

藝術認證

NO. 49

目錄 Contents

編者的話

目擊現場—瞬間的永恆：普立茲新聞攝影獎70年大展

新聞界的奧斯卡—普立茲新聞攝影獎70年大展的價值解析 ◎蕭嘉慶 6

新聞攝影的食色性—從普立茲新聞攝影獎談起 ◎黃子明 12

此曾在·曾在此—新聞攝影的觀看與社會實踐 ◎陳立民 18

圖片說書人的祕密—淺談紀實攝影 ◎陳伯義 24

議題特賣場—合而不流：Fluxus藝術

Fluxus及其後—從藝術即體驗到藝術的社會實踐 ◎吳瑪俐 32

超越形式的形式—從約翰·凱基窺探新潮流運動的精神 ◎林芳宜 38

英雄所見略同 ◎亨利·馬丁（Henry Martin） 42

結合藝術、音樂及表演—前衛社會批判 ◎維洛里歐·德侯（Valerio Dehò） 46

靜歇之中依然活力充沛—卡羅帕利之Fluxus收藏 ◎哈利·盧赫（Harry Ruhé） 52

不馴服於規則的革命時代—王俊傑談Fluxus與台灣當代藝術 ◎高子衿 58

展覽迴響

往事曾經如何—Am I here, and you? ◎盧兆琦 62

花·蝴蝶·女孩—張金發的原民關懷 ◎蕭瓊瑞 68

公共藝術如何可能

粗曠中的優雅—從鐵雕創作到公共藝術的價值 ◎賴新龍 72

人物特寫

描繪新世代原住民意象—馬郁芳 ◎洪威喆 80

南島紀事

珍貴的生命力—比雅紐織布 ◎王有邦 86

文物保存維護

水彩畫的保存與維護 ◎蔡斐文 90

藝評講堂

引述與共述—文本、次文本、第三文本的移動 ◎高千惠 96

藝術哲學

藝術存在的二元樣態（上） ◎陳宏星 102

專題研究

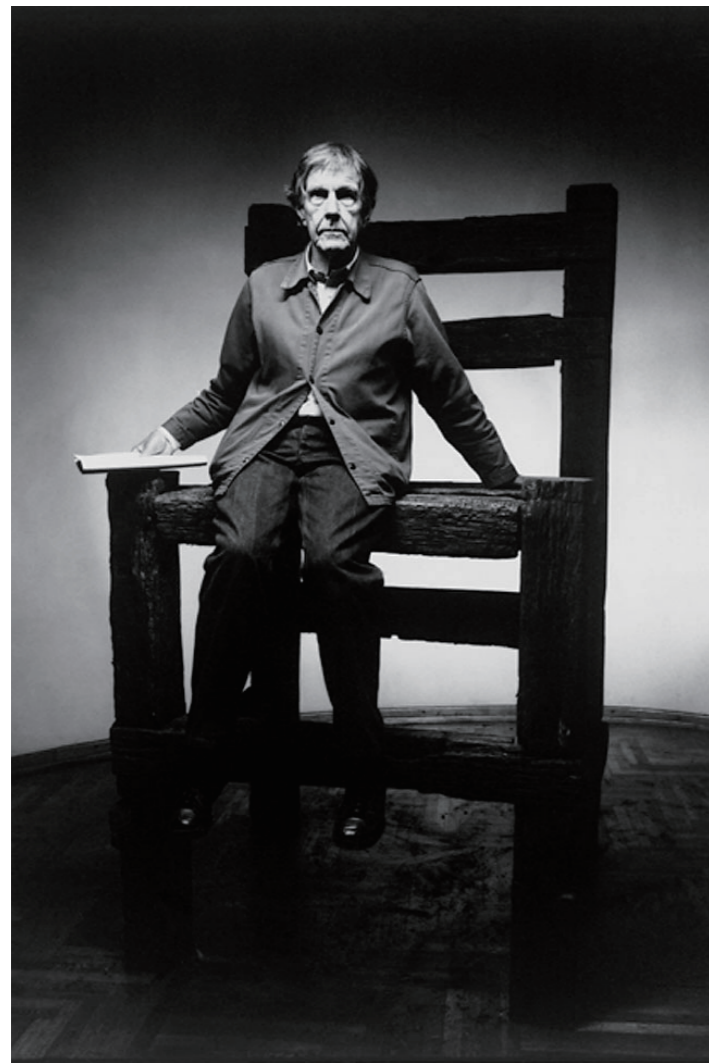
台灣現代陶藝的創作思考 ◎劉鎮洲 108

超越形式的形式

從約翰·凱基窺探新潮流運動的精神

文／林芳宜（資深樂評人）

美國作曲家約翰·凱基（John Cage）應該稱得上為20世紀人類音樂史上最具指標性的人物。出生於1912年的他，雖不似歐洲同年代的藝術家，身處

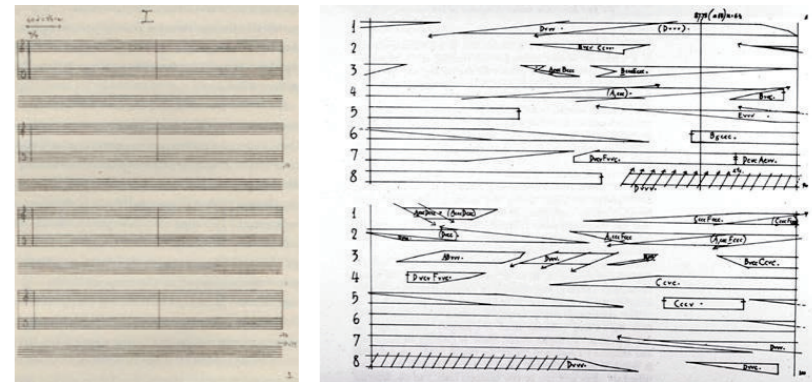


世紀末與第一次世界大戰後急速轉型的歐陸，透過各種創作形式的呈現，尋求藝術的真諦，但年輕的凱基卻嚮往歐洲的人文薈萃。1930年代的歐洲行，影響他日後的發展十分深遠，而這些影響，也隨著凱基的作品和教學，帶動了年輕世代對社會、藝術創作的反思與效尤。

凱基於1930年前往巴黎學習古建築和鋼琴、書寫詩作，同時在巴黎結識了第一位同性伴侶—唐·桑普勒（Don Sample），透過唐·桑普勒，凱基打開了對藝術文化領域的視野，大量接觸了各種形式的藝術，從音樂、文學、繪畫和詩歌等等，尤其是最前衛的創作風格。這段長達十七個月在歐洲各國的旅行，讓凱基浸淫出日後作為一個藝術家的雛形，或者，我們可以認為，凱基終其一生對於創作形式的追求、在建立與解構之間不斷開創新的境界，他對所謂「藝術」的核心定義，皆萌芽於這段人生經歷。而他也在這段時間創作了第一首音樂作品，雖然以凱基自己所言，這只是一首從數字運算而來的樂曲，在他離開歐洲的同時，也將之丟棄在後了，但這個作曲的經驗，卻開啟了凱基在創作上的「五感」——一種來自周遭環境的視覺與聽覺交織的脈動。當我們今日縱看凱基一生的作品時，那種不為任何既

1|2|3

- 1 約翰·凱基被音樂界視為永恆的頑童（@Antal Kotte攝影）
- 2 約翰·凱基 四分三十三秒的譜（John Cage Trust）
- 3 約翰·凱基1952年的電子音樂作品：Williams Mix（John Cage Trust）



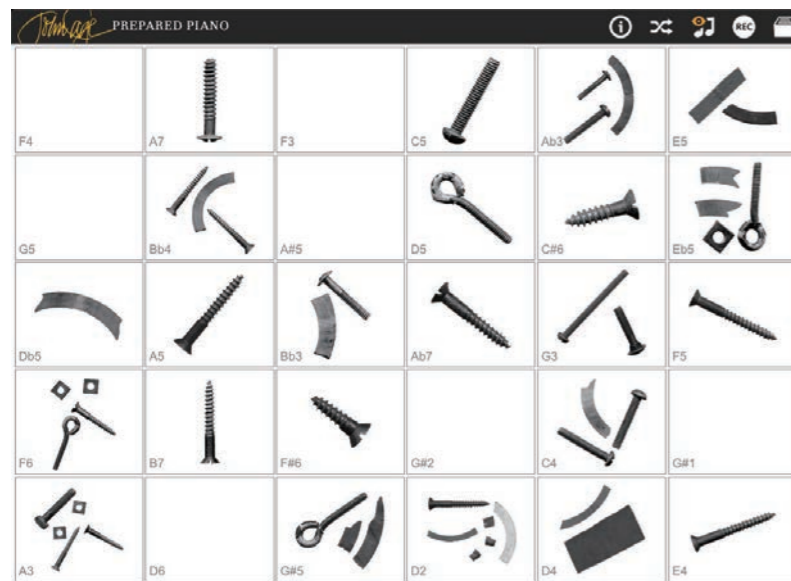
定創作形式所束縛的自由，即為來自這種面對藝術的敏銳「五感」。

凱基自歐洲返回美國後，決定選擇以音樂作為創作的載體，曾經拜在美國作曲家亨利·柯威（Henry Cowell）門下，但柯威建議凱基去找現代音樂之父、當時因猶太人血統而從維也納輾轉流亡至美國的苟貝格（Arnold Schönberg）。柯威的建議是考量凱基此時的作曲系統並非建立於傳統古典音樂的大小調基礎上，而是較接近音列的系統，這與苟貝格的十二音音列技法較為相近。苟貝格作為將西方音樂史幾個世紀的調性系統正式帶入無調性的先鋒者，卻同時也是將歐洲正統西洋音樂理論訓練的教育模式帶進美國的重要推手，雖然後人多認為天馬行空的凱基與苟貝格縝密的音列系統不相容，但是學院嚴謹的邏輯訓練，卻對凱基日後實踐創意與發掘更多創意有著相當大的助益，這或許也可以說明，為何凱基終其一生的創作，總是帶給我們許多讚嘆與更多新的思考，而多如過江之鯽的追隨者們，卻少有人可以造就一片花園。

整個1930至1940年代，凱基除了接受苟貝格等人的教導，學習和聲學、對位法等音樂理論訓練，另一方面開始發展自己的音樂語彙，這個時期的凱基雖然走在時代的尖端，但與同時期其他歐陸作曲家的前衛作品，尚無太顯著的不同。同時凱基也在這段時間大大地擴展了藝文圈的人脈，如發起達達主義的恩斯特·馬克思（Ernst Marx）和漢斯·阿爾波（Hans Arp）、對20世紀公共藝術產生啟發性影響的雕塑家野口勇（Isamu Noguchi）、知名的古根漢

成員—佩姬·古根漢，以及日後成為他終生人生與工作伴侶的舞蹈家康寧漢。雖然這期間凱基也從事教學，但這個跨越洛杉磯和紐約的階段，是凱基更深入學習各種形式的藝術創作界面，並藉以與音樂結合，可說是建立他日後創作系統的階段，但這個「系統」，人們以為可以用一個名稱定義它，然而凱基卻不斷出奇推新，不為任何一個單一的風格定義網綁。在眾多不同的探索之中，1940年代最具代表性的作品當屬「預置鋼琴」*Prepared Piano*，又稱「加料鋼琴」，這是在鋼琴內部放入各式各樣材質的物品，讓鋼琴發出有如打擊樂的聲響，在數十首的「預置鋼琴」中，凱基不僅要傳達鋼琴的多種技法，更重要是，演奏者眼睛所讀的、手指彈奏所發出的聲音，再也不是自己習慣的聲音，這種「陌生化」帶來的不確定性，讓舞台上的演奏者維持一種更高的張力，與舞台下的觀眾對於各種奇特音響的好奇性，遙遙呼應。

1949年凱基獲得古根漢獎學金，得以偕同康寧漢再次開展第二次的歐洲之旅，1950年自歐返美，開始下一個關鍵性的創作階段。首先，透過作曲家沃爾夫（Christian Wolff）的引介，凱基開始接觸來自中國的《易經》，《易經》成為凱基發展出機遇音樂的重要依據，他以此創作了〈改變的音樂〉*Music of Changes*，這也是凱基第一首完整呈現機遇藝術理念的作品。同時，凱基結識了鋼琴家大衛·都鐸（David Tudor），都鐸不僅為凱基首演了〈改變的音樂〉、鋼琴與管弦樂團的協奏曲*Concerto For Piano and Orchestra* 和〈4' 33"〉，凱基自己曾經



- 1 | 2
 1 iPhone與約翰·凱基基金會合作開發的預置鋼琴App, 可以讓使用者自由創作自己的作品。(John Cage Trust)
 2 預置鋼琴的內部。(John Cage Trust)

演奏者, 而是觀眾席, 當觀眾期待演奏者奏出任何音樂時, 卻見演奏者只靜靜的看著譜, 觀眾開始不耐煩、好奇、竊竊私語、甚至憤而離席, 這些都產生出各種聲響。但是凱基只是要觀眾這些反應而造成的聲響嗎? 當然不, 更何況, 隨著演出的次數越來越多, 大家在進場觀賞之前已經知道會是一首完全不演奏的演出

說, 自己的鋼琴作品, 即使不是為都鐸首演, 在創作的過程中也是以都鐸的呈現作為目標。1952年凱基重返黑山學校 (Black Mountain College) 任教, 並投入更多跨界跨領域的創作, 但旋即因為崇尚簡單質樸的生活和來自原野的能量, 凱基與一群黑山學校的朋友在Stony Point建立了一個公社, 但另一方面, 他與都鐸聯手於美國與歐洲各地巡演, 也因此在此科隆結識了另一個當代音樂的先鋒史托克豪森 (Karlheinz Stockhausen)。

1956年起, 凱基開始在紐約的社會研究新學院 (New School for Social Research) 開課, 學生都是來自各個領域的年輕藝術家, 不乏日後各領一片天的藝術家。凱基透過教學與講課, 開始傳達新潮流藝術 (Fluxus) 的理念, 但他並非推動一個新的派別, 而是各種型態的創作, 闡述新潮流藝術最基本的精神: 打破疆界、回歸環境與人的關係。凱基在1952年推出震驚全球的名作〈4' 33"〉, 分為三個樂章、總長四分鐘又三十三秒的樂曲, 是一首給任何樂器、任何編制的作品, 演出者踏上舞台之後, 不做任何的演奏與動作, 直到4分33秒結束、一鞠躬下台。如果在19世紀末, 荀貝格的調性革命是終結了音樂作品的依歸, 那麼20世紀的凱基, 便是顛覆了一首音樂作品的定義: 音樂的內容, 也就是聲音。但是真的沒有聲音嗎? 並不, 聲音不是來自舞台上的

了, 這個部份的聲響, 隨著時間一年一年過去, 也漸漸的降低了。〈4' 33"〉實際上透過群眾被聚集在一個空間、面對一個「非常態」的演出時, 無形的「時間」便被強化了存在感, 凱基在這首作品中, 終結了音樂的基本要件—聲音, 但同時也提醒了我們, 音樂是「時間」的藝術。

在社會研究新學院的跟隨者, 有好幾位後來成為新潮流派的主力戰將, 如布列希特 (George Brecht)、馬丘納斯 (George Maciunas) 等, 漢森 (Al Hansen) 卡普洛夫 (Allan Kaprow), 以及凱基後來前往德國達姆城當代音樂夏令營授課時的年輕作曲家白南準 (Nam June Paik), 這些跟隨者大多數在這期間, 都參與了凱基的“Happening”演出, 這是一個結集各種領域的藝術家們, 同時參予演出, 是一個跨領域的隨機表演, 凱基早年即以這種形式的表演, 邀集許多藝術家參與, 包括舞蹈家康寧漢。“Happening”就像〈4' 33"〉, 因參加的人不同, 會有完全不同的呈現, 而這種開放式的、共同創作式的偶發性表演, 直接影響了日後的新潮流運動, 可說是新潮流運動的具體藝術呈現之核心。

馬丘納斯是最早以「新潮流」定義這個運動的藝術家, 他於1961年於德國威斯巴登成立了第一個新潮流團體, 並且為了籌款出版《新潮流》雜誌, 策劃了系列演出, 於1962年第一個正式以「新



潮流」命名的當代音樂節在威斯巴登熱鬧上場, 參與的藝術家除了馬丘納斯和白南準之外, 還有凱基與白南準的作曲老師史托克豪森。白南準的師承幾乎可以說是兩個極端, 一邊是學院派的福特納 (Wolfgang Fortner), 一邊是當代音樂的先鋒之一—史托克豪森, 當時他跟隨史托克豪森在科隆電子音樂工作室研究, 嘗試尋求音樂創作的介面, 加入新潮流運動後, 他除了以演出者登台之外, 也參與各種聲響的研發與展現, 1964年, 他端出一部與凱基〈4' 33"〉相呼應的錄像作品: 〈電影之禪〉Zen of Film, 一如〈4' 33"〉抽掉音樂的內容, 〈電影之禪〉是完全沒有錄影標的物、只有空白畫面的「錄像」, 但也如〈4' 33"〉因為沒有音樂, 所以讓人更正視所謂演奏與時間的定義, 沒有畫面的〈電影之禪〉也讓人重新認識「錄像」不只是紀錄的工具, 也能是另一種形式的藝術品。白南準後來被稱為「錄像藝術之父」, 將創作的介面從五線譜轉為科技, 但依舊追尋不同的可能性。

凱基終其一生都在追求藝術不同的「玩法」, 但看似隨性、隨機、甚至近幾玩樂的作品, 背後卻

是藝術實踐的縝密思考, 這是凱基有別於其他隨機藝術家的地方。綜觀他的作品, 無論是哪一種形式的呈現, 都跟時間、聲響、環境、參與者與觀看者, 有緊密關係, 最極致的表現當屬於目前還在演出中、演出時間總長為639年的《Organ?/ASLSP》(As Slow As Possible, 儘可能地緩慢), 在這部作品中, 觀眾已經不似〈4' 33"〉必須被集中在一個音樂會的場所, 換言之, 「觀眾」這個表演藝術的核心要素, 也被凱基移除了, 因為沒有任何一個觀眾, 可以聽完這部作品。

凱基的作品, 包括〈4' 33"〉, 被演出的意義並不在於演奏者的炫技, 更不是多稀奇古怪的聲響, 而是換一個「說法」, 讓平凡無奇的素材也能成為藝術的一部分, 也就是生活及藝術—這也是新潮流運動的核心價值, 但要從生活事件提升為藝術品, 其背後一定有明確的執行方法與美學系統, 凱基身體力行, 留下了眾多精彩的、令人回味無窮的作品, 而這些作品至今也時時提醒我們, 作為一位創作者不能捨棄的, 探險的勇氣與實踐的毅力。■

此曾在·曾在此

新聞攝影的觀看與社會實踐

文／陳立民（國立高雄師範大學視覺設計系 教授）

繪畫可假仿一真實景物，而從未真正見過該景物。文章由符號組成，這些符號雖然具有指稱對象，但對象很可能是「不實在的空想」，且經常如此。我不能否認相片中有個東西曾在那兒，且已包含兩個相結的立場：真實與過去。既然這個約束僅存在於攝影，可將其視為攝影的本質，攝影的所思在一張相片中，我的意向主動選擇的對象，既不在於藝術性，也不在於溝通性，而是指稱對象，即攝影的奠基者。

蘭·巴特 明室攝影札記

一、「此曾在」

1.1 「此曾在」的必要性？

巴特Barthes《明室攝影札記》中的「此曾在」和「曾在此」為攝影留下第一現場的佐證和所思，也帶我們重回「現場」的矛盾性，如同巴特所說：「它曾在那兒，旋即又分離：它曾經在場，絕對不容置疑，卻又已延遲異化」。攝影提供我們對於事件發生的圖文解說，常有一句話來描述傳統底片時代的新聞攝影，『若是無法站在第一現場和時間，你是無法拍到新聞攝影』，這句話對於現今的數位攝影而言，並非難事，種種跡象顯示，只要能掌握到新聞現場的人事物和地點等因素，要製作出一張人造的「新聞攝影」，並非難事，這也說明了數字傳媒旗下的「動新聞」，可以依據想像製作出老虎伍茲(Tiger Woods)被悍妻以球杆訓夫的動畫新聞，經由CNN的報導之後在美國瘋狂傳閱，美國人無法想像為何台灣的媒體有如此龐大的資源和人力，可以在那麼短的時間內，未經實地採訪和親臨現場堪

查，就可以做出這種立體的動新聞，連美國的媒體都要引用臺灣的新聞畫面。最著名的例子是向來被認為最忠實於報導攝影的美國國家地理雜誌，1982年被檢舉利用合成的效果來組合雜誌封面，在當時也引起非常大的震撼，人們可以接受照片的裁切來配合編輯，但是不能相信國家地理雜誌會以合成的手法來處理照片。如果媒體為了搶時間、為了搶獨家，就貿然地根據現有資源製造出新聞，那麼「此曾在」對於新聞攝影又代表什麼呢？

1.2 「此曾在」的侷限

南非新聞攝影家Kevin Carter (1960-1994)，Carter出生於南非白人的中產階級家庭，從小對南非種族歧視政策就有極度的不滿和困惑，他也不能理解為何他父母親在天主教所標榜的自由與博愛的理想主義下，卻不見容種族平權的想法。1993年3月Carter前往蘇丹拍攝飢荒和乾旱的情況，他拍攝一位即將餓死的小女孩後面有一隻虎視眈眈的禿鷹，Carter因為這張作品而得到1994年普立茲新聞攝影獎(Feature photography)，但是隨之而來的不是讚賞，而是道德的撻伐和批評，大多數媒體和輿論都關心的是那小女孩的下落，或是想了解她最終是否被禿鷹吃掉了？並質問Carter在當下是否做了什麼處理。

根據Carter隨行同伴Joao Silva描述，他們當初是搭乘直升機降落在難民食物配給站，只能停留三十分鐘的時間，小女孩的雙親急著跑去領食物，獨自留下這位捲縮在地骨瘦如柴的小女孩，而這附近也有廢棄物聚集，平時就有禿鷹常常來這裏找尋食物。當時是因



1942年普立茲新聞攝影獎，罷工糾察線，米爾頓·布魯克斯，1941年4月3日，美國密西根州底特律，《底特律新聞報》。1942 Pulitzer Prize; Milton Brooks Courtesy: The Detroit News

為分發食物同時也引來這隻禿鷹，這隻禿鷹站在離小孩後方15公尺遠，Carter原本要拍攝禿鷹飛起的照片，但是禿鷹始終不願離開，於是Carter小心翼翼地以長鏡頭將小女孩和禿鷹拍攝在同一畫面之中，在他拍攝完成後他也有將禿鷹趕走。¹其實，這種例子對所有新聞攝影家而言，是層出不窮的問題，他們和醫護人員一樣，無時無刻都要面臨道德的挑戰，以及生命危險的考驗，對Carter本人而言，他坦承在當下無法去盡力去保護那個瀕死的小孩，但是這種情景在蘇丹的飢荒中幾乎是天天上演，他個人是很有限的，他也無法身兼數職或是以一己之力去改造世界，他唯一可以做的就是將這些發人深省的照片公諸於世，讓更多的人知道面對生存的挑戰是如此的艱辛和痛苦，就如同他是一位白人，但是他反對南非種族隔離政策而備受指責，得獎之後又遭遇一連串的不幸，無奈的他受不了成名之後帶來的壓力，最後選擇自盡。

類似的題材也發生在Don McCullin(1935-)英國新聞

攝影家，McCullin拍攝越戰中死亡越共照片，畫面中可以看到他刻意的「擺置」(manipulated)死亡越共現場散落的子彈、皮匣和皮匣裏的照片。我們可以從這場景讀到所有他提供的訊息，對於McCullin而言，他承認對於被攝物的安排，這是他所要陳述(statement)讓人感受當時在現場的情境。他說擺置是為了表達他對承受災難的反映，例如他拍攝的槍殺、飢荒的照片，但這一切並非是他引起的，可是他卻因此感受莫大的愧疚，愧疚自己可以不受苦受難卻又可以全身而退。對他而言，攝影不是觀看，而是感受。McCullin說：「如果你無法感受你所看到的人事物，你是無法透過你的照片去感動別人」。² McCullin的例子說明了新聞攝影家的「擺置」做法，類似的案例也發生在Joe Rosenthal(1911-2006)的拍攝過程中，Rosenthal在二次世界大戰拍攝硫磺島(Iwo Jima)美軍升起美國國旗的照片。這張歷史經典照片不但成為美國家喻戶曉的新聞照片，也是一張完美的宣傳照，同時也鼓舞美國國內

民眾的愛國心，當時美國軍方利用這張照片募集更多國債，鼓勵更多人參軍，而這裡面參與插旗的士兵事後被送回美國做全國巡迴演講，一夕之間從槍林彈雨的戰場來到歌舞升平的後方，做為軍方宣傳樣板的工具，配合軍方的台詞，一次又一次談論他們在戰場上

1945年普立茲新聞攝影獎，美國國旗升起於折鉢山，喬·羅森索，1945年2月23日，南太平洋硫磺島，美聯社。1945 Pulitzer Prize; Joe Rosenthal Courtesy: The Associated Press



英勇的事蹟，然而這幾個「英雄」們是非常愧疚的倖存下來，其中一位更慚愧的說「他不是英雄，真正的英雄是死在那鬆軟且濕黏的灘頭上，他只是一個協助插旗和配合演出的臨時演員而已」，這些例子都說明了一個新聞攝影家，為了要拍一張「完美」的照片，往往會以自己個人對被攝物所做最完美的陳述而設置場景、人物、動作等等，但是畫面裏的人物是並不保

證就是從山底下，穿越層層火網攜帶國旗上山的士兵。

另一個案例是有關拍攝影像過程與畫面呈現，美國女性新聞攝影家Dorthea Lange(1895-1965)，Lange 1936年加入美國國家農業福利局(FSA)的拍攝工作，她最著名的照片是「移民母親」(Migrant Mother)。在Lange拍攝的同時也有人以電影拍攝當時的情景，從

連續的影像中可以看到，農村因為乾旱缺水所以寸草不生，加上頻頻的陣風吹起的風沙，讓人的眼睛格外不舒服，原來畫面中有三位女兒，其中有一位跑到帳篷後方躲起來，而母親則是試著用手撥開她臉上的沙子以及分隔兩側的頭髮，一旁的兩位姐妹則是因為有陌生人靠近拍攝，感到興奮好奇與嘻笑和追逐，只是一陣又一陣的強風和沙子，使得姐妹倆人不約而同地將臉藏到母親的背後，於是Lange拍下這張經典的移民母親照片。一時之間：畫面從原本小孩嘻笑追逐的場景變成悲天憫人的移民母親。Lange也和其他的新聞攝影家一樣，在同一個場景連續拍了好幾張照片，為日後留下更多的選擇空間，若是我們可以看到Lange的原始印樣照片(contact print)或是連續的影片。你將發現除了是設置的擺拍之外，也有很多情況是日後我們在觀賞時所產生的移情作用。

1.3. 從「眼見為憑」到「信則明」 --- See is believing vs. Believing is seeing

當攝影術在1839年發明

之初，攝影是一種結合物理、光學和化學的科技產品，人們利用它來做實驗、觀察和調查，它可以是犯罪學、醫學、病理學與人類社會學的調查工具，也是帝國主義和殖民主義的侵略工具。十九世紀鮮少有人認為攝影是可以作假的，也就是說攝影是一種真的「真實」，就如同我們相信「眼見為憑」一般。在攝影術發明之後130年之後，絕大多數的人都知道透過攝影產生的圖像是可以造假、合成或捏造的，它不見得是一種真的「真實」。儘管如此，為什麼我們還是喜歡有照片或是有圖文解說的媒體，假如報紙、雜誌、新聞和廣告沒有圖像的存在，這些媒體有多少人想看呢？我們是否曾經反問過自己這些影像是真的嗎？

「眼見為憑」說明了「觀看」是一種態度、也是一種方法，它是我們認識外在世界的最佳途徑，我們視覺的學習大約佔70%以上，我們不但依賴視覺來認識外在世界，也透過它來做價值判斷，沒有視覺我們就沒有辦法在演化過程中可以如此的迅速和發達。在很多情況之下，我們的好奇心慾望會促使我們對於新鮮的事物去觀察、理解和模仿，這也說明了我們為何喜歡親臨現場或者是實際行動去一探究竟。如同我們常說的「讀萬卷書不如行萬里路」，這裡的行萬里路指的是，從旅行的過程中去體驗不同地方的風俗民情。有時候我們也常說「百聞不如一見」，「觀看」是最直接也是最具體的現場體驗，但是我們在觀看影片時並不等於我們親臨現場，而是「觀看」透過影像的機械與複製所再現出來的圖像，這並不同於我們在第一現場所觀看的那種情境，但是我們依舊樂此不疲，甚至於我們堅信我們看到的就是一手資料，這其中最大的差異是影片是經由片段的製作剪輯而成。

相對於「眼見為憑」；「信則明」這一部分並不需要觀看，而是在我們觀看之前，我們已相信它的存在而且還堅信不疑，「信則明」是從眼見為憑發展出來的，如果沒有眼見為憑，我們不可能會有信則明的堅持。例如：我們的宗教信仰、民間習俗和禁忌或是人們對於意識型態的政治觀點。「信則明」在科學尚未發達之前，它是我們對大自然的

敬畏以及對神祇崇拜所產生的一種「觀看」的認知態度。這種觀看並非指視覺的觀看，而是視覺認知學習累積到某個程度時，人們的信念(faith)產生的信仰的崇拜，當然「信則明」也會影響到「眼見為憑」，若是已經有先入為主的「信則明」形成，眼見為憑對人們是絲毫不會起任何作用的。

二、影像的閱讀與分類

2.1 影像的分類

Barrett 2008《攝影評論學》從題材、形式、內容與媒材之間的關係，做為分類作品的依據，作品本身並不是只有一項分類，有時候是同時具有多項類型，作品經過時代變遷也會改變作品的類型，也就是類型會有重疊和移位的可能性，以下是各分類類型：

(1)描述型攝影(Descriptive)：這類攝影作品是提供描述性的視覺訊息為主，強調客觀精確的再現原作的精神。例如：身分證明的照片、X光片、顯微攝影、NASA太空攝影。

(2)圖解型攝影(Explanatory)：這類攝影作品和描繪型很類似相同，它也具有描繪型的本質，圖解型攝影可以讓觀者看到整個程序和過程。例如：拍攝子彈穿破氣球的瞬間效果，以及19世紀末美國人Edward Muybridge拍攝馬在奔跑時，四隻腳與地面的連續照片。這類型作品對於被攝物的人、事、地、物給予中立而客觀的呈現。大多數的新聞攝影、報導攝影均屬於此類，但也不全然是如此。

(3)詮釋性攝影(Interpretive)：這類型作品是以個人、藝術家主觀的觀點來解釋，無法以科學實驗過程做說明，有些是虛構的編導式(Directorially stage people or objects)，以攝影家介入或操控被攝物的手法，將人或物置於鏡頭中的劇照模式(stage)。例如：Jerry Uelsmann組合集錦式的超現實攝影，以及Arthur Tress的道具裝置攝影，這些作品和其他類型作品一樣需要被詮釋，只是它們無法直接可以讓人一目了然，它充滿了隱喻、反諷或後設的曖昧氛圍。

(4)倫理道德型攝影(Esthetic)：顧名思義的對倫理道德所提出的評價表現，它可以是讚賞或譴責社會

在某些方面的道德價值觀。例如Eugene Smith的報導日本在1960年代，日本一個小漁村受到汞汙染所引起的「水俣症」，敘述升斗小民如何從對抗龐大的官商集團的抗爭過程。還有探討同志議題或是安樂死的攝影作品均是屬於倫理道德型攝影，部份的新聞攝影也有這項特點。

(5)美學性攝影(Aesthetic)：這類型攝影以裸體、風景和靜物題材居多，攝影家強調的是美感經驗而非社會性議題，他們多半是設法將被攝物美化或以唯美的手法來表現，這類作品經常思考如何以攝影的手法來呈現視覺的多樣性，有時也嘗試純粹的色彩實驗或是以現實世界和媒材的結合。

(6)理論型攝影(Theoretical)：這類作品探討有關藝術和「藝術製作」(art making)藝術的政治性與再現的模式(modes)，及其有關「攝影」(photographs)與「拍攝」(making photograph)的議題，著名的例子有Cindy Sherman以自拍照方式完成「電影停格」(film still)的作品，做為她對女性影像在大眾文化傳播如何被觀看與消費的批判，在視覺上我們會看到藝術家所要表達的觀念和概念，凌駕在作品的視覺形式上，相較於其他類型作品，這類作品屬於純藝術創作，比較少有這類作品出現。

2.2 新聞攝影的影像的閱讀

新聞攝影的本質應當是公正客觀，在影像的表現手法應當是以第一類的描述型攝影和第二類的圖解型攝影居多，而題材上也會有第四類的倫理道德型的爭議題材出現，例如天災人禍的照片。其次：在畫面上多少也要具備第五類「美學型」的美感經驗要素，因為新聞攝影的畫面無論是瞬間或是即時發生的事故，以及事後再重回現場補拍的說明性照片，在構圖、色彩、取景和比例上多少也是具有美感因素的考量，這也說明為何挑戰者號太空梭和紐約雙子星大樓爆炸照片也要有唯美的因素存在。

我們以2002年普立茲突發新聞攝影獎，Steve Ludlum的〈世界貿易中心遇襲〉實際案例來說明：

很明顯地，這是一張「圖解型攝影」，看得出來Ludlum應是在地的紐約客(New Yorker)，他是

從曼哈頓大橋的位置隔著東河(East River)往布魯克林大橋的方向拍攝，這個景象也是紐約著名的地景和地標，你可以看到紐約清晨的微曦與華燈初上的夜景，它經常出現在電影、文宣和廣告影片之中。布魯克林橋是紐約客每天往返曼哈頓市區上班不可或缺的交通要道，它代表著紐約客和大蘋果(Big Apple)的美國夢，布魯克林橋建於1883年，早期是提供了馬車和行人專用道，它是紐約市少數可供行人和自行車的大橋，布魯克林橋更是美國國家歷史地標，從布魯克林橋望過去的世貿大樓是再熟悉不過的地標，它是紐約世界金融、保險、珠寶和股匯市中心，它代表著美式資本主義的榮景縮影，其他還有象徵移民的自由女神雕像與美國工業發達、經濟雄厚的帝國大廈。這個畫面對土生土長的紐約客而言，從布魯克林區看過去的夜景才是紐約在地的意象。因為曼哈頓區太貴了，住不起曼哈頓的紐約客，為了要節省通勤的時間，布魯克林區是很好的首選。另一個意義是象徵著布魯克林橋是通往世界金融中心的捷徑，然而在這一時刻，美國夢卻爆炸了，而且瞬間化為烏有，2001年9月11日發生當天，紐約市地鐵暫時關閉服務，很多人是沿著布魯克林橋走回家。

描述性攝影和圖解性攝影這兩類在新聞攝影的表現上，它可以是說故事(Story Telling)的方式將「事件」(events)和「陳述過程」(states)結合，尤其是針對新聞報導事件發生前後關係，有時一張新聞攝影無法兩者兼具，這時候文字就扮演相當重要的輔助角色，新聞攝影的題材和內容有著很強烈的說故事性，這種說故事性的方式也是一種「報導」(Report)和「見證」(Eyewitness)，帶我們還原現場。如果我們能從一個在地紐約客的角度來看作品，我們就能理解世貿大樓的爆炸，對他們而言；除了要面臨家人不幸意外的心痛，同時；這一爆炸的美國夢也是多麼令人心碎。■

註釋：

1. http://en.wikipedia.org/wiki/Kevin_Carter
2. Entre Vues : Frank Horvat - Don McCullin (London, August 1987)". Frank Horvat Photography. http://www.horvatland.com/pages/entrevues/06-mccullin-en_en.htm. Retrieved December 07, 2012.



2002年普立茲新聞攝影獎(突發新聞攝影)，世界貿易中心遇襲，《紐約時報》攝影組，2001年9月11日/紐約布魯克林區，《紐約時報》。2002 Pulitzer Prize; Steve Ludlum Courtesy: Steve Ludlum

參考書目：

- 陳敬寶譯. Terry Barrett著. 攝影評論學. 影像視覺藝術出版社. 2008
- 許綺玲譯 Roland Barthes著. 明室攝影札記. 臺灣攝影工作室. 1995
- 許綺玲譯 Walter Benjamin著. 迎向靈光消逝的年代. 臺灣攝影工作室. 1998
- Barrett, Terry. Criticizing Photographs: An Introduction to Understanding Images. Mayfield Publishing. 2000
- Ritchin, Fred. After Photography. W.W Norton & Company, Inc. 2009
- Staniszewski, Mary Anne. Believing Is Seeing. Penguin Books. 1995
- http://www.horvatland.com/pages/entrevues/06-mccullin-en_en.htm
- http://en.wikipedia.org/wiki/Kevin_Carter
- http://en.wikipedia.org/wiki/Don_McCullin
- http://en.wikipedia.org/wiki/Joe_Rosenthal



議題特賣場 Features

Everything is art and art is life. 合而不流：Fluxus藝術

藝術，一直都是處於流動的狀態，創作者經常跟著自身所處的社會環境，改變自己的思考、應用媒材與呈現方法。1960年代盛行於歐美的 Fluxus 運動，就是這樣狀態下的產物。Fluxus 藝術非局限於美術領域，它，跨越了文學、音樂、表演藝術，藝術家們利用「挑釁」主流藝術，突顯各式衝突面，尋求觀眾的關注與互動，「過程」重於「結果」，讓一切的藝術呈現都處於流動中，而非「形式」。

高美館「合而不流—Fluxus 50周年紀念特展」展場一隅（攝影：林宏龍）

Fluxus及其後

從藝術即體驗到藝術的社會實踐

文／吳瑪榭（國立高雄師範大學跨領域藝術研究所 助理教授兼所長）

1. 戰後的烏托邦—Fluxus在德國

1995年德國外交部涉外單位IFA在斯圖加克(Stuttgart)機構，邀請策展人René Block策劃了《長長的歷史帶有許多節點—Fluxus在德國1962-1994》展(Einlange Geschichte mitvielenKnoten—Fluxus in Deutschland 1962-1994)。由外交部主導的展覽通常具有將德國文化推介到國外的宣揚功能，顯見這個由立陶宛籍美國人--馬修納斯(Maciunas, 1931-78)於紐約所開啟的Fluxus藝術活動，隨著他短期到德國美軍基地所在的威斯巴登(Wiesbaden)工作，而於1962年在德國展開，並且獲得許多歐洲藝術家的認同、參與，而發展為一個國際性的藝術運動。

然而德國在此藝術活動推展上扮演相當重要的角色，Fluxus也成為德國戰後重要的藝術表徵。正如這次在高美館展覽說明書上所言：「如果沒有Fluxus，也許就不會出現觀念藝術、行為藝術…」，而觀念藝術卻是德國60、70年代藝術上重要的表現所在。

據IFA出版的畫冊首篇文章，訪問克拉德斯(Johannes Cladders, 1967-85擔任Abteiberg Museum Mönchenglabach館長一職)，他清楚勾勒，Fluxus是在德國找到沃土，再從這裡對外擴展。克拉德斯參與了60年代初Fluxus在德國大部份的展演，主要於北萊茵地區--德國的工商重鎮；著名的文化城--科隆，因為有WDR(西德廣播電視台)，因此聚集了許多搞新音樂的藝術家。Fluxus在這裡最重要的推手是包爾麥斯特(Mary

Bauermeister，後來與著名的作曲家Karl Heinz Stockhausen結婚)，以及善於進行社會批判行動的佛斯帖爾(Vostell)。他們常在自己的工作室舉辦活動，使這裡成為文青聚集的地方。鄰近的杜塞道夫市，因為有藝術學院和畫廊，因此是重要的藝術教育、推廣、流通和贊助的所在。當時波依斯(Joseph Beuys)任教於此，他的哲思、能言和領袖魅力，使得幾位畫廊老闆都聽他的。透過波依斯的安排，不只Fluxus活動得以在學院裡舉行，畫廊、收藏家也支持，使得這些在它處不易獲得實質贊助的Fluxus藝術家，卻得以在此存活。杜塞道夫也因此從60年代開始，成為歐美前衛藝術重要的基地。Fluxus幾位經典藝術家，不是學校的老師，就是住在附近，偶而也會在展場遇見。我於80年代初在這裡受藝術教育，深受這個氛圍、言說及表現所影響。

Fluxus承襲自達達反傳統、反主流的現成物(ready-made)製作概念，將藝術創作觀念化、事件化，以跨越類型界限(使用聽覺、視覺、行為、文字等表現形式)、結合藝術與生活(日常行為、環境成為作品的內容)，媒介運用廣泛：包括聲音演出、行為藝術、事件製造、出版、限量製作(multiples)等，參與者專長背景雖多元，大抵以音樂或視覺表現為主。然而與達達在一次世界大戰出現的氛圍不同的，Fluxus強調不帶個人表現式的情緒、沒有敘事，和達達具有社會批判、彰顯時代的無意義不同；達達使用現實物件，乃彰顯反藝術的特質，Fluxus則是以現實物

高美館「合而不流—Fluxus 50周年紀念特展」展場一隅
白南準(Nam June Paik)
偷窺箱 郵筒、電視螢幕、相機
87×47×26 cm 1993
(攝影：林宏龍)

件，表達新的美學趣味，因此又被稱為新達達。然而也因為藝術的生產使用日常物件(媒介)、出現在日常生活中(地點)，應用日常行為(技術)，因此Fluxus藝術家宣稱，「藝術與生活的邊界模糊」(卡布羅，Allan Kaprow)，或稱，「藝術即生活，生活即藝術」(班，Ben Vautier)，等於將十九世紀華格納「總體藝術」概念擴充性的詮釋，影響後來的藝術走向。

2. 當態度變成形式—時代氛圍、藝術即體驗

50、60年代具有新達達思維的藝術家包括法國的新寫實主義(nouveau réalisme)，代表性藝術家如台灣相對熟悉的丁格利(Jean Tinguely)、妮基(Niki de Saint-Phalle)、阿曼(Arman)和克萊因(Yves Klein)等人，將日常物件改造、堆疊或真人實境的，以觀念性、隨機性或令人驚異的方



式，呈現其趣味；還有流行於美、法、德國的抽象繪畫，以無形式(Informel)強調繪畫行為所展現的物質機趣，讓行為成為作品的核心內容。因此這個時代就像是個歡樂的發明年代，每個藝術家都以極簡的、回到創作行為的探究本身，去探索

透過不同行為的介入，所能展現的物質興味，以及材料特殊質感所形成的張力等。因此「物體藝術」(Object Art)取代了傳統「雕塑」，成為立體創作的顯學，這對於過去強調量感、雕與塑的傳統創作來說，是一個很大的類型學上的革命，也帶起了後來在義大利形成的「貧窮藝術」(Arte Povera)，以及美國「極限藝術」(Minimal Art)的開展。

不只Fluxus的祖師爺凱吉(John Cage)會以《預置鋼琴》(Prepared Piano)為作品，透過將日常物件置放進昂貴的琴弦上，製造異類聲響，而帶給人時驚時艷的感受，我的教授于克(Günther Uecker)也以敲打鐵釘聞名。于克結合身體表演、聲音、視覺律動的創作，和Fluxus藝術家有些近似。他的鐵釘作品，從材料的運用上，看起來具有攻擊性(把鐵釘敲進畫面中，並讓釘尖朝向觀者)，但塗抹了白顏料的黑鐵釘，在具結構性的畫面圖像中，展現出詩意的律動感，原本的攻擊性因而轉化為美學感知。

于克所屬的「零群」(Zero)，是德國在二次世界大戰後第一個受到國際矚目的藝術團體，「零」的意思是從原點出發，也代表沈默。因為從零開始，去創發新的詩意美感，非傳統物質的發現和使用就成為作品的重要內容。同樣的做法，義大利也有藝術家如封塔納(Fontana)、曼佐尼(Manzoni)等被歸屬於「零群」。這些人都是我求學時代最熟悉的人物。于克的妹妹嫁給了克萊因；丁格利的助理--史波利(Daniel Spoerri)來杜塞道夫開餐廳，發展「吃藝術」(Eat Art)，將茶餘飯後的杯盤都變成作品。不難想見的，我在杜塞道夫求學時期所發展的報紙系列創作，就是來自這個時代的美學氛圍與生產方式：行為介入、日常材料、機趣表現……

此外，這個時期著名的德國藝術家如魯騰貝克(Reiner Ruthenbeck)及萊普(Wolfgang Laib)，作品都很擅長於把日常物件轉為詩意的裝置。魯騰貝克是波依斯的學生，Fluxus當年在藝術學院裡演出，多由他攝影記錄。萊普則喜愛



高美館「合而不流—Fluxus 50周年紀念特展」展場一隅 艾倫·卡普羅(Allan Kaprow)李奧納多計劃 裝置 1999 (攝影：林宏龍)

瑜伽靜心，所選用的作品材料及處理方式，頗具禪意。這類表現物件詩性的創作，相較來說傾向去個人化(主體隱退)、凝聽(關注於)物質的可能性、隨機處理，因此作品多以客觀的幾何造型或讓物的物理性自然形塑。在這樣的創作過程中，藝術乃行為過程的展現，事件性、過程性、偶然性成為藝術表現的重要質地，某種程度

也映證著杜威所說的「藝術即經驗」。史伽曼(Harald Szeeman)於1968年在伯恩(Bern)策劃《當態度變成形式》展，很精準的傳達這類藝術的生產方式，而成為時代精神的重要刻記。然而也因為這種創作形式具有批判主流、體制、商業的本質，而引起許多觀眾的不滿，史伽曼這位當年全球最年輕的美術館館長，因此終得去職，然

而他因此開創了「策展人」這個行業，也在國際上奠定了他重要的地位。

然而即便Fluxus藝術家的創作難以收藏，不太可能在商業上有多大的斬獲，但從這個脈絡一路發展而來的「藝術即經驗」，不僅使得以卡布羅為代表的偶發藝術，發展成為「參與式藝術」(participatory art)，邀請觀眾參與、觀眾成為創作



者的藝術生產模式逐漸受到注意，也影響了後來的藝術教育觀點。卡布羅所寫的〈給非藝術家的教育〉，為後來新類型公共藝術所引用，也是哈佛大學《藝術在教育中》（Arts in Education）學程的核心關照，探討藝術如何成為教育的媒介；不同於以往偏向語言邏輯的學習模式，他們推動把藝術用在各種類型的教育中。而這可以說是目前在台灣，我們推動把藝術帶入校園，或帶入社區的一種實踐方法。

3. 擴張的藝術—從流動的邊界到社會雕塑

Fluxus是個鬆散的組織，大家只是認同核心理念，但各有不同的價值取向。白南準因為在德國學音樂的關係，而與Fluxus藝術家接觸上，後來成為杜塞道夫藝術學院錄影藝術系的老師。白南準深受凱吉的啟發，因此把生活行為聯結到音樂演出上。由於當時黑白電視開始出現，他因此也把電視畫面結合演出，形成影像裝置，而被視為電子藝術（或稱科技藝術）的先驅。就創作傾向來說，白南準酷愛達達的挑釁，也具普普的淺碟幽默和隨性，作品總在搏得一燦。他那輕鬆地面對各種材料的工作方式，和學院另一位一樣發跡於Fluxus的重量級藝術家--波依斯截然不同。儘管波依斯是Fluxus的重要引介者，但氣質上卻與Fluxus格格不入。

首先，波依斯不喜歡新達達把日常物件美學化的處理方式，他比較接近



1|2

1 喬瑟夫·波依斯 (Joseph Beuys) FIU (義大利佛杜里橄欖協會) 油罐 金屬油罐 h53cm, dia.30.5cm 1980 (帕利收藏提供/Pali Collection)
2 沃夫·福斯特爾 (Wolf Vostell) 電視革命 綜合媒材、組合作品、木板 100.5×138.5×37.5 cm 1989 (帕利收藏提供/Pali Collection)

「貧窮藝術」，使用的物件具象徵或社會意涵，將演出過程視為創造過程。波依斯說，他使用的材料如油酯等，是一些沒有組織過（混沌）但帶有能量的塊體，透過展演重新組織而賦予形式。波依斯對於自然科學的興趣，從史代納人智學 (Rudolf Steiner, Anthroposophy) 的全人觀裡得到許多啟發。然而史代納研究自然現象或律則，認為宇宙萬物都是個社會有機體，而人是具創造力的生命體，波依斯因此也宣稱，人人都是藝術家，並且把言說、行為、行動都視為雕與塑的過程，他因此稱其所為乃「社會雕塑」，因此不只教學是個雕塑，他與學生共同創設、沒有實體的國際自由大學 (Freie Internationale Universität) 更是個社會雕塑。因為人人都是藝術家的前提是，每個人要先成為那個有能力反思和行動的個體。這個擴張的藝術觀，追求全人的實踐、人民自主的社會

理念，雖然早已遠離Fluxus的關注核心，但他又再次的把華格納「總體藝術」概念再往前推進，介入到現實社會政治裡。

綜上所述，從Fluxus發展出來的開放的、跨領域的藝術觀，從「藝術即經驗」到「藝術作為一種社會雕塑」的社會實踐，似乎也成為我這十多年來所進行的社群藝術或環境藝術行動的理論基礎。藝術作為表達與自我反思的媒介，雕塑著我們每個人邁向自我實踐的道路。從這樣的脈絡看來，台灣進行多年的社區營造，若逐步調整，以藝術經驗為核心，也許社區營造將可以成為具總體藝術觀的社會雕塑的另種實踐。■

參考書目：

- IFA, Einelange Geschichte mit vielen Knoten— Fluxus in Deutschland 1962-1994, Stuttgart, 1995
- Jürgen Schilling (1978), 行動藝術, 吳瑪俐譯, 台北: 遠流, 1996
- Allan Kaprow, 藝術與生活的模糊分際, 徐梓寧譯, 台北: 遠流, 1996

瞬間的永恆

普立茲新聞攝影獎70年大展

Capture the Moment The Pulitzer Prize Photographs

「瞬間的永恆--普立茲新聞攝影獎70年大展」，集結了自1942年至2012年間，完整70年的普立茲新聞攝影獎得獎作品，帶我們透過攝影記者的鏡頭去看殘酷的現實人生，許多大家曾經熟悉的畫面連動的是每一個事件，當時在大家心中所激盪出來的震撼。

2011年普立茲新聞攝影獎(突發新聞攝影)·極度悲傷(局部)，卡洛·顧琪、妮姬·卡恩和李奇·卡里歌攝。2010年1月15日、1月17日、8月22日·海地太子港·《華盛頓郵報》。
2011 Pulitzer Prize; Carol Guzy Courtesy, The Washington Post

新聞界的奧斯卡

普立茲新聞攝影獎70年大展的價值解析

文／蕭嘉慶（光鹽紀實工房 執行長）



1|2

- 1 1949年普立茲新聞攝影獎，貝比·魯斯主持球衣3號退休儀式，耐桑尼爾·范恩，1948年6月13日，紐約州紐約市，《紐約前鋒論壇報》。1949 Pulitzer Prize; Nat Fein, New York Herald Tribune Courtesy: Nat Fein Estate
- 2 1968年普立茲新聞攝影獎(現場新聞攝影)，生之吻，洛可·摩拉畢托，1967年7月17日，佛羅里達州傑克森維爾，《傑克森維爾報》。1968 Pulitzer Prize; Rocco Morabito, Jacksonville Journal Courtesy: Rocco Morabito

南非攝影記者Kevin Carter 1994年贏得普立茲得獎作品《伺機而動》，是一個餓得蹲在地上的小孩，背後有一隻虎視眈眈的禿鷹，獲獎同時，也遭到輿論的撻伐，指責Kevin Carter罔顧人道之心，見死不救，但其實真相是，Kevin Carter拍完照片後，馬上將禿鷹趕走，並將身上的食物給了小女孩，本來就罹患憂鬱症的Kevin Carter，在得到普立茲獎之後自殺身亡。

攝影術發展至今不到兩百年，已經被納入當代藝術的範圍。作家兼藝術家John Stathatos在探討攝影和藝術之間的微妙關係時，提問到：「究竟攝影是否在純功能性的角色之外，保留自己獨特的性格？」他的答案是正面的，「因為這個媒材和現實的關係非常獨特——攝影與視覺或任何層次的『真相』都沒有太大的關係，反而與攝影作為一種記憶線索所引發的感情宣洩有著斬不斷的關連。」

權威的媒體刊物Poynter也透過調查，證實新聞照片影響讀者的觀感至鉅，新聞照片也是讀者消化新聞資訊的關鍵性材料。

亞里斯多德曾經說過：人的思



考，一定會夾帶著影像。健忘的讀者想起歷史上最重大的新聞事件，能夠從記憶倉庫中被喚起的影像，不也都是靜態的新聞照片？

除了《伺機而動》之外，很多資深讀者記得70年代，一個越南軍官，在西貢街頭當街槍斃越共嫌疑犯，當街血流五步的鏡頭；刺殺甘迺迪總統的兇嫌奧斯華，在押解途中突然被人刺殺……更深刻一點的讀者，會記得二戰太平洋戰場陷入膠著，硫磺島上發生了最慘烈的遭遇戰，美軍攻克日軍之後，士兵受命登上山頭豎起一支美國國旗的歷史性畫面；職棒球迷也會想起，偉大的全壘打王貝比·魯斯，準備榮退的儀式上，身穿三號條紋球衣、背對滿場觀眾、準備脫帽鞠躬的象徵畫面；更難忘的鏡頭，也許就是2001年911事件發生之初，一架遭到劫持的飛機剛好撞進紐約雙子星大廈，大樓爆炸起火、火球噴射、非常驚心動魄的剎那……

靜態照片能夠吸引眼睛的注意力，能夠引發思考，也能激發人的情感；有些靜態照片因為構圖比較單純而有效，有些照片因為比較複雜而有效，其中的關鍵差別，可能在於主題，連結新聞事件的主



1993年普立茲新聞攝影獎(現場新聞攝影)，巴塞隆納奧運，肯·蓋格與威廉·史奈德，1992年7月8日，西班牙巴塞隆納，《達拉斯晨報》。1993 Pulitzer Prize; Ken Geiger Courtesy: Ken Geiger and The Dallas Morning News

題肯定更有吸睛作用，但當攝影者按下快門的那一瞬間，照片中的形象就此定格，無可逆轉。

定格的意思是「凝結freeze」，凝結畫面（有別於動態影像）的作用，有利於觀者反覆端詳或凝視（gaze）畫面內容，這是紀實攝影的物理特性，當這個特性結合新聞媒體來發揮之時，就是新聞攝影的範疇。

普立茲獎的授獎對象，就職務來講，指的是美國媒體或為美國媒體供稿的文字記者、攝影記者、作家、詩人、音樂家等等，獎金一萬美金。對於一般比賽而言，這是一筆不小的數字，可是相較於得獎的意義，可謂遠遠大於獎金本身，因為一旦得得獎，得獎者或單位等於獲得專業生涯的最高桂冠，普立茲獎光環加身，對於升遷或晉升資深，也會有很大的護持作用，這些都在說明普立茲新聞獎項的標竿地位，早已深入專業媒體人的心中。所以早就有人把普立茲獎說成美國或全球「新聞界的奧斯卡獎」。

普立茲「新聞攝影獎」有兩種，一是「突發（或現場）新聞攝影獎」，一是「特寫攝影獎」。黑白或彩色不拘，單張或系列均可。

「突發新聞攝影獎」是攝影記者的基本功，也是新聞攝影的強項，這個項目側重硬性的突發新聞報導，舉凡天災人禍、衝突戰爭、意外事件都涵蓋其中；這個獎項得獎的大作，幾乎都是單張照片，也幾乎都是負面事件，免不了帶有「報憂不報喜」的性質，歷來給讀者累積一種「會得獎的，都沒好事」的印象。

單張照片就是照相機的特性所在，是攝影藝術的主軸，是時空的凝結，是影像和意涵的蒸餾，是攝影記者能力所有能力的爆發、情感的投射和藝術觀點之濃縮（劇烈濃縮）；瞬息萬變的影像凍結在幾時分之一秒的瞬間，而迸發出強烈的訊息。這種照片是否張力夠強、內容是否夠噱、得獎的機率是否夠高，還得看攝影記者被分派的任務是否存在足夠的新聞視覺強度，無可否認帶有不少的運氣成分。但是運氣再好，沒有足夠的專業技能和高超的抓拍能力，也不可能造就高優質畫面。

「快門一按，攝影記者為這個世界與這個時代記錄下最關鍵的時刻：戰爭的災禍、貧窮的痛苦、勝利的狂喜得救的昂揚。」監製普立茲攝影大展的美國華府的新聞博物館執行長James Duff點出：「新聞攝影的經典之作，掌握了我們這個時代的悲劇遭遇和輝煌勝利，赤裸裸地見證了戰爭與暴力，此外，它們也表彰人類的英雄氣概、背憫同情，以及尋常百姓的生活掙扎。」

一個專業攝影記者即使攝影能力很強、一輩子的成就很高，或者努力參賽，但都不一定拿得到一個普立茲獎，所以，James Duff其實也在說明：每一幅無法磨滅的影像都蘊含另一個要素，那就是攝影記者如何拍出贏得至高無上榮譽的照片，也是一則動人的故事。

相對的，「特寫攝影獎」則側重新聞事件背後的人情趣味故事。這種類別是主題取向的，重在長期追蹤、深入幕後，隨著事件和時空的流轉，取得多重影像，為故事主軸進行深度耙梳。就內容的結構來講，「特寫攝影獎」就是傳統意義上的「報導攝影」，無論是題目的選擇，過程的堅持或內容上的把握，基本上都脫離不了報導攝影的主軸，也就是所謂的「老、舊、土、破、病、殘、弱、災、禍」這方面的題材。

從競賽的角度來看，「特寫攝影獎」的得獎作品想要出類拔萃，非得同時具備（1）故事內容精彩、（2）單張照片完美無瑕、（3）影像結構完整、（4）圖片編輯乾淨俐落、（5）攝影執行完善徹底種種優點不可，因為任何作品一旦晉入普立茲攝影獎或任何高質量的攝影比賽的決選階段，比的是誰的單張張力較強、誰的結構較為完整，誰的缺點較少（或沒有明顯缺點），決勝的差距，往往只在一兩張照片之間。

一般來講，「突發新聞攝影」任務交給比較資淺的攝影記者來執行；「特寫攝影」或深度攝影報導則由資深攝影負責。這樣的分工並非因為兩者的重要性不一，而是因為兩者的特質不同，需要的素養有所差異。

必須強調的是，既然「特寫攝影獎」或「報



2004年普立茲新聞攝影獎(特寫攝影)，蒙羅維亞圍城，卡洛琳·柯爾，2003年7月11日，賴比瑞亞蒙羅維亞，《洛杉磯時報》。2004 Pulitzer Prize; Carolyn Cole Courtesy: Los Angeles Times

「報導攝影」都是長期經營的產物，如果一個報紙不具有資深攝影記者的制度，也沒有建立以圖片編輯系統的企畫編輯制度，而報紙的讀者又不太重視深度報導故事，那麼各該報刊就不可能按部就班地培養資深攝影記者，過程中在高度信任攝影記者的情況底下，提撥足夠的人力、預算和後勤支援，讓一位（文字和攝影）記者或記者群長期在外經營一個又一個優良的「報導攝影」專題。其中的制度、眼光、財力和市場需求缺一不可——台灣的新聞媒體在這個環節或生態需求，比起美國媒體的差距非常

巨大，即便有少數攝影記者用心長期經營「報導攝影」題目，但無一不是在沒有媒體支援的情形下，苦心孤詣地經營自己的題目。

話說回來，由於普立茲新聞獎的得獎作品都是萬中選一、劇力萬鈞的好照片、好故事，所以無論是「突發新聞攝影」或「特寫攝影」，這項攝影獎還有一項重要的意義，就是要我們更聚焦地看待一個故事、一個問題、一張照片或一系列的影像，聚焦於文字無法解釋的內容。

攝影展最重要的價值也必須在此強調一番。

攝影書是文本的文化載體，攝影書在影像藝術的資產價值的定位很高，也是攝影家或攝影記者非常重視的表意形式，不過，攝影書的網點再細，編輯裝裱再精美，永遠也比不上攝影原作在展場牆上所呈現的高級色彩管理表現；攝影展超越攝影書甚多的地方，當然是能透過一幅又一幅放大得很精美的照片，來展現書本或網路上表達得不夠細緻的影像張力和作者觀點。

現場觀眾貼身觀賞大照片所展現的畫面質感、對焦點（也就是觀點所在）、景深或深或淺、細節和空間感等等細節一覽無遺，肯定更能理解攝影記者在瞬息萬變的新聞現場，如何移動身體、運作鏡頭、判斷快門時機、執行任務；另外，透過詳細的背景說明，觀眾也能理解到攝影記者所面臨的壓力，以及克服種種困難的過程。

總的來說，攝影展就是要讓觀眾如臨現場、感同身受，切身感染作者全身投入的專業技能和藝術表現。

假如這個攝影展又是一個橫跨歷史、綜合歷來得獎作品的大展，觀眾就更有絕佳的機會可以比對攝影技巧的演替、觀念的進化、視覺詮釋能力的深化等等更為細緻高明之處。

美國的新聞事業在世界居於牛耳地位；新聞攝影在美國是一個圖片編輯專業體下的運作模式；在專業制度底下，攝影記者向來是第一線的重要成員；專業圖片編輯在編輯部之中則擔任影像篩選和

版面表現的把關者，兩種專業在制度之中相輔相成，一則確保影像品質的拿捏和表現，二則確保影像生產流程的專業分工，三則確保制度的維繫，四則確保升遷考核的適當依據。

普立茲新聞攝影獎70年以來，唯一一位奪得四次大獎的華盛頓郵報資深攝影記者Carol Guzy，在第四次獲得普立茲新聞獎時曾說：「當我看著那些不公正的事情，多到我無法承擔時，我唯一能做的就是把那些景像拍下來，展示給世人看，讓他們知道那裡正發生了什麼事情。」

對顧琪而言，新聞攝影是一種使命，即便拍攝環境危險艱辛，即便主題殘忍無情，但是呈現真相正是她的職責所在，而這亦是新聞價值所在。

普立茲新聞攝影獎能夠到訪台灣，肯定是傳統新聞和攝影回返榮耀的契機。主辦單位非常辛苦也非常有心地策劃這項活動，一則可能希望為一般觀眾建立一個夠高夠好的欣賞眼光，在穿透報刊媒體的商業手法的同時，理解一流的新聞攝影的價值；再則，可能期望台灣的新聞媒體和影像專業者能夠理解紀實攝影的本質和高度，吸收並感染新聞攝影的典範價值，為專業的未來持續發光發熱。

所以，觀賞「普立茲新聞攝影獎七十年大展」還有幾個重點，包括：觀察攝影獎設立七十年以來的整體面貌和沿革；察看這項攝影獎的平均水準，是否是全世界最高的；評比突發新聞攝影和特寫新聞攝影的差異性；觀察每一年的「特寫新聞獎」的圖片編輯結構；審閱華盛頓郵報資深攝影記者Carol Guzy到底是何方神聖，能夠奪得最多四次普立茲攝影獎；不但看她的單張攝影功力，更要看她的主題結構思維和執行能力；觀察以美國攝影記者為主的採訪能力和深度，想像圖片編輯系統和專業的運作結構；再就是透過國際新聞的比重和影像表現的深度，來想像美國媒體和讀者的國際眼光；最後就是比較台灣新聞攝影的實力和普立茲得獎作品的差距；觀看靜態的新聞攝影（相對於影片或多媒體）的經典價值，有沒有在報紙式微或網路興起而失去光環等等，這些都是本次大展的文本所具備的高度參考價值和延伸思考的份量。■