

告別不了的「濫情主義」文化——從阮義忠的攝影談起

郭力昕

曾經以「謙虛」一詞來形容自己作品的阮義忠（見布萊恩·坎貝爾序《正方形的鄉愁》，攝影家出版社，1999），推出了他稱之為「告別二十世紀」的「創作大計劃」，包括了《手的祕密》等四個「巨型攝影展及攝影集」。

在〈告別二十世紀的四個展覽〉一文裡（《藝術家》，1999，10月號），阮義忠自述其「創作大計劃」的動機，在於值二十世紀末迎接千禧年的此刻，「我知道：是我該辦展覽的時候了」。「我有太多太多沒發表過的照片了，到底要先推出哪一個比較恰當？」而「因為這是一個特別的時刻，我必須用特別的方式呈現」，因此阮義忠此次「創作大計劃」裡的「大」與展覽的「巨型」，意義在於四個展題一次推出，並且「總數達二百多張的四〇乘六〇吋巨幅照片，是台灣攝影展史上未曾出現的規模，在世界其他國家也是罕見的大膽之舉」，總之即是關乎尺寸與數量（似乎正是阮文所批評的台灣社會裡「越來越多人相信『數量』比『質量』重要；越來越少人能享受平凡……」云云？）至於「創作大計劃」裡的「創作」，是「我要把自己的舊作一次出清存貨」。（「存貨」?!）而僅是在作者的這些語言裡，我們已經可以看到，這項看來嚴肅隆重的攝影事件，主要的精神或意義，大約就是落在「計畫」這兩個字了。一如過往，這是阮義忠在與攝影相關的事務裡，做得最好的部分。

做為知名攝影工作者的阮義忠，最凸顯的特色，我認為是其傑出的經紀／經理能力、旺盛的企圖心，與勤奮的工作能量。他長期不懈地將國外的影像、資訊或器材經紀到台灣，也努力地將自己的作品和創辦的雜誌經紀到國內的媒體、藝文出版界及國外的美術館、書店。他在攝影工作各種面向上的努力經營，對國內攝影界有著無法忽視的貢獻（儘管有些部分的工作，其意義還需要爭辯）。做為自己攝影作品與出版品的準確有效的經紀人，亦無任何不妥。

然而，只有當作者在不斷的經營與經紀的過程中，透過自己與他人的書寫，失控地膨脹、混淆或編造其攝影作品的意義，才使得討論作品的同時，也不得不分析那些被創造或經營出來的意義，與其作品有何關係。當然，假設在本文的一些初步分析之後，我們暫可同意阮義忠（及其友人）附麗於其作品的那些意義裡，有許多是需要質疑甚至批判的話，此意義失控的責任，原則上也不那麼是阮義忠的，而比較是國內攝影評論工作者的失職、鄉愿或能力不足所形成的結果。毫無疑問地，這項攝影評論界長期的失職、鄉愿與批評能力的貧乏，不但包括而且尤

其就是我自己。

當阮義忠在一九八七年推出他備受好評的代表作《人與土地》時，我即已對此作產生許多問題，希望提出來討論，但這份該寫而未寫的功課，竟然一拖就是十二年。在這期間，以我有限（因此極可能疏漏）的印象，似乎也只有張照堂的〈光影與腳步〉（收錄於省美館《攝影藝術研討會手冊》，1992）與雅邁·苔木及瓦歷斯·尤幹對談原住民攝影的〈我的形象，誰的凝視〉（《誠品閱讀》，1993，10月號）等兩篇文章裡，分別出現過一兩段針對阮義忠攝影的批評。前者將阮的《北埔》、《八尺門》二專輯與關曉榮的「八尺門」系列報導對照，指出阮作品中映現的疏離感與虛妄的獵影方式；後者則以阮的《四季》為例，指責阮浪漫化了一個充滿社會問題的原住民村落「四季」，並將這些影像掠奪販賣到都市（此村落恰好也是漂亮女孩被販賣到都市色情市場的早期雛妓的起源地）。

特別當我讀到兩位原住民影像／文化工作者的對談文字時，對自己在評論工作上的失職與無行動力，感到汗顏。因此這篇嚴重遲到的文字，試圖將近日阮義忠的幾組展出作品與八〇年代的兩組作品《人與土地》及《台北謠言》對照著討論。稍微補作功課之外，也是由於新近推出的展覽，絕大部分仍是來自同樣的年代、題材、觀點，而需要「一次出清存貨」的舊作。

阮義忠歷年來的攝影與作品集，依我的閱讀，或可粗略地歸納出幾項特色：其一，黑白相片洗放品質的穩定性與固定化；其二，構圖與快門裡熟練並耽溺的視覺趣味；其三，小孩、老人、婦女、原住民與農鄉場景成爲其最主要的拍攝對象；其四，從零散影像中拼湊／製造主題與意義的「後設」編輯方式；其五，對於農鄉 vs. 都市之善惡道德二分法的簡單論述方式。阮義忠作品可以引發的討論面向，當然不止這些；而礙於篇幅，即便以上數項，我也只能粗要地談。

從展覽作品與攝影集的印刷品質來看，阮義忠的黑白手工技術有其恆定的表現。當然，照片裡的階調層次分明有致、暗部濃度飽滿，就如同其絕大多數作品中準確工整的構圖一般，在恆定、「安全」中也同時顯得比較缺乏個性與風格，而覺得千篇一律。不過，如果攝影者在其作品中會自然地呈現出某種創作上的「簽名式」的話，那麼，阮義忠影像的簽名式，倒還不那麼在於他洗相、構圖等的穩定品質，而更在於他透過構圖營造與快門掌握所一再演練、樂此不疲的視覺趣味。從長期閱讀阮義忠作品的經驗歸納裡，我一直認爲，捕捉影像的視覺趣味（由影像元素的排列、對比、並置等產生的小幽默或一語雙關之類的效果），是阮攝影創作的最主要的樂趣，以及大量的這類影像裡的最主要（或唯一）訊息。

《正方形的鄉愁》作品集的序文作者坎貝爾，在不少我認為對阮作品完全讀錯或讀反而發的論點裡，這麼提了一句：「他（阮義忠）的照片裡有批判，但是沒有冷酷。」我以為正好相反——阮的照片常有冷酷，卻沒有批判。關於有沒有批判的問題，留到稍後再談。但我所謂的冷酷，所指為何呢？張照堂描述阮的北埔、八尺門作品，是「冷冷映現介入者的一種疏離感。」當然，疏離（感）可以是一種攝影主題或表現手法，攝影者未必非得參與被攝者的生活不可。然而，除了《台北謠言》這組以嫌惡都市／現代文明為題旨的作品之外，阮義忠的所有其他作品，宣稱是為了頌揚並擁抱人、土地、生活的。但那許多的視覺趣味與快門遊戲，其實不斷地將閱讀者從生活、人、土地中推開，因為這些影像符號只成就了一種阮義忠式的攝影趣味（此種「趣味」在他之前、特別是之後，一直被鼓勵成爲一種浮濫的流行影像）。這些被抽離了意義的創作材料，無論頭一眼看來是多麼純真可愛素樸，在剝開它們的表面造型之後，即空無一物。很詭異的，這正是使得阮義忠每一幅單照中希望讓人覺得素樸可親的人地物，在整體看過之後感到冰冷的原因——它們更像是影像陳列室裡採集的造型和標本。

阮義忠最喜歡採集的造型，是孩童、老人、婦女、原住民，與各地農鄉場景。以他最具代表性的作品集《人與土地》（1987）爲例，在八十五幅影像中，以兒童、婦女、老人爲主要題材者，即有六十幅，佔三分之二強。從一個影像狩獵者的工作角度來說，這些對象是最沒有拒絕能力或產生敵意的人，可使獵影時的阻礙減到最低。這一層道德問題還在其次。

我的主要問題是：第一，以這些可愛、素樸的拍攝對象，以及一種「強迫性」的影像表現方式（例如鏡頭緊緊貼近的「逼視」觀看法，或刻意安排某種感性場景），製作出的恐怕只是一種強制性的感染效果，或者過於急切的阮所謂的「社會意義」；在這樣功利、矯情的訊息裡，影像反而喪失了內在的感動力，只會如上所述、吊詭地成爲內在冷酷的影像存證。第二，小孩、老人、婦女、原住民等這些材料與符號的共同意義是什麼？如果作者在他們身上看到純樸、自然、傳統、大地，並且以他們做爲這些意義的代言人，則這一組符號與意義，是否被使用與置換得太簡單了？我稍後再回到這個有問題的論述概念上。

既然阮義忠的拍照方式，大體上是抓拍、獵影、大量的零星題材而沒有特別的方向或系統（無論是遊走在各鄉鎮村落，或經常往返於幾個定點，如北埔、八尺門、四季村），則他的幾個八〇年代中期以來的宏大攝影主題，大約都是以「後見之明」，並配合著社會情境所企劃出來的意義製造的產品。當解嚴前後《人間》雜誌鼓勵介入生活、評論社會的紀實攝影時，阮即從其零散互不相關的影像材料

中，編輯出《人與土地》這項「意義大製作」；當時序進入世紀末，阮也充滿使命感的從舊檔案裡再編選一組「巨型」展覽，以告別二十世紀並憑弔失落的美好舊日。但我們讀了那些以文字硬編出來的各種主旨意涵之後，再看那些相應的照片，依然是許多極其勉強的、造作的、按文字找圖片的、或仍然只是視覺趣味而無關宏旨的影像。有趣的問題是，就我所知，不少的觀者看了依然感動，覺得作品的訊息與意義深刻飽滿。為什麼？我最後會試著回答這個問題。

讓我先回到阮義忠攝影作品中最後一項、也是我認為最需要被指出的問題，即他長期以來將「農鄉 vs. 都市」等同於「善良／純真 vs. 罪惡／墮落」的道德二分論述。在《人與土地》自序文〈我的攝影主題·我的成長背景〉這篇向土地告解的懺悔式裡，阮義忠即充份地傳遞了這樣的簡單論述：農村、土地與勞動的人們是高貴而寬容的，而都市、現代化與現代社會，則是「假象」，是「惡疾」，是「陷阱」，是「未來終將面對的廢墟」；唯一的贖罪方向，是回到農村價值與倫理、回到台灣的過去。在《台北謠言》（1988），以及十一、二年後的《失落的優雅》與《正方形的鄉愁》（均為 1999），作者的這種論述方式不曾改變。

對於此種幾近童駭的對農村／都市、傳統／現代、好人／壞人的理解方式，以及那未經試鍊或衝擊的農村「純潔性」的意義何在等等，大概無需我多費唇舌反駁。我只想提醒一點，就是這種簡化的論述，反映的其實是作者缺乏著思考或表現都市問題的能力（阮義忠在《台北謠言》的「自問自答」文字裡，也頗誠實的、某種程度的承認了此點）。在此匱乏之下，作者於是既無法較深刻一些的反省、批判都市與「現代化」，也沒有能力或意願看到「純樸農鄉」的問題：農鄉是用來做為精神逃遁或心理治療的（如果不是做為都市人懷舊情調的消費符號的話），而對都市則是以泛道德的語言或概念進行譴責。而這同時也是很偽善的：阮義忠，一如我們所有樂於或不得不在都市中求生存並實現自我的人，事實上畢竟也在都市裡找到了安身立命的方式；那麼，一方面讓都市成就了自己、並享受著它提供的各種資源，一方面又說都市是墮落罪惡陷阱廢墟、卻也從來沒有決心要放棄這「廢墟」裡的一切、並回到那不斷鼓舞著別人應該去擁抱熱愛的農村，這是怎麼回事呢？

有人問我，需要或值得花這樣的篇幅討論阮義忠的作品嗎？從某個意義來看，我恐怕也得同意這項疑惑——或許並不需要。可是，基於兩個理由，使這「需要」與否的問題，多少還可以再思辨：其一，如本文前面所提，長久以來論及阮義忠攝影的文字，極少出現自我彰揚與友情贊助之外的其他觀點，因此我們實難斷定持續吸收同一類觀點的媒體讀者、而非阮義忠作品本身，是否已不需要不同的評論意見。其二，也是更重要的，阮義忠的作品和它們在讀者身上呈現的作用（假設那些效用於今依然顯著的話），我認為相當程度地代表或反映了台灣藝文創作

界常見的一種共同特徵；延伸地看，這也正是台灣社會／文化的一個普遍性格；我試著將討論阮義忠作品的「必要性」，拉到這個意義層面來。

台灣社會向來習於將具有崇高與深刻意涵的人道主義，表現成一種「溫情主義」的層次。這原是一種傳統社會裡的特質。但是，正如人權工作者黃文雄所言（《中國時報》，1999.10.31），如果我們缺乏監督國家機器與發展公民社會的意願，使責任與道德無法有效分工，卻只會無限上綱「愛心」，將無法處理現代社會的問題。評論家顏厥安更早在對 921 大地震後的反省裡，也提出災後台灣之「愛的論述的大氾濫」這項準確的批判。

溫情主義，是人道主義的一種通俗而廉價的認知和實踐形式，它因而易於被庸俗化或商品化為一種濫情主義的等而下之的層次，從而剝削了人道主義與愛。這類浮濫而輕易的「愛心、關懷」論述，充斥在政府與民間、反覆於藝文工作者與閱聽大眾之間。檢視近二、三十年來台灣的藝文創作者，這樣的思考模式與精神面貌比比皆是：不僅攝影創作圈所生產的濫情文化十分嚴重，其他領域如舞蹈（在這個現象上，尤其以「雲門舞集」為最顯赫的代表）、通俗音樂、文字創作、評論生產、紀錄片作品……，都不乏這類例子。

濫情主義的虛矯作品，固不值一談；好的、嚴肅認真的創作，如果仍只是將力氣放在「感動論述」的堆砌營造上，不斷將「感動」的效果強烈而立即地壓在閱聽者頭上，使讀者或觀眾只能沈浸在一種類似宗教聚會所的氣氛裡，卻不能再有空間做其他的思考，或者辨別作品中究竟有多少可資思考、或因為真正深刻所以感人的材料，那麼，「感動論述」的盛行，反映的恐怕正好是創作語彙與思考能力的貧困。這樣的作品，鼓勵並強化了台灣溫情主義文化的持續再生與擴大。加上媒體總是只能夠以派對、節慶的心情，跟著創作者的節拍起舞，簇擁著這樣的文化／藝術生產，而毫無評斷能力，則創作者、民眾與社會都只好原地打轉，難以出現跨越性的進步。

台灣主流藝文創作界之創作語彙的貧乏，主因之一是由於目前成為明星級的、或擁有充沛資源的創作者，其創作語彙與思考方式大體上仍傳承自七〇年代。若回到阮義忠的例子，雖然他的作品尚不至於能代表七〇年代起那一批最精采的創作者及其作品，但阮確實很努力的想在其攝影作品中，與台灣七〇年代的精神面貌掛鉤。七〇年代的理想氣質與純潔情懷固然可貴亦可敬，但死守著那個相對地說屬於「純真年代」裡的語言與思惟，除了情操上的自我證明，只怕很難對付九〇年代以至於新世紀的社會情境。如果明知這種語彙的無力，而懶得在語言／思惟上反省、突破，以跟上或回應時代變遷，只是將逐漸無效的語言操作為一種美學

標準或創作概念上的壟斷，並且覺得可以理直氣壯的進行這樣的壟斷，則只是反映了我們需要更多嚴格的批評工作。

溫情感性文化的盛行不輟，說明了台灣無論怎麼自我吹噓，仍未脫某種「前現代社會」的體質。如果阮義忠（或者譬如林懷民的雲門，無論哪一種層次或規格）的作品訊息，在台灣繼續有「市場」的話（至於他們在國外也有市場甚至口碑，則有著另一套文化邏輯，於此暫無篇幅細談），則可能表示了不僅是創作者，而且是做為閱聽者的我們，以至於整個社會，都告別不了二十世紀。我們既無能力，亦無意願。我們的身體與慾望行走在消費社會裡，心態與思考則停頓在農業社會中。在這種身心分裂的混亂狀態裡，我們連老老實實地面對、並承認自己無能處理的勇氣都沒有。西方文化歷史脈絡下循序發展的理性、反省與深刻之自我批評的那個二十世紀，我們還沒有真正經驗過，最多不過剛剛起步。那麼，我們憑什麼能夠「告別」？

（本文刊於台灣《中國時報》「人間」副刊，1999.12.7-8；後收錄於《八十八年散文選》，焦桐主編，台灣九歌出版社，2000）