

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。■