

逝影流光——张才摄影集

刘海粟美术馆编



逝影流光——张才摄影集

刘海粟美术馆 编

上海锦绣文章出版社

图书在版编目(CIP)数据

逝影流光——张才摄影集 / 刘海粟美术馆编. —上海: 上海锦绣文章出版社, 2010.10
ISBN 978-7-5452-0315-8

I. ①逝… II. ①张… III. ①摄影集—中国—现代 IV. ①J421

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第191129号

主 编 张 坚
副 主 编 王新华
责任编辑 毛小曼
整体设计 赵妹萍
技术编辑 李 荀

书 名 逝影流光——张才摄影集
编 者 刘海粟美术馆

出版发行 上海锦绣文章出版社
地 址 上海市长乐路672弄33号 (邮编200040)
经 销 全国新华书店
印 刷 上海市印刷十厂有限公司
规 格 889X1250 1/24
印 张 10
版 次 2010年10月第1版第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5452-0315-8/J.250
定 价 48.00元

如有印装质量问题 请与印装单位联系 021-65460453

版权所有 不得翻印

序

经过一年多的努力和筹备，“逝影流光——张才摄影展”即将于2010年10月在刘海粟美术馆举行。展出的近百幅照片是张才先生于上世纪四十年代在上海暂住期间拍摄的。这些照片记录了曾经的上海城市景观和市民生活，今天读起来仍令人感到亲切和激动。张才先生是台湾著名摄影家，他曾在日本东京研习摄影，并在《上海写真》的拍摄过程中形成了自己的影像风格。张才先生曾经写道：“我是一个在台北长大，真正喜爱照相的27岁青年。初到上海，看到很多与台湾不一样的风俗习惯。有很新的，也有很老的。社会上贫富相差很远，知识程度相差也很大，黑社会的恶势力横行霸道，无法无天，因之人情冷淡甚至见死不救！一切都给我很大刺激，所以自然而然一有空闲，就把所看到的拍了下来！”张才先生正是以人道的眼光记录下了四十年代的上海，弥补了这一时期的影像缺失。

刘海粟美术馆在摄影方面的探索与研究才刚起步，此次有幸与台湾厦门摄影企划研究室联手，将这位著名的台湾摄影家介绍给上海的专业人士和观众。张才为曾经的上海留下一份宝贵的图像资料，使我们清晰地看到城市发展的轨迹，这恰与2010上海世博会的城市生活主题契合。这本摄影集辑入了展出的所有照片，其史料价值和审美价值自不待言。

最后，祝展览圆满成功！

刘海粟美术馆馆长 张坚

目录

序

对睨的慈悲——张才镜头下悸动的上海	简永彬	004
民国时期两个在上海的台湾人：刘呐鸥与张才	顾 铮	010
都会的记忆——寻找张才摄影中的上海	王 欣、季晓蕙	016
上海1942—1946		029
张才大事纪		225

对睨的慈悲——张才镜头下悸动的上海

简永彬

每一幅影像都可以说是作者的自画像，反映着持相机创作的人。因为“看见”，一刹那自我知性的反应会从自我内心的感受及经验串连并沉潜在影像世界魔法里，每一幅影像作品都是一面镜子，试着去映照被感动的人。

在台湾台北市立美术馆展出的现场，特别把这一张作品当起头，它的视觉张力令我倾倒。整张作品由窗的框架构成三个视觉中心，左侧窗帘布幕占据了画面的三分之一，恰似即将展演的布幕，徐徐勾勒出上海这一部历史大剧。窗外带有阴霾昏灰的天空，更隐约投射出战争风暴下，人性的悸动与不安前的宁静片断。张才似乎正展开他个人身体与上海这块陌生场域，在那段时间痕迹里交融出多重镜像的探究之旅。

要进一步去了解张才作品里的涵义及他一生视觉取向的核心价值，他人生历练的两个重要转折点，是必须去探讨的。

第一，深受他大哥张维贤的影响。张维贤自誉“台湾新剧第一人”，他奎奉无政府思想的“安那其主义”，日治时期一直都以“新剧”^①来启蒙台湾新文化的觉醒，并批判殖民政府，是激进派分子，非常反骨但又侠骨柔情，台湾人又称他“保伯仔”^②、“张乞食”^③。其中最令人称道的是1927年5月，张维贤所组织的星光演剧研究会，为施干所创办的“爱爱寮”募集经费，在台北永乐座、万华戏院公演七天所得剩余几千之现款，全部捐给“爱爱寮”盖钢骨水泥的新寮舍，为终日流落街乞食的流浪汉、贫病老人找到安稳的住家。张才九岁就丧父，跟随大哥浮载浮沉，大哥一生精粹及价值观，深深烙印在张才的人性观照的深层底蕴里，如影随形。

日本仔是四脚仔……替日本政府出力，我是不屑干的。被选作总督府的报导摄影家，多少有点被利用作为宣传的感觉。



——张才，1991年《雄狮美术》第219期

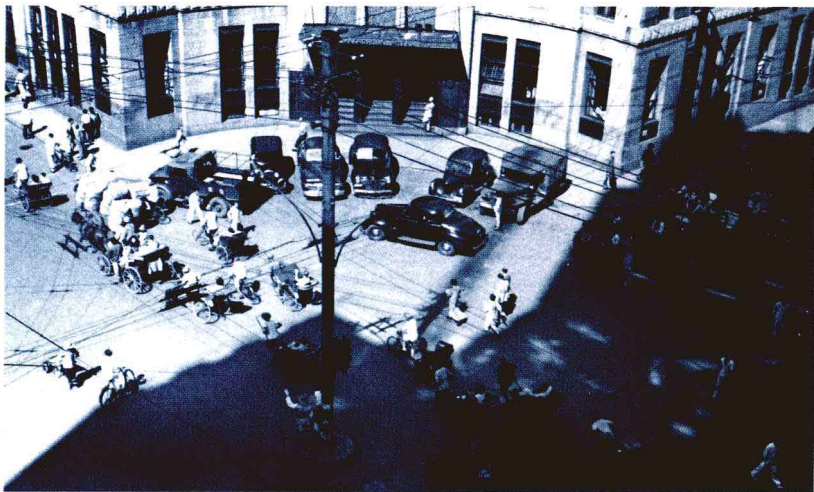
第二，日本求学时期摄影思潮的启蒙。1934年在兄长张维贤的细心规划下，张才进入专门储训将来“营业写真馆”专业人士的武藏野写真学校学习，后又再去读东洋写真学校半年的本科。毕业后又到日本著名的写真馆工藤写真馆当一阵子学徒。求学的初衷纯粹只为了开照相馆维生罢了，没想到间接成为对他启发“写真”艺术影响的第一个转折点，是他被引荐给刚从欧洲游历回日的《PHOTO TIMES》（フोटタイムス）的编辑长木村专一，在他创办的武藏野写真学校就读，开启他日后对摄影艺术的热心。木村专一是日本1930年代“新兴写真”在转换、导入整个日本摄影环境大变动中一个重要的推手。进入武藏野写真学校习得各种感光材料、光源色彩及冲放实际技法及理论，其时张才还时常出入フोटタイムス位於淀桥区的编辑部，接受日本第一手新兴摄影术的理论。从他整理、剪贴当时专业摄影杂志各类新兴摄影思潮的图文剪贴簿，不难理解当时才18岁的张才，对摄影艺术的热爱及投入是全心全力的，而这一份“早课”对他后来摄影人生的历练影响很大。

在台北市立美术馆为张才隆重举办的“意象地图——张才百岁纪念展”中，时常有人问我这个问题：“为什么看不到张才在东京所拍摄的影像？”的确！在整理张才一生的底片时，也发现找不到这一时期的所遗留的痕迹，只有在他自己整理的《我的百面相》剪贴本中，才发现小的可怜的零星几张6×6底片的黑白印样。其中一张画面显示他低头凝视罗莱科特(Rolleicord)120中型相机观景窗的照片，是在他搭HUKUKENMARU轮船回台的时候(1936年)拍的。

另一位被誉为“摄影三剑客”之一的邓南光先生，在他留日法政大学(1929—1935年)期间，也是使用莱卡(Leica)A型相机，见证及纪录日本东京在1930年代新兴都会转型的变化，留下上千张珍贵的底片。张才与邓南光都是1930年代留学日本的台湾子弟，只可惜在日本并未相逢。邓南光长张才九岁，两人都盛逢日本“新兴写真”在各文化层面波涛汹涌转换的时代；传统与现代摩登、新与旧，到处都可以看得到两种兼容并蓄的景象。尚未成熟，才18岁的张才，虽可以体会，但并未能如大他九岁的邓南光一样，正值创作意念汹涌充沛的盛年，而留下珍贵影像。

1936年张才回台，在台北火车站附近的太原路开设影心写场，正式他执业的开始。张才并没有用心在经营写场，从装备、道具上，都没有一般营业写场的规模，反而尽都是黑胶唱片、留声机及文学书籍。因为当时其兄张维贤担任杨逵的《台湾新文学》台北事务所责任者，事务所就设在写场的二楼内，时常有文艺人士相聚，如杨文环、杨三郎、杨云萍等人，他们时而朗读诗文，时而听音乐，张才并没有把客人放在心里，“头家不在”就变成张才一句口头禅，使他借以躲进文艺青年乌托邦的身影梦幻里。

张才在东京求学阶段，并没有莱卡(Leica)相机，应该是回到台湾开业后才拥有的。《我的百面相》粘贴着他与邓南光、林寿镒等摄影友人一同出游写真的“便当会”^④，他们大多持用莱卡相机来拍摄的。邓南光曾拍下张才头戴鸭舌帽、双足长袜及膝、大步横开双脚、低蹲，拍摄女性模特儿的身姿，由此不难体会出他们在太平洋战争尚未爆发的前夕，被视为时代的宠儿，蔚为新贵，不足为奇。



上海，张才意象地图的始站1940-1946

太平洋战争吃紧，日本为了后勤支持，加紧侵略亚洲各国，并加速建设台湾所谓“皇民化运动”，征召很多台湾子弟到南洋及太平洋投入战场。十四岁以上男丁，如果没有继续入高等科就学，就会被“役所”征召入伍。台湾人家中如果有两人以上的男丁，大多会想法子去躲掉无谓的牺牲。1940年张才与夫人张宝凤完婚后，偕同母亲远离台湾这个被日本帝国殖民统治日益严苛的家乡，直赴上海，投奔已先至上海改作南北货生意的大哥张维贤处落脚。

这段时期对张才来讲，才是他人生最精华的转折点，27岁的张才初到上海，不只已成家立业，一

身肩负着自家的重担。同时，上海也丰富了他的视野。战争阴影下，人性的琐末与纷杂，唤醒了他从大哥身上承继的公义良心，激起了他荒芜良久的对摄影的野心及企图。少年留日时期，他曾体会到摄影除能作为一项艺术外，也是对社会时代意识的一种见证及反映。如今在上海这个各国强权极欲争夺强占的地方，战争一方面在无情地掠夺人的性命，另一方面，人们在租界区灯红酒绿的闪烁中苟延残喘，上海的繁华与琐末，刚好一一化为影像，见证这狂乱失序的世界，也为张才的影像世界找出了一道渲泄的出口。

我是一个在台北长大，真正喜爱照相的27岁青年。初到上海，看到很多与台湾不一样的风俗习惯。有很新的，也有很老的。社会上贫富相差很远，知识程度相差也很大，黑社会的恶势力横行霸道，无法无天，因之人情冷淡甚至见死不救！一切都给我很大刺激，所以自然而然一有空闲，就把所看到的拍了下来！

——张才，1990年

这一段时期的作品，可以说是张才影像风格养成的时期。在心理的原罪上，作为日本二等国民，而身处的落脚地，却是随着日本帝国主义的步伐，沾着中国传统血脉的土地。这种矛盾、冲击，交杂着内心与现实面貌，恰似影像世界的收与放。

莱卡(Leica)相机在这一段时期，适时地补足及发展了它的力量。从他整理PHOTO TIMES杂志剪下的页册，分类成册，就可知他投入的热情。1910年以后，德国掀起新的造型运动，从达达主义、新构成主义，到光的科学认知所引发的新即物主义，也立即引起欧美新的造型、艺术文化的革新与体认。日本也在大正时期，虽晚了近十年却也促发、盛迎上这一波新兴文艺的气息。

另一个在摄影层面引起比较大震撼的是，1925年莱卡(Leica)A型相机开始在德国发售，改变并突破了以往手持大相机所不能达到的境界。透过“观景窗”贴近自己的双眼，就如同自己的身躯一样灵活，摄影家开始用心意识到自己的身体、影像行为所牵动意识形态的心绪意志，以及拍摄行为所见证事物真伪、时间意念、办证等所谓“复制的幽光”，走向现代摄影初探的步伐。

这也是1936年LIFE杂志创刊后，画报《现地报导》的滥觞。各国也在LIFE杂志的影响下，发展新闻报道摄影的多样面相。张才在那一时期持续用莱卡(Leica)相机拍摄上海的点点滴滴，有没有接触上海摄影圈内的人？据他的夫人张宝琴回忆：“印象中好像没有……”张才可以说置自己于完全孤独的状态，才能拍摄出如雷骧所形容的“悸动中的安静”，冷静去观察他视野所见的上海的繁华世界。

悸动中的安静

摄影是一种极其矛盾的行为，是一种摆荡在介入与虚空两种境界，持续摇荡的过程。摄影家想去窥视或介入一个画面，而又想逃离被摄体所注目的心绪变动。在专注的同时（观景窗取景）自己如同透明人或游魂般地自行游走于边缘的两界，这种心绪转换的变动就如同相机快门的装置，是时间的断片也是摄影家心绪变换的投射。

张才的画面很多这样的情境，高处鸟瞰地面，中间电车电线杆交织两种世界，一处是高楼洋车，另一处是传统人力拉车与前者形成鲜明对比；看似嘈杂人来人往的街头中，镜头的焦点移到后方，伫立戴着醒目白色美国海军帽的大兵；犹太人在租界区拍卖自己最后的家当，仿佛看不见摄影家的关注；随地躺在“派丽事务所”阶梯上的流浪汉，在地上书写自己怀才不遇、沦落异乡的落难秀才，上海人称为“告地状”等，张才异常冷静地用镜头在“观看”人性，不像往常带着不可一世的风流倜傥，这时透过影像行为的舒解，似乎让张才更加成熟及冷静。另一种可以从张才的作品中读得到的就是丰富引喻及巧妙地对比写照。广告牌设计、大字广告、店头商品摆设、人力拉车与洋人、摩登夫人与乞儿，一一在张才的镜头捕捉下，呈现一种诙谐的、冷漠的、都市符号的烙印。张才似乎在嘲笑这个十里洋场的上海，在日益恶化的战争凌虐下，人性荒腔走板，而人又必须蝇营狗苟地期待每一个明天。

对于上海他只不过是一个过客，透过镜像观景的对睨，他看到人性原罪的反射，当下可能是冷漠观照，但在凝望的背后，张才的作品反而让我感到丰厚的悲悯，这或许就是张才影像的力道，率直又不失真情的个性使然。同一时期，我们来重新翻开世界摄影潮流的发展史，1942年纽约近代美术馆开办的“走向胜利的大道摄影展”，并成功催促爱德华·史泰肯 Edward Steichen 编成海军航空摄影班；1945年LIFE杂志11月号战地报道摄影家们特集发表；1947年“马格兰通讯社”成立，布列松、尤金·史密斯等以莱卡相机为主的现场报道摄影家，影响那一时期摄影思潮的主流。瞬间去捕捉、见证二次世界大战期间，各国土地环境的破坏及变动那个“记录的年代”是那个时代摄影的主流，张才并没有脱队，只不过没有发表的舞台！

1989年台北夏门摄影艺廊，由简永彬企划、构成张才“1940年代·上海摄影展”，受到了文化各界深深地注目，新闻媒体大量报道，也重新燃起张才对摄影尘封已久的回忆，重新拾起相机，拍摄一系列彩色风景景物，完成他人生意象地图的终点站。

你看！这就是我现在的写照，就像这老树干的梗枯，在光影照射上好像狗脸的岁月……

——张才，夏门摄影艺廊，1989年

我依稀记得当张才跟我讲这些话时，他的眼眶带着一些湿润，眼角尚沾有昨日未清洗干净的眼屎。他对摄影的所有热忱及种种思绪似乎就在他眼前浮现，年轻时代的壮志未酬，战后台湾写实主义的主轴精神，并未能能在台湾形成一道巨大的坚墙。1964年日本著名报道摄影家木村伊兵卫曾托友人带给张才一张名片，名片背后写上下列短语：“文化は政治を指導しなければならないと思います。”（我认为文化应该指导政治）同样深受国家机器意念承载，超乎个人艺术理想的木村伊兵卫，他的创作生涯，在20世纪50年代中期前，就如同日本“摄影黑暗期”一样，跌入深渊，久久才能重新燃起！张才一生自重的理想个性，在时代无情的政治转轮中，同样被削落大半的豪气，木村伊兵卫的心意张才同样晓得！如今却只空有这一身躯壳！

记得在1992年一场摄影聚会，张才也受邀参加，大家正在讨论某期刊的创刊的时候，张才突然起立一起拉着我的手与当时的摄影家C君、评论家H君，期待我们三人能够共创摄影高峰、携手并进。只不过我们三人并未能有张才那个时代人的胸怀，徒留下当时的错愕，自觉得很对不起张才当时的厚爱。这次能在上海刘海粟美术馆展出张才的作品，冥冥中似乎有一种牵引，从一开始想整理张才的作品，心中所想就是上海这一批遗留的底片，如果在2008年底我没有优先处理上海底片，可能就没有台北市立美术馆的纪念展，更遑论张照堂、顾铮等人的热心协助而能在上海展露张才的杰作。至今因底片的酸化症所腐蚀的底片几近四分之一，令人心痛。如何去拯救这一批残留的画面，更精细去扫描存盘，是我今后沉重的任务。

1994年5月4日，张才因心脏衰竭去世，享年79岁。目前遗留一万多张黑白底片。其中未曾发表的大作超过一半，张张都是时代遗留的珍贵影像。而他在1947年拍摄的最出名的作品之一——《永远的归宿》，就如同他耿直的个性，能够在大时代中有大无畏的风骨，去挑战禁忌的题材一样，张才永远令人惊叹！

张才曾在一张被撕落的笔记活页纸中写道：“人生第一个准则是事事容忍，第二个是拒绝容忍，第三个是个最难，是能分辨两者。”或许这便是侧面描述张才性格的写照。

光影游离中，他一生的意象地图似乎不断地在我们心中展开。

2010.8.31改写于研究室

- ① “新剧”是指日治时期（约在1920年代），出现一群受过新教育的青年人，因当时的社会与文化运动，而兴起以新的戏剧形态取代传统戏剧。
- ② “保伯仔”：张维贤的外号，源自台湾俚语，为好管闲事之意。
- ③ “张乞食”：此为张维贤的本名，他与施干、周合源并称“乞食头”。
- ④ “便当会”：在那时期带酒家女外拍时，大家会自备便当，因此，这类型的外拍活动又称为“便当会”。

参考数据：

1. 吴圳义《现代史事》，《上海租界史话》，《历史月刊》，1989.7月号，台湾。
2. 《台湾研究》第一辑抽印本：台北县新庄大众爷庙的“游境”行列，陈奇禄文，1956，台湾。
3. 台湾《中国时报·人间副刊》林翠华专访张才，1992.3.28，台湾。
4. 《第一回登录写真年鉴》，台湾报导写真协会发行，1944，台湾。
5. 赖素铃《三剑客又折损 张才去世》，《民生报》，1994.5.6，台湾。
6. 《台湾摄影家群像——张才专辑》，张照堂主编，跃升文化事业有限公司，1995.10，台湾。
7. 《影心·直情·张才》，萧永盛著，雄狮美术出版，2001.10，台湾。
8. 雷骧《邈远而迫近的都会纪事》，《自立晚报·视觉出击》，1989.6.4，台湾。
9. 邱坤良《旧剧与新旧（1895-1945）》，《日治时期台湾戏剧之研究》，1992，台湾。
10. 杨渡《日据时期台湾新剧运动（1922-1936）》，时报出版，1994，台湾。
11. 谢森展《岛国显影》，创意力文化事业有限公司，1993，台湾。

民国时期两个在上海的台湾人：刘呐鸥与张才

顾 铮

在中国现代文化史上，作为源自于日本的“新感觉派”文学的创始人，台湾人刘呐鸥的贡献已经获得充分关注与肯定。刘呐鸥的舞台在上海，或者说上海是他唯一的、毕生的舞台。而同样是台湾人的摄影家张才，作为一个拍摄了沦陷期与抗战胜利后的上海影像的摄影家，他所作出的文化贡献，则经历了更长时间的等待才受到关注与承认。这个漫长等待，原因是多方面的，例如他的作品在1940年代拍摄，当时并没有经过传播媒介流通，因此当然没有产生文化上的影响。不过，现在看他那时的作品，仍然可以认为，那是在当时绝无仅有的有关上海、有关现代都市生活的摄影力作。举目当时的摄影界，有的摄影家是不屑于都会这个题材，有的是因为战乱而远走他方。在上海，也许就是有着日本帝国护照的张才在默默地拍摄。这里面当然也有他的日本国民身份所具有的便利。试想日本占领下的上海，英美等外国人作为敌侨被送进集中营，中国人就没有可能安心摄影更遑论“创作”。张才的摄影，因此有着某种特别的方便。他的上海摄影，持续时间长、拍摄量大，手法娴熟，意识明确。更可喜的是，由于他于1946年回了台湾，没有经历太大的政治社会动荡，他拍摄的大量上海影像终于得以安然保存。因此，现在才有可能对于他的上海摄影作出较全面的评价了。虽然刘呐鸥与张才两人在上海的生活时间没有重叠，但却都各开一新生面。因此，如果能将这两个台湾同乡作个比较，也许更可能加深对于他们的成就与当时的都会文化的认识。



《持摄影机的男人》中的刘呐鸥

原名刘灿波的刘呐鸥，1905年出生于台南望族。他在日本的青山学院接受了高等文科预科教育后，于1927年来到上海。当时他来上海是准备以上海为跳板赴法国留学。可是不成想“魔都”上海的魔性使他不可自拔，一路滞留至1940年死于非命。

在上海，作为一个活跃的文学家，刘呐鸥首先汲汲于以文学求名。在1930年发表文学作品短篇小说集《都市风景线》的同时，他也参与了出版、编辑文学刊物（《无轨列车》等）、开设书店（水沫书店）的工作。他在现在人们的眼中，似乎就是一个都市现代主义的旗手，但实际上此人有时也不免有点左倾，不过这种轻度时髦左倾并不影响他天天上舞厅“蓬察察”、搓麻将、看电影。他在小说里也会对社会不公作出抨击。在手法上，则多强调视觉性，有时看去蛮像一种电影分镜头剧本的写法。

从文学淡出后，刘呐鸥进入电影界。他算得上是个眼界开阔的人，操弄起电影理论来，能够写出头头是道的电影理

论。他的《影片艺术论》（1932年）就“熟淘淘”于当时世界电影动向与表现手法。他把现在通用的“蒙太奇”手法译为“织接”，其实也蛮妥帖。镜头的编“织”与衔“接”是也。他不仅能写有模有样的电影理论文字，也在1933年与黄嘉谟创办、编辑电影刊物《现代电影》。他参与到实际的电影生产中，而且也自己拍摄电影作品。染指电影后，他也手痒（说不上技痒，因为拍摄的片子几乎无技可言）起来，不惮忌讳地搞了部名为《手持摄影机的男人》（1933年）的电影。显然，他的这部作品是受苏联电影导演齐加·维尔托夫的《手持摄影机的男人》的启发。我看过由日本NHK整理的这部残片，感觉还是很业余，与维尔托夫的同名影片相比，相差不可以道里计。这么说并不是要贬低他的电影拍摄技术，对于以文字为业者，本来就不可苛求。这只是个客观评价，丝毫不影响他在文学史上的地位，也不至于影响他在电影上的地位。再后来，他与张道藩一起制作了中国电影史上第一部间谍片《密密码》（1937年）。在当时能够与国民党的文化宣传大员“搞”在一起，也算是他进入主流的标志。作为国民政府的电影官员，刘呐鸥也曾经气宇轩昂地陪同国民政府电影大员田汉去日本考察电影。因为田汉在作家谷崎润一郎到访上海时接待过他，因此田、刘一行到日，谷崎也在神户招待了这两个人。更有意思的是，他还曾经是最早的染指房地产生意的文人。虹口的公园坊是条有30多幢房子的弄堂，而据说这条弄堂就是刘呐鸥的产业。就他的身份而言，少则可称两栖于文学与电影，多则一身兼有作家、报人（与胡兰成在一起编过报）、电影人、商人等各种头衔。这么一个外来者，在大上海可谓尽兴，算是做得有声有色。这也充分显示当时上海的机会之多。



《都市风景线》，水沫书店，1930年出版

刘呐鸥求学时的东京，虽然已然是一个大都会，但其国际性却远逊于因了半殖民地历史而成为“魔都”与“东方巴黎”的上海。尽管日本人可算世界上最具有好奇心与求知欲的民族，但东京可吸引人的文化气氛与空间，与上海相比却是仍显简陋。而对于崇洋的刘呐鸥来说，宗主国日本的首都东京，可能是殖民地人民必须而且也是无奈的离家漂流的首选之地。至于出得台湾之后应该如何，则可能取决自己的决定。因此，在日本有了法语基础后，主动选择法国为目的地并且到上海去看看，也许就是掌握了法语与日语之后的主动选择。在上海直接感受一种准西方的生活方式，不失为一个理想的精神过渡与文化准备。而对于这个富家子弟来说，这在经济上也并不是问题。

作为一个外来者，青年刘呐鸥在上海可谓如鱼得水。他的上海得意再次证明了当时上海的开放与包容。想想那几个文学小青年，施蛰存、戴望舒、杜衡、刘呐鸥，还是脑子蛮灵的。要想在上海出人头地，就先左倾一下，混个脸熟，然后摆脱严密组织的纠缠，大玩起现代主义。他们在文学志趣还有政治取向上不屑于被严密的组织所控制，也不想与之走近，于是自己出钱办个刊物，开个书店，拳打脚踢地创造自己的空间，这一系列动作中，作为经济支柱的刘呐鸥发挥了重要作用。他们有勇气自己兜售自己，然后就等待历史的表态与承认。

同样的，比刘呐鸥晚一代的张才，摄影是在日本学的，在东京也接触到当时的尖端文化。他是在1934年赴日本短期留学，研习摄影。此时正逢日本摄影界响应欧美现代主义摄影而兴起“新兴摄影运动”。在他保留下来的照片剪贴簿里，我们发现他精心地保存了“新兴摄影运动”的健将中山岩太（此人有张日本摄影史名作《上海来的女人》，也算与上海有种渊源）、植田正治等人的作品。而尖端文化，在任何时代，往往与左翼有联系。他在日本期间认识的如村山知义（对于20世纪30年代中国左翼文艺戏剧运动产生过影响，但至今乏人研究），就是日本“达达”MAVO与新剧（相当于当时中国的左翼话剧）运动的代表人物。这种“尖端文化”肯定对他的人生观与艺术观有深远的影响。他在东京接触欧美、日本的现代主义思潮，也在日本观看、接触当时的左翼实验戏剧“新剧”，这对于他的感性的生成，当有潜在影响。张才的兄长张维贤是台湾的左翼戏剧家，长兄的行止也会对张才产生不小的影响。欧美日的现代主义实验与激进社会思潮，加上对于民生的本能关注，两相结合，也许形成了后来张才的摄影的根本。

1936年从日本回台湾后，张才在台北开设了名为“影心写场”的营业照相馆，开始了自己的摄影人生。后来，张才为避兵役，不愿意充当日本侵略炮灰而手持日本帝国护照来上海投奔张维贤。回到相对落后的台北，对于张才来说，想来会有某种逼塞感。加上宗主国日本的战争步伐越趋频密，因此有机会来上海就拔脚开路，想来也是顺理成章。在上海，他为谋生做起了生意，而当他厌倦生意的无聊时，摄影使他及时地摆脱了商业带来的心烦意乱。华洋杂处的上海，成为他以摄影仔细察看对象。显然，他有一种对于上海的想象在，同时这种想象可能也是对于东京、台北的感受、认识与记忆的一种扩展与继续。

台北美术馆展出的张才相机、影集



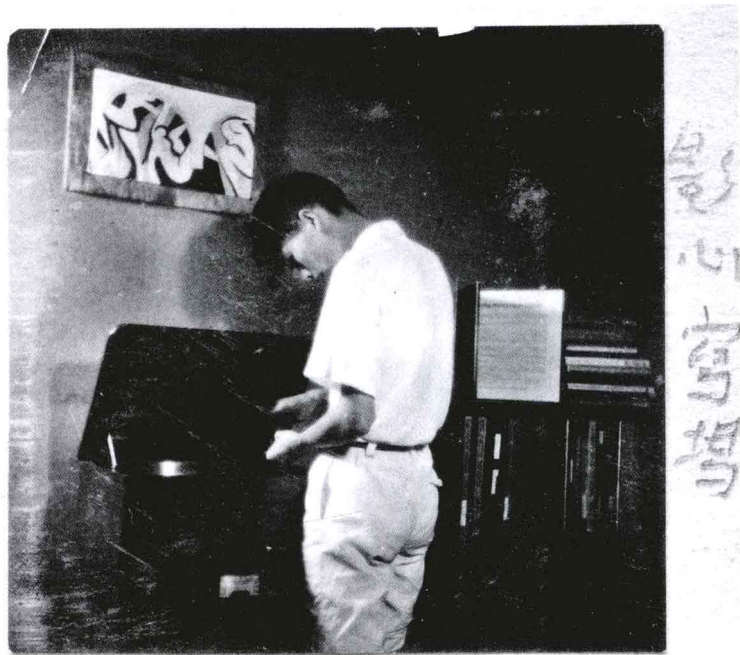
对于日本殖民时期的这两个台湾人来说，上海显然更多地属于一种异域。那里的一切，都是为感官的兴奋所准备好的。都市，显然是刘呐鸥这个纨绔子弟的别无选择。从新感觉派的文学作品《都市风景线》到电影作品《手持摄影机的男人》，刘呐鸥始终以城市为自己的对象。而张才的摄影，同样也没有任何犹豫

地直接对准了都市。这可能与他们都先自接受了大都会东京的某种洗礼有关。有了这种洗礼，在上海就更明确自己的文字与影像的索求为何。

从经济上看，刘、张两人都是经济上比较自由的人。一个有家产可供挥霍，而且自己也做生意，因此不差钱。据说刘呐鸥死后，他太太在上海处理他的房产生意的后事就用了两年时间。而张才则有一个身份背景特殊（张维贤传记中提到，在上海沦陷期间，张维贤与日本军方有来往）的大哥张维贤照顾，自己因此尽可在摄影兴趣上面好好发挥。这种较好的经济状况，在一定程度上确保了他们有可能在这个势利的城市中比较有尊严地生活下去，也不致生出比较激进的左倾思想。刘呐鸥的作品显示他能够欣赏都会的刺激，并将个人与之交相感应的个人感受文学性地表现出来，而张才的摄影则时时为都市里人性的各种闪现与表现所吸引，同时也表现对于艰辛民生的同情心。

这两个人都有在日本留学的经验，因此两人对于上海的国际性以及上海的其他方面的认识，都是可以用他们经验层面的留学生活为参照的。他们的上海表现，无论是文学的还是摄影的，都有更大的可能来更为准确地感受、捕捉、呈现那个只能属于上海的“上海性”。在刘呐鸥，一部《都市风景线》写尽了上海的风骚与浪荡，而张才，则以质朴的影像来表现华洋杂处中的复杂与丰富。上海的光怪陆离，很大一部分体现在其视觉性上。刘呐鸥从文学到电影的走向，从一定意义上表明，是上海的视觉性吸引他以更为视觉的手段来表现城市、表达自己的城市感受。本来，刘呐鸥的文学就具有强烈的视觉性。片断性或者说碎片性，成为他表现都市的基本特征，而不同场所之间的移动也符合都会的时空切割的特性。至于张才，他的摄影表达则从一开始就是视觉的。两个台湾人，在上海不约而同地走到了以视觉为主要手段的道路上来，可谓殊途同归。

当然，两人的不同之处也多有所在。在上海这个自由开放的空间里，刘呐鸥始终积极主动，进取心强，有主流意识，而且只要出手，似乎总有斩获。而张才则属隐居型，始终默默无闻于自己的生意与爱好。当然，相对而言，刘呐鸥有积极进



张才在影心写场



持相机的张才

才的上海照片，总是那么恰当地保持适当的观看距离，不被镜头面前的事物所卷入，也更不要说被感动了。相对的超然物外，让他的照片还多出一份不慌不忙的周正感，因此也就显得更可信。从这两个人对待事物的不同方式，我们可以认为，他们相当程度地受制于各自手中的媒介。对于刘呐鸥，我们必须考虑到文学的虚构所带来的发挥、激发想象力的可能性，对于张才，则要考虑到摄影的以镜前现实对象为主的媒介特性。对于文学来说，也许夸张、抒情是其独擅胜场的地方，而摄影，忠实于对象也许是相当一批摄影家自认的使命。但对于追求忠实记录的摄影家来，一个严峻考验是，一尊重摄影的客观性，就会被此客观性所拘束，较难自由发挥。不过这也反过来成就了摄影的真实性的外表。如果我们要“调阅”上海的历史记

入主流的文化资本，而且进入上海的时机相对较好，那时的上海整体上有有一个好的文学氛围（包括有良好的传播媒介生态），加上家产的支持，因此风生水起地做了一番事业。而张才确乎没有太多的文化资本可供挥霍，加上他到上海时上海已进入战时沦陷期，与本地文化人的交流可能已经比较困难，而且他的生活来源也是依靠大哥，所以默默地玩照相机，以此消磨时光可能更实际一些。当然，性格也许也会产生某种作用。但是，有点吊诡的是，刘呐鸥积极主动的后果却是归于虚幻，而当时默默无闻的张才，倒也成全了自己一份实在的摄影业绩，铺垫好了自己今后在台湾更大发展的基础。

另外，从内容看，刘呐鸥的文学作品几乎集中于上海这个国际大都会的声色犬马。虽然偶尔也纳入阶级观点，但他字里行间总是肯定欲望，炫耀自己的都会感性，似乎非如此不足以证明自己的都市化程度（尤其是颓废程度）有多高。而这样的过分显示，反而透露了内心也许有那么点自卑。他也许认为，他必须比真正的都会人（也许这是以上海的洋人为比照目标）更能够体会、领会、享受、发现、描述都会（包括想象的都会）生活，其文学才会被认为是“都会的”。而其中算得上最都会的部分，可能就是成为他的臆想与欲望投射对象的女人。刘呐鸥的一些对于女性身体局部的恋物癖式的描写，如同摄影的局部截取与近摄特写，体现出较强的视觉性。

而张才的不同于刘呐鸥之处在于他的平衡感更好。举凡大都会应有的时髦与苦难都能照单全收，并没有只去拍摄上海的浮华势利、骄奢淫逸的特定内容。人们说镜头容易暴露拍摄者的癖好与取向，而张