

春之當代夜「記錄與記憶」影像論壇

## 思考記錄與記憶之關係

時間：2015 年 8 月 1 日

主講人：顧錚（復旦大學新聞學院教授）

### 一、作為記錄手段的攝影

誕生於 1839 年的攝影，是一種現代記錄手段。它所具有的由科學器械所帶來的記錄的「真實性」，一直被認為是可靠的記錄人類社會活動與實踐的手段。作為記錄手段的攝影，其與社會實踐的關係如此緊密，使得人們往往把記錄照片視為初會實踐的當然記錄。但是，人的主體性，躲藏在照相機背後的主體性，是能夠被機械表面上的客觀性所遮蔽，所代表嗎？如果我們不質疑攝影，那麼我們對於記錄的思考就不能深入。

### 二、記錄與記憶的關係

由攝影所記錄的瞬間，轉化為一種物質性存在，而被以各種方式保存、傳播，成為了人們有關自己的實踐的記憶。但是，記憶是一個複雜的工程，在肯定記錄的積極性，肯定記憶的歷史作用的同時，我們也必須警惕，由於記錄手段本身的局限，使得記憶也先天帶上了某種局限。攝影說明我們記錄，同時也促進我們的忘卻。記錄越多，是不是所見、所知越少？如果我們只是依賴攝影的資訊，是不是會導致記憶的嚴重偏頗。如果是，如何克服之？

語言與圖像這兩者相互之間的對照與檢驗，也許令記憶本身更具有說服力。讓記憶的形態越豐富，讓多種記憶形態相互作用，可能會使記憶作為人類歷史的佐證

更具有說服力。

攝影作為一種滿足觀看好奇心的「截取」與「凝視」的器械，它完全有可能在攝影家遇見罕見的或者已經行將消逝的事物時，讓他以一種條件反射式的衝動來拍攝保存。攝影，作為一種記憶的容器，也有能力將它面前的一切照單全收。不過，大多數人的拍攝都只是一些偶發性的行為。然而，在有心的攝影家手中，一旦這樣的偶發性的行為成為一種自覺的有意識的長期行為時，這種行為以及在此行為背後所體現的出來攝影觀和歷史觀就不再是偶然的東西了。蘇珊·桑塔格說，「收集照片便是收集世界」，今天，邵逸農、慕辰通過收集大禮堂來收集歷史，收集過去。

讓我們從三個問題再次開始我們對於記憶的思考。

記錄是可靠的嗎？記憶是可以呈現的嗎？記憶為了什麼？

黎朗通過在他給臨終前的父親拍攝的軀體枯槁的照片上，持續書寫父親所經歷一生的每一天的日期的方式，傾注個人情感於書寫這個行為。他把作為照片的父親身體當作一個盛放他的感情與記憶的容器，並且通過書寫日期這種方式與他父親再次共有他們生命中的時間，無論這是他父親和他所共有的、還是不曾與父親共有的。同時，他通過這種以文字反復撫摸親人身體的方式，再次賦予父親的身體與生命以時間意義。當然，這也是一種通過在身體的借代的照片上書寫的方式，來化解喪父之痛的個人療傷方式。

從某種意義上說，邵逸農與慕辰的《大會堂》也許是最早觸及記憶這個議題的作品。這部作品完成於新世紀初。對於如今四十歲以上的中國人來說，「大禮堂」則更是一個裝載著特殊記憶的空間。許多人對於大禮堂的記憶從來都是與激烈亢奮的政治爭鬥與此起彼伏的狂熱煽動聯繫在一起的。在那個泛政治化的年代裡，「大禮堂」裡雖也常行政治之禮，然而更多的卻是演出了一連串的失禮。「大禮堂」首先是一個政治儀式的空間。在這個空間裡既發生過對於現實政治的無奈追認與狂熱跟從，也發生過對於人性的大肆摧殘。大禮堂，既是一種政治審判與加冕的權力空間，也是一種培植宗教狂熱的溫床，既是一種展示權力體現合法性的地方，也是一個權威受到質疑並威風掃地的地方。它是一個威權施虐的聖公所，也是一個反叛聚義的大舞台。而它的內部裝飾則更將一種意識形態的誇張強化到了無以復加的地步。

大禮堂，一個過去的泛政治空間，如今卻在一個泛商業的時代裡風華老去。它或者面臨被夷為平地的命運，或者從黨的會議場所改成宗教講堂。總之，大禮堂威風不再。然而，它仍然是一個裝滿了歷史記憶，貯藏著豐富的歷史細節的博物空間。將大量的時代資訊在時間空間的作用下作了反復疊加的大禮堂，它別無選擇地集約了豐富的歷史文化資訊。

就在它們不再重要，不再風光的當口，邵逸農與慕辰以極大的耐心，在中國大地上到處奔走，為在特殊的年代裡扮演過特殊角色的大禮堂造像，為那個時代保留了一份的可資追懷的記錄。我們在邵逸農、慕辰的《大禮堂》系列中看到，這些

## 春之當代夜「記錄與記憶」影像論壇

存在於中國大地的不同地方，曾經在不同歷史時期存在過的，擁有豐富複雜的政治社會文化內含與意識的符號與圖像被他們長期地，「別有用心地」以一個完整的系列記錄了下來。這時，《大禮堂》系列所屯積的歷史資訊以及由此所體現出來的攝影家的歷史感就無法令人漠視了。

他們以現在的清場般的寧靜反襯了曾經的顛狂，道出人事永久的空虛。然而，在他們細細入扣的凝視之下，我們發現，歷史其實並沒有退場，退卻，而是頑強地通過一切細節在敘說著過去。面對這一切，還有什麼可以與之一爭高下？老實地用照相機「凝視」面前的一切就已足夠。其實，這才是對歷史與歷史辯證法的真正理解。

他們在自述中說：「到九十年代由於社會從政治重心到經濟重心的完全轉型，以及集體經濟和國營企業的式微，一個個喧鬧的禮堂才變成了荒寂的空場。作為一個大而無當的建築，絕大部分的禮堂在我們拍攝之前或之後，都被拆除。遺留下的，在農村大都已經變成倉庫、廠房、學校、以至牛棚，或者完全廢棄；在城市裡則改造成舞廳兼溜冰場。還有極少的一些仍保留原有的會場及劇場功能，但豪華舒適的裝修淡化了過去濃重的政治味道。在今天拆遷改造的高潮中，這個具有強烈時代特色的建築樣式所剩無幾。我們常常感歎「拍的速度趕不上拆的速度」。比如我們找到青海互助的五十中學禮堂時，工人正在拆去屋頂，趁中午吃飯時間我們把它拍下了，房子只剩木樑，整個裸露著，薄陰的天裡連主席台上的紅色橫幅都有點慘澹。再晚來一天，我們恐怕什麼都看不到了。」

他們的拍攝宗旨是：「單純直接的記錄是我們的原則，不論我們怎樣疲勞或興奮，我們的動作都是固定的：居中、對稱、水準、準確曝光、更換片夾，並不斷重複著。我們通過重複的動作把握一種絕對死寂的狀態，只有當一切都沉寂下來了，人們才能看到那些遺落在主席台地面的物品，才能感受到另一種東西的湧動，才能聽到回蕩在牆壁和柱子間熱烈的掌聲、激昂的批鬥聲、空洞的宣誓聲、沉悶的報告聲、和歡慶的革命歌聲。」於是，《大禮堂》作為記憶的容器，攝影作為記憶的載體，在他們兩人重返現場後將它們轉化為了記憶的一部分。

張大力的《第二歷史》聚焦於記憶如何被改動？為了什麼理由這麼做？

如果說現在以 PS 的方式修改照片可謂易如反掌的話，那麼在 PS 出現前，則是以手工方式加以剪貼拼接以達成某種特定的宣傳與視覺效果。

現居北京的張大力（1963－）的《第二歷史》，指的是相較於存在於即存歷史文獻中的已經成為了文獻的「第一歷史」，通過他的嚴密排查所獲得的不為人知的原真存在，是為「第一歷史」的第二種存在方式，也即「第二歷史」。這些被他關注的攝影圖像，往往在中外媒體中流布甚廣，有些甚至是革命敘事中的聖像式（ICONIC）的圖像，對於革命敘事的形成產生了巨大的影響。不過張大力對於這些圖像卻並不盲信，反而展開圖像源流的追索並檢視其形成的來龍去脈，通過比對其原始圖像與最終傳播圖像，暴露、揭示出於各種目的而對圖像的篡改，破除對於照片所代表的「真實性」的迷思。

這是一個需要花費大量時間精力於檔案館、圖書館等視覺文獻儲藏空間的既令人

## 春之當代夜「記錄與記憶」影像論壇

興奮也非常沉悶、同時也需要極大耐心的工作。通過他的工作，我們發現，在愛德格·斯諾在1936年在延安拍攝的毛澤東的肖像照片中，他一臉的憂慮憔悴的表情在他掌握政權之後被修塗為英姿勃發，毛澤東從年紀上看也年輕不少。而在1978年毛澤東去世後刊出的他參加1945年的重慶談判照片中，陪同他來到重慶的美國人赫爾利被修掉了。在一些有關1950、60、70年代的中國建設報導的畫報照片中，編輯們可以根據對於畫面與「美好」未來的想像將幾張照片加以組合，以得到更為美觀、壯觀的畫面。

張大力排查一些在中外媒體中流布甚廣的攝影圖像，追索檢視其形成的來龍去脈，通過比對其原始圖像與最終傳播圖像，暴露出於各種目的對圖像的放肆篡改，以此揭發圖像生產與流通的機制、慣習以及思想操控的意圖。如果說有一種記憶叫圖像記憶的話，那麼他的工作讓我們再次對於由圖像構成的所謂記憶產生某種警惕。

一度，拆遷成為中國社會生活中的高頻度詞彙。

榮榮、映裡的《六里屯》以拆遷為題材，也關涉他們的私人記憶，但他們的視線卻進入到私人空間裡去。這部作品表現的是他們兩人曾經生活過的空間，這個私人生活空間經過城市改造而成為過去，並埋藏了他們所共同經歷的一段記憶。他們的拍攝行為也成為對過去生活的追懷，並將個人記憶與生活空間的變化以及社會變動連動，以個人感受與記憶提出對於當代現實的看法。社會變動所引起的空間的變化，成為他們思考生活與現實的出發點之一。而他們的記憶，則以豐富的

春之當代夜「記錄與記憶」影像論壇

身體的形態來展示。

與北京的空間變化相比，上海的城市空間所發生的急劇變化，其劇烈程度並不亞於北京。鳥頭小組（宋濤、季煒煜）的《新村》，表現了在當今的上海話語中受到故意排斥的工人新村。這裡因為上海世界博覽會而要拆遷，他們於是行動起來，拍攝新村這個盛載了無數私人記憶的空間。這種廢墟影像表現，既是與以發展為名的權力的對抗性記憶，也是一種對抗「主流」上海話語的記憶。

他們這兩個小組的實踐，都是通過把作為私人記憶的個體史，以作品的方式帶入到公共領域使之成為新的集體記憶的努力。

也許人們會問，怎麼中國攝影家這麼喜歡以小組的方式工作，我無法回答。可能就是一種純粹的偶然。

日常與記憶的關係一直是攝影家探討的重點。朱浩的《天堂後巷》將上海老式電影院在日常生活中的消失作了一次視覺憑弔。

這裡，作為記憶的證據與物件的電影票票根以一種虛幻的負像出現，也有他尋尋覓覓找到的已經關閉的許多老電影院的出口，它們往往是在里弄的後巷。而從1980年代的《上影畫報》中剪取的明星頭像，被他以拼貼的方式聚攏在一個個紙盒裡，以集體記憶的碎片形式出現。

經過他的有機整合，這三個方面（電影票票根、電影院出口以及明星圖像）所分別代表的消費、空間與幻想，被以多聲部合奏的方式，將他的個人記憶與消逝的

## 春之當代夜「記錄與記憶」影像論壇

日常聯繫在了一起。更重要的是，他告訴我們一種觀影方式的消失，它們是被大資本的觀影集合體所打敗。

張曉的《故鄉》系列，以他出生的「山東省煙台市海陽市徐家店鎮台上村」為具體觀照物件，從攝影家的個人經驗出發，以手法多樣的個案考察來展現張曉對於故鄉的看法與記憶。

《移》系列從形態上來說就具有了一種象徵性。來自寶麗來相片的影像，經過有意的介質挪移與拼接，成為了一種隱喻。出門、離家、移動之後的生命與生活的狀態，在這個作品系列中得到了某種象徵性的暗示。張曉告訴我們，人的移動也許是無奈卻又必須的，而有關故鄉的記憶的修補與復位，也是在時時努力之中的，但因此獲得的結果可能並不理想。通過這些縫補在一起的圖像，張曉展示了一種無奈。就像這件作品所展示的，他的故鄉認同，再怎麼縫補與拼接，也是一張又一張的支離破碎的影像。總之，家鄉作為一個「地方」，早已無法容納他的鄉愁了。

《親戚》系列是張曉邀請當地民間照相師（他稱之為「影像的民間流浪藝人」），以他們對於作為「生意」的理解所形成的照相手法，對他家親戚的老照片所做的加工。這些有著豔俗外表的照片，體現了一種特定的「地方」美學。經過這樣的挪用，他再次獲得了對於故鄉的某種認識，同時也對作為一種「地方」表達的攝影有了更深的理解。

他對於故鄉人仍有一種無法割捨與忘懷的關心。對於故鄉人的這種關心，在他的



《大姐》系列中有了更具體的體現。根據張曉的描述，他的表姐「大姐」是個地方上的活躍女子，她雖然沒有離開地方，但裝扮（雖然是為了照片而做）與時尚感並沒有與外面世界的脫節。他挪用的所有這些「大姐」照片，仍然是由地方上的攝影師拍攝。但是它們都指涉了一個在「地方」上活躍，卻又沒有「地方」可去的女性的掙扎。

這幾個系列各自獨立卻又因著故鄉這個「地方」的原因而相互串連了起來，最終被張曉根據自己對於故鄉的回憶、思念、觀察與思考，構成了一個質感豐富、有機聯繫的人文主義地方敘述。

而張曉這次所展示的作品，也讓我想到了，已經是到了對一個已經在上文多處提到的概念「地方」展開進一步討論的時候了。「地方」(place)是一個地理學概念，意味著是由歷史、文化、人文構成的整體的物理空間。人們在「地方」上生息，地方也因為各種原因或繁榮或凋落。因此，「地方」是有生命的，端賴「地方」上的人們如何維護與保養它。但是，在更大的歷史潮流面前，「地方」往往不堪一擊，經常面臨的是一路凋蔽的困境甚至絕境。即使如此，與個體生命緊緊纏繞的故鄉仍然會撩撥鄉愁，引發感傷。但是，張曉的《故鄉》系列，並不加入那種往往容易把鄉愁浪漫化的合唱，而是以硬朗、智性的呈現方式，來帶動我們一起去思考作為「地方」的故鄉於個體和社會的意義。通過這一系列的有機構成，張曉構建了屬於他自身的「有組織的鄉愁」(organized nostalgia)，以此發掘並呈現「地方」的變遷，重新定義了「地方」，也從視覺上再建了自己的「地方」認同與記憶，進而對抗對於「地方」記憶的有組織的摧毀。

最後，我們來看以虛構方式展開的有關記憶的實踐。馬良的《郵差》，虛構了失憶，在更強烈地展現了一種地理感的失去的同時，也提示我們，這種記憶的失去與什麼有關？

都會上海的石庫門建築與弄堂在激烈的都市改造與空間開發中遭遇了大規模拆除的命運。馬良的《郵差》系列所呈現的就是空間的變遷與這種變遷所引起的記憶的喪失。

他的《郵差》系列，以典型的上海弄堂為背景，通過他執導的一個個看似荒誕但其實無比真實的場面，展開有關城市記憶的思考。上海因為城市改造而面目全非，其巨大的變化使得即使如郵遞員這個城市「活地圖」，也已經無從辨認城市的空間，確認方位。而他所要投遞的信件居然就無法找到接受者。在這個虛構的背後，他向我們發問的是：城市的發展與變化，難道是以記憶的喪失為代價？

以上這些攝影家藝術家的工作，都在提醒我們，歷史虛無主義式的發展，從某種意義上說，也同時給破壞記憶、篡改歷史以藉口。從這個意義上說，他們的攝影實踐不僅是在搶救歷史，搶救記憶，更是一種對歷史與記憶的捍衛，是一種記憶的爭奪戰與保衛戰。

(本篇由講者整理講稿成文)