

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

Remembering, Being Remembered and Re-
rememberization –
The Historical Materiality and Image Narrative
of Modern Photography in Taiwan

白適銘 | Shih-Ming Pai

國立臺灣師範大學美術系教授
Professor, Department of Fine Arts,
National Taiwan Normal University

摘 要

臺灣近現代攝影的誕生及發展，一般認為來自於 19 世紀以來西方及日本殖民統治的轉介，經歷全然不同的歷史時空，至今已有百年。其中，不論是人類學攝影、紀實攝影、商業攝影、沙龍攝影、畫意攝影、現代攝影等，臺灣攝影所形構的視覺性歷史，反映從殖民到後殖民時代變遷的主體重構歷程。攝影作為一種反映臺灣社會、歷史真實的物質性文本，可以說是檢視上述不同歷史階段最直接而重要的視覺材料，然而，長久以來遭受外來政治力絕對性支配之結果，尤其是戰後箝制思想、言論自由的威權統治，已使其淪為失去正確觀看、思考、批判、詮釋時代可能的「他者」。

戰後，臺灣攝影主要以沙龍攝影、紀實攝影及現代攝影最為重要，值得注意的是，興起於 1960 年代中葉的現代攝影，透過既疏離又荒謬的視覺影像對長期的政治壓抑傳達一種「宣洩與抵抗」，回歸攝影者真實處境的探索；進入 1980 年代，隨著社會民主化的開展，紀實攝影更對何謂「臺灣」的問題，進行長久、多重視角的視覺探索，重構「去他者化」的影像物質與歷史記憶，觸及長久以來未曾被論及的臺灣主體性問題。解嚴以後，社會上掙脫極權監控及反思臺灣位置、價值的轉變，對臺灣攝影的發展產生巨大影響。此時，攝影已然超越純然的政治消費性工具，而轉變成歷史再編、文化主體性及身分認同重構的全新論述載體。

關鍵詞：臺灣近現代攝影、記憶、去他者化、主體性、歷史語權

Abstract

The conceptual and technical development of photography in modern Taiwanese history can be traced back to the colonial rule of western powers and Japan and has been an integral part of modern art history and visual culture for more than a century. In those 100 years, whether anthropological photography, realistic photography, photo-reportage, commercial photography, salon photography, pictorialism, rural photography, eco photography and even the popular digital photography of today, the visual history created by Taiwanese photography reflects the process of visual reconstruction based on the change from the colonial to post colonial era. Photography that should reflect the historical materialism of Taiwan, especially in the post war period and the beginning of the totalitarian rule of the KMT, came under the absolute control of unprecedented political forces and was therefore reduced to the role of “other” having lost the power to observe, criticize, interpret and create thought provoking images and stripped of its visual identity.

Beginning in the 1980s realistic photography began to ask “What is Taiwan?” and engaged in a visual exploration that was long-term, involved multiple points of view and akin to field research in nature. On the one hand this involved recording the omnipresent otherness of “colonial ruins,” on the other it used the visual process of rural and local people to reconstruct images and historical memory based on the elimination of otherness. This became the earliest experience in the search for a Taiwanese identity in the post war period. After the end of Martial Law and especially since the beginning the New Millennium rapid democratization, the removal of totalitarian control

of society and changes in the way people reflected on Taiwanese values had a huge impact on Taiwanese photography. As a result Taiwanese photography entered an era in which it became far more critical on political, societal, communal, cultural and gender issues. At this point, photography became much more than a tool of consumption and was transformed into a vehicle for the showcasing of new ideas on the reformulation of history, opposition to otherness and the establishment of cultural subjectivity and identity in the post war period.

Key words: Taiwanese modern photography, memory, de-othering, subjectivity, historical discourse power

一、前言：臺灣「攝影史」研究的發生及其問題

攝影，作為一種影像文本、史料，因為其特殊的「紀實」視覺性，較諸其他視覺文化的傳達媒介，甚或是繪畫或文學，都更容易引起觀者的歷史想像、社會參與與自我投射。¹ 羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）曾言：

攝影對我的影響並非在於恢復（時間、距離）已撤消者，而是證實我看見的確曾存在。……我看見的，不是回憶，不是想像，不是復建舊觀，或如藝術費心營求的一點幻象，而是處於過去時態的真實。²

根據其理論可知，攝影最重要的本質在於反映「過去時態的真實」，並得以確切顯示「曾經在場者」；同時，攝影的「指稱對象」是「曾經置於鏡頭前，必然真實的物體」，攝影中所展示的對象物乃「真實」與「過去」的結合，反映歷史「曾在此」的真實性經驗，不只將觀看者自「冷漠無情中喚醒過來」，並同時藉以完成「參與人類歷史」的任務。³

巴特所言西方早期攝影的紀實特徵，在於反映社會、歷史的真實，攝影已然建構出繪畫或文學等傳統媒介無法提供的現代化經驗

1 有關西方紀實攝影的歷史研究，請參考 Arthur Rothstein 著，李文吉譯，《紀實攝影》（臺北：遠流出版公司，2004），頁 1-123。

2 羅蘭·巴特著，許綺玲譯，《明室攝影札記》（臺北：臺灣攝影工作室，1997），頁 99。

3 羅蘭·巴特著，許綺玲譯，前引書，頁 93-104。

——「共在形式」，然而，作為反映「過去時態真實」的攝影來說，其中隱含所謂已然消逝的社會、歷史真實又是什麼？應如何被正確解讀？卻更為重要。自此種角度言之，我們可以說，攝影已然成為復原社會、歷史真實更為直接的物質性材料。現代攝影理論評論家蘇珊·桑塔格（Susan Sontag, 1933-2004）即曾解釋攝影揭露現實的工具性特質說：

攝影的整個寫實主義計劃實際引申的是「現實是隱藏的」這種信仰，而由於是隱藏的，所以是某種等待人去發露的東西，不管相機記錄什麼都是一種發露——無論它是運動的、疾逝的、無可感知的片段，或者人的正常視界無法覺察的秩序，或者一種「強化」的現實，或只是省約的「看」的方法。⁴

攝影本身以其特殊的視覺記錄形式，超越過往純然倚賴文字記錄的歷史詮釋模式，影像本身被視為是引領觀／讀者進入「歷史現場」最直接的材料，甚至改變了過往人類保存記憶的方式。⁵

然而，不可諱言地，歷經約莫百年的時空移轉，尤其是在後現代社會中，時間、空間、觀念、主體、觀看方式等已一再被解構與不斷被重置，影像已然超越原本作為反映社會、歷史真實文件的物質性存在，隨著傳達、展示媒介的多元化與創作觀念的批判性轉向，而成為

4 參閱蘇珊·宋坦／桑塔格著，黃翰荻譯，《論攝影》（臺北：唐山出版社，1997），頁159。

5 王雅倫，《光與電——影像在視覺藝術中的角色與實踐（1880-2001）》（臺北：美學書房，2000），頁107。

反映作者意識形態、身分認同及主體性的「場域」。⁶尤其是攝影或影像上的物質性跨越，不斷擴大觀者與歷史「真實」之間的距離，由當代攝影、影像所形構的視覺性歷史，已不再是單一事件的擷取、紀錄與報導，而成爲在「他者／去他者化」、「凝視／反凝視」、「記憶／再記憶化」等二元議題中不斷再編、越界、多重詮釋的歷史化過程的顯現，攝影、影像中所包蘊的「真實」亦逐漸由客觀再現走向主觀揭露。⁷

在臺灣近代史上，攝影的發展，不論是觀念或技術，皆來自於19世紀以來西方及日本殖民統治的轉介，而成爲近代美術史或視覺文化的一部分，至今已超過百年。百年之間，不論是人類學攝影、紀實攝影（Documentary Photography）、報導攝影（Photo-Reportage）、商業攝影、沙龍攝影、畫意攝影、鄉土攝影、生態攝影，甚或是盛行於今日的數位攝影等，臺灣攝影所形構的視覺性歷史，反映從殖民到後殖民時代變遷的視覺性重構歷程。作爲反映臺灣歷史物質性的攝影，特別是在戰後，隨著國民黨極權統治時代的開啓，臺灣攝影遭受空前的政治力絕對性支配，淪爲真正失去觀看、批判、詮釋、影像思考能力以及被剝除視覺性主體的「他者」。

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

6 蘇珊·宋坦／桑塔格著，黃翰荻譯，前引書，頁17。

7 尤其是到了1960年代，以張照堂、鄭桑溪等為首的現代攝影家，更強調攝影中作者自身的感情投射、內在狀態，以及反映影像主體思維的重要性。參閱王品驊，《臺灣當代美術大系 媒材篇 攝影與錄影藝術》（臺北：行政院文化建設委員會，2003），頁25-26。

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經驗。解嚴以後，尤其是 1990 年代之後，速度越來越快的民主化，社會上掙脫極權監控及反思臺灣價值的思想轉變，對臺灣攝影產生巨大影響，臺灣攝影亦因此進入政治、社會、族群、文化、性別等整體性批判之時代。此時，攝影已然超越純然的消費性工具，轉變為臺灣戰後時空中歷史再編、反他者凝視、文化主體性及身分認同建構的全新論述載體。

不過，在有關戰後歷史學研究的發展中，臺灣攝影研究，可以說是一門在進入 1990 年代前後社會民主化之後才緩慢發展成形，不論是在論述議題、方法學或研究成果上，都是相對薄弱的學科。⁸ 然不論結果如何，在二十餘年間臺灣社會的演變中，一如法國攝影史學者 Jean-Claude Lemagny 所言，攝影就是歷史的一種存在模式，並非輔助科學，⁹ 攝影材料及其歷史問題的研究已逐漸為人所重視，攝影已然成為一門獨立學科，並成為檢視臺灣近代歷史、社會真實最為重要的視覺性媒介之一。

然而，尚在架構發展中的臺灣攝影研究，將提供何種不同於美術史或視覺文化研究的歷史認知，或可類比的詮釋結果？臺灣攝影史研究長久以來的停滯不前，又反映何種政治、社會現實？其次，攝影作為一種反映歷史的視覺性材料，較其他藝術形式，展現何種臺灣近代

8 影像史學者林志明，曾將臺灣攝影史的書寫視為：「仍然是一個艱鉅且令人惶恐的問題」，顯示即便到了 21 世紀的今日，其研究仍充滿諸多有待克服的問題。參見林志明，〈高密度的影像世紀：從材料、問題與線索看臺灣攝影史〉，《複多與張力：論攝影史與攝影肖像》（臺北：田園城市文化事業公司，2013），頁 75。

9 Jean-Claude Lemagny, and Andre Rouille, *A History of Photography* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 9.

史的真實性？其歷史真實性，又應如何地被正確解讀？臺灣近代攝影的歷史變遷，受何種內外因素影響？其研究的可能方向為何？具有何種重要學術命題？以上種種提問，牽涉到攝影史本身在臺灣歷史研究中的身份、位置，同時，也可說是現今反思臺灣攝影史研究最重要的問題所在。

黃明川在撰寫於 90 年代中期的文章中即已指出：「臺灣在世界攝影史上，是不存在的地理名詞」；¹⁰ 陳傳興亦說：「在這批（指美麗島事件）照片未被檔案化之前，……它從未被納入歷史場域，被任何歷史論述所討論，任何一種，包括（臺灣）攝影史本身。」¹¹ 這兩段話明白指出，90 年代當時的臺灣攝影研究，仍是一個既模糊又難以界定身分的學科，然而，即便到了現在，尚有超乎我們想像的影像、檔案尚未被挖掘、整理、公開甚或深入探究，臺灣攝影史仍長期被棄置於我們自身或世界史認知框架之外的事實。

雖然如此，此時，最值得我們深思的是，在逐漸走向自由、民主化以及追求文化認同的現今臺灣社會，攝影——這些長久以來被視而不見或刻意隱蔽的殘存歷史「見證」，無可否認地，將成為我們重建、復原歷史最重要的材料之一。本文將在上述對臺灣近現代攝影史的種種問題思考基礎上，透過歷史物質性的角度，探討攝影作為歷史材料，如何提供我們重構歷史的可能性及其敘事手法；同時，檢視在長久接受外來殖民的統治之下，攝影作為歷史記憶的載體，如何經歷

10 黃明川，〈臺灣攝影史簡論〉，《臺灣史料研究》7（1996.2），頁 3。

11 陳傳興，〈見證與檔案——試論美麗島事件之影像紀錄〉，《銀鹽熱》（臺北：行人文化實驗室，2011），頁 88。本文原發表於 1999 年 12 月由新臺灣研究文教基金會策劃的「邁向 21 世紀的臺灣民族與國家研討會」。

「失憶」到「復憶」(「記憶」、「被記憶」及「再記憶化」)的轉化歷程，藉以說明臺灣近代攝影中所再現的政治社會現實、主體性建構以及語權(discourse power)復歸之歷程。

二、歷史的「在」與「不在」——早期影像中的臺灣及其觀視位置

雖然，近二十餘年來，在攝影檔案資料的整理、方法學、攝影通史史觀建構方面，已有部分出版成果，¹²然一如林志明「至今(2013)仍未出版一部完整的臺灣攝影簡史」¹³一語所見，諸多問題，例如有關臺灣攝影史的真正起始年代、攝影應否是「屬地主義」，或何時才開始建立「自身」的攝影風格、方式等等，至今仍有諸多模糊不清之處。而其主因，或該說是一種糾結於殖民主義與後殖民主義之間，來自於觀看位置、身分意識或史觀立場上的曖昧、衝突、矛盾與難以切割的困境，突顯出臺灣攝影研究自身的歷史多重斷裂性問題，而成為妨礙其研究推展的最大侷限。換句話說，在1990年代之前，臺灣攝影史可以說是由不同的帝國主義殖民者所建構的，臺灣近代史的發展，歷經了西方、日本及中國等三大帝國主義的霸權式殖民，長期處於「被他者化」的歷史宰制之中，缺乏對政治、社會、文化的批判與

12 黃明川，前引文，頁3；張照堂，〈光影與腳步——臺灣寫實攝影發展報告〉，收錄於《臺灣攝影年鑑綜覽》，臺灣攝影年鑑編輯委員會編（臺北：原亦藝術空間，1998），頁33-55；周文，〈以歷史的眼光鳥瞰臺灣攝影的發展〉，《臺灣美術》11：4（1999.4），頁74-82；張美陵，〈從風格到文化：攝影史學研究問題〉，《現代美術》155（2011.4），頁18-33；林志明，前引文，頁62-89。

13 林志明，前引文，頁63。

主體意識，而失去其建構歷史語權的可能性。從此種角度來說，一部缺乏所謂學術視角「完整性」的臺灣攝影史，反映了歷史自身在身份認同、主體思維以及文化建構上的匱乏與缺席，同時也突顯了此種學科自身的邊緣性現狀。

就目前的研究顯示，1850 至 1870 年代是臺灣攝影的發生期，源自於西方帝國對東亞地區的軍事擴張、宗教傳布、物資開拓與地理發現等行動之中。1868-1870 年間，擔任廈門地區西班牙領事館一等秘書的 Saint-Julien Hugh Edwards¹⁴（圖 1、2）、1871 年來到臺灣南部的蘇格蘭攝影家約翰·湯姆生（John Thomson）（圖 3、4），以及 1872 年加拿大傳教士、醫師馬偕（George Leslie Mackay）（圖 5）等，可以說是極少數最早來到臺灣進行拍攝的西方人，後者也是將攝影及沖片技術傳入臺灣最重要的人物。¹⁵

這些西方人所拍攝的早期臺灣影像，雖然以「紀實」的手法記錄了清朝統治下臺灣人及原住民的形象及生活實況，然而，在歐洲人對臺灣地理、社會、文化等普遍缺乏正確理解的前提下，這些有關臺灣物產、人種、自然、聚落等影像中所形塑的，不外乎是一種被架構在「西方」、「文明」、「科技」的相對位置——「原始」、「神秘」、「落後」、「未開化」、「肢體勞動」——之上，處於被觀看、被詮釋及被宰制的「他者」式身份，甚至是日後作為戰爭、侵略的視覺性情報。¹⁶雖然這些早期攝影圖像背負著「被殖民」的不光榮過去，

14 Lambert van der Aalsvoort, "The Quest for Taiwan's Earliest Photographs," 收錄於《回首臺灣百年攝影幽光學術研討會論文集》，國立歷史博物館編輯委員會編（臺北：國立歷史博物館，2003），頁 80-81。

15 有關臺灣最早西方攝影家的討論，請參考黃明川，前引文，頁 13-14。

16 林志明，前引文，頁 66。

然而，諷刺的是，卻該說是已具有「百年」以上歷史的臺灣攝影的真正開端。

在此之後，日本人五十年的殖民統治期間（1895-1945），「攝影才明確地、全面地在臺灣發展起來」，¹⁷而抱持後殖民理論之攝影史學者一般認為，日治時期逐漸繁盛起來的攝影風潮，與日本政府為加強殖民統治，人類學攝影、戰爭攝影等因成為帝國展示其治理成果及彰顯戰爭勝利最重要的視覺化工具，以及塑造所謂的「臺灣神話」有關；¹⁸（圖 6）另一方面，攝影亦逐漸融入現代社會之中，成為反映臺灣人現代身分、物質消費、流行生活，以及展示其「現代性」的重要物質媒介。¹⁹（圖 7、8）

亦即，自西方人入臺的 19 世紀下半葉迄於日本殖民統治前半期（1920 年代以前），臺灣攝影史的發展，基本上尚處於一種「帝國主義式的影像獵奇」或「人類學與社會學記錄」狀態之中，²⁰與臺灣「被要求通商、傳教、占領及殖民的歷史背景」密切相關。²¹自此種角度言之，攝影作為反映外來介入者與殖民者的視覺治理工具，臺灣人處於被動的觀視位置，缺乏攝影的語權與主權。臺灣人在此歷史中所處的被動位置，呈現其「缺席」狀態中的歷史現實，同時也反映出臺灣攝影作為他者化「獵奇」工具的侷限性。

17 林志明，前引文，頁 69。

18 莊育振、陳明賢，〈他者之眼——臺灣攝影紀實發展之文化背景初探〉，《臺灣美術》87（2012.1），頁 39-43。

19 有關日本統治時期臺灣攝影發展的研究，請參考賴志彰，〈寫真相片作為一種意象與語言——談日據時期的臺灣攝影寫真發展〉，《臺灣攝影年鑑綜覽》，頁 64-72。

20 張美陵，前引文，頁 30-31。

21 黃明川，前引文，頁 3。

然而，在進入 1920 年代之後（即日治時期之後半期），一如上述，此種情形開始產生轉變。隨著來自於殖民地母國日本有關攝影技術、理論知識、傳銷體系等直接而快速的傳布，包括由臺灣人在內自行開設的寫真館迅速普及，專業攝影家（圖 9-1、圖 9-2）、業餘攝影家相繼出現，²² 攝影已成為當時臺灣人或在臺日本人記錄或紀念個人、家族、生活及各種活動、歷史瞬間最直接而重要的視覺傳達媒介，攝影亦因此成為臺灣人介入現代世界體系，行使現代視覺語權之重要工具。

此種情況的轉變，使得攝影開始轉向對專業技術的開發、藝術美的探索等方向，並逐漸發展出攝影家之個人化風格²³（圖 10），以及「近代人意識形態」的時尚。²⁴ 攝影工具、技術及藝術語言主體性的獲得及發揮，展現此時臺灣攝影已然迎向「在地現代化」之重要階段性意義；另一方面，利用現代攝影技術所形塑的臺灣人影像，更大大超越過去面無表情、被強制規訓化（discipline）及他者化視點的被動身體語言，展現出一種具有自信、個性及自我展示意識的現代感。²⁵（圖 11）

22 張照堂，前引文，頁 33。

23 例如，曾於 1927 年赴日本東京寫真專門學校學習攝影的彭瑞麟，受到 1930 年前後正值流行的「新興攝影」風潮之影響，開始創作出所謂的「藝術寫真」；獲得學位返臺之後，彭瑞麟在臺北設立「Apollo 寫真館」，進行寫真講習課程並舉辦個展，積極引介「天然色寫真」、「碳化式寫真」、「紅外線寫真」、「金的寫真」等當時最新、最先進的攝影技法。參閱張照堂，前引文，頁 34-35。

24 簡永彬，〈尋找臺灣攝影文化的歷史座標——「創造時代映像攝影傑作」〉，《臺灣攝影年鑑綜覽》，臺灣攝影年鑑編輯委員會編，頁 89-91。

25 攝影史學者莊育振等認為，日治時期臺灣本土（第一代）攝影家仍難以全然擺脫日本人的影響，不過，卻表示當時攝影已呈現「開始用臺灣人的角度看臺灣」的轉變。參閱莊育振、陳明賢，前引文，頁 43。

三、主體的現代形塑——從自然的「他者」到文化的「我者」

從 1920 年代以來，即便仍處於殖民地時期，臺灣攝影逐漸跨出一個世紀僅以「紀實」作為手法的被動位置，開始產生更多有關現代身分、自我認同的探討。此種身分的改變，攝影研究者簡永彬認為是社會型態現代化變遷的結果：

臺灣早期寫真師，不少是從「畫像」開始而改轉接觸寫真術。拍照的風格也大致延續畫像時代的構圖。(圖 12) 反觀在歐洲肖像攝影的發展，已隨著產業革命，帶動新興中產白領階級的大量湧出，攝影術，也從單純只是貴族或新資產階級的特權嗜好脫胎換骨。……這種民主化的特質，對被殖民化的臺灣人來論，甚至遠從對岸唐山時代以來，也一直未曾有過。……這一時期所表現的影像風格，才正帶有一點現代人的氣氛和藝術風格的表現。這也是日據時期臺灣本土攝影文化第一個盛花期。²⁶

這段話，很簡明扼要地概括了日本殖民統治以來，臺灣社會結構的改變，新興資本階級的產生，帶來具有自主性文化創造的時代意義。同時，此時所呈現的影像風格，被認為展現了「現代人」的氣氛，以及脫離單調機械化操作，追求個人藝術風尚、品味以展現攝影家獨特創

26 簡永彬，前引文，頁 88-89。

作慾望的可能性。更值得注意的是，臺籍攝影家的出現及其傑出的創作表現，更被視為是營造「臺灣本土攝影文化」最重要的促因。

簡永彬所謂「臺灣本土攝影文化」的說法，正反映了即便仍處於外族殖民統治期間，臺灣攝影史已然進入「主／客反位」、「他／我互換」——亦即從「自然的他者」朝向「文化的我者」——現代化身份轉化的嶄新歷史階段。也就是說，此時的臺灣攝影，已逐漸走出原本被動、有如「原始自然物」一般的他者化位置，迎向得以創造具有與西方或日本相同觀視位置的世界觀，以及以臺灣「本土」為中心的現代文化身份與主體思維的時代。（圖 13）

1945 年，日本戰敗，臺灣重新回歸中國統治，然而，在戰後長達近半世紀的威權統治，除了引發如二二八事件等大規模的鎮壓、屠殺事件之外，臺灣社會長久處於恐怖統治及意識形態思想控制之中。從自由民主的國際化轉趨威權、鎖國的劇烈社會變化，也造成臺灣攝影史上的「選擇性」失憶現象。戰後到 1970 年代為止的臺灣攝影發展主流，被歸納為紀實攝影、沙龍攝影及現代攝影等三種類型，其中，沙龍攝影最為興盛，其餘兩者曾先後受到沙龍攝影的排擠。²⁷ 雖然如此，興起於 1960 年代至 1970 年代之間的「現代攝影」，²⁸ 既疏離又缺乏符合政治期待的社會性實踐功能，甚至被詮釋為是一種具有「脫世犬儒式（Cynic）」、消極、無信仰般的藝術形式，²⁹ 卻最能反

27 林志明，前引文，頁 75。

28 有關戰後「現代攝影」的起始，莊育振等學者認為乃 1965 年由張照堂與鄭桑溪於臺北美而廉畫廊所舉辦的「現代攝影雙人展」。見莊育振、陳明賢，前引文，頁 44。

29 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學術研討會論文集》，頁 102。

映戰後臺灣政治對攝影發展所產生的負面影響。影像研究者陳傳興更將 70 年代攝影飄浮無根、缺乏自我主體的窘境，總結如下：

七〇年代的臺灣攝影創作（不談沙龍），是在一無主、無歷史的焦慮中輾轉掙扎，想去獲取一更確切明白之疆域來定位其形態。³⁰

此時，在現代攝影中，張照堂被認為是一位歷經此間社會壓抑、荒謬卻企圖藉由影像抒發、超脫時代苦悶最具代表性的攝影家，其「頓挫、衰弱、退回個人夢藝語言」，以及隱含「宣洩與抵抗的一種疏離美學路徑」創作形式，更被解讀為具有政治性的關聯，或者是對當時無所不在的「政治正確」壓抑進行自我省視的結果。³¹（圖 14）同時，張照堂自稱：「我比較希望能保存自己那種若即若離的姿態，好像靠近，但是又超脫出來地看」的告白，亦被認為是用來反映「臺灣攝影史中潛藏的主體性與精神結構的空缺」現狀，對「臺灣攝影主

30 陳傳興，〈鏡土回望——談「人與土地」兼憶 70 年代臺灣攝影創作環境〉，《雄獅美術》195（1987.5），頁 69。

31 郭力昕在回顧張照堂 1960 年代以來的攝影創作時，曾對其中與政治環境的關係有極其切中要點的分析：「現在仔細想想那個不安、貧乏的七〇年代，在政治大環境上，仍沒有擺脫肅殺、低迷的氣氛和沒有出口的苦悶；而攝影小環境裡，則依舊供奉著『中國攝影學會』與郎靜山等人主導的，在當時的政治空氣下『正確』、『安全』的沙龍攝影文化……。在那樣困頓的政治與文化環境裡，極力捕捉現實中某種荒謬疏離的情境，其實是藝術家對自己的一種誠實。而張照堂從六〇年代起，即一意將攝影創作的思考及表現形式，從僵滯陳腐的沙龍式概念中解放出來，在那個動輒得咎的威權時代，此舉會招惹多少批評與物議，可以想見。它是一種對保守文化勢力的反叛，……。」參見郭力昕，〈執著與叛逆的味道——攝影的七〇年代〉，《書寫攝影——相片的文本與文化》（臺北：遠流出版公司，1998），頁 35。

體性在政治上的缺席與偏頗」進行批判，並在游走、隨性、逃避查禁及「去政治化」的創作表現中，自主性選取逃離社會性實踐工具、文化冷戰控制的主體性思維，「展現具體療癒的力量」。³²(圖 15) 然而，更值得研究者關注的問題是，張照堂此種表面上看似荒謬、疏離及尋求逃避的影像，根據他自己的陳述，卻隱含著極其鮮明的臺灣認同意識（其所謂「本土民族意識」），並以「臺灣式」的詞彙界定自己的作品，其理由及定義如下：

描述這裡的人民，尤其是庶民的生活困境及矛盾，各種人求生、過生活、參與事件，還有臺灣式的景觀、姿勢、感覺，各種因素影響下人的生活／面貌。³³

長久而嚴峻的思想控制與集會、言論自由剝奪，造成臺灣戰後社會、文化發展處於近乎「貧血」的停滯狀態，所有對社會、政治、族群及自我的介入、詮釋與批判，受到前所未有的絕對性壓抑。甚至迄於現今，無所不在的「去日本化」及「再中國化」的「政治正確」倫理，造成「任何涉及『臺灣』的史料整理，總會碰上政治禁忌」³⁴的困境，以及臺灣現代文化發展的極度窄化與偏頗，即便是當時盛行一時、最

32 龔卓軍，〈起咒的姿勢——張照堂與攝影主體性的追尋〉，《現代美術》170（2013.10），頁 61-64；莊育振、陳明賢，前引文，頁 44。

33 張照堂口述，焦雄屏訪問整理，〈沉思的視野——訪問張照堂〉，《雄獅美術》183（1986.5），頁 99。

34 許綺玲，〈臺灣攝影與「中國」符號初探——在不在：符號在哪裡？「中國」在哪裡？〉，收錄於《他者之域——文化身分與再現策略》，劉紀蕙編（臺北：麥田出版社，2001），頁 136。

為前衛的「抽象主義」文藝風潮，今日看來，只不過是一種皮相模仿，且與生活現實沒有直接關聯的「類西方」文化現象而已。³⁵ 包含攝影在內的主要藝術形式，長久以來，缺乏言論思想表達之自由、對現實之逃離、批評論述主權淪喪的結果，正反映出戰後歷史幾近空白、自主意識空洞化的失語狀態。

在攝影方面，1953 年在臺北復會的「中國攝影學會」，迄於 1980 年代，其所代表的沙龍風格（或稱「畫意攝影」，Pictorialism），因為「政治正確」而獲得甚多的資金補助，成為當時臺灣攝影界一枝獨秀的主流。³⁶ 代表者郎靜山以中國畫構圖，尋求傳統畫論中的美學標準，強調「氣韻」及詩畫合一等文人畫畫境的模擬再現。（圖 16）然而，此種以維護「中國文化正統」為出發點、「反映刻板詩趣」及脫離臺灣現實社會參與的情況，其介乎「仿歷史化」與「去現實化」的矛盾，造成與臺灣在地歷史、社會的極度斷裂，已成為日後最為人所詬病之處。與此相對，1970 年代，在時間上，與具有「反威權的欲望投射」、「尋找心靈解放及與真實面對自我」³⁷ 時代意義的現代攝影相平行的紀實攝影，如阮義忠、關曉榮（圖 17）、何經泰（圖 18）及王信等人，其後開始以更直接面對土地、接近社會底層的視角，進行田野調查或「人道式」的視覺探索，一方面紀錄無所不在被他者化的現實「廢墟」，揭露社會及環境長久存在之矛盾，藉

35 蕭瓊瑞，《戰後臺灣美術史》（臺北：藝術家出版社，2013），頁 88。

36 吳嘉寶，〈攝影文化的形成與價值判斷的賦型〉，《現代美術》74（1997.10），頁 33-39。

37 林志明，前引文，頁 78。

以喚醒集體性的在地關注；另一方面，則透過鄉土、人民意象的在地視覺化過程，重構影像物質與歷史記憶，藉以對「臺灣」邊緣處境的問題提出質疑。³⁸

1980年代末期至90年代期間，由於臺灣社會愈趨向於民主化，掙脫極權監控及反思臺灣價值的思想轉變，對臺灣攝影亦產生巨大影響。攝影界對過去塵封已久的政治禁忌（如二二八事件，圖19）、階級不公及社會的集體鈍感等現象（圖20），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」，更使其因而成爲一股強大的「社會改革的力量」。³⁹

四、結論：從失憶到復憶——臺灣歷史語權的復歸

自1990年代以來的二十餘年間，老照片的持續「出土」、整理與基本史觀建構之結果，或許可以支撐一個所謂「已逐漸勾勒出一個輪廓分明的臺灣攝影史圖像」的說法，然而，這些被視爲「見證了長久之間囿於歷史因素有意被掩沒遺忘的過去」⁴⁰的歷史照片，長久之間，已多半失去其原有的時空脈絡及物質性機能，所謂「被掩沒遺忘

38 1980年代以來，隨著政治箝制的鬆動及解嚴時代的來臨，以關懷弱勢、關注族群平等及社會正義為出發點的「人道攝影」逐漸流行，其中，由陳映真先生創辦的《人間雜誌》可謂最重要之推手，參閱莊育振、陳明賢，前引文，頁45-47；郭力昕，〈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〉，收錄於《影像研究·藝術思維》，臺北市立美術館編（臺北：臺北市立美術館，2007），頁33-79。

39 林志明，前引文，頁79。

40 許綺玲，〈臺灣攝影與「中國」符號初探——在不在：符號在哪裡？「中國」在哪裡？〉，頁135。

的過去」，將如何透其影像敘事意義的再解讀，跨越長期空白、失效及身分模糊的現狀，而被如實地復原？

進入現代化迄今的臺灣社會，長久處於難有交集的國族、身分、記憶及認同上的差異，亦反映在歷史研究之上，現今的攝影史研究者，已然認為「臺灣攝影應有自己的歷史，有別於中國攝影史，也不包含於中國攝影史」，中國只不過是一個「相對立的、作為比較對照的、尋找關係點的、時而明顯時而隱藏的他者角色存在」⁴¹，並開始型塑以臺灣為歷史「主體」的觀點。⁴² 今日，中國已被視為一種相對「他者性存在」的說法，顯示以臺灣自身作為主體價值、論述核心的思想轉變，促使過去被國家政治暴力刻意遮掩、剝奪、遺忘的歷史語權，得以重新被奪還。

從 19 世紀以來的百餘年間，臺灣作為西方、日本及中國等三大帝國的霸權侵略對象，已長久失去自身對歷史進行論述、批評與主體觀照的能力，然而，隨著後殖民時代身分認同思想的啟蒙，找到其回歸歷史、土地現實的可能。不論如何，攝影作為斷裂、扭曲、湮滅歷史的彌補及導正材料，透過對其「見證」歷史的物質性及影像敘事意義的不斷解讀，臺灣近現代歷史主體自身「在」與「不在」的複雜演變軌跡，將得以再次被顯影

41 同前註，頁 136。

42 周文等，〈臺灣攝影之發展座談會記錄〉，《臺灣美術》12：3（2001.12），頁 47，康台生發言。

圖 錄：

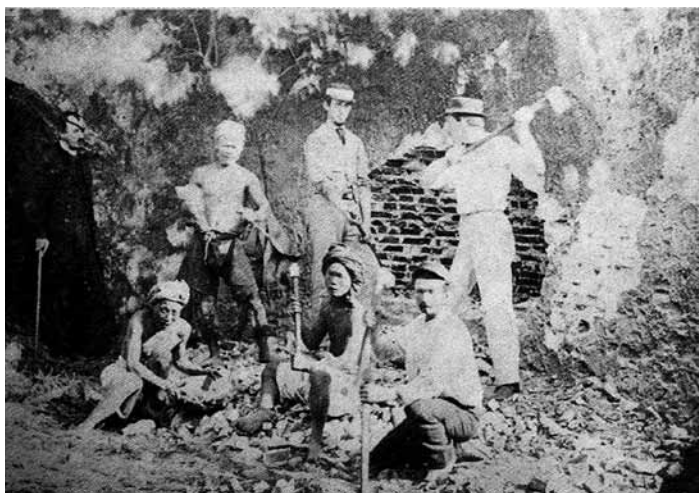


圖 1 St.-Julien Hugh Edwards 攝，挖掘熱蘭遮城的美國領事李仙得將軍（General Le Gendre, 後排左一）等與臺灣工人，約 1869 年拍攝。

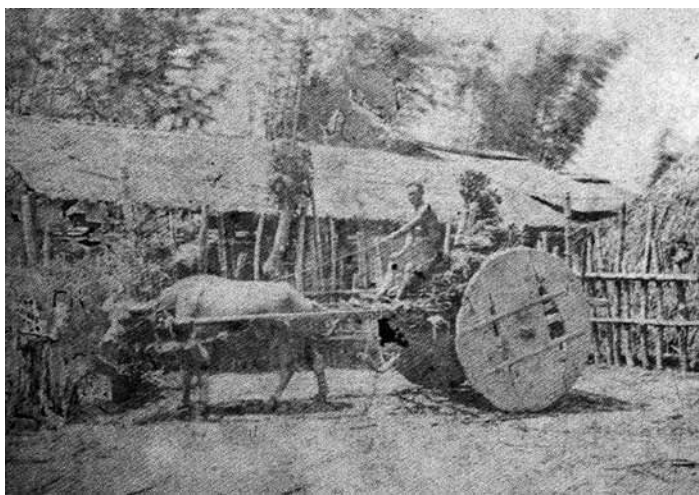


圖 2 St.-Julien Hugh Edwards 攝，臺南府糖廠載運甘蔗之板輪車，1865-1871。



圖3 John Thomson, Mountain pass on the island of Formosa, *John Thomson: Life and Photographs*, Thames and Hudson, 1985.

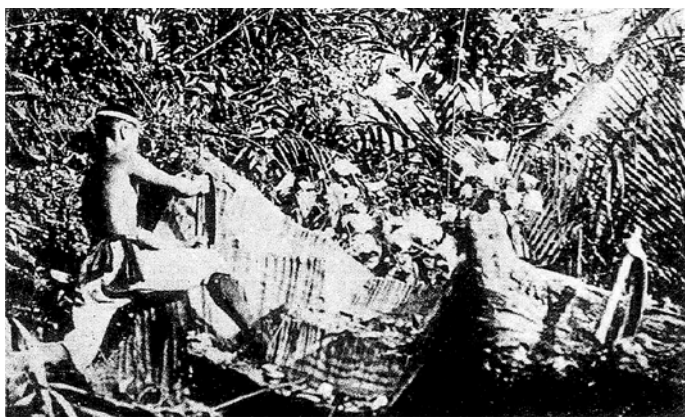


圖4 John Thomson 攝，荖濃溪畔平埔族生活景象，19 世紀。



圖5 馬偕博士（前排左一）帶學生為民衆拔牙，19世紀。



圖6 攝影者不詳，臺灣原住民，收錄於《臺灣寫真帖》，1920年出版。



圖 7 松村寫真館攝，女性婚紗照，
楊文明提供，1920 年左右。



圖 8 蘇福枝攝，吳鶴輝肖像，
臺南藝術寫場，1937。



圖 9-1 肩扛相機腳架的林壽鎰，
攝於桃園，1936。



圖 9-2 彭瑞麟「亞圖廬（Apollo, アポロ）寫場」。



圖 10 彭瑞麟攝，靜物，亞圖廬寫場，1930-40 年代。



圖 11 林壽鑑攝，人像（二次曝光剪影的效果加上人物描寫），1943。

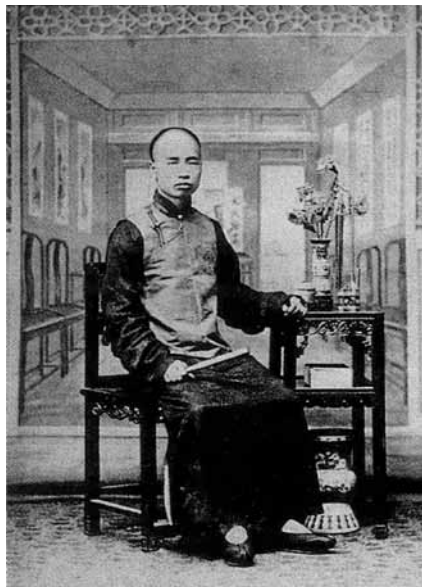


圖 12 攝影者不詳，陳應中肖像
(畫像式攝影)，香港，1900。



圖 13 林壽鑑攝，肖像（被攝影者自己主張打扮成鄉下人裝扮），1939。



圖 14 張照堂攝，五指山上，新竹，1962。



圖 15 郭英聲攝，草，臺南，1994。



圖 16 郎靜山攝，曉汲清江，1934。



圖 17 關曉榮攝，尊嚴與屈辱——蘭嶼，1987。



圖 18 何經泰攝，都市底層——李全興，1990。



圖 19 何經泰攝，白色檔案——陳柏淵，1991。



圖 20 吳忠維攝，布農族青年蔡善理之死，1988。

參考書目

(一) 中文論著

王品驊，《臺灣當代美術大系 媒材篇 攝影與錄影藝術》，臺北：行政院文化建設委員會，2003。

王雅倫，《光與電——影像在視覺藝術中的角色與實踐（1880-2001）》，臺北：美學書房，2000。

何鎬主編，《臺灣殖墾時代臺灣攝影紀事（1895-1945）》，臺北：武陵出版社，1990（再版）。

吳嘉寶，〈攝影文化的形成與價值判斷的賦型〉，《現代美術》74，1997.10，頁33-39。

吳嘉寶，〈讓我們的攝影文化起步——從百年臺灣攝影史料的整理談起〉，《雄獅美術》183，1986.5，頁72-85。

周文，〈以歷史的眼光鳥瞰臺灣攝影的發展〉，《臺灣美術》11：4，1999.4，頁74-82。

周文等，〈臺灣攝影之發展座談會記錄〉，《臺灣美術》12：3，2001.12，頁43-52。

林志明，《複多與張力：論攝影史與攝影肖像》，臺北：田園城市文化事業公司，2013。

國立歷史博物館編輯委員會編，《回首臺灣百年攝影幽光學術研討會論文集》，臺北：國立歷史博物館，2003。

張美陵，〈從風格到文化：攝影史學研究問題〉，《現代美術》155，2011.4，頁18-33。

張照堂，〈光影與腳步——臺灣寫實攝影發展報告〉，收錄於《臺灣攝影年鑑綜覽》，臺灣攝影年鑑編輯委員會編，臺北：原亦藝術空間有限公司，1998，頁1-33-1-55。

張照堂口述，焦雄屏訪問整理，〈沉思的視野——訪問張照堂〉，《雄獅美術》183，1986.5，頁 93-100。

莊育振、陳明賢，〈他者之眼——臺灣攝影紀實發展之文化背景初探〉，《臺灣美術》87，2012.1，頁 32-48。

許綺玲，〈重探 V-10 昔日展的幾個「現代」身影〉，收錄於《回首臺灣百年攝影幽光學術研討會論文集》，國立歷史博物館編輯委員會編，臺北：國立歷史博物館，2003，頁 94-113。

許綺玲，〈臺灣攝影與「中國」符號初探——在不在：符號在哪裡？「中國」在哪裡？〉，收錄於《他者之域——文化身分與再現策略》，劉紀蕙編，臺北：麥田出版社，2001，頁 135-175。

郭力昕，〈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〉，收錄於《影像研究·藝術思維》，臺北市立美術館編，臺北：臺北市立美術館，2007，頁 33-80。

郭力昕，〈執著與叛逆的味道——攝影的七〇年代〉，《書寫攝影——相片的文本與文化》，臺北：遠流出版公司，1998，頁 29-36。

陳傳興，〈鏡土回望——談「人與土地」兼憶 70 年代臺灣攝影創作環境〉，《雄獅美術》195，1987.5，頁 66-70。

陳傳興，《銀鹽熱》，臺北：行人文化實驗室，2011。

黃明川，〈臺灣攝影史簡論〉，《臺灣史料研究》7，1996.2，頁 3-18。

蕭瓊瑞，《戰後臺灣美術史》，臺北：藝術家出版社，2013。

賴志彰，〈寫真相片作為一種意象與語言——談日據時期的臺灣攝影寫真發展〉，收錄於《臺灣攝影年鑑綜覽》，臺灣攝影年鑑編輯委員會編，臺北：原亦藝術空間有限公司，1998，頁 1-64-1-72。

簡永彬，〈尋找臺灣攝影文化的歷史座標——「創造時代映像攝影傑作」〉，收錄於《臺灣攝影年鑑綜覽》，臺灣攝影年鑑編輯委員會編，臺北：原亦藝術空間有限公司，1998，頁 1-83-1-91。

龔卓軍，〈起咒的姿勢——張照堂與攝影主體性的追尋〉，《現代美術》170，2013.10，頁 60-65。

Barthes, Roland (羅蘭·巴特) 著，許綺玲譯，《明室 攝影札記》，臺北：臺灣攝影工作室，1997。

Benjamin, Walter (華特·班雅明) 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，臺北：臺灣攝影工作室，1998。

Dyer, Geoff 著，吳莉君譯，《持續進行的瞬間——談攝影及其捕捉的心靈》，臺北：麥田出版，2013。

Freund, Gisele (吉澤爾·弗倫德) 著，盛繼潤、黃少華譯，《攝影與社會》，臺北：攝影家出版社，1990。

Rothstein, Arthur 著，李文吉譯，《紀實攝影》，臺北：遠流出版公司，2004。

Sontag, Susan (蘇珊·宋姐／桑塔格) 著，黃翰荻譯，《論攝影》，臺北：唐山出版社，1997。

van der Aalsvoort, Lambert 著，侯淑姿譯，“The Quest for Taiwan’s Earliest Photographs,” 收錄於《回首臺灣百年攝影幽光學術研討會論文集》，國立歷史博物館編輯委員會編，臺北：國立歷史博物館，2003，頁 76-93。

(二) 西文論著

Lemagny, Jean-Claude and Andre Rouille. *A History of Photography*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1987.