

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

- ▶ 人道主義攝影的感性化與政治化：閱讀1980年代關於蘭嶼的兩部紀實攝影經典

The Sentimentality and the Politicization of Humanist Photography: A Critical Reading of Lanyu, Goodbye and Dignity and Humiliation

doi:10.6752/JCS.200803_(6).0003

文化研究, (6), 2008

Router: A Journal of Cultural Studies, (6), 2008

作者/Author：郭力昕(Li-Hsin Kuo)

頁數/Page：9-42

出版日期/Publication Date：2008/03

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/10.6752/JCS.200803_\(6\).0003](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200803_(6).0003)



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



The Sentimentality and the Politicization of
Humanist Photography:
A Critical Reading of *Lanyu, Goodbye and
Dignity and Humiliation*

—Li-Hsin Kuo

人道主義攝影的感性化與政治化：
閱讀1980年代關於蘭嶼的兩部紀實攝影經典

郭力昕

誌謝：作者感謝王信、關曉榮兩位攝影家同意圖片使用，也謝謝洪瑞薇小姐協助處理圖片檔案。其中圖1-5翻拍自王信《蘭嶼·再見》。我於此誠摯地感謝兩位匿名評審的詳細審閱，與具有洞見的修改意見，讓我得到很大的收穫。部分建議由於本人有限的的能力，無法立即充分回應或加強者，將成為日後深化相關思考的基礎。

郭力昕，政治大學廣播電視系講師

電子信箱：lhkuo@nccu.edu.tw

摘要

1980年代是台灣紀實攝影實踐的高峰，其中一個主要的題材與創作取徑，是針對台灣原住民的人道主義攝影。本文批判地閱讀兩部以達悟族人為對象的紀實作品《蘭嶼·再見》和《尊嚴與屈辱：國境邊陲·蘭嶼》，並檢視以攝影凝視他者時的感性訴求與將議題政治化的相關問題。透過對這兩部具有經典意義之作品的文本分析，本文指出：王信的《蘭嶼·再見》以感性的、人道關懷式的角度，進行對達悟族人及其文化的凝視、欣賞與「同情」，其中並無具體議題；而關曉榮在《尊嚴與屈辱》裡，則同時以蘭嶼反核運動的介入者和抽離的紀錄者雙重身分，面對達悟族人的各種議題，使其作品產生了相當的政治意義。在分析案例援引西方攝影論述時，本文同時檢視西方論述（例如蘇珊·桑塔格對攝影的評論）放在台灣實踐脈絡裡的適用性問題，並試圖提出「人道主義攝影」這個概念，在西方文化與台灣實踐之間的意義落差。

關鍵詞：人道主義攝影、關懷式的凝視、感性化、政治化、個人性、原住民、漢人

Abstract

Humanist photography on indigenous Taiwanese is one of the major subjects as well as approaches in the practice of Taiwanese documentary photography, when it reaches a peak moment in the 1980s. This paper offers a critical reading of Wang Xin's *Lanyu, Goodbye* and Guan Xiao-Rong's *Dignity and Humiliation*, two representative works published/produced in 1980s Taiwan on the Tao people in Lanyu. Through these two case studies, I contend that, while Wang's work provides no real issues but sentimental gazes with "compassion" in her photo project, Guan's documentary work politicizes various social/cultural problems, which makes the latter politically significant. I also attempt to re-assess the feasibility of applying Western critical theories to local texts, as exemplified in my borrowing and criticizing some of Susan Sontag's writings on humanist photography. And, I suggest at the end of this paper that there are substantial differences towards the notion of "humanist photography" between Taiwanese practices and those in the West, which need further and more extensive studies.

Keywords: humanist photography, humanitarian gaze, sentimentality, politicizing, individuality, indigenous people, Han people

一、前言

本文試圖批判地閱讀出現於1980年代的兩部在台灣具有經典意義的紀實攝影作品。它們涉及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。這兩部攝影作品是王信的《蘭嶼·再見》，和關曉榮的《尊嚴與屈辱：國境邊陲·蘭嶼》（後簡稱為《尊嚴與屈辱》）。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」紀錄的最早的實踐者之一。她在1970年代中期拍攝了這個專題，¹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，而這種形式正是王信仿效的西方典範尤金·史密斯(W. Eugene Smith)的專長。關曉榮則在1980年代後期，製作了《尊嚴與屈辱》（三冊，1994）。²

兩部作品很巧地皆以蘭嶼和達悟族人作為拍攝對象。作為主控族群之成員的漢人³攝影者王信和關曉榮，在他們的寫實主義攝影中，都採取了人道主義的立場涉入蘭嶼。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關於原住民主題的紀實專題：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有的。

-
- 1 王信在1985年初，才於純文學出版社整理出版了此攝影專題。
 - 2 此龐大的系列作品，首次發表於《人間》雜誌，包括從第18期（1987年4月）至第33期（1988年6月）之間的總共10篇報導。6年後，時報出版公司才以3冊大開本形式，出版了關曉榮的蘭嶼專題。
 - 3 本文描述或評論「漢人」、「漢人政府」或「漢人社會」如何對待蘭嶼達悟族人時，指涉的固然首先是1970-80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。然而，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，本文仍以統稱的「漢人」一詞進行描述而不認為有太大不妥之處，乃筆者認為「漢人社會」仍應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，而非要簡化問題或強調對立。

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(Kember 1998: 3-5)。本文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。我的研究一方面也試圖呈現，這些攝影作品在哪些角度上，可以連結西方紀實攝影的相關議題或論述，並進行折衝。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，但我也將在本研究中指出，當紀實攝影作品放在一個脈絡化的架構裡閱讀時，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？本文的第二節，擇要回顧西方紀實攝影實踐裡，表現為人道主義與凝視他者的一些相關的批判性論述。在那些論述裡，例如漢米爾頓(Peter Hamilton)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，以作為對抗集權主義意識形態的一種回應(Hamilton 1997: 94)。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；而傳統的台灣／華人文化和社會的本質，在過去卻不是以個人主義為特徵。但在另一方面，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「外國製」的聲音。這些變動中的社會脈絡，也是本文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。

對前述兩部紀實攝影作品的案例分析，是本文主要的研究內容。在第三節裡，本文閱讀王信《蘭嶼·再見》中的照片與書中的相關文字敘述，分析她作為所謂「關懷」的攝影者(“concerned” photographer)，對達悟族人生活環境與文化傳承的感性的(sentimental)、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》。在本文的第四節裡，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，如何具有政治的意義。本文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。

本文不打算對這兩個攝影專題作直接的比較或對照，儘管在單獨分析各個作品時，仍不可避免地會顯現一些比較性的效果。在某個意義上，對《蘭嶼·再見》和《尊嚴與屈辱》進行文本對比，無法彰顯多少意義：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》則完全不同，他透過影像和文字，把各種原住民議題，賦予了政治的面向。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不同的凝視類型和角色上，並討論這種凝視位置和無可避免的「侵入」(intrusion)——如《蘭嶼·再見》中顯示的，以及紀實攝影中常見的，是如何有可能被一種政治化的立場和政治行動所翻轉與顛覆——如《尊嚴與屈辱》所示。

本文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: Words and Photographs by Eugene Smith and Aileen M. Smith*)照片為例，試圖在它和關曉榮作品之間作一個類比，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和進步的積極行動，仍然有著政治實踐的可能。

二、人道主義和凝視他者

戴維斯(Tony Davies)在《人道主義》(*Humanism*)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 1997: 5, 125)。戴維斯指出，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，它孤立無援，經常在數量上被無知、暴政和迷信的大軍壓倒……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，是佯裝以被邊緣化和被壓迫的人類之名，卻可以透過冷酷的「啓蒙辯證」，甚至為法西斯主義夢魘和全球戰爭暴行代言的說詞。(5)

儘管如此，戴維斯提示了形塑這個詞彙基礎概念的早期字根，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格利烏斯(Aulus Gellius)的話來予以說明。格利烏斯提醒，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、一種待人一視同仁的友愛精神和善意。
(轉引自Davies 1997: 126)

換句話說，抱持人道關懷情愫的含混模糊、無所不包的「世界觀」，不應該被誤解為人道主義的核心概念。這是本文回顧關於人道主義之批判觀點的基本立場，也是隨後閱讀台灣人道主義紀實攝影的關鍵概念。⁴

4 由於批判觀點的攝影論述，不認為具有深刻意義的「人道主義」（籠統地說，即對於制度性地保障人在政治社會與工作條件上，免於被剝削的一種從社會不公平中解放「人」的信念），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。本文將在結論中進一步說明。

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。漢米爾頓(1997: 75-150)在研究中分析，人道主義攝影成爲戰後法國報導攝影的主流實踐，旨在重建法國性和法蘭西民族認同，因爲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*)曾在美國、英國和德國的地位一樣。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(Hamilton 1997: 92-93)。漢米爾頓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1945-60年期間的雜誌和書籍上有着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浪潮。(Hamilton 1997: 94-95)

在此氛圍下的攝影師，從事著感性的攝影實踐，意即出於「一種籠統的人道主義，渴望社會更加公正和友愛」(Hamilton 1997: 94)。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，成爲了拍攝主題。這些「普遍的」主題也體現在其他紀實作品中。⁵

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爲「一種贅述」(a tautology)(Sontag 1978: 111)。透過不相干的視覺瞬間，攝影把對真實的任何理解，最後都簡化爲讀者的美感經驗。她認爲「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

5 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年代成爲全球現象的移民風潮等等。

真實的注解，使一切變得同質」(111)。桑塔格對此總結：

人道主義之所以成爲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——是因爲它掩蓋了攝影這個行當裡對真實與美感向來的混淆。
(Sontag 1978: 112)

其他評論者對人道主義攝影也表達了類似觀點(Berger 1980; Rosler 1989)。伯格(John Berger)在分析英國著名戰地攝影家麥庫林(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的殘暴片刻，旨在「喚起關注」(to awaken concern)的「攫取人心」(arrested)的影像，是非連續性的、孤立的觀看經驗；對讀者而言，它們獨立存在著。由於這些驚悚的影像，從未解釋戰爭或其他災難爲何發生的脈絡，它們於是只能使觀眾產生一種「個人的道德不適感」。讀者存有的一種人道主義關切，可能會因爲太過熟悉那些「攫取人心」的形象而消失，也可能促使讀者向OXFAM (Oxford Committee for Famine Relief, 樂施會)或UNICEF (United Nations Children's Fund, 聯合國兒童基金會)之類的慈善機構捐款，以抒解自己的道德不適感(Berger 1980: 38-40)。經由這種人道主義取徑，戰爭議題被去脈絡化，進而去政治化了：「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」(40)。

泰勒(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，那是因爲人道主義老套、可疑觀點的拍攝視野過於局限」(Taylor 1998:11)。他廣泛地研究了英美報紙如何表現某些亞非國家女性、疾病和內戰，如何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）。泰勒還發現，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。

泰勒認爲，殘酷的形象也成爲一種「理想西方秩序下想像的他者」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……這種幾個世紀以來的（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」(136)。坎柏(Kember 1998:11)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，是由一種宰制關係所結構」。

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。羅絲勒(Martha Rosler)批評了美國民族誌攝影家寇蒂斯(Edward Curtis)的照片中，對二十世紀初期北美印第安人的浪漫化和「感性之神秘化」的呈現，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 1989:311)。羅絲勒指出，寇蒂斯的影像「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(310)。

吉德利(Mick Gidley)更深入而詳盡地研究了寇蒂斯的《北美印第安人》(*The North American Indian*)，這組照片幾乎是「曾出現過最龐大的人類學影像紀錄工程」(Gidley 1992: 104)。透過最後完成的兩千多張底片，寇蒂斯建構起關於這些北美原住民的主要言說，即他們是「正在消失的族群」。吉德利指出，如此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著未知之未來的黑暗裡」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(103-104)。

寇蒂斯拍攝北美印第安人的作品，得到了當時的世界首富摩根(J. P. Morgan)和其他一些政府官員、大企業家和銀行家的資助。他嚴格控制印量，按照訂購的數量製作成精美書籍，賣給極有錢的人。吉德利指責道，將北美印第安人作為「消逝中」或「流失中」的他者，並以此製成的美感化照片，建構了一個關於西方的常見神話。這一神話通常被視為自然、毫無爭議，並成為服務統治階級利益的意識形態(115)。

柯特曼(Peter Quartermaine)則研究了著名澳洲攝影家林特(Johannes Lindt)於十九世紀末拍攝新幾內亞和澳洲原住民的民族誌照片背後的帝國主義心態。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」(Quartermaine 1992:85)。泰勒進一步揭示了「帝國的照相機」表現了英屬殖民地原住民的異國情調再現。他引述塞庫拉(Alan Sekula)批判《業餘攝影師》(*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(Taylor 1994: 151)。

長期以來，攝影的紀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(Becker 1975; Wagner 1979; Collier and Collier 1986; Henny 1986; Chaplin 1994)。查普林(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。(Chaplin 1994: 206)

然而，這樣的觀點被批評為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，盧比(Jay Ruby)評論道：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局限性，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」(Ruby 1976: 7)。

露茲(Catherine Lutz)與柯林斯(Jane Collins)在研究美國《國家地理雜誌》(*National Geographic*)照片時，則依據傅柯(Michel Foucault)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」(Lutz and Collins 1993: 192)。露茲和柯林斯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，還

是「一個多重凝視和觀點交織的力場」(363-364)。

在許多關於西方人對非西方身體和文化之凝視的研究中，阿勞拉(Malek Alloula)的《殖民的後宮》(*The Colonial Harem*)一書頗具分量。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解讀，這些照片大多攝於二十世紀前30年；當時法國對阿爾及利亞的殖民統治，到達了生產和郵寄這些明信片的黃金時代(Alloula 1986: 5)。哈洛(Barbara Harlow)在推介這本書時指出：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(xiv)。阿勞拉認為，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，來進行殖民主義者的凝視(4-5)。

阿勞拉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。阿勞拉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」(39)。而且，在表現兩個女人彼此撫摸或擁抱的一組影像中，這些或著衣或赤裸、為照片擺姿勢的女性模特兒，對攝影家所製造的意義完全沒有影響。

阿勞拉認為，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則更加下流(103)。然而，史塔瑞柯(Michael Starenko)在評論此書時，質疑了阿勞拉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，卻注意到阿勞拉多次提及阿爾及利亞女性「不可接近」的事實。史塔瑞柯評論道：「阿勞拉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」(Starenko 1986: 21)。

在這一節裡，我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。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，本文將於第四節最後、與結論中討論。

三、《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」（王信 1985：9）。

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10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（作者按：即達悟人）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。（王信 1985：10-11）

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在一起的唯一線索。全部照片中有1/3（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（王信 1985：104）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；另一張照片(133)記錄了一群聚在一個大房間裡看電視的孩子。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。當關曉榮在《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爲，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，作了浪漫化的凝視。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(45)，以及一位達悟族婦女的傳統織布工作(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。她書中的最後一段文字契合了圖1(168-169)的影像。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



圖1

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。（王信 1985：161）

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。例如圖2呈現了一個身著傳統丁字褲的男子吃著冰棒的照片(60)，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、



圖2



圖3

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(81)。這種涼台是達悟族人傳統的起居空間，它也重複出現在《蘭嶼·再見》的另外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，如圖3(90)。本文上一節曾提過一些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(Gidley 1989; Quartermaine 1992; Taylor 1994)。來自卑南族的原住民社會學者孫大川(1994)，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作的田野工作，粗率而不足。

孫大川在評論日本人類學攝影家鳥居龍藏(Torii Ryuzo, 1870-1953)⁶的作品時指出：被鳥居龍藏「照亮」的台灣原住民歷史和知

6 鳥居龍藏在1896年至1900年間4次來到台灣，透過拍攝大量的照片，對台灣原住民展開了人類學調查。他在台灣的人類學領域和攝影領域，都是一個家喻戶曉的人物。

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4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」（孫大川 1994：54-55）。

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，尚不至於落入羅絲勒對寇蒂斯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」，也不是阿勞拉對二十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、如羅絲勒提到的「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，如下一節所示，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。在露茲和柯林斯分析《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」(Lutz and Collins 1993: 197)。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」(198)。

《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，如圖4(64)和圖5(150)。我們無從確證，兩張照片中兒童和女人的這個姿勢與行動，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，除了證明攝影者對紀錄對



圖4



圖5

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，也就是羅絲勒稱之為「介入社會最虛弱的可能概念（或替代品），即，同情」（Rosler 1989: 334）。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；但這一努力注定會失敗，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。⁷《蘭嶼·再見》透過各種攝影凝視，為讀者建構了「達悟人」的意涵。拉比諾維茲(Paul Rabinowitz)批評1930年代針對美國工農階級之報導文學與攝影名著《讓我們讚美名人》(*Let Us Now Praise Famous Men*)⁸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。(Rabinowitz 1994: 51)

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」(Sontag 1978: 105)。上述這些批評，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，並認為這樣的同情，對達悟族人面對的困境將有所幫助。

四、《尊嚴與屈辱》：紀實攝影的政治實踐

關曉榮在紀實攝影的實踐，是台灣的一個典範。他在1980年代關

7 比如王信在《蘭嶼·再見》的一段文字中寫道，她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。這表明她缺乏獲取知識和祛除偏見的漢族文化中心主義的基本興趣。

8 此書為當時美國名作家艾傑(James Agee)與著名攝影家伊凡斯(Walker Evans)合著，是他們在1930年代經濟大蕭條時期，對幾個美國南方窮苦農民家庭和基層生活的圖文調查紀錄。

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，都成了足資參照的範本——雖然在他之後，試圖延續這類實踐精神的紀實攝影者並不多見。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之具有剝削性的作品，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，並將其問題化和政治化，並對漢人社會及其政府，提出了尖銳的批評，直指他們對達悟族人的災難和屈辱，負有極大的責任。

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。關曉榮為了拍攝〈百分之二的希望與掙扎〉⁹，搬到了這個都市原住民定居的八尺門聚落，在1984-85年間，和這些漁民共同生活了8個月，觀察和記錄他們的生活。¹⁰為了拍攝《尊嚴與屈辱》，他於1987年一整年都住在蘭嶼。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分子。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。¹¹

-
- 9 編按：關曉榮首度於《人間》雜誌發表本作品時，是以〈百分之二的希望與奮鬥〉為名(1985: 16-25)，但在1990年後所發表的出版品（如《尊嚴與屈辱》）裡，「奮鬥」兩字已改為「掙扎」。本文統一使用後來的名稱以求正確對應討論。
- 10 關曉榮當時居住的八尺門村離台北市不遠。這表示他完全可以在這段時間內，往來於兩地之間，而不必租住在八尺門一間小而凌亂、沒有抽水馬桶的房間裡。在八尺門計畫之前，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。見關曉榮(1996: 20-29)。
- 11 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。此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。另外，關曉榮1987年參與了蘭嶼的反核廢料運動，在本節將提及；該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。前一行動，見關曉榮(1996: 10)；後一運動，見《中國時報》2002年4月10日第6版關於立法院內爭論這一議題的新聞報導。

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，他對這個專題作了一些自省：

〈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，基本上是想嚐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族之間民族壓迫問題的正確觀點和視野。（關曉榮 1994，第三冊：183，186）

《尊嚴與屈辱》分3冊出版，包括9個攝影系列和11篇文字報導。它們包括了廣泛的主題：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（圖6，關曉榮 1994，第三冊：65）¹²；蘭嶼島上現代醫療服務的匱乏（第三冊：105）；強制、排他的漢化教育（圖7，第三冊：14-15）；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（圖8，第三冊：94）；台灣一位「達悟族文化專家」徐瀛州的傲慢；對國民黨政府以蘭嶼作為核廢儲存地的反抗運動（圖9，第三冊：135）等等。

12 《尊嚴與屈辱》的所有攝影主題，皆以系列照片呈現。為節省篇幅，我只從某些主題的影像報導中，各選一張照片舉例。



圖6



圖7



圖8



圖9

關曉榮在這些報導中，對導致達悟族人煎熬和絕望的結構性因素，作了清晰的歷史描述和批判的調查。他指出，日本殖民者封鎖了蘭嶼與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占的研究興趣。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20年；但其在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（第一冊：148-149）。

達悟族人的文化傳統、儀式和生活方式，首先受到錯誤、輕率的住屋和旅遊政策，以及漢人遊客和「達悟族專家」的嚴重干擾和破壞。國民黨政府推倒了大多數的達悟族傳統木屋，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6個聚落，先後建造了566戶水泥國宅。「新社區」中狹窄、不實用的水泥屋，禁錮了達悟族人與空間的自由關係，從根本上拔除了達悟族文化的傳統和生活方式（第二冊：149-153）。關曉榮也批評了「達悟族專家」徐瀛州的研究和紀錄，他是受到當時文建會推薦的達悟族專家，來到島上拍攝傳統造屋的紀錄片（第二冊：153）。關曉榮指出，據年輕的在地人描述，徐瀛州長久以來，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（第一冊：137）。

關曉榮也控訴了漢人觀光客在當地的粗暴行爲：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（圖10、11，第三冊：79，97）。這種行爲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：他們措不及防地得面對台灣遊客帶來的物質世界。儘管達



圖 10



圖 11

悟族老人們可以拒絕這些，但年輕一代更難以抵擋這些新的情境。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，比來自遊客的大得多（第二冊：146）。

關曉榮在《尊嚴與屈辱》中，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，作了具體而細節性的敘述與分析；正是這些計畫，置換並瓦解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，在勞動市場的最底層工作（第三冊：158-165）。

當蘭嶼輸出年輕人成為台灣的廉價勞力時，它同時又被迫從台灣輸入重刑犯和核廢料。囚犯們在島上被鬆散的看管，危害著當地的社會安定，使蘭嶼成為每個在地人的大型「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該方案，也沒徵得他們的同意。關曉榮在〈一個蘭嶼能掩埋多少「國家機密」〉的報導時，如圖12（第三冊：139）、圖13（第三冊：144-145）所示，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儲存場地，或從台灣運來的數萬桶廢料，但它在喚醒達悟族人的集體意識上，有深遠的效果，最終迫使政府承諾了一個把廢料從蘭嶼移往某個更遠之無人島的計畫。

在《尊嚴與屈辱》所有賦予了政治面向的議題中，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，和可以不時辯證地游移於不同身分的多重角色：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／啟發者的身分，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》的前言〈冷的血·熱的心〉一文中，記者楊渡詳細側寫了關曉榮在一次反核廢運動中的角色變換。（關曉榮 1994，



圖 12



圖 13

第三冊：10) 楊渡是關曉榮先前的同事和朋友，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。

楊渡描述了當時的緊迫狀況。國營的台電公司已安排了一些達悟族代表去日本作一次免費旅行，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。¹³由於關曉榮除了對蘭嶼進行一

13 根據楊渡在〈冷的血·熱的心〉中的敘述，關曉榮過去並非環保主義者或

般性的紀實報導工作之外，也提高了當地年輕人的反核意識，因此他們很清楚地知道那趟旅行是一個賄賂，¹⁴並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，成爲一個「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。沒有人能爲任何民族做任何事，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（關曉榮 1994，第三冊：10）。

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省思的自覺距離，參與了被紀錄的主體和事件。

這種相當重要的紀錄與觀看距離，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爲和剝削的旅遊政策之後，也在總結評論中指出了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：

社運組織者。但當關曉榮在展開蘭嶼攝影計畫之前，擔任新聞雜誌的攝影記者時，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和所需也相當熟悉。（關曉榮 1994，第三冊：10）

14 據楊渡說，受邀的達悟族代表發現自己難以拒絕這趟旅行的誘惑，因爲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。

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。（關曉榮 1994，第二冊：170）。

在〈流落異鄉的雅美勞工〉中，關曉榮也描述了自己目擊了兩名在台灣的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，對酒精的無助的依賴。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（第三冊：165）。

《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，證明了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情主義(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的普遍適用性，例如桑塔格在《論攝影》(*On Photography*, 1978)中的論點。我在分析關曉榮攝影作品的政治性意義時，也於此對桑塔格的相關攝影論點，展開一些批評。

在〈視覺的英雄主義〉(*The Heroism of Vision*)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，無一例外地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·史密斯的《水俣》(1975)，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(Che Guevara)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(Artaud)殘酷劇場中的影像。(1978: 105)

至於被一位玻利維亞官員、一名美國情報人員和幾個士兵與記者環繞的那幅格瓦拉屍體的照片，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，還和曼帖那(Mantegna)〈死去的基督〉(The Dead Christ)、林布蘭(Rembrandt)〈杜普教授的解剖課〉(The Anatomy Lesson of Professor Tulp)有著某種無意的相似性，這一點伯格已經指出。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。(106-107)

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，例如因當地化工廠Chisso的水銀污染而受害的重度殘疾與瀕死的居民；那些照片可以在西方藝術中找到相應的視覺典故。而且，史密斯善於從各種主題中製作「美麗的」照片，也包括這個題目。但是，《水俣》中還有更多其他的照片，可不是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¹⁵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，現在成爲一個投入的抗議者，正爲她的同志唱著歌(Johnson 1981: 219)。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(216)；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(Smith and Smith 1975)。

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)，而是直接明瞭的政治訊息。然而，它們沒有引起桑塔格的注意。當大多數的批評者和

15 Chisso這家當地的化學工廠，將含汞的有毒廢水排到水俣的海岸邊。它也是抗議當天村民和該公司交涉的地點。

媒體，喜歡討論並強化自己對此專題的印象裡，那些令人震撼的影像再現時，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作透徹的理解，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」。

羅絲勒(1989: 308)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。羅絲勒承認，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」。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，儘管史密斯的作品被放在攝影世界裡、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，顯然在日本形成對〔造成污染之工廠的〕鬥爭的支持與集結上，是重要的。(336)

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，已成爲一個引發國際對工業污染之關注的教育材料(Johnson 1981: 153)。

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（和伯格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，這其實是一種西方批評者對非西方事物的「教化了的」(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，在作爲觀眾的桑塔格，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，更首先是批評者與照片之間的地理、文化與政治距離造成的。

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閒情，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的一種「炫學的負擔」(pedantic burden)，使他們既有能力、也同時無可自拔地想從「引發圖像聯想」(iconographically suggestive)¹⁶的照片中，製造出閱讀時的美感經驗。

把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，桑塔格提出的攝自任何社會政治脈絡中、對影像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／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或消費「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之**存續**的議題。

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運動積極分子，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，他沒有計畫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》(或他早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》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式形成的。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、悲憫之情和正義，仍然是關曉榮一種內在的支撐要素，他的紀實作品卻不是人道關懷式的，也不是感情用事的，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意識，進行所有這些工作，這讓他保持了一種既靈活又極其自律的界線。羅絲勒(1989: 325)提倡一種政治上基進的紀錄攝影，我認為關曉榮的《尊嚴與屈辱》，給了一個範例。

五、結論

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的批判論點，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》所表現的感性傾向的作品；但《尊嚴與屈辱》仍體現了在同樣時代背景下的一個少見的實踐，因為它拒絕與濫情傾向之人道主義攝影混為一談。關曉榮在蘭嶼的紀實攝影中，固然也採用了寫實主義模式，如桑塔格所說，這種模式在表達複雜的現實上，無可避免地具有局限性；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。這也同時證明，桑塔格的某些理論觀點，並非總是有效而無懈可擊。

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：一如台灣寫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體性，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（孫隆基 1990：273）。

孫隆基提到了一位研究中國哲學的美國學者孟若 (Donald J. Munro) 的觀點：孟若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路而存在的人身上；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(234)。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，尚未成爲一種深入人心的文化，根植於1980年代後期的台灣社會。

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，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、團體生活，而不強調、或並沒有多少西方概念下的「個人意識」的。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爲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」出現的意義上的含混與隨意。本文於第二節（請見註4）曾提到，西方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，本文藉著閱讀1980年代的兩部以蘭嶼和達悟族人爲題材的紀實攝影經典，提問並思考「人道主義攝影」在台灣的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。

引用書目

一、中文書目

- 王信。1985。《蘭嶼·再見》。台北：純文學出版社。
- 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。
- 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》，頁53-55。
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。

二、英文書目

- Alloula, Malek . 1986. *The Colonial Harem*, translated by M. Godzich and W. Godzich. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Becker, Howard. 1975. "Photography and Sociology," in *Afterimage* 3(1&2): 22-32.
- Berger, John. 1980. *About Looking*. New York: Pantheon.
- Chaplin, Elizabeth. 1994. *Sociology and Visual Representation*. London: Routledge.
- Collier, John and Malcolm Collier. 1986. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Davies, Tony. 1997. *Humanism*. London: Routledge.
- Gidley, Mike. 1992. "Edward S. Curtis' Indian Photographs: a National Enterprise," in *Representing Others: White Views of Indigenous Peoples*, edited by Mike Gidley, pp.103-119. Exeter: University of Exeter Press.

- Hamilton, Peter. 1997. "Representing the Social: France and Frenchness in Post-war Humanist Photography," in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, edited by Stuart Hall, pp.75-150. London: Sage.
- Henny, Leonard M. 1986. "Theory and Practice of Visual Sociology," in *Current Sociology* 34(3): 1-76.
- Johnson, William S. ed. 1981. *W. Eugene Smith: Master of the Photographic Essay*. New York: Aperture.
- Kember, Sarah. 1998. *Virtual Anxiety: Photography, New Technology and Subjectivity*. Manchester University Press.
- Lutz, Catherine A. and Jane L. Collins. 1993. *Reading National Geographic*. Chicago: University of Chicago Press.
- Quartermaine, Peter. 1992. "Johannes Lindt: Photographer of Australia and New Guinea," in *Representing Others: White Views of Indigenous Peoples*, edited by Mike Gidley, pp.84-102. Exeter: University of Exeter Press.
- Rabinowitz, Paula. 1994. *They Must Be Represented: the Politics of Documentary*. London: Verso.
- Rosler, Martha. 1989. "In, around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)," in *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, edited by R. Bolton, pp.303-342. Cambridge, MA: MIT Press.
- Ruby, Jay. 1976. "In a Pic's Eye: Interpretive Strategies for Deriving Significance and Meaning from Photographs," in *Afterimage* 3(9): 5-7.
- Smith, W. Eugene and Aileen M. Smith 1975. *Minamata: Words and Photographs by Eugene Smith and Aileen M. Smith*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Sontag, Susan. 1978. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Starenko, Michael. 1986. "Return to Sender," in *Afterimage* 14(3): 21.
- Taylor, John. 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.
- Wagner, Jon. 1979. *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*. London: Sage.