

**在故事森林里的冒险：  
一次面向在视线的交错之处（上）的写作**

撰文 | 胡昊

7月9日，杨圆圆的首次个展《在视线的交错之处（上）》（下简称《交错》，必要时仍以全名或“《交错》上部”出现）在北京C空间开幕。此次展出的新作无论从创作视角（漫游者或旅行者视角）、涉及主题（城市、移民、身份、回忆、图文的互涉关系、叙事结构的生成以及摄影的本体论），还是从编辑手法上（利用多样的方法“操纵”图像及文字材料，制造亦真亦假的文本神话）上都处在这位年轻的女艺术家近年来的创作主线之中——从《在克拉科夫的十日》（2013-2014）到《几近抵达，几近具体，重庆》（2014-2015），再到《国际生活指南》（2015至今）。总的来说，《交错》中有惊喜，也有遗憾：毫无疑问，这是一次相当勇敢的尝试，特别是对叙事结构及语图关系探讨与构建上，艺术家的创作方案给人留下了深刻的印象。但从另一方面来说，《交错》还存在不少问题亟待回应或解决，因为它们的存在影响到了作品整体的完成度。

《交错》的故事就“发生”在艺术家居住的地方——巴西的南部城市阿雷格里港——她在那里待了4个月。“发生”必须加上引号，因为谁也无法判断《交错》的故事是否实在地发生了。但这从来都不是问题的关键，因为对“讲故事”的艺术而言，关键始终都不在于故事本身是否真实（实在地发生过），甚至也不限于故事的意义究竟几何，而首先在于：在展厅里、在这个艺术家制造的“小世界”中，一种原地的“发生”是如何在叙事结构内部诸对象的争执与嬉戏中被“合法”地生产出来的？

《在视线的交错之处（上）》以“一封写于1975年的信”开篇：因为生活上的诸多变故[1]，S决定举家从阿雷格里港迁往里斯本。为此他写信给摄影师T，向这位在两个月前认识的朋友道别。在信中，S似乎有点语无伦次。他从为什么忽然决定移民谈起，其间回忆了自己与摄影师T的相遇、从祖父那一代开始的移民往事、曾是家族产业的照相馆，最后又提到在和妻子收拾行李时偶然发现的一张曝光不足的老照片。

S对这张近于全黑的“废片”的描绘类比了传统银盐相片在暗室中显影的过程：“昏暗中的街景开始缓缓将自身显露。最先出现的是天空与楼的边沿，……渐渐地，我开始看到近景处电线的剪影、楼与楼交叠的层次。在画面尽头，我辨识出一些不完整的人形……”

有一个人站在画面中央，他戴着帽子，背对着画面，似乎正在观察画面尽头发生的事件。”[2]但 S 在信中的句子却止步于对相片中诸多形象外部轮廓的白描。在《昏暗中的街景开始缓缓将自身显露》（下简称《昏暗中的街景》）中，这种白描则被进一步具体为一些特定的线。它们是“线描”意义上的轮廓线，但在形象总体塑造的蜿蜒中，这些线还一齐朝向了位于画面正中的灭点，继而勾勒出这座城市的空间广延。也就是说，它们在提示形象的同时，又越过形象，提示了空间。

但也有个例外——那个伫立在街道中央的人，他是相片中唯一封闭的独立形象。在 S 对这张相片的观看中，这个姿态稍向前倾、内部空无一物的形象刚好充当了记忆的容器，所以他在《交错》的叙事推进中，成了 S 的父亲[3]，S 本人[4]，摄影师 Y[5]……甚至一个游荡在这座城市中的无名者。但无论是谁，他总归可以在摄影的界限内被首先指认为一个生命个体。至此，《昏暗中的街景》已经交待出《交错》的 3 个核心主题——摄影、城市空间与（处在城市空间中的）生命个体。在接下来的故事中，这 3 个主题将或隐或显地在职，进而成为贯穿《交错》中多元叙事结构的主要线索。

约翰·伯格（John Berger）说，摄影引用了表象。不过对于一张曝光不足的照片而言，情况也许是，摄影引用了即将可以被命名为表象的材料，因为它同时还接纳了不可见性。如果说摄影是照亮、是让形象可见的行动的话，那么一团漆黑的不可见就应该被视作一个反摄影的不和谐音。从这个意义上来说，《昏暗中的街景》既是故事的开头，也是故事本身，因为除却以类比“显影”的方式（或者说，摄影的方式）提示故事的即将“发生”，整组作品环绕城市空间（摩天楼、街景、华人餐厅、中式情人旅馆……）和生命个体（在故事中出现的所有人物，和其它被拍到或提及的无名者）“讲”出的故事其实也就藏匿在被轮廓线限定的不可见之中。

对罗兰·巴特而言，摄影的本质是：摄影从来都不能证实现时的“在”，它的魔力仅限于提示某种曾经的“在”（或曰：“此曾在”），即摄影的指称对象或奠基者。如果真像巴特说的这样，那么摄影将无可避免地失落现时的“在”。这种失落在“T 的相册”中无处不在：忘却、失联、陌生、去世[6]……相片中的人如流星一般从 T 的生命中匆匆划过，但他们在相片中留下的痕迹（trace），不论是姿态、装扮，还是动作、神情却都无一例外地成了 T 记忆的能指。能指何为？如果顺利的话，它的突袭将让“T 的相册”的叙事结构遭遇不断地试探、折叠和爆破。尔后，这个变动不居的叙事结构将在一种能指操纵的内斗中逐步被建设为一个可以“讲”出故事的“车间”——不是让某个

特定的故事“发生”，而是让故事接二连三地“发生”。然而令人遗憾的是，不论《T的相册》近似于单一摄影（photographie unaire）的表征手法，还是从小说文本中T描绘图像时的事无巨细，似乎都是在不合时宜地限定、抗拒、阻碍能指的运动，继而中断了故事在“T的相册”中的生产。

在写给T的信中S提到，阿雷格里港经历过几波移民潮，所以身份和“他者之域”的问题在很早以前就流淌在这座城市的血液中，移民者的身份、移民者后裔的身份、旅行者的身份，作为他者的巴西、作为他者的母国（文化祖国）、作为他者的中国……而接下来的“三个与‘异域的中国’有关的片段”，包括“中式情人旅馆”[8]一小节在内，都有关于不同身份的相遇与交织，以及对“他者之域”的想象与建构。

东海餐厅是一家“西化的中餐厅”。老板娘H向光顾中餐厅的旅行者Y抱怨，“80年代刚搬来阿雷格里港时，觉得这里什么都好。然而在过去30年里，这座城市几乎一点变化都没有，你看，门口的这条破路这么多年也没人来修修……”[9]。其实不只是阿雷格里港，这座城市迟缓、陈旧，甚至是腐朽的气息其实也早就潜入了像东海餐厅这样有些年头的室内空间：天花板上的红灯笼，被精心剪裁下来的奔马贴纸，挂在墙上的一幅写有“迎客松”字样的装饰画，印有中国传统花纹的碗碟……

“三个与‘异域的中国’有关的片段”中最好的“句子”也许是《异国中餐厅#1》，因为它不仅是对东海餐厅的一次空间再现，而且构成了对H家这样的华人移民家庭的一种隐喻。相对的两面镜子在相互映射中制造出无限的虚像空间，因为镜面不大平整，镜中的图像也变了形，这就像是内化于华人移民家庭中的“中国性”在阿雷格里港的命运遭际一样（之于他们，阿港原本是一个“他者之域”）：在无尽的映射回合中，所谓的“中国性”早就与它原初的文化土壤不大相关了。

然而，除了《异国中餐厅#1》以外，“三个与‘异域的中国’有关的片段”似乎就没有太多出彩的地方了。比如，类似《异国中餐厅#2》、《中式情人旅馆#1》和《中式情人旅馆#2》这样的相片在拍法上都未能冲击、冒犯、解构图像本身的指称对象，我们从图像中辨认出的只有符号（典型的、不那么典型的……），代价就是，实在的指称对象的全部暧昧性都被一股脑抹平了。再如，小说在描写旅馆老板P迷恋的中国女孩时用到的词（鲜花般的、优雅、挑逗、魅惑……）大多是效果性的，可关键却在于它们出场之前的时刻：少女是如何被定义为鲜花般的？《交错》的叙事结构提供了怎样的力学支持才

让故事中少女的姿态“合法”地被命名为优雅、挑逗或魅惑？令人遗憾的是，小说的叙事本身并未着眼于对特定效果词发生之前的情境制造，以至于诸如优雅、挑逗一类的词从始至终都像是战功卓绝的局外人：虽然炽烈地在这场，却始终没能内化在文本的叙事结构中，相反，它们是离域的电子，骄傲、漂浮、各自为战，而这也许可以在一定程度上解释为什么即使我们在“窃取”了P的位置[10]以后，也无法移情于那张中国女孩的照片。

与《交错》上部的前几个章节不同，“一篇以1863年的杀人案为起点展开的写作（一个小说家对摄影的思考）”中的主角——小说家R（主题1：生命个体）——实实在在地走入了阿雷格里港的街区（主题2：城市空间），而R的工作方式在他自己看来也和摄影师（主题3：摄影）极为相似：“将自己置身于街头，搜集现实中本无关联的切片，在素材充足以后，再将这些零散的片段进行重组。”[11]在听说了发生于1863年的“人肉香肠案”以后，R决定在漫步阿雷格里港街头的同时收集与“人肉香肠案”相关的材料。R这么做当然不是为了翻案，他是想以此为线索来突破自己在驻地时遭遇的写作困局。

对阿雷格里港城市资料馆的走访让R很快有了灵感：他在那里找到了一张与“人肉香肠案”年代相近（1880年）、地点也相同（同为Arvoredo大街，即案件发生的地方）的街景照。在R看来，“它或许是唯一将这真假难辨的都市传说（即人肉香肠案）与现实关联的线索。”但我们该如何阅读这张老相片？对于小说家R，问题也许要进一步延伸，我们该如何在阅读摄影图像的过程中，找到阅读阿雷格里港街道的方法？R的回答是，通过“截取式的观看”。在逐一检视相片的细部以后，R发现了一些值得留意的对象：“被修改的真实”、“人物与空间细节”，还有窗户[12]。然后，他决定返回到Arvoredo大街和有关它的图像中一看究竟。不过，令人倍感不解的是，在《用“截取的方法”观看唯一在1880年以前拍摄于Arvoredo大街的照片》之后，R好像忽然对相片本身物性特征的检视失去了兴趣，也对街上的人物与空间细节不大关心了，他的眼中似乎只剩下了窗户这个对象。且不论R将窗户类比为（摄影中的）取景框的方案有多么陈旧和浮于浅表（即便艺术家用新颖的方法再现了R在窗户的森林中漫游的场所[13]），究竟是什么原因促使R做出这样的取舍？特别是在考虑到他舍弃的对象刚好与《交错》的3个核心主题紧密相关[14]的时候。

“两个摄影师的对话”也许是《在视线的交错之处（上）》里野心最大的一个章节。它有关于 Lambe-Lambe 摄影师[15]与城市空间的关系、拍摄者与被拍摄者的关系、摄影与时间的关系、摄影语言和文字语言的关系、作为主体的漫游者与其他主体的关系、拍摄者的不同类型（摄影师、道路监视器、谷歌街景汽车……）与世界的关系等等，如果再加上《两个摄影师的对话：V 的梦》对《昏暗中的街道》、对《交错》上部 3 个核心主题的呼应的話，“两个摄影师的对话”好像的确能够成为《交错》上部和它未来的下部之间最为合适的休止符。然而，就像前面提到的“中式情人旅馆”这个小节一样，这个章节也因为图像、小说文本中的“词”走得太远，但与之相关的情境却始终没能在文本中被有效地构造出来，这导致我们根本无法从中定位一种相对明确的中间性。在这个章节中，这个中间性也许可以被具体为：以上涉及的所有关系究竟是如何被表征出来的？对于“讲故事”的艺术来说，或者说，在一个有关阿雷格里港的故事森林里——在文章的末尾，下面的话听起来有点像陈词滥调了——构造或再现指向某些效果的特定情景，从来都要比呈现效果本身更重要。

---

注释：

[1] “想必你也晓得上个月发生的那桩惨案——10月25日，记者‘Vlado’（Vladimir Herzog）遭到了秘密处决。多年前，我曾作为摄影记者与‘Vlado’在圣保罗为同一家报社工作，他一直是我非常敬仰的一位同僚。‘Vlado’逝世后，我参与了一系列与他相关的示威与抗议。在一次抗议之后，我被军方人员携走，在监狱遭到三天的审讯。更糟的是，他们来到我家进行了彻底的搜查，这件事对我的太太 Bianca 造成里巨大的打击……最终，在她的劝说下，我们决定尽快带着孩子们移民欧洲。”《在视线的交错之处（上篇）》（小说），第 6 页。这本小说（中英文版）就被艺术家放在展览开头的位置，供观众随时取阅。

[2]同上，第 10 页

[3] “我想象在上个世纪末，祖父站在街上，使用着大部分人尚为陌生的机器；”《在视线的交错之处（上篇）》（小说），第 10 页

[4] “我仿佛成为了那个背对镜头的人，仿佛可以体会他的所见，感受着那个此时被隐藏于黑暗中、却在彼时曾经鲜活的过往时空。”同上，第 10-11 页

[5]据《交错》的人物介绍，摄影师 Y 于 1989 年出在中国北京，是自由摄影师，近年来旅居世界各地拍摄项目。2015 年在巴西共居住 4 个月的时间。也就是说，在这 4 个月的时间里，Y 将以一个旅行者（在同名小说中，“三个与‘异域的中国’有关的片段”

这个单元摘录于 Y 的旅行日记，这至少可以证明 Y 对自己在阿雷格里港的身份定位就是旅行者）的身份在阿雷格里港的街头漫步。

[6]除了《T 的相册》以外，“T 的相册”这个单元中其余 4 张相片的名字分别是：《几位忘却的友人》《失联友人唯一的照片》《陌生的母亲》和《为去世的亲人拍的最后肖像》。

[7]单一摄影是罗兰·巴特在《明室》中提出的概念，“知面若无任何吸引我，弄伤我的小细节（刺点）穿越而过，搅拌器中，交错其间的话，只能蕴生一类很广泛（世间最多）的相片，可以名之为单一摄影……”参考：罗兰·巴特，许绮玲译，明室：摄影札记，台北：台湾摄影工作室，1997 年，第 50 页

[8]据小说中“中式情人旅馆”一小节的说法，在 Y 深夜返回阿雷格里港的半路，她偶然间看到了这家中式情人旅馆，并在疲倦与好奇的双重驱使一下决定在此住下。小说没有提到旅馆的老板 P 本人的族裔背景，但他曾在差不多十年前迷上过一位中国女孩，P 的中国情结，特别是他对作为异域的中国的想象也正是因为这个女孩才产生的。

[9]《在视线的交错之处（上篇）》（小说），第 26 页

[10]P（在小说中，P 在某种程度上说就是中国女孩的观看者）的位置、摄影师（拍出中国女孩图像的那个人）的位置和观看这张相片的人的位置其实是重合的。当中国女孩被图像化，P 作为观看者的特权位置就不复存在了，其余的人也可以占据这个位置。

[11]《在视线的交错之处（上篇）》（小说），第 48 页

[12]同上，第 50-52 页

[13]这里指的是展厅中的装置作品《窗之螺旋》。

[14]“被修改的真实”涉及到了摄影中相片的物性与图像之间的关系，“人物与空间细节”与城市空间、生命个体 2 个核心主题都直接相关，但在《交错》中，R 却不知道出于何种目的放弃了对它们的追索。

[15]根据小说的介绍，“Lambe-Lambe 这个名称源自于更早期的街头肖像摄影师，他们通过舔一下玻璃底板来确认感光乳剂层的位置。Lambe-Lambe 摄影师们使用极为简单的拍摄工具：一个木箱相机——作为相机的同时也是一个便携的迷你暗室。他们使用成本低廉的拍摄手法，在拍摄时直接在相纸上曝光，获得负像，之后通过二次拍摄负片来获得正像。这类摄影师在 20 世纪的前 70 年最为常见，他们通常活跃在城镇中央的广场或公园，主要面对的客户是那些去不起正规照相馆的客人。”《在视线的交错之处(上篇)》（小说），第 58 页

本文最初发表于假杂志，2016 年 8 月 14 日