

現代性的第六張面孔：

民族主義及其變種軍國主義——

以二戰時期的日本「國策宣傳攝影」為例 *

The Sixth Face of Modernity:

Nationalism and Its Variety Militarism——The Case of Japanese
“National Policy Propaganda Photography” in WWII

顧錚

GU Zheng

復旦大學新聞學院教授

Professor, School of Journalism, Fudan University

摘要

作為現代主義攝影的主要表現手法，攝影蒙太奇與報導攝影這種傳播形式相結合，在 1920、1930 年代成為政治宣傳的重要手法。本文將透過對於由日本的平面設計師與攝影家合作策劃、設計的日本政府與軍方的宣傳品，如攝影畫冊《日本》、《前線》畫報等的分析，探討在二戰時期的日本，現代主義與民族主義及其極端形態軍國主義的結構性共謀關係，以及這三者之間相互纏繞的複雜關係。

日本的現代主義，尤其是透過攝影表現出來的現代主義，在戰爭時期的表現是無法與日本軍國主義的國家權力與意識形態分開來加以考察的。我想考察的是，作為當時西方最具現代主義色彩的表象方式的攝影，如何被整合入日本帝國的戰爭擴張進程。在這個過程中，日本的現代主義發生了什麼，也是需要加以探討的問題。透過對於這些視覺文本的分析，我們會逐步看到民族主義及其極端形態軍國主義是如何吸收並俘虜現代主義。

關鍵詞 | 攝影、宣傳、現代主義、民族主義、軍國主義

* 本文原刊登於：顧錚。《現代性的第六張面孔》。上海：上海人民出版社，2007，頁 93-112。

| Abstract |

As a principal approach of modernist photographic expression, photomontage integrated with the visual communicative method of photojournalism -- emerged as a critical practices of political propaganda during the 1920s and 1930s. This paper examines visual propaganda produced through collaborations between Japanese graphic designers and photographers under the auspices of the Japanese government and military, including visual periodical publications such as the photographic magazine *Nippon* and the pictorial magazine *Front*. Through a close analysis of visual rhetoric of these visual texts, this study explores the structural complicity among modernism, nationalism, and its extreme form – militarism – during wartime Japan, and the intricate entanglements that connected these forces.

Modernism in Japan, particularly as articulated through photographic practices, cannot be understood in isolation from the ideological apparatus and state power of Japanese militarism. This study seeks to investigate how photography -- arguably the most emblematic representational form of western modernism at the time -- was appropriated and integrated into the imperial expansionist project of the Japanese state. In doing so, it also interrogates the transformations that Japanese modernism itself underwent in this process. Through the analysis of these visual texts this paper aims to reveal how nationalism and militarism strategically absorbed and instrumentalized modernist aesthetics for propagandistic ends.

Keywords | photography, propaganda, modernism, nationalism, militarism

作為現代主義攝影的主要表現手法，攝影蒙太奇與報導攝影這種傳播形式相結合，在 1920、1930 年代成為政治宣傳的重要手法。本文將透過對於由日本的平面設計師與攝影家合作策劃、設計的日本政府與軍方的宣傳品，如攝影畫冊《日本》、《前線》畫報等的分析，探討在二戰時期的日本，現代主義與民族主義及其極端形態軍國主義的結構性共謀關係，以及這三者之間相互纏繞的複雜關係。日本的現代主義，尤其是透過攝影表現出來的現代主義，在戰爭時期的表現是無法與日本軍國主義的國家權力與意識形態分開來加以考察的。我想考察的是，作為當時西方最具現代主義色彩的表象方式的攝影，如何被整合入日本帝國的戰爭擴張進程。在這個過程中，日本的現代主義發生了什麼，也是需要加以探討的問題。透過對於這些視覺文本的分析，我們會逐步看到民族主義及其極端形態軍國主義是如何吸收並俘虜現代主義。

一、日本現代主義攝影的展開與攝影蒙太奇的接受

（一）日本現代主義攝影的展開

從 1920 年代開始，到 1941 年日本發動太平洋戰爭，日本現代主義攝影經歷一個接受西方現代主義攝影觀念並展開自身實驗的短暫過程。1931 年，於 1929 年在德國斯圖加特舉辦的「攝影與電影」（*Film und Foto*）展覽部分作品，經在歐洲留學的岡田桑三與前衛藝術家、劇作家村山知義的聯

繫，以「德國國際巡迴攝影展」（独逸国際移動写真展）之名，到日本的東京與大阪巡迴展出。這個展覽大量展出匈牙利現代主義攝影家拉茲羅·莫霍利－納吉（László Moholy-Nagy）等人的作品，尤其是莫霍利－納吉等人的攝影蒙太奇與物影照片（Photogram），產生重大影響。同時展出的科學攝影、航空攝影以及新聞攝影作品，顯示攝影這個現代性之眼向人類生活的各個方面滲透與擴張的力量。透過這個展覽，日本的攝影家不僅瞭解歐洲攝影的最新動態，同時也認識攝影在現代社會生活中巨大的影響力與表現力。

受西方現代攝影的影響，1930年代的日本東京、大阪、神戶、名古屋等地，出現熱烈探索攝影語言表現力的「新興攝影」新潮。1932年出版的攝影雜誌《光畫》（光画）是其重要標誌之一【圖1】。日本的現代主義攝影家或使用攝影蒙太奇與物影照片的手法，建構自己觀念中的圖景；或從俯瞰、仰視與對角線等極端視角，給出觀看世界的新看法；或運用近攝等手法，致力於發現事物的新形態。攝影家如小石清等人，採用新客觀主義的手法拍攝工業機械的構成美，而另一些攝影家如中山岩太、山本悍右等人，則以獨特的超現實主義手法表現現代都市生活與人的內心世界，營造瑰奇的幻想世界。其中最為激進者如花和銀吾，製作出複合媒材性質的攝影拼貼作品。但日本現代主義攝影的此一實驗風潮，不久即因為日本走上戰爭道路、實行舉國一致的戰爭體制而受到壓制，「新興攝影」的探索因此被強迫中斷。



圖1 《光畫》創刊號封面

（二）報導攝影的引進

在作為表現手段的現代主義攝影興盛的同時，以在德國留學攝影的名取洋之助於 1932 年回到日本為標誌，作為大眾傳播形式的攝影進入了日本現代主義者的視野。名取洋之助引進當時國外的報導攝影理念，努力推廣名為 Reportage Photography（報導攝影）的攝影傳播形式。

當時與名取洋之助關係密切的攝影理論家伊奈信男，將其譯為「報道寫真」（中譯「報導攝影」）。他對於「報道寫真」的定義為：

所謂報導攝影，是包括新聞攝影在內展開各種報導的攝影，而其核心內容不單是新聞攝影，而是以幾張照片構成「系列照片」來報導自然與人生的一切現象與事實。而且這主要是通過印刷化實行的。攝影在報導攝影中發揮最偉大的力量，而運用語言與文字的報導無法喚起直接的形象。由繪畫實行的報導具有被人認為憑空捏造的缺陷，可是以照相機之眼表現出來的事物是存在於現實中的認識，已經成為一般性常識。因此，唯有通過印刷化才能使大眾傳播成為可能的報導攝影，是為了形成意識形態的最有力武器。（伊奈信男，1935：86；石川保昌，1991：240）

伊奈信男在此明確定義報導攝影是為了「形成意識形態」的「最有力武器」。而他將 Reportage 譯為「報道」，其中「道」這個漢字的選擇與確定，充分反映他對於 Reportage Photography 所持的意識形態立場。此「道」

者，實為「意識形態」這個西方名詞的漢字轉換。所謂的「報道」，實際指的是為了「形成意識形態」而展開的報導與宣傳。由此可見，日本的報導攝影從一開始就背負無法繞開意識形態的宿命。

其實，在伊奈信男還沒有如此明確提出「報道寫真」的概念之前，日本的攝影家依託當時逐漸發達的平面傳播媒介，已經開始探索報導攝影。比如，於1923年創刊的《朝日畫報》（アサヒグラフ）等在當時已經刊登類似報導攝影的系列攝影。後來為名取洋之助的國際宣傳雜誌《日本》（NIPPON）工作的堀野正雄，也在名取洋之助回國的同年在綜合性政論雜誌《中央公論》上發表〈大東京的性格〉（大東京の性格）這樣成熟的報導攝影作品【圖2】。

（三）攝影蒙太奇在日本

一般來說，攝影蒙太奇被認為是具有強烈政治性的柏林達達運動對現代主義藝術的最大貢獻。攝影蒙太奇將統一的世界圖景打碎重組的觀念與手法，突破了文藝復興時期確立的透視法則，意義非同尋常。攝影蒙太奇將來源多樣的視覺材料引入畫面，並根據需要重新組合，出示的畫面呈現無序混沌的狀態，各種元素的衝突與碰撞形成多義的意義空間。達達藝術家們以攝影蒙太奇出示一個分崩離析的世界圖景，定義經歷第一次世界大戰戰後的人們對於西方價值觀念的破亡與疑問，離散、無序的畫面正好契合人們對於混亂的現實的認識。此後，這一來自歐美的視覺表現手法為日本攝影家所接受與運用【圖3】。

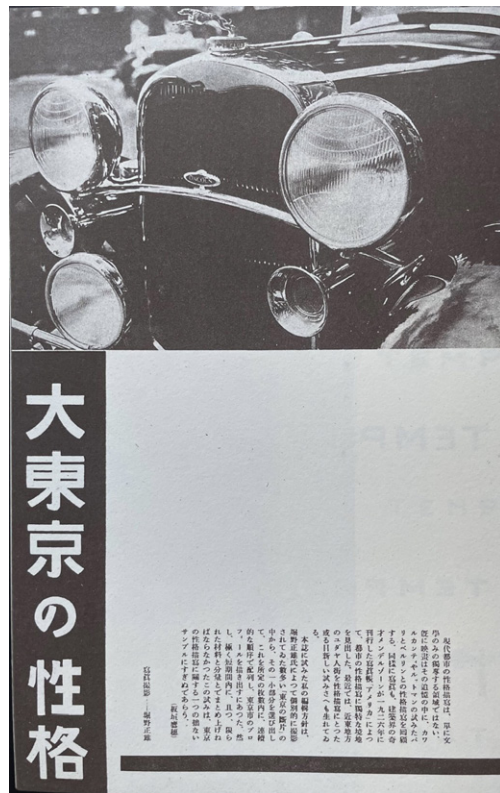


圖2 堀野正雄，〈大東京的性格〉，1931。收錄於板垣鷹穂編，《中央公論》1931年11月號

這裡有必要將拼貼（Collage）與攝影蒙太奇作一區別。攝影蒙太奇可認為是拼貼之一種，限於只以攝影照片作為拼貼的素材。當然，有時會有例外，比如喬治·葛羅斯（George Grosz）的攝影蒙太奇就加入少許的繪畫等。廣義的拼貼對於加入畫面的材料並無拘泥，各種材料甚至實物均有可能被藝術家組織進畫面。

作為現代主義藝術先鋒的攝影蒙太奇發生於達達運動，逐漸擴散到各國，並在其版圖擴展時發生變異。在動盪的 1920 年代與 1930 年代，攝影蒙太奇逐漸分化，被現代社會政治運動吸收，並開始出現相反的特徵，這可在俄國十月革命後的蘇聯宣傳活動中獲得印證。俄國的現代主義藝術家們在十月革命勝利後，廣泛地採用攝影蒙太奇展開政治宣傳與社會動員。蘇聯的攝影蒙太奇高手古斯塔夫·克特西斯（Gustav Klutsis）、埃爾·里希茲基（El Lissitzky）等人的攝影蒙太奇宣傳畫，以及創辦於 1930 年的《蘇聯建設》（*USSR in Construction*）畫報等，是其中最著名的例子。在這些由蘇聯最傑出的現代主義設計師、攝影家運用攝影蒙太奇製作的蘇維埃宣傳品中，攝影蒙太奇成為一種全新的表達方式。它高度整合了精心選擇的視覺元素，傳達明確的意義指向，形成富滿激情與充滿動感和活力的畫面，成功地被運用於政治宣傳【圖 4】。

克特西斯認為：

作為視覺藝術的新手法，攝影蒙太奇與產業文化的發展與藝術影響的大眾形式有密切關係。攝影蒙太奇是一種藝術的煽動宣傳形式，



圖 3 漢娜·荷霍（Hannah Höch），《用蛋糕刀切》（*Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany*），1919

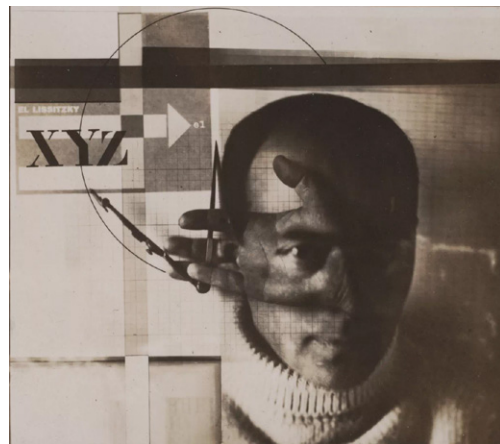


圖 4 埃爾·里希茲基（El Lissitzky），《建構者》（*The Constructor*），1924。

而它在蘇聯主要用於文化工作就很自然。在攝影蒙太奇的發展中有兩條不同的路線。第一條路線的源頭在美國的廣告，是所謂的廣告／形式主義蒙太奇，被西方的達達主義與表現主義廣泛運用。第二條路線在蘇維埃的土壤中獨立形成，是政治煽動蒙太奇，它發展出自己的手法、原則及構成規則，最終，它贏得了被認為是一種新的大眾藝術——社會主義建設藝術——的全面正當性。（中略）攝影蒙太奇的本質是出於煽動宣傳的目的，運用照相機（光學）和化學的物理／機械力量，用照片取代手繪，藝術家以一種更誠實、更接近現實生活且令大眾更能夠理解的態度，展現一個特別的瞬間。這一取代的要點是，照片不僅抓住了一個視覺事實，而且還把它精確地固定下來。這個精確性，這個攝影的紀錄本質，使得它擁有對讀者產生比以往的圖像大得多的有力影響。（Tupitsyn 2004: 237）

這表明他對於攝影蒙太奇的力量與攝影蒙太奇的政治化運用的深刻認識。

在 1930 年代的日本現代主義攝影中，攝影蒙太奇是備受關注的一種表現手法。既可以從當時的許多作品獲得這個印象，也可以從日本人對於攝影蒙太奇的議論得到證明。伊奈信男在〈現代攝影藝術斷想〉（現代寫真藝術斷想）中，對於攝影蒙太奇有如下認識：

攝影蒙太奇的技法決不是新東西。（中略）然而，依據新社會的必然性，向這個舊技法注入新生命，是最近十年間攝影家們的努力。而現在不僅僅作為宣傳手段，它在所有方面找到了應用領域。從書

籍的封面、海報開始，已經發展到不滿足於二維平面的構成，就連像櫥窗的裝飾那樣立體的、三維的構成也用到了。（伊奈信男，1932：29）

美術評論家清水光在〈關於攝影與電影的蒙太奇〉（寫真と映畫のモンタージュに就いて）一文中，介紹了約翰·哈特費爾德（John Heartfield）、葛羅斯、漢娜·荷霍（Hannah Höch）、馬克斯·恩斯特（Max Ernst）、莫霍利－納吉等人的作品並有切實的分析評論。他總結攝影蒙太奇的發展過程為：

攝影蒙太奇在最初太達達化。此後的攝影蒙太奇漸漸開始脫離達達式的東西。對於這種攝影蒙太奇的攝影化（從繪畫性的事物向攝影性的事物的發展）與蒙太奇化（從達達的混亂向有計畫的組織化）作出重要貢獻的是莫霍利－納吉的「攝影造型」（photo plastic）的主張：「相對於攝影蒙太奇，攝影造型是一種組織化的喧嘩。它擁有明確的畫面中心，雖然屢屢以視覺的以及思考的種種重疊與相互交叉來構成，但使得整體狀況的明確性成為可能。這一點接近對應賦格曲的構成與交響樂的秩序。第二點則是——多多少少的數個（元素）的重合所構成——整體來看則給予了單一的意義。」相對於達達式的攝影蒙太奇，攝影造型更為組織化，擁有明確的意義與畫面的中心，而且是作為整體來賦予其單一的意義。這對於所有攝影蒙太奇來說，是必須要求的。（清水光，1932：48-49）

在清水光對於莫霍利－納吉的「攝影造型」的理解中，最重要的是，他已經指出作為與達達式攝影蒙太奇對立的、包括在「攝影造型」中的攝影蒙太奇，要求的是「組織化」的造型，被賦予「單一的意義」。而這種認識正好與宣傳的目標與要求相一致，也不經意地指出了攝影蒙太奇被用於政治宣傳的潛在可能性。

1939年，日本的超現實主義者瀧口修造翻譯了美國攝影家芭芭拉·摩根（Barbara Morgan）的長文《攝影蒙太奇論》（*Photomontage*）。他在譯後記中表達了對於攝影蒙太奇的展望：

就攝影蒙太奇的性質來說，令人感興趣的是，它使得攝影的應用範圍無限擴大，以及相互關係的深化。就像攝影壁畫的形式與畫報雜誌發展了攝影蒙太奇的功能那樣，今後隨著攝影的欣賞樣式的發展變化，必須尋找攝影蒙太奇的新形式。（瀧口修造，1995：345）

當日本進入戰爭時期，出現了將攝影蒙太奇與當時的「國策宣傳」聯繫起來討論的論調。這以加藤修的文章〈國策宣傳與今後的繪畫圖案〉最為明確：

事實上，蒙太奇以及與此相似的形式，為了說明現代複雜的事象，並且為了作為畫面成立之，由於其膽敢採取遠近的誇張與無視，大小與位置的顛倒等，而其容易帶來意外效果的危險也在於此。採取此一形式的畫面，唯有使其不僅具有更好的說明功能的形式，更將

其提升至注入自己的感情，使其具有人性，打動觀眾的藝術的高度的困難的嘗試，才是今後走向這一道路的人的使命。因為擁有這種用途的繪畫圖案，只是形態的趣味是沒有效果的，唯有使人感受到來自製作家的高度技術，才能獲得效果。反過來，只擁有一般性目的繪畫圖案恐怕是沒有將來的。（加藤修，1941：45-46）

充滿好奇心的、民族的現代主義者們對於攝影蒙太奇發展過程的及時瞭解，以及對於其作用的充分認識，可以認為與歐洲世界幾乎同步，同時他們也能夠結合當時國家的現狀與需要考慮攝影蒙太奇的前途與用途。攝影蒙太奇如何服務於日本越來越以戰爭為國家目標的現實，成為一個新課題。

二、走向民族主義與軍國主義的國策宣傳攝影

1933年，名取洋之助與攝影家木村伊兵衛、平面設計師原弘、伊奈信男和岡田桑三等人一起組成工作室「日本工房」，是為第一次「日本工房」。1934年，木村伊兵衛、原弘與伊奈信男退出日本工房，成立「中央工房」；同年，名取洋之助與平面設計師太田英茂、山名文夫、河野鷹思等人再次成立日本工房，是第二次「日本工房」，並創辦受日本外務省指導的對外文化宣傳雜誌《日本》【圖5】，爾後攝影家土門拳、平面設計師龜倉雄策等相繼加入日本工房。



圖5 名取洋之助主持的《日本》雜誌第1期封面，1934

如上所述，伊奈信男於 1935 年提出的報導攝影理念，自覺地將其置於為日本的民族主義意識形態服務的框架之中。名取洋之助在回國後展開令人眼花撩亂的一系列活動，展示他把攝影視為一種服務國家對外宣傳目標的視覺傳播手段的明確意識。

1936 年，名取洋之助在東京日本橋的三越百貨店舉辦「國際文化戰展覽會」，提出「實行完美的宣傳既符合一國的利益也符合世界的利益」的口號。從「文化戰」的提法，可看出他是當時意識到文化也是戰爭手段之一的少數人之一。從某種意義上來說，名取洋之助是日本最早認識到攝影作為一種意識操縱的戰爭工具的人，也是最早意識到攝影在即將到來的侵略戰爭中擁有用武之地的人。

名取洋之助主動地推動結合攝影與國家利益。1937 年，他在德國柏林出版攝影宣傳畫冊《大日本》（*Grosses Japan*）。1938 年，以名取洋之助為首的日本工房出版《日本》的宣傳畫冊。《大日本》按照嚴格的報導攝影定義進行拍攝，《日本》則完全是以攝影蒙太奇手法構成。這兩本畫冊從手法到觀念的兩個方面，為後來日本的對外宣傳積累了經驗。1938 年，已經與侵華日軍展開合作的名取洋之助出版反蔣宣傳雜誌《上海》（*SHANGHAI*）；同年他策劃報導日軍侵略華東的「南京－上海報導攝影展」（南京－上海報道写真展）在東京的展出。1939 年，日本工房改組為「國際報導工藝株式會社」（国際報道工芸株式会社），於 1940 年在中國東北設立分社「滿州國攝影服務」，並創刊宣傳雜誌《滿州國》

(*MANCHOUKUO*)。此時的名取洋之助已經公開地為日本侵略政策服務。

當時的日本政府也注意到攝影蒙太奇的宣傳作用。1937年，鐵道省國際觀光局委託平面設計師與攝影家，為參加巴黎世界博覽會的日本館製作高2.1公尺、長18公尺的攝影壁畫，便是以攝影蒙太奇手法製作的。1940年的紐約世界博覽會日本館仍然展出巨型攝影壁畫。1938年由內閣情報部創刊的《寫真週報》(写真週報)，封面也是由攝影蒙太奇手法構成。

在戰爭氣氛越來越深厚的情況下，許多日本攝影家面臨如何調整自己的現實。1938年，土門拳等攝影家成立「青年報導攝影研究會」(青年報道写真研究会)，提倡「攝影報國」。此會於1940年改為「日本報導攝影家協會」(日本報道写真家協会)，並組成慶祝皇紀2600年攝影奉仕隊。這標誌日本的攝影家開始全面與軍國主義政府合作。

1941年4月，岡田桑三、木村伊兵衛、原弘等成立東方社，林達夫、中島健藏等後左翼文化人也加入。母胎為中央工房的東方社直屬陸軍參謀本部，並有參謀本部軍官林謙一直接與之聯繫，財政方面由三井、三菱與住友等大財閥提供充足的支援。1942年，由陸軍參謀本部蘇聯科的軍官提議，東方社出版名為《前線》(*FRONT*)的雜誌。在發起計畫書中，他們設定目標是「把向著世界大轉變期奮進的帝國的真相向國內外宣揚」，「盡攝影報國的微力」。(多川精一，2000：69)

其實，日本軍方一直重視宣傳。第一次世界大戰期間，日本軍方派遣陸軍

少將河野恒吉赴歐洲考察戰爭各方的宣傳工作。他在《戰爭海報集》（大戰ポスター集）一書中提出：

宣傳是大多數人的人心的征服法，換言之是群眾心理的操縱術。就好的征服意義來說，那是善誘或利導，其結果是在招致團結的共鳴感動的基礎上成立，而誠信則為基礎。從壞的征服意義來說，是誘惑或中傷，其結果在是招致離間的疑惑的感懷的基礎上成立，而背信是基礎。（河野恒吉，1921：7）

在二戰中，直接參與東方社工作的軍人林謙一在文章〈報導攝影與宣傳〉（報道写真と宣伝）中說，「照片印出後可以運輸萬物的形象，並且將其付諸印刷可以複製出成億的圖片，就它的傳播力量來說，那是宣傳的毒氣。如果說電影是宣傳的機關槍的話，攝影的的確確就是毒氣」。（難波功士，1998：56）

對於《蘇聯建設》一直保持關注的東方社社長岡田桑三，要求《前線》以蘇聯外宣雜誌《蘇聯建設》為藍本，《前線》的開本也是與《蘇聯建設》一樣的A3開本。雖然最初是要面向日本國內外宣揚，但《前線》其實只是用於對外宣傳，這一點與《蘇聯建設》只是用於對外宣傳一樣。為了展示國力，《前線》使用最好的紙張，所有拍攝製作的器材及開支也都得到軍方的保證。《前線》也以當時美國的《生活》（*Life*）畫報為借鑑對象，東方社最初的構想是出版名為《東亞建設》的畫報，但隨著珍珠港事件的爆發，形勢突變，對外文化宣傳已經不能掩蓋日本的野心，因此迅速轉變

方針，製作直接以展示武力為目標的《前線》雜誌。

如上所述，發生於 1920 年代與 1930 年代的西方現代主義攝影理念在當時以多條路徑進入日本。一條路徑是作為表現的攝影，如像「電影與攝影」這樣的展覽會。這個展覽會最重要的成果，也許是幫助日本的現代主義者認識攝影蒙太奇的重要性與可能性。另一條路徑則由名取洋之助系統性地引進作為資訊傳播方式的攝影，其形式是報導攝影。另外，蘇聯的《蘇聯建設》等雜誌也以某種方式引起處於戰爭時期的日本人的關注。當日本一步一步走向戰爭，在民族主義的無上命令與軍國主義的緊迫要求之下，日本的平面設計師與攝影家開始嘗試將攝影蒙太奇這個表現手法與報導攝影這種傳播形式二合一為「國策宣傳攝影」。在日本逐漸走向戰爭的過程中，日本的現代主義攝影在經過一段時期的自主探索、主動試探與外部環境的影響下，最後誕生出「國策宣傳攝影」的怪胎。

三、從《日本》到《前線》：從民族主義向軍國主義的墮落

國策宣傳攝影的性格，也許在《日本》與《前線》這兩個對外宣傳品中體現得最為明顯，而攝影蒙太奇與報導攝影的結合，也在國策宣傳攝影的具體實踐中形成一些新的特點。本章將圍繞《日本》與《前線》這兩個文本作一具體分析與討論。

（一）民族國家的定位、想像與自我描述——以《日本》為例

由名取洋之助組織完成的《日本》攝影畫冊，開本為正方形【圖 6】。展開後，內頁畫面按照翻開的跨頁作為一個單獨的展示單元，因此形成由兩個正方形組成的長高比例懸殊的特殊畫面。這樣的畫面單元有利於以攝影蒙太奇的手法組織各種元素，並按照橫向展開的方式填充豐富的資訊，展示一個明確的主題。不能忽視的是，設計者選擇橫向展開的畫面形式，有利於從視覺上論證日本民族文化與傳統的連續性，同時有利於轉化為對於現實的肯定與認同。比如，在歌舞伎、能樂與電影（包括電影明星原節子與富士山）這三個畫面之間，將每個畫面的左右邊緣設計成形象相互連接過渡的形式，有意識地將日本的傳統文化與現代大眾文化作一自然連接，強化傳統與現實的有機過渡與聯繫【圖 7】。



圖 6 《日本》畫冊封面，1938

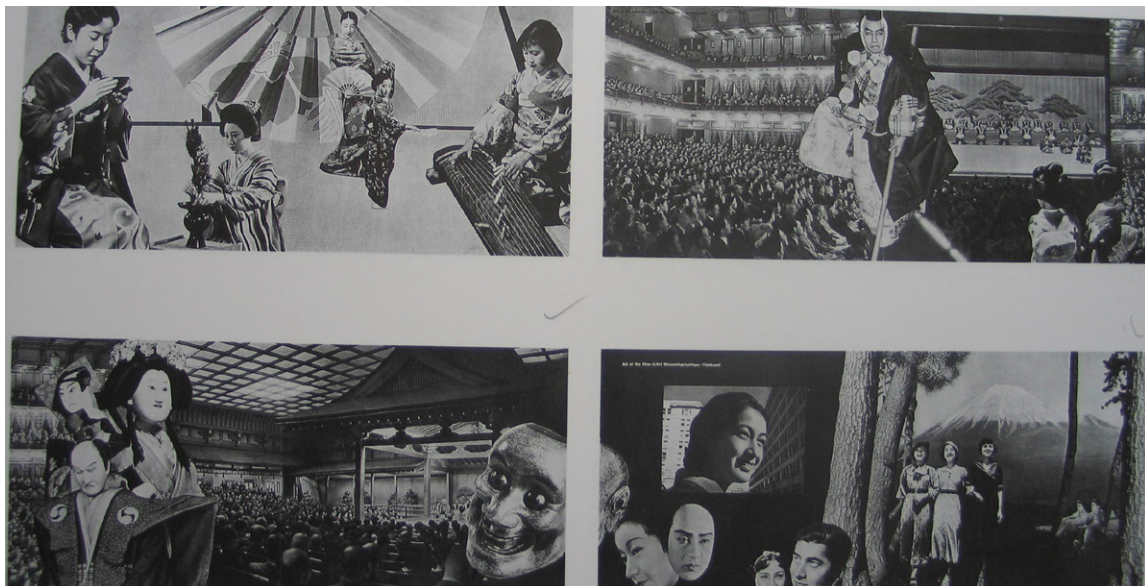


圖 7 《日本》內頁之一

按照展開的順序，《日本》中的主題依次是：1. 天皇居所；2. 神社；3. 國會；4. 農業；5. 漁業；6. 自然景色，峻嶺、海洋、長青的松枝；7. 日本庭園；8. 茶室（包括內景與從茶室向外看出的景色）；9. 居住空間；10. 女性（操持家務與走向社會）；11. 文化（包括茶道、生花、日本舞等）；12. 歌舞伎；13. 能樂；14. 電影與富士山；15. 現代體育；16. 傳統體育（包括相撲與劍道）；17. 軍事（陸軍）；18. 海軍；19. 工業，重工業造船；20. 紡織；21. 手工業；22. 民間工藝；23. 家庭產業；24. 現代性的都市；25. 交通；26. 醫療衛生；27. 休閒度假；28. 小學教育；29. 中學教育；30. 大學教育；31. 傳統節慶；32. 佛教文化；33. 盛開的櫻花。

此書的視覺流程開始於象徵日本國體的天皇居所，前景的護城河與中景的二重橋將皇居推至畫面深遠處，製造出天皇遙不可及的神祕印象。而後出現的是當時作為日本國教的神道教神社，強調國家神道作為維繫民族信仰的特殊地位。再接著是日本國會與當時的近衛首相的拼貼畫面，展現作為現代國家的日本政治制度的一面，強調日本在政治制度設計方面與西方現代國家的某種一致性。一開始出現的這三個畫面的安排意味深長，在以天皇制開頭的畫面後，馬上轉向強調日本作為一個獨特宗教共同體的特殊性以及與西方政治體制的共同性，藉此營造現代日本融特殊性與世界共性於一體的強烈印象。

畫面接著轉向日本民族生存空間的環境與資源。農業與漁業的豐饒讓人相信日本的自足，山與海經由穿過畫面的松枝聯繫成一體，給出「神國」日

本萬世長存的意象【圖 8】。當畫面展開到建築與居所的時候，可以說是進入文化層面。日本特有的和式室內景觀再次交代了文化的特殊性。有意思的是，緊接著居住空間後出現的是溫婉的日本女性，以看似自然的方式將她們限制在容納家庭的建築空間中，即便畫面也出現她們走向社會的形象。接著展開的畫面是一系列現代民族國家必要的配置——以電影明星原節子為代表的大眾文化、包括傳統與西方兩種不同形式的國民體育、現代化軍隊、發達的工業，以及集交通、金融等功能於一體的現代大都市、國民衛生、國民教育等【圖 9、圖 10】。在結束這一切展示後，畫面再一次回歸傳統，而這次出現的是佛教的雕塑與寺院，展現國家對於宗教的包容性、對於傳統文化的尊重與對於外來文化本土化的自信，最後一個畫面以日本國花櫻花預示一個光明的未來作為結束【圖 11】。

出於對日本國體與文化的絕對唯一性的強調，《日本》不惜使用大量篇幅，出示茶道、生花、日本民族樂器、日本舞、歌舞伎、能樂、富士山、相撲、劍道等特色鮮明的日本傳統文化種類。在突出自身文化的特殊性的同時，無法回避透過強化自己作為西方的「他者」來挑逗西方的東方想像的嫌疑。以這種交織傳統與現

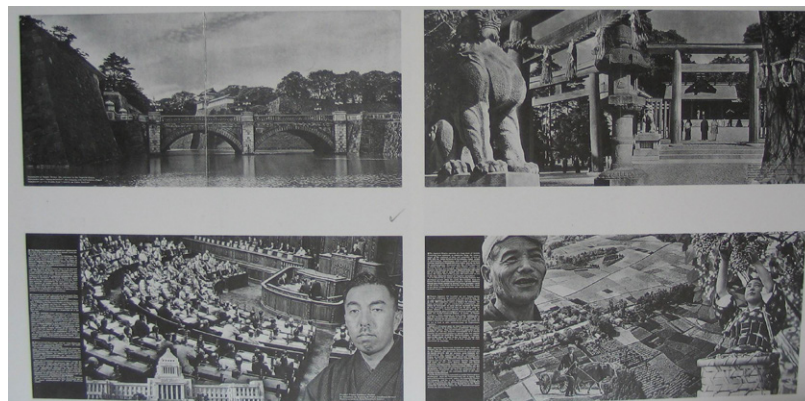


圖 8 《日本》內頁之一



圖 9 《日本》內頁之一



圖 10 《日本》內頁之一

圖 11 《日本》內頁之一

代、同時建構現代性與民族性的視覺編排方式，《日本》創建了「民族性」與「現代性」的雙重想像與視像，確定並塑造日本在國際社會中特殊的國家身份，爭取國際社會對它的整體承認。天皇國家主體的官方民族主義話語就透過這樣的畫面獲得展現。

《日本》以高度組織化的連續畫面視覺化民族主義意識形態，強化民族國家的身份與文化特殊性的神話。在突出日本作為一個向西方學習的亞洲「優等生」形象的同時，也突出日本作為一個獨特的現代文明國家，既有自己特殊的民族文化與傳統，又有與西方近代文明完全一致的制度設計與經濟、文化、軍事實力的印象，以此強迫國際社會接受日本作為亞洲代表選手的身份，以及日本在國際大家庭中的對於亞洲的特殊權利與地位，爭取在已經受到嚴厲批判的國際社會中獲得更多的同情與支持。

《日本》的攝影蒙太奇圖像由於宣傳目的明確，因此視覺元素的組織非常明晰，有條不紊，理性地達成了民族主義意識形態的宣傳。此畫冊中的畫面，有些一望而知受到《蘇聯建設》的影響，都具有一種高度組織化且意義單一的特點。達達主義者們用來表現反抗與提示現實的混亂與混沌的攝影蒙太奇手法，在這裡成為以能工巧匠聞名的日本人製作高度整合的畫面，展示細膩拼接技巧的廣闊天地。在民族主義的旗幟下，攝影蒙太奇演化成一種聽命於民族利益、精緻說明民族特性的視覺手段。日本這個處於帝國主義世界邊緣的後起帝國主義國家，為了與處於帝國主義世界中心的帝國主義國家爭奪世界，藉由攝影蒙太奇這個出身西方的視覺手法，以複雜精

緻卻又明快通俗的圖像，向世界展示一個特殊而又普遍的「想像的共同體」，以此合法化自身的民族性與國際身份。

（二）《前線》雜誌：戰爭的理想化與侵略的合法化

1942年《前線》雜誌的出現，表明日本的對外宣傳發生根本轉變，已經從以文化為媒介謀取國際社會理解的方針轉向軍事優先、武力展示的方針【圖12】。按照最初的計畫，《前線》創刊號是一個陸軍專號。但隨著珍珠港事件爆發，海軍的存在感急劇增強，於是《前線》創刊號（第1期與第2期合刊）匆忙改為海軍專號，推後原來計畫的陸軍專號。這一點可以看出，《前線》對於時事的配合非常靈活。

《前線》共編輯了「海軍」、「陸軍」、「降落傘部隊」與「空軍」四個專號，用於武力展示。與「前線」這個名字不同的是，雜誌中運用的攝影蒙太奇製作及其素材，並非來自實際的戰爭前線與戰場，展示的也不是戰爭的實際情況，編輯的照片素材都拍攝於訓練基地。在《前線》中，經過高度整合的攝影蒙太奇圖像展現的不是戰爭的事實，而是一種概念化的、理想化的戰爭狀態，也是一種一廂情願的戰爭理解，呈現的是一種戰爭烏托邦。在第3期與第4期合刊的陸軍專號中，透過巧妙的噴筆處理與頁碼安排，造成無邊無際的坦克群集的錯覺，將日本的軍力作了誇張的展示【圖13】。在第1期與第2期合刊的海軍專號中，透過透視變化激烈、直指海面的炮口與遠處海面上敵艦的強烈對比，意在突出日本海軍的無堅不摧。而在第8期與第9期合刊的空軍專號中，用噴筆修改出來的無邊無際的飛



圖12 《前線》1、2期合刊的海軍專號，1942



圖13 《前線》3、4期合刊的陸軍專號內頁

機製造工廠令美軍留下深刻印象，以致其在占領日本後曾經大力調查這座只存在於紙上的飛機工廠。

《前線》的武力展示畫面基本的視覺修辭手法，是以俯視來表示綿延不絕展開的軍事實力，以仰視來突出軍人亢奮、樂觀以及壓倒一切的氣概；對比強烈的透視往往把主體設定為日本軍人，遠方渺小的目標則是武力打擊的對象。

除了赤裸裸地展示武力、鼓舞士氣與震懾敵國，《前線》的另一個目標是為其侵略行為辯護。《前線》有兩個名為「滿州國建設」與「華北建設」的專號，以報導這些地方的「建設」之名，為日本的侵略展開辯護。而「菲律賓」與「印度」專號則透過製造這兩個國家人民奮起獨立的形象，把日本帝國塑造成殖民地的解放者，賦予其侵略行為正當性。

在《日本》中，並沒有出現當時已經成為日本殖民地的朝鮮與臺灣，可以認為是有意回避日本的帝國形象，避免刺激國際社會。《前線》則是主動主導對於日本的侵略行為的解釋。在《前線》第5期與第6期合刊的滿州國建設專號中，強調在日本領導下的「五族共和」【圖14】：從仰視的角度拼接拍攝自不同地區的不同民族面孔，他們笑意盈盈，表示「五族共和」，安居樂業於日本羽翼之下的「王道樂土」【圖15】。這個畫面也令人聯想起《蘇聯建設》中表現少數民族加盟共和國哈薩克的畫面【圖16】。營造偽「滿州國」作為一個「新國家」的形象，也是《前線》的重頭戲。滿州國建設專號將被侵略的中國東北美化成各族和諧相處的烏托邦，

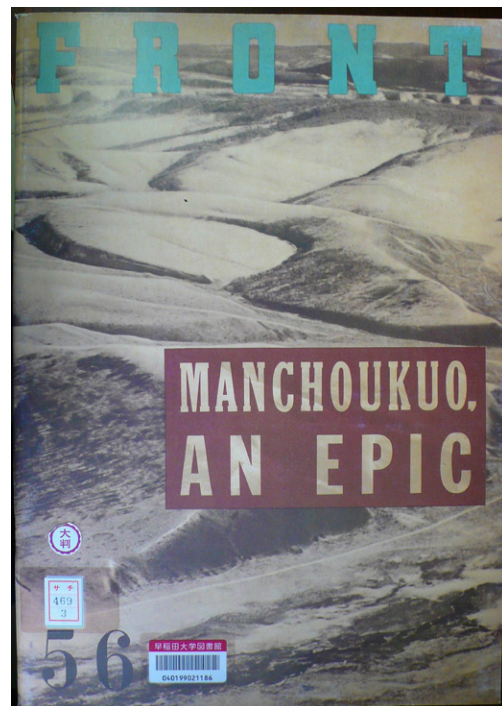


圖14 《前線》5、6期合刊的滿洲國建設專號封面



圖15 《前線》5、6期合刊的滿洲國建設專號內頁

編者將松花江發電廠、鞍山製鐵所、大壩建設、哈爾濱繁華的街景等拼接於一個畫面，渲染日本在偽「滿州國」展開的建設，打造日本的國際主義形象。同時，專號也以在中國東北平原上嚴陣以待的關東軍炮兵陣地，展示日本是偽「滿州國」的保護者的面目【圖 17】。

如果說《日本》是日本的現代主義者單純運用攝影蒙太奇的手法，來摸索建構現代性與民族性的嘗試的話，那麼《前線》則是以結合攝影蒙太奇與報導攝影的手法，將日本的戰爭烏托邦理想視覺化與侵略行為合法化的視覺實驗。他們的實驗表明，攝影蒙太奇在建立事物視覺上的聯繫與聯想方面，在對於大量的資訊重新分解與組合以形成一種觀點甚至偏見方面，以及在人為建構甚至虛構事實方面，可以達成最大、最強烈的宣傳效果。本來，攝影蒙太奇這個手法是用來反抗資本主義對於人的異化，是充滿視覺噪音的顛覆性語言。但在日本的現代主義者手中，攝影蒙太奇這個以異化來反抗異化的手法，成為以理性觀念為主導，將現實作理想主義處理，服務於軍國主義意識形態的手段。再加上報導攝影更具欺騙性的、看似客觀中立的外表，以及由攝影畫冊《日本》獲得的經驗，鼓勵了日本的現代主義者在國家需要的時候，以更瘋狂也更具想像力與欺騙性的高超手法，按照國家意志來幫助塑造日本的軍國形象與為日本的侵略辯護。

需要指出的是，攝影蒙太奇手法本身是沒有意識形態屬性的。在反體制的現代主義藝術，它們是打破秩序、提示現實真相最好的手段。相反地，一旦它的價值被體制發現，在主動或被動地歸順國家的現代主義者的協助下，



圖 16 《蘇聯建設》版面

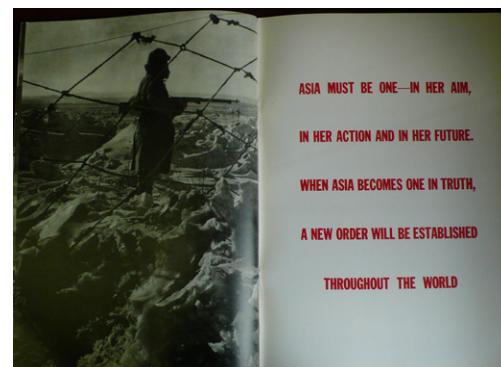


圖 17 《前線》5、6 期合刊的滿洲國建設專號內頁

便最適合借助攝影的權威性來製造虛構的畫面與形象。在西方的現代主義者手中，攝影蒙太奇是反現代的；而在日本的現代主義者手中，它反諷地成為帝國的視覺修辭，並在證明日本獲得現代化的身份標誌的同時，被用於另一種意義上的反現代——「近代的超克」。

四、攝影、現代性與軍國主義

所謂「近代的超克」，是當時的日本學者為日本的亞洲侵略戰爭以及與英美等國的戰爭的合法性所賦予富有哲學色彩的說法。他們自認已經完成現代化的近代日本面臨現代化引發的深層危機，而解決之途徑可能是透過對外侵略擴張，即挑戰現有世界秩序的方式，來重新確認自身價值與在國際社會的定位與地位，重新評估自身現代性與現代化意義而實現一種自我超越。從某種意義來說，他們試圖以「近代的超克」的名義擺脫、克服日本的現代性危機。他們認為「近代的超克」是克服既令日本獲益，也令日本感到不安的「近代化」的必由之路。而挑戰西方帝國主義，有可能將外在的現代化轉變為對於現代化的現代化，擺脫對於西方的從屬，尤其是精神上的從屬，並從根本上確立日本作為亞洲文明代表者與保衛者的自我形象與實際形象。這種「超克」，最終必將以戰爭這一終極形態表現出來。被日本的知識份子以「近代的超克」冠名的這場戰爭，不僅是對於進入現代性過程的日本的自我重新定位，也是一種對於因急起直追的現代化而引起

的自我焦慮的克服。

這種「超克」在以視覺表現為主的對外宣傳中，洩露了展示自己的現代化「先進」形象的急切心情，其視覺表現演變為強調、誇張甚至捏造，而模仿、挑戰與超越的對象則是蘇聯與美國的現代主義平面設計。攝影蒙太奇與報導攝影相結合的手法，成為這種「超克」妄想最佳的形式，因為他們看到了兩者結合下發揮想像力、馳騁創造力的可能性。

戰時日本的國策宣傳攝影可以《日本》與《前線》分別代表兩個階段。以《日本》為代表的第一個階段，主要目標集中於改變日本在國際上的被動處境，手法是以文化爭取好感與理解，既強調自己的異質性，也強調自己與西方的一致性。走向戰爭的日本需要民族主義意識形態的支援，更需要透過宣傳將民族主義意識形態視覺化。對於日本這個幾乎是由單一民族構成的國家，國家不僅僅是一個「想像的共同體」，而且也是一個實實在在的命運共同體。透過攝影蒙太奇這種手法，《日本》在建立對於日本的想像、強化外人對於日本民族共同體的認識的同時，展現了虛幻的高度和諧與合理的命運共同體形象。

到了《前線》為代表的第二個階段，服膺國家主義的日本現代主義者已經完全聽命於軍方。這時，民族主義已經讓位軍國主義，展示武力與為侵略辯護成為宣傳的當務之急。作為以國家為後盾的宣傳活動，《前線》的編輯活動可說是組織化的現代主義與軍國主義相結合的實驗，實驗的外部動力來自國家與戰爭，民族主義成為現代主義者們投身於國家宣傳的藉口與

理由。雖然兩個階段的著重點各有不同，但無論是《日本》還是《前線》，在幫助「形成（戰爭的）意識形態」（伊奈信男語）方面，目標是一致的。這也意味著日本的現代主義攝影從構建文化主體性的民族主義向窮兵贖武的軍國主義徹底墮落。

雖然《日本》與《前線》擔負的宣傳使命各有不同，相應的圖像要求也有所不同，但在攝影蒙太奇圖像上有一點卻是相通的，那就是高度整合之下的空洞與虛幻，讓世界成為一個按照自己的意志與想像隨意編輯的虛擬實境。結果，攝影蒙太奇成為民族主義與軍國主義自我陶醉的麻醉劑。

總的來說，大多數日本現代主義者在戰爭時期非但沒有像達達主義者那樣，有勇氣用攝影蒙太奇的手法批判現代民族國家，超越現代民族國家的羈絆，反對國家與戰爭，反而是主動地擁抱國家與戰爭並積極參與戰爭，在民族主義的大義名分之下施展身手。無論是作為表現的攝影，還是作為傳播的攝影，在當時媒介有限的情況下，其發展與發達往往只能取決於雜誌這個平面媒體的實際發展狀況。當時日本的平面媒介的生存空間由於戰爭的展開而逐漸萎縮，因此，如果現代主義者想要尋找依靠與施展身手的話，國家自然成為名取洋之助等人爭取的目標。而當時的國家也正好借戰爭之名實施統一媒介的戰略，並需要媒介來扭轉在國際社會的不利形象，因此雙方正好一拍即合。在國家越來越向戰爭傾斜的情況下，當軍方掌握國家局勢的主導權時，軍方以國家的名義利用攝影，使報導攝影扭曲為宣傳攝影的可能性終於出現。名取洋之助、原弘、木村伊兵衛等人正是認清這個困

境，並以民族主義為理由而主動投身國家與軍方的宣傳。在民族主義的藉口之下，現代主義者們藉機開拓實驗空間，證明自身的存在價值，獲得成長。在戰爭時期的一系列作品便是他們自覺的集體作業，可說是組織化的軍國現代主義的攝影文本。這也說明，當現代主義作為一種橫向移植的實驗思潮，如果本土現實不具備消化吸收以至發展的條件，不能提供實驗的空間與可能性的話，其結果就可能被本來要與之分庭抗禮的對立面——國家體制收編。現代主義一旦獲得國家的召喚，可能成為國家最忠實的僕人。尤其是在日本這樣的單一民族國家裡，現代主義生存發展的回旋餘地可能比多元民族國家更小。特別是在戰爭壓倒一切的情況下，現代主義者如果不主動歸順謀取生存空間的話，就面臨被扼殺的命運。當然，個人的意志仍然會起作用。像在戰時受到特別高等員警監視的山本悍右等現代主義者，後來就主動選擇沉默並停止創作。

從某種意義上說，日本帝國侵略擴張的慾望決定了日本現代主義攝影的命運。要想進入現代帝國主義秩序，重新安排世界秩序的日本在政治、經濟、軍事上要「入歐」，在文化上也要「入歐」。作為當時西方的一種最具現代主義色彩，同時也最具極權主義表象可能的攝影蒙太奇，以最激進的表徵方式來尋找其現代民族國家的合法性與戰爭的合法性並向國際社會展示，被以民族主義的名義整合進日本帝國的擴張進程中也是自然不過的事。尤其是在日本這樣的單一民族國家裡，國家與民族本無矛盾，現代主義的價值也許只有在民族主義的掩護下才能獲得證明。

雖然日本的現代主義者在認識攝影蒙太奇的作用與運用攝影蒙太奇的熟練程度上，可以說與西方沒有差距，甚至有過之而無不及。特別是攝影蒙太奇用於宣傳方面，日本的現代主義者表現了特殊的敏感與重視。也就是說，在證明日本的現代性方面，他們以這些工作證明了自己毫不落後於世界，包括在文化上也與西方具有同步性。透過使用攝影蒙太奇體現的同步性，同時也把自己的國家與日本要征服與「解放」的亞洲「落後」國家區別開來，並賦予一種以文化上的先進來「幫助」、「解放」亞洲「落後」民族的合法性。

但矛盾的是，他們在戰爭中卻是用要「超克」的西方文化之一來證明日本文化與國家政治的獨特性與合法性，為了與國際保持一致，必須採用國際通用的語彙，接受國際統一的視線，但這個國際的視線卻又是來自他們要超克的西方文化本身。這就是日本現代主義者的宿命所在。而且宣傳的另一個最令人感到可怕的地方，是處於東方的日本，必須始終要在假想的西方視線作用下，確認哪些是不同於西方的文化特色，並透過巧妙的宣傳來突出自己的獨特性。也就是說，在強調自己的獨特性時，宿命地只能以西方的基準決定日本文化宣傳內容的取捨。這裡面可能包含的悖論是：越是想要賦予自我獨特色彩，就越是無法擺脫西方視線的自我審視，因此也就越難以擺脫對於攝影蒙太奇這樣的來自西方的手法的依賴，陷入現代性的深淵不可自拔。

透過對於日本現代主義攝影從民族主義向軍國主義轉變的過程描述，以及

對於《日本》和《前線》這兩個文本的分析，我們發現作為日本現代主義之一的現代主義攝影，在戰爭引起的日益壓縮的社會空間裡，有意識地依託擴張與戰爭獲得合法性的民族主義而發展。在國家走向戰爭的腳步聲中，人們同時聽到現代主義攝影成長、成熟的腳步聲。而現代性在戰時日本以特殊的發展歷程，獲得一張新面孔：民族主義，及其極端形態軍國主義。馬泰·卡林內斯庫（Matei Călinescu）說現代性有五張面孔，分別是現代主義、先鋒派、頹廢派、媚俗藝術與後現代主義。如今，我們也許可以根據日本的現代主義實踐說現代性還有第六張面孔，那就是民族主義，以及其極端形式：軍國主義。

引用書目

- 石川保昌。《報道写真の青春時代：名取洋之助と仲間たち》。東京：講談社，1991。
- 加藤修。〈國策宣傳與今後的繪畫圖案〉。《多摩美術》，第2號（1941），頁45-46。
- 多川精一。《戦争のグラフィズム：『FRONT』を創った人々》。東京：平凡社，2000。
- 伊奈信男。〈現代の寫眞とその理論〉。《セルパン》，57號（1935.11），頁82-86。
- 。〈現代寫眞藝術斷想〉。《光画》，1卷2號（1932），頁21-33。
- 河野恒吉。〈宣傳に關する予の研究〉，收錄於朝日新聞社編，《大戰ポスター集》。東京：朝日新聞社，1921。頁1-18。
- 清水光。〈寫眞と映畫のモンタージュに就いて〉。《光画》，1卷2號（1932），頁40-49。
- 瀧口修造。〈フォトモンタージュ〉，收錄於瀧口修造，《コレクション瀧口修造〈13〉戦前・戦中篇〔3〕1939-1944》。東京：みすず書房，1995。
- 難波功士。《「撃ちて止まむ」：太平洋戦争と広告の技術者たち》。東京：講談社，1998。
- Tupitsyn, Margarita. *Gustav Klutskis and Valantina Kulagina: Photography and Montage after Constructivism*, New York : International Center of Photography, 2004.