

文字和照片之间存在着复杂而微妙的关系。卡尔维诺、哈代、柯南·道尔、图尔尼埃等许多作家都曾经在小说中虚构过摄影师的形象或者以照片作为小说的线索。但是这些小说中提到的照片是不存在的，读者只能通过文字的描述去想象照片的样子。让我一直感到好奇的是，这些作家是否曾经也是摄影实践者呢？如果是的话，摄影实践的经验是否影响了他们的写作呢？在杨圆圆的作品《在视线交错之处（上）》中，她不仅是一个摄影师，更是一个小说家，既以摄影师的身份创作小说，又以小说家的身份思考摄影，将小说与摄影两种媒介通过精心安排的线索巧妙融合，共同构建起作品的叙事。

LZ= 刘张铂洸

Y =杨圆圆

**LZ：**从《在视线交错之处（上）》的小说中，我看到的是一个本身对摄影有深刻理解并且从事摄影实践的人将自己放到了小说家的位置上。小说中的一个标题我觉得某种程度上表明了在这个项目中你对自己的定位：一个小说家对摄影的思考。

**Y：**《在视线交错之处（上）》共包含5个篇章。在你提到的那一篇中其实有一个隐藏的细节，文章最后有一个特别小的备注的“\*”，说这篇小说其实也是R尝试的以这个案件为出发点做的写作实验之一。这句话潜在的意思是，R既是文中的角色，同时也是作者。在那篇小说里，他意识到自己有千百种以这桩人肉香肠案为出发点展开的写作方式，最后他把自己的这种体验写成了一篇小说。而纵观整个项目，小说家（R）和摄影师（共5位）是“上篇”中的核心角色，同时也是我在创作时的两种身份，它们各占了百分之五十的比重。

**LZ：**可以介绍一下你的创作过程吗？在这个作品中文字和图像都有着很大的比重，那么你最早是从什么点出发的呢？比如说你会先找到一打旧照片，然后开始构建关于这些照片的故事？或是你先构想出一个故事，然后去寻找与它相关的图像？

**Y：**最开始没有写故事的想法。就和做《在克拉科夫的十日》一样，我到了一个城市很自然而然的想去搜集各种各样的线索。城市、历史或摄影史是我长期关注的问题，因此我会有一些固定的兴趣点，比如说对早期摄影作品的关注导致我经常去城市博物馆，城市档案馆等地点。来到巴西一段时间以后，我差不多在同时遇到了一些素材，比如我找到了一个叫Ferrari的摄影师拍的一些照片，我是在几个不同的老照片摊上买到了这个摄影师的照片。后来我就想这个工作室也许是当时挺受欢迎的一家，以此为出发点，我又找到了那个时期的一些摄影工作室。另一些素材不是图像的，比如我确实听到了1863年的人肉香肠案这个事，我觉得它也许它可以成为材料之一。在这个收集的过程中还有一些其他的传说，比如某一个村庄因为有很多双胞胎而引发过各种传闻……这些都是我当时收集下来的素材，但真的开始做作品之后，又被隐去了。

与此同时我每天都会拍照片，所以没有先后的过程。谈到自己的工作方式，我总是把自己比喻成两种动物，在初期阶段搜集素材的时候我就是个仓鼠，不停地吃吃吃塞满嘴巴。等到回窝以后，再把吃到的东西吐出来慢慢消化，这个时候我又变成了蜘蛛，开始织网，在这些线索之间寻找关联，这个过程中有的东西被剔除了，而有的东西连在一起了。织出网之后我再在网上面走，画一条重点线，还有一些辅助线。而在这个过程中，作品的轮廓一点点浮现，我开始觉得这应该是和摄影师有关的故事。

**LZ:** 那你在什么时候决定要写小说的呢？你此前的作品也都带有写作的性质，但文字没有占到这么大的比重。

**Y:** 可能在做完《在克拉科夫的十日》的时候，我意识到有很多我想说的话没有表达清楚，我觉得有些话应该用文字说清楚，因为这些想法不是靠图像就能够表达的。回头看《在克拉科夫的十日》我觉得是有一些遗憾的，有些东西应该通过写作的方式来呈现。因此，这次我想也许可以写故事，但当时也没想到会发展成5个短篇小说这样一个体量。最开始想的就是写一个短篇小说，没有想到会有5个摄影师的角色。开始设想的是一两个摄影师，再加上一些其他的角色，比如开杂货铺的老太太，女校的男生之类的，这些角色在后来梳理的过程中被慢慢简化掉了。当然，有一些被隐去的角色我觉得可以留到下篇出现。

**LZ:** 继续刚才说的，我觉得你在这个作品中对自我的定位更像一个小说家，引申出来的就是在作品中文字的逻辑比图像的逻辑更强烈，感觉文字在引导图像往前走。最初我是看了你的展览现场照片，之后看了小说，然后又回头看展览现场的照片。文字起到了把所有的图像串联起来的作用。不过我觉得如果抛开小说单看展览也是成立的。

**Y:** 在设想这个展览的时候我就知道，不可能所有人都有耐心完整的体验这个作品，现场能有百分之十的人把小说看完就很不错了。我希望这是一个有多重进入方式的作品，观众如果只看到几张照片也能大概明白我试图讲的是一个什么问题，如果被某一点触发到，想了解更多也能继续看。而对于有耐心看全部内容观众而言，获得的又会是另一种体验。在做展览的时候，我把场地想象成了一个空间之书，一个人可以在里面走的书。文字确实是一切串联起来的基础，因为图像总可以是非常开放的，同一张照片可以编一百个故事，怎么说都能说圆。在我的作品里，有一些图像起到关键的作用，如果没有这些图像叙事不会展开，有些叙事完全是围绕某一个图像作为出发点开始的。文字和图像在一起的时候总会扮演这样的角色，它是能够拽着图像走的，就像拽着线的风筝，而图像是飘着的。

**LZ:** 其实文字在展览里面起到了很关键的作用。

**Y:** 展厅中有两类图像，一类是档案，一类是作品。而每一章节的文字呈现都有很细致的考虑。比如，第一篇章《一封写字 1975 年的信》以档案的形式呈现了信件；第二篇章是老人日记本的截取；第三个篇章是摄影师日记的截屏；第四个篇章关于小说家的篇章则直接呈现小说的内页；而第五个篇章的主人公之一很明显是我本人在小说中的化身，因此文字是以常规艺术展览的形式呈现（刻字）。我当时很仔细地想了不同人的声音被呈现的方式，不过现在觉得也存在一些问题，做下篇的时候会推进一下，让文字和

图像更好地融合在一起。也许会有边看边听的体验，我以前没尝试过太多录像的形式，在下篇里面打算试一试。

**LZ:** 有哪些你很喜欢文学作品或者作家吗？

**Y:** 我一直都特别喜欢看小说。对我来说，小说和电影对我的影响比当代艺术对我的影响更大。我特别喜欢保罗·奥斯特，波拉尼奥，还有博尔赫斯。这几个都是能领着你去散步的那种小说家。

**LZ:** 你在《克拉科夫》里面还引用过卡尔维诺。

**Y:** 恩，并且引用的是《看不见的城市》——一个被无数人引用过的文本，正因为它特别宽泛，所以有无数种解释的可能性。在《视线》里面我唯一的引用是保罗·奥斯特编剧的电影《烟》。奥斯特很喜欢照片，前段时间他出版的《内观报告》里就有四分之一的部分都是图像。而他在《日落公园》里面也写过一个帮房地产商拍废屋的摄影师。

**LZ:** 我唯一看过的一本奥斯特的小说是《幻影书》，里面他写到一个导演拍了很多电影，但是从不给人看，那么这些电影是不是存在过？

**Y:** 在《视线》里面我写到的这个有关人肉香肠的都市传说，我之所以对它感兴趣也是因为它没有被任何的报纸或者官方的渠道记录下来，那它到底是不是真正存在过的历史？换个角度说，我们所了解的历史里面又有多少虚构的成分？这也是我一直以来的关注点。传言当时这个香肠太知名了，各种政界的人，警察局局长，高官什么的都吃过，他们不愿意承认自己变成了食人族。很多事件可能都是这样的，不愿意承认的官员就不让事件成为历史，之后就只能成为传说。就像小说里面写的，被压抑和掩盖的历史被隐藏在窗帘背后不可见的黑暗中。

**LZ:** 关于这传说的叙事在你作品中就仅存在于文字层面了。

**Y:** 对。这样的叙事很难用摄影的方式来表达吧。如今，我的作品中总是包含大量的素材，图像总是以集群的方式呈现，而不是单张的形式……当然，我相信有一些很有力的单张图像能说明很多问题，但做到这一点很难，也不是我擅长的。我更擅长的是用许多照片组成一个句式，但也许这些照片单独拿出来都并不是很有力。

**LZ:** 你是从什么时候开始写作的？

**Y:** 有点丢脸，我上高中的时候尝试写过第一篇长篇小说，也就写过这么一次长篇小说，当时写了有6万多字吧。

**LZ:** 内容呢？

**Y:** 关于一个人开的旅馆以及他在旅馆里面遇到的人。现在想起来还有些关联。这个旅馆里有几种主人公的声音，有一段“我”是带着小萝莉旅行的老头，下一段“我”是旅

馆的老板，还算是一个多重叙述。这个小说没写完，不过后来也没停过写作，给杂志撰稿，现在又是编辑。

**LZ:** 但是在之前的作品里面都没有系统地写出来过？

**Y:** 对。其实《克拉科夫》里面有很多东西我没讲出来，举一个很直接的例子，我当时想以电影剪辑的方式来编辑这本书，有闪回，黑屏，黑屏后再跳出一张图像。书的开头（片头）先看到艾略特的那句话，在第一部分快结束的时候，这句话又在黑屏上出现了，“什么是真实的？只真实于一次时间，只真实于一次地点。”下一页是一张墙上有很多手印的照片，看不出来照片的内容，我也没有加标题。这其实是奥斯维辛集中营毒气室唯一保留下来的一面墙上的手印。第一部分是关于战争的，里面出现了去奥斯维辛的游客，也有我自己作为游客拍的录像截屏，还引用了《空中杀手》，是一个有关未来战争形态的动画片。而在书中这个位置出现的这张毒气室的照片，一个潜在的话语是“这张照片在此是无力且无效的，去靠近历史的唯一方式是亲身处于那个地点，亲眼面对那个墙壁上的痕迹，才有一丝可能去接近当时的情境。这是在当下世界上唯一能真正联系我们与那段历史的交叉点，一切的图像都是无力的，包括我放在书里的这张照片。”其实在整本书的编辑过程中，前前后后有许多想说的话都没有讲出来，不过当时也没有想到一个最好的方式来表达。而到了做《在视线交错之处》的时候，我觉得也许可以做一些新的尝试，比如作品里有书，也有一些其他的東西，不过仍然作为一个整体出现。这样就不仅仅是翻书一个单薄的体验。

**LZ:** 我觉得在小说里你已经把很多想法明确的表达出来了。

**Y:** 做完《视线》这个作品我第一次有把想说的话都说出来了的感觉。

**LZ:** 这里面的很多内容可能是无法用图像来表达的，只能诉诸文字。不过这就像你说的，给观众提供不同的进入方式。你有想过让小说脱离展览单独呈现吗？

**Y:** 在我的设想里展览中一定是要出现小说的，或者说要强调展览中的一切是建立在一个小说的框架之下，虽然观众不一定会读小说，但在展览一进场的位置他们依然会看到角色列表和不同篇章的大标题。小说中有很多对于图像的描述，如果单看小说你是看不到图像的，而我的设想是读完小说也能看到图像。可能可以将文字和图像的关系比喻成说双簧的两个人，或者是情歌对唱的两个人，两个人有各自独唱的时间，时而穿插着合唱……总的来说，这本身就是一个相对复杂的作品，我用尽可能精密的方式将这些元素嫁接在一起，在展厅的空间之书里搭建了一个有些庞杂的迷宫，而不同的人因自己的喜好可以选择不同的路径。

**LZ:** 每一个点的位置都很精确。

**Y:** 写作的体验是很有趣的，开始你会设计一个框架，当你有关联的图像去写的时候，你会想这个弯儿不这么绕了，那么绕好了，有的东西写着写着丢了，有的会发生改变。因为在写的过程中有一些作品已经做出来了，比如说V的梦的那一章，还有一些对话的片段，我觉得应该这样做，但图像已经在那了，怎么把对话绕到图像那里。所以这和单

纯的写小说还不一样。而既然它生成的过程是这样的，那么呈现的时候两者也应该是在一起的。

**LZ:** 对于视线，你用了交错这个词，没有用相遇或者碰撞之类的词，为什么？在我的理解中，交错带有错过的含义。

**Y:** 交错就是先交再错。小说里面产生的关系都是这样的，首先是摄影师和被摄对象的关系，虽然两个人可能互不认识，但是两者相交留下一张照片，这张照片被留下来，后来的人每次看到都是一次交错的过程。我与材料之间的关系也是这样的。无论是通过镜头还是没有通过镜头，视线的交错代表了不同程度的相遇。

**LZ:** 在小说的最后还有一篇栾志超写的评论，她说，“这也可以说是一种从描述创作方法而开始的创作：创作并非为某一主题内容强加一种固定的形式或风格，而是一种对叙事逻辑本身的演绎，一种对创作方法的再现。”

**Y:** 或者是对艺术家工作过程的描述。我一直很感兴趣的是，在达到最终的作品之前中间的过程是什么样的，比如说架上油画，艺术家可能尝试了1000遍手稿，在最终我们看到的油画颜料下面可能还藏着特别多次的修改。我想尝试怎么用一种媒介去呈现另外一种媒介的工作方法。比如说在做《克拉科夫》的时候，我把它想成是一个散文电影的形式，但我不想观众是坐在那里从头到尾看完电影，而如果是一本书的话，人们可以更轻松的翻阅它。

**LZ:** 可以简单介绍一下正在做的《在视线交错之处（下）》的情况吗？

**Y:** 《一封寄自奥地利的信》是《在视线交错之处》（下篇）的开端。我以在巴西逝世的奥地利作家茨威格1934-1942的流亡经历作为背景，结合几条其他的叙事线索，试图展开一场跨越时空的对话。作品以作家开始流亡与去世的年代为索引，共划分为“1934年”、“旅程”、“1942年”三个小节。在下篇里，写作的部分被转化为其他的形式来呈现，比如录像中的声音。我之所以想用声音来表达一些东西而不是写作，是因为写作写下来后就是黑纸白字的statement（陈述），但是声音可以有特别多模棱两可的灰色地带。在下篇中，我试图思考一些彼此矛盾的、有些庞大的命题，比如启程与终点，生死与善恶。这里涉及到一些可能无解、但我们长久以来都为之困惑并总在讨论的问题，如果用声音，我可以传达出很多不确定的和犹豫的语气，比如结结巴巴的“啊”，“嗯”，“我想”，“我觉得”，“也许”，“大概”……我想在此提出一些问题，而不是给出一个结论。用声音还有一个原因是，声音的讲述可以把很碎片化的东西嫁接在一起。就像两个人谈话一样，说着说着可能就从一点说到了另一点，但最后又能说回来。

本文最初发表于瑞象馆，2016年12月19日