

# 藝術認證 NO.5



李俊賢

## 非常報導

- |                          |     |
|--------------------------|-----|
| 01 無表情的表情—談洪龍木二〇〇五展      | 劉高興 |
| 03 站在鄉土上的前衛—楊英風          | 蕭瓊瑞 |
| 05 渡—當代高雄芝加哥十人展          | 曾芳玲 |
| 07 一場當代創作與古老文字的相遇        | 曾芳玲 |
| 09 邀請您來尋找失落的一角—GBOX:童遊貨櫃 | 魏瑛慧 |
| 13 公民美學座談紀實—三地門          | 黃培宜 |

## 議題特賣場

- |                         |     |
|-------------------------|-----|
| 19 影像高雄—看不見的歷史          | 郭懷  |
| 21 以歷史為名                | 黃文勇 |
| 25 讓看不見的成為可見            | 邱國峻 |
| 29 歷史，一種擬態              | 柯應平 |
| 33 立足高雄·以南台灣為腹地·放眼全台... |     |

## 人民美學檔案

- 37 古早味家庭五金行

雨衫

市民生活美學

- 39 摩登都會·伸展台

耳東陳



- 41 剛柔並濟、軟硬兼施  
李思賢



- 45 刮起文化旋風—撒古流·巴瓦瓦隆

洪健元

## 經典歷程

- 49 未來的天空無限寬廣 黃培宜

## 最新典藏 選粹

- 53 倪再沁《山林與耕地》、王信豐《綠島紀行》 陳秀薇



- 55 談古根漢美術館的教學課程 陳嬋娟

## 街頭談藝錄

- 61 鳳山火車站工作室 v s 燕陶坊

吳慧芳

# 站在鄉土上的前衛

## 楊英風

文／蕭瓊瑞



●《驟雨》楊英風 雕塑 1953 銅 74 x43x27cm 楊英風藝術教育基金會收藏



●《後台》楊英風 木刻版畫 1952 48x56cm 楊英風藝術教育基金會收藏

楊英風(1926~1997)，是台灣藝術家涉獵媒材最廣、留存作品最多的一位；但更重要的，楊英風是始終站在鄉土上的一位前衛藝術工作者；也是一個從台灣鄉土、中國文化中走出來的現代藝術家。

由於楊英風晚年許多不鏽鋼景觀作品讓人們留下深刻的印象，因此一般人總是以不鏽鋼冰冷理智的意象來認識楊英風。但是許多人恐怕不知道，其實楊英風早期曾經有過一段走入農村、深入民間的「豐年時期」；而這段時間，楊英風以他的畫筆，畫盡了農村生活的百態，有寫實嚴謹的素描、水彩，也有意趣橫生、詼諧可愛的美術設計與漫畫，更有精湛細膩、形質畢顯的版畫和雕塑，如他早期的〔蓑衣〕(又名〔驟雨])正是此時期的一件代表力作。

之後，楊英風辭去工作，專心創作，從為神佛和歷史人物的塑像，到為海內外知名大飯店和公共空間進行各式的景觀規劃；當中尤以為日本大阪萬國博覽會中的中華民國館設計創作的〔鳳凰來儀〕鉅作最為知名，楊英風也因此成為國內公共藝術最早也是最傑出的推動者和創作者；而同時，他更是「現代版畫會」、「中華民國美術設計協會」的創始會員。

一九六三年至一九六六年，楊英風因代表輔仁大學校友晉見教宗

而在羅馬停留了三年時間，加深了他的國際視野與創作思維。一九七七年，也受聘擔任加州法界大學藝術學院院長，籌劃創校事宜。

楊英風一生藝術的足跡，遍及台灣、北京、日本東京、新加坡、義大利羅馬、英國倫敦，和美國紐約等地，作品散佈各個角落，規劃的景觀案件超過一、二百件，真正實踐的也在七、八十件以上。

楊英風始終在作品中傳達了天人合一、宇宙和諧的哲學思想，手法新穎、具現代感，又不失傳統的溫馨和敦厚。

一九七八年，他又引進雷射藝術的概念，與不鏽鋼的作品相互結合、生發，形成科技與藝術美麗的對話。

今年是楊英風的八十冥誕，高雄市立美術館以一樓三個主要展覽室，舉辦盛大

的楊英風特展，首次將其一生的作品，作一個大規模的呈現與回顧。

楊氏畢生倡導的「景觀」思想，是一種結合內在與外在、人生與自然的藝術思維，也將在這個空前的大展中，獲得深刻的印證與闡揚。■



●《鳳凰來儀(一)》楊英風 雕塑 不鏽鋼 1970 104x125x70 cm 楊英風藝術教育基金會收藏



●曾玉冰-國際高雄

# 歷史，一種擬態

## 高雄當代影像創作中的歷史情境

文／邱國峻

以「當代影像創作中的歷史情境」作為美術高雄的影像展覽主題之一；首先必須釐清的是，在此所用的「當代的」(Contemporary)一詞，是源於西方文化脈絡下的藝術概念，以前衛精神的思維方向，回應其當前社會狀態中的藝術表現。因此可知，當代藝術必然與其當下所身處的社會文化直接聯動，但若是如此，從高雄的角度所來談的當代，就不應等於我們在此所使用的當代一辭的全部意涵；畢竟高雄當下的處境，並不同於西方社會的景況。那麼，高雄的當代又是什麼呢？這其實也正是本展覽試圖提出的問題，以及希望藉此引發共同討論的議題。



●許哲瑜-所在

### (一) 影像

影像 (Image)，一詞雖然曖昧且具多義性，但在人類社會中，卻仍被慣用於描述一種「具有意義的平面」(註1)；以此觀點來看，影像本身便可視為是一種附著於各種載體表面上的呈顯；因為人的認知或想像等意識活動，而被投射以不同的內涵或意義。也因此影像才能成為人類藉以表達或溝通的一種重要媒介。

在攝影術發明之後，「機械再現」(Mechanical Representation) 影像，取代了手繪的影像，作為人類傳播與紀錄的主要工具，也使影像與現實世界產生更直接的關聯。同樣地，在攝影作為藝術的創作領域中，因為其本身「真實再現」之特質，很快取代了其他如「自然主義」(Naturalism) 等以繪畫性概念為基礎的論點，成為幾乎主導現代主義時期的「直接攝影」(Straight Photography) 觀；其中強調以直接觀察、不作矯飾的原則；似乎企圖為攝影找到與現實的直接對應，甚至可以此作為歷史的見證。

當代影像，在科技持續開創之下，使它對現實再現的能力更為擴張。也讓當代藝術家在表現媒材上有更多的選擇與嘗試，從過去傳統攝影，到數位、錄像，再加上空間的裝置或互動等情境的紛雜並陳，成為當代影像創作的普遍形式。然而，從當代藝術表現的趨向來看，藝術家對影像的創作意圖反而並非更貼近所謂的現實，甚至許多影像材料僅以現成物的粗劣姿態出現，用以作為反現代或反美學的符號意涵；此種現象的發展，可以回溯至普普藝術 (Pop Art)，如安迪沃荷 (Andy Warhol) 或羅森伯格 (Robert Rauschenberg) 等人，為了回應藝術與文化關係的當代狀況，開始將照片以現成物概念置於其繪畫作品中。另一方面，此種創作傾向也可以反映出影像在當代社會的氾濫以及所累積而成的文化影響，致使攝影在當代中，除了作為再現的一種美學形式之外，更常成為藝術藉以批判或反思的對象。

對影像再現觀念的反動，也來自於攝影本身發展思潮的演變。除了因為數位化攝影技術修飾或篡改影像的能力，瓦解了攝影過去的本質觀；更因為在直接攝影發展中，對「客觀紀錄」或「真實報導」等說法，出現了質疑與顛覆性的論述，致使人們對攝影不再絕對信任，而此種影像類型過去作為真實或歷史再現的正當性也因此受到動搖。

### (二) 歷史

當代影像既然從過去僵化的攝影觀中解放出來，突破了傳統的視覺形式，回復作者對影像的自由與自主性，這也使得如今影像對現實的回應，呈現出多元論述的形態。如編導式的攝影，以鏡頭前刻



●楊順發-林董傳奇

意安排的方式，取代了對現實事物的觀察與捕捉；此一行爲，相較於攝影過去的意涵，其所揭示的不只是後現代攝影「反再現」的企圖，也顯示了攝影對傳統歷史反動的態度；攝影寧可轉而作為個人想像與表演的舞台，而非對外在視覺情境或意象的執著。換言之，在創作者對「現實」概念認知關係的轉變下，影像將從對外在視覺觀察後的再現，轉回自我內在關照下的呈現（或許對許多創作者而言，內在現實感知的擬造，比外在現實片斷的捕捉還要具有真實意涵）。

從對歷史的論述角度而言，攝影創作行爲的改變，也將顯現了歷史意涵的改變，那就是將從過去「個人置身於歷史發展中的觀察」轉為「個人在歷史經驗中的表達」。如果「歷史」被解釋為「對過去事件的記載」（註2），那麼相較於過去攝影對紀錄現實、再現歷史的努力而言，當代影像回應於現實的態度，似乎也將一反歷史僵固的再現風貌，呈現對歷史的另一種論述。

重點在於歷史是如何形成的，歷史若可以被視為「由人類集體慾望所累積」，則影像就應該是其具體的表現。觀察當代的影像創作中，「歷史」似乎確實被當代藝術家以不同的個體慾望與想像形構出來，呈現出多樣的擬造樣態；歷史從作為主體的再現，轉為被篡用、被顛覆、被虛擬、被質疑的客體；從傅科（Michel Foucault）對歷史的論述角度來觀察這些當代影像的創作，似乎更可以呼應在他的「考掘學」中的企圖，那就是「挖掘歷史中一統系統間的縫隙，及暴露連貫事件間的漏洞」。（註3）正如傅科認為過去的「歷史」，過於強調在時間的延伸線上，將各種零散的史料重新歸納，以邏輯推演的順序，重建其意義。這種在思維主體或因果邏輯下的中心性結構，使得歷史總以特定的形態被呈現，而無法窺得其全貌或隱藏之處。既是如此，這些個人式的記憶或想像或篡用的現實片斷，不正可以呈顯歷史不被理性組構成的另一面貌

### （三）高雄

對現實或歷史回應方式的轉向，是為了更貼合當代社會文化狀態，或人之當代處境的藝術企圖；也是西方前衛藝術精神脈絡下的發展。高雄當代影像創作中的歷史情境，正是在此一論述脈絡下進行觀察，探討高雄目前當代影像創作概念下所呈現的歷史觀。也希望藉此思考目前高雄當代藝術中所展現的影像創作特質。關於「高雄影像創作特質」的論述指標上，又以兩個觀察面向作為可能的論述範圍；其一是高雄藝術家對影像與歷史或現實的回應觀點，其二是藝術家以高雄影像為題所呈現的當代景緻。

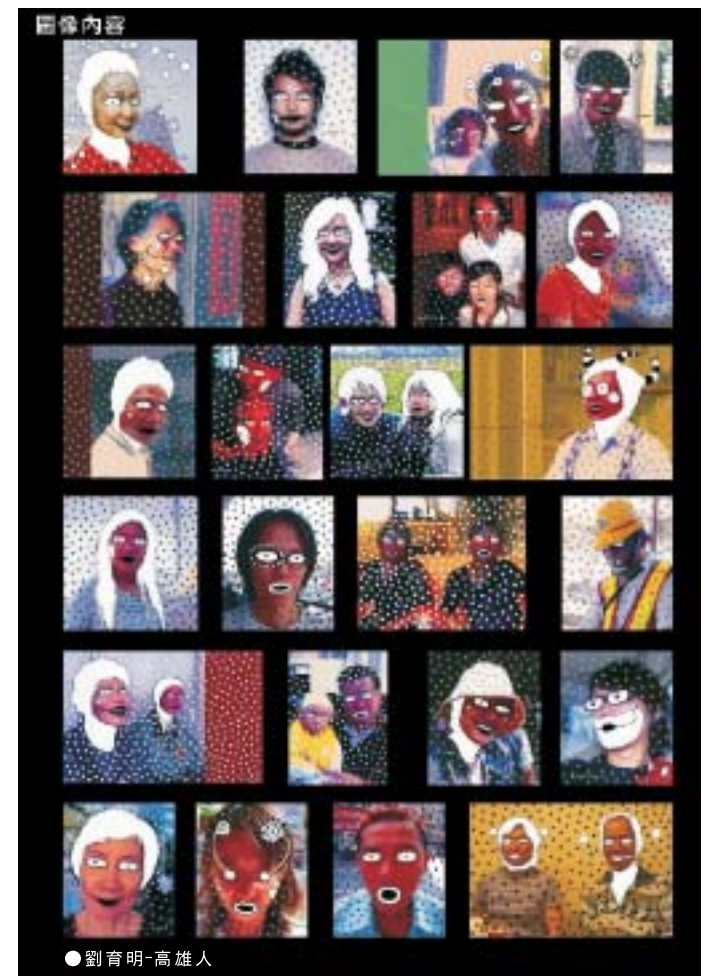
當然，「高雄當代影像」的認定，在此無可諱言地是以西方當代藝術發展脈絡為論述之參考。所以其影像作品的選擇，在於具備回應社會當下現狀與環境的前衛精神作為選件的考量。至於以此觀點切入，是否就符合高雄此一地方的當代影像；或者這些展出的作品是否真能具備代表高雄，回應社會

當下現狀與環境的影像特質，有待共同關心之人藉此繼續辯證，更希望所遺漏之作品，能在展覽的呈現之外被提出。本展覽在此僅能以現存的切入點，架構出開放性、流動性、持續性的多元性論述空間，探尋那尚未完成的定論。

另外，展覽的呈現，將以「介入」、「融匯」、「植出」等三個概念共同組構而成；「介入」所指的是高雄影像發展中，必然面對的外在影響，此影響可能來自於西方或北部都會，無論過去是因為社會、經濟、政治或文化上因素所造成的結果，在此都應該將之視為高雄當代特質的部份轉化，不必逢迎也不用刻意抗拒。「融匯」所呈現的則是高雄許多的藝術家以西方藝術的養成背景，再重回或定居於高雄之後，重新融入在地文化或高雄情感後所呈現的作品特質，這些藝術家並非全然地流動不定，也非純粹地從在地出發，反而呈現出一種既即若離，時而飄移，時而著陸的狀態。至於「植出」所指的則是，出生或藝術養成於高雄在地的藝術家們，在當代各種本土或外來因素影響之下的作品產生；這些作品也可能成為未來高雄影像特質的主要代表，甚至以獨特的高雄氣味向外擴散影響。

同時，本展覽將輔以攝影學術研討會的舉行與「高雄當代影像，誰說的算！」主題網站的架設；除了讓學術觀點在會議間思辯之外，也讓民衆上網發表與回應，希望形成平民美學與學院觀點的衝撞與交流，共同架構出「高雄當代影像」的集體論述場域。

最後，本展覽除了希望從當代影像創作的角度，觀看到高雄或歷史的另種風貌；也希望或許能從歷史的論述角度，對高雄當代影像的特質窺得一二；終究，在目前這樣一個全球化與在地化交錯影響，對影像、對當代、甚至對高雄的概念仍處於流動未定的狀態之下，我們若能先以「當代影像在高雄」的思考點，架構出多元辯證及論述的可能，刺激對高雄、當代、影像等問題的思考，方可能構出「高雄當代影像」的主體性。換言之，如果真的有「高雄當代影像」，這個展覽也應只是作為一個開始吧！



●劉育明-高雄人

註1 在攝影的哲學思考，（遠流出版，民國83年，台北）一書中，對影像的解釋為「Image：圖像，一種內部要素魔術般地相聯結的有意義的平面。」李文吉翻譯作者Vilem Flusser

註2 康熙字典中對「史」的解釋為「記事者也」（說文），或「掌書之官」（五篇），都是一種職務，或人的指涉。牛津字典中則將「history」定義為「A study of past event」，因此「歷史」應該具備兩意涵，一是事件，另一則是記載事件之人，也就是決定「歷史」之人。

註3 傅科（Michel Foucault），王德威譯，〈知識的考掘〉，台北，2001，知識的考掘，麥田出版，2001，頁41。



# 以歷史為名

關於〈看不見的歷史〉2005影像高雄

文／郭懷



●美術高雄2005「影像高雄」之徵件簡章，圖片中為高雄早期攝影同好，左起：連金來、雲端川、蔡高明、洪清電、鄭念淦、游先生(洪清電提供)

(一)

打開相簿，相簿裡的相片——許多相片——台灣的、高雄的、我的、你的、親人的、朋友的，依時間鍊串流成一種多樣、不固著的情感。

相片是物理事實，幾乎可以稱之為不變的實體。然而我們翻讀照片的感知並不像從資料庫叫出檔案圖片，或從數位解碼為影像，永遠是一對一的橫等關係。

二十歲，四十歲，六十歲，甚至同一天裡的不同時段翻讀同一張照片，感受可能天差地別。這裡，我們首先要面對的是一部個人的生命史。當我們閱讀，我們不僅嘗試打開一張照片、一本書、一件作品，事實上也是自覺、半自覺地打開自己。

【2005影像高雄】展出作品中，有些是關於紅毛港、眷村、中船、勞工的主題，部分是自然風景、都市景觀、人像，以及最近幾年新興世代的影像創作，而我們必須特別注意這些作品所代表的意義——發生於高雄，而不是歐美、日本——時間點是二十世紀的後二十年間，而非十八、十九世紀。

國外的人類學家可能會對展覽中的影像感到興趣。高雄攝影家所捕捉的高雄人（或台灣地），其肢體語言、頭顱曲線、臉部表情、皮膚質地顯然自成一格，也異於可能同種族的日本、韓國。依據精密的面相學系譜，人類學家得以相當準確猜中照片人物的所屬國度、年代時間。

照片會說話，但是使得影像說話的基礎，是時間和地理位置交織中的特定歷史條件，這個特定的歷史條件還包括正在翻讀的讀者。

(二)

【2005影像高雄】可能是高雄第一次大規模對本地影像作品進行初步的整理和分析。策展委員會曾經針對是否引用「影像」這個語詞開過討論會。依一般使用習慣，「影像」是一個籠統、概稱的抽象名詞，具定義性，但無指涉性。當我們使用這個語彙時，面對的是觀念、性質（或對象的性質），相對的，照相、攝影、錄像則否。

就這次展覽來說，影像（或影像藝術）比較適合稱呼第二組「歷史·一種擬態」；照相、攝影、錄像則相當符合第一組「歷史·再現」。至於第三組展覽「之內·之外」，可以視為對影像藝術跳脫歷史範圍的純觀念性探討。

這樣的分類並非基於展覽的方便性，或者為了界定高雄各影像藝術的屬性區隔而已，事實上，它本身就是歷史——在物質條件、觀念思潮、傳統斷續等特定歷史力推壓擠迫下形成的歷史。

從什麼時候開始，高雄影像藝術逐漸加入了新的表現模態，又是如何形成？除了這兩個歷史主義的核心課題之外，我們不妨再添加一個：高雄影像藝術的歷史轉折是否也體現了特定歷史的一般狀況？

(三)

一張用於【2005影像高雄】DM的照片，頗得策展委員的青睞。照片中共有六個人，五個身上都掛著相機，我們因而猜測這是一群攝影同好出門同遊的紀念留影。（沒有掛相機的人相機哪裡去了，誰在拍攝？）

人物背後有一輛交通車，使用電腦軟體局部放大後，很清楚地看出車窗在鏡頭下因車輛移動而形成散焦狀。由於影像散焦、模糊的程度不大，我們可以判斷車輛行駛的速度不快，或者剛剛啟動。

車窗（含駕駛窗）只有五面，運載量不大，應非大眾運輸工具，而是私人機關或公家部門的交通車。正對我們的車身側體有一個像是鳥的圖案標誌，這輛車的所屬單位不難追查出來。



每扇車窗玻璃因陽光反射，約呈一半亮一半暗，車內乘客也因此有一半看似美術設計中常用來製作逆光效果的人物剪影，另一半則宛如隔著紗窗簾（或紗玻璃）一樣。對策量有專業訓練的數學家一定可以算出陽光的折射角度，因為往下看，車底陰影幾乎位在正下方，拍照時間應在正午左右。

玻璃是攝影師感興趣的題材，玻璃質地細密，對光線極為敏感，其透光、反光的特性頗能測試相機鏡頭的銳利度。就一般狀況而言，在強烈光照下，反光的玻璃面非常刺眼，呈現在相紙上，也是對比強烈的純白，然而，我們示範的照片並不顯示如此。這有兩個原因，一方面，拍攝時間雖在正午時分，但可能光線不強或天氣略陰，這使得窗玻璃的反光度減低，因而只呈現紗化、霧化的現象。

但是真正深化照片光影氣氛的是歷史對物理對象的作用力，包括日曆時間和心理時間。現在的影像軟體可以仿製老照片的效果，其原理是增加老照片中讓人喜愛的的麟點、漬痕，以及最重要的：弱化或刪除影像細節。

為什麼人類的記憶不能永保清晰不褪色，記住所有一切發生過的事？如果能的話，喜歡老照片的人口可能大為減少，因為放了幾十年發黃的照片看起來不像記憶中的陳年往事——依然鮮明、歷歷在目。

歷史應該有兩種，一種是我們想像中的所有細節毫無遺漏的歷史（理論上必須如此預設）。第二種歷史是被記錄的歷史，正如我們示範的照片——時間使一切物質性的存在永不停歇地衰減中——歷史同樣不斷在遺漏細節中。

（四）

【2005影像高雄】策展籌備會剛要正式啟動時，一位委員就退出了。這位委員針對展覽標題「看不見的歷史」，提出了一份「家庭錄影帶徵件展」構想，準備架設一面大電視牆。依照他的解釋，家庭錄影帶是被主流價值排除在外的看不見的歷史，他因此連帶地把策展構想建立在後現代「去中心」的理念上。不久，這位委員告知要退出，原因是台中地區也有相同的策展，而且正在展出中，他表明「原創性被搶先了」，因而意興闌珊地離去。這個案例（也已經成為歷史）很適合用來說明這次展覽的核心主題：看不見的歷史。

特定的歷史條件——（哪些條件？）——使我們看見了被遺漏的歷史，但也同時使我們看不見一部份的歷史。



我們之前示範的DM照片，是一張日常照片——親人或幾個朋友到郊外踏青的留影沒有原創性的問題，沒有藝術創作的問題，拍攝者也不知道作品將成日後歷史的一部份。但是照片拍得很好，取景、光線都很理想，六位被拍者的臉部表情、肢體語言的相互作用力也很隨機，看不出技巧、風格、流派、批評、說話、思想、理念參與其中，儼然未經人為琢磨的物體，如同自然一樣地存在著。

照片收在【2005影像高雄】的第一組，使用的是傳統相機，策展委員為了方便起見曾經使用班雅明「機械複製」的詞語來形容這個組別的一般特質。

班雅明的用語很準確，很好用，但必須把他內含的負向批評移除。

只是拍照——稱不上是複製——拍自然的存在，拍人類的活動軌跡。人群、車流、城市、景觀、建築，仍然是自然的一部份，而傳統相機允諾了一種可能性：儘可能提供被拍對象如彩虹一般無限漸層的細節，不論視覺、意義皆然。

相機無法複製對象，拍照的結果——照片、影像、作品——實質上載入了拍者、被拍者之間複雜的因果關係，拍照因而也載入了拍者的知識、技藝、思想，以及被拍者的狀況和他所屬的年代。

（五）

我有一本班雅明的書，書裡有他的照片。班雅明非常有氣質，看起來就是一副大思想家的模樣。我試著把他的影像擺放在【2005影像高雄】的展覽裡，坦白說，很難擺得進去，因為這位思想家的表情、儀態、形象和展出的作品不相契合。

我們假想一種狀況：班雅明走在哈碼星、澄清湖、萬壽山、紅毛港、大圓環、三多路、七賢路、愛河、老屋、眷村、窄巷、圓環，甚至參與展出中的高雄歷史上的抗爭事件……。

這是理論上的可能，卻是想像的不可能。我們無法把一個受過高度嚴謹知識教養、貴族出身的思想家，和曾經如粗礪、漫草般的高雄聯想在一起。我們會覺得這個外國人的想法和高雄人根本不一樣，圍繞在他周遭大大小小的事情也必然和我們天差地遠。

如果是示範照片中的六個人呢？這六位攝影師如果出現在【2005影像高雄】的每一件作品上呢？這是理論上的可能，也是想像的可能。

從視覺美學的角度來說，一張照片、一件視覺作品，不外是點、線、面、色彩、圖像等元素的構成，怎麼組合都合法，也沒有任何充足的理由可以判定哪些是作品哪些不是作品。然而，我們的觀讀行為並非如此單純。

西班牙一位哲學家（好像就是奧鐵嘉），如此定義「自我」：我就是我加上我的環境。這個解釋比我們所使用的「特定歷史條件」更具親和力。攝影、創作、閱讀、思考，總是有一個「我」在作用著，這個「我」被特定的時代條件和環境培養、制約。更重要的是，這個自以為獨立而擁有主體性的「我」，不必然會察覺到這種特定歷史作用力的內化事實。

（六）

【2005影像高雄】第二組展覽「歷史·一種擬態」，和第一組「歷史·再現」對影像的態度截然不同。用符號學的概念來解釋，第一組的作品（譬如照片）是「能指」，「所指」則是特定的歷史對象（譬如我們示範照片中的六個年輕攝影師），兩者之間具有直接的連結關係，而第二組展覽則相當程度地缺乏第一組對「所指」（或歷史對象）的興趣和意圖。

對第二組的影像藝術家來說，作品所載入的歷史或歷史影像只是一種創作上的資源，他們在原始影像、照片、錄像剪裁各式各樣的美學效果、視覺形式，甚至注入理念性的批評，這使得嚴格意義下的「能指」——作品——只指向或關連到自身，或者說，只指向一個關於歷史可能真也可能假的視覺真實。

這種新興創作態度的出現有跡可尋，創作者的年齡層、家庭、職業、學歷、師承、專長都是明顯的參照項；也可以直接說，第二組影像藝術家，具體反映了這個時代的一般狀況，正如同傳統攝影具體反映了其所屬時代的一般狀況。

後現代狀況嗎？也許是，也許不是。然而不管我們如何思考高雄影像藝術及其轉折，高雄在地的特定歷史條件永遠是進行相關討論的根本基礎。

最後，我們應該為「特定歷史條件」學術地正名為「歷史性」。我們不曾內化過班雅明的歷史條件，我們既無法像他那樣地從事思考，甚至在神情、儀態、肢體語言各方面也都不類。相對的，班雅明也沒有內化過高雄經驗。這必然會使兩者之間的交流，產生創造性的誤讀或誤讀性的創造，班雅明之於高雄人如此，傳統攝影之於現代影像亦然如此。

【附註】

我們藉著古蹟、老照片、語言文件看見歷史的痕跡，但歷史本身是看不見的。此處，「看不見的歷史」尤其指的是歷史力。千絲萬縷的歷史作用力如何塑造一個時代、培養一群人，恐怕很難釐清。然而，歷史力的作用模式卻能相當程度的掌握，因為今天我們用「人」來稱呼自己，指的並不是自然人，而是識字之後的文化人。■

# 讓看不見的成為可見

## 閱讀影像高雄「歷史·再現」的意義

文／黃文勇

一個過去的「真實」，就如在我們生活環境中所消逝的過去事物。這個「過去的」真實是由人文、社會、環境各式各樣風貌的演變過程所推積、演化所組成。而在這些變異的「過程」當中不經意所獵取到的「影像」，如今；將作為當下研究過去歷史、閱讀歷史、認識歷史最具「實在」的說服「證物」。



●洪清電作品—昔日愛河源頭



●康村財作品—愛河

### 一、「歷史·再現」的意涵

歷史不是塵封的物質，歷史是有意義的時間之流，它具有不可避免回顧的情節性及自由前瞻性。如何把過去的自然景物與人文經驗相結合賦予人文意義，將「閱讀者」與「被閱讀」對象相連結，編織成一個面對歷史（歷史性）思考的網絡。依個人的生活／生命的經驗積澱，投擲本身的經驗或他的前理解去填飽這個時、空架構，才能讓這個所面對的歷史現象產生完全的互動作用，使文化內涵因閱讀者的參與讓歷史轉化而豐富。因此，任何對歷史的詮釋，都在創造歷史。

歷史的「再現」(representation)並不是將原本的從新呈現，而是再一次的認識、理解後重新

的解讀及詮釋。每一個時代應該要培養一個自身看待自己歷史宏觀的視野及脈絡的觀點，表達他們對過去「真實」的看法。再現的真實並不是再現自身，而是再現之後讓人投擲個人的情感於歷史經驗中產生「差異性」的情感，能在這之間形成「相互作用」不斷地與過去的歷史（個人性的、社會性的）產生情感的效應，感受那過去的「真實」。

雖然「再現」並非真實（影像本身就是模仿真實）也不盡然是歷史的原貌，然而也並非是虛構的——因為歷史早已隨風而飄逝，雖然留下的只是瞬間、片刻的凝結，確能提供給研究者與觀賞者去認識過往的線索。如果認同／理解，那麼應該思考如何透過「再現」的模式，建構一個可以「閱讀」真實的情節方式去面對歷史的情感，再一次地體認歷史影像的重要性。這些歷史性的影像，如何透過觀察者的眼睛（神）傳達那「曾經存在」的真實，而映象出自身的「尊嚴」及「榮耀」。在那幽邃的「靈光」(aura)散發出一股令人親切、冥思的情境，感性的流露出那塵僕的魅力；這種塵僕的魅力並非來自精準的快門及正確曝光值的掌握，而是來自影像整體的視覺感知的力量。

我想「影像」想要讓人理解，並不需要透過科學的檢視方法去驗證他的信度或效度。影像本身有一套自己特殊的展現模式，它不必再「嫁接」(grafting)於他者的身上或透過「擬像」(Simulation)才得以展現。它獨自具有自己「影像自身」的魅力足以令人動情地去感受那發自內在的那款深情，有充分的理由說服及驅使我們去感受他存在的真實性。然而，這並非意味著真實的不存在或是一種虛幻；相反的影像透過詮釋及再現的方式向外擴張了無限大的「真實性」可能，而這種真實性為人所理解的，並非直接呈現真實的原貌，而是藉由「再現」的詮釋與觀賞者相互對話所感受到的「真實」感。這就是為什麼視覺再現系統能夠凌駕於其他系統之上。

### 二、閱讀「紀實攝影」的人文精神

攝影，所表現出來的是一種認識與瞭解、關懷與憐憫、面對面的溝通與對話；一種對生活的觀察，一種面對生命自我察覺與反省的態度。

每一張照片／影像，所呈現的並非只是反射「當時」外在世界的原貌現象，也不只是單純的記錄行為，它也許是我們共同生活中的經驗及記憶；是一個令我們值得「凝視」與「留神」的故事回憶，啟開了我們一扇可閱讀「歷史的」對話窗口。從這一扇對話的窗口往外推展出時，可以端倪我們過去共同的生活方式及社會演化的過程——有著我們走過的歷史足跡。每一張影像的背後都隱藏著一段令人成長、感激的喜悅及所付出辛酸、動容的故事……。



●蔡高明作品—四十年代鹽埕大圓環



「紀實攝影」是一種具有崇高的社會價值與歷史價值的藝術表現形式。它介於報導攝影與藝術攝影之間，是一種客觀的視點（觀點）的攝影樣貌。如果報導攝影的價值主要是新聞價值，藝術攝影的價值主要是審美價值，那麼：紀實攝影的價值主要是在映像、累積「文化」的厚度及視野，可說是一個寶貴的文化遺產。它承載了人們共通性的生活經驗及記憶，同時也紀錄了時代的變遷及文明演化的軌跡。但；不可否認的紀實影像已將我們生活的歷史，刻畫、顯像出一個不可抹滅的事實，跨越了“關注社會”和“見證歷史”的紀實，直接指向紀實攝影的核心——對於人性的關懷及對生命的關照。



●王清課作品-蒙面工人

如果說歷史是「集體的意志活動」，記述著人類社會活動之具體表現，所留存下來的重要活動記錄。那麼，「紀實攝影」同樣地也具有描述社會活動最為具體的表現，它包括了一件具有影響力的事實、一幕描寫常民的生活方式或者是對生命的關照及詠歌，承載著具有說服力及震撼力的事變及曾經存在的時態、樣貌，與自身演變的經過紀錄，足以參酌瞭解過去，作為建構當下的依據，展望未來的重要史料。紀實攝影它具有下列幾個特性：

1. 時間性：紀實攝影本身所承載傳達對社會演變（化）所發生變異的關懷 / 觀察過程，如起源、成長、衰退或消滅。紀實攝影影像可以為事實在時間軸上找到定位。
2. 空間性：紀實攝影所紀錄社會的人文活動及其演變（化）過程，這些行為活動在某一區域性的地理環境範圍之內，可以為在地理空間軸上找到定位。
3. 變異性：由於時間的變遷、生活環境的遷徙、生態的改變，自然地隨其發生變化，在其流變、擴張的變異過程中，紀實攝影提供一個「事實」的研究依據，讓他人能理解人文發展的脈絡及痕跡。
4. 互動性：一個社會（地區）所發生的事件多而複雜，而且常常是相互影響的，沒有那個事件是完全孤立而不與其他事件發生關係的。在這些所謂歷史的過程或社會演變的過程，紀實攝影紀錄了在各種社會演變的現象或人類行為的互動現象過程中，所造成的結果。
5. 整合性：人類社會在其發展過程中雖然有許多的變異，可是由於縱橫交錯的互動作用，它的各方面或各部分是互相聯繫的，而從時間上看也是前後相繼延綿不絕的。紀實攝影雖然是片段的凝視，但組織之後的凝聚就猶如一條大河，有曲直之處，也有緩急之時，但終究是一條完整的河。



●侯聰慧作品-拆船場

### 三、影像高雄的閱讀

高雄從殖民時代到現今，從工業的勞工操作為母體，發展到機械後工業為基底的開拓，發跡至今已經邁入科技的工、商港灣的現代都市形態。然而，在這些人文、地貌、景觀、生活方式……的變革當中，以「紀實攝影」為精神的影像，在這歷史發展的流變當中扮演著重要的角色。「歷史·再現」試圖以具有高雄「歷史性」的影像為文本，從歷史角度的觀點（看）為出發，延著高雄人文發展的脈絡，將過去平實的影像「再現」（再現的模式沒有絕對的參照模式及主觀性的觀點，容許有著其他的「可能性」），透過重新詮釋，提供一個對高雄「看不見的歷史」影像發展閱讀的情境。

#### 1. 悍(汗)動美學

高雄是一個以後工業發跡的城市，擁有六十萬勞工人口的工業城市，以哈瑪星（hamasen）、高雄港為發展據點，歷經加工出口

區的全盛時期，到造船廠、拆船廠、中鋼的鋼鐵工業，為台灣創造了經濟奇蹟的歷史典範。「勞工」的身影已成為大家過去對高雄最直覺的意象，獨樹建構成一個獨特的勞動美學影像、編織成一部勞工的史詩。

如今，隨著社會文明的快速進步，現在的高雄已從後工業的勞動城市，開發進步成為一個e化的工商港灣都市。那些曾經在陽光烈日下為生計打拼，充滿生命張力美感的勞動影像，以及日以繼夜在加工出口區超時工作，專注、辛勤的身影都已黯然消退。如今只能靠過去紀實的影像回溯歷史，緬懷過去曾經為這一塊土地奉獻他們青春歲月的先民。讓後人瞭解勞動的價值，從而重新建構自己對於勞動的尊嚴，「再現」勞動生命的張力美感。

#### 2. 人文、景觀紀實

紀實攝影就是「關心人的攝影」，所顯現曾經存在的「事實」面貌，有著無限的生命力，通過紀實攝影我們從社會的人、自然的人、歷史的人、現實的人中「探究」和「發現」人的本性與生活的本能，對人與生活探究和發現永無止境的一種觀察行為及紀錄模式。是通過一般常民的日常生活，揭示人性的本質和生命的價值。是考驗攝影家面對生活的觀察、對生命的觀照、將瞬間性凝結他的「探究」與「發現」的能力。以理性和歷史的眼光，對人類，特別是常民生存狀況、生活環境的真切觀照。



●陳寶雄作品-嬉水

高雄的紀實攝影形構於後工業產業經濟起飛的60年代，以加工出口區、拆船場、貨櫃碼頭、哈瑪星、鹽埕埔、愛河、地下街……最為典型代表高雄的人文、景觀紀實風貌。以這些最具為代表高雄過去的風華為主題，與現今都會城市變異的風貌相互對照，藉由「再現」的敘述觀點表現「看不見的高雄」的影像歷史。

#### 3. 「幸福進行曲」—婚紗攝影

「婚紗攝影」在台灣的男婚女嫁的觀念當中，扮演「愛的見證」與「祝福」，成為一個在婚姻上不可或缺的影像紀錄。在這普世價值的趨勢，儼然發展、建構出一套常民的視覺文化圖像，在全世界的影像沙龍當中發展出自己獨特的影像表現形式並享譽國際，成為一個獨有的影像美學風貌，與「檳榔西施」、「電子花車」並列成為台灣在世界上獨有的三大文化產業。以高雄地區為主，藉由田調及邀展的方式，企圖呈現出從日據時代、50年代、60年代、70年代、80年代、90年代到e世代，以不同年代對於「愛的見證」所探討同樣主題內容的「差異性」及「多樣性」的面貌，探討高雄地區的「婚紗攝影」在常民生活中所扮演的角色及美學形式與內涵；詮釋手法及表現的面貌（如：黑白攝影、黑白照片上色、復古形式、彩色攝影到數位影像表現的調性）。提供一個不同年代「之間」對於愛情、婚姻、幸福觀看、閱讀的平台，從中瞭解婚紗攝影在影像美學中發展的歷史、風格及脈絡。

#### 四、結語

攝影／影像的功能最為明顯的就是精確地將「瞬間性」凝結，精準地刻劃與呈現。而在按下快門的瞬間馬上成為「曾經存在」的「過去」，這過去與現在所呈現剎那的瞬間（永恆）就像一道閃電一樣處於休止（Stand Still）的狀態。「光」，決定了一切，它界劃出物體於世界存在的定位。然而；光明所照料出來的卻讓黑暗更顯清晰，從那光的反射現象所能辨識、感受的那份感動，穿透亮暗之間的交會，顯現出心中的那股激流，可以感受到透過觀景窗所見的世界是「真誠的」不帶任何矯飾。按下快門，瞬間；令人呼吸到另一生命體的悸動，雖然有時是那麼惆悵與蒼涼，但卻顯像出對生命的渴望及對這一塊生長土地的眷念與情感。

當我們凝視著這些歷史影像的同時，這一些歷史的影像同時也在觀看著我們，我們所看到的、所感受到的既是自己的歷史反照。「以史為鏡可以知興替」，我只是將這面歷史的「鏡子」擦拭得更乾淨，讓人們面對自己時，能看得更清楚、更透徹。☐