

刘 铮

H O N G G U O S 中 国 摄 影 家 H E Y I N G J I A



中国工人出版社

中国摄影家

刘 铮

Liu Zheng

主编：李 媚
阮义忠

中国工人出版社

图书在版编目(CIP)数据

刘铮 / 刘铮摄. —北京: 中国工人出版社, 2002.6
(中国摄影家丛书)
ISBN 7-5008-2824-1

I. 刘… II. 刘… III. 摄影集—中国—现代
IV. J421

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 039392 号

出版发行: 中国工人出版社

地 址: 北京鼓楼外大街 45 号

邮 编: 100011

电 话: (010) 62350006 (总编辑) 620005038 (传真)

发行热线: (010) 62005049 62005042

网 址: <http://www.wp-china.com>

经 销: 新华书店

印 刷: 北京时尚兴裕印刷制版有限公司

版 次: 2002 年 6 月第 1 版 2002 年 6 月第 1 次印刷

开 本: 787 毫米 × 1092 毫米 1 / 32

字 数: 30 千

印 张: 4

印 数: 001—3000

定 价: 30 元

书 号: ISBN 7-5008-2824-1/J.249

版权所有 侵权必究

印装错误可随时退换

记忆与身体

——关于刘铮的《国人》

顾 铮

至今为止，刘铮的摄影只有一个主题：中国人。出现在他的这个庞大作品群《国人》中的种种中国人形象出处繁多，既有出现在传统文化样式如京剧中的戏剧人物形象与现代文化装置如博物馆中的泥塑人物，也有来自当代中国社会各个层面的人物形象，如囚犯、僧侣、劳动者、村民、童工等。此外，这个作品群中还出现了不少从传统审美观与价值标准看不宜入影的奇奇怪怪的世间怪物，这当中甚至包括了尸体与畸型儿标本。刘铮以此象征他心目中的中国文化传统与心理的暗部，这些“国人”们往往以怪诞、荒谬、阴冷、愚昧、丑陋、无奈、笨拙甚至是凶悍的形象出现在人们面前，令人在悚然之余感到阵阵现实的错愕。而在这些人的身后，则还分明拖着一道长长的挥之不去的中国传统文化的阴影。

这些中国人形象来自不同的社会阶层，拥有不同的文化背景，身处不同的现实状态，但是，他们又确实实实在在这片土地，这个文化的产物，是这个文化的具象得不能再具体的成果。而刘铮就以如此具体、丰富的中国人形象，精心地将历史与现实组织于一个又一个幻想与现实相互拥抱、浪漫与现实不分彼此、日常与超日常比邻而居、历史记忆与事实真相纠缠不清的画面中，建构起他个人与中国

历史和中国现实的关系，由此展开关于历史与现实的复调演奏。同时，他也通过摄影探索与重新建构历史与现实的关系、摄影与记忆、摄影与现实等的各种关系。

如果对西方摄影史稍有所了解的话，我们会发现，在刘铮的作品中可以找到刘易斯·海因(Lewis Hine, 1874—1940)、奥古斯特·桑德(Auguste Sander, 1876—1964)、黛安·阿巴丝(Diane Arbus, 1923—1971)与乔尔·彼得·威金(Joel —Peter Witkin, 1939—)对他的摄影风格的影响痕迹。肖像摄影家桑德与他的被摄对象的正面相向的影像方式，阿巴丝与威金对诡异事物、对最直接地联想到生死的畸型现象的热衷，以及阿巴丝的正方形构图的运用和威金对底片的刮擦痕迹，都曾经在刘铮的作品中获得了不同程度的响应。但是，这是不是就可以据此说刘铮是一个没有独创性的艺术家了？我想，我们不应该只以风格学意义上的表现的对应关系来判断一个摄影家的独创性的有无。刘铮作品中的与上述大师们的表面相似之处，既是一种基于对他们的风格特征的自觉认同前提下的接近，同时也是一种必然的接近，这是基于他对于自己的主题与摄影的本质的透彻理解的前提下的必然的风格趋近。从这个意义上来说，风格是否相近的问题已经没有意义。值得探究的是，他选择这样的表现风格是否成功地表达了他所要表达的。

《国人》是一个完成度很高的作品。这个作品可以说是到目前为止运用摄影方式对中国现实与文化进行魔幻描述与深刻反思相结合的较为成功的探索。其成功之处在于，刘铮毫不拘泥于现实与虚幻之间的界限，也不为观念摄影与纪实摄影的分类所束缚。他自由自在地将他的糅合了幻想与真实的中国人影像置于中国文化设置的“三界”之中，以记忆与身体为焦点，对位了中国当下的疯狂而又错谬的现实情景，同时又将现在、过去与未来联结在一起，穿越了历史的时空而将现实历史化，将历史现实化。可以肯定，对他来说，只有以这种不为样式与真实性所束缚的表现方式才能完整地表达出他对中国文化的本质与中国人的民族心理的独特思考。同时，通过这些嬉笑怒骂皆成文章、真假杂陈浑然一体的作品，刘铮使关于国人的一

切美好想象黯然失色，使人们对这个文化的残忍、阴暗的一面大开眼界。这既极大地丰富了中国人的定义，也表现出他对中国文化的独特思索与立场。

摄影与记忆

摄影一直被人称为记忆的镜子。具体来说，这面镜子指的是摄影者通过把镜头所见的事件、事物与场景记录、保存下来的一种记忆的物质——照片。

然而，摄影的这种看似明白无误的记忆的特性受到了刘铮的挑战。

2001年，刘铮出版了他的第一本摄影作品集《国人I》。在这部作品中，两张有关抗日战争的照片引起了我的兴趣。一张作品的标题是《抗日影片中的演员，2000年，北京，卢沟桥》，另一张的标题是《纪念馆中大屠杀的场面，2000年，江苏，南京》。前者的画面中，是一群持枪的日本士兵与两个手无寸铁的中国人，而在后者的画面中，一个死去的女子仰面倒在一个死去的男人身上，她的上身裸露，而在她的身边，则是一个面对死去的母亲茫然不知所措的男孩。很显然，这个画面拍摄自南京大屠杀纪念馆。这两个画面的相同之处是，都是有关中国现代史上的重大历史事件——抗日战争。

对于1969年出生的刘铮来说，他肯定无从亲身经历这场战争。但是，刘铮并不为没有亲身经历过这个历史事件而气馁。他的策略是，把存在于现代文化工业（如电影）、或往往担当意识形态教育功能的历史文化景点（如纪念馆、博物馆等）中的呈现了现代人的集体记忆的历史场景再度予以摄影化。刘铮用这种方法将这些历史场面占有、还原为个人化的视像并满足了自己复制、解释，甚至是创造历史的欲望。通过他独特的摄影转换，刘铮将这些已经成为中国人的集体记忆的图像占为己有，并且以一种统一的风格糅入到自己的《国人》中去。于是，他的《国人》就出现了这么两种情况：既有他行走于中国大地时所亲眼目睹的现实真相的记录（这在将来理所当然地会成为历史记忆），也有他以上述方式对过去的历史记忆图像的个人化的复制与再现（如上面提到的这两张照片）。通过将两者的结合，《国人》形成了一种纪实与虚构同时并存的特殊的结构。

在《抗日影片中的演员》这张照片中，两个扮成中国人的演员的姿态与神态非常松弛，他们肢体放松，也没有激昂的表情。也许在电影中，他们会根据情节安排而表演常见的那种反抗，但刘铮在这里选择的却是低潮的、自然的瞬间。关于这场战争的记忆，已经通过各种方式在我们的记忆中形成一定的模式，萦绕不去。但以往作为宣传教育的图像却往往是人为拔高的、高昂的，有一种戏剧性成分。当然，这不可避免地成为一种记忆形态，成为刘铮的个人记忆的一部分并且作用于他对历史的判断。但是，刘铮在可能的情况下，没有去附会这样的历史记忆，而是以非常态中的常态来呈现他意识中的“国人”，以此展开他自己的历史观。这表明，他在努力摆脱过去的记忆对他的束缚而在寻找一种他认可的记忆图像。这甚至可以视为他在努力以摄影的方式制造一种超越了历史真实性的人工图像，来与过去的记忆展开竞争，并且反抗作用于他的意识的集体记忆。证之于一张日本随军记者于1937年在淞沪抗战时在上海拍摄的照片（这张照片被日本军方定为“不许发表”），我们会发现这两张照片中的双方人物的状态与姿态竟是意外的一致。

而在《纪念馆中大屠杀的场面》照片中，纪念馆中的逼真的蜡人塑像所造成的真实感甚至会使人想起摄影家的在场。然而，这只是一种错觉。而刘铮同样自然地以他特有的方式把这个场景拍摄下来并组织进他的《国人》长卷中。

对刘铮来说，“国人”既是一个现实概念也是一个历史概念。这就自然地使得他要寻找可以同时面向这两者的手法。如果没有历史上的这些国人形象（尽管这已经因了现代人的想象与历史记忆的缺乏而导致某种程度的失真），他的《国人》就无法完整，就会缺少某种历史连续性。当然，这是他无法容忍的。因此，他采用了求助于当代人创造的历史场面来呈现历史的策略。最近，他甚至发展到他导演历史场面并用影像的方式来再现历史的程度。

刘铮的《国人》不仅仅是一种摄影的构成，更是一种历史的重新构成。不可否认，他的有关重大历史事件的记忆与知识实际上是他人以各种方式传输给他的，

并且成为他的记忆的参照与依据，这当中包括了后人的各种事后制作的图像。但他当仁不让地挪用了这些图像，不管它们是否因时间、空间、意识形态的作用而变形。他不得不成为这些记忆物质的俘虏，但却又有意试图摆脱并超越它们所设置的障碍。他以个人化的摄影复制使它们成为一种新的、刻上了刘铮的个人印记的记忆样态。然后，他再以自己的摄影作品的方式把记忆又一次传输给了他人。这时，他成了恒久的记忆传达的链条中的一环。而这是以摄影这么一种方式连接起来的。而这一切的代价是，他在创造一种个人性质的记忆的同时，也存在着某种集体记忆与集体意识所统一、所利用的可能性。然而，对他来说，他这么做并不是为了检验历史的真实性如何，这超出了他作为一个摄影家的能力。他要做的是，以这种方式确认自己的记忆，并为‘国人’们寻找一种他认可的历史形象。

对于他的浓厚的历史情结，摄影成了一种切实的化解手段。也许这是他从事摄影的动机之一。虽然是在拍摄电影过程中的一群演员所摆出的一个演出场面或者纪念馆中的一景，也会成为修补、确认他的、还有我们大家的历史记忆的机会。对他来说，摄影其实是一种象征性的活动，其真正的目的是探讨摄影如何记忆、确认记忆与现实的关系、揭发记忆产生、再生、传播的构造。有意思的是，他求助于某些大众文化生产的产品制造过程如拍摄电影等而潜返他的记忆的陆洲。它们的生产、流通与消费（或者说灌输），虽然有其商业与意识形态的动机，但毕竟也是一种记忆再造的活动。而刘铮正好借助它们，实现他复苏记忆、重现历史的目的。通过这样的拍摄，他得以把至今为止接受到的关于这场战争的各种记忆与叙述作一次个人的确认与总结。但最终，这些图像并不仅仅停留于个人确认与总结上，而是作为一种新的记忆图像传播、渗透开来，融入到以往的集体记忆中去，成为其新的组成部分。

对记忆的态度其实也是对待现实的态度。具体到刘铮，可以说既反映了他对历史的态度，同时也反映了他对摄影的态度。在面对过去时，摄影的局限性显而易见。面对摄影的真实性问题，他的图像使摄影只能是一种历史片断，真实事物

在胶片上的结像的摄影意识形态面临挑战。刘铮自己说：“在拍摄的过程中，我意识到许多概念，例如真和假、虚和实，而且逐渐地这些概念的划分对我来说也失去了意义。因此，《国人》对我来说虽然始于纪实却成于观念。”刘铮不为摄影的与生俱来的记录性所束缚，大胆地运用自己的影像来重新塑造记忆。他在集体记忆的基础上重新加工记忆，因此这既是他的个人记忆（他经历的拍摄电影与参观博物馆的事实），又是一种个人化了的集体记忆。他在灵活处理“真与假、虚与实”这些矛盾的同时，其实也暴露了纪实摄影本身的局限性，他最终认识到，摄影仅仅只是用于见证是不够的。摄影也可以用于确认历史，用记忆来复制、繁殖、再造记忆。摄影只有在打破了真实性的藩篱之后，才有可能获得对真实的真正理解。一个悖论是，《国人》的魅力就在于这种放弃原则、模糊记忆与现实的边界的态度。通过这种看似机会主义的方式，刘铮给我们带来了重新思考历史、记录、记忆、真实、虚构、摄影等概念的机会。

从社会的身体到想象的身体

在刘铮强烈饱满的构图与精妙的光影控制下，他的中国人形象从一种沉闷而又激越、绝望而又希望、阴暗而又亢奋、虚无而又现实、俗艳而又孤高的氛围中倔强地徐徐浮现，如一面又一面的镜子折射我们内心的黑暗、悲怆与孤独，呈现了存在于生命存在根源之处的生死的纠缠与情欲的悖错。这些照片如一束束强光，在刹那间照亮了我们的暗部，展示了在这个疯狂时代中的“沉重的肉身”（刘小枫语）的无可奈何的沉沦与挣扎。艺术表现的谱系中，身体一直是一个集约了在漫长的历史中形成的伦理观、审美观和文化观的主题元素。刘铮对这个主题元素的始终如一的、全方位的甚至显得有些偏执的长久追踪，使得他的照片在表现中国文化中的身体与欲望的纠缠、身体与文化的格斗、身体与社会的对峙等主题时展现了独特的说服力。显然，刘铮所呈现的中国人形象已经远远超越一般意义上的纪实肖像摄影（姑且这么定义）的范畴而成为一种解读当下中国社会心态、历史文化心理与身体现实的视觉文本。

从某种意义上来说，刘铮的风格是存在于和生活在中国的历史与现实中的“国人”们的身体所建构起来的。无论是他的雕塑照片《象征革命的城市雕塑·1999，辽宁，沈阳》中的象征革命与禁欲的激越、夸张的身体姿态还是北京蜡人馆中的皇帝的委琐的裸体（《“皇帝与民女私通”，蜡像，2000，北京》，无论是游走于乡间的大篷所演出的作为消费的舞女身体（《大篷中的男扮女装表演，1999，河南》）还是在监狱中的受到多重意义上的囚禁的身体（《一个戴眼镜的囚犯，1995，河北》）。总之，是这些身体构成了《国人》，使“国人”的意义变得具体充分，也使中国的社会现实有了一个具体的视觉参照。

也许，刘铮通过这些照片想要宣示的是：中国的历史与现实的错谬与错乱正是由这些疯狂的、无意识的身体所构成与体现的。这里不存在价值判断上的对与错，有的只是文化与传统、意识形态与权力、财富与罪恶等的各擅胜场与相互角力所形成的紧张关系，“国人”们的身体则宿命地沦为一个战场。而摄影，则自然地扮演起为这种紧张关系的形成推波助澜、制造戏剧性效果的角度。由于照相机的在场，许多身体都面对镜头做出了本能的调整，因而在掩饰了身体可能会暴露的隐秘的同时，也暴露了身体背后的心理秘密。当然，这同时也暴露了摄影控制身体的强大力量。

比如，在《千禧夜的两个富人·北京》中，刘铮以正面向向的构图让两个时代新宠充分展示了自己。他的观看客观中性，只是让镜头来记录看到的一切，表情、动作、服装、环境、他们相互之间的关系、他们与环境的关系等。这两个人顾盼得意与相互期许的亲密姿态，显示对成功的自豪与信心。值得注意的是他们面具。有了面具的遮挡，他们更可以放松地面对镜头了，而不必担心会暴露什么或者让镜头看出了什么。然而，照相机并不是只从面部表情来捕捉内容，它会把它所看到的一切一无遗漏地记录在案。被记录在胶片上的这两个人的开张欲裂的身体同样在某种程度上揭发了他们的生活品质与内容。但他们本身也许不会意识到照片会提供这么多的分析的依据。而人们这时会注意到，身体其实也是一

个承载了许多关于身份、阶级、教养等社会人类学参数的载体。

刘铮的这张照片还让我想到了德国摄影家奥古斯特·桑德的一张照片。桑德是一个德国肖像摄影师，他的宏愿是完成一个名为《二十世纪的面孔》的项目，为二十世纪的人类建造一个形象长廊。后因希特勒的上台，他的计划夭折了。熟悉摄影史的人都会发现，桑德是刘铮的一个主要风格来源。在桑德的这张照片中，资产阶级家长似乎意识到了镜头的穿透力而采取了回避直接面对镜头的姿态。他回避与镜头的正面对峙。他甚至还用看上去是在保护他的孩子的姿态来避免他的已经开始发胖的形体在视觉上的扩张感。这两个孩子实际上成了视觉上的屏障，使他的身体免于过度扩张的尴尬。实际上，他成了他的孩子们的被保护者。

与两个中国新富人的张扬相比，这个德国富人的姿势显得收敛多了。这种不同的姿态的背后其实是他们不同的价值观。刘铮照片中的新富人们显得开朗，非常自信地面对镜头，没有那个德国人的阴郁甚至是某种罪恶感。而桑德照片中的德国布尔乔亚，似乎内心有愧似地回避镜头的凝视，而且还以一种神经质的姿态让自己的孩子掩护自己不被镜头审视。然而，这种神态是不会出现在中国新富人的脸上的。他们急于宣扬自己的成功，张扬自己的个性。而这个德国富人则肯定懂得，财富并不是最值得炫耀的。他因此要与镜头周旋一番。而这两个中国新富人既没有对财富的真正认识，也没有了解镜头的力量。他们虽然用面具（也许是无意的）顾及了形象的隐私，却忽视了身体的信息发射作用。这反过来也许可以证明的是，中国人对自己的身体的作用其实并不了解。

在《一位在纺织厂的新疆女孩，1996，新疆》中，女童工的身体因为工作的需要而被遮掩得严严实实，但这丝毫不能掩盖她的身体被榨取的残酷事实。而她的回眸这一身体语言则提示了摄影者进入了工作现场。工作中的身体受到了干扰。与美国社会派摄影家刘易斯·海因拍摄于1908年的美国女童工照片相比，刘铮的照片更直接，并且显示了摄影师的在场，呈现了他与她的某种力量关系。而在海因的这张照片中，至少我们看不出女童工意识到了海因的存在的迹象，在海因的

时代，摄影所拥有的权力并没有像现在这么大。为了调查美国工厂主雇用童工的真相，海因必须把照相机藏在饭盒等里面，或化装成抄表者才能偷拍到他所需要的影像。而在刘铮的时代，照相机往往是不可拒绝的权力的象征。这时，刘铮的摄影在揭发了丑陋的同时也展现了一种相互关系。一种隐蔽的身体与权力之间的关系。

如果说上面提到的几张照片记录了社会中的身体的话，那么刘铮作品中的另一类身体则可以称之为想象中的身体。

在《皇帝与民女私通》中，除了一种民间社会的共同幻想以外，更可令人注意之处是被塑造出来的皇帝的身体。作为国家的囚徒，皇帝的身体也同时被囚禁了起来。因此，民间有皇帝也要解脱这种束缚的想象也是合乎情理。这里面同时包含了同情与精神胜利法。尽管是后人的想象，但蜡人皇帝的羸弱的身体还是与健康的性相去甚远。但讽刺的是，权力却寄寓于这样的身体。当然，这只是民间想象中的身体，但却反映了人们对权力的嘲讽。而当刘铮以闪光灯照亮这个场面时，我们发现，这个角度正好像是闯入的一瞬间，而皇帝的身体似乎是被灯光剥去了遮掩似的，一无是处。非人格化的蜡人在这个瞬间被转化成了人格化的对象，并且令所有的想象黯然失色。刘铮的捉奸式的用光与角度，令人想起新闻摄影的抢拍。于是，他使一种想象成为现实感强烈的图像，并使这种想象中的身体成为一种不容置疑的图像，公然混迹于真实与虚构之间。刘铮就是如此老练地利用这种既有的图像来铺陈他的《国人》。通过摄影这种特殊的视觉方式，他把我们对历史的潜意识与想象注入到这些身体的标本中，赋予这种想象以视觉上的合法性。

总之，不管是社会现实中的身体还是历史想象中的身体，在刘铮手中，都成了构成他的“国人”形象的重要素材。它们既是他确认、再造记忆的素材，也是他表现的素材。因此，以摄影的真实性来衡量他的作品就会显得捉襟见肘。他绝不拘泥于真实与虚构的二元论式的教条。而是在这两者之间，用这一张张透明的影像薄膜搭建起一个可以在真实与虚构之间游刃有余地去采的空间。在他设下的

有时是真假难分的“视觉陷阱”里，我们也许可以更深入地思考摄影与身体、摄影与真实等的关系问题。这也许就是他的摄影的目的之一。

威金曾经编辑了一本名为《医学摄影杰作》的摄影集。在为这本收集了许多医学史上的各种畸型人的照片的摄影集所写的序言中，他说：“这些照片无论是从人类学、历史学还是文化史的角度看都是非常珍贵的东西。之所以这么认为，并不是因为它们单单作为时代的断层像化石似的被保存了下来，而是因为在它们上面保留着遥远的过去的身体的冲动、意识的变化与成为肉体形象的感情的欲望。这些杰作是人类创造的历史的一部分。画家、雕塑家们的作品，不管他们想要做出什么样的杰作，那终究是想像力的产物。然而，我们称之为摄影的这个生产最逼真的现实表象的永恒的记忆之镜却是超越了想像力的事物的产物，拥有这面镜子是我们这个时代才开始的事。可是我们还对我们自身黑暗的影像心怀恐惧，即便它们是遥远的过去的投影。在这里出示的照片既不是拉斐尔前派的虚构的绘画，也不是天堂或地狱的超现实的幽灵。它们是过去赠给现在的我们的礼物。”威金的这段话同样适用于对刘铮的《国人》的评价。

刘铮的作品也同样“保留着遥远的过去的身体的冲动、意识的变化与成为肉体形象的感情的欲望”，因而也同样成为了一种保存了中国历史文化与当下现实的种种令人费解的奇特现象的“影像化石”。我相信，当刘铮在面对他镜头前的这些五花八门的形象与现象的时候，他将它们以摄影方式转化为“影像化石”，既是为了解除他对悠长的历史文化的某种恐惧以求获得某种救赎，也是为了通过摄影的方式重新塑造历史，更是为了对现实与将来做出一种倾注全力的影像回应。而《国人》，就是他赠给现在与将来的礼物。

自 述

《国人》这组照片从1994年开始到2000年我做了7年，这与责任有关系，与我的家庭、教育和经历有关系。我是在一个特别正统的家庭里长大的，父母都是党的干部，对我的教育非常严格。我毕业于北京理工大学的光学系精密仪器专业，其实就是照相机设计制造。我从四五岁开始一直喜欢绘画，上大学的时候正好是中国新人文画特别差的时候，我对国画彻底绝望，这时候正好因为所学专业的原因，开始接触摄影。我发现摄影里面有很可贵的东西，我可以按照自己的想法来做，从此我再也没有放弃摄影，一天都没有放弃。

从1991到1997年我一直在《工人日报》社拍摄新闻照片。开始的时候我在努力做一个好记者，慢慢地我发现我拍的东西与报纸的需求有些差别。我发现自己想做的事对报纸来说并不重要。于是在1997年我决定离开。但是在此几年前我已经开始了《国人》的拍摄。在1996和1997年，因为拍摄另一组作品《三界》，《国人》的拍摄中断过一段时间。1995年我和朋友做了一本叫《新摄影》的杂志，这是国内最早传播观念摄影的杂志。当时还没有观念摄影这个提法，我们当时叫它“作为艺术的摄影”。《三界》就是在那时候开始拍摄的。拍着拍着，我发现作为艺术的摄影是那么的有诱惑力，使我把所有的精力全投入其中。我想，这样下去，我

的《国人》拍不完了。于是，我下决心，把《三界》放在一边，在下面的三年里除了拍摄《国人》什么也不干。后来这三年，我几乎在朋友中销声匿迹了，现在我重新回到《三界》，重新回到我钟爱的艺术摄影，重新把自己曾经收起的翅膀展开。当时的《国人》对我就是一个挑战，我为自己画定一个圈子，这个圈子就是现实。我要在现实中拍出最不现实的影像，把它们带到理想里面，不是每一个具体的事情，而是每个人每时每刻都存在的理想状态。

我的游走是按照中国文化的脉络。一方面是我在看，另一方面是我在拍。拍到的只是我看到的太少的一部分。我拍摄了几万张，最后我选出了100张。《国人》并不是我这段走路的全部结果。走这段路对我以后的作品将会有特别大的影响。一个人在外面走，一出去就是一两个月，有时候觉得非常孤单，似乎我做的这件事跟任何人都没有关系。有时候找到一个拍摄对象，与他有很好的沟通与合作，给我带来很多的喜悦，那种感觉就像你体会了另一个人的生活，占有了另一个人的生活。但是，《国人》不仅仅是关注他们的生存状态，或者从根本上就不是，我更多的是一直在寻找自己身上与他们共同的地方，是我内心的东西。其实，他们是我选择的演员，《国人》只是他们的舞台，让他们去登场，去说我告诉他们的台词，他们是最本色的演员，他们很自然地说出的就是我的意图。这是一个关于现实的挑战。最开始，我关心“活着”这样一个主题。但是，后来有关死亡的，有关虚拟的、虚幻的世界开始震撼我。我越来越觉得这一部分不可忽视，这是人的生活、人生活的这个世界的两面中特别重要的一个部分。后来的两年，我的拍摄更多介入这些题材当中。我花了整整一年的时间拍摄死亡。那一年也是我受到伤害最大的一年。人这辈子，做很多事情不计后果，不是你勇敢就可以去做，做完你会后悔。当时拍摄的时候，我很好奇、很兴奋，但是整个拍完之后，我心灰意冷，我开始不适应这个现实的世界，阳光也不能让我感动，看到美女我也会想到死亡，我甚至不敢经过医院——那是一个死亡的驿站。人生脆弱得让我把握不住自己。这种状态持续了大半年，慢慢地靠着朋友的帮助，还有爱情，我才逐渐缓过来，觉

得自己可以继续做一些事情。每个人都有三种状态：理想状态、现实状态，还有一种姑且称之为堕落状态，每个人都生活在现实里面，心里带着理想，最后走向死亡，三种状态密不可分。我想我的照片这三种状态都要涉及到，通过表现这三种状态，前面提到那些线索得到呈现。我以后的照片也会围绕这三种状态来拍摄。

《国人》不是一部记录性的东西。因此，标题中“国人”这个词应该理解为作者眼中的同胞们。各种虚幻的画面的出现，是因为我不想仅仅停留在现实中，更想深入到形成于我心中的国人的各种记忆、传统当中。国人在这里不是一个具体的概念，是一个内心的概念。在目前这个社会，艺术的作用是相当有限。如果说我有什么目的，我是希望每个人都快乐。其实我是希望读者从我的照片里看到我对快乐的执著追求。我们确实在追求快乐，但是这个世界始终有许多阴暗的部分。就拿死亡这件事来说，其实每个人默默承担了，但是谁都没有喊出来，于是有太多的人忘记，我只不过提醒了大家一句，人真的是太脆弱了。当一个人意识到死亡的时候，他就会认识到自己该做什么。就像参加完一个朋友的追悼会，痛苦一阵之后，我们会更加珍惜现在的幸福。我希望能够与他人分享我的影像、我的思考，我们为什么要把点心锁在柜子里呢？而且我希望我的朋友、亲人以及所有爱我的人能够理解我。

■ 象征革命的城市雕塑 沈阳 1939