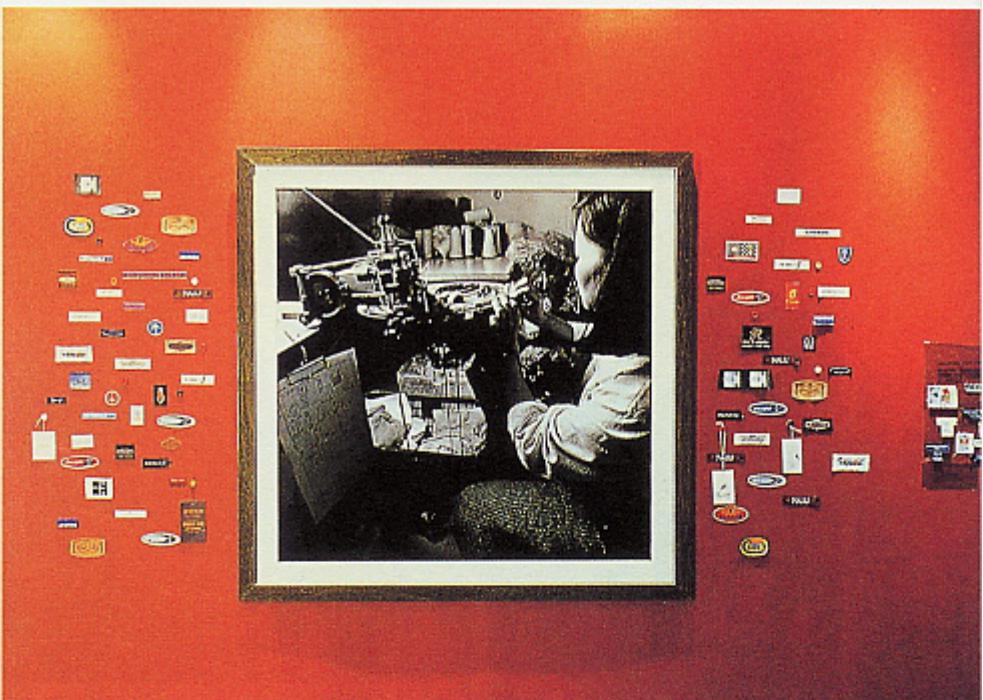




台灣當代攝影中的田野調查方法學

文/遙亦

攝影在台灣的發展系統，除了以郎靜山為首的「中華攝影協會」所代表的「沙龍攝影」風格之外，另一批以「社會寫實主義」¹為主的攝影家，也隨著反對勢力的抬頭而逐漸掘起。八〇年代由王拓、陳映真等人所創辦的《人間》雜誌，受到「馬格蘭通訊社」(Magnum Photos) 的啓示，號召並集結了台灣當時許多年輕而優秀的攝影家²，以黑白紀實攝影忠實地將許多社會上黑暗而不公義的一面揭露出來，這類「紀實攝影」的影像風格，後來也影響了許多年輕攝影家³，而蔚為一股清新的攝影風潮，攝影先天所具備的客觀寫實能力，不但驚人地將影像的細節鉅細靡遺的展露無遺，而結合田野調查的手法與客觀的第三人稱視野，往往具影像社會學的感染力。侯淑姿(b.1962)早期的攝影風格，兩者皆有涉獵，但從她留美歸國後，風格上有很大的轉變。例如1997年的「青春編織曲」⁴，是特別為新莊市文化藝術中心的展覽「盆邊主人，自在自為」，所做的作品，共有六套影像，她藉著照



片的寫實性記錄了新莊當地女工的實際工作狀況，包括：紡紗、織布、染整、打板、剪裁、平車、拷克、副件，到商標、包裝的過程照片，並以紀實攝影的田野考察方式一一探訪了這些人，並拍下他們的半身像，在「青春編織曲 I 」這張照片旁邊則掛著許多五顏六色的紡錘，暗示照片中人物的工作性質，而從事這類工作的女性大多已超過35歲，年輕人對這種需要一至二年才能熟練的行業已不再感興趣；在此系列三的三十張照片中，上方也標示出由「一年」到「三十年」的時間進程，在主要的五名女工照片下，則標示出她們每日或每月的工作量，在高度分工的結果之下，導致女工只熟悉部份或單一機械化的重覆動作，當機械設計改變或產業結構變化時，女工往往面臨失業的危機。

台灣的經濟奇蹟曾經來自於勞力密集的加工出口業，而紡織業是其中的一項大宗，這些任勞任怨的紡織女工則為主要的生產來源；但隨著客觀環境的變遷，如今這些勞力密集的「夕陽工業」，已紛紛轉移至工資更為低廉的東南亞及中國大陸，以往在各式各樣的產品上印上的「Made in Taiwan」已不若當日常見，取而代之的是「Made in China」的產品。在此，她也透過這些女工的狀況，將馬克思（Karl Marx）的「勞動異化」理論，重新拿出來做一對照。就馬克思的「異化理論」來看，資本主義發達的結果，使得生產工具不是在少數資本家手上，就是在國家機器裡，它們經由剝削勞動成果之「剩餘價值」，一方面鞏固了既得利益者的管理系統，另一方面也強化了國家機器的支配系統；除了造成無法跨越的階段鴻溝之外，更加大了「剝削者」與「被剝削者」之間不平衡的權力關係，而市場上自由競爭的結果，不但沒有消除貧富之間的差距，在「強者恆強，弱者恆弱」的遊戲法則下，反而造成了更巨大的市場壟斷，以及在此壟斷之下生存的龐大之無產階級。法蘭克福學派的學者們認為，真正的藝術作品不僅向我們揭示現實社會的面貌，而

侯淑姿「青春編織曲 I 、 II 、 IV 」
96.5 × 96.5cm 1997
新莊市文化藝術中心 ◎ 侯淑姿



侯淑姿 「猜猜你是誰？」
1340×400×270cm 1998
臺南市社教館 © 姚瑞中

且指出它的不合理及局限：它們一方面反對所謂的為藝術而藝術的「純藝術」，另一方面反對將藝術視為被基層結構所決定的上層建築。就如同阿多諾在《啓蒙的辯證法》一書中所言：「一切真理的條件，就是要聲援那些受苦的人們。」唯有透過藝術竭力維持它自身的自主性，並抵抗社會現實的宰制與世俗化的衝擊，才能將人類自體制的「消音」中解放出來。

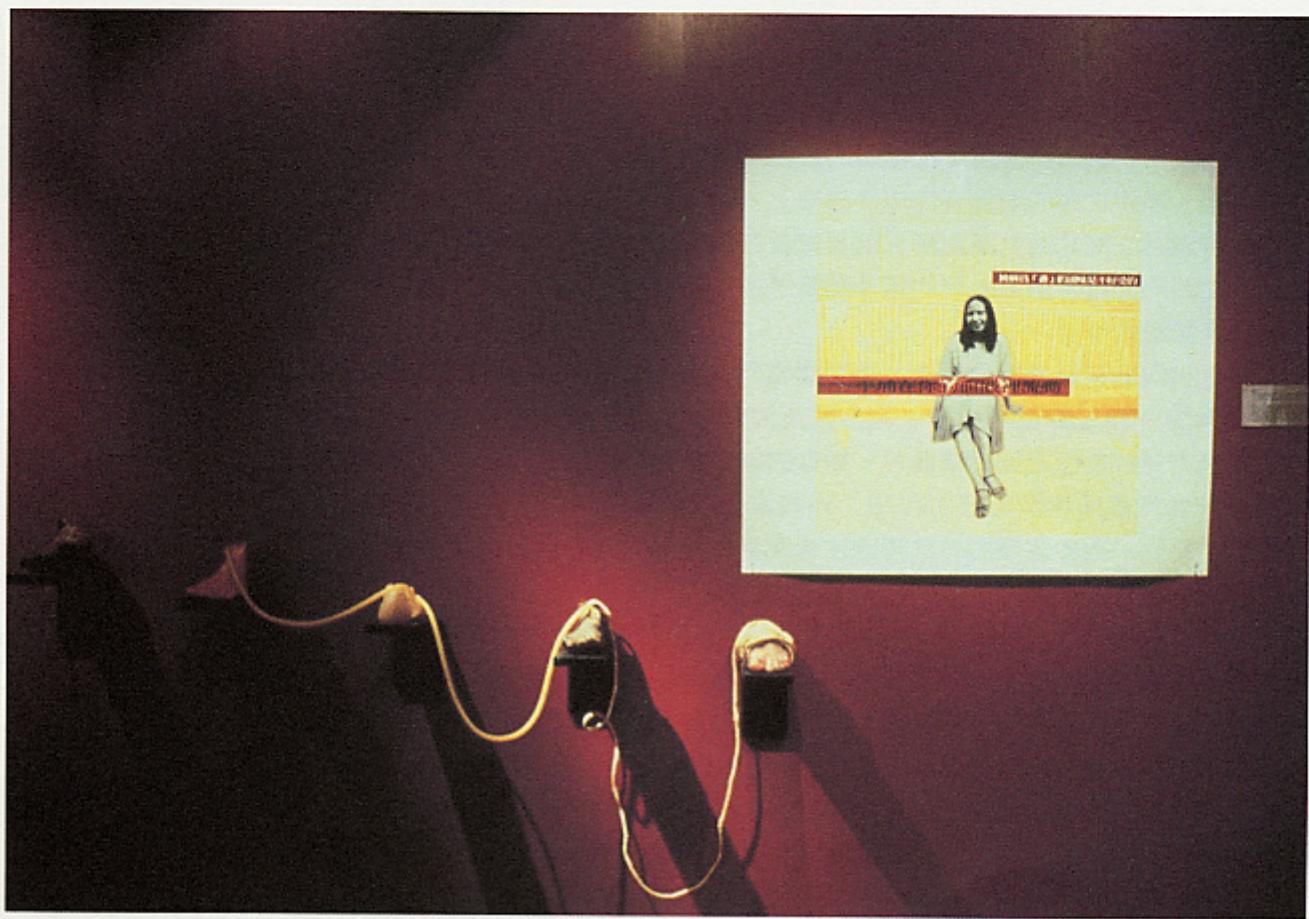
1998年的作品「猜猜你是誰？」則應用攝影的寫實性結合廣告宣導海報的方式，來探討在台灣、尤其是台南（因為本展「藝術再溯，文化出航」於臺南展出），對身份認同觀點的各自表述，延續先前「青春編織曲」（1997）的田野調查方式，實地於臺南採訪不同族群的人士。在創作自述中她表示：「我選擇性地訪問素未謀面的台南人，包括不同族群、宗教、年齡、教育背景、性別，透過訪問瞭解他們的身份認同，訪談中，他們的生命經驗使我重新看待這塊土地。他們的點滴故事與臺南的歷史緊密相連、具體而微的道出族群與文化的消長，我藉由影像記錄個體的生存樣態或某時刻的外貌再現，並摘錄部分訪談詮釋其身份認同。」這些人包括：平埔族、原住民、客家人、本省人、外省人、外國傳教士等，每張照片上皆標示出他們對自己身份認同的一句話。比如一位受日本教育長大的本省人（陳慧蓮）說：「我幼時深受日本師長喜愛，時常代表學生表演。」下方為作者的眉批：「當日本人走了，國民政府入城時，你為台灣人感到悲哀。」或是國語說得很溜的外國傳教士（紀寒竹）說：「我恐怕我們的天主教友也不很清楚他們是誰。」作者以第二人稱標示：「你以為台灣為家，你同情外省人第二代沒有家的感覺。」甚至一名原住民（萬淑娟）說：「被稱為『番』的滋味是不好受的，多數的平埔族在過去都不斷隱藏自己的身份。平埔族的性格是溫和的，對土地又沒有觀念，不斷地後退，退縮到山邊。由於我的信仰，我們很誠實的說：回去崇拜阿立祖已經是不可能了，因為我們信奉了基督教，所以以教會為核心，教唱根據平埔族而編的歌謠，在我們所編的歌謠裏混合了福佬話與平埔語。」

我們不能一直捧著過去的東西過日子，平埔的文化必須再生。我盼望族群的差異性是被容許的，但不要去比較優劣。族群個別的差異性應該被尊重。」⁸她則寫下：「平埔在你的血液裡流動。」

她挑選的每一句話，都指向照片中每個人心裏面最不願去碰觸的一種被多數族群或當權者壓迫的情結；在照片旁邊，由高而低的擺放了兩組各十隻腳踝的塑膠模型，每隻腳踝之間以塑膠軟管相連，以基礎物理的「虹吸管」原理將高處的液體導向低處，暗示文化間交互、融合的作用本來就是建立在不平等的基礎上。無論是她到國外求學或者身為女性，一種文化的歧視與偏見經常出現在她生活的周遭，這件作品不但探討他人對身份認同的敏感問題，同時也顯現她本身對身份認同的模糊與不安，尤其對什麼是「台灣人」感到迷惑。我們以為很瞭解台灣，但對許多知識份子來說，台北或高雄反而沒有比紐約、東京來得熟悉；我們以為很愛台灣，但對許多政商人士而言，中華民國護照反而沒有比美國綠卡來得更有保障。她惶恐的表示：「這樣的作品，是為了彌補自己對臺灣的無知，自己以為很熟悉的地方，其實是很陌生的，這一系列的作品是以探討臺灣各不同族群的身份認同為題。企圖以個人的主觀認知判斷初次謀面的特定人士（或不特定人士）之族群身份，進而以影像去記錄物件的外貌和生活環境，由對談的過程去瞭解訪問物件的身世背景與自我認同。而訪問記錄則著重人物身份的多元與複雜，在沒有預設立場的前提下，向自己所不會理解的同一塊土地上的人提出問題。」⁹

台灣本來就融雜著來自各地不同的民族，有閩南人、客家人、潮州人、

侯淑姿 「猜猜你是誰？」 局部
◎ 侯淑姿



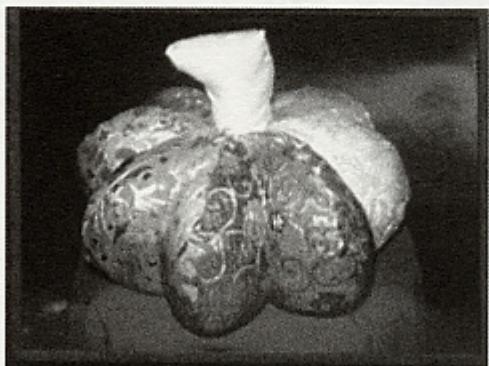
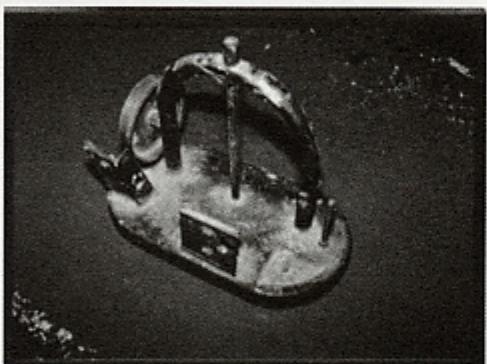
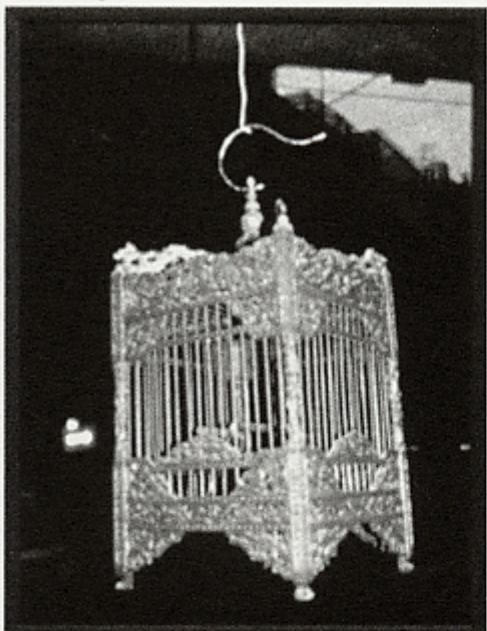
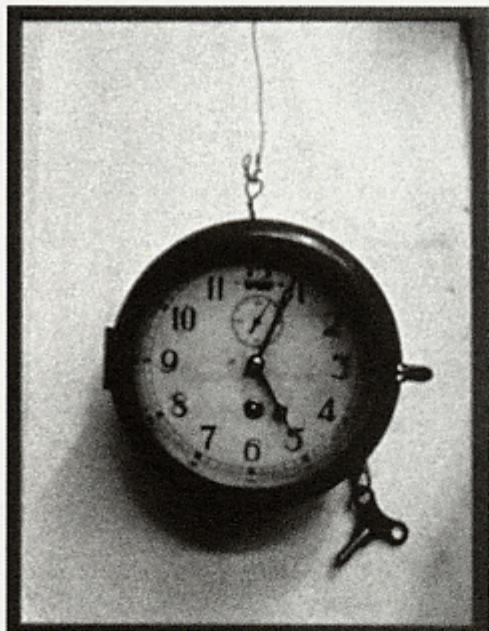


外省人、原住民、混血兒…等，但與紐約或倫敦等國際大都會相比，簡直是小巫見大巫。嚴格來說，台灣的種族仍然非常的單一性，基本上都屬於「漢族」的血統，不過因為台灣本身複雜的政治及歷史因素，使得台灣這塊小小的島嶼上，種族之間的偏見卻也成為政治上一個棘手的問題；但值得慶幸的是，如今族群之間的偏見與誤解，隨著社會各階層教育的普遍提昇，而逐漸消除了之間的疙瘩，她這系列的照片即是透過各說各話，來重新展開新的對話與重新認識的可能。

這類的作品有幾個操作原則：強調客觀性、去除主觀情緒、以50mm標準鏡頭模擬一般人的正常視野、大多採正面法則、迴避任何的特殊攝影技巧、儘量避免戲劇性過強的構圖等。類似的操作手法，也可以在張美陵2001年於臺北當代藝術館開館展的作品「你們家有什麼東西可以拿到美術館展覽？」中見到，由於此展的方向特別注重與當地社區的關聯性，因此她也採用田野調查的方式來進行創作。在拍攝前她先擬定一些操作上的基本規則，如不干涉、不介入、不預設的「三不政策」，並且必須建立在「平等對話」的基礎上，她期望她就像個隱形人般，能忠實客觀地再現「真實」。她花費幾個月的時間，四處採訪大同里民宅，詢問接受被拍攝的意願（398戶），然後再到他們家中實地拍攝民衆指定的物件（117戶）。對於這個攝影計劃，她表示：「這個行動的主要原則是：由居民提供拍攝的事物，並且當場在居民的家中完成。我作為一個拍攝者，完全不干涉居民的決定。我也希望呈現出居民的居住氛圍，並且儘量將我們之間互動的過程再現出來。所以我對自己

張美陵

「你們家有什麼東西可以拿到美術館展覽？」
30×40cm×100件 2001
台北當代藝術館 © 姚瑞中
(右頁為作品細部)



的挑戰是，如何透過影像顯現出我們之間那種抽象的經驗：溝通與互相尊重，同時又具有藝術性。我必須找到一個平衡點，因為我要尊重居民的意願和瞭解他們的想法，但我也不可能不加思索的平鋪直述或毫不加以修飾的記錄。於是「拍攝」行為成了一個互動仲介，在諸多限制裏，關係著我如何取景、如何選擇角度的問題。「居民的意願」和「我的選擇」之間是一種很微妙的配合。」¹⁰

由於此區位於台北後車站附近，居民從事的行業大多為布料、五金、塑

膠原料、建材等相關產業；因此，居民對於環境以及居住品質並不特別要求，而此地又是台北城較早發展的地方，所以民衆提供拍攝的物件，有許多古董、工藝品、玩具、複製畫、寵物…等。在進行拍攝的互動過程中，她碰到主要的問題並非民衆參與創作的配合度，而是來自於民衆對當代藝術的困惑。她說：「創作過程中我一再更改我以為已經找到的答案，因為：第一，居民提供我拍攝的事物和我的預期之間有很大落差，原先我期待居民給我的是創意的答案而不是物質性的物品；第二，我並沒有預設拍攝立場。比如說我可以選擇拍攝聳動的角度，但這未必是居民所想要的呈現方式，因此我必須一邊做一邊思考藝術家的角色是什麼。後來我回到影像本身來思考，影像本身就是虛虛實實。剛開始進行時，我錯愕極了，因為居民都是拿一些生活瑣碎的物品給我拍照。後來，我體認到在多元的認知下每個人所認定的價值觀不同，究竟對每個人而言，什麼是最好最珍貴的呢？這變成一個有趣的問題。因此我感受的反而不再是居民那一個個物質性的物件，而是情感和尊重……。」¹¹

若是換一個地點，呈現出來的結果將會大不相同，但重點並不是藉此來展現「品味」的高低，而是突顯民衆的真誠與美術館的開放性，她並沒有刻意要迴避或安排什麼，而是忠實的將當地民衆的「品味」展示出來。這件作品並不期望教導民衆什麼是藝術，而是藉著民衆的參與，來拉近精緻文化與通俗文化的鴻溝。她表示：「相對於美術館『正統』的展覽品而言，這些從居民家中拿出來的東西可能顯得卑微瑣碎渺小，卻又如此貼近大多數人民的生活。這值得我們思考：我們社會的美感品味或藝術價值到底是如何決定的？我認為透過這樣的創作，可以給居民一個講話的機會，表達出他們生活裏的情感欲望。俗民生活裏珍惜重視的事物從私秘的家中，得以公開展示在觀眾眼前。」¹² 相對於台灣民衆普遍對美感的麻木冷漠，對於什麼是藝術品或者什麼是當代藝術，基本上當地民衆並沒有概念，甚至一點也不關心，並且對於台北市政府斥資數億所建構的藝術館不表認同，他們認為能帶來商機的大型賣場，較能改變目前的生活。當然，這樣的問題在其它地方也同樣會顯現，究竟是藝術文化重要？還是商業發展重要？

姑且不論精緻文化與商業行為能否相輔相成的生態關係，我們回頭來看看這件作品的創作手法，這種大量收集而不帶有個人情緒的檔案式照片，單看一、二張時並不覺得特別起眼，但當這些照片大量而有系統的同時呈現時，卻構築出另一個被約定俗成後的現實世界。張美陵把分散在各地的「物件」集結後，顯示出一個支撐外在真實而龐大的社會內在網絡，並超出我們對真實世界的想像；這種攝影手法與古典攝影所要求的細緻、質感、光線完全背離，她使用任何人都會操作的「傻瓜相機」來拍照，使用正面閃光燈、自動對焦，完全置專業攝影的要求於度外，這些特色包括：一律使用彩色底片（色彩常發色不正常）、正面閃光燈的大量使用（給人現場目擊的感覺）、構圖不正且切割主體的傾向（給人唐突的感覺）、晃動及失焦的應用（漫不經心的感覺）、日期的顯現記錄（時光凍結而逝去的提醒）等。一方面避免與被攝的群衆產生因昂貴器材所造成的專業壓力，而導致他們不敢以真實生活示人，另一方面，她希望這些照片在展示時，看起來就像是任何觀眾皆可拍攝般的親切而無身段，以符合水平溝通的原則。也就是說，不是作者展現

某種東西告訴觀眾該觀賞什麼？什麼是藝術品？而是參與此計劃的民衆將他們的經驗與其他觀眾分享，當參觀的民衆見到他所提供的「藝術品」出現在美術館的牆上時，可以見到他們開心的告訴旁人：「那是我家最珍貴的東西！」同時也看到其他人家的收集物。在此，題材決定了表現手法及展出形式：因此，攝影者的位置並非「介入者」，而較像一位「收集者」，或者可以說是平等一切經驗的「窺伺者」，窺視著我們日漸消逝的珍貴回憶。

攝影作為逝去回憶的召喚媒介物，它不但見證了一個時代的變遷，也預言了一個時代的可能性。擁有原住民身份的吳鼎武·瓦曆斯¹³（b.1960），則



吳鼎武·瓦曆斯「隱形計劃 2001」
台北市立美術館 ◎ 吳鼎武·瓦曆斯提供

透過攝影來追憶那正在消失中的血統基因。在2001年的「隱形計劃2001」¹⁴個展中，他展示了許多台灣早期原住民的黑白記錄照片，這些照片都是當時人類學學者田野調查的珍貴檔案資料，照片中的人物早已消亡，徒剩影像，他將這些照片以電腦修片的方式，抹去了畫面中的人物，在每一張照片的前方則放置一台投影機，投射這位人物原本的影像，將照片上留白人物空間填補起來，產生一種若隱若現，猶如「透明人」的效果。「隱形計劃」的創作理念是如何產生的，據他表示：「以臺灣原住民祭典活動時的影子為主題，意欲喚起漢人主流社會對弱勢族群文化的關注及維護，以免造成未來無可彌補的族群消失、文化滅絕的命運。諷刺的是，當今政府的原住民政策仍是緩步效率，無法看到真正為原住民政策提出永續生息的好辦法。希望這些存在於陽光下的隱形勇者，不致於因為人們的漠視與無知，而成為虛無的『影子人』並導致原住民文化的滅絕。」¹⁵

他選擇以臺灣原住民¹⁶文化中的各族群圖像，作為創作的主題，藉以突顯臺灣各原住民族群文化中的特色，如泰雅族的織布及春小米文化、排灣族的陶藝及琉璃珠文化、布農族的狩獵文化、阿美族的祭典舞蹈文化等等，來做為質疑「另一種自然」的不和諧及突兀，並強調人類在科技大躍升及經濟利益掛帥的今天，許多不合理的現象，皆衝擊著人類與大自然間的和諧關係。作者以一種「挖圖補圖」的印章貼圖工具，將未經處理的原住民老舊照片上的原住民影像給「抹去」。例如他將原本在「泰雅族霧社巴蘭社部落」織布中的婦女給「消失」掉，卻仍然標示著：「霧社巴蘭部落泰雅族婦女織布的情景。」在這些少了原住民人像的照片上，存在著一股強烈的辯證性及質疑性，伴隨著一股無可名狀的不安與失落感。他藉著原住民人像被抹去的事實，以文字再現的手法來復原，還原的是原住民人像原本所存在的空間事實，而質疑的卻是該原住民人像及其背後的環境，與文字所標示的內容差異。

他進一步地闡述其創作理念：「藉助原住民影像淡入與淡出的機制，來反省回歸大自然的人文本色及真相，進而探求現代人『對於大自然生態所應本持的關懷心靈與對自我性靈深刻體驗後的真正覺醒。』在創作形式上，原本資料來源中的圖像是完整詮釋或記錄著原住民與其週遭環境所存在的自然和諧感，但若將其中原住民抽離而留下其生活器物及影子時，該空間將呈現出不平衡之自然力釋放，讓人感受到不完美且充滿空虛的靈異出神狀態。」¹⁷雖然他非常關注自然與人類之間的和諧關係，但仍不免對少數族群的凋零萎縮，提出一種寓言般的警世圖鑑，誠如他所言：「那些原來馳騁



吳鼎武・瓦歷斯「隱形計劃 2001」

台北市立美術館 © 吳鼎武・瓦歷斯提供



吳鼎武・瓦歷斯「隱形計劃 2001」

台北市立美術館 © 吳鼎武・瓦歷斯提供

在山林間的子民一消失了吗？這些暗示著沒有了主人的影子，仍舊是山的子民嗎？這些沒有了主人的影子，仍然是這塊土地及山林的主宰者嗎？是誰讓他們消失的？是你我的祖先佔據了他們原來的土地、善良與純真，是你我的祖先讓他們遠走他鄉，是你我的無知讓他們成為山中的霧，讓他們成為山林間，滿地的影子。覺悟吧！不要讓他們成為太陽光下的影子舞者。」¹⁸

當我們面對照片中那個若隱若現的形象時，要喚出的並不是被拍攝物的形象，而是我們想像中的對象藉著照片來重建，它是一個經過想像秩序以及空間距離所再造的形象，但此形象卻注定失落。或許這些照片對他來說只是族群失落經驗的召喚物，回憶已成為歷史陳跡，人們藉藝術在這塊領域中來構築烏托邦，藉回憶來忘卻現實的種種殘酷與無奈；照片不再只是照片本身，所有的照片最終都將成為「死亡」的「提醒物」。

三

1 以此來區分台灣早期的「鄉土寫實主義」攝影風格，代表攝影家有：張才、鄧南光、李鳴鵠、林壽鍾、陳石岸、鄭榮溪、黃伯麟…等人，可參閱由張照堂主編的《影像的追尋—台灣攝影家寫實風貌》（上）（下），台北，光華書報雜誌社，1989/9。

2 如：關曉榮、阮義忠、潘小俠、官鴻志、張照堂、梁正居、林伯樸、蔡明德、李文吉…等人，而這些人後來都成為台灣攝影史上重要的攝影家。阮義忠更創辦了《攝影家》（Photographer）雜誌，將世界上其他優秀的紀實攝影作品做完整的集結，忠實而客觀的呈現出世界的某種樣貌，而此雜誌也是台灣出版界除了《漢聲》雜誌之外，少數打入國際出版通路的雜誌之一。

3 如：劉振祥、張育松、潘朝成、吳忠維、簡扶育、張詠捷、周慶輝…等人，皆為九〇年代重要的紀實攝影家。

4 共有五件作品及另外一件「手工與機械」等。

5 策展人為張元茜，計邀請藝術家有：吳瑪利、徐洵蔚、林純如、侯淑姿、茱蒂·芝加哥（Judy Chicago）、Shimada Yoshiko、安翠妍等人。詳細內容可參閱《盆邊主人·自在自為》，新莊，新莊文化藝術中心，1997。

6 T. Adorno, *Negative Dialectics*, The Continuum Publishing Co., N.Y., 1973, pp.17~18.

7 《藝術再塑·文化出航—1998台灣省美術季專刊》，南投，台灣省政府文化處，1998/12，P78。

8 《心靈再現—台灣女性當代藝術展》，高雄，高雄市立美術館，2001/10，P68。

9 同上。

10 《輕且重的震撼》，台北，台北市政府文化局，2001/5，P66。

11 同上。

12 同上。

13 瓦歷斯指的是臺灣原住民族中賽德克·道澤族（原名為泰雅爾族）的姓氏之一。他的全名為瓦歷斯·拉拜（Walisi La-Bai）。

14 這部份的作品共計有十二件，而單槍投影機及VCD放影機則各有6部來配合放映，並以有選擇性的挑選再現容顏的還原方式來運作。每次以一週的時間間隔來更換。

15 參閱其展出現場的創作自述傳單。

16 台灣原住民一般來說共有九族，包括：泰雅族、布農族、魯凱族、阿美族、雅美族、排灣族、鄒族、賽夏族及平埔族。日據時代，日本人鳥居龍藏、伊能嘉矩、鹿野忠雄…等人類學家深入台灣高山地區進行田野調查，留下了大量的第一手資料與圖片，他作品中的照片就是來自這些學者當初所攝的影像。台灣坊間探討原住民文化的相關書籍不少，而以上幾位日籍學者的書籍也都有中文版，而原住民作家及學者如：浦忠誠（鄒族）、瓦歷斯·尤幹（泰雅族）、拓拔斯（布農族）、夏曼·藍波安（雅美族）、莫那能（排灣族）…及漢族學者如：明立國、劉克襄、楊南郡、劉還月…等人也都有相關論述的出版；其它如台大人類學系或中央研究院也都有許多這類學術性的期刊與論文可供參考。而台北順益原住民博物館、中研院及台東國立台灣史前文化博物館皆有豐富的原住民文物收藏。

17 參閱其創作自述。

18 同上。