

侯登科  
HOU DENGKE



中国工人出版社

HOU DENGKE 侯 登 科

# “出”“入”之间的张力与“边缘”的意义

——顾 铮

侯登科的整个摄影生涯是与当代中国的起步艰难而又任重道远的摄影实践重合在一起。改革开放以来的中国当代社会的巨大的发展变化，当然地成为他和其他一切具有社会责任感的中国摄影家的影像创造的丰富资源与动力。而侯登科也以其他人所不可替代的摄影实践与理论思考极大地丰富了当代中国的摄影实践。

他的《出征》（与潘科合作）为打破当时新闻报道摄影的僵化八股模式做出了历史性的突破。虽然在国外的新闻摄影作品中，从人性角度出发表现战争对于人类生活与感情的影响已经司空见惯。但在当时的中国，呈现战争可能给普通家庭带来的生离死别却是不允许的。然而，这组作品却将人面对战争可能带来的灾难时的人性流露作了大胆的揭示。这也许可以视为当时在社会科学领域里热烈讨论的“人道主义与异化问题”在新闻摄影中的一个回响吧。二十世纪九十年代，他所参与拍摄的《四方城》纪实摄影作品，为如何表现社会变动背景下的西安城市生活提供了宝贵经验。

当然，侯登科的鸿篇巨制《麦客》作为中国纪实摄影史上的一个经典作

品，已经为如何在中国展开纪实摄影实践提供了意义深远的范例。就题材而言，他坚决与风花雪月式的“创作”绝缘，而是从一开始就把眼睛放在了他身边的人与事上面。就他的拍摄语言上的尝试而言，他的影像从最初的广角探视（可以在最初的出版于1989年的《侯登科摄影作品集》中方便地找到不少例子）演变成了相对中庸的温和视角，着意于在事物的发展脉络之中呈现麦客们的生存状态与生活细节。他的持续而又深入的纪实摄影实践，对于理解什么是纪实摄影，什么是纪实摄影的观看提供了一份切实而又丰富的材料。

侯登科以他的苦难与尊严共存，温情与忧虑相糅的“现世”（这是他经常强调的一个词）主义的纪实影像，为当代中国的社会变迁，尤其是当代中国农村社会所发生的深刻的内在与外在的变化留下了宝贵的记录。而贯穿他的摄影实践的始终不变的特质则是，一个摄影家对于人性的积极而又深刻的恒久探索。

有趣的是，侯登科似乎总会不失时机地在各种场合以一种提醒他人的方式道出自己出生农家的这一身份出处。他说：“我今生只怕彻底改不了农民身份的遗传。”（注1）其实，在摄影上早已“功成名就”的侯登科早已脱离了农民这个群体而成为知识分子的一员（摄影家这个称号无论如何是无法摆脱与知识分子这个范畴的干系的），但他却是如此念念不忘他的农民身份。我想，这首先是一种对自认为是“摄影”精神贵族，但在影像实践上明显表现出无能的影像制造者们的含有一点轻蔑的反感与蓄意的刺激，其次，这种提醒也显示了他与别的摄影家的本质上的不同之处，那就是他出于对农民生存状态知根知底的了解才会有真诚的关切。他以这种方式，在表明了自己与他人的不同“出处”之时，也真诚地表示自己对于农民兄弟的真正的认同。而他的农民影像的力量或者说魅力也就在于一种已经脱离了农民的生活方式却又始终关心农民疾苦这么一种精神人格上的内在紧张之中。

侯登科的农民情怀当然会影响他的摄影实践。他之所以选择《麦客》这样的题材并非偶然。他的农民情怀在决定题材时肯定起到很大的作用。但是，一旦进入实际拍摄，又面临了必须以一种客观（尽管这事实上是不可能完全做到的）的态度来观看与拍摄的职业要求，而“客观”曾经是一般意义上的所谓的“纪实摄影”的规训。事实上，他的摄影实践也是默认并努力遵守“客观”这个规训。可以肯定的说，他并没有想到要通过纪实摄影来兼顾自我表现。正如他所说的，他想要“尽量与浪漫式的创伤划清界限，多些老实、自然”。（注2）因此他的影像也就与“冲击力”和“快捷感”无缘。

要做到“客观”，或者说“大象无我”，这必然会使他隐入了一种两难境地。尽管他在内心与他的拍摄对象有认同感，在感情上是“进入”的，但他也深知必须在拍摄实践中切实地跳脱“出来”，才能拍摄到真正有价值的影像。作为一个对于农民疾苦耿耿于心的人，侯登科对于农民的疾苦感同身受，但作为一个摄影家，一旦他举起手中的照相机，他就必须与他们保持一种实际的距离，站在他们的边上拍摄。虽然他“恨不得像标本一样贴近看，放大看，钻进肉里扒开看，玩弄着看，另有一番滋味给眼睛”，但他无论是出于感情还是出于实际需要都无法做到这一点。（注3）

这一“入”——“出”，就形成了他的影像的内在紧张，使得他的影像具有了一种特殊的张力。一个真正意义上的关心人类疾苦的摄影家，必然会因为与作为“他者”的对象（不管他是多么地想要与他们融为一体）的主客关系而发生某种紧张。这种紧张肯定会给他带来痛苦，但同时也有可能因此成就了他，成就了他的人生与影像。具体到侯登科的摄影实践，也就是因为他处在了这么一种张力之中，他的农民影像也就因此呈现出了一种真正不同于其他人的特质。在这种精神人格上的认同与现实境况下的角色分裂中，在这种个人情怀与摄影规训之间的紧张之中，他的关于中国农民的影像呈现取得了值得后人从许

多方面加以深思的成果。

然而，作为一个出身于农民家庭的摄影家，当他成为了一个成就卓著的摄影家时，他其实面临着另外一种实际的尴尬，那就是他真正为之呕心沥血的农民们目前并无可能了解到他的工作的价值与意义。历十年之久而完成的《麦客》虽然为农民保留了一份珍贵的视觉文献，然而他们却又是与《麦客》画册这种精装的文化奢侈品无缘的。而他的去世，可能也不会在他们那里引起反响。他心中向着他们，但他们却无从知道他对于他们的价值何在。这也许正是为民请命的摄影家的一种宿命。

作为一个职业与摄影毫无关系的业余摄影家与为国家服务的公家之人，无论是在地理位置上还是在专业地位上，侯登科都是处在了边缘的位置。他身不由己，无缘在更大的舞台上发挥作用。然而，也正是这种局限却恰恰成就了他作为一个重要摄影家的现实贡献与历史地位。他以他的实践证明了边缘的意义，也证明了边缘的价值。从侯登科的摄影实践可以看到，即使身处边缘，只要一个人真正地献身自己的理想，献身于社会与摄影，他是可以做出一番事业成就来的。在我看来，他的摄影实践的意义，可能要比那些具有职业特权的摄影人的成就可能更具有一种启示意义。他不为指令拍摄，而是为感情，为现实，为责任，为历史拍摄。他因此得以较为自由地按照自己的理解来拍摄表现他的对象，呈现他眼前的事物，不像那些处于“中心”的职业工作者可能会受到种种的干涉。这样的“边缘”摄影家，与权力的关系最少，因此也获得了展开自己的实践的最大的自由。当然，这种自由并非绝对的自由。他在从这种控制中解放自由的同时，也许会陷入另一种控制与局限。但不管怎么说，他的“边缘”至少于他是幸运的。

从这个意义上说，在“边缘”是一种幸运，一种幸福，但也是一种痛苦。因为要得到真正意义上的承认（不是被“中心”承认，而是被历史所承认）也

许需要更多的努力。从某种意义上来说,中国当代纪实摄影如果没有了像他这样的身处缘的各地“边缘”摄影家的全力投入,也许就不会是现在这个成果差可满意的局面。

侯登科以他独特的方式突破了现实身份的限制,摆脱了无谓的杂念而得以心无旁骛地尽其所能为他身边的人与事,做出了无愧于他作为中国农民的儿子良知与他的社会责任感的负责的记录与再现。无论是对于职业摄影师还是摄影爱好者,侯登科的摄影生涯都是一个意味深长的坐标。他的具有职业意识的摄影实践将使所有职业摄影师汗颜,而他的真正的业余姿态则将永远使所有真正热爱摄影的人受到感动与鼓舞。摄影,在侯登科这个“边缘者”手中,真正体现了一种摄影所可能带来的艺术民主化的本来意义。同时,侯登科还以他的摄影雄辩地证明,摄影,完全可以是一个纯粹的人的自我实现的理想手段。不论他是在“中心”还是在“边缘”。

注1:侯登科,《麦客》,浙江摄影出版社,2000,杭州,P<sub>110</sub>。

注2:同上书,P<sub>110</sub>。

注3:同上书,P<sub>110</sub>。

# 苦难的价值

—— 李媚 于德水

一年多前，我们和老侯在郑州相聚。那天，老侯特别买了一瓶五粮液，说是要好好喝一回。当三人举杯相碰时，我们突然顿感伤悲，泪流满面。老侯特别恼火，说我们扫了他的兴。事后我们相互问起原因，都是不知为何伤感。现在想起来，莫非冥冥之中，我们是在感伤别离？

至今，我们还是不明白老侯“走了”到底意味着什么？交往这么些年，一年半载见上一回，是平常事。说不准什么时候又能再见上一面呢！走就真走了么？走了就再也不会回来了么？

不，还有他的影像在。那些影像继续着我们的共同生活。

那么，那些影像是他的化身吗？是肉身飘然而去之后，留下的灵魂载体么？

这么些年，我们目睹着他一步一步走进他的影像，最后融化其中。有时候，我们分不清那些图像中的人物是他人还是侯登科？抑或二者都同时存在？

摄影与他的关系也许会成为当代中国摄影史中一个特殊的话题，他是为了活下去而拍摄，不是为了拍摄而活着，他的生命永远需要拍摄的引导，拍摄是他与这个世界的一个证物，一个信物，一个紧密的关联。拍摄，是内心牵动之下的一个动作。图像与他个人之间几乎没有距离，不可分割。从他寻到拍摄这个行为之后，他全部的精神生活就在这里展开了。

### 身份的寻找者

恐怕，在中国摄影史上，很难有像他这样以摄影的方式进行身份寻找的摄影家了，或许可以这样说，他的整个摄影历程，就是一个身份寻找与认同的过程。

他生长在村镇，既不是标准的农村也不是标准的城镇，而是这二者的结合部。他是1949年出生的摄影人中极少数童年有过要饭经历的人，饥饿一直伴随着他的成长。从小对粮食以及与粮食有关的一切自然烙印在他的心里。他的人生经验更多的是来自包围着他的农业社会。他的少年和青春时期，都在进行着改变身份的奋斗。他获得了物质上的改变，以一个中国农民的精明和文化知觉者的勤奋成为一名“拿工薪人”群中的佼佼者。但是，他无法获得精神上的改变。他的这一生都没有进入城市，无论从现实生活环境还是从内心世界。他生活的环境是处于城市边缘的临潼，他的情感与精神永远倾情的，还是那块温润的土地。他排斥都市，在水泥的楼群里他惶惶不可终日。回到泥土中，他惬意舒服。但是他又有那么多的不满。

是摄影让他最终明白了自己一生都无法逃脱的命运。从拍照片开始，摄影就宿命一样地牵引着他一步一步走向他青春时期发誓要摆脱的身份。从不自觉到自觉，他最终认命了。“我诅咒过自己千百次，我却真是个农民。”（摘自《侯登科摄影作品集》自述）

他回来，回到他的出生的群体中，作为一个农民群体中的觉悟者，一个文化自觉者，回来。他只能回到土地，在这儿，他的心灵才能得到最后的安息，他的情感需求以及对人性的追问才能得到回应。他本就属于这儿，生于斯长于斯，他不心甘也无法不甘心。摄影最后成了他见证自己存在和了解、思考社会生活的方式。他关注的不仅仅是图像，更是眼见的生活现实。因此，他的影像有一种少见的自然、平朴和踏实。尤其是到了他生命的后期，他的拍摄获得了一种随意的自由，口语沉默，影像说话。那种年轻时期的大叫大喊变成轻松平和的调侃，他不再用学理化的语言夸夸其谈，更多的是聊家常，像农民一样谈收成，谈节令，谈邻里。从外到内，他认了自己作为中国农民一分子的身份。他不是完全以这种身份为荣的，但也绝不为此身份而自卑。他是中国当代摄影家群体中固执地只能在农村拍摄的人（他的这一生，《四方城》是他惟一的城市拍摄）。

他对农民的秉性与本质有着异常尖锐的批判，他太熟悉他的同类他的兄弟姐妹们了。与他的态度相比，那种用“惊叹号”似的方式表达自己对农村生活的同情显得是多么的浅薄。爱与恨交织的情感可能才是真正热烈与深刻的，因为这个世界没有完美的现实。

体验与结果相比，他重视体验。所以，如果有与他情感接受度有冲突的事情发生时，他是不拍的。有时候，你甚至感觉他的图像几乎就是自拍像：批判嘲讽与赞美，都同时针对着自己。我们常常在他的图片中看到一种令人心痛的东西隐隐地被遮蔽在影像中，那是他潜藏在他人身影下的自伤。这个人的存在方式就是这样。

“我的摄影，我和摄影，完全保持了一种行动上心理上的联系，保持了一种无言的默契关系。探索它甚至思考它应该怎样或者它是怎样几乎成了一件不相干的事，成了多此一举的事。我和摄影彼此缄口不语的只管向前走，走到哪

里，该怎么走成了一个不用言明的问题，成了一个无意识的行为，最多，当我处于矛盾和疑虑时，当我无力再风急火燎地向前走时，只须叹息一声它——摄影，就够了，它只须一个无声的回应——慢慢走吧，就行了。但是，在这种不用言说的关系中，在这种不言不语的同行中，又间或存在着一种难言的隐衷或者苦涩。仿佛它是一块禁地，谁也不愿踏进它，仿佛它是一个包容着全部人生奥秘的沼泽地，踏进它就会缓缓陷下去，就会终于陷入绝望之地似的！摄影之于我，是反射我心灵话语的镜子，我既能看到一个熟知的我，也可以看见一个陌生的我，就如同我也是一面镜子，同时我能映照出一个熟知和陌生的摄影来。这是一面破裂成鳞片状斑斑驳驳的镜子。”（侯登科日记 1994.3.30）

这是一种多么令人心碎而又令人感动的关系！

他站立在他的每一张照片后面，与我们双目相对，只是缄默不语。他存在。我们有理由坚定地相信，他生动地存在于我们中间，因为，我们这一辈子不会离开摄影。

他以一个中国农民的身份为历史留下了二十世纪最后二十年农村生活的影像，这些影像会在岁月的流逝中变得越愈珍贵。

### 自觉的受难者

他是我所见到过的最充满苦难的灵魂，一生，摆脱不掉煎熬与蹉磨。

他的生事比起许多同龄人要复杂磨难得多。他有一个苦难的母亲和一个不负责任的父亲。从他来到这个世界，面临的现实就是：父母都在，却又都不在。姥姥带他长大。屈辱，悲愤以及对爱的饥渴伴随了他的一生。他生长了一颗异常敏感的心灵，苦难给了他善良炽爱也给了他仇恨偏执。他终身都在进行逃出童年经历的努力，他又终身都在做着守护尊严与屈辱的搏斗。童年经历决定了他的性格形成与文化选择。

“被一种文化所化之人必感痛苦。”(陈寅恪)一个自觉的受难者,也必感孤独。在这个追求快乐的现实中,精神的受难成为与宗教相关的话题,显得十分遥远与陌生。自觉受难并不以受难为乐,而是不得不受。受难是希望与朝向美好的愿望过于强烈,受难是来自对完美过于苛刻的追求,受难是因为过人的清醒。我们敬佩自觉的受难者,只因承担才有受难。他以普通平凡者的身份承担普通平凡者的困苦。所以,他的承担只能表现为与他的同胞兄弟们一起受难。并且在受难中显现生命巨大的力量与快乐。“痛苦使理想光辉”——想到他,不期然地想到舒婷的诗句。

因为自觉的受难,他不作改变生存环境的努力。他本可以成为一个职业摄影师,他也有机会在单位调整的时候改变他的生存处境。然而,他都选择了留在原地(尽管他留下还有各种现实的考虑)。他留下,不是因为他对现实境况的满意,而是因为不满。越是强烈的不满,越令他牵心挂肠。他留下还有一个重要的原因,他需要对职业摄影保持距离与警惕。不做职业摄影师,他的摄影便可纯粹地是他的摄影,而非“职业的摄影”。这就是他的方式,他是以一个农民的秉性做出选择。二十多年了,他的拍摄没有离开过陕甘一带,更多的是在陕西关中和他的家乡。偶尔的西藏、新疆之行大多为了散心,为了有一次离家远走的经历。他自觉地被现实挟持着,簇拥着现实艰难地向前走去。这个男人是恒定的!

“虽然平平淡淡的生活给了我平平淡淡的慰藉,普普通通的人生给了我普普通通的启示,跌跌撞撞的行旅给了我跌跌撞撞的韧性,风风火火的性情给了我风风火火的信念。可我知道,每当想就此倒下,趴下,像头老驴一样任凭皮鞭和吆喝再也不起来时,只要想到这心里的空缺,这终生的爱憎,这总算有过且不可能再有的体验,就会神不守舍地迈动双蹄,向着一个连自己也不明白的方向挪去。无望挣扎,每当我把珍藏的记忆在自虐中撕得粉碎之后,又把它一

片片地捡回，拼凑，复原。

我生于斯，长于斯也将死于斯的这块土地上的悲哀与希望，即便全部化成绝望，也无法让我变得无情。”（摘自侯登科给于德水的信）

因为受难他备感孤独。

他这一生，都在做着摆脱孤独的挣扎。最终，他还是在那条孤独的去路上，一人独行……

他不像那些生活于城市的孤独者，自甘孤独，并以孤独为傲，在内心与行为上都远离尘世，这颗孤独的灵魂拼命地挣扎着，以一种入世的姿态和行为进行着甩掉孤独的努力。他走进市俗的大地，这块生他养他并不丰盈但是踏实之地。他和他的兄弟姐妹们一起走，一起过日子。他以拍摄的方式，与他们一道生活。他的眼睛在看，他的情感与心智参与其中。与之同乐与之同悲与之同苦，甚至因为他是这一群人中的觉悟者而备感其乐其苦。他爱他们，也恨他们。爱之深切恨也深切。他用咒骂来表达爱，他用泪水来表达恨。爱与被爱在他那里不见得甜蜜，快乐，但绝对是美的，是幸福的。

孤独是不能被驱逐的，只要你对这个世界保持怀疑与警惕。

他以强烈地进入社会生活的方式，保有孤独和排遣孤独。从青年时代开始，他读马列，读哲学，读历史。他以他不系统不厚实知识背景来理解人类伟大而深刻的思想，他看现世，看家属大院发生的一切，看供职单位的人和事，看镜头中人的生活。他凭借着天赋的聪慧和机智，凭借本能的对于现实生存问题高度灵敏的嗅觉来判断和理解社会生活。一年多前我们在郑州相遇，他对社会生活的见解，令我们敬佩，我们感觉在聆听一个智者思想的睿智与精辟。如果要说了解中国社会，莫过于站在农民的立场用文化批判的眼光。只有农民才深刻地理解这个社会最本质和根深的东西。这是那天我们由衷的感慨。

他的镜头是带着人性本质的追问与对社会生活的广泛关注定格一张张影

像的，也许，我们不会发现他有多么足够好的图像，但是，这些图像的价值会远远超越纯粹的图像而具有更广的社会学价值和人本意义。当看影像与看一个人的一生重合在一起的时候，影像就不仅仅是影像了，它永远生动而柔软。

这个男人的内心，一直浸泡在泪水中长大。泪水成为一种养分，犹如胎儿在母腹中浸泡的羊水。他是女人天然的朋友。虽然他仍然无法完全摆脱男性社会对于女性的审视。但是，对于女人的世界，已经足够。女人们欣悦地接纳他，女人，使他那颗躁动不安的灵魂归于平静。于是，“黄土地上的女人”（他生前准备办的毕生最后一个展览）成了他影像中最美最丰盈的部分。

他这么早早地走，不知是不是急于重归母腹的愿望？那儿是一块永远安全之地，充盈温暖。在那儿，这个世界就不会再打扰他了。如果是这样，我们用一万个诚挚的祝愿祝福他——孤独的远行者。

这个瘦骨嶙峋的男人，身影像一弯拉不开的弓，背负着那么多走了，远离了让他累让他爱让他舍不得的世界。我们永远也无法知道他是不是走得平静和安详，不知道他带走了多少心思，不知道他那么多没有变成文字和话语的拍摄所感所见都是什么？

无论如何，侯登科，都是中国当代摄影绕不开的人物。至少，这个人的名字，在我们这一代人活着的时候，不会消失！

麦  
客





