

主編語 Chief Editor's Note

超紀實的觀察者身形：從文化翻譯到自我影像民族誌的道路

Observers of Alternative Documentary: From Cultural Translation to Auto-ethnographical Images

經過將近一年的籌備，「當代攝影的感覺結構：集置、編排與系列性」這個專題終於誕生。這個專題，原本即以張照堂先生「歲月／照堂：1959-2013影像展」在北美館的大型回顧展為線索，經過一系列的研討會、座談會，並向海內外徵集研究論文，編輯而成。這個專題希望以張照堂的影像藝術為線索，延展出當代影像的感覺結構這個焦點，討論影像的集置、編排與系列構成條件。影像的集置涉及的是從影像本身的動態構成過程，包含攝影者的身體運動與凝視、田野場景捕捉、跟拍、擺拍，到相簿、攝影集、攝影書、攝影雜誌、網路相簿、個人攝影網站的編成，攝影藝廊展示與美術館的攝影作品展示，以及動態影像編成的電視報導節目等等。這些集置框架指向現當代的影像生成、配置、編排與佈署方式，突顯景框內外的直觀、思維與表現形式選擇。透過攝影前與攝影後的集置框架，我們可以看到個人創作思維與時代的感覺結構痕跡，進入某種「系列性」的思考，對於感覺團塊的系列化捕捉、命名與編輯後製進行深思。

這個專題的構想，從一個非常簡單的假設出發：如果把張照堂視為一位文化翻譯者，那麼，從1959年到2013年將近55年的跨度來看，我們將會看到一個不同的觀察者身形：他是臺灣從閱讀文化轉換到影像視覺文化的重要轉譯者。

這種文化轉譯，不只是將西方攝影與影音文化的現代前衛要素轉譯進臺灣，同時，也涉及到將傳統民俗文化轉譯為現代影音界面的過程。換句話說，這是一種雙向的轉譯，就翻譯工作的本質而言，這必須也必然也是一種雙重的背叛——他勢必要透過攝影與影音界面，把西方現代（存在主義的荒謬、超現實主義的疏離夢幻）與臺灣民俗（陳達的走唱、洪通的符籙繪畫、王船祭典的出神狀態）的「原本」，加以雙重抹除，代之以轉譯過的影像界面與光影語體，然而，為了保留西方現代與臺灣民俗的表面「原本」語藝樣態，又勢必要維持一種創作語體上破除原本句法的暴力。

如同周蕾在《原始的激情》(*Primitive Passions*)這本書討論「影片做為民族誌；或，後殖民世界中的文化間翻譯」這個題目時，特別指出，在後殖民時代，一種新的影像民族誌若要可能，必然要將我們的注意焦點轉向影像民族誌的實踐主體根源，這些實踐主體在先前勢必已經過「民族誌化」，如今他們扛起了主動的任務，開始民族誌化他們自身的文化。德國新電影的導演們如此做了，臺灣新電影的導演如此做了，張照堂與當代攝影的藝術家們，也可以此觀點觀之。這涉及到對於自身文化語境的翻譯。關於這樣的文化翻譯工作，周蕾進一步引用了哲學家班雅明(Walter Benjamin)在〈翻譯者的任務〉(“The Task of the Translator”)中的翻譯概念來說明。班雅明說，真正的翻譯，「可以透過句法的直接轉換達成，這會顯示，是語詞，而非句子，才是翻譯者的根本要素。如果句子是擋在原文語言前面的那堵牆，直白(literalness)就是拱廊。」那麼，什麼是張照堂的「直白」式文化翻譯呢？港千尋在他精湛的短文〈歲月歷歷：張照堂的藝術〉中指出，「攝影的精妙處，在於將事物並置一處，卻揭示出周遭客觀世界的某種糾葛。」這就是所謂的「集置」(putting together)：

那些事物，彼此間沒有任何的共通之處，猴子、鱷魚、怪肖像、獸毛皮，影像右側邊還有一尊彌勒佛像，既沒有內在關係，也沒有歷史關聯，然而，它們卻仍然具有某種強大的凝視，射向觀看者。

這些在畫面上並置但無任何關聯的事物與形體，其實就是他獨一無二的文化翻譯語彙。就是這樣一種美，超過了「縫紉機與雨傘在解剖台上的偶然相遇」的超現實意涵，在機遇中，不僅呈現出事物、怪異形體各自的糾葛與張力，也呈現出臺灣俗民社會中特有的、邊緣的生存力道。於是，雙向的文化翻譯，透過張照堂自行鑄造的影像語彙和語體，使得他成為當代影像的民族誌者，亦同時成就其藝術。

顧錚的〈還原與變形、再造「新聞」與新聞「再事件化」：當代藝術與攝影中的新聞「再處理」〉，進一步將「攝影」的編排特質突顯出來。攝影本是集置的藝術，但是，在新聞當中，「編排」本身所具有的文化轉譯介入之張力，甚至政治文化的力量介入與反轉，都有跡可循。顧文透過張大力、張曉、王國鋒、李郁+劉波小組、傅為新、歐志航等六組中國當代攝影家與藝術家，運用「新聞報導」影像句法的轉換，一一指陳他們在作品構成中的特有語彙，如何操作某種「反編排」的集置手法，將新聞影像或歷史新聞影像加以還原、變形、再造和再事件化。這些攝影家與藝術家，無異於周蕾意義下的當代的民族誌者，把新聞影像的編排創置，當做是書寫其自身文化的自我民族誌界

面。

黑達賴兒的〈追求身體的烏托邦：1960年代日本的行為藝術攝影家們〉舉出了平田實和羽永光利兩位日本攝影家，呈現了與張照堂早期生涯平行的另一群自我影像民族誌者。有趣的是，黑達賴兒的論文，不僅強調這些影像的少數性，將1960年代日本前衛行為藝術在尚未寫入歷史的出現當刻採集、保存下來，同時，他也強調了「系列性」的力量，也就是兩位攝影家的執著專注，使其系列的針對性，在後來發揚了巨大的潛在能量。但是，就自我影像民族誌的觀點而言，黑達賴兒繼續深究了這些影像與攝影家的「自我」的潛在關聯，聯結了兩人的社會階層與身障處境，似在透過系列性的努力，進行某種置身處境的自我文化轉譯，「平田實的梦想，是讓人類從國家與資本主義的要求下解放出來；羽永光利則努力透過藝術，和被邊緣化的人們產生共鳴，為他們在社會中找尋定位。」恰恰呼應了港千尋認為張照堂攝影追尋著社會邊緣身體的努力。

陳學聖的〈攝影之樂：1950與60年代的臺灣業餘攝影團體〉一文，為讀者補遺，將臺灣1950與60年代的攝影文化，提供了重要的時代線索，也為少年張照堂的攝影環境，提供了較為整體性的「人間條件」描繪。包括張照堂曾經以新人的身份在當年第46屆台北攝影沙龍得到優選，這個「台北攝影沙龍」所具有的團體特質與其時代條件，以及當時大專院校攝影團體所佔有的相對位置。特別強調了在白色恐怖與戒嚴的氛圍下，各團體間共享「攝影之樂」的一般實踐樣態。正是在這樣的「人間條件」下，我們得以一窺1965年鄭桑溪與門生張照堂共辦「現代攝影展」雙人展的時候，為何會有當時的展覽通路，又為何在如此的展覽空間通路中，形成強烈的衝擊，我認為這無非是他們當時已具有自我影像民族誌的初步意識，與流行的攝影實踐漸漸採取距離，回歸到更普遍卻更少得到發聲位置的少數影像。

時序遷移，孫松榮的〈超紀實之眼：論張照堂1970年代的另類紀錄片〉一文，不僅在論述書寫的方法論上，同時向既有的臺灣紀錄片論述與攝影史論述，進行高難度的挑戰，也對張照堂的另類紀錄片實踐，提出了鉅細靡遺的影像形體描繪，是本專題中一篇不可忽視的論文。1970年代是臺灣電視文化漸漸普及的年代，但是在文化論述層面，卻夾纏在「回歸鄉土」與「現代主義」的二元框架中，這個二元框架經過了四十年，並未有重大的論述轉換，仍不離集體政治認同之譜。孫松榮的論文亟欲破除窠臼，指出張照堂的《紀念·陳達》（1977）、《再見·洪通》（1978）、《王船祭典》（1979）三部紀錄片，「結合實驗美學與文化造型向度」，實無法再襲用回歸鄉土為主導的論述體

系來加以闡釋：

《紀念·陳達》留露出某種悲悽與蒼涼，但卻不能不說它透過音像落差所營造出的政治批判，具有重新接合《劉必稼》以降有關民間底層心聲的意圖，並由此批駁此時的紀錄片僅屬感性、浪漫或懷舊的論調。再者，從老歌手的簡陋住所到他與李光輝的身世，無一不是和1970年代回歸本土的社會意識等命題有所關連，甚至可將之視為1980年代獨立紀錄片再現底層弱勢社群樣態的雛型。而同樣是體現出民間底層生命狀態的《再見·洪通》，難能可貴地捕捉到臺南素人畫家的創作過程，尤其是當時搭配的柯恩歌曲，讓紀實特質散發出強烈的陌異感，張氏創置紀錄片試圖再現不可再現，抑或，批判整個社會消費洪通熱的意圖，十分明顯。……而《王船祭典》無疑是創作者自我意識的極致彰顯（雖此種實驗化、間離化及重新造形化再一般不過的民俗儀式，仍然多少流露出某種奇異性的手法，無法視之為全然的反思性與解構性之實驗紀錄思維）。

就此而言，紀錄片的政治性，本即寓於其特有的自我影像民族誌奇異語藝當中。孫松榮一文所欲論辯者，無非是突顯其實驗影像創置中，實包含了對於紀錄片本身創作的歷史窠臼與政治性的思考，用周蕾描述德國新電影的政治性來說，對於底層生活自我影像「巨幅的轉錄手法」，透過特有的集置與編排，形構不可取代的系列性實驗話語（而非套用既有的語體和句法），正是張照堂紀錄片的政治性所在。

王聖閔的〈從直接攝影到「非影像」書寫：以張照堂的影像美學與〈非影像筆記〉為線索〉，為我們指出了張照堂從閱讀文化轉向影像文化的重要線索。做為一位文化轉譯者和自我影像民族誌者，「張照堂的『非影像』書寫並非文學式的尋常寫作，而全然是以攝影的思考方式為核心。」換句話說，張照堂是臺灣少有的攝影家，同時意識到、運用到、也挪用到閱讀文化的要素，將之挪移至影像思考的語體當中。跨越文字書寫與影像書寫的轉換年代，攝影機與攝影書寫雖然如陳學聖文中所論，漸漸普及，「但張照堂的『非影像』書寫卻把文字扭攪成宛如影像一般的感覺團塊，進而與其攝影作品相輔相成，緻密地交疊出一張奇異而有效的影像平面。」由此觀之，張照堂文字的個性，來自影像思考，其影像的殊異，又滲透著文字鍛造的力度，跨領域與超領域的雙重實驗和實踐，直白卻令人驚異的集置與編排方式，正是王聖閔的論文為讀者點出的閱讀張照堂之道。

專題 當代影像的感覺結構：集置、編排與系列性

最後，王雅倫的〈一種觀察者的身形：張照堂攝影作品中「可見性之謎」之思索〉一文，從「觀察者的身形」這個論題，對「主觀的自我影像民族誌者」這個身份，進行了頗具波特萊爾「閒逛者」角度的詮釋。猶如波特萊爾筆下的城市浮影畫家，張照堂「從一個『閒逛者』到一個影像紀實工作和影片編輯者，跨越平面與動態兩種攝影的操作思維」，一方面似在描繪城鄉變異中的身體感，一方面似亦透過影像民族誌者本身獨特的身體感，突顯了「臺灣畫意攝影、現代意識攝影以及紀實攝影之間的斷裂」，並創發出無可取代的另類蹊徑。

如同柄谷行人1984年寫就的〈批評與後現代〉一文所言，張照堂的攝影家身份，若做為一種影像民族誌的實踐與實驗來看，正映現了所謂的「一人飾演兩角」的後殖民書寫的現代命運，既行文化轉譯亦行文化批判，寓文化批判於文化轉譯的特異語體中，這項複雜細密的雙重任務，預示了臺灣朝向世界格局的攝影家道路。就「當代攝影的感覺結構：集置、編排與系列性」專題主編的視角來看，我們提議，不如將張照堂視為現代影像文化的轉譯者，同時在翻譯中反覆實驗，創造新語體，超越臺灣由閱讀時代文化論述轉換到影像書寫文化美學體制的不適應症，同時又藉由關注少數影像的創置，對兩種文化加以批判、挪移。這是哆啦老師的迷人之處。

專題主編 龔卓軍