

缪斯
·
张海儿
三十年踽踽独行，
他用黑色的镜头寻找光明



文 | 凯伦·史密斯 图 | 上海摄影艺术中心



左页 《胡源莉，广州，一九八四年》，1984，高精微喷于哈内姆勒三百二十五克硫化钡美术纸上，90 x 60 cm
右页左 《皮加勒，巴黎，一九八八年》，1988，收藏级喷墨打印，35 x 23 cm
左页右 《窗边的胡源莉，广州，一九八七年》，1987，收藏级喷墨打印，60 x 40cm

上海摄影艺术中心（SCoP）的一项根本使命就是展出中国最优秀摄影家的作品，为之提供一个全面评价、集中呈现的机会。张海儿是中国摄影界享有盛名的人物，自20世纪80年代中期开始的三十年职业生涯中，他对形式和内容的孜孜以求与演进突破皆已备受赏识，但此前他的作品多以零碎的形式和公众见面。“缪斯”这次与张海儿本人通力合作，将他整个摄影生涯中为人熟知和从未展示的作品归编。从中我们可以看到艺术家最初的灵感来源，亦能辨认出后来涌现的诸多重要主题。

（一）

张海儿是中国最富经验也最前卫的摄影师之一。他的“职业”摄影师生涯（即以摄影为生）要追溯到1990年，

当时他暂居法国，为新成立的由摄影师自营的VU图片社接活。而他个人的摄影创作发端于更为遥远的1983年，那时他便已开始尝试抓拍日常生活及生活中亲近的人，这个最初阶段的作品也包括他对自己偶然旅行的记录——比如他游访北京时框取的紫禁城风貌——这张照片让我们得以一窥张海儿作品中即将出现的独特视点，即他与城市环境的特殊关系。

1985年，张海儿考入广州美术学院，攻读油画硕士。当时他并没有意识到摄影会成为他艺术创作的焦点以及他得心应手的表达媒介。对谈中他多次提到，在那个艺术迅猛发展的年代，人们普遍轻视摄影作为一种艺术的美学价值，即便是他最亲密的朋友和伙伴也这么看。“在80年代，做摄影是会被人看轻的，那不是‘艺术’。如果你正在学艺术，但你关注摄影，这意味着你不会画画。”¹正是从那时起，张海



《曾艳演示时装，广州》，1987

儿不顾各种鄙夷，开始用一种高度个人化的方式探索摄影。他的世界观通过镜头被呈现为一批早期范例，它们已具备他今日最为人熟知的风格。

自此以后，张海儿表明了自己对于某类特殊形式和内容的偏好。这可被归结为一个独特的“镜头中的世界观”，它非常黑暗，也非常坦诚。正是在所有作品中这份直击人心的黑暗，使它们在今日形成一个牢固的整体。某些照片的质感可能游走在丝滑的深渊和粗粝的颗粒之间，但几乎无一例外的色调昏暗。甚至他的彩色照片也是如此。其原因是显而易见的：拍摄对象所身处的那些空间，日光虽竭力渗透，却也只能很抱歉地从一扇半开的窗里溜进来，或是从一线门缝里悄然而入。在另一些作品中，镜头和对象贴得如此之近，几乎不容光线挤入。

显然，黑暗是一个有意为之的视觉密码，但这种黑暗不仅仅是视觉上的，画面构图也同样深深浸在精神和形而上的阴影中。这种氛围强调了一种潜在的情色感，照片中人物似乎以带点羞涩的喜悦在炫耀。黑暗认证了他们共属的秘密社会，一种存活于日常表象之下的亚文化；黑暗存留在他们的举手投足之中，也确如观者被怂恿的推测，黑暗存在于他们的天性里。即便这种黑暗并不能严格地归为照中人的私人特质，照片仍然暗示了那是他们所在的社会加诸其身的。在这个层面上，黑暗是社会中国有的。

这些照片在形式和内容方面都有很多为摄影爱好者们中间广为人知、津津乐道的元素：一种黛安·阿布斯式的对那些具有所谓“主流以左”之人的迷恋；一种布拉塞式的对于都市夜幕下潮湿角落的兴趣；一种堪比南·戈尔丁的无畏，直勾勾地盯着那些被社会质疑着身份的个体。

张海儿最早的几张标志性作品诞生于20世纪80年代中期的广州和北京；从此开始，他便一直忠实地捕捉着他眼中的生活。用他自己的话说，他好像在那一瞬间成了“旅游者”，在不同的地点找到了自己。无论是在故乡广州的大街小巷，还是在巴黎的纷繁夜景之中（张海儿于1988年首次游访巴黎，当时要去参加阿尔勒摄影节里介绍中国新摄影师的环节）。对“旅游者”这个概念更为准确的阐释是“陌生人”或“局外人”。如若顺着加缪的同名小说来思考，身为一个陌生人就是活在人类社会的正常运作之外，脱离那种驱使多数人日常行为的普通感情。

这些图像挑战着我们对于正常的定义，告诉我们，没有什么比“表象”更加直言不讳。那条隐含的信息令人高兴：对于人类心智和形体的定义始终是参差多态的。而这便是他拉开距离，用超然的目光所看到的“陌生”。

（二）

张海儿1957年生于广州。他的父母均出生于泰国——母亲来自一个“普通”家庭，父亲则家境殷实，他们在20世纪40年代回到大陆，上学读书。张海儿成长历程中的关键人物是他的外祖母——他母亲的母亲，当时她与自己的女儿一起回到中国，监督女儿的教育。外婆是张海儿童年和少年记忆中占据神圣地位的人，或许也是他生命中的第一个缪斯。在中国，许许多多的孩子都是在外公外婆（或爷爷奶奶）的陪伴下成长起来的，并与他们关系亲密；张海儿则把他的外婆奉为上天赐给他的最珍贵的礼物。外婆教会他生而为人意义，教导他怎样清醒、热情、敏锐地活在世上。“在泰国，外婆家境贫寒，但她从这个世界

汲取了无穷无尽的知识，”张海儿回忆说，“比如大自然，比如传统中药中对植物的各种使用方法。她从不会识字，却充满智慧，她一点儿也不迷信。”²

张海儿也将他对于艺术和绘画的喜爱归因于外婆的鼓励，因为她的影响，他才将艺术视为一种基本的、本能的冲动，让他在世界中去看见美和生活，并以视觉表达作为回应。张海儿于2011年亲自制作了摄影集《照相》，他将这部摄影作品的私人汇编献给了他的外祖母。

他最大的愿望本是个画家，然而到了1987年，即他在广州美院的第三年，张海儿意识到自己想以摄影作为自我表达的媒介。1987至1990年期间，他开始在巴黎和欧洲逗留，首次以职业摄影师的身份工作。张海儿最初在上海戏剧学院学习的是舞台设计（1978-82），在“文化大革命”（1966-76）结束、毛泽东逝世（1976）及其继任者邓小平决定实行改革开放政策（1978）等一系列历史事件之后，这所学校是当时最早重新开放的文教机构之一。在此之前，当张海儿1974年中学毕业，便与当时的众



《李威廉为陈冲上妆，孙周和张海儿在观看，上海龙华宾馆，一九九九年》，1999，收藏级喷墨打印，60 x 60cm

多学生一起被送至农村向农民和农场工人学习。他花了四年时间务农——尽管和大多数拥有艺术天赋的“下乡”青年一样，他所做的大多是宣传工作。

张海儿于1978年回到广州，他最初的想法是找份工作，一份能让他留在广州并与艺术搭界的工作。毛泽东逝世（1976年9月）之后，邓小平即刻开展了一系列正常化举措，其中之一就是恢复高等教育。大学在1977年秋季开始重新开放，上海戏剧学院的招生考试将在第二天举行，张海儿便参加了考试。

我们或许可以猜测，在一所戏剧学院念书，置身于“戏剧性”的环境中，这可能是张海儿作品中戏剧感突出的缘由。正如一位策展人曾经的评论：“张海儿的摄影是他一个人的戏剧。”³但其他方面的影响其实更为重大。正是在上海戏剧学院他遇见了自己一生的缪斯——胡源莉。她是他的同学，后来成了他的妻子。他们在1982年9月毕业，11月13日结婚，此后一直都是亲密无间的伴侣。胡源莉注定就是那个“唯一”。

胡源莉一直是他作品中心的女人，是他最恒久、最亲密的缪斯，也仍然是他最大的幻想。他们是一对灵魂伴侣，最真实地契合了这种“老套”的关系。“遇见我的妻子是我从不敢奢望的幸运。我不仅想和她一起做‘坏事’，更想要和她度过一生。我知道，这份幸运需要我用一辈子来珍惜！”⁴

两人在一起的日子里，张海儿为胡源莉拍摄的照片数量似乎证明了一个事实——她一直被珍爱，也会继续被珍爱。“缪斯”展览中被选为主视觉的那张照片是他们最早一起进行肖像实验的成果之一。“在拍下那张照片的时候，我并不知道自己会将摄影作为事业或是自我表达的媒介。相机只不过是一个工具，用以记录生活中我从他人那里感受到的美。其实那就是我一直所做的事情。”⁵

《照相》这本画册收录了众多张海儿妻子的照片，这些都是他所钟爱的；但整本书以另一个女人作为开始。在画册标题页上的组图中，她排在他的外祖母之后。这件精心绘制的拼贴作品叫做《向蒂娜·莫多蒂致敬》，是献给意大利出生、美国长大的摄影师、间谍、革命者以及自由精神先驱蒂娜·莫多蒂（1896-1942）的。甚至在她的一生中，莫多蒂这个形象都是传奇性的：“共产主义的信徒总让人联想起一幅冷酷的画面——严厉禁欲的男男女女身居简陋的房间之中，绝缘于资本主义的骄奢淫逸。后来，光彩照人的蒂娜·莫多蒂出现了……”⁶

我们可以举出很多原因，为什么她一定会启发张海儿。

最起码因为她是一个拥有自由精神的革命者，贯彻个人意志、用自己的方式来实现自己的生命价值。但这种理想与性欲、心灵与身体的矛盾才显然是关键因素，二者之间，依然横亘着政治意识形态的铁藩篱。她是一位真正的理想主义者，投身于自己的信仰，并与身边的人一样，深刻地投入社会下层的真实生活。在她所拍摄的诸多照片之中，张海儿最喜欢的是一张墨西哥女人高举旗帜并被旗面反过来蒙住的照片。这种精神与张海儿自己的发生共鸣，成为他潜意识中所渴求的东西。即便身伴光彩照人的好莱坞明星，并且享受颇为耀眼的明星光环，莫多蒂在美国仍然身为陌生人；张海儿也身处相似的境遇、面临此种考验。与莫多蒂的故事同步的，还有张海儿在个人事业多个阶段身为局外人并被人误解的体验和感受。

那几年对他而言是一个非常重要的时期，种种观念和欲望相互冲突，催生出了张海儿的一些最具纪念意义的照片。有些照片来自广州街头，有些拍的是身穿本地设计、即穿早期西方时装“山寨版”的模特。其中最值得注意的是被他叫做《坏女



《翟颖，广州，一九九七年》，1997,收藏级喷墨打印，75 x 60cm



《伊莎贝拉·布娄在马丹·马吉拉首次发布他的艾赫美斯女装系列之夜，巴黎圣奥诺雷郊区路二十四号，一九九七年》，1997,收藏级喷墨打印,60 x 40cm

孩》的那个系列，从20世纪80年代后期才开始创作，主要拍摄于1987到1988年中期。“但我仍未想过以照相为生。两年来就成天和美术学院的同学或前同学们厮混着，互相以各自美貌年轻的妻子为缪斯，拍下数以万计的照片。”⁷

其中的一些照片拍摄于黑暗的街巷中，其他的拍摄于房门紧闭的小房间里。有些，例如胡源莉的那几张，拍摄于学院的写生室里，画面中的她与那些用于绘画训练的石膏半身像距离很近。这些女孩的照片与一些张海儿朋友的照片表明，这是些叛逆的青年小团体，一些想法相似、勇敢无畏的年轻人，不羞于自己的性观念，不害怕拿生活做实验。即便照片中的他们正在进行可疑的活动，却透露出生命的能量；即便女孩们看似放松，打着哈欠、伸着懒腰，弯腰，给摄影师一种直接的、诱惑的眼神，今天的人们可能惊讶于这种眼

神有多开放。取景常常紧凑得不可思议，是幽闭恐怖式的，观者被置于一种不自然的紧贴拍摄主体的位置。“我希望将拍摄对象挤进一只盒子（画框）；用尽画面的每一寸空间。开始时我确实用一个广角镜头，这让我能够非常接近模特。我觉得模特能够感受到我的存在是非常重要的，我需要他们感知到我。这会产生出一种非常不同的回应。”⁸

张海儿对拍摄对象几近“粗鲁”的框取和切割表明了他轻描淡写但其实敏锐异常的智慧。“有些图片可以说不雅，但这就是我想要的效果。我不知道怎样去拍摄漂亮的照片，即便当我看到并拍下了漂亮的人，结果却还是不雅。人们不总会喜欢这个……”⁹

（三）

也许张海儿注定要成为一名摄影师，但倘若没有在1987年的广州遇见当时担任法国阿尔勒国际摄影节组织者之一的卡尔·库格尔（Karl Kugel），他成为职业摄影师的转变也许不会来得这么快、这么深刻且直接。当时的卡尔·库格尔正在中国各地探访艺术家，并为1988年的摄影节甄选作品——届时，旨在揭开改革开放十年间的中国面纱的摄影作品展将会是整个摄影节的重头戏。库格尔参访了广州美术学院，并约定在那里评阅一些当地摄影师的作品集。一时兴起，张海儿带着作品参加了评阅，而这次会面改变了他的一生。随后，他作为受邀的四十位艺术家之一参加了摄影节。在阿尔勒，张海儿展出的是他早期以广州为专题的作品，还有几位他拍的“坏女孩”和好女孩——那些模特和临时演员们——当然，还有他最棒的“坏女孩”胡源莉。张海儿照片的夺目之处不仅仅是他捕捉到女孩们身上的那种无言的、洛丽塔式的性欲，即便是在那些关于广州的场景记录里，我们也已经能够辨别出他的摄影语音与其他循规蹈矩的摄影师在视角和内容上拥有如此惊人的大相径庭——无论是作品的颗粒感、或是他擅长的情绪化语言——正如1988年展览的访客留言簿中所证实的，没多少观者在张海儿的作品里看出美学或其他任何方面的价值。它们是阴暗的——“过黑”——忧郁且“太单调”。（引自留言簿）

卡尔·库格尔是张海儿遇见的第一位法国人¹⁰。如果没有遇见卡尔，张海儿觉得自己压根不会去法国。即便他有对这个世界的好奇心，张海儿表示自己根本不愿意为此和国内的政府部门打交道。

“我记不清具体是怎么拿到（从学院申请去阿尔勒旅行的）许可证的了。应该是学院批的，但那个时候必须要有广



《宝塔，广东番禺，二零一二年》，2012，收藏级喷墨打印，50x67cm

州文化局的许可。而且我还得去北京，到那里的外事局去。那里的人倒是对我挺友善的。”¹¹

阿尔勒之行大获成功。张海儿对法国一见钟情，尽管他在1988年夏末回到了中国，1989年初，他再次受邀前往欧洲参加他的个展开幕式，这次的展览是葡萄牙摄影节的一个部分。此次摄影节还设有专门的版块展出美国摄影师威廉·克莱的作品。这次欧洲之行对张海儿而言是一次愉快的经历，新的观念也在这个时期进入视野。

参展阿尔勒摄影节为张海儿带来了更多的机遇，随后他不仅开始为年轻的摄影家代理机构VU图片社工作，还受邀于1990年7月在德国海德堡美术馆举行了个展——“张海儿：来自中国的摄影”。当被告知自己将为伴随此次展览一并出版的专著《张海儿：来自中国的摄影》准备一段文字

时，张海儿在日记里写道，“咱没啥可写就想提提平日里嘴上常常念叨的名字：胡源莉（咱那口子，咱第一个拍摄的女人，今后还拍）。”¹²

离开海德堡后，张海儿留在巴黎，偶尔在VU图片社承接拍摄任务。该机构的创始人克里斯蒂安·戈约尔曾在阿尔勒摄影节上看过张海儿的作品，因此机缘，VU图片社决定邀请他加入，并为张海儿提供秀场拍摄的任务，以此来支持他颇具个人风格的时尚拍摄工作。成立于1986年的VU图片社在当时也是一个新的机构，显然愿意相信直觉判断，并不介意张海儿当时经验尚浅。

张海儿发现，他作为摄影师的成功之道在于保持低调。张海儿似乎习得了一种狡猾的诀窍，镇定自若地将自己隐匿人前，否则他也无法在后台里如此靠近那些时尚界的明星

们。他传达了时尚界的形象——但不见得是时尚界通常愿意看到的样子。张海儿极少去台前，而是出入于化妆间、走廊和后台。在那里，所有的面具和伪装都被卸下，演员们都也都放松下来。在秀前喧闹、慌乱的筹备工作间隙，他能不引起任何注意地混入人群，任凭自己的眼睛徘徊游弋，点亮一个个角落、一幅幅图景。这些作品暗示了张海儿在拍摄时享有的独特视角，也印证了他游走于幕后的能力。“用狗仔来形容我非常合适，”张海儿说。¹³

（四）

1995年，为了维持生计，他开始为当时刚刚成立的深圳新闻期刊《新周刊》工作。这给了他一份不多却稳定的收入来源。他很快意识到，大多数中国出版物在摄影师动身拍摄之前就已经非常明确自己想要的照片长什么样；他完全不需要去思考。

同时很偶然地，张海儿继续着自己对女性主题及其他女性化的身份形态的探索。他发现，现今的很多成功女人都足以去雇用一位摄影师去捕捉她们自然凋零前的年轻形体。其中的一些人他会反复拍摄，时间长达六年或是更多。从这些照片有趣的模式和拍摄地点来看，究竟谁在谁的掌控之下其实并不明晰，画面中笼罩着暧昧性。

在人物肖像中，每张照片都是一次与真实个体的相遇，这种感觉带有一点震惊、兴奋、愉悦。每个主体在照片中被呈现的都不仅是皮相，它超越了那种肤浅的肖像照，不是简单地将张三或李四困于照片标准的方形景框内。积极主动地观察他身边的世界，就好像别无他法一样，张海儿让自己的好奇心引领着他，也因而让我们作为观者进入日常生活的阴影之中，进入当时的情景、人物、以及一种充满情绪和欲望的领域之中，在那些被管控的日常生活的限制之下，它们是常常会被忽视或抑制的对象；而在遇见摄影师时，它们会即刻发出一种直接的反应形式——自觉而恣意。

种种脆弱的自我与更具弹性的角色并置，照片释放强烈的情绪力量，在欣喜、苦痛、欢愉和悲伤之间交替，通过时而渴求、时而魔鬼般顽劣，却永远热切的眼神传达出来。通过这种方法，张海儿的作品为这些真实的人言说着他们各自自然真挚的状态。作品中的真实是明确可感的，从爱到欲，从暴力到空虚，这是我们所有人在日常生活的漫漫旅程中所面对的东西。30年，在其数量庞大的所有作品之中，那些女人的照片是让张海儿最引以为傲的。摄影就是保存、拥有。“通过这种方法，”他说，“我可以永远拥有她们。”¹⁴

【注释】

1. 凯伦·史密斯对张海儿的采访，广州，2017年2月
2. 张海儿，凯伦·史密斯采访，2016年10月
3. 唐昕是工作于北京的策展人，2014年张海儿于北京泰康空间举办个人展览《罍粟》，唐昕对张海儿的作品有此评价。
4. 同上。
5. 凯伦·史密斯采访张海儿，2017年4月11日。
6. 选自展览《蒂娜·莫多蒂：墨西哥天空下》的介绍文字，该展览呈现了蒂娜·莫多蒂的35件作品，纽约洛克莫顿美术馆，2010年1月-3月。
7. 同上。
8. 凯伦·史密斯对张海儿的采访，广州，2017年2月
9. 同上。
10. 从上海戏剧学院毕业后，张海儿在广州电视台获得了一个工作机会。1985年，在他进入广州艺术学院之前的暑期，他参加了一个由柏林电视台组织的工作坊。“大多数工作坊成员期待学习一些技术，所以他们觉得没有从中学到任何东西，但对我而言这是很棒的一课，关于态度，关于视觉表达背后的思考。”凯伦·史密斯对张海儿的采访，广州，2017年2月。
11. 凯伦·史密斯对张海儿的采访，广州，2017年2月
12. 同上。
13. 同上。
14. 凯伦·史密斯采访张海儿，广州，2016年10月



《奥斯卡·王尔德之墓，巴黎，拉雪兹神父公墓，二零一一年》，2011，收藏级喷墨打印，60x40cm