

看不看得見臺灣？ 從當代影像藝術創作探討臺灣視覺文化之主體性

Can You See Taiwan?
A Discussion on Contemporary Photography and the Subjectivity of Taiwan's Visual Culture

莊育振

國立臺中教育大學文化創意產業設計與營運學系副教授兼系主任

Chuang Yu-Chen

Chair & Associate Professor, the Department of Cultural & Creative Industries, Master's Program at National Taichung University of Education

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

摘要

透過文字，我們理解歷史，而透過影像，我們「看見」歷史。影像創作者透過相機鏡頭來觀看這個世界，進而記錄與詮釋這個世界，更而甚之者便是創造出藝術家自我獨一無二的視角與觀點。然而，「看到」不等於「看見」，影像創作者能否創造出具有主體性的觀點，有賴於對影像視覺文化的認知，以及是否能擺脫既有觀看方式的陳規（stereotype）。本文以電影「看見臺灣」作為探討臺灣風景影像的出發點，透過臺灣風景攝影產生的歷程，闡述其背後的社會文化與政治經濟因素。本文首先探討在此過程中，臺灣藝術家如何透過清領時期與日治時期攝影風格的演進，逐步看見臺灣。其次，本文質疑，在臺灣攝影藝術發展過程中，視覺文化之主體性是否存在？影像創作者在不知不覺中援用西方或日本殖民政府觀點時，是否真能「看見臺灣」？最後，本文透過提出當代影像藝術家的創作，探討臺灣風景影像之文化主體性議題。透過這些新生代的影像創作者的目光，我們是否能擺脫過去的陳規，重新「看見臺灣」？透過新臺灣風景影像的建構，與藝術家新的角度與觀點，我們是否可能逐步建立臺灣視覺文化的主體性？

關鍵字：當代攝影、臺灣風景攝影、臺灣八景、後殖民社會

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

一、如何看見臺灣？

觀看先於語言。孩童先會觀看和辨識，接著才會說話。¹

約翰伯格（John Berger）在他著名的《觀看的方式》（*Ways of Seeing*）一書中開宗明義便提到上述這一句話。他更進一步的闡釋：「就由觀看，我們確定自己置身於周遭世界當中：我們用言語解釋這個世界，但言語永遠無法還原這個事實：世界包圍著我們。我們看到的世界與我們知道的世界，兩者關係從未確定。」在過去，我們透過文字了解歷史，藉由文字的隻字片語去掌握遙不可及的歷史。但自從有了攝影術之後，光學的影像改變了我們理解過去與現在的方式。我們從過去的「閱讀」歷史，逐漸演變成現在的「看見」歷史。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，同時也確立了影像歷史時代的來臨。

本文從航空攝影師齊柏林2013年的《看見臺灣》電影以及一系列的臺灣風景空照圖做發想的起點。透過齊柏林的鏡頭底下遺世獨立的美麗臺灣與遭受環境破壞的河山，我們思考如何「看見」臺灣的美麗與哀愁。透過「飛行」，齊柏林先生的作品價值在於帶領全體民眾有機會第一次用不同的「角度」與「高度」來「看見」臺灣風景。雖然就當代藝術創作的價值來看，可能不是齊導演優先考量的議題²。但就他的作品所掀起的環境議題效應與作品本身的經濟產值效應來說，確實有它不可磨滅的時代價值。我們藉由這個開端，來探討臺灣風景攝影的藝術創作與其背後藝術家的主體性。

身處臺灣，雖然舉目所及都看得到臺灣風景，但是如何「看見臺灣」卻不如我們想像中單純。我們習以為常的觀看行為其實都是受到社會文化與風俗習慣所宰制下的產物，影像透過眼球傳達到大腦，並非單純生理機制，而是與我們的認知心理有比較大的關係。「看到」並不等於「看見」。例如相傳哥倫布登陸巴哈馬的華特林島時，島上印地安人看不見在眼前的巨大帆船一樣。因為在他們腦裡的認知裡，從未曾有過如此巨大帆船的概念。故而也無法從視覺上辨認出眼前之物。最後印第安的巫師發現了海上的漣漪，終於發現了原本眼中看不見的船。由於大腦內沒有絲毫概念，所以印第安人「看到」也等於「看不見」。生理的眼球結構是我們的第一道「鏡頭」，經由投射到大腦的影像，我們才「看見」世界。攝影創作者又利用攝影機加上了第二道的鏡頭，透過底片，創造出了雙重鏡頭下的世界。本文主張，我們眼睛的世界以及攝影鏡頭下的世界都是經過層層的意識過濾下所形成的。同樣一個景象，透過不同的鏡頭與不同人的眼睛看來，可能有千變萬化的解讀。

在當今影像氾濫的時代，我們習以為常的淡水、日月潭、阿里山與墾丁鵝鑾鼻燈塔是否便是足以代表臺灣風景的印象？當我們未經思考的接收與認同這些所謂代表臺灣的影像時，這些影像有可能都是受「他者」凝視下的「異國情調」。本文將從臺灣被看見的第一批風景照片開始探討，剖析影像被拍攝的動機與歷史背景，透過十九世紀西方人的鏡頭，我們如何看見臺灣以及看

1. 約翰伯格(John Berger)著·吳利君譯·《觀看的方式》(*Ways of Seeing*)·臺北·麥田出版社·2005年·頁10。

2. 全片中唯一較有斧鑿創作的痕跡是片中，齊導演所設計在玉里稻田裡的大腳印。

見鏡頭後的西方人？二十世紀以後，臺灣風景在日治時期被大量且有系統地「製造」出來，本文接續探討其背後的經濟與政治目的與文化產業政策。

作為一個後殖民社會，在藝術家「看見」臺灣的歷史發展中，經歷了不同外來文化的影響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與日本人手中所掌握的高科技紀實工具，逐漸轉化成臺灣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、轉變而成臺灣本土攝影創作者的詮釋的目光、到最終回歸到消費者目光中的世界。當今的臺灣，成了當代攝影創作者百花齊放的時代，有從純粹紀實攝影轉而追求藝術性的創作者，也有為了表達當代藝術精神而踏入影像世界的創作者。這些創作者「看不看得見臺灣」是本文所探討的核心議題。

二、偶然被看見的臺灣！

近年來，報導十九世紀臺灣的西方探險日誌持續被整理出版³，這些文獻中所揭露文字描寫下的臺灣每每令人驚豔，讓人彷彿有看見新大陸的喜悅。透過十九世紀西方探險家與傳教士的遊記或是探險日誌，我們彷彿重遊那個充滿蠻荒自然之美與原始人文景觀的福爾摩沙。確實，由於清領時期對於臺灣的地理景觀與風土民情的文字記載有限，十七與十八世紀歐洲人有關臺灣的記事的研究成果在逐漸積累當中⁴，我們目前所能理解的十九世紀臺灣原始風貌多是透過西方人的筆尖所見建構出來的。

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。臺灣最早的攝影應用皆來自於他國對臺灣實地勘察的紀錄。臺灣當時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，於是臺灣原始的人文與地理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。臺灣攝影應用開端也正應用於此類的紀錄攝影。

臺灣最早影像的記錄來源，在王雅倫的《法國珍藏台灣早期影像》一書中有詳細的探討。⁵在目前所發掘的臺灣最早期照片之中，當屬湯姆生(John Thomson, 1837-1921)在1872年偶訪臺灣所記錄下的影像最為完整，也最具代表性。在劉克襄的〈穿越惡地形——英國攝影家湯姆生的內山紀行〉⁶一文中，詳細記述與翻譯了湯姆生於1872年從臺南到六龜的旅程⁷。這一段偶然的旅程竟然成為我們「看見臺灣」的最具體影像記錄。身為「英國皇家地理學會」(Royal

Geographical Society)的一員，湯姆生最卓著的聲名來自於他在中國所拍攝的一系列影像。他是最早到中國拍攝與經營攝影工作室的西方攝影師之一。在湯姆生最著名的攝影集《中國及其人民》(Illustrations of China and Its People)⁸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，成為臺灣第一批有明確來源記錄的紀實影像。⁹

湯姆生的來臺探險的事件雖然是偶然，但就歷史發展的角度來說卻是必然。如果不是湯姆生出現，也會有其他攝影師來臺。第一次鴉片戰爭後，於1843年簽訂《中英南京條約》將香港永久割讓給英國，香港成為英國殖民地。第二次鴉片戰爭後，1858年所簽訂的《中英天津條約》中允許英國人可以自由在內地遊歷與傳教。1868年，中英臺灣「樟腦戰爭」(Camphor War)後，簽訂「樟腦條約」¹⁰，允許英國人可以自由在臺灣遊歷與傳教。湯姆生於1868年在香港開設當時流行的攝影工作室正躬逢其時。不僅可以有在中國遊歷與攝影的機會，並且也提供了湯姆生將來前往臺灣探險的合法機會。「樟腦戰爭」對臺灣發展之影響遠超過第二次鴉片戰爭的「天津條約」。自此之後，列強與清廷簽訂的條約一併適用於臺灣，臺灣自鄭成功收復臺灣之後再一次成為「世界貿易島」，躍上世界貿易舞台。

身為皇家地理學會的湯姆生，探索六龜的目的與馬雅各(James Laidlaw Mawell, M. A., M. D., 1836-1921)醫師(傳教)和必麒麟(商務)雖然都不相同。但是本文也必須指出，湯姆生除了要一探惡地形(月世界)的學術動機之外，此行本身作為攝影工作室的商業目的也不可忽略。湯姆生於1868年在香港開設當時流行的攝影工作室。人像照片業務的獲利足以支持他長期前往中國內地拍照，捕捉當時中國社會的狀況。他拍攝的範圍非常廣泛，上至皇親貴族，下至販夫走卒都是他捕捉影像的對象。他以一種幾近人類學與地誌學式(Chorography)的方式，熱情地記錄著十九世紀當時的中國社會。他的努力，後來延續回到倫敦的工作，持續拍攝與記錄著倫敦社會底層的生活，這種風格後來影響到「報導攝影」(Photojournalism)的產生。他返國以後，持續指導英國皇家地理學會的成員們，以影像記錄的手法記錄前往全世界的探險。這是湯姆生記錄臺灣與中國社會樣貌的第一個經濟理由。第二個經濟理由，源自於湯姆生開創的旅行書商業模式。在他的《中國與其子民》的前言他有提及：「這是一種新的嘗試，把一本關於旅行的書印上照片，它能比版畫更能被大量複製……」。這是一個用照片取代版畫的新出版形式。在1973年這本圖片集出版時，確立了以照片製版來作為地誌學與人類學調查報告的模式，發行了有一千冊之多。在1877年，返回倫敦之後，他又出版了以濕版製作的影像《倫敦街頭的生活方式》(Street Life in London)，不僅確立了他作為一個社會紀實攝影家的地位，同時這十二冊圖文集吸引了大批貴族及有錢人爭相購買，一時洛陽紙貴。所以，湯姆生不僅是個有才華的攝影師，還是懂得將視覺影像產業化與規模化的企業家。從這個角度來看湯姆生，相信再次解讀他拍攝臺灣的照片時，會更清楚他鏡頭底下的意圖。

8. 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。

9. 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。

10. 樟腦條約的內容為：一、廢除樟腦官營。二、准許外國商人在臺旅行。三、賠償教會損失。禁止居民毀謗基督教。四、傳教士有權在全臺居住與宣教。五、本地人與外國人之糾紛由清廷與英國領事共同裁判。

3. 例如：劉克襄的《福爾摩沙大旅行》、史蒂瑞(Joseph Beal Steere)的《福爾摩沙及其住民》(Formosa and Its Inhabitants)、甘為霖牧師(Rev. William Campbell)的《素描福爾摩沙》(Sketches from Formosa)、馬傑(George Leslie Mackay)博士的《福爾摩沙紀事》(From Far Formosa)以及必麒麟(W. A. Pickering)的《歷險福爾摩沙》(Pioneering in Formosa)等書。

4. 鄭維中著，《製作福爾摩沙》，臺北，如果出版，2006年。

5. 王雅倫著，《法國珍藏台灣早期影像》，臺北，雄獅出版社，1997年。

6. 劉克襄著，《福爾摩沙大旅行》，臺北，玉山社，1999年，頁125-141。

7. 1871年蘇格蘭攝影師湯姆生受馬雅各醫師的邀請前往高雄、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。

根據約翰伯格的論述，「影像」(image)可以展現的不僅可以展現這個對象「過去」如何被觀看，同時也可以展現創作者觀看這個對象的記錄。換而言之，影像記錄的不僅只是對象，同時影像創造者本身的觀點也是影像記錄的一部份。¹¹ 所以我們觀看臺灣的第一批影像的同時不僅觀看到當時時空凍結的瞬間，同時也「觀看」到湯姆生目光背後的「西方凝視」。十九世紀的西方人透過地誌學與人類學的方式試圖將帝國的版圖藉由探險的歷程標示出來，而「攝影」這個新工具，正好滿足了「他者之眼」的具體需求。

三、被郵寄的臺灣風景

1895年以後，清廷依據「馬關條約」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紀錄在日治時代下的臺灣人民與社會變遷。臺灣進入日本統治時期後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臺灣攝影的啟蒙期。在此一時期，除了傳統照片的流傳之外，藉由日本的印刷技術，臺灣的影像得以在本地乃至於日本本土大量的流傳。大量拍攝的影像取代了傳統手繪圖像以「寫真帖」或「繪葉書」(明信片)的形式，廣為流傳。

翻開臺灣日治時代的風景繪葉書，我們往往不免驚歎日治時代臺灣過於理想完美的烏托邦形象。這些政治宣傳式(Propaganda)的完美形象照片，乃是臺灣第一次大規模有系統的為世界所看見。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「臺灣神話」。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，日本殖民政府不僅成功的將「臺灣文化」塑造成可以販售的文化財，同時也藉由這些影像指導著臺灣與日本的民眾如何「看見臺灣」。

延續上一段落對於臺灣風景影像的探討，以日治時期的「臺灣八景」為例，表面上是由清代「臺灣八景」衍生而來，但實際上跟日本的「近江八景」產生的背後原因會有比較密切的關聯性。雖然清代與日治的「臺灣八景」分別為兩國政府不同動機所操作下的成果，但「八景」概念，皆源自於中國傳統文人雅士吟詩讚頌之作。「八景」的概念最早文獻的記載來自於宋朝沈括的《夢溪筆談》，在描述宋迪擅長平遠山水時，出現了「八景」這個名詞¹²。「八景」這個概念與傳統中國山水畫脫離不了關係。

清領時期臺灣沿用官方御定的概念，康熙33年(1694年)高拱乾修鄧的《台灣府誌》中，便有「台灣八景」¹³的記載。然而這個時期的臺灣八景還是屬於文人雅士的畫意風景，當時全島

交通未開，對於一般民眾來說遙不可及。此外。日本佔領臺灣之後，於1927年，透過《臺灣日日新報》舉行全島公開票選「新臺灣八景」。經過民眾與審查委員共同評議的結果，新八景為：淡水，旭崗(基隆)，太魯閣峽，日月潭，阿里山，八仙山，壽山，鵝鑾鼻。再加上二別格兩所：臺灣神社與新高山。另有十二勝，以補遺缺之憾。單從新八景的表面名稱上來看，已經去除了傳統中國八景詩情畫意的名稱。表面上看起來，新臺灣八景的產生，是由民意投票所產生，在過程中臺灣各地的居民無不卯足全力，來推銷各自家鄉的景點。但是實際深究新八景產生的背後，還是脫離不了殖民政府操作的因素。¹⁴早於臺灣新八景的投票活動，在日本本土也產生了「日本新八景」的票選活動。在臺灣殖民地的票選操作，基本上是模仿殖民母國，像母國學習的一種政治效忠。這種效忠的過程中，巧妙的表面上展現了臺灣的民意，但是背地裡卻夾藏著母國日本文化指導觀看風景的文化觀點與經濟因素。在另一個經濟因素的動機上，最重要的是「觀光」的元素的導入。兩地「新八景」的產生皆肩負有藉由新景點的介紹，刺激在地觀光的功能。藉由已經開通的縱貫鐵路，臺灣居民可以逐一探訪「新八景」，繁榮地方經濟。新八景選出之後，便開始有許多畫家與攝影師，投入新八景影像的創作。逐漸的，透過新八景的構圖、形式與內涵去觀看臺灣成全民運動。

臺灣攝影啟蒙年代始於日本統治時期。日人來臺之初倚著殖民者的姿態全面透過各種紀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紀錄，因此在日本與臺灣擁有大量日治時期的考察影像資料。日治時代「臺灣影像」的出現比較起西方探險家的「凝視」有著深一層的目的，與更精緻的政治操作。在日本殖民政府有計劃性的深耕臺灣之下，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。¹⁵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臺灣。日治時期以後，我們依然可以看見受寫真帖與繪葉書所影響的大量臺灣風景照片。

四、解構中的臺灣風景

近年來的風景攝影藝術創作方向產生了轉化的現象。傳統上理所當然作為「寫實批判」的工具的攝影，產生了質變。從清領時期的探險式風景，到日治時代的觀光寫實風景，演變到戒嚴前後的「畫境攝影」、「現代攝影」與報導攝影式的「寫實攝影」。從這個脈絡上來看，正好呼應後殖民社會發展的歷程，往去西方化與去中心化的腳步前進。我們也可以從此歷程中，明顯看出

11. 約翰伯格(John Berger)著·吳利君譯·《觀看的方式》(Ways of Seeing)，臺北·麥田出版社·2005年·頁13。

12. 《夢溪筆談》卷十七，原文為：「度支員外郎宋迪，工畫，尤善為平遠山水。其得意者，有“平沙雁落”、“遠浦帆歸”、“山市晴嵐”、“江天暮雪”、“洞庭秋月”、“瀟湘夜雨”、“煙寺晚鐘”、“漁村落照”，謂之“八景”。

13. 當時的「臺灣八景」分別是，安平晚渡，沙鯤漁火，鹿耳春潮，基隆基雪，東溟晚日，西嶼落霞，裴亭聽濤，澄臺觀海。

14. 請參見宋南萱碩士論文·《臺灣八景——從清代到日據時代的轉變》，臺北·政治大學·2000年。

15. 請參閱《用快門寫台灣史——館藏日治時期寫真帖展》，臺北·國立中央圖書館臺灣分館·2008年。

攝影藝術創作者，在掌握臺灣文化主體性上的變貌，以及他們與統治政權間透過攝影作品往來辯證的樣貌。雖然官方操作臺灣風景的企圖一直未曾停歇¹⁶，但對於當代的影像創作者來說，他們所關切的卻是臺灣的另一個較不為人所「看見」的面貌。

近年來，臺灣的當代藝術攝影可以說是百花齊放。尤其經過解嚴時期後臺灣攝影師經過「畫境攝影」、「現代攝影」與「寫實攝影」的風潮後¹⁷，在創作的風格上更顯得多元。擺脫了政治性的干擾因素，取而代之的是藝術創作者個人在不同時空背景所採取觀看臺灣社會的不同角度。在符合後殖民社會的情狀下，近年的攝影創作並無明顯的潮流可言。當代攝影創作者不像日治時代攝影師，已不再受政府或政治力量所掌控，也不像戒嚴後時代需要躲避在白色恐怖的角落裡創作。這一世代的攝影創作者不僅做風景的紀實，更進一步將這批判的紀實影像轉化成更精緻的藝術語言與形式。藉由這些藝術形式，來對當代的環境與政治做更深層的表述與回應。

這一批攝影創作者不再身陷於攝影作為「純粹美學」的表達工具或是「社會紀實」的批判工具的兩難之爭，而是巧妙的試著走出臺灣既有攝影類型（genre）的框架之外。隨著社會的發展與時代的變遷，傳統的強烈的兩極對立的社會與環保抗爭，有轉化為嘉年華式活動的趨勢，對於政府、環境與生態的抗爭逐漸成我為們生活的常態。政府權威式微與民衆聲音的崛起，成為彼消我長的生活進行式。臺灣民衆對於自身周遭環境的關切，開始由「看到」臺灣轉換為「看見」臺灣。

「崩壞，建設與再棄毀」是近年臺灣風景攝影的寫照。由於自然氣候的改變以及人為疏失的因素，臺灣的天然災害頻傳，使得「災難風景」成為許多攝影創作者關切的議題。除了新聞報導攝影與紀錄影片對此議題關切異常之外，亦有許多的當代影像創作者在此議題上有明顯的貢獻。本文的主題，從齊柏林的《看見臺灣》電影開始發想，藉由齊導演所拍攝的環境議題影像，衍生出對此議題同意樣關切的影像創作者。由於近年來自然災害頻傳，有一系列的作品以921大地震以及莫拉克風災做為主軸議題，例如，以空中平面攝影的齊柏林在經歷921地震¹⁸，看見車籠埔斷層滿目瘡痍的景像後，對於美麗臺灣的看法有了極大的轉變，這個轉變促使他開始記錄臺灣受到環境破壞的那一面。自此之後，又經歷了莫拉克風災¹⁹，使得他對於臺灣環境議題的風景更加投入。

除了齊柏林之外，許多當代影像創作者的作品也值得探討。劉子正在2009年拍攝的《土石之島》系列²⁰，每一幀照片中，除了風災過後的地景之外，都有一位主角出現。不同於傳統紀實攝影所要呈現的「決定一瞬間」，這位現身的主角，反而展現的是淡定或是沈思的容顏，或者是已經恢復善後常軌工作的狀態，與主角背後被風災毀壞的家園形成極大的強烈反差。淡定的僧人，手持家族照片的農民，以及燒紙錢的親人，他們淡定的神情與殘破的山水形成更強烈的對比。風景崩壞的瞬間，主角背後恆久的故事與影像創作者的目光，交織成一幅蘊積巨大能量的寧靜照片。而陳伯義於2009年的《莫拉克南沙魯》，則呈現出另一種寧靜。以幾近於抽象畫的呈現方式，陳伯義詩意地展現出莫拉克風災後殘破的景象。不同於室外風景，陳伯義所拍攝的場景乃土石流所

曾經淹沒過的房子內部系列照片²¹。透過這些空無一人的室內風景，牆壁上泥流噴發潑灑的痕跡，彷彿被定格的底片，忠實地記錄下災難發生的瞬間。這些白牆上所噴濺的泥巴痕跡，有如抽象繪畫噴滴的筆觸，又像行動藝術的表演過後所遺留下的證據，很難令人將這些照片跟災難風景聯結起來。雖然他的作品被收錄在所謂「臺灣批判寫實攝影藝術」當中，以本文的研究觀點看來，他應該沒有被這個攝影類型的框架所限。陳伯義的作品讓我們在悲情的災難風景中，看到一種另類的藝術性，一種另類攝影角度的可能性。

李旭彬的作品，則有另外一種災難風景的詩意表現，不同於前述幾位創作者。李旭彬在他自己命名為《災難風景》的系列作品中²²，以黑白照片呈現了八八水災一年過後的情境。他刻意使用傳統相機黑白攝影與暗房技巧，針對楠梓仙溪上游各項土地、觀光、開發等議題來做探討。透過色彩的抽離與時間的抽離，李旭彬的作品將不久之前的災難現場還原成一幅感覺永恆唯美的風景畫。透過一張張寧靜的照片，展現形式與實質內涵的激烈衝突。雖然沒有人物角色的出現，但是李旭彬的作品不僅在歷史地向上讓我們連接到十九世紀「畫境攝影」所探討的大自然議題。有如愛默生的「自然風景照片」，同時在空間上，也加大我們跟現實災難場景的距離感，讓觀眾抽離時空，讓我們以更宏觀的角度來面對國土災難這件事。也許真是大自然向我們要回原本就不屬於人類的自然景觀。

五、臺灣的當代烏托邦風景

破壞之後，便有建設的產生。無窮盡的土木建設與浮濫的營造經費也是臺灣的一個特殊現象。鍾順龍的《文明風景里程碑》展現出這種臺灣的另類風景²³。身處於都會區的民衆每天「看到」卻「看不見」的景象，透過大型相機的記錄下呈現有如文明紀念碑的一面。這些連接你我的距離，縮短交通動線的高架道與鐵道，在未完成前的建設過程中，矗立在全臺灣各鄉鎮的土地上，宛如一座座連綿不絕的古代文明遺址。這些紀念碑式的建築與影像，不斷的顛覆了傳統上我們認知的臺灣景觀，也一直不斷的在解構臺灣的風景。鍾順龍此種接近「類型學攝影」（Typology Photography）²⁴式的另類臺灣風景，以一種沈穩的寧靜的風景拼圖，一張張的積累拼湊出臺灣當代的文明風景。

文明積累到一定程度後，便是崩壞與廢棄。為了轉化高雄紅毛港這個小漁村，政府的「紅毛港拆除計劃」遭受到許多村民的抗爭，同時受到許多影像創作者的關切。雖然最後2006年紅毛港仍不敵被拆除的命運，但是在過程中，產生了一些超越紀實性的影像創作。前述的陳伯義於拆除工程後開始進駐，進行紅毛村的「廢墟」拍攝計劃，並產生了《紅毛港遷村實錄——家》的展覽

21. 《莫拉克南沙魯》影像作品，請參見《出社會——1990年代之後的台灣批判寫實攝影藝術》，高雄，高雄市立美術館，2012年9月，頁24。

22. 《災難風景》、《清涼山護國寺旁河谷—1》等影像作品，請參見《出社會——1990年代之後的台灣批判寫實攝影藝術》，高雄，高雄市立美術館，2012年9月，頁22。

23. 《里程碑》影像作品，請參見《出社會——1990年代之後的台灣批判寫實攝影藝術》，高雄，高雄市立美術館，2012年9月，頁26-27。

24. 「類型學攝影」（Typology Photography），源自於二十世紀德國攝影家貝雪夫，長期持續的記錄拍攝水塔、煉油廠與礦井等工業建築物，以一種冷靜而客觀的方式所記錄下的工業景觀。展覽呈現上，通常以同類型建築的影像在同一張畫面上整齊地排列展出。

16. 例如，2013年農委會林務局舉辦「十大地景」的票選活動。2012年交通部觀光局舉辦票選「臺灣十大觀光小城」。

17. 請參見莊育振，〈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，臺中市，頁32-49。

18. 《921地震：裨豐斷橋》影像作品，請參見《時代之眼——台灣百年身影》，臺北，臺北市立美術館，2011年5月，頁204。

19. 《莫拉克風災：高屏溪出海漂流木》影像作品，請參見《時代之眼——台灣百年身影》，臺北，臺北市立美術館，2011年5月，頁205。

20. 《莫拉克風災》影像作品，請參見《時代之眼——台灣百年身影》，臺北，臺北市立美術館，2011年5月，頁207。

作品。除此之外，在拆除的過程中，2007年開始，以楊順發為首的「彩庄紅毛港團隊」也共同發起了《彩庄紅毛港》的集體創作與影像記錄活動²⁵。每位創作者為老房子重新彩妝，並且讓老房子隨著拆除的進行，消失在紅毛港的風景當中。這個集體創作，以非傳統的抗爭行為，並且將其行動轉化成彩庄的風景，讓老房子聚落在命運已經決定的消失前，重現紅毛港風景的最後光彩。超過三十多個創作者的集體創作，以結合「地景藝術」與「行動藝術」的方式重新詮釋了在地風光，並以影像創作留下紅毛港永恆的記錄。當然，長期以影像記錄與詮釋臺灣廢墟最得力的當屬姚瑞中。他透過黑白影像長期的記錄著這個島國讓人遺棄的角落²⁶。多年造訪全臺各地的記錄積累在《臺灣廢墟迷走》²⁷與《廢島》²⁸等書以及相關的展覽中。由他豐富大量的廢墟影像中，讓人不禁懷疑，這是我們所「看不見」的臺灣嗎？這些過去與現在充斥在我們身邊的城市風景，經過黑白照片的轉換變成這麼遙不可及以及陌生。姚瑞中，巧妙的應用攝影的手法將我們日常生活的廢墟轉換成歷史洪流裡的記憶。

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攝影語言。臺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，都是攝影於臺灣土地與文化滋潤成長的過程，形成臺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，那麼臺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。沒有白色恐怖，我們可能沒有發展出「社會批判攝影」的能力。每一代的攝影創作者的任務是要針對社會現狀去反映社會，不管透過任何攝影的表現形式，對於當今的視覺藝術文化，都是一種貢獻。如何不被傳統類型的眼光所框架住，也是當代攝影創作者時時所必須面對的課題。

本文討論的最後，回歸到「看見臺灣」這批風景影像所引起的風潮。最重要核心的成功因素當然是藝術創作者本身的熱誠與投入。但如果不是透過商業院線發行的機制，成功將這支紀錄影片向大眾行銷，多數民眾可能無緣「看見」這些臺灣風景，藝術家的企圖心與影響力也將蕩然無存。在齊柏林創作的過程中，也有賴於企業各界與民間的贊助，否則這種長時間、大規模與高成本的作品也將無緣產生。依據本文前述的探討，總結來說，清領與日治時期影像創作有很明確的政治與經濟力量操作痕跡，也有相當成熟程度的攝影文化產業在背後支持創作。雖然在特定目的支持下，影像藝術創作難免受到特定的意識型態所限制，但在當時歷史的時空環境中，卻是不得不有的必要之惡。缺乏產業的基礎作後盾的藝術創作，將會有永續經營的困境。從當代影像藝術創作者的討論中，我們可以看見，新一代的創作者已經具有擺脫傳統政治影響觀點的主體性，讓我們得以看見百花齊放的藝術家烏托邦風景。但是在經濟因素的層面上是否能夠獨立自主？卻是還待努力的面向。這並非藝術創作者的個人問題，而是整體國家政經與文化產業政策的問題。以

25. 《彩庄紅毛港》影像作品，請參見《時代之眼——台灣百年身影》，臺北，臺北市立美術館，2011年5月，頁207。

26. 《廢墟迷走》影像作品，請參見《出社會——1990年代之後的台灣批判寫實攝影藝術》，高雄，高雄市立美術館，2012年9月，頁18-19。

27. 姚瑞中著，《臺灣廢墟迷走》，臺北，田園城市，2014年。

28. 姚瑞中著，《廢島》，臺北，田園城市，2014年。

現況來說，多數在臺灣本土的當代影像藝術創作者，還是無法依靠目前有限的攝影產業市場生存，以專業的藝術影像創作者作為專職工作。相較於成功的臺灣「婚紗攝影產業」，藝術專業創作攝影的產業機制與市場幾乎不存在。如何能透過較健全的影像產業機制去做長期有計劃的創作，是影像藝術創作者更較迫切的需求。從本文的觀點來看，唯有取得經濟上的獨立自主性，以完善的攝影文化產業機制作為影像創作者的後盾。真正的當代臺灣視覺文化創作的主體性才有可能逐步建立。

