

影像政治與台灣¹

郭力昕

本文剖析台灣影像文化的發展，如何由七十年代叛逆攝影中透視的人文精神，轉變成今天主流電視電影以至紀錄片均充斥着的溫情感傷主義。感傷主義的作品，取材溫馨、感傷、或勵志的故事和敘事方式，然而卻是去政治化的人道主義關懷。作者指出，感傷主義的出現，一方面受全球化影響，另一方面則與台灣島嶼文化的歷史脈絡相連；而主流紀錄片的去政治化現象，只會令統治者的權力、及服務於其利益的意識形態更鞏固。

郭力昕，台灣國立政治大學廣播電視學系副教授。研究興趣：攝影理論、影像與政治、紀錄片文化研究、視覺媒介批評。電郵：lhkuo@nccu.edu.tw

Text Image

Visual Politics and Taiwan

Li-Hsin KUO

Abstract

This essay examines how visual culture has changed from the humanism of the rebellious photography in the 1970s, to the sentimentalism as expressed on television, in films and even documentaries produced in recent years. These sentimental programs are humanistic but apolitical. The rise of sentimentalism is global, yet connected to the specific historical context of Taiwan. Mainstream documentaries and their sentimental images, the author argues, are apolitical and serving the interests of the *status quo*.

Citation of this article: Kuo, L. H. (2012). Visual Politics and Taiwan. *Communication & Society*, 20, 183–196.

Li-Hsin KUO (Associate Professor). Department of Radio and Television, National Chengchi University, Taiwan. Research interests: photographic theories, images and politics, cultural studies on documentary film, visual media criticism

郭力昕簡介

英國倫敦大學 Goldsmiths 學院媒體與傳播系博士，現任國立政治大學廣播電視學系副教授。曾任《人間》雜誌圖片主編，《中時晚報》媒體評論專欄作者，年度新聞攝影獎、紀錄片競賽、國藝會「視聽媒體藝術類」與「國家文藝獎」（電影類）、「華語電影金馬獎」、「台北電影獎」等各類評審委員，並自 2003 年起擔任「台北電影節」諮詢委員迄今。著作包括《電視批評與媒體觀察》、《新頻道：電視·傳播·大眾文化》、《書寫攝影：相片的文本與文化》等。

影像政治，必然跟文本生產的社會脈絡有關。而台灣的影像文化，從主流電影、電視以至紀錄片，大多數在去政治化的脈絡下，帶着程度不同的溫情的感傷主義。從題材選取到表現手法，台灣的影像作品經常呈現一種提供大量溫馨、感傷或勵志的故事和敘事方式。然而，感傷的背後卻欠缺對問題深刻的反省或批判。結果即使本質上應具有政治性的紀錄片，亦常常只淪為消費的視覺符號。

攝影的沙龍畫意文化透露的文化政治背景

去政治化的影像文化，早在上世紀五十年代的攝影文化中已經有跡可尋。1950年代到1985年代中期，是台灣社會受到高度政治控制與思想鉗制的三十多年。蔣政權的右翼反共思想，與蔣介石深受日本士官訓練影響的軍國主義、窮兵黷武、與軍事化教育，讓台灣人民在這個漫長的年代裏，從身體到精神都備受壓抑。除了反共話語之外的一切政治言論或進步思想，俱屬禁忌；所有涉及社會現實之反映或再現的藝術表達形式，皆無空間。

這樣緊張、低迷的社會空氣裏，當時主流的攝影實踐，只有兩種：一是作為官方喉舌的、歌功頌德粉飾太平的新聞照片，另一則是唯獨容許在民間操作的「沙龍攝影」。前者沒有一般人能隨意進入的實踐機會，更不必談反映真實社會的新聞自由空間。後者則由順從並配合國府藝文政策的早期著名攝影前輩郎靜山主導，將沙龍畫意的休閒業餘攝影，推廣為民間攝影文化唯一被認可的方向；若稍微將鏡頭對準比較寫實的農村景觀或類似之真實生活題材，必遭到壓制。

國民黨政府的這項媒體與藝文政策，有其特定的歷史背景。蔣介石與他帶領的國民黨政權，在大陸與共產黨的內戰中落敗，於1949年撤退到台灣後，並不反省他們在中國大陸的政治腐敗，只將其慘敗經驗，歸諸自己的宣傳和思想工作不如對方。因此，當蔣政權落荒台灣後，即立刻嚴格管制媒體的經營，並抓緊一切可能產生思想與批判意識的各種藝術形式與教育機制，進行嚴厲的檢查與控制。在藝術方面，舉凡文學、戲劇、通俗音樂、電影、漫畫、攝影等等特別適合反映現實社會、進行政治批評的創作形式，都納入滴水不漏的檢查機制裏。

至於在創作題材上，若不對當時的政治獨裁者蔣介石歌功頌德、宣揚反共意識與愛國情操、或懷念神州大陸故土，台灣當時的創作者，起碼也要將藝術導入不食現實煙火的、抽象的、或各類形式主義的路徑，不允許看到現實社會裏農民勞工的貧困生活，或底層社會的真實景象，以及當時蘇聯與中共擅長的各種來自生活現實的寫實主義題材。

跟着國民黨政府逃到台灣的攝影先行者之一郎靜山，在他自創的將風景材料溶接拼貼的集錦攝影裏，表現的幾乎全是仿中國古代山水畫情境的畫意攝影，或靜物、人體等脫離現實語境的題材與手法。郎靜山因此受到當政者的歡迎與扶持，成為官方意識形態下欽定的攝影文化之「民間代理人」，以「攝影學會」的組織，和比賽、展覽、認證等各種機制，鼓勵風花雪月的「沙龍攝影」，打壓寫實主義攝影。

六、七十年代的叛逆攝影與人文精神

不過，六、七十年代的台灣仍有一班反叛時代之政治壓迫氣氛的攝影師如張照堂、王信、梁居正、謝春德等，其中以張照堂最有代表性。張的影像，總展示着強烈的超現實感、荒謬劇場、疏離觀點、甚至殘酷美學。這種方格雖然某程度上反映了1960年代以來台灣藝術爭相學習的西方現代主義思潮和藝術手法，然而在當時困頓的政治與文化環境，極力捕捉現實中的荒謬疏離，其實是藝術家對自己的誠實，也是一種試圖掙脫苦悶的抵抗與救贖之道。

例如，張照堂就其故鄉板橋，以及在板橋鎮裏的江子翠、浮洲裏，或遠眺的觀音山，拍了一系列「無頭」年輕男子的身軀、失焦模糊的兒童的臉、如鬼魅般冒出鏡頭前、立於稻田之中或裸身之上、浮現於布幔後、閉鎖於塑膠袋內的怪異頭臉。這些鬼魅，不單映照並宣洩着張之抑悶不安的藝術精靈，也可以是台灣社會在那個時代裏，身體和欲望沒有出口、靈魂和思想無路可逃的黑色共同印記。

1970年代以後，張的作品卻開始出現一種非常厚重、溫暖、素樸之人文精神的流露與確認。在1983年名為「恩寵與寬容」的個展裏，展示的是令人如沐春風的老人與童顏，有田間騎牛的兒童、街頭的算命先生、笑容專注玩着撲克牌的戲班子成員和面容哀戚的燒冥紙婦人等等。這種人民精神轉向，與當時台灣文藝領域的其他發展息息相關。那時，台灣的政治與思想控制雖然依舊嚴厲，但是來自民間的政治反對聲音，和重新認識現實社會與本土文化的渴望，已經通過一些勇於突破現狀者的召喚，和他們在媒體上的發聲，開始啟蒙了社會、鬆動了政治土壤。在文學藝術上，1970年代中後期在報紙和雜誌上進行的

「鄉土文學論戰」、《夏潮》雜誌、與當時《中國時報》的「人間副刊」等事件、運動與媒體，開啟了對於本土文化、現實生活題材、和寫實主義攝影等的討論。

當代台灣紀錄片的溫情感傷主義

1980年代的台灣，延續七十年代開始萌芽的人民精神。當時文化活動、社會力蓬勃發展，獨裁統治下壓抑的情緒話語、想要創作、想要改變，集體的社會情緒像火山爆發，小劇場是這時候的一個指標；而紀錄片亦因為台灣政治反對力量的出現及各種的政治抗爭活動的背景下變得越來越重要。

但到1990年代，台灣寫實主義風格的藝術形式開始有些委縮。有些藝術人參與到政治場域裏，直接搞社運，整體社會也受到全球化的影響。有線電視、荷里活電影、與其他流行文化形式，把社會能量吸到不行動的消費裏，消解了很多創作能量。商業主流的藝術形式進到台灣來，流行文化稀釋掉了許多有創作企圖的藝術人，加上電影創作需要有票房，環環相扣的原因下，解嚴了之後，藝術創作的能量趨緩。當然，族群矛盾的政治內耗也影響藝術創作。

結果，在本質上具有政治性的紀錄片，在廿一世紀，於許多主流紀錄作品裏亦變成去政治、氾濫溫情的感傷主義的視覺消費商品。紀錄片的政治，簡單的說，就是在任何題材裏，要提供觀者對生活周遭或更大範圍之世界的問題意識、或脈絡性理解與認識。這個理解與認識，當然必須離開只是提供事物表像的真實、或淺層廉價的感動情緒。用蘇珊·桑塔格的話來說，即「理解(understanding)這件事，必須從不接受這世界的表面樣子開始。一切理解的可能，都根植在這個說『不』的能力上。」(《論攝影》)。

當然，台灣也有不少紀錄片描述國民黨白色恐怖時期的政治壓迫、日治時期的台灣社會、國家與勞工間的糾紛、環保議題、性別政治、同志權益、原著民的身份及文化主題性等議題，但它們大多是非主流的紀錄片。至於在有線頻道播出或在電影節中獲獎的紀錄片，即

使題材本身具有政治性，但導演常傾向把議題變成個案或私人領域的事件的處理。

吳乙峰導演以921地震為題材的《生命》就是其中一個例子。影片選擇幾個遭遇令人不忍的人物個案，當做觀眾的感動與砥勵材料。裏面四組對象，有一組甚至是幾乎全家皆亡的悲慘情境；訪談的提問不可避免的會觸及被攝者的不堪情境與情緒，而使觀者不得不跟着掉淚（雖然我相信導演為避免灑狗血、可能已將受訪者哭得更慘的一些畫面捨棄了）；然後，導演要求幾位拍攝對象寫給罹難家人的信，也是影片最後創造的一場「感動設計」。

紀錄地震災難的角度，當然不只一端；拍攝災難中受害者的辛苦生命與韌性，作為觀者深刻認識生命之複雜、與取得勇氣的來源，一樣有價值。但是，遭遇各不相同的生命情境，不能被簡化、齊一化的理解，否則會是另一種失之輕率、廉價的對待（他人）生命的態度，並有可能造成剝削。

對已經遭逢巨大不幸的人，紀錄者與攝影機的進入，不論表現了多少的體貼與協助意願，都同時也必然是一種闖入者與打擾者。但片中種種的設計，彷彿都是為了滿足觀眾受感動的期待。

蘇珊·桑塔格在「旁觀他人之痛苦」（麥田）裏，論及戰爭攝影創造了一種「虛幻的共識」，也就是當觀者震驚於這類題材的影像，他們遂自我正義的譴責照片中呈現的殘酷；之後，又紛紛移轉到其他的注意上。她說，「當觀看主體在凝視他人之痛時，這主詞絕不能理所當然的稱之為『我們』。」也就是說，觀看別人的傷痛時，觀者不需急着要匯聚出一種閱讀上或情緒上的一致經驗與反應方式（例如「同聲譴責」，或「集體落淚」），而形成一群虛矯的「我們」。

1999年的九二一地震，與紀錄片中的「生命」經驗，則在台灣生產了一種「感動的共識」：九二一災後，社會上的愛心論述大盛行，全國的眾多倖存者，在集體的罪惡感之中紛紛捐款賑災；五年後「生命」的觀眾看片之際，又一次集體的流淚、感到罪惡，爭相呼喊「我們能做些甚麼」。當影像節慶與集體感動的儀式結束時，想「做些甚麼」的「我們」，是否又將很快的離開這些生命故事轉到其他的感動事件、或各自的重複生活軌道之中？

去政治化的人道關懷

除了感動，台灣主流紀錄片的另一個特點就是去政治化的人道關懷。吳乙峰在1990年以白化症者及其家庭為題材的《月亮的小孩》，可以說是奠立台灣主流紀錄片人道主義的一個里程碑。影片紀錄了白化症患者如何努力追尋正常生活，以及極力防止下一代受到歧視的訊息。觸碰敏感的議題是可敬的，但那種以人道關懷出發，及用情緒牽引觀眾的手法，卻對台灣的紀錄片發展有很大的影響。

《無米樂》雖然不是直接受《月亮的小孩》影響，但也是台灣紀錄片人道主義的另一個經典作品。《無米樂》記述南台灣四位年邁的米農，側寫他們在提供極少生計的稻田裏終生的辛勞。導演顏蘭權與莊益增採取人道關懷的角度，以如畫的光線和很好的攝影紀錄這些農民，讓主角們及其生活哲學平易近人。這部兩小時的紀錄片，以人道、感性筆觸展示並歌誦農民的勞動，他們和土地以及農村經濟的關係，比較是道德的而非專業的。他們雖令人敬重，但作為當代台灣嚴重而複雜之農業問題的代表，卻大抵是個過於窄化認識的再現。該片在試映期間的評論又一致性地正面，稱讚它對正從台灣社會消失的末代手工農民的禮讚，是可敬的努力。導演希望喚起大眾對於台灣農業惡劣狀況的認識，結果製作出一部大抵只引出觀眾對形象被浪漫化了的老農的浪漫式懷舊影片。《無米樂》以對人物的興趣作為紀錄的取徑，但如同《生命》，它們都因為把最多的興趣放在人物，程度不同地犧牲了背後更複雜而迫切的現實。

這種散播人道主義關懷的紀錄片美學，在各種資源對於紀錄片製作的支持下繼續擴散。楊力州導演於2007年放映的《水蜜桃阿嬤》就是另一個例子。影片紀錄一個在遙遠山區生活的原住民，如何在其兒與媳因貧窮及債務的問題自殺後，靠種水蜜桃獨力苦養五個孫子的故事。影片上映後，引起社會極大的爭議。其中最一點是影片完全缺乏對事件背後反映的社會(不)公義的討論與反思。只要作者知道原住民在漢人移民台灣後、以至日殖時期與之後的漢人政府統治裏如何被對待，就不發現水蜜桃中的阿嬤及其孫兒的命運不過是台灣對原住民人權結構性剝削的另一個例子。偽人道主義的關懷，不單掩飾社會的不

公義，甚至是一種鞏固。

島嶼文化的歷史脈絡

台灣主流媒介以至紀錄片泛濫的感傷主義與去政治人道關懷，並不只是一種特定的敘事形式；它實際上反映了當代台灣社會集體的思維方式。更準確地說，感傷主義的紀錄片是對這種集體情意結的再生產。八十年代末期，台灣高度壓縮的民主化進程，實質上沒有為台灣人民帶來太多對民主及政治更深層的認識，亦沒有讓人民普遍地更積極參與政治。90年以後台灣的政治，大體上變成藍綠二營的選舉爭奪，而民主則簡化成為選舉。不停的選戰，造成各種由集體狂熱、互相仇恨到政治冷感及假像的狀態。同時，全球消費的文化，亦窒礙了八十年代末期在文化、藝術的各種活力。台灣一直以來在國際間被孤立的處境，更造成台灣人的集體悲情意識。認為自己是國際孤兒的心態，使台灣人長期處於自憐的狀態。他們缺乏量度事情的尺度，輕易把情緒放大。

於是，台灣出現了吊詭的現象：一方面，政府、政客、媒體、大眾均對內部的政治及族群糾紛表現狂熱的狀態，但這種狂熱只局限於對議題簡單的詮釋，以及二分化政治局面下的忠誠。結果，社會上沒有對議題進行嚴肅、理性的討論。

另外，台灣是一個移民社會。移民為台灣的經濟發展帶來靈活的發展，但其公民結構卻未能跟上。一方面，台灣人民歷史記憶的缺乏、中國大陸的軍事威脅、以及一個不確定的國族身份與未來，亦使得台灣人發展一種務過於現實及機會主義的集體意識。另一方面，台灣又積極引進西方的民主及政黨政治，但台灣的民主進程只發展廿多年，很多方面仍是處於初步的狀態。這種因素的共同影響下，台灣大約至今只發展出一種地域主義內涵的政治文化。

我認為，氾濫感傷主義的台灣主流紀錄片，製造或強化着狹隘的地方主義意識，以及內向、自憐的心態。台灣近三十年來越加變成一個封閉的社會，它有強烈同一化的傾向。人們喜歡互相模仿自我欣賞，對外面世界不大關心。

但在當前台灣新聞越趨娛樂化的形勢下，紀錄片的政治變得更加重要。紀錄片紀錄真實的特性，讓它可以填補由資訊壟斷及新聞商業化、瑣碎化造成的空白。假如紀錄片只流於感傷主義以淺層人道關懷式的情緒或訊息，觀眾便無法從影片裏看清楚問題或現象的根源，結果是對結構性問題更大的漠然與冷酷，而統治者的權力、及服務於其利益的意識形態則會更鞏固。紀錄片是提問的工具，它本質上是基進的。只有去觸碰、揭露、探討複雜的政治社會問題及背後的社會脈絡，或在題材中做相關的提問，與現實進行協商、並從而改寫社會關係，紀錄片才能發揮其真正的作用。



張照堂攝影



張照堂攝影



張照堂攝影



張照堂攝影



張照堂攝影

註釋

1. 本篇文章輯錄郭力昕的文章及對談而成。訪問、整理：香港中文大學新聞與傳播學院周佩霞。

參考文獻

中文部分 (Chinese Section)

- 郭力昕 (2005)。〈當紀錄片成為新的教堂：試論「生命」及其文化現象〉，梁良編，《中華民國九十四年電影年鑑》，台北：行政院新聞局，頁59-63。(原刊於中國時報「人間」副刊，2004.10.12)
- Guo Lixin. (2005). Dang jilu pian chengwei xinde siaotang: shilun "shenming" ji qi wenhua xianxiang. *Zhonghua minguo jiushisi dianying nianjian*. Liang Liang (Eds.). Taipei: Xingzheng yuan xinwen ju. pp. 59-63. (Original 2004.10.12); Rejian fukan. *Zhongguo shibao*.
- 郭力昕 (2009)。〈大音希聲，大象無形：論張照堂與臺灣「現代主義攝影」〉，《美術館》，總第16期(2009年A輯)，上海：同濟大學出版社，頁99-107。
- Guo Lixin. (2009). Dayin xisheng, daxiang wuxing: lun Zhang Zhaotang yu Taiwan "xiandai zhuyi shying." *Meishu guan*. Overall No. 16, (2009 A Issue). Shanghai: Tongji daxue chubanshe, pp. 99-107.

英文部分 (English Section)

- Kuo Li-hsin. (2012). "Sentimentalism and the Phenomenon of 'Inward-looking': A Critical Analysis of Mainstream Taiwanese Documentary." In Sylvia Lichun Lin and Tze-lan Sang(Eds.), *Documenting Taiwan on Film: Issues and Methods in New Documentaries*. London: Routledge (forthcoming).

本文引用格式

- 郭力昕(2012)。〈影像政治與台灣〉。《傳播與社會學刊》，第20期，頁183-196。