

斷絕・挑釁・自我確證

日本當代攝影的個體化源流

SEVERING, PROVOCATION,
SELF-CONFIRMATION

The Origin of Individualization in Contemporary Japanese Photography

文 | 林葉



中平卓馬《為了該有的語言》
(1970)。(© Gen Nakahira /
Each Modern, Taipei提供)

二戰戰敗之後，日本「一切堅固的都煙消雲散了」，傳統在現實層面與意識層面上的破碎，讓人之為人的基礎徹底瓦解。社會原有的信任感被顛覆，價值觀崩塌，整個日本社會陷入了嚴重的信任危機。這便迫使新一代人用自己的方式去尋求和設計新的共同世界，他們必須在新的現實環境中重新建立屬於自己的世界。這就是日本戰後一批攝影家成長的時代背景，這是日本當代攝影發展的一個歷史背景。正因為是在這樣一個社會環境與精神狀態下，日本攝影才開始一點一點地發生變化。

戰後攝影的發展

投降後，名取洋之助 (Yōnosuke Natori) 大力推動報導攝影在日本的發展，他以美國的《生活》畫報為範本，創辦了《週刊太陽新聞》。在這本雜誌失敗之後，他又與岩波書店合作，創辦《岩波寫真文庫》。這套叢書對日本社會的方方面面都產生了重大影響，並培養了一大批年輕攝影家。

與此同時，攝影家土門拳 (Ken Domon) 開始大力宣導寫實主義攝影。1950年土門拳在日本最早的攝影雜誌《相機》上連載每月選評《新寫真作畫講



森山大道《Stray Dog, Misawa》(1971)。

(© Daido Moriyama Photo Foundation / Akio Nagasawa Gallery, Tokyo and Each Modern, Taipei提供)

座》，這一系列連載文章對研究戰後寫實主義攝影運動是有紀念性意義的，從此引發了寫實主義攝影運動。

1950年代開始，日本經濟開始復甦，隨著而來的是照相機的普及。新一代攝影家的誕生也推動了攝影觀念的發展。那個時期，原本由上一代攝影家把持主導的攝影觀念逐漸呈現出僵化的趨勢。無論是名取洋之助推行的報導攝影，還是土門拳宣導的寫實主義攝影，都陷入了瓶頸，甚至寫實主義攝影都被人戲稱為「乞丐攝影」。這最終促使以VIVO為代表的年輕一代攝影家在攝影思想、表現方式以及創作風格上徹底與上一代攝影家決裂。

VIVO是以「自主經銷」的形式結成的一個組織，由川田喜久治(Kikuji Kawada)、佐藤明(Akira Satō)、丹野章(Akira Tanno)、東松照明(Shōmei Tōmatsu)、奈良原一高(Narahara Ikko)、細江英公(Eikoh Hosoe)等6位攝影家組成。他們在1960年前後開始得到關注，被稱為「新攝影」及「新傾向」，或者被稱為「新浪潮」，日本戰後成長起來的攝影家中，再沒有其他人像他們這樣強調創新。

他們與上一代攝影家之間的斷裂最突出地表現在攝影手法與攝影思想上的巨大差異。VIVO這批攝影家雖然深受土門拳、名取洋之助等上一代攝影家的影響，但是他們並不完全遵循既有的攝影觀念，他們積極地將超現實主義表現手法納入到自己的創作之中，摒除那種普遍性的人道主義，而強調自己作為個體的感知與判斷，這一點在他們的

代表作品中都能感受到。東松照明的《11點02分NAGASAKI》、《OKINAWA 沖繩 OKINAWA》，奈良原一高的《人類的土地》，細江英公的《男與女》、《薔薇刑》，川田喜久治的《地圖》等作品，均能看到這種超現實主義與寫實主義相結合的創作手法。

同時，他們對任何既有的意識形態與價值標準都抱持這一種懷疑的態度，更不會盲目地按照既有的標準進行創作。因此，他們不約而同地背離了對他們影響至深的上一代攝影家，獨立地去發現日本當時所面臨的社會問題，形成自主的認知並積極地發出自己的觀點。

從1960年代的安保鬥爭開始，日本社會就迎來了一個激情浩蕩的「政治的季節」。隨著各種學生運動、政治運動詭譎、愈演愈烈。走在時代最前列的攝影家們，在這樣的政治運動中，開始重新思考自身的立場、攝影媒介及其功能、國家的未來以及民族性。

1968年11月，攝影同人雜誌《挑釁》創刊。這些志同道合的主創人員中有日本著名批評家多木浩二(Kōji Taki)、攝影家中平卓馬(Takuma Nakahira)和高梨豐(Yutaka Takanashi)以及詩人兼藝術評論家的岡田隆彥(Takahiko Okada)。從第二期開始，剛剛出版了《日本劇場寫真帖》的森山大道(Daido Moriyama)也加入其中。而東松照明等人對這些攝影家影響至深。

他們繼承了VIVO的批判性與攝影觀念，並結合當時的社會狀況，進一步形成屬於自己的攝影思想。這個期間，日本社會發生的學生運動、政治運動促使他們對攝影、大眾媒體、國家政權等有了深刻的認識。

在〈作為記錄的幻影〉這篇文章中，中平卓馬宣稱：「大眾傳播—媒體輸送出來的所有記錄影像全都是被加工過的，而且因為這個緣故，可以斷言，所有的影像全都是幻相」。也就是說，所有通過大眾媒體傳播出來的影像都是國家權力和商業資本操控之後的影像，並非真正的現實，而只是幻相。因此，他極力想要通過攝影來對抗新聞報導的虛幻性，讓自己的攝影行為成為挑釁大眾媒體的一種力量。用最激烈、最極端的方式追問攝影的本質。

說到「挑釁」攝影家的攝影，最為人熟知的就是「晃動、模糊、粗糙」的照片。在當時那樣的社會狀況、思想狀況下，對「挑釁」這批攝影家而言，攝影已經

不只是簡單的攝影表現手段或者傳達資訊的媒介，而是直接成為了批判行為本身。「挑釁」就是始於對大眾媒體建構出來的那個「似是而非的世界」的徹底質疑。晃動、模糊的照片也是這種質疑的一種表現，將「挑釁」的態度最直接地表現出來。

他們表示，「有這樣一種定論，認為對焦錯誤、影像晃動的照片就是廢片，不過，這點我很難認同。第一，用人的眼睛來捕捉物體影像的時候，也會出現一個個物體、一個個影像是晃動的或者模糊的情況，是想像力將這種情況統一起來、定格成一個個切實的影像」。在他們看來，「晃動、模糊、粗糙」的照片是人類視覺的真實再現，是將影像拋回到人類視覺意識發生之前的那種狀態，避免用語言、思想對影像進行限制、定義、控制。

1969年8月，《挑釁》(Provoke)雜誌出版之後，中平卓馬等人就決定休刊。《挑釁》雜誌雖然短命，但是它所蘊含的那種挑釁的靈魂、批判的精神在當代日本攝影中，卻是非常激進、非常突出的，對之後的日本攝影產生了無法估量的影響。

攝影私小說

受到「挑釁」影響但卻無法走上街頭直接參與到抵抗運動中去的荒木經惟(Araki Nobuyoshi)，在個體性方面將攝影引向了另外一個層面。荒木經惟很清楚自己對政治是無力的，因此他並沒有參加當時的那些政治運動中，而是用自己的方式去對這個世界進行批判。這種在公共性上的主動放棄，讓他更為極致地躲進個人的世界、躲進身體感官之中，在自己的生命經驗中摸索只屬於自己的存在意義。

1971年，荒木經惟與青木陽子結婚。之後，他將拍攝新婚旅行的照片製作成《感傷之旅》，自費出版。這是他的出道之作，同時也是他的私攝影宣言。在這本書的序言部分，他針對當時流行的時尚攝影、廣告攝影提出批判，認為那樣的照片都是謊言，而自己的「這些照片與那些謊言照片可不一樣。這本《感傷之旅》包含了我的愛，同時也包含我作為攝影家的覺悟」。他將自己的這部作品定性為「私小說」，同時，他也表示是否拍攝下拍攝者與拍攝物件之間的關係決定了照片是否是「真實的照片」。

這本攝影集基本上就是有他們的私人生活照片組



荒木經惟《Tokyo Comedy》。(Each Modern, Taipei提供)

成，其中不乏一些大尺度的私密照片。他以非常成熟的敘事手段凸顯了他們之間的關係，以此確立他們作為個體在這個社會上的存在價值。這個作品在當時引起了很大的反響，也奠定了荒木經惟在攝影史上的位置。

出身於北海道的深瀨昌久(Masahisa Fukase)孤身一人來到東京學習工作。這讓他不得不遭遇「生命這種東西所直面的最殘酷的狀況」。於是，他利用攝影的手段極力地去表現「生命所擁有的那種殘酷的自我肯定與自我否定」。

在《遊戲》這件作品中，深瀨昌久以自己的妻子洋子為模特，通過各種天真大膽的行為表演，非常鮮明地表現他自己的人生觀、世界觀。在那個時候，洋子就是他確證自我的一個最好的媒介。當時的著名攝影編輯山岸章二在該攝影集的「作品解說」中表示：「這個動機就是愛，就是挫敗感，想要確認『自己拍攝照片』這種意義。這個心情，讓他將鏡頭對準了自己與自己的家人」，並將這件作品稱為「攝影的私小說」。

將探索個人存在價值這一行為推向極致的是另一件作品。1976年，深瀨昌久與洋子的婚姻最終破裂。

這意味著原本支撐著深瀨昌久的那種穩固的關係發生解體，纏繞在這種關係中的個體存在價值也隨之崩潰，他再一次陷入茫茫無盡的絕望之中。

在之後的攝影創作中，他費十年之功，全日本各地追尋烏鴉的足跡，完成了他一生最重要的作品《鴉》。在這部作品中，那些烏鴉黑壓壓地漫天飛舞，成堆成堆地聚集在鳥巢中眼睛放射出警覺的光芒，有的則以矯健地姿勢滑行飛過東京的人行橫道。簡直是孤獨的象徵，簡直就是陷入孤獨絕境的深瀨昌久自身的寫照。

不論是荒木經惟還是深瀨昌久，他們的攝影表現都非常自然且深刻地讓每個人都必須面對的那種絕對孤獨的生命境況凸顯出來。

消費時代下的攝影

進入 1980 年代之後，日本迎來消費時代的全盛期。如《an·an》、《ELLE》、《BRUTUS》等各種視覺雜誌紛紛創刊。這些雜誌都非常敏銳地把握住影像在傳播上的力量，於是大舉啟用各種類型的攝影家，為日本攝影家的發展提供了一個很好的舞台。與此同時，這些視覺雜誌也出現了大量消費女性影像的現象。雖然，從負面的角度來看，這些雜誌從男權主義出發，將女性形象當成商品進行消費和利用，但從另一個角度來看的話，這些影像也激發了日本女性的覺醒。

到了 1990 年代，用攝影手段進行表現的女性攝影家開始增加。「寫真新世紀」、「一坪展」等公募攝影獎，女性獲獎者的比例大幅上升，甚至超過了男性獲獎者。同時，大學的攝影專業或攝影學校學生的男女比例也發生了逆轉。

其中有很多女性攝影創作者開始利用最簡單的一次性照相機或傻瓜相機，拍攝自己的日常生活，甚至自己的裸體，並且大膽地將這些原本是被男性消費的影像拋投回男性的意識之中。這種主動以自己的生活與身體為武器的攝影表現手段，從一開始便帶有了了一定的挑釁意味。

1993 年，荒木經惟的助手野村佐紀子 (Sakiko Nomura) 在澀谷的一家畫廊舉辦了第一次個展「無針的時鐘」，展示自己從學生時代一直在拍攝的

女性朋友的裸體作品。這些作品中寧靜而陰鬱，既帶有某種親密感，也透露出一種強烈的身分認同。同一年，長島有里枝 (Yurie Nagashima) 獲得了 PARCO 主辦的當代藝術公募展《TOKYO URBANART#2》的大獎。獲獎作品《自拍 II》是包含自己在內的家庭成員的裸照。1995 年她有出版了自己的裸照構成的攝影集《YURIENAGASHIMA》。通過這種大膽露骨的攝影表現，來表達自己作為女性所經受的壓抑與痛苦。

與長島有里枝同時期出道的女性攝影家還有 HIROMIX、蜷川實花 (Ninagawa Mika)，她們的作品都不約而同地表現出女性意識的覺醒，而且她們關注的往往就是自己生活中的點滴與細節，關注的是自己的身體與生命狀態本身。從某種意義上講，她們的攝影表現是超越個體的，因為她們所凸顯的是女性在那個時代、那個社會狀況下所面臨的共同處境，因此這樣的作品在當時的日本社會上引起了強大的共鳴。

縱觀日本當代攝影發展歷程，可能會發現一個比較清晰的發展脈絡，那就是攝影的公共性愈來愈弱化，而個體性則愈來愈突出。不過，這並不意味著日本攝影家公共意識的缺失，恰恰相反，是他們意識到了以往的那種帶有上帝視角的宏大敘事所具有的缺陷，也意識到個體的局限性。正如中平卓馬所言，攝影所能拍攝的僅僅是對當下—此處—我而言的真實事物，因此必須停止利用攝影對現實的綁架和佔有，只能將攝影緊緊地貼合在自己的生命經驗上，表達出最真實的感受。而這樣的真實性才是聯通所有人的最重要的公共性。

另一方面，在這些不同時代的日本攝影家的作品中，我們能夠清晰地感受到現代資本擴張在日本社會上所產生的影響與破壞。資本的瘋狂發展、超級城市的無限膨脹，讓城市中的每個人都被撕裂成碎片，人們從既有的宗族網路、家用網路剝離出來，被重新編織進完全陌生且冷漠的社會結構中。那麼確立自身存在價值成為個體作為個體所必須實現的使命。這些日本攝影家敏銳地把握住了自身所處的時代狀況，用攝影的方式不斷進行自我的認知與超越。這或許正是他們的作品能夠超越個體、超越國家民族，在全世界範圍內引起廣泛共鳴的一個重要原因。