



# 下一站 廢墟！或天堂？

文/李友煌（文字工作者）

## 一、國王的新衣與舊衣

每個人的視野與感知都是受侷限的，一個時代亦同。我們往往看到那些我們想看見的，卻看不到那些我們已看見卻不想見的。看見不等於看到，所以我們能活在自己的世界裡，繼續享樂或沈淪。個人的盲點因此產生，整個時代的蒙蔽因此產生。明明國王赤身裸體、一絲不掛，大家卻都有看沒到、諛媚阿諛，直到一個孩子出聲大叫：「哈哈！他光屁股！」。

藝術生產工具的革命式改變之後，攝影，可以是我們這個時代的赤子之聲，為我們發出赤子之鳴嗎？或者，經過170年的發展，攝影早已「長大成人」，鸚鵡學舌，喪失了赤子之聲！從傳統藝術到複製藝術，其間，權力的運作有何不同，對作為普通公眾的觀者而言，是解放或束縛。

讓我們看看每天24小時疲勞轟炸的電視新聞，以及高鐵全程來回兩趟也翻不完的報紙，它們不都是標榜說出真相的「赤子之聲」嗎？然而，我們看到

的是什麼？這些奠基於攝影科技發展出來的現代媒體<sup>1</sup>，恰恰就是整個時代的蒙昧所在，它協助完成了布希亞(Baudrillard)所謂的比真實更真實的超真實擬像社會<sup>2</sup>，一個資訊內爆(implosion)、符號橫溢漫流的社會，人們進入忘我神迷的境界，其結果是意識受到控制，喪失方向感與判斷能力、喪失主體性，最糟的也許是「樂在其中」，因為在這樣的社會裡，真假已不重要、意義已不需要，消費成為目的，人們沉溺在沒有本質內容的表象遊戲中樂不思蜀。

讓我們再回頭看看現下那麼多的攝影展，畫廊、沙龍、美術館，以及卷帙浩繁、汗牛充棟的圖書館，還有輕薄短小、容量無限的數位記憶體，無數的照片、寫真、影像，人們都拍了些什麼，特別是攝影家都拍了些什麼？美的事物、動人的片刻，不是嗎？因此，世界有一大半被我們拋棄了，就在影像凝結的剎那。



●黃麗珍〈安養院〉2006 銀塩相紙 藝術家提供

「新衣」猶偽，而那些醜、那些惡，那些悖行，那些我們急欲眼不見為淨的崩毀敗壞，還有一大片不黑不白、不美不醜、不惡不善的灰色地帶（乏味而龐大的），成了連孩子都無緣一見的國王的「舊衣」。

## 二、再現、複製與虛擬

對生命的眷戀，對往日美好時光的追憶，在普魯斯特(Proust)式綿密無盡的文字意識流之外<sup>3</sup>、在畫筆彩妝的手工細活之外，神奇的「黑盒子」終於現身<sup>4</sup>，照相技術的革命式發明讓人類親手打開生命的潘朵拉密盒，並且相信自己真能翔實如生的銘刻複製生命中所有的美好、苦難、甚至希望。機器複製時代的來臨，讓人類生命的再現工程更加信心滿滿；雖然班雅明(Benjamin)不無懷舊般的指出其結果將導致傳統藝術「光韻」(aura)<sup>5</sup>的消失，但在科技光環罩頂下，複製藝術仍信心十足的展開了百年長征。

從第一幀照片開始，複製藝術就暴露出它的技窮之處，這不僅僅是傳統靈氣的喪失、不僅僅是表象與意義的仰樺游移，更是觀照面不足的時空大限。長時間、連續式錄像的攝影機之發明或許可稍解複製藝術受時間限制的問題，但對照歷史長河也只是杯水車薪，更何況空間的問題依然嚴重，就好像比目魚的眼睛，剛睜出時兩眼跟一般魚類相同，都長在頭的兩側，但因長期側躺海底，下面的眼睛沒有作用，漸漸移到身體朝上的一面，最終雙眼只能仰天長望了。

體認到全時、全方位、全紀錄的複製藝術既已不可能，讓攝影藝術甘心回歸「再現」的範疇，試圖找回失落的靈氣。在科技的根基上，藝術浮凸出來，攝影的藝術性被賦予重要地位，試圖擺脫外界對這門複製藝術「手藝寡少」的質疑，因此越到當代，攝影藝術的「加工」手法越來越多。從事件主題的設計、人物角色的扮演、道具布景的安排、場景氛圍的營造，到暗房技巧、數位虛構、甚至手工的撕剪拼

貼粘糊等，從形式到內容，攝影家的介入無所不在。可以說，由被動到主動，由技術到藝術，由紀錄到導演，攝影已不僅只是捕捉、拍照、反映、複製，它還是表現、建構、虛擬、創造。當代攝影藝術已跳脫古典紀實攝影的範疇，大步跨進前衛藝術的領域，這時的攝影家已非單純的攝影師，而是採用攝影技術來從事創作的藝術家了，而現實在凹凸透鏡之後遂有了更繽紛多彩、深沈多變的心靈樣貌，非僅是時空片斷碎屑（或美其名曰「吉光片羽」）的複製而已。

## 三、廢墟或天堂

高美館這檔由楊順發策展的「城市·影像·透視—在現實與想像之間」，讓我們欣喜地見到一群以運用發展攝影媒材為職志之藝術家的用心與努力，特別是當一個攝影工作者可以選擇盡情地拍攝些討好官方或民間普遍觀點的都市景觀及沙龍照片（藍藍的天、藍藍的海、青山綠水、櫛比鱗次的高樓大廈、五光十色的夜景、快樂的笑靨、雀躍的人群……），而這些美麗的照片還可以較容易為攝影者爭取到版權費與其他利益時，從高、大、樂、美，到，矮、小、苦、舊，走另一條路確是需要些不同的理想與堅持的。<sup>6</sup>

黃麗珍的「安養院」系列，逼視社會老化與人性尊嚴的問題，在展場的巧妙設計下，每一凹白色小廊道的盡頭是一幀輪椅上燦笑的老者，簡簡單單一張照片，沒有絲毫鏤刻，彷彿一面招牌，說著「歡迎光臨」，歡迎來參觀安養院、來參觀他生命的尾截，而廊道兩旁呈現的生命實情則是安養院日常性的生活片斷，枯坐、臥床、進食、灌食、洗澡、衣衫不整、眼神呆滯、無奈無助、赤身裸體、肢體蜷曲萎縮，這種真實卻不堪。對比之下，廊道盡頭的照片竟似盛裝、正式得虛假起來，樣板般，甚至像遺照、墓碑，而灰道旁迫人逼視的兩排照片則既拆解又建構了老者的笑容與生活。<sup>7</sup>

對於安養機構、員工、老人而言，攝影家是一個闖入者，撞見（撞破）一個平和美麗的日常時空，從而開啓我們另一雙眼與另一個心靈。一個人（一群人）的慣性、日常性可以是另一個人（一群人）的異常與震撼來源，但我們通常活在自己小小的天地裡，除非有攝影家鏡頭的媒合，而這啓發了我們行動（改變現狀）的可能。

「安養院」系列說明了，只要嘗試轉換位置、變換視角，揭視因遺落而塵封的時空，即使是現實的複製也擁有動人的力量，就如同比目魚偶而把雙眼往下瞧，在全然黑暗之外，也會看到異質的風景。



●楊順發〈家園之游移狀態〉2006 相紙 藝術家提供



● 蕭忠和〈我們曾在〉2005 銀塩相紙 藝術家提供

與黃麗珍展現人道關懷的紀實攝影、報導攝影不同，梁國雄的「真實與虛擬的微妙情感」，則以純然攝影棚作業的方式（且對攝影棚布幕的存在不加修飾），忠實地紀錄了一群嚮往虛擬世界的青少年男女的扮相——真真假假，虛擬與現實交錯。

《紅樓夢》第五回寫到賈寶玉遊歷太虛幻境時，看見一幅對聯，上頭寫著「假作真時真亦假，無為有處有還無」。生命中，主體真實與客體真實糾纏交織，境花水月，虛擬或許是幻像，卻讓人看到更多真實；但假戲真作，也讓人看到人生更大的虛無。而其實cosplay（角色扮演）這種青少年次文化也並非始自今日，老早以前，我們的父祖輩就玩過的那套「勿忘影中人」沙龍照遊戲——春秋閣布景前穿著水手服、拿把吉他擺pose，甚至扮演俠女、和服女，搔首弄姿的模樣，與現代年輕人耽溺虛擬動盪天地，尋求認同與解脫的心態，其實沒有太大不同。

蕭忠和的「我們曾在」系列，以類似俄羅斯套娃（matryoshka）式的層層套疊手法及中國「多寶格」式的輾轉曲折，紀錄了一段英倫歲月。圍繞著攝影媒材，創作命題與生活主題扣合，異鄉平淡而平凡的日常性就這樣開展，週而復始。而照片中的主角、扮演關鍵角色的，與其說是生命共同體的一家人，毋寧是擔任紀錄工具的照相機、相片，因為有它，所以「我們曾在」，主體真實因客體真實而彰



● 洪政任〈憂鬱場域〉2004 相紙 藝術家提供

顯，攝影媒材帶你到任何想去的地方（包括回憶，而一幀幀照片宛如哆啦A夢的一道道「任意門」），卻也深深的、牢牢的把你網鎖在裡頭。「綺夢」最末展翅的飛鳥，不正是渴望自日常性封閉空間逃離與自由的暗喻。

由蕭忠和到洪政任，攝影家自拍自導自演的創作模式愈發激烈，「場域」因藝術家的積極介入而越發「憂鬱」。攝影家的鏡頭對準都市進步發展大論述背面的「憂鬱場域」——廢墟，文明的力量既建設又毀壞，欲望之流驅動這股龐大的吞噬力量，它宛如深不見底的黑洞，無法阻擋，逐步脫離人類控制，最終反噬人類自身。在快速變遷的都市地貌地景中，情感無處依戀、回憶無所附著，人的精神逐流離失所，找不著身心安頓處。這是都市的廢墟，它不僅是用後即丟、老舊髒亂的種種，更是心靈的荒原，每個光鮮亮麗的都市景觀無不建基在這些廢墟之上。

由洪政任「擔綱演出」的這齣「憂鬱的城都」，刻意尋找「紅毛港」這個遭受禁建遷村噩運的漁村為舞台，演出行動藝術，揭開都市錦麗大袍下陰暗憂鬱的一角。照片中，主角一式的閉眼神情及異於常人的裝扮與行徑，除了營造引人注目的超現實詭異氛圍外，也隱喻了人類的荒原處境正來自自身的盲目，憂鬱其實是自作自受（也許就單一事件而言，有加害人、被害者之分，但就人類普遍處境而言，其實是共業）。



● 梁國雄〈真實與虛擬的微妙情感〉2006 相紙 藝術家提供

入侵家園、破壞家家園的力量竟是被進步發展、經濟建設盤據的「文明」（多麼冠冕堂皇的詞！），有什麼比這個更荒謬的。而死守家園既已不可能，離散遂不可避免。楊順發的「家園之游移狀態」，以漫天煙霧（象徵前塵往事）的暗房效果，展現與洪政任手工皺折剪貼殊途同歸的藝術加工企圖，攝影家希望照片說得更多更深。班雅明恐怕想不到有這麼一天，機器複製時代的複製藝術發展到這個地步——手工性、獨特性的作品，幾乎具有無法複製的本真性<sup>8</sup>，靈氣、光韻（aura）似乎回來了。

列車轟轟，時代的巨輪碾過，眷村也好、紅毛港也罷，所有消失的聚落、破敗的地景，只能在追憶中重尋。而回憶看似蒼茫，卻是再確定不過的（發生的一切無法重來）；未來雖看似清明、一片大好，卻仍方位未明，如在五里霧中。而等到看清楚了，一切又已過去，人類歷史就在這樣的情況下不斷重蹈覆轍。現實的家園不可待，心靈的家園又何在？人生逆旅，何以安頓？在楊順發安排下，行李書包隨身的母子猶如徬徨於現代的舊時幽魂，在人生的平交道上停看聽，在時光的列車上憩眠，他們的下一站在哪裡？廢墟或天堂。

現實就是真相、虛擬必定虛假嗎？如果人類從來沒有停止「為什麼」這個「天問」，如果藝術家還在解釋他的作品為什麼要拋棄意義，如果理論家仍著迷於論述沒有意義的意義到底何在，則我們仍不死心，因為人間天堂有可能在廢墟中起造。

布希亞也許太悲觀了，但卻掄響一記警鐘。難怪在他的葬禮上，哲學家何內·謝黑（Ren Sch rer）要說：「看起來應該就是這樣，布希亞的葬禮從未發生過。更好的是，從現在起他將一直活下去。」<sup>9</sup> ❏

註釋：

- 1 就平面媒體（報紙）而言，文字已有淪為圖片（相片）說明及附庸的趨勢。
- 2 尚·布希亞（Jean Baudrillard, 1929~2007）為法國當代社會學家、哲學家，對科技化、虛擬化、媒體充溢、消費主導的後現代社會有深刻卻悲觀的見解，他所謂的「擬像」（simulation）、「超真實」（hyperreality），最明顯的，如迪士尼樂園、美國的迪士尼化、以及整個世界的幼稚化。他的思想，可歸納為「現實的消失」。
- 3 法國作家馬塞爾·普魯斯特（Marcel Proust, 1871~1922年），著有《追憶逝水年華》。
- 4 1839年8月19日法國畫家路易·達蓋爾發明了第一台可攜式木箱照相機。
- 5 瓦特·班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）所謂的「光韻」（aura，或譯靈光、靈氣），指的是藝術作品的原真性，它的獨一無二性在它被創作的當下就決定了，而複製技術消滅了這樣的靈氣。
- 6 或許有人要問，為什麼有些照片可以在美術館內展出，有些照片就不行。要回答這個問題（如果暫不討論美術館官方政策的話），恐怕還得回到筆者前面提到的攝影的技術與藝術主客易位的問題，以及時空凝結抉擇的問題。
- 7 機構處置老者身體的方式，毫無遮掩的浴間，二人並浴，類似手術台、甚至洗屍台的冰冷金屬台面，在在讓人覺得看護婦好像在洗沒有生命的物體一般，遑論人性尊嚴；而安養院容許外人進入此一私密空間（姑不論老人家是否同意），讓攝影家得以拍攝老者赤裸「受洗」的鏡頭（雖然可達到暴露真相的震撼效果，亦未讓老人家的臉容正面曝光），則已暴露出其對此一空間毫無隱私權認知的心態。而攝影倫理的問題也值得我們賦予同樣的關注。
- 8 特別是以洪政任的「憂鬱場域」系列而言，每一幀作品的皺折痕跡、剪粘位置，即使以相同的素材（照片）與手續重做一遍，也不能保證完全相同。
- 9 引自維基百科：<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E5%B8%83%E5%B8%8C%E4%BA%9E&variant=zh-hant>。