

乡愁、父名、对称——解读阮义忠摄影作品 《想念 亚美尼亚》的生命经验

吴选宏

贵州大学哲学学院, 贵州 贵阳

收稿日期: 2024年4月1日; 录用日期: 2024年6月8日; 发布日期: 2024年6月18日

摘要

论文围绕阮义忠《想念 亚美尼亚》系列摄影作品艺术现象的陈述, 带来了三个需要追问的美学问题, 分别是: 存在于此摄影作品中的乡愁是什么? 阮义忠前往亚美尼亚的创作动机到底是什么? 此摄影作品中的生命是如何延续的? 就此, 文章认为弥漫在作品中的乡愁气质是一种不存在的存在; 阮先生创作的动机是“父亲的姓名”; 作品的生命之河流淌在纯然视觉不可见的对称平衡之间。阮义忠由这一系列作品发现了自身, 发现了人类, 发现了文明。

关键词

摄影, 乡愁, 动机, 生命, 文明

Nostalgia, Father's Name, Symmetry —Interpreting the Life Experience of Ruan Yizhong's Photographic Work “Missing Armenia”

Xuanhong Wu

School of Philosophy, Guizhou University, Guiyang Guizhou

Received: Apr. 1st, 2024; accepted: Jun. 8th, 2024; published: Jun. 18th, 2024

Abstract

The paper around Ruan Yizhong's “Miss Armenia” series of photographic works of art phenomenon statement, brought three aesthetic questions that need to be questioned, respectively: What is

the homesickness that exists in this photography work? What is the creative motivation behind Ruan Yizhong's trip to Armenia? How does life continue in this photography work? In this regard, the article believes that diffuse in the works of nostalgia temperament is a non-existent existence; Mr. Ruan creation motivation is the "name of the father"; the work of the river of life flowing in purely visual invisible between the symmetrical balance. Ruan Yizhong discovered himself, humanity, and civilization through this series of works.

Keywords

Photography, Nostalgia, Motivation, Life, Civilization

Copyright © 2024 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言

阮义忠《想念 亚美尼亚》(Missing Armenia)系列摄影作品在中国台湾以单行本出版,收录在中国大陆出版的随笔摄影集《花与泪与河流——亚美尼亚的千年悲歌》(flower & tears & river)卷二中。这个系列作品在阮义忠目前为止的作品谱系中是被相对忽略的存在,大部分的注意集中于他在故乡台湾拍摄的系列作品上,如《人与土地》《失落的优雅》《正方形的乡愁》等。他被贴上“本土摄影家”的标签,这样,人们就自然合理地把不符合这个“框取镜头”的作品给剔除在外了。这就会造成人们对阮先生整体摄影谱系的把握不全面。所以,解决这个问题的办法就是那些被忽略的影像不能为我们所忽略,那些被回答的问题需要为我们所追问。因此我们需要对被忽略的这一作品进行考察和解读。

为了对所讨论的问题有深入的把握,我们必须先对所谈论的艺术现象有一个陈述,然后在此基础上再进行追问和回答。

“想念 亚美尼亚”系列,是阮义忠 1997 年前往处于亚欧交界的一个国度——亚美尼亚(Armenia)拍摄的黑白摄影作品,在十八年后的 2015 年由他整理出版。阮先生说亚美尼亚之行于他而言,仿佛是一种返乡;他现在想念它,也如同想家。因此,我们要追问的是:存在于此摄影作品中的乡愁是什么?

按他的说法,去亚美尼亚的动机是音乐,这是“一场因音乐而起的旅行”。阮义忠在土耳其伊斯坦布尔停留中转的时候,当地摄影家阿拉·古勒当面问他到底为什么要进入亚美尼亚。阮义忠回答“只是为了音乐”。实际上,阮义忠接触到亚美尼亚音乐的那天对于他来说是一个奇特的体验,他认为:“冥冥之中,仿佛有什么指引我站在那张 CD 面前”([1], p. 126)。在此,我们需要追问的第二个问题是:阮义忠的创作动机到底是什么?

关于“花与泪与河流”这个题名的解释,阮义忠并没有直接的说明。但在随笔摄影集的文本里面,能够比较简单地发现三者的对应物,也就是暗喻的东西,可以概括为“欢乐”“苦难”“生命的延续”。在这里,我们要追问的不是“花”“泪”“河流”是什么,甚至不是“欢乐”“苦难”“生命的延续”是什么。我们所要追问的是:此摄影作品中的生命是如何延续的?

2. 乡愁是不存在的存在

乡愁是什么呢?乡愁应是对故乡的迷恋。乡愁的成立,前提必须是要无法回家,必然要介入时间意义上的“过去”,构成“过去的家”。

关于过去,谢林写道:过去的被知道,现在的被认识,未来的被憧憬。(Das Vergangene wird gewußt,

das Gegenwärtige wird erkannt, das Zukünftige wird geahndet.)知道的东西被叙述, 认识的东西被呈现, 憧憬的东西被预言。(Das Gewußte wird erzählt, das Erkannte wird dargestellt, das Geahndete wird geweissagt.)谢林提出三个认识对象(过去 - 现在 - 未来), 三种认识方式(知道 - 认识 - 憧憬), 三种表达方式(叙述 - 呈现 - 预言)。谢林也把“知道”(Wissen), 也就将“科学”(Wissenschaft)指派给“过去”。在古希腊, “科学”、“智慧”(sophia)和“历史”(historia)是同一个意思, 都是指对发生的事的直观把握, 并通过讲述、故事、神话等方式直接表述出来。这意味着, 科学的对象和内容严格说来并不是从现实世界中汲取的, 毋宁说一切知识都已经包含在过去里——没有“新的”知识, 或者说, “知识”的意思就是重新意识到过去已经知道的东西([2], pp. 9-10)。这样, 对过去已经知道的东西的迷恋构成了乡愁, 这也是古希腊原本“哲学”这个词的含义——对知识的迷恋。

“过去的家”, 这是被设定为一种不可能捕获的事物, 它作为一种叙述, 是不可能呈现于现在的。对于这种说法, 我们不禁要问, 叙述不是一种于现在的呈现吗? 但是, 叙述与现在的呈现是不一样的, 呈现只能是在场的、当下的、同一的, 而与作为现在对过去的呼唤的叙述保持着非同一般的张力。

这两张摄影相片, 图 1 是阮义忠在从土耳其伊斯坦布尔飞往亚美尼亚首都埃里温(Yerevan)的小飞机上拍摄的亚拉拉特山。图 2 是在近距离拍摄的亚拉拉特山, 以及山脚下的靠近土耳其边境的圣霍尔维拉普修道院。



Figure 1. Mount Ararat on AirAsia ([1], p. 149)

图 1. 亚航上的亚拉拉特山([1], p. 149)

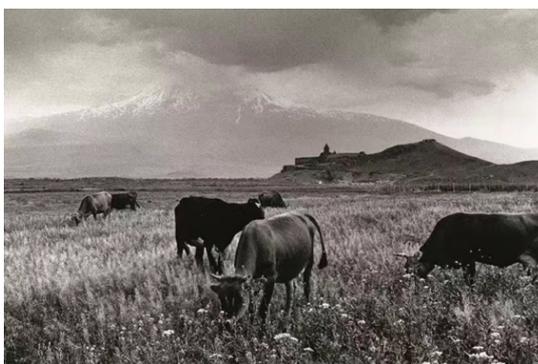


Figure 2. Mount Ararat and the monastery at its foot ([1], pp. 216-217)

图 2. 亚拉拉特山及山脚下的修道院([1], pp. 216-217)

亚拉拉特山(Mount Ararat), 这座海拔高 5165 米的高峰, 是《圣经》上所记载的诺亚方舟在大洪水退去后停靠的地方, 是亚美尼亚所有人的圣山。亚美尼亚人认为他们是诺亚的后代, 这片土地是他们的故乡, 但是却在 1920 年不得不割让给土耳其。当飞机上的旅客有人喊“看, 亚拉拉特山!”的时候, 所有

人都往右舷舱外望去，飞机上有人照相，有人凝视，还有人擦眼泪。对于每一个亚美尼亚人来说，这就像是母亲被掳一般。苏联诗人叶夫根尼·叶夫图申科(Yevgeny Yevtushenko)提到：“幽怨悲凄、亘古伤感的眼神，是亚美尼亚人一望即知的特色。在他们眼底深处，闪烁着亚美尼亚人的失土——亚拉拉特山的阴影，无数次大屠杀受害者的幽灵，以及被迫流亡世界各地子民的苦痛。敝国的人们说道，一位亚美尼亚人的眼中永远带着哀凄，即使他的脸上绽放着笑靥。”([1], pp. 146-147)过去被知道的东西被叙述，这样的叙述与现在被认识的呈现在边界和吸引中保持着张力，这种张力就是乡愁。对亚美尼亚人来说，将亚拉拉特山是自己的故土这一被知道的东西加以叙述，与亚拉拉特山不是自己的土地这一现在被认识的呈现之间发生着搅扰和焦虑。这样的搅扰和焦虑就是亚美尼亚人的乡愁。

安娜告诉阮义忠她家人的不幸经历，图3 安娜说：“我外祖父小时候亲眼看到爸爸是怎么死的。因为他们专找男孩杀，他穿着女孩子的衣服，躲在地窖里。他不敢出声地看着自己父母惨死，并且从那时起与姊妹失散，到现在都不知她们的下落。”阮义忠听到这里忍不住地放声痛哭，隔天凌晨才回旅馆。阮义忠只觉得，不知道在哪一世，他很可能是亚美尼亚人。因为才来一天，他就觉得来了好久好久，好像回到家一样([1], pp. 160-161)。



Figure 3. Staying at a friend's house ([1], pp. 158-159)
图3. 在友人家做客([1], pp. 158-159)

在常人的时间观中，所谓的“过去”“现在”“未来”的区分都是相对的。人们会认为每一个时间点都会成为过去、现在、未来。换句话说，它们其实都只是属于一个前后能够无限延伸的相对区分。谢林不接受这样的线性时间观，他认为这种把三者(过去 - 现在 - 未来)涵盖在内的时间并不是时间的全部，而只是时间的一部分，是“阳光规定下的现世时间(weltliche Zeit)”或“这个世界的的时间”，它必须和作为前世时间(vorweltliche Zeit)的“过去”和作为后世时间(nachweltliche Zeit)的“未来”一起才构成完满的世界时代。谢林设定了三个世界时代，分别是作为前世的“过去”、这世的“现在”、作为后世的“未来”，认为“世界时代哲学的主要任务从根本上说无非就是探究前世的事物”。谢林哲学中，“过去”不仅是“现在”的先验根据，更重要的是，它包含着实实在在的行动，使得现在存在，并将过去与现在区分开来([2], pp. 7-8)。亚美尼亚人凝视和叙述“过去的家”的这一事件中，“前世时间”作为亚美尼亚人如今在世之先验根据，它其中包含发生的“实实在在的行动”——失土和与家人的失散，在前世时间的内在行动中使得亚美尼亚人的现世时间得以涌现。处于“现世时间”的亚美尼亚人将过去被知道的东西加以叙述 - 凝视失土与讲述家人的失散 - 这同时就是现世时间对前世时间的呼唤。呼唤只能是对他者的呼唤，不能是对自身的呼唤。因而，前世时间与现世时间之间有一道无法跨越、无法绝对同一的鸿沟，使得相片中的“过去”和“现在”结构出了两个“世界时代”所形成的张力。

这三张相片(图4~6)是在吉哈德修道院内部拍摄的。这个修道院是由一座石山挖空雕刻而成，巧夺天

工。当阮义忠发现，听见的隔壁祈祷室传出自己常在台北家中播放的那首圣咏是由一个中年妇女泪流满面地在吟唱的时候，他按下了快门。这个妇女讲述自己的经历：她出生在黎巴嫩，这是第一次回来寻根。她的父母是在大屠杀时逃到国外的。尽管生长在别的土地，但老人家细心地把亚美尼亚的语言文字和圣咏、民歌教给下一代，这次能够在这里由歌声倾吐思念，喜极而泣。这首圣咏名为《母亲，你在哪里？》，是海外无数亚美尼亚人的心声，而这个从石头里挖出来的祈祷室，就像母亲的子宫一样([1], pp. 174-175)。面带纯真笑容的年轻男孩的相片与中年妇女和他的先生在祈祷室的相片连成一个隐喻：人由共同体而来，又要回归共同体。绝对同一是一个点，而乡愁在无法同在的张力作用下构成一个圈。

阮义忠镜头下的“乡愁”气质，不是仅仅画面构图的形式追求，也不是光影明暗交错摇曳的姿态，更不是相机框取之物本身质感的轻语。毋宁说，它溢出了视觉本身，弥漫在视觉本身之外，是可见之外的不可见者。它倒映在眼角泪水彼岸的圣山中，它穿梭在大屠杀于家人永别的窒息中，它萦绕在石壁歌声的回响中，它徘徊在过去这一永恒的未来中。换句话说，它存在在人类生命经验的存在中。两个世界，我在这头，你在那头，我是匮乏，你是匮乏之渴求。我始终匮乏所以始终渴求，再者，我始终渴求，所以始终匮乏。这是肯定和否定同时发生的关系，肯定匮乏的现在与否定现在的匮乏结成的回环。这种关系是埋藏在人类自身深处十分根本的生命经验，因为乡愁换一个说法，乃是“回归一体的爱”。所以，从这一意义上来说，阮义忠的“想念 亚美尼亚”系列摄影作品，也还是延续和拓宽了人文摄影的河流。

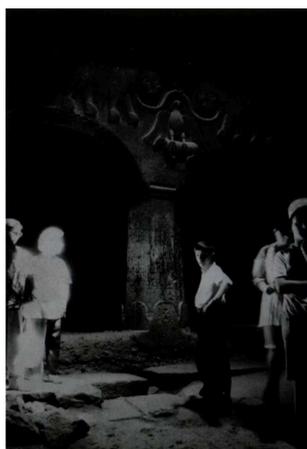


Figure 4. The monastery ([1], p. 178)
图 4. 修道院([1], p. 178)



Figure 5. The monastery was hollowed out of the stone mountain ([1], p. 179)
图 5. 由石山挖空而成修道院([1], p. 179)



Figure 6. Prayer room like a mother's womb ([1], p. 180)
图 6. 如同母亲子宫的祈祷室([1], p. 180)

对于创作者阮义忠来说，他过去去过的亚美尼亚是他本人的乡愁。安娜告诉阮先生，亚美尼亚人认为上帝之子曾在公元 301 年来到亚美尼亚又回去；而他们也相信，在 2001 年他会再次回到亚美尼亚，届时亚美尼亚人所有的苦难都会过去。阮先生暗自许愿，2001 年会再次回到亚美尼亚去祝福他们，但计划却被台湾“九二一”大地震打乱，他忙于灾后重建的事务([1], p. 260)。这一个遗憾，落入了永恒的未来，成为一个缺口，成为一个乡愁。每一个现在都是一个“实实在在的行动”，但又立刻落入过去的无意识之中，我们如果能用意识将这一过去唤回，那就相当于被带回到过去，也就无法有这一行动。但是世界一直在涌动着，或者说世界是一直在行动着的，因此回到过去是不可能的；换句话说，它不必被唤回，因为这将等于被带回，如被唤回，现在不在。这显示了过去和现在一直在呼唤着彼此，但又不可能真正地同在。这种不可能性甚至就是摄影这门艺术本身的乡愁，是一种过去和现在同在的不可能性造成的永远的匮乏，一种永远失落的过去与被呈现的现在的隔阂。乡愁是一种不可能性，不是说乡愁不存在，而是说，乡愁是由于过去的失落而存在，毋宁说，乡愁是一种不存在的存在。

3. 以父之名

按照创作者阮义忠的说法，这是一场因亚美尼亚音乐而起的旅行，所以才有“想念 亚美尼亚”这一系列作品。但是，问题在于他在什么情况下听到亚美尼亚的音乐？又为什么被音乐的呼唤带到亚美尼亚呢？他的创作动机到底是什么呢？

实际上，阮先生受到这一呼唤并产生这一系列作品，源自于阮先生爸爸的癌症。这个事情他在很多场合都讲过，并且是这个系列作品创作的很重要的动机。当阮先生得知自己的爸爸已经直肠癌晚期的时候，他因从小与严厉寡言的父亲之间没有表达过任何爱意，而想要弥补这一缺憾。在这一消息的冲击下，他与父亲的往事如影片倒带般闪过，定格在他新居落成、父亲来过夜的那一天。过夜后隔天，父亲向他借刮胡刀，但他从来不用刮胡刀，他胡子稀疏，一向都是用剪刀处理。父亲那天就不在自己家里住，到山下的弟弟家去了。当天阮先生就买了一把刮胡刀，并且养成了用刮胡刀的习惯。可是父亲再也来住过，始终没有机会用自己的刮胡刀。阮先生认为送父亲一把刮胡刀，应该是最好的表示，而且必须要送父亲自己正在用的那一款，因为“只有这样，我才能道尽心意。”就是在那一天，阮义忠在几千张 CD 的店里面，一眼就看到了那张封面上一座终年积雪的孤峰，孤峰下一座小小的修道院的 CD - 《亚美尼亚音乐第一卷：圣咏》 - 并买下了它。回到医院，阮义忠把刮胡刀送给了父亲。那天晚上阮先生失眠，播放了那张 CD，发誓要去亚美尼亚，亲眼看看是什么样的民族发出这样的声音([1], pp. 132-134)。

20 世纪的法国哲学家、精神分析学家雅克·拉康在 1963 年开了一期“父亲的姓名”的研讨班。这一期研讨班重点讨论了“焦虑”。拉康认为，“在焦虑之中，主体由于对大他者(就是黑板上的 A)的欲望而感受到痛苦。主体以一种直接的而非可辩证化的方式感受到痛苦。正是因此，焦虑是主体的感受中不会骗人的东西。” ([3], p. 60)拉康认为焦虑并不是没有对象，这个对象是什么呢？拉康认为：“对象小 a 是从处于焦虑之中的主体处坠落的東西。它与我所描绘的‘欲望之因’是同一个东西。” ([3], p. 61)在拉康精神分析中，对象小 a 在想象界是“欲望之因”，而小 a 承担着“欲望的支撑者”的功能。

这里对应着拉康经常重复的一句话：人的欲望就是大他者的欲望(*Le désir de l'homme, c'est le désir de l'Autre*)。句中的第二个介词 *de* 在法语中既可以表示主格又可以表示宾格。作为主格：人的欲望就是大他者的欲望，人的欲望与大他者相同，人的欲望对象就是大他者的欲望对象。作为宾格：人的欲望就是大他者来欲望他或她，人欲望大他者欲望他或她。并且，欲望总是对其他事物的欲望，人不可能对自己拥有的事物产生欲望，欲望的指向为尚未拥有或不能拥有之物。欲望难填的原因在此[4]。

面对大他者化身之父亲的能指之刃，阮义忠焦虑了。对象小 a 是主体面对处于大他者位置的父亲的焦虑中所切割下来的东西，失落的东西，所以主体感到直接痛苦。大他者化身的父亲处发出能指，所欲求的刮胡刀，被小 a 所欲，因此阮义忠当天就买了刮胡刀，并养成用刮胡刀的习惯；小 a 欲望着被大他者所欲望，所以阮义忠献上在象征界具有“菲勒斯”(Phallus)作用的想象界的刮胡刀来以此向躺在病床上的大他者的化身求爱。由于象征界的父亲处于一个消失的虚弱状态，因此，CD 封面这个符号其实可以理解为大他者处能指链的滑动，用以代替“父亲的姓名”；而阮先生失眠后听那张 CD 也是一种找寻意义的焦虑促使的能指链的再次滑动。动身前往亚美尼亚亦如是，这部作品的创作亦如是。所以，“想念 亚美尼亚”这部作品乃是能指链滑动的结果，因为，“想念 亚美尼亚”换句话说就是“想念父亲”。

这样，我们就能理解阮义忠拍摄的这三张关于宗教题材的相片了。

图 7 是在喀依扬(Gayane)修道院拍摄的。一个修士走向这座修道院，“沉重的身影仿佛背着历史的重担” ([1], p. 176)。这个历史的重担，如用拉康派精神分析的话说，是一个无意识主体被切割后留下的缺口。他背着这个缺口，寻找着填补这个空无的象征，这个象征是父亲的名字，是他们“唯一的父亲”。

图 8 的拍摄地点是埃奇米阿津大教堂。这座全世界最古老的大教堂，从四世纪起即为亚美尼亚教会领袖驻锡之地，人称基督教的发祥地。阮义忠在这里拍到了全球亚美尼亚人梦寐以求的大主教卡瑞金一世(Karekine I)。从相片中，我们可以明显地看到，这正在行吻手礼。画面对应着周杰伦流行歌曲《以父之名》的歌词：“低头亲吻我的左手，换取被宽恕的承诺。”虽然歌曲中要表达的是黑手党的教父，相片中的则是基督教的主教，但实际上都是象征着“父亲的姓名”，那只是一个图腾、一个符号。一位老人(从手上衰老的皮肤可以看出，如果不是老人的皮肤那也是一个饱受苦难的人的皮肤)向着亚美尼亚人的最高宗教领袖表达爱意。这个主教象征的就是那个主体被切割后的缺口，那个空无。

图 9 为教徒领圣体，与前两张一样，我们看到的是一个空无，一个主体匮乏的空无。

拉康在 1955 年遇见海德格尔，并且翻译了他写的文章。“拉康整合了克莱因与海德格尔的洞见，提出了自己对艺术品惊人的定义：‘所有艺术都可概括为围绕‘物’的空无的某种组织模式。’” ([5], p. 50)

“按照拉康的解释，宗教通过上帝的填补而避免了这种空无。科学也拒绝之，试图通过自然法则等式填补之。艺术独自在其形式各异的虚空中表现出‘物’的空无。拉康一直寻求在欲望曲线图上用 $S(A)$ 这个公式具体说明这种构成性空无，即用该公式中他者的语言库中确定能指的缺失来回答人自身最根本的存在问题。” ([5], p. 50) $S(A)$ 公式中“S”代表法语中的“Sujet”，即主体；A 是法语中的 *Autre*，即“大他者”，而又在大大写字母 A 上划一杠，表明大他者能指的匮乏。因此，这个公式实际上是主体的符号性缺失，构成性空无。

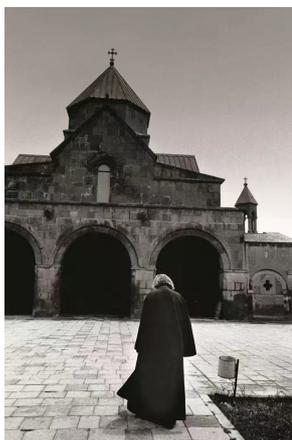


Figure 7. Monks and the monastery of gayane ([1], p. 181)
图 7. 修士与喀依扬修道院([1], p. 181)



Figure 8. Archbishop Karekine I ([1], pp. 196-197)
图 8. 大主教卡瑞金一世([1], pp. 196-197)



Figure 9. Communion of saints ([1], pp. 252-253)
图 9. 圣徒领圣体([1], pp. 252-253)

借用马克思的一段关于宗教问题的表述来说明这个问题：“宗教里的苦难既是现实的苦难的表现，又是对这种现实的苦难的抗议。宗教是被压迫生灵的叹息，是无情世界的感情，正像它是没有精神之制度的精神一样。宗教是人民的鸦片。” [6]如从主体的符号性缺失的这一层面上讨论，这段话甚至可以把宗教二字替换为艺术。人是一种符号动物，也是一种符号性缺失的动物。

于此，就能解释阮先生为何不远千里拍下“想念 亚美尼亚”这一系列作品了。因为，想念 亚美尼亚，也就是想念父亲，是乡愁。

4. 花与泪的辩证之河

本文开始的时候提到，“想念 亚美尼亚”系列是收录在名为“花与泪与河流——亚美尼亚的千年悲歌”的卷二中的。此外，我们还提出了一个问题：此摄影作品中的生命是如何延续的？

本文对于这个问题回答的关键词是对称。在人类的审美历史经验中，对称作为一种组织原则，很早就存在于诗歌、音乐、建筑等艺术中。它是指将完全相似的部分并置或使它们围绕一条中轴的特性。比如埃及的金字塔、希腊的帕特农神庙，包括中国的赵州桥都是表现了建筑中的对称。贝多芬的《致爱丽丝》相较于他的《第九交响曲》的曲式，虽然前者规模较小，但是都是对称的比例，因为 1:1 和 100:100 实际上都是对称的比例。在里昂那多·达·芬奇的素描画《维特鲁威人》中，这个被置于一个圆形和一个方形中的伸展人体呈现的两种姿态，暗示了在人类审美的各种形式里，对称具有主要地位的重要原因是：人体的对称表现了自然界的完美。尽管达芬奇的这张素描是理想化的人体形式，尽管自然界中有着各种各样的非对称，尽管在我们这个时代中有着各种各样的崇尚个性、号召打破常规的艺术，但是这种古典的对称形态还是一贯受到青睐。对称可以说是一种具有持久生命力的艺术理念[7]。

但本文在这里不是要指出“想念 亚美尼亚”系列中在单纯视觉上，有多少对称的构图，有多少线条空间的对称距离，有多少光影对称交替的律动，而是要说出它观念上的对称，那个纯然的视觉不可见的对称。纯然视觉可见的对称，如用黑格尔的话说，只是“整齐一律”，是为“外表的一致性”，“它的美只是抽象的知解力产生的美” ([8], p. 173)；而本文所说的观念上的对称，则是“平衡对称”，它并不只是“重复一种抽象的一致形式，而是结合到同样性质的另一种形式，这另一种形式单就它本身来看也还是一致的，但是和原来的形式比较起来却不一致。由于这种结合，就必然有了一种新的，得到更多定性的，更复杂的一致性和统一性。” ([8], p. 174) 这一系列作品，恰恰是由于这个纯然视觉不可见的对称，取得了生命得以延续的平衡，才成其为“生命的河流”。比起“外表的一致性”的“整齐一律”，“生命的河流”是“得到更多定性的”和“更复杂的一致性和统一性”的苦难与欢乐并置交缠的两岸的辩证绵延。

我们从这一系列相片人们温和的表情里，可以得知阮义忠的拍摄是一种完全尊重他者的拍摄，这使得拍摄者和被拍摄者处于一种对等的良好的互动中。但我们在这些温和的表情里，看到了不一样的东西。就如前文提到的苏联诗人叶夫根尼·叶夫图申科所说的，亚美尼亚人的眼中永远带着哀凄，即使他的脸上绽放着笑靥。这是花与泪的对称，美好与苦难的平衡。这一系列中并没有纯粹苦难的揭露，也不是对于现实的粉饰讴歌。它有着一种古典艺术的对称与平衡，在“花与泪”之间流淌。下面四张相片就是这种对称的体现。



Figure 10. A girl waiting for a bus ([1], pp. 130-131)

图 10. 等车的女孩([1], pp. 130-131)



Figure 11. Man buying dry cheese ([1], pp. 136-137)
图 11. 买干奶酪的男人([1], pp. 136-137)



Figure 12. Homeless people in Yerevan's Central Market ([1], p. 135)
图 12. 埃里温中央市场的流浪汉([1], p. 135)



Figure 13. Municipal Square in Yerevan ([1], pp. 138-139)
图 13. 埃里温的市政广场([1], pp. 138-139)

图 10 中, 这样的对称实际上是比较直观的。一条坑坑挖挖纵深的道路, 三个小孩在画面的视觉中心, 两个女孩的穿着是比较考究、干净的, 这与环境所呈现的不堪共同呈现在镜头下。不堪的环境是“泪”, 而女孩们的形象是“花”。后面三张的对称与平衡则不是那么直观。在图 11 中, 一个男人站在充满秩序感的穹顶之下, 在市场中购物, 并且市场中的东西摆放整齐, 他对着镜头微笑。我们看得见的是所谓美好的事物, 但是, 如果我告诉你们, 亚美尼亚通货膨胀严重, 能买些干奶酪已经很不错了呢? 如果我给你们看同在这个市场下拍的这张贫汉坐在楼梯上等待收市后好捡些剩菜回家的照片呢(图 12)?



Figure 14. Yuri Khachaturyan's home ([1], p. 243)

图 14. 尤里·哈恰图良的家([1], p. 243)

显然，这两张画面因为共同存在于这一摄影系列，因此取得了一种平衡：来自苦难和欢乐的对称，花与泪的同在。

图 13 中，无论是背景环境还是三个小孩的笑容告诉我们，这似乎是一张纯粹美好的相片。可是，如果我告诉你们，这是埃里温的市政广场的政府办公室，不同单位环绕着一个大水池。在水源缺乏的这个国家，唯有这个地方展现了辉煌呢？“花”在镜头框取之内，“泪”在镜头框取之外；“花”是可见的，“泪”是不可见的。

图 14 中，室内微醺后手舞足蹈的欢乐氛围感染着我们。但是，如果我告诉你们，画面中央那个小男孩——九岁的戴维塔——是手舞足蹈的尤里先生的儿子，并且得了一种罕见的、跟血液有关的怪病，活不了多久的时候呢？当我告诉你们，美拉妮亚对此事只是淡淡地对阮先生说：“我们亚美尼亚人深知：悲伤和快乐，是一体的两面。”的时候呢([1], p. 248)？我们相信，这会成为一个罗兰·巴特所说的“刺点”(Punctum)。意趣(studium)和刺点是罗兰·巴特所使用的术语。意趣是指影像引起观众产生兴趣的因素。这“没有任何特别的强烈程度”，理智成分超过感情成分。相比之下，刺点则是扰动观众并搅动其意趣的因素：“刺点来自最意想不到之处……并且会在最适当的时机直抵观众的内心，激发出一种远远超出语言和含义的情绪。”[9]显然，这个欢乐画面的意趣被搅动了，那个画面中央的刺点搅动着理性，将画面景深拉长，令人神往而又困扰。

可是，所谓生命不正是这样吗？或者说，所谓生命的河流不得不这样流淌。生命的延续，只能流淌在过去与未来对折的当下中，意识与无意识达成的决断中，大地与天空分离的空间中，男人与女人的纠缠的爱恋中，良善与幽暗挣扎的人性中。生命流淌在眼泪中，同时也在泪水倒映的鲜花中。我们在名为爱与不爱的辩证河流上，看到了生命川流的对称与平衡：“生命飘渺无常，却皆崇高珍贵；谁都是孑然一身，一切都合而为一(みんな儂い，みんな尊い；誰もが一人，全ては一つ)。”¹我们在亚美尼亚的孩子们的身上看到生命之河的绵延，在亚美尼亚的音乐和语言文字的传承中，我们听见了千年持续不坠的悲歌。

5. 结语

阮义忠的这部摄影作品《想念 亚美尼亚》放到他个人目前为止的摄影生涯谱系中来看，应该说是一个特别的存在。但是又不能说是完全异质的作品，因为归根结底，他还是一直在奉行他最开始的承诺——表现人性。这一系列作品由语言文字叙事和影像共同履行了这一承诺，甚至达到了另一个高度。因为，在这部作品中，阮义忠由自己的痛苦和缺失关照到“他者”的痛苦和缺失：在这一刻，他是一个

¹参见歌手藤井风于网易云音乐发行专辑《花》(EP)中的歌曲《花》(Ballad)的歌词。日语作词为藤井风，翻译贡献者为网友“扶他海”。

克莱因瓶，由自身的空无出发，来到了一个最外部，同时也是自己身体的最内部，让自身与世界发生黑洞般的联系，从而发现了自己，发现了人类，发现了文明。

参考文献

- [1] 阮义忠. 花与泪与河流: 亚美尼亚的千年悲歌[M]. 北京: 九州出版社, 2016.
- [2] 谢林. 世界时代[M]. 先刚, 译. 北京: 北京大学出版社, 2018.
- [3] 雅克·拉康. 父亲的姓名[M]. 黄作, 译. 北京: 商务印书馆, 2018.
- [4] 马元龙. 欲望的变奏: 精神分析的文学反射镜[M]. 北京: 北京大学出版社, 2021: 46-48.
- [5] 史蒂夫·Z·莱文. 解读艺术: 拉康[M]. 郭立秋, 译. 重庆: 重庆大学出版社, 2023.
- [6] 卡尔·马克思. 马克思恩格斯选集第1卷[M]. 北京: 人民出版社, 2012: 2.
- [7] 尼尔斯·维格兰德. 中英双语音乐专题分析——曲式中的对称与比例[M]. 马扬芝, 译. 北京: 中央音乐学院出版社, 2022: 6-7.
- [8] 黑格尔. 美学(第一卷)[M]. 朱光潜, 译. 北京: 商务印书馆, 1996.
- [9] 娜塔丽·赫斯多佛, 编. 世界摄影大百科[M]. 张悦, 译. 北京: 中国摄影出版社, 2021: 333.