

景觀

帶着故鄉流浪

——論柯錫杰的攝影藝術

● 蕭瓊瑞

攝影作為一種紀實的工具，初次傳入台灣，大約是在1860年前後；當時因《北京條約》的簽訂，清廷同意開放安平、淡水等港口，開始有英、美、法等國駐台海關人員、洋商及業餘攝影師來到台灣，拍攝安平、淡水開埠的情形，和公共工程的記錄，乃至原住民生活的報導。

之後，隨着台灣割讓予日本，1920年代的台灣社會，已經出現了相當數量的「寫真館」；攝影一事，也開始與台灣人民產生更進一步的接觸。寫真館的主持人，也是台灣第一代本土的攝影家（當時稱「寫真家」），開始以台灣人的眼光，觀察、記錄台灣人民的生活和周遭的景緻。這些人奠定了台灣「寫實攝影」的傳統，在一種看似平淡的鏡頭中，深含同情、理解的情懷，呈顯庶民生活的林林總總。由戰前延續到戰後的台灣攝影家鄧南光、張才、李鳴鵬、黃則修、林壽鎰……，都是在這個傳統脈絡下留下他們動人的作品。

1929年出生的柯錫杰，基本上正是站在前述的傳統下出發，卻以他特異的生命經歷，跨向世界，展現現代

主義在他身上所留下的簡潔、明淨的特色，又不失他作為一個關懷生活、思考生命的寫實攝影家的本質，其作品融合了視覺上的極美、極簡，與內涵的極真、極深；贏得評論界的美譽，形容他的作品具有一種「帶着故鄉流浪」^①的美麗與哀愁。

戰後台灣，學習、成長於日治時期的第一代本土攝影家，諸如前面提到的鄧南光、張才等人，在低沉的政治氛圍中，持續以鏡頭記錄台灣庶民生活的種種面相；但就時代的發展而言，這樣的路向，並不被當時的媒體和社會所賞識。以1950年代的台灣攝影界而論，當時的攝影主流，應為中國大陸來台攝影家郎靜山所領導的「中國攝影學會」。郎靜山以集錦的手法，營造富有中國水墨繪畫意境的攝影作品，在藝術創作上，具有一定的貢獻與重要性；但在他領導下創立於1953年的中國攝影學會，在當時戒嚴體制下的「人民團體組織法」的拘限下，基本上強調聯誼與統制的政治性質，遠遠大於藝術上的創新與嘗試。「沙龍」趣味，成為當時攝影界的審美標準，俗膩的「唯美」形式，抹煞了深

沉的人文思維。鄧南光、張才等人具有社會寫實意味的作品，在某種程度上，也被視為缺乏創作質素的粗野之作。

從柯錫杰出生的1920年代，也就是攝影在台灣社會初步站穩腳步，到戰後的1940、50年代初期，就西方哲學與藝文思潮發展而言，正是一個歷經痛苦與荒謬掙扎的年代。1920年，布魯東(André Breton)發表〈超現實主義宣言〉(“Manifeste du Surrealisme”)，並發行《超現實主義革命》雜誌，表面上是揚棄一切形式上的「因襲主義」，以「自動性技法」來進行創作；但實質上，則是在推翻西方長久以來的「理性」心智，企圖讓非理性和想像力來發掘更為真實的世界。這種對既有價值與秩序的反叛，把人的自由與解放推展到一定的極致，也以控訴的姿態，重新面對人生命的無奈與存在的價值。

超現實主義運動者的革命態度，深刻地影響到後來政治上共產主義思潮的崛起，但更重要的，是啟發了1940、50年代存在主義的出現，卡繆(Albert Camus)的《異鄉人》(*L'étranger*)、《瘟疫》(*La peste*)，沙特(Jean-Paul Sartre)的《蒼蠅》(*Les mouches*)，都是這個時期的代表作。「荒謬」是存在主義的重要主題，「荒謬人」，也就是那些自覺到「荒謬」存在的人，才是真正能夠接近智慧與幸福的人；從虛無的荒謬走向深沉的人道主義，是存在主義哲學家共同的特色。

1940、50年代的戰後台灣社會，正是一個以高壓戒嚴手段壓制人民，卻又標舉自由民主旗幟的荒謬時代；就知識份子而言，那是一個激情與苦悶並存、希望與絕望共生的時代。出

生於台南府城富商家庭的柯錫杰，在12歲那年，父親便因為人作保受累，以致家業散盡，母親也在同年抑鬱而終。1944年，美軍對台灣全島進行大轟炸，僅有的祖厝被炸成廢墟。1947年，柯錫杰自高雄工業學校畢業，因不滿中國大陸來台接收人員變賣學校器材營私，放棄直升高中的機會，也放棄未來進入大學的計劃，一心夢想有朝一日能赴日進修。1949年，他認識了同為台南世家的劉生容並結成莫逆，也無意中開啟了柯錫杰對藝術的敏銳感覺與熱愛。劉生容的叔父，即為日治時期留日及留法的知名畫家劉啟祥，劉生容日後也成為知名現代畫家。

柯、劉二人，在藝術上有着共同的喜好，在情感上也充滿了年輕人的浪漫與熱情。時值國民政府大舉撤退，二人基於愛國愛鄉的情懷，相偕加入陸軍總司令孫立人將軍所籌組的「台灣軍士團」。未料，軍中不合理的待遇與腐敗的生活，令他們在三個月後便聯袂逃兵，展開長達一年半的流亡生活。之後，他們因自首，被判刑三年，刑後又補服兵役；如此折騰，從投軍到退役，整整耗去了五年又兩個月的青春時光。不過也因為這段時間的磨練與經歷，對柯錫杰人格的塑成，產生了關鍵性的影響，包括：冒險犯難的精神和隨遇而安、樂觀自信的生活態度；但更重要的，是對荒謬人生的深入觀照與因之而生的高度人道主義情懷。

1959年，柯錫杰排除萬難，終於踏上赴日學習攝影的旅程。在日本，他進入著名攝影評論家重森弘淹主持的東京綜合寫真專門學校就讀。重森弘淹是一位強烈的人道主義者，他主

張：「一個攝影家如果缺少了人道主義的關懷，作品的深度就會失色很多。」^②這種傾向，也正符合長期以來經歷諸多生命艱辛歷程的柯錫杰，撩撥起他深藏內心的種種不安與同情。柯錫杰曾說^③：

二二八之後，那段白色恐怖時期，在年輕的心裏，埋下了非常深的不安。生活中無時無刻(不)充滿着恐懼，說錯一句(話)隨時有可能被抓去槍斃，只要幾個人在一起講話就會有人注意，懷疑是共產黨的聚會。我經常在半夜裏驚醒，腦海中浮現黃昏時見到的外牆上的棒球手套，好像黑夜裏的魔鬼，冷冷地瞪着我的眼睛。

柯錫杰於東京時期所拍攝的作品，不論是《少年》(1959)、《夜》(1960)，還是《黑衣》(1960)，都有着一種懸疑、不安的氣氛，似乎畫面中的凜冽，隨時會將現實吞噬。也因為這樣的思維情緒，使柯錫杰的作品，一開始便脫離表象記錄的層次，進入內心深層的象徵意義。

這種由自我的不安所產生的同理心，也逐漸轉為對周邊不幸者的深刻同情。1962年是柯錫杰自日本學成歸國的第二年，他的作品除了在前輩畫家郭柏川主持的「台南美術研究會」(簡稱「南美會」)展出外，他更在高雄《台灣新聞報》畫廊舉行首次個展；《盲母》(1962)正是這個時期的重要代表作。事實上，早在柯錫杰赴日學習之前，便曾在高雄中洲，以一對帶着兩個小孩向漁家乞討的盲人夫婦為題材，拍攝了《盲眼的夫婦》一作。回台後，一次路過台南安平，竟又意外遇到了這家人，小孩多了一個，父親卻

已經過世。善心的柯錫杰擔心盲婦沒有辦法好好照顧小孩，便規勸她將小孩送到孤兒院寄養。這位盲媽媽遲疑了一下，笑着回答說：「先生謝謝喔！小孩還是在媽媽懷裏最幸福啦！」《盲母》一作就是這位盲眼的母親拒絕柯錫杰建議時一剎那間的表情，既靦腆、素樸，又充滿了自信和滿足。

在「南美會」展出的作品和高雄的首次個展，吸引了當時重要藝評家顧獻樑的注意，特地自台北南下參觀，並安排柯錫杰前往北部發展。1963年柯錫杰在台灣藝術館舉辦第二次個展，同時進入台北知名的國華廣告公司擔任攝影部門的主管。這是台灣媒體時代來臨的時刻，介於電影與電視之間，柯錫杰拍攝的影視明星月曆，成為那個剛剛懂得偶像崇拜的社會，人人爭相搜購的對象。

不過這樣的影視明星攝影，顯然不能滿足他的藝術之夢；翌年他便離開國華廣告公司，和一群志同道合的朋友，另組「藝園文化事業公司」，這是台灣第一家專業的攝影公司。柯錫杰也在「專題攝影」的概念下，展開一系列對不同領域的藝術家及其作品的深度拍攝工作。這段時間，代表的作品有：東海大學的亨利普斯紀念教堂(這是建築師貝聿銘和陳其寬之作)；其他參與拍攝的人物還有指揮家郭美貞，以及台灣現代舞蹈啟蒙人物黃忠良夫婦等；每次的作品，都以專題的方式呈現，也都獲得廣大的好評。

其中，1966年為黃忠良夫婦拍攝的現代舞蹈，也是經由顧獻樑介紹的；這次拍攝工作，使柯錫杰第一次真切地體會到「現代藝術」的精神，那不再是一種因襲的美學形式，而是一種徹底挑戰、徹底翻轉的藝術探險。

柯錫杰為舞團的拍攝，不是守在他們正式演出的舞台前搶拍鏡頭，而是從舞團的排練開始就全程介入。在排練的過程中，他發覺黃忠良的幾支舞作，如《蟬歌》、《風箏》、《浮雲》等，其實都是得自大自然的靈感，因此他便建議把舞團帶到野柳、淡水拍攝，開創了在戶外拍攝舞團的先例。

柯錫杰拍攝的這些作品，舞者者的肢體和大自然的天空、浮雲、綠樹、石頭，展開對話，產生了極大的張力與震撼。柯錫杰在這次拍攝經驗中，既接觸到了所謂的「現代」，也觸及了真正的「自然」；這些元素，都成為他日後創作的重要內涵。而這些作品，也奠定了他作為60年代台灣「現代攝影」開創者的歷史性地位。

黃忠良在台北建國中學畢業後，前往美國南加州大學學習建築。在建築系畢業後，因基於對表演藝術的熱愛，又轉學藝術，與夫人合組現代舞團。他在1966年的返台之行，正是獲得美國福特基金會的支持，一則推廣現代舞蹈，一則研究中國太極。他是將現代舞介紹到台灣的第一人，影響深遠。

柯錫杰與黃忠良的相遇，開啟了柯錫杰「現代攝影」的時代。十年後，柯錫杰又為在美國已經轉型推廣太極的黃忠良拍攝了一幀《騰龍》(1976)。畫面中的黃忠良，雙手出拳，凌空飛躍，充滿生命的律動感，感動了許多國際評審，作品榮獲美國建國兩百周年的攝影創作獎。該作後來也被台灣的新聞局採用，作為1993年度的形象廣告。

也因為和黃忠良夫婦的認識，柯錫杰在1967年終於踏上新大陸，假美國夏威夷大學東西文化中心舉行「美國

現代舞蹈精粹」特展。隔年再赴洛杉磯伊娜文化中心，舉辦「黃忠良夫婦現代舞影展」。此後，他在美國時尚攝影界，研習商業攝影的相關操作，並在1971年成立個人攝影工作室。此後將近十年時間，柯錫杰已經成為美國廣告攝影界中炙手可熱的人物。他為黑人時尚雜誌《原質》(Essence)所攝作的海報《愛》(1973)，迄今仍是膾炙人口的傑作——兩個相互擁抱的黑人裸體男女，展現出相互扶持、彼此信賴的真摯之愛，畫面單純有力、情感令人動容。

不過，作為一個知名藝術家的柯錫杰，其生命旅程中最重要的部分，至此仍未真正打開。1979年，他基於生活理念上的漸行漸遠，與年少時期結縭的妻子協議離婚；同年，亦師亦友的顧獻樑也遽然辭世。柯錫杰的人生來到了一個重大的轉折點，面對被一般人視為成功的紐約事業，他毅然決定關閉如日中天的攝影公司，遠離紐約，自我放逐，一切從零開始。這年他正好五十歲。

離開紐約後的柯錫杰，展開一趟不攜帶地圖的旅程。先到印度、再到歐洲，然後北非，一個人進入廣大的撒哈拉沙漠。沉澱多年對現代藝術的體認，就在這趟孤獨旅程的孤寂心靈中，透過孤寂的風景，完美地呈現了出來；他許多足堪傳世的「心象風景」，都是這個時期的產物。

儘管在1962年，柯錫杰已經有了《月世界》這樣的風景之作，強烈的質感、單純的構圖，以及寂靜的特質，都已經呈現；但真正的系列之作，還是在他關閉紐約工作室，浪迹天涯以後才出現的。其中又以撒哈拉系列的《瀚海》(1981)和《自然的韻律》(1981)

最具代表性。一種純然的線條分割和弧面的變化，潔淨而流暢。柯錫杰說④：

拍沙漠，我一部分、一部分的取，在遼闊中找出細節，會有一種說不出的美感。造物者她用「大」來吸引我，我用細節來回應她，細節不是複雜，細節一樣要講求簡單、通暢，這樣才不會辜負大自然的美意。

現代主義講究一種超越文化限制的形式之美，柯錫杰深刻地掌握了那份形、色構成的純粹美感，卻又在那份美感中，滲入了超越時空與歷史隔閡的人文之美。1979年之後的柯錫杰，在大漠中找到了自己，也自認自我的風格，就在這個時期才真正建立。他說⑤：

終於在我五十歲的時候，擁抱了久仰的大沙漠。我有種重回母親懷抱的熟悉感，莫名的興奮在心中一直鼓譟着。

柯錫杰的「心象風景」佳作，自此大量湧現。這些作品大都擁有高度飽

和的色感、極其簡潔的構成、豐富飽滿的質感，以及介於詩人與哲學家之間的思維和情感。1979年絕對是一個重要的年份，柯錫杰強烈的自我風格，在這一年形成；而這一年留下來的代表作也特別多，如：以一些造型特異的房子為題材的《米柯諾斯教堂》（希臘）、《白的鄉村》（義大利）、《金》（義大利）、《樹與牆》（葡萄牙）、《祖母，瑪利亞》（葡萄牙），或以牆面為主體的《兩支》（西班牙）、《白衣》（突尼西亞）、《古堡》（突尼西亞），乃至被認為是柯氏畢生代表作之一的《等待維納斯》（希臘），和以大片天空為背景的《唐吉訶德，走了！》（西班牙）、《行》（突尼西亞）……，都是這一年的作品。

此後，又如1981年的《埃及暮色》、《沙城》（阿爾及利亞）、《極》（美國），1983年的《白沙丘》（新墨西哥州）、1984年的《黑牆》（紐約），以及1985年的《牆的過程》（澎湖）、《夜百合》（澎湖）、1986年的《貴州房子》、1988年的《金海》（福建）、1993年的

柯錫杰：《沙城》（阿爾及利亞，1981）



《金門的古厝》等等，或是表現一種歷史的滄桑與孤獨(如《埃及暮色》)，或是捕捉一種猶如立體派繪畫般分割的美感(如《沙城》)，或是呈顯一種人與自然抗衡、並存的和諧(如《牆的過程》、《貴州房子》)，或是夜燈烘托下的華美古宅(如《夜百合》)，或是被雨水滲染得猶如渲染水彩的白牆(如《金門的古厝》)，或是壯闊得猶如宇宙創生時第一個日出的弧形海邊(如《金海》)……，柯錫杰的「心象風景」以照相機捕捉光影，以心眼框架構圖，色彩勻稱均整，幾乎容不得一絲瑕疵，要求絕對的精準、絕對的明淨！

被視為柯氏代表作的《等待維納斯》，在藍、白、紅三種基本色調中，畫面被分割成三個矩形，既有深藍、淺藍的類比，又有紅白、紅藍的對比。而矩形的規整中，又有「鳥踏」(即牆面凸出的橫槓)和窗框的斜度。但更重要的，是陽光照射在白牆上的深刻肌理，和藍天與愛琴海的深沉和神秘。一片的寂靜，正是等待那蘊釀自這片海洋之中的女神維納斯的浮現……。柯錫杰的「心象風景」，超越了時空，連繫了詩情與美學，還帶着一份淡淡的孤寂與鄉愁。

1985年，在柯錫杰的生命中，又是一個重要的轉折。在一段艱辛的追求過程後，柯錫杰與舞蹈家樊潔兮結成夫婦；向來對舞蹈、音樂有強烈感受的攝影家柯錫杰，終於有了一位可以談心論藝的藝術伴侶。「錫杰·潔兮」，上天似乎早早已安排好這樣一段美好的藝術姻緣；也由於樊潔兮對敦煌壁畫的熱愛與探索，柯錫杰的作品中，因此多了一份絲路的神秘與多彩；他多次陪同樊潔兮進入中國大陸西北邊疆，拍攝絲綢之路，也拍攝

青海塔爾寺「晒大佛」祭典，乃至維吾爾族的民情風俗與舞蹈，以及之後的泰國佛教文化等等。代表的作品如：《晒大佛》(1985)、《喀什小孩》(1986)、《和尚與大佛》(1997)等等，都有一種眾生平等、萬物有情的情懷。

在柯錫杰堅定又嚴格的要求與支持下，樊潔兮在敦煌舞蹈上多年的嘗試與創新，終於得到廣大的迴響與認同。2007年，中國大陸北京寶麗集團邀請她擔任敦煌舞蹈演出的總監；同年，柯錫杰的大型回顧展也在北京中國美術館展出。在看似無關的兩種藝術形式中，呈顯了這一對藝術伴侶共同的藝術思維(在樊潔兮而言，是以「舞想」[Vu.shon]稱之)與特質，那便是一種帶着高度鄉愁的藝術探險，在藝術的國度中，他們不受國界、文化的拘束，為了一種更高的超越，不斷揮別過往、不斷冒險、不斷流浪；但在孤寂的旅程中，也永遠抹不去那份濃濃的鄉愁，這份鄉愁，不僅來自空間上土地的故鄉，也來自時間的故鄉與心靈中永遠追求的美的故鄉。

註釋

① 語出詩人痲弦：「柯錫杰帶着故鄉旅行。」

②③ 參見柯錫杰：《心的視界：柯錫杰的攝影美學》(台北：大塊文化出版股份有限公司，2006)，頁24；16。

④⑤ 柯錫杰：《柯錫杰的鏡頭與生命之旅：台灣在我心》(台北：暢通文化事業有限公司，1999)，頁39；38。

蕭瓊瑞 國立成功大學歷史系教授，兼藝術中心主任。