

刘
香
成



中国梦

刘
香
成



中国
梦

世界图书出版公司
北京·广州·上海·西安



后浪出版公司

图书在版编目(CIP)数据

中国梦 / 刘香成摄. —北京: 世界图书出版公司北京公司, 2012.6
ISBN 978-7-5100-4856-2
I. ①中… II. ①刘… III. ①摄影集—中国—现代 IV. ①J431

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第143586号



中国梦（精装限量版）

著 者: 刘香成	筹划出版: 银杏树下	出版统筹: 吴兴元
责任编辑: 董 良	营销推广: ONEBOOK	装帧制造: 墨白空间
出 版: 世界图书出版公司北京公司		
出 版 人: 张跃明		
发 行: 世界图书出版公司北京公司（北京朝内大街137号 邮编: 100010）		
印 刷: 北京雅昌彩色印刷有限公司（北京市顺义区天竺空港工业区A区天纬四街7号）		
（如存在文字不清、漏印、缺页、倒页、脱页等印装质量问题，请与承印厂联系调换。联系电话：010-80486788）		
开 本: 889×1194 毫米 1/12		
印 张: 14 插页 4		
字 数: 387千		
版 次: 2013年10月第1版		
印 次: 2013年10月第1次印刷		
读者服务: reader@hinabook.com 139-1140-1220		
投稿邮箱: onebook@hinabook.com 133-6631-2326		
购书服务: buy@hinabook.com 133-6657-3072		
网上订购: www.hinabook.com （后浪官网）		
ISBN 978-7-5100-4856-2		定 价: 800.00元

后浪出版咨询（北京）有限公司常年法律顾问：北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

版权所有 翻印必究

刘香成

LIU HEUNG SHING

刘
香
成



中国梦

世界图书出版公司
北京·广州·上海·西安



后浪出版公司

中国梦：与刘香成谈摄影

凯伦·史密斯 (Karen Smith)

三十年前的 1983 年，《毛泽东以后的中国》（*China after Mao*）发行，它是美国联合通讯社记者刘香成的摄影作品合集。那时的中国正向着经济改革的纪元迈出第一步，1976 年后，中国通向世界的大门打开了。时至今日，三十年的改革剧烈地改变了中国的面貌，这不仅仅是将国门向外面的世界打开而已。

对今天的很多中国人来说，1978 年的经济改革仍像是发生在昨天。但是在刘香成的摄影作品中，我们可以看到中国在这段时间中走了多远。三十年后，现代化已经渗透进了日常生活的方方面面。从 20 世纪 70 年代末到 80 年代初，刘香成捕捉到的生活场景对每个人而言都是如此熟悉，在这个国家生活的人都有过这样的经历。但对于生活在中国以外的人们来说，《毛泽东以后的中国》收录的图像立即成了“中国”的化身。20 世纪 50 年代，毛泽东进行了彻底的改革，缔造了中华人民共和国。1966—1976 年的“文革”中，过度强加

的意识形态使国家经受了苦难，中国的形象是新奇而又有些陌生的。20 世纪 80 年代，这个国家注入了一股自由的新气息，为高度集中的思想松了绑。这也是一个标志，标志着变革将对长久以来的苦难进行补偿。从精神上来看，人们能够感觉到邓小平正带领着国家走上建设中国特色社会主义的道路。照片展现了这段时期生活与社会中的诸多冲突。

刘香成的黑白影像出版已有三十年，摄影也在技术、外观以及日常生活的流行范围上经历了相当剧烈的变化。尤其是 2000 年以来，数码摄影的发展和更复杂技术的发明使得任何人在任何地点、任何时间都拥有了捕捉影像的方法，我们通过影像看世界的方式也产生了变化。如今的技术可以让最初级的使用者对他们捕捉到的画面进行修饰、编辑和调整。照片的“真实性”已经成了昨日的传说。无论是照片的拍摄速度（随时随地一点即拍，只要几千分之一秒）还是相机为失误提供的补偿技术（自动调节快门速度、光量、光圈），

或是计算机软件（进行编辑、处理细节、抹去不美观的部分），这些因素都对“一张照片”的概念产生了巨大的影响，也不可避免地改变了摄影者和观众在观察一事物时所需要进行的精神准备。

凯伦·史密斯：我很早就听你描述了自己坚持的一种个人观点：照片——尤其是好照片，会更多地依赖于摄影师知道些什么，而不是摄影师看到了什么。你对此的解释是在拍照前需要阅读与主体相关的资料。作为一名记者，你会花大量时间阅读关于某一地区的历史和文化，之后才觉得可以去亲眼看看那里发生了什么。

你年轻的时候，在你父亲的教导下翻译外国通讯社的文章，学习英文。你父亲在为一份报纸（《大公报》）工作，他是香港知识分子圈子中的一员。香港是你出生的地方，是否也可以说在香港的这段时间是你开始整体学习知识，形成世界观的时候？在这个世界观形成的过程中，摄影是否占据着非常重要的位置呢？

刘香成：那时我还不怎么拍照，是我父亲的一个朋友给了我一台相机，应该是十二岁左右的年纪。我不记得相机的牌子了，也不是什么特别的牌子。那时的相机和摄影就像是新奇的玩具一样，我没有“闲暇”去“看”或去理解摄影。那时，学习英文和粤语占据了我太多的时间。

凯伦·史密斯：之后到了1970年，你决定去美国的大学攻读

政治治学。在大学的前三年中，你沉浸在学习研究专业语言里。那时你有没有将摄影发展成一种兴趣爱好？是什么促使你在最后一年选择了摄影这门选修课呢？

刘香成：我开始去看一些展览，如杜安·迈克尔斯（Duane Michals）和戴安·阿勃丝（Diane Arbus）的作品展，这使我开始了解摄影。一些美国的摄影师朋友将摄影视为一种纯粹的艺术形式，这让我感到惊讶。那时的一切都是新的。受到摄影力量的驱使，我想要了解得更多。我还开始去看中国摄影师的作品，比如陈复礼拍摄的黄山，就挂在我舅舅家的墙上。作品所描绘的自然场景与中国的水墨画非常相似，就是中国版的安塞尔·亚当斯（Ansel Adams），只不过后者更精通于卓越的相机与暗房技术。中国摄影作品的本质是人与自然间的美学关系，强调和谐。这是一种道教的思想，但我觉得摄影师们的设备无论多好，都难以达到水墨画画家的表意清晰度。我观察到中国文化中还有一种天然属性，那就是隐藏“自我”以及个人情绪，这些经常藏在半透明的面纱之后。虽然自1949年以来，中国发生了很多大事，但围绕摄影的讨论从一开始就非常学术。

凯伦·史密斯：当你从香港来到纽约时，在文化、物质环境、人与生活方式等方面你有没有感到有很大的不同？你来到美国的时候正是嬉皮士文化全盛时期，美国还卷入了越南战争，这两方面都产生了强烈的、戏剧性的、相对更视觉化的意象。这些是否在后来影响了你看待世界的方式呢？

刘香成：是的，我记得下飞机后乘坐巴士从肯尼迪机场到曼哈顿，当时立即对曼哈顿林立的高楼留下了深刻的印象，有一种迷失的感觉，这就是美国给我的第一印象。你可能会觉得，从香港来的人不会感到非常震惊，但实际却不是这样的。那个时候，香港的高层建筑相对还是比较少的，全都集中在中环区，完全没法与曼哈顿相比，这种庞大的网格系统形成了街区，使得高层建筑一栋挨着一栋，堆积在一起。我觉得自己来到了一个巨大的混凝土钢筋丛林当中。它使我感到自己很渺小，整体的氛围是如此不同。

当我安定下来之后，我给自己弄了一辆摩托车，后来换成大众甲壳虫。那时我还没找到任何兼职工作，没钱住在曼哈顿，所以我住在布朗克斯区（位于纽约市最北端，是纽约最穷的街区——编者注）。

如果继续追溯到我高中的时候，追溯到我学习绘画的时候，那是我第一次意识到要以美学的角度去“看”。我父亲送我去他的一个同事那里上绘画课，他是一位报社编辑，也是一名油画家。周日的时候，他会带我到新界去。我们会找一个喜欢的地方，支起画架写生。

我很挣扎，一方面我很喜欢绘画，但我在技术方面并不擅长。当然我也受到过一些赞许，有一个比赛接受了我的一幅画，并在市政厅（位于天星码头旁的中环）中展出。但大多数情况下，我都感到很挫败，因为绘画、混合颜色、素描、画出轮廓和形状等都需要高超的技巧。也许是我没有认真吧，那毕竟是在周末上课，和到艺术学校学习绘画还是不同。

但是我仍相当有兴趣地持续了一段时间。之后在高中考试时，我参加了艺术考试，但失败了。关于这次考试我之前考虑了很久，为了获得与纸张大相径庭的效果，我选择了聚氨酯画板和彩色铅笔。这次失败使我非常震惊，我之前认为这非常有创意。

在纽约的最后一年，在我的选修课程选择表中，对摄影课的描述非常普通，但是它一下就吸引了我。基恩·米利（Gjon Mili，美国《生活》周刊著名摄影师。——编者注）是谁我并不知道，但还是决定选这个课，因为它关乎创造性、关乎视觉，我只是有些好奇。

凯伦·史密斯：那个时候你也没有想过用摄影来探索中国吧？

刘香成：在我的脑海中中国一直离我很近。我在美国的时候，《纽约时报》（*New York Times*）很少有关于中国的报道，那时的《纽约时报》还没有在中国的记者。他们使用的是由约翰·伯恩斯的《环球邮报》（*Globe and Mail*）报业集团（总部位于加拿大多伦多）提供的信息。纽约的其他报纸也都没有关于中国的内容。我阅读一切能找到的与中国相关的东西。尤其对耶稣会会士的宣传册记忆犹新，“中国新闻分析”（*China News Analysis*），由耶稣会神父乐达尼（Le-Dany）出版，在四十八个国家以及中国发行。我在大学图书馆中热切地等着每一期。

记得有一次，可能是1973年或1974年，我到50街的现代

艺术博物老馆去。大街正对面有一家图书馆，虽然很小，但是有很多参考书目。我走到中国区，在这里我可以找到马克·吕布（Marc Riboud）的《中国的三面旗帜》（*The Three Banners of China*, 1966年初版）。突然间我为之动容了，我曾参与过“三面旗帜”运动——建设社会主义总路线、“大跃进”以及“人民公社”。我被吕布的照片迷住了，多次回图书馆去看，甚至是在我自己开始摄影之前，我还会去看。

凯伦·史密斯：在中国最困难的时候——“大跃进”及由此产生的大饥荒发生时，你就在那里，之后由于情况太糟，你的家人将你送出国门。作为一个青年人，你在中国受过苦，因为是官僚地主的后代，你还在少先队中遭到排挤，来到美国后，你觉得自己为什么还保留着对中国的眷恋呢？

刘香成：我父亲的影响非常重要。《大公报》是一份激进的“左派”报纸，由北京资助。即便是在我来到美国前，我都记得那些不能报道的故事使我父亲感到多么沮丧，比如美国人首次登月不能报导。报纸是由北京出资资助的。我不知道宣传工作为何要那样做，但是接受资助就意味着要跟随北京的路线，报道中国取得了多么大的进步，忽略一切令人不安的新闻。讽刺的是，这种路线正是 20 世纪 60 和 70 年代，反对“越战”的美国自由派所采用的。他们的报纸所报道的中国与我父亲的《大公报》所报道的吻合。他们都希望中国可以变得更好。美国的左派学者要等上几年才能拿到中国的签证。他们不得不途经多伦多，因为美国还

没有与中华人民共和国建立外交关系。在 20 世纪 70 年代的纽约，我明白了一件事：在当时中国是有吸引力的，去看看韩素音或罗斯·特里尔（Ross Terrill）写的书就明白了。大多数人对“文革”发生的事还表现得一派天真。

我记得之后读了包若望（Jean Pasqualini）的自传 *Prisoner of Mao*（1973 年初版），思考人们是如何被压迫者所吸引的。我觉得自己也被拉了回去，去看那些伤害过我的人。这完全是个悖论。

凯伦·史密斯：是什么影响你进入新闻业的？是因为发现了摄影的力量吗？这种选择和你决定回到中国之间有什么联系吗？

刘香成：我有一种成为记者的冲动，想要追随我父亲的记者道路。这是很自然的。与此同时，我觉得美国的新闻行业竞争激烈，永远没有机会进来。这好像太困难了。这时美国还是一个白人为主流的时代。少数种族进入主流媒体的机会太渺茫。

我花了很长时间去阅读李约瑟（Joseph Needham）关于中国的书，比如《中国的科学与文明》。这本书最不可思议的部分是它的广度。我最初发现它是在为一份法理学作业进行调查研究，我想写中国法律哲学问题，写法家和韩非子，在寻找参考文献时我找到了他的书。它给了我一种看待中国的新方式，以一种远距离的、超脱的方式描述中国

的过去和文化成就。我还读了罗伯特·J·利夫顿（Robert J. Lifton）的《思想改造与集权主义心理：对中国的“洗脑”的研究》（*Thought Reform and the Psychology of Totalism: A Study of "Brainwashing" in China*），这本书对人们的心理进行了探索，这些中国人在公开的批斗中心灵饱受创伤。这本书和包若望的书，以及我个人的经历都吻合。你可以这样认为，我想要了解得更多，而新闻业恰好又是调查事物的绝好方法。当然在美国，你能接触到很多资料。

我比较幸运，正好有这样的机会。我认识一个教授叫利昂内尔·曹，他在亨特学院教中文，我上过一次他的课。他的老家在苏州，从哈佛毕业。他对我的影响很大，我们可以一起吃饭喝咖啡聊天，我毕业后也和他保持着联系。他知道我为基恩·米利工作，正在《生活》杂志做过实习生，对新闻业产生了兴趣，但也还未成型。利昂内尔为我安排与他哈佛的同学凯尔索·苏顿（Kelso Sutton）见面，他是时代集团的总裁。有一天，我还在基恩的办公室里，电话响了，他的秘书告诉我苏顿先生想要见我。我来到苏顿的办公室，与偌大的房间相比他显得很渺小。他只问了我一件事：“年轻人，你这辈子想要做什么？”我立即说我想去中国。

大概一周后，有一位著名的图片编辑约翰·杜尔尼奥克（John Durniak）联系了我，他是美国新闻摄影的顶尖人物，他让我带些照片给他看。见面的时间很短，他看了我带过去的照片，这些都是米利喜欢的，就是这些照片说服了杜尔尼奥克，他给我了一个在时代做实习生的机会。这些照片中

有一些是关于无家可归的女人的照片，这是在莱克星顿大街上拍摄的。我还记得当时的拍摄方式是同情式的，在肖像照中包含着与她的对话。还有些照片是在一个犹太教机构中拍摄的智障儿童。

凯伦·史密斯：这些主题都是基恩·米利的作业？

刘香成：也不算。但这是西方教育第一次得以体现的时候，即对弱者的关注。作为一名记者、一名摄影师，你需要将灯光投向那些不幸的人。这是戴安·阿勃丝的时代。我记得那时有一个新摄影作品的展览，就在第五大道的国际摄影中心里。那时，Vu 图片社也在纽约建了起来，他们的照片与伽马和西格玛图片社有些不同。在他们的照片中有一种更有个性、更具个人温暖的东西，从这点能看出摄影师对被摄物体真的很有兴趣，这也就是 Vu 图片社与其他图片社不同的地方。对于基恩·米利，我看到他周围有两类人，有当时摄影界的名人，还有些传统主义者。

凯伦·史密斯：你可以描述一些基恩·米利在摄影方面的故事吗？

刘香成：他基本上没有教过我们关于相机的任何技术。但他会对学生的作品进行评论，布置作业。在和学生交谈的过程中，米利总是会询问他们的意图：为什么你会拍下这张或那张照片？他的这个“为什么”总是比其他问题更加重要。

他当然会给我们看一些照片，但我认为我最大的收获是从实验工作中获得的。他和麻省理工学院的哈罗德·埃杰顿（Harold Edgerton）共同发明了闪光设备。（埃杰顿和米利一起工作，他们使用了频闪观测设备，尤其是多点电子闪光元件，从而拍摄出了炫目的作品。埃杰顿是使用短间隔电子闪光拍摄快速物体的先驱，他使用这项技术捕捉到了气球爆炸的不同阶段，以及子弹穿过苹果时的景象）快门速度是摄影的中心要素，这也是它区别于其他艺术媒介的特征。如果你认为这是基础，那它就是融入我骨血中的东西。

与此同时，通过学习米利的作品，尤其通过底片（他的书在我离开他后一年出版了）我学到了大量关于如何进行摄影取景，以及如何编辑自己作品的知识。和他一起工作的节奏很慢，他已经七十多岁了。我们并不是每天都去看他的底片，所以我花了很多时间阅读。他把看到的照片全都钉在他桌子后面的墙上。偶尔当他心情好的时候，他会解释一下他在那些图片里面看到了什么。

凯伦·史密斯：这段时间，摄影在技术方面正在经历变革，闪光灯的使用使得我们可以捕捉到运动，也能在黑暗中拍照，这两种方式改变了人们观察世界的方式。关于摄影你的定义是什么？与米利有什么不同吗？

刘香成：是的。他拍摄了很多艺术家：马蒂斯、毕加索、考尔德，还有一些音乐家，比如作曲家伊果·史特拉文斯基

（Igor Stravinsky）以及大提琴家帕布罗·卡萨尔斯（Pablo Casals）。从摄影的角度讲，我完全不能理解为什么米利和卡蒂埃-布勒松会是朋友。但是想想看，他们两人都注重“决定性的时刻”，只是在快门速度的重要程度这一点上，有所不同。米利认为快门是捕捉到瞬间的技术因素，在某种频闪的条件下，他能捕捉到芭蕾舞演员的动态。我认为从这一点上可以看出米利是怎样受到卡蒂埃-布勒松影响的，尽管后者更注重人类的眼睛、注重快门、注重想法。卡蒂埃-布勒松以一种非常经典的手法，在北京的胡同里给一个太监拍了照，又以同样的手法给站在塞纳河石桥上的让-保罗·萨特（Jean-Paul Sartre）拍了照。这种法国的人文主义，你还能在亨利·拉蒂格（Henri Lartigue）的照片中看到。

欧洲的人文主义传统，始于启蒙运动，虽然我很确定荷兰与德国的人文主义与其他欧洲国家略有不同，但在法国，摄影笼罩在人文主义的光环中。作为一种情感结构，它是很好的。基恩·米利经常试着给学生们留下这样的印象，如果他们想要表达人文主义，那么摄影能将这一点做得很好。眼睛是会说话的，他看到了我和无家可归的女人之间的这种交流，就像是这样。对于他来说，摄影的这个方面是很特殊的。他还告诉我们，不要以摄影和艺术竞争。

这就是我学到的东西，虽然教的东西并不多，但这些都体现在他们的经验中供我学习，米利、《生活》的摄影师德米特里·凯塞尔（Dmitri Kessel）和卡尔·迈当斯（Carl Mydans）以及卡蒂埃-布勒松，这些人都曾在1949年前

的中国工作过。我在时代的《生活》杂志实习时，可以看到那些摄影师们的底片印样。这些体验再加上我对美国汉学家著作的研究，使得我能以自己的视角去观察中国。

我在1971年、1973年和1975年的暑假去了法国、西班牙和葡萄牙，这几次行程同样给了我深刻的影响。这段时间，我在巴黎遇到了台湾艺术家唐海文、宋怀桂女士和她的丈夫保加利亚艺术家马林·瓦尔班诺夫（Maryn Varbanov）。相比我童年生活过的福州，欧洲的景象给我留下了深刻的印象。在福州，极端的共产主义过分强调阶级斗争。这些经历都指引着我对家乡进行探索。

我拍摄照片，我以摄影的形式表达着我对中国、对中国人的看法，我与西方摄影师、与中国国内的摄影师视角都不相同。中国摄影师的作品被深深烙上1942年延安文艺座谈会的印迹。如果不是早年在福州生活过（从两岁到九岁），如果不是在性格形成时期有西方生活的经验，我绝对不会看到新中国这些细微的差别。在中国早年的生活使我了解了制度的必然性，而同时，我在美国和欧洲的生活经历又让我接受了普世的人文主义精神的影响。

凯伦·史密斯：在第二版《毛泽东以后的中国》序言中，你对一个小型的国家干预事件进行了描述。那时是20世纪80年代初，你是美联社驻中国的通讯员，在内蒙古时你想要给脏兮兮的矿工拍照。盘问的人听说你只想拍快照，就问：“什么是拍快照？”后来将他形容成“友好地挡在我的徕

卡相机前”。就我所读到、听到的内容来看，在中国担任摄影记者的经历中，这似乎是你为数不多的、遇到直接干预的情况。是真的吗？你能大概说说这件事，再从总体上说说你经历过的“自由”吗？

刘香成：这当然不是我第一次遇到直接干预的情况。早在1977年，我因为《时代》杂志来到中国，只待了几个月。我在拍摄上海居民在当地市场吃早餐时被禁止了。正式的投诉在中国旅游局备了案，旅游局是对境外中国人访华进行管理的部门。导游告诉我：“你拍当地人吃油条喝豆浆，他们觉得自己被冒犯了，觉得这样照出来会显得中国很落后。”

1980年在成都，我曾一大早就被当地居民带到了公安局。因为我想拍一个人，那个人爬上了毛泽东雕像的围栏（现在还在那里），他觉得自己被冒犯了。人越聚越多，我感受到了危险，别无选择，只有交出我的胶卷。还是1980年，我在机场想拍一架解放军米格喷气式战斗机，为了省油，人们用板车拖着飞机在跑道上走，机场的保安拦住了我。直到这件事报告到位于北京的外交部之前，他都不让我上飞机。

1981年的一个傍晚，我在给一群涌向天安门广场的人拍照，他们是在庆祝中国女排击败美国队获得胜利。我爬上了交通控制台，站得高一些才能看到人群的面孔。就在相机开启闪光灯时，我发现自己被人扔到了天上，然后又摔在了地上，而没过多久，我又被向上扔了一回。在混乱当中，

我感到有人狠狠地推了我，让我有多快跑多快。我的司机正在附近的大酒店里等我。第二天他让我看车座的垫子，已经烂成了碎片，我检查了自己的大衣也是一样。这时我们才明白那天晚上有人向我泼了酸。当天下午，外交部新闻司的一位高级官员向美联社就中国的行为致歉。这件事给了我深刻的教训，让我近距离地感受了“文革”，我体会了书中读到的那些知识分子是如何挣扎的。这是一个巨大的、没有理智的、“愤怒”的群体。在之后的日子里，当我在巴基斯坦的卡拉奇和斯里兰卡的科伦坡拍摄骚乱时，我就已经知道了要避免去看暴徒的眼睛，那是一种对袭击的邀请。

虽然是华裔，但我经常觉得自己被特意挑了出来，在众目睽睽之下进行日常工作。我经常遇到安保人员，他们好像都很清楚我的家庭背景。说实话，我在日常报道或拍摄时受到的压力，远远不是中国摄影师可以想象的。在中国，外国记者会经常受到安全监管。经过了这些，我学会了抓住故事中人性的一面。

凯伦·史密斯：你之前曾说：“教育和再教育、批评和自我批评年复一年，谁能经得住这样的风波，受得了这样的迫害呢？答案是中国人。”这就是你对中国“实用主义”的看法吗？

刘香成：我提到了中国的实用主义，它与国家固有的物质贫瘠有关。在历史记录中，广大的中国人民不得不忍受这样

的贫瘠。人们需要在不利的物质和经济条件下生存，在很大程度上中国的实用主义就是这种行为的结果。后来另一种情形加入进来，即政治僵化和控制十分恶劣，人们需要拥有生存下来的能力。为了报道任务，我后来到了印度和苏联，走的范围越广这点就越明显。今天的中国已经将这两点都打破了，但仍有很多工作要做。现在政府已经明令禁止了奢华用餐，只有中国会在吃喝上每年浪费十亿美元。

凯伦·史密斯：对于照片中记录的毛以后时代的中国，《纽约时报》的记者理查德·伯恩斯坦（Richard Bernstein）是这样描述的：“中国从一段可怕的政治恐怖中走了出来，来到了一个可以再次表达真实本质的纪元。”我们在今天工作中看到了“本质”，如果将它描述为中国的“真实的本质”是否准确呢？

刘香成：基本上我认为中国人还在为一些现代问题纠结着。这些都来得太突然了。每个中国人都会承认他们大大低估了经济发展的速度。如果你不去研究中华人民共和国的前三十年，你就永远不明白为什么中国人想要赶紧夺回时间，想要弥补这“失去的几十年”。今天有很多的“狼爸虎妈”都亲身经历过，他们错过了受教育的机会。三十年持续的经济改革是中国专注弥补“失去的几十年”的一种方式。中国在与传统彻底割裂的过程中经受了苦难，重新回到“真实的本质”需要时间。今天，一些中国旅客走出国门，他们的一些社会行为震惊了其他国家的公民。后者经历的现

代化是一个缓慢的过程，一步接着一步，而中国经历的现代化就像是高速前进的二手车。前《金融时报》记者詹姆斯金奇（James Kyngge）写了本名为《中国震撼世界》（*China Shakes the World*）的书，马丁·雅克（Martin Jacques）也写了《中国统治世界时：西方世界的尽头与新全球秩序的诞生》（*When China Rules the World: The End of the Western World and the Birth of a New Global Order*, 2009）。当西方学者写这些著作时，他们可能不会意识到中国人自己对于中国的发展是有多么的震惊。

凯伦·史密斯：在你第一本书的前言中，（意大利记者）蒂齐亚诺·坦尚尼（Tiziano Terzani）说中国需要的是“知识分子的勇气”。你是怎么理解这句话的？今天的中国是这样吗？

刘香成：我认为他的意思是，希望中国知识分子能勇敢地照照镜子，既看到中国社会的优势，又能勇于看到瑕疵，希望他们能有勇气诚实地写出来。构建一个分析的框架需要一些时间，没有这样的框架，如今我们能看到的只是一些纯粹暴发户式的傲慢。在许多方面，这是一种未经伪装的侵略，希望使人们忘记过去那些已察觉到或未察觉到的屈辱。当然，我们的确也开始看到在中国知识分子群体之外，还有些不同意“官方言论”的人出现。我希望他们能得到鼓励，不要被肤浅地认为“不够爱国”。

凯伦·史密斯：你曾在很多地区、国家和文化中生活过。你是如何看待摄影师的身份的？是局内人还是局外人？

刘香成：大部分摄影师是局外人，他们希望变成局内人。当你从一个地区到了另一个地区，从一个国家到了另一个国家，从一种文化到了另一种文化，你经常会意识到局内人或局外人这个悖论的存在。我觉得当我到了一个不同文化和语言的国家时，通常我会感受到自己是局外人。语言不通，我无法了解人们是怎么想的。我能感觉到历史与宗教的吸引力，但是有这么多不同的地区，要熟悉历史并不容易，这就是我崇尚阅读的原因。

凯伦·史密斯：你说卡蒂埃-布勒松是资产阶级，有着“法式资产阶级人道主义者”的眼睛？对于眼睛的重要性还有一个更加现代的例子，沃夫冈·提尔门斯（Wolfgang Tillmans）曾说：“一直以来我将摄影视为一种媒介，我希望照片能近似于我用眼睛看到的场景。”假设这就是摄影师们所做的，那你呢？

刘香成：即便有了法国革命，工人阶级、贵族等这些社会阶层也仍然存在。当卡蒂埃-布勒松在印度、中国和墨西哥拍摄时，对所拍下的面孔大有不同，但都是以他自身的法式世界观进行观察的。他观察其他阶级的方式是由他的阶层、社会地位以及那些根深蒂固的观点所决定的。我看过卡蒂埃-布勒松的照片，了解了一些他的精英背景，又在巴黎见了他一面，我能察觉到他有资产阶级的世界观。

从卡蒂埃-布勒松的作品中，我感受到了资产阶级的人文主义，它帮助我锤炼了观察人物的方式，它让我意识到了我们身上附着着故乡的印迹。我在不同国家游历的经历也增加了我细致的感受力。

凯伦·史密斯：你的观点中有些矛盾的地方，你认为一个人要理解一种文化就需要去近距离接触，去阅读，才能拍摄。虽然你不认同卡蒂埃-布勒松的做法，但却很欣赏罗伯特·弗兰克（Robert Frank）观察美国的方式。这二者哪个更重要？是需要成为局外人，看得清楚，还是需要有局内人的理解能力？

刘香成：二者兼顾是很困难的。罗伯特·弗兰克有着欧洲基督教的世界观，他在美国拍摄的照片，传达了他在辽阔的美国感受到的疏离感。与大多数初来乍到的摄影师不同，他不认为美国光怪陆离。虽然最初美国人感觉被冒犯，但是他们最终还是接受了弗兰克。但文化身份认同是一个问题。如爱德华·萨义德（Edward Said）的“东方主义”。萨义德是巴勒斯坦人，在西方接受德教育，他阅读西方历史、哲学和艺术批评，其中包括那些非西方学者的文章，他们与他一样都是在西方接受的教育。当他阅读这些内容时，就能自然而然地看到本质的东西，并能够进行相当深入的分析。我也有同样的经历，我曾在中国大陆接受了社会主义的小学教育，在中国香港接受了英国殖民教育，在纽约接受了西方教育。当我开始做摄影记者时，我和美国的作

家一起工作，他们中很多人都会中文，但我很快察觉到在新闻界，报道是以自由民主的世界观为中心的。中国人永远不会看到他们被西方人描述成什么样。早年间我在大陆长大，即便这是一段痛苦的经历，但这仍为我扎下了中国的根。虽然这种二元论的观点造成了一种进退两难的困境，但它也为质疑和自省提供了空间。

凯伦·史密斯：之前你提到了杜安·迈克尔斯，在1993年他的一次作品展览上，作者将他与卡蒂埃-布勒松进行了区分：“卡蒂埃-布勒松强烈反对任何形式的暗房修饰，他相信一张好的照片是恰好在正确的时间点上拍下来的。所以它具有共鸣感，在图像所显示的动作之外还有更深远的意义。而与这种想法相对的，迈克尔斯认为与人类经验的复杂程度相比，一张照片比一条模糊的提示语强不了多少，照片能告诉我们的东西实际上非常之少。”他是不是道出了你今天关于摄影的挫折感呢？他将传统摄影与艺术摄影“分割”开来，这种划分你认可吗？这种划分是你所谓的真实与虚构间的区别吗？

刘香成：我更倾向于亨利·卡蒂埃-布勒松的“传统主义”观点，其中包括胶片速度、光圈和快门速度和个人的思想这些摄影的基础特性。如果将这些基础因素移开，我们会发现就像英国艺术家大卫·霍克尼（David Hockney）所言，随着Photoshop的发展，摄影将会向绘画回归。在纽约学习的那些年正是我性格成型的时候，那时我有机会看到了杜安迈