



[美] 苏珊 桑塔格 / 著

插图珍藏本

论摄影

On Photography

黄灿然 / 译 小白 / 视觉策划

上海译文出版社

版权信息

- 书名：论摄影
- 作者：【美】苏珊·桑塔格
- ISBN：9787532750047
- 译者：黄灿然
- 责任编辑：冯涛
- 产品经理：[@nachzugler](#)
- 关注我们的微博：[@上海译文](#)
- 关注我们的微信：stphbooks

本书由「[ePUBw.COM](#)」整理，[ePUBw.COM](#) 提供最新最全的
优质电子书下载！！！！

献给妮科尔·斯特凡娜^[1]

^[1] Nicole Stéphane (1923—2007)，法国著名女演员、制片人和导演。——译者

本书由「ePUBw.COM」整理，ePUBw.COM 提供最新最全的优
质电子书下载！！！！

这一切开始于一篇文章——讨论摄影影像之无所不在引起的一些美学问题和道德问题；但我愈是思考照片到底是些什么，它们就变得愈复杂和愈引起联想。因此，一篇催生另一篇，另一篇又催生（我自己也感到困惑）另一篇，如此等等——一组逐渐发展的文章，讨论照片的意义和历程——直到我写得够深入了，使得已在第一篇文章中勾勒、继而在后续文章中详述和借题发挥的看法，可以用较理论性的方式来概括和扩充；以及可以收笔。

这些文章最初（以稍微不同的形式）发表于《纽约书评》。如果不是该刊编辑、我的朋友罗伯特·西尔弗斯和芭芭拉·爱泼斯坦鼓励我，使我继续沉迷于对摄影的探究，则这些文章可能就不会被写出来。我感谢他们和我的朋友唐·埃立克·莱文极有耐心的建议和慷慨的帮助。

作者

一九七七年五月

本书由「ePUBw.COM」整理，ePUBw.COM 提供最新最全的
质电子书下载！！！！

- [在柏拉图的洞穴里](#)
- [透过照片看美国，昏暗地](#)
- [忧伤的物件](#)
- [视域的英雄主义](#)
- [摄影信条](#)
- [影像世界](#)
- [引语选粹](#)

本书由「ePUBw.COM」整理，ePUBw.COM 提供最新最全的优质电子书下载！！！！

在柏拉图的洞穴里



希尔 David Octavius Hill The Misses Binny and Miss Monro,1845.



阿布斯 Diane Arbus A Boy with a Straw Hat and Flag Waiting to March in a Pro-War Parade, NYC, 1967.

人类无可救赎地留在柏拉图的洞穴里，老习惯未改，依然在并非真实本身而仅是真实的影像中陶醉。^[1]。但是，接受照片的教育，已不同于接受较古老、较手艺化的影像的教育。首先，周遭的影像更繁多，需要我们去注意。照片的库存开始于一八三九年，此后，几乎任何东西都被拍摄过，或看起来如此。摄影之眼的贪婪，改变了那个洞穴——我们的世界——里的幽禁条件。照片在教导我们新的视觉准则的同时，也改变并扩大我们对什么才值得看和我们有权去看什么的概念。照片是

一种观看的语法，更重要的，是一种观看的伦理学。最后，摄影企业最辉煌的成果，是给了我们一种感觉，以为我们可以把整个世界储藏在我们脑中——犹如一部图像集。

收集照片就是收集世界。电影和电视节目照亮墙壁，闪烁，然后熄灭；但就静止照片^[2]而言，影像也是一个物件，轻巧、制作廉宜，便于携带、积累、储藏。在戈达尔^[3]的《卡宾枪手》（1963）里，两个懒散的笨农民被诱去加入国王的军队，他们获保证可以对敌人进行抢、奸、杀，或做任何他们喜欢做的事，还可以发大财。但是，几年后米歇尔安热和于利斯趾高气扬地带回家给他们妻子的战利品，却只是一个箱子，装满数以百计有关纪念碑、百货商店、哺乳动物、自然界奇观、运输方法、艺术作品和来自世界各地的其他分门别类的宝物的美术明信片。戈达尔的滑稽电影生动地戏仿了摄影影像的魔术，也即它的模棱两可。在构成并强化被我们视为现代的环境的所有物件中，照片也许是最神秘的。照片实际上是被捕捉到的经验，而相机则是处于如饥似渴状态的意识伸出的最佳手臂。

拍摄就是占有被拍摄的东西。它意味着把你自己置于与世界的某种关系中，这是一种让人觉得像知识，因而也像权力的关系。第一次掉进异化的例子现已臭名昭著，就是使人们习惯于把世界简化为印刷文字。据认为，这种异化催生了浮士德式的过剩精力和导致心灵受摧残，而这两者又是建造现代、无机的社会所需的。但相对于摄影影像而言，印刷这一形式在滤掉世界、在把世界变成一个精神物件方面，似乎还不算太奸诈。如今，摄影影像提供了人们了解过去的面貌和现在的情况的大部分知识。对一个人或一次事件的描写，无非是一种解释，手工的视觉作品例如绘画也是如此。摄影影像似乎并不是用于表现世界的作品，而是世界本身的片断，它们是现实的缩影，任何人都可以制造或获取。

照片篡改世界的规模，但照片本身也被缩减、被放大、被裁剪、被修饰、被篡改、被装扮。它们衰老，被印刷品常见的病魔缠身；它们消失；它们变得有价值，

被买卖；它们被复制。照片包装世界，自己似乎也招致被包装。它们被夹在相册里，被裱起来然后架在桌面上，被钉在墙上，被当作幻灯片来放映。报纸杂志刊登它们；警察按字母次序排列它们；博物馆展览它们；出版社汇编它们。

数十年来，书籍一直是整理（且通常是缩小）照片的最有影响力的方式，从而如果不能确保它们不朽，也确保它们长寿——照片是脆弱的物件，容易损毁或丢失——以及确保它们有更广泛的阅览者。很明显，书籍中的照片，是影像的影像^[4]。但是，由于一张照片首先是一个印刷的、光滑的物件，因此当它被复制在一本书中时，它的基本素质也就不像绘画丧失得那么厉害。不过，书籍仍不是让大批照片进入一般流通的完全令人满意的形式。观看照片的顺序，是由书页的次序制订的，但是却没有什麼来规定读者按照安排好的顺序看下去，也没有什麼来指示每看一帧照片应花多少时间。克里斯·马克^[5]的《如果我有四头骆驼》（1966）是一部制作得非常出色的电影，它思考各种类型和主题的照片，提出了更巧妙和更严格地包装（或放大）静止照片的方式。观看每张照片所需的顺序和恰当的时间都是硬性规定好的；使人在视觉辨认和情感冲击方面都有收获。但是，转录到电影里的照片，已不再是可收集的物件，辑录在书籍中却依然是。

照片提供证据。有些我们听说但生疑的事情，一旦有照片佐证，便似乎可信。相机的一个用途，是其记录可使人负罪。从一八七一年六月巴黎警察用照片来大肆搜捕巴黎公社社员开始，照片就变成现代国家监视和控制日益流动的人口的有用工具。相机的另一个用途，是其记录可用来作证据。一张照片可作为某件发生过的事情的不容置疑的证据。照片可能会歪曲；但永远有一种假设，假设存在或曾经存在某件事情，就像照片中呈现的那样。不管个别摄影师有什么局限（例如业余性质）或借口（例如艺术技巧），一张照片——任何照片——与看得见的现实的关系似乎都要比其他摹仿性的作品更清白，因此也更确切。创造崇高的影像的大师们，例如阿尔弗雷德·施蒂格利茨^[6]和保罗·斯特兰德^[7]，数十年间拍摄伟大、令人难忘的照

片，却仍首先要展示有事情“在那里”发生，如同“宝丽来”相机的拥有者把照片当成一种简便、快速的做笔记的形式，或拿着“勃朗尼”相机的业余摄影迷抓拍快照作为日常生活的纪念品。



斯蒂格利茨 Alfred Stieglitz Sun's Rays-Paula, Berlin, 1889 Gelatin silver

绘画或散文描述只能是一种严格地选择的解释，照片则可被当成是一种严格地选择的透明性。可是，尽管真确性的假设赋予照片权威性、兴趣性、诱惑性，但摄影师所做的工作也普遍要受制于艺术与真实性之间那种通常是可疑的关系。哪怕当摄影师最关心反映现实的时候，他们无形中也依然受制于口味和良心的需要。二十世纪三十年代农场安全管理局摄影计划的众多才华洋溢的成员（包括沃克·埃文斯、多萝西娅·兰格、本·沙恩、拉瑟尔·李）^[9]，在拍摄任何一个佃农的正面照片时，往往要一拍就是数十张，直到满意为止，也即捕捉到最合适的镜头——抓住他们的拍摄对象的准确的脸部表情，所谓准确就是符合他们自己对贫困、光感、尊严、质感、剥削和结构的观念。在决定一张照片的外观，在取某一底片而舍另一底片时，摄影师总会把标准强加在他们的拍摄对象身上。虽然人们会觉得相机确实抓住现实，而不只是解释现实，但照片跟绘画一样，同样是对世界的一种解释。尽管在某些场合，拍照时相对不加区别、混杂和谦逊，但并没有减轻整体操作的说教态度。这种摄影式记录的消极性——以及无所不在——正是摄影的“信息”，摄影的侵略性。

把被拍摄对象理想化的影像（例如大多数时装和动物摄影），其侵略性并不亚于那些以质朴见长的作品（例如集体照、较荒凉的静物照和脸部照片）。相机的每次使用，都包含一种侵略性。这在一八四〇年代和一八五〇年代也即摄影初期光荣的二十年，与在接下去的数十年间，都一样明显。在那数十年间，技术进步使得那种把世界当作一辑潜在照片的思维不断扩散。哪怕是对诸如戴维·奥塔维乌斯·希尔^[10]和朱莉娅·玛格丽特·卡梅伦^[11]这样一些把相机当作获取绘画式影像的工具的早期大师来说，拍照的出发点也已远离画家的目标。从一开始，摄影就意味着捕捉数目尽可能多的拍摄对象。绘画从未有过如此宏大的规模。后来摄影技术的工业化，无非是实现了摄影从一开始就固有的承诺：通过把一切经验转化为影像，而使一切经验

民主化。

在小巧玲珑的相机使大家都可以拍照的纪元，拍照需要笨重而昂贵的新装置的年代——聪明人、有钱人和痴迷者的玩具——确实似乎已非常遥远了。十九世纪四十年代初在法国和英国制造的首批相机，只有发明者和摄影迷在使用。由于当时没有专业摄影师，因此也就不可能有业余摄影师，拍照也没有明显的社会用途；那是一种无报酬的，也即艺术的活动，尽管并没有多少要自命为艺术的意思。摄影是随着摄影的工业化才取得其艺术地位的。由于工业化为摄影师的工作提供了社会用途，因此，对这些用途的反应也加强了摄影作为艺术的自觉性。

最近，摄影作为一种娱乐，已变得几乎像色情和舞蹈一样广泛——这意味着摄影如同所有大众艺术形式，并不是被大多数人当成艺术来实践的。它主要是一种社会仪式，一种防御焦虑的方法，一种权力工具。

摄影最早的流行，是用来纪念被视为家族成员（以及其他团体的成员）的个人的成就。在至少一百年来，结婚照作为结婚仪式，几乎像规定的口头表述一样必不可少。相机伴随家庭生活。据法国的一项社会学研究，大多数家庭都拥有一部相机，但有孩子的家庭拥有至少一部相机的几率，要比没有孩子的家庭高一倍。不为孩子拍照，尤其是在他们还小的时候不为他们拍照，是父母漠不关心的一个征兆，如同不在拍摄毕业照时现身是青春期反叛的一种姿态。

通过照片，每个家庭都建立本身的肖像编年史——一套袖珍的影像配件，作为家庭联系的见证。只要照片被拍下来并被珍视，所拍是何种活动并不重要。摄影成为家庭生活的一种仪式之时，也正是欧洲和美洲工业化国家的家庭制度开始动大手术之际。随着核心家庭这一幽闭恐惧症的单元从规模大得多的家族凝聚体分裂出来，摄影不弃不离，回忆并象征性地维系家庭生活那岌岌可危的延续性和逐渐消失的近亲远房。照片，这些幽影般的痕迹，象征性地提供了散离的亲人的存在。一个

家庭的相册，一般来说都是关于那个大家族的——而且，那个大家族仅剩的，往往也就是这么一本相册。

由于照片使人们假想拥有一个并非真实的过去，因此照片也帮助人们拥有他们在其中感到不安的空间。是以，摄影与一种最典型的现代活动——旅游——并肩发展。历史上第一次，大批人定期走出他们住惯了的环境去作短期旅行。作玩乐旅行而不带相机，似乎是一桩极不自然的事。照片可提供无可辩驳的证据，证明人们有去旅行，计划有实施，也玩得开心。照片记录了在家人、朋友、邻居的视野以外的消费顺序。尽管相机能把各种各样的经验真实化，但是人们对相机的依赖并没有随着旅行经验的增加而减少。拍照满足大都市人累积他们乘船逆艾伯特尼罗河而上或到中国旅行十四天的纪念照的需要，与满足中下层度假者抓拍埃菲尔铁塔或尼亚加拉大瀑布快照的需要是一样的。

拍照是核实经验的一种方式，也是拒绝经验的一种方式——也即仅仅把经验局限于寻找适合拍摄的对象，把经验转化为一个影像、一个纪念品。旅行变成累积照片的一种战略。拍照这一活动本身足以带来安慰，况且一般可能会因旅行而加深的那种迷失感，也会得到缓解。大多数游客都感到有必要把相机搁在他们与他们遇到的任何瞩目的东西之间。他们对其他反应没有把握，于是拍一张照。这就确定了经验的样式：停下来，拍张照，然后继续走。这种方法尤其吸引那些饱受无情的职业道德摧残的人——德国人、日本人和美国人。使用相机，可平息工作狂的人在度假或自以为要玩乐时所感到的不工作的焦虑。他们可以做一些仿佛是友好地模拟工作的事情：他们可以拍照。

被剥夺了过去的人，似乎是最热情的拍照者，不管是在国内还是到国外。生活在工业化社会里的每个人，都不得不逐渐放弃过去，但在某些国家例如美国和日本，与过去的割裂所带来的创伤特别尖锐。二十世纪五六十年代富裕而庸俗的美国粗鲁游客的寓言，在二十世纪七十年代初期已被具有群体意识的日本游客的神秘性

取代：估价过高的日元带来的奇迹，刚把他们从岛屿监狱里释放出来。这些日本游客一般都配备两部相机，挂在臀部两边。

摄影已变成体验某些事情、表面上参与某些事情的主要手段之一。一幅全页广告显示一小群人挤着站在一起，朝照片外窥望，除了一人外，他们看上去都惊讶、兴奋、苦恼。那个表情特别的人，把一部相机举到眼前；他似乎泰然自若，几乎是在微笑着。在其他人都是一些被动、明显诚惶诚恐的旁观者的情况下，那个拥有一部相机的人变成某种主动的东西，变成一个窥淫癖者：只有他控制局面。这些人看见什么？我们不知道。而这并不重要。那是一次事件：是值得一看，因而值得拍照的东西。广告词以黑底白字横跨照片下端，约占照片三分之一篇幅，恍如从电传打字机打出的消息，仅有六个词：“.....布拉格.....胡士托^[12].....越南.....札幌.....伦敦德里^[13].....莱卡。”^[14]破灭的希望、青年人的放浪形骸、殖民地战争和冬季体育活动是相同的——都被相机平等化了。拍照与世界的关系，是一种慢性窥淫癖的关系，它消除所有事件的意义差别。

一张照片不只是一次事件与一名摄影者遭遇的结果；拍照本身就是一次事件，而且是一次拥有更霸道的权利的事件——干预、入侵或忽略正在发生的无论什么事情。我们对情景的感受，如今要由相机的干预来道出。相机之无所不在，极有说服力地表明时间包含各种有趣的事件，值得拍照的事件。这反过来很容易使人觉得，任何事件，一旦在进行中，无论它有什么道德特征，都不应干预它，而应让它自己发展和完成——这样，就可以把某种东西——照片——带进世界。事件结束后，照片将继续存在，赋予事件在别的情况下无法享受到的某种不朽性（和重要性）。当真实的人在那里互相残杀或残杀其他真实的人时，摄影师留在镜头背后，创造另一个世界的一个小元素。那另一个世界，是竭力要活得比我们大家都更长久的影像世界。

摄影基本上是一种不干预的行为。当代新闻摄影的一些令人难忘的惊人画面例

如一名越南和尚伸手去拿汽油罐、一名孟加拉游击队员用刺刀刺一名被五花大绑的通敌者的照片之所以如此恐怖，一部分原因在于我们意识到这样一个事实，就是在摄影师有机会在一张照片与一个生命之间作出选择的情况下，选择照片竟已变得貌似有理。干预就无法记录，记录就无法干预。吉加·韦尔托夫^[15]的伟大电影《持电影摄影机的人》（1929）提供了一个完美形象，也即摄影师作为一个处于不断运动中的人，一个穿过一连串性质不同的事件的人，其行动是如此灵活和快速，压根儿就不可能有什么干预。希区柯克^[16]的《后窗》（1954）则提供了互补的形象：由詹姆斯·斯图尔特饰演的拍照者透过相机与一个事件建立紧张的关系，恰恰是因为他一条腿断了，必须坐轮椅；由于暂时不能活动，使得他无法对他所看见的事情采取行动，如此一来拍照就变得更重要。哪怕无法作出身体行动意义上的干预，使用相机也仍不失为一种参与形式。虽然相机是一个观察站，但拍照并非只是消极观察。就像窥淫癖一样，拍照至少是一种缄默地、往往是明白地鼓励正在发生的事情继续下去的方式。拍照就是对事情本身、对维持现状不变（至少维持至拍到一张“好”照片）感兴趣，就是与只要可以使某一对象变得有趣和值得一拍的无论什么事情配合——包括另一个人的痛苦和不幸，只要有趣就行了。

“我总是觉得，摄影是一种下流的玩艺儿——这也是我喜爱摄影的原因之一，”迪安娜·阿布斯^[17]写道，“我第一次做摄影时，感到非常变态。”做一位专业摄影师，可以被认为是下流的（借用阿布斯的通俗话），如果摄影师追求被认为是肮脏的、禁忌的、边缘的题材。但是，下流的题材如今已不容易找。而拍照的变态的一面到底是什么呢？如果专业摄影师在镜头背后常常有性幻想，那么变态也许就在于这些幻想既貌似有理，又如此不得体。安东尼奥尼^[18]在《放大》^[19]（1966）中，让时装摄影师拿着相机在韦鲁斯奇卡的身体上方晃来晃去变换位置，不断地按快门。真个是下流！事实上，使用相机并不是色迷迷地接近某人的理想方式。在摄影

师与其拍摄对象之间，必定要有距离。相机不能强奸，甚至不能拥有，尽管它可以假设、侵扰、闯入、歪曲、利用，以及最广泛的隐喻意义上的暗杀——所有这些活动与性方面的推撞和挤压不同，都是可以在一定距离内进行的，并带着某种超脱。

在迈克尔·鲍威尔^[20]那部非凡的电影《偷窥狂》（1960）中，性幻想就要强烈得多。这并不是一部关于偷窥狂、而是一部关于精神变态者的电影，主角在替妇女们拍照时，利用隐藏在相机里的武器杀她们。他从未碰触过他的拍摄对象。他对她们的身体不怀欲望；他要的是她们以拍成电影的影像形式存在的样子——那些显示她们经历自己的死亡的影像——然后在家里放映，在孤独中取乐。该电影假设性无能与侵犯之间，专业化的外表与残暴之间有联系，这些联系指向那个与相机有联系的中心幻想。相机作为阴茎，无非是大家都会不自觉地使用的那个难以避免的隐喻的小小变体。无论我们对这个幻想的意识多么朦胧，每当我们谈到把胶卷“装入”相机、拿相机“对准”某人或“拍摄”^[21]一部电影时，都会毫不掩饰地说到它。

重新给旧式相机装胶卷，要比重新给俗称“棕色贝斯”的毛瑟枪装子弹更笨拙和更困难。现代相机试图成为激光枪。一个广告如此写道：

雅斯卡电子35GT是太空时代相机，你一家人都会爱上它。日夜都能拍出美丽照片。全自动。绝无失误。只要对准、聚焦、按下。其他由GT的计算机头脑和电子快门去打理。

相机跟汽车一样，是作为捕食者的武器来出售的——尽可能地自动，随时猛扑过去。大众口味期待简便、隐形的技术。制造商向顾客保证拍照毋须技能或专业知识，保证相机无所不知，能够对意志那轻微的压力作出反应。就像转动点火开关钥匙或扣动扳机一样简单。

相机像枪支和汽车，是幻想机器，用起来会上瘾。然而，尽管普通语言和广告夸大其词，它们却不会致命。在把汽车当成枪支那样来推销的夸张法中，至少有一

点倒是非常真实的：除了战时，汽车杀人比枪支还多。相机/枪支不会杀人，因此那个不祥的隐喻似乎只是虚张声势罢了——像一个男人幻想两腿间有一支枪、一把刀或一件工具。不过，拍照的行为仍有某种捕食意味。拍摄人即是侵犯人，把他们视作他们从未把自己视作的样子，了解他们对自己从不了解的事情；它把人变成可以被象征性地拥有的物件。一如相机是枪支的升华，拍摄某人也是一种升华式的谋杀——一种软谋杀，正好适合一个悲哀、受惊的时代。

最终，人们可能学会多用相机而少用枪支来发泄他们的侵略欲，代价是使世界更加影像泛滥。人们开始舍子弹而取胶卷的一个局面是，在东非，摄影游猎正在取代枪支游猎。游猎者手持“哈苏”相机而不是“温彻斯特”步枪；不是用望远镜瞄准器来把步枪对准猎物，而是透过取景器来取景。在十九世纪末的伦敦，撒缪尔·巴特勒^[22]抱怨说：“每一片灌木丛里都有一个摄影者，像吼咆的狮子到处逛荡，寻找他可以吞噬的人。”如今，摄影师正在追逐真野兽，它们到处被围困，已稀少得没得杀了。枪支在这场认真的喜剧也即生态游猎中，已蜕变成相机，因为大自然已不再是往昔的大自然——人类不再需要防御它。如今，大自然——驯服、濒危、垂死——需要人类来保护。当我们害怕，我们射杀。当我们怀旧，我们拍照。

现在是怀旧的时代，而照片积极地推广怀旧。摄影是一门挽歌艺术，一门黄昏艺术。大多数被拍摄对象——仅仅凭着被拍摄——都满含感染力。一个丑陋或怪异的被拍摄物可能令人感动，因为它已由于摄影师的青睐而获得尊严。一个美丽的被拍摄物可能成为疚愧感的对象，因为它已衰朽或不再存在。所有照片都“使人想到死”。拍照就是参与另一个人（或物）的必死性、脆弱性、可变性。所有照片恰恰都是通过切下这一刻并把它冻结，来见证时间的无情流逝。

相机开始复制世界的时候，也正是人类的风景开始以令人眩晕的速度发生变化之际：当无数的生物生活形式和社会生活形式在极短的时间内逐渐被摧毁的时候，一种装置应运而生，记录正在消失的事物。阿特热^[23]和布拉赛^[24]镜头下那郁郁寡

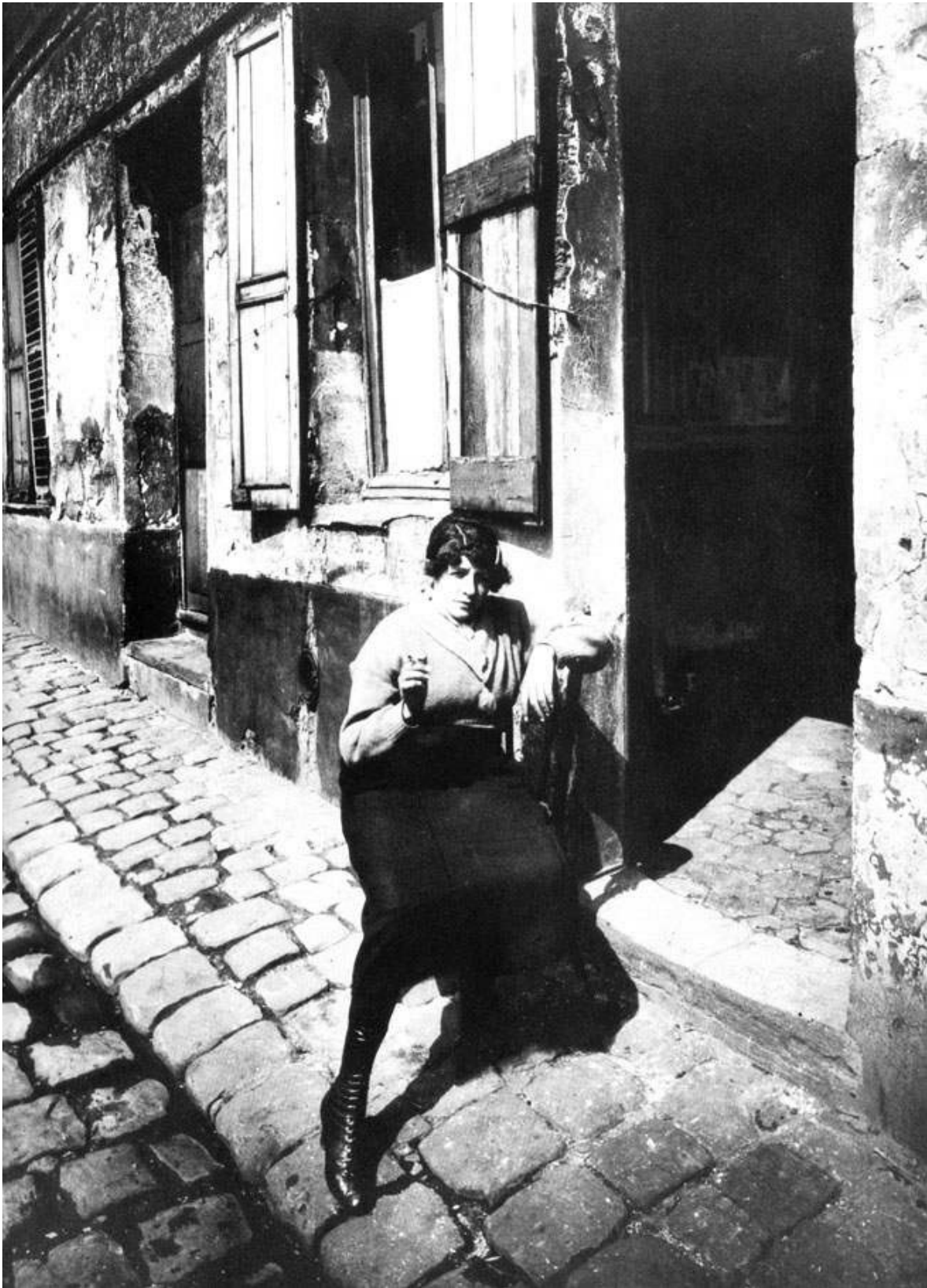
欢、纹理复杂的巴黎已几乎消失。就像死去的亲友保留在家庭相册里，他们在照片中的身影驱散他们的亡故给亲友带来的某些焦虑和悔恨一样，现已被拆毁的街区和遭破坏并变得荒凉的农村地区的照片，也为我们提供了与过去的零星联系。

一张照片既是一种假在场，又是不在场的标志。就像房间里的柴火，照片，尤其是关于人、关于遥远的风景和遥远的城市、关于已消逝的过去的照片，是遐想的刺激物。照片可能唤起的那种不可获得感，直接输入那些其渴望因距离而加强的人的情欲里。藏在已婚妇人钱包里的情人的照片、贴在少男少女床边墙上的摇滚歌星的海报照片、别在选民外衣上的政客竞选徽章的头像、扣在出租车遮阳板上的出租车司机子女的快照——所有这些对照片的驱邪物式的使用，都表达一种既滥情又暗含神奇的感觉：都是企图接触或认领另一个现实。

照片能以最直接、实效的方式煽动欲望——例如当某个人收集适合发泄其欲望的无名者照片，作为手淫的辅助物。当照片被用来刺激道德冲动时，问题就变得更复杂。欲望没有历史——至少，它在每个场合被体验时，都是逼在眼前的、直接的。它由原型引起，并且在这个意义上来说，是抽象的。但道德情感包含在历史中，其面貌是具体的，其情景总是明确的。因此，利用照片唤醒欲望与利用照片唤醒良心，两者的情况几乎是相反的。鼓动良心的影像，总是与特定的历史环境联系在一起。影像愈是笼统，发挥作用的可能性就愈小。

一张带来某个始料不及的悲惨地区的消息的照片，除非有激发情感和态度的适当背景，否则就不会引起舆论的注意。马修·布雷迪^[25]及其同事所拍摄的战场恐怖的照片，并没有减弱人们继续打内战的热情。被关押在安德森维尔的衣衫褴褛、瘦骨嶙峋的俘虏的照片，却煽起北方的舆论——反对南方。（安德森维尔的照片的效应，部分应归因于当年看照片时的新奇感。）二十世纪六十年代众多美国人对政治的理解，使他们可以在看到多萝西娅·兰格一九四二年在西海岸拍摄的“二世”^[26]被运

往拘留营的照片时，认识到照片中被拍摄者的真相——政府对一大群美国公民所犯的罪行。在二十世纪四十年代看到这些照片的人，没有几个会激起这种毫不含糊的反应；那时候判断的基础，被支持战争的共识所遮蔽。照片不会制造道德立场，但可以强化道德立场——且可以帮助建立刚开始形成的道德立场。



阿特热 Eugène Atget Prostitute, Paris, 1920s. Gold-toned printing-out paper. Private Collection. [\[27\]](#)

照片可能比活动的影像更可记忆，因为它们是一种切得整整齐齐的时间，而不

是一种流动。电视是未经适当挑选的流动影像，每一幅影像取消前一幅影像。每一张静止照片都是一个重要时刻，这重要时刻被变成一件薄物，可以反复观看。像在一九七二年刊登于世界大多数报纸头版的那幅照片——一名刚被淋了美军凝固汽油的赤裸裸的越南女童，在一条公路上朝着相机奔跑，她张开双臂，痛苦地尖叫——其增加公众对战争的反感的力量，可能超过电视播出的数百小时的暴行画面。

我们会想像，如果美国公众见到照片记录下来的朝鲜被摧毁的证据——这是一次生态灭绝和种族灭绝，在某些方面比十年后越南遭遇的更彻底——也许他们就不会有如此一致的共识，全面支持朝鲜战争。但这种假定是肤浅的。公众看不到这类照片是因为在意识形态上没有空间可以容纳这类照片。没有人像费利克斯·格林^[28]和马克·吕布^[29]带回河内的照片那样带回平壤日常生活的照片，向大家证明敌人也有人类的脸孔。美国人能够看到越南人受苦受难的照片（其中很多照片来自军队摄影师，并且拍摄时心里想着完全不同的用途），是因为新闻记者正在努力获得这些照片时感到有人在支持他们，而这又是因为该事件被数量颇多的人认定是一场野蛮的殖民战争。对朝鲜战争的理解不一样——它被理解为“自由世界”对苏联和中国的一场正义斗争的一部分——既然有了这样的界定，则拍摄美军狂轰滥炸的残暴照片，将变得毫无意义。

虽然一次事件本身，恰恰意味着有什么值得拍摄，但最终还是意识形态（在最宽泛的意义上）在决定是什么构成一次事件。在事件本身被命名和被界定之前，不可能有事件的证据，不管是照片还是别的什么的证据。照片证据绝不能构成——更准确地说，鉴定——事件；摄影的贡献永远是在事件被命名之后。在道德上是否可能受照片影响，取决于是否存在着一种相关的政治意识。没有政治，则记录历史屠宰台的照片就极有可能被当成根本是不真实的来看待，或当成一种令人沮丧的感情打击来看待。



比朔夫 Werner Bischof India,1951 Celatin silver print^[30]

人们在对涉及被压迫、被剥削、饥饿和大屠杀的照片作出反应时所能激起的感

情——包括道德义愤——之深浅，同样取决于他们对这些影像的熟悉程度。唐·麦克林^[31]在二十世纪七十年代初拍摄的形容枯槁的比夫拉人的照片对某些人的影响，之所以不如维尔纳·比朔夫^[32]二十世纪五十年代初拍摄的印度饥民的照片，是因为那些影像已变得陈腐，而一九七三年见诸于各地杂志的非洲南部图阿雷格族人就快饿死的照片，对很多人来说一定像一次现已为大家所熟悉的暴行展览的无法忍受的重放。

照片只要展示一些新奇事物，就会带来震撼。不幸地，赌注不断增加——部分原因恰恰是这类恐怖影像不断扩散。首次遭遇终极恐怖的摄影集，无异于某种启示，典型的现代启示：一种负面的顿悟。对我来说，这种启示发生于一九四五年七月我在圣莫尼卡一家书店偶然看到的卑尔根贝尔森集中营和达豪集中营的照片。我所见过的任何事物，无论是在照片中或在真实生活中，都没有如此锐利、深刻、即时地切割我。确实，我的生命似乎可以分成两半，一半是看到这些照片之前（我当时十二岁），一半是之后，尽管要再过几年我才充分地明白它们到底是什么。看不看它们到底有什么差别呢？它们原本只是照片——关于一次我几乎未听说过且无法做任何事情去影响的事件的照片，关于我几乎还无法想像且无法做任何事情去减轻的苦难的照片。当我看着这些照片，有什么破裂了，去到某种限度了，而这不只是恐怖的限度；我感到不可治愈地悲痛、受伤，但我的一部分感情开始收紧；有些东西死去了；有些还在哭泣。

遭受痛苦是一回事，与拍摄下来的痛苦的影像生活在一起是另一回事，后者不一定会强化良心和强化同情的能力。它也可能会腐蚀良心和同情。一旦你看过这样的影像，你便踏上看更多、更多的不归路。影像会把人看呆。影像会使人麻木。一次通过照片来了解的事件，肯定会变得比你未看过这些照片时更真实——想想越南战争吧。（至于相反的例子，不妨想想我们看不到其照片的古拉格群岛。）但是，重复看影像，也会使事件变得更不真实。

看邪恶影像如同看色情影像。拍摄下来的暴行画面带来的震撼，随着反复观看而消失，如同第一次看色情电影感到的吃惊和困惑，随着看得更多而消失。使我们义愤和悲伤的那种禁忌感，并不比制约何谓淫猥的定义的那种禁忌感更强烈。而两者在近年来都受到严峻的考验。在首批纳粹集中营照片公开时，这些影像绝无陈腐感。三十年后的今天，也许已达到饱和点了。在最近这几十年来，“关怀”摄影窒息良心至少与唤起良心一样多。



唐·麦克林 Donald McCullin Congolese Soldiers III-Treating Prisoners
Awaiting Death in Stanleyville, 1964. Gelatin silver print. Donald
McCullin/Magnum [\[33\]](#)

照片的伦理内容是脆弱的。可能除了已获得伦理参照点之地位的恐怖现象例如纳粹集中营的照片外，大多数照片不能维持情感强度。一张因其题材而在当时产生影响的一九〇〇年的照片，今天看起来还会感动我们，可能只是因为它是一张拍摄于一九〇〇年的照片。照片的特殊内涵和意图，往往因我们把过去的感染力笼统化而消失。美学距离似乎就形成于观看照片的经验中，如果不是立即就形成，也肯定会随

着时间流逝而形成。时间最终会在艺术层次上给大多数照片定位，哪怕是最业余的照片。

摄影的工业化使它迅速被纳入理性的——也即官僚的——社会运作方式。照片不再是玩具影像，而是成为环境的普通摆设的一部分——成为对现实采取简化态度（而这被认为是切合实际的态度）的检验标准和证明。照片被用来服务重要的控制制度，尤其是服务家庭和警察，既作为象征性物件，也作为信息材料。是以，在对世界进行官僚式的编目分类时，很多重要文件除非贴上有公民头像的照片证据，否则就无效。

这种把世界视为可与官僚机构兼容的“切合实际的”观点，对知识作出重新定义——即成为技术和信息。照片受重视是因为它们提供信息。它们告诉我们有什么；它们形成库存。对间谍、气象学家、验尸官、考古学家和其他信息专业人士来说，它们的价值是无可估量的。但在大多数人使用照片的场合里，它们作为信息的价值与作为虚构作品的价值是一样的。在文化历史中那个时刻，也即当大家都被认为有权利去知悉所谓的新闻时，照片可以提供的信息似乎开始显得非常重要。照片被当作向那些不太习惯阅读的人提供信息的方式。《每日新闻报》依然自称是“纽约的图片报”，旨在赢取平民的认同。在天平的另一端，以有技能、有知识的读者为对象的《世界报》，则完全不登刊照片。它的假设是，对这样一些读者，照片无非是文章所包含的分析的说明而已。

围绕着摄影影像，已形成了一种关于信息概念的新意识。照片既是一片薄薄的空间，也是时间。在一个由摄影影像统治的世界，所有边界（“取景”）似乎都是任意的。任何东西都可以与任何别的东西分开和脱离关系：只需以不同的取景来拍摄要拍摄的人物或景物就行了。（相反地，也可以使任何东西与别的东西扯在一起。）摄影强化了一种唯名论的观点，也即把社会现实视作由显然是数目无限的一

一个个小单位构成——就像任何一样事物可被拍摄的照片是无限的。透过照片，世界变成一系列不相干、独立的粒子；而历史，无论是过去的还是现在的，则变成一系列轶事和社会新闻。相机把现实变成原子，可管理，且不透明。这种世界观否认互相联系和延续性，但赋予每一时刻某种神秘特质。任何一张照片都具有多重意义；实际上，看某一种以照片的形式呈现的事物，就是遭遇一个可能引起迷恋的对象。摄影影像的至理名言是要说：“表面就在这里。现在想一下——或者说，凭直觉感受一下——表面以外是什么，如果以这种方式看，现实将是怎样的。”照片本身不能解释任何事物，却不倦地邀请你去推论、猜测和幻想。



雅可布·里斯 Jacob Riis. Yard, Jersey Street Tenement, c.1888. Gelatin silver print. Jacob A. Riis Collection, Museum of the City of New York. [\[34\]](#)

摄影暗示，如果我们按摄影所记录的世界来接受世界，则我们就理解世界。但这恰恰是理解的反面，因为理解始于不把表面上的世界当作世界来接受。理解的一

切可能性都根植于有能力说不。严格地讲，我们永远无法从一张照片理解任何事情。当然，照片填补我们脑中现在和过去的诸多画面里的空白：例如，雅可布·里斯^[35]镜头下的十九世纪八十年代纽约邈邈的影像，对于那些不知道十九世纪末美国都市贫困实际上竟如同狄更斯小说的人来说，是具有尖锐指导性的。然而，相机所表述的现实必然总是隐藏多于暴露。一如布莱希特指出的，一张有关克虏伯工厂^[36]的照片，实际上没有暴露有关该组织的任何情况。理解与爱恋关系相反，爱恋关系侧重外表，理解侧重实际运作。而实际运作在时间里发生，因而必须在时间里解释。只有叙述的东西才能使我们理解。

摄影对世界的认识之局限，在于尽管它能够激起良心，但它最终绝不可能成为伦理认识或政治认识。通过静止照片而获得的认识，将永远是某种滥情，不管是犬儒的还是人道主义的滥情。它将是一种折价的认识——貌似认识，貌似智慧；如同拍照貌似占有，貌似强奸。正是照片中被假设为可理解的东西的那种哑默，构成相片的吸引力和挑衅性。照片之无所不在，对我们的伦理感受力有着无可估量的影响。摄影通过以一个复制的影像世界来装饰这个已经拥挤不堪的世界，使我们觉得世界比它实际上的样子更容易为我们所理解。

需要由照片来确认现实和强化经验，这乃是一种美学消费主义，大家都乐此不疲。工业社会使其公民患上影像瘾；这是最难以抗拒的精神污染形式。强烈渴求美，强烈渴求终止对表面以下的探索，强烈渴求救赎和赞美世界的肉身——所有这些情欲感觉都在我们从照片获得的快感中得到确认。但是，其他不那么放得开的感情也得到表达。如果形容说，人们患上了摄影强迫症，大概是不会错的：把经验本身变成一种观看方式。最终，拥有一次经验等同于给这次经验拍摄一张照片，参与一次公共事件则愈来愈等同于通过照片观看它。十九世纪最有逻辑的唯美主义者马拉美说，世界上的一切事物的存在，都是为了在一本书里终结。今天，一切事物的存在，都是为了在一张照片中终结。

[1] 柏拉图在《理想国》第七章中描述一个洞穴，人一生下来就在洞穴里，手脚被绑着，身体和头都不能动，他们眼前是洞壁，他们背后是一个过台，过台背后是火光，火光把过台上人来人往的活动投射到洞壁上，洞穴里的囚徒便以为洞壁上晃动的影像是真实的。柏拉图认为，这个洞穴就是我们的世界。——译者

[2] 又译“呆照”、“硬照”。——译者

[3] JeanLucGodard（1930—），法国新浪潮电影导演。——译者

[4] 书中的肖像照之于肖像照，就如肖像照之于某个人。——译者

[5] Chris Marker（1921—），法国作家、摄影师、电影导演。——译者

[6] Alfred Stieglitz（1864—1946），美国摄影师。——译者

[7] Paul Strand（1890—1976），美国摄影师和电影导演。——译者

[8] ……有一种假设，假设存在或曾存在某件事情，就像照片中呈现的那样。

[9] Walker Evans（1903—1975）、Dorothea Lange（1895—1965）、Ben Shahn（1898—1969）、RussellLee（1903—1986），皆为美国摄影师，均以替农场安全管理局拍摄大萧条的影响的照片闻名。——译者

[10] David Octavius Hill（1802—1870），苏格兰摄影先驱。——译者

[11] Julia Margaret Cameron（1815—1879），英国摄影师，以拍摄她那个时代的名人著称。——译者

[12] Woodstock，又译伍德斯托克，即一九六九年的胡士托音乐艺术节，是一次摇滚乐盛会，也是反文化和嬉皮时代的重要标志。——译者

[13] 这里的伦敦德里，应是指美国佛蒙特州的滑雪胜地伦敦德里。——译者

[14] 莱卡，即“莱卡”相机。——译者

[15] Dziga Vertov（1892—1954），俄罗斯纪录片和新闻片的先驱者。——译者

[16] Alfred Hitchcock（1899—1980），英国电影导演，恐怖电影大师。——译者

[17] Diane Arbus（1923—1971），美国摄影师，以拍摄社会边缘人物闻名。——译者

[18] Michelangelo Antonioni（1912—2007），意大利导演。——译者

[19] 又译《春光乍泄》。——译者

[20] Michael Powell（1905—1990），英国电影导演。——译者

[21] 英文“拍摄”和“射击”都用shoot。——译者

[22] Samuel Butler（1835—1902），英国小说家。——译者

[23] EugèneAtget（1857—1927），法国摄影师，以记录巴黎建筑物和街景著称。——译者

[24] Brassai（1899—1984），真名Gyula Halasz，匈牙利人，巴黎摄影师。——译者

[25] Mathew Brady（1823—1896），美国摄影师，以美国内战前和内战期间的摄影闻名。——译者

[26] 日语音译，指北美第二代日本移民。——译者

[27] 阿特热和布拉塞镜头下那郁郁寡欢、纹理复杂的巴黎已几乎消失。

[28] Felix Greene（1909—1985），英裔美国记者，小说家格雷厄姆·格林的堂弟，以报道六七十年代共产主

义国家的情况闻名。——译者

[29] Marc Riboud (1923—)，法国摄影师，以广泛拍摄东方题材闻名。——译者

[30] 维尔纳·比朔夫二十世纪五十年代初拍摄的印度饥民的照片。

[31] Don McCullin (1935—)，英国新闻摄影师，以战争摄影闻名。——译者

[32] Werner Bischof (1916—1954)，瑞士摄影师。——译者

[33] 以摄影记录下来的世界各地的悲惨和不公平的庞大库存，让大家都对暴行有一定程度的熟悉，使得恐怖现象变得更普通——使得它看起来熟悉、遥（只是一张照片）、不可避免。

[34] 雅可布·里斯镜头下的十九世纪八十年代纽约邋遢的影像，对于那些不知道十九世纪末美国都市贫困实际上竟如狄更斯小说的人来说，是具有尖锐指导性的。

[35] Jacob Riis (1849—1914)，丹麦裔美国侦查记者、摄影师和社会改革家。——译者

[36] 克虏伯是德国军工大家族，其最后一代与纳粹合作。——译者

本书由「ePUBw.COM」整理，ePUBw.COM 提供最新最全的优质电子书下载！！！！

透过照片看美国，昏暗地



威基Weegee Dead on Arrival,1941.

当惠特曼凝望文化的民主远景时，他的视野试图超越美与丑、重要与琐碎之间的差别。在他看来，对价值作出任何区分似乎都是奴性或势利的，除了最慷慨的区分。我们最勇敢、最亢奋的文化革命先知提出伟大的要求，要求率真。他暗示说，任何人只要愿意足够深厚地拥抱现实、拥抱实际美国经验的包容性和生命力，他就不会为美与丑而苦恼。所有事实，哪怕是卑贱的事实，在惠特曼的美国里也是炽热的——惠特曼的美国是完美的空间，被历史缔造成真实；在那里“当事实自己散发出来时，事实被阵雨般的光簇拥着”。

《草叶集》初版（1855）序言中所预示的美国文化大革命没有爆发，很多人对此感到失望，但没有人对此感到吃惊。一位伟大的诗人无法单枪匹马改变道德气候；哪怕这位诗人有数百万红卫兵供他调遣，也依然不容易。就像每一位文化革命的预言家，惠特曼相信他看出艺术正被现实接管，被现实去除神话色彩。“从根本上来讲，合众国本身就是最伟大的诗篇。”但是当文化革命没有发生，而那首最伟大的诗篇在帝国时代似乎不及在合众国时代那么伟大的时候，只有其他艺术家在认真地对待惠特曼那个民粹主义式的超越的计划，那个以民主方式重新评估美与丑、重要与琐碎的计划。美国艺术——尤其是摄影——本身不仅远远没有被现实去除神话色彩，现在反而立志要担当去除神话色彩的任务。

在摄影的最初几十年间，人们期望照片是理想化的影像。这依然是大多数业余摄影者的目标，对他们来说一张美的照片就是一张某人某物看起来很美的照片，例如一个女人、一个落日。一九一五年，爱德华·斯泰肯^[37]拍摄了放在公寓楼走火通道上的一个牛奶瓶，这是早期的一个例子，表达了一种关于美的照片的颇不同的观念。自二十世纪二十年代以来，有抱负的专业摄影师，那些其作品进入博物馆的人，已稳步地离开抒情性的题材，苦心探索朴素、粗俗以至乏味的素材。最近数十年来，摄影已在一定程度上成功地为大家修改了对什么是美和丑的定义——根据惠特曼提出的原则。如果（用惠特曼的话来说）“每一确切的物件或状况或组合或过程都展示一种美”，那么挑出某一样东西称作美而另一些东西称作不美就变得肤浅了。如果“一个人所做所想都是重要的”，那么把生命中某些时刻当作重要的而大部分时刻当作琐碎的，就变得武断了。^[38]

拍照就是赋予重要性。大概没有什么题材是不能美化的；再者，一切照片都有一种固有的倾向，就是把价值赋予被拍摄对象，而这种倾向是绝不可能抑制的。但是，价值本身的意义却可以更改——如同当代摄影影像的文化中所发生的，这种文化是对惠特曼的信条的戏仿。在前民主文化的大厦里，被拍摄的人都是名人。在美

国经验的旷野里，大家都是名人，一如惠特曼怀着热情罗列和一如沃霍尔^[39]怀着轻蔑抓住的。没有任何时刻比另一个时刻更重要；没有任何人比另一个人更有趣。

由现代美术博物馆出版的一本沃克·埃文斯摄影集的题词，是惠特曼的一段话，它宣告美国摄影最有威望的追求之主题：

我不怀疑世界的雄伟和美潜伏于世界的任何微量之中……我不怀疑，琐碎事物、昆虫、粗人、奴隶、侏儒、芦苇、被摒弃的废物，所包含的远远多于我所设想的……^[40]

惠特曼认为自己不是废除美而是把美普遍化。几个世代的美国最有才能的摄影师在对琐碎和粗俗事物的争论性的追求中，大多数也这样认为。但是，在第二次世界大战之后成熟起来的美国摄影师中，这种完整记录实际美国经验之无比率真性的惠特曼式授权，却变味了。在拍摄侏儒时，你没有得到雄伟和美。你只得到侏儒。

从阿尔弗雷德·施蒂格利茨于一九〇三年至一九一七年出版的华丽杂志《摄影作品》所复制和圣化并在他一九〇五年至一九一七年开设于纽约第五大街二九一号的画廊（最初叫做“摄影分离小画廊”，后来干脆叫做“二九一”）展出的那些影像开始——杂志和画廊构成了惠特曼式识别力的最雄心勃勃的论坛——美国摄影就逐渐从对惠特曼方案的肯定，转向腐蚀，最后转向戏仿。在这历史中，最具启发性的人物是沃克·埃文斯。他是最后一位根据源自惠特曼情绪高涨的人道主义的基调认真地、自信地工作的伟大摄影师，既总结过去（例如，刘易斯·海因^[41]所拍摄的令人惊愕的移民和工人的照片），又很大程度上预示此后较冷峻、较粗糙、较荒凉的摄影——例如埃文斯一九三九年至一九四一年以隐蔽相机拍摄的纽约地铁无名乘客的那一系列先知先觉的“秘密”照片。但是，埃文斯背弃了被施蒂格利茨及其信徒用来宣传惠特曼式视域的英雄模式。施蒂格利茨及其信徒自感优越于海因，埃文斯则觉得施蒂格利茨的作品过于附庸风雅。

像惠特曼一样，施蒂格利茨不觉得把艺术当作社会认同的工具，与把艺术家放大为英雄式的、浪漫的、自我表达的自我之间，有什么冲突。保罗·罗森菲尔德^[42]在他那本绚丽、卓绝的随笔集《纽约港》（1924）中，称赞施蒂格利茨是“生命的伟大肯定者之一。世界上没有任何平凡、老套、卑微的事物，不可以被这个操作黑箱和药液的男人用来完整地表达自己”。拍摄、从而拯救平凡、老套和卑微的事物，亦是一种个人表达的巧妙手段。“这位摄影师，”罗森菲尔德如此形容施蒂格利茨，“向物质世界抛出的网，比他之前和他同代的任何人都要宽。”摄影是一种过分强调，是与物质世界的一种英雄式交合。像海因一样，埃文斯寻求一种较不带个人感情的肯定，一种高贵的缄默，一种明晰的低调。埃文斯并没有试图以他爱拍摄的不带个人感情的静物式美国建筑外观和众多的卧室，或以他在二十世纪三十年代拍摄的南方佃农的精确人物肖像（收录在与詹姆斯·阿吉合著的《现在让我们赞美名人》）来表达他自己。

哪怕没有英雄式声调，埃文斯的方案秉承的也依然是惠特曼的方案：抹去美与丑、重要与琐碎之间的差别。每一个被拍摄的人或物都变成——一张照片；因此在道德上也变成与他拍摄的任何其他照片没有什么两样。埃文斯的相机所表现的二十世纪三十年代初波士顿维多利亚时代房子外观的形式美，与他一九三六年拍摄的亚拉巴马州城市大街上商厦外观的形式美是一样的。但这是一种拔高的抹平，而不是降低的抹平。埃文斯想要他的照片“有文化修养、权威、超越”。由于二十世纪三十年代的道德世界已不再属于我们，这些形容词在今天也就没有什么可信性。今天谁也不要求摄影有文化修养。谁也无法想像摄影如何能够权威。谁也无法明白会有任何事物可以超越，更别说一张照片了。

惠特曼宣扬移情作用、不协调的和谐、多样化的同一。他在不同的序中和诗中一而再地明白提出那令人眩晕的旅程，也即与万物、与每一个人的心灵交媾——加上感官的结合（当他能够做到的时候）。这种想向整个世界求欢的渴望，还决定了

他的诗歌的形式和音调。惠特曼的诗是一种心灵技术，以反复吟唱把读者引入崭新的存在状态（为政体上的“新政”设想的一个缩影）；这些诗是有效力的，如同念咒——是传输电荷的方式。诗中重复、豪迈的节拍、松散的长句和粗野的措词，是一股源源不绝的世俗式的神明启示，旨在使读者的心灵凌空而起，把读者提升至能够认同过去和认同美国共同愿望的高度。但是这种认同其他美国人的信息，对我们今天的气质来说是陌生的。

惠特曼式对全民族的爱欲拥抱的最后叹息，回荡在一九五五年由施蒂格利茨的同代人、“摄影分离”派共同创办人爱德华·斯泰肯组织的“人类一家”展览上，不过这是一次普世化和卸除一切要求的拥抱。这次展览聚集了来自六十八个国家的两百七十三位摄影师的五百零三幅照片，据称是要汇合起来——证明人性是“一体”的，人类是迷人的生物，尽管有种种缺陷和劣迹。照片里是些不同种族、年龄、阶级和体形的人。其中很多人有着无与伦比的美丽身体，另一些有美丽脸孔。一如惠特曼促请其诗歌的读者认同他和认同美国，斯泰肯组织这次展览也是为了使每位观众能够认同众多被描绘的人，以及如果可能的话认同照片中的每一个人：“世界摄影”的所有公民。

要等到十七年后，摄影才再次在现代美术博物馆吸引如此庞大的观众：一九七二年举办的迪安娜·阿布斯回顾展。在阿布斯这次摄影展中，一百一十二幅全部由一人拍摄和全部相似——即是说，照片里每个人表情（在一定程度上）都相同——的照片，制造一种与斯泰肯的素材所传达的令人放心的温暖截然相反的感觉。阿布斯这次展览没有外貌讨人喜爱的人物，没有在做着有人情味的活儿的有代表性的老百姓，而是陈列各种各样的怪物和边缘个案——他们大多数都很丑陋；穿奇装异服；置身于阴沉或荒凉的环境——他们都是停下来摆姿势，且常常坦荡、信心十足地凝视观者。阿布斯的作品并不邀请观众去认同她所拍摄的被社会遗弃者和愁容苦脸者。人性并非“一体”。

阿布斯的照片传达了二十世纪七十年代善意的人们那渴望被扰乱一下的心灵所向往的反人道主义信息——如同他们在二十世纪五十年代渴望被滥情的人道主义安抚和转移注意力。这两种信息之间的差别，并不像人们想像的那么大。斯泰肯的展览是上扬，阿布斯的展览是下挫，但两种经验都同样排除从历史角度理解现实。

斯泰肯选择照片时，假设了一种为大家所共有的人类状况或人类本质。《人类一家》通过标榜要证明每个地方的个人都以同样的方式出生、工作、欢笑和死去，来否认历史的决定性重量——真实的和在历史上根深蒂固的差别、不公正和冲突的决定性重量。阿布斯的照片则通过表明世界上每一个人都是外人、都处于无望的孤立状态、都在机械而残缺的身份和关系中动弹不得，来同样断然地削弱政治性。斯泰肯的集体摄影展的虔诚的抬高和阿布斯回顾展的冷酷的贬低，都把历史和政治变成无关宏旨：一个是通过把人类状况普遍化，把它变成欢乐；另一个是通过把人类状况原子化，把它变成恐怖。

阿布斯的摄影最瞩目的一面，是她似乎参与了艺术摄影的一项最具活力的志业——聚焦于受害者、聚焦于不幸者——却没有一般预期服务于这类计划的同情心。她的作品展示可怜、可哀和可厌的人，却不引起任何同情的感受。这些原应被更准确地称为片面的观点的照片，却被誉为率真，被称赞没有引起对被拍摄者的滥情式共鸣。实际上是挑衅公众，却被当作是一项道德成就：也即这些照片不允许观众与被拍摄者保持距离。更貌似有理的是，阿布斯的照片——连同它们对恐怖事物的接受——表明一种既忸怩又邪恶的天真，因为这种天真是建基于距离，建基于特权，建基于这样一种感觉，也即观众被要求去看的实际上是他者。布努埃尔^[43]有一次被问到你为什么拍电影时回答说，拍电影是为了“表明这世界并非所有可能的世界中最好的”。阿布斯拍照则是为了表明更简单的东西——存在着另一个世界。

一如既往，那另一个世界就在这个世界里。阿布斯公开宣称只有兴趣拍摄“外表奇怪”的人，而她可以就近找到大量这类素材。在到处有易装舞会和福利旅馆的纽

约，奇形怪状的人多的是。阿布斯还在马里兰州一次嘉年华会上拍摄一个人肉针垫[44]、一个带着一条狗的雌雄同体者、一个文身男人、一个患白化病的吞剑者；在新泽西州和宾夕法尼亚州拍摄裸体主义者营地；在迪斯尼乐园和一个好莱坞摄影场拍摄无人的死寂风景或人造风景；以及在一家名字不详的精神病院拍摄她最后和最令人不安的一些照片。此外，永远有日常生活提供无穷尽的怪异——只要你留心去看。相机有能力以这样的方式去捕捉所谓的正常人，使得他们看上去都不正常。摄影师选择怪异者，追踪、取景、显影、起标题。



阿布斯 Diane Arbus Mother Holding Her Child,N.J. 1967. Gelatin silver print. Courtesy and 1967 Estate of Diane Arbus[45]

“你在街上看见某些人，”阿布斯写道，“而你在他们身上看到的基本上是缺陷。”不管阿布斯在多远距离对准其典型的拍摄对象，她的作品坚持不懈的同一性都表明她那配备着相机的感受力可以巧妙地把痛苦、怪诞和精神病赋予任何被拍摄者。其中两幅照片是哭泣的婴儿，他们看上去焦躁、疯狂。根据阿布斯那种片面的观看方式的典型标准，酷似某人或与某人有某个共同点，是这些不祥者的通病。可能是在中央公园一起让阿布斯拍摄的两个穿着相同雨衣的女孩（不是姐妹），或出现在几张照片里的双胞胎或三胞胎。很多照片都带着令人窒息的惊诧指向一个事实，也即两人形成一对，每一对都是怪异的一对：不管是异性恋者还是同性恋者，黑人还是白人，在老人院还是在初级中学。人们看上去稀奇古怪，是因为他们不穿衣服，例如裸体主义者；或因为他们穿衣服，例如裸体主义者营地那个穿围裙的女侍应。阿布斯拍摄的任何人都怪异者——一名戴着硬草帽、佩着写有“轰炸河内”的徽章、等待加入支持战争的游行队伍的少年；老人舞会的舞王和舞后；一对伸开四肢瘫在草坪躺椅上的三十来岁的郊区男女；一名独自坐在凌乱的卧室里的寡妇。在《一名犹太巨人与他的父母在纽约布朗克斯家中，1970年》中，父母活像侏儒，他们的体形之不成比例一如他们那个在低垂的天花板下俯视着他们的巨人儿子。

阿布斯的照片的权威性源自它们那撕裂心灵的题材与它们那平静、干巴巴的专注之间的对比。专注的性质——摄影师的专注、被拍摄者对被拍摄的专注——创造了阿布斯那些毫不忌讳的、沉思的肖像的道德剧场。阿布斯绝非偷看怪异者和被社会遗弃者，在他们不知不觉时抓拍他们，而是去结识他们，使他们放心——以便他们尽可能平静和僵硬地摆姿势让她拍摄，如同维多利亚时代的名人坐在照相馆里摆姿势让朱莉娅·玛格丽特·卡梅伦拍摄他们的肖像。阿布斯的照片的神秘性，很大部分在于它们所暗示的被拍摄者在同意被拍摄之后有什么感觉。观者不免要问，被拍摄者是那样看自己的吗？他们知道他们是多么怪异吗？他们看上去好像并不知道。

阿布斯的照片的主题，借用黑格尔庄严的标签来说，就是“苦恼意识”^[46]。但阿布斯的“恐怖戏”的人物，大多数似乎并不知道他们是丑陋的。阿布斯拍摄的人，在不同程度上并未意识或并不知道他们与他们的痛苦、他们的丑陋的关系。这必然限制了可能吸引她去拍摄的恐怖的类型：它排除那些被假定知道自己正在受苦的受苦者，例如事故、战争、饥荒和政治迫害的受害者。阿布斯不可能去拍摄事故、也即闯入一个人的生命的事件的照片；她专门拍摄慢动作的私生活事故，这些事故大多数自被拍摄者出生以来就一直在进行着。

虽然大多数观者都准备想像这些地下色情社会的公民和一般怪异者是不快乐的，但实际上这些照片极少显示情绪上的痛苦。这些偏常者和真正畸形者的照片传达的并不是他们的痛苦，而是他们的超然和自主。化妆室里的男扮女装者、曼哈顿旅馆房间里的墨西哥侏儒、第一〇〇大街客厅里的俄罗斯矮人和其他诸如此类的人，大多数都显得兴高采烈、认命、实事求是。痛苦在正常人的肖像中较易辨认：坐在公园长凳上争吵的老夫妇、在家中与玩具狗合影的新奥尔良酒吧女侍应、在中央公园手握玩具手榴弹的少年。

布拉赛谴责那些试图趁被拍摄者不留神抓拍他们的摄影师，指摄影师们错误地相信被拍摄者会在这时候流露特别的东西。^[47]在被阿布斯殖民化的世界里，被拍摄者总是表露自己。没有决定性的时刻。阿布斯认为自我表露是一种持续、均匀地分配的过程，这一观点是保留惠特曼计划的另一种方式：把所有时刻当作同等重要的时刻。阿布斯像布拉赛一样，想要被拍摄者尽可能充分地知道，意识到他们正在参与的行为。她没有试图把被拍摄者诱入一个自然或典型的位置，反而是鼓励他们难看——即是说，摆姿势。（因而，表露自我即是认同奇怪、古怪和偏离。）僵硬地站着或坐着，使他们看上去像他们自己的形象。

阿布斯的大多数照片都让被拍摄者直视相机。这往往使他们显得更古怪，近乎精神错乱。试比较拉蒂格^[48]一九一二年拍摄的一个戴羽毛帽和面纱的女人的照片

（《尼斯的赛马场》）与阿布斯的《纽约市第五大街一个戴面纱的女人，1968年》。除了阿布斯的被拍摄者典型的丑陋之外（拉蒂格的被拍摄者则同样典型地美丽），使阿布斯照片里的妇女显得怪异的，是她摆姿势时那种大胆的不拘不束。假如拉蒂格照片里那个女人回望，她也可能显得几乎同样怪异。

在肖像摄影的一般语汇中，面对相机表示庄严、坦白、揭示被拍摄者的本质。这就是为什么正面拍摄似乎适合仪式照（例如结婚照、毕业照），但较不适合用作广告牌上宣传政治候选人的照片。（对政治人物来说，大半身像的凝视较为普遍：一种升高而不是对抗的凝视，不是暗示与观者、与现在的关系，而是暗示与未来的更崇高的抽象关系。）阿布斯使用的正面摆姿势如此醒目，在于她的被拍摄者往往是些我们不会预期他们会如此乐意如此坦诚地向相机投降的人。因而，在阿布斯的照片中，正面还暗示被拍摄者以最生动的方式合作。为了让这些人摆姿势，摄影师必须取得他们的信任，必须成为他们的“朋友”。

也许陶德·布朗宁^[49]的电影《畸形人》（1932）中最吓人的场面，是那个婚宴场面，傻瓜、有胡须的女人、连体双胞胎、活躯干唱歌跳舞，欢迎邪恶、正常体形的克娄巴特拉，她刚嫁给易受骗的侏儒英雄。“咱们的人！咱们的人！咱们的人！”当一只表示爱意的杯子从一个口递到另一个口，绕着餐桌传了一遍，以便最后由一名兴高采烈的侏儒交给想作呕的新娘时，他们如此呼喊。阿布斯也许是用一种过于简单的观点看待与怪异者亲如兄弟所包含的魅力、伪善和不安。紧接着发现的欣喜而来的，是取得他们的信任的激动，不害怕他们的激动，控制自己的反感的激动。拍摄怪异者“对我来说有一种无比的刺激”，阿布斯解释道。“我一向崇拜他们。”

迪安娜·阿布斯的照片早在她一九七一年自杀时，就已在关注摄影的人士中出了名；但是，就像西尔维娅·普拉斯^[50]一样，她的摄影在她死后受到的重视，是另一种现象——某种神化。她自杀的事实似乎确保她的作品是真诚的，而不是窥秘；是同

情的，而不是冷漠。她的自杀似乎还使那些照片更震撼，仿佛证明那些照片对她一直是危险的。

她自己也暗示这种可能性。“一切都这么精彩和夺人心魄。我匍匐着前进，就像他们在战争影片中那样。”虽然摄影通常是在一定距离外作全知式观看，但确实存在着一种有人因拍照而被杀的场所：就是在拍摄人们互相残杀的时候。只有战争摄影糅合了窥视癖与危险。战场摄影师无法回避参与他们要记录的致命活动；他们甚至穿上军装，尽管军装上没有军衔徽章。（通过摄影）发现生活是“一场真正的肥皂剧”，了解相机是一种侵扰武器，就意味着有伤亡。“我知道有界限，”她写道。“上帝知道，当军队开始向你逼近，你肯定会有那种强烈感觉，感觉你绝对有可能被杀。”阿布斯这席话事后回顾起来，确实描述了一种阵亡：越过了某个界限，她在一次精神伏击中倒毙，成为她自己的率真和好奇的受害者。

在旧式的艺术家浪漫传奇中，任何有胆量在地狱里度过一季的人，都要冒着不能活着出来或回来时心灵受损的风险。十九世纪末和二十世纪初法国文学的英雄式先锋主义提供了一座无法活着从地狱之旅回来的令人难忘的艺术家的万神殿。不过，一位摄影师的活动与一位作家的活动之间依然存在着巨大差别，前者永远是自己选择的，后者则未必。作家有权使、也许是觉得必须使自己的痛苦发出声音——不管怎样，那痛苦是你自己的财产。摄影师主动去物色他人的痛苦。

因此，阿布斯的照片中归根结底最令人不安的，绝非照片中的人物，而是那使人印象愈来愈强烈的摄影师的意识：感到照片所呈现的正是一种私人视域，某种主动的东西。阿布斯不是一位深入自己内部去挖掘自己的痛苦的诗人，而是一位冒险出门，进入世界去收集痛苦的影像的摄影师。而关于被找来而不是被感受到的痛苦，也许有一种不那么明显的解释。按赖希^[51]的说法，受虐狂者对痛苦的兴趣不是源自对痛苦的爱，而是源自希望通过痛苦的手段来获得强烈的刺激；那些被情感缺失或感觉缺失摧残的人宁愿选择痛苦仅仅是因为痛苦总比完全没有感觉好。但人们

寻求痛苦尚有另一种与赖希截然相反的、似乎也是恰当的解释：也即他们寻求痛苦不是为了感受更多痛苦，而是为了感受更少。

观看阿布斯的照片无可否认是一种折磨，而只要是一种折磨，它们就是现时在老于世故的都市人中流行的那种艺术所独有的：作为执拗地接受艰难的考验的艺术。她的照片提供一个场合去证明可以不必受惊地面对生命的恐怖。只要摄影师不得不对她自己说一声“好，我可以接受它”，观者也就被邀请去作同样的宣称。

阿布斯的作品是资本主义国家高雅艺术的一个主流趋势的一个好例子：压抑——或至少减弱——道德和感觉的恶心。现代艺术大部分专心于降低可怖的东西的门槛。艺术通过使我们习惯以前我们因太震撼、太痛苦和太难堪而不敢目睹或耳闻的事情，来改变道德——也即那些在什么是和什么不是感情上和本能上不可忍受的东西之间划了一条模糊的界线的心理习惯和公共约束。这种对恶心的逐步压抑，确实使我们更接近一种较表面的真相——也即艺术和道德所建构的禁忌的武断性。但是我们这种对（流动或静止的）影像和印刷品中日益奇形怪状的东西的接受能力，是要付出高昂代价的。长远而言，它的作用不是解放自我而是削弱自我：这是一种对恐怖的东西的伪熟悉，它增强异化，削弱人们在真实生活中作出反应的能力。人们第一次看今天街坊放映的色情电影或今夜电视播出的暴行影像时的感觉，其情形与他们第一次看阿布斯的照片并无太大差别。

这些照片使人觉得同情的反应无关宏旨。重要的是不要觉得有什么不妥，是要能够镇静地面对恐怖。但是，这种没有（主要是）同情的印象，是一种现代的伦理建构：不是硬心肠，肯定也不是犬儒，而仅仅是（或假装）天真。对眼前那梦魇似的痛苦的现实，阿布斯使用诸如“太棒了”、“有趣”、“难以置信”、“妙极了”、“刺激”这类形容词——那种孩子般惊奇的波普心态。相机——从她刻意塑造的摄影师努力探索的天真形象看——是一个捕捉一切、引诱被拍摄者暴露他们的秘密和扩大经验的装置。按阿布斯的话说，给人拍照就必须“残忍”、“卑鄙”。重要的是不眨眼。

“摄影就是一张许可证，可以去我想去的任何地方，做我想做的任何事情，”阿布斯写道。相机是某种护照，它抹掉道德边界和社会禁忌，使摄影师免除对被拍摄者的任何责任。拍摄别人的照片的整个要害，在于你不是在介入他们的生活，而只是在访问他们。摄影师是超级旅行家，是人类学家的延伸，访问原居民，带回他们那异国情调的行为举止和奇装异服。摄影师总是试图把新的经验殖民化或寻找新的方式去看熟悉的题材——与无聊作斗争。因为无聊只是着迷的反面罢了：两者都依赖置身局外而非局内，且这方引向另一方。“中国人有一种说法，你得穿过无聊才进入着迷，”阿布斯说。她拍摄一个令人惊骇的地下社会（和一个荒凉、人工的特权社会），但她并不打算进入那些社会的居民经历的恐怖。他们依然是异国情调的，因而是“棒极了”的。她的观点永远来自局外。

“我对拍摄那些大家都知道的人甚至大家都知道的题材完全提不起劲，”阿布斯写道。“只有我几乎从未听闻过的，才使我着迷。”不管有缺陷者和丑陋者怎样吸引阿布斯，她都从未想过要拍摄孕妇服用镇静剂造成的无肢畸婴或凝固汽油弹受害者——公共恐怖、引起伤感或伦理联想的畸形者。阿布斯对伦理新闻学并不感兴趣。她选择可以使她相信是现成的、到处乱扔乱放的不带任何价值的题材。必须是没有历史背景的题材，必须是私人而非公共病理学的，必须是秘密生活而非公开生活的，她才会去拍摄。

对阿布斯而言，相机就是要拍摄不为人知晓的。但不为谁知晓呢？不为某个受保护、某个在道德主义反应和审慎反应方面训练有素的人所知晓。就像另一位对畸形和四肢不全着迷的艺术家纳撒内尔·韦斯特^[52]一样，阿布斯出身于一个能言善辩、对健康过分关注、动辄愤愤不平的富裕犹太家庭，少数群体的性趣味远在她的意识门槛之外，冒险则被当作另一种异族人的疯狂而加以鄙视。“我小时候感到痛苦的一件事，”阿布斯写道，“是我从来没有处于逆境的感觉。我被禁闭在一种不现实感之

内……那种豁免感是痛苦的，尽管听起来荒唐可笑。”韦斯特同样感到这种不舒服，遂于一九二七年在曼哈顿一家下等旅馆找到一份当夜间职员的工作。阿布斯获取经验的方式，以及由此而获取现实感的方式，是相机。所谓经验，如果不是物质逆境，至少也是心理逆境——那种沉浸于不可被美化的经验时的震撼，那种与禁忌、变态、邪恶的相遇。

阿布斯对怪异者的兴趣表达了这样一种愿望，也即要侵犯她自己的无辜、要破坏她自己的特权感、要发泄她对自己的安逸的不满。二十世纪三十年代除了韦斯特外，找不到几个这类窘迫的例子。这种感性，在一九四五年至一九五五年达到成年的有教养的中产阶级子弟中较为典型——而这正是一种在二十世纪六十年代流行的感性。



阿布斯 Diane Arbus Untitled 6, 1970-71. [\[53\]](#)

阿布斯拍摄严肃作品的十年，刚好碰上六十年代，而且也正是六十年代的重要组成部分。在这十年，怪异者公开亮相，成为一种安全的、受认可的艺术题材。在二十世纪三十年代怀着痛苦对待的事情——例如在《寂寞芳心小姐》和《蝗虫的日子》中——在二十世纪六十年代受到以彻底的冷面孔对待，或受到以饶有兴味对待（在费里尼、阿拉瓦尔、约杜罗夫斯基[\[54\]](#)的电影里，在地下漫画里，在摇滚乐演出里）。六十年代初，科尼岛生意兴隆的“畸形人表演”被取缔；当局受到压力，被要求清理时代广场那些男扮女装者和男妓的地盘，以便建造摩天大楼。随着这些偏常的地下社会的居民被逐出他们的限制区——因不得体、公害、下流或仅仅是无利可

图而被禁止——他们愈来愈作为艺术题材渗入意识，获得了扩散带来的某种合法性和隐喻意义上的亲近性，后者实际上制造更大距离。

还有谁比像阿布斯这样的人更能够欣赏怪异者的真味呢，她的本职是时装摄影师——给难以消除的出生、阶级和身体外表的不平等戴上面具的化妆谎言的制造者。与当了很多年商业美术家的沃霍尔不同，阿布斯不是为了推广和哄骗她一直在当学徒的时装美学而从事严肃摄影的，而是完全背弃时装美学。阿布斯的作品是反应性的——对温文尔雅、对被认可的东西的反应。她习惯于说操他妈的《时尚》、操他妈的时装、操他妈的俏丽玩艺儿。这种挑战以两种并非完全不能兼容的形式的面目出现。一种是反叛犹太人过度发展的道德感性。另一种是反叛成功人士的世界，尽管这种反叛本身也是高度道德主义的。道德主义者的颠覆是把生命视为失败，以此作为把生命视为成功的解毒剂。审美家的颠覆是把生命视为恐怖表演，以此作为把生命视为沉闷的解毒剂，而六十年代是特别把这种审美家的颠覆拥为己有的年代。

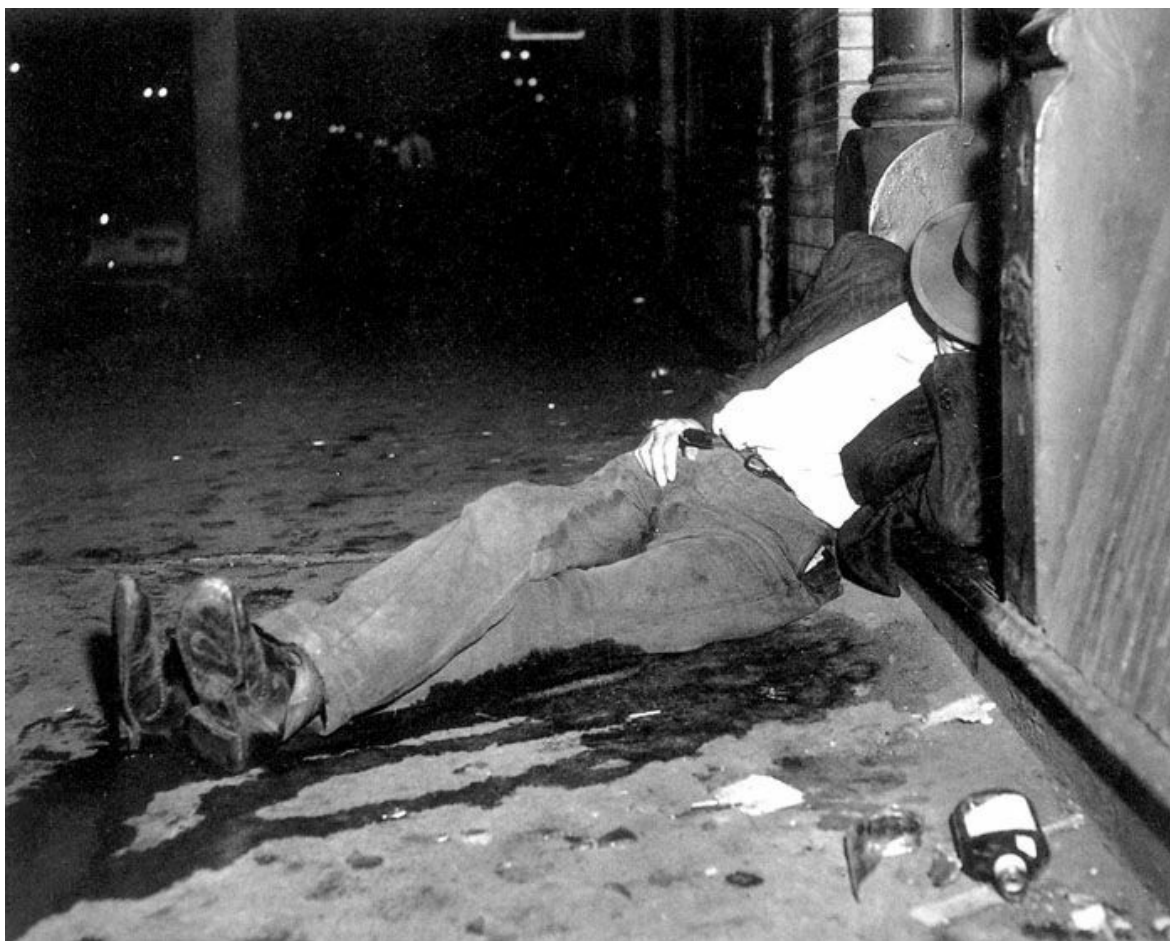
阿布斯的作品大多数都不出沃霍尔的美学范围，即是说，根据与无聊和怪异这两极的关系来定义自身；但它们没有沃霍尔的风格。阿布斯既没有沃霍尔的自恋和宣传天赋，也没有沃霍尔用来使自己远离怪异者的那种自我保护的无动于衷，也没有他的滥情。来自工人阶级家庭的沃霍尔不大可能对成功感到任何矛盾，而成功却使六十年代的犹太中上层阶级的儿童感到苦恼。对像沃霍尔（以及他那帮人中的每一个人）这样一个作为天主教徒长大的人来说，对邪恶的着迷要比一个来自犹太背景的人真实多了。与沃霍尔相比，阿布斯似乎瞩目地脆弱、无辜——肯定也更悲观。她那但丁式的城市（还有郊区）视域绝无反讽的余地。虽然阿布斯大部分素材与譬如沃霍尔在《切尔西区的姑娘们》（1966）^[55]中描述的相同，但她的照片从不玩恐怖、不拿恐怖来逗乐；它们没有提供嘲弄的空间，也不可能觉得怪异者惹人爱，像沃霍尔和保罗·莫里西^[56]的电影所表现的那样。对阿布斯来说，怪异者和美国

中产阶级同样充满异国情调：一名走在支持战争的游行队伍中的少年和一名莱维敦^[57]女人都像侏儒和人妖一样是异族；中下层居民的郊区如同时代广场、疯人院和同性恋酒吧一样遥远。阿布斯的作品表达她对公共的（她所体验的公共的）、规范的、安全的、有保证的——和无聊的——东西的唾弃和对私人的、隐藏的、丑陋的、危险的和迷人的东西的偏爱。这些对比，如今看来近乎别趣。安全的东西已不再垄断公共影像。怪异者已不再是难以进入的私人地带。怪诞者、性方面不光彩者和感情空虚者，每天都见诸于报摊、电视、地铁。霍布斯式^[58]的男子抢眼地在大街上漫游，头发闪亮。

这是一种大家熟悉的现代主义的老练——取难看、天真、诚挚，舍高雅艺术和高雅商业的油滑和人工——阿布斯说她感到最亲近的摄影师，是威基^[59]。威基镜头下的犯罪和意外事故受害者的残暴照片，是二十世纪四十年代小报的主食。威基的照片确实是扰人的，他的感受力是都市的，但他与阿布斯的作品相似性仅此而已。不管阿布斯多么急于想弃绝老练摄影的标准元素例如构图，她都不是不老练的。她拍照也绝无新闻摄影的动机。阿布斯的照片中那些乍看像新闻摄影、甚至像耸人听闻的东西，反而使它们置身于超现实主义艺术的主流传统——嗜好古怪、公开承认对题材不带喜恶、宣称一切题材无非是信手拈来。

“我选择一个题材绝不是因为当我想起它时它对我有什么意义，”阿布斯写道，俨然是忠实地阐述超现实主义的虚张声势。观者被假设不会去对她所拍摄的人物下判断。我们当然会下判断。阿布斯的题材的范围本身，就构成一种判断。其镜头下的人物与阿布斯感兴趣的人物相似的布拉赛——可参看他一九三二年拍摄的《珠宝小姐》——也拍摄温柔的城市风景、著名艺术家的肖像。刘易斯·海因的《精神病院，新泽西，一九二四年》亦可以是一幅阿布斯后期照片（除了那对在草地上摆姿势的蒙古儿童是侧面而非正面）；沃克·埃文斯一九四六年拍摄的芝加哥街头肖像，

其素材也与阿布斯如出一辙，还有罗伯特·弗兰克^[60]的很多照片也属这一类。不同的是，海因、布拉赛、埃文斯和弗兰克所拍摄的其他题材、其他情感的广度。阿布斯是最有限意义上的摄影作者，在摄影史上是一个特殊个案，就像乔治·莫兰迪^[61]在欧洲现代绘画史上一样特殊，后者用半个世纪的时间专心画有关瓶子的静物画。她不像大多数雄心勃勃的摄影师那样把赌注全部押在题材上——连一点儿也不。相反，她所有的拍摄对象都是等同的。而把怪异者、疯子、市郊主妇与裸体主义者等同起来，是非常强烈的判断，这判断与一种为众多有教养的美国左派所认同的可辨识的政治情绪不谋而合。阿布斯镜头下的人物，无非是同一个家族的成员，同一个村子的居民。只是，碰巧这个白痴村是美国。她不是展示不同事物之间的同一性（惠特曼的民主远景），而是每一个人看上去都一样。



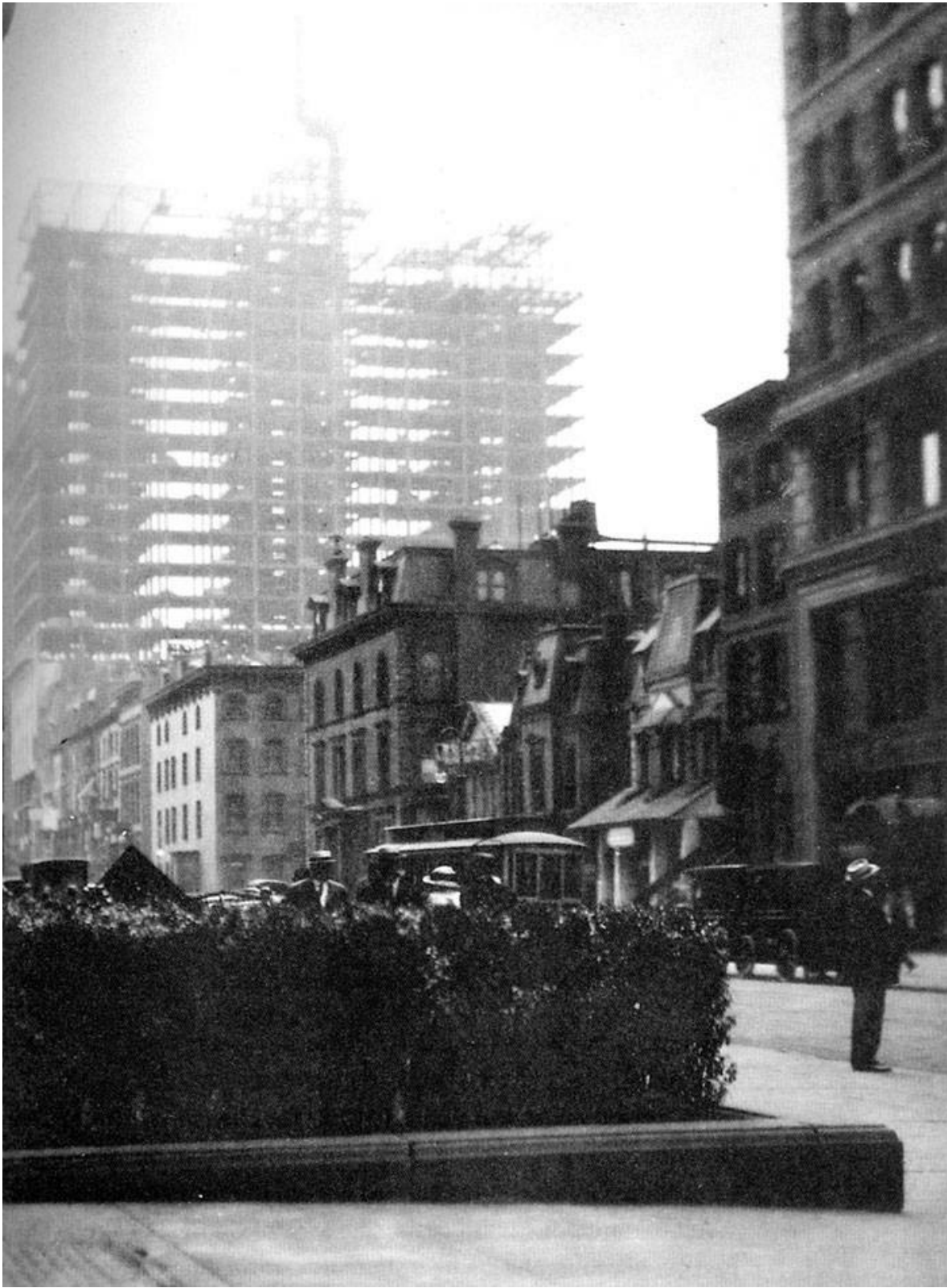
威基Weegee A Drunk in the Bowery,around 1950 Gelatin silver print

Gruber Collection.^[62]

紧接着对美国怀着较乐观的希望而来的，是对经验的一种痛苦、悲哀的拥抱。美国的摄影方案中，有一种特别的忧伤。但这种忧伤早已潜伏在惠特曼式的肯定的鼎盛期，一如施蒂格利茨和他的“摄影分离”派圈子的作品中所表现的。誓要以相机拯救世界的施蒂格利茨，依然被现代物质文明所震撼。他在二十世纪一〇年代以一种近乎堂吉诃德式的精神——相机/长矛对摩天大楼/风车——拍摄纽约。保罗·罗森菲尔德形容施蒂格利茨的努力是一种“持久的肯定”。惠特曼式的胃口已变得虔诚：这位摄影师现在拍摄现实了。必须用相机来展示那种“被叫做合众国的无聊而令人惊奇的不透明性”的图案。

显然，随着美国在第一次世界大战后更大胆地投身于大企业和消费主义，一种被对美国的怀疑——哪怕是在最乐观的时候——所腐蚀的使命，注定要很快地泄气。不像施蒂格利茨那么自我和那么有魅力的摄影师们逐渐放弃斗争。他们也许会继续实践惠特曼鼓动的原子论视觉速记法。但是，若没有惠特曼那种亢奋的综合能力，他们记录的只能是不连贯、破碎、孤寂、贪婪、乏味。用罗森菲尔德的话说，想以摄影来改变物质主义文明的施蒂格利茨是“这样一个人，他相信某处存在着一个崇尚精神的美国，相信美国不是西方的坟墓”。弗兰克和阿布斯以及他们很多同代人和后辈的不言明的意图，是要证明美国正是西方的坟墓。

自摄影脱离惠特曼式的肯定以来——自摄影停止相信照片可以追求有文化修养、权威、超越以来——最好的美国摄影（还有美国文化的其他很多方面）已沉溺于超现实主义的安慰，而美国也被发现是典型的超现实主义国度。显然，把美国说成只是一场畸形人演出，一个荒原——这是把现实简化为超现实的做法所特有的廉价悲观主义——未免太方便了。但美国对救赎和天谴这些神话的偏爱，依旧是我们民族文化中最具激发力、最具引诱力的方面之一。惠特曼那个被搞臭的文化革命之梦留给我们的，是一些纸上幽影^[63]和一个眼尖、舌巧的绝望方案。



斯蒂格利茨 Alfred Stieglitz Old and New New York, from: Camera Work
36, 1911 Photogravure Gruber Donation^[64]

[37] Edward Steichen (1879—1973)，卢森堡裔美国摄影师、画家。——译者

[38] 以上惠特曼引文均见于《草叶集》初版序言。——译者

[39] Andy Warhol (1928—1987)，美国普波艺术家。——译者

[40] 出自惠特曼《确信》(又译《信念》)，见于《草叶集》一九五六年、一九六〇年版，在后来的钦定版中，“琐碎事物……”等句被删去。——译者

[41] Lewis Hine (1874—1940)，美国摄影师，他把相机当作研究工具和社会改革工具。——译者

[42] Paul Rosenfeld (1890—1946)，美国新闻记者，著名音乐评论家。——译者

[43] Luis Buñuel (1900—1983)，西班牙电影导演。——译者

[44] 指人把自己的皮肤当成针垫，把针或针状物插在皮肤上。——译者

[45] “你在街上看见某些人，”阿布斯写道，“而你在他们身上看到的基本上是缺陷。”……她的作品……把痛苦、怪诞和精神病赋予任何被拍摄者。其中两幅照片是哭泣的婴儿，他们看上去焦躁、疯狂。

[46] 直译为“不快乐的意识”。——译者

[47] 实际上并非错误。人们在不知道自己被观察时，脸上会流露如果他们知道就不会流露出来的表情。假如我们不知道沃克·埃文斯如何拍摄他的地铁照片(搭乘纽约地铁数百个小时，站着，相机的镜头藏在宽大衣的两个纽扣之间偷窥)，照片本身也表明，这些坐着的乘客虽然被近距离和正面拍摄，却显然不知道他们正被拍摄；他们的表情是私生活的表情，而不是他们会向相机袒露的表情。

[48] Jacques-Henri Lartigue (1894—1986)，法国摄影师和画家。——译者

[49] Tod Browning (1880—1962)，美国电影演员和导演。——译者

[50] Sylvia Plath (1932—1963)，美国自白派女诗人，写了一批杰作后自杀。——译者

[51] Wilhelm Reich (1897—1957)，奥地利精神病学家和心理学家。——译者

[52] Nathanael West (1903—1940)，美国作家，著有《寂寞芳心小姐》和《蝗虫的日子》等。——译者

[53] 阿布斯对怪异者的兴趣表达这样一种愿望，也即要侵犯她自己的无辜、要破坏她自己的特权威、要发泄她对自己的安逸的不满。

[54] 费里尼(Federico Fellini, 1920—1993)，意大利著名电影导演；阿拉瓦尔(Fernando Arrabal, 1932—)，西班牙电影导演；约杜罗夫斯基(Alexandro Jodorowsky, 1929—)，俄裔导演，曾先后入墨西哥籍和法国籍。——译者

[55] 《切尔西区的姑娘们》是沃霍尔和莫里西拍摄的一部电影。——译者

[56] Paul Morrissey (1938—)，美国电影导演。——译者

[57] 纽约市郊区。——译者

[58] Thomas Hobbes (1588—1679)，英国哲学家。在现代英语中，霍布斯式指一种无节制、自私和不文明的竞争环境。——译者

[59] Weegee，原名Athur Fellig (1899—1968)，美国摄影师和新闻摄影记者，以其黑白对比强烈的街头摄影著名。——译者

[60] Robert Frank (1924—)，美国当代重要摄影师，生于苏黎世。——译者

[61] Giorgio Morandi (1890—1964)，擅画静物的意大利画家。——译者

[62] 威基镜头下的犯罪和意外事故受害者的残暴照片，是二十世纪四十年代小报的主食。

[63] 指照片。——译者

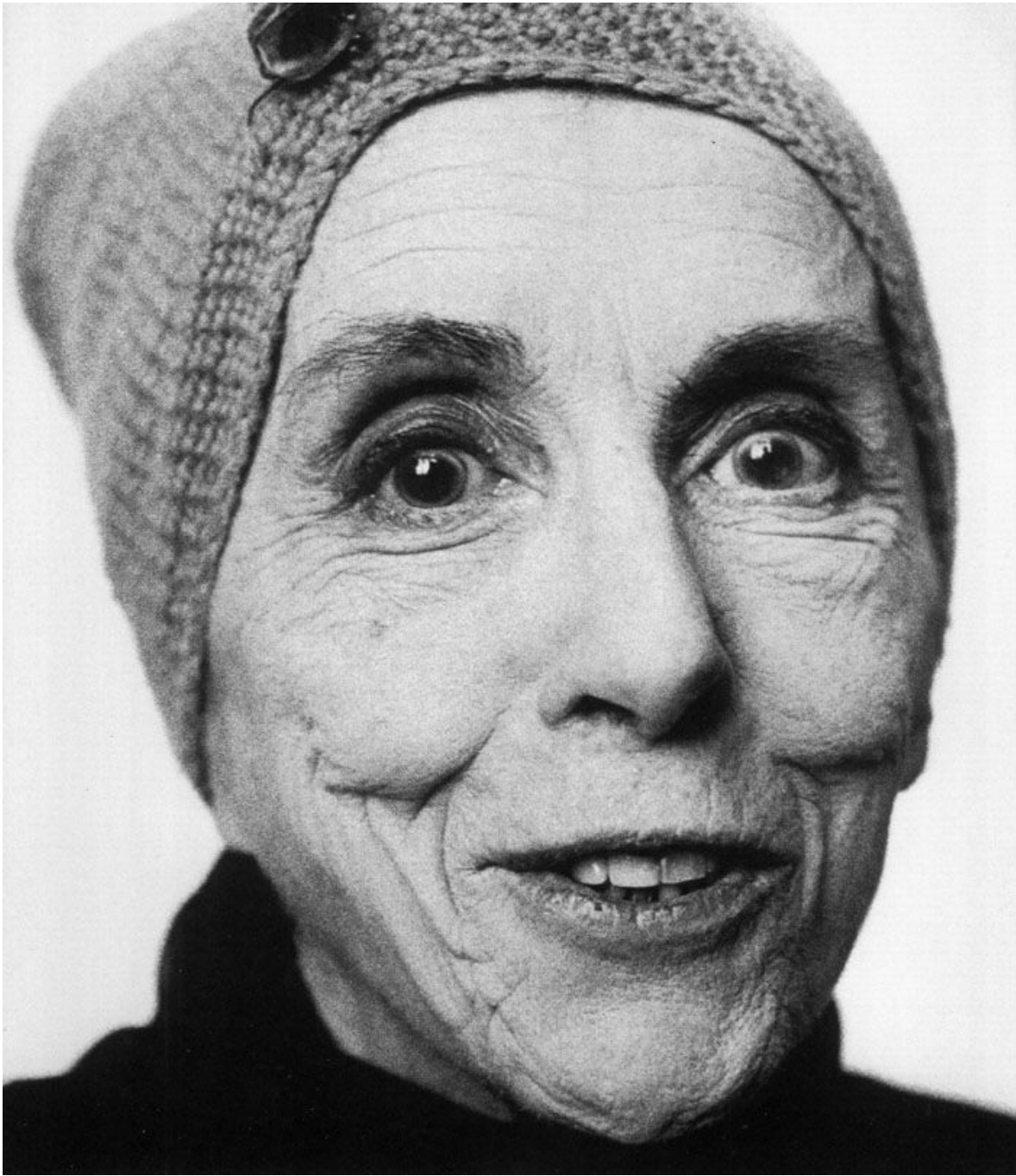
[64] 誓要以相机拯救世界的斯蒂格利茨，依然被现代物质文明所震撼。他在二十世纪二零年代以一种近乎堂吉诃德式的精神——相机/长矛对摩天大楼/风车——拍摄纽约。

本书由「ePUBw.COM」整理，ePUBw.COM 提供最新最全的
质电子书下载！！！！

忧伤的物件



根特 Arnold Genthe Street of the Gamblers (Chinatown, San Francisco)
) , 1896 or later.



埃夫登 Richard Avedon Isak Dinesen,1958.

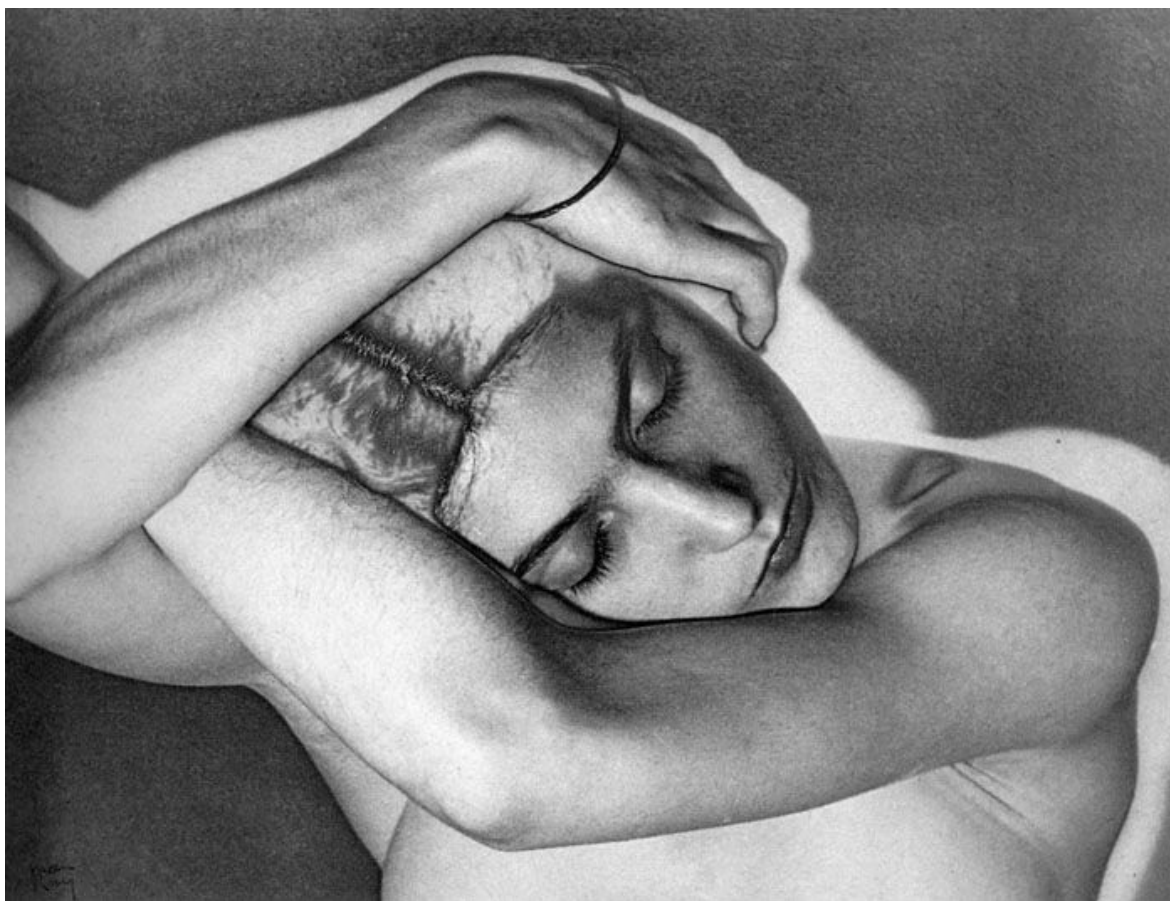
摄影拥有一项并不吸引人的声誉，也即它是摹仿性的艺术中最现实因而是最表面的。事实上，它是唯一能够把超现实主义宣称要接管现代感受力的威胁兑现的艺术，而大多数优良选手则在这场竞争中被淘汰出局。

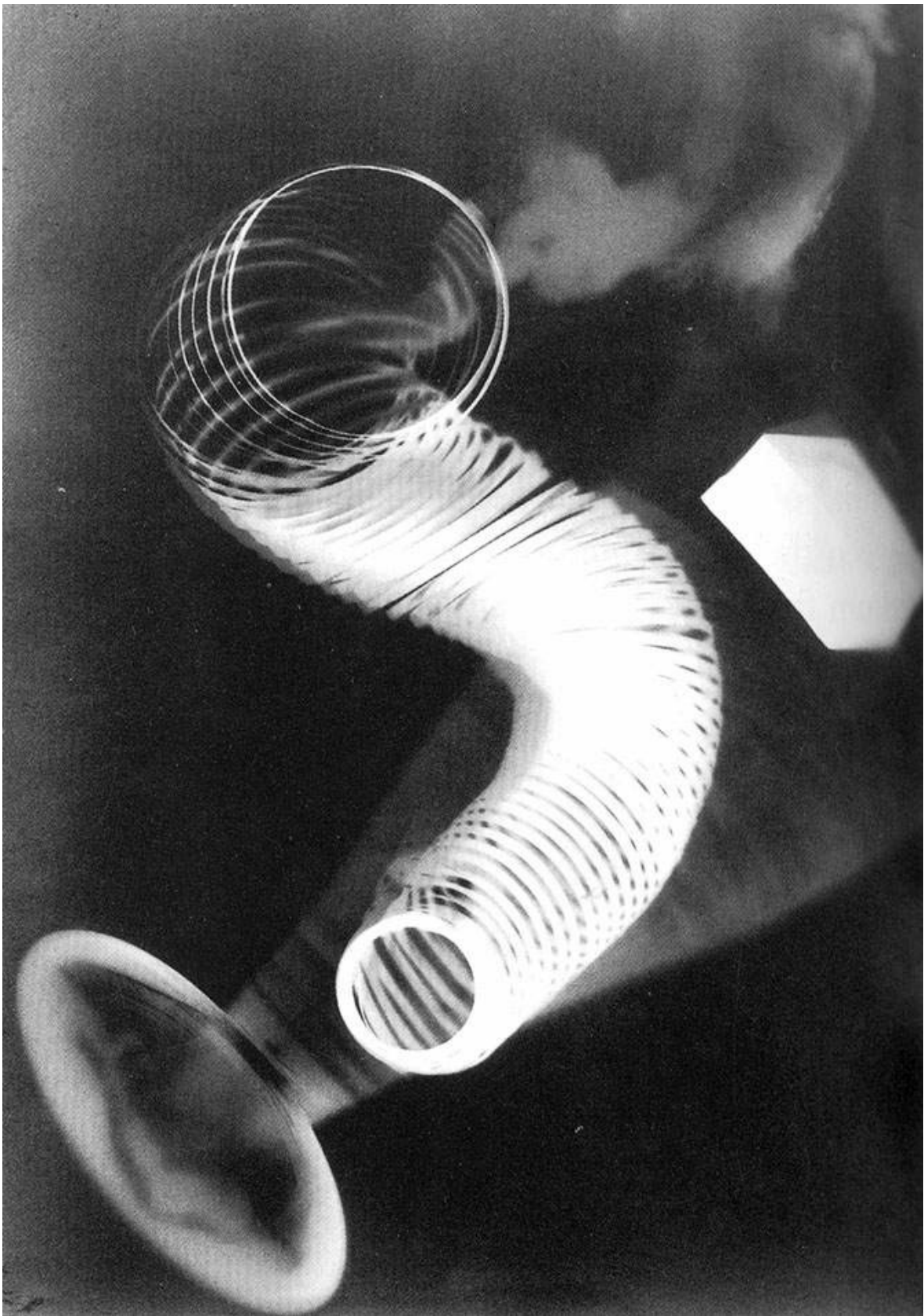
绘画一开始就处于劣势，因为它是一门美术，每一制品都是独特、手工的原创作品。另一个不利条件是那些通常被归入超现实主义正典的画家的极其精湛的技巧，他们都很少把画布想像成造型艺术以外的东西。他们的画作看上去都是精心计算地

优美、自鸣得意地出色、非辩证的。他们与超现实主义关于抹掉艺术与所谓生活之间、对象与活动之间、意图与不经意之间、专业与业余之间、高贵与俗艳之间、精湛技巧与误打误撞之间的界线这一受争议的理念保持遥远、谨慎的距离。结果是绘画中的超现实主义差不多等于是——一个寒酸地堆砌起来的梦幻世界的内容：若干风趣的幻想，但主要是些梦遗和恐旷症式的梦魇。（只有当那自由意志论的辞令帮了杰克逊·波洛克^[1]等人一小把，将他们推入一种新的不拘一格的抽象性，超现实主义给予画家们的授权似乎才最终有了广泛的创造性的意义。）诗歌——早期超现实主义特别用心的另一门艺术——也产生了差不多同样令人失望的结果。超现实主义真正发挥所长的艺术领域，是散文虚构作品（主要在内容方面，但在主题上要比绘画所取得的丰富得多，也复杂得多）、戏剧、装配艺术，以及——最成功的——摄影。

然而，摄影成为唯一属于本土性的超现实艺术，并不意味着它分担正牌超现实主义运动的命运。相反。那些有意识地受超现实主义影响的摄影师（很多是前画家），如今几乎像十九世纪那些复制美术作品之外观的“画意”派摄影师一样没有什么价值。就连二十世纪二十年代那些最可爱的意外收获——曼·雷^[2]的过度曝光照片和拉约图像^[3]、拉斯洛·莫霍伊纳吉^[4]的光影图像、布拉加利亚^[5]的多次曝光照片、约翰·哈特菲尔德^[6]和亚历山大·罗德钦科^[7]的合成照片——在摄影史上亦被视作边缘成果。那些致力于突破照片中被他们认为是肤浅的现实主义的摄影师们，都是那些最狭窄地传达摄影的超现实主义资产的人。随着超现实主义的各种幻想和道具之保留剧目迅速地融入二十世纪三十年代的高级时装业，超现实主义留给摄影的遗产似乎变得微不足道，超现实主义摄影主要提供一种矫饰的肖像摄影风格，其特点是使用其他艺术尤其是绘画、戏剧和广告中的超现实主义所采纳的同一类见惯的装饰手法。摄影活动的主流已证明超现实主义操控或把现实戏剧化是不必要的，如果不是实际上多余的。超现实主义隐藏在摄影企业的中心：在创造一个复制的世界中，在

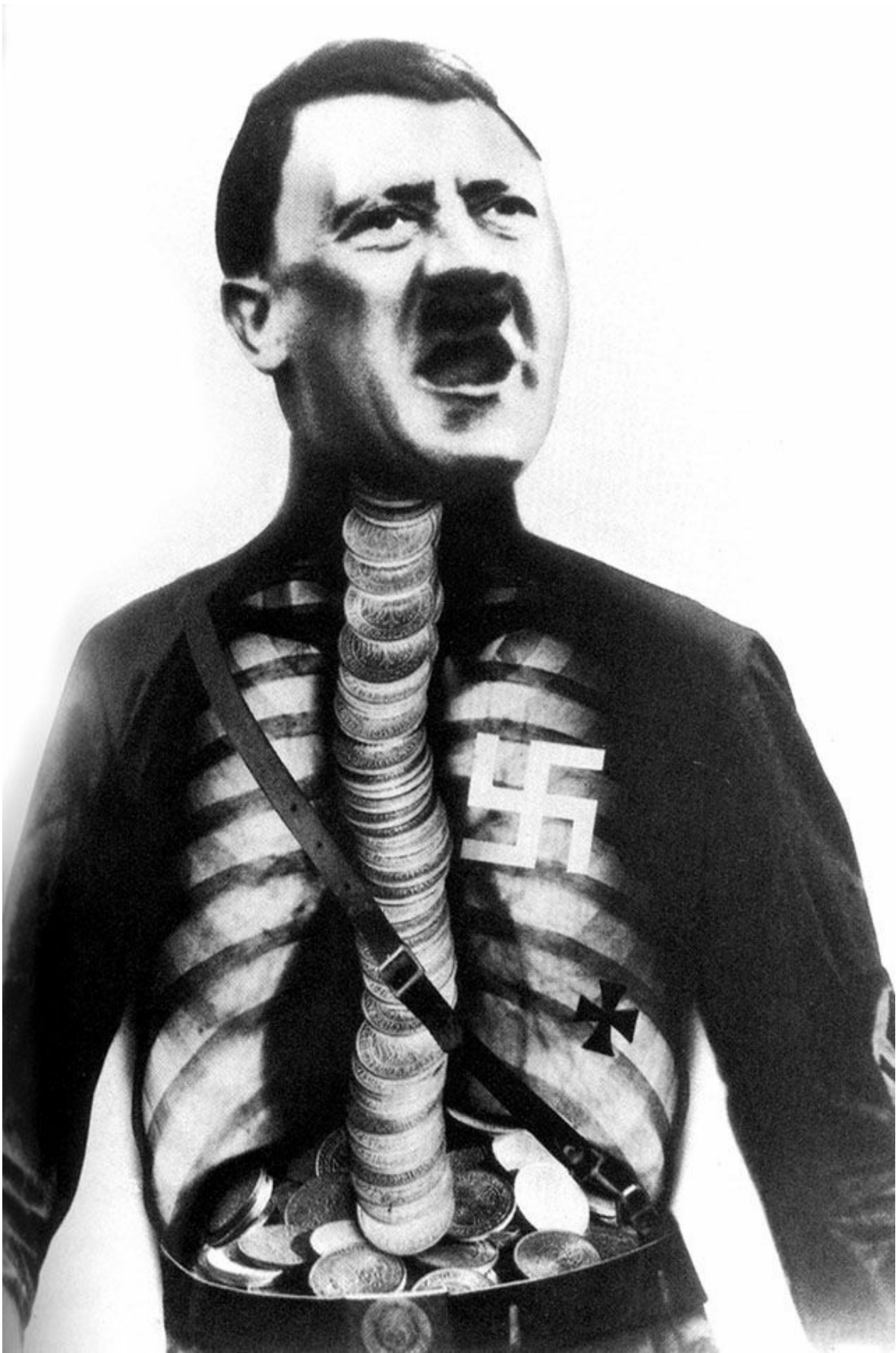
创造一个比我们用自然眼光所见的现实更狭窄但更富戏剧性的二度现实中。愈少修改，愈少明显的技巧、愈稚拙——照片就愈有可能变得权威。













曼·雷 Man Ray Solarization 1929 Gelatin silver print.Untitled (Wire Spiral and Smoke) ,1923,Gelatin silver print.

莫霍伊—纳吉 László Moholy-Nagy Photogram,n.d. Gelatin silver print.

罗德钦科 Alexander Rodchenko Montage,c.1923.

哈特菲尔德 John Heartfield Adolf the Superman;He Eats Gold and Spews Idiocies,1932.

布拉加利亚 Anton Giulio Bragaglia The Smoker,1913.^[8]



曼·雷 Man Ray Coco Chanel, 1935/36. Gelatin silver print.^[9]

超现实主义总是追求意外的事件，欢迎未经邀请的情景，恭维无序的场面。还有比一个实际上自我生成且不费吹灰之力的物件更超现实的吗？一个其美、其奇异

的暴露、其情感重量随时会被任何可能降临的意外事件所加强的物件？摄影最能展示如何并置一部缝纫机和一把伞，这两样东西的邂逅曾被一位伟大的超现实主义诗人惊呼为美的缩影。

与前民主时代的美术作品不同，照片似乎并不对艺术家的意图承担义务。它们的存在反而主要受惠于摄影师与被拍摄对象之间的松散的合作（半魔术、半意外的合作）——由一部愈来愈简单和自动化的机器协调，这机器永不疲倦，就连兴之所至的时候也能产生有趣且绝不会完全错的结果。（柯达相机一八八八年的推销广告是：“你按快门，其余我们来做。”购买者获保证照片“绝不会出错”。）在摄影的童话故事里，神奇箱子保证正确，杜绝错误，补偿无经验者，奖赏无知者。

这个神话，曾在一部摄于一九二八年的电影《摄影师》中被温柔地戏仿。在电影里，傻乎乎、爱做白日梦的布斯特·基顿^[10]徒然地摆弄那部破旧的机器，每当他架起三脚架，他总要破门砸窗，却拍不出一个像样的画面，然而他最后还是无意中拍到一些了不起的镜头（一辑纽约唐人街帮会战争的独家新闻影片）。有时候是主人公的宠物猴给摄影机装胶卷和操作摄影机。

超现实主义的激进分子的错误在于想像超现实是某种普遍性的东西，即是说，是一个心理学的问题，而实际上它却是最地方、最种族、最受阶级约束、最过时的东西。是以，最早的超现实主义照片出现于十九世纪五十年代，摄影师们首次徘徊于伦敦、巴黎和纽约街头，寻找他们心目中不摆姿势的生活截面。这些具体的、特殊的、轶事式的（只是轶事已被抹掉）照片——流逝的时光的瞬间、消失的习俗的瞬间——如今在我们看来，似乎比任何被叠印、晒印不足、中途曝光^[11]和诸如此类的技术处理过的抽象和诗意的照片更超现实。超现实主义者相信他们追求的影像来自无意识，而作为忠实的弗洛伊德主义者他们假设这些影像的内容是永久和普遍的，这使他们误解了最惊心动魄地动人、非理性、牢不可破、神秘的东西——时间

本身。把照片变得超现实的，不是别的，而是照片作为来自过去的信息这无可辩驳的感染力，以及照片对社会地位作出种种提示时的具体性。



阿特热 Eugene Atget Avenuedes Gobelins,1925.Gold-toned printing-out paper.Museum of Modern Art,New York;Abbott-Levy Collection;partial

gift of Shirley C.Burden.^[12]

超现实主义是一种中产阶级的不满；超现实主义的激进主义者们把它普遍化，恰恰表明它是一种典型的中产阶级艺术。作为一种渴望成为政治主张的美学，超现实主义选择劣势，选择反建制的现实或非官方的现实的权利。但超现实主义美学一味奉承的耸人听闻，通常只是一些被中产阶级社会秩序所遮蔽的浅显的神秘：性与贫困。早期超现实主义者把爱欲置于受禁忌的现实的峰顶，并寻求恢复这一受禁忌的现实，但爱欲本身是社会地位的神秘性的一部分。虽然下层社会与贵族阶层似乎在天平的两个极端恣意繁衍，但是它们都被视为天生的放荡不羁者，而中产者则必须艰苦地发动他们的性革命。阶级是最高深的神秘：富人和有权势者的耗之不尽的魅力，穷人和被社会遗弃者的谜似的堕落。

把现实视为异国情调的猎物，让带相机的猎手来追踪和捕捉，这种观点从一开始就影响了摄影，也是超现实主义者的反文化与中产阶级的社会冒险主义的交汇点的标志。摄影一直对上层社会和底层社会着迷不已。纪录片导演（不同于带摄影机的谄媚者）更喜欢后者。一百多年来，摄影师们一直都周旋在被压迫者周围、守候在暴力现场——怀着一颗引人注目的良心。社会悲惨鼓舞这些生活舒适者，使他们有了拍照的迫切感——而这是最温柔的捕食行为——以便记录一个隐蔽的现实，即是对他们而言隐蔽的现实。

无所不在的摄影师带着好奇、超脱、专业主义来观看他人的现实，操作起来就如同这种活动超越阶级利益似的，如同该活动的视角是放诸四海而皆准似的。事实上，摄影首先是作为中产阶级闲逛者的眼睛的延伸而发挥其功能的，闲逛者的感受力是如此准确地被波德莱尔^[13]描述过。摄影师是侦察、跟踪、巡游城市地狱的孤独漫步者的武装版，这位窥视狂式的逛荡者发现城市是一种由众多骄奢淫逸的极端所构成的风景。闲逛者是深谙观看之乐的行家，是移情的鉴赏者，在他眼中世界是“如画”的。波德莱尔的闲逛者的发现，以多种方式体现于保罗·马丁^[14]抓拍的十九世纪

九十年代的伦敦街头及海边景象和阿诺德·根特^[15]抓拍的三藩市唐人街景象（两人都是用隐蔽照相机偷拍）、阿特热镜头下的薄暮时分巴黎寒酸的街头和各个衰微的行业、布拉赛的摄影集《夜间巴黎》（1933）所描绘的性与孤独的戏剧性场面、威基的《赤裸城市》（1945）中被当作灾难剧场的城市形象。吸引闲逛者的，不是城市的各种官方现实，而是其污秽的黑暗角落，其受忽略的人口——一种非官方现实，它隐藏在中产阶级生活表面的背后。摄影师“擒拿”这种现实，如同侦探擒拿一名罪犯。













保罗·马丁 Paul Martin Entrance to Victoria Park,c.1893.

阿诺德·根特 Arnold Genthe Manand Girl in Chinatown c.1896.

阿特热 Eugene Atget Organ Player and Singing Girl 1898.

布拉赛 Brassai Mirrored Wardrobe in a Brothel,1932.

威基 Weegee Sammy' s in the Bowery,1944.

威基 Weegee The Critic (Opening Night at the Opera) ,1943.[\[16\]](#)

回到《摄影师》：贫穷华人之间的帮会战争是一个理想的题材。它是彻头彻尾的异国情调，因此值得拍摄。确保主角所拍摄的电影获得成功的因素之一，是他完全不理解他的拍摄对象。（一如布斯特·基顿扮演的这个角色所表明的，他甚至不理解自己的生命危在旦夕。）永久的超现实题材，用雅可布·里斯一八九〇年出版的纽约穷人摄影集那个天真地直露的书名来说，就是《另一半怎样生活》。把摄影设想

为社会纪实，是那种被称作人道主义的、本质上是中产阶级的态度的一件工具，这种态度既热忱又刚好可以忍受，既好奇又淡漠——把贫民窟视作最迷人的装饰。当代摄影师不用说已学会固守位置和限制题材。我们看到的不是“另一半”那种大胆放肆，而是譬如《东一百街》（布鲁斯·戴维森^[17]一九七〇年出版的哈莱姆摄影集）。其正当性没变，依然是拍照服务于一个高尚的目标：揭示被隐蔽的真相，保存正在消失的过去。（不仅如此，隐蔽的真相还常常被等同于正在消失的过去。在一八七四年至一八八六年，富足的伦敦人可以定期捐款给“旧伦敦遗迹摄影协会”。）

摄影师最初是以捕捉城市感性的艺术家的身份亮相的，但他们很快就意识到大自然也像城市一样充满异国情调，乡下人跟城市贫民窟居民一样赏心悦目。一八九七年，来自伯明翰的富裕工业家和保守派议员本杰明·斯通爵士^[18]创办“全国摄影记录协会”，旨在记录日渐衰微的传统英国仪式和农村节庆。“每个村子，”斯通写道，“都有其历史，也许可通过摄影来加以保存。”对像书呆子气的朱塞佩·普里莫利伯爵^[19]这样一位出身名门的十九世纪末的摄影师来说，底层的街头生活至少像他所属的贵族阶级的消遣一样有趣：不妨比较一下普里莫利拍摄的维托里奥·埃马努埃莱国王^[20]的婚礼照片与他拍摄的那不勒斯穷人的照片。若想把题材限制在摄影师自己的家庭和阶级的稀里古怪的习惯，就需要一位天才的摄影师，且碰巧是一个小孩，在他眼中社会是静止的，例如雅克亨利·拉蒂格。但从根本上说，相机把每个人变成别人的现实中的游客，最终变成自己的现实中的游客。

也许，这种持续向下望的最早的楷模，是英国旅行家和摄影师约翰·汤姆森^[21]的《伦敦街头生活》（1877—1878）收录的三十六幅照片。但是每位擅长拍摄穷人的摄影师，都拍摄了更多范围更广泛、使现实充满异国情调的照片。汤姆森本人在这方面也竖立一个典范。在他把镜头转向自己的国家的穷人之前，他已到过域外接触异教徒，这次旅程为他留下了四卷本的《中国及其人民图集》（1873—1874）。而在出版了伦敦街头生活的摄影集之后，他又把镜头转向伦敦富人的户内生活：正是

汤姆森在一八八〇年前后成为家庭肖像摄影的先驱。

从一开始，专业摄影一般都意味着更广泛的跨阶级旅行，大多数摄影师都把社会惨况的调查与名人肖像或商品（高级时装、广告）或裸体像结合起来。二十世纪许多楷模式摄影师的生涯（像爱德华·斯泰肯、比尔·布兰特^[22]、亨利·卡蒂埃布列松^[23]、理查德·埃夫登^[24]）都在发展过程中突然出现题材的转变，既有社会层面上的，也有伦理意义上的。也许，最具戏剧性的断裂，是比尔·布兰特的战前作品与战后作品。从记录大萧条时期英国北部的邋遢状况的那些冷峻的照片，到最近数十年来那些风格化的名人肖像和半抽象的裸照，确实好像是经历了一次漫长旅程。但是，在这些对比中，并没有什么特异之处，也许甚至算不上前后不连贯。在破烂不堪的现实与衣香鬓影的现实之间旅行，是摄影企业的核心动力的一部分，除非摄影师私下深陷于某种极端的痴迷（例如刘易斯·卡罗尔^[25]对小女孩的痴迷，或迪安娜·阿布斯对万圣节前夕的人群的痴迷）。

贫困并不比富裕更超现实；一个衣衫褴褛的身体并不比一个盛装出席舞会的王子或一个纯洁无瑕的裸体更超现实。超现实的，是照片所施加——和跨越——的距离：社会距离和时间距离。从中产阶级的摄影角度看，名人就像贱民一样诡秘。摄影师并不需要对他们已定型的素材采取反讽、聪明的态度。怀着虔诚、尊敬的好奇，也可以做得同样出色，尤其是在处理最普通的题材时。

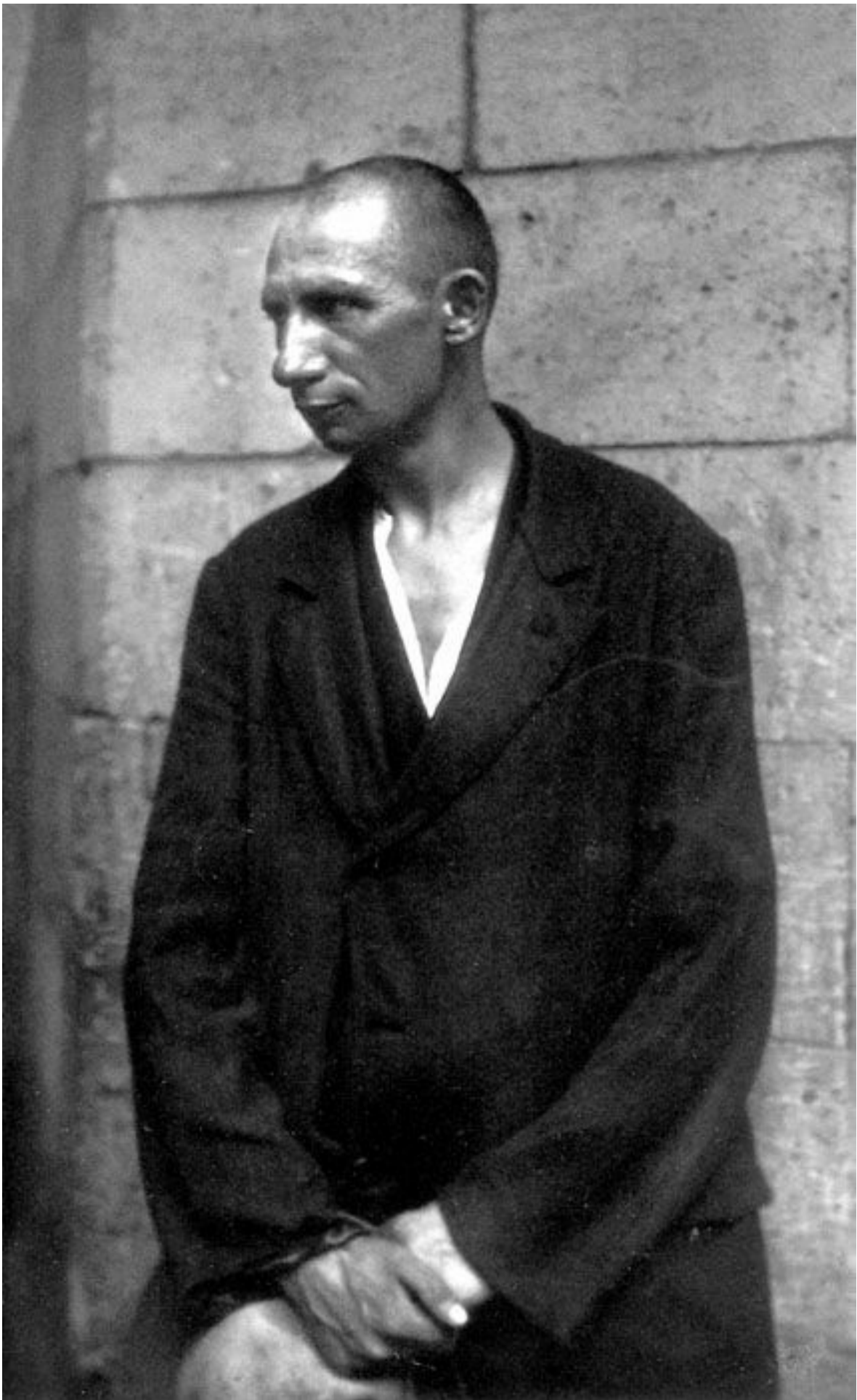
再也没有比譬如埃夫登的精微与吉塔·卡雷尔^[26]的作品更南辕北辙的了，后者是匈牙利裔摄影师，专门拍摄墨索里尼时代的名人。但她的肖像摄影如今看起来，其怪异一点不亚于埃夫登的，而且要比塞西尔·比顿^[27]在同一时期那些受超现实主义影响的照片超现实得多。比顿通过把其对象——例如一九二七年拍摄的伊迪丝·西特韦尔^[28]和一九三六年拍摄的科克托^[29]照片——嵌入花哨、奢华的装饰，因而把他们变成过于明显的、不能使人信服的肖像。但是，卡雷尔配合她的意大利将军、贵族和演员的愿望，使他们看上去恬静、镇定、有魅力，她这种天真的共谋反倒无情、

准确地暴露了他们的真相。摄影师的敬畏使他们变得有趣；时间则使他们变得无害，简直太有人情了。

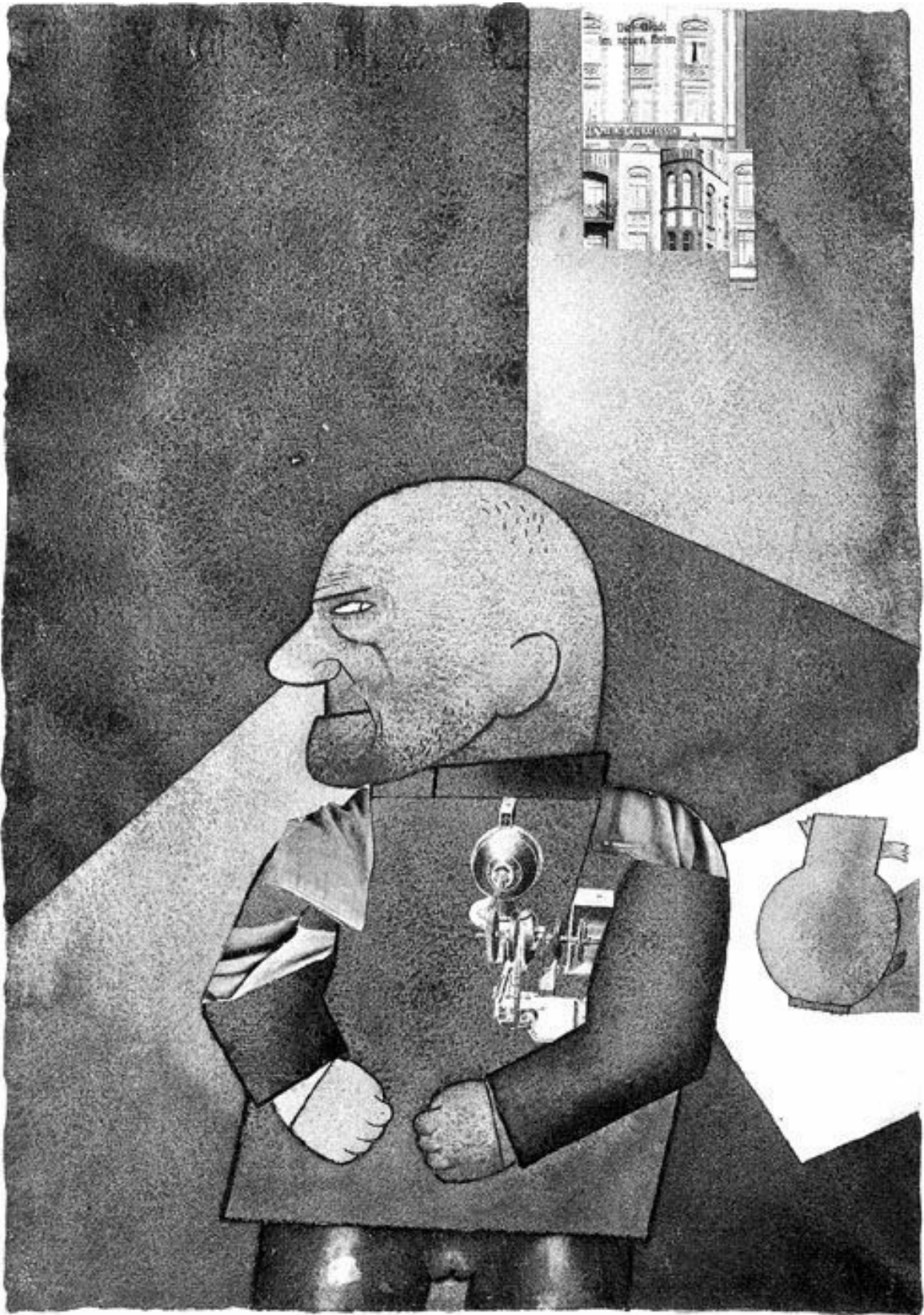
有些摄影师以科学家自居，另一些以道德家自居。科学家建立世界的库存，道德家专注于棘手的问题。摄影作为科学的一个例子是奥古斯特·桑德尔^[30]在一九一一年着手的计划：对德国人民进行摄影编目。与格奥尔格·格罗斯^[31]那些透过漫画手法来概括魏玛德国的精神和各种各样的社会类型的画作相反，桑德尔的“原型画像”（他自己这样称呼它们）暗示一种伪科学的中立性，类似于十九世纪崛起的隐含偏见的类型科学例如颅相学、犯罪学、精神病学和优生学所宣称的。与其说是桑德尔选择一些个人来代表他们的典型性格，不如说是他正确地假设相机必然会把脸孔作为社会面具暴露出来。每一个被拍摄的人都是某一职业、阶级或专业的标志。他的所有拍摄对象都代表某一特定社会现实——他们自己的社会，并且都具有同等的代表性。











桑德尔 August Sander Pulisher,1923/1924.

Porter,1929.

Unemployed,1928.

Pastry Cook,

Cologne,1928.^[32]

桑德尔的态度并非不仁慈，而是放任、不下判断。不妨拿他一九三〇年的《马戏团演员》，与迪安娜·阿布斯的马戏团演员，或与莉塞特·莫德尔^[33]的风尘女子肖像做个比较。人物面对桑德尔的相机，一如他们在莫德尔和阿布斯的照片中面对相机，但他们的目光并不亲密、不流露感情。桑德尔并不是在寻找秘密；他是在观察典型人物。社会不包含神秘。埃德沃德·迈布里奇^[34]十九世纪八十年代的摄影作品之所以能够消除人们对大家熟视的事情（马匹如何奔腾、人们如何走动）的误解，是因为他把拍摄对象的活动分割成一系列准确和有足够连续性的镜头。像迈布里奇一样，桑德尔把社会秩序分解成无数的社会类型，以此来阐明社会秩序。似乎并不令人感到意外的是，一九三四年，也即桑德尔的摄影集《我们时代的脸孔》出版五年后，纳粹没收这本书的尚未售出的余数，销毁凸印版，他为全国人民造像的计划便这样突然告终。（桑德尔在整个纳粹时期都逗留在德国，并转拍风景照。）桑德尔的计划所受的指责是反社会。很可能被纳粹视为反社会的，是他的这样一个看法，也即摄影师是一个无动于衷的人口普查员，其记录的完整性会使所有评论甚或判断都显得多余。

大多数具有纪实意图的摄影，要么被穷人和不熟悉的事物这些极具可拍摄性的题材所吸引，要么被名人所吸引，但桑德尔不同，他的社会抽样异乎寻常、煞费苦心广泛。他的人物包括官僚和农民、用人和上流社会女子、工厂工人和工业家、士兵和吉卜赛人、演员和职员。但是这种多样性并没有消除阶级优越感。桑德尔的折衷风格泄露了他的弱点。有些照片不经意、流畅、自然，另一些则幼稚和令人尴尬。他有很多以单调的白色为背景的摆姿势的照片，它们是庄重的脸部照片与旧式照相馆肖像的混合。桑德尔不自觉地调整自己的风格，使其吻合他拍摄的人物的社会阶层。专业人士和富人往往是在户内拍摄的，不用道具。他们说明自己的身份。

劳工和社会弃儿则通常有个表示他们所处位置的背景（通常是户外），由这背景来说明他们的身份——仿佛不可以假设他们也拥有一般在中产阶级和上流社会达到的那些自足的身份似的。

在桑德尔的作品中每个人都在合适的位置，没有人迷失或受约束或偏离中心。他拍摄一个傻瓜时之不动感情与他拍摄一个砌砖工人完全一样，一名无腿的二战退伍军人与一名穿制服的健康的年轻士兵也没有什么不同，愁眉苦脸的共产党学生与微笑的纳粹分子也没有什么差别，一名大实业家与一名歌剧歌手也没有什么二致。桑德尔说：“我的意图不是批评或描述这些人。”他宣称拍摄其对象时没有批评他们，这我们也许不会感到意外，但他认为自己也没有描述他们，这就很有趣了。桑德尔与每个人配合，也意味着与每个人保持距离。他配合其对象，并非出于天真（像卡雷尔）而是出于虚无主义。虽然他的摄影是出色的现实主义，但它们却是摄影史上一批最真正地抽象的作品。

很难想像一个美国人尝试桑德尔那种全面的分类学。美国那些最伟大的肖像摄影——例如沃尔克·埃文斯^[35]的《美国照片》（1938）和罗伯特·弗兰克的《美国人》（1959）——都是刻意地漫不经心，同时反映摄影师对拍摄穷苦人和流离失所者——被遗忘的美国公民——这一纪实摄影传统的酷爱。一九三五年，农场安全管理局发起了由罗伊·埃默森·斯特赖克^[36]主持的美国历史上最雄心勃勃的集体摄影计划，但该计划只关注“低收入群体”。^[37]农场安全管理局的计划，其构思是要“用图片记录我们的农村地区和农民问题”（斯特赖克原话）。该计划毫不掩饰其宣传目的，关于应采取什么态度对待他们的“问题”题材，斯特赖克对其班子有具体指示。该计划的目的是要证明被拍摄的穷苦人的价值。因此，该计划含蓄地界定其观点：也即需要使中产阶级相信穷苦人真的穷苦，以及穷苦人是有尊严的。比较一下农场安全管理局的照片和桑德尔的照片，是很有启发的。虽然在桑德尔的照片中穷苦人并不缺乏尊严，但这并不是因为桑德尔有任何同情意图。他们的尊严是在并置中显现

的，因为摄影师以看待任何其他人那样冷酷的方式看待他们。

美国摄影极少有如此不带感情的。若想寻找与桑德尔相似的态度，我们得看看记录美国那些正在消亡或正在被取代的角落的摄影师——像亚当·克拉克·弗罗曼^[38]，他曾在一八九五年至一九〇四年拍摄亚利桑那州和新墨西哥州的印第安人。弗罗曼那些漂亮的照片都无表情、不屈尊、不滥情。这些照片的情绪与农场安全管理局的照片刚好相反：它们不感人，它们不符合地道的表达方式，它们不引起同情。它们并不是要为印第安人做宣传。桑德尔不知道他自己在拍摄一个逐渐消失的世界。弗罗曼知道。他还知道他正在记录的那个世界是拯救不了的。

欧洲的摄影基本上受到诸如“如画”（例如穷苦人、外国人、古旧）、重要（例如富人、名人）和美丽之类的概念的指导。照片倾向于赞美或达到中立。美国摄影师较不相信任何基本社会安排的永久性，而是擅长于“现实”和不可避免的改变，因而常常使照片具有党派色彩。拍照不仅为了展示应赞美的，而且要让人知道需要面对什么、谴责什么——以及解决什么。美国摄影隐含与历史有一种较概括、较不稳定的关联；以及与较怀有希望也较具捕食性的地理现实和社会现实建立一种关系。



弗罗曼 Adam Clark Vroman Hopi Maiden, c.1902.

怀有希望的一面，可见于美国摄影师对利用摄影来唤醒良心的著名做法。在二十世纪初，刘易斯·海因担任全国童工委员会的正式摄影师，而他拍摄的儿童在纱厂、菜田和煤矿干活的照片，确实影响了议员，使他们立法禁止使用童工。在“新政”期间，斯特赖克的农场安全管理局计划（斯特赖克是海因的学生）把有关移民工人和佃农的消息带回华盛顿，以便官僚们想办法帮助他们。但在另一个意义上，纪实摄影哪怕是在最有道德使命的时候，也是专断的。不管是汤普森的旅行者的报告，还是里斯或海因的充满激情的揭发丑闻的作品，都反映了想占有的一种陌生的现实的迫切感。而任何现实都不免要被占有，不管是丑恶的（因而应当纠正）还是仅仅是美丽的（或被拍摄成美丽的）。在理想的情况下，摄影师可以使两种现实同源，就像一九二〇年一篇海因访谈标题《用艺术手法处理劳工》所表明的。

摄影捕食性的一面，则构成摄影与旅游结盟的核心，这在美国比在任何地方都更早地显露。继一八六九年穿越大陆的铁路竣工而促成西部的开放之后，紧接着便是透过摄影进行的殖民化。美国印第安人的事例是最残暴的。谨慎、严肃的业余摄影师例如弗罗曼，自内战结束以来就一直在从事这项工作。他们是十九世纪末抵达的、热忱地想捕捉印第安人生活的“好照片”的一大批游客的先驱。这些游客侵犯印第安人的隐私，拍摄神圣的物件和受尊崇的舞蹈和场所，必要时甚至付钱给印第安人，让他们摆姿势，让他们修改他们的仪式，以提供更适合拍照的素材。

但是，随着大批游客涌至而改变的土著仪式，与城市贫民区一桩在有人来拍摄之后获纠正的丑闻，两者之间并无差别。丑闻拍摄者一旦有所斩获，他们也同样改变他们所拍摄的；实际上，拍摄某人某事已成为对那人那事进行修改的程序的例常部分。危险在于带来一种装点门面的改变——只局限于对被拍摄对象的最狭窄的解读。纽约摩尔布里宾德贫民区在十九世纪八十年代末被里斯拍摄过之后，便被当时任州长的罗斯福^[39]下令拆毁，居民重新安置，而另一些同样糟糕的贫民区则继续存

在下去。

摄影师既掠夺又保存，既谴责又加以圣化。摄影表达美国对现实的忍无可忍，表达对各种活动的兴趣，而表达工具是一部机器。“说到底就是速度，”诚如哈特·克兰^[40]一九二三年在评论施蒂格利茨时所说的，“如此准确地捕捉到百分之一秒，使得照片中的动作从照片无限地继续下去：瞬间变成永恒。”面对这片刚有移民定居的大陆的令人畏惧的扩展和陌生感，人们拿着相机，以此来占有他们去过的地方。柯达公司在很多城镇的入口竖起招牌，告诉人们该拍摄些什么。招牌指示游客应在国家公园哪些景点停下来拍照。

桑德尔在自己的国家里如在家中。美国摄影师则经常在路上，怀着不尊敬的错愕心情看待他们的国家以超现实的惊异的方式呈现给他们的扑面而来的景象。他们是道德主义者和不知羞耻的洗劫者，是自己土地上的儿童和外国人，他们将记下一些正在消失的东西——然后通过拍摄它们来加快它们的消失。他们像桑德尔那样，采集一个个样本，寻求建立十全十美的存货清单，假定可以把社会设想成一个可理解的整体。欧洲摄影师假设社会具有大自然的某种稳定性。美国的大自然总是可疑的、处于守势的、被进步吞食的。在美国，每个样本都变成遗物。

一向以来，美国风景似乎总是太纷纭、辽阔、神秘、易逝，不适合以科学态度对待。“在事实面前，他不知道，他无法说，”亨利·詹姆斯^[41]在《美国风景》（1907）中写道，

他甚至不想知道或说；在理解面前，事实本身规模太大地耸现，不是一口说得出的：仿佛音节太多，难以构成可读的词。相应地，对他的想像力来说，那不可读的词，那回答各种问题的难以捉摸的大答案，悬挂在辽阔的美国天空中，就像某种荒诞和胡诌的东西，不属于任何已知的语言，而他正是在这个方便的标志下旅行、考虑和沉思，以及——尽他最大的能力——享受。

美国人感到他们国家的现实是如此庞大、变动，若以某种归类的、科学的方式

来看待它，那会变成最粗率的假设。你可以通过规避手段来间接理解它——把它分裂成一块块奇怪的碎片，这些碎片用某种方法通过以特殊代表一般的举隅法被当作整体。

美国摄影师们（像美国作家们）假设在国家现实中有某种不可言喻的东西——某种有可能从未被看见过的东西。杰克·凯鲁亚克^[42]在为罗伯特·弗兰克的《美国人》写的导言的开头说：

美国那种疯狂的感觉——当大街上太阳热辣辣，音乐从自动唱机或从附近的葬礼传来——正是罗伯特·弗兰克在这些精彩的照片中捕捉的。这些照片，是他拿了一笔古根海姆基金、驾驶一辆残旧的二手车到实际上四十八个州旅行时在路上拍摄的，他像一个影子，以灵巧、神秘、天才、悲哀和诡异，拍摄从未在电影中见过的场面……看了这些照片，你最终会再也闹不清究竟一部自动唱机是不是比一个棺材更悲哀。

美国的任何存货清单都不可避免是反科学的，是由众多物件搅成一团的一种谵妄式的、“胡诌”的混乱，在混乱中自动唱机酷似棺材。詹姆斯至少还尚能作出冷嘲式的判断，认为“事物的规模带来的这种特殊效果，是整个土地上唯一不对欢乐构成直接不利的效果”。对凯鲁亚克而言——对美国摄影的主流传统而言——普遍的情绪是悲伤。美国摄影师总要宣称他们随便到处瞧瞧，并没有先入为主——偶然遇上拍摄对象、散漫地记录它们——这宣称已变成入会仪式似的，但这宣称的背后实际上是一种悲伤的失落视域。

摄影关于失落的说法是否有效力，要看它是否稳定地扩大人们所熟悉的神秘性、必死性、倏忽性等传统形象。一些老一辈美国摄影师例如克拉伦斯·约翰·劳克林^[43]召唤更传统的幽灵，这位自称是“极端浪漫主义”的阐释者，于二十世纪三十年代中期开始拍摄密西西比河下游日渐衰朽的种植园老屋、路易斯安那州大量坟场的墓碑、密尔沃基和芝加哥的维多利亚时代房屋内景；但是，这种方法用于拍摄并不像惯常情况下那样散发浓烈怀旧气息的题材时也同样有效，例如劳克林一九六二年拍

摄的照片《可口可乐的幽灵》。除了对过去怀着浪漫主义（不管是否极端）的态度外，摄影也提供以即时的浪漫主义对待现在。在美国，摄影师并不只是一个记录过去的人，他还发明过去。诚如贝伦妮丝·阿博特^[44]所言：“摄影师是一个绝妙的当代人，透过他的眼睛现在变成过去。”

在与曼·雷学艺多年，以及在发现（并拯救）了当时几乎不为人知的欧仁·阿特热的作品之后，阿博特于一九二九年从巴黎返回纽约，并着手记录这座城市。在为她一九三九年出版的摄影集《变化中的纽约》而写的序言中，她解释说：“如果我从未离开过美国，我就不会想去拍摄纽约。但当我带着新鲜的眼光看到它，我知道这是我的国家，我必须用照片把它记录下来。”阿博特的目的（“我要在它彻底改变之前把它记录下来”）听上去就像是阿特热的，后者在一八九八年至一九二七年逝世这个时期里，曾耐心地、暗暗地记录一个正在消逝的小规模的、古老的巴黎。但阿博特记录的东西更不可思议：新事物不断被取代。三十年代的纽约与巴黎非常不同：“与其说是美和传统，不如说是从加速的贪婪中涌现出来的本土幻想曲。”阿博特的书名可谓名副其实，因为她与其说是在缅怀过去，不如说是在记录十年间美国经验的逐步自我毁灭的特质。这特质是，哪怕是最近的过去，也不不断地被用尽、被扫除、被撕烂、被丢掉、被弃旧换新。已愈来愈少看到美国人拥有绿锈器皿、旧家具、祖父母的罐子和平底锅——用过的物件，留着数代人触摸过的温暖，就像被里尔克^[45]在《杜依诺哀歌》中当作人类风景不可或缺的部分加以颂扬过。相反，我们有纸上幽影^[46]、晶体管化的风景。一座轻便的袖珍博物馆。





阿博特 Berenice Abbott New York at Night, 1933. Portrait of Eugene Atget, 1927. [\[47\]](#)

照片把过去变成可消费的物件，因而是一条捷径。任何照片集都是一次超现实主义蒙太奇的演练和超现实主义对历史的简略。就像库特·施维特斯[\[48\]](#)，还有更近的

布鲁斯·康纳^[49]和爱德华·金霍尔茨^[50]，都曾利用废物来制造出色的物件、场景和环境，我们现在也利用我们的残渣来制造历史。这种做法还附加了某种与民主社会相称的公民美德。真正的现代主义并非严厉，而是一种充满垃圾的丰盛——对惠特曼的崇高梦想的任性的拙劣模仿。受到摄影师和波普艺术家的影响，罗伯特·文图里^[51]等建筑师从拉斯维加斯建筑得到启发，认为时代广场完全可以成为另一个圣马可广场^[52]；雷纳·班纳姆^[53]则称赞洛杉矶的“即时建筑和即时城市风景”，因为它有自由的天赋，提供一种不可能在欧洲城市的脏与美中获得的美好生活——颂扬一个其意识是由破烂和垃圾临时建立起来的社会所提供的解放。美国，这个超现实国家，充满了唾手可得的物件。我们的垃圾已变成艺术。我们的垃圾已变成历史。

照片当然是手工艺品。但照片的魅力在于，在一个到处都是摄影遗物的世界，照片似乎也具有唾手可得的物件的地位——事先没想要得到的一块块世界切片。因此，照片同时利用艺术的威望和现实的魔术。照片是幻想的云霞和信息的颗粒。摄影已变成富裕、浪费和焦躁的社会的典型艺术——它是美国新大众文化不可或缺的工具，这种新大众文化形成于内战结束后，但直到第二次世界大战结束后才征服欧洲，尽管其价值早在十九世纪五十年代就已在家境富裕者中站稳阵脚：波德莱尔对当时的情况有气愤的描述，他说“我们这个邈邈的社会”自恋地沉醉于达盖尔^[54]的“散布憎恨历史的廉价方法”。

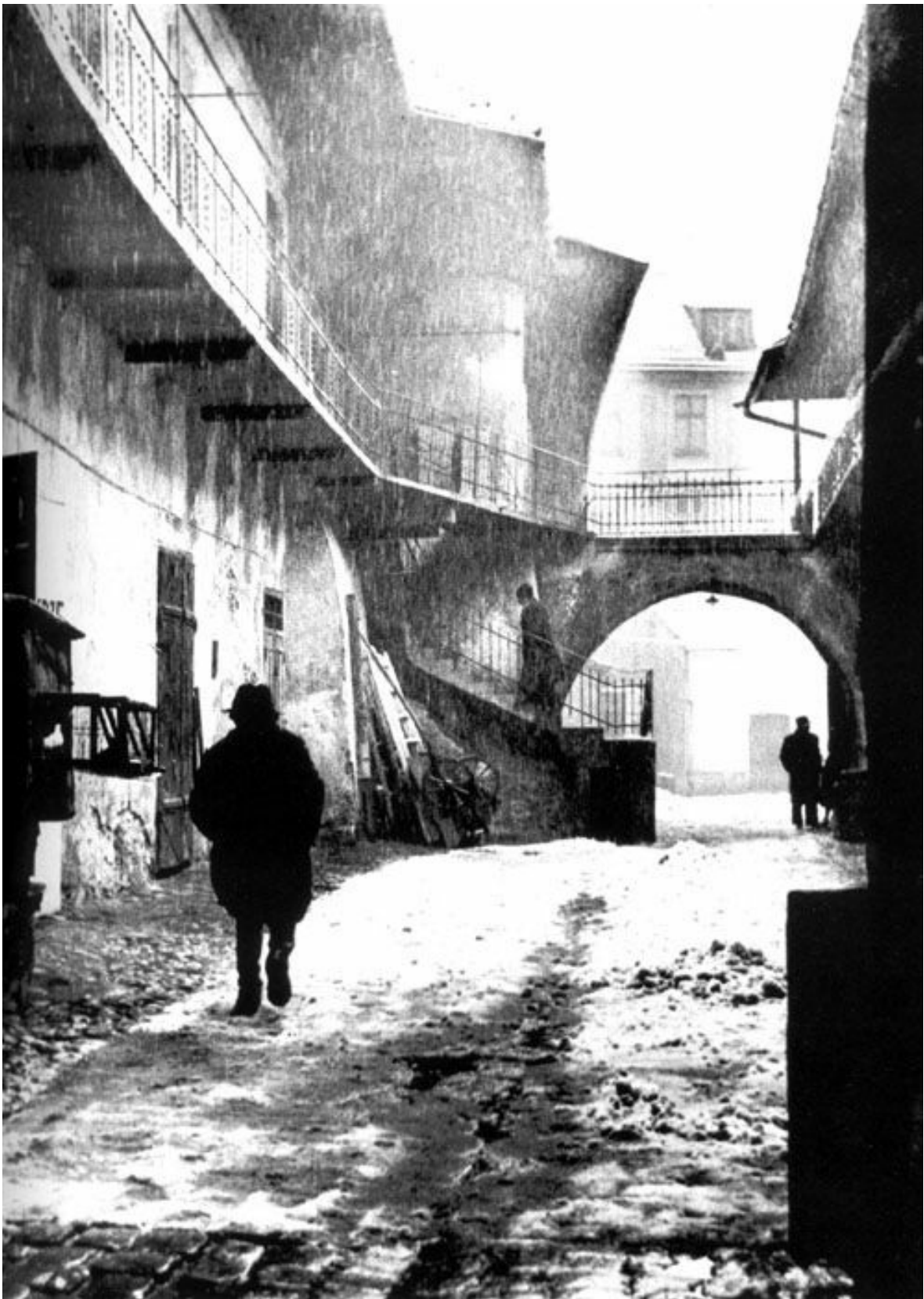


塔尔博特 William Henry Fox Talbot The Open Door,1843.^[55]

超现实主义对历史的利用，还暗示有一股忧伤的底流和一种表面的贪婪和粗鲁。在摄影于十九世纪三十年代起步时，威廉·亨利·福克斯·塔尔博特^[56]曾指出，相机特别擅长于记录“时间的创伤”。福克斯·塔尔博特说的是建筑物和纪念碑的风化。对我们来说，更有趣的伤损不是石头的伤损，而是肉体的伤损。通过照片，我们以最亲密、最心乱的方式追踪人们如何衰老的现实。凝视自己的旧照，或我们认识的任何人的旧照，或某位经常被拍摄的公共人物的旧照，第一个感觉就是：我（她、他）那时年轻多了。摄影是倏忽的生命的存货清单。如今，手指一碰就足以使一个瞬间充满死后的反讽。照片展示人们如此无可辩驳地在那里，而且处于他们生命中某个特定年龄；照片把一些人和一些事物集合在一起，而他们在一会儿之后就解散、改变、继续他们各自独立的命运的历程。观看罗曼·维什尼亚克^[57]一九三八年拍摄的波兰犹太人隔离区日常生活的照片，我们的感情会被这样一种理解所淹没，也即这些人转眼就要被灭绝。在那个孤独的漫步者眼中，拉丁语系国家^[58]的墓园里那

些固定在墓碑上、镶在玻璃背后的千篇一律的照片里的所有脸孔，似乎都隐含着他们死亡的凶兆。照片表明那些正在迈向自己的消亡的人们的无辜和脆弱，而摄影与死亡之间的这种联系，始终阴魂般纠缠着人们的照片。在罗伯特·西奥德马克^[59]的电影《星期天的人们》（1929）中，一群柏林工人在一次星期日郊游结束时拍照留念。他们逐个站在巡回摄影师的黑箱前——咧嘴而笑、表情焦虑、扮小丑、直视。摄影机持续地拍摄特写，使我们细味每一张脸的活动；接着我们看见那张脸在其最后一次表情活动中凝固了，保存在定格画面中。在电影的画面的流动中，这些照片震颤——刹那间从现在变成过去，从生变成死。克里斯·马克的《防波堤》（1963）是历史上最令人不安的电影之一，讲述一名男子预见自己的死亡，整部影片都是以静止照片来叙述。

照片制造的着迷，既令人想起死亡，也会使人感伤。照片把过去变成被温柔地注目的物件，通过凝视过去时产生的笼统化的感染力来扰乱道德分野和取消历史判断。最近有一本摄影集，按字母次序编排一群彼此格格不入的名人婴孩时代或儿童时代的照片。斯大林与格特鲁德·斯泰因^[60]分别被放置在左右页，各自向外望，两人看上去同样严肃和可亲；埃尔维斯·普雷斯利^[61]和普鲁斯特^[62]是另一对年轻同伴^[63]，彼此外表还颇有点儿相似；休伯特·汉弗莱^[64]（三岁）和奥尔德斯·赫胥黎^[65]（八岁）肩并肩，两人有个共同点，就是他们都已经表露出他们后来那种强大的夸张性格。由于我们都知道这些儿童后来都成为名人（包括在大多数情况下我们都见过他们的照片），因此书中每张照片都充满趣味和魅力。在这点上，以及在具有超现实主义反讽特点的类似冒险上，稚拙的快照或最普通的照相馆肖像是最有效的：这类照片看上去甚至更古怪、更动人和更具预兆性。





维什尼亚克 Roman Vishniac Entrance to the
Ghetto,Cracow,1937.Granddaughter and Grandfather,Warsaw,1938.^[66]

通过设法把老照片放置在新脉络中，来重新编排老照片，已成为图书业的一大生意。一张照片仅是一块碎片，随着时间的推移，其系泊绳逐渐松脱。它漂进一种柔和的抽象的过去性，开放给任何一种解读（或与其他照片配对）。一张照片还可以被当作一句引语，使得一本摄影集变得像一本语录书。以书本形式收录照片的一种愈来愈普遍的做法，是干脆给照片配上引语。

一个例子：鲍勃·阿德尔曼^[67]的《乡土气息》（1972），它是二十世纪六十年代拍摄的，历时五年。这是一本有关亚拉巴马州一个农业县——美国最贫困的县之一——的摄影集。阿德尔曼这本书是《现在让我们赞美名人》的后裔，表明偏爱为失败者塑像的纪实摄影的传统仍继续着。《现在让我们赞美名人》的意思恰恰是，其拍摄对象都不是名人，而是被遗忘者。但是，沃克·埃文斯这本摄影集配有詹姆斯·

阿吉^[68]撰写的雄辩的散文（有时写得太多），旨在加深读者对佃农生活的同情。没有人冒昧要替阿德尔曼的人物说话。（他这本摄影集渗透着自由派的同情，其特点是假设完全没有观点——也即，不偏不倚、没有强调地看待其人物。）《乡土气息》可视为奥古斯特·桑德尔的计划——客观地拍摄一部记录一个民族的图集——的微型版：只涉及一个县。但是，这些抽样人物自己却有话说，并给这些朴实的照片增加了原本不会有的重量。配上他们的话，他们的照片便等于把威尔科克斯县的公民塑造成义不容辞地捍卫或展示他们的土地的公民；表明这些人实际上是一系列立场或态度。

另一个例子：迈克尔·莱西^[69]的《威斯康星死亡之旅》（1973）。它也是在照片的协助下建构一个农业县的画像——但时间是过去，发生于一八九〇年至一九一〇年，那是严重衰退和经济困难时期，而杰克逊县是通过从随便找到的属于那二十年间的物件而被重新建构起来的。这些物件包括一辑由该县首府的主要商业摄影师查尔斯·范·沙伊克^[70]拍摄的照片，他有约三千张玻璃底片保存于威斯康星州历史学会；还有一些来自当时的原始资料的引语，主要是当地报纸和该县疯人院的记录，以及有关中西部的虚构作品。引语与照片无关，却以一种全靠运气的直觉而与照片建立联系，就像在表演时，约翰·凯奇^[71]讲的话和声音与默塞·坎宁安^[72]早已编排好的舞蹈动作互相配合。

《乡土气息》所拍摄的人物，都是印在照片对页的宣言的作者。白人与黑人、穷人与富人都在说话，展示截然不同的观点（尤其是在阶级问题和种族问题上）。但是，在阿德尔曼那里，照片与声明互相对照，莱西收集的文字所讲的却是同一回事：也即，在十九世纪末二十世纪初的美国，有数目可怕的人动不动就把自己吊死在谷仓里、把自己的子女扔进水井里、割断自己的配偶的喉咙、在大街上脱衣服、烧毁邻居的庄稼，以及做出各种可能使自己被丢进监狱或疯人院的行为。为免有人以为是越南和过去十年间国内所有那些令人沮丧和齷齪的事情使美国变成一个愈来愈

愈没有希望的国家，莱西特别指出早在十九世纪末梦想就已破碎了——不是在没人性的城市而是在农村；指出整个国家已经疯了，并且疯了很长时间了。当然，《威斯康星死亡之旅》实际上并没有证明什么。它的历史论证的力量，在于拼贴的力量。莱西也大可以从那个时期挑选其他文字——情书、日记——来配合范·沙伊克那些令人不安、被时间腐蚀得很出色的照片，从而给人另一种也许不那么绝望的印象。他的书是激动人心、符合时尚的悲观论调，而且是彻底地乖异于历史的。

不少美国作家，尤其是舍伍德·安德森^[73]，也曾在莱西这本书所覆盖的大致同一个时期，写过同样论调的关于小镇生活惨况的作品。然而，尽管像《威斯康星死亡之旅》这样的照片加虚构作品提供的解释不如很多故事和小说，但是这类照片加虚构作品现在却更有说服力，原因是它们具有纪实的权威。照片——以及引语——由于被视作现实的切片，故似乎比不惜篇幅的文学叙述更真实。对愈来愈多的读者而言，唯一看上去可信的散文，不是像阿吉这样的人所写的出色文字，而是粗糙的记录——由录音机记录下来的经编辑或未经编辑的谈话；亚文学文件（法庭记录、书信、日记、精神病历等）的片断或完整文本；过分自贬身份地草率、往往有妄想狂倾向的第一人称报道。美国有一种充满怨恨的怀疑，怀疑任何看似是文学的作品，更别说愈来愈多青年人不愿意读任何东西，哪怕是外国电影字幕和唱片套上的文字，这也说明了一种新倾向，也就是文字少、照片多的书籍愈来愈有市场。（当然，摄影本身愈来愈反映了粗陋、自我贬低、不假思索、未受训练——“反照片”——的作品的威望在不断提高。）

“作家以前知道的所有男人和女人都已变得奇形怪状，”安德森在《小城畸人》^[74]（1919）的序言中如此说。这部小说集的书名，原本要叫做《奇形怪状集》。他进而说：“奇形怪状并非都是恐怖的。有些很短，有些近乎美丽……”超现实主义是一门把奇形怪状一般化再从中发现细微差别（和魅力）的艺术。没有任何活动比摄影更适合于运用超现实主义手法，我们最终也从超现实主义角度看所有照

片。人们都在到处搜索他们的阁楼，以及市历史学会和州历史学会的档案，翻找老照片；愈来愈多不为人知或被遗忘的摄影师被重新发现。摄影集愈堆愈高——既衡量失去的往昔（因而推广业余摄影），也测量现在的温度。照片提供即时历史、即时社会学、即时参与。但这些包装现实的新形式有某种引人注目的乏味成分。超现实主义策略应允一种崭新而刺激的制高点，用来激烈批判现代文化，但是该策略已沦为一种轻易的反讽，把一切证据民主化，把其零星的证据等同于历史。超现实主义只会作出一种反动的判断；只会从历史中看到一系列愈积愈多的怪人怪事、一个笑话、一次死亡之旅。

嗜好引语（以及嗜好格格不入的引语）是一种超现实主义的嗜好。是以，瓦尔特·本雅明——他的超现实主义感受力比历史上的任何人都要深刻——是一个热情的引语搜集者。汉娜·阿伦特^[75]在她那篇极具灼见的关于本雅明的文章中，谈到“他三十年代最大的特点，莫过于他永远随身携带的那些黑封面的小笔记本，他孜孜不倦地以引语的形式，把每天生活和阅读中所得，像‘珍珠’和‘珊瑚’般记录下来。有时候他会挑一些来大声诵读，像稀罕而珍贵的收藏品那样出示给人看”。虽然搜集引语可能会被视为仅仅是一种具讽刺意味的模仿主义——可以说是不损害他人的搜集——但不应因此认为本雅明不赞同或不沉溺于真实事物。因为本雅明深信，正是现实本身激发收藏家从事神圣的搜集活动，也是现实本身证明他的正确性。搜集活动一度是有欠考虑、不可避免地具破坏性的，但如今世界早已踏上成为一个庞大采石场之路，收藏家则成为一个从事虔诚的拯救工作的人。由于现代历史的进程已使各种传统元气大伤，并粉碎了珍贵物件一度有自己的位置的那些活生生的整体，因此收藏家现在可能会凭良心着手发掘那些更稀罕、更富象征性的碎片。

随着历史转变的继续加速，过去本身也成为最超现实的题材——使我们有可能像本雅明所说的那样，在逐渐消失的事物中发现新的美。从一开始，摄影师就不仅

让自己肩负记录消失中的世界的任务，而且还受雇于那些加快其消失的人。（早在一八四二年，法国建筑的不屈不挠的改善者维奥莱勒杜克^[76]在着手修复巴黎圣母院之前，就曾先委托摄影师用达盖尔银版法拍摄了一系列该建筑物的照片。）“更新旧世界，”本雅明写道，“是收藏家努力去获取新事物时最深层的渴望。”但旧世界是不能更新的——肯定不是可以用引语更新的；而这正是摄影企业的愁容满脸和堂吉诃德式精神的一面。

本雅明的见解值得重视，既因为他是最具眼力和最重要的摄影批评家——尽管（以及由于）他的超现实主义感受力对他的马克思主义/布莱希特原则构成的挑战导致他对摄影的评断出现内在矛盾——也因为他自己的理想计划读起来也像是摄影师的活动的升华版。这个计划，就是一部文学批评著作，它将完全由引语构成，也因此它将不含任何可能流露感情投入的因素。拒绝感情投入、藐视兜售信息、宣称隐形——这些策略都为大多数专业摄影师所认同。摄影史表明，摄影是否可以有党派倾向，是一个由来已久的模棱两可的问题：偏袒任何一方都令人感到会削弱它的一个长期假设，也即所有题材都是有效和有趣的。但是，对本雅明而言是一个极其棘手、要求极高的理念——让哑默的过去用自己的声音讲话，包括它所有难以解决的复杂性——的东西，一旦在摄影中被笼统化，就变成不但不是创造过去而且是加强去除对过去的创造（并且恰恰是通过保存过去的行为来达到这种去除），同时不断加强虚构一种新的、平行的现实。这虚构的现实使过去变成眼下，同时突出过去的喜剧或悲剧的无效性；使过去的特殊性抹上无限度的反讽色彩；还把现在变成过去，把过去变成过去性。

摄影师像收藏家一样，被一种激情赋予活力，即使表面上是对现在的激情，实际上也是与一种过去感联系着的。然而，尽管传统上具有历史意识的艺术企图使过去井然有序，企图区别创新与后退、中心与边缘、重要与不重要或仅仅是有趣，但摄影师的做法——就像收藏家的做法——是无条理的，应该说是反条理的。摄影师

对某一题材的热情与其内容或价值——也是使题材可以归类的东西——没有根本的关系。最重要的是，摄影师的热情是肯定该题材的“在”；肯定该题材的正当性（观看一张脸的正当性、安排一批拍摄对象的正当性），相当于收藏家衡量真品的标准；肯定该题材的实质——使它变得独一无二的任何特性。专业摄影师那无比地任性、热切的目光不仅抗拒对题材的传统归类和评价，而且有意识地寻求蔑视和颠覆传统归类和评价。基于这个理由，这目光对题材的处理，其偶然性要比一般宣称的少得多。

原则上，摄影是执行超现实主义的授权，对题材采取一种绝无妥协余地的平等主义态度。（一切都是“真”的。）实际上，摄影——就像主流超现实主义的品味本身一样——对废物、碍眼之物、无用之物、剥表层剥落之物、奇形怪状之物和矫揉造作之物表现出一种积习难改的嗜好。是以，阿特热专门捕捉边缘事物之美：粗制滥造的有轮交通工具、花哨或古怪的窗口摆设、商店招牌和旋转木马的俗艳艺术、富丽的柱廊、稀奇的门环和铁栅栏、残旧房屋表面的拉毛粉饰装饰。摄影师——还有摄影的消费者——步那拾破烂者的后尘，那拾破烂者是波德莱尔最喜爱的现代诗人形象之一：

这大城市丢掉的一切，失去的一切，鄙视的一切，踩碎在脚下的一切，他都把它们编目分类和收集……他整理物件并作出明智的挑选；他像一个守财奴看护其珍宝那样，收集废弃物，这些废弃物将在工业女神的齿缝间显露有用或令人满意的物件的形状。

透过相机之眼，阴郁的工厂大厦和广告牌林立的大街看上去就像教堂和田园风景一样美丽。以现代口味而论，应该说更美丽才对。别忘了，是布勒东^[77]和其他超现实主义者发明了把二手商店变成前卫品味的殿堂，以及把逛跳蚤市场升级为一种美学朝圣模式。超现实主义拾荒者的敏锐，被引导去在别人眼里丑的或没趣和不重要的东西中发现美——小摆设、幼稚或流行的物件、城市的瓦砾。

就像以引语组成的一篇散文虚构作品、一幅画、一部电影——想想博尔赫斯[78]、基塔伊[79]、戈达尔——的构造，是超现实主义口味的特有范例一样，人们愈来愈普遍地把照片挂在以前挂绘画复制品的客厅和卧室墙上，也是超现实主义口味广泛渗透的一个指数。因为照片本身是唾手可得、便宜和不起眼的物件，满足超现实主义认可的各种标准。画作是受委托而绘或被人买走的；照片是被找到的（在相册或抽屉里）、剪下来的（从报纸和杂志），或人们自己轻易地拍摄的。被称作照片的这些物件不仅以画作无法企及的方式迅速繁殖，而且从美学角度看在某种意义上是不可摧毁的。米兰的达·芬奇[80]画作《最后的晚餐》现在看起来一点也不更好，反而可怕极了。照片有磨损、失去光泽、有斑污、有裂纹、褪色也依然好看，且常常更好看。（在这方面，一如在其他方面，与摄影相似的艺术，是建筑，建筑物也同样要靠时间流逝这一无可阻挡的力量来提升；很多建筑物——不止只是帕提依神庙——如果当作废墟，很可能会更好看。）

照片如此，透过照片观看的世界也是如此。摄影把十八世纪文人对废墟之美的发现，扩大为一种真正的流行品味。它还把那种美从浪漫主义者的废墟，例如劳克林拍摄的那些独具魅力的破旧事物的外形，扩大至现代主义者的废墟——现实本身。摄影师不管愿不愿意，都参与了把现实古董化的工程，照片本身是即时古董。照片提供了典型浪漫主义建筑体裁——人工废墟——的现代版。创造人工废墟，是为了深化风景的历史特色，为了使自然引人遐想——遐想过去。

照片的偶然性确认一切都是易凋亡的；摄影证据的任意性则表明现实基本上是不可归类的。摄影以一系列随意的碎片来概括现实——一种无穷地诱人、强烈地简化的对待世界的方式。摄影师坚持认为一切都是真实的，这既说明成为超现实主义聚集点的那种与现实的半喜气洋洋、半居高临下的关系，也暗示真实还不够。超现实主义在宣称对现实的基本不满之余，也表明一种疏离的姿态，这种姿态现已成为世界上那些有政治势力的、工业化的、人人拿着相机的国家和地区普遍态度。在

别的地方，现实又怎会被认为是不足、乏味、过分有秩序、肤浅地理性的呢？在过去，对现实不满本身表达了一种对另一个世界的向往。在现代社会，对现实不满本身表达了对复制这个世界的向往，并且是强烈地、最难以令人忘怀地表达。仿佛只有把现实当作一个物件来看——通过照片的摆布——它才真正是现实，即是说，超现实。

摄影不可避免地包含以某种居高临下的态度对待现实。世界从“在外面”被纳入照片“里面”。我们的头脑正变得像约瑟夫·康奈尔^[81]那些魔术箱，里面装满了互相格格不入的小物件，它们的来源是他从未去过的法国。或者像康奈尔以同样的超现实主义精神大量收集的一堆旧电影静止照片：作为勾起对当初电影经验的缅怀的遗物，作为象征式地占有演员之美的手段。但是，一张静止照片与一部电影的关系，本身是极为误导的。引用一部电影与引用一本书是不同的。一本书的阅读时间是由读者决定的，一部电影的观看时间则是由导演决定的，对影像的感知只能像剪辑允许的那样快或那样慢。因此，一张可以使我们在某个时刻流连多久都可以的静止照片，是与电影的形式相抵触的，就像一批把某人的一生或某个社会的某些时刻冻结起来的照片，与那个人和那个社会的形式是相抵触的，因为那形式是时间里的一个过程，在时间里流动。照片中的世界与真实世界的关系也像静止照片与电影的关系一样，根本就是不准确的。生命不是关于一些意味深长的细节，被一道闪光照亮，永远地凝固。照片却是。

照片的诱惑，它们对我们的影响，是它们在同一时间里提供了鉴赏者与世界的关系和一种混杂的对世界的接受。因为，这鉴赏者与世界的关系，在经历了现代主义对传统美学准则的反叛之后，是深刻地卷入对庸俗作品的趣味标准的推广的。虽然一些被视为个人物件的照片具有重要艺术作品的尖锐而可爱的重力，但照片的扩散终究是对庸俗作品的肯定。摄影那超流动的凝视使观者感到惬意，创造一种虚假的无所不在之感，一种欺骗性的见多识广。一心要成为文化激进派甚至革命家的超

现实主义者，常常有一种出于好意的幻想，以为他们可以成为、更确切地说应该成为马克思主义者。但是超现实主义的唯美主义充斥着太多反讽，难以跟作为二十世纪最具诱惑力的道德主义形式的马克思主义兼容。马克思曾批评哲学一味只求理解世界而不是改变世界。在超现实主义感受力的范围里作业的摄影师则告诉我们，就连试图理解世界也是无聊的，并提议我们搜集世界。

[1] Jackson Pollock (1912—1956)，美国画家，抽象表现主义的代表人物。——译者

[2] Man Ray (1890—1976)，美国艺术家，以其前卫摄影著称。——译者

[3] Rayographs，这是曼·雷对光影图像 (photograms) 的称呼。——译者

[4] László Moholy-Nagy (1895—1946)，匈牙利画家和摄影师。——译者

[5] Anton Bragaglia (1890—1960)，意大利摄影师。——译者

[6] John Heartfield (1891—1968)，美籍德国摄影师，原名 Helmut Herzfeld。——译者

[7] Alexander Rodchenko (1891—1956)，俄罗斯雕塑家和摄影师。——译者

[8] 就连二十世纪二十年代那些最可的意外收获——曼·雷的过度曝光照片和拉约图像、拉斯洛·莫霍伊-纳吉的光影图像、布拉加利亚的多次曝光照片、约翰·哈特尔德和亚历山大·罗德钦科的合成照片——在摄影史上亦被视作边缘成果。

[9] 超现实主义的各种幻想和道具之剧目迅速地融入二十世纪三十年代的高级时装业……超现实主义摄影主要提供一种矫饰的肖像摄影风格……

[10] Buster Keaton (1895—1966)，美国默片演员和导演。——译者

[11] solarization，又译负感现象、负感作用。——译者

[12] 最早的超现实主义照片出现于……摄影师们首次徘徊于伦敦、巴黎和纽约街头，寻找他们心目中不摆姿势的生活截面。这些具体的、特殊的、轶事式的照片……如今在我们看来，似乎比任何……技术处理过的抽象和诗意的照片更超现实。

[13] Charles Baudelaire (1821—1867)，法国诗人。——译者

[14] Paul Martin (1864—1944)，英国摄影师。——译者

[15] Arnold Genthe (1869—1942)，生于德国的摄影师，以其拍摄三藩市唐人街和一九〇六年三藩市大地震的照片闻名。——译者

[16] 摄影一直对上层社会和底层社会着迷不已……摄影师……这位窥视狂式的……闲逛者是深谙观看之乐的行家……吸引闲逛者的，不是城市的各种官方现实……

[17] Bruce Davidson (1933—)，美国摄影师。——译者

[18] Benjamin Stone (1838—1914)，英国业余摄影师。——译者

[19] Giuseppe Primoli (1851—1927)，意大利摄影师，曾把其全部艺术收藏品捐献给罗马市。——译者

[20] King Victor Emmanuel (1820—1878)，意大利国王，也是统一的意大利的第一位国王。——译者

[21] John Thomson (1837—1921)，维多利亚时代苏格兰先驱摄影师、地理学家和旅行家。——译者

[22] Bill Brandt (1904—1983)，英国著名摄影师和摄影记者。——译者

[23] Henri Cartier-Bresson (1908—2004)，法国摄影师，以纪实摄影闻名。——译者

[24] Richard Avedon (1923—2004)，美国摄影师。——译者

[25] Lewis Carroll (1832—1898)，英国儿童文学作家和摄影师。——译者

[26] Ghitta Carell (1899—1972)，匈牙利裔摄影师。——译者

[27] Cecil Beaton (1904—1980)，英国时装和肖像摄影师。——译者

[28] Edith Sitwell (1887—1964)，英国女诗人和批评家。——译者

[29] Jean Cocteau (1889—1963)，法国画家和作家。——译者

[30] August Sander (1876—1964)，德国摄影师。——译者

[31] George Grosz (1893—1959)，德国画家，柏林达达派和新客观派的主要成员，以无情讽刺柏林生活的画作闻名。——译者

[32] 与格奥尔格·格罗斯那些透过漫画手法来概括魏玛德国的精神和各种各样的社会类型的画作相反，桑德尔的“原型画像”暗示一种伪科学的中立性，类似于十九世纪崛起的隐含偏见的类型科学例如颅相学、精神病学和优生学所宣称的。

[33] Lisette Model (1901—1983)，生于奥地利的美国摄影师。——译者

[34] Eadweard Muybridge (1830—1904)，英国出生的美国摄影师。——译者

[35] Walker Evans (1903—1975)，美国摄影师，以记录大萧条的影响闻名。——译者

[36] Roy Emerson Stryker (1893—1975)，美国经济学家、政府官员和摄影师。——译者

[37] 不过，关注点后来改变了，诚如在第二次世界大战对士气的新需要使得穷苦人这个题材变得太消沉时，斯特赖克在一九四二年发给下属的备忘录中所表明的。“我们必须同时拥有：男女老少的照片，他们看上去必须像他们真的相信美国。使他们精神振作点。我们的档案中有太多照片把美国描绘得像老人院，仿佛大家都已老得不能干活和营养不良得不在乎发生什么事似的……我们尤其需要在我们工厂里干活的青年男女的照片……家庭主妇在厨房里忙着或在院子里摘花的照片。需要更多表情满足的老夫妻的照片。”

[38] Adam Clark Vroman (1856—1916)，美国摄影师。——译者

[39] Theodore Roosevelt (1858—1919)，美国第二十六届总统，曾任纽约州长。——译者

[40] Hart Crane (1899—1932)，美国诗人。——译者

[41] Henry James (1843—1916)，美国小说家和批评家。——译者

[42] Jack Kerouac (1922—1969)，美国小说家，“垮掉派”代表人物之一。——译者

[43] Clarence John Laughlin (1905—1985)，美国摄影师，以拍摄超现实主义美国南方照片闻名。——译者

者

[44] Berenice Abbott (1898—1991)，美国摄影师，以拍摄纽约市建筑物和三十年代的城市设计的摄影闻名。——译者

[45] Rainer Maria Rilke (1875—1926)，德国现代诗人。——译者

[46] 指照片。——译者

[47] 在于曼·雷学艺多年，以及在发现（并拯救）当时几乎不为人知的欧仁·阿特热的作品之后，阿博特于一九二九年从巴黎返回纽约，并着手记录这座城市。

[48] Kurt Schwitters (1887—1948)，德国画家，生于汉诺威。——译者

[49] Bruce Conner (1933—)，美国艺术家。——译者

[50] Ed Kienholz (1927—1994)，美国装置艺术家。——译者

[51] Robert Venturi (1925—)，美国建筑师。——译者

[52] 威尼斯主要广场。——译者

[53] Reyner Banham (1922—1988)，美国建筑批评家和作家。——译者

[54] Louis Jacques Mande Daguerre (1789—1851)，法国艺术家和化学家，达盖尔银版法发明者。——译者

[55] 威廉·亨利·福克斯·塔尔博特曾指出，相机特别擅长于纪录“时间的创伤”。

[56] William H. Fox Talbot (1800—1887)，早期英国摄影师，以发明卡罗式照相法（碘化银纸照相法）闻名。——译者

[57] Roman Vishniac (1897—1990)，俄裔美国摄影师。——译者

[58] 指意大利、法国、西班牙、罗马尼亚等民族。——译者

[59] Robert Siodmak (1900—1973)，生于德国的美国电影导演。——译者

[60] Gertrude Stein (1874—1946)，美国女作家，被视为现代艺术和文学的一位激励者。——译者

[61] Elvis Presley (1935—1977)，美国摇滚歌星。——译者

[62] Marcel Proust (1871—1922)，法国小说家、随笔家和批评家。——译者

[63] 指被放置在左右页。——译者

[64] Hubert Humphrey (1911—1978)，一九六五至一九六九年的美国副总统。——译者

[65] Aldous Huxley (1894—1963)，英国作家，《美丽新世界》作者。——译者

[66] 观看罗曼·维什尼亚克一九三八年拍摄的波兰犹太人隔离区日常生活的照片，我们的感情会被这样一种理解所淹没，也即这些人转眼就要被灭绝。

[67] Bob Adelman，美国作家和新闻摄影师，其他生平不详。——译者

[68] James Agee (1909—1955)，美国小说家、电影编剧和影评家。——译者

[69] Michael Lesy，美国作家，现任美国马萨诸塞州汉普夏学院新闻写作教授，其他生平不详。——译者

[70] Charles Van Schaick，美国摄影师，生平不详。——译者

[71] John Cage (1912—1992)，美国前卫作曲家。——译者

[72] Merce Cunningham (1919—)，美国舞蹈家和编舞家。——译者

[73] Sherwood Anderson (1876—1941)，美国小说家。——译者

[74] 安德森的著名小说集，直译为《俄亥俄州恩斯堡镇》。——译者

[75] Hannah Arendt (1906—1975)，德裔美国政治思想家。——译者

[76] Viollet-le-Duc (1814—1879)，法国建筑师，曾修复许多中世纪建筑物。——译者

[77] Andre Breton (1896—1966)，法国诗人和评论家。——译者

[78] Jorge Luis Borges (1899—1986)，阿根廷小说家、诗人和随笔家。——译者

[79] R.B. Kitaj (1932—)，美国出生的英国艺术家。——译者

[80] Leonardo da Vinci (1452—1519)，意大利文艺复兴时期画家。——译者

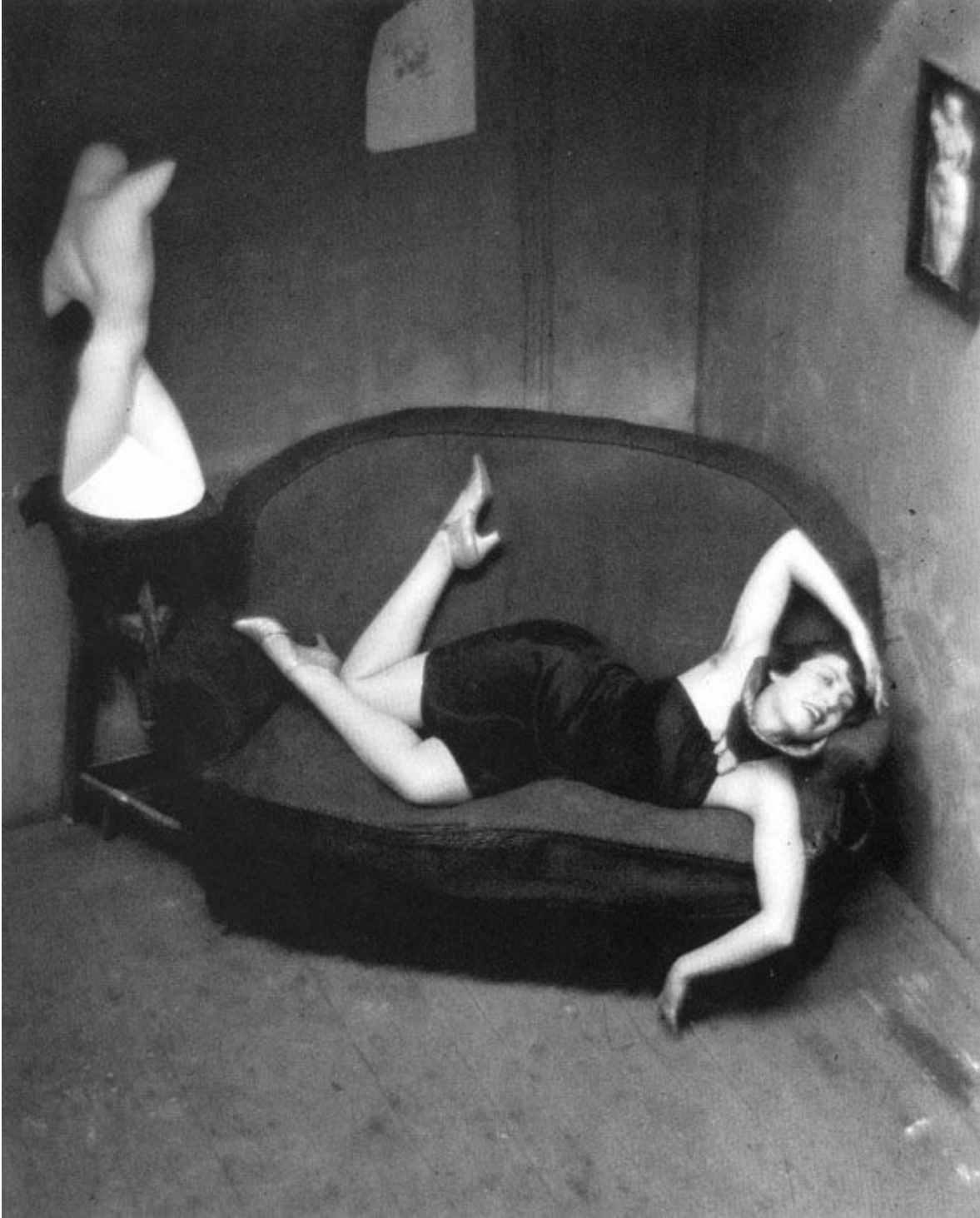
[81] Joseph Cornell (1903—1972)，美国艺术家、雕塑家，他把现成物件放置箱子里，做成装配艺术品。

——译者

本书由「ePUBw.COM」整理，ePUBw.COM 提供最新最全的优

质电子书下载！！！！

视域的英雄主义



凯尔泰斯 AndrŽKert Žs z Satiric Dancer,Paris,1926.

没人透过照片发现丑。但很多人透过照片发现美。除了相机被用于记录，或用

来纪念社会仪式的情况外，触动人们去拍照的，是寻找美。（福克斯·塔尔博特一八四一年用来申请照片发明专利权的名字，叫卡罗式照相法^[82]，源自kalos，意为美。）没有人会惊呼：“这简直太丑了！我一定要给它拍张照。”哪怕有人这样说，那意思也只是：“我觉得这丑东西……太美了。”

一个普遍的现象是，其目光曾掠过美的事物的人，往往会对没有把它拍摄下来表示遗憾。相机在美化世界方面所扮演的角色，是如此成功，使得照片而非世界变成了美的事物的标准。对自己的房子感到骄傲的主人，很可能会拿出该房子的照片，向客人展示它有多棒。我们学会透过照片来看自己：觉得自己有吸引力，恰恰是认定自己在照片里会很好看。照片创造美的事物，然后——经过一代又一代的拍照——把美的事物用光。例如，某些壮丽的自然风景，差不多完全丢给业余摄影爱好者那兴致勃勃的注意力去蹂躏。这些影像的暴饮暴食者可能会觉得落日太陈旧；那些落日现在看起来，哎呀，实在太像照片了。

很多人准备被拍照时都感到焦虑：不是因为他们像原始地区的人那样害怕受侵犯，而是因为他们害怕相机不给面子。人们希望见到理想化的形象：一张他们自己的照片，显示他们最好看的样子。当相机给出的照片的形象不比他们实际的样子更吸引人时，他们会感到自己受训斥。但是，没几个人有幸“上镜”——即是说，在照片中比在现实生活中更好看（即使不化妆或未经照明改善）。照片常常被称赞率真、诚实，恰恰表明大多数照片是不率真的。继福克斯·塔尔博特的正负片制版法于十九世纪四十年代中期开始取代达盖尔银版法（第一种实用的照相制版法）之后十年，一位德国摄影师发明了第一种修整负片的技术。他制作的同一张肖像的两个版本——一张经过修整，另一种未经过修整——在一八五五年巴黎举办的世界博览会上震惊观众（这是第二次世界博览会，也是第一次有摄影展的世界博览会）。相机会说谎的消息使拍照更受欢迎。

说谎的后果，在摄影中必然比在绘画中更受关注，是因为照片那缺乏层次的、

常常是长方形的影像自认为是真实的，而这是绘画所无法宣称的。一幅假画（非出自被认为是该幅画的作者之手）伪造艺术史。一张假照片（被修整过或篡改过，或其说明文字是假的）则伪造现实。摄影史可以概括为两种不同迫切需要之间的斗争：一是美化，它源自美术；一是讲真话，它不仅须接受不含价值判断的真理——源自科学的影响——这一标准的检验，而且须接受一种要求讲真话的道德化标准的检验——既源自十九世纪的文学典范，也源自（当时）独立新闻主义这一崭新的专业。摄影师就像后浪漫主义小说家和新闻记者一样，被认为有责任揭穿虚伪和对抗无知。这是绘画难以承担的任务，因为绘画的程序太慢、太笨，不管有多少十九世纪画家相信米勒^[83]关于“美即是真”的说法。敏锐的观察家们曾指出，照片所传达的真实，有某种赤裸裸的东西，即使是在制作者不想去窥探的时候。在《带有七个尖角阁的房子》（1851）中，霍桑^[84]让其年轻摄影师霍尔格拉夫对达盖尔银版法肖像说了如下一番话：“虽然我们只承认它仅能描绘肤浅的表面，但实际上它以一种画家即使能够发现也永远不敢冒险涉足的真实性，把秘密的性格暴露出来。”

由于相机可迅速记录任何东西，摄影师也就毋须像画家那样在什么才是值得考虑的形象的问题上作出狭窄的选择，于是他遂把观看变成一个崭新的工程：仿佛只要怀着足够的热忱和专注去追求，观看本身真的就能够调和揭示真相这一声言和揭示世界之美这一需要似的。相机一度由于有能力忠实地拍摄现实而成为令人惊叹的对象，又由于其粗劣的准确性而在最初的时候遭鄙视，但结果却是，相机有效地大大推广外表的价值。也就是相机所记录的外表。照片并非只是据实地拍摄现实。那是受过严密检查、掂量的现实：看它是不是忠于照片。“依我看，”文学写实主义的最重要倡导者左拉在从事十五年业余摄影之后，于一九〇一年断言，“你不能宣称你真的看到什么，除非你把它拍摄下来。”照片并非只是记录现实，而是已成为事物如何呈现在我们面前的准则，从而改变了现实这一概念，也改变了现实主义这一概念。

最早的摄影师们谈起摄影，就好像相机是一部复制机器似的；好像人们操作相机时，是相机在看似的。摄影的发明受欢迎，是因为人们把它当作缓解日益累积的资讯的重负和感觉印象的重负的一种手段。福克斯·塔尔博特在其摄影集《大自然的画笔》（1844—1846）中披露，摄影这个概念是他在一八三三年想到的，当时他正作“意大利之旅”——这是像他这样的英国富家子弟都需要做的事——并在科莫湖画风景素描。他是在一个暗箱的帮助下画画的，这种装置能投射影像但不能把影像定型。他说，他开始思考“被暗箱的镜片反映在纸上的大自然画卷的图像那不可模仿的美”，并琢磨“是否有可能使这些自然影像耐用地印刻出来”。在福克斯·塔尔博特看来，暗箱本身就是一种新的标记法，其魅力恰恰是不带个人感情——因为它记录一个“自然的”影像；也就是说，影像的形成“仅仅是由于光的作用，而毋须艺术家的画笔的任何协助”。

摄影师被认为是一位敏锐但不干涉的观察家——一个抄写员，而不是诗人。但是，随着人们发现无论怎样拍摄同一事物，总是拍摄不出同一照片，有关相机提供不带个人感情的客观的影像的假设，便让位于这样一个事实，也即照片不只是存在的事物的证明，而且是一个人眼中所见到的事物的证明，不只是对世界的记录，而且是对世界的评价。^[85]很明显，不只存在一种叫做“观看”（由相机记录、协助）的简单、统一的活动，还有一种“摄影式观看”——既是供人们观看的新方式，也是供人们表演的新活动。

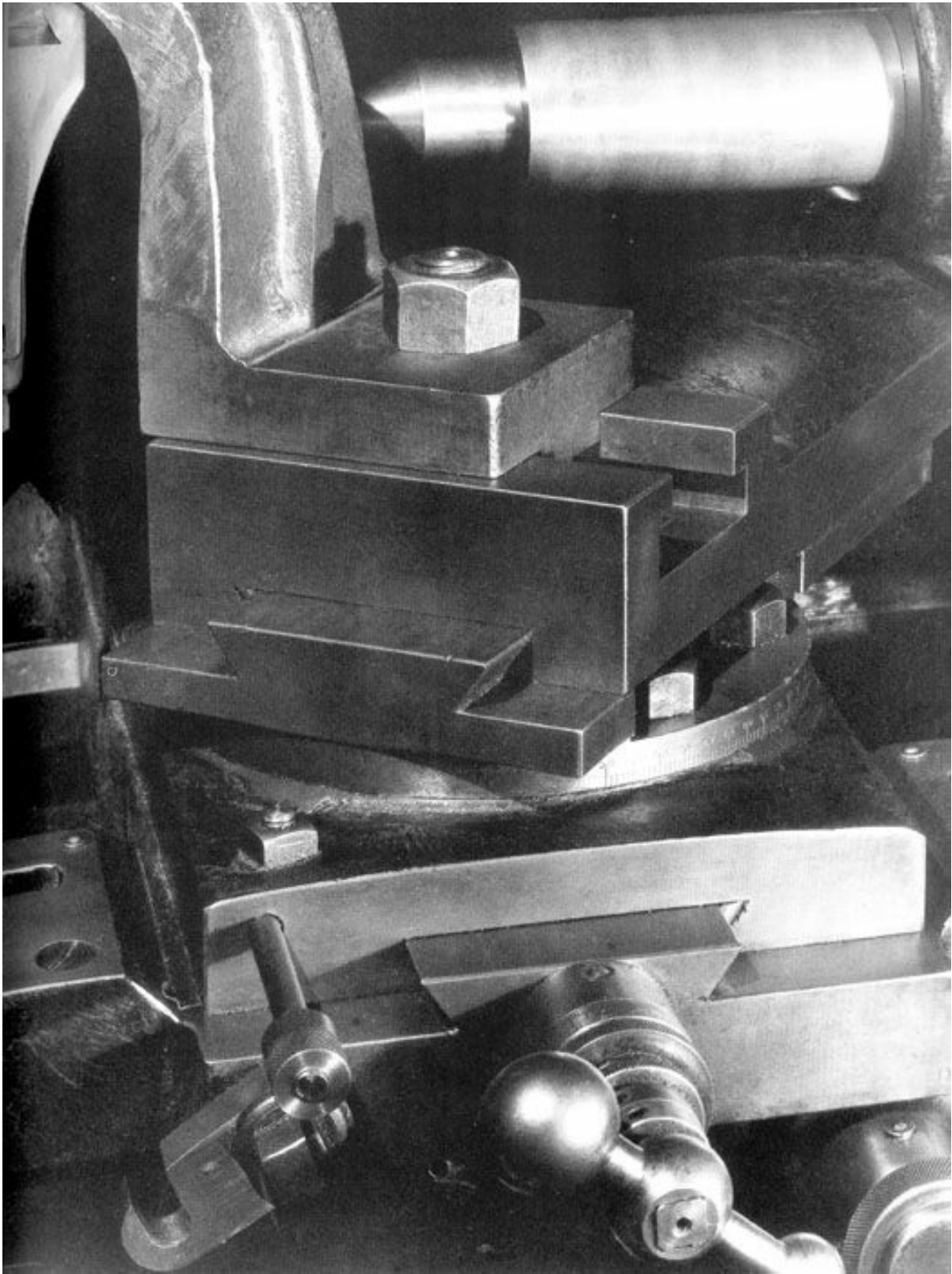


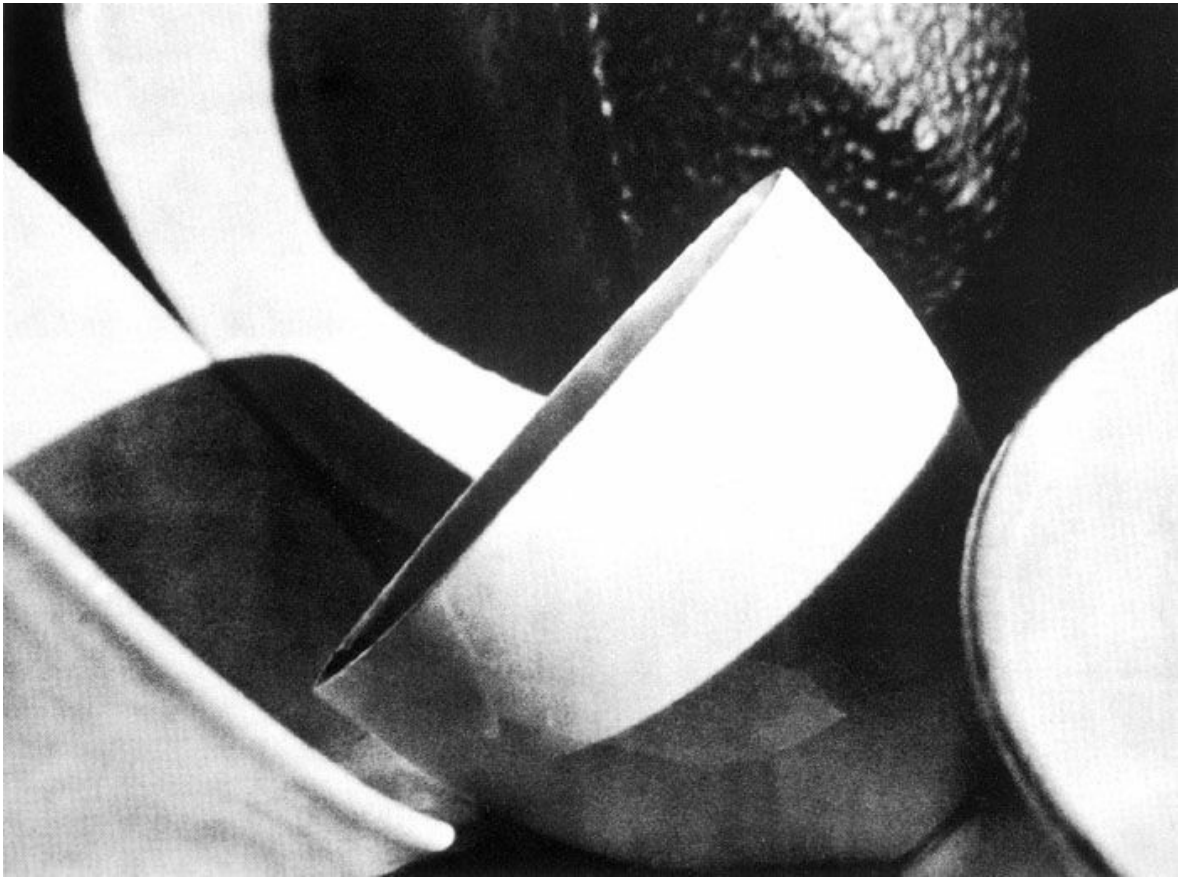
马克西姆·杜坎 Maxime Du Camp The Colossus of Abu Simbel,
c.1850.^[86]

一八四一年，已有一个法国人带着达盖尔银版法相机在太平洋漫游。也正是这一年，《达盖尔式旅行：地球风光和最瞩目遗迹》第一卷在巴黎出版。十九世纪五十年代是摄影的东方主义的伟大年代：在一八四九年至一八五一年与福楼拜^[87]合

作“中东大旅行”的马克西姆·杜坎^[88]，开始他的拍照活动，集中拍摄诸如阿布辛贝勒巨像和巴勒贝克寺之类的名胜，而不是阿拉伯农民的日常生活。然而不久，带相机的旅行家就兼并更广泛的题材，而限于著名景点和艺术品。摄影式观看意味着倾向于在因太普通而为大家视而不见的事物中发现美。摄影师被假定要做到不只是看到眼中所见世界本来的样子，包括早已广为人称道的奇迹；他们还必须以新的视觉选择来创造兴趣。

自发明相机以来，世界上便盛行一种特别的英雄主义：视域的英雄主义。摄影打开一种全新的自由职业活动模式——允许每个人展示某种独特、热忱的感受力。摄影师们出门去作文化、阶级和科学考察，寻找夺人心魄的影像。不管花费多大的耐性和忍受多大的不适，他们都要以这种积极的、渴求吸取的、评价性的、不计酬劳的视域形式，来诱捕世界。阿尔弗雷德·施蒂格利茨自豪地报告说，在一八九三年二月二十二日，他曾在一场暴风雪中站立三小时，“等待恰当时刻”，拍摄他那张著名的照片《第五大街，冬天》。恰当时刻是指能够以崭新的方式看事物（尤其是大家都已见惯的事物）。这种追求，已成为大众心目中摄影师的商标。到二十世纪二十年代，摄影师已像飞行员和人类学家一样，成为现代英雄——不一定非要离家不可。大众报纸的读者被邀请去与“我们的摄影师”一道，作“发现之旅”，参观各种新领域，诸如“从上面看世界”、“放大镜下的世界”、“每日之美”、“未见过的宇宙”、“光的奇迹”、“机器之美”、可在“街上找到”的画面。





斯特兰德 Paul Strand Lathe No.3,Akeley Shop,New York,1923.Orange and Bowls,Twin Lakes,Conn,1916.[\[89\]](#)

日常生活的神化，以及只有相机才能揭示的那种美——眼睛完全看不到或通常不能孤立起来看的物质世界的一角；或譬如从飞机上俯瞰——这些是摄影师的主要征服目标。有一阵子，特写似乎是摄影最具独创性的观看方法。摄影师发现随着他们更窄小地裁切现实，便出现了宏大的形式。在十九世纪四十年代初，多才多艺、心灵手巧的福克斯·塔尔博特不仅制作从绘画那里承接下来的体裁——肖像、家庭生活、城市风景、大地风景、静物——的照片，而且把相机对准贝壳、蝴蝶翅膀（在一个阳光显微镜的协助下放大）、对准他书房里两排书的一部分。但他拍摄的东西仍然是可辨认的贝壳、蝴蝶翅膀、书籍。当普通的观看进一步被侵犯——以及当被拍摄对象脱离其周围环境，变成抽象——便逐渐形成有关什么才是美的新准则。什么才是美，变成什么才是眼睛不能看到或看不到的：也即只有相机才能供应的那种割裂的、脱离环境的视域。

一九一五年，马克·斯特兰德拍摄了一张叫做《碗制造的抽象图案》的照片。一九一七年，斯特兰德转而拍摄机器外形的特写，接着，整个二十年代都是拍摄大自然特写照片。这个新做法——其鼎盛期是一九二〇年至一九三五年——似乎应允着无限的视觉愉悦。它在家庭物件、裸体（一个人们可能假定已被画家耗尽的题材）和大自然的微型宇宙学等方面，也取得惊人的成果。摄影似乎已找到其宏伟角色，成为艺术与科学之间的桥梁；画家则在莫霍伊纳吉的著作《从材料到建筑》中被忠告要向微型照片之美和空中俯视之美学习，该书于一九二八年由包豪斯出版，英译本叫做《新视域》。也是在这一年，阿尔伯特·伦格尔帕奇^[90]的摄影集《世界是美的》出版，这是最早的畅销摄影集之一，收录一百张照片，大多数是特写，题材则包括一片芋叶和一只陶工之手。绘画可不敢如此大大咧咧地承诺要证明世界是美的。

这只抽象之眼——表现最出色的，要算是两次世界大战期间斯特兰德的一些作品，以及爱德华·韦斯顿^[91]和迈纳·怀特^[92]的一些作品——似乎只有到了现代主义画家和雕塑家的各种发现之后才有可能。斯特兰德和韦斯顿都承认他们的观看方式与康定斯基^[93]和布朗库希^[94]有相似之处；他们可能是反感施蒂格利茨的影像的柔软，才被立体派风格的锋刃式轮廓所吸引。但是，摄影也同样影响绘画。一九〇九年，施蒂格利茨在其杂志《摄影作品》中指出摄影对绘画的无可否认的影响，尽管他只列举印象派画家——他们的“模糊清晰度”的风格启发了他。^[95]莫霍伊纳吉在《新视域》中也正确地指出：“摄影的技术和精神直接或间接地影响了立体主义。”但是，尽管从十九世纪四十年代起，画家和摄影师以种种方式互相影响和互相争夺，但他们的做法基本上是相反的。画家建构，摄影师披露。即是说，对一张照片中的被拍摄物的辨认，总是支配我们对它的看法——而在绘画中却不必如此。韦斯顿拍摄于一九三一年的《卷心菜叶》中的被拍摄物看上去就像下垂的皱褶的衣服；我们得靠标题才能认出它是什么。因此，这幅照片在两个方面显示其意义。一是它的形式讨人喜欢，二是它竟是（真想不到！）一片卷心菜叶的形式。如果它是皱褶的衣服，

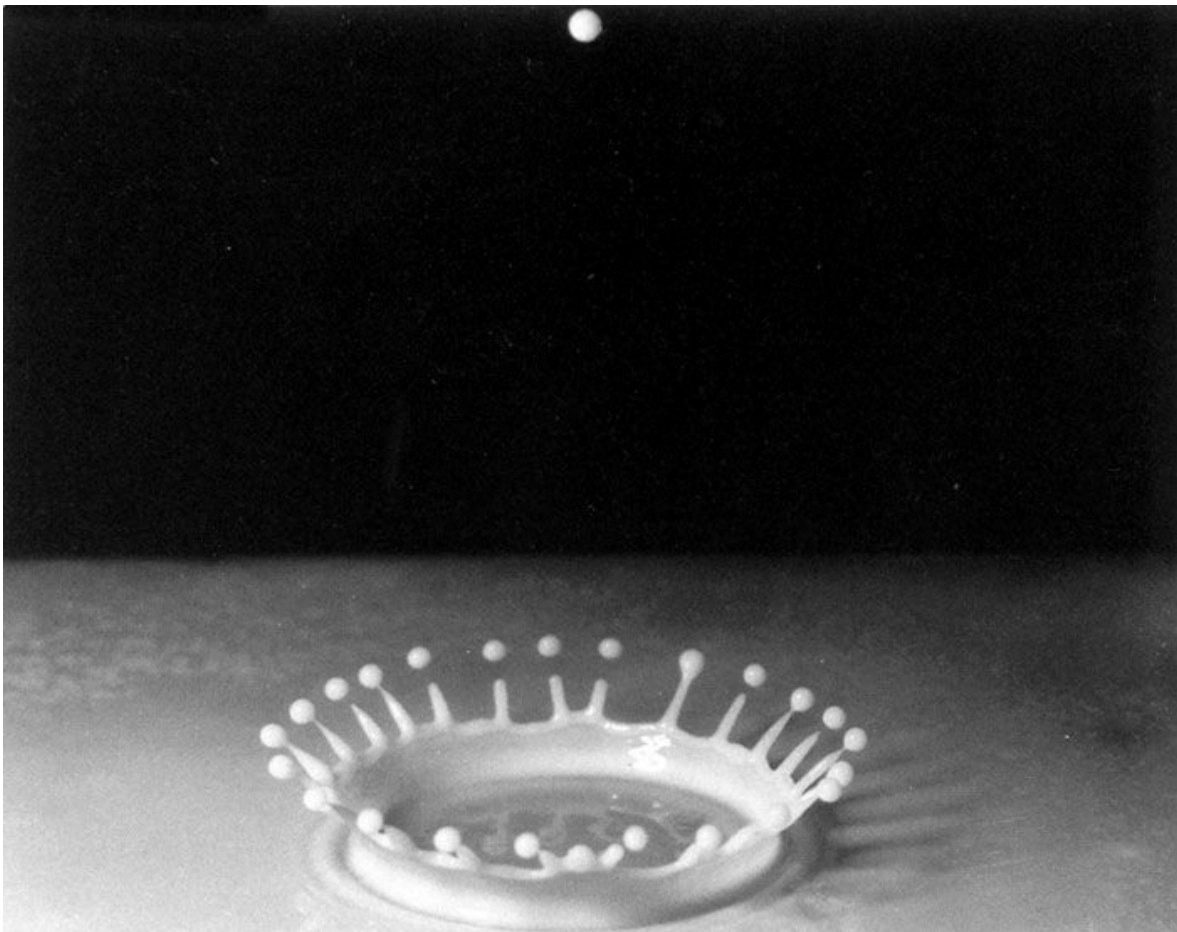
它就不会这么美了。我们早就从美术作品中知道那种美。是以，风格的形式特征——绘画的中心问题——在摄影中最多也只占据次要位置，而一张照片是关于什么的，才最重要。摄影的所有功用，都隐含一个假设，也即每张照片都是世界的一个片断。这个假设意味着我们看到一张照片时往往不知道如何反应（如果该照片在视觉上是含糊的，譬如看时太近或太远），除非我们知道它是世界的一个什么片断。一个看似是小冠冕的东亚——哈罗德·埃杰顿^[96]摄于一九三六年的著名照片——在我们发现它竟是一泼牛奶时，就会变得有趣多了。

摄影一般被视作认识事物的工具。当梭罗^[97]说“你所说不能多于所见”时，他理所当然认为视觉在各种官能中占显著位置。但是，几代人之后，当保罗·斯特兰德引用梭罗的名言来赞美摄影时，它是一种带有不同意义的共鸣。相机并非只是使人有可能通过观看（透过显微照片和遥感）来加深理解事物。相机通过培养为观看而观看这一理念而改变观看本身。梭罗仍生活在一个多官能的世界，尽管在当时观察也已开始取得一种道义责任的地位。他所谈的，仍是一种未与其他官能割断的观看，以及处于脉络中的观看（被他称作“自然”的脉络），即是说，一种与某些预计——他认为什么值得观看——联系起来观看。当斯特兰德引述梭罗的时候，他对官能系统采取不同的态度：对感知^[98]进行教导性的培养，独立于各种关于什么才值得感知的概念。正是这种培养，使得艺术中的所有现代主义运动生机勃勃。

这种态度的最有影响力的版本，见于绘画。绘画是遭摄影持续地蚕食和热情地剽窃，并仍在火烈敌对中与摄影共存的艺术。根据惯常的说法，摄影篡夺画家以影像准确复制现实的任务。为此，韦斯顿认为“画家应深深感激才对”。韦斯顿像此前和此后很多摄影师那样，认为这次篡夺事实上是一次解放。摄影通过接管迄今被绘画所垄断的描绘现实的任务，把绘画解放出来，使绘画转而肩负其伟大的现代主义使命——抽象。但摄影对绘画的影响并不这么一目了然。因为，当摄影进场时，绘画已主动地开始其从现实主义表现形式撤退的漫长旅程——透纳^[99]生于一七七五

年，福克斯·塔尔博特生于一八〇〇年——况且，按摄影以如此迅速和彻底地成功侵占绘画领土看，则绘画领土上的人口很可能应已灭绝了才对。（十九世纪绘画那些严守具象派技法的成就，其不稳定性最明显地见诸于肖像画的命运。肖像画的描绘对象，变得愈来愈像是绘画本身，而不是坐着被画像的人——终于不再受最有雄心的画家青睐，除了近期若干突出的例外，譬如大肆借用摄影影像的弗兰西斯·培根^[100]和沃霍尔。）





韦斯顿 Edward Weston Cabbage Leaf,1931.

阿杰顿 Harold Edgerton Milk Drop,1936.[\[101\]](#)

在标准描述中被略去的绘画与摄影之间关系的另一个重要方面，是摄影所获得的新领土的边界，立即就开始扩大，原因是一些摄影师拒绝被局限于拍摄使画家无法抗衡的那些卓绝的极端现实主义作品。是以，在两位著名的摄影发明家中，达盖尔从未想过要超越自然主义画家的表现范围，而福克斯·陶尔博特却立即就认识到相机有能力把那些通常为肉眼所不见和绘画从未记录过的形式孤立起来。渐渐地，摄影师们加入对更抽象的影像的追求，这显示他们对摹拟有所顾忌，使人想起现代主义画家把摹拟性作品斥为仅仅是画画儿。这不啻是绘画的复仇。很多专业摄影师宣称要拍摄不同于记录现实的东西，这是绘画对摄影的深远的反影响的最清晰指数。但是，不管摄影师们在对待为感知而培养感知这一固有价值的态度上，以及在对待（相对地）不重要、但主导高级绘画一百多年的题材的态度上有多少共同点，他们

在行使这些态度时却不能复制绘画的态度。因为，一张照片在本质上是永远不能完全超越其表现对象的，而绘画却能。一张照片也不能超越视觉本身，而超越视觉在一定程度上却是现代主义绘画的终极目标。

与摄影最紧密相关的现代主义态度的版本，并未见诸于绘画——哪怕是在当时已是如此（在它被摄影征服或者说解放之际），现在就更不用说了。除了若干边缘现象例如“超级现实主义”——它是“照相现实主义”的复兴，不满足于仅仅模仿照片，而是要证明绘画能够达到一种甚至更大的逼真的幻觉——绘画至今依然基本上被一种对杜尚^[102]所称的“视网膜而已”的怀疑统治着。摄影的精神特质——训练我们（用莫霍伊纳吉的话说）“集中注意力观看”——似乎更接近现代主义诗歌而非绘画。随着绘画愈来愈概念化，诗歌（自阿波里奈尔^[103]、艾略特^[104]、庞德和威廉·卡洛斯·威廉斯以来）却愈来愈把自己定义为关注视觉。（如同威廉斯宣称的：“除了在事物中，没有真理。”）诗歌致力于具体性和致力于解剖诗的语言，类似摄影致力于纯粹的观看。两者都暗示不连贯性、断裂的形式和补偿性的统一：根据迫切但常常是任意的主观要求，把事物从它们的脉络中抠出来（以使用新角度看它们），把事物草草地撮合在一起。

虽然大多数摄影者，只是在助长公认的有关美的概念，但有抱负的专业摄影师却往往认为这些人是在挑战他们。在像韦斯顿这样的英雄式现代主义者看来，摄影师的冒险是精英式的、先知式的、颠覆式的、启示式的。摄影师宣称是在执行布莱克^[105]式的净化官能的任务，一如韦斯顿在形容自己的作品时所说的：“向其他人揭示他们周遭活生生的世界，向他们展示他们自己视而不见的眼睛所看不到的。”

虽然韦斯顿也像斯特兰德那样，宣称不关心摄影是不是一门艺术这个问题，但是他对摄影的要求仍然包含有关摄影师作为艺术家的所有浪漫假设。到二十世纪二十年代，一些摄影师已充满信心地占用了一门前卫艺术的修辞：他们装备着相机，

与循规蹈矩的感受力作猛烈搏斗，忙于现实庞德关于“日日新”的号召。韦斯顿以傲气十足的不屑说，最有资格“钻入今日的精神”的是摄影，而不是“软绵绵、怯懦懦的绘画”。在一九三〇年至一九三二年，韦斯顿的日记《流水账》充满着对一触即发的转变的热情洋溢的预感，以及关于摄影师配制的视觉震荡疗法如何重要的宣言。“旧思想正在全面崩溃，而准确、绝不妥协的摄影视域是评价生活的一股世界力量，并将继续壮大。”

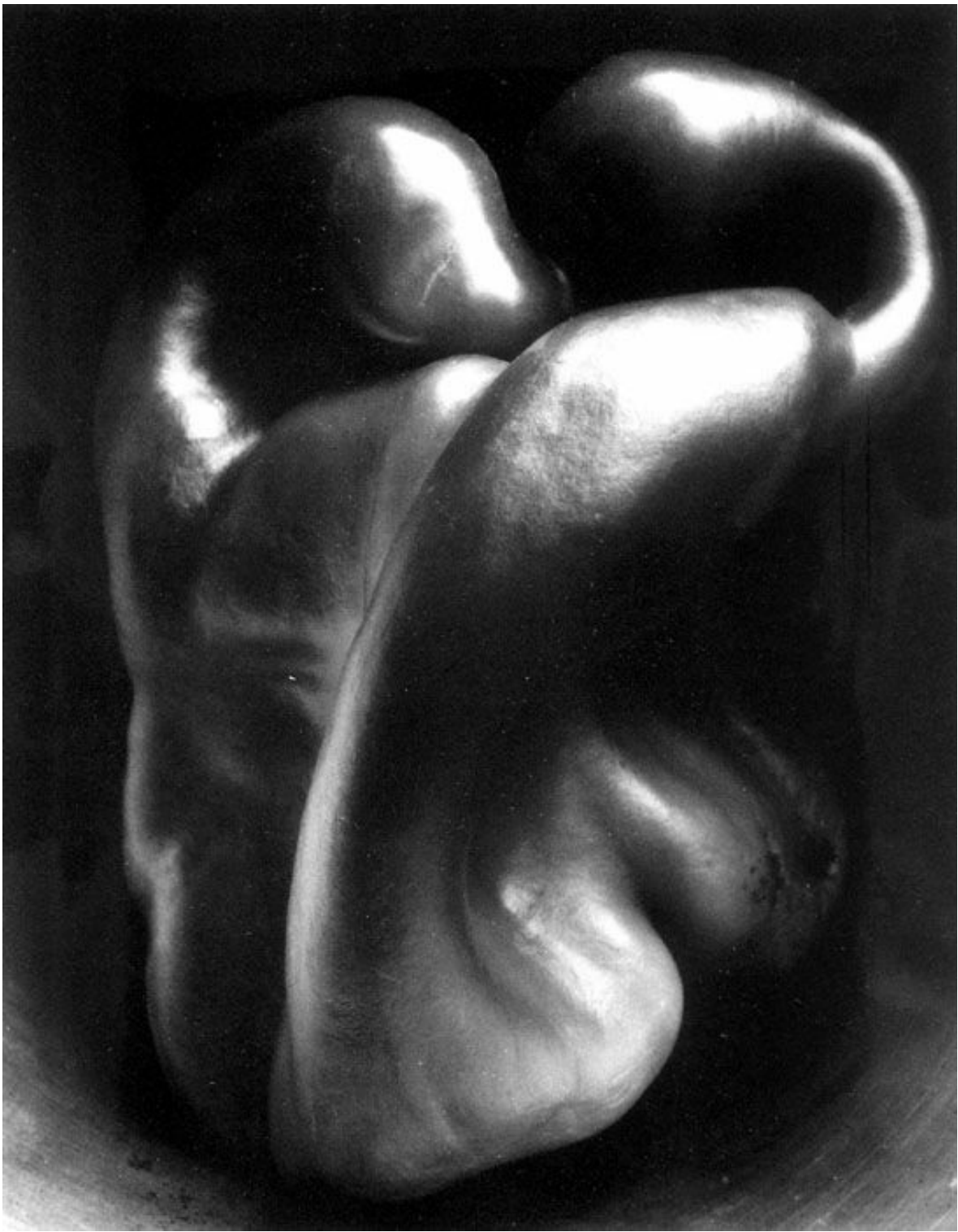
韦斯顿关于摄影师的英雄角色的概念，与D.H.劳伦斯^[106]在二十世纪二十年代宣扬的英雄式的生机论有很多共通之处：肯定感官生活，怒斥中产阶级的性伪善，理直气壮地替服务于精神使命的自我主义辩护，男子气概地呼吁与自然形成一体。

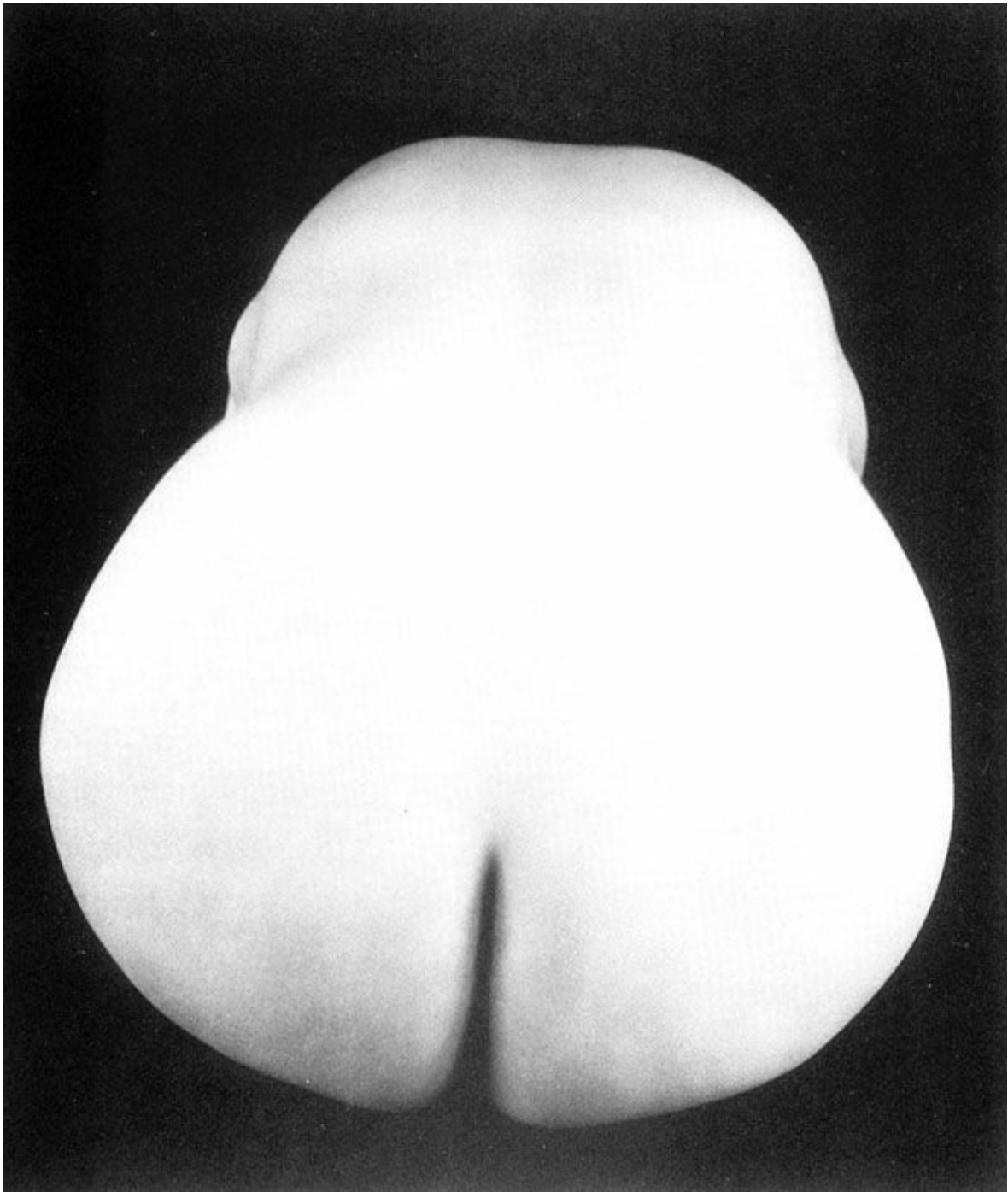
（韦斯顿把摄影称为“自我发展的一种方式，发现和认同所有基本形式的显露——认同大自然这万物之源——的一种手段”。）但是，尽管劳伦斯想恢复感官享受的完整性，摄影师——哪怕是一位其激情似乎使人想起劳伦斯的摄影师——却需要维护一项官能的显著位置：视觉。而且，与韦斯顿所断言的相反，摄影式观看的习惯——也即把现实当作一大堆潜在的照片来观看——制造了与自然的疏离而不是结合。

当我们检查摄影式观看所宣称的，我们会发现摄影式观看主要是某种片面的观看的行为；是一种主观的习惯，这习惯得到相机与人眼之间在聚焦和判断景物时的客观性落差的加强。这些落差在摄影的早期常被公众议论。一旦公众开始从摄影的角度来思考，他们便停止议论所谓的摄影的扭曲。（而现在，诚如小威廉·艾文斯^[107]指出的，他们实际上四处搜寻那种扭曲。）是以，摄影取得的长期成功之一，是其把活的生命变成事物、把事物变成活的生命战略。韦斯顿在一九二九年和一九三〇年拍摄的胡椒，其丰满性感是他那些女性裸体照所罕见的^[108]。这些裸体和胡椒，都是为了强调形式而拍摄的——但那身体被以独特方式拍成独自弯曲着，四肢全被裁切掉，肉体显示成正常照明和聚焦所能允许的模糊，从而减弱其肉感，提高身体形式的抽象性；胡椒则以特写但整个地拍成，表面被擦亮或涂油，结果是使人

在一种明显地中立的形式中发现情欲暗示性，加强那种看上去很像的感觉。









韦斯顿 Edward Weston Nude,1934.

Pepper,1930.

Nude,1926.

Shells,1927.[\[109\]](#)

正是工业和科学摄影中的种种形式之美，使包豪斯的设计师们目眩，而相机所

记录的影像，在形式上确实也没几个像冶金学家和晶体学家所拍摄的那样有趣。但是包豪斯对摄影的态度并没有普及化。如今也没人认为科学显微摄影集中体现了照片中揭示的美。在摄影之美的主流传统中，美要求包含人类选择的印记：也即这个能拍出一张好照片，而好照片总要作出某种评论。事实证明，揭示一个抽水马桶桶身的优雅形体美——韦斯顿一九二五年在墨西哥拍摄的一系列照片的主题——要比表现一片雪花或一块煤化石的深远诗意更重要。

对韦斯顿来说，美本身是颠覆性的——就像他那些雄心勃勃的裸体照引起某些人的反感惊骇时似乎证实的。（事实上，是韦斯顿——然后是安德烈·凯尔泰斯^[110]和比尔·布兰特——使裸体摄影受到尊敬。）现在，摄影师较有可能侧重他们所揭示的事物中的普通人性。虽然摄影师仍未停止寻找美，但是摄影已不再被认为需要在美的保护下创造某种心灵上的突破。像韦斯顿和卡蒂埃布列松这样一些有抱负的现代主义者，都把摄影理解为一种真正的新观看方式（准确、明智，甚至科学），但他们已受到后一辈的摄影师例如罗伯特·弗兰克的挑战，后者的相机之眼要的不是穿透力而是民主，也不宣称要设立新的观看标准。韦斯顿关于“摄影已拉开朝向一种新的世界视域的窗帘”的断言，似乎是二十世纪头三十多年所有艺术中的现代主义的过度充氧的希望——此后已被放弃的希望——的典型。虽然相机确实带来了一场心灵革命，但根本就不是韦斯顿心目中那种积极的、浪漫主义意义上的革命。

只要摄影依然剥掉习惯性观看的旧墙纸，它就是在创造另一种观看习惯：既热切又冷静，既关心又超脱；被微不足道的细节所倾倒，对格格不入的事物上了瘾。但摄影式观看必须不断被新的震撼更新，无论是题材或技术更新，才有可能造成侵犯普通视域的印象。因为，在摄影师所揭示的事物的挑战下，观看往往会调整自己来适应照片。斯特兰德在二十年代、韦斯顿在二十年代末期和三十年代初期的前卫视域，迅速被吸纳同化。他们细致拍摄的植物、贝壳、叶子、枯树、海草、浮木、蚀岩、塘鹅的翅膀、柏树节节疤疤的根、工人节节疤疤的手的特写照片，现在无非

是一种摄影式观看的惯技。以前需要极有眼光才看到的东西，如今谁都能看到。在照片的指引下，大家都可以把一度是文学想像力独霸的东西——身体的地理——加以视觉化：例如，拍摄一位孕妇，使她的身体看上去像一座小丘，或拍摄一座小丘，使它看上去像一位孕妇的身体。



比尔·布兰特 Bill Brandt Nude, East Sussex Coast, 1953. Gelatin silver print. [\[111\]](#)

日益增加的熟悉性，并没有完全解释为什么某些美的准则被用光了，另一些则保留下来。美的准则的耗损，既有道德上的，也有感知上的。斯特兰德和韦斯顿怎么也不会想到，这些美的概念竟会变得如此陈腐；然而，一旦你像韦斯顿那样，坚持维护像完美这样一个乏味的美的理想，则有如此结果似乎是不可避免的。据韦斯顿的说法，画家总是“试图以自己强加的方式来改善自然”，摄影师则是“证明自然提

供了不计其数的完美的‘构图’，——到处是秩序”。在现代主义者的美学纯粹主义的好战态度的背后，存在着一种令人惊诧的对世界的慷慨接受。对于在卡梅尔——二十世纪二十年代的“瓦尔登湖”——附近的加州海岸度过大部分摄影生涯的韦斯顿来说，找到美和秩序是相对容易的，而对于以拍摄建筑照片和城市居民的类型照片开始其摄影生涯的阿伦·西斯金德^[112]——一位紧接着斯特兰德之后一代的摄影师和纽约人——来说，这个问题是一个创造秩序的问题。“当我拍摄一张照片，”西斯金德写道，“我希望它是一个全新的对象，完整而自足，其基本条件是秩序。”对于卡蒂埃布列松来说，拍照是“寻找世界的结构——沉醉于形式带来的纯粹快乐”，是揭示“混乱中有秩序”。（谈论世界的完美而不显得谄媚，也许是不可能的。）但是，“展示世界的完美”这一美的概念太过滥情、太过非历史，根本难以支撑摄影。比斯特兰德更追求抽象、追求发现形式的韦斯顿，其整体作品比斯特兰德狭窄，似乎是不可避免的。是以，韦斯顿从未深感需要拍摄有社会意识的照片，并且除了在一九二三年至一九二七年在墨西哥度过的这个时期外，他一直都回避城市。斯特兰德则像卡蒂埃布列松一样，被城市生活那如画的荒凉和破坏所吸引。但哪怕是远离大自然，斯特兰德和卡蒂埃布列松（还可以加上沃克·埃文斯）依然带着同一种到处辨识秩序的严谨眼光拍照。

施蒂格利茨和斯特兰德和韦斯顿的观点——认为照片首先应该是美的（也即构图应该美）——如今似乎显得空泛了，在无序的事实面前显得太迟钝：正如成为包豪斯摄影观之基础的对科学技术的乐观主义，也显得近乎有害。韦斯顿的影像，无论多么值得钦佩，无论多么美，对很多人来说已不那么有趣了，而十九世纪中叶英国和法国的早期摄影师们拍摄的，和例如阿特热拍摄的，其魅力则有增无减。韦斯顿在日记《流水账》中认为阿特热“不是一位出色的技术家”，这个判断再好不过地反映出韦斯顿观点的连贯性和他远离当代口味。“光晕大受破坏，色彩修正不佳，”韦斯顿指出，“他对题材的直觉很强烈，但他的记录很弱，——他的构造无可

原谅……你常常觉得他没有抓住实质。”当代口味暴露了斤斤计较印刷是否完美的韦斯顿的缺陷，而不是阿特热和摄影的通俗传统的其他大师的缺点。不完美的技术现在受到青睐，恰恰是因为它打破了大自然与美的静态平衡。大自然已更多地变成表达怀旧和义愤的题材，而不是沉思的对象，这可见于安塞尔·亚当斯^[113]（韦斯顿的最著名弟子）的壮丽风景和包豪斯传统的最后一部重要摄影集——安德烈亚斯·费宁格^[114]《大自然的解剖》（1969）——与当前拍摄大自然遭玷污破坏的影像之间在口味上的距离。

就像回顾起来这些形式主义者关于美的概念似乎与某种历史气氛也即对摩登时代（新视域、新纪元）的乐观主义有联系，同样地，韦斯顿和包豪斯学派所代表的摄影纯粹性的标准的衰落，也是伴随着最近数十年来经历的道德松弛而来的。在当前幻想破灭的历史气氛中，人们对形式主义者关于没有时间性的美的概念愈来愈麻木。较黑暗、受时间限制的美的标准，则益显重要，引发人们重估往昔的摄影；而最近几代的摄影师显然反感所谓的“美”，他们宁愿展示无序，宁愿提炼一则往往令人躁动不安的逸闻，也不愿分离出一种最终令人放心的“简化形式”（韦斯顿语）。然而，尽管宣称要以间接的、不摆姿势的、往往是严酷的摄影来揭示真相而非美，但摄影依然在美化。事实上，摄影最持久的胜利，一直是它有能力在卑微、空洞、衰朽的事物中发现美。至少，真实事物有一种感染力。而这感染力是——美。（例如，穷人之美。）

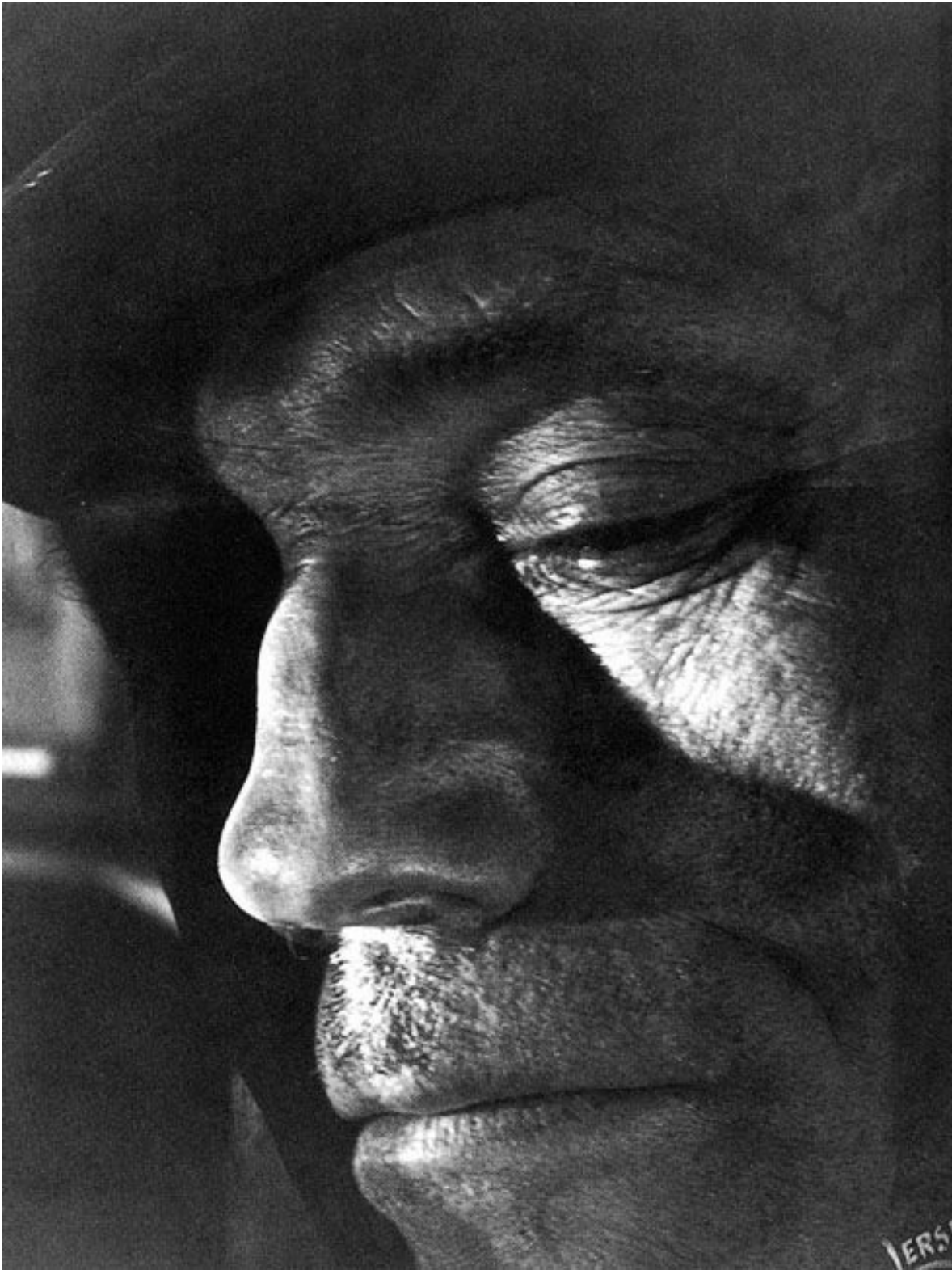
韦斯顿一九二五年拍摄的他最心爱的一个儿子的照片《尼尔的身躯》似乎是美的，而这是由于其拍摄对象的优美线条和由于照片的大胆构图和微妙照明——一种由技巧和品味带来的美。雅加布·里斯一八八七年至一八九〇年以粗糙的闪光拍摄的照片似乎是美的，而这是因为其拍摄对象的力量，也即在一个不确定的时代里，邈邈、奇形怪状的纽约贫民窟居民的状况；还因为这些照片的“错误”构图的正确性，和缺乏对整体色调值的控制而造成的呆滞的对照——一种由业余性和粗心大意带来

的美。对照片的评价，永远充满这类美学上的双重标准。摄影式观看的显著成就，最初是依据绘画的准则来判断的，这种判断遵奉有意识的设计和删除不必要的枝节；并且直到最近为止，这一成就一向被认为是由一批为数不多的摄影师在他们的作品中体现出来的：他们通过反省和努力，最终超越了相机的机械性质，达到艺术的标准。但现在我们清楚，在机械式或稚拙地使用相机与极高层次的形式美之间并不存在固有的冲突，没有任何一类照片不可以呈现这种美：一张非刻意炫耀的实用性的快照，在视觉上可能跟最受赞赏的艺术照片一样有趣、一样有说服力、一样美。这种形式标准的民主化，是摄影把美的概念民主化的逻辑对等物。传统上，美与一些典范性的榜样（古典希腊人的代表性艺术，都只表现青春，也即身体最完美的时刻）联系起来，照片则揭示美无所不在。除了那些在相机前把自己打扮得漂漂亮亮的人之外，没有吸引力和对自己不满的人，也都分到了自己的一份美。

对摄影师来说，在努力要美化世界和反过来努力要撕掉世界的面具之间，最终是没有差别的——不存在哪一方有更大的美学优势。就连那些不属于修整肖像照的摄影师——从纳达尔开始，不修整一直是有抱负的肖像摄影师的荣誉标志——也倾向于在某些方面保护被拍摄者，以免他们受过于暴露无遗的相机的损害。肖像摄影师都以专业责任保护那些确实十分理想的著名的面孔（例如嘉宝^[115]），但他们最典型的一项努力，是寻找“真”面孔，一般是在无名者、穷苦人、社会弱者、老人、精神病患者——对相机的侵略性毫不在意（或无力提出异议）——当中寻找。斯特兰德一九一六年拍摄的两张城市事故受害者肖像照《盲妇》和《男人》，就是属于这种寻找的最早成果，皆以特写拍摄。在德国经济衰退的最严重年份，赫尔默·列尔斯基^[116]拍摄了一整册的愁苦脸孔，并于一九三一年以《日常脸孔》的书名出版。列尔斯基付钱给模特儿，拍摄这辑被他称作“客观人物研究”的照片，过分放大的毛孔、皱纹、皮肤斑点暴露无遗。这些收费模特儿要么是从一个劳工介绍所弄来的失业用人，要么是乞丐、街道清洁工、小贩和洗衣妇。

相机可以很仁慈；相机也是残忍的专家。但是，根据支配着摄影口味的超现实主义偏好，相机的残忍只会产生另一种美。因此，虽然时装摄影是建基于这样一个事实，也即可以拍出比真实生活中更美的东西，但是并不令人吃惊的是，有些从事时装摄影的摄影师也被不上镜的东西吸引。埃夫登谄媚的时装照片，与他作为“拒绝谄媚者”拍摄的照片——例如他一九七二年为他临终的父亲拍摄的优雅、冷酷无情的肖像照——可谓完美的互补。肖像画的传统功能，也即把肖像主人美化或理想化，依然是日常摄影和商业摄影的目标，但在被当作一门艺术的摄影中，这种传统功能的前途已大受限制。总的来说，这方面的荣誉都被科迪莉亚们^[117]得去了。

作为一个对传统美作出反应的载体，摄影已大大扩展了我们关于什么才是审美上令人愉悦的东西的看法。这种反应，有时候是以真实性的名义。有时候是以精致或一些更漂亮的谎言的名义：是以，十多年来时装摄影一直在发展各种各样的突发性姿势，这些姿势反映出超现实主义的明白无误的影响。（布勒东写道：“如果美不令人战栗，就不是美了。”）哪怕是最富同情心的新闻摄影，也受到压力，要它同时满足两类期待，一类是由我们基本上从超现实主义角度看照片引起的期待，一类是由我们相信某些照片提供关于这世界的真实而重要的信息引起的期待。W·尤金·史密斯^[118]二十世纪六十年代末在日本渔村水俣（其居民大多数因汞中毒而残废和慢慢死去）拍摄的照片，由于记录了一种引起我们愤慨的痛苦而令我们感动，又由于它们是遵循超现实主义的美的标准的精彩绝伦的创痛照片而疏离我们。史密斯那张一个临死的女孩扭曲在母亲怀中的照片，是一幅关于瘟疫受害者的世界的《圣母哀子图》，阿尔托^[119]曾把这个瘟疫受害者的世界视为现代戏剧艺术的真正主题；事实上，这一系列照片都可以用作阿尔托的“残忍戏剧”的影像。



列尔斯基 Helmar Lerski German Metal Worker,1930. [\[120\]](#)

由于每张照片只是一块碎片，因此它的道德和情感重量要视乎它放在哪里而定。一张照片会随着它在什么环境下被观看而改变：因此史密斯的水俣照片在照片小样上看、在画廊里看、在政治集会上看、在警察局档案里看、在摄影杂志上看、

在综合性新闻杂志上看、在书里看、在客厅墙上看，都会显得不一样。上述各种场合，都暗示着对照片的不同使用，但都不能把照片的意义固定下来。维特根斯坦^[121]在谈到词语时说，意义就是使用——照片也是如此。所有照片的存在和扩散正是以这种方式造成了意义这个概念的腐蚀，造成了把真理瓜分成各种相对真理，而相对真理则被现代自由主义意识视为理所当然。

关心社会的摄影师假设他们的作品可传达某种稳定的意义，可以揭示真相。但这种意义是注定要流失的，部分原因是照片永远是某种环境中的一个物件；即是说，不管该环境如何形成对该照片的临时性——尤其是政治性——使用，该环境都将不可避免地被另一些环境所取代，而这另一些环境将导致原先那些使用的弱化和逐渐变得不相干。摄影的主要特色之一是这样一个过程，也即原有的使用被后来的使用修改、最终被后来的使用所取代——最瞩目的是被可以把任何照片吸纳消化的艺术话语所取代。而由于照片本身是影像，因此有些照片从一开始就把我们引向其他影像和把我们引向生活。一九六七年十月，波利维亚当局把切·格瓦拉^[122]的尸体的照片发送给国际新闻界，尸体摊在马厩里一副搁在水泥槽上的担架上，周围拢集着一名波利维亚上校、一名美国情报人员和几名记者和士兵。这张照片不仅概括了当代拉丁美洲历史的苦涩现实，而且诚如约翰·伯杰^[123]指出的，竟不经意地有点像曼坦那^[124]的《死去的基督》和伦勃朗^[125]的《图尔普教授的解剖课》。这张照片引人入胜之处，部分源自它的构图与这些经典画的相似之处。实际上这张照片如此令人难忘，表明它具有去政治化的潜力，具有成为一幅不受时间限制的影像的潜力。



史密斯 W.Eugene Smith Tomoko in Her Bath,Minamata,Japan,1972.[\[126\]](#)

有关摄影的最出色文字，一直都是道德家们写的——马克思主义者或将要成为的马克思主义者。他们一方面被照片迷住，另一方面对摄影那种无可阻挡的美化方式深感不安。诚如瓦尔特·本雅明一九三四年在巴黎法西斯主义研究所的一次演说中指出的，相机

现在已无法拍摄一座廉租公寓或垃圾堆而不使其改观。更别说一座河坝或一座电缆厂了：在它们面前，摄影只会说：“多美。”……它已通过时髦的、技术上完美的处理方式，成功地把凄惨的贫困本身变成享受对象。

喜爱照片的道德家总是希望文字可以挽救照片。（这种态度，与美术馆长的态度正好相反，后者为了把新闻摄影师的作品变成艺术，总是只让人看照片而隐去原有的说明文字。）是以，本雅明认为照片底下有正确的文字说明可以“把照片从时髦的摧残中挽救出来，并赋予它一种革命性的使用价值”。他促请作家们拿起相机，去作示范。

关心社会的作家并没有迷上相机，但经常被召唤去、或主动去讲出照片所证明的真相——就像詹姆斯·阿吉在为沃克·埃文斯的摄影集《现在让我们赞美名人》写文字说明时所做的，或约翰·伯杰在其关于那幅切·格瓦拉尸体照片的文章中所做的。伯杰这篇文章实际上是一篇不惜篇幅的照片说明文字，企图加强一张伯杰认为在美学上太有满足感和在图像学上太有暗示性的照片的政治联系和道德意义。戈达尔和戈林^[127]的短片《给简的信》（1972）相当于一张照片的反文字说明——尖刻地批评简·方达^[128]在访问北越^[129]时拍摄的一张照片。（这部电影也是一堂示范课，教我们如何阅读任何照片，如何破译一张照片的取景、角度和焦距的非清白性质。）这张照片显示方达带着痛苦而同情的表情，聆听一名身份不明的越南人描述美国轰炸带来的摧残，照片刊登在法国图片杂志《快报》时的意义，在某些方面与北越人发布该照片时的原意大相径庭。但是，比该照片如何被新环境改变更具决定性的，是该照片在北越人眼中的革命性使用价值如何被《快报》提供的说明文字颠覆。“这张照片，像任何照片一样，”戈达尔和戈林指出，“实际上是哑默的。它透过写于照片下的文字的口说话。”事实上，文字讲的话比图片更大声。说明文字确实往往凌驾于我们眼中的证据；但是任何说明文字都无法永久地限制或确保一张照片的意义。

道德家对一张照片的要求，是让它做任何照片也做不到的事情——讲话。说明文字是那缺失的声音，被期待讲真话。但哪怕是完全正确的说明文字，也只是对它所依附的照片的一种解释，且必然是有限的解释。说明文字的手套是如此轻滑地套上脱下。它不能防止一张照片（或一组照片）意图要支持的任何理据或道德诉求被每一张照片所承载的众多意义所损害，也不能防止这些理据和诉求被所有照片拍摄——和收集——活动都隐含的那种渴望占有的心态所削弱和被所有照片都不可避免地想与被拍摄对象建立美学关系的要求所破坏。就连非常严厉地斥责某个特定历史时刻的照片，也使我们在某种永恒的外观下——美的外观下——间接拥有被拍摄对象。切·格瓦拉的照片最终是……美的，一如切·格瓦拉其人。水俣村的人也是美的。

一九四三年在华沙犹太人隔离区一次围捕期间被拍摄到的那个犹太小男孩也是美的：他举起双臂，严肃而惊恐——伯格曼^[130]的《假面》中的哑女主角进精神病院时带着这张照片，对它沉思默想，把它作为悲剧的本质的纪念照。

在消费社会，即使是摄影师们那些最有良好意图和说明文字恰如其分作品，最终也依然是对美的发现。刘易斯·海因拍摄的十九世纪末二十世纪初美国工厂和煤矿受剥削的儿童的照片，其构图和优雅的视角的重要性轻易地比它们的题材更持久。世界上那些较富裕的角落——也即大多数照片拍摄和消费的地区——的受保护的中产阶级居民主要是通过相机了解世界的恐怖：照片可以令人痛苦也确实令人痛苦。但是，摄影的美学化倾向是如此严重，使得传递痛苦的媒介最终把痛苦抵消。相机把经验微缩化，把历史变成奇观。照片创造同情不亚于照片减少同情和疏远感情。摄影的现实主义给认识现实制造了混乱：在道德上麻木（长期而言），在感觉上刺激（长远和短期而言）。因此，它开了我们的眼界。这就是大家一直在谈论的新视域。

无论为摄影提出什么道德要求，摄影的主要效果都是把世界转化成一家百货公司或无墙的展览馆，每个被拍摄对象都被贬值为一件消费品，或提升为了一件美学欣赏品。通过相机人们变成现实——也可称为“现状”，一如法国摄影杂志《现状》的名字所暗示的——的顾客或游客，因为现实被理解为多元、饶有兴味的、唾手可得的。把异国情调拉近，把熟悉和家常变成异国情调，照片使整个世界变成评价的对象。对那些并非只局限于表达自己的痴迷的摄影师来说，到处都有些引人入胜的时刻、美的题材。接着，最多种多样的题材被汇集在一个由人道主义意识形态提供的虚假的统一体内。因此，据一位批评家的说法，保罗·斯特兰德在生命最后一个时期——他从以抽象之眼发现种种卓绝事物转向游客式的、把世界编成图像集的摄影任务的时期——拍摄的照片的伟大性，在于这样一个事实，也即“他的人物，无论是鲍

厄里街^[131]的无家可归者、墨西哥苦工、新英格兰农场主、意大利农民、法国工匠、布勒东或赫布里底渔民、埃及农民、乡村白痴或伟大的毕加索，全都带着同一种英雄特质——人性——的色彩”。这人性是什么？它是一种当事物被作为照片来观看时所具有的共同特质。





刘易斯·海因 Lewis W.Hine Breaker Boys in a Coal Mine, South
Pittston, Pa., 1911. Ten-Year-Old Spinner, North Carolina Cotton Mill, 1908-
1909. [\[132\]](#)

拍照的迫切性原则上是一种不加区别的迫切性，因为从事摄影现已被等同于这样一种看法，就是可以通过相机把世界上的一切变得有趣。但这种有趣的特质，就像宣示人性一样，是空洞的。摄影对世界的利用，连同其无数的记载现实的产品，已把一切都变得雷同。摄影作新闻报道的时候，其简化一点不亚于摄影揭示美的形式的时候。摄影通过揭示人的事物性、事物的人性，而把现实转化为一种同义反复。当卡蒂埃布列松去中国，他证明中国有人，并证明他们是中国人。

照片经常被用来当作理解和宽容的协助工具。在人道主义行话中，摄影最高的使命是向人解释人。但照片不解释，而是表示知道。当罗伯特·弗兰克宣称“要生产一个真实的当代文件，视觉冲击应做到消除解释”时，他无非是直话直说而已。如果照片是信息，则这信息就是既透明又神秘的。“照片是关于秘密的秘密，”阿布斯如是

说。“它讲得愈多，你知道的就愈少。”透过照片观看虽然提供了理解的错觉，但实际上是与世界建立一种占有的关系，这是一种既培养美学意识又增加情感冷漠的关系。

摄影的威力在于，它保持随时细察立即被时间的正常流动取代的瞬间。这种时间的冻结——每张照片的傲慢、尖锐的静止状态——已制造了崭新的、更有包容性的美的正典作品。但是，可以在一个片面的瞬间捕捉到的真实性，不管多么意味深长或重要，也只能与理解的需要建立一种非常狭窄的关系。与人道主义者关于摄影的种种声言所暗示的相反，相机有能力把现实转化为某种美的东西，恰恰是因为相机是一种相对软弱的传达真相的工具。人道主义已成为雄心勃勃的专业摄影师们的主导意识形态——取代了形式主义者为他们追求的美所作的辩护——其背后的理由恰恰是人道主义掩饰了摄影企业骨子里对真实性和美的看法的混乱状况。



布列松 Henri Cartier-Bresson Shanghai, 1949^[133]

[82] calotype，又译作碘化银纸照相法，源自德语kalos。——译者

[83] Jean-François Millet（1814—1875），法国巴比松画派代表人物。——译者

[84] Nathaniel Hawthorne (1804—1864)，美国小说家。——译者

[85] 当然仍继续有人主张把摄影限制在不带个人感情的观看。在超现实主义中，摄影被认为具有巨大解放力，可以达到超越纯粹的个人表达：布勒东在一九二〇年论马克斯·恩斯特文章中，一开始就把自动写作的实践称作“真正的思想摄影”，相机被看成是“一个盲目的工具”，其“模仿外表”的优越性“给了无论是绘画还是诗歌中的老一套表达模式致命的一击”。在敌对的美学阵营里，包豪斯派的理论家们持一种并非不相同的观点，把摄影当作是设计的分支，例如建筑——具有创造性但不带个人感情，不受诸如绘画的表面和个人笔触之类的虚荣的影响。莫霍伊纳吉在其著作《绘画、摄影、电影》(1925)中称赞相机推行“光学的卫生”，并说它最终会“废除那种绘画上和想像力上的联系模式，该联系模式……被一个个伟大的画家铭刻在我们的视域上”。

[86] 在一八四九年至一八五一年与福楼拜合作“中东大旅行”的马克西姆·杜坎，开始他的拍照活动，集中拍摄诸如阿布辛贝勒巨像和巴勒贝克之类的名声，而不是阿拉伯农民的日常生活。

[87] Gustave Flaubert (1821—1880)，法国小说家。——译者

[88] Maxime DuCamp (1822—1894)，法国作家和摄影师。——译者

[89] 一九一五年，保罗·斯特兰德拍摄一张叫做《碗制造的抽象图案》的照片。一九一七年，斯特兰德转而拍摄机器外形的特写。

[90] Albert Renger-Patzsch (1893—1966)，德国摄影师。——译者

[91] Edward Weston (1886—1958)，美国摄影师。——译者

[92] Minor White (1908—1976)，美国摄影师。——译者

[93] Wassily Kandinsky (1866—1944)，俄国画家。——译者

[94] Constantin Brancusi (1876—1957)，罗马尼亚雕塑家。——译者

[95] 摄影对印象派画家的巨大影响，是艺术史的老生常谈。事实上，如果像施蒂格利茨所认为的那样，说“印象派画家遵守一种严格意义上的摄影式构造风格”，那绝非夸张之词。相机把现实翻译成高度两极化的明暗区域，照片中的影像被自由或任意地裁切，摄影师对空间尤其是背景空间是否清楚毫不在乎——这些，都是印象派画家公开承认他们对光的特性怀有科学兴趣的主要灵感来源，也是他们对平面透视、不寻常的角度和被画面边缘切掉的去中心化形式进行实验的主要灵感来源。(诚如施蒂格利茨在一九〇九年指出的：“他们以碎屑和碎片描绘生活。”) 一个历史细节：一八七四年四月份举办的第一次印象派画展，地点正是纳达尔(Nadar [1820—1910])，法国摄影师，原名Gaspard-Felix Tournachon。——译者) 位于巴黎卡普欣林荫大道的摄影室。

[96] Harold Edgerton (1903—1990)，美国摄影师，曾任麻省理工学院电机工程教授。——译者

[97] Henry David Thoreau (1812—1862)，美国作家和哲学家。——译者

[98] 这里说的感知，主要偏向于指观看。下同。——译者

[99] William Turner (1775—1851)，英国画家。——译者

[100] Francis Bacon (1909—1992)，爱尔兰画家。——译者

[101] 韦斯顿拍摄于一九三一年的《卷心菜叶》中的被拍摄物看上去就像下垂的皱褶的衣服，我们得靠标题

才能认出它是什么……一个看似是小冠冕的东西——哈罗德·阿杰顿摄于一九三六年的著名照片——在我们发现它竟是一泼牛奶时，就会变得有趣得多。

[102] Marcel Duchamp (1887—1968)，法国画家。——译者

[103] Guillaume Apollinaire (1880—1918)，法国诗人。——译者

[104] T.S.Eliot (1888—1965)，美国诗人和批评家。——译者

[105] William Blake (1757—1827)，英国诗人。——译者

[106] D.H.Lawrence (1885—1930)，英国小说家。——译者

[107] William Ivins,Jr. (1881—1961)，纽约大都会博物馆复制品部主任。——译者

[108] 韦斯顿的胡椒，看上去就像女性裸体，或裸体雕塑。——译者

[109] 韦斯顿拍摄于一九三一年的《卷心菜叶》中的被拍摄物看上去就像下垂的皱褶的衣服，我们得靠标题才能认出它是什么……一个看似是小冠冕的东西——哈罗德·阿杰顿摄于一九三六年的著名照片——在我们发现它竟是一泼牛奶时，就会变得有趣得多。

[110] Andre Kertész (1894—1985)，匈牙利裔摄影师，作品分为匈牙利时期、法国时期和美国时期。——译者

[111] 在照片的指引下，大家都可以把一度是文学想象力独霸的东西——身体的地理——加以视觉化……

[112] Aaron Siskind (1903—1991)，美国摄影师。——译者

[113] Ansel Adams (1902—1984)，美国摄影师，以西部题材的黑白照片闻名。

[114] Andreas Feininger (1906—1999)，法裔美国摄影师。——译者

[115] Greta Garbo (1905—1990)，美国女演员。——译者

[116] Helmar Lerski (1871—1956)，法裔瑞士摄影师。——译者

[117] 科迪莉亚是莎剧《李尔王》中的人物，因拒绝向父亲谄媚而遭断绝父女关系。这里“科迪莉娅们”意为拒绝谄媚者。——译者

[118] W.Eugene Smith (1918—1978)，美国摄影师。——译者

[119] Antonin Artaud (1896—1948)，法国诗人、剧作家。——译者

[120] 在德国衰退的最严重年份，赫尔默·列尔斯基拍摄一整册的愁苦脸孔，并于一九三一年以《日常脸孔》的书名出版。

[121] Ludwig Wittgenstein (1889—1951)，奥地利裔英国哲学家。——译者

[122] Che Guevara (1928—1967)，生于阿根廷的古巴革命家。——译者

[123] John Berger (1926—)，美国当代艺术评论家。——译者

[124] Andrea Mantegna (1431—1506)，意大利文艺复兴时期画家。——译者

[125] Rembrandt (1606—1669)，荷兰画家。——译者

[126] 史密斯那张一个临死的女孩扭曲在母亲怀中的照片是一幅关于瘟疫受害者的世界的《圣母图》。

[127] Jean-Piere Gorin (1943—)，法国电影导演。——译者

[128] JeanFonda (1937—)，美国女演员和政治活动家。

[129] 指共产党统治的越南北部。——译者

[130] Ingmar Bergman (1918—2007)，瑞典电影导演。——译者

[131] 纽约一条下等酒吧街。——译者

[132] 刘易斯·海因拍摄的十九世纪末二十世纪初美国工厂和煤矿受剥削的儿童的照片，其构图和优雅的视角的重要性轻易地比它们的题材更持久。

本书由「ePUBw.COM」整理，ePUBw.COM 提供最新最全的优质电子书下载！！！！

摄影信条



布拉赛 Brassai Washing up in a brothel,1932.

就像其他稳步扩大的企业一样，摄影使其主要实践者觉得需要一而再地解释他们在做什么和为什么这样做是有价值的。摄影广受抨击的时期（在与绘画的关系上被视为弑父，在与人物的关系上被视为捕食）是短暂的。绘画当然没有像一位法国画家草率预言的那样终结于一八三九年；挑剔者很快就停止把摄影斥为奴仆式的复制；到一八五四年，一位伟大的画家德拉克洛瓦^[134]很有风度地宣称，他非常遗憾这样一种奇妙的发明来得这么迟。在今天，再也没有什么比摄影对现实的再循环利用更令人接受的了，既作为一种日常活动，也作为一种高级艺术形式来接受。然而，摄影仍使第一流的专业摄影师们继续为它做点辩护和宣传：迄今为止所有重要摄影

师实际上都曾写过宣言和自白，阐释摄影的道德和美学使命。而在他们拥有什么样的知识和他们从事什么样的艺术实践的问题上，摄影师们给出了最互相矛盾的陈述。

拍照时那种令人尴尬的不费力，相机产生的结果所具有的那种不可避免的、即使有时是无意的权威，表明摄影对于认知，其作用是非常微弱的。谁也不会否认摄影对增加视觉的认知范围作出巨大贡献，因为——通过特写和遥感——摄影大大扩张了可见之物的版图。但是，在如何透过照片来使肉眼所见范围内的任何被拍摄对象获得更进一步的认知，或为了获得一张好照片人们对他们要拍摄的对象需要多大程度上的认识的问题上，却没有任何一致意见。对于拍照，有两种截然不同的解释：要么作为一种简易、准确的认知活动，一种有意识的理智行为，要么作为一种前理智的、直觉的邂逅模式。因此，纳达尔在谈到他那些受推崇的、富于表现力的照片——波德莱尔、多雷^[135]、米什莱^[136]、雨果^[137]、柏辽兹^[138]、奈瓦尔^[139]、戈蒂埃^[140]、乔治·桑^[141]、德拉克洛瓦和其他著名友人——时说：“我最好的肖像照，拍的都是我认识最深的人。”埃夫登则表示，他那些出色的肖像照，拍的大多数是他第一次见面的人。

在本世纪，老一辈的摄影师把摄影说成是一种英雄式的全神贯注的努力，一种苦行式的磨炼、一种神秘的接受态度——接受那个要求摄影师穿过未知的云层去了解的世界。迈纳·怀特认为：“摄影师在创作时，其心态是一片空白……在寻找画面时……摄影师把自己投射到他所见的每样东西上，认同每样东西，以便更深入地认识它们和感受它们。”卡蒂埃布列松把自己比喻成一位学禅的弓道手，他必须成为目标，才可以射中它；“思考应当在之前和之后，”他说，“绝不可以在实际拍照时。”思想被认为会遮蔽摄影师的意识的透明性，以及会侵害正在被拍摄的东西的自主权。很多严肃的摄影师决心要证明照片可以——而当照片拍得好的时候，总是可以——

超越照搬现实，遂把摄影变成一种纯理性的悖论。摄影被当成一种没有认知的认知形式：一种智胜世界的方式，而不是正面进攻世界的方式。

但是，即使雄心勃勃的摄影师们贬低思想（对思维能力一再成为摄影辩护中的主题持怀疑态度），他们通常仍要断言这种放任的看法是极其必要的。“一张照片不是一次意外——而是一个概念，”安塞尔·亚当斯坚称。“对摄影采取‘机关枪’式的态度——也即拍摄很多负片，以期有一张是好的——会对严肃的结果构成致命打击。”有一个普遍的说法，认为要拍摄一张好照片，就必须已看见它。即是说，负片曝光时或曝光前一刻，影像必须已存在于摄影师的心中。他们在替摄影辩护时，通常都拒绝承认一个事实，也即漫无目标的方法——尤其是由某个有经验的人来使用——也可能产生完全令人满意的结果。但是，尽管他们不愿这样说，大多数摄影师仍然总是——理由十足地——对幸运的意外怀着近乎迷信的信心。

近来，这个秘密已变得可以公开表白了。随着为摄影辩护进入当前的、回顾性的阶段，在有关假定要拍出技艺精湛的照片就应具备哪种机警的、有见识的心态的说法上，已愈来愈缺乏自信。摄影师的反智宣言，只是艺术中的现代主义思维的老生常谈，但反智宣言为严肃摄影逐渐倾向以怀疑态度审视自身的威力铺设了道路，尽管这种态度也是艺术中的现代主义实践的老生常谈。摄影作为知识已被取代——被摄影作为摄影取代。最有影响力的年轻一代美国摄影师对任何权威性的表现形式作出激烈反应，拒绝任何旨在预先设想影像的野心，认定他们的作品是为了展示事物被拍摄下来时看上去是多么不同。

在摄影作为知识的说法衰落之处，摄影作为创造力的说法应运而生。仿佛为了驳斥很多杰出照片是由没有任何严肃或有趣意图的摄影师拍摄的这个事实似的，坚称摄影首先是某种气质聚焦的结果、其次才是相机聚焦的结果这一说法，一直是替摄影辩护的中心主题之一。这个主题，在有史以来赞美摄影的最佳文章——保罗·罗森菲尔德《纽约港》一书中关于施蒂格利茨的那一章——中，已有非常具说服力的

阐述。诚如罗森菲尔德指出的，施蒂格利茨通过“非机械性地”使用“他的机器”，证明相机不仅“使他有机会表达自己”，而且为影像提供了“比人手所能描绘”的更广泛和“更微妙”的景致。同样地，韦斯顿一而再地坚称摄影是自我表达的绝佳机会，远远优于绘画所能给予的。摄影要与绘画竞争，就意味着要把原创性作为评价一位摄影师的作品的重要标准，原创性就是要打下独特、强大的感受力的烙印。最令人兴奋的是“以新的方式讲点什么的照片”，哈里·加拉汉^[142]写道，“不是为不同而不同，而是由于个体是不同的，而个体表达他自己。”对安塞尔·亚当斯来说“一张伟大的照片”必须“在最深刻的意义上完整地表达我们对正被拍摄的东西的感受，因此也是真实地表达我们对整体生命的感受”。

显而易见，在被视作“真实地表达”的摄影与被视作（这是较普遍的看法）忠实地记录的摄影之间存在着差别。尽管关于摄影的使命的大多数描述都是试图掩盖这一差别，但是这一差别隐含于摄影师们用来强调他们做什么时所使用的鲜明的两极化措辞中。就像各种追求自我表达的现代形式所普遍采用的那样，摄影重拾自我与世界这两种激烈相反的传统样式。摄影被视作个体化的“我”（那个在势不可挡的世界里迷失方向的无家的、私人的自我）的一种尖锐的宣示——通过快速把现实编纂成视觉选集来掌握现实；或者被视作在这世界（仍然被当作势不可挡的、陌生的世界来体验）寻找一个位置的手段，而要做到这点，就要以超脱的态度对待世界——省掉自我的种种干涉性的、傲慢的索求。但是，在替摄影作为一种优越的自我表达手段辩护，与把摄影作为一种使自我服务于现实的优越方法加以赞美之间，差别并不像表面上可能有的那么大。两者都预先假定摄影提供了一个独特的显露系统：预先假设它向我们展示我们以前从未见过的现实。

摄影这种揭示性的特点，一般被假以易引起争辩的现实主义之名。从福克斯·塔尔博特关于相机生产“自然影像”的观点，到贝伦妮丝·阿博特对画意派的摄影的谴责，到卡蒂埃布列松关于“最可怕的事情莫过于人为的造作”，摄影师们大多数互相

冲突的宣言都找到一个汇合点，就是坦率承认尊重事物本来的样子。对于一种如此经常被视为纯粹是现实主义的媒介，我们不免会觉得摄影师们大可不必继续像他们所做的那样，互相敦促恪守现实主义。但是敦促却继续着——这是又一个例子，表明摄影师们需要使他们赖以占有世界的那个程序显得神秘又迫切。

像阿博特那样坚称现实主义是摄影的根本，并不就像表面上可能会的那样，确立某一特定程序或标准的优越性；也不见得就意味着照片文件（阿博特语）比画意派的照片更好。^[143]摄影对现实主义的承担，可使任何风格、任何态度服务于题材。有时候它会被定义得较狭窄，称为创造酷似世界并使我们了解世界的影像。如果解释得更宽泛些，尤其是如果响应这样一种态度，也即不再相信主宰绘画一百多年的对相似性的一味追求，则摄影的现实主义可以——愈来愈经常地——定义为不是“真正地”存在着什么东西，而是我“真正地”觉察到什么。尽管所有现代艺术形式都声言与现实有某种非我莫属的关系，但是这种声言在摄影那里似乎特别有理有据。然而，摄影最终并没有比绘画更幸免于最典型的现代怀疑，怀疑摄影与现实有任何直接关系——也就是无法把世界理所当然地看作它被看到的样子。就连阿博特也忍不住要假设现实的性质本身也已发生一次变化：现实需要那只选择性的、更敏锐的相机之眼，因为现实根本就是比以前博大得多了。“今日，我们面对人类所知幅度最辽阔的现实，”她声称，并说这使得“摄影师肩负更重大的责任”。

摄影的现实主义方案所暗示的，实际上是相信现实是隐蔽的。而既然是隐蔽的，就需要揭开。无论相机记录什么，都是显露——不管它是难以觉察的、一闪即逝的动作的部分，或一种肉眼看不到的秩序，或一种“强化的现实”（莫霍伊纳吉语），或仅仅是那种简化的观看方式。施蒂格利茨所描述的“耐心等待均衡时刻”，是假设现实在根本上是隐蔽的，这与罗伯特·弗兰克如出一辙，后者等待那个启迪性的均衡时刻，以便在他所称的“中间时刻”出其不意地捕捉现实。

仅仅展示某种东西，或任何东西，在摄影看来就是展示它是隐蔽的。但摄影师

毋须以异国情调的或特别瞩目的题材来强调这种神秘。当多萝西娅·兰格敦促同行把注意力集中于“熟悉的事物”时，是含有这样一种理解的，也即熟悉的事物在经过相机的敏感处理之后，将因此而变得神秘。摄影对现实主义的承担并不是使摄影局限于某些题材，把这些题材视作比其他东西更为真实，而是突显形式主义者对每一件艺术作品都具有的特点的理解：现实，用维克托·什克夫斯基^[144]的话来说，就是去除熟悉。一个迫切的要求，是要求对所有题材采取一种侵略性的态度。摄影师们装备好他们的机器，要对现实发动进攻——现实被视作拒不服从的、只可以用欺骗性手法获得的、不真实的。“照片在我看来拥有一种人物自己所没有的现实，”埃夫登声称。“我是透过照片认识他们的。”宣称摄影必须是现实主义的，并不意味着影像与现实之间的鸿沟不会拉得更宽。这是因为，由照片提供的那种神秘地获得的知识（还有现实感的加强）假定了与现实有一种预先的疏远或对现实有一种预先的贬低。

诚如摄影师们所描述的，拍照既是占有客观世界的一种无限度的技术，又是那个单一的自我的一种不可避免地唯我论的表达。照片描绘各种现实，这些现实尽管已存在，却只有相机可以揭示它们。照片还描绘一种个人气质，这气质通过相机对现实的裁切而发现自己。对莫霍伊纳吉来说，摄影的天赋在于它有能力创造“一幅客观的肖像：拍摄个体时，做到拍摄出来的结果不受主观意图妨碍”。对兰格来说，每一张别人的照片都是摄影师的一幅“自画像”，就像对主张“透过相机来发现自我”的迈纳·怀特来说，风景照片实际上是“内心风景”。这两种理想是对立的。只要摄影仍是（或应该是）表现世界的，摄影师便微不足道，但只要摄影是坚韧不拔地探求主观性的工具，则摄影师就是一切。

莫霍伊纳吉要求摄影师泯灭自我，源自他对摄影的教化作用的欣赏；它保存并提高我们的观察力，它“给我们的视力带来一种心理转变”。（在发表于一九三六年的一篇文章中，他说摄影创造或扩大八种显著不同的观看：抽象的、精确的、快速

的、缓慢的、强化的、有穿透力的、同步的和扭曲的。)但泯灭自我也是某些截然不同的、反科学的摄影态度背后的要求，例如罗伯特·弗兰克在其自白中所表达的：“有一样东西是摄影必须包含的，也即瞬息间的人性。”两种观点都把摄影师设想为某个理想的观察者——对莫霍伊纳吉来说，是以一位研究者的冷漠来观看；对弗兰克来说，是“无非是像透过街头上一个男人的眼睛”来观看。

摄影师作为理想的观察者的任何观点——无论是冷淡的（莫霍伊纳吉）或友善的（弗兰克）——的一个诱惑力，是它隐含否认摄影是任何程度上的侵略性行为。这样来描述摄影，会使大多数专业摄影师极容易被人抓把柄。卡蒂埃布列松和埃夫登是敢于诚实地（尽管遗憾地）谈论摄影师的活动包含剥削性的少数摄影师中的两位。通常，摄影师都感到有责任申明摄影的清白，宣称捕食性态度是与好照片不相容的，并希望用更多肯定之词传达他们的观点。这类冗词的令人难忘的一个例子之一，是安塞尔·亚当斯把相机形容为“爱和启示的工具”。亚当斯还促请我们不要再说我们“拍”照片，而说我们“做”照片。施蒂格利茨为他二十世纪二十年代末拍摄的云的照片所起的名字——《对等》，即是说，那是他内心感受的表白——则是另一个例子，也是更严肃的例子，表明摄影师长期努力要给摄影染上慈善色彩，以及减少其捕食性的含意。有才能的摄影师们所做的，当然不能描述为仅仅是捕食性的，或仅仅是以及根本上是慈善的。摄影是自我与世界之间固有的一种暧昧联系的范例——在现实主义意识形态中，它表现为有时要求在与世界的关系上泯灭自我，有时授权在与世界的关系上采取侵略性的态度，对自己加以赞美。这种联系的这方面或那方面总是在被重新发现和宣传。

这两种理想——进攻现实和屈从于现实——共存的一个重要结果，是一种反复出现的对摄影的手段的矛盾态度。无论怎样宣称摄影是一种与绘画不相上下的个人表达形式，实际情况是摄影的原创性与相机的威力密不可分：谁也不能否认很多照片的信息丰富性和形式美之所以变得可能，是因为相机日渐增长的威力，例如哈罗

德·埃杰顿拍摄的子弹射向目标、网球击出时飞旋和打转的高速照片，或伦纳特·尼尔松^[145]拍摄的人体内部的内窥镜照片。但是随着相机愈来愈精巧、愈来愈自动、愈来愈敏感，一些摄影师便想解除自己的武装，或表明他们实际上并没有武装，而宁愿屈从于前现代相机技术所施加的限制——一部较简陋、较低性能的相机被认为可产生较有趣或较有表现力的结果，为创作上的意外留有更大余地。不使用精致复杂的设备一直是很多摄影师——包括韦斯顿、布兰特、埃文斯、卡蒂埃布列松、弗兰克——引以为荣的标志，他们有些坚持使用初出道时购得的设计简单的破旧相机和小孔径镜头，有些继续用简便的器具例如几个浅盘、一瓶显影剂和一瓶定影液来制作接触式印相照片。

实际上，就像一位信心十足的现代主义者阿尔文·兰登·科伯恩^[146]一九一八年在响应未来主义者对机器和速度的褒扬时所宣称的，相机是“快速观看”的工具。摄影目前的怀疑情绪，可见于卡蒂埃布列松最近关于摄影可能过于快速的言论。对未来（更快速、更快速的观看）的迷信，夹杂着对重回更手艺人式、更纯粹的过去的向往——那时候影像依然有某种手工制作的特点，有某种气息。对摄影企业某种原始状态的缅怀，见诸于当前对达盖尔银版法、立体像卡、名片照片、家庭快照、被遗忘的十九世纪及二十世纪初地方摄影师和商业摄影师的作品的热情。

但是，不大愿意使用最新的高性能设备，并不是摄影师们表达他们对往昔摄影的迷恋的唯一的、甚或最有趣的方式。影响当前摄影口味的这些原始主义热望，实际上得到日新月异的相机技术的协助。原因是这些技术进步不仅扩大相机的威力，而且重拾——以更精巧、较不那么笨拙的形式——被放弃的早期摄影的各种可能性。是以，摄影的发展有赖于以正负片制版法——通过这种制版法，可生产一张原片（负片）和无数照片（正片）——取代达盖尔银版法，也即直接把正片刻在金属版上的方法。（虽然达盖尔获政府资助、在一八三九年宣布时引起广泛注意的银版法，也像福克斯·塔尔博特的正负片制版法一样是在十八世纪三十年代发明的，

但却是达盖尔的银版法成为第一种获得普遍使用的照相制版法。)但现在，相机可以说是掉过头来对准自己了。“宝丽来”相机^[147]复兴了达盖尔银版法相机的原则：每张照片都是一个独一无二的物件。全息图（用激光创造的三维影像）可被视为日光绘画——尼塞福尔·涅普斯^[148]在十八世纪二十年代发明的第一批无相机照片——的变体。至于日益普及地利用相机制作幻灯片——不能永久显示或藏于钱包或相册的影像，只能投射在墙上或纸上（作为绘画的协助）——则可以说是更进一步追溯至相机的史前，因为它相当于利用现代相机来做暗箱的工作。

“历史正把我们推向现实主义时代的边缘，”曾号召摄影师们从那边缘跳下去的阿博特如是说。但是，尽管摄影师们长期以来都在敦促彼此更勇敢些，对现实主义的价值怀疑却从未间断过，这使得他们在简单与反讽之间，在坚持控制与创造意料不到之间，在渴望利用摄影的复杂革命的好处与希望从零开始重新发明摄影之间摇摆。摄影师们似乎隔一段时间就需要抗拒他们自己的认知和重新把他们自己所做的事情神秘化。

有关知识的问题，从历史角度看并不是摄影要捍卫的第一条防线。最早的争议集中于摄影是否忠于外表和依赖一部机器是否妨碍它成为一门艺术——也即有别于仅仅是一种实用技艺、一门科学分科和一个行业——的问题。（照片提供有用和常常是惊人的信息，这是从一开始就非常明显的。摄影师们是在摄影被接受为一门艺术之后，才开始操心他们所知道的，以及操心一张照片提供哪种更深刻的意义上的知识。）在大约一百年间，捍卫摄影是与努力把摄影确立为一门艺术分不开的。在一片指控摄影是没灵魂地、机械地复制现实的谴责声中，摄影师们断言摄影是一场先锋性的造反，反抗普通的观看标准，其价值一点不逊于绘画。



科伯恩 Alvin Langdon Coburn Vortograph No.1, 1917. [\[149\]](#)

如今，摄影师对他们所作的声言已较为谨慎。由于摄影作为一门美术已变得如此全面受尊敬，他们也就不再寻求艺术这一概念间或提供给摄影企业的庇护。尽管

美国的重要摄影师们都曾自豪地认为自己的作品与艺术的目标是一致的（例如施蒂格利茨、怀特、西斯金德、加拉汉、兰格、劳克林），但仍有更多的人否认这个问题。相机“产生的东西是否包括在艺术类别里，是无关紧要的”，斯特兰德在二十世纪二十年代写道；莫霍伊纳吉则宣称“摄影是否产生‘艺术’是一点也不重要的”。在二十世纪四十年代或之后成熟起来的摄影师们则更大胆，公开怠慢艺术，把艺术等同于矫揉造作。他们普遍宣称是在寻找、记录、不带偏见地观察、目击、探索自我.....任何东西，但绝不是创造艺术作品。最初，是摄影对现实主义的承担使它长期与艺术处于一种模棱两可的关系；现在，摄影是艺术的现代主义遗产。现代主义的胜利强加给艺术这样的观念，也即愈好的艺术就愈是颠覆传统艺术目标，而重要摄影师们再也不想辩论摄影是不是一门美术——除了声称他们的作品与艺术无关——这一事实，表明他们把这一艺术观念视作理所当然已到了什么程度。现代主义口味欢迎摄影这种不装模作样的活动——几乎是不由自主地被当作高级艺术来消费的活动。

即使是在十九世纪，在如此明显地需要替摄影作为一门美术辩护的时候，其防线也远远谈不上稳定。朱莉娅·玛格丽特·卡梅伦声称摄影有资格成为一门艺术，因为摄影像绘画一样寻求美；接着，亨利·皮奇·鲁宾逊以王尔德式的口气宣称，摄影是一门艺术，因为它能撒谎。在二十世纪初，阿尔文·兰登·科伯恩称赞摄影是“最现代的艺术”，因为它是一种快速、不带个人感情的观看方式；韦斯顿则称赞摄影是个人视觉创造的新手段。最近数十年来这一艺术观念已因被当作论战工具而消耗殆尽了；事实上，摄影作为一种艺术形式获得的巨大威望，有颇大部分是来自它明显对它作为一门艺术的矛盾态度。现在摄影师们否认他们是在创造艺术作品，恰恰是因为他们觉得他们所做的比艺术还好。他们的否认与其说是告诉我们摄影是不是一门艺术，不如说是告诉我们任何一个艺术观念都将遭受怎样的蹂躏。

尽管当代摄影师们努力要驱走艺术的幽灵，但仍有东西徘徊不去。例如，当专

业摄影师们拒绝让他们的照片印在书籍或杂志某页的边缘时，他们无形中是在效仿继承自另一门艺术的榜样：绘画作品是放置在框里的，因此照片也应框在白色空间里。另一个例子：很多摄影师继续偏好黑白影像，因为黑白被认为比彩色较得体、较稳重——或者说较不那么窥淫癖、较不那么滥情或粗糙得像生活。但是，这种偏好的真正基础，再次是暗暗与绘画比较。卡蒂埃布列松在其摄影集《决定性的时刻》（1952）的序言中，以技术限制为理由，为其不愿使用颜色辩护：彩色胶卷速度慢，降低焦深。但是，随着过去二十年间彩色胶卷技术的猛飞突进，摄影师已有可能做出他想要的任何细微色调和高清晰度，因此卡蒂埃布列松不得不改变说法，如今他建议摄影师把放弃彩色作为一个原则。在卡蒂埃布列松身上，反映出那个历久不衰的神话，也即——在相机发明之后——在摄影与绘画之间存在着领土划分，而在他看来彩色属于绘画。他责令摄影师们抵制诱惑，维持他们的原则。

那些依然参与定义摄影作为一门艺术的人，总是试图固守一定的阵地。但固守阵地是不可能的：任何旨在把摄影限制在某些题材和某些技术的企图，不管被证明是多么有成效，都注定要受挑战和崩溃。因为摄影的本质是，它是一种混杂的观看形式，并且在有才能者的手中，是一种绝无差错的创造媒介。（一如约翰·沙尔科夫斯基^[150]所言：“一位技术熟练的摄影师可以把任何东西都拍得很好。”）因此，才有摄影与艺术的长期吵架——艺术直到最近都是一种要么带判断要么净化的观看方式的结果，也是一种由某些标准所支配的创造媒介——这些标准使真正成就的产生难乎其难。难怪摄影师们都不大愿意放弃一个企图，也即想把什么才是一张好照片的定义收得很窄。摄影史穿插着一系列二元性的争议——例如正常的照片与修改的照片、画意派摄影与纪实摄影——每个争议都是关于摄影与艺术的关系的辩论的一种不同形式：摄影可以多接近艺术，又同时保留摄影获取无限视觉力量的权利。最近，宣称所有争议都已过时的说法变得十分普遍，而所谓过时则暗示辩论已尘埃落定。但是，替摄影作为艺术辩护，是不大可能完全平息的。只要摄影依然不仅是一

种贪婪的观看方式，而且是一种需要宣称自己是特别和不同的观看方式，摄影师就会继续在声誉受损但依然威名显赫的艺术领地里寻求庇护（哪怕只是暗暗地）。

那些以为自己是在通过拍照来摆脱常见于绘画中的艺术之虚伪的摄影师，令我们想起抽象表现主义画家，这些抽象表现主义画家想像自己是在通过绘画的行为（即是说，通过把画布当作一个行动场所而不是一个物件）来摆脱艺术，或大写的艺术。摄影在最近获得的威望，大部分是在摄影的声音与较晚近的绘画和雕塑的声音的合流的基础上建立起来的。^[151]二十世纪七十年代对摄影的看似永不满足的胃口，所表达的不只是对发现和探索一种相对受忽略的艺术形式的快乐；它的热情主要源自那种想重申对抽象艺术的不屑的强烈愿望，而这种不屑是二十世纪六十年代波普艺术口味的信息之一。照片愈来愈受注意，这对厌倦于、或急于回避抽象艺术所要求的精神重负的感受力来说，不啻是大大松了一口气。经典现代主义绘画预先假定要有高度发达的观看技能，以及熟悉其他艺术和熟悉艺术史的某些概念。摄影像波普艺术一样，重新向观众保证艺术不难；保证艺术似乎更多是关于其表现对象而不是关于艺术的。

摄影是现代主义品味的波普版的最成功载体，尤其是摄影热衷于批驳过去的高级文化（聚焦于碎屑、垃圾、奇形怪状的东西；不排除任何事物）；煞费苦心讨好粗卑；对庸俗情有独钟；善于把前卫抱负与商业主义的奖赏调和起来；以伪激进的优越屈尊的派头，把艺术看作是反动的、精英的、势利的、不真诚的、人工的、脱离日常生活之广大真理的；把艺术变成文化记录。与此同时，摄影已逐渐滋生了经典现代主义艺术的所有焦虑和自觉性。很多专业摄影师现在担心，这种平民主义策略已去得太远，担心公众会忘记摄影毕竟是一项高贵、显赫的活动——简言之，一门艺术。因为，现代主义者对稚拙艺术的推广，永远包含一道伏笔：继续维护其隐蔽的声音，也即它是精致复杂的。

绝非巧合的是，当摄影师们停止讨论摄影是不是一门艺术的时候，也正是摄影

被公众誉为一门艺术和摄影大量进入博物馆的时候。博物馆接纳摄影为艺术，是现代主义品味为了一个尚未完全确立的艺术定义而发动的一场百年战争的决胜性胜利，而在这一努力上，摄影提供了远比绘画更为合适的地形。因为，不仅业余与专业、原始与精致之间的界线在摄影中比在绘画中更难划分——而且划分根本就没有什么意义。稚拙的摄影或商业摄影或仅仅是实用摄影，在本质上与最有天赋的专业摄影师从事的摄影并没有什么不同：有些由无名业余爱好者拍摄的照片，其有趣，其形式上的复杂，其对摄影的独特力量的表现，并不逊于施蒂格利茨或埃文斯的照片。

有一种假设，认为所有不同类型的摄影形成了一个持续而互相依存的传统，这一构成当代摄影口味的基础并授权让这口味无限地扩张的假设，曾一度令人惊诧，如今却似乎是明显不过的。这个假设，是到了摄影受博物馆馆长和历史学家青睐并常常在博物馆和画廊展览的时候，才变得貌似可信的。摄影在博物馆的崛起，并非奖励某一特殊风格，而是把摄影当作众多并存的意图和风格来展示，这些意图和风格无论多么不同，都没有被以任何方式看成是矛盾的。然而，尽管这种操作在公众中赢得巨大成功，但专业摄影师的反应却是毁誉参半的。即使他们欢迎摄影获得的新合法性，但是当最有抱负的影像，与其他所有种类的影像——包括新闻摄影、科学摄影和家庭快照——被直接相提并论时，他们之中很多人便感到受威胁，并指摘说，这样做是把摄影贬为某种琐碎、粗俗的东西，仅仅是一门技艺而已。

把实用性的照片——有实际用途的照片、商业任务照片或纪念照片——带入摄影成就的主流真正问题，不是贬低被视为一门美术的摄影，而是这样做违背大多数照片的本质。在使用相机的大多数情况下，照片那稚拙的或描述性的功能是至关重要的。但是，当它们被放置在新环境例如博物馆或画廊中观看，照片便不再像原来那样以直接而原始的方式“关涉”被拍摄对象，而变成了探讨摄影的可能性的习作。博物馆接纳摄影，使摄影本身变得似乎有问题，而这原本是只有极少数具有自

觉性的摄影师才会有的经验——他们的作品恰恰包含质疑相机是否有能力捕捉现实。博物馆兼收并蓄的收藏增强了包括最直截了当的描述性照片在内的所有照片的任意性和主观性。

展览照片已成为博物馆活动的特色，就像举办画家的个展。但摄影师不同于画家，摄影师的作用在大多数严肃摄影中是隐性的，且在所有普通用途中实际上是无关紧要的。只要我们关心被拍摄对象，我们就期望摄影师的存在必须极其谨慎。因此，新闻摄影成功的关键，在于区分一位优秀摄影师与另一位优秀摄影师是困难的，除非他或她已垄断了某个被拍摄对象。这些照片具有它们作为世界的影像（或复制品）的力量，但不具备作为一位艺术家的意识的影像的力量。而在绝大多数被拍摄出来的照片中——作科学或工业用途拍摄的照片、新闻机构拍摄的照片、军队和警察拍摄的照片、家庭拍摄的照片——任何躲在相机背后的人的个人见解，都会干预对照片的基本需求：也即照片记录、诊断、提供信息。

一幅画作需有签名，一张照片却毋须有签名，这似乎是合理的（或者说如果照片有签名，会显得品味低劣）。摄影的性质暗示与摄影师作为摄影作者有一种模棱两可的关系；而一位有才能的摄影师拍摄的作品数目愈来愈多样，它们就似乎愈是获得某种公司式的著作权而不是个人的著作权。那些最伟大的摄影师已发表的照片，很多看上去就像也有可能是他们同时期另一位有才能的专业摄影师的作品似的。要使作品容易辨认，需要某种形式上的别出心裁（例如托德·沃克^[152]的曝光过度的照片或杜安·米哈尔斯^[153]的有故事性的连续镜头的照片）或主题上的痴迷（例如伊肯斯^[154]对男性裸体照的痴迷或劳克林对旧南方^[155]的痴迷）。对那些不这么局限自己的摄影师来说，他们的大部分作品的完整性，就不如其他艺术形式中相对多样的作品。即使是在那些发生最剧烈的阶段性断裂和风格断裂的艺术家的生涯中——想想毕加索^[156]，想想斯特拉文斯基^[157]——我们也仍然可以感到艺术家的各种关注包含着超越这些断裂的统一性，而且可以（回顾起来）看到一个阶段与另一个

阶段的内在联系。了解整体作品，我们可以看到同一位作曲家如何写出《春之祭》、“敦巴顿橡园协奏曲”和具有新勋伯格风格的后期作品；我们可以在全部这些作品中辨认出斯特拉文斯基的手。但是，却没有内在证据可以用来识别那些人和动物运动的专题照片、那些从中美洲的摄影远征带回来的记录、那些获政府资助的对阿拉斯加和约塞米蒂湖的摄影勘察，以及那些《云》和《树》的系列作品，都只是一位摄影师（事实上是一位最有趣和最具原创性的摄影师）的作品。即使在知道它们全都是迈布里奇拍摄的之后，我们也仍然无法把这些系列照片彼此联系起来（尽管每个系列都有一种连贯、可辨识的风格），就像无法从阿特热拍摄树的方式推断他拍摄巴黎商店橱窗的方式，或把罗曼·维什尼亚克战前拍摄的波兰犹太人肖像与他一九四五年以来拍摄的科学显微照片联系起来。在摄影中，总是题材主导，不同的题材在数量庞大的作品的一个时期与另一个时期之间制造难以跨越的鸿沟，混淆了识别标志。

确实，一种连贯的摄影风格的存在——想想埃夫登那些肖像的白色背景和无深浅反差的照明，想想阿特热那些独特的模仿灰色浮雕绘画法的巴黎街头照片——似乎暗示素材的统一。而题材似乎在影响观众的偏爱方面发挥最大作用。即使是在把照片从拍摄它们的实际环境中抽离出来，并当作艺术作品来看，喜欢这张照片而不喜欢另一张照片也极少只意味着这张照片被认为在形式上更优越；它几乎总是意味着——如同在较随意的观看类型中——观众更喜欢那情调，或尊敬那意图，或那照片中的人物或景物引起他的兴趣（或怀旧）。形式主义者对摄影的态度无法解释为什么事物被拍摄之后那么有魅力，也不能解释我们与照片的时间距离和文化距离增加我们的兴趣的原因。

不过，当代摄影品味基本上走形式主义路线，看来不是没有道理的。虽然题材的自然或天真的地位，在摄影中要比在任何其他具象派艺术中更稳固，但是各式各样的观看照片的环境，却使题材的至高地位复杂化，最终削弱这地位。客观与主

观、证明与猜测之间的利益冲突，是解决不了的。虽然一张照片的权威性总是依赖于与某个被拍摄对象的关系（也即它是一张有关什么的照片），但是替摄影作为一门艺术所做的一切辩护，都必须强调观看的主观性。所有对照片的美学评价的核心，都有一种模棱两可性；而这解释了摄影口味的长期守势和极端反复无常。

有那么一个短暂时期——约摸从施蒂格利茨到整个韦斯顿时代——似乎竖立了一个用来评价照片的牢固的观点：照明的无可挑剔、构图的熟练、被拍摄对象的清晰性、焦距的准确、晒印素质的完美。但是，这个一般视为韦斯顿式的立场——基本上是以技术标准衡量一张好照片——现已破产。（由韦斯顿把伟大的阿特热贬为“不是一位出色的技术家”，可见其标准的局限。）是什么立场取代了韦斯顿的立场？一种要包容得多的立场，其标准已把判断的中心从被认为是一个已完成的物件的个别照片，转移到被认为是“摄影式观看”的例子的照片。摄影式观看绝不会排除韦斯顿的作品，却会包括大量以前被斥为缺乏构图技巧的无名、不摆姿势、照明粗糙、布局不对称的照片。这种新立场旨在把摄影像艺术那样从压制性的技术完美标准中解放出来；也把摄影从美中解放出来。它打开一种全球性口味的可能性，也即不管是什么被拍摄对象，也不管有没有被拍摄对象，不管是什么技术，也不管有没有技术，都不能被用来取消一张照片的资格。

虽然原则上所有被拍摄对象都是行使摄影式观看的有价值的借口，但现在已产生一种约定俗成的看法，认为摄影式观看要在非常规的或琐碎的题材中才最清晰。被拍摄对象是因为无聊或平庸才被选择。由于我们对他们或它们视而不见，他们或它们才最能展示相机的“观看”能力。欧文·佩恩^[158]以替时装杂志和广告代理商拍摄漂亮的名人和食物照片闻名，当现代艺术博物馆一九七五年为他举办一次展览时，展品是一系列香烟屁股的特写镜头。“我们也许会猜测，”该博物馆摄影部主管约翰·沙尔科夫斯基评论道，“佩恩对他所拍摄的不足挂齿的题材仅难得地怀着多于粗浅的兴趣。”沙尔科夫斯基在评论另一位摄影师时，赞扬那可以从“深刻地平庸”的“题材中

哄骗出来”的东西。如今摄影被博物馆接纳，是与那些重要的现代主义的别出心裁牢牢联系在一起的：“不足挂齿的题材”和“深刻地平庸”。但是，这种态度不仅降低题材的重要性，而且使照片松脱与个别摄影师的联系。摄影式观看远非博物馆举办的很多摄影师个展和回顾展所详尽无遗地显示的。要取得艺术的合法性，摄影就必须建立摄影师作为摄影作者的概念，以及同一摄影师的所有照片构成整体作品的概念。这些概念可以较轻易地适用于某些摄影师，对另一些摄影师则不。它们似乎较适用于例如曼·雷，他的风格和意图横跨摄影标准和绘画标准；而较不适用于斯泰肯，他的作品包括抽象摄影、消费产品广告、时装照片和空中侦察照片（拍摄于他在两次世界大战的军人生涯期间）。但是，如果标准是摄影式观看，则一张照片作为个人整体作品的一部分来看时，其获得的意义就不是特别明显。这种标准反而有必要偏重于任何一张照片与其他摄影师的作品并置时获得的新意义——在理想的选集中，不管是在博物馆墙上或摄影集里。

这类选集，是为了培养一般的摄影品味；教导人们理解一种使一切题材都有同等价值的观看形式。当沙尔科夫斯基把加油站、空荡荡的客厅和其他荒凉的题材形容为“服务于（摄影师的）想像力的抽样事实的图式”时，他真正的意思是说，这些题材是相机理想的拍摄对象。表面上形式主义的、中立的摄影式观看标准，实际上对题材和风格作出强烈判断。对稚拙或随意性的十九世纪照片的再评价，尤其是对那些被当成是虚心记录的照片的再评价，有一部分是由于它们的锐聚焦风格——这是教学上对画意派的柔焦的纠正，柔焦从卡梅伦至施蒂格利茨都一直与摄影宣称自己是一门艺术联系起来。然而，摄影式观看的标准并不暗示着一种对锐聚焦的坚定不移的承诺。一旦严肃摄影被认为已摆脱与艺术和与矫揉造作的陈旧关系，摄影式观看也完全可以迁就对画意派摄影、抽象派摄影、高贵主题的品味，而不是迎合香烟屁股、加油站和背影。

一般用来评价摄影的语言，极其有限。有时候是依附绘画词汇：构图、光线，

诸如此类。更常见的情况是存在于各种最含糊的判断，例如称赞照片时说它们微妙，或有趣，或强烈，或复杂，或简单，或——人们最爱用的——看似简单。

语言贫乏的理由，并非偶然：也即，丰富的摄影批评传统的缺席。这是每当摄影被视为一门艺术时，摄影本身便会显露的固有问题。摄影提倡的想像力的步骤和对品味的诉求，都与绘画提倡的（至少与绘画传统上认为的）大不相同。实际上，一张好照片与一张坏照片之间的差别，不同于一幅好画与一幅坏画之间的差别。为绘画而制订的美学评价的标准，有赖于真品（还有赝品）的标准和技艺的标准——这些标准对摄影来说要么过于放纵，要么根本不存在。另外，绘画鉴赏的任务始终如一地假设一幅画不但与某位画家的整体作品及其完整性，而且与流派和影像材料传统都有着有机的关系，但在摄影中，某位摄影师庞大的整体作品不一定要有某种内在的风格连贯性，一位摄影师与摄影流派的关系则是一件要表面化得多的事。

绘画和摄影共享的一个评价标准是创新性；画作和照片常常是因为它们在视觉语言中施加形式上的新方案或新转变而受到重视。绘画和摄影可以共享的另一个标准是在场的质量，而在场的质量被瓦尔特·本雅明认为是艺术作品的决定性特点。本雅明认为，一张照片既然是机器复制的物件，就不可能是真正的在场。不过，我们可以争辩说，现时对摄影的品味起决定作用的形势，也即摄影在博物馆和画廊的展览，已披露照片确实具有某种真品性。再者，虽然没有任何一张照片具有绘画意义上的原件，但在可被称作原件的照片——根据拍摄当时（也即，与摄影的技术演化的同一时刻）的原负片印出的照片——与同一照片的衍生品之间，存在着巨大的质的差别。（大多数人所知道的著名照片——在书籍、报纸、杂志和诸如此类中——实际上是照片的照片；往往要在博物馆或画廊才能看到的原件所提供的视觉乐趣是不能复制的。）本雅明说，机械复制的结果是“把原件的复制本放置在原件本身遥不可及的环境中”。但是，从譬如乔托^[159]一幅画在博物馆陈列的环境中仍然可以说拥有某种气息的角度看——它也脱离其原件的背景，并且像照片一样“在半途中与观者

相会”（以最严格意义上的本雅明关于气息的概念而论，它并没有在半途中与观者相会）——从这个角度看，则阿特热一张印在他所使用的、如今已无法获得的相纸上的照片，亦可以说拥有某种气息。[\[160\]](#)



阿特热 Eugene Atget

La Marne à la Varenne, 1925-1927. Gold-toned printing-out paper. [\[161\]](#)

一张照片可能拥有的气息与一幅画作的气息之间的真正差别，在于与时间的不同关系。时间的蹂躏往往不利于画作。但照片的一部分固有的趣味，以及照片的美学价值的大部分来源，恰恰是时间给它们带来的改变，它们逃避它们的创造者的意图的方式。只要够旧，很多照片便获得某种气息。（彩色照片不像黑白照片那样变旧这一事实，也许可部分地解释为什么直到最近彩色在严肃摄影品味中只占据边缘地位。彩色那种冰冷冷的亲密性似乎使照片无法褪色。）因为，与画作或诗作不会

仅仅由于更古老而变得更好、更有吸引力不同，照片若是够旧，就都会变得有趣和动人。不存在坏照片，这说法不完全错——只存在不那么有趣、不那么重要、不那么神秘的照片。获博物馆接纳的摄影，无非是加快了时间必然会带来的那个进程：使所有作品变得有价值。

博物馆在当代摄影品味的形成中扮演的角色不可低估。博物馆与其说是仲裁照片的好坏，不如说是为观看所有照片提供了新条件。这个程序，表面上似乎是创造评价标准，实际上是废除评价标准。不能说博物馆像为往昔的绘画那样，为往昔的摄影作品创造了一批稳固的正典。即使是在博物馆表面上似乎在支持某一种摄影品味的时候，它也是在损害规范化的品味这一理念。博物馆的作用，是证明不存在一成不变的评价标准，证明不存在作品的正典传统。在博物馆的关注下，正典传统这一理念暴露无遗：也即它是多余的。

使摄影的“伟大传统”永远处于流动之中、不断处于改组之中的，并非摄影是一门新艺术因而有点不稳固——这是摄影品味的组成部分。在摄影中，接二连三的再发现比在任何其他艺术中都要多。T.S.艾略特曾给品味的规律作了明确的公式化表述，也即每个重要的新作品必然改变我们对过去的传统的看法。新照片正好说明了这种品味规律，它们改变我们对过去的照片的看法。（例如，阿布斯的作品已使人们更能欣赏海因的作品的伟大，后者是另一位专注于描绘受害者不易显露的尊严的摄影师。）但是，当代摄影品味的种种摇摆不定并非只是反映出这类连贯性和连续性的再评价进程——也即相似性强化相似性。这种种摇摆不定更普遍地表达的，是对立的风格和主题的互补性和同等价值。

数十年来，美国摄影一直被一种反对“韦斯顿主义”的反应所主宰——也即反对沉思式摄影，这种摄影被认为是对世界进行独立视觉探索，而没有明显的社会迫切性。韦斯顿的照片的技术精湛、怀特和西斯金德的精心计算的美、弗雷德里克·萨默[162]的诗意建构、卡蒂埃布列松胸有成竹的反讽——所有这些都受到这样一种摄影的

挑战，也即一种——至少从规划性的角度看——更稚拙、更直接的摄影，一种犹豫的、甚至粗笨的摄影。但摄影的品味并不是如此直线的。在没有削弱目前对非正规摄影的承担和对作为社会纪实的摄影的承担的情况下，一次可辨识的韦斯顿主义的复兴现正在形成中——因为，随着时间消逝够了，韦斯顿的作品看上去已不再受时间限制；因为，随着摄影口味所遵奉的稚拙被定义得愈来愈宽泛，韦斯顿的作品看上去也稚拙。

最后，没有任何理由可以把任何摄影师排斥在正典之外。眼下，一些长期遭鄙视的来自另一个年代的画意派摄影师，正小规模地复活，例如奥斯卡·古斯塔夫·赖兰德^[163]，亨利·皮奇·鲁宾逊和罗伯特·德马希^[164]。由于摄影把整个世界作为其表现对象，因此任何一种品味都有其立足之地。文学品味确实会排斥：诗歌中的现代主义运动的成功，提升了多恩^[165]的地位而贬低了德莱顿^[166]。文学上，你可以兼收并蓄至某个程度，但不可能什么都喜欢。在摄影上，兼收并蓄是可以无止境的。十九世纪七十年代那批关于获伦敦一家叫做“巴纳多医生养育院”的机构收容的一群弃儿的简单照片（作为“记录”而拍摄的），其感人不逊于戴维·奥塔维乌斯·希尔在十九世纪四十年代拍摄的苏格兰名人的复杂照片（作为“艺术”而拍摄的）。韦斯顿的经典式现代风格的洁净外表，并未被譬如说本诺·弗里德曼^[167]近期恢复画意派的模糊感的纯真照片所驳倒。

这不是要否认每位观众都会更喜欢某些摄影师的作品而较不喜欢另一些摄影师的作品：例如，今天大多数有经验的观众都喜欢阿特热多于喜欢韦斯顿。而是意味着，就摄影的本质而言，我们实际上毋须刻意去选择；还意味着，这类喜好大多数只是反应式的。摄影的品味倾向于——也许还必然是——全球性的、兼收并蓄的、放任的，这意味着归根结底必须否认好品味与坏品味之间的差别。摄影争辩家们旨在树立正典的种种企图令人觉得单纯或无和，正在于此。因为，所有摄影争议都总有点虚假——而博物馆的青睐则在使这种虚假变得清晰的过程中发挥重要作用。博

博物馆把所有的摄影流派提高至同一水平。事实上，奢谈流派没有多少意义。在绘画史上，各种运动都有一种真实的生命和功用：画家若被置于他们所属的流派或运动中考察，往往会更容易被理解。但摄影史上的运动是短暂和偶然的，有时候只是敷衍而已，且任何一流摄影师都不会因为是某一团体的成员而更容易被理解。（想想施蒂格利茨与摄影分离派、韦斯顿与f64小组、伦格尔帕奇与新客观主义、沃尔克·埃文斯与农场安全管理局计划、卡蒂埃布列松与马格南图片社。）把摄影师归入各种流派或运动似乎是某种误解，这误解再次是建立在摄影与绘画之间那抑制不住但无一例外地误导的类比的基础上的。

博物馆在摄影品味的性质的形成和澄清中所发挥的主要作用，似乎标志着一个新阶段，从此摄影再也不能走回头路。伴随着博物馆对“深刻地平庸”怀着倾向性的尊敬而来的，是博物馆散播的一种历史观，一种无可阻挡地推广整个摄影史的历史观。难怪摄影批评家和摄影师似乎都焦虑不安。在近期种种摄影辩护中，有很多隐含一个担忧，担忧摄影已经是一门衰老的艺术，掺杂着各种虚假或死气沉沉的运动；担忧如今仅剩的任务是进馆和修史。（新旧照片价值则一路飙升。）在摄影获得最大程度的接受之际有这种沮丧感，并不令人吃惊，因为摄影作为艺术取得的成功之真正幅度，以及摄影战胜艺术的真正幅度，并未被真正地理解。

摄影是作为一种自命不凡的活动登场的，似乎是要侵蚀和损害一门公认的艺术：绘画。对波德莱尔而言，摄影是绘画的“死敌”；但是最终双方达成停火协议，根据该协议，摄影被认定为绘画的解放者。一九三〇年韦斯顿利用最普通的处方来缓和画家的守势，他写道：“摄影已经、或最终将否定大部分绘画——对此画家应深深感激才对。”摄影把绘画从忠实表现的苦差中解放出来，使绘画可以追求最高的目标：抽象。^[168]实际上，摄影史和摄影批评史上最挥之不去的念头，是绘画与摄影之间达成的这个神秘协约，它授权两者去追求各自独立但同等有效的任务，同时在创作上互相影响。事实上，这个传说篡改了绘画和摄影的大部分历史。相机那种把

外部世界的表面固定下来的方式，给画家提示新的绘画组构样式和新的题材：创造了对碎片的偏爱，引起了对注目卑微生活、对研究稍纵即逝的运动和对研究光效的兴趣。绘画与其说是转向抽象，不如说是采用相机之眼，在结构上变成了（用马里奥·普拉兹^[169]的说法）望远镜式、显微镜式和透视镜式。但画家从未停止过企图模仿摄影的写实效果的努力。而摄影则绝非把自己限制在现实主义的表现方法，也没有把抽象留给画家，而是继续紧跟并吸纳所有以反自然主义手法征服绘画的潮流。

更笼统地说，这个传说并没有把摄影企业的贪婪性考虑在内。在绘画与摄影的互相作用中，摄影总是占上风。一点也不奇怪的是，从德拉克洛瓦和透纳到毕加索和培根，画家们都利用照片作为视觉协助，但谁也不寄望摄影师从绘画得到帮助。照片也许会被纳入或转化成绘画（或拼贴画，或组合画），但摄影却把艺术本身封装起来。看画的体验也许有助于我们更好地看照片。但摄影却弱化我们对绘画的体验。（在不止一个意义上，波德莱尔是对的。）^[170]没人会觉得一幅画作的平版印刷品或雕版印刷品——著名的旧式机械复制方法——会比该幅画作更令人满意或兴奋。但是照片把有趣的细节变成自主的构图，把真实颜色变成鲜明的颜色，因而提供了焕然一新、难以抗拒的满足。摄影的命运已远远超越其原本被认为是它所局限的角色：提供有关现实（包括艺术作品）的更准确的报告。摄影即是现实；被拍摄对象的真样反而往往令人失望。照片以一种不同的方式，把一种通过中介获得的、二手的、强烈的艺术经验规范化。（对很多人把画作的照片复制品当成画作的替代物这种趋势表示痛惜并不是要支持未经中介而直接面对观者的“原件”的任何神秘性。观看是一种复杂的行为，任何伟大的画作都必须有一定形式的准备和指示才能传达其价值和品质。此外，在看到了一幅艺术作品的摄影复制品之后看原作感到困难的人，通常都是本来就不会在原作中看出什么意义的人。）

由于大多数艺术作品（包括照片）现在都是通过摄影复制品而为人所知晓，因此摄影——以及源自摄影模式的艺术活动和源自摄影品味的品味习惯——已决定性

地改变了传统美术和传统的品味标准，包括艺术作品这一概念本身。艺术作品愈来愈少依靠本身作为一个独特的物件，一个由某位艺术家创造的原件。今天的绘画大部分都追求可复制的物件的各种特征。最后，照片已变成如此无所不在的视觉经验，以致我们现在到处可见到制造出来拍照的艺术作品。在大部分概念艺术中，在克里斯托^[171]对风景的包装中，在瓦尔特·德马里亚^[172]和罗伯特·史密森^[173]的大地艺术中，艺术家的作品主要都是通过该作品的摄影报道在画廊和博物馆展出而为人知晓的；有时候作品的规模是如此庞大，以致只能以一张照片（或从飞机上俯视）而为人知晓。那张照片并不是——哪怕是名义上——要把我们引回去体验原作。

正是基于摄影与绘画之间的这一假设的停火协议，摄影才被——最初是勉强地，后来是热情地——承认为一门美术。但是关于摄影是不是一门艺术这个问题本身就是误导的。虽然摄影产生了可被称为艺术的作品——艺术要求主观性、艺术可以说谎、艺术予人审美乐趣——但摄影首先就根本不是一种艺术形式。摄影像语言一样，是一种创造艺术作品（和其他东西）的媒介。我们可以用语言来写科学论文、官僚报告、情书、杂货品清单和巴尔扎克^[174]的巴黎。我们可以用摄影来做护照照片、气象照片、色情照片、X光照片、结婚照片和阿特热的巴黎。摄影并不是一门像譬如绘画和诗歌那样的艺术。虽然某些摄影师的活动遵循绘画的传统艺术观念，才能卓绝的摄影师的活动则产生各别的、有自身的价值的作品，但摄影从一开始也助长这样一种艺术观念，也即艺术是过时的。摄影的威力——以及摄影在当代美学问题中所处的中心位置——在于它同时确认这两个艺术观念。但是长远而言，摄影使艺术过时的观念影响更大。

绘画与摄影在影像的生产和再生产方面，并不是两个潜在的竞争体系，因为两个竞争体系若要和解，就必须达成适当的领土分配。摄影是一个属于另一种类型的企业。摄影本身虽然不是一种艺术形式，但是摄影具有把其所有拍摄对象变成艺术品的特殊能力。取代有关摄影是不是一门艺术这一问题的，是这样一个事实，也即

摄影为各门艺术预示了（以及创造了）各种新抱负。现代主义高级艺术和商业美术在我们这个时代所走的独特方向的原型，都是摄影：把艺术转化为超艺术或媒体。（诸如电影、电视、录像，凯奇、施托克豪森^[175]和史蒂夫·里思^[176]以磁带为基础的音乐^[177]这类发展都是摄影建立的模式合乎逻辑的延伸。）传统美术是精英式的：它们的典型形式是单件作品，由一个人创造；它们暗示着一种题材的等级制，有些表现对象被认为是重要、深刻、高贵的，另一些是不重要、琐碎、卑劣的。媒体是民主式的：媒体削弱专业生产者或作者的角色（通过利用以偶然为基础的程序，或大家都能掌握的机械技术；以及通过合伴或协力）；媒体把整个世界当作素材。传统美术依赖真品与赝品、原件与复制品、好品味与坏品味之间的区别；媒体则模糊这些区别，如果不是干脆废除这些区别。美术假设某些经验或表现对象是有意义的。媒体基本上是无内容的（这正好印证马歇尔·麦克卢汉^[178]关于媒体本身即是信息的著名说法）；媒体的典型语气是反讽，或冷面孔，或戏仿。无可避免的是，愈来愈多的艺术将会被设计成以照片的方式告终。一个现代主义者大概需要改写佩特^[179]的格言，他说一切艺术都向往音乐的状况。现在是一切艺术都趋向摄影的状况。

^[133] 当卡蒂耶—布列松去中国，他证明中国有人，并证明他们是中国人。

^[134] Paul Delacroix（1798—1863），法国画家。——译者

^[135] Gustav Doré（1833—1883），法国画家。——译者

^[136] Jules Michelet（1798—1874），法国历史学家。——译者

^[137] Victor Hugo（1802—1885），法国小说家。——译者

^[138] Hector Berlioz（1803—1869），法国作曲家。——译者

^[139] Gerardde Nerval（1803—1855），法国诗人。——译者

^[140] Theophile Gautier（1811—1872），法国诗人。——译者

^[141] George Sand（1804—1876），法国小说家。——译者

^[142] Harry Callahan（1912—1999），美国摄影师。——译者

^[143] “画意”的原意当然是正面的，被十九世纪最著名的艺术摄影师亨利·皮奇·鲁宾逊〔Henry Peach

Robinson (1830—1901)，英国画意派先驱摄影师。——译者]的《摄影的画意效果》(1869)普及化。“他的体系是要美化一切，”阿博特在写于一九五一年宣言《十字路口的摄影》中如是说。阿博特赞扬纳达尔、布雷迪、阿特热和海因，把他们称为照片文件的大师，而把施蒂格利茨斥为鲁宾逊的继承人，是一个再次是“主观性占支配地位”的“超级画意派”的发起人。

[144] Viktor Shklovsky (1893—1984)，苏俄批评家。——译者

[145] Lennart Nilsson (1922—)，瑞士摄影师和科学家。——译者

[146] Alvin Langdon Coburn (1882—1966)，美裔英国摄影师。——译者

[147] 一次成像相机，即拍即有相机。——译者

[148] Nicéphore Niepce (1765—1833)，法国摄影先驱。——译者

[149] 信心十足的现代主义者阿尔文·兰登·科伯恩一九一八年在相应未来主义者对机器和速度的褒扬时宣称，相机是“快速观看”的工具。

[150] John Szarkowski (1925—2007)，美国摄影师和批评家，曾任纽约现代艺术博物馆摄影部主任。——译者

[151] 摄影的声音当然要古老得多。那种现时人们熟悉的做法，也即以邂逅替代编造、以现成物件或情景替代制造品(或虚构品)、以决定替代努力，其原型是摄影那种通过一部相机的协调而获得的即时艺术。摄影首次使这样一种观念流行开来，它认为艺术不是由怀孕和分娩产生而是由他人安排的初次约会产生(杜尚关于“约会”的理论)。但是专业摄影师们远远不像他们那些在地位稳固的美术领域中受杜尚影响的同代人那么有把握，而是普遍都忙不迭地指出瞬间的决定是以感受力、眼光的长期训练为前提的，并坚称拍照的不费吹灰之力并不意味着摄影师作为一个创造者不如画家。

[152] Todd Walker (1917—1998)，美国摄影师。——译者

[153] Duane Michals (1932—)，美国摄影师。——译者

[154] Thomas Eakins (1844—1916)，美国画家和摄影师。——译者

[155] 指美国南北战争前的南方。——译者

[156] Pablo Picasso (1881—1973)，西班牙画家。——译者

[157] Igor Stravinsky (1882—1971)，俄罗斯作曲家。——译者

[158] Irving Penn (1917—)，美国摄影师。——译者

[159] di Bondone Giotto (1267—1337)，意大利文艺复兴时期画家。——译者

[160] 本雅明的气息(aura)，有各种译法，包括光晕、氛围、辉光、灵韵、韵味、味道等。——译者

[161] 阿特热一张印在他所使用的，如今已无法获得的相纸上的照片，亦可以说拥有某种气息。

[162] Frederick Sommer (1905—1999)，美国摄影师和画家。——译者

[163] Oscar Gustav Rejlander (1813—1875)，英国维多利亚时代摄影师。——译者

[164] Robert Demachy (1859—1936)，法国画意派摄影师。——译者

[165] John Donne (1572—1631)，英国玄学派诗人。——译者

[166] John Dryden (1631—1700)，英国诗人、翻译家和批评家。——译者

[167] Benno Friedman (1945—)，美国摄影师。——译者

[168] 瓦莱里 (Paul Valery [1871—1945])，法国诗人和批评家。——译者) 宣称摄影也以同样的方式解放写作，因为摄影揭穿了宣称语言要“以任何程度的准确性去传达关于某一可见之物的意念”这一“欺骗性”的说法。但是，瓦莱里在《摄影一百年》(1929)中说，作家们不应担心摄影“最终可能会限制写作艺术的重要性和成为写作艺术的替代物”。他辩称，如果摄影“使我们对描写丧失信心”，则

我们将因此意识到语言的局限，并且，作为作家，我们将明白到必须以更符合我们的工具的真正本性的方式使用我们的工具。如果文学把其他表达方法和生产方法能够更有效得多地完成的任务留给这些方法去做，则文学将净化自己，专心于攻克只有文学才有可能完成的目标……其中一个目标是使那建构或阐述抽象思想的语言达到完美，另一个目标是探索各种各样的诗学格式和反响。

瓦莱里的理据难以令人信服。虽然也许可以说一张照片能够记录或展示或呈现，但是恰当地说，照片从来不“描写”；只有语言才描写，而语言描写是时间中的一种活动。瓦莱里以打开一本护照为例，作为他的论点的“证据”：“以潦草的字迹涂在上面的描写，根本就无法与贴在一边的快照相比。”但这里的描写是最劣质、最贫乏的意义上的描写；狄更斯或纳博科夫都有很多段落，对一个脸孔或身体某部分的描写都要比任何照片出色。同样地，像瓦莱里那样形容“一个作家描写一片风景或一张脸孔，不管他的技巧多么出神入化，其读者有多少，其唤起的想像就有多少”，也不足以作为文学描写力量更差的理据。一张照片中的风景或脸孔也同样在不同的观者心中唤起不同的想像。

静止照片被认为免除了作家的描写责任，电影则常常被认为篡夺了小说家叙述或讲故事的任务——从而，有些人宣称，把小说解放出来，使小说去承担其他较不写实的任务。这种说法看来比较有道理，因为电影是一门时间性的艺术。但这种说法没有公正地对待小说与电影之间的关系。

[169] Mario Praz (1896—1982)，意大利艺术评论家。——译者

[170] 指波德莱尔关于摄影与绘画是“死敌”的说法。——译者

[171] Christo（1935—），环境装置艺术家。——译者

[172] Walter DeMaria（1935—），美国雕塑家和装置艺术家。——译者

[173] Robert Smithson（1938—1973），美国艺术家，以大地艺术闻名。——译者

[174] Honore de Balzac（1799—1850），法国小说家。——译者

[175] Karlheinz Stockhausen（1928—），德国作曲家。——译者

[176] Steve Reich（1936—），美国作曲家。——译者

[177] tape-based music，系指利用录下的声响做成的音乐，又称磁带合成音乐（tapemusic），是电子音乐的早期形式。——译者

[178] Marshall McLuhan（1911—1980），加拿大传播理论家。——译者

[179] Walter Pater（1839—1894），英国文艺批评家。——译者

本书由「ePUBw.COM」整理，ePUBw.COM 提供最新最全的优质电子书下载！！！！

影像世界



布拉赛 Brassai *Mirrored Wardrobe in a Brothel*, 1932.

对现实的解释，一向是通过影像提供的报道来进行的；自柏拉图以来的哲学家都试图通过建立一个以没有影像的方式去理解现实的标准，来松脱我们对影像的依赖。但是，到十九世纪中叶，当这个标准终于似乎唾手可得时，旧有的宗教和政治幻想在挺进的人文主义和科学思维面前的溃散并没有像预期中那样制造大规模地投奔现实的叛逃。相反，新的无信仰时代加强了对影像的效忠。原本已不再相信以影像的形式来理解现实，现在却相信把现实理解为即是影像。费尔巴哈^[4]在其《基督教的本质》第二版（1843）前言中谈到“我们的时代”时说，它“重影像而轻实在，重副本而轻原件，重表现而轻现实，重外表而轻本质”——同时却又意识到正在这样

做。而他这预兆性的抱怨，在二十世纪已变成一种获广泛共识的诊断：也即当一个社会的其中一项主要活动是生产和消费影像，当影像极其强有力地决定我们对现实的需求、且本身也成为受觊觎的第一手经验的替代物，因而对经济健康、政体稳定和个人幸福的追求起到不可或缺的作用时，这个社会就变成“现代”。

费尔巴哈这番话——他是在相机发明几年之后写这些话的——似乎更是特别预感到摄影的影响。因为，在一个现代社会中具有实际上无止境的权威的影像，主要就是摄影影像；而这种权威的幅度，源自相机拍摄的影像所独有的特性。

这类影像确实能够篡夺现实，因为一张照片首先不仅是一个影像（而一幅画是一个影像），不仅是对现实的一次解释，而且是一条痕迹，直接从现实拓印下来，像一道脚印或一副死人的面模。一幅画作，哪怕是符合摄影的相似性的标准的画作，充其量也只是一次解释的表白，一张照片却无异于对一次发散（物体反映出来的光波）的记录——其拍摄对象的一道物质残余，而这是绘画怎么也做不到的。在两个假想的取舍之间，也即如果小霍尔拜因^[2]多活数十年，使他有机会画莎士比亚，或如果相机的某个原型提早发明数百年，有机会给莎士比亚拍照，相信大多数莎士比亚迷都会选择照片。这并非只是照片能够显示莎士比亚的真貌那么简单，因为哪怕这张假设中的照片褪色了，几乎难以辨认，变成一片褐色的影子，我们也仍然有可能取它，而舍另一幅辉煌的霍尔拜因的莎士比亚像。拥有一张莎士比亚照片，就如同拥有耶稣受难的真十字架的一枚铁钉。

当代大部分针对影像世界正在取代真实世界而表达的忧虑，都像费尔巴哈那样，是在继续响应柏拉图对影像的贬斥：只要它与某一真物相似，就是真的；由于它仅仅是相似物，所以是假的。但是，在摄影影像的时代，这种可敬而幼稚的现实主义似乎有点离题，因为它那种影像（“副本”）与被描述的实在（“原件”）之间的直截了当的对比——柏拉图曾一再拿画作来加以说明——很难如此简单地用来套一张照片。这种对比同样无助于理解影像制作的起源：影像一度是实用、神奇的活动，

是一种占有或获得某种力量来战胜某一东西的手段。诚如E.H.冈布里奇^[3]指出的，我们愈是回溯历史，就愈是发现影像与真实事物之间的差别不那么明显；在原始社会中，实在及其影像无非是同一能量或精神的不同的显露，也即形体上各别的显露。因此，影像才会有抚慰或控制强大的神灵的功效。那些力量，那些神灵都存在于它们^[4]之中。

对从柏拉图到费尔巴哈的真实性辩护者来说，把影像与浅显的外表等同起来——即是说，假设影像截然有别于被描绘的对象——是那个去神圣化的过程的一部分，该过程无可挽回地把我们与神圣时期和神圣地方的世界分离开来，在那个世界中影像被拿来参与被描绘的对象的现实。对摄影的原创性所作的定义是，在漫长的愈来愈世俗化的绘画史中，正当世俗主义取得彻底胜利的那一时刻，摄影恢复了——从完全世俗的角度看——影像的某种原始地位。我们总是难以抑制地觉得摄影程序有点神奇，这种感觉是有其真实基础的。谁也不会在任何意义上把一幅画架油画当成是其描绘对象的共同实在体；画只是表现或指涉。但一张照片不只是与其被拍摄对象相似，不只是向被拍摄对象致敬。它是那被拍摄对象的一部分，是那被拍摄对象的延伸，并且还是获取那被拍摄对象、控制那被拍摄对象的一种有效手段。

摄影即是获取，以多种形式。最简单的形式是，我们拥有一张照片便是拥有我们珍爱的人或物的替代物。这种拥有，使照片具有独一无二的物件的某些特征。透过照片，我们还成为事件的顾客，既包括属于我们的经验的一部分的事件，也包括不属于我们的经验的一部分的事件——两种经验之间的差别，往往被这类已形成习惯的消费者心态所模糊。第三种获取形式是，透过影像制作和影像复制机器，我们可以获取某种信息（而不是经验）。最后，通过摄影影像这一媒介，愈来愈多的事件进入我们的经验，但摄影影像作为媒介的重要性，实际上只是摄影影像的有效性——有效地提供脱离经验和独立于经验的知识——的副产品。

这是最具包容性的摄影获取形式。通过被拍摄，某种东西成为一个信息系统的

一部分，被纳入各种分类和贮存计划，包括一组组相关的快照贴在家庭相册里时被粗略地按年份顺序排列，以及天气预报、天文学、微生物学、地理学、警察工作、医疗训练和诊断、军事侦察和艺术史使用摄影影像时所需的坚持不懈的累积和一丝不苟的归档。由此可见照片所做的，并非只是重新定义普通经验中的东西（人、物、事件、我们用肉眼所见的任何东西——尽管角度不同，而且往往是漫不经心地）——和增加我们从未见过的大量材料。现实被重新定义也是如此——作为一件展品、作为一项检查记录、作为一个侦察目标。摄影对世界的勘探和复制打破延续性，把碎片输入无止境的档案，从而提供控制的各种可能性，这些可能性是早期信息记录系统——书写——连做梦也想不到的。

摄影式记录永远是一种潜在的控制手段，这早在摄影的威力的萌芽阶段就已被认识到了。一八五〇年，德拉克洛瓦在其《日记》中，注意到剑桥一些“摄影实验”正在取得的成功——剑桥的天文学家正在拍摄太阳和月亮，而且竟然获得了一张针头小大的织女星影像。他补充了以下“好奇”的观察：

达盖尔银版法制作出来的织女星的光，已在织女星与地球之间的空间里旅行了二十年，因此，制作在银版上的光，是早在达盖尔发现我们刚用来控制这光的方法之前，就已离开织女星了。

摄影的进步早已抛离了德拉克洛瓦这类关于控制的小概念，并令人比任何时候都更真切地体会到照片为控制被拍摄对象提供了怎样的方便。技术已使摄影师与被拍摄对象的距离之程度对影像精确度和强度的影响缩至最小；技术提供了拍摄难以想像地微小和诸如星体等难以想像地遥远的事物的方法；技术使拍照毋须依赖光（红外摄影）并使图像不必被局限于二维（全息摄影）；技术减少了看见画面与把照片拿到手之间的间隔（第一部柯达相机面世时，一位业余摄影者需要等数周才拿回一卷冲洗好的胶卷，而“宝丽来”相机则数秒就把照片吐出来）；技术不仅使影像

活动起来（电影）而且达到同时录制和传送（录像）——简言之，技术已使摄影变成一件用来破译行为、预测行为和干预行为的无可比拟的工具。

摄影享有其他影像系统未曾享有过的力量，因为，与早期影像系统不同，摄影不依赖某位影像制作者。无论摄影师怎样小心地对影像制作程序的设定和引导作出干预，该程序本身依然是一种光学—化学（或电子）程序，其操作是自动的，其机械装置将不可避免地被改造来提供更精细因而更有用的真实事物的图像。机械创造的这些影像，以及它们传达的力量之真切，不啻是影像与现实之间的一种新关系。而如果说摄影恢复最原始的关系——影像与被表现物的局部同一性——那么可以说，影像的力量现正以非常不同的方式被体验。原始的影像效力概念假设影像拥有真实事物的特性，但我们现在却倾向于认为影像的特性属于真实事物。

众所周知，原始地区的人害怕相机会夺去他们的部分生命。纳达尔在一九〇〇年也即他漫长的一生行将结束之际出版的回忆录中提到，巴尔扎克对被拍照也怀有一种类似的“隐约的恐惧”。据纳达尔说，巴尔扎克的解释是

每个身体在自然状态下都是由一系列幽魂般的影像构成的，这些影像层层叠叠直至无限，包裹在无穷小的薄膜中……人类从来不能从某个鬼影、从某种不可触摸的东西中，或从乌有中创造一个物件，即是说，创造某个物质形式——因此每一次达盖尔银版制作都是要抓住它聚焦的那个身体的其中一层，使其脱离，将其用掉。

巴尔扎克有这等惊惶，似乎再适合不过了——“巴尔扎克对达盖尔银版法的恐惧是真的还是佯装？”纳达尔问道。“是真的……”——因为摄影的步骤，可以说是他作为小说家的步骤中最具原创性的一环的物质化。巴尔扎克的做法是把微小的细节放大，如同摄影的放大一样；是把不相称的特征或项目并置，如同摄影的布局：以这种表达方式，任何一样事物都可以跟别的事物联系起来。对巴尔扎克来说，整个环境的精神可以用一个物质细节来披露，不管表面上多么不起眼或任意。一生也许可以用片刻的外表来概括。^[5]而外表的一次变化也是本人的一次变化，因为他拒绝假

设在这些外表背后还有任何“真”人。巴尔扎克向纳达尔表达的别出心裁的理论——也即身体是由无限系列的“幽魂般的影像”构成的——令人惊诧地呼应他的小说中所表达的被认为是现实主义的理论，也即一个人是各种外表的总和，只要予以适当关注，就可以使这些外表产生出无限层次的意义。把现实视为一组无穷的、互相反映的情景，从最不相似的事物中提取类似性，这等于是预示由摄影影像引发的那种典型的感知形式。现实本身已开始被理解为某种写作，需要解读——哪怕是在摄影影像本身刚刚被拿来与写作比较的时候。（涅普斯把那种影像出现在薄板上的显影法称作日光蚀刻法，意为日光写作；福克斯·陶尔博把相机称作“大自然的画笔”。）

费尔巴哈的“原件”与“副本”的对比，有一个问题，就是他关于现实与影像的定义是静态的。它假设真实永存、不变和完整，只有影像才会变：在完全站不住脚的可信性的声言的支撑下影像不知怎的变得更诱人了。但关于影像与现实的概念是互补的。当现实的概念改变了，影像的概念也随之改变，相反亦然。“我们的时代”重影像而轻真实事物并非出于任性，而是对真实的概念逐渐复杂化和弱化的各种方式作出的一部分反应，早期的一种方式十九世纪开明的中产阶级提出关于现实是表象的批评。（这当然与预期的效果适得其反。）像费尔巴哈把宗教视为“人类心灵之梦”并把神学思想斥为心理投射那样，把迄今为止大部分被视为真实的东西贬为仅仅是幻想；或像巴尔扎克在其以小说形式写成的社会现实百科全书中所做的那样，把日常生活中随便和琐碎的细节夸大为隐藏的历史和心理力量的密码——这些看法本身都是把现实作为一系列外表、作为影像来体验的方式。

我们社会很少有人会像原始地区的人那样，对相机心怀畏惧，以为照片是他们本身的一部分物质。但这种把照片当作幻术的想法仍留下一些痕迹：例如我们都不大愿意撕碎或扔掉心爱的人的照片，尤其是某个已去世或在远方的人的照片。这样做是一种无情的拒绝姿态。在《无名的裘德》^[6]中，裘德发现艾拉白拉^[7]已把有他本人的照片的槭木相框卖掉，这是他们在他们结婚日送她的。在裘德看来，这标志着“他

妻子的感情已一点不剩地死了”，而这也是“最后的小小的一敲，粉碎他身上的所有感情”。但是，真正的现代原始主义并非把影像视作真实；摄影影像谈不上真实，反而现实看上去愈来愈像摄影影像。现在，每逢人们经历过一次剧烈的事件——坠机、枪击、恐怖主义炸弹爆炸——就形容它“像电影”，这已变成老生常谈。这意味着，其他描述似乎都不足以用来解释那事件是多么真实。虽然非工业化国家的很多人，在被拍照时都依然感到疑虑，把它神化为某种侵扰，视作某种不敬的行为，视作某种对个性和文化的高尚化了的抢夺，但是工业化国家的人却寻找机会被拍摄——感到他们是影像，而照片使他们变得真实。

一种稳步地复杂化的真实感，会创造它自己的补偿性热情和简化，而最让人上瘾的热度和简化莫过于拍照。仿佛摄影者们有感于现实感的日益贫乏，遂寻求输血——去旅行以获取新经验，或恢复旧经验的活力。他们无所不在的活动，不啻是流动性最激进、最安全的版本。想拥有新经验的迫切性，转化为想拍照的迫切性：经验在寻求一种没有危机的形式。

由于对到处旅行的人来说，拍照似乎已近于一种义务，所以热情收集照片对那些关在户内的人——因自己的选择，或能力所限，或被胁迫而留在户内——有一种特殊吸引力。照片的收集，可被用作一个替代性的世界，那个替代性的世界是专门为那些激动人心或抚慰人心或引人入胜的影像而存在的。照片可以成为爱情关系的起点（哈代的裘德在遇见淑·布莱赫德之前就已爱上她的照片），但更普遍的现象是情欲关系不仅由照片挑起而且被认为只局限于照片。在科克托的《顽皮的孩子们》中，那对孤芳自赏的姐弟同处一室——他们的“密室”。卧室里贴满拳击手、电影明星和杀人犯的影像。这对青春期的姐弟与世隔绝，把自己关在窝藏处里，建构他们的私人传奇，把这些照片张贴起来，把它们变成私人名人堂。二十世纪四十年代初，让·热内^[8]在弗雷斯监狱第四二六号牢房的一面墙上，贴上二十名罪犯的剪报照片，在二十张脸孔中他辨认出“恶魔的神圣标记”，并且为了表示对他们的敬意，他

写了《鲜花圣母》；他们成了他的缪思、他的模特儿、他的性欲的护身符。“他们监护我小小的日常工作，”热内写道——所谓日常工作，混合着白日梦、手淫和写作——并且“是我全部的家人和仅有的朋友”。对于留在家中的人、囚犯、自我禁锢者来说，与魅力四射的陌生人的照片生活在一起，是对与世隔绝的一种反应，也是对与世隔绝的一种傲慢的挑战。

J.G.巴拉德^[9]的小说《撞车》（1973）描写一种更专业的照片收藏——为性痴迷而搜集：交通事故的照片，那是叙述者的朋友沃恩在准备策划自己在交通事故中死亡时搜集的。小说中当然有表演自己性欲幻想中的交通事故死亡场面，而幻想本身由于反复细看这些照片而进一步性欲化。在光谱的一端，照片是客观的数据；在另一端，它们是心理科学小说的一则则内容。而且，就像哪怕在最可怖或看似平淡的现实中也可以见到性需要，同样地，哪怕是最庸俗的照片文件也能够变异为欲望的象征。罪犯面部照片对侦探而言是线索，对一名偷窃犯而言却是性欲迷恋物。在《魔山》^[10]中，对宫廷顾问贝伦斯^[11]来说，他的病人的肺部X光照片是诊断工具。在贝伦斯大夫的肺结核疗养院服无限期徒刑的汉斯·卡斯托普，日夜思慕谜一样的、难以企及的克拉芙迪娅·舒夏特，对他来说看到“克拉芙迪娅的X光像，不仅见到她的脸孔，而且见到她上半身精致的骨骼结构和胸腔的器官被那具苍白、鬼魂似的躯壳所包围”，是最宝贵的纪念品。这幅“透明的肖像”作为他深爱的人儿的残余影像，远比汉斯曾怀着无比的渴望瞥见过的宫廷顾问那幅克拉芙迪娅的肖像——那“外部肖像”更为亲密。

现实被理解为难以驾驭、不可获得，而照片则是把现实禁锢起来、使现实处于静止状态的一种方式。或者，现实被理解成是收缩的、空心的、易消亡的、遥远的，而照片可把现实扩大。你不能拥有现实，但你可以拥有影像（以及被影像拥有）——就像（根据最有抱负的志愿囚徒普鲁斯特的说法）你不能拥有现在，但可以拥有过去。再也没有比像普鲁斯特这样一位作为自我牺牲的艺术家之艰难，与拍

照之不费吹灰之力更迥异的了，后者肯定是唯一以这样一种方式成为公认的艺术作品的活动，也即只动一下、只用手指碰一下就产生一件完整作品。普鲁斯特的劳作假定现实是遥远的，摄影则暗示可即刻进入现实。但是，这种即刻进入的做法的结果，是另一种制造距离的方式。以影像的形式拥有世界恰恰是重新体验非现实和重新体验现实的遥远性。

普鲁斯特的现实主义策略是假定与通常被体验为真实的东西——现在——保持距离，以便复活通常只能以一种遥远和朦胧的形式获取的东西——过去。在他的感觉中，过去是现在变得真实的地方，所谓真实也就是可以被拥有的东西。在这一努力上，照片帮不了忙。每当普鲁斯特提到照片，他总是带着轻蔑：把照片等同于只与过去存在着一种肤浅的、太强调视觉的、仅仅是一厢情愿的关系，其价值与对所有感官提供的线索——这种技术被他称为“非自愿的记忆”——作出的反应所带来的深刻发现相比，是微不足道的。我们不能想像《在斯万家那边》^[12]的“序曲”以叙述者偶然碰见贡布雷教堂的一幅快照并细味那块视觉的蛋糕屑告终，而不是以一边品尝用茶水浸过的“小玛德莱娜”蛋糕一边勾起对整个过去的无限回忆告终。但这不是因为一张照片不能唤起记忆（它能，视乎观者的素质而不是照片的素质而定），而是因为普鲁斯特清楚表明他自己对想像性的回忆提出的要求，也即它不仅广泛和准确，而且要具有事物的肌理和实质。由于普鲁斯特只在他可以利用的程度上——也即当作记忆的工具——来考虑照片，因此他有点误解照片：照片与其说是记忆的工具，不如说是发明记忆或取代记忆。

照片直接带我们进入的，并非现实，而是影像。例如现在所有成年人都可以确切知道他们的父母或祖父母儿时是什么样子的——这是相机发明之前任何人也无法了解的知识，哪怕是极少数有幸按习惯委托画家替他们的孩子画像的人，也无法了解。这些肖像提供的知识，大多数都不如任何快照。就连大富大贵者，通常也只拥有自己儿时或任何祖辈儿时的一幅画像，也即童年某一刻的影像，而一个人拥有自

己的很多照片则是常见的事，相机提供了拥有包括不同年龄阶段的完整记录的可能性。十八世纪和十九世纪中产阶级家庭的标准肖像的意义，在于确认被画者的某个理想（宣明自己的社会地位、美化自己的外表）；有鉴于这个目的，肖像的主人为什么不觉得需要超过一幅肖像，也就不言而喻了。照片的记录所确认的，则比较一般，无非是确认被拍摄者存在着；因此，拥有再多也不为过。

担心被拍摄者的独特性在拍照时被抹去，在十九世纪五十年代最常被提及，那也是肖像摄影首次为相机如何创造瞬间的潮流和持久的工业树立榜样的年份。在梅尔维尔^[13]出版于十九世纪五十年代初的《皮埃尔》中，主角是另一个自我孤立的狂热主张者，他

想到如今无穷的现成性，任何人的最忠实的肖像都可以用达盖尔银版法拍摄出来，而往时一幅忠诚的肖像是只有地球上那些金钱上或精神上的贵族才能享受的特权。那么，这样的推论将是何等自然，也即与旧时一幅肖像使一个天才不朽化不同，如今一幅肖像只是使一个笨蛋朝夕化。此外，当每个人的肖像都发表了，真正的差异就在于绝不要发表你自己的肖像。

但是，如果照片降低身份的话，绘画则是以相反的方式来扭曲：夸大。梅尔维尔的直觉是，商业文明的所有肖像形式都是损害性的；至少对皮埃尔来说，是异化了的感受力的典型。在大众社会里，就像一张照片太少一样，一幅绘画则太多。皮埃尔认为，绘画的本质

使它获得了比画中人更受尊敬的资格，因为就肖像而言，难以想像有什么是可以轻视的，然而却可以设想画中人有很多不可避免地可以受轻视的事情。

即使可以把这类反讽看作已被摄影的彻底胜利所消除，但在肖像这个问题上，一幅画与一张照片之间的主要差别依然存在。绘画总是概括，摄影则通常不。摄影

影像是某一仍在继续中的人物或历史的一件件证据。与一幅画不同，一张照片暗示还有其他照片。

“始终——这‘人类文件’会使现在和未来与过去保持联系，”刘易斯·海因如是说。但摄影提供的不只是对过去的一种记录，而是与现在打交道的一种新方式，这是千百亿当代摄影文件的效果所证明的。老照片扩充我们脑中的过去的影像，正在拍摄的照片则把现在的东西转化成一种脑中影像，变得像过去一样。相机建立一种与现在的推论式关系（现实是通过其痕迹而被知晓的），提供一种即时追溯的观点来看待经验。照片提供了模拟性的占有形式：占有过去、现在以至将来。在纳博科夫的《杀头祸端》（1938）中，阴险的皮埃尔先生给一个小孩占星算命，有人把这小孩的“星象照片”给犯人辛辛那特斯看：一本相册，有艾美婴儿时期的，幼年时期的，发育前日期也即她现在的，然后是——通过修改和利用她母亲的照片——青春期的艾美，新娘艾美，三十一岁的艾美，最后是一张四十岁的、艾美临终的照片。纳博科夫把这件典范性的手工艺品称为“对时间的作品的戏仿”；这也是对摄影作品的戏仿。

具有众多自恋式用途的摄影，也是一个使我们与世界的关系失去个性的有力工具；而两种用途是互补的。像一副没有正向或反向的双目望远镜，相机把异国情调的事物变近、变亲密；把熟悉的事物变小、变抽象、变陌生、变远。它以一次轻易、已形成习惯的活动，给我们自己的生活和他人的生活同时带来参与和疏离——使我们参与，同时确认疏离。如今，战争与摄影似乎是不可分割的，而坠机和其他恐怖事故则永远吸引带相机的人。一个社会如果把永不想体验匮乏、失败、悲惨、痛苦、重病等变成一种规范，如果死亡在这样一个社会里不是被视为自然和不可避免而是一种残忍、不应有的灾难，则这个社会也就创造了对这类事件的巨大好奇——这好奇有一部分通过拍照来得到满足。那种豁免灾难的感觉，刺激起对观看痛苦的照片的兴趣，而观看这类照片则暗示并加强那种自己获豁免的感觉。这，一部

分是由于自己是“在这里”而不是“在那里”的，另一部分是由于所有事件被转化为影像时都获得一种性质，也即这是不可避免的。在真实世界，总有事情在发生，但谁也不知道要发生什么事情。在影像世界，它已发生，且将永远以那种方式发生。

在透过摄影影像大量了解世界上有些什么（艺术、灾难、大自然之美）之后，人们看到真实事物时常常感到失望、吃惊、不为所动。因为摄影影像倾向于减去我们的亲身经历的感动，而它们引起的感动基本上又不是我们在真实生活中经历的。事件被拍摄下来往往比我们实际经历的更使我们不安。我曾于一九七三年在上海一家医院观看一名患晚期胃溃疡的工厂工人在针刺麻醉的情况下被切掉十分之九的胃，我竟能坚持三个小时观看整个手术过程（这是我有生以来第一次观看手术）而不觉得不适，从未觉得需要把目光移开。一年后在巴黎一家电影院看安东尼奥尼的纪录片《中国》里一次不那么血淋淋的手术，第一道解剖刀割下，我就畏缩，在那一系列连续镜头期间多次把目光移开。以摄影影像的形式出现的事件，比真实中发生的更使人易受影响。这种易受影响，是一个成为二次观看者的人——两次观看已形成的事件，一次是由参与者形成的，一次是由影像制作者形成的——显著的被动性的一部分。在观看真实的手术时，我必须先消毒，穿上手术衣，然后与忙碌的外科医生和护士们站在一起，还有我自己的角色要扮演：拘谨的成年人、有风度的客人、受尊敬的目击者。电影中的手术不仅排除这种适当的参与，而且排除在旁观中的任何积极性。在手术室，我是改变焦距的人，拍特写镜头和中景镜头的人。在电影院里，安东尼奥尼已选择了我可以观看的手术的部分；镜头替我观看——并要求我观看，他留给我的唯一选择是不看。此外，电影把数小时的手术浓缩成数分钟，只把一些有趣的部分以有趣的方式表现出来，即是说，带着要令人骚动或吃惊的意图。戏剧性被布局和蒙太奇的惯用手法戏剧化。无论是我们一页页翻阅一本摄影杂志，还是一部电影出现新的连续镜头，都会造成一种对比，要比真实生活中的连续事件之间的对比更强烈。

关于摄影的意义——包括作为大肆渲染现实的一种方法——对我们最有指导意义的，莫过于一九七四年初中国媒体对安东尼奥尼的电影的抨击。它们列举现代摄影——不管是静止摄影或电影——的种种手法，逐一加以批判。^[14]对我们来说摄影是与不延续的观看方式（其要点恰恰是通过一部分——一个引人注意的细节，一种瞩目的裁切方式——来观看整体）——联系在一起，但在中国，摄影只与延续性联系在一起。不仅有供拍摄的适当题材，也即那些正面的、鼓舞人心的（模范活动、微笑的人民、晴朗的天气）、有秩序的题材，而且有适当的拍摄方式，这些拍摄方式源自一些有关空间的道德秩序的概念，而这些概念是排斥摄影式观看的^[15]。因此安东尼奥尼被责备只拍摄残旧或过时的事物——他“专门去寻找那些残墙旧壁和早已不用了的黑板报”^[16]；“田野里奔驰的大小拖拉机他不拍，却专门去拍毛驴拉石碾”——被责备展示难堪的时刻——“他穷极无聊地把擤鼻涕、上厕所也摄入镜头”——和无纪律的时刻——“他不愿拍工厂小学上课的场面，却要拍学生下课‘一拥而出’的场面。”他还被指以他的拍摄手法诋毁正常的被拍摄对象：以运用“阴冷的色调”把人民遮蔽在“暗影”里；以各种角度来拍摄同一个被拍摄对象——“镜头时远时近，忽前忽后”——即是说，不是单单从一个站在理想的位置上的观察者的角度来展示事物；以使用高角度和低角度——“故意从一些很坏的角度把这座雄伟的现代化桥梁拍得歪歪斜斜、摇摇晃晃”；以不够全面地拍摄的镜头——“他挖空心思去捕捉各种特写镜头，企图歪曲人民群众的形象，丑化人民群众的精神面貌。”

除了大批量生产的敬爱的领袖、庸俗的革命文艺作品和珍贵文物的摄影影像之外，我们还常常见到中国的一些私人性质的照片。很多人都拥有他们的亲人的照片，钉在墙上，或压在梳妆台上或办公桌上的玻璃下。这些照片有很多是我们这里在家庭团聚或旅行时拍摄的那类快照；但它们全都不是乘人不备时拍摄的快照，甚至不是我们社会中最单纯的相机使用者觉得是正常的那类快照——婴儿爬在地板上、某个人摆出半个姿势。体育照片都是团队的集体照，或只是比赛中最风格化的

芭蕾舞式时刻：一般来说，人们对待相机的方法，是大家为拍照而集合，然后排成一行或两行。对捕捉活动中的被拍摄者全不感兴趣。大概，部分原因是在行为举止和形象方面的某些旧式礼节的习惯在起作用。这也是照相文化最初阶段人们的典型视觉品味，当时影像被定义为某种可从主人那里偷来的东西；因此，安东尼奥尼被责备像“贼”一样违背人们的愿望来“强行拍摄”。拥有相机不是获得侵扰的许可证，不像我们社会——我们社会是可以侵扰的，不管人们喜不喜欢。（照相文化的标准礼仪是假定被拍摄者装作没有注意到自己在公共场所正被一个陌生人拍摄，只要摄影师保持一个谨慎的距离——也即假设被拍摄者既不阻止拍照也不摆姿势。）与我们这里不同，我们在可以摆姿势的地方就摆，在必须放弃的时候就放弃；而在中国，拍照永远是一种仪式，永远涉及摆姿势，当然还需要征得同意。如果某个人“故意追捕一些不知道他来意的群众的镜头”，则他无异于剥夺人民和事物摆姿势以便显得好看的权利。

安东尼奥尼几乎把《中国》中所有关于北京天安门广场——中国政治朝圣的最重要目标——的连续镜头用于展示正在等候拍照的朝圣者们。在用摄影机记录了一次旅程之后，安东尼奥尼显然很有兴趣展示中国人表演那个基本仪式：照片和被拍照是摄影机最喜爱的当代题材。对安东尼奥尼的批评者来说，天安门广场的访客拍一张照片留念的愿望

包含着多么深厚的革命感情呵！但是，安东尼奥尼却不是去反映这种现实，而是不怀好意地专门拍摄人们的衣着、动作和表情：一会儿是被风吹乱了的头发，一会儿是对着太阳眯起的眼睛，一会儿是衣袖，一会儿是裤腿……

中国人抗拒摄影对现实的肢解。不使用特写。就连博物馆出售的古董和艺术品的明信片也不展示某物的一部分；被拍摄物永远是以正面、居中、照明均匀和完整的方式被拍摄。

我们觉得中国人幼稚，竟没有看出那扇有裂缝的剥落的门的美、无序中蕴含的别致、奇特的角度和意味深长的细节的魅力，以及背影的诗意。我们有一个关于美化的现代概念——美不是任何东西中固有的，而是需要被发现的，被另一种观看方式发现——和一个关于意义的更宽泛的概念，后者已由摄影的很多用途所证明和有力地强化。一样东西的变体之数日愈多，其意义的可能性亦愈丰富：因此，照片在西方蕴含的意义要比在今天中国多。除了不管关于《中国》是一件意识形态商品的说法有多大程度上是对的（而中国人认为影片有居高临下的姿态却是没看错的）之外，安东尼奥尼的影像确实要比中国人自己发布的影像有更多意义。中国人不希望照片有太多意义或太有趣。他们不希望从一个不寻常的角度看世界和发现新题材。照片被假定要展示已被描述过的东西。摄影对我们来说是一把双刃剑，既生产陈腔滥调（陈腔滥调的法语原文既有措辞陈腐之意，又有照相负片之意），又提供“新鲜”观点。对中国当局来说，只有陈腔滥调——他们不认为这是陈腔滥调而认为是“正确”观点。

在今天中国，只有两种现实为人所知。我们把现实看成是无望而又有趣地多元。在中国，一个被定义为可供辩论的问题，是一个存在着“两条路线”的问题，一条是错的，一条是对的。我们的社会认为应该有一个包含各种不延续的选择和看法的光谱。他们的社会是围绕着一个单一的、理想的观察者建构起来的；照片则为这一“大独白”尽它们的一份绵力。对我们来说，存在着分散的、可互换的“观点”；摄影是一种多角色对白。中国当前的意识形态把现实定义为一种历史进程，它由各种反复出现的双重性构成，有清晰地概括的、包含道德色彩的意义；过去的大部分都被简单地判定是坏的。对我们来说，存在着多种历史进程，它们具有复杂得惊人和有时候互相矛盾的意义；存在着各种艺术，它们的大部分价值则来自我们对作为历史的时间的意识，摄影即是如此。（这就是为什么，时间的流逝为照片增添了美学价值，而时间的伤疤则使被拍摄对象更吸引而不是更不吸引摄影师。）有了这个历史

观念，我们证明我们这个兴趣是有价值的，也即了解数目尽可能多的事物。中国人获允许的对历史的唯一利用，是说教式的：他们对历史的兴趣是狭窄的、道德主义的、畸形的、不好奇的。因此，我们所了解的摄影，在他们的社会中没有地位。

摄影在中国所受的限制，无非是反映他们的社会特色，一个由某种意识形态所统一起来的社会，这种意识形态是由残忍、持续不断的冲突构成的。我们对摄影影像的无限制的使用，则不仅反映而且塑造我们的社会，一个由对冲突的否定所统一起来的社会。我们关于世界的观念——资本主义二十世纪的“一个世界”——就像一种摄影式的概览。世界是“一个”不是因为它是统一的，而是因为若对它的多样化内容作一次巡阅，你看到的将不是互相冲突而是更加令你目瞪口呆的多样性。这种有谬误的世界的统一，是由把世界的内容转化为影像造成的。影像永远可兼容，或可以被变得可兼容，即使当它们所描绘的不同现实是不可兼容的时候。

摄影不仅仅复制现实，还再循环现实——这是现代社会的一个重要步骤。事物和事件以摄影影像的形式被赋予新用途，被授予新意义，超越美与丑、真与假、有用与无用、好品味与坏品味之间的差别。事物和情景被赋予的抹去这些差别的特点就是“有趣”，而摄影是制造有趣的主要手段之一。某一事物变得有趣，是因为它可以被看成酷似或类似另一事物。有这么一门观看事物的艺术，以及有这么一些观看事物的时尚，都是为了使事物显得有趣；而为了满足这门艺术，这些时尚，过去的人工制品和口味被源源不绝地再循环。陈腔滥调经过再循环，变成改头换面的陈腔滥调。摄影再循环则是从独特的物件中制造出陈腔滥调，从陈腔滥调中制造出独特而新鲜的人工制品。真实事物的影像夹着一层层影像的影像。中国人限制对摄影的使用，这样便没有一层层的影像，而且所有影像互相增援和互相反复强调。^[17]我们把摄影当作一种手段，实际上可用来说任何话，服务于任何目的。现实中互不相连的东西，影像为其接上。以影像的形式，一颗原子弹可被用来做保险箱的广告。

对我们来说，摄影师作为个人的眼睛和摄影师作为客观记录者之间的差别，似乎是根本性的，这种差别常常被错误地当成摄影作为艺术与摄影作为文件的分野。但是，两者都是摄影所意味的东西——具有从每个可能的角度记录世界上一切事物的潜力——的合乎逻辑的延伸。同样是纳达尔，他既拍摄了他那个时代最具权威性的名人肖像，并做了最早的摄影采访，又是第一位从空中拍照的摄影师；而当他在1855年从气球上用“达盖尔操作法”拍摄巴黎时，他立即领会到将来摄影对战争制造者的益处。

这种关于世界上一切事物都是摄影的素材的假设，潜藏着两种态度。一种态度认为只要用一只够敏感的眼睛去看，则一切事物中都包含美或至少包含有趣。（而把现实美学化，进而把一切事物、任何事物变成拍摄对象，这种做法也同时把任何照片、甚至全然实用的照片同化为艺术。）另一种态度把一切事物当作某种现在或未来利用的对象，当作评估、决定和预测的材料。根据第一种态度，没有什么不可以被观看；根据第二种态度，没有什么不可以被记录。相机用某种美学观点看现实：相机本身是一件机器玩具，把不偏不倚地评判重要性、有趣和美这一可能性延伸给每一个人。（“这可以拍出一张好照片”。）相机用工具的观点看现实：相机收集资料，使我们可以对正在发生的事情作出更准确和更快速的反应。这反应当然可能是压制的或善意的：军事侦察照片帮助毁灭生命，X光照片则帮助挽救生命。

虽然这两种态度——美学的和工具的——似乎产生对人和情景的矛盾感情甚至难以兼容的感情，但这却是一个把公共与私人分离的社会中的成员们被预期要分担和容忍的态度所具有的整体上的典型矛盾。也许，再没有什么活动像拍照那样，使我们如此充分地准备容忍这些矛盾的态度，因为拍照是如此巧妙地适合于两者。一方面，相机把视域武装起来，服务于权力——国家的、工业的、科学的权力。另一方面，相机使视域富于表现力，揭示那个被称作私人生活的神秘空间。在中国，政治和道德主义没有留下任何空间可供表达美学感受力，只有某些事情可以被拍摄，

并且只能以某些方式拍摄。对我们来说，随着我们愈来愈脱离政治，我们有愈来愈多的自由空间可供填满各种行使感受力的活动，例如相机所给予的。较新的摄影技术（录像、自动显影电影）的其中一个效果，是把相机的私人用途，更多地变成自恋用途——也即自我监视。但是现时流行的在卧室里、治疗课上和周末会议上使用的影像反馈，似乎都远远不及录像作为公共场所监视工具的潜力那么气势汹汹。可以假设，中国人最终会像我们那样把摄影当作工具来用，但也许不会把录像作为公共场所的监视工具。我们倾向于把性格与行为同等起来，这使得在公共场所广泛安装由摄像机提供的从外部监视的机器更容易被接受。中国的秩序标准更具压制性，这就需要不仅监视行为而且改变人心；在那里，监视已内部化到前所未有的程度，这意味着他们的社会把摄像机当作监视工具的前景是较有限的。

中国提供了一种独裁的范例，其主旨是“好人”，这种理念把最严厉的限制强加于所有表达形式，包括影像。未来也许会提供另一种独裁，其主旨是“有趣”，这种理念使各种类型的影像扩散，不管是模式化的或稀奇古怪的。纳博科夫的《杀头祸端》就写到类似的事情。书中描绘的模范专制国家只有一种无所不在的艺术：摄影——而那位守候在主角的死牢附近的友善的摄影师，在小说的结尾竟是刽子手。而现在似乎绝不可能限制摄影影像的扩散（除了像中国那样正患上巨大的历史遗忘症）。唯一的问题是，由相机制造的影像世界的功能是否有可能不是这样。目前的功能是明显不过的：如果我们考虑到摄影影像是在什么环境下被观看的，考虑到摄影影像制造了什么样的依赖性，平息了什么样的对立情绪——即是说，它们支持什么样的制度，它们实际上满足什么样的需要。

一个资本主义社会要求一种以影像为基础的文化。它需要供应数量庞大的娱乐，以便刺激购买力和麻醉阶级、种族和性别的伤口。它需要收集数量无限的信息，若是用来开发自然资源、增加生产力、维持秩序、制造战争、为官僚提供职位，那就更好。相机的双重能力——把现实主观化和把现实客观化——理想地满足

并加强这些需要。相机以两种对先进工业社会的运作来说必不可少的方式来定义现实：作为奇观（对大众而言）和作为监视对象（对统治者而言）。影像的生产亦提供一种统治性的意识形态。社会变革被影像变革所取代。消费各式各样影像和产品的自由被等同于自由本身。把自由政治选择收窄为自由经济消费，就需要无限地生产和消费影像。

需要拍摄一切事物的最后一个理由，存在于消费本身的逻辑。消费意味着燃烧，意味着耗尽——因此需要再添和补充。当我们制造影像和消费影像时，我们需要更多影像；和更多更多影像。但影像不是需要搜遍全世界才能找到的财宝；它们恰恰就在手边，举目皆是。拥有相机可激发某种类似渴望的东西。而像所有可信的渴望形式一样，它不可能得到满足：首先是因为摄影的可能性是无穷的；其次是因为这个工程最终是自我吞食的。摄影师们企图改善现实的贫化感，反而增加这种贫化。事物转瞬即逝带给我们的那种压抑感更强烈了，因为相机为我们提供了把那稍纵即逝的时刻“定”下来的手段。我们以愈来愈快的速度消费影像，并且就像巴尔扎克怀疑相机耗尽一层层身体一样，影像消耗现实。相机既是解毒剂又是疾病，一种占有现实的手段和一种使现实变得过时的手段。

摄影的威力实际上把我们对现实的理解非柏拉图化，使我们愈来愈难以可信地根据影像与事物之间、复制品与原件之间的差别来反省我们的经验。这很合乎柏拉图贬低影像的态度，也即把影像比喻成影子——它们是真实事物投下的，成为真实事物的短暂、信息极少、无实体、虚弱的共存物。但是，摄影影像的威力来自它们本身就是物质现实，是无论什么把它们散发出来之后留下的信息丰富的沉积物，是反过来压倒现实的有力手段——反过来把现实变成影子。影像比任何人所能设想的更真实。而正因为它们是一种无限的资源，一种不可能被消费主义的浪费耗尽的资源，要求采取资源保护措施来治疗的理由也就更充足。如果有一种更好的办法，使

真实世界把影像世界包括在内，那么它将需要不仅是一种真实事物的生态学，而且是一种影像的生态学。引语选粹

[1] Ludwig Andreas Feuerbach (1804—1872)，德国哲学家。——译者

[2] Holbein the Younger (1497—1543)，德国肖像画家，英王亨利八世御前画师。——译者

[3] E.H.Gombrich (1909—2001)，奥裔英国艺术史家。——译者

[4] 指影像。——译者

[5] 我是在借用埃里希·奥尔巴赫〔Erich Auerbach (1892—1957)，德国语文学者和文学批评家。——译者〕在《摹仿论》中对巴尔扎克的现实主义的描述。奥尔巴赫对《高老头》(1834)开头的一个段落的分析——巴尔扎克是在描写早晨七时的伏盖公寓客厅和伏盖太太进入客厅的情景——真是再明白不过了(或原始普鲁斯特风格)：“他整个的人品，”巴尔扎克写道，“足以说明公寓的内容，正如公寓可以暗示她的人品……这个小妇人的没有血色的肥胖，便是这种生活的结果，好像传染病是医院气息的产物。罩裙底下露出毛线编成的衬裙，罩裙又是用旧衣衫改的，棉絮从开裂的布缝中钻出来；这些衣衫就是客室，饭厅，和小园的缩影，同时也泄露了厨房的内容与房客的流品。她一出场，舞台面就完全了。”〔抄自傅雷译《高老头》，见《傅雷全集》第一卷第359页，辽宁教育出版社2002年。——译者〕

[6] 英国小说家托马斯·哈代的最后一部小说。——译者

[7] 人名中译根据张若谷译本，下同。——译者

[8] Jean Genet (1910—1986)，法国作家。——译者

[9] J.G.Ballard (1930—)，英国小说家。——译者

[10] 托马斯·曼的小说。——译者

[11] 人名中译根据杨武能、洪天富、郑寿康、王荫祺合译本，漓江出版社。——译者

[12] 《在斯万家那边》是普鲁斯特《追忆似水年华》第一卷。这里的书名、地名、点心名均根据李恒基、徐继曾等的译本，译林出版社。——译者

[13] Herman Melville (1819—1891)，美国小说家。——译者

[14] 见《恶毒的用心，卑劣的手法——批判安东尼奥尼拍摄的题为〈中国〉的反华影片》(北京：外文出版社，1974)，这是一本十八页的小册子(未署名)，转载发表于一九七四年一月三十日的《人民日报》的一篇文章；另见《斥安东尼奥尼的反华电影》，发表于《北京周报》第八期(1974年2月22日)，该专题提供了该月发表的另三篇文章的节略。这些文章的目的，当然不是要阐述对摄影的看法——它们对这个问题的兴趣是不经意的——而是要建构一个模范的意识形态敌人，如同这个时期发动的其他群众教育运动。鉴于这个目的，在全国学校、工厂、军队和公社被动员起来参加“批判安东尼奥尼的反华影片”会议的千千万万群众，也就不一定真的要看《中国》，就像一九七六年“批林批孔”运动的参加者不一定要读孔子的作品一样。

[15] “空间的道德秩序”可能是指(从拍摄角度看)人类活动和事物在特定空间或场所里的先后秩序所包含的

道德意义，例如拍摄北京就应拍摄天安门广场，拍摄天安门广场就得拍摄正门和毛泽东像。如果拍摄天安门广场时仅仅（以摄影式观看）拍摄行人的破鞋，就不道德了。——译者

[16] 这里的引文，抄录自《中国人民不可侮：批判安东尼奥尼的反华影片〈中国〉文辑》，人民文学出版社，一九七四年，北京；下同。——译者

[17] 中国人对影像（还有文字）的反复强调的功能的重视，鼓舞他们散布额外的影像，这就是描述某些场面的照片，它们显然是不可能有摄影师在场的照片；而这类照片的继续使用，则表明中国人对摄影影像和拍照所蕴含的意义了解甚微。西蒙·莱斯〔Simon Leys（1936—），比利时裔澳大利亚作家、汉学家。——译者〕在其《中国影子》一书中举了“学雷锋运动”的一个例子，这是二十世纪六十年代中期的一场群众运动，旨在通过对一个“无名公民”的美化来反复灌输毛主义的公民理想。这个无名公民叫做雷锋，是一名士兵，二十岁时死于一次平淡的事故。一些大城市主办的“雷锋展览”包括“摄影文件，例如‘雷锋扶老大娘过马路’、‘雷锋偷偷（原文如此）帮战友洗衣服’、‘雷锋把午餐让给一位忘了带饭盒的战友’等等”。显然，没有人质疑“摄影师怎会那样凑巧出现在这个身份低下、迄今籍籍无闻的士兵一生中的各种场合”。在中国，一个影像只要对看它的人民有益就是真实的。

本书由「ePUBw.COM」整理，ePUBw.COM 提供最新最全的优

质电子书下载！！！！

引语选粹

(向W.B.^[1]致敬)



威基 Weegee Marilyn Monroe,1956.

我渴望捕捉我眼前所有的美，经过长期努力，终于如愿以偿。

——朱莉娅·玛格丽特·卡梅伦

我渴望拥有我在世上所珍视的每个人的这种纪念品。在这些情况下，宝贵的并非只是那种相似性——而是其中所涉及的联想和亲近感……即这个事实：这个人的影子永远恒定不变地显现在那里！我想，这正是肖像的圣化——而如果我不顾我的兄弟们的大声反对，宣称我宁愿拥有这样一件我所珍爱的人的纪念品，也不要最高贵的艺术家创造的任何作品，我绝非故作惊人之语。

——伊丽莎白·巴雷特^[2]（1843年，致玛丽·拉瑟尔·米特福德）

有眼光的人一下就能看出，你的摄影就是你的生活的记录。你可能会看到其他人的各种方法并受影响，你甚至可能会利用它们来找到你自己的方法，但你最终必须使自己摆脱它们。这就是尼采的意思，他说：“我刚读了叔本华，现在我得摆脱他。”他知道，如果你让别人的方法妨碍你去获取你自己的视域，别人的方法可能会非常险恶，尤其是那些拥有深刻经验因而力量强大的人。

——保罗·斯特兰德

认为人的外表是其内心的画像，脸部是整个性格的表现和流露，这看法本身很可能就是一个假设，因而也是一个可以继续下去的安全的假设；人们天生有一种癖好，就是很想看到任何一个使自己成名的人……看来这个事实得到摄影的证明……它为我们的好奇心提供最完全的满足。

——叔本华^[3]

以美丽的意义来体验一样事物：错误地体验它，而这是必要的。

——尼采^[4]

现在，只要花费少得可怜的钱，我们就有可能不仅熟悉世界每一个著名地方，而且熟悉几乎每一个欧洲名人。摄影师的无所不在真有点不可思议。我们大家都见过阿尔卑斯山脉，都熟记夏蒙尼和冰海，尽管我们都不敢体验横渡英吉利海峡的恐怖……我们穿越安第斯山脉；登上特纳里夫；进入日本；“去过”尼亚加拉瀑布和千岛；与同侪享受战斗的乐趣^[5]（在商店橱窗）；坐在权贵的会议上；亲近国王、皇帝和皇后、歌剧女主角、芭蕾舞的宠儿和“魅力四射的演员”。我们见过鬼，但没有发抖；我们站在王族面前，但不必暴露自己；简言之，我们透过三英寸的镜头观看这个邪恶但美丽的世界的每次盛况和浮华。

——“D.P.”，《每周一次》专栏作家（〔伦敦〕1861年6月1日）

有人说阿特热像拍摄犯罪现场那样拍摄（空寂的巴黎街头），这话很公允。犯罪现场也是空寂的；拍摄犯罪现场的目的是确立证据。在阿特热手上，照片变成历史事件的标准证据，并隐含政治意义。

——瓦尔特·本雅明

如果我能够用文字讲故事，我就不必拖着一部相机。

——刘易斯·海因

我去马赛。一小笔津贴使我得以凑合着过活，而我做得很顺心。我刚发现“莱卡”相机。它成为我的眼睛的延伸，自从我发现它以来，我与它形影不离。我终日在街道上探寻，感到兴奋莫名，随时准备猛扑过去，决心要“诱捕”生活——以活生生的方式保存生活。尤其是，我渴望在一张照片的范围内、在某个处于展现在我眼前的过程中的情景的范围内获得全部精华。

——亨利·卡蒂埃布列松

很难说清楚你在哪里停下相机在哪里开始。

一部美能达35毫米单反式相机使它几乎不费吹灰之力就能捕捉你身边的世界。或表达你内心的世界。拿在手中，你感到自在。你的手指落在适当的位置上。一切操作起来都如此顺畅，相机变成你的一部分。你若要调整，根本就不需要把眼睛从取景器移开。因此你可以专心于创造画面……你还可以用美能达来尽情地探索你的想像力的极限。罗科尔X和美能达/凯尔特系统的四十多款工艺卓绝的镜头使你缩短距离和捕捉蔚为奇观的“鱼眼”^[6]全景……

美能达你是相机时，相机也是你

——广告（1976）

我拍我不希望画的，画我不能拍的。

——曼·雷（1976）

要花气力才可以迫使相机说谎：本上它是诚实的工具：此摄影师才更有可能凭着一种探究的、融洽的精神接近大自然，而不是凭着自封的“艺术家”那种洋洋自得的花哨。至于当代视域，也即新生活，则是基于诚实地对待所有问题，不管是道德还是艺术。建筑物的虚假门面、道德中的虚假标准、各式各样的托词和矫揉造作，必须擦掉，将被擦掉。

——爱德华·韦斯顿

我试图通过我的大部分作品，用人类的精神来赋予一切事物生命——哪怕是所谓“无生命”的事物。我渐渐明白到，这种极端泛灵论的做法，在终极意义上是源自我对这样一种状况的深层恐惧和不安，也即人类生活的加速机械化，以及由此而来企图在人类活动的所有领域踩灭个性——这整个过程是我们的军事—工业社会的主

导表现……有创造力的摄影师把被拍摄对象的人类内容释放出来；并把人性赋予他们周围的非人性世界。

——克拉伦斯·约翰·劳克林

现在你可以拍摄任何东西。

——罗伯特·弗兰克

我总是喜欢在摄影室里工作。摄影室使人们与他们的环境隔离开来。他们在一定程度上成为……他们自己的象征。我常常觉得，人们来让我拍照，就像去看医生或相命——想知道他们怎样了。所以，他们依赖我。我得吸引住他们。否则就没什么可拍的了。必须由我把专注力调动起来，然后使他们参与。有时候专注力是如此强大，就连摄影室的声响也听不到。时间停顿了。我们分享一段短暂、热切的亲密时刻。但这是多出来的。它没有过去……没有将来。当坐下来拍照的时间过去了——拍完照了——就什么也不剩，除了照片……照片和某种尴尬。他们离开……而我不认识他们。我几乎没听清楚他们说了些什么。如果我一星期后在某个地方某个房间里遇见他们，我想他们大概认不出我。因为我不觉得我当时真的在那里。至少当时的我……如今只是在照片里。而照片对我来说拥有一种人物所没有的现实。我是透过照片认识他们的。也许，摄影师本来就是这样。我从未真正被牵涉进去。我不必有任何真正的了解。这只是一个认不认得的问题。

——理查德·埃夫登

达盖尔银版法不只是一件用来描绘自然的工具……它把力量赋予自然，让自然去再造自己。

——路易斯·达盖尔（1838年，摘自一份传阅的启事，该启事是为了吸引投资

者。)

人或自然的创造物没有比在一张安塞尔·亚当斯的照片中表现的更壮丽，他的影像那种吸引观众的力量，比被拍摄的自然景物本身更强大。

——亚当斯一部摄影集的广告（1974）

这张宝丽来**SX70**照片是现代美术博物馆收藏品的一部分。

这幅作品是卢卡斯·萨马拉斯^[7]拍摄的，他是美国最重要的艺术家之一。它是世界上一批最重要的收藏品的一部分。它是用世界上最好的即拍即有摄影系统制作出来的，这就是“宝丽来**SX70**大地”牌相机。有数百万人拥有这款相机。一款品质非凡和用途广泛的相机，曝光可从10.4英寸至无限.....萨马拉斯的艺术作品来自**SX70**，后者本身也是一件艺术作品。

——广告（1977）

我的照片大多数是富有同情心、温柔和个人的。它们往往让观者看到自己。它们往往不说教。而且，它们往往不佯装成艺术。

——布鲁斯·戴维森

艺术中的新形式是边缘形式的正典化创造的。

——维克托·什克洛夫斯基.....一个新行业已经崛起，它在证明它的信念之愚蠢，以及在毁掉法国天才剩余的神圣感方面，贡献可不小。盲目崇拜的群众认定有一种理想，它配得上他们的价值，且与他们的本性相称——这是完全可以理解的。就绘画和雕塑而言，老于世故的公众——尤其是在法国——现时的信条.....是：“我相信自然，且只相信自然（这方面有很多充足的理由）。我相信艺术是、并且只能是对自然的精确复制.....因此，如果有一个行业可以给我们一个与自然相同的结

果，那将是艺术的极致。”上帝复仇心很强，他成全了这批群众的愿望。达盖尔就是他派来的救世主。现在公众对自己说：“既然摄影向我们保证我们所能希望的精确（他们，这些白痴，真的相信这个！），那么摄影与艺术就是同一回事了。”从那一刻起，我们邈远的社会便一拥而上，人们一个个像纳克索斯^[8]，观看其金属板上可怜的影像……某个民主派作家真应该从中看到一种在人民中间散布憎恨历史和绘画的廉价方法……

——波德莱尔

生命本身不是现实。我们是那些把生命注入石头和鹅卵石的人。

——弗雷德里克·萨默

这个青年艺术家逐块石头逐块石头把斯特拉斯堡和兰斯的大教堂记录在超过一百幅不同的照片里。多亏他，我们攀登了所有的教堂尖塔……我们绝不可能亲眼发现的东西，他都为我们看到了……我们也许会觉得，中世纪那些圣徒似的艺术家在把他们那些塑像和石雕放置在只有环绕尖塔的鸟儿才能对其细部和完美叹为观止的高处时，已预见到达盖尔银版法。……整座大教堂一层一层都以阳光、阴影和雨水的奇妙效果重新建构起来。勒塞克^[9]先生也建造了他的纪念碑。

——H·德拉克雷泰勒，《光明》杂志，1852年3月20日

那种在空间上和人力所能及的范围内把事物拉得“更近”的需要，在今天已几乎变成一种着魔，例如这样一种趋势：通过以摄影复制某一特定事件来否定该特定事件的独特而瞬息即逝的特征。有一种日益增长的强烈愿望，就是用摄影、以特写来复制被拍摄对象……

——瓦尔特·本雅明

并非意外的是，摄影师变成一个摄影师，如同驯狮人变成一个驯狮人。^[10]

——多萝西娅·兰格

如果我仅仅是好奇，那就很难对某个人说：“我想到你家去，让你跟我谈谈，告诉我你一生的故事。”我的意思是，人们会说：“你疯了。”另外，他们也会保持极度警惕。但相机是某种许可证。很多人都希望受那种程度的注意，而这是一种合理的受注意方式。

——迪安娜·阿布斯

……突然，我身边一个小男孩倒在地面上。那时我意识到警察不是在鸣枪警告。他们是在向人群开枪。更多孩子倒下。……我开始拍摄我身边那个临死的小男孩。血从他嘴里涌出来，有些孩子跪在他身边，试图替他止血。接着，一些孩子叫喊说要杀我……我求他们别阻止我。我说我是记者，在这里记录发生的事情。一个女孩用石块砸我的头。我一阵晕眩，但还站着。接着，他们恢复理智，有人带我离开。直升机一直在头顶上盘旋，枪声不绝。像一场梦。一场我永不会忘记的梦。

——摘自《约翰内斯堡星期日时报》黑人记者阿尔夫·库马洛^[11]对南非索韦托暴动的忆述，原载伦敦《观察家报》，1976年6月20日，星期日

摄影是世界各地都明白的唯一的“语言”，沟通所有民族和文化，连结人类大家庭。它不受政治影响——在人民自由的地方——它真实地反映生活和事件，它使我们可以分享别人的希望和分担别人的绝望，它说明政治和社会情况。我们成为人类的人性和非人性的目击者……

——赫尔穆特·格恩舍伊姆^[12]（《创造性摄影》〔1962〕）

摄影是一个视觉编辑系统。归根结底，这是一个涉及当你处于正确的地点和正确的时间的时候用一个框圈住你的一部分视锥的问题。它像象棋或写作，是一个涉及从各种规定的可能性中作出选择的问题，但在摄影上，可能性的数目不是有限，而是无限的。

——约翰·沙尔科夫斯基

有时候我会在房间一个角落架起相机，坐在与它有一定距离的地方，手上拿着遥控器，看着我们要拍摄的人，考德威尔^[13]先生则与他们攀谈。也许需要一小时，他们的脸孔和姿态才会出现我们试图要表达的东西，但在那东西出现的刹那，在他们明白过来之前，整个场面便被禁锢在胶片上。

——玛格丽特·伯克怀特^[14]

这是一九一〇年纽约市长威廉·盖诺遭暗杀者枪杀那一瞬间的照片。市长正准备登船去欧洲度假，这时有一位美国报纸摄影记者抵达。他要求市长摆姿势让他拍照，正当他举起相机时人群中有人发出两枪。在这混乱中摄影师保持冷静，而他拍摄的满身披血的市长倒进一名助手怀中的照片，已成为摄影史的一部分。

——一张照片的说明文字，见《“咔嚓”：插图摄影史》（1974）

我一直在拍摄我们的抽水马桶，那发出光泽的、涂瓷釉的、具有非凡之美的容器……这里是“人类神圣体形”最性感的曲线部位，但没有其种种不完美。希腊人在他们的文化上也没有达到这般意味深长的圆满，而不知怎的，看着轮廓逐渐细微地显露出来，我竟想起萨莫色雷斯岛的胜利。

——爱德华·韦斯顿

在这个时代，在一个技术民主国家，好品味到头来变成仅仅是品味偏见。如果艺术所做的一切就是创造好品味或坏品味，那么它已彻底失败了。在品味分析的问题上，它就像表达对你家中的电冰箱、地毯或扶手椅的好品味或坏品味那么容易。如今，优秀的照相艺术家都在尝试把艺术提升至超越简单的品味的水平。照相艺术必须完全没有逻辑。照相艺术必须有逻辑真空，使观者以自己的逻辑来理解作品，事实上也使作品自己呈现在观者的眼前。这样，作品便能直接反映观者的意识、逻辑、道德、伦理和品味。作品应当起到一个反馈机制的作用，反馈观者本人的心态。

——莱斯·莱文^[15]（《照相艺术》，发表于《国际摄影室》，一九七五年七、八月号）

男人和女人——这是一个不可能的主题，因为不会有答案。我们只能找到七零八碎的线索。而这一小辑照片只是实际情况的最粗略的草图。也许，今日我们正在种植男女之间更诚实的关系的种子。

——杜安·米哈尔斯

“为什么人们保存照片？”

“为什么？天知道！这就像人们保存各种东西——废品——垃圾、七零八碎。他们保留——就这么回事。”

“在一定程度上我同意你的说法。有些人保存各种东西。有些人用完东西马上就扔。这只是个性情问题罢了。但我现在说的，是特指照片。为什么人们特别要保存照片？”

“我不是说过了吗，那是因为他们不扔东西。要不就是因为照片提醒他们——”

普瓦罗立即接过这话。

“正是。提醒他们。那么我们又要问——为什么？为什么一个女人保存一张她年轻时的照片？我看，第一个理由主要是虚荣。她曾是个漂亮姑娘，她保存一张自己的照片，好提醒她，她曾是个漂亮姑娘。当镜子告诉她泄气的事情，那照片会鼓舞她。她也许会对一位朋友说：‘这是我十八岁的样子……’于是叹息……是不是这样？”

“是的——是的，说得一点不错。”

“那么，就这是第一个理由。虚荣。第二个。感情。”

“这是一回事吗？”

“不，不，不完全是。因为这使你不仅要保存你自己的照片，而且要保存另一个人的……例如你已婚的女儿的一张照片——当她还是一个小姑娘的时候，坐在壁炉前的地毯上，身上披着薄纱……对照片中的人来说，有时这是挺尴尬的，但母亲们都喜欢这样做。而子女们也常常保存母亲的照片，尤其是，如果他们的母亲很早就死了。‘这是我母亲年轻时的样子。’”

“我开始领会你的意思了，普瓦罗。”

“可能还有第三个理由。不是虚荣，不是感情，不是爱——也许是恨——你说呢？”

“恨？”

“对。使复仇的欲望保持活力。有人伤害过你——你可能要保存一张照片来提醒自己，不是吗？”

——摘自阿加莎·克里斯蒂^[16]《麦金蒂太太之死》（1975）

稍前，在那天黎明时，接受这个任务的委员会发现安东尼奥·孔塞海罗^[17]的尸体。尸体躺在棚架边的一个茅屋里。在清除了一层薄土之后，尸体露出来，包着一

件粗劣的裹尸衣——一块脏布——一些虔诚的手在那上面撒了几朵枯萎的花。瞧，在芦苇席上，是这个“臭名昭著和野蛮的煽动者”的遗体……他们小心地起出尸体，这宝贵的遗物——这场冲突不得不拿出来的唯一猎物、唯一战利品！——他们谨小慎微地避免尸体溃散……他们后来给它拍照，并以适当的格式填写了一份书面陈述，核实尸体的身份；因为必须使整个国家完全相信，这个可怕的敌人终于被除掉了。

——摘自欧克利德斯·达·库尼亚^[18]《腹地》（1902）

人仍然互相杀戮，他们仍不明白他们如何活着、为何活着；政客看不到地球是一个整体，然而电视已经发明了：这“远见者”——明天我们将可以凝视我们的同胞的内心，我们将无所不在又孑然一身；有插图的书藉、报纸、杂志数以百万计地出版。毫不含糊的真实事物，日常处境的真实情况，都可以使所有的阶层看到。光学的卫生、可见物的健康正慢慢地浸漏出来。

——拉斯洛·莫霍伊纳吉（1925）

随着我不断深化我的计划，有一样东西渐渐明显起来，就是我选择什么地方拍摄实际上并不重要。某一地点只不过是提供一个产生作品的借口而已……你只能看见你准备看见的东西——在那个特定时刻反映出你的内心的东西。

——乔治·泰斯^[19]

我拍照是为了看看事物被拍摄下来的样子。

——加里·维诺格兰德^[20]

这些获古根海姆基金会赞助的旅行，就像复杂的寻宝活动，真线索混杂着假线

索。朋友们总是指示我们去他们最喜爱的名胜或景色或地形。有时候这些建议挺管用，使韦斯顿大有斩获；有时候他们的推荐一点意思也没有……我们开车兜了数英里，结果是空手而归。那时，我已达到若是我觉得没趣的风景爱德华也就不会拿出相机的程度，因此，当他躺回座位，说声“我不是在睡——只是闭眼养神”时，他是颇放心的。他知道我的眼睛在替他效劳，也知道任何“韦斯顿”式的景物一出现，我就会把汽车停下来，叫醒他。

——卡丽丝·韦斯顿（引录自本·马道《爱德华·韦斯顿：五十年》〔1973〕）

宝丽来**SX70**，让你停不了。突然间你发现，望向哪里都有一个画面……

现在你按一下红色电子按钮。呼……嗖……便到手了。你亲眼看见画面显现，愈来愈逼真，愈来愈细致，数分钟后你便有一张照片，真实得像活的。紧接着，你一边寻找新角度或做现场拷贝，一边连珠炮似地按快门——快到每1.5秒一下。**SX70**变得如同你的一部分，自如地在生活中滑行……

——广告（1975）

……我们把照片，把我们墙上那个画面看成是画面里所显示的被拍摄对象本身（人、风景等等）。

根本就不需要这样。我们可以轻易地想像人们，而不需要他们与这类画面有任何关系。例如，谁会对照片反感呢，因为一张没有颜色的脸孔，也许甚至一张缩小比例的脸孔，也会使他们觉得这不是人。

——维特根斯坦

是这样一张即拍即有照片吗……

对一个车轴的毁灭性试验？

一种病毒的扩散？

一个难忘的实验室装置？
犯罪现场？
绿龟的眼睛？
部门销售曲线图？
染色体畸形？
格雷《解剖学》^[21]173页？
心电图读出？
网目版画的线条转换？
第三百万张八分艾森豪威尔邮票？
第四脊椎的毛细裂痕？
那不可取代的35毫米幻灯片的拷贝？
你的放大十三倍的新二极管？
钒钢的金相显微照片？
照相原版的缩小型号？
放大的淋巴结？
电泳结果？
世界最糟糕的错位咬合？
世界最佳纠正的错位咬合？

你可从以上所列看到.....人们需要记录的材料是无止境的。幸运的是，就像你可从以下各款宝丽来大地牌相机看到，你可以获得的摄影记录也几乎是无止境的。而且，既然你是在现场获得它们的，如果漏掉了任何东西，你都可以在现场重新拍摄.....

——广告（1976）

一个物件，讲述各种物件的丧失、灭毁、消亡。不谈自己。谈别的东西。它会把它们包括进去吗？

——贾斯珀·约翰斯^[22]

北爱尔兰·贝尔法斯特——贝尔法斯特人购买数以百计反映该城市遭受痛苦的明信片。最受欢迎的一张显示一名少年正向一辆英军装甲车扔石头……其他明信片显示烧毁的房屋、在城市街头进入作战位置的军队和在冒烟的瓦砾中玩耍的儿童。每张明信片在当地三家加德纳商店的售价折合约二十五美分。

“即使价钱这么高，人们还是一次五六张地成批购买，”其中一家商店的经理罗丝·莱哈内说。莱哈内太太说，该商店四天内售出近一千张。

她说，由于贝尔法斯特没什么游客，故购买者主要是当地人，尤其是青年人，他们想把明信片当作“纪念品”。

贝尔法斯特男子尼尔·肖克罗斯购买两整套明信片。他解释说：“我觉得，它们是时代的有趣纪念品，我想让两个孩子长大后拥有它们。”

“这些明信片对大家有好处，”该连锁店的一位主管艾伦·加德纳说。“在贝尔法斯特，面对这里的局势，很多人试图闭上眼睛，假装它不存在。也许，明信片这类东西可震撼他们，使他们重新睁开眼睛。”

“我们在冲突中损失很多钱，我们的商店被炸毁烧毁，”加德纳先生说。“如果我们可从冲突中赚回点钱，那再好不过了。”

——摘自《纽约时报》，1974年10月29日（《反映贝尔法斯特冲突的明信片在当地畅销》）

摄影是一个工具，用来处理大家都知道但视而不见的事物。我的照片是要表现你看不见的事物。

——埃米特·戈温^[23]

相机是顺畅地邂逅那另一个现实的手段。

——杰里·于尔斯曼^[24]

波兰·奥斯威辛——在奥斯威辛集中营关闭近三十年后，该地点潜存的恐怖似乎已被纪念品摊档、百事可乐广告和旅游景点的气氛所冲淡。



于尔斯曼 Jerry N.Uelsmann Untitled (CloudRoom) ,1975.^[25]

虽然秋雨冷冽，但每天仍有数以千计的波兰人和一些外国人来参观奥斯威辛。大多数人衣着入时，且显然年纪还没有大得足以回忆第二次世界大战。

他们列队穿过前监狱营房、毒气室和焚化炉，饶有兴趣地观看各种令人毛骨悚

然的陈列品，例如装满被党卫军用来制造衣服的人类头发的陈列柜.....在纪念品摊档，参观者可以购买各款写有波兰文和德文的纪念奥斯威辛的翻领别针，或显示毒气室和焚化炉的美术明信片，以至纪念奥威斯辛的圆珠笔，这些圆珠笔如果拿到灯光下，会显现同样一些画面。

——摘自《纽约时报》，1974年11月3日（《在奥斯威辛，不协调的旅游气氛》）

媒体已自己取代旧世界。即使我们希望恢复那个旧世界，也只有通过认真研究媒体吞噬旧世界的方式才能恢复。

——马歇尔·麦克卢汉

.....很多游客来自乡下，有些不熟悉城市作风的，便把报纸摊开在皇宫护城河另一边的沥青路上，拆开包里自家煮好的食物和筷子，坐在那里边吃边聊天，来往人群则会避开他们。在皇宫花园的庄严背景的驱使下，日本人对快照的着迷上升至无以复加的狂热地步。从快门持续地咔嚓响判断，不仅在场的每个人，而且每一叶青草，都一定被全面记录在胶卷上了。

——摘自《纽约时报》，1977年5月3日（《日本利用三天“黄金周”假期享受七天休假》）

我总是在头脑里拍摄一切事物，以此作为练习。

——迈纳·怀特

用达盖尔银版法拍摄的所有事物都得到保存.....所有存在过的事物的照片都活着，一一透过无限空间的各个区域展现出来。

这些人在照片中复活，生动如六十年前他们的形象被留在那些古老的干版上的时候。……我走在他们的穷街陋巷里，站在他们的房间、工作棚和车间里，望进和望出他们的窗子。而他们也似乎意识到我。

——安塞尔·亚当斯（摘自《雅可布·里斯：摄影师和公民》序〔1974〕）

因此，有现代相机我们也就有了最可靠的帮手，帮我们打开一个客观的视域。大家都必须先看到那视觉上真实的、不言自明的、客观的东西，然后才会有任何可能的主观立场。这将废除那种绘画上和想像力上的联系模式，该联系模式数百年来一直未被取代，且被一个个伟大的画家铭刻在我们的视域上。

我们——通过一百年的摄影和二十年的电影——在这方面得到大大的充实。我们可以说，我们以完全不同的眼光来看世界。然而，迄今为止的总成果，仅大致略多于一部视觉百科全书的成就。这是不够的。我们希望有系统地生产，因为我们必须创造对生活而言非常重要的新关系。

——拉斯洛·莫霍伊纳吉（1925）

任何人若知道下层人的家庭亲情的价值，以及若见过贴在一名劳工的壁炉上的一幅幅小肖像……也许就会与我有同感，也即尽管各种社会潮流和工业潮流每天都在削弱较健康的家庭亲情，但是六便士的照片却在逆流而上，它们对穷人的益处要比世界上所有的慈善家更大。

——《麦克米伦杂志》（伦敦），1871年9月

按他的意见，谁会购买一部自动显影电影机呢？兰德博士说，他预期家庭主妇

是理想顾客。“她只要把摄影机校准，按一下快门开关，几分钟之内就能重现她的孩子的逗人喜爱的时刻，说不定是生日派对。此外，还有数量很多人喜欢图像多于喜欢器械。高尔夫球迷和网球迷们可以在即时重放中评价他们的挥棒方式；工业、学校和其他领域如果有即时重放，配合简易的器械，那会大有帮助.....宝丽来自动显影机的疆域如同你的想像力一样宽广。这款摄影机和未来的宝丽来摄影机的用途是无穷尽的。”

——摘自《纽约时报》，1977年5月8日（《预观宝丽来新型自动显影电影》）

大多数复制生活的现代发明，实际上是在否定生活，就连相机也不例外。我们把恶一口吞下，却把善哽住了。

——华莱士·史蒂文斯^[27]战争把我这个士兵扔进一种机械气氛的中心。在这里我发现碎片之美。我在一部机器的细节中，在普通的被拍摄对象中，感到一种新的现实。我试图寻找我们现代生活中这些碎片的造型价值。我在银幕上重新发现它们，就在那些给我留下印象并对我产生影响的被拍摄对象的特写中。

——费尔南·莱热^[28]（1923）

575.20 摄影专业

空中摄影、空航摄影

天体摄影

抓拍派摄影

天然色摄影

连续摄影

电影摄影

显微电影摄影

膀胱内摄影

太阳摄影
红外摄影
宏观摄影
显微摄影
小型摄影
声波摄影
摄影测量
显微镜摄影
太阳单色光摄影
摄影地形测量
照相凸版制版
照相制版
高温摄影
射线摄影
无线电传真照片
雕塑制图摄影
X射线摄影
太阳单色光照相机
无线电传真摄影
频闪摄影
远距摄影
天空摄影
X光摄影

文字的重量，照片的震撼。

——《巴黎竞赛画报》，广告

一八五七年六月四日——今天在德鲁奥酒店看到首次出售的照片。本世纪一切都在变黑，而摄影看来好像是事物的黑衣。

一八六一年十一月十五日——有时候我想，有朝一日所有现代国家都将崇拜某种美国式的神，这个神应该是像一个人类那样活着，很多有关他的事情会被大众报刊谈论：这个神的影像会被张贴在教堂里，不是像各位画家可能对他作出幻想的那种想像性的画像，不是浮动在绘有耶稣头像的衣服上，而是被摄影永远地固定下来。是的，我预见一个被拍摄下来的神，戴着眼镜。

——摘自爱德蒙和朱尔·德·龚古尔^[29]《日记》

一九二一年春天，最近布拉格设置两部外国发明的摄影机器，它们可以把同一个人的六次或十次或更多的曝光复制在一张正片上。

当我拿着这样一系列照片去见卡夫卡，我轻松地说：“人们只要花一两个克朗就可以从各个角度被拍照。这设备是一种叫做认识你自己的机器。”

“你的意思是说误解你自己？”卡夫卡淡淡地笑道。

我抗辩道：“你这是什么意思？相机不会说谎。”

“谁告诉你的？”卡夫卡把头歪向肩膀。“摄影把你的眼光集中在表面的东西上。因此，它遮掩了那隐藏的生命，那生命像光和影的运动那样闪烁着穿过事物的轮廓。你哪怕用最敏感的镜头也捕捉不到它。你得靠感觉去把握它……这部自动相机不会增加人的眼睛，而只是提供一种奇怪地简化的苍蝇的眼光。”

——摘自古斯塔夫·亚瑙赫^[30]，《卡夫卡谈话录》

生命似乎总是注满他身体的表皮：在凝固住某个瞬间之际，在记录一个稍纵即逝的苦笑、一次手的抽动、一束穿过云层的倏忽的阳光之际，活力都会随时从那表皮被挤出来。而除了相机之外，没有一件工具有能力记录如此复杂的短暂反应，表达那瞬间的全部辉煌。没有任何手可以表达它，原因是心灵无法把一个瞬间所包含的不变的真相维持得够长久，长久得足以使缓慢的手指去记录大量相关的细节。印象派画家们想完成这种记录，却白费工夫。因为他们有意或无意地努力要以他们的光线效果去证明瞬间的真相；印象主义一向寻求凝固住此时此刻的奇迹。但是布光的瞬息效果却在他们忙于分析时逃离他们；他们的“印象”通常只是一系列互相重叠在一起的印象。施蒂格利茨得到更好的引导。他直接走向为他而制造的工具。

——保罗·罗森菲尔德

相机是我的工具。透过它，我给周遭的事物一个理由。

——安德烈·凯尔泰斯

一种双重的降低水平，一种把自己也骗了的降低水平的方法。

有了达盖尔银版法，大家都可以拍一张肖像——以前只有名人才可以；与此同时，所做的一切事情都是为了使他们看上去都一模一样——使得我们只需要一张肖像。

——克尔恺郭尔^[31]（1854）

制作万花筒似的影像。

——威廉·亨利·福克斯·塔尔博特（见于1839年2月18日笔记）



威基Weegee Lovers on the Sands,c.1943.

[1] W.B.指瓦尔特·本雅明。——译者

[2] Elizabeth Barrett (1806—1861)，即伊丽莎白·巴雷特·勃朗宁，维多利亚时代诗人。——译者

[3] Authur Schopenhauer (1788—1860)，德国哲学家。——译者

[4] Friedrich Nietzsche (1844—1900)，德国哲学家。——译者

[5] “与同侪享受战斗的乐趣”出自丁尼生诗《尤利西斯》。——译者

[6] “鱼眼”意为超广角镜头。——译者

[7] Lucas Samaras (1936—)，美国摄影师。——译者

[8] 希腊神话中的美少年，因自恋水中的影子而死。——译者

[9] HenriJean-LouisLeSecq (1818—1882)，法国画家和摄影师。——译者

[10] 意为独一无二的(或有抱负的)摄影师变成芸芸摄影师之一。——译者

[11] Alf Khumalo (1930—)，南非摄影师。——译者

[12] Helmut Gernsheim (1913—1995)，德裔英国摄影师。——译者

[13] ErdkineCaldwell (1903—1987)，美国摄影师。——译者

[14] Margaret Bourke-White (1904—1971)，美国摄影师。——译者

[15] Les Levine (1935—)，爱尔兰裔美国媒体艺术家。——译者

[16] Agatha Christie (1890—1976)，英国女侦探小说家。——译者

[17] Antonio Conselheiro (1830—1897)，巴西宗教家，平民反抗中央政府的卡努杜斯战役发生地卡努杜斯村的创建人。——译者

[18] Euclides da Cunha (1866—1909)，巴西作家。——译者

[19] George Tice (1938—)，美国摄影师。——译者

[20] Garry Winogrand (1924—1984)，美国摄影师，以街头摄影闻名。——译者

[21] Henry Gray (1827—1861)，英国解剖学家。《解剖学》指他的《人体解剖学》。——译者

[22] Jasper Johns (1930—)，美国画家和摄影师。——译者

[23] Emmet Gowin (1941—)，美国摄影师。——译者

[24] JerryN.Uelsmann (1934—)，美国摄影师。——译者

[25] 相机是顺畅地邂逅那另一个现实的手段。

——杰里·于尔斯曼

[26] Ernest Renan (1823—1892)，法国哲学家和作家。——译者

[27] Wallace Stevens (1879—1955)，美国现代诗人。——译者

[28] Fernand Léger (1881—1955)，法国画家、雕塑家和电影导演。——译者

[29] Edmondde Goncourt (1822—1896)，法国作家；JulesdeGoncourt (1830—1870)，法国作家。——译者

[30] Gustav Janouch (1903—1968)，卡夫卡晚年的一位年轻朋友。——译者

[31] Soren Kierkegaard (1813—1855)，丹麦哲学家。——译者

本书由「ePUBw.COM」整理，ePUBw.COM 提供最新最全的优

质电子书下载！！！！

译后记

我手头有一本桑塔格的《论摄影》，企鹅版，扉页注明是一九九二年十月在香港辰冲书店买的。我真是做梦也想不到，十多年后，我竟然会成为这本论文集的中译者。

《论摄影》曾有过中译本，由湖南美术出版社出版。我以前从未见过，但看过或拥有这个译本的朋友，都说译本差。这次我在完成译稿后，上图书馆借来该译本。果然名不虚传，谬误百出，包括第一句（献词）和最后一句。尽管该译本不乏精彩片断，但谬误实在多得不成比例。凡是原文有点难度的，一查该译本，往往就是译错的。论说文是有清晰的思想要表达的，一个混乱的译本，只会给读者制造混乱，结果是不但未能从中得益，可能还会亏欠：读还不如不读。

《论摄影》不仅是一本论述摄影的经典著作，而且是一本论述广泛意义上的现代文化的经典著作，一部分原因是在现代社会里摄影影像无所不在，覆盖我们生活的方方面面。它不是一本关于摄影的专业著作，书中也没有多少摄影术语，尽管有志于摄影者，无疑都应人手一册；从它最初以一篇篇长文发表于《纽约书评》看，读者不难想象它的对象主要是知识分子、作家和文化人。对中国读者尤其有一份亲切感的是书中“影像世界”一章，它透过中国人对安东尼奥尼的电影《中国》的批判，来揭示“文革”期间中国人的摄影观。

在这本著作中，桑塔格深入地探讨摄影的本质，包括摄影是不是艺术，摄影与绘画的互相影响，摄影与真实世界的关系，摄影的捕食性和侵略性等等。她认为摄影本质上是超现实的，不是因为摄影采取了超现实主义的表现手法，而是因为超现实主义就隐藏在摄影企业的核心。摄影表面上是反映现实，但实际上摄影影像自成

一个世界，一个影像世界，企图取代真实世界，给观者造成影像即是现实的印象，给影像拥有者造成拥有影像即是拥有实际经验的错觉。

对读者而言，这本书的丰富性和深刻性不在于桑塔格得出什么结论，而在于她的论述过程和解剖方法。这是一种抽丝剥茧的论述，一种冷静而锋利的解剖。精彩纷呈，使人目不暇接。桑塔格一向以其庄严的文体著称，但她的挖苦和讽刺在这本著作中亦得到充分的发挥。例如在谈到迪安娜·阿布斯将其拍摄的人物都变成怪异者时指出：“人们看上去稀奇古怪，是因为他们不穿衣服，例如裸体主义者；或因为他们穿衣服，例如裸体主义者营地那个穿围裙的女侍应。”再如：“照片并非只是据实地拍摄现实。那是受过严密检查、掂量的现实：看它是不是忠于照片。”又如：“摄影通过揭示人的事物性、事物的人性，而把现实转化为一种同义反复。当卡蒂埃布列松去中国，他证明中国有人，并证明他们是中国人。”

感谢我的同事毕小莺小姐帮我校对了初稿的第一章和第二章的一部分。她细心的校阅和纠正，尤其是从一个普通读者的角度提出的种种疑问，成为我后来一遍遍修改和校对的重要指针，尤其是在过于晦涩的地方尽量以适当的意释来翻译。另外，感谢香港中文大学新闻系博士生张弛先生帮我从中大图书馆借来批判安东尼奥尼的文集《恶毒的用心，卑劣的手法》一书；感谢编辑冯涛先生在催稿的同时，一再给予我宽限。

书中的注释，凡是未加“——译者”的，均是原注。

黄灿然

二〇〇七年十二月一日于香港

本书由「ePUBw.COM」整理，ePUBw.COM 提供最新最全的优

质电子书下载！！！！

收集世界的残片——一代编后记

桑塔格会反对我们这样做，因为“通过设法把老照片放置在新脉络中，来重新编排老照片，已成为图书业的一大生意”（《忧伤的物件》）。但是以书本形式收录照片，以及甚至干脆给照片配上引语，正如桑塔格所说，是一种“愈来愈普遍的做法”。

自从达盖尔（Louis Jacques Mande Daguerre）和塔尔博特（William Henry Fox Talbot）这些早期冒险者在视觉图像的荒原上宣布新矿藏的发现以来——其精确的年代大约是1839年，在摄影企业（enterprise）——桑塔格褒贬不明地采用这个单词——的名下，已积累起无可计数的财产。

从这堆财产目录中随意抽取一些照片，并不能证明什么问题，证明桑塔格言必有据？或者还证明我们没有偷懒？以桑塔格的观点来看，如果把一张照片从将其固定在某一特定时空的系绳上松脱开来，它将变得抽象、毫无意义、仅残存下一点褪色的“过去性”——如同脱离目录的考古学标本，只能用来满足古玩收藏者的偏执癖好。

这并不是为桑塔格添加注释的新方法，我们从桑塔格妙语连珠的散文中择取一些句子，为这些句子配上（我们自以为合适的）照片，是因为桑塔格说过：重要的是恢复我们的感觉，我们必须学会去更多地看，更多地听，更多地感受（《Against Interpretation》）。

为这本书配上照片的另一个效果是，这些图片给桑塔格的这本小书带来一种摄影史（摄影简史）的虚假面貌。通过编排这些图片，我们更直观地看到，桑塔格论述所涉及的摄影图像贯穿整个世界摄影历史，最早期的摄影开拓者们充满发现新事

物的喜悦之情，戴维·奥塔维乌斯·希尔（David Octavius Hill）和茱莉亚·玛格丽特·卡梅伦Julia Margaret Cameron）试图以照相机捕捉世界之“美”。“布拉塞”（Brassai）和“维基”（Weegee）则发现照相机能够揭示世界之更阴暗的一面。而超现实主义如曼雷（ManRay）对道具（机械、花朵、日常用物）的奇特组合，以及出人意料的技术想象力（拉约图像、过度或多次曝光、合成），竟然迅速地变成商业摄影的常规剧目。

桑塔格无意勾勒一份观念和技术发展的路线图，但她的写作，的确对现代摄影历史——这一正在进行中的历史——作出准确的、从而甚至具有前瞻性的概括。这本书的写作历时达五年之久，其最初的写作冲动来自于一九七二年对阿布斯摄影回顾展的一次观摩，最初的计划是一篇全面描述作品展的文章，一旦她开始动手写，新的想法却又不断产生。她不断向自己提出新的问题，重新回到博物馆和展览会仔细观看各种摄影作品，沉迷于其中（如作者本人在简短的前言中所说），大量的观看（近乎吞噬影像）让她自己变成海量现代摄影作品的“行家”——在头脑里、在思考和行文过程中不断随口列举那些摄影家和那些作品，而相应地，她似乎也把她们的读者当成“行家”——她一个接一个地抛出那些名字，就好像读者想必也具有与她同样丰富的影像经验。因此，为这组文章搜集编配一些图片，看起来也是一种恰当的编辑方式。

标记作者和创作时间的配图方式容易让人误解，容易让人觉得我们像是有意要让这本书变成一本小型的现代摄影史知识手册。但《论摄影》只有一部分是历史，关于摄影意识的哲学性思考也仅只占其中三分之一，剩下的另一部分（如同桑塔格的传记作者所说）更像是被讨论的主题所掩盖的思想自传，它展示出通过对摄影的研究、叙述和修改而最终形成的作者本人的风格和意识，同时将这种个人意识深刻地烙印在现代摄影的发展进程中——就像作者本人提及阿布斯摄影展时所说的，那几乎是“摄影意识中的分水岭”。从而读者会发现，桑塔格在文章里列举的摄影作品

其实带有她鲜明的个人偏好，比如她对阿布斯的重视和热衷，阿布斯在书中所占的格外篇幅，绝不仅仅因为这组文章最初的写作冲动来自于她，似乎也是因为桑塔格本人对女性主义摄影的理解和关怀。

在桑塔格看来，讨论摄影不啻是讨论世界，收集照片也即等于收集世界，我们无力收集世界，只是希望书中所收集的照片能够成为这个复杂世界的某一段残片。

小白

本书由「ePUBw.COM」整理，ePUBw.COM 提供最新最全的优

质电子书下载！！！！