

光影詩哲的微言大義

謝春德精心定格的光影寓言

文／李友煌（文字工作者） 圖片提供／謝春德

一、時代的敘述者

路的盡頭就是海洋。走在路上彷彿聽到海浪的拍打聲，那雖是美術館布招受風的律動¹，卻仍引人神往，彷彿沉浸在久違了的海洋氣息中，不知不覺一步就陷入豐沛柔軟的回憶海岸……能把島海之交的台灣風景一角拍得如此淡漠而富詩意的²，唯有謝春德。

謝春德是時代最敏銳的觀察家與敘述者，他總是能夠捕捉住時代特有的心靈與氛圍，並以自己的藝術語彙再現、詮釋。而台灣的時代輪廓就這樣在他的鏡頭下浮現、底片上顯影，那些飽含歲月痕跡的時代影像，從風華到風霜、自年輕到年老，訴說的不只是一家一人的悲喜，而是整個台灣在不同時代的階段性心靈縮影。

一幅淡水河上一家八口人共騎機車搭船渡河

的照片—〈觀音山下的渡船人〉，恰如其分的說明了所謂「時代縮影」這件事。這張照片不正象徵1970~80年代台灣經濟起飛時，台灣人克勤克儉—「客廳即工廠」、「蝦米攏嚙驚」，勇往直前追求經濟發展，全心全意嚮往賺錢致富的時代情感結構嗎？所謂台灣人「同舟共濟」、「生命共同體」，有比這家這舟帶著全部家當在時代陰霾氛圍下³決然前航更好的象徵嗎？特別是這艘顯然無動力的船上載著一顆機車引擎，馬力再大也無助於船的前進，只能作用或空轉於小船內部，而船上甚且看不到掌舵的人。

這件作品具有詹明信（Fredric Jameson）所謂「國族寓言」（national allegory）⁴的性質。當影像觸及我們雙眼，觸動我們心靈，啟發我們思考，我們不禁嘆讚「是啊！那就是那些年台灣的情況」，而心有戚戚焉。謝春德為台灣拍下時代的定裝照，在他指導下，台灣恰如其分，纖毫畢現的演出他自己，不多也不少。

二、從象徵到劇照，謝春德訴說台灣的方式

對於時代、社會，謝春德總是有話想說，無聲單一的畫面卻能說得比連篇累牘的文字深入、到位。訴說不是紀錄，紀錄是文件、文獻，訴說則是創作、藝術，以藝術創作方式表達自己對時代社會的感受與看法。這種訴說式的創作動能很早就出現在謝春德作品中，他最早的創作集結—第一次個展(1968~1969)便呈現圖解現代主義時代氛圍的強烈個人風格，而現代主義正是當時台灣知識分子徬徨心靈的清涼蔽蔭與精緻象牙塔。



這時期，謝春德已開始設計安排他想要呈現的畫面效果，他要模特兒躺在深夜的機車停車場，或帶著盛妝的模特兒到亂石磊磊的河床、沼澤取景。「錯置」是他這時期攝影語彙的最大特色與震撼來源之一。原本應出現在適合場景的人物、動作被自背景抽離了，再置放到不同的環境中，這種「錯置」的安排，非常具有說服力的暗示了當時時代的特徵，因為對剛從農業步入工業、都市化剛起步的台灣社會而言，舶來的現代主義豈非也是一種「錯置」，一種心靈的、思潮的「嫁接」。

謝春德首次個展的作品具有強烈的現代主義美學風格，既吸引詮釋又拒絕詮釋，藝術性極高；而當時正是現代主義在台灣的強弩鼎盛時期，謝春德深受影響，又能拍出屬於自己且已能

汲取台灣社會養份的超現實風格之作。〈伸向天空〉(1968)倒栽蔥式的人物安排，打直的雙腳、頭下腳上，塑造被擲入或躍入報廢車頭的意象。非常態、非現實的定格安排讓畫面產生張力與意義，深刻反省了台灣當時不顧一切投身工業文明的盲目(頭埋入車中)與無視工業文明毀棄(如報的車頭)的駝鳥心態。對攝影家來說，開始也許只是一個想法，一個福至心靈的念頭或美的嘗試手法，但正是這種朦朧彷彿、欲說還休成就了現代主義富於歧義與疏離的美學品味，讓謝春德一下就浮上台北現代主義潮流的浪頭。

謝春德首次個展的訴說方式，是隱晦的、象徵的、暗喻的。他回憶，「年輕時，想要說什麼並不太清楚（包括現在其實也不太清楚），自以為有一個想法、要說什麼。剛開始，只是很不經

1 | 2

1 生—觀音山下的渡船人 1987-2010

2 第一次攝影個展—伸向天空 1968





1|2
1 生—母狗 1987-2010
2 時代的臉—金士傑 1986

意，把我要說的、看到的，比如一個場景對我的撞擊是什麼，我就做一個投射，也不會去做那麼多的佈局和考量，所以那東西是很直接性的。」⁵

首次個展是謝春德「訴說」的開始，藝術家受外在世界感召，在內心機轉的轉化反芻下，有什麼想表達的，但這種意念無法以自現實生活取景的紀實攝影來反映，或者說現實生活過於稀薄而必須藉由安排設計的方式來聚集、濃縮、提煉。由象徵、觀念出發，受從事多年舞台和劇場攝影經驗啟發，「劇照式」的攝影創作方式接著出現。謝春德想要說得更多更清楚，他想說故事、想拍電影，劇照是電影的結晶，受照片／劇照形式限制，他仍是一位言簡意賅的寓言家。

後來想藉圖像表達對台灣——做攝影那麼年，對台灣發展有很多意見——就是我們自己生存的條件，藉著那20幾幅圖像（指《生》系列），其實很清楚的一幕幕表達出來。所以做了好多的象徵和寓言，包括道具的使用、人的位置，都有其要表達的。其實早期西洋繪畫也都很精準，因圖像是平面，藉圖像要講那麼多事情，它不像文字可以講那麼長，所以去經營每一個細節，每一個空間、包括它呼吸的位置。⁶

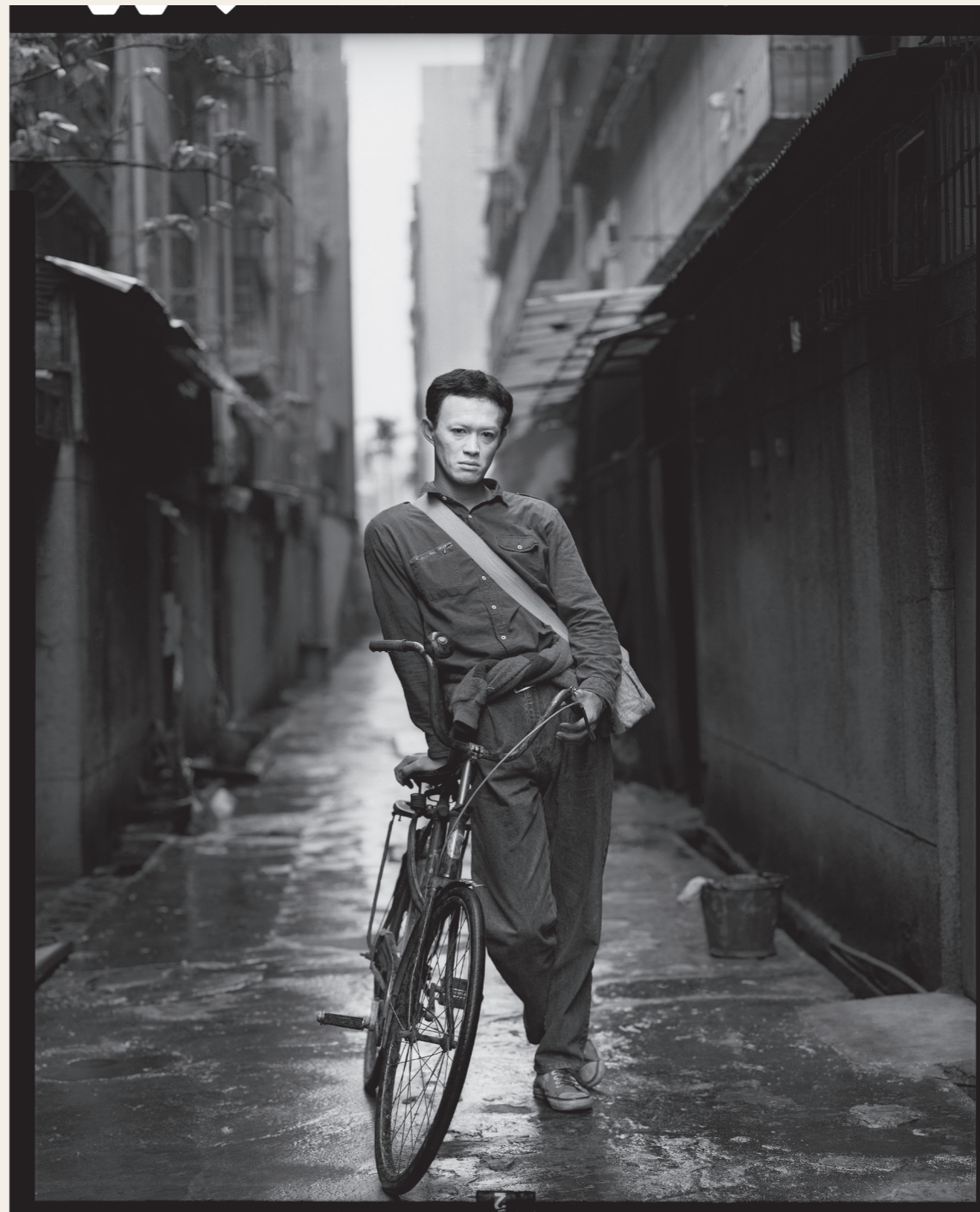
《生》系列(1987~2010)，充分實踐謝春德訴說台灣的渴望，他以攝影創作詮釋台灣的歷史。如果說《家園》(1973~1987)訴說的是台灣美好的

鄉愁／鄉土，那麼接下來的《生》便是正視台灣的醜陋與慾望／身體。從解嚴前的鄉土回歸到解嚴後的社會批判，《家園》和《生》正好是台灣社會同時被大中國式的國家大論述遺漏的一體兩面，《家園》的溫情和《生》的殘忍，都是台灣社會看見自我、找回歷史主體性必須的回顧。

〈母狗〉殘酷的逼迫台灣正視它自己物化女性、販賣女性的歷史進行式，倒吊女性肉體的畫面，加上「母狗」的題名，極其苛烈的反諷男性沙文主義台灣父權社會對女性的剝削與倒懸。這時期，為了說得更多更清楚，謝春德的攝影創作手法已由象徵性的安排走入大規模的編導作業。前置作業更長，需要更多人力與資金，攝影場面更大，創作產出更不容易。

拍《生》系列最重要的是現場，〈母狗〉算最早拍的，現場一片哀嚎，被吊的很痛苦，每一個（被吊的）都有三個人，馬上去抱住她，讓她把力量、角度鬆開，我用傳統相機拍一張照片要很久，所以工作人員每一個都很恨我，認為我一定很變態、殘酷，可是我也不會好過到哪裡，只希望事情趕快結束。重點是，拍完以後，我們大家都沒辦法講話……。那時候台灣這麼保守的情況下，包括製作、發表都要很小心。現場不只要沒有干擾，而且要符合畫面所需，像〈石碑上的愛情〉，為了海平面，跑到花東海岸、台東去。我們很小心，找到一個地方，可以控制的。拍攝時，工程都很大，一定要有人守住現場。⁷

從單純的紀實攝影到編導式的創作手法，對別人而言也許是不得了的跨界，但對謝春德而言卻是再自然不過的事。因為他「訴說」的意念是一以貫之的，只不過越來越強烈罷了。謝春德說自己始終想拍電影，最大的心願就拍電影，但這一步，由攝影跨入電影的跨領域的極大一步卻遲遲未能實現。拍電影是說故事，完整的、充滿細節的故事，但謝春德的創作手法比較像寫詩，充滿想像與象徵的現代詩，然後進入詩劇的格式，藉由濃縮定格的「劇照」給觀者較多的線索、角色、景物與情節，但仍然不是有頭有尾的小說。從高美館展場謝春德音樂MV作品的呈現，觀眾或許可以窺見其電影的雛型，而有所期待……





三、台上與台下：台灣找回自己的兩種方式

幾乎創作於同一階段的《時代的臉》(1968~1986)和《家園》(1973-87)，很好的說明了謝春德攝影創作中的另一重要質素—舞台表演效果。從首次個展開始，謝春德的攝影作品或多或少就有舞台表演的效果，只是這時期的演員是沒有臉孔的素人、模特兒，他們被帶到各場所、被要求擺出各種姿態，演出，然後定格。到了《時代的臉》，演員變成有臉孔的人，他們雖是台灣社會有頭有臉、有名有姓的名人，但演出的性質不變，他們仍得粉墨登場，受謝春德調度。從演員的挑選，到服裝、儀容、姿態、表情、動作、道具、布幕、場景、氣氛的設定，都經過精心安排，所有《時代的臉》的被攝影者都被拍攝了「定裝照」，因為他們都是合演台灣這齣「時代劇」各種角色的重要演員。雨後暗巷中牽倚腳踏車面色凝重的金士傑，荒煙蔓草中浮現拱門旁的林懷民，陰霾波浪中高高躍起的三毛，白衣白褲站在木黃麻林中的七等生，無不異常精準的捕捉到這些台灣各領域知名人物(及

其作品)為人所知的精神內涵。

謝春德以《時代的臉》為台灣人「造像」，求的當然不是反映被攝影者現實生活中(舞台下)的真，而是他們舞台上的真，是他們做為一個「演員」被台灣社會認同的形式，只要戲不散，觀眾就會希望他們繼續演下去。

然而再隆重的戲終究有曲終人散、回到現實的時候，芸芸眾生也有舞台下的生活要過。《時代的臉》的攝影棚／舞台，在同一期的《家園》中被徹底的拆除了，對比出的是，不出名、沒有想像的框架束縛，自由自在的庶民的臉、鄉土的臉。台上與台下，神聖與世俗，定裝的演員與隨興的觀眾，《時代的臉》與《家園》是台灣找回自我、自我認同的兩種方式。

70年代，鄉土文學風起雲湧，台灣美學範式(Paradigm)轉向，謝春德開始他的鄉愁之旅—《家園》(1973-87)，家園以詩的手法再現土地、景物與庶民生活，充滿懷舊情感與動人情懷，如詩的敘事，優美抒情的慢板，表現台灣鄉土最真摯的力

量，讓所有生於斯長於斯者動容。〈嘉義縣太平〉(1980)一圖，薄霧中，老家近在眼前，卻近鄉情怯得舉步維艱；矮牆上置掛著泛白老舊的農用尼龍袋，老父老母還在屋內嗎？還是早早下田去了。心中一陣酸楚。

在題材選擇上，謝春德服膺鄉土文化運動關懷台灣社會的訴求，將鏡頭聚焦於農村漁村等偏鄉及離島，紀錄老人、小孩、小人物等庶民生活圖像。在拍攝手法上，從黑白進階彩色，從安排演出走向紀實攝影，希望如實呈現斯土斯民現況。即使鏡中人物沒有「抹粉點胭脂」(台語)、沒有任何裝扮、沒有安排設計，即使風景不是什麼大江大海、沒有奇景異物、甚至不是一般定義的風景，人文地景以它們(他們)原來的模樣入鏡依然充滿動人的質素，原因無它，因為它們(他們)是我們生長的、熟悉的土地與人民，是我們的土地我們的人民，他們就是我們。這種情感連繫也許曾經淡忘遺忘，卻能瞬間觸動，淪肌浹髓。

四、無境漂流：永恆的鄉愁

《家園》中的鄉愁是可以消解的鄉愁，遊子的負疚感可以因為歸返而減輕、思鄉病得以療癒，因為家總在那邊，張開溫暖的雙臂等待遊子，縱使遊子有如過客，也無怨無悔，而遊子深知這一點，因此一再得到寬慰與縱容。家園想要表達的是離根漂泊的都市遊子對鄉土的愧疚，藉由影像的巡禮，傳達關懷與重新結合的可能(在某種理想的層面上)，因而家園的鄉愁可以消解的鄉愁，然而有一種鄉愁是無法消解的：

可是…，我為什麼要一直隨身帶著鑰匙呢？假如沒有這個好習慣的話，我就回不了家了。這樣…我就可以到處流浪了！難道這不是我畢生的渴望嗎？然而，我卻一直留在家裡！是這串鑰匙讓我看見自己的軟弱；是這個好習慣讓我發現自己對流離失所的恐懼！(中略)這樣的覺悟，讓我接受了命運的捉弄。流浪、回家、流浪、回家…。⁸

謝春德體悟出生命「漂泊」的本質：即使在家仍有流浪的恐懼。存在主義盛行於台灣的年代雖過，對其思想氛圍已足夠對當時一批年輕人形塑終其一生的影響。「存在先於本質」，沒有上帝，沒



1 | 2
1 家園—嘉義縣太平 1980
2 無境漂流—海芋 1975-2002

有造物主，人類處於被拋出的狀態，這意味著人擁有極大的自由與極大的孤獨、恐懼，從何處來往何處去？當上帝已死，火種熄滅，四野蒼茫，黑幕攏合，一切都要靠自己。

與《家園》不同，《無境漂流》(1975~2002)表現的正是這種沒有家園、沒有土地的流浪感—無處不在、時時湧現的流浪感。隨著攝影的行腳，謝春德浪跡天涯，並不斷透過鏡頭投射其「漂流」的心境。攝影家流浪的狀態，我們不難體會，但有趣的是，《無境漂流》也傳達出某種人與土地若離若即的普同性：各地域人民看似融入自己生長的土地，但究竟是融合還是習慣，斜躺抽菸的〈牧人〉迷離的眼神訴說一種順命的漠然與無奈。這是一種在自己土地上、自己家園裡的流浪。一如失根的切花—〈海芋〉，生命來自他方，曾經茂美，卻逐漸枯萎在陌生而斑斕的土地上，再大的眷戀也改變不了這個狀態，人始終是生命祭壇最美好的犧牲。

〈海芋〉與《生》中的〈野薑花〉形成強烈對比。〈野薑花〉在《生》系列充滿原始慾望的批判性作品中，散發一股幽微的聖潔氛圍，白色花瓣宛如停棲的蝴蝶，在暗黑中點亮光芒，雖然微弱卻洋溢貞貞與希望，芳香十里。〈野薑花〉堅定的站在淡水河岸，以黑暗為滋養，生機盎然；〈海芋〉卻失根失去土地，顏色尚艷卻已然失水失血。流浪的距離正是〈野薑花〉到〈海芋〉的距離，但〈野薑花〉的答案並無法回答〈海芋〉的問題，這問題是「天問」，得等到《天火》系列來回答。

五、天火：創世紀寓言

從《無境漂流》到《天火》(2002~2012)，謝春德一步步叩問生命的本質，也嘗試提出解答。

個展的最新作品「天火」系列，緣起於十年前他登上三千多公尺高的南湖大山，卻因喝酒而在山中休克，「我既被風景感動，也體會身體就是個小宇宙，想藉影像表達身體與宇宙的關係。」⁹

謝春德回憶收集整理《無境漂流》時，是紀錄投射不同地域肉身漂泊的狀態，《天火》則進一步追問人類漂泊的根本性問題，即在沒有上帝引導的情況下，人類如何安身立命？他的「天火」引自屈原的「天問」，他渴望跟自然、宇宙對話，對話的動機源自人類永恆的鄉愁—人從何而來、往何處去？靈魂終極的家在哪裡？這是大哉問，謝春德需要調動更大的象徵，台灣三千公尺以上的高山正好提供他所需的攝影場景。〈天啟〉正是天火給予他、給予人類的「天啟」，生命的榮枯不是斷裂、而是循環，死亡不是結束而是新生的開始。

對地球和銀河系來講也在漂泊，在瞬間往不知名的地方移動，前面永遠是黑暗、未知的，生命的本質正是如此，所以我們會有恐懼，可是在往外擴張時，生命為了延續會有繁衍，星球會有死亡和新生，宇宙亦如此，不斷在循環，而我們在此循環裡。¹⁰

謝春德問天，其實是在問自己，人類必須靠自己尋找答案，而謝春德也藉由《天火》的創作，自行解開這團謎霧。原始如洪荒的創世紀寓言於焉一幕幕展開—諸神即人，在嚴苛的蠻荒環境下，奮力生存著，繁殖、殺戮，而〈谷風〉習習、萬丈深淵，顛危危的鋼索上奔跑著的母親能否順利抵達終點……，或者，沒有所謂的終點，只有交棒的任務。《天火》系列突出了女性、母性的重要性，或多或少回答了謝春德自己關於生命本質的追問。

從只有一個小點起—原點，那是我們的母親、靈魂所在。(中略)在母親裡，想像那是靈魂好了，我們來自同一個地方，往黑暗不知名處，我們會充滿恐懼不安，會孤獨，這時我們需要什麼，友誼、親情，這是我們最渴望的。現在全世界最大的產業是什麼，就是人和人之間想要在一起、社群，內在最需要的就是這東西，這是我們的本質，這是我的覺悟，也希望人能覺悟人的此一本質，面對黑暗、



天火—谷風 2002-2012

不安、未知，那種孤獨每個人都是一樣的，那我們活著才會更珍惜啊。¹¹

六、光影有如夢一場

(前略)

妳是冰河時期以前被遺忘的爬蟲類／就像你纖細的指尖觸在鍵盤的剎那／玻璃清脆的破裂

(中略)

妳的靈魂沾了鮮血／身體就像一把光明聖潔的寶劍／白天出沒／夜晚出沒／妳！／無—所—不—在／妳隱藏了世代祖傳的／美麗罪行／妳嗜血成性／被妳取了性命／還禁不住讚美妳是替天行道的可憐天使／踩著破裂玻璃的碎片夜半空中捉死去的蝴蝶

(中略)

那麼 爬上來吧！／明天／上完鋼琴課／再回家告訴妳丈夫／妳有多愛他¹²

謝春德的詩意幾乎是天生的，「三重就像張開兩隻大腿的女人／靜靜地躺在淡水河畔／你進入、

出來／卻未曾把愛情留給她」¹³，詩是最精簡的語言，但微言可以大義，正如影像—單張的照片之於冗長的電影，他的文字和他的影像一樣，微光幽閃，發人深省。

當然，謝春德不只跨界於文字和影像之間，他的赤子之心，讓他不斷嬉遊於各種創作形式與媒材—繪畫、裝置、時尚、造型、舞台、劇場、視覺設計，拍MV、拍紀錄片、拍電視廣告，辦雜誌、開餐廳等，多才多藝、樂此不疲。然而作為一個「趨光性」的藝術家，「影像」始終是謝春德的最愛與藝術核心。

2013年春〈微光行〉攝影回顧展在高美館舉行，謝春德回首「前影往像」不免感懷—「謝春德回顧過去『像做了一場夢』，還被自己早期的前衛嚇了一跳，『我年輕時就曾找模特兒全身塗白、戴著假髮趴在大甲溪旁拍照，在那個年代很具實驗性。』」¹⁴

善於捕捉光影的攝影家尚不免感懷時光之流逝，何況一般民眾？照相機、攝影機的發明，雖紀錄了時光、凝結了青春，終究改變不了年華似水、紅顏易老的本質。可憑恃者，唯那一幀幀定格影像

襲上心頭時捲動的一幕幕美好回憶了。只是，下一幕，光影詩哲謝春德要告訴我們的是什麼？

注釋：

- 1 高雄市立美術館為謝春德〈微光行〉所做掛在街頭的「蝴蝶旗」。
- 2 「蝴蝶旗」畫面使用謝春德〈台灣東縣綠島〉一作，1980。
- 3 70年代，台灣面臨退出聯合國、中美斷交等一連串政治與外交事件的打擊。筆者2013/4/16下午至謝春德工作室(台北士林)訪問時，謝春德說，置放在船頭的狗，保持警戒的姿態，象徵對未來、未知前方的恐懼。
- 4 詹明信認為第三世界的文學有其寓言性及獨特性，第三世界的文本都應被當作國族寓言來閱讀，甚至某些第三世界看似有關個人的文本，也無不以國族寓言的形式投射其政治性；某些即使敘寫個人命運的故事，往往也隱含第三世界社會如何受到外力衝擊的寓意。參見李有成〈正在消逝的頓成意象—張復小說集《高塔》序〉<http://www.iis.sinica.edu.tw/~fchang/literature/preface.htm>
- 5 引文為筆者2013/4/16下午至謝春德工作室(台北士林)訪問所得。
- 6 同註5。
- 7 同註5。
- 8 謝春德，〈無境漂流〉，《微光行》，高雄市立美術館，2013.3，頁46。
- 9 引自中國時報電子報2013-04-20 02:16【林欣誼／台北報導】，<http://news.chinatimes.com/reading/110513/112013042000395.html>
- 10 引文為筆者2013/4/16下午至謝春德工作室(台北士林)訪問所得。
- 11 同註10。
- 12 本詩為謝春德提供，選自從未發表之詩集，因篇幅所限無法全詩刊載，特向作者致歉。
- 13 謝春德詩，〈春德的盛宴「威尼斯雙年展返台展」〉(2012.4.1~4.29)，為「築空間」展出之影像詩作。
- 14 同註9