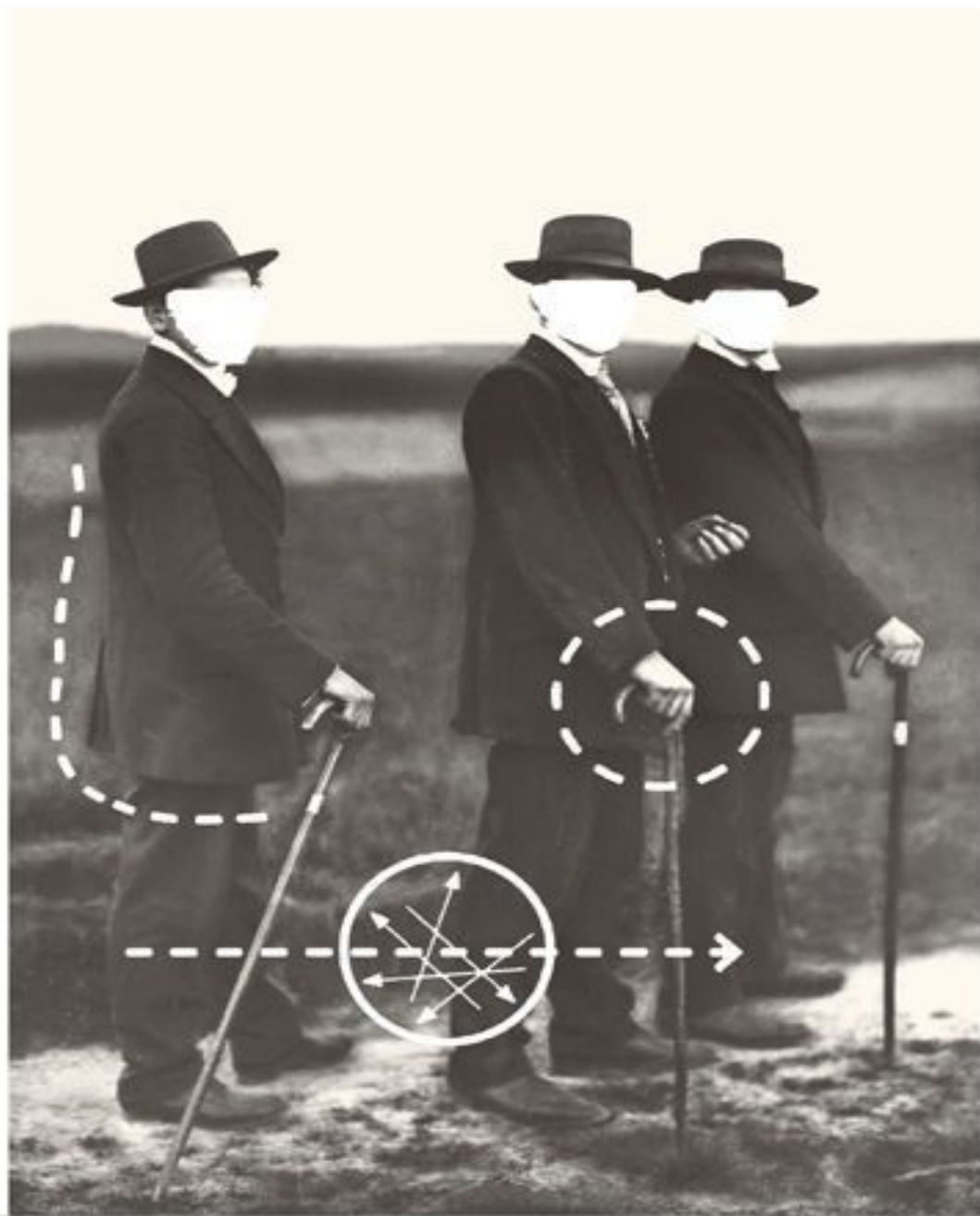




“摄影承载了一种见证，人类正在给定条件下实施自己的选择。”

理解一张照片：

约翰·伯格论摄影

[英] 约翰·伯格 著 [英] 杰夫·戴尔 编 任悦 译

继《摄影小史》《论摄影》与《明室》之后的又一部摄影经典著作
约翰·伯格半个世纪摄影思考之精华，生前摄影文章首次结集
由英国国宝级作家杰夫·戴尔（Geoff Dyer）悉心编选

Understanding a Photograph

John Berger Geoff Dyer



中国美术学院出版社
CHINA ACADEMY OF ART PRESS

i

想象另一种可能

理想
国

imaginist

理解一张照片：约翰·伯格论摄影

Understanding a Photograph John Berger Geoff Dyer

[英] 约翰·伯格 著

[英] 杰夫·戴尔 编

任悦 译

中国美术学院出版社

•杭州•

UNDERSTANDING A PHOTOGRAPH

Copyright ©2013, John Berger

Selection, introduction and notes copyright ©2013, Geoff Dyer

All rights reserved

责任编辑：孙丽英

责任校对：杨轩飞

责任印制：毛翠

特约编辑：胡昊 马步匀

装帧设计：陆智昌

内文制作：龚碧函 李丹华

图书在版编目（**CIP**）数据

理解一张照片：约翰·伯格论摄影/（英）约翰·伯格著；（英）杰夫·戴尔编；任悦译. — 杭州：中国美术学院出版社，2018.1

ISBN 978-7-5503-1524-2

I .①理... II .①约... ②杰... ③任... III.①摄影评论—世界
IV.①J405.1

中国版本图书馆CIP数据核字（2017）第255569号

理解一张照片：约翰·伯格论摄影

[英]约翰·伯格 著 [英]杰夫·戴尔 编 任悦 译

出品人：祝平凡

献给贝弗莉

- [谈约翰·伯格](#)
- [引言](#)
- [帝国主义的图像](#)
- [理解一张照片](#)
- [照片蒙太奇的政治使用](#)
- [痛苦的照片](#)
- [西装与照片](#)
- [保罗·斯特兰德](#)
- [摄影的使用 回应苏珊·桑塔格](#)
- [外观](#)
- [故事](#)
- [农民的基督 玛可塔·卢斯卡乔娃：《朝圣者》](#)
- [W. 尤金·史密斯 一份帮助纪录片工作者柯克·莫里斯拍摄有关史密斯影片的笔记](#)
- [走路回家 克里斯·基利普：《当场现形》（与西尔维娅·格兰特合作）](#)
- [生之意义 尼克·韦普林顿：《客厅》](#)
- [安德烈·柯特兹：《关于阅读》](#)
- [地铁里乞讨的男人 亨利·卡蒂埃——布列松](#)
- [马蒂娜·弗兰克《一日又一日》的传真序言](#)
- [让·摩尔：一张肖像素描](#)
- [一出与这座星球同样大的悲剧 与塞巴斯蒂奥·萨尔加多的对话](#)
- [接纳 莫伊拉·佩拉尔塔：《近乎无形》](#)
- [致敬卡蒂埃——布列松](#)
- [在此地彼时之间 马克·特里维耶](#)
- [马克·特里维耶：《我那美丽的》](#)
- [伊特卡·汉泽洛娃：《森林》](#)
- [阿拉姆·谢卜利：《追踪者》](#)
- [插图目录](#)
- [文章出处](#)

谈约翰·伯格

与本雅明、巴尔特、桑塔格关于摄影的经典性论述相比，约翰·伯格同样视野宽广，极富洞见，以可敬的滔滔不绝使读者信服。伯格热衷于绘画、摄影，兼事媒体，并以卓越的写作照亮他的全部工作。他的文笔质朴而活泼，处处透露着无比善良的好奇心，或者说，正是活跃的好奇心，这位英国人的写作才会如此体贴而善良。摄影只是他议论的一部分，他的出其不意的智慧或许来自写作与绘画间了无滞碍的长期实践，因此，他不倦的窥探并非仅仅指向摄影与绘画，而是“观看”的诡谲。在我们可能涉及的有关观看的文献中，很难找到如此引人入胜的文字，这些文字有效化解了古典绘画被专业史论设置的高贵藩篱，也使照片摆脱过多的影像理论，还原为亲切的视觉读物。阅读伯格，会随时触动读者内心极为相似的诧异与经验，并使我们的同情心提升为良知。

陈丹青

2007年

引言

我变得对摄影感兴趣，不是通过拍照片或是看照片，而是通过对相关书籍的阅读。有三位成为我向导的作家名字，想必大家不会意外：罗兰·巴特（Roland Barthes）、苏珊·桑塔格（Susan Sontag）和约翰·伯格。我是在读过桑塔格对黛安·阿勃丝（Diane Arbus）的论述之后，才又看到后者的照片（《论摄影》没有插图），至于巴特论安德烈·柯特兹（André Kertész），或是伯格谈奥古斯特·桑德（August Sander）的文章，除了刊登在《明室》和《看》里面的几幅复制作品以外，我对两位摄影师的作品几乎一无所知。〔《看》的封面用图，其署名是加里·维诺格兰德（Garry Winogrand），可它对我来说没有任何意义。〕

伯格也受惠于其他两位。他发表于1978年的《摄影的使用》，就是献给桑塔格的，这篇文章是伯格对桑塔格在早先一年出版的《论摄影》所进行的一系列“回应”：“这些思考间或是我自己的，但它们却都是在我阅读她这本书的过程中生发出来的。”（p.71）在《文之悦》（1973）书评里，伯格形容巴特是“我作为一名作家所认可的，唯一在世的文学与语言学批评家或者说理论家”^[1]。

至于巴特，其作品《明室》（1980）后面的书目中就列有《论摄影》——在英文版中，这个部分被省略了。反过来，桑塔格也深深受到了巴特著作的形塑。此外，他们三人又都受到本雅明的影响，后者的文章《摄影小史》（1931）读起来就像是一张幸存的古老地图的局部，而这后来的三位，则以他们不同的方式，因地制宜地将自己的思想投射其上，继而让这张地图延展、提升和推进。本雅明不断闪现在巴特的写作中。而《论摄影》书末的语录集，也注明了“献给W. B.”，桑塔格在这里用一种亲密的关联方式致敬这位她深受其教化且崇拜的伟大人物，而且她也相信这是她理应的致意。在《观看之道》第一部分的结尾，伯格也声称“很多想法”来自本雅明的文章《机械复制时代的艺术作品》。

（要知道，这是在1972年，本雅明的这篇文章尚未成为他被机械复制最多和最常被引用的作品之一。）

摄影对这四位来说，是一种特殊的兴趣，而非专攻的术业。他们不是带着策展人或摄影史家的权威在谈论摄影，而是作为散文家与作家在探索摄影。他们对相关主题的论述与其说是知识积累的成果，倒不如说是知识和理解如何被获得，或者正在获得过程中的鲜活记录。

这一点在伯格身上尤为明显，在《另一种讲述的方式》（*Another Way of Telling*, 1982）出版之前，他还从未就摄影这一主题出版过专著。不过在某种意义上，他倒的确是那个因为自己的学业和职业而更多地导向摄影的人。在桑塔格成为一名自由作家之前，她在学术研究上已颇有些建树了，而巴特则是终其一生都待在学院中。但伯格充满创造力的生活却是根植于视觉艺术的。离开学校之后，他满脑子里只有一个想法——“我要整天画裸体的女人”^[2]，之后他进入切尔西艺术学院和中央艺术学院学习。20世纪50年代早期，伯格开始撰写有关艺术的文章，并成为《新政治家》（*New Statesman*）杂志固定的评论人，他是反传统的，马克思主义的，不吝赞叹，但也时常鄙夷。他的第一部小说《我们时代的画匠》（*A Painter of Our Time*, 1958），就是他在艺术世界和左派政治中浸淫的结果。到了60年代中期，他已经有了更为广阔的视野，超越艺术和小说，成为不受任何类型和风格限制的作家。至为关键的是，伯格此时已开始与摄影师让·摩尔（Jean Mohr）合作。他们的第一本书《幸运的人》（*A Fortunate Man*, 1967），继沃克·伊文思（Walker Evans）和詹姆斯·阿吉（James Agee）关于美国大萧条时期贫困的农民生活的作品《现在让我们赞美名人》（*Let Us Now Praise Famous Men*, 1941）之后，又往前迈进了重要的一步。（《幸运的人》副标题为“一个乡村医生的故事”，我猜这是对W.尤金·史密斯发表于1948年《生活》画报上的伟大图片故事《乡村医生》的致敬。）这之后是他们观察研究移民劳工的《第七人》（*A Seventh Man*, 1975），最后是《另一种讲述的方式》。在这三本书中有一点很重要，即照片不是为文字服务的插图，而相对应的，文字也不只作为照片的某种延展的图片说明而存在。他们拒绝伯格称之为“同义反复”的图文关系，而是倡导一种嵌入的、相互提升的关系。一种新形态由此得以构成和提炼。

伯格与摩尔持续合作的一个附带效果是，多年来，他不但观察摩尔工作，也同时成了摩尔的拍摄对象。虽然从未受训成为一名摄影师的他应该更享受当一名艺术家的感觉，可他对处在拍摄这个行为另一面的经验——被拍摄——却也越来越熟悉。他的书，除了一张照片例外——由他的另一位朋友亨利·卡蒂埃-布列松所拍！——其他作者像都由摩尔操刀，这构成了摩尔对这位伙伴的一份视觉传记。（关于摩尔的文字也收

录在此书，记载了伯格试图回报，为这位摄影师创作一幅素描肖像的故事。）伯格评论绘画的文章是以一个画家的权威所作的发言，而他谈摄影则通常聚焦于那些被摄者——照片里所描绘的生命的经历。巴特《明室》写作的冲动是将摄影视作“反电影”^[3]，伯格写摄影则来自它与绘画、素描之间的紧密关系。随着伯格年龄的增长，早年的素描训练非但没有在重要性上消退，反而成了一种他愈发信赖的用以调查和探索的工具。[一个有力的证明是，他2011年最近出版的新书某种程度上受到斯宾诺莎启发，其书名就叫作《本托的素描簿》（*Bento's Sketchbook*）]。在《我那美丽的》（*My Beautiful*）一文中有段描写也颇具代表性，在佛罗伦萨一间博物馆，伯格看到一尊由吕卡·德拉·罗比亚（Luca Della Robbia）制作的瓷制天使头像，他写道：“我画了一幅素描，为的是尝试更好地理解她的面部表情。”（p. 284）这会不会就是对伯格来说摄影的部分吸引人之处？不仅因为它全然是另一种图像生产方式，也因为它对借由绘画的阐释方式有免疫力？显然，照片也可以被素描，但它的意义又如何被素描（抽取）出来呢？

这就是巴特和伯格共同的目标：阐明摄影的本质，或者，正如1914年，艾尔弗雷德·斯蒂格利茨（Alfred Stieglitz）所表述的“摄影之理念”（the *idea* photography）^[4]。而当这种雄心壮志相当自然地汇入摄影理论研究之时，伯格的思路又显得十分个人化，自学成才者的秉性在他那里是那么根深蒂固地存在着，这让他没有屈服于20世纪70年代和80年代掌控文化研究的话语和符号学热。就拿当时一个代表性人物维克多·布尔金（Victor Burgin）来说，他从伯格身上学到不少，但相较而言，伯格却没从布尔金那里得到太多。不管怎样，到《看》（*About Looking*, 1980）这本包含伯格一些重要摄影文论的合集出版的时候，他已经在法国的上萨瓦省住了差不多十年。他对摄影的研究（我保留研究这个词，尽管它相当不合适）与获得其他知识和理解的努力串联并行：关注居住在他周围的农民，撰写小说《劳作》（*Into Their Labors*）三部曲。不过很自然地，他试图传递的知识和思路依然不是一种直接表达。但不管是三部曲中前两部《猪猡大地》（*Pig Earth*, 1979）和《欧罗巴往事》（*Once in Europa*, 1987），其中虚构人物露西卡·布罗尔以及鲍里斯的生活描写，还是论及保罗·斯特兰德所拍下的贝内特先生的照片（p. 66），都需要一种全身心的关注（*attentiveness*），正如D.H.劳伦斯的诗《沉思》（*Thought*）所表述的：

沉思是凝视生活之面庞，读那可以读到的，

沉思是在经验中徘徊，获取结论。

沉思不是鬼伎俩，不是练习，也不是一套躲闪规避术，

沉思是一个人的全部，整个都投入其中。^[5]

就伯格而言，在他的孩提时代，沉思的习惯作为某种持续和规律的特质，就已本能地出现。在《我们在此相遇》（*Here is Where We Meet*）一文中，作者的母亲曾谈及童年的伯格，在克罗伊登的电车上：“你坐在靠边的位子上，我从未见过任何人像你这样用力地看。”^[6]假使这孩子最终成为一个所谓的“理论家”，也就应了歌德描述的那种路径：“存在一种丝丝入扣的经验论，使得自身与客体休戚与共，由此成为真正的理论。”这句话曾被本雅明引用（在《摄影小史》中），并在伯格的《西装与照片》中被转引（pp. 48—49）^[7]。

这是伯格何以成为如此优秀的实践派评论家，成为每一张照片的读者的原因（“凝视生活之面庞，读那可以读到的”），带着他那具有标志性的密切关注，以及一贯的温情，不断地发问。[参见他分析柯特兹1916年6月在布达佩斯拍的照片《一位将要离开的红军士兵》，p. 108。]在这个意义上，伯格写摄影延续了写绘画的风格，对可见之物提出质询。正如，在与塞巴斯蒂奥·萨尔加多对话的开始，他就提出：“我试着将我看见的东西转换成文字。”（p. 243）

到了1960年，伯格已将自已的美学标准锤炼得简洁且自信：“这部作品能否帮助或鼓励人们了解并宣示他们的社会权利？”^[8]与这个标准一致的是，从一开始，他的摄影写作就公然且毫不避讳地与政治关联，像1967年有关切·格瓦拉的文章《帝国主义的图像》就是如此。（1972年，在《痛苦的照片》一文中，他也曾声称，那“看似”具有政治性的关于战争与饥荒的照片，通常用来将苦难从政治决策带来的影响中移除，使之变成一种不可改变的，且看起来会是永久存在的人类境遇。）于是很自然地，他会被政治、纪实或是“宣传”摄影师所吸引，但他关注的范围更广，且政治的概念从来都不能被简单化为印度摄影师拉古比·辛格（Raghubir Singh）所声称的“将悲惨作为对象”^[9]。在《西装与照片》中，伯格以桑德的一张三个去跳舞的农民的照片为起点，论述了西服套装的历史，它作为“纯粹久坐不动的权威”的一种理想化身（p. 56），和

它作为葛兰西文化霸权理论的一种图解。〔与他引用本雅明的《机械复制时代的艺术品》一样，要知道这是20世纪70年代，比戈尔·维达尔

（Gore Vidal）对迈克尔·富特（Michael Foot）说出“即使在美国，年轻人也都在读葛兰西”的话早了将近二十年。^[10]〕摄影师当中最不被理论所驱动的一位，李·弗里德兰德（Lee Friedlander）曾提到，有太多的东西，大量无意图的信息在自己的照片中不期而至，他对此不动声色地总结道：“摄影，乃是一种慷慨的媒介。”^[11]《西装与照片》即是这样一堂示范课，一张照片之中，有太多信息有待发掘和揭露，即便缺乏李·弗里德兰德作品那般视觉密度（visual density）的照片也不例外。而作为另一种经典范例，它们还提醒我们，这些极佳的文章堪比一段旅程，认识论的旅程，它们带我们超越所记录的那一刻，并且常常超越摄影，当然，有时候也会再回来。在为马克·特里维耶（Marc Trivier）2005年展览所写的评论《在此地彼时之间》中，伯格在谈照片之前讲了一个故事，关于他的心爱之物——一个古老的闹钟，那嘀嗒嘀嗒的声音仿佛让他居所中的厨房也有了呼吸。闹钟坏了（被作者自己弄坏的，那实在是一个让人沮丧的时刻，是一次漫不经心的恶果），伯格将它送去修理，却发现……好吧，我就不剧透了，我想说的是，最终正如文字上的相互呼应，伯格和巴特在这里也有个心照不宣的相互致意，因为巴特在《明室》里也有一段非常优美的关于钟表的文字：

于我而言，这些时间的声响却不是忧伤：我热爱铃声、钟声、表针走动的声音——我记得，最初，摄影的器具与木工的技巧和机械的精准有关：相机，简言之，就是一台用于观看的钟表，于我，这个老年人，我仍能听到这个摄影机械装置里木头鲜活的声音。^[12]

在这里，我们得以一瞥作为小说家的巴特对精密装置的关注。同时，伯格的批评写作也和他大量的小说写作紧紧相连：伯格倾向于检视和发掘一张照片中流露或隐藏的故事，此时，他作为批评家和作为图像质询者的写作任务也为讲故事的人（storyteller）的职业需要所替代。然而他并非停留于此，伯格在《而我们的面孔、我的心，简洁如照片》

（*And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*）提醒我们：“在故事和形而上学之间的来来往往从未停息。”^[13]

本书所收录的文章基本以年代顺序编排。所选文章来自伯格的著

作、之前未见收录的一些展评，以及他为画册撰写的前言和后记。在编辑过程中，文章中的个别小错得到校正，还有其他一些小改动，主要是减少文章在面对不同的发布环境时遭遇一轮轮“清洗”而造成的不一致。此外，这些文章也都有了更全面的配图。但很显然，当它们离开被大尺幅、高精度的照片复制品充满的画册时，在很大程度上是成问题的；但若将时间倒推至桑塔格写《论摄影》的时代，与之相比，这在当下又不成问题，因为很多照片都可以马上在网上找到，甚至可以在阅读这本书的同一个设备上同时浏览。我这样说，其实是在重申《另一种讲述的方式》中的观点，即将图文视为一种合作关系。图片和文字一样重要。这里面收录的一些文章（“外观”和“故事”），我们只有伯格的文字，不过，它又像是一种指引，带你回到伯格的书里，在那里，它们将和摩尔的照片重逢。

杰夫·戴尔

爱荷华城，2012年8月

-
- [1] John Berger, *New Society*, 26 February 1976, p. 445.
- [2] John Berger, *Selected Essays* (London: Bloomsbury, 2001), p. 559.
- [3] Roland Barthes, *The Grain of the Voice* (London: Jonathan Cape, 1985), p. 359.
- [4] Alfred Stieglitz, *Photographs and Writings*, ed. Sarah Greenough (Washington, DC: National Gallery of Art/Bulfinch Press, 1999), p. 13.
- [5] D. H. Lawrence, *Complete Poems* (Harmondsworth: Penguin, 1994), p. 673.
- [6] John Berger, *Here Is Where We Meet* (London: Bloomsbury, 2005), p. 8.
- [7] 参见 Walter Benjamin, *On Way Street and Other Writings*, trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter (London: New Left Books, 1979), p. 252.
- [8] John Berger, *Selected Essays*, p. 7.
- [9] Raghubir Singh, *River of Colour* (London: Phaidon, 1998), p. 12.
- [10] Gore Vidal, *The Last Empire* (New York: Doubleday, 2001), p. 304.
- [11] Peter Galassi and Richard Benson, *Friedlander* (New York: Museum of Modern Art, 2005), p. 14.
- [12] Roland Barthes, *Camera Lucida* (《明室》), trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), p. 15.
- [13] John Berger, *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos* (New York: Pantheon, 1984), p. 30.

帝国主义的图像

1967年10月10日，星期二，一张格瓦拉尸体的照片发往世界各地，它被用来证明在此前的周日，在里奥格兰德河北岸的一个叫作西格拉斯的丛林村庄附近，格瓦拉在两支玻利维亚的军队和一支游击队之间的冲突中死亡。（这个村子随后因抓住格瓦拉而得到公开的奖赏。）尸体照片拍自瓦里格兰德小镇的一间破屋里。死者被置于担架之上，而担架则放置在一个水泥槽上。

此前两年，切·格瓦拉已经成为传说。没人确切地知道他在哪里，也没有任何确凿的证据证明曾有人见过他。但人们总是不断猜想他的存在，并期待他的出现。在最后一次发自“世界某处”一个游击队基地，面向哈瓦那的亚非拉人民团结组织（Tricontinental Solidarity Organization）的宣言中，格瓦拉一开始就引用19世纪革命诗人何塞·马蒂（José Martí）的诗句：“燃起炉火吧，唯有光可见。”而他却在自己所宣称的这种光芒之下，无影无踪却又无处不在。



TopFoto
© www.topfoto.co.uk

Caption: Bolivian Army Officers and reporters stand looking over the body of Che Guevara.
October 1967 Credit: TopFoto.co.uk

玻利维亚军官与记者站在一旁察看切·格瓦拉的尸体
1967年10月10日

现在，他死了。格瓦拉活着的可能性，与他那传说的力量成反比。这个传说必须被钉牢。“假如”，《纽约时报》的报道中提道，“埃内斯托·切·格瓦拉，真的在玻利维亚遇害，这看起来很有可能，那么这个男人，以及有关他的神话，将从此被埋葬”。

我们并不知道有关他死亡的细节。但从那些人——他的尸体落入他们的手中——在格瓦拉死后对待他尸体的方式，即可略知他们的心态。先是藏起来，然后又拿出来公开展示；之后将它埋在一个无名地点的匿名墓穴中，尔后又挖出来，最后将其焚烧。而在焚烧之前，他们又砍下格瓦拉的双手，为的是之后做辨认。这可能暗示着，他们严重怀疑自己杀的是否真的是格瓦拉，但同时也可能是，他们不是因为怀疑，而是仅仅出于对这具尸体的畏惧。我倾向相信后者。

这张10月10日的传真照片，目的是将这个传说人物予以终结。不过，对于很多看到它的人来说，其效果却各有不同。它有何意味？现在，这张照片究竟，以及去神秘化的话，又意味着什么？基于我个人的立场，我将对此做谨慎的分析。

这张照片与伦勃朗的画作《尼古拉斯·杜尔普医生的解剖学课》（*The Anatomy Lesson of Doctor Nicolaes Tulp*）有某种相似性。穿着整齐的玻利维亚上校用一块手帕捂着鼻子，他所占据的位置正是伦勃朗的画中医生所处的位置。照片中那两个专注盯着尸体却又不带任何个人感情的人，好比杜尔普医生左边最近的两个。的确，伦勃朗的画作中的人要更多，但在瓦里格兰德的这个破屋内也有不少人没被拍进来。除此之外，尸体的安置方式以及它和上方人物的关系，连同尸体散发出一片死寂的感觉，也都很相似。

但这也没有什么好吃惊的，因为两幅图像目的相同：都在力图展示尸体——它们正被充满仪式感地（formally）、客观地检视。更进一步讲，它们都在制造死亡的范本，一个为了医学进步，另一个则作为政治警告。关于死亡和屠杀的照片成千上万，但出于展示目的的正经照片却很少见。杜尔普医生展示的是胳膊上的韧带，他之所言可以应用于每个人的手臂。捂着手帕的上校展示的则是这个“臭名昭著”的游击队领导最后的命运——仿佛“上苍”的旨意，他之所言，也适用于大陆上的每个游击队员。



伦勃朗·范·莱因，尼古拉斯·杜尔普医生的解剖学课
1632年



安德烈·曼泰尼亚，哀悼基督
1480年

我又记起另一张图像：曼泰尼亚（Andrea Mantegna）的《哀悼基督》，这幅画目前存放在米兰的布雷拉（Brera）。在画中，观看基督尸体的角度也是平视的，不过是从脚的位置而不是侧面。胳膊的位置和格瓦拉的相似，手指蜷缩的样子也差不多。而基督尸体下身盖着的布单的褶皱及形状也和格瓦拉的下身穿着很像——橄榄绿的裤子，敞开的扣子，浸透了鲜血。两个人的头都被抬起了同样的角度，嘴巴也都是耷拉着的。基督的眼睛已经合上，有两位悼念者侍立在侧；而格瓦拉的眼睛睁着，因为旁边没有悼念者：只有一个举着手帕的上校，一个美国情报员，几个玻利维亚的士兵，还有记者。再一次地，当我们面对这种相似时无须吃惊。一个死了的罪犯，并没有太多安放方式。

但在这里，其中的相似却不只是姿势或功能上的。我在晚报的头版瞥见这张照片时迸发的情绪，如若借助历史想象，和我先前认为的当代信徒看到曼泰尼亚画作的可能的反应很相似。照片的力道相对比较短暂，我现在再看这张照片，只能重构当初那断断续续的情绪。格瓦拉那里没有基督，但假如我再到米兰去看曼泰尼亚的画，我却可能会在其中看到格瓦拉的躯体。但这只能在这样一种特定且少见的例子中才奏效：一个男人死亡的悲剧完成并放大了他一生的意义。我在格瓦拉那里敏感地意识到这一点，而一些画家则曾经在基督身上意识到这点。一定程度上，这又显示了情绪上的一致。

在格瓦拉之死这个问题上，许多评论者的错误在于他们只是将格瓦拉视为军事技巧或一种特定的革命策略的代表，进而将自己谈论的重点放在一个挫折或者一次失败上。我无法估量格瓦拉之死给南美革命运动带来的损失。但可以肯定的是，格瓦拉曾代表的，将要代表的，不仅仅是他那些计划的实施细节，他代表的是一个决定，一个结论。

格瓦拉发现世界的状态已无法容忍。直到最近，情况才变得这么糟。此前，世界上三分之二的人民的生活状态和我们今天差不多，剥削和奴役同样巨大，人们承受的痛苦同样剧烈而广泛，荒芜也是一样绵延不绝。但这样的境况却不是无法容忍，因为在那时，关于这个境况的全部真相还不为人知，即便那些正承受着痛苦的人们也对此浑然不觉。事实上，真相在其所涉及的境况中并不一直是不证自明，它们的诞生——有时会很晚，往往诞生于争取国家解放的抗争和战争之中。这个新生的真相让帝国主义的意义发生了改变。它的需求看起来也不同了。过去，它要求廉价的原材料，被剥削的劳动力和一个受控制的世界市场。今天，它要一个毫无价值的人。

格瓦拉在与这一帝国主义的革命斗争中，已预想到自己的死亡。

无论怎样，死亡都会吓到我们，那就迎接它的到来吧，有了这个，我们的呐喊，才可以抵达那些愿意倾听的耳朵里，而另外一些人则会伸出援手，拿起我们的武器，还有人会准备好，用哒哒哒的机枪声，用新的战争以及胜利的呐喊，为我们吟唱葬礼的挽歌。^[1]

他对死亡的预想，使他得以衡量如若接受这不堪的世界现状，他的生活将会何等不堪。他对死亡的预想，使他得以衡量改变世界的必要性。正是由于对死亡的预想给他自由，使他得以拥有生之为人的那种必要的骄傲。

当格瓦拉死亡的消息传来，我听有人说：“他是世界的象征，代表一个个体之可能。”为什么可以这么说？因为格瓦拉认识到何为一个人所不能忍受的，并做出了相应的行动。

格瓦拉所明晰的生命之必须悄然融汇起来，充满了整个世界，但他自己的生命却消失其中——他设想的死亡，最终成了事实。这张照片就在佐证这一事实。所有的可能都已全无。相反，血、福尔马林的气味、未曾清洗过的尸体上袒露着的伤口、苍蝇在飞、邋遢的裤子：这些尸体隐私的细节就这样张扬天下，其奄奄一息的样态就像是一座被摧毁的城市破碎且毫无人情味。

格瓦拉死时被他的敌人包围。这些人在格瓦拉死之前是怎么对他的，在他死后可能还继续怎么对他。在生命的尽头，他除了先前所做的那些决定以外，并无他物支持。至此，这个生命的周期已经合闭。所有自诩了解他在那个瞬间，或者在那漫长时刻之经历的声称，都将极度粗俗无礼。对于他的死，他那了无生气的尸体，如照片所示，是我们获得的唯一的报告。但我们有权推断在他生命终结之时所“发生”的逻辑。真相总是逆流而上。他设想的死亡，不过是改变这不可忍受的世界现状的必要措施。格瓦拉意识到，现在这一死亡，将成为他在生命里可以寻得的一种合理依据，而它足以让那个作为他经验的世界（world-as-his-experience）从此变得可以忍受。

对这个最终逻辑的预见，是让一个男人，或曰一个人，在压倒性的

劣势下依然要展开斗争的部分原因。多少也是这神秘的道德因素，在面对武器的威力时发挥了以一敌三的效用。

照片呈现了这样一个瞬间：被人为保存下来的格瓦拉的尸体，成了一个纯粹的展示对象。这里面有着一一种赤裸裸的恐怖。但展示的目的究竟是要证明什么？就是恐怖吗？不。这个恐怖的瞬间是为了指认格瓦拉的身份，并说明所谓的革命的荒谬。但也正是因为这一特定的目的，这个瞬间被超越。格瓦拉的生命，他的革命理念及参与革命的事实，迅速激发了一种先于此瞬间存在并持续至今的解读。让我们做一个假设，那些筹划和发布这张照片的人达到他们目的的唯一方式就是人为地把整个世界当时的模样留存那个瞬间里：阻止生命。看起来唯有用这种方式，格瓦拉活生生的榜样内涵才会被否认。但如果真是如此，那么这张照片要不就毫无意义，因为观者与其所涉及的内容没有任何联系，要不就是其实际意义会否认或限制着它被安排所做的那种说明。

我之所以把这张照片和两幅绘画做比较，是因为在摄影术诞生之前，绘画是我们所拥有的唯一视觉证据，它们显示出人们如何看，以及看到了什么。但就效果而言，照片和绘画却全然不同。对绘画来说，或者说是其中那些成功的，其解读是由作品自身的主题所激发，它甚至会针对该主题暗示出一种十分明确的态度。因此，我们可以将绘画视为大体可以自圆其说的存在。

但面对这张照片时，我们不是会一掠而过，就是会自己去完善它的意义。就像任何沉默的图像之所能，它呼唤着你的决断。

1967年10月

因为被另外一张近来的报纸新闻照片触动，我想接着来谈切·格瓦拉之死。

18世纪末以前，对一个明知道其特定行为的直接后果是死亡，却敢于正视它的人来说，如此视死如归的态度是他作为一个奴仆之忠诚的体现。无论处于怎样的社会阶层或地位怎样的优越，情况都是这样。权力会介入他与他的自我意义之间，而他与这个权力唯一可能的关系就是

他服从后者或接受后者的奴役。这里的权力可能会被抽象成命运，但更常见的是将其人格化为神、国王或者是主人。

因此，听起来或许有点奇怪，一个人即便做了决定（决定的未来后果是导致他的死亡），其实也还没完。因为这个决定还要上呈给更高的权力获得认可。这个人唯一能确定的，只是自己正要接受审判的状态：归根结底，他就是那个将会被审判的人。而作为与这有限责任的交换，他将得到一些好处。好处的范围从主人对他勇气的赞赏到天堂里的永福。但所有这些终极决定和终极利益都外在于他的自我和生命。死亡，这个看上去如此明了的一个结局，对他来说只是为了某些死后的待遇而使用的一种手段。死亡就像是针眼，穿过其，他才会有所系。这就是他的英雄主义模式。

法国大革命改变了英雄主义的本质。（需要澄清的是，我在这里指的不是那些具体的英勇的行为：对痛苦和折磨的忍耐，在炮火中坚决战斗的意志，于战场之上迅速而明晰地做出的行动与决断，在危难之中相互救助的自发性——这些勇气在很大程度上是以身体的经验界定的，可能时至今日也改变甚少。我指的乃是在这些另外的英勇之举之前的抉择。）它把国王送上了断头台。

25岁的圣茹斯特（Saint-Just）在其面向国民议会的首次演说中，声称君主制是一种犯罪，因为国王篡夺了人民的主权。

这一君主统治不可能清白：它的疯狂相当明显。每一个国王都是叛贼和篡权者。^[2]

圣茹斯特的确是——在他自己看来——为人们的公共意志服务，但他自由地选择去这样做，是因为他相信人们忠于自己真正的本性时，就会拥有理性，他也相信他们的共和国代表着德性。

有三种恶是共和德性（Republican virtue）在当下这个世界所不能妥协的：第一是国王，第二是为国王服务，第三是对主仆奴役仍普遍存在的情况熟视无睹。^[3]

现在似乎已经很少有人会用自己的死来表明他身为奴仆对主人的忠诚了。一个人设想的死亡可能会成为衡量他对自由之热爱的尺度：一个他个人解放的证明。

在发表第一次演说二十个月之后，圣茹斯特自己也面临被处死的命运，行刑前的那个晚上，他把全部时间都花在了写作上，而没有采取行动展开自救。他之前已经写下如下句子：

对那些在坟墓前畏缩后退的人来说，情况只会更糟.....我鄙视构成我的这个凡尘肉身，这肉身正对你说：任何人都可以将这肉身终结。但我会坚决反抗任何人把我已经给予我自己的——一个翱翔在诸世纪的天空之中的独立生命，从我这里抢走。 [4]

“我已经给予我自己的”。现在，最终的决定开始处在自我 [5] 的范围之内。不过还没有那么绝对和彻底；这里面无疑还是有一点模棱两可的东西。上帝不存在了，但卢梭的“最高主宰”却通过一种隐喻的方式，搅乱了对于这个问题的讨论。该隐喻让一个人相信，自我还不是自足的存在，它与对一个人一生的历史审判同在。“天空中的一个独立生命”也在历史的审判中。在这里，仍飘荡着一个先在秩序的幽灵。

甚至当圣茹斯特面对对立，发表声明的时候——他为罗伯斯庇尔（Maximilien Robespierre）和自己辩护时所做的大胆的最终陈词——模棱两可的东西依旧存在：

名声是虚空的噪音。让我们把自己的耳朵放到已消逝的世纪：你不再听到任何声音。而在另外一个时空里的人，也许正围绕我们的骨灰坛行走，他们也听不到什么。美德——不管付出怎样的代价，也必须追寻，一个死去的英雄的名声要好过一个活着的懦夫。 [6]

其实实在的生命而非剧场，死亡的英雄听不到他自己的名头。因为要被楷模化，革命的政治舞台总是有一种被戏剧化的趋势，而整个世界都要观察和学习它。

当年世界各地的暴君都在看着我们，因为我们正在审判他们中的一员；而今天有了一个更幸福的命运，当你开始考虑世界的解放，接下来，则轮到地球上那些真正伟大的人来看着你了。[\[7\]](#)（节选）

然而，尽管这是事实，在哲学层面，它仍给人一种感觉，圣茹斯特之所以凯旋般地死去，是因为他受困于自己的“舞台”角色。（我这样说，不是要贬低他的勇气。）

不过在法国大革命以后的资产阶级时代，即使是在那些少数把自己的死（而非自己的财富）视作其原则性决定的直接后果的人中，此类微妙的模棱两可已经消失殆尽。

一个活人与他所面临的世界之间的对峙已经成为全部。没有什么外在于它，哪怕是任何一个法则。一个人设想的死亡成为衡量他对自己所对峙的世界拒绝接受的尺度。没什么在此拒绝之上。

俄罗斯无政府主义者沃伊纳罗夫斯基（Voinarovsky）在向阿德米拉尔·杜巴索夫（Admiral Dubassov）扔炸弹的时候被杀，他曾写道：

我脸上的肌肉绝不会抽动一下，我也绝不会说一个字，我要自己爬上断头台——这不是一种施于我自己身上的暴力行为，就我所经历过的一切而言，这[\[8\]](#)将是一个非常自然的结果。[\[9\]](#)

他设想自己死在断头台上——不少俄罗斯当时的恐怖分子，他们的死亡都恰如他形容的那样——仿佛一个老人安详地故去。他如何能这样做？心理学的解释显然并不足够。这是因为他发现，俄罗斯这个广泛乃至就像是整个世界似的国家，已经相当不可忍受了。但并不是他本人不

能忍受，就像一个想要自杀的人所看到的周遭一样，而是一种本质上的不可忍受。在他为改变世界而做的所有努力中，他设想的死亡将“是一个非常自然的结果”，因为除此之外的任何其他预见都意味着所谓的“不可忍受”其实是可以忍受的。

在很大程度上，俄罗斯无政府主义者在世纪之交所遭遇到的情况（但不是政治理论）也预示着当代的情况。它们之间只有一个很小的区别：在当时，“俄罗斯的世界”还只是看上去像整个世界。那么严格来说，还应该有一个超越俄罗斯疆域之外的替代者。对此，为了摧毁这个替代者，进而让俄罗斯成为一个自足的世界，很多俄罗斯的无政府主义者或多或少都滑向了神秘的爱国主义。但今天，已不存在任何的替代者，世界是一个单体，一个已变得不可忍受的单体。

你可能会问，这世界可曾有过可以忍受的时候？这世界难道还少过痛苦，少过不公，少过剥削？或许我们没必要做这样的清算，但你也应该知道，现在这个世界的不可忍受，从某种程度上来说是历史成就的。只要上帝存在，只要先在秩序的幽灵还在飘荡，只要世界上还有大片土地尚未被人们知晓，只要人还相信精神和物质之间存在区别（这也是为什么很多人仍然可以为世界的可以忍受找到合理的依据），只要人还相信人类生来就不平等，世界就并非不可忍受的。

在一张照片中，一个南越农民正被一个美国士兵讯问。枪口顶着她的太阳穴，枪后面还有一只手抓住她的头发。枪紧紧贴着她的脸，这让脸上那早衰而松弛的皮肤起了褶。

战争中总是有杀戮，利用恐吓或拷打的手段而进行的问讯也已经被实践了几个世纪，但在这个女人的生命里（现在她可能已经死了）发现的意义——即便就是通过一张照片——却还是新的。

这将包含她的每一个个体特征，可见的或可想象的：她梳理头发的方式，她淤青的脸，她轻微肿胀着的下嘴唇，她的名字以及这个名字在和她说过话的人那里获得的各种不同的表示，她自己童年的记忆，她对审讯她的人憎恨的那种个性，她天生的禀赋，她死里逃生时的每一个细节，她说出自己每一个所爱之人名字时的语调，为她随便什么身体缺陷而做的医学诊断，造成这些缺陷的社会与经济原因，以及当枪口紧紧顶住她太阳穴的时候在她敏锐的内心中所有反对着的东西。而这也包含一个全球范围内的真相：没有什么能比帝国主义国家侵犯世界大多数国家时所使用的暴力，来得更加强烈、广泛和持久的了——正在进行中的

越南战争 [\[10\]](#) 就是要摧毁一个人民团结起来抵抗暴力以及声明独立的范例：现在，越南人民正证明着，在反抗世界上最强大的帝国主义霸权时，他们是不可战胜的，而这个事实也是一个拥有3200万人口的国家在资源之非凡性上的一次明证。但在世界的其他地方，却有20亿人口之众的资源（这一资源不仅包括物资和劳动力，还包括每个生命生存的可能性）正在被浪费和滥用着。

有人说剥削必须在世界范围内被消灭，但事实却是，剥削还在增加、延伸、繁盛。此外，为了防止自己的权力被夺走，它与之前相比甚至还要更加残忍。

让我们说得再清楚一些。不可忍受的不是在越南发生的战争：越南确证的是整个世界之当下状况的不可忍受性。但目前的情况是，越南人民反抗霸权的例子为所有力图改变这一糟糕的世界状况的努力提供了希望。

格瓦拉也认识到这点，采取了相应的行动。除非存在的变革之可能性统统被否认掉，否则世界就不是不可忍受的。历史地看，社会力量引发变革的那种能力——至少在通常意义下——是确定的。而格瓦拉就把自己当成这样的力量。他这么做，不是要遵循所谓历史的“法则”，而是要服从他自己存在的历史性本质。

在这里，他预想的死亡，不再是一个奴仆表忠心的手段，也不是一个英雄悲剧的必然结局。那个死亡的针眼已经合闭——已经没有什么东西可以穿过它，即便是一个处在未来的（未知的）历史审判也是如此。如果他没有任何超越性的诉求，如果他的行动是出于一种穷尽一切可能性的意识——这里指的是一种他在检视对他本人来说的全部可知对象时产生的意识，那么他预想的死亡就成了存在于“自我”与“世界”之间的一种权衡尺度：一个足以衡量他的全部奉献和完全独立的尺度。

有理由假设，在像格瓦拉这样的人做出他决定之后的那一刻，他会意识到，现在的这种自由与他之前所经历的全部自由都有本质上的不同。

而这种自由，应该和缠绕其中的痛苦、牺牲和卓绝的努力一起被铭记。离开古巴时，在一封留给父母的信中，格瓦拉写道：

现在我已经用一个艺术家的专注心态打磨好了我的意志力，它将支持我羸弱的双腿和疲惫的肺。我会办到的。 [11]

1968年1月

[1] “Vietnam Must Not Stand Alone”（越南不能孤单），*New Left Review*，London, No. 43, 1967.

[2] Saint-Just, *Discours et rapports*（Paris: éditions Sociales, 1957），p. 66.（作者本人翻译）

[3] Ibid., p. 90.

[4] Saint-Just, *Discours et rapports*（Paris: éditions Sociales, 1957），p. 90.（作者本人翻译）

[5] 而不是外在对象。——译者注

[6] Saint-Just, *Discours et rapports*（Paris: éditions Sociales, 1957），p. 90.（作者本人翻译）

[7] Ibid.（圣茹斯特写给国会关于宪法的文章）

[8] 这里指死亡。——译者注

[9] 引自Albert Camus, *The Rebel*《反叛者》，Harmondsworth: Penguin Books, 1963, p. 140.

[10] 在约翰·伯格撰写这篇文章的1968年，越南战争正处在关键时期。——译者注

[11] E. “Che” Guevara, *Le Socialisme et l’homme*（Paris: Maspero, 1967），p. 113.（由作者本人翻译）

理解一张照片

一个多世纪以来，摄影师和他们的拥趸一直主张摄影应该被视为一种纯艺术。这一辩护究竟有多成功尚不可知，但可以肯定的是，对绝大多数人来说，虽然他们都拍照，同时也享受、使用并珍视摄影，但他们却从来不把摄影当艺术看。这难免让摄影的辩护者（我自己也是其中一位）显得有那么一点学究气。

现在倒是清楚了，摄影还不如别被看作纯艺术。摄影（不管它会是怎样的行为活动）看起来好像还要比我们自文艺复兴以来所关注的绘画和雕塑更为长命。只有少数的博物馆会有足够的主动性来设立摄影部，这在现在看来倒可能也是一件幸事，因为它意味着只有少数照片被保存在那种可怕的孤立中，也意味着公众尚未想到有一些照片会成为超越他们的存在。（博物馆的功能就好像一个贵族之家，在特定的时段里，公众被接纳为观众。“贵族”的阶级属性可能会有差异，然而一旦作品被放在博物馆，它就获得了一种谜一般的生命属性，将大众排除在外。）

让我说得更明白一些。我们知道，绘画和雕塑不是死于任何风格上的疾病，也不是死于任何被行家们危言耸听地诊断为文化堕落的东西；它们之所以走向死亡，是因为在现今这样一个世界里，如果艺术作品不变成值钱的财产，就无法幸免于难。这一状况才暗示着绘画和雕塑的死亡，因为现在，财产价值——它过去不是这样的——不可避免地排斥其他所有的价值。人们信任它，但在本质上他们信任的却是由财产给予的一种受到保护的错觉。所有的纯艺术作品，不管它们的内容是什么，不管一个个体观察者对它有什么感觉，现今都不过是被当成是一种支撑着保守主义的全部精神信念的道具。

就其本质而言，照片少有或没有财产价值，因为它们没有稀缺性。摄影最特别的本质就是让图像不再是独一无二的，相反，摄影图像具有无限可复制性。用20世纪的名词来说，照片是所见之物的记录。与其将

照片看作艺术作品，不如让我们将其看作心电图。这样我们可能会少一些错觉。我们的错误在于总是依据创造过程中某些不同程度的处理来归类艺术，照此逻辑，所有的人造物就都成了艺术了。

更有用的方法是在判定一个对象是否是艺术的时候考察它的社会功能，考察艺术作品财产的功能。如此看来，照片大都不在这个范畴里。

摄影承载了一种见证，人类正在给定条件下实施自己的选择。一张照片就是这个过程的结果，反映摄影师的决断——他认定照片中的这个特别的事件，或是这个特别的物件是值得被记录下来的。如果每一个存在之物都被连续不断地拍摄，那么每一张照片也将失去意义。一张照片所昭告出来的并非事件自身也非视觉自身。一张照片是它所记录的事件的一条讯息。这条讯息的紧迫性既不完全依赖事件本身的紧迫性，也不能完全与之脱离。简言之，这条讯息若被解码出来就是：我已做出决定，我之所见是值得被记录下来的（I have decided that seeing this is worth recording）。

无论是非常难忘的照片，还是平凡的快照，皆是如此。一张照片区别于另一张的方式是它在何种程度上解释了这个讯息，以及它在何种程度上使得摄影师的选择明晰且可被理解。至此，我们碰到了摄影鲜为人知的一个悖论：照片是以光为中介对一个给定的事件的自动记录，但却又要用这个给定的事件来解释它所记录的内容。摄影是一个呈现自觉意识之观察的过程。

我们必须要从一种由于持续地将摄影和纯艺术做比较而带来的困惑中摆脱出来。每本摄影指南都在谈论构图，似乎好照片就应该是精心构图的那种。但这只有在我们把摄影图像看作对绘画的一种模仿时才成立。绘画是一种布局的艺术，所以在布局之中有那么一些秩序规则也就是理所应当的了。在一幅画作之中，形式之间的每一种关联在某种程度上都是为适应画家的目的而存在的。对摄影来说情况却非如此。（除非我们把那些怪里怪气的影棚作品也包括在内。在这种作品中，摄影师会在拍照之前布置被摄对象的每一个细节。）“构图”这个字眼里蕴含的深思熟虑、形式化的感觉，并不适用于摄影。

一张照片的形式构成解释不了什么，它所描绘之事件自身的神秘或清晰，皆有赖于观者在看这张照片之前的所知。那么，究竟是什么给照片以摄影的意义？怎样可以让它最少的讯息——我已做出决定，我之所见是值得被记录下来的——得以扩充和生动化？

一张照片真正的内容是不可见的，它可用戏剧来推演，在这里意义要用时间来解释，而非形式。也有人可能会认为与绘画相比，摄影与音乐更亲近。我前面说了，一张照片承载的是对人类正在实施自己的选择的目击。但这并不是一种拍X还是拍Y的选择，而是一种是在X瞬间拍摄还是Y瞬间拍摄的选择。其实，任何照片（最有效的和最普通的）记录下的事物都有大致相同的分量，以及大致相同的确信，变动的是让我们意识到缺席与在场这两级存在的那种强度。在这两极之间，摄影可以找到它合适的意义。（对摄影最为流行的使用方法可以看作对缺席的一种纪念。）

一张照片，在记录所见的同时，却总是天性使然地指涉着所未见的事物。它孤立、保存和呈现一个从连续体中拿来的瞬间。绘画的力量在其内在的所指，它那种超越画作表面的限制、对自然世界的指涉从来都不是直接的，它涉及的是一些等价物。或者，换句话讲：绘画解释世界，将之翻译成自己的语言。但摄影却没有自己的语言。一个人学习阅读照片就好比学习阅读脚印或心电图。摄影涉及的语言就是事件本身的语言，它的所指都外在于自身。因此，对照片的阅读就有赖于连续体。

一个电影导演可以操控时间，一位画家可以操控对他在画中所描绘之事的融汇，但静照摄影师却无法如此。他能做的唯一决断就是从中孤立出哪一个瞬间来，但这个明显的制约却给了照片独一无二的力量。已呈现的会激发出未被呈现的。你可以任意找一张照片来体验这话的道理。对每张照片来说，在场的和缺席的之间的直接关系都是独特的：可能是冰之于太阳，悲伤之于灾难，微笑之于欢愉，胴体之于爱恋，获胜的赛马之于刚刚参与的比赛。

一张照片之所以有效，在于它所记录的那些挑选出来的瞬间包含了具有普遍意义的事实的某些量子，在于未被它呈现的也如同它所呈现的那样富于启发性。不过这些量子，还包括它们自身的特点及其被觉察的方式，彼此之间也是存在很大差异的。它可能藏身于一个表情之中，也可能藏身于一个动作，一次并置，一个视觉上的双关，以及一种排列组合之中。当然，上面说的事实肯定也不可能独立于观者。对于一个口袋里装着女朋友大头贴的男人来说，即使是蕴含在一张“没有人情味儿”的照片当中的那种事实的量子，也必然是有赖于他，这个观者，脑海中已经存在的他本人对普遍所做的分类。

所有这些可能看上去都很接近那个所谓艺术是将特殊转化成普遍的陈旧法则。但摄影却无关建构。摄影没有转化，只有决断，只有聚焦。

一张照片中最少的讯息可能并没有我们最初想的那样简单。与其说“我已做出决定，我之所见是值得被记录下来的”，我们也许倒不如这样解码：我所相信的这何以值得被观看，要通过所有我不愿去展示的来判断，因为它们也包含在其中。

为何要如此这般把我们每天都要经验很多次的事——看一张照片的经验——复杂化？因为我们用来对待这一体验的那种简单直白是徒劳且混乱的。我们总是把照片当作一件艺术作品，当作一个特定真理的证据，当作一种相似性的存在，作为一则新闻。而事实上，每一张照片都是一种检验、确认和建构有关现实的总体性观点的手段，由此可见摄影在意识形态斗争中的那种关键性角色，由此可见我们要去理解这个可以被我们所利用，却也可以被用来反对我们的武器的那种必要性。

1968年10月

照片蒙太奇的政治使用

约翰·哈特菲尔德（John Heartfield），1891年出生于柏林，真名叫赫尔穆特·赫兹菲尔德（Helmut Herzfelde）。他的父亲是个不大成功的诗人和无政府主义者。因为公开渎神，这位父亲受到了坐监牢的威胁，所以他不得不从德国出逃，后在奥地利定居。在赫尔穆特8岁时，他的父母相继去世。此后，他由郊外一个小村的农民市长抚养长大，村子里有一间森林小屋是赫兹菲尔德全家一直居住的地方。赫尔穆特只接受了初等教育。



A-J-Z

ERSCHEINT WÖCHENTLICH EINMAL • PREIS 20 PFG., Kc. 1,60
30 GR., 30 SCHWEIZER RP. • V. b. b. • NEUER DEUTSCHER
VERLAG, BERLIN WB • JAHRGANG XI • NR. 42 • 16.10.1932

DER SINN DES HITLERGRUSSES:

Motto:
**MILLIONEN
STEHEN
HINTER MIR!**

Kleiner Mann bittet um große Gaben

Montage: JOHN HEARTFIELD

约翰·哈特菲尔德，希特勒敬礼的含义
1932年10月

少年时代，他在亲戚的书店里得到一份工作，在那里，他靠着自学考入了慕尼黑的一所艺术学校。不过他很快就得出结论——纯艺术已经不合时宜。不顾德国战时的爱国主义思潮，他给自己改了个英文姓氏：哈特菲尔德（Heartfield）。1916年，他和弟弟威兰（Wieland）创办了一本左翼杂志，并和乔治·格罗什（George Grosz）创造了“照片蒙太奇”（Photo-montage）技法。[拉乌尔·豪斯曼（Raoul Hausmann）也在同一时期的其他地方声称已经创造了这个技法。] 1918年，哈特菲尔德成为德国共产党的创始人之一。1920年，他又成了柏林达达展览会（Berlin Dada Fair）上的主角之一。1924年以前，他主要在电影领域，并为剧院工作。而在这之后，他开始为德国共产党的媒体做宣传插图，在1927年到1937年间，他凭借自己创作的照片蒙太奇海报和漫画中展现出的智慧与力量在国际上有了相当的知名度。

他一直是共产主义者，战后居住在东柏林，直至1968年去世。不过在生命的后半段，他发表的作品，没有哪一部在独创性和热情上能够以任何方式，和他完成于1927年到1937年这十年间的那些最好的作品相媲美。后者于革命年代在苏联以外的地方向我们提供了一个艺术家将自己的全部想象力倾注在为群众政治斗争服务的罕见样本。

这样的作品有怎样的品质？我们能从中得出什么结论？首先，是一个总体品质。

哈特菲尔德有一张关于施特赖歇尔（Streicher）的漫画，在漫画中，他正站在一个衣衫褴褛的犹太人那一动不动的尸体旁边的人行道上。图片说明为：“一个泛日耳曼主义者（Pan-German）”，施特赖歇尔身着纳粹制服，背着手，眼睛平视前方，脸上带着一副对他脚边发生的事不置可否的表情。无论是从照片的画面本身还是引申义上看，这脚边之事似乎都不在他的关注范围以内。他的夹克上有一点轻微弄脏的或是血的痕迹。它们完全不足以给他定罪——在不同的场合中，它们看起来可能就会无关紧要。它们能做的，就只是把他的上衣弄脏一点罢了。

在哈特菲尔德那些最具批判性的作品中，皆充斥着一种一切都被玷污的感觉——这看起来似乎难以做到，施特赖歇尔这则漫画，正好确切地解释了他为何这么做以及是如何做到的。印制的照片的灰色的色调暗示了这一点，包括灰色衣物的褶皱、僵硬姿势的外廓、毫无血色面孔上那一半的阴影、街边墙面的质感、医疗工作服，以及黑色丝帽也同样如此。除了画面所呈现的内容以外，就连图像本身也是脏兮兮的——或

者，让我们说得更准确一些，它们表达了对自身之肮脏的厌恶。

其实我们基本上可以从所有那些超越其直接目的而流传下来的现代政治漫画中，感到类似的生理上的厌恶。激起这样的厌恶无需一个纳粹德国。比如杜米埃（Honoré Daumier）伟大的政治肖像讽刺画也清晰而简明地表达了这一品性。这种生理上的厌恶代表的是人们对现代政治这个劳什子最为深刻的普遍反应。对此，我们都该明白为什么。

这里的厌恶针对的是从正在行使个人政治权力的那些人身上散发出来的那种特别的肮脏。而这个肮脏，不是对一种“权力即腐败”的抽象道德信念的确证。它是一种特殊的历史和政治现象。它不可能出现在一个神权政治或稳定的封建社会中。只有等到现代民主原则出现，以及这之后人们对这一原则的犬儒主义操作时，它才可能会发生。它盛行于（但也非其独有）现代资产阶级政治和发达资本主义时代，滋生于政客声称的目标与他实际上已经采取的行动之间的鸿沟之中。

这一肮脏不是来自于个人的谎言或虚伪，而是来自于一个操纵者的自负，来自于在他面对处于言语和行动之间，以及高尚情操和例行公事之间的公然矛盾时自己所表现出的那种无动于衷。肮脏，寄居在他对藏于深处的那种不民主的国家权力的满满确信之中。在每一次公开亮相之前他就已经知道，自己要说的话针对的只是那些可以被他们说服的人，而对于那些无法被说服的人，自然还有其他的处理方式。大家尽可以在下次党派的政治广播中留意这种肮脏。

哈特菲尔德最好的作品的独特品质是什么？是他在对照片蒙太奇的使用中展露出的那种原创性和恰当性。在哈特菲尔德的手中，这一技巧成为一种微妙却又相当生动的政治教育手段——更准确地说，是一种马克思主义的政治教育手段。

他用剪刀将事件和物件从它们原本所归属的场景中剪出来。然后把它们放置在一个意想不到而又不连续的新场景中，借此来表达一种政治观点，例如，把议会的场景放在一口木棺材里。不过，借由一幅画甚至是一个文字口号也能在很大程度上获得类似的效果。但照片蒙太奇的独特之处在于，经由剪裁而得来的每一个对象都还保留着它那为人所熟悉的摄影的外观。在这一特质之下，我们先看到的对象依然是物，之后才是符号。

不过，这些物已被转移，它们之前存在的那种自然的连续性也已被

打断，它们被用来传达一个超出观者期待的讯息，由此，我们才会意识到存于它们连续的正常讯息中的那种任意性。在这里，意识形态的遮盖或伪装一下子露出了本来的面目，而在此前，这些遮盖或伪装在合宜的位置上相当适应，以至于人们根本无法从后者的表象中将前者分辨出来。而现在，表象自身突然开始向我们展示它们是如何欺骗我们的。

举两个简单的例子（当然还有更多复杂的例子），一张是希特勒在一次大规模的集会上（现场在这里看不到）给纳粹党人回礼的照片。他身后站着一个身形大过他很多的人，我们看不到他的脸。这个人正小心翼翼地把一沓钞票递到希特勒举过头顶的那只张开的手里。这幅漫画（1932年10月）传递了这样的讯息：希特勒正被大工业家支持和赞助着。相当微妙的是，希特勒这个富于领袖魅力的手势，其被广为接受的现实意义被抹掉了。

还有一张是发表于一个月之后的漫画。在画面中，两副破碎的骨架躺在西部前线一个弹坑的烂泥里，照片是从上往下拍的。除了一双钉靴还在尸体的脚上套着以外，画面中的每样东西都成了碎片，虽然靴子上也沾满了烂泥，但整体还算完好。漫画的图说是：“那么，再来一次？”图说的下面还有一段这两名阵亡士兵的对话，说是其他人已经排好队等着取代他们的位置。在这里，德国人通常给长筒靴赋予的力量与男子气概产生了一种视觉上的争议。

毫无疑问，对照片蒙太奇在社会和政治评论领域展开的教化使用感兴趣的人，在将来应该针对这一技巧将事物去神秘化（demystify）的能力做进一步的实验。哈特菲尔德的天才之处就是他发现了这一可能。

不过，当照片蒙太奇成了纯粹象征的时候，抑或是它只借助这一手段去深化修辞的神秘感的时候，它的表达力就非常羸弱。即便哈特菲尔德的作品也不是都可以幸免于此。而这种羸弱，反映出的是深层的政治矛盾。

在1933年之前几年，共产党针对纳粹党和德国社会民主党的政策都混乱而武断。1928年，布哈林（Bukharin）倒台之后和在斯大林的压力之下，共产国际决定将所有的社会民主党都视为“社会法西斯”——哈特菲尔德在1931年就有一幅漫画，画的是脸被换成了咆哮着的老虎的德意志社会民主党（SPD）领袖。面对地方上矛盾重重的事实，莫斯科方面基于一种被过度简化的道德判断，强行实施了上面提到的武断方针，其结果是，德国共产党影响九百万德国社会民主党选民——他们中的大部

分是工人和潜在的反纳粹者，或与他们展开合作的全部机会都丧失殆尽。而如果换不同的策略，德国工人阶级很可能会阻止希特勒的崛起。

很明显，哈特菲尔德毫不犹豫地接受了党的路线。但在他的作品
中，那些去神秘化的与那些用简化的道德修辞展开劝喻的有着明显不同。去神秘化主要论及纳粹在德国的抬头——哈特菲尔德本人不幸对这一社会历史现象十分熟悉；劝喻则是关注“世界大同”，他干脆拿来来自其他一些地方的现成说法就用了。

我这里再举两个例子。一张是1935年的漫画，画的是身形被缩小了的戈培尔站在一本《我的奋斗》（*Mein Kampf*）上，他的手挥着一个拒绝的姿势，他正在说“远离这些堕落的次等人类”，这句话引自他在纽伦堡的一次发言。在他身后站着的是一排面无表情的红军士兵，他们手拿步枪，随时准备行动。和戈培尔比起来，士兵们的身形就如同是巨塔一般，这也让戈培尔的手势看起来荒谬至极。这样一则漫画的全部效果就在于说明，忠贞的共产党将会揭穿纳粹的谎言——苏维埃社会主义共和国联盟（USSR）代表着对德国的威胁。但和现实不同的是，意识形态上的对立，其正题和反题之间的距离可能只有薄薄一张纸那么厚，一个转身就能让黑变成白。

还有一张1937年庆祝法国人民阵线（Popular Front）的五一劳动节海报。上面有一只举着一面红旗的手臂，盛开着的樱花的树枝，还有那被云朵（？）、海浪（？）和远山（？）充满的模糊背景。海报的标题来自《马赛曲》：“自由啊，挚爱的自由，与你的守护者们一起战斗吧！”（*Liberté, liberté chérie, combats avec tes défenseurs!*）关于这张海报的一切，就像它此后很快被证明在政治上犯了错的遭遇一样，充满着象征意味。

我怀疑，我们是否有资格对哈特菲尔德的诚实做道德上的判断。我们需要了解和感受他所承受的那种内外双重压力，在被日益增加的危险和可怕的背叛充斥着的十年间，他就在这样的压力之下工作。但是，也多亏了他这个例子，还包括像马雅可夫斯基（Vladimir Maykovsky）或者塔特林（Vladimir Tatlin）这样的其他艺术家的例子，让我们尽可能早地看清楚了下面这个问题。

它涉及施加在效忠的艺术家和鼓吹者身上的一种主要的道德杠杆的类型，其目的在于说服他们压制或扭曲自己原始的想象力冲动。我说的不是恐吓，而是道德的和政治的劝诫。往往，这种劝诫还会为艺术家自

己所强化，从而进一步对抗他自己的想象力。

道德杠杆的获得源于有关实用性和有效性的提问。我是不是够有用？我的作品够有效吗？这些问题与将艺术作品或宣传作品（在这里，两者之间区别其实无关紧要）视作政治斗争武器的信念息息相关。想象力之作可以产生巨大的政治和社会影响力。革命艺术家都希望他们的作品能够融入群众斗争之中，但他们作品的影响力却不能预先为艺术家本人或政治委员决定。正是因此，我们才得以看到，把一件充满想象力的作品和一样武器作比，其间使用的是一种危险而牵强的比喻。

武器的有效性可以在数量上估量，它的实施效果可孤立、可重复。一个人可以根据具体情境选择武器。但一件富于想象力的作品的有效性却不可估量，它的实施不可孤立、不可重复，随着环境的变化而变化。它创造它自己的情境。一件想象力之作的质量和有效性之间不存在可预见的量化关联。而这也是这件富于想象力的作品之本质的一部分，因为它在一个连绵不断和不可估量的主观反应领域的内部运作。这里不是要赋予艺术一种不可言说的价值，而只是为了强调，当想象力忠于自身的冲动时，它就会持续且不可避免地向关于“有用性”的现存分类进行发问。想象力超越了那部分社会自我，因此才会提出质询。为了让这个持续的发问终止 [\[1\]](#)，想象力就必须否定它自己。最终，在这种否定之下，革命艺术家被说服，进而妥协，转而去作徒劳无益的事——就像我在约翰·哈特菲尔的例子所指出的那样。

事实上，能以“有用”或“无用”来描述的正是谎言；谎言的周围环绕着无法被说出的东西，它的有效或无效根据那些遮蔽的东西来判定。在一个敞开的空间里，真相总是第一个被发现。{书籍朋友圈分享微信Booker527}

1969年10月

[\[1\]](#) 如下文所说，只有在这个发问终止的时候，谎言才能达成。——译者注

痛苦的照片

来自越南的新闻没能成为今晨报纸的大标题。报纸上只是说，美国空军正有组织地实施对（越南）北部的轰炸计划，他们在昨天一共发动了270次袭击。

在这则报道背后，还有其他的信息在积聚。就在前天，美国空军发动了这个月中最猛烈的一次袭击。而到目前为止，美军于当月投下的炸弹数量已超过以往任何一个可与之相比的时期。在所有被投下的炸弹中有7吨重的超级炸弹，每一枚都可以炸平大概8000平方米的地域。与大型炸弹一同被投下的，还有各种小型的杀伤性炸弹。其中有一种炸弹的内部装满了塑料钩，它们可以撕开血肉，嵌入体内，X光却又无法定位它们。还有一种炸弹叫“蜘蛛”，这是一种类似手榴弹的小炸弹，上面有近乎隐匿的30厘米长的触须。这些触须在被碰到的时候，就会像引信一样引爆炸弹。“蜘蛛”一般会被布置在刚刚遭遇了大规模爆炸的地面上，其作用是在幸存下来的人跑向着火点灭火，或者是去帮助其他伤者的时候消灭他们。

今天的报纸上没有从越南发来的图像。有一张唐·麦卡林（Don McCullin）1968年在顺化 [\[1\]](#) 拍的照片，却实在应该和今早这则报道一同刊出。 [\[2\]](#) 照片中，一位老人蹲坐着，怀里还揽着一名儿童；他们两个人都流了很多血。在黑白照片中，血是黑色的。

过去一年多的时间里，战争照片在发行量很大的报纸上获得发表已是稀松平常的事，但在此前，它们却往往会因为太过恐怖而被压制。有的人可能会辩解说，促成这一进步的原因是这些报纸发觉他们读者中的大部分人现在已经意识到战争的恐怖，想要真相。还有的人认为，进步的原因是这些报纸相信，他们的读者已经习惯了暴力的图像，所以现在甚至要利用更加暴力的煽情主义彼此展开竞争。

第一种辩解有些太理想主义，而第二个则明显有点愤世嫉俗。报纸

现在之所以登载暴力的战争照片，是因为除极少数的情况以外，它们的效果已不再是曾所设想的那样。像《星期日泰晤士报》（*Sunday Times*）这样的报纸，持续发布关于越南或北爱尔兰的恐怖照片的同时，在政治上却又支持着那些需对这些暴力行为负责的政策。这就是为什么我们必须问一句：这样的照片到底有什么效果呢？

很多人会认为，这样的照片以令人震惊的方式提醒着我们，隐藏在抽象的政治理论、死亡的统计数字以及新闻简报背后的，是现实，活生生的现实。他们可能还会继续说，这样的照片印在了黑色窗帘之上，那窗帘原本遮蔽住的是我们选择性遗忘，抑或是拒绝了解的现实。对他们而言，麦卡林就是我们那无法合上的眼睛。但这些照片究竟要让我们看到什么呢？

它们让我们突然停了下来。对它们来说，字面上最合适的形容词就是“引人注目”（*arresting*）。我们会被它们捕获。（我发现，也有人会对之无动于衷，但是关于他们，这儿没什么要说的。）当我们盯着它们看的时候，他人正在受苦的瞬间吞没了我们。我们出离绝望，抑或是出离愤怒。这种绝望使我们徒劳无益地承担着他人的痛苦，而这种愤怒，则要求着行动。我们想要从照片给出的瞬间中逃脱出来，回归自己的生活。但此间的反差在于，我们生活的恢复之于我们方才所见是一种无可救药的充满缺陷的回应。

麦卡林最典型的照片是对突如其来的痛苦瞬间的记录——一种恐怖、一次受伤、一场死亡，一声声悲伤的叫喊。这些瞬间在现实中与正常的时间全然断裂。正是认识到这些瞬间的可能，并预料到它们会出现，让前线的“时间”迥异于其他所有时间经历。相机孤立出一个痛苦的瞬间行为，与那个瞬间的经验对自己的孤立一样暴力。同时被应用于步枪和相机之上的单词“扳机”（*trigger*），反映出它们之间一种没有止步于纯粹机械特性的联系。被相机捕获的图像具有双重的暴力，而它们也强化着同样的反差：那被拍下的瞬间和其他所有瞬间之间的那种反差。

但在我们摆脱被拍下的瞬间重返生活的时候，却没有意识到这一点：我们以为这里的不连续是由我们造成的，但真相却是，对拍下的瞬间的任何回应都会让人感到不适。而那些被拍下来的人，挽着垂死之人的手或是在给伤口止血的人，他们都无法像我们一样看着这个瞬间，他们的回应处在一个完全不同的秩序之中。没有人能够无动于衷地观看这样一个瞬间以及也不可能因此变得更强大。即使是麦卡林，他的“凝视”不但危险而且积极，也在一张照片下面以苦涩的语调写道：“我将使

用相机当作使用一把牙刷。它只是用来完成任务。”

战争摄影中潜在的矛盾现在愈发变得明显了。一般情况下，人们认为它的存在是为了引起关注。而最为极端的例子就是——正如麦卡林的大多数作品——借由展示痛苦的瞬间来引出最大程度的关注。这样的瞬间，不管被拍下的还是没被拍下的，都不连续于其他的时刻。它们以自身为依据而存在。但是，已经为这张照片所捕获的读者却也许会倾向把这种不连续当成他自己在道德上的缺陷。这一情况一旦发生，甚至连他的震惊感也被驱散：他自己的道德缺陷将会和战争中正在发生着的罪行一样令他震惊。或者，他可能会以熟视无睹来摆脱这种缺陷感，或者会去做一些被他认为是赎罪的事——最具代表性的例子就是给乐施会（OXFAM）或联合国儿童基金会（UNICEF）捐款。

以上两种状况，引起这个瞬间发生的战争议题都被有效地去政治化了。照片成为一个普遍人类境遇的证据。它没有指控任何人，或者说，它指控的是所有人。

只是去面对一个被拍下来的痛苦瞬间会遮蔽一种远比它深刻和紧迫得多的面对。展示给我们的这些战争通常都是直接或间接地以“我们的”名义发动的。它们所展示出来的东西把我们吓到了。我们的下一步行动原本应该是直面自己在政治自由上的缺乏，但在现行的政治系统中，我们却没有一点合法的机会去有效地影响这些以我们的名义而发起的战争的实际走向。意识到这一点，然后采取相应的行动才是回应照片所展示之内容的唯一有效方式。但是，被拍下的瞬间中的双重暴力却抵抗着这种觉醒。这才是它们可以有罪不罚地被发表出来的原因。

1972年7月

[1] 越南中部城市。——译者注

[2] 参见Donald McCullin, *The Destruction Business* (London: Open Gate Books, 1972) .

西装与照片

奥古斯特·桑德（August Sander）在拍下被摄对象的照片之前都对他们说了什么？又是怎么说的？从而才让他们所有人都以同样的方式信任他。

他们每一个都以同样的表情盯着相机。假如还有什么不同的话，那也是每个人的经历和性格不同的结果——比如牧师和贴墙纸的工人就过着完全不同的生活。但桑德的相机却对他们一视同仁。

他是否只是简单地告诉被摄对象，他们的照片将成为历史被记录下来的一部分？是否就因为他如此这般地提到了历史，他们才会把虚荣和胆怯都放下，向相机镜头的内部张望着，并用一种奇怪的历史时态讲述着自己：我那时候看起来就是像这样（I looked like this）。我们无法知道，我们能做的只是去认知他作品的独特性，这部作品桑德所计划的总标题是：《二十世纪的人》（*Man of the Twentieth Century*）。

围绕科隆，这个桑德1876年出生的地方，他的整体目标是寻找各种典型，它们可以代表每一种可能之类型、阶层、亚群体、工作、职业以及特权。他希望总共可以拍到600幅肖像。但这个项目因为希特勒的第三帝国而中断。

他的儿子埃里克（Erich）是一名社会主义者和反纳粹人士，他被抓进集中营并在那里遇害。这位父亲把自己已经拍完的照片档案藏在了乡下。存世至今的它们是一部无与伦比的社会和人类记录。没有哪一位拍摄自己同胞肖像的摄影师，可以像桑德一样让自己的照片拥有如此通透的纪录性。

瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）在1931年曾这样评价桑德的作品：

桑德从事这项艰巨的工作，并非以学者的身份自居，也并未受到人种学者或是社会研究者的启示，而是像他的出版人所说，是“一种即时观察的结果”。它的观点自然没有歧见，并具有胆识和歌德（Johann Wolfgang von Goethe）所谓的丝丝入扣——“存在一种丝丝入扣的经验论，使得自身与客体休戚与共，由此成为真正的理论。”^[1]也难怪像德布林（Alfred Döblin）这样的观察家会指出这部杰作的科学特质，他的评价恰如其分：“正如同比较解剖学，可以帮助我们认识自然，了解器官组织的特点和历史，桑德也创造了一种‘比较摄影’，在这里，他获得了一个将自己置于远在拍摄细节的摄影师水准之上的科学的落脚点。”如果经济上的原因限制了这部伟大作品集的进一步出版，那实在是令人遗憾的……桑德的作品不只是一本简单的照片书，更是一部说明性的图集。

秉承本雅明话中的探究精神，我想要检视桑德那张有名的照片，画面中是傍晚，走在跳舞路上的三个农民。这图像里有丰富的描述性信息，宛如左拉（Émile Zola）这样的叙述大师用几页纸做出的描述。但我却只想关注一样东西：他们的西装。

时间是1914年，三个年轻人最多属于在欧洲的乡下穿这类西装的第二代人。二三十年前，这样的衣服还没有一个农民可以承受的价格。而在今天的年轻人中间，像这样的深色西装在乡下也已非常罕见了，至少在西欧如此。但在这个世纪的大部分时间里，大多数农民——以及大多数工人——都会在正式场合、节日和宗教庆典中身着深色的三件套西装。



奥古斯特·桑德，去往舞会路上的农民
韦斯特瓦尔德，**1914**年

在我去参加我住的村子里举行的一次葬礼之时，和我年纪差不多以及比我大一点儿的男人都还这么穿。当然，也有一些根据当时的风尚所做的调整：裤子和翻领的宽度，还有上衣的长度都改过了。但西装的形态特征及它蕴含的讯息并没有改变。

让我们先来看看它的形态特征。或更准确地讲，它们被农民穿着在身时的形态特征。为使下面的概括更令人信服，我们再来看一张乡村乐队的照片。

桑德在1913年拍摄了这张集体合照，但这也可能就是上面那三位拿着手杖的农民沿着公路前去的那个舞会上的乐队。现在，让我们做一个实验，用一张纸把乐队成员的脸遮挡起来，只看他们穿着衣服的躯体。

无论怎样想象，你都不会相信这些躯体属于中产阶级或统治阶级。他们可能会让你觉得属于工人，而不是农民——但除此之外好像就没有别的困惑了。因为无法触摸，他们的手也并不能给我们提供什么线索。好吧，可他们的阶层为什么如此明显呢？



奥古斯特·桑德，乡村乐队
韦斯特瓦尔德，**1913**年

是因为不够时尚？因为西装布料的质地？在现实生活中，这样的细节可能会说明点什么，但在一张这么小的黑白照片中它们的作用就没有那么明显了。但此一张静态照片却可以展示出，西装不但不会掩盖其穿着者的社会阶层，反而会将其强调和凸显出来的根本原因。就这一点而言，它也许还要比现实生活展示得还要生动。

他们的西装让他们变了形。穿上以后，乐队的成员们看上去好像身材出了问题。过时的着装风格在其重新被时尚包容之前通常会看起来很怪诞。事实上，时尚的经济学逻辑依靠的就是让老套的着装变得怪诞。但我们这里主要面对的不是这种怪诞，衣服本身显得并不怪诞，正被它们包裹在里面的男性躯干看上去反而更加怪诞和“反常”。

这些音乐家给人一种极不协调的印象，罗圈腿、桶状的前胸、靠下的屁股，身形也是歪歪扭扭的，右边的提琴手则被弄得像一个侏儒。这些反常没有那么极端，不会唤起人的怜悯，却恰好足以摧毁身体的尊严。我们看到的是一些正表现着粗鄙、笨拙和野蛮的躯体，而且，这些特征还显得那么的根深蒂固和不可救药。

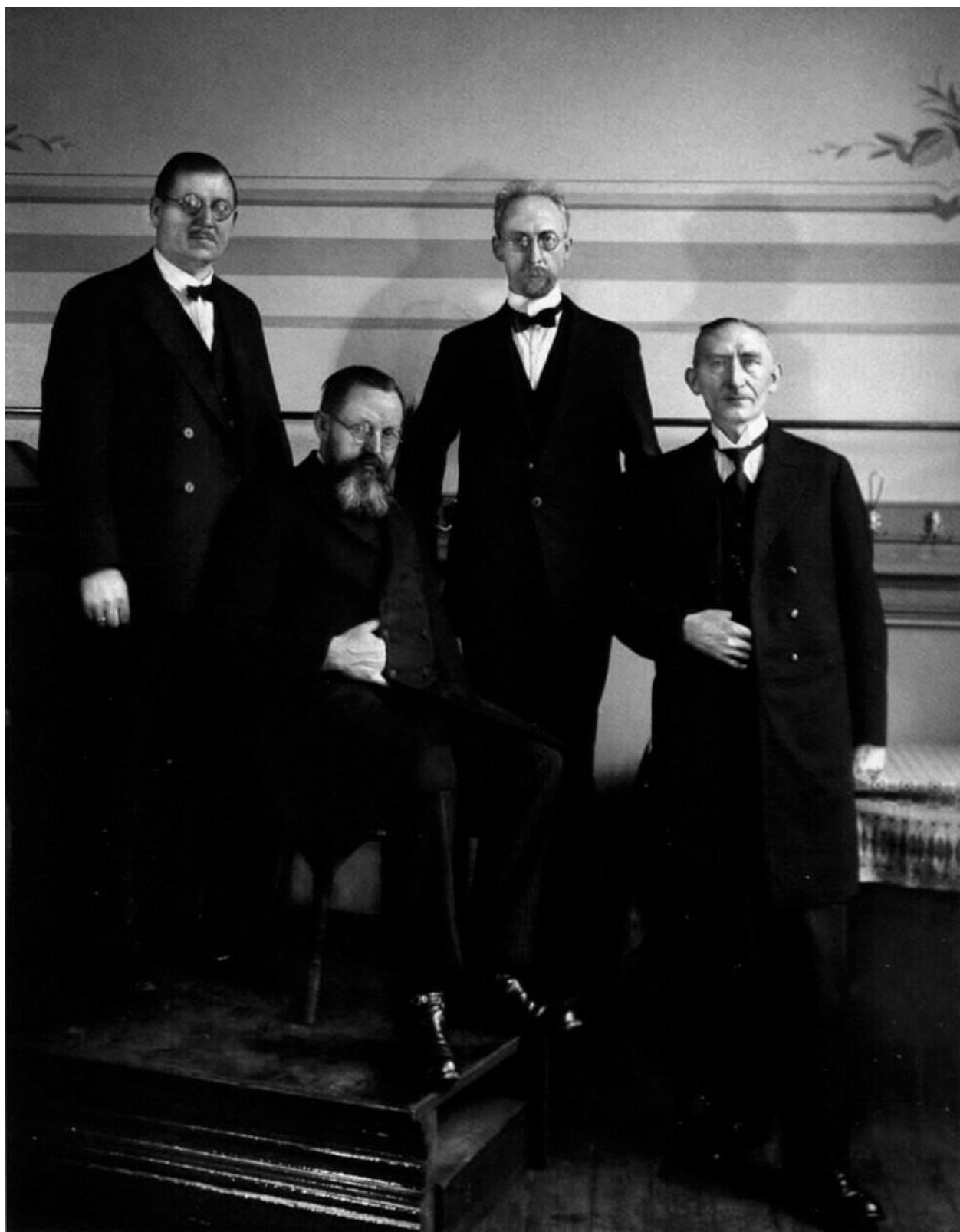
现在，让我们再做一轮实验。遮住乐队成员的躯干，只看他们的脸。它们就是些乡下人的面孔。没人会把他们想成一群律师或管理者。他们就是五个从乡下来的男人，喜欢演奏音乐，也带着一种特别的自尊心做着这件事。在我们看着他们的脸的时候，就能想象出他们的躯干，但我们此时的想象将和方才我们看到的全然不同。处在我们想象中的他们的模样，也许正是他们的父母在他们不在身旁的时候能够记起的他们的模样。在这里，我们终于得以让他们自己和他们本应该有的尊严相一致了。

为让观点更明确，我们再来考虑这样一张照片，其中精致剪裁的衣服非但没有让身材走样，反而维持了身上穿着它们的人的身形特征和由此而来的天然权威。我特意挑选了桑德拍的一张服饰看上去有些过时的照片，从而更容易与前面的例子构成对照：四个新教传教士的照片，拍于1931年。

虽然有那么一点自负，但我认为这张照片确实无甚必要再做一次遮脸的实验。在这里，它清楚地展示出，照片中的西装的确在事实上确证了和增强了将它们穿在身上的人的身形特征。这些衣服传递出与四个传教士的面孔相一致，也和被他们遮掩起来的躯体的历史相一致的讯息。

由此，西装、人生阅历、社会形态和功能达成了一致。

现在，让我们再来回头看那三个走在去跳舞的路上的男人。他们的手看起来太大，他们的身体太瘦，他们的腿又太短。（他们使用手杖的方式就好像在牵牛。）我们大可以对他们也做一次遮脸的实验，而效果也将和乐队的那张照片一样。在所有穿戴在他们身上的衣物中，似乎只有帽子是适合他们的。



奥古斯特·桑德,新教传教士
科隆, 1931年

这个推论会把我们引到哪里去呢？难道结论只是农民买不起好西装，也不知道该怎么穿它们吗？不，有待思考的议题应该是，这照片虽然不起眼，却也是葛兰西（Antonio Gramsci）所说的阶级霸权的一个图像范例（可能是最为图像化的范例之一）。下面，让我们更仔细地检视其中的矛盾。

只要不是营养不良，多数农民都是身体强健、发育良好的。之所以发育良好，是因为他们要干很多种繁重的体力活。在这里，我们很轻松就可以给这些身体特征拉个单子——因为早年就开始的劳动而获得的宽大手掌，因为扛东西的习惯而获得的宽阔肩膀，等等。虽然也有很多变化和例外的存在，但我们仍可以说，大多数农民，无论男人还是女人，都拥有一种独特的身体节奏。

农民的这种身体节奏和一日之内要完成大量劳作所需要的能量直接相关，同时也反映在其典型的身体动作和姿态之中。这是一种具有大幅度摆幅的身体节奏，未必很慢，收割和拉锯这样的传统劳作就可以说明这一点，而农民骑马和走路的方式也同样可以——好像每一步都在试探脚下的土地。此外，农民也拥有一种特殊的身体尊严：它由一种在劳作中让身体得以彻底放松的功能主义所决定。

我们现在知道，19世纪下半叶，西装在欧洲发展成一种统治阶级的专业服饰。它基本上是一种统治阶级彼此心照不宣的制服，同时也是第一种将纯粹久坐不动的权威——属于统治者和象征着权力的会议桌的权威——理想化的服饰。本质上看，西装是为那种高谈阔论和算计什么时的姿势量身定制的。（它们和之前的上流社会服饰不同，后者适用的是骑马、打猎、跳舞和决斗的姿势。）

是英国绅士发明了西装，这种新的穿衣模式整体暗含着一种明显的节制。这种服饰禁止一切充满活力的动作，因为这样的动作会弄皱它，弄乱它，弄坏它。正如谚语所云：“马匹流汗，男人挥汗，女人发光。”到了世纪之交，尤其是第一次世界大战之后，西装开始针对城市和乡村市场进行大批量生产。

身体的体态和西装的形态之间的矛盾是非常明显的。身体想要彻底的放松，也习惯于大幅度的动作，但西装却要将久坐不动的、不连贯的、不出力的动作理想化。我是最不可能提出要回归传统农民服饰的人。任何这样的回归都注定是一种逃避现实的行为，因为这些服饰是一

种借由世代来相传的资本形式，而在今天这个到处都被市场操纵的世界里，这样的原则也就变得不合时宜。

然而我们却依然可以注意到，农民工作和参加庆典时穿着的服饰是如何遵从他们的身形特征的：总体上很宽松，只有一些地方会收紧，从而让农民的活动更自如。此种服饰与剪裁讲究的衣服全然相反，后者的存在完全是为了适应差不多静止的理想化身形，它们简直是挂在身体上！

没人强迫农民买西装，但那三个走在去舞会路上的人却明显为他们身上的西装自豪。他们以一种炫耀的姿态穿着它们。这正是为什么西装可以成为阶级霸权的经典且容易示范的案例。

乡下人——在城市工人那里，则用了另外一种不同的方式——被劝着选择了西装。通过宣传，通过图像，通过新兴的大众媒体，通过推销者，通过范例，通过对新一代旅行者的窥看，也是通过政治上的改良和中央国家机关的决策。例如：在规模宏大的1900年世界博览会上，所有的法国市长有史以来第一次被邀请到巴黎参加宴会。他们中的大多数都是农民出身，来自农民公社。大概来了3万人！当然，很自然地，绝大部分人都为了这个场合穿了西装。

工人阶层——农民恐怕要比他们更为简单和天真些——也将西装这个源于统治他们的阶层的着装标准逐渐接纳，成为自己在穿衣上的时髦和剪裁的标杆。他们全盘接受了这些标准，也全然适应了这些与他们的天性和日常经验毫无关系的规范，虽然这个包含了以上标准的、为统治他们的阶层所认可的系统，同时也将他们贴上了次等、笨拙、粗鄙和存有戒心的罪状。这实际上就是一种对文化霸权的屈从。

但尽管如此，你仍可以猜测，在三个农民到了地方，喝过一两瓶啤酒，盯着女孩儿（她们的衣服倒是没有这么戏剧性的变化）看了又看之后，他们挂起了自己的外套，摘下领带，紧接着跳起舞来，兴许还会戴着他们的帽子，直到第二天早晨，一天的工作又开始了。

1979年3月

[1] 歌德这句话的英文原文为：There is a delicate form of the empirical which identifies itself so intimately with

its object that it thereby becomes theory。——译者注

保罗·斯特兰德

有一种广为流传的假设，如果一个人对图像感兴趣，那么他的兴趣就必然会限于某种处理图像的技法。正是因此，图像才被划分为一些特殊兴趣类别：绘画、摄影、真实的外观、梦境等等。然而，被遗忘的却是可见性本身的意义与迷思。实证主义文化中的全部核心问题也正是如此。

我现在之所以会想到这个问题，是因为我想描述我在我面前的这两本书中都看到了什么。它们是两卷本的保罗·斯特兰德（Paul Strand）回顾作品集。第一批照片拍摄于1915年，当时斯特兰德算是艾尔弗雷德·斯蒂格利茨（Alfred Stieglitz）的学生，而最近一些照片则拍摄于1968年。

斯特兰德的早期作品基本上都和纽约的人与景有关。这批照片中的第一张是一个半盲的女乞丐，她一只眼浑浊，另一只却锐利而警惕。她脖子上挂着一个牌子，上面写着“盲人”（BLIND）。这张照片带有明确的社会讯息，但同时也有一些别的东西。稍后我们将会发现，在所有斯特兰德与人相关的卓越作品中，他借由照片展示给我们的可见的证据，不只关于他们的在场，更关于他们的生活。从一个层面来说，这样关于一个生命的证据是一种对社会的评论，斯特兰德一直持左派政治立场，但在另一个层面，这样的证据却也可以作为对其他鲜活生命总体在视觉上的暗示，而我们自己也不过身处其中的一景。这就是为什么那印在白牌子上的黑字“B-L-I-N-D”不仅仅是拼出一个单词而已。当这照片在我们面前停留的时候，我们不可能将之视为理所当然。书中这些早期图像迫使我们反思“看”本身的意义。

下一部分是一批拍自20世纪20年代的照片，包括机器的局部和多种自然存在物的特写——根、岩石、草地。斯特兰德的技术完美主义和强烈的美学趣味在这里已经十分明显了。但在这同时，他那对“事物本身”执着而绝对的尊重也已经比较明显了，以至于最终的结果常常会令

人困惑。有人会说这些照片失败了，因为它们依然保留着其原本所在之处的细部特征：它们从来没有变成割裂的图像。在这些照片里，自然没有向艺术妥协，机器的细部似乎在嘲弄将它们完美呈现出来的图像中的那种寂静。

20世纪30年代以后的部分，斯特兰德的照片根据他的旅行目的地被分成了一组组：墨西哥、新英格兰、法国、意大利、赫布里底群岛、埃及、加纳、罗马尼亚。这些是让斯特兰德名声大噪的照片，它们也成为斯特兰德理应被当作伟大摄影师的明证。借由这些黑白照片，这些遍布世界各地的记录，他向我们提供了相当数量的地域与人的景象，从而使得我们对世界的观看获得质的拓展。

斯特兰德的摄影切入现实的社会路径，一种或许可以被称为纪实（documentary）或新写实（neo-realist）的方法，可以在弗拉哈迪（Robert Flaherty）战前的作品，或者德·西卡（Vittorio de Sica）及罗塞利尼（Roberto Rossellini）的战后意大利电影中，找到一种在电影领域的对照。在旅途中，斯特兰德回避了画意的和宏大全景的拍法，而是试着在街道中发现一座城市，在厨房的角落里探寻一个国家的生活方式。唯有一两张水电站大坝的照片和一些“英雄主义”的肖像，他屈从了苏联社会主义现实主义中的那种浪漫主义。但除此以外的大多数时候，他的路径都让他更倾向于选择拍那些在平凡之中蕴含着非凡代表性的平常之物。

他有一双发现事物之精髓时从不犯错的眼睛，不论他眼前的对象是一个墨西哥风格的门阶，还是一位来自意大利乡下身着黑色罩衫手里举着草帽的女学生。这样的照片深刻反映了个别性，足以向我们呈现如同血液一样在这些特别的物件中流淌着的文化或历史。一旦被我们看到，这些照片的图像就会留驻在我们的意识之中，等到我们目击的，抑或是亲身经历的某些切实的事件与它们之中的某一个构成了映照关系的时候，它们似乎会将我们带向一个更为坚挺的现实。不过，却也不是这个原因才让斯特兰德成为一名独一无二的摄影师。

身为一名摄影师，他的方法很不寻常。你甚至可以说，它和亨利·卡蒂埃-布列松（Henri Cartier-Bresson）的方法是对立的。对卡蒂埃-布列松来说，摄影的瞬间发生于顷刻之间，是一秒钟里的一块碎片，他悄悄地跟踪这个瞬间就好像在接近一头野兽。但对斯特兰德来说，摄影的瞬间是传记性或历史性的，它的持续在观念上不是以秒计，而是要看它和一生的关系是怎样的。斯特兰德不是追寻瞬间，而是促成了瞬间的出

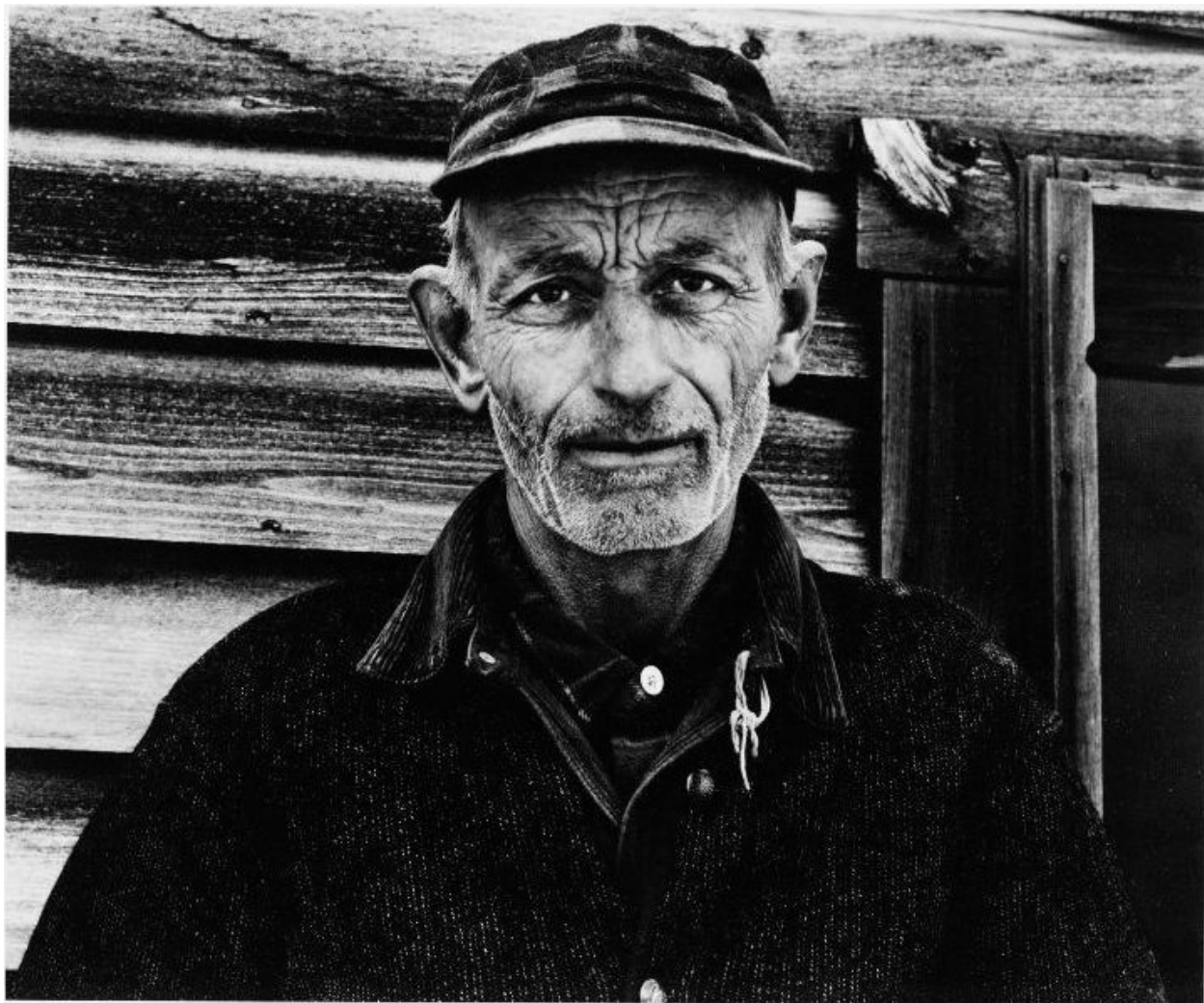
现，就好像人们会去促成一个故事的讲述。

从实践的角度来说，这意味着，他在拍摄之前就已做出决定，绝不戏耍于偶然，他慢条斯理地工作，从不剪裁照片，总是使用大画幅相机创作，严肃正经地邀请人们在相机前面摆姿。他照片的与众不同完全得益于这种刻意性。他的肖像作品都是正面拍摄的：被摄者看着我们；我们也看着这些被摄者；这样的关系是斯特兰德有意安排出来的。而且，在他其他那些风景、物件或建筑的照片中，也都有一种类似的正面性。他的照相机不是随意放置，他要选择将它摆放在哪里。

他选择摆放相机的地点不是将要发生点什么的地方，而是将有一系列彼此相关的故事发生的地方。因而，不借助任何噱头，他把他的被摄对象变成了叙事者。河流在诉说自己，那马儿正在上面吃草的田野在叙述自己，妻子在讲述着她婚姻的故事。在每一种情境中，身为摄影师的斯特兰德，都选好了位置，将他的相机放在聆听者的位置上。

方法：新写实。手法：深思熟虑、正面、正式，把所有的表面都细细扫过。那么最终的结果是什么呢？

他最好的照片都有着不寻常的密度——但不是给人以一种过载或晦涩的感觉，而是一种每一平方英寸都充满了数量异乎寻常的物质的感觉。所有这些物质又会成为被摄对象之生命的填充。就拿他那张为来自新英格兰地区佛蒙特州的贝内特（Bennett）先生所拍摄的肖像作品举例。他的夹克衫，他的衬衣，他下巴上的胡茬，他身后房子的木质外墙，围绕在他四周的空气，都在这幅图像中成了他的生命的面孔，而贝内特实际的面部表情则是这一生命之灵魂的结晶。这整张照片，它皱着眉头，打量着我们。



保罗·斯特兰德，贝内特先生
佛蒙特，1944年

一位墨西哥女人靠墙坐着。她的头和肩膀上裹着一条羊毛围巾，大腿上放着一个破烂的编织篮子。她的裙子上打着补丁，身后的墙也是破旧的。照片中唯一令人眼前一亮的表面来自她的脸。再一次，我们的眼睛所碰触到的这些表面，就是她粗粝的日常生活；再一次，照片成了承载她的存在的一个界面。乍看上去，这图像反映的是冷冷的物质主义，但正如磨损她衣服的她的躯体，弄烂她篮子的她的货物，还有蹭花她身后墙面的路人一样，当你继续盯着这张照片看的时候，作为一个女人的她的存在（为她自己而存在的她的存在）也将开始摩擦这幅图像中的物质主义。

一位年轻的罗马尼亚农民和他的妻子斜靠在一排木栅栏上。在他们的上方和身后，是一片笼罩在漫射的光线中的田野，在那之上，有一间现代风格的小屋，作为建筑它实在不算起眼，在它旁边，还有一棵没什么明显特征的树的灰色剪影。在这里，填满每一平方英尺的不是表层的密实性，而是一种斯拉夫式的距离感，一种平原或山丘无穷无尽地延伸的感觉。然后再一次地，我们不可能将这样的品质同照片中两个人的在场性分开；那是男人戴帽子的角度，他张开的双臂的动作，是女人背心上的绣花，她绾起头发的方式；以及，那就是他们宽大的脸和嘴所构成的宽度。整张照片里诉说的，那种空间感，就是他们生命之皮肤的一部分。

这些照片的获得靠的是斯特兰德的技术技巧，他做出选择的能力，他对所去到地点的了解，他的眼睛，他的时机感，他使用相机的方法。不过即便他拥有以上所有的天分，也可能拍不出这样的照片。最终使他在人物和风景摄影（后者在某种程度上也是人的延伸，虽然他们有的时候没有出现在画面中）领域取得成功的是他激发叙事的能力：他是如此这般地将自己全盘展示给他的被摄对象，以至于后者也愿意说出“我正是如你所见”（I am as you see me.）。

但这可能要比看上去的更复杂一些。“是”（to be）这个动词用的是现在时态，指称的只是当下时刻；但因为动词之前还有一个第一人称单数的“我”的存在，这个“是”也因此吸收了和这个代词无法分离的过往。“我是”（I am）包含了“我”之为“我”的一切。因此，它不仅是直接现实的一种声明，它更是一种解释，一种判断，一种请求——它已然是一种自传性的存在了。斯特兰德的照片暗示出，他的被摄对象信任他，愿意让他见证自己的人生故事。也是因为这个原因，虽然这些肖像是正式的、摆布的，但无论是站在摄影师还是照片的角度上，它们都不需要

一个来自借来的角色的伪装。

摄影，因为保存了一个事件或者一个人的外观，往往与历史性的观念紧密相关。它的理想——美学在此可能得靠边站——是抓住一个“历史性的”瞬间。身为一名摄影师，保罗·斯特兰德和历史性的关系当是独一无二的。他的照片传达了一种独一无二的持续感。那个“我是”（I am）在被给予了一种对过去时间映照的同时，也预见着它的未来：曝光的时间没有暴力地对待“我是”的时间，恰恰相反，你会产生一种奇怪的印象，即这曝光的时间，就是一生的时间。

1972年3月

摄影的使用

回应苏珊·桑塔格

我想要写下对苏珊·桑塔格（Susan Sontag）《论摄影》（*On Photography*）的一些回应。我在下文中使用到的所有引语都来自她的文章。这些思考间或是我自己的，但它们却都是我在阅读她这本书的过程中生发出来的。

福克斯·塔尔伯特（W. H. Fox Talbot）于1839年发明了相机。在这之后差不多30年的时间里，相机都是一个精英阶层的物件，后来才被逐渐应用于警局表格、战争报告、军事侦察、色情、百科全书式的档案纪实、家庭相册、明信片、人类学档案（通常伴随着屠杀行为，比如当它们被用在美国的印第安人身上的时候）、感伤的说教、深入的探索[“相机”可不是“袖珍相机”（candid camera）的同义词]、追求美学效果、展开新闻报道和正经的肖像拍摄。在此之后不久，第一台面向大众的廉价相机也于1888年推向市场。摄影在所有可能会用到它的领域内的普及速度之快，确切地表明了它那深刻而又处于核心地位的实用性与工业资本主义的契合。而卡尔·马克思也在相机发明的这一年步入成年 [\[1\]](#)。

不过，直到20世纪两次世界大战之间，摄影才真正成为了一种占据了统治地位的，且能够最“自然”地指涉外观的方式。随即，它取代世界本身的存在成为立竿见影的证言。在这一时期，摄影被认为是一种相当透明的媒介，它提供了直通现实的路径：这一时期属于伟大的见证者如保罗·斯特兰德、沃克·伊文思这样的摄影大师。而在资本主义国家里，摄影也迎来了它最为自由的时刻：它从纯艺术的限制中解放出来，进而成为一种被民主地利用的公共媒介。

但这样的状态却没有持续太长时间。因为这一新媒介的“可信性”也致使它被有意当成一种宣传工具来使用了。纳粹党就是最早用到成体系的摄影宣传的组织之一。

在构成和渲染了被我们称为现代气氛的所有对象中，照片也许是最神秘的一个。照片确实是被捕捉下来的经验，而相机则是处于渴求状态之中的意识的理想手臂。

在它问世后的第一阶段，摄影提供了一种新的技术条件：那时候，它是一种工具。但现在，不只提供新的选择，人们对摄影的使用和“阅读”正成为一种惯习，成为现代观念本身一个未经检验的部分。很多发明作用于这一变迁：新兴的电影工业；轻型相机——它们致使拍一张照片不再是一种仪式性的行为，而是成了一种“反射”；还有新闻摄影的发明——在这里，文字服务于照片，而不是相反；广告的出现也是一个关键的经济动因。

借由照片，世界变成了一连串彼此不相关的、自在的颗粒；历史，无论是过去的还是现在的，也变成了一组组奇闻逸事与社会新闻。相机让现实原子化、易于控制且不透明。它提供的是一种观看世界的视角，只不过在这里，它否认了世界的关联性和连续性，同时赋予了每一个瞬间以神秘的特质。

第一本大众传播意味上的杂志1936年始于美国。关于《生活》画报的创立，至少有两件事有寓意——它们直到战后的电视时代才被人们充分地认识到。第一件是新的图片杂志不是依靠销售，而是依靠刊登在它们之上的广告来营利。在杂志中，有三分之一的图像都是以广告宣传为导向的。而第二件，则隐藏在这个期刊的名字里。生活，真是雄心勃勃的名字。它可能意味着其中刊载的照片是关于生活的，但似乎又许诺着更多：这些照片就是生活。杂志第一页的第一张照片就是在玩弄这种雄心壮志。那是一张新生婴儿的照片，下面的图片说明是：“生活开始了……”

在相机发明之前，发挥着照片作用的东西是什么？预期中的答案可能会是版画、素描、油画，但更有启发性的答案却可能是：记忆。如今照片在外部空间中做着的事其实也就是（记忆这种）内在反应曾经做过的事。

普鲁斯特对“照片是什么”多少有点误解：与其说它是一种记忆的仪器，倒不如称之为记忆的一种创造或记忆的替代品。

和其他视觉图像不同，一张照片不是一种对被摄对象的转译、模仿或阐释，而是它的一种痕迹（**trace**）。绘画和素描无论呈现出怎样的自然主义，都不会像照片一样和它的主体有如此的从属关系。

照片不只是一幅图像（如同作为图像的一幅绘画），一种对现实的解释，它还是一种痕迹，从现实中直接拓印下来的某种东西，如同一个脚印或一个死亡面具。

人类的视觉所能感知到的要比底片记录下来的东西复杂和有选择性得多。虽然因为对光的敏感，相机镜头和人的眼睛都可以面对瞬时发生的事件，迅速捕捉到图像，但将事件的外观固定下来却是相机能做到，而眼睛自身却永远不能做到的。相机镜头把事物的外观从外观的流动中拿出来，然后将它保存，虽然可能不是永久性的，但只要底片在它就在。这一保存的核心特质并不依赖于图像的静止状态，如果未经编选，那么底片也会以根本上同样的方式冲刷掉它们曾经保存的东西。相机从终究会不可避免地遭到取代的外观中挽留出来了一批。在相机发明之前，没什么可以做到这一点，除了意识之眼，那记忆的功能。

我并非说记忆是一种底片，这样的比喻未免太过陈词滥调。胶片 / 记忆的对照，无益于我们理解后者，更多是让我们了解到摄影的过程如何之奇异和史无前例。

不过，与记忆不同，照片在其中并不保存意义。它们只提供外观——伴随着我们总是一直会赋予其的可信性和重要性——将之从意义中剥离出来。照片的意义是理解功能运作的结果。

而这种功能运作要在时间里发生，也必须在时间里被解释。唯其在叙述过

程中才能使得我们理解。

照片本身无法展开叙述，照片留存的是瞬间的外观。现今是惯习保护我们免于陷入这种留存带来的震惊。假使在一帧底片的曝光时间和一张印制照片的生命周期之间做个比较：姑且假设后者只保存了10年的时间，那么平均下来，对一张普通的现代照片而言，它们之间比率大概是两百亿比一，这一数据兴许能够起一种提醒的作用，因为它让我们意识到当相机将被摄对象的外观从它们的功能中分离出来的时候，存在一种割裂的暴力。

我们现在必须区分两种完全不同的摄影使用。有的照片事关私人经验，有的用于公开。私人的照片——比如母亲的肖像，女儿的照片，自己团队的合照——处于一个连续于相机将这个瞬间割裂开来之前的语境中被欣赏和阅读。（分裂的暴力有时会被感知为一种难以置信：“那真的是父亲吗？”）不管怎样，这照片依然围绕着其断裂之处的意义。作为一种机械装置，相机一直被当成有助于鲜活记忆的工具。而照片则可谓一件源于一个鲜活生命的纪念品。

当代那些公开发表的照片通常呈现的是一个事件，表现为一系列被捕捉下来的外观，这和我们、它的读者或事件原初的意义都没有多大关系。它提供信息，但却是从一切鲜活的经验中割裂出的信息。假如向公众发表的照片也辅助于一个记忆，那则导向一个不可知的、全然陌生之人的记忆。割裂的暴力在这里被表达为一种陌生感。它记录了瞬间的一瞥，仿佛一个陌生人大喊：看呢！

这个陌生人是谁？你可能会回答：摄影师。但如果你考虑整个摄影图像的使用系统，“摄影师”这个回答显然是不恰当的。你也不能这样回答：那些使用照片的人。这是因为照片自身没有特定的意义，因为它们就像来自一个全然陌生之人的记忆中的图像，从而可以被赋予任何用途。

杜米埃一则描绘纳达尔（Nadar）站在热气球上的著名漫画暗示出一种可能的答案。在漫画中，纳达尔正在巴黎上空旅行——风吹掉了他的帽子——他正用相机拍摄热气球之下的城市和生活在其中的人民。

相机是否替代了上帝之眼？信仰的衰落与摄影的兴起相一致。资本

主义文化是否让上帝叠入了摄影？这一转变或许不像它最初看起来的那样令人吃惊。

记忆的功能可能会让身处各地的人们发问，正如他们自己能够保存特定的事件使之免遭遗忘，是否另外存在其他正观察着和记录着的眼睛，否则事件就会没有目击者了？人们将这样的眼睛归结为他们的祖先、灵魂、众神，或者他们的唯一神。被这只超自然的眼睛看到的东西，与正义的原则不可分割。从人类的正义中逃离是有可能的，但没有或者极少有可能在最高正义中隐藏。

记忆暗示着某种救赎的行为。被记忆的事，是从消逝中被挽留；而被忘却的事，则已经被抛弃了。如果所有的事件都被这超自然之眼在时间之外同时地观看，那么记忆与忘却之间的区别就被转变成了一种审判的行为和正义的表达。也就是说，认可与被记忆相近，谴责与被忘却相近。这样一种预感，是从一个人漫长而痛苦的时间经历中归纳而来，在几乎每一种文化和信仰中都可以找到它不同形式的存在，在基督教中，这一点尤为明显。

最初，19世纪资本主义世界的世俗化，排除了上帝的审判而代之以“进步”为名义施行的历史审判。“民主”和“科学”成了这一审判的代理。有那么一个短暂的时段，摄影，如我们所见，被当作这些代理的辅助来使用。摄影之所以会拥有作为“真相”的道德声望，还要归功于这个历史时段。

到了20世纪下半叶，除了贫困者和一无所有的人以外，历史审判已经被所有人抛弃。这个工业化的、“发达的”世界，恐惧过去、无视未来，伴随它而来的是一种放弃了所有可信的公正原则的投机主义。这样的投机主义让一切——自然、历史、苦难、他人、灾难、体育运动、性及政治——都变成奇观。被用于将这一切奇观化的工具就是相机，直到这一行为在日后如此成为一种惯习，以至于习惯于此的想象本身也可以独自做到这一点。

我们当下对每一种情境的感知都是由于相机的介入而得以表达。相机的无所不在颇有说服力地暗示了时间是由有趣的事件、值得拍下来的事件构成的。反过来，这也很容易让人感到，任何事件，一旦开始，不管它的道德特质如何，都必须被允许去完成它自己——这样就会有某些别的什么被带到这个世界上，而这个“别的什么”就是照片。

这个奇观为当下的期盼创造了一个永恒的在场：记忆终止了它存在的必要性和它被渴求的状态。伴随着记忆的丧失，意义和判断的连续性对我们来说也同样丢失了。相机把我们从记忆的重负中解放出来。它像上帝一样调查我们，它也为我们而调查（其他的对象）。但没有什么神会像它这般见利忘义，因为相机的记录是为了忘却。

苏珊·桑塔格在历史中清晰地定位了这个神。他就是垄断资本主义之神。

一个资本主义社会需要一种基于图像的文化。它要提供大量的娱乐，为的是刺激购买行为，麻醉由阶级、种族和性别带来的创伤。同时，它需要收集无限量的信息，以便它可以更好地掠夺自然资源、增加生产力、确保秩序、制造战争、给官僚阶层创造工作机会。相机将现实主观化和将它客观化的双重能力，完美地服务和强化着上面提到的这些需要。相机定义现实的两种方式对发达工业社会的运作是关键：作为一种奇观（对于大众），作为一种监控的物件（对于统治阶层）。此外，图像的生产也供应着统治者的意识形态。社会变革被一种发生于图像内部的改变所替代。

桑塔格这些关于摄影当下之使用的理论会促使人们进一步追问，摄影是否还能有什么不同的功能，是否还存在一种可替代的摄影实践？这个问题不应该用一种天真的心态作答。今天，不可能存在任何可替代的专业实践（假如我们是从摄影师的职业出发考虑）。这一系统可以容下任何照片。但是，或许也有可能以一种导向另一个未来的实践为依据来使用照片。这个未来正是一个我们当下所需的愿景，假如我们要保持对资本主义社会和文化的斗争与反抗。

照片作为一种激进的武器，经常会被用在海报、报纸、宣传手册或类似的东西上。我不是要贬低像这样的鼓动性出版物的价值，但摄影目前成体系的公共使用方式却着实需要一点革新，不过不是调转大炮的方向，使之瞄准不同的目标那么简单，而是要改变摄影的实践方式。怎么做呢？

我们需要回到刚才我为照片的私人使用和公共使用所做的区分上。

在照片的私人使用中，被记录下来的瞬间的语境也被保留，以至于这张照片依然存活于一种仍在进行中的连续性中。（如果你的墙上贴着一张彼得的照片，你该不会忘记彼得对你意味着什么。）相反，公开发表的照片却被从它的语境中剥离出来了，继而成了一个死亡之物，也正因为这样的照片是死亡的，它才可以被任意地、武断地使用。

在《人类一家》（*The Family of Man*）这个曾经最负盛名的摄影展览[由爱德华·斯泰肯（Edward Steichen）1955年策展]中，来自世界各地的照片得到了集中的展示，而它们好像构造了一本世界大家庭的家庭相册似的。斯泰肯的洞察绝对正确：私人用途的照片可以因它们的公共使用而成为范例。但不幸的是，他走了一个捷径——将仍然存在着阶级隔离的世界当作一家人。这不可避免地让整个展览，当然不是其中的每一张照片，显得过于煽情而洋洋自得。真相是，此次展出的大部分照片所拍的都是人们在受苦的场景，而这些苦难中的大多数又都是人为造成的。

一个人与摄影存储的极度恐怖首次相遇（指的是苏珊·桑塔格），是一种启示，标准的现代启示：负相的显灵。对我来说，那是在1945年7月，我在圣莫尼卡（Santa Monica）一家书店偶然看到的一些来自贝尔根—贝尔森集中营

（Bergen-Belsen）和达豪集中营（Dachau）的照片。无论在现实生活中还是在其他照片里，我都从未见过这样的场景，它如此尖锐地、深深地、突如其来地刺痛着我。确实，它看起来对我自己来说似乎相当合理地将我的生活分成了两部分，在我看这些照片之前（12岁），以及这之后。尽管在看到这照片以后我又花了好几年的时间才彻底弄明白它们究竟是关于什么的。

照片是过往的遗迹，是已然发生之事的痕迹。如果活着的人自己能承担这一过往，如果这一过往成为人们制造自己的历史过程中一个必要的部分，那么所有的照片就会重新获得一个鲜活的语境，它们将因此继续存在于时间内，而不是被关押在某些瞬间里。只有在这种情况下，摄影成为人类记忆之预言，才有可能在社会和政治的层面被实现。而这样一种记忆也将会包容任何过往的图像使之具有连续性——无论其是多么悲剧或多么有罪。至此，摄影的私人使用和公共使用之间的区别才会被超越，而“人类一家”才会真正存在。

我们今天生活的世界现状已是如此，但是，摄影成为人类记忆之预

言的可能性，却也给我们指明了一个方向，沿着它，可供替代的摄影的使用方案才有可能发展。这一方案的任务，是让摄影契合社会和政治的记忆，而不是让它成为任何致使这类记忆走向萎缩的代用品。

这个任务将同时决定了什么样的照片会被拍下来，以及它们的使用方式。当然，这里不存在现成的套路，也没有规定好的实践方法。但在认识到摄影是如何为资本主义所用之后，我们至少可以定义出别样的实践中的某些原则。

对摄影师来说，这意味着与其将她或他自己当作面对“其余”的世界展开报道的报道者，不如将自己当作为那些卷入到被拍摄事件之中的人而做记录的记录者。这个区别是根本性的。

让这些照片 [\[2\]](#) 看起来如此非凡和富于悲剧性的原因是：当一个人盯着它们看的时候，他会相信，它们被拍下来不是为了取悦将军，不是为了激发平民的斗志，不是为了赞美英勇的士兵，也不是为了去震惊世界的媒体。作为图像，它们指向的就是它们所描绘的苦难本身。鉴于这一真诚的面向和由此而来的主题，这样的照片在日后得以成为一座纪念碑，为在战争中被害的两千万俄罗斯人而建，为那些他们的悼念者而建。全民战争凝聚的恐怖感让战地摄影师（甚至还要包括审查者们）选择采取这样一种态度，但其他摄影师也可以在不是那么极端的条件下以类似的态度工作。



德米特里·巴尔特曼茨（**Dmitri Baltermants**），悲伤
刻赤半岛，**1942年1月**

这个已然存在的对照片使用的别样方案，引导我们再一次回到记忆的功能和现象之上。目标必须是为一张照片建构语境，或者用文字来构建，或者用其他照片来构建，再或者把它放在一个持续变动着的照片和图像的文本中来构建。应该怎么做呢？在通常情况下，照片是以一种十足的线性的方式被使用——它们被用来说明一个论点，或者展示一种思想，如图1所示：



图1

经常性地，它们也会被同义反复地使用，在这里，照片只是重复文字已说出的内容。可记忆却根本不是线性的。记忆的作用呈放射状，也就是说，无数的相关部分全都指向同一个事件。如图2所示：

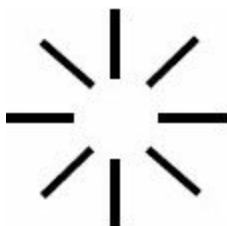


图2

如果想要将一张照片置回到经验的语境——社会语境、社会记忆——之中，我们就必须尊重记忆的法则。也就是说，我们必须把发表的照片放到合适的语境中，因为只有这样才能获得某种令人惊讶的切实结论，既关乎它的过去，也关乎它的现在。

布莱希特（Bertolt Brecht）关于表演行为的那首诗作也适用于这样一种实践。下面的瞬间这个词，可以视作摄影，而表演这个词，则可以视作语境的重建：

所以你只要让这一瞬间

凸显出来，不用去隐藏

这瞬间在凸显之前的原初所在。你要给予你的表演

那前后有序的进程感，还有你
那继往开来的态度。如此一来
你将秀出事件的涌动，和你工作的
过程，而它们也将准许观众
以不同的层次去体验这个现在，因为它自从前 而来
也
向着以后 而去，也因为在它身边
还有那么一些其他的现在。他正坐着的地方不只是
你的剧场，也是
世界。

有少数伟大的照片自己就能完成这一目标。但如果创造出合适的语境，任何照片都能成为这样一个现在。总的来说，照片越精彩，所能创造的语境就越完整。

如此的语境在时间上“重”置了这张照片——不是它自己原本的时间，那不可能——而是叙事的时间。这种叙事时间在其从属于社会记忆和社会运动时，就会变成历史时间（**historic time**）。建构出来的叙事时间也需要尊重它想要激活的记忆的工作进程。

不过对记忆中某件事的抵达路径不是唯一的，它不是处在一条线末端的终点，相反，有数不清的路径和刺激朝着它的方向汇聚。类似地使用文字、比对、符码等都能为一张发表出的照片创造出语境。也就是说，它们必须标记和留下开放且多元的路径。在照片的周围，一个放射状的系统必须被构建起来，因为只有这样它才能同时拥有个人的、政治的、经济的、戏剧性的、日常的，以及历史的维度。

1978年8月

[1] 根据德国的法律制度，年满21周岁的青年为成年人。马克思出生于1818年，到1839年时，他正好21岁成年。——译者注

[2] 参见*Russian War Photographs 1941–1945*（原文如此），文字作者 A. J. P. Taylor（London: Jonathan Cape），1978。

外观

摄影的暧昧 [\[1\]](#)

摄影之所以成为一项有着不可预知的结果的奇异发明，是因为它的主要原材料是光和时间。

但还是让我们从一些更具体可感的东西说起吧。几天前，我的一个朋友给我看了一张他刚刚发现的照片。

我对这张照片一无所知。鉴定它拍摄时间的最好方法可能是根据它所使用的摄影技术。也许是1900年至1920年之间？我不知道这到底是在加拿大、阿尔卑斯山还是南非拍的。我们在照片里看到的只有一个微笑着的中年男人和他的马。这个场景为什么会被拍下来？对摄影师来说，这有什么意义？对牵马的男人来说，是否有同样的意义？

不妨来玩一个发明意义的游戏。“最后的加拿大骑警”（他的笑容变得怀旧）。“一个放火烧掉农庄的人”（他的笑容变得狰狞）。“在两千英里的长途跋涉之前”（他的笑容变得有一点儿忧愁）。“在两千英里的长途跋涉之后”（他的笑容变得谦逊）。.....

这张照片给出的最为确切的信息是马头上正戴着的缰绳的类型，但这肯定不是照片被拍下来的原因。如果只看这张照片本身，我们甚至很难了解它应该属于什么样的类别。这到底是一张家庭相册里的照片、一张新闻报纸照片，还是一张旅行者的快照？

是不是有可能，这张照片被拍下来不是因为这个男人，而是因为这匹马？是不是这个男人只是一个马夫，而他的在场纯粹是为了控制住马匹而已？他是个贩马的人吗？或者说这是在早期某西部电影拍摄期间抓

取的一张剧照？

在这里，照片提供了无可辩驳的证据，证明这个人、这匹马，还有这套马缰都曾存在过，但关于他们存在的意义，照片却什么也说不出
来。



男人和马
约翰·伯格自书中扫描

照片捕捉流动的时间，被拍下来的事件成为曾经的存在。所有照片都有关过往，但过往的一个瞬间在此被扣押捕获，从而与一个活着的瞬间不同，这一瞬间永远都不能导向现在。每张照片都展示给我们两条讯息：一条关于被拍下来的事件，而另一条则关于由不连续性带来的震惊。

在被照片记录下的瞬间和人们正盯着照片看的瞬间之间，有一道鸿沟。但我们已经太过习惯摄影，以至于不再会察觉到这双重讯息中的第二条——除非一些特别的情况：比如，被拍下来的是我们熟悉的人，而他们现在已离我们而去或已经去世。在这种情况下，照片要比大多数记忆或纪念品都更能勾起人们痛苦的情绪，因为它看起来十分不祥地确证了因人物在这之后的缺席或离世而导致的不连续性。你可以试着想象这样一个瞬间，你曾和那牵马的男人相爱，但他现在却已消失不见。

不过，如果他是一个完全的陌生人，那人们就只会想到第一条讯息，但这一讯息在此处却又太过模糊，以至于照片中的事件逃逸而出。于是，照片展示的内容便随着某个人自己编造出来的故事而去了。

不过即便是这样，这张照片的神秘性也没有完全止步于此。没有哪个编造出的故事，或是哪个解释可以像这照片里留存的平庸外观那样近在咫尺。这些外观或许没法告诉我们太多的东西，但它们却也是不容置疑的。

第一批展示缺席之物外观的照片被认为是奇迹，因为其结果比其他任何形式的视觉图像都要更直接。照片留存物件的外貌，并允许其被带走。这里所说的奇迹绝不只是技术的结果而已。

我们对外观的回应极为深入，它包括了本能的和返祖的因素。比如，外观自身——不管我们的思考有多么理智——能产生性唤起。再比如，红色会刺激行动——且不论它有多短暂。进一步讲，世界的外貌是对世界之旁在性（*thereness*，它们就是在那里）在最大程度上的确认，正是因此，这个外貌也不断地提出和确认着我们与这个滋养了我们的存在感的旁在性之间的关系。

在你试着阅读这张牵马男人的照片之前，在你安放它或者命名它之前，仅这一个盯着它看的行动，连同它记录下的男人、帽子、马匹、缰绳……不管其有多短暂，都确认着你在这个世界上存在感。

但一张照片的暧昧却不在于被拍摄下来的事件的瞬间性：照片证据较之其他的目击证词模糊性还要少一些。以照片来定胜负的一场比赛可以根据照相机记录下来的内容展开裁判。照片的暧昧来自它双重讯息中的第二条所涉及的不连续性。（被记录下的瞬间和盯着它看的瞬间之间的鸿沟。）

照片留存了某个瞬间，保护其免于被下一个瞬间冲刷和替代。从这个方面来说，照片或许能够与存储在记忆中的图像相类比。但它们之间有一个根本性的区别：记忆中的图像是连续性经验的剩余物，而一张照片却是将一个不连续的瞬间的外观孤立出来的存在。

在生命中，意义不产生于瞬间。相反，意义只能在某些相互连接的存在里被发现，而且它也无法在事态没有任何发展的情况下存续。没有故事，没有故事的展开，也就没有意义。事实、信息，都无法自己建构意义。事实可以被输入电脑，进而成为计算的凭据，但意义却无法从电脑中产生。因为当我们给予一个事件以意义的时候，这个意义其实是一种回应，不仅是对已知之物，也是对未知之物的回应：意义和神秘不可分割，而如果没有时间的流逝，它们就都不可能存在。确证也许是瞬时的，但怀疑的产生却是时段性的，意义就产生于这两者。一个被拍下来的瞬间只有被盯着它看的人阅读了一段时间，并以此延伸了它本身的内涵之时，才能获得意义。当我们说一张照片是有意义的时候，我们正将它带向一个过往和一个未来。

拍照时，专业摄影师就是在试着选取瞬间，使之能够说服公众给它一个适当的过去和未来。

是摄影师的智慧或是他与拍摄主题的共情决定了于他而言什么是适当的。但与讲故事的人、画家或者演员不同，摄影师在任何一张照片中都只能做出单一而基本的选择：选择把哪一个瞬间拍下来。因此，和其他传播手段相比，照片在意图性上显得更弱。

一张戏剧化的照片也许和一张不那么戏剧化的照片一样暧昧。

这里发生了什么？我们需要借图片说明来理解事件的意义，比如“一群正在焚烧书籍的纳粹党人和学生”。不过，这一图片说明的意义还要再度仰赖一种历史感，后者要求我们不能将这事件视为理所当然。

所有的照片都是暧昧的，都已从一种连续性中被拿出来了。如果这事件是一个公共事件，那么连续性就是历史；如果它是私人的，那么连续性就是一个生命故事，当然，它在照片中已经被打断。甚至是纯粹的风景照片也被打断了连续性；那是光，抑或天气的不连续。不连续总是会制造暧昧，但这种暧昧通常没有那么明显，因为只要照片和文字同时被使用，它们就会一起制造一种确切的效果，甚至是一种教条断言的效果。

在照片和文字的关系中，照片恳求阐释，文字则总是会为之提供。照片是一种不可辩驳的证据，但承载意义的能力却比较弱，它的意义是文字给予的。而依据其自身特质处于抽象概括层面的文字，也被照片的不可辩驳给予了一种具体的真实。当两者相结合时，它们的力量就变得无比强大；看样子，一个有待解决的问题已经得到了完满的回答。



一群正在焚烧书籍的纳粹党人和学生
剧院广场，柏林，1933年5月10日

但是，摄影的暧昧——如果它就此被认知和接纳的话——兴许也会给摄影提供一种独特的表达方式。这种暧昧是否可以暗示另一种讲述的方式？现在我把问题提出来，稍后再回头来看。

相机是输送外观的匣子。它的工作原理自发明以来从未改变过。从被摄对象那里发出的光穿过一个孔洞，落在摄影底板（photographic plate）或底片上。因为涂在表面上的化学制剂，底板或底片会将这些光的痕迹留存下来。如果再对这些光的痕迹做几个略复杂一点的化学处理，印制的照片也就可以被制作出来了。技术上，如果用我们当下的时代标准来衡量，这只是一个简单的过程。这就像是在历史上与之形成对

照的印刷机的发明，在它那个时代也是简单的过程一样。但依然不那么简单的是如何去理解相机所输送的外观的本质。

相机所传输的外观究竟是一个建构的、人造的文化制品，还是像沙滩上的一个脚印一样，是某个对象经过以后自然留下的痕迹？答案为，两者皆是。

摄影师选择他们要拍的事件。这个选择可以被认为是一种文化建构，而他用以建构意义的空间，或可以说是由他所拒绝拍下的对象来划定。这一建构是他对发生在眼前的事件的阅读。正是这个通常是直觉性的和相当迅速的阅读行为，决定了摄影师要拍下哪个瞬间。

同样地，事件的照片图像，在作为一张照片被展示的时候，也是文化建构的一部分。它从属于一个特定的社会情景，从属于一个摄影师的生命、一次论辩、一场实验、一种阐释世界的方式、一本书、一张报纸、一个展览。

但与此同时，照片和它的表征对象之间的物质关系（比如：相纸上的影痕与它们指代的某棵树之间）却是直接的、非建构的，就像是一种痕迹。

摄影师选择拍这棵树，选择他想要的角度、胶片的型号、焦点、滤镜、曝光时间、冲洗显影的药液强度、放大相纸的类型、印制照片的暗部和亮部和它的装裱方式——包括但不限于以上所有。但他不能介入的，或者说不能在没有改变摄影的基本特性的前提下介入的，是这棵树在它穿过镜头时所发出的光，和这光在底片上留下的印记。

这个痕迹意味着什么？如果我们考察一下素描如何区别于照片，也许可以弄明白。一幅素描是一种转译。也就是说，素描纸上的每一个记号都被有意地关联起来，不仅与真实或想象中的“模特”相关联，也与其他每一个记号以及已经在纸上设定的空间相关联。因此，一幅素描或者画出的图像是不计其数的判断的能量（这种能量也会懈怠，比如在画作本身很弱的时候）的交织。每当一个图形开始在一幅素描中生长的时候，有关它的所有一切都是经由意识从中调停，要么是直觉地调停，要么是系统性地调停。在一幅素描中，一个苹果被制造成圆的和立体的，而在一张照片中，苹果的球形和光影效果则作为一种给定的存在而被接纳到其中。

制造和接纳之间的区别也暗示着它们与时间完全不同的关系。一幅素描包含了由它自己制造的时间，这意味着它拥有的是一种独立于其描绘对象之生命时间的自己的时间。相反，照片却几乎是瞬时地接纳着什么——在今天，它通常是以一种人眼所不能感知的速度。照片里包含的唯一时间是它所展示之对象的某个被孤立出来的瞬间。

这两种图像包含的时间还有另外一个重要的区别。包含在一幅素描作品中的时间不是统一的，艺术家会给予她或他认为重要的对象以更多的时间。一副面孔所包含的时间可能要比处于它上方的天空所包含的时间更多。一幅素描中的时间积累，其根据是人类的价值观。但在一张照片中，时间却是统一的，这图像的每一部分都臣服于一个周期统一的化学过程。在显影的过程中，所有的部分都是平等的。

一幅素描和一张照片之间在时间上的差异，使我们认识到这两种传播手段之间最为本质的区别。建构了一幅素描的那不计其数的判断和决定是系统性的。这也就是说，它们根植于一种存在的语言。这一语言的教授（teaching）和它特定的使用方式随着历史语境的变化而变化。一个文艺复兴时期绘画大师的学徒和一个中国宋朝的学徒学的是不同的素描画法和语法。但为了再造外观，每一种素描却都要求助于某种语言。

与素描不同，摄影不拥有一种语言。摄影图像是借由光的反射而被瞬间生产出来的；它的图像没有经由经验或意识的渲染。

关于摄影，巴特曾写到，“人类在其历史中第一次与未经编码的讯息相逢。因此，摄影不是图像大家庭里最后的（改进的）名词，它是符合信息经济学的一个关键突变”。^[2]这个突变让照片在没有自身语言的情况下提供信息。

照片不是从外观中转译，它们从外观中引用。

正因为摄影不拥有自己的语言，正因为它是引用而不是转译，所以才有了相机无法撒谎的说法。相机的无法撒谎是因为它直截了当地拓印外观。

（近乎悖论的是，伪造照片这个古往今来一直存在的事实反而印证了这个观点。因为你只有通过煞费苦心的篡改、拼贴和重拍，才能让照

片说出一个堂而皇之的谎言。可如果这么做的话，其实你已经不再是在进行摄影实践了。摄影自身没有一种可被调整的语言。）但照片却可以、现在也的确被大规模地用于欺骗和误导。

如今，我们被摄影图像包围，它们构建了世界范围的不实信息系统：这个系统以广告宣传和不断增殖的消费主义谎言著称。摄影在这一体系中的角色正在显露。谎言在相机面前被构造出来。在这里，先是有由物件和图形搭建起来的“布景”。这个“布景”使用的是一套象征的语言（正如我在别的地方已经指出的 [\[3\]](#)，这种象征的语言通常是从油画的图像学中承继下来的），暗含着一种叙述，另外还经常会伴随着含有情色内容的模特表演。这个“布景”会在随后被拍下来，而且是被精确地拍下来，这是因为相机可以授予任何类别的外观以确实性，无论它本来有多么错误。相机不撒谎，即使它被用来引用一个谎言时也是如此。而这也会让谎言显得 更加真实。

摄影的引语（quotation），在它自身的限度之内是无可争议的。但如果这个引语被当成了事实，继而被放置在或明确或含蓄的论辩之中的话，它也有可能传递出错误的信息。有的时候这种误导是有意为之的，比如在广告宣传中；通常的情况是，这种误导是毋庸置疑的意识形态假设（ideological assumption）的结果。

举个例子，在19世纪的世界各地，欧洲旅行者、士兵、殖民地官员、冒险家，拍下“原始人”的照片，拍下他们的风俗、他们的建筑、他们的富庶、他们的贫穷、他们女人的乳房、他们的头饰——这些照片，除了引发惊奇以外，还被当成了帝国主义区隔世界的行为之合法证据展示和阅读。而这种区隔就存在于那些对世界展开组织整理并赋予其合理性的审视者和那些被 审视的人之间。

就其自身而言，照片不能撒谎，但出于同样的原因，它也说不出真相，或不如说，它说出的真相，还有它自身正辩护着的真相，皆是有限度的。

在20世纪的二三十年代，秉承着理想主义精神的摄影记者，坚信自己的使命就是把真相带回来，然后将它还给世界。

有时，我满心疲惫地从自己正在拍的对象那儿走开，痛苦的人的面孔就像

蚀刻在我的底片上那样深深地刺痛着我的意识。我最终还是回去了，因为我感到自己的责任就是拍出这样的照片。完整的真相至关重要，这就是在我透过相机观看的时候激励着我的东西。

玛格丽特·伯克—怀特（Margaret Bourke-White）

我很欣赏玛格丽特·伯克-怀特的作品。像她这样的摄影师，在他们所处的特定的政治环境中，确实有助于提醒公共舆论关注正在其他地方发生的事件的真相。例如：20世纪30年代美国乡村的贫困程度；在纳粹德国的街头犹太人受到的对待；美国的凝固汽油弹在越南产生的后果。然而，相信某个人之所见就是“完整的真相”的想法却冒着将不同程度的真相混淆在一起的风险。而这种混淆，之于如今照片的公共使用已成了一种通病。

照片被用于科学调研：在医药、物理、气象学、天文学、生物学等领域。摄影信息也被用于社会和政治控制的系统中——档案卷宗、护照、军事情报。此外，还有照片被当成是一种大众传播手段而被用在了传媒中。虽然这三种语境不同，但一直以来人们普遍认为，照片的真实性——或者说这种真相的运作方式——在上面三者那儿都是一样的。

事实上，当一张照片被科学地使用时，这一不容置疑的证据对结论的获得是一种辅助：它在调查研究的概念框架里提供信息，提供缺失的细节。而当照片被用于控制系统的时候，它提供的证据或多或少都会限于对身份和在场性的构建上。而一旦一张照片被当作一种传播手段，活生生的经验的本性就会卷入其中，真相也就此变得更为复杂。

一张拍摄了一条受伤的腿的X光照片，可以说出一个关于这条腿是否骨折的“完整的真相”。但一张照片怎么说出关于一个人饥饿的体验，或者他刚刚饱餐了一顿的体验的“完整的真相”呢？

从某种层面上来说，不存在可以被否认的照片。所有的照片都有着作为事实的地位。需要被考察的是，摄影用何种方式才能或者不能给事实以意义？

让我们回忆一下摄影是怎么以及什么时候诞生的，又是怎么受洗

（christened）——姑且这么说，以及怎么成长起来的。

相机于1839年被发明出来。当时，奥古斯特·孔德（Auguste Comte）刚刚完成他的著作《实证哲学教程》（*Cours de philosophie positive*）。实证主义、相机和社会学一道成长。支持这三种实践的信念是，被科学家和学者记录的可观察、可计量的事实，终将会把自然和社会的全部知识交给人类，而人类也终将有能力以此来掌控两者。精确性将会代替玄学，计划将能解决社会矛盾，真相将会替代主观性，所有那些阴暗的、藏于灵魂深处的也都将会被实证知识所照亮。孔德曾写道，理论上没有什么是不能被人类所知晓的，也许只有星星的起源是例外吧！但从那以后，相机甚至也已经拍下了星星的样子！如今，摄影师每个月向我们提供的事实的数量已经超过了18世纪百科全书派在他们的整个计划中梦寐以求的事实数量了。

然而，实证主义者的乌托邦并没有实现。事实上，今天的专家反而没有19世纪的同行更能控制他们各自所处的世界了，虽然前者已经掌握了他们自以为的世界的运作原理。

我们过去获得的是前所未有的科技进步，最终其他所有价值都成了世界市场的从属，这一从属关系将每一个对象都视为商品，包括人、他们的劳动、生与死。而未能实现的实证主义乌托邦则被晚期资本主义的全球系统所替代。在那里，一切存在都可被量化——不只是因为它可以被化约为一个数据性的事实，而且还因为它已经沦为一个商品。

这样一个系统中没有经验的位置。每个人类个体的经验都保持在个人问题的范畴以内。个人心理学代替哲学成为一种对世界的解释。

此外，在这个系统中也没有主体性之社会功能的位置。所有的主体性都被看成私人的，而唯一（虚假的）被社会所允许的形式，只有个人消费者的梦想。

以对主体性之社会功能的这个基本的压抑为起点，其他的压抑也紧随其后：对有意义的民主的压抑（代之为民意调查和市场调查技术）、对社会良知的压抑（代之为个人利益）、对历史的压抑（代之为种族主义和其他迷思）、对希望的压抑——它是全部能量中最具主观性和社会性的一种（代之为将舒适视作进步置于神坛）。

摄影在今天的使用，不仅源自而且也确认着主体性之社会功能的压

抑。都在说照片可以告知真相，但它让真相被缩编为瞬间性的存在，以这一简化为开端紧随其后的是，一张照片所告知的关于一扇门或一座火山的事实，与所告知的关于一个哭泣的男人或一个女人的身体的事实同属一个真相的序列。

如果作为科学证据的照片和作为一种传播途径的照片之间没有被设定任何理论上的区别，那么与其说这是因为一种忽视，倒不如说是因为一种假定。

这一假定过去是（现在也是）：当某个对象可见，那么它就是一则事实，而众多的事实中就包含着唯一的真相。

公共领域的照片始终都是实证主义的希望的孩子，可它在今天已成了孤儿——因为这些希望已然死去——被公司资本主义（corporate capitalism）的投机主义所收养。如此看来，对照片天生的暧昧性的否认和对主体性之社会功能的否认就被紧紧地联系在了一起。

摄影的大众使用

个人相片，亲朋好友和亲密之人的相片“在我们这个时代，被如此贴心地观看，没有哪个艺术作品可以获得如此这般的青睐。”利希瓦克（Alfred Lichtwark）1907年便写下这样的句子，从而让对摄影的探寻从美学判断的范畴转移到了社会功能的范畴。唯有从这一颇具洞察力的视角，摄影才会被带入更深远的地带。

瓦尔特·本雅明

摄影小史（*A Small History of Photography*，1931）

一位抱小孩的母亲正心无旁骛地盯着一个士兵。也许他们正在交谈，可我们听不到他们的话。也许他们什么也没说，一切言语都借由他们互相盯视对方的方式被说出来了。显然，一出戏正在他们之间上演。

图说为：“一位将要离开的红军士兵，1919年6月，布达佩斯。”照

片为安德烈·柯特兹所拍摄。

看样子，女人刚出了家门没多久，而且很快就会带着小孩回家去。这个瞬间的戏剧性从他们各自身上穿着的差异中表达出来。男人的穿着是为了出征、为了露宿、为了战斗，而女人的穿着则更适合待在家里。



安德烈·柯特兹，一位将要离开的红军士兵
布达佩斯,1919年6月

这个图说也能带来一些其他的思考。哈布斯堡王朝已于去年秋天终结。在这之后的冬天里，匈牙利陷于极度的物资短缺（尤其是布达佩斯的燃料）和经济崩溃之中。在两个月之前的3月，匈牙利苏维埃共和国（socialist Republic of Councils）宣布成立。因为担心此前的俄罗斯人和现在的匈牙利人提供的革命范例有可能会让革命的热潮席卷整个东欧地区和巴尔干半岛，协约国的成员们正计划着消灭这个新的共和国。事实上，封锁已经开始实施了。福煦将军（General Foch）自己正计划依靠罗马尼亚和捷克的军事力量对匈牙利发动军事入侵。6月8日，克里孟梭（Georges Benjamin Clemenceau）向库恩·贝拉（Béla Kun）发出最后通牒，要求匈牙利人向后撤离，而这意味着罗马尼亚人将会占领匈牙利东部三分之一的领土。在接下来的六个星期里，匈牙利红军持续战斗，但他们的攻势最终还是被击溃了。到了8月，布达佩斯被占领，很快，欧洲第一个法西斯政权在霍尔蒂（Horthy Miklós）的领导下被建立起来。

如果我们盯着一张来自过往的照片看，同时也想将它与我们自己关联起来的话，那么我们就需要知道这段过往的历史中的某些细节。因此，上面这个段落——也许还应该说得更多——是和对柯特兹照片的阅读相关，因为这一历史语境可能就是为什么他要写下图说，而不只是写一个标题《告别》了事的原因。但对这张照片的阅读——或者不如说这照片所需要阅读的方式——却不能只限于历史性。

这张照片中的每一个对象都是历史性的：制服、步枪、布达佩斯火车站一旁的角落、所有能在画面中被辨认的人的身份和人生经历，甚至是生长在栅栏另一边的树木的高矮。可它也与一种对历史的抗拒有关：一种反对。

这一反对不是摄影师说了一句“停下！”的结果。作为结果的静态图像不应被视作流动着的河流中的一根木柱。因为我们知道一会儿士兵会转身离开，我们会推测他就是女人怀中小孩的父亲。这个被拍下来的瞬间的意义在申明着几分钟后、几周后，甚至几年后的事情。

这种反对存在于男人和女人之间的那种告别的眼光之中，这个目光不是直接面对观者，我们作为见证者的位置如同照片中年纪大一点、蓄着胡须的男人和裹着头巾的女人（也许是姐姐）。这个目光的排他性被妈妈怀中的男孩进一步强化：他正盯着他的父亲看，但他却被排斥在他父母的目光以外。

他们的目光在我们眼前交织着，它所收纳的对象不是车站外面环绕在他们左右的什么东西，而是他们共同的生活，他们各自的生命。女人和士兵正在互相盯视着对方，这反映“当下之事”的图像将为他们而保存。在这样一种目光中，他们的存在被用来对抗他们的历史，即使我们认为这个历史正是为他们所接受的或他们已然挑选出的一种。

一个人怎么样才能对抗历史？保守主义者可能会竭力对抗历史中的变化。但我们在这里讨论的却是另外一种对抗。有哪个读过马克思的人不能感觉到他对他所发觉的历史进程的憎恨，不会感到他对历史的终结——他相信在这时必然王国将会转变为自由王国——的急不可耐？

一种对历史的对抗可能在一定程度上是对已发生之事的对抗。但也不只如此。每一次革命抗争同时也是一种人们反对自己被建构为历史客体的计划。作为不顾一切的反抗的结果，一旦人们意识到自己已不再是这样的客体，历史就中止了对时间的独裁。

设想一座巨型断头台上的铡刀足有一座城市的直径那么长，设想这把铡刀落下，将城市里的每样东西从中截为两半：墙壁、铁道、马车、作坊、教堂、果篮、树木、天空、鹅卵石……这铡刀几乎已经落在每一位坚决要参与斗争的人的面前了。而且每一位抗争者也将会发现，他们与万丈深渊（他们只能看到这个）的险峻边缘之间只剩下几码的距离；这深渊，就像是在血肉之上深深地切了一刀似的，它的存在是毋庸置疑的，而同样毋庸置疑的还有眼下所发生之物的存在。但在最初的一刻，这里是没有痛苦的。

痛苦的产生源于一个人想到自己可能临近死亡。正设置着路障的男人和女人突然想到，他们当下所能操控、所能思考的，或许是他们最后一次所能操控和思考的。随着他们对防御设施的建造，痛苦也在增加。

……在路障旁，痛苦却得以终结。转变相当彻底。在屋顶上正冲锋着的士兵的一声吼叫中完成。突然间，没什么好后悔的了。路障将抵御者和施加于他们整个人生的暴力分隔开。之所以没什么好后悔的，是因为现在向他们发起冲锋的正是他们过去的典范。而在路障他们这一边，则已是未来。^[4]

革命行动是罕见的，反对历史的感觉却时常在场，即便它没有被明

确地表达出来。人们通常会在被称为“私人生活”的领域中寻求他们的表达。家不仅成了一个身体意义上的庇护所，也成了一个目的论意义上的庇护所，无论多么脆弱，它都可以被用来抵御历史之无情；但这个无情应该与同样经常蕴含于历史中的残忍、不公和悲惨区别开来。

人们对历史的反对是一种对施加在他们身上的暴力的反应（甚至是抗议，但抗议实在太私人了，因而并不具备直接的社会表达。这种非直接的行动通常是神秘而危险的：法西斯主义和种族主义都滋养这样的抗议）。暴力产生于历史和时间的合并，这一合并让两者变得无法分离，以至于人们再也无法将对它们各自的体验分开读解。

合并开始于19世纪的欧洲，它随历史转变速度的加快而更为完善和广泛，并最终在世界其他地区也开始发生。所有流行的宗教运动——比如当下愈演愈烈的伊斯兰教对西方物质主义的反抗——都是对合并之暴力的一种抵抗形态。

这一暴力究竟如何构成？能够捕捉和统一时间（在想象力存在之前，所有时间的尺度——宇宙的、地质的、生物的——都是互不相关的）的人类想象力总是有着扰乱时间的能力。这种能力与记忆的功能紧密相关，但时间之所以被扰乱不仅有赖它们被记忆的状态，也有赖某些生命瞬间无视时间的流逝；这并非因为其变得不可忘却，而是存在于这样的瞬间中的体验，时间无法穿透。这样的体验激发出如下词汇：*for ever*、*toujours*、*siempre*、*immer* ^[5]。这些瞬间关于成就、沉迷、梦想、激情、重要的道德抉择、勇猛、濒死、牺牲、哀悼、音乐、魔力到访，等等。

这样的瞬间在人类的生命体验中持续地发生。虽然它们不会在每个人的一生中都频繁出现，但总的来说也还算平常。它们是所有抒情表达的原材料（从流行音乐到海涅和萨福）。没有人不曾经历过这样的瞬间。区别在于人们对这种瞬间的信任程度，以及他们赋予这瞬间的重要程度。我之所以会用“信任”（*confidence*）这个词，是因为如果不是公开地讲，我相信私下里每个人都不会错失它们的重要性。它们是一些尖峰时刻，内在于想象 / 时间的关系之中。

在时间和历史合并之前，历史的转变相当缓慢，慢到足以让一个人类个体意识到时间的流逝，也足以让他把时间的流逝同历史的转变区分开来。一个人类个体生命的进程被一种相对不变的存在所环绕，而这种相对不变的存在（历史）则又被时间的永恒所环绕。

历史曾给予人类终有一死的命运以尊重：这是持久永恒的存在对稍纵即逝的存在的表彰。墓地就是这种尊重的一个象征。在个体生命里，那些无视时间流逝的瞬间就好像是透过一扇窗户的一瞥；这些窗户会嵌入生命，远眺变化缓慢的历史，朝向从不改变的永恒时刻。

到了18世纪，历史的转变开始提速，而历史的进步论也由此诞生，永恒或者不变被融入到历史的时间中。于是，天文学历史地排列恒星，勒南（Joseph Ernest Renan）将基督教历史化，而达尔文则让每一个起源变成历史的。与此同时，通过帝国主义和无产阶级化，曾嵌入关于时间的不同传统中的其他文化和生活、工作方式也正逐步被摧毁。全天开工的工厂即是一种不停歇的、统一的、无情的时间取得胜利的一个标志。这样的工厂即便是在睡梦中也会一刻不停地运转。

历史的进步论原则坚决排除全部其他历史观点只保留自己作为那进步的一部分。迷信、根深蒂固的保守主义、所谓的永恒法则、宿命论、社会顺从、对来世的恐惧——被教堂熟练地用来导向恐吓，重复与无知：所有这一切都应该被清理，取而代之的是人类可以制造自己的历史的提议。如此的方式的确曾经——也包括现在——代表着进步，因为如果没有意识到这种历史的可能性，社会正义就不可能完全实现，而这种意识又取决于已被给定的历史阐释。

然而在这里却有一种相当深刻的暴力压制了主观的经验。如果说与客观的历史创造的可能性相比主观经验不重要，那其实搞错了重点，因为正是将主观 / 客观区分的现代痛苦形态启动并发展了这种暴力。

今天，环绕在个体生命周围的存在甚至可以比这个生命本身的短暂进程转变更为迅疾。永恒被抛弃了，而历史本身也变得十分短命。它不再给予死去的对象以尊重：后者只是些已经消逝的对象罢了。（一项对西方国家近100年来竖立的公共纪念碑的数量对比研究表明，在最近的25年中，新竖立的纪念碑数量出现了显著的下降。）再没有能长过一生的普世价值，大多数甚至比以往更短暂了。世界范围内的通货膨胀现象即是与之相关的一种症候性的存在，它昭示的是一种经济危机前所未有的现代形式。

其结果是，那些无视时间流逝的瞬间，以及它们给人们带来的寻常经验，现在被环绕在其周围的一切所否定。这样的瞬间不再像窗户那样，远眺历史、朝向永恒。那些激发了像“永恒”这样的词汇的体验，如今已经被假定成为单独的和私人的。它们的角色已然被改变：它们不再

超越，它们只是孤立。而摄影发展的时期也正是这种独特的现代痛苦变得司空见惯的时期。

但幸运的是，人类从来都不只是历史的被动客体。在大众的英雄主义之外，还有大众的创造力。在这种情况下，这种创造力会动用手边一切可动用的东西去保存体验，去重建一个“永恒”的区域，以及坚持主张永久性的存在。因此，才会有数以亿计的照片，这些脆弱的图像往往被放在贴心的位置携带，或被置于床头，用于指涉那些历史的时间所无权摧毁的对象上。

私人照片在今天之所以被珍视，是因为它们的存在就像是把那透过窗户远眺历史、朝向永恒的一瞥以物质的方式留存下来了似的。

那张妇女和红军骑兵的照片表达了一个观念。这一观念不是柯特兹创造的，它就活生生地存在于柯特兹的眼前，摄影家只是接纳了它而已。

他看到了什么？

夏日的阳光。

她的服装和穿在士兵们身上的、为露宿而准备的厚重大衣之间的反差。

男人伴随着某种沉重的等待。

她的全神贯注——她就这么盯着他看，好像他已经走出去很远了。

她那强忍着不哭泣的愁容。

他的谨慎——你可以从他的耳朵和他昂着头的样子看出来，因为在这个时刻，她比他更要更坚强。

从她身体的姿态中显露出来的听天由命。

意识到某种不寻常气氛的孩子——他被父亲的制服吓到了。

她在出门前梳理好的头发和她的破旧的衣裳。

这想必是他们全部的行头。

在这里，我们只要把我们看到的对象罗列出来就可以了，因为如果它们当真触及了心灵，也主要是透过我们的眼睛来实现。比如，女人那双放在腹部的手，它的外观兴许可以暗示出她是怎么削土豆的，暗示出她睡觉时其中一只手会放在什么地方，以及暗示出她会用什么方法绾起自己的头发。

女人和士兵正互相打量着对方。一个离别的场景和一个相会的场景竟如此的相似！就在他们对彼此的打量中——也许他们此前从未有过类似的经历——他们真希望可以带走对方的图像，用以抵御任何可能发生之事。这是一幅没有什么能够被抹去的图像。这就是立于柯特兹相机之前的那种活生生的观念，这即是使得这张照片成为典范的原因。它展示的是这样一个瞬间：一个让所有不只是被欣赏，而且也被爱，所有那照片中隐而不表的东西变得明晰的瞬间。

所有照片都可能对历史的贡献，但在某些特定的情况下，任何一张照片却也可以被用来打破历史在今天对时间的独裁。

外观之谜

去阅读那未曾写下的东西。

霍夫曼斯塔尔（Hugo von Hofmannsthal）

我们现在已经看到了对摄影两种不同的使用方式。一种是意识形态的使用——视照片为实证主义证据，就好像照片代表了最终和唯一的真相。与之相对的一种是大众化的私人的使用——珍视照片，为的是维系一种主体的感受。

我还没有考虑摄影作为一种艺术的情况。作为一名伟大的摄影师，保罗·斯特兰德就认为自己是一名艺术家。近些年来，艺术博物馆也开

始收藏和展示照片了。曼·雷（Man Ray）说过：“我拍那些我不想画的，我画那些我不能拍的。”而其他一些同样重要的摄影师，比如布鲁斯·戴维森（Bruce Davidson）却声称他们的照片不“摆出一副艺术的模样”实在是一种优点。

这些争论往前推至19世纪，从那时起就不绝于耳，但这一说法与其说是澄清了，不如说是混淆了“摄影是否是一种艺术”的议题，因为它总是要将摄影或多或少地引入到与绘画艺术的比较之中。但把一种转译的艺术和一种引用的艺术做比较却不能算太有效。它们的相似性、它们相互之间的影响，是纯粹形式上的，但在功能上它们却没有共同点。

不管这个结论有多么确凿，都有一个关键的问题被遗留下来：为什么拍摄了不知名对象的照片能让我们感动？如果照片的功能与绘画不同，那么它们的功能又是什么？此前，我已经提出照片是对外观的引用。这可能暗示着外观本身也可以构成一种语言。

这么说到底是什么意思？

首先，请允许我尝试避免一种可能的误解。在巴特最近出版的一本著作中，他写道：“每当与一种语言稍稍同行一段路程，我就会感到它的系统包含着——以及用那样的方式会滑向——一种简化论和排斥。于是我就会静静地离开，到别处看看。”

与这位已故的大师不同，巴特的一些结构主义追随者更喜欢封闭的系统。他们也许会觉得我对柯特兹照片的阅读，依靠的是一系列的符号系统，它们中的每一个都是一种社会 / 文化建构：关于服装、面部表情、身体姿态、社交礼仪、摄影图像的框取等方面的符号语言。这样的符号系统确实存在，而且也确实被持续地用来制造和阅读图像。但符号系统在数量上却是不能被穷尽的，如此的枚举法也不能覆盖我们从外观中读出来的全部可能性。巴特自己就是这种观点。外观构成了某种类似语言的东西，这个问题还是不能简单依靠参考符号系统来解决。

所以，我们依然还是要面对这个问题：当我们说外观可能会构成一种语言的时候，这到底是什么意思？

外观彼此连接。在第一个层面上，它们彼此关联，是因为结构和生长的一般规律建立了视觉类同性。一块石头可以比拟一座山；草的生长如同头发；波浪与山谷一样连绵不绝；雪如水晶一般；胡桃的生长受限

于它的外壳，这让它有点像大脑在头骨内的发展；一切支撑性的腿和脚，无论静止的还是移动的，都在视觉上相互参照，等等，等等。

在第二个层面上，外观的彼此连接是因为只要有一双还算发达的眼睛在场，视觉的模仿就会启动。所有的自然伪装，从伪装成自然的色彩，到动物们大量的伪装行为，都来自于其自身的外观对其他外观的暗示或融合的法则。大翅环蝶（*Brassolinae*）^[6]的翅膀下方有一个特殊的图案，相当准确地模仿了猫头鹰或其他大型鸟类的眼睛。在遭受攻击的时候，它们就会扇动翅膀，而攻击者则被这些一闪一闪的眼睛吓跑。

外观既区别着也参与着事件。

在19世纪的下半叶，当外观的连接性几乎已经被忘记的时候，有一个人理解并坚持这种连接性的意义。

对象相互渗透，生生不息。不知不觉中，它们对周围事物亲密的映射就这么扩散开来了。

塞尚（Paul Cézanne）

外观同样也连接着知觉意识。对任何单一事物或事件的观看也会引发对其他事物或事件的观看。识别一个外观需要对其他外观的记忆。这些记忆，通常投射为一种期待。在初级的识别阶段之后的很长一段时间，它们会继续给所见以解释。举个例子，当我们识别出一个趴在乳房旁边的婴儿的时候，不论是我们的视觉记忆，还是我们的视觉期待，恐怕都不会止步于这个视觉形象本身。在这里，一个图像渗透进另一个图像中。

一旦我们说外观是彼此连接的，这一连接性所带来的统一体和语言的统一体没什么不同。

观看行为和有机生命的存在皆仰赖于光，外观则是这种相互关系的外在呈现。因此，外观可以说是具有双重系统性。它们首先从属于一个

因某些普遍结构和发展变化法则而相互关联的自然系统。这就是为什么，一如上面提到的那个例子，腿与腿之间都可以相互比拟。其次，它们也从属于一个组织了意识之视觉经验的知觉系统。

第一个系统的主要能量是自然的繁殖，它总是朝向未来；第二个系统的主要能量是记忆，它持续地保留着过往。在一切能被感知到的外观中，都有着这两个系统的双重作用。

我们已经知道，人类的右脑用来“阅读”和存储视觉经验。重点在于，右脑中肩负了“阅读”和存储功能的区域与核心，和我们的左脑用来处理文字经验的区域在结构上是完全一致的。换言之，被我们用来处理外观的器官和被我们用来处理语言的器官是相似的。更进一步，外观在其未被中介化的状态之下——也就是说，在它没有被阐释或感知的时候——把自己托付给的指涉系统（所以它们才可能被存储在记忆的某个层面上），与处理文字的指涉系统之间存在可比较的关系。而这可能也会让我们再一次得出结论：外观拥有编码的某些特质。

所有早于我们自己时代的文化，都将外观视为一种说给生者的符号。全都是图例：就在那里，等着被眼睛阅读。外观透射出相似、类比、一致、排斥，它们中的每一个都承载着一条讯息，而这些讯息的总体则阐释着宇宙万物。

但笛卡尔的革命却颠覆了这种阐释的基础。事物的外观之间的联系不再重要，重要的是衡量和区分，而非视觉的一致。纯粹的物质自身再也不能揭示意义；意义只有在理性的深入探究——这是一种精神上的探查——之后才可能现身。外观不再像语词之于对话那样具有两面性，它们变得稠密、不透明，需要被解剖。

于是，现代科学的出现成了可能。但可见之物却也因此被剥夺任何本体意义上的功能，继而被哲学化地限定在美学的领域内。美学是对感性认知的研究，它们影响的是个体的感受。因而，对外观的阅读变得碎片化；它们不再被视作一个意义整体（signifying whole）。外观被限定为偶然性的存在，其意义也变成了纯粹个人的。

这一发展也许有助于解释19世纪和20世纪视觉艺术的那种跳跃性极强，且十分不稳定的历史。因为在这个时期，视觉艺术有史以来第一次同这样一种信念断裂：视觉艺术之所以有意义，原因在于它反映了外观的本质。

但如果我坚持认为外观可以与一种语言相比拟的话，就不得不面对一些值得深思的难题。比如，它们彼此之间的共性在哪儿？一种外观的语言无疑暗示了一个编码者的存在；如果外观就在那儿等着被阅读，那究竟是谁书写了它们呢？

理性主义者有一个错觉，他们认为只要摒弃宗教就会削弱神秘性。但实际情况却是，如此的处理让神秘性不降反增。梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）就曾写道：

我们必须一字一句地遵循视觉教给我们的东西，亦即通过视觉我们接触日月星辰，我们在同一时刻之内无所不在，甚至我们拥有想象自己在别的什么地方的能力.....也从视觉而来并利用了视觉的手段。视觉本身让我们了解到不同的存在（being），“外在”彼此相异，但又绝对属于整体，具有“同时性”；这一奥秘，心理学家们对待它就像是一个小孩子对待一团爆炸物。 [7]

但也没有必要掘出那些认为可见之物除了一种编码的信息之外一无所是 的古代宗教以及神秘信仰。作为一种反历史的存在，这类信仰无视眼睛和大脑在历史发展上的一致性，也无视观看行为和有机生命都仰赖于光的一致性。只是无论我们做出怎样的历史阐释，外观之谜都始终存在。在哲学上我们可以回避这个谜题，但我们的目光 却不行。

一个人观看他的四周（他总是被可见之物所环绕，即使是在梦里），阅读都有什么，而且根据情况的不同，他还有不同的读法。驾驶一辆汽车会引发一种阅读，砍倒一棵树会引发另一种，而等待一位朋友则又不同。每一种行动都激发着属于它自己的阅读方式。

在其他有些时候，阅读，或者是制造出一次阅读的选择，没有被直接导向一个目标，而是已发生的一个事件的结果。情感或者情绪激发着阅读，而如此一来，外观就成了表现性的存在。这样的瞬间常常在文学作品中得到描述，但它们却并不从属于文学，它们从属于可见之物。

巴勒斯坦作家加桑·卡纳法尼（Ghassan Kanafani）描述了一个瞬间，在这个瞬间里，他看到的一切变成了一种充满痛苦和决断的表现性

存在：

我永远不会忘记纳蒂亚的那条被齐根截断的腿。不！我也永远不会忘记镌刻在她的脸上，甚至已成了她面容特征一部分的那种痛苦。在我走出位于加沙的医院的那一天，我的手攥着本来要带给纳蒂亚的两英镑——真是一种无言的嘲弄。刺眼的血色阳光填满了所有街道，将加沙这座城市洗濯一新，穆斯塔法！你和我都从未见过如此这般的景象。在我们居住的沙吉亚营地的最前面堆着一些石头，此时它们好像也有了一种特别的意义：它们之所以被那么放在那儿不是因为别的，正是因为它的存在可以解释这种意义。加沙，这个我们居住着的地方，这个我们同它的善良人民共同度过了七年挫折时光的地方，突然开始有了一点新的东西。对我来说，这种变化只是个开始。我不知道为什么我认为这只是一个开始。我想象着，我走回家时沿着的那条主街只是一条通往萨法德的漫长道路的开端。眼下的这个加沙每一样东西都伴随着一种并不止于哭泣的悲伤而颤抖着。这是一种挑战，甚至可以说，就像是去接上纳蒂亚那条断腿。 [8]

每一种观看行为中都有一种对意义的期待。这种期待必须区别于对阐释的渴望。观看中的个人也许会在事后阐释，在任何阐释发生之前，都存在着一种对外观本身可能会揭示出的内容的期待。

但所期待的揭示通常没有那么容易获得。外观太复杂了，以至于只有深植于观看行为之中的搜寻，才能引出一种对它们之间的潜在连接的阅读。在这里，为了一种暂时的明晰我们做个假设，如果人为地将外观从视觉中分离出来（我们知道事实上这是不可能的），你就会发现外观中一切可读的对象都已准备就绪，只是彼此之间没有区别。正是搜寻的行动，它做出的选择，才让这种区别产生。因此，所见，所被揭示的，可谓就是外观和搜寻行动的共同之子。

另外一种使这种关系更明晰的方法是把外观本身理解为神谕。如同神谕，外观高高在上，它们的暗示意味似乎要比它们实际呈现的不连续的现象更深远，但它们给出的暗示还不足以制造出更为全面和确凿的阅读行为。一条神谕的准确意味的生成，取决于聆听者对它的请求或需要。每个人都是在独立聆听神谕，即便与其他人在一起。

观看者是意义发掘的关键所在，但他也可能被意义本身所超越。而这一超越也是被期望发生的。启示在其从属于宗教之前属于视觉范

畴。想要揭示什么的期望——这在每个人的孩提时代尤为明显——是对所有不包含精确的功能性目的的观看意志 的刺激。

当我们的所见超越了我们自己的时候，启示也许就不再像它通常被假设的那样罕见了。考虑到它的本性，启示不会那么容易就将自己交付给言语的表达。即便一定要用言语表达，其中用到的单词也不过是些美学的感叹词罢了！但不论它出现频率的高低，在我看来，对启示的期待都是人类自始至终的追求。这一期待的形式可能会随着历史而变化，但就其自身而言，它是对人类的感知能力与外观的连接性之间关系 的一种建构。

对这种关系的总体最好的表述也许是：外观建构了一种“半语言”（half-language）。这种结构和完整的语言既有相似也有不同，它笨拙也不精确，但它至少也为一系列的想法打开了一个新的空间。

如今，实证主义的摄影观点依然占据着主导地位，虽然它本身并不完满，因为除非涉及外观的启示性特质，否则其他的摄影观点都不可能成立。优秀摄影师都在靠直觉工作，就他们的工作而言，理论的缺乏也不会有什么大碍。而有碍的是，摄影的可能性在理论层面仍然处于被遮蔽的状态之中。

这种可能性是什么？

一位摄影师单一而具有构成性的选择不同于一个正在观看的人连续而更具随机性的选择。每一位摄影师都知道一张照片是在简化。这种简化关于聚焦、色调、景深、框取、取代（被拍下来的对象并没有发生改变）、质感、色彩、规模、其他的感觉（它们对视觉的影响被排除在外）、光的游戏。照片引用了外观，但这种引用也是对外观的一种简化，而简化可以增加它们的易读性。一切都取决于每一次引用的选择质量是怎样的。

男人与马的那张照片引用得相当简短，但柯特兹在布达佩斯火车站外面拍下的那张照片却是长篇的引用。

引用的“长度”与曝光时间没有关系，它不是时间的长度。在前文中我们已经看到，一个摄影师透过瞬间的拍摄选择，就可以尝试促使观者

将这张照片中的瞬间和过往以及未来相连接。看着那个牵着马的男人，我们不知道刚刚发生了什么，也不知道将要发生什么。看着柯特兹的照片，我们可以追溯出一个发生在数年以前，以及至少是数小时之后的故事。这两张照片的叙事广度不同，这非常重要，虽然这种不同可能与引用的“长度”有密切联系，但它本身却不能直接反映这个长度。在这里有必要再重申一次，引用的长度不是时间的长度。不是时间，而是意义延展了这个长度。

照片切断时间，打开了正发生于这个瞬间的事件或一些事件的一个横切面。我们已经看到了，瞬间性会让意义变得暧昧。但如果这个横切面足够宽，也可以从容不迫地被研究的话，它就会让我们看到事件之间的互通性和彼此关联的共存性。于是，从根本上源于外观的统一体的一致性，也就会对序列性的缺乏做出补偿。

如果我用图表（但必然是高度概括性的图表）来表达上述观点，可能会来得更加清楚。

在生活中，一个事件是在时间之内发展，它在时间上的持续让它的意义被觉察和感知。如果用主动语态表述的话就是：事件朝向或超越意义发展。它的移动可以用一个箭头表述（图3）。



图3

一般情况下，照片会捕获这个移动，切断被拍摄下来的事件的外观。它的意义也变得暧昧起来。



图4

只有在观看者将这些凝固的外观引向某个被假定的过往和未来的时候，图4中箭头的运动方向才是可被预料的。

在图4中，我用一条垂直的线来代表摄影的切割。但如果我们把这

一切割设想为事件的一个横切面——让我们从正面，而不是从侧面来看它——的话，它就可以用一个圆圈来代替。如图5所示。



图5

这个圆形的直径大小取决于观者在这个事件的瞬间外观中发掘出来的信息的数量。而这个直径的大小（获得信息的数量）也可能会依据观看者与被拍下来的事件之间的私人联系。当牵马的男人是个陌生人，圆圈的直径就短，它的面积也就随之缩小。但如果这个男人是某人的儿子，那么从照片中获得的信息数量，以及这个圆圈的直径则会急剧增加。

也有例外的情况，一张长篇引用的照片也有可能会加长圆圈的直径，即使这张照片中的被拍摄对象对观者来说是一个全然的陌生人。



图6

这种增加是通过外观的连接性来实现：当一张照片是在某个精确的关节点上被拍摄下来，就会延展与它记录下来的瞬间相关的事件，并超越这个事件本身。此外，被拍下来的事件外观也牵涉着其他事件，正是这些共存的连接和相互的指涉的能量扩大了圆圈的大小，超越了瞬间的信息所能提供的维度。



图表7

因此，作为摄影切割之结果的不连续性就不再是解构性的，因为在拥有较长引用的照片中，另一种意义已经变得可能。从一个事件的外观中诞生出来的观念，使得被拍下来的特定事件也牵涉着其他的事件。此一观念绝不只是一种同义反复式的存在。（一个人哭泣的照片和一种受苦的观念可能就是一种同义反复。）在面对某个事件的时候，这一观念将这个事件延伸和连接到其他的事件那儿，最终拓宽了圆圈的直径。

外观是怎样让这些观念“生出”的呢？透过外观在某一个既定瞬间所表现出来的连接性，它们将会引出一种这个瞬间与观者自己识别出的某些过往经验之间的一致性。这种识别可能会维持在一种与记忆之间不言自明的默契中，或者它也可能会变成意识。这种情况一旦发生，它就会被构造为一个观念。

一张富于表现性的照片，通常是辩证地运作着的：它保留了被记录下来的事件的特殊性，同时它还选择一个瞬间使得那些特殊外观之间的一致性引出一种普遍观念。

在《法哲学原理》中，黑格尔如此定义个体性：

每一种自觉意识都明了自己（1）作为一种普遍物，从一切被规定物中抽象出来的可能性。以及（2）作为一种特殊物，伴随着一个确定的物体、内容和目标。不过，以上两个环节都仍是抽象；而具体的和真的东西（所有真的都是具体的）则是普遍的，以特殊物作为对立面，这个特殊物通过它在自身中的反思而与普遍物相一致。此统一就是个体性。^[9]

在每一张富于表现性的照片中，在每一张详尽地引用着外观的照片中，特殊物，透过某些普遍观念被传达出来，继而达到了与普遍性存在的相一致。

一名年轻男子在某个公共场合——也许是一家咖啡馆——的桌边睡着了。他的表情、他的个性、倾泻在他和他衣服上的光影、他扣子解开的衬衫和桌子上的报纸、他的健康与劳顿，甚至于夜晚的时间：所有这些都视觉化地展示出来，而且在这一刻，它们的存在都是特殊的。

从这个事件散发出来，其正相对的是普遍观念。在这张照片中，这

个观念是可读性。或者更准确地说，关于可读 / 不可读之间的区别与断裂。

如果我们把熟睡中的人物桌上的和贴在他身后墙上的报纸移开，照片将不再富于表现性——直到或者除非有什么别的东西可以代替它们引发出别的观念来。

事件鼓动着观念的产生，而观念在面对事件时也会促使后者超越其自身，进而展示出一种带有普遍性（黑格尔称其为抽象）的观念来。我们看到一名特殊的年轻男子睡着了。看着他，我们会思忖普遍意义上的睡眠，但这种思忖却也没有离开特殊性；相反，这一沉思正是由特殊性引发的，此后我们继续读到的一切东西皆来自对这种特殊性的兴趣。透过被照片记录下来外观，借助已然被激发出的可读 / 不可读的观念，我们得以思考、感受、记忆。



安德烈·柯特兹，一个睡着的男孩
布达佩斯，**1912**年**5**月**25**日

站在照片的视角，我们几乎可以将年轻男子在睡着前读的报纸上，以及挂在他身后墙上的报纸上的内容读出来。不过在此时，所有写在它们上面的新闻、规章制度和时间表，对这位年轻人而言却暂时都是不可读的。与此同时，我们不禁也要问睡梦中的他脑海中在想什么？他从疲惫中恢复过来的方式又是什么？这些问题对我们来说，或者是对任何在这个房间中等待着的其他人而言，也都是不可读的。于是这里便有了两种可读和两种不可读。照片的观念就这么摇摆（就好像这个年轻人的呼吸似的）在这两极之间。

所有这些都并非柯特兹构造或计划。他的任务只是彼时彼地如此这般地接纳外观的一致性。从连接性中获得的一致性，相当广泛和错综复杂，以至于无法用适当的方式透过语词对它们加以列举。（一个人不可能拿着字典拍照。）这是纸张与布料的一致，与褶皱、与男人的面容、与印在其上的图文、与黑暗、与睡眠、与光以及可读性的一致。正是柯特兹在这里展现出的接纳能力，才让我们看到一张照片在目的性上的缺乏是如何被转化成它的力量和丰富性的。

一个小男孩正在田野上与一只小羊玩耍，这是1917年，他清楚地意识到自己正在被拍。他是那么的精力旺盛和天真可爱。

是什么让这张照片令人难忘？它为何能唤起我们——我们可不是出生在第一次世界大战之前的匈牙利籍牧羊男孩——的记忆？它可能不会有纪念性，这是大多数图片编辑的假设，因为这男孩的表情和姿势看起来只是快乐和迷人罢了。一旦被孤立，被拍下来的姿势和表情要么是沉默的，要么是滑稽的。但在这里，它们却没有被孤立。它们包含也对应着一个观念。



安德烈·柯特兹，朋友
埃斯泰尔戈姆，1917年9月3日

我们能看到的关于这只羊的——能让这只动物迅速被辨认出是一只羊的——是它身上羊毛的质感：这是男孩用手抚摸着羊毛时我们所感受到的质感，正是其吸引男孩以这样的方式同动物玩耍。同时，伴随着羊毛的质感，我们还会注意到——或者说这张照片一定要我们注意到——麦茬地的质感，男孩正在上面打滚，而他也一定透过自己的衬衫感受到了这种质感。

这一事件中的观念，柯特兹在此接纳的观念与触觉有关，这种触觉在一个人的童年时代——无论在何处——又是何以敏锐。这张照片之所以鲜活，是因为借由这个观念，它的诉说直达我们的指尖，或者说直达存乎我们记忆之中的、指尖所曾感受到的那种存在。

事件和观念被自然而生动地连接。照片排除了其他一切框取了它们。一个特殊物得以等同于普遍物。

《一位将要离开的红军士兵》其观念与静止有关。照片中可读的一切都在运动：苍穹之下的树、他们衣服的褶皱、离别的场景、吹乱了孩子头发的微风、树的影子、贴在女人脸颊上的头发，还有士兵背步枪的角度。但就是在这种流动之中，静止的观念在男人和女人之间的对视中被激发出来。这一明晰的观点，也让我们沉思自己每一次因离别而产生的静止。

一对恋人在公园（或是花园？）的长凳上紧紧相拥。他们是一对城市中产阶级情侣，可能也没有意识到自己被别人拍下来了。或者他们意识到了，但他们几乎已经忘记了照相机的存在。他们是小心翼翼的——这是他们所在的阶层要求他们在任何公共场合都要遵守的规则，无论周围有没有相机——但同时，欲望（或者说对欲望的渴望）正让他们（也许让他们）抛弃这些规则。这不是什么不同寻常的事件。让它成为一张与众不同的照片的，是我们从中看到的每一个对象之间的特别的连接性——他们身后的树篱构成的隐秘屏障、她的手套、他们各自的外套上样子差不多的纽扣、他们手的动作、鼻子的接触、契合了他们定制的衣服和树篱的阴影的黑暗、照亮了树叶和皮肤的光——这种连接性激发了一种观念：礼仪 / 欲望、穿衣 / 裸露、公共场合 / 私密场合的分野突然走向了断裂。这样的分野是成年人一种普遍的经验。

柯特兹自己说：“相机是我的工具。通过它我给予周遭一切以存在的理由。”围绕“给予一个理由”这个特殊的摄影过程构造一个理论或许

是可能的。



安德烈·柯特兹，恋人
布达佩斯，1915年5月15日

让我们总结一下。照片从外观中引用。透过对外观的截取，引用的行为制造出一种不连续性，这使得照片的意义变得暧昧。被拍下来的一切事件对每个人来说都是暧昧的，但要除去与提及的事件有着亲密关系的人，他们可以用自己的生命填补在照片中失落的连续性。通常，在照片的公共使用中，它的暧昧性会被文字的使用所掩盖，而文字的阐释则会或多或少地影响到所拍事件的可信度。

富于表现性的照片——其表现力可以涵括照片意义的暧昧性以及“给予它一个理由”——是对外观的“长”引用：但这里的长度却不是用时间来衡量，而是用一种更广泛的意义的延展来衡量。这一延展的获得是将照片的不连续性从劣势转化为优势。叙述是破碎的。（我们不知道那个睡着的年轻人是否在等火车，我们只是假设这是他正在做的事。）但也就是这种不连续性，通过保存一系列瞬时的外观，使得我们透过对这些外观的读解，从中找出一种共时的连接性。外观有这种连接的能力，因为它们构建了某种接近于语言的东西。我在此前已经将之称作“半语言”。

外观的半语言性持续不断地唤起一种对更深层之意义的期待。我们用我们的眼睛寻求启示。在生命中，如此的期待极少能得到满足。但照片却可以确认这种期待，以一种可被分享（正如我们分享了对柯特兹拍下的照片的阅读）的方式确认着它。在充满表现性的照片中，外观不再如神谕般晦涩，而是变得明晰易读起来。正是这种确认感动了我们。

除了被拍下来的事件，除了这一观念的明晰性，我们被照片对内含于观看的意志之中的这一期待的满足而感动。相机完成了外观的半语言，同时也说出了没有差错的意义。当这一切发生的时候，我们突然发现自己舒适地沉浸在诸多外观中间，就像我们在自己的母语中那样安心自在。

1982年

编者注释（本书“编者注释”均为杰夫·戴尔所加）

本书120页的引语是伯格本人译自法语。其译法与罗兰·巴特的《明室》英译本（理查德·霍华德译，纽约：希尔和王，1981，8页）不同。

[1] 《外观》是本文总标题，以下分三个篇章。——译者注

[2] Roland Barthes, *Image-Music-Text* (London: Fontana, 1977), p. 45.

[3] John Berger, *Ways of Seeing* (《观看之道》) (London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972), pp. 134, 141.

[4] John Berger, G. (London: Weidenfeld & Nicolson, 1972), pp. 71–72.

[5] 几个单词分别为英文、法文、西班牙文以及德文的“永恒”。——译者注

[6] 准确来说是大翅环蝶族猫头鹰环蝶属 (*Caligo*) 中的蝴蝶。——译者注

[7] Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1964), p. 187.

[8] G. Kanafani, *Men in the Sun* (London: Heinemann Educational Books, 1978), p. 79.

[9] Georg W. F. Hegel, *Philosophy of Right* (London: Oxford University Press, 1975), p. 7. 中译本参考：
[德] 黑格尔：范扬、张企泰译，《法哲学原理》，北京：商务印书馆，1961年，第18页。

故事

假如照片援引外观，假如照片的表现力是通过我们已经定义的长引用来实现，那么这种可能性在暗示了它本身将包含无数引用的同时，也暗示了它不仅与单张照片有关联，还与组照或系列照片有关联。但这些序列究竟应该如何被构建起来？我们能否考虑一种真正的摄影的叙事形式？

目前已有了一种使用系列图片的摄影实践方式：报道图片故事（reportage photo-story）。这一方式当然是叙事的，但它们的叙事是描述性的，一般出自一个局外人的视点。一家杂志社可能会派遣摄影师X去Y城采访拍照。事实上，很多优秀的照片都出自这样的行动。但最终的故事却并不关于卷入事件之中的Y城人的经验，而是关于摄影师在Y城的所见。如果想要把Y城人的经验以图像的方式表达出来，那么就有必要对其他经验和其他地点的图片也予以介绍，因为主体经验总是彼此连接的。但对这样的图片进行介绍却会打破新闻报道的惯例。

报道图片故事更多是一种目击式的描述，而不是故事，这也是为什么它们不得不借助语言来克服图像不可避免的暧昧性。在新闻报道中，暧昧性是不可接受的，但在故事中，它们却又是不可避免的。

如果我们假定存在一种独特的摄影叙事方式，那它不会就是对电影叙事的模仿吧？令人惊讶的是，照片其实是电影的对立面。照片是回溯性的，也确实以这一特点被人们所接受，但电影却是预期性的。面对一张照片时，你搜寻的是那里曾经有什么。在电影院中，你等待的东西却是将要到来的。在这个意义上，一切电影叙事都是冒险行动：它们前进，它们抵达。“闪回”一词就是对因电影的一味向前而产生的耐心丧失的承认。

相反，如果确实存在一种内在于静态照片的叙事方式，那它所探寻的就应当是已经发生了什么，就像记忆或反思所做的那样。记忆本身不

由闪回构成，它们中的每一条都永远不可逆转地向前行进。记忆是不同时间的共存之地。这一记忆之地因为主体性对它的创造与延展而成了连续性的存在，但从时间上说，它又是不连续的。

在古希腊文明中，记忆女神是所有九位缪斯女神的母亲，并也许和诗歌的技艺联系最为紧密。那时候，诗歌不仅是一种讲故事的方式，也是可见世界的一份清单；通过一种视觉一致性，诗歌被给予了一个接一个的隐喻。

西塞罗（**Marcus Tullius Cicero**）在讨论被认为发明了“记忆术”的诗人西莫尼季斯（**Simonides**）的作品时写道：

西莫尼季斯已经聪敏地洞察到，或者也有可能是别的什么人发现了：我们的意识中关于事物的最完整画面形成于感觉对它们传递与烙印的过程，而在我们所有的感觉中，视觉是最敏锐的一种。因此，由耳朵或反思获得的感知，如果能以眼睛为中介传递到我们的意识中的话，也就能被最容易地保存下来。

一张照片比大多数记忆都更简单，它的范畴相当有限。但是，随着摄影术的发明，我们获得了一种新的表达方式，它与记忆的联系比其他任何方式都要更加紧密。摄影的缪斯不是记忆女神的其中一个女儿，她就是记忆女神本身。照片和记忆之物都依赖着，并反抗着时间的流逝。它们都留存瞬间，也都提出了让它们的图像得以共存的属于它们自己的共时性形态。它们都激发着以及被事件之间的相互联系性所激发。它们都寻找着启示的瞬间，因为只有这样的瞬间，才能赋予它们对抗时间之流逝的能力以充分的理由。

在《另一种讲述的方式》（*Another Way of Telling*）中，我们编排了一系列图像，不是四幅，而是一百五十幅，它们以“假如每一次——”（*If Each Time*）为题，通篇没有文字——我们没有用文字来消解这些图像的暧昧性。整个系列开始于某种孩童时代的记忆，却没有以编年体的方式继续。它不像“摄影小说”（*photo-roman*）那样拥有故事线，而且也不像以前那样为读者设定位置。读者大可以相当自由地用他们自己的阅读方式穿行于这些图像。一个人起初或许会像阅读普通的欧洲书籍那样从左往右地阅读任意两页，但随后他可能就会徜徉于其中任何地方，却不会（我们希望如此）丢掉一种富于张力或是缓慢打开的

感觉。不管怎么说，我们都已经将这个系列图像建构成了一则故事，它想要去叙事。强调这个意味着什么？假如这样的状况存在，那究竟什么才是摄影的叙事形式？

为了尝试回答这个问题，让我先回到传统的故事。

“狗从林子里走了出来”是一个简单的陈述句。当这句话后面跟着“男人打开了门”的时候，就有了叙事的可能性，但如果将第二句话的时态改成“男人早已打开了门”，叙事的可能性就几乎成了一个许诺。每一种叙事都是关于未言明之事的一种约定，假定的是它们彼此间存在着联系。

一个人躺在地上，抬头仰望夜空中几乎数不清的星星，但为了讲出这些星星的故事，却有必要假定它们组成了一个星座，也有必要假定一种连接它们的不可见的直线的存在。

故事不像滚滚向前的车轮一样与路面持续地接触，而是像动物或人类那样行走。它们的步伐不仅处在被叙述的诸多事件之间，也处在句子之间，有时甚至处在字词之间。它们的每一步都是对某些未被说出的东西的跨越。

悬疑故事是一种现代发明〔埃德加·爱伦·坡（Edgar Allan Poe），1809—1849〕，今天的人们也许因此高估了悬疑以及“结局期待”在故事讲述中的作用。故事的核心张力在别处。结局本身的神秘，比不上处于迈向结局的步伐间隙之中的神秘。

所有故事都是不连续的，它们是与未言明之事之间心照不宣的约定，是它们将不连续的存在连接在了一起。但问题也由此产生：究竟是谁和谁达成了这个约定？人们可能会回答：讲述者和聆听者。但他们两者却并不处在故事的核心之上：他们都在外围，故事本身关于的人才是核心。在他们的行为、特性和反应之间，未言明之事之间的连接才得以产生。

我们可以换个方式问同样的问题。当这个心照不宣的协议对聆听者来说是可以接受的时候，当故事让其中的不连续性产生意义的时候，它就会获得作为一个故事的权威，但这个权威来自何方？又被赋予何人？

从某种意义上来说，它没有被赋予任何人，也不存在于任何地方。毋宁说，故事将权威性赋予故事中的角色、听众过往的经验和讲述者的言语。由以上这一切构成的权威性，让故事中的行动——在其中发生了什么——值得被讲述，反之亦然。

故事的不连续性，以及潜藏于不连续之下的心照不宣的约定，将讲述者、聆听者和主人公融为一体。我想将这种混合物称为故事的“映射主题”（reflecting subject）。故事借由这个主题来叙事，求助于它，并用它的口吻说话。

如果这听起来有点故弄玄虚的话，那不如让我们回忆一下那个瞬间——童年听人讲故事的经验。那种兴奋和确信的经验难道不正是这种神秘融合的结果吗？你在听故事，你在故事之中，你在讲述者的言语里。你不再是单一的自我，多亏了故事，你可以是故事中的每一个人。

这种童年经验的本质，其力量和吸引力在一切富于权威性的故事中都存在。故事不简单是一种移情实践，也不仅仅是主角、听者和讲述者会面的地方。“一个故事的被讲述”是一个独一无二的过程，它让上述三者合而为一。在这个过程中，最终融合它们的，是不连续性、沉默的连接，以及共同的约定。

假设有人想要尝试用摄影来叙事。“摄影小说”的技巧不能提供任何解决方案，因为在这里，摄影仅仅是一种复制手段，故事的建构借助了电影或者戏剧的手法，其中人物是演员，世界是布景。假设有人试图从数十亿现存的照片中选出一些加以排列，继而让这一排列说出某一种包含在一个生命或多个生命之中的经验。如果它生效了，那可能就暗示了一种独特的摄影叙事形式的存在。

存在于这一排列之中的不连续将会远比文字故事更明显，每一幅图像和下一幅之间都或多或少地存在不连续。时间、地点或情节的连续可能会发生，但很少见。从表面上看，这里将没有故事。但恰如我之前试图说明的，在故事讲述中，是针对不连续所达成的约定让听者“进入了叙事”，进而成为“映射主题”的一部分。那么，对一系列照片的排列，仍有可能构成讲者、听者（观众）和主角（们）之间的基本关系。我认为，在这里，相对于其他被改变的只有他们的角色，而不是他们的基本关系。

因为在不连续背后潜藏着的假设（构成连接的未曾被言明的事件）影响更为深远，所以观者（听者）也会变得更为积极。因为不再使用自己的语言只能通过“引用”来说话，通过对照片的挑选和排列来说话，所以讲者的在场性也会减弱，不再那么显眼。主角（至少在我们的故事《另一种讲述的方式》里）变得无所不在，也因此无处可寻；她会在每一次的连接中出现。有人也许会说，她是被她呈现世界的方式所界定，那是一个由照片提供信息的世界。在她将这个世界呈现出来来之前，是她的经验将之弥合在一起。

尽管角色会发生改变，但只要存在融和，存在“映射主题”的融合体，我们就仍然可以谈论叙事形式。每一种叙事都以不同的方式安置映射主题的位置。史诗形式将之放在宿命、命运之前。19世纪的小说将之放在让公共生活和私人生活重叠起来的个人选择之前。（小说不能叙述那些根本没有选择的生命。）摄影的叙事形式将之放在记忆的任务之前：这个任务是不断地重温处于这个世界之中的一个活生生的生命。但这样的一种叙事形态却不涉及作为事实的事件——尽管这种“涉及”总是被认为是摄影的功绩，它关注的是事件的同化、聚合，以及它们向经验的转化。

如果我简要地谈一下这一实验性的叙事形式对蒙太奇的使用，那么它确切的本质也许会进一步明晰化。如果它的确在叙事，则是通过蒙太奇效果来实现。

爱森斯坦（Eisenstein）曾提出“吸引力蒙太奇”（montage of attractions）的说法，他的意思是，在电影剪辑中，之前的镜头要吸引着之后的，反之亦然。这种吸引力来自对比、对等、冲突和循环。在每一种情况下，剪辑镜头都会变得意味深长，其功能就好比隐喻中的提示线索。此种吸引力蒙太奇的能量可以表示如图8所示：

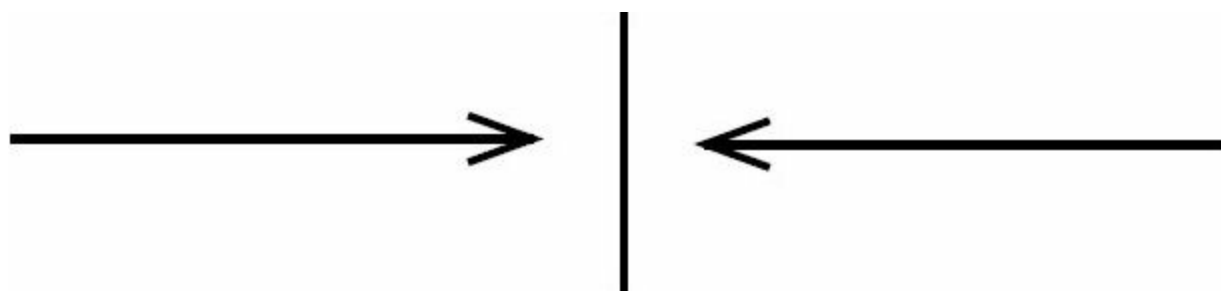


图8

但将这个观念应用于电影有一个内在的难题。在电影里，每秒有32帧图像，于是就有第三种能量的参与：即转动的能量，胶片在转动中，穿越时间的能量。因此，电影蒙太奇中的两种吸引从来都是不对等的。如图9所示：

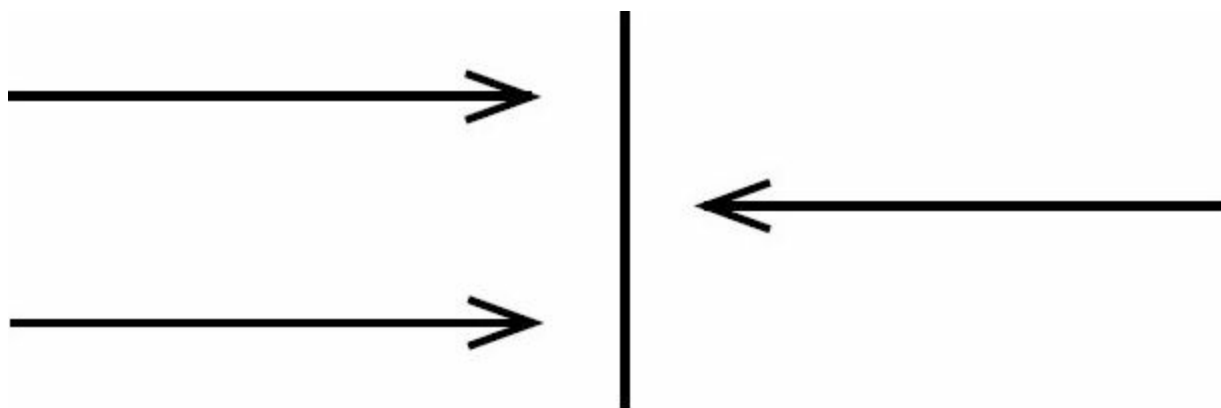


图9

不过，在一个由静态照片构成的序列中，吸引力的能量在一次剪辑的任意一边都保持着对等性、双向性以及相互性。这种能量十分类似于一个记忆激发另一个记忆产生的机制，不受到任何层级、时间先后的顺序及时间段的限制。

事实上，一个静态照片序列中的吸引力蒙太奇的能量摧毁了“序列”的概念——到现在为止，我都只是为了方便才使用这个词。序列在这里已经像记忆之地一样成了一个共存之地。

照片在如此安排下得以恢复了一个鲜活的语境：当然不是它被拍下时那个原始而即刻的语境——那绝无可能——而是一种经验的语境。在此，它们的暧昧性最终变成了现实。这让照片展示的对象为映射主题所挪用，照片所反映的、凝固的世界变得驯服，而它们包含的信息也为感情所渗透。外观成了一个鲜活生命的语言。

农民的基督

玛可塔·卢斯卡乔娃：《朝圣者》

我试着想象，如何才能将玛可塔·卢斯卡乔娃（Markéta Luskačová）拍摄的朝圣者照片描述给那些看不到它们的人。从一定程度上说，这显然是一种徒劳的尝试，因为外观和文字的表达方式是如此的不同；视觉性的存在从来都不会允许它自己被原封不动地转换成文字。因此，无论我用怎样的言语都不可能让读者想象出哪怕其中的一张。不过，对于那些曾经驻留在这批照片之前的人来说，他们为什么还会在观看的时候遇到困难呢？关于发生这种情况的原因这里有些不错的解释：因为这是些农民的照片，他们的经验在几个世纪以来很少被其他阶层所理解。比这个更糟的是，这些照片是有关于宗教信仰的体验，而今天很多大城市的居民——至少在我们的大陆上是这样的——已经习惯在没有任何宗教信仰的状态下生活。最后一点，即便在少数有信仰者看来，这些照片也可能充分地暗示了宗教的狂热或异端，因为传教士和教堂长久以来一直压迫农民，这一压迫与被压迫的关系促使双方都反复怀疑教义正被对方背叛。农民的基督从来不是教皇的基督。那么，我到底怎样才能把这些照片描述给那些看不到它们的人呢？



玛可塔·卢斯卡乔娃，熟睡的朝圣者
莱沃恰，斯洛伐克，**1968**年

我倾向于相信，玛可塔·卢斯卡乔娃有个秘密的委托，此前没有任何摄影师接到过这样的委托——她被死者召唤。我不知道她是怎么加入他们的行列的。显然，死者超越了时间，他们长生不老；但多亏了新人的不断到来，他们得以意识到历史上发生了什么。有的时候，他们所获得的这种总体的、大量的意识，会激发一种促使他们想要知道更多的好奇心，这种好奇心让他们想要召唤一个摄影师。他们告诉她，他们怎样有了这样一个印象——一个世纪或更久的时间以来——他们这些死人，已经被活人遗忘到了前所未有的程度。他们想让她清楚地理解他们将要说的话：个体的死者总是或快或慢地被遗忘，但新鲜的却不是这个，而是现在似乎有大量的（事实上是不计其数的）死者正被集体地遗忘，就好像死亡已经降临在了活人身上，而他们的至亲也同他们一道赴死了似的——这是因为羞耻，还是仅仅就是一种疏忽？对此，他们说他们无须证明，因为已经有充足的证据。他们希望看到——假设在她长居的大陆的某个心脏地带还依旧存在那样一些人——还有人仍然记得死者。这些人既不是丧亲的人（因为丧亲之痛是暂时的），也不是病态的人（因为其沉迷于死亡而不是死者），而是一些活于日常生活中的人，但他们看得更远，更超验，从而可以觉察到与之为邻的死者的存在。

“我们想要你，”他们这样告诉她，“做一个关于我们在活人心目中的报道：你能吗？”她没有回答，虽然她还只是二十岁出头，可她已经知道，对此唯一的回答或许只能是在暗房里冲印出的照片。

不久之后，玛可塔·卢斯卡乔娃发现自己来到了苏米亚茨的一个村庄。在她开始执行委托的任务之前，她先拍了一些照片，让人们回想起万事万物皆在其上发生的大地的消逝。一个女人和一匹马，修剪过的草地，小径像鲜活的记忆一样向远方延伸。一个正在播种的男人，步子缓慢地跨越自己犁过的田地，他手臂的姿势就好像一个大提琴手的姿势。三个在床上睡着了的孩子们。

紧接着，她开始着手执行具有前所未有之挑战的委托任务。她拍的人信任她，不仅仅如此，他们允许她成为亲密的一员。这是她完成委托任务的先决条件，因为她无法站在远处拍摄死者在活人生活中的在场：在这种情况下，长焦镜头毫无用处。她也不能急躁。亲密意味着一个人手头有大把的时间，甚至是一种百无聊赖。进一步讲，她之所以不能太着急，也是因为这个项目要求孤立一个永恒的瞬间，孤立一系列蕴含着“不可见之物”的外观。这并非不可能的要求，因为人类的眼睛和人类的面孔就是通往灵魂的窗户。

在有些照片里，她失败了——她的失败出于一个简单且可理解的缘由。因为有时被摄者会意识到她和她的相机存在，他们完全相信她，他们也想获得认可。在闪光灯之下，他们如此想象着：现在拍下我们=我们将看到我们如何曾经存在于这一瞬间。

而在另外一些照片里，她却成功了；她完成了任务，拍到了此前任何人都不曾拍到的照片。我们看到被拍下来的人物展示了他们彼此处在亲密关系中的一面，他们不在那儿，他们在别处，和他们的邻居——死者、未出生者、缺席者——在一起。比如说，她那幅精彩的照片“睡着的男人”，就可谓里尔克一首诗的姐妹之作：

.....你，神啊我的紧邻，倘若我惊动你
有时在夜里，以重重的敲击，——
我如此作，因为我甚少听闻你呼吸
而我知道：你独自一个人。
而倘若你需要一饮，没有人在那边，
带来给你，在黑暗中摸索：
我总在倾听。只要小小的记号，手势一作。
我即在附近。

横亘在我们之间的只有一座窄墙，
而且纯属偶然；因为
许是从你的或我的口中传出的一声呼唤
就足以让它倾倒
不闻响动，无息无声。

这墙，即是由你的图像建造…… [\[1\]](#)

停在这里，似乎就玛可塔·卢斯卡乔娃对农民经验相当忠实的阐明而言，有些太过断然、太过“超验”。只是农民心中也有秘密，他们是独立的，他们将这种独立性也投射到他们崇拜的人身上。没有什么必须是循规蹈矩的。

伊塔洛·卡尔维诺（Italo Calvino）曾写过一個发生在维罗那近郊的故事，看到那张苏米亚茨的建筑工正吃饭的照片时，我想起了它：

曾有一个农民，非常虔诚，但他只向圣约瑟祈祷。他死后，圣彼得拒绝让其进入天堂。“毫无疑问”，圣彼得说，“你忘记了基督、圣父和圣母。”“既然我已经在这儿了，”男人回答，“我能和约瑟说句话吗？”约瑟显现，认出了农夫，对他说：“进来，别拘束。”“我不能，”这个人抱怨，“这儿的彼得拒绝我进入天堂。”约瑟转向彼得，愤怒地抗议：“你让他进这儿来，要不然我就带着我的儿子、我的妻子，去别的地方再建一个天堂！”

1985年

[\[1\]](#) 译文参考[奥]里尔克，方思译，《现代译丛：时间之书》，台北：现代诗社，1958年，第16—17页。
——译者注

W. 尤金·史密斯

一份帮助纪录片工作者柯克·莫里斯拍摄有关史密斯影片的笔记

现在还不大可能拍出一部史密斯的传记纪录片来——结合他自己拍摄的系列照片——因为关于史密斯生活与工作的真实状况尚不明晰。比如说我们可能用这样的思路做一部关于凡·高的纪录片，因为我们有他写的信，这些信件难以置信地与他的生活深切关联着。但相比之下，史密斯的文字却更多是咆哮。因此，眼下有关这位摄影家的材料对制作他的传记还不够，必须经过电影制作人的重写和再造。此外，因为这个故事中的主观元素十分重要——任何艺术家的故事都是如此——所以这样的再造将不得不借助虚构。我们有他生活的事实，但它们中的全部却都必须得到进一步的解释才行。理想情况下，这些解释应该可以让我们更清晰地看待他的作品。

这个男人从哪儿来？

这个问题不只与地理有关，同样也与文化、社会和历史有关。他从哪儿学到了他的理想、他的恐惧和他那种特别的骄傲？史密斯出生在美国中部。从根本上说，他更像一名铁路工、一名伐木工，或者类似伍迪·格思里（Woody Guthrie）这样的乡村歌手，而不是同时代的纽约或欧洲艺术家。他和亚瑟·米勒（Arthur Miller）或是索顿·怀尔德（Thornton Wilder）这样的男人构成了鲜明的对比。在史密斯大多数个人形象的背后，都似乎回荡着刺耳的劳动号子：男子气概——非赢即输的、直截了当的命运。像这样的男人也带着一种被他们深埋于心的羞怯，而这也增强了其作为中西部英雄的典型形象。我之所以要强调这个，是因为史密斯的外貌，尤其他在自己人生后半段的外貌，倾向于将这个事实掩盖

掉。另外，他的信件也绝对不能被当作证据。他是为了制造噪音才使用这些文字，以适应盘桓在他头脑中的那些无法描述的声响。史密斯滥用字词，也不信任它们。这就是为什么他喜欢说双关语，因为他想要在智力上将文字击败。你有时候会在酒吧交谈中发现类似的情形。

是什么驱动着这个男人，又是哪个魔鬼给了他这样的能量？

是他对摄影的献身，是他的艺术。但他是如何看待艺术的？他对待文字、音乐和他自己的艺术的态度本质上是宗教的——他视艺术为一种救赎方式。对他而言，音乐、文字都是一场追寻美德的戏剧中的伴奏，而史密斯自己的摄影则为他打造了一条寻找、搜寻美德的道路。

他不是个“有教养的”人，因为有教养暗示着对特权文化的从属。他是一个独行者，寻找着那些其性质并非昭然若揭的真相。它们正等待着被他，被他一个人独自揭露。他想要让他的照片产生催人转变的效果，好让人们能够看穿日常生活中的谎言、空虚和幻象。凭着这种寻找真相时的执着，我相信，他大概是艺术史上最富宗教色彩的摄影师了。他是“先知”，无论是从摄影的层面，还是从《圣经》的层面来理解这个词情况都是一样的。

他对黑白的独特使用与自己的使命感紧密相连。用黑暗，他把世界改造成他自己的——昏暗的、可怕的、道德的剧场，灵魂在这里找寻美或救赎。（兴许该看中世纪的道德剧，能找到与这个过程相契合的场景。）有时候，他在他照片舞台上设置的戏剧性主题是照片被拍下的那个时刻所给定的。比如，战争摄影。但通常也不是，其中的戏剧化经常来自史密斯本人的视觉；然后他会将自己的视觉以一种分量十足的戏剧化效果注入他眼前的事物。例如，邪恶的戏剧——三个国民警卫队军官；例如，好的戏剧——那些他拍的阿尔伯特·史怀哲（Albert Schweitzer）工作时的照片。他的摄影使用的是一种圣经式的语言。

对史密斯来说，黑色是死亡阴影的山谷。光是其中的希望。如果对比他的一些照片和宗教圣像，还有早期佛兰德斯绘画，就会发现，虽然它们从光影的角度来看不很相像，但这几类图像中人物的表情（脸部的

表情)以及他们与背景的关系却十分相似。他最为成功的照片挂在教堂会比挂在博物馆更能得其所。他的梦想是在一场圣会上发言。

最初是什么塑造了这个男人？

道德剧，这个他作品中最为核心的部分，最初如何出现在他的创作中？毫无疑问，最彻头彻脑和最深远的影响缘于他的母亲。在我看来，她就是尤金的起始和终结。他生命中所有其他的女性，都只是她的太阳（儿子）旁围绕的一颗行星罢了。

的确，他们的关系充满了虔诚的爱，但我怀疑，其语言表达和互动方式却是一种感情勒索。史密斯应对世界的大多数方式（且不说他的照片）都基于同样的原则，这当中最明显的例子就是他一生中不断的自杀威胁。他从母亲那里学到了这一原则；而她用自己的方式，将之在儿子的身上实践。勒索的工具在更大范畴是道德和《圣经》层面上的：罪、世界的邪恶、灵魂的救赎、未来的正义、死亡。

于是，她的儿子得出了这样的信念，只有在受到惩罚的时候，他才是可被人爱的；惩罚，和她对他的爱与希望纠缠在了一起。像我们所有人一样，他也渴望被爱。因此，他的生活——较大多数男人而言，他的生活是他自己所决定的——成了一个受罚的故事。在这里，如果我们用“受虐者”一词来描写史密斯的性格将是一种廉价而粗俗的简化行为。因为从母亲那里，他获得的不只是受虐倾向，还有怜悯的原则，以及拯救世界的需要。（当然，他的怜悯能力要远大于他的母亲。某种程度上，她可能是一个无情的女人。但不管怎样，我都认为正是她教会了他怜悯的原则。）

他摄影的天才之处是什么？

史密斯摄影作品的真实性不是来自于某种力求客观的工作方法，而是来自于作品本身蕴含的选择性。在从事摄影报道和用照片讲故事的大师当中，史密斯大概是最主观的一位了。对他来说，外观只在极偶尔的

情况下才会揭露真相，而它们在剩下的时候却在撒谎。对他来说，匹兹堡代表着当时的人类境况，所以它远不是一座城市那么简单，而是这星球上的生活（life）本身。这就是这个项目到后来愈发难于控制的原因（参见编者注释，p. 170）。

现在让我们回到我们的主题来到这幅圣母怜子图——死去的基督，这个男人靠在母亲的膝上，一幅充满柔情和丧亲之痛的图像。在这里，痛苦的承受者或死亡的受难者的形象很自然身体是水平的，而医治者或哀悼者的形象则是竖直的。两者构成了类似十字架的形状，这是我们能够注意到的简单却又足以令人吃惊的事实。在尤金·史密斯五十张最著名的照片中，这个主题一再反复地出现。有的时候，焦点几乎只对准横向的人物，纵向的人物仅仅留那么一点暗示。有时候，两个人物是被从正面观看，有时候则是从后面。但无论怎样的，我们从中感受到的情感主题都是一样的：水平的人物在受难，他们被站立着的、被怜悯心触动的人物照料着、祷告着、扶持着。以下就是这类杰出照片的目录：



W.尤金·史密斯，被美国士兵发现的浑身是伤的濒死婴孩
塞班岛，1944年6月

被美国士兵发现的浑身是伤的濒死婴孩，塞班岛，1944年6月；正在接受治疗的海军陆战队伤员（在这里，竖立人物因为给伤者喂水的水壶而更具符号化），塞班岛，1944年7月8日；临时医院，莱特岛，1944年11月；冲绳战役中被抬走的濒死之人；正在给一个小男孩处理额头伤口的乡村医生；助产妇默德·卡伦（Maude Callen）故事里的很多照片；西班牙村庄的守灵夜；史怀哲医院里的手术；母亲给植村智子（Tomoko Uemura）洗澡的那张令人难以忘怀的照片（史密斯晚年所拍，这张照片似乎是所有这些照片一种极致的总结）。

史密斯将自己等同于这些水平的人物，这不是说他把自己当成了基督，而是说他把自己等同为遭受着不公惩罚的受难者。我猜想，和自己的母亲一样，他痛恨在这个世界上发生的大多数事情，尤其是在大城市的世界，这个堕落的巴比伦式的世界中发生的事情。他深信基督教神学中“人类的堕落”的说法，他一生的使命就是大步流星地摆脱这个世界，尔后水平地躺下，等待着那一从堕落中被救赎的罕见而尊贵的瞬间。这些也是他希望记录下来的瞬间。不过不只是记录而已，他还要展示出其中那令人敬畏的荣耀。他用来表达这一荣耀的手段是黑和白，他会将这样的瞬间作为一种“净化”的形式提供给世界。有张照片是对以上所言颇有意味的证明，也是史密斯的名作：两个孩子从成年人的世界离开，他们的背部朝着我们，走向一片光芒。他们正在离开身后的这一片“堕落”，史密斯亲自给这张照片起名为：“走向天堂花园”（The Walk to Paradise Garden）。从马萨乔的《逐出伊甸园》开始到格吕内瓦尔德的《基督复活》结束，恐怕只有把文艺复兴时期这一系列绘画作品做一个蒙太奇拼贴才有可能处理好这样一个主题。

这个观点让他与其他编辑之间产生了不少矛盾。他成为现代摄影师中的英雄人物，因为他不断地抗议对他照片任何不诚实、粗俗，或是过度煽情的使用，他认为他自己的做法是完全正当的惯例。不过，史密斯对编辑部介入他拍摄意图的抗议也有更深刻的意味，因为他发现不只是一些照片被错误地使用了，而是整个世界的观点都被另外一些观点所取代了。轻佻替代了严肃、道德，杂志封面替代了圣母怜子图。

现在，我们终于要说到他的天才得以发挥的支点。他接受了母亲的黯淡，看待这个世界的谴责的视角，但与母亲对世界的审判比起来，他却没那么严厉，因为他把通过她所知的爱转化成一种无论走到哪里都会始终追寻的原则。除了别的以外，爱还是一种怜悯。它是垂直站立着的人物之爱，是祷告者和医治者之爱，也是幸存者对死者之爱。

至此，对于第一个以及最显著的问题，我们已经有了答案，我之所以没有将它放在开头，是因为这么做会导致太多的偏见。究竟尤金·史密斯这样不仅病态地以自我为中心，而且常常表现出过度自私的男人，如何拍出我们这个时代最为深入的关于人类的照片？同样的问题也可以提问给很多艺术家。但每一种情况的答案都会不同。因为只有一个尤金·史密斯，而他也只有一个母亲。

（写于1988年）

编者注释

史密斯1955年到达匹兹堡只是为了完成一个小型任务，委托方希望他可以待上几周。可他最终却在这个项目上花了一年的时间，拍了超过一万张照片，关于这座城市的方方面面。然后他又用两年时间把获得的大量素材冲印、制作出来，并将它们编辑成一个序列，这才合乎他的“巨大完整的信念”。1959年，他无奈地接受了发表仅仅38个页面故事的现实。更多参见山姆·史蒂芬森（Sam Stephenson），《梦大街：尤金·史密斯的匹兹堡项目》（*Dream Street: W. Eugene Smith's Pittsburgh Project*）（纽约：诺顿出版社，2001）。

走路回家

克里斯·基利普：《当场现形》
(与西尔维娅·格兰特合作)

上周二是“荣耀的十三号”——去劳工部的日子。这是一个我们从里面出来时很难有什么收获的地方，一个我们交换尴尬和依赖的地方。在去往这地方的路途中，我就像个迷路的小女孩似的，但我的内心却从未犹豫过。为此，我坐了两趟公交车，我宁愿坐着它去看牙医。我们相互交换着醒悟。这是一栋小而狭长的老房子，坐落在消防局和火车站旁边。我们在自己编了号的日子，拿着编了号的卡片，带着被我们编了号的灵魂而来，而我的内心却从未犹豫过。大楼被漆成了绿色；它有着长长的，窄窄的，一格格的窗户和长长的队伍。这里没有什么绿色的铁线蕨，抑或是淡淡的金黄色影子；有的只是照着我们的默从的荧光灯。海报详细列出了与我们有关的要求，整整一面墙：一串串数字，一串串字词。而我的内心却从未犹豫过。这里唯一没有做广告的福利是死亡抚恤——他们肯定认为我们已经都去过那儿了。你就这么坐在椅子上；你坐在上面等着被他们叫到你的号。你站起来了。你发现自己茫然不知所措，你得给自己找一支笔，然后发出那最为甜美和颤动的声音，静静地，写下一个名字。

克里斯·基利普（Chris Killip）在他的《当场现形》（*In Flagranti*）一书中，为自己的照片加了两篇小短文。在第一篇中，他以下面这句话作为这个简短说明的结尾：这“是关于隐喻的一部小说”。说是小说，我想是因为它是一个故事，不只是信息，是一个人类悲剧，而非一场事故。说是隐喻，是因为只有通过隐喻，我们才能从头到尾地寻找意义。

在第二篇中，他加入了叶慈（W.B. Yeats）的一首诗（参见编者注释，p. 187），简直可以说是熨帖。我之所以会用“熨帖”这个词，是因为这里所有的照片，犹如一百头公牛，都像是被那八行诗歌打上了柔情的烙印。

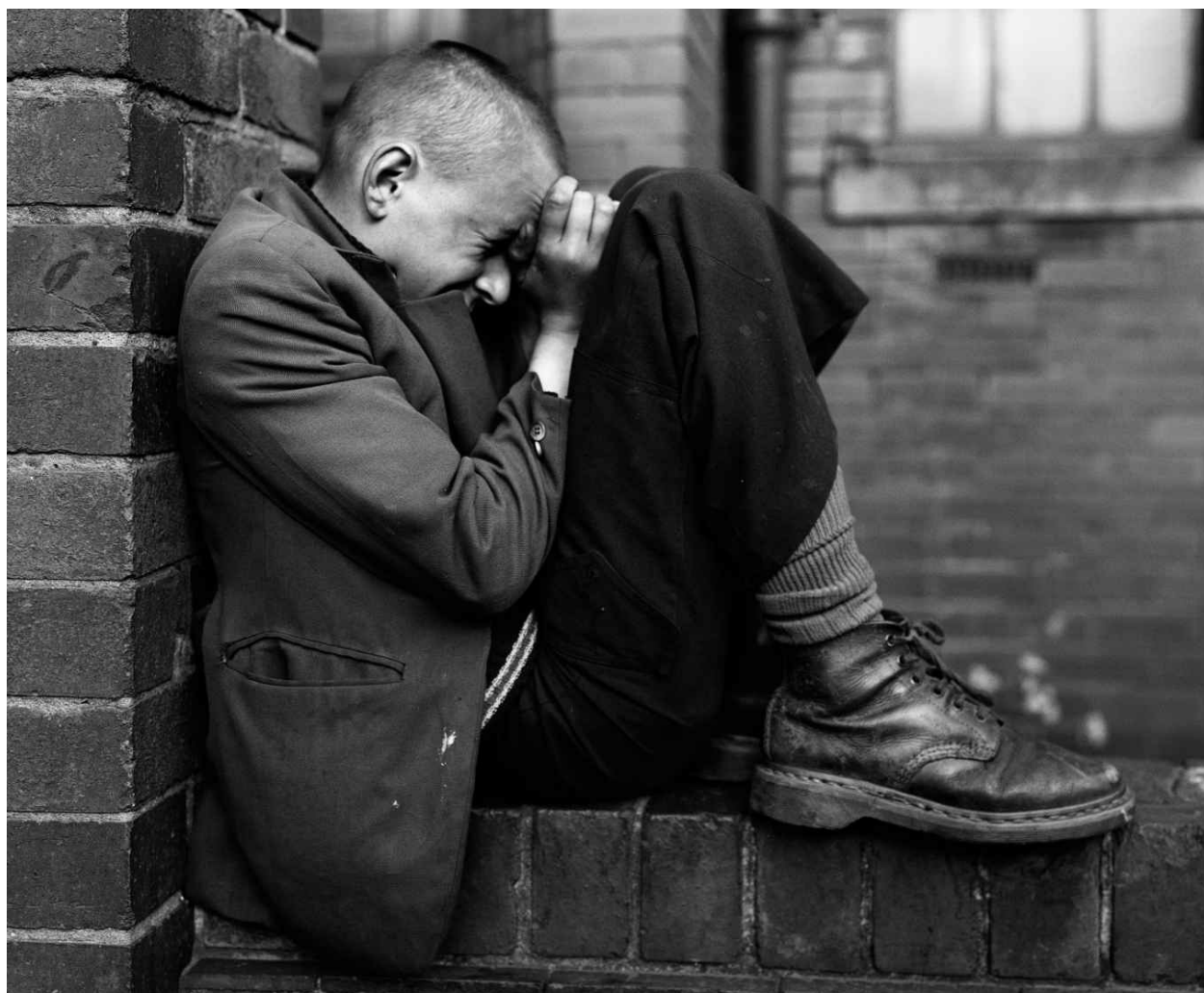
我们的对话放在最后[和西尔维娅·格兰特（Sylvia Grant）]，乃是说

给正走路回家的读者听的。

人类那最睿智而又美好的灵气正受制于枯燥、正经且有序的分崩离析。这就是正发生在这个镇子上的事。这里曾有的灵气，同其他地方一样，强大、勇敢、微妙、柔软，聚在一起。但现在，资本、人才、能源都已经或者正在离开此地。这镇子看上去就像是一个黑洞，只怕山丘也要塌落进去。

对此，劳工党没有新的计划，社会民主党和自由党也没有新的合并案，甚至是共产党宣言也没有准备就孩童、青少年、男人、母亲以及老年人所遭受的苦难在这里被一笔勾销做出什么声明。

即便在这种地方——在这里，光线总像是一种奇怪的、被耗尽了的物质，仿佛是被去掉了奶油的牛奶——也总会有些太阳闪亮着的日子。会有某个人，他双手粗糙，在公车上转向我，碰一碰我，给我一个微笑。这一切皆成了一种被欣然承袭下来的存在。我的祖父，我的父亲、母亲也都会这么做。



克里斯·基利普，靠在墙上的年轻人
泰恩赛德，1976年，取自《当场现形》（1988年）

所有照片（只有一张例外）都拍自英格兰东北部泰恩河畔的纽卡斯尔附近。13世纪，这里有了煤炭贸易。19世纪初，乔治·史蒂芬森（George Stephenson）在纽卡斯尔开办了自己的钢铁厂，世界上第一台蒸汽机车就从那里诞生。来自泰恩赛德的船舶闻名于全球港口。这里的码头出口煤炭、铁矿石和钢铁。以这些活动为中心，纽卡斯尔人掌握了精湛的技巧，拥有了特别的勇气、自豪、奋斗与团结，它们在这里代代相传。

我敬重男性那种干脆的力道，却感到他们会比较容易折断。女性虽然脆弱，却有一种韧性。我们并不总那么容易折断，我们会开裂，我们会碎成一片片。你有没有听过这样的谚语，“她是一只瓷质茶杯，而他只是一只马克杯”？它们摆放在一起时或许很不协调，但却都可以盛以佳酿。是彼此赠予的礼物。

如今，船坞里是安静的，很多矿厂倒了闭，工厂也废弃了不少，熔炉更是熄了火。但这场悲剧却与新技术，或者所谓后工业时代的到来没有什么关系。悲剧的发生不是因为人类科学发现了电力，而是因为所有曾构成对生命之爱的一切，现在都已被视为无关紧要的存在。

因为本身的纪实性，摄影常常会被用来记录和揭露社会现实。这类照片经常会以展览或书籍的形态出现，为的是向那些有特权之人展示“另一半人”是如何生活的：这些人是下层无产者、战场上的普通士兵、穷苦的农民、船上的移民、失业者和无家可归者。无论主题是什么，它们的目的一般都是打动公众良知，促使他们行动，或者至少是发出抗议，继而让糟糕的社会现实得到改善。看看发生了什么吧！应该准许这样的情况继续存在吗？有的时候，摄影对未来的召唤靠的是一种胜利的感觉：看看“人类一家”（Family of Man）这个展览呈现出的丰富性吧，我们必须公正对待我们的全球遗产！

但《当场现形》却不属于这个传统，克里斯·基利普非常明确地意识到，一个美好的未来对他的拍摄对象来说是不大可能的。他照片中可见的废墟，围绕着他的主角的废墟，已经是他们未来的一部分了。这个未来是被选定出来的，是根据我们现有的这个特定的政治体系，被民主地选定出来的未来。

自撒切尔夫人就任首相以来，生活在官方划定的贫困线以下的英国人已经两倍于从前，总数达到1200万。与之相对，在过去的4年里，这个国家百万富翁的数量却从7000上升到了20000。据估计，在东北部每年有多达1500人死于露宿街头或饥饿。南方与北方之间这种声名狼藉的区别已经不是富人和穷人的区别，而是被维护者和被遗弃者的区别。

还记得“爱”这个词吗？它过去总是在这儿。整个童年，它都在这儿，在商店的角落里，在公车上，在冰淇淋车上，这个词先于别的词存在，也引导着别的词的出场，它是一个关于进步、带有行动的词，关于开始和结束的词，它一直都在我身边。现在，它却成了一个用起来相当敏感的词；我们听说，如果想常常使用它，就要轻描淡写地用它。这可从来都不是我理解的方式。它应该是一个有实质、担保和确信的词。对于那些承受了太多不安定和社会痛苦的人来说，有一个能带来安全感的词。是的，这就是“爱”。

第56页有一张老派的废墟照，它也是唯一的不是东北部拍摄的照片。这是一张相当浪漫的照片——一种庄严感充盈于画面之中。但新废墟却拥有完全不同的特性，它们窄小、撕裂、破旧、空洞。被拆除的电路，被遗弃的空间，被注销的区域。

在这些区域里，即使是大地也都被碾碎成了粉末——花园的土壤、门廊、人行道、路沿石、道路。好像这所有的、曾被爱过的一切，如今都已灰飞烟灭。

那些男人。我永远也不会忘记那些男人，那些手指和我不一样的人；那些哭着感谢我和他们待在一起抽烟的人；那些“因为各自的能力”而被迫生活在底层的人。他们还会待在那里，在雪松病房（Cedar Ward），他们也会一辈子和我待在一起，因为他们是某些人的父亲，假如他们不是，那他们就是我的父亲。我父亲一定希望如此。还是忘了那所谓“英格兰造就了我”吧：是去医院探访之行造就了我，造就了我的愤怒。

谈及自然和人类。我看到自然是多么的随意和残酷。我了解到人类是多么的残忍和精于算计。那是政府缩减开支计划开始生效的年代。我从错误中知道了究竟什么才是正确的：将受到伤害的人放置在社会底层，却又声称这是一种代价，这大错特错。我当然知道自然是残酷的，但我也知道，那些有着最快交通方式，有着最牢固房屋基地的人，却可以从洪水和地震的恶果中逃脱。

我所知道的一切就是我们需要一份平等的保护。我们要的“分红”已经逾期太久了。

被抛弃的，是那些出生在已经不可能有谋生机会的区域里的人，在那里，任何关于未来的想法都已经破碎。被保护的，是另外一些地方的人，他们相信未来只属于利益动机。而这利益动机却又总是披着说教的道德长袍。例如，北部城市商业部的一个秘书就声称：“有的人胸怀大志，有的却没这个能耐，要么就是他们自己不愿意。”^[1]后者当然指的就是居住在这些了无希望的区域中的人。

我看到一个拎着个乐购（Tesco）超市袋子的老人，拄着一根拐杖。我站在下行的自动扶梯上，而上行的电梯如同以往一样，是坏掉的。如果生活中有什么必然的话，那就是上行电梯在你超市购物袋装得满满的时候，总是坏的。他正沿着没完没了的楼梯朝上走，有着些微的挣扎。只是些微的挣扎。如果他有明显的残疾，或者他是一位正挣扎在购物袋和婴儿车之间的母亲的话，那他肯定会激起更多的同情。但他就是一个小小的、疲惫的、无名的男人，微微地挣扎着。他可能是一位已经付清了税单的老人，为自己的国家打过仗。这就是他们所言的美好的“个人主义”。等到这个男人到达楼梯顶端的时候，他那“个人的”腿会因为太累而无法让这个观念大放异彩。当然，假如他有权力、金钱，甚至是一辆车，他的个人主义可能会成功。我不理解有权势的政治人物用这个词意味着什么。我知道的是很多人正在他们的债务里、在医院里、在失业者的队伍里，用他们“个人的”膝盖行走，他们“个人的”头颅低垂着，他们也没有能量去支撑他们“个人的”脊梁。

从这本书中的每一张照片折射出来的，是盲目冷漠的新个人主义。最终的历史将不会原谅这种冷漠。与此同时，在由它构造出的巨大荒谬之中，也有一些东西变得可见。

当第一批工厂和矿区在英格兰和苏格兰北部建造的时候，当第一批“无产者”被创造出来，当他们在铁丝网还没有发明之前从铁门涌进涌出的时候，以及稍后当恩格斯（Friedrich Engels）和梅休（Henry Mayhew）率先对可怕的事实进行探索时，“劳动阶级”的世界还被视作一个地下世界，它的居民是“次等人类”，他们的冲动是“动物性”的，他们的命运不可知，而这一切都来自一种无法被说清楚的罪！

很多用来形容这个地下世界的名词都是从曾用来使奴隶贸易合理化的术语中借来的，正是奴隶贸易中获取的利润才让资本的最初积累得以完成，继而催生了新的工业。

今天新右派理论家以类似的精神来诋毁那些在历史上被一笔勾销的人。虽然他们的说法可能变了，但原则却没有变，他们认为悲惨之人的境遇是自己造成的，是自己“道德退化”的后果。

但如今，这是一个谎言的事实已经愈发明确了。的确，最基本的平等已经被赢得了。可它却没有提供任何保护，也没有为权利提供任何保障。它只是简单地把那些如今生活在被抛弃的区域里的人们，当作和其他人没有本质区别的群体罢了。

我不知道那些死者、未出生者、骷髅和胚胎生活在哪儿或者躺在哪儿，我时常会在活人的眼中看到死者——当我们的谈话将其他“时间”也包含在内的時候。或者有时就是那么一句话。我在公车上听到一句话，充满了暧昧、韧性和温柔，只有那么几个词，它们被讲给别人听，我心想：人们已经这样说了几百年。提供接纳的场合很多，有时在一句话，甚至几个词中，就蕴含着时间和生命。每一次它们被说出或被听到的时候，就会恢复并重建一种美。这让我想要转过头来说一句：“你听到那个了吗？难道这不会让你感到温暖、舒适，以及合理吗？”

老人在捡垃圾。

海域已关闭，海滩边冲刷上来的是一些残骸和废品。

孩子在吸胶毒，寻找出路。

这儿不会再有银婚礼物。

旅途中的人、男人和女人，带着没有鞍的马，他们是另一个世纪的幸存者。他们的视线穿越曾经将他们归为过去的所有废墟。他们是陈年旧事的专家。

在这最后的边缘地带，人们做爱，孩子出生，祖母烤了派，全家人去了海边。他们都知道眼下正发生着什么：就连未来也全无希望。

男孩手里抓着一只青蛙。全神贯注地研究它。

说什么呢？

我抓住了你。天空之下，我脚踩着大地，在这之间，只有我和你。如果我想，就会让你走，但我也会留上你几天。家里有一个盒子。假如你待在床底下，你晚上会吵闹吗？你会把这盒子弄湿吗？会移动它吗？我就在你的上面，在汽车关门的响动、浴室的噪音以及地板吱吱的声音过后，我就会溜到下面来看你，向你问好。这样我们就可以在一起了。肯定也会有麻烦。比如另外一个人，我姐，她可能会尖叫。她和多萝西不一样。如果是小多 [\[2\]](#) 和我沿着那长长的路一起回家的话，如果她看到你跳，就会说：“他跳得真高！”她可能会大声吼叫，就好像电影中我曾经看到的那些在夜晚出没的狗。她很好。最好的是，你不知道她接下来要做什么。我还有其他像你一样的东西。一次奶奶把我的刺猬当成刷子。她的眼睛不太好。他们说，我这些爬来爬去的东西，移动的火柴盒，各种火柴盒，我对她的心脏真是不够好。大人们兴许实在距离太远，他们太高了，他们看不到。你不一样，你向来都是活的、动的。你大概到死也在动。

第一张和最后一张照片都是一个女人，第一张是坐着，最后那张是躺在人行道上。

她躺在地上。大概在其他地方，有其他一些人，在特权庇护下，带着一种谨慎的绝望，抱着一瓶酒上床，他们在别处的什么山中发现一个山洞，在那里，更容易承受那些来自人行道上的眼光。

不似绚烂的星光，不似车头灯缓缓的辨认，不似穿越了家中花园的夜树的金色灯火，不似某个在其他什么人眼中闪烁着光芒的人，你独自一人，“招待”你的，是一台端在一个陌生人手中的相机，你拒绝了，因为你知道，总有一天你会心甘情愿地死去。

我们之间有一个温柔而脆弱的联盟，作为观看者的我，作为被曝光者的你。这个联盟在生活的罪恶之中、在各种罪恶之中不能保持清白。唯有爱，爱虽不能与你同在，但能伴你左右，不能默不作声。如此之爱能做的有限，但它却能反对法律，反对那无情地、精于算计且旷日持久地增强你的贫困，阉割你的愿望，加重亲密断裂的法律，反对那将你困于底层不能自拔的法律。

我不知道她的名字。她睡着了，在梦中听到她的名字：

即便你合上眼睛，清空了眼前所见的一切，即便是在荒唐无礼的梦中事物里，都有一个名字。这个名字还在她被紧抱于丰满而骄傲的胸前（在这个地方，有着像是她把自己裹在大衣里时的那种亲密和炽热）时就被给予。一个名字被另一个人说出口，可以是崇高的，一个名字被另一个人说出口，也可以是严厉的。以及有的时候，一个名字也是一份失落的财产。

在同一条人行道上，一个男人读着用粉笔画在砖墙上的字：真爱（TRUE LOVE）。风吹起路面上的垃圾。雨会冲刷掉粉笔字。但从每一个灵魂中发起的，为了意义而做的奋斗却内在于时间本身，这斗争之中，没什么重复的。一切都独一无二，而且在某些地方，还是难以磨灭的。我没有这方面的证据。这是一篇关于信念的文章，我相信，我和这本书里大多数主角分享了同样的信念。

一个男人在刺骨寒风里穿越荒废之地，身后是一辆没有发动机的出租拖车。这是为了移动房子？怎么弄，又是去哪儿？不管怎样，他向前走着，意志坚决，低着头，带着自己刚刚取回的东西。

阿姨奄奄一息，我们都聚到她的床前。她已经停止挣扎。无论过去还是现在她似乎都已经没有任何她活下来的理由了。她年复一年、日复一日地躺在医院的病床上，在昏暗的灯光中听着其他人的咳嗽与叹息。

“为什么，”她小声地说，“这一次我想要走了。”

大概我不应该说话，但我说了。

“你是一个有好奇心的人，梅阿姨，你没有地方可以去！为什么不出于纯粹的好奇心而留下来？”

“为什么？”她说。

“好吧，里根明天也许会按下按钮，你可能会错过它。如果现在离开，你将会在啜泣中消失，也许你本可以在砰的一声中离开。”

她笑了，“我信了你！”然后睡过去。

她一直都以死亡为伴，她一直都在绝望之中，但她是不可思议的。除非你了解到她的勇气，否则就不会意识到勇气的力量。

在第32页（的照片中），种植在临时挡风护栏前土壤里的蔬菜，我想应该是球芽甘蓝。这种蔬菜会在零下温度，一切都已停止的环境中，继续生长。它们甚至可以在零下20摄氏度的温度中存活。它们那宽大的、厚实的、一层层的叶子，就好像一个指尖交叉的巨大手掌，在厚厚的积雪中构成一个拱顶。小球芽就在由这些拱顶提供的空气口袋中生长和繁盛。此外，它们的每一片叶子上还有一个“外套”，刺骨的寒风很少能够穿过这一两层的“外套”，到达绿色的心。在这个世纪之冬，孩子、妇女和男人彼此保护，伴随着幻想、暴力、愤怒、不解和智慧。绿色的心就是他们爱的能力：是他们对漠不关心的原则的拒绝。

曾经有个周六，充满了周六的紧张感，充满了有东西要买却也没什么时间可花的人们，充满了要买的周一到周五打包好的午餐，充满了为安德鲁买一双新鞋的决定，充满了这儿便宜了10便士而那儿便宜了15便士的比较，充满了扑热息痛。在史密斯书店，我拿起一本老照片的书。那是些北方的照片，关于30年代的另一次萧条。

在这不可避免的黑白胶卷的俗套中，不可避免地有着街道，有着穿着大围裙站在油腻的机器后面的女人，有着扯着袜子的脏兮兮的孩子，带着缠绕着打

包带的行李、准备出发去自己的一周不带薪旅行的微笑着的人们。这里也有一些男人，其中的几个只是在笑，而其他的则在行军、听命、站立。他们穿的外套、衬衫之间并无任何共同点，除了它们都是待命中的制服。他们是一些被揉皱的人，他们的衣服、袜子、面孔，就好像被挤压了太久的春天似的。他们厌倦于不断的萎缩，厌倦于保持目光锐利以避免打击。他们不是在逃避，他们只是疲惫。

我母亲在旁边和我一起看书。我瞄了她一眼。在她的眼里有泪。在这样一个繁忙的周六，人们会挤着说着“对不起踩了你的脚”，而你的屁股会一不小心撞到柜台的铁边上，这都可能会让你眼泪直冒。

“不，”她说，“一直都这么烂，一直以来他们都被当成腐烂物对待，一直都是，仍在继续！”

我是她的女儿，站在她旁边，我们的相像并非理所当然。我仍然听从她的教导，正如我向她学习刷牙，学习对其他人说“请”和“谢谢”。那些真情实感涌出，恰如母亲在史密斯书店流下的眼泪，“即兴”这词其实出自拉丁语——意思是“在时间之外”。

1988年

编者注释

在本书172页提到的叶慈的诗歌是《他期待天堂的锦帛》（He Wishes for the Cloths of Heaven），取自《叶慈诗选》（*Collected Poems of W.B. Yeats*），第2版（伦敦：麦克米兰，1977），81页。

要是我有天堂的锦帛

织入金色和银色的光，

蓝色的，暗淡的，和深色的

是黑夜、光明和半明半暗的锦帛，

我会把它铺在你的脚下；
但是，我，一个穷人，只有梦；
我把梦铺到你脚下；
轻轻踩啊，因为你踩在了我的梦上。

[1] 被Ian Jack引用在他的书 *Before the Oil Ran Out* (London: Secker & Warburg, 1987) 中。

[2] 多萝西的昵称。——译者注

生之意义

尼克·韦普林顿：《客厅》

尼克·韦普林顿（Nick Waplington）的摄影作品〔《客厅》（*Living Room*）〕的精彩之处在于，它们用一种特殊的方式让私密的存在成为某种公共的存在——私人层面上不认识这两个被摄家庭的我们，在观看这些照片时不会产生（或者担心）一种冒犯他人的感觉。不知有多少照片被简单地放置在一本书、一份报纸，或是一个电视节目的公共语境中，就这么亵渎着亲密感。另外一些——就好像大多数婚礼照片——却又让亲密变得太正式，以至于掏空了它本身的内容。

很明显，尼克（这些照片让很想对他直呼其名）既熟悉也爱着他拍的朋友。我说明显，是因为在照片中，他们并没有盯着他看。我猜有时候他们也意识到他在拍照片（而且，又是一张！），但他们意识到这点，就好像他们也可能意识到他在微笑，意识到他在这里很开心，根本不需要被别人特别关照。

另一些时候，他们完全忘记了他的存在。他就那么自然而然地待在那儿，就好像已经到了周六似的。周六不需要工作，不需要找活儿干。周六是休息日，娱乐的日子，电视上看足球比赛的日子，半场休息时把长尾小鹦鹉从笼子放出来溜达的日子。也是尼克来转悠的日子。

虽然没那么明显，但如果你仔细看，就会发现，尼克花了相当长一段时间才拍到这些照片。客厅里淡红色的、铺满整个地面的地毯已经换掉了。另一个房间，在厨房后门左边曾经有一个用砖砌的开放式橱柜，后来杰夫把它改造成成了一个吧台，你可以坐那儿，甚至如果愿意也可以吃东西。

当你和他们变得亲近，小小的房间就会“生长”，拥有自己的脾气，创造各种惊喜，也带来不少忧虑，它们改变着——虽然不会像孩子那样持续地成长变化，但也会以它们自己的DIY风格来变化。同样地，尼克

的照片也不是捕获瞬间。它们更是体验性的，不断随着时间的推移而发展，它们彼此评论，是活生生的存在。我认为，和其他人都不同，他看到的总是下面这样的事物：

欢乐。不是寻欢作乐者，不是奢侈，不是狂喜，不是时髦，也不是天真，而是杂乱无章、拥挤、吵闹、滑稽、伤心、固执，是工人阶层周六待在家中的欢乐。它不是一种被理想化了的欢乐，因为它不是一种自我欣赏的欢乐。它包含着每个月底寄来的账单以及呜咽和疲惫。如果没有轻拍、耳光、挠痒、眼泪以及依偎，如果没有“感染”（affection）它们就不会存在——字典里对“感染”有各种解释，它们对医生而言是“疾病”，对劳动部门大臣而言是“意向”，但别管这么多，如果我们知道眼睛是通往心灵的窗户，那么感染就是身体提供给身体的安慰和确认。

这些照片拍摄于英国（美国也一样）那无情的阶层的贪婪让其他成百上千万人致贫的年代——你可以从这本书中读到即将要陷入贫困的征兆——然而这些照片绝对不是贫困的图像，而是，或者不如说是，戏剧中色彩斑斓的穹顶。

用吸尘器把她的头发吸得倒立！喂狮子！哗啦飞溅！啃拖鞋！情意绵绵！飞着的喷气机！冰淇淋！尖叫！穹顶上的游戏，共享的游戏，它们粗鲁而又壮丽地将黑暗的东西照得通明。这神圣的、彼此拥抱亲吻的欢乐，从我的血肉之躯中产生。

一个艺术家的视域从来都不能只被她或者他看到的什么东西所限定——他看东西的方式同等重要。韦普林顿必须要找到创造他选定主题的图像的方式，而不是记录它们的方式。他必须要创造与他的主题相契合的欢愉的图像。

这就是为什么我会想到穹顶。他的照片是那些巴洛克风格穹顶绘画的近邻——尤其是彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens）。它们的色彩、姿态、手势、取景、构图，都有着非凡的统一性，但在此之上，还有人物在空间上彼此相连的特殊方式——仔细看看三个女孩和邻居在厨房那张照片，再看看父亲把孩子倒着提起来的那张照片，孩子躺在沙发上、叔叔在抽烟的照片，以及那真空吸尘器的魔力。我可以在彼得·保罗描绘的各种身体：丘比特、男人、女人，抚摸、缠绕、运动，我们能从中找出可以与之一一相配的范例，有时它们几乎一模一样。我们可以花上整个周六的下午来玩这种配对游戏。

但这仅仅只是一个艺术史的游戏，因为配对不是真的有那么重要。当尼克拍照的时候，他没有去想彼得·保罗，来自佛兰德斯的绘画天才与这位来自诺丁汉的小子在个人经历上几乎没有任何相同之处，除了他们都拥有一种致敬欢愉的天才技法和一种巴洛克式的热情。

我不知道尼克使用6×9相机创作的初衷是什么。但巴洛克的概念已经在这个点子里面了。这是一种为了拍摄地形全景而设计的相机。当它被用于空间狭窄的室内，或者是近景人物的时候，被拍下来的对象之形态就会拥有一种向外延展的空间感，继而成为风景，乃至是天空。这就和巴洛克的原则非常接近了，因为巴洛克就是要把朝向地面的引力转变成朝向天国的，让人类的形象出现在天空中就如同出现在地面上一样自在。

尼克当然不会有16世纪的天国观念；他有的是在诺丁汉的朋友。但是为了给他这些朋友带去一种生机勃勃的表达，他需要巴洛克式的视觉动感。在6×9相机的帮助下，他得以重新利用了这种巴洛克式的表达。

任何富于动感的图像，都开始于“构图”——这个称谓实在乏味，还是想一想画面如何被不仅是形式，也是运动的存在而填满，想一想这些元素如何诱发我们的感知。例如，女儿们在地板上喂她们的父亲吃饭的照片，尼克冲印这张照片的时候故意地把照片反转了（三个人看起来都成了左撇子），因为只有这样，左边的女孩才会“牵着”我们的手，用她的脚将我们带入画面，而如果她处在右边的话就不可能做到这一点了。

例如，飞在空中的照片，尼克是躺在地上拍出来的，否则照片就不会有那种高度，而米黄色的天花板也就不会呈现出金黄色了。

例如，在客厅里，母亲坐在沙发上，小姑娘正舔着嘴角；如果尼克没有把他的大脚也拍进去，就不会有那个神奇的旋转的空间组构，而只会是某个周六的一个碎片罢了。

但是，归根结底，韦普林顿非凡的视野超越了他对相机的选择和他的构图技巧。我说的是他对画面以外事物的关注，他的书一页页翻下来，我们同时也看到不可见。摄影的悖论在于，所有伟大的摄影师都会带我们走向这样的阅读。这一不可见包含着很多层面，也包含着很多情绪。

《客厅》实际上是两个诺丁汉家庭的传记。虽然我们看到的大多是

处在周六时光中的他们，但我们也能想象在一周中其他日子里的他们；我们想象在历史之中的他们，这个历史如今却再一次像对待狗屎一样对待他们；我们想象他们都是孩子时的模样；我们想象他们变老的模样。每张照片都留住了它所展示的那些人，正像一个家族姓氏会永远留住以之为称谓的那个人一样。照片里的埃尔茜阿姨将一直是埃尔茜阿姨，父亲将一直是父亲，即便他现在已经不是爷爷了。我们现在把妈妈叫作妈妈，但即便在她还是一个小女孩的时候却也是妈妈。

与瞬时的快照相对，这些照片会像刺青一样留存一生，尽管其展示的只是须臾之间的生命时光。它们被尼克浓浓的爱带到这里，生命透过每张照片在呼吸。

爸爸，你认为大家会看我们吗？你别问我。

是的，他们会。会看很长一段时间。沃尔特·惠特曼（Walt Whitman），在我们任何一个人出生之前的时代生活，他知道为什么：

我是肉体的诗人，也是灵魂的诗人。

天堂的愉悦伴随着我，地狱的痛苦伴随着我，

我使快乐嫁接于身并使之增殖，我把痛苦译成一种新的语言。

我是女人的诗人，也是男人的诗人，

我说女人和男人一样伟大，

我说没有什么比一个人的母亲更伟大。

这就是生之意义。正如我在1991年最初的几周写下的，我知道，这就是当炸弹被扔到城市以后化为灰烬的东西。无论是在诺丁汉、巴格达还是纽约。

1991年

安德烈·柯特兹：《关于阅读》

柯特兹《关于阅读》（*On Reading*）一书共有60张照片，每张都是一幅独特的肖像，一个我们永远无法知道独特故事的中断。所幸的是，每一张图像都无法用字词描述。外观自己会说话。

不过，翻阅这本书，照片一张接着一张地看，我发现了一些之前从未注意到的事情，我认为我能将之描述。

读报或者读书，我们通常都会将之捧在手里。此刻，我们正在阅读的对象，不管它是一则新闻还是一首诗歌，抑或是一篇哲学文论，都会将我们的注意力及我们的部分想象力带到别处。

阅读中的孩子，总会气喘吁吁地跑向下一个神秘之地；阅读中的老人，总会追忆往事。他们都是在“旅行”。

即使是对一些很简单的字词的阅读，比如大写的“危险”或者“出口”，也都会激发一种移情：我们会在那一刻预知到危险或想象着接下来会出现“出口”指示牌。

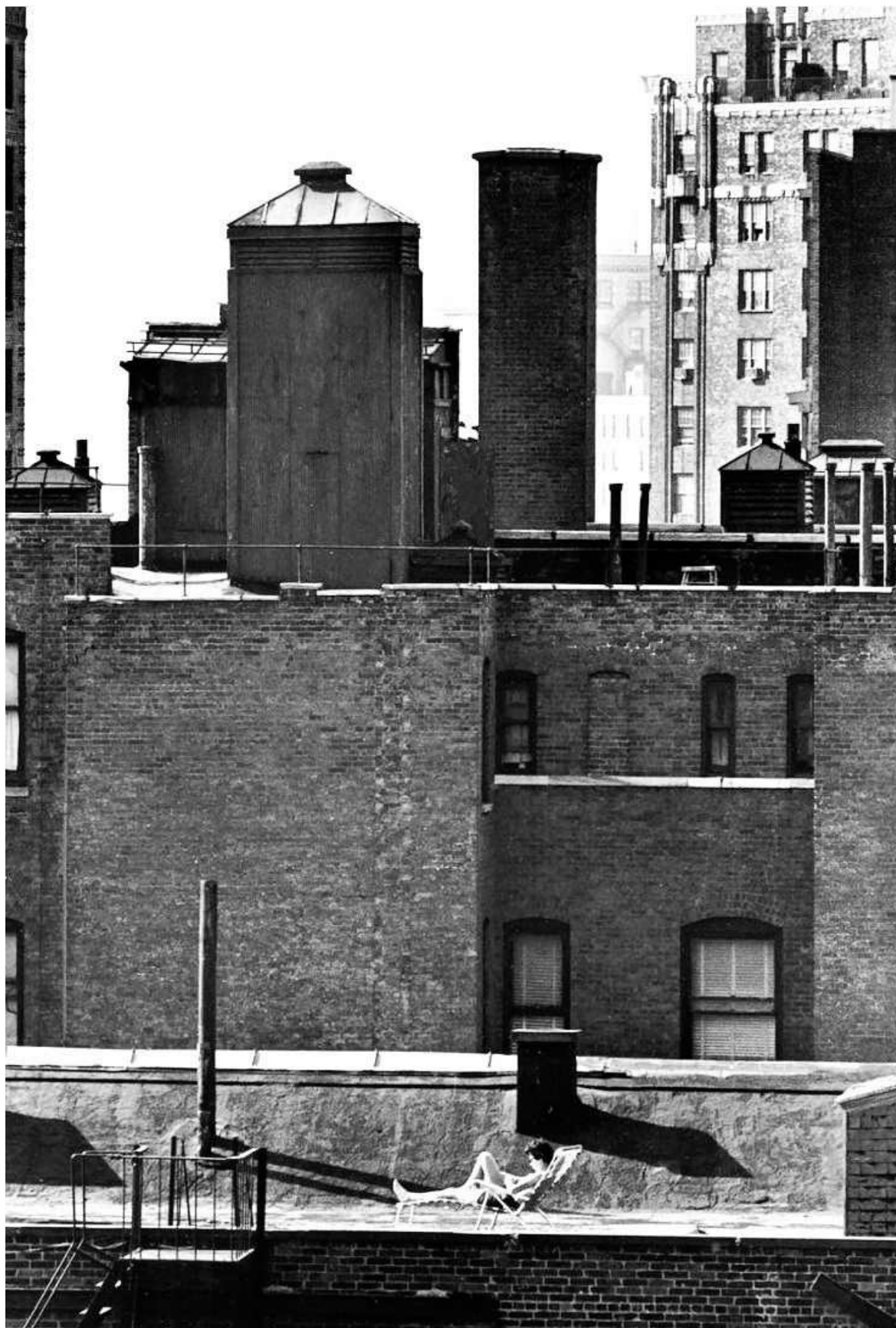
当字词叠加成为句子，当句子填满整个页面，当页面连着页面讲出一个故事，这种移情就会成为一种旅行，而页面则会变成一种交通工具，一种让意义穿梭的交通工具。虽然如此，我们实际的阅读却只是安静地捏着书页而已。这就让手的姿势和意识的旅行之间产生了一种张力。早在人类能够飞翔之前，正是这种旅行犹如飞翔。那些最先阅读荷马的人就这样飞往了特洛伊。

现在，柯特兹用一张接着一张照片提醒着我们这一事实：我们看到的捧着书页的读者，是一些刚刚要起飞或者是刚刚落地的人。

“导弹”（missile）这个词拥有的双重意义（在英文里同时指“信件”和“火箭”）也说明了这一点。在这本书的60张照片中，至少有12张

都是读者正在阳台或建筑的天台上读书的场景，这不是巧合，因为这些地点看起来就像是发射台一样。

不过，这也同样适用于说明以下这些照片：躺在她的四柱床上阅读的老太太，倚在长条椅上阅读的服装助理，以及正在接待室里读书的孩子们（我们只能看到他们的膝盖）。



安德烈·柯特兹，无题（在屋顶晒着日光浴阅读的女人）
1964年

他们所有人都捧着书页，就好像这些书页是他们与地面之间短暂的接触，仿佛他们正在抗拒着地心引力或者已经脱离了它们。

阅读这爆炸性行为啊！

当我们自己展开阅读时，就是这种感觉。我从柯特兹照片中了解到的，而我之前却没有意识到的是，这种感觉可以由一个阅读者的手势和身姿透露。因为这一洞察力，我们得再一次感谢这位匈牙利摄影师。

1996年

地铁里乞讨的男人

亨利·卡蒂埃——布列松

他说，这完全是一个时间的问题。

我看着他。他已经86岁了，但看上去却年轻得多，就好像他和时间的流逝有一个特别的约定似的。他的眼睛是一种深邃的淡蓝色，不时地转动，仿佛一只小狗在嗅闻味道时鼻口的抽动。你很难在看着他的眼睛时感到自在。它们全然暴露在外——不是因为天真，而是因为一种对观察的沉溺。如果眼睛是通往灵魂的窗户，那他的眼睛就是既没有窗格也没有窗帘的窗户，他就站在窗框里，而你不能越过他的凝视。

他说，莫奈（Oscar-Claude Monet）和雷诺阿（Pierre-Auguste Renoir）曾在这儿描绘这个窗口之外的景象。他们是住在公寓楼下的维克多·肖凯（Victor Chocquet）的朋友。

肖凯，就是被塞尚画过他的肖像、同时长着一张文质彬彬的瘦脸和一把大胡子的男人？我问他。

是的，他说，塞尚画过几幅肖凯的肖像。这有莫奈的一幅宫廷绘画的复制品，你会看到这儿的螺旋是怎么着切进穹顶的，比一条切线还贴近？现在，你往窗外看。还是一样。他差不多就是在这个地方画的……摄影不再让我感兴趣了。

如果把他比作一种动物的话，我觉得他比较像一只野兔；他总是保持在即将要跳开的状态之中，不是在追逐什么，也不是在嘲弄什么，而是随心所欲，乐在其中。不是耳朵，而是眼睛，愉快的眼睛，给他带来了一切事物的新闻。

摄影唯一让我感兴趣的，他说，是瞄准，是瞄准目标。

就好像一个神枪手？

你知道有本禅宗讨论箭术的经典吗？乔治·勃拉克（Georges Braque）在1943年给了我这本书。

我还真不知道。

它讨论的问题关于存在、开放性，以及忘记你自己。

你不会是闭着眼瞄准的吧？

不，事关几何。改变位置几毫米，几何就改变了。

你说的几何就是美学？

完全不是。这有些像数学家与物理学家在研究一种理论时所说的精确性。如果一个切入点是精确的，那么它就有可能正在接近真实。

那几何又怎么讲？

几何的到来是因为黄金分割。但计算是毫无意义的。就像塞尚曾经说的：“当我开始思考时，一切都被丢在脑后了。”一张照片，重要的是丰富性和它的简单性。

我注意到他桌子上的小相机，就在身边，一个很容易拿到的位置。

20年前，我放弃了摄影，回归绘画，更重要的是回归素描。但人们却总还是不断问我关于摄影的问题。不久以前，有人还给我发了个奖，奖励我“作为一个摄影师的创造性的一生”，我告诉他们，我不相信会有这样一种生涯。摄影就是按下快门，在正确的时刻把你的手指按下去。

他在鼻子前面滑稽地模仿了那个动作，搞得我哈哈大笑。这让我想起了禅宗用笑话来教学的传统，拒绝任何生硬说教的传统。

什么都没有失去，他说，所有你曾看到的东西总会跟随着你。

你想不想当飞行员？

现在轮到他哈哈大笑了。因为我猜对了。

我曾在空军服役，驻扎在勒布尔热。在去往巴黎的方向不太远的地方就是那家著名的家族企业，卡蒂埃-布列松棉线厂！他们知道我是一个资本家的儿子。我被派去拿着扫把打扫飞机库。然后我必须填一个表格。问我是不是想要做一个军官？回答是“不”。专业能力？回答是一无所有，这么写是因为我都没有通过高中毕业考试。问我对军队服役的第一印象是什么？为此，我引用了让·科克托（Jean Cocteau）的两行诗歌：

别管那么多

天空属于我们所有人.....

我认为这两句诗表达了我如何渴望当一个飞行员。

我被叫到长官面前，他问我，我写的那些到底是什么意思。我说我引用的是让·科克托的诗歌。科克托什么？他咆哮着。他继续警告着我，如果我不够小心，我就会被抽调到非洲一个纪律严格的部队去。而事实是，我被送到了勒布尔热一个惩戒小队。

说话的工夫，他已经举起了相机，然后看着我——或者，倒不如说，看着我的四周，好像我有灵光（aura）似的。

从部队退伍之后，我跑到了象牙海岸，以狩猎谋生。我习惯于在晚上打猎，像个矿工一样戴着一盏头灯。我们一共有两个人，我的伙伴是一名非洲人。后来我得了黑水热，差不多快要死了，是我这个猎人兄弟救了我，因为他非常善于使用各种草药，他就像是一个药剂师。之前他曾经给一个白人女性下毒，因为她太傲慢了。但他却救了我，并且护理我直到康复.....

在他给我讲这个故事的时候，我想起了另一些我曾听到或者读到的故事，都是关于迷路的旅者被游牧人或猎人拯救。当他们回来以后，就不再和以前一样了。他们的人生轨迹被一种启蒙所改变。接下来的这一年，卡蒂埃-布列松买了他的第一台徕卡相机。在十年之内，他就成名了。

几何，他现在开始说，来自其所在事物之中，假如你能恰如其分地去看它，你也就能获得它。

他放下对准我的相机，并没有使用它。

我想要问你一些事情，我说，请一定要耐心。

我吗？真没办法。我很没有耐心。

我仍固执地追问，拍下一张照片的瞬间，正如你所称呼的“决定性瞬间”，是不能被计算、被预见，或是被思考的。那么好了，它就很容易失去，不是吗？

当然了，永远。他笑了。

那么，是什么预示了这个决定性的瞬间？

我更愿意谈素描。素描是一种冥想的形式。在素描中，你一道线一道线地添加，一点一点地，但是你始终都不能完全肯定你画的这个整体会变成什么样子。一幅素描是朝向整体的一次总也不能完成的旅行……

好吧，还是让我自己来回答，拍一张照片却完全是相反的。当它到来的时候，你会感觉到一种整体的瞬间，你甚至都不知道它的构成成分是什么！但我想要问的是：这种“感觉”是否超乎你的所有感觉之上，是一种超感，一种第六感——

第三只眼！他插话道。

——或者这就是来自你面前事物的一条讯息？

他咯咯地笑，就好像在民间童话里的野兔那样——然后跳开去找寻什么。他拿着一张复印件回来。

这是我的答案——来自爱因斯坦。

他手抄了一个引语。我开始阅读这些文字。它们来自爱因斯坦给物理学家马克斯·玻恩（Max Born）妻子的一封信，时间是1944年10月，“我有一种要和一切生命之物共生的感觉，对我而言，个体在哪里结束和开始都变得不重要了……”

那就是答案！我说。不过，我还想着一些别的事。我在思考他的笔迹。它们非常大，很容易阅读，开放的、浑圆的、连续的，以及令人吃惊的。

当你透过取景器往外看，他说，无论你看到什么，你看到的都是裸露。

他的笔迹之所以令人吃惊，是因为它是富于母性的，简直不能再富于母性一点了。在某些方面，这位充满男子气概的男人是一个猎人，是世界最为著名的图片社的联合创始人之一，他从德国的战俘营里逃跑三次，是一个特立独行的无政府主义者和佛教徒，但在某些方面，这个男人的心却是一位母亲的心。

看看他的照片是不是这样，我对自己说。看看那张几个戴着圆顶硬礼帽的男人、屠宰场的工人、恋人、醉酒者、逃难的人、妓女、法官、野餐的人、动物以及在每一片大陆上的那些孩子，尤其是孩子。

唯有母亲才会如此冷静，才会不带任何幻想地去爱，这就是我的结论。大概他对决定性瞬间的直觉就好像一个母亲对她后代的直觉一样本能而直接。那么又有谁真正能够分辨这究竟是直觉还是讯息呢？

当然，心、母性或者其他什么东西，还不能解释这一切。这里同样也有训练的因素，持续不断的对眼睛的训练。他给我看一幅画，是他最爱的叔叔路易画的，他是一个职业画家，一战期间在佛兰德斯被杀害，只有25岁。我们还一起欣赏了另外一些他父亲和祖父的画。那是一些他们对自己所处地域展开发掘的地志风景。这是一个家族传统，一代又一代传下来，他们会仔细地观察枝条，耐心地描绘树叶。就好像刺绣似的，但却由一个男人完成，用铅笔“穿针引线”。

在他19岁时，亨利和立体派大师安德烈·洛特（André Lhote）学习。在那里他学到了角度、分界以及事物倾斜的方式。

你的一些绘画作品，我跟他说，你的一些静物以及巴黎街头的场景，让我想起了阿尔贝托·贾科梅蒂（Alberto Giacometti）。这不是一种影响，甚至不是说你们在作品本身上有什么共同之处。在你们的绘画中，你们共享的是一种挤压的方式，在一张桌子和一把椅子之间的挤压，或者在一面墙和一辆车之间的挤压，当然，不是你们在具体身形上的挤压，而是你们的视野，一会儿溜到另一边，然后又溜到后面——

阿尔贝托！他打断了我。尽管他这一生过得如此糟糕，他这样的一个人会让你领悟到活着是值得的。是的，我们两个都四处溜达……

他捡起相机再次盯着我周遭。这一次他按下了快门。

四处溜达，他说，抓住各种巧合，它们无穷无尽。大概也正是亏了它们，我们才可以瞥到隐藏在内的秩序……今天的世界已经变得难以忍受，它比19世纪更糟。19世纪结束直到大约1955年，我认为，在此之前，还有希望……

他又跳了一下，回到了场边。

我们一起看他刚刚为皮埃尔神父（Abbé Pierre）拍的一张照片。这是一张展现了热情的照片，这个伟大的男人，狂暴且虔诚，替无家可归者抗争，是法国备受爱戴的公共人物。摄影师和神父应该在同样的年纪上。一位被另一位老人拍下的不知疲倦的老人。我想着，假如神父的母亲今天也可以见到皮埃尔，她看到的他，应该就如同这张照片瞬间里的他一样。

终于，我说，我要走了。

他微笑着说，人们总是问我的新项目，我该如何回答他们呢？今晚去做爱，下午去画另外一幅素描。要保持惊奇！

我坐电梯下楼，从他五层楼的公寓离开，我想他可能要画另一幅素描了。

在地铁里，我在车厢里找到一个空座，这里一半以上有人。车厢另一端有一个四十岁出头的男人，他在针对残疾的妻子做一个简短的演讲，他牵着她的手，她则跟着他，闭着眼睛。他说，他们从自己的住处被赶出来，假如向任何机构申请救助，他们就有被分开的危险。

你们不知道，男人对着车厢里面的人说，爱一个残疾的女人是什么感觉——我全心爱她，我爱她就如同你们爱你们的妻子和丈夫。

一些乘客给了他钱。对于每一个人，这个男人都说：“多谢你们的同情（*Merci pour votre sensibilité*）。”

在那一瞬，面对这个场景，我突然朝向门口望去，期待他就在那

儿，带着他的徕卡。这个动作对我而言是突然发生的，没有经过任何深思熟虑。

他曾用他充满母爱关怀的字迹写过：摄影，是一种瞬时的冲动，来自持久的观看，也来自对那一瞬以及它的永恒的捕捉。

1996年

马蒂娜·弗兰克

《一日又一日》的传真序言

[传真：16.43]

1998年3月3日

马蒂娜：

我们为何不从结尾开始谈？故事总是在结尾显现的时候才成为故事。在伊甸园的亚当和夏娃成为故事，是他们被驱逐之后，而非之前。灰姑娘成为故事，则必须要丢掉她的水晶鞋。

你的书——之所以会萦绕人心，是因为在翻阅页面时，这些页码连接就好像在讲一个故事（当然，事实上，你拍的是很多个相互独立的摄影报道）——你的书用8张照片作结尾，拍摄于大西洋之外的爱尔兰西海岸多尼哥的托里岛。

这地方太荒芜了，连棵树都没有。它的极端在于这样一个事实，你在这块土地上已经不能走得太远，而就这一点来说，它有些像欧洲西海岸沿岸的一些地方——比如，赫布里底群岛。土地已到尽头。法国布列塔尼的菲尼斯泰尔，西班牙加利西亚的菲尼斯特雷，它们的字面意思就是地球的尽头。现在，我想要问你一些关于风景的事情。你所能记得的，童年时最初看到的，或最打动你的风景是什么？或者，最让你感到宽慰的地方是哪里？你希望自己埋葬在哪里？

约翰

[传真：11.10]

1998年3月5日

约翰：

我现在在英伦海峡海底隧道里，这可是千真万确的无人境地：仿佛合上眼睛，图片、文字就会浮到表面。

你问我关于风景的事。我最早的记忆是沙漠：耸立着的巨大繁茂的仙人掌、岩石、沙砾、干旱的河床——几乎一切都是单色的，除了偶然遇到的、足以让人惊奇其色彩之浓郁的小花。当时，我们全家因为哥哥的哮喘要在亚利桑那州住上几个月。因为骑在一匹脱缰的奔马上，我对这片地域风景的感知更清晰。假如我掉下来，就会跌落到岩石或多刺的植物上。我迷路了，不知道要去哪儿，成了一匹四处乱撞的奔马的囚徒，它想要摆脱马上的人，想要回到马厩。奇怪的是，记忆里这个可怕的片段总是和我第一次撒谎的记忆连在一起。我去的日校在沙漠的边上，每天下午我们都会在一个大大的木阳台上眺望沙漠，胖胖的舍监会分发给我们图书来打发午休的时光。我要了一本法文书，她看上去相当吃惊，然后问我：“你会读法语？”“是的。”我骄傲地说。不一会儿，她就发现我把我盯着的那本书拿反了！

我从来没有想过思考被埋葬在在哪里的问题。但既然你问我了，我希望被火化，然后找人把骨灰撒在一棵美丽的树下。我赞赏那种循环回归地球的想法——但不是现在！

马蒂娜

[传真：16.47]

1998年3月6日

马蒂娜：

脱缰的马和第一次撒谎——你所说的，这两个岂不是都与跳或者向前飞跃有关？（之后你学会了法语，通常孩子的谎言也多少有些像那——小小的预言，不是吗？）出于某些原因，这两个故事放在一起让我想到了你在普希金国家美术馆拍的小女孩，她正阅读一张绘画作品的说明，画中也有一只脱缰的动物！但这不是一种奇闻逸事般的巧合，因为很多很多你的照片都涉及了预言或者飞跃。伊夫里那个正针对你将要拍摄的照片同你开玩笑的老太太，我这里用的是正确的时态，“未来在即”，你能明白我的意思吗？当然，也会有例外。但你照片里通常总会有“飞跃”，是身体上的——比如多尼哥墙头的孩子或者巴黎玩杂耍的人，也是心理上的——比如等待上场跳舞的剧院实习生，或者比如正学习变成智者的祖古（Tulku）。

不是所有的摄影作品都如此。书里有一张你拍的保罗·斯特兰德的肖像。我不知道你也认识他。他是一个像大树一样的男人，不是吗？他的作品用的是一种历史性的语气，你同意吗？有的时候，他的这些照片几乎好像是让水静止的大坝。但你的照片则是向前的。你一直都想要当一个摄影师吗？有没有想过当杂技演员（或类似的？）我不断地回到那个词：预言未来，这是孩子和演员所不断扮演的。

约翰

[传真：11.40]

1998年3月7日

约翰：

不。我从来没有想要成为一个杂技演员，但少年时代的我非常喜欢滑雪，另外，小时候，我还喜欢往水里跳。我的父亲，别的不论，是一位卓越的帆船运动员，作为六米级竞赛帆船的船长参加过两届奥运会。我们会花上差不多整个夏天以及复活节假日的时间出海，可是，我却从来没克服对大海的恐惧，或者是否也可以这样说，我敬重那些难以预料的“元素”。为这本书所拍摄的最近一些照片，是托里岛附近冲刷着岩石的巨大海浪，它带来的惊吓让我失去了理智；我曾尝试靠近一点儿，但

却害怕不期而至的大浪，或者担心滑倒在岩石上摔断腿困在没有人能发现的地方。那时我一直自言自语，这该是多么愚蠢的死亡方式啊！

我的祖父在给的两个侄子拍照的时候，从奥斯坦德的堤坝上跌落而去世。当你透过镜头取景的时候，这个事儿很容易发生，因为在不到一秒的短短一瞬里，取景框之外的一切都不存在了，为了得到恰到好处的一帧图像，你得持续地前后左右地移动。电影摄影师拍照的时候，总会有人引导和控制，但摄影师却很少会这样。今年我和我祖父去世时的年纪一样。

照片是作为一种替代品而来。我相当害羞，与人谈话总是很艰难；一台相机放在手里就给了我一个职能，一个到某些地方去的理由，但是作为一个见证者而非演员。

一张照片不一定非得是谎言，但它也同样也不是真相。它更像是一种飞逝的、主观的印象。我最喜欢摄影的地方在于，它真的是一个不能被预期的瞬间，一个人必须要持续保持警戒，等待着收获的不期而至。

马蒂娜

另外，我已回到巴黎。

[传真：16.45]

1998年3月7日

马蒂娜：

我们说的是同样的事情。你说：“一个人必须要持续保持警戒，等待收获的不期而至。”我则用的是将来时态和预言未来这个词。这在你身上是某种非常独特的东西，对于很多摄影师并非如此。比如，玛可塔·卢斯卡乔娃、爱德华·韦斯顿、萨尔加多、沃克·伊文思。当然，亨利·卡蒂埃-布列松也是不同的。他的“决定性瞬间”是一种选择的瞬间，或

者说是被看到的瞬间，仿佛从上天而来，所有的时间都要臣服。但你等待的却是那些在预料之外发生的瞬间。你身上有一些汤姆·索亚（Tom Sawyer）或者哈克（Huck）的气质！看看在科隆狂欢节上拍的照片！看看你这本书的前12张照片——因为把孩子作为主题来谈这个肯定是没有问题的——看看卡布尔老太太那张精彩的照片。画面中三个关注着婴儿的女人——那种期待，就像是一种对魔法降临的期待。托里岛上抱着娃娃的女孩是一幅自画像！承认吧。（你是否拍过自拍照？如果有，传真给我。）莉莉·布里克（Lili Brik）准备搞一个恶作剧。精彩的构图显示她已经快要成功了！

一个人是否会随年龄的增长而减少害羞？害羞是一件奇特的事情。和胆怯并不太相同。因为在害羞里还有一种好奇的元素，不是吗？它和勇气 相关。这就是个悖论。害羞的那些人也是有冒险精神的人。



马蒂娜·弗兰克
卡尔瓦多省，卡布尔市，1985年

恐惧可能永远无法被征服。但却可以用加速的方法解除恐惧（与人们的想象完全相反）。你去航海，去滑雪，我则会在我的摩托车上狂飙。这兴许是神经系统的一种返祖现象。恐惧意味着想要奔跑！怎样让一张照片蕴含着速度其实挺神秘。例如，对我而言，你的那张非常静谧的海鸥停在悬崖上面对托里岛的照片，以及下一张裸体夫妇在海滩上的照片，那都是怎样的速度啊！

说到速度，我们再一次又开始谈论预言和预备。

僧侣这个主题是怎么来的？和你其他任何项目一样，还是比较特别？

约翰

[传真：10.05]

1998年3月8月

约翰：

这恐怕又是另一个巧合：你问我关于小僧侣的照片，那么今天我可能要去拍一个游行示威。我记得，几年前，你曾提到苏珊·梅塞拉斯（Susan Meiselas）对于拉美的反抗运动而言就像一个莎士比亚的信使，现在她又有关于库尔德人项目。我也想要把我自己视作投入到支持游行者的粒沙。一个人怎么能在呈现苦难时不提宗教呢？如同我们的中世纪，文化得以在修道院里受到保护和传承。他们的生活类似英国的寄宿学校，但不会把竞争重点放在体育运动上。这里条件艰苦、纪律严明，他们穿着“制服”，被教育成精英，但与英国的寄宿学校比起来，这里有着更多的情感授予。僧侣也可以是充满母性的。我妈从小就让我阅读马克·吐温（Mark Twain），同时还有柯南·道尔（Conan Doyle），夏洛克·福尔摩斯和希区柯克至今仍是我的挚爱，他们把我们带回到生命的神秘之中，现实不期而至的一面，不断带领我们遭遇惊奇，解除我们的防备。我认为，根本上，那就是我为什么从来都不对摄影感到厌倦的原因。

你一直问我各种问题。我可以问一个吗？你快乐吗？

马蒂娜

[传真：15.34]

1998年3月11日

马蒂娜：

我快乐吗？我真的不认为快乐是一种状态，但不快乐是，而快乐则本质上更像是一个瞬间，这个瞬间可以持续几秒钟，一分钟或者一小时、一天，以及一晚，但我不认为它可以持续一周的时间。不快乐总是像一本长篇小说，快乐则更像是一张照片！它和你所说的“惊讶的感觉”紧紧相连。

我认为我人生的下半场要比上半场更快乐一些——会有更多这样的瞬间。大概当它们是少有的，也就会是强烈的。（记忆所施与的诡计如同照片一样多。）我不能肯定，但我有这样的印象，我年轻的时候，快乐的瞬间会被推到与痛苦相交的点上，而现在，它们却像是一个庇护所。

这是因为我自己岁数大了，或者是我们所生活的时代？在黑暗时代（Dark Age），快乐也改变着它的特性。是的，在我们当下这个黑暗的时代。我很高兴，我还能在某些时刻，感到惊奇。比如，你的吉布提的大树！

我想引用（另一种回答你问题的方式）几行阿根廷诗人的诗句——哈！你应该拍一张他的肖像！他住在墨西哥，叫胡安·赫尔曼（Juan Gelman）

被欺骗的（*The Deluded*）

希望常让我们失望
痛苦却从来不。
那就是为什么有人会认为
已知的痛苦要好过
未知的痛苦。
他们相信希望只是幻觉。
他们因此被痛苦欺骗。

下午下雪了。我会见你肩膀上带着雪花。你在哪儿呢？

约翰

[传真：21.58]

1998年3月14日

约翰：

我在巴塞罗那参加一个由穷人小兄弟联合会举办的展览。很多年前我做了一本讲他们和老年人的关系的书。我的一些照片也被展出了，同时还有一个主题是“贫困和驱逐”的群展。现场非常超现实——一个宏伟的中世纪宫殿，紧邻一座大教堂，墙上挂着哥特式的圣徒和殉道者的绘画，悲伤的圣母玛利亚雕像，混合在其中的是今日之“殉道者”的照片：穷人、被驱逐者、吸毒者、艾滋病人。我很好奇，公众是否能够从中看到这种讽刺。

巴塞罗那是摄影师的天堂。街道充满活力，你会在老城里迷路，这里没有重建也没有被旅游者毁掉。加泰罗尼亚博物馆的罗马壁画真是令人难以置信，画家都是伟大的肖像画家，比乔托（Giotto）更早，而我们甚至不知道他们的名字。

马蒂娜

[传真：11.20]

1998年3月16日

马蒂娜：

昨天晚上，想着是什么让你拍的照片在视觉上是你的。我有了一点想法。



图10

这幅图对你来说能说明一些问题吗？你能否明白它说的意思？

约翰

[传真：13.56]

1998年3月16日

约翰：

你的素描让我想到一个小心翼翼地沿着小径轻轻走的人——他踮起脚尖，从而不会被看到或听到。

事实上，我总是会担心被踩到脚尖，甚至是夏天。我很少光脚走路或者穿凉鞋，尤其是拍照的时候。“一双好鞋”能让摄影师行动敏捷。

马蒂娜

[传真：16.31]

1998年3月16日

马蒂娜：

这幅图不是想要呈现一个小心翼翼地沿着小径轻轻走的人，尽管它看起来是这样——画得太差了！这图想要表现一只脚穿越界限——打破的界限，也许是吧——穿越某种边界。

在你一张又一张照片中，我就有这种边界的感觉——那是瞬间的边界，比如祖古那张照片，鸽子正巧落在旁边的僧侣头上；那是经验的边界，比如夏加尔（Marc Chagall）的肖像；那是洞察的边界，比如观察姆努什金（Ariane Mnouchkine）如何想象一个仲夏夜之梦；那是大陆的边界，比如多尼哥那几幅照片。所有这些都正在踩着，或者即将就要踩到一个边界线。

另外一边并不相同。 是的，我认为就是这句话，可以总结在你这组作品前面所受到的启发。

约翰

[传真：19.14]

1998年3月16日

约翰：

你的文字于我而言激发出很多图景，不过我也不能肯定我们两个想的是否相同。你说：“另外一边并不相同。”在什么的另外一边？相机？

相机本身就有个边界，各种各样的障碍，一个人要不断地打破它，才能接近被摄主体。这样做，你就跨越了界限；这是一种大胆、超越、不逊，以及想要变得不可见的感觉。

只有通过暂时忘记你自己，通过被其他人接受，你才能穿越到另外一边，因此，作为一个摄影师，我同时停留在两个不同的世界，关于我拍照时的感觉，这就是所有我真正能够言说的——其他的则停留在无意识的领域中。

越界（transgression），这是我一直找寻的词语。

马蒂娜

[传真：22.15]

1998年3月16日

马蒂娜：

是的，越界。

它的首要意义是超越合法的界限，这很重要。很多照片中都有一种颠覆的趋势，这也是你和我都欣赏的。（尽管上帝知道，照片在今日全球范围内会在一周里被用上无数次，为的是迎合新世界秩序——当下时刻就是自由市场和新自由主义的世界秩序。）

词语“越界”，还有另外一重意义，站在地理学的角度，即“海浸”。它指的是一个地质层令人不安地重叠在了另一个上面——尤其海洋运动的时候。如此，我们就又回到大地尽头，在菲尼斯泰尔，在分界线，这里提供了栖息之处，从这里，一个人可以潜入未知！

约翰

1998年

编者注释

胡安·赫尔曼的《被欺骗的》（于本书221页引用）取自《过分的柔软：诗选》，编译：琼·林格伦（伯克利：加州大学出版社，1997），167页。

让·摩尔：一张肖像素描

我与让·摩尔（Jean Mohr）的友谊已有35年了，他曾为我拍了许多照片。一些对我不太熟的人建议我写本自传，对于那些不明白的人很难解释说，为什么与小说家不一样，讲故事的人对写自传不大感兴趣。以及，其实故事已经存在了，就写在那些大笑中，动作手势中，皱纹、外貌、疲惫、微笑、鬼脸以及暴怒中，在让为我拍的无数张照片中，它们现在也不知道已经装满多少个黄色的盒子。当然，很多是在我不知道的情况下拍的，我已习惯了看着让把相机举在他的塌鼻子前，不再去问他在看什么。

几周以前，我决定反过来。你能给我摆个姿势吗？我问他。那我能带着相机吗？当然可以，我回答。

于是让过来为我摆了几个小时的姿势，我试着给他画一幅画。大约五年前，我曾画过他一次，但我已经忘记了那幅画，而且此刻我也不想再去看看它。

画室里，我们一起听着音乐（让和他的父亲一样，喜欢马勒、舒伯特、贝尔格），当音乐停下，我们就开始讨论70岁的年纪会是什么感觉，我们记起了一些老友——有些人已经走了，我们历数旧爱。整个过程中，不管是音乐响起，还是谈话或者是沉默，我都在试着阅读这个男人的脸庞，和这个人在一起，我学到了太多东西，也是和这个人一起，我去了很多此前没去过的地方。

我用炭笔在大张的安格尔纸上作画，真人大小。我画了三张，都很糟糕，但是每一张都比它的前一张好一些。最初你能做的就是描绘一张笨拙的面孔地图。我做了三张半这样的“地图”。

最后，他到了该走的时间。坐到司机座上，他举起左手的两个指头，就好像一个飞行员滑行到跑道之前的样子，他说：“很高兴能和你

待在一起。”然后开走了。

我回到家，拿起另外一张纸，坐在那儿，将之放到画板上。当然，我无法再去看着让，因为他已经不在这儿了。我开始研究地板上的“地图”，然后试图忘记。



约翰·伯格，让·摩尔素描肖像

当你试着为一个你很熟悉的人画肖像的时候，你必须忘记点什么，再忘记点什么，直到出现了使你感到惊奇的东西。事实上，任何一张鲜活的肖像，其核心都是一种绝对的惊奇，其四周围绕的是一种全然的亲密。我肯定会被误解，但我还是要冒着风险去说：做一幅肖像就好似做爱。

在很多次重新开始之后，画作逐渐显现。在其中，我看到了一只狗和一个男孩，它们都包含在一个与我一样年纪的男人的面孔中。在这里，在他们的表情中，丝毫没有一点儿天真。（假如你追逐的是天真，那你应该聚焦那些成功人士。）这里被天真地误以为是一种天真的，是一种受到惊吓的状态，对于狗和男孩来说，世界总是令人吃惊。常常是震惊，偶尔不可思议，世界就这么持续不断地带来惊奇。让一生所拍摄的照片就是警觉的产物，出自一种惊奇。

我常看到让和狗待在一起，但很少是一个主人的角色。假如他提高声调，吐出简短有力的字词，狗毫无疑问地听命于他。但这很少见。更多的时候，他会和狗一起制造狗的声音，他完全不是一种主人样子或者站直了的状态，而是俯下身子，尽可能地接近地面好像一只动物。他有本书的名字就叫作：《一只狗和他的摄影师》（*A Dog and His Photographer*）。前面提到的狗叫埃米尔，是一只波斯萨路基猎犬。

我还有一些关于让与客人坐在餐桌前共进正式晚餐，或在画室里喝咖啡的记忆，他会毫无征兆地，因为他发现窗外正有只猫，或是陌生人的狗经过——他开始，真的是毫无一点征兆地，兀自学起动物或者鸟的叫声。他的脸一点表情也没有，他的嘴巴一点点撅起，却也不动声色，他那灰蓝色的眼睛聚焦在远方，几乎要到世界的尽头。假如现场有孩子在场，他们会很快喜欢上他并接纳他，但大人们看上去很不自在。

而在他其余的生活中，让却又不是一般地正经。你会感到他和他父亲是一个模子里刻出来的，他父亲是一位受过很高教育的德国学者，因为坚决反对纳粹，在20世纪30年代末离开德国定居瑞士。

我认识让的妈妈，也看过他父亲的部分图书收藏，不过他的父亲在我和让第一次遇到的时候就已经去世了。尽管如此，我还是有一个他父亲的鲜活形象，那大概是因为让非常敬仰他的父亲，我可以看到他那挺

直的腰板——只微微有一点驼背，瞥见他蓝色的眼睛朝着光线半闭着，我听到他柔和的嗓音，平静的语调。

我猜想他是六个孩子中最像他父亲的那个，但他生活得比父亲更不稳定。“不稳定”在这个语境中主要指的是时间：他父亲的思考和感受以十年或半个世纪来计算，但让的思考和感受却以分钟或分割的一秒来计算。他们彼此间在历史性上的差异浓缩在让最终决定成为一名摄影师的选择中。

他兴许也会成为一名飞行员。如果我必须要找出一个作家，和让一起出现在一幅两个男人的双重肖像中，这个人应该是安东尼·德·圣-埃克苏佩里（Antoine de Saint-Exupéry）。（我这样说了，但我不能肯定我和让是否讨论过这个作家，而且我猜想让会对环绕于这个男人四周的神话持怀疑态度。）不管怎样，我认为他们两个都是低调且不走寻常之路的旅者。他们爱人，但更爱距离。

在我居住的阿尔卑斯山小村中的每一个大家庭，家中都放着摩尔拍的照片。有的时候，会有一张装裱好了的放在壁炉上；另外一些则在盒子里，当人们开始追忆的时候就拿出来看。通常情况下，这些照片是他们请求摩尔在婚礼、村庄聚会、舞会时拍下的。

时至今日，几乎村里所有年轻人都有彩色胶卷、相机和录像设备，但当让第一次来访的时候，照片仍然非常罕见，摄影师被视为某种侦察者，或者是暧昧不清的国家间谍。

如果说他们能很快接受让，邀请他拍照（作为交换的是一瓶瓶非法的白兰地），那是因为这个从世界尽头而来的男人，一个黑包总是斜挎在肩膀，带着一点外国口音，对山有一种奇怪的爱（牧羊者比农民会对这种爱更理解）的男人，并不像是一个侦察者，因为他的观察是持续不断的、鲜明且惊讶感十足的，这和村民自己一样，他们都过着一种没有保护的生活，他们不得不观察一切。不久之后，他们还会发现，这个男人拍下来并送给他们的照片也是一种陪伴——就好像那些他们熟知并会一起哼唱的旋律。这些照片白纸黑字般地，成为一些名字的化身：泰奥菲勒（Théophile）、马里于斯（Marius）、让娜（Jeanne）、凯撒（César）、安吉丽内（Angeline）、玛丽（Marie）、巴西尔（Basil）。

前几天晚上，我梦到了让。我们一起坐在车里，由他开车。作为一个可能会成为飞行员的人，他开得相当果断，非常好。某个时刻，他踩了刹车，我们停在一条荒芜的路上，周围被一座山环绕着。

“我必须冲照片了（Il faut tirer les photos）。”他说，在法语里“tirer les photos”的意思是冲洗照片，但字面上的意思也可以是拽出照片。我们打开车门，他已经迈出去了，从引擎罩下面拽出三张大照片，上面覆盖着保护纸。三张照片都是矩形的，其中有一张是细长的。一看到它们，我就发现，长的那张和挡风玻璃有着同样的尺寸，另外两张则与汽车窗的尺寸相合。

我缓慢地把上面覆盖的保护纸小心掀开。三幅风景呈现在眼前。我真的无法形容它们，只能说，它们非常美，虽然照片是黑白的，但我知道当太阳落山之时它们会改变颜色——和白色的山雪改变颜色的方式一样，每一张照片，都能看到似乎有些什么若隐若现地藏在大地的雪檐下面，就好像有人躲在屋檐下。

我把三张照片固定在前挡风玻璃和两扇玻璃上。如我所预见，相当契合。我们关上门，然后让继续开车。他和刚才一样开得相当果断。我不知道他是不看路在开，还是借助了某种千里眼一般的预知能力。但我被一种相当踏实和信任的感觉充满了。然后我就醒来了。

即便在他的同行中间，让也算是一个游历广泛的摄影师，他已经去过分布在五大洲的很多国家，很多世界的角落。但每一次游历都首先不是为了拍照，而是为了认知。只是他的照片从来不会表现出他的搜寻状态，而更像是他刚好经过那里似的。他的照片中有一种非常特别的随意和放松。一种无动于衷，却又是带有关怀感的无动于衷。而这恰恰就是人们为什么会相信他的照片有一种特别的真诚。

我和让两人都相当欣赏尤金·史密斯。不过，史密斯在开始从事新闻报道的时候，已经有意识地找寻他所要找寻的对象，用了各种方法，他一直在找寻同样的事情——一种圣母怜子图的意向。爱德华·韦斯顿找寻和谐的显现；沃克·伊文思找寻忍耐的品质。让，我相信，他什么也不找寻。他发现的是他碰巧遇到的对象。而且常有的事儿是那些人还

正在看着他！

这种随意却绝对不是一种冷漠，这是面对惊奇保持开放态度的一个简单的先决条件。从道理上，应该没什么能使让·摩尔感到吃惊——他已经看到和观察到太多的东西，但在具体情况中，却是几乎所有他注意到的都会让他感到吃惊，因为在那瞬间或以那种势不可当的方式，它们是独一无二的。

至此，我们就见识到了最棒的旅行者其故事里的秘密：那是在熟悉与异国情调之间、平庸与不可知之间、常规与天命之间的窃窃私语。让的故事从来不消费任何事和任何人的苦难，它们从来不做审判：虽然它们总是能让心滴血，却从来不夸大。

我这显然是在总结一个人一生的工作。让的图片库里有五十多万张照片，我要做的是，尝试诠释那些使之清楚无误地成为让的照片的品质。我不是说，如果看到其中的任何一张照片，我就会立刻辨认出这是他的。但如果我能看其中的十几张，我认为我会立即说：让！因为我会辨认出它们那种特别的惊奇感，自发的惊奇，绝不是那种刻意为之。

让成为一个摄影师的方式也许有助于对此做一些解释。如同卡蒂埃-布列松，如同萨尔加多，让自然而然地成了一个摄影师。但他一开始并没有打算花上他一生的时间带着相机拍照。

他在日内瓦大学学习经济学，幻想成为一名画家。1949年，他志愿报名，作为国际红十字会的代表，前往约旦河西岸帮助巴勒斯坦难民。[30年后，他与爱德华·萨义德（Edward Said）合作，用一整本书来撰写巴勒斯坦的斗争以及悲剧。]在完成红十字会工作的同时，他偶然有机会买了一台东德产的相机。只是为了当成礼物送给他的一个兄弟。然后，很意外的是，他开始自己用它拍照了。他拍照的最初目的是让自己不要忘记那些出乎意料的以及矛盾的细节——常常是痛苦的，有时是绝望的，偶尔闪烁着微弱的光芒——他借此关注着那些他目睹的生命。

1951年，他返回欧洲，随后定居在巴黎开始学画。他把在巴勒斯坦拍的照片给画画的朋友看，他们告诉他，这些照片太让人吃惊了！

他决定试着拍些肖像。不过，最开始的时候，在拿出相机之前，他总会坐下来先画画，来者都会有点儿困惑。他们瞄到画，然后问他：你究竟在干什么？你应该是一个摄影师，难道不是吗？

后来，让的眼睛慢慢适应了黑白、对瞬间的切割和暗房。始终观察四周的习惯以及习惯性的警觉也逐渐养成了。于是，一个技艺精湛的家伙就这么诞生了。

1955年，为了赚钱，他同几个朋友合作，大伙儿有一个拍摄城郊的航空俯瞰照片的想法，他们希望可以把这些照片卖给与被拍摄的土地有关的农民和土地所有者们。照片都是黑白的，然后由他女朋友上色。让乘坐一架单翼机，在相当局促的条件下迅速地工作。但这个生意却从来没有真正运转起来过，钱也很快花完了。让没有从他这份工作中拿到钱，但他得到了一台放大机和两台徕卡相机。这就是他职业摄影师生涯的开始。

接着他为位于日内瓦的几个不同的联合国机构工作——尤其是世界卫生组织和联合国难民署。他的工作是为正在进行的国际项目和计划拍照。他不是媒体或者战地摄影师，不过他的照片却经常被联合国提供给报纸来使用。

这种特别的自由职业身份——持续了二十多年的时间——让他得以用自己的方式工作。他不断地前往遥远地带工作，他的旅行开支也都有人支付。更进一步来讲，完成这一使命的过程中，他不用像大多数媒体摄影师那样，不得不在时间的压力下工作，他的行程相对没有那么匆忙。

最终的结果是，除了完成报道任务以外，他还为自己拍下了成千上万的照片。这些照片是无目的的——给人的感觉是，它们的拍摄不是为了证明或展示一个先验的观念，而是对那些让他感到吃惊和惊奇的瞬间的一种即刻的、偶然的、特立独行的和个人化的记录。

让的作品和发生了什么事紧密相关，但同时却也展示着一种“在别处”的感觉。即使被摄主体对于观者来说是熟悉的，照片也仍然传达着一种惊奇。尤其是他的照片因拒绝形式上的花招更显得令人瞩目。

归根结底，它们的惊奇感来源于它们的观察特质：伴随经验丰富、无畏的旅者身边的，是个男孩和一只狗警觉的观察。

与让的相处——就如与大多数真正的艺术家相处一样——是处于谦

和与骄傲之间的一种复杂关系。或者也许比我想的更简单一些。他只会对谦逊的人表现出谦逊来，至于那些骄傲自大者，他的表现简直可以用顽固难缠来形容。尽管如此，我和他的共同点是，我们两人都有一种分寸感。这有助于解释我们何以能够合作这么多年，以及为什么我们合作的成果如此之多。但我没他那么谦逊，我会说，我们合作的三本书：

《幸运的人》（*A Fortunate Man*）、《第七人》（*The Seventh Man*）和《另一种讲述的方式》，构成了一种范例，一种基于书的形态，探讨文字与图片的关联的范例，我们已经极大地延展了它们之间叙事对话的可能。

在我们之前，沃克·伊文思和詹姆斯·阿吉已经在他们的杰出著作《现在让我们赞美名人》中取得了成功。我们的这种延展到底在哪里结束，这还有待他人去判断，但我们的讨论涉及了更广泛的地域，并且已经对世界各地摄影师和作家做书的方式产生了一定的影响。

我们都懂得拿捏分寸。我自己的这种感觉从何而来，我不知道。兴许让知道。它也许来自一个不断不断矫正夸张的过程——开始一个项目或者一种观察，我总是如此。如此过程经常是在鲁莽之后开始。

让的分寸感有些不同。他对生活持有的态度——也许来自他的父亲——是古典的。他非常明白过分的危险。但潜藏于他的内心的，却是狗和男孩。大概正是这种矛盾才让我喜欢他。总之，矛盾的痛苦孕育了他的恬淡寡欲，而又是这种恬淡寡欲，让他产生了他的分寸感。

为了让页面流动起来，我们需要分享这种分寸感。一本书要有两条腿才能前进，一个是照片，一个是文字。它们彼此都必须去适应另一个的步伐节奏，都必须防止重复另一个已经做的事。但太常见的是，随便看看那些照片和文字一起使用时的页面流动，都只是一种同义反复罢了，是乏味的重复，同样的事说两遍，一次是文字，一次是图像。

为了避免这样的效果，为了跟上故事的步伐一起行走，分寸感是至关重要的。站在另外一个层面上，大概维护一种持久存续（持久相伴而行？）的友谊也是如此。

世界之尽头（*The Edge of the World*）（参见编者注释），我想要试着说明的是，为什么这样一个地域，这样一种“在别处”，会内在于让

的视域和他毕生的创作。也许我可以换一个方式来讲明：让一直站在异国的土壤之上，或者说，让一直是一个陌生人。但就像所有的游牧民族一样，他知道客人如何表现，主人如何接受。这是一个悖论，正是在“世界之尽头”，他才像在自己的家中一样自在，他同时又是主人又是客人。正是在这里，我很荣幸，也幸运地获得了他给我的友谊。

1999年

编者注释

“世界之尽头”是当地人对日内瓦附近的群山的称呼。1996年，摩尔在这里从一次大手术中康复。

一出与这座星球同样大的悲剧

与塞巴斯蒂奥·萨尔加多的对话

塞巴斯蒂奥·萨尔加多（Sebastião Salgado）。国籍：巴西。他的外貌暗示出，倘若出生在另一个世纪，他兴许会是一个航海者，一个探险家。当下的职业：摄影师。他曾是一名经济学家，有一天，他问自己，是不是照片就不能像统计资料一样或更多地揭示现实。

约翰·伯格。国籍：英国。职业：作家。曾接受成为一名画家的训练。我试着将我看见的东西转换成文字。

我们两个在我家厨房里见面，讨论萨尔加多最近出版的一本书《移民》（*Migrations*）。他四处旅行6年，探访了43个国家。他去的每一个地方，都有正寻找着安身立命之所、养家糊口之地的迁徙之人。在那6年的时间里，这位经济学家——他现在已经是一名摄影师了——拍摄了全球化的面庞。

谈话结束之后，我们出去散步，一位从当地一座山上下来的登山家注意到萨尔加多带着一台相机。“是否需要我给你们拍一张照片？”他询问我们。

以下就是来自这次谈话的一些未经修订的片段。

塞巴斯蒂奥·萨尔加多：

有的时候，我每天会看到一万个人死去。目睹一万人的死亡是艰难的。实在太难了，太难去目睹一万人的死亡，而这一万人的死亡不是由饥饿造成的，他们身体健康，他们濒临死亡是因为我们没什么办法能拯救他们。

今日许多地方都发生着这样的事，我问自己一个问题，是不是在工厂里电视机的产量数目，汽车的产量数目，银行获取利润的数目，与这一刻如此走向死亡的人的数目之间，没有关联性.....这个故事，这本书，这些照片是一个全球化的图景，这些人是“被”全球化的人民。

约翰·伯格：

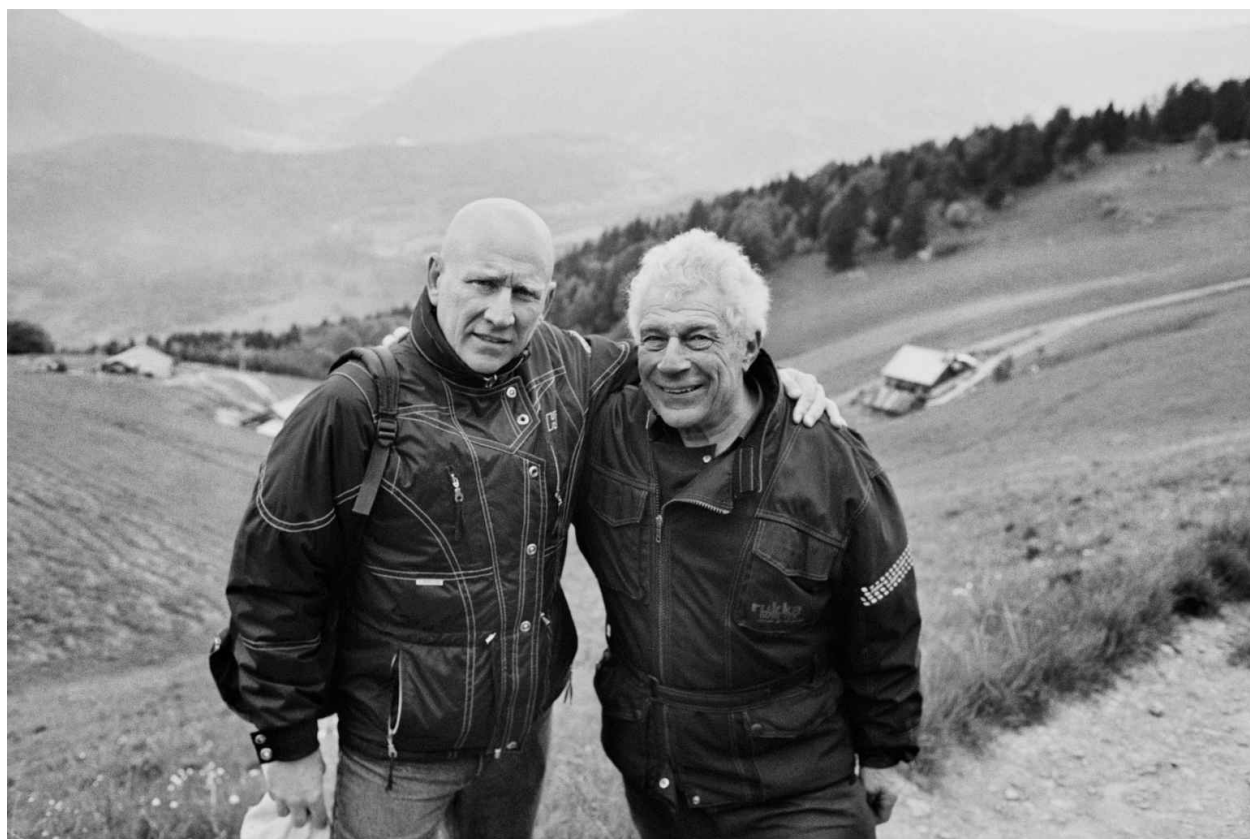
全球化意味着很多。在一个层面上，它谈论的是贸易，自16世纪就有货物交换，现在则是不断增加的全球之间的信息和观念的交换。但同时，全球化也是一种世界观，是关于人和为什么人生活在世界上的一个观念。

全球每五个人中只有一个可以从这个系统中获利，而剩下的四个则在这种新的不必要的贫穷中经受着不同程度的苦难。

我们现在所称之的全球化的经济系统——它的狂热、它的偏执之一就是声称这里没有任何可替代的方案，它总带着一种偏执，而这是一个谎言。这完全不对，这样说没有考虑整个人类的历史进程。

塞巴斯蒂奥·萨尔加多：

在非洲出现的现象是，难民越来越多，也有越来越多的国家分崩离析，它们都和这种新形态之下的经济系统有关。人们获得的，与他们的生产，他们生产出来的货物相悖。产品的价格不是在象牙海岸、利比里亚和巴西制定出来的，而是在伦敦、纽约，被交易公司制定出来的，他们才不会去考虑这些人群生活的需要。那么发生了什么？对于这样一群人，蛋糕不断在缩小，而他们的人口规模却在不断扩大。这个经济问题存在于所有这些故事之开端。



塞巴斯蒂奥·萨尔加多和约翰·伯格

我很早就认识这些来自卢旺达的人。1971年，我作为一名经济学家，第一次去了卢旺达。我在当地茶园工作，茶园是一种非常平衡的生活方式。卢旺达不是一个发达国家，却也不是一个贫穷的国家，而是一个发展中国家。但当我最近返回这个种植园的时候，却发现所有的一切都被烧毁了，所有人的努力都已消失殆尽。人们露宿街头，濒临死亡。直至那时，在我拍这些照片的那些日子，我还都非常肯定，所谓的进化是正面的。但这之后，我开始问我自己：什么是进化？进化可以冲着任何事物，可以是任何方向，我们也有可能朝相反的方向进化，走向死亡，走向终点，走向最为残忍的结局，而我们却也在适应这样的方向。

约翰·伯格：

在所有这些照片中，人们会在你的视觉中以一种奇怪的方式体会到单词“是”，但这不是你对你之所见的一种认可，你说“是”，是因为它存在。你当然希望这些“是”能激发那些看到这些照片的人说“不”，但说出这个“不”只能在这个人说出“我必须与之共存”之后才能发生。想要与这样的世界共存首先就要参与其中，反之，不想要与这样的世界共存就会呈现一种漠不关心，一种掉头离开的态度。



塞巴斯蒂奥·萨尔加多，为图西和图图族难民搭建贝纳可难民营的第一天
坦桑尼亚，1994年

希望的关键点在于，希望在极度黑暗的瞬间出现，好像黑暗中的一束火苗，它不像是一种信心和一个承诺。

塞巴斯蒂奥·萨尔加多：

正如你说的，对我来说这里有很多希望。我所拍摄的所有移民都曾生活得非常稳定。但他们现在却在痛苦地迁徙着，他们拥有的只是薄薄一片的希望。带着这点希望，他们尝试在生活中获得另一种稳定。

如果一个人看过这些照片之后只感受到怜悯的话，我会认为自己彻底失败了。因为我想要人们了解的是，我们可以有一种解决方案。在我拍摄的对象中，很少有人对他们当下所处的状态负有责任。大部分人并

不理解，为什么他们和成百上千的其他人走上了迁徙的路。他们失去了家园，甚至连最后一块砖瓦也没有留下，他们的家园被轰炸、被点燃、被摧毁。他们走在逃亡的路上，却不知道原因为何。他们自己不是他们在这儿的原因，原因是另外的事情。对于这些另外的事情，我们必须做出选择。

约翰·伯格：

假如你把这本书里所有瞬间的拍摄时间加起来.....

塞巴斯蒂奥·萨尔加多：

大概有一秒钟！对我来说这就是这类摄影的神奇之处，因为就在这几秒钟，我相信你可以非常好地理解在当下这个地球上正在发生什么。

约翰·伯格：

这张照片是？

塞巴斯蒂奥·萨尔加多：

照片里的男人是一位教师，他是完全、完全地绝望，这里没有一个人能够理解他。只有他社区的同胞们才能够理解他们失去的是什么。

约翰·伯格：

这让我想起法国哲学家西蒙娜·薇依（Simone Weil）在她40岁时写下的一些文字，我想可以作为你说的话一种总结：“图像给被折磨的人提供的服务只有两个，一是找到能表达他们痛苦之真相的故事，二是

找到能与之产生共鸣的话语，它们穿透外在环境坚硬的外表，直达那常常无法被听到的呼喊——为什么我总是一直被伤害？”

塞巴斯蒂奥·萨尔加多：

我们说了太多的统计数字，我们从不谈论真实的感受。一年以前去科索沃，这句话一直提醒着我。在这次战争中，我们获得了不少统计信息，投放到科索沃轰炸这一地区的炸弹数量、袭击塞尔维亚的飞行员的数字……但没有人去谈论真实的人，关于那些居住其中的人所承受的痛苦。

从科索沃的边境穿越至阿尔巴尼亚，难民希望得到人们张开双臂的迎接，带他们到他们的国家，带他们去法国、德国、美国。但他们完全错了，没有人等待着他们。我们发动巨大的战争，以他们的名义花费数十亿美元，却没有给他们带来任何帮助。

约翰·伯格：

假如我们接受了这些照片中正在发生的事，我们就得和悲剧面对面。而面对这场悲剧，人们能做的是不得不接受它，然后大声呼喊反对它。虽然这将不会带来任何改变。人们常常朝向天空大声呼喊。天空在很多你的照片中相当重要。已经失去了任何悲剧感的旁观者，在看到天空时也许会说：“哈，多么精彩的设定，美丽的布局，如此精心选择的瞬间。”但这不是一个美学上的问题。天空是在这种现状下唯一可以祈求的。谁会在天上聆听他们？大概是上帝，大概是死去的人，大概是历史。

塞巴斯蒂奥·萨尔加多：

他们生活在他们的生活中，生活在如同这座星球一样大的悲剧中。

人们来到你面前，来到你的镜头前，就好像是走到了麦克风前面讲话似的。你因此承担了很大责任，必须去讲述他们的故事，这意味着你

必须要展示他们的照片。我不想给看照片的人造成内心有愧，因为大多数看着他们的人都有自己合适的居所，有工作，也有健康。他们拥有这些东西没什么错。我们需要指出的是，整个星球都有这样的事情发生。

约翰·伯格：

孩子的那些肖像是怎么出来的？

塞巴斯蒂奥·萨尔加多：

我曾在莫桑比克的一个难民营工作，那里是为流离失所的人们而建的一个大难民营。因为莫桑比克有大概35万孩童失去了家庭，营地里有大量的孩子。孩子在拍照的时候相当闹腾，但这就是孩子被拍照时候的状态，很自然也很正常。我想了一个主意，我说：“孩子们，我要给你们每一个人拍一张照片，然后你们要回归自然状态，让我工作。”

当这些孩子从他们的群体中走出来，坐在我的镜头之前的瞬间，他们成为了一些个体。一个一个的个体。他们是无辜的、纯净的，但从他们的眼睛里面，也许可以看到他们经历了，或者他们经历着怎样的生活。

约翰·伯格：

他们站在那里，显示着他们自己的存在：“我，我在这里，这就是我。”

塞巴斯蒂奥·萨尔加多：

“我存在。”

约翰·伯格：

还有些别的事情正发生着，不是吗？他们在看着相机，他们知道他们是在看着世界。他们同时对世界提出了一个问题：“你们是什么？你们在此之外？”或者：“还有其他什么是在此之外吗？”

紧跟着他们的问题，我们也许可以问自己三个问题。

1.我们感知和反馈世界的优先地位，是否是可改变的？

2.那些孩子，真确的希望幽灵，从五大洲看着我们——体现了谁的希望？

3.谁最需要谁，是他们需要我们，还是，我们需要他们？

塞巴斯蒂奥·萨尔加多：

拍电影大概是错误的方式，做成海报展示可能也不正确。我真诚想知道究竟什么是正确的？因为，假如，这是正确的，我相信我必须马上要着手去做这件事。我相信我们有责任针对我们当下的生活激起讨论，引发争论，提出问题。一个每个人都应该参与的争论，一个每个人对它都有责任的争论。如果我们想要作为一种生物继续存活的话，我们就必须要找到一个向前走的正确方向，我们必须要选择另一个方式，因为我在这些照片中看到的不是一种正当的方式。这不是我们选择的道路中正确的一条。

2001年

接纳

莫伊拉·佩拉尔塔：《近乎无形》

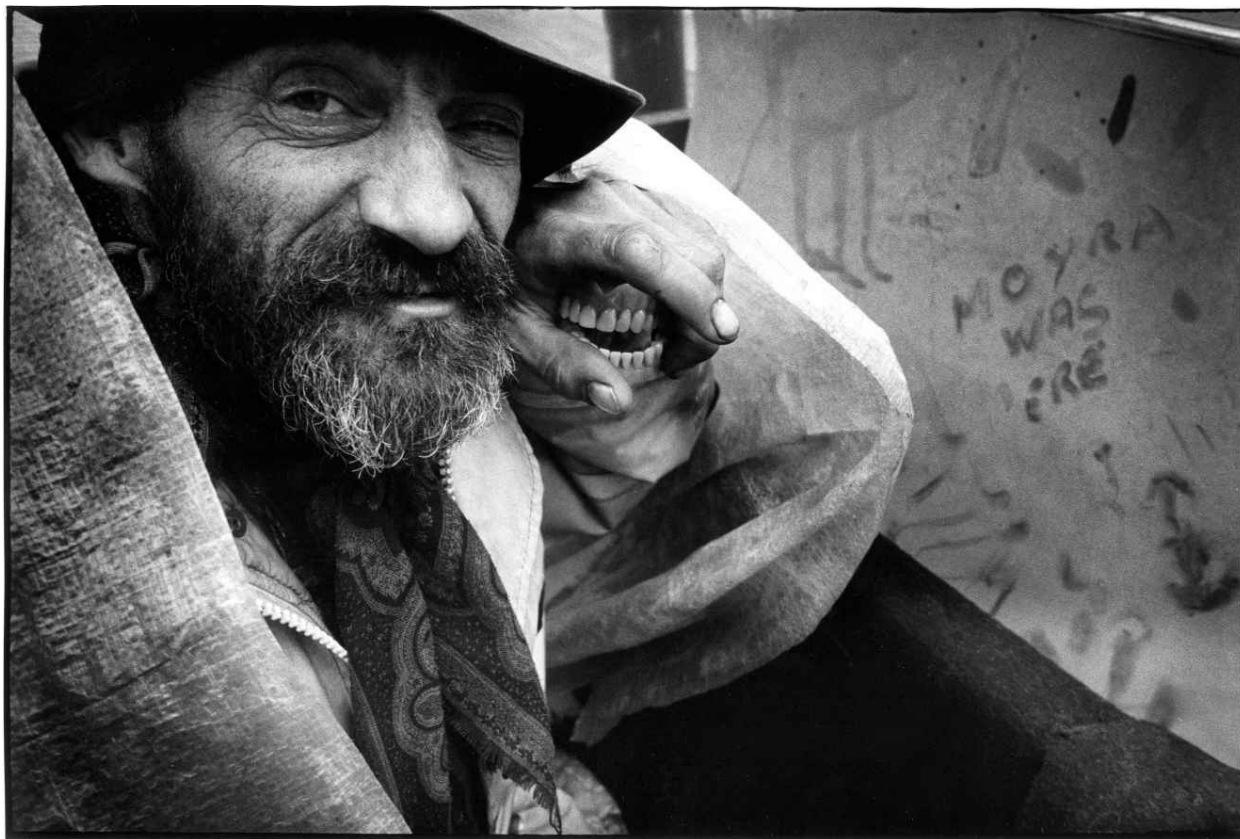
要了解一个人你必须要被那个人所知。人与人之间的关系不是单边的，就像不存在单向度的知识一样。莫伊拉·佩拉尔塔（Moyra Peralta）了解她所拍摄的那些人。我们，这些看照片的人，则正见证着一种交换。我们用眼睛“偷听”两个或更多正在交谈的声音。这些声音允许我们在这里，它们还建议我们——像在自己家一样放松。这令人惊奇，甚至有点令人不安，因为这是一些无家可归之人的照片。

照片都是特写，但这不是就摄影意义来说的，是就人类的感知而言的。这些人，这些照片里男人和女人，他们在日常生活中通常是被忽视的，被擦肩而过的，就好像他们并没有在那儿似的，他们是无形的。当我们在街头见到他们其中一个，都会想要挪开视线。在一些城市里，在所谓的法律和规定的管辖之下，无家可归者被禁止出现在城市几乎大多数地方。翻阅《近乎无形》（*Nearly Invisible*）这本书，我们与那些被驱逐者的特写相遇，他们遭受着如此对待，好像理应就是不应该被看见的人。

几年前，我正在撰写一篇关于无家可归者的故事，其中写到一位60岁的男人和他的狗谈起他们被驱逐的原因：出于让社会中其他人看不到他们的需要。

我们正被从地球上抹去，我们不再是地球的脸，我们很久以前就把脸弄丢了，我们是地球的屁股。因为，国王呀，我们是他们的错误。错误比敌人更让人憎恨。错误并不像敌人那样还会投降。没有一种作为失败而存在的错误。错误要么存在，要么不存在。如果它们真要存在，就必须被掩盖起来，必须变得无形才可以。国王呀，我们就是他们的错误。

这本书记录的贫穷是一种此前从未存在过的新贫穷。在寒冷的夜晚奄奄一息，忍受饥肠辘辘的痛苦，喝一大堆酒来麻醉自己——无论形态怎样不同，这贫穷的痛苦还是一样的。不过，要关注的是这一贫穷出现的语境，正是它造成了这些相关的痛苦。



莫伊拉·佩拉尔塔，“下面的真实”/《近乎无形》（2001年）一书中的照片

20世纪中期以前，就世界范围而言，贫穷还是与短缺相关；而今天，新的贫穷则与过剩和不断增长的消费主义相关。五分之四的世界人口一年比一年贫穷，贫富之间的差距比其他任何历史时期都要大。有了这种语境作为对照，这本书里所拍摄的被边缘化的男人和女人的特写，表征的对象就成了全球的大多数人口。人们一旦跌落到，或者是生于这种新的贫困之中，就会陷入无底深渊。

为什么？因为基于自由市场、追逐不断增长的利润（要不然，系统就会崩塌）的新经济秩序被一群国际精英维护、执掌和操控着，他们有着无穷无尽能量（直至他们自己燃烧殆尽），却根本没有未来眼光。他们活一个小时算一个小时，活一天算一天。他们最长远的未来计划——总是暂定的——可能也就五年。

我们已进入了一种野蛮的状态，大概就此而言，它和所有的野蛮都一样，关注的只是短期，只是当即的获得（或者丧失），只是此时此地的眼前利益。（从来不会考虑到一丁点儿世代代的问题。）没有其他，也没有更多，会比“当即”更重要。

无家可归者已经出局，他们被迫在街头挣生活，因为整个世界经济——带着它不可逾越的生产力和掌控力——此刻已被市场所有者所操控，他们站在时效的角度计算（以及算计）一个赤贫者：这个赤贫者则绝望地问着她或他自己：我怎么才能活到后天？

这种残忍和荒谬的悖论是值得我们深思的。

回到莫伊拉·佩拉尔塔的照片，她拍了十多年，其中一些还是她熟悉的人。他们任何一个人都不能被简化成一种论据——即便是那种热情的论据——来反对新的世界经济秩序。每一个她拍的人都是独一无二的，每一个都有他或者她自己的世界，是他们在每个小时之中挣扎着所保留的世界。

这些特写照片对立于统计数据；摄影师对她拍摄对象的爱对立于慈善事业，这里有着比慷慨更为深刻的冲动，其中首先就是接纳。“接纳”这个词像是什么也没声明，而且听起来很贫弱。但或许情况就应该如此。

在我看来，没有哪个人对“接纳”的理解程度，有哲学家西蒙娜·薇依理解的一半那么多。她的文字大概只有在人类分化达到让人不可忍受

的峰值的20世纪才可能被写就。

真相与苦难之间有天然的联系，因为它们都是被消音的哀求者，无言地站在我们面前注定遭受责难。

正如一个被指控从地里偷了一根胡萝卜的流浪汉，一名法官舒服地坐在他面前，保持着优雅，不断发问、评论、旁征博引，而这个被告，却说不出一句话，由此可见，当真相站在智慧面前，后者是在对观点做优雅地操控。

爱一个人的邻居就是能去发问这个问题：你的痛苦是什么？不要把苦难理解为一个统计数据，一个社会分类的样本——贴着“底层”标签，而是将它理解为一些发生在完全可以与我们相比的人身上的事，他们在某一天被贴上及标记出和别人不一样的苦难记号。了解这个，你就足以——但不可或缺——带着接纳与关注去看这个人。（见编者注释）

跟着莫伊拉·佩拉尔塔的例子，让我们带着关注的心去看这些特写。他们将会让我们感到吃惊，用他们的坚韧、智慧、不屈以及绝望。

2001年

编者注释

第一段引语来自“人的个性”（Human Personality）收录在《西蒙娜·薇依选集》（*Simone Weil: An Anthology*）（伦敦：维拉戈，1986）；第二段引语来自“关于正确运用学校学习，旨在爱上帝的一些思考”（*Reflections on the Right Use of School Studies with a View to the Love of God*），收录在西蒙娜·薇依的《等候上帝》（*Waiting on God*）（伦敦：方坦纳，1983）。

致敬卡蒂埃—布列松

在法国每一个铁路交叉口，都有那么一个告示，布告牌子上写着：“注意！一列火车背后可能藏着另一列火车。”卡蒂埃-布列松，无论他拍什么事件，都能看到第二辆火车，并总是能将之收入自己的画面。我不认为他在刻意这样做，那是来到他面前的礼物，他深感这个礼物应该不断地被传递下去。他拍那些被视而不见的对象，但当它们出现在他的照片里时，却又不只是可见而已。

昨天，他自己也踏上了第二列火车。在95岁的年纪，他身手敏捷地跳上了火车。他加入了那些他的灵感启发者的行列。6年前，他曾写过一些关于这些启发者的文字：“这个世界被追逐利益的重负压垮，贪婪的权势和高科技的魅惑，全球化和新形态的奴役入侵其中——在这所有之上，唯友谊与爱长存。”这一段文字他手写而成，他的坦诚开放就像一只没有快门的镜头似的。

差劲！现在我听到了他的言语。看我的素描，里面没有第二列火车！

所以，我又去看了看他一些素描的复制品。它们竟已变了，虽然离他去世还不过24小时的时间，他素描中的暂时性就消失了，它们成为了终极作品。他晚年总是说，摄影不再像素描那样让他感兴趣了。素描，或者说，他画的素描，与视觉感知很少相关，那里更多的是触觉，触摸事物的能量和实体，触摸生命之谜而不去考虑永恒或第二列火车的来临。素描是一种私人行为。卡蒂埃-布列松返回了素描，但他却非常清楚，这是一个将看到第二列火车的和没有看到的人团结在一起的行为。

好多了，他说。

他的墓志铭？好，就这张1963年他在墨西哥拍的照片吧：荒芜的街道中，一个小女孩拿着一张用达盖尔法制作出的肖像，照片中是一位美

丽安详的女性，照片装裱好了，几乎和孩子一样大。她们很快就要消失在高高的木栅栏后了。这是可见性的最后一秒，却不是这女人的安详，或是这孩子的渴望的最后一秒。

2004年

在此地彼时之间

马克·特里维耶

我的儿子伊夫13岁时画了一张时钟的画。这座钟于19世纪末在美国康涅狄格州的安索尼亚生产。时钟制造商——商标上注明了，打开盖子上弦的时候就会看到——专门为“船厂、蒸汽船、机车和住宅制作钟表”。盖子的玻璃门上刻着古老的蜂巢图画，蜜蜂在四周飞舞。蜂巢源自希腊一个传统符号象征，代表着时间的自然流逝。贝弗莉从她父亲豪·班克罗夫特（Howe Bancroft）那里继承了这座钟表。

豪1985年去世，我为他写下下面这样几行字：

我了解了你

通过我的无知

还有它那

小心地

被你用格言填补的空间

我了解了你

通过你沉默中的半笑不笑

还有那

骄傲的

被你用了补丁的袖口遮掩的空间

我了解了你，通过死亡之前的那一刻

还有那

关于上帝的

你在悔恨的言语中发现的空间

我了解了你

通过你的女儿

还有那

字词的空间

在此地与彼时之间

钟表就放在我家厨房高高烟囱的壁炉台上，我得把手举过头顶，站在炉子旁边踮起脚尖才能勉强拿到它。每隔两天半，每60小时，它都需要上弦。过去还能报时，但如今它的机械装置已经坏掉了。不过，只要黄铜钟摆调整得当，它还可以走得非常准确。

有时我也会忘记上弦。一旦它停下来，厨房——这个我们生活的大部分时间所在的空间——就会被一种让人不习惯的安静所笼罩，继而引起我的注意，于是我踮起脚尖，打开盖子，找到放在壁炉台时钟右边的钥匙再一次给钟点上弦，之后，我会用手指轻轻拨动钟摆朝左边（从来不会是右边），嘀嗒的声音重新响起。此刻我总会有那么一种感觉，仿佛这个厨房刚刚在静默中屏息，而现在则再度正常地呼吸起来。

一个房间需要提示人类时间的流逝，否则就很可能变得了无生气。或更准确地说，它的沉默有变得了无生气的风险。我从高过自己头顶的地方把钟表拿下来的仪式，就好像把一碗水放在地板上给静默饮用。干渴的沉默会毁灭一切。

一天，我心不在焉地上弦，结果发生了意外。钟表翻倒，从我的两

臂之间跌落。我原本有机会接住的，但它还是摔到了沥青砖地板上。之所以是沥青砖是因为在烟囱四周铺木地板有点危险。

钟表合页摔坏，门掉了下来，机械装置也坏掉，所以我不得不把它送到修表匠那里去修理。我知道隔壁村子有一家。

这是一间漆黑的店铺，一个老妇人在柜台后面择菜，柜台里放着几枚样式非常有限的订婚戒指，几条带着十字架的银项链，一些石英钟。柜台尽头是一扇门，通往修表匠已经荒废的工作间。我看到工作台上放着些微小却也相当细致的工具，此外还有几只目镜。

我弟弟会给您看一看，老妇人说，我丈夫已经不能干了，他的眼睛什么也看不到了——这是一个毁眼睛的生意。你一个月以后来取。

我提出建议，我是不是可以几天后来电问一下是否能修好？

我们从不接电话，她回答我，不会忘记的，一个月之后再来吧。

厨房因为时钟的缺席而改变了。（我们还能用煤气炉上的电子表来看时间。）厨房的呼吸不再那么深沉，尽管它也活了下来。这个冬天过得很艰难，整日地，每一日，那些雀鸟——蓝色的山雀和知更鸟——啄食着窗台上的葵花籽。一种叽叽咕咕的鸟类的时间，比我们的时间要快得多。

当我再次来到修表匠的村子时，简直不敢相信自己的眼睛。商店已经没有了！没有商店的标牌，没有商店的橱窗，没有订婚戒指。房子每一扇窗都是关着的。我按动门铃，门那一边是全然的沉默。

跑到邻家药房商店去问，药剂师，一位很精干，穿着白色外套的男人告诉我，修表匠全家一周之前搬走了，一辆货车把所有东西都运走了。

去哪儿了？

他不知道。

你可以去问问那个助产士，他建议我。因为那是她侄女，她可能会知道，但另一方面，她也可能假装什么都不知道。

我感到内心渐渐想要放弃，有点儿像是不能再告知时间的那些钟表表盘上的表情。

马克（Marc Trivier），你的照片告诉我们，一个没有被照片拍下的世界就好像一个没有时间的屋子！它们告诉我们，相机和钟表在某种程度上是互补的。

当然，从诞生之时起，摄影就激发了对时间的沉思。怀旧情绪萦绕在每一张照片里。时间停在了它的轨道上。决定性瞬间。事物留下的痕迹。照片定胜负。这样的观念已经被充分思考和讨论了。

但我认为，你提出的——或倒不如说是你那并无任何篡改的黑白照片所提出的——是一些不同的观点。摄影与经验主义共同成长，两者都是唯物主义的、世俗主义的，以及实用主义的。但与之不同的是，你从一个形而上学的角度来论说。你其实也不是真正在论说，而是渗透到一个形而上学的问题里。

你关注的不是瞬间，而是过去和未来。你问了一个奇怪的问题：假如（或者一旦）过去和未来都停止会发生什么？这是否会改变当下，假如会，那将是怎样的？

罗兰·巴特曾深刻地描写了照片和死亡之间的默许，它们都中断了时间，都会造成“致命一击”。但你提出的问题却关于别的什么。假如过去和未来都停止，假如当下被延展至无穷，会发生什么？没有了时钟的厨房在静默中会发生什么？

几乎所有你肖像里的模特，都在寻找这个问题的答案。连绵不断的，凡尘的时光刚刚溜走，肖像中每个人的眼睛都盯着门口——时间正穿门而去，但他们既没有在庆祝，也没有在等待它的返回。

我看到两个例外——一个是让·热内（Jean Genet），他遵从鸟类的时间；另一个是布拉姆·凡·费尔德（Bram van Velde），这样的事情于他而言已发生过很多次了，所以，当它再次发生的时候，他想着的是斯宾诺莎。

其他每个模特都无疑是她或者他自己，每一个生命里的每一个当下

都是独一无二的。不过，他们的过去和未来所被捕获的方式于所有人而言却都是相同的，他们都听命于跟随这一捕获而来的静默。

有时候，你会将其中一张肖像和在屠宰场里拍的照片并置。这会令人震惊，但并不牵强。对于被拍下来的动物来说，它们的过去与未来差不多在一击中一齐倒下；对它们的捕获不是思想上的，而是身体上的和最终意义上的。在这里并没有提出什么问题。但是屠宰场的照片会迫使我们去思考牺牲的问题，只要我们开始思考过去和未来，牺牲的概念就变得和生存的概念不可分割。（关于屠宰场的一个令人吃惊的事实是，它们散发出一种连续性的感觉。）

你放置屠宰场照片的方式让我想起，一些文艺复兴时期的画家当画中人同意以后，在绘制肖像时，会在桌上或者书架上画上一个头骨。

当我在写这些字的时候，正聆听着安索尼亚制造的钟表发出的嘀嗒的声响。两个月后，有一天，修表匠的妻子打电话过来。她说，你的表修好了，时间比较长，因为有个小零件找不到替代品。你如果能确定一个时间，我弟弟会把它给你送过去。

他来了，很自然地，我请他进来喝杯咖啡。我们一起把钟表安放在壁炉上，然后重新启动它。它的嘀嗒声音让厨房由静默发出低语。我写好了支票，花了不少钱。

这辈子从没见过另一台这样的钟表，这位弟弟说，你是否介意我拍一张照呢？

当然没问题，我回答。

他回到汽车里去拿他的相机。我坐在桌前面再度听着时间的流逝。

你最近一本书叫作《失乐园》（*Paradise Lost*），与标题放在一起的照片像是从驾驶员后视镜里反射出的影像——一张正在被遗落在后的照片。果园和两个人长长的影子。天堂在所有过去或未来存在之前就存在了。不可能停下他们，因为他们并没有出发。

理解到这一点，我就明白了，你作为一个摄影师的视野开始于一个“不可返回”的概念。是对过去与未来的意识，造就了我们人类，造就了我们现在的自己。因此我们已不再适合天堂，事实上，那里也将不会

有任何人。正如一则阿拉伯谚语里所说的：一个没有人的天堂不值得进入。

捕获过去与未来可能会是一种暂时进入永恒的方式，但永恒的反面却不是朝生暮死，而是遗忘。

修好的钟，刚刚我第一次听到它的报时。{书籍朋友圈分享微信
Booker527}

（写于2005年）

马克·特里维耶：《我那美丽的》

马克·特里维耶关于阿尔贝托·贾科梅蒂雕塑的照片并非如其起初所见。它们不像精美艺术品图录中的照片只是雕塑的“复制品”。它们不记录，它们合作。不是直面雕塑，摄影师站在一旁，他自己，他的天赋与相机一起等待。然后他们会转过身来，排成一路纵队，雕塑打头，后面跟着照片，后者通常踩着与前者相同的足迹。

也许这些文字也可以加入这个队列。

我想起两个故事来。第一个关于特里维耶，第二个关于贾科梅蒂。马克一边拍照，一边把雕塑旋转位置，从而为每一个作品找到需要的光线和角度。每当他挪动仅仅60厘米高的雕塑《安妮特》（*Annette*）的时候，就会发现自己把她紧紧地抱在胸前，他无法与之保持一定距离。这让他感到吃惊。

有一天，有人问阿尔伯特：当你的雕塑最终不得不离开工作室，他们会去哪里？博物馆吗？他回答：不，埋在土里，如此一来，他们就可以成为生者和死者之间的桥梁。

那张一条腿的照片，照片中的灯光像是室内游泳池的灯光。我曾在伊斯特本的某个类似的池子里同父亲学会游泳。白瓷砖墙面上挂着一个游泳圈，上面印着字：伊斯特本城市议会。我想我学会轻松阅读和学会游泳是在同一年——1931年。

1945年之后，贾科梅蒂关于人的雕塑（以及一只猫和一只狗）变得越来越瘦，以至于有了这样的结论，说他们是在一个消失的临界点上。但特里维耶不这么看；对于他，这些雕塑处于一个抵达的临界点，他们

刚刚出现。《安妮特》就在他想到她的同一时刻到来。《安妮特》就是她正在吸引来的注意力。这个事实多少和欲望有关，不过现在说这个还太早。

《安妮特》很坚持，她不允许我们轻易离开。但她也不看着我们。我们必须想象她是这么做的。我们会留下的部分原因就是这个人。

在那一路队列中，我发现了卡特琳。这儿有她一张照片。她去世之后，我将它钉在工作台的上面。

卡特琳·卡特里奇（Katrin Cartlidge）是一个演员，我们经常讨论她在电影或舞台上参与以及即将参与表演的部分。每一次，她表演一个角色，我都有一种感觉，她像是在表演她几百个前世生命中的一个似的。她的几百个独特的生命，这也就意味着她要习惯几百个独特的伤痛。每当她给我发短信的时候，都会把名字写成：温（Wing），这有关我们之间的一个玩笑。

在她意外死亡之后大概两个月，当我在头脑中构建一幅她的图像，我有一种她在隐退或者已经隐退的感觉。（我不能肯定这是逐步发生的，还是一个突然的飞跃。我怀疑是后者。）她不是不在场了，只是她在场的方式发生了改变。之前，她会在一个特别的地点和语境里出现，每一日都会改变。在街头市场或者穿越林间小路，在一趟火车上熟睡或者在咖啡厅里大声地朗读一些我写的文字，要不就是开玩笑说自己适合在楼梯上自杀。现在，她仿佛会同时在几个地方出现。不，不只是这个：她会超乎我想象地同时出现在很多地方或者多个生命中。我无法想象，不是在于我缺乏想象力，而是在于我缺乏一种气度。她的存在恰如从前一样，只是变成一种无限的存在了。她的“这里”变成了无处不在。

现在是她打断了我：

亲爱的！这听起来不错，但并不准确。在你的位置上并不能对我的所在说“这里”！

那我应该说“那里”？

这会好一些，亲爱的，你也可以说“这里”和“这里”和“这里”和“这里”和“这里”和“这里”——不要停！

像只青蛙！

大笑。然后说话声又安静了下来。（她常常大笑然后就是一阵安静。）

“或者”这个词暗示着需要做一个选择，而约翰，我已经不再需要选择了。把“或者”替换成“和”，我喜欢这个。难道不正是“和”这个词，是《安妮特》和我让你想到的东西吗？

“和”不是一种关系，也不完全是一个连词，它把所有的关系都包含进来了，它们川流不息，它们超越边界溢出向外，超越被认为是“存在”的东西，超越“一个”或者“全部”。

这不是我的话，而是吉尔·德勒兹（Gilles Deleuze）的，他喜欢合作以及许多的声音。

《安妮特》和卡特琳之间的相似程度之高令人吃惊。她们昂首的样子，两人的脖子与胸膛的连接点，翘翘的下巴，穿梭在她们的面孔与身体之间的直流电和电荷——所有这些相似的。但她们的相似也来自某些更为深入的地方。在铜像里，在黑白快照中，她们把一切抛在身后，除了自己以外她们不带走任何别的东西。这种不可化约性是她们共有的特质。



马克·特里维耶，无题
1989年

不可化约是贾科梅蒂的理念。他作品中的人物是空气、光线和用途与余下的对象一齐消散之后的剩余。它们像骨骼吗？完全相反。它们关注的对象是解剖学从来无法分类和辨识的存在。它们展示了在身体深处，在肉体 and 形而上之间，如何还存在一个界面，一个共享的皮肤。

艺术史上的大多数肖像作品，首先指涉的是模特的性别、阶层和出身，其次关于这个独特人物样貌的独特性和唯一性。戈雅的肖像画中的伊莎贝拉·德·波塞尔，首先是一个女人，一个贵族，一个第一次西班牙内战的亡命之徒，然后她才是伊莎贝拉，对于那些想要伤害她的人，她带着致命而特别的吸引力。而贾科梅蒂的每一尊雕像似乎都在展示着一个不可化约的自我，只是偶然地作为一个女人或男人，老人或年轻人，哲学家或暴徒的情妇而存在。他的每一个肖像都像是刻在青铜之上的一个人名。

《安妮特》。

当讨论到斯多葛学派哲学家的时候，吉尔·德勒兹写道：

在物质实体的深处与形而上事件的表面之间，存在着一种严格的互补。

让我们从吉尔所提到的斯多葛派哲学家那里，跳进体育馆的游泳池，不是在伊斯特本的那个，而是另一个——弗雷讷的巴黎人郊区，臭名昭著的短期羁押监狱所在地。



马克·特里维耶，安妮特
巴塞尔，1989年

不同年龄阶段的人们都会去这个游泳池。父亲带着儿子，也有不少常客独自前来，他们相互间会点头问候。有的时候池子里有7个人，有的时候是70个。这要看是一周的哪天，哪个时间点以及哪个季节。孩子们和父亲说着话，其他的言语都被认为是多余的。

几乎所有的游泳者都戴着深色的目镜，以保护眼睛不被漂白粉伤害。泳帽也是必需的——即便秃头也一样。每一个人都专注于游泳。有人跳进池子，其他人则从梯子慢慢爬下来。他们来游泳是为了保持健康，为了减肥，为了锻炼心脏，为了在水中获得乐趣，为了一种独特而又深刻的快乐——在人群之中却又私密与孤独！时不时地，也会有一个游泳者梦想成为当地冠军。人们肩并肩地游着，沿着他或者她自己的那条没有被标记的狭窄泳道。

如果你和我一样在游泳的时候不戴目镜，那么当你从水中爬出来的时候，你就会发现，四周那些仍在游泳的人，离开游泳池冲澡然后穿衣和弄干头发的人，就会变得有些模糊。模糊是因为眼睛的疼痛，但我宁愿相信，这也许可能和思考有关。我绝不认为思考只会澄清，它也填补空虚。思考也有它自己的不透明性。

弗雷讷泳池里站着的或者迈步的那些人，我看着他们，模模糊糊的，他们就好像马克的一张照片中，那些被拍下的贾科梅蒂站着的和迈步的雕塑作品。

一个高个年轻人站在淋浴头下面，他在自己长长的腿上涂着香皂；一个中年女性撑在泳池边缘，专注地盯着水面，池水在她锁骨的位置看上去就好像她正在读的一本书。一个我这个年纪的男人慢慢地趴在水里游着，朝向他的过往。一个11岁的孩子沿着泳池边行走，愉快地扭动着她的屁股。

但这儿没有性感的位置，这个场合不会允许它出现。这个地方，有很多情欲——还有各种欲望——但性感却在别处。

我想象着，年轻的男子，肥胖的妇女，70岁的老人，11岁的孩子，我刚刚描述过的这些人，回到自己私人的生活，被一些与他们亲近的人所认可和接纳。

我那美丽的。

性欲，当你情我愿，就是两个人一同酝酿的密谋，不顾或者说无视所有决定了这个世界的其他密谋，这是两个人的谋划。

这个计划是要提供一个唤醒的方案，为的是让对方在世间痛苦之中得到些许舒缓。这不是一种快乐，而是一种肉体上的缓刑，使之远离身体遭受的痛苦之惩罚。

在所有的情欲中，都同时有着怜悯之心和贪恋之欲；无论所占的相对比率如何，它们都会被串联在一起。没有伤痛的情欲是不可想象的。

假如世界上存在没有遭受伤痛的人，他们将生活在无欲望的状态之中。

人类的身体可以是勇猛、优雅、活泼、尊贵，以及有着其他无数能力，但它同时也注定有着悲剧性——动物不会有。（没有动物是“裸体的”。）情欲想要保护欲望的身体，使之远离它本身包含的悲剧性，而更进一步讲它相信它能做到。

密谋就是要一起创造一个豁免的地域或地点，这一豁免，必然是暂时性的，出自于人所难免的巨大痛苦。

“地点”在另一个的身体之中。密谋包括了进入对方，在其中每一个都会遁形。情欲是一种交换隐藏之地的运动。（把它归结为一种“返回子宫的欲望”将是一种对它的平庸化。）

爱人的手抚摸着那一条腿。无论是激起情欲还是平息都无所谓。这一抚摸想要穿透股骨、胫骨和腓骨到达腿的最核心，爱人整个人也希望跟随着抚摸，栖居其中。贾科梅蒂伊斯特本浴场的腿的雕塑，就是关于（除了别的以外）情欲。

情欲里没有利他主义。从一开始就是与两个人的身体有关，因此豁免，当它实现，假如它达成了，其结果也只与两个人有关。豁免注定是短暂的，但它却承诺所有。豁免驱散短暂性——也驱散了与之相伴的、与短暂的威胁相关联在一起的伤痛。

在第三者的观察中，情欲是一个短暂的插曲；它只能在内部被体验

着，它是一种内在，一个通往丰盛的入口。丰盛往往被认为来自积聚，而情欲则揭示出它同时也来自剥去所有：一种静默的充足，一种黑暗的充足。

我想到了“金羊毛”的神话。（它通过献祭来保证了一种豁免。）金羊毛就在那里，卷曲着、未被染指地、完整地、没被任何人穿戴地挂在某个隐匿的地方。当马克把《安妮特》抱在他胸口的时候，她就变成了一根金羊毛。看看照片里她的轮廓吧。

我曾根据报纸上的一张照片画了一幅安德烈·普拉托诺夫（Andrei Platonov）的素描。或许这张素描也是从他的一些文字中得来。只是对我来说，因为用俄语写作，他的文字必须经过翻译才行。一个在午夜时分喃喃自语的俄罗斯人。安德烈1899年出生在沃罗涅日，1951年在莫斯科去世。我在素描的下面粘上了一张火车票，并写下来自他的小说的一句话：“他走了很远，走了很久——也许是永久。”

安德烈现在也加入了这个“一路纵队”。卡特琳听着他讲话，而他则跟着她。

在一本名为《贾恩》（*Djann*）的书里，他讲述了一群牧民的故事，他们最后来到了靠近乌兹别克斯坦咸海的一片盐漠（荒无人烟），在这里失去了一切——生存的可能、财产、牲畜、任何关于未来的概念和所有的幻想。

这本书是在1935年写就，但直到他死后的20世纪60年代才首次出版。安德烈·普拉托诺夫是一个流浪诗人，他慷慨分享却又贫困潦倒。他曾提到过，分享出去的会返还给你一种真实存在的感觉。我听不到他和卡特琳说了些什么。他相信最大的失败者是那些被人爱着却又不自知的人。在他们对给予自己的这种爱的忽视中，却有一些比地球上任何其他都更神圣的存在。

在故事的中间，严酷的冬日到来的前夜，故事的主角听到一个男人和一个女人正在他们的空荡荡的小屋里说话。

我们两个一无所长，女人说，你又瘦又没用，而我，我的乳房已经干涸，骨髓还痛得要死。

无论你剩下什么，我不会停止爱你，这个男人说。

他们再没有说别的。无疑，他们正躺在一起，因为这样他们就可以把他们唯一的幸福攥在手心里。

无论你剩下什么我不会停止爱你。

这几个字里的极端接近了《安妮特》姿态的极端性。

不久以前，我在佛罗伦萨待过一阵。雪落在大教堂上，大桥下川流不息的阿诺河被一种古旧的骷髅头的颜色覆盖。城市冷得像一座冬天的边塞小城。惯常情况下，这里的天气和托斯卡纳山区的产出总会遮蔽这样一个事实：佛罗伦萨曾是（现在依然是）伟大的意大利城市中最严厉的、最不宽容的一座。

有一回，我为了躲避结了冰的街道走进巴杰罗美术馆，然后我在其中发现了一尊上彩的瓷器，是一尊年轻的圣人的头像——又或者她是一个天使？作者是吕卡·德拉·罗比亚（Luca della Robbia），他60岁的时候创作出了这件作品，上面只有三种颜色。他或者她的头发是淡黄的赭石色，束腰外衣的领子是酢浆草绿色，束腰外衣本身以及他或者她的帽子是独特的德拉·罗比亚蓝，雕塑的皮肤部分是瓷器自身的白色。如何形容德拉·罗比亚蓝呢？它把爱琴海融进圣母的长袍，它允诺记忆女神（Memory）；它是音乐之蓝。颜色和生命没有关系，但天使是栩栩如生的。

当吕卡还年轻的时候，在他制作上色半身像、浮雕和圆雕饰从而让城市看起来比其所是更为清白的家族生意逐步开展起来之前，他在青铜像上的造诣就已经堪比雕塑家多纳太罗（Donatello）。他的《歌唱的艺廊》（*Singing Gallery*）相当精彩，是一个关于创作音乐的音乐家、歌手、舞者的高浮雕作品系列。据我所知，没有别的什么作品可以在对身体的刻画中如此精确地呈现音乐带动演奏者、聆听者身体的力量。在你盯着它们看的时候，你会认为猫王（Elvis Presley）、吉姆·莫里森（Jim

Morrison）、迈尔斯（Miles）、伯德（Bird）、费雷（Ferré）、彼得（Piotr）这些人在15世纪初的青铜像中就已经宣告出现。

吕卡也已经加入那个“一路纵队”，安德烈正在跟他讲，他的父亲在铁路上工作，是一个机车司机，而他自己在成为一个工程师之前，曾在铁路理工学院学习。

吕卡·德拉·罗比亚与画家马萨乔（Masaccio）恰为同时代，不过后者29岁就去世了，他活到了82岁。马萨乔在佛罗伦萨卡尔米内圣母大殿（Santa Maria del Carmine）里创作的亚当和夏娃的湿壁画，距离巴杰罗美术馆只有步行10分钟的路程，这件作品是关于人类身体天生的悲剧性一次最栩栩如生的再现。

吕卡现在正和卡特琳说话。她有一双绿色的眼睛。

天使是美丽的。但我认为她的在场，并非是某种为了制造艺术品的努力而产生的结果。我画了一幅素描，为的是尝试更好地理解她的面部表情。就在我画她表情的时候，我察觉到了一些相当不同的东西。

她的面孔让你确信，你正被她注视着。美在这里不是欣赏你自己看到的对象，而是你想要被什么看到！美是被你注视的存在认可的希望，也是你被后者纳入其中的希望。

想要被观看、被认可的希望，并不只出现在面对性感的佛罗伦萨人的肖像之时。3万年前画在黑暗之处的岩石表面上的狮子，不仅提供了他优雅的外表，也包含着他所存在的世界。当美不是人造的，在一次日出、一株植物、一只动物、一座山中发现的时候，也是如此。当它们也回应如天使面孔这样的希望的时候，它们全都是美的。

我们在等待着《安妮特》的注视。

别读文字了。去找照片吧。她的身体正径直朝我们看。

贾科梅蒂和特里维耶在《我那美丽的》搜寻一个经验地带，在这里，一个即将到来的观看等同于一次相遇。或者，用另外一种方式来说：他们两人都不是在证明一种存在状态，而是要证明一个正在“生成中”的共享的存在的动态。他们都在身后留下一个迈步的姿态，不是“朝前面”，而是“朝某个方向”。朝某个方向迈步，用双腿，用观看，用一

种口气，一种聆听和一种孤独。

上周，我的外孙女梅利娜学会了走路。

这样一个经验地带每天被无数次地进入。在弗雷讷，在佛罗伦萨，在所有地方。每一次的进入都承载着一个不同的名字，但这个地带自身却保持着无名。

我那美丽的。

2004年

伊特卡·汉泽洛娃：《森林》

我走的路是我回头看见未来的路。

伊特卡·汉泽洛娃（Jitka Hanzlová）

这里提到的森林距离遥远，它靠近喀尔巴阡山脉，在捷克的一座小村庄附近，是她小时候生活的地方。这也可能是来自另一片森林的图像，但对伊特卡来说却不可能。数年以来，她不断重返她的森林。她独自前往，如果不是一个人前往的话，她就不会拍照。

不少自然照片跟时尚照片差不多。这不是在否认它们；它们确也在记录且接受着愉悦。山顶、瀑布、草地、湖泊，秋天的山毛榉，都被要求站在原地，它们消耗着自己，给相机一个情绪化的外表。为什么呢？它们是经历了几个小时的飞行，并最终抵达机场的那种愉悦的一种提醒。这像女主人一般的自然。

在伊特卡的照片中却没有欢迎。它们拍自内在，这一内在已抵达森林的深处，它们被感知，就好像手套的内部被一只手所感知那样。

她谈论的是“在森林之间”。这是因为在她居住的村庄所在的同一个山谷中有两片森林相连。不过，介词“在……之间”也适用于所有的森林。这就是森林之所谓森林。一片森林存在于它的树木之间，在浓密的灌木丛和空旷的林地之间，在所有的生命循环与它们不同的时间纬度之间——从太阳永恒的能量到朝生暮死的昆虫。一片森林也是一个会面的地方，是踏入森林的人和某些叫不上名字的在场者的会面，它们就在一棵树后或灌木丛里等候着，近在咫尺，却又看不见摸不着。它们既非寂静无声也无法被听到。不只森林来访者会感知到有什么在场，那些能阅读不成文的符号的狩猎者和伐木工人，会对这种在场更加敏感。

我一大早去了山林，此刻的森林才刚刚醒来。站在那儿，我在风中大口呼吸，我爱这鸟儿平静的鸣叫以及森林的寂静。我随后集中注意力拍照，停止了对四周寂静无声的聆听。像是有一种“在别处”的感觉，像是进入了一场电影。森林开始移动，而当我透过相机往外看的时候，我感到恐惧。兴许仅仅是因为构图的原因以及夜晚的寂静，仿佛鸟儿和蟋蟀都停止了鸣叫，仿佛山谷的风都停止吹拂。万籁俱寂，无法听到任何声响。没有鸟儿，没有风，没有人，没有蟋蟀。这一黑暗而别样的寂静让我汗毛倒竖.....我不知道如何才能安放这一恐惧，但它就从我的体内涌出。这是我第一次对此有如此强烈的感觉，却不是最后一次。我逃走了！我的这一恐惧根基在哪儿？为何而来？我并不惧怕动物和森林。这个地方是安全的。

贯穿整个历史以及包括史前时，森林都在提供庇护，提供一个藏身之处，但这里同时也会让漫步者完全迷失。它迫使我们去辨认那众多隐藏的事物。

照片打断或捕捉时间的流动，这是一种惯常的说法。的确是这样，但用的是成百上千不同的方法。卡蒂埃-布列松的“决定性瞬间”与阿杰的将时间减速直至其静止，以及托马斯·施特鲁特（Thomas Struth）对时间仪式性的停止都各不相同。而伊特卡森林照片的特别之处（并不包括她其他主题的照片）在于，它们看上去好像没有让任何对象停下来。

在无重力的空间中不会有重量的存在，她这些照片仿佛就是如此，一种就时间而言的失重。它们好像拍自时间“之间”，在这里空无一物。

在森林里，近在咫尺却又不可触碰的对象或许就是一种永恒的在场。那不是一种来自于形而上学之推断的抽象的永恒，也不是一种来自于季节更替往复的比喻的永恒。森林存在于时间里，它们，上帝知道，服从于历史；但在今天，很多森林都因为人们的急功近利而被灾难性地毁灭了。

在森林里仍有着一些“事件”尚未在森林无数的时间纬度中找到它们的位置，它们只存在于这些纬度之间。什么事件？你问我。有一些就在伊特卡的照片中。那是当我们把一切可辨认的对象都归类入库之后，在

照片里仍剩下的那些不可名状的存在。

古希腊人将这类事件称为“树灵”（dryads）。我的来自贝加莫的伐木工朋友认为森林是一个独立的王国，一个它自己的“领地”。林飞龙（Wifredo Lam）在他想象的丛林中画出了同样的事件。但是，我们要明白，这里不是在谈论幻想。伊特卡谈论的是森林的寂静。与这一寂静处于另一极对立的是音乐。在音乐中，出现的每一个事件都被那一音乐单一无缝隙的时间纬度所接纳。而在森林的寂静中，总有一些事件不被接纳，不能被安置到时间里。正因为如此，这些事件同时破坏而又吸引着观察者的想象力：因为它们就像是另一种生物对持续时间的体验。我们感到它们的发生，我们感到它们的存在，却不能面对它们，因为它们正在为我们而发生，它们的出现是在过去、当下与未来之间的某处。



伊特卡·汉泽洛娃，无题，来自《森林》系列
2000—2005年

哲学家海德格尔（Martin Heidegger）认为森林是所有现实的一种隐喻——哲学家的职责是要寻找一条穿越它的林间小径（weg），伐木者的小路，他称之“进入距离之亲近”（coming into the nearness of distance），我相信这就是他切入我所试图阐明的“森林现象”（forest phenomenon）的一种方式。而伊特卡采用的是另外一种方式。“我走的路是我回头看见未来的路”。他们两个都把时间的沙漏倒转。

要想理解我说的话，就必须拒绝一个时间概念，它开始于18世纪的欧洲，和实证主义以及现代资本主义的线性职责紧密相连：这个概念认为，一个单一的时间——直线发展的、常规的、抽象的和不可逆转的——包含了一切。但所有其他的文化已经提出以某种方式被永恒环绕着的多种不同时间的共存。

让我们回到属于历史的森林之中。在伊特卡的那个森林里，总是包含着一种等待的感觉，但它等待着什么呢？等待是否是一个合适的词？一种耐心。什么的耐心？一个森林事件。一个我们既不能命名、形容，也不能安置的事件。但是它就在那儿。

森林中各种交叉路径和交叉能量之错综复杂——那里布满了由鸟类、昆虫、哺乳动物、孢子、种子、爬行类、蕨类、苔藓、蠕虫、树，等等，等等交织的小径——是独一无二的；或许在海底某些地域也存在着能与森林相比的复杂性，但人类只是在最近才入侵了这些区域，并且他对此的所有感知，还都来自森林。人类是唯一同时生活在两个以上时间纬度之内的动物：一个是关于自己身体的生物学的，一个是他知觉的。（大概正是因此他获得了他的第六感。）在森林里相互交织的每一股能量也都有自己的时间纬度，从蚂蚁到橡树，从光合作用的过程到发酵的过程。在这个错综复杂的时间混合体中，产生的能量与交换得以让“事件”发生，这是一种顽固反抗的事件，不能被任何时间观念所接纳，因而只能（暂时地？）在“之间”等待。这就是伊特卡照片里的东西。

盯着伊特卡·汉泽洛娃的森林的照片时间越久，就会越清楚地感觉到从一个现代监狱里越狱的可能性。树灵在召唤。你也许会滑到“之间”——但却无人跟随。

2005年

阿拉姆·谢卜利：《追踪者》

首先，区别一下简单和简化。前者与减少或者被减少至必要有关，而后者——“简化”，通常是一些权力之争中所采用的策略的一部分。简化是谋求私利。大多数政治领袖都做这种简化，而无权力者只能对所发生之事做出反馈。这两者之间总是隔着深渊。

那么，让我们不做任何简化地来看看阿拉姆·谢卜利的这些照片。除了别的之外，它们还给我们上了一堂政治课，而就此意义而言，它们构成了一个范例。但我们待会儿再说这个。她称这系列照片为《追踪者》（*Trackers*），这需要先做一个解释。



阿拉姆·谢卜利，无题，《追踪者》第57号
Lakhish军事基地，**Beit Gubrin**，以色列/巴勒斯坦，2005年

大概有一百万持有官方文件的巴勒斯坦人，作为下层阶级生活在以色列国。在媒体报道中，他们被描述为以色列—阿拉伯人。他们从来都不被认为是巴勒斯坦人。在这些以色列—阿拉伯人中，也包括贝都因家族的人。

贝都因人中有少部分男性——大概每年少于100人，志愿加入以色列军队。他们会接受训练并被当作军队的侦察兵使用，此即所谓的“追踪者”。追踪者全都是由以色列—阿拉伯人构成，执行的是军队里大量危险领域的侦察工作。一旦指挥部估计有阻力存在，他们会被派为先遣队，进入现场确认是否有地雷、狙击手，以及可能的伏击。追踪者最初是一组二三十人一起训练。一旦训练完成，他们就被分开，一个个地分配到以色列国防军的部队里，其也缩写称呼自己为IDF。

3年的服役期过后，追踪者也许会再度志愿成为一名职业军人，在此他会获得更好的薪水。但IDF指挥部只接受少部分此类志愿者。专业追踪者比以色列士兵更有优势，因为他们熟知当地的风俗习惯以及思考方式。

阿拉姆·谢卜利的照片朴素、难以捉摸并且相当执着。它们包含着最少的一般信息，它们从来不是对事故或事件就事论事的报道。给人的印象是，每张照片都正巧拍自事件发生之后。这不是因为谢卜利太慢，而是因为让她感兴趣的是“后果”。事件本身不会引起她的关注；事件对一个生命的影响才会（至少这个项目里如此）。因此，她总是做好了等待的准备。

她观察追踪者的军事训练；跟随他们请假回家；前往有着士兵坟墓的墓地；她的照片是对着《古兰经》宣誓效忠IDF的场景；墙上挂着家庭照片的房间内部；慢慢盖起来的新房子——全靠追踪者加入职业军队后赚来的薪水。每一个不同的地点都隐隐导向一些问题，对于这些男人，是什么构建了一个家？或者，更深处的问题：在哪里，是为何，他们才会有一种家的归属感？

照片中的人物没有谁能告诉我们拍照之前刚刚发生了什么。我们能做的就是看着留在照片中的成员自己展开猜测，以及如同谢卜利一样，去等待。整个系列85张照片的效果是累积的，它们一张接着一张构成一个整体。不过，这个加起来的整体究竟又是什么？

对于贝都因人来说，家以及何以构成家的问题，就像是一条纠缠的绳索。从传统上看，他们是游牧民族。大概从之前两三代人开始，尤其是在西奈，很多贝都因家庭定居下来，可是他们居住的土地却属于别人，他们在这土地之上只有很少的权利。这种早先的记忆中令人困惑的状况似乎也构成了这条绳索的一部分。对于游牧民族来说，家不是一个地址，家就是那些他们随身携带的东西。

这些追踪者带着什么？

阿拉姆·谢卜利有着深刻的自省。但她却避开了深切的感情，也不寻求告白。她就在一边耐心观察着。也许有人会说她是一个讲故事的人，但这却把她选择的角色简化了。（确实存在伟大的用摄影讲故事的人——比如安德烈·柯特兹。）我认为阿拉姆·谢卜利更像一个占卜师。她展开细密的观察，解读迹象，提出猜测，她提供的预言——算命者的言语——既尖锐又暧昧；就像玩牌一样，她给出多种可能性，却又不从中做出选择。

我选三张照片。第一张，三个追踪者正在一个庇护所休息，其中一个正在一个墙面上写着什么。第二张，一个人在白日昏昏欲睡，他拉过来一条被子盖在脸上。第三张，追踪者自己的照片，画面里的他是IDF的战士，照片挂在他房间的墙面上，旁边是一张巴勒斯坦的旧地图。

每一张照片，都有不同的表达，却是同样的尴尬——关于身份与所在何方。

他们带着什么？

传统来看，几个世纪以来，游牧的贝都因人一直都在给入侵的军队提供服务——那是埃及人、土耳其人、英国人——一旦意识到即便使出所有的游击技能都会被击败，他们就会做这样的选择。不过，他们这样做，目的是为了 avoid 被遣散，在他们几乎无法逾越的领地里保持不受挑战，保持独立。这是一种为了延续而采用的狡猾策略，且通常可以获得胜利。

但今天的环境对于以色列贝都因人来说已经变得相当不同。他们在自己的土地上被驱逐，被剥夺了赖以生存的经济手段，在他们自己的内

盖夫沙漠被当成非法闯入者，IDF的直升机朝着他们的庄稼喷洒除草剂。

要充分把握这意味着什么，我们就不得不考虑巴勒斯坦总体上的极端情况。巴勒斯坦的冲突已持续了将近60年，对巴勒斯坦的军事占领，也是历史上最长的，有将近40年。我在这里几乎没有必要去重复所有由占领而引发的事实，因为它们已经在国际层面被认知和谴责了。巴勒斯坦的经济和日常生活被摧毁殆尽。非法的以色列定居点，每周都在侵占和吞食着巴勒斯坦的土地。非法的隔离墙，不断地推进，将剩下的土地分割成未来的“班图斯坦”（Bantustans）。东耶路撒冷被占领，变成阿拉伯贫民窟，拆得支离破碎。

巴勒斯坦人一直在抵抗，关于这个持续冲突，有时被大家忘记的是，两者在不管火力还是防御上，都存在手段的不平等和力量的悬殊。IDF装备了现代技术可以提供的一切——直升机、制导导弹、监控摄像机，以及计算机追踪技术；与之相对的是，巴勒斯坦这方只能依赖小型武器，自制爆炸物、少量迫击炮、偶尔的自杀袭击，以及石头。他们唯一的优势就是坚定的信念，坚信他们的抵抗是出于正义。而与此相对，以色列除了征募贝都因追踪者以外，还享有来自世界第一大国美国的无条件支持。

这样一种资源和武装力量的差异，让我们想起20世纪中期的殖民地的解放战争，假如想要理解追踪者的尴尬，最好不过是去查阅弗朗茨·法农（Frantz Fanon）的作品，关于那些斗争，他是一个有远见的先知。在其作品《黑皮肤，白面具》（*Black Skin, White Mask*）结尾，有这样的文字：“在这项研究结束之时，我想要世界与我一同承认那每一个意识所敞开的大门。”（阿拉姆·谢卜利在《追踪者》的文字中也提到了弗朗茨·法农。）

作为一个从马提尼克岛到阿尔及利亚工作的医生和精神病学家，法农解释了殖民者如何统治，入侵者和土著之间的财产如何不平等，鄙视如何写入武装者和手无寸铁的人之间的每一次相遇，除了滋生反抗以外，它同时也导致维系一个人的自我存在感的那些效忠意识出现深深的裂缝。而这在最为贫穷以及遭受践踏的最为弱势的人身上，更为频繁地发生并产生伤害。

有一图景可以帮我们说得更清楚，可以想一想“对照综合征”（opposite syndrome），这是那些自大狂妄者的症候。自大狂妄者每

一次与一个为他们工作的人相遇，都像面对被举起的镜子，他在其中只看到自己的投射，装点着自己的荣光。而那些被殖民者，已失去了自我意识，每一次的相遇，他们在自己那面镜子里除了脏兮兮的长袍什么都看不到。这两面被举起的镜子都将那一边的他或者她真实的存在隐藏。因此出现的情况是，被殖民者希望自己能够摆脱满是污渍的长袍，梦想穿着制服或者扛起压迫者的旗子。而他的敌人，他的压迫者却不会想着有任何改变。

贝都因人是巴勒斯坦人中最底层的受压迫者，他们已经在最大程度上失去了他们作为游牧民族的自由和与之伴随的自尊。因此才会出现如法农预言的情况：他们把自己分成两半，撕成碎片，戴着压迫者的面具。很多人把自己的名字从艾哈迈德改成了约瑟，从穆罕默德改成了摩西，但即使是这样做，追踪者也不能重新寻得他们自己的身体，他们尊贵的身体被肮脏长袍的错误图像扭曲了。

把床单拉过来盖在头上的男人在做怎样的梦？我们无法猜测其他人在梦着什么。但是他大概也不能猜出自己的梦。

追踪者带着的是一些类似这样的东西。

阿拉姆·谢卜利的这部作品没有针对巴以冲突做任何直接的政治上的评论，它避开了口号。但我相信，在今天的全球化的语境中，它在政治上非常重要，或者，正如我文章开头所言，它是一个范例。下面我就试着解释原因。

阿拉姆·谢卜利本人就来自贝都因家庭。小时候，她曾在加利利地区牧羊。在完成大学学习之后，她成了一名闻名世界的摄影师。

很久之前，她就与她在这些照片里展示的追踪者做出了相反的生存选择。她坚信巴勒斯坦人事业的正义性，作为爱国者和一名摄影师，她抗议以色列的非法占据。对她来说，就像对大多数巴勒斯坦人来说一样，追踪者都被认为是叛徒。他们加入的军队是压迫巴勒斯坦人民的军队，他们找出来杀害和逮捕的那些人，正是积极反抗这支军队的人。叛徒.....在这样情形下，他们必须被如此对待。

尽管如此，阿拉姆·谢卜利还是感到了一种需要，需要超越这种简化的标签，寻找这标签背后的故事。就因为她自己也是一个贝都因人吗？也许。但这样提问太天真了。重要的是结果。因为她是一个贝都因

人，她能搜寻标签后面的东西，发现她所必须去发现的。有了这些照片，她提出了下面这个问题：对于他们要成为一个追踪者的决定来说，要付出的代价是什么？她等待着神秘的答案在她的暗房里慢慢显现。然后她会将这些公布于众。

这又如何有政治含义？在20世纪中期，瓦尔特·本雅明曾写道：“我们生活在其中的紧急状态，不是例外，而是常规。我们必须建立与这一观点相一致的历史概念。”

在这样一种历史概念里，我们必须认识到，每一次简化，每一个标签，都只服务于那些行使权力者的利益；他们的权力越扩张，也就越需要简化。而与之相反的是，对多样性、差异性和复杂性的接受和认可则在当下和长久的未来都服务于那些在底层受苦，或与这种看不到的权力做斗争的人。

这些照片就是对这种接受和认可的一次贡献。

最后，我将再一次引用法农的文字，以此作为结尾：

不，我们不想追上任何人。我们要做的就是一直不断朝前走，不分昼夜地，与人类同行，与所有的人同行。队伍不应拉得太长，因为那样的话后面的人就很难再看到前面的人，人们将不再彼此相识，越来越少会面，越来越少交谈……

2007年

编者注释

以上来自法农的引语取自《大地上的受苦者》（*The Wretched of the Earth*）（纽约：格罗夫出版社，1963），314页。本书301页的引语取自《黑皮肤，白面具》（伦敦：普鲁托，1986），181页。

插图目录

p. 2 *Bolivian Army Officers and Reporters Stand Looking Over the Body of Che Guevara* （玻利维亚军官与记者站在一旁察看切·格瓦拉的尸体），10 October 1967. （© topfoto）

p. 5 *The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp* （尼古拉斯·杜尔普医生的解剖学课），1632, by Rembrandt van Rijn. Oil on canvas, 169.5×216.5cm, Mauritshuis, The Hague.

p. 6 *Lamentation over the Dead Christ* （哀悼基督），c.1480, by Andrea Mantegna. Tempera on canvas, 68×81cm, Pinacoteca di Brera, Milan.

p. 30 *Der Sinn des Hitlergrusses* （希特勒敬礼的含义），by John Heartfield. from *AIZ* （neuer deutscher verlag, berlin），vol. II, no. 42, 16 October 1932.

p. 50 *Peasants Going to a Dance* （去往舞会路上的农民），Westerwald, 1914, by August Sander.

p. 52 *Country Band* （乡村乐队），Westerwald, 1913, by August Sander.

p. 55 *Protestant Missionaries* （新教传教士），Cologne, c.1931, by August Sander.

p. 66 *Mr Bennett* （贝内特先生），Vermont, 1944, by Paul Strand.
（© Aperture Foundation, Inc., Paul Strand Archive）

p. 84 *Grief* （悲伤），Kerch Peninsula, January 1942, by Dmitri Baltermans. （© The Granger Collection）

p. 91 *Man with the Horse* (男人和马) . (John Berger, scanned from book) (Image courtesy of John Berger)

p. 96 *A Group of Nazi Troops and Students Gather Seized Papers and Books to Burn in the Opernplatz* [一群正在焚烧书籍的纳粹党人和学生 (在剧院广场)], Berlin, 10 May 1933. (Getty Images)

p. 108 *A Red Hussar Leaving Budapest* [一位将要离开 (布达佩斯) 的红军士兵], 1919, by André Kertész.

p. 135 *Boy Sleeping* (一个睡着的男孩) , Budapest, 25 May 1912, by André Kertész.

p. 137 *Friends* (朋友) , Estzergom, 3 September 1917, by André Kertész.

p. 140 *Lovers* (恋人) , Budapest, 15 May 1915, by André Kertész.

p. 154 *Sleeping Pilgrim* (熟睡的朝圣者) , Levoča, Slovakia, 1968, by Markéta Luskačová (b. 1944) . (Courtesy of the artist; © Markéta Luskačová)

p. 167 *Wounded, Dying Infant Found by American Soldier in Saipan Mountain* [被美国士兵发现的浑身是伤的濒死婴孩 (在塞班岛的山上)], June 1944, by W. Eugene Smith . (© W. Eugene Smith/Magnum Photos)

p. 174 *Youth on Wall* (靠在墙上的年轻人) , Jarrow, Tyneside, 1976, from the book *In Flagrante* (1988) , by Chris Killip. (Courtesy of the artist; © Chris Killip)

p. 199 *Untitled* (woman sunbathing on roof reading) [无题 (在屋顶晒着日光浴阅读的女人)], 1964, by André Kertész.

p. 218 *Calvados, Cabourg*, 1985, by Martine Franck. (© Martine Franck/Magnum Photos)

p. 231 *Jean Mohr* (让·摩尔素描肖像) , drawing by John Berger (Image courtesy of John Berger)

p. 246 Photograph of Sebastião Salgado and John Berger（塞巴斯蒂奥·萨尔加多和约翰·伯格）。（© Sebastião Salgado/Contact Press Images; image courtesy of Contact Press Images）

p. 248 *The First Day of Installation of the Camp of Benako for the Rwandan Tutsi and Hutu refugees*（为图西和图图族难民搭建贝纳可难民营的第一天），Tanzania, 1994, by Sebastião Salgado.（© Sebastião Salgado/Contact Press Images; image courtesy of Contact Press Images）

p. 257 Photograph from the book *Nearly Invisible*（“下面的真实”/《近乎无形》一书中的照片），2001, by Moyra Peralta.（Courtesy of the artist; © Moyra Peralta）

p. 275 Untitled（无题），1989, by Marc Trivier. [Courtesy of the artist; © The Estate of Alberto Giacometti.

p. 277 *Annette*（安妮特），Basel, 1989, by Marc Trivier. [Courtesy of the artist; © The Estate of Alberto Giacometti.

p. 291 Untitled, from the series ‘Forest’（无题，来自《森林》系列），2000—2005，by Jitka Hanzlová.（© Jitka Hanzlová/VG Bild, by Kunst, Bonn）

p. 296 Untitled（*Trackers*, no. 57）（无题，《追踪者》，第57号）Lakhish Army Base, Beit Gubrin, israel/palestine, 2005, by ahlam Shibli. chromogenic print, 37 x 55.5cm（courtesy of the artist; ©ahlam Shibli）

文章出处

“Image of Imperialism”（帝国主义的图像）：from John Berger, *The Moment of Cubism*（London: Weidenfeld & Nicolson, 1969）. First published in *New Society*, 26 October 1967 and 18 January 1968; reprinted in John Berger, *Selected Essays and Articles: The Look of Things*（Harmondsworth: Penguin, 1972） and *Selected Essays*（London: Bloomsbury, 2001）.

“Understanding a Photograph”（理解一张照片） and “Political Uses of Photo-Montage”（照片蒙太奇的政治使用）：from *The Look of Things*. First published in *New Society*, 17 October 1968 and 23 October 1969 respectively; reprinted in *Selected Essays*.

“Photographs of Agony”（痛苦的照片），“The Suit and the Photograph”（西装与照片），“Paul Strand”（保罗·斯特兰德） and “Uses of Photography”（摄影的使用）：from John Berger, *About Looking*（《看》）（London: Writers and Readers, 1980）. First published in *New Society*, 27 July 1972, 30 March 1972, 17 and 24 August 1978（in two parts, in slightly different form） and 22 March 1979 respectively; reprinted in *Selected Essays*.

“Appearances”（外观） and “Stories”（故事）：from John Berger, *Another Way of Telling*（《另一种讲述的方式》）（London: Writers and Readers, 1982）.

“Christ of the Peasants”（农民的基督）：from John Berger, *Keeping a Rendezvous*（《约定》）（London: Granta, 1992）. First published as text for Markéta Luskačová, *Pilgrims*（London: Arts Council, 1985）.

“W. Eugene Smith: Notes to help Documentary Film-maker Kirk Morris Make a Film about Smith”（W. 尤金·史密斯：一份帮助纪录片工作者柯克·莫里斯拍摄有关史密斯影片的笔记）：previously unpublished.

“Walking Back Home”（走路回家）：afterword to Chris Killip, *In Flagrante*（London: Secker & Warburg, 1988）.

“Means to Live”（生之意义）：from Nick Waplington, *Living Room*（New York: Aperture, 1991）.

“André Kertész: *On Reading*”（安德烈·柯特兹：关于阅读）：first published in German translation in *Die Weltwoche* in 1996. Previously unpublished in English.

“A Man Begging on Métro”（地铁里乞讨的男人）：from John Berger, *Photocopies*（London: Bloomsbury, 1996）.

“Martine Franck”（马蒂娜·弗兰克）：foreword to Martine Franck, *One Day to the Next*（London: Thames & Hudson, 1998）.

“Jean Mohr: A Sketch for a Portrait”（让·摩尔：一张素描肖像）：preface to Jean Mohr, *At the Edge of the World*（London: Reaktion, 1999）.

“A Tragedy the Size of the Planet: Conversation with Sebastião Salgado”（一出与这座星球同样大的悲剧：与塞巴斯蒂奥·萨尔加多的对话）：from the film *The Spectre of Hope* directed by Paul Carlin（Icarus Films, 2001）. Part of the text was published in the *Guardian*, 18 May 2001.

“Recognition”（接纳）：from Moyra Peralta, *Nearly Invisible*（London: Inside Eye, 2001）.

“Tribute to Cartier-Bresson”（致敬卡蒂埃—布列松）：from the *Observer*, 8 August 2004, published under the title “John Berger pays tribute to his good friend”.

“Between Here and Then”（在此地彼时之间）：written to accompany a planned exhibition of photographs by Marc Trivier in 2005. Previously unpublished.

“Marc Trivier: *My Beautiful*”（马克·特里维耶：《我那美丽的》）：from Marc Trivier, *My Beautiful*（Nord-Pas-de-Calais: Centre Régional de la Photographie, 2004）.

“Jitka Hanzlová: *Forest*”（伊特卡·汉泽洛娃：《森林》） and “Ahlam Shibli: *Trackers*”（阿拉姆·谢卜利：《追踪者》）：from John Berger, *Hold Everything Dear*（《留住一切亲爱的》）（London: Verso, 2007）. “Jitka Hanzlová: *Forest*” first published as text for Jitka Hanzlová, *Forest*

(Göttingen: Steidl, 2005) , and “Ahlam Shibli: *Trackers*” first published as text for Ahlam Shibli, *Trackers* , ed. Adam Szymczyk (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007) .



理想家会员计划
不止于读书



[我的理想国imaginist]



专属
社区



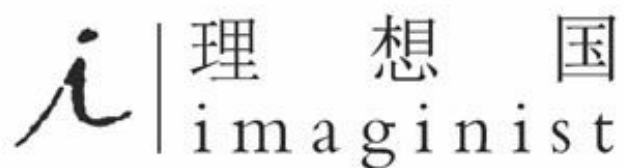
活动
特权



独家
视频



更多
权益



想象另一种可能

好文 影像 活动

共读 共赏 共享



手机扫码
发现更多内容



此书开宗明义：“我对摄影的兴味并非来自拍照或看照片，而是由阅读关于照片的文章而来。”

而，我对《理解一张照片》的兴趣并非来自因为它是伯格所写的有关摄影的文章，而是由他将照片的阅读置于政治、社会、历史的语境中加以审视的立场与读法而来。

在书写摄影的实践中，还有比这样的立场与读法更令人神往的吗？

——著名摄影学者、复旦大学教授顾铮



发现另一种可能



中国美术学院图书馆馆藏

上架建议：艺术、摄影

ISBN 978-7-5503-1524-2



9 787550 315242 >

定价：59.00 元