博物館學季刊，29(4)：87-109
國立自然科學博物館　2015年10月

遮蔽與敞開——報導攝影與展示設計的一場對話

黃　旭[1]

摘要

傳統的報導攝影 (documentary photography) 是一種特殊的攝影類別，影像結合了報導文字，傳達訊息給觀者；透過深具臨場感的影像，真實世界似乎就在觀者面前展開。當報導攝影進入博物館展出，策展人會面臨什麼樣的課題？透過展示設計的中介斡旋，企圖讓觀眾理解什麼樣的意義？

國立自然科學博物館於 2014 年 12 月至翌年 6 月，推出了一個以鐘聖雄及許震唐報導攝影為主的展覽「南風攝影展：台西村的故事」。台西村位於彰化縣濁水溪出海口，每年夏天當「南風」來臨之際，濁水溪對岸的臺塑六輕廠排放的廢氣吹向台西村，村民被迫生活在各種有害物質帶來的健康風險中。本文旨在討論與說明，這個報導攝影展在博物館展出時，策展人所思考的課題，並且分析與詮釋「南風展」的展示設計，如何協助影像意義的建構與傳遞。

本文首先檢討一般攝影在博物館展出時面臨的問題，藉由藝術評論者漢寶德及 Susan Sontag 的概念，討論攝影在展出時，可能面臨的美學化控制及「遮蔽性」問題：有關表象與理解之間的差異。報導攝影作為一種「在場」的影像紀錄，當真實的世界以一種「表象」的方式被呈現，異地的成為一種「再現」(representation)，無法避免面臨某種程度的「去脈絡化」危機，博物館展示的課題，因此是如何「再脈絡化」影像的意義。其次本文分析說明，「南風展」如何透過展示設計，回應遮蔽性問題。包括從「展場主要意象」、「敘述的空間結構」以及「敘述的視覺性支撐與強化」等 3 方面，分析討論展場設計企圖帶來的效果，如何協助觀眾建構影像背後的問題意識，讓觀眾更加理解影像的深層意義。文末本文認為，透過展示設計，包括空間與平面設計、文字敘述與其他各種媒體的介入，博物館展示可以綜合性的突顯與強化報導攝影的內容。報導攝影的「實踐」，應該包括

[1] E-mail: hsuh@mail.nmns.edu.tw

展示設計這一環，以讓更多民眾藉由參觀博物館，獲得對社會與環境的更多理解，進而思索及反省，激發良知，甚至產生行動。

關鍵詞：博物館展示、報導攝影、展示設計、環境污染、社會議題

前言

「人類社會需要一個新故事，以改變經濟發展為中心的敘述，和揭露環境氣候變遷的事實，而博物館就是這個說故事的人。」(Janes, 2015: 20) 博物館學家 Robert Janes 在他 2015 年的新書中，召喚著博物館說新故事，這個新故事可以是物種滅絕、氣候的異常、人權議題，當然也可以是一個農村受到空氣污染的故事。

2014 年底 12 月 26 日，國立自然科學博物館（以下簡稱科博館）為館內一項有關空氣污染的攝影展舉行開幕[2]。開幕記者會就在展場入口；一道斜牆形成的入口處，一陣陣心跳聲傳入眾人耳裡，旁邊的文字寫道：「你現在聽到的聲音，是台西村人的心跳聲……」。近百位台西村民參加當天的開幕，並表演了一齣「報告劇」，居民許蔡惠珍一開場，對著臺下來賓訴說：

我們台西村，離六輕很近，可是跟政府離得很遠，這 20 年來我們對六輕幾乎都是無聲無息，現在我要在這裡跟我們的政府和民眾，說出我們最底層的聲音。

彰化縣大城鄉的台西村，位於臺灣彰化縣西南隅，與座落在雲林縣的「臺塑第六輕油裂解廠」（以下簡稱六輕廠），僅隔著約 5 公里寬的濁水溪出海口相望。每年夏天，當「南風」來臨之際，六輕廠排放的廢氣吹向北方台西村，村民因此不僅被迫生活在氣體味道中，更面臨了空氣中各種有害物質帶來的健康風險。根據臺大公衛學院詹長權教授針對六輕在雲林 10 公里範圍內的研究，「麥寮鄉及台西鄉……當地居民暴露在包括氯乙烯、苯與丁二烯等人類確定的致癌物之下，會增加癌症風險，而六輕石化工業大量的乙烯排放，則可能對當地農作物成長造成衝擊」（詹長權，2012: II）。台西村雖不屬雲林縣，但也在 10 公里範圍內，由於縣治不同，一直要到 2015 年才開始該地的健康風險調查。

「南風攝影展：台西村的故事」（以下簡稱「南風展」）就是報導這樣一個緊鄰臺塑六輕廠的小農村；有關它受到的空氣污染、居民身體健康遭受的風險和傳統農村面臨的困境。這個展覽以攝影者鐘聖雄和許震唐的 102 幅攝影為主要展品。除了攝影照片本身之外，展場還有攝影的文字說明、紀錄片、動態短片、放大的影像、標本、面板及文字、觀眾留言的電腦，及將這所有一切組織起來的空間設施。

藝術評論家 Susan Sontag 在一篇討論戰爭與攝影的文章中曾表示：「照片為我們辨認事件。照片令事件變得重要，也令事件難忘。『我們可能透過敘事去理解，但卻憑藉攝影去記憶』。」（Sontag, 2001；陳耀成譯，2005: 190）鐘聖雄與許震唐的多

[2] 關於科博館「南風攝影展：台西村的故事」內容請參考專屬網站：http://southwind.nmns.edu.tw/。

幅報導攝影，記錄了台西村的重要事件，呈現了令人難忘的景象。影像可以讓我們記憶事件，但並不保證我們就此「理解」了事件。本文旨在說明，策展團隊在讓觀眾「理解」事件的企圖上，如何透過展示設計的技術，結合空間、影像、攝影者的文字「敘述」(narrative) 以及其他媒介，表述這樣一個臺灣小農村所面臨的問題。

影像的美學化與遮蔽性

關於空間如何組織展品，漢寶德在《展示規劃：理論與實務》一書中曾有詳細分析。他將展示結構分為「動線組織」和「非動線組織」。這種分法不是首創[3]，但令人感興趣的是，他將藝術類展示歸類於偏向「非動線組織」，這是一種「完全不必要參觀順序的展示」（漢寶德，2000: 205）。漢寶德的說法代表了一種普遍性看法，顯露了藝術性作品展示，經常被認為作品之間互不關連，可以各自獨立成為觀賞對象。

漢寶德的說法提醒了我們，一般博物館對攝影的處理態度：攝影往往比擬作繪畫，追求它的藝術地位，經常被當成一幅可以孤立的美學物件，忽略作品之間的關係與脈絡，互相呈現一種「片段化」(fragmental) 狀態。一幅報導攝影在博物館展出的方式，通常與一幅繪畫沒有太大差別：簡單的背景、儘量少的說明、作品之間缺乏連繫；個別的藝術創作往往是獨立存在的表述實體，縱或有一個展示主題，作品之間關連度往往不高，它們被當作可以割裂其他作品的美學物件 (objects of aesthetics)[4]。進入了美術館或博物館的攝影影像，由於這種美學性的控制，因此往往產生了「去脈絡化」的傾向。

展場中的展品，除了容易因為「片段化」而產生去脈絡現象，對於攝影的影像要如何能讓觀眾「理解」(understanding) 一個事件，不少學者也抱持著根本性的懷疑。例如 Sontag 在她的名著《論攝影》(On Photography) 中認為：「攝影暗示，如果我們按攝影所記錄的世界來接受世界，則我們就理解世界。但這恰恰是理解的反面，因為理解始於『不把表面上的世界當作世界來接受 (not accepting the world as it looks)』。」（Sontag, 1977；黃燦然譯，2010: 53-4）。Sontag 認為一張照片不能帶來「理解」，它所隱藏的現實，可能比它暴露出來的還多。這是攝影本身具有的一種「遮蔽性」。

根據這個觀點，「遮蔽性」除了是一種表象與深層的對立，這個概念其實也是一種形式與內容的對抗，它指出了，在形式背後，尤其是戰爭與苦難的靜態影像後面，其實深藏著各種苦難的問題與原因。一幅靜態的影像，很難有能力表述這些問題與原因；攝影的形式，因此可能遮蔽了更深層的問題。Sontag 的這種觀點雖然

---

[3] 例如 1930 年左右，美國的環境心理學家曾對博物館做過觀眾行為的系統性研究，筆者引漢寶德的說法，表示對他連結展示空間結構與展示內容上的意義。

[4] 這裡講的美學 (aesthetics)，指的是藝術社會學家 Janet Wolff 所指出的一種「傳統」美學哲學。這種 18 世紀以來在西方發展的美學，單獨聚焦在藝術、作品及作品的欣賞，為了追求成為一種獨立的學科 (discipline)，而必須立基於藝術是一種自足的言說及實踐這種先驗觀念，因而排除了例如政治、社會及道德性等問題 (Wolf, 1983: 11-26)。Wolf 的研究已指出這種美學觀念不過是一種歷史和意識型態的偶然，本文借用 Wolf 的觀念，指的是這種傳統美學觀念下，追求藝術獨立地位，排除政治與道德等問題，僅專注在藝術本質與美感經驗等問題的藝術作品。例如為了追問藝術的本質 (the nature of art)，因此將眼光集中在藝術作品共通的特質 (properties)，如形式上共通的特點：線條、顏色、質感、比例、光線、形式關係等，作品的價值建立在一種單幅作品的形式上，因而是「去脈絡的」，忽略了影像的社會、政治意義的脈絡性關係。

非常有洞察力，但本文認為，報導攝影不僅止於「一張」靜態攝影，它經常以「多幅」照片呈現一個故事。報導攝影企圖讓觀眾透過影像理解世界，不僅止於一種單幅攝影的表象紀錄，或比擬繪畫成為單獨的美學物件，而是利用多幅影像的特點，影像之間互相連繫與組織，揭露故事或事件背後的「問題」。如果「問題」沒有在影像之中敞開，缺少批判性，便很容易讓攝影成為一種風花雪月的趣味，「遮蔽」了現實。

除了「多幅」影像方式可能「再脈絡化」影像意義，為觀眾帶來「理解」的可能性，影像是否有可能通過其他媒介，協同一起達到這個目標？傳統報導攝影恰有這樣的特徵：影像通常協同文字一起生產意義。同樣對影像所能帶來的「理解」有所保留的郭力昕認為：「理解通常得通過『敘述』，而非『畫面』本身的視覺感染」（郭力昕，2013: 69）。博物館的展覽場內，可以展出的當然不只是攝影影像，它通常混和著各種其他媒介，文字與言語構成的「敘述」，通常是其中一種。

「敘述」在展示空間中的角色，經常被博物館研究者提出來討論。「敘述」不僅僅是一種故事內容，例如 Psarra 認為，「敘述」同時也是研究者或策展人員藉以結構空間及表現故事的重要元素 (Psarra, 2009: 2)。Psarra 並不是持有這種看法的第一人，例如 Skolnick 及 Macleod 在 2005 年 “Reshaping Museum Space” 一書中對於「敘述」的重要性曾有探討 (Skolnick, 2005: 120; Macleod, 2005: 3)，他們認為「敘述」影響展示的概念、規劃與設計，甚至是個設計的發動機，結構了展示空間，並讓內容得以脈絡化。

面對攝影影像本身的「遮蔽性」，「敘述」因此成為一種必須予以掌握的重要工具。「南風展」中的攝影說明，主要由兩位攝影者提供，這些文字構成本展中很大部分的敘述。本文將說明這些攝影文字主要表達了哪些重要問題？策展人如何依據這些問題的分類，進而結構展示空間？以及攝影文字與影像之間的形式關係，作了何種處理？

除了文字及言語構成的「敘述」，空間的視覺效果往往也擔任了傳遞意義的工作。我們也可以說這是一種「空間敘述」(spatial narrative)。透過空間中的視覺連繫，及展品的支撐，展場往往能讓觀眾夠獲得更為深入的意義脈絡及省思[5]。Psarra 因此認為：「物件能夠因為自身的重要性而單獨被觀賞，但透過空間及視覺關係，展示設計具有這樣的潛力，能夠為這些物件建構額外的意義。」(Psarra, 2009: 4,11)。在「南風展」中，本文將顯示如何透過空間與視覺連繫，與展品一同生產了文字敘述之外的「言外之意」。

「南風展」的攝影影像，讓觀眾「看到」一個小農村的日常生活面貌：不論是老人與小孩的隔代教養、農村環境水泥化、濁水溪口勞動身影，甚至六輕空污問題引起的環境及健康風險等等，這些優秀的影像作品，成為藝術家介入現實社會的一種實踐行動。影像記錄了故事，等待觀眾的解讀。當影像進入博物館，博物館展場成為說故事的人，它的工作是將故事從影像中再次提煉出來，嘗試讓觀眾進入故事脈絡中。影像的美學化與遮蔽性，事實上都是現實的世界經過「再現」過程而產生的「去脈絡化現象」。「南風展」以展示規劃設計回應這個議題，以下本文將從展

[5] 例如黃旭 1999 年〈被擄掠的身體：崔西的雙人床〉一文說明了，藝術家透過展品在空間中的各種視覺關係，鋪陳了作品的意義與脈絡。



圖1. 台西村水圳及主要道路（攝影／黃亭絜）

場主要意象、敘述的空間結構以及敘述的視覺性支撐與強化等 3 方面，說明與分析展示設計，如何企圖協助影像意義的建構與傳遞。

一個小農村：主要意象的聚焦

在實質空間設計上，一個展場的主要意象，往往決定性的給予了展場最明顯的氛圍。相較於一般攝影展的無調性和極簡空間，「南風展」的主要意象，選擇了以台西村的環境為主要設計元素。透過這種空間意象，策展團隊企圖能擺脫一般攝影展對影像意義的美學性控制。它企圖告訴觀眾：你在參觀的是一個活生生的村子的故事，而不僅僅是一幅幅欣賞「美」的美術作品。

策展人和設計者透過田野調查和資料研析，選擇了下列幾種台西村環境元素作為主要意象：

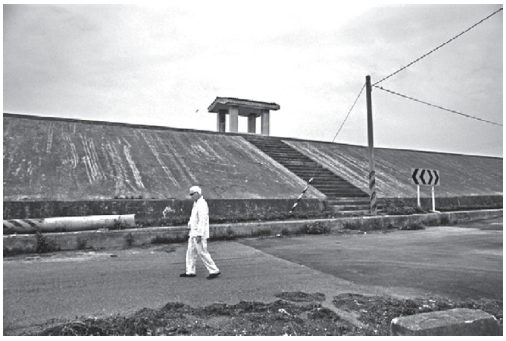


圖 2. 台西村下海墘海堤（攝影／許震唐）

第一個是村落中的水圳（圖 1）。台西村的下海墘，被一條灌溉排水溝渠貫穿，村中主要道路沿著這條溝渠旁發展，可說形成最主要的方向性地景。這條水圳和道路穿過村裡的中心：王爺廟顯榮宮、公車站牌和社區活動中心，居民的合院住家則沿著溝渠座落在兩旁。這條溝渠除了灌溉排水功能之外，也是居民生活中的重要記憶，攝影者許震唐有多幅照片記錄著這條水圳的變化。

第二個元素是沿著這條水圳旁往海邊走，道路端點的下海墘海堤（圖 2）。從村落中心顯榮宮和活動中心，沿著道路往海邊走，約兩百公尺即到達海堤。這座海堤上有一條道路和多座涼亭，是居民平常帶小孩散步和遠眺濁水溪對岸的地點。海堤外濁水溪旁為居民每年舉行重要儀式「拜溪王」的高灘地；站在海堤上，即可以看到濁水溪對岸的六輕工廠。

第三個元素是分布在水圳與主要道旁的民居合院（圖 3）。台西村下海墘的住家大部分仍是臺灣傳統的合院建築，以三合院為主，大部分為紅磚牆、木構架、灰瓦斜屋頂，此種構造形式常見於臺灣傳統農村。這些合院的平面配置，並不是以直角或平行的角度與道路相接，而呈現一種多角度的斜角銜接狀態。

水圳、海堤和合院這 3 種空間地景，不僅是策展人和設計者的發想，事實上，



圖 3. 台西村紅磚灰瓦斜屋頂傳統合院建築（攝影／黃亭絜）

這 3 個地景元素頻繁出現在田野調查的村民訪談中，也常是許震唐和鐘聖雄報導攝影的主角。例如，許震唐的一幅攝影描述台西村時，攝影的文字說：

七月烈日正午，戲稱的塞納河在烈日下顯得悠閒。早年這是可以讓人體會摸蛤兼洗褲，這句臺灣諺語真諦的河，是村中小孩利用暑假摸蛤賺取零用錢的河渠。（許震唐）

另外，村民蔡惠珍在攝影的說明中說道：

以前清晨太陽還沒升起時，堤坊經常有成群的海鳥聚集，聽到人類腳步聲靠近時，整群驟然飛起的畫面非常壯觀。不過，……不知從什麼時候開始，這樣的情況就越來越少見，如今堤防上的海鳥已經很少了。（許震唐）

村民的合院住家，雖然較少成為攝影主題，但卻經常是主人命運的一種背景或縮影。例如：

康橫過世後……台西村堤防邊的老家平常就這麼空著，偶爾才有人打掃。康橫生前養豬，種瓜；照片中的瓜已熟爛，無人摘取，景後的豬舍則佈滿蛛網。（鐘聖雄）

偌大的三合院裡原先住了兩對夫妻，隨著兩位男主人兄弟康武雄、康清萬相繼罹癌過世，大伯娘也在去年不幸被車撞死後，現在只剩 56 歲的許秀雲獨自守著這空蕩蕩的家了。（鐘聖雄）

攝影的文字經常盤旋於這 3 個地景之間，從一條河流帶來的生活記憶，到海堤上遠眺六輕廠想到的身體危害，再至一棟棟合院主人們的命運。這些地景主題並沒有形成敘述的結構，它們穿插在多幅攝影文字之中，因此不是一種「故事線」(story line) 所暗示的歷時性線性結構，而比較接近一個共時性的視覺空間範疇。這也就是說：攝影畫面中蘊涵的這些具有視覺性的空間元素──從水圳、道路、合院住家、海堤、濁水溪再到六輕──它們共同架構了攝影所表現出來的一個特定的台西村故事。

綜合以上 3 種台西村空間元素，策展團隊設計了展場主要意象。

從展場平面圖（圖 4）可以發現，觀眾在入口處，即面對一條展場的中央軸線區域（L 區：central axial zone）。這條軸線區，寬約 3-6 公尺，長約 20 公尺，呈不規則狀。此區的長軸線，與展廳的邊界成一個斜角，大約朝向展廳外著名的大王魷魚展品方向，以儘量取得展廳外觀眾的視覺連繫；向內則朝向展廳內的端景：濁水溪出海口的照片及六輕廠的動態短片（圖 5）。（本文所有展場影像之拍攝角度請見附錄）

中央軸線區內主要藉由兩種符號形成該區的邊界和主要意象。第一個是「水圳」的符號，從入口藍色地板貼片、中段升起約 60 公分的藍色光線及灰色矮牆，再隨著地板上升擴大成濁水溪口照片前的藍色地板。第二個符號是合院住家的木架

構，總共有兩座，分立在中央軸線區的兩側，它同時結合了住家常見的紅磚牆，及5 幅被局部放大的台西村人臉部特寫。

相對展場內其他各區主題，中央軸線區並沒有展示主題與展品，它像是一個從入口延伸進展場的長型大廳，擔任著分散人潮和製造主要意象的功能。如同第一次到台西村現場的經驗，水圳企圖引導著外來者，從台西村中央的顯榮宮向兩邊延伸。在科博館現場，藍色地面及光線，配合灰色河堤造型的矮牆，提示著觀眾這條主要動線。

中央軸線區同時在視覺及動線上，連繫著兩旁其他展示區。這主要透過木架構本身的穿透性（圖 6）。從這個區域往外看，在視覺上有兩個符號相當清楚而明顯。第一個是分布在中央軸線區兩旁的展示檯座，造型彷彿是一棟棟紅牆灰瓦斜屋

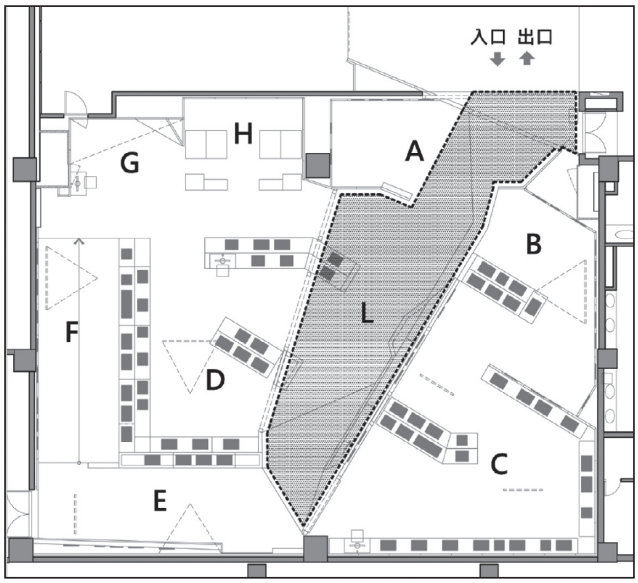


圖 4. 科博館「南風展」平面圖。A：吹過故鄉的風；B：來去台西；C：台西人；D：南風裡的肖像；E：水畔的勞動；F：人與土地；G：濁水溪口溼地；H：南風劇院；L：中央軸線區。（繪製／黃亭絜）



圖 5.「南風展」展場「中央軸線區」與端景（攝影／張介宇）



圖 6. 中央軸線區兩側木構架的穿透性（攝影／黃旭）

頂的合院建築，而如同真實的基地，它們以多種不同角度銜接著軸線區的道路與水圳（圖 7）。第二種符號就在長軸線的視覺端點，它是一座灰色具有斜度的高牆，在高牆上有一座涼亭的剪影，代表了台西村海堤，在這座海堤上，就像村民所見，放映著臺塑六輕廠排煙的動態影片（圖 8）。

從水圳、道路、合院建築到海堤和六輕，這些元素構成一種共時性的空間符號。站在中央軸線區，這些元素同時敞開。展場設計企圖擬仿台西村的空間經驗；這些經驗一方面由田野得來，另一方面則透過攝影內容。受限於經費，擬仿無法完全寫實，但意象設計的目的並不在完全寫實重現，而是希望透過這些簡化的符號，讓觀眾感覺到，這是一場有關一個小村落的展覽，攝影的背後有個故事，而不僅僅是一幅幅美的對象。

敘述的空間結構

「南風展」的攝影作品，大部分出自於 2013 年出版的專書《南風》，攝影者許震唐及鐘聖雄總共提供 102 幅的影像及說明文字。綜觀這些作品，可以發現大部分影像雖在台西村，但又都分屬不同人物或環境。它們是村內數十位居民，以及村中的河流、農地、村旁的溼地與海洋的各種小故事與紀錄，內容表達了非常強烈的「問題意識」。對於這樣一個充滿各種小故事的展覽來說，我們判斷，一般觀眾如果沒有獲得進一步的分區主題，很容易就陷入觀賞的疲倦與混亂。為了增進觀眾對各項攝影主題的瞭解，如何彙整與分類這些影像，劃分成不同展示區，是一項極重要的工作。

由於存在著多幅攝影共用一則文字說明的狀況，102 幅攝影總共有 82 則說明。經過對這些攝影文字的「敘述」做出分析與判斷，策展人依據攝影所表述的「問題」性質，將它們分為下列主題：

A.「吹過故鄉的風」。這部分的攝影總共 6 幅，主要內容為台西村地理環境介紹、說明它與雲林麥寮六輕廠的地理關係；並且藉此破題，表明展覽為什麼稱作「南風」。在說明文字部分，展覽並且加上詹長權教授對六輕空污的最新研究，以「科學」的角度說明「南風」可能帶來的環境及身體健康風險問題。

B.「來去台西」。就像臺灣很多的農村，台西村面臨著人口老化及隔代教養問題，老人與小孩，可說是「來去」台西村時，接觸居民的第一印象。這個主題的攝影共 22 幅，最大特點是顯示老人與小孩的關係（例如圖 9）。另外，「拜溪王」儀式的照片藉由不同時期對照，



圖 7. 擬仿紅牆黑瓦斜屋頂建築的展示檯座，以不同角度銜接水圳與道路。（攝影／張介宇）



圖 8. 遠方視覺端點的六輕廠房排煙動態影片及海堤上的涼亭剪影（攝影／黃旭）

除了顯示傳統儀式沒落，也點出青壯人口外流的事實。

C.「台西人」。這部分的影像共 28 幅，內容大都是台西村的個人，他們有著異質的族群，包含本省人及外省人，大部分影像的主人有著悲傷的故事（例如圖 10）。他們或是回不去老家的外省老兵、雖有子女但孤苦無依的老人；或是靠村人救濟苟活的喑啞殘障人士，及最後以自殺終了的不幸罹癌者。其間也有現存的居民樂觀的影像，但對照之下更顯壓力沉重。

D.「南風裡的肖像」。這部分攝影出自《南風》一書中同名章節，總共 21 幅，由於影像風格一致而強烈，展場中仍保持相同名稱。這個主題中的影像為村中癌症紀錄，超過一半影像為罹癌過世者的親人，拿著亡者遺照直視鏡頭（例如圖 11）。影像中這種生與死的共置，透過多幅影像的並置，除了顯示一種集體的控訴，更凸顯了台西村的生者，似乎被死亡的幽靈所包圍籠罩之壓迫感。

E.「水畔的勞動」。台西村位於濁水溪出海口，緊臨著名的大城鄉國家級溼地，每年 12 月的冬天開始，隨洋流迴游至濁水溪口的「鰻魚苗」為村民重要的收入來源。這主題的影像總共 9 幅，記錄了村民如何在寒冷氣候裡，海浪拍擊下撈取鰻魚苗（例如圖 12），及在海邊溼地採集貝蟹類和鳥蛋等生物的景象。影像文字也透露出，居民憂慮著六輕廠對鰻魚苗數量及溼地生物的影響。

F.「人與土地」。除了靠近海邊，台西村也以農作為主。居民種植水稻、各類蔬菜以及過去非常著名的西瓜。這部分影像共 16 幅，記錄了居民耕作的智慧和辛苦，及田間一些農作物的變化。如同「水畔的勞動」，攝影文字透露出居民



圖 9. 展區「來去台西」的大部分影像傳達了農村人口老化、隔代教養的問題。（攝影／許震唐）



圖 10.〈俞春成〉。「台西人」展區的影像大部分是弱勢孤獨的個人。（攝影／許震唐）



圖 11.〈蔡彩鳳、蘇尾〉。「南風裡的肖像」展區為村中癌症紀錄，超過一半影像為罹癌過世者的親人，拿著亡者遺照直視鏡頭。（攝影／鐘聖雄）



圖 12.〈魏文考〉。展區「水畔的勞動」記錄了村民如何在寒冷氣候裡，海浪拍擊下撈取鰻魚苗。（攝影／鐘聖雄）

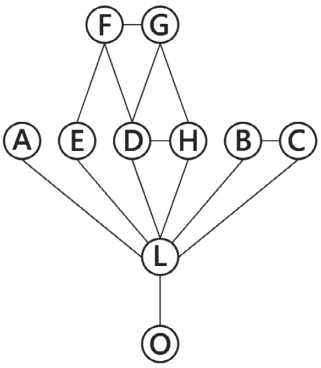


圖 13. 空間進深圖（黃旭 / 繪製）

對六輕影響農作物的憂慮及憤怒。其間有一幅農民噴灑農藥的影像文字，提供了六輕對「污染」問題的回應。

以上 6 區主題，基本上反映了攝影文字的主要內容。例如 B 區「來去台西」總共 12 則攝影文字，其中 9 則是有關台西村的老人與小孩，大都反映了人口流失、隔代教養的農村問題。譬如其中 2 幅攝影的主角是一個幼童，它們共用一則說明文字：

隔代教養是故鄉除了工業化帶來的傷痕外，另一件需關注的問題。很多阿嬤都已經自顧不暇了，哪有氣力照顧兒女的後代，只好任其自己生活，有沒有去念書上課，阿嬤也無從管起。當然小朋友心中也很多的疑問，為什麼我要阿嬤養，為什麼我生長在這裡。……

另外例如 C 區「台西人」總共 20 則文字說明，其中 13 則有關村中孤苦貧病老人。D 區「南風裡的肖像」20 則文字說明，則全都有關村中的罹癌死亡或罹癌經驗。102 幅攝影分為以上 6 區，區內攝影雖不一定全都反映相同問題，但大致也都相關；例如「台西人」中的攝影「魏汗」，他雖是村中獨居老人，但經濟條件較好，喜歡在村中居住，與老友一起生活。

這些有著類似主題的照片，在展區內以「並置」的方式展出，也就是在空間上連成一組。例如「台西人」展區內，從上方入口左手邊開始連續 12 張照片，都是有關村中孤苦貧病老人的影像。藉由這種並置手法，展場企圖突出每個展區的主題。

除了這 6 區以攝影照片為主的主題區外，展場還有兩個相關的主題區：一為說明大城鄉溼地多樣性的「濁水溪口溼地」展區（G 區），二為播映 3 部影片的「南風劇院」展區（H 區），加上入口「中心軸線區」（L 區），「南風展」的空間系統總共有 9 個空間單元，這些空間單元之間的關係可以轉為「空間進深圖」[6] (Justified permeability graph)，如圖 13 所示。

「空間進深圖」主要表現一個空間

[6] 「空間進深圖」的概念主要來自 Hillier and Hanson 的著作 “The Social Logic of Space”，指的是在一個空間系統圖中，每一個空間單元被標示為一個圓圈，以直線表示之間直接互通，具有同樣「進深」的空間單元則被排列在同樣水平位置。詳細說明請見 Hillier and Hanson (1984) The Social Logic of Space。另外也可見 Hsu Huang (2008) Mapping of knowledge in the Natural History Museum。

系統中，各個空間單元之間的動線連繫關係，從觀眾在系統中「移動」(movement) 的各種可能路徑，依照相對的「進深」(depth) 關係繪製而成。如果從入口處 (O) 當作第一個進深，可以發現中央軸線區（L 區）為第二進，透過中央軸線區可進入第三進，包含了 A、E、D、H、B、C 等 6 個區，之後系統最深處第四進則為 F 區及 G 區。分析「南風展」這個空間系統的作用，有下列 3 種結構性特色：

一、強大的中央軸線區

從空間進深圖可以發現，軸線區連結著大部分的主題展區，成為整個空間系統中「整合度」(spatial integration) 最高的空間。這意味著，這個空間單元在理論上是觀眾穿梭使用度最高的空間。中央軸線區像是展場的一具渦輪，觀眾從入口進入此區，帶動空間的動能，再將他們送入其他主題展區，來回川流不息。相反於一般博物館處理高整合度空間的方式，在這個空間內並沒有放置展品，除了區內兩個地方的座椅，整個空間以表達台西村的意象為主。如果將高整合度的空間比擬為一個家庭裡的客廳空間，這個強大的軸線區旨在讓觀眾一進入展場時，即能接收到展場主要意象，並在觀眾參觀過程中，藉由不斷的穿越來加強這個印象。

二、敘事結構扁平化

漢寶德在《展示規劃》一書中，曾認為「動線組織之展示結構」是線性模式，是「假定展出的整個故事是相當完備的……起承轉合，與作一篇文章無異」（漢寶德，2000: 194）。展場的故事如果比擬成一篇文章，這種「敘述」將使空間結構達到最大的進深。

但回顧檢視所有展出的攝影可以發覺，這些影像雖都在報導台西村，可是它們的內容又可如前所述，可以分群各自獨立，這些主題之間雖然互有相關，但並不存在之間的必然起承轉合。這也就是說，「南風展」影像的敘事，沒有需要形成一種線性的空間結構。從圖 13 可以發覺，「南風展」展場的空間系統呈現一種相對「扁平」的結構狀態，這是因為主要軸線區 L 區，銜接了大部分的空間單元。從 L 區到大部分展區皆只有一步進深，觀眾從入口進入 L 區之後，有 6 種不同主題的空間可以選擇，例如可以進入 B 區再到 C 區，或直接進入 D 區，這種扁平的空間結構，允許了觀眾以不同的順序閱讀台西村的故事。

相對一般「動線組織之展示結構」造成的強制性移動順序，這種扁平型的結構提供了多種的選擇和移動軌跡，因此容易形成一種「探索」(exploration) 的參觀氛圍。故事不再有一定的順序，觀眾具有相對的選擇權。這也就是說，敘述結構的時間性被賦予了多重版本，「框架」(frame) 的權力藉由扁平化空間結構讓渡了一部分給觀眾。

三、3 種獨立類群

「南風展」的中央軸線區雖然連接大部分空間單元，但從「空間進深圖」又可以發現，由於單元之間連結關係不同，空間系統又可分為 3 個相對獨立的類群。

第一類群為 L-A 類群。A 區單獨對 L 區開放（圖 14），觀眾在 A 區裡閱讀有關台西村的地理環境介紹，及有關「南風」帶來的風險之科學研究報告，之後再度進入 L 區，選擇以下兩個類群繼續參觀。

第二類群為 L-B-C 類群。這 3 個空間單元形成一個獨立的「環」(ring)，提供的資訊以台西村的社會文化危機（B 區），及個人的故事（C 區）為主，攝影內容反映了臺灣一般農村遇到的困境（圖 15、16）。

第三類群為 L-D-H-G-F-E 類群。單獨



圖 14. A 區「吹過故鄉的風」單獨對 L 區「中央軸線區」開放（攝影／張介宇）



圖 15. 從 L 區（中央軸線區）望向 B 區「來去台西」及 C 區「台西人」（攝影／張介宇）



圖 16. 觀眾及解說人員從 B 區「來去台西」往 C 區「台西人」方向移動（攝影／黃旭）

看這個類群，空間單元 D 區「南風裡的肖像」成為整合度最高的空間，它直接銜接了 LHGB 4 個空間，與 E 空間也只有兩步進深。這也就是說，「南風裡的肖像」有關癌症案例的紀錄攝影，在這個類群裡占據了最顯著重要的位置（圖 17）。

根據以上 3 個類群的劃分，空間結構可說將台西村故事劃分成 3 部分。第一部分是第一類群「破題性」介紹，第二部分是第二類群「台西村的社會文化危機」，第三部分為第三類群「六輕破壞身體與環境」的疑慮。這 3 個部分藉由空間系統中的結構作用，取得相對的完整性。

這樣的空間結構同時也考慮到攝影作者的不同。「南風展」攝影作者有兩位，一位為許震唐，他自小在台西村長大，作



圖 17.「南風裡的肖像」展區在第三類群裡占據了最重要位置。畫面遠方為「水畔的勞動」展區，右邊為「人與土地」展區，左邊為「中央軸線區」。（攝影／黃旭）

品涵蓋了他長期對台西村的觀察，L-B-C 類群的影像即是以他的作品為主，從這個

類群的影像裡，觀眾可以獲知有關以台西村為代表的，臺灣一般農村面臨的困境。另一位為鐘聖雄，他原本為一位記者，為了調查傳說中的「癌症村」而進入台西村作報導，第三類群的 D 區「南風裡的肖像」即為他的作品，表現了台西村為癌症死亡所籠罩的狀態。這兩位攝影者的影像風格不同，關注的焦點也不完全一樣，作品在中央軸線區兩側分別取得相對完整的空間。

「南風展」的空間結構，主要是透過對作品敘述內容的「分組」、進而空間化而取得。這些分組建立在攝影所反映的「問題意識」上，而就如上述分析，由於空間結構的作用，又讓這些不同區內所表述的「問題」，產生不同程度的關連。例如 L-B-C 類群，觀眾很容易將 B 區與 C 區連接在一起，因此「來去台西」所表述的人口流失、老化及隔代教養問題，與 C 區「台西人」所表述的老人與身障者，乏人照顧、孤苦無依的問題產生了最密切的連結。另外，以 D 區為中心的第三類群裡，「南風裡的肖像」所表述的疾病與死亡問題，則與 E 區與 F 區裡所主要表述的，六輕對農作及水產的危害疑慮連繫在一起。這個類群內 H 區的作用，則將在下一節再詳細說明。

郭力昕談論古典的紀實攝影時，雖然對攝影的社會文化議題表述能力有過質疑，但也曾表示了寄望：「一個見證式的靜態影像，其意義與作用可以是複雜的。進而，若透過一組相當數量的照片，是否其實可以勾勒出一個特定時代的某個具有歷史意義的面貌、或至少是一種準確的切片？」（郭力昕，2013: 161）「南風展」藉由空間將攝影分成了 6 組，希望藉由分組凸顯這些攝影的問題意識，並透過空間結構營造各組之間的複雜關係。以下，我們將進一步討論與說明，還有哪些展示設計手法，試圖支撐與強化這些影像的意義。

敘述的視覺性支撐與強化

藉由空間主要意象與結構，「南風展」一方面企圖逃脫美學化框架，另一方面安排了攝影的敘述結構。這兩種效果皆是立基於空間的「滲透性」(permeability)，意即空間單元之間是否允許觀眾通過的移動 (movement) 特質，但空間除了影響觀眾移動軌跡，它的視覺形式也影響著敘述的意義。以下將分幾點來說明，南風攝影展如何透過視覺的方式，以及資料的補充，支撐與強化故事的敘述。

一、屋頂下傳來的心聲

參觀「南風展」後的觀眾可以發覺，展場內對攝影照片的處理，有一特點相當不同於一般攝影展。大部分美術館將攝影照片垂直懸掛，而「南風展」裡則有超過一半以上的攝影，以斜置方式固定於展示檯座上（圖 18、19）。

這些展示檯座的造型，示意著台西村最常見的紅牆灰瓦斜屋頂建築。攝影照片置放於斜屋頂上，以水平 45 度角度面對觀眾，藉由這種斜度，照片下方的說明文字版面再度向下傾斜，以一種接近水平的角度，提供觀眾較為舒適的閱讀環境。

攝影展或藝術性展品，一般說來，說明文字極少。通常它們出現在小塊面板，



圖 18. 置於斜面檯座上的攝影作品及說明文字（攝影／黃旭）

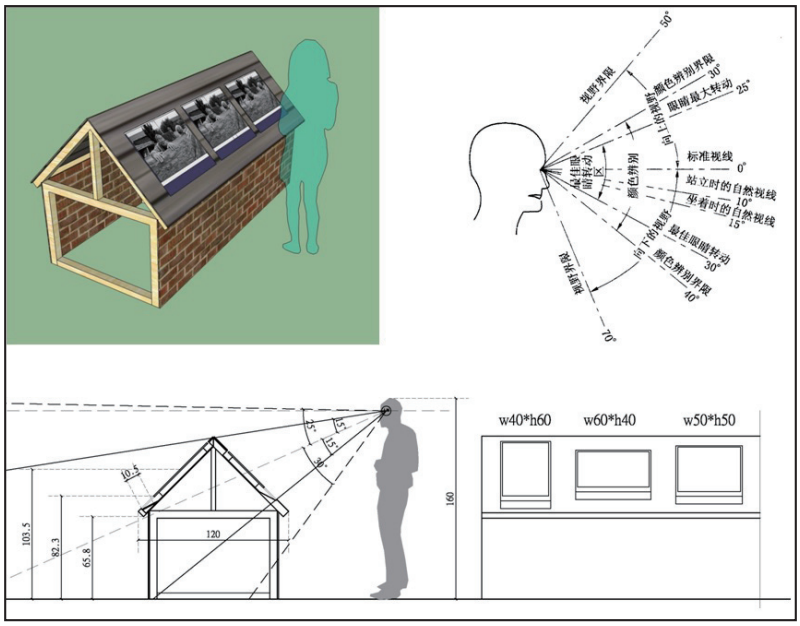


圖 19.「紅磚灰瓦斜屋頂」展示檯座視覺設計研究（繪製／黃亭絜）

主要說明作品名稱及年代，垂直掛在作品旁。但對於一個報導攝影展來說，大量文字變成不可或缺，傳統的垂直懸掛方式，將非常不利於觀眾閱讀大量文字，一個斜置的影像及文字，因此適時解決了這個問題。

仔細近看「南風展」攝影時，我們可以感覺到身體前傾，眼光向下，感覺到脖子的自然狀態。這樣的觀賞姿態，讓我們覺得是在看一幅珍貴的作品或物件，就像 19 世紀末西方流行的木作島式展示櫃，上方的斜玻璃吸引了身體前傾，欣賞裡面放著的珍貴礦石或其他物件與檔案。一座座「南風展」的展示檯，它們造型像是台西村房子，於是屋頂上一個個居民的影像，像是從房子裡冒出來向你我訴說，而我們的身體向前傾聽他們的珍貴心聲與故事。

二、科學與社會性訊息的支撐

「南風展」的展場裡，除了報導者的攝影影像，另外還有其他相關展品與文字，支撐與強化著攝影裡的台西村故事。

首先是位於入口旁側的 A 區之中，展板上以精簡的文字，說明台西村民面臨的身體健康風險。這段文字共約 600 字，主要以此展的協辦單位「臺灣大學公共衛生學院」詹長權教授的研究為基礎。這些文字作為一種「快速型」的「科學性資訊」，提供觀眾在最短時間內有一個概念：台西村民面臨的健康風險並不只是村民的一種疑慮，它同時也經過科學家長期的研究。例如：

2014 年 8 月，詹長權教授與國家衛生研究院公布的研究進一步指出，距離六輕最近的國小，橋頭國小許厝分校的學童體內，氯乙烯的代謝物：硫代二乙酸 (TdGA) 濃度過高，學童可能暴露在一級致癌物的風險中……。

藉由這些文字，台西村民的憂慮找到科學性的支持。為了再強化科學性訊息，

以滿足需要更多訊息的觀眾，這段文字旁邊，特別設計了一個「手冊」箱，其中放置《六輕污染及健康衛教手冊》[7]，供參觀的民眾閱讀及拿取（圖 20）。這本手冊以簡單的圖表，說明科學家對六輕空污的研究結果，包括了六輕有哪些空污？影響的範圍有多大及對身體健康的可能影響等等。

除了從文字書籍提供六輕空污相關的科學性資料，位在 G 區的「南風劇院」，也播出一部討論六輕空污的影片「從跨科技觀點看六輕問題」[8]。本片片長約 13 分鐘，內容為臺灣大學陳竹亭教授及詹長權教授的對談，兩位教授以清楚的對話及科學性資料，說明六輕空污可能造成的環境及居民身體的危害。影片主要為了普及科學教育而作，內容因此直接毫不隱晦，可說是目前科學界對六輕空污立場最清楚的發言之一。

「南風劇院」播映的影片，另外還有「吹進故鄉的風：台西村戲劇工作坊紀錄片」及「天堂」兩部片。前者為科博館主辦，記錄了「南風展」策展團隊如何進入社區，藉由戲劇工作坊的方式，讓台西村居民「展演」及「說出」他們的心聲。「敘述」因此在這裡，並不是他人的文字紀錄，而變成「說話」，它成為展場裡不時出現的，村民們面對鏡頭的聲音。例如，影片中村民許想手中拿著一張「南風展」相片，相片中的他以手摀住鼻子和嘴巴，他面對鏡頭說：

這張（照片）就是我們坐在這裡躲雨……我把嘴摀著，六輕的味道被南風吹過來，味道很難聞……我親戚也是肝病過世，那時候剛好南風吹，我跟我大哥嘴巴都摀起來。

「南風展」展場裡並沒有這段文字，但藉由影片，被拍攝的客體成為展場裡說話的主體。

另外一部影片「天堂」，由導演林家安所拍攝。影片以反對六輕及國光石化設廠的行動為主軸，尤其著墨了環境影響評估制度的問題。影片中藉由一場環境影響評估會議的紀錄，反映了環評制度的黑幕，和不分黨派經濟發展掛帥的政府思維。地方議會議員、中央民意代表、政府部門、地方農漁會，在一場臺塑大煉鋼廠的環評會議中，經由一場和民間環保人士的衝突，展示了可能存在著的利益結構。

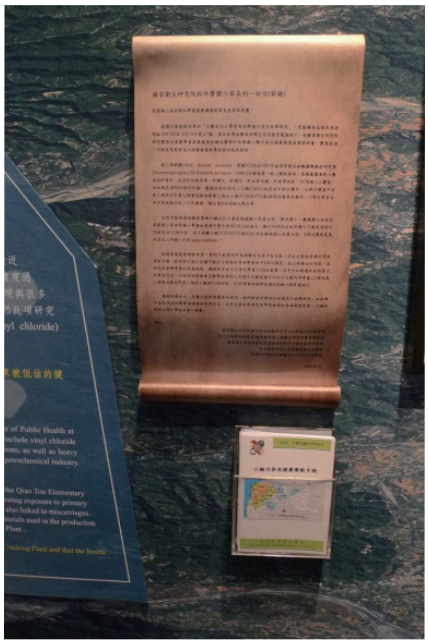


圖 20.「六輕污染及健康衛教手冊」及展板說明文字（攝影／黃旭）

[7] 《六輕污染及健康衛教手冊》出版於 2012 年，由雲林縣政府出版，臺灣大學公共衛生學院職業衛生研究所詹長權老師研究團隊編輯。

[8] 「南風劇院」總共放映 3 部影片，影片已列入本文「參考文獻」。「從跨科技觀點看六輕問題」由教育部資訊及科技教育司資助，臺灣大學科學人文跨科技人才培育計畫製作。

片尾台西村村民許立儀，為了保存大城鄉溼地，反對石化業設廠，她在彰化縣政府前，拿著麥克風對縣長喊話：

卓縣長，你在你的鄉親報告，溫柔的跟你女兒講……你一定忘了告訴她，我們不要你的女兒也帶著口罩上學。如果你的家門口推開是成千上百的煙囪，如果你的老父老母，每年三百六十五天，二十四個小時，南風吹，北風吹，都是酸臭味，你也不要，請你，這個地方不是你們認為的，人煙稀少的廢地，這不僅是溼地，這是我們的心肝寶貝，這是我們生存的地方……卓縣長，你這麼溫柔的對待你的女兒，請你一樣溫柔的對待我們的小孩，對待我們的老父老母，我們這麼溫柔的堅持，請你出來……。

許立儀的喊話催動了許多觀眾的淚腺，她從一種感性的角度，喊出了中壯一代農村子弟的焦慮：他們雖不一定常在村中，但時時刻刻焦慮著留在家中的老父老母及年幼兒女。這是臺灣農村一種特殊的人口結構與情感。在展場中，她的影像與聲音催促著觀眾的同理心，為展場中的攝影編織著意義的脈絡。

「南風劇院」展區 H 區，它的螢幕就面對著 D 區「南風裡的肖像」（圖 21）。影片裡的訊息包括：科學性分析說明、照片裡主體的說話、環境保護的困境與利益結構以及訴諸感性的喊話，它們一同面對著 D 區裡，那些罹癌者的遺照及被死亡威脅的親人，為觀眾參觀攝影時編織意義的脈絡。H 區影片的大螢幕影像，並不忌諱直接穿過展示檯，進入觀眾參觀攝影時的視線裡，展示設計無意如同一般藝術展般，為攝影作品保留一個「完整獨立」不受干擾的空間；相反的，影片的視覺效果直達作品的展區，吸引有興趣的觀眾來到 H 區，或坐或躺，將影片的訊息加入 D 區的影像意義之中。



圖 21. 畫面遠方「南風劇院」所放映的影片，影像直接穿越至「南風裡的肖像」攝影展區，吸引觀眾觀賞影片。（攝影／黃旭）

三、意象性符號的強化

藉由上述這種空間視覺上的連繫，影像的意義被補充或予以脈絡化，除了與 H 區「南風劇院」之間的視覺關係，D 區「南風裡的肖像」的上空，也藉由視覺關係企圖建立疾病與六輕的隱約關係。

「南風展」科博館展場高度幾近 5 公尺，在 D 區的上空，懸掛了一個寬高 213 × 160 公分的大螢幕，上面循環播放多幅展區內攝影，以居民手拿罹癌者遺照為主。這些放大的攝影影像，不僅成為此區的空間重心，突顯展區的疾病主題，並且由於它的空間位置，與 E 區「水畔的勞動」上方的六輕廠動態影片，取得一個「面對面」的空間關係（圖 22）。

E 區的展示環境主要模擬台西村海堤，六輕廠的動態影片就在海堤的上方播映，它呈現了六輕廠從黃昏到深夜，灰煙不斷的景象。當一幅幅台西村民拿著親人遺照的放大影像，每 10 秒鐘依序淡入淡出，在展區上方進入觀眾視線，與此同時，這些影像面對著海堤上方的六輕廠排煙，向觀眾點出村民所焦慮的，這一些疾病與六輕廠的可能關連。

除了上述的兩部影片之外，另外還有

B 區「來去台西」及 F 區「人與土地」的展示牆上方，放映著台西村老人騎著腳踏車的動態短片（圖 23）。這兩部短片為黑白色調，片中的老人騎著腳踏車，在畫面中維持不變的位置與姿勢，而由於是在動態行進中，腳踏車背景因此如同捲軸般，景色不斷移動變化，好似腳踏車的主人在巡視與展示他所經過的場景。

騎腳踏車這個動作，其實是借自攝影者許震唐在 B 展區中的一幅作品（圖 24）。B 區入口處的一座燈箱，就是一幅放大的騎腳踏車作品，照片中的老人與腳踏車從左方往右方行進，畫面中的樹林形成一種框景，樹林及遠方背景由於光線作用造成不同明亮層次，使畫面產生了一種縱深，老人及腳踏車在光線作用下，側面鑲了一條光暈，使他介於黑暗與光亮之間，似乎奮力踩踏從黑暗之處往光亮的地方前進。

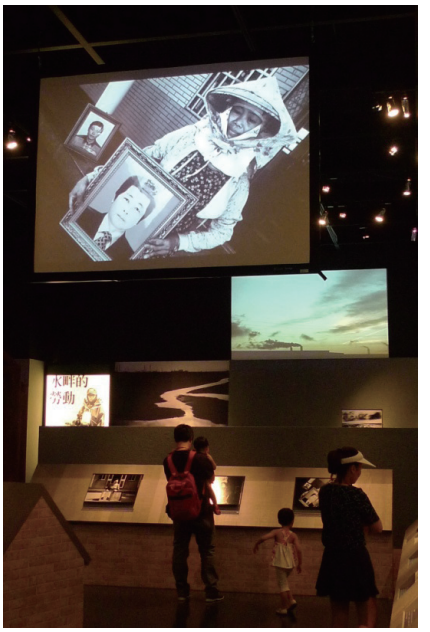


圖 22.「南風裡的肖像」展區上方，輪流播映著居民手拿罹癌者遺照的放大影像，影像面對著遠方海堤上方播映的六輕廠動態影片。（攝影／黃旭）

許震唐的這幅攝影，在畫面空間的營造上相當寬闊。藉著腳踏車的前進，拓展了畫面水平方向的想像空間。在 B 區及 F 區上方的短片裡，前一部片的背景是村中的居住環境，老人騎腳踏車經過合院、村裡廣場、水圳和顯榮宮，從水平的方向，影片不斷如捲軸般向觀眾顯示村裡的環境——也就是 B 區「來去台西」攝影裡



圖 23.「來去台西」展區上方播放的老人騎腳踏車短片（攝影／黃旭）



圖 24.〈魏想〉。老人在台西村騎腳踏車的影像。（攝影／許震唐）

人物所居住的環境。另外在 F 區上方的短片，背景則是台西村的農田，腳踏車經過不同農作物的農田，配合 F 區的主題「人與土地」，向觀眾顯示台西村民耕種的土地。藉由與許震唐這幅攝影的共構，老人騎著腳踏車，如同帶著觀眾探索台西村，巡視這片受傷的土地與村莊。

結語

從黑暗向光明之處探索，類似的影像效果可以從例如美國攝影家 Eugene Smith 的名作 The Walk to Paradise Garden 裡發現[9]，這幅攝影激勵著許多人，鼓勵困倦受苦的人們，不要放棄希望，縱然身處黑暗時代，也要向著光明之處探索前進。一幅報導攝影對社會的作用，可以如此的巨大，它所帶來的力量，影響著很多人對世界的理解。

儘管報導攝影對我們的社會如此重要，但它在臺灣，甚至在全世界，很少被認真想過如何在展覽中，儘量完整的將報導的故事呈現給觀眾。就算 Smith 的這幅攝影在博物館展出，很可能攝影的文字只有作品名稱，但這幅影像的意義生產卻非常依賴 Smith 本人對這影像的敘述：有關二次大戰後，他困頓的身心，及看到年幼子女手牽手走過一處茂密樹叢時所帶來的激勵。缺少這些說明，多數觀眾將無法獨自理解攝影的意義，只能依賴美術館裡的專人解說、或必須具備一定的文化知識與資本。

郭力昕在討論攝影的政治性時，藉由 Sontag 的概念，曾認為：「今日的許多攝影實踐，可以看到影像符號表徵真實的穿透力或分析力，並非毫無政治話語的可能」。郭力昕指的政治話語，是一種「遮蔽」與「敞開」的永恆過程，攝影被認為可以達到分析與敘述的向度，向觀眾揭露被「遮蔽」的問題與結構，甚至產生社會行動[10]。但是在一場攝影的展覽裡，影像的呈現與閱讀一本攝影專書不同，展覽面對的觀眾，與具備一定文化資本而購買專書的民眾不同，因此如何透過展示設計，來讓更多觀眾「理解」報導的故事，甚至強化觀眾對問題的認識，是本文所關切的主題。

本文認為報導攝影的「政治性」，有關影像符號對現實的敘述與分析、敞開問題的能力，在博物館展場中，應該被重視與適當的處理。本文分析與說明了透過展示設計，包括空間與平面設計、文字敘述與其他各種媒體的介入，博物館展示可以綜合性的突顯與強化報導攝影的內容。報導攝影的「實踐」，應該包括展示設計這一環，以讓更多民眾藉由參觀博物館，獲得對社會與環境的更多理解，進而思索及省思、激發良知，甚至產生行動。

博物館展示可以作為一種當代社會性議題的介入，或社會與環境問題的揭露，很多博物館研究者已有不少相關討論[11]。「南風攝影展」除了促進觀眾對問題的理

[9] 很多評論家對於這幅攝影的分析或許有些不同，但強調畫面主人從黑暗向光亮之處的探索 (exploration)，或顯示「希望」(hope) 的符號意義卻大致相同。例如可見 National Geographic 總編輯 Chris Johns 於 2013 年時寫的評論。可見網址：http://ngm.nationalgeographic.com/2013/01/editors-note。

[10] 請見郭力昕 2013《再寫攝影》一書，頁：68-73。

[11] 例如黃旭在 1993 年〈誰殺了黑面琵鷺？一次特展中展示設計的多向詮釋〉中，說明如何透過展示設計，呈顯一個當代環保事件的問題與利益結構。另外林崇熙 (2009) 在討論博物館的「異質地誌」特性時則認為，博物館展示是一種社會意義的連結，意義的連結來自問題性的揭露。Robert Janes 在 Museums without Borders 一書的結語中，則提出博物館是一種向社會論爭 (argument) 環境與氣候變遷問題的機構。

解之外，如何產生不同的行動，將再另文討論。博物館學家 Robert Janes 在 2015 年新作 “Museums without Borders” 一書中曾深信：「博物館絕對有能力協助社區創造一個新穎而充滿自覺的未來，而這僅僅能透過介入當代的議題及想望 (aspirations)」(Janes, 2015: 2)。透過博物館展示的介入，台西村的報導攝影不僅反映了村民的當代困境，它所帶來的行動，也可能協助社區創造未來的自覺。「從黑暗之處往光明前進」，這豈不是博物館能帶給社區的最大想望。

誌謝

本文首先感謝黃亭絜及黃姿菁小姐在展示設計上的工作，成為策展人思考及創意的重要來源；攝影者許震唐及鐘聖雄兩位先生無私的信賴，給了科博館機會，試驗了這一場展示工作的社會性；感謝策展團隊和參與「南風展」所有人員，策展過程的討論和爭辯，很多都成了本文的養分；最後要謝謝兩位論文匿名審查者，寶貴的意見讓本文力臻完善。

參考文獻

林家安（導演），2011。天堂。臺中：左上電影工作室。

林崇熙，2009。跨域建構．博物館學。臺北：國立臺灣博物館。

國立自然科學博物館（主辦），2014。台西村戲劇工作坊紀錄。臺中：國立自然科學博物館、春雨文教基金會、臺中市青年醉善協會。

郭力昕，2013。再寫攝影。臺北：田園城市文化事業有限公司。

陳耀成譯，Sontag, S. 原著 (2001)，2005。戰爭與攝影 (War and Photography)，收錄於陳耀成編，蘇珊．桑塔格文選。臺北：麥田出版社。

黃旭，1993。誰殺了黑面琵鷺？一次特展中展示設計的多向詮釋，博物館學季刊，7(2): 75-82。

——，1999。被擄掠的身體：崔西的雙人床，當代，148: 78-87。

黃燦然譯，Sontag, S. 原著 (1977)，2010。論攝影 (On Photography)。臺北：麥田出版社。

詹長權，2012。100 年度沿海地區空氣污染物及環境健康世代研究計劃期末報告。受委託單位：國立臺灣大學，委託單位：雲林縣環境保護局。http://scctest.chiya.com.tw/upload/file/file20150126152209 22.pdf。

詹長權等編，2012。六輕污染及健康衛教手冊。雲林：雲林縣環境保護局。

漢寶德，2000。展示規劃：理論與實務。臺北：田園城市文化事業有限公司。

臺灣大學科學人文跨科際人才培育計畫（製作），蔡侑勳（導演），2013。從跨科技觀點看六輕問題：臺大陳竹亭教授、詹長權教授對談六輕空污。臺北：教育部資訊及科技教育司。

鐘聖雄、許震唐，2013。南風。臺北：衛城出版社。

Hillier, B. and Hanson, J., 1984. The Social Logic of Space. Cambridge: Cambridge University Press.

Huang, H., 2008. Mapping of knowledge in the Natural History Museum. Collection and Research, 21: 51-78.

Janes, R., 2015. (forthcoming) Museums without Borders: Selected Writings of Robert R. Janes. London and New York: Routledge.

Macleod, S., 2005. Introduction. *In*: Macleod, S. (Ed.), 2005, Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions, pp. 1-8. London and New York: Routledge.

Psarra, S., 2009. Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning. London and New York: Routledge.

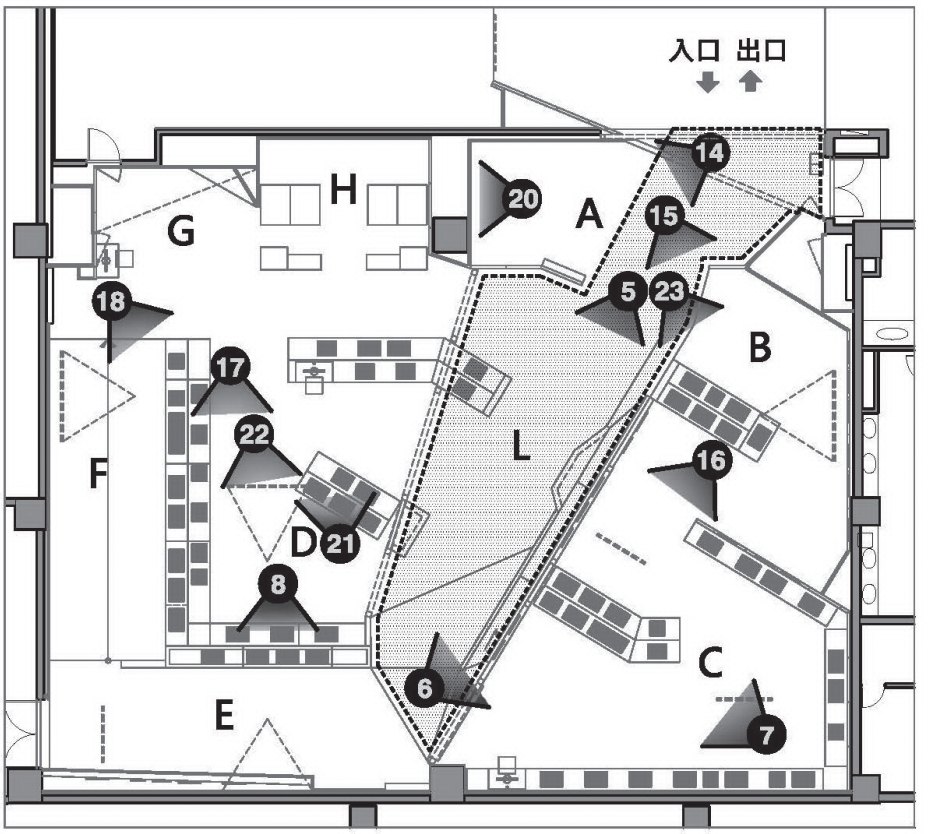
Skolnick, L. H., 2005. Towards a new museum architecture: Narrative and representation. *In*: Macleod, S. (Ed.), 2005, Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions, pp. 118-32. London and New York: Routledge.

Wolff, J., 1983. Aesthetics and the Sociology of Art. London: George Allen and Unwin.

作者簡介

黃旭現任國立自然科學博物館展示組副研究員。

附錄：本文之展場照片拍攝角度示意圖



（繪製／黃亭絜）

圖例：5 圖號　拍攝角度

Concealment and Disclosure: Dialogue between Documentary Photography and Exhibition Design

Hsu Huang*

Abstract

Documentary photography is a particular genre of visual arts, combining images and news reporting to state that the real world is to be unfolded before viewers' eyes. What are the challenges for exhibition planners when incorporating documentary photography into museum exhibitions? Through exhibition design what meaning is passed on to visitors?

At the end of 2014, the National Museum of Natural Science presented the "When the South Wind Blows: The Documentary Photography of Taixi Village" special exhibition which focused on the work of Chung Sheng-hsiung and Hsu Cheng-tang. The aim of this paper is to explore the challenges faced by the museum's curators in the planning of this exhibition and the role of exhibition design.

Taixi Village is a small farming community in southwestern Changhua County of Taiwan. There are 398 smokestacks of the Sixth Naphtha Cracking Plant, just four miles away that began operating in 1998. Every summer, when the "south wind" blows, fumes from these smokestacks are sent northward to Taixi Village. The residents of this village not only have to put up with the foul odor, but also face health risks from harmful air pollutants.

This paper begins with a discussion of the general issues faced when exhibiting photographic images in museums. The ideas of art critics Han Pao-teh and Susan Sontag are studied to investigate the potential aesthetic control and the "concealment" issue, such as the discrepancy between "semblance" and "understanding". Documentary photography is an "on-site" visual record, yet the "representation" of a real world is at risk of "de-contextualization" when the record is presented in other sites and spaces like museums. The challenge for museum exhibitions thus becomes one of how to "re-contextualize" the photographic images. Next, how the "concealment" issue was responded to in the design of this special exhibition was analyzed, including the aspects of imagery, narrative spatial structure and narrative visual support. The role of exhibition design in raising awareness of the issues portrayed in the photographic images was also addressed. To conclude, exhibition design, including spatial and graphic design, narrative text and other media, allows integrative museum exhibitions to highlight and strengthen the content of documentary photography. The "practice" of documentary photography should include exhibition design to allow for viewing by wider audiences and museum visitors to better understand, think about and take action on social and environmental issues.

Keywords: museum exhibition, documentary photography, exhibition design, environmental pollution, social issues

* Associate Curator, Department of Exhibition, National Museum of Natural Science; E-mail: hsuh@mail.nmns.edu.tw