

# 藝術認證

## NO. 44

### 目錄 Contents

#### 編者的話

#### 議題特賣場—第三隻眼：從約翰·湯姆生看紀實影像

- 藝術人文與商業的交會觀察—約翰·湯姆生的臺灣之旅 ◎陳立民 6
- 從約翰·湯姆生與威爾康圖書館—談影像資料的保存與傳播中介 ◎商成茵 14
- 從天空到人間—約翰·湯姆生與他的女性相簿 ◎曾芳玲 16
- 漫談《人間》雜誌與台灣紀實攝影進程的二三事 ◎李文吉 24
- 數位「紀錄照片」文獻祭 ◎游本寬 30
- 真實與美學的協調—當代紀實攝影從社會性到藝術性的轉折 ◎洪威詰 36
- 無人之境—冷眼旁觀下的當代紀實攝影 ◎簡正怡 44
- 生命的容顏—閱讀王有邦好茶魯凱紀實影像 ◎林佳禾 50

#### 典藏選粹

- 在時空中靜默滋蔓—談侯聰慧的《龍發堂》系列 ◎陳秀薇 58

#### 目擊現場

- 殺墨黑俠的柔情—從洪根深〈白畫像〉側寫其人與創作研究展 ◎應廣勤 62
- 展覽側寫—創作論壇《文化鏡像—台灣、沖繩藝術家的生活刻痕》 ◎陳慧盈 68
- 時尚，是有計畫的過時…「那路很會彎」之餘韻… ◎周益弘 74

#### 人物特寫

- 彷彿在君父的城邦—論黃明川的獨立電影之遺贈 ◎孫松榮 80

#### 文物保存修護

- Case by Case—淺談攝影作品的展示維護 ◎林麗真 86
- 高美館志工運用的新可能—談高美館「戶外雕塑美顏守護天使」案例 ◎盧妙芳 92

#### 藝評講堂

- 牛虻與精怪—批評者的自我認同與他者想像 ◎高千惠 96

#### 藝術哲學

- 極端唯名主義之藝術存在一元論（中） ◎陳宏星 100

#### 展覽迴響

- I loathe my own face—「浮於世：法蘭西斯·培根特展」側寫 ◎蕭伊伶 104

#### 美術館議題

- 是牛？還是羊？—開啟藝術欣賞的潛質：優游於美術館的世界 ◎林宜秋 108

#### 人民美學檔案

- 光輝雋永的勞動紀實身影—高雄勞工博物館壁畫 ◎李幸潔 114

# 在時空中靜默滋蔓

## 談侯聰慧的《龍發堂》系列

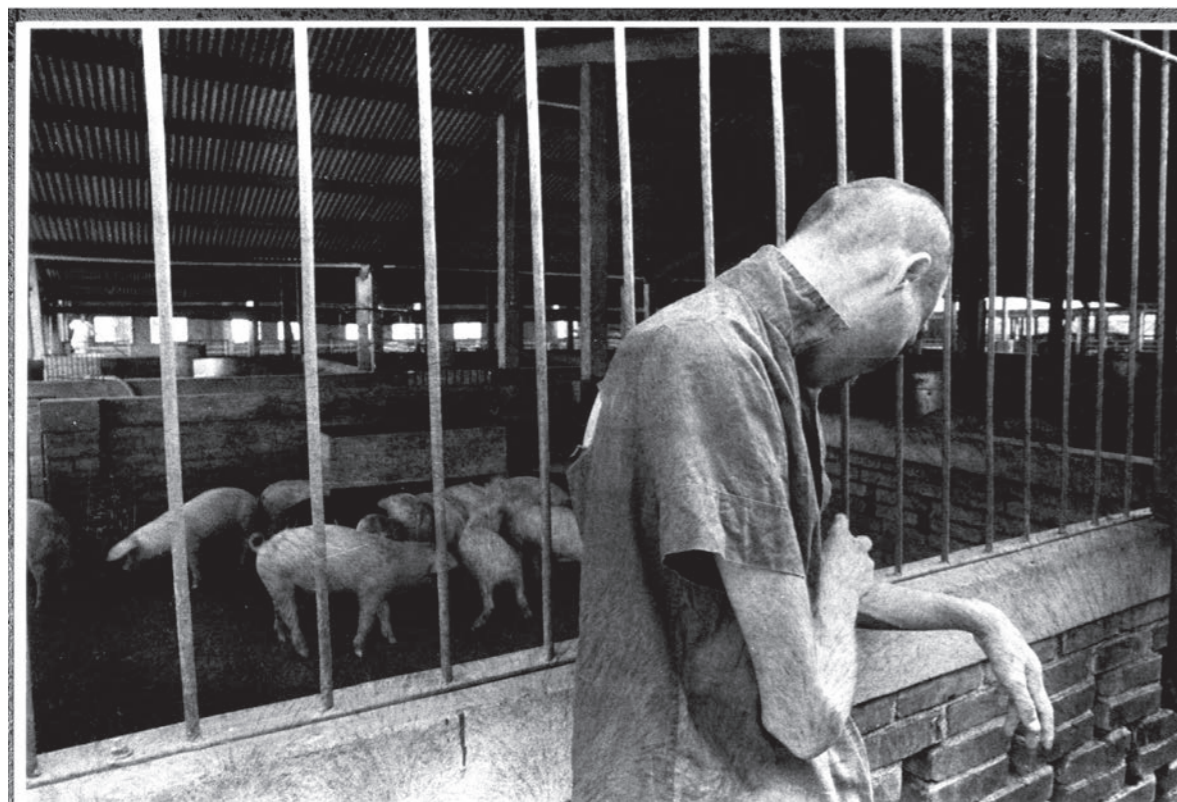
文／陳秀薇（高美館典藏組組長）

生於1960年的侯聰慧，年輕時在開過唱片行、做過裝潢之後，1980年入伍當兵；卻在幾個月後即因精神上的困擾停役，並進入高醫精神科就醫。當時他感覺自己心理上有問題（應屬當今所謂的憂鬱症），便主動住進精神科病房接受醫療，這對於剛成立不久的該科醫生來說，是個蠻引起注意的案例。高醫成立精神科的時間是在1981年，文榮光醫師為首任的主任。在醫院中侯聰慧閱讀了不少關於心理方面的書籍，和醫護人員也建立不錯的互動關係，在逐漸復元的過程中甚至主動了解並參與、協助院方的相關活動。1983年院方在附近成立了仙人掌咖啡屋（後來的康復之友協會），以社區復健的方式協助康復後的病人，侯聰慧當時還負責了整個咖啡

屋的運作，此咖啡屋當時亦曾引起不少社會的關注。

這同時，位於高雄路竹的「龍發堂」也漸漸為人所知，它屬於精神病科學醫療之外的另一個民間宗教系統，不借助藥物，而以宗教力量及開放管理的方式，讓精神病患從被視為家庭負擔的角色，逐漸轉變成能自食其力的人，也期望減輕社會上的問題。早期靠養豬、養雞及成衣加工，從訓練中培養堂眾工作技能，又能解決療養的生活費用。較為人熟知的特殊方式還有「感情鍊」的使用，讓病症輕重不一的兩人長期鍊在一起，互相牽制影響，情感上也能互相支持陪伴，不過此舉是否妥適也引起強烈爭議。

侯聰慧第一次去龍發堂是跟隨高醫的文榮光等醫



1 | 2 1 龍發堂之一 侯聰慧 攝影 銀鹽相紙 60x50cm 1983 高雄市立美術館典藏  
2 龍發堂之三 侯聰慧 攝影 銀鹽相紙 30.2x46.8cm 1983 高雄市立美術館典藏



師，正統醫學背景的醫生們，希望以近距離觀察作為醫學上探討的依據，並要求侯聰慧隨行協助拍照紀錄。於是，侯聰慧有了接觸這群同樣正遭受精神問題之人的第一次機會。他的觀察眼光，不像一般人可能帶著過度驚恐或曲解的角度，而能平和而理解地和他們自然閒聊，他知道精神病患除了少數正急性發病者外，其實大多數顯得和善甚至有些害羞，頂多因長期與主流社會隔離而顯得較遲緩些。有的人知道他要拍照還會主動給拍，不過也有躲藏者，當然他也絕不勉強。雖只是為記錄而拍，天生具敏銳觀察力與表現力的侯聰慧，還是很快抓到他要的瞬間畫面，攫取他要表現的對象精神所在。當時的他，一點也不知道這批他第一次拍攝家人之外的照片，將會讓他以攝影家的身份成名，並開啟之後與攝影工作無法切割的長久關係。

當時台北《人間》雜誌正式發行之前，有一融合醫療與社會文化等內容的刊物，一批關心社會底層的紀實

攝影人士，已開始廣伸人道關懷的觸角，以影像的捕捉反映社會中真實的面相。在那個階段，曾有幾位到高雄參展的美國攝影家，藉機親自到南部交流，希望找到同樣屬於報導、紀實攝影的愛好者。當時高雄的攝影家除唯美的沙龍攝影之外，也多屬於注重光影表現的鄉土寫實攝影。當其中一位曾拍攝「大體」的美國攝影師看到侯聰慧的龍發堂系列，覺得很有興趣，因此與侯聰慧交換作品留存，之後他再轉往台北美國新聞處參展時，也將作品分享給台北的攝影界，於是台北的攝影群也開始注意到這位特別的南部攝影者。

侯聰慧第二次去龍發堂是帶領台北攝影界李文吉、傅君等人一起去的，他們都是後來《人間》雜誌的攝影記者。這一次侯聰慧在龍發堂那邊住了三天兩夜。他自己也借了相機和這些攝影人士同時拍攝，只是在後來照片沖洗出來時，大家都很訝異為什麼他拍出來的照片就是和大家「不一樣」？這樣的疑惑似乎一直發生在他身

上，直到幾年後他在台北擔任攝影記者時，也常被詢問，為什麼你拍出來的照片都和別人不一樣？並時有文字記者不知如何寫「文字說明」的情況發生。這「不一樣」之處，代表了完全屬於「侯聰慧式」的影像風格，不可說，也不用說太多…。

事實上，侯聰慧第二批拍攝的作品，是隔了約二年後才沖洗出來的，取出的底片已因受潮而有發霉的現象，所以洗出來的照片邊緣多處密佈微細的點狀紋路；更有的底片因發霉而彼此緊貼濕黏，稍用力拆開時形成分佈大面積的細小痕跡，尤以女子頭側像那件作品最為明顯。獨立於學院技巧之外的侯聰慧，一直不很在意影像的清晰與細節的呈現，他總認為許多技巧的框架反而會妨礙他所真正要表現的精神。而這次，他嘗試以特殊方式將發霉的底片硬沖洗了出來，時間醞釀後產生出來的痕跡，反而無意間更強化了照片中特異的部份，造成了預期之外的效果。這就是侯聰慧，不因發現底片發霉

時就廢棄它，也不去嘗試修復成完好無痕的方法；他總是用自己的方式，看似粗獷卻又細膩地創造出屬於他自己的作品，雖然這次，我想，連老天都幫上了一點忙。

所謂的紀實攝影，包括了紀錄真實的特性，還有對人文社會的本質關懷，並常以系列性的形式，試圖展現某個事件或現象的各種面相。龍發堂系列對於當時精神病醫療方式的探討、對人道關懷及人權主張等社會議題，提供了「讓照片說話」的第一手訊息。但除此之外，他真正引起攝影界探索的其實是他的手法，精神病患在他捕捉的影像中，或失焦或逆光，或特寫或處於陰暗，呈現了游移、閃躲，茫然或另類的專注，蔓延的霉狀物更賦予作品特異的氛圍，讓變異的元素靜默地滋長。系列的場景組合之下，我們看到了擺盪在正常與異常之間交融產出的熟悉與陌生感，那是紀實之外，真正深深觸動我們心靈深處的地方…。■



龍發堂之四 侯聰慧 攝影 銀鹽相紙 30.2x46.8cm 1983 高雄市立美術館典藏



龍發堂之六 侯聰慧 攝影 銀鹽相紙 30.2x46.8cm 1983 高雄市立美術館典藏

# 真實與美學的協調

## 當代紀實攝影從社會性到藝術性的轉折

文／洪威詰（藝文工作者）

「紀實攝影」幾乎可說是攝影領域裡最盛行的類型，畢竟攝影最初的功能就是記錄，它底下還有很多次類型，包括報導攝影、新聞攝影、生活紀實、社會紀實等，近年來還有在攝影市場迭創天價記錄的安德列亞·格斯基（Andreas Gursky）與湯瑪斯·史徼斯（Thomas Struth）為代表的後新客觀主義（Po-New Objectivity Photography），皆為紀實攝影的一員。

當代「紀實攝影」在台灣長年來的社會實踐、當代藝術的洗禮、數位技術的科技革新、以及純藝術與攝影理論爭戰，已走到了一個與20世紀之前不同的創作觀——台灣的紀實攝影一直到90年代，尚屬於「決定性的瞬間」（The Decisive Moment）的美學套路，紀實攝影的藝術性，在於題材的挖掘上是否具有足夠的深度與廣度，夠不夠貼近對象進行詳盡的觀察，以取得難得一見的畫面，為評判照片價值的重點。

90年代的紀實攝影，已經與開始大量產出的裝置藝術、複合媒材等當代作品形成截然不同的展覽氛圍：在被視為「當代藝術」的場域裡，越來越多強調感官衝擊的奇形怪狀之景觀，形成一種新時代的氣氛，而紀實攝影的展場裡，大多仍以黑白的相紙，嚴謹的報導，訴說攝影家對於某一社會文化的詳實觀察。

然而從90年代中期開始，已出現不少攝影師企圖跳脫平面框架，從裝置、複合媒材裡汲取養份，製造出不同以往的創作表現與觀賞經驗，如1995年陳順築的「集會·家庭遊行」，將家族紀實的肖像照片裝置在澎湖頹壞的屋舍外牆上與田裡，透過「遺照裝置」的形式，表現出滄海桑田之感；2000年後的紀實攝影，更是進入了嶄新的時代，數位攝影與輸出已幾乎取代了傳統底片與藥水沖洗的方式，Photoshop的後製修圖與合成技術越來越成熟，使照片的真實性令人起疑，亦有更多影像、繪畫作品大玩仿紀實的手法，創造令人真假難辨的視覺奇觀。

若問當代的紀實攝影在藝術性上與傳統紀實有何不同，可能得先詢問，藝術性是否為紀實攝影創作在意的

學問題？為何紀實攝影的創作者會擴大它的表現型態，而該類作品是否仍可稱作為紀實攝影？而我們這裡在討論的「紀實攝影」，是否具有一個明確的類型定義？

### 紀實攝影的狹義與廣義

一般在台灣談到「紀實攝影」，會浮現的印象大多為黑白影像，內容主要為老人、小孩、民族文化、街頭即景、新聞事件等，它涵括在報章雜誌上常見的「報導攝影」、「新聞攝影」等專屬範疇，在大眾媒體之外，「紀實攝影」也會透過攝影集或展覽發表作品。

紀實攝影，譯自英文的 Documentary Photography，有人譯為「紀錄攝影」、「文獻攝影」或「文件攝影」、「檔案攝影」。在國內，狹義面指的是「社會紀實攝影」（Social Documentary Photography）或「社會寫實攝影」，攝影師以製作檔案、文件的方式，系統性作社會調查與記錄文化生活的影像，如美國農業安全管理局在30年代委託攝影師們進行的社會調查，當時最初的計畫目的是拍攝人民勞動的影像，以支持官方報告公布的文件，沒想到攝影師卻拍回「勞苦」的畫面，記錄了無家可歸的農民，這次的紀實攝影計畫留下了許多廣被後世引用的經典照片，也使得參與這個計畫的攝影師如伊凡斯（Walker Evans）、蘭吉（Dorothea Lange）、羅特施坦（Arthur Rothstein）等人，成為後

世所認知最重要的幾位紀實攝影大師。

社會紀實攝影幾乎延續19世紀末的寫實主義精神，這類題材常帶給觀者一種沉重感，因為它揭露了社會底層不為人所知的黑暗面，或放大了平常被人忽視的社會邊緣，當然它也記錄了重要的文化活動，成為歷史見證，如鄭桑溪在1959年拍攝的〈蒸氣火車頭〉、阮義忠的「人與土地」系列、陳寶雄長期記錄紅毛港的系列作品。紀實攝影作品常具有深刻的人道精神，一種對社會文化的責任與關懷，如侯聰慧拍攝龍發堂病患生活的〈鍊〉，引起了社會的關注。

在廣義的紀實攝影，則將地景、建築等文化景觀或

生活物件作為主要的影像普查對象，最有名的即是德國貝歇夫婦（Bernd Becher&Hilla Becher）於1978-85年間拍攝的《12座水塔》，亦廣泛的影響了當代紀實攝影的創作，然而有時在狹義的紀實攝影裡，很容易忽略這類型的創作方式也是一種對社會進行紀實的手法。

### 題材價值v.s.藝術價值

重要的紀實攝影作品，在於它保存了不復存在的文史記錄，見證事件的精確性、盡量提供讀者對事件概觀、具代表性的畫面，表現出該事件可被突顯的重要性；而這個被關注的事件可能原本就具報導價值，或因



晚餐 張乾琦 40.6 × 50.8cm 1998 高雄市立美術館典藏



蒸氣火車頭 鄭榮溪 攝影 紙基或RC 40.4 x 50.6cm 1959 高雄市立美術館典藏



陳寶雄長期記錄紅毛港，傳統紀實攝影的藝術價值，追求的是「決定性的瞬間」。陳寶雄〈爐水〉相紙 37 × 55cm 1991 高雄市立美術館典藏

報導者的發掘，突顯了問題的重要性，使得該系列的攝影作品變得重要。這兩種取向交乘，皆構成了紀實攝影的作品價值，卡帕（Robert Capa）的戰地紀實攝影便屬於前者，張蒼松對於樂生療養院的關注、張乾琦拍攝唐人街系列屬於後者。

值得注意的是，攝影發明之初，作為一種紀錄真實的裝置，它一開始的美學眼光是由被期望要求拍得像張畫的「畫意派攝影」（Pictorial Photography）引領風騷，而後才是以「真實之鏡」的身份在藝術領地獲得獨立地位。

紀實攝影在未進入藝術史時，是以紀錄工具的价值存在，它的藝術價值是藝術史介入了攝影後才被召喚，

甚至可以說攝影被納入藝術後，一方面影響了藝術的當代表現，但也反過來從符合藝術要求的美感形式影響了攝影的表現。

然而，我們能單純的用光影的好壞、構圖的創意去評價紀實攝影作品嗎？若用繪畫的美感要求其視覺表現、評斷其藝術成就，反而失焦了，因為審美價值很少是紀實攝影者的拍攝重點，他們的創作核心往往就是紀錄了當下那無可取代的一刻，紀實攝影的藝術價值，與它拍攝內容的社會脈絡無法分離。

那麼，若我們去追塑紀實攝影概念的源頭，在攝影史上又是怎麼說的呢？由於紀實攝影是攝影領域上的重要類型，國內已有不少專書討論，這裡僅略舉幾本著作爬梳：

普萊斯（Derrick Price）在這篇〈探索者與探索之事物：關於攝影與攝影之外〉探討「紀實攝影」類型概念與起源的文章裡指出，葛里森（John Grierson）在1926年創造這個詞，是為了標示出某種類型的電影來取代好萊塢式的電影類型，並很快地傳入了攝影領域中，開始有部份攝影師認為自己的作品屬於紀實，不過當時大部份攝影師並不清楚自己的作品是屬於紀實攝影，但在不久之後，幾乎所有19世紀的攝影都被稱是「紀實式」的。<sup>1</sup>葛里森的紀錄片反應了美國30年代經濟大衰退的時代，用以呈現公共議題，這也使得攝影師看到了攝影在公領域的社會實踐所產生的強大動能，紀實攝影亦與社會性的題材網綁在一起。

羅特施坦在《紀實攝影》（documentary Photography）這本著作裡，認為20世紀初的法國攝影家尤金·阿傑（Eugene Atget）在暗房門前掛的手寫招牌「Documents pour Artistes」是攝影界裡最早使用「紀實」的攝影家，他將街景、歷史建築、商店窗櫺、尋常百姓的照片賣給畫家，幫助他們回憶現實細節。<sup>2</sup>以現今的觀點來看阿傑拍攝的照片，可說再平凡不過，然而從歷史價值來看，這些照片卻是保留了那時法國文化生活的重要紀錄。羅特施坦認為，阿傑的作品與他的攝影態度，不僅與紀實攝影的傳統相符，還有所增進：

1 一種不受視覺美學混淆，避免人為操控，直接，單

純，寫實主義的技法；

- 2 尋找平凡、尋常事物的重要性，使用一種對存在狀態的有效呈現；
- 3 透過照相機的證明與證據特質揭露真相；
- 4 對社會各階層的社會議題與成因的關心；
- 5 有用的、有作用的、能為教育與訊息的目標服務的照片的攝製；
- 6 足以感動大眾並且影響他們採取積極行動的攝影。<sup>3</sup>

這幾條為阿傑歸納出來的美學重點，也是紀實攝影理想作品的守則。這也顯示了，在傳統的紀實攝影創作觀裡，藝術價值並不是紀實的目的，若有人因為紀實攝影長久以來維持著某種視覺樣貌而去苛責，反而可能使紀實攝影失去了原初對「本真性」的追求，因此一張紀實照片的好壞，並不能單純以藝術形式或藝術史的突破性來理解，因為它作為攝影者作為在現場見證歷史的記錄，這構成了紀實攝影與繪畫、電腦影像、甚至是「編導式攝影」（Staged Photography）的最根本差異，就在於它呈現在畫面中的此時此刻是一去不復返，在某個事過境遷的時空裡，都可能使一張拍攝平凡街景的老照片價值翻轉直上。

普萊斯指出，如果大部份的攝影可歸為某一種類（Kind）的紀實，我們如何能區辨它們之間的不同？因為這個概念並不能和具有某種獨特風格、方法、或某些技術畫上等號，比如「純粹攝影」（Straight Photography）強調不添加任何修飾、直接紀錄，但卻不代表純粹攝影等於紀實攝影。因此，普萊斯認為，解答何謂紀實的方法之一，便是將紀實這個觀念定義成和某類特殊的社會調查相關<sup>4</sup>，畢竟攝影的基本功能就是記錄，但顯然紀實攝影有比單純的影像記錄更為積極之社會參與的目的性，這也是紀實作品的內容無法脫離社會脈絡存在的重要元素。

### 決定性的瞬間v.s.編導介入

然而，何以有的紀實照片可以深刻的大量流傳，被視為經典，總有其特有的理由。布列松（Henri Cartier-Bresson）影響後世攝影玩家的著名標語「決定性的瞬間」，可說是決定傳統紀實攝影之藝術價值的重要準繩。在這個觀念要求下，攝影師捕捉「機遇」畫面，或從大量拍攝中尋找某個不經意的表情與動作，其精神為在未經安排的場景中，快速、直接的抓取自然展現的特出影像。

我還記得過去在大眾傳播系學習「紀實攝影」時，

我們稱之為「專題攝影」的課程，意思是攝影者要去進行一項專題計畫，拍攝一組為數至少3張以上的系列照片，裡面至少要有三種鏡頭：

- 1.足以突顯專題意義的「特寫」或「近景」鏡頭；
- 2.呈現人與環境關係的「中景」鏡頭；
- 3.能夠讓觀者瞭解所在環境面貌的「遠景」鏡頭

因此，若能在照片中能捕捉到「決定性的瞬間」，它可能是一張表情充滿張力的特寫，或被拍進畫面的物件具有代表性或象徵性的意義，並與拍攝對象呈現巧妙的關聯，都能夠為整個專題提高不少分數與評價。

這樣的訓練，也代表著報導與新聞攝影的基本要求—從對整體脈絡的理解中，抓取具代表性的照片，正如活躍於20世紀中期著名的戰地攝影家羅伯特·卡帕（Robert Capa）所說：「如果你的照片不好，是你還靠的不夠近。」<sup>5</sup>因此，我們可以發現到，傳統紀實攝影被視為藝術價值最高的那些作品，也都符合了「決定性的瞬間」的要求，它可能是萬中選一篩選出來的照片，也可能是萬分之一的機會才拍到的難得畫面。

當然，這裡的教育課程，主要是作為未來在報章雜誌的攝影工作之用，不過若仔細檢視專題攝影所需的三種鏡頭畫面，便可看到長久以來隱藏在紀實攝影裡（或新聞攝影）關於「影像中介」的問題，也就是以「真實性」、「客觀性」作為主要目的的紀實攝影，如何以幾張照片表現出事件原貌或真相？刊頭的特寫畫面可能是因為視覺張力的強度被編選取用，而非是因為這張照片最能反應事件的概觀。這裡訓練攝影記者在有限的媒體版面規範裡將故事說完，當然也代表透過編輯台的篩選過程，以片面的影像可能矯飾了事件的原貌。

一項有名的攝影史事件，即是1936年，羅特斯坦拍攝了兩張被陽光曬得泛白的公牛頭蓋骨照片，一張被遺留在缺水的地表上受烈日酷曬、龜裂的樣子，被用來強調農業危機，另一張則被放置在草原上，象徵意味沒那麼濃。而羅特斯坦承認，他將公牛的頭骨移置了數哩之遠，以便能在畫面上製作出更戲劇的效果，因此引來了國會議員的斥責，認為大眾有權利看到攝影師客觀地反映真實，而非為了修飾或宣傳目的來操弄攝影。因此，攝影師為了找出具代表性的「決定性的瞬間」，添加了編導的手法，也使得紀實的真實性故人疑竇。

不過關於紀實影像的真實性、客觀性，在經過了當代媒體文化與數位影像的洗禮後，關於攝影必須表現真實的爭論已不再是核心議題，取而代之的是各種操弄真實性的擬真影像，除了透過數位合成、「照相寫實繪

畫」創造的紀實效果外，亦可看到透過場景、人物安排、擬仿偷拍、新聞直擊式的編導攝影，如傑夫·沃爾（Jeff Wall）的《Mimic》（1982），在照片上可看到白人當街歧視黃種人，實為刻意安排的戲劇效果，雖然它亦是反應社會上可能存在的真實，然而已有「編導攝影」可為這類型作品進行歸類，因此便不再將其劃入紀實攝影的領域。

在攝影師的觀點凌駕了「客觀性」的創作觀後，攝影師去等待事實的發生已不再是紀實攝影的必要條件，因此值得注意的是越來越多紀實攝影採取適度的編導手法進行創作，比如羅伊·維勒佛耶（Roy Villevoe）的作品《禮物（三個阿斯瑪提男人、三件T恤、三份禮物）》（Present{3 Asmati Men, 3 T-Shirts, 3 Presents}，1994），為了突顯文化差異，安排了三名當地人穿上荷蘭的T恤，站成一排，讓他以19世紀人類學照片的風格拍攝；另一個有名的例子是周慶輝在「黃羊川計畫」創作的「野想」，他請孩童將數位科技的想像畫下來，並將畫下來的圖粉刷到土牆上，並要求孩童到土牆上擺姿勢，或邀請他們到攝影棚拍攝人物照，可說是攝影師介入了實地的場景製作，這與傳統的紀實者維持著旁觀者的態度已大不相同，甚至他還使用了數位影像處理，但仍不脫是在紀實核心的概念底下創作，符合了社會調查的原則，卻又擴大了紀實的創作領域。

### 藝術性的介入

在當代藝術市場對攝影越來越重視後，紀實攝影也越來越偏向去探討紀實影像的「藝術性」，然而很少有紀實攝影師認為，他拍攝這些社會底層的紀實照片是為了在藝廊賣給收藏家獲得高價，畢竟這涉及到倫理的問題，這麼做彷彿是透過老弱婦孺的殘苦在賺取自己的名利，因此他們更多是自居為社會工作者、文史工作者、人類學家、歷史學家，而非藝術家。不過紀實攝影的題材只要與被攝者取得互信與溝通，也可以從藝術性著手拍攝計畫，如大陸的藝術家王勁松的《百拆圖》、《天問》、《標準家庭》便是透過大量影像普查的方式，再將照片並列陳設為具有密集量感的影像。

當代紀實攝影的策略，在一種矛盾中展開，一方面攝影師質疑照片的紀實力量，但仍堅持利用藝術策略去維持攝影的社會意義<sup>6</sup>，當代攝影的理論者柯頓（Charlotte Cotton）觀察到，當代的攝影工作者基本上採取一種反報導（anti-reportage）的方式進行創作，他們放慢攝影節奏，避開決定性瞬間，使用中型或大型相機去

拍攝災後現場，而非以攜帶型相機去抓取災難當時的影像。柯頓認為，這顯示攝影家試圖以設想周全、沉思的態度去刻劃世界，藉由風格化手法去展現特殊視野。

當代紀實攝影裡還有一種風格稱之為「冷面」攝影（Deadpan），這類型風格走向與「決定性的瞬間」完全不同的路，更屏除攝影師的主觀與畫面的情感表達，強調有距離的靜觀與疏離感，畫面常令人感到冰冷、銳利，如後新客觀主義的格斯基以巨大的照片尺幅，呈現鉅細靡遺的細節，將證券交易所、辦公大樓工作時的一景以近乎全觀的視點展現出來。

同是後新客觀攝影家的史徹斯，最有名的作品之一為美術館系列，可作為紀實攝影在藝術性的介入提供一種反思。他在美術館拍下觀眾觀賞畫作的情形，畫面上可看到川流不息、多元族群的觀眾簇擁在畫作前，當這系列大尺幅的照片擺回美術館的空間陳列，可看到觀者在看照片中的觀者欣賞畫作的情形，並反照自身當下的情境，可說將社會普查轉向藝術場域裡，觀照美術館介入攝影與藝術品後展現的影響力與公共領域所交織的社會行為脈絡。

### 新議題帶來新紀實

傳統紀實攝影家的職志是以社會觀照為第一要務，然而，紀實攝影的傳統，其實與「過時」無關，紀實攝影不是繪畫風格「寫實主義」的延伸，也不受「當代藝術」之創新或質疑藝術本質的創作觀所牽引；當代紀實攝影，是以藝術手法建構其觀點，作為社會實踐的策略，並因應全球化、新科技帶來新型態的社會議題，擴大了紀實類型的面貌。

周慶輝的「野想」系列作品，可視為上列議題的一個縮影與寫照。周慶輝談到，要如何呈現孩童們的「科技想像」？「想像」該如何透過紀實表現？可以想見的未來趨勢，紀實攝影將有更多與新媒體科技的介入，無論是呈現其拍攝的內容，或利用新媒體去呈現、創作，都將改變紀實攝影的畫面。■

註釋：

- 1 Liz Wells 等著，鄭玉菁譯，《攝影學批判導讀》，韋伯文化，2005，P.92。
- 2 Arthur Rothstein 著，李文吉譯，《紀實攝影》，遠流，2004，P.7。
- 3 同註2，P.103。
- 4 同註1。
- 5 同註2，P.25-26。
- 6 Charlotte Cotton 著，張世倫譯，《這就是當代攝影》，大家出版社，2011，P.185。



周慶輝融入了場景編排、棚拍人物像，但作品仍屬於紀實攝影。周慶輝《野想III-20》純棉無酸藝術紙 112×91cm 2006-2007 高雄市立美術館典藏