

# 日本意象的復返：森村泰昌的歷史展演

## 論文摘要

日本當代藝術家森村泰昌（Morimura Yasumasa, 1951－）以諧擬與挪用策略創作自我肖像攝影作品，題材涵蓋藝術史、前衛主義、大眾文化、與歷史等多重面向，同時進行許多跨界展演，在日本或國際藝壇上都極為活躍。本文聚焦於《安魂曲－戰場頂點的藝術》系列作品，探討森村以文化認同的曖昧與選取主題的轉變，映照出自身的日本主體性。森村以三島由紀夫作為文化載體成就自我的「日本回歸」，也製作致贈 20 世紀歷史男性的安魂曲。《安魂曲－戰場頂點的藝術》是過往皆以女性作為扮裝主題的森村，首次以男性扮裝的攝影系列，作品與個人經驗的織絡顯露森村的私領域，因而賦予影像與藝術家間更為細緻的對話。

從大師名作到歷史人物，森村泰昌探求自我的旅程未曾停歇。透過作品符號的拆解，藝術家的諧擬脫逸西方性別論述的侷限，指涉日本戰後氛圍對生活外在與精神內在的影響，因此，戰後脈絡裡的文化建構也終將表明森村的日本主體。在後現代情境的多重認同裡，本論文認為森村的作品有別以往隱晦的詮釋：表現藝術家更為明晰的定位，透過諧擬的幽默喜感，森村的自我肖像攝影形塑當代與傳統的文化混雜。

關鍵字：森村泰昌、三島由紀夫、前衛主義、大眾文化、諧擬

## 一、前言

森村泰昌 (Morimura Yasumasa, 1951-) 宛若攝影史的一株日本奇葩，在當代藝術裡綻開盛放。森村生於二戰幾年後大阪 (Osaka) 附近的鶴橋 (Tsuruhashi)，一個傳統的綠茶商家庭，畢業於京都市立藝術大學，之後擔任佐藤善夫 (Ernest Sato, 1927-1990) 的攝影助手，開啓他的創作生涯與國際視野，而森村無疑地是由西方藝術教育的傳統開始，再以置入個人詮釋的方式創作。<sup>1</sup> 藝術家於 1988 年參加第 43 屆威尼斯雙年展 (The Venice Biennale)，屬於由 Giovanni Carandente 所策劃的 Aperto 年輕藝術家聯展，從此開始受到國際注目，南條史生 (Nanjō Fumio, 1949-) 則為當屆雙年展的策劃委員，而後晶文社、青幻社、二玄社等出版社，都大量地出版森村泰昌的著作。

自 1945 年日本戰敗以降，社會整體歷經幾番動盪。在政治層面上，80 年代末期瀰漫著裕仁天皇 (Hirohito / Shōwa Emperor, 1901-1989) 於 1988 年宣導的「自肅」 (Self-restraint) 氛圍，政府取消所有官方儀式，媒體限制喧嘩節日的商業廣告。Norma Field 指出天皇臨終前提倡的「自肅」：「是一種表現法治性與神祕性、西方現代性與東方傳統性的複雜舞蹈，暗示一個進步與迷人的歷史，巧妙地掩飾戰爭的間奏，精製日本繁榮的四十年」。<sup>2</sup> 隨昭和時代 (1926-1989) 結束而來的 1991 年，時值珍珠港事件 50 週年，從文化懷舊延伸到苦澀的社會政治批判，激發出全新的公眾論述，在這些政經情勢改變的刺激下，面臨日本明顯衝突的社會與政治議題，「後昭和時代」 (Post-Hirohito Era) 的日本藝術已證實自身對歷史的參與。<sup>3</sup>

日本經濟重塑的過程發生在 1950 至 1970 年的戰後時期裡，成功地再建國家物質、社會與財政的基礎，給予戰後兩個世代新的方向、意義與國族尊嚴。當 1970 年代開始，日本從外在轉變，連結於古老傳統的社會便趨於薄弱，傳統東方的過去與全球矚目的未來間所存在的張力，成為這個時期藝術家普遍關心的議題。Martin Friedman 在 1986 年「東京：形式與精神」展覽的策展序言提到：「日本是傳統與創新的驚奇熔合，是傳統社會形態與成熟技術的熔合，……持續展現顯著的可能性，吸收外來思維與進步，同時保有強大的國家凝聚力。」<sup>4</sup> 而此一「國

<sup>1</sup> 森村泰昌，《美術の解剖学講義》（東京都：筑摩書房，2001），頁 54-67。

<sup>2</sup> “[A]n elaborate dance representing constitutionality and mystery, Western modernity and Eastern tradition [that] had to suggest a history at once progressive and alluring, glossing adroitly over the interlude of war to elaborate the forty years of prosperity” in Norma Field, *In the Realm of the Dying Emperor* (New York: Vintage Books, 1993), p. 20.

<sup>3</sup> Taro Amamo, “Hinomaru Illumination: Japanese Art of the 1990s,” in *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky* (New York: Harry N. Abrams, 1994), p. 339.

<sup>4</sup> “Japan is an astonishing fusion of tradition and innovation, of conservative social patterns and sophisticated technology,……Japan constantly displays a remarkable capacity to absorb foreign ideas and processes, while maintaining strong national cohesiveness.” in Martin Friedman, “A View from the

家凝聚力」(national cohesiveness)指涉的是「日本奇蹟」(the Japanese miracle)。<sup>5</sup> 這是日本藉由西化自我殖民的過程後，出於面對人性存在的詭譎，發現私密視域的生活「自我」，懷有一股深層交錯的複雜情感，<sup>6</sup> 開始反思除了為日本帶來進步的西化之外，還有歷經現代性的「傳統回歸」。

日本在 1980 至 90 年間，登上跨國政治、經濟與文化景象的舞台，處於關鍵地位。80 年代的日本已是全球製造業的首席，使西方耿耿於懷的，不只是日本快速接管自動生產與領先的銷售，更在於龐大驚人的消費力。在消費主義影響之下，國際化在各層面都影響日本，國外貨品與生活物件的湧入，改變社會期待與價值，甚而波及資訊系統的散播，使日本大眾文化並行於世界各國潮流。戰後數十年的進步不僅在城市也在鄉郊發生，拉平階層間的區隔，並鼓勵大眾消費。<sup>7</sup>

緊接到來的是後冷戰時期，無法預期的結果是與全球相互連結產生的巨大感受，甚至造就一個虛擬的電子世界。這現象凍結在日本的個人主義之間，對社會傳統的聯繫漸次消溶，尤在孩童與年輕世代裡最為明顯。這種斷裂遺留下國族精神的間隙，因為時間如此接近，很難確定有什麼能夠填補空缺。同時在文化歷史裡「勝利的現代日本」(triumphant modern Japan)景象，隨著「泡沫經濟」(Bubble Economy)消散破碎，1990 年代中期開始的「終生契約結束」(政府企業終生任用的失信)，引起成年大眾的憂懼，之前的生氣與樂觀，全化成深沉的沮喪。日本觀察者指出這時期的本國群眾，既無法在國內外事件找出集體意見，也無法在自然與社會裡得到安慰。<sup>8</sup>

事實上，從 1970—1990 年已有許多日本藝術家，透過一致性與混雜性兼容並蓄的藝術語彙，找尋全球性的對話，而不侷限於傳統或在地主題的本國觀眾。相較之前日本現代(或後現代性)藝術擁抱的單一性，日本的獨特性是日本當代藝術特別強調的一個面向，在年輕世代間特別高倡一種新的個人主義，其他世代透過年輕世代的舉止，在細微之處受到影響，帶給日本人一種全新且安撫人心—或許有別以往自我感知。<sup>9</sup>

---

Outside,” in *Tokyo: Form and Spirit* (Minneapolis: Walker Art Center, and New York: Harry N. Abrams, 1986), p. 7. 轉引自 Dana Friis-Hansen, “Internationalization, Individualism, and the Institutionalization of Photography,” in Anne Wilkes Tucker, *The History of Japanese Photography* (New Haven: Yale University Press in association with the Museum of Fine Arts, Houston, 2003), p. 263.

<sup>5</sup> Dana Friis-Hansen, “Internationalization, Individualism, and the Institutionalization of Photography,” in Anne Wilkes Tucker, *The History of Japanese Photography*, pp. 262-263.

<sup>6</sup> Dana Friis-Hansen, “Internationalization, Individualism, and the Institutionalization of Photography,” in Anne Wilkes Tucker, *The History of Japanese Photography*, p. 232.

<sup>7</sup> Dana Friis-Hansen, “Internationalization, Individualism, and the Institutionalization of Photography,” in Anne Wilkes Tucker, *The History of Japanese Photography*, p. 262.

<sup>8</sup> Dana Friis-Hansen, “Internationalization, Individualism, and the Institutionalization of Photography,” in Anne Wilkes Tucker, *The History of Japanese Photography*, p. 263.

<sup>9</sup> Dana Friis-Hansen, “Internationalization, Individualism, and the Institutionalization of Photography,” in Anne Wilkes Tucker, *The History of Japanese Photography*, p. 264.

這時代最成功的日本攝影家都有他們的日本根源，而他們的思緒則浸淫在更全球化的氛圍裡。國際化與個體獨立性改變了日本的藝術脈絡，攝影成爲廣泛的藝術媒材，因此照片生產、分配與展覽的結構，都使日本攝影機制更爲強化與專業化，在 1980—1990 年多數的國私有機制透過收集、展覽與教育，設立或擴大攝影藝術的公眾鑑賞與專業認知。<sup>10</sup>

自 1985 年開始，森村泰昌持續以自我展演創作至今，累積眾多系列的攝影，橫跨時間與空間、古代與當代、歐美與日本、有機與無機、性別與物種、以及各種藝術類別之間的層層藩籬。本文聚焦於日本文化的多元性，當作藝術家蓬勃創造性的來源，其作品在藝術家工作室裡，以扮裝（Masquerade）、挪用（Appropriation）的諧擬（Parody）技巧，加上數位後製（Post-production）與戲劇舞台佈景（Theatre Setting）的裝置，產生出拼貼（Collage）的視覺效果。至此森村泰昌已有豐富的系列創作，除了不斷巡迴的個展外，也參與無數的聯展，在藝術史上的重要性可見一斑。森村作品的主題包羅萬象，從美術史、大眾流行文化到次文化，甚或歷史事件都是他創作的泉源。

本文意欲從森村泰昌成長背景出發，因此將時序拉回 1960 年代的戰後藝術氛圍，鋪陳森村泰昌所接收的藝術氣息，如何影響其後的創作思維。日本 60 年代先驅文化以地下（アングラ / underground）形式出現，特徵是性、瘋狂與死亡的原始驅力，構成怪誕且荒唐的想像，表現人類自然以及潛藏於日本文化下的各種藝術，在唐十郎（Kara Jūrō, 1940—）的劇場、寺山修司（Shūji Terayama, 1935—1983）的展演、土方巽（Hijikata Tatsumi, 1928—1986）的舞蹈，以及三島由紀夫（Mishima Yukio, 1925—1970）的小說、大島渚（Ōshima Nagisa, 1932—）的電影等，都蔓延著一股出軌形式的迷醉。這些藝術成就不僅自由地擷取日本鄉野傳奇與盛行的佛教思維，同時也運用電視電影等媒體的普及，這種摻揉後現代感知的折衷主義，織絡怪誕與傳統的奇特性，表現出 60 年代哲學的混亂與心理的迷失。日本此時期的前衛藝術特立獨行，這些藝術家也共享著根植於個人創傷與社會危機的特殊經驗，在藝術形式與心靈狀態裡縈繞不去的是破碎、非理性、重覆與無止盡的社會失望。<sup>11</sup>

因此，本文著重於反西方的日本根源，即以三島由紀夫作爲日本戰後整體藝術表現的典型，以抗拒歐美文明的移植作爲共同特徵，並培育滋潤森村泰昌肥沃創造力的養分。在 1959 至 1960 年間，日本各地正因「美日共同防禦條約」（U.S.-Japan Mutual Defense Treaty）<sup>12</sup> 下個爲期十年的續訂而抗議，也是戰後藝

<sup>10</sup> Dana Friis-Hansen, “Internationalization, Individualism, and the Institutionalization of Photography,” in Anne Wilkes Tucker, *The History of Japanese Photography*, p. 265.

<sup>11</sup> Alexandra Munroe, “Revolt of the Flesh: Ankoku Butoh and Obsessional Art,” in *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, p. 189.

<sup>12</sup> 訂於 1951 年 9 月 8 日的美日共同防禦條約又稱「安保條約」（AMPO），爲冷戰之後美蘇對抗與美日合作的重要條約，其中也強調駐日美軍的權利。而於 1960 年 1 月 19 號在華盛頓簽訂，主

術作為與社會體制對抗的成因。藝術家作品所強調的是日本人的不協調主體，面對當代外來的西方文化，以及因此犧牲的日本文化，都與現代化後的日本傳統意象息息相關，森村穿透所有界線的種種作品，並非徹底地反西化，更多作品甚至涉及西方文化根基的淵源，混雜摻進森村自身的日本文化積澱，表現藝術家面對西化移植時所呈現出的曖昧與矛盾。

## 二、政治懷舊－《安魂曲－戰場頂點的藝術》概述

森村泰昌由 2006 年開始的《安魂曲》<sup>13</sup> 依序共有四章結構，於 2010 年展出完整系列，而其中各自的部分亦可成為單獨的系列，《安魂曲》是一直以來扮演女性的森村泰昌，首次歸結於男性的系列，從女性到男性的變化因而誕生，主題環繞於 20 世紀的男性，藉由自我肖像重新召喚過往的亡靈，回顧並檢視 20 世紀由男性建造、戰爭、破壞的歷史與意義。第一章《烈火的季節》揭開森村時空逆行的序幕，以三島由紀夫的化身再次經歷 1970 年，並以三島的政治身分逐一退轉至 20 世紀的權力男性，即是構成此系列第二章《眾神暴亂的黃昏》的核心人物。接續登場的是切·格拉瓦（Che Guevara, 1928—1967）、希特勒（Adolf Hitler, 1889—1945）、列寧（Vladimir Ilich Lenin, 1870—1924）、毛澤東（1893—1976）等人，<sup>14</sup> 展現全然屬於男性的權力中心，繼而引發兩次世界大戰的議題，將創作主題帶進反思戰爭的層面。《安魂曲》的第三章《創造劇場》裡，森村扮裝現身的男性是十位開創全新美感的 20 世紀前衛男性藝術家，<sup>15</sup> 藝術家以不同的視角捕捉他們的人性與創造性；而第四章《1945·戰場頂點的旗幟》發想自 20 世紀的分歧點—1945 年間著名的紀實攝影，包含昭和天皇與麥克阿瑟（Douglas MacArthur, 1880—1964）的會面、時代廣場上的遊行、硫磺島上的美國國旗，全是藝術家的感性與想像，挑戰戰爭時代裡的巔峰。《安魂曲》的首尾系列具有呼應關係，傳達更具故事性的敘事，援用新聞攝影與個人情感構成的混雜，質疑紀實可能的同時，也藉用明顯的意圖引導觀者重新審視現代史。森村在

---

要重點在於「遠東條款」的修改，即是為保障日本安全，以及遠東地區的國際和平與安全，美國得使用其在本國境內的陸海空軍設施與基地。此時已有強烈的反美聲浪，終至引發「安保鬥爭」。引自〈日米安全保障條約〉，《日本外交主要文書·年表（1）》，頁 444-446。

<sup>13</sup> 《安魂曲－戰場頂點的藝術》分別為 2006 年展出的第一章《烈火的季節》、2007 年展出的第二章《眾神暴亂的黃昏》、以及 2010 年展出的新作：第三章《創造劇場》與第四章《1945·戰場頂點的旗幟》。森村泰昌，《森村泰昌：なにものかへのレクイエム－戦場の頂上の芸術》（東京都：印象社，2010），頁 14。以下將簡稱為《安魂曲》。

<sup>14</sup> 第二章的人物尚包括愛因斯坦、列夫·托洛茨基（Leon Trotsky, 1879—1940）。引自森村泰昌，《森村泰昌：なにものかへのレクイエム－戦場の頂上の芸術》，頁 29。

<sup>15</sup> 十人藝術家分別為：Pablo Picasso（1881—1973）、Salvador Dalí（1904—1989）、Marcel Duchamp（1887—1968）、Yves Klein（1928—1962）、Joseph Beuys（1921—1986）、Jackson Pollock（1912—1956）、Andy Warhol、藤田嗣治（Fujita Tsuguharu, 1886—1968）、手塚治虫（Tezuka Osamu, 1928—1989）、Sergei Eisenstein（1898—1948）。引自森村泰昌，《露地庵先生のアンボン譚》（東京都：新潮社，2010），頁 186-189。

《眾神暴亂的黃昏》著重展演的重現，心懷悲憫面對世代動盪，而《創造劇場》裡的藝術家們則指明影響森村至深的人物，反觀《烈火的季節》及《1945·戰場頂點的旗幟》表露藝術家的鮮明感受，前所未有地直率言說個人情感，筆者認為此兩部分的作品，是森村首次將創作論域跨至私領域，足以體現《安魂曲》的精髓。因此，森村為《烈火的季節》及《1945·戰場頂點的旗幟》而作的作品群，也將是本文著墨重點。

《烈火的季節》時代脈絡置於日本近代史的第五階段，<sup>16</sup> 即當時首相岸信介 (Kishi Nobusuke, 1896–1987) 與美國續訂安保條約，而引發安保鬥爭的 1960 年前後。後安保鬥爭的日本社會進入大眾文化史的範疇，古老習俗與戰後焦慮產生的明顯斷裂造就當代的狂熱分離，雖然模糊甚至有些不當，但對於隸屬勝利者（美國）的性、酒精和所有新道德的概念是無可迴避的，衍生的享樂主義、幼稚、消費主義與觀光都仰賴於工作及娛樂。至 1990 年中期，日本征服西方成爲一種漸增與共享的關係，形塑新的異國情調，而森村的自畫像系列也持續進行，主題是不甚迷人的傳說：即是西方意識形態的世界。<sup>17</sup>

藝術家在《安魂曲》系列第一章《烈火的季節》<sup>18</sup> 以三島由紀夫爲中心，其中《薔薇刑的彼方》不僅回到細江英公拍攝《薔薇刑》的脈絡，探究三島道成肉身的美學觀，更賦予影像本身的嶄新詮釋。而在第四章《1945·戰場頂點的旗幟》裡，森村如同獻祭的羔羊，他實現了一種張力，正視不可輕忽並連接暴力所決定的世界，藝術家面臨有關文字權力與媒介權力的政治論述，此時挫敗與殖民精神的傳統只有一個：在 20 世紀二戰之際，生於美國勝利的傳統。單一文化的

---

<sup>16</sup> 「綜觀日本的近代史時大致可分爲五個階段：第一階段爲 1867 年的明治維新；第二階段爲 1905 年日俄戰爭勝利爲止的時期；第三階段爲以 1931 年的日中戰爭爲分界點；第四階段爲 1945 年日本戰敗；第五階段爲 1960 年的安保鬥爭前後。」引自鶴見俊輔，《戰爭時期日本精神史 1931-1945》，邱振瑞譯（臺北市：行人，2008），頁 265-266。

<sup>17</sup> Angela Vettese, "Encounter with the West," in *Yasunasa Morimura: Requiem for the XX Century Twilight of the Turbulent Gods*, edited by Filippo Maggia & Marinella Venanzi (Milan: Skira Editore, 2007), p. 17.

<sup>18</sup> 在第一章《烈火的季節》的作品分別爲：八幅《薔薇刑的彼方》系列攝影，以及《烈火的季節 / 安魂曲 (MISHIMA)》（*烈火の季節 / なにもものかへのレクイエム (MISHIMA) / Season of Passion / A Requiem: MISHIMA, 2006*）錄像、《安魂曲 (MISHIMA 1970.11.25-2006.4.6)》（*なにもものかへのレクイエム (MISHIMA 1970.11.25-2006.4.6) / A Requiem: MISHIMA, 1970.11.25-2006.4.6, 2006*）、《安魂曲 (ASANUMA 1 1960.10.12-2006.4.2)》（*なにもものかへのレクイエム (ASANUMA 1 1960.10.12-2006.4.2) / A Requiem: ASANUMA 1, 1960.10.12-2006.4.2, 2006*）、《安魂曲 (ASANUMA 2 1960.10.12-2006.4.2)》（*なにもものかへのレクイエム (ASANUMA 2 1960.10.12-2006.4.2) / A Requiem: ASANUMA 2, 1960.10.12-2006.4.2, 2006*）、《安魂曲 (OSWALD 1963.11.24-2006.4.1)》（*なにもものかへのレクイエム (OSWALD 1963.11.24-2006.4.1) / A Requiem: OSWALD, 1963.11.24-2006.4.1, 2006*）、《安魂曲 (VIETNAM WAR 1968-1991)》（*なにもものかへのレクイエム (VIETNAM WAR 1968-1991) / A Requiem: VIETNAM WAR, 1968-1991, 2006*）。

時代已經結束，混雜的文化已經開始，森村重覆這個轉變過程的多寡程度，他與他的人物在前線，徹底地面對可被混淆與毀壞的世界。<sup>19</sup>

### 三、細江的三島—《薔薇刑》美學

生於戰後幾年的森村泰昌將諧擬客體轉向歷史的記憶極為自然，尤其是親身經歷 60 與 70 年代的記憶，藝術家以他的身體作為媒介，捕捉在政治與戰爭裡決定性的瞬間，重塑出新的紀實攝影，成為象徵 20 世紀的男性，進而觸碰歷史。三島由紀夫於 1970 年的 11 月 25 日時，與他所組成的社團「楯之會」（楯の会 / Shield Society）<sup>20</sup> 成員進入駐紮在市之谷（市ヶ谷）的陸上自衛隊總部，發起煽動政變的演說，失敗後隨即以日本傳統的殉道方式割腹自殺。當時大多數的知識份子與學生普遍支持左翼思維，而三島的行動驚動社會價值觀，也帶給森村無比震撼。<sup>21</sup>

以三島由紀夫作為《安魂曲》的起點，源於藝術家自高校時期對三島小說的喜愛，雖然森村自言不是右翼學生，但與三島的偶遇相見恨晚。年少的森村依然搖擺不定，身為大阪萬博會（EXPO'70）的大阪人，感受到 1970 年是個積極往前的時代，未來看似相當明亮，在萬博外圍則有許多前衛地下劇場，而在那年終未發生三島自決的重大事件，將萬博吹得煙消雲散。<sup>22</sup> 於是，森村泰昌嘗試直接觸摸 20 世紀歷史而開始思考《安魂曲》，三島事件在日本的現代史也在森村個人史裡留下強烈的衝擊，三島在 1970 年的自衛隊駐屯地自決，相當令人震驚，無論是傾向左翼或右翼思想的人對此都失去判斷的行為，帶有更多的激烈與無可名狀之感。對森村而言，屬於藝術圈的人士做出自決的事實，在他心中留下莫大的影響，<sup>23</sup> 如同森村在 1970 年的記憶以極端的差異存在著，帶領他重返時光：「我想要回到 1970 年那時的日本。」<sup>24</sup>

<sup>19</sup> Angela Vettese, "Encounter with the West," in Yasumasa Morimura: *Requiem for the XX Century Twilight of the Turbulent Gods*, pp. 18-19.

<sup>20</sup> 楯之會於昭和四十三年（1968）十月五日時，在虎之門（とらのもん）教育會館由學生以自衛隊體驗入隊為號召的組成，三島寫著：「不持有武器，在世界的一支小軍隊」（武器も持たない、世界で一等小さな軍隊），隊員共四十多人。引自中井英夫，〈肉体の背信—三島由紀夫私記〉，《三島由紀夫》，松本徹編、佐藤秀明、古俣裕介、竹松良明編（東京都：河出書房新社，1990），頁 49。

<sup>21</sup> 森村泰昌，〈森村泰昌：なにもものかへのレクイエム—戦場の頂上の芸術〉，頁 19。

<sup>22</sup> 鈴木邦男、森村泰昌，〈お茶と芸術—ちょっと“ミギ”よりな話〉，《美術手帖：特集 森村泰昌—20 世紀へのセルポートレート 3 月号》（東京都：美術出版社，2010），頁 48-49。

<sup>23</sup> 森村泰昌，〈1970's 三島の時代—自決の衝撃こそ芸術家の私が戻るべき地点〉，《美術手帖：特集 森村泰昌—20 世紀へのセルポートレート 3 月号》，頁 34。

<sup>24</sup> 「1970 年のあそこだったら日本に帰れると思ったんです。」引自鈴木邦男、森村泰昌，〈お茶と芸術—ちょっと“ミギ”よりな話〉，《美術手帖：特集 森村泰昌—20 世紀へのセルポートレート 3 月号》，頁 49。

在 70 年代的安保鬥爭前尚有 60 年代安保，當時也發生淺沼事件，<sup>25</sup> 若再往前回溯也許早在 1945 年已撒下無數反動的種子，因此《安魂曲》連生式的系列輪廓就此成形。藝術家選擇相當獨特的方式詮釋三島，著重於華奢病弱的青年三島轉變為陽剛「男人」的過程，結合明治天皇（Meiji-tennō, 1852－1912）「御真影」<sup>26</sup> 的共通性，象徵持有權力且具攻擊性的「男人」形象，以克服西方情節。<sup>27</sup> 這裡出現的重疊意象在於明治天皇自幼如同女孩被養育成長，在幕府的威脅下形同去勢的男性，在明治維新後以蓄鬚、著軍裝的「御真影」確立明治政府的權威，即是在經濟、軍事、文化與肉體成為令人羨慕的西方「男人」；若明治天皇的表現在政治層面，三島則是發生在藝術與人生的領域，<sup>28</sup> 從幼年到成年，經歷性轉換的反覆。<sup>29</sup> 三島最後的演說從原訂的三十分鐘縮短成七分鐘，至終吶喊三次「天皇陛下萬歲」匆促結尾，而森村在《烈火的季節 / 安魂曲 (MISHIMA)》的錄像同樣扮演進行演說的三島由紀夫，在片尾的呼籲與三島如出一轍，如果三島是因為日本的重建而起義，森村則是因為藝術的起義而呼喊，與三島一同想要傳遞的涵義是「永遠的藝術，萬歲！」。<sup>30</sup>

1974 年時，John Szarkowski (1925－2007) 與山岸章二 (Yamagishi Shoji, 1930－1979) 在紐約現代美術館 (The Museum of Modern Art New York, MoMA) 的策展「新日本攝影」(New Japanese Photography) 使得日本戰後攝影首次在海外曝光。全然不同於日本戰前攝影對於形式與主題的嚴謹取向，促成日本戰後攝影的原因可能包含三個原因：繪畫主義攝影的戰前傳統明顯地崩解、國民醉心表現

---

<sup>25</sup> 1960 年 10 月 12 日之時，當時社會黨委員長淺沼稻次郎 (Asanuma Inejirō, 1898－1960) 在日比谷公會堂進行演說，遭右翼 17 歲青年山口矢二 (Yamaguchi Otoya, 1943－1960) 以短刀刺殺，隨即身亡。山口以現行犯遭捕，口袋留有遺書，本受少年法不可公開姓名，因事件重大而舉發，同年 11 月 2 日於東京少年監獄的房間，以牙膏書寫「七生報國 天皇陛下萬歲」(七生報國 天皇陛下ママ)，而後自殺身亡，震驚當時社會。引自沢木耕太郎，《テロルの決算》(東京都：文藝春秋，2008)，頁 250-341。

長尾靖 (Nagao Yasushi, 1930－2009) 因當時拍下的照片在 1961 年之際，於 1961 年成為首次獲頒普立茲獎 (Pulitzer Prize) 攝影類 (Photography) 的日本人，即是森村製作《安魂曲 (ASANUMA 1 1960.10.12-2006.4.2)》的原件。

<sup>26</sup> 自明治時期到二戰戰敗為止的天皇攝影是為御真影，起源於明治維新的重要政策，是為了讓民眾知道而將天皇視覺化的圖象，即是具有國家權力可觀性的意圖。此一御真影的攝影者為內田九一 (Uchida Kuichi, 1844－1875)。天皇的照片可等同天皇，配置全國以構成政治空間，在大正時期 (Taisyō, 1912－1926) 與昭和時期作為維持天皇制國家的強化功能，在二戰戰敗前是支配日本人生活空間的抑壓中心。引自《日本史大事典》第三冊，下中弘編 (東京都：平凡社，1992-1994)，頁 307。

<sup>27</sup> 森村泰昌，《空想主義的藝術家宣言》(東京都：岩波書店，2000)，頁 205-206、暮沢剛巳，〈森村泰昌主要作品解題〉，《ユリイカ詩と批評：森村泰昌－鎮魂という批評芸術 3月号》，頁 116。

<sup>28</sup> 森村泰昌，《藝術家Mのできるまで》，頁 184-185。

<sup>29</sup> 暮沢剛巳，〈森村泰昌主要作品解題〉，《ユリイカ詩と批評：森村泰昌－鎮魂という批評芸術 3月号》，頁 116。

<sup>30</sup> 「永遠の藝術，萬歲！」引自森村泰昌，〈1970's 三島の時代－自決の衝撃こそ芸術家の私が戻るべき地点〉，《美術手帖：特集 森村泰昌－20世紀へのセルポートレート 3月号》，頁 34。



技巧的攝影、以及日本生活轉變後的特徵出現的驚人速度。<sup>31</sup> 70 年代的日本攝影具有的中心特質，在於關注直接經驗的描述：這些圖象使人印象深刻之處並非是經驗的評斷，或是某種更為安定永恆的重構，而是一種顯然的代理經驗，明顯缺乏意圖的映照。<sup>32</sup> 更甚，彼時的日本美術館既無法處理攝影的展覽，也尚未認可當代日本攝影社群的威權，而年輕的日本攝影無能習得拍攝的技巧以製作更精良的作品，轉向質疑在日本已不適用的保守攝影威權與價值，即便在「新日本攝影」的展覽方式下也不可能以精準而客觀的照片表現日本攝影的複雜性，個人經驗的感受與記憶，只能被同樣也歷經這些經驗的人們所共享。而細江英公面對「性」的全新態度即是其一，日本攝影經由西方而來的跨世紀滋養已結成碩果，並在傳統的日本土壤裡生根。<sup>33</sup>

《薔薇刑》<sup>34</sup> 出版的意義如同書本身的內容，總有五個章節：海之眼、眼之罪、罪之夢、夢之死、以及死，<sup>35</sup> 三島安排出版的時序與他的自殺一致，《薔薇刑》自身成為三島預演死亡的一部分。第二版涉及在華麗凹版印刷上的墨色變化，意象因而更為繁複且多層次，甚至是過度曝光的，因為細江英公的精湛技巧，照片風格比起早期 60 年代的影像操作更為獨特，出乎意料的過曝開始進入攝影的主流語彙。書的設計交給橫尾忠則（Yokoo Tadanori, 1936—），打開《薔薇刑》的動作本身即是一個儀式，在三島驟然辭世的震驚下，細江等待緋聞漸散，第二版《薔薇刑》於 1971 年付梓。<sup>36</sup> 那時的日本於大阪舉辦萬博會，在經濟快速成長下，國民毫無自覺地突然進入經濟巴別塔大國，日本當時的繁榮盛景已摒棄現實，三島由紀夫早作檄文警惕日本在政治上的矛盾、獨善其身、權力慾望、以及偽善。<sup>37</sup> 三島事件如同一個打在 60 年代終末的句號，與意識形態有關的一切彷彿戛然而止，只剩下資本主義在境內蔓延的沸沸揚揚，此刻觀者面對《薔薇刑》，卻還能強烈感受細江以下所說的：

「如今回憶那天，我不曾懷疑他所完成的絕對意志。《薔薇刑》新版的出版是我致給三島由紀夫的安魂曲。在 38 歲之際，他顯露出他絢麗的肉身與極致強健的身體。這是三島永不承認肉身衰頹的完美身體。」<sup>38</sup>

<sup>31</sup> John Szarkowski, "Introduction," in *New Japanese Photography* (New York: The Museum of Modern Art, 1974), p. 9.

<sup>32</sup> John Szarkowski, "Introduction," in *New Japanese Photography*, p. 10.

<sup>33</sup> 山岸章二，〈まえがき〉，《ニュー ジャパニーズ ファトグラフェー》（ニューヨーク：現代美術館，1974），頁 11-16。

<sup>34</sup> 《薔薇刑》的英譯因為出版也有不同的譯名，1963 年的首版英譯為「Killed by Roses」；1970 年的第二版在三島的堅持下改為「Ordeal by Roses」；至 1984 年、2002 年及 2009 年的再版則延用「Barakei: Ordeal by Roses」的英譯題名。引自 Mark Holborn, *Eikoh Hosoe* (New York: Aperture), p. 6.

<sup>35</sup> 細江英公，《ざっくばらんに話そう：私の写真観》（東京都：窓社，2005），頁 96。

<sup>36</sup> Mark Holborn, *Eikoh Hosoe*, pp. 8-10.

<sup>37</sup> 細江英公，《ざっくばらんに話そう：私の写真観》，頁 101-102。

<sup>38</sup> "Recalling that day now, I have no doubt he was exercising his absolute will. The publication of *Barakei* in that last edition is my requiem to Yukio Mishima, who revealed his gorgeous flesh and

#### 四、森村的三島—《薔薇刑の彼方》意涵

三島由紀夫追求的完美與自戀，凝縮在《薔薇刑》的身體裡，三島的思想與肉身成爲 20 世紀的日本強烈形象。森村泰昌在《安魂曲》的認同轉向 20 世紀，在《烈火的季節》裡的事件發生在 1960 至 1970 年，《薔薇刑の彼方》更定位在 1970 年。森村將三島的魂魄從三途川の彼岸帶離冥間，「身體」不僅是森村與三島的中介，也是 60 年代的安那其 (anarchy)，成爲 60 年代裡「反藝術」與「展演」的強烈特徵。日本戰後前衛藝術出現背道而馳的二道軸線，一個是明顯強調都市消費文化的「前衛藝術」，<sup>39</sup> 另一個則是作爲「反博 (萬博反對運動)」（ハンパク）的「反藝術」，特別是自 60 年代由「具體美術協會」（具体美術協会）展演表現而來的地下文化脈絡。宛若光譜兩端的發展同樣也圍繞在「高級藝術」與「大眾文化」的角力、以及「殿上人 (上流貴族)」與「地下侍 (下層武士)」的社會階層之間，這些群體從不是單純的二元對立，更牽涉極度複雜的文化、社會、政治層面。<sup>40</sup>

右翼的三島以自決點燃屬於左派「展演」最燦爛的火光，森村泰昌的作品不若地下前衛的混亂脫序，其作品的詼諧感消解瀰漫在日本戰後社會現實裡的歷史不確定感。三島自文字而生的小說虛構世界，轉向現實社會的展演政治面，比起實際政治，三島的轉變更接近思想政治，或是爲藝術而藝術的政治，他從藝術裡虛構世界的評論者，親自朝往直接處理現實社會裡的紀實方向移動，然而，森村從女性轉換到男性的歷程與三島不盡相似。如今若用女性到男性的轉變說明三島的行動，後期的三島反覆在武士道及所謂男性的陽性論述，正好符合他的理念，也正是爲何他談論諸多的陽性氣質；陽性論與日本論的追求—幾乎融合成三島的主題，是作家傾向政治動機的核心。森村「變成」女性是以異性裝扮的性別論述，透過日本人的身體與手法改製歐美藝術的日本／歐美論，反觀三島所論及的男性美，強調日本的日本性，森村則以純熟的表現反轉刻印的文化霸權。日本自二戰後就被歐美世界分配到女性地位，以日美安全保障條約與非軍備制約象徵藝術的陰性氣質，三島的「政治」是日本國家的性別以及藝術行爲的性別。<sup>41</sup> 森村同

---

supremely powerful body at the age of thirty-eight. Here is the perfect body of Mishima, who never admitted the decay of the flesh.” in Hosoe Eikoh, “Notes on Photographing Barakei,” in *Setting Sun: Writings by Japanese Photographers*, edited by Akihiro Hatanaka, Yutaka Kanbayashi and Ivan Vartanian (New York: Aperture, 2005), p. 138.

<sup>39</sup> 森村泰昌，《時を駆ける美術—芸術家Mの空想ギャラリー》（東京都：光文社，2005），頁 164-166。

<sup>40</sup> 黒ダライ兒，《肉体のアナーキズム—1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈》（東京都：グラムブックス，2010），頁 40-60。

<sup>41</sup> 光田ゆり，《森村泰昌と三島由紀夫—戦闘とギフトの重奏曲》，《ユリイカ詩と批評：森村泰昌—鎮魂という批評芸術 3月号》，頁 86-87。

樣以性別諧擬三島製作《薔薇刑の彼方》，即使不脫性別，終究仍必須檢視日本與西方（主要為美國）的權力宰制與自我認同。

森村對三島由紀夫的文化、時代與性別皆為親近，藝術家記憶三島的生活、演說與自決，以及感染因為三島而引發出強烈的共鳴與不甚和諧。三島正值 45 歲的 1970 年出現有別以往的萬博，帶領日本社會全體朝向燦爛未來邁進的時代頂點，那時代的三島，考慮自身並以積極的行動力實踐自我。歷經星霜歲月，森村蘊釀長遠成熟的考慮結果，在作品裡拭除他在三島行動力裡感受到一種隱含其中的挫敗，對年輕的森村而言，他的身心當下也籠罩在這種挫敗與失望裡。森村泰昌的《薔薇刑の彼方（宿於眼球的黑蜥蜴）》（薔薇刑の彼方へ（黒蜥蜴は眼球に宿る）/ Beyond Ordeal by Roses “The Black Lizard is Lodged in My Eyes”, 2006）

【圖 1】源自細江的《薔薇刑 作品 6》，作品副標題「黑蜥蜴」則源自江戶川亂步（Edogawa Ranpo, 1894—1965）<sup>42</sup> 的同名小說《黑蜥蜴》<sup>43</sup>，此書於 1934 年付梓，至 1963 年首次由三島改編為戲劇劇本，於 1968 年由美輪明宏（Miwa Akihiro, 1935—）<sup>44</sup> 主演，深作欣二（Fukasaku Kinji, 1930—2003）導演的版本最受矚目，由松竹出資拍攝，三島由紀夫在電影裡也客串一角，以精壯身體演出精緻的屍體標本，為黑蜥蜴的收藏品之一。

在此，本文認為對森村而言，挫敗感可能潛伏於更早的個人經驗，小說裡被誘拐的大阪千金，交換贖金的地點在三島的劇本裡，從通天閣換置為華燈熠熠的東京鐵塔，流露戰後大阪的頹廢意象。<sup>45</sup> 始於二戰終戰時的鶴橋黑市持續至 60 年代，與朝鮮露天商店並列，混雜著不同族群，是鶴橋現代市場的前身，市場裡的狹長小路總是潮濕，遺留的酒館街還能感到過往黑市的氛圍，<sup>46</sup> 對仍持續在此維生的商賈人們來說，戰後的直接意象是亟欲拭除貧困時代的殘渣。<sup>47</sup> 至今，對森村來說「不做三島由紀夫不行了」<sup>48</sup>。單純與三島產生共感並非是藝術家

<sup>42</sup> 江戶川亂步本名為平井太郎（Hirai Tarō），是大正昭和期間著名的推理小說作家，筆名來自於美國作家 Edgar Allan Poe（1809—1849）之諧音。

<sup>43</sup> 內容為明智小五郎與綠川夫人之間的偵探故事，神祕冶豔的綠川夫人因其右臂有黑蜥蜴的刺青，因此化名為「黑蜥蜴」的盜賊，以收集一切美的事物為樂，擁有成人標本的收藏館，明智小五郎與黑蜥蜴之間的對決不僅在智慧上，在情感上也有深刻的描寫。引自江戶川亂步，《黑蜥蜴》（東京都：講談社，1987）。

<sup>44</sup> 美輪明宏本名為丸山明宏，17 歲時成為銀座香頰喫茶店「銀巴里」的簽約歌手，以國籍、年齡、性別不詳作為藝人特色，三島稱其為「天上界之美」，並公開自身為男同性戀的性取向，跨足戲劇電影後演出多位女性角色，至 1971 年改名為美輪明宏，並發表「女演員引退宣言」，於 1993 年再次演出《黑蜥蜴》，1996 年首次演出三島殷盼的《葵上》、《卒塔婆小町》，至 2010 年再演。

<sup>45</sup> 橋爪節也，〈「モダニスト M」とモダン都市—大阪と森村泰昌／森村泰昌と大阪〉，《ユリイカ詩と批評：森村泰昌—鎮魂という批評芸術 3 月号》，頁 210。

<sup>46</sup> 橫尾忠則，〈森村泰昌の王国〉，《ユリイカ詩と批評：森村泰昌—鎮魂という批評芸術 3 月号》，頁 73。

<sup>47</sup> 森村泰昌，〈「まあ、ええがな」のころ〉，頁 134。

<sup>48</sup> 「三島由紀夫をやらないといけない」引自富澤治子，〈暴かれた秘密—三島由紀夫の場合〉，《美術手帖：特集 森村泰昌—20 世紀へのセルポートレート 3 月号》，頁 54。

的工作，他從三島事件中看見以自我為目標的「美之執行」，但如何從太過黑暗的悲慘事件所帶來的負面影響脫逸而出，則是森村的處理面向，改正「美之追求者」的三島姿態是不可避免的，「暴亂亡靈的安魂」正是森村此舉的意圖。三島以政治議題進行演說的自決時刻，難以分割「美」與時代的界線，然而，對不熟悉三島時代精神的世代而言，這樣的自決絲毫不具真實感，那個意義也變得無法共享。

早在 2000 年《空想主義的藝術家宣言》一書中，森村便已流露他對三島由紀夫的情懷，藝術家指稱三島留下的大量照片表現他在西方與日本之間的迷走、在「男性」與「女性」之間的困境，這些作品與其說是三島的自我肖像，不如看成是富饒趣味的見世物<sup>49</sup>。森村製作《薔薇刑的彼方》之際，也曾請益細江英公，《薔薇刑的彼方（觸摸耳朵的潮騷）》（薔薇刑の彼方へ（潮騷が耳朵に触れる）/ Beyond Ordeal by Roses “The Sound of the Waves Whispers in My Ear”, 2006）【圖 2】與諧擬原件《薔薇刑 作品 32》極為相似，充分說明森村的展演成就，比起以往的諧擬更維妙維肖，《潮騷》為三島於 1954 年發表的小說，森村的《女演員》系列也曾扮裝為 1975 年演出同名電影的山口百惠（Yamaguchi Momoe, 1959—）。《潮騷》是三島獨樹一格的書寫，相較其他人物黑黯的破碎斷裂，此作更顯得光明，對比於當時社會的陰翳，是離開現實的文學。森村以兩種方式消弭三島的悲劇性，首先以副標題具現《薔薇刑》的弦外之音，掙開現實桎梏，其次則是回歸戰前文化藝術傳統。

1960 年代的日本政治動盪創造充滿活力的藝術景象，戰後美國的占領帶進工業與文化革命，使多數大眾感到害怕，他們害怕的是同質化的國家機制，消費歐美刻板裡的東方社會，因而力圖回復傳統上備受尊敬且頗具活力的祖先根源，這種新傳統的創造是種反動。<sup>50</sup> 在作品《薔薇刑的彼方（宿於頭頂的黑蜥蜴）》（薔薇刑の彼方へ（黒蜥蜴は脳天に宿る）/ Beyond Ordeal by Roses “The Black Lizard is Lodged in My Brain”, 2006）【圖 3】裡，森村泰昌選擇「神祕主義」式的詮釋不僅復返日本前衛，表現《薔薇刑》裡的儀式感與戲劇性，另一面向則轉動國族與性別的樞紐，因為《薔薇刑 作品 5》具有和洋折衷的美學，有趣地展演健身鍛練的體魄（作為強壯「男性」的西方），穿著禪呈現被虐形象（作為美麗卻不斷被侵犯的「女性」日本），《薔薇刑》裡隨處可見三島由紀夫與西方繪畫、西方風格物件以及日本傳統服飾的結合。一如三島對摯友美輪明宏極高的稱

<sup>49</sup> 見世物是指在寺院神社境內的繁盛區搭建臨時小屋，展示演出種種珍奇人事物以收取費用的活動。見世物始於室町時代，原以佈施為名目，藉用講經方式的賣藝，進入江戶時代便相當盛行，京都的四條河原、大阪的道頓堀與難波、名古屋的大須、東京的兩國、上野、淺草都是著名地區。見世物的從事多為流動攤販或江湖術士，種類的區分大致上有三種：第一，特技、雜耍、舞蹈、武術等技術與藝能；第二，畸形、怪人、珍奇動植物、異蟲魚等；第三，操偶、傀儡、木製工藝、貝製工藝品等。引自《日本史大事典》第六冊，頁 429-430。

<sup>50</sup> Mark Holborn, *Black Sun: The Eyes of Four: Roots and Innovation in Japanese Photography* (New York: Aperture, 1994), pp. 19-32.

讚，現代從「男性」轉向「女性」的移行並非令人不適，反而被看作是未來的趨勢，是這時代的極大變化，森村因此想起三島的亡靈，也賦予作品這層意義。<sup>51</sup>

《薔薇刑 作品 13》拍攝於土方巽的排演室，在細江的安排下，三島再現阿波羅的形象，三島由紀夫身旁站立的女性—江波杏子 (Enami Kyoko, 1942—) 則是再現喬久內 (Giorgio Barbarelli da Castelfranco, 1447—1510) 畫作裡的維納斯，<sup>52</sup> 雙眼低垂的面容以其過曝的亮面，對照三島閉目幾近融入黑暗的臉孔，將神聖處女形象消溶進三島的肉體，同時瀰漫疏離的氛圍。反觀《薔薇刑的彼方 (與卒塔婆小町的對話)》(薔薇刑の彼方へ (卒塔婆小町との対話) / Beyond Ordeal by Roses “A Dialogue with Sotoba Komachi”, 2006) 【圖 4】的作品意象刻劃出更為強烈的性別指涉。副標題的「卒塔婆小町」<sup>53</sup> 出於「七小町」<sup>54</sup> 能樂謠曲之一的〈卒塔婆小町〉，由觀阿彌 (Kanami, 1333—1384) 根據小野小町 (Ono no Komachi, 生歿年不詳)<sup>55</sup> 的軼事而書寫的能劇。三島的《近代能樂集》<sup>56</sup> 將古典能劇改編成以當時社會為背景的現代能劇，同樣也包括〈卒塔婆小町〉，此作與〈葵上〉都是三島為美輪明宏而作，足見兩人情誼。森村在此的諧擬對象仍是三島，江波杏子的位置則由關雅子 (Seki Masako)<sup>57</sup> 取代，將三島的肉體質

<sup>51</sup> 森村泰昌，《空想主義的藝術家宣言》，頁 207-208。

<sup>52</sup> Hosoe Eikoh, “Notes on Photographing Barakei,” in *Setting Sun: Writings by Japanese Photographers*, p. 137.

<sup>53</sup> 高野山的僧侶進京途中，在阿倍野遇見乞食模樣的老太婆，正坐在象徵佛陀的卒塔婆上休憩，僧侶上前告誡，老太婆卻以精奧佛法吟作和歌告訴僧侶：「在極樂世界內的人，的確不能對佛陀無禮，但在極樂世界外的人，坐在卒塔婆上也無妨」。僧侶問其何人，年衰的老嫗就是小野小町，並回憶從前的美貌高貴，對現在年華散落的身體感到羞恥。突然老太婆變為乞討且開始狂亂的狀態，附身在小野小町裡出現的男聲，是生前熱愛小野小町的深草少將靈魂，訴盡求愛九十九夜卻徒留遺憾的怨念。僧侶便為深草少將頌經，讓他歸皈佛教朝極樂往生。引自石井倫子，《能・狂言の基礎知識》(東京都：角川学芸，2009)，頁 121。

<sup>54</sup> 〈關寺小町〉、〈鸚鵡小町〉、〈卒塔婆小町〉(又稱〈卒都婆小町〉)、〈通小町〉、〈草子洗小町〉、〈雨乞小町〉、〈清水小町〉合稱為「七小町」，其中〈關寺小町〉與〈卒塔婆小町〉的主角皆是老女，故屬老女能樂，老女是小野小町在中世流傳的普遍形象，並非強調小野小町的凋零之感，而是著重於衰老與年輕的今昔對照。引自石井倫子，《能・狂言の基礎知識》，頁 118。

<sup>55</sup> 小野小町是平安時代前期的女歌人，為六歌仙、三十六歌仙之一，所作和歌多為熱情奔放的戀歌，帶有退避現實的夢幻性格，呈現哀愁的情調，其經歷不明，以美貌廣為人知，有許多與在原業平相關的傳聞。「七小町」是小野小町具有明確文學形象的集大成謠曲，成為江戶時期的歌舞伎的題材與浮世繪的畫題。引自《日本史大事典》第一冊，頁 1242-1243。

<sup>56</sup> 三島的《近代能樂集》共有八篇，分別為〈邯鄲〉、〈綾鼓〉、〈卒塔婆小町〉、〈葵上〉、〈班女〉、〈道成寺〉、〈熊野〉、〈弱法師〉(又稱〈俊德丸〉)。三島的〈卒塔婆小町〉主要講述夜裡在公園拾荒的 99 歲老太婆對年輕詩人說自己過去是人人皆讚為美女的小町，然而讚稱她的人都會死去。老太婆對詩人述說在八十年前的往事，與參謀本部的深草少將在百日時於鹿鳴館的舞會相約，當時男女對於出現在舞會的小町均讚美不已；接著老太婆與詩人跳舞，這一夜便是第一百夜，詩人在舞蹈結束後告訴她，等待 99 日與 99 年的瞬間已來臨，說完「妳真美」後就斷氣了，老太婆又開始在公園的靠椅上數煙蒂。引自三島由紀夫，《近代能樂集》(東京都：新潮社，1990)，頁 85-105。

<sup>57</sup> 森村泰昌於 2003 年 10 月 16 日的森美術館開幕晚宴的展演《幸 - happiness》(幸(さち) - happiness, 2003)，以及於在京都造型藝術大與武藏野大學現場展演《安魂曲》(何ものかへのレクイエム, 2004) 的計畫，關雅子皆有合作參與。詳見岸本康 (Kishimoto Yasushi) 製作的 DVD 內容，收錄

感轉移至女性身體上，逆轉《薔薇刑 作品 13》原來的性別氣質，一如千野香織（Chino Kaori, 1952–2001）論述森村在《女演員》系列借位表現的感官胴體，實際上卻成為反轉凝視的載體，輕易有效地挑戰男性的慾望凝視，在此藝術家更顯現作為慾望主體的潛藏群體，即是他以男性扮裝男性，具象化被削弱的陽性氣質。

若是三島可作為慾望客體，自戀與男同性戀便是慾望主體，而森村所扮演的三島則引發美輪明宏與藝術家身體貼合的想像空間，將身為男性的美輪明宏當作當代日本最典型的陽具母親（Phallic Mother）<sup>58</sup>，指涉其超越性徵與性別立場的象徵。齋藤環（Saito Tamaki, 1961–）在〈擬態與視線—作為陽具母親的森村泰昌〉一文指出，此特徵的強度在於作為同性戀的美輪，破除既有界線並具有多重意義，然而與他強烈存在感背道而馳的，是美輪意外稀薄的身體性，作為陽具母親這個「存在的反論」使他的特徵日趨明顯。眾所皆知美輪明宏與三島的私交甚篤，森村選擇《薔薇刑》並非是出自偶然，齋藤環認為觀看作品之際，感覺簡直經由三島的引介，將美輪與森村連結起來。森村泰昌到美輪明宏的聯想若是適切，維繫兩者關係的便是陽具母親的象徵，正是陽具母親的萬能，驅使雙方的能動性。<sup>59</sup> 從《薔薇刑 作品 13》到《薔薇刑的彼方（與卒塔婆小町の對話）》幾經轉譯的人物形象，畫面右邊的變化再現維納斯的江波，到再現三島的關雅子，體現的陽性氣質形成第二對陽具母親，而畫面左邊則是再現阿波羅的三島，到再現美輪的森村，搭建宛如折射般的性轉換敘事結構，帶進屬於陽具母親的「凝視」。

如同森村自言：「我還是想要回到淺沼與三島所生的世界。若沒有對過去的敬意與鎮魂，就不可能有未來。」<sup>60</sup> 三島由紀夫標記著森村的「回歸日本」，雖然藝術家已製有少數的《日本美術史》作品，但以三島作為母題，卻仍與前述作品不同。這不僅是森村以他的日本主體落實作品基調，同時帶有三島實踐自我的美學自決所具有的強烈衝擊性、對所生時代的悲嘆、與重振國家文化的欲望等種種特徵，更重要的是森村重疊三島與藝術家自身的個人史。森村在作品裡遊歷

---

於Yasumasa Morimura: *Different Kind of Stages – Featuring Performances From 2003-2005* (Kyoto: Ufer! Art Documentary, 2007).

<sup>58</sup> 「幻想地被賦予陽具的女人。依據女人被認為擁有外在陽具或陽具屬性，抑或被認為將男性陽具保存在其體內，此種意象可有兩種主要形式」。陽具母親在男同性戀的分析上特別引發焦慮的幻想，陽具母親指稱具有陽具的女人，並非帶有認同意象，反而經常用於概括化的語言裡，形容女性具有男性性質的特徵。引自尚·拉普朗虛、尚－柏騰·彭大歷斯，《精神分析辭彙》，沈志中、王文基譯；陳傳興監譯（臺北市：行人，2000），頁 334-335。

<sup>59</sup> 齋藤環，〈擬態とまなざし—ファリック・マザーとしての森村泰昌〉，《美術手帖：特集 森村泰昌—20世紀へのセルポートレート 3月号》，頁 92-93。

<sup>60</sup> 「私はやっぱり浅沼や三島の生きた世界には立ち戻っておきたい。未来は過去への敬意と鎮魂無しにはありえない。」引自森村泰昌，《露地庵先生のアンボン譚》，頁 55。

世界，而三島仍活在他的心中，為森村提供將來必會相逢的主題，透過轉向三島的創作主題，湧生更多新作的脈絡。<sup>61</sup>

## 五、再現歷史－《1945·戰場頂點的旗幟》

在《安魂曲》裡建構的 20 世紀社會思想聚合在《1945·戰場頂點的旗幟》，不同於《女演員》表現出銀幕的虛構性，《1945·戰場頂點的旗幟》以男性作為紀實文件，這是森村藉由《女演員》與《安魂曲》塑造虛實組合的 20 世紀史。藝術家縱觀 20 世紀的重大事件，廣幅選取的題材遍佈各個年代，《安魂曲－戰場頂點的藝術》展場的作品配置並非依照年代排序，而是森村有計劃地以主題製作，代表各個年代的中心人物在展間交錯，同時也映照現代完整史觀，事件彼此的影響共同構築進入 20 世紀的多重視角，回顧過去男性世紀，森村的安魂曲將尊敬獻給已逝的時代與思想，並證實流失的年歲在 21 世紀裡所要傳遞的記憶與意義。<sup>62</sup>

Filippo Maggia形容森村泰昌的作品裡，幾乎有一種不可見且不被察覺到的不安，因為作品被如此完美地修飾和嚴謹地裝點，呈現在觀者眼前，事實上這是森村重要的特質：日本表演者能夠透過自己的身體，特別是透過精神，以追求自我超越的心理化妝。森村不僅是被拍自我，也成為攝影師主體，運用鏡頭框架不在他面前，卻逐漸在他的想像與心靈裡成形的形象。<sup>63</sup> 天野太郎（Taro Amano, 1918－1990）指出 90 年代中期，當日本真正地「發現」（discovered）西方，並不只是以往被描述成侵略並毀壞一切的惡魔，日本藝術家與明日之星，都熱烈地表現出對二戰後西方文化在日本流行的迷醉。森村泰昌的自畫像是自我反映的實踐，以拆解的方式強調分析的深度，整合美感的圖象隱喻，構成不同的形式，藉以衝擊主題的佈景重新脈絡化自畫像，更在兩個不可能交流的差異文化間，建立新的關係。<sup>64</sup> 森村努力鎮定在它們之中的神祇，《安魂曲》首次帶領藝術家越過時而探求的「灰色地帶」（gray zone），並朝往藝術之名裡，表現出一種新的自覺與慷慨激昂的藝術切腹（Seppuku）。<sup>65</sup>

對於運用武力、財富及政治嘩眾取寵並表現傲慢的 20 世紀男性，森村泰昌以熱忱、理想與信念展現他充足的愛意與尊敬，如同他周到地展現每個人的安魂

<sup>61</sup> 都筑正敏，〈森村泰昌「三島」經由「硫黃島への旅」〉，《森村泰昌：なにものかへのレクイエム－戦場の頂上の芸術》，頁 48。

<sup>62</sup> 森村泰昌，《森村泰昌：なにものかへのレクイエム－戦場の頂上の芸術》，頁 14。

<sup>63</sup> Filippo Maggia, “Banzai! Banzai! Banzai! Banzai! Long Live Art! Banzai! Banzai! Banzai!” in *Yasumasa Morimura: Requiem for the XX Century Twilight of the Turbulent Gods*, p. 45.

<sup>64</sup> Filippo Maggia, “Banzai! Banzai! Banzai! Banzai! Long Live Art! Banzai! Banzai! Banzai!” in *Yasumasa Morimura: Requiem for the XX Century Twilight of the Turbulent Gods*, pp. 45-46.

<sup>65</sup> Filippo Maggia, “Banzai! Banzai! Banzai! Banzai! Long Live Art! Banzai! Banzai! Banzai!” in *Yasumasa Morimura: Requiem for the XX Century Twilight of the Turbulent Gods*, pp. 46-49.

曲。<sup>66</sup> 森村以自我肖像化身成的 20 世紀男性，全是離開世道的人們，藝術家從黃泉喚回他們，在 21 世紀裡甦醒。這是《安魂曲》的製作意圖，傳說回到世間片刻的靈魂將怨恨吐盡就會回到陰間，展開宛如「夢幻能」<sup>67</sup> 般的世界。面對「夢幻能」召喚出來的人物與歷史，森村奉獻上以作品群組合成的鎮魂歌，表達最高的敬仰與哀悼，在這系列逐一累積豐厚之際，藝術家自身也發生變化。

## 六、時代廣場的終戰氛圍

紀實攝影或許能作為再現歷史的一種媒介，以其宣稱「客觀」且「真實」的傳統記錄事件，1930 年代始，紀實攝影才顯現真正的影響力。<sup>68</sup> 森村以 1945 年為中心的作品，無疑地將焦點放置於最能反映戰時氛圍的紀實攝影，不論是戰後喧慶或反戰思維，多半成為新聞主題捕捉的畫面，悲劇性的流血場景也不斷反覆出現在這個時代，廣泛地使用於側寫歷史的影像從此引起關注。於 1945 年 8 月 14 日，日本遭受核爆攻擊後決定接受《波茨坦宣言》（Potsdam Declaration, 1945）那刻，同時間在紐約的 Alfred Eisenstaedt（1898—1995）拍下《時代廣場的 V-J 日》（V-J Day in Times Square, 1945）【圖 5】。得知戰勝日本的美國人潮在宣佈戰爭終結瞬間，湧現在時代廣場上，這張海軍士兵與醫護人員擁吻的攝影，是刊登於極具影響力的平面週刊雜誌《生活》（Life）<sup>69</sup> 的著名照片，從《時代廣場的 V-J 日》觀看彼時，確實可以從紀實攝影看出時代背景沸沸揚揚地正在復甦。

---

<sup>66</sup> 笠原美智子，〈なさない男たちのための鎮魂歌〉，《森村泰昌：なにものかへのレクイエム—戦場の頂上の芸術》，頁 71。

<sup>67</sup> 一般認為在舞台上以亡靈自身敘述的戲劇表演是從觀阿彌開始，但完成整個表演體系的人則是其子世阿彌（Zeami, 1363—1443）。世阿彌完成夢幻能的演出技法，死者在舞台上復甦，在上半場以現世活者表演，但那只是化身，從上半場中間開始到下半場，有時會以魂魄出現，回顧角色的生前時刻（故事、舞蹈、動作等）。而所謂二場型的複式夢幻能，則是藉用最初登場的魂魄完成一場型單式夢幻能的所有表演。現在能是以現實的人作為表演的主題，夢幻能的人物則是已逝的亡者，凝結在生前化身與死後魂魄之間的無常境遇，與其說是極度壓縮的時間系列，不如將夢幻能看成人逆行的描寫。這是生前此岸與死後彼岸之間的關係敘述，此岸是現世生活本身，彼岸則是所謂的幽靈與怨靈的存在，屬於作者創造的虛幻之物。世阿彌透過想像的虛幻創作出人間的彼岸，這就是夢幻能的特色。引自北村勇藏，《世阿彌芸術と作品》（東京：近代文芸社，1999），頁 48-50。

<sup>68</sup> 美國在 1930 年代開始的經濟大蕭條（Great Depression）時期，由羅斯福（Franklin Delano Roosevelt, 1882—1945）於 1933—1936 年推動的新政（New Deal）之一，是於 1935 年成立農業安定局（Farm Security Administration，簡稱 FSA）拍攝大規模的美國農村情境，以國家主義價值作為意識形態工具支持衰頹的政治經濟，FSA 拍攝計劃至 1942 年因第二次世界大戰而終止。引自 Wendy Kozol, “Madonnas of the Fields: Photography, Gender, and the 1930s Farm Relief,” in *Genders*, 2 (Summer 1988): 1-23.

<sup>69</sup> Henry Luce（1898—1967）於 1936 年創刊《生活》於同年 11 月 23 日發第一期，以「看見生活；看見世界」（To see life; see the world）為宗旨，藉用攝影與專欄介紹世界的「現狀」而獲得廣大人氣，至 1960 年發行數已達 800 萬冊。引自森村泰昌，〈1940's 戦争の時代—報道写真が時代を記憶した〉，《美術手帖：特集 森村泰昌—20 世紀へのセルポートレート 3 月号》，頁 19。



森村挪用《時代廣場的V-J日》製作的《安魂曲（記憶的遊行 / 1945 年美國）》（なにもものかへのレクイエム（記憶のパレード / 1945 年アメリカ） / A Requiem: Remembrance Parade / 1945, USA, 2010）【圖 6】，帶有藝術家一貫的多重分身。森村將背景從象徵美國時代來臨的原件，移置充斥美國文化的大阪，暗示觀者更多的細節並非是前景的親熱，而是並列於中景的角色功能，女性扮裝的數個森村手持相機朝向鏡頭，彷彿正在邀請觀者共同踏進歷史的時刻；而男性扮裝的森村們明顯地指涉美國與日本，出現的物件是指明時間性的告牌：「DEC.8, 1941」是二戰時日本空襲珍珠港與美國對日本宣戰之日、「AUG.6, 1945」是美國向廣島投下首顆原子彈的日子、「AUG.9, 1945」則是發生在長崎的第二次核爆之日。<sup>70</sup>

美國因長期的戰爭而疲憊不堪，在厭戰情緒中使用任何方法只希望能提早結束戰爭，而這個方法就是原子彈，所有人為此緘默，換置成「戰勝」的欣快而大肆慶祝。原爆話題的出現，所有正確性都變得不甚確定，美國的正義與戰後和平也輕易地動搖，看似不在世途中招致混亂，原爆議題便從此蒸發，成為禁忌。<sup>71</sup>這是森村在作品裡以軍人之姿手持告牌的用意，幾個森村變成女性們，則拿著相機記錄這個狂歡的時刻，順著親吻的目光，在右方中央有一張標示時間的紙屑在地面上，沒有人物的輔助，指引出「SEP.11, 2001」【圖 7】，顯明 21 世紀裡極為重要的時刻：911 事件。

暗示暴力的陳列挑動觀者的敏銳神經，如果珍珠港空襲的主謀是黑色海軍裝的日本，核爆的元凶指向身穿白色水手服的美國海軍，911 事件則是穆斯林基本教義派蓋達組織（Al-Qaeda）的隱喻，畫面中缺席的存在。森村對 20 世紀歷史的暴力採取人文立場的質疑，即是恐怖本質的重思，或許在此可援用布希亞（Jean Baudrillard, 1929—2007）對 911 事件的論述，指出 911 事件並不是文明或宗教的衝突，它所涉及的也遠超過伊斯蘭與美國的問題，將焦點放在這種衝突上，只是為了製造出一種可見的對立以及可以藉由武力解決問題的錯覺。這裡的確存在一種根本的對抗，「而指向那個**全面勝利的全球化卻正在和自己戰鬥**。因此，**是這個世界，是全球本身在對抗全球化**」<sup>72</sup>。在此，全都與死亡有關，不僅是關於即時（real time）的大量死亡湧現，同時也是一種遠超過真實的死亡湧現：死亡是象徵和獻祭的；這就是恐怖主義的精靈（the spirit of terrorism）。在這所有的變化中，伴隨我們的是所見的影像，影像是我們的原初場景，對這次攻擊的著迷，主要是對影像的著迷（影像的令人歡欣鼓舞和災難式的結果兩者本身都具有高度

<sup>70</sup> Paul Tibbets（1915—2007）駕駛名為Enola Gay的轟炸機，在廣島投下代號為Little Boy的第一顆原子彈；Charles Sweeney（1919—2004）駕駛的轟炸機則是Bockscar，於長崎投下代號為Fat Man的第二顆原子彈。引自森村泰昌，《露地庵先生のアンボン譚》，頁 80-81。

<sup>71</sup> 森村泰昌，《露地庵先生のアンボン譚》，頁 85。

<sup>72</sup> 粗體在原引用裡已有標記。布希亞著，《恐怖主義的精靈》，邱德亮、黃宏昭譯（臺北市：麥田出版，2006），頁 38-39。

的想像力)。這既是一種能引起最大可能回響且令人目眩的真實暴力—最純粹的奇觀形式—同時也是一種支撐最純粹的象徵形式挑戰歷史和政治秩序的獻祭。<sup>73</sup> 布希亞依循Slavoj Žižek (1949—) 的說法指出有關「真實」(Real) 的問題：

「二十和二十一世紀的熱情就是追尋真實的末世論 (eschatology) 熱情，對一種失去或消逝目標的鄉愁式熱情。」<sup>74</sup>

1945 年彼日的日本，相較同一時刻沉浸於終戰歡愉氣氛的美國，昭和天皇透過廣播將終戰詔書以「玉音放送」告知國民，日本已無條件投降，戰後的日本國土舉目盡是城市的廢墟，這是森村幼年的阡陌風景，頹垣斷壁的房舍交雜著新建的屋棚，人們避居在臨時簡陋的居處，美國來的吉普車、卡車穿梭在泥濘當中，然而不久之後的恢復速度，明顯快速得像毀壞時一般。原爆之故，日本的戰爭責任因而模糊，美國全力傾注日本的戰後重建，促成兩國的同盟關係，同時西方文化輸入日本的當代流行。如果 911 事件暗示美國夢想的幻見已成真，這裡指出的恐怖主義則有其缺席的證明，一個看不見的真正敵人：資本與全球化的替身。森村以《時代廣場的 V-J 日》的挪用指涉美國時代的來臨，然而隱匿其中的 911 事件，是否也可能預示美國時代的結束，或者，藝術家更點出此事件模稜兩可的曖昧：資本象徵的崩解或更加鞏固。此後遭逢如韓戰、越戰、波灣戰爭、911 事件、阿富汗戰爭等戰事，都是二戰結束後的各國始料未及，如今透過森村的再現歷史，說明其建構的真實早已淪喪，若能將《時代廣場的 V-J 日》看作是美國文化商品的隱喻，森村的《安魂曲 (記憶的遊行 / 1945 年美國)》顯然就會是苛刻的反諷，如同過去藝術家以糖衣包裹作品的批判性，尖銳地刺激美國與日本的觀者味覺，藉用類紀實 (quasi-documentary) 指涉文化商品的共謀性。

Martha Rosler (1943—) 認為紀實作為攝影實踐的反思必須回到歷史現象，紀實攝影以公眾類型表現出記錄的價值，在於開發中國家自由主義的意識形態氛圍、美國 20 世紀早期伴隨改革運動的進步時代、以及新政與第二次世界大戰後的衰弱時刻。然而，紀實最終只能證明攝影家的勇氣、操弄與見解。Rosler 提出紀實的兩種時刻：第一是立即的，第二是傳統「美學歷史」的；更进一步地探討非意識形態的美學有無其可能性，因為對影像的任何回應無可避免地根植於社會知識—特別在於文化商品的社會理解。<sup>75</sup> 製造社會關係的影像論述可具有功用，但紀實已經不再保證文化的合法性，論述已被扭曲成人們條件的普遍化約，指示我們沒有真正的紀實。<sup>76</sup>

<sup>73</sup> 布希亞著，《恐怖主義的精靈》，邱德亮、黃宏昭譯，頁 42-52。

<sup>74</sup> 布希亞著，《恐怖主義的精靈》，邱德亮、黃宏昭譯，頁 85。

<sup>75</sup> Martha Rosler, "In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)," in *The Contents of Meaning: Critical Histories of Photography*, edited by Richard Bolton (Cambridge, MA: The MIT Press, 1989), pp. 303-317.

<sup>76</sup> Martha Rosler, "In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)," in *The Contents of Meaning: Critical Histories of Photography*, edited by Richard Bolton, pp. 324-325.

Szarkowski於1967年在紐約MoMA舉辦展覽「新文件」(New Documents)，展出Diane Arbus (1923–1971)、Lee Friedlander (1934–)、與Garry Winogrand (1928–1984)三位攝影師的作品，說明新一代的攝影家使紀實更貼近個人，他們並非要改革生活，而是要去知道生活。作品背離同情與情感回應，呈現社會的不完美與脆弱，他們秉持有其真正價值去看，有勇氣面對的信念。展覽時值越南分離的幾年後，Szarkowski製造出從「社會動機」裡脫離的價值與俗麗的鑑賞。一如Rosler對「新文件」展覽的回應，觀者如何從攝影家的影像定義世界，以及證明對世界的了解？位處優越地位的紀實，彷彿將世界看成馬戲團，是可被經驗的商品。相較越南如惡夢般的照片，新紀實的攝影家就顯得相當具有同情心，這種憤慨雖然偽裝成窺探的社會學，但認同上的魅力與情感回應卻仍然還是相當遙遠。<sup>77</sup>

因此，《安魂曲》並非如實反映歷史，也不在「新紀實」的脈絡下，森村以他獨特的創作觀開拓紀實的可能性，由強烈個人意念、想像的堆疊、創造的意象所構成的《安魂曲》，可以說是森村以自我的身體「成爲」眾多事件的實驗，探問它們的真正意味，他運用的主體反映20世紀，也容易塗抹上帶有政治或意識形態的思想，這些人物被譏笑的不是空洞的形象與片面譴責的表現，而在於森村所關注的「社會性」題材，同時，也徹底是森村「個人」表現的積澱，以「個人的質疑」開放地回擲觀者，這是森村與其他無數政治社會作品不同之處。<sup>78</sup>

## 七、意外的來訪—美日當代文化的交會

太平洋戰爭終結之後，爲了統治軍事占領下的日本，麥克阿瑟於8月30日在厚木機場登陸日本，而9月27日的早晨，昭和天皇來訪美國大使館的宿舍，會見麥克阿瑟，兩人聚面持續數十分鐘，後來在麥克阿瑟的回顧裡指出，昭和天皇對戰爭明確敘述自己的責任。晤談之際的攝影照片【圖8】保留強烈的對比關係，來自於穿著便服身材高大、將手叉於腰間的麥克阿瑟，與穿著禮服直立、身材矮小的昭和天皇所形成的印象。兩者都直率地表露其背負的國家狀況與權力關係。<sup>79</sup> 麥克阿瑟是美國事物湧入戰後日本的美國象徵，昭和天皇依國家憲法條文也確實其爲日本的象徵。這張攝影原件凝縮的本質在於美國與日本當代文化的交會，兩國並於20世紀後半建立起深遠關係，森村藉此契機，建立起日本現代

<sup>77</sup> Martha Rosler, "In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)," in *The Contents of Meaning: Critical Histories of Photography*, edited by Richard Bolton, p. 321.

<sup>78</sup> 江上ゆか，〈二〇世紀の「歴史画」？—森村泰昌の「社会的な」作品〉，《森村泰昌：なにものかへのレクイエム—戦場の頂上の芸術》，頁66。

<sup>79</sup> 森村泰昌，〈1940's 戦争の時代—日本の「私」の原点です〉，《美術手帖：特集 森村泰昌—20世紀へのセルポートレート 3月号》，頁20。

史與當今社會的連結，彷彿他的誕生適逢 1945 年彼時，雖然延遲些許時間，藝術家卻感覺自身的精神史生於這年，意欲述說「麥克阿瑟是我，然而同時，昭和天皇也還是我」<sup>80</sup> 的情節，作品《安魂曲 (不速之客 / 1945 年日本)》(なにものかへのレクイエム (思わぬ来客 / 1945 年日本) / A Requiem: Unexpected Visitors / 1945, Japan, 2010) 【圖 9】至此完成。

《安魂曲 (不速之客 / 1945 年日本)》的發想更早於 2006 年已見雛形。麥克阿瑟與昭和天皇兩人會面的舞台選擇，成為作品最重要的部分。拍攝地點設定在「寺田園」的室內，這是森村父親在戰前經營的綠茶批發商家，是極富個人性的場域。如今站於茶屋，森村便又想回到 20 世紀，但也不僅僅是回顧，而是將再度經歷之所見移替到當代的載體，這個嘗試便是《安魂曲》。<sup>81</sup> 森村言及經營茶屋的父親於 2006 年過世，時值藝術家製作三島由紀夫相關作品之際，陪伴父親對抗病魔的生活與製作三島的時間相互重疊，對森村而言，三島作品如果真有所謂的真實性，也許就是正在面對生死之間的那瞬間。在父親離開後，森村才發覺這裡對他是重要的地方，想要拍攝這帶殘留的原初風景，便是出現在錄像作品《海之幸・戰場頂點的旗幟》裡的鏡頭【圖 10】，也是拍攝昭和天皇與麥克阿瑟的所在。<sup>82</sup> 因此，孿生出麥克阿瑟與昭和天皇的森村泰昌，雖然攝影整體陰暗充斥不甚歡快的清晰感，藝術家卻感覺自我原點宛如凝縮在這個畫面一般。森村對麥克阿瑟與昭和天皇的邂逅備感親切，也許這是他的世代裡所具有的獨特感受，出生於太平洋戰爭前的人們，必會對這張攝影懷有不同想法。百業待興的戰後日本社會普遍對美國懷抱更多憧憬的念頭，整頓市容交通的占領軍士兵英俊帥氣，人們聽聞諸多令人懷念的往事，而森村之後世代的文化認同則愈顯混雜。<sup>83</sup>

在前述兩人合照的數月後，昭和天皇在 1946 年 1 月 1 日於各報首版刊登的《關於新日本建設詔書》，又稱「人間宣言」，其主要內容如下：

「然朕與爾等國民共在，欲常利害同休戚不分。朕和爾等國民之間的紐帶，始終依靠相互信賴相互敬愛結成，並非是單靠神話傳說而生。而說朕是神，且日本民族相較其他民族更為優越，有其擴張支配世界的命運，這種架空事實的觀念，也毫無根據。」<sup>84</sup>

<sup>80</sup> 「マッカーサーとは私である。しかしながら、昭和天皇もまた私である。」引自森村泰昌，〈1940's 戦争の時代—日本の「私」の原点です〉，《美術手帖：特集 森村泰昌—20 世紀へのセルポートレート 3 月号》，頁 20。

<sup>81</sup> 鈴木邦男、森村泰昌，〈お茶と芸術—ちょっと“ミギ”よりな話〉，《美術手帖：特集 森村泰昌—20 世紀へのセルポートレート 3 月号》，頁 48。

<sup>82</sup> 鈴木邦男、森村泰昌，〈お茶と芸術—ちょっと“ミギ”よりな話〉，《美術手帖：特集 森村泰昌—20 世紀へのセルポートレート 3 月号》，頁 46。

<sup>83</sup> 森村泰昌，〈1940's 戦争の時代—日本の「私」の原点です〉，《美術手帖：特集 森村泰昌—20 世紀へのセルポートレート 3 月号》，頁 20。

<sup>84</sup> 「然レドモ朕ハ爾等国民ト共ニ在リ、常ニ利害ヲ同ジウシ休戚ヲ分タント欲ス。朕ト爾等国民トノ間ノ紐帯ハ、終始相互ノ信賴ト敬愛トニ依リテ結バレ、単ナル神話ト伝説トニ依リテ生

昭和天皇否定萬系單脈的天皇神格性，戰前的「絕對天皇制」此後進入戰後的「象徵天皇制」，對於自戰前過渡至戰後的人們而言，「人間宣言」確實形成認同的斷裂，一如三島由紀夫在《英靈之聲》裡明顯表露自己對天皇制的批判與矛盾。天皇制的爭辯立場從「人間宣言」開始，蔓延至 70 年代安保鬥爭，這個時代也是左翼勢力行動活躍的政治季節，議論同樣圍繞著天皇制。Barthes 於《符號帝國》認為皇居是虛無的中心，<sup>85</sup> 天皇在騷動當中也保持沉默，承擔虛無中心的作用，正因為無言以對，或許帶有謎樣的存在感。

他的存在如此虛無，反之其周圍卻湧起無數泡沫。森村說明此虛無的緣故，歷史透過昭和天皇的存在而被映照出來。《安魂曲（不速之客 / 1945 年日本）》這張攝影裡，最為勞苦的天皇所戴的眼鏡滲透著光芒，實際上，在攝影原件裡的眼鏡是沒有光亮的。藝術家戴著的眼鏡被清楚拍攝，眼鏡裡映射的亮度是他注視鏡頭時反光。投射出來的並非強光，而是黯然的一抹幽光，對森村來說，那也許就是昭和天皇自身吧。難以言喻的光芒反射在眼鏡上，由於這個存在空泛虛無，取而代之的是巨大的歷史、時間與戲劇性，森村將立足地點設定在實際上存在的茶屋，維持無名者的歷史，作為連結現實的接點，這裡並非只有昭和天皇，身旁的人物也必然是麥克阿瑟，體現出 1945 年此特定時間的非凡意義。如同戰勝國與戰敗國的權力關係，麥克阿瑟與昭和天皇也具現兩造的性別位置，「美國＝男性＝麥克阿瑟」與「日本＝女性＝昭和天皇」的合影由於麥克阿瑟的帥氣，所以日本社會與文化因而失敗，這張照片在此的意義形同結婚照片，顯現出結婚照片具有祝賀意味之外的複雜性。<sup>86</sup>

《安魂曲》以夢幻能呈現出神鬼與亡靈重新甦返陽世，訴盡冤屈再回歸冥府的戲劇結構，眾多已逝之人站上森村精緻的身體舞台，如同三島由紀夫自決的超現實感，昭和天皇也特別被看作是縹緲的一縷幽魂，森村意欲鎮魂的，即是在 20 世紀世界的虛實交會間復甦的人們。<sup>87</sup> 對森村來說，20 世紀是記憶的時代，他也確信 20 世紀為攝影的時代，歷經西洋美術的世界巡迴之後，森村便想回到日本，以老家的茶屋為創作地點，同時嘗試回到個人的記憶裡，同時當作對伊藤

---

ゼルモノニ非ズ。天皇ヲ以テ現御神トシ、且日本国民ヲ以テ他ノ民族ニ優越セル民族ニシテ、延テ世界ヲ支配スベキ運命ヲ有ストノ架空ナル觀念ニ基クモノニモ非ズ。」引自昭和天皇，《新日本建設ニ関スル詔書》，官報號外 昭和二十一年一月一日火曜日。

<sup>85</sup> Roland Barthes, "Center-City, Empty Center," in *Empire of Signs*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1982), pp. 30-32.

<sup>86</sup> 高沢賢治、森村泰昌，《PHOTO GRAPHICA：森村泰昌—なにもものかへのレクイエム 4月号》（東京都：インプレスコミュニケーションズ，2010），頁 77-78。

<sup>87</sup> 高沢賢治、森村泰昌《PHOTO GRAPHICA：森村泰昌—なにもものかへのレクイエム 4月号》，頁 79-81。

若冲 (Itō Jakuchū, 1716—1800) 的呼應，以賣茶翁 (Baisaou, 1675—1763)<sup>88</sup> 作為自身的隱喻：

「我在孩童時代，一直到長大成人後也是，長久以來與家人共同生活在父親的店裡。雖然之後搬了家，也有了各種社會體驗，也許我始終還是希望回到最初那個父親的店。以我自己的方式，繼承淡泊名利的父親所遺留的小店，學學賣茶翁，若能以茶打造一個小小的文化據點，不知該有多好。而我就這樣夢想著那模糊的將來，在線香煙薰裊裊之中過著日子。」<sup>89</sup>

森村讓「大眾史」變得「個人化」，將共享記憶的照片轉換成其他東西，《安魂曲》使觀者感到他們的歷史記憶被取代，當森村以「自我」扮演新聞攝影，異化原件的記錄，攝影便不再是客觀紀實。藝術家暫時移除影像的真實關聯性，即是照片裡包含的政治或社會意識，藉用相似的場景面對觀者，「個人化」的歷史強烈地表現森村面對自我歷史的態度與真摯作風。三島事件譴責戰後日本的精神空洞，表現更為黑暗傷痛的記憶，深愛日本的三島因日本而死，生於美國夢的夢露死於美國夢，都是藝術家多重的象徵形象，指涉男女的一體兩面。《安魂曲》再創「陽性氣質」的同時，試圖為社會復甦 20 世紀曾有的藝術形式。<sup>90</sup> 20 世紀的歷史，也許是男性在現實世界散發光輝的最後時代，甚至可以說是男性們實際存在的時代。

## 八、結語

「對我而言，自我肖像是我嘗試的生活實驗，將自己轉移進入的『藝術王國』，則是從現實脫逸且有所差異的神祕領域。出自我過去的經驗，如果實驗失敗我將有可能無法再度重返真實世界。這確實是充滿風險的實驗，然而，最危險的挑戰才是最具有誘惑性。無疑地，在我之後的人生，我將永不能逃離以自我肖像作為自身的表現。」<sup>91</sup>

<sup>88</sup> 江戸晚期 (1603—1869) 著名的黃檗僧、漢詩家、與書法家，大典禪師 (1719—1801) 向他引薦若冲，一同與大阪的收藏家木村兼葭堂 (Kimura Kenkadō, 1736—1802) 談論老莊。

<sup>89</sup> 「私は、子供時代はもちろん、おとなになっても、長らく父の店で家族と寝食を共にしてきた。その後住む家が変わり、社会的にもいろいろ体験したが、結局原点である父の店に再び戻ろうとしているのかもしれない。贅沢もせず権力欲などもさらさらなかった父の形見であるオンボロな店を、私なりの方法で受け継いで、売茶翁もどきの、お茶を通したささやかな文化拠点が作れたらどんなにかいいだろう。そんな漠然とした近い将来を夢見つつ、線香の煙の匂いが染みついた日々の生活を送っている。」引自森村泰昌，《露地庵先生のアンボン譚》，頁 4。

<sup>90</sup> 石田哲朗，〈「私」から「歴史」へ：森村泰昌の 20 世紀神話〉，《森村泰昌：なにものかへのレクイエム—戦場の頂上の芸術》，頁 68-69。

<sup>91</sup> “Self-portrait, to me, is a living experimentation in which I attempt to shift myself into the ‘Kingdom of Art,’ a secret realm separated and different from reality. There is a possibility that if the experiment fails I might never make it back to the real world, and this I say from my own experience in the past. It is

森村泰昌以他最喜歡的奇幻小說《納尼亞傳奇》（The Chronicles of Narnia）作為「藝術王國」（Kingdom of Art）的比喻，如同在平凡生活底下共享能夠變身的世界，藝術家言說自己與納尼亞有太多相似的秘密，不僅可以將自己變成他人，甚而化作任何存在，「我至少將半生都貢獻於『藝術王國』的神祕領域」<sup>92</sup>。森村在《空想主義的藝術家宣言》裡提及想像虛構的迷人，對藝術家而言，「空想主義」與「藝術王國」如影隨形的危險，源自藝術實踐的展演，即是如何扮裝他人，同時保有主體性，認同的多重如何迴避無所適從，危險正存於自我認同在文化迷宮裡的失落。然而，混雜的建構也正是主體最神祕之處，外來文明幾經轉化與原生文化交會，如何被世代所汲取與同化，萌生新發的枝椏，都能在森村的作品裡見其演化。

自 1985 年時，森村以梵谷作為首次進行自我肖像攝影的創作主題，於海外成名的藝術家已形塑扮裝的新風範，即便作品的日本意象顯而易見，歐美文獻卻時而迴避罔顧。此外，森村撰述為多的著作，不僅表明其創作宗旨，並且一再強調身為日本人的認同意識。筆者試圖將觀看的場域從西方帶回東方，就像森村的《安魂曲》系列主題，由歐美返回日本，以**流動的日本主體性論述**致使作品逃離異國情調的解讀，似乎更能貼近作者以及作品的真意，如同森村自言：「我回到了日本，但並不是再也不從日本走出來，而是能夠隨意來去各個地方，變得能夠前往更多地方了。」<sup>93</sup>

森村的歐美心靈漂旅直至 2006 年才真正重返日本，於 2006—2010 年創作的《安魂曲—戰場頂點的藝術》以世紀的回顧為出發，回應日本現代史在藝術家的人生裡所留下的深刻足跡。《安魂曲》共由四章組成，第一章《烈火的季節》交織三島身處光譜的兩端：生與死的主題，「可能最能感覺到『生』的時刻，就是死亡的瞬間。」<sup>94</sup>也許是森村為三島下的最貼切註腳。60 至 70 年代的日本湧現前所未有的可能性，自百業待興的戰後社會躋身資本大國，1970 年的大阪萬博會與蓬勃的地下前衛，反映社會文化裡的兩個面向：**前衛現代主義**的自我批判性與大眾文化**反藝術**展演的叛逆性。細江英公的《薔薇刑》便是時代氛圍裡的傑作，森村製作《薔薇刑的彼方》系列運用身體展演與三島對話，將三島的政治挫敗熔

---

indeed an experiment full of risks, however, the most dangerous challenges are the most seductive. It is certain that, for the rest of my days, I will never find escape from my own expressions of a self-portrait.” from Morimura Yasumasa, *On Self-Portrait: Through The Looking-Glass* (Amsterdam: Reflex Modern Art Gallery, 2007), p. 5.

<sup>92</sup> “And I am about to devote at least half of my life to this secret realm of the ‘Kingdom of Art’.” from Morimura Yasumasa, *On Self-Portrait: Through The Looking-Glass*, p. 5.

<sup>93</sup> 「日本に戻りました、日本から出ないわけではなく、軽くいろんなところに行ってまた戻ってきたり、いろんなところに行けるようになった。」與森村泰昌訪談於大阪・鶴橋・森村事務所，2010.11.29。

<sup>94</sup> 「『生きる』ことをもつとも実感するときは死ぬ瞬間かもしれないとか」。與森村泰昌訪談於大阪・鶴橋・森村事務所，2010.11.29。

接於生活場域的衰頹感，並挪用作品標題與戰前藝術的神祕根源抹除三島的悲劇英雄性，同時柔化三島強烈的陽性氣質，逆轉《薔薇刑》原本存在的性別操演，森村不僅以他的日本主體如實地完成對三島的諧擬，展現三島的美學以及欲望，更疊合個人史的詮釋，指引觀者通往藝術家不曾顯明的幽徑。

在《安魂曲》的第四章《1945·戰場頂點的旗幟》裡，森村則爬梳歷史痕跡體現當代徵候，圍繞於 1945 年的種種事件以終戰為中心，以紀實與新聞攝影的影像向世界輻射。藝術家以類紀實的手法橫跨於社會寫實與私密感性之間，《安魂曲（記憶的遊行 / 1945 年美國）》，作品表現美國文化商品正值大舉入日的起步，同時暗示當代恐怖主義、隱形的資本與全球化的病徵。《安魂曲（不速之客 / 1945 年日本）》是森村在私人領域最為細膩的情感流露，感受隱匿在化身為麥克阿瑟與昭和天皇的藝術家背後，潛藏時代記憶的騷動與日本象徵的虛無，如同「夢幻能」死生復返的結構展演形式，終將幻化成藝術家鎮魂的客體。而「寺田園」的場域則引導觀者進入懷舊氛圍，以賣茶翁當成自我形象的投射，並有追憶亡父的思親情感。

筆者認為森村於 2006 年始的《安魂曲》系列，以三島切腹的武士精神作為傳統日本圖像（icon）的復返，藝術家認為 60 年代的三島是極其幸福的人，但 70 年代的三島卻是十足的悲劇人物，<sup>95</sup>《薔薇刑的彼方》指向三島的殉道形象，藝術家面對三島的「生」與「死」，更指涉創作心境的轉變與沉澱。透過作品符號的漸次拆解，終將指涉日本的戰後氛圍瀰漫於森村泰昌的外在生活，並且深植於藝術家內在的影響，甚或回到日本「近代的超克」這一論證上，逐步檢視經過西化的日本現代性，並重拾「日本文化回歸」，因此筆者認為森村泰昌的定位更傾向於地下先驅文化脈絡，屬於戰後歷經社會興衰的日本前衛藝術，以行為展演當作探討自我認同的末流，同時結合後現代的解構感知，藉由諧擬的幽默性開創日本當代自我肖像攝影的獨特典範。

---

<sup>95</sup> 與森村泰昌訪談於大阪·鶴橋·森村事務所，2010.11.29。



## 参考書目

### 専書著作

- Gonzalo, Pilar. *Yasumasa Morimura: Historia del Arte*. Madrid: Fundación Telefónica, 2000.
- Hara, Toshio. *Photography and Beyond in Japan*. New York: Harry N. Abrams, 1995.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. London; New York: Routledge, 1985.
- . *The Politics of Postmodernism*. London; New York: Routledge, 1989.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.
- Munroe, Alexandra. *Japanese Art After 1945: Scream Against The Sky*. New York: Harry N. Abrams, 1994.
- Tucker, Anne Wilkes. *The History of Japanese Photography*. New Haven: Yale University Press in association with the Museum of Fine Arts, Houston, 2003.
- Yasumasa, Morimura. *Daughter of Art History: Photographs*. New York: Aperture, 2003.
- . *On Self-Portrait: Through The Looking-Glass*. Amsterdam: Reflex Modern Art Gallery, 2007.
- Appropriation*. edited by David Evans. London: Whitechapel; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009.
- Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*. edited by Fran Lloyd. London: Reaktion Books, 2002.
- Gender and Power in The Japanese Visual Field*. edited by Joshua S. Mostow, Norman Bryson, and Marybeth Graybill. Honolulu: University of Hawaii Press, 2003.
- Japanese Photography: Desire and Void*. edited by Peter Weiermair and Gerald Matt. trans. by John S. Southard. Zurich, Switzerland: Edition Stemmler, 1997.
- Yasumasa Morimura: Requiem for The XX Century Twilight of the Turbulent Gods*, edited by Filippo Maggia & Marinella Venanzi. Milan: Skira Editore, 2007.
- 細江英公。《薔薇刑》。東京都：集英社，1984。
- 黒ダライ児。《肉体のアナーキズム：1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈》。東京都：grambooks，2010。
- 森村泰昌。《美に至る病－女優になった私》。横浜市：横浜美術館，1996年。
- 。《芸術家Mのできるまで》。東京都：筑摩書房，1998。

- 。《踏みはずす美術史 — 私がモナ・リザになったわけ》。東京都：講談社，1998。
- 。《空想主義的芸術家宣言》。東京都：岩波書店，2000。
- 。《美術の解剖学講義》。東京都：筑摩書房，2001。
- 。《「まあ、ええがな」のころ》。京都市：淡交社，2001。
- 。《「変わり目」考 — 芸術家Mの社会見学》。東京都：晶文社，2003。
- 。《時を駆ける美術 — 芸術家 M の空想ギャラリー》。東京都：光文社，2005。
- 。《美の教室、静聴せよ》。東京都：理論社，2007。
- 。《森村泰昌「全女優」》。東京都：二玄社，2010。
- 。《露地庵先生のアンポン譚》。東京都：新潮社，2010。
- 。《森村泰昌：なにものかへのレクイエム — 戦場の頂上の芸術》。東京都：印象社，2010。
- 。《まねぶ美術史》。東京都，赤々舎，2010。
- 。《「その他」のチカラ。 — 森村泰昌の小宇宙 — 》。東京都：Akio Nagasawa Publishing，2010。
- 《ユリイカ詩と批評：森村泰昌 — 鎮魂という批評芸術 3月号》。東京都：青土社，2010。
- 《美術手帖：特集 森村泰昌 — 20世紀へのセルポトレート 3月号》。東京都：美術出版社，2010。
- 《PHOTO GRAPHICA：森村泰昌 — なにものかへのレクイエム 4月号》。東京都：インプレスコミュニケーションズ，2010。
- 尚・拉普朗虚、尚・柏騰・彭大歷斯 (J. Laplanche & J.-B. Pontalis)。《精神分析辭彙》。沈志中、王文基譯；陳傳興監譯。臺北市：行人，2000。
- 布希亞 (Baudrillard, Jean)。《恐怖主義的精靈》。邱德亮、黃宏昭譯。臺北市：麥田出版，2006。

## 期刊論文

- Bryson, Norman. "Morimura: 3 Readings." *Art & Text* 52 (September 1995): 74-79.
- . "Yasumasa Morimura." *Artforum* Vol. 32, No. 5 (January 1992): 108.
- . "Yasumasa Morimura: Mother (Judith II)." *Artforum International* Vol. 32, Issue 5 (January 1994): 70-71.
- Chino Kaori. "A Man Pretending to Be a Woman: On Yasumasa Morimura's 'Actress'." *Beauty Matters*. ed. Peg Zeglin Brand, trans. (from the Japanese) by Reiko Tommi. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000: pp. 252-265.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema."(1975) *Art After Modernism: Rethinking Representation*. ed. Brian Wallis. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1995: pp. 361-373.

Owens, Craig. "Photography 'en abyme'." *October* Vol. 5, Photography (Summer, 1978): 73-88.

Yoon, Joonsung. "Seeing His Own Absence: Culture and Gender in Yasumasa Morimura's Photographic Self-Portraits." *Journal of Visual Art Practice* Vol. 1, No. 3, (2002): 162-169.

鴻英良。〈鏡の中の皮膚〉。《うつしとられた身体》。越後谷卓司、唐津絵里、藤井明子企画。愛知県：愛知県文化情報センター（1995）：24-35。

## 圖版資料



【圖1】森村泰昌，《薔薇刑的彼方（宿於眼球的黑蜥蜴）》（薔薇刑の彼方へ（黒蜥蜴は眼球に宿る）/ Beyond Ordeal by Roses “The Black Lizard is Lodged in My Eyes”），2006，ゼラチンシルバープリント，26.7×40 cm.，東京都写真美術館

© MORIMURA Yasumasa



【圖2】森村泰昌，《薔薇刑的彼方（觸摸耳朵的潮騒）》（薔薇刑の彼方へ（潮騒が耳朵に触れる）/ Beyond Ordeal by Roses “The Sound of the Waves Whispers in My Ear”），2006，ゼラチンシルバープリント，26.7×40 cm.，東京都写真美術館

© MORIMURA Yasumasa



【圖3】森村泰昌，《薔薇刑的彼方（宿於頭頂的黑蜥蜴）》（薔薇刑の彼方へ（黒蜥蜴は脳天に宿る）/ Beyond Ordeal by Roses “The Black Lizard is Lodged in My Brain”），2006，ゼラチンシルバープリント，40×26.7 cm.，東京都写真美術館

© MORIMURA Yasumasa



【圖4】森村泰昌，《薔薇刑的彼方（與卒塔婆小町の對話）》（薔薇刑の彼方へ（卒塔婆小町との對話）/ Beyond Ordeal by Roses “A Dialogue with Sotoba Komachi”），2006，ゼラチンシルバープリント，40×26.7 cm.，東京都写真美術館

© MORIMURA Yasumasa



【圖 5】 Alfred Eisenstaedt, *V-J Day in Times Square, 1945*, Gelatin Silver Print, 50.8 × 40.6 cm.



【圖 6】 森村泰昌，《安魂曲（記憶的遊行 / 1945 年美國）》（なにものかへのレクイエム（記憶のパレード / 1945 年アメリカ）/ *A Requiem: Remembrance Parade / 1945, USA*），2010，ゼラチンシルバープリント，178 × 135 cm.  
© MORIMURA Yasumasa



【圖 7】 森村泰昌，《安魂曲（記憶的遊行 / 1945 年美國）》部分  
© MORIMURA Yasumasa



【圖 8】 不知名攝影者，麥克阿瑟與昭和天皇晤談之際的攝影照片  
來源：United States Army photograph



【圖9】 森村泰昌，《安魂曲（不速之客 / 1945年日本）》（なにものかへのレクイエム（思わぬ来客 / 1945年日本） / A Requiem: Unexpected Visitors / 1945, Japan），2010，発色現像方式印画，187.5 × 150 cm.

© MORIMURA Yasumasa



【圖10】 森村泰昌，《海之幸・戦場山頂的旗幟》（海の幸・戦場の頂上の旗 / Gift of Sea: Raising a Flag on the Summit of the Battlefield），2010, HDTV (color), stereo, 23 min. 撮取畫面

© MORIMURA Yasumasa