

庶民文化的魔幻光影——論沈昭良的「STAGE」新紀實專題影像

吳盈諄

Magic Shadow of Common People Cultures — Shen, Chao-Liang's "STAGE", New Documentary Image of the Characteristics / Wu, Ying-Chun

摘要

沈昭良以新紀實影像風格與嚴謹的攝影集製作見長。他長時間擔任報社攝影記者，也從事專題影像創作、評述與研究。1993年起，他投入數個專題式影像創作，透過田野調查、報導紀錄的方式記述地方文化、庶民生活寫照。2005年，他開始投入《臺灣綜藝團》(2005-2015)的拍攝計畫，其後發展出《SINGERS & STAGES》(2005-2008)、《STAGE》(2006-2014)的創作主題。他發展出獨特的「冷面美學」，突破傳統紀實攝影的窠臼，創造新的視覺語彙。本文將針對沈昭良的「STAGE」新紀實專題影像進行分析，以期瞭解新紀實攝影的題材、技術、觀念與特質，並探究作品如何敘事，如何被解讀與建構。

沈昭良長期投入臺灣庶民娛樂產業文化的觀察與田調，以文化主位觀點(當地人取向的觀點)做文字記錄；以客位觀點(藝術家取向的觀點)做藝術創作。「STAGE」專題影像的特質是文化肖像、無人風景、文化的複合與混雜、新紀實文本。他試圖喚起觀者對於此文化的認同感，拉近觀者與作品之間的距離進而產生親切感，使「STAGE」展現影像的力量。作品再現臺灣在地庶民娛樂文化的色彩，藉由再現的過程為其建構意義，為生活的某個切面景象與該時代的紀錄見證。

關鍵字：沈昭良、新紀實攝影、庶民文化、文化肖像

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

壹、前言

從寫實風格到紀實攝影，可從報章雜誌整合文字與攝影作為人文社會報導的形式談起。70年代，鄉土文化運動興起，攝影題材往往與常民生活有關。1971年《漢聲》雜誌出刊，以計畫編輯的方式看待主題，涉及題材知識準備和知識建構。藉由主題整合圖像、文字、攝影、知識體系，進而形成廣義的「文件」(Documentary)¹。攝影在此扮演民間文化藝術調查、保存、紀錄、詮釋、教育等重要角色。80年代，紀實攝影與「報導攝影」的界線模糊，欲藉由攝影「見證」的特質來發揮社會改革的作用。1985年，陳映真出版《人間》雜誌，於創刊號上揭示定位：「以圖片和文字從事報告、發現、記錄、見證和評論的雜誌」²。此雜誌帶動臺灣紀實攝影文化潮流，並具有示範意義。

關於「紀實攝影」的定義在臺灣是個通用但混亂的術語，且經常發生各自表述的狀況。³陳映真認為臺灣紀實攝影傳統和實踐上的薄弱的原因在於1950年以後嚴酷的思想檢查體制和長期「現代主義」對文藝思潮的支配。此外，紀實攝影史、紀實攝影理論、紀實名家作品的闕如，造成「沙龍」展、現代主義、「決定性的瞬間」主義成為比較常見的傾向。⁴1993年李文吉翻譯出版《紀實攝影》(Documentary Photography)。陳映真為此書寫序，提到紀實攝影家投入記錄生活，反映現實，冀以增進人的尊嚴、和平與正義。並指出紀實攝影與報告文學在性質上有三項相同之處：一、新聞性；二、有結構的敘事性；三、批判性。⁵2004年文建會出版《台灣現代美術大系·攝影類：報導紀實攝影》(Realistic Photography and Photo-Reportage)，林志明、蕭永盛提到「紀實與報導和真實(the real)有關，意謂源自真實，或意圖指向真實。」。他們認為攝影有其發展歷史和它所形成的既定論題場域，以「紀實」和「報導」談論攝影家常顯窘迫不足，應加入「紀錄攝影」、「紀錄文件」等概念補充，藉以擴展傳統論法的不足。⁶此外，林志明訪

¹ 林志明、蕭永盛，《台灣現代美術大系·攝影類：報導紀實攝影》，臺北市，行政院文化建設委員會，2004年，頁44-45。

² 陳映真，《人間》第1期，1986年，臺北市，頁2。

³ 張美陵，〈臺灣「紀實攝影」考〉，《藝術家》第420期，2010年，臺北市，頁228。

⁴ Arthur Rothstein 著，李文吉譯，《紀實攝影》，臺北市，遠流出版社，1993年，頁1-3。

⁵ 紀實攝影與報告文學在性質上有三項相同之處：「一、新聞性：將攝影過程中的技術部分降低，以求平實、直截、如實的記錄和傳報生活、勞動與複雜鬥爭中的實人、實景、實事；二、有結構的敘述性：用影像做隱喻、象徵、以影像表現諷喻，更善用一組照片表達他們的情感和情感的主題……，實事實報，不能有人工的、技術的、暗房的變造、修飾和偽造；三、批判性：攝影作家對人類的公平、團結、正義、世界的和平、消除人間不義、黑暗、反對戰爭和剝削，透過映像的記錄、表述與傳播，達成宣傳鼓動，從而實踐改革，使人間世界更美好的運動的歷史。」(摘錄自 Arthur Rothstein 著，李文吉譯，《紀實攝影》，臺北市，遠流出版社，1993年，頁1-3。)

⁶ 林志明、蕭永盛，《台灣現代美術大系·攝影類：報導紀實攝影》，臺北市，行政院文化建設委員會，2004年，頁13。

問蔡桑溪談到紀實、紀錄、新聞、報導這些術語的差異。蔡桑溪表示「紀實攝影不經過導演，不用特殊的攝影技巧，拍的東西一定要跟人文有關。」⁷。上述定義指出紀實攝影的性質與概念的擴充。

白適銘教授在回顧臺灣近現代攝影時談到：

約自 1980 年代以來，紀實攝影對何謂「臺灣」的問題，進行了長久、多重視角及有如田野調查式的視覺探索，一方面紀錄無所不在的被他者化的「殖民廢墟」；另一方面透過鄉土、人民的在地視覺化過程，重構去他者化的影像物質與歷史記憶，而成為戰後以來臺灣主體性探索的最初經驗。解嚴以後……，攝影已然超越純然的消費性工具，轉變為臺灣戰後時空中歷史再編、反他者凝視、文化主體性及身分認同建構的全新論述載體。⁸

臺灣攝影深受外來文化所影響並對自身主體性的認同薄弱。直至戰後，才將視角轉向自身，找到回歸歷史、土地的可能。從「紀實攝影」發展的背景與相關定義進行梳理，可知攝影作為大眾傳播、新聞報導的工具，再現臺灣真實社會風景，用以社會記錄、社會關懷、社會改革。爾後，紀實攝影面臨困境，除了在深度與取景角度缺乏創意外，數位科技也對其產生衝擊。

沈昭良是從攝影記者成功轉型為當代藝術家的代表。他嘗試將古典攝影語法轉化為現代攝影的語言，促使傳統紀實攝影走向新紀實攝影 / 當代攝影。他於創作過程中思考攝影作品與展覽空間的關係，將當代攝影展示納入創作的一環。他善用當代攝影的特質及律定攝影模式將報導紀錄庶民文化昇華至當代攝影美學層次。以獨特的「冷面美學」⁹——冷靜、疏離的攝影風格記錄臺灣在地文化色彩，引發人們對臺灣這塊土地的庶民文化的感受。本文將針對沈昭良的「STAGE」系列新紀實專題影像進行分析，以期瞭解新紀實攝影的題材、技術、觀念與特質，並探究作品如何敘事，如何被解讀與建構。

⁷ 紀錄攝影基本上就是紀實攝影，兩者差異在於紀錄攝影必須兼具有 5 個 W 和 1 個 H，特別的人、特殊的事、特別的年代等。新聞攝影基本上是紀錄攝影也是紀實攝影。但新聞攝影必須公開展示、發表（紀錄攝影不一定發表），主要刊載於報紙上。新聞攝影與報導攝影的差異在於新聞攝影要搶時間、最新的，以單張呈現，最多兩張。報導攝影的基礎也是紀實和紀錄，也需公開展示，沒有時間限制，且大部分都以多張照片呈現，湊成一個題目。（節錄自林志明、蕭永盛，《台灣現代美術大系·攝影類：報導紀實攝影》，臺北市，行政院文化建設委員會，2004 年，頁 33-34）

⁸ 白適銘，〈記憶、被記憶與再記憶化的視覺形構——臺灣近現代攝影的歷史物質性與影像敘事〉，《雕塑研究》第 12 期，2014 年，新北市，頁 60。

⁹ 冷面美學（Deadpan）是指以極特定的手法來描述其視覺主題，帶有中性與全面的視野，是一種冷靜、疏離且銳利的攝影風格。摘錄自 Charlotte Cotton 著，張世倫、賴予婕譯，《這就是當代攝影》，新北市，大家出版社，2015 年，頁 90-91。

貳、「STAGE」新紀實專題

沈昭良，1968 年出生於臺灣臺南。1990 年，他至「日本工學院專門學校映像科」就讀，接觸到日本的攝影史與多元作品，間接啟蒙他對攝影的喜好。1993 年，他在電視上看到東京築地魚市場的報導，引發他對此產業生態的興趣，遂開啟長達 17 年長篇紀實影像創作《築地魚市場》(1993-2010)。¹⁰沈昭良除攝影拍攝魚市場的地景與生活紋理、人群圖像及勞動身影外，還輔以文字紀錄魚市場產生的歷史背景與時代的變遷，以及該工作環境的觀察思考。1995 年返臺後，他擔任《自由時報》攝影記者，也從事紀實攝影專題創作、評述與研究，累積攝影與採訪報導等實務經驗。

自 1993 年起，沈昭良即投入數個專題式影像創作，2001 年首度推出《映像·南方澳》系列專輯，其後陸續出版《玉蘭》、《築地魚市場》、《STAGE》及《SINGERS & STAGES》等長篇攝影著作。《映像·南方澳》(1995-2000) 呈現討海人的堅毅性格、漁港生活的各式面貌；《玉蘭》(2001-2007) 對臺灣特有的玉蘭花產業有深刻的描繪與報導。他蒐集每個主題的歷史和報導資訊，關注現代化過程的衝擊和丕變，傳達對社會、文化的人文關懷。他記錄具有時代特徵的生活片段、保留正在消失的人文遺跡、捕捉具有代表性或象徵性的瞬間情態、場景、情節，並拍攝現實生活中具有一定代表性或典型性人物肖像，進而呈現出紀實攝影的特色。

一、新紀實的題材

紀實攝影計劃首先要選定一個適當的主題。2005 年，沈昭良開始投入《臺灣綜藝團》(2005-2015)(圖 1) 的拍攝計畫，其後發展出《SINGERS & STAGES》(2005-2008)、《STAGE》(2006-2014) 的創作主題。他以「綜藝康樂團」為題材(圖 2、圖 3)，普遍呈現民間娛樂產業的景況。攝影器材與主題材料的選擇間接影響紀實田調的美學內容，不同的器材會對攝影者在決定攝影風格時產生不同的工作方法。

《STAGE》(舞台車) 系列的整體實務難度當屬一二，除了須不斷親赴現場，尋訪散步於全台各地的舞台車，與業主聯繫協調，履勘合適的拍攝場

¹⁰ 張翊倩，《檔案性的辯證——沈昭良的《STAGE》系列攝影》，國立臺北教育大學藝術與造形設計學系碩士班碩士論文，2015 年，頁 15。

景，同時審酌演出類型、拍攝地點、季節氣候、日末時間、居民觀覽習慣與生活作息等變因。¹¹

由此可知製作此專題的難度在於需要攝影者親身投入田野工作，持續而廣泛地追蹤、尋訪拍攝對象，並與人產生連結、互動。此外，還需要克服拍攝過程中所面臨的種種變因。從最初的奇遇到屢屢遭遇，舞臺車在臺灣各個角落短暫的現身，臨時性的移動，不知道下一站在哪，猶如海市蜃樓一般，但這個幻覺卻是真實存在、曾經存在，並持續於各地搬演、再生、再現。

「攝影是不是藝術」曾有一番爭論，當攝影展示不再侷限於報章雜誌，轉而進入藝術殿堂（展覽館），攝影被容納為藝術，成為被討論的命題。攝影不再作為一種記錄的工具，而是一種獨立的藝術創作媒介與藝術品相提並論。

聚焦於綜藝團產業，實踐含括時間、空間，橫向、縱向，平面、立體的視覺演繹與描寫，同時也期能藉由其中漫長的拍攝歷程、曲折的田調路徑、豐厚的人文線索、貼近的視覺距離及共有的庶民記憶，在喧鬧與凝視，動態與靜態，現代與傳統，幻影與現實之間，進一步連動觀者對此在地娛樂產業的另一種文化視角與持平觀照。¹²

在題材展現上，從複製現實到作為一種藝術創作的媒介，沈昭良降低傳統紀實的新聞性、批判性，加入了藝術性、文化性的思維，使紀實攝影有了嶄新的發展。他做綜藝團產業文化的影像記錄，還進行文化踏查並採訪與此文化相關的人、事、物。他進行地方記述進行結構性的書寫，研究記錄表演舞臺形式變遷、舞臺設計的風格轉變、舞臺車的發展脈絡、舞臺車數量、演出內容、表演者投入藝界原因及工作模式等¹³，透過文字記錄填補相片中待解的訊息，增加作品敘事內容與文史資料。藝術強調主觀表達，他以文化相對論的觀點看待庶民文化，以客觀的角度記錄文化現象。從文化本身的價值出發，才能瞭解該文化的底蘊。這是一種理解與建構臺灣綜藝團產業文化的方式。

¹¹ 沈昭良，〈後記〉，《幻影現實：沈昭良攝影展》，臺北市，臺北市立美術館，2012年，頁71。

¹² 沈昭良，〈後記〉，《幻影現實：沈昭良攝影展》，臺北市，臺北市立美術館，2012年，頁71。

¹³ 相關文字記錄，可參閱沈昭良，〈後記〉，《幻影現實：沈昭良攝影展》，臺北市，臺北市立美術館，2012年，頁70-71。

二、新紀實的技术

攝影從雜誌轉向展覽館，大幅度取消對照片的詳盡描述。在新紀實技術上，沈昭良在拍攝專題前已「前設」思考如何呈現影像，以律定的攝影模式：「4 X 5 彩色正片、直接拍攝、時間訂於黃昏與入夜以捕捉日落前的色溫變化」¹⁴，固定攝影的變因，使作品具有整體性而成為一個系列，彼此互相參照。這是新紀實攝影美學的表現方式。

攝影相紙單薄，如何於展示呈現力量？沈昭良選用大相機並使用 4X5 彩色正片，希望呈現舞臺車的美感與風格。為呈現舞臺的絢麗，運用大照片拍攝，彰顯作為主體的「舞臺車」豐富的視覺語彙，以增進觀者的視覺經驗。精密的細節、層次與色調品質，有賴於他對拍攝現場的光影、層次、影調、色彩的觀察和掌握。舞臺車與寫實環境，結合圖像、色彩、燈光與氛圍所瀰漫的超現實狀態，如何在視覺上準確還原出現場的夢幻與繽紛？他將舞臺車的拍攝時間點，即最佳時刻，律定在日末黃昏或入夜時刻。由於一天只能拍一張、一個角度，有時要立刻判斷取景拍攝，經過長時間曝光約 15 秒至 60 秒（適天候而定）。他將開場前的 15 分鐘、按下快門的那刻，稱之為「魔幻時刻」¹⁵，如同幻影般的現實。拍攝後的影像處理與沖洗技術更是講究。他會盡可能地把影像做到最好，在取景構圖上不做過度的調整與增添。他在意相紙呈現的品質，亮度要有層次，畫質媲美美國國際上的標準。由於相紙的效果要沖洗出來才會知道，為了讓照片上沒有一點灰塵，通常要洗 3 至 5 張才會有較佳的作品。他把關作品的品質，盡可能精準地呈現「魔幻時刻」。

當「舞臺車」作為一個獨立的議題時，他嘗試將古典攝影語法轉化為現代攝影的語言。

我提示的古典是含括化學、黑白 / 彩色以及直接攝影等等，透過人物的神韻、服裝、儀態及環境背景，以安靜的方式詮釋肖像。轉向的部分則是，我呈現約略一致的距離感，整體作品數量上的量體，輔以當代攝影語法上的實踐，包括直接觀看、排除個人情感，使用大型相機，大尺幅展示。……一種在精神上、材質上，結合古典與現代的交融。¹⁶

¹⁴ 張翊倩，《檔案性的辯證——沈昭良的《STAGE》系列攝影》，國立臺北教育大學藝術與造形設計學系碩士班碩士論文，2015 年，頁 89。

¹⁵ 摘錄自 2015 年 6 月 3 日沈昭良於輔仁藝廊專題演講會後回應。展覽主題：STAGE，展覽時間：2015 年 6 月 1 日至 2015 年 6 月 24 日，展覽地點：輔仁藝廊。

¹⁶ 沈昭良口述，龔卓軍訪談，編輯部整理〈文化肖像的凝視舞臺——沈昭良〉，《藝術觀點》第

沈昭良透過直接攝影，將實景拍攝視為一種現實。藉由創作將時間視覺化，超現實般的幻象情境，流動影像的停格，「時間」如同被定格般，凝滯、凍結在「魔幻時刻」。藉由系列性專題攝影，將「時間」拉長呈現時間的流轉；將「空間」拉寬呈現不同環境紋理。拍攝時刻意讓舞臺車及環境產生變化避免重複，不同情境下所拍的「STAGE」間接呈現此文化的變遷、轉變及舞臺車的多樣面貌。立體的舞臺車，透過平面的相紙載體呈現，證明「此曾在」¹⁷。透過時間的書寫，使觀者所見不僅是圖像本身，還能經驗「時空感」。

他在「舞臺車」的拍攝形式上做了突破，「舞臺影像採用沒有景深遠近可言、大小幾乎等同的『正面』構圖，藉由近似圖鑑般的編排手法，呈現出綜藝舞台狀似『同一』裡的微妙『變異』。」¹⁸。這樣模式化取景的構圖方式，讓照片不只是停留在傳統形式的畫意，而是直指照片背後的現實。他脫離傳統寫實的困境，以律定攝影模式將報導紀錄庶民文化昇華至當代攝影美學層次，開創出獨具個人特色的風格。他善用當代攝影的特質，將照片尺寸放大，如同畫作一般「冷面」展示。但以大照片陳列作品需進行照片編選與組合的搭配。作品之間需保持一定的距離，避免互相干擾。受限於展覽場地的大小，能展出的照片並不多，他為了增加專題的豐富性、完整性，將攝影書作為展演空間的一環。他善於透過「後設」編輯，使觀者情感移入。他將攝影書視為紙上展覽，編排照片順序，鋪陳觀看情緒（圖4）。由於照片無法言說，他藉由後記與評論開展作品的深度與討論，並記錄對此文化的觀察面向。此外，他還特製作品的Slight show於開幕式放映，運用錄像呈現時間的推移。多張攝影作品排列組合播放，製造「靜—動—靜」的效果，無人舞臺漸漸出現觀眾，觀眾躁動、散場回到無聲，並藉由影像重疊、重影，呈現攝影的節奏與律動。

三、新紀實的觀念

郭力昕副教授認為「新紀實攝影在藝術話語上的生產，必須一定程度地連結著特定的現實，成為表述意義的根據或線索」。¹⁹ 又說新紀實攝影「離開了傳統

68期，2016年，臺南市，頁42。

¹⁷ 「此曾在」(Ça a été) 在羅蘭·巴特《明室：攝影札記》32小節中提到此觀點，照片中的東西曾經在那裡，藉由觀看的當下，連結過去。可參閱 Roland Barthes 著，許綺玲譯，《明室：攝影札記》，臺北市，臺灣攝影，1997年，頁93-94。

¹⁸ 張世倫，〈在快門開闔之間〉，《觀·點：台灣現代攝影家觀看的刺點》，臺北市，原點，2017年，頁304。

¹⁹ 郭力昕，〈意義迷陣裡的權力與暴力：作為當代藝術的新紀實攝影話語——以《鍊》、《野想》

紀實攝影必須講述『完整』故事、或負擔社會使命的框架，而讓一切的隨興或不經意，都成為紀錄，都屬於這個世界零碎而真實的經驗」²⁰。攝影從複製現實的實用性轉向藝術創作媒材的無用性，首重攝影者是以什麼角度記錄事物，將其經驗凝縮於相紙。這是攝影主觀的體現。

沈昭良創作思維的人文核心在於長期紀錄庶民文化，觀看他人工作與生命樣態，與環境之間的關聯，透過時間積累增進對他人「所處狀態的理解」。²¹其目的不是在於促進生活的改變，而是去認知生活、經驗生活。長時間聚焦觀看，有助於題材的醞釀及觀察力的養成。他是一位「思辨型」的攝影師，也是一位將紀實攝影推向新紀實攝影／當代攝影的藝術家。藉由對被攝對象瞭解可避免作品陷入表面膚淺，在選擇題材的過程需初步進行蒐集資料與研究的工作，還需不斷進行更深入的藝術實踐。

隨著專題展覽陸續受邀至國外展出，沈昭良從當代藝術的展示方式思考「STAGE」系列專題式攝影如何展示、被觀看，以期在有限的展覽場地呈現專題的特色。藉由展示讓不同文化經驗的外國人深刻體會臺灣在地獨有的娛樂產業，進而瞭解此文化的特色與內涵，是其努力的目標。他透過相紙中絢麗的「舞臺車」作為展示，從視覺上吸引觀眾目光，誘發觀者「好奇心」、「陌生感」，進而引發興趣，開啟更深刻的討論。他拍攝舞臺車從進場到舞臺展開、舞臺閉合及活動結束散場的縮時影片，讓外國人瞭解華麗的舞臺不是由人工所搭建，而是可摺疊收納式開展的移動式油壓舞臺車。舞臺車被譽為「臺版的變型金剛」，藉由找到文化相似的語彙與視覺形象，有助於開展國際的欣賞與認同。這種「藝術性的觀看」標示攝影者本身的拍攝位置及觀看的角度。

攝影，以相紙作為藝術創作表現的載體，是否需要隨著時代演進而有所轉變，靠攏當代藝術媒材使用的複合性？沈昭良認為媒材的應用取決於創作主題適合什麼樣的表現形式。他不排除混用其它媒材的可能性，重要的是瞭解這樣做的意義何在，並考量自身專業，避免耗費太多時間在學習掌握技術、摸索媒材特性及表現形式。展示歌手的服裝、播放舞臺表演的影片……會不會做太多使主題失焦；僅以相紙展示會不會做太少，使主題內涵無法彰顯？他認為「攝影有自己的語言形式、發展，相信就會有力量，攝影有其純粹性，沒有過度單薄、靜態的問

為例》，《傳播文化與政治》第1期，2015年，臺北市，頁67。

²⁰ 郭力昕，〈論新紀實攝影〉，《再寫攝影》，臺北市，田園城市文化，2013年，頁13。

²¹ 張翊倩，《檔案性的辯證——沈昭良的《STAGE》系列攝影》，國立臺北教育大學藝術與造形設計學系碩士班碩士論文，2015年，頁26。

題。」。²²

叁、「STAGE」專題影像的特質

一、文化肖像

「肖像」是攝影拍攝的題材，以肖像的形式記錄再現人的外貌形象，進而呈現個人特徵。沈昭良擴充「肖像」的拍攝對象，從人物轉向人文。在一次訪談中他提到：「我把《STAGE》稱為『文化肖像』而非個別的物的肖像，它記錄下本土文化的狀態與形式、發生的場景，它是集體文化的具現。」²³，他以「文化肖像」具現臺灣在地庶民娛樂文化的人文風景。

在《SINGERS & STAGES》系列，他以「肖像」的方式拍攝歌手與舞臺車，將其作為一種庶民文化的「見證」，透過拍攝的「量」來呈現主題的多樣性與文化的普同性，並展現彼此的視覺特徵與「類型」。曾少千與王聖閔在評論沈昭良作品時，皆引用貝歇夫婦（Bernd & Hilla Becher）的工業建築與文化景觀作為參照的對象。²⁴若僅將歌手和舞臺車視為一種「類型學」的實踐，似乎窄化了此作品的價值與意義。馬都尉認為舞臺車所在場域和車體本身同等重要，沈昭良回應「他並無模仿貝歇夫婦開創的類型學，舞臺車的環境肖像並非僅是類型學式的蒐集建檔，更重要的是其存在的樣態與對日常的『再觀看』。」²⁵。「肖像」作為一種「實證」的文化樣態，經由攝影使平凡、日常的庶民生活文化再次顯影，重新被看見。

《SINGERS & STAGES》系列可分成兩類作品：一類是黑白照的歌手肖像，另一類是彩色照的舞臺車肖像，兩者互相參照、呼應，形成一種互為主體的觀看。沈昭良讓表演者離開表演的舞臺，站立在他選定的背景中拍攝，以降低環境的干擾。「從與跑場歌手的近距離觀察中，更不免驚見這些表演者在亮麗外表的包裝下，所潛在的平凡與質樸。相較於長期以來見諸媒體所形成的片面理解或負面描

²² 摘錄自 2015 年 6 月 3 日沈昭良於輔仁藝廊專題演講會後回應。展覽主題：STAGE，展覽時間：2015 年 6 月 1 日至 2015 年 6 月 24 日，展覽地點：輔仁藝廊。

²³ 張翊倩，《檔案性的辯證——沈昭良的《STAGE》系列攝影》，國立臺北教育大學藝術與造形設計學系碩士班碩士論文，2015 年，頁 30。

²⁴ 相關文章可參見：曾少千，〈無窮的踏查印記〉，《日常·微觀——沈昭良攝影展》，桃園縣，國立中央大學藝文中心，2009 年，頁 2-3。以及王聖閔，〈相似的無人風景——從沈昭良的《STAGE》系列與貝歇夫婦談起〉，《二十一世紀》第 136 期，2013 年，臺北市，頁 119-122。

²⁵ 張翊倩，《檔案性的辯證——沈昭良的《STAGE》系列攝影》，國立臺北教育大學藝術與造形設計學系碩士班碩士論文，2015 年，頁 4-5。

寫，實有著極大的差異。」²⁶ 他以中性持平的視角拍攝、黑白色調呈現，有助於降低華麗服飾的視覺及既定印象的干擾，進而顯現出歌手的自信、優雅。表演者被視為「肖像」觀看，使觀者聚焦凝視歌手所呈現的樣貌、氣質²⁷、表演服裝形式（圖 5）。表演者因工作性質的需要而需「扮裝」，透過其服飾可看出臺灣庶民娛樂文化的「性格」。黑白色調的照片，使舞者如同庶民圖像，具有平凡的特質，進而反轉世俗對表演者及綜藝團的負面印象。

另一類彩色舞臺車肖像如《SINGERS & STAGES系列—Stage69》（圖 6）。沈昭良直接拍攝舞臺車的正面立面，將舞臺車豎立於畫面中心，使作為舞臺背景的裝飾，轉而成為被觀看的對象。周遭地景環境被排除在外，舞臺車被作為「肖像」、「主體」觀看，突顯五光十色、絢麗多彩的舞臺效果：各色霓虹、燈光、圖樣形式等視覺圖像。此取景也巧妙的在攝影照片中形成另一個舞臺，土地作為臺座，舞臺車作為被展示之物，隱含此文化形式扎根於土地，從土地、民間孕育而生。「透過文化肖像、人物肖像的對比，思索其歷史發展與文化因素，產業型態與人類精神。」²⁸，並以攝影展現文化的樣貌。

二、無人風景

在《STAGE》系列，舞臺車與周遭環境的「地景」呈現藍紫色基調，如《STAGE 系列—04》（圖 7）、《STAGE 系列—02》（圖 8）。他刻意抽取片刻、局部景觀以營造「無人的風景」，在作品與觀者之間製造出饒富趣味的「距離」，營造出「幻影現實」。沈昭良的「STAGE」系列攝影，讓人聯想到袁廣鳴的「人間失格：西門町」，一個是直接拍攝，一個是後製去除，兩人皆有意製造無人的風景，呈現出一座如幻似真的空無城市。

藝術家試圖營造一種冷漠的「超現實」感，一個奠基於真實世界卻又與真實世界疏離的視野，世界僅剩下華麗外殼，透過「失真」造成一種比真實還要真實的世界。一種華麗但疏離的「冷現實」。²⁹

²⁶ 沈昭良，〈後記〉，《幻影現實：沈昭良攝影展》，臺北市，臺北市立美術館，2012年，頁70-71。

²⁷ 「氣質」(l'air)，由羅蘭·巴特在《明室：攝影札記》提出的觀點，取 air 原意「氣」與本質，可參閱 Roland Barthes 著，許綺玲譯，《明室：攝影札記》，臺北市，臺灣攝影，1997年，頁146。

²⁸ 參考張翡倩，《檔案性的辯證——沈昭良的《STAGE》系列攝影》，國立臺北教育大學藝術與造形設計學系碩士班碩士論文，2015年，頁32；沈昭良，〈關於「幻影現實」〉，《二十一世紀》136期，2013年，頁111-117。

²⁹ 姚瑞中，《台灣當代攝影新潮流》，臺北市，遠流出版社，2003年，頁101-105。

人物的不在場自有其用意，他使舞臺車與周邊的社會文化場景成為被觀看的對象，避免作品失焦為廟會表演活動的紀錄。

律定的拍攝手法，使其作品跳脫傳統紀實的影像記錄。艷麗奪目的舞臺色彩與日落黃昏、夜色形成對比。本該舞臺喧鬧、人聲鼎沸的娛樂活動轉變為寂靜空無一人的場域，彷彿置身海市蜃樓般的幻影現實。

沈昭良的影像將「拍攝者」與「被攝者」間的「距離」予以「問題化」地揭露出來，從而達到另一種關於攝影的境界：影像不只如實且不渲染地刻畫對象，亦反身指向攝影行為的基礎本質，乃是一種關於「距離」，且沒有「距離」便無法「存在」的視覺技術。³⁰

他企圖利用「無人的風景」形成一種「距離的美感」，造成作品影像彷彿是真實世界中的一種幻影。因為「距離」，審美主體的觀者才會對審美對象產生美感，進而思考舞臺車存在原因，更細緻地觀看，觀看過去的景況、思考現在的發展、遙想未來的可能。

三、文化的複合與混雜

攝影師利用「視覺衝擊」使文化成為觀看的主體。「STAGE」系列影像營造出具有超現實感的氛圍，以視覺的文化圖像吸引觀者駐足欣賞，滿足「獵奇式的奇觀」。

沈昭良的「STAGE」系列，呈現出在昏暗畫面中矗立著光彩奪目的舞台車，四周本應熙來攘往的人群，以及台上的演出者均不復存在，僅存以超現實姿態降臨在各場域的七彩霓虹舞台。原本作為演出背景的舞台，卻演變為畫面中的觀看主體，體現舞台車另一種奇觀氛圍。³¹

又如Susan Sontag所說：「攝影一直對上層社會和低層社會著迷不已。³²」。作品中的舞臺車產生「刺點」³³吸引觀者注意到舞臺車的視覺符號：中西混雜並置的視

³⁰ 張世倫，〈在快門開闔之間〉，《觀·點：台灣現代攝影家觀看的刺點》，臺北市，原點，2017年，頁305。

³¹ 黃海鳴，〈序〉，《幻影現實：沈昭良攝影展》，臺北市，臺北市立美術館，2012年，頁4。

³² Susan Sontag 著，黃燦然譯，《論攝影》，臺北市，麥田出版社，2010年，頁96。

³³ 「刺點」(punctum)，由羅蘭·巴特在《明室：攝影札記》第10小節提出的觀點。相片的刺

覺圖像，如城堡、馬車、龍、摩天輪；幾何化、生活化的符號，如星星、月亮、愛心、音符、波浪、煙火、花草、翅膀、熱氣球、飛機；祝福語，如恭喜發財、囍。這些霓虹燈光的視覺圖案營造出熱鬧、富麗、歡樂、喜慶的氣氛，帶有異國情調的媚俗³⁴文化，也是相對於精英藝術(high art)的通俗文化(popular culture)。透過攝影的視覺圖像呈現文化的多樣性與普同性，並作為臺灣文化的複合與混雜特性的實證。此外，作品多次受邀至國外巡展，其鮮明的「異文化」特色亦吸引觀者興趣與好奇，並引發當代攝影題材的討論。

沈昭良覺得「攝影可以拉近彼此的距離，貼近彼此的生活與在文化上不同的經驗。」³⁵又說「攝影應表現生活中既熟悉卻又覺陌生的紋理³⁶」。他深受舞臺車所吸引，

由於它所搭載的台式色彩與圖騰，所連結的生產智慧與發想，所形塑的庶民價值與記憶，所聚焦的在地精神與質地，所形成的影響深度與廣度，所延展的文化厚度與闊度，不斷地引領牽動，讓我逐漸將《STAGE》(舞臺車)、《Singer& Stage》(歌手與舞臺車)，發展成各自獨立卻又相互關聯的創作議題。³⁷

他以文化的視角觀看臺灣綜藝團與庶民社會的關係，並長期投入對此專題的熱情與關懷，其精神令人敬佩。

四、新紀實文本

過往人類學的研究方法被應用於殖民統治，而今作為理解文化的一種方式，以理性、客觀持平的角度去看待文化的多樣性。沈昭良運用「文化人類學」的研

點，使觀者產生特有的一種觀注點，圖像中的一個細節觸動觀者的情感慾望、想像，使圖像有話要說。相關內容可參閱 Roland Barthes 著，許綺玲譯，《明室：攝影札記》，臺北市，臺灣攝影，1997年，頁36、54、56。

³⁴ 媚俗(kitsch)來自德文動詞「使之低俗」(verkitschen)，原本指日常生活中的低俗藝術物品，這些媚俗的產物都是工業時代強大生產製造力的產物，也是促進消費主義盛行的見證。另藝評人 Clement Greenberg 指出「媚俗是一種替代的經驗與虛假的感覺。……它是吾人生活中所有偽造事物之縮影。」相關概念可參閱，李維菁著，《台灣當代美術大系：商品·消費》，臺北市，藝術家，2003年，頁41。舞臺車的視覺設計體現歡娛的經驗，從生活中將該事物提煉出來，如煙火。

³⁵ 沈昭良口述，龔卓軍訪談，編輯部整理，〈文化肖像的凝視舞臺——沈昭良〉，《藝術觀點》第68期，2016年，臺南市，頁39-45。

³⁶ 張翊倩，《檔案性的辯證——沈昭良的《STAGE》系列攝影》，國立臺北教育大學藝術與造形設計學系碩士班碩士論文，2015年，頁30。

³⁷ 沈昭良，〈後記〉，《幻影現實：沈昭良攝影展》，臺北市，臺北市立美術館，2012年，頁70。

究方法，以田野調查、訪談、參與觀察、文化記錄等方式來認識臺灣綜藝團的意義與價值。並將「文化人類學」的觀點納入攝影思考進行影像蒐集，以文化主位觀點（當地人取向的觀點）做文字記錄；以客位觀點（藝術家取向的觀點）做藝術創作，進而完成新紀實的文本——「文化誌」。

攝影家不對單一作品進行詮釋，而是提供作品敘事的內容與文史資料，挖掘「STAGE」背後蘊藏臺灣庶民娛樂文化的獨特性。舞臺車因應人們不同的需要，出現在廟宇、商圈、馬路、公墓、廣場、街區、停車場等不同時空環境（圖9）。臨時性的現身，貼近人民的生活空間，滿足人們歡娛、湊熱鬧、社交等需要。此娛樂文化作為臺灣庶民的一種生活模式。當舞臺車的視覺圖像對觀者產生「刺點」觸動觀者的情感慾望、想像，進而引發觀者對作品「知面」的探究。作品的「知面」³⁸在於此娛樂產業的發展脈絡、歷程、轉變以及興衰，吸引觀者好奇心進一步探究何以此娛樂形式可在地創發、生根，反映出文化型態。

肆、小結

「沈昭良是社會紀實者、文化報導者，也是人文關懷者。他的作品具有文化人類學、社會學、攝影學等討論價值。」³⁹ 他長期投入於臺灣庶民娛樂產業文化的觀察與田調，以文化主位觀點（當地人取向的觀點）做文字記錄；以客位觀點（藝術家取向的觀點）做藝術創作，進而完成新紀實的文本——「文化誌」。筆者感受到沈昭良對於庶民文化的關注、感知時光的推移以及文化現象的詮釋，並企圖扭轉一般大眾對此產業的負面觀感及印象，顛覆雅俗品味。沈昭良嘗試將古典攝影語法轉化為現代攝影的語言，將當代攝影展示納入創作的一環。他跳脫紀實攝影忠實的記錄，加入「文化人類學」與「當代攝影美學」的觀點，彰顯「文化作為主體的觀看」的新紀實攝影／當代攝影。

「Singer & Stage」狀似簡單端正的視覺構圖，……它的成就在於，影像不只是當代綜藝舞台的肖像容顏考、民間歌手的姿態樣貌學，更突顯了在舞台開闔之間，在快門開闔之際，攝影者做為視覺現象「組織者」(organizer)

³⁸ 「知面」(studium)，由羅蘭·巴特在《明室：攝影札記》第10小節提出的觀點。相片的知面，使觀者以文化觀點來體會這些人物的神情、姿態、佈景和劇情，文化知識提供理解圖像方式。相關內容可參閱 Roland Barthes 著，許綺玲譯，《明室：攝影札記》，臺北市，臺灣攝影，1997年，頁36。

³⁹ 張弱倩，《檔案性的辯證——沈昭良的《STAGE》系列攝影》，國立臺北教育大學藝術與造形設計學系碩士班碩士論文，2015年，頁1。

的原點位置。⁴⁰

攝影者的「主體性」，使攝影不再只是一種記錄的工具而成為藝術創作的媒介。藝術是一種主觀的表達，他降低傳統紀實的新聞性、批判性，加入了藝術性、文化性的思維，使紀實攝影有了嶄新的發展。他以「前設」思考攝影展示，律定攝影模式，將報導紀錄庶民文化昇華至當代攝影美學層次。以魔幻的光影再現庶民文化，是他對於社會現實的再現，並藉由再現的過程為其建構意義。再現的過程不免滲入攝影者觀點：攝影者的美學編選，編選後的「真實」是一種「再現」。這種「藝術性的觀看」標示攝影者本身的拍攝位置及觀看的角度。他藉由作品呈現臺灣綜藝團對他的意義，試圖喚起觀者對於此文化的認同感，拉近觀者與作品之間的距離進而產生親切感，使「STAGE」展現影像的力量。

「STAGE」系列作為臺灣庶民娛樂文化的社會現實的「見證」與「記錄」，舞臺車與環境的氛圍、地貌產生連結，不只是地貌景觀的紀錄，還包含了各種的人文觀點。或許多年之後，社會變遷，人們不再需要此娛樂方式，或是產生新的替代；人們不再聚在一起看表演、共享歡樂、話家常、聯繫情誼、建立關係；或許不久的將來舞臺車不再被需要，此產業逐漸沒落，而成為幻影傳說或文化遺跡。而沈昭良的「STAGE」作品為這曾經存在於臺灣在地庶民娛樂產業文化做了生活的某個切面景象與該時代的紀錄見證。

謝辭

感謝盛鎧副教授、姜麗華助理教授以及審查委員們對拙文的細心指導斧正。感謝沈昭良藝術家接受訪談並提供本文寶貴的重要建議及作品圖檔。亦感謝臺灣美術學刊編輯部的辛勞。

⁴⁰ 張世倫，〈在快門開闢之間〉，《觀·點：台灣現代攝影家觀看的刺點》，臺北市，原點，2017年，頁305。

參考文獻

中文論著

- Arthur Rothstein 著，李文吉譯，《紀實攝影》，臺北市，遠流出版社，1993年。
- Charlotte Cotton 著，張世倫、賴予婕譯，《這就是當代攝影》，新北市，大家出版社，2015年。
- Roland Barthes 著，許綺玲譯，《明室：攝影札記》，臺北市，臺灣攝影，1997年。
- Susan Sontag 著，黃燦然譯，《論攝影》，臺北市，麥田出版社，2010年。
- 王聖閔，〈相似的無人風景——從沈昭良的《STAGE》系列與貝歇夫婦談起〉，《二十一世紀》第 136 期，2013 年，臺北市，頁 119-122。
- 白適銘，〈記憶、被記憶與再記憶化的視覺形構——臺灣近現代攝影的歷史物質性與影像敘事〉，《雕塑研究》第 12 期，2014 年，新北市，頁 53-84。
- 李維菁著，《台灣當代美術大系：商品·消費》，臺北市，藝術家，2003年。
- 沈昭良，〈後記〉，《幻影現實：沈昭良攝影展》，臺北市，臺北市立美術館，2012年，頁 70-71。
- 沈昭良，〈關於「幻影現實」〉，《二十一世紀》第 136 期，2013 年，臺北市，頁 111-117。
- 沈昭良口述，龔卓軍訪談，編輯部整理，〈文化肖像的凝視舞臺——沈昭良〉，《藝術觀點》第 68 期，2016 年，臺南市，頁 39-45。
- 林志明、蕭永盛，《台灣現代美術大系·攝影類：報導紀實攝影》，臺北市，行政院文化建設委員會，2004年。
- 張世倫，〈在快門開闔之間〉，《觀·點：台灣現代攝影家觀看的刺點》，臺北市，原點，2017年。
- 張美陵，〈臺灣「紀實攝影」考〉，《藝術家》第 420 期，2010 年，臺北市，頁 228。
- 張翕倩，《檔案性的辯證——沈昭良的《STAGE》系列攝影》，國立臺北教育大學藝術與造形設計學系碩士班碩士論文，2015年。
- 郭力昕，〈意義迷陣裡的權力與暴力：作為當代藝術的新紀實攝影話語——以《鍊》、《野想》為例〉，《傳播文化與政治》第 1 期，2015 年，臺北市，頁 67。
- 郭力昕，〈論新紀實攝影〉，《再寫攝影》，2013 年，臺北市，田園城市文化，頁 13。
- 陳映真，《人間》第 1 期，1986 年，臺北市，頁 2。
- 曾少千，〈無窮的踏查印記〉，《日常·微觀——沈昭良攝影展》，桃園縣，國立中

央大學藝文中心，2009年，頁2-3。

黃海鳴，〈序〉，《幻影現實：沈昭良攝影展》，臺北市，臺北市立美術館，2012年，頁4。



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts