

他者之眼——台灣攝影紀實發展之文化背景初探

莊育振 陳明賢

Eyes of Others—The Exploration to the Cultural Background of the Development of
Documentary Photography in Taiwan / Chuang, Yu-cheng & Chen, Ming-hsien

摘要

透過攝影的鏡頭，我們最早從西方探險家與傳教士的眼中窺見片段的清領時期台灣。緊接著日治時代透過大量有系統與有計劃的影像記錄，是台灣最早被具體「紀實」的時期。也是在日治時期，屬於本土的攝影家第一次透過西洋人發明的照相機，從台灣人的角度開始看見台灣。戰後的台灣攝影發展則經歷了從被壓抑到百花齊放的不同階段，觀看台灣的目光從外來文化觀點的「他者」之眼，逐漸轉換到成為本土攝影家的「他者」之眼，透過不同角度的特定觀點，台灣從被世界看見到台灣看見世界。然而，這些被看見的斷簡殘篇是否能代表真實的台灣？還是僅屬於攝影師不同風格的個人藝術創作？本文將以「紀實」的角度切入台灣攝影的發展歷程，從文化研究的觀點探討種種「他者之眼」背後的文化脈絡。本文將分析所謂的攝影「紀實」在台灣殖民與後殖民時代中所呈現的「真實」樣貌，試圖解析不同時期國內外攝影家鏡頭背後的文化意涵。每個攝影時代的建構，都源自於「他者」的目光，逐步聚集而成，皆從攝影「紀實」的角度出發，而發展出森羅萬象的獨到目光。也就是經由以上不同時期的「偏見」，我們逐步建構出屬於今日臺灣的紀實，透過「他者之眼」，我們逐漸看見自己！

關鍵字： 台灣攝影、紀實攝影、文化研究、後殖民主義

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

一、緒論

十九世紀銀版攝影術的產生除了改變人類取得影像的方式，同時也確立了影像時代的來臨。攝影的紀實性取代了傳統藝術長期以來的主要功能，其影響所及使得西方傳統藝術擺脫了寫實的功能，邁向其他向度藝術性的追尋。攝影術在發明之初，即以橫掃千軍的「紀實」特性取代了美術史上的所有其他寫實工具。自此，「紀實」這個元素成為攝影發展過程中不可或缺的關鍵要素。海內外的攝影師則對這個特質又愛又恨，先後掀起了多次的攝影風格運動，希望將攝影塑造成新的藝術形式，而非單純的科學記錄工具。¹

例如十九世紀的「畫境攝影」(Pictorialism)便是此一反對攝影作為一種單純記錄工具的努力成果。²「畫境攝影」的影響所及遍及全球，在東亞影響了日本二十世紀初年整個大正時期(1912-1926)的攝影藝術風格，也間接影響了台灣戰前與戰後本土攝影師的創作風格，尤其在台灣戰後政治戒嚴的環境之下，「畫境攝影」似乎成了攝影家發揮創意的主流出口，自此以後，「紀實」與「畫境」(或意境)成為攝影發展史中互相較勁但卻密不可分的兩大主流概念。從本文的觀點來說，這兩項特質便是解讀攝影的兩個主要核心概念，缺一不可，相互呼應。

台灣的歷史發展中，在經歷了不同外來文化與不同政權體制的統治下，自然產生了不同的時代變貌。尤其是科技的演進，使得攝影從原本為西方人手中所掌握的高科技紀實工具，逐漸轉化成攝影師手中的專業器材，到現今成為人手一機的大眾生活用品。這種轉折，不僅只是技術上的變貌，更重要的是在詮釋影像的觀點上，從西方帝國主義者「他者」的眼光、到日本殖民統治者的目光、轉變而成台灣本土攝影家的目光、報導攝影家的詮釋的目光、到最終回歸到消費者目光中的世界。現今的影像權力不再掌握在「攝影者」或專業藝術家的手中，經過不斷的複製與再詮釋，攝影者與被攝影者的權力關係透過廉價可得的技術瓦解了西方數百年以來的傳統視點。這種詮釋影像權力的主導權轉換，為本文以下探討的核心議題。在後殖民的社會情境之下，探討影像創作的問題必須回歸到身分認同問題，攝影者與被攝影者的權力關係必須被解構後再重新建構。

二、紀實攝影與攝影紀實

¹ 攝影術在西方藝術史上的地位經歷了一波三折的發展，到十九世紀攝影術的自立門戶擺脫了是否為藝術的爭論。請參見莊育振，〈走出觀景窗——從視覺文化的觀點談攝影藝術的發展〉，《臺灣美術》58期，2004年10月，台中市，頁16-33。

² 請參見莊育振，〈理想風景的追尋——從十八世紀英國如畫美學的觀點談攝影的劇場性〉，《臺灣美術》78期，2009年10月，台中市，頁60-75。

本文的觀點以一般人較為熟知的攝影「紀實」特質作為探討的起點。主要的議題為，紀實攝影是真正紀實嗎？事實上，紀實攝影中所提及的「全然客觀」是很難做到的，就如同羅蘭·巴特所言：「攝影是悖論」，攝影本身是真實擷取存在著客觀的特性，而拍攝者無論是選定的拍攝時間、拍攝角度、拍攝位置等等，都是經由主觀選擇後而按下快門，因此過去的紀實攝影並非所言的客觀，而是刻意的隱藏身為創作者的自我。³

隨著時代的演進，每個時代對於「紀實」的認知有所不同。文化的差異也造就了對攝影「紀實」這個要素的認知有所不同。紀實這字源自於拉丁的 *docere*，意指「教導」。紀實攝影（Documentary Photography）一詞所指的攝影影像不是一般資訊的傳達或僅具美感之影像，而是以應證的呈現帶領觀賞者發現、看見某個時刻下歷史的軌跡與真實。廣義的探討紀實攝影是涵蓋相當廣泛且多種文化根源的。在攝影史上，Jacob Riis（1849-1914）於 1888 年著手紀實攝影拍攝計畫，為最早企圖以攝影實踐改善社會的攝影家，為紀實攝影的濫觴，更寫下以攝影方式應用於揭露資本主義下底層勞工生活、環境與經濟問題新的一頁。⁴ 紀實攝影目的始於揭露、報導真象與反應現實，應用目的與報告文學有相同之處，因此在《紀實攝影》⁵一書的序中陳映真歸類了以下幾點紀實攝影之報導的重要特質：

（一）新聞性：新聞具有時效性且所指為記錄對象具有主題性的報導，而攝影過程應是客觀、非合成技術的以求真實敘述，此點與紀實攝影的初衷相同，在紀實攝影上紀實的目的便是在呈現該對象的某種現象或事件，是有價值的內容陳述。

（二）有結構的敘述性：結構性敘述所指便是如同報導文學具有前因後果鋪陳般的敘述，因此紀實攝影影像在記錄與呈現同時，便會針對整起事件或議題有某種程度上的認知與了解，在主題的來龍去脈與事件過程發展納入攝影過程考量之中，以多張影像與有效之結構敘述呈現該議題的核心現象。

（三）批判性：紀實攝影的出現便是身處混亂的社會中，力求真相浮現與改變現況而產生，因此在影像的揭露過程便帶有批判、改革的動機。

總合以上觀點，若談紀實攝影，紀錄特性應是光學原理下成像的價值、是一種形式上的表現風格，舉凡街頭速寫、在場目擊與生活記錄都是紀實的一環，是眾多攝影流派中的一種呈現方式，而呈現內容與題材是紀實攝影重要價值所在。

³ 羅蘭巴特著，許綺玲譯，《明室攝影札記》，台北，台灣攝影出版，1996 年，頁 48。

⁴ 請參閱網路資料 “History of Photography”：http://www.all-art.org/20ct_photo/Riis1.htm（2011 年 10 月 30 日瀏覽）

⁵ 李文吉，《紀實攝影》，台北，遠流出版社，2004 年。

將事件、議題與重視的層面以一種關懷角度透過符碼轉換與攝影者的內化後的概念以影像呈現其拍攝者的意象與目的。綜觀以上論述，「紀實攝影」具有特定的結構與批判性，專屬於攝影發展時期上特定攝影家所使用的創作風格，與一般單純的攝影紀實有蠻大的區別。以下本文將從紀實攝影與攝影紀實不同角度逐步分析台灣攝影發展各時期之文化背景。

三、清領時期列強之眼的窺視台灣（1850-1895）

若從攝影術發明時間點回顧，1824 年攝影時代的開端，臺灣仍屬於清朝政府統治時期，攝影要引入臺灣實有困難。那麼臺灣最早的攝影應用究竟為何時所產生？經由文獻探討了解，最早的臺灣攝影應用很可能在銀版攝影發明後，在鴉片戰爭的推波助瀾下輾轉引介到中國，借以考察記錄用途。而對臺灣應用應同屬於考察一環中的重要項目之一。根據《臺灣攝影史簡論》黃明川探討臺灣第一張照片文獻中所提及：

……從比較重要的歷史事件判斷，一八四八年英國政府派海軍中將戈爾登，到雞籠附近檢驗含煤地層，當時管轄東印度、中國和日本等海域的美國艦隊司令官培理知悉後，亦命艦隊中的兩艘鐵艦，於一八五二年從琉球南下至雞籠調查，該艦配有兩名銀板相機專家，而日本人也一年之前從荷蘭人手中傳入攝影術；因此照相機登陸臺灣，應不晚於一八五二年才對，這是在天津條約開放臺灣通商口岸，大批洋商湧入之前。⁶

清朝政府治臺時間為 1684-1895 年間，從現有資料記載第一張照片出現的 1850 年前後十年（1840-1860）推演，中國刻正面臨著世界列強強行開港通商的戰爭與賠款問題，包含了 1842 年鴉片戰爭與 1858 年第二次鴉片戰爭中和四國簽訂的《天津條約》。鴉片戰爭對中國最大的影響為戰敗後，中國由一個主權完整國家，被迫簽下中英《南京條約》，自此緊接著一連串的不平等條約使得門戶洞開，外國人可以通商的藉口一窺神祕的中國。台灣位居海運交通要道，具有極高的軍事與商業價值，自然也成為西方人覬覦的對象。經過以上事件，清朝貿易大門被強迫打開，結束了長期鎖國的時代，也正宣告著西方多元貿易與交流機會大增，因此攝影極有可能以考察為由應用於臺灣記錄。

⁶ 黃明川，《台灣攝影簡史》，1986 年。參閱網址：
http://www.taiwanphotoart.org/index.php/component/option.com_kunena/Itemid.132/catid.17/func.view/id.271/（2011 年 10 月 30 日瀏覽）

臺灣最早的攝影應用皆來自於他國對台灣實地勘察的紀錄。當攝影發展逐漸走出攝影棚或特定場域時，臺灣仍停留在未開發階段，保存大量原始地貌與物種，其中又以原住民的生態更為吸引他國的好奇，於是台灣的人文風景成了西方帝國主義殖民者目光下的「異國情調」的取景之地。台灣攝影應用開端也正應用於此類的紀錄攝影，其中又以英國攝影家湯姆生影像資料最為豐富。在第一次鴉片戰爭後，列強勢力往東南亞擴張，第二次鴉片戰爭後，清廷與英、法、俄國簽訂不平等條約《天津條約》，其中台灣被迫開放淡水、雞籠（基隆）、安平與打狗四港，英國得以合法設立在臺領事館。

1871 年蘇格蘭攝影師湯姆生（John Thomson, 1837-1921）受馬雅各醫師（James Laidlaw Mawell, M. A., M. D., 1836-1921）⁷ 的邀請前往高雄、臺南、木柵、六龜等地實際拍攝，留下當時臺灣景物影像並記錄下當時西拉雅族人（平埔族）的珍貴影像記錄。⁸ 約翰·湯姆生遊歷於亞洲各地，可以說是最早的旅行攝影師，他的作品同時也是「紀實攝影」的先驅作品。湯姆生是最早在中國紀實攝影，是最具有深度與廣度的西方攝影師。在湯姆生最著名的攝影集《中國及其人民》（*Illustrations of China and Its People*）⁹ 中包含了兩百張左右的照片，其中 40 幾張僅存的濕版玻璃底片成為台灣第一批有明確來源記錄的紀實影像。在 1874 年出版的第一部《中國及其人民》攝影集中最後一頁，出現了一張命名為《福爾摩沙島的山中小徑》（*A Mountain Path in the Island of Formosa*）照片（圖 1）。根據現有已知文獻來看，這一張應該是正式出版在英國的第一張台灣照片。湯姆生在此圖左側詳細說明了台灣的由來典故，以及當時的政經狀況，並利用這一張圖片來做探索美麗之島的開端。第二部攝影集的第二張照片則是介紹台灣原住民的男女不同的容貌（圖 2）。第三張則是平埔族的居家生活環境（圖 3）。

除了以研究為目的的影像紀錄與勘查外，在鴉片戰爭後臺灣影像應用更包含以傳教目的來台引入的醫療攝影與教學攝影，初期又以加拿大人馬偕博士（漢名「偕叡理」，George Leslie Mackay, 1844-1901）最為著名。馬偕自 1872 年起在淡水地區傳教，並四處旅行傳播福音，並於 1883 年前往宜蘭與花蓮等原住民居住地區傳教。在四處行旅探險的過程中，馬偕與其弟子會帶著照相機攝影，也因此留下了另一批珍貴的紀錄照片（圖 4）。

⁷ 馬雅各醫師為英國長老教會早期抵臺宣教之傳教士之一，他和妻子於 1865 年抵達台灣。

⁸ John Thomson, *Illustrations of China and Its People. A series of two hundred photographs, with letterpress descriptive of the places and people represented*, London, S. Low, Marston, Low, and Searle, 1873-1874.

⁹ *Illustrations of China and Its People* 總共包含四部系列攝影集，出版期間自 1873 到 1874 年間。

根據真理大學「馬偕與牛津學堂」數位典藏計畫，於 2003 年所建置完整的馬偕行腳事蹟相關照片與資料庫來統計，具有完整資料的照片總共有 395 張之多。這些照片的內容除了記錄馬偕行醫的紀實照片外，比較重要的有當時平埔族群的記錄。¹⁰ 根據《福爾摩沙紀事——馬偕台灣回憶錄》一書中所描述，馬偕在傳教的過程中除了對於在清領時期與日治時期漢人社會的觀察之外，對於原住民族群也著墨甚多。例如他在書中詳細記錄了跟東部宜蘭地區「平埔番」、花蓮地區的「南勢番」的接觸過程（圖 5），以及在西部苗栗與「熟番」的接觸過程。¹¹ 馬偕以人類學的角度對於當時臺灣各族群做了不少詳細的觀察與描寫，包含「生番」與獵人頭的習俗（圖 6）。然而，我們回歸到馬偕本人的角度來看，他的目的終究是宗教性的，免不了的帶有西方人的優越感來看待台灣這塊化外之地。例如，他在針對南勢番的社區評論中便說到：

在像南勢番這種社會裡，人們無須講究舉止儀態的高雅與否，他從來不會去做思考或內省來喚起自我的意識或羞愧的感覺。他們從來不曾聽見上帝之名，也不知道祂的恩典與真理。¹²

根據馬偕的觀點，台灣原住民都是未教化的族群，需要透過基督教來「教化」，以「馴服他們使成為有用良善的人」¹³

在《臺灣攝影史簡論》中黃明川表示：

一八七二年加拿大長老教會派馬偕至台灣，帶來了相機也獵取下不少珍貴的風景建築與人像，從照片的性質來看，相信其中一部分的沖洗和拍攝是別人所為，「黑鬍蓄」一書第廿九頁淡水一景，便顯示一個設計奇異，類似野外用暗房之歐式帳棚，而帳棚旁站著一位漢人，看起來像是等待馬偕拍好照片……，反映出大約是七十年以後，攝影的技術才傳到台灣人手裡的。¹⁴

¹⁰ 根據真理大學「馬偕與牛津學堂資料庫檢索」內的相片資料庫，總共區分為四大主題、21 類。此一資料庫為了解早期台灣風貌的重要典藏紀實。參閱網址：<http://mackay.au.edu.tw/member/default.asp>（2011 年 10 月 20 日瀏覽）

¹¹ 馬偕將台灣人種區分為蒙古人種的漢人與馬來人種的原住民。而原住民則被區分為平埔番、熟番、南勢番與生番四大類。請參見 *From Far Formosa—the island, its People and Missions*, New York, Fleming H. Revell Company, 1895, p.88。

¹² *From Far Formosa—the island, its People and Missions*, New York, Fleming H. Revell Company, 1895, p.238。

¹³ *From Far Formosa—the island, its People and Missions*, New York, Fleming H. Revell Company, 1895, p.268。

¹⁴ 黃明川，《台灣攝影簡史》，1986 年。參閱網址：http://www.taiwanphotoart.org/index.php/component/option.com_kunena/Itemid.132/catid.17/func.view/id.271/（2011 年 10 月 30 日瀏覽）

其中「七十年後」所指應為攝影發明 1824 年的 70 年後的 1894 年，也正是馬偕長老抵台後 22 年。

在馬偕之後，尚有許多西洋人以不同的目的探索台灣。十九世紀中葉以後來自西洋的外交官、傳教士、貿易商與旅行者對於台灣做了不少文字與影像的記錄。雖然他們各自懷有不同的任務與身分，不過就補足失去的臺灣歷史資料來說，還是功不可沒。美國人費德廉（Douglas L. Fix）¹⁵ 所編譯的《看見十九世紀臺灣——十四位西方旅行者的福爾摩沙故事》對於十九世紀台灣的西方記錄的彙整，有最詳實的記錄，其中多以探險日記的方式，記錄下當時對於台灣的社會環境的考察狀態。

攝影在外來者的介入下，為臺灣的攝影時代拉開序幕。1895 年以後清廷割讓臺灣，在殖民的前期基本上尚禮遇西洋人，尤其以傳教士為主的外國人社群持續的記錄在日治時代下的台灣人民與社會變遷。直到 1895 年後，臺灣進入日本統治時期的貿易活動才有大量攝影器材登陸，同時也出現以攝影為專業的學習者留學日本。而日治時期階段正是台灣攝影的啟蒙期。

四、日治時期總督府的鏡頭看臺灣（1895-1945）

臺灣攝影啟蒙年代始於日本統治時期。日人來台之初倚著殖民者的姿態全面透過各種記錄方式記載臺灣在地人文事物，企圖在研究調查中全盤了解臺灣土地，以便未來殖民規劃與管理。攝影的應用更是當時考察的重要記錄，因此在日本與台灣擁有著大量日治時期的考察影像資料。

台灣詳細的影像勘查記錄產生在日治時期。基於對殖民地的好奇與研究，更為了宣揚施政與建設成績，在 1895 年便派遣大量學者投入臺灣生態與原住民的研究。早期原住民影像記錄部分以鳥居龍藏（1870-1953）拍攝最為豐富（圖 7）。¹⁶東京帝國大學人類學者鳥居龍藏在 1896 年到 1900 年間，前後四次來台在東部海岸、蘭嶼、知本溪以南以及其他地區進行人類學調查的攝影（圖 8）。這批 110 多年前的記錄攝影，是研究台灣早期住民最重要周全的影像資料，共有 800 多張玻璃底片原版，為東京帝大總合研究資料館所珍藏（圖 9）。

¹⁵ 費德廉，現為美國里德學院歷史系教授。長期研究十九世紀末西洋人對台灣的記載。經營「福爾摩沙：十九世紀的圖像」網站（academic.reed.edu/Formosa），提供完整台灣學術研究資料。

¹⁶ 鳥居龍藏是第一位來台研究原住民的學者，也是台灣第一位使用照相機的學者。他在台灣研究期間，總共拍攝了 834 張玻璃乾板底片，對於台灣的攝影史與原住民研究來說都是一批珍貴的寶藏。

除了研究性質的調查紀實照片外，以殖民政府為出版者所發行的「寫真帖」與繪葉書（風景明信片）也不在少數。日治時期寫真帖的出版者多為臺灣總督府所屬機關，或是日籍的民間寫真館，拍攝者以日本人為主，被拍攝的則是臺灣社會生活的所有範圍皆包含在內。除了最早期學術研究的目的之外，常見的目的還有活動宣傳、人物紀念、戰事記錄、風景記錄與建設成果等。¹⁷ 透過這些完整的紀錄照片，我們可以看見日治時期的社會變貌。更重要的是，我們可以透過這些「客製化」的照片，去探討日本人如何「看見」臺灣，或者是了解日本人想被世人所看見的台灣。

國立中央圖書館臺灣分館，以臺灣史料的蒐集聞名。其中除了一般文字的文獻資料外，還包含近百部的臺灣寫真帖。¹⁸ 國立中央圖書館台灣分館館藏資料主要以日本人之政治宣傳（包含政績宣傳、軍事績效與產業建設成效等）與各地之景觀、風土和民情為主。¹⁹ 根據研究生陳俊雄先生整理包含國立中央圖書館台灣分館及臺灣大學的寫真帖資料內容的分類，初步可分為九大類：²⁰

一、乙未割臺戰役：1896年《征臺軍凱旋紀念帖》。二、風俗類：1901年《臺灣名勝風俗寫真帖》、1903年《風俗風景寫真帖》。三、蕃地事務類：1899年鳥居龍藏的《人類學寫真集》、1899年遠藤寬哉的《番匪討伐紀念寫真帖》、《臺灣蕃地寫真帖》。四、重要工事類：1908年《臺灣鐵道名所案內寫真帖》、1915年《兒玉總督及後藤民政長官紀念博物館寫真帖》等。五、山岳攝影類：《臺灣山嶽寫真帖》、1913年森丑之助的《臺灣山岳景觀》、1924年的《次高山寫真帖》。六、人物紀念類：1906年《兒玉總督凱旋歡迎紀念帖》、1918年《兒玉總督在台紀念寫真帖》、1923年《東宮殿下奉迎記念寫真帖》。七、宣傳活動類：《始政四十周年紀念臺灣博覽會寫真帖》。八、報導寫真類：1906年《南部臺灣震災寫真帖》。九、學術研究類：1932年《臺灣地質寫真集》、《臺灣植物寫真集》、《臺灣教材寫真帖》。

綜觀以上的類別，類別的豐富性與題材的多元化確實令人驚艷。然而，就題材上雖涵蓋所有紀實攝影的種類，但在寫真帖出版的時間與議題的選擇上，我們可以明顯看出與日本統治權在臺灣的執行狀態相呼應。例如，初期的寫真帖，集

¹⁷ 請參閱《用快門寫台灣史——館藏日治時期寫真帖展》，台北，國立中央圖書館台灣分館，2008年。

¹⁸ 黃國正，〈用老照片閱讀台灣歷史——國立中央圖書館臺灣分館館藏寫真帖之利用價值〉，《臺灣學研究》第3期，2007年6月。

¹⁹ 國立中央圖書館臺灣分館編，《館藏與臺灣史研究論文發表研討會彙編》，國立中央圖書館臺灣分館，1994年，頁307-308。

²⁰ 陳俊雄，《日據時期的臺灣寫真發展》，輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文，1995年，頁108。

中在佔領臺灣、調查與征服原住民部落的宣揚（圖10）。中期以後則開始宣傳日本總督府在台灣的建设成果（圖11）。晚期則以殖民政府的眼光，試圖透過官方的角度，指導台灣人民如何觀看台灣，認識台灣，以建構出樣版殖民地的視覺意象（圖12）。戰爭時期，臺灣則成了日本帝國「南進」的重要基地。關於透過攝影意象建構殖民知識體系，徐佑驊先生在論文《日治時期「台灣寫真帖」研究》的結論中提及：

目前可見官方攝影出版品，幾乎不見台灣攝影者的參與，因而本論文將此類官方（或官方委託民間）出版、發行之寫真帖，「以殖民者的眼光」論之，而殖民者對於觀看對象的選擇、編制過程，使得觀看不只是「看」，更是權力的「凝視」，及是在一種想像的關係之下，自我被放置於他者的視覺領域中。²¹

當日人逐步建設、施政的情況下，為考量貫徹殖民理念，試圖同化臺人思想以達到永續經營，陸續開放臺人參與社會機會，其中包含了教育與政務。當社會日趨自由，再加上日人在台貿易逐日頻繁，臺人接收外界資訊機會大大上升，使得攝影器材與資訊開始在台灣流通、擴散，甚至開始認知到攝影的專業，掀起一股留日學習攝影之風潮。彭瑞麟正是台灣第一位留日的攝影學士。爾後對台灣攝影有巨大貢獻的張才、李鳴鵬、鄧南光與林壽鎰等人也相繼出國學習攝影。此批留學海外攝影家們便是臺灣第一代的攝影家群。然而，第一代攝影家所留學的環境日本在當時依然屬於攝影早期發展，許多攝影技術與風格潮流主要還是源自於歐美西方。所以本文推論，臺灣第一代的攝影家自然間接的也受到當時歐美攝影潮流的影響。

相較於在台的攝影教育環境，學成歸國的攝影家帶領著新的攝影思維與憧憬，展開了為台灣攝影環境而努力的各種推廣與實踐，包含相館的成立、攝影外文書籍的翻譯、攝影同好會的組織與《台灣影藝》攝影雜誌等攝影相關活動的推動。根據徐佑驊的統計資料，1916-1925年間臺灣人的攝影事業逐漸發達，但是在寫真團體設立、材料取得與寫真作品的流通方面，還是處處受到殖民政府的管制。所以發展上有諸多受限。²² 我們可以從台灣第一代攝影家的作品中看出，他們與官方寫真帖之間，有比較不同風格的作品產生。然而本文要進一步指出，因為他們的專業養成來自於日本學院的科班攝影教育，其留學的過程中也多與日本攝

²¹ 徐佑驊，《日治時期「台灣寫真帖」研究》，政治大學台灣史研究所碩士論文，2009年，頁141。

²² 同上註。

影界有頻繁的交流，在此種因素下，我們無法排除日本攝影風格，甚至於臺灣寫真帖的風格加諸於這些第一代攝影家的影響。

論及第一代早期台灣攝影家的發展，不得不探討當時留學主要的途徑日本的攝影發展。在整個二十世紀的前半葉，日本的攝影潮流與歐美的潮流發展息息相關，一般來說分成三大時期，1902 到 1926 年是「畫境攝影」（Pictorialism）主導的時期，1923 到 1942 年間，出現了建構主義的攝影派別（New Photography），其成員熱衷於實驗性的攝影語言，超現實主義式的攝影風格與現代主義式的攝影風格在此一段時間逐漸湧現。當時著名的攝影師有中山岩太（1895-1949），是東京藝大最早的一批攝影學生，曾赴美國與歐洲留學見識到曼雷（Man Ray, 1890-1976）與納吉（Moholy-Nagy, 1895-1946）的作品。另一位代表人物淵上白陽（1889-1960）的作品風格更是直接呼應了時代潮流，他最早從「畫境攝影」的風格出發，逐漸的偏往受到歐洲立體派風格影響的前衛表現，隨著工作的關係移往中國的滿州地區後，他的攝影風格又走向紀實的「直接攝影」（Straight Photography）。此外，這個時期還有安井仲治（1903-1942）、堀野正雄（1907-2000）等多人，可以說是百花齊放。

最後一段時期與前述發展有一段的重疊，1932 到 1942 年間，新聞攝影時代（Photo Journalism）展開。在二次大戰期間，甚至於戰後初期，超現實主義與畫境攝影的風潮可說是消失殆盡，主要的原因在於這個時期的軍國主義政府嚴格的管制攝影的發展，僅支持「政治正確」的新聞攝影。這個趨勢也箝制了戰後日本攝影的發展。在這一時期著名的攝影家有名取洋之助（1910-1926），曾經留學德國，在二戰期間為日本政府在中國拍攝了許多政治宣傳照片。另一攝影家木村伊兵衛（1901-1974），於二十歲左右在台灣台南糖廠任職的時候對攝影產生了興趣，其早期的風格專注於 35mm 小型相機的紀實呈現，戰時也在中國滿州工作。土門拳（1909-1990）是日本二十世紀最有名的紀實攝影家之一。如同其他同時期的攝影家一樣，在戰時也為政府做政治宣傳的服務，他最著名的系列作品《築豐的孩子們》便是在戰後所拍攝一系列廣島原子彈後餘生的生活景象。

從台灣第一代的攝影家留學的背景與當時留學的環境相呼應，我們可以看出彼此風格的關連性。例如，彭瑞麟先生留學於 1928 到 1931 年間，正值日本「畫境攝影」的影響力逐漸消退，而「新攝影」正崛起的時代潮流之時，我們可以很清楚的見到彭瑞麟先生的風景照片依然受「畫境攝影」的影響很大，例如彭瑞麟先生於 1934 年所拍攝的五指山與風景等幾張作品均呈現出此一風格。這一點便

與官方寫真帖的風景風格差異頗大。至於號稱攝影三劍客的張才、李鳴鵬、鄧南光與林壽鎰等人所留學的年代均於 1931 年之後，所受時代潮流的影響自然以有掌握決定性瞬間的「直接攝影」（Straight Photography）與紀實風格的「新聞攝影」（Photo Journalism）等為多。

日治時期殖民政府巧妙的透過日本人的「他者」目光，試圖建構出完美殖民地的「台灣神話」。他們大量的透過美術繪畫、教育讀本、書本、寫真帖、繪葉書（明信片）與觀光活動等，有系統的建構出教導臺灣人民如何觀「看」臺灣的視覺系統。這一套透過特定鏡頭的觀看方式，頗為成功的行銷到臺灣各地、日本全國與向西方世界輸出。從今日的觀點上來看，日本殖民政府確實成功的將「臺灣文化」塑造成可以販售的文化財，也可以說是當時文化創意產業的置入性行銷。然而，本文的論述觀點在於這種視覺意象的操控，是否能呈現臺灣的真實樣貌？紀實攝影所呈現出來的不一定是社會的真實面相，也很可能是捏造與想像的真實。臺灣的第一代攝影家在此種操控影像的大環境下孕育成長，雖然有來自於日本本土攝影教育的養分以及間接來自於歐美各國風潮的影響，但卻是很難全然擺脫「日本人」凝視的目光。至於每位第一代台灣攝影家所受影響的程度為何？有待進一步更深入的研究。從攝影紀實的角度來看，在當時艱困的攝影環境中，這些前輩確實為臺灣人睜開了第一隻眼！開始用臺灣人的角度看臺灣。

五、臺灣戒嚴時期被遮蔽的雙眼（1948-1987）

隨著時代推移，臺灣在 1947 年因不當鎮壓發生「二二八事變」，當時臺灣社會風聲鶴唳，人們籠罩在政治迫害陰影之中，屆時產生知識份子一股反對政府的思潮，企圖透過遊行、文章等方式達到控告的訴求，而攝影影像證據正是重要的方式之一。當反對聲浪不斷擴大，當權者意識到情勢已經到不可收拾的局面，便在 1949 年正式宣布台灣進入戒嚴時期。戒嚴時期內各類型的自我意識主張、演講或藝術創作皆受到監控與限制，宣告著文化與藝術活動進入黑暗時期。戒嚴令的發布也正意味著台灣攝影將走向發展停滯期。在日治時期所睜開的第一隻眼是否又就此閉眼？

當「二二八事變」爆發後緊接而來的臺灣戒嚴令頒布，造成台灣藝文界進入了噤聲的年代。人們的思想與言論受到監視與限制，凡是意圖反對的文章或聲音一律受到監控，甚至是軍法制裁。尤其攝影因具有證據的力量容易直接影響他者觀感，舉凡社會公平與否、黑暗角落或不利於宣揚政績的影像創作，皆被視為意

圖以思想影響他人而遭到關切，在這背景之下影像發聲的力量逐漸勢弱。相反的，崇尚美好憧憬與懷念故土的「畫境攝影」（Pictorial Photography）卻趁勢竄起，成為符合官方期待的攝影創作風格。因此當時藝術與攝影在不能反抗強權的前提下，再加上當局者一股思念故土的情懷，攝影創作在無形的規範中，轉向追求美好的憧憬與尋求心靈慰藉，而當時臺灣攝影界就以郎靜山最為著名，而他所推崇的「畫境攝影」更稱為當時的攝影主流。

郎靜山於 1953 年在台北登記「中國攝影學會」正式復會，也正宣告著以沙龍攝影為主流的時代展開。而後其亦隨著時代變遷與社會動盪輾轉定居於臺灣。在當時的臺灣，由於國民政府的抵臺，正處於高壓統治的強權時代，政府目標完全指向收復大陸故土，因此掀起了一股鄉土緬懷與美好嚮往的風潮，在無法抵抗高壓統治下，思維如同玄學般的清談在藝文界開始蔓延，而郎靜山更成為當時的代表人物，分別創立了中華攝影學會與中國文藝協會，「畫境攝影」便是時代下產物，成為當時代的主流攝影風格。

儘管當時社會所推崇的「畫境攝影」蔚為主流，但仍有影像創作者試圖在這緊迫的時空下、在僅有一點與外界接收資訊的空間裡頭，獲得那麼些許的西方國家發展中的創作思維與概念，從中深刻體會並消化為屬於在地的創作行為，其中又以張照堂與鄭桑溪在當時接受現代藝術的薰陶下以「現代攝影」（Photography of Modern Consciousness）²³ 之名展出較為概念性與意識抒發的攝影展最具代表。「現代」一詞在臺灣最早被有意識的應用在攝影創作風格中，是在 1965 年張照堂與鄭桑溪於臺北「美而廉畫廊」舉行的「現代攝影雙人展」，呈現出冷冽、徬徨、虛無、超現實、赤裸的影像創作，無疑對當時思想受限的戒嚴年代而言是一大衝擊。在高壓統治下精神與意念受到壓抑，藝術與攝影看不到一點創作者想法與訴求的年代中，這特意的創作風格與題材更是引起不少的話題，當時的評論無從著手批判，僅能以冠上「現代」一詞去加以解釋觀感。這類帶點反叛意味的創作，更代表著張照堂對當時高壓環境壓迫思想自由與蒼白無聊的社會人文的一種反映社會、宣洩、自療的管道。四年後更集結年輕攝影家舉辦「現代攝影九人展」，為視覺藝術群 V-10（Group visual-10）²⁴ 的前身展覽，這一批攝影家可被稱為臺灣第二代攝影家。

²³ 請參見文建會「臺灣大百科全書」。網址：<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=2423>

²⁴ 此外，更有年輕學子逐漸感受到攝影的局限與單一，在求學歷程中吸收外來資訊不斷更新創作思維，再加上鄉土文學論戰展開，更影響當時年輕攝影家對藝術、文化的認知，培育出第二代的台灣攝影家，以 V-10（Group visual-10）成員胡永、張國雄、龍思良、凌明聲、莊靈、謝震基、張照堂、周國棟、葉政良、郭英聲等人最具代表。

第二代的臺灣攝影家，經歷了戒嚴統治時代，當思想與行為受到限制之時，正逢鄉土文學論戰的開始，在一股知識青年使命感與渴望創作突破使然下，年輕攝影家們以有別於主流的沙龍攝影風格，透過荒蕪、廢墟、粗粒子、高反差等手法表現戒嚴時代下的苦悶，而此風格的源起則在於世界攝影史上的現代攝影。現代攝影的產生緣起於現代藝術概念的延伸，當藝術不再追尋技術與畫工，跳脫過去繪畫與雕刻的創作思維，透過多種媒材交互使用，以實驗性、試探性手法創作出非過往藝術經驗觀感之作品。雖然這股「現代風潮」較歐美包浩斯（Bauhaus）時代對於現代主義式的攝影探索已經晚了三十年，但對於臺灣本土的攝影創作上，依然具有開創性的地位。也許其影響力在「紀實」的層次上著墨不多，但是其影像簡潔、有力與明快的風格對於解嚴後紀實攝影的發展，具有深刻的影響力。

儘管有著第二代年輕攝影師的熱情投入攝影創作之中，試圖衝撞不平衡的攝影體制，但由於風格與沙龍攝影認知相較迥異且灰暗，再加上當時社會還未做好準備迎接新風格誕生的情況下，得不到發展的資源、民眾的鼓勵與政府的介入而逐漸式微。然而，就本文探討攝影紀實的角度來談，「畫境攝影」與「現代攝影」是兩隻被遮蔽的雙眼，迫於政治壓迫的無奈之下，是臺灣人民宣洩表達所作視覺影像創作的兩種管道。以本文的觀點而言，這兩種風格並無誰優誰劣的問題，只是間接表達社會現狀所創作的兩種選擇方式。從另一個角度來看，這也都算是屬於臺灣戒嚴時代的「紀實」，也可說是透過「心眼」所見到的臺灣。

六、臺灣解嚴後的「人間觀點」（1985-1990）

台灣的紀實攝影發展的起源與「現代攝影」雷同，兩者皆同屬環境壓迫下企圖改變的影像創作，但目的與手法卻有所分歧。以現代攝影而言，創作是環境造成感受，經由創作者內化過程以獨特取景觀點，透過現成物或編導方式達到反現實的創作目的，是創作者觀點為重的創作風格。「紀實攝影」則強調直接目擊與證據之特性，手法上藉由創作者的資料收集與直接考察，將社會議題與現象以影像證據手法呈現於大眾面前，反映受壓迫的社會下所衍生的問題。在台灣，「紀實攝影」之所以快速形成為風格流派，除了國外「紀實攝影」概念的傳入，最重要的仍是基於對戒嚴時期強硬作風的反動。

大力推廣人道關懷、「紀實攝影」的《人間雜誌》創辦人陳映真先生，更是深具左翼思想與鄉土文學論戰的影響，積極投入辯證與文學撰寫，企圖以文學反應社會，甚至經歷過「文季事件」而被捕入獄。當陳映真先生經歷過入獄風波後，

更投入急需改變的社會之中，揮舞道德關懷、紀實攝影的信念旗幟，透過雜誌的創辦匯集有志之士與創作能量，將分散的影像力量聚集，讓影像成為控告社會不平的利器，積極為地方發聲。在這急需改變的世代，陳映真創辦了《人間雜誌》，為臺灣紀實攝影寫下了輝煌且重要的一頁。《人間雜誌》創辦於 1985 年，經過四年的努力，最終在 1989 年因經濟問題宣布停刊，儘管時間短暫，卻出版了 47 期的經典著作，成為台灣現今回顧歷史的重要文獻，同時也為台灣帶起「紀實攝影」之風格崛起，為長期貧乏的攝影環境提出明顯風格之代表，尤其創作理念與人道精神的重視，更深埋於國人心中影響至今。

「人間」是以圖片和文字從事報導、發現、記錄、見證和評論的雜誌。透過我們的報告、發現、紀錄、見證和評論，讓我們的關心甦醒；讓我們的希望重新帶領我們的腳步；讓愛再度豐潤我們的生活。²⁵

以上敘述是由 1985 年《人間雜誌》創刊中，陳映真所寫下對《人間雜誌》往後發展的期許與社會功能的定調，從字裡行間中我們能清楚感受看到為民福祉與深耕的在地性主張。《人間雜誌》發展同樣是引介西方經驗與攝影之概念，揉合臺灣在地文化與當代社會之現象而產生，是極富高道德感與人道關懷之精神的紀實攝影精神，並在摒除美感與矯情之角度的「惡即美」觀念下奠定了臺灣紀實攝影的開端與基石，同時也寫下臺灣紀實攝影發展最興盛的時期，是屬於臺灣文化所衍伸的紀實攝影之特性。雖然短短出刊四年，期間卻培育了大量的報導文學作家與攝影家，例如藍博洲、關曉榮、蔡明德、李文吉等人。

在臺灣，此種秉持高道德與人道關懷的社會紀實攝影無非是受到美國紀實攝影發展的影響，在〈紀實攝影中的人道關懷〉²⁶一文指出美國的紀實攝影視情感先於記錄的真，透過部分畫面操作上情感的訴求以達到觀賞者感動的氛圍，事實上帶點某種程度上的「造像」。紀實攝影在臺灣，尤其《人間雜誌》強調的客觀真實不造作的紀錄報導倡導下，形成一種隱藏攝影者情感的文件式的風格，也蔚為紀實攝影在臺灣的特色。

《人間雜誌》的出發點始於找尋並揭露社會與環境問題，在臺灣混亂環境下有如一股清流般的姿態出現，但也由於推崇此概念思想的創作者與愛戴者皆是屬於教育水平較高的知識份子，因此在追尋崇高理想中又與廣大民眾多了點距離感的疏離。尤其當時教育並不如同現在的普及，對社會結構與環境問題重視程度並不高，再加上《人間雜誌》強調無商業環境的前提下，於四年內總共發行了 47

²⁵ 陳映真，〈創刊詞〉，《人間雜誌》創刊號，台北，人間雜誌社，1985 年。

²⁶ 季惠民，〈紀實攝影中的人道關懷〉，《藝術家》420 期，2010 年 5 月，頁 262-265。

期後，便於 1989 年因盈虧而忍痛停辦，這對當時的攝影界與青年學子無非是個重大的衝擊。儘管失去紀實攝影指標性的《人間雜誌》，但短短幾年的薰陶下仍是發展了許多紀實攝影的經典創作，並且培育出許多具社會觀的影像創作者，同時更是以短時間內寫下臺灣紀實攝影史中重要的里程碑，理出了臺灣紀實攝影之明確風格與精神。

當《人間雜誌》不得已而停刊當下，創辦人陳映真表示：「很傷心，這孩子生不逢時，不是這個時代所需要的雜誌」。事實上其實不然，本文認為臺灣的紀實攝影與《人間雜誌》的創辦，應是回應了時代與社會的需求而產生，它的存在正是將存在的問題一一浮現並且放大被檢視、被重視，回歸觀察紀實攝影發展的原點也正是如此環境需求下的使然。因此並非時代不需要這種雜誌或攝影精神，相反的應是時代正需要這雜誌與精神的存在，他如同社會主義的推手，於短時間內集中能量用力的推動臺灣社會意識的進步。與其說時代不需要這類紀實攝影，不如說是社會環境還沒準備好、沒跟上他的腳步。

從本文的觀點來說，《人間雜誌》正好反應了解嚴後臺灣人民第一次有了「觀看」的自由後，但卻不知道如何「觀看」的窘境。透過《人間雜誌》立場明確的人道關懷眼光與社會主義立場，帶著臺灣人的眼睛，去看過去攝影機「鏡頭」永遠看不見的地方。臺灣人長期被禁錮的眼睛，正好透過《人間雜誌》記者群不同觀點，開始起步去探索臺灣。雖然從今日的角度看來，部分的報導篇幅與攝影作品其實夾雜了許多記者主觀的意識與個人觀點的投射。與其說是「紀實」，倒不如說是攝影家個人創作中人道關懷的具體展現。臺灣的紀實攝影也就是逐步透過每個創作者個人的攝影紀實，逐一建構出屬於臺灣的影像。

七、結語：臺灣後經濟起飛時代攝影紀實的多元發展

1987 年解除戒嚴令的頒布，無疑正是為台灣多元藝文發展敞開大門。無論藝術創作、文學撰寫、報章刊登、政治意識或集會遊行，都如同新春出土般的嫩葉，展現著耀眼的生命力與活力。資訊流通與創作發表的機會大大提升，不僅消彌了過去部分集權時代的單一，更帶來了台灣創作環境的多元。再加上生活條件逐漸富裕，對於精神與藝術層面的要求逐漸攀升，於 1983 年台北市立美術館正式開館，即著手以台灣早期攝影家為對象收藏台灣本土攝影原作。接著為回應 1991 年世界攝影節的訂定，更在同年舉辦台北攝影節，延至今仍持續擴大舉辦，以鼓勵青年攝影家投入創作世界中。

台灣攝影經過外來者眼光應用與在地萌芽、成長、驟變、茁壯，經歷種種，都是攝影於台灣土地與文化滋潤成長的過程，形成台灣特有的攝影風格與歷史。反觀歷史事件，如果沒有日治時期，那麼台灣攝影啟蒙期可能無法在清朝統治下迅速茁壯；如果沒有戒嚴時期獨大的「畫境攝影」，那麼可能看不見「現代攝影」燦爛清澈的綻放，同時，二次大戰後沒有經歷過重大戰爭的我們，可能也看不見「紀實攝影」如此銳利的影像衝擊。回首歷史，任何時期的存在都是造就現今穩定發展缺一不可的存在必要性。看著攝影家們在過去經歷嚴峻且資訊貧乏的社會條件下，還能夠屹立不搖推動台灣攝影的發展，儘管步調稍慢、挫折稍多，但仍是走過一段精彩的台灣攝影史。

過去的「紀實攝影」在主張人文主義的道德關懷下，一種使命感的創作動機，呈現上是屬於直接目擊之特性。而現在的攝影紀實創作，則從個人生活中觀察，由自身相關之議題與個人觀點出發，經由創作達到目標對象之關懷與個人觀點闡述，呈現則彷彿多了點創作者的旁白，是經由主題內化與呈現考量後而展出，較屬於婉轉隱喻方式的呈現。因此現在的攝影紀實創作題材是由過去的宏觀轉至個人的微觀，形式則由冷眼旁觀的記錄轉變成為身處事件裡頭的生命對話。抽離了過去現場直擊的慌亂、害怕、灰暗、徬徨、冷靜的感受，取而代之的是更婉轉的隱喻以及對生命的尊重。而在手法上則不再要求絕對的真實記錄，相反的是加入一點創作者對畫面空間的擺弄，例如刻意的畫面取決，甚至是編導式的安排以達到傳達之目的。

綜觀以上本文之論述，每個攝影時代都從「紀實」出發，但卻發展出各自不同風格的紀實語言。透過前述文獻的探討，令我們驚艷於一個攝影機的「單眼」竟然可以幻化出如此多采多姿的影像世界。在十九世紀，透過西方列強窺探的餘光中，我們看見風雨飄搖中的臺灣人民生活與原住民的不羈。在日治時代，透過日本總督府為殖民地人民打造的烏托邦典範中，我們彷彿看見一個理想卻不著邊際的未來。在同一時期，透過第一代攝影家的鏡頭，睜開了臺灣人的第一隻眼，開始看見自己的土地。雖然，戰後的解嚴時期壓迫著我們令我們睜不開雙眼。但是透過這「看不見」臺灣的雙眼，攝影家們打開了自己的「心眼」，持續用影像反應這社會的冷漠。解嚴後的《人間雜誌》記者群則透過他們的人道關懷之眼，讓我們大開眼界，看見過去從沒有挖掘的弱勢台灣族群。於是，我們開始睜亮我們的雙眼，急切的透過目前人手一台的相機，補足我們失落的一切影像紀實。也

就是經由以上不同時期的「偏見」，我們逐步建構出屬於今日臺灣的紀實，透過「他者之眼」，我們逐漸看見自己！



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts