

現實主義攝影 (realist photography) 一直以見證的概念，敘述在鏡頭下一種「可見的世界」的故事版本，因此攝影的認識論 (epistemology) 問題，就在這個媒介被廣泛應用於再現真實、傳遞資訊、解釋世界的過程中，引發持續不斷的討論與爭辯。攝影與現實的關係是什麼？通過鏡頭的觀看與捕捉，攝影製造了怎樣的意義，生產出怎樣的話語權力？這些意義、話語和權力，是如何製造出來的？觀者又在攝影的意義佈置中，對自己的生活與這個世界，建立起怎樣的認識？這些問題，儘管已經持續爭辯了上百年，也並未隨著時間解決。

我對現實主義攝影規範下的新聞攝影與紀實攝影，從早年的一點點實踐經驗，到後來的批評與研究工作，也一直在面對上述這些問題。從我對攝影見證與揭露曾持有的信念，經過困惑、質疑、自我質疑，緩慢的進行對自己的或他人作品的反覆對話、辯證與再思索；從自己作為新聞攝影實務的研究生、到成為這個領域裡的老師；從我在暗房裡沖洗底片、放大相片時，偶爾看到「好照片」從顯影液裡浮現出來時的悸動，到我在教學環境、實務場域、展覽與出版、攝影比賽機制、閱讀得獎作品等等觀察經驗，我發現，現實主義攝影的基本概念與操作，似乎牢不可破的在現實中不斷重複、循環。

例如，一個明顯的事實是，在新聞攝影從台灣黨國機器的控制中鬆綁、回歸專業之後，三十多年來大學裡的新聞攝影教育，以及印刷／電子媒介裡的新聞攝影實踐，並沒有因為言論自由開放，或者影像生產工具在科技上天翻地覆的變化，而在「新聞攝影」的理念或製作上發生多大的改變。主流媒介還是謹守攝影見證真實、不能隨意改動影像這類信條或「專業義理」，新聞攝影教育大抵也繼續朝著這樣的理念進行教學。台灣如此，國外的主流媒介對這樣的問題，也沒有太多基進的實踐典範——攝影的見證性、照片不會／不能說謊、不可改造影像以維護「新聞攝影倫理」，仍然具有很硬的行情 (currency)。

關於新聞攝影與紀實攝影，我過去以來的工作重點大多放在評論寫作和教學上。作為一個比較關切實踐的人，我開始得很晚的學術研究寫作，總也希望能與實踐或現實世界盡量拉近關係，因此數量不多的研究論文，都是放在自己長期評論、教學和觀察的實踐經驗中，以可供參照的理論或歷史脈絡，通過對一些具代表性的攝影案例，重新檢視現實主義攝影的相關議題。這本書裡對攝影的研究書寫，即在這樣的出發點上展開選題和研究目的。

這幾篇文章曾先後在傳播學、社會學或文化研究領域的學術期刊上發表，它們的核心關切一致，如前所述，是討論新聞攝影或紀實攝影如何製造特定的意義，以及這些攝影話語生產了怎樣的知識與權力。由於在台灣戒嚴時期的政治與言論控制下，沒有嚴格意義的新聞攝影與紀實攝影，因此書中文章所分析的攝影案例，座落在解嚴前後的1980年代中後期至今的過去三十餘年。它們約略沿著一個時間的順序：前兩篇討論1980年代幾項有代表性的紀實或新聞攝

影實踐，第三篇閱讀2000—2010年之間兩份知名的新紀實攝影藝術作品，最後兩篇則分析2010年以來兩項重要的國內外新聞攝影作品選集。

我從文本研究的取徑分析現實主義攝影的意義製造，並以話語分析為主要方法。意義和話語建構的攝影文本分析，不能只在影像文本裡打轉、拆解符號，必須將文本置於它的時空、文化或政治脈絡中閱讀，才能比較周延的解析其意義；也就是，我認為影像的文本分析必須是文脈分析。這裡所稱的「文脈」，不僅是攝影作品前後的影像與配合文字，還包括了生產影像的特定時空，某種影像形式與風格的既有傳承或專業主義傳統，以及相關的（西方）理論對某個特定攝影案例的適用性問題。因此，這些文章的研究論點，不免帶著一些後結構主義和後殖民論述的批判觀點。

例如，我分別在前兩篇文章的最後與桑塔格（Susan Sontag）的攝影論述對話，但在第二篇的對話裡，我試圖與她的一些論點爭辯，並不認為她對攝影的某些說法可以照單全收。後三篇文章裡，在分析研究案例之前，我以具有參照價值的西方經典作品或歷史實踐作為脈絡上的耙梳，來理解那些作為研究案例的攝影文本，如何可能不自覺的複製美國／西方攝影藝術或新聞攝影「傳統」。這些攝影藝術經典或美國新聞攝影的重要遺產，包括Richard Avedon的肖像攝影、普立茲新聞攝影獎得獎作品，以及《生活》週刊（LIFE）。

此外，這些文章基本上是以攝影雜誌、專輯、年鑑等攝影書的形式，作為我的分析材料。許多影像案例都是原先刊於報紙／雜誌媒體上，或放在網路空間、或者是在美術館裡裝框展覽的作品。當它

們移動到攝影書裡，意義產生了怎樣的變動或再生產，也是我希望討論的問題。

在第一篇文章裡，我以1985年創刊的《人間》雜誌其中一期封面故事的照片，以及1995年出版的一份重要的新聞攝影集《給台灣一個機會》裡的部分攝影作品為影像案例，分析前者搭上特定時空脈絡，以及後者在抽離特定時空脈絡之後，各自產生了怎樣的話語效果。我也在這篇文章裡討論源自西方的實證主義認識論，作用在廿世紀前期的西方紀實攝影實踐與廿世紀後期的台灣，有何社會文化脈絡上的差異。

第二篇文章討論人道主義攝影裡的感性敘述、他者凝視，和傳統紀實攝影的人道主義取向，是否能產生具有行動意義的政治作用。我以王信的《蘭嶼·再見》，和關曉榮的《尊嚴與屈辱：國境邊陲·蘭嶼》兩部出版或拍攝於1980年代的古典紀實攝影經典作為分析的案例。這兩部作品皆以蘭嶼的達悟族人為記錄對象，儘管兩位攝影家都認真的看待達悟原住民文化的現實，但他們的方法與影像意義卻有很大的不同。

當盛行於1980年代的傳統紀實攝影實踐，在1990年代的台灣又迅速萎縮，多元攝影創作形式隨之百花齊放之際，一些原本長於古典紀實攝影或新聞攝影的創作者，也開始轉向新紀實攝影與當代視覺藝術以開拓其創作生命。這原本也是值得鼓勵和期待的事。但必須建立在現實材料基礎上的新紀實，開始轉為當代藝術的新紀實攝影時，它們跟現實又成為怎樣一種關係？在第三篇文章裡，我藉著台灣進入新世紀的頭十年裡，兩份可能特別引人矚目的新紀實攝影藝

術製作，即張乾琦的《鍊》與周慶輝的《野想——黃羊川計畫》為分析文本，批判的閱讀它們在現實材料、藝術話語和文字經營的糾纏與迷障裡，製造了怎樣的意義暴力和話語權力。

2014年的反服貿「太陽花運動」，是影響台灣政治生態的關鍵性社運，基於科技與網路的發展，在這個運動裡生產的專業和業餘影像數量，也是前所未有的。第四篇文章分析這場運動裡的新聞／紀實攝影實踐，如何一方面與1980年代以來政治反對運動裡的新聞影像不同，另一方面又複製自普立茲新聞攝影獎的傳統以降，那一套強調戲劇性與訴諸情緒的手法。尤其當《天光：太陽花學運攝影集》徵集的照片被篩選、編排到這本攝影集中之後，該書編者以大量的感性影像，將這場運動的意義轉化為一個感性充斥的「影像劇場」，和確認、慶祝一場運動「勝利」的影像儀式。

最後一篇文章討論記錄日常生活的影像，在全球備受重視的「世界新聞攝影大賽」（WPP）裡，成為其中一個參賽作品數量最多的新聞攝影獎項時，日常和生活的意義產生了怎樣的質變。我以2010—2016這七年裡的WPP「日常新聞」類得獎作品為研究對象，分析這個新聞攝影獎口味或取向固定的一些結構性因素，與形成這樣風格或走向的西方攝影之媒體歷史背景。我從該競賽之「日常生活」類得獎作品中，歸納了四種特質：異國情調元素、藝術性表現、戲劇性效果、攝影修辭（trope）。我認為這種創作取向的「日常生活」照片，將日常影像變成奇觀與消費品，消解了「日常」裡的政治性。

幾篇文章在集結成書的時候，我與此書編輯努力將過於學術規範的遣詞用字或分段方式重新整理、潤飾或改寫，但大抵仍保留原來的文章結構和行文筆觸，並且在一番掙扎之後，決定保留每篇文章的文獻梳理內容。我們希望這些相關理論的簡介，能提供有興趣進一步閱讀的讀者作為參考資料。更重要的，我希望能通過這本書所關切的現實主義攝影之意義建構的問題，對台灣的攝影實踐提供或引發一些相關的思考、對話或論辯，一起帶動攝影文化繼續向前行。

文脈決定文本  
實證主義與攝影意義的建構

現實主義的紀錄攝影實踐，是1980年代的台灣攝影介入政治社會的最主要形式。以現實主義攝影（realist photography）或社會紀實攝影（social documentary photography）見證或再現真實社會的概念依據，來自西方實證主義（positivism）的認識論應用在攝影實踐上的一些主張。「現實主義攝影」、「（社會）紀實攝影」、和「紀錄攝影」等幾個名詞，在台灣常被互通地使用；《人間》雜誌與其他性質類似的攝影實踐者，在1980年代也曾將此稱之為「報導攝影」。在我的理解和經驗上，「現實主義攝影」、「（社會）紀實攝影」與「報導攝影」，於台灣1980年代的攝影實踐裡，大約指涉著同一件事。

雖然稱之為「報導攝影」（reportage）的實踐，概念上似乎應該傾向新聞性或事件性，但在例如《人間》雜誌的實際操作裡，也並未見嚴格的內容區分，大抵仍是以寫實性的攝影作為實踐的界定範圍。「紀錄攝影」與「紀實攝影」在台灣常指涉同一個外文名詞：documentary photography。然而，「紀錄」或 documentary 一詞的概念，在攝影實踐上早已有更為寬闊的表現方法，包括現實主義手法的攝影紀錄，與其他非寫實性／見證性、但有政治／社會／文化之紀錄意義的各類手法的攝影實踐。因此，「（社會）紀實攝影」所對應的西文，應該是 social documentary photography 或 realist documentary photography。為了統一的敘述，我於此一律稱為「紀實攝影」。

當這些西方的攝影論述與實踐，挪移至台灣類似的實踐場域時，會有怎樣的現象或差異？我從這個問題出發，批判地閱讀來自1980年代後期台灣最具代表性的紀實攝影雜誌《人間》的一個專題，與一份重要的新聞攝影集《給台灣一個機會》裡的部分攝影作品。我希望藉由這兩組攝影文本的案例來分析，通過攝影現實主義的概念與操作，何種特定的意義會被建構起來，它們如何被建構，以及在某個歷史脈絡下，這些文本生產需要被質疑的「影像真實」。我也試圖在本文最後提出，台灣的紀實攝影實踐不同於西方經驗的某種在地特質，及其可能原因。

《人間》對1980年代中期以後的台灣紀實攝影文化，具有典範的參照意義；《給台灣一個機會》這份由民進黨中央黨部出版，精選1986—1995年間台灣民主化運動裡重要事件的新聞攝影集，則網羅了那十年中新聞照片的一些代表作品。新聞攝影的傳統理念，是宣稱見證真實的現場經驗，它徹底信奉著西方實證主義應用在攝影上的基本信念：眼見為憑。至於《人間》雜誌，則在當時帶動了一股從事社會紀實攝影的文化潮流，並主張這種實踐是唯一具有意義的攝影使用方式。

運用紀實的攝影形式，是這本刊物的一項明確方向，發行人陳映真在創刊號上，明白揭示他對《人間》雜誌的定位：「以圖片和文字從事報告、發現、記錄、見證和評論的雜誌」<sup>1</sup>。換句話說，《人間》是通過攝影見證的方式，來進行對社會現實的報導和評論——這個作法遵循了一種西方實證主義的攝影美學。由於以實證主義認識論考察影像的意義建構，是我在這篇文章裡的一個基本關切，在第二節裡我遂回顧了西方相關論述對實證主義認識論下一些對於紀實攝影的論辯。

第三節與第四節裡，我通過照片和文字所建構的政治性話語，對上述兩個攝影文本進行閱讀。《人間》第29期的「返鄉專輯」，以「王拓在北京」為封面故事標題，通過三組圖文故事，以老兵探親、文化訪問和台海關係等報導，傳遞了鼓勵兩岸統一的立場。而《給台灣一個機會》裡的照片，則集體地建構了這樣的訊息：民進黨在民主化和社會進步的主要政治／社會運動進程裡都有功勞；同時，凡台灣人皆贊成台灣獨立。

在這兩件案例裡，我發現這些照片中政治話語的說服效果，很大程度上依賴它們所處的不同時空脈絡或歷史情境。《人間》返鄉專輯裡的統一立場，由於貼近1987—1988年特定時刻的政治形勢或社會氣氛，而有利於產生某種說服力。但是，《給台灣一個機會》的案例，則恰好反其道而行：它基本上是經由去脈絡的效果，致使那些照片得以創造誤導或誤讀的意義。

在最後一節裡，我認為台灣的紀實攝影實踐有一種針對實證主義的特殊版本。一些研究指出，實證主義認識論在紀實攝影上奠立的一個基礎是，它預設了一個中立、超然的觀察者和這種觀看方式，並且由此可以獲得客觀、確鑿的知識<sup>2</sup>。但是，西方實證主義的哲學基礎與二元論、透視觀點等理論，並未徹底滲透到華人的文化和社會裡。理性、中立的觀看方式作為一種內化的攝影記錄方法，並沒有在1980年代的本土紀實攝影者身上成為具有強大規範意義的專業倫理。

我認為，西方實證主義及其「台灣版本」之間的關鍵差別，就在於兩者對情感性（affectivity）這個概念有著極為不同的對待方式：西

方社會若在紀實攝影中使用或剝削情感訴求，大抵是要通過紀實攝影說服觀者，他們在提出一種「理性」的證據，以建構所謂中立、超然的再現世界的話語；而以情感或激情，作為紀實攝影或政治理念的實踐基礎，卻仍然是台灣在那個年代裡攝影者主要的內在性格或狀態。因此，在西方已備受質疑或批評的實證主義認識論概念，就以另一種樣貌被借用和執行在台灣的相關攝影實踐裡。

桑塔格在《論攝影》中，對中國和西方文化的一個根本性差異，做了有趣的觀察。她透過由中共官方發動、對義大利電影導演安東尼奧尼在1972年所拍記錄片 *Chung Kuo*（《中國》）的抵制與批評，分析了中國與西方看待攝影與真實的大不相同的方式。我以桑塔格的觀察和評論作為參照，在她描述的例子和我提出的台灣攝影實踐之間，做一點對照與討論。我發現，桑塔格在1974年的中國所看到的集權政府，和1980年代後期那些決心要與政府／國家對抗、持有正義感的台灣紀實攝影工作者們，在攝影的使用上——頗為諷刺地——竟有些相似之處。

### 實證主義認識論和紀實攝影

Victor Burgin 在 *Thinking Photography* 的序文<sup>3</sup> 裡說，紀實攝影的信念，建立在孔德（Auguste Comte）的實證主義哲學基礎上。伯杰（John Berger）也提醒我們<sup>4</sup>，孔德的實證哲學和照相機的發明，大約在同一時期出現，而且實證主義、照相機和社會學經歷了同步的發展。立基於培根、笛卡兒思想的孔德實證主義哲學，為自然世界和社會／人文世界的知識獲取，提供了統一的科學方法論，它主張只有可觀察的才是真實的。實證主義認識論隨之成為紀實攝影議題

的重要而持續的觀念，一直為其提供著哲學上的支撐。

一些西方攝影理論學者，對實證主義認識論和幾何透視論在西方藝術和攝影史中的主宰地位，都有著批判的說法。Sarah Kember認為，實證主義和人道主義是紀實攝影中知識的傳統形式；她強調，以實證主義作為認識論基礎的紀實攝影，源於啟蒙哲學和笛卡兒透視論（perspectivalism），且它「仍繼續構築西方的認識論」<sup>5</sup>。

Lindsay Smith則表示，「在紀實攝影史中，『焦點』（focus）工具性地確認了幾何透視觀點的至高權威，使它成為讓紀實攝影繼續有效的關鍵要素之一」<sup>6</sup>。Scott McQuire也表達了類似的觀點，認為「在實證主義已幾乎控制了整個西方知識界的歷史時刻裡，相機的客觀之眼所提供的科學安定力量，一直牽引著幾何透視觀點的現實主義，成為真實的來源」<sup>7</sup>。

Kember從傅柯（Michel Foucault）派評論家對西方十九世紀攝影的爭論中觀察到，實證主義要比全景敞視論（panopticism）更準確的被構築成為攝影凝視的重要概念。實證主義借用自然科學裡歸納論者的方法來研究社會科學，宣稱外在現實經由客觀、一致化的觀看主體的觀察，即具有無可爭議的效度。她指出：

全景敞視的圓形監獄，是一種構成和統一相機操作機制的建築模型。但實證主義卻是全景敞視論背後的哲學依據，它構成並統一了人類眼睛的運作，和以人道主義為主題的知識求取之途<sup>8</sup>。

社會學者Don Slater亦描述這種對抗過神權的、曾經具有進步與革命意義的除魅計畫，如何接著排除了其他的知識系統、將自己變成霸權。他解釋，新興中產階級建立的實證主義，挑戰了兩種結盟起來的傳統權力，即宗教體制的霸權和君主政治；這些權力歷來控制著自然世界，並建構了政治秩序。然而，Slater強調，中產階級實證主義科學的新系統，在挑戰舊權力的同時，也以科學方法、和被訓練成態度中立的科學家這個目標，當作取得自然真相的唯一管道和可能。民間文化、相對多數的女性能擁有的知識（例如社會、心理、農業等面向）、以及來自日常生活經驗的整個知識領域，都被宣判為瑣碎或無效<sup>9</sup>。

McQuire呼應了這個觀點，認為傳統西方理性主義，對模糊灰色空間的拒斥，和對藝術與科學二分的強化，使許多來自社會生活的相關知識，以迷信、傳說、神秘主義、原始主義、或瘋狂之名，或者通常以「女性的」、不理性／情緒性等說法，蔽障或污名化了這類知識，使它們無法取得進入「正統」知識殿堂的門票<sup>10</sup>。

已故加拿大左翼影像學者Allan Sekula，在他對攝影檔案的研究裡，指出歷史敘事中以攝影為主要材料的實證主義性格。他評論道：對於真實、正面的知識而言，照片是「具有客觀科學性的」證據或「資料」；而以圖像來陳述的歷史，總是對歷史因果性進行化約的描述<sup>11</sup>。伯杰進一步論述攝影實證主義取徑帶來的簡化效果，認為「未能到達的實證主義烏托邦，倒是先成就了晚期資本主義的全球體系，其中所有存在的事物都變得可計量——不僅因為它〔實證主義的攝影圖像〕能被化約為一個統計上的事實，而且它已被化約為一個商品」<sup>12</sup>。

儘管對紀實攝影中實證主義的批評很多，但也存在不同的意見。Fred Ritchin 在討論數位成像的效果時，認為有必要重新確認攝影仍具描述和認定現實的能力或權威。Ritchin 並非無知於攝影與現實之間的連結其實相當貧弱的事實，但作為紐約「國際攝影中心」(ICP) 新聞和紀實攝影部門的創始主管，以及《紐約時報雜誌》的攝影總監，他對平面媒體和廣告海報上的電腦攝影圖像所描繪出的那個不確定的、「轉瞬即逝的」、和常常「並不存在的」世界，表達了相當的焦慮<sup>13</sup>。Kember 將面對影像新科技的攝影記者試圖維持其過去專業實踐倫理的焦慮，稱之為「一種失掉方位的感覺」，且它「容易導致視照片為證據的再戀物狀態」<sup>14</sup>。

John Roberts 是另一個不僅僅是懷有數位影像焦慮的例子。他在 *The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday* 一書中，激烈地捍衛著紀實攝影，並且對英語世界裡幾乎所有關於實證主義和紀實攝影的主要批判書寫，展開全面性的辯論與反擊<sup>15</sup>。他反對 1970 年代末以來，針對現代主義和實證主義的絕大多數攝影批判理論。他辯稱：

為了解構攝影作為藝術的現代主義遺產，以及紀實攝影宣稱的「真相」，這類〔批判性的〕寫作在論述攝影更廣泛的社會含義時，採用了一種強烈的反現實主義偏見。它將現實主義和實證主義等同起來，因此，對實證主義的撻伐，融進了對現實主義之哲學主張的攻擊。結果……就削弱了對意義的辯證性理解<sup>16</sup>。

對 Roberts 而言，紀實攝影基本上是「對可及的、分層的、差異化的世界的一個難免會出錯的說明」，而不是「同質的、現存的、或

作為現象的現實的一扇窗子」。他認為「現實主義不是呆滯的實證主義的同義詞，它對世界的理解和發掘，是基於意義生產的社會性和自我界定的本質；在這個意義下，事物之間的關係及其再現，都在生動活潑的運動和張力之中」<sup>17</sup>。因此，Roberts 提出一種「能將〔攝影〕概念建構為捕捉現象之歷史性」的辯證的現實主義，以及一種在「批判地回歸〔紀實攝影〕」過程中建立的辯證的攝影理論，據以建立「辯證的記憶」，並展開對「事物矛盾性」的哲學上的探索<sup>18</sup>。

他質疑了英國從 1970 年代初到 1980 年代末、自伯杰開始的批判性攝影研究的基進發展，並將英國和美國攝影文化的批判性理論開拓視為「一種強大的文化霸權」。他批評後結構主義理論家們（例如 John Tagg 和 Victor Burgin）對傳統現實主義的批判論述，因為這些理論家認為照片和被攝物之間的指涉關係是斷裂的；Roberts 說：「Tagg 認為攝影的意義，只是在接收訊息的過程中，以言說的概念被建構起來，這讓他以及 Burgin 對現實主義的討論，全然落入一個化約主義者的看法」<sup>19</sup>。

Roberts 呼籲，我們對現實主義應該進行辯證的再思考和再評價。對我而言，他所提出觀點的價值，在於它們可以成為紀實攝影模式是否能夠發揮其政治意義的一個具反思性的意見。但我恐怕不會全然接受他對批判性攝影理論的整體性評價——原因之一是，他所駁斥的西方針對攝影現實主義和實證主義的基進批評，並非僅僅出於一時的流行、或為了壟斷話語；Roberts 的某些論述顯得振振有詞，使人覺得他似乎是為了想展開一種「辯證式的」論述，而挑起這些辯論。



例如，Roberts 在該書中，為 1955 年由 Edward Steichen 策展的「人類一家」(*The Family of Man*) 展覽所具有的「進步性」的訊息效果，進行了辯護。他認為 Steichen 在展覽中選入 28 張來自中國、蘇聯和其他共產主義國家的照片，有助於平衡、或抵抗冷戰時期美國的反共情緒；而 Steichen 在這一展覽中使用的美國黑人的工作和休閒生活之「非刻板印象式的形象」，也被解釋為一種反種族主義的進步行為。Roberts 稱，「這衝擊了那種認為人類的集體價值在本質上表現為白種歐洲人和北美人的觀念」<sup>20</sup>。

然而，538 張照片中的 28 張，在比例上不構成太大的意義，況且這些來自共產主義地區的照片，許多是由美國和西歐攝影家拍攝的。Roberts 對此展覽的觀點顯得抽象而天真，似乎只是為辯而辯，論證牽強；他將極少數非西方國家或非白人的影像再現，等同於他一廂情願地投射其上的意義。事實上，美國／西歐中產階級白人，對世界其他地方的生活、文化與人們的自我中心的觀點，恰好是此展覽備受批判的問題所在<sup>21</sup>。

然而，他提議辯證地重新評價和分析紀實攝影這個部分，我認為仍是具有價值的一種提法。它印證了 Donna Haraway 所說的「情境化的知識」(situated knowledge) 和建立一種具有主體位置的非「客觀」／有立場的真相<sup>22</sup>；它也呼應了 David Morley 的提醒<sup>23</sup>，也就是不要陷入或自我癱瘓在無止盡地退縮至一種「認識論的緊張」(epistemological nervousness) 狀態裡，這樣只能導致虛無和無作為。

從上述這些關於西方紀實攝影的部分代表性文獻和他們之間的論辯，可以發現無論對現實主義取向之攝影能否呈現「真實」的批

判，或者對此傳統紀實攝影之功能或意義的辯護，都站在同一個前提或共識上：即，西方紀實攝影的理念與實踐，基本上是以西方的實證主義和理性主義作為認識論或哲學基礎的。也就是說，他們的紀實攝影操作，雖也有著訴諸感性、情緒的影像話語，但是那些大抵是為了有效建構一種「客觀」的、抽離性的事實描述或說服。

我在接下來的兩個在地紀實攝影案例、與特別是最後一節裡，將分析 1980 年代台灣的紀實攝影實踐，如何在截然不同的歷史脈絡下生產政治話語和意義，又如何在此差異性極大的文化脈絡下，於那個年代產生了台灣版本的「實證性」與「紀實性」攝影。

#### 特定脈絡之下的意義建構：《人間》29 期的「返鄉專輯」

「返鄉專輯」屬於《人間》雜誌「兩岸關係」的內容類別，這個類別是《人間》最關注的議題之一。《人間》雜誌總共 47 期刊物裡，對此類議題，有 41 篇報導；另外如地理類報導或歷史類議題中，也會出現一些關於中國的題材。第 29 期的「返鄉專輯」，包括三篇報導：〈好複雜的心情：何文德返鄉探親去來〉和〈我還活著，我沒有死呀！〉，反映了一群外省老兵在分離四十年後，重回中國大陸的返鄉歷程；另一篇〈王拓在北京〉，則報導了這位台灣作家在北京文學界進行的首次公開訪問交流活動。

首次的「外省人返鄉探親團」(以下簡稱「返鄉團」)的組織者何文德，講述了這些年少時就被迫離鄉的人，數十年後重返老家的椎心之旅。1947—1949 年國共內戰時，他們被強徵進國民黨軍隊；當時成千上萬和他們一樣的年輕人，還沒有機會告訴家人行蹤，就跟