

# 第一章 緒論

柏拉圖《理想國》一書中的「洞穴神話」談論了關於洞穴與穴居人的故事（Grube, 1974），故事中的一群穴居於洞穴的人，他們行動不便，而且只面對著穴壁生活，他們對於外界的理解，就是只能憑藉光線將物體的身影投射進來。Susan Sontag（1990）所撰寫之《論攝影》(On Photography)一書中，第一個章節即為「在柏拉圖的洞穴」，談論到攝影在社會各層面的廣泛運用；換言之，亦是人們十分倚賴攝影，很多事情皆透過攝影來傳達。攝影此一結合物理與化學反應的機具，何以被比喻成「柏拉圖的洞穴」？攝影在今日的社會乃屬十分普遍的傳播工具，並且一再地推陳出新，切合社會脈動地生存著，若將它與柏拉圖的洞穴聯想在一起，那麼我們這些穴居的人類們，正是藉由它所捕捉的光影在「面對」著這個世界與每天發生的事件。

既然每天發生的大小事情，很難逃過相機的鏡頭，那麼九二一大地震，這個震盪台灣社會的災難發生後，攝影如何呈現它呢？或者說，人們會在攝影裡頭看到怎樣的九二一大地震？地震發生之後，各媒體紛紛進駐災區，包括每天將災區影像傳達到社會各角落的報紙，其中相片便是報紙的主要內容之一；除了身處災區的人們可以實地感受地震的威力，其他人們就宛如穴居人一般，靠著相機所捕捉的光影來得知九二一大地震的相關事件，於是相片裡那些令人震撼與沈痛的「浮光掠影」便成為很多人看待九二一大地震的方式。研究者本身亦未親自到災區實際感受當地的情況，地震的相關資訊也都是由身邊能接觸到的媒體得來；然而基於個人對攝影之偏好，便會特別留意報紙中地震的相關相片，也因此開啟這一個研究念頭：攝影之於九二一大地震究竟有何意義？

在此本論文之第一章先由攝影的歷史介紹起，討論攝影之所以能夠在社會大行其道的原因；另外也由此進入研究問題，提出攝影之於九二一大地震的問

題與本研究的意涵。

## 第一節 攝影的發展：為何是攝影？

相機之於現代社會，十足是個相當受歡迎的「成像機具」，然而比起歷史悠久的繪畫而言，攝影其實是相當「年輕」的，它發明於一八三九年<sup>1</sup>，距今不過一百六十餘年光景，卻已然成為人們生活不可或缺的一部份，無論是廣告、書籍、雜誌或是報紙，影像都佔有一席之地，甚至是影響人們感知的主要角色。人們藉由觀看影像並藉由心理運作的過程，可以「瞭解」、「知道」某件事，進而形成或是改變其對於影像中所反映的事物之看法。平凡如瞥見報紙裡夾著的廣告單，引起消費興趣；嚴肅則如越戰時期深入戰地的攝影家，拍攝出許多震撼人心的紀實相片，使美國人民形成強大的反戰輿論，帶給政府壓力（Rothstein，李文吉譯，1999；Harris，1999）。影像的力量往往能直達人們心底，造成莫大的效果。

不過攝影在誕生之初也引來不少爭議，例如當時一份名為「萊布尼茲報」的刊物即宣稱攝影是一種褻瀆神靈的發明，而它也休想將影像固定住，因為那只有虔誠的藝術家才可以為之（Benjamin，許綺玲譯，1998：14）；另外法國詩人波特萊爾(C. Baudelaire)於其著作《沙龍一八五九年》中，對於攝影有負面的批評。他認為攝影這項工業化的產物以及日後普及化的應用，勢必削弱了藝術的創作心靈；攝影的發明用以對抗藝術，也將會使品味降低，使藝術淪為商品交易（郭力昕，1997：3-21；王雅倫，2000：59-60）。

隨著時代的演進，對於攝影的看法不斷地更迭，攝影因為其產品(相片)的特質十分符合「現代性思考」而被廣泛地運用。自十八、十九世紀以來，人類社會逐漸地揮別傳統思維，邁向現代化，這同時也是工業革命、科技、經濟快速

---

<sup>1</sup> 攝影乃是由達蓋爾與尼葉普斯共同研究，於一八三九年而成，當時攝影初創，稱之為「銀版攝影術」，雖無法與今日便利的攝影設備同日而語，但仍是攝影歷史中重要的一個階段。關於此議題可參考許綺玲（1998）譯書「迎向靈光消逝的年代」以及王雅倫（2000）「影像在視覺藝術中的角色與實踐」。

進展的同時；於此過程中，啟蒙運動及其體系之下的經驗主義與實證主義蔚為思潮主流，它們倡導一套科學哲學的明確政治，使現代化成為一段「除魅」(disenchantment)與「去神秘化」(demythification)的過程，人們不斷被灌輸理性思考的邏輯，意義、價值觀、信念 等必須立於客觀性之上方能成立，寫實主義的形式才是描述的基礎，物質世界逐漸地被化約為可以觀察、可以測量的因果形式 ( Slater, 1995: 218-237; Jay, 1993: 21-82 )。社會正是在此思考邏輯中不斷地向前邁進，工業化、理性、實證等概念幾乎與現代社會劃上等號，攝影捕捉現實的能力也在這樣的社會脈絡下受到賞識。它的鏡頭延伸人類的視野，企圖完全地、客觀地再現鏡頭另一端的事實，符應現代社會的理性思考。攝影以視覺實證觀點形塑人們對於複製現實的信念，也因此被稱做擁有三項特質的寫實主義 ( Slater, 1995: 218-237 )：

1. 它是再現的寫實主義：攝影優秀的製圖術(draughtsmanship)可以完整地展露真實，成為科技性的寫實主義。
2. 它是本體論 / 存在論的寫實主義：攝影不只是詳實的模仿更是存在的印證：某個事物必然曾經存在於鏡頭之前。
3. 它是機械的寫實主義：攝影的誕生正是現代性的顛峰，因為它可以「製造世界」並擔保客觀。

由是，社會的現代性思維對於「寫實」的要求也逐漸地建構出一套以視覺為中心的經驗法則：「眼見為憑」(Seeing is believing)。視覺被賦予高於其他知覺的重要角色，視覺經驗變得深具決定性，成為人們的信念典範 ( Slater, 1995: 218-237; Synnott, 1993: 206-227; Jay, 1993: 21-82 )。攝影在此思潮成為主流的過程中誕生與茁壯，擁有舉足輕重的地位；攝影大師保羅 史川德(Paul Strand)就認為攝影不像其他反對攝影藝術的藝術(如繪畫雕塑)，「客觀性」是攝影的本質，客觀性是攝影的助力 ( 章光和，2000：38-39 )；另一方面也由於科技的進步，促成各種攝影工具延伸人類的視覺能力，改變人們的觀看角度：於醫院中，攝影是最佳的診斷與記錄病人病情的工具；於法庭與法律上，相片則是最有力的犯罪證據 ( Slater, 1995: 218-237 )；新聞事業體系下，影像亦是絕佳的表達工

具。它們紛紛進駐於社會體系的各個面向，加上文化及語言的操弄<sup>2</sup>，視覺勢力 / 攝影遂成為日常生活裡不可或缺的部分；正如同學者 McQuire (1998:1) 所說，在這種現代性的視野之下，攝影深深地影響當代社會對於時間、空間與記憶的感知經驗。

攝影既是為現代社會相當倚賴的機具，同時也具有舉足輕重的地位，它拍攝下的事物也會深深影響著人們。由於它的普遍、它的無所不在，也由於它為當今實證科學思潮所好，以及能作為「曾經存在」、「客觀」的證明，那麼之於本研究，攝影必定也能「證明」其之於九二一大地震的重要性。

## 第二節 研究意旨：影像與九二一

現代性的思維使得人們輕易而簡便地使用攝影，對於攝影的概念也就依附在記錄、消費與娛樂等等之社會部門當中，與自己的生活緊密相關。班雅明 (Walter Benjamin) 於「繪畫與攝影」一文中即曾提到 (Benjamin, 林志明譯, 1998: 174)：

每個新技術出現時，都會伴隨產生新的視覺思考方式 視覺演變的不同階段對於在造型上的發現，並不是增進知覺，而是要增進對知覺或多或少忠實的複製 這一類複製會經由許多管道來影響一個社會的生產和文化水平 而這個概念，又因為攝影而有了可觀的擴展。

攝影所帶來的視覺經驗不同於以往以文字與繪畫對意義的傳達，平面媒體如報紙來說，除了文字的新聞報導，運用大量的即屬相片，甚至日復一日地佔據報紙每天頭版偌大的版面。以災難攝影為例，身處於現代社會，很容易察

---

<sup>2</sup> 語言及文字的使用情況其實是文化積累的結果。例如：“I see = I understand”、“we agree = we see eye to eye”、“It’s good to see you”，not “It’s good to smell you”、“love at first sight”等；另外，於字彙上的使用亦可以看出端倪：“point of view”、“overview”、“insight”、“dark”、“invisible”等，皆是社會行之既久，且與視覺有關的用字。(Synnott, 1993: 206-227; M. Jay, 1993: 21-82)。

覺到每一天電視新聞與報紙都存在著對於災難的影像，攝影鏡頭總是力行不輟於災難場景的捕捉。媒體可說是社會的一個重要部門，在災難事件中極為重要，而攝影機一直是深入災區的先鋒角色，其拍攝的災難場景時常帶給人們十分強烈的印象，進而影響其情緒與關於該事件的態度。

臧國仁與鍾蔚文認為（臧國仁 & 鍾蔚文，1999：1-12），其實對於人類社會，無論是「天災」或「人禍」類型的重大災難，都很難加以預警，一旦發生則勢不可止，造成面廣而深入人心的創痛，往往得需要時間來撫平這個傷口。而發生於一九九九年九月二十一日凌晨一點四十七分的「九二一大地震」，規模高達芮氏 7.3 級，震央位於日月潭西方 12.5 公里，震源距離地表只有 1 公里，是破壞力十分驚人的淺層地震，更是台灣五十年來發生的大規模與造成慘重傷亡的大地震。根據內政部網站<sup>3</sup>之統計，該地震以及其餘震共造成全國房屋 51712 戶全倒，53768 戶半倒；另外，共有 2494 名的人民死亡與失蹤，上萬名的民眾受傷，在震後一個月內出動的救災人力總計達 465829 之多。另外，九二一大地震造成供電與供水的停頓與供輸油管的損毀，使國內包含新竹科學園區的各大工業區損失可能高達新台幣數百億的鉅額訂單和產值。由此可見，之於台灣，九二一大地震的確是一場造成經濟體系與社會秩序大亂的大災難，所引發的議題也在平面與電子媒體中持續一段時日，媒體所提供的各種相關資訊也就成為人們對於這個地震的重要消息來源，其中當然也包括相片。

由以上統計資料可見，九二一大地震的確是一場大災難，也造成台灣社會相當程度的損傷。當各種訊息不斷由災區傳遞出來時，相機也如同各種媒體的新聞報導一般，不斷地傳送岌災區的相片，呈現於人們眼裡。之於研究者個人之研究興趣，便想一探究竟：相片的呈現有何意涵？相片描繪岌怎樣的一個九二一大地震？若以「洞穴神話式」的問法，究竟在這場所謂的「世紀災難」中，我們這些「穴居」於台灣甚至遠達海外的人們看見一個怎樣的九二一大地震光影？

具體而言，九二一大地震是一場因為自然力量造成的災難，然而報紙的相片是否僅止於這股力量的呈現？九二一大地震畢竟使台灣社會嚴重脫序，攝影

---

<sup>3</sup> 內政部統計資訊網：<http://www.moi.gov.tw/W3/stat/> available: 2002/06/17。

如何表達這種失控以及後續的各種狀況？所以相機除了捕捉因為地震而坍塌的樓房或是支離破碎的山水與道路之外，它如何傳達人類社會面對這場災難下的各種情緒？例如災後民眾的生活態度，或是其他無數震撼人心與救援的故事？又在這自然與人文的交錯之間，攝影如何以它所見與能力，讓人們來感受九二一大地震的震撼？而攝影這樣展現的目的與意義又何在？

其次，九二一大地震發生之後，就順著時間被各媒體「述說」著，也不斷地以多種樣貌出現。當一件事隨著時間歷程而演變時，可以看出事件本身的重要性，以及在這時間轉換之中該事件的焦點所在。因此本研究加入時間因素，研究地震後一個月內相關的報紙相片，意欲明瞭當攝影記錄九二一大地震整個事件之時，在時間流程下它如何呈現關於地震各面向上的轉變？它如何以片段的影像連接來建構並詮釋整個事件？另外，在地震發生後的不同時間點上，它呈現的內容有何主題上之差異？若在呈現主題上產生變化，代表的是何種意義？這些意義又與社會有何關連？

研究者認為，攝影是一種相當簡便而清晰的表達工具，與普遍的語言文字一樣具有意義，直接稱它是一種語言的表現形式亦不為過。基於以上所提出之問題，本研究以地震後一個月的時間，來作報紙內相片的內容分析，並且進一步地延伸為敘事分析之討論；其次，本研究探討攝影之於社會各層面的運用，以之作為基礎檢視攝影與語言的關係之後，再藉由伯格(John Berger)的表象(appearances)與巴特(Roland Barthes)的神話學(Mythology)概念來探討九二一大地震攝影的意義實踐過程。由此兼顧「歸納」與「詮釋」的研究取徑，一來可以知曉攝影語言如何述說九二一大地震，另一方面亦可明瞭攝影在實踐過程中之於社會的功用與意義，本研究之核心目的即是在此。

# 第二章 文獻探討：攝影之於世界

承本文緒論中所言，攝影此一視覺影像被當代社會所器重，普遍用於社會中的很多面向。本章便藉由攝影與藝術、國家監視、大眾化產品、新聞產業等面向之關係，討論攝影在當代社會中所扮演的幾個重要角色；其次藉由語言與再現的觀點，將攝影視為一種語言的呈現形式，最後再以表象與敘事觀點說明攝影語言的實踐方式與所表達的敘事結構。本論文之分析部分則會以語言的再現實踐、表象與敘事為主，來陳述九二一大地震之攝影如何呈現相關的故事，以及作為語言的實踐方式與意涵。

## 第一節 攝影之群相

### 一、攝影作為一種藝術

在「攝影小史」一文裡（Benjamin，許綺玲譯，1998：10-56），班雅明提及繪畫與攝影的關係時指出，攝影與繪畫皆是一種複製技術，因此關係十分密切；繪畫更是一門歷史已經相當悠久的藝術，而攝影的歷史雖不及繪畫，但也常與藝術相提並論。在攝影發展的過程裡的確也有許多藝術家直接「跨行」來到攝影領域，視之為一種藝術創作。文中班雅明引學者查哈(Tristan Tzara)的話說（Benjamin，許綺玲譯，1998：48）：

正當一切名為藝術的都已癱瘓麻痺，攝影家卻亮起他那一千燭光的燈泡，使日常物品置於感光紙上所勾勒出的黑色輪廓緩緩吸收。他發現了一種具有力道的閃光，纖柔而冷峻，其重要性遠超過任何星辰所能帶給我們的視覺享受。

班雅明即是以這樣的話來說明攝影發展之初對藝術的影響，這個影響還是在於與攝影關係密切的繪畫之上，班雅明也於文中提到兩者之間掀起不少論戰，因為攝影即是攝影取代原先最能「複製真實」的繪畫。兩者就在爭戰之間，一路走來卻也各自成長不少。

Sontag (Sontag, 黃翰荻譯, 1997) 於《論攝影》一書中亦提到攝影與藝術之間的關係，她亦認為，攝影誕生後的主要功能即在於進一步地「解放」繪畫，因為攝影取代繪畫「精確描寫」的任務，讓繪畫更有創作的空間，在「抽象」的概念下恣意揮灑。攝影本身則是更加緊腳步地去趕上繪畫，並未只侷限於描寫現實上；攝影在藝術的範疇裡已經將自己本身帶離準確報告現實的任務上，以攝影為主體衍伸出的藝術活動與藝術品味標準，也大大地改變傳統認為攝影只能複製真實的思維方式。

攝影雖是必須建立於「某事某物曾經存在於鏡頭之前」<sup>4</sup>，但是基於描寫現實的原則，攝影的對象必須是無所不包的，這也與「超現實主義」(surrealism)的藝術思潮不謀而合。Sontag (Sontag, 黃翰荻譯, 1997) 稱攝影乃是徹底執行超現實主義的訓誡，拍攝的對象物是一切平等的作法，就算是垃圾、難看的事物、古怪的物品或是俗文化的喜好等，皆可以是藝術作品的主題，這正好是超現實主義所崇尚的品味。

游本寬 (1995: 3) 認為，提到超現實就讓人會聯想到像是漫天飛翔的長翅人類、奇異形體的怪物等，被置入同一個非理性的時空當中，而以一种怪異、神秘的非真實情境展現著。例如拼貼的手法將原本可能是完全不相干甚至是對

---

<sup>4</sup> 此一概念源自巴特 (Barthes, 許綺玲譯, 1997)，他認為在鏡頭那一端的確有某物曾經、確實地存在，才能夠形成一張相片，但也僅止於那一刻，一旦跨入了相片的框，真實便已絕對逝去，被定住的也非物體的全貌，僅僅是它的部分而已。



立的題材並列或交融在一起，以期得到一種全新的時空關係；觀者置身於此一作品之下，也會啟動非真實世界的幻象。游本寬所談論的是一種藝術思想下的產物，也就是說這是實際創作超現實主義攝影的手法。「相片拼貼」(photocollage)或是「蒙太奇」(photomontage)，就是透過在暗房裡結合影像與底片或相紙上，造成一種不尋常的視覺感受。這些作品都已經脫離描繪世界的範疇，而是高度轉化與再創造的成果，成為一種嶄新的藝術品味。王雅倫（2000：92）認為，這些攝影藝術家們所拍的不僅是他們所看到的，亦是他們所想像的，也蘊含著一股從虛構而真實的意境。除卻超現實主義，在普普藝術、新寫實主義、新具象等等藝術創作思潮，攝影也始終未缺席過。

若以 Vilem Flusser 的角度來看（Flusser 著，李文吉譯，1994:45），相機是用來製造符號的機具，相機製造出一種「象徵意義的平面」，再加上製造照片的程式，使每一張照片都能實現包含在那個程式中的潛能(virtualities)；每拍得一張賦型豐富的照片，相機的程式即失去其一項潛能，照片的宇宙在每一次潛能的實現時變得更加豐富。攝影家的任務即是在於耗盡照片的程式以實現相機程式的所有潛能。任何事物的潛能幾乎是無窮盡的，在攝影上亦不例外。攝影家必須掙脫身上文化價值觀的枷鎖，跳脫出來而不受制約，創造出無限可能豐富賦型的照片，而這正是攝影藝術創作的目的。

無論是與藝術思潮相關或是實際的創作方式，攝影這樣一種表達工具很難不引人側目。然而不管攝影用來作為記錄工具或是描寫世間百態，當攝影作品被高雅地掛在美術館裡的牆上，與人們隔著咫尺的距離，就已經進入藝術的論述空間當中。Rosalind Krauss（1982: 193-209）引用 Gallassi 的話來確認攝影與藝術的關係，Gallassi 認為攝影並非是拋棄科學才步入藝術殿堂裡，而是它與西方繪畫傳統有著濃厚的血緣關係，一開始它就是藝術的內部成員。這樣的觀點也就更為確認攝影與藝術的密不可分，亦可以說在藝術論述空間當中，攝影有其一席之地；攝影作品無論是拍攝真實景物或是暗房中的拼貼創作，當它們被置於藝廊的牆上被評論之時，就是處在藝術時空當中了。

Gisele Freund 在其著作《攝影與社會》中亦指出（王雅倫，2000：42），攝影成為一種藝術形式，它不僅是有潛力，更能形成我們對事情的看法，進而影響我們的行動，並解釋一些社會現象。這個說法不僅是說明攝影的藝術意涵，

它更指出攝影與個人或社會有錯綜複雜而不可分的關係，也實際影響人類的生活抑或社會之運作。

## 二、攝影作為規訓社會下的監視機器

遑論攝影是一門藝術與否，攝影既然能夠呈現社會生活的各種面向，也就意味著它可以處在不同的論述時空當中，有時甚至與國家或是權力機制緊密相連，監控整個社會的運作。傅柯於《規訓與懲罰》一書中引一位十八世紀的法國醫生兼哲學家 La Mettrie 的話：肉體是柔順的，可以被駕馭、使用，更可以改造與改善。傅柯認為這不僅僅是對有機體的比喻，同時也是權力的微小模式（Foucault, 1977）。因此自古而來，人類的肉體都受到嚴格的權力支配，使人被強加在一套限制與義務當中；權力與支配的極致發展，不僅僅展現於現代監獄，學校、工廠、醫院、軍隊等機構中，更存在於人們每日的日常生活裡，藉由自我規訓自我監督的方向具體實踐，形成一個「規訓式社會」(disciplinary society)（黃道琳，1986）。傅柯認為，規訓將人體拆解後再個別施予微妙的控制與儀式化的操弄，讓權力得以進駐人體。規訓的目標表面上看來理由十分正當且具有意義，但實際上它是形成一套讓人順從的機制；它也擁有一套嚴謹的模式。這樣的過程不僅是經驗知識的積累，亦是使權力行使統治的過程（Foucault, 1977）。

而攝影作為規訓社會下的監視機器，正如傅柯所談論的監獄。傅柯指出為了使分散的規訓過程產生力量，規訓建築的設計巧妙地安排一套「監視機制」，以一目了然地注視建築內所有的人，觀察被規訓者的行為，但是自己則保持隱匿狀態；它的設計可以適當地運作權力，影響這些受規訓的人。傅柯借用英國功利主義學者邊沁的構想來解釋這種監視化的建築：圓形監獄(panopticon)，作為科學性規訓式社會的象徵。這種刻意的、持續的監控，使規訓更有效率，也使權力自然的運作。處在當中的人等於是被一套權力與架構制約；不間歇的規訓過程，肉體行動所承載的也是這一套權力。它實際地運作，但也使人難以確認它的存在（Foucault, 1977）。當人們無法感受到規訓的力量時，亦表示權力

不是以制度、結構的形式存在，也不是某些人擁有什麼權力，而是具體而微地在我們生活周遭流竄著。

傅柯本來只強調「微觀物理學」的權力運作，並不關注國家權力這種宏觀的、由上而下的支配，然而就現實生活而言，很多監視系統是依附在國家機器之下運作，他後來也注意到這個面向的權力運作，認為在當代的社會情境中，國家的確是使權力行使的形式之一，同時也會有許多形式的權力關係會與國家的力量相關，因為這些權力越來越掌控在國家機器之下，不斷地精緻化、集中化、理性化，最後，國家既是整體化形式的權力，亦是權利的個體化（姚人多，2000）。於是權力既可宏觀亦可微觀地運作。

攝影在維繫警務與法律系統的規訓社會秩序方面，其效率與證據是被極度強調的，隨著時間，它們的輔助工具變多也更為精進。隨著啟蒙時代的來臨，經驗主義與實證主義的思想勃興，人們對於世界的認知也有了轉變。這一股堪稱與現代性相關的思潮亦是將世界去神秘化(demythification)的過程，知識的累積必須憑藉實證的經驗，奠定於科學與寫實主義當中，知識變成是眼見為憑的個人經驗。攝影因此就被認為是警察系統的得力助手，當攝影的設備與程序上有所革新，警察系統的力量也隨之擴張，變得更有效率（Tagg, 1987: 244-273）。

Tagg 亦指出（Tagg, 1987: 244-273）攝影在維繫警察系統的過程中，除了可以當作呈堂證物之外，它所提供的目擊能力往往也成為警察破案的關鍵；此外，攝影對罪犯所拍下的一切證據與紀錄，連同指紋、供詞等犯罪事實被歸檔，放進一個個的資料夾中，形成一種新的規訓手法，同時亦是一套全新的知識體系，產生權力，讓其付諸實踐。規訓的方式等於是將人體拆解開來，個別施予微妙的控制，再以儀式化的操練，細微的權力得以進駐活動的人體。規訓的目標表面上強調要增強人體的技能，實際上卻是建立起一套模式—持續的、強迫的重複動作，使人在任何行動中，除了有用之外，也要更為順從（Foucault, 1977）。此即傅柯「權力可以產生知識」的概念；權力和知識可以互相指涉，權力的運作可以產生新的知識，累積資訊實體。攝影將主體客體化的，相片則是客體化的成果，並且促成支配的擴張。因此於獄政上個人文件的建檔其實就是權力運作的結果，使用的方式也是規訓與監視的手法，紀錄的表象之下其實更是支配力量的無所不在，也是人們逐漸失去詮釋的主體地位，轉而成為被詮釋的客體，

或是只擁有被給予的主體詮釋地位 ( Tagg, 1987: 244-273 )。

不僅僅是警察系統，攝影這種廉價又快速的紀錄工具很快地被各領域接納，十九世紀之後，醫院、工廠、療養院、家庭、新聞事業等，攝影都有其該扮演的角色，它的優越之處一再地被強調：相片的真實性或是相片裡框住的那個真實時空情境的再現。一連串物理與化學的作用，科學的機器產生「自然的影像」，並且擔保其真實性。作為交通違規的舉發證據，或是構成有罪的理由，攝影根本不需要強調光與影、效果、構圖等問題，它只要將構成違規的事實精確地呈現：何處、何時、車牌號碼、行車車速，如此足矣。漸漸地，這個社會成了一座去了圍牆、沒有界線，也不需要囚室與窗戶的「超級圓形監獄」(superpanopticon)<sup>5</sup>每個人自然地參與運作，再製這一套無形而精緻的微觀權力與監控。

### 三、 攝影作為一種行銷工業

攝影絕非僅止於是社會的監控工具，若照傅柯的說法，攝影是以一種微觀權力實踐的方式，緊緊貼近我們的生活。如同「筆」一般，現代社會的每個家庭幾乎都擁有一台相機，相機似乎已經成為消費社會裡平凡卻又重要的角色，它是小孩子長大成人的見證，它是週末的消遣、旅遊的良伴；拍照成了一種無意識的行為：「狩獵者」(snapshooter)。它擁有多種用途，可以多樣化展現；它還可以再現人們擁有的事物，產生愉悅的快感。過去一個世紀以來，資本主義的發展深深牽引著攝影的動向；由於物質性經濟勢力的帶領，攝影擁有一套特別的消費結構，可以營利亦可以持續的成長。

學者 Don Slater 認為 ( Slater, 1985: 289-306 )，攝影行銷建立於二個方向：底片工業與相機工業，相機與底片的行銷有著一致的默契：攝影的普羅化。相機的行銷並非是把攝影塑造為一種專業的形象，絕不會浪費金錢及時間；至於

---

<sup>5</sup> 超級圓形監獄此一詞來自於學者 Mark Poster 在其著作《The Mode of Information》中所提及 ( 1990: 69-98 )，他認為在資訊越來越發達之時，個人資料皆會被納入國家機器來加以控管，無論社會哪一個部門，都難以脫離其控制，因而形成一座沒有圍牆的超級圓形監

底片工業正如柯達公司的廣告詞：「您只需要按下快門，其餘的就交給我們吧！」攝影被理解為既簡單又可靠的工具，「玩攝影」可以不假思索，適用於日常生活中。底片工業的行銷只要盡力告知大眾這個訊息，目的就算達成了，如此它與相機工業即可互蒙其利。

然而整體的攝影工業之中，也存在著許多業餘的玩家，大眾化的相機與底片並不足以取悅他們，也因此區隔出大眾化與專業化兩個市場。後來相機與電子工學結合，新一代的相機紛紛投入市場，它們的功能多樣，操作簡便，一來符合大眾化的理想，容易操作，並保證有「好結果」；其次強調這些新科技的專業效果與散發的優越品味，這些琳瑯滿目的相機與專業配件進一步地擴展攝影的市場，使業餘愛好者趨之若鶩，如同「科技拜物教」(fetishism of technology)；最後甚至形成消費者階梯(consumer ladder)，消費者以大眾的身份進入，接受「教育」後，搖身一變，成了半專業者 (Slater, 1985: 289-306)。

以個人化的使用而言，學者郭力昕認為 (郭力昕, 1998: 69-99)，家庭生活紀念照與旅遊照是維繫攝影工業於消費市場興旺不墜的二十大支柱，相機已經很普遍地存在於人們日常生活或是出遊娛樂的時候。在這個「用相機和照片寫日記」的年代，很難找到不曾擁有過一台傻瓜相機的家庭。除了電視、報紙或收音機，相機亦是現代家庭必備的生活工具。

當隨著社會進展，家庭的結構、道德、價值觀，不斷地遭到質疑而瓦解重建，但是家庭攝影的拍攝手法與傳達的意義卻一成不變；不僅是那些相同的姿勢、微笑以及端莊的表情，最主要的是那股未曾改變過的內涵。法國社會學者 Pierre Bourdieu (1990: 73-98) 認為，家庭照存在的意義是維繫某種「家庭功能」，影像將家庭生活中的重要時刻，結婚、生日、畢業、家族重要聚會等，予以莊嚴化、永恆化，增強家庭成員之間的凝聚力；基於對幸福美滿的期望，家庭攝影提供一個想像的空間。它本身被一套社會機制所制約，必須遵循符合風俗倫常的規範，不能貿然侵犯相片裡的和諧氣氛；它投人之所好，捨不愉快而就歡樂，擬仿出一個兒童樂園般的歡樂世界。

當人們離開家庭出外旅遊時，行李中也很難不會有一台相機，或許可以說，

相機本來就是旅行的必要配備，因為它是輔助記憶的最佳工具。只是在這一個影像得以大量複製的消費時代，30分鐘即可取件的快速沖印店到處林立；如同快速沖印一般，時下旅行團緊湊的行程，幾天內就得逛完數個城市，這般的旅遊品質輔以不斷地用相機進行遊覽，每一處的景緻只能驚鴻一瞥，浮光掠影。正當觀光客們各自拿著相機卻把陌生人都置入相片的時刻，等於為彼此作見證，完成現代生活中的重要儀式：拍照與旅遊（郭力昕，1998：69-99）。

#### 四、攝影作為新聞產業的主力

攝影除了會在人們舉手投足的家居生活或是旅行成為絕佳伴侶之外，還是提供每天重要訊息的來源，舉凡書報雜誌，相片往往都是文字之外的主力。就新聞攝影而言，它其實也是一種創作、詮釋或表達該攝影記者對事件的看法，因為從舉起相機，瞄準和對焦的同時，就是包含一連串的價值判斷。影像的確可以建構意義，而這也是紀實攝影與新聞攝影的主要目的——傳達作者的理念。

Arthur Rothstein 指出（Rothstein，李文吉譯，1999），紀實攝影發跡的年代同於報告文學，皆是十九世紀末，當時是資本主義高度發展，加深階級、社會內部的衝突，形成對立與矛盾的時刻。新聞記者、文學家、紀實攝影者紛紛投入人們的真實生活中，揭露表面平和實為混亂的現象。所以這兩種作品都是帶有目的性的，它們皆擁有新聞性、結構性及批判性，作者藉由手上的筆或是相機，結合創作的理念，告知大眾，意欲形成正義的輿論，改變這個世界。紀實攝影不只是傳達訊息，作者必須實際地進入該情境，勾勒出一幅心靈藍圖，藉著相機使它成為可見的影像，然後指導觀看者從這些照片所告知的真相，認清社會的真實。攝影既是創作更帶著強烈的社會意涵，揭露該被糾正的事，教化大眾。戰地攝影即是個不錯的例子，很多攝影者冒著生命危險深入戰區，以影像傳達戰爭的苦難，一幅幅怵目驚心的畫面映入眼簾，深深地嵌入人們的心裡<sup>6</sup>。紀實攝影擁有批判性之外也帶著紀錄性，記錄人們的生活、工作或休閒，記

---

<sup>6</sup> 例如越戰時期許多戰地攝影家深入戰區所拍攝的攝影作品。由於它的震撼力極大，影響美國人民與政府極深，無論是於攝影或是心理學等各方面皆一再地有關於越戰攝影的討

錄社會的結構與人類生活環境的轉變。收集並保存攝影可以讓未來的人們瞭解過去，選擇正確的行為，所以攝影亦可以客觀地觀察這個世界。

新聞攝影也是一種創作、詮釋或表達該攝影記者對事件的看法，因為從舉起相機，瞄準和對焦的同時，就是包含一連串的價值判斷。人們很少懷疑新聞攝影的客觀性，因為它們皆來自現場（郭力昕，1999：113-134）。這也是新聞攝影能夠大行其道的重要因素。

來自於現場的這些紀實攝影與新聞攝影不只是傳達訊息，而是作者實際地進入該情境，藉著相機使它成為可見的影像，然後指導觀看者從這些照片所告知的真相認清社會的真實；同時它也帶著紀錄性，記錄人們的生活、工作或休閒，記錄社會的結構與人類生活環境的轉變。攝影既是創作更帶著強烈的社會意涵，揭露該被糾正的事，教化大眾。收集並保存攝影可以讓未來的人們瞭解過去，選擇正確的行為，所以攝影亦可以客觀地觀察這個世界。

藉由以上的討論，我們可以得知，攝影被廣泛地運用於社會每個層面，擁有其豐富的社會意涵。攝影可以是很個人化的使用，可以是藝術範疇的一種類別；它是社會監控的一項利器，更可以是新聞媒體傳達資訊的好幫手，攝影就幾乎這樣無所不在地存在於人們的生活周遭與文化情境，切身影響人們的生活。然而究竟攝影之所以能在社會各層面為人所運用，乃在於它是一種溝通工具，或者說，它是一種語言，傳遞說者的畫來與聽者溝通。無論是藝術、監視工具、家庭攝影與新聞媒體等，攝影都是在於告知訊息並傳遞意義。藉由以下的探討，讓我們可以釐清攝影作為語言上的作用，而這同時亦是本研究的思考脈絡。

## 第二節 攝影：作為一種文化的再現實踐

### 一、 文化與語言

---

論。

文化可以說是最難以詮釋的概念，因為它涉及的層面廣泛，幾乎包含了社會的一切，文化的實踐即是社會秩序的運作，社會成員處於同一套文化之下，就必須接受這一套文化，彼此溝通並維繫社會的存續。文化所提供的，是一套意見交流與溝通的秩序，實際地組織並規範社會，具體而微地影響人們的行為。

文化研究學者霍爾認為（Hall, 1997: 1-6），在文化概念裡最為重要的部分是社會成員對於意義的生產與傳遞，意義要能為人們共用，文化才存在，絕非憑空想像而來。語言則在文化裡扮演極為重要的角色，它的作用正是讓人們瞭解事情，彼此溝通，讓意義在過程裡被生產交換以延續文化。廣泛來看，語言不僅只是以書寫與口語形式表現，舉凡圖像、符號、象徵、攝影、音樂或是任何聲音等，都可以讓人們用來支援自己的概念與感覺，成為表情達意的工具。不管我們身處於任何場合，不管是哪天的日常生活經驗裡，一旦使用這些「文化符碼」（cultural codes），都表示我們在同一套文化系統之下，共用著意義，也是彼此的生活經驗。

霍爾亦指出（Hall, 1997: 18; 1980: 132），語言文字被發明用來當作溝通的媒介，當這些「不同形式」的語言被表現出來，都是一種象徵，以一種符碼的方式被人們使用，同時也是規範人們表意行動。語言是傳遞文化的重要媒介，但是它們要產生意義就是得讓人們能先對這些語言的使用有共識。當這一套語言符碼廣泛地運用於某個群體或文化中，甚至先於個人的存在，使得這溝通載具看起來是「與生俱來」的，最終成為人們日常的作息、習慣，共識也就產生，處在此生活情境的人們必定也由社會所賦予的價值觀、知識來溝通與理解事情。

因此語言的使用是一種表意的實踐，它維繫文化的長存，亦可以說，使用語言的同時就是「再現」該文化的知識系統；這樣的再現絕非僅僅是反射世界的現況，更進一步地，再現更是一種形塑作用，一方面為人們所用來傳遞文化；一方面卻是為人們建構出面對時下社會應有的態度及行為。不管是符號學所關注再現是如何發生並產生意義，或是論述探討再現結果的影響力，毫無疑問地都將深深地影響人們於當下社會的生活。



## 二、 再現

若以霍爾的話來說（1997: 16-24），簡單而言，再現就是同一文化脈絡之下的人們使用文化符碼，藉由溝通來生產或是傳遞意義的過程與結果，這些文化符碼當然也包含語言、影像、符號等各種語言類型的使用，以確定再現的運作。再現透過語言來「描述」一件事來勾起人們的想像，喚起人們對其的感受與昔日回憶，或者是以語言作為象徵、圖騰來代表某種意義的存在。為何人們要跪拜佛像？為何教眾能崇拜十字架？就是因為他們都瞭解這個事物再現與負載的意涵。文化符碼 語言是工具，為再現的重要元素，意義的產生則是再現所要的結果。

放眼望去，無論是屋內任何人為的器具，或是屋外所有自然界的景物，我們總能看一眼即喚出它的名字。這就是再現的運作，因為它早透過語言將這些事物的概念深植於人們的腦海，讓人們可以瞭解「這是一隻狗」、「這是夕陽」、「這是一隻玻璃杯」等相當平常的概念。再現就是可以帶出區辯及溝通的力量，不管是這些具有形體、可見的事物，或是抽象、不可見、無法碰觸的觀念，如戰爭、死亡以及感情等，人們無法測量，無法以身體碰觸，但是卻都知道它們的存在，因為再現可引領著人們體會這些不具形體的事物，意義也就繫於人們的概念系統與這些物體之間（Hall, 1997: 15-74）。再現作為一套龐大的系統，它並非繫於個體的概念內，而是在各種不同方式的組織、分配下，在事物之間建立更為複雜縝密的鍊結；不管是具體的人事物或是虛構抽象的概念，人們都可在再現系統下找到答案。語言的再現就宛如一面鏡子，反映出在這社會文化脈絡底下的價值觀。

## 三、 攝影：作為一種再現語言

攝影亦是語言表達的類型之一，但是它畢竟不同於昔日的書寫文字或是繪畫。作為一套再現系統，攝影以它獨特的技術，使用底片與感光的相紙傳達不同人、事、物與景觀的意義，在博物館或藝廊中展覽的攝影作品如同語言一般地提供人們思考的空間，它展示某對象的作法便足以衍生出意義；世界所有事物皆可轉化為「可攝式」的呈現，入鏡的任何景觀就是真實意義的實踐。 Peter

Hamilton (1997: 75-150) 論及法國戰後攝影時，提到源自孔恩(Kuhn)探討科學發展本質上的觀念：典範(paradigm)。那即是一套完整的系統，可稱之為對某個議題的「世界觀」，於科學、於藝術、於文化等等，典範都是一套宏觀的知識系統。攝影作為一文化語言的再現，它亦構成一再現社會價值的典範。比如於法國，攝影的人文主義典範給予我們一種方式來瞭解攝影家們於再現上享有的共同觀點，並確保人文主義典範居再現的主導地位，將他們的「世界觀」以一中心議題表現出來，成為再現法國的主流攝影觀點，也同時讓我們瞭解攝影如何在歷史與文化情境下完成視覺實踐。

攝影能夠在典範之下解釋事情也必須依賴現代性思潮中將攝影作為主觀詮釋與客觀再現的二個概念<sup>7</sup>。攝影乃是透過拍攝者將觀景窗另一端的事物拍攝，因此它可以紀錄與表達，是一種有創造性的工具，也由於其紀實的特色，使攝影的使用顯得更有意義。藉由相機形成的影像所再現的人事物，既可是拍攝者的主觀詮釋，亦可以是客觀的紀錄。

然而像攝影這種語言必須普及，廣為人們接受且運用才能夠讓再現運作，換言之，它必須普及才能夠「複製再現」。伯格曾於其著作“Ways of Seeing”提及「藝術品本身有一套迷思(mystification)在運作」，使人們觀看藝術品時會受原來的認知影響，受這一套迷思的教育所圍限，形成藝術觀賞之道的「視覺中心性」(ocular centrism)。例如古老教堂牆上的圖像與繪畫一直被視作不可或缺、獨一存在的，關於它們的記憶皆與建築物的悠久歷史緊緊相繫。如今相機發明之後改變這樣的情況。那些原來只能存在於特定處所的圖畫，由絕對的情境中被抽離出來，不需要再被以特定背景詮釋 (Berger, 1972: 7-34)。這樣的觀點其實源自於班雅明於「機械複製時代的藝術作品」一文中，論及複製技術對藝術作品的影響，或者可說是整個社會對藝術品觀點的轉變 (Benjamin, 1936: 72-79; Benjamin, 許綺玲譯, 1998: 57-119)。班雅明認為，機械複製帶來最大的變革

---

<sup>7</sup> 此二概念亦來自 Hamilton 同一篇著作。其實於伯格著作《About Looking》書中一篇討論攝影的文章，也曾提及類似的概念。或者可以說，關於攝影的此一想法其實就是服膺現代社會實證哲學而來的「common sense」。一方面拍攝者透過在現場的觀感來拍攝照片，同時拍攝作品亦是針對當時時空的再複製，也是客觀地呈現當時情景。

是將藝術品的靈光(aura)<sup>8</sup>散盡。靈光是藝術作品獨特存在於特定時空的感覺，它本來只存在於某個特定的場合，人若欲見其「廬山真面目」，就得「身在此山中」。機械複製(攝影)終止藝術品的時空感受，使它不再寄生於傳統與儀式下而獲得解放。現代社會中的很多作品甚至是因為可複製性才被創造，攝影即是一例。在複製之下，影像不再是獨一的、永恆的，在雜誌以及新聞影片當中，它們盡是短暫並且可以複製的，真品也不再是眾人的焦點；複製品盡其所能地拓展勢力，往往遠至原作絕不可能到達之處。藝術不再高不可攀，而是在複製品的引領之下，走進世俗，也意味著人類機械複製的帶領之下，逐步地擴展視覺領域。

班雅明也視攝影為絕佳的「革命工具」( Benjamin, 1936: 72-79 ; Benjamin , 許綺玲譯 , 1998 : 57-119 ) , 因為它誕生的意義以及它的能力皆具有顛覆傳統世界的力量 , 改變人們的視覺經驗 , 也改變藝術品之於社會的意涵。對於班雅明來說 , 攝影術作為一種影像複製技術而言 , 具有劃時代的意義 , 人們可以不再只以手來參與藝術性任務 , 而是保留給盯住鏡頭的眼睛來完成。攝影是一種機械複製的能力 , 它可以將某一個物件大量複製 , 無遠弗屆的傳送 , 使複製品在任何時空下成為視聽對象 , 將藝術複製品傳送到可能永遠到達不了的地方 , 對傳統世界產生震撼力。因為複製 , 使藝術品多量化 , 每一物件「僅此一回」的情況可以大量生產 , 藝術品背後的「靈光」散盡 , 人們在空間裡將事物更拉近自己 , 並且迎接複製品來感受這事物的「獨一無二」。

機械複製完整無缺地複製藝術作品的內容 , 抑制原作的「此時此地」 , 原作的「時間」跟「歷史」都被動搖 , 也等於失去其權威性。機械複製瓦解藝術品與原來社會的網絡 , 有很多藝術品原先只依附於儀式的功能 , 一旦靈光消褪 , 它的儀式價值也失去。如同由一張底片可以沖洗出無數的相片 , 複製使藝術品不再高不可攀 , 而是靠近世俗 , 為人們所接納 , 成為溝通與表達的工具 , 在任一時空當下實踐再現才更有意義。

所以攝影再現本質所呈現的 , 是某事某物的「曾經存在」 , 是某事某物的

---

<sup>8</sup> 依照班雅明的說法 , 靈光是「遙遠之物的獨一顯現 , 雖遠 , 仍如近在眼前 ; 靜歇在夏日正午 , 沿著那地平線那方山的弧線 , 或順著投影在觀者身上的一節樹枝——這就是在呼吸

複製，藉由相片得以資訊化的呈現。這種特質亦完全符合現代社會「眼見為憑」的知識觀，伯格即說攝影的發展正好是實證哲學茁壯的時期，二者可謂是相伴而生，攝影就是在這種講求精確證據的知識系統下成為再現之代言人。攝影既是一種讓人們溝通的再現語言，對於說者，攝影十足是相當有用的機具，它可以加入拍者自身的情感以及想傳達的訊息；攝影不只是再現的機具，不只是擁有單純記錄人事物外表的功用，而是一種可以「表情達意」的影像，確實傳遞目擊者所見，亦可引發觀者的情緒；它所再現的，是攝影者在這套文化脈絡之下，對該事物的詮釋。在觀景窗那頭所見之物，被毫無保留地拍攝下來；被保存的不只是表面的影像，更包含「說者」的情感與創作意圖，以及在那套文化情境之下價值觀與意義的傳遞。

攝影再現鏡頭前的景物，在加入「說者」的態度之後，亦成為說者的表達工具，具備主觀詮釋的特質，接著以語言的形式表達出來，相片也必須讓觀者詮釋才會有意義。「攝影語法」能夠被解讀，產生意義，都得經歷這個過程；「製碼者」與「解碼者」必須都能很自然地接受「攝影機在說話」的事實，傳遞意義。

綜觀以上討論，文化與語言是人類社會與文明相當重要的一部份，人們必須藉由語言讓人與人之間有效地溝通；語言的不斷使用也就是在形成意義並傳承文化，攝影就在這文化脈絡中不斷地重複「再現現實」的動作，宛如使用語言一般的頻繁，廣及現代社會的各個部門，讓人們認為用相機說故事與記錄已然是最平常的事。攝影不僅消除藝術品的靈光，它的複製能力更可以讓多數人接受攝影這套機具，一轉原先只是有錢有閒人的玩意兒，攝影反而成為大眾化的溝通語言，在現代社會實證哲學的知識體系之下，以其可以客觀再現的特質與並保留拍攝者主觀詮釋的空間，讓人們願意相信相片所說的話，並且提取自己身處在這個社會脈絡下的生活經驗，接續相片 - 這個被擷取的表象 (appearances) - 所要傳達的意涵。

---

那遠山、那樹枝的靈光。」

## 第三節 攝影的運作：截取表象 - 伯格眼中的攝影

對於巴特，如同他在神話學裡所言<sup>9</sup>，文本的意義是可以轉變而更加多元的，攝影文本自然不是例外；對於伯格，攝影擁有一種斬斷時間並凝結時空的力量，當攝影在述說一事件時，傳達該事件在某個時間點上的一小部分(亦是事件的表象)時，就已帶來無窮的意義。也因為攝影對於時間的操縱性，使得時間變成是談論攝影上不可分離的部分。

### 一、時間

之於社會，時間是相當重要的一個概念，既是人們的生活工具更是維繫社會正常運作的重要規則。夏春祥（1999，29-72）於「論時間」一文中即言知識之於人類與社會非常重要，然而知識的積累必定是透過時間的成全。文中有提及幾個時間的概念，分別是自然時間、鐘錶時間、人文時間以及社會時間。自然時間是人類意識無法控制的，其他三個則都是在人類意識之下。

夏春祥指出，社會時間的定義乃是指因為文化因素而產生的時間觀，不同文化之下的社會與人群看待事情所使用的時間觀點也就有其差異之處，也就是說社會時間指涉集體意識之下的時間觀。社會時間的觀念著重文化因素影響人類的時間感知，文化因素讓人注意時間的作用同時也決定時間的內涵，使得文化也會在時間中改變。當然社會時間就有其主觀性，不同社會時間也是主觀再現的不同方式。社會學者 Lauer 說（1981），時間一方面是可以讓鐘錶測得，另一則是由社會活動中測定，強調社會文化的影響力。這種以社會集體內涵為主的社會時間展現，讓個人得以在社會化之下，身體力行地體現這樣的時間觀感。

時間在這樣的意義網絡之下，讓人可以循著社會中種種客觀條件來建立自

---

<sup>9</sup> 關於巴特的神話學與意義指涉的過程，在本文方法論上會進一步地探討。

己對於時間的感覺與處置態度；人們憑藉意識來瞭解並詮釋生活周遭的事件，當問題獲得解決之後即是一個意義的脈絡，成為人們的資料庫，供人參考。所以人們其記憶與意識的交相作用之下，知道該如何詮釋一件事，在各個點上建立關係，完成意義的傳遞。

## 二、 表象

誠如夏春祥所言，時間對於人類社會與文化是很關鍵的因素，對於一件事的看法在時間點上的不同必定也會有差異出現，這就是社會時間的具體實踐。那麼攝影—這個能夠截斷時間的機具—對於時間有怎樣的影響？於社會時間它又會提供怎樣的思考方式？學者伯格所提的概念「表象」(appearances)<sup>10</sup>於探討攝影與現實的關係之際，也為攝影的紀實功能開啟一種不同的談論方式。

於「Appearances」一文中 (Berger, 1989: 82-129)，伯格認為攝影與實證科學一同成長的情況之下，成為其幫手，被廣泛地運用於科學、控制系統與傳播媒介當中，相片是客觀的、真實的、不會說謊的等種種實證觀點也成了人們腦中的普遍想法，實證論的攝影一直居於主導地位。但是他認為，實證哲學欲將精確計算取代形而上學(metaphysics)，將各種知識皆化約為可觀察的、量化的、可以測量的作法無疑有化約之嫌，也只是個夢想；因為比起這股思潮醞釀之時，現代社會顯然更為複雜，也非這些專家所能控制。伯格認為相機利用其獨特能力，阻絕時間的進行，將事件置入相片之中，乃是「引用」(quote)事件的表象，使之產生一種斷裂感(discontinuity)，造成相片的拍攝與觀看兩個過程之間意義的模糊性；然而藉由觀看者個人經歷過的生活經驗，與被攝之事件連結，重新賦予該相片的「過去與未來」<sup>11</sup>，表象即可恢復意義的連貫性(continuity)。越是具有豐富意涵的相片即表示它引述了「一大段」的表象，但是引述的長度並非關

---

<sup>10</sup> 伯格並未明確定義表象一辭，不過在該文中他使用圖示的方式來說明攝影時，曾提及若一事件隨著時間發展，無時無刻皆可為人感受或領略，若有人將此事件表達為某種意義，使其宛如一箭頭般地射出，導向某個意義。此一概念應可作為表象之定義。

<sup>11</sup> 過去是指個人生活上的經歷，可以作為判斷事情的價值觀；而未來則是指觀者以自己的方式詮釋，使相片產生不同的意義。

乎拍攝時間所代表的真實時間長度，而在於意義所能擴展的程度。

因此攝影阻斷時間所造成的斷裂得以銜接。它先將歷史的敘事結構打破，使觀者不必囿限於歷史順時而行的觀感，也不必介入龐雜的敘事體，只要關注於眼前所見那片刻的時空凝結；其次再以自己的想法加之於這「瞬間的表象」，產生新的、個人的意義，事件與事件之間也得以互為援引，擴展攝影引述表象的程度。它所造成的不連續成為優點，讓人們可以盡情地思考、感受與記憶，產生無數的想法，讓表象具有十足的解釋能力，攝影與表象也才能有更寬廣的發展空間，讓人們只要關注眼前那片刻的時空凝結，意義產生的方式不是閱讀完文章後產生，而是觀者提取過往的個人經驗與記憶來詮釋相片，還原相片想表達的意涵。製碼者與解碼者之間的斷裂在此得以銜接，攝影以一種不同形式的再現手法傳遞著意義，同時保留並傳承文化。

## 第四節 敘事：再現的實踐

「人們可以面對天空無數的星星撒下漫天謊言，然而於講述星星的故事時，就非得瞭解星座與其歷史脈絡不可。」（Berger, 1989）

藉由星座，一群掛在天際的星星就可能擁有一個迷人的傳說，若加上星座與星座之間的關係，那麼就是一套引人入勝的神話故事。一張截斷時空的相片會引起人無限遐思，那麼無數關於同一主題的相片擺在眼前，隨著時間的鋪陳，亦是一套動人的敘事。誠如伯格所說，攝影引用無數部分的表象來解釋一件事，人們可以透過攝影的敘事形式來思考並瞭解該件事；藉由攝影這種排序方式的敘事方式，可以讓人瞭解事情的前因後果與真相。攝影敘事原則的特點在於它找尋發生過的事來引起人們記憶的迴響。記憶是一個擁有不同時間共存的領域，相較於記憶，攝影較為簡單範圍也較小。但是攝影的發明的確是一種新的表達工具，與記憶緊密關連，因為它們皆是保存過往時空與反抗時間流逝的工具。若攝影的敘事對象不只一張，而是一「群」相片，那麼關於攝影的想像會變的更複雜也更寬廣。

不僅是攝影的敘事，所有的敘事體皆有一不言而喻的默許，即事件彼此之

間的相連性，讓影像所造成的斷裂銜接起來。處於相片敘事末端的說者與聽者的行為與觀看之間，有一套再現機制使這斷裂不見，再現系統就繫於這些行動者的行為當中；於攝影者，是拍照的思考與行為，於觀者，則是過往的生活經驗。由是故事得以產生意義，說者、聽者與故事本身形成一個反映實體(reflecting subject)，再現這世界運作已久的情感與價值體系。攝影作品敘事有二道程序，首先攝影者必須先框住影像來取信於他人，而這個選擇的過程正是一套再現手法，其表達的情緒與事實就是這個社會價值的再現。假若有人要用相片來述說故事，他的原則就來自於該社會下的生活經驗；至於相片的不連續感則可讓觀者進入這個敘事當中，而這不連續感造就的卻是真實的感受（Berger, 1989: 277-290）。

不管是電影、文學抑或是攝影，任何傳播媒介的敘事皆是一連串發生於某段時間內某個地點具有因果關係的事件，它常由一個狀況開始，再根據因果關係引發一系列的變化。而敘事分析的主旨在於發覺深藏於表面結構下的深層意涵，如此才能在各種表達媒體的結構中掌握意義的存在，同時也是要理解此敘事為何能言之成理（Stam & Burgoyne, 張梨美譯, 1997: 127-204）。學者 Tan, Ed. S. (1996: 1-13) 認為敘事就是將一些事件以一有結構、有秩序地過程來表達，以期能夠讓聽者 / 觀眾產生共鳴的手法。他更認為這個敘事的過程會帶給觀眾一連串的信息與情感，這些資訊正立於人類系統之下，亦即在文化脈絡與社會體系之中，敘事讓資訊的傳遞也變為人類情感的交流。Atkinson, A. C. P. (1996: 54-82) 也認為這些被高度結構化的事件，透過敘事的形式表達出來，必定都透露著一些訊息與意義；這些敘事手法與內容讓社會成員可以提取其記憶來想像這故事，也可以用來解釋或向他人述說該事件。當這些事被重複地述說，在文化間傳承而下，不僅是成為人們共同的記憶，更會成為該社會之下流傳的歷史。

敘事的目的就在於告知或是傳達，它可以是虛構的，也可以是基於事實做為參考的「實情」；它可以是各種語言（各種傳播工具）的遊戲，但是它傳遞意義的情況卻無可否認（McCabe, 1991: - ）。就攝影而言，當相片被有



意地拍攝並陳列時，即便利用這敘事結構來傳遞意義，也在展現敘事中最主要的「故事」(story)與「情節」(plot)。前者是指在時間上依序鋪陳的人物與行動之關係；後者則是讓單純的故事一轉簡單的事件素材而為可供鑑賞的藝術（Stam & Burgoyne，張梨美譯，1997：127-204）。透過一種想像性的建構，尋找故事的觀者在一幕幕的畫面當中依循線索組合出一個心象投影，情節則是為故事作細部呈現，其敘事邏輯可以是錯綜複雜地展現，或是直接表達，以清楚的因果關係進行，故事結合著情節即是在傳達並再現一事情的意義。正因為敘事這一種無所不在的言說語詞，能將事情之過去、現在、未來的素材加以組織，而成為敘事結構的動力，最後也造就了人們的言說文化實踐(discursive cultural practices)（Taylor & Willis，簡妙如等譯，1999：87）。

## 第五節 小結：攝影萬象

藉由攝影群相，讓我們知道攝影可以存在於很多個論述時空當中，於藝術、於國家監控機制、於經濟產業中、於新聞體系中等等，所以攝影是擁有多義性特質的傳播載具。它存在於人們的日常生活，以一種語言的方式讓人們使用，溝通之中亦傳遞意義；同時攝影也以文化符碼自居，再現一個文化脈絡下的社會時間觀感。透過攝影其機械複製的特質，文化符碼的再現力量得以無遠弗屆。

於實踐層面上，攝影只延引事件的一小部分，讓觀者藉由想像與經驗來構連成一個完整的表象意義，使得截取表象成為攝影實踐再現的方式，告知事情不再只是文字敘述所能辦到。在截取表象所造成意義多元性之下，攝影的敘事結構甚為豐富也頗完整，無論是故事本體與情節上，都能賦予觀者莫大的想像空間，進而串連相片彼此的關係，實踐攝影的敘事能力。

本章先行討論攝影之於藝術、國家監視、大眾化產品、新聞產業等社會面向上的作用，討論攝影在當代社會所扮演的重要角色；其次透過霍爾對於語言與再現的觀點，視攝影為語言表達方式，最後再以伯格的表象加上敘事之觀點說明攝影語言的實踐方式與所表達的敘事結構。本章所談論之攝影各面向上的使用，主要目的在於強調攝影與社會的關係以及攝影對於人們的重要性；分析部分則會以語言的再現實踐、表象與敘事為主，來陳述九二一大地震之新聞攝

影如何呈現時間下的相關故事，以及攝影這種再現作為語言的實踐方式與意涵。那麼在九二一大地震這一個事件上，攝影自然是一種絕佳的呈現工具，它既見容於各種論述時空當中，就不會在這場災難呈現的論述上缺席。當它將九二一大地震現場的一切傳達到人們眼中時，就是一種語言傳遞過程；它截取其表象，在相片之中形成一種敘事結構，講述關於九二一大地震的一切，也給予觀者一種觀看時的思考方式。

## 第三章 方法論

基於以上所探討的文獻基礎，本研究同時以兩個方向進行分析，首先是以內容分析的方式，整理國內三份報紙中有關九二一大地震的相片，三家報紙分別是中國時報、聯合報以及自由時報。根據羅文輝（1998），中國時報、聯合報與自由時報，為我國國內最大的三家報紙，由此三報來分析更能兼顧分析的客觀性。收集完報紙中的相片之後，將相關相片作有意義的編碼，在時間的觀念下，相片的內容分析結果便形成一個敘述九二一大地震的故事；其次將此內容分析結果視為一分析文本，更深入地詮釋其所代表的意義，另外由這些分析的相片中分別在各階段挑選出二張，以文本分析深入探究，輔以敘事分析取徑、伯格對攝影的觀點，來一探在時間過程中影像所敘述、所再現的「九二一大地震」。

### 第一節 內容分析

內容分析是一種非介入性或稱之為無回應(non-reactive research)的研究方式，因為它並不需要進行問卷或是訪談，只需分析眼前的資料。基本上它是一種客觀並有系統的研究方式，目的就在於測得研究目標中那些可以測得的變數。在 Wimmer 與 Dominick (2000) 的書中就曾衍伸 Kerlinger 的觀點，認為內容分析的特質有以下三點：1.系統化、2.客觀性以及 3.定量。系統化是指分析的內容要根據一致而明確的原則，讓樣本在選擇與分類過程都能在有秩序的過程下進行；客觀性是指研究者本身在研究過程中要有一套精確的準則，讓分析中的各步驟皆能合乎解釋，並且提供繼起研究者最佳的參考，甚至是相符合的研究結果；至於定量則是要根據分析後類目中的所有數字作詳盡且有意義的解

讀。以傳播而言，內容分析即可描述訊息，推測傳播訊息之因果，因此內容分析是之於整個傳播過程，而非僅是針對傳播內容作詮釋而已（陳鳳如，2001）。此一觀點也十分符合本研究之結構，因為本研究即是基於內容分析開始呈現研究發現，它也等於貫穿分析的前後脈絡。

學者 Earl Babbie 認為，內容分析「適用於任何型式的傳播媒介，可以是書、雜誌、詩、報紙、歌曲、繪畫 等等，以及關於此的任何成分與集合」（Babbie, 1995: 305-336）。Neuman（2000: 290-312）說內容分析「是一種蒐集並分析文章內容的技術，內容可以包含文字、圖片、符號、主題……，以書面、口語與書寫的方式表達出來作為溝通的媒介物。所以書籍、報紙、雜誌、廣告、影片、照片等，皆是可分析的對象。」Neuman 也認為內容分析可以讓研究者揭露某個溝通來源(書、文章、電影)的內容(訊息、意義、符號)；它亦是一種轉文字、訊息或符號為數字的研究方式，它讓難懂而複雜的資訊化繁為簡，呈現出某種意義。所以藉由內容分析可以得知影像／相片對於一個議題的重要性，它們絕不單純只是文字報導的輔助，而是該議題重要內容，是人們可以接收該議題的知識來源。當這些數量龐大的相片轉變為數據之時，形成的即是有意義的數字，可為本研究提供一個答案，而這正是本研究採用內容分析的原因。九二一大地震後的這一個月間，報紙不斷地刊載關於地震與災情的照片，於時間上的鋪陳與事件本身有何關連？這樣的安排意義又何在？ 等等問題，都是值得探討的重點。本研究即以中國時報、聯合報與自由時報作為分析對象，對九二一大地震之後一個月內的相片進行分析，來探討影像所再現的意涵。

於內容分析部分，本研究僅就「數量」的部分做探討，也就是將相片編碼後所呈現的數據情況。根據羅文輝（1994）的說法，本內容分析範疇是屬於「比較不同時間內傳播內容差異」的方式，因為本研究在將相片體裁中各類目編碼完之後，再輔以時間區間的區隔，以期發現數量在時間變數下所產稱的差異，所以本研究的分析單位即是「相片張數」。另外在歸類上，為符應本研究主題，研究者將相片分為四種體裁，分別是「事件現場」、「事件的主角」、「事件的情節」與「事件中所表達的情感」。事件的發生必有其時空背景，有事件現場體裁才得以知曉事件發生之處；其次，一個事件被拍攝下來，必定是有某事

或某物在鏡頭前發生，這事物主題不見得是人或地震，舉凡存在於事件現場，被當成主體的人、車、建築物、自然景色等，都可以成為事件中的主角；另外，當拍攝者拍攝一個事件，相片所呈現出來的是一幅靜止的畫面，也等於是在代替拍攝者說話，所以一幅相片會有其敘述性，也就有蘊含的故事情節；最後，相片既是代替攝影者言語，所以除了畫面所要敘述的情節之外，也會有情緒附在上頭。以九二一大地震這樣一場大災難而言，是哀傷、無奈、沈重，或是有其他指涉的情感意涵？雖然這是較為抽象而非具體層面，但卻是最值得思考的方向。四大體裁的詳細類目分別如下：

## 一、 事件現場

1. 災變現場：只要是地震所摧毀的任何建築物與地震所造成的自然地貌改變皆屬之。
2. 災民的活動處所：凡災民離開原來的住所，從事活動的任何處所皆屬之。
3. 政府官員與學者專家的場合：不管於任何場所，凡以國內外政治人物以及學者專家為主所拍攝的照片皆屬之。
4. 其他。

## 二、 事件主角

1. 斷垣殘壁：被地震所摧毀或破壞的人為建築物與自然環境。
2. 災民：因地震而造成本身生命財產損失的人們皆屬之，另外，若有親朋好友不幸罹難於地震者亦算是災民。
3. 參與救災的所有人員：不管是專業救難人員或是投入災區賑災行列的義工皆屬之。
4. 政府官員及學者專家：以各級政府機關官員和任何與地震或重建相關的專家學者為主角所拍攝的相片。

5. 其他。

### 三、 事件情節

1. 地震的破壞力：相片在於呈現地震造成地貌的變化與建築物被摧毀者屬之。
2. 救災狀況：此類相片多是發生在災難現場，並且在呈現救人與救災的相片。
3. 災民的生活：此類相片中的主角即為災民，而情節自然在記載其行動與生活情況。
4. 賑災相關物資人力的運送與集結：不管是國內或是海外，凡以救濟物品的運送或是救援人員的抵達等皆屬之。
5. 政府官員與學者專家的舉動：此類目之下的相片主角都是政府人員與學者專家，記載著他們的言行舉止。
6. 其他。

### 四、 事件情感

1. 地震之無情：此類相片主要是呈現因為地震而造成人們物質與心靈上的損傷。
2. 親情：雖然是由地震引發的情緒，但這類相片主要是著重在於親人間情感的流露。
3. 同胞之情：凡本國同胞，沒有任何分類，凡是其所言所行在於賑災或是幫助災區民眾者皆屬之。
4. 外國友邦之情：凡是有關海外國家的援助與救難皆可歸為此類目之下。

5. 展現重建希望之情：此類相片並無著墨於地震的慘狀，相反的大多是在於描寫恢復原本生活狀態的情景，多展現笑容輕鬆的一面。
6. 其他。

## 第二節 相片的文本分析

本研究對報紙內的相片作內容分析之後，進一步地將它作為分析的基礎，以更深入的角度來詮釋相片隨著時間所呈現的變化，另外亦以幾張相片深入探究攝影深刻的內涵，以及之於社會它所敘述和再現的意義；在內容分析部分，相片在四種體裁中各類目會隨著時間變化而有解讀的空間，相片的文本分析則可進一步地析論這些變化以及相片所實地運作的意義。不管是內容分析所呈現的數字變化或是相片所呈現的內容，皆被視為可研究的「文本」，因此本研究於方法論上有必要釐清文本分析的觀念。

在霍爾眼中，經由時間積累所造就的文化其實就是意義共用的領域，而語言在其中扮演著極為重要的角色。霍爾於其著作《製碼 解碼》(Encoding / Decoding)中提及：「當一套語言符碼廣泛地運用於某個群體或文化中，甚至先於個人的存在，使得這一套符碼看來不像是被建構的，而是與生俱來的，成為人們日常的作息習慣。」(Hall, 1980: 128-138) 任何一套社會文化脈絡都會傾向其自身的文化、社會、政治等領域加以分層化，形成一套支配的秩序，任何層級之下的社會生活都必須在這一套的支配意識之下；它是一種優勢的解讀方式，擁有制度化、政治化與意識型態的秩序。霍爾亦提出意識型態最驚人的力量在於分層化本身的社會文化，形成一套支配的文化秩序，任何一個層級的社會生活都必須納入此一支配的意識之中。傳播過程中意義的詮釋也有它的存在，有一套既定的主流的解讀規則寓於社會整體的信念裡，形成優勢的解讀，擁護既存社會的運作規範 (Hall, 1980: 128-138)。

語言即是這樣的一套系統，它可說是以一套「再現」系統存在於人類社會，供給人們溝通時所需要的工具，呈現人們所要表達的想法與概念，成為表情達意的媒介，意義即在這溝通過程中發生與傳遞著。人若要學會溝通或是理解事

情，就非得借重這套在社會行之既久的的溝通系統不可。

語言作為一再現系統並非僅限於書寫的文字或是口語的表達，廣義言之，聲音、音樂作品、手繪／電子影像或是物體等皆可謂之語言，它們如同語言文字一般可以傳遞訊息的符號與象徵，因此語言是以多種方式存在的，它所構成的文本的，其定義也因而被擴展，包括文化實踐、儀式、穿著與行為，也包括那些被固定生產的電視節目與廣告（Turner, G.著，唐維敏譯，2000：97-194）。

這麼多文本建構的過程，其實都具有其物質工具以及社會關係，物質工具即是意義，而社會關係則是讓這些意義實際地傳遞。當然這些文本在傳播交換上是具有其特殊性質的；眾多事件在語言架構之下，必得先成為一個可述說的事，若以霍爾的觀點來解釋，就是製碼。當訊息被製造後，便可協調傳播系統的運作，並納入溝通過程與社會關係的整體當中（Hall, 1980: 128-138）。這些訊息背後都有相當豐富的知識架構與生產意義上的特殊關係，文本分析的目的，主要就在複雜的文本架構當中，解讀文本所代表的意涵，以及這個文本脈絡背後象徵的意義。

如本研究的研究客體：相片，它也像一段文字，可以讓人詮釋而產生意義，攝影也自然成為一套再現系統，正如霍爾（Hall, 1997: 5）所說，它「使用底片與感光的相紙傳達不同人、事、物與景觀的可攝式意義 在博物館或藝廊中展覽的攝影作品如同語言一般地提供人們思考的空間，而它展示某對象的作法也足以衍生出意義。」由此可見，雖然語言使用上既定的，然而任何符碼在其架構下都有詮釋空間，人們即是利用共通的語言在探究文本的深層意涵。

攝影呈現的視覺影像即是符號，相片所承載的眾多符號亦是需要被詮釋的；它們如同一首擁有旋律的歌曲供人欣賞，也如同一篇一篇的文章可以「閱讀」。巴特認為符號系統運作於某個特定時空脈絡下的影像、音律、動作與儀式當中，欲分析這些事物所形成的文本(text)必須循著特定的指涉系統才能探求該文本的主體意義（Larsen, 1991: 121-134）。巴特認為被拍攝的相片是一「可讀」的文本，是可用來溝通的媒介。相片背後往往就是一套神話指涉的運作，用來賦予某社會現實特定意義的符號系統。



巴特在“*Myth Today*”(1973: 51-58)一文中就指出，神話是一套指涉模式(signification)，同時是一種言語類型，它是流動的溝通系統，而非僅是死板的概念。世上任何事物皆可透過這套神話指涉系統流傳於社會，為大眾所感知。當人們涉入神話指涉系統時，也就是在透過指涉作用來闡釋事情。這同時也是再現其身後所處的文化感知，畢竟語言存在著，若人們利用其來溝通，便是實踐語言的再現以及指涉下的意涵。於文中，那位小男童敬禮的畫面就令人印象深刻。小男童的膚色為黑色、讓他敬禮法國國旗、其背後的歷史脈絡等等，讓人們知道如何閱讀該相片，也能探究在神話指涉系統背後所象徵的意涵。這也正是讓文本的意義擴張，在本身就具有的複雜表象當中，更有著多元的意義指涉。

巴特另外一篇文章“*Rhetoric of the Image*”(1977: 33-40)對於義大利麵廣告的分析亦是一例。廣告中有圖像與文字，這些元素就是在引導觀者該如何來思考。圖像中出現了通心粉、蕃茄、洋蔥、辣椒等物品，讓觀者可以聯想到「食物」的概念；而廣告中所出現的顏色也是一派溫暖清新的感覺，至於文字則是清楚表達廣告的意義，讓人知曉所廣告的物品為何，以及其「美味」。

巴特的意思也就是 Siegfried Kracauer 所謂「意義的整體」(a meaningful whole)。Kracauer 認為不該以固定的、封閉的方式解讀文本，若文本不被依原本的結構閱讀，它的意義就不再僅是原先的內容，而是繫於所引發的回應(Larsen, 1991: 121-134)。因此，文本分析的主要意圖並非是尋找武斷的、固定的意義，而是在這充滿無限可能性的文本中挖掘任何意圖與效果之間的交錯。此即本研究採取文本分析取徑的重點，藉由神話指涉，理解語言實際運作再現的過程，在充滿無限可能的文本下找尋意義。

本文以報紙中關於九二一大地震的相片作為研究的文本，除了以內容分析結合時間的觀念，來探討隨著時間天數增加，相片所呈現出的變化與意義之外，便是透過巴特這一套所謂的神話指涉來分析個別照片所呈現的符碼，唯有透過此套符碼運作，一張張的相片才能夠被每一個人解讀，具體而微地實踐再現的作用，進而產生意義；任何一張相片在表面所呈現的訊息之外，更會「意有所指」，指涉更多元更深層的含意。基於此才能取徑於敘事分析，並利用伯格對於攝影的觀點，以每個階段內的幾張相片文本為例，更深入地瞭解究竟何以相片在今日的社會能夠大行其道，暢所欲「言」，同時它又如何地呈現九二一大

地震這樣一個令人震撼的故事。

## 第四章 內容分析結果

本研究內容分析的部分對整個研究而言，既是研究的起點，更是分析的基礎。本研究蒐集中國時報、聯合報以及自由時報等國內三家日報在九二一大地震發生後一個月內（即九月二十二日至十月二十一日共三十天）相關的相片作為分析對象。本研究主要是針對報紙全國性的版面，地方版的相片並不列入計算，同時也排除體育、影藝娛樂及文化版面等部分，將焦點皆置於所謂的「第一疊報」。一來避免面對報紙分區地方版相片內容不一致的問題，另外亦可免除難以認定的相片。例如演藝影劇版中很多是只是影視明星們的沙龍照，雖然一旁的文字是在講述該名藝人之於九二一大地震，但是事實上並無直接關連，本研究既是以相片為主，是故這一類的相片皆不列入研究範圍。這個作法的另外一個目的也是想單純地將焦點置於新聞相片的敘事性。不過相較於其他二報，自由時報的版面較少，因此當它在第一疊報的版面恢復一般地方版的配置時，本研究即不將地方版列入蒐集範圍中。在此條件之下，本研究共整理出三份報紙總共 2067 張相片，分別是中國時報 705 張、聯合報 760 張以及自由時報 602 張；其中有關九二一大地震的相片則共有 1373 張，與九二一大地震無關的則是 694 張。

於信度檢驗上，根據 Wimmer & Dominick (1983；轉引自陳鳳如，2001)，當類目編碼後應該以樣本中 10% 至 25% 的比例作信度檢驗，有信度的編碼才能算是嚴謹的研究。本研究由研究者本人以及一位同學共二人進行編碼工作，編碼前二人也就編碼規則、類目的意涵與範圍等相關問題作深入的討論。其次，依照格伯納的文化指標設定，信度檢驗係數必須達到 0.80 才合乎標準(王石番，1989)。內容分析信度檢驗公式則如下：

二人相互同意度

$$\text{相互同意度} = \frac{2M}{N1 + N2}$$

M 為完全一致的類目數

N1 為第一位編碼者應有的類目數量

N2 為第二位編碼者應有的類目數量

$$\text{信度} = \frac{n \times \text{平均同意度}}{1 + (n - 1) \times \text{平均同意度}}$$

n 為參與編碼的人數

本研究以事件研究起點 9 月 22 日(87 張)、事件中期 10 月 6 日(48 張)、事件結局 10 月 21 日(10 張)共三天 145 張九二一大地震的相片來作信度檢驗，這些相片占有所有分析相片之比例為 10.6%。所測得的編碼員相互同意度分別如下：事件現場 0.89、事件的主角 0.92、事件的情節 0.87、事件中的情感 0.81。平均相互同意度為 0.87，而信度則為 0.93，符合內容分析信度考驗的標準。

於內容分析部分，本研究先概略地呈現三家報紙使用九二一大地震相片的情況，內容包含次數分配(frequency)以及百分比(percent)，其次再加入時間因素。於文獻部分本文雖未對時間予以深入探究，但是它確實為本研究主要的元素之一，有時間點上的變化才能展現相片的轉變情況，也才會形成敘事結構。本研究涵蓋範圍共計三十天，研究者以五天為一區間，共切割為六個時間區間<sup>12</sup>，分別是第一階段 9 月 22 日至 9 月 26 日、第二階段 9 月 27 日至 10 月 1 日、第三

---

<sup>12</sup> 根據研究者的觀察，若以一週為單位來計算，可能較無法呈現相片的變化，若以三天唯一週期計算則嫌過於龐雜，故以五天為單位來作時間分區。一來讓相片的變化更具有說服力，另外亦不至於太龐雜而無法切中問題核心。

階段 10 月 2 日至 10 月 6 日、第四階段 10 月 7 日至 10 月 11 日、第五階段 10 月 12 日至 10 月 16 日、第六階段 10 月 17 日至 10 月 21 日，來一探報紙中相片呈現的變化。相關分析整理同上。

## 第一節 九二一大地震相片所彰顯之事件 顯著性

於此一個月中，九二一大地震被密集地以相片的形式呈現出來，各報皆以超過 60% 的相關相片來報導九二一大地震。聯合報的相片數量最多，使得九二一大地震相片的比例略低，只有在 61.2%；中國時報與自由時報的比例則都是在 70% 左右，分別為 68.8% 與 70.3%。自由時報雖然版面總數不及其他兩報，本研究所篩選的版面的確也為數較少，但是其於相片呈現的比例上卻是最高。在一個月內，九二一大地震以超過 65% 的高比例佔據新聞內容的相片部分，顯示該事件的重要程度，藉由影像直接、紀實、眼見為憑的特性，在文字敘述之外，相片極力陳列九二一大地震前後的所有紀事，由此可窺見其震撼力。

表 4-1 呈現在這六個時間區間中九二一大地震相片使用數量上的變化。在第一時間區間是相片最密集呈現九二一大地震的階段，使用比例高達 99.8%，中國時報與聯合報更是 100% 的使用率；在第二階段中，九二一大地震相片的使用率依然居高不下，仍超過九成，為 92.6%。若個別來看，中國時報比例仍舊很高，98.5% 使用的相片仍是關於地震，聯合報也有 90.7%，自由時報較低，為 87.3%。

相較於前二個階段，第三階段的相片已較少，平均是 72.8%，已經比第二階段少了近 20%，這表示九二一地震的議題已經有開始鬆散的情況，但仍然是十分重要；第四階段則又更少，三報平均只有用一半篇幅(50.8%)的相片在講述九二一大地震；第五階段當中的相片更少，甚至只有第三階段的一半，為 36.2%，若個別觀之，聯合報甚至已降至只有 22.7% 的低比例；最後一個階段又比第五階段更低一些，只有 31.3%，相片中與九二一地震相關的影像已不到總數的三分之一。

由此可見，在時間區間之下，地震相片的確出現遞減的情況，由最初第一階段幾乎是百分之百(99.8%)的比例下滑到最後不到相片總數的三分之一(31.3%)，這表示一開始相片密集地將地震相關議題報導出來，這種直接、立即的影像在短時間內集中地呈現，建構此事的重要性。之後則隨著時間流逝，九二一大地震相片數量逐漸地被調整減少，影像不再只是呈現地震相關議題，而是慢慢地與其他議題並列。相片引領觀者來觀看九二一大地震這故事，也以相片數量的變化指示觀者關於地震議題於此一個月間的重要程度，彷彿建構出一套社會常態，讓人們學習該以怎樣的態度跟心情來面對這樣一場災難。

表 4-1 三報使用九二一大地震相片的比例變化

時間區間 \ 報別	中國時報	聯合報	自由時報	三報平均
09.22-09.26	140 ( 100 )	149 ( 100 )	116 ( 99.1 )	405 ( 99.8 )
09.27-10.01	129 ( 98.5 )	107 ( 90.7 )	89 ( 87.3 )	325 ( 92.6 )
10.02-10.06	93 ( 78.8 )	92 ( 62.6 )	86 ( 80.4 )	271 ( 72.8 )
10.07-10.11	49 ( 44.5 )	63 ( 52.1 )	53 ( 56.4 )	165 ( 50.8 )
10.12-10.16	44 ( 43.1 )	25 ( 22.7 )	43 ( 44.3 )	112 ( 36.2 )
10.17-10.21	30 ( 28.8 )	29 ( 25.2 )	36 ( 42.4 )	95 ( 31.3 )

括號中為百分比(%)

在這些變化之中，頭版相片亦是值得一提之處。現代的報紙頭版內容除卻廣告版面，偌大的相片即佔據著新聞內容的大片篇幅。正所謂「見微知著」，一份報紙的第一頁自然是在於呈現重要事件，頭版內容除卻報導內容與主要新聞的檢索之外，相片就是不可或缺的要角，報紙也就是需要影像來傳達最立即、最直接的重要訊息。以九二一大地震而言，在30天之內各報頭版都有21天以上刊登相關相片，換言之，這一個月內，當人們隨手拾起一份報紙，會有超過70%的機率讓關於九二一大地震的相片映入眼簾；於頭版相片數量上則由於報紙頭版不見得只有一張相片，有時會是二張甚至是三張，頭版相片總數必定超過天數。九二一大地震的相片依然是有著密集的数量比例，三家報紙幾乎是沒

有差異，地震相關相片都在 65.7% 之上。在震後 30 天內，九二一大地震的相片出現達三週以上的天數，而為數 111 張頭版相片中(中國時報 35 張，自由時報與聯合報皆為 38 張)，也有 73 張相片與地震相關。

表 4-2 九二一大地震頭版相關相片的使用情況

	天次	相片數量
中國時報	22(73.3%)	23(65.%)
聯合報	22(73.3%)	25(65.8%)
自由時報	21(70.0%)	25(65.8%)
平均	22(72.2%)	24.3(65.8%)

三報頭版相片總數為 111 張

若由表 4-3 來看，頭版相片在時間區間之下與整體一樣是遞減的狀態，在前三個階段，中國時報與聯合報在頭版相片的使用皆與九二一大地震相關，自由時報其實也為數不少。平均來看，第一階段是達到 100% 的使用率，第二、第三階段則降為天次 93.3%、數量 94.1%；第四階段續降為天次 80%、數量 76.5%；第五階段降至天次 40%、數量 38.1%；最後，第六階段則是降至只有天次 20%、數量 16.7%。

表 4-3 九二一大地震頭版相片於時間結構上的比例變化

時間區間	中國時報		聯合報		自由時報		三報平均比例	
	天次	數量	天次	數量	天次	數量	天次	數量
09.22-09.26	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
09.27-10.01	100%	100%	100%	100%	80%	83.3%	93.3%	94.1%
10.02-10.06	100%	100%	100%	100%	80%	85.7%	93.3%	94.1%
10.07-10.11	80%	80%	80%	74.4%	80%	80%	80%	76.5%
10.12-10.16	40%	42.9%	40%	42.9%	40%	28.6%	40%	38.1%

10.17-10.21	0%	0%	20%	16.7%	40%	33.3%	20%	16.7%
-------------	----	----	-----	-------	-----	-------	-----	-------

其實九二一大地震頭版相片的比例變化就可以算是該事件的「摘要」。逐漸地，九二一大地震相片在頭版減少甚至消失，被其他議題的影像所取代。例如三報不約而同地在 10 月 7 日頭版所放置的皆是有關「陳進興被執行槍決」的相片。陳進興當時所犯下的綁架、逃亡期間殺人甚至最後挾持南非大使館人員的案件使他的名字幾乎無人不知，關於其相關新聞案件也屢屢被報導。所以當其終於因犯罪而被執行槍決了結一生時，也讓人將焦點由九二一大地震這件大災難再次轉移至他身上。另外如國內由法國購回的幻象 2000 戰機首次失事、印尼總統大選等事件，也成為取代九二一大地震的頭版相片。這些議題或許與大眾的生活較無直接關係，但是卻足以取地震議題而代之，成為報紙安排來讓人們「直接目擊」的事件。這同時是顯示出隨著時間過去，報紙逐漸地稀釋地震影像的重要程度，也正是實踐著一套社會時間對九二一大地震的觀感。

## 第二節 時間流程下相片的再現

加入時間因素之後，本研究將 30 天的時間切割為六個階段，5 天為一區間，以分析探討這些相片內容於不同階段上呈現的變化與意義。在以下各階段中，本文即詳細描述四種相片體裁中各類目隨著時間變化的情況。

### 一、 第一階段：9 月 22 日至 9 月 26 日

此一階段乃是九二一大地震剛發生的時期，相片的使用最立即也最頻繁，由數量上來看最是如此。中國時報與聯合報達到 100% 的使用率，自由時報也幾乎是一樣，達到 99.1% (見表 4-1)。這也再度顯示影像「眼見為憑」的紀錄性質，第一時間地取文字的重要性而代之，成為最能述說災難的工具。

頭版相片亦是一樣，五天之內的頭版相片皆與九二一大地震相關(見表



4-3)，偌大的相片置於頭版，這是一場怎樣的災難、帶來何等的傷亡、它如何的震撼人心等等問題都在相片裡頭得到答案，而頭版相片也很稱職地拉開序幕，引領人由相片來看九二一地震。

在事件現場體裁中，這一階段的焦點幾乎就放在災變現場之上，三報平均超過五成的相片皆來自災變現場，達到 56.8%，分別是聯合報 60.4%、自由時報 60.3%、中國時報 50%；而災民活動處所比例也不算低，平均為 26.2%，分別是中國時報 33.6%、聯合報 22.8%、自由時報 21.6%。

表 4-1-1 【事件現場】體裁中各類目的詳細狀況(數量)

報別	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
事件現場				
災變現場	70(50)	90(60.4)	70(60.3)	230(56.8)
災民活動處所	47(33.6)	34(22.8)	25(21.6)	106(26.2)
政府官員與學者專家的場合	6(4.3)	7(4.7)	12(10.3)	25(6.1)
其他	17(12.1)	18(12.1)	9(7.8)	44(10.9)

括號中為百分比(%)

在事件主角上，以現場斷垣殘壁的比例最多，平均為 32.8%，分為是聯合報 37.6%、自由時報 36.2%、中國時報 25%；若包含救災人員的比例，在災變現場的主角則亦是超過五成，達到 51.8%。另外，以災民為主角的相片也不少，平均也達 31.9%，分別是中國時報 37.9%、聯合報 28.8%、自由時報 28.5%。

表 4-1-2 【事件主角】體裁中各類目的詳細狀況(數量)

報別	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
事件主角				
斷垣殘壁	35(25)	56(37.6)	42(36.2)	133(32.8)
災民	53(37.9)	43(28.8)	33(28.5)	129(31.9)
政府官員與學者專家	6(4.3)	8(5.4)	12(10.3)	26(6.4)
所有參與救災人員	30(21.4)	25(16.8)	22(19.0)	77(19.0)
其他	16(11.4)	17(11.4)	7(6.0)	40(9.9)

括號中為百分比(%)

在事件情節上，最主要都是在展現地震的破壞力，平均為 33.1%，分別是聯合報 38.3%、自由時報 35.4%、中國時報 25.7%；地震破壞力連同發生於現場那混亂的救災狀況總共超過五成，為 52.1%。至於災民生活的部分也有平均為 24.4% 的比例，由民眾們熱心參與賑災的物資運送也超過 10% 的比例，為 11.4%。

表 4-1-3 【事件情節】體裁中各類目的詳細狀況(數量)

事件情節	報別			
	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
地震破壞力	36(25.7)	57(38.3)	41(35.4)	134(33.1)
救災狀況	28(20)	27(18.1)	22(19.0)	77(19.0)
災民的生活	45(32.1)	26(17.4)	28(24.1)	99(24.4)
賑災相關物資的運送與人力的集結	15(10.7)	20(13.4)	11(9.5)	46(11.4)
政府官員與學者專家的舉動	5(3.6)	7(4.7)	12(10.3)	24(6.0)
其他	11(7.9)	12(8.1)	2(1.7)	25(6.1)

括號中為百分比(%)

最後在事件情感上，多數是在展現因地震無情所造成人們顛沛流離與損失生命或財產，平均幾乎達到五成，為 48.1%，分別是自由時報 54.3%、中國時報 47.9%、聯合報 43.6%，相較之下，在事件剛發生的當頭就幾乎沒人關心重建的問題，相關相片也僅僅只有三張(0.4%)；倒是同胞們所展現的關懷之情有著 24.4% 的比例，人與人之間的親情表達也有 13.1%。親情、同胞之情與外國友邦的援助之情等，這些較為軟性而溫馨的情感相加依然不及表達地震無情的比例<sup>13</sup>，由此可見該地震所造成的震撼性是在此時期攝影的主要焦點。

表 4-1-4 【事件情感】體裁中各類目呈現的詳細狀況(數量)

事件情感	報別			
	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
地震之無情	67(47.9)	65(43.6)	63(54.3)	195(48.1)

<sup>13</sup> 45.5% (親情、同胞之情、外國友邦之情總和) v.s 48.1% (地震之無情)。

親情	249(17.1)	16(10.7)	13(11.2)	53(13.1)
同胞之情	30(21.4)	42(28.2)	27(23.3)	99(24.4)
外國友邦之情	10(7.2)	12(8.1)	10(8.6)	32(8.0)
展現重建與希望	1(0.7)	2(1.3)	0(0)	3(0.4)
其他	8(5.7)	12(8.1)	3(2.6)	23(6.0)

括號中為百分比(%)

## 二、 第二階段：9月27日至10月1日

地震發生離此一階段並不算太久，有很多事件也才逐漸地被披露，所以此階段相片的使用量仍然非常多，總數雖比前階段少，但是比例上，中國時報仍逼近 100%，三報平均也達到 92.6%，只有自由時報不到 90%(見表 4-1)。頭版相片部分，幾乎也都與九二一大地震相關，唯有漏掉自由時報其中一天天次，而聯合報與中國時報仍然維持 100%的比例(見表 4-2)。

在事件現場體裁上，災變現場的相片雖已不再超過半數，不過依舊達到 42.2%，仍屬最高，分別為自由時報 47.2%、聯合報 42.1%、中國時報 38.7%；災民活動處所的比例也不低，平均為 36.9%，分別是中國時報 44.2%、聯合報 33.6%、自由時報 30.4%；政府官員與學者專家出現的場合也稍微增加至平均 10.1%。

表 4-2-1 【事件現場】體裁中各類目的詳細狀況(數量)

報別	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
事件現場				
災變現場	50(38.7)	45(42.1)	42(47.2)	137(42.2)
災民活動處所	57(44.2)	36(33.6)	27(30.4)	120(36.9)
政府官員與學者專家的場合	14(10.9)	11(10.3)	10(11.2)	35(10.8)
其他	8(6.2)	15(14.0)	10(11.2)	33(10.1)

括號中為百分比(%)

在事件主角的呈現上，斷垣殘壁已有減少之跡象，但仍有一定之比例，平均為 20.0%，參與救災的人員與之一樣，也是平均佔 20.0%，兩者相加還是有 40.0% 的高比例；災民則仍舊維持一定的 35.7% 比例，政府官員或是學者專家則是有著 10.8% 的比例。

表 4-2-2 【事件主角】體裁中各類目的詳細狀況(數量)

報別 \ 事件主角	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
斷垣殘壁	23(17.8)	25(23.4)	17(19.1)	65(20.0)
災民	55(42.6)	27(25.2)	34(38.2)	116(35.7)
政府官員與學者專家	13(10.1)	12(11.2)	10(11.2)	35(10.8)
所有參與救災人員	26(20.2)	22(20.6)	17(19.1)	65(20.0)
其他	12(9.3)	21(19.6)	11(12.4)	44(13.5)

括號中為百分比(%)

事件情節方面，展現地震破壞力的相片不再那麼多，降至 20.0%，救災狀況的相片也微幅下降至 13.2%，兩者相加的比例則為 33.2%，仍有著一定的曝光率；災民生活部分則不只是維持一定比例，而是更逼近四成，為 39.4%；賑災物資與人力的集結、政府官員與學者專家的舉動，兩者也都有一定的比例，分別為 13.8%、10.1%。

表 4-2-3 【事件情節】體裁中各類目的詳細狀況(數量)

報別 \ 事件情節	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
地震破壞力	23(17.8)	25(23.4)	17(19.1)	65(20.0)
救災狀況	16(12.4)	12(11.2)	15(16.9)	43(13.2)
災民的生活	50(38.8)	27(25.2)	31(34.8)	128(39.4)
賑災相關物資的運送與人力的集結	19(14.7)	17(15.9)	9(10.1)	45(13.8)
政府官員與學者專家的舉動	13(10.1)	11(10.3)	9(10.1)	33(10.1)
其他	8(6.2)	15(14.0)	8(9.0)	31(9.5)

括號中為百分比(%)

在事件所表達的情感上，地震無情雖不再是很高，平均為 34.1%，但仍然是比例最大的類目；同胞之情、親情、外國友邦之情則分別為 26.8%、7.7%、6.2%，若再加上增多不少的重建希望之情(14.1%)，軟性情感表達必是以超越無情而殘忍的情感。

表 4-2-4 【事件情感】體裁中各類目呈現的詳細狀況(數量)

事件情感 \ 報別	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
地震之無情	52(40.3)	35(32.7)	24(27.0)	111(34.1)
親情	11(8.5)	8(7.6)	6(6.7)	25(7.7)
同胞之情	27(20.9)	26(24.3)	34(38.2)	87(26.8)
外國友邦之情	6(4.7)	6(5.6)	8(9.0)	20(6.2)
展現重建與希望	21(16.3)	16(14.9)	9(10.0)	46(14.1)
其他	12(9.3)	16(14.9)	8(9.0)	36(11.1)

括號中為百分比(%)

### 三、 第三階段：10月2日至10月6日

相較於最初幾乎相關相片使用達 100%的階段，進入十月之後九二一地震相片已有減少的趨勢，比例已經降低至七成(72.8%)，聯合報更是只有 62.6%(見表 4-1)，不過在頭版相片方面，九二一大地震的相片仍然維持一樣的展現比例，依然只是自由時報漏掉一天，中國時報與聯合報仍然維持 100%使用比例(見表 4-3)。

不似災變現場的下滑趨勢，災民的部分則都還維持一定的比例，以災民為主的敘事都有維持在 20%以上。更值得注意的面向則是關於「政治人物與學者專家的出場」。他們既非災變現場或災民敘事軸線下的人物，他們是人文社會下具有某種權力合法性地位的人。以之為主的相片幾乎快達到三成，他們的出現更是讓相片中同胞之情的比例驟升至 35.1%。另外，距離地震發生日期已有

二週，重建主題的相片也漸漸被注意，有 26.6% 的比例。

由表 4-3-1 可以看到，在事件現場類目中，包括災變現場、災民活動處所、政府官員與學者專家的場合，這三個類目比例幾乎是不相上下，分別是 28.4%、29.5%、29.9%，若與之前二個階段作比較，災民活動處所的變化比例較小，倒是災變現場部分一直在降低，相對地，政府官員與學者專家的場合則是增加的情況。

表 4-3-1 【事件現場】體裁中各類目的詳細狀況(數量)

報別 \ 事件現場	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
災變現場	22(23.7)	29(31.5)	26(30.2)	77(28.4)
災民活動處所	31(33.3)	19(20.7)	30(34.9)	80(29.5)
政府官員與學者專家的場合	30(32.3)	32(34.8)	19(22.1)	81(29.9)
其他	10(10.7)	12(13.0)	11(12.8)	33(12.2)

括號中為百分比(%)

在事件主角方面，斷垣殘壁的比例也下降至平均 16.2%，救災人員也只有 17.7%；災民仍有平均 21.4%，最值得一提的則是以政府官員與學者專家為主角的相片已經有 29.2%，分別是聯合報 34.8%、中國時報 31.2%、自由時報 20.9%，成為比例最多的一個類目。

表 4-3-2 【事件主角】體裁中各類目的詳細狀況(數量)

報別 \ 事件主角	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
斷垣殘壁	14(15.1)	12(13.0)	18(20.9)	44(16.2)
災民	24(25.8)	12(13.0)	22(25.6)	58(21.4)
政府官員與學者專家	29(31.2)	32(34.8)	18(20.9)	79(29.2)
所有參與救災人員	15(16.1)	17(18.5)	1(18.6)	48(17.7)
其他	11(11.8)	19(20.7)	12(14.0)	42(15.5)

括號中為百分比(%)

至於事件情節方面，地震破壞力的呈現比例更少了，只有 15.9%，連同救災情況的 8.5% 也只有 24.4% 的比例，因此可以得知在災變現場發生的情節已經不再最受矚目，取而代之的則市政府官員以及學者專家的言行舉止有 29.2% 的比例；至於災民的生活也是依舊維持著，有 20.3%，而賑災物資與人力集結的部分也有 15.1% 的比例，甚至超過救災狀況類目。

表 4-3-3 【事件情節】體裁中各類目的詳細狀況(數量)

事件情節	報別			
	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
地震破壞力	14(15.0)	11(11.9)	18(20.9)	43(15.9)
救災狀況	5(5.4)	11(11.9)	7(8.1)	23(8.5)
災民的生活	22(23.6)	11(11.9)	22(25.6)	55(20.3)
賑災相關物資的運送與人力的集結	12(12.9)	14(15.2)	15(17.4)	41(15.1)
政府官員與學者專家的舉動	30(32.3)	32(34.9)	17(19.9)	79(29.1)
其他	10(10.8)	13(14.1)	7(8.1)	30(11.1)

括號中為百分比(%)

最後在事件情感方面，無情的地震比例降到 21.8%，已不到第一階段的一半；倒是同胞之情成為最高比例的類目，為 35.1%，若個別來看，聯合報甚至還有高達 44.6% 的比例；至於重建希望部分也有 26.6% 的比例，相較於前一時期的 14% 有顯著成長，這顯現出無情地震之後，要開始回復原來社會秩序的起點。

表 4-3-4 【事件情感】體裁中各類目呈現的詳細狀況(數量)

事件情感	報別			
	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
地震之無情	17(18.3)	18(19.5)	24(27.9)	59(21.8)
親情	7(7.5)	4(4.3)	4(4.7)	15(5.5)
同胞之情	27(29.0)	41(44.6)	27(31.4)	95(35.1)
外國友邦之情	4(4.3)	3(3.3)	5(5.8)	12(4.4)

展現重建與希望	33(35.5)	17(18.5)	22(25.5)	72(26.6)
其他	5(5.4)	9(9.8)	4(4.7)	18(6.6)

括號中為百分比(%)

#### 四、 第四階段：10月7日至10月11日

九二一大地距離此一階段已超過半個月的時間，所以相片也減少許多，只有五成左右(50.8%)，總數165張相片也只比第一階段的中國時報(140張)或聯合報(149張)稍多而已(見表4-1)。在頭版相片的使用上，也同時出現三報都有以非九二一大地震主題的相片為頭版相片，而且都是同一天與同一件事<sup>14</sup>。這亦說明在九二一大地震上的焦點已有開始的轉移的跡象(見表4-3)。

在事件現場體裁中，有著與第三階段類似的狀況，災變現場、災民活動處所、政府官員與學者專家的場合等三類目比例依舊相差不大，分別為28.5%、29.1%、26.1%，這表示九二一大地震發生至此，之中的一些議題正在重新分配中。

表 4-4-1 【事件現場】體裁中各類目的詳細狀況(數量)

事件現場	報別			
	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
災變現場	7(14.3)	21(33.3)	19(35.8)	47(28.5)
災民活動處所	23(46.9)	15(23.8)	10(18.9)	48(29.1)
政府官員與學者專家的場合	12(24.5)	14(22.2)	17(32.1)	43(26.1)
其他	7(14.3)	13(20.7)	7(13.2)	27(16.3)

括號中為百分比(%)

在事件主角方面，也是與第三階段相仿，斷垣殘壁只有14.5%，而救災人員則是15.8%，兩者加總是30.3%；災民部分是29.1%，政府官員與學者專家則

<sup>14</sup> 即陳進興執行槍決及其後遺體與器官運送過程的相關報導。



是 26.1%，三者也是沒有太大差距。

表 4-4-2 【事件主角】體裁中各類目的詳細狀況(數量)

報別 \ 事件主角	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
斷垣殘壁	3(6.1)	17(27.0)	4(7.5)	24(14.5)
災民	20(40.8)	18(28.6)	10(18.9)	48(29.1)
政府官員與學者專家	12(24.5)	14(22.2)	17(32.1)	43(26.1)
所有參與救災人員	7(14.3)	3(4.8)	16(30.2)	26(15.8)
其他	7(14.3)	11(17.4)	6(11.3)	24(14.5)

括號中為百分比(%)

在事件情節方面，地震破壞力的展現只有 14.5%，救災狀況更只有 7.9%，兩者合起來只佔 22.4%，災民生活的類目占最大比例，不過也並未特別多，為 28.5%，政府官員與學者專家也有 24.9%，這些類目就平均地呈現在這段時間內，之前以地震破壞力為主的情節不復見於此。

表 4-4-3 【事件情節】體裁中各類目的詳細狀況(數量)

報別 \ 事件的情節	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
地震破壞力	3(6.1)	17(27.0)	4(7.5)	24(14.5)
救災狀況	2(4.1)	3(4.8)	8(15.1)	13(7.9)
災民的生活	20(40.8)	17(27.0)	10(18.9)	47(28.5)
賑災相關物資的運送與人力的集結	5(10.2)	6(9.5)	5(9.4)	16(9.7)
政府官員與學者專家的舉動	12(24.5)	13(20.6)	16(30.2)	41(24.9)
其他	7(14.3)	7(11.1)	10(18.9)	24(14.5)

括號中為百分比(%)

在事件情感體裁上，相較於比例一直在遞減的地震無情類目(此階段為 21.8%)，重建與希望的情感則逐漸在增加當中，已經超過三成(32.7%)；同胞之情也為數不少，有 31.5%的比例。一開始以大自然無情的破壞力為起始的敘事

至此已經變化很大，那些無情的現場畫面已經較不重要，取而代之的正是恢復社會常態的期望。

表 4-4-4 【事件情感】體裁中各類目呈現的詳細狀況(數量)

事件情感 \ 報別	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
地震之無情	7(14.3)	22(34.9)	7(13.2)	36(21.8)
親情	3(6.1)	0(0)	2(3.8)	5(3.0)
同胞之情	10(20.4)	19(30.2)	23(43.4)	52(31.5)
外國友邦之情	0(0)	2(3.2)	1(1.9)	3(1.8)
展現重建與希望	20(40.8)	16(25.4)	18(33.9)	54(32.7)
其他	9(18.4)	4(6.3)	2(3.8)	15(9.1)

括號中為百分比(%)

## 五、 第五階段：10月12日至10月16日

此一階段上，九二一大地震相片的使用更少了，比例皆未超過 45%，聯合報更是只有 22.7%。這也意味著關於此事件的故事已開始有收尾的跡象(見表 4-1)。在頭版相片的呈現更是明顯，五天之中各報皆只有二天是以九二一地震的相關相片為頭版相片(見表 4-3)。

在類目的呈現情況上，首先於事件現場上，此階段有一些較為特殊的情況產生，因為災變現場的相片又多了起來，達到 35.7%，這主要是由於自由時報的緣故，它在災變現場類目居然佔了 65.1% 的高比例。在這段時間內，自由時報開始不定期在不定期版面刊登標題為「歷史見證」的回顧類相片，這部分相片的景象主要都是在呈現地震震毀一些歷史悠久的建築物，例如中興新村、集集火車站與台中火車站等等，因此災變現場的相片又多了起來，一來回顧這些歷史悠久的建築，二來則以文字報導回顧並帶著重建的角度來述說這些建築的歷史。不過在此情況下，政府官員與學者專家出現場合的比例未見下滑，也有

33.9%的高比例這表示這些人物出現的場合在此階段內是非常重要的：另外災民活動處所也還不算太低，有 18.8%的比例。

表 4-5-1 【事件現場】體裁中各類目的詳細狀況(數量)

報別	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
事件現場				
災變現場	4(9.1)	8(32.0)	28(65.1)	40(35.7)
災民活動處所	17(38.6)	3(12.0)	1(2.3)	21(18.8)
政府官員與學者專家的場合	18(40.9)	10(40.0)	10(23.3)	38(33.9)
其他	5(11.4)	4(16.0)	4(9.3)	13(11.6)

括號中為百分比(%)

在事件主角中，斷垣殘壁也因為自由時報的歷史見證系列報導(55.8%)而有所增加，使三報平均為 29.5%，災民則依舊有著 21.4%的一定比例，政府官員與學者專家則成為「最主角」，平均比例為 33.9%，並未因斷垣殘壁的比例增加而降低。

表 4-5-2 【事件主角】體裁中各類目的詳細狀況(數量)

報別	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
事件主角				
斷垣殘壁	2(4.5)	7(28.0)	24(55.8)	33(29.5)
災民	16(36.4)	4(16.0)	4(9.3)	24(21.4)
政府官員與學者專家	18(41.0)	10(40.0)	10(23.3)	38(33.9)
所有參與救災人員	2(4.5)	0(0)	2(4.6)	4(3.6)
其他	6(13.6)	4(16.0)	3(7.0)	13(11.6)

括號中為百分比(%)

在事件情節體裁部分，地震破壞力的展現也升高至 29.5%(自由時報則是 55.8%的高比例)，災民生活的情節則是 21.4%，至於政治人物與學者專家們的比例有著 33.0%，為全部類目中的第一位。

表 4-5-3 【事件情節】體裁中各類目的詳細狀況(數量)

事件情節	報別			
	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
地震破壞力	2(4.5)	7(28.0)	24(55.8)	33(29.5)
救災狀況	1(2.3)	0(0)	1(2.3)	2(1.8)
災民的生活	16(36.4)	4(16.0)	4(9.3)	24(21.4)
賑災相關物資的運送與人力的集結	3(6.8)	0(0)	1(2.3)	4(3.6)
政府官員與學者專家的舉動	17(38.6)	10(40.0)	10(23.3)	37(33.0)
其他	5(11.4)	4(16.0)	3(7.0)	12(10.7)

括號中為百分比(%)

在事件情感體裁上，地震無情的表達又升至 30.4%，這依舊是自由時報影響的結果(55.8%)否則以中國時報而言，則只有 4.5% 低比例；最值得注意的是展現重建與希望情感的比例已經有 41.1%，分別是中國時報 54.5%、聯合報 36.0%、自由時報 30.2%，個別的比例也都不算低，可以說在此階段，對於家園重建已經十分盼望。

表 4-5-4 【事件情感】體裁中各類目呈現的詳細狀況(數量)

事件情感	報別			
	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
地震之無情	2(4.5)	8(32.0)	24(55.8)	34(30.4)
親情	0(0)	1(4.0)	0(0)	1(0.9)
同胞之情	12(27.3)	3(12.0)	4(9.3)	19(17.0)
外國友邦之情	1(2.3)	0(0)	1(2.3)	3(2.7)
展現重建與希望	24(54.5)	9(36.0)	13(30.2)	46(41.1)
其他	5(11.4)	4(16.0)	1(2.3)	10(8.9)

括號中為百分比(%)

## 六、 第六階段：10月17日至10月21日

過去一個月相片的確是為其呈現出多樣的相關事件，最後來到距離九二一大地震一個月的時間點上，相片的使用總數已經很少，各報皆不超過 40 張，於比例上亦是最低，只在 30% 附近(見表 4-1)。頭版相片亦只有三個天次與九二一大地震相關，中國時報甚至連一天也無(見表 4-3)。這些情況再度透露一種回歸社會秩序與沈澱悲傷心情的意涵，類目的呈現亦隱含此種意義。

在事件現場部分，因為自由時報的歷史見證系列相片(65.1%)，使得災難現場相片的平均比例為 35.7%，中國時報則依舊不到 10%，為 9.1%；另外，以災民為主的軸線也還在 18.8%，並未有太大的降幅，畢竟他們是這場災難事件中切身相關的一群人；學者專家與政府官員們的場合有著一定的展現比例，為 33.9%。

表 4-6-1 【事件現場】體裁中各類目的詳細狀況(數量)

報別	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
事件現場				
災變現場	4(9.1)	8(32.0)	28(65.1)	40(35.7)
災民活動處所	17(38.6)	3(12.0)	1(2.3)	21(18.8)
政府官員與學者專家的場合	18(40.9)	10(40.0)	10(23.3)	38(33.9)
其他	5(11.4)	4(16.0)	4(9.3)	13(11.6)

括號中為百分比(%)

事件主角部分，斷垣殘壁有著平均 29.5% 的一定比例，災民也在 21.4%，至於學者專家與政府官員是 33.9%，雖不會比事件之初的斷垣殘壁出風頭，但在這段九二一大地震相片比例已經很低的階段，實屬有其相當重要的意涵，因為他們正是社會的中間份子，為民、為社會付出的重責大任就在其肩膀上。

表 4-6-2 【事件主角】體裁中各類目的詳細狀況(數量)

報別 \ 事件主角	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
斷垣殘壁	2(4.5)	7(28.0)	24(55.8)	33(29.5)
災民	16(36.4)	4(16.0)	4(9.3)	24(21.4)
政府官員與學者專家	18(41.0)	10(40.0)	10(23.3)	38(33.9)
所有參與救災人員	2(4.5)	0(0)	2(4.6)	4(3.6)
其他	6(13.6)	4(16.0)	3(7.0)	13(11.6)

括號中為百分比(%)

事件情節部分，地震破壞力的呈現也因自由時報(55.8%)而有所增加，平三報平均則為 29.5%，災民生活平均為 21.4%，相片展示政府官員與學者專家行為舉止的比例則有 33.0%。

表 4-6-3 【事件情節】體裁中各類目的詳細狀況(數量)

報別 \ 事件情節	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
地震破壞力	2(4.5)	7(28.0)	24(55.8)	33(29.5)
救災狀況	1(2.3)	0(0)	1(2.3)	2(1.8)
災民的生活	16(36.4)	4(16.0)	4(9.3)	24(21.4)
賑災相關物資的運送與人力的集結	3(6.8)	0(0)	1(2.3)	4(3.6)
政府官員與學者專家的舉動	17(38.6)	10(40.0)	10(23.3)	37(33.0)
其他	5(11.4)	4(16.0)	3(7.0)	12(10.7)

括號中為百分比(%)

最後在事件情感體裁上，地震無情的情感有 30.4%的比例，分別是自由時報 55.8%、聯合報 32.0%、中國時報 4.5%；同胞之情類目則為 17.0%，展現重

建與希望部分的則是達到 41.1%，相較於最初階段只有 0.4% 的低比例，展現重建與希望是一直增加的，在最後階段也達到最極致。

表 4-6-4 【事件情感】體裁中各類目的詳細狀況(數量)

事件情感	報別			
	中國時報	聯合報	自由時報	三報總和
地震之無情	2(4.5)	8(32.0)	24(55.8)	34(30.4)
親情	0(0)	1(4.0)	0(0)	1(0.9)
同胞之情	12(27.3)	3(12.0)	4(9.3)	19(17.0)
外國友邦之情	1(2.3)	0(0)	1(2.3)	3(2.7)
展現重建與希望	24(54.5)	9(36.0)	13(30.2)	46(41.1)
其他	5(11.4)	4(16.0)	1(2.3)	10(8.9)

括號中為百分比(%)

## 七、 小結：敘事之起點

在前面六個階段當中，透過圖表與文字，我們可以明瞭每個時間區間中四種相片體裁呈現的詳細情況。以此為基礎，再來看以下的圖表(表 4-7-1、4-7-2、4-7-3、4-7-4)，是為四種相片體裁之下各類目隨著時間而產生的變化，如此則更能掌握相片隨著時間所表達的故事結構。首先在事件現場，一開始幾乎是鎖定在災區的場景，因為一開始地震使災變現場混亂異常，「究竟發生了何事？」、「地震造成怎樣的情況？」等等，皆可成為影像表現的主題。災變現場相片密集地呈現主旨就在於回答這類問題，災變現場在六個時期的變化比例由第一時期的 56.8% 降至最後時期的 29.5%；以政治人物與學者專家出現的場景比例則是慢慢攀升，由第一時期的 6.1% 至最後一時期的 26.3%。影像在建構九二一大地震的事件過程著重的不是只有地震災情的描述，更有的是人們在面對這場災難時所採取的對策。特別是政治人物與學著專家們成為地震報導後期的主角，其意義便在於他們既是社會中行政體系下的「負責人」或是社會菁英，如何結束這場災難的苦痛，引領人們回到正常生活上有賴於他們的努力。最後在災民活動處所部分，它一直具有一定比例，分別是 26.2%、36.9%、29.5%、29.1%、18.8%、

31.6%，並未有呈現逐漸上昇或下滑的跡象，可以說它一直未被忽略，穿插於地震之後的一個月間，讓人們知曉災民們各階段的生活情況。

表 4-7-1 【事件現場】類目隨時間變化的情況

時間區間 相片類目	09.22-09.26	09.27-10.01	10.02-10.06	10.07-10.11	10.12-10.16	10.17-10.21
災變現場	230(56.8)	137(42.2)	77(28.4)	47(28.5)	40(35.7)	28(29.5)
災民活動處所	106(26.2)	120(36.9)	80(29.5)	48(29.1)	21(18.8)	30(31.6)
政府官員與學者專家的場合	25(6.1)	35(10.8)	81(29.9)	43(26.1)	38(33.9)	25(26.3)
其他	44(10.9)	33(10.1)	33(12.2)	27(16.3)	13(11.6)	12(12.6)

括號中為百分比(%)

所有數字皆為三報總和

而在事件主角的體裁上，最初也都是以災變現場的斷垣殘壁以及救難人員為主，斷垣殘壁的比例變化由地震初期的 32.8% 降至中期的 14.5% 再回到後期的 21.0%，救災人員則相對持平，由地震初期的 19.0% 至後期的 13.7%，兩者總和的變化情況則是由地震初期的 51.8% 降至後期的 34.7%，這樣的結果可以解釋為因為救災工作的費時耗力，而使得救災人員的投入成為影像的關注焦點。而比較明顯的變化是，政治人物與學者專家的比例逐漸升高，比例變化是由地震初期的 6.4% 升至後期的 26.3%；以災民為主角的相片比例則相對持平，由地震初期的 31.9% 至後期的 27.4%。斷垣殘壁會在後期有回升情況的原因在於自由時報所關的歷史見證系列相片，它將一些歷史悠久的建築物被地震破壞的情況刊登出來，使得這部分比例又增加起來。

表 4-7-2 【事件主角】各類目隨時間的變化情況

時間區間 相片類目	09.22-09.26	09.27-10.01	10.02-10.06	10.07-10.11	10.12-10.16	10.17-10.21



斷垣殘壁	133(32.8)	65(20.0)	44(16.2)	24(14.5)	33(29.5)	20(21.0)
災民	129(31.9)	116(35.7)	58(21.4)	48(29.1)	24(21.4)	26(27.4)
政府官員與 學者專家	26(6.4)	35(10.8)	79(29.2)	43(26.1)	38(33.9)	25(26.3)
所有救災人 員	77(19.0)	65(20.0)	48(17.7)	26(15.8)	4(3.6)	13(13.7)
其他	40(9.9)	44(13.5)	42(15.5)	24(14.5)	13(11.6)	11(11.6)

括號中為百分比(%)

所有數字皆為三報總和

第三，在事件情節方面，大體上最初是呈現地震破壞力造成人們家園殘破以及現場混亂的救災狀況，前者比例變化由地震初期的 33.1% 降至地震後期的 21.0%，救災狀況則是由地震初期的 19.0% 降至地震後期的 2.1%，兩者相加後的變化情況則是由地震初期的 52.1% 降至地震後期的 23.1%；在地震現場發生的情節隨時間遞減之時，相對增加的是政治人物與學者專家的動作，其比例變化由地震初期的 6.0% 升至地震後期的 25.3%；而以災民生活為主的比例則無明顯遞增或遞減的狀況，為 24.4%、39.4%、20.3%、28.5%、21.4%、30.5%；另外，國內外賑災物資運送與人員集結的情況雖然未特別多，但也有被呈現出來，有四個階段的比例都在 10% 以上，變化情況為 11.4%、13.8%、15.1%、9.7%、3.6%、12.7%。

表 4-7-3 【事件情節】各類目隨時間的變化情況

時間區間 相片類目	09.22-09.26	09.27-10.01	10.02-10.06	10.07-10.11	10.12-10.16	10.17-10.21
地震的破壞力	134(33.1)	65(20.0)	43(15.9)	24(14.5)	33(29.5)	20(21.0)
救災狀況	77(19.0)	43(13.2)	23(8.5)	13(7.9)	2(1.8)	2(2.1)
災民的生活	99(24.4)	128(39.4)	55(20.3)	47(28.5)	24(21.4)	29(30.5)
賑災相關物 資的運送與 人力的集結	46(11.4)	45(13.8)	41(15.1)	16(9.7)	4(3.6)	12(12.7)

政府官員與學者專家的舉動	24(6.0)	33(10.1)	79(29.1)	41(24.9)	37(33.0)	24(25.3)
其他	25(6.1)	31(9.5)	30(11.1)	24(14.5)	12(10.7)	8(8.4)

括號中為百分比(%)

所有數字皆為三報總和

最後在事件情感的相片體裁上，地震之無情隨時間的流逝的比例變化由初期的 48.1% 降至晚期的 23.1%；同胞間的情感則變化不大，由初期的 24.4% 至後期的 14.7%；至於親情類目則是一路下滑，從一開始失去或擔心親人的情緒到中期親人間的相互扶持，比例都不高，變化情況為 13.1%、7.7%、5.5%、3.0%、0.9%、0%。在變化上值得注意的是重建與未來希望的情感，它的比例明顯隨著時間一路攀升，由最初的 0.4% 躍升為後期的 45.3%，表示到事件後期影像主旨在於呈現人們殷切盼望回到原來生活的心情。

表 4-7-4 【事件情感】各類目隨時間的變化情況

相片類目 \ 時間區間	09.22-09.26	09.27-10.01	10.02-10.06	10.07-10.11	10.12-10.16	10.17-10.21
地震之無情	195(48.1)	111(34.1)	59(21.8)	36(21.8)	34(30.4)	22(23.1)
親情	53(13.1)	25(7.7)	15(5.5)	5(3.0)	1(0.9)	0(0)
同胞之情	99(24.4)	87(26.8)	95(35.1)	52(31.5)	19(17.0)	14(14.7)
外國友邦之情	32(8.0)	20(6.2)	12(4.4)	3(1.8)	3(2.7)	9(9.5)
展現重建與未來希望	3(0.4)	46(14.1)	72(26.6)	54(32.7)	46(41.1)	43(45.3)
其他	23(6.0)	36(11.1)	18(6.6)	15(9.1)	10(8.9)	7(7.4)

括號中為百分比(%)

所有數字皆為三報總和

由整體來看，內容分析的結果大致上可以用以下的箭頭來表示：

### **1. 事件現場**

災變現場                      ———▶      政府官員與學者專家的場合

### **2. 事件主角**

現場的斷垣殘壁  
+  
現場的救難人員                      ———▶      政府官員與學者專家

### **3. 事件情節**

地震的破壞力  
+  
現場混亂的救災狀況                      ———▶      政府官員與學者專家的舉動

### **4. 事件情感**

地震之無情                      ———▶      重建希望之情

四大相片體裁中有一個共通點，便是相片最初皆是以災變現場(事件現場)的場景出發，以在該現場的斷垣殘壁及救災人員為主角，敘述地震所造的破壞與救難狀況，主旨則是在於呈現地震此一自然力量對人們的無情；最後相片體裁轉移到以政治人物與學者專家的場合為主軸，描述他們對於九二一大地震的看法和行為，利用他們呈現一種社會在這場災難之後，回歸社會秩序的渴望與可能性。

在此影像傳遞出的是一種社會價值觀。記者們實際進入地震災區，拍攝關於此事件的諸多相片，藉由報紙內相片編排與數量上的使用，指導觀看者體認相片所告知的真相。另外，在時間流程下，相片記錄災區的殘破景象之外，也記錄這一段時間內人們的生活情景與發生過的事件。相片隨著時間產生內容上的變化，呈現該社會結構下的生活觀感，同時紀錄著人們面對地震時態度上的轉變。

報紙鉅細靡遺地呈現九二一大地震，然而在文字報導之外，攝影亦有著豐富的述說過程。由內容分析可以得知，相片內容隨著時間而有所轉變，讓我們得知其描述九二一大地震的走向，也藉由它讓我們可以理出一個相片在時間變化下的敘事結構。

### 第三節 影像的故事機制：九二一大地震的敘事意涵

學者 Amanda C. P. Atkinson (1996: 54-82) 在討論「敘事」的概念時，曾引用 Labov 的敘事結構，將一則故事的組成成分拆解為以下幾個要素：

結構	問題
抽象	關於何事？
方向	誰？什麼？何時？何處？
意涵	在這些條件下發生何事？
評估	所以怎樣？
結局	最終發生了何事？
尾聲	〔完成的敘事〕

敘事的目的乃在於藉由特定的技巧或手段，傳達一件事的始末，使故事的(聽)觀眾對故事所呈現的內容產生意義。由以上的討論來看，九二一大地震在報紙當中被一五一十地描述，每一張照片也都各自有其主角與主題，它們在不同的時空中被拍攝下來，傳達該情境下的一切。這麼多的相片，各自有其意義，然而它們所形成的，卻是在共同講述相關連的一件事：九二一大地震。由此敘事分析結構來看，它陳述出一個問題：九二一大地震發生，影像如何建構關於它的表象？而這亦是本研究的問題之起點。

九二一大地震發生，造成社會無數生命與財產上的損失，藉由攝影，視覺

影像如何為人們呈現出關於地震的事件歷程？相片除了反映這些表面的現象之外，這樣的敘事歷程對於個人乃至於社會有何含意？在此問題脈絡之下，我們得知相片中呈現關於九二一大地震的故事。由此問題意識出發，於方向上本研究將相片分為四大體裁，分別為事件現場、事件主角、事件情節與事件情感，於意涵上則再加上時間縱面的分析，在體裁與時間變數的條件之下，四大相片體裁中的類目隨著時間區間不同便產生內容上的差異，如同上述分析之箭頭一般，在事件現場體裁上，由災變現場轉變為以政治人物與學者專家的場合為主；事件主角上，由災變現場的斷垣殘壁與救災人員轉換為政府官員與學者專家；於事件情節，則由原先的地震破壞力與現場的救災情況轉變到後來的政治人物與學者專家的舉動。最後在事件情感中，由最初地震之無情轉變為展現重建與希望之情。

因此於評估上即可明言，之於社會，攝影陳述一個關於九二一大地震的故事結構。如同霍爾所說（Hall, 1980: 130），訊息要能傳遞必先要將自身變作為一種故事的形式，可以為人訴說，也才得以付諸語言實踐面而產生意義。攝影既是以一種語言形式述說九二一大地震這個事件，透過體裁的選擇與時間區間的因素，相片的內容分析成為一種敘事形式，有其故事結構，亦有情節轉換。因此也就在於時間因素下，於地震脈絡中，各人事物發生的事情，順著時間流程，有其開端與結尾，表達出一種人文社會面對災難的情感轉變，同時亦是形塑一種社會所期望的價值觀。故事結尾的情感表達便是以重建與希望之情為主，象徵人文社會雖被強烈的自然力量破壞秩序，而人們終將排除困難，再次將脫序的人事物納入社會秩序當中。

如同伯格所說，相片的敘事必須藉由人們的記憶與想像，使片段的相片能夠連接起來而形成一整個故事，相片在人們腦中的運作也就是默許人們來連接這些相片。所以事件現場、事件主角、事件情節以及事件情感等四個相片體裁，於敘事上各有其變化，分則各自在講述該體裁中相片順著時間所呈現的情況，合則成為一套完整的敘事，表達影像如何建構這一個月以來九二一大地震發生所造成的情況。對巴特來說，單一一張相片就可以蘊藏無限意涵，在伯格眼裡，一張張相片的集合則是在完整建構事件的表象。這些相片無一不關乎九二一大地震，每一張的主題皆各有所指，表達悲傷難過或是希望與溫馨之情，可以說

它們每一張都在傳達一個意念。雖然相片都只是關於某事件的片段，攝影作為一種敘事語言，所完成的工作亦是一完整的陳述，它的確在某段時間內(30 天)將發生於某個地點(台灣)的事件(九二一大地震)表達出來；而藉由相片之表現建構作用，九二一大地震的影像呈現即是循著回歸社會秩序的方向而去，形成一套完整之敘述。

相片中傳遞關於地震的訊息，對於拍攝者，是用來述說此災難的方式，對於社會成員，這些影像都是「想像」的媒介，透過相片裡那些悲慘的情況，他們提取記憶中的災難場景與之作為比較，這個地震造成的災難有多慘重即刻「盡在不言中」。九二一大地震本身、相片拍攝者以及觀者之間有一個連結關係存在，他們都是同處在當下時空中，面對九二一大地震造成之災難，攝影者按下快門，是一連串思考與行動；當觀眾面對相片所傳遞的資訊，影像不僅是在告知該視覺符碼的震撼，更在喚起對於面對這場浩劫的情緒。所以伯格會認為事件與「鏡頭的雙方」成為一個反射實體，將個別的人與事物組合起來，成就這一套敘述運作，讓影像不只是表面的符號而已。

在敘事結構當中，地震所造成的事件一一被鋪陳，隨著時間相片呈現轉變。反射實體所反映出來的，不僅僅只有這個敘事架構，更包括其背後的那一套運作的價值觀。九二一大地震會呈現出如上述分析的情況絕非偶然，相片類目的轉變情況就是代表一種社會價值觀，左右該事件的呈現面貌；相片之於九二一大地震的敘事結構如此展現，正象徵在台灣這個社會下對於它的一種感知態度，意即在此台灣此文化脈絡之下，人們應該隨同此一敘事結構來看待九二一大地震這場災難。

在敘事分析上，藉由之前內容分析的基礎可以獲得這些相片故事與情節轉折的情況。如同伯格的觀點，相片拍攝者、觀看者以及事件背後這一套敘事架構，三者形成一個反射主體，反映出台灣社會體系的價值觀如何看待九二一大地震；一張張的相片透過人們自行連結，在這敘事結構中顯現連貫而完整的意義，同時也保存並引導人們對於九二一大地震的記憶。

## 第五章 攝影語言：意義的實踐

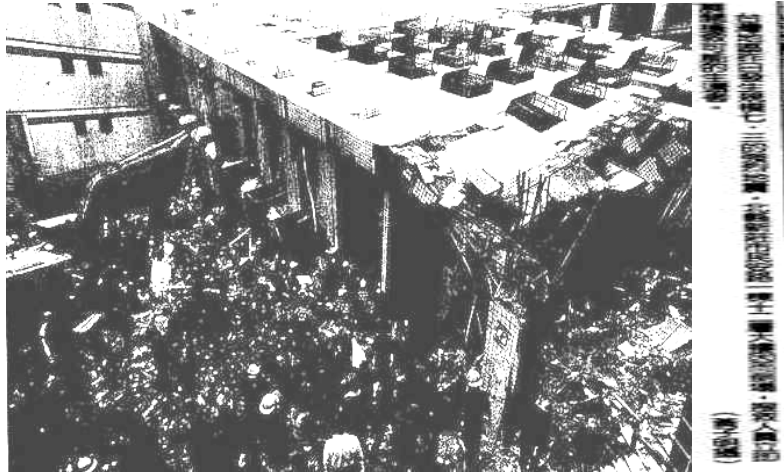
承上章之分析結果，相片內容隨著時間而有所變化，是一種有意義的訊息傳遞，再現當下文化脈絡面對地震災難的價值觀與展現社會的集體意識。本章則是進一步地藉由個別照片的文本分析來探討意義究竟如何實踐。攝影既是一種語言，它「說」出一則如上一章中關於九二一大地震之後一個月的故事。究竟這些意義在何種機制下被解讀？如何在單張相片中被凸顯？一張張的相片如何連貫，成為一個敘事分析中的故事？本章即是藉由對各階段中挑選出的相片進行文本分析，以便瞭解究竟攝影如何「說」。

在此必須指出的是，一張相片既是「停止時間」而成的產物，則九二一大地震的影像意涵，則是多張照片在地震後不同的時間點上累積而成的結果。另一方面，這些九二一大地震相片無論來自災變現場、災民生活處所或是其他地點，皆是將當時的空間複製起來。如同班雅明機械複製之觀點所示，攝影將九二一大地震「僅此一回」的樣貌複製起來，因此在該脈絡中，任何空間裡所發生的故事皆被相機鏡頭片片斷斷地記錄；相片「平面」裡頭所展現的其實是某個空間情境曾經存在的事件，同時也將該空間帶離原地，讓觀者碰觸以感受那種情緒。因此相片的拍攝時間、畫面呈現的樣貌、構圖、鏡頭角度、拍攝主體的比例與動作以及相片一旁的文字敘述等，皆可作為分析面向，呈現該相片於該時間與地震事件本體的意義。

本章藉由文本分析來讓人理解相片何以能夠作為語言式的呈現，也才會產生如內容分析與敘事分析下的故事結構；其次便進一步地以表象與神話指涉的觀點，剖析攝影語言的時間方式，以及實踐之下所再現的意義。

讓我們就來看在這六個階段中的幾張相片：

相片 1



來源：中國時報（1999.09.22 第1版）

這是中國時報地震發生翌日的頭版相片，亦可以說是地震發生隔日後的第一個影像見證。旁白指出，台灣昨日凌晨發生規模 7.3 的大地震，而台北縣新莊市一棟高達十二層的大樓因為捱不住地震的晃動而連根拔起，而搜救人員也很快趕到現場，搭救可能的生還者。

地震翌日，這樣一幅直接而立即的影像刊登於頭版，映入人們眼簾：裸露的鋼筋、橫躺的建築物、混亂的現場，主要目的便是讓人驚覺地震強大之破壞力。這一張相片在體裁選擇上，強調的是災變現場中的斷垣殘壁，藉此表達地震之破壞力以及自然之無情。相片在構圖上將畫面一分為二，上半部分是因為地震破壞的建築物，下半部分是無數救難人員忙碌於搜尋生還者的情況。相片顯示出地震摧毀人們所建造的生活社群，而人們卻受困於其中，表達自然力對文明的無情摧殘；相片中也可以看見，無數的救難人員趕來混亂的災變現場，除了維持秩序之外，更要搜救受困於倒塌大樓中的同胞們，展現地震之初人類社會在面對自然界破壞力時所表達的態度，也象徵人們在對抗大自然力量所能做的努力。然而相較於倒塌堅固建築物所象徵的地震力量，相片下半部分現場混亂的情況，宛如是每個人經歷地震後慌亂的心情。藉由在災變現場中以斷垣殘壁為主角而拍攝的相片，此自然界的破壞力得以一覽無遺，也讓人理解此一力量之無情，帶給人們強烈而震撼的感受，無疑也是在控訴大自然的無情。

相片 2





來源：聯合報（1999.09.22 第 1 版）

如同相片 1，相片 2 亦是地震隔日的頭版相片。畫面中的災變現場有一棟鋼筋裸露的房子，一位民眾蹲在被地震震垮的屋子旁，面對這一個情境；九二一大地震造成的不只是屋子的倒塌，更是震垮人們生活之所在。照片文字描述的大意是：「九二一大地震昨日狂襲全台各地，無數大樓倒塌，死傷慘重。在集集市裡的這個畫面，一位民眾蹲在路邊，守著傾倒的房子黯然而無奈，因為它在一夕之間被地震所震倒。」這樣一幅畫面的確讓人心情十分沈重。「狂襲」二字，亦代表人類社會遭受地震此一強烈的外力入侵，而人類文明遭到破壞，人們幾乎失去防衛能力的情況。

這張相片在體裁選擇上，如同相片 1，顯現的亦是災變現場的斷垣殘壁，地震破壞力之下亦顯露出自然勢力之無情。這樣的力量，災民也不知如何面對。在構圖上，呈現一個人背對著鏡頭，顯得十分孤單與無助，他蹲下身來，無法站起來，因為「家」被稱為「最牢靠的避風港」，如今卻不堪地震的摧殘而倒下。如同相片 1 中一樣，毀壞的建築物象徵了地震的力量，然而相片的下半部是一個人，象徵人們在這種強大力量之下，只能屈居下風與黯然無奈；而形單影隻背對著鏡頭，更顯得力量微薄。

相片 1 與相片 2 中，表達出二種人們對於地震的態度，一則緊張慌亂，一則孤單無助；這二張相片皆是地震翌日的頭版相片，亦象徵著地震之初人們僅有也所能有的感受。另外，相片 1 是以長鏡頭的方式拍攝主體物，旨在於讓影

像以中立客觀的態度觀看此事；而相片 2 卻是近乎特寫的方式，近距離地拍攝該居民與傾倒之建築物，並且鏡頭就在該人物的正後方，宛如是他身邊的陪伴者一般，一同觀視這無情的地震。然而無論是中立客觀或是情感投射的拍攝方式，都能呈現地震此一無情的力量，殘酷地對待人類與社會。

### 相片 3



來源：中國時報（1999. 09.27 第 10 版）

相片 3 的拍攝時間距地震發生之日已屆一週，而就相片的體裁來看，鏡頭已經延伸其觸角，離開災變現場，來到災民的生活處所，拍攝下災民的生活，以及地震後面對災難的親情感受。這也表示影像的呈現重心已逐漸脫離地震發生之初，那種可以震攝人們心神或造成地貌被破壞的「奇觀」（spectacle）。相片 3 中可以得知，災民的無奈並不僅是針對於有形的財產。九二一大地震讓很多人無家可歸，造成災民們破碎的家庭；房子塌了有機會再蓋起來，逝去的親人卻無法再回來。相片文字描述指出：「一位倖免於難的年輕貨車司機面對著一排相片。令人哀傷的是，他面對的七幅相片都是他親人的遺照。自己的父母親、祖母、可愛的三個小孩以及老婆，都在這場地震中喪生，而老婆還懷著一個小孩。」面對這樣的打擊，他只能神情落寞地面對去世的親人，悲傷而無能為力。

地震所造成的財產損失難以估計之外，更是奪走人們心之所繫的家人，無情打擊人們的精神；當面對一家人就此天人永隔，只能表情木然地面對他們的



在中寮國小中只有幾片帆布搭設，用來暫時收容災民的地方，意味著他們雖在簡陋之處，卻還能自得其樂。小孩子成長之路仍很漫長，他們可能甚至不知何謂地震，就被其劇烈的搖晃驚嚇，比起大人們而言，更顯得無辜也更值得同情。因此小孩子雖不會如同大人們一般地看待這場災難，但其天真無邪的表情與生活態度卻會博取人們的惻隱之心，讓人心疼於其遭遇；同時相片也藉由其天真爛漫的氣息來適時地緩和災區裡頭沈重的氣氛。在災民的生活處所，小孩子與阿兵哥和樂融融地相處著。相片呈現這種軍民一家的同胞之情，沖散小朋友們心中的驚懼之外，無疑也在緩和人們緊繃的情緒，恢復冷靜來面對這場災難，小孩子本身則也象徵一種希望，來日方長，人還是可以在陽光下展露笑容。

相片 4 另外一個值得注意之處乃在於它是「動態」的呈現。有別於之前相片中主角皆是靜止的人或物（如倒塌的建築物、蹲坐無言的人、死區親人的遺照），相片 4 中的主角士兵正在投球，飛行的球與相片中人物那股和諧歡愉的氣氛相互輝映，取代之前地震所造成的哀傷情緒。士兵背後掛著的布條上有著「耶穌愛你」，亦象徵一種宗教力量，在天助自助的情況之下，人們若願意重新站穩腳步，便可以在神明的幫助之下，脫離地震之惡夢，獲得救贖。

士兵本身還有另一個意涵，他不同於以往嚴肅的刻板印象，而是以其親切的態度實踐「保家衛國」與「人民褓母」的角色。士兵一個作為孩子王般的形象，正宛若一種「柔性」的權力正無形地運作著，規訓人們的情緒，期待他們能夠藉由影像語言所訴說的，逐漸脫離哀傷的情緒，適得其所地行動。人民就如同小孩子一般，在士兵所象徵的權力帶領之下，必可以恢復昔日笑容。自此相片展現的內容主題，與之前階段有著很大的差異。

相片 5



來源：中國時報（1999.10.11 第6版）

相片 5 拍攝於 10 月 11 日，距離地震發生之日已近 3 週之遙，畫面中呈現的是一群企業領袖們聽取簡報的畫面。相片文字描述為：「企業領袖聆聽災區的聲音——他們來到受創頗深的災區石岡鄉，站在鄉公所廣場前仔細聆聽著災民的需求。」他們深入災區聽取簡報與災民的心聲，無非也是要幫助災民重新回到生活崗位上。災民們除了要勉勵自己脫離苦痛情緒，也督促自己以坦然的心情來面對將來之外，最重要的還有旁人的援助。

相片中沒有災民，只有這群企業領袖們專心聽簡報的畫面，這表示他們專注於恢復災區風貌的任務上，文字敘述中「聆聽」二字即有此意；而在他們背後，不是斷垣殘壁，而是未被震垮的樓房與椰子樹。在九二一大地震這場災難中，本來只出入在商場上的企業人士們也拋下手邊的工作，親自前來災區與災民們一同面對這場災難，他們沒有人是西裝筆挺，而是一派樸素的打扮，顯示出他們亦是以著同胞而非優越的身份，來到災區；他們每個人也都表情嚴肅，並且認真地聽取報告，希望能提供予災民們適時的援助。

如同其他深入災區幫忙的義工一般，這一張相片亦捎來同胞們互相幫助的感情，帶著一股溫馨的氣息之外，更為打算重新奮鬥的災民增添幾分信心。他們站出來後，昔日家鄉常見的綠樹，以及人們生活的房子等也都距離不遠了。如同相片 4 所隱含的那種柔性而不可見的力量，相片 5 中也指涉出相當正面與積極的含意，無非也是要鼓舞人心，一起投入心力，在這些人背後「正常」的家園景象，便不再遙遠而指日可待。

## 相片 6



來源：中國時報（1999.10.17 第 6 版）

相片 6 距離地震發生之日已有 26 天之遙，畫面裡所表達的氣氛是一家人和樂融融相處的景象，災民在震後終於擁有屬於自己的家庭空間。相片描述指出：「災區在震災後終於有了第一個「溫馨」的家，東勢鎮「馨園一村」完成災區首批組合屋，蔡先生與陳太太帶著一對兒女率先搬入，首夜爸媽兩人便在整理與布置新家的忙碌中度過，小孩子則專心於功課，他們終於可以開始新的生活了。」

相片中的一家人終於有了暫時可以遮風避雨之處，也免受風吹日曬之苦。鏡頭以一中距離的角度記錄下這家人的生活，讓人有著和諧舒適之感受。相片中有桌子、有窗簾、有電視等，是一個家庭該有的空間感覺，而不再是帳棚或是遮雨棚，是一個「像家」的地方，一家人終於可以在「家裡」跟以前一樣地生活。爸媽忙著整理簡便的新家，讓小孩專心寫功課；在狹小的空間中萌生出滿足而和諧的氣氛，這正是往家園重建的第一步。這一張來自災民生活處所的相片，描寫出一個小家庭在度過地震的煎熬之後，在外界的幫忙之下，亦可以擁有與原來相似的生活；同時這展現出災區恢復社會秩序的情景，災民們終於可以拋開震災的陰霾，過一般人的生活，欣欣向榮的氣氛，不言而喻。

相片 7



來源：中國時報（1999.10.19 第 5 版）

相片 7 的拍攝時間為 10 月 19 日，距離地震發生之日已近乎一個月，畫面上的主角是一位幾乎家喻戶曉的人物：中研院院長李遠哲。在台灣甚至是其他社會當中，無論是政治人物或是學者，都是屬於比較有能力的人，也較具備知識與才華而能有一番作為。文字敘述亦指出：「雙手圓夢，正是要圓災民重建家園的夢。他率領著中研院裡的各所所長，深入災區，參加埔里鎮重建座談會」；相片中的李遠哲雙手插腰，沒有西裝筆挺，卻也是一副氣定神閒的模樣；他的眼睛遙望著某處，似乎看到的是災區往後重建的情況。在他充滿信心的態勢之下，災區重建並非遙不可及的夢想。

九二一大地震造成台灣社會很大的慌亂，如何安定人心、恢復社會秩序是非常重要的事；另一方面，災民雖暫時有棲身之處，於整體家園的重建規劃也是迫在眉梢。在李遠哲身後「咱的望」<sup>15</sup>三個字說明了要重建家園，恢復昔日台灣社會榮景的希望就在這些人的身上。而相較於相片 1 以長鏡頭所欲突顯出的客觀性，「咱的望」三個字十足是情感取向的，相片描述中所說的「咱的故鄉，咱的望」，亦即主觀地認定相片中的主角與災區、與人們關係都十分密切，他

---

<sup>15</sup> 在旁白中，指出布條上完整的話是「咱的故鄉，咱的望」。

是「咱的望」，是站在人們這邊的，與殘害人們生命與財產的地震是不可同日而語的。由此亦可見地震剛發生之時與距離發生後一個月的相片，於各體裁上皆有所差異，所表達的情感也截然不同。

影像在此藉由李遠哲為人們擘畫一個遠景的可能性。身為社會裡的頂尖份子，以身作則地展示知識份子的風格。他們實際走訪災區，也正是希望能夠盡己之所長來幫助災民，與災民一同完成重建家園這個美夢。

綜合上述各相片的文本閱讀，我們可看出這些相片除了影像本身的豐富意涵之外，也都各自在地震發生後的不同時間點闡述地震此一「事件」，而對個別事件的闡釋，延展開來便等同於整個事件的縮影。相片 1、相片 2 與相片 3 當中，所表達的情緒皆與地震相關，呈現人在面對地震這個自然災難時的無助、慌亂，以及生死存亡間的拉鋸。相片 4 之後，則一反前段的情緒表達，而改以溫馨、希望之情，指涉在有識之士的領導下，社會終將恢復地震之前的常態。

如同敘事分析之結果一般，在這 7 張相片表達情感的轉變之間，也有著相當豐富的故事情節；同時也表示一套企圖恢復秩序的力量正在運作，藉由攝影語言為人們傳遞一種時間觀感，同時也是該代表該社會情境下的文化。在九二一大地震當中，攝影就是一種語言，所呈現的畫面會指涉其意義，讓社會大眾得以溝通並交流意見，作為台灣社會面對地震災難的象徵。相片具體而微地表達，無論是畫面中建築物與人的各種型態與動作，皆可勾起人們的回憶或是想像。如相片 1、相片 2 與相片 3 中，那種自然與人文、生與死的拉鋸情況等，說盡人們面對這場災難的無助與無奈。另外相片中的人事物亦可作為象徵性的圖騰，來代表某種意義的存在。例如相片 4 中士兵象徵維持社會秩序的權力所在，相片 5 與相片 7 中，藉由國內企業界人士與學界清流來讓人感受國內同胞互助合作的精神，也象徵社會邁向災後重建的希望之路。

以霍爾的觀點來說，使用攝影語言來表達對九二一大地震的看法亦即再現台灣社會的知識系統，在反射社會現況，傳遞文化之餘，更是達成形塑意見的效果，為人們建構出面對這場災難應有的態度與行為。在敘事分析我們看到的是相片的結構，於以上的文本分析則可以理解攝影作為語言下的豐富象徵



意涵。這些閱讀相片的行為之所以能實際運作，構成這樣簡潔而清晰的故事之原因，乃在於人們腦海中會提取資訊，賦予這些影像相關意涵，亦即伯格口中所說的表象之運作。

## 第一節 敘事的實踐過程：表象之運作

在分析相片與現實之間的關係時，伯格將相片視作是一種對於現實的引述，任何相片都是對於該事件片片斷斷的引用(quotation)，所以相片在傳遞意義之時都有其模糊性(ambiguity)。快門按下的那一剎那正是相機將所拍攝之客體於時間發生過程中截斷，只保留該時間點上的鱗光片影；而後再藉由文字旁白與觀者的閱讀，影像中的意義得以具體化。

如以上於各階段中的 7 張相片，分開並除去旁白來觀看，並不盡然可以判定其與九二一大地震相關，例如相片 5 中的企業人士們，若非一旁文字敘述與時間上屬於災後重建的脈絡下，怎知他們是企業家？他們身在何處？然後他們所聽又為何？又相片 6 中一家溫馨和樂的光景，怎知這是處在震後重建的脈絡下？怎知他們心中「終於回到家」的喜悅？而這些相片就在九二一大地震後一個月內的報紙當中，伴隨文字報導與標題描述，每張相片都能適得其所，產生意義；因而這些於特定時間點上與地震情境下的事件被賦型，每張相片都是相關的故事，得以讓觀者解讀。例如相片 3 中，那位貨車司機面對七位親人的遺照，原因乃是九二一大地震這場世紀浩劫；相片 2 中災民所面對的坍塌房屋非是偷工減料，亦非戰爭，而是九二一大地震所造成；相片 7 中的李遠哲並非僅是中研院院長，而是一位要盡己之能，貢獻社會，幫忙災民重建家園的學者。

伯格即用以下的圖示來說明相片在截斷時間的連續性後，如何衍生出意義：(Berger, 1989)：



圖 5-2-1



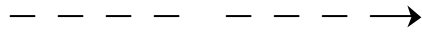


圖 5-2-2

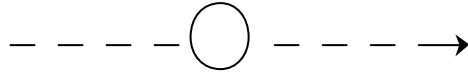


圖 5-2-3

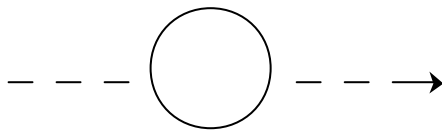


圖 5-2-4

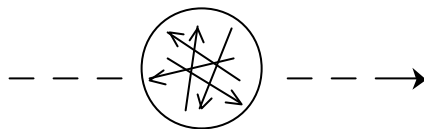


圖 5-2-5

這些圖其實正是伯格對於攝影最為簡要且貼切的看法。

伯格 (Berger, 1989) 用這些圖來說明當一件事隨著時間在發展演進時，人的詮釋使其朝向特定意義，就宛如一個實線箭頭一般，攝影則截取這件事的片段，斬斷這件事進行的時間，也就只是展現該事情的部分表象，使其意義變的模糊，行進的箭頭也變為虛線。若當觀者以其所知來詮釋這「被截斷的表象」，推測它的過去和未來，此箭頭才能完整的存在。由於觀者的詮釋是將這片段加以衍伸，使它不再是僅是一單純的箭頭，而是以這個被截取的表象(被凝結的時

間點)為圓心而成就出一個圓，這個圓的大小則得由這張相片所帶給觀者的資訊量多寡來決定，而這資訊量也會被自己與此相片的關係所影響<sup>16</sup>。若這相片能盡其所能地擴大此圓，那麼儘管相片較為陌生也還算詳盡；若相片與觀者有密切的關連，可能是他曾經見過的人或是曾經經歷的事，那麼這瞬間的表象就會為其帶來無盡的想像。這些相片帶來的資訊在觀者腦中運作，隨著記憶的擴展而給予觀者眾多的聯想，這個瞬間的時空凝結只截取表象的一點，卻可以在人們腦思考中造就無數相關的箭頭，而當一張張的相片連結，便為該事件呈現一個完整的表象。

之前的 7 張相片連同在震後報紙上的一千三百餘張相片就可以在這樣的連結之下，構成如同敘事分析中的一個屬於九二一大地震的故事，亦是拼湊成整個九二一大地震的表象。

相片雖然與語言一樣可以讓人表情達意，但運作方式卻不相同，也可以說閱讀相片與閱讀文字的方式是不同的。當我們閱讀九二一大地震相關文字報導時，是依著文章內容，在文字順時且線性的描述之下一點一滴積累對於地震的認知；然而相片所呈現的，卻是一幅幅片段、截斷時間的事件表象，此表象必須被脈絡化 (contextualize) 後才能形塑對事件的認知。例如於相片 1 中，一棟橫躺的 12 層高樓，有何種力量讓它倒塌成如此模樣？藉由文字旁白與觀者本身於 9 月 21 日凌晨 1 點 47 分的經歷，可以得知那是地震造成的；看到裸露的鋼筋與建築物「不自然」的樣貌，更可以深刻體認這地震的破壞力。

由之前的探討中得知，九二一大地震的相片會依照時間前後次序而有不同的展現樣貌，亦即有其敘事變化性。由剛開始呈現地震之無情，到最後描述人們對於對於地震恐怖經驗所產生的包容與對復原的期望，同時也是體現相片表象藉由單一畫面在時間直線上的連結，所產生的敘事機制。如同其他一千三百餘張相片，上列之 7 張九二一大地震相片各有其時空背景，它們分別拍攝於幾

---

<sup>16</sup> 伯格於另一著 *About Looking* (1980) 中當中，曾提及記憶乃是以一放射狀的方向在進行，若我們欲把相片放入自身的生活經驗社會記憶的脈絡裡，就得遵循記憶的法則才行，如此得以讓大量的相關資訊全部都導向一個事件的中心，在此即為九二一大地震。關於地震的攝影並非僅是對該主題的模仿，而是它實實在在留下的痕跡，相機也因此成為人們最佳的捕捉瞬間記憶的工具。關於本文可參考中譯本「影像的閱讀」(Berger, J.著，劉惠媛譯，1999：53-68)

個不同時間點，是在地震發生後一個月間的不同時空當中。然而憑藉觀者對於個別相片的詮釋，卻可以賦予相片所指涉的九二一大地震「事件」特定的意涵，使個別關於大地震的影像紀錄串連成一完整的敘事，而此完整的敘事便有著時間及空間上的獨特性。

Sontag (1997: 81) 對這種影像「存在」獨特性提出說明時，認為照片不容置疑地顯示人們在那兒，而且是他們生命中某一特殊的時刻；它聚集了某些人事物，而他們可能一刻後就已改變而持續往其命運方向前進。在不同時間點上，藉由相機而以不同風貌展現，它可以是斷垣殘壁，可以是彰顯重建希望或強調學者專家或政治人物對失序狀態的導正，另外，在其中的歷程也可以呈現出關於災民各種生活面向。因此在地震後每個階段的不同呈現方式也都突顯對於地震記憶構造中的不同重點。相片 1 中的建築物，或許下一刻就被救難人員基於救人的考量而拆得面目全非、相片 4 的阿兵哥下一時刻可能就調離該處到別處支援等等。由此可見九二一大地震也是隨著時間被詮釋的，一如相片中的人事物會有變化一樣，它在每個時間點上都可能改變呈現風貌。它不再是只存在特定時間、特定地點的特定「事件」，而是藉由影像紀錄的流傳成為「事件文本」，在這個由不同時間點照片串連下所成的整體事件脈絡中。在此九二一大地震自是一個完整的表象，六個階段中的相片皆是表象中的一部份，隨著九二一大地震的詮釋歷程，它們各自在不同時間階段被拍攝下來，還原九二一大地震事件的原貌。若此原貌沒有藉著攝影之紀錄與保存，它便會因時間的流逝，而有完全不同的「文本化」結果。這也是 Sontag 認為影像「存在」具有其獨特性的意義所在。

根據伯格的說法，觀者在閱讀相片時必須提取過往的記憶與知識來延伸這片段之表象，也才能還原這一個月間九二一大地震相片所要表達的情緒。相片 1 中，一棟 12 層大樓橫躺著，正如一般認知，大樓變成這樣必定是很大的外力所造成，而人們自然能夠體認到這就是地震所造成的災難。因此即使地震發生的那一瞬間未被拍攝，往昔對於地震摧毀建築物的慘況記憶便可成為解讀眼前災難的依據。另外，在相片 3 中，一位臉色茫然的青年面對著一排相片，是四個大人與三個小孩的大頭照，用相框框著，人們就算沒有文字的引導，也可以

理解到說：這是遺照。人們會透過各種資訊管道來揣摩那種一夕失去七位親人的苦痛，進而被相片所隱含的情緒感染。

如同於相片 1 與相片 2 的聯想一般，這 7 張相片都有其蘊含的意義，人們也會依其認知來解讀這些片段表象來還原整個事件。不管是相片 4 中軍民同樂的情景用以舒緩緊繃的情緒，或是相片 7 李遠哲要許人們一個重建家園的夢等等，相片之意義都在人們腦海中的運作之下一一地浮現。因此每一張關於地震的相片在不同時間點被拍下，再藉由人們的腦海裡對於地震、對於災難、對於人物 等等思維，表象之間在這樣放射性的思考之下又重新被連結起來，構成一個完整的意義傳遞過程。

九二一大地震就如圖 5-2-1 中那個箭頭，在地震發生後一個月間一直地被詮釋，朝某方向而去；而相片被拍攝下來，就如同圖 5-2-2 一樣，讓事件變得模糊難以界定，也多了詮釋空間，任一階段中的相片皆可與地震相連結。當人們拾起報紙，注視這些相片時，相片這個表象的截面就變成一個意義的圓，如同 5-2-3 一樣；不同於文字內容前因後果般的敘述，人們會把九二一大地震的相片放進腦海裡與自己對話，讓這意義的圓逐漸擴展；最後，每一個意義的圓在腦海中形成意義間的相互指涉，也理出一個敘事結構中的九二一大地震。

九二一大地震相片連結而成的既是如敘事中起承轉合的故事一般，伯格所謂攝影截取表象的作用也正在於此。攝影敘事雖造成時空上與意義上的斷裂，觀者提取記憶來詮釋相片之後，這個斷裂就被連結起來。當人們在看這些相片的同時，也是帶著自己過往的經歷來閱讀這些影像，這些經歷可以是親身體驗，也可能是間接吸收到的知識。一張張關於有九二一大地震的相片，或如同相片 1 一樣震撼心神、或如相片 2 與相片 3 中的悲傷難抑等，這些視覺符號所代表的情感自可讓觀者心領神會。攝影提供讓人體認地震破壞力的資訊，因為相片中大樓連根拔起的情景一直在衝擊著心底；也給予人們藉由同理心知道災民因為地震而痛失七位親人的哀痛；攝影亦提供訊息讓觀者去體會人們殷切盼望能盡快重整自己家園之希望，以恢復昔日青山綠水之美景；相片 5 中這些企業界人物所流露的同胞之情則在於幫助沖淡哀愁，給予災民信心；相片 4 中展現出災區生活亦有歡笑的一面，道理在於讓人不完全沈浸於悲哀的氛圍當中；相片 6 中一個帶點忙碌卻又溫馨的家庭場景，讓人們知道災區的秩序正在恢復當中，

有著欣欣向榮的感覺；最後將由相片 7 裡社會的中流砥柱或其他政府官員，背負起重責大任，引領人們走向重建家園之路。

相機藉由「時間的停止」來開啟九二一大地震這個故事；時間凝結作為楔子，而這正是相機所具備的最獨特能力：凝結時空，截取事件之表象。當相機截取一個地震的表象之後成為相片，觀者再利用自己所知來理解相片以延展意義，去除攝影造成的不連續。一幅單純的視覺影像卻可以引發人們一連串的想法，對伯格而言即是一張具有豐富意涵的相片。每一張九二一大地震相片可以互為援引，擴展資訊與意義的程度。承續於敘事分析的討論，這些相片可以成為一個完整的故事結構，讓相片表達九二一大地震之完整表象；作為一種傳遞意義的語言抑或敘事工具，攝影亦以一種語言脈絡的形式再現台灣社會文化脈絡下的價值觀。

## 第二節 攝影：再現的神話意涵

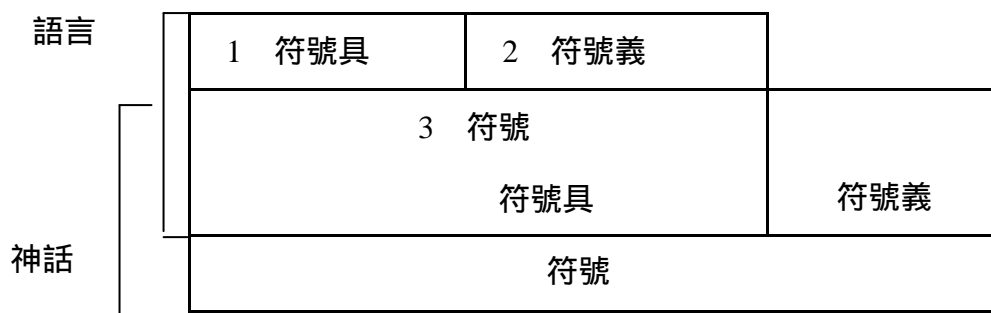
### 一、 攝影語言與再現

地震雖屬於自然災害，然而它的發生卻在人類社會引發動盪不安，不免會與台灣歷時已久的社會文化脈絡有交集，這交集自然是文化賦予人們一套參考與溝通方式來處理九二一大地震，讓媒體作為如何報導該議題的依據，也讓人們懂得如何訴說並觀看這一場災難。語言，於此過程自然成為最重要的意義交流工具，除了人際傳播之間的口耳相傳、廣電媒體聲光影像的訊息以及書報雜誌上的文字報導之外，相片以這種靜止時空的影像作為意義的載體。我們與這些媒體同在一套文化脈絡之下，也會以共同的生活體驗來看待相片這種文化符碼如何傳播九二一大地震相關事件。所以人們知道相片 3 中年輕貨車司機面對七位親人遺照的茫然，知道相片 5 是想帶出同胞間的情感，知道相片 6 中是在呈現小家庭一家和樂的光景，知道相片 7 中那位人物是李遠哲。這些人物與情感的示意都已在我們的社會中存在甚至流傳已久，也就是與我們同在一個

文化情境中，讓我們輕易理解相片中具像的人物或不可見的概念。

就敘事結構，相片敘事給我們一個九二一大地震的社會時間觀感，再現台灣社會看待它的態度；此態度便在於災難雖造成自然社會與人文的破壞，然而藉由復原共識的形成與情感的凝聚，人們仍然可以由地震的殘慘痛記憶裡走出來。攝影實際運作方式則繫於表象之上，我們藉由過去的經驗知識，知道那種身處斷垣殘壁下的無助與面對家園倒塌的無奈，也知道當親人在這場災難中失去生命的哀痛。相片搖身一變而為語言時所賦予人們的想像方式，攝影對特定態度獲共識的建構也正是 Peter Hamilton 眼中的「典範」(1997: 75-150)。就如同法國二次世界大戰後的攝影所展現的人道主義關懷一般，在面臨戰後社會狀態不甚穩定的情況之時，攝影秉持其人文典範的精神，呈現人們的各種社會生活面向。這種以人為重，強調社會生活裡溫馨的一面，無非也是要激勵人們擺脫戰爭的陰影，回歸自己的生活，同時也振奮低迷的經濟與民心士氣。九二一大地震的攝影亦有此功用。對於台灣社會，這場造成幾近 2500 人死亡、十萬戶房屋嚴重損毀的地震不啻是如同戰爭一般的災難，造成社會秩序大亂，影響國內經濟，使得人心惶惶。然而九二一大地震的相片也藉由特定的視覺符號指涉，詳細描述地震無情的一面，也記錄人們在這場災難各面向上的經過與試圖恢復社會秩序上的各種努力。此一再現社會價值觀的效果，即台灣社會在地震後對「災難」所產生的包容機制。它引領人們能夠對相片中呈現的形象感同身受，在此脈絡之下攝影本身就成為一種典範，將社會文化的價值觀表達出來，成為一種文化實踐(cultural practice)。

這樣的影像敘事性符應了巴特「神話學」(mythology)所指出的神話意涵，因此我們亦可由巴特對神話的觀點進一步地來看，究竟地震如何藉由類似神話的語言機制而被轉化為再次強調(reinforce)社會共識的一個契機。巴特明確地指出(1973: 51-58)，神話不是指特定的故事內容，而是被歷史所選擇的語言類型，一則神話的敘事不見得能永恆存在，但卻能在特定的時空裡產生意識型態的作用。神話指涉既然涉入歷史抉擇的因素，即表示它與社會脈動息息相關，也與文化有密切的關連；換言之，神話指涉亦是一種「再現」的途徑，它再現了特定的社會關係以及因受此關係影響的文化價值觀。它的指涉過程可以如此表示(Barthes, 1973: 53)：



在第一層系統裡的符號，在第二層系統中只成為符號具；第一層系統為神話分析的對象，第二層系統才是神話的主體。以九二一大地震的相片為例，相片中在特定構圖技巧、角度、曝光下所呈現的內容，即可構成符號，但是這些符號在神話系統中，只是符號具，在特定的文本或社會條件下，新的指涉意義產生，並且是隱喻性的(metaphorical)，因此神話系統具備意義多元的可能性。一幅畫、一篇文章或是一張相片，在神話系統中，它們原先所展現之圖面上之意涵(literal meaning)皆被隱沒，取而代之的是應指涉而生的全新意義，這個意義是在某個歷史背景與意圖之下，重新建立一套因果關係而獲得的。

當我們看著這些九二一大地震的相片時，神話指涉即不知不覺地運作著；當人們閱讀這些援引事件片段的表象時，就是讓自己置入九二一大地震的指涉脈絡下，藉由相片，這文化符碼再現社會的價值觀。以相片 4 為例，在語言與文化的脈絡下，兒童常被寓為「國家未來的主人翁」、「國家未來的希望」。藉由兒童們玩耍的情景，來沖淡災區充滿哀傷的氣氛，也安撫人們心中的創痛；另一方面則也要讓在這場災難中飽受折磨的大人們，為了能讓下一代快樂的成長與生活，有重新站起來的力量。孩童與「天真」、「無邪」總是緊密地結合在一起，在此社會脈絡之下的人們也習以為常地接受這樣的觀點。就相片本身而言，孩童(符號具)指涉天真、單純而無憂無慮(符號義)，孩童本身也成為符號；然而在九二一大地震的指涉系統中可以有更深一層的詮釋，小孩子不僅是天真無邪，他們是受難的孩童(第二層符號具)，但他們更是「未來的希望」(第二層符號義)，有著撫慰人心的作用，給予在這場災難中身心俱疲的大人們一個努力



的方向：小孩子是希望之所繫，不可以絕望，更要負起培育希望的責任。孩童是未來的希望，他們在這場災難中何其無辜，因此大人更不可沈浸於沮喪的氣氛中而辜負了他們，而是應儘速地投入災後重建的工作。相片 6 中是一個小家庭純樸的生活樣貌，在九二一大地震的脈絡下，他們就是已經要恢復原先生活秩序的災民(第二層符號義)。

接著讓我們看相片 7，李遠哲使人聯想到中研院院長、諾貝爾獎的光榮等學者身份，而學者就神話學的指涉意涵而言，代表的是「社會的清流」，這個人原本所象徵的就是上述的這些意涵(第一層符號義)；然而當他出現在災區，成為「全盟」<sup>17</sup>的主導者後，所象徵的意義便不僅止於此。他成為相片主角的時間已經是在本研究分析的時間末段，九二一大地震已然經過一段時間，而以他原來的身份，並無法與九二一大地震相連結，但是當他成為這些九二一大地震相片中的一位主角，不難窺見他所象徵的意義。中研院院長或是社會中的清流是他本身也是相片本身就具備的意義，如今在九二一大地震的脈絡當中，他是以全盟召集人的身份來妥善分配資源、人力與物力，以期最有效率地引領重建工作，回復災區昔日的榮景。在此他儼然不僅是「學術界」的中堅份子，更在神話系統之下，成為「台灣社會」的中流砥柱。被賦予家園重建的重責大任，象徵希望之所在(第二層符號義)。

無論是孩童繪畫、災區民眾「苦中作樂」或是李遠哲的清流之姿等等，在神話指涉脈絡中都能延伸新的意義，包含相片本身還是在九二一大地震脈絡下的新意涵，一樣都是語言的再現。當然再現這一龐大的敘事結構非得藉由攝影的機械複製能力不可。於此不難發現機械複製之於現代社會的用途：快速、感動。一張張來自地震災區的照片被拍攝，也意味著地震脈絡下的空間場景被保留著；它們並非單獨存在，而是在時間流程中被編排並輔以文字敘述，經由複製技術的大量印刷與媒體產業的編排手法，九二一大地震造成的情況被傳達到另一個地方。因為複製技術，九二一大地震的時空情境被最迅速也最精確地紀錄下來，迅速在於相機之機械複製，精確則是因為它直接截取九二一大地震的

---

<sup>17</sup> 即全國民間災後重建聯盟，成立目的在於整合並監督各方資源的妥善分配，以期獲得災後重建的最高效率，幫住災區儘速恢復原貌（<http://921.sinica.edu.tw/> available: 2002/06/13）。

表象。如相片 1 中倒塌的建築物、相片 3 中年輕貨車司機的黯然神傷、相片 5 中曾經親身到災區的企業人事們 等，曾經發生與曾經存在於這些空間的人事物，都被相機以當時的那種形態保存下來。所以九二一大地震整個事件經過並不會保持曖昧不明的狀態，也無法圖騰化、形象化地被人奉為無限上綱，難以接近卻不可違抗；透過媒體，透過機械複製，九二一大地震的影像可以轉眼間來到人們的面前，令人怵目驚心的場景、令人感同身受的哀悽情感等，一再地試圖挑起觀者的情感，也達成相片所欲述說與悼念的目的。因此機械複製不僅是複製影像與複製過往在某時間下的空間呈現，更是進一步地複製一套言語再現機制，也複製一套廣為大眾所知覺並接受的文化脈絡。

地震其實是一種自然力量的釋放，然而當它發生在人類社會之中，影響所及，絕非只是片面之於的自然界的意義而已；人類的社會與文化對其必有定義，地震發生後如何被解讀、呈現自然繫於這一套文化的價值體系之中。不管是黑白或是彩色，九二一大地震的相片所欲呈現的是還原災難發生的景象與災區人們的遭遇，亦是在這社會中每一個人皆可心領意會的悲哀與沈痛；在訴說之後，讓其回歸人文社會的秩序當中，在敘事的時空遞嬗之間，形成一種集體的價值觀，更是共同的文化記憶。因此攝影既是敘事亦是建構機具。

機械複製的力量並不僅止於此，它複製相片複製文化語言之時也就是在複製在台灣社會面對災難下的神話。由內容分析的敘事效果以及文本分析中對那 7 張相片所做的聯想一般，影像有其清晰的敘事走向；它最初呈現地震破壞力對社會與人們的摧殘，然後藉由展現災區輕鬆生活的一面以及社會各界尤其是社會中高階份子投入災區重建的工作，逐漸轉變為人類社會在短暫的一個月內即可撫平心中的苦痛，回歸社會常態的樣貌。社會既是人類共同生活而營造出的樣貌，人們對於社會秩序也有其強烈渴求，如今地震卻摧毀這秩序。為了使社會安定，恢復昔日，神話便藉由各種語言型態實際地運作。所以在地震發生後的不久，就會有相片 4 中軍民一家的歡樂景象、相片 6 一家和樂的相處光景，以及相片 5 與相片 7 中屬於社會上層階級的人士投入重建工作之畫面，然而傷痛是否就此抹平？災區是否就此回歸社會秩序？災民的家園已在有識之士的領導下恢復榮景？事實上，影像不再有所表示。

如同巴特指出的神話概念，九二一大地震攝影作為一套語言系統，在豐富的指涉意涵之外，更在歷史脈絡的選擇過程下，以其敘事機制，表達了一套對於追求總體秩序的神話，同時也是一種規訓社會下權力運作的形式，人們「穴居」於其中，觀看這一套神話故事。

## 二、 攝影：建構的社會時間觀

「社會時間既可代表一種集體意識下的權力觀，而集體意識常常是由不同團體不同團體間權力角力以及在社會互動中形成的；人文時間強調個人的獨特性，然而當個人意見逐漸為大家所接受而成為普遍想法時，人文時間也就變成社會時間。」（夏春祥，1999）

這一段話正可用來說明人們如何藉由影像來思考九二一大地震這樣一個大災難。地震這大自然的勢力突然入侵人文社會，使該社會無法規律運轉；然而社會也會以原先存在的價值判斷來衡量這個災難，並提出因應之道。因此地震剛發生時，相片的呈現重點是災變現場之空間情境，便是要人們先來感受這突如其來的地震破壞力，並告知社會大眾地震所引發的災害何其大，造成很多災民財產與生命的損失；當傳達地震破壞力到一定程度之後，相片中也表達對災民們的關懷之意，一方面體恤其痛苦，一方面也藉由較為輕鬆的災區生活空間呈現來鬆弛一直緊繃著的情緒，意欲藉由小孩子的笑容來撫平心中的創痛，另外則也想辦法激勵災民以坦然面對的心情繼續生活下去。之後相片也傳達出同胞互相扶持的精神來激勵災民們，也是更進一步地稀釋原先的悲情，取而代之的是回到正常生活的渴望。這樣的期盼最終也得以實踐，災民住進組合屋裡，再度共享天倫之樂；另外有智之士們亦站出來，準備以己之力引領人們重整家園。

就這樣在九二一大地震故事的起承轉合之間，一個對於地震災難的時間觀感被塑造並流傳著。如夏春祥所言，時間既是維持人類社會常態運作的要素，社會秩序往往日復一日地貼緊時間，重複規律運作，當脫序情況產生時，社會的集體意識也會開始運作，想辦法將脫序的人事物再度納入社會常軌中。影像一來呈現九二一大地震的表象，複製地震脈絡下的空間場景，也同時展現社會

對於這場災難抱持的態度；在地震發生後的何時該注意何事，攝影的敘事給予人們一個參考架構，宛如一套集體意識，展現對於九二一大地震的社會時間觀。相片所呈現的敘事，不僅是在告知災民而已，更是在廣為傳達給社會大眾，讓他們也以這樣的方式來思考究竟該如何看待甚至是經歷九二一大地震發生後的這一個月。

由伯格的表象觀念可以得知，攝影的運作方式不同於語言的線性敘事，但是它亦是一套表達工具，一樣可以傳遞資訊與意義，再現這個情境對於某事件的觀感，給處於該文化脈絡下的人們一個思考方式。相機為攝影者所運用，自然也一脈相承地被灌輸該攝影者所處的文化價值觀；報紙又為相當普遍而廣為流通的媒介，擁有相當程度的影響力，當它們傳達出某種敘事結構同時就在表達一套價值觀，也是具體而微地再現主流文化。以攝影在今日新聞媒體扮演著角色而言，說它是文字之外的第二種語言一點都不為過。相片以此敘事結構來鋪陳九二一大地震，即可說那是一套集體意識的權力典範，讓人依循這一套時間觀感來看待九二一大地震，使報紙具備不只是獨特的人文時間，而是為大眾所接受的社會時間觀。攝影遂達成其言說能力與建構集體意識的目的，維繫著使社會長存的那股無形力量，既存的神話也就順其自然地持續流傳。

## 第六章 尾聲：結論與建議

### 第一節 結論：再現的時空，敘事化的影像

自從攝影發明之後，便對於這個世界有相當重要的影響，例如它與繪畫之間相互競爭的關係即是，而攝影本身亦是躋身於藝術之林。另一方面攝影隨著現代性的思潮成長茁壯，如同能夠影響繪畫一般，也一再地改變人們視覺觀看與思考的方式，所以攝影廣為社會所用，無論是於國家機器的監視、暢銷的大眾化商品乃至於提供我們諸多資訊的報章雜誌等，地位都舉足輕重；它就存在於社會很多論述空間當中，切合社會脈動，甚至是影響人們對於重大事件的看法。如九二一大地震之於人文社會的這一場大災難，當時影響人們生活甚鉅。攝影便不斷地將影像傳遞來人們眼前，告知社會大眾。換言之，之於九二一大地震與因它而飽受折磨的人文社會，攝影都是一套塑造意義的機具。

攝影本身以一種語言的方式，實踐傳遞訊息與資訊的工作，再現社會文化的行之已久的溝通方式。它亦是很有意義的符碼，藉由機械複製技術，無遠弗屆地傳達影像中的意涵，也廣為複製這一套再現機制。例如在九二一大地震當中，它藉由一種表象運作的方式，截斷事件於某個時間點上，再由觀者解讀，使影像本身的意涵頗具延展性；當影像本身隨著時間而有內容呈現上的變化，再加上相片此一截斷的時間切面被觀者重新連接後，攝影即便形成一個有前因後果的故事，影響人們的觀看之道，亦即形塑其對於該事件的時間觀感。

基於以上觀點，本研究以內容分析取徑來觀察相片內容在時間流程上的轉

變，另外亦在內容分析區分下的 6 個時間區間中挑出 7 張相片，以文本分析方式深入探究，究竟攝影如何實踐語言的再現。於內容分析，本研究將相片分為事件現場、事件主角、事件情節與事件情感四大體裁，事件現場的類目為災變現場、災民生活處所、政府官員與學者專家的場合與其他；事件主角的類目為斷垣殘壁、參與救災人員、災民、政府官員及學者專家、其他；事件情節的類目為地震的破壞力、救災狀況、災民的生活、賑災相關物資的運送與人力的集結、政府官員與學者專家的舉動、其他；事件情感的類目為地震之無情、親情、同胞之情、外國友邦之情、展現重建與未來希望之情、其他。

內容分析的結果顯示，在事件現場體裁上，地震初期是以災變現場為主軸，逐漸轉變為後期的政府官員與學者專家的場合；在事件主角體裁上，地震初期是以在災變現場的斷垣殘壁與救災人員為主，逐漸轉變至後期以政府官員與學者專家為主角；在事件情節體裁中，地震初期是以展現地震破壞力與現場的救災狀況為主，後來轉變為以政府官員與學者專家的舉動最重要；最後在事件情感類目上，地震發生初期是以地震之無情為敘述重點，伴隨著時間過去，逐漸轉為以展現重建與未來希望之情為主。另外在這段時間當中，以災民為主體的相片呈現並未有明顯上升或下降的趨勢，所以在相片體裁中，災民活動處所、災民、災民的生活等皆有一定比例的呈現。因此相片內容的確是隨著時間而有轉變的，這樣的變化即可以作為敘事的基礎。

四大體裁下相片類目的轉變顯示出一個故事結構：地震剛發生之時，影像的內容呈現是以災變現場中的斷垣殘壁與救災人員為主，旨在於描述地震的破壞力以及其造成社會脫序的狀況，也要人們先來知曉並感受這一個災難；隨著時間距離地震發生之日越來越遠，相片呈現的主體有了轉變，以災民為重心的敘述相較之下增多，顯示地震對於災區民眾的各種影響，這表示影像也開始將焦點由自然破壞力轉移到人類社會本身；因此在最後階段，關於地震破壞力的相片已經少很多，取而代之的是以政治人物與學者專家為主的場景，他們的出現正是要實際地幫助災民，同時也為災區帶來重建希望。於此架構即可看出，此一社會文化情境藉由攝影來表情達意，傳遞人類社會面對地震災難的故事。

另外由文本分析可以得知，九二一大地震藉由攝影的敘事，形成一套語言論述；相片畫面上所呈現的人事物等任何訊息，皆可作為意義象徵之所在，竭盡所能地告知相片中所傳達的資訊。以巴特神話學指涉概念觀之，九二一大地震相片透露出其深刻的符號義轉換機制。除了再現地震強烈破壞力之外，相片更建構出地震情境中是悲傷抑或輕鬆的情緒，這些都是在此文化脈絡下人們接受並共享的意義轉換機制；伯格所稱攝影之表象運作功能亦在於此。相片截取九二一大地震之表象，敘事結構中的時間觀念也是被大眾接納的社會時間，一件災難事件產生，由開始著重那毀天滅地的自然破壞力，慢慢的轉移相片中的焦點至災民以及人文社會的實踐上。這樣的轉變除了再現社會對於時間的觀感之外，也再現社會的價值觀。相片在機械複製年代可以廣為傳布，成為傳遞資訊的載具，指涉相片文本的意涵。一張張的相片傳達著事件的表象，讓人們以其想像與記憶將這片段時間點轉化成一個意義的圓，當這些圓環環相扣，互為衍伸，攝影與九二一大地震才有所關連。攝影詮釋整個事件，成為一種絕佳的敘事語言與再現系統之外，它更實際地去運作人們面對災難之時，營造一種在短時間內彌平傷痛而恢復社會穩定秩序的神話。

回歸到攝影本身的特質上來看，在班雅明機械複製觀點裡，可以見到攝影此一具備大量複製影像能力的機具，複製許多事物僅此一回的情況，沖散其靈光，亦去除伯格所說的視覺中心性。班雅明也說攝影擁有革命性的力量，能夠為社會帶來一種不同的思考方式。在解讀九二一大地震攝影文本的過程中即可以得知，思考攝影是截然不同於一般文字文字閱讀上線性的書寫與思維方式，它會與人們的記憶互動，由事件表象的一小部分展開意義接續的工作。因此當事件文本化為攝影語言時，便以一種與眾不同的方式將事件保存起來，攝影不同於其他視聽媒體之處便是在此。相片是靜止的時空影像，之於現代社會，攝影不同並優於「聽說」；它亦不像電視畫面，稍縱即逝。相片讓人除了本身一同感受到凌晨 1 點 47 分的搖晃之外，也在這停頓的時空中，宛如來到災區一般。然而由九二一大地震攝影而來的感受亦非完全等同於在現場觀看。影像記錄下震後相關事情的起承轉合，有其記錄與敘事性質，人們就算親自來到災區，所見到的亦非攝影中的九二一大地震。於此不難窺見攝影的紀念價值，這亦如同伯格所說，相機成為人們捕捉記憶的最佳工具，而相片就成了生命中的紀念品。

雖然九二一大地震文本化地進入攝影當中，然而攝影這種凝結時空的能力卻完整地複製事件的經過，之於整體社會，它為人們保存在該文化脈絡下曾經共同經歷過的一段歷史。對於伯格或是 Sontag，無論於實際按快門之時或是來到抽象層次，攝影都能夠與時間強烈互動，有其非常獨特的時空特性。今日攝影實際去運作一套如同巴特所說的神話，但是巴特亦說世界上並非有永恆的神話，那只是一種在某個時空情境下的選擇過程而已。更何況九二一大地震事件本身在攝影裡頭已成為一種文本，藉由巴特文本的「作者已死」之想像，文本與個人抑或與社會都有產生新意義的可能性，此亦攝影具備之主動性所在。在今日的文化脈絡之下，穴居於台灣的人們憑藉攝影捕捉的九二一大地震事件之光影來理解它，同時也就是保存它的一種形式；若在不同時空情境、轉變下的社會脈絡等條件下，穴居人與光影的互動關係或許會轉變，同時也改變或是豐富對於光影的想像。

## 第二節 研究建議

本研究主要是以新聞相片作為分析對象，但是於今日的報紙中，所有的新聞相片幾乎都會有標題或是簡單的文字敘述來導引觀者閱讀這些相片，這些簡單的文字與這些新聞相片可說是一體的；另外，除卻影像部分，最大的內容部分其實是報導的內容本身。伯格說過，當相片與文字結合後，文字往往會引導相片的解釋力，也就是左右觀者如何來看待該相片。本研究致力於影像的呈現意義之餘，並未分析報紙中的新聞報導，因此略過了新聞內容敘述對九二一大地震的重要性；這些文字報導是否有其再現意涵以及更深層的神話意涵，或是主導影響的意義走向等問題上，則是未來相關研究可再深入探討的面向。另外於研究過程中，研究者也發覺某些照片與文字敘述的部分，在本研究的編碼中所呈現的其實是不同的類別，也就是說，相片可能呈現的是一個災變現場的事實，而文字敘述與此不盡相同，卻是與重建或人文社會的事務等字眼。如何將相片與文字更深入地結合，如何納入文字來深入分析，等問題皆可以再深入探究。第三，本研究鎖定的是報紙中一個月內的相片，其實於一個月之後九二一大地



震的相片與「一二二嘉義大地震」的議題結合，持續地被呈現著，例如自由時報的「歷史見證」系列仍然不定時、不定版面地刊登出來。因此後續研究若能考量兩議題的融合度，將研究時間增長，研究結果勢必會有另一風貌與具周延性，也更能進一步地述說九二一大地震攝影的神話意涵；第四，本研究主要是以九二一大地震為例，分析其於報紙中的相片文本，以印證攝影的再現與敘事能力。然而就整個事件而言，九二一大地震對於台灣社會著實是一場難以忘懷的大災難，經過時間的積累必定也形成一個歷史，屬於經歷過此段時間，那些人們的共同記憶。若後續研究能以九二一大地震為主體來延伸探索角度，必定能更具人文與社會價值，擴大相關研究領域。



