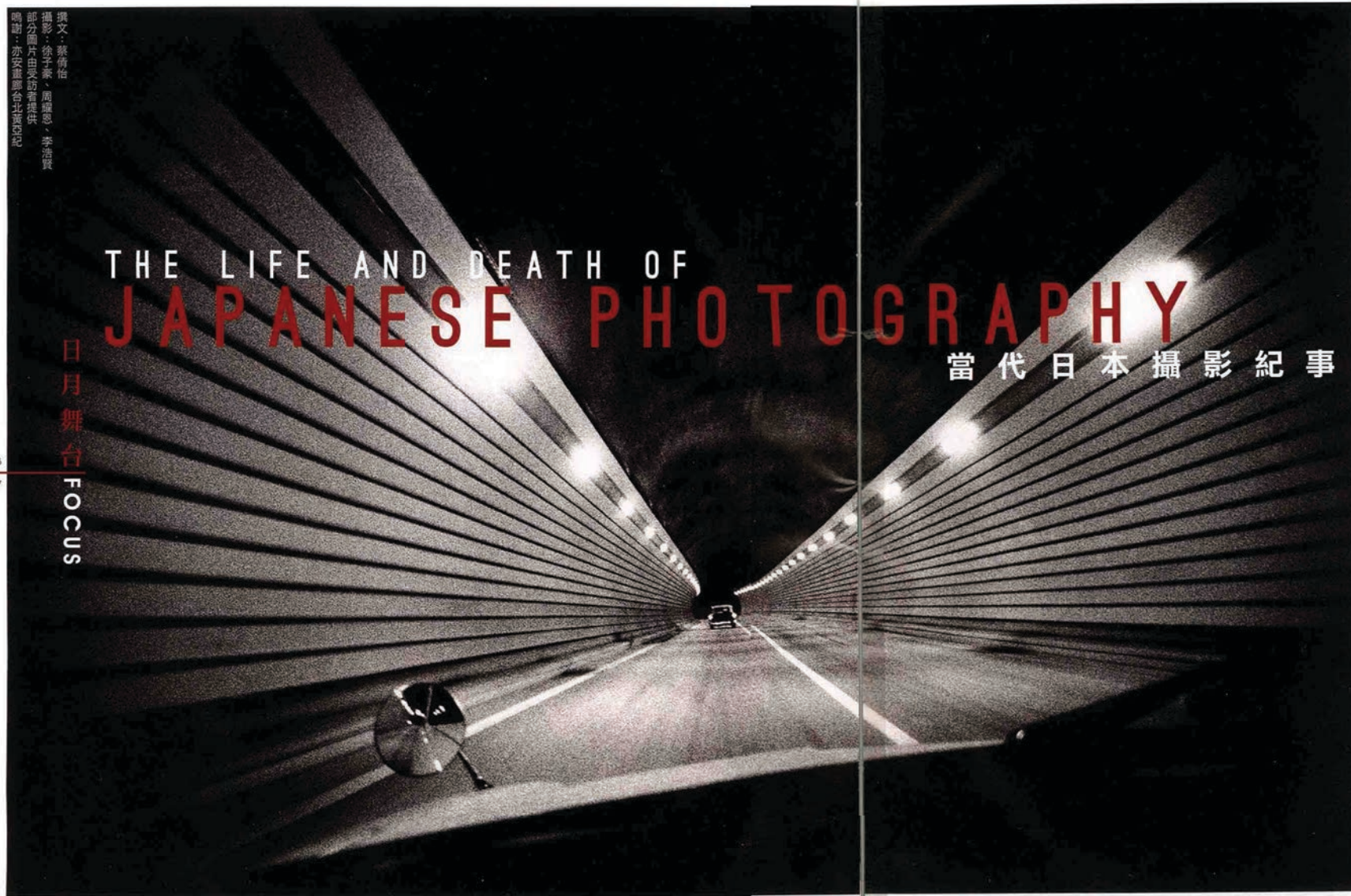


THE LIFE AND DEATH OF JAPANESE PHOTOGRAPHY

當代日本攝影紀事



森山大道, Reflex, 1972年



森山大道, 紀錄 No.19 (意大利) Record No.19 (Italy), 2011。

2015年，中平卓馬去世，猶如為一代的日本攝影作出生命的總結。

記得有關中平卓馬的紀錄片，晚年的他總愛戴上紅色鴨嘴帽，活動靈活，卻難掩臉上的滄桑老態。他隨意將攝影機朝向大海，眼睛一睜，按下快門，便能捕捉海的波濤激浪，細若浮世繪。古老迷信之說指，相機快門一閃，咔嚓一聲，會攝去靈魂；大抵，中平卓馬也透過相機的觀景窗，看到海的靈魂。

與中平卓馬同齡的森山大道，顯然較為年輕、舒坦。再次來到香港，他依舊攜著輕便的數碼相機，穿梭中環鬧市。看著他，我彷彿看到中平卓馬的疊影。大概攝影師皆是如此——以相機替代眼目，觀照時間的流逝。

轉眼五十年，如果我們仍在叩問攝影的意義，大可在時代的參照點上求索——由1961年的長崎、1968年的東京，到七十年代迄今的個人主義，日本攝影一直是最暴烈的武器，同時是最溫柔的記錄者。

但時代並不溫柔。社會運動潮漲潮退；當年的安保運動，竟在今年重新於日本遍地開花。直到今天，日本當代攝影已走上不一樣的徑途。攝影師仍在擷取一段段的風景，反覆思考影像本義，越過界限。時代翻飛，我們大抵能從照片裏連起脈絡，窺伺他們的路途，如何展現歷史紛陳的面貌。

VIVO

1961 長崎

1945年，8月9日上午11時02分，美國在長崎上空投落原子彈，除了標誌二戰的結束，更是往後日本負載的歷史創傷與陰霾，久久不散。1961年，東松照明應日本反對原子彈協會邀請，往長崎拍攝照片。他在殘跡中發現一枚手錶，時間停留於原子彈爆發的一刻，分毫不差。他拍下了這個歷史象徵，並在1966年出版了對森山大道影響深遠的攝影集《（11時02分）NAGASAKI》。照片裏只有靜默的手錶，攤放在微微起伏的布上，既是寫實的物件紀錄，又帶有攝影師隱隱的情感，表現出VIVO這一代攝影的共同特質——介乎寫實與主觀之間，展開日本新攝影時代的序幕。

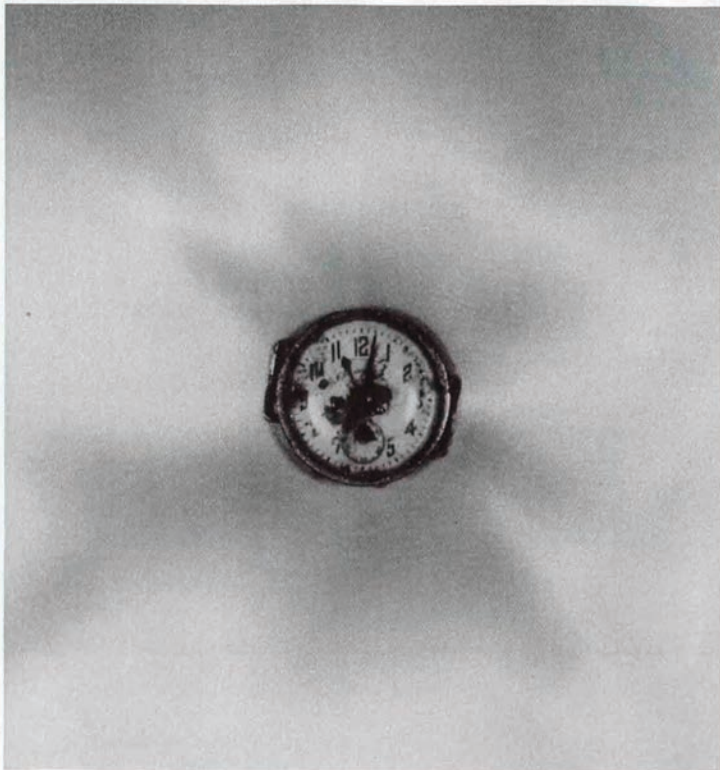


本地攝影師岑允逸（Dustin Shum）曾創辦攝影展覽空間The Salt Yard，並策劃植田正治展覽。

從紀實攝影到主觀攝影

二戰後的日本攝影師，對於戰爭以及戰後社會不斷反省，出現了由土門拳主導、眾餘攝影師參與的「現實主義攝影運動」。這場運動幾近是將攝影定調為社會運動，所以其時的攝影作品皆直接關注社會事件，例如由濱谷浩記錄1960年安保運動的《憤怒與悲哀之紀錄》與永田登三的《廣島，1960》等。而另一位著名的日本攝影師木村伊兵衛亦同樣主張現實主義攝影，可見紀實攝影屬於日本戰後的主流。

東松照明在1966年出版的《（11時02分）NAGASAKI》，對森山大道影響深遠。（圖片來自《讀·攝影：打開宏觀時代、微觀生命的創作之眼，觀看攝影的史詩之作》，原點出版。）



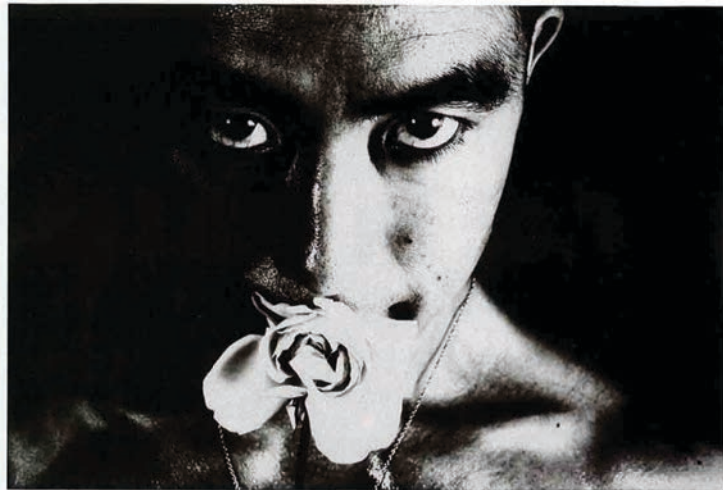
北井一夫

曾出版結合街頭抗議與日常生活場景的紀錄攝影集《抵抗》，承襲紀實攝影風格，在六十年代拍攝不少反建制攝影。1965年至68年間，他在日本不同地方拍攝大量的暴動照片，組成「過激派」（Kagekiha）系列。（圖片來自北井一夫《過激派》，Zen Foto Gallery，鳴謝Asia One Bookstore。）



VIVO卻在這個背景下誕生。1959年，東松照明、細江英公與奈良原一高等幾位攝影師成立了VIVO（生命之義）攝影團體，主張「主觀的紀實攝影」，打破紀實與主觀的對立關係。曾開辦獨立攝影展覽空間The Salt Yard的本地攝影師岑允逸（Dustin）認為，「六、七十年代是日本最不安的時代。而日本攝影的發展一直是時代的產物。好像VIVO是在日本戰後的社會狀態下誕生，他們希望從過去一些主流的日本攝影中轉變，結合寫實與主觀。」

紀實攝影嘗試直面社會真實，卻未能深入的狀態與情緒。VIVO則試圖革新過去攝影的主要流派，主張以個人目光去觀看現實，更重視拍攝者與被拍攝者的關係。好像細江英公於1963年出版的攝影集《薔薇刑》，在人像裏流露出三島由紀夫對身體與情慾的探究與着迷。攝影不再直接介入社會，攝影師需要思考攝影的本質，以至怎樣呈現世界與個體的關係。



細江英公拍攝三島由紀夫的《薔薇刑》，結合主觀與紀實攝影的風格。（Eikoh Hosoe, Ordeal by Roses #32, 1961 / ca. 1970 © Eikoh Hosoe / Courtesy of Taka Ishii Gallery）

「那個時代（六十年代）能帶給我們這世代的衝擊，或許是因為我們與其把自己視為一個個體，不如視為一個社會性存在、歷史性存在的念頭更加強烈。不過，那絕對不是指把『我』這個個人部分獻給歷史性或社會性。反倒是堅持足以和歷史性和社會性對峙的『我』的存在意義。……我們個人也要從歷史性和社會性中自立起來，擁有我們自己的固有語言。」

——川本三郎《我愛過的那個時代》

植田正治

同是戰後日本攝影師的植田正治，不依循其時的紀實攝影主流，反以魔幻或強烈的攝影另闢蹊徑。（圖片來自《植田正治小傳記》，中信出版社。）



PROVOKE

1968 東京

1968年，東京，人口稠密，政治動盪，年輕人躁動不安。

過去攝影一直沿用的紀實方式，雖能讓觀者貼近真實的場景，但大量氾濫的紀實攝影，限制了想像，成了扁平的視覺語言。美國攝影師William Klein的攝影集《New York》，一改呈現影像的方式，更影響1968年創刊的日本攝影雜誌《Provoke》，以「粗劣、搖晃、失焦」的視覺風格為城市影像定調。

粗微粒而晃動的影像，呈現日本戰後都市化的冷酷異境，以及疏離的城市生活。在同年出版了首本個人攝影集《日本劇場寫真帖》的森山大道，同樣沿用這種方式，攝下混雜不定的東京新宿，以及如東名高速般城市象徵，以模糊的鏡頭來反撲異化的城市發展。



東名高速作為城市象徵，森山大道以晃動粗粒的影像捕捉，呈現城市無以名狀的荒涼與不安。(森山大道 Daido Moriyama, 東名高速 Tomei Expressway: The Road the Drives People, 1969 ©Daido Moriyama, courtesy of AKIO NAGASAWA Gallery Tokyo and aura gallery Beijing/ Taipei)

反骨精神 與過去日本攝影的割裂

VIVO對日本攝影影響深遠，居於大阪的森山大道為求加入而特意來到東京，卻因VIVO已解散而當上細江英公的助手，並能學習後來擅長的暗房風格。中平卓馬亦因東松照明所贈的相機而開啟攝影生涯。他因東松照明的邀請，於1965年參與了《攝影一百年——日本人攝影表現的歷史》展覽的籌備工作，在整理日本舊照片的過程中，開始質疑攝影之為藝術的觀念。帶著這些思考與疑問，他更與高梨豐、多木浩二等攝影師在1968年創辦了《Provoke》雜誌，提出「為思想發動挑釁」。

曾譯介多本日本攝影著作的亦安畫廊負責人黃亞紀形容，「我傾向於把《Provoke》視為『VIVO』的延續，不同的地方在於到了《Provoke》時，中平卓馬他們思考攝

影的哲學本質，並且某種程度是反對攝影作為個人表現或敘事媒介的部分。他在籌備展覽期間觀看大量不知名攝影家拍攝的早期照片所萌生的疑惑是具體原因，但若由整體日本大環境來看，當時社會的衝突以及攝影在其中扮演的角色，則是讓他質疑攝影已失去最原始本質的背景。」

攝影是具象的藝術，但不斷操練與放大的真實，無法發揮影像直觀的力量。如同旁觀他人之痛苦，反覆鞏固同質的視覺語言，及觀者與被觀者的關係。攝影的表述方式如何能穿透固有的美學框架，能實踐對抗僵化的社會結構？這大抵是《Provoke》探討的問題。黃亞紀認為：「『VIVO』時期的攝影就像往攝影裏充滿各種新的表現能量，但是《Provoke》卻是要把攝影的內面抽空，是一種空虛、虛無，他們是帶著這種絕望的。」



本地攝影師黃勤帶曾於日本學習攝影，深受日本攝影影響。

走在六十年代的末端，《Provoke》以攝影機替代石頭，擲向政府與制度。他們以高反差與晃動模糊的影像，建立新的影像語彙，抹去清晰可見的城市萬象，滿溢不安與荒涼，卻能看得更深入、更寬廣。曾在日本學習攝影以及居住的本地攝影師黃勤帶深受日本攝影影響，他形容：「《Provoke》這一代攝影師與VIVO很不同。VIVO只是單純地對上一代攝影的反對，並增加了個人的元素，卻仍在追求攝影傳統美學上的幼細與講究構圖，所以並沒有與當時的攝影產生太大的距離。但《Provoke》他們面對的關口更大，割裂於過去的日本攝影。他們批評『VIVO』是『大事主義』，只拍攝一些歷史事件，所以《Provoke》成員大多拍攝的都是城市的日常景象。雖然他們所拍攝的對象很少直接涉及學運，但他們是回應與傳承了學運的反叛精神，創造了全新的方式。日文稱作『反骨精神』。」

「1969年這年，東京大學停止了入學考試。……還出現了一羣被稱為嬉皮士的人，他們留着長髮，高呼愛與和平。巴黎，戴高樂下台；越南，戰爭仍在繼續。與此同時，高中女生開始使用生理衛生棉，而非棉條。」

——村上龍《69》



森山大道，巴黎 Paris, 1988/ 1989

provoke

Provoke

中平卓馬與高梨豐、多木浩二等攝影師在1968年創辦了《Provoke》雜誌，發起了「為思想發動挑釁」的主張，顛覆日本攝影。



《眼界，心界——森山大道個人攝影展》策展人季玉年曾習攝影，對日本當代攝影的演變有深入認識。

城市風景論

《Provoke》不視攝影為藝術，反視之為利刀，切破社會真象。中平卓馬在1970年推出首本個人攝影集《為了該有的語言》（For a Language to Come），主張「風景論」，嘗試在狀似完美無瑕的城市風景中，揭露隱藏的漏洞與裂隙，呈現出表象下齷齪而不確定的城市狀態。「中平卓馬與森山大道都反對將攝影視為藝術。中平卓馬是最先提出將攝影視為一種紀錄，攝影是現實的斷片。而森山大道亦同樣實踐『攝影是紀錄』的意念，多年來出版多本《紀錄》系列的攝影作品。在當時日本的人工化社會中，他們嘗試尋找一道被覆蓋的裂痕，深挖無法看見的人的本質。」黃勤帶說。

森山大道回看這段歷史，至今依舊主張攝影與藝術的割裂。「攝影於我是一種路上的紀錄。記錄我的人生，街道的人生。」森山大道說。最近在季豐軒舉辦的《眼界，心界——森山大道個人攝影展》，展示出森山大道在世界不同城市的攝影作品。策展人季玉年形容：「森山大道一直

猶如行僧般，隨意看城市景象，卻能表現出內在chaotic的特質。」

森山大道親臨展覽，默默地駐立在作品前，在當下時空直面曾經靜止的城市。沿著他指定的排列方式，展覽內呈現一條獨特的城市路徑。曾形容這種流動的眼光宛如流浪犬之視界，他說道：「因為當初在美军駐守的港口橫須賀開始拍攝而得到這種想法。即使現在因使用數碼相機而令照片不再粗糙，但流浪犬般的攝影視點迄今五十年也沒有改變。」

中平卓馬過身後，森山大道依舊稱這位同齡的同代人，是畢生唯一的朋友與敵人。但二人的理念卻背道而馳。「六、七十年代的日本，政治意識高漲，但我對政治沒有太大的興趣。不過當時大家的確有一種反政府的挑釁意識，而攝影是其中的媒介。到了七十年代，因為《Provoke》要加入異於攝影的不同元素，大家覺得理念不再相近，於是便結束了雜誌，但《Provoke》的精神依舊植根在我們底子裏。」



森山大道以流浪犬般的眼光觀察城市

「就像人擁有記憶，街道與夢想也擁有記憶。人們的記憶，是由各式各樣的東西混合而成，街道也是由各種凡物質與時空交錯混合而成。街道將人們擁有的全部慾望與相對的絕望，全部蠶食繼續生存下去。」

——森山大道《犬之記憶》



赤安畫廊台北負責人黃亞紀，曾譯介多本日本攝影著作。

對攝影本質的懷疑

《Provoke》奠定了日本攝影的新形式，但隨著中平卓馬與森山大道等人對攝影本質的懷疑，雜誌只辦了三期便結束。黃勤帶認為，各人反覆思考攝影的理念已達頂點，以致不能走下去。「他們各自也面對困境。好像森山出版了《再見攝影》，重新思考攝影的本質。而中平卓馬後來不斷推翻自己曾經的攝影理念，尋找新的立足點，可以說是貫徹始終的『反骨精神』。」

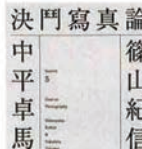
曾寫信給古巴領袖卡斯特的中平卓馬，其勇敢與思辨的個性同樣貫徹攝影生命之中。黃亞紀說道：「中平卓馬非常積極參與學運，甚至也因此對於攝影有了新的省思，例如1971年沖繩暴動，一名青年因照片遭誣控謀殺警察，讓中平卓

馬覺悟攝影本身不過是充滿教唆權力的斷片，之後有幾年時間放棄拍照，也造就他1973年發表評論集《為何是植物圖鑑》。中平卓馬認為被拍攝物是客觀而純粹的，攝影師不應投放個人的曖昧情感。即如圖鑑，明確有序，「沒有『看起來很憂傷的貓圖鑑』」他說道。不禁讓人聯想起法國當代思想家布希亞的《論攝影》，提出攝影是物體的自我呈現，同時也是主體消亡，無法負載攝影師的任何個人情感。

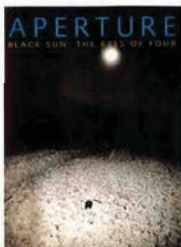
中平卓馬以《Provoke》顛覆紀實攝影，卻又重新相信拍攝物的客觀性。他後來的經歷自是能以傳奇來形容。中了酒精毒而失去記憶，只記得曾學習的西班牙語。大抵這更能讓他重新感悟攝影，告別言語，成為攝影的人。



中平卓馬的《為何是植物圖鑑》是他的攝影生涯轉折點之一，推翻了《Provoke》的思想。



中平卓馬以書寫作論述，以攝影作實踐。他畢生反覆掙扎與思考攝影本質，曾出版多本攝影理論著作，例如與篠山紀信合寫的《決門寫真論》（臉譜出版社）。



（左）森山大道（左一）、中平卓馬（左二）和荒木經惟，三位奠定了日本新攝影時代。（網上圖片）
（右）美國攝影雜誌《Aperture》在1986年出版《Black Sun: The Eyes of Four, Roots and Innovation in Japanese Photography》，肯定日本攝影，並列出日本四大攝影師為：細江英公、東松照明、深澤昌久與森山大道。



荒木經惟擅於拍攝女體作生活紀錄。(Nobuyoshi Araki, Love on the Left Eye, 2014 © Nobuyoshi Araki / Courtesy of Taka Ishii Gallery)

PRIVATE

1971 時代的感傷

1971年，日本學運將近結束，時代不再沉重，而走向輕抹。個人的感傷與時代並置。攝影走向個人與私密大抵由Nan Goldin起始，個人主體在照片上挑戰宏大的視覺主題。但來到了日本，卻又自成獨特的脈絡。荒木經惟在1971年出版的首本個人攝影集《感傷之旅》，記載了他的新婚旅行經歷，同時奠定了日本的私攝影時代。

私攝影流派

日本的「私」，與西方的個人意義有些不同。「私」並非高舉主體性，而更多是一種個人與世界關係的參照點。黃亞紀分析道：「『私』可說是來自日本獨有的



荒木經惟將過去日本的主觀攝影推向極致，成為國際上重要的攝影師之一。

『私小說』，這個甚至可以推到《源氏物語》了，所以這一種敘事特性，確實一直存在於日本的民族性當中。當然，1980年代經濟蓬勃發展也帶來個人主義的高漲，以及相機的普遍性與方便性，都是造成『私攝影』流行的原因。」

荒木經惟的作品常圍繞日常生活與女體。早在荒木以前，曾與中平卓馬合寫《決鬥寫真論》(1976)的篠山紀信亦擅於拍攝女體。不同的是，荒木拍攝的對象，大多都與他息息相關，形同日記式的生活紀錄。這種女體攝影亦影響了東京九十年代流行的女孩攝影，荒木經惟更成為國際上私攝影流派中不能繞過的重要人物。

過去日本攝影一直與社會時代以不同方式緊緊相連，或回應，或反動；私攝影的出現難免讓人想到個人生活與社會歷史的割裂抽離。荒木經惟卻時常強調：「東京就像一個女人的身體」，拍攝女體猶如想像東京，使身體與城市互相呼應，互為主體。法國新左派曾提出情境國際主義(Situationist international)，在資本主義的城市裏，影像氾濫，人的關係淡漠疏離，我們唯有以自己的經驗來重新詮釋城市，以抵抗日常生活裏景觀所加諸的常規，是為「日常生活的革命」。我們大抵也可從這個角度來詮釋荒木，以及更多私攝影的作品。

TRANSCENDENCE

2000~NOW 嘗試超越的影像

2000年，是日本新攝影重要的一年。Dustin指出，分別於2000年及2001年獲取木村伊兵衛賞（攝影獎）的三位女攝影師——川內倫子、蜷川實花與Hiromix，猶如劃下了日本攝影的分水嶺。一方面，同是擅長私攝影的她們讓這個領域獲得更多關注；另一方面，在攝影機由男性主導的日本，女攝影師亦開始產生影響力。

大師的年代遠去，近年日本攝影除了私攝影日益氾濫外，更充斥着柔和色彩、構圖和諧的「日系風格」。日本攝影往後會如何發展下去？黃亞紀觀察到，「這幾年以『私攝影』談論日本攝影的人愈來愈少，一方面是愈來愈多人理解荒木經惟並不止只有『私』，他以攝影來講述『情』、『無常』，這個是我們畫廊一直企圖處理

的。另一方面是因為數位科技的流行，『私攝影』一詞已經不再具有時代的迴響力了。」另一位日本攝影展覽策展人松本知己亦寫到：「雖然目前日本攝影家的狀態跟以往差別不大，但作品風格已截然不同。……日本攝影並不是只有這種類型（街拍），而是風格多元的，甚至無法詳細分類。」

Dustin也說道，由於語言的隔閡，我們對日本攝影的認知，大多來自西方。即便是對於過去攝影大師的認識，也來自國際上的展覽。日本本土近年事實上也出現不少充滿活力的新晉攝影師，如志賀理江子和赤鹿麻耶等。我們是否一直沿用西方的框架來認知日本攝影，抹去更多日本攝影多元的表述？這的確需要深思。



《眼界·心界——森山大道個人攝影展》

日期：即日起至11月7日

地點：季豐軒（香港中環雪廠街20號地下）

查詢：2580 0058

《微距：細江英公、森山大道及荒木經惟之愛慾攝影藝術展》

日期：即日起至10月25日

地點：The Space（香港上環荷李活道210號）

查詢：9180 7716

新一代日本攝影師正欲走出上一代人的陰影，其中較著名的有川內倫子。
（圖片來自《光と影》，SUPER LABO，鳴謝Asia One Bookstore。）

