

現代攝影其實也是一個尋找「現成物」(found object)的過程。無論是人類有意為之的物品，還是出乎人類意料之外的其他產物，如果其存在凝聚了某種智慧、機智、奇異，並激發了我們的想像力的話，那麼，它們被照相機收納並且成為攝影表現的內容與主題也是攝影的主要手法之一。收集、歸類永遠應該是攝影的題中應有之義。歸檔的熱情也因為攝影術的出現而成為可能。正是從這個意義上說，沈昭良的《STAGE》系列是一個既達到了對於某種在地文化的「特異」事物的歸檔目標的作品，同時

也是體現了以現成物來提示世界的複雜性與荒謬感的作者意圖的作品。沈昭良的工作，既是對於表演車這個現成物的歸類採集，也是一種文化意義上的圖像採集與現實考察。

STAGE者，舞台也。《STAGE》既是上演台灣本土主體性的舞台，也為沈昭良的攝影提供了舞台。《STAGE》，也是展示作為攝影家的沈昭良的主體性的舞台。

顧 錚 上海復旦大學新聞學院教授

相似的無人風景 ——從沈昭良的《STAGE》系列與貝歇夫婦談起

• 王聖閔

攝影家沈昭良近年頗具辨識度的《STAGE》系列，為我們展示一種深具反思性的影像呈現方式。因為這組以台灣社會各式婚喪喜慶場合中常見的綜藝團表演舞台車為題的攝影作品，既不是政治正確的狂熱耽溺，將在地文化景觀中的喧囂俗豔予以美學化，也不是斷章取義的影像拾荒，將舞台車搜羅到異國情調的錯置脈絡裏，而是為我們精心調度了一種微妙且值得評述的觀看距離。如何審視《STAGE》系列在攝影形式和取徑上展現的特殊性，乃至影像背後所召喚的潛在議題？沈昭良宛如肖像畫一般的呈現方式是個重要線索，因為此一手法頗能令人聯想到德國攝影家貝歇夫婦 (Bernd & Hilla Becher) 帶有新即物主義 (New Objectivity) 精神

的工業建築機具攝影，意即一種讓觀者逼視事物的「無人風景」^①。兩者之間產生的有趣參照，也就提供我們進一步理解《STAGE》系列的可能起點。

貝歇夫婦最著名的作品即是他們對十九世紀以來在歐洲、北美等地的工業設備及廠房，包括瓦斯槽、礦坑口、冷卻塔、鼓風爐、煤倉等等，極盡理性客觀且宛如考察建檔一般的攝影創作。貝歇夫婦在長達半世紀之久的整個創作生涯中都只拍攝這些因應工業化需求、純為實用功能考量所生產，並且幾乎毫無任何形制差異的對象物。貝歇夫婦以嚴謹而幾近冷酷的態度處理這些設備及廠房的呈現形式：即如藝術家布萊森 (Norman Bryson) 所說的「正面原

則」(the principle of “façade”)^②，將對象物以類似「肖像」的形式框限起來，進而賦予一種慎重、秩序、端正之感。為了達到此效果，他們將背景的天空與地面比例規格化，並找出統一的拍攝水平高度與角度；刻意排除任何人的氣味與痕迹，並避免對象物的陰影成為擾亂構圖的因素。他們固定照片的尺寸與沖印方式，序列化地呈現這些影像。

序列化的形式一方面是呼應着工業時期重複而無個殊性的產製邏輯，但另一方面，其背後的美學也使如此的攝影取徑能夠放置在1960、70年代觀念藝術的脈絡下比較，例如德國藝術家海克(Hans Haacke)著名的《1971年5月1日夏普斯基家族曼哈頓房地產持有：真實時間的社會系統》(*Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971*)，或者兩位美國藝術家稍早的作品，如魯沙(Edward Ruscha)的《26座加油站》(*Twentysix Gasoline Stations, 1962*)以及葛拉罕(Dan Graham)的《美國之家》(*Homes for America, 1966-67*)——意即藉由攝影的文件性，讓影像映照出那些未被仔細言明的潛在議題和結構。

儘管展現出一種如百科全書式的類型學(typology)態度，貝歇夫婦的攝影終究不是如科學或社會學一般的調研，其序列化並置的目的並不在於突顯每個單一圖像之間的意義差異，而是表現出一種因形制大量重複而產生的微妙韻律感，並進一步逼現出這些被拍對象物的匿名性(anonymity)：正如同貝歇夫婦在1970年以「無名的雕塑」(Anonymous Sculptures)命名他們最早期的工業機具攝影系列，這些設備或建築的集體性影像凝聚出一種抽象而概括的概念理型；它們猶如毫無面目的人，不僅缺乏任何可供觀者辨識指認的個殊樣貌與特質，彷彿也不屬於任何特定時空脈絡——德國、法國或英國的煤倉或瓦斯槽看起來並沒有不同，它們只是整個舊時代記憶的恍惚投影，只是構成人類工業化社會景致的灰色布幕；它們的無特徵即是

它們唯一被辨識且被認可的風格，是一種似曾相識卻總是被吾人拋入遺忘之境的文化地景組成部件。在貝歇夫婦極盡細緻而縝密的影像處置之下，這些對象物的形象首次在攝影家一種毫不挾帶任何目的性的率直眼光中，進入觀者凝視的焦距內。

沈昭良的《STAGE》系列也具有前述這種建構類型學或鑒識檔案一般的隱約企圖：儘管初步觀之，觀者多半太容易被其瑰麗而幾乎是極度奇觀化的色彩／表象所誘引；如此的呈現似乎離貝歇夫婦那種單色的、肅穆的、冷靜旁觀的再現形式太過遙遠，但事實上，《STAGE》系列之中許多幅作品同樣採取前述的正面肖像呈現原則，進而保有宛如「圖鑒」一般的田野調查精神。換言之，儘管色彩要素顯得如此招搖、撥撩，但那是因為它們在這些綜藝團文化當中佔據一個不可撼動的核心位置；儘管畫面被呈現得如此繽紛、如此「具有台味」，《STAGE》依然可能隱含一種「不矯飾亦不涉事」的旁觀姿態，而僅僅是對這些表演舞台車的霓虹燈和圖案，進行一種詳實的搜羅與清點——藝術家在這些揀選影像背後成為極度沈默的隱性存在。

進一步地說，端正的肖像格式充分展現一種「即物」的檔案化性格，以嘗試揭露「物」背後的可能體系。儘管沈昭良並未像貝歇夫婦一般採取整齊劃一的序列化形式，但他的攝影取徑同樣存在類似的基本態度，迫使觀者不斷逼視某個容易被忽略的凡常事物，並以殊異化／奇觀化的方式，將對象物清晰捕捉在某種非日常時刻的特殊影像氛圍裏，藉此誘使觀者不斷想像「綜藝團」這種台灣特有文化的可能紋理。

隨着攝影家的目光，我們會發現舞台車上這些風格混雜而俗豔的設計圖像，其實是一種零散、斷裂且漂流於吾人記憶邊緣的日常景觀碎片。作為一種游牧般遷徙的圖像群，它們在各個婚喪慶典場景中被搭建、攤展；它們被要求迅速融入當地的空間場域，活動結束之後又被重新組裝拼湊，於另一時另一地再次出現。



《台灣綜藝團》，台北，2005。（沈昭良攝）

對於這些圖像，我們一方面極其熟悉作為整體的它們——以至於幾乎所有觀者都會毫不猶豫地將之指認為具有鮮明「台灣性」的圖騰——所構成的現實氛圍，但另一方面，卻又對於它們的實際細節與樣貌，以及究竟如何流竄於在地文化場景的各種縫隙，一無所知。儘管這些圖像本身早已清楚呈現台灣在地視覺文化（例如傳統民間宗教圖像）熔鑄、挪用、混編其文化他者的真正實況，但我們不曾深入理解此轉化歷程的可能形式；正如，儘管我們不會太訝異綜藝團的表演囊括了民俗技藝、魔術、雜耍、鋼管豔舞，乃至日韓流行團體（如Wonder Girls或Super Junior等）歌舞的模仿秀等混雜內容，但我們從不曾真正掌握（甚至永遠無法確切梳理）其背後糾結的時序脈動與變化。簡言之，若要深刻呈現這種既熟悉又陌生的視覺文化結構，「大量而反覆的概括性／匿名性」，以及一種「逼近而無目的性的凝視姿態」，確實是最不可或缺的兩項基本策略。

在《STAGE》系列中，沈昭良並未鉅細靡遺地交代這些婚喪喜慶場合的任何「橋段」；《STAGE》的所有影像也不意在疊牀架屋，以組成一部台灣當代秀場文化的百科圖鑒。事實上，這一個又一個似曾相識的「無人風景」並未串連成任何顯明結構或敘事，而攝影家只是漠然地注視着牽引這一切隱性脈絡的終極符碼：舞台車。因為這些由大貨車改裝的油壓式舞台不只是充滿在地色彩的游牧式展演場域，或是一個向外界投射其生活總體精神樣態的劇場空間；它們也向內映射，成為照見吾人自我文化面容的潛在鏡像。而以其作為輻軸中心，在抽象概括與細節清楚之間，《STAGE》系列反倒強而有力地召喚那些影像並未盡訴的豐厚文化信息，進而將從屬於俗民生活的日常景觀予以再魅化。

要言之，《STAGE》系列具有將日常事物美學化的明確意涵，其目的並不在於單純的攝影紀實或檔案化；在LightJet大幅彩色輸出的技術支援之下，一種幾乎是過度縝密而細緻的美感

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