

幽 暗 廢 跨 曝 觀 肖 日 出 庇 蛻 幽 失

光 箱 墟 界 光 看 像 常 走 護 變 靈 魂

對

話

迴 儀 姿 荒 場 場 場 人 記

景 景 景

/ / /

家 式 勢 原 三 二 一 間 憶

觀 · 點

10

攝影只能記錄所見，
無法表達思維
與心中的喃喃自語。

張照堂



行旅·自白

攝影·文——張照堂

多年前，我曾經寫過一篇〈非影像筆記〉，試圖將一些生活經驗裡心有戚戚卻又無法捕捉的影像用文字寫下來，彌補一下攝影的極限與遺憾。這些「非影像」的札記，當時似乎道盡心中對攝影的無能駕馭之茫然：

- 淡海，夜十一時，除了浪聲，就是野孩子的笑鬧聲。一個母親哄著懷中的嬰孩說：「乖乖的，再哭就把你丟到海中間去。」有人丟過小孩到海中間去嗎？我拿著相機等待著。（1973.6.29）
- 加班到凌晨四點半，一個人站在十三樓等電梯，恍惚中抽著煙。指示燈上得很慢，長廊黑漆漆的，我好像聽到一種奇異的撞擊聲。電梯終於上來了，門一開，一隻犀牛從裡面擠了出來…（1975.12.15）
- 世界上最蒼白的人，是夜宿旅店，三更半夜起來照鏡子的人——他不知道手該擺在哪裡？（1976.3.16）

這些想像中的影像，似乎只有靠文字或語言捕捉，但如果拍到一些語焉不詳的影像，又需要什麼來助它闡明呢？

1988-89年間，我有一段短暫的美國之旅，在舊金山、紐約拍了些照片。有些影像我總覺得缺少些什麼，就不由得手癢起來，拿起筆來開始在上面寫字塗鴉。這行為和國畫或沙龍攝影中的為文題詞有點類似，只不過我沒有古人那麼怡情與高雅，我的目的不是美化情境，而是要破壞畫面，或說是心理吐槽罷。

一張照片到底要說什麼，有時候是很弔詭的。被拍攝到的人到底在想什麼？被呈現的景物是要說些什麼？拍攝的人當時在思考什麼？相片的閱讀者又在想些什麼呢？…這些問答可以眾說紛紜，各自解讀。不過，攝影者有時候很不甘心，他不想只是那麼客觀地呈現現象，他想把自己觀看、等待與當時胡思亂想的心情也告訴大家。一張純粹的照片，由於文字介入的打擾，最終可能剝奪了讀者在照片中的自由與敞開想像。但同時，將一張本來不怎麼樣的照片加工，或許因為這樣的圖文並置的面貌，也多了另類解讀的版本。

Duane Michals與Robert Frank也都曾經在他們的照片上寫字，以表達他們的想像與慾望，有些是意念先行，有些是事後補遺。不管哪一種方式，他們都是想結合兩者來加深、加強敘說的多面性與可能性罷。

我的情況不太相同。我是看到這些照片有些漏失，或焦點閃失，或留白太多，不足以獨立成為一張好照片，就突發性地拿起筆來，將當時的心境寫了下來。你可以當它是一種「頑劣」、「發洩」或「無聊」的舉動，也無妨說這是另一種不得已的呢喃與告白。

二十多年前的行旅印象，畢竟也有點淡忘了，奇怪的是這些影像雖然距離很遙遠了，文字卻仍貼近。是否因為影像是客觀的陳述，而文字是主觀的認知呢？這點又值得反覆推敲了。



什麼都不要說，只是坐着，不說話，坐着，就夠了。
海鳥就是這樣，不是嗎？ 為什麼要說話？



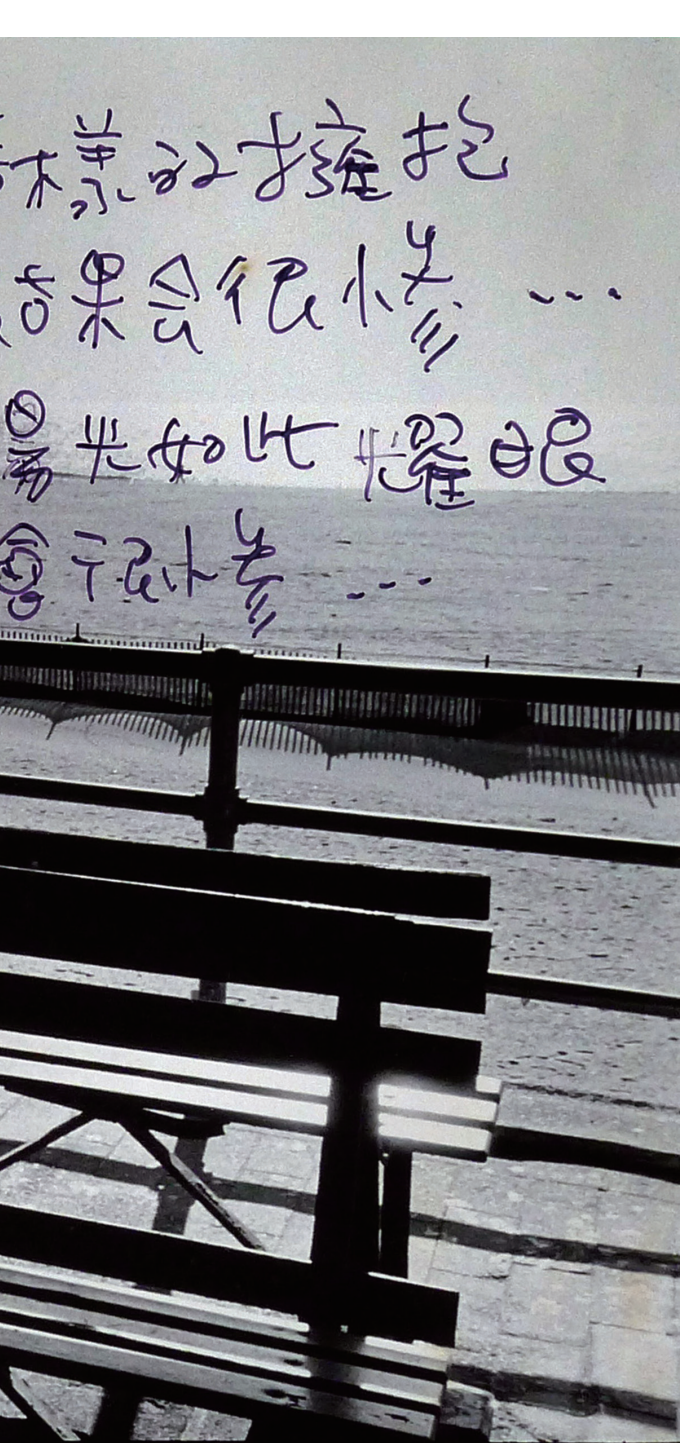
don't look back ... don't look back ---
一回頭沒完沒了。 1/13 康尼島 '86

「愛上書是一種
貴族的藝術。」

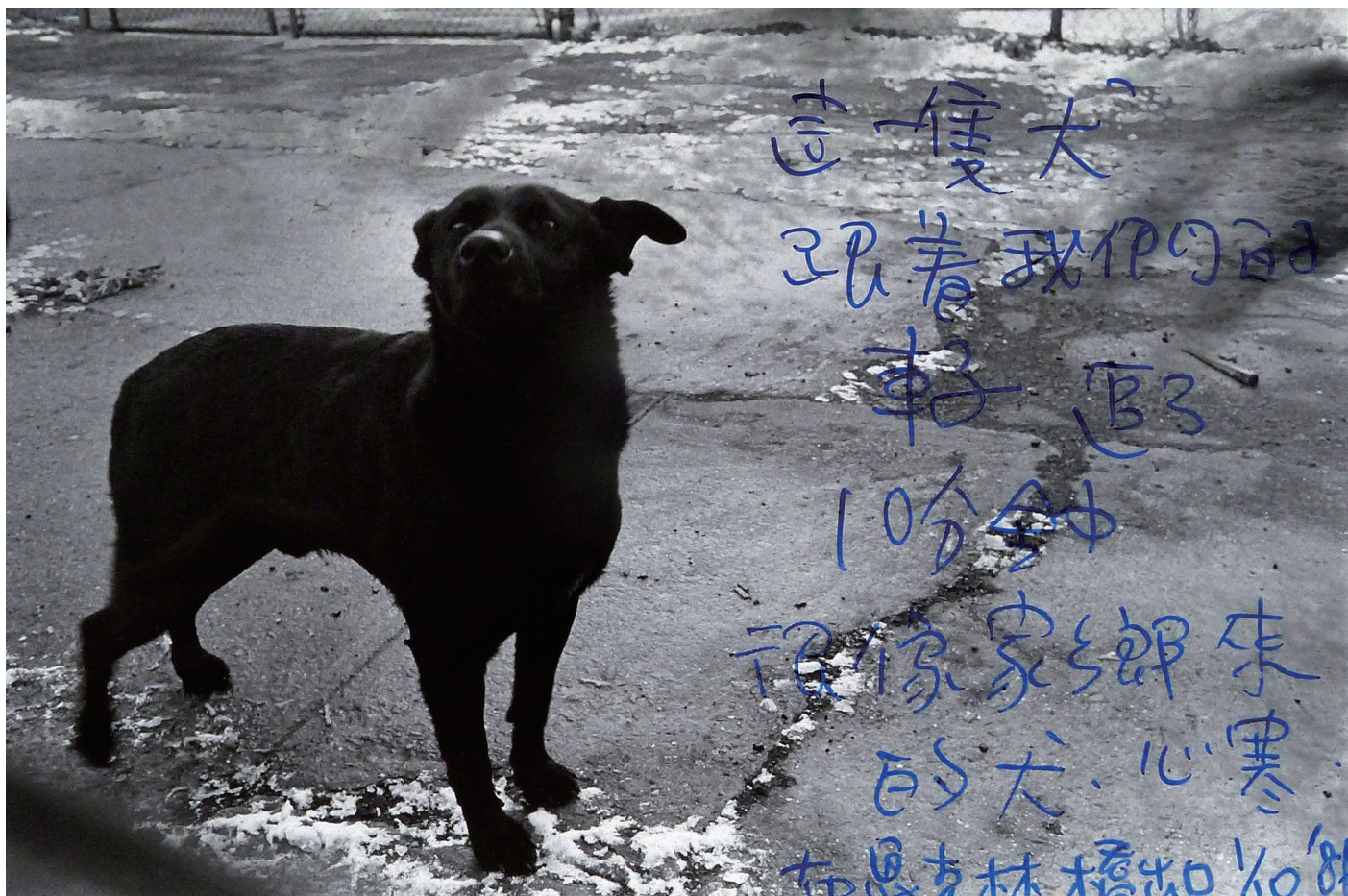


是藝術嗎？還是技術？
我想是巫術。手行行罷！

康尼島

木葉的擁抱
結果会很慘...
陽光如此耀眼
會很慘...


1/13 186



這隻犬

跟着我們的

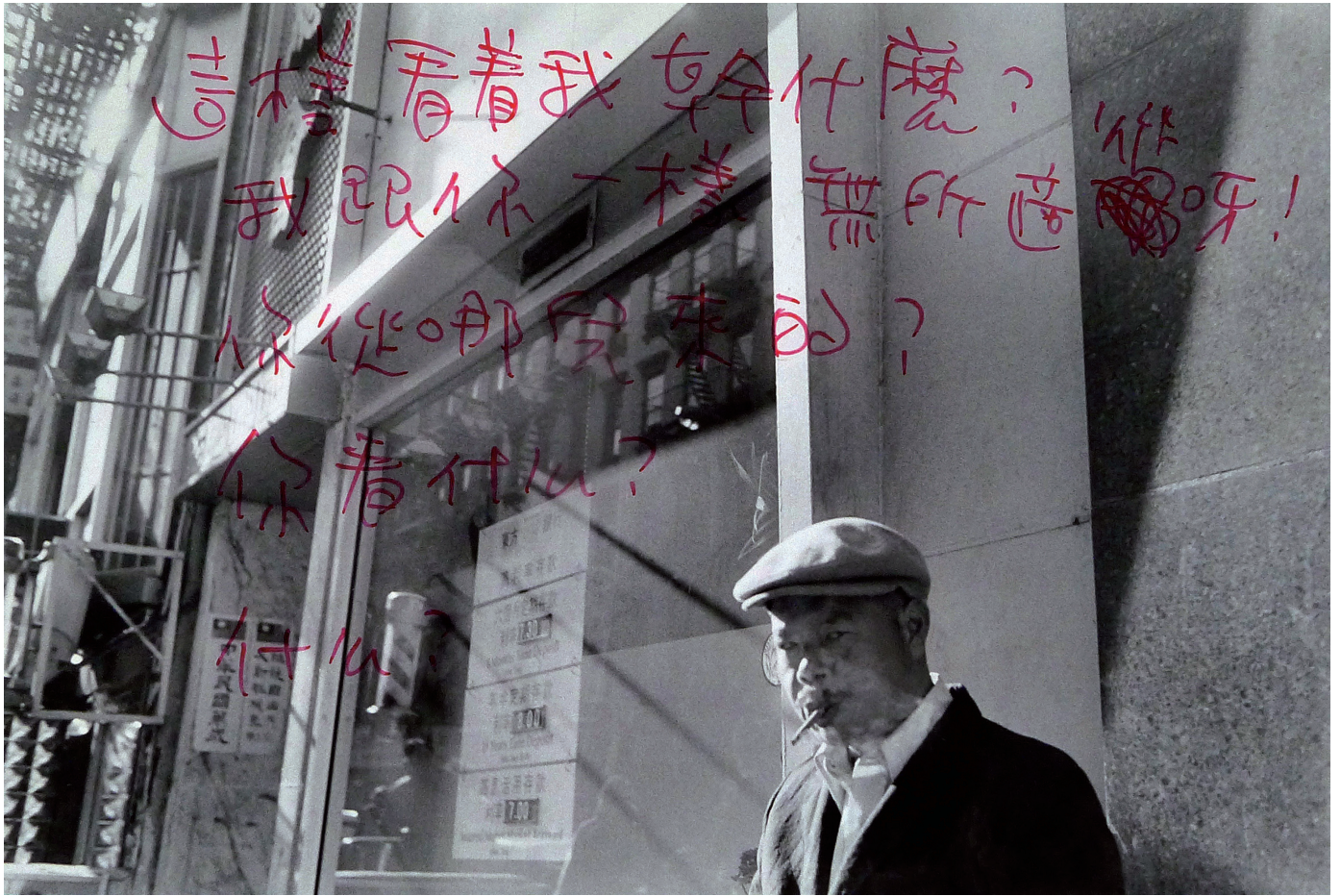
車子跑了

10分鐘

很像家鄉來的

的犬。心寒。

在恩友林檎出10'8



這樣看着我幹什麼？

我跟你一樣無所適從呀！

你從哪兒來的？

你看什麼？

什麼？



我
只
看
到
男
人
的
笑
臉

我
想
一
女
子
可
能
有
十
几
次

2/25



女人有的會打開她的小窗
不理他，狼不會站起來，上年紀的

的話就是
給我五毛好嗎？
男人經常

在地下道裡
我敢小孩生病了，請
什麼？平常日子，
易！我在這裡做

大家都去時報廣場
除夕夜的地

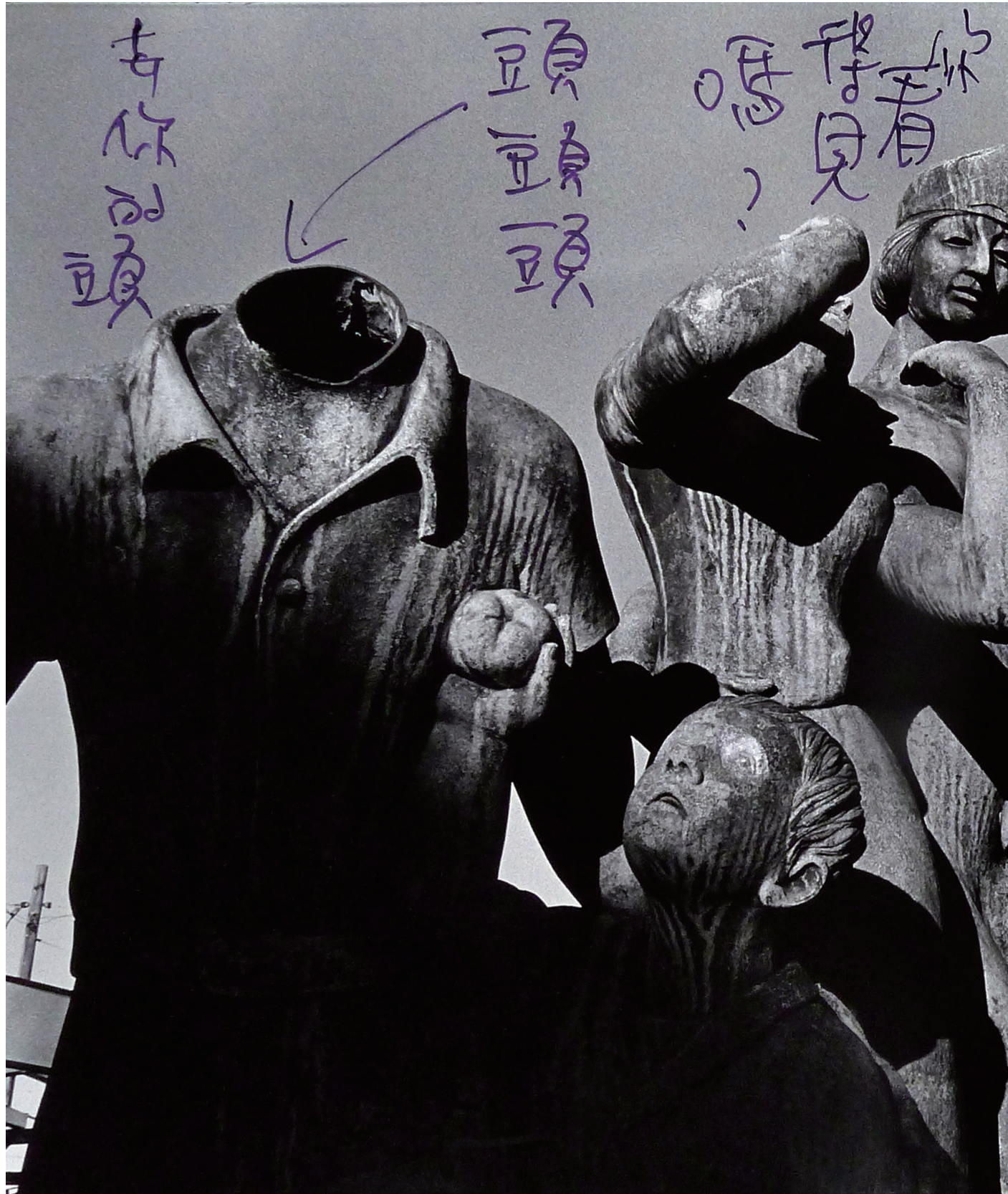
下道空無一人

消化殘渣
可缺的營養
道的腸子
紅的腸子
道是
地下

去你的頭

豆頭
豆頭
豆頭

嗎
得
見
有



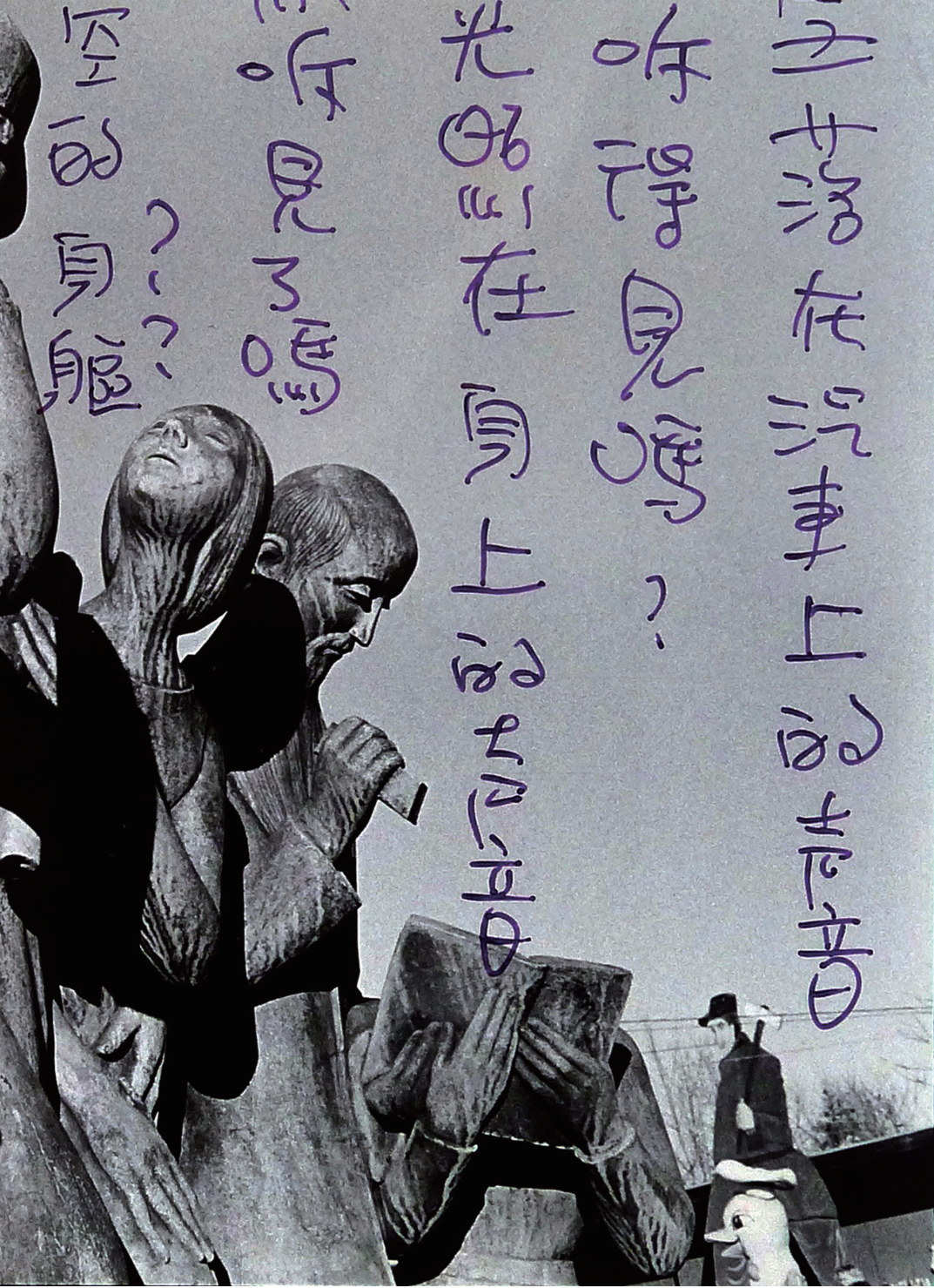
雨才落在汽車上的時候

你听得見嗎？

陽光照在身上的時候

你听得見嗎？

雨才落在車上的時候





上這個貓女青年把嘴吧張開了一分鐘。應該是調起他的
鼓膜神經罷，心也不明就理的人。看了照片，以為他在內城或
或只看到了對座的一個穿得極高器用的魔鬼天使也說不一定也



活着就是等着，等着就是看着，看着就是想着，想着就是疼着。
疼着就是踩着，踩着就是抑着，抑着就是喊着，喊着就是崩着。
崩着就是走着，走着就是痛着，痛着就是等着，等着就是活着……

他不知道手該擺在哪裡？

文——阮慶岳

啊，卡爾，你不安穩時我也不安穩，而你如今可真正陷入了時代的雜燴湯——因此他們奔跑過冰冷的街道、夢想著煉金術的光芒突然閃現…

——金斯堡（Allen Ginsberg），《嚎叫》（Howl）

張照堂的攝影所以迷人，其中散發出來濃濃的哲思意味，絕對是主要原因。這自然也與他年輕時，著迷於存在主義、荒謬劇場、超現實主義等現代思潮有其關連。而且透過這樣哲思脈絡，對於生命本質的荒謬、虛無以及無意義，所衍生的些許對抗與不屈態度，在張照堂的作品裡，也歷歷可見。

這種失落般的荒蕪感，曾經是台灣1960年代知識份子的思想基調，我們可在陳映真的早期小說、七等生的系列作品裡清晰見到斑痕，其中主要透露的是個體對於自我存在的意義，產生了無可迴避的探索與辯證追逐，以及不知何去何從的茫然（而所以會如此，或是因為某種過往所依存信仰的喪失？）

這思維態度始自於西方／歐陸，所以會發生的原因，是啟蒙運動後理性主義的興起，人與上帝的關係巨大斷裂（譬如尼采宣稱的上帝已死），造成了心靈上的巨大空洞，這可在齊克果的作品、杜思妥也夫斯基的《卡拉馬助夫兄弟們》，以及後續卡謬、沙特或貝克特的身影上見到。

這樣的時代心靈空洞，加上民權運動及工業革命所引發

的生命動盪感，造就了西方各領域的知識份子與藝術家，浪潮洶湧的哲思回覆，也蔚為大時代的思想風華。然而，就人類文明的角度細究去，真正用來破解這空洞的答案仍然未真正出現，因為人的自體完整性（也就是尼采所說的「超人」），與因之可取代上帝的替代體，都沒能成功醞釀出來。

反而，心靈空洞的存在與超人的未出現，讓自身陷入了更大的惶然、不安與憤怒裡，而這也正是過往約兩百年，藝術與思想所以擺盪不息的底蘊。

這樣的質疑與困惑，伴隨著各樣激盪而生的藝術形式與思潮，憑藉西方文化的強勢力量，對台灣戰後的第一代知識份子造成巨大的衝擊。於我們，人神斷裂所造成的創傷，自然不是讓台灣知識份子的心靈，能引發同感的原因；反而，是西方的強勢文化，對原本所依賴的自體文化，造成了巨大的顛覆，因而也同步地一起徬徨失根。

也就是說，台灣1960年代知識份子的失落感與荒蕪感，是肇因於文化主體在面對現代性的衝擊下，忽然頓生的無依與失據，因而只能藉由西方當時思潮裡，對於生命本質的荒謬、虛無及無意義，所衍生具有的對抗與不屈態度，做出自身的發聲語言與吶喊姿態（這樣的吶喊，我們可以想到一些例子，譬如：孟克於1893年的《吶喊》、詩人愛倫金斯堡的《嚎叫》，以及平克·佛洛依德的《牆》）。

二者（歐陸文明與台灣文化）所以會信仰失據的原因雖

然不同，但是彷徨的徵態卻相近。我會以上述的脈絡作出發點，來看張照堂這一批拍攝於1988-89年，在美國舊金山與紐約的短暫行旅間，他稱之為「行旅·自白」的作品。

「行旅·自白」的整體風格，最容易與張照堂的「第二時期」(1962-1964)的風格相類比。我曾寫過對這段時期的看法：「吸引我處，恰在於其『抽象地再現個人的或全人類的精神苦悶』，其中著名作品許多，譬如無頭無肢的裸體男子、去頭像的立姿背影男子、臉容模糊的雙男童、棄死在路邊的貓，或惶然立在路上的不知名男子等。透過這些近乎倉皇的影像，我們感受到一種巨大的苦悶與困惑，這同時傳達了一種關乎人類與自我心靈狀態的掙扎與探索，是更屬於泛時空的生命扣問，以及對於大時代的整體回應。」

我覺得這些敘述也同樣地適用於「行旅·自白」，但是二者也有其相異處。首先，張照堂「第二時期」的作品，具有強烈的自我觀照取向，敘述語調傾向於苦悶後的無聲吶喊，有些類同我在同文中對比張照堂與陳映真早期作品時的說法：「那是一種青蒼的、略略帶著怔忡的視眼，有著對世界的些許期待與困惑，以及年輕易感心靈、那自生自覺的幽微感傷」，是易感心靈對未明世界的困惑與回應。

在風格上，則近乎劇場與舞台表演，帶著略微誇張的設計與戲劇控制效果，被照體經常是配合演出的抽象角色，

人間則是一座可被藝術家控制的離世大舞台，可算是以攝影在做一種複合藝術(也是戲劇、繪畫與雕刻)的創作。相對而言，「行旅·自白」則更回歸攝影，關注不經意與偶然捕捉到的現實(而非超現實)，在構圖上顯現出對動態不安定(反美學?)的興趣，尤其對於陌生他者的生命與靈魂，更是有著強烈想探知的好奇。

這種好奇衍伸出對於攝影本質的思考，也就是攝影到底是什麼？以及攝影又能做什麼？張照堂為這系列作品書寫的文字裡，寫道：「一張照片到底要說什麼，有時候是很弔詭的。被拍攝到的人到底在想什麼？被呈現的景物是要說些什麼？拍攝的人當時在思考什麼？相片的閱讀者又在想些什麼呢？」

對於攝影的行為與作品呈現，提出了顯得虛無的質疑。某個程度上，也展現了張照堂對於藝術的本質，似乎不可能得以完整的看法。雖然透過文字的捕捉，確實可彌補(並擴張)閱讀照片的「不足」，然而「不完整」的必然，卻也深深烙印在其間。

這樣的「不完整」態度，確實與近百年來藝術家創作時，深深依賴「不屈與對抗」以確立自足與完整，有著相互抵觸性。但是，藝術的「不完整」本質，更接近互古的精神，也就是相信藝術有其不可自我完成的宿命，必須依賴某種客體的結合，才得以真正的竟全功。

這樣觀念與態度的轉變，似乎尚未能為張照堂的作品風

格做出大逆轉，但在語言與主體位置上，已有見到移轉與修正，譬如「第二時期」在描述心靈無依與苦悶時，作者的自隱、退讓與某種對世界的不信任，在「行旅·自白」時期，已經顯現為探詢、扣問與略微涉入。

尤其文字的介入，讓作品在圖像之外，有著文學的想像空間。就如張照堂1973年的手記所寫：「淡海，夜十一時，除了浪聲，就是野孩子的笑鬧聲。一個母親哄著懷中的嬰孩說：『乖乖的，再哭就把你丟到海中間去。』有人丟過小孩到海中間去嗎？我拿著相機等待著。」

張照堂認為這些手記「當時似乎道盡心中對攝影的無能駕馭之茫然」，其實這也是大時代創作者的共同困境，以為自我主體的得以完整（類同「超人」思維），因而失卻對客體的尊重與信仰。所謂的信仰，自然可以多元也多義，譬如陳映真後期以魯迅為本、將創作與社會改革做結合的模式，確實是過往一個世紀，許多第三世界藝術家（包括華人），以及張照堂的後繼者，所高度依賴的信仰所在。

然而，社會改革究竟是藝術的階段性目的或終極信仰呢？《被壓抑的現代性》一書中，王德威表達了他的質疑：「魯迅的作品究竟是在高聲『吶喊』、還是在無地『彷徨』的兩難，便堪稱範例，他列示了中國現代作家尋求合適的社會角色時的尷尬。正如安敏成指出的，現代作家對文學的不懈尋求，將以體察『寫實主義的侷限』——或者說洞識到作家與鬥士兩種身分不可兼得的窘狀——而告

終。」

這種「作家與鬥士兩種身分想要兼得」的現象，在台灣藝術界確實不少見（在攝影界可能尤其明顯）。但是，張照堂卻一直很冷靜也自持地避免陷入這困境，也能在服務現實及透視現實之間，巧妙地維持著平衡性，並繼續以他的內心呼喚作為前行依據。

堅持誠實也勇敢地面對自己，就是張照堂藝術的最動人處。他的關切所在，是此刻人類的整體原型，不以階級、文化或種族做區劃。這種對「人為何困惑？因何受苦？」的思考，一直牢牢跟隨著他的創作，也是他創作的核心。

那麼，我們這時代人的「困惑與受苦」，究竟源自何處？歸向何處呢？或許就是「行旅·自白」所要述說與思索的主題。在1976年的手記裡，張照堂這樣寫著：「世界上最蒼白的人，是夜宿旅店，三更半夜起來照鏡子的人——他不知道手該擺在哪裡？」

我們正是那些夜半起床照鏡，不知道手該擺在哪裡的人。