

管见之外

影像文化与文学研究

李有成 冯品佳 主编

不同文化或不同体系交汇之时

Beyond Tunnel Vision:

往往产生复杂深广的时差现象

Essays on Visual Culture

或跨区域 或跨语言 或跨文化 或跨领域

and Literature

而扩大视野 超越管见

或许是关照他者 反省自我的最佳途径

文学与影像
Literature & Image



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

管见之外

影像文化与文学研究

李有成 冯品佳 主编

Beyond Tunnel Vision:

Essays on Visual Culture

and Literature



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

管见之外：影像文化与文学研究 / 李有成，冯品佳
主编. —杭州：浙江大学出版社，2016.3
ISBN 978-7-308-15351-5

I. ①管… II. ①李… ②冯… III. ①文艺评论—文
集 IV. ①I06-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第279258号

管见之外：影像文化与文学研究

李有成 冯品佳 主编

责任编辑 周红聪

责任校对 叶 敏

装帧设计 蔡立国

出版发行 浙江大学出版社

(杭州天目山路148号 邮政编码310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

制 作 北京大观世纪文化传媒有限公司

印 刷 北京中科印刷有限公司

开 本 880mm×1230mm 1/32

印 张 12

字 数 270千

版 印 次 2016年3月第1版 2016年3月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-15351-5

定 价 45.00元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行中心联系方式: (0571) 88925591; <http://zjdxcbbs.tmall.com>

目 录

映象风格与建筑特色

——沟口健一的《元禄忠臣藏》……1

摄影·叙事·介入

——析论萨义德的《最后的天空之后》……6

爱的不可能任务

《色·戒》中的性——政治——历史……46

温哥华女儿

沈小艾的华裔加拿大女性电影……83

冷面、黑色况味、观赏乐趣

独行男杀手电影初探……102

离散与家国

中国话剧的三种话语与戏剧形式的实验……167

异梦为何同床

中文现代诗中现代主义诗学与国族再造的纠结……190

个人与地方的互动关系

两岸三地三篇小说中的身份问题……217

战争机器的普设性

谈川端康成的《名人》……243

跨种族的两性关系与两代冲突

雷祖威的《爱之恸》……258

破与立

论史耐德《山水无尽》跨越疆域的想象……291

待与客

创伤、记忆的内爆……319

电影与文学中的台北

作者简介（依姓名笔画顺序）……359

索引

……365

映象风格与建筑特色 ——沟口健二的《元禄忠臣藏》

郑树森

1919年创刊的日本权威刊物《电影旬报》(Kinema junpo / キネマ旬報)有票选年度十大或十佳影片的传统。自1926年至2006年的80年间,沟口健二(Mizoguchi Kenji, 1898—1956)的作品入选18次,榜首仅居一次,总分是99(郑树森、舒明,246)。相形之下,21世纪的影史学者及一般观众已甚少注意的今井正(Imai Tadashi, 1912—1991)倒曾入选22次,榜首居5次之多,总分136,仅次于总分最高的黑泽明(Kurosawa Akira, 1910—1996)及总分次高的小津安二郎(Ozu Yasujiro, 1903—1963)。以总分排名,八十年回顾,沟口健二只得第九,几乎是《电影旬报》十大导演之榜尾,幸好十大榜尾是晚近声誉极隆的成濑巳喜男(Naruse Mikio, 1905—1969)(郑树森、舒明,246)。但在欧洲,自1951年黑泽明以《罗生门》夺下威尼斯金狮奖(最佳电影),沟口健二连续三年得到威尼斯的肯定:1952年以《西鹤一代女》获最佳导演奖,1953年以《雨月物语》获银狮奖(即评审团奖),1954年以《山椒大夫》与黑泽明的《七武士》同获银狮奖(キネマ旬報社编,238)。但在戛纳、柏林、莫斯科3个欧洲重要影展,仍是

较长寿的黑泽明独领风骚，1956年就去世的沟口健二自然无以为继。

2009年《电影旬报》纪念创刊九十周年，举办大规模电影人、文化人票选日本电影史十大名作。因得分相同变成十二大的名单上，黑泽明以《七武士》、《罗生门》、《野良犬》入选，占四分之一，而沟口健二的代表作竟还不及深作欣二（Fukasaku Kinji, 1930—2003）的黑帮片《无仁义之战》、相光慎二（Somai Shinji, 1948—2001）的青春片《台风俱乐部》、森田芳光（Morita Yoshimitsu, 1950—2011）的家庭片《家族游戏》，未能进入十二强，出人意料之外，亦可管窥当前日本国内电影界及文化界对沟口健二的忽略（キネマ旬報特别編集，4-17）。反倒是日本的影迷没有遗忘沟口健二，在读者票选部分，《雨月物语》及《西鹤一代女》分别位列第十七及第十九位（キネマ旬報特别編集，132）。相形之下，1995年电影诞生一百周年时，*Time Out Film Guide* 主持的纪念票选里，大西洋两岸的电影界及评论界就对沟口健二重视得多。在每份问卷只可用40分来点选十部“百年杰作”的特别设计下，黑泽明的《七武士》以63分位列第五，小津安二郎的《东京物语》以50分列第九，沟口健二的《山椒大夫》及《雨月物语》各以11分与另十八部电影（包括两部英格玛·伯格曼 [Ingmar Bergman] 的代表作）并列第八十八位（之后再无名次），算是与黑泽及小津鼎足而立。

在沟口健二起码十部的杰作（masterpiece）里，个人印象最深刻的，倒不是较受欧美评论界注意的作品，而是太平洋战争爆发后摄制的《元禄忠臣藏》。此片因太长而分《前篇》及《后篇》，分别在1941年及1942年上片，故两部应合并赏析。

从世界电影史的比较角度来看，《元禄忠臣藏》前后篇特色显

著、贡献重大。沟口健二的电影向以长镜头（long take）见称，很有可能因此而备受法国影评界赞扬。因为法国电影理论大师安德烈·巴赞（André Bazin）一向认为，长镜头一镜直贯、没有剪接的拍摄，令电影模拟的现实（mimetic reality），在诠释上，比起大量剪接更让观众有自主的空间，又同时让观众看到空间的全貌及空间（背景或布景）与人物的互动（多透过深焦〔deep focus〕达成），亦进一步为观众保留自主分析的可能。至于时空的呈现较为完整统一（time and space in a unity），更不在话下。巴赞提出这套见解的时候，沟口已在影片中落实。1939年的《残菊物语》几乎就是一场一镜的长镜头美学示范，终场前长达10分钟（一整卷胶片）的长镜头，更是令人叹为观止。

1941年的《元禄忠臣藏》在长镜头方面的流丽，亦不遑多让。而这部电影的长镜头结合日本民族建筑特有风格，更构成独一无二的空间感及影机运作（camera movement）。日本传统大宅的中空石庭、绕庭走道、前厅、内厅等多重空间，除木制梁柱外，其他之分隔均用拉门（soshi），故全部拉开后可说是没有固定墙壁，镜头运动从外到内、从内到外，游走自如，流畅中又与人物活动、完整背景（布景）结合成一体，深焦的配合更一并统摄前景、中景及背景。好几场戏更利用这种较无区隔的空间，以极高的俯瞰角度缓慢下降，到达平视时再游动或重新拉高。个别场面又掌握日本式的局部空间分隔，利用诸如圆形大屏风或能剧（noh）演出的前伸舞台来布置镜头活动，均为世界影史上罕见之结合，既展示沟口的个人技艺，又呈现日本建筑的国族特色。因为有此独一无二之结合，全片特殊影像风格在沟口作品中亦难得一见。

忠臣藏的四十七武士复仇尽忠的故事在日本家喻户晓，日本电影界拍摄近百次，但国外较为熟悉的只有稻垣浩于1962年拍摄，

三船敏郎、原节子演出的版本（年轻观众也许看过木村拓哉饰演四十七人中一位死节青年武士的电视片），复仇的大战场面很自然是重心，并将电影推向动作片的类型。沟口版本另一独特之处，是以书信简单叙述复仇大战，作暗场处理，是十足莎剧做法。长达四小时的故事均为文戏，甚至是心理戏，使这部电影极有可能是唯一一部没有打斗的忠臣藏电影。

近完场前死士演唱古典能剧，是乐、舞、诗之结合，又是世俗与神圣、戏剧与仪典（赴死、就义）在现实生活中最原始之互动重叠（即文化人类学家 Victor Turner 所说的 liminality）。而全片在快终结前又拖出一段爱情故事（过程倒叙出来），表面似“反高潮”，实际上是整个故事之最大平衡，以人间最寻常的情爱，来“人性化”这个因过度传诵而被刻板化成只求死节的单薄的尽忠形象。尽管此片是战时日本军政府委交沟口的作品，主旨是宣扬武士道，想要为侵略战争敲边鼓，但沟口最后的“人性”故事，未尝不可视为“主旋律”中的“大走私”，且是一个发人深省的尾声，类近音乐作品结束时相当独立的一段乐章（即 coda）。

《元禄忠臣藏》当年在日本评价不高。根据美国的日本电影专家 Keiko McDonald 的历史考据，票房上也很失败。更由于“忠臣藏”故事讲武士为主公效忠，被认为发扬武士精神，是用来配合军国主义。电影的确是军国主义时期的产品，但又可以说这是“蒙混过关”的片子。表现上讲武士故事，艺术上却容许导演发挥得淋漓尽致，建构其个人风格，在非常陈旧的故事中，反而开出新意。批评这部电影宣传军国主义，并因而对其评价极低，是长期以来对该片的误会，也无意中忽略了该片映像风格与日本民族建筑风格结合的一大特色。

参考文献

郑树森，舒明．日本电影十大．台北：印刻文学生活杂志出版有限公司，2009．

キネマ旬報社．知っておきたい映画監督 100 日本映画編．東京：キネマ旬報社，2009．

キネマ旬報社．オールタイム・ベスト映画遺産 200 日本映画篇．東京：キネマ旬報社，2009．

外文部分

Bazin, André. *What is Cinema?* Vol. 1. Trans. and ed. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967.

McDonald, Keiko. *Mizoguchi*. New York: Twayne Pub, 1984.

Time Out Film Guide 2000. Eighth edition. Ed. John Pym. New York and London: Penguin, 1999.

Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

摄影·叙事·介入

——析论萨义德的《最后的天空之后》^{*}

单德兴

流亡是一连串没有名字、没有脉络的画像。

——萨义德, *After*, 12

但我不知道相片能否或是否道出事物的真相。有些东西已经消失了。而我们唯一拥有的就是再现。

——萨义德, *After*, 84

在萨义德等身的著作中,《最后的天空之后:巴勒斯坦众生相》

(Edward W. Said, *After the Last Sky: Palestinian Lives*, 1986) 可谓独

^{*} 此文为“国科会”研究计划成果之一,曾先后宣讲于“中研院”欧美研究所文化研究重点计划(2002年10月15日)、中兴大学(2004年3月4日)以及周英雄教授荣退纪念研讨会(2004年6月11日),却因此书是笔者最喜爱的萨义德之作,一直想把这篇文章处理到让自己满意,以致延宕多时。此次利用编写这本文集的机会奋力写出,虽尚难称满意,但已尽力,谨此感谢主编李有成教授与冯品佳教授邀稿,洪敏秀博士提供相关的摄影理论与意见。笔者为引用书中相片煞费周章。首先联络目前出版此书的哥伦比亚大学出版社,对方告知并未拥有该书的相片权。接着联络摄影师本人,他立即回音表示“同意复制”,但因所有档案已交给以收藏摄影作品闻名的瑞士洛桑爱丽榭博物馆(the Musée de l'Elysée, Lausanne),所以自己已无权利。笔者再依摄影师的建议联络该博物馆,获知所费不费,而且缓不济急,只得割爱,并请有兴趣的读者直接参阅原书或中译本。文中讨论相片之页码以斜线区隔,依序为原书、简体字版、繁体字版。

树一帜，最引人瞩目。^[1]首先，这本书的缘起颇为曲折，迥异于萨义德其他著作。1983年萨义德担任联合国“巴勒斯坦问题国际会议”（International Conference on the Question of Palestine [ICQP]）的顾问，建议联合国赞助德裔瑞士摄影师摩尔（Jean Mohr）拍摄巴勒斯坦难民的计划。^[2]然而相片正式展出时，在主办单位的压力下，除了标示国名或地名外，没有任何其他文字说明。正是由于这种压抑与噤声，让萨义德觉得不吐不快，反而促生了这本书，“代表了我们双方很个人的投入”（*Politics*, 123）。

其次，这本书的缘起虽然复杂，但置于萨义德本人的学思历程中却有脉络可循。萨义德曾多次表示，1967年中东战争之前，学术与政治对他而言分属不同领域，但这次大战使得他的政治意识苏醒，之后两者相辅相成。因此，所谓的“中东研究三部曲”（《东方主义》[*Orientalism*, 1978]、《巴勒斯坦问题》、《采访伊斯兰》[又译《遮蔽的伊斯兰》，*Covering Islam*, 1981]），就是这种思路下的产物。《最后的天空之后》也不例外，试图以不同的方式结合学术和政治，为处于弱势、长期被压迫、遭国际漠视的族人发言。^[3]

第三，这是萨义德众多作品中唯一的文字影像书，从人道摄影师摩尔数以千计有关巴勒斯坦人的相片中精挑细选出一百二十张，搭配萨义德兼具理性与感性的文字，细分为“巴勒斯坦众生相”、“状况”、“里面”、“冒现”、“过去与未来”、“贝鲁特的沦陷”（“*Palestinian Lives*,” “*States*,” “*Interiors*,” “*Emergence*,” “*Past and Future*,”

[1] 此书中译有金玥珏的简体字版《最后的天空之后：巴勒斯坦人的生活》与梁永安的繁体字版《萨义德的流亡者之书》，本文虽参考，但未完全遵照。

[2] 由萨义德担任此国际会议的顾问，以及会议主题与他的专著《巴勒斯坦问题》（*The Question of Palestine*, 1979）完全相同，便可看出他在将巴勒斯坦问题国际化/联合国化上所扮演的重要角色。

[3] 萨义德在此书出版时与拉什迪（Salman Rushdie）的对谈中提到，撰写本书的观点是试着联结英文教授和巴勒斯坦人的双重身份（*Politics*, 123）。

and “The Fall of Beirut”）等主题，书写并呈现流离失所的巴勒斯坦人，旨在提出迥异于西方主流媒体的另类再现，打破世人心目中“巴勒斯坦人不是难民就是恐怖分子”的刻板印象。

第四，萨义德编撰这本书时已去国多年（他于1947年离开耶路撒冷），由于当时担任巴勒斯坦民族议会独立议员（an independent member of the Palestinian National Council, 1977年起任职，1991年因病请辞），以色列当局不准他返回故土。因此，他在筹备会议、策划展览、挑选相片、撰写文稿期间是流亡在外的，完全不知何时、甚或此生能否返回故土，只得选择以这种特殊的方式介入。具体手法便是透过精挑细选的外籍摄影师的相片，仰赖自己惊人的记忆力、家族经验、民族历史、丰富学养，运用相当个人化、生活化、抒情式的笔触，重新建构出巴勒斯坦人的日常生活与艰难处境。这说明了为什么这本书的副标题为“Palestinian Lives”（“巴勒斯坦众生相”），以示所呈现的是身为芸芸众生的巴勒斯坦人平常生活中的不同面向。

二

《最后的天空之后》具现了萨义德多年来的学术理念与政治坚持，其荦荦大者略举数端如下。首先便是“流亡（者）”（exile）的处境与发言位置。在本书1999年哥伦比亚大学版的新序中，萨义德开宗明义道出：“《最后的天空之后》是一本流亡者之书（an exile’s book），撰写于20世纪80年代中期，尝试在距离巴勒斯坦遥远的地方，以主观的方式来处理巴勒斯坦人的生活。”（vii）流亡（者）可说是萨义德的执念（obsession），他在数十年的作品中，对此一主题不但有理论的探讨（甚至2000年的文集便取名为《流亡

的反思》[*Reflections on Exile and other Essays*]，在比较个人、抒情的著作中，也对这种处境有生动、感人的描述（如其回忆录《乡关何处》[*Out of Place: A Memoir*, 1999]）。这些当然与他的殖民地成长经验以及后来成为“巴勒斯坦裔美籍学者／知识分子”的身份密切相关。下面这段文字更具体而微地呈现了这种微妙位置及其效应：

大多数人主要知道一个文化、一个环境、一个家，流亡者至少知道两个；这个多重视野产生一种觉知：觉知同时并存的面向，而这种觉知——借用音乐的术语来说——是对位的（*contrapuntal*）……流亡是过着习以为常的秩序之外的生活。它是游牧的、去中心的（*decentered*）、对位的；每当一习惯了这种生活，它撼动的力量就再度爆发出来。（*Reflections*, 186）

由萨义德本人的学术志业与政治立场，皆可以看出他如何善用这种多重视野，做出独特的贡献。

流亡对于萨义德不仅具有字面上的意义及切身的领会，其隐喻的意义也发挥了很大的效用，最明显可见的便是他对知识分子的看法。萨义德一向甚为关切知识分子的议题，数十年如一日。^[4]他在《知识分子论》（*Representations of the Intellectual*, 1994）一书中特辟专章《知识分子的流亡——放逐者与边缘人》（“*Intellectual Exile: Expatriates and Marginals*”），以流亡者的位置与意义来思考知识分子的角色与作用。因此，知识分子便如流亡者一般，与权力核心维持着批判的距离，从边缘的位置发声，彰显批判意识，提出有别于主流的看法，对权势说真话——不论面对的权势是政治的、宗教的

[4] 详见笔者《永远的知识分子萨义德》，尤其页219-222。

还是学术的……而《最后的天空之后》则是流亡于美国的巴勒斯坦裔知识分子，继“中东研究三部曲”之后，转而由学术论述、媒体研究之外的日常生活与摄影切入，所呈现出的另类关怀。^[5]

为了凸显他出入于多重文化之间的视角，萨义德在诸多论述中借助音乐的术语，拈出“对位”一词，以示重视同时并存的其他声音与另类看法。^[6]而他在接受笔者访问，谈到自己反复使用的一些重要用语之间的关系时，所提到的第一条主线就是：“复杂性与时性（complexity and simultaneity），那对我来说很重要。也就是说，当你听到一件事时，也听到另一件。这包括了‘对位’、‘另类’和‘抗拒’。”（单，《论》，178。因此，《最后的天空之后》无疑是针对有关巴勒斯坦人的形象提出对位、另类的观点，以抗拒主流媒体所呈现的刻板印象。）

而与《东方主义》等书一脉相承的，就是对于再现的省思，尤其着眼于知识与权力的关系。尽管萨义德对福柯（Michel Foucault）有所不满与批评，但福柯对萨义德的影响却是显而易见的（就其中东研究三部曲而言，尤见于《东方主义》之首与《采访伊斯兰》之末）。^[7]如果说《东方主义》和《采访伊斯兰》是从知识与权力的关系，分别检视西方学术与媒体对于视为异己的东方（即中东）之再现，那么《巴勒斯坦问题》则是从巴勒斯坦人的角度，重新省视犹太复国主义（Zionism）及其结果，巴勒斯坦人的历史，提出有别于

[5] 拉什迪在与萨义德的对谈中指出，此书特殊之处在于前三本书“集中于东西文化之争辩，而《最后的天空之后》更集中于巴勒斯坦性（Palestinianness）的核心之内在争辩或辩证”（*Politics*, 122）。

[6] 萨义德对于对位的定义，可参阅《音乐的阐发》（*Musical Elaborations*, 1991），页102以及《文化与帝国主义》（*Culture and Imperialism*, 1993），页51。

[7] 有关萨义德对于福柯的批评，详见《福柯，1927—1984》（“Michel Foucault, 1927—1984,” *Reflections*, 173—186）与《福柯与权力之想象》（“Foucault and the Imagination of Power,” *Reflections*, 239—245）二文。但他在后文结尾也以福柯的“学生”自居（245）。

西方主流社会对中东世界、巴以关系的另类诠释与历史。相较于萨义德以往的呈现，图文并茂的《最后的天空之后》也是一种另类。

在为族人请命、为族人进行抗争时，萨义德以普世人权、公理正义为诉求，反制西方主流世界的不公不义，批判其采取双重标准。他在不同场合中一再重申，返乡与自决是不可剥夺的基本人权，这也是西方世界一致肯定的权利。然而，西方世界一方面认定人权具有普世的价值与意义，因而相当关切与介入包括南非、萨尔瓦多等地在内的人权状况；另一方面在涉及巴勒斯坦人的人权问题时，却慑于以色列的因素而视若无睹或避而不谈。萨义德多次对此现象加以批判，认为不是伪善，便是双重标准。在他眼中，巴勒斯坦正是人权议题的试金石。他对以色列的长久批评也在于此。萨义德是最早公开主张巴以和平共存的巴勒斯坦人之一，呼吁双方都应认清且承认彼此的历史与苦难，甚至为此遭到死亡威胁也不改其志。在他看来，以色列的建国有其历史背景（尤其第二次世界大战时纳粹对犹太人的大屠杀使得西方人深怀内疚），但巴勒斯坦人多少世纪以来居住于该地也是不争的事实。他最不能接受的便是昔日的受害者在建国、掌权之后，摇身一变成为今日的加害者，使得世居该地的巴勒斯坦人成为受害者的受害者。

为了达到这个目的，再叙事化（re-narrativize）是必要的。因为若要对抗主流世界的历史观，就必须提出另一套历史观，即使不能取而代之，也要试图分庭抗礼，至少不被全盘抹杀。这正是巴勒斯坦人以往最弱的一环（*After*, 20）。拉什迪曾提到萨义德一直批评巴勒斯坦人“没有严肃地努力去使其故事建制化，给它一个客观的存在”，而萨义德也承认其说法：“奇怪的是，在公认的杰作中，任何巴勒斯坦历史的叙事都不曾被建制化。”（*Politics*, 119）长此以往的结果就是世人听闻、接受、相信的，就是盛行的那套有利于犹太

复国主义及 1948 年建国的以色列之说法，而视该土地上原先的住民如无物。因此，萨义德在许多场合中强调叙事、故事、历史的重要，呼吁巴勒斯坦人要发展出一套有关自己的历史的说法。先前的《巴勒斯坦问题》正是这方面的空前尝试，从历史、地缘、政治等角度切入，诉诸英文世界的读者。相对的，《最后的天空之后》除了透过生动的相片呈现巴勒斯坦人生活中的点点滴滴，更借由萨义德的文字增添了个人与集体记忆的面向，有血有肉的故事，既有日常的况味，又有历史的纵深，更令读者／观者动容。其叙事、诠释与批评充分发挥了位于世界与文本之间的批评家的角色，作用在于“提升生命”，“反对一切形式的暴政、宰制、虐待”，以达到他心目中“批评的社会目标：为了促进人类自由而产生的非强制性的知识”（*World*, 29）。^[8]

以上分别针对萨义德一向关切的流亡、知识分子、对位与另类、知识与权力的再现、公理与正义以及再叙事化的必要等议题，指出《最后的天空之后》在这位巴勒斯坦裔美国公共知识分子的学思历程与毕生奋斗中所具有的意义。下文析论他有关摄影的看法，并据以解读《最后的天空之后》中的若干视觉文本与文字文本。

三

萨义德虽然自称在视觉方面的敏感与造诣不如听觉，^[9]但其相关见解依然颇具意义，有助于我们进一步了解《最后的天空之后》。

[8] 此处有关批评家的角色与作用，有意指涉萨义德的《世界、文本与批评家》（*The World, the Text, and the Critic*）以及他所强调的世俗批评（*secular criticism*）。

[9] 参阅笔者《论知识分子：萨义德访谈录》，页 180-181。

萨义德在《意义的凸显》(“Bursts of Meaning”)一文中评论伯格(John Berger)和摩尔合作的摄影集《另一种诉说方式》(*Another Way of Telling*),^[10]并针对摄影提出若干观察:

其实,相片摘引现实(a quotation from reality),含纳历史世界的痕迹,这种特殊状态使得它自身带有一种不那么轻易被收编的暧昧……因此,每张相片都是选择(要被拍摄的那一瞬间)的结果,虽然相片的意义端赖其观看者的能力来赋予它过去和未来,将间断的瞬间重新插入持久的延续。(Reflections, 150-151)

这段文字言简意丰,可引申出如下一些看法:

(一)相片是节录、截取(甚至“劫掠”)自历史世界的痕迹,是瞬间的切片,因而注定是选择性的、片面的;^[11]

(二)既然是选择性的、片面的,相片本身便具有暧昧性,难有统一的说法,抗拒被特定的立场收编而产生定于一尊的诠释;

(三)相片虽然是摄影者在特定瞬间的选择之产物,但摄影者却无法垄断其意义,而“只是”提供视觉文本,时而附上一己的文字说明(文本);

(四)此视觉文本的意义(萨义德用的是复数形的“meanings”)主要是由观看者建构出来的,而建构的方式是时间性的(而非空间性的):赋予被截取、孤立的那个时刻(历史的切片)过去与未来,各自以叙事/故事将其贯串起来,仿佛具有前后、承启、因果;

[10] 此书有张世伦的中译本《另一种影像叙事》,书名中的“叙事”一词更接近前文所说的“再叙事化”。

[11] 此一说法由中文的“‘摄’影”一词也可看出。