

勝利的意象：

戰敗國日本紀念碑式攝影的形成（1945-1956）

Image of Victory:

How to Create Monumental Images in Defeated Japan, 1945-1956

小原真史
KOHARA Masashi

東京工藝大學副教授
Associate Professor, Tokyo Polytechnic University

譯者 池田リリィ茜藍
IKEDA Lily Chenran

｜摘要｜

1945 年 9 月於東京拍攝的昭和天皇與道格拉斯·麥克阿瑟元帥（Douglas MacArthur）會面照片，鮮明呈現出敗者的緊張與勝者的從容之間強烈的對比，也被認為在日本人的心中烙下了戰敗的創傷。這並非偶然留下的紀念照，而被認為是麥克阿瑟一方事先經過周密安排後拍攝的結果。因此，對日本而言它成為戰敗的象徵，對美國而言則象徵著勝利。自 1945 年 2 月起，隨著戰敗的腳步逐漸逼近日本，美國開始在日本巧妙地營造勝利的形象，並透過反覆呈現與紀念碑化，不斷鞏固這場勝利。例如《硫磺島升旗》（*Raising the Flag on Iwo Jima*）的照片、B-29 轟炸機編隊飛越富士山上空的照片，以及盟軍艦隊集結於東京灣的照片。這些勝利的形象，與約一個世紀前率領艦隊打開鎖國時期日本國門的美國海軍將領馬修·培里（Matthew Perry）之間，也有著密切的關聯。1945 年日本戰

敗後，木村伊兵衛等日本攝影家陸續出版《東京・一九四五年秋》（*Tokyo Fall of 1945*, 1946）與《重生的廣島》（*Living Hiroshima*, 1949）等攝影集，在某種程度上補充了美國塑造的勝利意象。戰爭期間，他們身為東方社的成員，亦參與了日本帝國的宣傳工作。其中，木村更曾協助由紐約現代藝術博物館（Museum of Modern Art）引進日本並巡迴展出的「人類一家」（人間家族；*The Family of Man*, 1955）攝影展，將美國的意識形態傳入戰後的日本社會。本文將梳理 1945 年至 1956 年間美國在日本透過影像展開的戰爭，探究影像「紀錄」（document）如何在反覆傳播與再現的過程中轉化為「紀念碑」（monument），並由此勾勒出日本人面對戰敗這一歷史經驗。

關鍵詞 | 《硫磺島升旗》、麥克阿瑟、《重生的廣島》、人類一家、原子能和平利用博覽會

| Abstract |

The photograph of Emperor Shōwa and General Douglas MacArthur, taken in Tokyo in September 1945, vividly conveys the tension of the defeated and the composure of the victor—an image said to have imprinted the trauma of defeat on the Japanese people. Far from being a casually taken commemorative picture, it was a photograph carefully arranged in advance by MacArthur's side. As a result, it came to symbolize Japan's defeat and the U.S.'s victory. From February 1945, when the footsteps of defeat began to echo in Japan, the U.S. skillfully staged, repeated, and monumentalized images of victory, ensuring their triumph was unmistakable. Examples include the iconic photograph *Raising the Flag on Iwo Jima*, formations of B-29 bombers flying over Mt. Fuji, and the Allied fleet assembling in Tokyo Bay. These images of victory are also closely linked to the fleet of Commodore Matthew Perry, which arrived in Japan nearly a century earlier. Following Japan's defeat in 1945, Japanese photographers such as Ihee Kimura produced photo books like *Tokyo Fall of 1945* (1946) and *Living Hiroshima* (1949), complementing and responding to the American images of victory. During the war, as members of Tōhōsha, they had been involved in Japanese propaganda; among them, Kimura also contributed to the traveling exhibition *The Family of Man*, organized by the Museum of Modern Art in New York, helping convey U.S.'s ideology to the Japanese public. This paper examines how photographic records became monuments by surveying the image-based struggle waged by the United States in Japan from 1945 to 1956. It also sheds light on how the Japanese have confronted the reality of defeat.

Keywords | *Raising the Flag on Iwo Jima*, Douglas MacArthur, *Living Hiroshima*, *The Family of Man*, *Atoms for Peace Exhibition*

一、前言

在日本，八十多年來，1945 年的「戰敗」一直以「終戰」之名被記憶。該年 8 月 15 日，昭和天皇透過「玉音放送」，親自向國民宣布接受《波茨坦公告》；此後，日本政府將《終戰詔書》發布之日定為「終戰紀念日」，並於每年這一天舉行全國戰歿者追悼儀式。而每逢 8 月 15 日前後，報紙、電視等媒體也照例充斥著大量與戰爭相關的報導，這種現象被稱為「八月新聞現象」，彷彿只有在這段期間，那些關於戰爭的苦澀記憶才會重新被喚起。

1945 年 8 月 15 日正午，在日本國歌〈君之代〉播放完畢後，收音機裡傳出了昭和天皇略顯高亢的聲音，日本國民由此放送得知戰爭已結束。茫然佇立在收音機前的人們，有人跪倒在地，有人失聲啜泣。被認為不可能戰敗的「神國」竟以失敗收場，「聖戰」及「大東亞共榮圈」都化為幻影，此前對戰爭的投入與犧牲，這一切似乎都化為徒勞。聽著廣播中「堪受所難堪，忍耐所難忍，藉此為萬世開創太平」的宣言而垂首的人群身影，在戰後逐漸凝結為許多日本人心中典型的「戰敗意象」。然而，同一幅景象從盟軍的視角來看，無疑構成了「勝利意象」。換言之，敗者的形象昭示著勝者的存在。本文所欲探討的，正是成為二戰最大戰勝國並在戰後取得世界霸權的美國，如何逐步建構自身的「勝利意象」，並賦予其紀念碑性；同時進一步釐清這些意象如何與其他意象相互連結，形成彼此之間的關係。

二、硫磺島的星條旗

1945年2月19日，日美兩軍在太平洋上的硫磺島展開激戰。雙方皆付出慘重代價，日軍最終以「玉碎」¹告終。這場戰鬥，後世稱之為「硫磺島戰役」。美軍企圖以硫磺島作為進攻日本本土的前進基地，日軍則竭力固守，雙方展開激烈攻防。2月23日，美國海軍陸戰隊登上了俯瞰全島的摺鉢山山頂。美國聯合通訊社（The Associated Press，以下簡稱美聯社）攝影記者喬·羅森塔爾（Joe Rosenthal）稍晚於第一批人員登頂，當他抵達時正好撞見五名海軍陸戰隊員與一名海軍醫護兵準備更換星條旗，於是他舉起相機，按下了快門，而這一張照片後來成為了廣為人知的《硫磺島升旗》（*Raising the Flag on Iwo Jima*）。在巨石嶙峋的山頂上，迎風翻揚的星條旗隨著旗桿斜向穿過畫面，照片定格了它正要被豎直的瞬間。最前方的士兵俯身向前，正要傾注全身之力將旗桿插入地面；身後三人以雙手合力托住旗桿；最後方的一人的雙手已離開旗桿，高高舉起。人物的身體與傾斜的旗桿彼此牽引，構成一幅宛如雕塑般強而有力且完整的構圖。可以說，它甚至讓人聯想到宗教畫般的戲劇性與迫真感。

這張由美聯社發布的照片，很快便登上各大報紙的頭版。儘管硫磺島的戰事尚未結束，但對當時的美國民眾而言，這幅影像已然預示著即將到來的勝利。隨後，除了廣泛用於戰爭公債的宣傳之外，當時被認為畫面中倖存者的三名士兵²，也參與了相關的造勢活動。寫著「第七次戰爭公債——此刻正是團結之時」（7th war loan. Now – all together）的海報圖像，正

¹ 〔譯者註〕「玉碎」為日本在第二次世界大戰期間使用的戰時用語，被用來取代「全滅」一詞。源自「寧為玉碎，不為瓦全」，意指與其接受被視為不名譽的投降，不如戰至最後。硫磺島戰役中，約22,000名日軍守軍有約95%戰死，因此其結局亦被稱為「玉碎」。但值得一提的是，指揮官栗林忠道陸軍中將嚴禁輕率的自殺式「萬歲衝鋒」（Banzai charge），要求部隊利用地下陣地持續抵抗，盡可能延長戰鬥。

² 〔譯者註〕1945年，美方當時認定艾拉·海耶斯（Ira Hayes）、雷內·加格農（Rene Gagnon）與約翰·布萊德利（John Bradley）為照片中生還的三名士兵，三人其後亦參與戰爭公債的宣傳活動。然而，經後續多次調查與身分辨識，目前確認實際生還者應為海耶斯、哈羅德·舒爾茨（Harold Schultz）與哈羅德·凱勒（Harold Keller）。

是以這張照片為藍本繪製而成。《硫磺島升旗》成為美國國民在星條旗下為共同目標團結一致的意象，同時象徵著忠誠與英雄行為。這張照片也在同年獲得普立茲獎（Pulitzer Prizes）。

另外，位於阿靈頓國家公墓（Arlington National Cemetery）內、在1954年落成的美國海軍陸戰隊戰爭紀念碑（US Marine Corps War Memorial），也是以這張照片為藍本所建造。原本便極具雕塑感與戲劇張力的影像，至此真正化為一座立體的紀念碑。碑座上刻有兩段文字——「非凡的英勇，是共同的美德」（Uncommon Valor Was a Common Virtue），以及「謹向自1775年11月10日以來，為國捐軀的美國海軍陸戰隊官兵致上敬意與追思」（In Honor and Memory of the Men of The United States Marine Corps Who Have Given Their Lives to Their Country Since 10 November 1775）。這座紀念碑之所以坐落於國家公墓一帶，與華盛頓紀念碑、美國國會大廈及五角大廈等象徵美國國家權力的場所相鄰，絕非偶然。紀念為國而戰的亡者，並賦予其榮耀，是民族國家不可或缺的一環。倘若過往的戰死只能被理解為悲慘而毫無意義的死亡，又有誰願意為國家的未來投入戰爭，甚至犧牲生命呢？在這裡，生者與死者共處，過去與現在彼此交疊，使其成為一處國族認同的場域。

攝影家中平卓馬曾在論及經由大眾媒體反覆傳播的影像時指出：「可以說，影像不再是指向現實的透明螢幕，而是轉化為承載未來意義的象徵與紀念碑。（中略）影像不再是通往現實的窗口，而是轉變為獨立存在的神

聖圖像。」（Nakahira 2025: 44-45）³ 中平卓馬以此指出了紀實影像的紀念碑化。

《硫磺島升旗》在反覆使用的過程中成為具有紀念碑性的神聖圖像後，被採用為郵票【圖 1】、信封、塑膠模型等各式商品的圖像主題，作為美國的集體記憶被傳承至今。

三、美國艦隊與富士山

1944 年 7 月，原為日本委任統治地的馬里亞納群島失守，使日本本土進入 B-29 轟炸機⁴ 的航程範圍。飛越日本上空的 B-29 轟炸機機組人員，曾大量拍攝山頂突出雲層的富士山。這些照片不僅出於旅行者般的興趣，也意在顯示制空權已掌握在美軍手中。1945 年的《國家地理雜誌》（*National Geographic Magazine*）曾刊登一張從 B-29 轟炸機駕駛艙拍攝、僚機飛越富士山上空的照片，並附有如下說明：「對日本人而言的聖山，對飛越本州上空的我軍轟炸機組人員而言，卻是方便的地標。」（Moore 1945: 444）⁵ 這類照片所彰顯的，正是一種視覺上的優越性：即日本人長久以來仰望並視為守護故土的富士山，如今卻被美軍從遙遠的高空俯瞰，甚至如同雲層之上的燈塔一般，淪落為辨識航向的標誌。

1945 年，波音公司（Boeing Company）為號召民眾購買戰爭公債而刊登

³ 原文為：“No longer transparent screens pointing to reality, images were transformed into the symbols and monuments of meanings to come. [...] Technical image are no longer windows that open onto reality but are becoming sacred icons unto themselves.”



圖 1 《硫磺島》（*Iwo Jima*），美國郵票，1945，私人收藏

⁴ 〔譯者註〕B-29 轟炸機在日本具有極高的知名度。由於二戰末期曾大規模投入對日本本土的空襲，包括東京大空襲及廣島、長崎原爆投下，因此在日本的戰爭記憶中帶有高度象徵性，是多數日本人耳熟能詳的戰爭符號。

⁵ 原文為：“The sacred mountain of the Japanese serves our bomber crews, flying over the main island of Honshu, as a convenient guidepost.”

的廣告【圖 2】，正是其最具代表性的例子。畫面中，富士山山頂被 B-29 轟炸機群團團包圍，機翼彷彿將山峰牢牢壓制，標題則寫著「和平締造者」（Peacemakers）。⁶ 廣告下方的文字更指出，B-29 轟炸機取得的戰果有助於減少美軍傷亡，並強調波音公司對即將到來的勝利所作出的貢獻。換言之，這則廣告既是動員美國民眾投入戰爭的政治宣傳，同時也藉此塑造波音公司的企業形象。這與硫磺島摺鉢山的例子相同：制伏敵人的山，也就意味著勝利。若那座山又是自古以來日本人賴以寄託精神的支柱，其意義就更加深刻。畢竟，除了天皇之外，再也沒有任何事物像富士山一樣，象徵日本國土與日本精神，又如此受到日本國民深厚的崇敬。

面對外敵攻擊時，日本人最終寄託於超越人力的自然力量；這種想像也體現在冠以「神風」之名的特攻隊上。就這則廣告所指向的，與其說是富士山本身，不如說是由靈峰守護的「神國日本」。富士山與最新銳轟炸機在畫面中並置，形成了鮮明的對照，也暗示著西方科技戰勝了日本精神性。就在這則廣告陸續出現在各類雜誌之際，B-29 轟炸機向廣島投下原子彈，「富士之國」也隨之崩解。

1945 年 8 月下旬至 9 月初，東京灣內拍攝了大量以富士山為背景的美國艦隊照片。其中一張照片捕捉了夕陽越過艦隊緩緩西沉的景象，並附有如下文字：「象徵東京與日本列島的富士山，正合適作為有如此浪漫的背景。美國海軍的每一個人，都希望能一睹富士山，而且最好是在艦艇上眺望。」（Steichen 1980: 125）⁷ 而早在 1856 年出版的《培里提督日本



圖 2 波音公司的廣告，1945，私人收藏

⁶ 關於富士山與美軍之間的關係，詳見拙著《富士幻景——近代日本與富士的病》，靜岡：Izu Photo Museum，2012。

⁷ 原文為：“Mt. Fujiyama, as symbolic of Japan as are Tokyo and the Islands, well deserves its romantic background. Everyone in the American Navy hoped to see Fuji, preferably aboard ship.”

遠征記》（ペリー提督日本遠征記）中，其插圖【圖3】與封面也已採用了富士山與培里艦隊並置的圖像。時隔92年，相同的構圖再次出現。

9月2日，日本投降文書簽署儀式在停泊於東京灣的戰艦「密蘇里號」甲板上舉行，盟軍最高統帥麥克阿瑟更為這場儀式安排了一項特殊的歷史性演出。美國代表特別將1853年培里艦隊來航日本時懸掛的星條旗帶到現場。雖然各戰勝國代表團皆列席典禮，然而現場真正被懸掛起來的國旗卻只有美國國旗。甲板上陳列著一面裝裱於框中的星條旗，其上的31顆星代表的正是培里來航時美國的州數。麥克阿瑟日後回憶密蘇里號桅杆上飄揚的星條旗時寫道：「這面旗幟一路照亮著美國命運邁向輝煌勝利的每一步。」（MacArthur 2003: 387）培里艦隊來航後日本的第二次「開國」，以及美國邁向勝利的歷程，透過這兩面星條旗被巧妙地演繹。在儀式上，麥克阿瑟如此說道：「今天，我們站在東京，就彷彿92年前我們的同胞培里提督一般。培里提督的目的，在於為日本帶來智慧與進步的時代，揭開孤立的帷幕，使日本走向世界的友誼、貿易與通商。」（MacArthur 2003: 392）而他在演說中宣稱要將日本國民「從奴役狀態中解放出來」（MacArthur 2003: 393），則令人想起自18世紀末至19世紀末美國將霸權向太平洋擴張的過程中，用以推動其擴張，並將其正當化、理想化為上帝所賦予之天命的歷史觀念——「昭昭天命」（Manifest Destiny）與「西進運動」（Westward Movement）。⁸ 正如昔日培里試圖將自己描繪為哥倫布（Cristóbal Colón）的繼承者，並循其足跡抵達日本，麥克阿瑟也藉此表明自己承繼培里，亦即彰顯自身與歷史的連結。



圖3 威廉·海涅（Wilhelm Heine），《小田園灣》（*Bay of Odawara*），1856，私人收藏

⁸ 關於美國西進運動與日本之間的關係，參考吉見俊哉，《アメリカ・イン・ジャパン——ハーバード講義録》，東京：岩波書店，2025。

日本與戰勝國代表在投降文書上簽字，儀式宣布結束後，大批飛機編隊出現在艦隊上空，劃過天際。少數日本代表在麥克阿瑟等人面前低頭簽字，四周則擠滿了無數圍觀者，而這樣的構圖鮮明地呈現出戰敗者與戰勝者之間的對比。置身於擠上砲塔的圍觀人群之中的攝影師所拍下的投降文書簽署儀式照片，就此成為第二次世界大戰劃下句點的「勝利意象」【圖 4】。

1945 年 9 月 10 日《時代》（*Time*）雜誌封面的插圖，呈現出戰爭與運動之間的關係，頗為耐人尋味。畫面前景是曾指揮對日作戰及日本占領的美軍中將羅伯特·艾克爾伯格（Robert Eichelberger）的巨大肖像，中景則是一座美式足球球門，透過球門可以望見後景的富士山。這樣的構圖或許意味著美軍成功在富士山完成了一次達陣（Touchdown）。戰爭期間，富士山麓曾設有日軍演習場，戰後則被美軍作為營區使用；直至今日，富士山上空仍處於被稱為「橫田空域」的美軍管制之下。

四、勝者與敗者的對比

1945 年 8 月 30 日，麥克阿瑟搭乘「巴丹號」抵達厚木機場⁹。他戴著太陽眼鏡、嘴裡叼著玉米芯菸斗，從舷梯從容走下。這宛如電影般的一幕，強烈鮮明地展現了日本新統治者的登場。從當時的影像可以看到，在眾多攝影機早已於地面等候的情況下，他走到舷梯途中停下腳步，一手叉腰，還特意留出時間讓媒體拍攝。



圖 4 《對日勝利紀念日》（*Victory over Japan Day*），馬紹爾群島郵票，1995，私人收藏

⁹〔譯者註〕厚木機場位於神奈川，戰時為日本海軍的航空基地。日本投降後，麥克阿瑟於 1945 年 8 月 30 日抵達此地，隨後前往東京。

這種自我形象的營造，也出現在 1944 年麥克阿瑟等人登陸菲律賓雷伊泰島¹⁰ 帕洛時所拍攝的照片中。據稱，麥克阿瑟曾要求隨行攝影人員蓋塔諾·費利斯（Gaetano Faillace）重新拍攝他雙腿浸在及膝海水中、英勇登陸的身影。這張照片後來成為收復菲律賓的象徵，菲律賓政府更依據照片中的場景，在當地海岸建造了「麥克阿瑟登陸紀念碑」¹¹。由此可見，麥克阿瑟是一位善於透過照片或是影像，讓自身威望深植人心的人物。

而這種自我演出最為成功的例子，或許正是他與昭和天皇會面時拍攝的照片（以下簡稱會面照）。1945 年 9 月 27 日，也就是投降文書簽署儀式 25 天後，昭和天皇為了與麥克阿瑟會面而前往美國大使館¹²，並在房間入口受到迎接。在麥克阿瑟的示意下，兩人一同站到會客室中央，此時費利斯連按了三次快門，其中一張照片登上兩天後日本各大早報的頭版。當時，日本人在看到報紙後留下了許多憤慨與悲哀之言，其中值得注意的，是正在廣島紅十字醫院拍攝原爆受害者的菊池俊吉所留下的一段話。菊池俊吉如此回憶：

在紅十字醫院，有人借來了一份報紙，我在上面看見了天皇與麥克阿瑟元帥首次會面的那張著名照片。每天看著許多傷患，已經讓我深刻體會到戰敗這件事，但那張照片把戰勝國與戰敗國的差距如此明確地擺在眼前，我就這樣久久凝視著那張照片。（反核·寫真運動，1987：102-103）

比起在廣島親眼目睹的無數原爆受害者，真正讓菊池俊吉意識到自己身為

¹⁰ 〔譯者註〕菲律賓於 1942 年遭日軍占領，1944 年 10 月，麥克阿瑟率領盟軍登陸雷伊泰島，展開從日軍手中收復菲律賓的軍事行動。麥克阿瑟曾於 1942 年撤離菲律賓時宣稱「我會回來」（I shall return）。因此，兩年後重登雷伊泰島，具強烈的象徵意義。

¹¹ 〔譯者註〕紀念公園中的銅像由菲律賓前第一夫人伊美黛·馬可仕（Imelda Marcos）於 1981 年下令打造，重現了麥克阿瑟與隨行官兵涉水登岸的經典畫面。

¹² 〔譯者註〕此處的美國大使館係指位於東京赤坂的美國「大使公邸」。日本戰敗後，麥克阿瑟曾以此處作為住所。

戰敗者的，反而是這張會面照。僅僅一張照片，便將戰敗的事實擺在日本國民眼前，並使人們意識到取代天皇的「藍眼大君」之存在；就此意義而言，這張照片發揮的作用不容小覷。9月29日照片刊登於日本各大早報後，內務省隨即下令禁止發售，但駐日盟軍總司令部（General Headquarters, the Supreme Commander for the Allied Powers）方面很快便命令解除對報導的限制。日美雙方如此迅速的反應，也意味著雙方都認知到這張照片所具有的巨大影響力。

關於這張會面照，過去經常有人指出，身穿開領軍服的麥克阿瑟一手叉腰，神態顯得輕鬆從容；與之相對，身穿晨禮服的昭和天皇則直挺挺地站著，面帶緊張。相較於身高約180公分的麥克阿瑟，昭和天皇的身形顯得嬌小如孩童。兩人在身形上的大與小，以及姿態上的鬆弛與緊張所形成的對比，被普遍認為把戰敗的屈辱深深植入日本人的心中。然而，若將這三張照片連續重新看過一遍，會發現其中有些令人費解之處。

位於美國維吉尼亞州諾福克的麥克阿瑟紀念館（Douglas MacArthur Memorial），收藏了該次會面時拍攝的三張照片。第一張中，麥克阿瑟因閃光燈的強光而閉上眼睛，昭和天皇則恰好張著嘴。第二張中，昭和天皇同樣張著嘴，左腳微微向前跨出，雙腳略微張開，看上去重心不太穩定。第三張中，昭和天皇抿著嘴，筆直站立，美日兩國報紙最終採用的正是這張照片。

值得注意的是，剛抵達現場的昭和天皇，面對不熟悉的攝影師突如其來的

拍攝，一時無法決定自己應以何種姿態入鏡；而在他遲疑著四肢該如何擺放、該呈現何種表情的片刻之間，麥克阿瑟的姿勢與表情自始至終都沒有改變。日本美術史學家北原惠從這張會面照中觀察到，「麥克阿瑟始終張開雙肘，全身一刻也沒有放鬆」。（北原，2003：105-106）與昭和天皇散漫而不穩定的動作相比，麥克阿瑟彷彿早已決定好自己入鏡的姿態，沒有絲毫遲疑，顯得十分穩定。換言之，從這三張連續拍攝的會面照中，可以看見一種張力，即麥克阿瑟與昭和天皇之間「靜」與「動」的對比。與其說麥克阿瑟在拍攝時本就顯得從容，不如說他是為了展現自身所處的優越，而刻意演出從容不迫的姿態（pose）。相似的身體姿態，也可見於會面十天前的1945年9月17日《生活》（Life）雜誌，以及1950年9月11日同一雜誌的封面。也可以理解為，對麥克阿瑟而言，一手叉腰、從容站立，正是他試圖展現自身權威時習慣性採取的姿勢。

此外，這張照片之所以帶給日本社會如此巨大的衝擊，與其說在於兩人的姿勢，不如說關鍵在於兩人的站位關係。日本人在「奉揭」¹³ 天皇與皇后的官方肖像「御真影」¹⁴ 時，若按照觀看者的視角，天皇固定於左側，皇后則位於右側。天皇與皇后一同入鏡時，這樣的位置關係從未改變。自古以來，日本受到中國文化影響，有著「左上右下」的慣例；然而到了昭和天皇，卻突然仿效西方禮制，改以右側為上位，也就是從觀看者看來的左側，成為了天皇的位置。

北原惠將這張會面照視為「婚禮」或「新的即位儀式」照：昭和天皇被置

¹³ 〔譯者註〕「奉揭」是過去日本使用的固有名詞，指以敬奉的形式將御真影懸掛展示。

¹⁴ 〔譯者註〕「御真影」是日本戰前對天皇、皇后官方肖像照片的敬稱，由政府頒發至學校等機構，並受到極為嚴格而莊重的保管。

於皇后（女性）的位置，也就是較低位的位置，而麥克阿瑟則占據了天皇（男性）的位置。（北原，2003：107）過去作為「現人神」¹⁵ 受到國民崇敬、具有父權形象的天皇，其威望可說就此墜落；同時，象徵天皇的巨大轉變也由此揭開序幕。甚至可以說，這張照片儼然成為了戰後日本樣貌的象徵。如政治學者白井聰所指出：「天皇的權威位於對美從屬結構之下，而戰後民主主義則被規定為在其更下方運作的體制。」（白井，2013 / 2018：35）從這個意義而言，再也沒有任何一張照片，能比這張會面照更鮮明地呈現戰後日本的「國體」¹⁶。

最後，不妨引用一段據稱出自農林水產大臣木村小左衛門的話。1947 年，日本國民獲准公開讚揚日本國旗之際，他曾如此說道：

天皇眼含淚水，對麥克阿瑟將軍為重建日本所抱持的態度與關切表達了感謝。天皇表示，國民將麥克阿瑟將軍視為「神風」¹⁷。培里提督為日本開啟了通往美國的大門，而麥克阿瑟將軍則為日本打開了美國的心扉。（MacArthur 2003: 489）

正如培里艦隊來航之時，日本並非透過內部自主的社會變革，而是在外部壓力之下經歷了劇烈的轉變。1946 年元旦的「人間宣言」使天皇失去了原有的神聖性，而取代天皇的「新神風」也就此吹進了日本。

¹⁵ 〔譯者註〕「現人神」（あらひとがみ）意指以人的形體存在於現世的神。戰前的天皇被賦予神聖性，並成為國民崇敬的對象。1946 年昭和天皇發表《新日本建設詔書》，其中否定天皇與日本國民之間建立在「天皇為現御神」這一觀念上的關係，稱之為「人間宣言」。

¹⁶ 〔譯者註〕「國體」為近代日本的歷史用語，主要指以天皇為核心的國家體制及其政治理念。此處則用以描述戰後日本的國家與權力結構。

¹⁷ 〔譯者註〕「神風」原指 13 世紀蒙古軍兩度進攻日本時，據傳摧毀其艦隊、使日本免於入侵的暴風，後被賦予「神明護佑日本」的意涵。第二次世界大戰末期，日本亦以「神風」稱呼特別攻擊隊（即「神風特攻隊」）。但此處則是以「神風」比喻麥克阿瑟，帶有其使戰敗後的日本獲得救助與重建契機之意。

五、蕈狀雲與焦土的觀光

隨著戰敗，戰爭期間負責對外宣傳的日本各大小組織，都不得不重新出發。曾製作對外宣傳圖文雜誌《前線》（*FRONT*, 1942-1945）的東方社，主動焚毀了戰時製作的相關刊物，並於 11 月改名為文化社。1941 年，在陸軍參謀本部支持下成立的東方社，匯集了木村伊兵衛、菊池俊吉等攝影師，以及平面設計師原弘；法國文學學者中島健藏等知識份子也參與其中。

文化社的第一本出版物，是 1946 年 2 月由原弘企劃與編排的攝影繪本《PICTORIAL ALPHABET——兒童 ABC 繪本》（*PICTORIAL ALPHABET——兒童 ABC 繪本*）。這本書利用原本為觀光用途拍攝的庫存照片作為插圖，讓孩子學習直到不久前還被視為「敵性語」¹⁸ 而禁止使用的英文單字。如此迅速的轉變或許令許多人感到錯愕，但這正是當時日本人所走過的道路。

同年，文化社出版的第二本書，是附有英文圖說的攝影集《東京·一九四五年秋》（*Tokyo Fall of 1945*）【圖 5】。全書由 1945 年秋天依木村伊兵衛指示拍攝的戰敗後不久東京影像，與文學家中島健藏所撰寫的日語文章構成。英文書名中的「Fall」，既有「秋天」之意，亦可理解為「陷落」，呈現雙重的意涵。書中的照片，記錄了出現英文標誌與招牌的東京街頭、黑市、戰災孤兒與美軍士兵等景象，映照出一座仍留有鮮明戰爭傷痕的東京。再配上文字解說，整體帶有一種面向駐日盟軍士兵的東京紀念

¹⁸ 〔譯者註〕「敵性語」是日本在第二次世界大戰期間對英語等敵對國語言及其外來語詞彙的稱呼。隨著戰時排外與國語純化風潮高漲，許多外來語被要求避免使用，或改以日語詞彙乃至漢字重新命名。



圖 5 文化社，《東京·一九四五年秋》（*Tokyo Fall of 1945*），東京：文化社，1946；私人收藏

品色彩。中島健藏寫道：「這一回，東京確實正在改變。保守的感傷也好，自我本位的盤算也好，一切都會被沖刷而去，甚至來不及扎根，一股新的力量就已開始運作了。」（文化社，1946：62-63）其文字流露出對於「重新歸零」與「重新出發」的渴望。

由於文化社得以保留東方社時期庫存的資材，即使在戰敗後物資極度匱乏的情況下，仍能順利將出版物付梓。從這層意義上來說，文化社一方面順勢將過去協力戰爭的歷史「歸零」，另一方面又承接了戰時留下的資源，靈活且堅韌地挺過戰敗後的混亂時期。在已化為一片焦土的東京，一場為了賺取外匯的生存競爭，就此展開。

接著值得一提的是，文化社受廣島縣觀光協會委託於1949年製作的英文攝影集《重生的廣島》（本文暫譯；*Living Hiroshima*）。這本攝影集清楚顯現出在駐日盟軍總司令部的新聞規範（Press Code）¹⁹限制下，日美雙方圍繞原爆應如何呈現而展開的拉鋸；其中，封面設計尤其讓人感受到日本與美國之間難以跨越的認知鴻溝。原弘設計的封面以藍色調的爆心地廢墟照片為背景，再以蒙太奇（montage）手法疊合一名懷抱兔子的少女側影【圖6】。這項設計顯然是在展現廢墟廣島之中依然活著的幼小生命。然而，令人不解的是，理應倖存下來的少女上半身卻被白色鏤空的蕈狀雲插圖環繞。對日本人而言象徵死亡的蕈狀雲，與作為生命象徵而選用的懷兔少女，兩者的組合似乎反而使封面傳達的訊息變得有些混亂——至少對今日的日本人而言是如此。

¹⁹ 〔譯者註〕駐日盟軍總司令部自1945年起依新聞規範（Press Code）對日本的新聞與出版物等實施審查，相關檢閱作業於1949年10月結束，負責檢閱的民間檢閱局（CCD）則於同年11月撤銷。《重生的廣島》出版於1949年5月，正值此一審查體制走向終結之際。



圖6 中島健藏，《重生的廣島》（*Living Hiroshima*），廣島：廣島縣觀光協會，1949；廣島縣立文書館典藏

然而，這類例子其實不勝枚舉。例如，2023 年同日上映的電影《芭比》（*Barbie*）與《奧本海默》（*Oppenheimer*）兩部作品結合而成的「芭比海默」（*Barbenheimer*），便是其中一例。曼哈頓計畫（Manhattan Project）的核心人物羅伯特·奧本海默（Robert Oppenheimer）與芭比娃娃在蕈狀雲前擺出姿勢的合成圖像²⁰，在日本的社群媒體上廣泛流傳並引發爭議。過去也曾出現許多如「芭比海默」一般，以原子彈為題材設計的廣告與商品，但在美國國內對此並未出現太大的負面聲浪。例如，以內華達沙漠為背景、身穿蕈狀雲造型泳裝微笑的女舞者「原子彈小姐」（Miss Atomic Bomb, 1957），以及將頭髮高高盤起的「原子髮型」（Atomic Hair）、曾流行於拉斯維加斯酒吧的「原子雞尾酒」（Atomic Cocktail）等。即使是在遭受原子彈轟炸的日本，從繪有蕈狀雲的感冒藥「感冒就來一發皮卡咚」（かぜにピカドン）²¹，以及各種冠以「原子」（Atom）之名的商品中，也可以看出日本人對原子彈強大殺傷力所抱持的正負交錯的矛盾情感。相較之下，在美國，蕈狀雲不僅是象徵戰爭走向終結的正面意象，同時也是美國科學實力的象徵、觀光資源，更是曾參與曼哈頓計畫之城市引以為傲的事物。從這層意義來看，由原子彈受害一方的設計師所設計的《重生的廣島》封面，在準確捕捉投下原子彈一方的心境之餘，似乎也反映出日本人的一種心態：希望將這股具有強大破壞力，轉化為能夠造福「活著」的人們的力量。

此外，中島健藏撰寫的內文中，也處處可見迎合主要購買群體美軍士兵的傾向，以及從基督教式的災難觀的原子彈轟炸敘述【圖 7】。中島健藏寫道：

²⁰ 〔譯者註〕相關合成圖像在日本引發反彈，社群媒體上出現「#NoBarbenheimer」抗議。日本華納兄弟亦對美國官方帳號的回應表示遺憾，美國華納兄弟其後正式致歉。

²¹ 〔譯者註〕「皮卡咚」（ピカドン）為日語對原子彈爆炸的俗稱，由表示閃光的「皮卡」與爆炸聲「咚」組成。



圖7 《重生的廣島》的內頁（局部放大）。中島健藏，《重生的廣島》，廣島：廣島縣觀光協會，1949；廣島縣立文書館典藏

每一個孩子，都是廣島之光。那一刻，孩子們也承受了屬於他們的受難。然而，他們並未想過復仇，而是洋溢著如神一般純粹的生命，為大人們的心帶來光明的希望。（中島，1949a：32）²²

這段文字，令人不禁聯想到2016年美國總統巴拉克·歐巴馬（Barack Obama）訪問廣島時發表的演說。歐巴馬的演說如此開場：

七十一年前，一個晴朗無雲的早晨，死亡從天而降，世界就此改變。一道閃光與一堵火牆摧毀了這座城市，也昭示了人類已經擁有將自身導向毀滅的手段。（《中日新聞》，2016.5.28）²³

這篇演說將原子彈轟炸定調為降臨於全人類的災厄，同時將投下原子彈的行動主體，從美國轉移至某種超自然存在之上。類似的文法也出現在以基督教語彙加以修飾的《重生的廣島》中：投下原子彈的主體不僅變得曖昧，

²² 原文為：“At that moment, all children suffered. However, they have not thought of revenge, but, abounding in a divinely pure life, they are supplying the heart of grown-ups with bright hope.”

²³ 原文為：“Seventy-one years ago, on a bright cloudless morning, death fell from the sky and the world was changed. A flash of light and a wall of fire destroyed a city and demonstrated that mankind possessed the means to destroy itself.”



圖8 《重生的廣島》的內頁（局部放大）。中島健藏，《重生的廣島》，廣島：廣島縣觀光協會，1949；廣島縣立文書館典藏

被爆者傷痕累累的身體與死亡，也被和平、重建、自由、民主主義等明亮話語所遮蔽，變得難以看見。

被爆者令人不忍直視的身影，只能以植物的隱喻方式勉強被留存下來【圖8】。如「頭髮脫落、衣服被吹飛的千田園松樹」、「半邊遭受灼傷、令人憐惜的三瀧町的竹子」、「頭上被刻出黑色新月的，己斐町的橙子少年」、「侍奉廣島城的冬青少女，其珍貴的髮飾遭到損傷」等描述，都將植物擬人化為遭受原爆傷害的被爆者。（中島，1949b：7）或許是因為在美軍新聞規範的限制下，無法直接呈現飽受原爆症與蟹足腫之苦的被爆者，上述這類日文翻譯僅出現在隨書附上的日文小冊子²⁴中。相較之下，英文正文則分別寫成：

²⁴ 目前已無從得知《重生的廣島》的日文解說小冊子究竟印刷了多少冊，但極有可能在新聞規範實施期間並未實際流通。

Pines in the Sentei Garden badly disheveled.

(千田園的松樹凌亂不堪)

Bamboo on Mitaki road half burned.

(三瀧路上的竹子半邊燒焦)

Dark crescents were engraved on the head of an orange.

(橙子頂端刻著一道黑色新月)

Holly plants in the compound of Hiroshima castle were scorched.

(廣島城內的冬青遭到燒灼)

種種僅止於對植物本身的描寫。(中島，1949a：26-27)

《重生的廣島》隨附的日文小冊子中，隨處可見這類有意為之的誤譯。雖然已無法得知這本小冊子當時實際流通的程度，但日英文之間的落差，或許正是某種掙扎留下的痕跡：對於被爆的種種描述，在正文中不得不採取迂迴隱晦的方式，卻又試圖鑽過審查的縫隙，悄悄將那些無法明言的實情寫入其中。

筆者認為《重生的廣島》與《東京·一九四五年秋》，都可以視為將廢墟轉化為觀光資源的黑暗觀光式導覽書。參與製作的這一群日本人，早在1930年代日本帝國發動滿洲事變、逐漸陷入國際孤立之際，便曾為了改善日本的國際形象、吸引外國旅客，而投入國家主導的對外宣傳工作。從這層意義來看，戰時的這套宣傳邏輯其實也一路「活」到了戰後。

六、美國這個大家庭（American Family）

在此，再次引用歐巴馬在廣島的演說：「我們同屬一個人類大家庭——這是一個根本且必要的理念，而這正是我們所有人都必須訴說的故事。」

（《中日新聞》，2016.5.28）²⁵ 他的這番話，不禁令筆者聯想到 1955 年於紐約現代藝術博物館（Museum of Modern Art, MoMA）舉辦、其後巡迴世界各地的「人類一家」（The Family of Man）攝影展【圖 9】。²⁶「人類一家」展創下攝影史上最高的參觀人次紀錄，如今已被列入聯合國教科文組織（UNESCO）的世界記憶名錄，並於策展人愛德華·史泰欽（Edward Steichen）的故國盧森堡永久展出。展覽以婚姻、誕生、家庭、死亡、勞動與戰爭等人類共有的普遍經驗為主題，匯集來自 68 個國家的 503 件攝影作品，並搭配取自世界各地宗教經典與文學作品的文字。展名則源自美國總統亞伯拉罕·林肯（Abraham Lincoln）在演說中使用的「The Family of Man」一詞。面對歷經第二次世界大戰慘禍的世界，這場展覽提出「全世界的人類在本質上是一體的」（Steichen 1955: 4）這一訊息，吸引數百萬觀眾，成為攝影史上的里程碑。然而，在這種訴諸全人類普遍性的敘事背後，當時日益加劇的冷戰也投下了陰影。

首先引人注目的，是一張在燈光昏暗的展間裡單獨展出的巨幅蕈狀雲照片。照片拍攝的是 1952 年馬紹爾群島氫彈試爆時的景象，也是紐約展中唯一的彩色幻燈片。如前文所述，蕈狀雲一方面是彰顯美國科學實力的「勝利意象」；但依史泰欽所言，這場展覽所要傳達的是核戰爭的威脅以及和平

²⁵ 原文為：“The radical and necessary notion that we are part of a single human family: that is the story that we all must tell.”

²⁶ 〔編者註〕「人類一家」展在日本巡迴展出時使用的日文漢字為「人間家族」。

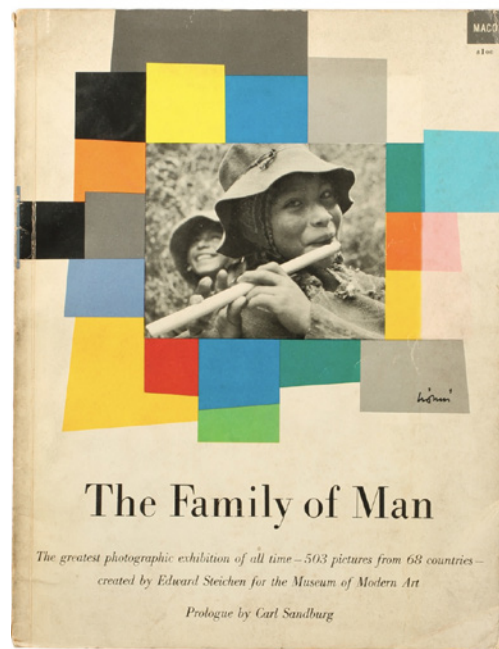


圖 9 展覽圖錄《人類一家》（The Family of Man）書封。Edward Steichen Ed. The Family of Man. New York: Museum of Modern Art, 1955

的珍貴。不過，海外巡迴展原本展出的氫彈試爆黑白照片，唯獨在日本巡迴展【圖 10】中被排除；而 1956 年東京展特別展出的、由山端庸介²⁷拍攝的長崎原爆爆心地攝影壁畫，也在昭和天皇前來觀展時【圖 11】被布幕遮住，之後更遭到撤除²⁸。若將這些事實一併納入考量，史泰欽的說法恐怕很難完全照字面接受。²⁹

隨著蘇聯於 1952 年成功進行氫彈試爆，艾森豪政府意識到美國已無法繼續維持軍事上的優勢，遂於 1953 年試圖將政策轉向「原子能和平利用」（Atoms for Peace）。也就是說，美國試圖不再透過原子能的軍事利用，而是以「和平利用」為名輸出相關技術，藉此將其他國家納入自己的陣營。換言之，美國也試圖向世界宣揚一套敘事：唯有自己的原子能技術，才能為人類的發展作出貢獻。

然而，「人類一家」東京展中出現的原爆投下翌日長崎影像，卻可能喚起日本人對核武的負面反應。昭和天皇觀展時被遮蔽、隨後遭撤除的，是一



圖 10 「人類一家」東京展，1956，高島屋史料館典藏



圖 11 「人類一家」東京展，1956，高島屋史料館典藏

²⁷ 〔譯者註〕山端庸介（1917-1966）為日本攝影家，當時隸屬日本陸軍西部軍管區報道部。長崎遭原子彈轟炸翌日，奉軍方之命進入市區拍攝災情。同年 12 月，又與父親山端祥玉等人受宮內省委託，在盟軍占領當局推動戰後天皇形象轉型的時期，拍攝昭和天皇一家較具家庭生活色彩的照片。

²⁸ 〔譯者註〕1955 年紐約「人類一家」展展出的是山端庸介拍攝的《手持飯糰的少年》；1956 年東京展最初展出的則是另一組作品，並非紐約展所使用的同一照片。

²⁹ 關於美國的「原子能和平利用」政策與「人類一家」展之間的關係，參考了以下文獻：犬伏雅一，〈『人間家族』展の日本における受容〉，《大阪芸術大学紀要》第 37 號（2014），頁 17-28；白山真理、小原真史，〈戦争と平和——〈報道写真〉が伝えたかった日本〉，東京：平凡社，2015。

組由五張照片組成的展示【圖 12】：一張巨幅照片呈現一片廢墟中散落著燒焦遺體的景象，其間配置四張倖存被爆者的照片，並貼上伯特蘭·羅素（Bertrand Russell）警告核武威脅的一段文字：

最具權威的專家一致認為，氫彈戰爭極有可能為人類畫下句點。……屆時，將無人能逃過死亡——只有少數幸運者得以瞬間逝去，而對絕大多數人而言，死亡將是一場伴隨疾病與身體崩解而來的漫長折磨。（Steichen 1955: 179）³⁰

這組展示之所以會以這樣的方式呈現，應與日美雙方執行委員之間的意見落差有關；但在撤除之後，則與其他國家的巡迴展一樣，僅留下山端庸介那張聞名的《手持飯糰的少年》（おにぎりを持つ少年）。

東京展舉辦之時，正值 1954 年美國在比基尼環礁進行氫彈試爆，因而導致日本漁船「第五福龍丸」遭受輻射汙染。當時日本社會對「死之灰」的恐懼日益加深，反對原子彈與氫彈的運動也逐漸擴大。陪同昭和天皇觀展的美國駐日大使約翰·穆爾·艾利森（John Moore Allison），就是曾參與第五福龍丸事件善後處理的人物，因此對於刺激日本人的「核過敏」，理應十分謹慎。由此推測，被爆照片之所以遭到遮蔽與撤除，一方面或許是出於對當時仍面臨戰爭責任追究聲浪的昭和天皇之顧慮，另一方面更可能是在揣摩美方立場之下，順應美國試圖將日本人的被爆記憶轉化為較為正面敘事的意向。



圖 12 「人類一家」東京展，1956，高島屋史料館典藏

³⁰ 原文為：“...the best authorities are unanimous in saying that a war with hydrogen bombs is quite likely to put an end to the human race. ... there will be universal death — sudden only for a fortunate minority, but for the majority a slow torture of disease and disintegration.”

1956 年至 1957 年間，將「人類一家」展帶往日本全國巡迴的，是肩負美方對外宣傳工作的美國新聞署（United States Information Agency, USIA）下的海外機構，即美國新聞處（United States Information Service, USIS）；共同主辦單位則是日本經濟新聞社。幾乎就在同一時期，1955 年至 1957 年間，美國新聞處也與日本各地的報社合辦「原子能和平利用博覽會」（Atoms for Peace Exhibition）【圖 13】，並巡迴日本各地。將兩者並置比對，對於理解這兩場展覽的政治性相當重要。因為「原子能和平利用博覽會」所描繪的「原子能將帶來美好未來」的願景，同樣也貫穿於「人類一家」展之中。

「人類一家」展的展覽圖錄中，有一組跨頁將燈火通明的辦公大樓與五張勞工照片並置，並配上兩段文字。第一段引自蘇族印第安人：「如果以神聖的態度使用，這團火將使世代代的人得以生存；但若使用不當，這團火也將帶來巨大的災難。」（Steichen 1955: 82）³¹ 另一段則出自美國原子能委員會（United States Atomic Energy Commission）：「核武與原子能發電是原子時代的象徵：一邊是挫敗與世界的毀滅，另一邊則是創造力，以及和平與合作得以建立的共同基礎。」（Steichen 1955: 82）³² 前者所說的「火」，無疑暗示著能夠協助人類勞動的原子能。也就是說，這場原本以人類普遍性為主題的展覽之中，其實悄然混入了以「原子能和平利用」為名、向海外推廣美製原子爐的宣傳。此外，「人類一家」展在尾聲還特意安排了選舉與紐約聯合國大會會場的照片【圖 14】，這樣



圖 13 日本原子能和平利用博覽會明信片，美國新聞處，1955，私人收藏

³¹ 原文為：“This is the fire that will help the generations to come, if they use it in a sacred manner. But if they do not use it well, the fire will have the power to do them great harm.”

³² 原文為：“Nuclear weapons and atomic electric power are symbolic of the atomic age: On one side, frustration and world destruction; on the other, creativity and a common ground for peace and cooperation.”

的安排也彰顯出，展覽所強調的「世界團結」，其背後其實是一種由民主國家美國主導的世界秩序。

思考「人類一家」展的政治性時，也可以回溯至史泰欽於 1942 年在紐約現代藝術博物館策劃的「勝利之路」（Road to Victory）展來梳理。這場展覽以照片鋪陳出一條路徑：從挑戰美洲原住民與自然的西部拓荒出發，經過珍珠港事件，最終抵達太平洋戰爭。1945 年以美軍在太平洋地區的軍事行動為題的「太平洋戰力」（Power in the Pacific）展，以及 1951 年以韓戰期間美軍在朝鮮半島的軍事行動為題的「朝鮮」（Korea）展，也都沿用了「勝利之路」的敘述語言，將攝影面板與文字加以立體組合，構成戰爭宣傳。若將這些展覽放在同一脈絡下觀看，「人類一家」所呈現的，與其說是超越種族、國界與階級的人文主義，不如說是另一種從美國東岸一路向西展開的「西進運動」。也就是說，無論是人文主義、原子能的和平利用，抑或美式民主，將美國的價值觀與文化向西推展，將「美國這個大家庭」不斷向外擴張，才是那條美式的「勝利之路」，即所謂的「昭昭天命」。

正如史泰欽曾在太平洋戰線擔任美國海軍攝影部隊的指揮官並隨軍行動，參與日本巡迴展的執行委員，包括木村伊兵衛、渡邊義雄、金丸重嶺、河野鷹思等人，也都曾是戰時日本對外宣傳的推手。展覽中的攝影面板則由山端祥玉經營的公司 G·T·Sun 負責製作。山端祥玉³³本人在戰時也曾承接軍方與政府機關的攝影工作，1947 年更一度遭到公職追放。³⁴



圖 14 展覽圖錄《人類一家》（*The Family of Man*）內頁。Edward Steichen Ed. *The Family of Man*. New York: Museum of Modern Art, 1955

³³ 〔譯者註〕山端祥玉為攝影家山端庸介之父。1937 年至戰爭結束期間，曾受聘於日本內閣情報部、海軍省及陸軍省，並參與陸軍在上海的攝影製作機構「Press Union」等工作，長期涉入戰時國家機關的攝影與對外宣傳。戰敗後的 1945 年 12 月，山端祥玉與山端庸介共同拍攝昭和天皇一家較具家庭生活色彩的肖像照，相關照片翌年刊登於美國《生活》雜誌。1947 年，山端祥玉遭到公職追放，因而辭去旗下各公司代表職務；相較之下，戰時同樣曾奉軍方命令從事攝影工作的山端庸介並未被列為公職追放對象，其後接掌 G·T·Sun。

³⁴ 〔編者註〕「公職追放」意指「被開除公職」。為二戰結束後，為了防止日本再度走向軍國主義，駐日盟軍總司令部實施的清洗與剝奪公職政策。

1955 年，史泰欽為籌備「人類一家」展來到日本，並與日方協力者山端祥玉留下了一張兩人並肩而立的紀念照。照片中的史泰欽手上，還可以看到山端祥玉之子山端庸介於 1952 年出版的攝影集《記錄寫真 原爆之長崎》（記録写真 原爆の長崎）【圖 15】。³⁵ 曾經隔著太平洋互為敵手、各自肩負對外宣傳工作的兩人，如今卻為了「人類一家」展握手合作，並肩出現在同一張紀念照裡。看到這幅畫面，不禁將這張照片與麥克阿瑟和昭和天皇的會面照片重疊起來的人應不只有筆者。換言之，「人類一家」日本展，正是透過日美兩國對外宣傳專業人士的聯手合作而得以實現。

七、日語中的終戰與敗戰

如前所述，多數日本人聽到「終戰」一詞時，首先聯想到的日期是 1945 年 8 月 15 日，但日本正式投降其實是在 9 月 2 日。³⁶ 然而，記得這個日期的日本人卻並不多。「終戰」這個詞，在戰後長期發揮著一種模糊化的作用：淡化了誰是這場戰爭的勝者，也模糊了日本自身作為戰敗國的身影。日本人或許正是隔著這層文字濾鏡，朦朧地回望那場慘烈的戰敗，從而避免直面自身對過去所負的責任。如此一來，作為「終戰紀念日」，沒有戰勝者現身其中的 8 月 15 日，自然更加方便。

這一點，與 1923 年 9 月 1 日關東大地震和 1945 年 3 月 10 日東京大空襲的罹難者，被共同祭祀於同一座東京都慰靈堂【圖 16】也並非毫無關係。

³⁵ 〔譯者註〕山端庸介於 1945 年 8 月奉軍方命令進入長崎，在原爆投下翌日拍攝了 115 張記錄被爆景象的照片。據山端庸介本人所述，在當時同為從軍作家的火野葦平勸說下，山端庸介並未將拍攝的底片交給軍方，而是自行保存並藏匿。直到盟軍占領期間的新聞與出版審查結束後，這批影像才於 1952 年得以《記錄寫真 原爆之長崎》之名出版。

³⁶ 〔譯者註〕1945 年 8 月 15 日，昭和天皇透過廣播向日本國民宣告接受《波茨坦公告》，日本國內一般以此日作為「終戰」之日。



圖 15 山端庸介，《記錄寫真 原爆の長崎》，東京：第一出版社，1952

這座慰靈堂原於 1930 年以「震災紀念堂」之名創建，用來安置關東大地震中身分不明罹難者的遺骨；到了 1948 年，東京大空襲中身分不明罹難者的遺骨也被安置於此，並於 1951 年正式改稱東京都慰靈堂。儘管在美國占領時期，要為東京大空襲另建專門的慰靈設施確有困難，但將空襲罹難者與震災罹難者合祀，也使得東京大空襲的發動者變得難以看見。前者是自然災害，後者則是由美軍柯蒂斯·李梅（Curtis LeMay）主導、針對市民的大規模無差別殺戮；然而，當兩者都被統括為襲擊東京的所謂「災厄」時，東京大空襲背後的行為主體也隨之被遮蔽。這或許也與日本同樣模糊自身作為這場不堪戰爭發動者的身影，有所呼應。而在受害者意識所籠罩的朦朧視野之中，自身作為亞洲加害者的身影，自然也難以浮現。

過去曾被稱為「大東亞戰爭」的這場戰爭，近年在日本，逐漸定著為「十五年戰爭」或「亞太戰爭」等稱呼³⁷：前者把 1931 年 9 月 18 日滿洲事變至 1945 年間視為一場連續的戰爭，後者則以實際成為戰場的地域命名。然而，日本人主要的「戰敗意象」，仍不外乎東京大空襲、廣島與長崎的原爆，以及玉音放送。這些意象中所欠缺的，正是亞洲的戰場，尤其是中國戰線上的戰敗。若被問及「戰敗的意象」，應幾乎不會有日本人聯想到 9 月 9 日在南京中國陸軍總司令部禮堂舉行的日軍投降儀式【圖 17】。同樣地，恐怕也沒有多少日本人會想起民眾揮舞著中華民國國旗或朝鮮太極旗的歡慶勝利景象。



圖 16 東京都慰靈堂，攝於 2026 年。圖片來源：小原真史攝影、提供

³⁷ 〔譯者註〕在日文語境中，「亞太戰爭」與「太平洋戰爭」有所不同。前者將中國戰線納入視野，強調戰爭橫跨亞洲與太平洋地區的地理範圍；後者則主要指 1941 年至 1945 年間日本與美、英等盟軍之間的戰爭。



圖 17 1945 年 9 月 9 日，小林朝三郎在南京向何應欽將軍遞交日本投降書。圖片來源：https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Japanese_Instrument_of_Surrender_September_1945.jpg

歷史學家黑羽清隆³⁸曾指出，許多日本國民將戰敗「感受——理解——為敗給美國，或敗給美國與英國；至於敗給中國這件事，則未成為大多數日本國民共有的認知」。（黑羽，2024：34）他並引用戰敗後不久日本民眾的心聲：「想到要被支那人和朝鮮人騎在頭上，就覺得不甘心，既然如此，或許乾脆帶著孩子一起死還比較好」（林茂，1952：79）、「敗給美英也就算了，但要向支那低頭，實在令人難以忍受」（林茂，1952：41）。這些赤裸的話語，恰恰揭露了日本人的傲慢：敗給西方尚可接受，卻無法接受敗給同屬亞洲的國家。這可以說是一種徘徊於對西方的自卑感與對東方的優越感之間的「可悲的擬西心理」。正是這種扭曲，成為日本仿效西方帝國主義國家、走向侵略戰爭的動力之一；同時，也可能是日本在戰敗之後，依然只能部分承認敗北的原因。我們不僅將目光從那場狼狽不堪的戰敗移開，更透過文字模糊其具體內涵，將國民記憶改寫成對自己有利的版本。筆者不禁認為，日本這個國家正是在美國的庇護之下，始終未曾真正直視自身的負面歷史，就這樣安穩度過了戰後八十餘年。

最後，我想以一張或許改變了 21 世紀美國走向的照片作結。那是在 2025 年美國總統大選的競選集會上，總統候選人唐納·川普（Donald Trump）演說途中遭到槍擊時所拍攝的照片。美聯社攝影記者埃文·武奇（Evan Vucci）捕捉到川普流著血站起身、高舉拳頭的瞬間，這張照片彷彿預示了他即將在總統大選中取得勝利。因為照片中，川普朝著星條旗飄揚的天空高舉拳頭，身旁則是簇擁並保護他的特勤人員；這一構圖令人聯想到昔日美軍士兵齊心協力升起星條旗的《硫磺島升旗》，甚至連色彩也形

³⁸〔譯者註〕黑羽清隆（1934-1987），日本歷史學者及歷史教育者，長期研究日本近現代史、十五年戰爭與戰爭史教育，亦曾參與高中日本史教科書的編寫。著有《十五年戦争と平和教育——弱者・庶民史からの実践的ノート》等。

成巧合的呼應：天空與西裝的藍、襯衫的白、鮮血的紅，正是星條旗的三色。或許也有人從中聯想到德拉克洛瓦（Eugène Delacroix）筆下《自由引導人民》（*La Liberté guidant le peuple*）中，右手高舉三色旗、率領民眾前進的自由女神。從這個意義來說，這張極具美國色彩的照片，就如同《硫磺島升旗》，被印製在大批 T 恤與帽子上，成為競選活動中反覆出現的視覺符號。人們對這一雄勇形象的狂熱，甚至將年邁的喬·拜登（Joe Biden）從競選對手的位置上拉了下來，並最終導向其接棒者賀錦麗（Kamala Harris）的敗選，這一結果想必仍令人記憶猶新。

然而，受困於過往美國「勝利意象」的這位總統，如今卻試圖大幅改變由美國主導建立的戰後國際秩序。「讓美國再次偉大」（Make America Great Again），他口中那個曾經「偉大」的美國究竟指的是哪個時代，其實並不明確。然而，這句口號卻也揭示了，一個始終將自身想像為「偉大」的國家，要承認失敗是何等艱難。長久以來善於在「意象之戰」中取得勝利的美國，如今看來，彷彿沉醉於自身的「勝利意象」後反被它吞噬，正一步步走向自我瓦解。宛如那條吞下自身尾巴、首尾相接成環的銜尾蛇（Ouroboros）。

如前所述，攝影具有將轉瞬即逝的事件昇華為超越時代、長久留存的紀念碑，並將其銘刻在人們集體記憶之中的力量。正如川普高舉拳頭的照片與《硫磺島升旗》以及《自由引導人民》中的自由女神相互連結，一個影像並非脫離其他無數影像而單獨存在。培里艦隊與富士山的影像在 1945 年

再次出現，而昭和天皇與皇后並肩而立的御真影，也延續到了麥克阿瑟與昭和天皇的會面照片之中，這些例子恰恰說明了這一點。換言之，具有紀念碑意義的影像，往往都是過往影像的變奏，也在不同程度上承接了既有影像。舊的影像並不會消失，而是留存在新的影像之中，如同雙重曝光般層層疊印。就像已然逝去的過往影像，都會在另一幅影像之中回返，重新獲得生命。

引用書目

- 〈道徳的覚醒の始まりとして——オバマ大統領広島演説〉。《中日新聞》，2016.5.28。《中日新聞》網站：
https://static.chunichi.co.jp/chunichi/pages/feature/speeches/Obama_speech_in_Hiroshima.html。2026.6.1 瀏覽。
- MacArthur, Douglas 著，津島一夫譯。《マッカーサ——大戦回顧録》（*MacArthur's memories of World War II*）。東京：中央公論新社，2003。
- 山端庸介。《記録写真 原爆の長崎》。東京：第一出版社，1952。
- 犬伏雅一。〈「人間家族」展の日本における受容〉。《大阪芸術大学紀要》，第37號（2003），頁17-28。
- 小原真史。《富士幻景——近代日本と富士の病》，静岡：Izu Photo Museum，2012。
- 文化社。《東京・一九四五年秋》。東京：文化社，1946。
- 中島健藏。《Living Hiroshima》。広島：広島縣観光協會，1949a。
- 。《生きているヒロシマ日本語解説冊》。広島：広島縣観光協會，1949b。
- 反核・寫真運動編。《原爆を撮った男たち》。東京：草の根出版会，1987。
- 北原恵。〈表象の“トラウマ”——天皇／マッカーサ——会見写真の図像学〉，收錄於森茂起編，《トラウマの表象と主体》。東京：新曜社，2003，頁93-119。
- 白井聰。《永続敗戦論》。東京：太田出版，2013。
- 。《国体論——菊と星条旗》。東京：集英社，2018。
- 白山眞理。《〈報道写真〉と戦争：1930-1960》。東京：吉川弘文館，2014。
- 白山眞理、小原真史。《戦争と平和——〈報道写真〉が伝えたかった日本》。東京：平凡社，2015。

吉見俊哉。《アメリカ．イン．ジャパン——ハーバード講義録》。東京：岩波書店，2025。
林茂編。《日本終戦史 決定的瞬間を迎えて（下巻）》。東京：讀賣新聞社，1952。
黒羽清隆。《日中 15 年戦争》。東京：ちくま学芸文庫，2024。

Goldberg, Vicki. *The power of photography: How photographs changed our lives*. New York: Abbeville Press, 1991.

Moore, W. Robert. "South from Saipan." *National Geographic Magazine*, April, 1945.

Nakahira, Takuma. *At the limits of the gaze: Selected writings by Takuma Nakahira*. Eds. Abbe, Daniel, and Franz Prichard. New York: Aperture, 2025.

O'Brian, John. "The Nuclear Family of Man." *Asia-Pacific Journal: Japan Focus* 6 (7), Article ID 2816, July 2, 2008. <https://apjpf.org/john-obrian/2816/article>.

Steichen, Edward Ed. *The Family of Man*. New York: Museum of Modern Art, 1955.

———. *U.S. navy war photographs: Pearl harbor to Tokyo bay*. New York: Bonanza Books, 1980.