

「另一種目線」：王信攝影中的鏡像與窗景

Line of Vision: Mirrors and Windows in the Photography of Wang Hsin

文 |
邱國峻
Chiu Kuo-chun

崑山科技大學視覺傳達設計
研究所副教授

前言

此次在北美館所展出的台灣攝影家，王信回顧展，完整爬梳了其攝影生涯早、中、近期的作品全貌，其中除了能看到攝影家所見證的台灣歷史外，更能了解王信個人創作與生命歷程的轉變。



左圖——
王信，《澎湖風土記》，1979，
2016 數位輸出，40.8×51 cm

© 王信

右圖——
王信，《另一種存在》，1992，
2016 數位輸出，50.8×60.9 cm

© 王信



從展覽的架構來看，王信的作品似乎可分為三個階段：第一是在日本學習攝影的學生階段；其創作包括有《我的故鄉台中》、《埔里點滴》、《訪霧社》、《自悼》，與《逃亡者之眼》。此階段是王信攝影的奠基時期，也是對攝影方向的探索時期。

第二個階段是留學回國後進行的報導攝影，如《蘭嶼·再見》、《霧台、好茶、山地門、大社》、《澎湖風土記》，及以人像攝影為主的《肖像論》；此階段的作品不僅是王信最受矚目與討論的代表作，也使她成為台灣報導攝影中的重要先驅。

第三階段可涵括王信的彩色作品，如《印度、尼泊爾、喀什米爾》、《景與物》、《另一種存在》，以及《數位攝影／即興創作》等。嚴格來說此階段不能完全以時間先後來劃分，例如《景與物》就跨越了王信不同時期的創作。依王信自己創作形式的分類，因為彩色攝影是較即興的單張隨拍，相較於她將黑白影像作為嚴肅的和有明確意圖的傳達媒體，彩色照片則是隨手按來、感性唯美的。就王信的角度，這些照片似乎因為較無嚴謹或明確的計劃，所以過去沒有正式地發表過，而即使如《印度、尼泊爾、喀什米爾》此類走拍式的旅行攝影，王信也都是在「應學生要求」與「讓學生開眼界」的考量下，才於 1983 年展出。可見王信對自己的要求之高，以及對黑白、彩色影像定位的區分如此之明確。

然而儘管王信因自己不同的攝影目的，而呈現出迥異的作品走向，美術館又以各個期、類型去劃分了王信不同的創作面向；我們卻仍能隱約從這個展覽中窺見王信每系列作品背後的一貫性。正如此展覽導言所提及：「另一種目線」希望傳達王信個人的著眼取向和視角¹。

如果作品同時也反映著作者的心情與感觸，那麼如何從這些展出的照片裡，挖掘王信作品中一貫的內在精神，這是本文所關注的。雖然，要在這些經過挑選、彙整、重組，且拍攝條件皆不同的多元影像中，探究王信創作的真貌，是不可能的；但是因為不同時期的所有系列同步開展，在三個階段，14 組影像及文字的互文下²，或許可理出觀看王信「另一種目線」的另一條線索。

初衷：攝影作為自我的鏡照

第一階段，攻讀攝影時期的王信，創作力豐沛，更藉由攝影直接表達自己對身處環境的種種情感；例如《我的故鄉台中》是為了記錄自己的鄉愁，因為當時國際環境的動搖，王信害怕家鄉的變故。所以她雖然拍攝的是庶民的日常生活，卻也重溫了自己的童年。

《埔里點滴》有類似的攝影目的，因為此地是王信在出國前經常路過之處，且對這裡的農家生活非常嚮往；然而她當時拍照的心情卻是擔心埔里的蝴蝶會被抓光，有好山好水的埔里會被人遺忘。

這兩組作品的拍攝動機雖然都是為一個可能將會消失的景物作紀錄，但是因作者情感的投射，其所創作讓人聯想起 20 世紀初，歐洲攝影家，尤金·阿傑特 (Eugene Atget) 所拍的巴黎。

阿傑特以直接攝影的形式³，紀錄當時逐漸消逝的巴黎景象；藉由相機揭露真相的能力，引起社會的關心與行動，算是紀實攝影的典型。然而有趣的是，阿傑特那些充滿鄉愁氣氛的照片，更顯現出作者對被攝物的濃烈情感與不捨，使他的影像脫離了觀者對巴黎的現實經驗；這也導致某些阿傑特的作品不僅受到超現實主義的歡迎，更將其歸類為超現實之列⁴。王信雖然與超現實無有關聯，但是其作品所呈現的特殊氛圍，似乎同樣是以個人強烈的感情投射於被攝景物所致。

這種對被攝者的自我投射，從王信此階段的另外兩組作品，《自悼》與《逃亡者之眼》更明顯可見；前者是作者更私密性的「心境照片」，它記錄了王信年輕時極度厭世的心理狀態；因此，雖然照片是在日本三浦海岸拍攝完成的，但是此地點卻只是王信內心世界的隱喻；也就是說王信以這個海岸來象徵自己的心境，而非對此海岸的記錄。《逃亡者之眼》呈現的則是台灣白色恐怖的年代，其所拍攝的地點更是難以辨識了；對王信而言，要表達自己隨時受監控的心情，並不需要在真實經驗過的原地方才可拍到；因為逃亡的恐懼，早就根植在作者心理；任何可被聯想的場景、可被投射的地點都能觸動快門瞬間的捕捉；況且捕捉的並非外在的事件，而是過去的記憶。

相形之下，《訪霧社》成為王信早期較不同走向的作品；原因在於它具有「任務

王信，《蘭嶼·再見》，1974-1975，銀鹽相紙，40.5×40.5 cm

© 北美館

性」，是為他人（霧社的原住民）發聲，而非為了表達自我所拍攝。根據王信自己的說法，因為與原住民學生的認識與相處，讓她開始同情文化弱勢的族群；王信認為，人的優越感是莫名其妙的，我們總肯定自己的生活樣式是對的、好的，而認定別人的是壞的、錯的。我們在此可發現，王信除了為原住民的處境感到忿忿不平外；她真正思索的是：不同文化下，彼此間因為不了解而產生的問題。此為人性而非特定種族的問題；對這個問題的思考，在王信其他系列中也經常會發現。

使命： 攝影作為 弱勢的代言

回國後的王信，堅定地走向報導攝影之路，也在第二階段中產出了相當重要的作品，如《蘭嶼·再見》、《霧台、好茶、山地門、大社》、《澎湖風土記》等；雖然「肖像論」也是此階段的代表作，但因拍攝條件不同，容後再述。此階段的作品特色是在特定地點有計劃性地、長時間地深入觀察與記錄。雖然王信的投入精神與認真態度成就了如《蘭嶼·再見》這樣的鉅作，但是就攝影的行為與創作的意義而言，卻也引發不同觀點的辯證。攝影評論家，郭力昕就認為，王信的《蘭嶼·再見》，是對他者投以人道主義式的「關懷」凝視，作品中卻



沒有探討到明確的議題。因為從王信抒情與自我表述的文字來看，除了證明她對記錄對象的偏好與同情之外，並沒有企圖想要引導讀者清楚認識具體的相關問題。除此之外，郭力昕以為部分對原住民獵奇式的凝視鏡頭，及被攝對象面對鏡頭前的反應態度等；這些都會使得王信作為一位人道主義攝影者的角色受到討論⁵。

若單以《蘭嶼·再見》的部分影像與文字來看，王信人道主義立論下的作品，確實存在著對他者凝視的問題；但是如果試著從王信的攝影初衷與脈絡來分析，則或許可以看見王信這種在自身欲望下所產生的凝視，仍具備特有的人性關照。

根據心理學家，雅各·拉岡 (Jacques-Marie-Émile Lacan) 的論述，欲望來自於匱乏，而人的匱乏在主體的分裂中產生，那些自我所失去的東西，成為「我」所欲望的對象，所以欲望存在於自身之外，也就是自己以外的「他者」身上；簡單地說，在意識中，我們並不了解自身的匱乏是什麼，也不了解自己的真正欲望，於是不斷試圖在他者中，尋找自己的欲望。

如果將自己所關注的對象，視為自身因欲望投射而產生的「凝視」，那麼從拉岡的說法來看，某件攝影者所關注或凝視之物，理應是在他/她潛意識之下，所具有的某種切身意義；這個被凝視的對象即是欲望的隱喻。欲望在此，成為一種隱喻的方式顯現。⁶

我們雖然無從得知王信凝視的背後那個欲望為何，但是從王信早期單純的創作焦點來看，無論是擔心台中、埔里的消失，或是霧社居民的文化被抹去，都似乎感受到王信對於存在的危機感。對王信自己而言，這種危機感在《逃亡者之眼》中表現得最直接且強烈，王信於作品論述中描述自己的小學老師突然失蹤，初中時父親的員工莫名被捕亦差點牽連王信之父；高中時的老師與他弟弟更被扣上匪諜之名，死於獄中……。王信雖未直接受迫害，但恐懼之心，溢於創作理念的字裡行間；在當時的小孩又被告誡要「有耳沒嘴」，使得王信在壓抑的心情中度過極不安、惶恐的年少時代。這或許也反映在她《自悼》中的厭世心態；更可能造就了她後來關心弱勢，為他們發聲的作品。我們不確定王信是否因為對於自身「存在」的匱乏，而凝視那些關於消失的拍攝對象；但是從她所拍攝的原住民照片中，竭力保留那些原始的屋瓦、人物、景象看來，似乎能反映出她在自己創作中的渴望。

換句話說，王信也許是以原住民這群讓她深有所感的被攝者，來表達她自己的希望與理想；又或者這些影像成為原住民的代言之外，也填補了王信內在深處那塊被剝奪、消逝的部分。

即使從其他系列的影像中，我們也不難看出王信在不同階段，卻仍有類似的心



王信，《逃亡者之眼》，1972，
銀鹽相紙，29×35 cm

© 王信

緒。例如王信的肖像創作，她所希望記錄的不是「外貌」，而是呈現被攝者的「個性」，也就是拍攝對象的精神面；因為它代表的會是永恆的存在，而非視覺的暫留。甚至在系列作品「另一種存在」中，可以看見王信對這種永恆之存在感的觸動。

從心：在窗與鏡之間的游移

第三階段的創作是以彩色為主的，根據王信的說法，彩色影像是閒暇旅遊中，隨興拍下的；從《印度、尼泊爾、喀什米爾》、《景與物》、及《另一種存在》等影像中，雖然拍攝的時間長短不同，但是都看得出她有別於因使命而拍照的輕盈感；也正因為這種非固著於一處、解開束縛般地觀看；王信的彩色作品更明顯地揭露了她所理想的存在狀態；正如同她在拉薩拍照時，自己的體悟：「人只是一種存在的現象，土地只是人存在的地方，除了生長在當地的人，暫時『站』有之外，誰能真正佔有它？」⁷

紐約現代美術館的知名策展人約翰·沙考斯基 (John Szarkowski)⁸ 曾藉由策劃之

展覽，針對美國 60 年代的攝影發展，提出「鏡與窗」(Mirrors and Windows) 的論點：比喻攝影如鏡般反射出作者的內在心境，怎樣的心理狀態會拍出怎樣的景象；另外，攝影也如窗一般，顯現外在風光，觀眾藉由拍攝者的眼睛，看見世界的另一面。如果王信第一階段代表的是內在的追尋，如鏡像反射自我的世界，第二階段作品又如窗外的景象，讓觀眾透過作者觀看不同於自己的世界；那們第三階段便像是遊走於鏡與窗之間的表述；時而專注於一處探尋、時而瀏覽四方，以物寄情，在這一體的兩面之間，自在觀看。

結論

王信至今拍過許多地方，留下當地重要的史料；然而可以發現的是，不管遠在印度、拉薩，還是近在霧台、蘭嶼，王信想要表達（教導）的似乎未曾改變，就是能尊重、包容世上「不同的存在」。也許經過對存在與否之焦慮時期，所孕育出的心境；又或許是一直隱藏直到現在才顯現出的特質；王信在近期作品中所呈現出的世界變得更自在。

那麼，究竟是王信所歷經之處讓她的心境更遼闊；還是她豁達之眼界，讓世界看起來更寬廣了？當我們的目線還停留在這個問題時，發現王信已朝向更多可能存在的影像世界繼續探索下去了。

- 1 王信（2016），《另一種目線——王信攝影展》，台北：台北市立美術館，頁 2-10。
- 2 王瑾（2005），《互文性》，廣西：廣西師範大學，頁 1-3。
- 3 Eugene Atget(1985), *Eugene Atget*, London: Macdonald & Co., p.7
- 4 游本寬（1996），《超現實主義攝影——歷史的形構與影像運用》，台北：遠流，頁 22-26。
- 5 郭力昕（2008），〈人道主義攝影的感性化與政治化：閱讀 1980 年代關於蘭嶼的兩部紀實攝影經典〉，《文化研究》，6 期，頁 20-25。
- 6 王國芳、郭本禹合著（2003），《拉岡》，台北：生智，頁 173-197。
- 7 同註 1，頁 40。
- 8 John Szarkowski(1978), *Windows and Mirrors: omex, Photography since 1960*, New York: Museum of Modern Art, p.156