

# 行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

## 美學與意義的辯證：2000 年代台灣紀錄攝影的藝術話語研究 研究成果報告(精簡版)

計畫類別：個別型  
計畫編號：NSC 99-2410-H-004-174-  
執行期間：99 年 08 月 01 日至 100 年 07 月 31 日  
執行單位：國立政治大學廣播電視學系

計畫主持人：郭力昕

計畫參與人員：碩士班研究生-兼任助理人員：邱育南  
博士班研究生-兼任助理人員：熊培伶

公開資訊：本計畫可公開查詢

中華民國 101 年 01 月 17 日

中文摘要：本計畫為一年期研究計畫，目的在於通過文本分析與話語分析的方法，針對 2000-2009 年活躍於攝影創作界的六位台灣重要攝影家及一個組織的 13 部紀錄攝影作品，進行對台灣過去十年來之紀錄攝影在藝術話語、意義建構、與美學之政治性的文化研究。本計畫延續申請者近幾年一項主要的研究關切，並試圖串連出對台灣新聞攝影與紀錄攝影的一個比較具有歷史縱向視野的文化研究計畫。本計畫將以文本分析與論述分析為研究方法，對選定的研究對象進行質性文化研究。筆者將同時對照攝影家或其他研究者/詮釋者對特定影像作品的文字，進行分析與辯論。本計畫希望以研究成果填補既有研究在宏觀視野上的不足。

中文關鍵詞：記錄攝影、美學、意義、政治性、話語分析

英文摘要：The aim of my one-year research project is to conduct an inductive and synthetic study on the aesthetics and meaning of Taiwanese documentary photography in the 2000s. With textual analysis and discourse analysis as the main research methodologies, this project wants to look at the complicated and dialectical effects of these photographic projects through their artistic expressions, and the cultural/social/political discourses constructed behind them. This research project is a continuing effort of my major research interest in Taiwanese documentary photography over the last three decades, and it would be part of a large and integrated research plan to investigate this documentary culture with a horizontal and macro view in the future.

英文關鍵詞：documentary photography, aesthetics, meaning, politicality, discourse analysis

# 美學與意義的辯證：二〇〇〇年代台灣記錄攝影的藝術話語研究

## **Dialectical Analysis between Aesthetics and Meaning: Cultural Studies of Art and Discourse on Taiwan's Documentary Photography, 2000-2009**

(研究成果報告，精簡版)

### 壹、研究宗旨

〈美學與意義的辯證：二〇〇〇年代台灣記錄攝影的藝術話語研究〉(以下簡稱「本計畫」)的研究目的，在於通過文本分析與話語分析的方法，針對2000-2009年活躍於攝影創作界的六位台灣重要攝影家及一個組織的12部記錄攝影作品，進行對台灣過去十年來之記錄攝影在藝術話語、意義建構、與美學之政治性的文化研究。作為研究對象的攝影家、及其代表作品，分別是沈昭良的《南方澳》(2001)、《玉蘭》(2008)，周慶輝的《消失的群像：中國勞動者記事》(2002)、《野想》(2009)，張乾琦的《我願意/I do I do I do》(2001)、《鍊》(2002)、《囍》(2005)，游本寬的《真假之間》(2001)、「台灣房子」(2007)，陳敬寶的《片刻濃妝：檳榔西施影像集》(2003)、「天上人間」(2009)，董振良的《解放戰地：女體異念影像集》(2003)，以及「台灣國際勞工協會」(TIWA)編輯出版的《凝視驛鄉：Voyage 15840》(2007)。

本計畫的提案，建立在以下的背景或旨趣上：

一、如我在前一欄目「近五年之研究計畫內容與成果」的「說明」一項所述，本計畫乃延續著筆者近幾年一項主要的研究關切，並且試圖串連出一個比較具有歷史縱向視野的文化研究計畫。

筆者在2006年完成的博士論文裡，對1980年代中後期(即解嚴前後的五年，1985-89)台灣蓬勃的社會紀實攝影，在文化、社會、和尤其是政治意義的建構上，進行了批判性的話語分析。解嚴前後，再現政治社會之真實議題的紀實攝影，主要出現於攝影雜誌(如《人間》雜誌)、個別製作出版的攝影集、與自立報系的報紙版面。

直至第一次政黨輪替前的1990年代這十年，從1990的「三月學運」起，到1999年的「九二一地震」為止，台灣在古典形式的紀實攝影實踐上，因為幾種主客觀因素，忽然相當程度地萎縮，但主流報紙上每日的新聞攝影，則呼應著台灣政治民主化的腳步，在操作數量與專業表現上，大幅度地開展。延續著筆者對攝影、真實、意義建構、政治話語之間錯綜複雜關係持續的研究興趣，在目前正執行中的國科會計畫〈一九九〇年代台灣新聞攝影的(非)政治性話語分析：以

「立法院新聞」和「九二一地震」的新聞照片為例）裡，選擇了中時報系（包括《中國時報》與《中時晚報》）的「立法院新聞照片」，與集結自《聯合報》、《勁報》、與《新新聞》關於「九二一地震」新聞照片的三本攝影集做為研究材料，針對 1990 年代新聞攝影是否具有政治話語意義這個關切面向，進行持續的基礎研究。

在前一研究計畫的執行告一段落後，希望於 2010 年（民 99 年）八月展開的本計畫，則上接前一計畫的時間點，準備研究 2000-2009 這十年之間的台灣記錄攝影創作，在美學和意義生產上的複雜、辯證作用。筆者試圖通過這項研究，在取得研究成果後，將先前的兩個分斷時代與之連結，在這幾項基礎研究裡，宏觀地歸納並分析過去 30 年來台灣記錄攝影發展的文化軌跡與政治意涵。

## 二、此研究主題，缺乏比較系統性的學術研究

如前所述，在 1990 年代在台灣影像創作場域忽然大幅度萎縮的紀實攝影，在新世紀開啟之時，又有逐漸復甦或復興之勢。2000 年不僅是做為台灣民主化與政黨政治的一個里程碑，也標誌著攝影文化的一個象徵性的轉捩點與轉向：根據筆者在國科會的一項數位典藏研究計畫的理解，平面媒體（如幾家主要報社）在 2000 年起，將數十年來傳統上使用底片的拍照與成像方式，快速而全面的汰換為數位相機與數位化影像。面對新世紀的巨大科技變革，傳統的紀實攝影美學，反而在某些實踐者身上捲圖重來，毋寧是有趣的現象；另一方面，新科技與新的攝影美學，也加入了記錄攝影的敘事形式，使原本涇渭分明的傳統紀實攝影和所謂美術攝影，語言界線模糊交織。

但筆者閱讀國內既有之學術性與非學術性的相關書寫（請見「文獻回顧」一節），發現現有的參考資料，多數為非學術性的文字；幾篇涉及本計畫研究材料的碩士論文，也皆為針對一組特定作品或單一攝影家的研究，他們固然有相當之參考價值，但無論學術性或非學術性的書寫，皆無面對過去十年來的台灣記錄攝影文本，進行整體的、歸納性的、綜合分析的文本與文化研究。

筆者因此認為，本計畫在參考既有的對部分記錄攝影專題之零星或個案的評介與研究，做為研究的一些基礎上，值得建立一個綜覽性的分析架構，並且在這個研究架構下，同時進行微觀與宏觀的攝影文本分析和文化研究。筆者也認為，已然出現、可以分類討論的不同敘事手法的記錄攝影取向，需要進行具有學術意義的話語分析，和對攝影美學之政治性的思辯。這樣的分析與思辯，也必須通過對不同攝影敘事形式的互為參照，而比較能免於在過去以來對攝影文本分析的非學術性甚至學術性的寫作裡，常見的「過度詮釋」，或去脈絡的、任意的意義解碼的弊病。

## 貳、研究問題與研究方法

本計畫的核心問題意識，環繞在幾個議題上：1.傳統意義下的寫實主義紀錄攝影和「新紀實」攝影之間的異同；2.編導式攝影與各種美術性手法運用於紀實影像中、對紀錄攝影的定義與「正當性」問題；3.攝影藝術話語的弔詭、美學的政治性、與批判的閱讀。

建立在這些核心的研究關切上，筆者將前述的研究對象與材料，依其攝影敘事手法，做出以下四項分類：

1. 古典寫實主義路線—沈昭良：《南方澳》、《玉蘭》  
周慶輝：《消失的群像：中國勞動者記事》  
張乾琦：《囍》
2. 新紀實攝影路線—張乾琦：《我願意》  
游本寬《真假之間》、「台灣房子」  
陳敬寶：《片刻濃妝：檳榔西施影像集》、「天上人間」
3. 編導式/美術性攝影手法—張乾琦：《鍊》  
董振良：《解放戰地：女體異念影像集》  
周慶輝：《野想》
4. 一個特別的案例—TIWA：《凝視驛鄉：Voyage 15840》移工攝影集

根據對這 12 組研究素材的分類，筆者試圖在此研究計畫裡提出以下幾組研究問題：

一、沈昭良的兩份大型紀實攝影製作，以美國 1940-70 年代最具典範性的紀實攝影大師 W. Eugene Smith 的深度攝影專題（photo essay）為敘事形式，分別記錄了南方澳漁港的漁民工作與生活，以及玉蘭花的產製銷售之完整描述。周慶輝則以 1980-2000 活躍於全球的古典紀實攝影家巴西裔美國攝影家 Sebastiao Salgado 的大型攝影專題為宗，製作了「馬幫」（雲南）、「採鹽女」（四川）、「麥客」（陝西關中平原）、「蠶農」（浙江）、「蒸汽火車工人」（中國東北）、「冰上捕魚」（黑龍江）、「印經工人」（西藏）等七組中國大陸之傳統勞動型態。張乾琦的《囍》則以越南女性透過婚姻仲介嫁給台灣男性為題材，紀錄台灣這個社會現象。這幾組古典寫實主義路線的紀錄攝影，在二十一世紀與數位影像全面應用於平面傳播媒介的今日，還有怎樣的話語作用，或認識上的意義？於周慶輝的《消失的群像：中國勞動者記事》，從題材到視覺語彙，其美感經驗的意義為何？通過對這幾組攝影作品的文本分析，筆者將試圖剖析並回答這些問題。

二、所謂「新紀實」，也是以現場抓拍的紀實攝影手法，它在影像呈現的方法上，與傳統寫實主義攝影並沒有差別。那麼，「新紀實」攝影作品，究竟與傳

統紀實攝影的不同在哪裡？張乾琦的《我願意》，以婚紗攝影為題，捕捉這個獨步全球的台灣經驗；他不以某一對特定新婚者的結婚儀式與婚紗照為故事或報導對象，而是以一種輕微戲謔的視角，記錄了一種文化現象。游本寬的《真假之間》和「台灣房子」專題，將全台灣各地公共空間裡的某些一般人視而不見、或見怪不怪的視覺符號與建築外貌，凝視、並置，產生豐富多義的話語效果。陳敬寶的《片刻濃妝：檳榔西施影像集》，拍下檳榔西施的工作環境與生活，也呈現了非故事性的影像；他的「天上人間」專題，則以 8 乘 10 底片的大型相機，鉅細靡遺的拍攝了人、神、鬼共處一空間的台灣地景。這些「新紀實」作品的文化社會意義，究竟如何產生？它們的話語可能性，與其美學手法有何關係？

三、編導式或其他美術性的攝影手法，結合在傳統紀實影像裡之後，是否仍能稱之為「紀錄攝影」？若可，為什麼？「紀錄」的辯證意義是什麼？從國外與國內的許多前例可知，編導式與其他美術性手法的攝影，在政治話語上，可以有很大的政治性話語的表達空間，例如透過傳統暗房或數位化之後的 photoshop 軟體，所做的攝影蒙太奇（photomontage）溶接或影像拼貼。然而，過去十年裡，台灣創作界這幾組編導式攝影作品，透過他們各自的藝術手法，分別傳遞了怎樣的話語或意義？張乾琦的《鍊》，拍攝龍發堂精神病院被院方上了腳鍊的病患，並將相片放大超過真人的尺寸，裝置在北美館與威尼斯雙年展的展場。董振良的《解放戰地：女體異念影像集》，擺置兩位女性人體模特兒的裸身於金門的各種軍事場景中，將女體和軍事設施或標語、肖像等並置對照，以凸顯其所欲傳遞的訊息。周慶輝的《野想》，則是過去十年裡美術手法最繁複、話語意義也最複雜的大型作品之一，此作記錄了甘肅黃羊川地區物質生活貧困的孩童，因已故企業家溫世仁先生提供該地區一些電腦、所繪製的對電腦之想像圖畫的「黃羊川計畫」。筆者希望在本計畫中分別探討三位攝影家的藝術話語，成就了哪些效果和意義。

四、TIWA 的《凝視驛鄉：Voyage 15840》，是台灣社會最近兩年出現的一個特別的影像創作經驗。這些影像是由來台擔任家庭幫傭工作的東南亞籍移工，經由 TIWA 的協助和鼓勵所拍攝集結的攝影集。這些影像是業餘的、素樸的傳統紀實攝影作品，但是它們呈現了一些新的政治意義。我們應該如何看待這樣的業餘記錄影像？業餘攝影有沒有「美學」的討論空間？它的意義是什麼、政治性為何？傳統紀實攝影是否已經窮盡了政治話語的可能，或者還有新的空間？

針對以上的研究問題，筆者計畫以文本分析與論述分析，對上述 11 本攝影專輯與 2 份尚未出版之攝影專題，進行質性文化研究。這些攝影書和專題作品影像，都已經蒐集齊全，在本計畫展開執行後，將透過對每一份攝影專輯詳細的影像閱讀與分類記錄，在每一份專輯中篩選具有代表性的圖像，成為本研究計畫之藝術話語和美學意義分析的核心材料。筆者將同時對照攝影家或其他研究者/詮

釋者對特定影像作品的文字，進行分析與辯論。筆者認為，研究紀實攝影影像，不能完全脫離攝影者自己對其作品的文字說明或詮釋，必須對照參考，以尋求其影像的更為接近真實之意義的線索。

### 參、參考文獻與現有研究之回顧

筆者從四個面向，扼要的整理、評述相關的理論文獻，和現有國內外的研究情況。

#### 一、西方對當代視覺藝術理論、文化/社會符號、美學與政治的討論

與本計畫研究題材相關的背景文獻，因為涉及美學、意義、藝術話語、攝影符號等討論範圍，因此在理論層次需要回顧幾方面的文獻。因為研究對象的攝影作品，是呈現文化意義、再現社會、甚至介入政治的紀錄攝影，藝術與文化和政治的關係、以及藝術的社會學等相關文獻，有其重要性。J. Wolff 從馬克斯主義的為物論批評觀點出發，從批判的社會學角度，系統的分析藝術的生產過程中，如何形塑意識型態與美學的自主性，以及其中的文化政治 (Wolff 1981)。在接著出版的 *Aesthetics and the Sociology of Art* (1983) 中，Wolff 更釐清藝術既非完全自外於社會的、純然是藝術家之靈感的事物，亦非只是社會經濟條件下的產物這類化約主義論調；她認為美學與藝術確實是脈絡在社會建構的意義裡，但也必須敏銳於特定的藝術表意形式。

J. Friday 則在其近作 *Aesthetics and Photography* (2002) 一書裡，系統的提出攝影裡表現的美學體驗、視覺感知、意義等不同層面的理論思考，以及美學理論的規範性，和評論的問題。這本書從哲學的角度，綜合探究了攝影美學的意義，及其獨特的美學特徵，並且運用了其他藝術形式的解釋和評論，做為對攝影藝術的補充和詮釋，是一份對攝影美學具有原創的、全方位思考的值得參考的理論。

後現代主義評論家 D. Hebdige (1992:333) 論及「風格的政治」(politics of style) 時指出，後現代主義放在視覺藝術的概念裡，意味著一種風格的多元主義，和藝術類型/範疇之間的逐漸模糊的定義或界線，使高/低藝術的分也不再明確，這代表著一種對藝術與美學的進步的觀點。N. Felshin 所編的關於藝術之行動主義精神的文集裡，更具體通過多位作者對不同型式的藝術創作之介紹，呈現藝術介入政治社會的各類典範 (1995)。A. Alberro (2003) 關於觀念藝術的近作裡，分析藝術透過行銷宣傳所創造的話語作用，即他所稱的「宣傳的政治」(politics of publicity)。J. Tagg (2007) 也在一篇整理為文字的學術演講稿裡，以密度甚高的理論討論紀實攝影對「意義的捕捉」，及其背後的複雜政治意涵。

攝影文化社會意涵的詮釋，常以結構主義之符號學理論為之。此理論最具代表的人物，首推 R. Barthes。他在 1957 集結出版的 *Mythologies*，將攝影如何建構現代神話，以不同的影像例證，做了精闢的符號學分析。他集結於 *Image, Music, Text* 一書的數篇關於攝影矛盾多重的語意的論述文字，對後代攝影符號的文本分

析，提供了重要的方法和理論依據（Barthes 1977）。Barthes 在 *S/Z*（1970/2004）一書，以更為繁複綿密且有趣的論證，展開對包括攝影在內的各種形式的文本的閱讀，從結構主義的觀點轉為後結構主義的論析，是巴特充分展現其「符號帝國」的一次文本閱讀的理論建立。而在他的 *Criticism and Truth*（1987）裡，Barthes 提出了批評的理論，不將符號定義為「影像」（image），而是在一個作品中的「多元意義」，而批評即是對作品的慾望，轉換為對語言與詮釋的慾望。

此外，Hall 對 *Picture Post* 的影像、文化和政治意涵之分析（Hall 1972a），和對新聞照片的解碼（Hall 1972b），也提供了重要的方法與理論。著名的符號學家 U. Eco（1982）和 M. Blonsky（1985），則認為符號學的分析方法，只要不被濫用，對攝影影像資訊背後的意識型態分析，仍具有一定的政治意義。重要的後現代藝術理論家 H. Foster 在 *Recoding: Art, Spectacle, Cultural Politics*（1985）中，詳細陳述做為爭辯/辯證（polemics）意義的當代藝術中之政治性的概念。至於從後結構主義的觀點，看待符號的在社會脈絡理的意義，則有 R. Hodge 與 G. Kress 合著的 *Social Semiotics*（1988），與 D. Harris 的 *A Society of Signs?*（1996）。他們論及做為意識型態的「風格」、社會定義下的「真實」（the Real）、敘事的社會意義等等，先後呼應著前述許多理論家的論述，如 Wolff、Tagg、Hebdige 等。

G. Rose（2001）則在整理與探討西方視覺研究的方法論裡，完整的評介了研究視覺材料的各種方法，從內容分析、符號學、精神分析、到論述分析（discourse analysis），是研究做為主要視覺材料之一的攝影文本，不可或缺的一份理論參照。F. Ferrarotti（2007）也在討論社會理論和新舊現代性的論文裡，分析實證主義社會科學做為方法學的問題，也專章論述攝影做為真實準確資訊，是大有問題的。他批判照片做為對宇宙之單一理解的方式的誤謬，提醒我們照片的閱讀是複雜而多義的，而「看」是一種知性的理解與認識的行為，必須要穿透視覺表象（2007:329）。這與 S. Sontag 在 *On Photography* 裡的論點是呼應的。

視覺藝術或攝影作品的意義，不僅止於在符號或文本範圍內被製造與詮釋，展示藝術或攝影作品的空間、場域、形式，也起著很大的作用。本身也是視覺藝術家的評論家 M. Rosler 分析，藝廊的觀者、攝影作品購買者、藝術仲介商等藝術市場的機制，一起建構了作品的附加意義（1984:311-339）。美術館（museum）這個藝術展覽空間與體制，做為生產意義的場域，或者做為對藝術之夢的一種隱喻，更有許多相關的論述（Crimp 1983; Staniszewski 1995; Rugoff 1995; Wollen 1995; Taylor 1995; Willumson 2004）。此外，攝影作品製作成為攝影專書，而非陳列在藝廊，是一些攝影家更為鍾情的展示方式。本計畫的研究對象之一張乾琦，在一篇訪談裡，談到他即是更喜歡將作品放在攝影書的出版上，超過放在藝廊展場裡。曾經擔任過倫敦國家肖像藝廊攝影肖像策展人的 S. Bright（2005），以她的策展與編輯經驗，討論了這個問題。

攝影由底片進入數位時代，影像的後製或再處理變得極為容易，這個科技的巨大變化，既撼動著紀實攝影長久以來的專業倫理，也創造了意義生產或剝削的各種可能。許多相應的研究，討論這方面的問題。G. Ulmer（1983）在一篇「後



批評」的論文裡，談及攝影拼貼與蒙太奇（photomontage）手法可以產生的有效政治意涵。關於攝影蒙太奇在納粹時期所產生的有力的批判影像話語，以及 John Heartfield 等代表性攝影大師以此攝影美學形式，做為對抗法西斯的政治武器，亦有許多的論述文獻（Herzfelde 1972; Evans & Gohl 1986; Teitelbaum 1992）。至於數位時代的影像生產，帶給傳統紀實攝影領域之實踐者的焦慮、反挫，或意義生態的劇烈變化，以及做為藝術創作的新的話語可能，則有非常多的參考論述（例如，Richin 1990; Lister 1995; Barry 1995; Druckrey 1996; Kember 1998; Sassoon 2004）。

## 二、西方理論對攝影與真實或意義之關係的論辯

關於攝影與真實之複雜辯證關係的論述和論辯，在西方實汗牛充棟；對攝影能否呈現真實，並起具有（政治）意義的話語作用，從各種理論脈絡，都有詳細的論述和思辯。從西方藝術史學者的角度來看，攝影是對真實的一種自然的複製；這樣的觀點，充分呈現在著名的藝術史/藝術理論家的書寫裡，像 E. H. Gombrich（1980），G. Blocker（1977），S. Cavell（1979），R. Scruton（1983），K. Walton（1984），和 R. Arnheim（1986）等。當然，也並非所有藝術史學者，對攝影的認識都如此單純；J. Snyder（1975）和 N. W. Allen（1980）就批評 Arnheim 的攝影觀點，認為影像其實是可操縱的。W. J. T. Mitchell（1986）也批評 Gombrich 認為攝影乃自然符號之說，為「龔布里希的幻覺（Gombrich's illusion）」；此外，D. Brook（1983），A. Sekula（1989），B. Savedoff（1992）等人，也對傳統西方藝術史家們看待攝影的過於簡化、輕忽的態度，提出了反駁。

對攝影與真實和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。W. Benjamin 是這個理論脈絡的開拓者與代表性人物，在 1936 年論及機械複製時代的藝術的著作中（Arendt 1969），他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。這一觀點對其後的批評家們很有啟發，如 Hall 對 1930 年代英國重要圖片雜誌 *Picture Post* 所做的詳細解讀。Benjamin 在後期的著作中（Benjamin 1982），對攝影的客觀性和消費性格，提出了更複雜、更強烈的質疑。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」。班雅明強調，不僅是人類的苦難被篡改，而且攝影「已經把對苦難不幸的鬥爭，變成一種消費」（同上引：24-25）。

Benjamin 對攝影的前瞻、銳利的批判觀點，對此後的批評家極具啟發價值。如 J. Berger（1972, 1980, 1982）、S. Sontag（1978 2003）和 M. Rosler（1989）等唯物論角度的左翼藝評家，都在各自的著作中，分別分析了資本主義社會中紀實攝影的商品化和剝削性，並且認為這種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。Sontag 對寫實主義攝影是否能提供認識世界和政治話語之功能的論證，特別有趣，因為她在自己 25 年前後的兩部攝影論述寫作裡，相當程度的自相矛盾。Sontag 在 30 年前集結出版的 *On Photography*（1978），尖銳犀利、

毫不留情地拆解、批判寫實主義攝影放在新聞/紀實攝影上的各種問題與特徵，讓研究和書寫攝影的後來者，至今不能繞過 Sontag 論攝影的許多前瞻論述與觀點。Sontag 也在書中強調，寫實主義照片不可能對現實世界提供任何有政治意義的認識，因為一切「認識」的可能，都根源於先拒絕接受世界被（照片）展示的表象（同上引：23）。

Sontag 對攝影與真實的高論與雄辯，卻在經過二十多年之後，被她自己懷疑起來。在 *Regarding the Pain of Others*（2002），Sontag 跟過去的攝影意見自我辯論起來，其自我反駁的觀點帶有相當的矛盾。儘管 Sontag 對一些紀實攝影最新實踐的批判依然犀利，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。由於她親身體驗了九〇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、對西方人知道戰爭和苦難存在的認知，還是有幫助的。Sontag 自我修正的對新聞照片的論點，卻需要與之對話、進行辯論。

西方結構主義理論和符號學家，對於攝影訊息之分析方法的貢獻，與攝影符號的文化與社會意涵之詮釋，已於前一節評述過。然而，對於攝影做為一種觀看、再現真實、認識世界和介入政治的方式，最豐富而雄辯的批判論述，來自西方後結構主義和傅柯派（Foucauldian）攝影理論學者的書寫。M. Foucault 在 *The Birth of the Clinic*（1986）裡，研究發現醫病關係裡，是一種觀察者/醫生與被觀察者/病人的單向凝視關係；在這種透過觀看/觀察取得認識/診斷知識的過程裡，對「真實」的知識秩序於焉建立。在 *Discipline and Punish*（Foucault 1977）裡，Foucault 延伸他對觀看（gaze）的研究，從 J. Bentham 圓形監獄裡獄卒對囚犯的監看設計，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，例如學校、醫院、工廠、家庭、法院、警察系統等等各種社會機制。從這些原創研究裡，Foucault 進一步發展出權力/知識的理論（Foucault 1980）；放在攝影理論的應用上，也就是寫實主義的攝影乃真實世界之有效知識的建構，而每個社會都有一套生產真實的繁複機制，或 Foucault 稱之為「真實政體」（regime of truth）的建構真實之政治經濟學的權力機制。這種機制所建立權力的方式，常透過細微精緻的操作，而「透過看見來認知」的一種話語（discourse）建構，是核心的有效方法。Foucault（1978）對話語和話語分析的批判性理論，遂成為分析攝影與真實、政治之關係的有力方法（McHoul & Grace 1995）。

受到 Foucault 理論的激發，一些後結構主義批評家重新評價攝影的定義和特徵。例如，L. Searle 將攝影視為一種需要加以嚴肅研究的話語，認為「攝影領域的關鍵議題，就是現代思想領域的關鍵議題」（Searle 1979: 31-32）。J. Walker 則將語境視為攝影意義的決定因素。如果一張照片被轉移了地點，「照片就被重構了語境，而改變語境的同時，意義也發生了變化」（Walker 1980: 5）。而 J. Tagg（1988）則是最廣泛地應用了 Foucault 的理論，做為研究紀實攝影的批判框架。他在關於西方歷史中攝影的各種政治和社會功能的論著裡，始終關注攝影與政治/社會之間的聯繫，在這一關係中，照片被使用於監視、正常化和對 19 世紀末和

20 世紀初的決策、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「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（同上引：171-175）。Tagg 在上述該重要攝影論述出版 21 年後，才推出他關於攝影理論的重量級新作 *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning* (2009)，針對西方 19 世紀的做為歷史檔案的照片、美國 1930 年代紀實攝影的寫實主義與 Walker Evans 對意義的抗拒、以及攝影修辭裡所呈現的他稱之為「意義的暴力」（the violence of meaning）的話語建構。Tagg 的攝影論述，將是我在本研究計畫裡的重要理論架構依據。

另一位傅柯派理論重鎮是 A. Sekula，攝影意義的建構是他著述中持續關注的焦點。他闡述了攝影的普遍性語言的議題（Sekula 1983），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（Sekula 1986）。從影像檔案研究的角度，Sekula 的理論和研究發現，對筆者針對中時報系現在已成為影像檔案的新聞照片的意義建構分析，尤有價值。傅柯派的攝影批評家與研究者眾，此處僅則其最重要者做扼要提點，不逐一羅列其他的相關研究。

### 三、西方批判性理論對紀實攝影傳統的辯論

1930 年代，由於經濟和物質條件的成熟，將西方社會的紀實攝影實踐，推到一個相當的高度，尤其是在英美兩國（Morden 1986；Price & Wells 2004）。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（Wells 2004:70）。它們包括英國的 *Weekly Illustrated* 和 *Picture Post*，美國的 *Life* 和 *Look*，法國的 *Vu* 和 *Paris Match*，以及德國的 *Der Stern*。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運動。

但 1930 年代特定的社會歷史情境和政治背景，也推動了紀實傳統的確立。當時的英國，正面臨法西斯主義的興起和第二次世界大戰，同時遭遇著社會對抗和國內階級衝突，尤其是南北衝突（Edwards 1983）。愛國主義的集體情緒急需被激發以對付共同敵人，而社會也尋找著產生「社會透明度」的新方法，力求減少階級衝突、建立社會穩定（Hall 1972a:89-91）。社會紀實攝影，尤其是 *Picture Post* 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、不受蒙蔽地看見現實的「客觀」的社會眼（Taylor 1994:157）。

而美國此時正值大蕭條時期，如前一節已提，羅斯福的「新政」政府用紀實攝影，來進行其農業復興政策的政府宣傳（Eisinger 1995:87）。FSA 紀錄團隊的攝影，可謂是美國 1930 年代最有影響力的紀實計畫，用 Tagg 的話說，它以一種

對公眾生產和傳遞「真實」的有力方式，展開了這項攝影計畫；對公眾來說，貧窮和苦難，就是由紀實攝影的實踐來界定的（Tagg 1988:173-174）。

西方的紀實傳統在 1930 年代，因其集體實踐和社會政治意義，呈現出一片發展的鼎盛之象。社會紀實攝影的社會、政治和文化效力影響深遠，儘管到 1950 年代電視誕生後，此強大的視覺媒體，迅速在大眾傳播中佔據了主宰地位。尚未出名的攝影師和具有事件性的攝影計畫，在連續幾十年裡，輪番展示著紀實現實主義和人道主義攝影中蘊含的「有效論述」(discursive validity)。比如 W. E. Smith 和 D. McCullin 的作品，或是 1955 年於紐約現代美術館著名的大型攝影展 *The Family of Man*。直到 1990 年代乃至進入 21 世紀，現實主義紀實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。例如 S. Salgado 的作品，可謂最具代表性的當代例證。西方紀實攝影的「通貨」(currency) 還是和從前一樣堅挺。筆者在本計畫中在「古典寫實主義」類型裡選擇研究的沈昭良與周慶輝兩位攝影家之紀實作品，如「研究問題」中所提，正是分別以 Smith 和 Salgado 兩位西方攝影家為模仿的典範，可見其不墜的影響力。

在英國，Hall 和 Morden 對 *Picture Post* 的技巧運用和社會意涵，進行過詳盡的分析。Hall 把這本雜誌對普通人的「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」(Hall 1972a:83)，並探討它最終是如何成為了改良主義式攝影的障地（同上引：109）。Morden 的分析則聚焦於這本雜誌幫助建立英國共識政治和國家記憶的努力（Morden 1986:171-172）。而 J. Taylor 則檢視了「大眾觀察」運動中的一個特徵：它充滿了由中產階級觀察者先入為主的看待工人階級的「客觀」照片（Taylor 1994:161）。

FSA 攝影的豐厚遺產也受到攝影批評者的許多檢視，包括對一些個別攝影者作品的爭論，並且挑戰 FSA 攝影所進行的意識形態與社會控制的集體而有計畫的工作。例如，M. Stange 分析了這些照片中的「人道關懷情緒」和紀實攝影，如何創造一種「改良效果」(ameliorative effect)（Stange 1989:107），它如何將結構性問題處理得個人化，使 FSA 攝影成為一個「紀實事業」(documentary enterprise)（Solomon-Godeau 1991:76），以及，它如何最終成為服務於「監視、改造和控制」的話語權力（Tagg 1988:173-174）。在一份最新的研究裡，P. Szto（2008）也發現在美國自 1897-1943 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的成果。這與 FSA 攝影小組為羅斯福政府進行的對農業政策之確認的政治功能，是相當類似的。

紀實攝影傳統中的人道關懷情緒，對當代攝影實踐具有深刻影響。西方紀實攝影中的人道主義手法及其問題，比如於 *The Family of Man* 攝影展，就是一個代表性的策劃，Sekula 批評它企圖「統一攝影話語」(Sekula 1983:140)。為展示這一紀實手法在西方業界的長遠效果，筆者對 Salgado 的兩套代表作 *Workers: an Archaeology of the Industrial Age*（1993）和 *Migration: Humanity in Transition*（2000），曾做過案例分析（郭力昕 1998；Kuo 2006）。透過對他作品的解讀，

我發現被模式化了的人道主義攝影的重要元素：在閱讀者被影像激發出道德不安和同情的地方，那些影像裡的苦難和艱辛，也同時被美感化、因而被去政治化。作品中呈現的普遍化了的意義，掩蓋、抹除了每個被攝對象背後高度差異化的在地背景；與此同時，這些作品卻無視於造成苦難和災禍的真正罪魁禍首，即複雜卻不可見（也就是無法被「現場目擊」）的國際政治結構。

筆者在先前的這項文本分析的批判研究中，對一些認為 Salgado 的影像、以及這類人道主義照片具有政治/藝術意義的西方評論家，也一併做了挑戰與反駁。這些評論家包括了我在研究中曾引述過具有價值之攝影理論、且其早期論述中也曾對人道主義攝影有過犀利批判論點的 Berger，以及 A. Hopkinson（1993）和 J. Stallabrass（1997）等左翼刊物的批評家。<sup>1</sup> Hopkinson 和 Stallabrass 為 Salgado 將工人與貧窮美感化、以及在 *Workers* 中展現普遍化了的的人道主義，進行了辯護。J. Berger（2001）在與 Salgado 的一次對話中<sup>2</sup>，讚揚了攝影家 Salgado 宣稱的、以紀實攝影質疑全球化惡果的拍攝動機，並且在 *Migration* 中，人們看到了這一惡果。Berger 繼而肯定了這一紀實專案的政治意義。

我質疑這些評論家的觀點，並於此引述我先前對當代西方紀實攝影重鎮 Salgado 作品的研究發現，是要證明寫實主義和人道主義的紀實攝影，其實仍具有持續而強大的影響力。西方理論對紀實攝影的批判與再確認，並不僅停留在對西方 1930 年代紀實攝影傳統的論辯，且依然適用於今日西方與台灣的紀實攝影。人道關懷情緒的紀實攝影，在今日產生的作用，完全沒有減低，且繼續發揮著強大的話語效用，這些話語是非政治性的，但它們在非/去政治的話語效益裡，也就產生了認同、鞏固主流價值的政治效應。

關於紀實攝影是否還能提供「複製真實」的「契約」（contract），以及這兩者之間長久以來的緊密連結，在批判的攝影理論、和數位影像時代的到來，對專業紀實攝影者所產生的衝擊、或需要再思索與再評價的現象，是許多批評者與研究者對攝影議題近年來一個集中的關切。一些研究指出，數位時代的全面降臨和應用於寫實照片的攝取與編輯，讓許多緊守紀實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（Becker 1991; Ritchin 1990, 1991; Walker 1995）。J. 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；當有些竄改是無法接受的，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，而在有一些竄改的照片則完全可被接受，因為它們完全符合人們對攝影呈現哪些真實的既定期待（Taylor 2005: 39）。

然而，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

---

<sup>1</sup> Amanda Hopkinson 的文章發表在 *New Statesmen and Society* 上；Julian Stallabrass 的論文，則見於 *New Left Review*，他在 1997 年 5、6 月，也是這本刊物的助理編輯。

<sup>2</sup> 見 *The Spectre of Hope*（2000），一部由 BBC 製作的關於伯杰和薩爾加多的紀錄片。伯杰還為這部電視節目，寫作了“A Tragedy the Size of the Planet”一文，發表在 2001 年 5 月 28 日的 *The Guardian* 上。

重新的評議。J. Roberts 對於西方攝影理論界對寫實主義攝影的批判，大不以為然；他在 *The Art of Interruption: Realism, photography and the everyday* (1998)，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，與寫實主義混同起來是誤謬的。著名的性別研究學者 J. Butler 近年將不少精力放在對攝影的研究和書寫上；她在新作 *Frames of War: When Is Life Grievable?* (2009) 從心理分析的角度，研究伊拉克阿布拉比監獄美軍虐囚的照片，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，而是第一世界的讀者（「我們」）可以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 (Butler 2009:63-100)。

另一位著名的以色列學者 A. Azoulay 則在 *The Civil Contract of Photography* (2008) 裡，重新評價攝影與現實的連結、及其在政治的作用；她認為照片對於毫無權力的人而言（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），可以是一種「攝影公民」，亦即利用照片創造某種公民的權力。這些對新聞攝影重新思考與評價的研究與論述，於筆者的研究計畫亦有著相當的參考價值：這些論點是否有普遍意義？能否應用到台灣 2000 年代的紀實攝影實踐上？這是本計畫需要仔細探究、回答、與論辯的。

此外，對於紀實攝影對主流價值的再確認、與它跟國家 (state) 的關係，也有新的研究文獻。A. Mendelson (2004) 對長期提供 *Saturday Evening Post* 之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 (Mendelson 2004:176)。L. Kennedy (2008) 則對美國主流媒體新聞照片與另類媒體之數位照片對紀錄伊拉克戰爭的研究中，發現紀實攝影一方面支持國家的政治地理觀點，但也有挑戰這樣觀點的可能，但後者幾乎都存在於另類/小眾媒體中。

#### 四、與本計畫相關的國內文獻回顧

如筆者在「研究宗旨」第二點所提，與本計畫相關的學術性研究文獻，並不充裕；目前可以搜尋到的參考資料，基本上皆是針對本計畫中某一位攝影家、或其中某一組攝影作品所進行的分析與研究，尚無針對過去十年台灣記錄攝影文化的任何角度的綜合性研究或歸納性分析。多數的文獻則是針對某一特定攝影家或其特定作品的非學術性評介或媒體報導文字。另外，國內近年能夠看到一些有限的關於相關領域之攝影理論的書寫、研究或譯介，包括大陸學者的學術性著作。筆者將具有學術研究性質的文獻，整理評述如後。

在與本計畫相關的紀實攝影理論方面，劉紀蕙 (2002) 探討文化研究的視覺系統，包括影像的符號系統、神話語意識型態，視覺圖像以及觀看位置所牽涉的妄想與誤識、及其主客觀關係。張美陵 (2003) 以傅科的監視理論為依據，介紹現代視覺的科學攝影，透過醫療系統或犯罪檔案影像等「真實」的照片，對社會與身體進行的監控。上海復旦大學研究攝影理論的學者顧錚，在其專書《現代性

的第六張面孔：當代視覺文化研究》(2007)裡，針對現代性與視覺文化的相關理論，極權主義、民族主義與軍國主義之攝影，身體、記憶、意識型態與戰爭的影像，以及當代中國紀實攝影實踐的諸種議題，廣泛的進行了分析與論述。郭力昕(2007, 2008a, 2008b)亦在幾篇研究論文裡，對紀實攝影對他者的凝視、感性和去政治化的人道主義傾向、及其以實證主義哲學為指導下的意義建構方式，進行了以國內1980年代後期之紀實攝影為研究對象的批判性分析。

在本計畫涉及的研究材料之既有研究裡，以針對張乾琦的幾項創作，尤其是《鍊》的研究文獻最多，另有幾篇研究論文則針對陳敬寶《片刻濃妝》的檳榔西施題材、以及游本寬已經拍攝製作多年但尚未集結成書的「台灣房子」專題。

黃筑的碩士論文《龍發堂攝影研究》(2007)，以先後拍攝過高雄縣龍發堂精神病患收容所的三位國內攝影家的作品為研究對象，援引傅科的瘋狂史論述、和克莉絲蒂娃(J. Kristeva)的厭棄理論，從精神分析的角度，解讀關於龍發堂的不同影像意義。周本驥和侯聰慧的攝影創作在1980年代完成，張乾琦則在2000年代。由於黃筑的研究角度偏重在瘋癲與文明的揭示上，對本計畫的研究方向，比較沒有直接的對話價值。陳思穎在交大外文所的碩士論文 *Looking for Chien-Chi Chang: Traverse the Fantasies in I do I do I do, The Chain, and Double Happiness* (2006) (《尋找張乾琦：穿越《我願意》、《鍊》、《囍》的幻見》)，則以紀傑克(S. Zizek)對幻見的闡釋，閱讀張乾琦三本攝影書的作品。陳思穎以攝影書做為檔案的意義脈絡，相當精闢的分析了張乾琦紀實攝影作品與社會的一種疏離關係，具有一定的批判性，是一份難得的研究成果，也與本計畫欲分類研究張乾琦作品的角度比較接近，值得參照並與之對話。

然而，另兩份先後刊於《文化研究》期刊的訪談與展評文字，則有需要質疑與辯論的空間。在一篇專訪張乾琦的文字紀錄裡(2006)，雖然幾位訪問者有著許多有價值的提問，但訪問者之一在提問或表達意見時，多次強調張乾琦的紀實攝影作品，捕捉到了一個「更大的圖像」與「更大的某種結構」(2006:332)，但是對這個所謂的「更大的(社會)結構」，提問者的描述顯得有些抽象、感性、籠統。這是一個關鍵的議題：張乾琦的攝影，究竟如何、或者是否能夠提供觀者一個對理解社會結構的意義視野？讀者對張乾琦作品的閱讀效果，究竟是什麼？這是需要仔細分析與論證的。而莊永康談他在新加坡觀看張乾琦攝影展的展評文字(2008)，則從當代藝術創作裡必要的「疏離感」，肯定張乾琦的攝影作品，並認為張的攝影一定的避免了西方描繪東方社會時常見的獵奇心態(2008:265)。這也是值得爭辯的論點，因為筆者對張乾琦作品初步閱讀裡，認為剛好相反，張乾琦雖然投資了很多時間，在與被攝者的互信與互動關係上，但其攝影作品仍是帶著一定的獵奇效果的。

至於張乾琦的《囍》，除了陳思穎的論文，也有李玉瑛關於台灣婚紗攝影文化的兩篇論文(2004a, 2004b)，從女性凝視和婚紗工業發展史的兩種角度，做為周邊文獻的參考。關於陳敬寶的檳榔西施攝影的研究，有陳碧雪的《檳榔西施的媒體再現》(2004)與許皓情的《台灣檳榔西施攝影研究》(2008)兩篇碩士論

文；但直至書寫此計畫的此刻，筆者無法取得這兩份資料的文本，將再透過其他方式取得論文內容。廖新田（2003）從台灣地景、厝與文化認同的建構等觀點，分析游本寬的「台灣房子」做為一種「新地誌型」攝影的符號語意，亦值得參考。

在上述研究性質的文獻外，有諸多非研究性質的相關文獻，也有參考的價值，因為可以從中得到台灣藝術文化領域的書寫者，閱讀這些紀實攝影的普遍方式或抓取意義的角度。筆者將依照研究對象分類羅列於參考書目中。

## 肆、研究發現

根據本計劃所關切的主要議題與核心問題意識，通過對本計劃蒐集之四大類型的攝影作品，所包含的龐大攝影文本之閱讀、分析、與文本之間的相互對照，對應著本計劃提出的四組研究問題，筆者依次整理台灣於 2000-2009 之間生產的記錄攝影作品裡，顯現的各種關於記錄攝影之藝術話語及其政治性之有無，以綜合性的陳述，扼要地說明研究發現。

一，「古典寫實主義路線」的研究發現：

沈昭良的兩份大型紀實攝影製作，以美國 1940-70 年代最具典範性的紀實攝影大師 W. Eugene Smith 的深度攝影專題（photo essay）為敘事形式，分別記錄了南方澳漁港的漁民工作與生活，以及玉蘭花的產製銷售之完整描述。周慶輝則以 1980-2000 活躍於全球的古典紀實攝影家巴西裔美國攝影家 Sebastiao Salgado 的大型攝影專題為宗，製作了「馬幫」（雲南）、「採鹽女」（四川）、「麥客」（陝西關中平原）、「蠶農」（浙江）、「蒸汽火車工人」（中國東北）、「冰上捕魚」（黑龍江）、「與「印經工人」（西藏）等七組中國大陸之傳統勞動型態。張乾琦的《囍》則以越南女性透過婚姻仲介嫁給台灣男性為題材，紀錄台灣這個社會現象。

這幾組作品，大抵採用一種人類學式的田野影像紀錄方法，將幾組題材的生活現場捕捉下來，尤其沈昭良的兩組大型黑白圖片故事報導，非常完整的將南方澳的漁民生活現場，與台灣玉蘭花的產銷過程，鉅細靡遺地記錄下來。周慶輝的幾組中國大陸傳統手工勞動的題材，則傾向以更為藝術性的黑白影像，捕捉勞動現場的影像表達。張乾琦的越南配偶被仲介至台灣婚姻市場的題材，亦較接近周慶輝的概念，但風格上比較傾向張在紀實影響創作時慣常的新聞攝影直擊風格與快門機會的趣味。

筆者在閱讀中發現，四組作品在古典寫實主義手法的攝影表現裡，基本上看不到各自題材所涉及的社會、文化或政治脈絡，只孤立成為一個個或者即將消逝、或者成為話題的影像故事，缺乏具有深入認識題材之社會脈絡的話語意義。在這幾組作品之中，《玉蘭》的脈絡相對稍微多一些，但仍是在玉蘭花供應、產銷這個



內部的生產鍊裡陳述，較缺乏將視線放在更大一層的社會與經濟脈絡裡關照。周慶輝的《消失的群像：中國勞動者記事》，則大抵是沿襲並模仿 Salgado 在 *Workers: The Archaeology of an Industrial Age* (1993) 的攝影風格與概念，將勞動題材與勞動者的身影視覺化、美學化，除此並無太多社會或政治認識上的意義。張乾琦的《囍》，雖然是一個相當具有族群政治和社會意義的題材，但攝影者僅在婚姻中介某些侷限的現場，進行影像趣味為主的寫實風格記錄，缺乏對此議題的深入揭露，且有不自覺之台灣男性市場中心的觀看角度，相當可議。總的看來，四組作品的共同問題，在於它們所採用的古典寫實影像手法，前提地限制了這些題材無法被脈絡性地呈現其需要被討論或看見的複雜的社會與政治脈絡。

二，「新紀實攝影路線」的研究發現：

所謂「新紀實」，也是以現場抓拍的紀實攝影手法，它在影像呈現的方法上，與傳統寫實主義攝影並沒有差別。但是，因為「新紀實」的攝影概念不在於說故事，而是提出記錄攝影者的某種社會或文化觀點，因此寫實性攝影在這類創作路線裡，開拓了影像話語的文化、社會或政治意義的可能性。

在此類型的五組作品裡，張乾琦的《我願意》，以婚紗攝影為題，捕捉這個獨步全球的台灣經驗；他不以某一對特定新婚者的結婚儀式與婚紗照為故事或報導對象，而是以一種輕微戲謔的視角，記錄了一種文化現象。這是四組作品中話語或意義含量最輕的一組，大抵只是戲而不虐地對台灣婚紗攝影文化，提出了一個溫和嘲諷的觀看，不具太多社會或文化批判的成分，成為一組輕鬆小品。

游本寬的《真假之間》和「台灣房子」兩個專題，將全台灣各地公共空間裡的某些一般人視而不見、或見怪不怪的視覺符號，與建築外貌，凝視、並置，產生豐富多義的話語效果。這些並置產生了視覺的矛盾、突兀與文化符號上的混亂意義，呈現了台灣社會在經濟發展和空間建設時的許多光怪陸離的面貌，在看似平鋪直敘的美學形式裡，發揮了影像的議論功能，是相當有價值的新紀實作品。

陳敬寶的《片刻濃妝：檳榔西施影像集》，拍下檳榔西施的工作環境與生活，也呈現了非故事性的影像。這些影像大多算是一種肖像照片，但是陳敬寶在長時間與這些題材的相處默契下，能夠最後呈現出檳榔西施們的許多不同面貌和精神狀態，無論疲憊、辛苦、自信、爽朗、性感、或調皮，她們的主體性與某種真實樣貌，通過攝影機展現得生動，讓這樣的方形影像美學下的一項極有代表性的社會題材，被賦予奇觀或異國情調之外的細膩深刻內涵。這是過去十年裡最傑出的攝影作品之一。陳敬寶的「天上人間」專題，則以 8 乘 10 底片的大型相機，鉅細靡遺的拍攝了人、神、鬼共處一空間的台灣地景。大相機的美學在於，它可以呈現環境空間裡的諸多細節，有同時達到環境大場景的觀看幅度。作品呈現人們的

住房、神明的廟宇、和死者的墳墓，擠在同一個空間裡，這裡有許多關於台灣社會空間型態與信仰方式幽微的省思訊息。

三，「編導式/美術性攝影手法」的研究發現：

編導式攝影，或利用其他美術性手法的攝影，是讓攝影在記錄複雜真實時，得以大幅度拓寬或加深其話語能力的方式。國外許多以攝影提出政治話語的實踐，都相當開放、積極的結合攝影的見證特色與美術性的表現手法，提出比較豐富的攝影話語。但從 2000-2009 這十年間台灣代表性的幾組以美術性手法進行的攝影創作來看，國內在這方面的創作，仍有相當的問題，需要較多的評論、和批判性的分析與研究工作。

張乾琦的《鍊》，拍攝龍發堂精神病院被院方上了腳鍊的病患，並將相片放大超過真人的尺寸，裝置在北美館與威尼斯雙年展的展場。做為影像藝術本身，這組作品的呈現產生很大的視覺撞擊，尤其在美術館展出的效果。然而，將精神病患雙雙鍊在一起，至於相機前成為觀覽物，與藝術家的藝術話語，不但並未提供觀者對這些病患的更多理解，也有提供視覺奇觀的道德爭議。

董振良的《解放戰地：女體異念影像集》，擺置兩位女性人體模特兒的裸身於金門的各種軍事場景中，將女體和軍事設施或標語、肖像等並置對照，以凸顯其所欲傳遞的訊息。女體置於戰地和冷戰歷史現場/遺址裡，可以產生極具顛覆效果或批判意義的政治話語，本身是一個很有潛力的創作符號與概念，但攝影家沒有深刻的處理這組女體與戰車（或所有金門之戰地場景）並置的符號，只是相當便宜行事地將赤裸女體隨處擺置，或者開一些廉價趣味的視覺笑話，不但反映了創作者水平不夠的品味，也浪費了這個原本可以非常有意義的政治題材。

周慶輝的《野想》，則是過去十年裡美術手法最繁複、話語意義也最複雜的大型作品之一，此作記錄了甘肅黃羊川地區物質生活貧困的孩童，因已故企業家溫世仁先生提供該地區一些電腦、所繪製的對電腦之想像圖畫的「黃羊川計畫」。這組作品有許多精心的設計：場景與空間安排、孩童的服裝造型、視覺設計、孩童作品，以及在北美館與廣東美術館展出時，於這兩個大型展場的空間設計和錄像裝置藝術的安排。但，這也同時是以美術表現剝削議題和當地孩童與人文環境最嚴重的一組創作。甘肅的孩童，在周慶輝高妙的視覺安排中，變成攝影棚內、與土房窯洞這個超大型戶外「攝影棚」的活道具，提供攝影家一種奇異的視覺符號與異國情調材料，使貧困孩童以電腦為繪圖題材的創作，成為一個巨大而刺眼的荒唐突兀的景觀。這三組作品，證明台灣在美術性攝影的題材與尤其是創作方向上，非常缺乏政治與道德上的反省力和實踐力。

#### 四，TIWA《凝視驛鄉：Voyage 15840》案例的研究發現：

這個攝影案例，是台灣社會最近兩年出現的一個特別的影像創作經驗。這些影像是由來台擔任家庭幫傭工作的東南亞籍移工，經由 TIWA 的協助和鼓勵所拍攝集結的攝影集。這些影像是業餘的、素樸的傳統紀實攝影作品，但是它們呈現了一些新的政治意義。台灣國際勞工協會（TIWA）花了很大心力創辦移工攝影工作坊，並將兩期學員作品的成果展整理成攝影集，主要以家庭幫傭為工作內容的創作者，將她們在工作空間裡的疲憊、寂寞、無助、與各種心情，以及對台灣社會/文化的體驗、觀察心得，直接而生動的顯影於作品中，成為一份非常有重量的影像創作與時代紀錄。在 TIWA 協助下逐漸培養自我賦權能力的移工們，透過攝影，與該協會形成的組織力量，將自己的生活情境與生命故事，第一手的、第一人稱的表述給這個只「使用」她們、卻大抵無視她們存在的雇主們與台灣社會。

紀實性的攝影作品，究竟能否再現真實，一直是個辯證的問題。這雖然是複雜的議題，但若用簡單一些的方式檢驗，也多少可以回應它。例如：在真實世界裡，究竟誰再現誰？或者，攝影者能呈現哪些面向的真實與細節？影像的再現，最讓人詬病的，是將被攝者刻板化或他者化。當移工們拿起相機，主體地敘述自己的狀態、情緒或思考時，雖然不表示她們的影像裡必然包含著更多的真實資料，但是這些材料與書寫，確實有助於我們對多重真實的認識，並帶來更大的反省。

移工們的攝影作品，不僅反映了她們集體的表述力與創造潛能，也在這些鏡像裡，自覺或無意地映照了台灣許多不堪的社會與文化內涵，無論是台灣雇主們對移工的剝削、違反人權，或台灣許多室內外空間的醜陋髒亂缺乏美感（卻常常自鳴得意地以為台灣列於已開發國家之林），抑或這種無視於自身醜陋的台灣井蛙性格，所愈積愈多的文化傲慢與卑劣品質。此攝影案例讓我們認識，紀實攝影不見得沒有政治話語的可能，只要以影像再現社會的問題意識能夠掌握清晰，紀實攝影仍是有能動性的。

# 國科會補助計畫衍生研發成果推廣資料表

日期:2012/01/17

國科會補助計畫	計畫名稱: 美學與意義的辯證: 2000年代台灣紀錄攝影的藝術話語研究
	計畫主持人: 郭力昕
	計畫編號: 99-2410-H-004-174- 學門領域: 文化研究
無研發成果推廣資料	

99 年度專題研究計畫研究成果彙整表

計畫主持人：郭力昕		計畫編號：99-2410-H-004-174-					
計畫名稱：美學與意義的辯證：2000 年代台灣紀錄攝影的藝術話語研究							
成果項目		量化			單位	備註（質化說明：如數個計畫共同成果、成果列為該期刊之封面故事...等）	
		實際已達成數（被接受或已發表）	預期總達成數（含實際已達成數）	本計畫實際貢獻百分比			
國內	論文著作	期刊論文	0	0	100%	篇	
		研究報告/技術報告	0	0	100%		
		研討會論文	0	0	100%		
		專書	0	0	100%		
	專利	申請中件數	0	0	100%	件	
		已獲得件數	0	0	100%		
	技術移轉	件數	0	0	100%	件	
		權利金	0	0	100%	千元	
	參與計畫人力 （本國籍）	碩士生	1	0	100%	人次	
		博士生	1	0	100%		
		博士後研究員	0	0	100%		
		專任助理	0	0	100%		
國外	論文著作	期刊論文	0	0	100%	篇	
		研究報告/技術報告	0	0	100%		
		研討會論文	0	0	100%		
		專書	0	0	100%		章/本
	專利	申請中件數	0	0	100%	件	
		已獲得件數	0	0	100%		
	技術移轉	件數	0	0	100%	件	
		權利金	0	0	100%	千元	
	參與計畫人力 （外國籍）	碩士生	0	0	100%	人次	
		博士生	0	0	100%		
		博士後研究員	0	0	100%		
		專任助理	0	0	100%		

<p>其他成果 (無法以量化表達之成果如辦理學術活動、獲得獎項、重要國際合作、研究成果國際影響力及其他協助產業技術發展之具體效益事項等，請以文字敘述填列。)</p>	<p>無</p>
--	----------

	成果項目	量化	名稱或內容性質簡述
科 教 處 計 畫 加 填 項 目	測驗工具(含質性與量性)	0	
	課程/模組	0	
	電腦及網路系統或工具	0	
	教材	0	
	舉辦之活動/競賽	0	
	研討會/工作坊	0	
	電子報、網站	0	
	計畫成果推廣之參與(閱聽)人數	0	

# 國科會補助專題研究計畫成果報告自評表

請就研究內容與原計畫相符程度、達成預期目標情況、研究成果之學術或應用價值（簡要敘述成果所代表之意義、價值、影響或進一步發展之可能性）、是否適合在學術期刊發表或申請專利、主要發現或其他有關價值等，作一綜合評估。

## 1. 請就研究內容與原計畫相符程度、達成預期目標情況作一綜合評估

達成目標

未達成目標（請說明，以 100 字為限）

實驗失敗

因故實驗中斷

其他原因

說明：

## 2. 研究成果在學術期刊發表或申請專利等情形：

論文： 已發表  未發表之文稿  撰寫中  無

專利： 已獲得  申請中  無

技轉： 已技轉  洽談中  無

其他：（以 100 字為限）

## 3. 請依學術成就、技術創新、社會影響等方面，評估研究成果之學術或應用價值（簡要敘述成果所代表之意義、價值、影響或進一步發展之可能性）（以 500 字為限）

本研究計畫為紀實攝影文化的基礎研究。1990 年代在台灣影像創作場域忽然大幅度萎縮的紀實攝影，在新世紀開啟之時，又有逐漸復甦或復興之勢。2000 年不僅是做為台灣民主化與政黨政治的一個里程碑，也標誌著攝影文化的一個象徵性的轉捩點與轉向：根據筆者在國科會的一項數位典藏研究計畫的理解，平面媒體（如幾家主要報社）在 2000 年起，將數十年來傳統上使用底片的拍照與成像方式，快速而全面的汰換為數位相機與數位化影像。面對新世紀的巨大科技變革，傳統的紀實攝影美學，反而在某些實踐者身上捲圖重來，毋寧是有趣的現象；另一方面，新科技與新的攝影美學，也加入了記錄攝影的敘事形式，使原本涇渭分明的傳統紀實攝影和所謂美術攝影，語言界線模糊交織。

筆者閱讀國內既有之學術性與非學術性的相關書寫，發現現有的參考資料，多數為非學術性的文字；幾篇涉及本計畫研究材料的碩士論文，也皆為針對一組特定作品或單一攝影家的研究，他們固然有相當之參考價值，但無論學術性或非學術性的書寫，皆無面對過去十年來的台灣記錄攝影文本，進行整體的、歸納性的、綜合分析的文本與文化研究。

筆者因此認為，本計畫在參考既有的對部分記錄攝影專題之零星或個案的評介與研究，做為研究的一些基礎上，值得建立一個綜覽性的分析架構，並且在這個研究架構下，同時進行微觀與宏觀的攝影文本分析和文化研究。筆者也認為，已然出現、可以分類討論的不同敘事手法的記錄攝影取向，需要進行具有學術意義的話語分析，和對攝影美學之政治性的

思辯。這樣的分析與思辯，也必須通過對不同攝影敘事形式的互為參照，而比較能免於在過去以來對攝影文本分析的非學術性甚至學術性的寫作裡，常見的「過度詮釋」，或去脈絡的、任意的意義解碼的弊病。這是筆者認為本研究可以具備的主要學術意義。