

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 影像介入現實的政治話語能力：檢視戰後台灣的紀實攝影與紀錄片

The Engagement in Realities and its Discursive Strength in Politics of the Post-War Taiwan's Documentary Photographs and Films

doi:10.6752/JCS.201209_(15).0017

文化研究, (15), 2012

Router: A Journal of Cultural Studies, (15), 2012

作者/Author：郭力昕(Li-Hsin Kuo)

頁數/Page：316-325

出版日期/Publication Date：2012/09

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.201209_\(15\).0017](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201209_(15).0017)



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



影像介入現實的政治話語能力： 檢視戰後台灣的紀實攝影與紀錄片

The Engagement in Realities and its Discursive Strength in Politics of the Post-War Taiwan's Documentary Photographs and Films

郭力昕

Li-Hsin Kuo

一、基本論點

從吳耀忠左翼現實主義繪畫的圖像藝術的討論，延伸到對台灣戰後迄今的現實主義影像的觀看，我的基本論點是：表現在紀實攝影和紀錄片的台灣現實主義影像藝術，雖然各有不少精彩的個別作品，能夠政治地表述或深刻回應現實問題，但整體而言，台灣現實主義影像文化裡的政治話語能力，我認為是不足的。我在此文簡略回顧兩種現實主義影像的發展歷程，並試圖初步勾勒一些形成此一不足的可能原因，將台灣現實主義影像的發展，放在過去六十餘年來的台灣歷史與社會發展脈絡中來理解。

我也想指出，現實主義的影像，並不自動具有對現實社會、政治、歷史的深刻認識，或批判的話語能力和作用。現實主義影像的創作者，需要有對現實問題意識的掌握能力，以及同樣重要的，他們需要有以現實材料為基礎的，具有說服力、感染力、引人入勝的影像敘事能力。我認為台灣具有左翼理念的影像創作者，普遍比較缺乏這樣的影像敘事能力；徒有左翼的政治立場，並不必然能夠創造具有政治話語效力的影像。

於此，必須先定義本文所稱的「現實主義影像」，雖然對這個詞下定義，於今已經愈來愈困難而複雜。然而，此文的目的是在檢視過去六十年以來的現實主義影像實踐，而在相當長的一段時間裡，

「現實主義影像」還是一個相對比較具有共識的概念，因此我仍以這個概念為基礎來定義和討論。於靜態攝影而言，「現實主義影像」即是以現場目擊、抓拍的攝影方式，進行見證、揭露、評議現實的攝影實踐方式。在英文裡，以realist photography或photographic realism稱之；而這樣的攝影實踐，經常以深入題材製作系列照片為敘事方式，一般稱「紀實攝影」或「社會紀實攝影」(social documentary photography)。至於表現在電影形式的「現實主義影像」，則以紀錄片(documentary film)為主要的敘事形式。

影像介入現實的方式，並不只有紀實攝影，或古典意義的紀錄片這種概念。1990年代起，台灣以攝影創作與現實交涉的方式，變得多元起來。(姚瑞中 2003)而紀錄片的敘事美學，也在晚近的年代裡，受到來自國內外影像創作理念的衝擊，加入了諸多取自於戲劇、動畫、或其他視覺藝術的手法，使源自1930年代英國紀錄片先驅格里爾遜(John Grierson)「真實性」(actuality)理念下的紀錄片，或者美國紀錄片導演魏思曼(Frederick Wiseman)被標誌成為風格的「觀察式」(observational)紀錄模式，有了更多的形式上的開展，不拘泥於一端。本文試圖檢視的現實主義影像，則以前述的「紀實攝影」與「古典意義」的紀錄片實踐為主要對象。

二、紀實攝影發展的簡略回顧

做為靜態之現實主義影像的紀實攝影，政治性話語能力的不足，和戰後台灣其他各類藝術形式之大部分創作裡的政治話語能力薄弱，其首要原因是一樣的，就是自1950年起、至少三十餘年來自國民黨戒嚴政府的政治控制和言論檢查。在攝影這個領域，由於照片被認為可以反映的社會現實，太直接強烈無可迴避，因此攝影是一個需要被監控的藝術形式。1950年韓戰爆發，台灣正式被編入美國冷戰布局的協防重點地區，蔣介石開始能夠在解除中共犯台的外憂之後，進行島內戒嚴、剷除異己、控制思想。

在這樣的政治與社會氣氛下，當時主流的攝影實踐只剩下兩種：

一為遮蔽現實、粉飾太平、打造冷戰思維和意識型態的官方新聞攝影，例如中央社、軍聞社這類黨政軍系統的新聞圖片生產；另外一種，則是由跟隨國府來台的攝影耆老郎靜山，配合國府藝文政策的沙龍攝影文化的全面主導和推動。前者是不可能有任何一般人能夠進入、參與的實踐空間；後者則是將「民間攝影」的文化和實踐，由蔣政權的「民間代理人」郎靜山、及其恢復創辦的「中國攝影學會」，全面推動為一種遠離現實、去政治性的休閒娛樂方式。

郎靜山及其「學會」，被賦予了政治任務，將攝影引導到這樣的創作方向裡，是有跡可尋的。他自1950年7月起，先擔任了「總政治部設計指導委員會」的兼任委員，繼而成為「政治作戰計畫委員會」的委員，為國民黨軍隊製作反共政治的標語文宣。（郭力昕 2011：458）在戒嚴時期，政戰系統的角色正是思想控制與檢查的機制，郎靜山與「學會」在長達40餘年將「沙龍攝影」建制化（例如比賽、給獎、展覽、各地分會的建立等等）的推動裡，讓許多有才華的本土攝影家，如鄧南光、李鈞綸、黃則修、李鳴雕，與後來的黃伯驥、劉安明、陳石岸等一些最傑出的創作者，也只能在既有的沙龍攝影框架裡，努力拍一些不是那麼虛無飄渺、不著邊際的來自現實題材的影像，但仍難脫沙龍畫意的基調趣味。（張照堂 1994）而沙龍攝影的概念，一直到今日，仍是一個盤據著台灣攝影文化的幽靈；雖然不若幾十年前那般具有絕對的霸權位置，它仍根深蒂固地影響著一般大眾看待攝影的方式。

1970年代中期前後，受到本土尋根文化的啟發、副刊文化的大眾傳播力量、鄉土文學論戰的激盪、和內外政治局勢的丕變等因素的衝擊，鄉土寫實攝影和專題攝影的實踐，開始出現在台灣社會。王信、梁正居、林柏樑、黃永松、阮義忠等攝影家，第一次將鏡頭對準了現實題材，離開沙龍攝影的網綁，把素樸可親的人物和現實場景，捕捉到讀者眼前。這些現實主義攝影的先行者，開啓了1980-1990年之間，在台灣社會蔚為風潮與創作主流的報導攝影與紀實攝影。

1980年代，是見證式現實主義攝影實踐最為熱烈的十年：除了阮義忠、關曉榮、和《人間雜誌》攝影群等為代表的報導攝影之外，以《自立晚報》攝影群的新聞攝影實踐，也衝破了國民黨控制新聞言論的防線，在1986年底的「許信良闖關桃園機場之警民衝突流血事件」的

許多現場畫面，第一次刊登於報紙要聞版。見證式的現實主義攝影實踐，於此全面展開。這些實踐，共同將攝影直擊政治社會現實場景、或政治反對運動的衝突現場，進行了充分的表達；攝影家們也集體站在政治反對陣營的新聞位置上，或者投入左翼批判之政治立場中，進行攝影介入現實的行動。這些將攝影和政治攪在一起的行動，對風起雲湧的1980年代的政治反對運動與社會力的爆發，有著一定的貢獻。

然而，1990年代起，勃興才不過十年的見證式現實主義攝影的實踐，卻忽然之間傾頹了。新的政治與社會問題都還在，有待攝影話語介入、再現。但是1990年代迄今，除了何經泰、周慶輝、陳敬寶、游本寬、沈昭良、和活躍於國際圖片通訊社的張乾琦等幾位攝影家，大抵仍以傳統的紀實手法¹，延續1980年代的紀實香火；大多數介入現實議題的靜態影像創作，如姚瑞中在《台灣當代攝影新潮流》的介紹，則是展開了以攝影為主要媒介形式或材料，進行具有多元語彙的視覺藝術實踐。攝影的創作在過去20多年裡的美學變化，當然有諸多原因，但是為何目擊／見證式的現實主義攝影，在實踐上難以為繼，則是需要思考和面對的問題。

三、紀錄片發展的簡略回顧

紀錄片這個影像媒介，在戰後所面對的政治情境，與新聞攝影一樣，一律掌握在國民黨的黨政機器手裡。1950年起，隸屬國防部的「中國電影製片廠」，專門拍攝軍事新聞片與軍事教育片；而由當時台灣省政府所控制的「台灣電影製片廠」，則負責製作社教新聞短片。至於反共／抗日愛國故事的劇情片生產，則由國民黨黨營事業機構「中央電影公司」包辦。（王墨林 2000：493）這樣的局面，持續到至少1980年代初，期間幾乎沒有任何「獨立紀錄片」，擁有提供見證、揭露社會或評論政治之真實處境的表達空間。

1 但是何經泰、周慶輝、陳敬寶、游本寬、和張乾琦等幾位，也都先後採用了非傳統紀實概念的攝影語彙或美學，進行對現實的描述。

airiti

僅有的非國家宣傳機器式的實踐，一是陳耀圻導演在1966年為加大電影系的碩士論文所拍的《劉必稼》，以真實電影的方法紀錄退伍軍人劉必稼，在花蓮開墾農場的工作和生活。《劉必稼》為台灣第一部具有現實主義美學意義的紀錄片，但也只能曇花一現；於當時的物質條件和尤其是政治環境，都難能見到紀錄片創作上立即的跟進或開展。另外一種非政宣紀錄影片的製作，是1970-1985年之間，在電視裡的新聞／紀錄節目中，以16釐米膠片的電影攝影機所拍攝的台灣本土文化經驗。這些作品以中視頻道的《芬芳寶島》系列裡，由黃春明與張照堂攝製的《大甲媽祖回娘家》最為經典。但此系列及其之後的電視紀錄片，例如《美不勝收》(1981)、《映象之旅》(1982)等，大多傾向於感性的、浪漫懷舊的、或散文腔調的抒情勵志式的風格，難以看到現實社會的問題面。(李道明 2000)

直到1986年「綠色錄影小組」的出現，現實主義意義的影像紀錄，才重新站到台灣紀錄片實踐的歷史舞台上。他們紀錄了解嚴前後在台灣發生的主要政治反對運動和社會運動事件，發行「美麗島新聞」錄影帶雜誌，並製作一系列的影像紀錄專題。1987年的解嚴日當天，較強調政治新聞與深度評論的「第三映象工作室」成立，但於當時社會氣氛而言有些曲高和寡，只維持了一年。

《天下》雜誌製作、張照堂導演的《一同走過從前：攜手台灣四十年》，是另一個1980年代後期的重要紀錄片事件。這部1988年於台視播出的專題紀錄片，回溯並推崇國民黨政府在台灣推動社會發展的建設成績，引起許多爭議和批評。有趣的是，做為一位在攝影創作上叛逆、獨行的藝術家張照堂，卻在1980年初的部分電視紀錄片節目、或者尤其《一同走過從前》這樣的政治話語裡，尷尬地成為協助宣傳「和諧社會」的導演。它起碼說明了紀錄片導演在這種委製的案子裡，為了工作與生存，只能扮演無立場的專業技術人員，無法成為話語的決定者。決定話語方向的人，是《天下》雜誌的負責人殷允芃，和當時由國民黨省政府控制的台視公司。

1990年代迄今，台灣的紀錄片漸次展開了多元的、普遍具有獨立製作精神的生產。吳乙峰導演和他推動成立的「全景映象工作室」，製作了《月亮的小孩》這部紀錄白化症患者備受歧視之社會處境的作

品。該片貼近紀錄對象，導演參與其中，有強大的人道感染力，讓文化圈與傳媒界廣為稱頌。此作甚至被有心於文化傳播和社會關懷的人，運作進入仍被政治力監控的台視節目時段做大眾播映，應是這類社會題材獨立紀錄片的首例。²吳乙峰和「全景」的紀錄片實踐，包括團隊成員各自或集體的創作，與承辦政府贊助的紀錄片教學課程等等，對近二十年台灣紀錄片創作方向的影響很大。

影像人類學者胡台麗教授的民族誌紀錄片創作，從1980年代中期起，即將鏡頭放在原住民文化儀式保存、和台灣不同族群文化的經驗差異上，開啓了影像做為人類學研究方法的台灣經驗。董振良之「螢火蟲映象體」的金門生活紀錄，林正盛／柯淑卿、蔡崇隆、劉俊宏、羅興階／王秀齡等幾位導演，對農民、勞工／工運、底層人物的紀錄，以及1990年代後期南藝大「音像紀錄研究所」的成立、及其培養的許多貼近社會的紀錄片作者，在在都對台灣現實主義紀錄片的生產，做出了重要貢獻。近幾年台灣在環境、性別、原住民、外籍／勞動人權、與戰後離流之歷史經驗的題材，有著諸多極為傑出的作品呈現。然而，在過去八九年裡的「主流紀錄片」，對溫情主義的消費，和個人私密紀錄片題材的盛行，卻引領著台灣紀錄片文化創作的走向，從而讓現實主義影像的政治性，整體來說產生了明顯不足。

四、現實主義影像政治性不足的幾個原因

台灣戰後的現實主義影像，雖也有議題與手法皆銳利的具政治面向的創作，但總的看來，我認為無論紀實攝影或紀錄片領域，依然缺乏足夠比例的比較深刻的政治性話語能力。在解嚴之後的年代裡，當現實主義影像處理政治議題、或提供政治性觀點，已經沒有安全之虞，這樣的不足，尤其是過去十年的發展狀況，更需要被討論。形成這個現象的原因不止一端，我於此羅列幾個初步的觀察。

2 當時努力協助《月亮的小孩》在台視頻道播映的幕後推手，是於2002年過世的當年台視資深編審、具有強烈社會主義政治理念與理想主義精神的小說家與電影人陳純真先生。

（一）政治控制的歷史背景

攝影與電影，是可與社會與政治現實短兵相接、直面遭遇的最有感染力的再現形式。戰後30-40年來的硬體條件是，攝影必須要有平面印刷媒介以承載訊息（報紙、雜誌）、或展覽空間（美術館、藝廊），電影則需要放映空間（戲院）、或播映管道（電視）。這些牽涉到傳播事務，而在戰後長期的戒嚴統治下，這些涉及言論與思想的媒介或空間，必然是被高度控制、檢查的。紀實攝影與紀錄片在這樣缺乏練習機會的政治大環境裡，自然難以普遍建立具有政治觀點的問題意識。

（二）物質條件的發展時程

我認為兩岸在現實主義影像的實踐裡，中國大陸的創作，在政治話語的銳利程度上，集體地優於台灣的創作。當然，中國的人口母數遠大於台灣，各領域人才必然相對的也多。但除此原因，兩岸在各自之政治高壓與言論控制時期的不同物質條件，也讓彼此的現實主義影像文化，有著不同的經驗或發展路徑。台灣戰後至解嚴為止的40餘年裡，在政治壓迫的環境下，必然也有一定比例的人，希望通過影像以介入現實。但是，那個年代裡的攝影器材與相關設備、材料，仍屬於比較昂貴的工具，並非人人使用得起。至於電影影像就更不必說，在相當一段時間裡的紀錄影片，是以16釐米底片的攝影機拍的，恐怕只有公部門或商業機構（如電視台）才能擁有這樣的設備。可上肩的攜帶型手持家庭式錄影機／錄影帶的設備，要到1980年代中期之後，才在台灣開始逐漸普遍起來。³

中國大陸的影像創作經驗則不同。中國在1970年代末起，從鎖國狀態重新回到世界的現實軌道裡，並經歷了1980年代的十年自由思潮衝擊。當1989年的「六四天安門事件」，讓中國的言論表達重新回到嚴厲監管的狀態時，1990年代的科技發展，卻已使攝影和錄影的工具門檻大為降低。數位器材在過去一二十年裡，成為有志從事現實主義影像創作的藝術家普遍擁有的基本設備。器材的機動性與低成本，鼓

3 當時努力協助《月亮的小孩》在台視頻道播映的幕後推手，是於2002年過世的當年台視資深編審、具有強烈社會主義政治理念與理想主義精神的小說家與電影人陳純真先生。

勵了創作往現實議題探索、突圍的有利動能。

（三）全球化與消費文化的登陸

然而，1990年代的工具條件改變，似乎沒有讓台灣的影像創作者，集體的拿起更輕便的攝影／錄影器材，往干涉現實的方向創作。我以為一個主要原因，是全球化與消費文化登陸台灣的時間點。1984年第一家麥當勞在台北登陸，開啓了消費文化／美式流行文化全球化的先聲；這樣的文化先後搶灘蜂擁而至，也是在解嚴前後的時間。因此，台灣在還沒有來得及好好喘口氣，面對百廢待興的社會與政治與文化，思考和討論如何重建一個具有文化與政治主體性的社會時，難以抗拒的消費文化，已經快速地將應該積極介入政治社會的年輕世代，導入一種只追求滿足自身慾望的新的生活方式和人生目標裡。年輕世代集體走向淺薄層次的「個人主義」與犬儒態度，不假思索地歡慶「後現代社會」的來臨，以消費替代公共參與，做為對「自由」和「選擇」的實踐方式。

（四）教育體制的挫折與限制

「不碰政治」一向是華人家庭教育和學校教育的宗旨與方向。讀書受教育是爲了學一門專業，日後能找到飯碗。無論解嚴前後，絕大部分學生的家長與老師皆耳提面命，在進入大學之前和之後，都不要過問政治。這使一代復一代的學生對現實迴避，不願意面對自己的社會問題，主流媒體也少有機會看到政治和社會真實。另外，台灣的基礎教育和高等教育，普遍缺乏邏輯理性或分析能力的訓練，也使受過一般或高等教育的人，包括學習以影像面對社會的學生，普遍缺乏看待現實問題的分析能力。

在影像專業教育方面，台灣現實主義攝影的教育和實踐，廣受美國新聞／紀實攝影傳統的影響，以密蘇里新聞學院的新聞攝影規範、*LIFE*雜誌的影像故事、和「全美新聞攝影協會」(NPPA)的年度新聞攝影大賽4等機制，做為現實主義攝影的典範和標竿。但是，美國大學的主流新聞／紀實攝影教育，是爲了供應美國資本主義社會媒體市場的需要，也就是班雅明(Walter Benjamin)在1930年代即提出的洞見：所謂「新客觀」攝影報導，是以消費新奇事物或特殊事件的照片，來促銷報紙的閱讀量，並且以大量製造和消費新奇之新聞影像，

達到資本邏輯由內裡改變世界的政治效用。(Benjamin 1982[1934]: 24) 1920年以降，在前蘇聯、德國、或英國的許多其他攝影介入現實和基進政治話語的實踐，例如攝影蒙太奇(photomontage)的手法，則幾乎未曾影響台灣的現實攝影文化。

(五) 安逸內縮的台灣情境

1970年代起，台灣漸次脫離的國際社會。1990年代中期起，台灣展開了至今未歇的藍綠惡鬥。台灣面對世界缺乏國際身分，面對島內則國家認同混亂。在這樣不確定與不安全的長期集體心理鬱悶下，年齡較長的世代，多半跳不出歷史經驗的限制，而不斷被綁架在經過操縱和放大的藍綠統獨情緒裡，難以自拔；年紀較輕的世代，則極度反感於成人世界這種缺乏理性的集體政治情緒，從而對政治徹底疏離、無感。加上日本「宅文化」等的流行，和台灣媒體八卦瑣碎化的嚴重資訊封閉效果，以及社交網路文化全面席捲年輕世代的注意力，這些因素綜合後的加乘效應，使台灣人民普遍陷入一種過度追求安逸、不問現實與政治的內縮性格。因此，即使拿影像工具進行表達的人，多半也容易耽溺在「個人經驗」的私密紀錄片題材裡，或者以風格化、個人化的影像創作，展現才華或趣味。儘管關注政治社會的現實主義影像創作者，近幾年有增加的趨勢，也有極為精彩的作品；從比例上來看，觀看或展示自己，仍是相對大宗的創作取向。

五、小結：現實主義影像的力量與問題

顧名思義，現實主義影像的內容，必定取自現實題材。真實本身通常已經具備了動人的力量，它直接連結、指涉了生活與歷史經驗。但是，當真實只能具有見證功能，或只能是帶有情緒感染性的材料，卻無法整理、編輯為具有思考性、反身性的話語，或者缺乏呈現與分析語境的問題意識或提問能力時，現實主義影像就未必能夠自動具有政治性的面向，觀者遂很難進入較深一些的理解複雜的現實。如果情緒感染的訊息太多，常常也可以使現實的材料，成為對認識現實問題的遮蔽，而非開啓。

另一方面，現實主義影像要提升其政治話語的力度，需要影像書寫者有更清晰寬闊的問題視野，以及更好的藝術敘事能力。左翼的批判性現實主義影像，若徒具進步的政治觀點，卻缺乏有說服力和感染力的影像敘事語言，也難以展開更大範圍的話語影響力。在台灣的現實主義影像生產裡，能夠有效地結合這兩方面能力的作品，尚不是特別的豐富，有待未來的影像創作者更多的努力。

引用書目

- 王墨林。2000。〈台灣紀錄片中的身分認同〉，收錄於《紀錄台灣：台灣紀錄片研究書目與文獻選集（下）》，李道明等編，頁493-495。台北：行政院文建會、國家電影資料館。
- 李道明。2000。〈台灣紀錄片文化變遷〉，收錄於《紀錄台灣：台灣紀錄片研究書目與文獻選集（下）》，李道明等編，頁517-545。台北：行政院文建會、國家電影資料館。
- 姚瑞中。2003。《台灣當代攝影新潮流》。台北：遠流。
- 郭力昕。2011。〈攝影文化的百年瞬間〉，收錄於《中華民國發展史》第10卷「文學與藝術」（下），陳芳明等編，頁451-473。台北：政大、聯經。
- 陳亮丰。1998。《紀錄片生產的平民化：95-98年「地方紀錄攝影工作者訓練計畫」的經驗研究》，清華大學社會人類研究所碩士論文，未出版。
- 。2000。〈紀錄片生產的平民化〉，收錄於《紀錄台灣：台灣紀錄片研究書目與文獻選集（下）》，頁602-603。台北：行政院文建會、國家電影資料館。
- 張照堂。1994。〈光影與腳步：台灣寫實報導攝影的發展足跡〉，收錄於《攝影透視：香港·中國·台灣》，王禾壁等編，頁11-25。香港：香港藝術中心。
- Benjamin, Walter. 1982(1934). "The Author as Producer," in *Thinking Photography*, edited by Victor Burgin., pp.15-31. London: MacMillan.
- Burgin, Victor ed. 1982. *Thinking Photography*. London: MacMillan. °