

## 視覺社運：艾曉明、卜衛對談

籌劃：馬傑偉\*

統稿：周佩霞\*

### 引言

本期的「視覺·文本」，主題是「視覺社運」。視覺電子媒介的發達，為視覺社運的發展提供一個極為有利的空間。Thompson (1990) 就提出，電視媒介跨越時空傳播及可見性的特性，不單使統治者受制於人們的「監控」，同時對於跨地區社會運動的組織與傳播也非常有效。Thompson 有關視覺媒介「可見性」的分析，精確地說明了視覺社運中再現的權力政治。但是，Thompson 對於電視作為一個特殊、以中介式準互動 (quasi-mediated interaction) 推動的公共領域的論點，則首要建立在民主社會制度的基礎上。當一個社會的大眾媒介空間受到政府嚴密監控時，視覺社運中有關再現權力的爭鬥方式與渠道都跟民主社會有所不同。本期的視覺社運，就特別邀請了兩位在中國內地非常活躍的視覺社運學者艾曉明與卜衛，跟我們分享視覺政治與中國社會的關係。

本期的視覺社運由兩大部份組成。第一部份是卜衛與艾曉明發起及參與的視覺社運項目的圖片選輯。第二部份是兩位學者的對談。對談又分三部份。第一部份是「視覺再現的權力」，這一部份連接視覺社運圖輯，兩位學者跟我們闡釋她們及弱勢社群如何運用不同方式的視覺文本如展覽、話劇、錄像等，獲得賦權。她們的闡述，一方面展現

---

\* 馬傑偉是香港中文大學新聞與傳播學院教授並為本刊編輯，周佩霞是香港中文大學新聞與傳播學院博士候選人。

了視覺的直觀可見性作為權力角力核心力量的普遍性，另一方面，這些在中國非主流媒體出現的多種視覺社運文本，又隱示着視覺社運在威權政府管治的社會脈絡下的特殊性。第二部份的對談「視覺社運與中國社會」，就是兩位學者對於視覺再現理論如何扣連在中國社會特殊脈絡的反省。對談的最後一部份「視覺社運與社會科學」，則把視覺再現權力的討論引伸至學者跟再現主體的關係以及主體性的問題上。這三部份的「視覺社運」探討，共同拼合「視覺文本」如何作為社會科學方法，視覺文本理論的社會脈絡性與及視覺社運作為理論與現實對話的超文本意義。

## 艾曉明教授及卜衛教授簡介

艾曉明，1987年底畢業於北京師範大學，文學博士。先後在香港嶺南大學、香港中文大學、美國南方大學、英國桑德蘭大學、英國西敏大學、加拿大John Abbott學院做過訪問研究。2008年退休前為廣州中山大學中文系教授，返聘後依然從事博士生指導工作。

2003年艾曉明創立中山大學性別教育論壇專案，2004年，艾曉明創辦中山大學性別教育論壇影像工作室，並與獨立製片人胡杰開始合作。工作室的宗旨是運用新媒體技術，製作有關公民特別是婦女維權的紀錄片，支持旨在推動變革的公民行動。

艾曉明的紀錄片作品有《天堂花園》、《太石村》、《中原紀事》、《關愛之家》、《開往家鄉的列車》等。《關愛之家》獲2008年香港華語紀錄片節長片組亞軍獎項，《太石村》、《中原紀事》、《關愛之家》入選2008年法國巴黎SHADOW中國獨立影像展。《開往家鄉的列車》入選2009年北京首屆打工者藝術節、2009年香港華語紀錄片節和香港第六屆社會運動紀錄片展。艾曉明的作品在國外多所院校都有收藏，並被用於有關當代中國社會文化以及性別的研究課程。2008年艾曉明應邀在美國哥倫比亞大學、密西根大學等13所院校放映了自己的作品。

卜衛，1989年中國人民大學法學碩士。現任中國社會科學院新聞與傳播研究所研究員，中國社會科學院研究生院新聞系教授和博士導師。先後為美國加州大學聖地牙哥分校(2000)、美國夏威夷大學(2005-2006)、北歐亞洲研究所(2003, 2004, 2005)等地的訪問學者。已出版六本著作和大量著述。主要研究領域為：發展傳播學；兒童與青少年的媒介/ICT使用及其亞文化的形成與傳播；女權主義媒介研究；ICT與社會發展；媒介素養教育以及傳播學研究方法等。卜衛目前的研究工作集中於兒童/移民的底層傳播運動研究，其內容包括改善公共健康、抗擊愛滋病、減少針對婦女和兒童的暴力、反對針對婦女兒童拐賣、發展草根文化以及促進媒介素養教育等。在研究生院新聞系教授傳播與發展、社會科學研究方法、媒介與性別等課程。自1999年起承擔聯合國兒童基金會傳播/兒童保護/抗擊愛滋病/女童發展等專案、聯合國婦女發展基金的性別專案、UNDP的性別與發展項目、聯合國愛滋病規劃署的性別與愛滋病政策專案、世界銀行等機構的抗擊肺結核專案、國際勞工組織的反對人口拐賣專案等研究、培訓和撰寫教材等工作。

卜衛也一直在傳播賦權領域從事大量的實踐專案。傳播賦權的群體包括移民勞工、被拐賣的婦女、少數民族、農村兒童和青年愛滋病感染者等。目前為「北京工友之家」、「在行動」等NGO的顧問。從2001年以來，卜衛和她的研究生一起建立和發展了中國法學會反對家庭暴力網站，並從1997年以來，為發展專案和NGO進行了約200多場的有關人權、反對針對婦女和兒童的暴力/拐賣、性別平等、兒童權利、媒介監測、愛滋病預防與干預、NGO組織的傳播宣導等主題的參與式培訓。

## 「移民、傳播與賦權」

全國各地會有這樣的展品。視覺是有力量的。你不用用文字去想，你就看。

### 展覽



圖1：打工藝術文化博物館綜合展廳展品——暫住證



圖2：打工藝術文化博物館綜合展廳展品——試用證



圖3：打工藝術文化博物館實物展廳展品——烤羊肉串攤爐



圖4：打工藝術文化博物館實物展廳展品——模擬出租房

## 錄像



圖5：《順利進城》

## 攝影及繪畫



圖6：09年暑假皮村攝影小組作品



圖7：北京打工子弟繪畫作品

艾曉明導演維權紀錄片圖輯



圖8：《大石村》



圖9：《開往家鄉的列車》



圖10：《關愛之家》



圖11：《中原紀事》

圖片出處

圖1、圖2、圖3、圖4：打工文化藝術博物館網頁：<http://www.dagongwenhua.org.cn/>

圖5：輯自影片《順利進城》

圖6、圖7：「流動心聲」新浪相冊：<http://photo.blog.sina.com.cn/liudongxinsheng>

圖8、圖9、圖10、圖11：輯自艾曉明紀錄片

對談人：艾曉明(艾)、卜衛(卜)

## 視覺再現的權力

視覺社運的核心是再現權力的爭奪，而權力的來源，源自視覺文本的「可見性」(visibility)。大多數邊緣社群，在主流媒體中往往得不到「再現的話語權」；視覺社運就是利用視覺的可見性作為抗爭的工具。透過物件或自身的視覺再現，邊緣社群以主體的身份作自我敘述，從而打破主流媒體對話語權的壟斷，並由此獲得充權。卜衛和艾曉明就分別以「移民、傳播與賦權」的專案及紀錄片《開往家鄉的列車》，為我們展示視覺社運、再現、賦權的關係。

卜：我正在與一個勞工NGO「北京工友之家」合作做一個專案「移民、傳播與賦權」。「北京工友之家」在北京朝陽區的一村子裏，叫皮村，是流動人口聚居區。這裏本地人有1500多人，移民超過5000人，有人說約8000人左右。北京從中心向外推進城市化的過程中，在地理位置上這些移民越來越邊緣化，他們從城裏遷出，住在五環外。在這樣一個移民社區裏，「北京工友之家」開始發展自己的文化，他們建立了打工文化博物館、新工人劇場、工友影院，建有自己的樂隊、劇團，並拍攝自己的紀錄片和電影。他們的影像和其他藝術扎根於移民的生活。我和他們討論過很多有關文化的問題。我們不喜歡移民勞工「融入城市」這個詞。「融入城市」是甚麼意思呢？似乎是他們要拋棄自己的文化，融入「城市文明」，他們就沒有文化或文明的東西嗎？在「融入城市」的過程中，誰是主體，誰會被「融入」？是需要問的問題。我覺得可能相互融合更好一些。在皮村這個社區裏，沒有「融入」的問題，在社區文化活動中心，他們在做的是「融合」，將移民和本地人的文化融合在一起，相互學習。從城市人的角度，移民、外來人口似乎是一個整體，他們學習城市文明就行了，但從移民的角度，他們來自不同的地方，河南、安徽、湖南、江西等不同地區，他們之間也需要相互融合，相互學習。視覺文化是一種再現，從甚麼角度再



現是非常重要的。「北京工友之家」所做的文化項目，就是要強調工人自己的文化。

我覺得他們做得特別好的是他們的打工文化博物館。很多知識份子都在記錄歷史，記錄改革開放30年的歷史。工友們覺得他們自己應該記錄自己的歷史，不應該讓其他人改寫自己的歷史。他們的記錄是以2003年作為打工歷史的重要分期，因為這一年是以孫志剛事件為代價，中國取消了收容制度。他們說，「孫志剛是替我們死的」。展覽展出了各種暫住證、罰款單、外來人員務工證等(圖1、圖2)。每個證件後面都有一個故事，諸如出門沒帶身份證或暫住證被罰款、被送去勞役、被遣送的故事等。我還看到展品中有一個烤羊肉串的爐子(圖3)，這個爐子被沒收了幾次，然後被贖回。後來這個打工者不再烤了，但還捨不得不要它，因為這是他生命的一部分。他花錢將它買回來並送進展館。

全國各地會有這樣的展品。視覺是有力量的。你不用用文字去想，你就看。譬如他們在展覽館裏做了一展廳是他們租住的房屋樣板(圖4)。大概4米5米平方，當打工者來參觀的時候，他們就會與我們算帳，在海淀或在朝陽區，像這樣的房屋會租多少錢。這是他們生活的一個場面。但如果不看到，不會有感覺。我覺得他們就是在記錄自己的歷史。

他們亦製作DV，包括電影、紀錄片、視頻短片和MV等。透過這些作品，你會看到不同的東西。譬如，電影《順利進城》，講述一個農民進城打工過程中的經歷。從城市人的角度，農民進程是一個被城市「文明化」的過程，但從這個農民的經歷來看，這是一個野蠻化的過程，從他下火車，就被騙到黑旅館，找工作遇到黑仲介，工作以後拿不到工錢。我與工友們一起看這電影，在看的過程中，他們會說，這個事情他們經歷過，那個事情他們是怎麼解決的等等。另外一個片子叫做《命題人生》，其實是在用影像討論他們的生活為甚麼如此被動。就像他們在《我們的世界我們的夢想》戲劇中表演那樣，因為生存的需要，他們被動地流動，似乎有一個指揮棒在指揮着他們。工人導演們說，《順利進城》反映的是我們進程「不順利」，《命題人生》是想說我們的人生應該不要被



「命題」，我們希望和其他人群一樣，有機會對自己的生活作出選擇。

另外的視覺項目是他們的照片專案。他們組織流動兒童去照他們的生活。主流媒體對流動兒童的生活有很多誤解，通常被報導成比較可憐的樣子，怎樣接受別人的幫助。但從照片來看，雖然他們的生活很艱苦，教室很破舊，要經常經歷家人的分離的痛苦，但他們是很有主體性的。他們的圖畫和照片表現了他們積極樂觀、尋求改變的願望和夢想。但你不看，就不會知道這種形象（圖6、圖7）。

艾：早前我參加了兩岸三地紀錄片巡展，放映了2008年完成的《開往家鄉的列車》。影片拍的是廣東的打工者回家鄉的故事，這些返鄉之路是多麼艱辛漫長和兇險。

在影片的討論會上，我跟同學們說，春運問題年年如是，買票上車很不容易。單看新聞報導，難以體會打工者的經歷。在《開》片你卻可以看到，工人不是每年都可以回家，他們往往需要用好幾年的時間，賺夠了錢才能回家。但是，只要他們下了決定回家，生死都擋不住。我希望用影像把這種狀態能表達出來，引起人們思考：為甚麼回家的路那麼難？我們的城市管理部門，為甚麼不能滿足工人回家這個最基本的人性需求。

我今年還是看到火車站同樣的情形，總有一些離鄉的工人，永遠回不了家。意外、悲劇、交通事故、翻車，人頭洶湧，不知道下一個受難者是誰。

中國慶祝改革開放30年，但這30年用了多少民工的生命代價，這個社會的財富之下，埋藏了多少萬根工人的手指、殘肢；有多少離鄉背井的思念？

這些終身傷殘的事件，人們看不見，因為內地主流媒體報導不夠，很多有責任感、公益心的記者努力地開拓報導空間；但是新聞監管部門依然有強大的權力來控制所謂「負面新聞」報導，在某些方面，把經濟發展所犧牲的人權當作社會陰暗面或者喚起負面情緒的東西，所以一個被強制沉默的世界，我們看不見。我們

不會想大米跟勞動有甚麼關係，市場上有很多選擇，你可以買泰國香米、東北黏米或者有機米，這個大米產品跟生產者和生產過程隔離了，消費者看不見。我們不會去想，除非我們到了農村，才知道它被糟蹋、污染、衰敗到了何種程度。我去到遇難工人李滿軍的家鄉，那個村子沒有乾淨水，而唯一可以取來食用的水井正在枯竭。那你想想這個村子裏的人怎樣生活？因為青壯年都到外邊打工，留守鄉村的都是老人、兒童。老人挑不動水，孩子喝下了髒水，那怎麼辦呢？這個地方離城市就是十幾分鐘的車程，但是連基本的飲用水都不能保證。

還有不少鄉村，逐漸淪陷為癌症村、肝炎村、腫瘤村，因為工業污染等原因。但是城市人，跟這種苦難是隔絕的。我認為，人權教育的意思是甚麼？就是理解他人的痛苦，然後我們開始一起工作，去分擔，去減低並且消除痛苦。但如果我們看不到痛苦在哪裏，我們就成為壓迫者而不自知。因為我們只看見自己從這個發展中得到了多少好處：超市裏的繁榮，物質的豐富；還有，同學們的爸爸媽媽是城市人，他們可以保證孩子繼續享有城市人的權利。

## 視覺社運與中國社會

視覺再現的權力問題是視覺研究的核心議題。然而，跟大部份社會科學的理論一樣，視覺再現的理論研究都是沿自發達的資本主義國家。當這些理論「旅行」至不同的社會脈絡時，往往需要重新的審視，從而讓理論與現實作出對話。這一部份就是兩位學者就視覺再現政治如何在理論及現實層面上與中國社會扣連的分享。

艾：影像的建構性是文化研究學派的核心議題之一。但是，我認為國外文化研究對於缺乏再現 (under-represented) 的社群的討論有不足之處。

中國社會就存在一群沉默的大多數。當然，互聯網給人們創造了發聲的機會。但是，在面對強大的審查機構，國家機器的網

路管制以及新聞控制的社會背景下，如何發展表達策略以及捍衛言論自由是重要的議題。文化研究強調及培養人們對媒體的警覺性固然重要，但在中國社會我們還需要一套拓展言論空間的策略，推動抵抗性的表達以及公民新聞和公民媒體。西方社會的問題是媒體過度發達以及商業化的問題，但中國的問題是媒體監督作用嚴重不足，很多人群得不到再現。在這裏，我們需要不同的理論建樹：如何運用媒體、拓展媒體、發展公民新聞。

我看過英國的Peter Wakins，拍的《巴黎公社》(*La Commune*)，他還拍過《戰爭遊戲》(*War Game*)。他對媒體的作用是非常警覺的，這是資本主義文化批判必要的一部分。但是到了我們這裏，我認為要針對新聞控制、言論控制，形成不同的衝擊力。我們需要鼓勵運用媒體，宣導和普及媒體技術；要爭取表達權、知情權和社會政治的透明度。媒體批判是針對強勢群體的意識形態控制，但回到弱勢群體，則要強調爭取表達權。在這方面，視覺表達是非常重要的。我們需要彌補記憶的空白，也需要衝擊輿論封鎖。

我認為維權性的紀錄片對政府來說有一定的媒體監督作用。中國的地方政府部門對記者尤其是對攝影記者都是高度戒備的。攝影記者不容易掩藏，攝像機越專業、越大、越藏不住。像在四川拍攝地震中垮塌學校的紀錄片工作者潘建林，他重返青川時被公安局拘留，錄影帶也被沒收。這是影像工作者的困難，你沒有辦法保護自己工作的權利。

公民記者的定義則更模糊。政府制定專門的條款，一方面要求正確對待媒體，以便進行新聞監督。這就是說一定程度上你不能拒絕記者的採訪；但另一方面很多單位都會要求記者出示記者證。公民記者可能被當作假記者受到打壓，甚至被捕。

公民記者其實在中國社會是一個新概念，定義也比較模糊。我們需要討論的是，作為個人的個人有沒有發佈及分享資訊的權利，以及公民知情權如何落實等問題。當前新聞控制的一個特點是針對大批匿名者/網名，這裏變成控制與反控制的一個前沿疆域。

但一個不可逆轉的趨勢是：資訊技術在發展，傳播工具亦越來越普及。例如大部份的「山寨手機」都有拍攝、記錄的功能，它們同時是迅速傳遞資訊的工具。另外，通訊工具促成越來越便捷的人際網路，例如QQ群、facebook、短篇博客以及郵件組等，對資訊的控制和反控制這個博弈，將會變得靈巧而充滿多元的流動性。

從影像工作來講，我們應該充分普及影像製作的技術，讓公民記者增長能力。而目前全媒體的概念(即各種媒體的互相影響)，也讓我們看到，網路媒體、公民新聞與主流媒體互動的巨大可能性。我們必須研究公民新聞的重要性。目前中國內地的社會衝突，很多已經不再是隱伏狀態，它們越來越具有多發、突發的特徵。資訊的不透明往往會激化矛盾，而透明的資訊則可能緩解衝突，化解危機。我希望做一些實驗，看公民新聞、網路自由與社會治理，如何能夠形成良性的互動。

維權紀錄片就是利用影像製作公民新聞。維權運動需要媒體介入、受害人群參與，當然也很需要發展公民的、替代性的媒體。而紀錄片的優點在於它的在場性，對於重要的歷史事件、歷史現場、歷史時刻，它起到保存記錄的作用。譬如，《太石村》就記錄了一個村民選舉的過程，我不能說它很全面，但它還是保存了相當的視覺史料，讓以後的觀眾可以看到，村民在某特定的歷史時期，運用其政治權利的起因和結局。好的紀錄片就要到達現場，做好這個記錄工作。

至於其作用，不同的角色可以重新去界定。它不會也不應該是單一的。其中影像塑造和動員良知的的作用，對社會運動的未來發展尤其重要。例如我們參與推動的黃靜案，大部份並不瞭解這個女性的聲音是甚麼，因此他們不認為裏面有強姦及違背婦女意志的問題。我使用錄影這個工具，是希望把這個資訊記錄下來，讓更多人知道。我相信，如果更多的人知道，就會有更多的行動，錄影可以起到動員作用。

網路」工作。我們希望動員女大學生來加入婦女運動，但是因為「婦女」在中國文化傳統總帶着「中老年的」、「帶孩子的」、「不求上進的」意思，年輕女子大多不太喜歡「婦女」這個詞彙，動員時就有點困難。後來我們發現了一種可以動員女大學生關注和參加婦女運動的有效方式——在高校演出反對針對婦女性暴力的戲劇《陰道獨白》。我們把艾曉明學生的演出，製作成DVD，並在高校的性別或婦女研究課程中播放。那些影像非常具感染力，它們驅使學生以戲劇或其他形式參加婦女運動（通常從理解自己的處境開始）。例如，她們會在劇中加上自己的經歷，包括人工流產、第一次來月經、同性戀等。我們最初一直指導及支持他們，後來他們已經可以自己組織這樣的演出。

艾：我覺得影像是具有這樣的教育作用，讓我們看見非常具體的處境，譬如在一個幾十分鐘的紀錄片裏，可以直觀地呈現，不需要通過概念聯想；在認識上它有一個召喚的力量，有感染力。在那個瞬間，人們被感動的時候，這個感情的震撼傳達出一種人性的價值。我們在這一刻有愛、有恨、有同情、有反省，如果事後有一些討論的話，會影響觀眾看待事物的態度。這是我轉而投入影像表達的一個動因。

以前在教學中，我也用影像資料，能找到的主要是國外的紀錄片。我不滿意的是，它跟我們的生活經驗、中國本土的婦女生活有距離。但我看到了影像的影響力；我們講了一節課，學生沒有甚麼改變；但是看一部電影，如果它足夠好，學生在走進課堂到離開課堂的這幾十分鐘裏，就會有一點不一樣。因為影像的力量啟發、撼動了學生原有的經驗或者價值觀。

這個視覺語言的交流、感情的共鳴，我認為是非常重要的。中國當代歷史飽含苦難，但是我們缺乏影像記錄，很難通過直觀的方式與學生交流。譬如說大饑荒死了三千六百萬，你說數字與看到具體的死亡，經驗完全不同。胡傑的紀錄片《我雖死去》裏面呈現了一個重要的有關文革人權侵害的視覺證據：死者的血衣，這個影像，它有一種舉證的作用，它也是對史料的發現。概

念就是概念，可是真正看到血衣的時候，觀眾會想到它和身體、具體的人物的關係，對歷史的認識因此而與視覺記憶融合。

## 視覺社運與社會科學

值得思考的是，所有視覺文本均存在看與被看形成的再現權力關係。而上期的「視覺·文本」欄目中有關紀錄片《麥收》爭議一文，亦曾提及社會科學研究上「再現的危機」的問題(Denzin, 2002)。艾曉明與卜衛的視覺社運對於視覺文本與社會科學關係的思考有甚麼啟發？她們的「視覺文本」中主體與對象的關係又是怎樣？

卜：我是一個研究者，也是個行動者，如果不去行動，不去理解他們的生活和視角，我知道我的研究肯定是不客觀的。

至於影像中的主體性問題，我覺得艾曉明做的影像與被拍的人是一種合作關係。她會瞭解他們的視角在哪裏。與一般的紀錄片作者不同，艾曉明不是她來看，而是讓被拍的人來看，而且與他們是一種合作關係。

艾：我跟國內有很多做影像的人有一個差別，就是我並不覺得自己特別重要，可以說我的自我一點都不重要。我覺得我的自我是一個很小的世界，我的經驗是很有限的。作為一個研究者，在書房和學校裏接觸的都是一個很單面的空間，這些經驗與多元的現實相比較是非常單一的。

因此，當我拍紀錄片的時候，我不覺得表達自我是重要的。例如，當我們在拍《中原紀事》等作品時，我覺得我是與教育機構和草根組織進行合作。我說的合作，是對社會公正的追求，對推動社會改變的渴望。這個意義上，我們都是平等的；但在影像處理、剪輯方面，我會用自己的技術來處理：譬如說時間、講故事的方式，技術方面的控制等。基於共同的立場，我不認為這個影片的主體是我的自我這個主體。

而在放映過程中，很多時候也會受到質疑。例如在學校放映



時，學生會批評說：你是不是很主觀呢？因為在片子中你可能會見到村民背着三角架的鏡頭，觀眾會混淆誰在拍與誰在被拍。其實，一開始我也介意，我跟他們說不要背三角架。後來我覺得這個也沒甚麼，第一是村民希望照顧我，我要拍攝又要背三角架，他們樂意減輕我的負擔。第二是我們也沒有清楚地劃分誰拍、誰被拍；我們就是一起搞錄影，所以觀眾可以在有關愛滋病的片子裏看到他們背着三角架的鏡頭。我的村民朋友是非常支持這個拍攝項目，我們也將70%的收藏費用回饋了回去，支持他們的工作。從這個角度來說，這個合作依然在持續。

## 結語

在晚期資本主義社會裏，視覺文本以影像、建築、時裝等不同樣式滲進生活領域，它們作為符號商品被消費（e.g. Lash & Urry, 1994）。中國改革開放三十年，經濟、文化層面上都在發生急劇的變化，一個消費社會正在形成，並快速膨脹。廣告、奇觀性的媒介事件、建築等，成為打造新中國品牌的原材料。這些消費式的視覺符號，往往導致歷史的平面化。但是，中國同時是一個生產社會，這片土地上，血汗工廠林立，工人們為跨國企業提供廉價的勞力。然而，當公民社會尚未形成時，工人或其他弱勢社群的權益往往得不到保障。視覺社運以不同的視覺文本，敞開符號商品世界的表層，再現支撐或處於消費社會邊緣的各種主體，與及階級、性別等的社會關係。可以說，視覺社運是視覺消費社會的真實倒影。但是，與視覺商品符號不同，視覺社運企圖以視覺方式把記憶與歷史結合，並透過情感動員社會運動，促進社會的變革。因此，視覺社運不僅是生產或社會關係的反映，它更推動歷史的發展，在公民社會的建立上，扮演重要的角色。在這個意義上，視覺社運自身就是一個特殊的視覺文本：視覺既作為方法，也是倫理與美學結合的載體。這裏的所謂美學，既包含Lash和Urry (1994) 所指的視覺符號的傳釋與及表達屬性，亦包含Denzin (2002) 所強調的對話式美學。艾曉明與卜衛的對談，為我們展示了視覺社運與視覺文本的多重關係，並深化這種美學與倫理的社會科學實踐。

## 參考文獻

- Denzin, Norman K. (2002). Confronting Ethnography's crisis of representation. *Journal of Contemporary Ethnography*, 31:482-490.
- Lash, S., & Urry, J. (1994). *Economies of Signs and Space*. London: SAGE; Thousand Oaks, Calif.: Sage.
- Thompson, J. B. (1990). *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*. Cambridge: Polity Press.