

美感與批判的角力拉扯： 紀實攝影與報導文學論¹

文／張耀仁 世新大學兼任助理教授
圖／張耀仁、國立台灣文學館

在台灣談論報導文學不能只關注文字，還必須一併探討紀實攝影，畢竟在報導文學的發展過程中，紀實攝影曾經扮演了重要且必要的角色，它讓我們親臨現場面對台灣，建構了七、八〇年代讀者腦海中有別於文化霸權的台灣圖像，這正是何以此時此刻仍有必要再次討論紀實攝影與報導文學的緣故。

反叛沙龍攝影：紀實攝影的崛起

1977年5月10日，甫開過兩次個展的攝影家王信在《中國時報·人間副刊》發表〈報導攝影〉一文，開宗明義指出：「攝影和其他的藝術一樣，在國內並不被重視，尤其是報導攝影幾乎沒人關心，也沒人提倡……。」王信表示，「報導攝影」原文為「reportage photo」或「documentary photo」，此詞係日本攝影家伊奈信男翻譯而來，主要意涵在於「必須有良知和正義感，對人類抱有愛心和同情心」，但當時國內攝影圈的活動只限於觀賞和商業攝影，兩者皆無法恰如其分地呈現人類的「生活和現實」。

這是對於當時攝影界兩種主流取向的不滿：一是歌功頌德的新聞照片，一是講求美感的沙龍攝影。前者在報禁、出版法規以及平面媒體重文輕圖的新聞製作概念下，難以施展反映社會真實的可能；至於「沙龍攝影」主張「攝影是一種藝術，也是一種大眾化的娛樂品」，在反共文藝、戰鬥文藝等意念先行的時代氛圍中，攝影此一與「現實」深具關聯的載體，被定調為「為藝術而藝術」。這也就意味著，七〇年代報導文學連同紀實攝影之所以受到打壓，並非源於其定義不周，而是長久以來被放逐的現實台灣，如何可能重拾面貌、重建自我？這恰是當局戒慎恐懼之處，也才是報導文學與紀實攝影的核心意義。

事實上，早在1952年，鄧南光、李鈞綸等人籌組「自由攝影會」（一稱「自由影展社」）時，即試圖在沙龍攝影外加入現實主義；1965年由鄭桑溪與張照堂共同展出的「現代攝影」雙人展，同樣是對沙龍攝影的反叛；至於1971年組成平均年齡不到30歲的「V-10視覺藝術群」，亦是對沙龍攝影之反思。當時社會寫實攝影作品一如鄉土文學、報導文學，經常被貼上「暴露現實、粗俗不雅」的標籤，因而被摒棄於國內大型攝影比賽門外。

然而，無論是「唯美」還是「唯心」的攝影觀，影像之於媒體版面，充其量不過是文字的附庸，也因此，如何找回攝影自身的價值，遂成為彼時攝影家輾轉掙扎的心情。自七〇年代中期以降，伴隨著外交失利、政經結構轉變、社會文化變遷等，台灣攝影者在鄉土文學論戰的洗禮及媒體需求下，投入「社會層面」的

1. 本文改寫自博士論文《從「人間副刊」到《人間》雜誌：台灣報導文學傳播論（1975-1989）》第五章第二節，意者可逕行參考之。

報導攝影、紀實攝影，中時「人間副刊」即是將報導文學結合紀實攝影的倡議者，被論者視為報業副刊的一大創舉，包括：「人間刊頭」（1971.4）、「人間攝影展」（1977.5）、「人間副刊生活攝影展」（1978.10）等，盡可能突出攝影的能見度與地位。透過媒體的推波助瀾，不少攝影「明星」開始活躍於報章雜誌，例如王信、孫嘉陽之於蔣勳擔任總編時期的《雄獅美術》；黃永松、姚孟嘉之於《漢聲》；阮義忠之於《家庭月刊》；阮榮助、黃天縉、林國彰之於《戶外生活》；梁正居之於《長橋雜誌》等。加上1975年鄭桑溪發起「鄉土攝影文化群」，強調寫實、客觀的紀實攝影遂成為主流取向，而紀實攝影又往往與報導文學相互搭配，梁正居、林柏樑、謝春德、阮義忠等人即是其中常見的名字。此外，尚有王信於1974年在台灣巡迴展出「訪霧社」，1979年謝春德推出「吾土吾民系列」攝影個展，梁正居的《台灣行腳》（1979）則是國內第一本以平實素樸風格拍攝台灣城鄉各地生活與樣貌之紀錄攝影集。

反思紀實攝影：新形式的載體

此一強調鄉土、介入社會為題材的紀實攝影取向，一反過去五、六〇年代的沙龍攝影、七〇年代初的現代攝影，透過高信疆刻意將紀實攝影與報導文學進行連結，以及其他媒體跟進而產生的「共鳴效果」——例如《戶外生活》、《皇冠》、《漢聲》乃至黨外雜誌，都大量啟用了紀實攝影作品，使得紀實攝影在當時受到極大矚目。

然而就「紀實攝影」一詞而言，在台灣始終混雜了「寫實主義攝影」、「紀錄攝影」、「報導攝影」等概念。七〇年代的紀實攝影毋寧是較趨近

「報導攝影」的，它附屬於文字而非獨立創作，是新聞照片的延伸而非作者論的展示，因此圖片搭配文字成為報導文學作品集既定的編排風格。例如時報文化出版公司出版的報導文學集，清一色在扉頁安插8到30餘頁不等的照片集錦，包括林清玄《長在手上的刀》（8頁，朱立熙、林柏樑等人攝影）、古蒙仁《黑色的部落》（15頁，林柏樑、梁正居攝影）、李利國《時空的筆記》（12頁，孫嘉陽、李瑋珉等攝影）、馬以工《尋找老台灣》（32頁，未寫攝影者）、邱坤良《民間戲曲散記》（16頁，未寫攝影者）。影響所及，其他出版社也加以跟進，例如陳銘礪《賣血人》雖然是由遠流出版社出版，但其編排形式幾乎完全依循時報文化出版格式，扉頁安插16頁由阮義忠、蘇宗顯等人拍攝的紀實影像。

此外，隸屬於皇冠出版社「社會參與專輯」書系之一的翁台生《癡瘋病院的世界》，在內文中穿插多頁由霍榮齡拍攝的作品，突顯紀實攝影與報導文學逐漸形成一種固定的「編輯模式與認知」。為了顧及市場的需求，不少紀實攝影的刊用逐漸成為僵硬的媒體形式，而非忠於現實與攝影的互動思索，致使七〇年代末期出現了媒體與紀實攝影創作者之間的「心結」：就媒體而言，它是吸引讀者的手段之一；就攝影者而言，則是展現自我創作意志的結果；就編輯來說，它附屬於文字之下，被視為新聞照片的延伸。1980年6月，《綜合月刊》所舉辦的「如何提高攝影在雜誌中的品質」座談會，徹底突顯了這個問題的癥結點。

在此次會議中，11位攝影、編輯等領域的專業人士，對於國內「讀」照片、「編」照片的能力提出質疑。例如，林柏樑認為，雜誌在編輯、美工以及攝



王信論報導攝影。(圖/張耀仁)



1978年10月5日搭配獲獎的報導文學作品，人間副刊推出「生活攝影展」，首日由阮義忠攝影。(圖/張耀仁)

影三者各自為政的情況下，攝影作品往往遭到任意裁切的「分屍」下場；而媒體支付的報酬甚低、未經原作者同意即擅自複製攝影作品等作為，在在使得閱聽眾「看到的都是『次成品』，不是攝影者本來的水準」；尤有甚者，「你要拍什麼我都應付你，要怎麼趕就怎麼趕，自然品質下降」²。這種必須克服媒體編輯技術，包括印刷品質、編輯理念、版權報酬等的現象，揭露當時攝影僅僅被視為「插圖」、只是一種「補充說明」，而非作為

2. 本刊編輯部，〈如何提高攝影在雜誌中的品質〉，《綜合月刊》第139期（1980年6月），頁137。與會者中，從事攝影的創作者計有林柏樑、謝春德、王信、黃永松、黃天縉、蔡順元、阮榮助、阮義忠、李璋珉等9人，另兩人是擔任雜誌編輯的梁光明與林清玄。



在七〇年代，圖片搭配文字成為報導文學作品集既定的編排風格。陳銘礪《賣血人》扉頁安插了16頁由阮義忠、蘇宗顯等人拍攝的紀實影像。（圖為「台灣報導文學特展」展出手稿及作品。圖／國立台灣文學館）

一種「文件」(document)的概念，也因此，圖片編排永遠落後於文字編排。對此，王信提出一個極為重要的想法：「一個雜誌裡應該有懂圖片的編輯，會分辨照片的品質；好的作品送到印刷廠後，廠裡的技術人員要能夠把照片印好，這樣才有好的攝影作品。」這也是日後《人間》雜誌創刊之初即設置「圖片編輯」一職，且直至停刊都未撤除的重要理念依據，由此可見八〇年代初的這場座談對於理論實踐發生了相當深遠的影響。

紀實攝影與報導文學： 從「看見」到「如何看」

七〇年代紀實攝影的存在彷彿只為了印證報導文學的可靠，到了八〇年代《人間》雜誌創刊，標榜以「圖片和文字從事報告、發現、記錄、見證和評論」，經由圖文編輯分設、動輒跨頁與滿版放大、以「人」為本的攝影理念，不僅讓紀實攝影家有了發表的園地，更深深震撼了讀者的目光。也因為著墨於弱小者、邊緣者的影像，《人間》向來被視為深具人道主義關懷的載體，在其推動下，紀實攝影呈現了不同於以往的報導意義，不再只是說明性的照片而已，而開始擁有足以與報導文字匹配的版面空間，被視為具

有論述與記錄能力的「文件」。

然而，值得留心的是，向來為論者所稱頌的《人間》，是否當真從人道主義的角度看待紀實攝影？或許也未必。由於陳映真念茲在茲第三世界論（中國意識論），使得《人間》的紀實攝影攙雜了諸多政治目的，儘管他自認為攝影門外漢³，但不可否認的是，在文字與圖片相輔相成的條件下，「第三世界論」意識不斷滲透至《人間》的紀實攝影作品中，從而呈現為或許不是刻意、卻饒富興味的取向：中國是彩色的、台灣是黑白的；中國是遼闊的、台灣是狹隘的；中國是歡樂知足的，台灣是憂懷貪婪的。

對照七〇年代人間副刊所提倡的紀實攝影與《人間》紀實攝影論，兩者之間的差異在於：一、七〇年代的紀實攝影還停留在記錄而非確認觀點的階段；八〇年代則有了明確的作者論——尤其是來自陳映真的作者論。二、七〇年代的紀實攝影是從屬配角而非事件主角；八〇年代則被視為雜誌媒介的報導主體。三、七〇年代的紀實攝影內容多為地方產業與技藝；八〇年代的《人間》則在陳映真的主張下，以「人」、「弱小者」為主角，並衍生為最大的特色與基調。經由圖片的引領，紀實攝影讓讀者「看見」了



報導文學透過紀實攝影為邊緣弱勢人民發聲。
(圖/國立台灣文學館)

新的報導文學形式、也「發現」、「建構」了台灣社會的另一面——也就是，七〇年代紀實攝影引領讀者「看見」台灣，而八〇年代則聚焦於「如何看」的問題。

然而，無論是前者還是後者，作為在台灣往往被視為某種休閒美感的交誼活動，抑或被挪作「宣言」的表現工具，紀實攝影家一直以來都是在追求美感與批判反思此二種脈絡中顛躓前行，其對於報導文學的意義在於：強化「現場」的紀實概念，使得攝影不再只停留於新聞攝影、報導攝影，而是具備個人觀點的紀實攝影。其次，紀實攝影並非客觀攝影，它與報導文學一樣都是引領讀者看見台灣、認識台灣以及建構台灣的一條渠道。最後，「報導文學」不再是「一次性的訪談報導」，而是動輒五、六次以上的深度訪談、田野踏查，而這也恰恰提示我們，在台灣談論報導文學不能只關注文字，還必須一併探討紀實攝影，畢竟在報導文學的發展過程中，紀實攝影曾經扮演了重要且必要的角色，它讓我們親臨現場面對台灣，建構了七、八〇年代讀者腦海中有別於文化霸權的台灣圖像，這正是何以此時此刻仍有必要再次討論紀實攝影與報導文學的緣故——在看似多元、實則單一的媒體壟斷下，紀實攝影與報導文學有效抗衡了文化支配者逕付人民的單一信念，從而挑戰了Lippmann所說的：媒體灌注個人腦海中的既存圖像（the pictures in our heads）。

它幫助我們重新認識台灣、建構台灣，而不僅止於「看見」而已。☒

3. 陳映真，〈走出國境內的異國〉，收於阮義忠《人與土地·阮義忠攝影集》（台北：攝影家出版社，1994年第3版），無頁碼（扉頁，1987年初版）。曾經任職《人間》的郭力昕指出，每次編輯會議上，陳映真是不討論照片的，除了係攝影門外漢之外，乃因其認為紀實攝影基本上應不會出錯才是。