

1980 年代以攝影介入社會的「臺灣意識」

姜麗華

Photographing Involved in the Taiwanese Consciousness among the Society in the 1980s /

Chiang, Li-Hua

摘要

本文主要探討 1980 年代期間，七位藝術家以攝影作為主要創作媒材，進行對臺灣本土民情的觀察與報導，以及個人對臺灣當時社會環境狀況的省思，表現出臺灣獨有的政治、社會與文化現象，無論是透過真實記錄或是前衛創意的手法，構築出臺灣特有的「想像主體」。他們以攝影介入臺灣的社會、環境、種族、經濟與政治等議題，傳達自我認同的「臺灣意識」，不因個人的出生地作為國族認同的依據，不分族群的差異，投注藝術家自主性的意念，形構臺灣包容多元文化的藝術表現、多義的國族認同。本文依照當時藝術家主要的表現形式，將內文分成報導紀實攝影與現代意識攝影，其創作主題內容皆與臺灣這塊土地相關。在回溯這段歷史，筆者發現臺灣住民對於臺灣的主體意識很難達成共識，藝術家更是各自表述。因此，筆者大膽挪用「去疆域化」的概念來面對國家主體認同，建構臺灣文化特殊性與自主性，提出我們應認同成長與居住之地的人文與自然環境，並且與斯土斯民共生，同時包容因大時代環境造成「非本土」的文化，進而讓臺灣成為全球舉足輕重的一部分，是世界的客體，也是有意識、有能動性的主體。

關鍵字：臺灣意識、想像的主體、報導紀實攝影、現代意識攝影、人間攝影

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

壹、前言

1980 年代的藝術就像是邁向藝術之路的過程，當我們了解到我們隨時都處在過程之中，才可能打開心懷與眼睛，切身體會周遭的發生與改變。因此，1980 年代的藝術即是一個邁向藝術之路的入口。¹

有關臺灣攝影歷史的研究，至今有許多版本，筆者根據吳嘉寶所言，是由當時（1985 年 5 月 8 日）行政院文化建設委員會（今更名為文化部）出資支持其撰寫《百年臺灣攝影史料整理工作》，才開始有攝影界的人士參與整理，開啟往後十多年的「影像考古學運動。」²即使這項五年書寫臺灣攝影歷史的計畫，因政治環境因素被迫中斷編寫，我們仍可以依據吳嘉寶等人的研究，將臺灣攝影史從 1850 年代起至 1990 年代止，分成七個時期：第一、引入期：從約莫 1850 年清朝末期，攝影術被引進臺灣至日本接管臺灣為止，這段期間攝影術主要被西洋傳教士和日本人應用在記錄臺灣這塊土地的風土民情。第二、記錄期：從 1895 年日本殖民臺灣起至 1920 年左右為止，這段期間攝影術主要被日本政府、學者、民間出版機構用來調查、記錄、整理、研究臺灣的風土人文。第三、第一培土期：從 1920 年至 1945 年日本投降、臺灣光復為止，這段期間臺灣本土攝影家從臺灣內外（此時期的「外」，主要是從日本與中國）吸收有關攝影和藝術的知識、技術和觀念。第四、第一開花期（又名：沙龍攝影全盛期）：從臺灣光復初期 1950 年至 1960 年代中葉止，當時推廣攝影運動，各種畫刊、新聞攝影、攝影雜誌、攝影班與攝影團體紛紛創立，同時是沙龍攝影在臺灣攝影史上的全盛期。第五、斷層期：從 1960 年代中葉至 1970 年代中葉為止，這段期間因受到存在主義思潮影響，出現反傳統虛無的思想，產生「反沙龍傳統」的攝影團體「V-10 視覺藝術群」，以超廣角鏡頭、粗粒子、高反差、荒謬等規則，成為他們統一的攝影語言。第六、報導攝影全盛期：從 1970 年代中葉至 1980 年初止，這段期間沙龍攝影形式開始受到大眾傳播媒體的否定，改以臺灣本土各地的民間生活為主要的影像內容，泛稱為報導攝影的全盛時期，大眾傳播媒體近乎無條件、一面倒地認同「回歸鄉土」和本土化的攝影觀點。以及第七、第二培土期：從 1980 年代初期

¹ 李肇修，〈談談那個混沌的年代吧：李肇修 1980 年代的生活經驗與藝術觀察〉，龔卓軍主編，《藝術觀點》44 期，2010 年 10 月，臺南，頁 112。

² 參閱李文吉著，〈百年攝影·百年教育〉，《臺灣現代美術大系·攝影類：現代意識攝影》，行政院文化建設委員會策劃，臺北，藝術家，2004 年，頁 120。

至 1990 年代初期為止，臺灣從一切的禁忌中解放，人民開始真正的得到思想、言論、結社的自由，社會資源不再被少數團體、意識形態、媒體壟斷，沙龍、報導攝影之外的攝影藝術的表現形式，終於得到更多的發表空間和流通的管道³，在這樣的歷史背景之下，攝影術的應用更是繁花齊放。⁴

從回顧臺灣的攝影簡史中，我們不難觀察到攝影術作為記錄的角色不斷在改變，除了忠實報導風土民情、人物肖像之外，對於政治社會歷史的詮釋，隨著時代的演變，攝影觀點的呈現手法，也相應求新、求變、求獨創。特別是時序進入到第七個時期的第二培土期，臺灣攝影動向則由具有強烈臺灣本土意識的攝影家主控的報紙副刊、雜誌編輯影響⁵，有些攝影家以攝影介入社會的影像作品，已經顛覆傳統報導攝影的刻板印象，使得記錄現實不等於紀實，紀實不等於物理性的真實，轉變為「報導紀實」攝影而賦予攝影藝術價值判斷的標準，開啟邁向攝影藝術之路的入口。尤其是 1980 年代由陳映真（1937-2016，原名陳映善）⁶等人創辦的《人間》雜誌，結合報導文學與紀實攝影，刊登臺灣許多以黑白攝影忠實地揭露社會不公義的一面，以關懷弱勢、關注族群平等及社會正義為出發點的報導紀實攝影風格，「開始進行視覺性平反、批判的嘗試，攝影介入社會並揭發黑暗陳疴的行動，不僅形塑出『臺灣意識』，」⁷更蔚為一股清新的攝影風潮。因此，在 1980 年代解嚴⁸前後百家爭鳴中，筆者將焦點鎖定在表現「臺灣意識」的攝影作品，探究這群攝影家創作當時的背景及其創作理念。

自七〇年代中期以降，「臺灣意識」一詞便零星出現在一些政論與文學評論之中，施敏輝認為一種意識的生根與萌芽，端賴該意識是否與現實環境密切結合

³ 譬如 1981 年末臺北「爵士藝廊」開幕、1983 年臺灣第一座公立的現代美術館開幕，1988 年中到 1989 年初之間，臺北開設了 4 家攝影專業藝廊，它們分別是由攝影家簡永彬主持的廈門藝廊、由視丘攝影藝術學院附設的視丘攝影藝廊和由富士軟片在臺灣代理商開設的恆昶藝廊和彩虹藝廊。

⁴ 這七個時期的分野，參閱由吳嘉寶撰寫，〈臺灣攝影簡史〉，節錄自《視丘攝影藝術學院》網站：<http://www.fotosoft.com.tw/book/papers/library-1-1005.htm>（瀏覽日期：2017 年 5 月 29 日）。

⁵ 吳嘉寶，〈攝影文化的形成與價值判斷的賦型〉，《現代美術》74 期，1987 年 10 月，臺北，頁 37。

⁶ 雖然身為社會主義的陳映真主張左翼的「中國意識」，也抨擊過當時在島內擴散的「臺灣·臺灣人意識」，是一種被誤用的歷史唯物論，但是他所創辦的《人間》雜誌（1985 年創刊，發行近 4 年，總共 47 期）是八〇年代一股將攝影與社會脈動結合的推動力，使得當時紀實攝影在臺灣造成社會改革的力量，促使攝影記者進行專題式的拍攝。陳映真當時的創刊詞表示：「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。」參閱陳映真，〈創刊詞〉，《人間》雜誌創刊號，1985 年，臺北，無頁碼。

⁷ 參閱白適銘，〈記憶、被記憶與再記憶化的視覺形構——臺灣近現代攝影的歷史物質性與影像敘事〉，《雕塑研究》12 期，2014 年 9 月，新北市，頁 71。

⁸ 臺灣實施戒嚴令，從陳誠於 1949 年 5 月 19 日頒布隔天 5 月 20 日零時起，至 1987 年由當時總統蔣經國宣布同年 7 月 15 日解嚴為止，共持續 38 年又 56 天。

而定。⁹而擁有多元族群的臺灣，與島嶼型開放的地理環境，臺灣住民對自我的國家主體認同應何去何從？特別是在 1983 年至 1984 年間主張臺灣本土意識及臺灣獨立的臺灣知識分子及政治運動人士，通過黨外雜誌進行的一場思想論戰¹⁰，主題在於臺灣人應抱持怎樣的國族認同，甚至催生文化現實新的「臺灣身分」¹¹。因此，本文所指的「臺灣意識」主要根據廖咸浩的見解，他說：「一種對『中國』具有疏離感的『臺灣人』就在這個『創傷』¹² (trauma) 中悄悄的誕生；『臺灣意識』也像拉崗筆下的嬰兒一樣，從此以這個事件為『誤識』(misrecognition) 自我的鏡子，逐漸成長。」¹³不同族群、不同世代，有不同的身分認同，尤其隨著 1987 年 10 月 14 日臺灣政府通過赴大陸探親決議案，兩岸人民開啟接觸的管道，此時的臺灣住民更是經由「他者」產生各種想像的國家主體。易言之，1980 年代臺灣的主體宛如心理學家賈克·拉崗 (Jacques Lacan, 1901-1981) 提出在鏡像階段 (Mirror Stage) 中，主體不是有意識的主體，而是無意識的主體，此時的主體並不是想像中一個完整而且可以行動自如的個體，而是透過心理三界域中的想像界 (Imaginary Order) 推動的身分認同，在此階段的「臺灣人」有一種根深蒂固的誤認¹⁴。雖然時隔 30 餘年，至今臺灣全島居民仍未能得到共同認同的主體，然而，在「1980 年代，許多激進藝術家感受到臺灣社會改革的必要性，以

⁹ 參閱施敏輝〈「臺灣意識論戰選集」序〉，摘自施敏輝編，《臺灣意識論戰選集》，臺北，前衛，1994 年，頁 2，初版 4 刷。

¹⁰ 「臺灣意識思想論戰」期間臺灣仍處於威權統治時期，長期的中國民族主義觀念與政治神話根深蒂固，贊成臺灣意識的一方不敢也不能直接舉起「臺灣意識」或「國族認同」的旗幟，所以論戰當時是以所謂「臺灣結」對「中國結」的形式展開，因此該論戰又被稱為「臺灣結」與「中國結」的紛爭，視為臺灣黨外運動的里程碑。這場論戰使得文學運動與政治運動更緊密結合，「臺灣意識」成為公開話題，打開了國族認同的思想與言論禁區，主要的爭議基本上在於「臺灣意識的有無」及「如何定位臺灣意識」兩個問題上。

¹¹ 廖咸浩，〈在解構與解體之間徘徊——臺灣現代小說中「中國身分」的轉變〉，出自張京媛編，《後殖民理論與文化認同》，臺北，麥田，2004 年，頁 199-200，初版二刷。

¹² 此「創傷」在該文中，指的是臺灣於 1947 年 2 月 27 日至 5 月 16 日發生的二二八事件。

¹³ 廖咸浩，〈在解構與解體之間徘徊——臺灣現代小說中「中國身分」的轉變〉，出自張京媛編，《後殖民理論與文化認同》，臺北，麥田，2004 年，頁 198。他就三篇現代小說來探討臺灣住民身分觀的演變：陳映真（本名陳映善，1937 年生於苗栗，閩南本省人）的〈趙南棟〉、宋澤萊（本名廖偉竣，1952 年生於雲林，閩南化客家人）的〈抗暴的打貓市〉以及林耀德（本名林耀德，1962 年生於臺北，原籍福建，閩南外省第二代）的〈高砂百合〉。陳映真描述本省外省之間相濡以沫，透露他對中國身分的看法；小陳映真 15 歲的宋澤萊，認為臺灣身分應置於中國身分之上或之外；比宋澤萊小 10 歲的林耀德則是一方面對中國身分不再似陳映真般狂熱，另一方面也不似宋澤萊為肯定臺灣身分產生焦慮與排他情緒，試圖以原住民觀點建立相當「臺灣」的身分，以「聖靈世界」也就是大群體的再生，暗喻全臺灣住民的身分必是超越權力欲望與社群私利。參考同本註，頁 200-209。

¹⁴ 拉崗提出心理結構論與認知心理境界分成三界域：想像界 (Imaginary Order) 是主體離開母體後產生的必然性心理結構；象徵界 (Symbolic Order) 是突顯語言世界對主體心理的塑造；實存 (The Real) 是主體在言說中無法言說的境界，是主體無法幻想的完美境界的真實存在，是全然物質性的，但又不能用言語說清的完美存在，而自我在想像界 / 鏡像階段是「一種根深蒂固的誤認」。以上資料參閱李思逸，〈主體決定去死——對黑格爾與拉崗主體理論的一種闡釋〉，《文化研究雙月報》147 期，2014 年 11 月，臺北，頁 27-28。

藝術行動挑釁國家威權，促進臺灣社會的民主化。他們思考與回應，臺灣政治體制與社會問題的關係，要求更大的自由空間。……強調現代色彩的『心象攝影』，與強調本土關懷的『報導攝影』，經由有心人士的推廣¹⁵，成為『沙龍攝影』之外的新方向。』¹⁶換言之，此期間的藝術家紛紛企圖表現臺灣獨有的政治、社會與文化現象，無論是真實記錄或是前衛創意的手法，築構出臺灣特有的「想像主體」。因此，本文將分成兩種類型來說明 1980 年代的臺灣攝影家，如何透過作品體現他們的「臺灣意識」。筆者根據文化部 2004 年出版「臺灣現代美術大系」叢書中，將攝影類分成兩本專輯：一、林志明與蕭永盛合著《臺灣現代美術大系·攝影類：報導紀實攝影》；二、王雅倫與李文吉合著《臺灣現代美術大系·攝影類：現代意識攝影》，本文也分成下列兩子題，其中「介入社會的報導紀實攝影」將介紹 5 位報導紀實攝影師在八〇年代發表的攝影作品或展覽；以及「介入社會的現代意識攝影」解析兩位當時以頗具前衛的手法，投注他們對臺灣當時社會環境的見解。筆者觀察到這年代的攝影家，他們以攝影介入臺灣社會，傳達出對臺灣的認同，說明了「臺灣意識」應建基於對臺灣這塊土地的「認同」、「共生」，而且「非排他」。換言之，「認同」於自己成長與居住之地的人文與自然環境，「共生」於對斯土斯民的生命情懷，同時包容因大時代環境造成「非本土」的文化，漸漸脫離以沙龍攝影為主流的唯美寫意攝影，不受政治的干預影響，落實在臺灣當前社會的現實處境。

貳、介入社會的報導紀實攝影

1980 年代後的臺灣經歷劇烈的變動，在政治面，從 1979 年開放觀光、美麗島事件，到 1987 年宣布解嚴、開放報禁、黨禁及赴大陸探親，使社會視野開拓、擺脫一元化的威權思維，也使得文化面邁向多元開放的轉折期。臺灣攝影界在這既開放又不安的環境中，不但沒有陷入矛盾無奈，反而獲得百花齊放的變革，因為不安，也讓攝影者有更多樣化的議題可以關注，包括動盪性、爭議性、聳動性、批判性、觀念辯證性的創作相應而生¹⁷。解嚴前當時，執政者的文藝政策是以「尊中、揚西、貶臺」為目的¹⁸，造成「臺灣藝術主體性」難以建立，根據白適銘的

¹⁵ 意指推廣標榜追求真相與社會關懷的《人間》雜誌的報導攝影。

¹⁶ 張美陵，〈介於「文化現代性」與烏托邦：回顧 1980 年代台灣攝影〉，《藝術家》451 期，2012 年 12 月，頁 184-185。

¹⁷ 參閱胡詔凱，《四十年來臺灣美術發展之攝影發展研究報告》，國立臺灣美術館未出版研究報告，張蒼松與胡詔凱共同研究，報告書完成日期：2002 年 5 月 31 日，頁 91。

¹⁸ 根據李雅婷《建構臺灣藝術主體性的困境——戰後國民黨的文藝政策》碩士論文中，引用施並錫談到五〇年代以中國意識形態為主軸所編撰的美術教科書，「學生在美術領域的傾中認知，

評述：「約自 1980 年代以來，紀實攝影對何謂『臺灣』的問題，進行了長久、多重視角及有如田野調查式的視覺探索，一方面紀錄無所不在的被他者化的『殖民廢墟』；另一方面透過鄉土、人民的在地視覺化過程，重構去他者化的影像物質與歷史記憶，而成為戰後以來臺灣主體性探索的最初體驗。」¹⁹或者從另一面向來說，八〇年代臺灣報導紀實攝影受到兩個重大事件影響，一個是左翼的「夏潮—雄獅」²⁰聯盟路線的文化造型運動；另一個則是鄉土文學論戰所激起從鄉土到本土的思維，²¹尤其是回歸鄉土的氛圍變成對臺灣主體意識的強調與認同，本土取代鄉土，導致許多創作者朝向關懷臺灣本島及離島居民的生活型態，同時也造就左翼運動和本土認同實踐相互拉距的高峰。

政治主張為左翼主義的文學家陳映真，指出報導紀實攝影應備有三點特質：一、新聞性：紀實攝影家要迅速、準確、深入地透過映像加以記錄和報知以求時效；二、有結構的敘述性：優秀紀實攝影家善用一組照片表達他們的情感和思想，將主題的來龍去脈與事件發展納入攝影過程考量之中，以多張影像有效的結構敘述，近乎文學的敘述性，呈現該議題的核心現象；三、批判性：紀實攝影家必須透過映像的記錄、表述與傳播，傳達其深刻的思想和批判，從而實踐改革的動機。²²這些想法深深影響八〇年代中期出現的《人間》雜誌的報導攝影工作者，他們大展身手且摒棄虛無飄渺的意象（意指「沙龍攝影」），以及針對《天下》雜誌提出不同的觀點²³，呈現當時已經成為社會主力階層的中產階級們，感到陌生與從未了解過的政治與歷史的另一個面向，²⁴轉向朝往對當時的現實社會進行改

也一定延及其他層面而生貶臺尊中之意識。」（參閱施並錫，《畫布之外》，臺北，前衛，2003 年，頁 317-320。）進而推論戰後國民黨的文藝政策，是以「尊中、揚西、貶臺」為目的，政治干預藝術，以及在盲目追求西方腳步下，臺灣的藝術脫離了土地、欠缺歷史意識，同時藝術機制大都是以「西化」、「中國化」為運作的基礎，讓臺籍畫家與本土藝術成為非主流的邊緣。參閱李雅婷，《建構臺灣藝術主體性的困境——戰後國民黨的文藝政策》，國立臺灣大學法教分處政治學研究所碩士論文，2003 年，頁 105-107。

¹⁹ 白適銘，〈記憶、被記憶與再記憶化的視覺形構——臺灣近現代攝影的歷史物質性與影像敘事〉，《雕塑研究》12 期，2014 年 9 月，新北市，頁 59-60。

²⁰ 《夏潮》雜誌創刊於 1976 年 2 月 28 日，1979 年 4 月停刊，創刊宗旨主要探討中國社會、文化與鄉土，特別聲明反對臺灣與中國分離，希望讀者「掬除一切窄狹自私的島國居民性格」而「向著民主自由的新中國之路邁進」。以上資料參閱「文學紀行」網站，關於《夏潮》刊物的簡介：http://memory.ncl.edu.tw/tm_new/subject/literature/70date04.htm（瀏覽日期：2017 年 6 月 14 日）。

²¹ 季惠民，《臺灣解嚴（一九八七）前後紀實攝影之研究》，成功大學藝術研究所碩士論文，2005 年 6 月，頁 54。

²² 陳映真，摘自李文吉，《紀實攝影》，臺北，遠流，1993 年，頁 3。

²³ 《天下》雜誌的觀點取向：「為了要以更寬廣深遠的視野迎向未來，先讓我們一同走過從前，回顧過去的歷史，喚起共同的記憶。」《人間》雜誌的專題為：「讓歷史指引未來：溯走四十年來台灣民眾艱辛而偉大的腳跡」。參閱王品驊，〈一九八〇年代：身體暴動——日常景觀革命前夕的媒體、藝術與社會裝置〉，龔卓軍主編，《藝術觀點》44 期，2010 年 10 月，臺南，頁 7-8。

²⁴ 王品驊，〈一九八〇年代：身體暴動——日常景觀革命前夕的媒體、藝術與社會裝置〉，龔卓軍主編，《藝術觀點》44 期，2010 年 10 月，臺南，頁 8。

革，使得以攝影介入社會的作品紛紛出籠。

據此，筆者參照《臺灣現代美術大系·攝影類：報導紀實攝影》介紹這個時期以拍攝臺灣為主題的報導紀實攝影家及其展覽或攝影集，主要有：梁正居（1945-）的「臺灣行腳」與「臺灣飛行」、王信（1942-）的「蘭嶼·再見」²⁵、關曉榮（1949-）的「百分之二的希望與掙扎」、阮義忠（1950-）的「人與土地」、謝春德（1949-）的「吾土吾民」與「家園」²⁶等。筆者相信當時還有許多其他的攝影家從事報導紀實攝影，但因文章篇幅侷限，筆者僅能就以上這 5 位藝術家的攝影作品中，所承載有關對於臺灣住民與土地的關懷，闡述作品中隱含或彰顯其個人的「臺灣意識」。

相較於從 1970 年代中葉至 1980 年初止臺灣報導攝影全盛期（第六個時期），影像內容主要也是以臺灣本土各地的民間生活為主，但是綜觀在 1980 年代裡，這 5 位報導紀實攝影家特別是梁正居、王信、阮義忠與關曉榮的作品，「他們感性凝重，告白率直，藉由較長時間的介入和觀察，企望透過『專題報導』的型²⁷式，達到警示、省思或批判的目的。」²⁸成為在 1980 年代期間報導紀實攝影的特色。筆者參照張照堂（1943-）1992 年 6 月書寫〈光影與腳步：臺灣寫實攝影發展報告〉的說法，梁正居「由於落實深厚的經驗閱歷，他的紀錄照片（生態、民俗、環保、文物、產業、空照等）呈現一定的水平，而他的社會境況寫實照則流露出『人』的自然本性與社會生活的濃縮境況，生動有力抓住現實之剎那。」²⁹在 1981 年出版的《臺灣行腳》攝影集，梁正居將影像分成 10 個主題³⁰，幾乎每張影像都配合文字說明（參照圖文並陳的圖 1），試圖真實的呈現臺灣當時社會現實生活的境況。1945 年出生於重慶的梁正居曾任國中美術老師、國內外雜誌攝影師，專職攝影工作與寫作，創作文類以散文為主，往往配合其攝影作品，企圖刻畫臺灣歷史與記憶。他擅長針對臺灣各種社會現象發表議論，在其犀利的文

²⁵ 王信於 1974-75 年拍攝「蘭嶼·再見」報導攝影專題，1981 年 10 月 2 日獲尼康沙龍審查通過函，於隔年 8 月 24-30 日在日本展出約 200 張該系列的作品。以上資料參考雷逸婷主編，《另一種目線：王信攝影展》，臺北，臺北市立美術館，2016 年，頁 39。為了推動報導攝影，王信從 1974 年到 1983 年，花了 9 年時間將重心放在攝影的教學上，沒有發表個展。

²⁶ 這些攝影者展呈資料參閱林志明、蕭永盛合著，《臺灣現代美術大系·攝影類：報導紀實攝影》，臺北，行政院文化建設委員會策劃，藝術家出版，2004 年，頁 15-16。

²⁷ 筆者認為「型式」應為「形式」，但因為這是直引文，即依照原文書寫。

²⁸ 張照堂，〈光影與腳步：臺灣寫實攝影發展報告〉，1992 年 6 月，收錄於臺灣攝影年鑑編輯委員會編，《臺灣攝影年鑑綜覽：臺灣百年攝影，~1997》，臺北，原亦藝術空間，1998 年，頁 1-48。

²⁹ 同上註。

³⁰ 黃金鐘主編撰文，梁正居攝影，《台灣行腳》攝影集，彰化，大拇指出版，1981 年。十個主題分別是：1. 農村、2. 河和海、3. 山地、4. 登山、5. 老鎮和新城、6. 傳統建築、7. 民俗信仰、8. 戲曲、9. 勞力和手藝與 10. 兒童。每個主題配有一篇專文介紹，收錄 250 餘幅彩色與黑白照片，全書共 312 頁。

字背後，又可看見他對臺灣深厚的情感。³¹他在《臺灣行腳》序文中表明，獻給「那些用想像和意志或用別人的想像和意志去瞭解臺灣的人」³²，顯現梁正居雖出生於中國，但關注的視角主要鎖定在臺灣這塊土地，投注對臺灣常民的關心，趣味詼諧中不失嚴肅。

1942³³年出生於鹿港的王信，七〇年代拍攝「霧社」與「蘭嶼」，「她希望透過視覺影像，令讀者對原住民的文化與生態有深一層的瞭解，從而消除某些歧視與偏見。……他和梁正居一樣，是較少受到西方現代攝影思潮與表現型³⁴式的影響，而固執落實於本土意念的攝影家。」³⁵尤其當時臺日斷交與民族意識高漲，1974年至1975年她表明「蘭嶼·再見」³⁶（圖2）的創作理念：「文化沒有優劣只有不同，……以自己的文化模式和生活方式去衡量別人，這是一種不公平也是一種錯誤的比較法。我們必須懂得尊重並容納各種不同的文化模式與生活方式，同時去發掘肯定它們的優點，否則人類永遠難以和諧共存。」³⁷顯示王信的國族認同不限於自己的出生地與血統。留日的王信受到濱谷浩《雪國》攝影集的觸動，促使她開啟報導原住民的日常生活，表現她的所見所聞。雖然王信由於時間與經費不足等原因之故，無法完成立志用影像記錄臺灣九大族的文化，但是她從1975年至1988年間頻頻在報章雜誌發表這些「真相系列」的報導攝影作品，促成1984年後，原住民正名運動開始，1994年修憲將山胞改為原住民，讓原住民在國際上也成為臺灣人的意象之一。

同樣關注原住民議題的關曉榮，1984年赴基隆八尺門實際參與阿美族漁工生活³⁸，以紀實攝影和報導文學的方式完成「百分之二的希望與掙扎」，這種拍攝態度與人道關懷攝影師尤金·史密斯（Eugene Smith, 1918-1978）為了拍攝《智子入浴》協助漁民爭取環境正義的工作方式雷同，都是以「先融入生活，關切對

³¹ 參閱「2007 臺灣作家作品目錄」，《國立臺灣文學館》網站，

http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=1384（瀏覽日期：2017年6月13日）。

³² 黃金鐘主編撰文，梁正居攝影，《台灣行腳》攝影集，彰化，大拇指出版，1981年，扉頁、頁5。

³³ 當時戶政所誤寫為1941年，身分證亦登記錯誤。出生時取名為王信，1954年改名為王惠芬，直到2011年再改回王信，約1956年用借來的相機拍攝家人、同學及友人，1957-60年擁有自己的第一部相機。以上資料參閱雷逸婷主編，《另一種目線：王信攝影展》，臺北，臺北市立美術館，2016年，頁467。

³⁴ 筆者按照原文所寫「型式」，非「形式」。

³⁵ 張照堂，〈光影與腳步：臺灣寫實攝影發展報告〉，1992年6月，收錄於臺灣攝影年鑑編輯委員會編，《臺灣攝影年鑑綜覽：臺灣百年攝影，~1997》，臺北，原亦藝術空間，1998年，頁1-48至1-49。

³⁶ 1985年由純文學出版《蘭嶼·再見》，全書共175頁，收錄132張黑白照片。

³⁷ 雷逸婷，《另一種目線：王信攝影展》，臺北，臺北市立美術館，2016年，頁37。

³⁸ 1950年代基隆市因經濟發展吸引不少阿美族勞工北上求職，其中擔任漁工者便聚居於八尺門一帶。但是八尺門屬於國有地，暫居在此的原住民部落被視為違章建築，屢遭拆遷。

象，經過瞭解與感受，有了一種心靈上默契之後再自然地拿起相機，」³⁹進而忠實報導該地居民現實生活的社會調查。接觸原住民的經驗，讓關曉榮重新思考在進行建構主體意識的盲點，他說：「我們忽視了壓迫的情況一直存在，只是進行壓迫與被壓迫兩方不斷地替換。」⁴⁰關曉榮 1949 年生於海南島的三亞市，隨著國民黨遷居臺中新社眷村，具有左翼人道思想的他，以圖文並茂敘事的形式（如圖 3，配合這一段文字：「述說心中委屈與積鬱時流淚的青年母親」⁴¹），經由長時間（1984 年 9 月 13 日至 1985 年 5 月 16 日）的觀察，記錄都市底層原住民無解無告的困境。八〇年代臺灣社會正處於脫胎換骨的劇烈胎動期，他「以手札形式呈現的八尺門影像與文字，是一個擺盪於精神風暴領域的報導者的告白，其間聚合著這個人的血肉與靈魂。」⁴²關曉榮凸顯長期被漠視的種族衝突問題，以一種單純的人道溫情作為其內在的驅力進行拍攝，促成 1984 年「原住民權利促進委員會」成立。這段八〇年代期間，沒有臺灣原住民血統的關曉榮，除了八尺門阿美族的生活報告，1987 年他進駐蘭嶼，拍攝雅美族人的尊嚴與屈辱，他藉由攝影影像，反映當時佔臺灣總人口比例百分之二的原住民的日常、工作和土地抗爭等議題，落實他曾表示「要用攝影去做影像的社會實踐」⁴³，探索臺灣島內漢系與原住民之間的民族壓迫問題，彰顯國家霸權所造成的災難，推動臺灣泛原住民解放運動。

八〇年代人道關懷攝影涉及的題材人物與空間，季惠民大致分成五類：一、原住民族與其生存環境；二、療養院、精神病院、榮家；三、體力勞動者、街友與政治受難者；四、都會街道與街頭抗爭；五、鄉村孩童與鄉村勞動⁴⁴，其中阮義忠的作品被歸類在第一、四與五類之中，足見阮義忠沒有限定關懷的族群。1995 年阮義忠入選《全球當代攝影家年鑑》，該年鑑稱他是百分之百的人文主義者，因為他關注弱勢族群、關注人與土地的生活，態度具有使命感。⁴⁵一如陳映真在《人與土地·阮義忠攝影集》序文中說：「阮義忠把 13 年來他在臺灣生活中留下

³⁹ 張照堂，〈光影與腳步：臺灣寫實攝影發展報告〉，1992 年 6 月，收錄於臺灣攝影年鑑編輯委員會編，《臺灣攝影年鑑綜覽：臺灣百年攝影，~1997》，臺北，原亦藝術空間，1998 年，頁 1-49。

⁴⁰ 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〉，《藝術觀點》44 期，2010 年 10 月，臺南，頁 20。

⁴¹ 關曉榮撰文與攝影，《八尺門手札》，臺北，臺原，1996 年，頁 99。

⁴² 鍾喬，〈在希望與爭扎之間〉，出自《八尺門手札》序文，臺北，臺原，1996 年，頁 9。

⁴³ 陳弘岱，《《人間》雜誌紀實攝影對臺灣紀實攝影的影響》，中國文化大學新聞研究所碩士論文，2006 年 6 月，頁 73。

⁴⁴ 季惠民，《台灣解嚴（一九八七）前後紀實攝影之研究》，國立成功大學藝術研究所碩士論文，2005 年 6 月，頁 81。

⁴⁵ 李韶擘，《光復後台灣紀實攝影家作品內涵之分析研究》，國立臺中教育大學美術學系碩士論文，2008 年 1 月，頁 75。

的映像，生動地留下這一段時間臺灣社會向著高成長狂奔過程背後的真實。……阮義忠這一系列對於現代人為『國境內的異國』，越是凝視、越去深讀，却透露出這無由逃避的真實。」⁴⁶陳映真所說無由逃避的真實，是指為了締造臺灣的現代化與進步，勞動的人民付出辛勞的代價。1950年生於宜蘭頭城的阮義忠，高中即從事繪畫創作，因任職《漢聲雜誌》才開始拍照。他面對臺灣農村與鄉鎮急速變遷，勞苦的漁農礦業，養肥突飛猛進的商業，而許多鄉村卻反而需要面對人口外流、農藥汙染、環境破壞、運銷商剝削等等問題。為了找回他兒時記憶中人與土地親密的關係，1974年至1986年阮義忠走訪臺灣的偏鄉地區，無論是故鄉宜蘭頭城，或是桃園復興、苗栗泰安、高雄美濃、屏東三地、花蓮萬榮、台東海瑞，以及離島蘭嶼和馬祖等地，都有他特別留下的蹤跡與影像。藉由這些影像，他表達對臺灣鄉土之情，用攝影呈現鄉民純樸的**成長**、辛勤的**勞動**（圖4）、虔誠的**信仰**與終老的**歸宿**⁴⁷，用肯定的態度與深厚的情感記錄下來，這也是他對臺灣社會的回顧與提出珍惜這塊土地的警訊。

另一位也是提醒我們要關注臺灣鄉土民情的攝影家謝春德，他從1973年至1987年拍攝「吾土吾民」等系列攝影作品中，選輯而成一本心靈上的《家園》攝影集，合輯79張相片中，他透過簡單陳設的景物與模糊晃動的人物，以及大塊面詭異的色彩（如：慘綠、暗紅、紫紅、赭土黃或棕褐等色），營造出如夢如幻的情境氛圍（圖5），同時每一張照片宛如一首詩，也自成一個片景。⁴⁸1949年出生於臺中農家的謝春德，成年後，他特意走訪臺灣各地的鄉村城鎮，在不同的地方找尋相似的童年記憶，編織著「家園」的夢。雖然他個人表示沒有很強烈的社會或政治意念，但在他這本攝影集裡，卻「帶有頗濃厚的社會訊息，那是社會性格的表現……在『家園』這本攝影作品集裡，也在捕捉臺灣社會看似片斷卻是延續的畫面，……看到了在臺灣很真實的時空裡，默默在承擔外界變動壓力的吾土吾民。」⁴⁹他透過磚牆、土牆、屋樑、老照片、舊家具等景物，或是為生活辛勞奔波的人民，見證了八〇年代前後，臺灣城鎮面臨急速轉變的歲月。

綜合上述，1987年解除戒嚴令，為臺灣多元藝文發展敞開大門，無論藝術

⁴⁶ 陳映真，〈走出國境內的異國〉（序文），《人與土地·阮義忠攝影集》，臺北，攝影家，1987年，無頁碼，初版。

⁴⁷ 《人與土地·阮義忠攝影集》分成四個子題：成長、勞動、信仰與歸宿。

⁴⁸ 參閱謝春德，《家園》攝影集中的〈前言〉：「『家園』不像一本長篇小說，比較像一本詩集，每一張照片如同一首詩般自成一個完整，也自成一個片景。」出自《家園》攝影集，臺北，雄獅，1988年，無頁碼。

⁴⁹ 蕭新煌，〈從社會意象的建構看「家園」〉（序文），《家園》攝影集，臺北，雄獅，1988年，無頁碼。

創作、文學撰寫、政治意識或集會遊行，如雨後春筍般竄出。「解嚴後的臺灣美術一反以往的怯弱，大膽的向禁忌挑戰，揭露並呈現病態、悲傷、頹廢的社會黑暗面。」⁵⁰而應用紀實攝影報導社會現實面，並非僅有以上這 5 位藝術家，另有如：鄭桑溪、蔡高明、謝德正、許蒼澤、黃季瀛等人組成「鄉土文化攝影群」，他們以更坦白的角度拍攝變化中的臺灣風俗民情，或是張照堂、梁正居、潘小俠、劉振祥、高重黎、簡永彬、連慧玲、侯聰慧、葉清芳等 9 人的聯展《看見與告白》，他們以攝影的瞬間記錄對過去台灣 20 年的生態與人文環境演變歷歷舉證。⁵¹這群人通常主張人文主義的道德關懷，一種使命感的創作動機，呈現屬於直接目擊的特性。⁵²我們看到當時這些攝影家們勇於面對威權的挑戰，選擇以宏觀的角度、直白地將個人的觀察，直接真實的記錄，體現他們對於臺灣人民與土地的觀感與情愫，也是當時他們對「臺灣意識」立場的表現。姑且不論是否是因為受到國際紀實攝影風潮的影響，刻意將關注的對象鎖定在社會底層，對於他們執著與耗費長時間去報導記錄的態度，可謂是可圈可點，令人折服。

叁、介入社會的現代意識攝影

隨著國際化的世界局勢演變，八〇年代的臺灣也成為地球村的一員，歸國學人與攝影社團紛紛組成，新攝影的觀念（如裝置後攝影、實物投影、照片拼貼、暗房合成、顯影工藝、超現實攝影等）大量引進，攝影也從真實記錄的「照像」——照樣拍攝的影像，轉變特意製造的「造像」⁵³，從「抓拍」(Snapshot) 變成「擺拍」(Staged)。相較於從 1960 年代中葉至 1970 代中葉為止（第五個時期）「V-10 視覺藝術群」⁵⁴的成員們，將現代主義觀念與攝影結合，善用特殊的鏡頭（魚眼或超廣角鏡等）、粗粒子、高反差、逆光等效果達到視覺革新，發展科學與藝術整合的可能性，綜觀 1980 年代因受到西方綜合媒材創作潮流影響，具有現代意

⁵⁰ 倪再沁，《台灣美術的人文觀察》，臺北，雄獅，1995 年，頁 160。

⁵¹ 參閱〈影像新世紀〉，國立臺灣美術館網站：<http://theme.ntmofa.gov.tw/artnew/html/2-5/106.htm>（瀏覽日期：2017 年 7 月 1 日）。

⁵² 莊育振、陳明賢，〈他者之眼——台灣攝影紀實發展之文化背景初探〉，《臺灣美術》87 期，2012 年 1 月，頁 48-49。

⁵³ 「照相」與「造像」的說法，參考游本寬，《論超現實攝影：歷史形構與影像應用》，臺北，遠流，1995 年，頁 121。

⁵⁴ 1969 年為「V-10 視覺藝術群」成立的前身時期，當時成員有設計界的胡永、張國雄、凌明聲、葉政良和攝影界的謝震基、謝春德、周棟國、劉華震、張照堂，以及 1971 年陸續參加的有莊靈、黃永松、李啟華、郭英聲、龍思良、張譚禮、鄭森池、呂承祚、呂文韜等。取名「視覺藝術群」企圖融入整個多元藝術界。1971 年 4 月正式成立之後到 1986 年舉行過下列的展覽：「女展」、「生活展」、「76 展」、「83 臺北世紀」等，2003 年則在臺北市立美術館舉辦聯展——「V-10 三十年回顧展」。以上資料參閱「臺灣大百科全書」網站，撰稿者王雅倫〈V-10 視覺藝術群〉，網址：<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=2422>（瀏覽日期：2017 年 6 月 15 日）。

識的攝影則是從概念出發，經由設計、裝置、構思其心中的意念情境，攝影作品逐漸融合成整體藝術的表現手法，例如留學美國的黃明川，因受到紐約「捏造攝影」的影響，1985 年到 1988 年前後所創作的「臺灣思維」系列作品，「以雕塑呈現他對臺灣現狀的批判」⁵⁵，其中 1986 年創作的作品《礦工的胸》(圖 6)，其實與 1984 年海山煤礦大爆炸有關，這種「以彩色的雕塑佈置與裝配，營造臺灣世紀末的公害景觀，藉冷澀、疏離的舞台化視象，告知攝影另一類表現機能。」⁵⁶而 1955 年出生於嘉義的黃明川，臺大法律系畢業，1979 年轉赴洛杉磯藝術中心設計學院專攻繪畫與平面攝影，1988 年歸國後，在臺灣影視領域中頻獲佳績。由他主導拍攝的影視作品大多數與臺灣國家體制、歷史宿命、社會景象、文化原型以及臺灣原住民文化認同與離散等議題相關，他穿針引線般地嘗試建構臺灣主體性及國家認同，同時一針見血戳破所謂民族國家的種種謬誤、迷思與盲點。⁵⁷

光復後初期的臺灣，多數人不是選擇留美就是留日。譬如 1939 年出生於臺北市的謝明順，自年輕就喜歡攝影，19 歲擁有第一部相機，24 歲之際(1963 年)赴日本大學藝術學院就讀美術系，以及 1967 年進入千葉大學工學院寫真工學系專攻廣告攝影與暗房技術，學成歸國後，為臺灣引進專業的商業廣告攝影。他認為：「攝影創作是一種心靈中自我理念的表達和昇華，在攝影時享受那一份烏托邦似的構思歷程。」⁵⁸他無論是拍攝大自然的一草一木、一沙一石，或是商業攝影，都是其內在思想轉化的構思歷程。例如謝明順 1981 年的作品《創業四年》(圖 7)，是經由兩次曝光合成而成，這件作品當時雖是為某企業 4 週年慶所製，但他刻意組構的畫面，呈現許多小貿易商走遍世界接訂單的意象，造就臺灣經濟奇蹟的暗喻。這種非報導而是以事物背後的寓意表現意象的手法，使得他成為臺灣現代意識攝影的啟蒙者之一。⁵⁹同時，將八〇年代經濟掛帥的臺灣意象，貼切地揭露「以小搏大」的處境。

八〇年代以降，臺灣官方大型美術館紛紛成立，除提供本地藝術家展覽空間外，在引介國外藝術作品與國際交流上，更是發揮與國際接軌的功能。此外，亦

⁵⁵ 王雅倫、李文吉合著，〈黃明川——獨立宣言，在靜謐與流變的辯證後〉，《臺灣現代美術大系·攝影類：現代意識攝影》，臺北，行政院文化建設委員會策劃，藝術家出版，頁 78。

⁵⁶ 張照堂，〈光影與腳步：臺灣寫實攝影發展報告〉，1992 年 6 月，收錄於臺灣攝影年鑑編輯委員會編，《臺灣攝影年鑑綜覽：臺灣百年攝影，~1997》，臺北，原亦藝術空間，1998 年，頁 1-48。

⁵⁷ 參閱鄭秉泓，〈遙寄我們的九〇年代——談黃明川的神話三部曲(2011)〉，出自黃明川等著，《如夢似劇：黃明川的電影與神話》，臺北，典藏，2013 年，頁 12-15。

⁵⁸ 謝明順，〈萬籟雖參差，是我無非新〉，出自《謝明順「宇宙俯仰」攝影展》，臺中，臺灣省立美術館，1994 年，頁 5。

⁵⁹ 王雅倫、李文吉合著，〈謝明順——影壇儷影，悠然於形色〉，《臺灣現代美術大系·攝影類：現代意識攝影》，臺北，行政院文化建設委員會策劃，藝術家出版，頁 122-124。

有從海外留學歸國的學人自發組成替代性空間，讓藝術家有更多自主發表的管道，勇於透過創作討論政權或敏感的話題。正如謝東山表示：「解嚴帶給臺灣藝術一個重要的影響，就是藝術家在歷經白色恐怖之後，又再度可以成為社會良心的和時代的代言人。因而，在創作者之間形成一種關注自己生存及人民的時代氣候。現在，藝術家關心的是臺灣的政治、臺灣的社會、臺灣的歷史以及臺灣的生態環境等。」⁶⁰八〇年代以現代主義前衛精神創作的藝術家，除了上述兩位之外，還有張照堂探問荒誕的虛無感、郭英聲表現靜謐而孤獨的印象、七等生（本名劉武雄）傳達幻想與現實交替消長的意識流、劉永泰呈展集錦異質的超現實空間、游本寬嘗試表達事物多角觀察的可能、高重黎結合文字與拼貼的時空錯亂景象、簡永彬引導觀者閱讀圖像語意的解碼，這些人具有實驗性、概念性的表現手法，沸沸揚揚地啟發九〇年代初期臺灣「美術攝影」（Fine art photography）或藝術攝影的形成。我們看到這些藝術家們居於現代與後現代主義潮流中，心象攝影的表現手法出現了使用道具或裝置、暗房處理、多重曝光等技法，形塑一幀幀對臺灣社會的詮釋，演繹每個人的「臺灣意識」。以當今數位化的時代回顧這些技法，或許可以表現出更有意味的形式，即使當時這些頗有前衛性的表現手法，比起西方藝術史的發展較為遲緩，然而他們實驗性的精神，已經為臺灣攝影鋪設出一條通往現代主義之路。

肆、結論

本文從臺灣攝影發展簡史談起，將焦點放置在由吳嘉寶歸類的第七個時期第二培土期，分析在 1980 年至 1990 年這 10 年之間，臺灣攝影藝術風格的演變與當時政治社會環境相互影響的關係，闡明以攝影介入社會的作品中所呈現的「臺灣意識」。「一九八〇年代，讓我們理解越不享有社會資源的邊緣或階層。其個體身上承受了越多的社會性矛盾的壓力。戰後歷史與社會認知的撕裂，衝擊了每個在戰後成長的人。」⁶¹同時，在回溯這段歷史，筆者發現臺灣住民對於臺灣的主體意識很難達成共識，藝術家更是各自表述，一如廖咸浩在其文中指出的「誤識」現象，甚至當今「臺灣意識」隨著轉動的時代巨輪一直在流變，臺灣住民出生地的國籍不同於其國族認同。如同陳傳興將他觀察 1980 年代臺灣藝術環境與教育等現象所撰寫有關藝評與美學的文章，在 1992 年集結成《憂鬱文件》出版時，

⁶⁰ 謝東山，《殖民與獨立之間：世紀末的台灣美術》，臺北，臺北市立美術館，1996 年，頁 164。

⁶¹ 王品驊，〈一九八〇年代：身體暴動——日常景觀革命前夕的媒體、藝術與社會裝置〉，《藝術觀點》44 期，2010 年 10 月，臺南，頁 8。

序文中指出臺灣特有的「延遲現代性」(belated modernity)，文化特徵曲解產生出「反現代」的態度，涉及六個層次的提問，首先他問及：「甚麼原因讓『現代性』在此地需要如此長的延遲才以矛盾的『主體意識』方式出現？」⁶²此書中並沒有給明確的答案，為何臺灣的主體意識呈現延遲現象。但從陳傳興觀察德國第7屆文件大展的文章裡引用吉勒·德勒茲(Gilles Deleuze, 1925-1995)提出「游牧性」(法文：nomade)的創作觀點，筆者推敲他主張「主體應保持自由能動性，避免被符碼化(法文：codifié)到三種制度系統之內：法律性、制度性和合同性。」⁶³並且說明超前衛藝術具有以多重語言系統，取代前衛藝術之單語系統。因此，筆者大膽挪用德勒茲「去疆域化」的概念來面對既有國家邊境的限制，而且擺脫法律、制度與合同的約束，脫離以血統認同國族的窠臼，特別是文化更不應被單一系統化，應有更多元、更前衛的表現形式。綜觀當今臺灣在多元文化環境中，應以「西方式的普遍性和臺灣人東方式的特殊性的結合方式變成了全球多元文化的一員。」⁶⁴藝術無國界，臺灣應該融合眾多族裔的文化符碼，跨越不同的種族、世代、膚色、性別，甚至地域，包容並蓄，異樣化成獨創的「臺灣性」(Taiwaneseness)⁶⁵特質，建構臺灣住民所共有的集體意識。例如侯淑姿 2005年至2009年的系列作品《越界與流移——亞洲新娘之歌I》、《越界與認同——亞洲新娘之歌II》與《望向遠方——亞洲新娘之歌III》，呈現外籍新娘在面對臺灣家庭的痛苦與愉悅，跨越了國與國之間的邊界，「去疆域化」的概念下呈現當代臺灣社會、家庭的種種現況，透過圖文併現的方式，或是影像與裝置的手法，表露出一種集體卻互異的亞洲女性生命歷程，也是臺灣住民所共有的集體意識。

總結而言，1980年代以攝影媒材創作的臺灣藝術家，除了本文主要列舉的這7位藝術家的作品之外，事實上是族繁不及備載，表現形式也不僅只有紀實報導與心象攝影。筆者所介紹的這7位藝術家創作經歷豐沛，其創作形式也隨著時代有所差別，本文僅就他們在八〇年代所發表的攝影作品或展覽進行闡述，說明其作品所承載的「臺灣意識」。筆者認為從1980年代「臺灣意識」爭論不休至

⁶² 陳傳興，《憂鬱文件》，臺北，雄獅，1993年，頁10，1版2刷。

⁶³ 同上註，頁36。

⁶⁴ 史書美，〈性別、種族、跨國視角〉，出自簡瑛瑛主編，《女性心／靈之旅：女族傷痕與邊界書寫》，臺北，女書文化，2003年，頁30。

⁶⁵ 邱貴芬並非將「臺灣性」設定為單一的固定內容，認為臺灣在面對「全球化」必然的趨勢，臺灣住民應將地方的特性呈現出來，成為一個特有的、開放的異質性空間，換句話說，「臺灣性」被使用的目的就是要策略性地顯現出一種「臺灣特質」。參閱邱貴芬，〈尋找「臺灣性」：全球化時代鄉土想像的基進政治意義〉，《中外文學》第376期，2003年9月，頁45-65。同時，邱貴芬試圖提出「臺灣性」的定義：「在不同的脈絡裡會展現不同的面貌，端看它被策略性地放在什麼樣的位置來呈現。」參閱邱貴芬，《後殖民及其外》，臺北，麥田，2003年，頁135。

1990 年代「主體意識」論爭之際，臺灣住民在被占領或被割據之後，在戒嚴與解嚴之後，在左翼與右翼之間，導致在左右搖擺中建構他者式的「想像主體」。然而，無論出生的省籍或國籍為何，只要打算長期居住在臺灣這塊土地上，我們應該同意，過去在「這個雜揉著漢文化、日本文化及馬來文化的社經共同體，在外來帝國主義的侵略壓力下逐漸成長，並隨著統治力的轉換而變動。這就是臺灣歷史發展的客觀條件。認同這塊土地，以臺灣人自居，就是主觀的臺灣歷史意識。」⁶⁶或者如同倪再沁的觀點：「關於臺灣意識的自主性，仍必須以具有『存在的實感』⁶⁷的地區認同為本，在與土地密不可分的基礎上出發，這樣的臺灣意識才是『有機』的。」⁶⁸至於未來，筆者認為臺灣的命運，並非僅能繫在中國的當權者，而是以一種「去疆域化」的世界觀，朝向臺灣本體的塑造。我們也許不再談論何謂正統的「臺灣意識」，而是基於對臺灣這塊土地的「認同」、「共生」與「非排他」的共識下，改以開放多義的國族意識，建構臺灣文化特殊性與自主性。400 餘年來長期被不同國族殖民的臺灣，在當今「後殖民」與「全球化」的時代進程中，與其討論臺灣是不是中國的一部分，寧可讓臺灣成為全地球舉足輕重的一部分，是世界的客體也是有能動性的主體。

最後，值得一提的是 1991 年由陳水財、倪再沁、李俊賢與蘇志徹等 4 位藝術家，相約以「影像」為媒材，透過文獻收集、攝影、寫生等方式進行創作，並以走遍臺灣的方式，將臺灣 21 縣市地域環境中的各種自然、人文現象做為探討的主要內容，然後再以視覺的形式展呈，這樣的《臺灣計畫》從 1991 年 6 月起，至 2000 年在「高雄山美術館」舉辦《臺灣計畫總結展》，深化了這群藝術家的「臺灣意識」⁶⁹，掀起九〇年代臺灣本土意識的覺醒與尋根的實際行動，也強化了藝術家追求認同國家意識的需求。雖然至今（2017 年）在現實面上，到底是「一中一臺」、「九二共識」、「親中愛臺」或「和中愛臺」等等說法，臺灣主體意識仍然陷於選擇中國或臺灣的認同情結。面臨當今全球化資本主義解放多數的人們，誠如張美陵的看法：「理想的公民社會，人們應該是政治和文化爭論的參與者，

⁶⁶ 高伊哥，〈臺灣歷史意識問題〉，出自施敏輝編，《臺灣意識論戰選集》，臺北，前衛，1994 年，頁 168，初版第 4 刷。

⁶⁷ 倪再沁引用海德格（Martin Heidegger）所謂的「存在的實感的消失」，來說明真正的「存在」，應具有「存在的實感」。參閱倪再沁，〈第四篇：台灣美術中的台灣意識〉，《臺灣美術論衡》，臺北，藝術家，2007 年，頁 72。

⁶⁸ 倪再沁，〈第四篇：台灣美術中的台灣意識〉，《臺灣美術論衡》，臺北，藝術家，2007 年，頁 95。

⁶⁹ 參閱曾芳玲主編，《美術高雄 2005——影像高雄：看不見的歷史》，高雄，高雄市立美術館，2008 年，頁 224。

不是媒體圖象和訊息的消費者。」⁷⁰我們應該走出烏托邦式的想像主體，脫離慣有國家機器的思維，朝向更寬廣無邊界游牧式的主體意識，積極參與國際性的藝術舞臺，成為有意識獨特自主的主體，讓多元的文化底蘊更能開創出專屬於臺灣住民異樣的藝術史。



⁷⁰ 張美陵，〈介於「文化現代性」與烏托邦：回顧 1980 年代台灣攝影〉，《藝術家》451 期，2012 年 12 月，頁 188。

參考書目

中文論著

- 王信，《蘭嶼·再見》攝影集，臺北，純文學，1988年，初版2刷。
- 王品驊，〈當空間成為事件：臺灣，1980年代現代性部署〉，《藝術家》451期，2012年12月，臺北，頁176-183。
- 王品驊，〈一九八〇年代：身體暴動—日常景觀革命前夕的媒體、藝術與社會裝置〉，《藝術觀點》44期，2010年10月，臺南，頁6-9。
- 王雅倫、李文吉合著，《臺灣現代美術大系·攝影類：現代意識攝影》，臺北，行政院文化建設委員會策劃，藝術家出版，2004年。
- 白適銘，〈記憶、被記憶與再記憶化的視覺形構——臺灣近現代攝影的歷史物質性與影像敘事〉，《雕塑研究》12期，2014年9月，新北市，頁53-84。
- 李文吉，《紀實攝影》，臺北，遠流，1993年。
- 李思逸，〈主體決定去死——對黑格爾與拉岡主體理論的一種闡釋〉，《文化研究雙月報》147期，2014年11月，臺北，頁22-37。
- 李韶曄，《光復後台灣紀實攝影家作品內涵之分析研究》，國立臺中教育大學美術學系碩士論文，2008年1月。
- 李雅婷，《建構臺灣藝術主體性的困境——戰後國民黨的文藝政策》，國立臺灣大學法教分處政治學研究所碩士論文，2003年。
- 李肇修，〈談談那個混沌的年代吧：李肇修1980年代的生活經驗與藝術觀察〉，龔卓軍主編，《藝術觀點》44期，2010年10月，臺南，頁112。
- 阮義忠，《人與土地·阮義忠攝影集》，臺北，藝術家，1991年，2版。
- 吳嘉寶，〈攝影文化的形成與價值判斷的賦型〉，《現代美術》74期，1987年10月，臺北，頁33-39。
- 林志明、蕭永盛合著，《臺灣現代美術大系·攝影類：報導紀實攝影》，臺北，行政院文化建設委員會策劃，藝術家出版，2004年。
- 季惠民，《臺灣解嚴（一九八七）前後紀實攝影之研究》，國立成功大學藝術研究所碩士論文，2005年6月。
- 邱貴芬，《後殖民及其外》，臺北，麥田，2003年。
- 邱貴芬，〈尋找「臺灣性」：全球化時代鄉土想像的基進政治意義〉，《中外文學》第376期，2003年9月，頁45-65。
- 胡詔凱，《四十年來臺灣美術發展之攝影發展研究報告》，國立臺灣美術館未出版

- 研究報告，張蒼松與胡詔凱共同研究，報告書完成日期：2002年5月31日，頁91。
- 施並錫，《畫布之外》，臺北，前衛，2003年。
- 施敏輝主編，《臺灣意識論戰選集》，臺北，前衛，1994年，初版4刷。
- 倪再沁，《台灣美術的人文觀察》，臺北，雄獅，1995年。
- 倪再沁，《臺灣美術論衡》，臺北，藝術家，2007年。
- 陳弘岱，《〈人間〉雜誌紀實攝影對臺灣紀實攝影的影響》，中國文化大學新聞研究所碩士論文，2006年6月。
- 陳映真，〈創刊詞〉，《人間》雜誌創刊號，1985年，臺北，無頁碼。
- 陳傳興，《憂鬱文件》，臺北，雄獅，1993年，1版2刷。
- 張照堂，〈光影與腳步：臺灣寫實攝影發展報告〉，臺灣攝影年鑑編輯委員會編，《臺灣攝影年鑑綜覽：臺灣百年攝影，～1997》，臺北，原亦藝術空間，1998年，頁1-33至1-55。
- 張美陵，〈介於「文化現代性」與烏托邦：回顧1980年代台灣攝影〉，《藝術家》451期，2012年12月，頁184-188。
- 莊育振、陳明賢，〈他者之眼——台灣攝影紀實發展之文化背景初探〉，《臺灣美術》87期，2012年1月，頁32-49。
- 梁正居，《台灣行腳》攝影集，黃金鐘主編撰文，彰化，大拇指，1981年。
- 游本寬，《論超現實攝影：歷史形構與影像應用》，臺北，遠流，1995年。
- 曾芳玲主編，《美術高雄 2005——影像高雄：看不見的歷史》，高雄，高雄市立美術館，2008年。
- 黃明川等著，《如夢似劇：黃明川的電影與神話》，臺北，典藏，2013年。
- 葉玉靜主編，《台灣美術中的台灣意識：前九〇年代「台灣美術」論戰選集》，臺北，雄獅，1994年。
- 雷逸婷，《另一種目線：王信攝影展》，臺北，臺北市立美術館，2016年，頁37。
- 廖咸浩，〈在解構與解體之間徘徊——臺灣現代小說中「中國身分」的轉變〉，張京媛編，《後殖民理論與文化認同》，臺北，麥田，2004年，頁193-211，初版2刷。
- 臺灣攝影年鑑編輯委員會編，《臺灣攝影年鑑綜覽：臺灣百年攝影，～1997》，臺北，原亦藝術空間，1998年。
- 謝東山，《殖民與獨立之間：世紀末的台灣美術》，臺北，臺北市立美術館，1996

年。

謝明順，《謝明順「宇宙俯仰」攝影展》，臺中，臺灣省立美術館，1994年。

謝春德，《家園》攝影集，臺北，雄獅，1988年。

簡瑛瑛主編，《女性心／靈之旅：女族傷痕與邊界書寫》，臺北，女書文化，2003年。

關曉榮，《八尺門手札》，臺北，臺原，1996年。

關曉榮，《尊嚴與屈辱：國境邊陲——蘭嶼造舟》，臺北，時報，1991年。

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〉，《藝術觀點》44期，2010年10月，臺南，頁17-21。

龔卓軍〈時延與微感覺：懸置於一九八〇年代的兩個未來美學思想命題〉，《藝術觀點》44期，2010年10月，臺南，頁38-51。

其他（網路資料）

王雅倫，〈V-10 視覺藝術群〉，「臺灣大百科全書」網站，

<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=2422>（瀏覽日期：2017年6月15日）。

「文學紀行」網站，

http://memory.ncl.edu.tw/tm_new/subject/literature/70date04.htm（瀏覽日期：2017年6月14日）。

吳嘉寶，〈臺灣攝影簡史〉，視丘攝影藝術學院網站，

<http://www.fotosoft.com.tw/index.htm>（瀏覽日期：2017年5月29日）。

〈影像新世紀〉，國立臺灣美術館網站，<http://www.ntmofa.gov.tw>（瀏覽日期：2017年7月1日）。

「2007 臺灣作家作品目錄」，國立臺灣文學館網站，

http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=1384（瀏覽日期：2017年6月13日）。

國立臺灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts