

EACH MODERN

亞紀畫廊

斷定的倫理

文：八角聰仁 Yasumi Akihito（近畿大學文藝學部教授，作家、藝術評論家）

出處：《為何是植物圖鑑：中平卓馬映像論集》，中平卓馬著，吳繼文譯，2017，臉譜出版社 圖片提供：臉譜出版社

做為一本關於攝影和影像（雖然不只這些）的論集，卻有著稍顯奇怪的書名—《為何是植物圖鑑》，它一方面記錄了一九六〇年代後半至七〇年代初為日本的攝影美學產生重大影響的攝影家中平卓馬思考的痕跡，同時在揭示戰後社會歷史發展的斷層問題上，也讓它自成一本「歷史性」的著作。

除了置於卷首那篇特別為本書而新寫的文章外，其他收錄的文章全都是一九六七年到七二年為止，回應當時社會動態而發表於雜誌或報紙等傳媒上的作品。它們正好遇上自一九六四年東京奧運開始，朝著七〇年的大阪萬國博覽會而加速展開的經濟高度成長，由於公害問題和石油危機而一時受到頓挫的時期，同時也與七〇年安保改定之前開展的校園紛爭熱潮直到連合赤軍事件為止，左翼運動的盛衰期間重疊。這是一九四五年戰敗後，隨著科學技術的發展與經濟的成長而加速衝刺的「近代化」，使得日本社會的龜裂與失衡更加明顯，也因為大規模開發和破壞的同時進行，導致都市空間持續產生劇變的時代。此外就整個世界而言，以六八年巴黎五月風暴為首所帶領的社會變動擴大為滔天巨浪，而對植根於資本主義邏輯、以產業化掛帥進行的近代化之疑念與抵抗，也在文化領域爆發。

參與六八年在日本攝影家協會主辦下舉行的攝影展「攝影一百年：日本人攝影表現的歷史」編選作業的中平卓馬，前後看了一百年間所拍攝超過五萬張的照片，透過絕對是近代科學產物的攝影這種媒體據以考察日本近代化的歷史，同時通過與歷史之間的關聯，也獲得了重新審視攝影表現之意義的機會。中平他一方面固然積極的參與具體政治行動，但自己並不直接拍攝這些活動的現場，而將注意力轉向批判一般的報導攝影所依據的「客觀性」意識形態。另外他又指出所謂「表現」的神話讓攝影內縮為自閉的美學，並希望以記錄的方法和表現對置，喚醒攝影所本具的根源之力。不管如何，問題都是已經完成的做為大宇宙的「世界」和做為小宇宙的「作品」，以做為「作家」而自我完結的自己為媒介，與象徵相對應的預定調和式鏡像關係，這種想像中的閉鎖領域早就破碎了，世界和自己都被投入斷片化、流動的關係當中，這無非是中平的歷史性認知。攝影

EACH MODERN

亞紀畫廊

乃依據光學原理來記錄事物，但在它徹底的物理特性外，也可以看到排除一切意識與美學的外部性、他者性。

在當時的日本，像中平那樣對六八年的意義，在政治、經濟、文化生態上所引發的全球性構造變化之本質能夠敏銳感知的批評家無疑極為稀有。而且中平不僅僅停留在認識的層面。在他的思考運動中，包含了透過尋找理論與實踐的新關係才能產生的認識，而無止境的持續思考乃是其不可避免的歸結。

東京外國語大學西班牙語文學系畢業的中平卓馬，換了幾個工作後開始擔任新左翼系統的綜合性雜誌《現代之眼》的編輯，由於和東松照明共事的關係，轉而成為攝影家，大約同時期也開始從事攝影、電影方面的評論。六八年他和多木浩二、高梨豐、岡田隆彥共同創辦了攝影同人誌《挑釁》，通過大幅度逸脫舊有的規範性美學，以「粗粒子、搖晃、失焦」為特徵的照片強烈衝擊了既存的攝影表現。當時是美術大學學生的攝影家宮本隆司回想道：「我是在看到《挑釁》的活動之後，才開始對攝影的創作性有了明確的意識。（略）任何照片都不是語言所可以說明的，語言從照片的表面被彈開了。（略）失焦使得拍攝的主體模糊不清，粗粒子黑溜溜的畫面到底想說什麼、想表達什麼也不知道。現在我了解了，《挑釁》的攝影家們將攝影從功利的、實用的世界裡解救了出來。他們讓攝影為了從獨自的地平線觀看世界而表現，打造了一個突破的契機。」（《現代攝影的真實》，二〇〇三）

拒絕攝影流為語言文字或觀念的「圖說」，將攝影從先驗的「意義」解放出來。中平的態度是終始一貫的。薄明的海與河流，闇黑中發出金屬亮光的汽車或公共電話，亡靈般的身影或事物靜靜漂浮的夜晚路上的光景，當時中平所挑選的被寫體，早已不是堅牢的對象，不定型且讓世界成為流動性的事物，透過與攝影家身體的交感理應可以捕捉。但是《挑釁》的活動僅僅不到兩年即結束，中平在七〇年代刊行了攝影集《為了該有的語言》，之後即開始對自身創作及其方法展開嚴厲的檢證。

中平敏銳地感受到大眾消費社會、資訊化社會的膨脹所帶來的時代變遷。圖像的消費逆轉了原創與複製的關係，招致影像自現實游離並且被物神化，攝影本來做為記錄工具的物理性格，透過大眾媒體傳送到受眾手上的過程中，反過來變成一種社會性神話，以為所有被拍攝下來的東西都是真實的。政治深刻地滲透日常生活，圖像和攝影工作者自己都被收編到擬似現實的再生產系統當中。現實世界的感覺被推遠，震撼攝影界的粗粒子、搖晃、失焦風格不旋踵即變成一種意匠而被模仿、消費。

EACH MODERN

亞紀畫廊

到最後就像大家在本書一開始所讀到的那樣，中平以答覆讀者投書的形式，將到那時為止自己的攝影作品，以及照片中所呈現的「詩意」或「意象」全面否定，並宣示將展開名之為「植物圖鑑」的新工作。從「夜晚」到「白晝」，黑白到彩色，曖昧到明快。其性急而圖式化的轉換，以及從此處展開的邏輯，要指出他的矛盾或跳躍並不難。

比方「圖鑑」的確排除了情緒，並明快地指示出對象，但它絕非被放在「事物本身應有的樣態」之位置上，而是隨順所謂圖鑑的形式將對象象徵化而已。也就是說，儘管「悲哀兮兮的」貓咪圖鑑並不存在，但也不可能有一本將個別貓咪的特徵或背景詳細描繪的圖鑑吧。還有，把捨棄黑白照片的暗房後製作業與「讓事物做為事物本身得以明確化」連結在一起，這說法也未免太化約了吧。將它與中平在本書中討論電影時主張不分虛構與非虛構「所有的電影都是紀錄片」對照即可明白。在暗房裡面的「演出」之有無，和照片與現實的關係，理應不會涉及其本質性的問題。另一方面，假設要徹底排除「手的痕跡」，那就不得不放棄手持相機以及按快門的動作（實際上依照他的邏輯就會得出這樣的結論）。

此外，在白晝「事物就像它本身應有的樣態般存在」，然後在夜晚溶解與「我」和解，如此對照本身不是在詩意的層次才能加以理解嗎？所謂事物本身應有的樣態是那樣自明的東西嗎？如果要一一細究真是不勝枚舉。

不過話說回來，這種程度的問題中平自己想必也是心知肚明的。重要的是以如此明快的形式宣示出來，無疑也因為這個動作而切斷對自己過去作品的執著。一如我們閱讀這本書時所見，他對攝影基本觀念的層次，在這個時點並沒有顯著的變化。另一方面題為植物圖鑑的作品，其實早於這個宣示，他在七一年即已在雜誌上發表類似的文章（話說他同時期的作品也曾經以「博物圖鑑」為題）。顯示他構想的雛形成立得相當早。或許這個宣示應該解讀為一種表演性的行為。也就是說當他談論攝影的時候，不也是同時把他的文章做為實踐的一部分嗎？停止以抽象的意象思考，直面當下具體的問題；排除詩意的修辭所造成的曖昧，盡可能出之以簡潔的語言。

正如中平在〈後記〉所說，他的文章經常是一種「斷定」。如果像本書中一再重複說的，與影像一樣，如今語言也自原本在背後支撐它的「現實」游離開來的話，只有自己所發出的語言具有超越性的安定意義是說不通的。積極參與被日期與場所限定的新聞報導（中平的用語是「日期主義」）漂浮的言說之流通，在一次次地重複斷定中向前移動，這是中平所選擇的抵抗「普遍性」理論或思想的態度（但是中平所謂「我的文章總

EACH MODERN

亞紀畫廊

是一種『斷定』」的那些文章本身或許就是一種太過性急的斷定亦未可知）。這也不能不拿照片這另外一個斷定來檢證不可吧。如同「按下」快門，他也明快下論斷。這種「切斷」的姿勢只會是中平政治的、倫理的選擇此外無他。而且沒有讓語言和攝影進行廉價的和解，這是為了推動思考和視覺的相互驗證、相互批評時所不可或缺的。

然而本書所記錄的中平卓馬先驅性的思考與實踐，由於發表當時（或者現在也是？）關於攝影的觀念多停留在「技法」或「美意識」的問題上，所以被接受度畢竟有限。中平自身對那些過度「業界的」反應也顯露出他的焦躁。

「話說針對大約半年前我出版的那本書，這樣那樣、這條線那條線什麼的，指指點點、眾說紛紜。類似批評的東西從絕讚到惡評都有。必須強調的是，那些發出絕讚的不見得等於對本人的友善批評。而一些雞同鴨講、搞錯方向、對我那貧乏用詞的誤讀誤解我一律稱之為惡評。『語言的局限即世界的局限』。對批評自己的文章進行反批評是沒水準的人才會做的事。這些我都明白，但是對那些猥瑣至極無法原諒的傢伙，只有他們我會等局面有利、對峙條件於我絕對有利的時候，把這些傢伙修理個體無完膚、踩到社會人格盡失為止。」（〈近況—其後的其後波濤洶湧〉，《美術手帖》一九七三年十月號，《凝視地平線盡頭的火光……》所收）

文章接下來實際舉了幾個人的名字並進行反駁後，他以「總之粗粒子風格是一種認識論，不是說照片就要照著那樣去拍啊。看樣子業界內似乎已經把它當做一種攝影技法了」作結。另外大約同時期所寫的一篇隨筆他是這麼說：「今年初，我出版了一本評論集。其中可以當做書序來看的文章，我自己宣稱被鬼壓床，也對自己預告最後將放棄專業攝影工作者的身分。至於要如何打開困境呢？坦白說就是一些異想天開的東西。」（〈我的讀書—隨興而為〉，《藝術俱樂部》一九七三年十一月號，《凝視地平線盡頭的火光……》所收）

本書出版之後不久，中平將過去所拍的大部分負片拿到逗子（Zushi）海岸燒掉。此外因為長期服用安眠藥導致知覺異常症狀而住院將近一個月。如果單純就「攝影技法」而論，或許中平可以拍出自己所說的照片。但他越來越少拿起相機，加上因為支援「松永裁判」的契機與沖繩的關係變得密切起來，導致摸索新方向的時期越拉越長。然後就是在以文字搭配篠山紀信照片的《決鬥寫真論》出版前的一九七七年九月，中平在自宅的聚會中途昏倒並失去意識，還一度徘徊生死關頭。奇蹟生還之後，又為記憶喪失和失語狀態所苦，陷入激烈的精神不安，有一段時間甚至連家人的名字都想不起來。即使如

EACH MODERN

亞紀畫廊

此中平仍繼續保持攝影家的自覺，隨著身心狀況逐漸回復，開始比過去更加熱切地從事拍攝工作。

曾經一度斷絕的作品發表機會慢慢增加，一九八〇年代出版了兩部攝影集《嶄新的凝視》與《ADIEU A X》。二〇〇二年首度發表了只收彩色照片的攝影集《hysteric Six NAKAHIRATakuma》，二〇〇三年在橫濱美術館舉行個展「中平卓馬展原點復歸—橫濱」與同題的攝影集，成為這位攝影家再度引起注目與驚歎的契機。蒐集他病倒以前主要文章的批評集《凝視地平線盡頭的火光……》則於二〇〇七年刊行。

再起之後的中平卓馬，其作品與方法，和本書所呈現的「認識論」有什麼連帶關係，無法輕易加以「斷定」。對自身不斷試圖去神話化，如今每天還是拿起相機拍照的中平來說，本書或許只是早就脫除捨棄的東西罷了。在批判性的實踐中語言與攝影的關係，可以確定已經和當時有所不同。刊行至今經過三十多年，本書到現在依然具有明確的價值，與此同時，它對現在中平所拍攝的作品無疑還能形成互補，不得不令人感到驚奇不置。