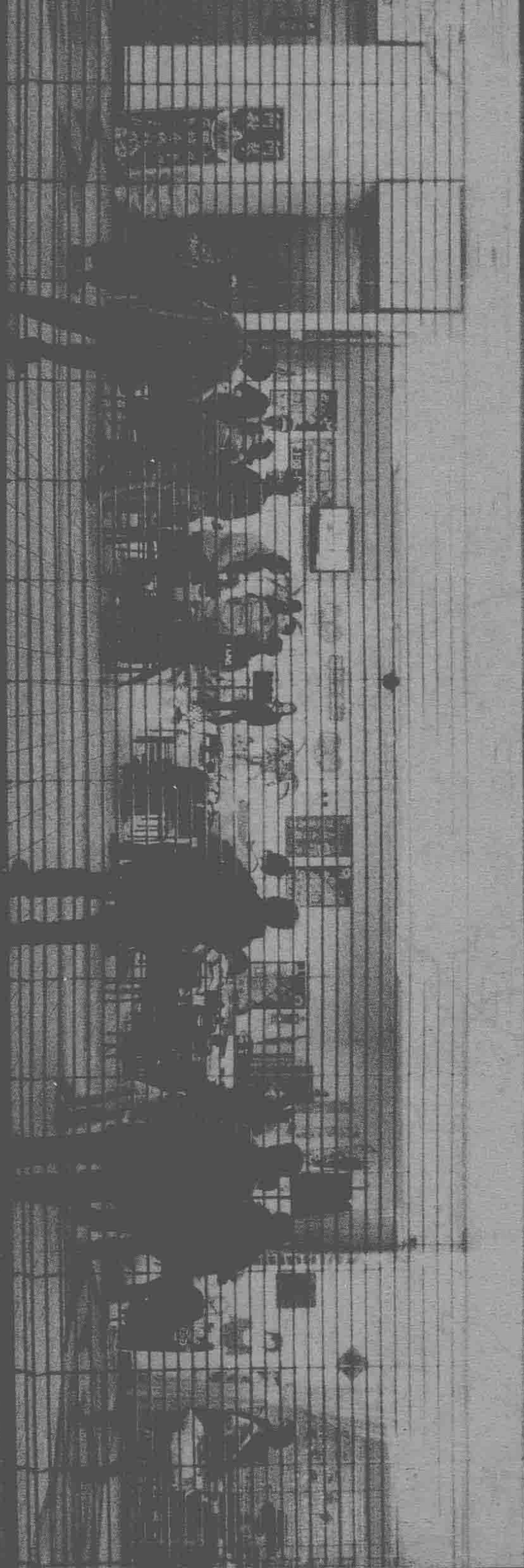


关于摄影 · ABOVE FLAME

浮光 吴明益 著



理想国

Imaginalist

我确实重新让相机不只朝向蝴蝶、山林、溪流与海洋了，我拍那些坏掉的铁门、路上走动的陌生人或街头的小贩，借以呼应的是约翰·伯格、马克思或契诃夫；借以呼应的是百无聊赖的人生、罹患疾病的世界和无法理解的存在于心的某处的痛苦。于是，写作这本书的最初之火微小而明确地被点燃了。

我们曾经按下的快门，就像放了数十年后的印书纸一样纤薄易碎，是我们追问或想象照片背后的故事让它有了骨骼，它挽救、停留、无能为力，却又像是阻挡了稍纵即逝的什么。

吴明益

上架建议：摄影 文集

ISBN 978-7-5495-6525-2



9 787549 565252 >

理想国

Imagined
想象另一种可能

定价：49.80 元

关于摄影 · ABOVE FLAME

浮光

吴明益 | 著



广西师范大学出版社

· 桂林 ·

原书名 《浮光》

作者 吴明益

本书中文简体版由吴明益经光磊国际版权经纪有限公司授权北京理想国时代文化有限责任公司在全球（不包括台湾、香港、澳门）独家出版、发行。

Copyright © 2014 by Wu Ming Yi
ALL RIGHTS RESERVED

图书在版编目(CIP)数据

浮光 / 吴明益著. — 桂林: 广西师范大学出版社, 2015.6

ISBN 978-7-5495-6525-2

I. ①浮… II. ①吴… III. ①散文集—中国—当代

IV. ①I267

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第074982号

广西师范大学出版社出版发行

桂林市中华路22号 邮政编码: 541001

网址: www.bbtpress.com

出版人 何林夏

出品人 刘瑞琳

责任编辑 盖新亮

装帧设计 彭振威

内文制作 韩凝

全国新华书店经销

发行热线: 010-64284815

北京顺诚彩色印刷有限公司

开本: 889mm × 1230mm 1/32

印张: 9.125 字数: 280千字

2015年6月第1版 2015年6月第1次印刷

定价: 49.80元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

目录

- 005 序 当我偶然从窗户瞥见
- 011 光与相机所捕捉的
- 055 稍纵即逝的现象
- 091 对场所的回应
- 143 美丽世
- 183 我将是你的镜子
- 231 论美
- 278 后记 生于火，浮于光
- 286 附录 参考书目

关于摄影 · ABOVE FLAME

浮光

吴明益 | 著



广西师范大学出版社

· 桂林 ·

原书名：《浮光》

作者：吴明益

本书中文简体版由吴明益经光磊国际版权经纪有限公司授权北京理想国时代文化有限责任公司在全球（不包括台湾、香港、澳门）独家出版、发行。

Copyright © 2014 by Wu Ming Yi
ALL RIGHTS RESERVED

图书在版编目(CIP)数据

浮光 / 吴明益著. — 桂林 : 广西师范大学出版社, 2015.6

ISBN 978-7-5495-6525-2

I. ①浮… II. ①吴… III. ①散文集—中国—当代
IV. ①I267

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第074982号

广西师范大学出版社出版发行

桂林市中华路22号 邮政编码: 541001

网址: www.bbtpress.com

出版人 何林夏

出品人 刘瑞琳

责任编辑 盖新亮

装帧设计 彭振威

内文制作 韩凝

全国新华书店经销

发行热线: 010-64284815

北京顺诚彩色印刷有限公司

开本: 889mm × 1230mm 1/32

印张: 9.125 字数: 280千字

2015年6月第1版 2015年6月第1次印刷

定价: 49.80元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

目录

- 005 序 当我偶然从窗户瞥见
- 011 光与相机所捕捉的
- 055 稍纵即逝的现象
- 091 对场所的回应
- 143 美丽世
- 183 我将是你的镜子
- 231 论美
- 278 后记 生于火，浮于光
- 286 附录 参考书目

序

当我偶然从窗户瞥见

将事件化为语词就等于在找寻希望，希望这些语词可以被听见，以及当它们被听见之后，这些事件可以得到评判。上帝的评判或历史的评判。不管哪一种，都是遥远的评判，然而语言是立即的。

/ 约翰·伯格 [John Berger], 《另一种讲述的方式》

我的童年时光有两扇窗户，一扇朝向中华路这边，面对第一百货公司，另一扇则是朝向铁路和人人百货公司。后者还卡着我们家的招牌，所以视野总是被遮挡的，不完全的。我有时会想，或许是这两扇窗户开启了我的摄影想象，那是我最早的观景窗。

大学时拥有第一台相机，当时的我曾幻想过成为摄影师。而我所崇拜的对象是张照堂、阮义忠、关晓荣……有一回我读到一篇关于关晓荣先生的文章，提到他北上后一面开计程车，一面四处拍照。就在彼时他接触到了摄影家尤金·史密斯 [W. Eugene Smith] 的作品。史密斯为了拍摄日本水俣的汞中毒事件 [渔民饮用了工厂排放的污染废水而导致终身瘫痪]，前后在当地住了三四年，

甚至遭受身体的威胁。但他的一系列作品唤醒了某些物事。

大学以后虽然我几乎把生活费花在买镜头、洗照片这件事上，但随着年纪渐长，我明白成为一个摄影家，特别是以影像带给人新的世界观的摄影者，这样的梦想是不再可能的了。我缺乏面对现实人生时，以镜头挥拳的勇气。

我不是一个很着迷于摄影硬件的人。从大学时代的 FM-10、FM-2 开始，直到现在我的数码相机都不是昂贵的机种，我始终维持购买二手相机与镜头的习惯。这个启发来自多年前鸟类画家刘伯乐慨然借我一支镜头拍鸟，有段时间我几乎要以为那支镜头是我的了，我一直以为他还有别的镜头，但并没有。他始终用这支被破旧迷彩包覆的镜头，爬行，埋伏，追踪，接近那些让人心动的、长着翅膀的生物。而有将近一年的时间，这支镜头始终在我这里。

很长一段时间我着迷野外，忘了街头。几年前我因为写小说的关系，开始在各处街头日夜游荡，许多时刻文字没有出现，影像却出现了。我又开始了拍电影、当摄影师的幻想。然而我已懂得更实际地面对这样的幻想，成为一个摄影师是不可能的，但实践一些只有我自己才做得到、愿意做的摄影计划，却是可能的。

我一面在图书馆里阅读可能找到的影像史资料，开始结识那些拿着相机改变人类视野的关键人物，通过阅读这些经典影像，我默默地发现，那影像史似乎也和人类与自然互动的历史深度相关。而这部分在台湾，无论在摄影研究或摄影散文中，都较为欠缺。同一时间，我也开始面对自己的影像史：一卷不算长，却对我来说意义深刻的胶卷。

我把这些文章分成“正片”与“负片”，值得拿到阳光下检视的，以及放在防潮箱里不轻易示人的。

尤金·史密斯的摄影生涯极为艰难，他曾在冲绳被炸伤，并且在一九五五年因故从《生活》[*Life*] 杂志离职。史密斯因而得靠接案子拍照维生。他曾在匹兹堡拍照时花了数年的时间，用一万多张底片拍下该城的每一面。他认为自己在创作摄影版的《尤利西斯》[*Ulysses*]。一九五七年，致力于工作的史密斯因服用安非他命提神而产生了一些精神上的问题，他搬进曼哈顿第六大道与二十八街交接处的一间公寓顶楼。

史密斯发现他的人生观看角度只剩这一扇窗了，汽车驶过，人们上车下车，邮件投递，雪花落下……一切他熟悉又每天更替

的世界，又开始唤发他创作的激动。他架设了六部照相机瞄准街头，并且承租他楼下另一个房间。他拍摄窗外看到的世界也拍摄公寓的内部，如练习的爵士乐手与其他房客。他把整幢楼装满麦克风，连声音也不放过。他把这系列作品称为“当我偶然从窗户瞥见” [As From My Window I Sometimes Glance]，当然，他并不是真的 sometimes glance，他是货真价实的凝视，他可以坐在窗户旁二十小时不动，把冲晒出来的照片贴满房间与另一个房间，终成迷宫。史密斯说，这扇窗终究成为他“最后一条依然坚守的壕沟，捍卫心智的壕沟”。

在野外你用望远镜时，会有一种远方事物近在目前的空间震撼。那是因为光学改变了空间距离。但相机不同，它把一个有限的空间平面化，并成为辅助记忆的形式抵抗时间。相机同时改变了我们所面对世界的时空关系。一九七八年纽约现代艺术博物馆 [MoMA] 的摄影部主任约翰·沙尔科夫斯基 [John Szarkowski] 曾策划一场名为“镜与窗”的展览，表面上看来，窗意味着科学上的记录，而镜则是摄影者自我意识的反射；但事实上，每幅照片都既是镜也是窗。

博尔赫斯 [Jorge Luis Borges] 引用过一句圣·奥古斯丁 [Saint Augustine] 的话：“时间是什么呢？如果别人没问我这个问题的時候，我是知道答案的。不过如果有人问我时间是什么的话，这我就知道了。”博尔赫斯说他对诗也有同样的感觉。而拿了二十几年的相机以后，我发现自己对摄影术也有同样的感觉了。

所以我决意写写看，并且将这些影响我重大的影像，或我自己生产出的贫弱影像，在你面前展示。据说有人问摄影家布赖恩·格里芬 [Brian Griffin] 花了多久拍到一张照片，当时三十七岁的格里芬说：“事实上这张照片花了我三十七年加六十分之一秒。”

我的镜，我的窗，我的火，我的光。对我来说，将影像化为文字，也等于在寻找希望。

谢谢你偶然或刻意瞥见，这本从第一张影像开始花了我二十四年的书。

光与相机所捕捉的

Hunting Wild Life with Camera and Flashlight

正片

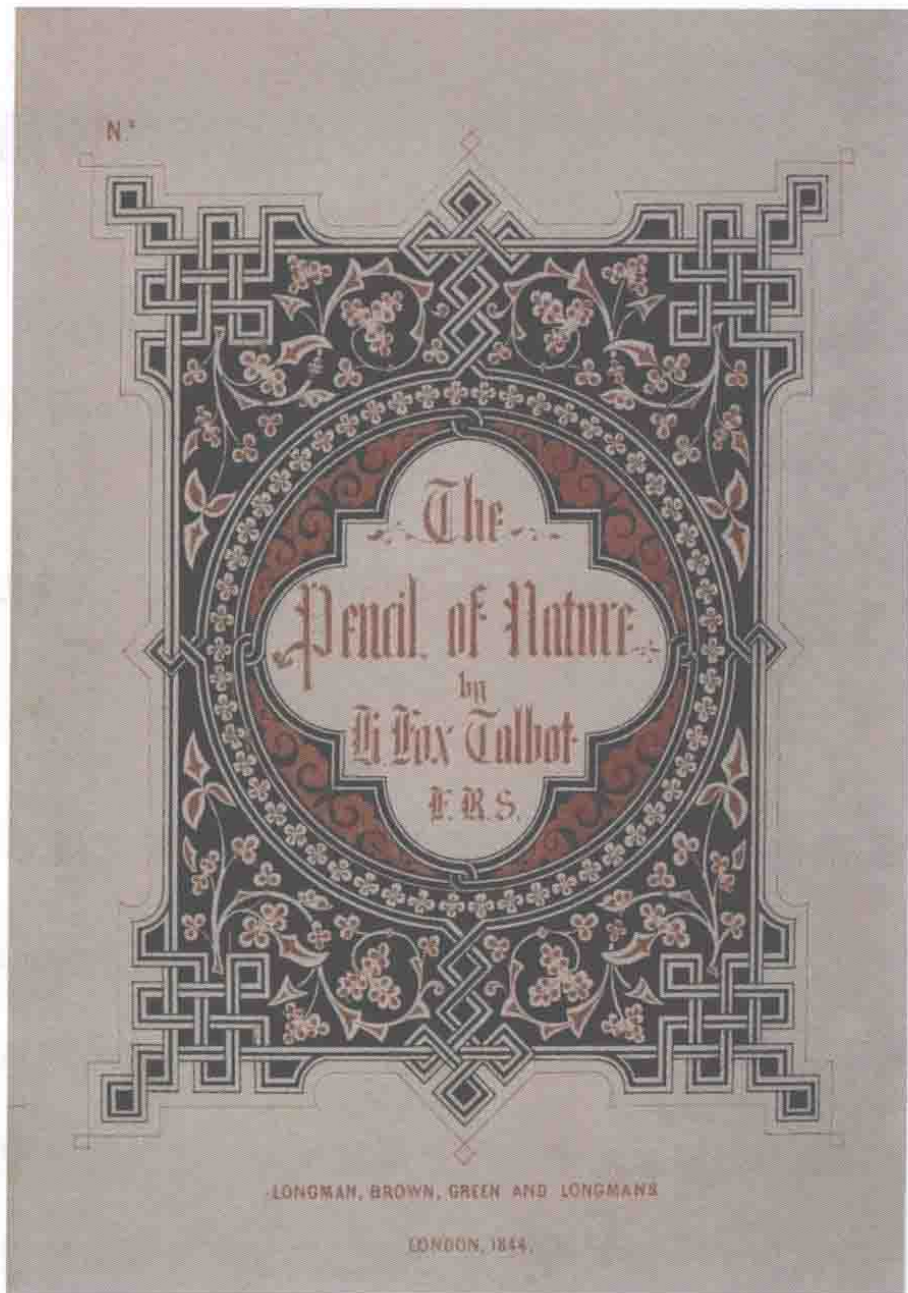
光与相机所捕捉的

乞力马扎罗是一座海拔一万九千七百一十英尺的长年积雪的高山，在西高峰的近旁，有一具已经风干冻僵的豹子的尸体。豹子到这样高寒的地方来寻找什么？没有人能够作出解释。

/ 海明威 [Ernest Miller Hemingway], 《乞力马扎罗的雪》

影像评论者伊安·杰夫里 [Ian Jeffrey] 在《摄影简史》 [Photography: A Concise History] 一开头就说：“摄影先驱们从一开始就发现自己面对着一个严重的问题——他们所使用的这一媒介的自动性。在当时以及后来，摄影都被视为一项发明，更确切地说，是一种发现，一种对大自然记录它自身影像能力的发现。那些用于描述此种新方法的新字眼便反映了这一点。相机摄取的影像被称作‘阳光画’，被说成是‘自然的手印’。如果说早先的艺术形象是人工的、创造的，照片则是自然得来的，或捕获的，就像在野外采集到的标本一样。”

在摄影术发明后不久的一八四四至一八四六年间，福克斯·塔



《自然之笔》的书封，福克斯·塔尔博特的著作，
Longman, Brown, Green and Longmans, London, 1844 年

尔博特 [William Henry Fox Talbot]¹ 出版了第一本附有照片的商业著作，名为《自然之笔》 [The Pencil of Nature]，每一幅照片都搭配了一则短文，说明创作方法与经过，书名看起来呼应了杰夫里的说法。但有趣的是，这些摄影作品里的景象并不涉及较严格定义的野地：它们或是来自中国的杂货，或是巴黎的林荫大道、旋转广场等等。这一切 [包括人类所创造出的风景] 也算是“自然的手印”吗？于是我不禁想起那个有点太过庞大，却总在这些年压着我的问题：对于塔尔博特，或我自己来说，“自然”意味着什么？

摄影工具发明之初的摄影师想捕捉“大自然”，第一个面对的障碍是曝光时间。早期的摄影技术如“达盖尔法” [Daguerreotype]² 得要曝光十五至三十分钟，因此能捕捉到的自然是一段长时间光线在物体上移动的影像。达盖尔法拍出的照片最具艺术性格的地方，恰好就是它和人眼所见影像的最大差异处：它仅在“褊狭的视角”中呈现一个正像，其余角度皆为光与相机所捕捉的负像。摄影术确实捕获了自然，可它并不完全等同于人眼所见的自然。

烟、鸟的飞行、奔跑的马、流动的云、一个美丽女子的

微笑，曝光时间长的达盖尔法甚至没办法留下这类一瞬即逝的“自然手印”。直到弗雷德里克·斯科特·阿切尔 [Frederick Scott Archer]³ 发明了火棉胶湿版法 [wet collodion process]，人类才开始能抓住转瞬即逝的须臾之光。凭借这样的新技术，一八五五年迪尔温·李维林 [John Dillwyn Llewelyn]⁴ 以一组四张的“运动”照片获得世界博览会的银质奖章，他拍下了海浪、船上烟囱的烟、行人的脚步，这些曾深深印在水手、渔夫、城市漫游者脑海里的影像。摄影终于把人们记忆的一部分留了下来，它看起来甚至比我们留在脑中的影像更鲜明、更真实。

照片凝止了无时无刻都在运动的自然界，就像林奈 [Carl Linnaeus]⁵ 以双名法归纳生物的特质，达尔文寻绎出演化论的雏形一样改变了世界。自然从不曾如此这般，被静止下来反复观看，它的片段真正变成了一册可重复翻读的书页。

拍摄“自然”的第二个困难却不只是技术上的。虽然一八三九年法国政府买下摄影的技术，并且由多米尼克·弗朗索瓦·阿拉戈 [Dominique-François Arago] 宣告摄影的发明之时，就同时宣告摄影既是一种科学 [机械、光学与化学]，也是一种艺术。但通过机械装置复制自然物形象的本质，其中的艺术性究竟何在？

人类本有将自然事物记录下来的冲动，其中一部分来自于生活需求 [我们得认得生存的相关野地信息]，部分则是因为宗教性的。在绘画史上，画人类以外生物的历史甚至比画人像还要古老。法国拉斯科 [Lascaux] 岩洞壁上所画的野牛和羊，古埃及神殿里的大雁，至今还在克里特岛遗迹上跳跃的海豚，波提切利 [Sandro Botticelli]⁶ 的《春》 [Primavera] 里那个全身披戴花朵、盛装打扮的季节女神福罗拉 [Flora]，几乎把花的形象和人的形象完美结合了。而提香 [Tiziano Vecellio]⁷ 的《酒神与阿里阿德涅》 [Bacchus and Ariadne] 中，由于酒神被凡间的阿里阿德涅吸引而突然现身，以至于惊吓到她。提香刻意让画面中的女子表现出逃避的动作——但中间那两头对望的花豹我一直认为是微妙无比的野性欲望的隐喻。在艺术中，人类对自然题材的表现有渴望、激情、恐惧，它既是一个生存的空间，也是难以捉摸的灵魂。但摄影术的出现，却意味着人类对自然的另一种欲望获得发展，那就是“了解自然界的原理”。

一八四〇年，法国细菌学家多内 [Alfred François Donné]⁸ 用显微摄影机拍摄了骨头跟牙齿，同一年，美国的医生德雷伯 [John William Draper]⁹ 则拍摄了第一张月亮的照片，虽然骨头、牙齿或

月亮这些被拍摄物都还是自然界本然的存在，但人们从来没有用这样的方式看过它们——在摄影机底下，牙齿仿佛一颗星球，而月亮就像一颗有着美丽纹路的石头。

人们相信执笔的手受心与脑的控制，但摄影的成像却如此接近原物，让人不得不怀疑其中的美的创造者仍是上帝，仍是无为运作的“自然”，相机只是带我们发现“实证理性”这一边。这些被拍下的“无名”或“等待被理解”的自然物形成一种新的焦虑，摄影术扮演了协助解谜的角色。通过“机械之眼”，人们前所未有地得以注视生物生理构造与行为的复杂性。

就像约翰·伯格¹⁰所说的，照相机在一八三九年发明之时，约略是孔德 [Auguste Comte]¹¹ 完成实证哲学论述的时分。自此，实证主义、社会学和摄影术一起成长，进而形成了一个共同的信念：被科学家和专家们所记载下来的可以量化的各种事实，总有一天会提供给人类有关自然和社会的全部知识，人类据此可以驾驭自然界和人类社会。

只是人们终将发现，在理性与求知欲上，还有一种浪漫的、像渴望爱情时的情感折磨着他们。他们不甘于只看到一种自然物的“影子”，事实上，真的还发现了一些生理结构以外的什么。

这种发现可能来自于直觉，也可能来自于意外。

一八八〇年代，法国生理学教授马雷 [Étienne-Jules Marey]¹² 发明了一台特别的相机，由于造型就像一把手枪，他把它称为“摄影枪”。摄影枪的底片放在一个可转动的底板上，就像左轮手枪一样可以旋转，一秒可以转动十二格进行重复曝光。他替这种摄影技法取了个名字称为“连续摄影” [chronophotography]。通过这样的机器，他拍出了人类撑竿跳时的连续动作，也拍出了鹭鸶降落与起飞时的美丽弧线、大象步行的姿态细节。同一时期，和他出生死亡年份完全一致的艺术家迈布里奇 [Eadweard Muybridge]¹³ 用十几架照相机的连动装置，拍出那张留名摄影史，马快速奔跑中的运动照片。然而这次实验竟只是出于一场赌局——雇用大量华工修筑铁路，后来又创办了斯坦福大学的利兰·斯坦福 [Leland Stanford]，因为跟人打赌马匹奔跑时会有一刻四脚腾空，才会委托迈布里奇设计一种摄影机器来证明此事。与马雷的摄影枪不同，迈布里奇安排了十二架相机在马奔跑的平行直线上，快门则由跑过的马所触发。照片洗出后，果然找到一张相片是四脚腾空的。替斯坦福赢了赌局的迈布里奇从此拍出兴趣，接下来的十年他拍摄了两万张以上类似的图片，出版了十一卷的《动物运动》



艾蒂安-朱尔·马雷作品 *Flight of a heron*, 约 19 世纪 80 年代

[*Animal Locomotion*]。他发明了一种称为“动物实态显示仪”的机械装置，可以快速连续地放映照片产生运动效果，算是最初步的“动画片”。

我想当时一定有不少人像我一样看了迈布里奇的照片后叹了一口气：人类竟然这么晚才真正关心动物的动作。动物的动作如此优雅、浑然天成，无论是人搏击、花豹奔跑、大象看似迟缓的步行，那般美的线条，可是生物演化亿万年的成就。而我们终于看到一匹马奔跑时四足接近肚腹的那一瞬间了，它离开地面，飞了起来。我相信迈布里奇看到那张照片逐渐显影之时，他的心也跟着飞行。

以相机窥探生命真理的列车已然起步，就不会再停下来。一八九八年，人们拍下狗的心脏跳动的画面，X光摄影更是直接让我们可以看到生物的骨骼——那原本只被认为在肉体消亡后，才得以暴露的“内在结构”。而红外线甚至揭开了原本被夜色笼罩的一切秘密。

我浏览这段摄影术加速快门与曝光历程的历史时印象最深刻的是，一九〇六年《国家地理杂志》[*National Geographic*]刊登了七十四幅国会议员夏伊拉斯三世 [George Shiras III]¹⁴ 的作品，这

批作品是第一次拍摄到夜间活动的野生动物。夏伊拉斯三世在事先预想的野径设置闪光灯与相机，当动物经过时碰到绊索，因而触发摄影装置。闪光灯随即爆发，在黑夜中发出震耳欲聋的爆炸声和耀眼光芒，这对动物和摄影者来说是一次新星诞生般的天文事件。

一九三六年，夏伊拉斯三世出版了《以光与相机所捕捉的野生动物》[*Hunting Wild Life with Camera and Flashlight : A Record of Sixty-Five Years' Visits to the Woods and Waters of North America*] 摄影集，里头有近千张在夜间拍摄到的动物照片。由于相机触发的瞬间，动物被惊吓而立即想要逃离的反应，让照片充满了一种暗中窥视与紧张气氛的动态感。另一些照片，则是动物被强大的光源照射得短暂丧失视觉，仍静静地站在水边，展露躯体的优雅，仿佛希腊神话中的森林之神。

我最喜爱的一张是三头受到闪光惊吓的鹿，它们瞬间往三个方向分别逃离，因而跳跃停留在空中，健壮的后腿诗意弥漫，美在夜色中被发现。

摄影者开始发现自然界的诗意后便停不下来，毕竟捕捉动物



夏伊拉斯三世作品，收录于《以光与相机所捕捉的野生动物》，1936年

一瞬间运动状态的不只是机械，还是心灵。美的唤醒如此独特，以至于同样一台机械交给不同的人将获致不同的结果，而同样一张照片带给观看者的情绪震动，也绝对不是那些一开始希望相机为科学理性服务的人所能理解的。

美国自然文学家巴里·洛佩兹 [Barry Holstun Lopez]¹⁵ 说，同样的两只三叶虫，一只能让人“耳中洋溢巴赫的音乐，另一只唤起的却是海顿的曲调”。其中的微细精巧丝毫不逊于自然科学的分类学，这种属于心灵的分类学，更像一种幻影、一种诱惑、一种醚。夏伊拉斯三世因为政治生涯不再顺利，才变成一名野外生态摄影家，但他的夜间动物摄影，却给了生活在城市文明的人类莫大的视觉刺激，就像是人类重返了野地时期睡在树上、洞穴里，仍得时时注意聆听黑暗大地的紧张情绪和偶尔开启的神秘经验。我想多数的美国人记得他，绝不是因为他曾是个政治人物，而是因为那些他用相机奏出的“夜曲”，那是夏伊拉斯三世的心灵，也是动物的魂魄，以及所有观看者的美的启蒙。

影像是飞行在艺术与科学间的候鸟，不肯放弃任何一个栖地，也不能放弃任何一个栖地。

随着相机愈来愈轻便，快门愈来愈迅速，相机渐渐和过去的猎枪一样，成为博物学者行走野地必然携带的工具。苏珊·桑塔格 [Susan Sontag]¹⁶ 认为拍照和战争、迁徙行为有可以类比之处：摄影者得背上相当重量的装备，对周遭提高警觉，仿佛猎手。而摄影一开始使用的火棉胶本就是一种易燃物，倘若它再加上硝化甘油和丙酮，那可是真正的无烟火药了。每个野地摄影家的装备里，都有火药的雏形，他们警觉周遭的草动风吹，他们用光和相机捕捉陌生的野地与陌生的生物，仿佛在进行着一种“杀伐旅” [Safari]。

Safari 这个词据说源自阿拉伯文的 Safariyah，意思是大规模的长途商人旅队。他们带着马、骆驼、饮水、食物、商品、医药，甚至武装穿过沙漠，只为求生。到了殖民时期，Safari 被用来指称欧洲人到非洲，雇用当地人为向导的一种狩猎活动。这种狩猎活动在当时既象征社会地位，也意在执行一种“洗礼”——已无蛮荒的欧洲，得靠挑战黑暗大陆的非洲象、玛萨依狮、南非野牛、犀牛、花豹，才得以确认那靠着掠夺他人才撑得起来的脆弱自信。海明威曾深深着迷这项活动。一九三三年他第一次到非洲进行杀伐旅时，狩猎队伍共杀死了四头狮子，他自己则杀死

三十五只鬣狗。这也让我想起那个曾经驾飞机横越大西洋，勇气和美丽兼具如一头豹的柏瑞尔·马卡姆 [Beryl Markham]¹⁷，她原本的工作就是驾着飞机为杀伐旅的人们寻找象群。海明威曾着迷于她，就像着迷于杀伐旅。

海明威一生无法摆脱面对强大猎物时命悬一线那种令人心悸的高潮，然而他的作品又对战争杀戮与文明表达了极度的厌倦，这样的矛盾性一生纠缠着他。最戏剧性的莫过于，他以猎枪终结自己的生命。他似乎就像那头死在乞力马扎罗山西峰，“上帝的居所”里，被冰雪所冷冻的花豹，留下的只有足迹与谜团。这或者就像小说里写到的乞力马扎罗山的高度 [事实上应该是五千八百九十五米，也就是一万九千三百四十一英尺]，既有可能是时代的错误，也可能是作家的失误。然而这一切都无可验证了。

摄影的杀伐旅通常并未真正执行杀戮 [也许有人会说，相机的制造或相片的生产，乃至于是相片所引发的开发，背后总有对野地的杀戮存在，这我也同意]，但就像当时随着海权扩张带着相机来到亚洲、南美洲、非洲的传教士与人类学家一样，相机的杀伐旅一方面在“发现”，另一方面，也是帝国主义运用各种方式对“未被发现的世界”进行一种组织、整理，从而将自己的行为合理化，并且确

认“观察者与被观察者”地位的一种手段。当我背着沉重的装备进入山林时，偶尔也会想象自己是彼时随船东来的博物学者，那丛林里还有诸多秘密等待我去发现、去观察，并带回文明世界接受欢呼。但事实上没有什么物事被带回，这世界一切本在那里。

当人们把非洲象的形象从草原里放到美术馆，成为美术馆里吊挂的一幅照片，这幅照片里的非洲象并非是原来非洲象的赝品或复制品，虽然它的长牙和知名的白齿上的菱形齿冠都和原来那头被拍的非洲象一模一样，但以本雅明 [Walter Benjamin]¹⁸ 的话来说，“它是一种独立技术活动过程的产物”。这个活动过程包括，在杀伐旅中寻象、获象、取得角度拍象，然后安然地送回底片、冲出一张相片。也就是说，当观看者看到一张非洲象的照片时，他不只看到一头非洲象，可能也目睹了拍摄者如何可能取得这样一张照片的惊险历程，只是他不一定知道而已。因此，一张非洲象的照片与在巨大的古堡客厅的墙壁上挂上的一颗非洲象头颅，将呈现出不完全相同的意义——特别是，不同的美学意义。同样是权力的占有，相机也许涉及更复杂的信念。

我想起摄影家阿道夫·布朗 [Adolphe Braun]¹⁹ 那幅称为《鹿和野禽》 [Deer and Wildfowl] 的照片，画面里有一头鹿、一只绿

头鸭、一只雉鸡，以及另一只难以辨识的水禽。这些已然丧失生命的生物，和杀害它们的猎枪、编织袋与铜管喇叭吊在一起，鹿的头垂到地上，前肢呈跪姿——整幅照片就像他向来喜爱拍摄的花艺盆栽似的。

但自然不是盆栽，拿着猎枪和拿着相机记录下这个“静物画面”的可能都是阿道夫·布朗，也可能不是。这样的想象使得这张照片对我而言，呈现了人所可能决定如何对待自然的双面性：可以用火药可以用光。

于是拿起相机面对野地的历史，从快门速度的追逐，到透视知识理性的建立，美学的发现，终于来到伦理的思辨。一张不具备伦理思考刺激的野地照片，才真的跟渔夫、猎人、漫游者过去对野地的认识没有差别。

我不禁再次想起《摄影简史》那段话中迷摄我的两处：首先，摄影是一种对大自然记录自身影像能力的“发现”的关键技术；其次，照片就像野地采集到的标本。

这两点竟意外地完全定义了我心目中的生态摄影者所要追求的：他们终其一生在发现光与相机所能捕捉的野地与野性，他们



阿道夫·布朗作品《鹿和野禽》，1865年

终其一生都在追猎光的标本。而他们面对自身的照片时，将会追忆、重温那个他们曾经亲临的现场，然后他们将会发现，自己才是光与相机所捕捉的。

- [1] 福克斯·塔尔博特 [1800—1877] 被称为“英国摄影之父”，他研究出以一张底片 [负像] 便能够重复冲晒出正像，复制出许多张照片的技术，这种技术被称为“卡罗照相法”，成为之后摄影术的主流达 100 多年。1842 年英国皇家学会颁发给塔尔博特“伦福德奖” [Rumford medal]，来表彰他的成就。
- [2] 达盖尔法又称银版摄影法，是由当时法国巴黎一家著名歌剧院的首席布景画家达盖尔 [Louis-Jacques-Mandé Daguerre, 1787—1851] 在 1839 年所发表的。达盖尔利用水银蒸气对曝光的银盐涂面进行显影，曝光时间约为 30 分钟，后来再经过改良，曝光时间缩短后，才得以拍摄肖像。达盖尔法拍出来的不但是正像，且影纹细腻、色调均匀、不易褪色，富立体感，但缺点是从不同的角度观看时，观看者会看到负像，而这唯一的一张“照片”左右相反、无法复制。由于影像是运用水银蒸气在一层薄银盐上显影的，因此容易受损，也可能导致摄影师汞中毒。为了保存银版，有些摄影师会把照片镶在玻璃镜框中。银版摄影法的技术是公开的，因此很快在世界各地广为流传，直到 19 世纪 50 年代才被“火棉胶湿版法”等新方法取代。
- [3] 弗雷德里克·斯科特·阿切尔 [1813—1857] 原本是个雕塑家，但也钻研摄影的化学原理，他在 1851 年 3 月于《化学家》 [*The Chemist*] 杂志上发表了“火棉胶湿版法”。这个方法是将含有碘化钾的火棉胶，均匀泼洒在一片玻璃面上，再浸于硝酸银液，然后趁这个潮湿的玻璃片感光特强时曝光拍摄。接着以酸性物质显影，用次亚硫酸或氯化钾溶液定影。他将曝光时间大幅度缩短至二三秒，成像鲜明细致，底片又可复制成许多正像片，拍摄人像才变得方便。火棉胶湿版法最主要的缺点就是需要用水，因此拍照都得选择能取用水的场所。这个摄影法风行世界达 40 年之久。
- [4] 迪尔温·李维林 [1810—1882] 是植物学家也是摄影术的拓荒者。他以使用火棉胶湿版法拍摄动态的风景而著称。
- [5] 卡尔·林奈 [1707—1778] 是瑞典自然学者，现代生物学分类命名的奠基人。1753 年林奈发表《植物种志》 [*Species Plantarum*]，采用双名法，以拉丁文来为生物命名，其中第一个名字是属的名字，第二个是种的名字，属名为名词，种名为形容词，用来形容物种的特性，或可加上发现者的名字，以纪念这位发现

者，也有负责的意思。林奈用这种方法为植物命名，后来他也用同样的方法为动物命名，此种命名法也一直沿用至今。

- [6] 桑德罗·波提切利 [1445—1510] 是文艺复兴时期佛罗伦萨的画家。他是金银艺匠学徒出身，所以在绘画表现上也很有立体感。波提切利受到梅迪奇家族的赏识，他的著名作品《春》与《维纳斯的诞生》都在这时期产生。但随着梅迪奇家族的没落，波提切利转而追随反文艺复兴的萨伏那洛拉 [Girolamo Savonarola]，竟焚毁多幅画作，声名也随之衰落。
- [7] 提香·韦切利奥 [1490—1576] 是文艺复兴后期威尼斯画派的代表人物，受拉斐尔、米开朗琪罗影响很深。提香的用色大胆，对女性身体的表现丰富而迷人，在人物画上成就很高。
- [8] 阿尔弗雷德·多内 [1801—1878] 是法国细菌学家，他是光学显微镜的发明者，也是阴道毛滴虫与白血病的发现者。
- [9] 约翰·德雷伯 [1811—1882] 是美国科学家、化学家、哲学家与摄影家。他也是第一任美国化学协会 [American chemical Society] 的主席。他对摄影最主要的贡献是以化学知识改善了摄影的曝光问题，才能在 1839 至 1840 年间拍摄下第一张清楚的人像，并进而拍摄月球。
- [10] 约翰·伯格 [1926—] 是英国评论家、诗人、画家、小说家。他以具马克思主义的艺术观评论艺术与摄影，获得成功。他的小说 G 也曾获得布克奖，是非常重要的多才能艺术家。
- [11] 奥古斯特·孔德 [1798—1857] 是法国哲学家、社会学家。他是实证主义的创始人，认为人类的才智是推动社会进步的动力，因此理想社会是全民均具有实证思考的能力，并以企业家或科学家担任主管，管理社会。
- [12] 艾蒂安·朱尔·马雷 [1830—1904] 是法国科学家。他在医学、航空以及摄影术的开发上都很有成就。他设计了脉搏测试机，并且因为对动物运动深感兴趣，而借助摄影术来观察。他制造鸟类、昆虫的飞行模型，因此启发了他对飞行器的研究，设计出最早的飞机雏形之一。他所研制的连续摄影枪，也推动了电影放映机的发明。

- [13] 埃德沃德·迈布里奇 [1830—1904] 是英国摄影师。他发明了“动物实验镜” [Zoopraxiscope], 是把连续图像绘制在一面玻璃圆盘边缘, 然后让玻璃盘旋转, 投射运动画面。他使用这种连动摄影的方式, 拍摄动物与人像而获得成功, 成为电影的最早启蒙者之一。
- [14] 乔治·夏伊拉斯三世 [1859—1942] 是美国宾州的众议员。离开国会的工作后, 他潜心研究生物与夜间动物摄影, 获得很高的成就, 他用闪光灯拍下的野生动物, 是出版史上第一批夜间动物摄影作品。
- [15] 巴里·洛佩兹 [1945—] 是知名的美国自然书写者, 以非虚构作品闻名。他曾获得美国国家图书奖, 作品常凝视美国文化与自然环境之间的关系。他的知名作品包括《北极梦》 [Arctic Dreams] 与《狼与人》 [Of Wolves and Men]。
- [16] 苏珊·桑塔格 [1933—2004] 是美国重要的小说家、评论家。桑塔格是最具批判力的文化评论者, 著名的代表作包括《论摄影》 [On Photography]、《疾病的隐喻》 [Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors] 等。
- [17] 柏瑞尔·马卡姆 [1902—1986] 是出生于英国, 生活在肯尼亚的飞行员、探险家。她是第一位驾驶飞机由东向西横越大西洋的飞行员, 并且曾担任非洲“杀伐旅”寻找猎物的飞行员。海明威盛赞她的《夜航西飞》 [West with the Night], 她也出现在卡伦·布里克森 [Karen Blixen, 1885—1962] 所写的《走出非洲》 [Out of Africa] 之中。
- [18] 瓦尔特·本雅明 [1892—1940] 是德国籍犹太裔的文学批评家、哲学家。他受到法兰克福学派很深的影响, 希特勒上台后流亡法国, 并在纳粹的追捕下在 1940 年于法、西边境自杀。本雅明逝世后其著作在世界的影响力逐渐加深, 被誉为“欧洲真正的知识分子”。
- [19] 阿道夫·布朗 [1812—1877] 是法国摄影家。他以拍摄花卉静物、巴黎街道、高山景观知名。他对摄影的印相技术有很大贡献, 并且通过复制技术让摄影商业化。

光与相机所捕捉的

我将用我的余生来思索，光是何物。

/ 爱因斯坦 [Albert Einstein], 约一九一七年

从大学开始，除了日常生活外，无论去什么地方，我都会带着相机。有太多次突如其来，仿佛鹿的浅浅足迹那样的影像，就只那么一瞬，燕子穿过电线与光的间隙，清晨遛狗的人擦身而过，两只狗很有默契地回头凝望对方。雨天后的水洼，一个等着母亲接他的孩子蹲着看着自己的倒影。慢跑时一只彩艳吉丁虫停在触手可及的枝叶上，无论如何接近都不愿离去。散步到西门町的佳佳唱片行时，一个老人骑着有宽大后货架的老单车，缓缓驶过已不见中华商场的中华路。那老人的外套、戴的鸭舌帽，都像我父亲也有的那一套。

然而不会咒语，没有魔杖，没有相机。影像就此离开，绝无犹豫。

影像不是失物、离去的情人、失去的睡眠、掉了一颗钮扣的衬衫。但摄影是不带武器，就无法完成的一种活动。它不像文字，把记忆当成精致的、可拆卸带走重组还魂的建筑物。影像存在于一时一地，也只存在于一时一地。即使同一个地点、场景，等待一样的光线……嗯，等待光线，多么不精准的语言。事实上，地点不可能同一，人物已老去数秒至数天，而光线波长从不曾一致。不过摄影者还是认真地背着相机的重量，等待光线和快门机会的到来。他们心底总有想象的画面，并且相信那画面必然在转角处出现，就像人一生中总会等到一个珍重的告别之吻。

一九九四那年我在空军官校服役。当兵的时候我正是一个别扭的孩子，想离开家想得要命，浪漫地期待被丢到某个小岛上过两年，只是我主动要求分配外岛时却被拒绝了。

时间并不是均匀的胶质，当兵的日子过得非常缓慢，但回忆时却觉得那段时间过得飞快。台湾长久以来实行征兵制，造就了与多数地方不一样的成年礼传统。这个岛上几乎有一半的人口曾经、此刻，将要成为军人，但多数人又不真的是个军人，也不真愿意当个军人。而另外一半人口，都会在初恋、熟女之恋、中年

之恋、黄昏之恋时听到追求者或恋人谈起当兵的事，她们似乎都得在爱情里试着当一次短暂的被剥离者……你的情人在远方，那里得排队打电话，他变成了一个编号，得重新练习提笔写信，吻总是留在话筒里，而他醒来的时候旁边是另一个男人不是你。

许多人不晓得空军里也有炮兵，训练时得跳炮操，闲来无事也要擦炮管。只是我们用的是“二次大战”时期的五零机枪跟四零快炮。五零机枪勉强算是电力驱动的武器，枪座由四管机枪组成，驾驶座有一名负责瞄准的枪手，两旁站着负责送弹的送弹手。枪座可以在一定角度内电动旋转，而枪长则在枪座后方指挥。相较之下，四零炮更有一种古典味道。它是体积颇大的单管炮车，左右各有一个齿轮式的转盘，一个调整左右，一个调整上下。每座炮有一个炮长，站在后头以手势和口头同时下令，两名炮兵则听令行动，旋转转盘带动齿轮，调整炮管指向敌机。我一直觉得，这种炮的运作与传统机械相机一样，已然过时却有一种令人怀念的气味。

这样的机炮此刻已无法准确击落敌机，它的任务是让敌机尽量不要飞得太低，直接威胁到跑道。毕竟面对可以飞到万尺以上的轰炸机，它所连发的炮火顶多像是低空烟火。不过，演习时十

余门四零炮和五零枪齐发的景况，确实气势惊人，一声令下，火线在空中形成“弹幕”，地面烟雾漫漫，几乎不辨邻炮，让人激动。

空军官校的机场一面是一望无际的草坪，沿路都是机堡，只有很少数的 F-5 战机，多数是看起来有点迷你、可爱的 T-34 和 A-T3 教练机，跑步时可以听到 T-34 转动螺旋桨试机的巨大噪音。跟不上部队的时候，一些老鸟就会躲到旁边的草丛里抽烟。跑道尽头是青绿色的，草总是被勤奋地割除，只有在大雨后，会发现不同的草种冒出头来。

偶尔有机会搭悍马车到镇上或其他营队办理业务时，我是在外务背包里偷偷藏着我的 FM-2 和二十四毫米的镜头。

一九九四年的某天，当悍马车绕过村子，经过空军官校旁时，我在车的后座看到了可能成为一张照片的影像。几乎没有迟疑，我拍了拍驾驶兵的窗户，问他可不可以停下来等一会儿。我跳下车，按下快门，再跳上车。那是一只死去的两腿僵直的鸡，翅膀微微打开躺在马路上。透过观景窗，可以看见鸡的眼窝微微下陷。完全是机遇的安排，那死鸡的旁边，恰好有一个印着裸女的空槟榔盒。它就在那里。



吴明益，冈山空军官校旁，1994年

退伍后我才添购微距镜头开始拍蝴蝶。在刚接触生态摄影时，我曾被几个问题困住。比方说，拍照时没有你想要的自然光线，是否决定用人工光线补光？而当被摄者不在你想象的“位置”上该怎么办？毕竟，虽然很多摄影师会安排人物走动以便构图，但你没办法要求一只绿斑凤蝶稍稍减慢它的飞行速度或停在某一朵花上，也没办法要求一只鸬鹚停在你镜头可及的枝丫上。

不过有些人确实会试着这么做。我曾看过拍摄者把一只扇角金龟像小摆饰一样不断变换它在树叶上的位置，以得到“最好的光线”。也曾听说有些摄影者会先用捕虫网抓住飞行速度太快的蝶种，将它捏晕后放在花上，拉出口器，布置成蝶在吸蜜的样子。略懂蝴蝶生理反应的人都知道，如果稍微用力捏住蝴蝶的胸部，几秒钟后它就会因为血液循环与呼吸受阻而暂时失去行动力，就像晕了一样。不过，如果使劲不当，就会听到它的胸部碎裂的声音。

这样粗暴的拍照行为通常发生在昆虫身上，或者说，这样粗暴的行为发生在昆虫上时，拍摄者最不感在乎。我以为一方面是因为昆虫的复眼不像哺乳类或鸟类会焕发“生命在此”的神采，所以如果姿势摆得自然，并不太容易发现。而当那张幻灯片打在墙

上让观看者惊叹生物之美的同时，它可能已经是晕眩、死亡的俘虏，只是观众一无所知。但鸟就完全不同了，你完全可以“感到”，观景窗里的它是警戒、放松，抑或陷入迷惘，或是已然发现你的存在。我想那是因为鸟都有一双仿佛随时会流泪的眼睛的缘故。

另一方面，似乎为了拍照而杀死一只蝶或一只金龟，罪恶感比杀死一只云雀要低得多。这究竟是为什么呢？

我在空军官校旁拍的那张照片里的鸡，当然不是我把它打晕或掐死的。它应该是不知道什么原因，从运鸡车或鸡贩的三轮车上跌下而死的。也就是说，我只是个像兀鹰一样被死亡的气息所吸引的摄影者而已。我当时确实心安理得地拍了那张照片，甚至于带着得意的心情跳回悍马车上。

但后来，当我背着相机走在路上、林道间、河流旁遇上了某种动物的尸体时，我总想起拍那张照片之后的情感反应。如果在观景窗里的不是从某个鸡农场运出的鸡，而是一只中型仿相手蟹呢？如果是一只红嘴黑鹇呢？如果是一头山猪呢？如果是一头抹香鲸呢？

如果是一条会威胁我生命的锁链蛇，一头驮运过“二战”军

火的亚洲象，逃过五次猎人枪弹的黑熊，失去角却逃过盗猎者枪口的苏门答腊犀牛，一匹有着忧郁条纹的斑马，又甚或是一个人呢？如果是一个陌生人，或者是一个我熟识的，曾经在某一时刻爱过的人呢？

虽然很多拍生态摄影的人宣称他们爱自然、爱动物，但我知道那样的爱跟一般我们称为爱情的爱有着本质上的不同，它们唯一相同的是，可能都有根本的脆弱性。

在生物学上，有的科学家认为爱情不过是一种血清素效应 [serotonin effects] 所产生的激动。因为血清素效应会随着刺激与时间渐渐变淡，因此热烈的浪漫总有一天得转变成情感的依附。当爱情转变成情感的依附时，可能就类似于亲族之爱了，有时连性欲之爱都会消逝。

关于亲族之爱，我想起著名的“依附理论” [Attachment Theory]。那是英国精神医学家约翰·鲍尔比 [John Bowlby] 受到奥地利动物行为学家康拉德·洛伦茨 [Konrad Zacharias Lorenz]¹ 的“印记理论” [Imprinting Theory]，和心理学家哈利·哈洛 [Harry Frederick Harlow]² 对恒河猴研究的影响后所提出的。印记理论是

洛伦茨发现小雁鸭在破卵后，会把一开始听到的声音与看到的形态深深印在心版上，因为这对它的求生万分重要。这种爱就是从出生开始建立的亲情之爱。

一九五七年起，哈洛进行了一系列以恒河猴为对象的研究。他将刚出生不久的小猴带离母亲，并且给予两个代理母亲：一个是以铁网做成，会提供乳汁的假母亲；一个是与母亲形象相似，不提供乳汁的绒毛娃娃。哈洛通过观察发现，小猴子会到铁网母亲那边吸奶，却会到绒毛母亲那边寻求慰藉。而当小猴子受到惊吓或威胁时，它总是选择紧抱绒毛母亲。

“爱的实验”证明了和自己皮肤触感相似的拥抱感受，对小猴子而言是很重要的事。当小猴子习惯绒毛母亲带给它的安全感后，哈洛进行了第三阶段的实验。他让这些绒毛母亲突然发射水柱、铁钉攻击小猴子。小猴子受到伤害后一开始退缩，却会在下一次被惊吓需要寻求安慰时仍奔向绒毛母亲。只是它对母亲的依附开始显得犹疑。

哈洛的实验期非常长，直到这群被代理母亲照顾的小猴子长大，继续到它们孕育下一代。他发现它们相对其他正常成长的小猴子，有明显的自闭、自残或暴力行为。当它们生育下一代后，

多数母猴都无法像正常猴子那样给予下一代仔猴亲密抚慰的爱。

鲍尔比分析这两个理论，判断爱是一种依附。因此在情感上，“必须每一次的分离，不论多么地短，都产生立即、自动和强烈的反应”，以免失去爱的依附者。你会发现周遭的朋友失去爱的标准反应仍和鲍尔比所说的并无二致，“先是督促离开者回来，然后再责备他们……虽然他知道这样的尝试是无望的，也知道责备是缺乏理性的”。我发现，这样的描述放到爱情里也一样说得通。

人为亲族、爱人的离开感到伤痛是必然的。达尔文 [Charles Robert Darwin] 说：“成年人的哀伤表情仿佛两种情绪的矛盾组合：他们像被遗弃的孩子想要呐喊，却又设法不让自己喊出声音。”这使我不禁想到英国基因学者理查德·道金斯 [Richard Dawkins] ³ 所说的：“我们不能期待小孩生下来就知道爱人，这是我们必须教他们才会的。”虽然道金斯认为所有生命都是“自私的基因” [the selfish gene] 的产物，甚至连利他行为都是自利行为的一种，但他也说，人类脱离了一般动物的行为准则，是因为文明发展愈久，另一个“文化基因”的影响便愈见强烈，有时甚至使得人类的动物行为受到抑制。

我并非质疑有些人宣称的对自然界与生物的爱，但那样的爱的依附，会随着亲疏关系距离而随之渐淡渐远，也会因不同的社交情状而有所调整。我们会因家里一只伴随联考成长光阴的小土狗过世而悲伤，却不必然为高速公路一只被车子撞死的小土狗哀痛；为夏天学飞而死在花园的斑鸠叹息，却不必然为探索频道里旅鸽灭绝的报道惋惜；因自家花园植物的死亡而灰心，却不必然为工业开发而导致孕育众多生命的沼泽地消逝而感到痛心。爱有等差，爱也计较代价，爱有时候甚至被视为是一种道德或背德……即使你爱的对象是同一个人。

不过，部分动物或许也会有利他行为或看似肇始于同理心的行为出现，却不会主动赋予生命互动时的“道德意义”。一群狮子不会考虑它们狩猎的羚羊是否有绝种之虞，眼镜蛇不会对自己的杀戮带有任何的愧疚感，过度繁殖的羊群将草原吃食殆尽，也不必顾虑生态是否崩毁，其他动物是否也有草吃的问题。人类建构了文明，也建构了不再纯粹属于生理需求的心智。这或许是环境伦理学者为什么说人类是生物里唯一的“道德主动者”[moral agents] 的原因，而成为道德主动者的因素，一来自于情感教育，

二来自于知识。

爱是生命抚慰伤痛的基地，因此它是天生的直觉，但却是上一代的行为，以及我们所接触到的知识与文化经验告诉我们，爱应该如何给予、什么时候给予，才符合你所生存的群体的规则。

多年以后，我再看到那张照片里的死鸡时，想到自己当时或许被某种神秘主义、陌生化或机遇之类的构图所吸引而按下快门。云挡住了阳光，影子不在了，某一刻此身将会被称为尸体，而不再被称为肉体。但我也同时明白了自己拍下那张照片时，对那只死去的鸡是几乎不带感情的，那是一张或许有意味，对我来说却缺乏情感有效性的照片。

当摄影者拿着相机逼近另一个人，多多少少带着紧张、羞怯、迟疑，并且会考虑被摄者的反应。但拍摄动物却不用考虑这个问题，因为动物可能会拒绝、攻击、离去，却不会质疑我们有没有权力拍摄它们的形象，它们能理解枪的危险性，却几乎不可能理解镜头的意义。

但随着我走入山林，逐渐建立自身的山野知识，并且和许多生物产生一种有距离的情感关系后，我开始思考这些生物的生存

处境：我知道宽尾凤蝶与大紫蛱蝶正面临着生存的界线，我知道一株红桧得经验多少寒暑、暴雨与雷击才能成为森林的一份子，我也知道遇到一条让自己惧怖的锁链蛇是危险又是那么幸运的事。这样的认知，使得我在面对曝尸林道上的蛇尸时，会有一种沉重的感受；宁可寻找蝴蝶的食草以等待画面的出现，而不使用伤害性的拍照手段；尝试用仰视的镜头，表现红桧的孤高与自身的卑微。而无论拍摄什么样的动物，我都会试着在观景窗里和它们眼神接触，即使是死去的动物亦然。我似乎渐渐被教育了，那样才会留下一张对我自己或对观看者而言，有效的 [effective] 照片。

我想起两张对我而言有效的照片，都和被拍摄者的眼睛有关。

服役的时候，连上养了几只自动会出现在岗哨附近的狗。由于每餐都会留下一些厨余，喂饱它们不是问题，而百无聊赖的阿兵哥，也乐得跑步或出操时有狗为伴。其中有一只我最印象深刻的，叫作小黄。

小黄跟其他患了皮肤病或某些隐疾而显得瘦弱的野狗不同，它的毛色漂亮，而且有着一双少女的眼睛。每回站哨时小黄都会待在哨所旁边，它是我们连上站得最久的卫兵。当兵时我非常喜

欢站夜哨，因为站夜哨时往往可以听另一个哨兵讲他们的故事，让我觉得自己像是采集故事的人。

晨跑时有时候小黄也会跟着跑，它的步伐轻快，三千米跟上部队不是太大问题，不过有时候它会被长官阻止跟着部队跑。你如果在那时回头看小黄一眼，就会看到它用那双少女般的眼睛目送部队离去，你会相信那眼里带着一股委屈。

小黄的活动领域除了营区外就是紧邻营区的二高眷村，有时候放假它会送我们一直到等公交车的地方才回头。有一回我背相机在二高村闲逛时遇到它，拍下了一张可能是它此生唯一的照片。照片里的小黄正准备走过来对我磨蹭，因为快门过慢的关系它的身影有些模糊。

后来营里来了一个讨厌狗的主管，要求如果要养狗就得把狗拴住，小黄从此就被锁在餐厅后面的小小空间，也许是因为这样，会记得去看看它的弟兄也慢慢变少 [包括我在内]。后来偶尔看到小黄，发现它染上皮肤病了，嘴角长了一个瘤，眼神黯淡。

某天清晨我听说小黄死了，那时我刚好在站四六卫兵。几个弟兄用小推车把小黄的尸体带到岗哨附近，拿着铲子就在二高村的边缘挖起它的墓穴。我还记得那天早晨空军官校的 T-34 教练机



吴明益，弥陀二高村，1994年

正在试车，啪啪啪的螺旋桨声把整座机场的青草味打了出来，小黄脖子上还系着细铁链，而它美丽的眼睛陷成一个凹洞。

另一张则是在柬埔寨的观光胜地达松将军庙所拍的柬埔寨女孩。

柬埔寨是一个从残酷战争与屠杀里站起来的国家，一个在地的资深导游告诉我说，在内战时代，像我这样戴着眼镜的人一定会被杀。“没有什么原因，就是你戴着眼镜。”因为当了很久的导游，他的中文非常标准：“戴眼镜表示你可能受过教育。”

在吴哥窟每一个观光景点，你都会看到年纪非常小的孩子使用中文向华人面孔的游客兜售明信片、T恤或书。他们也会在你进入某个庙宇前偷偷拍下你的照片，然后立刻用一旁小店里的打印机印下来，贴在粗糙的瓷器上卖给你。他们会像小动物一样紧盯着你直到完全绝望，那一刻祈求的眼神立刻转变成空洞，那些孩子会毫不犹豫把你的照片撕下来丢到垃圾筒，准备贴上另一个游客的照片。

这些年纪很小的孩子未必是以家庭为单位来兜售货物的，我曾看过一些报道，知道他们背后或许有黑帮控制。半生投入奴隶

救援工作的亚伦·科恩 [Aaron Cohen] 写的《这是自由的一天》 [Slave Hunter]，还揭露了柬埔寨可能是此刻世界上存在着最多童妓的国度。童妓的来源除了当地以外，也有从越南、缅甸而来的孩子，年纪通常在八岁到十四岁之间。科恩为取得犯罪资料，多次亲身进入妓院涉险，拍下足以作为证据的照片。他不得不与这些眼睛异常美丽族群的孩子眼神接触，但总在回到旅馆时呕吐，想起自己或许看到的是《约伯记》里的“死亡的大门、阴间的门户”。他说：“如果我可以让一个小孩陈述她的梦想，我就能知道人口贩子还没有完全毁坏她的灵魂。”他一生都在试着拯救灵魂还没有完全毁坏的孩子。

在达松将军庙向我兜售明信片和T恤的女孩并不是雏妓，她可能只是跟我小时候一样，为帮忙家计而提早“出社会”而已。或许只是我读过那些报道所引发的多余反应，但我在她的眼里确实看到不可思议的成熟与衰老，也仿佛看到了其他的什么，我一直还不能解释的事。因而纵然她表明愿意让我拍照，但一件T恤换得这张照片，仍带给我一种莫名的歉疚之感。她知道观光客喜欢拍他们的照片，她得答应T恤才卖得出去，而我也知道这一点，这或许是关键。当我在观景窗里接触到她的眼神时，我就知道这



吴明益，柬埔寨达松将军庙，2010年

张照片必然会是对我有效的，它会跟随我到失去视力的那一天。

Effective, 有效的，一开始这个词使用在医学上，到后来竟尔成为一个爱情的或艺术批评的术语。只有你/你的话语对我来说是有效的，它穿过层层梦与现实的音障成为一种独特的声响。我只听得到你的赞美、叹息，乃至于是离去时无声的脚步。It's effective.

当摄影者凑上观景窗的时候，全世界只有他自己知道自己正在看什么，想看什么。有意识的被摄者会知道那双眼睛的意图，他们透过层层凹凸透镜对话，像探矿者从地表上找出矿脉、捕旗鱼的投枪手在大海中寻找鱼鳍。某些当事人也不知道的情绪被“光”写在底片上，直到冲洗出来的那一刻，摄影者隐约感到这张照片似乎是有效的，但唯有另一个观看者站在照片前面，这样的推测才有了被证实的机会。

站在那样的照片面前，影子突然和我们身体脱离，它痛苦地蹲了下来，或者发出没有人看得见的微笑，抑或是掉下比空气还轻的眼泪，影子记得的事永远比影子的主人还要多。就像一根吹熄的火柴棒，无意间从照片里被丢了出来，掉进我们心底那片非洲热带稀树萨王纳 [savanna] 草原，火饥饿地复活了。

我们说这样的照片是“有效的”、“令人印象深刻的”、“具伤害性的”，it is an effective，就像你的赞美、叹息，乃至离开时，踏在森林底层那比海洋还要厚的落叶时，无声的，或像是心的碎裂的脚步。而后我们发现，我们被照片注视着，我们曾经以相机之眼对准照片里生命的时间仅有一瞬，而他们的眼却凝视我们一辈子。

出身于西西里的哲学家恩培多克勒 [Empedocles]⁴ 认为万物皆由水、土、火、气四者构成，再由“爱”与“冲突”或融合或离间。“爱”使所有元素聚合，“冲突”使所有元素分裂，而宇宙本身则在绝对的爱和冲突之间来回摆动。他也相信人或生物会发散着一种流出物，进入观察者的穴位使其产生知觉。而光是从眼睛中射出来的，就仿佛它是一盏灯笼，里头点着一把火。当我们看世界时，火光穿透充满水的部分朝外而去，接触到被观察者的流出物，于是一切再重回眼中才反映出我们所看到的世界。

当然此刻世界没有人认为恩培多克勒是对的，但当我拿着相机的时候，却有那么一刻我相信他是对的。光是从我们的眼睛出来的，流向世界，唯有如此，这一切才是相机所要捕捉的，才是值得捕捉的。

- [1] 康拉德·洛伦茨 [1903—1989] 是奥地利动物学家，也是比较行为研究的代表人物。他受老师奥斯卡·海因洛特 [Oskar Heinroth] 的影响，建立了现代动物行为学。他研究灰雁和穴乌 [jackdaw, 又译为寒鸦] 的动物行为，并发现了刚孵出便立即离巢的鸟的印记作用。该现象虽然最早在 19 世纪由道格拉斯·斯波丁 [Douglas Spalding] 所描述，但一直到洛伦茨才建立系统化的论述。洛伦茨在 1949 年以前一直称他的研究领域为“动物心理学”，即后来在动物学上的“本能理论”，不过现在学界多认为他是动物行为学的开拓者。
- [2] 哈利·哈洛 [1905—1981] 是知名的美国心理学家，以一系列关于恒河猴与母亲分离、依附、社会隔离实验而闻名。但他将未成年的恒河猴隔离的实验是充满争议的，引发许多动物权利团体的抗议。
- [3] 理查德·道金斯 [1941—] 是英国演化生物学家、动物行为学家，同时也是极出色的科普作家。他在 1976 年出版的《自私的基因》[*The Selfish Gene*]，引发极大争议。书中他提出以基因为核心的演化论思想，并加入“迷因”这个文化基因的概念。另外包括《盲眼钟表匠》[*The Blind Watchmaker*]、《上帝的错觉》[*The God Delusion*] 等书，都在宣扬演化论，反对神创论。
- [4] 恩培多克勒 [公元前 490—前 430] 为古希腊哲学家。他写过《论自然》和《净化》两首长诗，以及《医论》，不过现在都只剩断简残篇。据说他为了证明自己具有神性，投埃特纳火山而亡。

稍纵即逝的现象

Ephemeral Phenomena

正片

稍纵即逝的现象

相机从笨重巨大的箱子，得靠挑夫帮摄影师携带道具，转变成家庭必备的生活道具，有一个微妙的历史转变。

柯达公司在一八八八年推出第一台个人手持相机“Kodak #1”，发明者是乔治·伊士曼 [George Eastman]¹，从此以后“柯达跟你走”[Kodak as you go]的广告标语成真，相机可以随时跟着你散步、搭电车和登山了。手持相机的出现，让当时想推动摄影成为新艺术的摄影家斯蒂格里茨 [Alfred Stieglitz]²感到心慌。他批评这种相机不过是让一般人旅游时“草草记下摄影笔记”，何况人人都可拍照，不就证实了摄影被视为是“机械创作”，缺乏艺术性的说法？

斯蒂格里茨于是和一群摄影师一起反对“随身相机时代”。他们刻意采用胶彩版 [Gum Bichromate Print]、白金版 [Platinum Print] 这类一般人不容易操作的印相技术，来声明自己的工艺

师 [craftsman] 身份。原本斯蒂格里茨在声名卓著的《摄影笔记》 [Camera Notes] 工作，一九〇二年，他毅然离开，集合了一批优秀的摄影师：包括日后成为一代摄影大师的爱德华·斯泰肯 [Edward Steichen]³、被称为现代摄影之母的格特鲁德·凯塞比亚 [Gertrude Käsebier]⁴ 等人，成立称为“摄影-分离” [Photo-Secession]，并创办《相机作品》 [Camera Work] 杂志，推动了美国的“画意摄影” [Pictorialism]⁵ 风潮。

所谓画意摄影，就是让摄影表现出与绘画接近的美学、构图、氛围。不过这么一来，出乎意料地反而让摄影的艺术地位更无法突显，它好像是从属于绘画艺术底下似的。很快地，斯蒂格里茨发现了局限。一九一七年，他受到欧洲人文思潮和摄影家保罗·斯特兰德 [Paul Strand]⁶ 的影响，认为影像如果没有人文深度，再像一幅画，也不过是一幅廉价的画而已。

斯蒂格里茨亲手解散了“摄影-分离”，把《相机作品》分送博物馆、图书馆后，烧掉仅余的库存，开始寻找属于自己的新摄影风格。

同一年，恰好也是摄影史上相机量化生产后第一次高峰期。为什么一九一七年会是相机量产的关键年呢？一个说法是当时世

界平价相机最大供货商与市场的美国决定参战了。由于大量年轻人将上战场，每个家庭都想买一台相机，为那些即将奔赴战场的孩子拍下可供怀念的照片，或者拍下家人或情人的照片，让他们带着上战场。那年所拍下的或许是历史上最让人痛彻心扉的一批照片，许多人对情人、家人的记忆停留在皮夹里或客厅暖炉上的相框中。但对因战争而失去亲人的家庭来说，那些“业余的”手持摄影机，至少帮助他们留下亲人稍纵即逝，最后留存的形象。

战争不曾离开，此刻不远处仍有硝烟。想象一下，如果把全世界因战争而永久失去生命的照片贴成一堵墙，那会是什么样的光景？

照片里的活物，此刻或有一天都将成“逝者”。苏珊·桑塔格说：自从一八三九年照相机发明以来，照片就与死亡相伴而行。

美国第一个大规模拍摄印第安人的摄影师，印第安名为“美丽孤峰” [Pazola Washte Pretty Butte] 的爱德华·柯蒂斯 [Edward Sheriff Curtis]⁷，从一八九六年开始带着他十四乘十七英寸的沉重相机踏遍美国西部与加拿大的部落。他使用玻璃版独立拍摄了数万张照片，耗去三十多年的青春、体力和金钱，完成二十卷巨著《北美的印第安人》 [The North American Indian]。在他的照片里，

一开始阿帕奇人 [Apache]、纳瓦霍人 [Navajo] 和因纽特人 [Inuit]，都仍然穿着传统服饰，生活在野地中，焕发出一种自尊自傲的神采。但到了一九二七年，一位科曼切人 [Comanche] 的首长——威尔伯·佩波 [Wilbur Peebo]，在照片里穿上衬衫打起领带，于是我们发现，照片中不只看到个人的消亡，也看到了族群的消亡、文化的消亡。

柯蒂斯为完成这项摄影的民族志以致穷困潦倒直至去世，但他的精神意识可不穷困。他不但为世人见证了美洲大陆最剽悍族群的余晖，还见证了北美最大有蹄类美洲野牛群仍奔驰在草原上的一刻。他所留下的摄影笔记的片段，都证明了摄影者真正的心灵满足可能在于追寻的过程中。他写到自己坐在阿帕奇森林的美丽小溪旁，听着“无数鸟儿唱着他们的生命与爱之歌。在我伸手可及之处躺着一棵树，那是昨晚刚被一只河狸弄倒的，这只河狸先跑到明亮的地方，看看它的周围，又跑了回来。一群忧伤的鸽子飞向水边，优雅地喝水解渴，随后又拍拍翅膀飞走了”。

多么简洁、美丽而忧伤的文字构图，让我不禁想象，那拍拍翅膀飞走的，会不会是曾经迁徙时能绵延五百公里、遮蔽太阳，最后一只个体却在一九一四年灭绝于辛辛那提动物园的旅鸽



爱德华·柯蒂斯作品 *An Oasis in the Badlands, South Dakota*,
收录于《北美的印第安人》，1905年

© the Charles Deering McCormick Library of Special Collections,
Northwestern University Library

[Ectopistes migratorius] ?

关于照片与死亡的关系，法国电影评论家克里斯蒂安·麦茨 [Christian Matz]⁸ 曾提过一个多层次的见解。他认为，摄影和死亡在三个方面有联系。首先，我们总是保留死者的相片以为怀念。其次是，所有留在影像里的时刻都已永远地过去了、死了，我们的一生中总在向所有照片里的时间告别。而第三点则是，照片是诱使我们进入另一个世界、空间的工具。我们重返死者犹在的气味、音容、步伐的空间，就靠那张薄薄的平面，仿佛我们离开了活着的时空，进入了死者的世界。

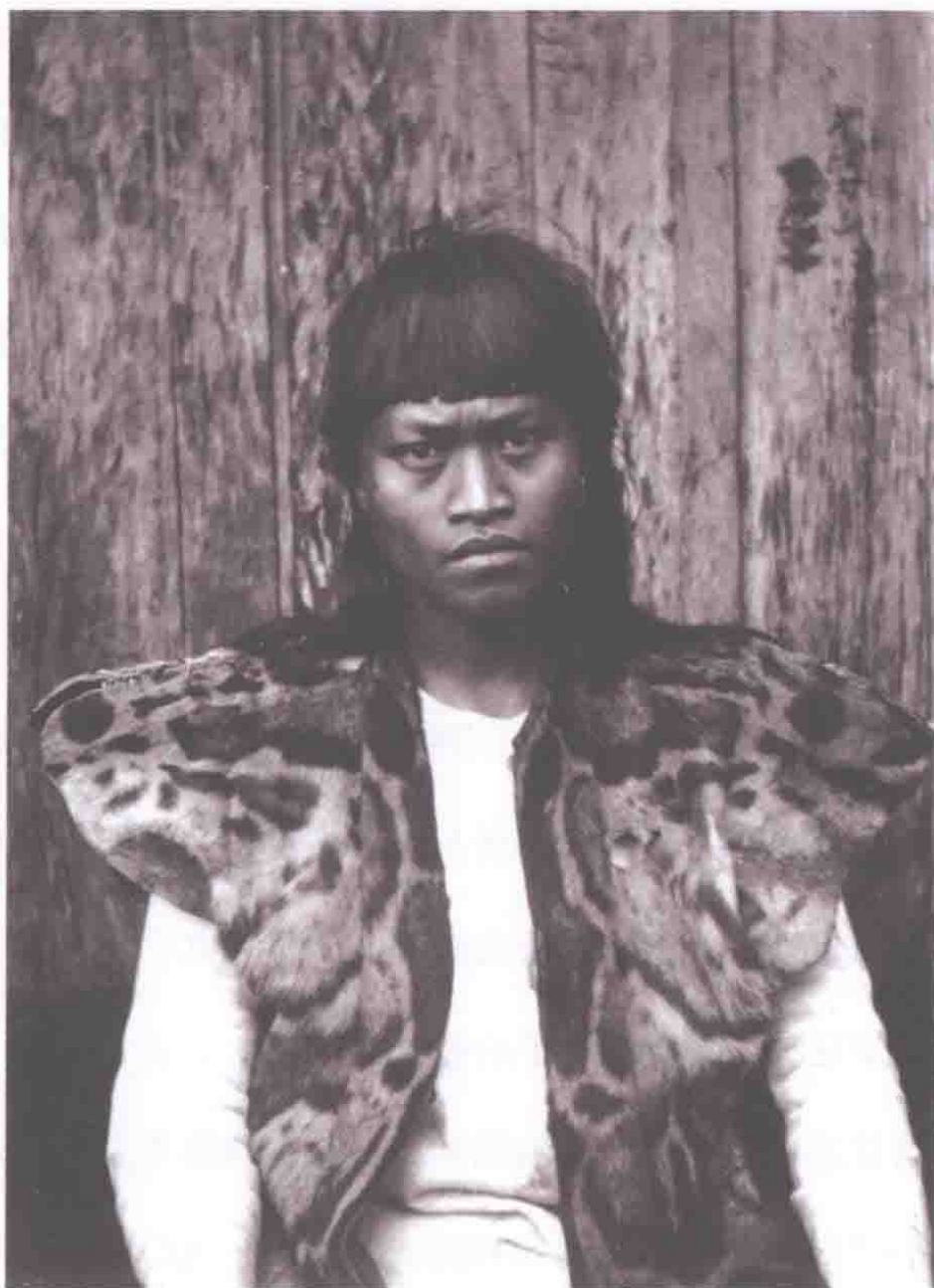
我常常看着非洲草原、南极冰原，或是我们生存的这座岛屿的森林、海洋、溪流的照片，整个人深陷不可思议的微妙情绪里。我会想象那个时空，或许某些生命仍然与我们并存。比方说，这个岛屿上最传奇的生物——云豹。

小说家舞鹤笔下的阿邦·卡露斯确有其人，他就是鲁凯族的作家奥威尼·卡露斯盎。奥威尼·卡露斯盎出生于云豹部落古茶布安 [Kuchapongone]，根据传说，这支部落的人原本住在希给巴里基 [Shilcipalhichi] 这个地方，但因与其他部落冲突，于是翻过

中央山脉来到鲁敏安 [Romingan] 暂居。部落领袖布拉鲁达安和他的弟弟带着云豹推进到旧好茶时，身边的云豹舔了此地的溪水后，不愿再走，哥哥察觉这个异象，认为是要他们族人定居于此的暗示，于是便要弟弟回去希给巴里基，带领整个家族迁徙至此。这就是今天我们所说的旧好茶，而这个鲁凯族的部落则自称为云豹的传人。云豹既是他们拥有神秘力量的狩猎助手也是神明，因此这个部落不杀云豹也不穿云豹皮。

这个传说隐约让我们相信，井部山区的旧好茶部落或鲁凯族最早居住的南中央山脉山区，曾是云豹出没的栖息地。但鲁凯族人毕竟没有相机，真的看过云豹的族人又已离世，通过语言，我们只能留下这种美丽猛兽影子的影子。事实上，关于云豹，我们只有一只日治时代留下的云豹标本，一只在陷阱里发现的已死幼豹，几个“疑似”的兽足脚印和两张大约在一九〇〇年左右，日本人留下来的人类学式的照片——照片中可能是鲁凯族的年轻人，穿着罕见的云豹皮背心。

时间再往前推移一点，大约一八六〇年左右来台担任英国驻台副领事的罗伯特·斯温侯 [Robert Swinhoe]⁹，着迷于这个岛屿特别的，与英伦不同的林相与生物。他总是在山林间踏查并且



身穿云豹背心的鲁凯族人。

鸟居龙藏 [1870—1953] 作品 *Taiwanese Aborigine leopard fur*, 约 1900 年

搜集标本，为这些他从未见过的生物命名，仿佛在写一部这个岛屿的野地圣经。一八六二年他发表了一篇极为重要的岛屿生态报告，称为《台湾岛上的哺乳动物》，里面提到台湾的猕猴、台湾黑熊、台湾石虎、云豹、麝香猫等哺乳动物。“云豹” [Clouded Leopard] 这个带着梦幻色彩的词，第一次现踪。史温侯没有拍下过云豹的照片，也没有留下云豹的标本，他记载的云豹，究竟是亲眼所见或旁听得来的？并无人知晓。

似乎从此再也没有人确切见到“活着”的云豹了。随着摄影技术的进步，台湾黑熊、石虎这些神秘的生物纷纷留下影像，但就是不见云豹。众人皆深信云豹仍在山间，在台湾的脊梁神秘地穿梭于树林之中，但就是音讯杳然。千禧年后，屏东科技大学的裴家骥教授和“中研院”生物多样研究中心刘建男博士开始一项与美国合作的“追豹计划”，他们设置超过一千两百部相机，两百多道气味陷阱，就想获得一点毛发、足迹、排遗……或者，啊，如果有一张照片多好。岛屿猛兽之王的眼神，那结合杀戮、坚强，既如山脉亦如云朵的造物奇迹，兴奋时挺直如剑的尾巴，在黑夜中像石头一样耐心埋伏在树上，等待山羌、水鹿经过时，以梦境般的杀意扑向猎物。如果有一张照片多好。但十三年过去

了，云豹的身影仍在黑夜里。

对生态摄影家而言，以“相机捕捉” [camera traps]，或得到 [take]、猎取 [shoot] 到那些罕见、美丽的生物，是一道即使面对绝境、肉体经验苦痛，甚至赔上生命也梦想达成的使命。擅长拍摄地景的安塞尔·亚当斯 [Ansel Adams]¹⁰ 则说他拍照是因为醉心于“拾获物” [found object]。我最喜欢这样的说法，因为常常一张照片的出现既是意外，也是命运。它是被拍摄动物、环境的命运，也事关拍摄者的命运。

早期《国家地理杂志》是一本以呈现地景为主的杂志，彼时的编辑方针是：照片必须呈现“世界及其所包含的一切，刊物必须远离政治、纷争与主观主义”。随着摄影技术的进步，读者渐渐着迷于后来杂志演化出的以照片为主的叙述策略，以及“世界及其所包含的一切”的影像叙事：那当然得包括那些活在地景上，让地景有了灵魂的生物。

对一般人而言，一头孟加拉虎只是一头孟加拉虎，一只宽尾凤蝶只是一只宽尾凤蝶，它们不是独特的个体。人的照片和生物的照片有一个最根本的差别，那就是生物通常只有生物名，而人

类有专属名。通常只有那些和人生活在一起的宠物被观看者“拟人化”或“个体化”时才被赋予个体名，它们的名字甚至有性别。我们会在看到朋友的猫咪照片时问：它叫什么名字？却不会在野外问一只野鸟的个别名字。

然而因照片累积的数量及DNA技术的出现，近年的生物研究已经得以辨识那些重复出现在影像中的个体。濒危的苏门答腊犀牛、被长期追踪的北极熊、智商接近小学生的巴诺布猿，有时被带着柔软之心的科学家取了名字。取了名字后，我们可以知道它们属于不同家族，从名字推测它们可能具有的独特性格。和外表相符的绰号，甚至附带得到科学家与它们的互动故事。有时候我想，至少我们称呼死在辛辛那提动物园的旅鸽为“玛莎”[Martha]，而不是叫它“最后一只旅鸽”，我以为这在情感上有很大的不同。

在台湾，像是花莲黑潮海洋文教基金会的鲸豚辨识计划，借由鲸豚背鳍与身体特征辨识出花纹海豚的名字，开放民众捐款“命名”，这活动既让辨识鲸豚的研究继续，也让鲸豚有了一个名字。名字让摄影者、影像和被摄者之间，产生了一种微妙的情感联系。当这个名字从属的个体死去之时，我们似乎要比单纯死去

了某一只动物的哀伤要来得深。

在那个即使拍下人像的微笑仍属不易的时代，拍摄野生动物如此困难。正如之前提过的“杀伐旅”，摄影者和猎人一样，喜欢把猎取到的风景、生物挂在墙上，成为明信片、私人收藏、文献和一种经历与成功的展示。墙上人物的肖像和动物的肖像最大的不同是，动物并无法听命于摄影者在相机前静立不动，更别说是主动展示猎食、求偶、飞行、奔驰、夜间饮水等动态活动。因此每一次猎取照片都是盗猎。

摄影术语和射击术语有深度互涉，比方说“上底片”与“上膛”的英文用词 [load] 是一致的，而我们却也可以发现，“拍”一张照片从最温柔的 find 到最冲击性的 shoot，恰好也是人类对待自然的几种姿态。

有很长一段时间摄影者多半只能拍到动物的尸体，那精魄已然离开的、不再美丽的肉体才得以被人捕捉。在摄影术进步后，我手上的相机的精巧已非一百年前摄影者可想象的，但当我在野地里行走、拍照时，我依然认为，生物没有被收藏到相片前的样貌，才是真正自由活着、未被定格的生灵，那野性才是纯粹的野

性。生命如银河般发亮且流动，我们无法以一张影像完全代表生命之河，没有办法用一张照片代表云豹。

正如麦茨所说的，摄影与死亡的第三重意义，在于照片仿佛提供了一个不在此刻，却让人借观看得以进入的空间。拍摄者当然曾在现场，照片呼唤他们的是回忆；而观看者或许曾到过同样的地方，有过类似的观察经验，或全然没有。但那一刻他借由一张美丽的照片进入雾林、冰原、高山横切风口、梦想裸露飞行的天空、不带氧气筒便能自由潜水的深海。那也是面临绝境的北极熊、苏门答腊犀牛仿佛还美好活存的空间。非常吊诡的是，当这世界上北极熊已仅余最后一口气，北极冰原或许在未来二十年间即将消逝，我们反而因摄影术的进步而拥有了数以百万、千万的北极熊复制照片……曾经如此被注目，最终却忧郁死于柏林动物园里的克努特 [Knut]，有上百万张分身在世界各国的孩子的房间里，它的身影在提倡节约能源的广告里现身。在那些照片里，不存在着对死亡的敬意，只有对地球暖化的轻薄提醒 [轻薄得好像搭电梯时服务人员说小心你的脚步一样]。

我们拥有的生物照片数量与种类都不断增多，而我们拥有的生物数量与种类却不断减少，这不能说不是真正灵光消逝的事。

新月甲尾袋鼠、笑鸮、黑监督吸蜜鸟、呆秧鸡、山稻鼠、弯角剑羚、里海虎、缺斑黛灰蝶……倘若我们把灭绝动物以及它们所赖以维生的风景，运用数字后制的技巧或我们脑袋的编织能力放到同一张照片里，那将是一张绝美，也绝对哀伤的照片，而它们的名字可以写成一首诗。

美国家庭为了拍摄上战场的孩子而买了相机，生态摄影家为了猎取罕见、面对灭绝压力的动物而不断升级他们的装备，摄影术使得被摄物仿佛仍在照片里“定居”，这使得我们知道某张照片是动物的“最后身影”时，格外感伤。他们此刻就像仍然活在照片里，只是不在地球上。在那些照片里的那一刻，这些生命依然展示了无与伦比的活力，仿佛死亡还远如天鹅星座，最后一眼的困境似乎并不存在。在部分“浅景深”的照片中，我们甚至几乎要相信世界仍然朦胧静好，就像一片“美丽的散景”。

斯蒂格里茨说：“隐藏在所有东西之下的是自然的法则，在这种自然法则中存在着人类的希望。”那些透过层层叠叠的记忆与技术所留下来的罕见，或灭绝生物的现象、印象与影像，意味着这种希望有时离我们如此接近，有时稍纵即逝。

- [1] 乔治·伊士曼 [1854—1932] 是美国伊士曼-柯达公司的创始人。柯达公司推广了相机胶卷的使用，伊士曼则运用从照相机赚来的大笔财富推动慈善事业。伊士曼晚年深受病苦，选择开枪自杀结束传奇一生，死前留下纸条说：“朋友们，我的工作已完成，为什么还要等待？”
- [2] 阿尔弗雷德·斯蒂格里茨 [1864—1946] 被称为“美国现代摄影之父”，是《相机作品》[*Camera Work*] 的创办者，知名团体“摄影-分离”以及二九一艺廊的创始者。他对美国摄影的最大贡献除了推动诸多摄影团体外，还把欧洲的前卫摄影概念引进美国。
- [3] 爱德华·斯泰肯 [1879—1973] 是出生于卢森堡的美国摄影家、画家。斯泰肯以人像摄影见长，常为《生活》杂志掌镜，许多政治人物与明星都由他留下永恒的影像。他在 1955 年主持大型摄影团体展“四海一家”[*The Family of Man*]，让不同摄影师以不同国家的人民为主题，描述了他们的生活、爱和死亡，获得极大的成功。
- [4] 格特鲁德·凯塞比亚 [1852—1934] 是美国最重要的摄影家之一。她的作品以人物肖像为主，对象普及于一般民众，而以拍摄母亲形象与充满个人情感的印第安人形象著称。她也致力于推动美国女性摄影师的团体，因此也有人称她是“美国摄影之母”。
- [5] 今日回头观察画意摄影的风潮，可以发现它是多方发展的。它影响了自然主义者 [*Naturalist*]、象征主义者 [*Symbolist*]，还有“摄影-分离”这些摄影家所拍摄的作品。而画意摄影也不只限定在风景上，这种风格遍及各种题材，在时间上，则持续到“一次大战”结束后。画意摄影最大的贡献是促使大众正视摄影，以及对材料与技巧的实践。而摄影家所提出的理论部分成为印象派摄影的主要理论依据，并在精神上影响“直接摄影”[*Straight Photography*]和“纯摄影”[*Pure Photography*]等观念。
- [6] 保罗·斯特兰德 [1890—1976] 是美国摄影家与电影制片人。斯特兰德认为影像可以成为社会与政治改革的工具，后来投入纪录片与新闻影片的拍摄。他最具话题性的作品是 1942 年完成的《国土》[*Native Land*]，批判了美国的法西斯主义。他除了拍摄美国都市景观外，还走遍欧洲及非洲，以广大的庶民为关怀的对象。

- [7] 爱德华·柯蒂斯 [1868—1952] 是美国拍摄西部与北美印第安人最知名的摄影家。他在 12 岁时为自己制造了第一部相机，从此走向摄影之路，被认为在人类学、摄影术、艺术图书等方面都达到了极高的成就。
- [8] 克里斯蒂安·麦茨 [1931—1993] 是法国知名符号学家。他以研究电影语法及符号学解释著称，以弗洛伊德 [Sigmund Freud] 与拉康 [Jacques Lacan] 的理论来解读影像。他在 1993 年自杀辞世。
- [9] 罗伯特·斯温侯 [1836—1877] 是英国的外交官员、博物学者。他曾长期担任厦门、打狗 [今台湾高雄] 领事，期间调查了这些地方的哺乳动物与鸟类生态，并发表了最早的中国大陆与台湾地区的鸟类名录，台湾的鸟类有超过三分之一已在他的调查中建档。他的报告在人类学、生物学、历史上都有重要意义。
- [10] 安塞尔·亚当斯 [1902—1984] 是生于旧金山的美国摄影家。他曾参与知名摄影团体 f/64 的创立，并提出“分区曝光”的概念。他最知名的作品都以拍摄约塞米蒂 [Yosemite] 国家公园为主，并曾获美国颁给公民的最高荣誉总统自由勋章。

负片

稍纵即逝的现象

在无意识中，没有任何事物会结束，没有任何事物会成为过去或被遗忘……

/ 弗洛伊德 [Sigmund Freud], 《梦的解析》

作家躺在病榻上看报，无意阅读到一篇评论，评论中写着，维米尔 [Johannes Vermeer]¹ 的画作《代尔夫特一景》 [View of Delft] 中，有一小片黄色墙壁，细部画得极好，精致到可以媲美一些珍稀的中国画。

《代尔夫特一景》是维米尔非常特别的作品，因为画家留下的近四十幅画作多半以室内空间为场景，画中人物则常是沉浸在演奏乐器、写信、倒牛奶等家庭生活琐事里，而这幅画却是维米尔少数的风景画。

作家于是抱病去了一趟美术馆，把自认已了如指掌的画再看一遍。他就像一个追捕黄色蝴蝶的孩子一样凝视那块黄色的墙，



维米尔画作《代尔夫特一景》，1660—1661

回家后他病得更严重了，临终前说：“我应该要那样写才对……我最后这几本书太枯燥了。应该多上几层色彩，让语言本身就像这一小片黄色墙壁一样珍贵”。

这个作家就是普鲁斯特 [Marcel Proust]²。我曾迷惘，普鲁斯特为什么说“我的书是一幅画”，或我的小说是“一幅图”，他的小说明明是一条河啊。后来我才明白，他自信极了，他知道自己的小说已经很接近《代尔夫特一景》中的那一小片的黄色墙壁，他知道自己所写下的，每一个稍纵即逝的小细节，将给世人留下难以忘怀的印象。

养成看照片的细节，以至于一张照片往往让我看上很久，绝对是斯蒂格里茨的缘故。大学时为了寻找当时编班刊的封面照片，和同学一起去摄影老师家拜访，以便求得老师的作品。说坦白话当时老师给我们的照片让人失望，拍的好像是沙画之类的东西，虽然画面抽象符合我们的需要，但说不上动人。老师家客厅昏暗，走廊尽头有暗房，架上摆放的尽皆是摄影书。我心不在焉地听着同学跟老师攀谈，随手翻书，无意间一个看起来正落着微雨，或是起着大雾的陌生小镇的画面朝我打开。摄影者非常巧妙

地抓住这种陌生感与稀薄的荒凉感，举起相机，按下快门。多年之后，我在图书馆再次看到了这个摄影师的摄影集，才知道他就是斯蒂格里茨。

斯蒂格里茨在一八八一年时举家移居德国，来年开始修习机械工程学，他在这段时间接触到摄影，并靠着对化学的兴趣钻研出独特的暗房技术，一举把曝光、显影等工序缩短到只需要三十七分钟。三十七分钟，现在当然看起来似乎还是很漫长，但要知道，当时摄影这个行当和报纸、杂志业是分不了干系的，当影像冲晒从数小时变成三十七分钟，“实时性”立刻大增，影像生产的速度，就这么渐渐超越文字生产的速度了。

我还记得高中时一般人要把底片拿到相馆冲洗，大概得等上两天。那两天总让人心焦，在那卷胶卷里的朋友或亲人常会对摄影者询问：“照片洗出来了没？”

“还没。”

于是彼此又静静地回到自己的生活里等待，在照片冲出来之前，没有人知道某张照片拍得如何，有没有晃动到，拍照时是否闭上眼睛。但担任摄影的人隐隐会有印象，因为在按下快门的那一瞬间，观景窗里的形象暂时性地收到脑海里。他吃饭的时候

想，那张照片拍得好不好呢？走路时想，我有没有抓住女孩微笑的瞬间？有没有抓住那个老人疲惫的眼神？有没有抓住雨、雾、烟、云？直到睡觉前还在想。不过记忆还是就那么淡去了，就在快要完全忘记的第三天，相片终于真的“被看见”了，时光重返，迷路的孩童发现家正在前方。

斯蒂格里茨吸引我的就是那种时光重现，某种物事却一逝不返的气味。他的拍照风格有好几次的转折，我特别喜欢晚期有一系列叫作“同义词”[Equivalents]的作品，里头尽是天空和云的各种抽象形态。斯蒂格里茨认为这些自然景象是免费、每个人都能看到的美，而且皆是“稍纵即逝的现象”[Ephemeral Phenomena]。我看着照片时总是想象，斯蒂格里茨按下快门时，是否已经知道那些雨滴的形状、风的动向，以及化为六角形结晶体飘落的雪，会在他的照片里显影出怎样的氛围，那些影像会不会是他早已预期的画面？

除了这些拍摄云雾影像的作品，斯蒂格里茨早期有一张像是在日常家居客厅一角所拍的女子照片，也非常吸引我。画面里一名女子面对窗户独坐在小圆桌前，墙上贴了几张照片，挂了一个鸟笼和三张像是心形的卡片。墙上照片中包括一名男士和两张一



阿尔弗雷德·斯蒂格里茨作品 *Sun Rays, Paula Berlin*, 1889 年

模一样的风景照。小圆桌上放了一张装了框的，可能是女子自己的照片，也和墙上的某张照片重复。壁纸和桌巾的花色乍看非常相近，但仔细一看就会发现不同。窗户向内打开，外百叶窗转到某个倾斜的角度，因此光栅洒了进来，此刻女子正在写些什么，我当她在写信，因为她的神情像在写信。

这是一张小说式的照片。斯蒂格里茨的照片里有音乐，看着看着就出现像风中的郁金香枝那样纤细的乐句，也有像普鲁斯特的小说一样，河流式的情绪与迷人的小细节。从窗户走进来的光线，主人公正在写信的情境，如此像维米尔描绘日常的画作。这并不让人意外，因为他在“摄影-分离”时期，确实追寻过如画的影像表现。

维米尔画中的光线常被认为有一种美丽的“珠光”，据说这是画家将具透明感的颜料一层一层细心涂上去，所产生的效果。一些评论家认为，这很接近早期相机因为抑制光斑能力不足，所产生的微妙光晕。

维米尔许多画的构图都相当一致，人物约在中间或偏右的位置，通常以墙面为背景，而光线从画面左侧的窗户斜斜走进。他

喜欢画女性和她们的家庭活动，色彩以黄、蓝、灰为主。在那个以为光线是一种粒子的时代，维米尔以无与伦比的耐心，重现了光的粒子，以及好像把每一个粒子都仔细打磨过的色泽。

维米尔有一位相伴一生的好友，那便是发明了显微镜的列文虎克 [Antonie van Leeuwenhoek]³。虽然没有直接证据，但研究者相信他在列文虎克的身上学到了不少光学的概念，运用在绘画上。维米尔的每一幅室内画都捕捉了光进入一个没有光的居所的瞬间，而《代尔夫特一景》更是这种光线实验的极致。可能是在午后的时分，在高空带着水气的乌云和下层的白色云之间，夹着蓝色的天空。普鲁斯特抱着病躯所凝视的那面黄色的墙，可能就位于“鹿特丹门” [Rotterdam Gate] 的两侧。这三小块黄色墙面的光影，据说非得亲临现场看原画，否则难以领略细节之美。

也许是心理作用，我一直觉得《代尔夫特一景》，很像是某个角度的淡水。

在我高中的时候，淡水还是很远的地方。彼时士林也还有火车站，从土林的火车站搭车到淡水，沿路会有不少女学生上上下下。二十几年过去了，我已经完全忘记北淡线火车沿途的景象，

但仍然记得其中一两位女孩上下车，或是老妇担着扁担挑着刚摘采的蔬菜上车的画面。彼时我还没有相机，所以现在回忆起来，有一点像路边熟悉小摊的气味，只有自己能掌握到那种游移的清晰感，却难以传诉。等到我拥有自己的相机时，北淡线已经拆除，我脑海里的细节逐一消失，包括那些在记忆画面里女孩的眼神，晕开了，告别了，睡眠了。

大学修习了摄影课程以后，淡水变成我最重要的取材地点。我还记得老师给的第一个作业题目叫作“三的暗示”。照片得从拍摄到冲洗都自己完成。他特别叮咛，照片拍什么并不重要，他要求的是一张有黑白层次的照片，清晰的、不晃动的照片，并且特别规定快门要用三十分之一秒。三十分之一秒有人称为“危险快门”，那是一个手持相机晃动的时间界线。

很多同学都在教室或校园里随意找三个同学，比三只手指，或者拿三本书、三双袜子……就拍了起来。我心里想，这未免太蠢了吧。某天我搭了巴士到淡水，沿路一直用眼光搜寻着任何可能有“三的暗示”的画面。我拍了同一条街上的三间当铺、河岸边的三棵树，以及三颗石头。后来我闷着头生自己的气，结果还是一样蠢，只是我跑得远一点而已。

午后我搭了船从河的右岸到左岸，码头旁就是泥滩湿地，一路延续到出海口。我背着相机走在泥滩地上，谨慎地几乎都没有按下快门。因为当时单击相机快门，意味着可能要花三十到五十块 [这是包括底片、冲洗，以及冲坏相纸等概略计算出的平均价格]，对一个穷学生来说，咔嚓一声等于一餐的餐费。直到现在，我都还闻得到那天的海风，还记得不断举起、放下，一下子在相机里，一下子在眼前的朦胧景色。然后我最后终于拍下了这样的一张照片：河岸边一个钓客正在整理钓线，一个似乎正在等待鱼上钩，一只小花狗正在搔痒。一九八九年某个冬日的三十分之一秒。

回学校冲洗时，这张的画质是最差的。不但对焦不准，在暗房时再次失焦，相片的黑白层次也不够，以老师的作业要求来说，绝对是张不及格的作品。但我还是决定交这张。我们的作业都是在课堂上实时交件的，老师会在你的作业表格上画圈、叉或三角形。圈是通过，叉是不及格，三角形是通过但只有六十分。我获得了一个叉。但我心底对那个叉不以为然。

多年以后，我仍然坚持，这是一张对我而言，如此重要的一逝不返的 Ephemeral Phenomena，那是我有了相机以后，就预期会在某个时刻出现的画面。就像有人问保罗·斯特兰德，他是如



吴明益，八里，1989年

何挑选拍摄主题的？斯特兰德回答自己并没有挑选。“是它们挑上我。比方说，我拍窗户和门拍了一辈子。为什么？因为它们迷恋我。不知道为什么，它们就是带有一些人的性格。”

那张照片的风景迷恋我，而且只迷恋十九岁的我，我日后再也没有机会邂逅它了。

搬到淡水附近以后，我有时带着相机出门，但除了记录鸟与招潮蟹外，很少有拍照的冲动。站在斜坡的阶梯道上，眼前尽是杂乱缺乏美感的建筑和紊乱的电线线条。河边则是水泥化的步道，陈澄波笔下的《淡水》，那些房子和房子“合作”呈现出来的“如画的视野”，此刻已倾圮消失。街道不是不能消失，不是不能改变，但一条街对一个人来说，是比 Ephemeral Phenomena 更恒久一点的物事，它通常是集体记忆、人生、创造力拼凑起来的，有时一个陌生人进到陌生地，在很短暂的时间里，就会感受到一条街是否迷人，是否值得尊敬。当这样自有生命的东西被一些更肤浅的事物取代，意味着此地的住民，或有能力参与此地决策的人，变得更没有耐心了。没有耐心，等待自己心里那条美好街道该往何处去的影像渐渐成形，没有耐心，让自己的生活和周遭的自然风景变成一幅完整的风景。

我研究室里挂着另一张带有 Ephemeral Phenomena 味道的照片，则是我在高雄县弥陀乡二高村旁的空军官校服役时拍的。彼时只有半天假的午后，我常带着相机在村里闲晃。二高村的小巷子都有一道拱形的门墙，门墙与门墙间都有一个洗手台兼洗衣台的公共空间。村里几乎已经快没有人住了，那天我走在村子里正拍着什么，隐隐觉得背后有什么在看着我，回头一看是一只刚刚还没有出现，此刻却坐在公共洗衣台上的猫。我几乎完全没有重设光圈和快门速度，只是反射性地举起相机按下快门。猫在相机咔嚓一声的刹那间，就跳下洗衣台逃走了。

这张照片对我而言不是猫，也不是洗衣台，或是一个老旧眷村的死去，而是光从右上方的屋檐斜斜走进，一进一进的门墙重复却又不重复的意象。那光带着一种一逝不返的气味，带着故事性，它彰显细节、光辉细节。

早在一八九七年，“摄影-分离”成立之前，斯蒂格里茨就拍过云。但要等到一九二二年，他姐夫问他当初为什么放弃弹钢琴？斯蒂格里茨才决定用一系列的照片响应。他说自己想拍摄云朵的原因是，要“借此找出这四十年来我究竟在摄影中学到什么。



吴明益，弥陀二高村，1994年

同时把我的人生哲学寄托在云朵之中”。另一方面，他要证明摄影有一种独特的力量，这力量并不一定要拍摄什么惊天动地的题材才能彰显，他说要“证明我的照片可不是拜题材之赐”。

斯蒂格里茨把这个计划形容成“伟大的天空故事，或歌曲”。一开始照片的云朵还是与大地的意象连结的，一定有观众可以看得出那是乔治湖与群树上方的天空和云。不过渐渐地，云有了自主的生命，它愈来愈像无主题音乐一样流动，远离大地。斯蒂格里茨把其中第一个系列取名为“音乐：云朵十连拍”[Music: A Sequence of Ten Cloud Photographs]，第二个系列则称为“天空之歌”[Songs of the Sky]。这系列照片证明了，斯蒂格里茨其实没有放弃弹琴，他只是变成单用食指来创作音乐，而且那音乐需要等待光线。两年后，斯蒂格里茨再把云跟音乐剥离，也就是他最后一系列的创作：“同义词”。

“我对生命有一种愿景，我尝试用照片的形式找出它的同义词，”他如此解释，而这些云的照片就是“我最深刻的生命体验的同义词”。

据说曾有人不太友善地问斯蒂格里茨：“嘿，创作摄影是什么啊？你说创作摄影又有什么用呢？你怎么能教机器创作呢？”

他回答：“心里若有股想拍照的冲动，我就会带我的相机出去，要是碰上了一样东西，同时触动我的情绪、精神和美感时，我便会在我的心眼里看见一张照片。我拍下照片，给你们看，等于是我的所见、所感。”他说“拍照对我而言就像做爱”，斯蒂格里茨在每个稍纵即逝的瞬间得到高潮，在无意识间获得不会成为过去或被遗忘的一张照片——或者生命。

自然界常有许多稍纵即逝的现象——雪、雾霭、坠落地平线前一刻的夕阳，它们有时对我们来说是如此生活化的影像，有时却又散发着一一种陌生化的美感，对现代人而言，只有少数时间，我们会把它们当成家人。我想起日本摄影家川内伦子 [Rinko Kawauchi]⁴ 的“AILA”系列里，有动物与人类的出生、海龟在澄清得不可思议的海水里游泳、向人索食的乌鸦、被机器切割中的巨石，乃至于是仅仅是拍摄露珠、瀑布、彩虹与树荫，就像是世界纷扰的偶发因素自动组成图像呈现在我们面前，但我们知道，那些图像并非是纷扰的偶发因素而已，它们紧紧相依。有评论者提及，AILA 就是土耳其语里“家族”之意，这个赋名让这些稍纵即逝的现象仿佛待在同一个屋檐下居住在一起。一切看似无关的

物事都有关系，这是影像的生态学解释。

当你无目的地漫步街道、林道，也许是一只猫，一朵云，一个窗景，一个雨季的肇始，或是一个女人与你擦身而去后随即转过街角，有那么一刻，仿佛点燃火柴的瞬间，你瞥见了她的侧脸，瞥见她落在肩胛骨上的发梢，瞥见她小腿的肌肉，然后你沦陷了、迷惘了、嗅到火焰的气味，霎时，你感到天摇地动，浪潮拍打。然而她旋即消失，并且永远地离开你。你在那片刻似乎感觉到什么，那种差点就可以摸到的，雾霭一般的事物，悄然渗入身体，你要按下快门，你得按下快门。那张照片将是一份感情，是光阴片刻。于是你肉身的某处被开启，成为一个湖，一个可以让情感片刻栖身的地方。

我们曾经按下的快门，就像放了数十年后的印书纸一样纤薄易碎，是我们追问或想象照片背后的故事让它有了骨骼。它挽救、停留、无能为力却又像是阻挡了稍纵即逝的什么。

- [1] 约翰内斯·维米尔 [1632—1675] 是荷兰画家，他一生都在代尔夫特度过。他以构图精巧、对光线的掌握，和伦勃朗共同被视为荷兰黄金时期的代表画家。
- [2] 马塞尔·普鲁斯特 [1871—1922] 是法国小说家，以意识流的写作闻名。1913年出版的《追忆似水年华》[*à la recherche du temps perdu*] 是影响世界文坛的杰作。时间在普鲁斯特的笔下既可压缩也可延长，营造出了非常独特的叙事世界。
- [3] 安东尼·范·列文虎克 [1632—1723] 是荷兰贸易商与科学家，亦居住在代尔夫特。列文虎克有“微生物学之父”的称号，并改良了显微镜的功能。他也是最早记录观察肌纤维、细菌、精虫、微血管中血流的科学家。他在一生当中磨制了超过五百个镜片，并制造出四百种以上的显微镜，其中九种至今仍被使用。
- [4] 川内伦子 [1972—] 是日本新一代摄影家。她的影像平实、内敛，主题虽然显得平凡，却又蕴涵着一种文学性的张力。

对场所的回应

In Response to Place

正片

对场所的回应

我用眼睛一一游览高山低谷的松林如波浪起伏的稻田，阳光如涟漪如波涛漫延过山谷，经过一座又一座山岭，风浪过处搅动一片闪亮的树叶。这反射的光浪常会突然打碎，然后又似一个追逐一个向前弯成一个同心圆，最后在某处山坡消逝，就像海浪打在倾斜的海岸……不久薄薄的云丝开始由北向南直接吹过山顶，云拉成长长的丝网，仿佛梳开的羊毛，变魔术般旋聚旋散，被风吹得卷起如发丝，然后优雅地在空中盘旋飞舞，就像洪水泛滥时约塞米蒂瀑布外围的水沫，然后从崖边飞向疏淡的青空，再集结环状泡沫飘到河上方。这是因为风遇到山坡后往上吹，空气扩散变冷，导致云丝飘高变薄。这些云在冰柱北缘不断累积，最后形成不透明不规则的厚层，然后化为雪花落下，间杂有冰雹。天空很快暗下来，我刚完成最后一次观测，收拾

好工具准备下山，暴风雪逐渐猛烈起来。刚开始在崖壁上
下起冰雹，就我所见，每一块的形状都很规则，是圆底六
面的菱形，看起来轻巧而华丽，似乎是细心雕琢出来后任
意丢掷到荒凉的巉崖上，之后便向四面八方滚动滑落。

我想你在阅读这上面两段文字时，脑海里应该会出现画面，
即使你没有真的去过美国约塞米蒂国家公园。美国自然书写者约
翰·缪尔 [John Muir]¹ 以“文字摄影”，勾引我们的想象力，他的
笔记就像一幅一幅的照片，有时拍风景，有时拍心景。

缪尔踏遍的内华达山区，当时可是“真正的蛮荒”，具有探
险家性格的缪尔有时爬上洋松听风暴，有时随着雪崩滚下山，有
时进入充满奇异冰柱的洞穴，有时跳崖，有时追逐极光……对约
塞米蒂的风景来说，他的文字早于任何一架摄影机，在他眼中“旧
金山找不到一个正常的人”，因为他们离弃了野地，也就离弃了
生命。

当然，如果阅读无法让你的眼前出现画面，那么你也可以看
美国地景摄影大师安塞尔·亚当斯的摄影。

1

我在阅读安塞尔·亚当斯的回忆录时，读到这么一段故事。

一九四一年，亚当斯为新墨西哥州卡尔斯巴德 [Carlsbad] 的“美国碳酸钾公司”拍广告而到西南部去，当他驾着车开过一段路时，看到东方月亮升起，挂在云层和积雪围绕的山峰上，另一边则是傍晚的夕阳，半显半隐于朝南流动的云层间。夕阳的微量日光，则恰好映照在教堂墓园的十字架上。他预感到这会是一张他人生里重要的照片，赶紧跳下车，却一时找不到惯常使用的韦斯顿测光表，他突然想起月亮的亮度是每平方英尺两百五十烛光，就依这个数据判断曝光时间与光圈。

手指兴奋得发抖的亚当斯拍了一张，把底片匣翻转过来再拍一张，此时夕阳已离开十字架，神秘的一刻一逝不返了。彼时他并不知道《月升之时，赫南德兹，新墨西哥州》[*Moonrise, Hernandez, New Mexico*] 将会成为他摄影生涯中最知名的照片。

由于亚当斯常忘了记录底片年代，因此这幅名作的确切拍摄时间一直不能确定，展出时从一九四一到一九四四都标示过。后来一位天文学家戴维·埃尔莫尔博士 [Dr. David Elmore] 决定以天文学解决这个问题。他使用地质探测图，找出该地点的海拔与

方位，然后将“月升之时”的构图输入计算机，在可能的年代里一分一秒地寻找与照片中月亮符合的高度与方位，终于算出按下快门的时刻是一九四一年十月三十一日下午四点至四点零五分之一之间。埃尔莫尔博士说，计算机把照片与仿真的月升角度连缀起来的时候，“只觉得脑袋砰砰作响，像是灯泡爆掉一样”。

这个故事简直就是布列松 [Henri Cartier-Bresson]² 所讲的预视决定性瞬间 [the decisive moment] 的直觉和摄影术的科学性格结合的绝佳范例。那个画面上像隐喻一样浮现在地景之上的月亮，在亚当斯的眼中、回忆里。观看者的动心、网膜底和计算机里循着天文计算的月亮轨迹，宇宙独一无二的运行时刻，人类的美感与理性能力，咔嚓一声，合而为一。

“二战”期间及其后，正是纪实摄影当道的时代，批评亚当斯没有拍出“那个时代”、不关怀世道的人，常说他“在崩裂的世界中，居然还在拍石头”。亚当斯反驳说自己并非不关心世界与未来，只是不想去重复其他人已经在做的事。他持续关注自然流动的纹路，野地震慑人心的面貌，他不断行走，寻找值得按下快门的风景。

亚当斯认为人和大地的接触，完成了一个地方的“格调”。



安塞尔·亚当斯作品《月升之时，赫南德兹，新墨西哥州》，1941年

登山、造村、扎营、耕作等这些行为和山岳、天空，产生了“赋格式” [fugal] 的关系。而在国家公园里打上木桩，开设穿过美景心脏的道路，是官方浑浊的眼光未能看到野性力量的缘故。他在《镜头下的国家公园》 [My Camera in the National Parks] 这部名作里，写下这一段话：

大西岳黎明时的微风，不只是一阵清凉的空气吹过针叶林而已；应该还能在人类的意识迷宫里化作一阵骚动，一阵遍及全世界最轻灵的信仰魔法。蒂顿山脉高耸而起，不只是地球的地壳来了一阵机械式的起皱和断裂而已，它还成为大地在更浩大的苍穹下洪荒的手势。大西洋中古阿卡迪亚的海岸，有一股更古老的波涛，打上了花岗岩的陆岬，带来的可不只是海洋缓慢的侵蚀、瓦解而已。这里蕴含的是和万古有着同一源始的力量，也是和地老天荒、世界终结之时相同的力量。

我想，自幼学习钢琴的亚当斯如果没当摄影师，会是个音乐家吧。我在这段话里听到音乐，也在亚当斯的相纸上看到，缤纷

万物回归为黑、白、灰，而那层叠如诗的色泽与大地，在我的意识迷宫里，化作一阵和地老天荒、世界终结之时相同力量的音响与骚动。

2

也许我的说法并不准确，你不必得因为读不下文字才看照片，因为这是两种艺术形式对野地的致意，你可以在文字里读到画面，也可以在画面里读到一篇散文或是诗。我常觉得摄影术本身就是和行动联结的一种技术，自然摄影者更是如此，摄影家就是空想家、旅行家，拥有视觉世界观的人。

在摄影史上被认为第一个把整个异族及其所生存的空间当作一种景观来拍摄的摄影师，一般认为是地理学家约翰·汤姆逊 [John Thomson]³，他在一八六六年就以柬埔寨为题拍摄了一系列的作品，随即出版。不久后中国、新大陆尚未完全被文明占领的西半部，纷纷成为西方摄影者猎取风景之地。汤姆逊是个积极的调查者，但他的影像似乎更强调人文风景，这可从《中国和中国人影像》 [Illustrations of China and Its People] 看得出来，他是如何擅长把人放到地景里，以呈现某种精神样貌。

但真正第一个被重视的自然地景摄影家或许是汤姆逊的后继者彼得·亨利·爱默生 [Peter Henry Emerson]⁴。他正是自然文学界的先驱拉尔夫·沃尔多·爱默生 [Ralph Waldo Emerson]⁵ 的亲戚。彼得·亨利·爱默生的父亲是美国人，母亲是英国人，但他出生在古巴。家庭把他教育成医生，但他最后成为一个旅行者、水手和摄影家。作为一个早期的风景摄影者，爱默生的作品饶富画意，有些甚至直接取法于法国画家朱尔·巴斯蒂安-勒帕热 [Jules Bastien-Lepage]⁶ 的作品。他的长期摄影对象“诺福克湖区” [Norfolk Broads]，被认为是英国传统田园生活的最后领地。他拍摄被一般人视为寻常的风景，然后锻炼成美。

摄影家爱默生如此热衷于用自己的眼睛和另一种眼睛凝视自然，他终于发现了“眼睛看出去的风景”的奥秘。由于人的双眼对焦非常集聚在“所见的对象”，因此实际上整个视觉框的边缘都是模糊的。爱默生希望相片能重现这样的人眼观看效果。于是，他认为一幅有魅力的风景照片，不一定要把焦距对准 [这跟后来强调影像锐利的风景写真有很大的差别]。留下虚化的视觉感，反而会让风景在观看者心中明晰起来。



彼得·亨利·爱默生作品 *Coming Home from the Marshes*,
收录于 *Life and Landscape on the Norfolk Broads*, 1886 年

爱默生在一八八六年发表了一篇名为《摄影：一种绘画艺术》[*Photography: A Pictorial Art*] 的论文，第一次提到“画意摄影主义”这个词。不但艺术史理论家为之惊动，斯蒂格里茨的“摄影—分离”也奉为圭臬，甚至还影响了东方摄影家如日本的福原信三[Shinzō Fukuhara]⁷，台湾的郎静山⁸等人。画意摄影家用一切的方法让照片里的自然景观“如画”，他们有时会借助暗房效果、有时进行底片拼贴，或在作品上再用刮、画等手段改造，目标就是让画面产生一种“唯美的模糊感”[artistic blurring]。

不过所有的创见都会引来低劣的模仿者，不久一些跟风的摄影家，就以拍摄“软焦”、“脱焦”、“失焦”的照片为豪。一八九一年，爱默生以一本《自然主义摄影的灭亡》[*The Death of Naturalistic Photography*] 的小书，宣布放弃了自己所创的词汇与风格。和自然演化比起来，这是多么年轻的自我否定、自我摧毁，这或许也意味着艺术的变动不居与生命力。爱默生对摄影的热情似乎就此熄灭，他认为艺术从自然始，也会在自然终，只有最接近自然、酷似自然的艺术，才是最高的艺术，而没有一种艺术能比摄影更精确、更细致、更忠实地反映自然。只是后来他却认为摄影是一种“非常局限、低层次的艺术”，无法表达真正的

自然了，他从此投入写作。

我在伊安·杰夫里的《摄影简史》里读到这么一段话，令人心感凄恻：“爱默生最后一本带插图的书名为《沼泽地里的树叶》[*Marsh Leaves*]，里面有十六张摄影史上最悄无声息的图像，那是拍摄一个遥远的灰色世界的蚀刻小照片，上面有荆棘树和荒凉的芦苇丛”。

3

本雅明曾提及社会学家格奥尔格·西美尔 [Georg Simmel]⁹ 的一个看法。他说在大众运输出现后，人们对自己的外表变得更加重视，那是因为社会邂逅已成视觉的交会。“在十九世纪发展出公交车、铁路、电车之前，人们从来不曾数分钟，甚至数小时不说话，就只是保持着一种姿势看着其他人。”

这让我联想到，在公共运输出现之前，人最常凝视的对象应该是周遭的自然景物吧。那或许是山、海、溪流、湖泊、草原或沙漠，就看你所生存的环境而定。而当开始在公共运输里看惯了另一些人疲惫的面孔后，我们赫然发现，自己已经很久没有像农人、樵夫、渔夫一样，长时间保持一种姿势面对风景了。

这十年来我每周几乎都搭一趟车往返台北花莲，列车外的风景飞掠而过，我常在心里想：改天一定要到这里，或者，下次得把相机准备好，从车上拍摄这个角度的照片。只是日复一日，那样的诺言很少实现。

十九世纪中期的摄影师装备往往超过五十公斤，他们到达风景之前得先克服自己的身体，或干脆请个脚夫。英国雕塑家阿切尔的“火棉胶湿版法”把“达盖尔法”的曝光时间加快，但装备依然沉重。它制造出来的新麻烦是，摄影者得带大量的药剂、仪器、笨重的相机和脚架。由于得在曝光后现场冲洗，甚至还得带着充当暗房的帐篷，这简直是把一个摄影棚搬到野地，因此有时候还得雇用搬运工或驾着马车，才到得了想要拍摄的风景面前。风景摄影是一种跋涉、一种追逐、一种人类独有的迁徙到美的视野的冲动。而由于“火棉胶湿版法”需要用到水，导致不少摄影家都选择有水的景色来拍摄，因此有一段时间，摄影史上的风景总是水汽氤氲。

我想起摄影家张照堂在二十世纪九十年代所主编的一本《看见淡水河》，将百年来的淡水河影像汇聚在一起。读者可以透过邓南光¹⁰、张才¹¹的镜头，看到古老的淡水河里人们如何傍河而居，

彼时淡水河的渡船仍有风帆，眼中亦皆水汽氤氲。而今两岸盖满了高楼，某种属于河畔住居的情调也就一逝不返了。

风景摄影就像长久以来对“野地” [wilderness] 一词的争议，或许可以先分成两类：有人栖居于照片之中的，或无人在可见的画面里的。缪尔总是选择避开人，他热爱的是纯粹的荒野。这类自然观下所拍出的相片，往往是“冷面” [deadpan] 的风景。

“冷面”这个词本指“面无表情”或“不动声色”的人，也用来指涉摄影术发展初始，人类学家与探险家便喜欢将摄影机对准异族，特别是那些对摄影术一无所知的族群，他们面对摄影机时不知做什么反应的反应 [就像他们面对突如其来的文明入侵也不知道做什么反应]。在看那样的照片时，虽然知道并不如此，但我往往觉得里头的人正以一种怀疑、敌意、恐惧、冷淡的眼光对着自己。

“冷面”有时也意味着一种美学，是在看似空洞平淡、不动声色的调性下，隐藏着故事性。那故事超越了“表面”。特别是当我们在拍摄风景时，有时看似冷面，却有上千只鸟躲在静寂的湖畔或山林的某处。

从另一方面来说，“荒野”显然是以人类主观的角度所定义

的词汇，这不仅是因为此刻地球上已经愈来愈少地方，全然地没有人造物而已，还因为当照片被看见之时，至少已经有一个人或一群人涉入这个在英文中意指只有野生生命存在的地方。就像一八七四年二月，随船摄影师从“挑战者号”在浮冰满布的南极海域，拍下了第一张南极冰山照片。这照片和他们带回来的南极生物标本一样珍贵。对一般人而言，那张南极照片显现了一个荒凉地景，但对南极生物来说，却是个喧哗的家园。

本雅明说：“对相机说话的大自然，不同于对眼睛说话的大自然。”这句看似简单的话，背后可以做无限的解释。但最关键的一点是，对相机说话的大自然，显然是通过手持相机的那双眼睛所建立的。

德国的贝歇尔夫妇 [Bernd and Hilla Becher]¹² 在一九七五年发表《新地志：人类造就的地景照片》 [*New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*]。他们阐述“土地” [land] 和“地景” [landscape] 是两个不同的词，“土地”单纯地指自然环境，而“地景”则意味着人类的文化建构。在地景中，每件“环境装置” [包括人所种的树] 都具有文化象征意涵。因此新地志的摄影家通过对工业大厦或场所的勾绘，来探索人们对自身所处的

场所的观看。它观看的是地球上最特殊的生存场域：人类文明所建构出来的，既让我们觉得舒适安全，又让我们感到冷漠疏离的现代性场所。

理查德·米斯拉克 [Richard Misrach]¹³ 或日本摄影家清野贺子 [Yoshiko Seino]¹⁴ 的作品可能说明了这一点。米斯拉克拍摄了美国西部的崩毁地景，这些没有激烈画面的照片默默控诉了人对自然资源的掠夺。清野贺子的照片则常拍摄“无人空景”，那种现代化后的地景在剥离了人的存在后常让观看者觉得清寂得难以忍受。这些乍看美丽仔细一想又不必然的地景照片可能也反映了摄影家的内心，清野贺子便是以自杀的方式结束生命。当灭绝在美得令人感伤的照片里被呈现时，自然依然冷面以对。

这类摄影者没有刻意强调野地的美好纯真，而是巧妙地运用了一种矛盾的对比。高科技产业可能伴随的污染极为巨大，然而厂区却看起来干净得不得了，但那干净的风光却正在剥夺他人住居、干净空气、土壤和水。而传统农村看似脏乱，实际上却有着人类长久以来与土地共存的智慧，在那里头万物循环，土地既给予也消化一切。

在二〇一三年自然银幕电影节 [Wildscreen Festival] 里有一部

拍摄伊拉克南方孕育人类文明的两河流域湿地的影片，陈述了部分学者认为《圣经》里的伊甸园所在的风景区如何消失的过程。前伊拉克总统萨达姆为了消灭居住于此地的阿拉伯人，筑堤抽水，用战火将这片湿地逼入绝境。影片中访问在萨达姆政权垮台后，致力于恢复湿地景观的阿扎姆·阿勒瓦什 [Azzam Alwash]，他回忆起童年和父亲乘小木舟进入湿地的情景：彼时水道蜿蜒在芦苇丛间，让小阿勒瓦什觉得它们几乎都要遮住天空了，他俯身望向清澈水中的游鱼，记得穿出沼泽区时突如其来一阵凉爽的微风。他说那是“一种宁静、一种温暖，一种与父亲独处，共享珍奇之境的爱的感受”。于是我们得知，某种情感只有在某个场所才能存活。

有时我会想，如果我们有一个摄影师长期用同一个角度都不移动的相机拍摄清境农场附近的山头，或台湾的母亲之河浊水溪，就会发现那里的野性如何被消灭与消费。在冷面的摄影中摄影者看似消灭了自己的意志，地景自身的意志却会由此出现，撞击观看者。通过相机，人类其实完全知道自己做过什么愚昧、冒犯之事。

4

亚当斯对约塞米蒂的情感来自童年记忆。一九一六年亚当斯得了一场感冒，阿姨借他一本名为《深入西岳中心》[*In the Heart of the Sierras*]的书，亚当斯为书中的牛仔与印第安人冒险传奇着迷不已，于是恳求父母带他去约塞米蒂，并且他在这趟旅行中得到一架柯达的布朗尼[Brownie]箱型相机。少年带着他的相机探险，他踩在一个老树桩上拍照，正要按快门时恰好树桩塌了，少年因此翻滚摔到森林底层的腐木上头，并在无意间按下快门。亚当斯说，这张颠倒的风景照，是他第一年使用相机所拍到的最好的一张。

国家公园成立后，亚当斯曾为“约塞米蒂公园暨柯里公司”[Yosemite Park and Curry Company, YPCC, 一个负责经营公园的单位]拍摄照片，但始终和他们的企业哲学格格不入。亚当斯说自己很难做到那样的思考方式，因为像YPCC这样的公司只有一个目的，就是把人带到约塞米蒂来，而不是把约塞米蒂带到人的心里头去。

亚当斯说自己在拍摄山脉时，总想是不是能传达出眼前这些巨大地景的“感情意境”[expressive-emotional quality]。他在一九二七年的名作《巨岩》[*Monolith*]或许可以回答这一点：那

块巨石看起来如此像个活物，它似乎在诉说些什么，也确实诉说了什么，我们被一块石头打动了。

二十世纪三十年代，大战阴影接近之时，亚当斯和韦斯顿 [Edward Weston]¹⁵ 都被批判作品仅有美学，而缺乏人世实况的关怀。但他们持续按下快门，不为所动。亚当斯重复拍摄死亡幽谷 [Death Valley]，因此留下了这座山谷从一八七二年采矿法 [The Mining Act] 通过后的巨大改变。而欧文斯山谷 [Owens Valley] 则从农业区，随着洛杉矶市的快速扩张，独占了莫诺湖 [Mono Lake] 几条小河的用水权，将水全数引入洛杉矶下水道 [L. A. Aqueduct] 后，逐渐失去原貌，甚至成为战争时收容日裔美人的集中营。这些是过程、是时间，是地景有一天变成不是原来的地景，是亚当斯所注视的。

我常看着这些自然摄影家所带给我们的，那些已逝的场地的画面，想象有一天我总要走到那个风景去。事实上我们正站在那些照片风景的，更巨大的风景里。每一张野地的照片都是我们对场地的回应，也是场地对我们的回应。

在那里土地让我跳跃，春天使我激动，落叶引导我进入森林，溪水将我纯净，风提醒我离去，而冬天令我屏息。

- [1] 约翰·缪尔 [1838—1914] 是美国早期环保运动的领袖。他在约塞米蒂区域以及内华达山脉调查,发现这些地区受到放牧的威胁,特别是被称为“带蹄蝗虫”的羊群。1889年6月,缪尔与《世纪》[*Century*] 杂志副主编罗伯特·约翰逊 [Robert Underwood Johnson] 目睹羊群对草地的破坏,约翰逊因此协助缪尔发表文章,主张禁止在内华达山脉高山地区放牧,继而推动约塞米蒂成为国家公园。缪尔也被认为是美国自然书写的重要拓荒者,他写的大自然探险,特别是关于加利福尼亚内华达山脉的描述,被广为流传。他还成立了美国最重要的保育组织之一的 Sierra Club。
- [2] 亨利·卡蒂埃-布列松 [1908—2004] 是法国知名摄影家。布列松创办了“马格南摄影通讯社”,并以他的五十毫米镜头及“决定性瞬间”的概念,开创了独特的街头摄影、纪实摄影风格。他在“二战”时曾在战俘营待了35个月,想尽办法逃出来参与巴黎的地下组织。他在1943年挖出他埋在田间的莱卡相机,继续带着它以影像实践想法。
- [3] 约翰·汤姆逊 [1837—1921] 是出生于英国苏格兰爱丁堡的摄影家、地志学家、探险家。1862年他到英国的海外殖民地新加坡开设照相馆,并开始对拍摄人文地景产生兴趣。不久他到柬埔寨、泰国、中国等地拍摄。1871年他从高雄登上台湾岛,拍摄了台湾的自然风光与少数民族,成为记录台湾最早的一批相片。汤姆逊本人对纪实摄影亦有极大的影响。
- [4] 彼得·亨利·爱默生 [1856—1936] 是出生于古巴的英国作家、摄影家。爱默生的摄影起自于对赏鸟的喜爱,进而开始拍摄自然景观。他认为摄影是艺术而非机械制品,因此强调如何使用相机重现眼睛所看到的风光。
- [5] 拉尔夫·沃尔多·爱默生 [1803—1882] 是美国作家。他是自然文学中“超验主义” [Transcendentalism] 的代表人物,相信自然界有一种超越的力量,1836年出版的《论自然》[*Nature*] 是他重要的作品。身处牧师家庭,爱默生认为耶稣是一个“人”的说法被视为离经叛道,他并且是主张废奴的思想家之一,和梭罗 [H. D. Thoreau] 关系甚深。
- [6] 朱尔·巴斯蒂安-勒帕热 [1848—1884] 是崇尚写实画派的法国自然主义画家。他出身于农家,画作有极优秀的写实能力,内容多以乡村风景与人物为主。

- [7] 福原信三 [1883—1948] 是以拍摄风景闻名的日本摄影家。他是资生堂创办人福原有信的三儿子，除了对摄影的热爱外，他也把家族事业从药房转向化妆品。
- [8] 郎静山 [1892—1995] 是 1949 年后迁居台湾的中国摄影家。他主张采用西方摄影的技术来表达中国传统绘画的精神，并创造集锦摄影。是早期有国际知名度的中国摄影家之一。
- [9] 格奥尔格·西美尔 [1858—1918] 是德国的社会学家、哲学家。西美尔最著名的著作是《货币哲学》[*Philosophy of The Money*]，他发现随着人类文化的演进，人的认识也不断发展，并逐渐形成“个体性”[*Individuum*]，但却因而无法获得生活的全体性[*die Totalität des Lebens*]。比方说，货币是为了便利生活与交易而生，但最后衍生出来的新的、高度匿名化的现代生活，使得传统社会一去不返，连带也失去了部分生存的价值。
- [10] 邓南光 [1907—1971] 本名邓腾辉，是出生于台湾新竹的摄影家。他在留学日本期间习得摄影技术，返回台湾后在台北博爱路开设“南光写真机店”。受到日本“新兴写真”风格的影响，邓南光的作品以写实技法捕捉庶民生活，特别是对女性形象及淡水河的拍摄，已是台湾影像史上很重要的一批作品。
- [11] 张才 [1916—1994] 是出生于台湾台北大稻埕的摄影家。20 世纪 30 年代赴日学习摄影，亦受到“新兴写真”风格的影响，并接受了德国“新即物主义”的概念。张才曾在“二战”期间赴上海，因而留下上海的战时景象，并经历二二八事件，可惜部分影像已自毁。他也是最早拍摄台湾少数民族的台湾摄影师之一。
- [12] 贝歇尔夫妇指的是贝恩德·贝歇尔 [1931—2007] 与希拉·贝歇尔 [1934—]，德国艺术家、摄影家。他们首次合作是在 1959 年，主要拍摄的内容是对工业时代建筑的记录。这些作品的地点不仅在德国，也遍及全欧洲与美国，组构成一幅巨大的工业时代图像。因为许多工业建筑设计时以实用性为主，并未考虑美学形式，因此贝歇尔夫妇的照片格外显露出一种时代风景。对纪实摄影有很大的影响。
- [13] 理查德·米斯拉克 [1949—] 是出生于美国洛杉矶的摄影家。他擅长以大型相机捕捉风景，特别关注美国西部沙漠。米斯拉克的作品具有政治、社会、美学、生态等多层次的意义，色彩和构图都极有个人风格。

- [14] 清野贺子 [1962—2009] 是日本战后新一代摄影家。她 33 岁才开始从事摄影工作，直到 40 岁才出版第一本摄影集 *The Sign of Life*，第二本摄影集则于死后才出版。她拍摄的地点集中在千叶、茨城、青森、爱媛、高知等地，常是无人风景，和一般人对日本的印象大不相同。清野贺子于 2009 年自杀。
- [15] 爱德华·韦斯顿 [1886—1958] 是美国摄影家。他是知名团体 f/64 的创办人之一，以拍摄风景、静物、人物肖像为主，被认为是具有现代风格的摄影师。他因为帕金森症才停止摄影生涯。



我搜寻了将近两百张的照片，才完成了一幅残缺记忆中的中华商场的画面。
吴明益绘，中华商场

负片

对场所的回应

我有两次在电影里遇见自己家的经验。

我们都会怀念某个场所，童年时玩跳格子的小巷，家里堆放冬季棉被的储藏空间，或者满是蛛网的床底，那些任何可以藏身、游戏、做白日梦的空间长住在我们的海马回里。有时候我想对我来说国家很遥远，真正存在的是我们曾经度过美好岁月的场所。

不过总有一天，曾容纳我们的成长场所变成梦的场所，它被拆除、迁徙、离去消磨殆尽。几年前读到巴什拉 [Gaston Bachelard]¹ 写的《空间的诗学》 [La poétique de l'espace]，他提到人们并没有真的失去童年的家屋，重返的方式就是重新“把自己放到一个梦的状态里去，把自己放到一个日梦的门坎上，把自己栖身在过去的时光里……‘朝向’梦境，而非完成梦境”。这是真的吗？

巴什拉的祖父是鞋匠，他父亲后来经营卖报刊与香烟的杂

货铺，这让我想到，我们的童年可能都生活在类似的小商店气味里。出身于邮局小职员的他靠苦读获得知识，得以在战后转为自然科学教员，最令人惊奇的莫过于他以“试论近似性认识”和“固体内的热传导”论文获得博士学位，还取得了哲学助教资格。从此以后，巴什拉通过一部部的著作，确立他在“科学哲学”领域无可取代的地位。所谓的科学哲学，就是以哲学去阐述科学[诸如物理学、数学]的内容，现在恐怕很少学者勇于这样尝试吧。《空间的诗学》就是一部以诗与哲学，去论述建筑概念的迷人著作。

这部书早于我出生之前，甚至早在中华商场动土之前，但第一次读时我就想起了我的商场。我的童年栖居在那个家户相倚，位于现在台北市中华路上一排八栋的商场里，在那里男性与女性都是劳动者[几乎没有人是“上班的”]，每个人都做着终有一天会离开这贫穷之地的白日梦，从天台望着对面的高楼。

巴什拉说家屋是所有人的人生中第一个“宇宙”，他认为家屋既被想象成一种“垂直的存有”，也是一种“集中的存有”。他以法国乡间的建筑为例子，家屋总是建筑在土地上，屋顶为底下的人提供了庇护，它的倾斜代表了人类面对风雨的理性设计。而靠近屋顶的地方通常是阁楼，在那个屋顶下的最高处，我们的视



吴明益，中华商场，1990年

野与思考都是清晰明白的。不只是往外看，往内看也可以清楚地看到屋椽，看到木匠坚实的几何学，如何保护一个家庭。

相对的，垂直往下的地窖则扮演了家屋的“暗部”，像是隐藏的力量。当我们偶尔睡在地窖里做梦时，会发现那跟埋伏在深渊里的非理性呼应。在彼处我们成了恐惧的小动物，每一个声响似乎都会惊吓到我们。对于居住在家屋里的人来说，阁楼有阁楼的恐惧，地窖有地窖的恐惧，它们的差别是，阁楼的恐惧在我们打开灯后就逃窜无踪，但地窖的恐惧像长了根一样始终存在。文学里是多么喜欢描述地窖囚禁了美丽的事物啊 [像是电影《蝴蝶春梦》]。

中华商场的孩子的家屋当然和巴什拉所写的法国家屋不同，它既不是一幢有阁楼有地窖的乡村茅草房子，也并不只是外表看起来只有两坪 [用于台湾地区的面积单位] 大的商店。商场的孩子拥有真正广大、漫长的家屋，从城门的一边延伸到另一边，分成八栋，三层楼高，长达一千一百七十一米。每间像是小房间的店面会被隔出一处一米多的阁楼来，家屋既是商品展示与接待客人的空间，也是居所。那阁楼就像洞穴一样，藏身在商店后头的一个小小方形孔洞的上头，靠着一把木制的楼梯才能爬进做梦之处。

有时候商场的子民会以为商场被拆掉了，然而并没有，它还存在于每一个商场子民的日梦与相簿里。虽然商场和法国人的家屋结构不同，却又仿佛相似，仔细一想你就会发现，作为家屋的商场也有地窖、阁楼与中心点。

地窖

商场的人习惯把靠中华路那边称为“头前逝 [tsua]”，火车铁轨这边称为“后壁逝 [tsua]”。“tsua”这个词有时候接近中文的“趟”或“回”，我们说“一趟”、“一回”，在台语里则说“一逝 [tsua]”，也可以衍生为一种长条状的形式或长条的接缝，又可以作为中文的“行”来使用。我喜欢这个词写作“逝”，好像走到尽头，就有什么会消失似的。

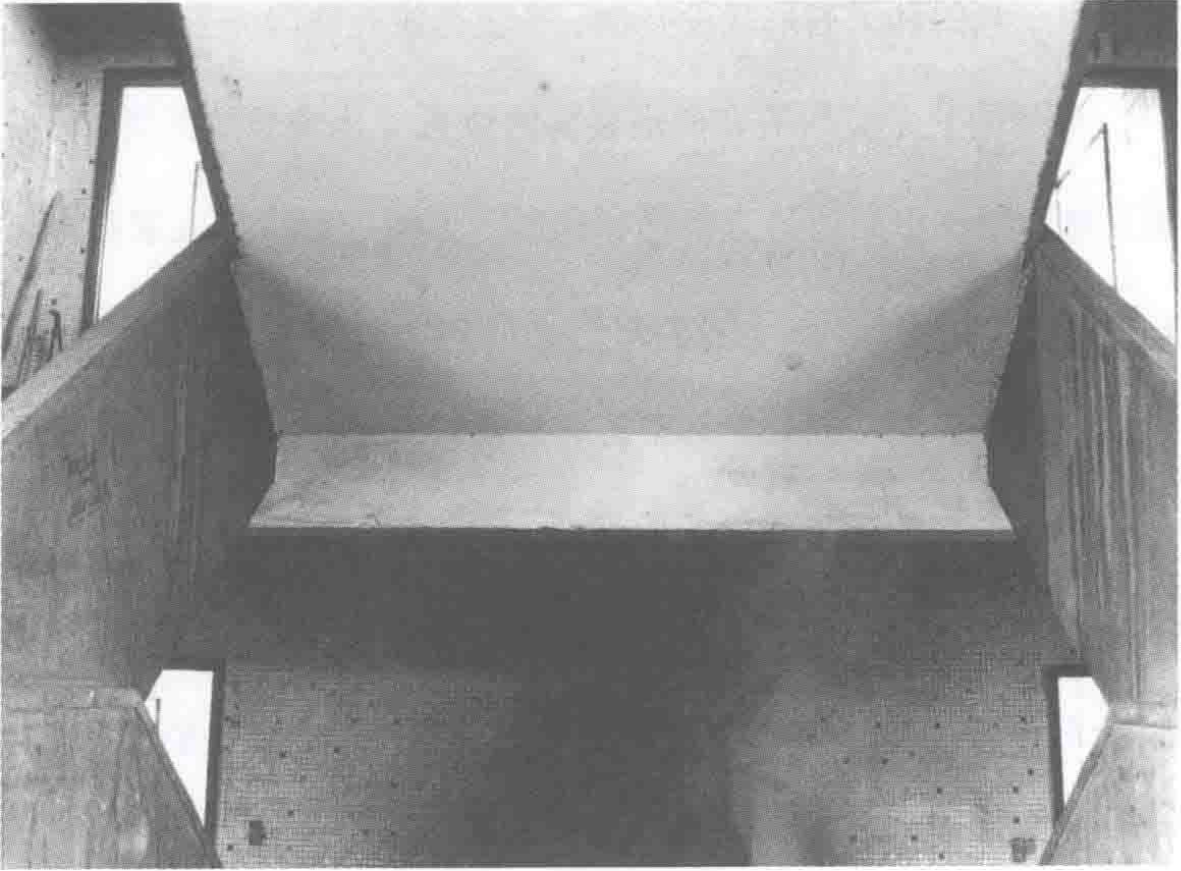
如果你跑到别栋商场，其他人看到陌生的小孩，就会问你是哪一栋的孩子？如果你住一楼，他们就会再问你是住“头前逝 [tsua]”还是“后壁逝 [tsua]”？

我家在爱栋的后壁逝 [tsua]，这边的店面都离铁轨只有三米

远，仅仅靠一道水泥墙隔开。水泥墙上有规则地凿了洞以便通风，小孩子常常站在墙前面，透过那些洞看火车驶过。有时候比较小的小孩子，大家允许他就在这面墙前尿尿，因为墙下边有孔洞，可以直接流到铁轨旁边的水沟里。这个可以当成临时厕所的地方，也同时是我们的厨房。商场人家把瓦斯桶跟简单的瓦斯炉也放在这里，围上一块“铅饼”[实际上是铝板]就可以蹲着做饭。

大约每隔二十分钟会有一辆火车经过那堵墙外，有时是从庄脚[乡下]开到台北，有时是台北人要回庄脚。火车来之前路口会叮叮当当，那是平交道栅栏要放下来的警告。火车开过时巨大的声响常常同时辗过我们的话语和梦境。

我们家是两间相连的店面，因此两间加起来五坪大的阁楼曾睡满我们一家九口。父亲在两间店面中间凿了一个刚好一个人可以通过的小洞，我们就像幼兽一样从这间店钻到另一间店，爬楼梯钻到店上头的阁楼，再从阁楼的洞钻到另一间店的阁楼，然后从楼梯再钻回店面。然而这个迷藏的空间并没有“便所”，晚上母亲会放上一个红色水桶权充的“尿桶”，她会尽量放在离楼梯稍远的地方，因为怕我们睡眠惺忪起来尿尿的时候掉到阁楼下头的店内去。母亲每天起床的第一件工作就是“洗尿桶”。当然，



吴明益，中华商场，1990年

如果半夜真的肚子痛那就没办法，一定得拉开铁门去上厕所。

商场的公共厕所盖在两端楼梯的位置，比较长的商场〔像是第五栋〕则在中间还另有楼梯和厕所。大概一百多户人家共享三层楼的三间男厕所、三间女厕所，而每间厕所大概只有四个马桶。你可以想象它们是多么辛苦地为我们的排泄物付出心力。

商场的厕所就是我们的地窖，一个充满黑影、疯狂故事、深刻恐惧的地方。还没有上小学之前我非常害怕上厕所，主要是男厕所不但灯常常坏掉，而且每个厕所只有一道用木条钉起来的，一百四十厘米高的小门。那样的门就像没有完全关上的百叶窗，蹲在里头可以看到外面，而在外面小便的人如果愿意的话也可以回头看到里面。哥哥告诉我有时候晚上马桶里会有人伸手帮你擦屁股，这一切都使得我有严重的恐惧上厕所症候群。而我母亲渐渐拒绝带我去上比较让人放心的女厕所，一方面是因为女厕所前面有一个阿婆会收五毛钱然后给你三张薄薄的卫生纸，很多商场的女性为了省那五毛钱很年轻就得了膀胱炎。另一方面她怕人家说我是“无囊鸟仔”。

然而我们的地窖也是白天的游戏间。玩捉迷藏时最高明的就是在男生当鬼的时候，趁“顺便所阿婆”不注意钻进女厕所里头

去。那是一个男生扮演的鬼永远不敢贸然进去搜索的地方。

在商场玩捉迷藏是非常耗体力的事，正如我所说的，每栋商场有一百多家店面，一一搜索是根本不可能的事。当鬼的时候我们会判断店家老板的脾气，与喜欢小孩与否的程度，因为这涉及他能不能容忍一个孩子躲进店里的某个地方，并且在鬼巡逻到店门口的时候配合演出不透露消息 [事实上很多店家都会出卖躲在店里的小孩，他们会站在门口，对着鬼偷偷用手指头指着小孩躲藏的布料堆]。所以小时候我们捉迷藏不只是个体力活动，也是个微妙的社交活动。

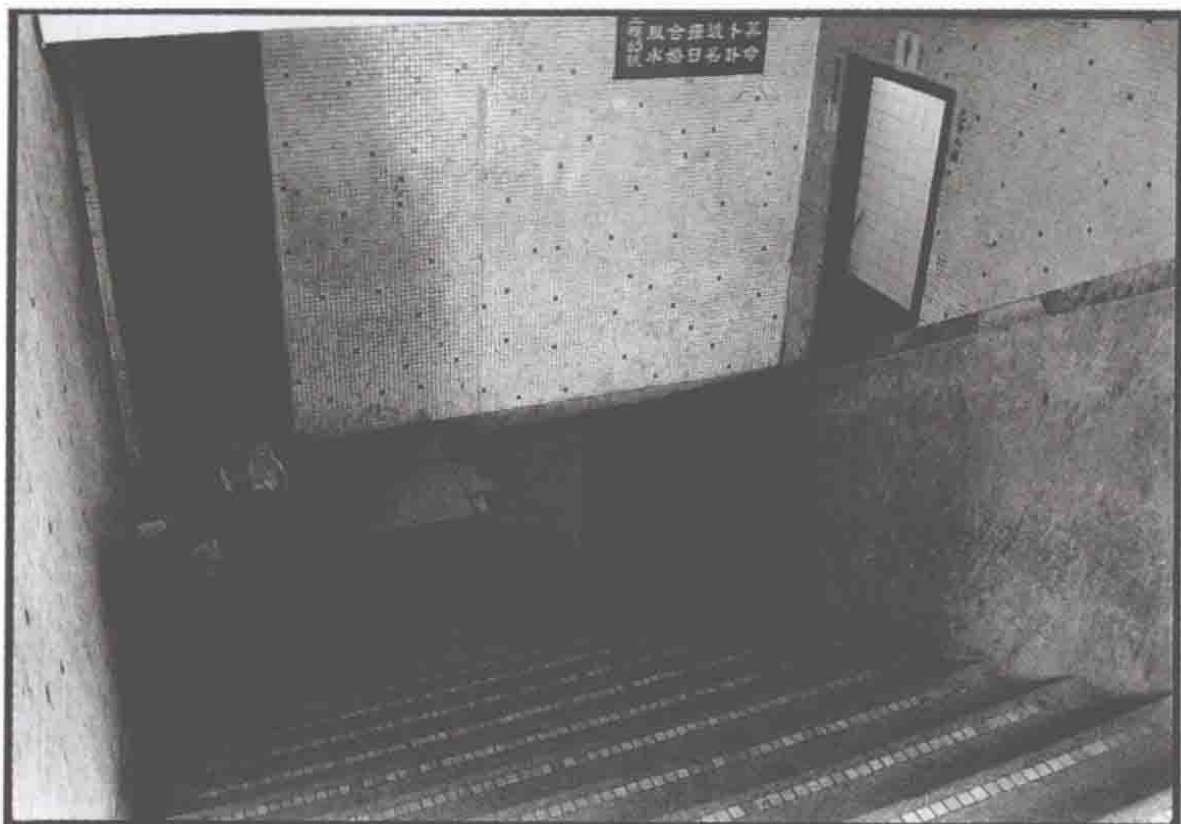
正如我所说要鬼搜索一百多个店家绝无可能，何况一楼到三楼间的楼梯和一百多米长的“逝 [tsua]”，遇到擅跑的孩子，根本不必躲藏光是用跑的鬼就追不上。因此我们往往有些关于捉迷藏场地的规定：不准跑到二楼三楼，不准跑到“后壁逝 [tsua]”，不准从马路偷偷跑到另外一栋去躲。也因此厕所便是捉迷藏的边境，逃到那个边境就是绝路了，除非你可以滑溜地躲过鬼伸出来的手，然后跑回某一间商店旁的“基地”。

有时候被迫躲到厕所边缘时，“头前逝 [tsua]”的孩子会遇到“后壁逝 [tsua]”也正在玩捉迷藏的孩子。他们会彼此交换眼神，然后伸出食指放在嘴唇上。

从厕所延伸出来的楼梯间也是我们游戏的场所，它的玩法多样化到令人惊奇。就像所有的孩子一样，我们会从三楼开始臀部靠着楼梯扶手一段一段滑到一楼。有的时候则是玩猜拳的游戏，两人分别站在楼梯的两端，拳头赢剪刀可以走一格阶梯，剪刀赢布可以走两格，而布赢拳头可以走五格。有的时候这种游戏的时间与空间会拉得很长，因为一个站在三楼最顶端的阶梯，另一个站在一楼最底层的阶梯。这时候得有一个传令的孩子负责奔跑在三楼跟一楼之间，传递谁出了什么拳的信息。

我们也会比赛跳楼梯，从一格、两格，跳到五、六格，七、八格，直到另一方投降为止。每天从三楼跑到一楼的时候我都会练习，我一直认为跳楼梯这种游戏唯一要克服的就只有恐惧。跳楼梯有时候会被商场的大人禁止，因为曾有逞强的小孩跳断脚趾。

长大一点之后“地窖”也变成我的画室，我有时会带着签字笔去上厕所，在厕所连载一部关于飞碟的漫画，我深信彼时我的读者还有一些仍在人间，只是忘了感谢我帮他们消磨的短暂时光。我带着画笔走出我的“画室”时偶尔会看到陌生人用一个脏布包袱当枕头睡在那里，或坐在楼梯的角落不知道在想些什么。大人会说这些人已经“不知影困到兜一国去”，或叫他们“散仙”。



吴明益，中华商场，1990年

现在想想他们就是日梦的专家，他们大部分来自商场以外的地方，而且一定是从天桥走过来的。

阁楼

伊朗导演阿巴斯·基亚罗斯塔米 [Abbas Kiarostami]² 是我最心仪的导演之一，我看的第一部阿巴斯正是他的早期杰作《何处是我朋友的家》。作为伊朗“新浪潮”的前浪，阿巴斯在这部电影特写了山村的故事，而不是呈现或辩驳当时伊朗在西方眼中的邪恶形象。

故事是关于小学生穆罕默德和阿穆德的友谊。穆罕默德曾因作业本没带而被老师责骂，这让他很在意。某天下课的时候，坐隔壁的阿穆德却误将他的作业本收入自己书包里。回到家以后，阿穆德在书包里发现了朋友的作业簿，开始担心他会遭到处罚。但由于母亲规定他要帮忙做完家事、写完作业后才能出门，焦急的阿穆德于是趁母亲不注意时，带着作业本奔向邻村波士提。

穆罕默德的家对阿穆德来说完全陌生，他到处问人，却始终

没找到。虽然一度遇到正在帮父亲提牛奶的同学莫鲁萨德，但他没时间带他去，只指出了一个大略的方向。

阿穆德问了老半天的路就是找不着穆罕默德的家，在村里转了一大圈的他回来时看见一名做铁窗的老板似乎也叫穆罕默德，猜测就是同学的父亲，于是又从后追骑驴子的铁窗老板，不料这只是同姓的意外而已。

阿穆德最后问了一名行动迟缓的老人，老人夸口山村任何人都认识，但带他绕了一圈后，却又回到铁窗匠人的家。由于天色已晚，失望的阿穆德决定先回家，老人陪伴阿穆德走一段路，但他走得实在太慢了，阿穆德决定先跑掉，不料却遇到陌生的狗阻挡了他的去路，最后反而是走得慢吞吞的老人带他脱离困境。

阿穆德突然想到，他可以为穆罕默德写功课，隔天再带到学校去。他是个行动派，开始写双倍的作业直到深夜。隔天老师检查作业本的时候，沮丧的穆罕默德想到自己可能被处罚而心情低落，阿穆德及时赶到把作业本交还给他，打开时发现里头作业都已经写好了，穆罕默德于是破涕为笑。

这部作品即使放在我上高中的一九八七年来看，都太平淡而缺乏惊人的手法。但二十世纪八十年代的伊朗正与西方世界脱

节，西方国家都认为伊朗是个好战、缺乏人权与女权，专制独裁的国家。阿巴斯的电影借描写山村里的小事，意外地和观众取得了情感上的认同。每个人都拥有那样的一个童年，有的在城市的巷弄里第一次远离家屋去寻找同学的家，有的生活在山村或田野，像阿穆德一样在陌生的山径或是田间小路穿来绕去，体验过迷失时的心慌。但多数时刻会有那样的一个老人出现，把我们带着敌意的狗的面前带到真正回家的路上。

而观众也通过阿穆德看到伊朗，那个似乎没有青壮年的村庄，逐渐萧条的乡村。女性几乎不能离开家，连衣服掉落都不能随意出外捡拾。而带着阿穆德回到路上的老人则是做木窗的工匠，他的工作被铁窗工人取代了，于是他沿路向阿穆德介绍他曾经做过的木窗，那些木窗经历了四十年的风雨都没有变形或损坏，那是老人所展示的一点微薄的骄傲。

当时还算年轻的阿巴斯，向西方展示了人性化的伊朗，而不是被西方报纸上的时事漫画家和电视新闻邪魔化的伊朗。

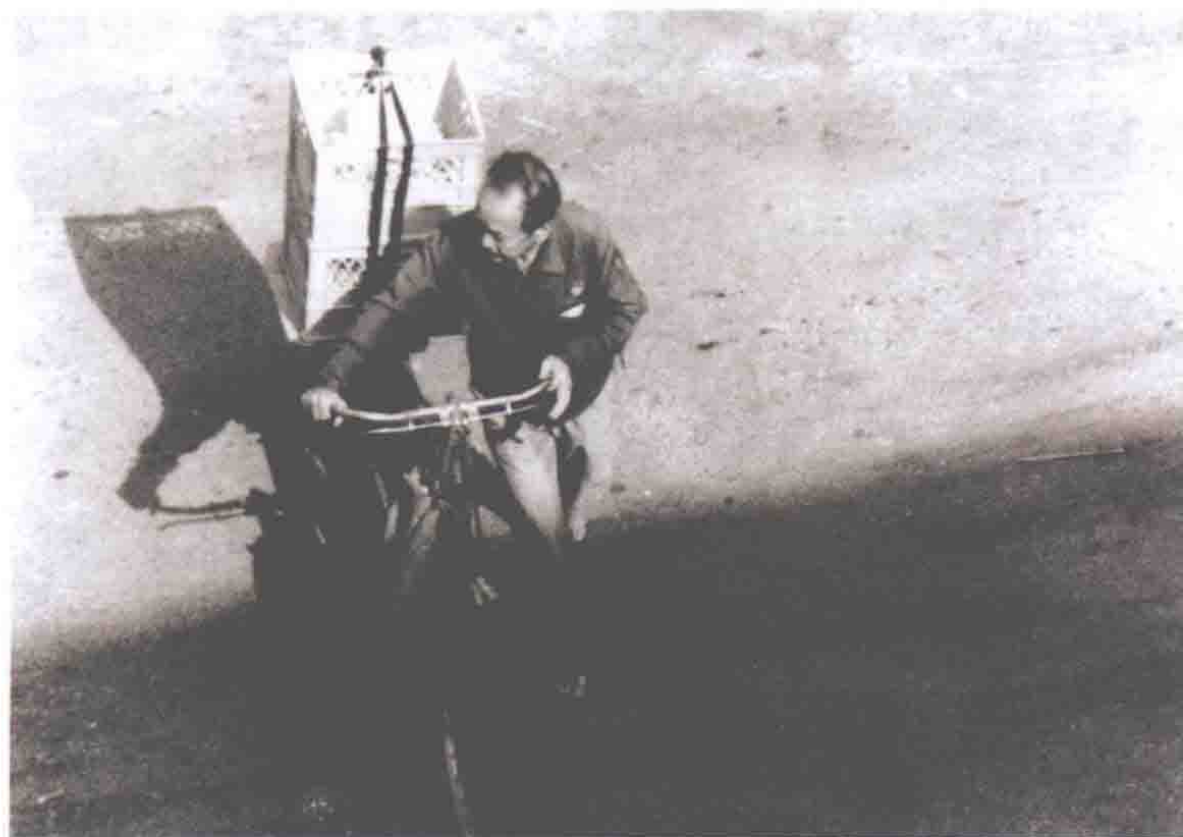
我看《何处是我朋友的家》的时候，正是商场面临拆除的时候，偶尔我会带着相机回到商场，却再也找不到小时候一些朋友的家。他们已经离开，到另外一个地方去了。然而我还记得小时

候爬上同学家铁窗，敲窗户叫醒他们一起上学的情景，那记忆如此顽固，就像鬼针草沾黏上我的心底。

上小学后我才开始认识不同栋的孩子，因为在上小学之前只有妈妈牵手才可以过天桥，天桥的另一头就是异乡。通过天桥可以跨到另一栋商场，或是平交道的那一头：那里是电影街，有卖卤味的万国戏院，有万年冰宫、谢谢鱿鱼羹和赛门甜不辣，更远一点还有听名字就很迷人的“贼仔市”。我曾经以为会有那些世界，都是因为天桥的缘故。

天桥也是一座瞭望台，我们的另一个阁楼。在那里我们可以看到像洄游鱼群似的摩托车、脚踏车和鲑鱼般的公共汽车。天桥也可以看到“城仔外”、淡水河边施放的节日烟火，可以看到学校，看到同学在他们家的店里写功课，或者遇到另一个正在天桥上奔跑，被母亲派去买酱油的同学。而我的第一只宠物就是在天桥上买的，一只鳖。我把它养在黑桥牌肉松的铁罐子里然后几天后就死了。哥哥说它应该是被罐子溶出的铁锈杀死的。

中华商场要拆之前，我拥有了第一台相机，偶尔我会带着它回到商场。我走在天桥上时，恰好遇到从我们小时候开始就在卖养乐多和牛奶的伯伯，牵着他骑了二十年的脚踏车从底下经过，



吴明益，中华商场，1990年

我按下快门的时候以为自己会回到那个时光，回到那个在养乐多瓶上戳一个小洞，慢慢吸吮的旧日时光。

天桥就是我们的山径，你可以穿过它去冒险，也可以循着它退回边界，回到熟悉的那栋商场。重新走进楼梯间时如果动了个念头试着继续往楼梯上走，就会在尽头看到一个只有小学六年级学生高的小门。就像巴什拉说的，到达真正阁楼的楼梯通常比较陡峭，因为它会带人们到一个更安静、孤寂的地方。

门通常上着锁，但那是假装的，锁可以不用任何工具轻易打开。从那个小门我们可以跑到天台，到为我们遮风蔽雨的屋顶之上。第一次走到屋顶的时候，所有的小孩都会被天空的巨大震惊得说不出话来，并不是他们没有看过天空，而是没有从一群人家的屋顶看过天空，没有站在整栋商场的人的梦境之上看过天空。

少年时我快要哭出来的时候就会想要扭开那道锁到天台上，但一旦在那里待得太久又会有可能下不来的恐惧。因为那道门可以被某个人真正永久地锁上。我将没有办法往上走，也没有办法回到下面去，一个人要长久面对那么大的天空是很可怕的事。在那一刻，我只想回到那个两坪大的温暖店面，我们的茅草屋里去。

茅屋

商场的孩子很少说“回家”，他们会说“转去店面”。“店面”这个词是如此形象化，以至于感觉我们的家屋就像是一个人朝向世界似的。巴什拉说茅屋的核心就是那温暖的灯火，灯火象征绵绵无尽的等待与守候，以及无与伦比的凝聚作用。那灯火就像诗人克里斯提安·巴吕寇 [Christiane Barucoa] 的诗句所写的，像“一颗在瞬间冰封之刹那被捕捉、囚禁起来的星星”。

我记忆里的星星比谁都明亮，因为每家店面都会在门口用一根竿子，吊上一颗一百烛光的灯泡。整座商场的家屋都把灯打开的时候就像一个星座、一条星河。

多年以后如果给我一个两坪大的长方形空间，给我一切所需要的摆饰 [我需要几十双鞋子的样品、鞋拔、父亲的毛巾、母亲的抹布、铝制的洗澡盆、钉在天花板上的风扇、一张给客人试鞋用的长凳、永远擦不干净的玻璃橱窗……]，不用参考任何照片，我就能复原那间已经腐朽的茅草屋。

很多人会庆幸自己还因为某种原因保留了一本或多本的家庭相簿。家庭相簿是故事的水龙头，不管打开的人是谁，都会开始

写族谱或写文章，写文章或写日记，写日记或写诗。家庭照片是一条纤细的生命线，把装满故事的潜水艇从山洞、湖泊、海洋里拉出来，它们避开遗忘的伏击、逮捕、搜查，慢慢浮到真正的明亮处。每一张照片都让我们伴随着一声叹息。

我们或许在家庭相簿里再次看到父母的照片，那或许和家屋一样已是遗迹。彼时总是突然会有“原来他们也曾经年轻”这样的感叹。我们在场的时间是父母已开始衰老的时间，但照片非常肯定地告诉我们在某个时空里有另外一个样子的“父母”，仿佛青春是已灭绝的生物，是影像二叠纪里的化石。

存在不是表象的此在，是在照片里转化为凝止姿态的此在。就像一张生态照片一定得标示上时间与地点才有生物学上的意义，一张家族照片总让我们想问：这是何时拍的？在哪里拍的？我们如此需要标签来协助回想那个快门瞬间，就好像我们恐慌有一天会忘记某种蝴蝶名字一样忘记自己的家人。一张所谓“好”的生态照片必得能召魂引魄，不管那是一颗石头、一座山，或是一只露出祈求眼神的树蛙。一张好的家族照片则有气息，如幽魂。

罗兰·巴特 [Roland Barthes]³ 写下他看到父母亲年轻时的照片时的思绪：“这张照片已经变黄、暗淡，终有一天会被丢进垃

圾桶，若不是我来丢——太迷信以致做不来——至少在我死后。随着这张相片一起消失的会是什么？不只是‘生命’[曾经健在，活生生地在镜头前摆姿势]，有时也是，怎么说呢？爱。面对唯一一张我父亲母亲在一起的照片，我知道他们俩相爱，我想：永远消失的将是这珍贵如至宝的爱；因为如果我也去了，再也没有人为这份爱情作见证：留下的只有无情的大自然。”

我们的父母在凝止的此在里，遂得以永远青春，仿佛我在野外所留下的，一对高跷鹤以求爱的鸣声召唤彼此的瞬间。因此我常不觉得自己正在拍一张生态照，而是正在介入另一个种族、家族的人生。我是它们鬼影子般的摄影师。

谁又是我们父母鬼影子般的摄影师呢？

和发现父母亲的照片不同，看到和我们衰老程度相当的兄弟姐妹的照片更会让我们备觉温暖。那些游戏、拌嘴、帮忙顾店蹲下来帮陌生的客人系鞋带，在阁楼的木板床上披着棉被演布袋戏的时光并没有真的走远，它们只是逃避主义的信徒，跑到貌似安全的栖身之处而已。

我从父亲的家庭相簿里找到一张我尚未出生的照片，照片里

我的兄姊们似乎正在吃着饭。假设这张照片的摄影师是我父亲，摄影机是他留下来的 Yashica，我也不知道为什么在这样的日子特别为他们拍了照 [我父亲的家庭相簿非常薄，而且没有任何时间或内容的暗示]。他们或站或坐在鞋柜前面，最小的姐姐转头看着三姐碗里的菜。

这张照片始终对我发生感情作用的不只是我所不认识的他们，还有那六排鞋子、用浆糊贴在鞋盒上的店标、那小巧的碗、像某种布局似地挂在墙上的抹布，以及让照片上半部曝光过度的光。那是我家茅屋像星星一样的光，坚忍地仍在那个画面里，等待、盼望、催眠着我，不愿离弃而去。

我有时候会在梦中以为商场被拆掉了，但醒来后并没有。它埋伏在电影里，在黑暗的放映厅袭击我。

大学电视制作课程拍片时，我们采用了一个小镇高中生目睹爱情的剧本。为了寻找适当的车站场景，我们跑到当时几乎一个游客也没有的“十分站”去。当时为了拍摄在吊桥上男主角骑单车上学的场景，特地从台北运了单车过去，没想到等到正式拍片的那天发现被偷了，只好跟当地的居民借了一台。



作者家人。
摄影者不明，中华商场，时间不明

影片初剪出来以后讨论配乐的问题时，几个同学都认为也许可以用台语老歌，至于是哪一首则没有定论。我到家附近的唱片行买了一套老歌的录音带，一首一首听，也开始到位于高中母校附近的电影资料馆看台语老片。直到听到纪露霞版的《望你早归》。开会时我把这个版本的录音带给同学听，大家一听就沉默了，确定了。

纪露霞的声音有一种奇妙的画面感，前奏一下太阳沉下去的黄昏画面马上出现在眼前，虽然歌词里提到“若是黄昏月娘卜出来的时”，但月亮并没有真的出来，就是太阳沉下去了而已。

《望你早归》是杨三郎的作品，写歌词的是笔名那卡诺的黄仲鑫。写歌的缘由，据说是因为台湾光复后，台北放送局被接收，改名“台湾广播电台”后，不能再放送日本歌曲，而台长吕泉生希望能一直有新歌，因此给年轻的杨三郎机会。当时那卡诺担任乐队的鼓手，他写完这首词后给杨三郎看，一开始杨三郎觉得不好谱曲，因为这是当时很少见的“无韵之词”，没想到勉强谱完曲一播出就造成轰动。除了歌曲本身的力量以外，因为多年战争后，台湾实在太多人“应归未归”了。那些有未归者的家庭、妻子、情人，听到这首歌就流泪，泪停了就希望再听一次。那种绝

望里仅余的薄暮般的希望，只有在这首歌里才找得到。

我看台语电影看出了兴趣，一方面借机学台语，因为想写小说的我，发现自己的台语能力已经和上一代有很大的差距。也许是时间已移转，当时认真拍摄的台语爱情片，不管是对白或是动作，现在看来反而有一种喜剧的效果。当时的台语片还有一个特色，就是常常和当红歌星的台语歌紧紧扣在一起，因此留下的不只是一个时代，还是一种韵味，一种声音。

有时候这类电影的剧情还是跟着歌走的，比方洪一峰主演的第一部电影《旧情绵绵》，为了把《采槟榔》这歌放进去，影片硬是安排了女主角画着大浓妆采槟榔的画面。而当《旧情绵绵》这首歌第一次出现的时候，竟是洪一峰在房间里拉着小提琴作曲，女主角和她的友伴躲在窗外偷听。最不可思议的是她们听完了还鼓起掌，仿佛是电影院里的观众一样。剧情后来演到洪一峰北上闯荡，繁华台北的画面随着火车摇摆的节奏出现，然后中华商场就出现在电影一晃而过的画面里。

第二次则是在看侯孝贤导演的《恋恋风尘》，发现他无意间把我家和当时在“后壁逝 [tsua]”顾车的退伍军人老李拍进去了。

我从来没有自己的家被拍进电影里的心理准备，这就好像你

的梦被别人无意间记录下来，并且在公众前面放映一样。你的家得在被拆了以后，连同那些在邻居家写功课、在邻居家吃饭、帮邻居卖东西，像走了一整天山路只是想还同学作业簿的心情，才会成为诗句。我们会从离开后开始怀念被窝、随时有蟑螂爬过的厨房、塌了一半的书架、拍一下转五分钟的车带音响，以及那扇关不紧的门。已经逝去的生活空间，就像已灭绝的动物，我们会更巨细靡遗地怀念、回想它们活存时的小细节，更珍惜它们留下来的稀少照片。

一九九〇年，未满二十岁的我带着我的新相机回到中华商场拍下一组照片，那是正要脱离某个年龄身躯的我对日梦的最后回首。幸好当时我还不知道一个空间离开的痛苦，如果知道的话，也许照片就不会以这样的面貌被拍摄下来。那些光影、阁楼、地窖、草屋，安安静静，仿佛摆设。

二十几年后，我用这些照片和网络上所有中华商场的照片，开始画一幅关于商场的画。我越画越感觉自己对它所知甚浅，彼时年轻人骑的伟士牌是哪一款？“第一牛肉面”的招牌用的是哪一种字体？引擎突出的狗头公交车窗户究竟是怎么开的？对



吴明益，中华商场，1990年

面的新声戏院在我八岁时放着什么样的电影？天桥上写着什么标语？我搜寻了将近两百张的照片，才完成了一幅记忆中的画面。我的记忆需要照片，那些照片也需要我的记忆。

我多么着迷于巴什拉的话语啊。即使商场已然不在，这些年来，我经过中华路附近，就会再一次感受到记忆是如何开启时间之门，让一个已然拆解的建筑重返目前。我常常在过去商场所在的位置放慢脚步，就像自己还穿着卡其制服到站牌去搭公交车的样子。我的左边口袋放着卡式公交车月票〔要推出来，一格一格剪的那种〕，因为不小心和衣服一起放到洗衣机里洗，所以软烂了，不好剪了，上车一定会挨车掌〔票务员〕骂。右边裤子的口袋则有一坨洗烂的卫生纸和两枚铜板，我妈要我随时都得带着铜板，发生事情的时候才能打电话回家。记忆的水流强劲非常，就好像有一只不存在的，好奇的狗要拖着我去散步一样。我去散步了，我仍然站在那里，商场在我身后，火车在我面前哐哐而过，人人百货的电梯还在上升上升上升……

那一刻我知道自己离虚妄的回忆如此接近，离虚妄的本身如此接近。而是那虚妄的日梦，让我得以坚强地活在那个童年场所已然灰飞烟灭的时空里，我是虚妄之子，我是虚妄之子。

- [1] 加斯东·巴什拉 [1884—1962] 是法国哲学家，以诗学和科学哲学闻名，他的代表著作包括《空间的诗学》、《科学精神的形成》[*La formation de l'esprit scientifique*]、《火的精神分析》[*La psychanalyse du feu*] 等。他的学说影响了米歇尔·福柯 [Michel Foucault]、雅克·德里达 [Jacques Derrida] 等重要哲学家。
- [2] 阿巴斯·基亚罗斯塔米 [1940—] 生于德黑兰，是伊朗革命后最有影响力和最引起争论的电影导演、编剧和制作人，也是国际电影圈里最著名的伊朗导演之一。在二十世纪 80 和 90 年代期间，国际社会对伊朗持有负面评价时，他的电影展现出伊朗慈悲和艺术的另一面。他的名作为获颁戛纳电影节金棕榈奖 [*Palme d'Or*] 的《樱桃的滋味》[*Ta'm e guilass*]。
- [3] 罗兰·巴特 [1915—1980] 是法国文学批评家、哲学家和符号学家。他的作品影响了包括结构主义、后结构主义、存在主义、符号学等文化批评。他在文学批评上创造了“零度写作”等术语，在摄影上也创造了“刺点”[*Punctum*] 等术语，均有很大影响。

美丽世

The World Is Beautiful

正片

美丽世

老人将死之时，眼睛已经几乎看不见了，他知道这是因为老化所引起的。他的水晶体浑浊了、黄斑部退化，以至于这些年来他所看到的世界迷蒙，而且扭曲。老去是一个无法逆转的过程，是一个向身体告别的过程。

老人回想自己几乎可说是奢侈的童年与少年时期，他活在一个生活里充满伞的世界，如果把那里生产过的伞一把接着一把撑开，可能可以遮蔽整个大地。他的父亲拥有俄国最大的雨伞制造工厂，不过他们家的富有并不是从他父亲这一代才开始的，他的外婆嫁给了一名钻石商，而富裕也是为什么身为犹太人，他们一家仍然能顺利迁入莫斯科的原因。

少年慢慢长成青年，最崇拜的对象便是不自矜富裕，私下接受偷渡的犹太人来工厂打工并保护他们的父亲。父亲赌上全家命运的冒险让他隐隐生出一种莫名的使命感。一九一七年，二月革

命发生，政局动荡，十月列宁夺权，并且幸运地躲过数次暗杀。一九一八年，反犹太主义开始在这个国家弥漫，青年一家于是打扮成布尔什维克军队押解犯人混离边境，经过漫漫长路流亡到柏林。

此时正好是上大学年纪的青年，在柏林决定选修东方艺术课程，但他对光学始终有着极大的兴趣。他想起七岁那年，外婆送给他一架一百五十倍的显微放大镜，这放大镜刚好跟他的相机镜头吻合。他把镜头接上显微镜，拍下他第一张微距照片：蟑螂的一条腿。在那个微距的世界里，这条厨房里小昆虫的腿震撼了他的视觉。他开始沉迷于这个微世界里，他用他的显微镜相机对准鳞片、花粉，还有水中的单细胞生物。

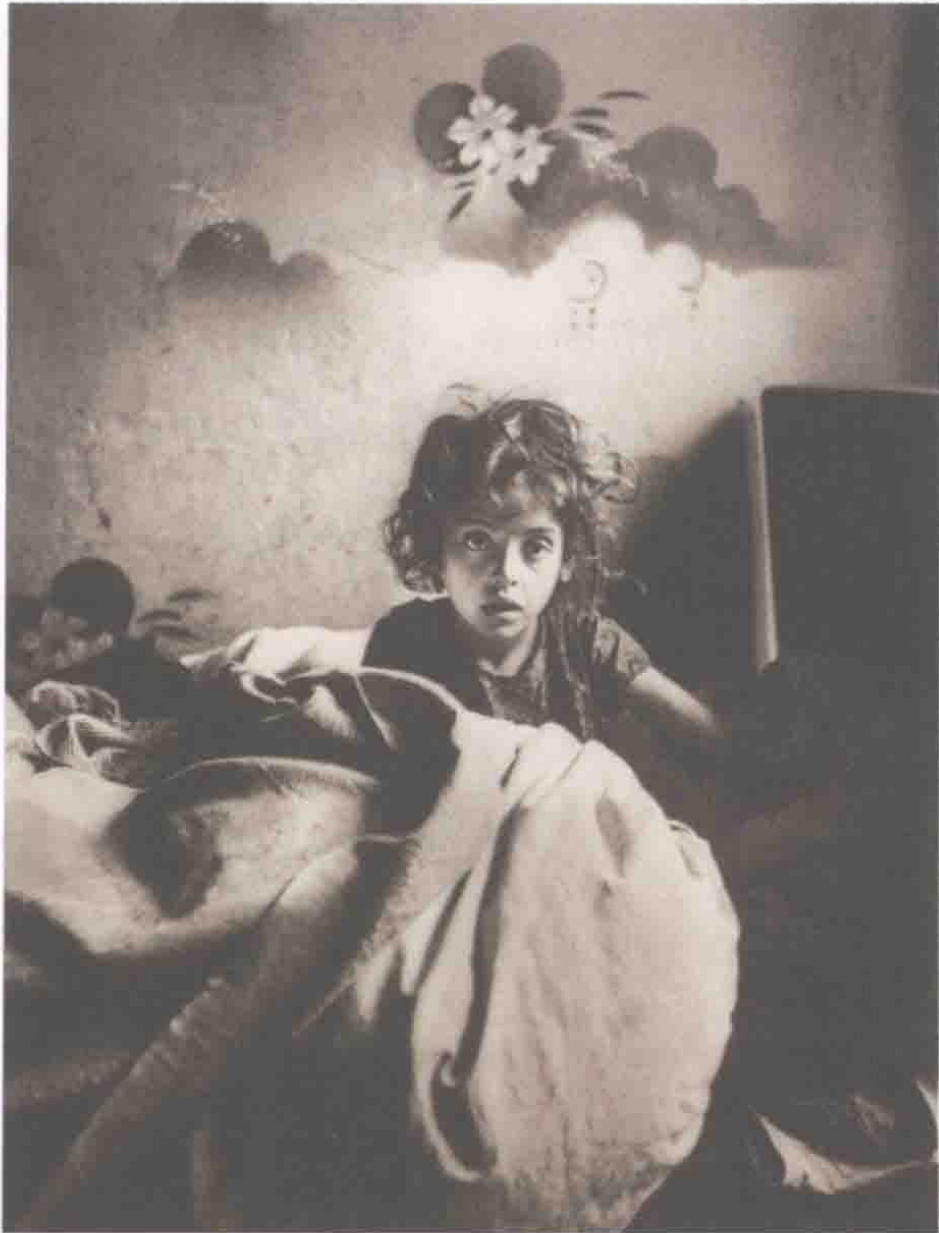
经过一段时间的努力，他改造出一套显微摄影的系统，从技术上来说，是“以磁性光来显露显微镜下活生生的内部组织”；以文学性的句法来说，那是用仪器和光打开了人类视觉从未得见的新世界。他的显微摄影在医学和自然科学研究时派上用场，渐渐为世人所知。有一回一名纳粹党人希望他能用显微摄影的技术来区分雅利安人血液和犹太人血液的差别，他想也不想就回答：“不会有什么差别的。”

他隐隐然感到柏林也将成为犹太人的敌意之都。三十八岁那

年，他带着一架禄来 [Rolleiflex] 六乘六相机、一架莱卡相机，开始到波兰、匈牙利、捷克、罗马尼亚、拉脱维亚、立陶宛的犹太人小区旅行。长达四年的时间里，他尽可能生活简单，使用隐藏摄影机记录犹太人的日常生活。这一方面是因为传统犹太人并不喜欢被拍照，另一方面是为了避开纳粹党人的耳目。他老年时常想，这四年来他所受的苦以及坚持的创作意志，竟只是为了在大屠杀前留下悲伤的预言与记录。

一九三九年，德国反犹太与“反闪族” [anti-Semitism, 不只反犹太人，还反希伯来人、阿拉伯人、腓尼基人、亚述人等] 运动达到高点，他先将妻儿、照片送离柏林，自己却不幸被警方以“没有国家的人” [stateless person] 的名义逮捕，关在集中营三个月才脱困前往纽约。

他精通俄、德、法、波兰、意大利、意第绪语就是不会英语，到了这个新兴的大都会，他更加沉潜于研究显微摄影的技术，发现这是适合沉默的工作。日后有艺评家称他“以其精深的医学技术解剖苍蝇眼睛的视网膜，而用苍蝇的视觉来拍出苍蝇所看到的世界，也就是他把苍蝇的眼睛当成镜头来拍照。”人类第一次，想象苍蝇这种我们自以为比自己低等得多的生物看待世界，但事



罗曼·维希尼克作品 *The Only Flowers of Her Youth*，
收录于 *A Vanished World*，1938 年

Roman Vishniac : [Sara, sitting in bed in a basement dwelling, with
stenciled flowers above her head, Warsaw], ca. 1935-37 © Mara Vishniac
Kohn, courtesy International Center of Photography

实上那并不卑微，而且蕴藏着另一个独特世界的自然观。

他的显微技术使得他成为医学、自然科学、生物学研究的重要合作对象，他专门拍摄人类尚不太理解的“存在物的组织结构”：包括蛋白质、荷尔蒙和维生素。他说：“透过显微镜，‘自然’、‘神’或者任何名称的宇宙创造者都显得清晰有力。任何由人类双手制造出来的东西，在放大后都显得糟透了——粗糙、不规则、不匀称……然而在大自然里，每一小块的生命都是可贵，而且放大的倍数愈大，引出的细节也愈多，完美无瑕地构成了一个宇宙，像永无止境的连环套。”

他最终活了将近一个世纪，以动物学家、医学家、东方艺术家、语言专家……等多重身份被怀念。但最重要的是，他是上个世纪最重要也最动人的纪实摄影家之一，而毫无疑问的，他是最优秀的显微摄影家。

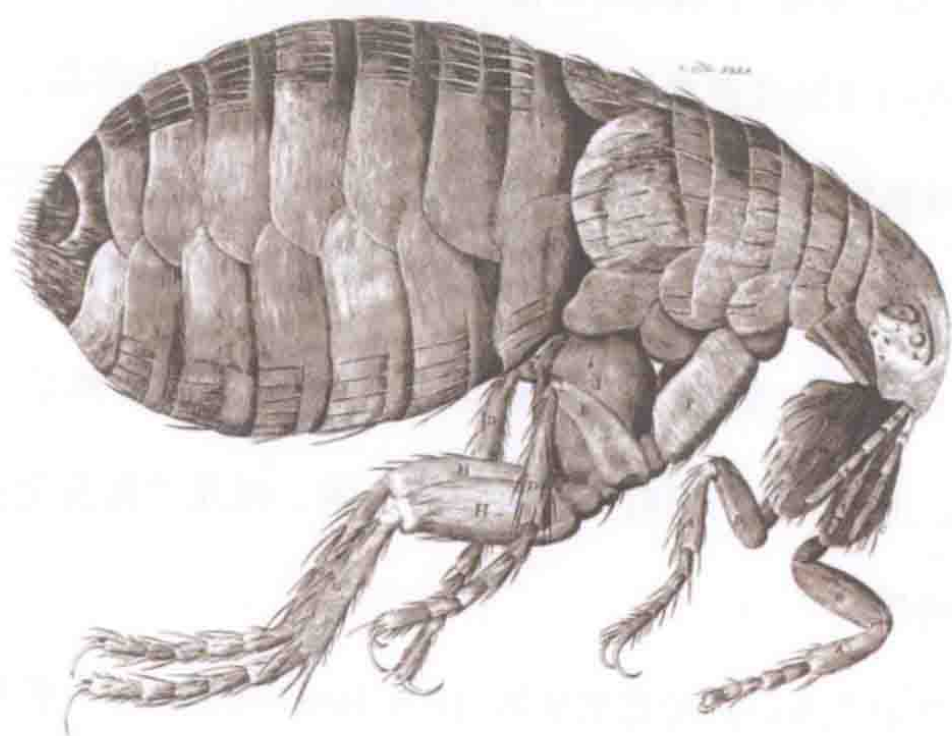
他是罗曼·维希尼克 [Roman Vishniac]¹。没有他，我们会迟些发现世界的毫末，其实是大千。那是一个过去人类从未见过的美丽世。

中世纪的博物学者不少人都像土耳其作家奥尔罕·帕慕克

[Orhan Pamuk] 的《我的名字叫红》[*Benim Adim Kırmızı*] 里，那些传奇的宫廷“细密画家”，拥有写真的手绘能力。这是因为在传统上，手绘是除了把生物杀死制作标本外，将那个繁复的自然界留存下来的唯一手段。

写了《显微图谱》[*Micrographia*] 的胡克 [Robert Hooke]² 是我印象最深刻的，拥有不可思议手绘能力的博物学者。胡克年幼就对绘画与科学深感兴趣，由于他的天分太过突出，求学时被天文学家塞思·沃德 [Seth Ward]³ 看中，传授他许多机械与望远镜的设计技术，并教育他天文、化学、医学常识。一六六五年，他初步设计出了一架复合显微镜，在镜头下他看见了有如房间般的植物细胞壁。左脑是科学家、右脑是画家的胡克将它画了出来，从此以后胡克成为独特的“显微画家”。

直到现在，我看到胡克的手绘，不仅震慑于他笔下物种的繁复精细，更深深佩服他超乎常人的耐心与专注力。要绘制昆虫的复眼，你得如同禅师、如同伊斯兰教苏菲教派旋转苦行僧侣、如同永不灰心不断结网的蜘蛛，重述细节的细节的细节的细节：那细节无穷无尽，绵绵紧扣，是一匹没有尽头的长布，因为生物的结构就是如此——一种神秘的有机秩序。胡克被称为“伦敦的莱



胡克所著《显微图谱》中的一页

昂纳多·达·芬奇”，就是因为他令人惊异的跨界才能。

胡克的《显微图谱》本身就可以视为一部艺术作品，手绘也成为博物学者与人类学者的基本能力。一直等到胡克死后一百年，手绘运用在“图鉴”上，成为自然知识“下放”到一般读者的中介。每到国外，我到书店第一个走向的书架都是“field books”，正是因为它同时具有科学、艺术，以及“普及化意图”等几个特质。

观鸟的人或许都听过奥杜邦 [John James Audubon]⁴ 那本现在已成为世界上最昂贵书籍的《美国鸟类》 [*Birds of America*]。这位出色的鸟类观察者、画家，以十年的时间走过美国的原野、海洋、沼泽、高山……画下四百多种鸟类。只不过当时还没有相机的他，得先猎杀这些鸟，并且在室内以铁丝固定鸟的肢体，才能精准地掌握鸟羽与身体结构的细节。这本书其实暗示了一个可能性，如果画家画得够精细、够准确、够周延，而能让读者轻易掌握到生物的特征，有没有可能不必再猎杀鸟就能识鸟？手绘这个自然科学的仆役，自此变得和枪枝大不相同。过去为了辨识，科学家势必得先取得标本，而开枪是必须的，如今大可使用手绘的展示来取代猎枪。人类结识其他生物，遂出现了重大的转折。



奥杜邦所著《美国鸟类》中的一页

然而手绘需要靠极大的耐心与天赋，即使门坎并不高，却非人人都有时间、精力去做，因为手绘除了追逐生物的时间外，还得花费大量的时间“重现”。但摄影只要按下快门。

奥杜邦完成《美国鸟类》，与达盖尔发明银版摄影法的时间相去不远，原本被视为一种写真工具的摄影术有了独立生命，并开始逐步取代自然科学研究里手绘的功能。最重要的原因就在于，摄影术是比手绘更被信赖的一种“在场的证据”。这不只指的是摄影者在场，同时也是“物种在场”。还记得《白鲸记》吗？那个“只有我逃出来”的伊什梅尔，证据只有他所说的故事而已。没有一张照片可以证明那头白鲸曾经存在，这对文学读者来说并不成问题，但若是没有一张照片能证明珍妮·古道尔 [Jane Goodall]⁵和她的黑猩猩家族的接触，我们总觉得有些遗憾、疑虑，有点不牢靠。相对于手绘，一张照片至少可以被相信：“此物曾在”。

罕见的黑嘴端凤头燕鸥经过府城海岸，一只人面蜘蛛所结的网竟能捕捉白头翁，行经山脊适逢玉山樱草有花。此物曾在。此景曾在。

摄影也提供了人类正常视觉以外的经验，一种“超”生物肉体的经验。维希尼克为显微摄影打开了一条路，说明显微既是

“Micro”，也是“Macro”。我曾在《蝶道》里写到，这种把细微物事变得肉眼可视的技术，“是摄得更形神秘的脑中的某个角落，去理会本就存在于这些生命中的‘精细’与‘巨大’。那是实质意义上的，也是概念意义上的”。

除开医学、自然科学的显微摄影，摄影史上专以微距摄影知名的摄影家并不多。阿尔伯特·伦格尔-帕奇 [Albert Renger-Patzsch]⁶ 是最早吸引我的。帕奇所用的微距镜头已经很接近我们现在一般摄影者所使用的微距镜。他拍蛇、花、碗、钮扣、植物的细节，甚至是城市建筑的细节，就好像把城市当成一种生物来拍摄。他的镜头似乎永远疏离、冷静却不躲避，它只是直视。像月球一般不带感情地直视这个世界。

帕奇被视为是“新即物主义” [Neue Sachlichkeit, New Objectivity] 的代表摄影师，他把一九二八年出版的摄影集命名为《世界是美丽的》 [Die Welt ist schön, 英译为 *The World Is Beautiful*]。难道直视世界，就会发现它的美丽吗？

当兵刚退伍时，我第一次听到“新即物主义”这个词。当时我把小说稿子寄给宋泽莱老师主编的《台湾新文学》，有一回，

他在序中写某位诗人的作品是“新即物主义”。我后来才知道，“新即物主义”是摄影史上一种重要的风格典型。一九二九年，评论家卡斯特纳 [Wilhelm Kästner] 曾对“新即物主义”的摄影风格做了这样的解释：“运用对事物清晰且鲜明的记录，极致地贴近并产生深刻的洞察，细节的透析，以过滤出事物的抽象结构，并且着重物质的特性。”⁷

透过镜头如此极致地逼近物象，那是过去任何艺术都做不到的事，因为传统的艺术还是得通过人类的感官，而人类的感官是有局限性的。大学毕业不久，我拥有了生平第一支微距镜，这才发现，经过调整后的视觉感官，确实会影响拍摄者日后看世界的方式。举例来说，许多喜欢拍植物的人喜欢手持微距镜拍摄蕨类的新叶，因为它常会在完全舒展前蜷曲为拳形，加上浅景深的效应，蕨的嫩叶便出现了一般人眼所不能见的造型之美。透过镜头，我们有了全新的“即物”[客观]经验，万物成为线条、光影、姿态，它们似乎暂时脱离那个艰难的生存舞台，因而蜕变出新生命。甚至，在我们受演化制约的感官里带有厌恶感的生物 [比方说蜘蛛、蛇]，透过微距镜，锁链蛇惊人的背斑、华丽金姬蛛宝石般的背甲，也能让人重新发现线条与生命尊严之美。

不只是微距摄影，针对拍摄对象而演化出的多样化镜头，都呈现了人类肉眼原本无法对焦的距离，无法收纳的广角，无法企及的远方。人眼的快取能力有限，并不能真正看到鸟的每一次振翅，但相机快门不断突破，此刻的高速摄影机已有能力将一头熊鹰俯冲时的眼神、每一根飞羽调整风势的颤动俱皆凝结。

这使得许多生态摄影者在相机放下后，都会经历一段恍惚时刻 [这是专属于那个非数字时代的美好经验]：方才是否有那么一瞬间，壮美的熊鹰透过镜头观景窗，朝我看了一眼？

秋毫之末、过隙白驹，一一展现。摄影的黑盒子仿佛赋予人类新的肉体，赋予新的想象。有经验的摄影者，即使在肉眼未曾见过的微距或远距世界，也往往在举起相机前脑海中就已经出现了某种可能猎取的画面，一种“预想” [preconceived]。因为摄影术，大脑竟能创造出超越凡躯的画面，这就像科幻小说家想象未来，科学家想象太空一样令人惊奇。它让我们更加相信，大脑是永远最前卫的飞行器。

然而，这些超乎人类视觉经验的照片，似乎又是对人的凡躯的一种评论、一种嘲弄、一种肉体有限的悲伤示现。

一张照片可能是一个指示句，一个祈使句，或一个命令句。记得十几年前我第一次在北横某处拍到一只大紫蛱蝶，那张幻灯片效果并不好，因为是鲜少冲洗幻灯片的店家，所以放置过久的药水变质了。但多年以后，我路过该处，仍能清楚地指出拍摄的地点，那株青刚栎树下。那画面就像一种指示路标，常留我心；而那张洗坏的正片永将是我的记忆指针，不管它清不清晰。

我也记得看过八八风灾的空中摄影画面，楠梓仙溪过弯处几乎全被土石掩埋，山势变形，村子与路一夕消失，除了被挖掘出的尸体，一切都将在漫漫时空中化为炭粒。我常想或许那样的照片是一个祈使句，一句此地生境对人类行为哀求的祈使句，唯有心上长了耳朵的人方可听见。

而我拍过的每一张照片都像一个命令句：此景曾在，此物曾在。你万万不可，也不可能离弃这个美丽世。

这些年来我结识了不同领域的生态摄影者，有时只是在野地擦身而过。他们或满身泥泞跪在湿地上，或忍受颠簸面对海风，或站在草原上顶着阳光，或藏身密林之中屏息以待……一张有记忆的生态照片，或许就像写在黑板上的粉笔、微风吹过稻田时的一行形迹、喷射机在蓝色天空留下的白烟尾巴、岩石的声音、树

叶掉落的色彩、风正在搬运土粒的微细触感，以及刻意抑止，却仍在悸动不已的心跳。

但对展开微观的美丽世给人们的维希尼克来说，这世界未必是美丽的。从一名富商之子变成异乡的逃难者，维希尼克战前拍摄的犹太人群像乍看记录了平凡犹太人的日常，却隐藏着一段残酷的历史。为了这批超过一万六千张照片 [至今留存下来的仅有数千张]，代价是被捕十一次。一九四七年，照片终于获得出版，书名是《遗忘世》 [*A Vanished World: Jewish Cities, Jewish People*]。

这些照片终究没有实时唤醒犹太人，当然更没有唤醒纳粹党人。它们的声音似乎是朝后的，朝向我们。而那些影像说明了，一个如此脆弱、容易堆积灰尘的美丽世，会如此轻易在转眼间成了遗忘世。

犹太人在“二战”的遭遇，使得许多离散者的思考留下了给后世的珍贵财产，其中当然也包括了感情与哲学同样令人激动的汉娜·阿伦特 [Hannah Arendt]⁸。曾和海德格尔 [Martin Heidegger] 有过一段婚外情的她，是少数从战后的报复主义中脱身出来，思考“恶的来源”的哲学家之一。

阿伦特曾在一九六〇年代初，以《纽约客》杂志特约记者身份，前往耶路撒冷采访纳粹战犯艾希曼 [Adolf Eichmann] 的审判。艾希曼就是在知名的万湖会议 [Wannseekonferenz]⁹ 中，执行“最终方案”的人之一。我曾在万湖旁的纪念馆看过那张贴在墙上的、参与万湖会议的名单，种族屠杀者脱下军服走在路上，看起来确实也不过就是个微笑和善的路人而已。

亲身听过艾希曼谈话的经验，让汉娜·阿伦特困扰于为什么一个人会变成屠杀的决策者与执行者？思维的结果便是“邪恶的平庸” [the banality of evil] 这个概念。她认为这些纳粹党员或公务员就把自己当成政府机器的一个齿轮那样，尽力完成他所相信的上司所交付的职责，屏除了道德判断。也就是说，恶产生自制度和执行者的平庸性格。一个齿轮不会反省恶，当然也就不会阻止恶。这个论点在某些情境下却伤害了受难者想以报复来平复伤痛的情感，部分犹太人痛恨汉娜·阿伦特和她对于邪恶的思考。

这个概念太知名了，知名到等同于汉娜·阿伦特。但有些人可能不知道，她在海德堡大学时，研究的是中世纪天主教经院哲学家圣·奥古斯丁的“爱的概念”。爱与恶对扬、争竞间的繁复关系，才是阿伦特一生思维的总和。爱可能来自神，可能来自自

我，可能来自族群，也可能来自异族吗？爱曾经存在她与海德格尔之间是无庸置疑的，但爱也一直存在于她与后来屈从于纳粹的海德格尔之间吗？

我有时会想，后半生的维希尼克，算不算是一个已被剥夺爱的人。他潜心于显微摄影的钻研，仿佛想把世上所有的“遗忘世”，都再次化成“美丽世”。他的欲望化成许多摄影者的欲望，也隐隐然成为某种人类的共同欲望。

但可以想见的是，未来无论摄影术多么发达，无论能操用什么样的显微摄影技术，都无法找到存在于人身体里头的恶，或者爱。

- [1] 罗曼·维希尼克 [1897—1990] 是俄裔美籍摄影师。他既是显微摄影的开拓者，也以拍摄纳粹屠杀之前的犹太人群像知名。他对光学显微摄影与延时拍摄的技术贡献甚大，更令人动容的是作品中的人道主义精神。他晚年支持犹太人复国运动。
- [2] 罗伯特·胡克 [1635—1703] 是英国博物学家、发明家，以设计制造了真空泵、显微镜和望远镜而闻名。他还通过显微镜观察细胞的结构，英文的 cell 即由他命名。他也提出描述材料弹性的基本定律胡克定律 [Hooke's law]，且提出万有引力的平方反比关系，也因此和牛顿有相关的论争。除此之外，他对城市设计和建筑方面也有着重要的贡献，是多才多艺的科学家。
- [3] 塞思·沃德 [1617—1689] 是英国数学家、天文学家，同时也是一位主教。他在 1649 年提出的行星运动理论，在当时获得很高的赞赏。
- [4] 奥杜邦 [1785—1851] 是出生于海地、成长于法国的美国画家与博物学家。移居美国后，深受美国鸟类吸引的奥杜邦开始他的田野踏查，以及绘制鸟类的工作，甚至导致离婚。他所绘制的《美国鸟类》与《北美的四足动物》[*The Viviparous Quadrupeds of North America*]，至今都被视为是动物绘画里的珍品，在拍卖市场上屡创高价。而为了纪念他而成立的美国奥杜邦协会，是全美最重要的生态保护团体之一。
- [5] 珍妮·古道尔 [1934—] 是英国生物学家和动物保护人士。她是第一位全面性地对黑猩猩的生态提出科学报告，并揭露许多黑猩猩行为的科学家。她所创办的“国际珍妮·古道尔协会”对环境议题不遗余力，是最具影响力的国际环境团体之一。
- [6] 阿尔伯特·伦格尔-帕奇 [1897—1966] 是德国新即物主义的代表摄影家，他从 12 岁就开始冲洗照片。帕奇认为摄影的价值便在能呈现出现实的质感，他的名作《世界是美丽的》结合自然对象与工业形式，又充满着科学插图的特质。
- [7] 这段话出自 Sergiusz Michalski 所著 *Neue Sachlichkeit: Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland*, 1919—1933。
- [8] 汉娜·阿伦特 [1906—1975] 是美籍犹太人，知名的政治理论家。他与德国存在

主义大师海德格尔既是师生关系也是情人关系，并与本雅明为好友。1941年后她流亡美国，并在1950年归化美国籍。她同时也是普林斯顿大学任命的第一位女教授。

- [9] 1942年1月20日，一群纳粹高级军官在万湖畔的一座别墅讨论“犹太人问题最终解决方案”[Die Endlösung der Judenfrage]，这短短2小时的会议，决定了人类历史上最惨绝的种族清洗政策，史称“万湖会议”。这次会议的关键人物是赖因哈德·海德里希[Reinhard Tristan Eugen Heydrich]，他被赋予在捷克实行犹太人的灭绝政策，因而被称为“布拉格屠夫”。在万湖会议后4个月，他在布拉格郊外遭遇两名捷克伞兵持手榴弹与手枪攻击而身负重伤，延至6月4日不治。希特勒亲自主持海德里希的丧礼，并称呼他为“拥有钢铁之心的男人”，归葬柏林。

美丽世

偶尔会有学生在进我研究室时，问起那张照片的来历。

我得把时间拨转到跟他们相同年纪的时光，那时候我是那么地着迷于伪装孤独与自由的漫步旅行，并且着迷于“看见”这件事。我会搭着平快车到远方就只是坐在月台上数小时，只是看着不同人上下火车；或者从一个小站沿着铁轨旁的小路走到另一个小站。又或者在城市、小镇里，专走迷宫般、不知道通往何处的小径，试着尽可能完全避开大路，仿佛那里有老虎。彼时陪伴我的就只是一台相机。

当时我的相簿里头有不少照片，里头的风景是我一直没有机会再去的地方，比方说弥陀。即使台湾这么小的一座岛屿，也存在着像弥陀这样一个看起来在情感上渺小的、似乎不会被世界怀念的地方，小镇的时钟已经停了，也没有人替它再上紧发条。

事实上我对弥陀的印象已经几乎完全消逝了，只剩下那几张

照片。那是个天色明亮的午后，我闲晃走到一间正在演布袋戏的小庙前面 [是什么庙也忘了]，戏的“外台”实在寒酸，就是一台发财车，侧面放了一面布景，演出的师傅只有两个人，武场则是以放录音带代替。布袋戏的布景上头写着“陈金龙木偶剧团”并且有“弥陀”二字，显示出它的在地身份。小发财车前的观众只有三个小学生大小的孩子，两男一女。小女生跟其中那个胖胖的小男孩完全没在看布袋戏，他们对我和我手上的相机比较好奇，发现我以后就靠过来跟我说话，不再看戏了。唯一仍面对戏台的小男生则故意忽视我，背着手，站在路边的花台上。我把相机借给胖男孩跟小女孩，他们把头凑到观景窗上，露出惊奇的表情，问我能不能给他们“按一下”。

必然听到我们对话的小男孩，仍然背着手，偶尔把头偏过来，用眼角余光偷看我们。而当我把相机对准他时，他就故意转过头去，赌气似地继续忽略友伴和我的相机。我拍了小女孩和胖男孩和布袋戏车的照片，也拍了假装看戏的小男孩的背影，并且给小女孩和胖男孩各按了一次快门：他们都选择拍别过头去的同伴。

我并不清楚这几张照片对我的意义，也不晓得对它们的情感标识从何而来，直到有一次，几位来我研究室谈话的学生，看



吴明益，弥陀，1994年

到那张照片，聊起她们是多么喜欢布袋戏。只是此时电视上流行的，已是被称为“霹雳布袋戏”的“大仙尪仔”，声光效果远超过“金光戏”时代了，而布袋戏的表演也多半脱离了野台，或许可以称为电影化的布袋戏时代吧。我曾勉强看了几集，始终没有办法进入那样的世界里。曾经是布袋戏迷的我，被“新的布袋戏”拒绝了。

也许拒绝进入的是我。我偶尔会试着回想，那天“陈金龙木偶剧团”演的是什么戏码？是正本戏、古册戏、还是剑侠戏？却连一点点细节都想不起来。那已经变成一把被钓起来的鬼头刀，偶尔还会生猛地跳个几下，迷人的色彩却已然褪去。

直到有一天，我突然对这么多年来都没有产生过好奇的“陈金龙木偶剧团”产生了好奇，于是使用了过往的学术训练模式，开始搜寻布袋戏的资料，看是否能找到“陈金龙木偶剧团”。终于让我在一本《八十八年传统艺术研讨会论文集》里，发现了一篇石光生教授写的，题为《高雄地区掌中戏团生态演变初探》的文章。里头的附录登载了，成立在一九五〇年，原名“金洲园”的陈金龙剧团。团长陈金龙还有一个弟弟叫陈金雄，他的剧团则称为“如真园”。

石教授同时比对了一九六〇年的官方记录，发现当时高雄县登录的三十个掌中戏团，仅有七团仍持续演出，多数老戏团皆已歇业、改行、更名，或迁移了。因此在一九九〇年代还看到陈金龙布袋戏演出的我，很可能是这个剧团最后一代的野台观众。更让我觉得兴奋的是，陈金龙的师承是洪文选。洪文选对台湾多数的掌中戏迷来说就不陌生了，他是台湾掌中戏的一代宗师，“五洲文化园”的创始人。陈金龙在掌中戏最盛的时代组团，他还曾经演出过“内台戏”[即是舞台设在电影院、电视摄影棚里的演出]。“五洲”曾经是抚慰了无数台湾底层观众的，那么重要的戏团，但现在记得的人却不多了。

据“如真园”的团主陈金雄表示，他自己早期都演古戏[即传统的故事]，乐团最多时曾达九人。古戏后来慢慢被戏偶会翻滚、故事紧凑的剑侠戏所取代，乐团也变成使用唱片来伴奏。到最后剑侠戏也开始不受欢迎了，师傅几乎都改演“金光戏”，剧团只剩一些酬神野台的演出机会。

突然间，我明白了这张在那个无所事事时光按下快门的照片对我的意义。那一年还年轻的我和那三个孩子，看了一场洪文选最优秀的传人之一的陈金龙师傅，几近沉入暮色的掌中戏。尽管

那戏的口白、技巧、故事，无一留存在记忆里。但那张照片不只是一个画面，而是一个伏笔，它为了多年后呼唤我在寻找陈金龙布袋戏团过程中，幸运寻回记忆失物的温暖而存在，我为人生有这么一段插曲，而且留下这么一张线索，感到一种难以言喻的满足。

我一直相信每一张照片都有它存在的目的，就像循着自然原则演化至今的每一种生命，无论是蓝绿藻、露脊鲸或迎春花都有属于自己的生态区位与尊严，只是我们一时看不出来，或毫不在乎而已。然而所有生命都有存在的意义，却不是所有地层里的煤炭都能成为钻石，一张会被记得的照片得有除了物理上的存在以外，更深邃的什么。

从脑科学家的眼光来看，摄影师在街道、森林里注意新的事物、新的现象，也许跟人类生存的需求有隐性的关联。人类作为一种没有利爪、体能并不出色的动物，最强悍、灵活、充满想象力的武器就是“大脑”。养过猫的人必定知道幼猫如何在童年时期锻炼它们的狩猎武器——爪子，如何在空无一物的房间里，仿佛在想象某个神秘敌人存在似地重复着扑抓、攫咬的动作。而人类的童年时光几乎都花在锻炼大脑上。

人类活在一个无树平原、开放林地，随时可能遇到猎物或猎食者的环境里，接受天择、性择各种情境的考验。演化学者考斯米德斯 [Leda Cosmides]¹ 说为了对应这种竞争的环境，大脑得处理各种有意识无意识的心智活动，因此形成了各种处理“模组”：狩猎、采集食物粮食、追求配偶、与亲属合作、避开猎食者等等。其他生物的大脑当然也有类似的运作，只是在面对现代社会，人脑须形成的对应模组更加多元，也更离奇。人类社交时的合作、欺骗的关系是其他生物难以想象的复杂，生活内容也充满变化。人脑约有一千亿个神经元，每一个神经元平均约联结另一千个神经元，因此人脑有一百兆个神经突触联结，这些输入的资讯，统合而成我们的意识。我们大脑的神经元联结的灵敏度与皮质层的活跃，得靠不断刺激来面对各种新情境，并且产生对应这些情境的反应模组。

想象我们进入一个新城市，就好像我们的祖先踏入一座新的森林。充满了各种指示路牌的街道，就仿佛残留各种生物气味、视觉信息的林道。这种面对新环境的不安与兴奋感，相信许多从事街头摄影和生态摄影的人都曾经感受到。我们或许可以这么想，对拿着相机的裸猿来说，森林是某一类摄影者的街头，而街

头则是另一类摄影者的林道。

街头摄影不只是拍人事物，也在拍环境。人活在涓涓细雨、太阳、风、雾、闪电、树的影子的边缘和黑夜之中；活在马路标识、商店、盛着拿铁的马克杯和闪烁霓虹灯光线之间。有时候用相机进入充满垃圾、脏乱老旧、猥琐的建筑里头，会发现仿佛情人在玻璃上呵气留言的精致气息；走过路灯、空桥、修剪整齐的行道树下，你会闻到墓石的质地。我常在城市中一走十个小时，甚至整个黑夜，有时候我会想，自己迷恋漫步的理由可能就是这种诱发大脑好奇心的毒瘾，漫步成了我活着的见证与理由。

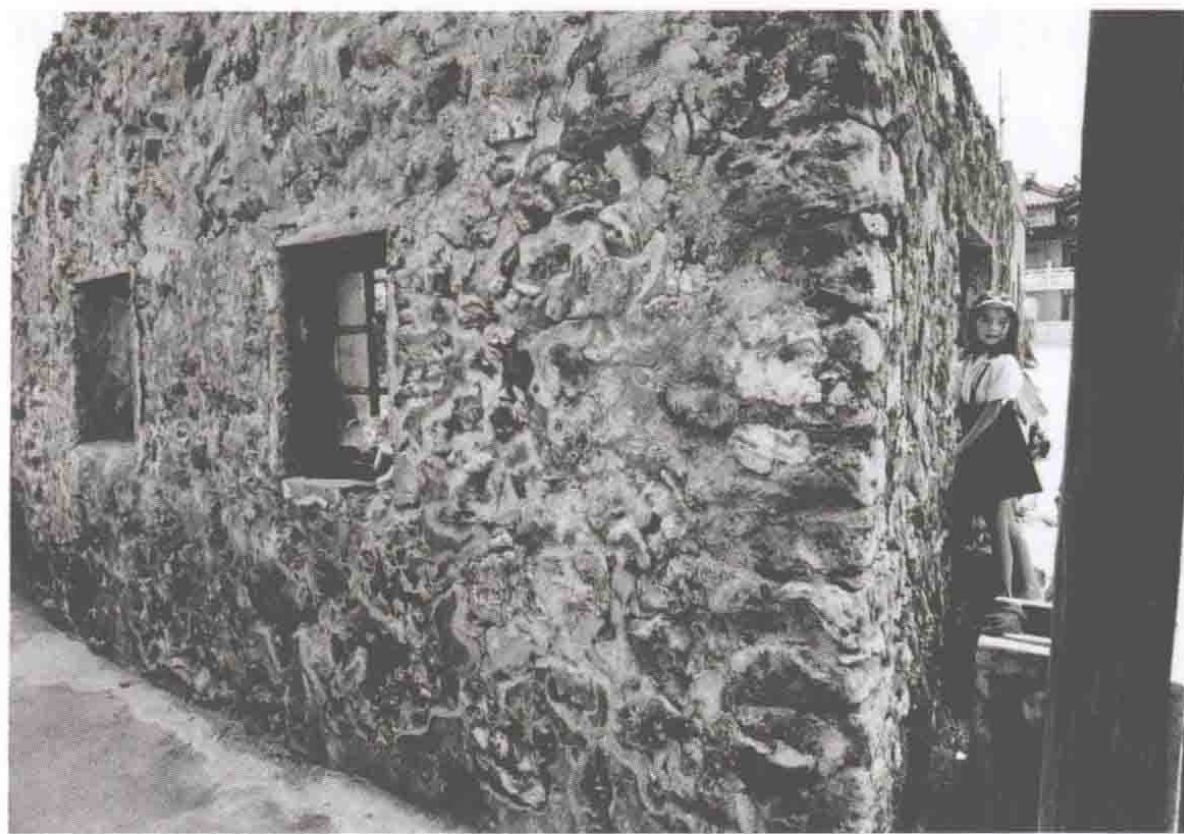
何况在漫步时我的脑中并非一片空白，它有时唤起童年拾便当闻到的气味：那是班上五十个孩子的便当混在一起的气味，夏季的风正吹上我的前臂，一篇小说从意识底层如浮岛般升起，脑中先后响起齐柏林飞艇 [Led Zeppelin] 的《天堂之梯》 [Stairway to Heaven] 和萧邦 [Chopin] 的夜曲 [Nocturne]，经过转角时，青春时期的一个吻则和此刻目睹的一个吻叠影在一起。如果仔细回想，就知道一张在街头获得的照片不会只是按快门的一瞬，它是一段插叙不断的叙事，是意识流、蒙太奇。记忆专家会告诉你，一张照片唤起的是“情节记忆” [episodic memory]²，这可能是人

类独有的，涉及自我觉知与复杂经验的记忆形式。

我最早对“漫步”[Sauntering] 这个字产生印象是梭罗的文章，他提到自己一生中只遇过一两个真正懂得“漫步艺术”的人。他并试着追索了 Sauntering 的语源学，提到最早是中世纪时一些乡间的游手好闲之人，假借去圣地朝圣之名在村中求施舍。孩子们嘲弄这些人，在他们出现时就会高呼“来了一个朝圣者”[Sainte-Terrer]，这个字便渐渐变成 Saunterer。时移既往，漫步者成了真正的朝圣者。另一种说法是，漫步来自“sans terre”，意思是“没有家园”之人。漫步者没有家园，或者说，漫步者把四处都当作家园。

我在年轻时把梭罗的漫步规范视为圭臬，他说漫步者一天得漫步四个小时，并且拥有悠闲、自由和独立。我一直坚持这样的信念直到教书后，这三者纷纷离我而去，我只剩下漫步了，我只剩下年轻时漫步所拍的照片了。

尽管时间已经过去许久，有的时候当我看到某张照片时，拍照时的紧张与激动情绪仍然高涨满溢。比方说，在澎湖我将镜头对着传统砵砵石屋时，发现镜头里的小女孩正好回头看着相机，而另一端在窗口的小猫也正好回头。两个美丽生命尖锐而带着指向情感的眼神看着我，软化我。另一回我在冈山的废弃旧站拍



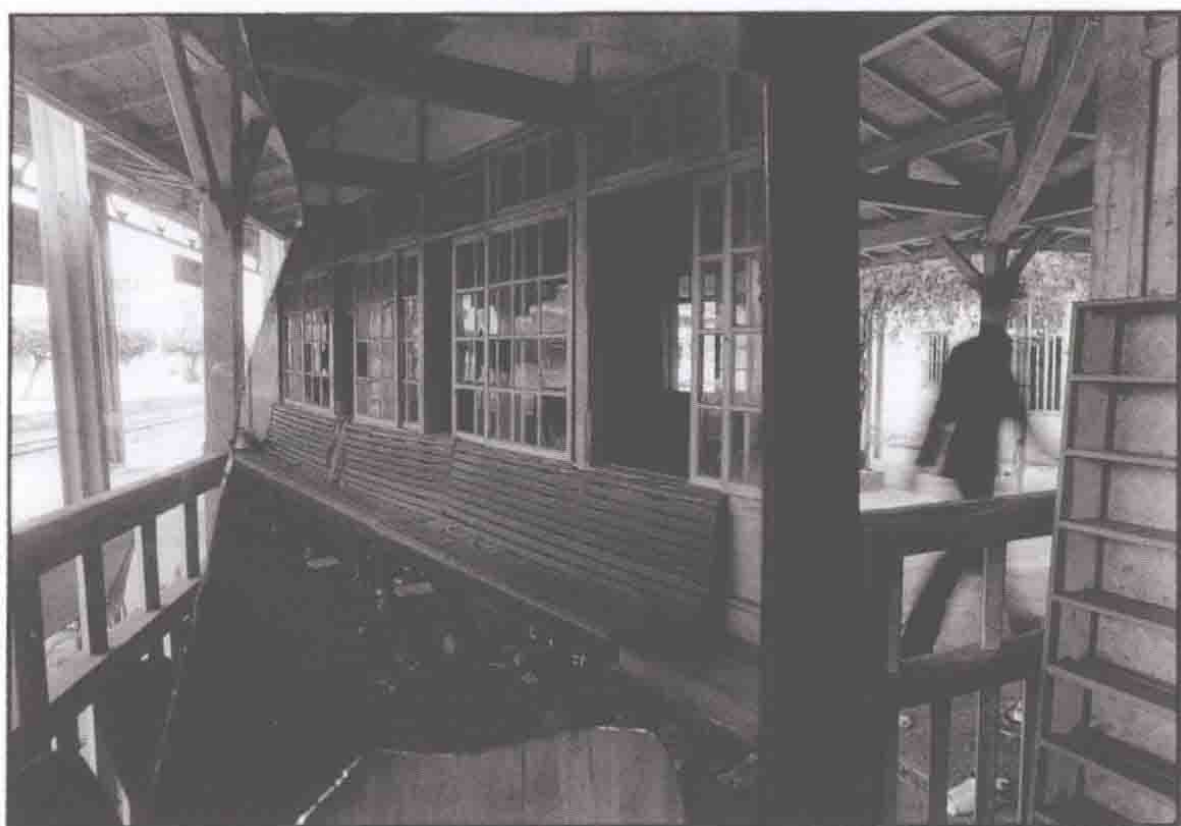
吴明益，澎湖，1998年

照，发现前一天还完整的，放在车站里让不知道多少旅客整理仪容的一面镜子被打破了。我在镜子前面想起童年时，打破家里一面让客人穿鞋所照的镜子的往事，这时一个穿着军便服的学生从横越铁路的天桥上走过来。我举起相机等待他经过窗户，等待他的影子打乱原本空间的秩序，变成一张照片。

它们还保持着当时刺激我大脑皮层的活力，拍照时的情节记忆和这些年来我重复观看时所唤起的新的情节记忆，如同海浪拍打着，启发我。

事实上，街头摄影 [snapshot] 这个词本有猛然的、突如其来的、攫咬的意味。那是攫咬住时间的一瞬。这一瞬既出自无意识也出自意识，一瞬前还存在着心理学家所称的“深戏” [deep play] 时光。我们并不是在虚无中“等待”决定性的瞬间，我们是在深戏中等待。在活跃的神经元、前额叶的自我对话中等待，等待一张照片在漫步时的伏击。

美国物理学家与科普作者波寇维兹 [Sidney Perkowitz]，曾在谈到光的特质与眼睛接收时和心智共同作用的关系时，写下这么一段话：“在变幻无定的视觉环境中保持高度灵活，正是眼睛与心



吴明益，冈山，1994年

智组合的特色，让这两者具备一种惊人的能力，得以将光所带来的信息洪流框限于模式之中。请拿起一张普通的纸来看：在室外，不管是正午略带黄色的强光，或是日落时分微弱偏红的夕照，纸看起来都是白色；进了室内，在比日光还弱一百倍、可能偏蓝或偏红的灯光照明下，纸还是白的。但要是清晨或黄昏把这张纸拍成照片，却会显现出玫瑰般的色泽及其他种种的差异。你的视觉处理过程会把这些差异加以同化，照相机却不会。照相机精准呈现镜头所摄入的景象，大脑与眼睛则像是一部有色彩校正、自动对焦功能的照相机，而且还会自己寻找目标。”³这说出了所有摄影者在面对这个美丽世时共同的困扰：我们拍出来的照片和想象不同。但也因为如此，一个能够把大脑和眼睛所看到的世界充分表现出来的摄影者是多么珍贵。

对唯物论者而言，这个美丽世是个客观的存在；对唯心论者而言恰好相反。但他们都只对了一半，唯有波寇维兹这样的科学家清楚地知道，人类依借感官认识世界，再以演化出的脑袋所接受的文化，创造了只存在于心底的“美丽世”。

雷德利·斯科特 [Ridley Scott] 改编自菲利普·迪克 [Philip K. Dick]⁴ 小说《机器人能否梦见电子羊？》 [Do Androids Dream

of Electric Sheep?】的经典电影《银翼杀手》[Blade Runner]，曾经是我的造梦者。电影故事描写一个人类派遣人工智能机器人从事危险太空任务的年代，这些人造人如此逼真，与真人并无二致，让人无法分辨。他们被植入记忆，唯一缺乏的是情绪反应和移情作用。为了避免他们叛变或程序出错，寿命的设定因此仅有短短四年。

在一次人造人血腥叛变后，一批第六代人造人来到地球被列为非法存在。特殊警察单位“银翼杀手”，则被命令追捕这些逃到地球上的人造人并将其“除役”[retirement]。一名半退休的银翼杀手里克·德卡德[Rick Deckard]接下这项任务，他因为人造人愈来愈接近真人，而为自己的任务感到迷惘。因为替人造人除役时，愈来愈像杀死真人了。

这部电影最吸引我的是，人造人原本只是“非常接近人”，但随着被植入的记忆持续沉积新记忆后，那上头渐渐长出自我意识和情感的植被。于是，在电影里的人造人看起来充满感情，而人类反而显得冷酷无情，并且住在严重污染、颓败如废墟的城市里。

由荷兰籍演员鲁格·豪尔[Rutger Hauer]饰演的人造人罗伊拥有见证地球与火星之美的记忆，他逃亡的原因，有一部分就是

深怕被“除役”后便丧失那些存在他心灵之中的美丽世。他在临终时讲了一段如诗的经典对白：“我见过你们这些人无法置信之事——太空战舰在猎户星座的肩旁熊熊燃烧。我注视万丈光芒在天国之门的黑暗里闪耀。所有的那些瞬间，都将在时间之中消逝，一如雨中之泪……”这既是一段情节记忆的陈述，也是当时由科幻小说家、电影艺术工作者共同创作的一帧宇宙图像。《银翼杀手》上映时间是一九八二年，即使我们抬头看得到距离地球四百三十光年的猎户座，也难以想象有一天宇宙飞船经过它，但这群创作者却仿佛真的已然得见。

有一段时间我偶尔会害怕自己所拍摄的照片“毫无意义”，它们就像在阒寂深山开放的根节兰，纷纷开落，从来没有影响世界什么。另一方面，我也怕它们“很有意义”，但有一天被发现时却已褪色消失。就像所有拍照者的矛盾心情，我们深知自己只有几十年寿命，却使用了防潮箱、宣称百年仍不退色的相纸，把正片放在可以储存更长时间的无酸套里。我们希望照片比肉身活得更久，难道是为了预言什么？或告诉未来的人们曾经发生过什么吗？

只是偶尔有那么一张没有被照顾的照片，它褪色了、银粉掉

落了、被霉菌腐蚀得不成样子了，我们却仍不忍丢弃它。传统银盐照片损坏的历程和记忆的褪去并没有太大的不同，长期记忆储存在脑中的各处，因此你不会突如其来完全忘记某件事，而是随着时光流逝，逐渐丧失精准、失去强度、清晰度和细节，就像那照片是显影在玻璃版上，而我们朝上头呵了一口气，再呵一口气，再呵……但我们仍想尽力保存这些残骸，仿佛深信残骸中仍有一切。它会让我们想起日本摄影家森山大道 [Daido Moriyama]⁵ 说过这样的话：“我认为不管身在哪个时代，都会让人不知道如何是好。但是我知道身为一名摄影师该做的事，就是每天拍照。而且也只有这件事。在这方面我非常单纯。虽然世界不会因为我的摄影而有所改变，但是如果我不持续拍照的话，我会连我自己都看不到了。”我真的害怕的事，或许就是在生活里连自己都看不到了。

自从二〇〇三年我到东华大学任教以来，研究室门口一直贴的就是小女孩和胖男孩面对着我，小货车上的戏台还闹闹热热地演着布袋戏的那张照片。而今照片里的时空已过去将近二十年了，它贴在我的研究室门口也已经十年，由于没有任何保护措施，它已被时间侵蚀到模糊难辨。不少学生敲门进来时，会先看

到它，偶尔也有人向我询问照片的种种。于是我的故事便从“我年轻时很喜欢伪装孤独的旅行”开始，谈到照片里的两个孩子，另一张照片里的另一个孩子，“陈金龙木偶剧团”当时演出的一刻，以及那戏棚上画的，我再也没有回去的小镇——“弥陀”。我其实还避开了一些。避开了我童年时和哥哥用手帕绑在食指和中指上，在窗口前对着商场的走廊演布袋戏的时光；避开了我们曾经花几万块跟一个店员〔她家竟然就是布袋戏班〕买了好几个仙仔的事，它们成了我大学毕业制作拍广告的模特儿。

我还记得那是我一生中最感迷惘的一年〔得开始面对工作与否的人生〕，因此多年之后仍真切地感觉到那张照片给了我一种情感标识，就好像在寂寞的南极冰原上插上了一面旗帜。

直到现在，我都还不晓得人生即将从后头追赶而来的会是什么样的未来，但每回打开这些照片，我看到过去在眼前展开，淹没我、主宰我、摇撼我，质疑我为何放弃独立、悠闲、自由。这或许可以回头解释当时我为何而拍，此刻为何而留这些可能没人在乎的照片的理由。那个存活在过去、此刻、未来，真实存在或我心虚构的美丽世，我为之神往，也为之忧伤。

- [1] 莱达·考斯米德斯 [1957—] 为美国“演化心理学” [evolutionary psychology] 的先锋学者。所谓演化心理学即是以演化论来探讨人类感知、记忆、语言等等行为模式，因为演化心理学家认为人类多数的行为，都是为了解决演化过程中所面临的问题而出现的。
- [2] 一般认为记忆储存两种基础的信息：程序型与陈述型。程序型的信息就像是骑自行车、溜冰、绑头发等等，让人保持感知、运动与认知技巧，并且能无意识表现出来的记忆形式。陈述型则是由事实与对世界的信念所组成，比方说台湾是个炎热的地方、夜来香开花很香等等。多伦多大学的神经科学家塔尔文 [Endel Tulving 1927—] 认为陈述型记忆可以再分为两种：一是语意型，二是情节型。语意记忆不一定和来源或得知的时间地点有关，也不涉及自我的主观指涉，但可能涉及主观事实。比方说，我是台湾人，七乘七等于四十九。情节记忆则复杂得多，可以让人用心智在现代、过去、未来这些主观时间穿梭旅行，涉及自己、自我知觉、主观时间这三种概念的交会。参见 Tulving E. [2005] . *Episodic memory and autonoesis: Uniquely human?* Terrace, H.S., and Metcalfe, J. [eds.] , *The Missing Link in Cognition* [p3—p56] . New York: Oxford University Press.
- [3] 辛尼·波寇维兹出生于纽约布鲁克林，是一个同时具有艺术与科学知识的科学家、教授，撰写过大量科学论文。20 世纪 90 年代他开始成为一个科普作者，这段话出自他的科普著作《光的故事》 [*Empire of Light*] 。他另写有 *Hollywood Science* 及 *Slow Light: Invisibility, Teleportation, and Other Mysteries of Light* 等知名科普作品。
- [4] 菲利普·迪克 [1928—1982] 是美国最杰出的科幻小说家之一。他的作品以科幻的手法表现了美国政治与社会议题，部分作品则涉及毒品与神学，质疑这个世界的“真实性”，许多思考都超越了他所生活时代的识见。
- [5] 森山大道 [1938—] 是日本知名摄影家，他的作品特色是粗糙、脱焦、高反差、粗颗粒的影像效果，以及在街头上与影像的遭遇。这段话出自廖慧淑翻译的《犬の记忆》。

我将是你的镜子

I Will Be Your Mirror

正片

我将是你的镜子

摄影术发展之初，“肖像名片”产生了很重要的推动作用。所谓肖像名片，就是用自己的照片做成名片。不过并不是所有的人都喜欢把自己的相片当成名片，巴尔扎克 [Honoré de Balzac]¹就非常恐惧照相。因为他相信所有物质的身体都是由多层相互附着的图像构成，每拍一次照，就会离开一层进入照片中，随着拍照的次数增加，人的灵魂会愈来愈薄，最后将随风而散。

巴尔扎克是世界文学的异数，他对写作的热情与坚持几乎到了不可思议的程度。他为了保持写作时精神清醒，嗜喝黑咖啡，足以苦到让胃麻痹，据说他曾说过：“我将死于三万杯咖啡”。

在咖啡的支持下，他写下《人间喜剧》[*La Comédie Humaine*]这一系列作品共九十一部，里头登场的人物多达两千四百多个。据说这巨大如一座小城市的写作计划，灵感可能来自自然史家布丰 [Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon]²所撰写的《动物史》

[*Histoire des Animaux Quadrupèdes*] 和四十四卷《自然史》[*Histoire Naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi*]。布丰在《自然史》里试图建构一部涵括地球、动物、植物、矿物知识的百科全书，巴尔扎克则希望能让这两千四百多张脸孔，构成一个人间。

布迪厄 [Pierre Bourdieu]³ 说：“超过三分之二的摄影者是节假日的保守主义者，他们拍摄的要么是家庭节日或者社会集会，要么是度假场景。”因此家庭中有没有孩子，曾经与一个家庭是否拥有相机有着紧密的联系 [此刻当然已不必然]。

在节日中，如果有人手持相机，那么其他人必会分派另一人来操作拍照的任务，节日似乎有一种不允许你不在相片里的氛围，它不允许你逃脱。节日也不接受你选择自己脸孔的样子和表情，因为节庆被设定为共有的。而拍摄群体照的拍照者按一次快门，得试着抓住二十个人的表情瞬间。当我们阅读节日相片时会从自己的脸开始判读，然后才去比较他人的脸，有那么一刻我们警醒到，一生中看自己照片中的脸的时间可能超过阅读其他艺术品。

肖像相片一开始并不是提供那些我们身边最熟识的人观看

的，因为我们的亲人已经非常熟悉我们的脸；肖像相片是给自己看，或者给后人、不熟识的人看的。而公共媒体要求的照片必然具有展示性，这世界上最要求自己照片里的样子的人就是艺人与政客，而小报跟八卦杂志则试着摧毁他们想要建造的形象。

随着肖像摄影的演化，肖像照有时从“请看相机”，变成“别看相机”，常见的说词是这样拍起照来比较“自然”。我们希望把人当风景时请他们别看相机，忽视相机的存在，但人作为一种强调歧异性的生物意义，就在于人本身就是一道风景。凝视镜头，让观看者也能与被摄者对视，是风景对风景的冲击、嵌入、融合与邀请。

肖像摄影也涉及环境背景。被称为“人性见证者”的德国摄影家桑德 [August Sander]⁴ 拍下了德国一个时代工作者的群像。他拍摄的扛砖工左手扶着肩上的砖头，右手叉腰，眼神强硬，直视镜头。“失业者”则脱下帽子，双手垂下，眼神避开镜头。“一次大战”败后的德国被战胜国要求重建户籍档案，因此每个人都得拍摄一张肖像照，桑德因此留下大量战败国子民的容颜，时代的肖像。

这让我想起日本人殖民台湾时大规模地拍摄了各少数民族的

脸孔，他们也喜欢在乡间的椰子树下拍照，以作为身处南国的证明，即使是室内摄影棚的布景亦然。彼时太阳帝国仍未日落，风景亦是从属于人类占有行为的证明。陈传兴在《银盐热》里指出，日本帝国最早有计划地以影像记录台湾，展示了“日本帝国在想象领域里占据了泛视的优先观看位置，相对的，清政府面对这块化外之地的态度仍旧停留在视而不见的盲暗状态”。

我有时候会想，拍摄人的脸或人的生存处境，能不能也算是一种“生态摄影”呢？凭什么肖像摄影独立于其他生物之外？好像人是一种独特的生物似的。

或许是由于人会扮装，且需要扮装之故。波兰前卫艺术家维特凯维奇 [Stanislaw Ignacy Witkiewicz]⁵ 被认为是自拍摄影先驱者，评论者称其作品赋予人类用摄影进行自我审视的涵义。维特凯维奇扮成牧师、艺术家、法官、囚犯自拍，直到一九三九年听到苏联入侵波兰后自杀离世。

人的一生所扮演的角色往往超过任何一种动物，因此人脸将或许是生物面容摄影里最复杂的一种，它栖居着时间、白日梦、野性与神，无言与万语千言。

关于将万物视为一种“资料”的摄影，一九九二年在巴西召开的地球高峰会，或许是促成人们改以胶卷、数字模式记忆下野生世界的开始。当时与会人士发现物种灭绝速度实在太快，于是在当年签订的《生物多样性公约》第七条，要求签订国以公部门的力量，投入管辖范围内的物种普查，编纂各类动植物志，建置生物数据库，而这数据库里，影像记录便扮演了重要的角色。二〇〇一年成立的“全球生物多样性信息机构”[GBIF, Global Biodiversity Information Facility]，就是这样概念下的国际合作呈现，它设想每个国家把他们领土中所属生物的形象上传，于是我们有了一本地球生物图鉴。

要到摄影术的技术成熟后，人们才开始有机会长时间注视食物以外的、各式各样活生生的生物奇特的脸，而不只是把它们被猎杀后的头颅挂在墙上。当我们通过科学理解了这些器官的生理构造后，就发现它们的脸和人类的脸并不相似。那是为了另一种生活、另一种环境处境、另一种存在意义所构造的脸。与我们的同样神圣，但并不依循我们的规则。

草食动物或被猎食动物的脸上，眼睛通常位于两侧，这是因为能产生广角的视觉效果，警觉猎食者随时可能出现的身影。但

对猎食者来说，判断和猎物之间的距离才是最重要的，因此眼睛通常位于正面。草食动物的下颚突出是为了咀嚼方便，四肢落地的动物脸上突出的颚和利牙就像往前伸出的矛，是一件长兵器。而人因直立而导致颚失去攻击武器的意义，与其他的大型猿比较，人的下颚往回缩，脸部也变得平坦了。

由于脸的定义来自于人，专指有眼耳鼻于其上的部位，因此除了脊椎动物外，很多生物看起来脸的构造相当怪异，比方说昆虫。黄仕杰先生用影像写了一本《昆虫脸书》，为这些被人类忽视的昆虫们拍了肖像。而另一些则仿佛“没有脸”，比方说牡蛎、藤壶、蜗牛……

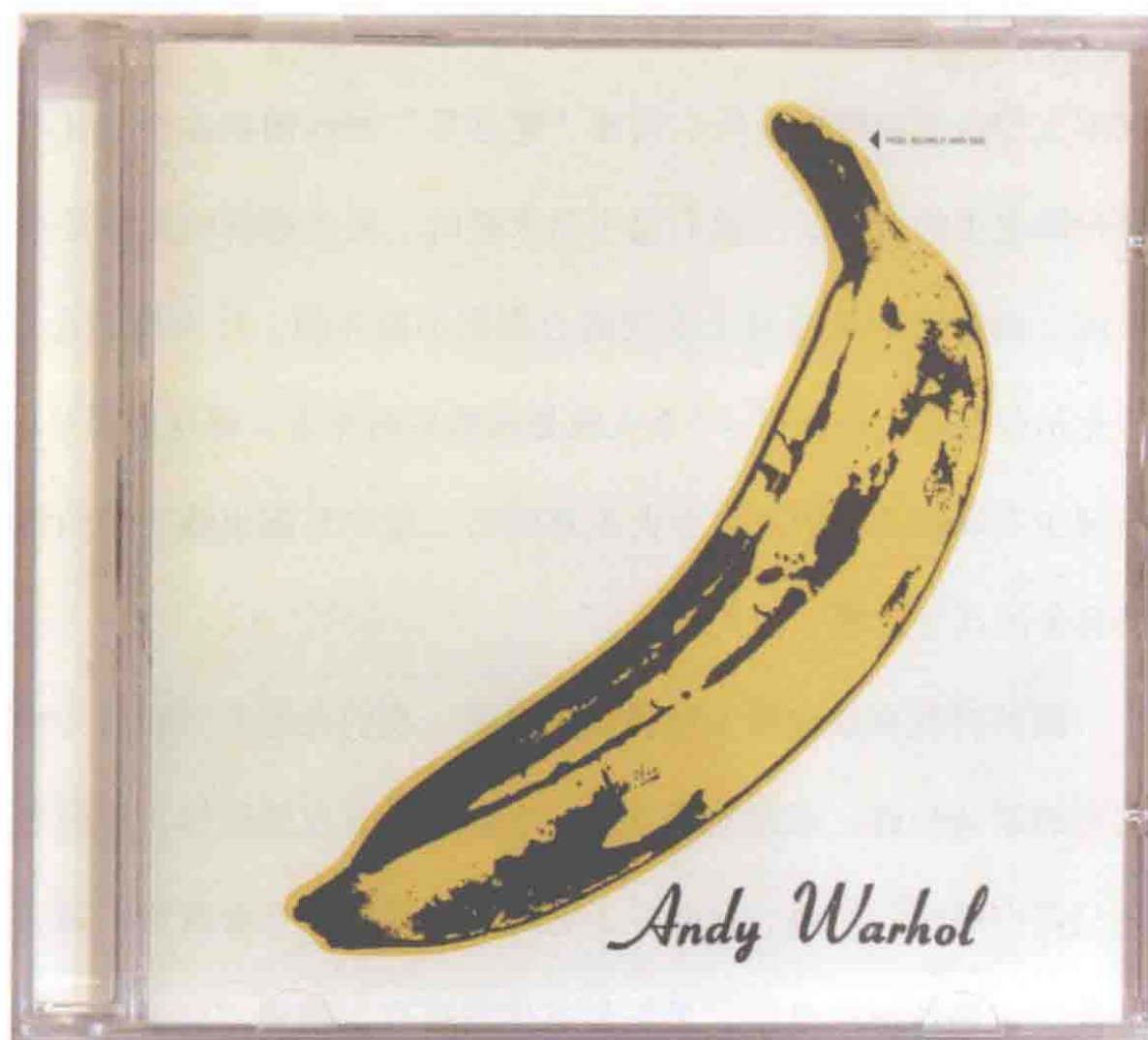
人会凝视他人的脸，根据研究，这是为了辨识亲族、族群的缘故。人凝视他人的脸第一个注视的焦点往往是眼睛，眼睛里似乎有灵魂栖止，也是包法利夫人真正美丽的所在。我常想，这跟生态摄影家往往强调尽量要把焦点对在动物的眼睛上可能有关，唯一的例外是拍摄蝴蝶或某些甲虫，它们身上的花纹比眼睛更能表现出独特性。

日本的原住民阿伊努人[Ainu]杀掉熊后会把它们的眼珠挖掉，因为他们相信熊是山林的神明之一，力量慑人，但一旦失去

眼睛就无法报复。英国探险家沙克尔顿 [Ernest H. Shackleton]⁶ 带领那支知名的南极探险队，驾驶“坚忍号”被冰困在冰原七百年是探险史上的奇迹。当他们驾小船求援时，最怕遇到的生物是杀人鲸，因为它们可能基于游戏的心态把小船弄翻，让全队丧命。沙克尔顿在笔记里写道：“杀人鲸是自然界的杰作，神秘而邪恶，与爬虫类动物类似的双眼令人不寒而栗，眼中显露出哺乳类动物所具备的高等智慧，让人难安。”

拍照时我喜欢注视生物脸上的眼睛，我们在镜头里和另一种生物的眼睛相遇，那震动不下于一个吻。一直在微距镜头里盯着一只霜白蜻蜓的复眼，你会以为它每一只单眼都在看着你，每一个微细、星球似的单眼，里头都有你的存在。就像“地下丝绒与妮可”[The Velvet Underground & Nico]那首 *I'll Be Your Mirror* 所唱的：

我将是你的镜子
反映你是谁
如你仍不知晓
我会是风、雨和日落
是你门上的光，表示你在家



翻拍自《地下丝绒与妮可》唱片封面

当你以为黑夜已经看透你的心
内在那些扭曲的、不仁的
让我在此，让你知道你是瞎的
……

摄影机最常被使用来视为人体器官延伸的比拟，就是眼睛。而相片也常造成我们仿佛照镜子的效果。事实上可能从公元前六千年左右，人类才生产出第一面镜子，那是从土耳其古城恰塔尔休于 [Çatal Hüyük] 出土的，用黑曜岩磨成的镜盘。镜子因为能呈现出自我的形象，而被视为具有魔力，有很多传奇故事把镜子说得像一个生物，它似乎能记忆在它面前发生过的事。又或者，镜子里头藏有另一个和这个世界平行的镜中世界。《艾丽斯梦游仙境》的续作就叫作《艾丽斯镜中奇遇》 [*Through the Looking-Glass and What Alice Found There*]，它事实上是一部不亚于前者，根源于物理学与数学的奇幻之作。

这些隐喻似乎都可以放到照片上。当我们看照片时就像面对镜子，只是照出的不是此刻的我们，那是两个时间点的自己的对望。

人作为有意识的被摄者，和被拍摄的生物，有着极大的不

同。知道相机如何运作的人们会想象自己变成照片的样子，但没有一种生物会预想自己成为什么样的一张照片。再聪明的生物[如黑猩猩]可能辨识出照片里的同类和自己，却无法理解“被拍照”的意义。人类的照片往往会互相模仿，我们在风景区、在用餐时、在与家人聚会时都各自发展出一套“拍照策略”[或做手势，或念某个词汇以保持微笑]，这种被摄者的模仿，让布迪厄讲的节日照片无聊、单调而且重复。但被拍进照片的生物不然，被摄者互相模仿的情况不存在，仅存的是摄影者的相互模仿，它们成为人类文化生产的一部分。这些照片里的生物姿态永远在教育我们什么叫“自然”，或者说，在我们的文化背景下，我们怎么看待自然。

我们看到摄影术成为历史或人类学工具之初，有无数在世界各个角落，被殖民者“发现”的原住民，或面无表情，或群聚于部落，或被指示以节庆祭仪的华丽服饰出现在镜头前面。他们对着相机献出自己，却多数不知道拍照者的目的。彼时也有不少摄影者把这些原住民视为“异类”而非“异族”——他们是具有兽性的动物，或许可以当成奴隶，但绝不可为“人”。

没有一个生态摄影家曾获得所拍摄的珍稀动物的应允，我们一切的动物照片都是窃取的，并且造就了一部部窃取而来的“人

间喜剧”、“动物史”、“自然史”。我们或许应感谢动物无偿地给予我们影像上的版权，因为这些照片让我们更理解自己。

在演化学之前，人类多数文明除了把动物驯养成牲畜或当成猎物外，还可能把动物视为具有特殊力量的神祇。许多部落甚至把自己视为某种生物和人交媾之后的子民，这可以从图腾崇拜、兽神信仰或萨满仪式看出来。而在人类力量逐渐强大后，渐渐把自身定位为天地间最独特的，足以宰制自然界的生物。但人类独特吗？

近代生物学与演化学研究告诉我们，包括制作工具、符号想象、自我意识，都可以在黑猩猩或巴诺布猿的行为中印证，甚至连语言使用这项人类专利都摇摇欲坠。一些人类豢养的猿观看大量照片后，它们通常会把自己的照片放在“人”那一类，却把其他种的猿或猴子的照片放到“非人”那一类。这似乎可以反映出和我们一样的自我中心主义。

许多研究者苦思，道德情感会不会是人类与其他生物间差异的最后一面墙？关于这个思考，社会生物学 [sociobiology] 学者最擅长把生物当成一面镜子，来反观人这种生物的“自性”。他

们承认人是“动物演化链上的一环”，并推断人类许多行为背后，根本上是源于动物性，那包括我们所谓的，神秘高贵的爱情。

社会生物学的代表人物威尔逊 [E.O.Wilson]⁷ 从一九七八年出版了极具争议性的《论人性》 [On Human Nature] 后，一生都在处理一个同样的议题：人究竟是基因的奴隶，还是具有自我意志的自由灵魂？威尔逊自我诘问：“如果大脑是由上百亿细胞组成的机器，而精神可以解释为许多化学和电反应之和，人类的前景就是暗淡的——我们是一群生物，灵魂不能自由飞翔。如果人类进化根源于达尔文的自然选择，那么我们就不是上帝的造物，而是遗传变异和环境中的必然性的结果。”

威尔逊日后最被攻击的，多半是认为他偏向“人类是一群生物，灵魂不能自由飞翔”的那一边。对我而言，这却是社会生物学者最有价值的提醒：不论人类文明走得有多远，我们的身上都带着演化的基因。事实上，威尔逊也多次强调，人类的社会进化是沿着“文化继承和生物上的继承”这样的双重轨道往前进的，我们从祖先那里继承了攻击性与性反应，也继承了利他主义的教育或宗教的教育。只是“人类只是一群生物”这样的观点终究太伤人类的心，一面镜子摆在我们眼前，我们却不满意自己的长相。

这是为什么珍妮·古道尔团队发现黑猩猩也会对邻近群体“发动战争”时，深受这种阴暗面震撼的缘故。“高贵的野蛮人”[noble savage] 不存在 [或者说不周延]，“高贵的猿”也不存在。由是，珍妮·古道尔在回首自己的研究生涯时，遂说出这样的话：“这就是人这种猿类：一半是罪人，一半是圣者，从远祖继承了两种对立的倾向，时而倾向暴力，时而倾向爱与怜悯。”而她这一生中最希望的，就是能一刻得以用黑猩猩的眼睛、用黑猩猩的心来观看世界，因为“设若有一分钟可以如此，它的价值就胜于终生的研究”。珍妮·古道尔认为自己生而为人，受制于人的观点，对事物的看法也随之受到囿限。身处某种文化场域里的人，甚至难以采取其他社会文化的观点来观看世界，她一生从事的志业就在破除这样的歧见。

我常想，无论是威尔逊或是珍妮·古道尔，他们必曾在直视动物的脸时，看到了自己某个角度的脸庞吧。

部分科学家曾经独断地说，科学有一天能主导人类朝向未来的知识。毫无意外的，能“写真”的摄影术就被纳入其中一环。但信念有时会引发荒谬的手段与结论，像是意大利犯罪学家隆布

罗索 [Cesare Lombroso]⁸ 所做过的那个实验：他结合颅骨测量，面相、骨相学，用照片试图比对出“谁最可能犯罪”的脸型。不过那是徒劳无功之事，因为人们发现，许多犯罪者拥有甜美、英俊的面孔，他们甚至眼神温柔、态度亲切。人是如此擅长隐藏自己，即使一生中自拍一万张照片，你可能也无法在其中周延地归纳出自己的所有特质。

但好的摄影师常常能让我们永远记住某张照片里的脸。比方说吉泽尔·弗伦德 [Gisèle Freund]⁹ 在一九三八年拍的本雅明。那个扶额沉思的土星气质形象，永驻世人心中，仿佛本雅明一个世纪、两个世纪、三个世纪都会用手支着头颈，这么忧郁下去。而菲利普·哈尔斯曼 [Philippe Halsman]¹⁰ 拍摄的达利 [Salvador Dalí]，就和他的画架、椅子、画作、猫和自己卷翘充满嘲弄的胡子，永远顽皮地悬在空中 [哈尔斯曼其实留下了连拍的底片，但落地时的达利，永远不如飞起来的达利迷人]。我记忆最深刻的人像摄影，不用说就是布列松所拍的加缪 [Albert Camus]，他叼着烟回眸看着仍在时间之流中的我们，那神情既孤寂又自信，仿佛知道这个眼神所传递出来的脑袋里的思想必会不朽，且已然不朽。

然而也有认为自己一生未留下任何能表达自身“气质”的照

片的人。罗兰·巴特盛赞上个世纪最会拍摄人像的摄影家之一的理查德·埃夫登 [Richard Avedon]¹¹ 为美国劳工领袖菲利普·伦道夫 [A. Philip Randolph] 所拍摄的照片，呈现了伦道夫“善良”且“毫无权力欲”的气质。“气质就像一道光明的影子伴随着身体。一张照片若不能显现气质，身体便如少了影子，影子一旦切除，只剩下一个贫乏不育的身体，犹如无影女子神话中所描述的。”他抱怨自己曾上千次被上千位摄影家拍照，却都“不能成功地表现我的气质”。巴特不禁自问：难道我身上没有气质这样的东西吗？他在《明室》[*La Chambre Claire*] 里感伤地写道：“我的形象将长久留存下去 [或只限于相纸留存的时间]，但留存的只有我的身份，而非我的价值。”显然他对一生中的照片都不满意，却对自己曾经创造出的思想价值颇为自得。

我曾经想象过自己成为一个人像摄影师、生态摄影师，后来我知道这将只会是我一生的梦想 [或幻想]，因为化身为被拍摄者的角度，把被拍摄者当成自己的镜子是非常困难的事。那不是一厢情愿的感情投射就可以，还要对被摄者有真正的理解。从这个标准来看，我可能没有资格拍任何一个人，或任何一种生物。

由于摄影器材的普及，现在拍摄生态照片不再那么困难而

昂贵了。但我有时会看到一些没有故事的照片，用喂食、引诱陷阱、强制修整场地所拍出来的生物照片，照片里的动物或许仍保有一种生物性的美，却难见“气质”，无法吸引我。一个好的生态摄影师得潜水时长出鱼鳞，走在山径时长出羊蹄，爬到树上如竦然准备飞行的凤头苍鹰，俯身在草丛像眼镜蛇把肚腹贴在地上，他才可能接近珍妮·古道尔所说的，接近被拍摄对象的心情看待世界的角度一点点。而唯有彼时，他才能体会桑德所说的，“照片就是你的镜子”的真义。

我将是你的镜子

反映你是谁

如你仍不知晓

我会是风、雨和日落

是宽尾蝴蝶、孟加拉国虎、长尾信天翁，在你愿意殉身之所¹²

我将是你的镜子



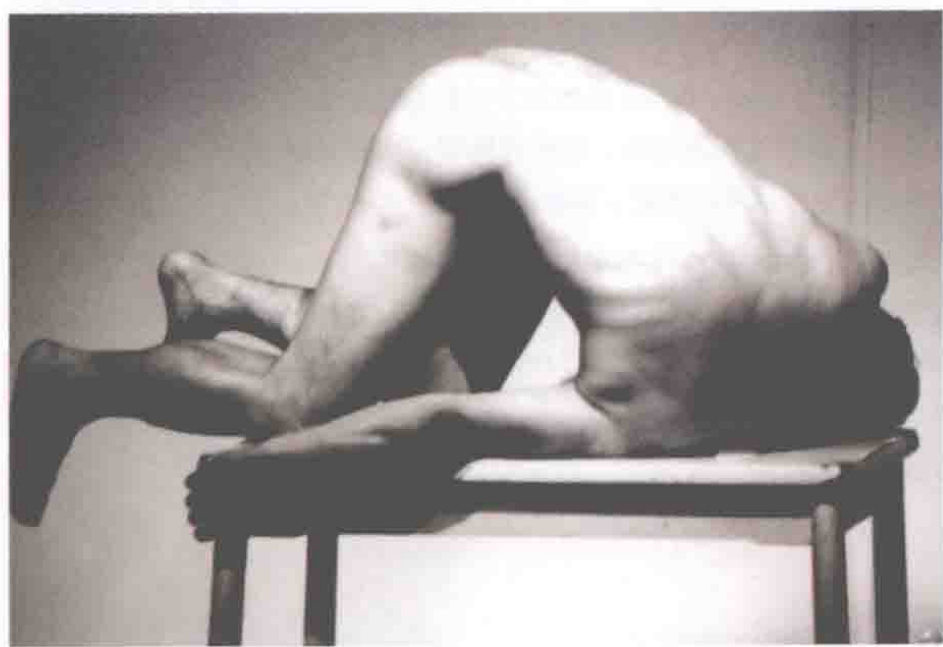
布列松所拍的加缪

© Henri Cartier-Bresson/Magnum/ 东方 IC

- [1] 巴尔扎克 [1799—1850] 是法国作家，写实主义最重要的代表人物之一。他的《人间喜剧》，拓展了现代小说的空间，把史诗、绘画等艺术融入小说叙事中。虽然他的小说充满对社会的批判，但他赞成渐进式改革，而非革命。
- [2] 布丰 [1707—1788] 是法国启蒙时代的数学家、博物学家。布丰发现了地理环境会影响生物形态，因而被视为地理生物学的开拓者。他也观察到人与猿的相似之处，并且提出行星是由太阳与彗星碰撞而成的说法，这让他饱受教会谴责。他生前出版了 36 卷《自然史》，死后再出版 8 卷，尚有 6 卷未完成，是他的代表作。
- [3] 皮埃尔·布迪厄 [1930—2002] 是法国知名的社会学家、人类学家和哲学家。他最重要的著作《区隔：品味判断的社会批判》[*La Distinction : Critique sociale du jugement*] 被国际社会学协会评定为 20 世纪最重要的十部社会学著作之一。布迪厄开创了许多调查架构和术语，如文化资本、社会资本和符号资本，以及惯习、场域或位置、象征暴力等概念，以揭示在社会生活中的动态权力关系。布迪厄并不是一名出世的学者，他和左拉、萨特类似，都积极投身于社会活动之中，一生争议不断。
- [4] 奥古斯特·桑德 [1876—1964] 是德国 20 世纪最重要的人像摄影家。他采用旅行的方式为各地人民留下肖像，并且进行了大规模的人像建档工作。他将这批照片分为“农民、熟练的工匠、女人、不同类别的专业者、艺术家、城市，以及无家可归之人”。1944 年的大轰炸让他部分作品毁损，令人惋惜。
- [5] 史坦尼斯瓦夫·维特凯维奇 [1885—1939] 是波兰诗人、画家、小说家、哲学家与摄影家。他是一位全能的艺术家的，小说成就亦很高。画作以肖像画为主，充满了自我省察的意识。
- [6] 欧内斯特·沙克尔顿 [1874—1922] 是同时拥有英格兰、爱尔兰血统的著名南极探险家。他以曾带领“猎人号”[1907—1909]、“坚忍号”[1914—1916] 的南极探险的经历闻名于世。“坚忍号”被困在浮冰中后沉没，沙克尔顿一行人历经种种惊险才得以脱险。这些经历都写在其著作《极地》[*South : The Endurance Expedition*] 里。
- [7] 爱德华·威尔逊 [1929—] 是美国生物学家。他是世界顶尖的蚂蚁专家，并以

社会生物学理论闻名。这派的学者认为演化的基本概念是基因，而人类许多行为均可以用演化学来解释。他的研究引发许多道德争议，但也渐渐获得神经科学与遗传学的证实。

- [8] 切萨雷·隆布罗索 [1835—1909] 是意大利犯罪学家、精神病学家。他不接受犯罪源于人的自由意志和功利主义的理论，强调生理因素对犯罪的影响。因此他试图从犯罪人和精神病人的颅相、面相方面判断犯罪的倾向。他认为犯罪是一种返祖性 [即回到动物性]，故从解剖学上来着手，判断罪犯多具有有坡度的前额、不同寻常的耳朵、不对称的面部、格外长的手臂以及其他“生理特征”。他的研究方法后来被称为“刑事人类学派”。隆布罗索偏向颅相学的理论，在 1913 年被查尔斯·巴克曼·戈林 [Charles Buckman Goring] 的《英国罪犯：统计学研究》[*The English Convict: A Statistical Study*] 以统计学的研究方式反驳，渐渐失去影响力。
- [9] 吉泽尔·弗伦德 [1908—2000] 是出生于德国的法国摄影师，以肖像摄影闻名。她拍摄了许多作家的肖像，同时也投入纪实摄影。
- [10] 菲利普·哈尔斯曼 [1906—1979] 是出生于拉脱维亚的美国摄影师。他最著名的是与超现实主义画家达利的合作，达利作品部分构图灵感来自于他。他一生中拍摄了许多名人，包括希区柯克、玛丽莲·梦露和毕加索。
- [11] 理查德·埃夫登 [1923—2004] 是美国时装与人像摄影师。他的作品几乎刊载在美国最重要的几种时尚杂志上，被视为是最能捕捉被摄者个性与灵魂的摄影师。《纽约时报》刊载他的死讯时评价：“他的流行和人像照，定义了美国过去半世纪的风格、美与文化。”
- [12] 这段词已经过我的修改。



日本表演艺术家霜田诚二来台湾表演 *On The Table* 时，正好由当时在诚品艺文空间工作的我担任摄影。那是我第一次从人的身体感觉仿佛看到人的脸，人的内里。

吴明益，台北敦南诚品艺文空间，1993 年

负片

我将是你的镜子

在实体的宇宙间，爱与正义既不存在，刻毒残忍也属渺然。

/ 萨拉马戈 [José Saramago], 《萨拉马戈杂文集》

深夜市集

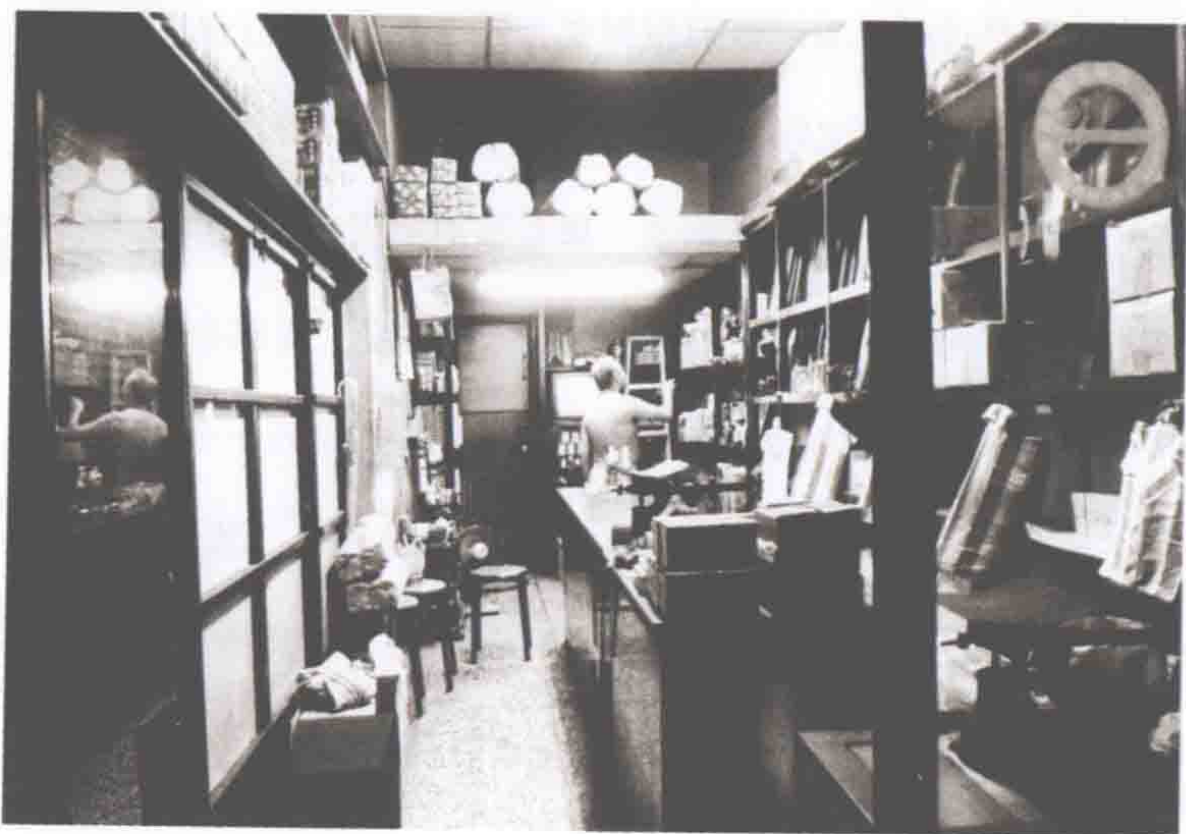
有一段时间夜间步行是我的兴趣。从红树林出发往台北城去，或从台北城到淡水河的尽头，我尽可能遵从马克思的指示，不走同一条路。路因此有了启示、有了变化、有了曲折。

万华我确确实实是每条路都走过的，游民大约十一点以后，等店家结束营业开始用纸板铺床。睡眠的范围包含龙山公园、和平西路、广州街局部骑楼。以步行者而非以睡眠的观察角度来判断，夏天夜间暴雨的机会并不多，最难熬的莫过于蚊子。露宿者会点一小截蚊香，几个人共享。冬季台北很容易夜雨，露宿过的人必会知道，有一个好的“地垫”是多么珍贵的事，否则一定一

夜数度被寒气逼醒。真正的冷来自土地，而非空气。游民使用的多半是纸箱，以及捡来的睡袋，这样的装备以我的经验来说，得非常疲惫才能入眠。有的游民似乎在这样的环境里养成了独特的睡眠习惯。有一位总是戴着安全帽，坐在公园的椅子上头靠着一个大包包入睡，几乎每天的姿势、位置都一样。或许这样的睡眠姿势也暗示着什么吧。

由于多次在附近步行到天亮的经验，我因此记住了一些街道活动的细节：诸如和平西路的早餐店是凌晨五点开始工作，一间传统香铺会更早些，老板会在拉开铁门后，先对着最里头的祖先牌位上香。六点后要搭捷运的人潮便已聚集，此时露宿者得散步回广场的座椅上继续假寐。骑楼夜间也不是个容易入眠之处，性工作者在和平西路几乎是与露宿者使用同一条骑楼，人来人往，仿佛夜间市场，有些客人还会把机车骑上骑楼。在这样的情况下，一般人会认为街友总是精神不济、动作缓慢懒散。然而我心底深知，这是因为身体状况长期在这种生活质量底下，再坚强的汉子也撑不住。

以这一区街友的常态数量，我算过两次大抵都接近百人。街友不仅有男性，也有数名女性，有“几对”街友显然是伴侣，我



清晨开店的香铺。
吴明益，万华，2012年

曾在夜间经过时，看到他们相拥在公园走道的地板上入眠。我不曾假装关心与他们实际谈过话 [我找不到理由，说服自己心底是“真的”关心他们]，只是像个影子一样在他们的生活范围里来去。我注意他们的食物、抽烟的品牌、走路的速度、与虚空对话的神情，乃至偶尔在他们的世界里，穿透进去的另一个世界的标志。比方说偶然捡到一件 The North Face 的外套，或羽绒睡袋。他们就像漂流在城市里的另一座岛屿的子民，微薄的运气对他们而言，比我们重要得多。

我还迷恋昆明街与广州街交叉的路段，自食其力的半街友半摊贩的二手摊商，那是和士林夜市完全不同的“深夜市集”。通常凌晨开始，摊商带着布包铺地，然后把自己带来的东西一一摆出来。旧鞋旧衣是基本类型，我还看过卖旧电饭锅、屏幕、法器、A片、字画……各种物事，有一次看到一个孩子时候很向往得到的圆玻璃球，球体内利用水与化学液体比重的差异，制造出雪缓缓落下的小镇风景。

如果你的童年不像我在商场度过，一定不会相信那些旧鞋也会有人买。我想起以前如果有客人买了新鞋不要旧鞋，我父亲都

会把旧鞋留下来，因为每个月初都会有一个老伯伯来收走。他会把那看起来已经没办法再穿的旧鞋修修补补，拿到万华以前的旧市场卖，一双五十块。这世界上没有真正不能再使用的东西，只有被抛弃的东西。

有时候你会从某一个小摊所卖的物事里看到故事。我曾拍过一个摊位，那天晚上老板卖的商品是两台转盘式电话、一台按键式电话、一台晶体管收音机、一台多功能的 CD player、一个遥控汽车轮胎造型的烟灰缸、一个装饰用的牛角、一个新娘娃娃和一个巫婆娃娃。如果你仔细看，会发现左下角还有一支传统手锤秤。那天我回去的路上，一篇小说渐渐在心底成形。

我跟你一样怀疑过这些夜间市集的顾客会是谁？事实上许多客人显然早已识途，都会带着手电筒来挑选，特别当他们要买的是字画或是古玩。但也偶尔是获得收入的游民 [来自乞讨或领得补助]，来买一双鞋，或一件衣服过年。我遇过原本站在一旁的性工作者，发现一双二手的高跟鞋兴奋得像东区逛精品店的少女，她和摊位的老板撒了个娇，显然用很实惠的价格得到那双鞋。我可以想象她美丽而刚刚衰老的，擦着粉色指甲油的脚放进那双鞋



深夜市集的小摊。
吴明益，万华，2012年

的情景，那让我感伤，也让我着迷。

不可思议的是，原来夜间警察也是会赶这些摊商的，巡逻车走过市集附近，会刻意停在性工作者驻足的几个重要路口，她们遂短暂地消失在街景里头。大约五分钟内，就再次纷纷回来。

啊，这就是这个欢乐城市的小小工具间、后台，油腻腻的机房与地下室。

或许像我这样自视为智识阶级的人，对这样的地方总是避如瘟疫，自认道德无亏者因而提议“驱赶”这些游民的粗糙手法，就像有人希望恶劣的天气能带走淡水河畔的垃圾般天真。事实上这一切并不会消失，它们会在城市的另一个地方、海洋的另一处，默默再次聚集成岛。

即使在欧洲，露宿者仍然存在，只有露宿者才会遇上露宿者。丹麦的街友或许穿着西装捡拾宝特瓶以换取一克朗的超市兑换券，在柏林市中心的露营区，我也遇过长期住宿的另类“街友”。这世界不是每个人都能运转得顺畅如意，因而或许只剩一顶小帐篷也得坚强地把生活活下去。

有一次看到一篇对斯德哥尔摩机场经理的访问，记者问他对

国家如此高的课税额有没有意见？那位收入大概是我六倍的经理说，我不希望在我的国家有人过得辛苦，露宿街头，如果我们的政府努力去做，那样的税收就可以接受。他指的当然不是用冷水喷游民或洗公园这样的手法，而是其他。事实上，这地球上最完美的政府也没办法完全做到让每个人过着幸福的日子，但思考处理这类城市问题，最有效率的方式通常也就是最差的方式，那必然是剥除了艰难的思考后，所显露出的粗暴本质 [就像看到流浪狗就打电话给捕狗队一样]。在二〇一一年冬天台北市公园路灯工程管理处深夜洒水驱赶露宿者的事件里，我有时候会想，促成此事的官员应晓薇并不需要“懂得游民的苦”，她得先懂得自己的苦才行。不同情、不自责地往自己里头，找到畏惧这些生活辛苦的人的根源，是人类最难做到的事之一。

所以我真心的，不那么有嘲笑、责备应晓薇或其他官员的动力。正如我也不敢随意嘲弄白冰冰，认为台湾如果选出女领导人就会像泰国一样淹大水的看法一样。因为我八十岁的母亲，也认为女人当领导人是不可思议的，甚至不可原谅的事 [严重到连神祇都无法原谅这样的事]。他们并没有在道德上误判，或理性知识上犯错 [这和我们支持街友的生存权一样]，一个时代的知识背景会

创造一个时代的人。差别只是在于我母亲不会盲目到以为她可以为领导人助选，或为“清洁城市”这样的议题代言而已。她谨守自己能力与生活的本分，那样的判断因此没有“伤害性”，我在长期沟通后发现她不可能改变这种根深蒂固的判断，遂不再给她压力。她会选择绕过这些受伤的人，就像绕过曾经受伤的自己。

每当这种时候，我就稍稍有了勇气。因为这让我相信所谓的“书”与知识，或许真的可能是跨越某种人性障碍的力量，能让我们不同情、不自责地往自己里头，不需要实际体验，就多多少少找到人生而为人时，苦的根源。

在城市夜间步行的经验里，我至少有超过一个月的时间在万华区从深夜待到清晨，偶尔走到西门町的二十四小时麦当劳吃早餐，那是一间会有街友当成临时旅馆的麦当劳。我趴在桌上和他们一起疲累地睡着，耳畔尽是他的打呼声。清晨时，他们也会拿出一天乞讨〔或营业〕所得，买一份“有氧早餐”，重新走出店外，深吸一口气。

刚开始夜行城市时，我多次想带轻便相机偷偷拍下街友、夜间市集、麦当劳旅馆许多让我心弦震动的画面，但始终无法真的

把相机对准并未熟睡，或活在某种梦境里的他们，只好朝向他们可能看出去的风景。没有人允许我留存他们的影像，而我也并不真心想走进这些人的内心。直到我的夜间散步超过一年，甚至开始像有默契似地认识了街头的一些人，我才觉得自己够资格打开我的相机。直到如今，我仍然对我的相机能否诉说这些影像感到怀疑。¹

我有时候会想，居民恨肮脏的影子是必然的，我们也会恨自己如果终究有一天要面对这样的生活。只是或许人多半不理解，那恨可能来自对生存的恐惧。

而我终究只是夜间市集里的一个影子，只是此刻至少我不相信，在寒流来袭时以冷水喷洒影子，我们就会有一个阳光明亮的城市。

地下乐团

一座够大的城市必然有无数条神秘的阶梯。

当我带着相机逡巡城市时，有那么一刻我会为自己带着一个

阶级工具感到惶恐。相机在城市中产阶级及年轻一辈的手里，此刻既是一种美学表征，也是私人品味的生产器，当然也带着阶级意味。你观看而他人被观看。但每当我整理档案[而不是相簿]时，这些影像又往往给了我反省自身阶级视野的教养。

我想起传奇摄影家布拉塞 [Brassaï]² 第一本摄影集《巴黎之夜》 [Paris by Night]。他镜头底下的巴黎，就像一个梦游者走过一道神秘阶梯后所发现的隐蔽城市，那不是观光手册里的巴黎。布拉塞用流浪汉、醉鬼、流莺、马戏团后台、吸毒者、多金浪子、夜班工人、酒吧、妓院、中世纪建筑描写夜的巴黎，这一切都从守夜者点燃煤气街灯开始。他睁着发狂又温柔的眼睛步行街道，据说长达两千零一夜。当这批作品发表后，连《纽约时报》刻薄的评论家克雷默 [Hilton Kramer]，也赞扬他在再版的《巴黎之夜》中的文字和影像，简直是“以好小说家的笔勾勒出时代的回忆录”。

风景和街道不是风景和街道自身，风景和街道是你所愿所能认识的风景和街道，认识就是一种爱，而爱需要时间。这是为什么所有的街头摄影师都必须是波西米亚人或者是猫的缘故。

对我来说在巴黎不断行走的布拉塞更像保罗·奥斯特 [Paul

Auster]³《纽约三部曲》[*The New York Trilogy*] 中《鬼灵》[*Ghosts*] 那篇小说里的“我”，一开始你以为你在跟踪着什么、记录着什么，到后来你才发现你无时无刻不在跟踪自己，直到自己成为自己的幽灵。只有你才能看到幽灵，只有幽灵才会看到那些和你住在同一座城市里，却不被看见的事物。

二〇一三年的春天，我看到应晓薇指控龙山寺地下商场违反招商的新闻，提到商场违反规定作为歌厅使用，变成“红包场”，并且有“清凉辣妹热舞”。我到 YouTube 上看了她质询的画面，并且和我脑袋里的影像记忆比对，大抵确认了那段画面的时间点，因为我的计算机里也有类似的照片。这事件后来演变成应晓薇和另一名官员林瑞图间的对抗，林瑞图指控应晓薇“红包场”的说法造假 [而这两位官员又同时身陷双子星大楼的风暴中]。

彼时我已经重拾许久没有尝试的街拍，以万华为场所走动了将近两年。每个街拍摄影者都有自己的一套方法，但拍城市不可能忽视城市最重要的主体——人。为免冒犯我尽量不拍人的正面，若拍到人的正面一定跟对方说明。万华的地下商场有段时间是我必定来回绕行的区域，要进到商场得经过一道往下的电梯。

就在事件发生的前一年，我第一次发现“地下那卡西餐厅”，

并且深深着迷。最初的形态是店家会摆上桌椅和舞台，舞台上有一组简单的乐队和歌手演唱。消费大约是一个位置一百五十块，含一壶茶和一盘瓜子，分午场和晚场来计算。虽然经过打扮，但仔细一看就会发现歌手和乐手都上了年纪，台下的听众年纪则更大。彼时几间规模较大的还会把歌手跟乐手的照片贴在门口，并注明比方说“小咪周四登台”、“吉他手阿草仔”、“鼓手阿明师”之类的标语。

我把这些那卡西称为“地下乐团”。

如果你驻足一段时间，并且能够习惯他们弹奏的风格，你会发现这些地下乐团如何安慰了花一百五十元，以及那些一毛钱都不花，远远站着听准备打发一下午的人。应晓薇的影片应该是后来发展到较高潮的第二阶段 [大约二〇一三年年初]，偶尔会有四十几岁的歌手兼舞者，他们跳起吉鲁巴、伦巴或台式翅仔舞，确实有些听众就跟着热热闹闹地起舞。地下二楼还有一台点唱机，十块钱一首歌。有一回我看到一个老人家投了十块，点播了迈克尔·杰克逊 *Beat it*，然后便模仿迈克尔的舞步跳了起来。我举起相机终究没拍，因为我并没有认识到那位老人愿意让我拍的



地下乐团的表演场地。
吴明益，万华，2013年

程度，但他跳那个完全不像迈克尔的舞步时真真让我有一种像漏水多年的天花板那般的感伤和一种具体而微的温暖。

坦白说我不知道应、林两位官员谁是谁非，我也相信这样的经营形态是多数居民不能接受的。当然，它更离原本台北市拆掉地上杂草一般有生命力的商场，想改造龙山商场成为像台北车站微风广场那样“中产阶级化”的意图，愈来愈远。但这些年下来，对面的龙山美食百货广场死了，地下商场经营者几经易手，最终能存活的商店还是盲人按摩店、廉价杂货和这些“地下乐团”。没办法，贫穷的人希望不用去家乐福就能买到质量不好的廉价商品，能神奇到让老人家想放下拐杖起舞的就是这类的“地下乐团”。

城市的全面“更新”，看起来光鲜亮丽并不是坏事，但这就像让台湾人人有大学念的愿望一般，骨子里却是一种恐怖主义。它仿佛相信此刻这世界真不需要小吃摊、铺马路的工人、无家可归的老人、卡车司机与贫穷的娱乐。

此刻“地下乐团”因争议而全面停摆，如果你现在下到阶梯去看看商场，就会发现原本的店家改用大屏幕播放大陆连续剧或过时电影，并且拉下铁栏杆。即使是一百五十块一下午的座位也

象征着阶级，有点闲钱的老人家坐在里面依然泡着一壶茶，只是没歌听了。没钱的就趴在铁栏杆前，看一下午的电视。而最有钱有闲的我，则在后头按下快门。

“地下乐团”此刻离开商场了，但一定还得有个地方让他们吹偶尔会破音的小喇叭，打听起来紊乱却有一种奇异力量的爵士鼓，刷不经意会透露出老练手段的电吉他。只要有人想听，他们就是城市地下室的地下乐团，他们是城市的沙子，风一吹就散，但到处都是。

猫巷慢钟

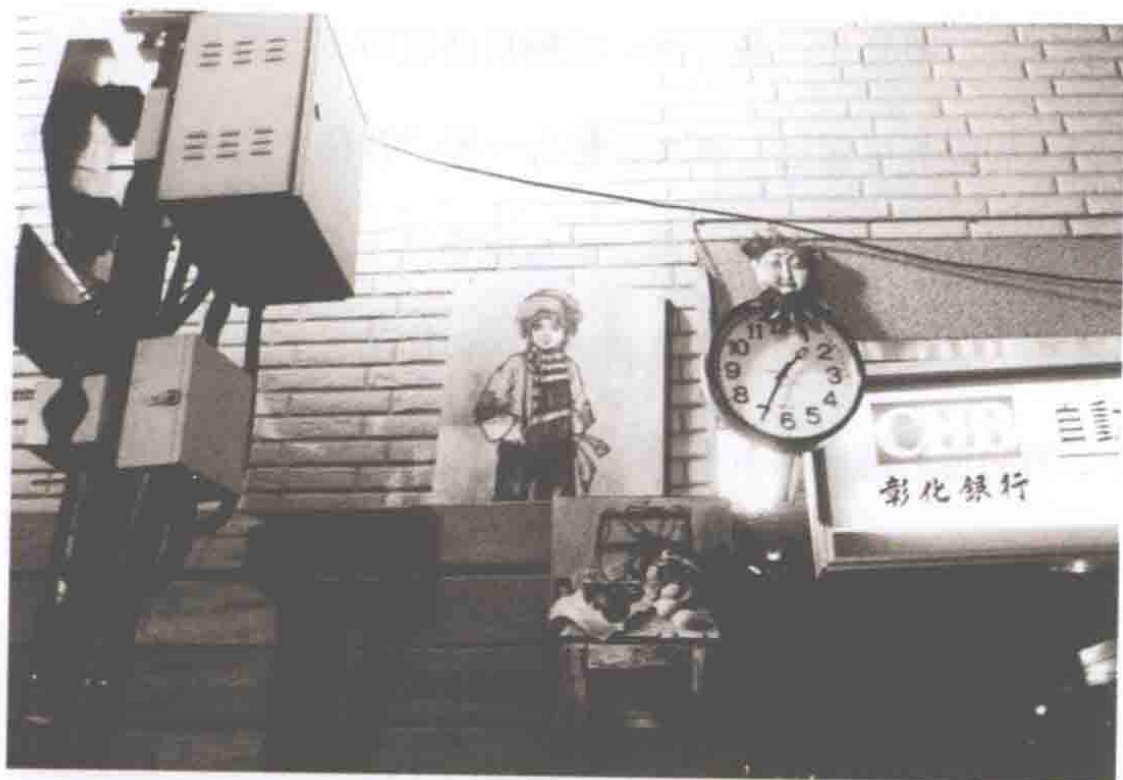
我喜欢城市的巷弄，因为它代表着房子跟房子之间有着一定的距离，但那距离亲密到不能成“街”。它们比较窄，几不容二人错身，总会有窗户让你偶尔看到某个人家里去，阳光在比你的头高一点的地方就静止了，而且会有猫。

万华的巷弄与其他区域的巷弄并不相同，它既是一个生活感的空间，也是阴暗影子穿梭的走道。在这个区域里许多人都是靠

小生意营生，特别是一些市场，收摊后往往所有的器具都摆在原处，只是人离开了而已。那会让你有一种“我待会儿回来”的情境，也会让你有只要大喊一声，老板就会马上出现的感觉。最有意思的是，许多市场摊位或是骑楼下的临时摊贩都会把圆钟留下不收，因为他们的时间多半是在屋外的、骑楼下的、巷弄里度过的，而不是在屋子内的。

不过这里的钟总是给我一种时间好像太慢，不够准确的错觉。这可能是因为它们指示着跟我完全不同的生活节奏：白天你可以看到晚上才会出来的深夜市集摊位所留下的钟，晚上你可以看到白天菜市场摊位留下的钟。这些钟还为另一群人指示着时间，那就是分散在不同时间出现的街头性工作者、游民和我这样的漫步者。

在摄影史上有两位女性摄影家的作品很撞击我，她们分别是黛安·阿勃丝 [Diane Arbus]⁴ 和玛丽·艾伦·马克 [Mary Ellen Mark]⁵。阿勃丝的作品被视为是新纪实主义 [New Documents] 的代表，她拍摄的对象包括扮装皇后、侏儒、巨人、天体爱好者、唐氏症儿童……有时让人怀疑她是否刻意寻找某些身体上有变异的“畸人”



上：猫巷的钟。吴明益，万华，2012年

下：永不打烊的小铺与猫巷旅馆。吴明益，万华，2013年

[freak] 为摄影对象。但当我凝视那些让人感到异于常人外表的陌生人愈久，就愈想起或许她拍的并不是身体上的“畸人”，而是类似小说家舍伍德·安德森 [Sherwood Anderson]⁶ 笔下的“畸人” [grotesque]。

安德森的小说《俄亥俄州的温士堡》 [Winesburg, Ohio] 在台湾被译为《小城畸人》，这是因为这部小说一开始附了一篇《畸人志》 [the book of Grotesque] 作为引文。在这篇故事里，有一个老作家，他叫木匠把床脚加高到和窗台一样，好让自己在清晨醒来就可以看见窗外的树木。有一天，老作家在床上做了一个不是梦的梦，一群人来到他窗前，他们就是接下来二十四篇小说里的“畸人”。然而，在老人眼中，“畸人”的意思并不是指怪人或疯人，不是指失去思考能力，行尸走肉的废人，也不是指灵魂丧失，薄情寡义的空心人，而是指一些固执的，自认为掌握真理且紧抱不放的人。也就是“依据自己设定的真理而生活的人”。当然，这些人定义的“真理”也和我们一般所知的真理不同。他们的真理往往是不合时宜的人生观，无法实现的个人理想。当一个人对理想怀抱着太大的期待，而这样的理想又注定无从实现，真理就会变成虚妄。死守着“虚妄化真理”的人，常因此受到社会的伤害

而陷入长期的心灵折磨。他们勉强地活了下来，终成畸人，成为那些要作家讲述他们的故事，被忽视的脸。

一开始我跟许多人一样，会避开万华的一些巷弄不走。因为那里总是躺着可能是醉倒病倒，满身脏污，身体有着某些缺陷，甚至你会不由自主地猜测，可能是染着隐疾之人。有的时候你则恐惧某些巷弄可能是禁区，比方是性工作者做生意的场所，或者是家庭式的赌场，他们并不欢迎窥伺者。后来我渐渐发现，当你把自己视为巷弄景色的一部分，把自己视为猫的话，这一切就变得自然了。我渐渐能够若无其事地绕过那些睡眠中的“仙仔”[这是我母亲以前称呼那些睡在中华商场厕所外的游民的用词]，也能不带机心地从性工作者面前走过，甚至不心虚与她们眼神接触，彼时我无论看到什么样“值得拍下来”的画面，都不会拿出背包里的相机。我变得信任我的眼睛、我的态度、我的情绪不会引发他们的敌意，拍不拍照已无所谓。这么一想的时候，反而有些画面因此在不冒犯他人的情况下，走到我的镜头前面来。

对多数的城市人来说，在这些巷弄里生活的人，是第一层意义的畸零人，但渐渐地，我发现并相信他们其中也有不少安德森

定义的畸人——他们只是被这个社会视为真理的部分价值所击倒而已。在这两年多的漫步中，我也渐渐体会汉娜·阿伦特在《人的境况》[*The Human Condition*]提到的“小幸福”[*petit bonheur*，这和中产阶级品味所说的“小确幸”不同]，那是接近一种存在于世，却远离主流公众生活所获得的神秘感受。

这样的感受当然不是来自于目睹他们伤痕累累的生活境况，而是在那样的境况底下，他们偶尔流露出的真情并发出微光的时刻。

比方说有一回我穿过一条有固定性工作者出现的小巷子，那巷口停着一摊固定时间会出现的脚踏车香肠摊。香肠摊正好没有客人，老板站着烤香肠，一旁的板凳上则坐着一位在那条巷弄里工作的性工作者。她难得不畏明亮地坐在外头，可以看出来脸孔比保持良好的身材要老上许多。香肠摊老板一边工作，一边不知道和小姐说些什么，小姐脸上泛起笑意，那笑意像可见的烛火般散发着温暖的气息。香肠摊老板身边总是跟着一只黏人的黑白猫，它躺在地上仰着头，仿佛跟对街的我一样，看着两人听不见的对话。刹那间我目睹了存在于他们之间的 *petit bonheur*，而我也因此得到另一种 *petit bonheur*。

我还发现在较多性工作者长时间停留的巷道里猫总是特别多，于是把它们称为“猫巷”。一开始我不理解猫和她们之间的关系，后来便渐渐发现，由于小姐们没有客人的时间很长，她们对这些一样在街头讨生活的猫显得额外友善。她们常常会把没有完全啃干净的鸡爪随手丢给猫，猫因此看到认识的小姐就亲密地磨蹭。

渐渐地我也认得一些猫。有一只常出没在夜市巷口的黑猫非常亲人，叫声就像蜂蜜，体重目测很轻，喜欢被抚摸的部位是下巴。它失去了一只眼睛，另一只眼睛却仍然美丽异常。每次在它身边停下脚步时它就会抬头看着我，我叫它“*Nocturne*”[夜曲]。我已经许久不见“夜曲”了。

相较于阿勃丝，比她出生时间稍晚一点的马克试着走入这些“畸人”的生活圈更深一些。她年轻时曾为了报道，住到奥勒冈州专收女性的精神病院里长达六周，完全和病人一同作息生活，完成了令人窒息的《81号病房》[*Ward 81*]。这作品让她有机会在一九七八年回到年轻时曾经过的印度福克兰路 [Falkland Road]，去拍摄那条挑战她心灵的街道。

早在十年前年轻的马克就曾试着拍摄这条街道，但保镖、阻街女郎、老鸨和住民都拒绝她，街道也拒绝她，她自己的心灵也



我取名叫“夜曲”的猫。
吴明益，万华，2012年

拒绝她。但这次她毅然住进街道，忍受拳头、石头、口水和垃圾。渐渐地她有了朋友，一开始是阻街女郎，然后是变性人，最后是老鸨。当她获得老鸨的信任后，她成了这群人面对世界呈现自己生活的一扇窗口。

印度是个阶级社会，即使是被视为社会底层的福克兰路亦然。在这里有老鸨照顾的女孩要比阻街女郎和变性人幸运，面对变态客人和警察时相对有保障。许多女孩赚够了赎身的钱后，也会在街上买下一间房子，然后变成老鸨，因为她们常是被抛弃或被生养太多的家庭卖掉的小孩，孤独地活在这个世界上，只能孤独地在这条街上运转，把同样命运的女孩当成姊妹。一个从小就在这里工作的女孩慕妮 [Muuni] 对马克说：“我身上刺着名字的刺青，是我唯一可以带进坟墓之物。”

马克最终被接受成为福克兰路的姐妹之一，她甚至被接受能在女孩接客时拍照，她们当然知道这些照片有一天会公之于世，更可见她们想被这世界看见的心情：是的，我们确实是一种“畸人”，但并非出生就是，我们更接近于夜曲，如果你醒着的话就可以听见。

在安德森的小说里，那个老小说家把这些畸人的故事写成一本书，你可叫它《俄亥俄州的温士堡》，也可以叫它《小城畸人》，这样的话，那个小城就可以变成全世界任何一个地方。老小说家[或是安德森]在这本书里罗列真理：比方说童贞 [virginity]，比方说欲望 [passion]，比方说节俭 [thrift]，比方说放荡 [profligacy]，比方说冷漠 [carelessness]，比方说遗弃 [abandon] ……每一个真理对应着另一个“非真理”沉甸甸压在人们的身上。我们总是想坚持真理 [却做不到]，总是在堕入“非真理”时又无法承受，就只好走向“畸形化”、“畸零化”。

不知道身为小说家的安德森，会不会偶尔也觉得自己正慢慢变成“畸人”？会不会写小说这个行业，本身就是一种“畸人”？

笔跟相机都是镜子的一种，我的相机既没有阿勃丝的洞见，也没有马克的情怀与勇气，我的笔也不像安德森，仿佛能给那些他描写的畸人活下来的气力。我只能带着我自己的，在街道中继续走下去，直到自己变成街道，变成路。

- [1] 这篇文章最初写在脸上时，我仍未开始拍摄“有人”的照片，直到数月后我因为认识了一些当地人才开始拍摄，但我仍小心地处理这些照片，因此多数照片我并不打算放到这本书里，仅放置部分经过同意，或无法辨识出个人的照片。
- [2] 布拉塞 [1899—1984，本名 Gyula Halász] 取这个名字的原因是，他的故乡就是吸血鬼德古拉的故乡，意思就是从 Brassó 来的人。他是一个街拍的彻底实践者，《巴黎之夜》出版时就引起摄影界的轰动。1976 年再版时，更名为《30 年代的秘密巴黎》[*The Secret Paris of the 30's*]，并把照片增为 120 幅。他最争议性的看法就是他宣称他从不认为摄影是一种艺术。
- [3] 保罗·奥斯特 [1947—] 是美籍犹太人小说家。他的作品叙事形式多变，而常讨论人生中的无常与变化。他的代表作《纽约三部曲》、《幻影书》[*The Book of Illusions*] 为他奠定文坛声名，被誉为“穿胶鞋的卡夫卡”。
- [4] 黛安·阿勃丝 [1923—1971] 是美国摄影家。她的作品直击社会的黑暗面，往往拍摄侏儒、妓女、同性恋者与多胞胎，这些在当时饱受歧视的人。她认为摄影总是“有一点酷，一点刺目”，并在 48 岁时以自杀结束传奇的一生。台湾出版有她的传记《控诉虚伪的影像叙事者——黛安·阿勃丝》。
- [5] 玛丽·艾伦·马克 [1940—] 美国新闻摄影、广告摄影家。她的作品虽以纪实为主，却常透显一种温暖的氛围。她的代表作《81 号病房》以拍摄精神病患为主题，她还住进精神病院与病患同住。
- [6] 舍伍德·安德森 [1876—1941] 是美国小说家，其代表作是《小城畸人》。他冷冽的写作风格影响了海明威、福克纳、斯坦贝克这些最具代表性的美国作家。

论美

On Beauty

正片

论美

战地摄影家唐·麦卡林 [Don McCullin] 回忆自己一生时，提到自己走上战地摄影这条路的经过。他在从军时才买下第一部禄来，并且开始迷恋上这个小黑盒子。只是年轻人回乡后，一时找不到工作，他便把相机拿去典当。有一天麦卡林的母亲问他那部可爱的相机哪里去了？麦卡林据实以告，她不发一语，出门去用自己仅剩的钱把相机赎了回来。

麦卡林说母亲的这个动作改变了他的一生。从第一批拍摄街头“老大帮”的照片被《观察家报》采用开始，麦卡林从一个无所事事的大男孩变成街头、战地摄影家，他找到了让自己喘不过气来的兴奋感。他总自愿到最前线去采访，从塞浦路斯、刚果、越战 [他在这场战争里断断续续待了十年] 到比夫拉独立战争 [又称尼日利亚内战]、第三次中东战争、柬越战争、约旦战争、爱尔兰反抗军……麦卡林无役不与，他是战争的影子。

他曾被各种部队拘留，被乌干达军事独裁者伊迪·阿明·达达 [Idi Amin Dada] 囚禁，几乎已经送到刑场；他断过肋骨、腿骨、臂骨，挂在胸前的 NIKON 大 F 相机被 AK-47 的子弹打凹。但麦卡林终究是活了下来。

我被麦卡林的战地照片震动甚过罗伯特·卡帕 [Robert Capa]¹，他唯一不够传奇的，就是没有像其他的战地记者一样死在战场上。不过对我来说，这种幸存反而带着一种传奇性。只是，我一直不能理解，像麦卡林那些充满死亡、遗弃、不平、哀伤的照片，能说是美的子民吗？

对人文学者来说，美虽然难以捉摸，却仍是考证的，只要把过去被认为美的事物一一找出，或许就能演绎出某个时代的美的逻辑。美的特质会根据历史及文化的更替而有所差异和转移，又往往随着其他价值观呈现 [如真与善]，因此美可以说是人类创造出来最游移，却又最具有普世性的一个词语。[几乎每个文化中，都有这个谜样的字词。]

艾柯 [Umberto Eco]² 在写他的《美的历史》之时，就知道这个词语的暧昧性，所以他干脆罗列从柏拉图 [Plato] 以降林林



唐·麦卡林，尼克·惠勒 [Nik Wheeler] 拍摄。

© Nik Wheeler

总总的美的说法，联集来构成“美的群集”。美是一种后设性的存在，得先有美的事物，才会有人去进行美的诠释。但对演化学者来说，艺术与艺术之美的存在，却是可以和人类的生存挂勾解释的，也就是说，在人的动物性中，美本然存在。

认知神经科学之父加扎尼加 [Michael S. Gazzaniga]³ 认为，美并不是蛋糕上的糖霜而已，它不是我们解决了生存需求以后，才会出现的附加物，美本身和我们的生存息息相关，忽视美将会伤害我们的感受基础，甚至危及生存。

且让我暂时跳过繁复纷歧的美学定义，引用加扎尼加从演化学、神经科学、生物学来探讨美学的说法。所有的生物专家得解决的第一个问题是：艺术表现是否是人类所独有的？这样的实验有许多学者已经进行了一段时间，包括大象、黑猩猩都有科学家引导它们进行类似人类的绘画活动，以便观察。相对于音乐来说，绘画是比较能看出创造性的活动，毕竟不同生物都有自己独特的发声方式，从某个角度来看都具有音乐性，但绘画可是需要工具辅助才能进行的创造活动。

这些研究首先证明了，许多动物 [包括鸟类与哺乳类] 都对有规则的图案有偏好，一些黑猩猩甚至很投入绘画，被打断时会

表达抗议或生气，甚至有些大象和黑猩猩的画作在拍卖场上卖到不错的价钱。不过，到目前为止，从来没有一只黑猩猩能画出可辨识的图像。这意味着，动物中绘画天分看来最高的黑猩猩，似乎没有使用画笔模仿自然、再现自然的能力。

回过头来看，大约四万年前，人类制作工具的材料已经涵盖了动物的骨骼、木头、陶土、绳索等等。更重要的是，彼时已经开始出现具装饰性的手斧、珠子。人们不只创造了实用性的工具，还创造出了此刻看来仍具有美学吸引力的工具艺术，特别是其中很多图案都呈现出生物喜欢的对称性。但为什么这个时刻会出现这种创意的爆炸呢？目前似乎还没有令人满意的解释。

人类学家迪萨纳亚克 [Ellen Dissanayake]⁴ 认为，这种创意的主要目的是为了“与众不同” [making special]。包括歌唱、舞蹈、说故事或绘画，相较于觅食或繁殖，都显然是耗费可贵时间与工具资源的活动。但这类让人感觉与众不同，并且使人愉悦的活动，能促进团体气氛，同时增加了个体的生存机率。一开始的时候，这类活动通常通过宗教性仪式来表现，而仪式行为本身就能形塑团体价值观。

这个说辞并没有受到完全的认可，批评者通过举反面例证来

批判。举例而言，吸毒也会让人觉得与众不同与愉悦，它怎么不是个艺术活动呢？他们也质疑，类似“说故事”这样的活动含有“虚构”的成分，“虚构”的活动能对团体气氛、个体生存提供什么帮助？

人类学家图比 [John Tooby] 和他的妻子心理学家科斯米德斯 [Leda Cosmides]⁵ 试着响应这样的问题。他们推展了被称为“演化心理学” [evolutionary psychology] 的思考途径，发现认知系统在生存演化中非常重要，而人类对环境的适应性改变通常以三种模式进行：一是改变行动与外表来增加性吸引力 [即所谓“性择”]，二是增加身体的健康或适应性，第三种则是让我们的脑部能具有处理各种问题的模组。他们认为，神经认知除了通过各种感官来寻求适应外，还特别享受产生愉快感受的活动。艺术创作或欣赏，就是会让人产生愉快感受的活动之一，特别是在不需要担心食物与性的竞争，也不需要寻找遮风蔽雨之处的时候。因此，多数人的艺术兴趣往往发生在童年时光，当成年以后，周遭竞争趋于剧烈之时，投入这些活动的代价变得太高了，很多人就放弃了对艺术的嗜好。

不过虚构活动常涉及生存技巧而被保留下来。他们举出一个

关于文学的例证，那就是世界文学里的情节，通常跟演化所在意的事物相关……比方说避免被掠食者伤害 [你可以想象科幻小说、战争小说、冒险小说]、亲代投资 [你可以想象任何一本关于亲情的小说]、与非亲属的关系、配偶的选择 [爱情故事] 等等。他们的结论是，人类的艺术，有助于我们在这个残酷世界的生存。

这让我想起达悟族作家夏曼·蓝波安提过，对达悟人来说，男人一定要能潜水捕鱼、造船，然后会说故事。对一个生活在小岛的族群来说，在海上遭遇风浪历险归来，叙事可以很有条理且有魅力地把经验传承给未遇过风暴或乱流的伙伴或下一代，而虚构的故事则让他们产生生活上的认同感。黑翅膀飞鱼曾经飞入他们祖先的梦境，向达悟人自我介绍什么季节可以捕捉它们。这种迷魅的故事语言，传递的可是生活上的必要知识。

人类是天生的小说家，演化学者认为因为生存的需要，大脑必须对一切尝试追寻原因、解释，即使那是捏造的都好，因为生命面对各种情境时，错误的答案比没有答案来得好。

最后要处理的一个问题就是关于美了。并非所有艺术都是符合“美的条件”，这点我们可以在艾柯的那本《丑的历史》[On

Ugliness] 里读到太多例证。人类是视觉高度发达的生物，已有实验证明，我们会被较对称的脸孔吸引，会被曲线吸引，会被特定的风景吸引——人类喜欢有树的大草原而不喜欢沙漠，喜欢有水的地方，依恋熟悉的风景甚于陌生的……认知心理学家认为这是一种“美学根基”，是普世在生物生存时就已植入我们认知模式的美学判断。[其他生物也有类似的爱好] 因为对称性的脸孔意味着健康的基因，有树有水的草原意味着对人而言是舒适的生存环境，这不妨称为“生物性的美学判断”。

不过，认知能力发达的人类，还对一类事物会有美的反应，那就是一开始认为不和谐、不熟悉、恐惧的事物，有可能经过较长时间的刺激后，渐渐为人们所接受。比方说有过飞行体验的人，一开始一定会对高度恐惧，因为人类并不是一种能飞行的动物，但是一旦知道安全无虞且逐渐适应，另一扇关于美的窗就为人类这种步行动物打开了。同样的，抽象艺术、艰涩的小说或许不存在我们原本对美的认知里，但那里头充满了解谜的乐趣，就像有想象力与好奇的人类[当然不是所有的个体都是如此]面对新环境，这就形成了有深度、有内涵、让人思考且低回的美。人们的脑锻炼自己对事物的思考、反省能力，以便面对复杂人生突如

其来的考验与挑战。

有意思的是，从人文出发的美学很难解释生态保育之父利奥波德 [Aldo Leopold]⁶ 的“土地美学” [land aesthetics]，但从演化学或神经心理学的角度来看却容易得多。利奥波德的土地美学有三个特色：第一是强调创造者非人类的自然环境也能带给人类美的感受；第二是有时候人们体验自然时感受到的是惊骇或是疲累、痛苦……却仍会在经验过后体会到一种美。比方说闪电打在我们前方，却没有夺走我们的生命，辛苦穿越高山，经历蚊蚋、气候、体力的苦难，这些最终却都成为美的震撼的一部分，这是只有在野地才能感受到的美学；最后，利奥波德认为“当一件事情倾向于保存生物群落的完整、稳定和美感时，这便是一件适当的事情，反之则是不适当的”。

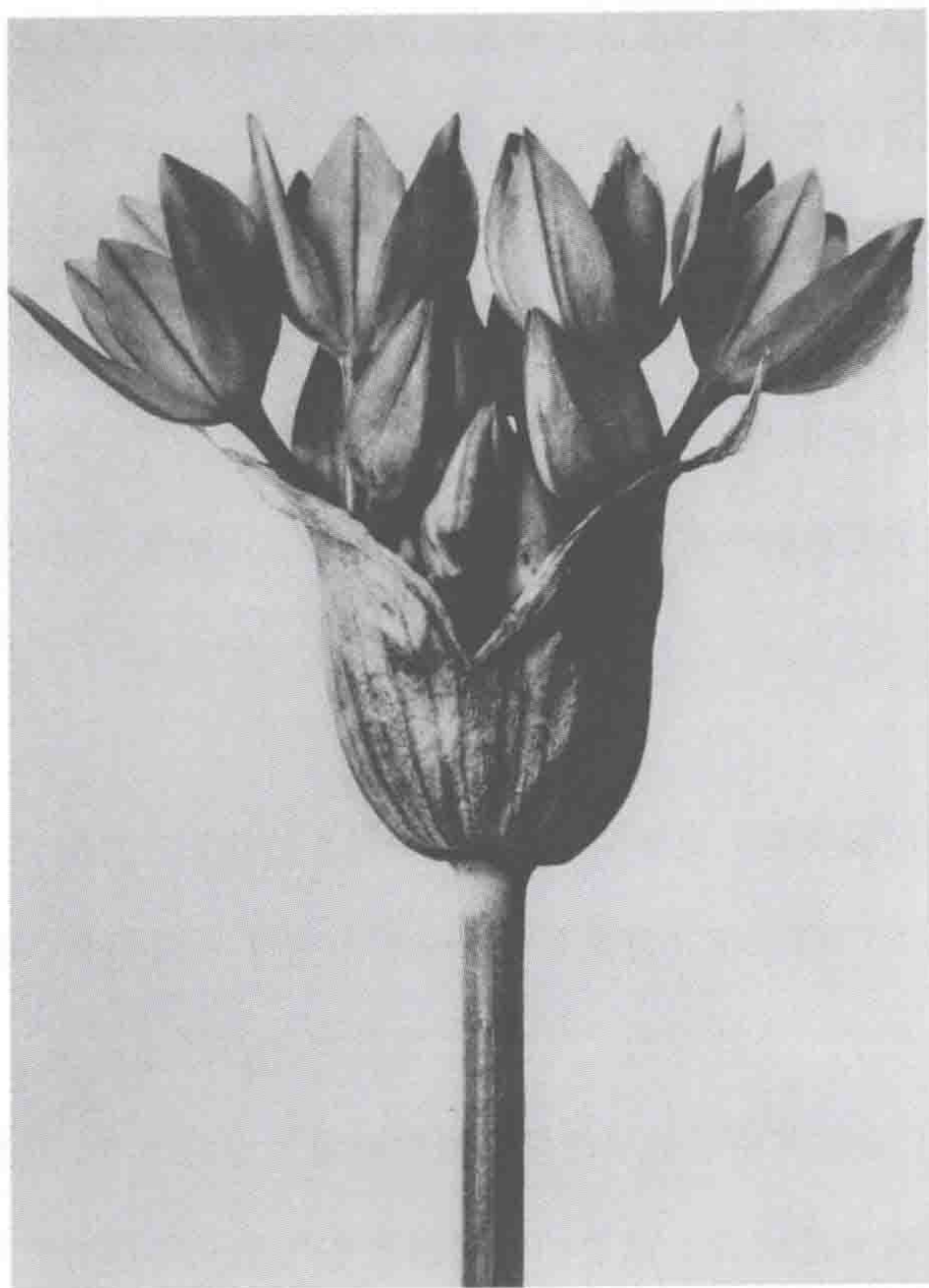
第一点传统美学也能接受，第二点则是演化心理学所强调的，美的感受是一种愉悦，且是跟生存有关的愉悦。一般人很喜欢说登山是一种“征服”，虽然语言霸道了些，但在演化心理学者眼中看起来不无道理。因为经历了艰难的自然考验而未死，便等于是脑中、身体里储存了面对艰难环境的程序。而最后一点更符合生态学家所发现的，人类无法在生态体系中独活的道理；唯

有健康的生态系才是美的，多数人不可能爱上一个回家后有豪宅，出门时就得面对空气污染、水污染、沙尘暴，没有树木与鸟鸣的世界。那样的世界景观，光想象就带给我们一种寂寥之感。

有时候美是个玩笑、是游戏，是人类精致不似如蕨类新生叶片的想象力。

如果你看过德国摄影家卡尔·布洛斯菲尔德 [Karl Blossfeldt]⁷ 拍摄植物的作品，一开始会以为那可能是某种金属或特殊材质所做成的植物模型。但仔细一看就会知道，这些被线条化的植物，有些不真的只是“一种植物”，而是拼贴出来的，某些画面据说还含混了动物的碎片。布洛斯菲尔德认为，植物的结构是一种建筑，植物的形象因而糅杂了他对文明的想法。本雅明评价布洛斯菲尔德的作品：“让木贼变成古代石柱，蕨类如主教的令牌，栗实与栎芽放大十倍后变成图腾柱，而起毛草就像歌特风格的纹饰。”而这一切，都是从他自造的一架木质相机拍出来的。

英国摄影家苏珊·德尔格斯 [Susan Derges]⁸ 则是水流的诠释者。她在夜间把大片相纸固定在金属箱里，摆在河面下或海面下，打开箱盖，利用自然光或对着箱内相纸打光，让光的流动在



卡尔·布洛斯菲尔德作品 *Allium Ostrowskianum*，
收录于 *ArtFormsinNature*，1928 年

相纸表面成像。那瑰丽的色彩是真正河与海的水流的写真，我们过去只曾在梦中得见。酷爱无相机摄影 [Camera-less Photography] 的德尔格斯的作品，成果往往取决于邻近城镇的路灯与住家透出的温暖灯光、随时节变化的水温，以及没有人能预测的水流。而影响水流的因子从上游的水量、风吹动的方向、石头的分布，甚至于水中鳕鱼的一次摆尾都有可能。这是真正随机、随风流动的美学。

有时候美是人类智性创造出的一种新的认识并且洞见世界的光辉。二〇〇二年《自然》[*Nature*] 刊登了一篇报告，两名科学家建造了一个特殊的“风洞”，并且将大西洋赤蛱蝶 [Vanessa atalanta] 放进其中。为了能仔细观察蝴蝶飞行的动作，他们朝蝴蝶的翅膀吹送烟雾，以便拍下翅膀与空气相互作用时产生的气流。经过高速摄影机的拍摄发现，蝴蝶飞行时翅膀振动方式并不是单一的动作，它们会随着气流改变，其中隐藏着精妙的空气动力学反应。以大西洋赤蛱蝶来说，它们至少有六种不同的振翅方式，而飞行间变换振翅方式，就像奔跑的马改变跑动方式一样随意自然，细致迷人。

有时候美如此冒犯、如此伤感、如此残暴。

美国摄影家塞拉诺 [Andres Serrano]⁹ 可能是最声名狼藉的摄影师之一，原因在于他的“尿中基督” [Piss Christ] 竟把一个耶稣与十字架的塑像扔进自己的尿液拍摄。不过如果没有人解释，观看者可能还会被那闪耀着光辉的红色液体 [其实是塞拉诺本人的尿] 吸引，诱发出不同的美感经验。“道在屎尿”似乎是成长经验艰难的塞拉诺所体悟到的人生哲学，他在一个贫穷家庭长大，十三岁退出天主教会，中学辍学，只上过布鲁克林美术馆与艺术学校 [Brooklyn Museum and Art School]。不久他就染上毒瘾，接下来便不断以创作和毒瘾对抗。

我得承认我也被他的“停尸间”系列作品吸引。一个孩子的脚上留有袜子松紧带的痕迹、安详如海洋般闭着长长眼睫毛的婴儿的脸、一只有着像狐狸眼睛长度伤口的脚……这些看来仿佛陷入静好睡眠的被摄者都是死者。死者能是一种美、一种艺术、一种爱吗？拍摄死者能是一种美、一种艺术、一种爱吗？

人当然也是一种动物，但就如同我之前提过的，人在观看不同死亡动物时引发的痛感与哀伤并不相同。这让我想起以使用大

型摄影机拍摄壮丽风景而闻名的理查德·米斯拉克。他赋名为“死亡动物” [Dead Animals] 的系列作品，以沙漠中死去的羚羊、野牛、猪等大型生物为拍摄对象。在干燥的环境中，生物的死亡姿势仿佛化石，被薄薄的尘沙轻轻掩住。在第一号作品中，各种死去的动物堆在一个巨型坑洞中，大地温暖的颜色与死去动物的毛皮，合构成一种荒凉的惘惘诗意。部分照片里的死亡动物，用已失去灵魂的眼直视摄影机，让人在观看时想闭上眼睛，希望那样绝望的世界并不存在。我们的反应是人类避死的本能。

米斯拉克不仅擅长把死亡拍出美，还把一般人认为的美好拍出荒凉。比方说《海滩上》 [On the Beach] 拍摄的是夏威夷这座度假圣地，但米斯拉克刻意拍摄无人或罕见人迹的场景，让它呈现世界末日般的孤寂。他也是一个擅长等待者，知道许多与环境相关的道理，没办法在一张一百二十五分之一秒拍下的照片中表现出来。他花了二十五年调查密西西比河边的石化工厂跟当地异常高的癌症发病率间的关系，完成了“癌症之巷” [Cancer Alley] 系列作品 [这系列作品是从一九九八年开始，约二〇一二年完成]，影像直接“控诉” [是的，这是我的解读] 全球金融危机，以及仰赖石油和周边产品生活的危险性。而在他至今仍在进行的“沙漠诗



理查德·米斯拉克作品 *Dead Animals*, 1987 年

RICHARD MISRACH

Dead Animals #001, 1987

© Richard Misrach, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

篇” [Desert Cantos]，想必是要用一辈子，静静地观看人类如何影响了沙漠生态。米斯拉克是个摄影师，他的作品没有声音，但他的作品充满声音。他太有耐心，所以很像是时间本身。

有时候美靠近得如此突然、如此日常。比方说一群鹰斑鹬和长趾滨鹬突然降临你身旁的水田，带来远方的空气。

拍摄生物照片的人会发现，有些生物 [比方说鸟] 本身就是美的迷藏，除非是光线因素，你几乎找不到这些生物缺乏美的角度。它们的日常动作，包括觅食、警戒、求偶、交尾、休息与飞行无一不美，人得经过扎实的训练才能走出具有美感的步伐，但正如利奥波德所说，它们用走的就能走出一首诗。

但有时美在镜头里又是如此易逝。一九八九年三月二十四日，埃克森石油公司一艘名为“瓦尔德兹”的油轮在阿拉斯加湾北部的威廉王子湾触礁，造成一千一百万加仑的北极原油外泄 [有些环境团体认为这个估计太过保守]。由于狂风与洋流的关系，原油污染漫延五百公里，大量海象、海豹、海狮、鲸豚死亡，数十万只原生鸟类与上百万只候鸟的尸体在洋流中漂浮，而后搁浅。美国在海滩上喷洒氮、磷肥混合物以刺激嗜油细菌分解油污，造成

另一种污染，而光是焚化海滩上各种动物的尸体就花了超过半年。

一张海鸟羽毛被原油沾黏，无法飞行，绝望眼神的照片，就把一切残酷与哀伤无言呈现。美的失落亦是摄影艺术的主题，这寓意着 Art 这个词可能比 Beauty 更深邃，匿藏着另一个面向的人性。

正如我之前所说，美不尽然是艺术表现的唯一目标，早已被许多人讨论过了。艾柯写完《美的历史》后，再写《丑的历史》，他说“丑”并非是全然和“美”对立的词。他认为我们得先把“丑的本身”和“形式上的丑”做出区分，丑的本身[意指丑恶的事实，比方说一个长了脓疮的人、一头被狮子攻击死去的羚羊]与形式上的丑[比方说艺术表现技术的拙劣]并不是他关注的焦点，艺术对丑的刻画才是重点。布洛斯菲尔德与德尔格斯作品里对形式之美的探索我们很容易理解，但为什么米斯拉克要拍摄受伤的大地？为什么塞拉诺要拍停尸间？这或许就是使用艺术去追寻人性的阴暗面与自然事物的存在与消亡的一种手段。

于是，我们只得承认呈现伤痛也是一种艺术，Art 读起来仿佛叹息之声的字眼，它能将平凡之物，甚至丑恶的事实化为美的升华，通过质疑我们的善与真，让我们有机会重拾善与真。

麦卡林的照片能说是美的子民吗？

卡帕在一名参与西班牙内战的士兵中弹瞬间按下快门，埃迪·亚当斯 [Eddie Adams]¹⁰ 则在越战期间，当一个越南警察局长当街枪决一名越共时按下快门。唐·麦卡林不仅拍下那些扣扳机的画面，他还拍下比夫拉独立战争中一个手拿着法国玉米牛肉空罐头的白化症儿童……这些照片我们绝不忍以美或诗意来形容，但那其中确有力量，像是虚空中有人伸出一只手，抓住云雀般握紧我们的心口。

美有时候靠近“善”一点，有时候靠近“真”一点，有时候它们彼此推开，有时又像是扶住彼此的一面墙，得互相倚靠才不会坍塌，得互相温暖才不会碎成尘埃。没有人能真正厘清它们的关系，就像没有人能够到达地心，或情人的心底。这些力量的总合，我们称之为艺术的力量。

美学学者伊莱恩·斯卡利 [Elaine Scarry] 的《论美与行义》 [*On Beauty and Being Just*] 谈的就是类似的概念，她以荷马 [Homer]、柏拉图、普鲁斯特、西蒙纳·韦伊 [Simone Weil]、艾丽丝·默多克 [Iris Murdoch] 的作品，谈我们生活经验里感官对美的知觉，如何影响我们对公平与正义的判断。

拍摄“尿中基督”、“停尸间”而被认为败德的摄影师塞拉诺说：“艺术是一种道德与精神上的责任，它要切开一切伪装的方式，而且直指灵魂。”揭露童工实际生活而成名的刘易斯·韦克斯·海因 [Lewis Wickes Hine]¹¹，则认为摄影不仅要表现应予赞美的东西，也要表现“那些应予以纠正的东西”。我最迷恋的波兰导演基耶斯洛夫斯基 [Krzysztof Kieślowski]¹² 则说：“我害怕那些真实的眼泪，因为我不知道自己是否真有权去拍摄它们。”

晚年从战场上退下来的麦卡林回顾自己的一生说：“我们都受天真的信念之害，以为光凭正直就能理直气壮地站在任何地方，但倘若你是站在垂死者面前，你还需要更多理由。如果你帮不上忙，便不该在那里。”他回想起有一次拍摄黎巴嫩街头被轰炸的现场，一个大块头的妇人尖叫嚎哭从角落走出来，男人们想安慰她却不敢碰她 [在中东地区你不能随意碰他人的妻子]，麦卡林举起相机拍了一张照片。那女人歇斯底里朝他冲过来拼命又捶又打，让麦卡林觉得自己是罪恶的化身。当他沮丧地回到旅店休息时，一个记者走过来告诉他：那妇人在他离开后对他们哭诉，她所有的家人都在轰炸中死了，她的家也被战火摧毁了。当她在陈述这件事时，一颗汽车炸弹正好爆炸，其他人毫发无伤，她却当

场身亡。这张照片成了麦卡林最后的战场照片，他说自己每次回忆起战争的意义时，就想起了那个伤心欲绝的妇人。

麦卡林回想自己的战地摄影师生涯，从未摆脱过同情心与良心鞭子的挞伐，而人们以为他们是以别人的血泪换取荣誉的吸血鬼。他说：“人们常不理解摄影记者拍摄这些照片在感情上所受到的震动。他们以为所有的战地记者都冷酷无情。殊不知若干年前我拍的一些照片已经不再伤害照片里的人了，可是它们至今仍在噬啮着我的心。”

美在这些照片里并不直接存在，它是一张被盖住的牌，以反面、不被看见的形态存在。这是因为失去美的同时，美的意义就随之呈现。我们珍视生命、恐惧被杀戮、厌恶居住在生态毁弃之地的同时，必然有一美的形象与梦境般的生活期待随之升起，这样的情绪有时促使我们去思考公理与正义的问题。

美与行义的关联性，是创作者、诠释者、阅读者三者的感官经验，加上思考能力所联结起来的，它无意独立，也无法独立。一九八五年一张由美国太空总署发布，显示南极臭氧层破了个大洞的照片，有一种瑰丽的美感，但伴随而来的，这张照片的美更

加深了一种让人叹息的愧疚感，因为通过这张照片人们发现，工业革命以来的人类社会，勒索了自己的未来。

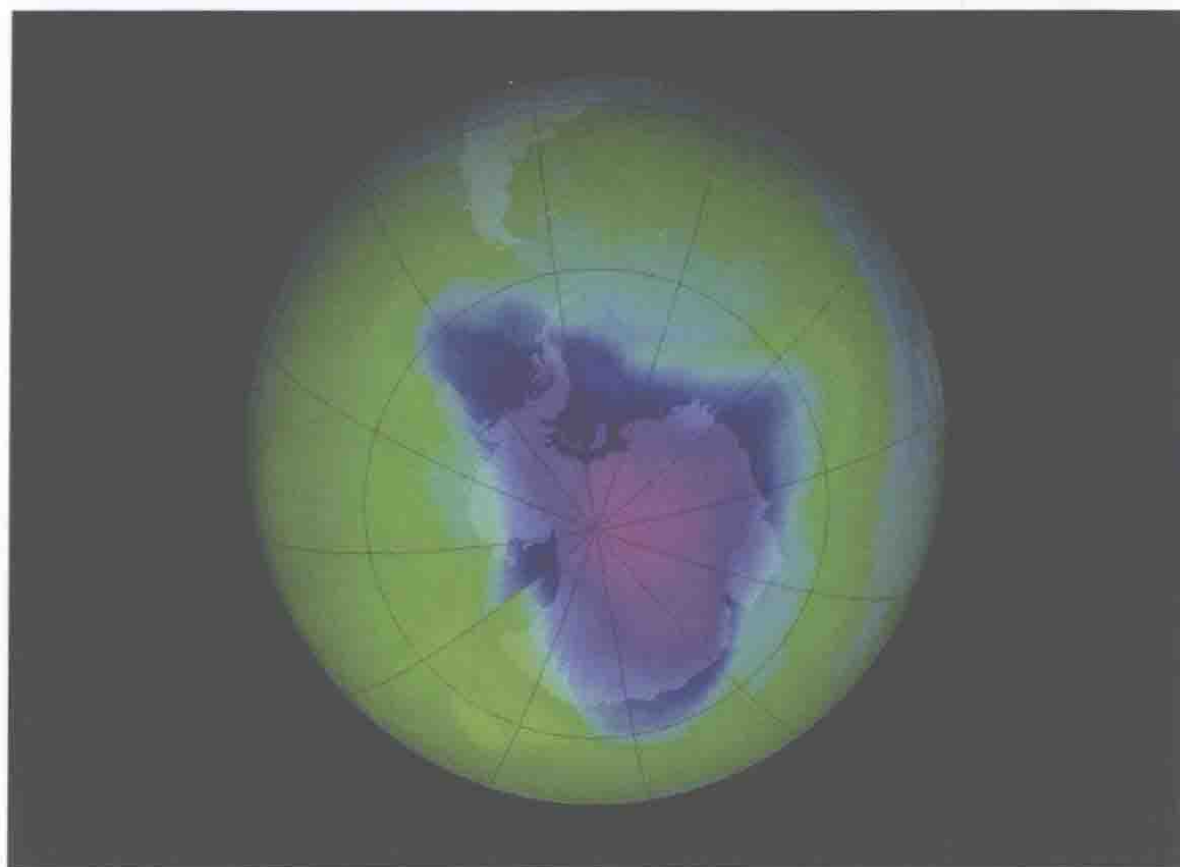
我一直认为，认为美是纯粹的、无伦理性的，就像那些认为艺术可以归艺术、文学可以光是归诸文学的人，必定是无能创造美的谎言家。生态摄影者更是面对一种无言的伦理。当你拍摄某种特殊禽鸟、昆虫、野生动物时对美的界定是一回事，当你拍摄被砍平的森林、水泥化的海滩、油污满布的大海、切尔诺贝利核灾后的死伤动物又是另一回事。真正的摄影家是 making，而不是 taking，他们不只拍生活日常，还拍那些人们原本不认识、一生皆未能得见的动物、未曾去过的地方、不曾关心的事件。他们把影像带出黑暗，摊在阳光与人心之前。

然而照片中的野地、野生动物之美，并非为了被人类以美的诠释而发生，更不是为了让人类建构伦理而发生的。对自然界而言，任何美都存在着本然的功能性。紫斑蝶金色的蛹是为了吓阻取食者，而人类则诠释以货币价值之美的金银。枯叶蝶的隐蔽是为了卑微地避敌，而我们咏叹以奇迹。美来自于诠释，来自于我们内心对世界的建构。因为环境与动物不像人一样会反抗摄影机，他们也不知道自己的形象会成为某个议题的象征 [就像北极

熊不晓得自己会变成冰原消失的象征一样]，这责任在摄影者身上。那些看了让我们的情感四分五裂的作品，可是跟随着摄影者四分五裂的人生而来的。

而我相信一个真正热爱美的影像的读者也必然会警觉到，当我们在艺廊、计算机屏幕前赞叹一张照片如此壮丽、优美与忧伤之时，那影像也同时剥夺了我们对其中环境的亲身感受。我们摸不到山毛榉的树皮，嗅不到鼬鼠用气味所写的野地之诗，看不见雷雨前山头云朵的光影。

只是我依然深信，一张真正掳获美的生态照片，它可能局部化、剥夺了野地的形象，却也必然撩起、创造、启发了人们对野地的责任，以及重返野地的欲望与希望。



臭氧层破洞的范围。
NASA 地球空照图，1985 年

- [1] 罗伯特·卡帕 [1913—1954] 原名安德鲁·弗里德曼 [André Friedman], 是匈牙利裔美籍战地摄影记者。他参与报导过西班牙内战、抗日战争、“二战”欧洲战场、第一次中东战争以及第一次印支战争。卡帕是最传奇的战地摄影记者之一, 他的名言是“如果你的照片拍得不够好, 那是因为你靠得不够近”。他的作品通过凝结瞬间再现了战争的残酷和暴戾。1949年, 他和布列松等人一同创立了著名的马格南摄影通讯社, 成为全球第一家自由摄影师的合作组织。1954年5月25日, 卡帕在采访第一次印支战争时, 为了拍照误入地雷区, 踩中地雷身亡。
- [2] 翁贝托·艾柯 [1932—] 是意大利符号学家、小说家。他一面以中世纪研究著称, 一面以幽默、慧黠的杂文, 及充满谜题与知识性的小说闻名。知名著作包括《玫瑰的名字》[*Il nome della rosa*]、《傅科摆》[*Il pendolo di Foucault*]、《无限的清单》[*Vertigine della lista*] 等等。
- [3] 迈克尔·加扎尼加 [1939—] 是加州大学圣塔芭芭拉分校的心理学教授, 为认知神经心理学的领导研究者之一, 以神经科学来研究人类心理运作。
- [4] 埃伦·迪萨纳亚克是美国的艺术、文化人类学研究者。她的研究重点放在艺术的“特殊性”如何形成与表现上, 并着重于探讨审美与人类演化之间的关系。
- [5] 约翰·图比与莱达·科斯米德斯同为美国“演化心理学”的先锋学者。
- [6] 奥尔多·利奥波德 [1887—1948] 是美国的林务官员、生态学家、土地伦理的倡议者。他早期从事野生生物的管理学研究, 晚年则放弃将野生生物视为资源管理的说法, 改提出土地伦理概念。他最知名的著作是《沙郡年纪》[*A Sand County Almanac*], 这部书对后世的生态保育的论述有很大的影响。
- [7] 卡尔·布洛斯菲尔德 [1865—1932] 是德国的摄影家、雕塑家。他以植物的近摄闻名, 并认为植物本身存在着一种具有艺术性的“建筑结构”[*architectural structure*], 而他能用摄影将其表现出来。
- [8] 苏珊·德尔格斯 [1955—] 是英国摄影家, 她从绘画出身, 故将抽象绘画的精神灌注于摄影上, 以“无相机摄影”闻名。所谓无相机摄影便是不使用一般的摄影机, 只用曝光的方式让影像显影在感光体上。
- [9] 安德烈斯·塞拉诺 [1950—] 是具有洪都拉斯以及非裔古巴血统的美国摄影家。

他以一系列拍摄尸体与自己排泄物的照片而闻名。他的作品在展出时常遭遇毁损或挑衅，事实上这也是他希望获得的反应。

- [10] 埃迪·亚当斯 [1933—2004] 是美国战地摄影师。他参与过十三场战役，以极具张力的战地影像闻名。他曾获得普利策奖与罗伯特·卡帕摄影奖。
- [11] 刘易斯·韦克斯·海因 [1874—1940] 是美国摄影家。他认为相机可作为社会改革推动的工具。他曾拍摄过一系列童工的影像，并且受雇为帝国大厦的建造过程拍照记录，替红十字会拍摄庶民生活。海因后来担任“工程进度管理署” [The Works Progress Administration, WPA] 的摄影主任，参与了美国国家研究计划 [National Research Project]，继续他以摄影改善社会问题的理想。
- [12] 克日什托夫·基耶斯洛夫斯基 [1941—1996] 是闻名的波兰导演。他早期拍摄纪录片，后来拍摄长片，以《十诫》、《两生花》、“蓝白红三部曲” [《红色情深》、《蓝色情挑》、《白色情迷》] 著称于世。他的作品在艺术与商业上同获成功。



达悟男子一定要能潜水捕鱼、造船、说故事。飞鱼便是潜入达悟祖先的梦境说故事，来自我介绍的。
吴明益，兰屿红头村，2001年

负片

论美

我们只须相信。世界愈是狰狞可怕或无法克服，我们愈须相信。如此一来，原本恐怖的世界，将一点一滴地逐渐软化，然后向我们微笑，然后将我们拥入它那超越人类的胸怀里。

/ 德日进 [Pierre Teilhard de Chardin]

1

“美”必然是人类语汇里，最充满歧义的字之一。从砖头旁冒出的细叶碎米芥到西伯利亚冰原，从孩子墙上的涂鸦到莫奈捕捉的光影，从苏格拉底的辩论到小说家科马克·麦卡锡 [Cormac McCarthy]¹ 笔下的矛盾人性，都可能存在着令人眩目、心折的美。但这些美却各自不同。

苏格拉底弟子色诺芬 [Xenophon] 曾在《回忆录》[*Memorabilia*] 里提到他的老师和柏拉图对美的看法。苏格拉底认为审美有三个重要范畴：首先是能将自然之美再现的“理想美”，其次则是通过眼睛表达灵魂的“精神美”，最后则是具有实用性、功能性的美。

这三个范畴的设定透露出苏格拉底思想的严谨。相对的，柏拉图则看似轻描淡写，抽象却简洁如诗地陈述了两个关于美的概念：

美是细部之间的和谐与比例，美是光辉壮丽。

作为一个文字即美的国度，中文里的“美”，多数文字学者都接受它是“从羊从大”的造字结构，诠释上却颇有差异。南朝宋的徐铉在注《说文解字》时解释说：“羊大则美”，但他没说那是指羊的形体，羊被视为财产，还是人们把羊当成佳肴的味觉感受。段玉裁的注解则独取味觉的“甘美”，又因羊是六膳之一，“膳”谐音“善”，“羊”音近于“祥”，这么一来，从味觉的甘美，又进一步将美与善同义化了。不过后世学者不见得接受这个解释，像民初语文学家马叙伦反而认为这是个形声字，他从《周礼》中“美、恶”字皆作“媠”谈起，推论这个字是“媠”的异体字，意思是美好的颜色。所以，对中文来说，美究竟最早是由六识中哪一识所引发的呢？这问题曾如此迷人地困扰着我。

近代另有一派学者，从“羊大为美”进一步追本溯源，认为段玉裁的解释偏了。他们认为所谓的“羊大为美”，指的不是羊，而是人在祭典时，戴着羊的头饰跳舞的情景。因为在甲骨文中，

这个字是上羊下人，很像是把羊角、羊皮做成巫术进行时祭祀者头上所戴的装饰物。因而，美的仍是人，或说是巫，或是巫饰，或是祭仪的过程，或是祭仪的源头 [比方说是为了狩猎、农产的丰收而举办祭仪]。换句话说，美是从人类从大自然得到食物后，仪式性地献祭所产生的。

美就像地球上的物种一般多样，以至于对多数人而言，美都像一种模糊、不安定的神秘感受。或许就如卢梭所描述的：“我不知道那是什么” [je ne sais quoi]。

2

二〇〇〇年的时候我有个机会花光我当时仅有的积蓄到纽约单人旅行，当时我花了将近三天在展场空间超过二十公顷的大都会博物馆 [Metropolitan Museum of Art]。当然三个整天是没办法“浏览”这个世界四大博物馆之一的，我还记得大都会博物馆是自由付款制，也就是说你可以付任何金额的钱以换取进馆的别针。别针每天会有不同色彩，以区分进馆日期。记得当时大都会的建议票价是五美元，十三年后则已经变成二十五美元。美是有代价的。

在馆内拍照只要不使用闪光灯是被允许的，不过我并没有花

太多时间在拍照上。因为雕塑、建筑文物、绘画……都太吸引我，要拍摄这些展品倒不如直接购买有附上作品信息的手册。我记得自己在塞克勒厅 [Sackler] 中待了很久，因为那里收藏了大量从中国山西割下的佛头，或是残缺的佛像，还有整面墙展示的“广胜寺宋元壁画”。这些因为战争、掠夺、盗卖而来到西方的佛像，似乎不再是罗汉、菩萨、佛陀，而更像是人类文物长廊上的寂寞摆饰。几乎无一完整的身躯，身处异国的空间，令人惊叹的人类工艺仍然让它们保有些微的庄严感。

博物馆是人类创造出来的，最特殊的时间与缪思的居室，“Museum”就是源于希腊语的缪思“Μουσαι”。随着人类历史愈长，馆藏渐渐增多，大型博物馆增建的部门又使它像一个时间迷宫。这座历经百年整建的建筑，光是展览室就有数百个，展览室贴着展览室，有时候循着自己的习惯浏览方向看到最后，却转进另一个文化截然不同的视觉空间。埃及文物、古希腊文明、欧洲绘画、现代摄影，在你面前如赋铺排。

我还记得那年走到楼上的日本艺术展览室时，和式的房间里，几个观众以跪坐的方式感受房内的氛围，可能是错觉或是什么的，隐隐可闻流水润石之声。我在一幅日本桃山艺术时期



吴明益，纽约大都会博物馆，2000年

[Momoyama] 的障屏画前停留许久。桃山时代的艺术就是以障屏画 [shōheiga] 知名，画家狩野永德²应织田信长之邀，画下了大量使用金箔为底色的作品，成了桃山时代艺术的主要风格。在织田信长和丰臣秀吉的新幕府时代，这种气势逼人、豪奢的画风据说非常受豪门的喜爱。也因为这样，狩野派的画风被认为摆脱了佛画或中国画的影响，建立了日本美学的画风。

吸引我注意的那幅障屏画，画面虽然是以一群动态的鸟为主体，设色却收敛平稳，可能是因为鸟是黑色的缘故。解说里提到画中之鸟是 Mynah Birds [八哥之类的鸟]，共有一百二十只，没有两只鸟的眼神是相同的。我比较好奇的是，画里的八哥鸟的飞行姿势并不准确，因为八哥鸟飞行时翅膀的翼角和整个翼面并不会呈现明显的曲线，但画中的鸟却很像隼在猎食俯冲时的翅膀形状。想来也不意外，在摄影术还未出现的时代，以人类的动态视觉来说，画家很难准确抓住鸟类飞行的姿势。

日本艺术的展示厅旁，有一扇窗可以瞭望大厅，意外地，我在那里停留得比任何一件作品都久。透过巨大的斜面玻璃，正好可以看到中央公园，外边是零下十几度的低温，白色的雪景仿佛就要把寒意渗透到建筑里面来。建筑内一侧展示的是将近两

千五百年前的埃及古墓，另一侧则是据说象征文明之河的水池。许多人在这样一边温暖，一边冰冷，一边此刻，一边千年的画面里移动。那瞬间我觉得心脏像被一块布擦拭过去似的感觉至今栩栩，那画面像是刚刚一路走在这座人类技艺的时间迷宫里的隐喻：我以为那一刻，比断头佛像、障屏画、罗马石柱……都还要接近美。

3

研究所时我修习了一门称为“西方美学概论”的课，课中有一次教授给了个非正式的小作业，他要我们条列出五项自己认为关于美的内容。我当时的答案简单，回想起来却很有意思，这是增补以后的版本：

[1] 纳瓦霍印第安人认为，银河是草原狼从世界“第一个男人”和“第一个女人”那里偷面包时，面包屑掉落天空形成的。

[2] X光一开始被发现时，被拿来当成是马戏团的表演工具。

[3] 阿波罗十七号的航天员哈里森·施密特 [Harrison H. Schmitt] 说：“那颗漂浮着古老生命之筏的蓝色脆弱星球，即使当人类航行到太阳系的更远处，仍将永远是人类的家园。”

[4] 亨利·伯格森 [Henri Bergson] 把时间区分为两种：一种由钟表度量的，就是所谓科学的时间。另一种则是通过直觉体验到的时间，他把它叫作“绵延” [durée]。在科学的时间中，各部分处于均匀、相互分离的状态，而绵延则如河水一样川流不息，各个时间阶段互相渗透、交融，并流淌成一个不可分的、变动不居的运动过程。伯格森认为绵延是唯一的实际存在，而科学的时间只是抽象的幻觉。伯格森又提出，人的记忆也分为两种：习惯记忆与真实记忆。习惯记忆全凭大脑功能来运作，而真实记忆是精神活动，它如同滚雪球，通过形象把过去的经验全部保存下来，并不依靠大脑。

[5] 木末芙蓉花，山中发红萼。涧户寂无人，纷纷开且落。

4

修习“西方美学概论”的时候，我正着迷于中国古典诗歌里的“神韵”传统。神韵这个系统的诗论，一般所说的代表人物是唐代的司空图、宋代的严羽，发扬光大的则是清代的大诗人王渔洋。司空图的《二十四诗品》是一部很迷人的著作，它建立了中国诗学里很接近于西方“风格学” [Stylistics] 的看法。司空图这

二十四诗品分别是“雄浑、冲澹、纤秣、沉着、高古、典雅、洗炼、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放、精神、缜密、疏野、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动”，各以一首十二句的四言诗来陈述。这些美学品味显然和西方很不相同，最知名的当是“含蓄”一品中的“不着一字，尽得风流”。在某些诗人眼中，这几乎是中国诗美学的最高标准。

我以为这是柏拉图“美是细部之间的和谐与比例，美是光辉壮丽”的细腻版、补充版。这些美学风格并不是在同一个层次上，甚至在价值判断上也有不同。比方说，我当时的研究对象王渔洋，就独钟“冲澹”的“遇之匪深，即之愈稀”、“自然”的“俯拾即是，不取诸邻”、“清奇”的“神出古异，澹不可收”[《带经堂诗话》]，这样的风格。

我在回答的最后一条所写的，是被视为神韵诗极高成就的王维的《辛夷坞》，因为这首诗好背，当时阅读有限的我，把它拿来当各种考试的万用诗例。后来因为研究神韵说，对日本美学里的“物哀”[もののあはれ、もののあわれ、物の哀れ，mono no aware]、“空寂”[侘び，wabi]、“闲寂”[さび，sabi]也特别有感觉。因为不懂日文，可能无法准确体会这三个词的美学意境，但“物

哀”这个词一直非常吸引我。

物哀是大约日本“平安时代”³发展出来的美学风格，根据一些论述的阐释，这个词并非文字直译的关于“物的哀伤”，而较近于“物的各种精神情感”这样的意思。感受的主体当然是人，因此或许也可以说，物哀指的是人所体会到的万物深处的精神情感。

关于物哀的形成与意涵，就和“美”一样，它的迷人就在于它的复义与多义。在一开始翻译成中文的时候，也有像“感物”、“物感”、“感物兴叹”等不同的译法。而在日文字典里，物哀的解释多半用“深沉”、“细微”、“无以名之”的伤感来表现。这让我想起神韵美学解释了数百年，直到最后还是不如“不着一字，尽得风流”类似公案式的话语来得通透。诗句若能不直接指涉、不直接评论那些微妙深沉的人类情感，却又能让读者在瞬间仿佛感受到一种情感的流动，或许庶几近之了。

建立物哀美学的江户时代的国学家本居宣长，本来是为了要摆脱日本文化太受中国式语汇的影响，才想通过日本独特美学的建立来呈现民族性格。他认为中国式的美学评论，杂糅了太多的道德观念[我想他没有看到神韵诗派的说法]。在他解释下的“物哀”，是超越善恶与伦理判断，对生命、自然、人世的一份敏感。在本

居的评价里，世界第一部长篇小说，紫式部的《源氏物语》就是“物哀”美学的巅峰。这部叙事时间长达四代王朝八十多年的巨著，描写了日本游宴、歌舞、拜神、竞画的文化情境，故事里超过四百个人物登场，书中许多美丽的女性都殉身于没有归宿、不伦与充满感伤的爱情里。在流转的叙事写景中，“物哀”一词出现了十三次。用本居的话来说，《源式物语》有让读者“知物哀”的魅力。

对我来说，物哀是一种“阴性”美学，“神韵”也是，它们都强调一种难以测度的直觉力量，也强调一种即景即物时，瞬间出现的“灵视”——人们在某一刻发现了“鸟啼花落，皆与神通”[袁枚语]。

5

如果我们拿起一部相机，夜里爬上一栋高楼的阳台，对准一个十字路口拍摄，画面将取决于你的曝光时间。正如你想象的，从不足曝光的黑照片，渐渐拉长曝光时间，我们终将获得一些仿佛波浪线条的照片，一张光所编织成的网。而当曝光时间愈长，这张网必然就愈密，直到相纸充满光而变成一片花白。

而倘若我们拿起一只花瓶，在高空中为它拍一张曝光数百万年的照片，你将会看到高岭土渐渐加工成瓷器的人类痕迹与过程，那是一只花瓶作为一种物质的形成和消亡的历史。就像博尔赫斯笔下那位记忆力惊人的富内斯，斟一杯葡萄酒给他时他会看到一棵葡萄树。

摄影很像是表现梅洛-庞蒂[Maurice Merleau-Ponty]⁴所说的“感通”[telepathy]的工具，它似乎展示了我们身体的繁复感官，一种“灵视”。

某一年我走在岛屿西南部冬季海边，看到一整排干涸的渔塼，底层露出一个一个微微凹陷的洞穴，远望过去仿佛某个星球的表面。一些早已干死的鱼躺在其中。当时我并不知道那是因为鱼为了取暖，而在底层泥土摆尾所造成的地形。我将镜头靠近一尾没有被拾走的死鱼，按下快门。在那道空无一人的海岸，面对镜头里那个仿佛异世界的景象，不知为何，我被一种像是“野鸭在雨中从沼泽上振翅飞过”的微妙情感打动。

另一回，我在部队放假时到台中棒球场看职棒比赛，比赛的队伍我完全忘了，也不知道什么原因提前离开了球场。在离开球



嘉义县布袋镇布袋港盐田，1995年

吴明益，嘉义，1995年

场的那一刻，我很自然地回头望了一眼。破旧的球场门面，矗立的灯柱，几个靠着灯柱看球的人，微微落下的细雨，竟尔产生一种无物既存的光辉感。那一刻我好像感觉到某种启示，我的人生就快要走到另一个阶段了。

更多的时候是走在野地里，拍着那些多数人并不在意的昆虫时，仿佛看到声音，听到影像。就像布列松所说的那句禅味十足的话语：“手与箭靶并非对立的两件事，而是同一个现实。”

无论是感通、灵视、神韵或物哀，都非常强调一种氛围与临场经验。它原本应该是难以言传的，却被一些艺术家的作品，成功地转移到观看者/读者的身上了。

6

包豪斯学院的艺术家莫霍利-纳吉 [László Moholy-Nagy]⁵，早在一九二三年就预言，摄影的知识将和文字书写一样重要，不会使用相机的人终将成“文盲”。不过我在一九八九年获得第一台相机之时，还以为自己掌握到了什么别人无法窥见的技术或秘密。我还记得同学们在讲“进暗房”这句话的时候，都充满了一种莫名的骄傲感。你得排队、得先预约，控制暗房登记的学长像



吴明益，台中，1994年

是拥有极大的权力。

当时我们并不晓得那么快，多数人不但都有了一台以上的拍照工具，而且也不用再进暗房洗照片了。他们使用软件调整档案，熟知的是“DTP” [Desktop Publishing] 的作业。至此“暗房”的作业转到“明室”，成为数字光影。

过去我们说“洗”照片，但现在我们送去残存的照相馆、便利商店或在自己的打印机前“印”照片。印，就跟“印”报纸一样，而不是像把你的唇“印”在我的唇上那样。但“洗”照片可不同，我回想起多年以前看着黑白的手工印样，把眼睛凑上放大镜，反复思虑应该“洗”哪一张的时候，就仿佛照片是一头容易感冒，应该谨慎照顾的小动物。

直到现在我都还怀念开着红灯计算放大机曝光时间的暗房时代。学校的暗房是一个大房间，然后隔成以口字型围绕的数间小暗房。小暗房的中间有一处像是晒衣场的空间，立了铁架绑上几条细线，你得把洗好的照片像晾衣服一样晾在上头，它就像一处黑暗的相片展示场。而洗坏的照片，我们则趁着它还湿湿的时候，随手贴在显影槽的墙上。如此年复一年，那间暗房的墙上遂贴满了失败的作品。

这些年来，偶尔我伏案写小说时，脑中会出现那间浮动红色流光的暗房，因为那是我年轻时活生生看过的一间时间的居所。这么多年来，我在写作之余仍然没有让我的相机在防潮箱里睡眠，就是因为它是能够让我离开书桌，走到现场的一种诱惑。我始终害怕自己成为一个空想者，以为可以在文字里解决一切事物，却忘了生活本身。是相机打开着我的生活，让我去街头想象另一些人的生活，到林道里想象另一些生命的生活，打开电子相簿后质疑自己的生活。

或许我的照片仍称不上是作品，但它总能让我找回被现实磨损的感情冲动，那些场所、生物、风景与时光的一瞬，就像戴维斯 [Miles Davis] 的小号定义了什么叫作蓝调，它们对我定义了什么是美。某一刻我似乎清楚、洞悉了美是什么，但下一刻又回到“我不知道那是什么”的懵懵无知里。

啊，我曾经点燃火柴。直到此刻，我的姆指和食指，都还因火光逼近而灼热烧痛。

- [1] 科马克·麦卡锡 [1933—] 是被视为海明威与福克纳后继者的美国小说家、剧作家。他的风格多样，曾获普利策奖、美国国家图书奖。他的《血色子午线》[*Blood Meridian*] 被评为是上个世纪百大小说之一。
- [2] 狩野永德 [1543—1590] 是日本战国时代著名画师，他在织田信长与丰臣秀吉的时代都很受重用，擅长画障屏画。他曾先后主持安土城、聚乐第、天瑞寺等地方的障壁画、藻井画的绘制工作。由于风格华丽，追随者众多，被称为“狩野派”。著名作品有“唐狮子屏风”等。
- [3] 平安时代指的是从公元七九四年桓武天皇将首都从长冈京移到平安京 [现在的京都] 开始，到一一九二年源赖朝建立镰仓幕府独揽大权为止。平安时代之前是“奈良时代”，之后则是“镰仓时代”。平安时代是日本文学很重要的高峰期。
- [4] 莫里斯·梅洛-庞蒂 [1908—1961] 是法国哲学家。他的学说建立在胡塞尔的现象学的修正上，着重于研究身体的知觉和语言。他也很强调视觉与心灵之间的关系，认为观看不一定通过视觉，而是身体全部知觉的综合作用。
- [5] 拉兹洛·莫霍利-纳吉 [1895—1946] 是匈牙利画家、摄影师，包豪斯学院的重要教授。他整合了设计与产业，并在摄影上影响了解构主义。

后记

生于火，浮于光

摄影，并不是为了“拍摄”。请忘记摄影这件事，到草原上仰望终日的白云吧。

/ 福原信三《摄影道》，收录于《朝日相机》，一九二六年

纽约现代艺术博物馆 [MoMA] 收藏着几幅印象派知名的作品，其中最吸引我的不是莫奈，而是修拉 [Georges-Pierre Seurat]。艺评家发现，早期修拉的作品，可以说是融合伦勃朗 [Rembrandt]、库尔贝 [Gustave Courbet]、德拉克洛瓦 [Eugène Delacroix]、戈雅 [Francisco José de Goya]、米勒 [Jean-François]、柯罗 [Camille Corot] 的“混合风格”。而影响他最大的伦勃朗与戈雅，都是知名的光的捕捉者。

一八八〇年代，修拉在巴黎的画室开始试作点描画作、坠入爱河，并且进入创作的黄金期。一八八六年的时候修拉到塞纳-马恩省河口的翁弗勒 [Honfleur]，借此“清洗工作室的光” [wash the light of the studio]。他画了一幅黄昏时的河畔风景，用了

至少二十五种颜色的点去构成视觉效果，这幅被命名为《黄昏》[*Evening*] 的作品，修拉后来为它装上了原木画框，并且继续在画框上画上光点。

二〇〇〇年时我到 MoMA，就站在这幅画前面，侧着头仔细看着画框上修拉毫无节制的光点；十三年后，我因为参加法兰克福书展与多伦多作家节期间的空档再次来到纽约，恰是《浮光》这本书的初稿完成的时分，我再次站在这幅画前面。已重新整修过的 MoMA 参观人潮汹涌，我却能感受到夜色缓缓笼罩之前的余光。

修拉原本的才能，至多是伦勃朗的追随者。但他正好遇上了色彩学启蒙的年代，化学家谢弗勒尔 [Michel Eugène Chevreul] 等人为研究地毯染色而钻研色彩学，最终发表一系列分析光的理论，阐述了“色彩光轮” [Color Wheel] 的“分光法” [Divisionalism]。无色的光，终于被发现里头含有红、橙、黄、绿、蓝、紫等色彩。

除了前行艺术家的光，爱情与科学家谢弗勒尔的光也启发了修拉，他在一八三九年所写的《色彩调和与对比的原理》一书中谈到“任何单独的颜色都被其补色的光晕所影响”，让修拉想到独立的色点也会在观看者观看时达到类似的，色彩将融未融之际的效果，那是夜色形成前的一瞬。对修拉而言，那些光点本该漫

溢如流水、如气息，因此无法被框限在画作的“窗”内。

修拉是个早夭的天才，一八九一年他就患病而死去，彼时才三十一岁。虽然黑夜已经要来了，但爱情的出现与科学技术上的发现，让他死前的这段时间点燃创作之火，成功地留住了那段时间的光。

我想写一本为这二十年来结识摄影、思考摄影的书，但我不知道怎么写。有段时间我一直在摸索自己体内那股抽象之火，没有那个，我无法接受自己的文字成为一本书。我没办法再写一本《蝶道》，一本《家离水边那么近》，那些概念我已实践过、拓荒过，我耻于重复、重述。而虽然接触摄影至今已经二十四年，但我深知自己是一个不及格的摄影者，所以一直也无法接受自己做一本放上自己拍的照片，写些描述拍照经过感性散文的书。

一直到写作《复眼人》的时候，我在图书馆同时读了一些摄影家的摄影集，并且开始阅读摄影史。在《复眼人》印出的那天晚上，我因为一个包围环保部门的跨夜行动，重新感受到街头的故事性。我于是开始长时间步行西门町与万华街头拍照，一晃眼两年过去了。这两年多除去白天，我至少有超过三十个整夜在街头露宿或者步行的经验，我因此看到了一个属于这个城市，或我自己的暗面的世界。

我曾跟着一位挑着扁担，两头装满保丽龙箱与塑料箱的中年人后头，两个小时后他第一次被叫唤停下，我才知道他是从远方挑鱼来卖的渔贩。在黑夜最深的时分，运送猪肉的商贩将猪只尸体，从小发财车中一具一具背下来，我知道他扛着一个我看不见的家庭生计。在最后一家商店拉下铁门的时分，一对回收纸箱的夫妻准时踩着三轮车出现。而夏夜的天桥上，才跟我聊完天的游民随即躺下，面对不见星空的台北黑夜进入睡眠。另一个日子的下午，我发现整个公园的游民都拿出他们唯一的家当排队〔最多的是垃圾桶捡来的廉价雨伞〕。我跟着一起排队，直到发现那是某个宗教团体来发晚餐便当。过了一阵子这个现象消失，我听说是居民反应游民吃完便当总是乱丢，因而请官员去施压送便当的团体不得再送。一个月后，我在凌晨两点发现游民主动排起队来，领取改成深夜发送的便当。一个一个面无生气、衣衫褴褛的游民熬夜排着长长的队，我无法举起相机将那样的景色拍下来。

但我确实重新让相机不只朝向蝴蝶、山林、溪流与海洋了，我拍那些坏掉的铁门、路上走动的陌生人或街头的小贩，借以呼应的是约翰·伯格、马克思或契诃夫；借以呼应的是百无聊赖的人生、罹患疾病的世界和无法理解的存在于心的某处的痛苦。于



上：深夜背着猪只进市场的男子。吴明益，万华，2012年

左下：挑鱼到夜市贩卖的男子。吴明益，万华，2012年

右下：店家打烊后骑着三轮车收纸板的夫妇。吴明益，万华，2013年



上：与我聊天后随即睡在天桥上的男子。吴明益，万华，2013年

左下：以家当排队等待领便当。吴明益，万华，2012年

右下：我总是在最后一个夜市摊贩收工的时分开始漫游。吴明益，万华，2012年

是，写作这本书的最初之火微小而明确地被点燃了。

在写《复眼人》的时候，我在后记的标题里，引用了爱尔兰诗人叶芝 [W. B. Yeats] 的一首诗《给与我倾谈向火的人》。诗里头有一句我极为喜爱，杨牧将它译为“翼叠翼，光覆光” [wing above wing, flame above flame]。写这本书的时候，我几乎以为，所有的动人照片，都可以用这句诗句当成脚注；又想到或许，摄影与文字，都可以说是一种生于火、浮于光的技术与艺术。

在这本书完成的过程里，我最常停留的是离我的出生地很近的“图书馆艺术暨视听数据中心”。这间小小的，很少有人出入的图书馆，提供了我思考与阅读的养分。而我总在思考疲乏之际，开始步行拍照，或到一旁巷子里的老字号面店，吃一碗只用酱油和醋调味的干面。

我因此也将这段时间阅读的相关书籍，列在书后。一方面给读者还可以延伸的阅读地图，另一方面也是我们得随时提醒自己，关于知识与创作得有必要的自觉与谦卑——任何思考与文字皆有来源，人文艺术与研究不会发现什么新的东西，我们只是仅仅发现曾经为人所知，后来被人遗忘的物事而已。台湾的散文或非虚

构文学的作者很少这么做，可能是觉得不必要，也可能是出版社怕吓走读者，怕读者误以为是一本学术书籍。当然，也有可能是作者有时不免想隐藏自己的知识来源，以表现自己的独创性。

对我而言，这份书单非常必要，希望读者也能从中获益。至于后面那点，我向来以为，作为一个平凡的书写者，所有的书写都受自己阅读的内容而改变。把那个影响的源头说清楚，我以为这是对自己、对文字的基本要求。如果读者发现我刻意以某位作者的行文笔调表现或引述，至少知道，在漫漫的文字长河里，我本向来受其他作者的点滴恩惠。

除此之外，这本书的完成，我得谢谢最早答应出版的出版社编辑、协助看稿的奕君，以及后来全力协助我的新经典团队，包括叶美瑶总编、心愉和极有耐心的美术编辑佳颖。还要特别谢谢帮助我取得所有国外照片授权的玮婷，不厌其烦地处理合约问题，让这些伟大作品能在这本书里出现。当然，还有每次都以严谨的态度，为我找出书中无数矛盾与错误的M，我有时甚至不敢相信，自己的初稿竟会有那么多的缺陷。

而打开这本书的读者，你们也是支持我一直拓展书写荒原、持续写作的火焰，没有你们，我的任何一本书都不会有一点微光。

附录

参考书目 [所列部分中文书目为繁体版]

余思颖等编辑,《时代之眼:台湾百年身影》,初版,台北:台北市立美术馆,二〇一一年四月。

吴忠维,《挥手的姿势 看·不见·张照堂》,初版,台北:时报文化,二〇〇〇年十二月。

阮义忠,《当代摄影大师——二十位人性的见证者》,三版,台北:雄狮图书,一九八九年八月。

阮义忠,《当代摄影新锐——十七位影像新生代》,再版,台北:雄狮图书,一九八九年三月。

张照堂主编,《看见淡水河》,再版,台北:台北县立文化中心,一九九四年十二月。

郭力昕,《再写摄影》,初版,台北:田园城市,二〇一三年十月。

郭力昕,《书写摄影》,初版,台北:元尊文化,一九九八年一月。

陈传兴,《银盐热》,初版,台北:行人出版社,二〇〇九年二月。

郑意萱,《摄影艺术简史》,初版,台北:时报文化,二〇〇七年六月。

《永恒的刹那:国家地理摄影精粹》[*Through the Lens: National Geographic Greatest Photographs*], 李俊忠译,初版,台北:秋雨文化,二〇〇三年八月。

小崎哲哉 & Think the Earth Project,《百年愚行》[*One Hundred Years of Idiocy*],初版,台北:先觉出版,二〇〇四年一月。

文·温德斯 [Wim Wenders],《一次》[*Einmal*],崔峤、吕晋译,台北市:田园城市,二〇〇五年五月。

加斯东·巴舍拉 [Gaston Bachelard],《空间诗学》[*La poétique de l'espace*],龚卓军、王静慧译,初版,台北:张老师文化,二〇〇三年八月。

卡洛琳·雅丽珊德 [Caroline Alexander],《极地》[*The Endurance: Shackleton's Legendary Antarctic Expedition*],游敏译,初版,台北:大块文化,二〇〇〇年九月。

伊安·杰夫里 [Ian Jeffrey],《摄影简史》[*Photography: A Concise History*],北京:三联书店,二〇〇二年十二月。

安伯托·艾可 [Umberto Eco],《美的历史》[*History of Beauty*],初版,彭淮栋译,台北:联经出版,二〇〇六年五月。

安伯托·艾可 [Umberto Eco],《丑的历史》[*History of Ugliness*],初版,彭淮栋译,台北:联经出版,二〇〇八年十月。

安瑟·亚当斯 [Ansel Adams],《光与影的一生:安瑟·亚当斯回忆录》[*Ansel Adams: An Autobiography*],台北:允晨文化,一九九九年十月。

利兹·威尔 [Liz Wells], 《摄影学批判导读》[*Photography: A Critical Introduction*], 郑玉菁译, 初版, 台北: 韦伯文化, 二〇〇五年四月。

李维·史特劳斯 [Claude Lévi-Strauss], 《忧郁的热带》[*Tristes Tropiques*], 王志明译, 初版八刷, 二〇〇四年二月。

舍伍德·安德森 [Sherwood Anderson], 《小城畸人》[*Winesburg, Ohio*], 初版, 吴岩译, 台北: 远流出版, 二〇〇六年十一月。

金森修, 《巴什拉: 科学与诗》, 武青艳、包国光译, 石家庄: 河北教育出版社, 二〇〇二年一月。

珍古德与菲利浦·柏曼 [Jane Goodall & Phillip Berman], 《希望——珍古德自传》[*Reason for Hope: A Spiritual Journey*], 初版, 孟祥森译, 台北: 星月书屋, 一九九九年十月。

约翰·伯格 [John Berger], 《另一种影像叙事》[*Another Way of Telling*], 二版五刷, 张世伦译, 台北: 脸谱出版社, 二〇一〇年九月。

约翰·伯格 [John Berger], 《我们在此相遇》[*Here Is Where We Meet*], 吴莉君译, 初版, 二〇〇八年三月, 台北: 麦田出版社。

约翰·伯格 [John Berger], 《观看的方式》[*The Sense of Sight*], 初版, 吴莉君译, 二〇一〇年八月。

唐·麦库林 [Don McCullin], 《不合理的行为》[*Unreasonable Behaviour: An Autobiography*], 初版, 李文吉译, 二〇〇八年四月。

夏洛蒂·柯顿 [Charlotte Cotton], 《这就是当代摄影》[*The Photograph as Contemporary Art*], 初版, 台北: 大家出版社, 二〇一一年七月。

泰瑞·贝瑞德 [Terry Barrett], 《摄影评论学》[*Criticizing Photographs: An Introduction to Understanding Images*], 陈敬宝译, 初版, 台北: 影像视觉艺术有限公司。

本雅明等, 《上帝的眼睛——摄影的哲学》, 初版, 北京: 中国人民大学出版社。

麦可·葛詹尼加 [Michael S. Gazzaniga], 《大脑、演化、人: 是什么关键, 造就如此奇妙的人类?》[*Human: The Science behind What Makes Us Unique*], 初版, 钟沛君译, 台北: 猫头鹰出版, 二〇一一年四月。

杰夫·代尔 [Geoff Dyer], 《持续进行的瞬间》[*The Ongoing Moment*], 初版, 台北: 麦田, 二〇一三年八月。

杰瑞·贝杰 [Gerry Badger], 《摄影的精神》[*The Genius of Photography*], 初版, 台北: 大家出版, 二〇一二年一月。

森山大道, 《犬的记忆》, 初版, 廖慧淑译, 台北: 商周出版社, 二〇〇九年九月。

森山大道, 《昼的学校 夜的学校》, 初版, 廖慧淑译, 台北: 商周出版社, 二〇一〇年六月。

饭泽耕太郎等, 《写真物语》[上·下], 黄亚纪编译, 初版, 台北: 亦安工作室, 二〇一二年十二月。

爱德华·威尔森 [Edward O. Wilson], 《论人的天性》[*On Human Nature*], 初版, 林和生等译, 台北: 远流出版, 一九九〇年五月十六日。

瑞尔·高登 [Reuel Golden], 《目击的力量: 新闻摄影一五〇年》[*Photojournalism: 150 Years of Outstanding Press Photography*], 钟圣雄、庄璧琦译, 初版, 台北: 城邦文化, 二〇一二年九月。

罗兰·巴特 [Roland Barthes], 《明室·摄影札记》[*La Chambre Claire*], 修订版, 许绮玲译, 台北: 台湾摄影工作室, 一九九七年十二月。

Benjamin, "The Paris of the Second Empire in Baudelaire" in Charles Baudelaire: *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London: Verso, 1985.

Clarke, Graham. *The Photograph*, New York: Oxford University Press, 1997.

Hambourg, Maria Morris, *The New Vision: Photography Between the World Wars*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989.

Haworth-Booth, Mark. [ed.] *The Golden Age of British Photography 1839-1900*, Philadelphia: Aperture, 1985.

Hirsch, Robert. *Exploring Colour Photography: A Complete Guide*, London: Laurence King publishing Ltd, 2005.

Jeffrey, Ian. *Photography: A Concise History*, London: Thames and Hudson, 1981.

Lassam, Robert. *Fox Talbot, Photographer*, Dorset: Compton Press Ltd, 1979.

Rosenblum, Naomi. *A World History of Photography*, 4th edition . New York: Abbeville Press, 2008.

Scarry, Elaine. *On Beauty and Being Just*, Reprint edition, Princeton: Princeton University Press, 2001.

Shiras, 3d. George. *Hunting wild life with camera and flashlight, a record of sixty-five years' visits to the woods and waters of North America*. Washington: National Geographic Society , 1936.

Travis, David. *Edward Weston: The Last Years in Carmel*, Chicago: Art Institute of Chicago, 2001.

Travis, David. *Paris: Photographs From a Time That Was*, Chicago: Art Institute of Chicago, 2005.

Tulving E. "Episodic memory and auto-noesis: Uniquely human? " In Terrace, H.S., and Metcalfe, J. [eds.] , *The Missing Link in Cognition* [pp.3-56] . New York: Oxford University Press, 2005.

Images have been losslessly embedded. Information about the original file can be found in PDF attachments. Some stats (more in the PDF attachments):

```
{
  "filename": "MTM3Njk5MzNf5rWu5YWJLnppcA==",
  "filename_decoded": "13769933_\u6d6e\u5149.zip",
  "filesize": 18920046,
  "md5": "3de8d7f4ffe960c7bbb93466a01baee9",
  "header_md5": "956637e1f8f6a1a26a6293f1a21f3588",
  "sha1": "058fbeda39791afc8610a39dba12af7d3bbd3216",
  "sha256": "63796609d33aa95494ffacda0291d950097e71cb92caf472ac494e6d72017679",
  "crc32": 707724853,
  "zip_password": "",
  "uncompressed_size": 29045355,
  "pdg_dir_name": "",
  "pdg_main_pages_found": 288,
  "pdg_main_pages_max": 288,
  "total_pages": 293,
  "total_pixels": 1125865696,
  "pdf_generation_missing_pages": false
}
```