

國立交通大學

社會與文化研究所

碩士學位論文

現實邊緣下的私密·見證：

葉清芳攝影研究

Intimate Witness at the Borderline of Reality:

A Study of YEH Chin-Fang's Photography

指導教授：劉紀蕙

研究生：吳欣潔

2013 年 1 月

現實邊緣下的私密·見證：

葉清芳攝影研究

Intimate Witness at the Borderline of Reality:

A Study of YEH Chin-Fang's Photography

研究生：吳欣潔

Student：Hsin-Chieh Wu

指導教授：劉紀蕙

Advisor：Joyce C. H. Liu



Submitted to Institute of Social Research and Cultural Studies,
College of Humanities Social Science,
National Chiao Tung University

in

for the Degree of

Master in

Art

Jan 2013

Hsinchu, Taiwan, Republic of China

中華民國 102 年 1 月

摘要

本文以攝影家葉清芳（1960-2005）為對象，探討他如何在面對解嚴前後以報導攝影為主的實證性美學風潮，以個人的方式探索並發展獨特的攝影語彙。

本研究的架構分三個部份發展：第一部份是梳理台灣自 1970 年代中期以來報導攝影的在台發展，說明以「實用」、「系統化」、「人道關懷」等強調理性的公眾價值，隨著台灣現代化進程，型塑為具現代精神的攝影美學體例。第二部份主要分析葉清芳隸屬的「新寫實攝影」；探討這個以攝影記者為主體、具有群聚性的特殊攝影流派，他們如何追求個人性的創作實驗，並以具有顛覆性、反結構秩序的性格，挑戰以實證性為典範的美學時代；本文同時以此作為台灣晚近攝影史細節樣貌的補遺。第三部份則是藉由參與前述歷史過程的攝影家葉清芳，探索其攝影創作的出格特徵，以審視創作主體與時代美學互動之下不可化約的獨特性。

本文探索葉清芳影像作品中其影像思維與生命觀與之間的互涉性。葉清芳的「現實邊緣」意旨兩重涵意，一為攝影美學上的邊緣視角；他以不同的視角觀看現實世界，並且將之轉化為與生命貼合、具個人私密性的創作表徵。然而葉清芳生命中不停追求純粹創作的欲望，卻也預言了他與現實生活的必然疏離。

但事實上，無論是葉清芳生活或創作上游移姿態或疏離感，皆非人際冷漠與情感阻絕的表現，反之，本文透過分析葉清芳的攝影作品，從中發覺他對世界的自省與關懷，並且持續攝影與生命的私密對話以思考生命的型態與充沛能量。

關鍵字：葉清芳，解嚴前後，新寫實攝影，攝影史，攝影公共化，台灣攝影美學

謹將此論文

獻給我的勇氣媽媽—洪于晴女士



誌謝

從來都覺得「誌謝」是論文最難著手的一部分；它總是讓我感到太廣泛卻又太深刻了一些。但我想，或許趁此好好感謝曾經陪伴在身旁的人們，也給自己一次好好整理碩士班四年人生的機會。

謝謝曾經在碩士班陪伴我的師長，我的指導老師劉紀蕙老師，您總是鼓勵我，要勇敢地說出自己的話，而您貼在我心上溫暖的話我會也好好記得。謝謝林淑芬老師，三年來的相處雖然我有時會沒大沒小的開您玩笑，但是我很感激您曾給我的種種回饋與支持。謝謝我的兩位口委，林志明老師以及許綺玲老師，謝謝你們閱讀我的論文，並且給我鼓勵予以指教。碩士班打工維生的期間，我尤其要謝謝社文所上的幾位助理：慧芳，郁曄還有宜純，謝謝你們在工作上幫助我，並且不時給我打打氣壓壓驚。

另外在這本論文書寫的三年間，我要特別感謝曾經與我訪談的幾位人士，他們都是葉清芳的朋友：林鉅先生、潘小俠老師、謝三泰老師、鍾宜杰大哥，以及麗雲。謝謝你們不吝向我分享當年瘋狂且深刻的故事，也讓我這個從來沒有見過葉清芳的人，似乎可以從這些隻字片語中，交織出許多想像的空間。此外，我也謝謝「鄭南榕基金會」在 2012 年辦的一系列黨外攝影記者的座談，讓我可以目睹這些「傳說中」的攝影大哥，還能他們一起吃飯喝酒話當年。

我也要感謝和我一起生活的研究所夥伴。我的學姐們：亞訓、瑜珊，你們是我曾經的好飯友，只不過你們沒有陪我慶祝、玩仙女棒。謝謝秀惠，我們是同陣線的藝術研究者，期待我們一同合作的那天。另外我要特別感謝雅芳，你的心思細膩也敏感，謝謝你在我社文所的過程中，總是扮演一個忠實的聆聽者；不管是學術或是人生，我會謹記你給我的珍貴建議。我也要感謝倬慧，我們彼此是同一

天生日的，在知道的那刻，就知道有一天會是好朋友的。我也要感謝我的同班同學：政芬、阿利和于鈞，謝謝你們的陪伴，我很開心與你們同學，一同歷經這一切苦難，從而倖存並學會感激。而還在社文所的朋友：小豪、知宥、妍潔、小六、阿焦、宓蓉，我知道社文所的日子不好熬，謝謝你們曾陪著我一起哀號，祝福你們，在日後每一位都是踏過天堂路的勇士。我也要感謝我親愛的朋友們：文慈、莉穎、Keter、凱喬、葉子、思穎、小白、蘇董、大斐、克里斯、鼻子、筱嵐，謝謝你們陪在我身邊，給我歡笑，個個也都是我吐苦水的專業對象。我感激你們每一位都用自已的方式，陪我渡過這段艱辛的日子。

最後我要感謝的，是我最親愛的家人：我的媽媽洪于晴女士還有我敬愛的伯伯林光昭先生，這本論文是獻給兩位的。謝謝這麼多年來你們包容我的任性。我們都是生長在不善言詞的台灣家庭，但我知道在內心深處，你們一直為我著想，也守護著我。論文書寫的最後三個月，生活上幸好有你們的陪伴；我們有時會一起爬山、運動、散步、游泳、特地到港口買新鮮的魚、隨意聊天，但更常上演的是兩老鬥嘴、三人宵夜小酌。這些由生活累積下的點滴，很日常卻也深刻；我在這些日常之中才領略，原來天地之大，世界還有很多值得探索的，也有許多事情未必是知識能夠窮理；對於棘手的事情，很多時候「解答」卻悠哉地一點都不急著來到。我常想起伯伯常說的：「上帝自有安排。」這是一種寬容的處世，彷彿只要好好的體驗生活，答案自然會在你思索生命的過程當中出現。你們是我安定心靈最大的力量，謝謝你們，我愛你們，以及我的兩個哥哥以及小妹。永遠地。

張照堂說：「做為一名攝影者，我們看見很多，也看見很少。看見後，得告別。告別可不為了再看見。」我的碩士班階段就此正式告一段落，我藉此鼓勵自己往後的人生，要瀟灑的邁進，儘管那些失落的、惆悵的、難過的種種，都在我四年的自我省思中沈澱，並且終告落幕了。我期許日後的每一段經歷，都能痛快且淋漓地體驗，畢竟這是趟得來不易的人生。謝謝大家。

目次

摘要	i
誌謝	iii
目次	vi
第一章 緒論	1
第一節 研究緣起：1980 年代的攝影風格取樣	1
第二節 研究對象：攝影家葉清芳（1960-2005）	3
第三節 文獻回顧與問題架構：當前的攝影討論現象	5
一、攝影史的主流論述：再現性事實的反思	5
二、攝影史的細部敘事：台灣攝影文化的發展現象	8
第四節 問題意識	13
第五節 研究途徑	14
一、研究背景：重溯台灣攝影的公共化進程	14
二、共時視野的呈現：解嚴前後的攝影表現與文化創製	16
三、時代風格之外：創作主體的獨特性	17
第二章 台灣晚近攝影發展的公共化進程	19
第一節 1970 年代寫實攝影的復興	19

一、回歸現實的文化聲浪·····	19
二、現代視野下的「新」攝影觀·····	21
第二節 鄉土寫實攝影：專題攝影的在地實踐與形式變格·····	25
一、美學的過渡：遺留的個人抒情·····	25
二、將個人置入的大敘事史觀·····	29
第三節 從個人審美到政治的基進視野·····	32
一、報導攝影的在台實現：《人間》雜誌（1985-1989）·····	32
二、「人與土地」的異化·····	35
小 結·····	39
第三章 典範之下：解嚴前後另類攝影表現·····	41
第一節 攝影史的特殊身影：政治攝影·····	42
一、主流媒體之外的另一種見證·····	42
二、政治攝影內外的表徵矛盾·····	48
第二節 微觀與細節：個人歷史感知下的影像型態·····	53
一、新寫實攝影·····	54
二、尋找日常的徵候與異像·····	56
三、場景的置換：大敘事影像景觀的拆解·····	59
第三節 解嚴前後的酒館：私密的時代體驗·····	67

一、秘密基地：那一「攤」(去ㄨㄚˊ)	69
二、感官與本能：打破秩序與結構的擾亂美學	74
小 結	81
第四章 現實邊緣：葉清芳的攝影與生命	82
第一節 紀實與敘事概念的挑戰	82
一、形式的掙脫與破除	82
二、攝影範式的出格表現	90
第二節 生命與創作	98
一、現實的游移：創作之欲	98
二、以生命為創作形式	99
第三節 生命隱喻的純粹與孤獨	109
一、以醉姿走過時代：酒、友誼、創作的執著	110
二、自我與孤獨的投射	114
小 結	123
第五章 結論	124
參考書目	128



圖 次

【圖 1】李璦芳（1990）。〔看見與告別〕	1
【圖 2】葉清芳（1982）。〔動物園〕	3
【圖 3】李翠瑩（1989）。〔梨山上的兩個奇人〕	37
【圖 4】？（1983）。〔鎬米污染事件〕	37
【圖 5】陳博文（1979）。〔黨外人士於高雄縣橋頭鄉遊行示威〕	43
【圖 6】宋隆泉（1986）。〔桃園機場事件 1〕	46
【圖 7】宋隆泉（1986）。〔桃園機場事件 2〕	46
【圖 8】？（1986）。〔抗爭事件〕	51
【圖 9】黃子明（1988）。〔台北火車站五天靜坐〕	51
【圖 10】余岳叔（1987）	51
【圖 11】連慧玲（？）。〔地下道〕	58
【圖 12】葉清芳（1989）。〔高雄港口〕	58
【圖 13】洪裕正（？）。〔傷患〕	58
【圖 14】侯聰慧（1985）。〔拆船廠 1〕	62
【圖 15】侯聰慧（1985）。〔拆船廠 2〕	62
【圖 16】葉清芳（1986）。〔高雄〕	63
【圖 17】葉清芳（1986）。〔台北〕	63
【圖 18】劉振祥（？）。〔頑童〕	63
【圖 19】葉清芳（1987）。〔酒攤紀實 1〕	65
【圖 20】葉清芳（1990）。〔酒攤紀實 2〕	65
【圖 21】葉清芳（1991）。〔酒攤紀實 3〕	65
【圖 22】葉清芳（1991）。〔酒攤紀實 4〕	66
【圖 23】葉清芳（1986）。〔酒攤紀實 5〕	76

【圖 24】潘小俠(?)。〔醉巡 1〕	76
【圖 25】潘小俠(?)。〔醉巡 2〕	76
【圖 26】侯聰慧(1983)。〔龍發堂〕	77
【圖 27】洪裕正(?)。〔死亡〕	79
【圖 28】劉振祥(?)。〔流浪者〕	79
【圖 29】葉清芳(1983)。〔瑞芳〕	83
【圖 30】葉清芳(1982)。〔公車破窗〕	85
【圖 31】葉清芳(1986)。〔機場事件〕	85
【圖 32】葉清芳(1987)。〔土城看守所〕	85
【圖 33】葉清芳(1987)。〔桃園機場〕	86
【圖 34】葉清芳(1987)。〔造勢〕	88
【圖 35】葉清芳(1986)。〔法庭〕	88
【圖 36】葉清芳(1983)。〔瑞芳 1〕	91
【圖 37】葉清芳(1983)。〔瑞芳 2〕	91
【圖 38】葉清芳(1983)。〔瑞芳 3〕	91
【圖 39】葉清芳(1982)。〔瑞芳 4〕	92
【圖 40】葉清芳(1983)。〔瑞芳 5〕	92
【圖 41】葉清芳(1988)。〔昇平戲院 1〕	94
【圖 42】葉清芳(1988)。〔昇平戲院 2〕	95
【圖 43】葉清芳(1986)。〔桃園機場事件 1〕	96
【圖 44】葉清芳(1986)。〔桃園機場事件 2〕	97
【圖 45-1~6】葉清芳(?)。〔自拍照〕	100
【圖 46】葉清芳(1983)。〔小狗〕	102
【圖 47】葉清芳(1982)。〔車廂〕	103
【圖 48】葉清芳(1986)。〔嬰兒〕	103

【圖 49】葉清芳 (1991)◦〔小童 1〕	104
【圖 50】葉清芳 (1995)◦〔小童 2〕	104
【圖 51】葉清芳 (1986)◦〔青年〕	105
【圖 52】葉清芳 (1982)◦〔軍人〕	106
【圖 53】葉清芳 (1986)◦〔抗議者〕	106
【圖 54】葉清芳 (1987)◦〔激昂〕	106
【圖 55】葉清芳 (1986)◦〔舞廳〕	107
【圖 56】葉清芳 (2004)◦〔我和他的一分鐘〕	108
【圖 57-1~2】葉清芳 (?)◦〔針孔攝影〕	108
【圖 58-1~2】葉清芳 (?)◦〔攝影塗鴉〕	113
【圖 59】? (1990)◦〔小蜜房〕	116
【圖 60】葉清芳 (1987)◦〔扮裝〕	116
【圖 61】葉清芳 (1988)◦〔人偶〕	117
【圖 62】葉清芳 (1982)◦〔小童 3〕	117
【圖 63】葉清芳 (1983)◦〔小童 4〕	118
【圖 64】葉清芳 (1986)◦〔海邊〕	118
【圖 65】葉清芳 (1986)◦〔仙人掌〕	120
【圖 66】葉清芳 (1987)◦〔布袋戲偶〕	120
【圖 67】葉清芳 (1991)◦〔攤〕	122
【圖 68】葉清芳 (1982)◦〔企鵝〕	122

表 次

表 1：本研究架構	18
-----------	----

1990 年代，攝影者藉著形式突破的創作成果。

「形式」(form) 是使創作意念脫出的中介，也是作為揣摩、分析創作思維變化的路徑。參展的青年攝影家，除了高重黎 (1958-) 著重形式表現的人體攝影之外，潘小俠 (1954-)、侯聰慧 (1960-)、劉振祥 (1960-)、連慧玲 (1961-)、葉清芳 (1960-2005) 這群青年攝影家以凌亂、無拘隨性的視角，運用晃動、失焦、曝光過度等方式，營造畫面的迷幻感，傳遞現代生活的冷漠與異化；相較於穩健的紀錄風格，他們追求隨性的即景，其影像風格併發強烈、直接的張力：

劉振祥的幻影焦點，宛如逼視八 0 年代台灣現象的一面顯微鏡、緊緊扣住解嚴前後迷惘、騷動的社會邊緣。

侯聰慧的世界是一個敗壞、酸楚、失控卻也活生生的人間景窗。他的影像是一只自然滋蔓、腐蝕的活物、隱藏在他的散漫下，經由一種無名的顫慄心靈望見另一族群今日的生存困境。

高重黎的影像創作是十分個人而具顛覆性的，他的冒險與慾望活像一隻無頭蒼蠅，飛舞在墮落的現實與徬徨的虛無中。⁴

這批具有時代特徵 (epochal character) 的攝影作品，傳達台灣攝影以「紀實」導向的世代承接文化現象，卻不難發現，紀實的概念已在他們的影像實驗產生質變。

本文研究動機起自一次無意的「看見」，卻也是衍生自這批作品的困惑——這群攝影家究竟是誰？當年他們的「期待看見」，是形式的實驗，或是攝影思維的翻轉？什麼是「台灣 1980 年代」的攝影風格？他們想要推翻、突破什麼？此攝影作品在台灣解嚴前後的攝影環境，與當時的攝影審美觀、價值取向存在什麼樣的關係？攝影

⁴ 《台灣攝影群象》，1997，【劉振祥】、【侯聰慧】、【高重黎】封底簡介。

集《看見與告別》採集了台灣 1980~1990 年代攝影型態，作為具有複合性元素「時間範圍／世代」、「對象／社群」的分析材料，啟動本文的研究動機。

第二節 研究對象：攝影家葉清芳（1960-2005）



【圖 2】葉清芳（1982）。[動物園]。

攝影家葉清芳，生於 1960 年，台北瑞芳人。葉清芳屬於早慧型的創作者，在他仍就讀大學的期間，便以「動物園」【圖 2】這幀巧妙運用小孩與貓頭鷹的疊影、幻化出超現實的照片，獲得全國攝影比賽首獎的肯定。這份殊榮，推動了他日後長達二十餘年的攝影生涯。

1985 年退伍後葉清芳進入新聞界擔任攝影記者，直到 1998 年。從事媒體工作期間，葉清芳和志同道合的媒體朋友，進行私下的影像創作。1987 至 1994 年間，葉清芳舉辦幾次攝影展：【殘影解像】（1987）、【看見與告別】（1990）、【人間異像】

(1990)、【中港台當代攝影展】(1994)。⁵歷經十多年的新聞攝影工作、自我創作的累積，葉清芳終於在 1999 年發行個人攝影集《現實·極光·邊緣》。

2002 年，離開報社的葉清芳和一共 63 位朋友攜手創作，出版了《私密·想像》結合了攝影、繪畫塗鴉、雜文的日曆筆記。2004 年，葉清芳放下熟悉的紀實攝影，嘗試以觀念攝影反思影像本質，而有【凝視—被注視·元素攝影展】(2004)，以及【我和他獨處的那一分鐘】(2004) 兩次個展。然而長年嗜酒習慣的他，隔年 2005 年 6 月因卻長期飲酒過量，因而猝逝；辭世前著手電影劇本《狗眼人生》的書寫。

葉清芳的創作紀錄了台灣 1980 年代的社會風貌，然而從他近三十年的創作生涯，不論由出版、公開展覽的數量來看，皆說明他並非一位多產的創作者。其攝影作品主要收錄在攝影集《看見與告別》(1990)、《現實·極光·邊緣》(1999)，以及友人在他過世後編輯的創作回顧《狗眼人生》(2006)。到目前為止，關於葉清芳的攝影、圖像創作等討論，未有更深入整體的分析。

大致來看，葉清芳攝影歷程是由三個類型鋪陳而來。第一個類型是為以紀實攝影為取向，題材以生活周遭景致為主；第二個類型是以公共性新聞攝影為主，拍攝內容多以各大造勢場合、抗爭現場；第三個類型則是後期轉向觀念攝影的創作。由攝影史來看，葉清芳的創作時間集中在 1987 年解嚴前後，評論家吳嘉寶定義為「報導攝影盛期」。值得留意的，期間除了報導攝影為大宗之外，政治攝影的出現也是值得留意的解嚴前後攝影文化現象。

這份研究主要目的，在於探索葉清芳如何在以實證為主流的攝影美學時代，力求保留創作自由的可能，以說明創作主體不可化約的獨特性。葉清芳雖然沒有參與政治決策，但參與了時代的感性結構；卻親身參與解嚴前後政治時代的生命經驗，

⁵ 首度兩岸三地攝影交流展，由香港藝術中心主辦。台灣參展代表有王信、張照堂、郭英聲、何經泰、高重黎、吳忠維等十四位攝影家。

加上具創發性的長期創作，可作為重探台灣解嚴前後攝影發展的支點。藉由葉清芳的生命經驗，或許可以展開一個探討台灣近代史、攝影史的另類取徑。

第三節 文獻回顧與問題架構：當前的攝影討論現象

以下的文獻回顧將針對現有攝影論述的書寫模式提出問題，並且以此作為鋪陳本文的研究脈絡。第一部份是針對當前攝影史的敘事現象進行討論，以此就當前的攝影史書寫提出幾點看法，並且期待在方法上能有所突破。而第二部份攝影的文化現象，則是構成了本研究論述的基礎架構；在透過「解嚴」、「報導攝影盛期」、「攝影記者」三個關鍵字，勾勒出台灣解嚴前後攝影文化的輪廓，也同樣作為標定葉清芳在晚近攝影史的座標與定向。

一、攝影史的主流論述：再現性事實的反思

1. 傳統攝影史的書寫模式：時代風格為導向的線性史觀

當前攝影史的敘述模式多半採用藝術史的範疇界定，將歷史斷代作為時代風格轉型的單位，從而在此具有線性史觀的敘事中，強調各時代之間風格與特色的差異，以及時代、風格之間的斷裂性。

目前台灣的戰後攝影史作者多半為曾親身參與歷史的創作者、評論家等人，以下由黃明川〈台灣攝影史簡論〉（1985）、吳嘉寶〈台灣攝影簡史〉、蕭永盛〈台灣寫實攝影的綱要系譜〉（1995）、周文〈以歷史的眼光鳥瞰臺灣攝影的發展〉（1999）等文；這幾篇文章在內容上的共同特徵，皆是宏觀視野的攝影史整理。台灣攝影史多採用通史書寫，描繪出攝影史的大要軸線，主要追求平行於歷史與政治事件，並且以此軸線作為直接解釋攝影文化的條件歷史背景。然而，採取「時代精神」的時序標定卻有其歷史認知的闕漏以及範疇化的現象。以大歷史觀點著手的時代風格標

定工程，雖可作為理解風格轉型的節點參照，卻可能忽略各時期風格之間轉軌的動態痕跡，從而化約同一時期攝影表現的多樣性。

舉例來說，台灣 1960 年代的攝影表現，多以解釋為「唯美」、「畫意」、「沙龍」格調；在針對 1970 年代攝影史的書寫，將是強調攝影者的「鄉土寫實攝影」的實踐，而對於 1980 年代的描述，則是「報導攝影」為美學典範的描述。這樣的書寫模式，使得每項攝影風格在一定主題體系中具有特定的位置，屬於某個時期或時代風格，也假定了歷史中具有某種可被發現的法則。對此，本文認為在未有更多的攝影素材與作品、不同的方法學出現之前，當前攝影史的認識結構持續「覆述」的敘事現況，是難以突破的。此攝影史僵固的敘事型態，將不易釐清攝影生態內在細部的變化。

上述的書寫型態，終於在張照堂〈光影與腳步——台灣寫實攝影發展報告〉（1992）有所突破。這份揭開歷史豐富內在的報告，不僅關注台灣攝影史風格的流變，文章佐以具體作品的講解，同時在張氏參與台灣戰後攝影發展的觀察之下，相較於鉅觀、均質的歷史視野，張氏結合心得，並且採取敘述性的口吻，闡述時代流轉下的風格變遷。即便仍以時代作為評析單位，然而〈光影〉卻嘗試突顯一個時期中多樣的攝影型態，並且提出流派間互異風格共享其創作場域的異質現象。

事實上，觀察時代美學的轉移與改變，是一項可突破當前的攝影史時序界定，以及知識現況的既定框架的方式；假設此研究路徑可以成立，是建立在攝影研究的特殊特質。攝影的用途，經常牽涉它如何在不同的年代為人們看待；其中包含了攝影的美學觀、攝影的應用性，哲學思考與傳播價值。沿著這條路徑，將更能重建台灣攝影史內在的豐富與多元。

當前攝影史結合了線性史觀與時代風格的認識論，交代了時代風格是如何與社會、歷史環境同步變遷的合理性，實際上卻衍生出以下兩種現象：一為美學轉軌與「過渡」的較少著墨，另外則是無法被完全歸類的攝影類型，將無法被納入歷史之

中；許多創作者經常受再現性的敘史認知框限，使得無法在歷史上重新被看到。

承此，藉由上述幾部台灣攝影史書寫的「再現性事實」，不僅梳理出目前的攝影史模式，並且發現其中仍有待開發的攝影面向。承此，本文期待一種更為脈絡化、多元性的歷史敘事，而非過早將某個典型作為時代風格的認知，作為當前攝影史可能侷限的回應。

2. 二元化典型：藝術性或社會性

2004年出版的《台灣現代美術大系》為當前具有規模性的攝影調查。該叢書將攝影領域分為「報導紀實攝影」、「現代藝術意識攝影」兩類，賦予雙方獨立的發展脈絡，並以作者論的方式分別進行作品介紹，說明該範疇的創作風格。

《台灣現代美術大系》預設以某種規範原則，並且以某種相似性為指標，藉由必要的淘汰與選擇，不僅契合前述傳統攝影史平整式的歷史認知，卻也再次導向符合「時代風格」的討論方式。然而，以「分類」、「歸納」、「區別」、「類比」為原則的方法，實際上是曖昧的。舉例來說，其紀實分類包含早期紀實攝影個人表趣，如鄭桑溪的觀照行動，卻又有如關曉榮具批判視點的檔案影像；即使兩者皆屬紀實，然而內在的創作精神已有不小的差異。由此來看，設想以分類表現出不同流派創作立場、審美觀差異的理想狀態，轉而追求符合均質化的分類為目標，卻可能壓抑作者的獨特性。

本研究在考量到上述的現象，在一方肯定《台灣現代美術大系》以作者論，以及大量的訪談作為理解創作者個人歷程的補充的成果之際，卻也要反思，無論是忠實或呈現創作者符合其範疇特徵的創作階段，讀者藉由雖可掌握其代表流派的影像風格的初步認識，然而就同時代、不同流派攝影家彼此之間的對應關係，是否仍有其他的發揮空間。

倘若進一步來看，事實上《美術大系》的二元分類，恰好反應出台灣攝影文化內部長久二元化的創作立場。而台灣晚近攝影發展的主體變化，也發生於這場起自於「個人」與「社會」兩種攝影立場的拉鋸過程。⁶「藝術」與「紀實」與表面上看來僅是創作立場、形式選擇的差異，實際上卻並非名詞的表面界定；它們是歷史過程中因美學價值不斷轉換的互動作用，彼此相互抗衡、錯動的真實情況，從而殘留的分野概念。

然而，「個人」或「社會」的攝影，兩者的範疇界線建立在什麼樣的基礎之上？一個可能提供思考契機的角度是，倘若台灣晚近攝影是「社會」與「個人」兩組概念在歷史過程中不間斷的勢力消長，這已提示出一條不同的攝影研究取徑——若能妥善考量台灣晚近攝影「二元典型」轉移的具體脈絡，而不將之對立或是區分，而是再次相互疊合參照，以重構相對複雜化的歷史狀態，其結果將靠近歷史的內部現象，也能再次解釋大歷史架構時代美學與時代風格之間的承接關係。因此，探討「攝影美學的轉型」，將是探討台灣晚近攝影發展上，一塊有待開發的處女地。

二、攝影史的細部敘事：台灣攝影文化的發展現象

1. 「報導攝影」與「政治攝影」共構的解嚴前後攝影場域

「解嚴」(1987)是台灣晚近史最重要的事件之一，經常是觀察文化現象的參照點，然而這個因政治空間展開的時間座標，可如何成為轉化為詮釋文化現象的有效介面？解嚴前後的攝影扮演了什麼樣的社會角色？台灣解嚴前後隨著言論日益開放，以及如環境保護、勞工權益、政治抗爭、自力救濟等社會議題的浮現，攝影在充分與社會議題的結合之下，正式被納入社會改革行動的一環。由此來看，若探討

⁶「沙龍」與日據紀實精神的攝影，基本上出發點皆是以「個人」與展現「藝術性」為優先的。然而在類型上，紀實靠近表現生活真實的樣貌，被視為較為客觀的。從而在進入新型態攝影入駐的1970年代中期，攝影者轉由期待更為公眾化、客觀中立的攝影立場，上述兩者追求「個人藝術」的攝影觀，皆遭到了質疑。台灣晚近的攝影公共化進程更為徹底的發生在1980年代，期間如張美陵所言，攝影文化對機具的實用性重視已壓迫到攝影的藝術性討論。

台灣解嚴前後的紀實攝影發展，「攝影的基進性」必然是探討的核心。

「報導攝影」是目前台灣解嚴前後紀實攝影發展的識框，發行於 1985 年的《人間》雜誌，尤其為重要對象。相關研究有：陳弘岱〈《人間》雜誌紀實攝影對台灣紀實攝影的影響〉，以典範化的方式，探討了《人間》在台灣紀實攝影系譜上的影響；季惠民〈解嚴 1987 前後紀實攝影之研究〉探討台灣解嚴前後報導攝影以「社會關懷」、「人道精神」為理念的實踐與作為。攝影者選擇介入社會，有別長期以來疏離、追求審美品味的消遣興趣，肩負起以紀錄為使命的拍攝行動，尤其以專題報導攝影蔚為風潮；解嚴前後具代表性的報導雜誌有《人間》雜誌（1985）、《台北人》（1986）、《攝影報導》（1987）等。

張美陵認為：「台灣『報導攝影』的產生有其特定的歷史脈絡，寫實主義在鄉土運動時期盛行也是因應社會發展的需求，希望利用攝影來從事發現、記錄、報告傳達。」⁷解嚴前後社會面臨的急遽轉型，攝影的實用身份再次受到社會徵用，和當時的社會變革有密切關係。然而，不僅是報導攝影的實踐，出現於 1980 年代與黨外雜誌配合的「政治攝影」⁸，其影像內容以激情的影像語彙控訴國家暴力，成就了具體的政治行動與實踐，並且實現了台灣攝影之於政治改革的批判可能。

2. 報導攝影盛期

吳嘉寶將台灣攝影 1975-1990 年間，標定為「報導攝影的全盛期」。⁹吳嘉寶長期觀察報導攝影的「人道主義」，探討報導風格對於攝影文化的影響，反思報導攝影成為台灣攝影場域具排他性美學的現象。他指出，報導攝影一再強調的「社會良知與使命感」，主導了台灣紀實攝影價值的核心：

⁷ 張美陵，1996，頁 80。

⁸ 此處所指的政治攝影，並非受到政府徵用以宣傳國家意識形態的文藝工作，意旨為出現於 1980 年代以政治事件、群眾造勢等為拍攝主題，並且訴求政治反對立場的批判性攝影。

⁹ 吳嘉寶，〈報導攝影在台灣〉，<http://www.fotosoft.com.tw/book/papers/library-1-2003.htm>。

想要獲得認同的作品，就必須要是：在鄉下的、街頭拍到的，畫面中有人走動的，當時所謂『報導攝影』的街頭攝影式的作品……許多想要離開人群、在影像本質上探討問題的攝影作品，也被經常被貼上『不認同本土』、『缺乏人文精神』之類，等同於『人格缺陷』的標籤。¹⁰

吳嘉寶提出台灣攝影文化價值取向的關鍵：一次受到「中國攝影協會」主導，使得沙龍成爲支配性美學（dominant aesthetics），阻絕其他攝影型態的平等發展，另一次出現在報導攝影爲大宗的 1980 年代中期。吳嘉寶認爲攝影者沿襲報導攝影理念的「人道關懷」簡化了紀實攝影的多樣性；而報導攝影強調人道精神、社會關懷出發的行動，卻也架構出美學倫理化的歷史現象。換言之，報導攝影爲主流的現象背後再現的是內在於歷史結構更爲龐大的權力問題。

王雅倫的觀察也此上述呼應了上述的問題意識。她指出，台灣報導攝影的發展後期出現「聖化」的現象，原因在於攝影者深信攝影語言的透明性，未能反省影像傳遞的意識形態問題。此外，當紀實的概念被納入一套形式文法¹¹，攝影成爲考察與會診、調查性的實用紀錄，成爲捨表現而取再現的，不僅紀實範疇的創作空間受到壓縮之外，以人文關懷、良知、社會公義、道德等倫理面向出發的攝影行動，開展出以倫理訴求爲審美標準的現象。

此外，對於追求人道關懷的報導攝影現象，張美陵也指出，自 1970 年代台灣攝影文化的「報導品味」，形成攝影討論側重「攝影社會性」的現象。她說明：

80 年代台灣攝影界的國際視野仍在於記錄寫實……社會關懷的使命感強大過於對於藝術本身意義的探討。將近 20 年期間，發展台灣社會需要的報導攝影，固然達成了某種階段性的社會任務，然而，忽略攝影藝術層面的

¹⁰ 吳嘉寶，〈攝影文化的形成與價值判斷的賦型〉，
<http://www.fotosoft.com.tw/book/papers/library-1-1008.htm>

¹¹ 王雅倫，1998，頁 222。

探討，使得台灣攝影的藝術性與社會性所造成的鴻溝，越來越難跨越。¹²（粗體為筆者所加）

由此來看，晚近攝影公共化過程中逐漸明確的社會性格，已經壓迫到攝影個人性的創作面向，因此張美陵呼籲重拾攝影表現的「藝術性」空間。由此來看，前述曾初步提到台灣攝影「二元典型：藝術或社會」的美學現象，同樣在解嚴前後的攝影現象中得到進一步的印證。

整體來看，解嚴前後的攝影發展以報導攝影價值「人道精神」為重的美學現象。然而，一個時代的美學典範(paradigm)、主流風格是如何被建立的？什麼樣的攝影類型，足以獲得時代認可，從而成為典範？事實上，人們對於典範的信仰，經常是透過時代論述構成的；美學典範的成立，即便和具體的時代發展有所相關，然而卻不能忽略強化典範形成的論述力量；美學典範的型塑，也牽涉了歷史寫作、歷史如何界定範疇與分類的問題。依此來看，似乎又再一次回應前述的「攝影史的大敘事」的分類與範疇化現象。

實際上，許多在主流之外、未能被分類、派別立場曖昧的攝影家，在歷史中既無法被看見卻不乏他人的爭議。以攝影家侯聰慧來看：

若在侯聰慧那批有著迷人之『意外效果』的影像上，**建構層層的聯想與理論**，總讓我要有些擔心與保留；因為，雖然我也十分欣賞侯作品中無機而作、自然天成的趣味，但對於曾經**遊戲**了幾遭、即不再有持續之攝影創作的人而言，某些過重的肯定，意義何在？¹³（粗體為筆者所加）

郭力昕的「攝影意義」為何？這是涵蓋在何種價值評斷下的「意義」？是否已呈現出某種美學要求的目光？台灣晚近攝影美學倫理化的現象，成為一種價值的再

¹² 張美陵，1997，頁 197。

¹³ 郭力昕，1998，頁 11。

現，晚近攝影討論過於關注報導攝影的現況，知識生產上的困難，進而形成當前紀實攝影議論的困境。該如何重新翻轉台灣晚近攝影史的僵固呢？本研究嘗試藉由攝影家葉清芳作為探入攝影史發展的具體人物；從他的工作經歷、創作路徑、生命經驗，作為實際操演於台灣近代史與攝影晚近發展，兩重交疊的介面。

3. 攝影記者

台灣晚近從事攝影的主體身份，從早期以發展興趣的資產階級，隨著晚近自1970年代展開的攝影進程，逐漸轉由從事公共化攝影的攝影記者為主。1980年代中期以來，台灣適逢社會轉型的歷史環節，此時掌握機具的權力的攝影記者，攝影記者的能見度也在同時也受到重視。

其中可依媒體屬性分為三類，一為深度訪調的「報導攝影記者」，二為和黨外雜誌配合、反對立場鮮明的「街頭記者」，三為體制內報社的「新聞攝影記者」。後兩者為解嚴前後「政治攝影」的生產者，且工作之故大量參與抗爭現場，兩者工作屬性較為接近。然而若由創作立場上來看，攝影的基進性是為報導攝影者和街頭記者一致認同的。

鍾宜杰〈舞影者：台灣戰後攝影記者的習癖字品味的形構〉對晚近攝影記者的習癖（*habitus*）研究指出，台灣解嚴前後報社給予攝影者較大的自主空間，除了新聞攝影之外，他們也熱衷挑戰不同探索自我的私領域創作。¹⁴當時許多攝影記者是美術相關科系、傳播印刷科系出身的青年；他們隨著解嚴前後大量釋出的媒體職缺，進入媒體工作。對他們而言，新聞工作未必是伸張政治理想的具體實踐，尋找「工作」和「創作」的平衡點，反而是他們的機會策略。相較街頭記者鮮明的反對立場，體制內的報社記者參與社運的背後原因，未必是受到明確的政治信念驅使；許多時

¹⁴ 解嚴前後大量出現的私人攝影藝廊，如「爵士」(1981)、「安麗」、「名人」(1986)、「夏門」(1988)等，提供當時年輕攝影者發表作品的多元管道。

刻，他們踏入政治現場僅是工作需要，並非自發性的行爲，攝影生產已進入到資本的邏輯當中，而非一種象徵價值的寄託。

即使報社攝影記者從事政治攝影的生產、目睹抗爭的情勢變化，然而卻並非抗爭的行動主體；報社攝影記者的關懷卻又止於旁觀者，不如社會運動者、街頭記者受到某種信仰價值「全程參與」投入抗爭。此爲一種特殊的「間」(in between)的旁側姿態，其「邊緣」的獨立姿態，表面上靠近，在作品內在以具備不同的創作意識；從而攝影者獲得在題材上以公共爲名，卻獲有「私我創作」之實的特殊攝影。如同 Certeau 提出的日常生活實踐，主體能通過日常生活的實踐，「躲避」日常生活當中的規訓力量，並且在受到限制的現代社會偏離軌道，小規模地冒犯它。

台灣解嚴前後某部份攝影記者，在自身和政治保持適當的距離，從而生產政治攝影的過程中出現創作的縫隙，成就許多以政治爲名，卻也是最爲個人的獨特創作表現。身爲攝影記者的葉清芳，嘗試以自我、私人的方式表現另一種「政治」的可能，並且以不同的觀看視角、形式表現新聞攝影，作爲自我創作的試煉與挑戰。

第四節 問題意識

本研究的問題意識，在於探討時代中集體論述與個人變異的現象；藉著援引當前攝影研究現有的討論基礎，本文嘗試以不同的研究取徑，進行台灣解嚴前後攝影風貌的重探。攝影家葉清芳作爲參與時代的個體、迎上報導攝影在台實踐重要環節的生平特徵，利用他和台灣晚近攝影發展之間的說明性，以及作爲本研究討論的範圍與依據。以下先由三個面向，提出本研究的基本問題：

首先是關於攝影史的問題與回應。本研究探討晚近攝影發展中「人道精神」、「社會關懷」的創作理念，如何隨著歷史條件生成、轉變爲一種時代美學。攝影的「實證性格」如何在晚近攝影發展中逐漸受到重視，報導攝影是如何被建構爲創作形式

的時代典範？它僅是一種形式的選擇嗎？該形式背後的價值判斷如何影響台灣晚近攝影的美學與發展？

其次，葉清芳表面上接受時代主流攝影美學的實證取向，加入了具公共性質的新聞工作，並且因工作之需，充分地參與政治行動，然而從葉清芳的創作歷程可知，他也並非爭取公民權益的抗爭者，也抗拒將攝影讓渡給某種意識形態或使命。面對台灣社會面對民主化的階段，「政治」在葉清芳的影像留下了什麼軌跡？他如何由個人的觀點，回應解嚴前後的時代美學？

最後，探討個體與時代美學之間的「承接」或「變異」的關係。葉清芳嘗試在「紀實」的領域中突破傳統的既有表現，然而葉清芳的攝影表現的主題，是否依舊繼承台灣紀實攝影的傳統？他如何以自我的語彙持續攝影創作？

第五節 研究途徑

一、 研究背景：重溯台灣攝影的公共化進程

為了回應當前的攝影史寫作範疇化的現象，本文嘗試以「脈絡化」的方式檢視台灣晚近攝影發展。由於任何創作類型的主流地位絕非一夕之間為人奉為圭臬，台灣解嚴前後具有主導性的報導攝影，同樣歷經「從在野到主導」的過程。晚近報導攝影的崛起，實際上暗示台灣晚近攝影由「個人」走向「公共」的進程。

上述的歷史現象，可再分為兩個階段理解。首先是 1970 年代報導攝影發展初期，而後是 1980 年代的報導攝影盛況。前期追求形式題材、攝影觀念的解放，其影像內涵具有大敘事意味與人文關懷的訴求；後其以《人間》雜誌具規模性、批判視野的報導攝影行動為代表；關注於當前的社會現象，並且嘗試攝影的基進可能。

倘若採取脈絡化的書寫策略，便可進一步回應晚近報導攝影發展的評述，多援引西方世界的報導攝影發展史、西方報導攝影發展，並且經常預設報導攝影「人道關懷」核心價值、「社會介入」行動立場的知識現象：

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……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，適用於所有的在地案例，且需要被檢驗與質疑。¹⁵

如同郭力昕提醒，台灣的報導攝影的發展性格是被「相對化」的，並非固著於外來的「西方標準」之下的本體概念。依此來看，專題報導攝影並非預設為一項定義下的攝影類型，而是一個曾經具體作用於台灣攝影發展過程中幾經實驗的「變體性創作」——經常是隨著時代的美學觀與社會需求而調整、演化的文化現象。

承此，本研究首先將檢視台灣戰後 1970 年代以來的攝影文化，如何隨著政治條件、社會文化的脈動，發展出不同時期人們看待攝影行動的意義變遷，以及探討攝影如何在不同社會階段扮演不同的社會角色：「細膩地探索攝影在使用、界定論述的發展過程，便成為攝影史研究特有的一項課題。」¹⁶由於攝影本身缺乏語言，觀察人們如何看待、認知攝影，是一道提供追蹤台灣晚近攝影發展的介面；換言之，檢視攝影的週邊論述，從而掌握美學典型的形成過程，探索攝影主體在歷史中的更迭，則是當前台灣攝影討論有待開發的面向；此研究策略，更能回應當前攝影史的寫作框架，而對於台灣晚近攝影發展有更深入的理解。此做法將靠近林志明〈多重敘事之必要：攝影史書寫問題初探〉提示的研究取徑：

不先預設攝影本身的性質，不以先設立一個攝影的界定來作為歷史書寫由對象層次保障的穩定性和統一性，而是隨著攝影本身在其歷史中的開展而

¹⁵ 郭力昕，2008，頁 12。

¹⁶ 林志明，2006，〈多重敘事之必要：攝影史書寫問題初探〉，<http://blog.yam.com/binda/article/7325668>。

加以逐步地著重。如此，攝影的歷史將伴隨著一個有關攝影如何被思考、使用的歷史。結果，攝影史將要著重的不只是攝影影像的實踐，而且還將有關攝影論述和概念的發掘。¹⁷

藉由專題報導攝影的在台實踐，可反映出台灣晚近攝影性格更迭的背後原因；此脈絡化的過程，不以範疇化的分類標定時代風格，而能有助於釐清解嚴前後報導攝影典範現象的歷史進程。

二、 共時視野的呈現：解嚴前後的攝影表現與文化創製

爲了加深解嚴前後攝影文化的理解，以及解嚴前後攝影特定的時代考量，本文將分析具有鮮明特徵的「政治攝影」，提出另一種共時、共置於「報導攝影盛期」的攝影類型，一方面可翻轉對於一個時代類型的既定印象，不再將「報導攝影」視爲獨占時代風格的創作類型，另一方面，也藉此將本文的研究對象，置入一個更爲立體化、更貼近歷史複雜向度的認知架構。此架構的內部，包涵了個體面對歷史動態的種種應對，比方說，透過開創社群文化、不同的個人創作表現。

由葉清芳的經歷來看，身爲從事政治攝影的影像工作者，他參與的攝影記者社群，仍持續尋找創作與文化創製的能動性。本文將以攝影記者的特殊社群「攤」，作爲補充解嚴前後公共化時代底下文化現象的另類表徵；另一方面，該社群的非理性特徵，則是可供理解參與者「新寫實攝影」具有破壞性張力的影像風格，以及內在精神的參考介面；此批具有「殊異性」的攝影創作，同樣再與前述理性化的攝影現象，在攝影脈絡中進行的另一種對話。

¹⁷ 同前註。

三、 時代風格之外：創作主體的獨特性

本文一開始提到的攝影集《看見與告別》，讓我們看見台灣 1980 年代攝影表現的另一重面向，共置在「報導攝影」風潮中具有殊異性的攝影作品，說明了藝術實踐在歷史運動中，不必然受到時代風格的收編。然而，由於攝影的複雜特質——它既是藝術媒材、檔案史料、科學技術，要能直接地描述攝影文化發展，在界定範疇的選擇上，已經是一個難以釐清的工程。陳述主流的形塑過程的討論不易，至於要如何指名、言述外於主流的創作類型，更是另一種論述上的新挑戰。Susan Sontag 曾敘述攝影家難以描述的歷史形象：

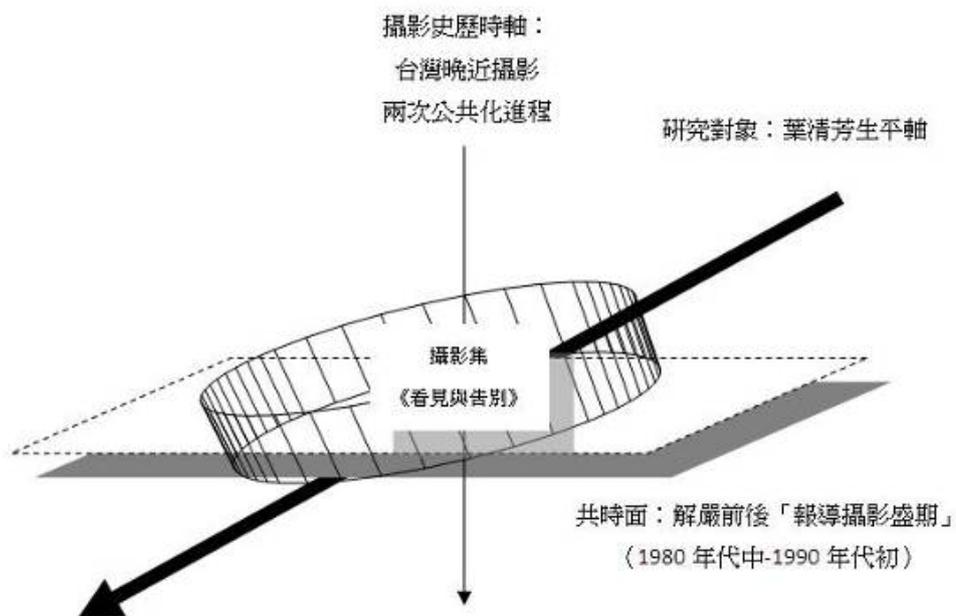
在繪畫史中，繪畫運動有它真實的生命與功能：畫家們經常透過『他們屬於哪個運動或哪個派別』的說法，而得到比較好的瞭解。但在攝影史中的運動是短暫的、偶然的、外來的、有時甚至只是草率的……把攝影家群組在不同的派別或運動裡，似乎（又）是建立在攝影和繪畫間不可抑制卻又必然造成誤導的『類推法』（analogy）上的一種誤解。¹⁸

經過前述歷時性的梳理、共時性的類型鋪陳，可架構出對於台灣攝影史相對立體化的分析視野。在此基礎下，再次思考攝影家葉清芳，處於相對開放的言論空間與創作環境，卻也同時面對攝影場域內部不同型態美學的論述角力，一為追求社會性攝影的盛期，另一為新興的攝影創作局面，受到此兩股力量影響之下的複雜情境。

葉清芳的創作風格與創作型態，混雜了歷史的必然，以及個體無法化約的獨特性。舉例來說，葉清芳回應了報導攝影盛期的職業選擇：攝影記者——或許無法明確的政治傾向、社會理念，得知他選擇進入媒體工作的背後動機，然而媒體工作是當時攝影愛好青年的普遍選擇，但是藉此普遍選擇，卻更能突顯出葉清芳在群體中

¹⁸ Susan Sontag, 黃翰荻譯, 《論攝影》(台北:唐山出版社, 1997年), 頁 181-182。

不可化約的特殊性；此獨特性，將成爲反轉分本論文析階序的著力點——再次以個人回應歷史結構，從而提出葉清芳與主流美學、其他攝影者創作表現的變異之處；他的作品，也將成爲解嚴前後攝影風貌的補遺。以此爲序，本文將在篇幅中，陸續回應上述提出的問題。



第二章 台灣晚近攝影發展的公共化進程

第一節 1970 年代寫實攝影的復興

一、 回歸現實的文化聲浪

回顧台灣的 1970 年代，是一連串由國際外交挫敗綴連而成的序列：從退出聯合國（1971）、台日斷交（1972）、保釣事件（1972）、石油危機（1973），到台美斷交（1979）等重大國際外交事件，政府爲了回應台灣國際地位的困境，透過發展基礎建設，進而交織出一幅由人民與國家，強調文明、理性、進步價值的社會圖像，作爲凝聚國族意識的認同工程。尋找自我、國家、民族「認同與歸屬」的聲浪，從而瀰漫於社會言論之中。

依上述的歷史條件，再次觀察台灣 1970 年代攝影發展的狀態，表面上「沙龍派」仍是攝影界的主流，然而沙龍派倡導的「唯美主義」、追求「個人意趣」的審美觀，在面臨逐漸轉向集體性、追求國家認同爲價值的言論聲浪下，已逐漸成爲保守的象徵，「沙龍」一詞從而受到社會的再次檢視。值得一提的，當時文化界人士訴求「轉向民間」、「回歸現實」的立場價值，同樣對沙龍攝影提出批評，期待另一種前進民間、探索現實的寫實主義攝影：

……為時代作見證的胸襟，利用照相機無比的寫實功能，毫不偽飾地刻劃了這個飽經戰禍洗禮的民族面貌。厭倦了虛偽、矯情公式化的「沙龍照片」，這些由鄉野、陋巷攜回清新的人物塑像，象徵著知識份子渴望已久的清泉，一時風行草偃，成爲各方寄以厚望與「沙龍」分庭抗禮的新寵。¹⁹

¹⁹ 蔣載榮，1988，頁 150。

由此段文字可以發現，攝影機具的「客觀」、「寫實」被作為抗衡沙龍攝影的基礎依據，從另一角度來看，台灣的攝影美學在此階段開始產生了顯著的轉向。攝影的自沙龍保守傳統疏離現實的審美性格脫出，其功能被重新賦予不同的價值及用途，並且肩負新的公共性任務。

除了上述攝影在審美與社會功能的顯著轉向之外，台灣 1970 年代寫實攝影的復興在與能見度高、接近生活題材的雜誌配合之下，另外開闢了公眾認知的平台。舉例來說，如雄獅出版的《雄獅美術》（1971）、《攝影兒童》（1979）、《攝影台灣》（1979）、《攝影台灣》（1979）；戶外出版《戶外生活》（1976）、《台灣百岳全集》（1978）。大拇指出版《經典攝影家叢書》（1979），以及《攝影家》（1972）、《漢聲》（1978）等大眾刊物²⁰，皆是台灣寫實攝影在台的實踐作為。另外 1973 年由高信疆提倡的「鄉土與報導攝影」，寫實攝影的推廣在與中國時報副刊策辦的「人間參與」、「人間攝影展」、「報導文學獎」等專欄（1976）配合下，攝影的紀錄功能以及人文關懷的理念，更得到大眾化的支持。

表面上，發生於 1970 年代攝影場域的「寫實復興」，是將「寫實」作為相對於沙龍唯美主義之外的另一種審美立場的引導與轉向。值得留意的，若從文類和攝影內容來看，其「寫實」一詞，很容易令人聯想到台灣日治時期台籍攝影家進行的寫實、抓拍、風土民情等展現個人興趣的攝影表現。然而，倘若再探此股以寫實為力量的美學風潮，引領其寫實復興的背後，並非早期攝影家素樸式的攝影觀照，相對地，卻是另一重具有現代視野的「新寫實攝影觀」；它不僅形式上挪植了報導攝影 (documentary photography) 的理念與形式，更體現了以西方國家為知識參照的美學在地化過程。

以下本文將進一步探討台灣晚近攝影公共化進程，論述者如何藉由推廣攝影的

²⁰ 這部份文獻的整理，參考張照堂〈光影與腳步——台灣寫實攝影發展報告〉的彙整報告。

實用性，並且將「科學理性」作為相對於沙龍攝影追求個人化的客觀價值，一方追求更為系統化與邏輯性的攝影形式，另一方面，本文也將指出仰賴客觀與對象化過程下的「新」攝影觀，其背後攜帶的人道關懷理念如何在台灣晚近攝影公共化進程中，逐漸內化為攝影者自我覺察下的社會使命與啓蒙姿態。

二、 現代視野下的「新」攝影觀

1. 公共、理性、客觀的實用攝影

台灣自 1970 年代中期以攝影文化以「寫實」為訴求的美學展現，和台灣社會進行的現代化過程有著同步關係。當時的攝影論述者與引介者，同樣將參照目光探向西方實用攝影的實踐，作為另一種攝影觀的洗禮與啓蒙。論述者不僅強調攝影的「工具性」與「應用」，並且在揉合新興／西方報導攝影理念的條件之下，將台灣自身既有的紀實攝影傳統，重新注入新穎的創作理念，從而改造為訴求「實用」、「客觀」具有現代精神的攝影型態。

以 1972 年《雄獅美術》由莊靈主持的【攝影專欄】為例，該專欄中大量介紹了西方國家在實用攝影領域的發展成果，為台灣晚近攝影場域注入一道理性化的目光。舉例來說，莊靈在〈攝影的界域〉（1973）一文中，介紹 X 射線與物質之間的關係，是為「透視攝影」應用於醫學、科學領域的現況。從這樣強調攝影客觀、中立的機具特質，並且推崇科學理性的立場態度來看，不難發現莊靈企圖藉此擱置、甚至扭轉攝影作為展現個人意趣的藝術身份，並以此期待攝影落實在公眾社會的積極性格，他提出：

攝影在先天上具有『寫實的』、『實用的』、『再造的』三種特質。而且必須在我們瞭解和肯定了攝影的這三種屬性之後，才能進一步談到創造，

談到個人風格的建立，談到藝術。²¹

莊靈認為，攝影不僅作為一項藝術媒介，其價值更來自於它作為一項「客觀、具有公共性的工具」，人們應彰顯攝影「紀錄」真實、「反應」真實的機具作用。因此，莊靈認為具有新思維的攝影者，不該躲在暗房追求沙龍情調，應將攝影作為介入社會的實體行動。此提倡攝影者的公共化身份，以及強調攝影者肩負的社會義務與責任，已和早期攝影追求個人意趣的創作立場大相逕庭。實際上，台灣晚近攝影發展中攝影者之於社會的使命感與身份認同，也仰賴了西方報導攝影的理念仿效。

2. 攝影者自我的覺察：人道關懷的信仰與傳播

除了上述論述者關注西方國家攝影實用、客觀的功能之外，攝影行為的倫理化表現，同樣是台灣晚近攝影公共化進程中「新攝影觀」的重要展現。台灣晚近攝影者姿態的想像，多半經由仿效西方的攝影實踐而來，其中以西方國家的「專題報導」如《國家地理雜誌》(National Geographic Magazine)、《生活》(LIFE)，以及《馬格蘭》攝影群(Magnum Photos)等報導攝影經典為代表，而美國攝影家尤金·史密斯(W. Eugene. Smith, 1918-1978)則為當時最受到矚目的報導攝影家。

談及報導攝影的在台發展，可先從攝影人道精神在西方世界的具體實踐 1955 年的報導攝影經典展覽「人類一家」(The Family of Man) 看起。該展覽作品充分表現攝影行動內在「人道關懷」(Humanitarianism) 的理念，扣合了攝影行為、人文關懷、道德精神三者的關聯性，同時也強化了報導攝影內在的道德意涵。許多評論者報導攝影是以透過倫理化的方式展現自身，如 Roland Barthes 和 Allan Sekula 皆曾「批判該展背後所洋溢的泛人道主義如何將影像去脈絡化與去政治化，認為此美學型態，實際呼應了當時美、俄兩大陣營對峙之下的國際冷戰結構，而在美國政府的大力支持下，成為「文化冷戰」的重要武器。

²¹ 莊靈，〈從攝影的特質論攝影的藝術創造〉，《攝影天地》第 1 期(1975)，頁 9。

換言之，即便「人類一家」企圖以超然、客觀的方式，羅列出內在於人類全體客觀共享的生活經驗，然而實際上，這些影像卻再現了以美國為霸權的政治視野。台灣作為被納入國際冷戰結構中的一環，政府當局在選擇與美方靠近的政治決策，也間接影響了攝影文化的價值取向。

台灣 1970 年代的攝影場域，當時引進的大量歐美攝影實踐，成為台灣攝影者的理想寫照；而西方報導攝影行動懷抱的「人道精神」、「人文關懷」的信念，尤其受到論述者讚賞。舉例來說，1974 年莊靈在介紹【馬格蘭】的系列文章中提到：

那種四海一家，民胞物與的情懷，更令人無限欽仰。許多人多把他們稱為『關心的攝影家』(The Concerned Photographer)，事實上從他們作品裡所散發出的正是他們對世界、對整個人類生活的無限關切與同情……。對於手裡握著紀錄物象真實情慾最佳工具的攝影家們來說，更是一項最有意義的偉大工作。²²

由此段文字可以看出，作者特別指出西方報導攝影者將自發性的創作意識，轉由以個人落實於公共社會的關懷表現，他們從事的，不僅是畫面的經營與獵取，而是昇華為具有道德意義的倫理表現。而此創作取徑，充分影響台灣攝影者日後的行為仿效與價值投射。然而值得留意的，當攝影行動的倫理色彩逐漸加重之際，也暗示了攝影者在從事倫理化的攝影實踐之際，可能扮演具有菁英色彩的啓蒙身份。

實際上，台灣 1970 年代引介報導攝影入台的論述者，一方面作為輸入知識的中介者，另一方面，他們也為報導攝影在台實踐的先行者。除了曾提及的莊靈之外，攝影家王信²³（1942-）同樣在報導攝影入台的初期扮演重要的論述與實踐者。她在 1977 年發表〈報導攝影〉，指出報導攝影應有的五項綱領：

²² 莊靈，1974，頁 93。

²³ 攝影家王信早年留學日本，以攝影家尤金·史密斯為仿效對象，在結合日、美兩重的攝影觀念影響下，返台後親身實踐的報導攝影行動，成為台灣報導攝影的先行者。

報導攝影的原文是 reportage photo 或 documentary photo，一九四三年日本的攝影家伊奈信男才將他翻譯成報導攝影，並給它下了定義：

1. 報導攝影的報是報知，導是指導之意，因此報導攝影除了有報導性外同時要有指導性。
2. 報導照片必須容易被大眾所瞭解並有國際性。
3. 報導照片不只限於新聞照片，它是有意圖而拍攝的組合照片，必須能明確將事象的全貌表現出來。
4. 報導攝影家除了熟悉各種技法外還須具備有敏銳的洞察力。

除了上述四點，我個人認為還需補充一點：

5. 報導攝影家必須有良知和正義感，對人類抱有愛心和同情心。²⁴

王信以台灣報導攝影者的個人觀點，陳述她對報導攝影的幾項準則。從文字中不難發現，無論是莊靈或王信，皆一再強調攝影者的社會責任與使命，並且追求攝影行動和社會關懷的趨近。此文字雖提供報導攝影有力的執行參照，卻成爲一種創作形式具規範性的言論。此外，王信所提的「指導性」，暗示了攝影者具領航性的菁英身份，如同Susan Sontag提到：「攝影師的冒險是菁英式的、先知式的、顛覆式的、啟示式的。」²⁵當攝影行爲的倫理色彩逐漸加重之際，攝影者的啓蒙使命也隨之高昂。基本上，在報導攝影的實踐範疇中，攝影者不僅扮演了知識的啓蒙者，同時也是關懷社會的實踐家。而以此核心價值對應於台灣 1970 年代的攝影場域，台灣的攝影者／論述者在仰賴西方國家強調進步、客觀的積極立場，不僅增添了攝影者

²⁴ 王信，〈報導攝影〉《中國時報》，1977年5月10日，第十二版。

²⁵ Susan Sontag，黃翰荻譯，〈視域的英雄主義〉，《論攝影》，1997年，頁153-154。

「中立與客觀」的超然姿態，另一方面，由於攝影者／論述者掌握了知識傳輸的關鍵，兼具「新知與先行」的雙重特質，此特殊身份也再次型塑了攝影者的啓蒙形象。

文後將進一步探討此以報導攝影為主軸所發展下的攝影美學型態，其在攝影創作立場上具有啓蒙性的觀點，這樣的介入姿態及其創作效應，將如何影響台灣往後的攝影文化表現。

第二節 鄉土寫實攝影：專題攝影的在地實踐與形式變格

本文在前一節藉由回顧台灣 1970 年代「寫實攝影」復興的文化現象，主要著重在當時報導攝影輸入台灣的知識與論述過程。經由前文的整理，初步發現台灣 1970 年代寫實攝影美學現象背後涵蓋的幾項特徵。首先，寫實攝影的復興符合了回歸現實的言論聲浪，並且在強調西方客觀價值的傳遞之下，形成了另一股以實用為主的攝影新氣象。其次，台灣在地的攝影／論述者接受了西方報導攝影的理念，提倡攜帶人道關懷與倫理視野的新攝影觀。

承此，本文以下將進一步探討西方報導攝影範式在因應更為具體的台灣歷史脈絡，其在台實踐如何產生了與西方為標準的實踐落差與在地轉軌。

一、 美學的過渡：遺留的個人抒情

正式進入討論之前，先就報導攝影的幾項特徵進行描述。首先，報導攝影在拍攝之前已具備介入議題的問題意識，其次，為了提供觀者理性客觀的資訊與紀錄觀點，報導攝影採用的連作形式，整合出一套系統化、敘事軸清晰的照片故事（photographic essay）。因此，建立一套相對客觀且清晰的影像檔案，是為報導攝影的要務之一。由此來看，報導攝影並非單純抒懷的藝術媒介，而是紀錄、回應社會現況的具體實踐活動。除了上述形式上的檔案特徵，報導攝影者親身採訪、紀錄

調查的實踐精神，充分展現該攝影文類內在的「社會介入」(social intervention)的關懷意識與公共性格。

自 1970 年代中期以來西方國外傳入的新攝影價值與功用，即便是攝影者效法的新寵，然而此新形式卻也是挑戰攝影者既有審美觀的根源。這是由於台灣的攝影場域長期受到「個人化」、「沙龍化」思維的影響，加上攝影之於現實的描述與捕捉，仍難突破當局壓抑的言論空間，因此，1970 年代雖有幾次報導專題的攝影行動，但大致上仍傾向攝影者個人的抒懷，並且著重畫面的經營與美感呈現：

王信稱報導攝影為「作品」，是因為這些照片是被創造出來，而不只是被拍攝出來的。她認為客觀無主見地拍攝你所看到的東西，是一種攝影行為；但主觀有見解地拍攝你所看到而感受到的東西，則是一種創作行為。相機不只是「記錄」工具，也是「表現」的工具。²⁶

事實上，台灣攝影環境的審美土壤是由「紀實」與「沙龍」兩種文化長久孕化而來，對於許多業餘攝影者而言，他們獲取知識、學習的對象，仍主要仰賴台灣在地既有的攝影文化——如沙龍派的「唯美構圖」或寫實派的「素樸關懷」。此兩者影像語言，大致上皆屬於個人情感性的投射。此文化背景使得攝影者在迎向西方「客觀」為導向的新觀念輸入的同時，經常面臨該如何擺放自身既有的技術與觀念，取捨「新一舊」的迎拒而產生困惑：

像我們這樣的攝影者，在面對這種觀念上的錯綜時刻，心裡必然會產生究竟是『為藝術而攝影』還是『為生活而攝影』的矛盾。²⁷

我們不像現代的攝影者那麼的個人化。當時個人是很容易被融塑在大環

²⁶ 王信，1985，頁 5。

²⁷ 莊靈，1975，頁 117。

境裡的，個性並不容易完全自由地發揮。²⁸

必須再次強調的，任何美學典範的轉移從未是快速的。台灣因缺乏因循西方國家報導攝影模式的文化條件，即便 1970 年代攝影者在意念上嚮往、並且嘗試學習西方專題攝影行動的操演，卻必須面臨審美思維與創作執行上的困難。換言之，攝影者仍受到沙龍唯美的思維所限，難以捨下對攝影唯美構圖的追求。

回顧台灣 1970 年代具代表性的寫實攝影行動，如王信《訪霧社》（1973）、《蘭嶼·再見》（1974）；陳傳興《蘆洲浮生圖》（1975）、《吾民吾土》（1979）；梁正居《台灣行腳》（1981），甚至阮義忠 1980 初期拍攝的《北埔》、《八尺門》、《人與土地》（1980~1985）等，攝影者以「地域」、「民藝」、「風土」、「人民」為元素的個人化關懷寫照：

王信崇拜美國的尤金史密斯（W. Eugene Smith）、阮義忠一切效法法國的卡提葉布列松（Henry Cartie-Bresson）所顯示的，事實上，在沒有正式攝影教育的台灣，報導攝影時代初期的眾多攝影青年，不論在技術或理論上，都是在土法煉鋼式的自學之中摸索前進的。²⁹

上述的專題攝影行動，多數未能實現西方報導攝影以明確的社會改革意識，並且將攝影作為正面批判社會現況的工具；此刻的攝影嘗試，並非積極探索社會介入的基進作為，而是保留了台灣攝影文化內部既有的美學繼承。攝影，從而再次成為一種展現主觀與個人的情感投射。

郭力昕曾以王信 1974 年作品《蘭嶼·再見》為例，指出其作是「浪漫化凝視」的表現。由此來看，上述提及的個人化、抒情化的報導攝影表現，在和西方國家報導攝影對比下，卻成為日後評論者的一項責難。文中提到：

²⁸ 奚淞，1979，頁 142。

²⁹ 吳嘉寶，〈報導攝影在台灣〉。

《蘭嶼·再見》中的感性主義，在證明攝影者對紀錄對象的欣賞與同情之餘，還是無法意識清楚地導向明確的訊息或議題。這是西方人道主義攝影家從二戰之後開始大量實踐的一個攝影文類，也就是Rosler稱之為「介入社會最虛弱的可能概念」（或替代品），即，「同情」。³⁰

相較於郭氏的觀點，本文卻認為這些「未成熟」的攝影，正是理解台灣攝影與社會互動關係，以及突顯了攝影美學轉軌的重要面向。實際上，此沾染攝影者主觀色彩、不符西方報導攝影準則的「台式專題攝影」，不僅體現了攝影者的摸索與矛盾，更是台灣晚近攝影客觀化的軌跡中，一項在地文化與外來形式迎拒、斡旋下的時代產物。

台灣 1970 年代的攝影場域，中嘗試將新攝影型態將攝影作為社會介入的過程，在面對仍受限制的新聞環境與言論空間，使得報導攝影在台的初期表現，介於「藝術表現」與「客觀紀錄」，具有半美學、半理性分散構成的美學體例。此攝影類型展現本身具有過渡性的特徵。因此，本文進一步認為，在重探台灣 1970 年代報導攝影初期實踐的討論之際，應當立基一套對於台灣內部既有的沙龍構圖唯美與寫實精神的基礎認知之下，而將這些初期實踐，界定為一種結合在地美學繼承、導入西方形式的混合性攝影類型來看待。

以下，本文將以台灣 1970 年代的「鄉土寫實攝影」為例，並且將之視為報導攝影入台發展初期，寄生於台灣當時回歸現實的文化情境，所因應之下產生的特殊攝影類型。

³⁰ 郭力昕，2007，頁 63。

二、 將個人置入的大敘事史觀

台灣 1970 年代寫實攝影的發展，雖然吸收了西方報導攝影的關懷理念，然而由於政治條件受限之故，因而仍駐守在時代美學的安全規範內——它不深度挖掘社會問題，而是依附在廣義的「人文關懷」。因此，台灣 1970 年代的「寫實攝影」的復興，呈現的是一種經「虛擬」、「懸置」、「篩選」過後的真實；不以批判的觀點觸碰社會問題，換言之，這仍舊是保有距離的、以展現個人主觀為創作意趣的表現。前述展現個人抒懷的專題報導攝影行動，雖然嘗試以新的攝影氣象，以客觀與理性的視野打破以固有的保守美學，卻仍受限於既有的審美觀與言論空間，而難有西方專題報導攝影的規模。

相較之下，「鄉土寫實攝影」同樣是台灣 1970 年代寫實攝影的類型代表。鄉土寫實攝影以關懷人文寫實、紀錄民間與傳統風俗為題材的取向，一方面符合當時社會價值與文藝風氣，另一方面若從拍攝形式來看，更不難發現，它參照了報導攝影的專題與連作形式。

鄉土寫實攝影其符合言論價值的性格，即便在寫實的範疇中，卻仍可與當局敏感的政治神經安然生存，加上沿用西方報導攝影的連作形式，鄉土寫實攝影之於 1970 年代的攝影場域，不僅充分滿足攝影者親身實踐、探訪民間社會的熱情，更是展現客觀、寫實為新核心價值的最佳類型。因此，相較於衍生於專題報導攝影在台的初期實踐與西方準則的矛盾現象，鄉土寫實攝影的誕生反而更符合台灣在地的歷史情境，成為台灣 1970 年代攝影文化具代表性的「時代風格」。

依當前的評述來看，鄉土寫實攝影經常將時序相近的「鄉土文學論戰」（1977）衍生的「現實主義文藝運動」³¹，作為兩者直接的詮釋觀點。即便「鄉土寫實攝影」

³¹ 台灣 1970 年代的「現實主義文藝運動」，其內在核心在於探討個人在面對現代化／工業化過程及其文明衝擊下，如何重尋傳統，再次建立民族、情感認同和歸屬。

在題材、理念、時序上皆和 1970 年代由文學界發動的「鄉土文學論戰」（1977）十分靠近，但實際上，攝影作為一種長期疏離文化政治的休閒產物，基本上缺乏介入任何論爭的意圖。對此，張照堂同樣對於將鄉土運動作為鄉土寫實攝影發生的背景，提出看法：

……鄉土文學論戰，是針對鄉土文學的本質而起。當時攝影好像並未介入文學論戰行列……在鄉土論戰後期，才有些年輕攝影家，在報紙副刊的倡導下，漸往寫實攝影或回歸認識鄉土文學發展，所以我不認為攝影是鄉土文學的有力佐證，二者的路線並不大相同。³²

當時攝影沒有受什麼文學的影響。我是比較例外的，我讀過現代主義和存在主義的東西，所以我的東西比較有點文學感，所以那個時候的作品很多文學家很喜歡，在報刊上，他們會寫一些推崇的文章，反而攝影界老一輩還不喜歡。³³

張照堂回顧自身的創作歷程，認為當時攝影生態和文學借兩者並無直接的對應關係，此外，許綺玲也指出台灣 1970 年代攝影處於文化場域的邊緣之情況：

攝影作為一種具有發言權的表現媒材，在當時台灣的文化界並未受到與文學、甚至繪畫等量齊觀的重視。³⁴

不論文學或攝影的「鄉土現象」兩者是否有直接關係，在討論上不該受到攝影名稱中的「鄉土」所限。換言之，鄉土寫實攝影無須預設自身與其他藝術領域的繞徑，才得以尋找界定與對應自身的正名可能。而解決的方式，似乎唯有重探鄉土寫實攝影的影像作品、分析其攝影類型的表述特徵，才能再次建立鄉土寫實攝影相對

³² 張照堂，1992，頁 8。

³³ 張照堂訪談，〈偉大的作品多半悲苦〉，海杰整理，http://vision.xitek.com/interview/201104/01-62461_2.html。

³⁴ 許綺玲，2003，頁 103。

獨立的論述型態。

回顧 1970 年代中期的攝影環境，當時曾出現許多以「鄉土」為名的攝影行動。；更貼切地說，這些行動未必具有明確的問題意識，或具一定的規模性，多半是攝影者自發性的影像巡禮，其攝影的拍攝過程，經常涵蓋攝影者「回視」故土的鄉愁與情懷。以梁正居的攝影集《台灣行腳》為例：

這是一本建立在梁正居整個七 0 年代連續整體的生活之上的紀錄台灣土地與人民的重要攝影集，同時，它也紀錄了梁正居是如何追求自己的生活理想……其原始的動機並不是為了受主委託的工作，或是為了籌製這一本書……。³⁵

由此來看，該攝影文類並非客觀疏離紀錄下的客觀紀錄，反而多半是「紀錄風格」的展現——不僅揉合了攝影者的主觀意識，影像也呈現攝影者自身與土地環境的關聯。在鄉土寫實攝影的範疇中，攝影者藉由影像尋根，營造出攝影者／觀者對於自我與土地的認同與反思。其「尋根」與「回視」故土的情懷，實際上是與前述國家以公共建設發展國家現代化的過程的相對，也同時呼應了台灣 1970 年代人們尋找傳統文化「認同與歸屬」的社會情境。

倘若將其現代神話的「大敘事」(metanarratives) 結構，對照於鄉土攝影的實踐之中，此刻的照相機如同象徵的「現代」意涵，而「鄉土」恰好化身為人們在現代化過程中思考歷史深度的介面及載體。這使得鄉土寫實攝影的拍攝過程具有雙重性：一端是表現人類歷史發展的願景，另一端則是緬懷傳統的尋根情懷，使得攝影者親身操演一場具有進步「線性」的歷史感知過程。攝影者肩負的社會使命，如同置身於歷史的向度之中，也為親身參與「現代與傳統」的交界瞬間的另類體驗。攝影者將自身放置於大歷史敘事的場景之中，因此，鄉土寫實攝影藉由影像表現空間

³⁵ 蕭永盛，2004，頁 69。

的優勢，將「鄉土」賦予抽象的歷史貫時意味的敘事場景，轉向為具概念化的再現與投射。

鄉土寫實攝影雖企圖援引報導攝影的理性方式紀錄民間采風，但實際上，此刻的鄉土寫實攝影，雖然如實紀錄了民間風貌，然而影像的對話對象，卻是投向傳統文化的遙想，卻並非將影像作為回應當前社會問題的改革工具。

第三節 從個人審美到政治的基進視野

一、報導攝影的在台實現：《人間》雜誌（1984-1989）

1. 團隊³⁶的知識力量

本文前一章節舉出報導攝影入台的沿革，並舉出報導專題攝影入台初期的實踐侷限，以及在地發展的攝影文化特徵。實際上，報導攝影在台灣規模性實踐，一直要到 1985 年《人間》雜誌的創刊，才產生了落實於社會改革的基進力量。

《人間》由陳映真創辦，其影像策略是一套「實證主義」的計畫與執行，而內容是具有新聞性、敘事性，以及批判性等複合表現³⁷。此外，《人間》透過報導攝影／文學的形式內容扣合具體的社會議題、環保議題，控訴台灣社會庸俗化、消費主義氾濫的危機。就台灣攝影發展的脈絡來看，《人間》是首次將攝影定位為社會批判的具體嘗試，因而劃下台灣攝影史上批判性專題報導攝影的里程碑。

回顧《人間》的發刊，實際上是一次偶然的契機：

³⁶ 從台灣晚近攝影的公共化進程來看，1970 年代寫實攝影的論述同是建構在仿效西方攝影的形式與理念，同時攝影者在攝影觀革新，其身份改造為具有領導性、啟蒙形象是十分鮮明的；從而在 1985 年《人間》創刊之後，將攝影作為介入社會、改革社會的具體行動，不僅確立了攝影的社會功用，也再次強化攝影記者的自我認同與價值投射，強化自身的使命感與理想性格。

³⁷ 除了關注社會議題，《人間》更是一個作品發表的園地，如關曉榮的【八尺門】連作系列、阮義忠的【阮義忠速寫簿】，都曾在此發表；其中也不乏世界攝影名家介紹。

1983 年陳映真應「愛荷華寫作計畫」之邀赴美進修，在那時認識到報導攝影，並深感震撼；回台又看到一份生態雜誌《生活與環境》³⁸，報導深刻但卻因缺乏圖片，感動的力量因而打了折扣：這些因素使得陳映真積極想辦一份走報導攝影風格的文化雜誌。³⁹

從晚近台灣攝影發展的學習經驗來看，《人間》雜誌和 1970 年代報導攝影的仿效對象明顯相似——皆是參考西方為主的攝影經典，進行拍攝形式與理念的傳遞與文化轉殖。《人間》內容上結合地理、風土、人文及環境的多元性，其規模體系更為完整，除了延續西方國家的攝影實踐之外，並且標榜「美國：National Geographic/中國：人間雜誌」⁴⁰自詡台灣反省、進步的文化雜誌，不難看出《人間》扮演社會中堅分子的自我期待。

然而《人間》的成就，一方面起因於台灣 1980 年代相對釋禁的言論空間，但更值得留意的，《人間》團隊相對獨立的知識能力，更是推動報導攝影在台實踐的重要力量。《人間》在發刊初期便網羅各方的寫作人才，加上充分運用留學青年的知識素養，並且結合不同世代合作下的攝影群，如王信、李文吉、郭力昕、關曉榮、林伯梁、蕭嘉慶等人的參與，也增添了《人間》在知識決策的菁英色彩。此在知識上豐厚的實踐條件，不僅奠定《人間》在理論思考、行動策劃與實務工作的基礎，同時得以執行如同西方團隊規模，更為全面且透徹的報導攝影工作。

³⁸ 1981 年 10 月發行，為發行人黃順興自費經辦下的環保刊物，也是台灣第一份環保刊物，後期轉向政論路線。當時以「經濟發展」為神話的年代，《生活》關注環境污染與民生問題。因經營未有起色六期便停刊。同期關切環境和社會生活的刊物，另有王津平創刊的《大地生活》（1980）。

³⁹ 詹宏志，〈人間燈火未熄〉，頁 237。

⁴⁰ 原文為：「美國的 National Geographic，是全世界著名報導地理、風土、人文和環境的雜誌。他創刊於 1890 年，現在已經是象徵美國極少數給本人文文化標高的傑出雜誌之一，是美國人民和文化的驕傲。……人間雜誌象徵著台灣反省的、進步的、參與的文化水平奇蹟般的標高。」（【美國：National Geographic/中國：人間雜誌】，《人間》，1988，30 期，頁 99）

2. 「人道關懷」背後的政治視野

從影像內容來看，《人間》紀錄底層人民的生活、透過影像揭開社會不公義的真相，進行影像報告的累積，以挖掘長久受社會忽視的聲音，力圖建立來自社會底層的「民眾史」：

透過發掘被壓迫、長期被視為符號禁忌的底層民眾，關注人們在工業化依附發展進程中的歷史處境……這是以底層敘事的精神拍下有關『人』的攝影，發揚被邊緣化、他者化的人民的光彩。⁴¹

《人間》的報導攝影／文學揭示台灣長久以來的邊緣性，並以鉅觀的政治、歷史、經濟、文化視點，座架出內部的政治觀點與訴求，迫切告知大眾台灣真實的第三世界處境，從而解釋台灣社會當前的亂象，事實上與台灣社會與歷史的結構性問題息息相關。

然而，即便《人間》符合報導攝影形式、團隊規模的要求，卻如仍舊受到台灣實際的政治與文化因素所限。換言之，《人間》要達到西方文化中長久發展的理性實證主義，以及其哲學思維的攝影實踐，實際上仍有一段相當的距離。而值得留意的，台灣 1980 年代的報導攝影發展，更經常受到政治力量的干預：

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。⁴²

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

⁴¹ 關曉榮，2010，頁 21。

⁴² 郭力昕，2008，頁 25。

當時社會中集體激情的一個構成部分。⁴³

《人間》在以社會批判為動機的紀錄行動，實際上是認同某種政治意識型態的拍攝立場。相較同期於 1980 年代的黨外雜誌採取鮮明的反對立場，《人間》的政治策略卻是相對隱匿的——它不直接宣傳政治理念，而以報導的方式描述社會亂象，並且將自身定位為「社會良心」的核心價值；一方呼應《人間》左翼立場的現實傾向，此決策方向也使得《人間》貼近生活現實的現象報導，藉著「社會關懷」的旗幟，比起直接觸及政治的討論，反而更能引起社會大眾的共鳴。

進一步來看，倘若回溯到台灣社會尚未解嚴的時空，《人間》依託在人道關懷的價值取得了社會言論的正當性，及其在道德倫理上的普遍性訴求，《人間》對於台灣晚近攝影發展產生以下兩個層面的影響。首先，《人間》雜誌傳遞隱微的政治批判，固能落實自身的政治理念，然而過度依賴政治力的攝影行動，如同累積影像檔案的工作模式，放棄了攝影表現的創發空間。其次，許多日後仿效《人間》精神的攝影者，卻未必理解「人道關懷」實為《人間》內部嚴肅的政治理念在政治實踐上的替代途徑，從而將報導攝影簡化為人道主義的施行，衍生出解嚴前後攝影場域美學倫理化的現象。

二、「人與土地」的異化

《人間》以人道精神進行社會底層的紀錄，並非只是一種溫情的關懷，其背後理念是具有政治基進的批判觀點。此立場先行與將現象問題化的行動策略與批判意識，則和台灣 1970 年代攝影公共化進程中以個人性抒懷、素樸的「鄉土寫實攝影」，兩者有著不小的出入：

前輩的攝影家大多採取一個比較正面落實的角度，屬於一種相對寬容的著

⁴³ 郭力昕，2008，頁 24。

眼點；而不像後來的攝影比較具問題性，會從社會公益的角度去正式剝削和文明的陰暗面。⁴⁴

《人間》發行的四年期間，尤其關切「環境污染」⁴⁵的議題，也為此累積大量的社會影像，並架構出一系列「土地—環境」為核心的影像命題。此以「人民」、「土地」為元素的題材選擇，和 1970 年代採用「鄉土寫實攝影」相似的敘事型態。然而，即使同樣以人與土地，作為攝影表現的元素，卻在不同的時代脈絡、政治情勢與審美立場下，呈現出不同的敘事風格與影像內涵。

「土地」，是台灣攝影公共化進程影像再現的重要題材。前一節曾探討攝影者藉由見證台灣工業化具體的地貌變遷，從而架構出一套具歷史敘事意味的鄉土寫實攝影體例。實際上，鄉土寫實攝影以「人與土地」為命題所搭建的影像景觀，其內在仍是一種經強調時間性，並且包涵人類思索過去與未來、傳統與現代、自然與科技等二元性問題的歷史寓意寫照；換言之，它是探討自然與人類文明的拉鋸，從而將轉置為空間化的影像呈現。

1970 年代「鄉土寫實攝影」鏡頭紀錄的風景，旨在表現一種人和土地包容彼此內在依存的和諧關係。鄉土，代表人類歷史最為悠久的產業活動—耕作、農業行為，從而作為人們面臨現代化過程中，提供攝影者緬懷歷史、探向傳統，依此建立歷史向度的追憶場景，成為一種特殊的視覺化歷史感知。

相較於早期鄉土寫實攝影仍保留些許個人的情感空間，而後自 1980 年代發展以來具規模性的報導攝影，其拍攝過程中以更為明確且具有批判意味的「對象化」、「問題化」的創作企圖，似乎將影像作為論述證據的過程，從而將影像成為問題意識所

⁴⁴ 張照堂，2000，頁 138。

⁴⁵：二仁溪、鎬米事件……等等。《人間》曾向大眾揭發許多不為人知的環境污染事件，著名的報導行動如鎬米、電鍍水、枯死秧、彩色米等相關農事弊端，探討台灣的自然環境因急速經濟成長而遭受破壞的現象。

應對的指涉物，此舉卻弱化了影像說明自身的能力。



【圖 3】李翠瑩（1989）。〔梨山上的兩個奇人〕。



【圖 4】？（1983）。〔鍋米污染事件〕

以《人間》的影像特徵為例，人間團隊紀錄自然環境的浩劫，控訴現代資本工業的入駐，破壞人與土地原有的內在平衡，如【圖 3】、【圖 4】展現的土地意象，多半是因開發過度遭受污染的變色、破碎、髒亂的地貌。這些因開發而重度污染的土地景象，不僅說明「人與土地」為命題的影像敘事之轉變，也暗示著攝影者攝影目光的轉移。此刻的「土地」，如同進入現代工業資本邏輯下的消費符號，訴說人類因追求經濟成長，破壞與自然原有的平衡關係。除此之外，《人間》的影像建構，實

際上存在著另一組存在於景框之外，衍生於攝影者與被攝對象之間「對象化」(object)的異化關係。

當人與土地的體例一再成為歷史敘事的慣用元素後，加上敘事與場景對應關係的一再強化，影像見證成為範式化的表現，不僅個人性的內在敘事的涵卻逐漸削弱，攝影的空間場景如同一貫的舞台背景，不再為人重視。

當影像空間場景的敘事受到僵化，加上以台灣晚近攝影逐漸形成以報導攝影為主導的實證性文化，攝影者的感知活動與主觀情感被排除在拍攝過程之外。對照 1970 年代「未成熟」的專題攝影或鄉土寫實攝影，其影像仍揉合了攝影者的主觀情懷，不難看出攝影者的自白，仍穿插於影像之中。相較之下，《人間》以議題先行的攝影策略，使得拍攝行動成為自外探入、對象化的調查工作。攝影紀錄成為一種意念先行的工作，並且具有規範性的決策過程，從而放棄了影像的表現空間。對於立場先於創作的報導攝影文化，攝影家鄭桑溪、何經泰提出看法：

有些中生代的，他們都拍那些所謂扒糞題材，都是什麼癲瘋病院啦！老兵的受苦啦！原住民被虐，怎樣不重視，或者怎麼樣的？都是那種反面的，或者抗議的，這我都不反對。我的作品裡面覺得看不出那種抗議的，反而認為雖然他很苦，但他也是在過活，我是用一種關懷的，而不是那種故意挑起某種感情的那種方式。⁴⁶

我自己對報導的反省是，報導攝影好像一直要找到最尖銳的題材，比如說貧窮、神經病院、癲瘋病院什麼的。我開始對這些東西有一點排斥，覺得為什麼不能回過頭來往自己的內心去思考。⁴⁷

倘若將拍攝視為具有創作力的活動來看，攝影者投射其中的情感，實際上是串

⁴⁶ 蔡篤堅、張美陵，2000，頁 66。

⁴⁷ 何經泰，1994，頁 33。

連拍攝者、對象、作品三者之間，並且是維持影像內在運作的主要動能。然而，報導攝影卻是相對追求理性的攝影形式，如同《人間》背後龐大的政治訴求、理論依據、實務用途，一再規範攝影者駐守在客觀的、透明的原則條件，卻間接切除了攝影者與對象的內在情感聯繫。報導攝影爲了維持中立的拍攝立場，將拍攝過程視同採集證據、製作文件檔案的例行事宜。換言之，原先依存「攝影者」和「對象」內在關聯的創作體驗，卻在此系統化的攝影原則以及迎求公共倫理的邏輯之下，而被擱置。但矛盾的是，報導攝影者在拍攝過程中，卻難以真正的排除自我涉入的可能性，卻在原則上又必須堅守客觀批判的雙重身份，因而產生不小的立場矛盾。⁴⁸

小 結

本章關注台灣攝影「理性客觀」身份的建構過程，觀察台灣晚近攝影場域以西方的報導攝影範式強調實證性、追求公眾價值爲導向的文化輸入過程，如何與台灣在地歷史條件的揉合，體現以下三點台灣晚近攝影發展的文化特徵。

首先，1970 年代寫實攝影的論述，追求更爲客觀、系統性的攝影，攝影介入公眾議題的社會性格也更加強烈。此核心價值成爲台灣攝影公共化進程的主要目標。然而，由於台灣 1970 年代仍處於高度戒備的時代氣氛，無論是攝影的論述或實踐，關於攝影探索或揭發社會真相的基進作用，仍是不能言述的面向。此政治因素延遲了寫實攝影之於社會介入的積極作爲，也使得攝影的美學表徵長期懸置在一種未能建立在有社會議題扣連，即便在形式上具備了報導攝影式的架構，但內容上卻仍是以抒懷個人爲主的美學傾向。

此外，本章在參考台灣當時的歷史環境與知識狀況，提出當時攝影者在面臨新攝影創作觀與既有審美觀念的迎拒，並且舉出以西方國家爲主的「新興攝影觀」

⁴⁸ 如同陳佳琦〈再現他者與反思自我的焦慮：關曉榮的蘭嶼攝影〉論文探討的報導攝影者的反覆焦慮。

入台過程，產生了兩種因審美轉軌而具有過渡性的攝影文類，一為報導攝影入台初期以攝影者自發性、個人抒情化的專題攝影，另外則有「鄉土寫實攝影」為代表。

最後，本章探討了內置於報導攝影的重要精神「人道精神」，如何在台灣 1980 年代出現更為規模化的社會實踐。本章以台灣報導攝影經典《人間》雜誌為分析對象，說明《人間》團隊在理論基礎具備的知識優勢，使得《人間》在攝影行動的論述與實踐表現，可作為日後回顧台灣報導攝影發展的基石與典範。然而本文特別指出，《人間》影像內在的人道關懷，實際上是在當局言論環境不允許的情況下，對於左翼政治理念宣傳的一項替代途徑，而此作法卻間接造成台灣晚近攝影文化的美學倫理化現象。



第三章 典範之下：解嚴前後另類攝影表現

前一章概述台灣 1970 年代的攝影公共化的進程，本章將進一步將時序聚焦於台灣 1980~1990 年代的攝影生態，其中可再分為兩個範疇討論。首先是因應政治改革需求出現的「政治攝影」，其次為著重個人性、表現當代社會徵候的「新寫實攝影」。

首先，隨著台灣社會民主化的腳步，解嚴前後的批判性攝影表現，除了以《人間》雜誌為主導的報導攝影系統，另外在政治立場與改革策略有所差異的政治攝影，同樣是共構解嚴前後攝影文化的重要力量。大致來看，政治攝影在創作立場上與前述報導攝影相似，皆具有某種先行立場與社會介入的性格，因而隸屬批判性攝影的範疇。本章藉著政治攝影的提出，說明該攝影類型內在的特殊感知過程，嘗試探討該攝影類型如何在當時攝影美學以穩固系統的報導風潮中，展現具有顛覆性的視覺語彙，以此舉證說明，即便在穩固的報導典範之下，仍有另一種批判性攝影風格的存在可能。

另外「新寫實攝影」的提出，目的則是翻轉前述兩者以基進視野出發的批判性攝影，探索攝影重返自身創作實踐的可能。出現於解嚴前後的新寫實攝影者，他們身兼政治攝影的生產者，親身參與了台灣動盪的政治時代，然而在創作態度上，卻十分訴求重返個人化的立場。這群青年攝影者，重新反視自身與時代的感知經驗，以自我獨特的風格表現他們眼中的生活周遭，以實際的創作行動力抗拒以客觀性、紀錄性為優先的報導性攝影主流，放棄將攝影作為實現政治使命或公共義務的工具，並逐漸凝聚為台灣解嚴前後攝影文化中另類的美學型態。

第一節 攝影史的特殊身影：政治攝影

一、 主流媒體之外的另一種見證

1. 反對性立場的政治實踐

前一章曾探討台灣 1970 年代「寫實攝影」的復興，然而其寫實（real）卻並非等同「真實」（truth）的揭發。實際上，在討論攝影作為挖掘社會「真相」的可能與否，其問題核心便指向攝影影像的基進性（radical）：

只有在社會、在政治裡頭才會發生最基進的美學，而不是脫離現實問題卻要去創造出基進的表現形式。……若有什麼東西在文化裡扮演著關鍵性的角色，我覺得就是基進性，它是一個美學脈絡，並不只是一個形容詞。⁴⁹

「政治」一直是台灣攝影發展的忌諱題材，雖然 1970 年代中期曾有如陳博文等人黨外抗爭的影像紀錄，然而自美麗島事件（1979）發生之後政府當局的大規模搜查，陳氏本人及其他相關人士皆因持有影像【圖 5】，被判刑入獄之後⁵⁰，攝影作為批判社會的身份，一直延遲到 1980 年代中期之後才有進一步的實現。

⁴⁹ 王墨林，2009，頁 44。

⁵⁰ 陳博文「美麗島事件」專題攝影報導，是當前針對政治事件較為完整的報導行動。此爭議攝影史料直到 1999 年才獲出土，主要收錄在《珍藏美麗島：歷史的凝結》（1999）。



【圖 5】 陳博文 (1979)。〔黨外人士於高雄縣橋頭鄉遊行示威〕。

隨著幾次規模擴大、議題多元的社會抗爭事件，加上晚近攝影機具日益普及等客觀條件，台灣 1980 年代的攝影場域，開闢了攝影介入社會改革的實踐空間。此時的社會行動者，將攝影寄寓改革社會的利器，以及揭發社會「真相」的載體；攝影影像對「現實」的可指涉限度，才開始得到進一步的拓展。而「政治」為拍攝對象成為台灣解嚴前後攝影文化最鮮明的「時代風格」：

在黨國一體的政治環境中，傳播媒體傳遞的多半是歌功頌德的正面消息；報紙上的新聞照片既少又小，呈現的內容不是安排拍攝的官式照片，就是觀點與視角一元化的紀實拍攝。⁵¹

台灣的 1980~1990 年代是社會運動發展的黃金時代，當時持反對立場的黨外人士除了以抗議事件作為衝撞體制的途徑，黨外雜誌更是異議人士爭取言論自由的重要平台。解嚴前後大量出現的黨外雜誌有：《政治家》(1981)、《縱橫》(1981)、《進步》(1981)、《深耕》(1981)、《關懷雜誌》(1981)、《博觀》(1982)，其他則有：《代議士》、《蓬萊島》、《前進》、《自由時代》等刊物。當時黨外雜誌除了以文章作為反對意識的載體，刊物的影像呈現也開始以「政治事件」、「衝突現場」、「抗爭民眾」

⁵¹ 鐘宜杰，〈《中國時報》新聞攝影底片之數位化－台灣政治民主化過程裡的政府與政黨新聞，1988-2000〉，<http://content.teldap.tw/index/blog/?p=2087>。

為主體，嘗試將攝影作為反抗威權的工具。

這些自「外緣」湧入攻堅威權核心的反對／非主流影像，成為人民獲知真相的「另一種見證」。然而，政治攝影在發展上卻不如《人間》報導攝影系統來的順利。同樣是具有批判意識的攝影文類，相較同期訴求「社會關懷」、「人道理念」的報導攝影得以在民間社會廣泛流傳，政治攝影卻因鮮明的批判與改革立場，而經常遭到當局查扣。這使得今日對於政治攝影的評述，多半認定它在台灣民主化過程中受到特定政治意識形態左右的影像再現。

此外，黨外雜誌數量及刊數的蒐集不易，相較於系統化的批判性報導攝影，使得政治攝影在日後未能受到更全面的整理與分析。即便在台灣政治抗爭的階段性任務的今日，政治攝影至今仍未以相對獨立的文類建立自身的論述系統。

承此，本文認為政治攝影雖然在性質上與新聞攝影相似，卻嘗試進一步指出政治攝影不只是見證性的文件／檔案，更而是一項包含內在精神、獨特形式與風格的攝影文類；它是一項特殊的時代產物。若能藉此特徵進行政治攝影在台灣攝影系譜中劃下的歷史軌跡，可視為再次理解台灣解嚴前後攝影文化的重要取徑。

2. 立場鮮明的影像生產者：街頭記者

政治攝影的誕生是和台灣 1980 年代政治抗爭活動的興起息息相關，無論是報導攝影或政治攝影皆屬批判攝影類型的範疇，皆說明了攝影在台灣解嚴前後工具化的現象。隨著解嚴前後言論漸開的台灣社會，持反對立場的行動者不再迴避自我的政治企圖與創作意識；其中政治攝影對時政的批判則更為直接且強烈；而政治攝影的生產者「街頭記者」，他們濃烈的政治反對色彩，更成為台灣攝影實踐上格外突出的身影。

街頭記者是為未持有合法記者證的攝影者，他們的工作對象以配合黨外雜誌為主，將影像生產視為介入社會實踐的方式策略與改革路線，並且以反對立場再次呈現事件的真相，控訴威權壓制媒體的言論自主⁵²；其中的代表人物有宋隆泉、邱萬興、余岳叔等人。

對街頭記者而言，紀錄政治抗爭是一項政治參與的自發性行動。以宋隆泉⁵³（1957-）為例，他在解嚴前後投身黨外運動有系統的進行影像紀錄；自 1986 至 1989 年間，總計累積近百場的抗爭經驗。宋氏從不諱言，挑戰威權體制是他投身影像工作的首要訴求：

我認為我的相機是武器，國民黨是我的敵人，用相機與國民黨對抗。我不覺得我需要客觀，需要的是立場，也是為什麼我不去報社。……我與報社記者不同的是，報社記者有寫稿的壓力，跑了現場後，立刻要回報社交稿，他們就沒有辦法像我可以全程參與。⁵⁴

政治攝影內在的政治話語操作，是街頭記者宣傳反對理念的主要途徑。因此，影像內容上強調政府在警力優勢壓迫民眾、肢體暴力等流血衝突的畫面，營造二元對立性的影像，藉此渲染觀者的激昂情緒，則是構成政治攝影的主要模式。然而不能忽略的，街頭記者在以「批判」、「控訴」為影像工作的主要目標，其拍攝行為也成為以立場先行的政治介入行動。換言之，將某種政治目的作為拍攝主要考量的因素下，政治攝影的表現經常受到政治意識形態所左右。

⁵² 除了平面攝影之外，也有以輕便 ENG 手提攝影機的「非主流」、「小眾媒體」，如「綠色小組」、「第三映像工作室」、「文化台灣」、「螢火蟲」等動態影像團體，新媒體（錄影帶）的普及，加速了反對意識在民間社會的傳播。

⁵³ 宋隆泉曾在《新潮流》任職美編，《自由時代》雜誌擔任藝術指導與攝影採訪，並且成立「台灣文化影像工作室」拍攝紀錄片。

⁵⁴ 宋隆泉，2012，【那個時代：從「228 公義和平運動」談起…座談會摘要紀錄】，<http://nylon2012.pixnet.net/blog/post/20219302>。



【圖 6】宋隆泉（1986）。〔桃園機場事件 1〕。



【圖 7】宋隆泉（1986）。〔桃園機場事件 2〕。

郭力昕曾提出政治攝影的執行過程，經常有「簡化現實」的情況出現，經常以簡化的、對立的二元化，他說道：

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。……⁵⁵

舉例來看，街頭記者宋隆泉拍攝機場事件的作品【圖 6】、【圖 7】，他的影像重點在於「人民」、「警方」的兩支勢力；他不顧危險跨入防衛線，以近身的距離拍攝。

⁵⁵ 郭力昕，2008，頁 24。

宋隆泉以低身的仰角拍攝兵隊盾牌上大大的、具有壓迫性的「憲兵」字樣，另一張照片，捕捉了民眾流血掛彩、危難互助的照片，說明抗爭過程中，人民如何以不對等的力量，反抗國家機器的壓制。

依此來看，政治攝影在黨外抗爭行動留下的影像意義限度，某種程度上是脆弱且片面的。政治攝影雖然可作為直接批判當局暴力的證據，然而在根據攝影客觀性作為「見證事件」的核心軌跡時，影像意義的生產，經常在輸入不同脈絡的解讀操作，而衍生相左的理解與價值判斷。⁵⁶

政治攝影和報導攝影同樣具有批判性意識，然而街頭記者在進行明確以政治目的為前提的攝影行動之際，選擇放棄了攝影的「客觀原則」，不再受到此理性規範的限制。如同宋氏所言，他並不追求生產「客觀性影像」——正因為影像政治話語的操作是為有利政治改革的形式。對他而言，抗爭行動的「全程參與」，一方是指參與事件過程的身體經驗，另一方面，指的則是他個人在政治抗爭的心神意志。

由此來看，宋氏鮮明的反對性創作立場，是一項起自於攝影者的意志躍出，對照於自 1970 年代以來攝影公共化的進程，攝影行動的意義轉向追求對普世的關懷價值、重視客觀的拍攝立場。此強調「去個人」、傾向攝影者對自我的「隱退」與「抹除」，以及追求公共利益為優先的攝影理念，相較於宋氏及其他持鮮明反對攝影立場的街頭記者，其不諱言自身主觀的創作立場，在台灣攝影進程扮演了特殊的身份。街頭記者採取更為迫切的批判途徑，不妥協如報導攝影強調的「中立與客觀」，或是將影像內涵依附於社會關懷、人道主義的倫理立場，相反地，他們更為直接暴露自身在政治上的反對立場，作為伸張社會公義與價值信仰的表徵。

⁵⁶ 比方說，政治攝影的衝突畫面，在主流媒體中一方受到政府徵用，卻可能成為指控「民眾暴力」的舉證。同樣地，黨外人士同樣透過攝影發聲，作為自我辯駁、控訴警察毆打人民、公權力壓制民眾的直接證據；雙方提出的「真相」，也說明了彼此無法對話、各執一方的立場態度。

二、 政治攝影內外的表徵矛盾

1. 影像意義的封閉

政治攝影以支援黨外反對力量與政治抗爭的實踐，實際上和前文《人間》報導攝影相似，皆具有某種政治目的。此兩種具批判意識的攝影型態，固然達成台灣攝影長期以來缺席社會批判的階段性任務，然而在帶著先行與預期的觀點下的攝影行動，攝影者成爲意識形態操作下的執行者。

由影像的生產過程來看，基本上以「問題意識」、「政治目的」或突顯某種問題所作的攝影行動，皆是一種爲立場先行的拍攝工作，基本上抹除了攝影者發揮自我創作主體性的空間。這是由於攝影者將決策意識退讓給更高、更具公眾意義的價值體系來運作；此刻攝影者如同執行者，不再是創作者。而拍攝行爲成爲攝影者遠離自身的操演。

舉例來說，報導攝影是強調中立客觀的攝影型態，攝影者的主體地位是需退讓的，然而，客觀性並非意味著不從任何立場來做出判斷，而是必須要從某種「立場」出發，才能夠明白狀況。看似客觀的系列照片，其中的敘事傾向早已暗示攝影的目的、以及照片欲傳達的訊息。對於以報導式影像以及傳遞真實的落差，班雅明曾提到：

報導與真實性並不總是能連上關係，因報導中的相片是靠語言來相互連結，發揮作用的……。圖說藉著將生命情境作文字化的處理而與攝影建立關係，少了這一過程，任何攝影建構必然會不夠明確。⁵⁷

本文認爲，促成此將創作遠離攝影者自身的背後因素，或許是起自於台灣 1970

⁵⁷ Walter Benjamin, 許綺玲譯, 〈攝影小史〉, 《迎向靈光消失的年代》, 1998, 頁 54。

年代展開寫實攝影的復興。其「寫實力量」的興起，不僅是表面上的攝影文化與美學型態的轉型，更是一場建立在西方現代文明與技術取向的價值取向之下，以外來知識輸入進而影響至美學與認識論層面的內在錯變。

自 1970 年代論述者開始強調攝影的公眾與實用功能，並且提倡將攝影納入以系統化、議題取向的形式表現，隨著進入 1980 年代言論漸開的解嚴前後，更提供了攝影作為推動社會改革的批判性身份，照片作為「正面」闡述事件、議題的檔案特質則日益明確。然而，其呈現「公眾性」為內容的照片，卻難以避免影像意義的封閉狀態：

當代公眾照片通常被用來呈現一樁事件、捕捉一系列的影像，卻和我們觀者無關，和事件的原來意義也不相干。這種相片只提供訊息，但卻是一種與生活經驗隔離的訊息。⁵⁸

以此來看，政治攝影的生產者同樣明白拍攝工作的目標為何，或以突顯社會問題、或為政治的不公與壓迫的目的，其拍攝行動已附屬在某種價值的再現邏輯之中；指向他者的影像有如受語言類化，已脫離影像以自身的力量作為呈現自我的資源。

此外，即使街頭攝影者強調以自我的觀點紀錄事件，卻仍舊再次落入以反對立場為主的再現邏輯之中。當政治攝影需要透過語言、論述、議題等他者，藉以「對象化」的方式再塑／限制該自身指涉的有效範圍，影像成為工整的產物，也如同將影像的詮釋向度宿命化。

2. 破除攝影美學的凝固型態

即便政治攝影的影像意義有其封閉性，然而它的美學表徵卻衝破台灣攝影表現

⁵⁸ John Berger，劉惠媛譯，〈攝影術的使用〉，《影像的閱讀》，2002，頁 58。

長久以來追求和諧的感知結構。

自 1970 年代展開的攝影公共進程，紀實攝影的發展除了觀念受到新理性思維的作用，以及受到沙龍審美的影響之下，基本上，依循此股客觀理性原則、結合構圖唯美思維而來的專題與報導攝影，影像風格顯得相對保守且嚴謹。相較之下，出現於解嚴前後的政治攝影，仍屬一件「嘗試中」的新事物——無論在知識的建立上，或是攝影之於社會改革的實踐，仍存在許多可開發、探索的空間。

倘若進行解嚴前後的批判性攝影風格上的比較，可擬出兩種美學的表徵系統。一為在攝影過程中維持理性觀看，並且以系統性方式展現的報導性攝影，另外則是交雜攝影者感知經驗、重現激情的政治攝影。

報導攝影的生產是根據某一議題而來，連作之間具有邏輯性的敘事軸線，影像將由一種穩定、結構化的方式展示。報導攝影強調長時間蹲點作業的原則下，其影像的敘事性較為鮮明，也擅長深化「事件」、「議題」的詮釋向度，從而展現了龐大的理性、系統化、線性敘事的影像檔案。

對照之下，政治攝影的暴力性視覺語彙，實為台灣攝影美學引入了一股強大的破壞性張力，從而撕裂了紀實攝影以穩定構圖，營造畫面光線的美感原則。若從表現風格來看，政治攝影相對於穩定景框的報導攝影模式，標示出以公共性攝影形式上的其他可能。



【圖 8】？1986。〔抗爭事件〕。



【圖 9】黃子明（1988）。〔台北火車站五天靜坐〕。



【圖 10】余岳叔（1987）

政治攝影偏向新聞事件的瞬間抓拍，著重拍攝現場警民衝突、與人物表情的畫面，如【圖 8】、【圖 9】、【圖 10】。相較於報導攝影具有系統化、線性概念、再予以整合為議題的全面性的資訊特質，政治攝影卻是偏向動態、流動、瞬間、片面、定格的瞬間，而為散狀的訊息單位。⁵⁹

政治攝影無論在形式與風格，皆可被視為台灣 1980 年代攝影場域興起的另類美學力量；政治攝影活潑且具臨場感的風格，更接近解嚴前後時代的騷亂。此外，從美學表現的層次來看，政治攝影紀錄群眾抗爭事件的衝突當下，畫面動盪、不平衡的構圖，甚至以「暴力」標示自身，可說是掙脫了長久以來傳統攝影的「唯美主義」，追求協調的光線、構圖穩定的影像思維。如同再次破除封閉且凝固的畫面，以暴力的方式重新打開美學視域的可能：

為了拍這些場面，攝影者往往必須守在兩者之間，現場一有騷動，攝影者就要立即跟著動起來，隨著街頭活動本身的韻律而動，而這裡面包括身不由己被人群推著走，包括被警棍打、被鎮暴車用強烈水柱衝擊、被群眾丟的石頭或鐵罐子擊中，而且要想辦法在這種惡劣的情況下持續進行拍攝的工作，體力上和精神上的消耗量都很大。⁶⁰

正是攝影者親身介入衝突場面的緣故，影像才能將佈署生活之中國家機器隱而不察的龐大身軀再現觀者眼前；政治攝影的生產過程，不再是客觀疏離的見證工作，而是攝影者親身現場，交雜感官經驗及情緒的產物。即便是為了某種特定的價值意識，然而卻是攝影者全然進入事件現場、隨著群眾的情緒起伏，並且在動盪與衝突之中所捕捉到的流動現象，政治攝影已揭示另一種公共性攝影的生產模式。

政治攝影是貼近於立即性、個人感知過程的創作表現。攝影者不再是站在事件

⁵⁹ 政治攝影的新聞特質，通常以零散的檔案型態散落在刊物之中；此特性不僅造成日後的蒐集不易，也使得政治攝影的研究難以進行。

⁶⁰ 李三沖，2006，頁 13。

之外的客觀角色，他們全然涉入事件之中，捕捉畫面的動盪，加諸了抗爭過程的「非理性」、「激情」、「擾亂」的因素。攝影者在見證公共性事件的當下交雜了自我的主觀情緒，以及攝影主體與周遭環境的交互作用，並非採取站在理性客觀的距離之外；此種影像型態已不再是保有距離之下的客觀呈現，更交雜了攝影主體的主觀情緒。

實際上攝影活動的向度，不該僅是作為檔案證據式的客觀採集，攝影行為更是一項展現個人感知與情緒的創作活動。以下，本文同樣在台灣解嚴前後，進一步挖掘攝影風格上以表現個人感知為主的攝影型態。

第二節 微觀與細節：個人歷史感知下的影像型態

本節將探討攝影者如何將攝影重新作為自我與時代的感知過程。發生於台灣 1970 年代攝影場域的公共化現象，為一次創作者重新反思現實、關懷民間的集體化訴求，然而其重返「現實」的取徑，卻是透過架構出另一套價值取向，例如以國家、民族等公眾倫理為使命的攝影行動。

然而回顧台灣早期自日治以來的紀實攝影文化，攝影，是一種對於生活觀照下的影像紀錄。此追求社會寫實的攝影態度，更靠近一種起自於攝影者自身經驗，並且與生活貼近的創作關懷，不僅有別於報導攝影者「下鄉」的視點，或「回視」的鄉情，也和報導攝影揭發真相、檢討社會現象的「對象化」過程有所差別。而張照堂對於台灣晚近攝影文化的「現代化」現象，也提出了反諸於己的創作立場：

拍照，是因為心中有一股飢情或熱望，不為展示，也不是為了證明或炫耀。

比起時下另一類目的與手段極為清楚且在意的攝影家來說，我們很落伍，

但頂爽快。⁶¹

⁶¹ 張照堂，1990，頁 8。

此段文字發表於 1990 年報導攝影盛期的當下，張照堂呼籲攝影創作應回重返個人化呈現，而非執行明確目的的任務；無論上述為一種抵抗或聲明，不難想像，台灣晚近攝影發展在歷經現代化視野的過程中，在以客觀性為主導性的美學疆域中，個人化的攝影似乎逐漸失去了發展空間，而如張氏自嘲，是為「落伍」的象徵。

以下將以台灣解嚴前後興起的特殊攝影型態「新寫實攝影」⁶²為分析對象，探討新寫實攝影者如何在公共化的攝影場域中，延續了寫實，並且具有主觀抒情的人文精神，沿用紀實攝影的語彙與範式，再次將攝影重拾為一項創作媒介，以直接、寫實的觀點與手法，紀錄台灣的社會面向，不再如前述批判性攝影作嫁為意識形態的價值再現，是為台灣晚近紀實攝影個人立場價值的復興。

一、 新寫實攝影

新寫實攝影出現於台灣 1980 年代中後期。由文類來看，新寫實攝影隸屬紀實攝影的範疇，繼承早期紀實攝影以民間社會為主的拍攝興趣，其特殊風格卻開創不同於 1970 年代以來報導、專題訪調工作為主的紀實視野。張照堂指出，其攝影類型的主要特徵來自攝影者突顯、強調個人的創作意念。然而，新寫實攝影的「藝術表現」，並非如唯美主義追求的視覺愉悅，也不依附在某種公眾認可的價值觀，而是冀求個人創作表現的自由空間：

作品呈現出來的感覺，有時會加深自己原有的情緒，它們就這樣交錯著來，

有時陷入一種情感是好的，痛苦並非壞事，有時他會使你脫離難以突破的

⁶² 張照堂在〈光影與腳步——台灣寫實攝影發展報告〉一文中，提出「新寫實攝影」的代表人物為葉清芳、潘小俠、連慧玲、侯聰慧、劉振祥、高重黎、洪裕正等人；他們是目前年紀約為五十歲上下的攝影世代。本文提出新寫實攝影的目的不在於化約他們各有風格的影像創作，相反地，新寫實攝影在台灣晚近攝影意含的文化意義，有部份來自於形式的突破，但更大一部份來自於他們具顛覆性的美學精神。

困境。⁶³

新寫實攝影的「新」在於其形式風格與創作精神的突破，以強調創作主體的對藝術表現的主張，反抗自 1970 年代以來攝影的藝術表現受到追求技術本位、公眾價值、政治使命等，受意識形態信仰與規範異化的美學潮流。若由攝影發展的系譜來看該攝影風格的出現，它具有兩層反抗性的意義。一為對於解嚴前後以目的先行的報導攝影行動，另一為開拓紀實攝影場域中展現自我影像語彙的保留空間。由此來看，新寫實攝影並不關心攝影過程的對象化工作，而是探索另一種重返自身、再次追求主體感知下的攝影表現。

此外，攝影主題的轉向是新寫實攝影影像的主要特徵。藉由其攝影空間場景與意象表現，將「環境」作為主體感知歷史的重要中介，見證日常生活中因歷史過渡所留下的物質痕跡，以此探索攝影主體的感知位置，說明了創作精神背後的本體性變化；此作法卻是對「社會現實」更為深刻的時代寫照，也成就了以個人感知為前提的另一種美學體例。

換言之，該攝影類型訴求影像並非歷史敘事的再現，而是解放影像說明自身的權力，藉此揭示即使在時代性的美學規範之中，說明身處歷史結構之中的個體，在透過反視自我與日常、社會環境的主觀感知，仍可開闢屬於個人表現的創作空間。

⁶³ 洪裕正，1987，頁 33。

二、尋找日常的徵候與異像

不只要做個目擊者，同時也要是個思索者，思索如何用私己的觀點與意念來呈現別所忽略的現實。影像的偶發性與自由度被強化出來，給予現實多種猜度與詮釋的可能。 —張照堂

面對解嚴前後以專題報導為主流的美學時代，新寫實攝影不以嚴肅積極的態度與反啓蒙語言的攝影立場，位於時代主流美學的規範之外，強化了自身的「邊緣性格」。從事生活即景的寫照，新寫實攝影者不再以溫情的關懷視野，反而擅長以冷調的手法，揭開內在現實邊際的「異像」：

偏向個人對整個都市文明生活的批判，表達是現實生活中失序的、不協調的精神層面。影像的效果是疏離的，不帶任何情感的。……尋找都市生活片段中，較緊繃的精神狀態。在現實生活中，作者的實際感受，透過快門的捕捉下，呈現的是都市生活背後所隱藏的冷漠和失落，甚至是富裕生活環境之下的病態心理。⁶⁴

葉清芳的作品裡。照片中的男女老少，總給人一股孤獨、虛無、又詭異的時代氣息，他們彷彿對望著什麼，但一轉眼，卻又隨即棄離，毫無眷戀。⁶⁵

從新寫實攝影的主題來看，不難發現攝影空間的場景，已隨著台灣都市化的變遷，不再著重「人與自然」的寫照，而轉由具體的「都會意象」表現。這使得這批照片格外具有時代象徵，也揭開了人類面對一場全所未有的文明適應與困境。

連慧玲【圖 11】拍攝於人行地下道的作品，畫面男子的身體如同粒子的消散，逐漸消失、穿透於地下道封閉的空間，行人如鬼魂般走向無盡的遠方，停駐路上的

⁶⁴ 謝東山，1988，頁 240。

⁶⁵ 張世倫，2005，頁 102。

狗默然回視，彷彿牠是不隨人潮川流影響的唯一。葉清芳【圖 12】捕捉兩名在港口躊躇的男子，推向廣大的海際線的遠方，綴連著繁華的都市場景；兩人似乎在等待些什麼而默然垂頭。洪裕正【圖 13】拍下兩名眼疾患者，候診片刻因疲憊而閉目的神情；眼皮上覆蓋的紗布，使兩人的表情顯得古怪，卻營造某種協調感，捕捉了人類文明生活當下無以名狀的生存狀態。相較於前述公共街頭呈現激昂、暴力的政治攝影，這部份照片同樣拍攝於台灣 1980 年代中期左右，然而，新寫實攝影卻描述都市生活的另面冷漠，並且展現以個人視角觀察的文明失落、孤單與疲憊。

新寫實攝影者將攝影經驗在個人的感知經驗之中，尋求貼近生命流動的攝影可能，而不強調某種社會介入的目的。此批照片的用途與目的不再明確，影像散發著一種人類在都市景觀下的憂鬱。照片中匿名者的漠然神情，傳遞文明景觀中流動且隱晦的心靈狀態，成為政治抗爭激發群眾的激情、熱情與亢奮之下瞬間脫弛的矛盾寫照。新寫實攝影者重新探索生活的細節與痕跡，找尋一種生活環境與自我體驗的契合；其「語意不詳」的畫面反而釋放影像講述自身的權力，不僅將攝影者私密的主觀感受再現，卻也保留了觀者詮釋影像的空間，因而成為具有開放性的影像產物。

影像作為見證一個時代的樣貌，未必要以「見證事件」的採集取樣，或以檔案檢索的正面方式，反之，藉由攝影者主觀、轉而向內追尋自我表述的攝影型態，成為另一種更為細緻的時代面貌。



【圖 11】連慧玲（？）。「地下道」。



【圖 12】葉清芳（1989）。「高雄港口」



【圖 13】洪裕正（？）。「傷患」。

三、 場景的置換：大敘事影像景觀的拆解

1. 探索物質性的歷史痕跡

台灣解嚴前後進入更為徹底都市化的 1980 年代社會型態，經工業化的土地遭受污染及破壞、城市瀰漫的市儈之氣，形成追求物質且內耗的社會場景。「進步」，在另一個具體的前景成型之前，儼然是一個充滿矛盾的符號。同樣地，建立於 1970 年代鄉土寫實攝影建立的「傳統與現代」敘事的樣模與座架，也在此刻逐步被拆解且遭受質疑。

面對整體社會遭遇的文明危機，批判性攝影以憂心的態度看待，並且採取正面介入的姿態，尋找社會問題的「病灶」(nidus)⁶⁶，如前述的《人間》雜誌充分體現積極性的立場態度：

使相互生疏的人，重新建立對彼此生活與情感的理解；使塵封的心，能夠重新去相信、希望、愛和感動，共同為了重新建造更是何人居住的世界，為了再造一個新的、優美的、崇高的精神文明，和睦團結，熱情地生活。⁶⁷

《人間》懷抱再造新世界的「重建」(re-build) 理念，然而事實上，「進步」並不是一個中立的話語，它是有特定前進目標的，也是追求某種中心價值的實現。由此來看，這樣對於未來生活的改造與使命期待，似乎繼承了自 1970 年代以來攝影者積極與啓蒙的姿態，也暗示了某種知識位置下的領導性發言。

相較於前述以報導攝影著重「社會責任」的創作傾向，新寫實攝影則充分展現殊異的創作姿態；即便和上述《人間》報導攝影系統隸屬同一世代，新寫實攝影者卻從未具備充分的知識素養，以作為闡明創作立場或是執行某種使命的企圖：

⁶⁶ 病灶與徵候相對，病灶視為一種問題的源頭，而徵候如一種表徵行爲。

⁶⁷ 陳映真，1985，頁 49。

嚴格的說，小俠不是專業者眼中的「攝影家」，因為他的攝影技術與暗房工夫太隨便，對基本的光影明暗與層次細節經常不屑一顧，令人傻眼；他又缺乏紀律，經常誤事，一喝酒就天高皇帝遠，啥事都是鳥事；他又不夠客觀冷靜，缺少一種理性的「距離觀看」論調調整或結構陳述，他不如關曉榮那般認真與透徹；論攝影美學與紀實思考亦不如王信似的篤定而執著。⁶⁸

新寫實攝影以「非嚴肅」、「計畫」、「預設立場」的拍攝姿態，抗拒攝影作為見證「事件」的媒介身份，甚至質疑攝影價值與意義。因此，創作僅關於個人，而無關國家、民族或偉大的體系價值。新寫實攝影的國度沒有英雄的目光，也不談拍攝的崇高視野：

我的作品是我對周遭生活環境的感觸罷了。是一種心裡狀態下的產物，不工整，卻也隨性，我稱他們是稱生活隨筆，即興之作。⁶⁹

新寫實攝影者將攝影放回日常生活的位置，不刻意追求題材、議題、立場，捕捉身邊發生、閱歷的事物。由於生活正是由無數的片段拼湊而來，因此作品猶如平庸生活矛盾的絮亂，以無法重整、缺乏敘事結構的方式累積、重疊，甚至覆蓋自身。

此外，新寫實攝影的影像放棄了追問歷史的目光，排除了原先繼往開來具有敘事向度的限制，轉向以「空間」為主的拍攝敘事。在抗拒歷史的大敘事作為創作條件的原則下，新寫實攝影者卻不否定影像當中歷史感的呈現，相對地，新寫實攝影影像經常表現去除時間深度、沒有歷史感、異化的空間意象。

台灣 1970 年代曾出現受國家徵用的軍事攝影、工業攝影等作為再現工業化、現

⁶⁸ 張照堂，〈蘭嶼歲月：潘小俠（1）〉，<http://tw.m.wretch.yahoo.com/blog/chaotang/6684857>。

⁶⁹ 洪裕正，1987，頁 75。

代精神的攝影文類⁷⁰，然而當年象徵文明與進步的建設，卻成爲二十年之後新寫實攝影畫面當中的廢墟景貌。對照 1970 年代工業攝影的「造船廠」，【圖 14】、【圖 15】侯聰慧的【拆船場】畫面傳遞的「破壞」、「拆解」、「瓦解」意象，則是另類歷史的回應，說明了曾於現代化過程中強而有力的鋼鐵工業形象，此刻卻毫無抵抗能力被人們支離，赤裸爲一片荒蔓破敗的景象。

新寫實攝影者所傳遞的場景表面上看似頹廢，事實上是以另一種關注現實場景、蒐集生活的感知片刻，以悖離歷史大敘事的方式呈現更爲深刻的社會現實；新寫實攝影不刻意宣告自我的創作立場，顛覆了從事見證、追求某種實用價值的攝影主流導向：

他們有使命感，但並不是準備創造歷史建立體系的使命感。他們把照相鏡頭探入到生活……從每一個局部現象、每一個具體形象或場面中，去發覺人生的哲理與生活的美醜善惡，相形之下，這是一種務實的、誠摯的創作態度。⁷¹

是社會的，但與社會關懷無關；是個人閒蕩式的、無聊賴性格的產物，但具有剖析社會以及洞察人生的重大參考價值——一種我們經常極難區分是起於個人習染還是自由探尋的精神世界⁷²。

葉清芳【圖 16】、【圖 17】的作品，三名眼神迷濛的男子，背向毀壞的船艦，分別探向未知的遠方，遠方無際的海面橫躺一艘巨大的沈船，象徵終結的意象。另一張數名年輕人站在廢墟上的背影，卻看不見他們探向的目光爲何方。劉振祥【圖 18】

⁷⁰ 1970 年代攝影的公共化現象，其中最爲極端的類型，展現在國家徵用宣傳之用的「軍事攝影」，另外 1970 年代攝影刊物出現許多以「建設工作」、「團結」、「合作」爲名的作品；此以個人發起、回應國家建設的「經濟建設攝影」，拍攝公共建設、營造工程，塑造朝向現代化的過程人民集體、團結的畫面，也同樣將攝影紀錄的功能，提供爲建立國族意識的工具。

⁷¹ 陳政濂，1990，頁 18。

⁷² 黃翰荻，1998，頁 93。

拍攝在都市邊緣空間中的兒童，他們腳踩碎礫無視後方的車輛快速移動，有如都市叢林中的遊魂，盡情歡樂。其中一人拿著火炬玩著危險遊戲，晃動的視覺效果、照片中的孩童在畫面下方穿入畫面模糊的臉龐，不再是可愛無邪的刻板印象，反而令人具有威脅性。



【圖 14】侯聰慧（1985）。〔拆船廠 1〕。



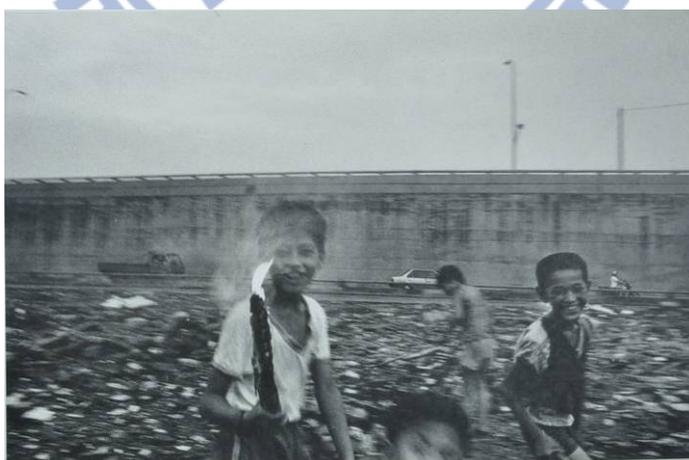
【圖 15】侯聰慧（1985）。〔拆船廠 2〕



【圖 16】葉清芳（1986）。〔高雄〕。



【圖 17】葉清芳（1986）。〔台北〕。



【圖 18】劉振祥（？）。「頑童」。

新寫實攝影者不再以正面的方式控訴人類文明的危機，而是任由現代社會過程所留下的頹廢侵蝕、蔓延畫面，以著重物質性的表現，見證台灣歷史過程留下的瑣

碎細節與痕跡，呈現當代社會不易察見的殘破與衰敗。新寫實攝影頹圯的空間意象與物質痕跡，間接否定進步積極的文明景觀想像。卻並非漠然不關心社會，或是追求歷史的虛無感。事實上，影像中的廢墟與破敗，展現了人心更為深刻的失落感。新寫實攝影者以親身體驗的取徑，紀錄著社會的底層面貌，充分展現個人的體驗與感知，以影像傳遞私我的時代見證。

2. 神秘且未知的空間：葉清芳酒攤紀實

新寫實攝影除了擅長展現空間的頹圯景貌，空間主題也從早期人與土地異化關係的自然省思，走向暴露文明社會留下的衰敗意象，從戶外走進室內空間、由光亮走向黑暗也是新寫實攝影者的另類嘗試，其中以葉清芳的【酒攤紀實】，以及潘小俠的【醉巡】為代表。⁷³

新寫實攝影家葉清芳以他個人的生活經驗，留下一批特殊的時代「恍惚」影像，葉清芳紀錄和朋友相處的時刻，有如美國攝影家Nan Goldin於1980年代紀錄一系列她和朋友的生活照片⁷⁴，然而，這批影像的內容卻並非捕捉日常的聊賴，而是暴露日常生活的例外性——突顯朋友相互嬉鬧、追求身體感官刺激的遊戲行為，有如【圖 19】、【圖 20】、【圖 21】、【圖 22】呈現的眾人撒酒、砸雞蛋、脫衣失序，或是經肢體接觸下粗暴的遊戲現場。

⁷³ 潘小俠作品將於文後討論。

⁷⁴ Goldin 不是一個偷窺者，她紀錄的對象是關於她所舉行的派對、她的家，以及她人生所閱歷的。攝影如同日記的影像形式，成為生活的一部分。



【圖 19】葉清芳（1987）。〔酒攤紀實 1〕。



【圖 20】葉清芳（1990）。〔酒攤紀實 2〕。



【圖 21】葉清芳（1991）。〔酒攤紀實 3〕。



【圖 22】葉清芳（1991）。〔酒攤紀實 4〕。

進一步來看，葉清芳酒攤影像在時間、地點、事件未明的性質，不難發現，它並非是提供普遍化的訊息或是受某議題之用的公眾照片；相對地，這批照片而是專屬某團體社群的「受限符碼」。身為局外者的觀者，無法辨識人物、所在地、或是聚會成因，也無法光從照片得知更多影像的相關訊息：

有關攝影的私人用途方面，當被拍攝的那一剎那，當時的景象就被保存記錄下來，與主題人物有一種繼續的連貫意義……相對的，被公開使用的照片是從當時的環境中抽離出來，變成一種死的東西，而也正因為他是死的，所以可以自由地被使用。⁷⁵

葉清芳私人酒攤紀實影像，並非某種用途的實用攝影，或如《人間》或街頭記者以立場先行的方式，從事社會批判或政治理念的工具影像，以採集證據般的紀錄工作生產的影像。相對地，葉清芳的影像呈現另一種內在於拍攝者、拍攝對象、場景，三者具有互動性的情感關係：

私生活照片——諸如母親的肖像、女兒的照片、和自己同伴的合照等等——

⁷⁵ John Berger，劉惠媛譯，〈攝影術的使用〉，《影像的閱讀》，2002，頁 61。

是需要放在一種和拍照時的人物背景相關連的情況下被欣賞、解讀的……

這張照片的意義浸淫在拍照當時的情境中。⁷⁶

今日看來，葉清芳的酒攤影像，像是攝影者懷念曾經友誼的告白。影像不再只是物質證據，而是複合著個人、夥伴與生活的記憶素材。當年嬉鬧沸騰與酒精催化的場景中，葉清芳自己也常在醉醺邊緣，使得拍攝成爲一種主客交融的感官體驗。葉清芳的酒攤影像，表面上雖然靠近紀錄型態的形式，然而影像彼此之間的相互意涵，卻是各自獨立；它們多半是一些場景的影像碎片，並且彼此之間不構成一套完整的敘事結構。此影像既有斷裂，彼此又似乎以某種情感聯繫的特質，可以看出串連影像內在的敘事，不再依循普遍認知下的客觀邏輯，而是散落在曾歷經場景的參與者私密的記憶序列之中。

這些以個人化、具主觀性的情感單位，卻在葉清芳的攝影集被公開羅列出來，而這批私密記憶的影像再現，卻意外揭示了台灣解嚴世代的另類面貌。實際上，葉清芳酒攤照片的「內容」提引出另一批重要的文化素材；當年神秘的酒場經驗，實爲台灣解嚴前後的特殊文化寫照。

第三節 解嚴前後的酒館：私密的時代體驗

新寫實攝影者在解嚴前後的時空下，除了進行前述的私人創作之外，實際上，他們也是「政治攝影」的生產者。新寫實攝影者多半是體制內的攝影記者，他們白日共同參與抗爭街頭、從事機動性的新聞工作。回顧台灣 1980 年代的媒體環境，由於新聞從業者缺乏完整的知識分享機制，因此下班後和其他線、其他報社同業的宵夜場所，成爲媒體人拓展、分享經驗，以及強化人際網絡的重要平台。攝影記者在下班放鬆的宵夜酒場當中⁷⁷，可以拋開日常工作的拘束，且無須按照規矩行事，更

⁷⁶ 同前註。

⁷⁷ 根據李三沖(2006)的說法，攝影記者經常前往的據點有師大路的「六福客棧」、林森南路的「龍

能將攝影者在白天抗爭扮演「旁觀者」蓄積的能量，延遲至晚間宣洩：

主要是時報這一群，跟自立，跟一些黨外雜誌、政論雜誌，比較跟國民黨媒體不同掛的……他們（攝影記者）都騎摩托車，很機動性，摩托車野狼就已經很帥，攝影記者更帥，就是他們配備像打仗的那種包包什麼的；出來（下班後）就會到幾個地方喝酒……一個晚上就這樣，台北夜遊這樣到處喝。⁷⁸

解嚴前後的台北曾出現許多以媒體從業者為主的小酒館，酒館的參與者將自身與「反抗威權」的意識連結，使得這些酒館架構出一座屬於內部人士的小社會。根據索雅(Soja)的概念來看，他認為空間的特質不能被單純的客觀化，相對地，他們為空間實際上是處於某種人類實踐活動上的「中介與結果」，而轉向對「空間性」(spatiality)的闡述：

空間性乃是社會，這不是指空間是社會在定義上或邏輯上的等同物，而是指空間性是社會的具體化，是藉以形成的構造。⁷⁹

以此來看，空間不僅具備人們聚會的物理意義之外，人們之中的行為活動是並存、並且更為重要的。本文認為，若以此角度出發，再次檢視出現於解嚴前後的小酒館，並且將此具私密性的空間體驗，作為勾勒時代面貌的取徑，則不失為另一種理解主體感知時代的具體介面。

門客棧」、八德路鐵路邊的小吃攤、基隆路敦化南路的「喝一杯」，和平東路的「攤」，以及「阿才的店。」除此之外，伊通街的「小蜜房卡拉 OK」，也是體現下班後的例外性場所。

⁷⁸ 林鉅，2009，訪談錄音檔。

⁷⁹R.J.Johnston et 著，王志弘譯，《人文地理學辭典選譯》，頁 168。

一、 秘密基地：那一「攤」⁸⁰ (ㄉㄨㄚˋ ㄨㄚˊ)

那一年，我們在頹圯的廢墟中，堆砌成一間適合夜間飛行的蝙蝠族所喜於棲息的酒窟城堡，大家都稱它叫「攤」。

出現於台灣解嚴前後的小酒館，其中以酒館「攤」最為知名。「攤」營業於 1989 年，位在台北市羅斯福路與和平東路口，沒有招牌，卻在 90 年代有著「黨外總部」的稱號。台語發音的「攤」，並非酒館的正式名稱，而是流傳客人口耳之間的「借代詞」。「攤」建築以木材為主體，有著台式老房子特有的挑高閣樓，攝影家劉振祥曾回憶：「它是一座老式的台灣建築，在一個閣樓上。完全挑空、空曠的一塊地方。」⁸¹

「攤」的所在位置十分隱密，要進入店裡，必須要通過一座近乎垂直的狹窄木造樓梯：

一般人從外表看，會以為它只是一間違章建築。這就是「攤」隱密的地方，沒有人帶路，外行人絕對不會知道它是一家餐廳。⁸²

原則上大家去，很像一個『朋友聚會的場所』，反而不像餐廳。這也是它吸引人的地方。⁸³

「攤」隨性的風格，使得店內少有裝潢。開業之際，老闆藝術家林鉅構想一個可供朋友、同好休憩的場地，不僅經營上十分簡單，也使得「攤」在初期具有「半

⁸⁰ 位於台北市古亭捷運站旁的「攤」，日前掛上招牌改名為「45」，至今仍在營業，不再是限定於特定人士的社群空間，僅是一般大眾消費的酒館。然而今日「攤」的遺址，已不覆當年的熱鬧沸騰。今日的消費者，多半不知這家酒館歷史。此外，若從台語的語意理解「攤」，意為請宴活動、聚餐、飯局。而「攤」也可以「單位」看待：一頓（飯），「續攤」經常為眾人在餐後意猶未盡之際，另尋他處以續眾歡。由於續攤並非事先預先好的行程，反而因隨興、不可期待而衍生許多樂趣。

⁸¹ 劉振祥，〈在醉與醒之間的影像〉，<http://tw.myblog.yahoo.com/1989intwow-wu/article?mid=69&sc=1>。

⁸² 鄭智化，〈夜貓子〉，《鄭智化歌迷聯盟》，

http://www.zhleague.com/big5/books/zhzh_h_booksdetail.php?no=10。

⁸³ 林麗雲，2010，訪談錄音檔。

公開」、「私密」、「神秘」的性質，唯有熟門熟路的「常客」(familiar)⁸⁴，才能如實體驗「攤」隨性的待客之道：「這家餐廳沒有菜單，老板高興給你煮什麼；你就得吃什麼。這家餐廳也沒有固定的菜色；它一切都是隨興的……」⁸⁵由於「攤」的經營方式十分隨性特殊，以至於它收攏了各式各樣、既多元又殊異的言論，如有機棲地放任多元異質並置滋長的可能：

酒伴們除了同業以外，還包含文字、音樂等各類型藝術工作者、勞運、社運、黨外運動人士等等。……他們與社運人士、藝文界朋友一起喝酒解悶，抒發對人、事物的不滿與想法。白天，他們穿梭在街頭運動與社會底層間；晚上，透過這種飲酒聚會述說自己所見所聞，互相分享、激盪創作靈感。⁸⁶

在那之前我沒有印象台北有這樣的店，「攤」算是第一個。它是一個很特殊的地方，對那時候的文藝工作者、比較反叛、比較本土的工作者，「攤」是一個很重要的象徵。⁸⁷

「攤」位於反叛時代的中心位置，對參與的人們而言，「攤」不僅是一個消費的場合，而是宣稱自己有權力以自我的方式參與城市生活，並且生產新事物、新文化並且尋求／創造文化自信的途徑。由此來看，「攤」涉及的不僅是城市空間的物質空間，更兼具在都市文化空間之中個人與群體的認同功能，參與的人們透過自身與「反抗威權」的意識連結，架構出一座屬於內部人士的小社會。由店內擺設多以台式的舊家具為主的傾向，如鄉村常見的「椅蓆」為主，以及一張復古的「紅眠床」，不難推測「攤」試圖營造另類的「復古」、「懷舊」情境，以作為反抗主流文化的途徑⁸⁸：

⁸⁴ 英文的“familiar”一詞，同時也有「隨便」、「親暱」的意思。

⁸⁵ 同註 82。

⁸⁶ 鍾宜杰，2005，頁 19。

⁸⁷ 林麗雲，2010，訪談錄音檔。

⁸⁸ 倘若觀察 1990 年代初期以「師大一台大」驟幅的台北都市內部空間的消費型態，除了原先依存於學區，經營取向以文化菁英為主要客群的藝文咖啡館之外，解嚴前後城市展現多元、有機活力的同時，另一股叛逆的「酒精」氛圍開始蔓延，引領出西式文化結合音樂演出的酒吧型態，如「AC/DC」

「攤」是一種復古情懷；它除了桌子、椅子都是古董級的，還擁有兩座現在很難再見到的荷蘭床。……「攤」的餐具、櫃子、水壺、收音機都是「古早人」使用過的……。⁸⁹

前往「攤」的參與者，多半不喜循規蹈矩，而喜歡挑戰主流、從而在行動上具有叛逆精神；對他們而言，「本土精神」是一種思想上的支撐，以抵抗以西方為主流的文化再製。「攤」是一道個體和歷史動態的感知介面，不難發現，參與者回憶之際，總是伴隨著解嚴前後激昂的時代氣氛，那段曾經叛逆與革命瘋狂的歲月，成為裝載私人情感與記憶的「意義空間」：

他們有一次喝醉酒了就拿滅火器要去扔「ROXY」，很多人私底下嘲笑那是「義和團事件」。（他們）有點不爽那些人，就是美式的（舞廳），美式的咖啡廳，或是小酒吧這樣子。這是帶著某種民族主義的情節，但我不認為他們是非常非常的清楚。⁹⁰

此外，他們也反對菁英化的行事作風，對知識教條更提不了興趣。換言之，「攤」的參與者對彼此的認同，並非以理性或累積知識，以建立理念認同的方式為途徑。相反地，「攤」在酒精的催化下，他們經常以直接性的感官刺激，例如藉著甚為「原始」的飲酒和肢體遊戲，拉近人與人彼此的距離。這使得「攤」的場所性格，帶有追求享樂，短暫且易逝的特質：

「攤」很大一個成份是一個『遊戲』的性質。基本上它是這樣的一個氣氛。

某種程度是一種互相發洩、取暖，或是找到好像自己氣味相投的地方來玩

(1984)、「ROXY」(1987)、「SPIN」(1992)、「KISS」等場所，為台灣 90 年代多元文化的表徵，吸引了當時叛逆、追求時髦、前衛作風的年輕人前往消費。展現台灣本土情調的「攤」酒館，可說是「台客文化」的先驅，開闢有別於美式 PUB 文化的消費模式。相反地，「攤」訴求的則是台灣情調。店內多半放送台語老歌，主要販賣的酒類以台灣啤酒、高粱、紅露，以及滷味小菜，充分營造了台灣古早情調的休憩場合。

⁸⁹ 同註 83。

⁹⁰ 林麗雲，2010，訪談錄音檔。

樂的。⁹¹

大伙痛快喝酒、吃菜、高談闊論，完全不管外面的世界。喝醉了，隨處可躺；心情鬱悶，大不了翻桌、跳樓……這種感覺簡直就像落難的草莽英雄。……⁹²

「攤」呈現與日常生活文明景觀的差異，加上其裝潢、內部人們的行為舉動與現實社會的落差，進入「攤」如同置身於一座奇異空間。「攤」創造了許多酒精醇化的奇異時光，揭開了文明生活潛在的原始激情。人在酒精催化下的行為表現容易顯得踰矩，加上感官刺激被放大，因而「攤」提供人們表現失序、狂放的場地，成為文明社會理性表徵底下的負向場所：

覺得那種現象很精采，人喝了酒，變得跟平常不一樣，有點誇張，我好像在看電影，每天上演的都不一樣。……⁹³

「攤」狂燥、不安、喧嘩且混亂，也指向人們追求幻境魅力瞬間的欲望，從而揭開另一種掙脫理性、反教條、抵抗現代文明生活的率性——現實世界的教條交雜酒精能量燃燒下的熱情，從而在稍縱即逝的光景中，一再遭到挑戰而重新定義。

傅柯曾提出「異托邦」(Heterotopias)的概念，傅柯的異托邦來自對「不規則性」(heteroclit)的深化，暗示著內在於系統表面穩固之下，毫無規則、混亂、失序、顛覆的擾動狀態。傅柯認為，這是一個展現「奇異」的所在，他以鏡子作比喻：鏡子裡的影像既是可見的存在，卻不具體的存在於世界之中，唯有透過鏡中的景象，主體才能看見自我與周遭的關係。換言之，異托邦是一個真實存在的空間，人們在這異質空間裡，可作為與主流現實對話或對照批評的基石。

⁹¹ 林麗雲，2010，訪談錄音檔。

⁹² 同註 83。

⁹³ 劉振祥，〈在醉與醒之間的影像〉，<http://tw.myblog.yahoo.com/1989intwow-wu/article?mid=69&sc=1>。

由此來看，「攤」作為讓事物發生的具體場所，不僅具備了物理中介的性質，其混雜且容納異質的特性，也讓自身成為一個可讓事物並置、共存的所在地。如同無法被完全定義、具多重性的異質空間。此外，「攤」藉由酒精，展開一場瘋狂的幻境與歷險，激發出人們壓抑於文明生活的原始野性，使得許多人更在此透過酒精，表現出日常生活不被允許的行為，作為宣洩情緒。

酒場中，人們肢體遊戲的愉悅和戲謔，即便時常被當成一種威脅，卻釋放出人類潛在沸騰的生命力；如同一種狂熱、瘋狂的快感、人與人之間的界限消弭了，聚合為一種強大的共感性。這般奇異的時刻，人們嘗試解放、掙脫束縛，展現溢出既存社會體制之外的激昂與熱情，引發許多失控場景，其中以侯聰慧最為經典：

酒後從「攤」二樓陽台跳下，隔天仍披著風衣、撐著拐杖繼續來喝酒。……也是第一個在「攤」頂層樑木灑下「猴尿」的醉客，被熟識的店內小弟綁在公車站牌的事他一點都不為意。……在荷槍實彈憲警臨檢「攤」時，把人行道上垃圾筒搬上二樓大膽表達抗議的也是這位仁兄。⁹⁴

「攤」是潛藏文明社會之下的瘋狂世界，反映解嚴前後特殊歷史情境中，人們內心的不安與騷動。倘若將這個因酒精交融展現混淆、絮亂、擾動、不整齊、顛覆、反動、失調、危險的特殊空間，對應到台灣解嚴前社會團體街頭挑戰權威、叛逆與反動的抗議現象，由此來看，「攤」的「失序」（disorder）與非理性，似乎呼應了解嚴前後眾人的集體焦慮。

⁹⁴ 陳武洲，〈酒客列傳：侯聰慧〉

<http://tw.myblog.yahoo.com/1989intwow-wu/article?mid=49&prev=218&l=f&fid=7>。

二、感官與本能：打破秩序與結構的擾亂美學

1. 混亂的感知模式

發生於台灣 1970 年代經「技術」、「科學」、「客觀性」建立之下，強調明晰、系統化以及現代視野的新攝影觀，建構出台灣晚近攝影依循系統化、工整的審美型態，同時也架構出台灣近代攝影場域穩固的攝影美學。本章第一節曾就此提出台灣解嚴前後攝影展現的兩種美學表徵，其一是上述隸屬報導攝影具有大敘事內涵、穩固、系統化的美學範式，其二為呈現動盪、騷亂與視覺張力的政治攝影美學體例。事實上，「兩種影像風格」牽涉的不只是影像呈現的風格表徵，而是背後指引出兩種不同型態的感知模式。

解嚴前後為主流的報導攝影，在追求秩序的美學意義底下，反而像是注入現代目光與現世的「新古典主義」。攝影者的感知過程是保留距離的、不過度涉入，並且是受到壓抑或是需要藉由知識、關懷性立場性認同下的創作行為。相較之下，新寫實攝影者身為解嚴前後曾充分體驗／經驗抗爭時代的參與者，充分將台灣 1980~1990 年代政治時代的激昂與沸騰，加諸在自我感知系統之中；此「體驗／經驗」和現象學式的經驗有所不同，而是個體在面對接合於整體結構過程中的重要環節。由此來看，新寫實攝影的影像風格，更像靠近於創作者的主體揭露、將自我投注於創作，使得作品蘊含著創作者個人、私密的生命感知。

前一節描述的酒場「攤」，實際上正是新寫實攝影者體驗時代的重要場合；他們在「攤」和其他領域如藝術圈人士，產生了接觸機會⁹⁵，和藝文界人士的交流，也間接累積了許多具創發性的思維：

⁹⁵ 舉例來說，林鉅曾擔任高重黎錄像作品的主角；潘小俠拍攝陳明才、鍾喬行動藝術的劇照拍攝；劉振祥參與《戀戀風塵》、葉清芳參與《童黨萬歲》的電影劇照工作。

我們許多搞創作的人喜歡聚在林鉅經營的『攤』喝酒，幾杯下肚馬步拉步、瑪喇桑之後大家侃侃而談，那時有很多想法，很多對台灣的期待。⁹⁶

舉例來說，新寫實攝影者當時參與反對運動結合的街頭劇場、前衛行動藝術，或是電影等劇照工作，也為在新聞工作以及私人創作之外，增加不同的拍攝經驗。由此來看，倘若將發生於解嚴前後的飲酒文化，視為一種凝聚且運作於社群之中的情感政治，從而觀察其群體內部的互動與思想交錯，或許能從中發掘共享於酒場之中、團體內部具群聚性的美學傾向。

的確，新寫實攝影者獨特的飲酒文化體驗，發展出另一種追求感官與本能的創作性格，成就了激盪生命能量、視覺張力強烈且質地粗獷的影像實驗。換言之，他們除了從事前述以冷調、疏離的影像風格，更將「攤」的熱力、抗爭的動盪情緒，再次延燒到影像實驗之中。張照堂曾指出：

小俠常說，清醒的時候他常常不知道怎麼按快門，他說要靠酒精的力量進入身體催化，才敢去「接近」。說得很神奇，但我相信他有許多照片是在這種狀態下催化出來的。你必得進入幻靈，才能感覺幻靈。⁹⁷

擅於飲酒的新寫實攝影者，彷彿相信某種不可見的力量，以迷茫的目光透視世界的另一向度，揭開文明生活底下不可見的奇異片刻。葉清芳【圖 23】的酒攤紀錄，是酒後混沌的時空感官經驗；潘小俠【圖 24】、【圖 25】的醉巡，跨入充滿人性原始情慾的聲色場所，呈現人性真實赤裸的一面；侯聰慧【圖 26】滿佈粗粒的龍發堂，傳達文明社會底下的癡癲。他們的影像藏垢著幽黯，並且孕生一股淋漓的「惡」有如醉酒迷茫，幽冥、渾沌，形成一種起自於創作者自身的環境記憶、感受性以及知覺經驗的創作型態。

⁹⁶ 潘小俠，2005，頁 6。

⁹⁷ 同註 69。



【圖 23】葉清芳（1986）。〔酒攤紀實 5〕。



【圖 24】潘小俠（？）。〔醉巡 1〕。



【圖 25】潘小俠（？）。〔醉巡 2〕。



【圖 26】侯聰慧（1983）。〔龍發堂〕。

除了藉由酒後的迷茫作為感官刺激的創作途徑，實際上，就新寫實攝影者隸屬的政治攝影美學體例來看，他們因記者身份參與政治抗爭的現場經驗，早已成為構成日常生活的重要部分：

幾乎天天要上街頭……現場一有騷動，攝影者就要立即跟著動起來，隨著街頭活動本身的韻律而動，而這裡面包括身不由己被人群推著走，包括被警棍打、被鎮暴車用強烈水柱衝擊、被群眾丟的石頭或鐵罐子擊中。⁹⁸

對新寫實攝影而言，街頭事件原先具有的特殊、例外特徵，逐漸轉化成具普遍意義的「生活風格」，歷經大量抗爭騷動之於身體的感官刺激，激發了創作的動力：

這些人他本身有一種特色，他們很會掌握那瞬間的那種，不要說「美感」，瞬間的影像的飽和。就像是布列東，決定的瞬間那一種。他們有這種本事，他們的特質也在這個地方，要他們作一個系統性的分析，不見得可以，但是他是以一種瞬間的美感、他們有這種能力以及才華，所以在那

⁹⁸ 李三沖，2006，頁 13。

個時候的街頭運動，剛好街頭本身的張力又符合了影像的張力，而動態的過程，又符合他們瞬間擷取的本事。⁹⁹

新寫實攝影者藉著平日新聞工作精確獵取影像的拍攝功夫，其視覺語言仍受到新聞工作的影響，訓練出對於動態高度敏銳、精確的取景功夫，並且從工作領略「作中學」並嘗試攝影表現的各種可能。此工作能力成為他們實驗影像的有利條件——看似隨性的抓拍，畫面上仍保有一定的影像張力與構圖性，游刃有餘畫面的設想與實行。換言之，新寫實攝影者的實做能力，使他們得以依直覺行事，既非隨興的取材、也不強調完全精確的拍攝，卻能運用垂直、平行、歪斜延伸的線條，營造出大膽強烈的視覺效果，此般的實驗企圖，不僅挑戰攝影「畫面」可承載的既定意義向度，也解放了傳統攝影文化對「美感」、「光線」、「品質」的信念。

2. 挑戰審美秩序

事實上，新寫實攝影者所要抵抗的，是自晚近攝影公共化進程中以明確美感／形式原則、創作定義與議題預設，孕化出一道龐大的、以現代視野為優先的美學引力。倘若在以「對象化」模式中的攝影者，內在隱喻一道由上至下光明與理性積極、人道關懷的目光，那麼新寫實攝影者身上沾染的草莽、非理性特質，顯得具有幾分「反智」的色彩，也間接推翻攝影記者自 1970 年代以來有如啓蒙使者的形象，專注於理性與現代的追求。然而實際上，新寫實攝影推翻固定秩序邏輯，以及對於常態秩序的倦怠，反結構的作法，反而開創出不同的文化象徵模式。

新寫實攝影影像中的渾沌與不明，看似以粗暴的方式，瓦解既存紀實攝影實踐的秩序，實際上卻召喚了台灣晚近攝影現代化進程中被驅逐的元素：個人的感官情緒、憤怒、幽暗、破壞、衰竭、頹廢、瘋狂、情慾等未能納入現代視野審美系統的題材表現。舉例來說，侯聰慧留下文明之外的非理性寫照，洪裕正【圖 27】見證死

⁹⁹ 林麗雲，2010，訪談錄音檔。

亡的儀式與黯淡，而劉振祥【圖 28】捕捉了流浪者的生存處境。



【圖 27】洪裕正（？）。「死亡」。



【圖 28】劉振祥（？）。「流浪者」。

不難發現，相較早期攝影傳統要求構圖穩定、著重「光線」的審美型態，新寫實攝影者擅長畫面「陰影」的配置。畫面中經常可見大片的黑、陰暗地帶，使用脫焦、晃動、高反差的拍攝手法，或以曝光不足／過度留下的模糊殘影，或以粒子蔓佈畫面，留下粗獷的影像質地，開創影像表現的特殊基調：

他們都不是什麼學院出來的，都是那樣愛玩（台）、想要ㄇㄨㄟ、就ㄇㄨㄟ
、（台語：意味胡搞），就很特殊的一群人；他們既不是學院的，也沒

有刻意去學什麼攝影，就是這樣自己ㄇㄨㄛ、出來就對了。¹⁰⁰

基於隨性的創作態度，新寫實攝影者不要求影像的品質——無論是起自無心或刻意的「改造」，如侯聰慧【龍發堂】毫不重視影像的保存，任由照片發霉、沾粘飯粒等破壞因素共存，讓照片自身如同「活物」(life)滋養自身、生長；劉振祥家中泡水的底片，也呈現影像的意外效果。攝影不再是依循某種美感、品質原則的表現，其「非理性」力量，挑戰了攝影傳統的審美觀：

亮部就讓它亮，暗部就讓它暗，對這些照片，我不要太多的細節，因為這些細節反而會妨礙到我要講的東西。¹⁰¹

昏暗粗糙的粒子，可以清楚看見，即使是夜晚，潘小俠也堅持不用閃光燈拍攝。在「醉巡」系列中的一張照片「愛與恨」裡，黑暗中，突然間，亮起了羸弱光源，只見茶室小姐的雙腿，左腿刺著玫瑰花；右腿刻著愛與恨。問起如何拍攝出這張照片，他出人意外地說：「這是用手電筒照後拍的」。¹⁰²

值得留意的，新寫實攝影看似以「隨性」、「反智」的拍攝手法抵抗主流的美學結構，然而實際上他們是將新聞工作的創作優勢，以及發生於酒館的非理性過程，從而結合為他們對常態性、和諧結構的抵抗，成爲一種「反結構」另類創作的審美反動。

此外，新寫實攝影影像展現充沛的能量，接近一種生命的樣貌，如同原欲(libido)精神能量與動力的多面向呈現。其躁亂的特質，像是蘊含於影像表面之下的脫出生命力，不願被約束、壓抑影像作爲現實的表面作用之中，企圖破壞、再次開展影像

¹⁰⁰ 林麗雲，2010，訪談錄音檔。

¹⁰¹ 侯聰慧，〈突破困境。侯聰慧 訪談錄 II〉

<http://mypaper.pchome.com.tw/58211227/post/1239310322>。

¹⁰² 侯俊偉，〈方在醉中，才清醒。潘小俠〉<http://mypaper.pchome.com.tw/58211227/post/1262304592>。

自身的「活力」。創作的活力和動能，是無法被組織化或是同一集中的；並非受到某種價值評判下的統一召喚；這也是創作者的動力／欲望根源，如同一種生命力，令攝影影像貼近生命無法定向、無以化約的多元樣貌。

小 結

經由本章的整理，本文指出台灣解嚴前後攝影場域存在的兩種美學型態；一為穩固、理性的報導攝影，另一為動盪、激情的政治攝影。本章尤其著重政治攝影影像內涵的暴力與破壞美學體例，其具顛覆性的視覺張力，如何間接挑戰既存於台灣攝影傳統美學的唯美主義，成為了攝影文類的「異端」。承此，沿著「政治攝影」為主的美學體例脈絡，本章進一步以「新寫實攝影」為分析主體。

活躍於解嚴前後的新寫實攝影者，因工作參與「抗議現場」，以及夜間活動的「攤」，兩者具有短暫的、易逝的、具有例外性的特質，使得他們的身體與感知經驗，形成一種偏向不安定、擾亂的流竄其社群內部，凝聚為一項社群共享的感覺結構，乃至於他們的影像風格偏向動態、流動的瞬間掌握，從而成就了一項不合傳統審美規範的「反向實踐」，也為擾動性的（disturb）的美學表現。此美學體例的背後，並非全然是理論性的，而是人們在具體感受時代動盪內化於主體與時代的感知互動。

本文認為，新寫實攝影的出現指向兩個意義。首先是對於大歷史影像敘事的重新翻轉；它不再投向一種歷史的未來性，或是線性史觀的目光，追求朝向個人主觀的影像型態。其次，其攝影型態浪漫主義的傾向，影像傾向放任感官、直接、探向刺激的模式，以展現個人豐沛情緒；而其頹廢、浪漫調性的攝影興趣，也拓展了台灣晚近攝影的多元性。

第四章 現實邊緣：葉清芳的攝影與生命

新寫實攝影者在解嚴前後的紀實攝影領域，曾以不同的創作追求開創另類風格。本章將以新寫實攝影的一員：攝影家葉清芳，作為翻轉本論文階序的著力點——將葉清芳的作品分析，鋪陳為本章的討論架構，並且探索葉清芳如何在報導攝影美學的主流中，持續探索藝術創作與生活結合的可能，透過探討其獨特的生命型態，不僅說明了創作者保留不可化約的個人創作力，也可藉此審視創作個體如何回應時代的美學結構。

以下，本章將由三個面向探索葉清芳的影像語彙：首先分析他在攝影形式上的突破與挑戰，以及在早期的紀實表現中，他如何賦予傳統題材新的表現。其次，觀察葉清芳追求的特殊拍攝視角，從他關懷的對象與命題探索他內在的影像關懷，探索他的影像思維。最後，描述葉清芳堅持的創作與生活選擇，探討他如何以個人的生命作為一項創作形式，持續追尋創作與生命的貼合狀態。

第一節 紀實與敘事概念的挑戰

一、形式的掙脫與破除

我不願意太過於理會相機的霸氣、獨裁的證據個性，只期望能引發思考的啟端。雖然是些微的片面印象，但內心裡真實存活的哲學思維和生活經驗的再暗示，便是我的興趣。（葉清芳）

葉清芳的創作歷程，大致集中在 1980 年代，而這段期間正是攝影文化朝向由議題性出發的高峰。此美學過程強調攝影是真實的中介，也要求攝影者的隱退，並且將系統化的敘事結構貫穿於影像連作之中，將攝影影像整合為可閱讀檔案形式的過

程。然而，攝影景框劃定了影像成立的邊界與範圍，「取景」是攝影者終究無法抹去的介入痕跡，因此在追求攝影如實呈現的理想過程中，應當退場且消匿主體的攝影者，卻突顯了自身拍攝立場的矛盾。

葉清芳【圖 29】這張看似尋常的紀實之作，畫面中婦人因意識到自己正被拍攝，直接指向攝影者／鏡頭的反應，迫使隱身鏡頭背後攝影者「現身」。原本因屬被動的拍攝對象，此時卻主動「指明」攝影機，以及代理見證的攝影者，從而破壞了報導攝影信仰的拍攝透明性。進一步來看，婦人的手勢，打破了攝影現代化過程中，攝影者追求與被攝者「客觀」、「理性」的安適空間。但換個角度來看，葉清芳也在這張作品留下一道創作者的「隱性簽名」。



【圖 29】葉清芳（1983）。〔瑞芳〕。

葉清芳以迂迴的方式，探索攝影者不遵守固定視角、固定身份的可能性。攝影者在攝影透明性邏輯下理當「缺席」的身份，卻在葉清芳作品中的婦人手勢，又重獲「在場」的權力。由此來看，此現身可說是取消攝影行為以某預設主體出發，從而拍攝某一客體的單向途徑，並且嘗試從「在場」與「缺席」兩重端點，開闢攝影思考的可能空間。如同一場遊戲，攝影者加入被觀看的循環中，使得影像內含一種

攝影者自我反駁、將攝影意義消解的過程。此作具有將自我置入作品的創作意識，然而卻仍帶有一種自我否定的意味。

葉清芳不僅在創作思維上，嘗試由多重辯證的觀點開放觀者思考景框的彈性，前文提及新寫實攝影者具有破壞性的創作特質，或以草率的影像品質、畫面過大灰暗的陰影、歪斜的構圖等方式顛覆既有美感原則，同樣也是葉的風格特徵。然而，表面上葉清芳的作品和新寫實攝影者，同樣具有破壞性，但相較新寫實攝影者的「非理性」實踐，葉清芳攝影卻更思考攝影景框的存在意義，並且嘗試挑戰與抵抗。

1. 穿越、突破與干擾

葉清芳將照片作為串連對象、觀者與攝影者相互關係的具體物質。即便是不同時期的作品，卻經常出現嘗試穿透、打破、破壞畫面的相似風格。依此來看，葉清芳對於打破景框與觀看視點的欲望，是他持續思考創作的重要面向。

由作品【圖 30】來看，由觀者方向直接向前投射的目光，畫面中的破窗，鏡頭、窗框、以及破玻璃的邊緣，疊合出畫面的三道層次，形成了一道強而有力的透視線，並且直接貫穿由觀者到窗外的抽象距離。對照之下，【圖 31】則是相對由觀者出發，身處造勢現場的老先生，他手上操弄的旗桿正以反向的透視線刺向觀者。這兩張「由外向內」、「自內到外」企圖突破攝影受限二維視象的影像作品，置入一種特殊的力道於畫面之中。此垂直式的影像張力是葉清芳特殊的攝影風格。他在攝影作品中營造出作品與觀者之間的引力，使得攝影作品而非只是擔任單向愉悅的觀眾，而是轉化為一種主動的身份，邀請觀者加入共享攝影影像互動的內在循環。



【圖 30】葉清芳（1982）。〔公車破窗〕。



【圖 31】葉清芳（1986）。〔機場事件〕。



【圖 32】葉清芳（1987）。〔土城看守所〕。

此外，藉由線條、物件的畫面貫穿分割畫面，也是葉清芳所擅長的；他尤

其喜歡將不完整的肢體呈現畫面之中，成爲一種打擾、否定畫面的現象，而轉化成具有戲謔（banter）的作品。無論是人物的「指向」、穿透畫面的手臂、或是跨越照片限度的表徵，甚至讓人物觸碰畫面的表象與範圍邊界，誘惑且引領在距離之外的觀者向前。

【圖 32】這張充滿了細節、人物畫面豐富的作品，卻讓一隻突兀且莫名的手臂，由下而上貫穿畫面，完全將畫面中央帶著花圈的政治人物，間接地否定、遮蔽、去除「英雄」的出場。這隻突兀的手，如同要呼喚在場群眾向前方的注意，然而從民眾的表情、各自投向的目光來看，似乎是一場無效的召喚。

另一張作品【圖 33】拍攝於機場的接機大廳，畫面晃動且歪斜不安的構圖，一位位於畫面中央下的，屈著身體男人。雖無法辨識男子的身份，然而從柵欄外的大量聚集的採訪媒體可判定，他是一位重要人物。對照一旁如何機衝出柵欄的猛獸，男子單薄、晃動、片段、模糊的身影，幾乎要被淹沒在右方的喧鬧與拉扯之中。值得留意的，此照由右下方向上 45 度角的線條，和景框的四方接軌，組裝爲一個實存的框架，將視覺方向自然延伸到景深處。而右方一隻穿透景框的手，彷彿就懸掛在觀者的眼前。



【圖 33】葉清芳（1987）。〔桃園機場〕。

依此，不難看出葉清芳擅長利用人們的肢體，運用手臂、手勢指向作為直接切割畫面的輔助，隨性的、立即的抓取角度，予以即興構圖，呈現攝影風格的曖昧與趣味。葉清芳藉著人的肢體，再次破壞畫面的協調性，卻又同時間形成另一次的平衡調度。葉清芳充分利用現場的物件，作為干擾、破壞畫面和諧性的元素，其充分的風格展現，同時掀開了紀實攝影偽裝反應真實的假象，也是創作者介入觀看過程的實際行動。

2. 碎裂與殘影

除了上述所提的「意外」效果，葉清芳也藉由改變閃光、曝光與快門的速度的方式，而嘗試在生產具有公共性的新聞攝影之際，同時探索不同的實驗風格。攝影者介入影像紀錄，藉由影像修辭上的操作——多重曝光的晃影、不平衡的構圖，使檔案不再固守在相對客觀的位置，反思何謂紀實影像表現「真實」的可能性。然而，卻完整的呈現攝影者的創作意志。

葉清芳身為攝影記者，他的作品紀錄了許多造勢與抗爭的現場。實際上，抗爭現場的多數民眾對彼此是陌生的，卻在激情的現場，產生與他人意念連結的共同感。

【圖 34】葉清芳抗爭影像的強力翻騰、攪碎、切除、分割與支解，如同碎化了個體自身的完整性。葉清芳的作品裡頭，眾人如同瞬間被聚合在一個無定像、巨大的群像漩渦之中：

葉清芳的照片在表現一個物理世界的情境時，尤其反映出物理世界/知覺世界的辯證關係，照片所呈現的雖是表層的描寫，然而，鏡頭卻是攝影家自身的意識精神活動而成為『看見』表層現象的眼睛，因此他的照片中的表層是一種含有內宇宙表層化的表層。¹⁰³

¹⁰³ 王墨林，1990，頁 214。

照片中人們碎裂和模糊的面孔，像幻影如鬼魅，層層交疊在擁擠的畫面，因殘影留下的動態軌跡，如同一再分割畫面的刀痕，象徵人們的面目在政治抗爭下的扭曲、變形，展露另一種現實之下的真實片刻。



【圖 34】葉清芳（1987）。〔造勢〕



【圖 35】葉清芳（1986）。〔法庭〕。

另一張【圖 35】葉清芳將快門的速度調慢，配合現場其他攝影記者此起彼落的閃光燈，形成迷幻、恍惚的殘影。一名男子正被拉扯出庭瞬間的新聞現場，身旁許多手掌漂浮在畫面中，令畫面產生晃動的、膨脹且波動的視覺效果：

一幅層層疊疊的殘影出現了，錯綜混雜，正是那種激情囂張的氛圍再現，令觀者身歷其境般的陷入。這些不可預期的，即興、解構的晃動影像，並

不是報社正統的需求，但更有立場、觀點與力量。清芳要做的，是尋找另一種生機與新意，不要抄襲與重複。靜照是無聲的，但緊扣臨場感高潮一瞬間的閃動，確能轉化出內裡巨大的張力與聲響。¹⁰⁴

葉清芳的新聞攝影有別於報社要求的拍攝手法，突顯畫面中的碎裂性，並以此作為獨樹一格的視覺語言，呈現抗爭場景既支解又交融的奇異片刻，從而獨立出紀實攝影的另類表現。不難看出，攝影者以個人、私我的觀點見證此情此景，使得攝影作品成為自我揭露、反映主觀情緒的載體，充分展現融合創作者、對象與外在世界感受之下的生命運動。

前述透過舉出葉清芳的攝影作品，指出葉清芳的影像風格以實驗趣味的方式，追求一種現場的「例外性」、「岔異的」的視覺張力。此挑戰視覺效果的企圖，基本上和前述的新寫實者相似，皆為一種擾亂紀實影像的和諧與平衡結構的叛逆性格。必須留意的，前述攝影作品的形式分析，經常是探討影像的首要步驟，然而形式應當是一種輔助，而不該是目的。因此，若要深入剖析葉清芳攝影的內容，不應停留在探索形式與視覺趣味的層次，需要更探討創作者的背後意志表現。

承此，以下將由葉清芳從事攝影的 1980 年代早期看起。表面上，葉清芳在當時沿用了 1970 年代鄉土寫實「尋根」的古典題材，然而他的鏡頭卻捕捉小鎮殘破與陳舊的景象，散發腐朽、詭譎的氣息，因而翻轉了紀實影像的範式，也使得「家鄉」的意象產生了不同的質變。

¹⁰⁴ 張照堂，2006，頁 9。

二、攝影範式的出格表現

1. 瑞芳：陌生、破敗的家鄉

拍攝照片不是將世界作為物體理解，而是將世界看成物體，把埋藏在叫作現實的東西之下的他者性發掘出來。讓世界作為奇怪的吸引者出現，並且把它奇妙的吸引力在影像中固定下來。¹⁰⁵

葉清芳早期作品收攬家鄉瑞芳的風貌。瑞芳自日治時期仰賴礦產興起的聚落景貌，隨著近代採礦量減少、政策對金礦開採的諸多限制，加上 1980 年代幾起礦坑工安意外之後，小鎮的風情則日漸蕭條。

新寫實攝影擅長表現都市的冷漠與徵候，此刻葉清芳將冷列的目光，重新探向自己的家鄉。謝東山曾評論葉清芳作品：「摒棄報導攝影所常用的對人性的啟發，而偏向由嘲諷、冷眼旁觀的角度去看現實的世界。」¹⁰⁶即便在創作沿用了傳統題材，但照片既不是檔案，更不是以客觀性為前提進行的鄉土寫實攝影；葉清芳在風格與內容上，展現和主流有所差異的表現方式，並且建立自我獨特的攝影觀。

葉清芳放棄沿用風土的溫情寫照，不見自然景觀，也不見鄉土攝影常見的熱鬧慶典；換言之，他不再刻劃「人與土地」的情感連帶，或是將家鄉凝聚在堅實的地景意象。由此來看，葉清芳的家鄉不再是一種空間化的歷史敘事，相反地，它捕捉了地方「當前」的景貌。此外，葉清芳的瑞芳系列，同樣說明了在文明與開發的進程中地方成為犧牲的產物，但家鄉卻不再是傳統美好的象徵投射；相較鄉土寫實攝影強調人性純樸、勤奮的光明價值，葉更受到家鄉底層的幽黯情景吸引。

¹⁰⁵ Baudrillard, 顧錚譯, 〈消失的技法〉, 《西方攝影文選》, 頁 126。

¹⁰⁶ 謝東山, 1988, 頁 242。



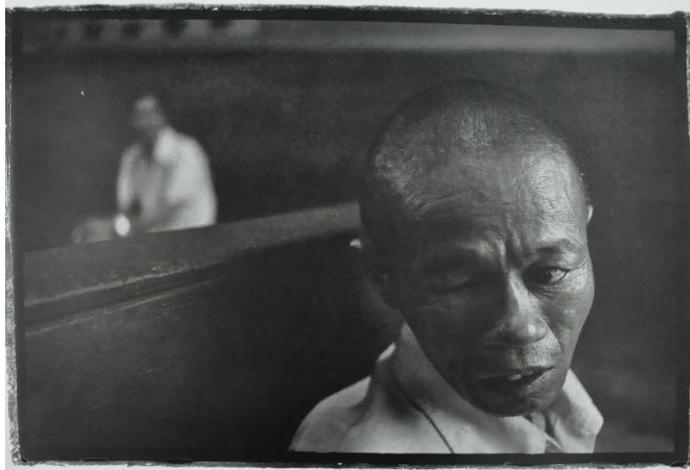
【圖 36】葉清芳（1983）。〔瑞芳 1〕。



【圖 37】葉清芳（1983）。〔瑞芳 2〕。



【圖 38】葉清芳（1983）。〔瑞芳 3〕。



【圖 39】葉清芳（1982）。〔瑞芳 4〕。



【圖 40】葉清芳（1983）。〔瑞芳 5〕。

前文曾提新寫實攝影經常將拍攝行動探入室內空間，同樣地，葉清芳的瑞芳系列也著重人為空間的拍攝。該批影像當中的空間如同廢墟一般，其中人們有如鬼魅的漂移於荒謬的場景。【圖 36】畫面中一名攤在窗邊如同屍體的男子，頭顱消失於牆角陰影之中，看來像是無首之人，成為一幅恐怖的景象。【圖 37】外而內的拍攝角度，葉巧妙捕捉窗框劃下的水平線，窗台上掛著看似肢解的手臂和小腿；擱在一旁的碗，裡頭裝的殘菜碎肉；最後一張，赤膊男子消瘦的身軀躺在不明的空間，背景浮現窗外的小孩，以模糊的面孔漠然目視此景。【圖 38】以廣角的鏡頭強化男子的面部表情，他瞠目的表情；【圖 39】、【圖 40】老人面色凝重且與漠然同生的憂澀，後方又再度出現一個模糊的軀體；兩張照片的主角皆與他人缺乏互動。

葉清芳的瑞芳系列，仍保留了紀實攝影的封閉性構圖，對人物的配置，多半使用對稱的方式，或是採用線條的精密構圖，畫面的分割具有規劃。劉永皓認為，葉清芳的抓拍呈現出「奇異性（étrange）且陌生感的（étrangeté）」¹⁰⁷的風格；其照片的調度的神秘感，主要來自其抽象化的空間（abstract space）；攝影者放棄了追問時間深度、捨棄可能提供指稱歷史的物件，再一次虛構畫面蘊含著神秘性與奇異感。

若進一步來看，實際上這批照片的時序已經來到 1980 年代中期，換言之，影像拍攝的時間和前述酒攤紀實熱鬧沸揚的「攤」相近，然而不難發現，兩組照片的內容與風格皆有極大的落差。¹⁰⁸瑞芳小鎮不為遠方的都市所沸騰，保留了自我刻劃的歷史痕跡；無論是公共空間的寂寥，以及老弱如同鬼魅飄盪於此的身影，皆是台灣晚近社會史的寫照。但特別的是，攝影者不多作個人的評述、未有問題化的敘事觀點，不再架構一套宏觀思維以界定作品的指涉與意義，而是直接探入現場讓場景說明自身的空蕩與荒謬，影像展現頹廢的景象卻更為刻劃歷史的真貌

2. 欲望的透現與壓抑

同為瑞芳地區的九份，同樣也是葉清芳家鄉系列的一部分。昇平戲院曾是九份熱鬧的據點，然而自 1980 年代以來產業蕭條之故，不僅當年的盛況不復，甚至淪為表演脫衣秀的聲色場所。¹⁰⁹葉清芳紀錄了當地的年邁者觀看「牛肉場」歌舞表演的時刻。【圖 41】葉清芳捕捉表演的登場時刻，女子腳邊的探照燈由下往上，與台下觀看的老者凝滯的目光平行；另一道由戶外透進室內的方形光塊，剪下兩位老者的黑色側臉，成為畫面最為強烈的對比。舞台前方的老人，將指尖觸在舞台邊緣，全神貫注；照片整體趨入的黑，令台上女子的身影更加單薄。【圖 42】女子與老人默

¹⁰⁷ 劉永皓，1999，頁 3。

¹⁰⁸ 葉清芳的攝影集的作品序列也呈現冷、熱兩種全然不同調性的呈現。

¹⁰⁹ 九份地區特殊的礦業工作，工作環境具有高度的危險性，加上高度管理與限制，使得九份礦業聚落的人們內在性格具有「不安定」的特質；此種不安定，表現在生活的自由競爭，以及其娛樂消費如酒家、賭博、聲色場所等消耗性消費。

然鄰坐的時刻，老人的身體幾乎被畫面的黑吞噬，帽沿遮瞥向他處的頭部有如幽魂。對比之下，戶外光線投射在女子的身上，可以清晰地看見她紛亂的頭髮，以及一只誇張的花飾。女子更換一身白色簡潔的衣著，臉上仍然留著濃艷的妝容，卻掩蓋不住幾乎和牆面融合的慘白、無奈且淡漠的神情。

事實上，以聲色為題材，並非為傳統紀實攝影的範疇，而除了葉清芳之外，新寫實攝影群體中的潘小俠、劉振祥皆有此類「不入格」題材的大膽嘗試。他們探入具個人性的私密時刻，以鏡頭窺探了個人釋放欲望的私密時刻，反而揭開了台灣 1980 年代的特殊情境，說明了時代的寫照，並且將流竄於歷史結構細節的生活感知，以及不易為人察覺的欲望，赤裸的鋪展於作品之中。



【圖 41】葉清芳（1988）。〔昇平戲院 1〕。



【圖 42】葉清芳（1988）。〔昇平戲院 2〕。

另外從攝影作為「紀錄事件」的功能來看，葉清芳的昇平戲院系列，並未直接捕捉聲色表演的當下，換言之，他未將以表演過程中某個關鍵時刻為對象。審視此「登場」與「散場」之作，分別象徵著事件的「開端」與「結束」。

實際上，故事的「開場」在敘事過程中，並不擔負承先的單位，相形之下，「開場」在敘事結構中擁有獨立性；同樣地，「結尾」同樣是相對個體化，它不需要再次從故事啟後的義務。換句話說，葉清芳不以紀錄事件的過程為重點，從而呈現事件懸置的某刻，是一種呈現事件斷裂的影像語法。然而開頭與結束，卻往往是最蘊含想像力的時刻。葉清芳透過這樣的途徑，不僅保留了影像存在的獨立性，也讓他的攝影作品封存了許多想像空間。

3. 抗爭現場：理性化的政治攝影

承上所言，葉清芳的創作傾向，是不刻意渲染情緒或著重事件發生的過程細節，並且經常「過早」按下快門，拍下事件尚未開始、或已經發生的當下，使得觀者未能充分闡述影像故事。此影像敘事的斷裂特徵，同樣出現在他的政治攝影當中。

【圖 43】照片左方大舉出動的鎮暴警察，正邁步朝向一個被切除而「看不見」

的前方；佈滿詭雲的天際線，營造出風雨欲來的未知情境。畫面沒有民眾，因此消解了政治攝影預設「警方」與「民眾」二元素的對立再現，但此刻的平靜卻將預視下一秒暴力的來臨。【圖 44】另一張機場事件的照片，葉清芳同樣將警民的頭部相切於後方的天際線，但這次他爬上高處俯瞰全景；遠方的天空，佔據了大部分的畫面，因此人的形貌被壓縮在天空與地表之間。路燈直立的 Y 字型，如同一具突兀且大型的秤，超然於地面的紛雜，再次分隔畫面左方頭戴白鋼盔、右方的灰黑群眾。

葉清芳不著重攝影紀錄事件的「關鍵時刻」，反而側重事件未正式展開、衝突尚未爆發的「當下」。雖然不如政治攝影一貫的激情與暴力，葉清芳將事件的能量收納於畫面之下重新醞釀為一股看不見的力道，卻是更為含蓄、壓抑、收斂的影像表達。此外，葉清芳的政治攝影採取全視觀點，如同將自我抽離、冷調的方式呈現，刻意拉開自我與事件的距離，並無「特寫」的景框畫面，將影像轉由理性的方式呈現。



【圖 43】葉清芳（1986）。〔桃園機場事件 1〕。



【圖 44】葉清芳（1986）。〔桃園機場事件 2〕。

由於不直接參與政治的反對立場態度，葉清芳對攝影創作的熱情，卻使得他在參與政治抗爭、從事新聞攝影的當下，更專注在如何篩選、分辨並且利用現場既有的人、物作為畫面構成的元素，甚至藉著不同的技法，以達到他營造的視覺追求。政治攝影的生產，成為葉清芳在面臨「公共性」與「私我性」的特殊創作時刻。

事實上，由於政治現場拍攝工作同時需要注意抗爭者、警察可能的出拳相向¹¹⁰，攝影者需具備高度警覺，因此，如何在抗爭動盪中保持自我的觀點，經營畫面，對攝影者來說是更是一項挑戰。解嚴前後參與大量政治事件的記者經驗，使葉清芳累積敏銳的抓拍能力：

在工作上，他的態度比較篤定，比較從容，似乎不會受到現場氣氛的影響。不是那種衝動忙碌型的，不會顯得緊張。在想像中，要這麼做好像很容易，其實，曾身歷其境的人都知道，這並不簡單。但清芳做得到，他可以在兵荒馬亂的騷動中，不慌不忙去拍他想拍的東西。¹¹¹

前幾張不輕易渲染的情緒意外理性冷調的政治攝影，來自於他沉著冷靜觀照的

¹¹⁰ 由於民眾顧慮警方便衣在現場存證抓人，抗爭者甚至會攝影師出拳相向，除非是合法記者，否則黨外攝影者也是警方搜查的對象。

¹¹¹ 李三沖，2006，頁 13。

性格；這樣既參與、又若即若離的處事特質，使得他的影像經常是獨立於敘事架構之外，呈現一種獨立存在的可能。這份「疏離」、「邊緣」的態度更充分體現在葉清芳的生命歷程。

第二節 生命與創作

一、 現實的游移：創作之欲

從今日來看，當年的新寫實攝影者多半早已離開媒體工作，之後從事的工作相當多元，然而葉清芳卻選擇投身純藝術創作的領域。創作，葉清芳來說是生活的一項重要課題，他期待創作不受到因常務工作的牽制：

我喜歡誠實面對自己，不在乎別人的看法，我就是我。作為一個喜歡攝影和藝術的工作者，社會——藝術，藝術——生活，或許（我也只喜歡這樣）創作就是如此。我不反對攝影、繪畫、藝術的意義，但我受不了有些人把它當成偉大的事業，或是扭曲自己迎合世俗的眼光¹¹²。

由葉清芳的生平來看，追生活、工作與創作三者均衡狀態，一直是他生命中不斷思索的議題。1988年，葉清芳爲了調整生活中工作與創作的比例，主動向報社提出留職停薪的要求。他短暫地重獲創作的自主空間，卻因維持生活之故，兩年之後又再度重拾記者身份。¹¹³然而現實的挑戰卻從未澆熄葉清芳的創作欲望。1996年，他再次放下新聞工作前往法國兩年，他的朋友說：「認識阿芳的人都說，從巴黎回來之後，阿芳這個人變了。」¹¹⁴返台後的期間，他開始嘗試不同的媒材、觀念、形式，試圖尋找不同的創作語言。這趟法國之旅，影響了葉清芳日後的創作方向；不僅持

¹¹² 葉清芳，2006，頁6。

¹¹³ 首次停頓起因於專心攝影創作，而後在1990年返回報社，持續工作到1994年。第二次的暫停工作，葉清芳選擇前往巴黎遊學兩年。

¹¹⁴ 鄭漢良，2006，頁161。

續攝影，也開始嘗試塗鴉繪畫。

台灣社會在歷經解嚴前後的政治喧鬧之後，離開報社的葉清芳更全然地投入藝術創作的領域。然而，該如何獨立生活卻仍是創作者需思考的現實。1998年，葉清芳離開報社成立自己的攝影工作室；這樣的選擇對一位長期從事新聞工作的資深攝影家，不失為結合工作與創作的實際考量。可惜的是，工作室計畫卻因葉清芳長期嗜酒的習慣，運作的並不順利。即便如此，葉清芳從未失去對生活的期待。他對美食的興趣，尤其促成了「芳芳大酒家」¹¹⁵小吃店的開設，即便小店生意門可羅雀，卻展現葉清芳無論在工作或生活轉型的勇氣。

葉清芳不僅由個人嘗試「生命」的可能性，也反應他力求改變的自我期許；也展現他從不以自我侷限，以及自我對於生命持存的動力。生命內在富有的多樣性，同樣展現在他的紀實攝影當中。

二、以生命為創作形式

葉清芳追求強調創作與生活的並濟，攝影不僅是拍攝具例外性的新聞現場，或是以某種議題為出發的報導行為，相反地，攝影對葉清芳而言，是由生活出發的具體感知過程；而他將「生命」作為一種表現形式，不再向外追尋議題，或力圖以攝影行動介入社會，而是透過捕捉生活的動貌，以作為自我生命存有的回應。

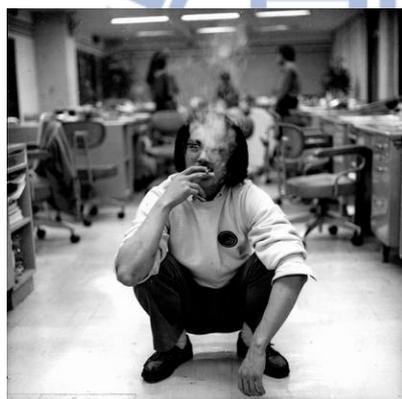
值得留意的，相較於新寫實攝影美學體例中表現文明社會的頹廢感與荒謬場景，葉清芳文後的紀實攝影，再次以較為古典穩定的風格刻劃生命的形貌，傳遞出他對生命甚為溫厚的關懷，以及細膩的自我觀照。

¹¹⁵ 葉清芳的小吃店用心擺設，並且在店內掛著自己的油畫，就連湯碗食材都是特地到鶯歌請師傅燒的，連桌面都請師傅燒不同形狀的陶磚拼貼起來。

1. 生命軌跡：自拍照

葉清芳通常帶著兩台相機，一台專門為新聞工作上的使用，另一台則是為了自我的藝術創作。在這台以藝術創作為目的的相機中，常常每一卷底片的開端，都是攝影家的自拍；是在戶外工作的一個起點，也是攝影家在不同地點思索著自我，藝術創作與攝影之間的每日一思。在每天按下快門的第一個聲響中，記下自己的生活節奏。¹¹⁶

自拍照【圖 45-1~6】是葉清芳創作歷程中的特殊類型。他以正面凝視鏡頭，而不同時期的影像也揭開因年歲而改變的面容。長年累積的自拍照，如同攝影家的照相日記，建立出一套他思索自我與影像的閱讀系統。



【圖 45-1】



【圖 45-2】



【圖 45-3】



【圖 45-4】

¹¹⁶ 劉永皓，2006，頁 114。



【圖 45-5】



【圖 45-6】

或許是生命過程的自我見證，而非作為一般展示的攝影作用，這批照片未放入他的個人攝影集，然而對攝影家而言，此拍攝歷程卻是為一場長時間的自我省思，如同直接與生命對話的儀式。事實上，這批自拍照的生產過程，印證了前述葉清芳追求創作和生活貼合的攝影觀；他不將攝影視作偉大的事業，影像創作只呼應著他個人的生命軌跡：

他在工作、遊盪與醉巡中，執意和隨意地按快門，目的不全是為了紀錄創作，更大的目的是為了自己還存在著，還能觀看，還有力氣加入生命戰局，還保有絲微的人間眷戀……。¹¹⁷

葉清芳紀錄自己的生命，此刻的攝影不再像是執行任務一般，而是依循著攝影者的生命軌跡而運作。攝影者直視自我生命的變化與細微的情緒表徵，並且是以自我觀察自我，觀察生命的感知過程；沒有他人的存在、沒有拍攝的對象客體。攝影，成為反思自我的對話與獨白。葉清芳同樣捕捉了生活場景的人物，以影像找尋生命片刻存在的豐富樣貌。

¹¹⁷ 張照堂，1999，頁2。

2. 生命自在：小孩與狗

葉清芳在紀實攝影的範疇中，曾拍攝一批在社會中邊緣、受忽略、缺乏發言權的「他者」，尤其以小狗和兒童為主。相較台灣 1970 年代以來攝影隱藏的啓蒙目光，葉清芳不以關懷或憐憫的立場介入，反之是從他們身上學習以非（成）人觀看世界的可能視角：

我最快樂的一段時間，是養了一隻剛出是的台灣土狗，Noire，就是法文「黑色」的意思……我為牠精心畫了一個豪宅的設計圖，並親自打造完成，夏日傍晚為小小的牠洗澡，帶牠散步四處晃，是最單純快樂的時光。由牠，我才看到——狗眼人生。¹¹⁸

從上述的文字不難發現，葉清芳嚮往一種自我滿足的、簡單生活的型態，相較於成人，小孩和小狗未能擁有具一定地位特定的社會位置，他們卻擁有更多自在生活的權利。【圖 46】一隻隨性坐在路上的小狗，無須考量別人的目光；牠們未有人類複雜的思想，卻擁有人類難以尋回的單純自在。



【圖 46】葉清芳（1983）。〔小狗〕。

¹¹⁸ 葉清芳，2005，頁 6。

作品【圖 47】，葉清芳窺探了在車廂酣睡、相互依偎的三個小孩。窗上的霧氣與孩子們傳遞彼此間的鼻息，形成一道溫暖且緩慢的氣氛，為他們佈置了一個與外隔離的安寧之境，守護他們這趟悠悠晃晃的旅程。作品【圖 48】捕捉大人背上的嬰兒臉上無邪的表情。在未受到社會化之下的兒童純真，是人生最珍貴的特質。



【圖 47】葉清芳（1982）。〔車廂〕。



【圖 48】葉清芳（1986）。〔嬰兒〕。



【圖 49】葉清芳（1991）。〔小童 1〕



【圖 50】葉清芳（1995）。〔小童 2〕

作品【圖 49】、作品【圖 50】捕捉了兩名在海灘玩樂的小孩。首先是一位身著大人的背心的男孩，卻如同穿著女裝。因此，當觀者發現他站在海邊便溺的瞬間，畫面立即呈現性別錯置的趣味；而他臉上得意的表情，更強化了照片微妙且詭異的戲謔感。另一張全裸的小男孩，毫不在乎他人目光自在的赤裸身體，和他手上的玩具超人一同開心地奔跑。

葉清芳鏡頭下的小孩，除去多餘的背景細節多以特寫為主。由此可見，他給予平凡的小人物，更直接、更正面的關懷。此外，畫面人物的形象是完整的，展現出主體存在於世的純粹與完滿。此外，照片捕捉的對象，並無從事特定的活動，換言之，對於未受社會化的小孩和小狗而言，他們不需要透過別的社會行為說明自身，也無須透過物質來表現自我，而是以最直接、赤裸的方式表現自我生存的樣貌。

3. 生命激昂：影像綴連的青春

葉清芳作品【圖 51】站在車站月台的瑞芳青年，臉上仍帶著幾分青春的徬徨神情，而青年從離鄉到【圖 52】、從軍，從小鎮的到都市生活，正式體驗時代的激昂與狂放，這系列影像如同綴連出葉清芳個人自傳的投射：

八點二十分的電聯車要開了，慢車到台北，火車過山洞，嘟嘟嘟，五堵七堵八堵，曾經有一個少年郎坐上這列車往繁華的都會去，他走得太遠而回不了家，但他總是一再描述，山城的烤雞是多麼好滋味。¹¹⁹

「青春」、「年少」是葉清芳攝影的重要主題。在葉清芳的攝影作品中，出現許多年輕人的樣貌；青春時代彷彿人生當中的起端，人生的故事正由此開展，而年少者則是迫不急待地向外探索與嘗試冒險。相對於前述殘破、具廢墟意象的【瑞芳家鄉】。這種新鮮與未知與台灣 1980 年代的時代改革脈動同步，呼應著某一種醞釀、預備啟動的社會氣氛。



【圖 51】葉清芳（1986）。〔青年〕。

¹¹⁹ 楊索，〈解嚴與烤雞〉，<http://blog.chinatimes.com/solyang/archive/2007/07/16/181653.html>。



【圖 52】葉清芳（1982）。〔軍人〕。



【圖 53】葉清芳（1986）。〔抗議者〕。



【圖 54】葉清芳（1987）。〔激昂〕。



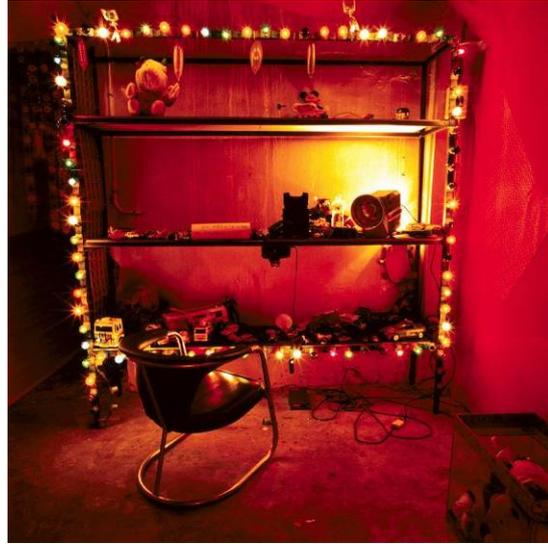
【圖 55】葉清芳（1986）。〔舞廳〕。

作品【圖 53】、作品【圖 54】紀錄身歷抗爭現場的激昂，以及都會人士享受酒精催化下的狂喜。影像當中的人物，如同要掙脫任何的價值束縛，呈現年輕生命追求與解放的瞬間，留下社運世代一同經歷時代動盪的寫照。而【圖 55】拍攝於舞廳的恍然身影，也暗示著青春歲月迷惘與失落的必然。這批以青春為主題的作品如同前述的【酒攤紀實】展現的生命力，也是紀錄人們近身接觸時代的感知成果。

即使這批照片彼此不構成一個完整的敘事系統，卻從不同面向拼湊出生命本真的片刻樣貌，而呈現帶有活力與能量的時代寫照。葉清芳的攝影作品卻看不見投射未來與現代敘事的視野，反觀他的鏡頭捕捉身旁的平凡人物表情、直率的肢體動作，並且移情於自我的生命經驗，再現了影像作為個人性的歷史感知。

4. 生命存有：觀念攝影的探索

前述的作品葉清芳嘗試透過鏡頭，捕捉不同生命的形貌展現，對於「生命」的思考則持續到後期的影像發揮。葉清芳自 1998 年自法返台後，其攝影創作以觀念性為表達形式，表面上與紀實攝影取徑有所區隔，然而企圖以影像回到闡述自身的途徑卻是相同的；前述探索的「生命」意象，是表述生物展現生命力的方式，然而「存在」的命題卻是轉向了哲學思考的複雜度，主要體現在後期的針孔攝影實驗創作。



【圖 56】葉清芳（2004）。〔我和他的一分鐘〕。



【圖 57-1】葉清芳（？）。「針孔攝影 1」【圖 57-2】葉清芳（？）。「針孔攝影 2」

作品「我和它獨處的一分鐘」【圖 56】，葉清芳邀請觀者進入小房間與自我獨處。在幽暗的空間中，葉以竊拍的方式，拍下觀者不經意的存在。此將攝影者主觀取景的權力，讓位給運行於事物之中，無法由人為掌控的「不確定性」，彷彿運作於世界之中的某種神秘力量，似乎與早期透過安排的構圖的轉變；不再追求畫面的表現，僅讓鏡頭作為工具捕捉事物的變化。葉清芳認為「以針孔做為攝影的工具，凸顯了攝影的窺視本質，目的卻如羅蘭·巴特所言，在尋找不滅的靈魂。」¹²⁰針孔攝影行為

¹²⁰ 潘昱，〈葉清芳以針孔攝影「凝視--被注視」〉《中國時報》，2004年4月11日，C8版。

中不確定與偶然，隱退了攝影者的位置，卻將事物的本質超脫於表象，如同客體自發下的現身：

對比於葉清芳的新聞攝影——有意識的取景，或是每日的自拍照與日記攝影，這些照相作品都是強調攝影家的位置和權力；這裡於是展現出兩種彼此對立的攝影美學。¹²¹

葉清芳似乎刻意地把針孔攝影推往偶然與意料之外的創作方向……這些針孔攝影作品，刻意強調出在攝影行為中，被拍攝者獲得權力的一刻，攝影家此時故意讓他的位置消失。¹²²

此外，葉清芳利用針孔攝影【圖 57-1~2】的特性，一方面印證著自我無意間的「存在」。由此來看，葉清芳早期從刻意介入景框的「隱性簽名」，到後期不再刻意介入攝影過程的創作操演，葉進行著攝影的「反思性道路」；透過原先被「指明」、賦予在攝影者的拍攝權力釋出，還諸於宇宙運行的不定向因素，或許也帶有幾分否定過去既定影像思維的意味。無疑地，此觀念性的針孔攝影創作，充分展現葉清芳超越以往攝影格局的創作企圖。

第三節 生命隱喻的純粹與孤獨

葉清芳長年的創作軌跡，從早期沿循紀實攝影的形式、範式與內容，從而抵抗與突破。從他對常務工作的游移態度，說明他對創作的渴望，並且從他的攝影作品當中發覺葉清芳藉由影像展現他對生命的熱切。然而實際上，從葉清芳的紀實作品中已透露許多孤獨的徵候。本節將提出葉清芳在現實生活的疏離與孤獨性格，佐以他的生平以及攝影作品予以評析，進一步探索葉的生平與創作歷程，探索攝影者生

¹²¹ 劉永皓，2006，頁 115。

¹²² 同前註。

命與影像內在呼應的孤獨，並闡述這位創作者的寂寞與失落。

一、 以醉姿走過時代：酒、友誼、創作的執著

1. 格格不入的生命姿態

晃過台灣 1980 年代的社運世代，多年後再度踏上秩序重整的台北街頭，隨著街頭的喧囂靜止，他們也試圖再度找回和時代呼應、感知的方式。當年的酒黨早已解散，然而葉清芳卻學會獨飲的滋味，他身上的酒氣從未隨著抗爭一同落幕：

那時我們都已離開報社，台北街頭早已沒有社運，並且社會改革成了台灣的笑話。清芳走之前，幾乎天天倒在巴黎公社的桌子下，那時已經沒有幾個人跟他喝，甚至也沒有幾人搭理他。¹²³

葉清芳參與台灣解嚴前後沸騰的政治時代，然而「解嚴」卻不只是個清晰的名詞界定，而是一道銘刻個體心靈的鑿痕。2010 年，由王墨林編導以具有自傳口吻的《荒原》便曾描述個體與時代的交錯關係。劇中曾描述兩位中年男子在踏過紛擾激情的 1980 年代，由今日回首二十年前對革命的理想，卻如同從未散去的幽魂，換來當下難以面對的現實處境。而葉清芳的生平也拓印了社運世代心靈的失落¹²⁴：

1998 年初，我從香港、巴黎重新回到台北以後，仍然無法適應報社的辦公室文化，幾經折騰，我選擇暫停腳步，想想事情，作點其他的事，確定自己想再繼續拍下去、走下去的意念……2001 年離開報社，直到 2005 年，我徘徊在自己的「芳芳大酒家」、「巴黎公社」、「鴨肉扁」之間，朦朧尋找

¹²³ 同註 118。

¹²⁴ 關於「理想失落」的現象，許多藝術家在面對九 0 年代解嚴後「起、落」的時代氛圍，皆有難以平伏的心靈。王品驊(2010)曾提到台灣八 0 年代幾位藝術家，如侯俊明，以及劇場工作者陳明才，從他們的生命經驗中，不難看出一種失落、抵抗、掙脫的情結。

生活的答案。¹²⁵

隨著社會氣氛的逐漸沈澱，葉清芳和當年夥伴也各自步入人生的不同階段。上述文字仍透露葉對創作的堅持，然而更多的卻是生活的徬徨。爲了再次重溫和朋友共事的回憶，2002年，葉清芳邀請了他在各行各業的朋友，一共六十三位，一起攜手創作《ㄥㄇ一、想像—創作筆記》，並且在書扉寫下：

人生最開心的是與喜歡的朋友相聚，感受朋友的關心與思念……雖然這些年來，朋友在不同的空間裡聚聚散散，各奔東西。但是對於人生的體會總有交錯與共鳴，能和喜歡的朋友交換彼此私密、甜蜜與尋覓得感覺。叫人開心微笑……感情的凝聚，生活藝術的起點。這本冊子是大家共同參與的創作，願這麼多的私密、思蜜、與私覓……。¹²⁶

如同【酒攤紀實】同樣表達友情，筆記書當中大大的「開·心」兩字，映照著他靦腆、由衷珍惜朋友的心情。名義上號召朋友的創作，然而當年的叛逆習氣已削減了幾分，相反地，裡頭大量出現小孩稚氣的字跡與隨意塗鴉，也象徵著朋友進入中年之後各自組成家庭，進入人生的下一個階段，呈現了一種世代延續的生命力。對照於不追求家庭生活的葉清芳而言，此刻的生命狀態更顯得孤單：

長期失眠，晚上精神特別好，看書到早上，過著自由但看起來無所事事的生活。朋友家人不知道在忙什麼，近年大家過得並不怎麼好，許多令人難過的事折磨……我總是敏銳易感，每天醒著就需要一點點慰藉。¹²⁷

在朋友——好多不同的朋友面前，你不輕易吐露愁苦心事，那許多感覺該如何面對、理解、抒發呢？自己身在何處？為何過著這般生活？朋友、家人

¹²⁵ 同註 118。

¹²⁶ 葉清芳，2002，〈和好朋友的ㄥㄇ一、想像〉，未標頁碼。

¹²⁷ 同註 118。

都在奔忙些什麼？生活吧？就這麼回事——但為何如此困難？如果要活出自己的話。¹²⁸

葉清芳選擇「滯留」當年酒局溫存的生活，選擇長期嗜酒而毫不節制自我的脫序行爲，即使在朋友眼中看來不捨，卻也無從規勸。葉清芳不願意踏上「正常」生活的軌道，藉由喝酒麻痺自我，終而成爲人們眼中的「邊緣者」。但他卻始終像是在追尋、或等待著什麼。

葉清芳身上展現與「社會正軌」格格不入的特質，以及被社會多數質疑的生活觀，看似爲他人所憐，但事實上，他並不在乎在日常生活中人們看似艱困的處境。這位創作者反倒選擇以自我意志的方式，體驗自我的生命，寧願尋找另一種採取疏離、不爲世俗爲目的的生命姿態，或者是讓自身安然存在的一種平衡狀態——期望保有展現真我、個人的獨立與自在，因而不願意隨時代擺動。這份追求「純粹」的期待，卻成爲創作者展露的執念：

想著好友口中總是談到的他，完完全全的不肯屈就和妥協，只願意用自己的方式燃燒。才華、熱情，全都不當一回事，名利不動他衷，甚至，連生命好像都可以不當一回事，無欲則剛，剛強卻容易斷折。¹²⁹

吃來吃去，十多年鴨肉扁都吃膩了，還是原地不動，反正有酒。……習慣的生活，不易改變，也不想改變。如果要跟著世界和他人的腳步去變，不如保持自我，保有感覺，「這就是葉清芳」——你會這麼跟我說。¹³⁰

即便葉清芳選擇嗜酒度日，但他在創作上仍舊投注高昂的意志，且始終未熄滅。即便是生命的後期，他仍舊持續尋找創作的空間。

¹²⁸ 陳妙芬，〈悼清芳〉《中國時報》，2005年7月3日，第E7版。

¹²⁹ 劉叔慧，〈城市的瞬間，孤芳〉《聯合報》，2005年7月13日，E7版/聯合副刊。

¹³⁰ 同註 128。

2. 突圍與困境

前文曾提，自 1993 年開始葉清芳著手塗繪的創作，而【攝影—塗鴉】【圖 58-1~3】是葉清芳後期創作的特殊嘗試，也是他所有作品類型中最充滿暴力的部分。林鉅形容：「為觀者操演的解剖學」、「畫筆如利刃，筆筆剔開攝影藝術的文藝腔，把作者的血肉翻攪出來，讓我們真實聞到了生活的腥味。」¹³¹葉清芳以十分突兀的方式將油彩與攝影連結。他將自己早期的攝影作品，抹上油彩，嘗試以「再創作」的手法，其中又可以細分為兩類，一為以照片為原型，進而以油畫擬仿與再次翻製，另一則直接以油彩覆蓋照片。



【圖 58-1】葉清芳（？）。「攝影塗鴉 1」。(仿製【圖 51】)



【圖 58-2】葉清芳（？）。「攝影塗鴉 2」(仿製【圖 54】)

¹³¹ 林鉅，2006，頁 73。

葉清芳將攝影作品平面的特徵，轉嫁透過油彩表現肌理的可能。攝影畫面原先經拍攝而凍結於某時空之中的固化狀態，從而經由創作者的再次創作，使得影像的靈魂在多年之後，得以藉由塗料而再次穿越影像的表象延生。然而，他破壞照片的表面，或塗、或抹、或劃、或擦，這些筆觸十分直接且鋒銳，簡直是粗暴地肢解自我的攝影作品。是否暗示著一種「突破」、「超越」、「打破」既有的攝影作品，以及對於過去作品的一種否定意味？否定自我過去的創作，或是期待以自身既有的能力，期待再創不同的藝術語彙：

張照堂表示，葉清芳投入攝影記者生涯十多年之後離去，也曾想要突破轉型，嘗試油畫創作，並於去年推出針孔攝影展轉向概念攝影，但都並未得到預期的重視。¹³²

【攝影—塗鴉】正是創作者尋找創作突圍的可能留下的不安。實際上，葉清芳投身於純創作的路途並不平穩，畫布上的筆觸傳達創作者痛苦、狂暴與焦躁的情緒，與他在紀實攝影展現的冷靜與平和，有著及大的落差。紀錄片《舞影者》¹³³留下了葉清芳的最後身影，影片中的葉獨自一人坐在小店旁的騎樓，伴著消瘦的身影和酒，親述自我對攝影的想法。專訪的時間已是他生命倒數的日子，但目光透露著他對未來仍有可為的熱忱。如同他單薄且無力的寂寞個體，實際上也經常出現在他的攝影之中。

二、自我與孤獨的投射

葉清芳習慣將內在的情緒壓抑於心中，以酒精獨自抒發情緒，然而他害羞、靦腆的特質卻展現在他對待朋友的寬待溫柔。而在面對創作與生活的態度，卻又是十

¹³² 賴素鈴，〈葉清芳猝逝 攝影界惋惜 曾是攝影新銳 奈何消沈殞落〉《民生報》，2005年6月20日，第A6版。

¹³³ 影片發行於2008年，導演為攝影記者鐘宜杰。

分執著與堅持不容讓人介入意見，因此是相對封閉的。由此來看，他在性格上具有幾分矛盾特質。以下將討論葉清芳影像中透露的疏離與孤單的意象。從他的攝影作品當中，不難察覺他經常尋找喧嘩中卻格格不入的個體形象（image），或是藉著拍攝靜物，捕捉個體獨立存在於世的純粹時分，而影像也反映攝影者經由鏡頭的孤獨／疏離與情感認同。

1. 存世選擇：個體的孤立與疏離

葉清芳經歷台灣解嚴前後許多的熱鬧場合，如抗爭現場、酒館「攤」臨場感受了政治時代的激昂熱力，然而從【圖 59】，這張出現在他個人攝影集由他人掌鏡的照片，指出了葉清芳即便涉入熱鬧的場合，但在現場卻採取相對疏離的曖昧姿態。照片中的葉清芳，獨自一人蹲在椅子上，一旁撇著頭神色自若地觀察他人遊戲，與身旁友人誇張的肢體動作，形成強烈的對比。李三沖回憶葉清芳在酒攤的表現：

清芳雖然沒有什麼突出的動作，甚至不太講話，但他卻也一直是場面上的一個焦點。我慢慢感覺到，那是因為清芳個人有一種特質，那是一種溫和、溫柔、溫馨的特質，即使他只是默默坐著喝酒，你也可以感覺到這種特質所流露出來的人的溫暖，使你自然會去注意他，並且樂於接近他。¹³⁴

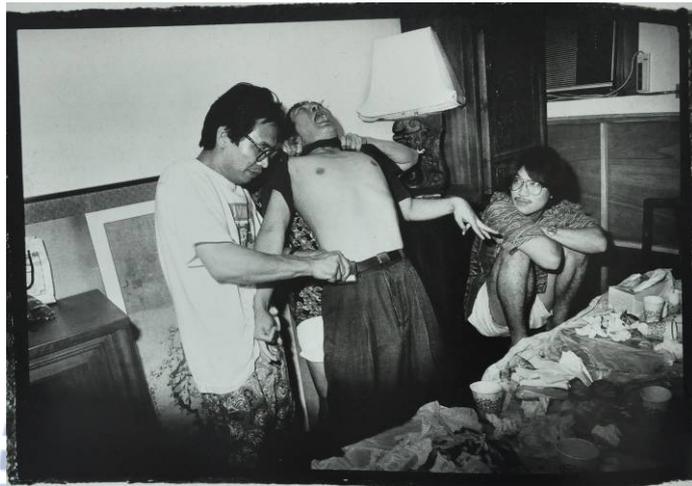
說是聊天，他的話也不多，只是安靜的聽，偶而插點話，但似乎又有滿腹心事寫在臉上。¹³⁵

葉清芳在應對事物採取介入的複雜姿態——一方面參與了派對的狂歡，又寧願在一旁擔任攝影者的身份，卻又在日後決定讓自我重返這場由他自己主持的影像派對；這張照片又再次揭示葉清芳具有反身性（reflexivity）的創作姿態。

¹³⁴ 李三沖，2006，頁 13。

¹³⁵ 張照堂，2006，頁 9。

從上述文字與攝影內容來看，葉清芳並非全然地隔絕自我，卻也不願意將自身全然寄情於現場。若將此矛盾的介入姿態，對應在葉清芳不入格的存世態度上，似乎轉為一種他個人徘徊不定的「游移性」，然而，卻也是主體面對現實世界，試圖保有獨立性的特殊選擇。而將此存世觀對應在葉清芳的攝影作品之際，不難發現，他也時常在群眾意識高昂的抗爭現場中，尋找個體獨立的時刻，進而拍攝。



【圖 59】？（1990）。〔小蜜房〕。



【圖 60】葉清芳（1987）。〔扮裝〕。



【圖 61】葉清芳（1988）。〔人偶〕。

作品【圖 60】，葉清芳站在置高點視野環顧抗議現場，拍攝當時諷刺國代的老齡化現象所裝扮的老者。畫面中，僅有此扮裝者是明晰的，彷彿與下方騷動、喧嘩的模糊民眾，畫出了一道界線。此刻的疏離，也將攝影者和老國代孤立成一個世界。另一張作品【圖 61】葉清芳回過身來，拍攝一具被高高舉起、表情僵硬的人偶，俯瞰下方。作品中依舊不見任何喧鬧的人潮，或是衝突的畫面。這些在抗爭或造勢現場的「擬人化」的物件或人物扮相，是在強調共感與集體性的抗議現場，當下唯一保有個體的代表。它們在群體中早已和現實情境格格不入，然而卻更能超然於周遭環境。此孤立的形象，似乎呼應著葉清芳疏離現實的人生觀。



【圖 62】葉清芳（1982）。〔小童3〕。



【圖 63】 葉清芳（1983）。〔小童 4〕。



【圖 64】 葉清芳（1986）。〔海邊〕。

除了上述捕捉個體獨立於抗爭集體的作品，葉清芳也從生活找尋孤獨的形象。作品【圖 62】拍攝了一位看似正在思索些什麼的小孩，正站在路邊，雙手插著口袋，獨自享有腳下佔領的小天地，無視一旁川流的車潮。作品【圖 63】則是另一張捕捉小孩發呆的作品，他無聊、自在的趴在板凳上，默然注視地上。作品【圖 64】拍攝一名獨自坐在海灘的少年背景，與偌大的海濱與枯木，此刻象徵人類的生命易折脆弱。此組照片不僅展現了寂寞意象，也捕捉了個體生存時無可避免的孤獨時刻：

他拍照的主體逐漸傾向一些較邊緣角落的游移對象與曖昧不清的疏離場景候..... 這些殘影解像，開始形塑成清芳特有的一種寂寞者底觀角與視

個體展現的疏離態度，若由布萊希特劇場理論來看「疏離效果」(alienation effect) 的概念，是在藝術行為中刻意營造的審美距離 (aesthetic distance)。此距離可讓觀者保持客觀，而不過度涉入劇情以保持批判與客觀，藉由陌生化 (make strange)，提示一種保有疏離之下理性判斷的可能。由此來看，或許葉清芳遠離正常生活軌道的選擇，更能讓他在社會情境之中保有自我的思辨空間。旁人眼中迷失的他，卻或許是真正體驗眾醉獨醒的個體。

2. 物讀與讀物：寂靜與空景

物越是不具生命，對它能加以思索的心靈必定會更有力、更靈活敏銳。¹³⁷

探討葉清芳影像中的孤獨意象，除了前述以人物為主題的作品之外，另外可由他以「靜物」為拍攝對象的傾向看起。拍攝物體的經驗是特殊的，由於物體無須在鏡頭前表演自我，卻能以物自有的方式展露自我——它沉默，並且保留了人類經社會化過程喪失本體與世界的平衡。作品【圖 65】仙人掌以無拘束的生命之貌，無畏地向外展露自身；作品【圖 66】需要受人掌控才賦予有動態的布袋戲偶，此刻安然放置在架上，默然與觀者對視，凝視之下，似乎將幻化出木偶內在的物性魅力。

由於物件與心理、內省無關，面對鏡頭下的物體，其樣貌也就原樣保留下來。相較之下，拍攝物件相對於人像要來的容易。葉清芳以「物」作為情感的投射對象，去除以「人物」為情感認同，藉由物體的特性，在知覺、認知、情緒和行動都去除情感的指涉狀況之下，再現日常生活中難以獲得純粹、沒有雜質的孤獨狀態，而葉清芳則透過靜物的拍攝，重現存在的純然狀態。

¹³⁶ 張照堂，1999，頁 6。

¹³⁷ Susan Sontag，廖思逸譯，〈土星座下〉《土星座下》，頁 156。



【圖 65】葉清芳（1986）。〔仙人掌〕。



【圖 66】葉清芳（1987）。〔布袋戲偶〕。

除了靜物拍攝，葉清芳也藉由拍攝去除人物的生活場景，陌生化了現實情境，呈現世界的安寧與寂寞。作品【圖 67】葉清芳拍攝「攤」的紅眠床，此景沒有任何一個人，他將「攤」在夜間的激情荒唐常態，轉由另一種白日透亮、乾淨的「攤」意象。作品【圖 68】葉清芳刻意低下身高拍攝路旁的玩具企鵝，各自面朝向不同方向，顏色卻含有黑灰交錯的秩序。它們僅僅是待販售的商品，只能呆板地以同一種姿勢矗立在街頭。這些以物體為主題的照片，呈現了一種純粹的沉默片刻：

影像的沉默使得所有的解釋都不需要，然而，這也是從現實世界的飽滿、充滿喧嘩的語境剝離出來的事物的沉默。不管包圍事物的宣華語激烈是什

麼東西，攝影把物體還給靜止與沉默。在都市的渾沌的正當中，攝影再現了沙漠的等值物，再現了現象的孤獨。攝影是沉默地在街頭徘徊，沉默地穿越世界的唯一方式。¹³⁸

沒有人物現身的「空景」，徹底去除影像的敘事可能，也排除人的情感與同理投射，而轉向對靜物的純粹凝視。此凝視將是一種純粹的觀看行爲。

相較於之前照片中無法壓抑的動勢與騷動、經時光流逝篩落下的零碎片刻，葉清芳的靜物照呈現出永恆、完滿的，呈現出一種僅存在於物體的魅力，而向意識傳遞一種隱約的親切感。此「物讀」不再以人物爲主角，反而重拾靜物和環境共享的平靜氛圍，由攝影還諸內在於表象世界下的和諧型態。這樣的狀態，似乎貼近了葉清芳追求生命的純粹與均衡。

葉清芳拍攝物體存在的獨立狀態，呼應了攝影過程的孤獨體驗。布希亞曾提到，拍攝照片的主體在時間與空間中的孤獨，是與客體的孤獨與自閉症相呼應的；他進一步說明，攝影的性格包涵著強迫症、迷醉與自戀的營生，而拍攝照片的主體在時間和空間中的孤獨，是與客體的孤獨與自閉症相呼應的。¹³⁹攝影者將自我投射在對象上，是彼此作爲個體的相互映照；攝影成爲見證自身孤獨的過程。

葉清芳生命中尋找藝術創作的純粹性，可說是尋找生活現實的超脫可能，然而卻也造成自身與現實生活的必然脫節。事實上，葉清芳的創作生命如同印證了攝影行爲的必然矛盾；他期待接近人群，然而卻也希望保有自我的安適空間，以保有自我完滿的純粹性。與攝影行爲相似，攝影必然取材於現實世界，然而攝影者卻也安然站在景框之後的安全空間，扮演疏離的身份觀看全景，始終無法涉入其中。

¹³⁸ Baudrillard, 顧錚譯，〈消失的技法〉，《西方攝影文選》，頁 129。

¹³⁹ 同前註，頁 127。



【圖 67】葉清芳（1991）。〔攤〕。



【圖 68】葉清芳（1982）。〔企鵝〕。

經過上述的作品討論，葉清芳在他的影像世界中，以沉穩自省的形式呈現個體存在的孤獨相貌。這樣的創作意念，事實上也有其思想資源。張照堂曾提到葉清芳對於如卡繆、叔本華等存在主義探究生命本質的閱讀興趣。然而，相對於悲觀的存在主義者，葉清芳面對生命的態度，卻是十分灑脫的：

事實上，人從愛與慾的感受中，面對平常生活的存活是一件難事，生與死是人生的必然，如何在短暫的生命裡，盡情燃燒，放出火花，生出火花，延延續續是人的宿命。¹⁴⁰

¹⁴⁰ 葉清芳，2005，頁 6。

對葉清芳而言，如何在悠長的日子中以自我的姿態續存下去，才是為回饋生命的真切與熱忱。從以上葉清芳對創作的生命態度來看，即便他酗酒、不已常規生活的生活風勢，卻不是厭世、消極、反對意義的表現，而是追求一種與世俗生活遠離，追求一種純粹的生活型態的渴求。

小 結

本章藉由葉清芳的作品找尋他獨特的影像語彙與出格表現。首先，是葉清芳作品中的時代印記。一則為延續攝影史的既有題材，二則為解嚴前後的抗爭現場。透過分析，葉清芳皆以不同的形式風格予以突破。

此外，身為新寫實攝影群體之一的葉清芳，同樣對既有紀實範式與報導攝影使命的突破，但更細緻的來看，葉清芳紀實攝影的風格，並且不如新寫實攝影的激昂與暴力，反而是較為溫厚且沉穩的表現，並且著重於對生命、存在、孤獨與疏離多重樣貌的關懷。葉清芳在紀實影像的風格多半是溫和的表現，並且傳遞屬於個人的生命關懷；他透過攝影，思索生命，也探索自我存有的處境。藉由影像創作與的自我生命的相互寫照，進行反省與探索，提出疑惑或自我解答。

葉清芳追求藝術與創作的生命態度，並且持續尋找現實生活與創作的平衡。然而由於堅持創作的純粹性，使得自我與現實抽離而展現孤獨的樣貌，不僅是成為他影像當中最為沈重的主題，也是他生命最為難以克服的困境。

第五章 結論

本研究由重探台灣晚近攝影史流變的關懷出發，佐以配合實際的作品與具體的文化實踐相互參照，分析晚近攝影風格演變的過程，並且探索書寫台灣晚近攝影史方式上的另類可能。

事實上，攝影作為一項複雜的媒材，它隨著時代的更迭中肩負不同的社會責任，也因此發展出不同的攝影型態。由此來看，攝影史研究在方法上已經無法侷限在歷史範疇。以本文的研究時間「解嚴前後」為例，當時的攝影文化正面臨特殊歷史、既有美學、亦有社會實踐等多重面向交疊之下所形成的複合性場域。因此，要探討台灣晚近攝影的問題，已不在於追問攝影的「藝術性」或「社會性」的分野與疆界。換言之，要探討攝影主體的內在精神，需要重返作品的分析，而非以表面的攝影類型以作區隔。誠如第一章所示，晚近學者將台灣解嚴前後攝影發展的主要論點，放置於以報導攝影為 1980~1990 年代美學典範的立場，並引伸為「社會性」攝影壓迫「藝術性」攝影的解讀視野，實則無法真正釐清晚近攝影場域的內部形貌。對此，本研究以具體的歷史現象為基礎，期待透過個別作品的閱讀，重新思索台灣晚近攝影發展內部紛雜的創作型態與文化現象。

本研究採取的時間斷代為 1980 年代解嚴前後的時代背景，並且藉由攝影家葉清芳的創作立場、社群參與，以及攝影作品為研究架構；接續了上述的研究構想，本研究歸納出幾點台灣晚近攝影史的發現，以下分章總結。

第二章「台灣戰後攝影發展的公共化進程」進行了三個層次的工作，首先是建立理解台灣晚近攝影寫實文化復興的歷史背景；其次是審視報導攝影在台實踐的過程，同時再次以前述的歷史條件，闡述 1970 年代鄉土寫實攝影內在的創作特徵；最後以《人間》雜誌為例，重探解嚴前後攝影美學倫理化的背後成因。

本文指出，台灣晚近自 1970 年代中期以來攝影現代化、公共化的進程中，是一個朝向客觀、實用、科學，並且納入形式與秩序的理性化過程，報導攝影在此台灣近代社會的現代轉型與變遷中扮演了重要角色。本研究不以文學界的視野解釋 1970 年代的鄉土寫實攝影的出現，而是將此攝影文類視為報導攝影在台的早期實踐，其風格保留了沙龍個人化的唯美情調，同時在形式上接軌於專題形式的「過渡性攝影型態」。隨著 1970 年代回歸鄉土的聲浪之中，報導攝影理念/論述、批判實踐，以及歷史條件三者的強化與扣連之下，台灣晚近紀實攝影的美學表現逐漸與社會公益靠攏，並且倫理價值、人道關懷、社會批判取向等立場先決的現象；攝影者的啓蒙姿態也日益明顯，而在 1980 年代中期《人間》雜誌以知識性的團隊規模執行更為徹底的報導攝影實踐之下，正式展開了台灣晚近攝影文化的「美學倫理化」現象。

值得留意的，同步於本文第二章的書寫脈絡則是探索攝影晚近公共化進程中，內在的「大歷史線性敘事」。其敘事傾向是延續台灣 1970 年代現代化進程的進步思維，從而將「人」與「土地」作為緬懷歷史的敘事場景；此攝影場景在 1980 年代轉向為報導攝影批判環境危機的具體介面。台灣晚近攝影發展透過影像的鉅觀敘事，逐漸架構出攝影行為以「對象化」、「問題化」為出發的美學趨勢。

本文第三章論述是向第二章的美學典範現象的回應，分為兩個部份進行。首先是將納入「政治攝影」以作為解嚴前後攝影場域的共時發展的補充攝影類型，另外則是由微觀歷史感知為攝影實踐的「新寫實攝影」為具體分析對象。政治攝影是攝影史上首次以暴力為表現的特殊影像型態，同時在攝影的政治基進性上也有其代表意義，而其美學風格的直接與激情性表現，實則有別於前述對象化攝影感知的表現。新寫實攝影者是為台灣攝影公共化進程中的異端，指向的攝影史意義有二：一為該類型攝影冷調、徵候與質疑歷史的攝影風格，以個人微觀、表現文明幽暗且頹廢的美學型態，挑戰了攝影大敘事的創作立場；其二則是新寫實攝影者充沛生命力的藝術形式，顛覆了晚近攝影公共化進程追求秩序與規範的美學樣模。

本研究在闡述新寫實攝影的異端特質之際，酒館「攤」成爲論文發展的重要接合點。「攤」作爲一個解嚴前後和攝影從業者有密切關係的實存據點；透過它，本研究才能以更具體、臨場與立體方式描述台灣解嚴前後的文化現象，並且將攝影史的範圍進一步拉引到解嚴前後實際的社群實踐來解讀，而不單單只是理論化的分析。此外，本研究透過描述酒攤活動的過程，揭示解嚴前後人們集體激昂的情緒表徵，從而解釋新寫實攝影的暴力與破壞性傾向，說明其內在具備的美學顛覆性格。

經由前面兩章對晚近攝影美學型態的建立與區分，第四章正式進入攝影家葉清芳的影像世界，爲探討個體變異與時代美學結構的關係。葉清芳的「現實邊緣」意指兩個層面：一爲對檔案性現實紀錄的反抗，另一爲他作爲一種無法融入的邊緣者生命處境的邊緣與疏離。

葉清芳長期透過攝影，以此作爲思索生命、探討自我存有的意義，並且追求生命與創作的全然結合。他持續追求攝影創作的精神，並且作爲實際參與解嚴前後攝影場域的生命個體，其攝影作品參雜了紀實攝影的傳統命題、政治攝影、新寫實攝影破壞性美學，以及他個人的創作興趣。該章節分爲三個部份討論：首先著重葉清芳在既有攝影形式的挑戰；其次闡述他個人捕捉生命樣貌的影像關懷，其中的作品主題包含了純真、青春、存在等主題；最後則主要探索他追求藝術創作過程中的特殊生命姿態，其中交雜了個人矛盾的疏離姿態，以及孤獨的生存處境。本研究以攝影家葉清芳爲對象，實際上是關懷這位創作者的生存困境。

本研究經由梳理葉清芳的作品與生命歷程後發現，葉清芳創作歷程面對的是台灣晚近攝影世代交替的兩次關鍵。首先是 1970 年代至解嚴前後，攝影走向「理性」、形式「系統化」發展的時代。葉清芳參與第二次晚近攝影轉型的時刻，發生在 1990 年代之後的攝影場域。此刻的攝影發展逐漸展開與裝置性、觀念性、論述型態爲主的新攝影格局。此時的葉清芳仍舊持續從事創作，藉著轉換攝影形式嘗試與當代攝

影發展接軌。然而，實際上，多數原先從事紀實的攝影者在朝當代影像表現靠攏時，勢必要面對一項重要課題，也就是可能因過去美學基礎的稍弱，導致除了影像以外，對其他藝術語言的整體操控能力可能出現問題。

面對實際的攝影場域，攝影再次獲得當代藝術的媒介身份，當時隨著藝術界人士開創出更為完整的創作規模，以及自我對於作品的論述思考，而將攝影帶向另一層次的討論。面對紀實攝影的風潮逐漸退去，加上報導攝影完成了台灣社會重大改革的階段性任務之後，紀實攝影的功能似乎被安置在一旁，而當年加入政治時代的攝影者，頓時失去了發揮的舞台。今日將解嚴前後攝影討論以報導攝影為主要對象的現象，使得這群攝影者難以被討論，也失去了重構解嚴前後攝影多元風貌的契機。

本研究藉由葉清芳創作轉型的過程，說明仍有許多當代台灣攝影家值得被挖掘、關懷，也唯有如此晚近攝影史才有再次被詮釋與解讀的機會。本論文以此總結，並期待日後能有更多的台灣攝影研究出現。



參考文獻

專書

R. J. Johnston 等著，王志弘譯，《人文地理學辭典選譯》，台北：自印，唐山發行，

Susan Sontag 著，黃翰荻譯，《論攝影》，台北：唐山，1997。

———，廖思逸譯，《土星座下—桑塔格評論文集》，台北：麥田，2007。

Jean Baudrillard 著，顧錚譯，《西方攝影文選》，浙江：浙江攝影，2007。

John Berger 著，劉惠媛譯，《影像的閱讀》，台北：遠流，1998。

Walter Benjamin 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》。台北：台灣攝影工作室，
1998。

王信，《蘭嶼·再見》，台北：純文學，1985。

吳忠維，《揮手的姿勢—看·不見·張照堂》，台北市：時報，2000。

林志明、蕭永盛著，《台灣當代美術大系：報導紀實攝影》，行政院文化建設委員會
出版，2004。

洪裕正，《留下來的影像—洪裕正攝影集》，台北：人間出版社，1987。

張照堂主編，《看見與告別》，台北：躍昇，1990。

黃翰荻，《台灣攝影隅照》，台北：元尊文化，1998。

葉清芳，《現實極光邊緣》，台北：台灣攝影工作室，1999。

———，《狗眼人生：葉清芳創作回顧》，台北：五餅二魚文化，2006。

葉清芳策劃，《好朋友的 2003 ㄥ ㄇ 一、想像》台北：橘色七號工作室，2002。

潘小俠，《台灣美術家一百年（1905-2005）：潘小俠攝影造像簿》，台北：藝術家，
2005。

期刊

- 王信口述，李明整理，〈告訴你真相又發人深省的照片—淺談報導攝影〉，《人間》，創刊號（1985.11.02），頁 49-53。
- 王雅倫，〈從當代攝影的藝術冒險與弔詭解讀七十年代後之影像語言〉，《攝影與藝術學術論文集》（1997），頁 211-234。
- 王墨林，〈形塑幽微史觀：為失語的歷史找到話語—王墨林訪談〉，《藝術與社會：當代藝術家專文與訪談》（2009），頁 34-51。
- 吳嘉寶，〈攝影文化的形成與價值判斷的賦型〉，《現代美術》（1997），頁 33-39。
- 何經泰，〈何經泰：都市·台北人〉，《影像雜誌》（1994），頁 32-33。
- 張世倫，〈恍惚疏離的攝影眼—葉清芳〉，《光華雜誌》，第 30 期（2005），頁 102-107。
- 陳映真，〈創刊的話—因為我們相信，我們希望，我們愛……〉，《人間》，創刊號（1985.11.02），頁 49。
- 陳政濂，〈鏡頭的選擇—台灣作品觀後感〉，《攝影天地》，第 172 期（1990.08），頁 15-23。
- 郭力昕，〈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〉，《文化研究》，第 6 期（2008），頁 9-42。
- ，〈人道主義的「他者」凝視，與檢視人道主義攝影：閱讀臺灣 1980 年代紀實攝影經典〉，《影像研究·藝術思維》（2007），臺北市立美術館，頁 33-79。
- ，〈實證主義紀實攝影與意義建構的去/脈絡化：兩個案例分析〉，《台灣社會研究季刊》（2008），第 70 期，頁 1-32。
- 奚淞，〈台灣行腳—由梁正居的攝影展談報導攝影〉，《雄獅美術》，第 105 期（1979.11），頁 140-147。
- 張美陵，〈內／外，自我／他者：八十年代後期台灣報導攝影的內在矛盾〉，《人像攝影學術論文集勘誤版》，1996。台北：中華攝影教育學會，頁 68-82。
- ，〈文化認同的攝影策略〉，《攝影與藝術—攝影學術論文集》，1997。台北：中華攝影教育學會。頁 195-210。

張照堂，〈光影與腳步—台灣寫實攝影發展報告〉，《台灣百年攝影~1997 台灣攝影年鑑綜覽》，1998。台北：原亦藝術空間。頁 1-47。

黃明川，〈一段模糊的曝光：臺灣攝影史簡論〉，《雄獅美術》，第 175 期(1985.09)，頁 158-168。

莊靈，〈從攝影的特質論攝影的藝術創造〉，《攝影天地》，第 01 期(1975)，頁 9-11。

——，〈「雲門」以外的郭英聲〉，《雄獅美術》，第 51 期(1975)，頁 112-117。

——，〈「馬格南」的誕生與成長〉，《雄獅美術》，第 46 期 (1974)，頁 92-97。

許綺玲，〈重探 V-10 昔日展的幾個現代身影〉，《回首臺灣百年攝影幽光：臺灣影像風格與攝影特質的轉變 學術研討會論文集》，2003，國立歷史博物館編輯委員會編。臺北：國立歷史博物館。頁 95-111。

蔡篤堅、張美陵著，〈捕捉現代：台灣寫實攝影轉變初探〉，《現代美術學報》，第 3 期 (2000.11)，頁 31-69。

蔣載榮，〈台灣攝影環境的檢討與回顧〉，《雄獅美術》，第 204 期 (1988.02)，頁 148-151。

謝東山，〈影像多元化的起點—從歷史看台灣現階段攝影文化〉，《藝術家》，第 152 期 (1988.01)，頁 237-245。

關曉榮，〈留長髮、搖滾樂、反「新生活」規訓體制《八尺門》社會報告的一九八〇年代：一九八〇：身體暴動〉，《藝術觀點》，第 44 期 (2010)，頁 17-21。

論文

鍾宜杰，《舞影者：台灣戰後攝影記者的習癖與品味的形構》，世新大學社會發展研究所（含碩專班），2005。

報紙

王信，〈報導攝影〉，《中國時報》，1977.05.10，第十二版。

李三沖，〈溫暖的本色—憶想葉清芳〉，《中國時報》，2006.06.17，人間副刊 E7 版。

陳妙芬，〈悼清芳〉，《中國時報》，2005.07.03，人間副刊 E7 版。

劉叔慧，〈城市的瞬間：孤芳〉，《聯合報》，2005.07.13，人間副刊 E7 版。

潘罡，〈葉清芳以針孔攝影「凝視—被注視」〉，《中國時報》2004.04.11，C8 版。

賴素鈴，〈攝影界中青代聯手越洋展—九人聯展 將在台北預展〉，《民生報》，
1990.06.08，14 版。

專文

王墨林，1990，〈身體·空間與記憶〉，《看見與告別》，頁 214。

林鉅，2006，〈在畫面與鏡面之間的折光中—對葉清芳圖像世界的一場模擬〉，《狗眼
人生：葉清芳創作回顧》，頁 73。

張照堂，2006，〈看見與告別—向 清芳揮手〉，《狗眼人生：葉清芳創作回顧》，頁
9-11。

劉永皓，1999，〈L'ETRANGE ET L'ETRANGETE〉，《現實·極光·邊緣》，頁 3。

——，2006，〈葉清芳的攝影探索—有關自拍與針孔攝影〉，《狗眼人生：葉清芳創
作回顧》，頁 114-115。

鄭漢良，2006 〈Adieu, mon ami〉，《狗眼人生：葉清芳創作回顧》，頁 161。

網路資料

吳嘉寶，〈報導攝影在台灣〉，《視丘攝影藝術學院》，

<http://www.fotosoft.com.tw/book/papers/library-1-2003.htm>。

林志明，〈多重敘事之必要：攝影史書寫問題初探〉，《看不見》，

<http://blog.yam.com/binda/article/7325668>。

忽忽〔林岱維〕，〈怎麼能不聽 Tom Waits 呢？〉，《忽忽亂彈》，

<http://blog.chinatimes.com/hoochooee/archive/2007/06/09/172675.html>。

侯俊偉，〈方在醉中，才清醒。潘小俠〉，《世上所有之照片構成一迷宮》

<http://mypaper.pchome.com.tw/58211227/post/1262304592>。

侯聰慧，〈突破困境。侯聰慧 訪談錄 II〉，《世上所有之照片構成一迷宮》

<http://mypaper.pchome.com.tw/58211227/post/1239310322>。

張照堂，〈歲月脈動—葉清芳〉，《哆啦老師的又一天》，

<http://www.wretch.cc/blog/chaotang/6084642>。

——，〈阿芳歲月〉，《哆啦老師的又一天》，

<http://www.wretch.cc/blog/chaotang/6115367>。

——，〈蘭嶼歲月：潘小俠（1）〉，《哆啦老師的又一天》

<http://tw.m.wretch.yahoo.com/blog/chaotang/6684857>。

陳武洲，〈酒客列傳：侯聰慧〉，《攤：異樣的酩酊視界》，

<http://tw.myblog.yahoo.com/1989intwow-wu/article?mid=49&prev=218&l=f&fid=7>

劉振祥撰，訪談陳武洲，〈在醒與醉之間的影像〉，《攤：異樣的酩酊視界》，

<http://tw.myblog.yahoo.com/1989intwow-wu/article?mid=69&sc=1#yartrk>。

鄭智化，〈夜貓子〉，《鄭智化歌迷聯盟》，

http://www.zhleague.com/big5/books/zhzh_h_booksdetail.php?no=10。

鐘宜杰，〈《中國時報》新聞攝影底片之數位化—台灣政治民主化過程裡的政府與政黨新聞，1988-2000〉，《數位典藏 blog》，

<http://content.teldap.tw/index/blog/?p=2087>。

訪談與講座

吳欣潔，林鉅訪談紀錄，2009年11月29日，訪談地點於林鉅三芝住處。

吳欣潔，林麗雲訪談紀錄，2010年6月1日，訪談地點於清華大學招待所。

宋隆泉，2012年，【那個時代：從「228公義和平運動」談起...座談會摘要紀錄】。

附錄：葉清芳年表（參考攝影集「狗眼人生」）

時間		生平記事
1960	生於台北瑞芳鎮	
1973	至台北求學	
1982	年代美展，從事覽藝術品拍攝工作	71 年度全國大專院校攝影比賽黑白組金牌獎
1983	世界新聞專科學校（現世新大學）印刷攝影科畢業	
1985	第二屆國際版畫雙年展，展覽藝術品拍攝工作	退伍
1986	進《時報新聞周刊》任職攝影記者 中華民國行政院文化建設委員會， 展覽藝術品拍攝工作	
1987	第三屆國際版畫雙年展，展覽藝術品拍攝工作	首次攝影個展「殘影解像」（台北爵士藝廊）
1988	離開《中時晚報》 AIGA 展，展覽藝術品拍攝工作	擔任電影「童黨萬歲」劇照攝影
1989	排灣族木雕展，展覽藝術品拍攝工作	離開報社，自由創作、自由攝影
1990	返任《中時晚報》攝影記者	「看見與告別」九人聯展（台北誠品藝文空間） 「人間異像」四人展（台中金石藝廊）
1991	調任《中國時報》攝影記者	「看見與告別」九人聯展（美國舊金山 Eye Gallery）
1992	調《中國時報》、《中國時報周刊》 香港新聞中心攝影記者	
1993		參加「中港台當代攝影展」（香港藝術中心）
1994		
1995		
1996	前往法國巴黎遊學	自由創作
1997		「放浪人生」攝影個展（法國巴黎 La Laverie 畫廊）
1998	《中國時報》聯合攝影中心，任職資	自法返台，成立「葉清芳工作室」

	深攝影記者	首次繪畫個展「好吃鵝，吃好鵝，鵝好吃」 (台北鴨肉扁小吃店)
1999		出版《現實·極光·邊緣》攝影集
2000		開設「芳芳大酒家」；自由創作，自由攝影
2001		
2002		出版《ム 口一`・想像》生活筆記
2003		獲中華民國國家文化藝術基金會 92 年度第二期美術創作類補助
2004		「凝視 —— 被注視」葉清芳元素攝影個展 (台北市長官邸藝文沙龍) 「狗眼人生」電影紀錄長片寫作／企劃
2005	因嗜酒長日，肝病復發猝逝	

