

冷戰、攝影，與政治想像：

試論傅良圃的攝影集 *The Face of Taiwan*

「攝影首先是一種觀看方式。它不是觀看本身。」

Susan Sontag

一、前言：一本半世紀前的攝影集

本論文探討的是美籍耶穌會神父傅良圃（Fred Foley, also known as Frederic Foley）的攝影集 *The Face of Taiwan*（1959），以及其中所體現的政治想像與攝影觀。隸屬於耶穌會的傅良圃 1917 年出生於美國麻薩諸塞州，1946 年曾至北京學習中文，並於上海研究神學，他在 1951 年底初抵台灣，直至 1973 年才真正離開。在這段期間內，他曾服務於台北耕莘文教院與台大外文系，以其開明作風聞名於當時的台北藝文圈¹。

熱愛攝影的傅良圃來台後，花了 7 年時間拍攝台灣風土民情，並於 1959 年出版 *The Face of Taiwan* 攝影集。該書在物資尚屬匱乏、社會氣氛肅殺、韓戰（1950-1953）陰影不遠的 50 年代末期，成為當時少數聚焦民間風情、正式出版成冊，並以「台灣」之名為題的攝影集。該書在日本印製，發行者為東京的 Jesuit Information Bureau，曾在台灣若干攝影器材行與外文書店少量流通，在當時攝影藝文圈小有名聲²。全書是傅良圃由 4 萬張照片中，挑選 200 餘幅照片編排組成，

¹ 例如傅良圃主持下的耕莘文教院圖書館擁有放映設備，便曾大力支持 1965 年創刊的《劇場》雜誌舉行電影與戲劇發表會，而陳耀圻拍攝的紀錄片《劉必稼》，1967 年首次放映亦是在美國新聞處的共同支持下，於傅良圃主導的耕莘文教院內舉行。

² 據攝影家張照堂表示，該書由於取得困難，流通並不廣泛，但在攝影圈內，由於該書印刷精緻（採凹版印刷）、影像內容當時堪稱獨特秀異，許多攝影同好都知道這一本書。關於該書的攝影美學評析，見張照堂〈坎坷的軌跡，成長的見證！——重讀傅良圃神父的「台灣寫真」攝影集〉一文（《自立晚報》1983 年 10 月 25 日 10 版）。

個別照片沒有圖說，全書也未替影像標示章節類別，但在類似主題的圖片排列留白處，傅良圃會以簡約抒情、近似詩詞的英文短句穿插點綴，藉以串連全書的敘事節奏。全書的視覺主題依序排列，約略可區分為兒童、戰爭陰影、自然山水、民間活動、大學生活、民間信仰、原住民、農村風貌、都市生活、女性、文化活動、自然物產、鋼鐵工業，以及軍事國防等類目。全書最後並以附錄形式，簡略紀錄了耶穌會在台宣教狀況。攝影集發行後的隔年，位於台北市南海路的「美國新聞處」曾以該書中文名稱「台灣寫真」為題，為傅良圃舉行為期五天的攝影展，轟動一時³。

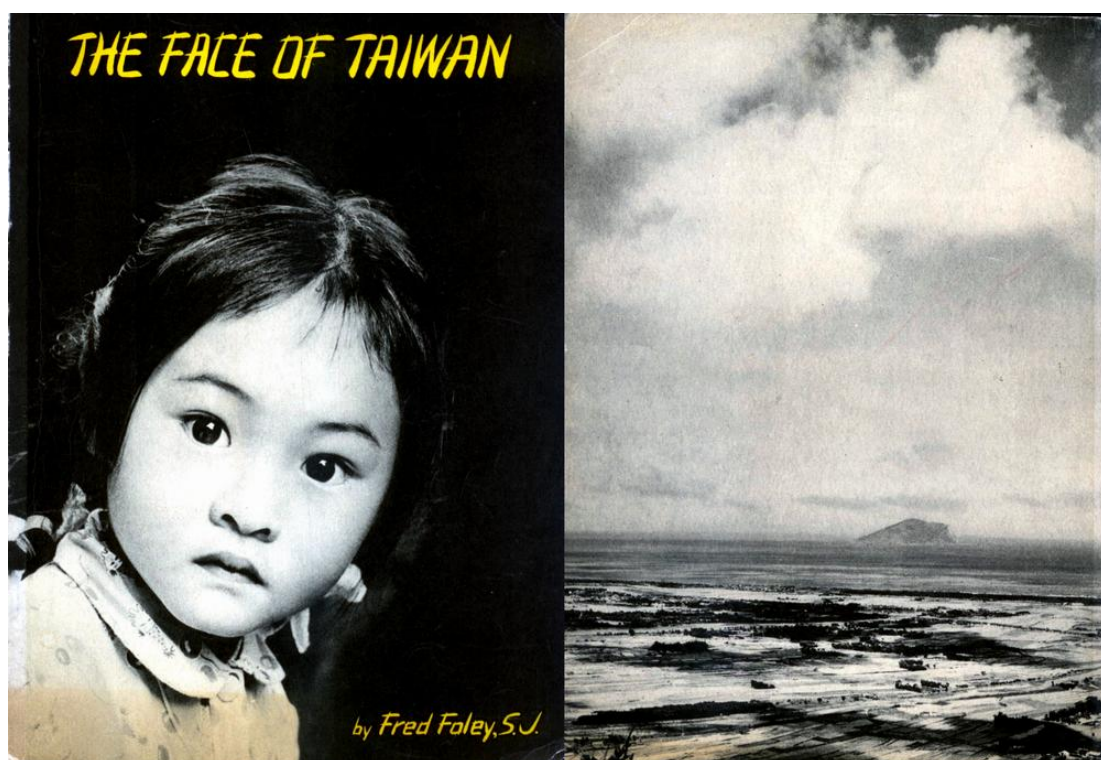


圖 1. 傅良甫 *The Face of Taiwan* 攝影集封面與封底。

該書在台灣攝影史與前輩攝影家訪談裡雖偶見提及，但或因其取得困難、流通不廣，加上絕版多年，目前尚缺乏相關討論⁴。本文主要關切焦點，在於將其放回影像生產的特定時空脈絡，探究其視覺實踐的特徵、意識型態與影響來源，並藉此探討懷舊老影像在當代進行再生產與重新流通時，所可能具備之文化意義與論述盲點。但若要進一步討論 *The Face of Taiwan* 的視覺邏輯、政治想像與意識

³ 見《聯合報》1960年4月26日第3版，及《台灣攝影年鑑綜覽》（1998），頁1-7。

⁴ 除前註2張照堂專文外，在劉還月《台灣傳奇人物誌》（1992，臺原文化）一書內，亦有〈描繪台灣的容顏——傅良圃為五0年代的台灣「照相」〉一文提及此書，但該文不少記載似有謬誤，僅能大致參考。另在《台灣攝影年鑑綜覽》內亦有數處約略提及本書，但無進一步討論。

型態，我們須先耙梳它最重要的影響來源：1955 年由紐約現代美術館（MoMA）策劃推出的大型攝影展 *The Family of Man*。

二、冷戰、身體與群體：做為一種攝影「典範」(paradigm) 的 *The Family of Man*

仔細推敲 *The Face of Taiwan* 的影像編排、敘事風格與攝影實踐，不難發現它明顯受到 1950 年代重要攝影集 *The Family of Man* (1955) 的影響與啟發。由紐約現代美術館主辦，攝影家 Edward Steichen 策展、規劃並選圖的 *The Family of Man*，常被譽為「有史以來最偉大的攝影展」(The greatest photographic exhibition of all time)⁵。「最偉大」的自負宣稱，首先來自展覽的「規模」。該展是從超過兩百萬張照片裡，挑選出 503 幅來自全球 68 個國家或地區的照片所構成，而它們是由 273 位職業與業餘的攝影者所拍攝而成。該展並在美國國務院與各地美新處的協助下共巡迴 38 國展出，觀眾高達九百萬人次，而其出版品全球銷售超過 400 萬本，也使其成為有史以來「最暢銷」的攝影集 (Marien, 2002: 312)。

「最偉大」的宣稱，其次來自展覽內容設定的「正面／良善」。Steichen 將主題類似，但來自不同地區的人物照片並置排列，藉以表達「人類」縱然有國界、種族或地域的區別，彼此或有外貌或個性上的微妙差異，但「人性」基本上是良善且趨於一致的，實際上同屬於一個普遍、共有的「人類大家庭」之下。為了達到「人類一家／天下一家」⁶的影像敘事，作品本身有著一套週期般的韻律，首頁是宇宙創世的空渺影像，以及「神說，要有光」的引言，其次依序是求愛、婚姻、生殖、養育、歡悅、飢餓、教育、勞動、衰老與死亡等主題。相對於塊狀編排、數量龐大的視覺效果，整套敘事僅搭配了少量引述自世界各地文學的抒情文字，藉以「提點」影像「整體」(而非單張) 所欲展現的生命輪迴與人性一體觀。Steichen 在自傳裡便如此強調 *The Family of Man* 的企圖，在於「...從正面去表現人生多麼美妙，人類多麼優秀，尤其是世界各地的人們彼此是多麼相像。」

(Steichen, 1988: 221, 粗體為筆者所加)。

⁵ 在該展 1955 年推出的首版攝影集封面便如此自信地「宣稱」，而此種說法多年來也不斷被各方反覆傳頌。

⁶ 這同時也是台灣 1980 年代兩個未授權版本採用的譯名，它們分別是《天下一家》(正文書局，1983 年，劉永泰譯) 與《人類一家》(眾文書局，1982 年，徐政夫譯)。

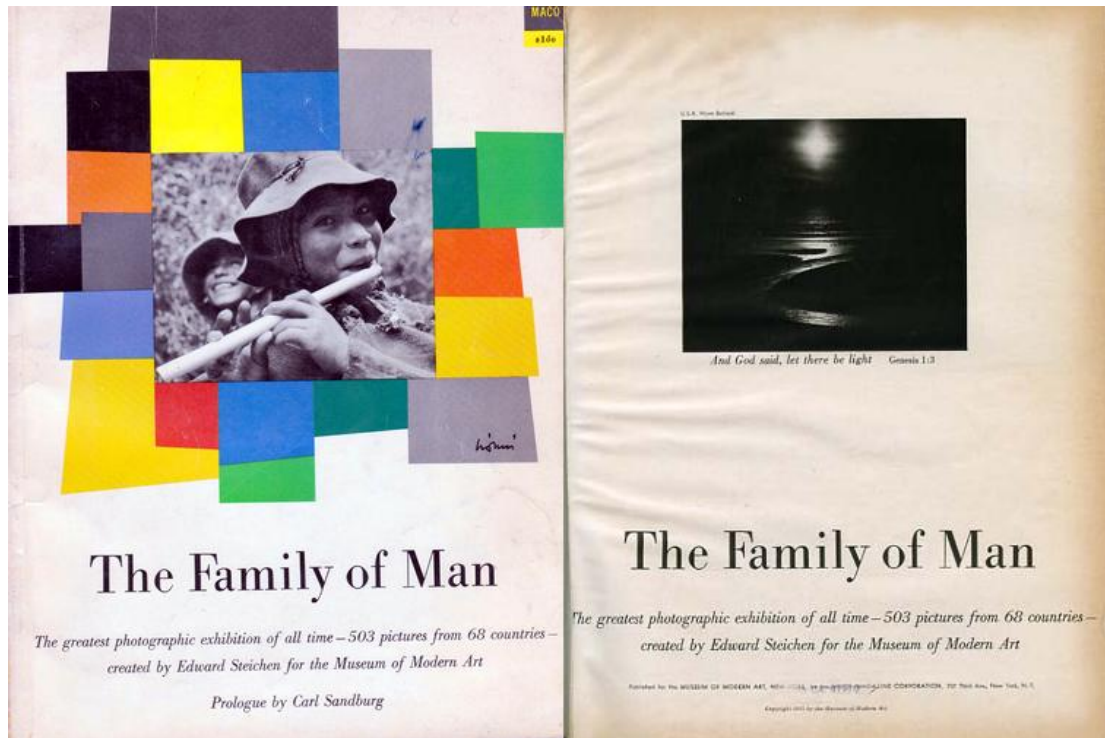


圖 2. Edward Steichen 策劃的 *The Family of Man* 攝影集封面及首頁。二者下方皆寫著「有史以來最偉大的攝影展」(The greatest photographic exhibition of all time) 字樣。

1950 年代正處於冷戰對峙的開端。45 年的廣島原爆帶來的核戰威脅，50 至 53 年的韓戰衝突，加上美國本土迫害異己的麥卡錫主義，促使 Steichen 發想並執行了此一基於人道主義，藉由影像證成人類「普遍性」的攝影計畫 (Kroes, 2007)。或許初衷良善、立意良苦，但他的目的不在於深刻的社會批判或政治抗議，而是將展覽做為「人類每日生活普同 (universal) 元素與情緒的鏡子，一個放諸四海皆準的人類一體 (oneness) 的鏡子。」(Steichen, 1955: 3, 粗體為筆者所加) 匯集在 *The Family of Man* 裡的照片，整體用意「不在於社會意識 (social consciousness)，而在於基本的人類意識 (human consciousness)。⁷」(ibid.)

影像裡的個別「身體」不再具有特殊性，他／她們藉由展覽與攝影集內的「影像序列」與「影像編排」之視覺部署，得以顯現狀似殊異、實則同一的日常作息與生老病死，藉此建構出人類「群體」的「一致性」。在冷戰結構的世界分斷體系下，此種藉由「影像／身體」(images/bodies) 所視覺部署出的「影像／群體」(images/community)，所鼓吹的是一種超越意識型態、消除民族國家疆界的「想像／群體」(imagined/community)。然而此種超越意識型態的大同幻夢，本身

⁷ 姑且不論「人類意識」一詞的空泛飄渺，有些諷刺的是，收錄在 *The Family of Man* 裡的許多攝影家，皆是以其影像作品的「社會意識」聞名於世。Steichen 如此宣稱，等於是策展人身份架空了攝影家的主體性，個別影像內容所涉及的政治社會脈絡不再重要，它們只服膺於一個更廣大的「人類一家」文化想像。

亦是一種意識型態，正契合了二次世界大戰後美式自由主義的標準說詞。美國政府因此積極贊助此一展覽在全球各地的巡迴部署，視其為一種文化冷戰軟力量的展現⁸。

三、何以成「家」？*The Family of Man* 的批判、評價及影響

The Family of Man 驚人的觀眾數字，使其成為攝影史上一個常被討論、批評乃至仿效的「典範」⁹。不少攝影評論家都大力批判該展背後瀰漫的泛人道主義，如何將影像內容「去脈絡化」與「去政治化」，以及此一狀似鼓吹「超越國族疆界」的攝影展，如何在美國政府的大力支持下，成為文化冷戰的外交武器。

Roland Barthes 便曾批判 *The Family of Man* 虛構的人類「普同性」(universalism)，其實僅是一個關於人類「群體」(community)的神話。在狀似抒情的圖文組合與敘事基調下，原本具有決定性力量的「歷史」(history)因素被忽略漠視，取而代之的是一種過度濫情的、關於人類「本性」(nature)的迷思。這種沒有歷史面向的影像敘事，僅是一種包裝在「抒情」與「永恆」外衣下的套套邏輯，無能增添人們對現世實況的深刻理解¹⁰ (Barthes, 1993: 100-102)。Susan Sontag 亦曾批評 Steichen 歡樂頌般的敘事基調為「濫情式的人道主義」(sentimental humanism)，影像裡刻畫的人們與凝視他們的觀眾，集體被想像並建構為某種「世界攝影的所有公民」(citizens of World Photography)，但此種宏大的正向宣稱，卻藉由將人性標榜為「一體」，將人類狀況「普遍化」，進而否定了歷史發展與政治進程的重要性 (Sontag, 1990: 31-33)。

對於 *The Family of Man* 最嚴厲的批判，或許來自本身亦是創作者的攝影理論家 Allan Sekula。Sekula 認為自 19 世紀攝影術發明以來，宣稱攝影是一種「普遍語言」(universal language)的論述便不斷被覆頌強化。這種論述假定所有具備視覺能力的人類，無論他／她們身處何種地理區位、經濟程度或文化背景，皆會以相同的方式注視並理解影像的意涵。在這種天真樂觀的說詞裡，攝影彷彿超克了

⁸ 關於冷戰時期美國文化外交與攝影間的關係，可參考 Kroes (2007)，第 5 章。值得一提的是主導策劃 *The Family of Man* 展覽的 MoMA，同一時期曾與 CIA 積極合作，參與美國政府的文化冷戰計畫，例如將抽象表現主義繪畫建構成美式個人主義的象徵圖騰，以服膺政府反共宣傳之戰略目的。關於美國文化冷戰的歷史綜述，見 Saunders (1999)。

⁹ 例如以類似手法與意識型態編排的攝影集，據筆者所知，至少便有 *The Family of Children* (1977)、*The Family of Woman* (1979)，以及 *The World's Family* (1983) 三書，前二者台灣眾文出版社曾於 1980 年代以《世界的兒童》及《女人的國度》之名翻版發行。

¹⁰ 例如不同地域的人們，有著截然不同的生育、死亡與勞動狀態，其巨大差異卻在「去歷史化」的影像敘事裡，成為僅具視覺符號效果的象徵性歧異。

語言障礙、國族隔閡以及文化差異，照片所呈現的內容清澈易懂、不證自明，更無須像巴比倫塔般的書寫文字轉譯，便能在全球各地暢行無阻（Sekula，1981）。在一篇 1960 年的文章裡，策展人 Steichen 便曾直白宣稱：「遠早於文字發明前，穴居人類便懂得用視覺影像進行溝通。攝影術的發明，使得視覺傳播有了**最簡單、直接且具普遍性的語言**」（轉引自 Sekula，1981：19，粗體為筆者所加）。

Sekula 認為「攝影是普遍語言」之說，在其狀似平等的語彙修辭後，不但忽略解讀影像時，論述條件與文化慣例（convention）的歧異與制約效果，其說詞背後更隱含著一種教化式的權力隱喻——例如攝影能夠積極強健地擷取／掠奪世界各地的知識內容，或攝影亦能教化／馴服「文明水準低落的野蠻人」（ibid：17）。「攝影是普遍語言」之說，因此常成為一種狀似天真無邪的偽裝，自覺或不自覺地與新舊帝國主義或跨國資本的全球擴張行徑分進合擊，並淪為霸權開疆擴土的工具。

Sekula 將 *The Family of Man* 視作 50 年代全球冷戰架構下美帝文化戰略的一環：美國政府試圖將二次戰後位於全球新殖民主義的眾多邊陲地域，藉由攝影與「美帝中心」產生意識型態的聯繫與認同，藉以宣稱美式霸權遠比蘇聯具有全球普遍性（ibid：20）。主導展覽的 MoMA 在 50 年代大量獲得 CIA 以非政府組織名義轉手的秘密金援協助，而直接受到美國新聞總署支援的 *The Family of Man* 則因此成為冷戰對抗氛圍下的宣傳工具。Sekula 分析美國新聞總署的工作備忘錄時，發現全球巡迴展覽的地區軸線，許多集中在第三世界美蘇爭霸的政治「熱點」（hot spots）上，具有重要的冷戰反共部署意義¹¹（ibid）。換言之，在狀似開明、啟蒙且「全球一家」的和煦外貌下，*The Family of Man* 的全球流通（global distribution）路徑，其實正體現了不折不扣的美式新殖民主義霸權。

內容方面，Sekula 批評 *The Family of Man* 虛構出一個全球烏托邦的「家庭相簿」，世界各個角落的人類無分貧富貴賤，皆在影像建構的共同體（community）裡成為親族成員，彼此不對等且充滿矛盾的階級與權力關係，便在這種浪漫的血緣想像裡被模糊淡化，彷彿只是身處同一個屋簷下難免發生的短暫失和。在父權式的家庭隱喻與敘事邏輯裡，權威的最高核心體現在作品後段的小高潮：首先是一連串老年伴侶的雙人肖像照，搭配著不斷重複的字句：We two form a multitude¹²（圖 3 左），隨後帶出一幅大張、跨頁的聯合國會議照片及其憲章文字，

¹¹ 例如展覽地點包括美蘇勢力當年正在競逐的印尼雅加達（1962），以及美國不久前（1954）才扶持政變、推翻民選政府的瓜地馬拉，東歐所謂的「鐵幕」國家，更是當年美國新聞總署重點規劃的展覽巡迴路線。

¹² 此一 multitude 自然不是晚近當代藝術圈多所援引，具有激進政治意涵的「諸眾」（Hardt & Negri），此一「諸眾」也不挑戰「帝國」，而是做為一群彷彿原型的父母角色，他／她們成為一群去政治化、亦無具體社經意義的基本單位，僅做為延續人類家族的繁衍，而以影像符號的方式集體現身。

意謂這就是人類「家庭」的權力核心，一個狀似「文明」開化，卻又有如「原始」部族長老會議的集體儀式，所有的矛盾與歧異，彷彿皆能在此得到溝通與和解(圖4)。這種過於浪漫的政治想像，非但忽略了國際政治爾虞我詐的權力不均、斡旋折衝與矛盾鬥爭，其中隱含的「超國族」烏托邦想像更顯得一廂情願(*ibid* : 20)。

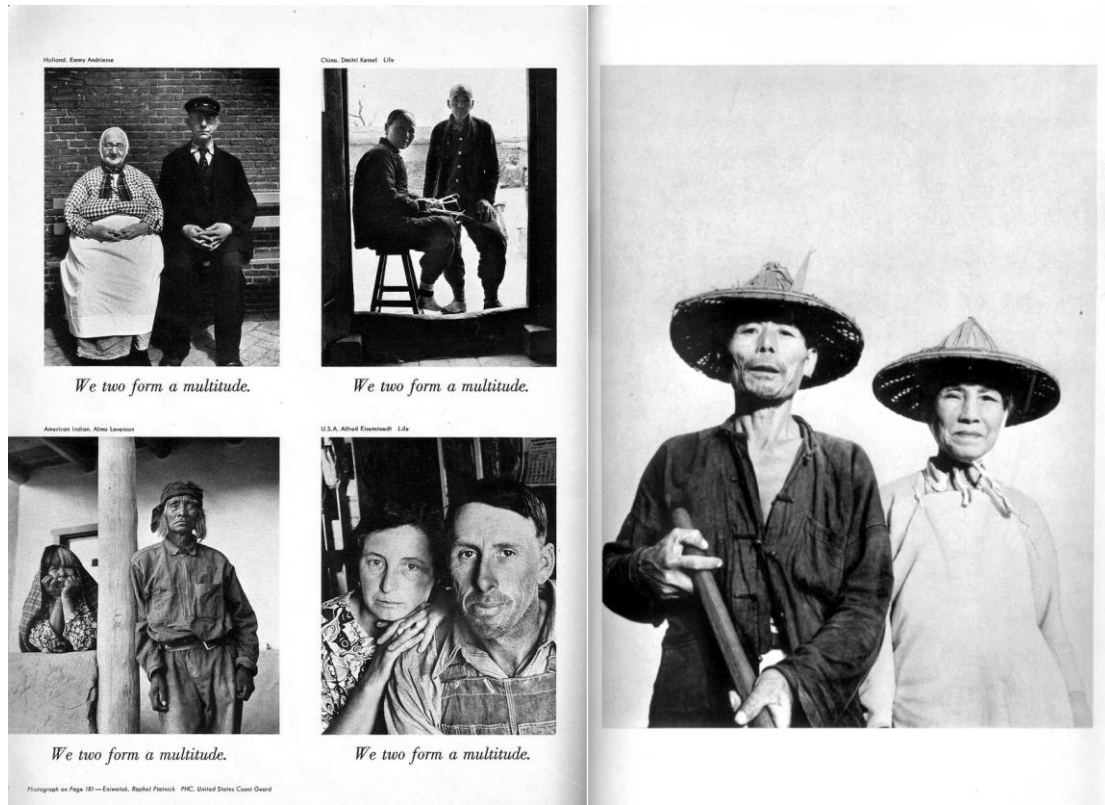


圖 3.(左) *The Family of Man* 的老年伴侶圖片組，下方一律寫著 *We two form a multitude*(頁 182)。(右) *The Face of Taiwan* 裡傅良圃仿效拍攝的老農伴侶肖像。

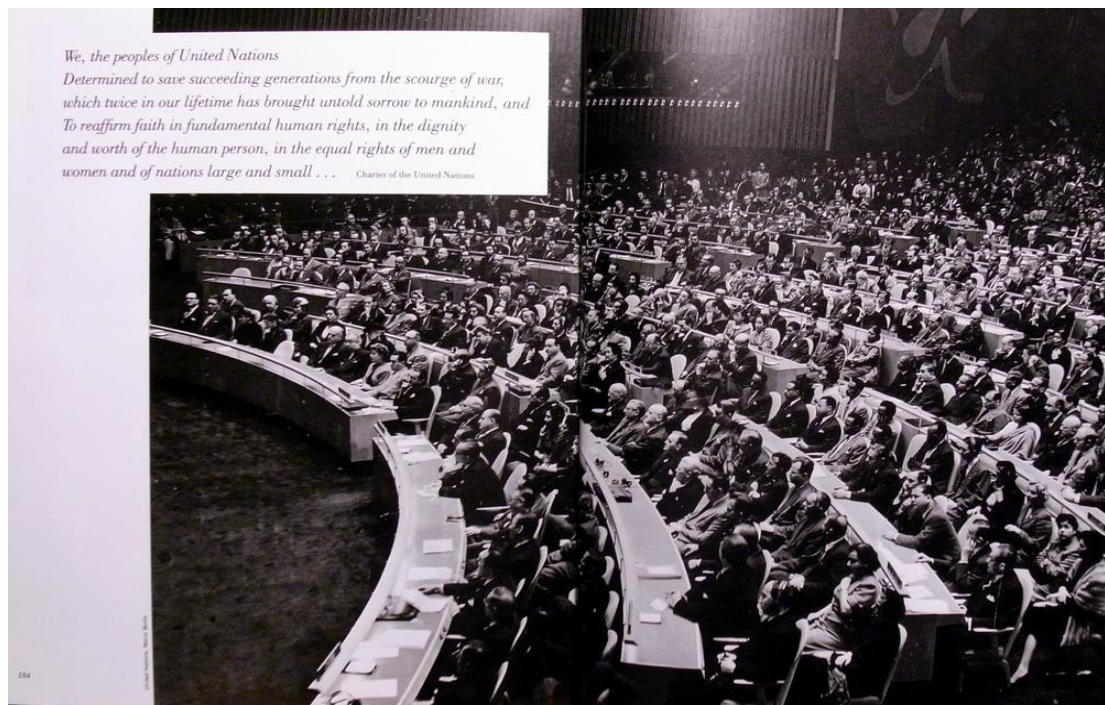


圖 4. *The Family of Man* 的權力核心：聯合國大會及其憲章（頁 184-185）

綜合上述，做為「有史以來最偉大的攝影展」，*The Family of Man* 由於其內容傳達的普同性（universalism）、人類一體性（oneness of human race）、去政治化的濫情人道主義（sentimental humanism），以及不斷出現的家族隱喻（metaphor of familial bond），長期以來一直受到許多攝影理論學者的批評。但做為一個影響深遠的系列作品，這些批評角度也能幫助我們理解，一些在此冷戰典範下所衍生／變體出的攝影實踐——傅良圃的 *The Face of Taiwan* 便是一例。但在討論 *The Face of Taiwan* 之前，我們或許仍須對 *The Family of Man* 此一冷戰攝影典範究竟如何影響了台灣攝影，做出一些初步但必要的描述與評估。

Rob Kroes 認為 *The Family of Man* 縱有諸多意識型態盲點，但人們不能忽略在其流通全球的權力過程裡，攝影的地位也連帶獲得一定提昇，尤其在那些攝影基礎——例如藝廊、博物館、相關刊物、軟硬體器材、教學機構——尚未穩固的國家或地區，展覽與攝影集使得不那麼熟悉「攝影」的民眾得以見識其視覺「力量」，因此具有若干啟迪鼓舞之效¹³（Kroes，2007：120）。而這些全球流通所殘存的影響痕跡，必定是極為在地化（localized）且充滿變異，大量取決於不同的觀看與挪用脈絡，並不必然「忠實地」沿著主控者（策展人 Steichen 或美國新聞總署）原初所設想的典範路徑。或如 Sarah Kember 所言，攝影理論在關注影像與意識型態的關係時，也要時常留意這樣的詮釋，是否常過度誇大了權力的宰制與操控

¹³ 例如捷克攝影家 Jan Saudek 便曾自述，自己在共黨統治時代的 1963 年如何輾轉接觸 *The Family of Man* 展覽圖錄，從而立志從事攝影。

面，而忽略了可能存在、且饒富意義的變異、鬆動或模糊空間（Kember，1998：26）。換言之，面對 *The Family of Man* 這樣一個代表美國冷戰霸權的攝影典範，每個獨特的社會脈絡絕不只會「照單全收」，而是會以自己的角度進行意義的協商與挪用。

台灣便是這樣一個「在地化挪用」（localized appropriation）的例子。1955 年在紐約舉行，隨後巡迴世界的 *The Family of Man*，其巡迴展覽與攝影集雖然從未正式引進台灣¹⁴，但仍有不少蛛絲馬跡，足堪說明其變異挪用後的殘存影響。例如 *The Family of Man* 的特殊編排被打破，原本設想的作品「整體性」，在資訊匱乏、求新若渴的台灣，變成以強調「單張」照片為主的解讀方式。Steichen 意圖打造的「影像共同體」裡，個別攝影家的身分被淡化，攝影的類型也不再重要，但此「整體」編輯的企圖，卻在「在地」解讀的脈絡下被重新拆解，並衍生出無法被編輯企圖所預先決定的意義流變¹⁵。

學者許綺玲則認為，二次戰後的台灣攝影身陷於白色恐怖如影隨形的氛圍裡，非但難以批評時政，更常淪為官方政宣。比較安全的創作傾向，因此沿襲了 *The Family of Man* 的核心概念，亦即「期許多於紀實，紀實以表期許：這是詩意的鄉土寫實傾向，一個既寫實又對現實不得不有取捨的世界。」（許綺玲，2001：152）攝影家張照堂則將 *The Family of Man* 與 *The Face of Taiwan*，視為 50 年代影響台灣寫實攝影發展的重要事件（張照堂，1998）；而以社會批判意識著稱的攝影家關曉榮，亦曾自述初次見到 *The Family of Man* 展覽集，才頭一回「見證到平面攝影的威力」，從而開始留意包括 W. Eugene Smith 在內的其他攝影家作品（陳佳琦，2002：89）；攝影家阮義忠代表作之一的《人與土地》（1987），則將拍攝內容涵蓋在「成長、勞動、信仰、歸宿」四大主題下，個別影像全無圖說與脈絡說明，個別主體所擁有的差異，全被照片同化為幾乎一致的「行為」展示，此一影像編排邏輯，明顯受到 *The Family of Man* 影響（周郁齡，2004）。

台灣攝影圈對 *The Family of Man* 的接收、理解與挪用，或許沒有那麼「歷歷

¹⁴ 《台灣攝影年鑑綜覽》一書雖記載 55 年台灣舉辦該展覽並發行攝影集，但據曾主持《攝影新聞》的前輩攝影家黃則修表示，此一描述與事實有所出入。曾服務於美國聯合電視台的黃則修，曾獲美軍顧問團攝影官致贈 *The Family of Man* 攝影集。他自 58 年起擔任每日出刊的《攝影新聞》採訪主任，並以「天下一家」之名連載過 *The Family of Man* 圖冊裡的「單張照片」。在海外攝影材料尚屬貧乏的年代，Steichen 原本巧心編排的「整體格局」被拆解打破，該書在台灣變成一個豐富多樣的攝影藝術「圖庫」，多少彌補了彼時攝影資訊的匱乏。

¹⁵ 例如往昔關於 *The Family of Man* 的一個抱怨，在於個別攝影家的秀異作品，或許具有目標明確的批判意識或社會關懷，卻只能在 Steichen「追求整體」的企圖心裡銷聲匿跡，淪為此種「家族合唱」的幫腔和聲，但在類似註 14 所述這種「在地化」的拆解、呈現與解讀裡，單張的照片又可能自「整體」裡突出浮現，從而具備嶄新、流動的影像意義。關於此一觀點，我在稍後對於 *The Face of Taiwan* 的分析裡還會進一步討論。

在目」，更比不上那些經歷過世界巡迴展覽的地區，但從上一段簡略描述，或可理解在其「傳遞入台」的模糊路徑裡，總留下了一些難以追蹤捕捉、但卻確切實在的「痕跡」，不同路數的攝影實踐者，則以自己的方式「挪用」此一或許已不「完整」、遲到過久，甚或斷簡殘篇的攝影「典範」。美籍神父傅良圃在 *The Family of Man* 發行後 4 年出版的 *The Face of Taiwan*，或可視為最明顯「挪用」此一典範的攝影實踐。但在進一步討論前，容我再舉一個在地脈絡如何影響攝影文本的具體例子。

台灣兩家出版社曾於 80 年代在未經授權的狀況下，自行翻印 *The Family of Man* 一書出版，分別命名為《人類一家》（眾文，1982，崔薏萍編譯）與《天下一家》（正文，1983，劉永泰編譯），銷路頗佳。但在原書 176 頁，本有一張出自蘇聯通訊社 Eastfoto 的照片，內容為一群中國民眾正在進行投票，背後標語依稀寫著「中華人民共和國是各民族...」等字樣。這張照片雖然缺乏具體的時間地點等圖說資訊，但在兩個台灣自行翻印的版本裡，編輯皆謹慎地將照片上「中華人民共和國」等字樣塗黑，以避免踏到政治敏感的紅線（圖 5）¹⁶。此一例子，或許正說明了 Steichen 所宣稱的「攝影是普遍語言」之說與超越國族疆界的人道說詞，其實仍不免受制於各地特殊的政經脈絡，冷戰時代台灣濃厚的反共意識型態與兩岸敵我意識，也會對 *The Family of Man* 這樣一個冷戰攝影典範有著高度選擇性的挪用方式，而這也是我欲解析傅良圃 *The Face of Taiwan* 的切入角度。

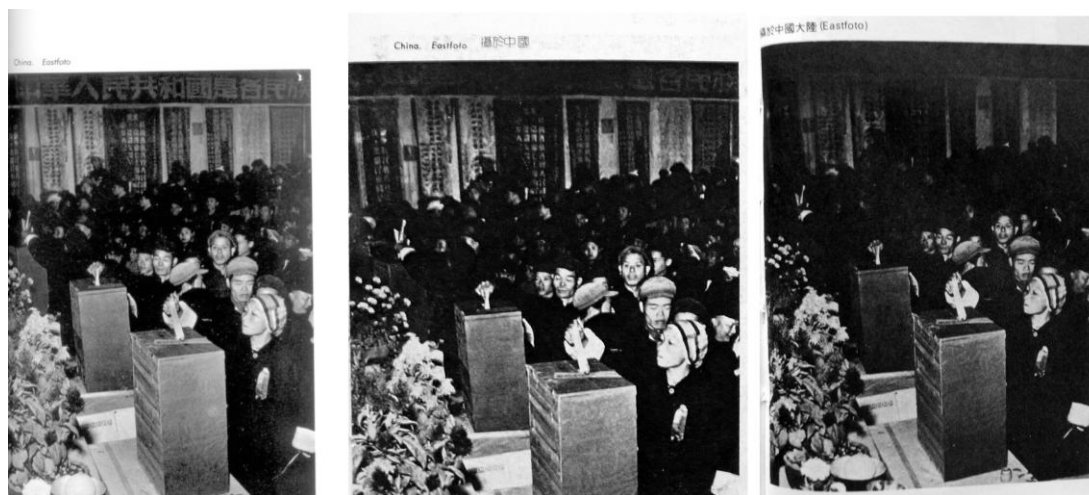


圖 5. （左）*The Family of Man*
（中）《天下一家》
（右）《人類一家》

¹⁶ 此種避免採到政治紅線的自我檢查之舉，亦可見諸另一本主題類似的攝影作品 *The Family of Children*（1977）。在眾文出版社同系列翻印之《世界的兒童》（1982）一書裡，原書 113 頁正在歡欣鼓舞作體操的中國女童，其背景碩大的毛澤東肖像在台灣版裡被編輯裁切刪除。

四、傅良圃與 1950 年代的冷戰現代性軌跡

要從零碎的史料裡回溯傅良圃與台灣的關連，實非易事，但經由耙梳整理，吾等仍可考掘出一些與本研究相關的脈絡化線索與詮釋角度：「反共意識」、「外國身分的相對自由」，以及「美援文化」。

1917 年出生的傅良圃，在 1946 年初抵中國，並於 47 年前往上海研究神學暨傳教。1951 年 8 月，耶穌會中國神父張伯達在上海以「反動」罪名遭中共逮捕，並在未經公開審判的狀況下，不到三個月便「病死」獄中。傅良圃與另外五位耶穌會外籍教士由於聲援張伯達，一併遭到中共政權起訴。張伯達事件，代表著 49 年上台的「新中國」政權對梵諦岡與外來宗教進行大規模整肅的開端，傅良圃不久便遭中共驅逐出境，並於 1951 年底輾轉來台¹⁷，這項曲折的個人經歷與劫難，或許多少說明了其「反共意識」的形成。

來到台灣的傅良圃在台大外文系與 63 年成立的耕莘文教院兩地服務。他雖是神職人員，但以其愛好藝文及作風開明之姿，而聞名於台北藝文圈。傅良圃進行 *The Face of Taiwan* 拍攝計畫的 50 年代，台灣物資尚屬匱乏，攝影軟硬體資源堪稱稀少¹⁸，再加上政治氣氛高壓，拍攝環境充滿限制，我們或可想像，傅良圃的「外國身分」，對比「本地」攝影家，多少帶來一定程度的「相對自由」。

例如直到 50 年代中期，國府的台灣省保安司令部都仍有十分嚴格的「攝影限制」，規定橋樑、港口或山地管制區等地，非經同意一律不准拍攝¹⁹；而國府扶持成立、具有政治意義的「中國攝影學會」，則將攝影的任務「勉勵」為「戰鬥文藝」概念的「喚起國家觀念與民族精神……希望該會以全體力量供給照片，出版『故國河山』影集，盡量蒐集祖國風景、名勝、生活、史蹟，俾因懷念錦繡河山而激發愛國情緒，加強反共抗俄之信心與奮鬥之意志。²⁰」這些限制或許有其面對政治時之無奈應對，但多少說明了那個年代，本地攝影家在拍攝「台灣」主題時，可能必須考慮的結構性壓力。

¹⁷ 見"News of Priests Told By Jesuit", *Spokane Daily Chronicle* - Jan 4, 1952。

¹⁸ 例如聯合報 1954 年 12 月 2 日第 4 版〈物資局將配攝影底片〉報導，描述了當年攝影底片的匱乏與黑市價格飆漲，而當年能擁有攝影器材的「本地人士」（包括經歷日治時代的本省人與隨國府來台的外省人）仍屬極少數。

¹⁹ 見聯合報 1957 年 5 月 10 日第 3 版，〈放寬攝影限制 保安司令部致函觀光會〉。

²⁰ 見中央日報 1953 年 4 月 2 日第 3 版，〈張其昀昨招待攝影學會會員 勉喚起民族精神〉，粗體為筆者所加。「中國攝影學會」在同年 7 月隨即呼應當道，在中山堂舉行「祖國山河影展」，收錄中國大陸名勝古蹟照片 621 幅（蕭永盛，2004：184）。

就連與國府關係良好的「中國攝影學會」創辦人郎靜山，都曾因拍攝基隆港而被軍方約談，風波在繳出所有底片並焚燬後方告平息（蕭永盛，2004：178）；1947年「二二八事件」發生時，攝影家張才曾拍了兩天的照片，並妥善收藏於茶葉罐裡，但在經歷過 50 年代的白色恐怖的肅殺氣氛，他為了避免牽連無辜，在 1960 年銷毀了「二二八事件」的所有底片（蕭永盛，2001：74-77）。這種「既寫實又對現實不得不有取捨」（許綺玲語）的「自我檢查」，使得太直白地「以台灣之名」進行攝影活動，在很長一段時間都是「高風險」的舉動²¹。在這層意義上，傅良圃以外國人身分在 1959 年出版的 *The Face of Taiwan*，內容雖不具社會批判色彩，但相對於彼時「中國攝影學會」仍將蒐集「祖國」影像視為首要任務，該書或許是戰後第一本「以台灣之名」進行系統性拍攝、並出版成冊的作品集，饒富意義。傅良圃的「反共背景」與「外國身分」，或許給他帶來一定程度的「方便」，而 *The Face of Taiwan* 攝影集以外文寫作、在日本印製、以耶穌會東京分支機構的名義發行，再以進口方式少量在台販售，可能也使其多少避開了國府在 58 年通過之「出版法修正案」的箝制²²。

傅良圃與美國新聞處的合作關係，則是 *The Face of Taiwan* 另一個重要的歷史脈絡。在關於現代主義如何進入台灣的相關研究裡，常可見到「美援文化」概念的引用。「美援文化」通常意指冷戰時代「受到美國經濟直接或間接援助而發展或引進台灣的文化生產、文學作品與文化現象，形成某一個特定群體的意義、價值與生活方式。」（王梅香，2005：8）做為反共圍堵以及文化外交的戰略部署，冷戰時代的「美援文化」通常體現在駐外機構的相關活動與出版品裡，例如世界各地美新處舉辦的藝文活動、美新處發行的宣傳刊物（例如《今日世界》），或是以美新處為樞紐的留學進修獎學金等。

做為「美援文化」的重要機構，台北美新處是戒嚴時代台灣民眾瞭解歐美資訊的主要管道。美新處在當時大量舉辦繪畫、電影欣賞等藝文活動，與 60 年代傅良圃主持的耕莘文教院分進合擊、彼此支援，成為彼時少數可以相對免除國府干預的藝文展演空間²³。做為文化冷戰的外交機構，美新處很早便洞悉影像的宣傳力量，以及電影與攝影背後所象徵的現代性意涵²⁴。傅良圃 1959 年發行 *The Face*

²¹ 直到 1970 年代末，雄獅美術都還曾因出版匯集老照片的《攝影台灣》一書，遭到警備總部約談（許綺玲，2001：136）。

²² 該法強化了行政官署之處分權，使其得以自行裁決是否撤銷出版社登記事項，被輿論普遍認為乃國府打壓言論與出版自由之舉。

²³ 參見註 1。

²⁴ 早在 1952 年，美新處便在台灣省立博物館舉行大型攝影展，總照片數達五百多張，共分二十一個單元介紹美國風土民情，並同時配置「電影宣傳車」多輛，配合照片、圖書與新聞影片等設備，巡迴全台各地（聯合報，1952 年 5 月 21 日第 2 版）。

of Taiwan 攝影集時，出版項特別註明，該書可於台北市重慶南路 1 段 147 號的 Mai Sing Photo Finishing Service 購買，該處應是美新處的攝影沖印中心。隔年 4 月 17 日，位於南海路的美新處以該書中文名稱「台灣寫真」為題，為傅良圃舉行為期 5 天的攝影展，展出作品約 140 幅，包括郎靜山等名家都到場觀摩。美新處的中文宣傳刊物《今日世界》，當年是如此描述該展覽的：「台北美國新聞處最近要求傅神父舉行一次攝影展覽，傅神父乃將他們一一放大，並且配以精緻的框架。在這次展覽所見到的，便是傅神父的心血，加上台北美新行的精美的沖印工作的結晶。²⁵」從報導裡的措辭選擇（「要求」），以及作品似是由美新處的沖印單位（台北「美新行」）完成，不難推測在物資相對匱乏、政治仍屬高壓的 50 年代末期，傅良圃與美新處有著非常良好的合作關係。而他本人亦曾為美新處旗下的「今日世界」出版社，譯寫關於美國作家的介紹文章。

在傅良圃的美新處展覽舉行後，美新處對攝影活動的「興趣」明顯增加，並在隨後幾年陸續舉辦了數場宣揚美國風土民情、具有「國族造像」意味的大型攝影展，例如「美國大地攝影展」（1960）、「美國精神攝影展」（1961），與「美國人如何謀生攝影展」（1962）。除此之外，美新處亦開始舉辦攝影比賽，鼓勵台灣民眾投稿參加。

在台大任教的傅良圃，本身亦曾獲得美國政府的傅爾布萊特獎學金支持²⁶，並於 1964 年獲得哈佛大學的博士學位，論文題目是 *George Psalmanazar: a critical study*。撒瑪納扎（George Psalmanazar）是 17 世紀的法國騙子，他終身未曾來過台灣，卻在歐洲冒充自己是台灣原住民王子，憑著奇幻的想像力寫出了一本關於台灣的偽書²⁷。本身也是西方人，並曾以照相機記述台灣風情的傅良圃，論文研究的是另一位以文字「虛構」台灣的西方人，這兩件事，本身有著奇特的對比感（「文字／影像」、「虛構／紀實」）。根據報載，他自述其研究初衷是為了「糾正」過去西方人對台灣的刻板印象與「不實報導」²⁸。

同樣是在 1964 年，台北文星書局發行了攝影集 *Gateway to Taiwan*，該書是 1962

²⁵ 見藍星，1960，〈傅良圃神父的攝影藝術〉，《今日世界》，第 202 期，頁 10-11。粗體為筆者所加。

²⁶ 見 George Schlegel Bonn 所著之 *Library Education and Training in Developing Countries* (1966)，頁 16。

²⁷ 書名為 *An Historical and Geographical Description of Formosa*，台灣曾於 1996 年翻譯出版，取名為《福爾摩哈》（大塊文化）。

²⁸ 見《經濟日報》，1967 年 12 月 5 日第 6 版。傅良圃的撒瑪納扎研究後來曾以 *The Great Formosan Impostor* (1968) 一名正式出版，並於 1969 年由純文學出版社以《文學史上的大騙子》之名在台翻譯發行。

年台北美新處主辦攝影比賽之得獎作品集²⁹。該書全以英文編排，書首附有未署名之「編者序」，由於內容描述了當年除了傅良圃外，台灣仍無人鑽研的撒瑪納扎生平³⁰，並在文中出現「...the human face of Taiwan」等字樣，合理推測應是傅良圃替美新處撰寫。這篇具有美國官方宣傳色彩的序文，除了強調台灣是「對抗中國大陸共產主義進一步侵略的堅實堡壘」（反共意識），並多所提示「美援」對於台灣經濟建設的重要性（美援文化）。攝影比賽的參件數高達約 2500 件，而獨得首獎的作品（楊正宇的〈收穫在望〉）在傅良圃筆下，不但象徵了「台灣的人性臉孔」，並且代表了「全亞洲」數以萬計只想要安身立命、避免戰禍的平民百姓³¹。就像 *The Family of Man* 那般，影像裡的個人不再只是自己的社經階級脈絡，而是做為一個更大的「普遍性」符號（代表台灣人／亞洲人）而存在著。*The Family of Man* 的典範影響，亦可見諸傅良圃主編的這本攝影集最後一張照片：細雨中兩位台灣農村女孩正背對鏡頭慢步離開。田園詩般的氛圍與安排位置（全書最後），明顯是在模仿 *The Family of Man* 的最後一張照片，W. Eugene Smith 拍攝自己兩位孩子背影的攝影名作（圖 6）。

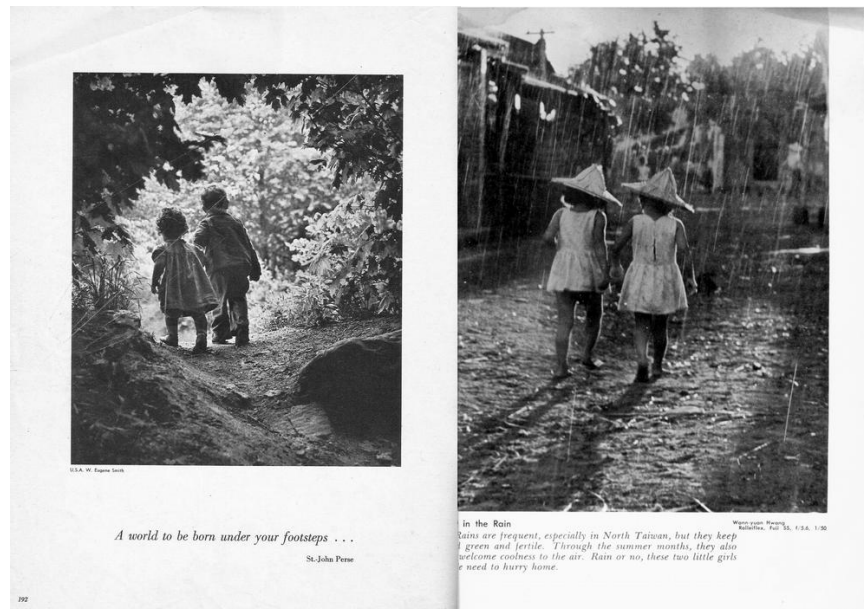


圖 6.（左）*The Family of Man*，頁 192
（右）*Gateway to Taiwan*，頁 93

²⁹ 台北美國新聞處曾於 1960 年 2 月 16 日舉行攝影比賽入選展，展出作品共五百餘張。1962 年美新處與外國記者俱樂部合作，再度主辦「台灣攝影比賽」徵件，總獎金高達一萬五千元，轟動一時。據相關報導，比賽報名作品達兩千四百餘幅，評審包括郎靜山、李鳴鵬等本地攝影家，最後獲選作品 28 幅，特獎為楊正宇的〈收穫在望〉，獨得獎金伍仟元。美新處並於大禮堂舉行展覽會，展出作品 103 幅，參觀人數在五千人以上，應可算是 60 年代早期極具指標性的攝影盛事。

³⁰ 傅良圃 68 年的 *The Great Formosan Impostor* 是學術界第一本關於 Psalmanazar 的專門研究（Keevak, 2004：11），因此可以斷定 64 年這篇編者序，應該就是同年完成博士論文研究的傅良圃所執筆。

³¹ 傅良圃匿名所寫的美新處攝影集序文，見 *Gateway to Taiwan*（1964，Taipei：Book World Company），頁 1-2。

藉由鋪陳傅良圃其人的「反共意識」由來、其「外國身分」的相對自主性，以及他與「美援文化」建制的深厚連結，我試圖將 *The Face of Taiwan* 一書的攝影實踐重新脈絡化，並將其擺放回 1950 至 60 年代初的冷戰對抗架構裡理解，接下來我將進入文本內容，探討 *The Face of Taiwan* 與 *The Family of Man* 的異同處，以及其中所展現的視覺政治想像。

五、他人的臉：*The Face of Taiwan* 的視覺編排與意義結構

The Face of Taiwan 視覺上最明顯的特徵，便是挪用了 *The Family of Man* 的編排特徵，傅良圃將照片以各式各樣的方格狀呈現，並時常藉由版面的大量留白，好塑造出具節奏感的韻味。為了視覺上的整體效果，照片亦可依照編輯意旨大膽裁切，而不考慮原始拍攝時的構圖景框，這些手法明顯承襲自 *The Family of Man*。

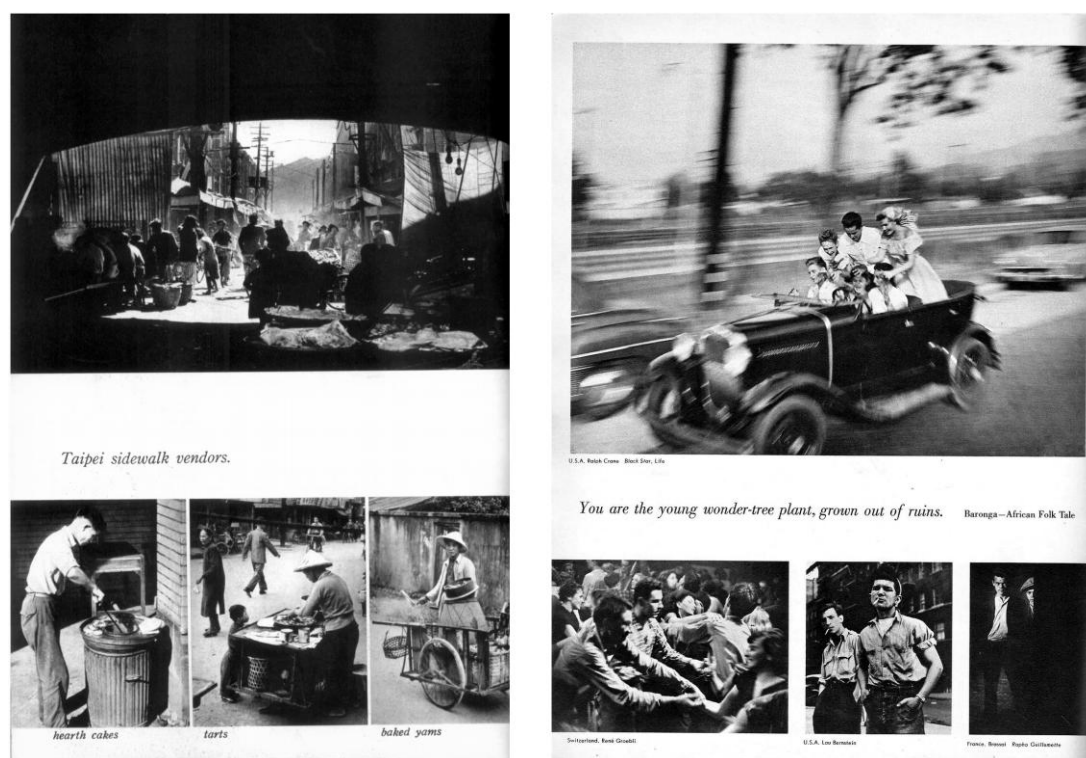


圖 7. (左) *The Face of Taiwan*；(右) *The Family of Man*

在文字風格上，二者皆採用少量、極微 (minimal)，並帶著點抒情風格的英文短句，藉以點綴大塊浮現的圖片群組 (圖 7)。文字本身並沒有清楚的解說效果，而是著眼於圖片氣氛的塑造與陪襯，以及整體敘事的方向引導。在影像所塑造的

共同體裡，文字像個引路者，象徵了週而復始、輪迴流轉的生命循環，只是此一宛如音樂般的 cycle 節奏，雖然面對的都是戰後的冷戰格局，在 *The Family of Man* 裡所訴說的是「全人類」如何攜手，邁向「普遍共同」的和平前景，而在 *The Face of Taiwan* 裡則是「自由中國／台灣」此一「特定」(specific) 的群體，該如何面對來自對岸的共產威脅，並積極地想望未來的繁榮博興。

二者強調了一些類似的主題，例如運用不少篇幅強調了象徵「共同體」繁衍延續的「兒童」與「女性」角色。只是 *The Family of Man* 是藉由「行為」的大同小異（求愛、婚姻、生殖、養育、歡悅、飢餓、教育、勞動、衰老與死亡）來強調的人類本質上的「相同」，以及「跨國族」的全球一體烏托邦。傅良圃則以其外國人的眼光，依序展現台灣各式各樣的風土民情，來強調其做為一反共基地「共同體」的範圍與界線。*The Face of Taiwan* 的內容順序，依序可分為兒童、戰爭陰影、自然山水、民間活動、大學生活、民間信仰、原住民、農村風貌、都市生活、女性、文化活動、自然物產、鋼鐵工業，以及軍事國防。

The Face of Taiwan 的影像內容雖然充滿著人道主義的溫情氣氛，其內容與編排卻多所流露出冷戰年代的對抗氛圍。全書以代表未來、希望與自由的「兒童」系列開頭，結尾則以政治威權象徵的「軍人」、「總統府」與「蔣介石」銅像做結，書內的山川地景，許多宛如疆域邊界（書的背面是一張台灣東部蘭陽平原與龜山島的俯照圖，見圖 1），庶民的生活作息包裹其中，整體形成一個「影像／想像」的「共同體」，多所暗示著此一「共同體」疆域之「外」所潛藏的敵人：來自對岸的赤色共黨威脅。相對來說，*The Family of Man* 雖然曾是美國冷戰文化外交的宣傳工具，但其內容裡沒有明顯的「敵人」，此一共同體也沒有確切的「疆域」、「界線」，或「內外」之分（Stimson, 2006: 84），取而代之的是帶有宗教氣質、空靈飄渺的空景圖片，例如宇宙星空或夕陽海岸等。假如後者強調的是某種「普遍性」，前者則特別強調「台灣／自由中國」有別於其它地區國家的「特殊性」。



圖 8. *The Face of Taiwan* 書末以軍人、武器、疆土及總統府圖像，漸次鋪陳必須捍衛的權力核心。

在這兩套狀似不同的政治想像裡，共同體內部的「一體性」(oneness) 都是利用「家庭隱喻」來達成效果。倘若 *The Family of Man* 的父權秩序核心在於後段的「聯合國大會」影像 (圖 4) (Sekula, 1981: 20)，傅良圃的 *The Face of Taiwan* 則將軍人、武器、疆土、總統府及蔣介石意象，建構成台灣這個共同體必須鞏固捍衛的父權秩序核心 (圖 8、9)³²。

³² 他在書末的連串影像旁，直率坦白地寫到：「In the face of tyranny Taiwan is stern and determined to fight for freedom」。

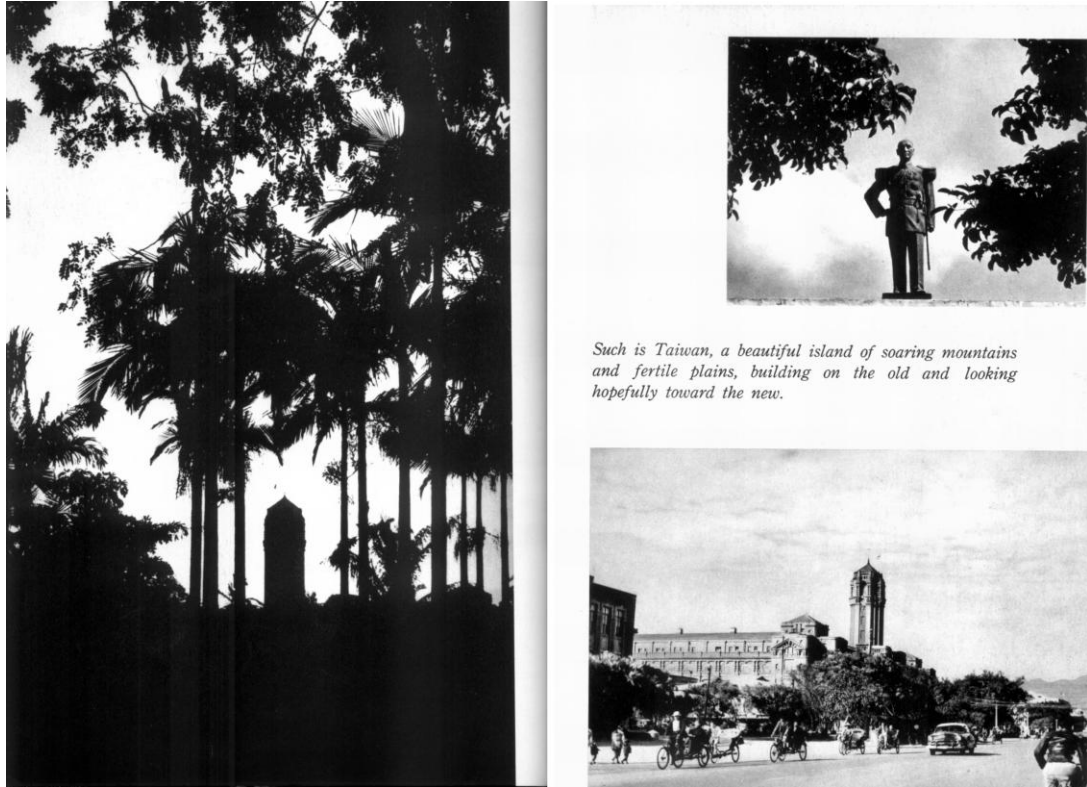


圖 9. 全書最後，傅良圃以俯視角度的總統府與雕像照，象徵蔣介石之於台灣的父權家長角色。

彷彿是為了說明「美援」之於「台灣」的重要性，傅良圃在書末的「軍事國防」段落前，象徵性地安排了一系列包括煉鋼、造船在內的重工業影像，他並出人意外地在此放入了一張帶著頭盔的美國人肖像（圖 10）。我們雖然無法確認此人的確切身分（軍人、憲警抑或技術人員？），但在名為 *The Face of Taiwan* 的攝影集後段重心放入這樣一張照片，多少是在提示 1950 年代美援之於台灣的戰略意義。

現代化的影響，也可見諸傅良圃對「大學生活」的刻劃。有別於全書多數段落流露的傳統與懷舊，代表大學生的年輕男女們在傅良圃的鏡頭與編排下，個個顯得現代而西化。他們或是埋首苦讀，或在樹下獨自沈思，或在民謠吉他的聲響下放聲合唱，或是正接受著基督教的受洗儀式。傅良甫用「Portal to a larger world....」說明西化的台灣大學生與外在世界的連結（圖 11），很難不讓人聯想冷戰時代的一句順口溜：「來來來，來台大；去去去，去美國」，以及美援文化相關建制（美新處、《今日世界》、教會組織、傅爾布萊特獎學金）在此過程中的樞紐作用（傅月庵，2004）。



圖 10. *The Face of Taiwan* 關於重工業的系列照片，傅良圃在頁左上方插入了一張美國人肖像。

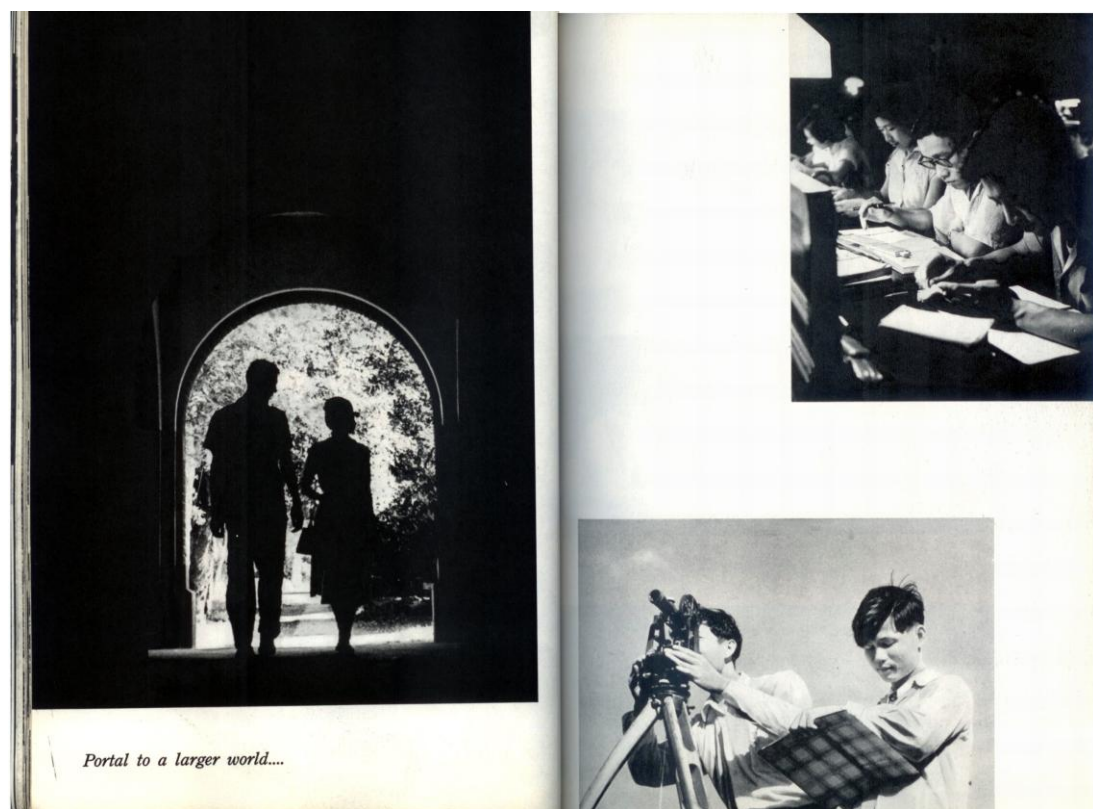


圖 11. 大學生活，通往外在世界的門戶樞紐。

雖然做為冷戰時代的宣傳工具，《The Family of Man》有著確切實在的「政治化」效果與意義，但其視覺內容上則以一種「去政治化」的方式包裝呈現。有別於此，傅良圃的《The Face of Taiwan》則直白顯露其積極反共的意識型態。例如在全書開頭的「兒童」篇章，有的孩童站立在防空避難室外，有的孩童凝視著國軍遊街，有位應仍無閱讀能力的嬰孩，突兀地手持《The Philosophy of Communism》一書，嚎啕大哭，搭配的文字寫著：「a warring world...where Red hate would crush even these」，傅良圃藉以宣稱共產主義的危險與邪惡，連稚嫩的孩童也不會放過（圖 12、13）。最後這張顯得做作矯情的嬰孩哭泣照或許提醒了讀者，不能只從寫實客觀或所謂的懷舊風情，去解讀傅良圃的攝影作品，老照片的內容也絕非透明清楚而無須轉譯解析。縱然他的照片有著寫實攝影的外表，洋溢著民間社會的人情趣味，但拍攝者是否為了製造訊息而刻意擺弄安排，是一個或許難有清楚定論、但觀者應銘記在心的問題意識。

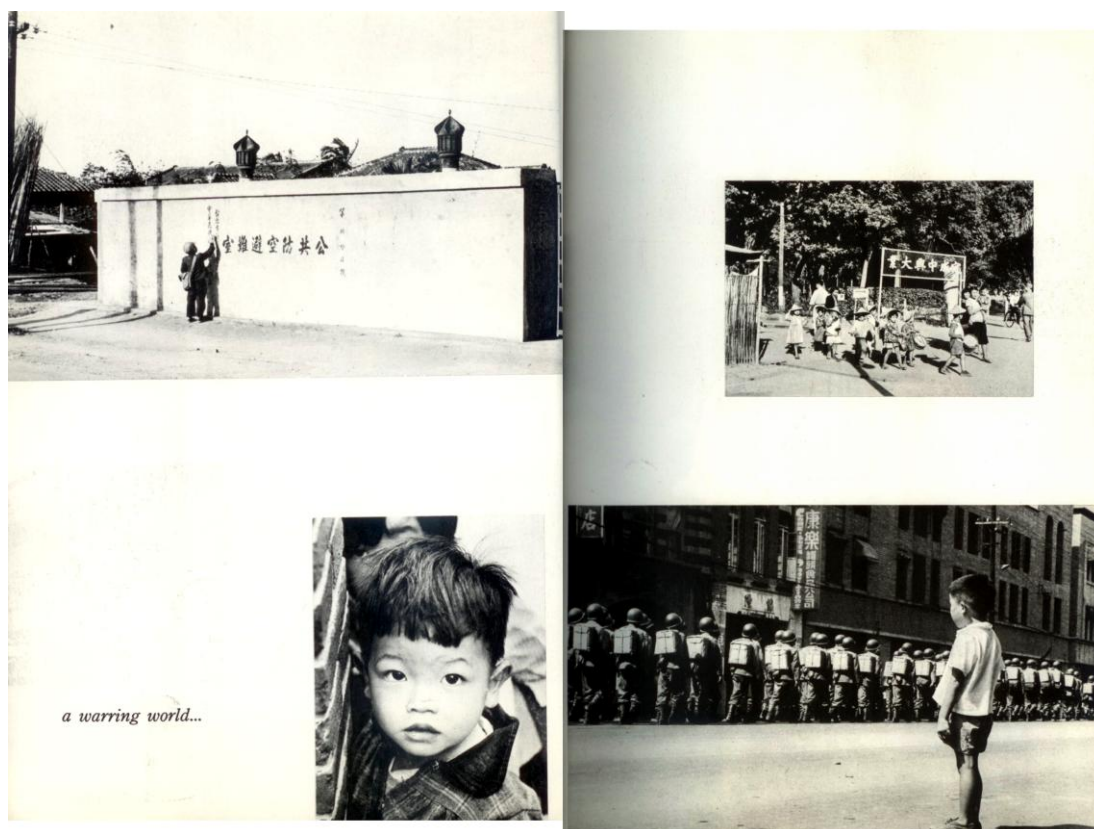


圖 12. 孩童、軍人、避難室：「一個充滿戰爭的世界」

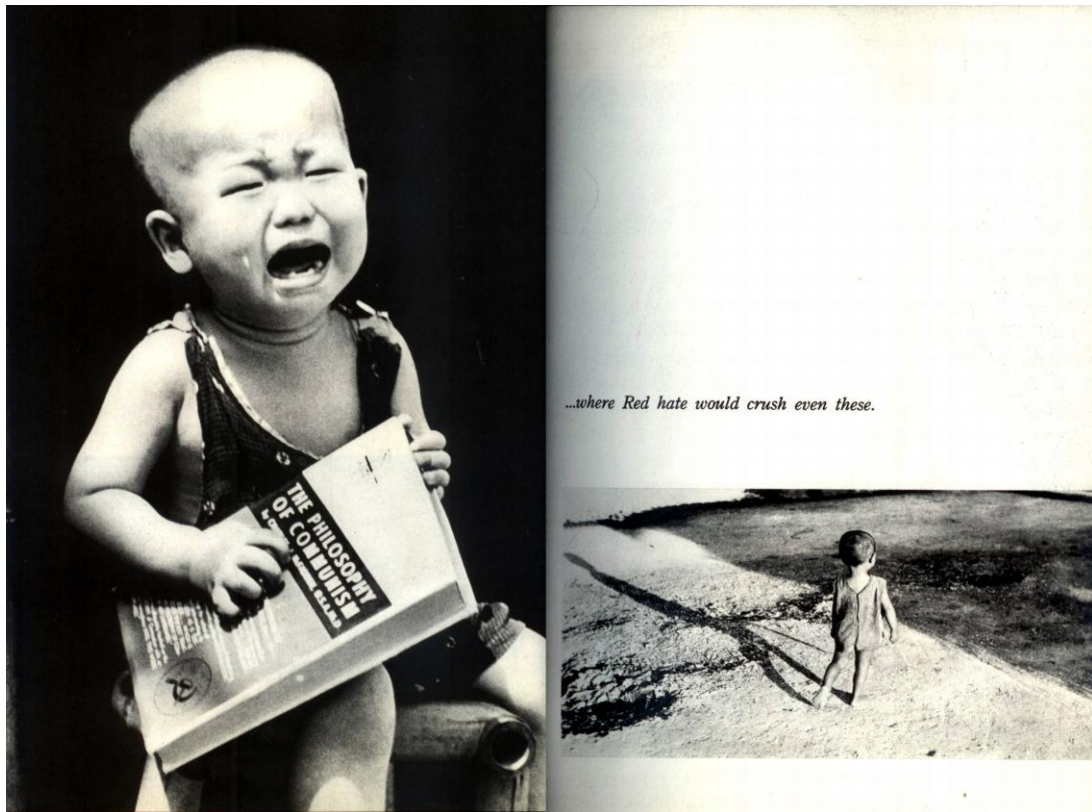


圖 13. 「赤色共黨的仇恨，連孩童也難倖免」

傅良圃的照片雖然頗具視覺趣味，他也竭力捕捉了諸多庶民風貌，但作品內的觀看方式，仍多少透露了異國凝視的外人眼光。例如在一些照片裡，部分孩童被攝者回視鏡頭的神貌，與其說是意識到自己正被拍攝的自然回應，不如說是對「外國人」正進行攝影活動的「新奇感」，遠高過他／她們眼前正在進行、而攝影者正屏氣凝神捕捉的民間活動（圖 14）；而他為了模仿 *The Family of Man* 裡著名的老年伴侶系列照橋段，亦刻意安排台灣老農不自然且四肢僵硬地面對鏡頭（圖 3）。

1951 年曾與傅良圃一同在上海遭中共起訴迫害，並曾自 53 年起坐了 4 年牢的美籍耶穌會神父何雍之（John A. Houle），或許最能一針見血地指出 *The Face of Taiwan* 攝影集裡潛藏的「反共」命題。在一篇確切出處不詳的 60 年代耶穌會英文刊物剪報裡³³，他明白指出該攝影集的最大意義，在於讓觀者意識並同情那些「沒有被拍攝到的，生活在大陸地區的中國人」，文末並疾呼在這個「自由」與「奴隸」的強烈對比下，美國萬萬不能承認「赤色中國」政權的正當性。倘若在缺乏明確「敵人」的 *The Family of Man* 裡，那個沒有明說卻無所不在的陰影，是二次戰後宛如創傷經驗的毀滅性戰爭與核彈威脅，*The Face of Taiwan* 裡狀似

³³ 筆者感謝林玉鵬先生提供其自美國二手書店購入之 *The Face of Taiwan* 攝影集內附剪報。該文標題為「Californian Shows Face of Taiwan」，推測應是 1966 年左右美國加州地區耶穌會刊物的報導，由文末署名的 John A. Houle 神父所寫。

「缺席」卻無所不在的「他者」(the absent other)，或許便是傅良圃曾親身經歷並交手過的中共政權，及其統治下的中國大陸。



圖 14. 外國人的凝視目光，與被攝者的回視。

The Family of Man 與 *The Face of Taiwan* 狀似擁有了南轅北轍的政治想像，但在全球冷戰架構的分斷體制下，二者的意識型態，或許只是殊途同歸。前者以狀似無涉政治的烏托邦理想，在「應然面」鼓吹超越國族界線，其全球普遍性(global universalism)的宣稱，卻在實質上成為美國冷戰文化外交的部署工具，以及美式自由主義意識型態的視覺體現。倘若這是一個相對鉅觀、近似俯瞰的美式全球想像，傅良圃的 *The Face of Taiwan* 則是從在地出發的影像實踐，作品裡強烈的反共意識與疆域概念，代表著冷戰架構下，台灣這個戰爭「熱點」在倚賴美國金援與武裝支援下，所不得不在「實然面」採取的自我武裝。*The Family of Man* 與 *The Face of Taiwan* 因此就像「表面」與「內在」、「宣稱」與「實質」的差異，其實可以一併解讀為美式冷戰想像下的一體兩面。

六、軍人與孩童：一張冷戰照片的曲折旅程

傅良圃在 1973 年離開台灣後，原本流通便不廣泛的 *The Face of Taiwan* 攝影系列也逐漸被人淡忘，僅偶在台灣攝影史的年表條目裡簡單帶過。傅良圃後來還俗

娶妻，並曾至關島等地教書，他的照片則收藏在美國舊金山大學的利瑪竇中西文化歷史研究所（The Ricci Institute for Chinese-Western Cultural History）³⁴。做為一本具有內在編排邏輯的作品集，*The Face of Taiwan* 雖然成為台灣攝影史被遺忘的重要篇章，其中一張照片卻出人意表地，偶在解嚴前後出版的台灣史地刊物或懷舊出版品裡浮現，其影像的旅途與意義的流轉，值得我們探索討論。



圖 15.

傅良圃這張「兒童佇立街頭，凝視國軍行走」的照片（圖 12、15），或許是 *The Face of Taiwan* 眾多影像裡流傳最廣的一張。在筆者的閱讀研究經驗裡，該圖至少曾在以下幾個出版品脈絡裡出現：向陽與劉還月編輯的《快門下的老台灣》（1985）、《人間》雜誌第 37 期「以歷史指引未來」專題（1988）、《台灣世紀回味：時代光影》（2000）、以及「小草藝術學院」出品的懷舊明信片系列（2001）。

這四個挪用雖都標示了拍攝者姓名，但無一提及影像的原始出處攝影集，換言之，傅良圃宛如 Steichen 般打造的「影像／想像」之共同體 *The Face of Taiwan*，竟也如同當年 *The Family of Man* 剛流傳入台那般，原本的「整體格局」及其政治想像不再清晰，取而代之的是被當下脈絡重新挪用的「單張影像」³⁵，而這四個不同的出版品脈絡，也分別用自己的方式接合詮釋了傅良圃的這張照片。

³⁴ 該機構關於傅良圃的收藏網址，見 <http://www.ricci.usfca.edu/collection/exhibits/foley/index.htm>。筆者亦曾去信詢問傅良圃或其親人的聯絡方式，可惜該機構亦已與傅氏家族失去聯繫。

³⁵ 請參考註 14、15。

向陽與劉還月合編的《快門下的老台灣》出版於解嚴前的 1985 年，內容是兩人所蒐集，自 1920 至 1960 年間的台灣老照片。其中第二卷「人文誌」在影像版權不明的狀況下，大量翻印了傅良圃 *The Face of Taiwan* 裡較具童趣或傳統風情的影像。有別於傅良圃編排採用大小參差不齊的塊狀排列以塑造「主觀」的敘事韻味，該書則將影像以同一比例呈現，工整劃一宛如**檔案**，文字描述則十分類似於博物館展示的客觀式筆法。或許由於重點在於傳統與懷舊影像，傅良圃原作裡較為現代感的系列（例如大學生活）幾乎完全未被選入，而或許為了強調老視覺影像做為「檔案」的真確性，傅良圃一些較具操弄擺佈色彩的照片（例如圖 13 的孩童抱著《共產主義哲學》大哭），也被刻意排除在此書建構的「老台灣」裡。

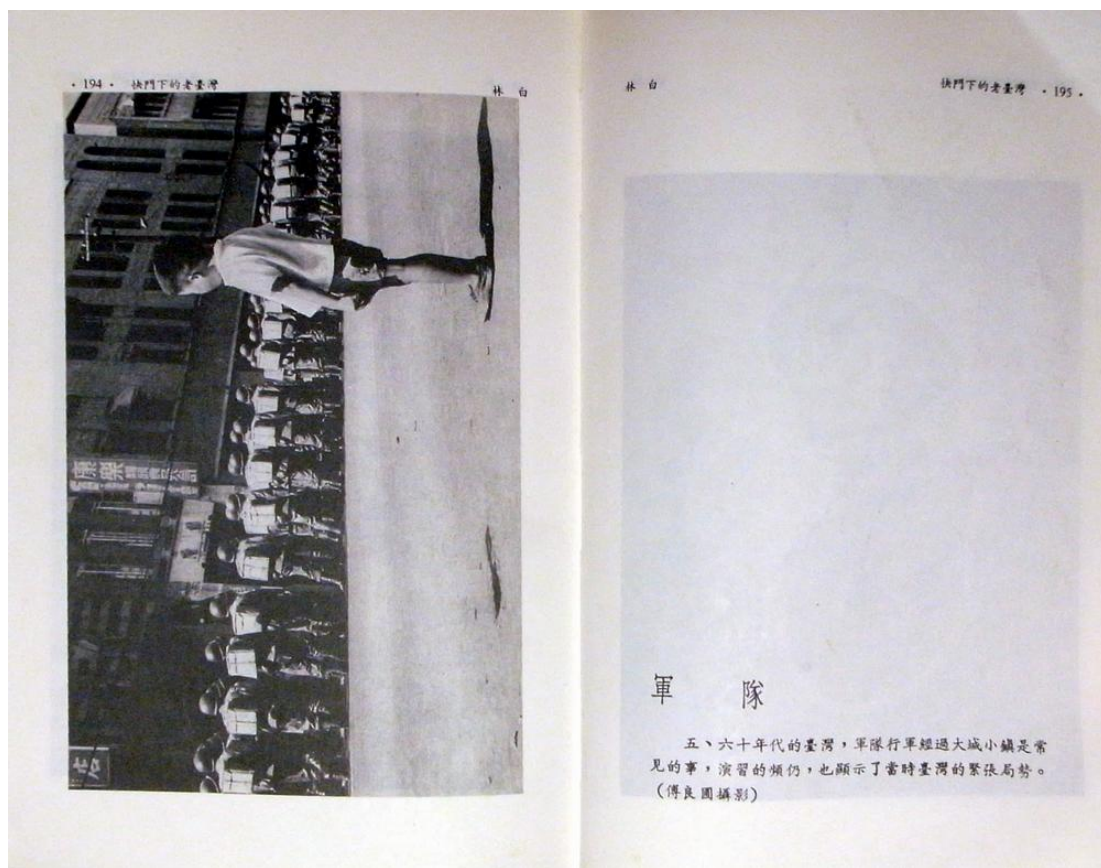


圖 15. 《快門下的老台灣》(1985)

「兒童佇立街頭，凝視國軍行走」這張照片，在該書中以「軍隊」為題，文字描述為「五、六十年代的台灣，軍隊行軍經過大城小鎮是常見的事，演習的頻仍，也顯示了當時台灣的緊張局勢。(圖 15)」³⁶這個詮釋雖未大幅度偏離傅良圃的觀點（圖 12、13），但傅氏原本設定的潛在敵人（赤色威脅）未被清楚提及，也沒有任何證據顯示這是一張關於「演習」的照片。此一流變或許部分歸因於《快門下的老台灣》一書屬性，比較來自 70 年代鄉土文學運動所啟發的尋根意識，另一方面或也說明 80 年代的台灣民間社會，「反共意識」已不像傅良圃身處的 50 年

³⁶ 見向陽、劉還月合編，《快門下的老台灣》（林白出版社，1985），頁 194-195。

代那麼樣旗幟鮮明、理所當然了。

《人間》雜誌在 1988 年推出「讓歷史指引未來」專題，用意在於批判同一年《天下》雜誌推出的台灣史專題「走過從前，回到未來」裡，過於菁英且偏向統治階級的敘事觀點。《人間》雜誌期許自己用民間的左派批判觀點，「溯走 40 年來台灣民眾艱辛偉大的足跡」（編輯語）。



圖 16. 《人間》雜誌第 37 期「以歷史指引未來」專題（1988）

傅良圃的照片出現在該專題的第二卷「在冷戰中受孕的胎兒」，圖說寫著「1945 年台灣光復；1949 年國府軍隊撤退來台。」（頁 46-47）由於傅良圃是 1951 年底才輾轉來台，也沒有任何證據顯示照片中的國軍是在「撤退」，此一文字描述因此頗不精確。有意思的是，以《人間》雜誌較為左統的政治立場，傅良圃照片裡原本設定的「赤色威脅」也就不再成為真正的「威脅」，取而代之的是國府以此「威脅」為藉口而展開的民間搜捕與政治迫害。這張照片旁邊的報導，是關於彼時政權如何以國家安全為由大肆進行全社會的白色恐怖整肅。這段歷史過去不被重視，在傅良圃的攝影集裡也全無涉及（傅氏甚至在攝影集結尾歌頌了蔣介石政權的正當性），《人間》雜誌編輯群卻藉著影像的重新挪用與巧妙接合，讓這張照片重新與白色恐怖這段「荒湮中的歷史」，產生了饒富意義的連結。

遠流出版社於 2000 年出版了《台灣世紀回味》套書三卷，其中第一卷「時代光影」以跨頁全版方式大篇幅刊載了這張照片，標題寫著「改朝換代」，圖說自日本殖民台灣談起，一路寫到該年的民進黨上台執政，並以「政權必會更替，而『不變』的永遠是人民，『人民當頭家，頭家成人民』，歷史證明沒有永遠的執政者。」作結，左下角搭配一張約是台灣剛光復不久，年輕男子準備出征當兵的紀念照³⁷。原本是張關於反共意識的照片，在此轉化為「人民」與「政權」的辯證對立，以及經過長久歷史演進，「人民」成為「政權」主體／主人翁的概念，終於藉由選舉總統得到終極實踐。原本狀似稚嫩柔弱的孩童，在此宛如「未來的主人翁」，他既是組成政權的最小分子，亦可能是政權軍力的未來成員，更能藉由手上的選票（象徵性的）「當家作主」。



圖 17.《台灣世紀回味：時代光影 1895-2000》，頁 8-9

姑且不論此種代議民主論述的盲點，遠流這套書或許可以象徵 90 年代以降「本土化」運動的成果。一種以「台灣」為主體的思考方式，串連了整本書的敘事邏輯，裡面雖然著眼的也是庶民生活的面貌，但大多以一種昔日風情的懷舊口吻陳述。與《快門下的老台灣》的不同處，或許在於此時「本土化」的政治正確，使得內容較有一種「為（台灣）國族造像」的味道，而不同於前者承襲的「鄉土化」論述。它也不同於《人間》雜誌所著眼的兩岸分合與冷戰結構，取而代之的是中國因素的大幅淡化，以及人們必須重新認識台灣這個「既熟悉又陌生」的「想像

³⁷ 見莊永明編，《台灣世紀回味：時代光影 1895-2000》（遠流出版社，2000），頁 8-9。

的「共同體」³⁸。



圖 18. 「小草藝術學院」明信片第 123 號

從「鄉土化」到「本土化」，或多或少也說明了「懷舊」本身蘊含的市場潛力。專門出版台灣老圖像商品的「小草藝術學院」工作室，在 2001 年將這張照片印

³⁸ 該書標題的「台灣」一字，刻意採用日文漢字的字體寫成「台湾」，或許正具體而微地說明了這種懷舊產業所欲操作的，一種「既熟悉又陌生」的視覺感。

行為明信片（圖 18），背後圖說以主觀式的筆法寫著：「親愛的小孩／為何獨自佇立街頭／是不是在【哥哥爸爸真偉大】唱個不休後猛回首／才會啞然地驚吼／原以為不朽的父兄只不過是歷史小丑權謀惡鬥下永遠遭時代詛咒並囚禁底行屍骷髏／（傅良圃攝影、反攻大陸與解放台灣的民國 40 年代）。」

在前三個脈絡下多少被當成「客觀」史料的照片，在此添上了一絲主觀詮釋的色彩，有趣的是做為資訊量最低的明信片（單張、字少，脈絡不明），「小草藝術學院」的詮釋反倒最能回應傅良圃的原始脈絡。國共對峙命題在此重新出現，但在 *The Face of Taiwan* 裡潛藏的「父權式家／國族想像」，在此反被批判為不同立場「歷史小丑」的「權謀惡鬥」。傅良甫原書最後的「不朽的父兄」（軍人、蔣介石），如今不再高高在上，反倒宛如「行屍骷髏」般被路旁的孩童冷眼凝視著。

明信片的背後，貼著一張帶有懷舊味道的北京火柴盒，上面寫著「堅決解放台灣」字樣。雖是具體而微、頗為辯證地展現了圖像所隱含的「國共對峙」命題，但也顯現了其做為老照片，就如同一個老火柴盒（或任何一個「老東西」），本身俱是可供消費者隨性挑選、自行組合的懷舊商品。「小草藝術學院」雖然用自己的方式替照片「再脈絡化」，試圖藉此讓老照片與當代進行對話，但對消費者而言，究竟會從如此片斷零碎的購買行為裡，解讀出什麼樣的影像意涵呢？

七、小結：檔案化、攝影共同體與國族想像

原本即不「純粹」、「普遍」或「透明」，可能具有操弄痕跡的「冷戰影像」，在時間的旅途裡宛如不斷被過濾、篩選、接合的幽靈，時而回應鄉土情懷的檔案熱，時而充當白色恐怖的影像證據，時而成就當家作主的本土意識，時而隱身在懷舊情懷的商品裡。無論是哪一種挪用，它們大多不加思索地假設影像本身的「真確性」，並在台灣嚴重缺乏 50 年代影像紀錄的窘境下，迅速被認可為某種足堪滿足「檔案化」慾望的視覺素材（無論是為了證成那個時代下的「反共意識」、「白色恐怖」、或「政權轉移」），以契合各種對於「共同體」的文化想像³⁹。

藉由回溯傅良圃的生平事蹟與 *The Face of Taiwan* 的歷史脈絡，本文最後試圖引出的是如何面對並理解歷史影像的問題。影像的集結、蒐羅與排列，如何成就了某種編撰者的文化想像？換言之，「影像的共同體」如何變成了「想像的共同體」，

³⁹ 譬如說在適逢「中華民國」建國百年的 2011 年，台灣便有 3 部大量挪用老照片，以契合某種政治想像的視覺文本，它們分別是具有官方色彩，或可代表「中華民國」正朔慾望的中央通訊社攝影集《我們的傳世相簿》、北美館以「台灣」攝影史為思考主軸的《時代之眼：台灣百年身影》，以及雲門舞集處理戰後「台灣」白色恐怖、最早公演於 97 年香港回歸中國時的《家族合唱》。有趣的是，三者都不約而同地運用了「家=國族」的隱喻進行敘事梳理，文字話語也多精簡抒情，雖然並非 *The Family of Man* 或 *The Face of Taiwan* 的影響成果，卻有著諸多類似的「影像／想像／共同體」操作邏輯。

從而成為某種國族「想像」的「照相／造像」？此篇論文的初衷，並不在於否定傅良圃 50 年代辛苦紀錄台灣風情的珍貴成績，更不是在質疑那些致力於賦予老影像當代意義的努力，只是傅良圃的案例多少提醒了我們，老影像的生成脈絡，及其隨後而來的挪用與接合，時常充滿了各種滑溜隨意的不確定性，從而說明了攝影從來就不是「普遍的語言」，老照片也不是不證自明的透明載體，其意義端看它如何被不同的論述操作使用，這是我們在回首懷舊影像，以及面對影像檔案化的慾望時，所不能不小心自省的。

參考書目：

台灣攝影年鑑編輯委員會（編），1998，《台灣攝影年鑑綜覽》，台北：原亦藝術空間。

王梅香，2005，《肅殺歲月的美麗／美力？戰後美援文化與五、六〇年代反共文學、現代主義思潮發展之關係》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文。

周郁齡，2004，〈多重矛盾與零度瘋狂——論《裂縫的光》龍發堂系列作品〉，世安美學論文獎(http://sancf.org.tw/SANCF/arts_detail.php?artsid=59&artsyear=2004)

陳佳琦，2002，《再現他者與反思自我的焦慮——關曉榮的蘭嶼攝影》，國立成功大學藝術研究所碩士論文。

張照堂，1983，〈坎坷的軌跡，成長的見證！——重讀傅良圃神父的「台灣寫真」攝影集〉，自立晚報，1983 年 10 月 25 日，10 版。

張照堂，1998，〈台灣攝影概述〉，收於台灣攝影年鑑編輯委員會（編），1998，《台灣攝影年鑑綜覽》，頁 33-55，台北：原亦藝術空間。

傅月庵，2004，〈今日世界出版社〉，《蠹魚頭的舊書店地圖》，頁 148-153，台北：遠流，

傅良圃，1969，《文學史上的大騙子》，張劍鳴（譯），台北：純文學出版社。

許綺玲，2001，〈台灣攝影與「中國」符號初探〉，收於劉紀蕙（編），《他者之域：文化身分與再現策略》，頁 135-175，台北：麥田。

蕭永盛，2001，《影心、直情、張才》，台北：雄獅美術。

蕭永盛，2004，《畫意、集錦、郎靜山》，台北：雄獅美術。

劉還月，1992，《台灣傳奇人物誌》，台北：臺原文化。

Barthes, Roland. 1993. *Mythologies*. London: Vintage.

Foley, Fred (傅良圃). 1959. *The Face of Taiwan*. Tokyo: Jesuit Information Bureau.

Kember, Sarah. 1998. *Virtual Anxiety: Photography, New Technologies and Subjectivity*. Manchester and New York: Manchester University Press.

Keevak, Michael. 2004. *The pretended Asian: George Psalmanazar's eighteenth-century Formosan hoax*. Detroit: Wayne State University Press.

Kroes, Rob. 2007. *Photographic Memories: Private Pictures, Public Images, and American History*. Hanover: Dartmouth College Press.

Marien, Mary Warner. 2002. *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King Publishing.

Saunders, Frances Stonor. 1999. *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. NY: The New Press.

Seulka, Allan. 1981. "The Traffic in Photographs". *Art Journal*. Vol. 41, No. 1, (Spring, 1981), pp. 15-25.

Sontag, Susan. 1990. *On Photography*. NY: Anchor Books.

Steichen, Edward. 1988. 《史第肯：片刻到永恆》。台北：北辰。

Steichen, Edward. 1955. *The Family of Man*. NY: Simon & Schuster.

Stimson, Blake. 2006. *The Pivot of the World: Photography and Its Nation*. Cambridge: MIT Press.