

經營其實早已凌駕了影像的報導性質，使它們不斷溢出日常視覺經驗本身。儘管沈昭良的攝影取徑始終不曾悖離紀實攝影的傳統信念，但卻也不再像貝歇夫婦的攝影創作一般，謹守一種冷冽而中性的社會學考察姿態。雖然對於這些表演舞台車攝影有如肖像畫一般的處理本身，也可視為對於「台灣性」的可能質地的深度探勘，但《STAGE》系列真正引人之處，不在於它頗能滿足近年整個台灣當代社會瘋狂訴求某種文化外顯的自我觀視欲望，而在於它那無特殊目的性的、既非熱情亦非冷淡的率真凝視，反倒恰切地呼應了康德 (Immanuel Kant) 念茲在茲的純粹美感經驗。而正是這種美感經驗，讓我們得以聚焦那些總是似曾相識，卻不斷被遺忘在日常碎裂記憶之間的漂流風景。

註釋

① 「無人風景」譯為 “No Man's Landscape”，是引伸自 “No Man's Land” (無人之地)，指那些在政治所有權上有爭議而被刻意懸置的土地，或者因貧瘠而被人棄置的「不毛之地」。在台灣視覺藝術脈絡裏，「無人風景」並非嚴格定義的詞，約略從2008年起出現在若干藝評的寫作與談論中，用來描述當代創作者刻意將人的痕迹剔除，以突顯風景、空間本身之政治性的視覺風格，或者意圖表達某種思考人自身存在狀態的疏離景象。

② Norman Bryson, “The Family Firm: Andreas Gursky and German Photography”, *Art/text*, no. 67 (November 1999/January 2000): 80.

王聖閔 藝評人，台灣《藝外》(Artitude) 雜誌特約主筆。

魔幻舞台與真實台灣

• 郭力昕

期待許久，沈昭良的《STAGE》，終於登上攝影舞台了。沈昭良不改本色，全台走透透，以藝術工作者曾少千稱之為「踏查式」的攝影田野工作，將台灣各農鄉地區摺疊式油壓動力開啟的移動式舞台車的「肖像」，以及其周邊景觀，帶到藝廊與攝影集中，帶進海內外都市觀眾的視線①。

《STAGE》是攝影家在紀錄題材上的聰明選擇。對如此有趣的題材進行持續廣泛的紀錄，本身已經成功了一半。當然，沈昭良面對素材時的框取概念、光線場景等處理手法，是使此系列作品贏得注目的另一個主要因素。這一組舞台影像，我認為有着多重的意義線索值得探究，無論是攝影藝術的、文化人類學的、台灣

農村的或者關於「台客美學」的。我也希望能藉着《STAGE》這組優異的作品，順便談一下藝術評論若囿於去脈絡的藝術分析話語或看似正確／進步的文化理論辭藻，在創造一種意義自我完整時可能出現的問題。

音樂工作者鍾適芳稱此台灣土產為「魔幻舞台」②，對應着沈昭良表現在攝影上的這些舞台車，倒頗為傳神。台灣與大陸的影像創作裏，過去不乏呈現某種魔幻寫實的優秀藝術家。賈樟柯或蔡明亮的電影裏，常見超現實的荒謬社會風景。大陸的攝影家紀錄具有魔幻感的題材，從當代民居、空間造景藝術、洗浴中心到毛澤東廟，俯拾皆是，不一而足；台灣的姚瑞

中、游本寬、陳敬寶等攝影家，對大城小鎮裏光怪陸離的人造景觀、神廟、房舍、廢墟、檳榔西施等題材，也有精彩的描述，現在則有沈昭良的魔幻舞台。賈樟柯曾說，他電影裏那些具有超現實感的場景，大多無須特別營造而只須取材，因為中國的現實環境，常常就是如此超現實^③。台灣顯然也不遑多讓。

現實裏的超現實感，在《STAGE》系列裏，既來自題材本身的效果，也出自攝影家的悉心設計。舞台車巨幅背板上的圖案組合，本身即已魔幻十足，讓人目眩神搖。我們看到這些設計者的彩繪，或者說，經由他們之手所投射的台灣（農鄉地區）野台（即台灣都市邊緣或鄉下地區以簡易材料臨時搭建的表演舞台）觀眾的集體欲望符號，組合出一幅幅基於文化／心理現實的超現實視覺夢幻圖像：在豔麗的光芒、星星、彩虹、煙火、雲朵、蝴蝶、音符記號之間，我們看到太空梭、噴射機、子彈列車、雲霄飛車，以及自由女神、倫敦塔橋、巴黎鐵塔、雪梨歌劇院、荷蘭風車、阿拉伯式塔柱、歐式城堡、台灣

農村三合院。在這些地標之間，還穿插着熱氣球、紅地毯、摩天輪、賭場輪盤／籌碼、皇室金馬車、凱蒂貓和立委照片。

光是閱讀這些看似隨意混搭的視覺符號，已經讓人忙不過來。沈昭良再將這一座座巨大的發光體（與發聲體），置於日光將盡的暮靄時分，或者街燈初上的夜空之下，在村鎮鄉野的空曠廣場中，將周邊的屋舍、廟宇、稻田、花園或宴席桌椅等等，並置於舞台肖像裏。在彩度細緻層次豐富的天色裏，「無人」、「無聲」的舞台，在乾涸空洞的鄉間廣場上，兀自詭異地熠熠發光。原本提供表演的舞台，本身即已充滿劇場感，這是沈昭良的攝影之眼創造出來的藝術話語。

若暫時離開沈昭良的攝影藝術，對於台灣社會這項文化發明與超現實場景，我們究竟應該如何看待？這類出現於各類民間婚喪喜慶與廟宇祭拜儀式的魔幻舞台、電子花車，搭配演出的鋼管秀、脫衣舞，以至於大城小鎮無所不在的檳榔西施攤，集體訴說着怎樣的台灣鄉野文化？有些人大概會認為，魔幻舞台不過是台



《台灣綜藝團》，桃園，2006。（沈昭良攝）

灣民間粗俗文化的另一代表作，除此無他。然而，在本土意識高漲或文化政治正確（反對菁英品味、擁抱通俗美學）的潮流裏，我猜想也會有不少人認為，魔幻舞台的俗豔與喧囂，正是台灣民間炙熱生命力與創造力勃發的新產品，或者此乃「台客美學」的另一經典呈現。

於我而言，如果這是另一個庸俗的「台灣製造」，那麼我們無論喜歡或否，都得老實地承認、接受它確是台灣文化的一個重要呈現。它與都會空間裏那些由年輕世代漸次打造出來的細緻斯文、品味優雅的生活方式或文化空間，俱是台灣的文化與社會真實。但我並非建議一種降貴紆尊的對待方式：因為我們有了後者，因此讓我們「包容」前者，或者，一笑置之之後，我們不妨無視前者的存在。魔幻舞台的文化意義，需要追問。

對於率爾將「台客品味」美學化、理論化的都會文化菁英，或者稱檳榔西施為「台灣國寶」的文化研究學者，以至「存在即是美」的文化政治主張，我都有些不敢恭維。高舉「台客文化」，固然可以作為翻轉外省／菁英之文化歧視為台灣／普羅主體建構的某種文化政治策略；然而，至少從個人觀察來說，我也沒看到過那些忙於建立論述、定義美學的學者／文化人，開始腳蹬藍白拖，或者把檳榔攤上五顏六色的霓虹燈管，布置在自己家的客廳，愉悅自在地將這種美學品味，實踐在自己的生活裏。他們的穿着或居家品味，可能起碼是「無印良品」、「IKEA」，或東／西洋文化精緻度更高的東西。

比較大的問題則是，當我們粗率地將魔幻舞台、檳榔西施或「台客文化」，政治正確地視之為台灣的認同與驕傲時，或者，當文化研究學者將西方後現代論述，或法國社會學家布赫迪厄（Pierre Bourdieu）對階級差異與文化品味的批判論點，忙不迭套用在論斷台灣文化現象時，則深入了解這些「台灣製造」之複雜脈絡的機會與可能，也就同時被那些進步／流行的論述給關閉了。在雲林縣口湖鄉養殖業農民的年度重要祭典「牽水狀」儀式裏，鍾適芳觀看對着

廟宇的兩輛大型魔幻舞台車上極其挑逗的鋼管舞辣妹，以及台下那些必須以賭博概念面對投資養殖業之巨大賺賠風險的辛苦農民時，她意識到，魔幻舞台其實一點也不超現實，它就是台灣農鄉土地和文化裏長出來的產物^④。

魔幻舞台車上那些欲望與幻想、華美與賭博，尷尬地映照着的，正是台灣移民社會裏，一群歷來生活不安定、無保障，以及其農業文化被國家發展政策犧牲的農民。他們是在「中央政府的整體思維輕農、賤農，守在農村裏令人感覺沒有尊嚴、沒有機會、沒有價值、也沒有發展」之下，現在更被台灣政商統治階級聯手的「新圈地政策」不斷地排除、吞噬的社群^⑤。

沈昭良的《STAGE》如果是一張張的「肖像」，這些魔幻舞台，或可視為對台灣農業、農村、農民的現實復魔幻的某種文化投影。這些舞台場景的「無人」、「無聲」，只有如紀念碑般靜靜矗立的「肖像」，也就意在影外了。台北都會裏的學術文化菁英，在讚揚台灣這種文化生命力與創造力時，會不會正好以一種「國內之異國情調」的凝視，正當化、政治正確化此種台灣文化的同時，也繼續跟它保持着疏遠的、不真正在乎的「美感」距離呢？

這是沈昭良的《STAGE》讓我聯想到的一些問題，也是他的攝影傑作在藝術成績之外，讓我覺得格外有價值的地方。

註釋

- ① 曾少千：〈奇幻的舞台車肖像——Stage〉，《當代藝術新聞》，2009年9月號。
- ②④ 鍾適芳教授的意見，來自她與筆者論及此作品的一次談話。
- ③ 這段話出自賈樟柯導演於2005年6月來台灣擔任台北電影節「國際青年導演競賽」評審時，與筆者在一次見面交流時的談話內容。
- ⑤ 張大春：〈想來國債有山河〉，《蘋果日報》（台灣），2010年7月20日。