

「美」杰夫·戴尔 / 著 宋文 / 译

此刻

The Ongoing
Moment



Geoff Dyer

杰夫·戴尔

作品

浙江出版联合集团
浙江文艺出版社

此刻

〔英〕杰夫·戴尔 / 著
宋文 / 译

**The Ongoing
Moment**

浙江出版联合集团
浙江文艺出版社

原书名：The Ongoing Moment

作者：Geoff Dyer

Copyright © 2005, Geoff Dyer

本书中文简体字版版权，浙江文艺出版社独家所有。

版权合同登记号：图字：11-2013-185 号

图书在版编目 (CIP) 数据

此刻 / (英) 杰夫·戴尔著；宋文译. —杭州：浙江文艺出版社，2017.6

ISBN 978-7-5339-3860-4

I. ①此… II. ①杰… ②宋… III. ①随笔—作品集—英国—现代 IV. ①I561.65

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 005615 号

此 刻

作 者：[英] 杰夫·戴尔

译 者：宋 文

责任编辑：童炜炜 童潇骁

封面设计：棱角视觉

浙江文艺出版社 出版发行

地址：杭州市体育场路 347 号

网址：www.zjwycbs.cn

经销：浙江省新华书店集团有限公司

印刷：绍兴市越生彩印有限公司

版次：2017 年 6 月第 1 版 2017 年 6 月第 1 次印刷

开本：787 毫米×1092 毫米 1/32

字数：185 千字

印张：10.5

插页：9

书号：ISBN 978-7-5339-3860-4

定价：45.00 元 (精)

(如有印、装质量问题，请寄承印单位调换)

我并不是第一个从博尔赫斯描述的“某本中国百科全书”中汲取灵感的研究者。根据这项神秘工作，“动物可被分为以下几类：（1）从属于帝王的；（2）气味芬芳的；（3）驯服的；（4）乳猪；（5）美人鱼；（6）传说中的动物；（7）走失的狗；（8）包含在此分类中的；（9）疯子般颤抖的；（10）数不清的；（11）由纤细骆驼毛刷绘制的；（12）及其他；（13）打破花瓶的；（14）远看像苍蝇的等”。

然而，此书所进行的摄影审查既不严苛也不古怪，它受到早先出于好意的尝试的鼓舞，即将摄影的无数可能性编列成任意顺序。沃克·埃文斯（Walker Evans）曾说过，这是他自己所“钟情的主题”——如何像作家詹姆斯·乔伊斯（James Joyce）和亨利·詹姆斯（Henry James）那样成为“无意识摄影师”。对于沃尔特·惠特

曼 (Walt Whitman) 而言，一切皆有意而为。他在《草叶集》(Leaves of Grass) 中坚称：“每件事物皆准确地影像化，而非诗化。”他热衷于模仿“太阳神祭司”，创作出的诗歌有时读起来像是在巨大的、不断展开的摄影目录中延伸的说明文字：

看哪，在我诗中，城池坚固、内陆广袤、铺设整齐
整齐的街道、铁与石的建筑、车水马龙而商业繁忙。

看哪，许多金属滚筒的蒸汽印刷机，看横穿大陆的
电报机……

看哪，那强健而迅速的火车头在驶离，喘息着，
汽笛轰鸣，

看哪，农民们在耕田，看矿工们在挖矿，看那
无数工厂，

看哪，机械师们在座位上忙于摆弄工具
……………

埃文斯在1934年列出惠特曼诗歌的图像种类，用以阐明其作品中所要表达的思想：

人们，所有阶层，陷入了新一轮贫困。

汽车和汽车景观。

建筑，美国城市风格，商业，小规模，大规

模，俱乐部，都市氛围，街道气味，可恶的东西，
妇女俱乐部，伪文化，不良教育，腐朽的宗教。

电影。

城市人之所读、所食、所乐见，及所消遣之迹
象，却无据可寻。

性爱。

广告。

其他，你明白我的意思。

文化史学家艾伦·特拉亨伯格 (Alan Trachtenberg) 指出，这一清单使他想到刘易斯·海因 (Lewis Hine) 的早期作品《社会和工业摄影目录》(Catalogue of Social and Industrial Photographs)，“只是调和了埃文斯式的反讽”。不过，这显然比反讽更令双方的努力背道而驰。海因作品列表具有很强的逻辑性和严密性，例如“移民”“工作中的女工”“工作中的男工”“工人生活中的故事”等，其中包括一百个主题和八百多个副主题。^① 这是

① 海因的列表也让人回想起惠特曼欢快的《职业之歌》：

盖房，测量，锯成木板， / 打铁，吹玻璃，造钉子，箍桶，
铺铁皮屋顶，覆盖瓦片， / 组装船身，建造码头，腌制咸
鱼，在人行道上插旗标记， / 水泵，打桩机，大型起重机，
煤窑和砖窑， / 煤矿及矿井下的一切，黑暗中的灯，回声，
歌声，从他们那满是污迹的脸上显出沉思和广阔的朴素思
想， / 钢铁厂，那熔炉建在深山或是河岸边……

一个有序排列、精心组织的模式，完全没有随意性和高度偶然性，根本上也缺少了体现埃文斯意图的目录那种无法确定的特质。

1935年至1937年期间，埃文斯的一些最出名的摄影作品都是在美国联邦农业安全管理局资助下完成的。作为罗斯福新政所设立的机构之一，安全管理局起初被认为是安置管理局，旨在改善众多贫穷的农民及佃农在大萧条下濒临饥饿的状况。1935年，该管理局由经济学家雷克斯福德·特格韦尔（Rexford Tugwell）率领，任命其前助手罗伊·斯特赖克（Roy Stryker）执掌历史部。他们两人都深信摄影通过展现人类现实画面支持经济论点的力量。但直到那年秋天，斯特赖克被授予的唯一职责是用摄影记录进而宣传该机构的政策和工作，他很清楚任务及其权力。当看到那些早先被委托拍摄的照片时，他更加关注埃文斯的作品，这些令人印象十分深刻的作品使埃文斯获得了斯特赖克任命的高级信息专家的地位。埃文斯将此任命看作是一种“被资助的自由”，但正如许多其他为斯特赖克工作的摄影师 [本·沙恩（Ben Shahn）、多萝西娅·兰格（Dorothea Lange）、拉塞尔·李（Russell Lee）、阿瑟·罗斯坦（Arthur Rothstein）等] 一样，他发现他所要的自由需要与赞助人所赋予的自由进行妥协。斯特赖克的使命感让他对“分镜头脚本”的要求越来越严苛，它们被按照季节拆分，并经常

根据地理位置再加以细化，拍摄时还需非常细致地逐条说明他想达到的效果。以下是摘自“夏天”的一个脚本：

成群结队的车在开阔的道路上疾驰。加油站工作人员为自驾游的敞篷轿车加油。

岩石园：遮阳伞；沙滩伞；布满沙砾的海岸伴着轻轻涌上的波浪；遥远地平线的那端，白帽队队员在帆船上淋浴溅起的水沫。

人们站在树木和遮阳篷的阴凉处。街道上满是开着窗户的小轿车和公交车；饮用从泉或古井中取出的水；沿岸的阴凉地，远方是洒满阳光的水面；还有那在水池、河流和小溪里游泳的人们。

在“美式习惯”下，过着“小镇”生活的摄影师被要求留意寻找：“火车站——看着火车‘经过’的人们；坐在屋前门廊上的人们；离家上街的女人们；割草的人们；浇水的人们；吃着冰激凌的人们；等待公交车的人们……”而“城市”的生活则被描述为“坐在公园长椅上的人们；等待电车的人们；遛狗的人们；在公园或人行道上的带小孩的妇女；玩耍的孩子们……”所有这些都用来补充“常规”镜头：“加满”——汽车中的汽油；“修理瘪胎”；交通堵塞；绕道标志；“工作中的男性”，还有橙汁饮料。比尔的海报；画广告牌的人——

人群注视窗口广告的绘制，写在空中的文字，观看游行的人们：自动收报机纸条，还有坐在路边石上的人们……”

这些脚本有种特别的诗意——囊括一切偶然的诗意，事实上，正如文字说明所显示，斯特赖克的摄影师们即使很不情愿，但在执行他的命令时还是非常勤快的。斯特赖克有时会对脚本进行更为精确的补充以防任何遗漏。1939年在得克萨斯州的阿马里洛，他问拉塞尔·李：“哪里有榆树成荫的街道？”在另一个场合，他要求李设法寻找一个“将每位公民的名字印在个人剃须杯上的小镇理发店”。而在丹佛，阿瑟·罗思坦则需留意“将树叶耙好、烧掉，清理花园，为过冬做准备”。斯特赖克事后补充道：“别忘了还有在前廊的人们。”当满足斯特赖克的要求时，像埃文斯和兰格那样的摄影师们得调整自己的私人日程以迎合他，因此产生的照片有时代表了两种绝对不同的要求的混合或融合。

20世纪50年代，埃文斯对年轻的瑞士摄影师罗伯特·弗兰克（Robert Frank）颇为友好，他鼓励后者去申请古根海姆基金。为了让自己的申请更有说服力，弗兰克列出了一个高度个人化的清单，里面包括了他可能拍摄的事物：

夜幕下的一座小镇，一块停车坪，一间超市，
一条高速公路，拥有三辆车的人和一辆车也没有的

人，农民和他的孩子们，一栋新房子和一间破旧不堪的屋子，口述体验，宏伟的梦想，张贴的广告，闪烁的霓虹灯，领袖和其追随者的脸庞，汽车油箱、邮局和后院……

1955年，当弗兰克获得古根海姆基金赞助，开启横跨美国的旅行时，他在此过程中曝光了近七百卷胶卷。在洗印三百张底片之后，弗兰克按照“象征、汽车、城市、人、标志、墓地等”对其照片进行分类。等到《美国人》(*The Americans*) (1958年在法国出版，1959年在美国出版) 出版时，只能窥见当初规定的些许痕迹。此书不再按照预定目录进行分类，尽管仍保留了车辆和墓地的照片。

我从那些常常被遗忘且具有高度偶然性的即兴尝试中，而非海因的系统性方法中得到启示，充分认识到还有其他更为明智的方法来编写此书。弗兰克在申请古根海姆基金时提到：“我所设想的项目是随着进行而逐渐成形，本质上具有弹性。”多萝西娅·兰格也同样相信“提前知道你正在寻找的画面意味着你只能拍摄先人为主的画面，这具有很大限制”。在她看来，摄影师可以在“完全无计划”的状态下工作，只是据其“本能反应”进行拍摄。遵循兰格的教导，我试图开放一切可能性，“就像一块未经曝光的感光材料”。某些照片引起我

的注意，正如某些画面当初恰好也吸引了摄影师的注意并拍摄下来。最初的偶然在整个过程中都发挥了关键作用，到了某一点之后，我开始注意到这些照片都有些共同点——帽子，一旦意识到这个，我就开始寻找有帽子的照片。我希望我的照片是随意的、偶然的，但在某些时刻也会被必然地合并在一些特定的标准下。某一时刻也融合了某种特别的兴趣点。当我意识到自己被帽子吸引时，帽子的概念就已形成了一种组织原则或是节点。

这种不同类别分类法的想法是固有的，它们之间并无重叠，比如猫和狗。无论分类是否有此规定或是反映内在的区别都未有定论；不管怎样，没有所谓的狗-猫。[福柯在讨论《词与物》(*The Order of Things*)一书的序言时说到，这就是为什么博尔赫斯的百科全书引发了“嘲笑，这笑声粉碎了一切熟悉的思想里程碑”。]这个摄影分类的特性之一是在类别之间存在大量疏漏或是拥塞。我一将帽子和台阶设为组织性原则，那些同时拥有帽子与台阶的图片就吸引了我的注意力。^①（毫不奇

① 关于这一点，爱德华·韦斯顿 (Edward Weston) 也有些困惑。查理斯·威尔逊 (Charis Wilson) 在回忆她和摄影师度过的岁月中，记录了韦斯顿如何“按照字母顺序排列底片——N代表人体摄影，T代表树木，R代表岩石，S代表贝壳，CL代表云朵 (C曾用作代表仙人掌)——有些内容缺乏特别线索的底片就按照日期排序。还有一些很模糊的组别；例如，A代表的建筑，与M代表的机械有重叠之处”。

怪，这些对我来说是最为有趣的照片。)静态网格状
的分类就开始消散，变成更为松散，更多流动形态的叙述
和故事。人们期望分类法全面而公正，我却立刻领悟具
有双重要义的“偏爱”一词最合我意。

此外，我怀疑这本书多少有些令人恼火，尤其是那
些比我更懂摄影的人。对此，我表示同情。但如果想取
得任何进展，我首先得直接排除某类批评，也就是那种
指责“但那个X怎么样呢？”或是“为什么他没提到Y
呢？”将之当作难以接纳的疏忽。那么，我们可否同
意，用惠特曼的话说，“这里有很多无形因素”，就是这
些都没必要讨论，更没必要提到——曾经拍摄的每一张
照片上都有一顶帽子难道只是为了了解有关帽子的趣味
性吗？我也希望如此，因为想要学习的那些人既是写作
者也是阅读者，动因也只是跟着凑热闹而已。对于亨
利·卡蒂埃·布列松(Henri Cartier Bresson)来说，“摄
影是一种理解方式”，此书就是我尝试着理解他所精通
的媒介的故事。

艺术评论家约翰·萨考斯基(John Szarkowski)认
为加里·温诺格兰德(Garry Winogrand)最好的摄影作
品“并不是他对已知事物的图解，而是出于新的认
知”。其中，我想通过观看这些照片，看看自己能够得
到什么新启示，尽管仍不能抛开一定量的与之相关的旧
知识。同时，我也想更多了解——至少是对那些摄影师

的差别更敏感，从而对其风格知道得更多。能据其内容而识别各人风格——如果存在的话。而唯一的途径是观察不同的摄影师如何拍摄同一物品。

在此过程中，本书最终主要——但不仅仅——是关于美国摄影师的照片，或者至少是拍摄美国的照片。这并非我的原意，起初我其实没有想到任何特定摄影师或是照片。任何摄影师和照片都可以收入。有很多我未听说过的摄影师和我未看见过的照片（我从未声称自己在此领域或其他领域是专家）。有我碰巧不感兴趣的重要摄影师，例如欧文·佩恩（Irving Penn）；有些我曾经写过或是很难发现新意的摄影师，例如卡蒂埃·布列松和罗伯特·卡帕（Robert Capa）；也有些摄影师我很想详述，但却只是简单列举，例如欧仁·阿特热（Eugène Atget）（让我们就此停止列数）；而有些摄影师我本不想多写，最终却颇费笔墨，例如迈克尔·奥默罗德（Michael Ormerod），他的作品将此书的数个主题推向高潮。这是十分幸运且完全意想不到的突破，他代表着作者植入：一个英国人对美国摄影进行审查。

奥默罗德在摄影媒介，尤其在照片方面具有很大优势，而我的确不是一名摄影师。这不仅意味着我不是一名专业的或是严肃的摄影师；我甚至都未曾拥有自己的相机。我唯有应游客要求用他们的相机帮他们拍照（这些罕见的作品如今都散落在世界各地，用于私人收藏，

主要是在日本)。当然，这是个不利因素，但也确实意味着我接触摄影这一媒介的纯粹立场：受直觉指使，我写关于摄影师们的书的条件就是不去拍照，就像20世纪80年代末我写爵士乐的先决条件就是不玩乐器一样。当时刚好有几本书来满足我对音乐及其创作人的好奇心，但是这和摄影的情况截然不同。摄影领域已经有苏珊·桑塔格（Susan Sontag）、约翰·伯杰（John Berger）和罗兰·巴特（Roland Barthes）所著的关于摄影理念的伟大作品，或是斯蒂格里茨所提到的“观念摄影”^①；有那些关于摄影史及各个不同流派和运动的长篇调查；有那些艺术馆馆长和学者有关特定摄影师最高标准的大量书籍及文章。摄影师们对于自己的媒介也滔滔不绝。这使事情变得简单起来：门槛设置得如此之高，我只能在其下自由穿行，但我仍然希望如黛安·阿勃丝（Diane Arbus）所言，“对于了解事物有关特性，我仍有自己的话说”。

多萝西娅·兰格说过：“相机作为一种仪器，教会

① 写此书的一大挑战就是每五页就得避免引用伯杰、桑塔格、巴特和瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）的著作。即便如此，书中还是有很多引言，并不是每条引用都得到公认。而要弄明白谁说过什么，一些好奇的读者可以去看注解——在这种情况下，相当于找出文本标题或者（文本本身就是扩展的系列标题）副标题。

了人们如何看到相机以外的世界。”我可能不是一名摄影师，但我现在所观察的照片就是我愿意拍摄的作品，如果我是个摄影师的话。

无从避免的、熟悉的、独出心裁的盲人……

——沃克·埃文斯

1928年，二十四岁的沃克·埃文斯去纽约公共图书馆查询了大量的阿尔弗雷德·斯蒂格里茨（Alfred Stieglitz）颇具影响力的杂志《摄影作品》（*Camera Work*），他快速阅读此刊物，主要是翻看图片。直到他看到1917年的6月/7月的期刊，专门讨论斯蒂格里茨的门徒，保罗·斯特兰德（Paul Strand）的作品。埃文斯尤其醉心于其中一幅作品。他在四十年后的一次访谈中说：“我记得当初去那里，大受刺激。”而后，他又喃喃自语道：“就是那个，那就是我要做的，它使我激动不已。”

这张照片就是1916年的《盲妇》[1]。她的一只眼睛眯成一条缝，几乎闭上，毫无生气；而另一只眼睛则斜视着左边。她身后是一堵石墙，脖子上有一枚“2622”的摊贩许可证徽章，胸前挂着一块“盲人”标牌。这是一张极有感染力的照片，至今仍使我激动不已。



1. 《盲妇》(Blind Woman), 保罗·斯特兰德, 纽约, 1916年
© 1971 光圈基金会, 保罗·斯特兰德档案

在某种程度上, 在我亲眼目睹这张照片之前, 我对此就有所觉察。十七岁那年, 我在读《序曲》(*The Prelude*) 的第七章时, 第一次对此类照片感到似曾相识。华兹华斯记录了一件发生在伦敦的事情(此前他忽然走到拥挤的斯特兰德街对面), 当他:

……被这一景象所震撼
那位盲人乞讨者, 正面站着,
撑着墙, 胸前
挂一标牌, 解释着,

他的故事，他是谁。

华兹华斯对此“奇特景象”十分震惊，作为诗人，他突然涌现出灵感：

……此标签不过是种类型，
或是象征着我们所知极限，
包括我们自身和整个宇宙，
亦是纹丝不动的人形，
他那呆滞的面容，无神的双眼，
犹如来自另一世界的告诫。

当相隔一个多世纪的诗歌与照片相遇时，两者之间的一致性，证明了华兹华斯的理解正确：那人就是一种类型或象征符号。将诗中的“他”改为“她”，诗歌中的文字便可描述照片的内容。华兹华斯详述他“看到”的“盲眼”，甚至率先阐明了其拍摄对象与斯特兰德之间的关系。

当时，斯特兰德正专注于解决如何用他笨重的军旗相机（英国经典折叠相机）拍摄“街上的那些毫无觉察的行人”。怎样让你的拍摄对象无视你的存在呢？这就是照片具有象征性的另一个原因，它为摄影师与其对象的理想关系提供了图解说明。斯特兰德在1971年的采