

罗兰·巴特

明室

摄影纵横谈

[法] 罗兰·巴特 著
赵克非 译



Roland Barthes

*La chambre claire
Note sur la photographie*

图书在版编目(CIP)数据

明室——摄影纵横谈/[法]罗兰·巴特著;赵克非译.
-北京:文化艺术出版社,2002.11

ISBN 7-5039-2291-5

I. 明… II. ①巴…②赵… III. 摄影技术 IV. J41

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 091802 号

图字:01-2002-3834 号

La Chambre claire
Note Sur La Photographie
Roland Barthes © Editions de
L'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980

明室——摄影纵横谈

著 者 [法]罗兰·巴特

译 者 赵克非

责任编辑 沈悦苓

封面设计 叶 涛

版式设计 刘宝华

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029

网 址 www.whysbooks.com

电子邮件 editor 4@whysbooks.com

电 话 (010)64813345 64813346(总编室)
(010)64813384 64813385(发行部)

经 销 新华书店

印 刷 九州财鑫印刷有限公司

版 次 2003 年 1 月北京第 1 版
2003 年 1 月北京第 1 次印刷

开 本 850 × 1168 毫米 1/32

印 张 6

字 数 70 千字 图 25 面

书 号 ISBN 7-5039-2291-5/J·655

定 价 18.00 元

版权所有,侵权必究。印装错误,随时调换。



偏振片

目录

上篇

1 照片的特性	3
2 难于归类的摄影	5
3 以感动为出发点	11
4 摄影师、幻象和看照片的人	13
5 被拍照的人	15
6 看照片的人：趣味混乱	23
7 摄影如奇遇	28
8 不受拘束的现象学	31
9 二元性	34
10 “STUDIUM” 和 “PUNCTUM”	39
11 “STUDIUM”	42
12 传递信息	45
13 绘画	48

14	出其不意地拍照	51
15	照片的意义	55
16	令人向往	61
17	单向的照片	64
18	“STUDIUM”与“PUNCTUM”共存	67
19	PUNCTUM: 局部画面	69
20	并非刻意为之的画面	76
21	震动	78
22	在刺激和宁静之后	82
23	“盲画面”	88
24	推翻前言	95

下 篇

25	“一天晚上……”	99
26	历史像分界线	101
27	辨认	104
28	在暖房里拍摄的照片	107
29	小女孩	112
30	阿里阿德涅	115
31	家庭, 母亲	117

14	出其不意地拍照	51
15	照片的意义	55
16	令人向往	61
17	单向的照片	64
18	“STUDIUM”与“PUNCTUM”共存	67
19	PUNCTUM: 局部画面	69
20	并非刻意为之的画面	76
21	震动	78
22	在刺激和宁静之后	82
23	“盲画面”	88
24	推翻前言	95

下 篇

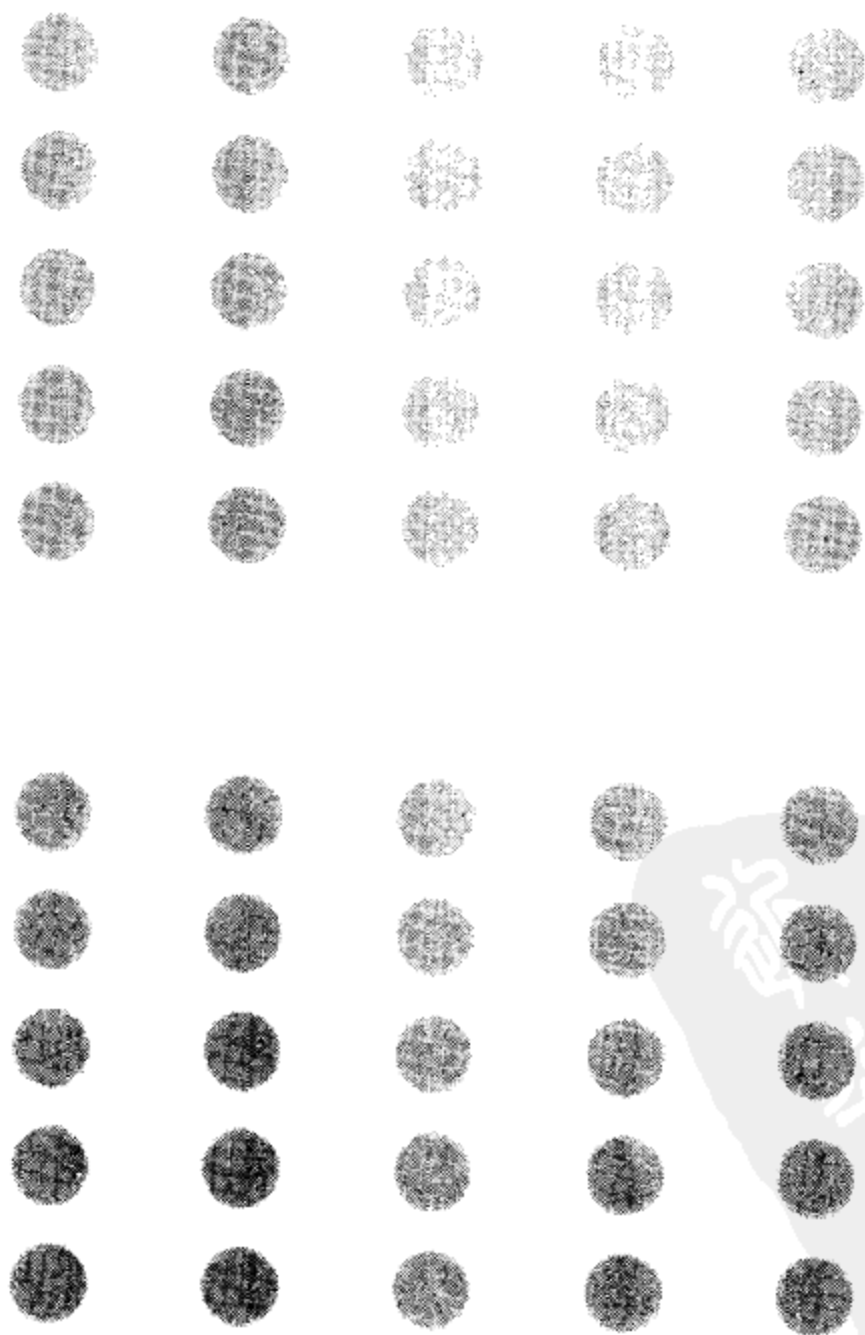
25	“一天晚上……”	99
26	历史像分界线	101
27	辨认	104
28	在暖房里拍摄的照片	107
29	小女孩	112
30	阿里阿德涅	115
31	家庭, 母亲	117

32 “这个存在过”	120
33 曝光	123
34 光线, 色彩	127
35 惊愕	130
36 证实	135
37 停滞	141
38 平淡的死亡	145
39 时间有如“PUNCTUM”	149
40 私生活/公众生活	153
41 仔细观察	156
42 相像	159
43 家族	163
44 明室	167
45 “神情”	169
46 眼神	174
47 疯狂, 怜悯	180
48 被驯化了的摄影	184



明室
La chambre claire

上篇



1 照片的特性

有一天，那是很久以前的事了，我偶然看到拿破仑最小的弟弟热罗姆的一张照片（摄于1852年）。我当时十分震惊，想道：“我看到了一双曾经看到过拿破仑皇帝的眼睛！”这种震惊的感觉我日后再也不曾有。我和人说起过这种震惊之情，可是，因为似乎没人有同感，甚至似乎没人能理解（孤独。大千世界就是靠这样一些个人的点滴孤独构成的），我也就把此事置诸脑后了。

我对摄影的兴趣更注重其文化方面。我公开宣布，说我喜欢摄影，不喜欢电影，可我又无法把摄影和电影分开。这个矛盾就这样纠缠着。

对于照片，我有着一一种强烈的“本体论”的愿望：我不顾一切地想知道照片“本身”是什么，它以什么样的特点使自己有别于一般图象。



明室



实际上，这样一种愿望意味着，除了来自技术和应用方面的明显事实之外，尽管摄影在当代极为普及，我对摄影存在的价值，以及摄影是否有自身的“特点”，都没有把握。



2 难于归类的摄影

谁能引导我呢？

归类（如果想建立一种体系，就必须认真进行分类、选样）是第一步，从这第一步开始，摄影就成了问题。确实，有几种分类法，将摄影分到其中的哪一类好呢？这几种分类法，不是经验型的（专业的/业余的），就是修辞学性质的（风景/物体/肖像/人体），要么就是美学性质的（写实主义/绘画学），总之，这样的分类都和摄影格格不入，与摄影的本质无关。摄影的本质（如果有的话）只能是“新奇”，摄影的出现就是新奇事物的降临，因为，上述那些归类也很适用于其他老的图象艺术品。可以说，摄影是难于归类的。这有点乱。于是我就开始思考，这种混乱是怎么产生的。



明室



我首先发现的是这样一点。摄影无限制地复制的东西只发生一次：摄影在机械地重复着实际存在中永远不可能重复的东西。

在摄影中，事情永远不可能不受控制地变成另一种东西：摄影总是把我最需要的本质集中到我所看到的物体上面去；摄影是绝对的“个别”，是极端的“偶然”，是“某一个”（“某一张”照片，而不是“那张”照片），简言之，摄影不疲倦地表现的是“时机”、“机缘”和“实在的事物”。

指称“实在性”的时候，佛教用“SUN-YA”，意思是“空”；不过，还有更好的：“TATHATA”（“真如”），意思是“某件事”、“这样的事”、“这件事”；在梵文里，“TAT”的意思是“这”，让人想到小孩子用手指指着某件东西的动作，一边说着：“TA, DA, CA!” 摄影总是在这个动作所指之处；摄影的意思是：“这个”，“是这个”，“是这样的”！此外再没有任何别的意思；不能用哲学的方法把一张照片变成（说成）别的什么，照片充满着偶然性，它是偶然性轻盈透明的外壳。

把您的照片拿给别人看吧，那人会立刻拿出自己的照片来，说：“您看，这是我弟弟；这个，是小时候的我。”等等；摄影永远都只是一首歌，唱来唱去都是“您看”，“你看”，“这儿是”；摄影用手指指点着某个“面对面的东西”，离不开那几句简单的指示性话语。因此，谈论一张具体的照片可以，泛泛而论地谈论摄影我就觉得不大可能了。

确实，某一张照片永远也不能和所拍摄的对象相区别（和照片所再现之物相区别），或者说，至少不能一下子就和所拍摄的对象区别开来，或者说这种区别不是所有的人都能看得出来的（其他任何一种图象作品都能与其再现之物相区别）：领会摄影的意义不是不可能的（专业人士就能领会），但这要求有个再认识或再思考的过程。

在性质上，摄影（必须顺便接受这样一个一般概念，这个概念暂时只意味着偶然性坚持不懈的重复）具有一种同语反复的东西：一只烟斗在那里永远是一只烟斗，一点不能通融。照片似乎总是携带着自己的拍摄对象，两者遭遇一样，都陷入了固定不动之中，不管这种固定不动是爱恋



明室



的还是悲伤的，即使在运动着的世界里也是如此：两者粘在了一起，肢体相交，就像在实施某种刑法时一个被拴在尸体上的犯人；或者，就像那些成双成对地在一起游的鱼 [根据米什莱 (1798—1874，法国历史学家，也写过一系列自然科学著作) 的说法，我想是鲨鱼]，好像被永无休止的交尾连成一体了。照片属于那类成层的物品，你无法把两层东西分开而不使物品损坏：画在玻璃上的风景画，其实，“善”与“恶”，欲望及其对象，也都是如此：这种二元性能够想象，但不能感知（当时我还不知道，我所寻求的本质，将从拍摄“对象”的执拗——一直执拗地呆在那里——中产生）。

这种必然性（没有“某个东西”或“某个人”就没有照片）把摄影引进了物体——世界上的所有物体——的巨大无序之中：为什么此刻选择（拍摄）了这件物体，而不是另一件呢？摄影是难以归类的，因为没有任何理由能“标出”摄影的各种变故；摄影可能也很想使自己成为一个符号，像个符号似的那么粗大、稳妥、高贵，那样就能使它登上语言的高位；可是，要有符号，

就必须有标记，由于缺少做标记的要素，照片就成了一种不能久存的符号，像牛奶似的，会“变酸”。

不管照片给你看的是什么，也不管它以什么样的方式给你看，照片永远都是不可见的：我们看到的不是照片。

简言之，拍摄对象附着在上面了。这种奇怪的附着给调节观察摄影的方式，造成了一个很大的困难。谈论摄影的书籍比起论其他艺术的书籍少多了，而这样的书籍也都吃尽了这种困难的苦头。

谈论摄影的书，一类是技术性的，为了“看到”摄影的意义，这类书不得不从很近的地方着眼。另一类是历史性的或社会学性质的，为了考察摄影的总体现象，这类书又不得不从很远的地方着眼。令我恼火的是，我发现没有一本书正确地谈论了那些让我感兴趣的照片，即那些让我高兴或感动的照片。风景照片的构图规则，或者，家庭照片的构图法，这些东西对我有什么用？

每次读到关于摄影的文章，我都会想到某张我所喜爱的照片，于是我就感到恼火。因为，我



明室



看到的只是拍摄对象，即我喜欢的物品、心爱的人；但有个讨厌的声音（科学的声音）这时会用严厉的语调对我说：“回到真正的‘摄影’上去吧！你现在所看到并使你感到痛苦的，属于那类‘摄影爱好者的作品’，这类作品社会学家们研究过了，结论是：这是些起整合作用的社会礼仪方面的陈迹，旨在强化‘家庭’，仅此而已。”但我坚持着；另一个声音，一个更强的声音，促使我去否定社会学家们的这个说法；面对某些照片，我希望自己是野蛮人，没有文化。

就这样，我既不敢将世上多得数不清的照片加以概括，也不敢把自己的几张照片拿出来以偏概全，说摄影就是这样：一句话，我走进了死胡同，而且，如果可以这样说的话，我在“科学上”成了孤家寡人，一无所有。



3 以感动为出发点

于是我想，这种混乱和进退两难的局面——因为要写关于摄影的文章而变得更加明显了——明白地反映出某种我过去一直在体验着的尴尬：我处于两种矛盾的说法之中了，一种是表达性的，另一种是批评性的；在批评性的说法中，论调又很不相同，有社会学的，有符号学的，有精神分析学的。不过，由于这两种说法最终都没能使我满意，我自己的一种想法就得到了证实，这是个惟一确定无疑的想法（不管有多幼稚）：极力反对一切概括法。因为，每次试图使用这个方法时，我都感受到一种把问题简单化了的意味，且有说教的倾向，于是我就慢慢地放弃了这个方法，到别处去寻找：我开始用另外一种方式谈论这个问题。



明室



最好把我的反对一劳永逸地由怪诞引向理性，试着把“自我之古老的绝对权力”（尼采）变成一个启发性要素。我因此决定，只取几张照片作为我研究的出发点，所取的那些照片，我确信“对我”来说是存在的。这与体系无关：只是几个个体。总之，在这场主观性和科学之间的传统冲突中，我最终形成了这样一种奇怪的想法：为什么就没有某种基于客体的新科学呢？所以，我愿意把自己当成摄影的中介：我试图以个人的某些情感为出发点，罗列出摄影的根本特点即一般概念，没有这一点，可能就没有摄影。



4 摄影师、幻象和 看照片的人

这样一来，我本人就成了摄影“知识”的衡量标准。

可我对于摄影又知道些什么呢？据我观察所得，一张照片是三种活动（或三种感情，或三种意图）的对象：实施，承受，观看。实施者是摄影师。观看者是我们这些人，是我们这些在报纸、书籍、档案和相册里翻阅照片的人。而被拍摄的人或物，则是目标和对象，是物体发出来的一种小小的幻影，我特意把这称为摄影的“幻象”，因为这个词通过词根保留着和“景象”一词的关系，同时还增加了所有照片中都有的那种可怕的东西：死人再现。



明室



这三种活动中，有一种对我来说是此路不通，而我也不打算问津：我不是摄影师，连业余的也不是，我干不了这个，性子太急：我必须立即看到我拍摄的东西（拍“偏振片”？有意思，但靠不住，除非摄影大师出手）。我可以假设，摄影师的感情（因此就有了摄影师一派所说的摄影本质）和那个“小孔”（“针孔摄影机”）有些关系，通过那个小孔，他观察、界定、框住所要拍摄的东西，取好景，然后把所要拍摄的东西“抓住”（突袭）。

从技术上讲，摄影处于两种截然不同手段的交汇点；一个属于化学范畴：这指的是光在某种物质上起的作用；另一个属于物理学范畴：这指的是通过光学设备成像。我觉得，在“看照片的人”眼里，可以说，照片实质上就是物体的化学显现，而对“摄影师”来说，刚好相反，照片是被“暗箱”快门切断了的视觉相连的。不过，对这种感觉（或就这种实质），我说不出什么来，因为从来没有体验过；我不能和那种人（这种人人数最多）苟同，他们谈论的是摄影师一派的照片。我能运用的经验只有两种：被看的经验和看人的经验。

5 被拍照的人

可能有这种情况，人家看我而我不知道，但就这一点我还是说不出什么来，因为我已经决定，要以我的感情意识为指导。不过，我经常（依我看，这种情形太多了）是在知道的情况下被拍照。于是，从我觉得正在被人家通过镜头看的那一刻起，就什么都变了：我“摆起姿势”来，我在瞬间把自己弄成了另一个人，我提前使自己变成了影象。这种变化是积极的：我感觉得到，摄影或者正在创造我这个人，或者使我这个人坏死，全凭它高兴（有个故事可以说明这种致命的力量：巴黎公社的一些社员，因为得意洋洋地在街垒上摆姿势而付出了生命：失败之后，这些人被梯也尔的警察认了出来，几乎都被枪毙了）。



明室



在镜头前面摆姿势（我想说的是：我知道自己在摆姿势，即使是转瞬即逝的事），这对我没什么危险（至少当时是如此）。可能，这是以隐喻的方式表明，我这个人的存在已操于摄影师之手。不过，这种依附虽然是想象出来的（而且是最纯粹的想象），仍然使我感到惶恐不安，对要“生出来”的东西觉得没把握：一个影象——我的影象——就要诞生了：“生”我的人是个讨厌鬼呢，抑或是个“好人”？

如果我“出现”在相纸上能像出现在一张古典油画上一样，那才好呢，雍容华贵，一副沉思模样，洋溢着灵秀之气！简言之，如果我能够像“画”的 [提香（1490—1576，意大利伟大画家，在世界画坛占有崇高地位）画的] 或“素描”的 [克卢埃（1520—1572，法国宫廷画家）素描的]，那就好了！

可是，由于我希望人家捕捉到的是精神而不是个模拟姿势，由于摄影不是那么洞察入微——著名的人像摄影师除外——，我不知道怎么做才能使内心的东西表现出来。我决定，让微微的笑意在我唇间和眼里“浮动”，我有意地使那浅笑变得“难以琢磨”，我要让人从我的笑容里既看

出我的气质，同时也看到我对摄影这套东西感到高兴：我容忍这种社会游戏，我摆出个姿势来，这点我清楚，希望你们也明白，不过我要传达的这个附带信息，对我这个人的宝贵品质不应该在任何方面（实在说来，是化圆为方的问题）造成伤害：在照片之外，我是什么样还是什么样。

总之，我希望我那张灵动的照片，在上千张地位、年龄不同的人的照片中被拨弄来拨弄去的时候，始终能和我的“自我”（深沉，正如大家所知道的那样）吻合；但是，必须说的却恰恰相反：是“自我”从来不与我的照片相吻合，因为，照片沉重、僵化、固执（社会所依赖的就是这个），而“自我”轻盈，被分解、被驱散了，“自我”像个浮沉子，不可能停住不动，同时也使我心神不安：啊！摄影哪怕能给我一个中性的、解剖学的身体，能给我一个没有任何意义的身体也好啊！

唉，摄影还以为自己做得很好呢，却注定让我终身带着一副表情：我的身体永远找不到自己的起点，这个起点没有人能给它（也许只有我母亲能给？因为，冷漠是不可能去掉照片上那份沉





重的——一张“客观的”照片上，除了这类东西，别无所有，这类照片把你变成了一个被警察监视的罪犯——能够去掉这份沉重的，是爱，是至爱）。

自己看到自己（不是像在镜子里那样）：从历史的角度来说，这是很近的事，油画、素描或工笔肖像，由于是炫耀财力和社会地位的东西，在摄影普及之前很少见——不管怎么说，一张油画像无论画得多像（这正是我试图证明的），但不是照片。

奇怪的是，没有人考虑过这种新做法带来的冲击（对文明）。我很想有一部“视觉史”。因为，摄影是使自我变成另一个人的开始：身份意识扭曲了，分裂了。更加奇怪的是：人们大谈特谈幻影重叠，竟是在摄影出现之前。人们把精神病人的怪梦和幻觉症混在了一起，精神病人的怪梦，在几个世纪里一直是个神话般的大题目。但到了今天，就好像我们在压制摄影的疯狂似的：摄影只是以我在纸上看到“我”时稍微感到的那点不自在，让我们想到它所继承的神话般的遗产。

这种冲击，说到底是所有权方面的冲击。法律用自己的方式说出了这一点：照片属于谁？属于主体（被拍照者）？抑或属于摄影师？

风景本身不是某种从土地的主人那里“借”来的东西吗？没完没了的官司似乎已经揭示出社会的这种不确定性，对这个社会来说，存在物是建立在财产这个基础上的。摄影把主体变成了客体，甚至可以说，把主体变成了有收藏价值的珍品：拍第一批照片的时候（1840年前后），要强使照相的人在充满阳光的玻璃天棚下长时间地摆着姿势；变成客体是个痛苦过程，就像做了个外科手术；当时发明了一种被称为“枕披”的器具，属于假肢一类的东西，这东西通过镜头看不见，其作用是支撑和固定身体，使之不动：这种枕披就成了我要变成的塑像的底座，变成我想象中的本质的支架。

人像摄影是个比武场。四种想象出来的事物在那里交汇，在那里冲突，在那里变形。面对镜头，我同时是：我自以为我是的那个人，我希望人家以为我是的那个人，摄影师以为我是的那个人，摄影师要用以展示其艺术才能的那个人。换



明室



言之，那动作是奇怪的：我在不停地模仿自己，因此，我每次让人（任人）给我照相时，总有一种不真实的感觉，有时觉得自己是在冒名顶替（像做噩梦时会有的那种感觉）。

想象中，照片（我“想”照的那种）表现的是难以琢磨的一刻，在那个时刻，实在说来我既非主体亦非客体，毋宁说是个感到自己正在变成客体的主体：这时我体会到了轻微的死（带引号的）的经验：我真地变成幽灵了。这一点摄影师知道得很清楚，他自己也害怕（哪怕是出于商业上的理由）这种死，如果我“死”了，他的动作将是往我身上涂防腐剂。

没有什么比摄影师装腔作势地“追求栩栩如生”更加可笑的了 [像萨德（1740—1814，法国色情文学家，曾因对妇女施性虐待而多次入狱）说过的那样，假如你不是那个被动的受害者，不是那个取笑对象的话]：可怜的想法：摄影师让我坐在画笔前面，让我出去（“外面”比“里面”有生气），让我在一架楼梯前面摆好姿势，因为有一群孩子在我身后玩耍，摄影师发现一张凳子，立即（真想不到）让我坐在上面。可以说，为了使

那张照片不是死的，那位胆战心惊的摄影师大概还真努力奋斗了一番呢。

但我不，我已经变成了客体，用不着奋斗了。我预感到，从这场噩梦中醒来，我会更难受；因为，社会要拿这张照片去干什么，会从中看出什么来，我不知道（无论如何，对同一张脸会有很多种看法）；可是，照片洗出来以后，我看到的是，我已经完全变成了毫无生气的“图象”，就是说，一副“死相”；那些人——那个人——剥夺了我的“自我”，他们残忍地把我变成了物体，糟蹋我、随便处置我，把我放进卡片柜里，准备好，以便用于各种各样狡诈的营私舞弊。有一天，一位很杰出的女摄影师给我拍了照，我觉得从那张照片上看出了新丧之忧戚，这一次，照片已经还我以本来面目；可是，没过多久，我又在一本诽谤性小册子的封面上看到了这张照片，洗印的时候加了工，我就只剩下一副可怕的面孔了，那副面孔冷漠、险恶、可憎，和那本书的作者们想用我的论调制造的图象一样。

（“私生活”不是别的，只是空间和时间上的一块领地，在这块领地里，我不是一张照片，不



明室



是一个物体。成为一个我必须保卫的主体，这是我的“政治”权利。）

说到底，我在别人给我拍的照片里看到的（我根据别人的“意图”看那张照片），是“死亡”：死亡是这张照片的“外貌”。因此，很奇怪地，别人给我拍照时我能够忍受的惟一一件事，也是我喜欢并让我觉得亲切的一件事，是照相机的响声。

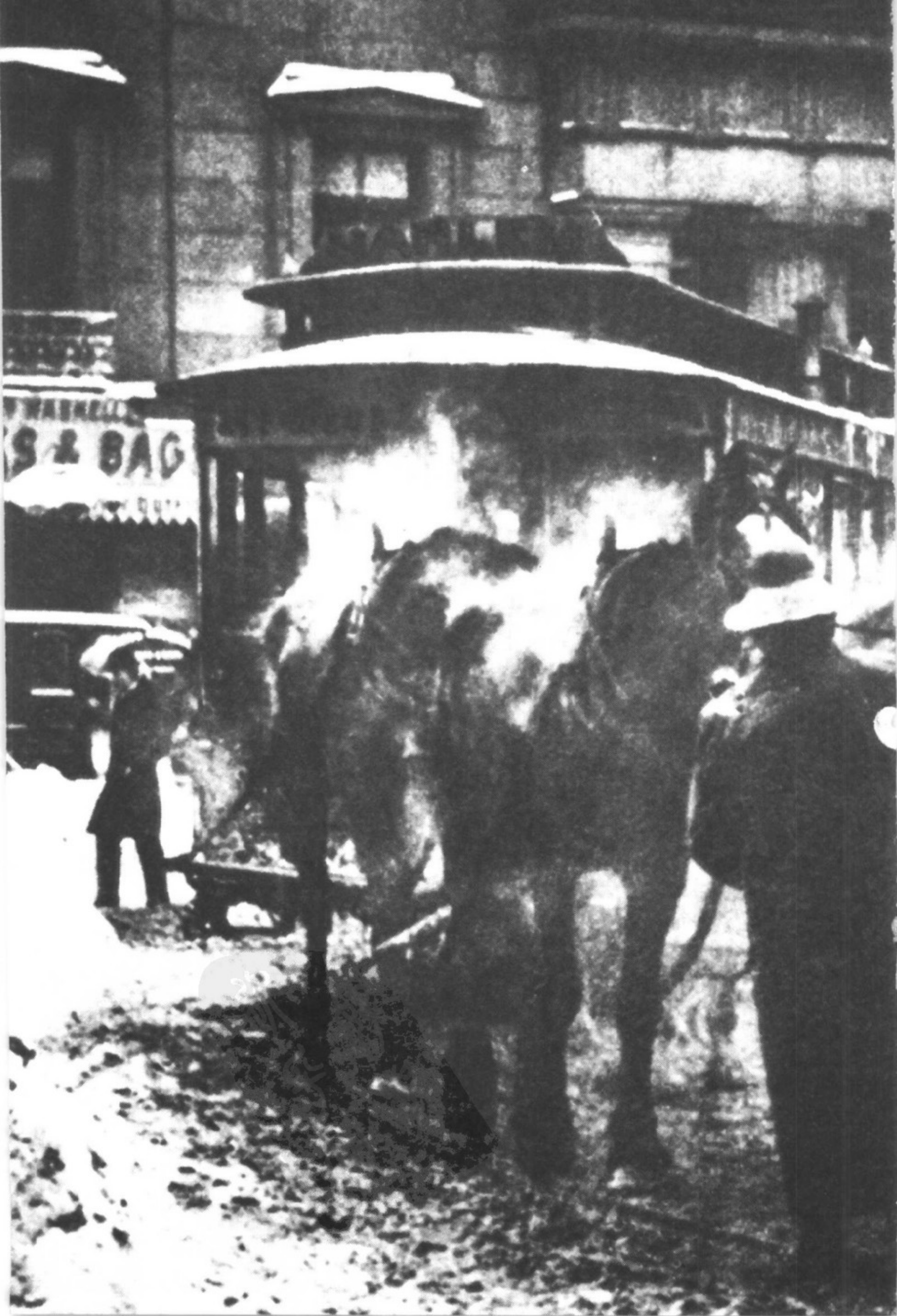
对我来说，摄影师的身体器官，不是眼（眼让我害怕），而是手指，是和镜头快门以及玻璃感光片（当时的照相机上还有这种东西）的金属槽连着的手指。我喜欢这种机械响声，喜欢得几乎使我产生快感，好像摄影的这种声音本身——而且只有这种声音——抓住了我的欲望，短促地一响，要命的曝光完成。我并不觉得“时间”的声音凄惨；我喜欢大钟、时钟、手表——而且我记得，最初，照相器材属于高级木器工艺技巧和精密机械。说到底，照相机是些有待研究的时钟，也许，我这样一个老派人物还能在照相机里听到木材的生动响声呢。

6 看照片的人：趣味混乱

从第一步起我就发现了摄影中的混乱，把所有的习惯做法和所有的主体混在一起之后，我又在“看照片的人”眼里的照片中再次看到了这种混乱。我是个看照片的人，现在我想进行一番自省。

时至今日，我和大家一样，到处都能见到照片；我没跟谁要照片，但照片就是从世界各地往我这里来；这只是些“图象”，都随便地摆在那里。但是，在那些挑选出来的照片中，在那些经过鉴定、受到欣赏并且收进了相册或刊物，可以说是过了文化这一关的照片中，我发现，有些让我觉得有点狂喜，就好像这些照片把一种色情的或刺激人的东西，一种隐藏在我身上的东西（不管照片的主题表面看来是多么规矩），掷回到了







施蒂格利茨的作品中，让我喜欢的只是他那张最著名的照片……

明室



一颗沉寂的心中似的。另外一些则相反，实在让我无动于衷，看到这种照片像野草似地越来越多，我起反感，甚至生气：有时照片让我讨厌：欧仁·阿热特（1857—1927，法国二十世纪最有影响的摄影家，以拍摄巴黎闻名）拍的那些老树干，皮埃尔·布歇拍的那些人体，热尔曼·德·克鲁尔拍的那些叠印照（我只提一些老摄影师的名字），于我有什么用？

再者我发现，同一位摄影师的所有作品，其实我从来不是都喜欢：施蒂格利茨（1864—1946，美国摄影家）拍的照片，我只喜欢（喜欢得发狂）他那张最著名的作品（《公共马车终点站》，纽约，1893）；马普勒托尔普的某一张照片使我想到了，我找到了“我”的摄影师；但是，我并不喜欢马普勒托尔普的所有作品。因此，在谈论历史、文化、美学的时候，我不接受所谓艺术家风格一类的简单概念。

下过一番功夫以后，我感觉到了他们的杂乱无章，他们的偶然性，他们的隐晦，我感觉到了摄影是一门“不怎么可靠”的艺术，会和研究喜欢的或讨厌的人体这样一种学科（如果有人想建

立这样一种学科的话)完全一样。

我看得很清楚，这里涉及的是简单的主观性情感问题，这种主观性会突然发生变化，从开始说到这种主观性的时候起就是这样：“我喜欢/我不喜欢”：我们之中，喜欢什么，不喜欢什么，对什么东西无所谓，谁内心里没有自己的原则呢？

正巧，我一直想“谈谈”我的脾气，不是为了替自己的脾气进行辩护，更不是要在这本书里大谈我的个性，而是相反，为的是把这种个性摆出来，献给一项科学研究，这项研究叫什么，我觉得无关紧要，只要能够得出个不贬低我、不使我变得渺小的一般性结论就行。所以，必须进行一番探讨。



明室



7 摄影如奇遇

于是，我决定以某些照片对我产生的吸引力作为这项新分析的指南。因为，至少我对这种吸引力是确信无疑的。把这种吸引力叫做什么呢？魅力？不行，某张我觉得不一般而且喜爱的照片，没有丝毫那类发光点的东西，没有那类在眼前晃动、让人的头跟着摇摆的光点；它在我身上引起的东西和迟钝正好相反，更确切地说，是内心的激动，是欢乐，也是变化，是想说无法言说的事物时感到的那种困扰。

叫什么好呢？兴趣？说兴趣还不足以表达这层意思。我无须为了列举对一张照片感兴趣的种种理由而去问自己为什么激动；可能是这样：喜欢照片上的那件东西，那片风景，那个人；或者，照片上那个让我们认出来的人，我们正爱着

或者曾经爱过；或者，对看到的东​​西感到吃惊；或者，欣赏摄影师的佳作，抑或对摄影师的作品有争议，等等，等等；但是，这一类的兴趣都不那么引人入胜，也是不同质的；某张照片可以满足其中的一种兴趣，但对我没有多大吸引力；如果另一张照片让我十分感兴趣，我就很想知道这张照片里有什么东西让我“倾倒”。

因此，要说明（暂时地）某些照片在我身上引起的那种吸引力，我觉得最准确的字眼是“奇遇”或“奇特”。有的照片使我觉得突然，有的照片不。

奇特这一要素得以使我觉得摄影有存在的价值。反过来，没有奇特性，也就没有照片。

我引一段萨特的话：“报纸上的照片完全可以‘使我一点不感兴趣’，即我看着那些照片，但是不觉得它们有存在的必要。也就是说，我看到了他们的照片的那些人，都通过那张照片被触及，但我不觉得他们有存在的必要，和《骑士与死神》[《骑士、死神与魔鬼》，阿尔贝·丢勒（1471—1528，文艺复兴时期德国最重要的油画家和版画家）的著名铜版画，主题是：“无论死神还是魔鬼，都不能阻止骑



明室



士前进。”] 完全一样，骑士和死神通过丢勒的雕刻而被触及，但不为我为所看重。另外，还可以碰到这种情况，照片使我感到极端地无所谓，我甚至看都不看一眼。照片模模糊糊地构成了物体，而照片上的人物却实实在在地构成了人，但这仅仅是因为他们和人相像，没有特别的意向性。照片上的那些人物在感知、符号与图象的岸边浮游，永远也靠不了其中的任何一岸。”

在这种郁闷的孤独之中，某一张照片突然出现在我面前，那张照片使我的精神为之一振，而我也使那张照片有了生气。因此，那种让照片显得有意义的魅力，我应该称之为“勃勃生气”。那张照片本身毫无生气可言（我不相信有“栩栩如生”的照片），但是，它使我变得有了生气：任何奇特的东西都会是这样。



8 不受拘束的现象学

在研究摄影的过程中，我从现象学中多少借鉴了一些内容和说法。不过这是一种模模糊糊、不受拘束的现象学，甚至有些厚颜无耻，它可以按照我的分析的意愿歪曲或回避现象学原则。

首先，我没有也不打算跳出这项悖论：一方面，希望能够最终确定什么是摄影的实质，亦即对摄影这门本相科学的演变进行一番描述；另一方面，又执拗地认为——如果可以这样说的话（词语上有矛盾）——，在本质上，摄影只不过是一种偶然性、特殊性、奇遇：我的那些照片，说到底，也永远属于“随便什么东西”一类：不容易显得有价值，即所谓的平庸，不正是摄影的弱点所在吗？

接着，我的现象学同意和情感这种力量和



明室

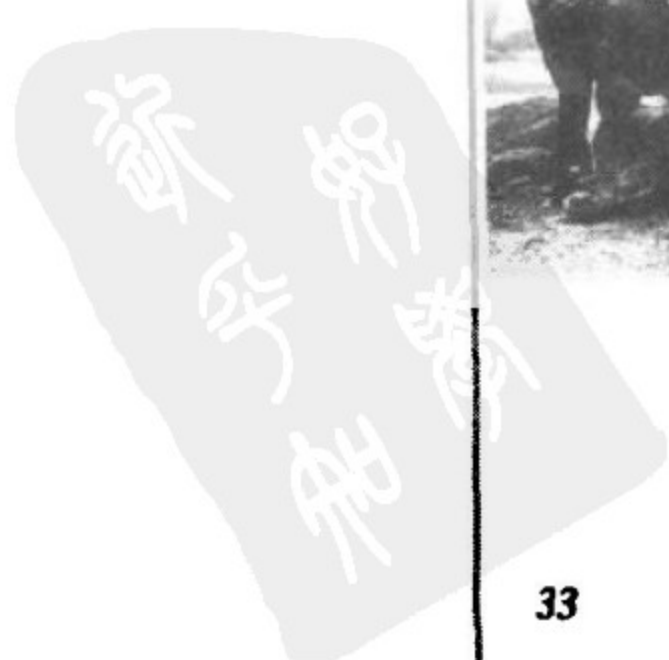


解；情感是我不想减少的东西，因为情感是不能减少的，我就想、我就应该把照片化为情感；但是，我们能够抓住情感的意向性吗？看到一件东西立即产生情感，或喜爱，或反感，或生怀旧之情，或者感到惬意，这种意向我们能够抓得住吗？

古典现象学，我年轻的时候就熟悉的那种现象学（那以后也不曾有过别的现象学），不曾谈到过欲望或哀伤，我不记得提过。当然，我以一种很传统的方式推测到了，摄影中存在着错综复杂的要素：物质方面的要素（迫使我们去研究摄影中的物理学、化学和光学），学科方面的要素（例如，属于美学、“历史学”和社会学方面的东西）。但是，在对普通摄影的实质能够得出结论的时候，我转向了，我没有沿着形式上的（逻辑的）本体论的道路继续走下去，我停了下来，像宝贝似地守着我的欲望或哀伤；在我心里，预见到的照片实质不能和“哀婉动人”的东西分开，一见之下，照片就应该感人。

我有个朋友，仅仅因为摄影能让他给自己的儿子拍照就转向了摄影。我像我的这位朋友。作

为一个“看照片的人”，我只是出于“感情”才对摄影感兴趣的；我想把摄影的研究深入下去，不是当作一个问题（一个题目），而是作为一段伤心的往事：我看到了，我感觉到了，于是我注意起来，我观看，我思索。





9 二元性

我在翻阅一本插图杂志。一张照片让我停了下来。没有什么十分特别的地方：普普通通（就照片而言），是一张反映尼加拉瓜起义的照片：到处是瓦砾的街道，两个戴着钢盔巡逻的大兵；远处，是两个过路的修女。这张照片让我喜欢？让我感兴趣？让我惊讶？不见得。很简单，这张照片只是显得有价值（对我来说）而已。我立刻明白了，这张照片的价值（它的“奇特”之处）就在于，它同时显现了两种毫无关联的要素，这两种要素不属于同一个世界，是不同质的（但也不必一定要到形成对照的程度）：大兵和修女。我预感到了一种构图上的规则（按照我的眼光），于是我就想立即去仔细看看这位记者（荷兰人凯恩·韦森）拍的其他照片，以验证我的想法。



我立刻明白了，这张照片的“奇特之处”就在于，它同时显现了两种要素……



明室



他拍的照片中有很多张都吸引我，就是因为这些照片含有我新发现的这种二元性。

有一张拍的是一对悲痛之中的母女，她们正在因为女孩的父亲被捕而大放悲声 [波德莱尔 (1821—1867, 法国诗人, 《恶之花》的作者): “在生活的重大场合, 动作的夸张是真实的。”], 而此事发生的地点是“一片田野” (她们是从哪里得到消息的呢? 这样大呼小叫, 又是做给谁看呢?)。

还有一张, 在坑坑洼洼的马路上, 白布单子下面是一具孩子的尸体, 悲痛的亲友们站在旁边。说起来, 场景很一般, 但我注意到了那种混乱的状况: 尸体那只没穿鞋的脚, 哭哭啼啼的母亲手上捧着一条单子 (这单子是干什么用的?), 远处, 可能是个亲友, 拿一块手绢捂着鼻子。

还有一张, 拍的是一栋被炸毁了的房子, 两个小孩子大睁着眼睛, 其中的一个, 衬衫高卷, 露出了小小的肚子 (眼睛大得过分, 让人看了心绪不宁)。

最后一张照片上是三个游击队员, 背靠着——所房子的墙, 脸的下半部分遮着一块布 (防臭



……哭哭啼啼的母亲手上捧着一张单子（这单子是干什么用的？）……

明室



味？怕人家认出来？我无知，不了解打游击的实际情况；其中的一个把枪放在大腿上（我看到了他的手指甲），但另一只手张开着，伸了出来，像是在指着什么东西进行解释。

这同一位记者的其他照片不怎么吸引我，这就更证明了我的规则是可行的；那些照片拍得很漂亮，反映了起义的庄严和恐怖，但是，在我眼里，那些照片没有任何警人之处：清一色都是文化性质的，是一些“场景”，如果不是主题尖锐，就有点像格勒兹（1725—1805，法国著名画家）的作品了。



10 “STUDIUM” 和 “PUNCTUM”

我的构图规则是完全说得过去的，因此我想给这两种要素定个名（我需要这么做），这两种要素同时存在，似乎成了我对这些照片特别感兴趣的基础。

第一种要素，很显然，是一种广延性，具有画面的外延，凭我的知识和文化，这一点我很容易就能察觉；画面可以很有风格，也可以没有风格，可以很成功，也可以不成功，这全要看摄影师的技巧和运气，但通常总要传达一种信息：起义，尼加拉瓜，以及这两者的所有迹象：穿便服的穷战士，堆满瓦砾的街道，死人，痛苦，太阳，印第安人呆滞的眼睛。





成百上千张照片都是由这种画面构成的，对这些照片，我当然可以一般地感兴趣，有时还被感动，不过，这种感动是通过道德和政治的理性中介起作用的。这些照片让我感觉到的，属于“中间”情感，不好不坏，属于那种差不多是严格地教育出来的情感。

在法文里我找不到一个能够简明地表达人类这种情感的词；但在拉丁文里，我认为这个词是存在的：这个词就是“STUDIUM”，意思不是“研究”，至少不要立刻想到“研究”，而是专于一件事，是对某个人的兴趣，是某种一般的精力投入，当然有热情，但不特别剧烈。我对很多照片感兴趣就是基于“STUDIUM”，我接受这类照片，或者把它们当作政治上的佐证，或者当作可供欣赏的优秀历史图片：因为，我正是从文化（“STUDIUM”一词也有这层含义）的角度来欣赏这些形象，这些面孔，这些姿态，这些背景，和这些动作的。

第二个要素损害（或加强）了“STUDIUM”。这一次不是我去寻找这个要素（像我努力去界定“STUDIUM”的范围那样），是这个

要素从照片上出来，像一枝箭似地把我射穿了。

拉丁文里有个词，可以用来说明这种创伤，这种刺伤，这种用带尖工具造成的印记；我觉得这个词非常贴切，因为它也让人想到标点，而我提到的那些照片确实像用标点标过似的，有时甚至布满了点子，所用的就是这类敏感的点；准确地说，这些印记，这些创伤，是一些点。

因此，这个把“STUDIUM”搅乱了的第二个要素，我把它叫做“PUNCTUM”；因为，“PUNCTUM”一词也有刺伤、小孔、小斑点、小伤口的意思，还有被针扎了一下的意思。照片上的“PUNCTUM”是一种偶然的東西，正是这种偶然的東西刺痛了我（也伤害了我，使我痛苦）。

在摄影上把两个主旋律（因为，总的说来，我喜欢的照片都是以古典奏鸣曲的方式拍成的）做了这样的分辨以后，我就可以一个一个地来加以说明了。



明室



11 “STUDIUM”

可惜的是，在我看来很多照片毫无生气。不过，即使是那些我觉得有些价值的照片，其中的大部分在我身上能够引起的也只是一般兴趣，如果可以这么说的话，那兴趣是“光滑的”：在这些照片里，没有一点点“PUNCTUM”，不管我喜欢不喜欢，都不刺痛我。在这些照片上只有“STUDIUM”。“STUDIUM”太宽泛，含有漫不经心的欲望，多变的兴趣，前后不一致的趣味等种种意思：我爱/我不爱 I Like/I don't（我喜欢/我不喜欢）。“STUDIUM”属于“To like”（喜欢）而不是“To Love”（爱）这个范畴；“STUDIUM”所调动起来的是“半个欲望”，“半个愿望”，这和我们对一些我们觉得“好”的人、景色、衣服、书籍所产生的模模糊糊、“光

滑的”、无须承担责任的兴趣，是一路货色。

辨认出了“STUDIUM”，就注定要触及摄影师的意图，要和摄影师的意图保持一致；不管是赞成还是不赞成这些意图，我对这些意图总是了解的，总要在内心里对这些意图加以思考，因为，文化（“STUDIUM”从属于文化）乃是创作者和消费者之间签定的一种契约。

“STUDIUM”是一种教育（知识和礼貌），它使我得以认出“摄影师”来，体验推动摄影师拍摄并成为其拍摄活动基础的意图，不过，在某种意义上说，这种体验是反方向的，依照的是我作为一个“看照片者”的愿望。好像我要在照片中多多少少看出摄影师的一点幻想，对他的幻想采取亲善态度，但并不完全相信他的幻想。

很明显，这种幻想旨在（幻想的作用即在于此）使摄影和社会和解（有此必要吗？——啊！有。照片是“危险的”），赋予照片以“功能”，对摄影师来说，这些功能也就成了他们的托词。这些功能是：传递消息，再现情景，使人惊奇，强调意义，让人向往。我，作为一个“看照片的人”，我以多少带点高兴的心情，承认这些功能：



明室



我把自己理解的“STUDIUM”（它从来不是我的快乐或痛苦）置于其中了。



12 传递信息

由于摄影出自纯粹的偶然并且只能如此（被再现的总是“某个事物”），——和文字相反，文字的东西可以因为一个字于无意之间起的作用，使一个描写的句子变成一个发人深思的句子——摄影能立即把成为人种学知识素材的“细节”显现出来。

威廉·克莱恩在莫斯科拍摄的《1959年的“五一”节》，我一看就知道了俄罗斯人是如何穿戴的（总之，这是我不知道的）：我“注意”到一个小伙子戴的那顶大鸭舌帽，另一个小伙子打的领带，那个老太太戴的头巾，一个青年人的发式，等等。我还可以下到细节里面去，注意到纳达尔（1820—1910，法国作家、画家和摄影家）拍摄的很多男人留着长指甲：这是个人种志方面的问





那位摄影师告诉了我，俄罗斯人是如何穿戴的：我注意到一个小伙子戴的那顶大鸭舌帽，另一个小伙子打的领带，那个老太太戴的头巾，一个青年人的发式……

题：在某个时期，人们是怎么留指甲的？这张照片把这一点告诉了我，比油画像要准确得多。这样的照片使我得以接近一些基本知识，为我提供了一整套物品的局部情况，触动了我身上的某种拜物教：因为，我身上有个喜欢知识的“我”，这个我对知识一往情深。

我以同样的方式喜欢传记文章，在我的作家生涯中，这些传记文章如同某些照片一样，使我喜出望外；我把这样的文章称为“生命的字母”；摄影和历史的关系，与“生命的字母”和传记的关系相同。





13 绘画

头一个看到第一张照片的人 [拍摄第一张照片的尼埃普斯 (1765—1833, 法国发明家, 第一个拍出永久性照片的人) 除外] 可能会以为, 那是一幅油画: 同样的布局, 同样的景色。

摄影曾经被绘画的幽灵纠缠过, 现在仍然受着这种纠缠 (马普勒托尔普拍过一枝黄菖蒲, 就像东方画家画的一样); 摄影通过自己的模仿和争执, 把绘画变成了“参考”, 这个参考是绝对的、本源的, 如同摄影源于“绘画”一般 (从技术上说, 这也是真的, 但仅仅是部分地; 因为, 画家的“暗室”仅仅是摄影产生的原因之一, 根本原因可能还是化学上的发现)。

从现象学的本相上说, 直到我研究的这个阶段, 还没有什么东西能够把一张照片和一幅绘画

区别开来，不管这张照片现实主义到了什么程度。“照片至上”只是摄影的一种自以为是的夸张说法而已。

然而，“摄影”并非通过“绘画”（我觉得是这样）才和艺术搭界的，使摄影和艺术发生关系的是“戏剧”。

人们总是把尼埃普斯和达盖尔（1789—1851，法国画家、物理学家，达盖尔式照相机的发明者）当作摄影的鼻祖（虽然达盖尔对尼埃普斯的地位有点僭越），可是，达盖尔攫取了尼埃普斯的发明以后，在城堡广场开辟了一座全景剧场，布景很有生气，靠的就是运动和灯光的作用。总之，“暗房”同时打出了透视画、“照片”和“透景画”，这三项都是舞台艺术；不过，“照片”所以让我觉得更接近“戏剧”，是透过一个很奇怪的中介（可能只有我看得见）：“死亡”。

我们都知道戏剧和死人祭仪之间最初的关系：最早的演员是通过饰死人的角色脱离修道院的：化装成老人，就是把自己变成一个既是活人又是死人的人：图腾崇拜戏中的涂白了的半身像，中国戏剧中画脸谱的人，印度戏中使用的用



明室



米面制成的化妆材料做的面具，日本能乐中的脸谱，都属此类。我在“照片”中发现的就是这种戏剧和死人祭仪之间的关系；无论怎样努力地把照片设想得栩栩如生（这种“使照片变得栩栩如生”的努力，只能是传统上对死的苦恼的否认），“照片”和最早的戏剧一样，和“栩栩如生的画”一样，是个脸上涂了脂粉的哑角，在那张呆板的面庞之下，我们看到的是死人。



14 出其不意地拍照

我想象（我能做的只有这个，因为我不是摄影师），摄影师的主要动作是出其不意地抓住某物或某人（通过相机上那个小洞），若是拍摄的时候没有被被拍摄的人或物发觉，这个动作就是十分完美的了。所有的照片都是从这个动作中产生的，其要素（说“托词”更恰当）是“冲击”，因为摄影上的“冲击”（和“PUNCTUM”截然不同）主要在于显露而不是“刺伤”那些隐藏得很好的东西，那些东西隐藏得十分巧妙，连摄影师本人也不知道，或者没有意识到。因此，就有了一连串的“出其不意”（对我这样一个“看照片的人”来说是出其不意；但对摄影师来说，这就是“出色的成绩”了）。

第一种出其不意是“稀有”（指的当然是被





拍摄的东西为稀有之物)。有人以赞美的口吻说，一个摄影师用了四年的时间去寻找，为的是搞一本怪照影集（两个头的男人，三个乳房的妇女，带尾巴的小孩，等等：全部面带微笑）。

第二种出其不意，在“绘画”中常见，绘画常常再现一个瞬间的、肉眼捕捉不到的动作（我在别处把这种动作称为历史画面的“神意”）：拿破仑“刚刚”触摸过雅法医院里的“鼠疫患者”；他的手正在往回撤；同样地，利用其瞬间动作，摄影把一个快速行进的场景在关键时刻拍摄了下来：阿佩斯特吉在皮伯利西大火中把一个正在从窗子往外跳的女人拍了下来。

第三种出其不意，是成绩方面的出其不意：“半个世纪以来，哈罗德·埃杰顿以百万分之一秒的速度拍到了一滴正在落下的奶”（几乎用不着表白，这类照片不使我感动，甚至不使我感兴趣：我是个十足的现象学家，不可能喜欢合乎我分寸的表象以外的东西）。

第四种出其不意，是摄影师期待着的技术加工带来的：叠印，变形，有意地利用某些瑕疵（图象不全，模糊，角度不正）；很多摄影大师

[热尔曼·克鲁尔，威廉·克莱因，凯尔泰什（1894年出生，匈牙利早期新闻摄影记者）] 都玩弄过这些伎俩，但没能使我信服，虽然我明白这类手法有破坏性的影响。

出其不意的第五个类型是：新颖。凯尔泰什拍过一张照片，是复折屋顶的一扇窗子，窗子玻璃后面有两个着古装的人，露出上半身，在往街上看（我喜欢凯尔泰什，但我不喜欢音乐或摄影中的幽默）；那个场面可能是摄影师安排的；但是，在享有盛名的大众传媒界，好的记者，本事——也就是运气——在于抓拍到“自然”场景：比如一个穿着滑雪服滑雪的酋长。

所有这些出其不意，都要服从一个挑战性的原则（因此，这些出其不意对我来说是格格不入的）：摄影师得像个杂技演员那样，向极限挑战；极而言之，摄影师必须把照片拍得引人注目：要到了人们不知道为什么要拍的地步，照片才能变得令人“惊奇”。比如：一张用逆光拍摄、站在门洞里的裸体男人，草丛里的一辆老爷汽车的车头，码头上的一艘货轮，草地上的两把长椅，农家屋舍窗前女人的臀部，光溜溜的肚子上的一只



明室



鸡蛋（这些照片都是摄影爱好者的获奖作品），为什么要拍这样的照片？拍这样的照片有什么意义呢？

当初，摄影为了取得令人惊讶的效果，拍摄显要人物；但过了不久，经过一番反复，又宣称凡所拍摄的都是显要。当时，“不论什么东西”的说法成了在价值上造假的顶点。



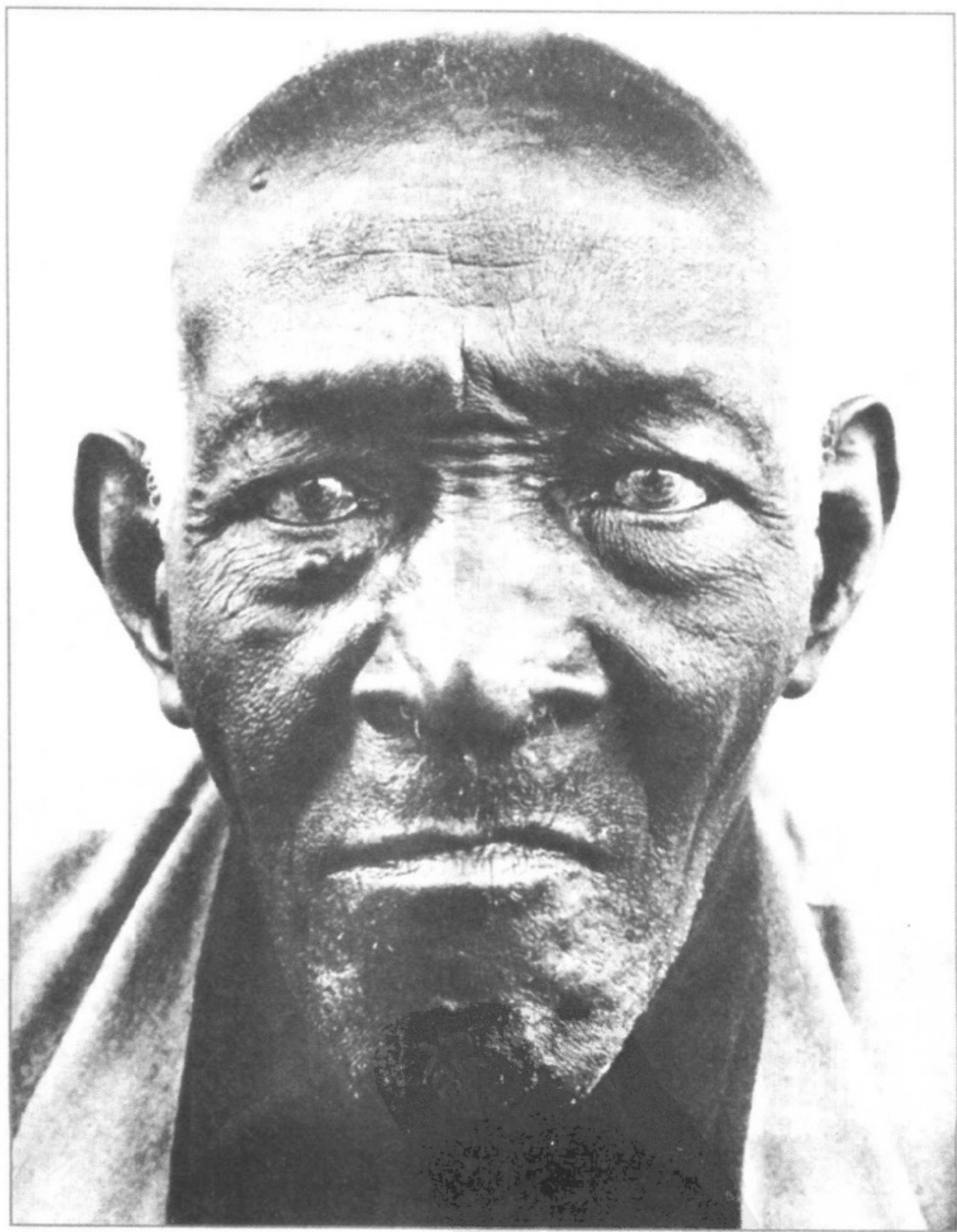
15 照片的意义

既然所有的照片都是偶然的（所以没有什么意义），它就只能靠脸部的表情来显示某种意义（针对的是普遍性）了。卡尔维诺为指明是什么把脸孔变成社会及其历史的产物时，用的恰恰就是脸部表情这个词。

艾夫登（1927年出生，美国摄影家，以拍摄人像照和时装照闻名）拍摄的威廉·加斯比的肖像就是这样，它把奴隶制的实质揭露无遗：脸部表情，这就是意义，因为它绝对纯粹（如同在古代戏剧中一样）。因此，那些肖像摄影大师都是些伟大的研究神话的人：纳达尔（研究的是法国中产阶级），桑德尔（研究的是纳粹以前的德国人），艾夫登（研究的是纽约社会的上层）。

然而，脸部表情又是摄影上的一个难点。社





脸部表情，这就是意义，因为它绝对纯粹……

会好像不相信纯粹意义：社会需要意义，但同时又需要这个意义周围伴有杂音（就像提到控制论时所说的），能使那意义变得不那么尖锐。于是，一张意义（我说的不是效果）太强的照片，很快就被改变了；人们从美学而不是政治的角度来欣赏这张照片。

带有“脸部表情”的照片确实危险，足以使人不安（1934年，纳粹查禁了桑德尔的照片，因为他当时拍摄的“那些面孔”与纳粹的人种典型不符），但是，另一方面，这种照片又过于审慎（或曰过于“杰出”），无法真正构成对社会的有效批评，至少按照工会政党活动分子的战斗精神来要求是如此。

现存的科学中，哪一门学科承认面相术有意义？面孔对意义——政治的或道德的——的感知力，本身不就有阶级的差别吗？再者，这样说也许过分：桑德尔拍摄的公证人，一脸的傲慢和生硬，他拍摄的执达吏，一脸的武断和粗暴；可是，公证人或执达吏可能永远也不会看得懂这些表征。就如同距离一样，社会的眼光在这里必须经由纯粹美学这个中介才能通过，美学把距离化





纳粹查禁了桑德尔的照片，因为他当时所拍摄的那些面孔与纳粹的人种美学不符。

解了：批评只在那些已经有了批评能力的人那里才成为批评。

这种走投无路的局面和布莱希特（1898—1956，德国诗人、剧作家）所遇到的有点相似：他敌视摄影，因为（他说过）摄影的批判能力软弱。但是，他的戏剧本身也从来没能在政治上产生效用，那是他戏剧的精巧及优雅的美学品质造成的。

广告业照片的意思清楚明了，这是商业上惟利是图的性质决定的，如果把这部分照片排除在外，摄影上的符号学也就局限在几位肖像摄影家那些令人称道的成就上了。其余的，对随便哪一张“好”照片来说，能够说的最好的话，也就是“照片生动”，能让人若有所思了。还有就是：这甚至有可能让人觉得危险。

反过来说，毫无意义可言要保险得多：凯尔泰什于1937年抵达美国的时候，《生活》杂志的编辑们拒绝刊登他拍摄的照片，他们说，那是因为他拍摄的那些照片“透露出来的东西太多”；那些照片发人深思，让人觉得有意义——是这个字字面之外的那种意义。总之，照片具有颠覆



明室



性，不是因为有的照片吓人、让人看了容颜失色，甚至不是因为有些照片谴责了什么，而是因为，那照片是“发人深省的”。

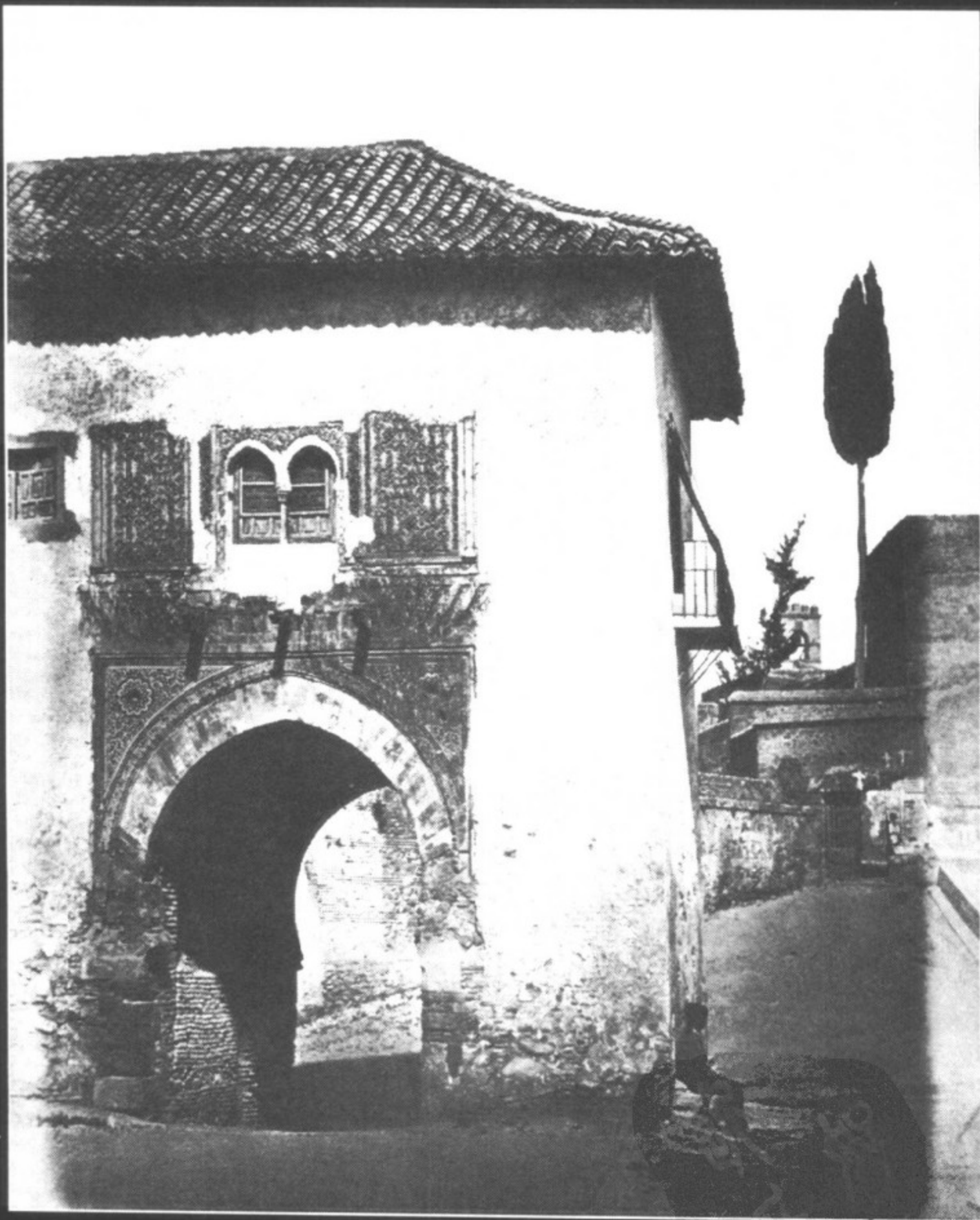


16 令人向往

一栋老房子，一个带阴影的门厅，房顶上的瓦，老式的阿拉伯风格的装潢，靠墙坐着的人，空荡荡的街道，一株地中海地区常见的树（查理·克利福德拍摄的《阿兰布拉》）：这样一张老照片（摄于1854年）打动了我：这很简单，我只是想到“那里”去生活。这个想法深深地藏在我心头，我不知道源于什么：炎热的气候？关于阿波罗的地中海神话？无人继承？退休？隐姓埋名？高尚情操？不管是什么（源于我的自我，我的动机，我的幻觉），我就是想到那里去生活，“讲究地”生活——而这种讲究，一张旅行照片是永远满足不了的。

对我来说，风景照片（城市的或乡村的）应该是“可居住的”，而不是可参观的。这种住的





我想住的就是这里……

愿望，我发现自己身上确实有，但既不是梦一般的（我不曾梦见过怪诞的景色），也没有经历过（我从没打算根据房地产公司提供的广告照片买房）；这是一种幻觉，属于那种预知力，这种预知力好像把我带到时间前面去了，带向一个空想的时代，或者是把我带到了过去，我不知道自己身在何方：这是波德莱尔在题为《邀请旅游》和《以往的生活》的诗里所吟咏的双重运动。

面对这些我偏爱的风景，我觉得就像“我确实”在那里呆过，或是我要到那里去一样。可是，弗洛伊德说过，除了母体以外，“没有别的地方能让我们有把握地说，我们曾经在那里呆过。”风景（根据爱好选择的）的实质可能就是这样：使“母亲”（一点也不让人担忧）在我身上复苏。





17 单向的照片

某些照片在我身上唤起了“一定的兴趣”，如此这般地将这些兴趣回顾一番之后，我好像证实了这样一点，即：只要不被吸引我或伤害我的细节（“PUNCTUM”）穿透、刺激和留下斑痕，“STUDIUM”可以造就一类传播广泛（世界上传播得最为广泛的）的照片，我们可以把这类照片称为“单向的照片”。

在生成语法里，通过变化，如果只有一个系列的词根据基本法则生成，这项变化就是单向的：这些变化有：被动的、否定的、疑问的和夸张的。摄影用夸张的手法改变了“事实”，却又不把事实分开，不让事实“晃动”（夸张是一种内聚力），那么，这样拍摄出来的照片就成了单向的照片：绝无双数，绝无间接的东西，

绝无紊乱。

使照片变得平庸的东西，单向的照片上应有尽有，因为构图的“单一”是庸俗修辞学（尤其是学校的）的第一条戒律。一项对摄影爱好者的建议就是这样说的：“主题要简明，应该把那些没用的附加物去掉，这有个说法：追求单一。”

新闻报道的照片常常就是些单向的照片（单向的照片不一定就温和）。在这样的照片里，没有“PUNCTUM”：有冲击——这个字能刺伤人——，但没有混乱；照片可以“呐喊”，但不能伤人。这些新闻报道的照片被接受了（一下子就被接受了），仅此而已。我翻阅这类照片，但没给我留下什么印象；在这样的照片里，永远不会有能打断我阅读的细节（在某个角落）。我对这类照片感兴趣（如同我对这个世界感兴趣一样），但不喜欢。

另有一种单向的照片，是一些淫秽照片。（我说的不是色情照片，色情照片是被弄乱了的、被分裂了的淫秽照片）。没有什么照片比淫秽照片更为雷同的了。这种照片总是那么逼真，永远是无目的的、无打算的。就像一个橱窗，只陈列一



明室



件用灯照着的宝物，全部的陈列品只有一件，即性具，从来没有第二件物品，没有第二件不合时宜的东西来遮挡一下，分散一下注意力。

有个相反的证据：马普勒托尔普用近拍三角裤网眼的方法，把他的性具特写镜头从淫秽变成色情：这张照片不再是单向的照片，因为我对那布料的纹理感兴趣。



18 “STUDIUM” 与 “PUNCTUM” 共存

在这类习惯上常常是单向的照片里，有时（可惜的是这种情况太少了）会有个“细节”把我吸引住。我觉得，仅仅是这个细节的存在就改变了我的看法，我觉得我正在看的是一张新照片，这张照片在我眼里有很高的价值。这个“细节”就是“PUNCTUM”（刺激我的东西）。

不可能在“STUDIUM”和“PUNCTUM”（有“PUNCTUM”存在的时候）之间确立一种联系规则。这是一种共存，能够说的全部东西只是：摄影家韦兴拍摄那几个尼加拉瓜士兵的时候，那两位修女“也在那儿”，从那里经过；从事实的角度（可能是摄影师的角度）看，一项因



明室



果关系说明了这个“细节”何以会存在：教会在这些拉美国家扎下了根，修女是护士，获准走动，等等；但是，从我这个“看照片的人”的角度来说，这个细节的出现纯属偶然，不为什么；那场景根本不是按照什么有创意性的推理“构制的”；那张照片可能是二元的，但这种二元性不像在经典演说里那样，成为什么“发挥”的根据。所以，为了感知“PUNCTUM”，任何分析对我都是无用的（也许，有时候记忆会有用，这以后会看到）：只要图象够大，用不着我去细看（细看毫无作用），用一整版登出来，一眼就能看见，就足够了。



19 PUNCTUM:

局部画面

“PUNCTUM”常常是个“细节”，就是说，是一件东西的局部。因此，举出若干“PUNCTUM”的实例，对我来说是某种形式的“开诚布公”。

这里有一张照片，是凡·德·泽于1926年拍摄的，照片上是一家美国黑人。“STUDIUM”是显而易见的：作为一个得体的文化人，我满怀同情，关注着其中所表达的东西，因为这张照片（这是一张“好”照片）很有表现力：这里有责任感、家庭的亲合、对习俗的遵从、节日的打扮——这是一种在社会上往上爬的努力，要把自己打扮得和白人一样（这种努力很感人，因为太





一双带祥儿的皮鞋。

天真了)。

这幅景象令我感兴趣，但对我没有“刺激”。事情说起来很奇怪，刺激我的，是那个妹妹（或者是女儿）——啊！黑人奶娘——的宽腰带，她两只胳膊交叉着放在背后，像个女学生似的，特别是她那双“带祥儿的皮鞋”（一双如此老式的皮鞋何以会触动我呢？我的意思是：这使我想起了什么年代呢？），这个“PUNCTUM”使我产生了一种十分亲切的感觉，几乎是一种温情。然而，“PUNCTUM”不在道德或优雅情趣方面承诺什么；“PUNCTUM”可能缺乏教养。

威廉·克莱因拍摄过（1954）纽约意大利人居住区的一群孩子；照片感人，有意思，可我所看到的，却是一个小男孩的坏牙齿，我的眼睛就离不开那一口坏牙。

1926年，凯尔泰什为年轻的查拉（1896—1963，法国诗人，因创立艺术中的达达主义而闻名）拍了一张照片（戴着单片眼镜），但我注意到的却是查拉那只放在门框上的手，一只指甲不太干净的大手。——“PUNCTUM”像一种天赋，赐予我一种新的观察角度。





我看到的，却是一个小男孩的坏牙……



不管如何突如其来，“PUNCTUM”总或多或少地潜藏着一种扩展的力量。这种力量常常是隐喻式的。

有一张凯尔泰什拍的（1921）照片，上面是个茨冈小提琴手，是个盲人，由一个男孩领着；可我通过“会思索”、为我在照片上凭空增加了某种东西的“眼睛”看到的，却是夯实的土路，土路上的沙砾使我确信那里是中欧；我辨认出了被拍摄的东西（在这里，摄影确实超越了自身：这不就是摄影技巧的仅有证据吗？摄影不是抹去了中介作用，不再是一种符号，而成了事物本身了吗？），我认出来了，那就是当年我在匈牙利和罗马尼亚旅行时穿越过的那类小镇。

“PUNCTUM”还有另外一种扩展力 [不那么普鲁斯特（1871-1922，法国小说家，《追忆逝水年华》的作者）式的]：作为一个“细节”存在的同时，这个“PUNCTUM”又不合常情地充满了整张照片。

迪阿纳·米沙尔拍摄过安迪·沙霍尔（1927年出生，美国艺术家，电影制片人）：那是一张挑逗人的照片，因为安迪·沙霍尔用两只手把脸遮住了。





我认出来了，那就是当年我在匈牙利和罗马尼亚旅行时穿越过的那类小镇……

从心理上去评论这种遮脸的把戏（这个，这属于“STUDIUM”），我没有丝毫的兴趣，因为对我来说，安迪·沙霍尔什么也没遮掩，他让我坦坦然然地看他那双手；而“PUNCTUM”呢，不是动作，是他那些令人嫌恶的指甲，那些扁扁的、宽宽的、软软的、指尖灰灰的指甲。



明室



20 并非刻意为之的画面

某些细节可以“刺痛”我。如果不能，那大概是因为那些细节是摄影师故意安排在那里的。

在威廉·克莱因拍摄的（1961）《夏诺希拉，战斗的画家》里，人物的那颗畸形脑袋引不起我的兴趣，因为我看得很清楚，那是拍摄手法造成的。背景有两个修女的那张士兵照片，已经被我用来当作例子，说明在我眼里什么是“PUNCTUM”（这一点，确实是初步的）；可是，布鲁斯·吉尔丹把一个修女和几个乔装打扮的人并排地拍摄在一起时（新奥尔良，1973），那种刻意的（不说是过分强调的）对比，对我没起任何作用（如果说起了作用的话，那就是厌恶）。因此，使我感兴趣的细节，不是、至少不完全是有意为之的，很可能，必须不是刻意为之的。

有些上了画面的东西，作为一种补充，既不可避免，又很优美，这种东西不一定要显示摄影师的技巧，它所表明的，只是摄影师曾经在那里，或者，甚至只是表明，摄影师不能在整体拍摄一件东西的时候不拍摄这件东西的局部（凯尔泰什怎么能把土路和在土路上走着的那位乡村小提琴师“分开”呢？）。摄影师超人的视力不在于“看得见”，而在于他处身于那个地方。尤其是，他以俄耳甫斯（希腊神话里的人物。妻子被蛇咬死之后，俄耳甫斯不甘心，靠自己的音乐天才，求得冥王将妻子放还，但他违背了出冥界前不许回头的告诫，功亏一篑）为借鉴，没有回头看他就领回来和给了我的东西！





21 震动

一个细节吸引了我的全部注意力；这是我兴趣上的一个激烈变化，一个突如其来的变化。一张照片，由于有了“某种东西”的印记，就不再是一张“普普通通”的照片了。这某种东西在我身上引起了小小的震动，使我变得有些茫然若失（被拍摄的东西微不足道，这无关紧要）。

事情很奇怪：看那些“有分寸的”照片（只具有“STUDIUM”）时，动作懒洋洋的（翻阅得很快，看得很快，但无精打采，磨磨蹭蹭，一带而过）；相反，看“PUNCTUM”（看那些带刺点的照片，如果可以这样说的话）时，简短，活跃，动作敏捷得像猛兽。用词上含有狡诈：我们说“冲洗照片”，可是，化学反应冲洗的，是不可冲洗、不能扩展的东西，实质（精神创伤）

是不能改变的。这很接近日本摄影家早久的照片（他的某些照片）。因为，早久的照片就是不可扩展的：一览无余，不会引起向往，甚至不会引起在修辞学上延伸的可能性。

在这两种情况下，我们可以说的、我们应该说的是“活跃的静止”：炸药和一个细节（和一个雷管）相连，爆炸在文字或照片的窗玻璃上形成一束小火花：早久也好，照片也好，都不能使人产生“幻想”。

在翁布雷达纳所做的试验中，黑人在银幕上看到的只是一只小鸡，一只从一个角落穿过村里大广场的小鸡。

我也如此，从新泽西一所学校里那两个瘦弱的学生 [海因（1874—1940，美国摄影家，他运用摄影技术引人关注社会问题）摄于1924年] 身上，我看到的只是他们畸形的脑袋和可怜的侧影（这属于“STUDIUM”那一部分）；我所看到的，就像翁布雷达纳的那些黑人所看到的一样，是偏离中心的细节，是男孩的丹东（1759—1794，法国大革命时期的政治家）式的大领子，女孩手指上包扎的那块纱布；我是个野蛮人，是个孩子或狂人；我放





我放弃了一切知识，一切文化……我只看到男
孩丹东式的大领子，女孩手指上包扎的那块纱布
……

邓小平

弃了一切知识，一切文化，我不接受另一钟眼光。





22 在刺激和宁静之后

“STUDIUM”的寓意最终总可以破解，“PUNCTUM”则不然（我希望没有滥用这两个字）。纳达尔当年为萨沃尼安·德·布拉扎（1852—1905，法国殖民主义者，用和平手段为法国夺得了刚果的部分领土）拍过照（1882），照片上，布拉扎身边有两个黑人青年，水手打扮；两个水手中，有一个莫名其妙地把手放在了布拉扎的腿上，这个不得体的动作一下子就把我的目光吸引住了，这个动作完全可以构成一个“PUNCTUM”。然而，这不是个刺点；因为我立刻明白了，不管我愿意不愿意，那个姿势只是有点“古怪”（我以为，真正的“PUNCTUM”是另一个水手交叉在一起的胳膊）。我能够说出名字的东西不可能真正刺激得了我。不能说出名字，是一个十分明显的

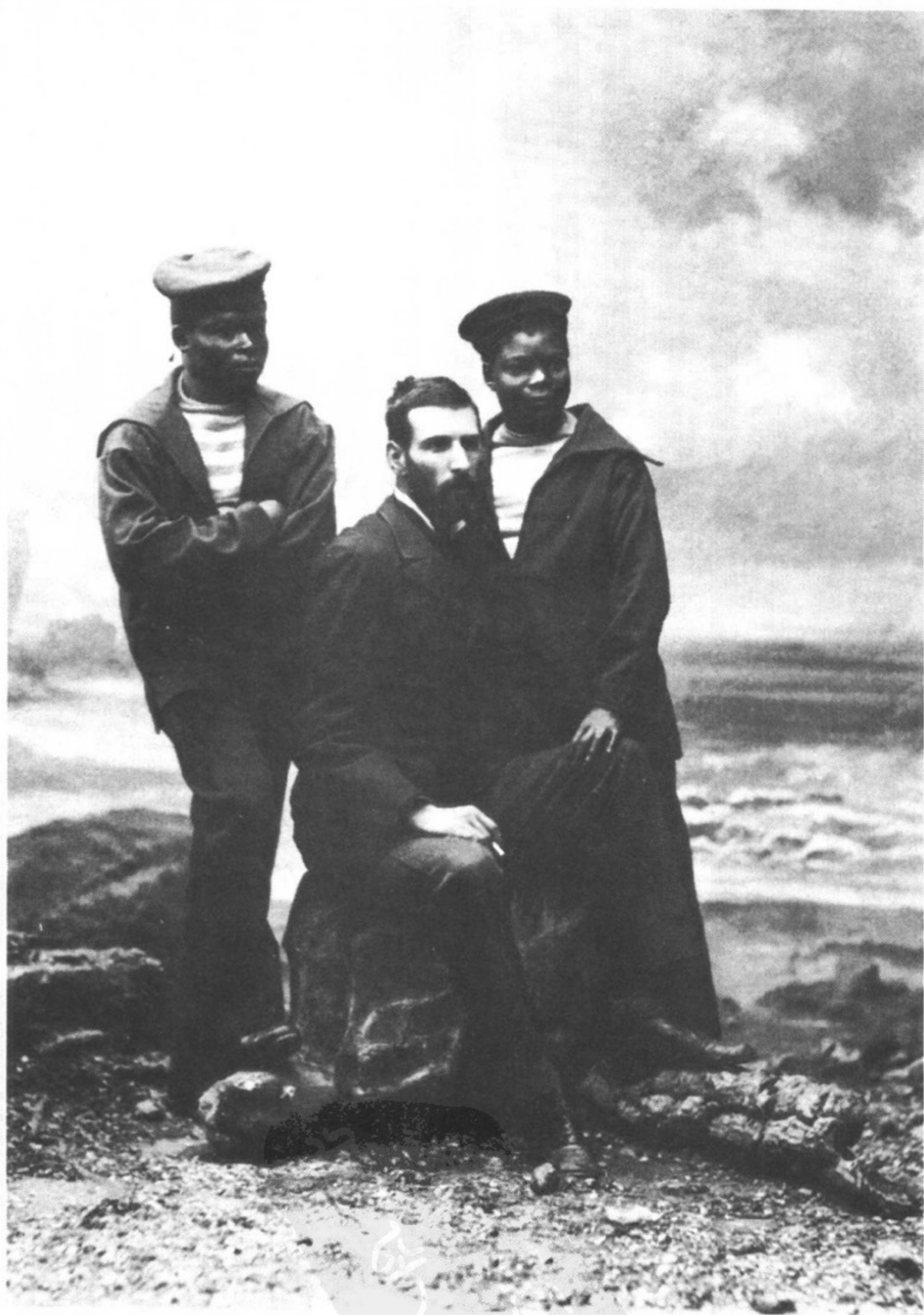
慌乱的征兆。

马普勒托尔普拍摄过鲍勃·威尔逊和菲尔·格拉斯。鲍勃·威尔逊把我吸引住了，但我说不出所以然，就是说，不知道是什么地方吸引了我：是眼神、皮肤、手的姿势，还是那双篮球鞋？效果是肯定的，但是，产生效果的地方却难于定位，这效果没有标记，无以名之；然而这效果很锋利，并且落在了我身上的某个地方，它尖锐而压抑，在无声地呐喊。这矛盾很奇怪：是闪光，然而浮动。

因此，有的时候，效果尽管清晰，却要到照片已不在我眼皮底下、等我再次想起来的时候才显现，也就不足为奇了。有的时候，我觉得想到的照片比看到的照片还清楚，好像直接看到的东西对语言产生错误的导向，让语言竭力去描述，而这种描述总会错过产生效果的点，即“PUNCTUM”。

看凡·德·泽拍摄的照片时，我以为自己已经发现了使我感动的是什么：身着盛装的那个黑人女子脚上那双带祥儿的皮鞋；但这张照片一直在我脑际萦回，不久之后我明白了，真正的





我以为，真正的“PUNCTUM”是另一个水手交叉在一起的胳膊。

“PUNCTUM”是她脖子上戴的那串项链，因为（可能），我从前看到家里的一个人戴的，是一条和这条完全一样的项链（辫式的细金链），人没了之后，那条项链就锁进了家中的一个旧首饰匣子里（我父亲的这个妹妹终身未嫁，作为老姑娘，一直和她母亲生活在一起；一想到她在外省的悲惨生活，我心里就总是难受）。

我最近才明白，“PUNCTUM”的作用不管如何即时，如何尖锐，总能与某种潜伏的东西相适应（但永远不能与任何研究相适应）。

说到底——或者说极而言之——，要想看清楚一张照片，最好是抬起头，或是闭上眼。“要看图象，先决条件是视力。”贾努克对卡夫卡说。卡夫卡笑了笑，答道：“我们把一些东西拍摄下来，为的是把这些东西从头脑里赶走。我的麻烦在于闭眼的方式。”

照片应该是无声的（有些照片很嘈杂，我不喜欢）：这不是个“审慎”与否的问题，而是个音乐问题。绝对的主观性只在竭力保持安静的情况下才能达到（闭上眼睛，就是让图象在寂静中说话）。照片能触动我，但我得先把它从高谈阔





鲍勃·威尔逊把我吸引住了，但我说不出所以然……

论中拉出来：“技术”、“实在性”、“报道”、“艺术”，等等：什么都不要说，闭上眼睛，让那个细节自己在情感中浮现。





23 “盲画面”

关于“PUNCTUM”的最后一件事：不管这个“PUNCTUM”是否已被标出，这都是一个补充：这是我附加给照片，然而又是照片上已经有了的。在海因拍摄的那两个瘦弱孩子身上，我没有为他们的侧影添加任何显示身心退化的东西：那上面的密码在我之前已经透露了这一点，已经替我说了，不让我再说；我添加的——当然，我要添加的东西图象上已经有了——是衣领，是纱布。

我能往电影的图象上添加什么吗？——我想不行，来不及：面对银幕，我不能想闭眼就闭眼；闭上眼睛，再睁开就找不到原来的图象了；我必须全神贯注；这里有很多其他性质的东西，但不是思索性的；我对照片的兴趣就是

由此产生的。

但是，电影有一种力量，初看上去，这种力量是照片所不具备的：银幕 [巴赞 (1853—1932, 法国小说家) 注意到了] 不是个镜框，而是一个遮光的地方；从银幕上走出去的人物继续活动着：“盲画面”在不停地重复着部分影象。可是，面对成百上千张照片，包括那些具有重要的“STUDIUM”的照片在内，我感觉不到任何盲画面：镜框里的一切，越过镜框，就都是绝对地死了的。

我们为照片下定义，说照片的图象是静止不动的，这不仅仅意味着照片上的人不活动，还意味着那些人“出”不来：他们被麻醉了，被钉在了那里，像蝴蝶似的。然而，一旦有了“PUNCTUM”，盲画面就出现了（被猜到了）：因为他的那个圆领，对我来说，那个身穿节日衣服的黑人男孩就在他的照片之外有了生命。

鲍勃·威尔逊的那张照片上有个难于定位的“PUNCTUM”，我想找到。这里有一张维多利亚女王的照片（摄于1863年），摄影师是乔治·W·威尔逊，女王骑着马，女王的裙子很得体地





维多利亚女王，完整和谐的美……
(弗吉尼亚·伍尔夫)

文学名著

遮住了马的臀部（这一点，有史学意义，是照片的“STUDIUM”）；但吸引我目光的，却是她身旁那个穿褶叠短裙拉着马的助手：这是个“PUNCTUM”；因为，即使我不很清楚这个苏格兰人的社会地位（仆人？王室马厩总管？），我也能看得出他的职责来：看着马，让马老老实实的，不然，那马突然抬起蹄子来怎么办？女王陛下的裙子会成什么样子？这个“PUNCTUM”使照片中的维多利亚时代人物幻影般地走了出来（这样说恰如其分），使这张照片有了个盲画面。

盲画面的存在（活力），我以为就是色情照片和淫秽照片的区别之所在。

淫秽照片一般都拍性器，把性器变成一成不变的东西（盲目崇拜的对象），像对呆在神龛里不出来的神祇那样顶礼膜拜，我以为，淫秽照片里没有“PUNCTUM”；这种照片充其量只能逗我乐（还要补充一句：紧接着而来的是腻烦）。相反，色情照片不把性器作为主要东西（这甚至是色情照片之所以为色情照片的条件）；这种照片上完全可以不露性器，而是把看照片的人引到镜框之外去，正是在这一点上，这类照片使我变







……把胳膊伸展得恰到好处，使那只胳膊处于最舒展自然的状态时……

明室



得有生气，也使我令照片有了生气。这时，“PUNCTUM”是画面之外的某种东西，似乎图象把要表达的欲望置于它给人看的东西之外了：不仅仅把那欲望引向裸体的“其余部分”，也不仅仅是引向对某种行为的幻想，而是引向一个身心交织在一起的人的绝对优美。

那个小伙子，一只胳膊伸出，脸上是灿烂的微笑，尽管他的美完全不是经典的美，尽管在照片上他只露出半个身子，而且还紧靠镜框的一边，他还是成了某种令人愉悦的色情的化身；这张照片促使我去区分什么是沉重的欲望，什么是轻松的欲望、美好的欲望，即什么是淫秽的欲望，什么是色情的欲望。

总之，这可能是个“运气”问题：摄影师在那个小伙子（我以为就是马普勒托尔普本人）把胳膊伸展得恰到好处、使那只胳膊处于最舒展自然的状态时，按下了快门：若有几毫米之差（多几毫米或少几毫米），猜想中的那副身体就可能不会那么亲切地呈现在我们眼前了（淫秽而结实的身躯显露出来，其本身表现不出丝毫的高贵之处）：摄影师找到了“最佳时刻”。

24 推翻前言

就这样徜徉在照片（实在说来，到现在为止，还都是些公开的照片）之中，我也许搞明白了我自己愿望的走向，但我仍然没有发掘出照片的性质。必须承认，我的爱好是个不完美的介质，而化为享乐主义的主观性也不能承认一般概念。我应该进一步自省，以便找到摄影的明显特征，这个东西，是随便哪个看照片的人都能看到的，也是使它在看照片的人眼里有别于其他图象的。我应该推翻我在前面说过的话。

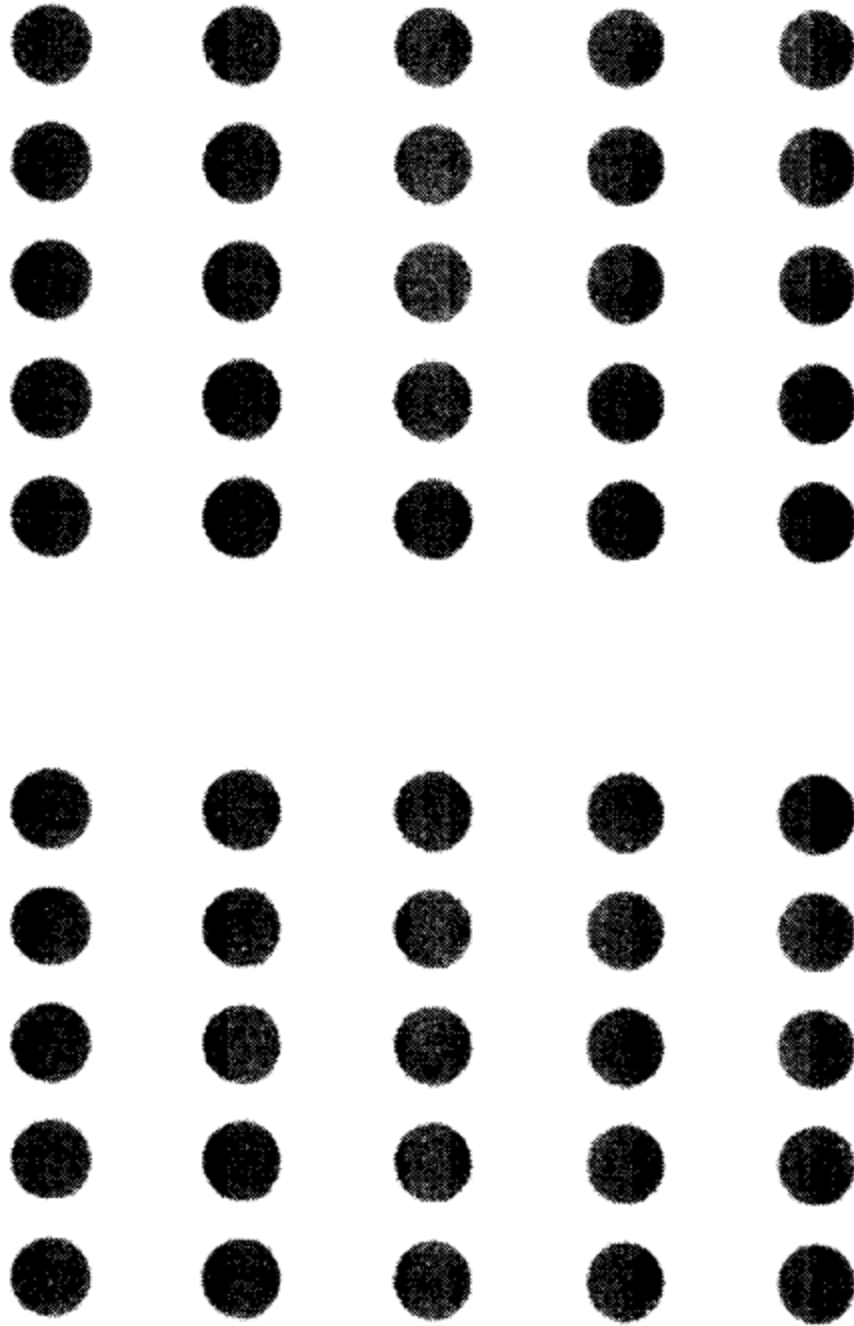




明室

La chambre claire

下篇



25 “一天晚上……”

一天晚上，那是十一月里的一天晚上，我母亲刚去世不久，我在整理照片。我没有抱着“重新见到”她的希望，对照片我根本不抱期望，“一个人有很多照片，我们回忆这个人时，面对着这些照片，反而不及只是想想他来得清晰”（普鲁斯特）。我知道得很清楚，厄运是服丧期间的一个特征，是很残忍的，带着这种厄运，我翻阅那些照片也是白费力气，我永远也不可能再回忆起她的容貌（把她的容貌完全想起）来了。不可能了。

我想照瓦莱里（1871—1945，法国诗人、评论家、思想家）那样，他在他母亲死后想“写一本小小的文集，关于她的，只为我一个人而写。”（也许有一天我也会写这样一本文集，印出来，以便





使对她记忆的时间至少和我本人的名声一样长。)此外,我所保留的她的照片中,有这样一张,照片上的母亲还年轻,在朗德的河滩上走着,从这张照片上,我“又看到”了母亲轻盈的步伐,健康的身体,觉得她活力四射——但看不清她的脸,离得太远——除去我已经公开的这一张以外,我甚至不能说其余那些照片我都喜欢:我并没有仔细地看,没有沉浸在其中。我把这些照片排列了一番,但没有一张让我觉得真“好”:拍摄得既不高明,她那张可爱的脸上也缺乏生气。若是我有朝一日把这些照片拿给朋友们看,我怀疑这些照片能否向他们有所表达。

26 历史像分界线

就这些照片而言，是历史把我和其中的大部分分开了。历史，不就是我们尚未出生的那段时间吗？我未出世那段时间的情况，我能从我记事以前母亲穿戴的衣服上看出。看着自己家里的人“别样”穿着，有一种惊愕的感觉。

这里有一张，大约是 1913 年拍摄的，我母亲穿的是出门的盛装，无边女帽，羽饰，手套，颈部和手腕子上露出的是精致的内衣花边，一副优雅潇洒的样子，和她目光中流露出来的温和与单纯显得不协调。我看到她在那个年代（不同的情趣、时尚、衣着）拍摄的照片里是这个样子，这是惟一的一次：我的注意力被她身上那些如今已经没有了的陪衬物吸引了去；因为，衣服是要消失的，对那个可爱的人来说，衣服造的是第二





座坟墓。

为了“重新见到”我母亲——可惜时间短暂，而且永远也无法长时间地保持这种“复苏”——，后来我不得不根据一些照片到她的五斗橱上去找她那些东西：一个象牙粉盒（我喜欢听盒盖的声音），一个棱形的水晶小瓶，或者一把矮椅子，那把椅子如今还在我床头放着，或者是她铺在长沙发上的酒椰（非洲和美洲赤道附近地区生长的一种棕榈树）板，还有那些她喜欢的大袋子（那些袋子的形状让人看了觉得很舒服，透露出中产阶级关于“女用手袋”的想法）。

某个其生存时代稍稍早于我们的人的生活，就这样在其特殊环境中严密地保持着“历史”的趋向和分界。历史是歇斯底里的：它只在人们关注的时候才存在——而为了关注历史，你必须站在历史之外。作为一个活着的人，我本身是“历史”的对立物，为了我个人的历史（对我来说，相信“目击者”是不可能的；至少我不可能成为一个目击者；因此，可以说历史学家米什莱写不出任何关于他那个时代的东西来），我这个历史的对立物是揭穿历史、破坏历史的。

我母亲在有我之前生活的那个时代，对我来说，就是“历史”（而从历史的角度来说，这是个使我最感兴趣的时期）。我自身永远不可能有任何回想使我瞥见那个时代（这就是回想的定义）——，然而，仔细观赏一张照片的时候——我是她怀里抱着的那个孩子——，我却能使我身上的一些东西苏醒，我似乎感到了皱皱巴巴的中国双绉的温柔，闻到了米粉的香味。





27 辨认

到这里，实质问题开始出现了：我“认出”她来了吗？

看这些照片，有时我能辨认出她脸上的一个部位，鼻子和额头的某种比例，胳膊的动作，手的动作。我永远只是部分地把她辨认出来，就是说，我总是错过她的本质，所以，也就把她整个地错过了。这不是她，然而，这又不是别的什么人。我能在成百上千的女人中间认出她来，但我不能“重新找到”她。我能从差别上而不是从实质上把她辨认出来。

因此，摄影迫使我从事的是一项痛苦的工作；为了探求她这个人的实质，我在那些部分真实而总体虚假的照片中挣扎着。面对某张照片，说：“这个差不多就是她！”而面对另一张照片

又说：“这根本就不是她！”说“这个差不多就是她！”比说“这根本就不是她！”更令我感到悲哀。这个“差不多”，在爱情上是一种令人难于忍受的状态，做梦的时候，这种状态也使人失望——就为了这个，我讨厌梦。因为我常常梦见她（我做梦只梦见她），而那又是从来不完全的她：在梦里，她身上有时有些不得体的东西、过分的东西：比如说，显得过于活泼，或者有点放肆——她从来不这样；再者，我“知道”那是她，但我“看不见”她的面庞（不过，做梦的时候“看得见”吗？“知道”吗？）：我梦到她，我梦到的又不是她。

面对那张照片，和在梦里一样，效果相同，跟西西菲安（神话人物，以残忍闻名，死后在地狱里受罚做苦役：将一块巨石推到山顶，到了山顶以后，巨石又落下，如此反复，至于无穷）干的活一样：紧张地上去，探求本质，没能看到就又落了下来，然后再重新开始。

然而，在我母亲的这些照片里，都有一个突出的地方，即她那双明亮的眼睛。这暂时还只是纯物理的光辉，是颜色在照相时留下来的痕迹，



明室



是她那对蓝绿色的眸子。不过，这道光已经是一种介质，正把我引向本质的东西，即那张脸的神韵。

接着，尽管有缺点，每张照片还是都准确地显露出了她拍照时的情感：她每次都会觉得自己是在“任”人家拍照：她“听凭”摄影师安排，因为她害怕不顺从的“神态”会在照片上显现出来；她“谨慎地”（但没有丝毫的做态，既没有紧张地装出一副谦卑的样子，也没有故做赌气的神态）置身于镜头前面（这是个无法避免的动作），经受住了这个考验；因为她从来都知道什么时候该依高级准则即合乎礼貌的准则，而不是依一般习惯行事。她不像我那样，跟自己的影像搏斗：她不去“想象”自己是个什么样子。



28 在暖房里拍摄的照片

就这样，我独自一人去了她过世时住的那套房子，在灯下一张一张地看她的那些照片，跟她一道一点一点地上溯历史，想找到我曾经爱过的那张真实的脸。结果，我找到了。

那是一张很旧了的照片。在这张镶在镜框里、四角已经裂开、泛了白的乌贼墨色照片上，勉强能看出两个孩子，并排站在一个带玻璃顶棚的冬季花园里的小木桥头。这是一所暖房。我母亲那时五岁（1898），她哥哥七岁。她哥哥背靠着桥栏杆，一只胳膊伸开，放在栏杆上面；她离得稍远些，显得更小些，正面站着；可以感觉到，摄影师正在跟她说：“往前一点，不然就照不上了”；她两只手合在一起，各用一个指头勾着，像孩子们常常做的那样，动作笨拙。我知





道，由于父母不和，那之后不久就离了婚，当时两兄妹相依为命，孤独地并排站在暖房里的树叶和棕榈叶的间隙中（我母亲就是在那所房子里出生的，那个地方叫舍纳维埃-叙尔-马尔纳）。

我仔细观察那个小姑娘，终于在她身上又见到了我母亲的影子。洁净的脸庞，两手摆的那个天真姿势，不亢不卑、温顺地占据的那个位置，还有表情——那表情使她和歇斯底里的小女孩明显不同，使她和那种**故做姿态装小大人的女孩**明显不同，就像善之不同于恶一样——，所有这一切，构成了一个绝对“天真无邪”（这个字在词源学上的意思是：“我不会损害别人”）的形象，所有这一切，已经把照相的姿势变成了一种难于维持的东西，但是，终其一生，她都把这种东西坚持下来了：温柔。

在小女孩的这张照片上，我看到了善良，善良造就了她这个人，从出生的时候起，一直到永远，而这种善良她不是从别的什么人身上继承来的；父母不爱她，这样的善良怎么能出自不完美的父母呢？简言之，这样的善良怎么能出自一个家庭呢？她的善良正是一种“越位犯规”，不属

于任何体系，或者，至少是处于一种道德（例如耶稣的教义）的边缘。

我无法更好地为这种善良下定义，只能举出这样一件事（当然远不止这一件）来说明：在我和她生活在一起的时间里，她从来没“指责”过我，一次也没有。这种绝无仅有的特殊情况，这样一种对影象说来十分抽象的情况，却在我刚刚找到的那张照片的脸上显露着。戈达尔（1849—1895，法国作曲家）说过：“没有准确的影象，只有影象而已。”但是，我感到悲伤，我想要一张准确的影象，一张即真实又准确的影象：只一张，但要准确。在暖房里拍摄的那张照片就是这样的。

这一次，那张照片给我的感觉和记忆一样可靠，就像普鲁斯特曾经体验过的那样。一天，普鲁斯特低着头脱鞋，脑海里突然闪现出他祖母的面庞，“我第一次于无意之中在记忆里重新见到了祖母，她那样子完整而生动。”舍纳维埃-叙尔-马尔纳的那位无名摄影师，像纳达尔一样，成了真实性的中介，纳达尔就通过给他母亲（或他的妻子，没人搞得清楚）拍了一张照片而成了

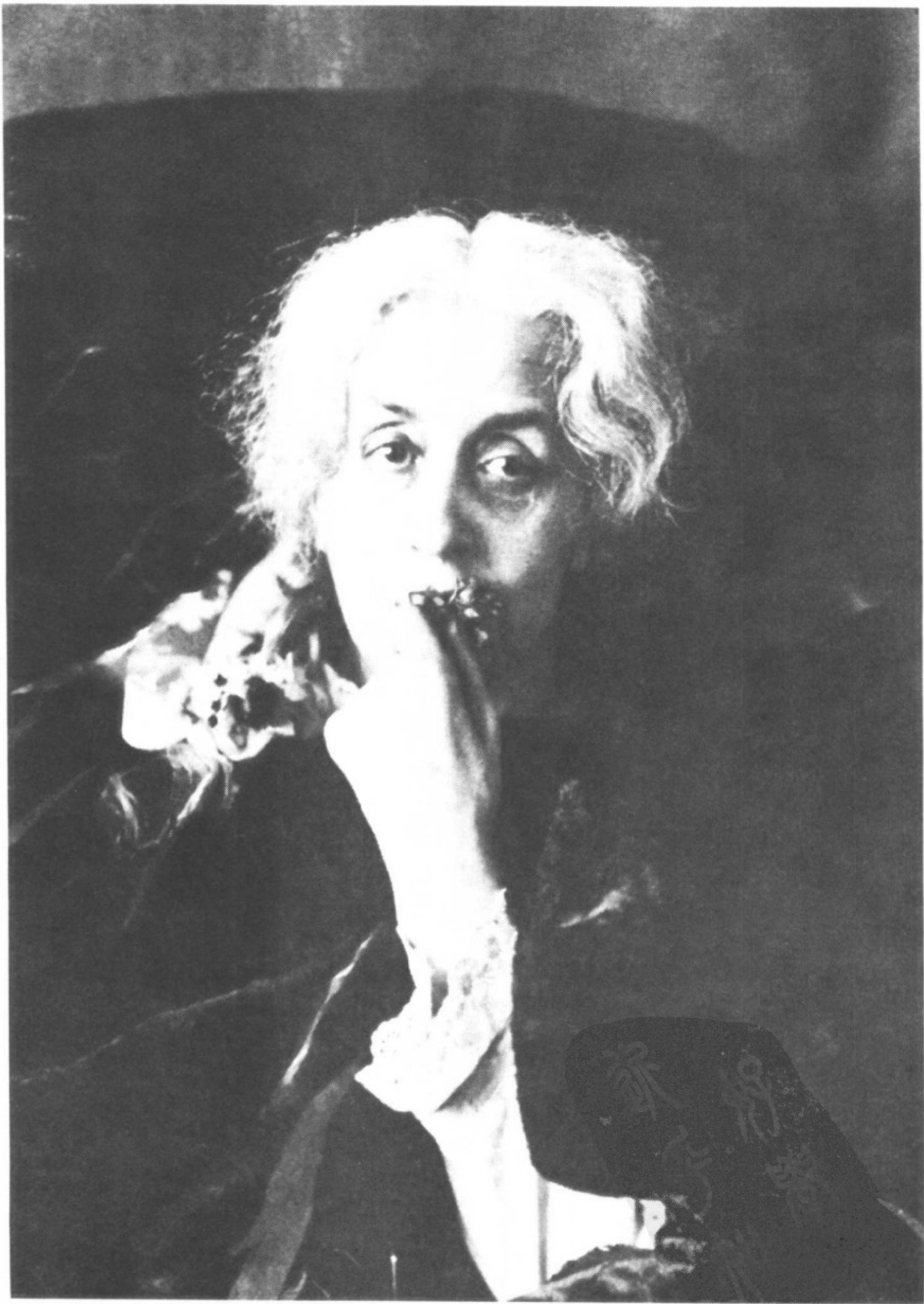


明室



真实性的中介的，那是世界上最美的一张照片；他拍摄了一张超等照片，其存在之久远，超过了摄影技术本质所能合理保证的期限。

或者还有（因为我想说说这种真实性），对我来说，在暖房里拍摄的那张照片犹如舒曼逝世前写的最后那首乐曲《黎明颂》，和我母亲这个人的本质以及她的去世给我带来的哀伤，都很协调。要描写这种协调，我必须用一连串的形容词；但我相信，这张照片把所有能收集到的词都收集到了，正好用以形容我母亲这个人，相反地，删掉或部分地修改其中的一些词，会使我想起她那些让我不怎么满意的照片，所以，我还是把我要用的那些形容词省了吧。那些照片，那些现象学称之为“随便什么东西”的照片，只是相像，显现出来的只是她这个人，而不是真实性；然而，在暖房里拍摄的那张却显露出了本质，对我来说，它以空想的方式完成了对一个独特之人几乎是不可能的认识。



在您看来，谁是世界上最伟大的摄影师？——纳达尔



29 小女孩

我也不能从我的思考中去掉这一点：我是用回顾历史的办法发现这张照片的。希腊人走进死亡的时候倒着走：在他们眼前的，是他们的过去。我也是这样回顾生活的，我回顾的不是自己的生活，而是我爱过的一个人的生活。我从她死前的夏天拍摄的最后一张照片（她是那样疲惫，那样高贵，坐在我们家门前，被朋友们拥簇着）开始，上溯四分之三个世纪，找到了她是小女孩时的一张照片：我紧张地注视着，思考着母亲、儿时的母亲童年的善良。确实，我是两次失去她，一次是最后那张疲惫不堪的照片里的她，一次是第一张（对我来说是最后一张）照片里的她；可是，也就是在那个时候，一切都翻过来了，我终于重新发现了“本来面目的她”……

照片上的这种演变，我在现实生活中也经历过了。在我母亲生活的最后阶段，就在我看她的照片并发现在暖房里拍摄的那张照片之前不久，她已经衰弱了，已经十分衰弱了。我一直陪着她（我不可能出现在一个充满活力的世界里，晚上不能出去，任何社交活动都令我感到厌恶）。在她生病期间，我照顾她，递茶碗给她，她喜欢茶碗，因为用茶碗喝茶比用茶杯方便；对我来说，她成了小女孩了，跟她那第一张照片上那个小女孩在实质上合为一体了。

在布莱希特的作品里，有一件颠倒的事，我过去非常欣赏，那是儿子教导（在政治上）母亲；可是，我的母亲，我从来没有教导过她，不管是在哪个方面；在一定意义上说，我从来没有和她讲过“道理”，没在她面前为了她而“夸夸其谈”过；我们心照不宣，认为话语没什么意义。我以自己的方式解释死亡。如果像很多哲学家所说的那样，死亡是“种”的冷酷无情的胜利，如果“个别”的死是为了满足“一般”，如果个体以其本身之外的别的什么面目再现之后死了，从而实现了自我否定和超越，那么，我这样



明室



一个不曾生过孩子的人，在我母亲生病期间，我生了她。她死了，我再没有任何理由要和高级“活人”（“种”）的步伐保持一致了。我的特性永远不可能再被普及了（除非以空想的方式通过文字进行，从那时起，这样做的打算就变成了我生活的惟一目的）。除了彻底的、非辩证的死亡之外，我再没有什么可等的了。

我从在暖房里拍摄的那张照片上看出来的，就是这些。



30 阿里阿德涅

在这张特别的照片里，有某种类似摄影实质的东西浮动着。于是我决定从这惟一一张对我来说是确实存在的照片中“抽出”所有照片的“性质”来，在某种意义上说，把这张照片当作我这次研究的向导。

全世界的照片构成一座迷宫。我知道，在这座迷宫的中心，除了这惟一的一张照片以外，我什么也找不到，这就应了尼采说的那句话：“陷入迷宫里的人永远不会去寻求真理，而是一心一意地寻找他的阿里阿德涅（神话故事中的人物，米诺斯之女，她给了德修斯一个线团，德修斯靠这个线团走出了迷宫）。”在暖房里拍摄的那张照片就是我的阿里阿德涅，不是因为它将使我发现一件秘密的东西（魔鬼或是珍宝），而是因为它会告诉我，引





导我走向摄影的那条线是用什么东西做成的。我明白了，从今以后，探询摄影的性质，不应该从娱乐的观点出发，而是从它和我们罗曼蒂克地称之为爱与死的关系上着眼。

（我不能展示在暖房里拍摄的那张照片。这张照片只为我一个人而存在。对您来说，那仅仅是一张普普通通的照片，是千千万万张“一般化的”照片中的一张；从哪个角度来说那张照片也不可能成为一门学科的可见物体，不可能奠定一种客观性，这是从客观性一词的积极意义上说的；那张照片充其量只会使您的“STUDIUM”感兴趣：时代，服饰，照片的清晰度；但是，这张照片上没有任何东西可以勾起您一段伤心的往事。）



31 家庭，母亲

从一开始，我就确定了一项原则：面对某些照片，面对一个脱离了躯壳、物化了的“伙伴”等科学关心的东西，永远不能把作为主体的我降低。这项原则迫使我“忘记”两个社会范畴：家庭和母亲。

一个素不相识的人写信给我，说：“您好像在编一本家庭相册。”（谣言不胫而走。）没有。既没有相册，也没有家庭。对我来说，很长时间以来，家庭就是我母亲，而在我身旁的，是我弟弟；此外即一无所有（如果还有什么，那就是对祖父母的记忆）；没有“堂亲表亲”，若要组成一个家族，这样的亲属是必不可少的。另外，对待家庭的那种科学成见也使我非常不满，好像家庭仅仅是个约束人、讲礼仪的组织：不是把家庭说



明室



成是个亲属关系极近的团体，就是把家庭变成一个冲突和压抑的焦点。可以说，我们的学者们想象不出有这样的家庭，“人们在其中是相爱的。”

我无意把我的家庭等同于一般的家庭，更不想把我的母亲等同于一般的母亲。

我读了些一般的论著，发现这些著作的说法与我的状况颇为相符：J.J. 古在评论弗洛伊德（摩西）的时候解释说，犹太教拒绝圣像是为了避免发生热爱圣母的危险；而基督教呢，基督教使母性女人再现成为可能，用这样的办法超越了戒律的严格，造成了对圣像派有利的局面。我虽然受教于没有圣像、不崇拜圣母的宗教（新教），但可能因为是天主教艺术文化培养出来的吧，面对在暖房里拍摄的那张照片，我变得相信圣像，完全成了圣像派了。我因此得以明白了自己的一般性；但是，因为我明白了这一点，我就顽强地把这一点避开了。在圣母像中，有个光芒四射、不能缩减的核：那是我的母亲。

有人总认为我会比一般人痛苦得多，因为我一直和她生活在一起；可是，我的痛苦来源是她这个人，而我是因为她是她那样一个人才和她生

活在一起的。她是个特殊的人，对圣母与善，她有所增益，她增加的就是作为特殊之人的韵致。就像普鲁斯特在祖母死的时候所做的那样，我也可以说：“我不仅要珍视我的痛苦，而且还要尊重我这痛苦的与众不同之处”；因为，这种与众不同之处是她身上那种绝对顽强的东西的一种反映，而这种反映又以同样的方式突然永远消失。

有人说，服丧期过去以后，痛苦会逐渐地慢慢减轻。我不相信这种说法，过去不能，现在仍然不能，因为，对我而言，“时间”消除的只是失去亲人后感情上的痛苦（我不哭），仅此而已。其余的一切，都仍然保持不变。因为，我所失去的，并非一个“人”（母亲），而是一种本质；也不是一种本质，而是一种“优良品格”（灵魂）：虽非不可或缺，但却无可替代。没有母亲我可以生活（迟早我们每个人都要过这种日子），但我剩下的生活，一定是、而且一直到生命的尽头都将是“卑劣的”（没有优良品格）。





32 “这个存在过”

我用逻辑推导的方法从一开始就发现，在某种程度上，照片和拍摄对象是共生的。这一点，我又一次地发现了，应该说，考虑到图象的真实性，我把这一点更新了。因此，从那个时候起，我就应当同意把两种见解结合到一起：一般见解（说大家都看见和知道的）和独特见解（用只属于我的全部激情提高这种一般和平庸）。那情景就好像我在探索一个动词的性质，这个动词似乎没有不定式，遇到它的时候它总带着时间和语式的变位。

首先我必须好好地构思一番，如果可能，还要说说清楚（即使这是一件简单的事），拍摄对象和其他图象表现体系的对象在哪一点上不同。我称之为“拍摄对象”的东西，其真实性不是

“随意的”，不是给这种东西一个图象或标记就行的，其真实性是“必须的”，它必须是曾经被置于镜头之前的东西，没有这个东西，就不可能有照片。

绘画可以虚构，不在眼前的东西也能盖出来。演讲使用象征的词语，这些词语当然有其所指的对象，但那些对象可以是，而且常常是些“异想天开”的东西。和这类模仿的东西相反，在摄影中，我永远无法否认“这个东西在那里存在过”。这里有个双重的相关状况：真实的状况和过去的状况。既然这种限制只存在于摄影之中，我们就可以用推理的办法把这看作摄影的本质，即摄影的真谛。

关于照片（且先不说电影），我想说的是，它既非“艺术”，也不是“消息”，而是“证明”，证明才是摄影始创范畴里的东西。

因此，摄影真谛的说法应该是：“这个存在过”，一点不能通融。在拉丁文里（来点学究气还是必要的，因为可以分清细微的差别），可能会用“INTERFUIT”这个字来说，意思是：我看到的这个东西曾经在那里、在无限与那个人





(摄影师或看照相的人) 之间的地方存在过；它曾经在那里存在过，但很快就被隔开了；它绝对存在过，不容置疑地存在过，但是已经被移走了。这就是“INTERFUIT”这个拉丁文动词所要表达的一切。

有这种可能，在每天涌现出来的那些照片里，在由这些照片引起的各种形式的兴趣中，“这个存在过”这一真谛不曾被抑制（真谛不可能被抑制），而是冷漠地存在着，像一枝自己往前飞的箭。在暖房里拍摄的那张照片，正是从这种冷漠中使我苏醒了过来。我反其道而行之——因为通常都是对一些事物深信不疑之后才宣布那些事物是“真实的”——，在新的经验影响之下，我已经从照片的真实性中得出那照片来源是真实的这一结论；我早已把真实性和实在性混在了仅有的感动之情中，从今以后，我把摄影的性质——特性——就放在感动这种情感上面，因为任何一幅画像，就算让我觉得“真实”，也不能让我一定相信画上的人真正存在过。

33 曝光

我也可以换一种说法：作为摄影性质的基础的，是曝光。曝光的物理时间的长短并不重要，哪怕是百万分之一秒呢 [H.D.埃杰顿（1903年出生，美国电气工程师和摄影家，以发展高速摄影技术闻名）拍摄的那滴牛奶]，也总要有个曝光时间，因为，曝光在这里不是拍摄对象的姿态，甚至不是摄影师的技术，而是看照片的“意向”的一个术语：看照片的时候，我的目光里不可避免地要包含着对那一瞬间的想法，不管那一瞬间有多短，在那一瞬间，一个真实的东西曾经在眼前一动不动地存在过。我把眼前照片上的静止不动算到过去拍照的账上去，而正是拍照时的那一个停顿构成了曝光。这就足以说明，在照片活动起来并变成电影的时候，摄影的真谛是有改变的：在照片



明室



里，某个东西在镜头的小孔前“存在过”，而且永远留在了那里（我的感觉就是这样）；但在电影中，是某个东西从这同一个小孔前“经过”：曝光在连续不断的图象中消失了，被连续不断的图象抵消了：这是另一种现象学，一种新生的艺术启动了，虽然这种艺术是从第一种派生出来的。

在摄影中，一件东西的存在（在过去的某个时刻）永远不可能是隐喻性的；对有生命的物质来说，其生命也不能是隐喻性的，除非拍摄的是尸体；还有：如果拍摄尸体的照片变得令人恐怖，那是因为照片证明了——假如可以这样说的话——，“作为尸体”，那尸体是活的：这是一件死物的栩栩如生的图象。因为，照片的静止不动似乎是两种概念——真实与鲜活——之间不合常情地混淆起来的结果：在证明那个物体真实的同时，这种混淆的概念偷偷摸摸地诱人相信，那个物体是活的，就因为有一个使我们为真实赋予了绝对高级、如同永恒的时值的圈套；但是，通过把真实转移到过去（“这个存在过”）的办法，它又暗示那个物体已经死了。因此，还是

这样说的真好：摄影的无可模拟的特点（真谛）在于，有人看到了那个“有血有肉”或“作为化身”的拍摄对象（即使所拍摄的是个物体）。

另外，在历史上，摄影就是作为“人”的艺术出现的：人的地位，人的世俗特点，以及我们所谓的各种意义上的人的“矜持”。依照现象学的观点，这里又是电影开始有别于摄影的地方；因为电影（故事片）把两种曝光混在了一起：演员的“这个存在过”和角色的“这个存在过”，因而（看油画时我体验不到这个东西）我在电影里看到那些我知道已经死去了的演员时，总会有某种伤感：和看照片时的伤感一样。（听到已经过世的歌唱家的声音时我有同样的感觉。）

我又想到艾夫登为威廉·加斯比拍的那张《生而为奴》的照片。照片的真谛在这里表现得十分突出，因为，我在照片上看到的那个人“曾经是”奴隶：这证明奴隶制确实存在过，离我们并不那么遥远；证明这一点的，不是历史的见证，而是新一类证据，在某种意义上说是经验性的，虽然说的是过去的事，但不再仅仅靠推理：这是要亲手摸摸才肯相信耶稣复活的圣托马





斯（耶稣十二圣徒之一，因为他怀疑耶稣死后复生的预言，耶稣复活后即让他伸手触摸）式的证据。

我记得曾经从一本插图杂志上剪下过一幅照片，收藏了很久——后来找不到了，就像所有那些整理得过于井井有条的东西一样——，那张照片拍摄的是卖奴隶的市场：奴隶的主人戴一顶帽子，站着，奴隶们腰里缠着布，坐着。我说了，这是一张照片，不是一尊雕塑；因为，我童年时的厌恶与恐惧就来源于此：这样的事“肯定”存在过：问题不是和事实相近，而是这本身就是事实：历史学家不再是中介，奴隶制已经直白地被展现出来了，事实“直截了当地”摆在了那里。



34 光线，色彩

人们常常说，发明摄影的是画家（把取景、阿尔贝式透视法和暗箱用的光学仪器，都说成是从画家那里移过来的）。我要说：不，摄影是化学家发明的。因为，“这个存在过”这样一个摄影真谛，只有在科学发展到一定阶段（卤化银感光性能的发现），能够捕获并直接印下由被不同方式照射的物体发出的光时，才会成为可能。

严格地说，照片拍到的是拍摄对象身上散发出来的放射性物质。那里有个真实的物体，辐射从那个物体发射出来，触及到站在这里的我；传递时间的长短不重要；那个已经消失了的物体的照片触及到我，如同一颗星发出的光在一段时间之后才触及到我一样。一种脐带式的联系连接着被拍摄的物体和我的目光：光线尽管触摸不到，



明室



在这里确系一个物质环境，是一层皮，是一层我和被拍摄的男女共享的皮。

在拉丁文里，“摄影”好像是这么说的：“IMAGO LUCIS OPERA EXPRESSA”，意思是：在光的作用下显示出来的影象，这影象是被光的作用“引出”、“装配”和“挤出”（像柠檬汁似的）的。如果摄影属于一个对神话还有某种敏感的世界，那里的人不能不欣喜若狂，因为摄影中有大量的象征物：由银这种贵重金属作媒介，所爱的人成为不朽的了；此外，人们还可以做进一步想：这种金属，像炼金术用的所有金属一样，是充满活力的。

从前的一件东西通过其直接的辐射（这件东西的亮度）确实触及到了那个表面，那个表面如今又被我的目光触及，我可能是因为知道了这点而高兴（或忧伤），所以才不怎么喜欢色彩。

一张 1843 年拍摄的无名氏的达盖尔型照片，镶在一个椭圆形颈饰里，照片上是一男一女，照片在照好了以后由照相馆的细密画家着过色：我总有这样的印象（事实如何无关紧要），所有的照片都以同样的方式着了色，颜色成了事后涂在

原本真实的黑白照片上的一层涂料。对我来说，色彩是假发，是脂粉（就像为尸体整容时用的那种）。因为，我以为重要的，不是照片的“生命力”（纯观念学概念），而是被拍照的物体确实以其本身的光线触及了我，不是外加的光线触及了我。

（因此，在暖房里拍摄的那张照片，尽管已经泛黄，对我来说仍然是光的宝库，那光是“那一天”从我母亲孩提时期的身上发射出来的，是从她的头发、皮肤、连衣裙和目光中发射出来的。）





35 惊愕

照片不会使人回忆起往事（照片中没有任何普鲁斯特式的东西）。照片对我所起的作用不是重现已经消失了（由时间和距离造成的）的东西，而是证明我眼下所见的东西真地存在过。大家议论纷纷的，恰恰是这种作用。照片总“让我吃惊”，那种惊愕是持续的，无休止地重复着。我思想里充满着宗教色彩的东西，这种惊愕，这种无休止的惊愕，也许沉浸到这种具有宗教色彩的东西里去了，毫无办法。照片有某种与复活有关的东西：拜占庭人提到耶稣——都灵的耶稣裹尸布是浸透了的——圣像时说过的话，我们说到照片的时候能不能说呢？即能不能说照片不是人手制作的呢？

这里有一张照片，上面是波兰士兵，他们正

在田野休息（凯尔泰什摄于1915年）；没有什么特别之处，只有一点，那是任何现实主义的绘画所不能给我的，即“这些士兵曾经在那里呆过”。我所看到的，不是记忆中的东西，不是想象，不是什么东西的复原，不是一件玛雅文化作品，像艺术大量制作的那种，而是一件处于过去状态的真实的東西：既是过去的，又是真实的。摄影作为精神食粮给予我的（我的精神不以此为满足），就是这种“过去”和“真实”共生的简单奥秘。

有一张无名氏的照片，是一张结婚照（在英国拍摄的）：二十五位各种年龄的人，两个小姑娘，一个娃娃；我看了看日期，推算了一下：那是在1910年；因此，这些人必然都已经作古，除去那两个小姑娘和那个娃娃（如今也是老夫人，老先生了）。

看到1931年的比亚里茨海滩 [拉蒂克（1894年出生，法国画家和摄影家）摄] 或1932年的阿尔桥（凯尔泰什摄）时，我想：“我可能在那里呆过”；那些游泳的人里可能就有我，那个夏天的一个下午，我曾乘巴约纳的电车到海滩去游泳；或者，我就在那些行人中间，一个星期天的早



明室



晨，我曾经从雅克·卡洛大街的住所出发，穿过那座桥去奥拉托利会（1611年在巴黎成立的天主教修会）礼拜堂（我青少年时代信基督教）。日期是照片的组成部分：不是因为日期可以说明照片的风格（这与我无关），而是因为日期会使人抬起头来思索，会让人去推算照片上人的生与死，一代一代人不可避免地灭亡：凯尔泰什于1931年拍摄的埃内斯特，当时还是个中学生，“可能”他今天还活着（但是，他现在在什么地方？生活得怎么样？多么离奇啊！）。

我是一切照片的方位标，正是在这一点上，照片以向我提出根本问题的方式，令我惊讶：“此时此刻”我为什么生活在“此地”？当然，任何别的艺术都不能像摄影那样，能立即把一种存在——一种共生的存在——摆到世界面前；但是，这种存在不仅仅是政治范畴的（“用图象参与当代的事变”），也是玄学范畴的。福楼拜嘲笑过（但他真嘲笑了吗？）布瓦尔（1767—1843，法国天文学家）和佩库谢，因为他们思考起苍天、星辰、时间、生命和无限等问题来了。摄影向我提出的问题就属这一类：这类问题属于“愚蠢的”



埃内斯特现在可能还活着，但他在哪里？生活得怎么样？多么离奇啊！

明室

玄学，或简单的（复杂的是答案）玄学：这很可能就是真正的玄学。



蘇采如
和聲

36 证实

摄影要表达的不是（不一定是）“已经不存在的”，而仅仅是而且肯定是“曾经存在过的”。这种细微差别是决定性的。面对一张照片，意识上不一定就产生怀旧的思绪（很多照片都超出一个人的寿命），但是，对现存的所有照片来说，意识的取向都是可靠性：照片的实质在于认可它所反映的东西。

有一天，我从一个摄影师那里收到一张我自己的照片，我搜索枯肠，竟然还是没有想起那张照片是在什么地方拍摄的；我仔细地看了领带和羊毛套衫，想回忆起我在什么场合打过那样的领带，穿过那件羊毛套衫，但是白费力气，没想起来。然而，“因为这是一幅照片”，我就不能否认，我曾经在“那里”过（即使我不知道那是





“什么地方”)。我确实曾经在那里过，但我忘了那是什么地方，这种可靠性和失忆之间的矛盾折磨得我晕头转向，像遇到了治安问题一样恐慌(“爆炸”这个词离得不远了)；我去画展，就像去调查，为的是了解我自己的一些我已经不清楚了的事。

我确实曾经在那里的这种肯定，任何文字的东西都给不了我。自己不能证实自己，这是语言的不幸(但也可能是语言的乐趣)。语言的实质可能就是这种无能为力，或者，用一种肯定的方式说：语言在性质上是虚幻的；为了试着使语言变得不那么虚幻，必须有一个巨大的测量装置：求助于逻辑，或者，在没有逻辑的情况下，求助于誓言。

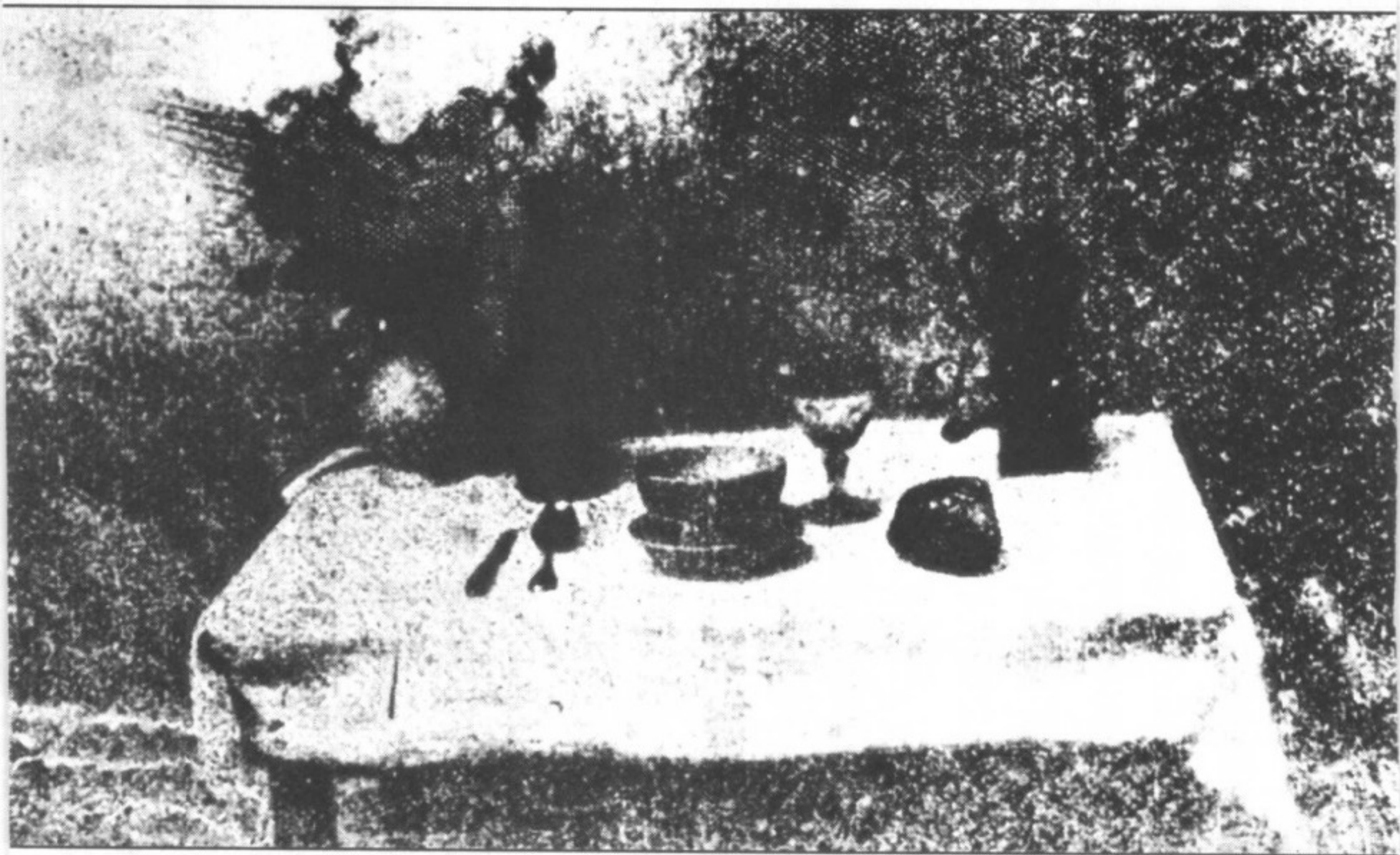
然而，摄影对这类中介物却不感兴趣，摄影没有虚构，其本身就能证实；摄影所允许使用的少量人工技巧是不能起证明作用的，相反，那是些假东西：摄影在需要弄虚作假的时候才会使用技巧。这是一种反向预言：像卡桑德拉(希腊神话中的特洛伊公主，女寓言家)一样，但眼睛盯着过去，卡桑德拉从不说谎。或者这么说吧，由于性

格上“有偏见”，她可以在事情的说谎上，但永远不会在事情的存在上说谎。对一般观念（对虚构的东西），摄影无能为力，然而，在使我们确信真实性这一点上，摄影的力量却高于人类思想所能构想，并且已经构想出来的一切，不过，这种真实性也永远只是一种偶然性（“就这样，仅此而已”）。

任何一张照片都是一张证明，证明一种存在。这项证明是照片的发明为图象家族引进的一个新基因。一个人所见过的早期照片（例如，尼埃普斯面对《摆好餐具的餐桌》）可能让这个人觉得和绘画一模一样；但这个人却“知道”他面对的是个突变体（火星人可以像人）；他在意识上把遇到的这个物体置于一切相似的东西之外，就像“曾经存在过的东西”发出的可见物一样：既非图象，亦非真实，是个新物质，确确实实是个新物质：一个不可能再触摸的真实。

我们可能有一种无法克服的抵制情绪，不愿意相信过去，不愿意相信历史，我们只相信以神话形式出现的历史。摄影破天荒第一次破除了这种抵制情绪：从此以后，过去和现在一样地确实





第一张照片

尼埃普斯摄：《摆好餐具的餐桌》，1822年前后



可信了，我们在纸上看到的，和我们所触摸到的一样可靠。是摄影的出现——而不是像人们所说的那样是电影的出现——划分了人类的历史。

正因为从人类学的角度来看摄影是个新东西，它才得以避免关于图象的惯有的争论，我觉得是这样。

今天，在摄影评论家们（社会学家和符号学家）中间流行的是一种语意学的相对性：没有“真实”（对那些看不出照片总是有寓意的“现实主义者”是极大的蔑视），只有技巧；他们说，世界上没有“相似的人或物”，照片上再现的是造出来的，因为摄影的透视法合于绘画上的阿氏透视法（全然是历史上的透视法），因为印在底片上的东西把一件三维物体变成了二维图象。这种争论是徒然的：任何东西也无法阻止照片和所拍摄之物成为相似的东西；但是同时，摄影的真谛又根本不在于其相似性（相似性是摄影和一切表现类艺术相同的特点）。

现实主义者，我也是其中的一个，在我肯定地说摄影是没有寓意的图象时——哪怕那些寓意使照片的解读明显地转了向——，我就已经是



明室



个现实主义者了，根本不把照片当作真实物体的“拷贝”——而是把它看作“过去的实在事物的表露”：是“魔法”，不是艺术。研究照片是不是相似的，或者是不是有寓意的，不是分析问题的正道。重要的是，照片具有一种证明力，这种证明针对的不是物体，而是时间。依照现象学的观点，照片的证明力胜过其表现力。

37 停滞

萨特说，作家们意见一致，都认为小说里插图少：即使这部小说让我入了迷，脑子里也没留下插图的印象。和小说里“插图少”相对的，是照片的“全是图象”；不仅仅因为照片本身已经是图象，而是因为这种特别的图象自认为全面——“完美无缺”，会有人玩弄字眼地这么说。照片上的图象满满的，很拥挤：没有地方了，任何东西都加不进去了。

拍电影用的器材也是照相器材，但电影里的图象却不那么满（对电影来说，这是幸事）。这是为什么呢？因为，在电影里可能也总有个摄影中的拍摄对象，但这个拍摄对象在渐变着，它不强调自己的真实性，不申明自己过去存在过；它不纠缠我：它不是个“幽灵”。那么，电影又是





什么呢？——这么说吧，很简单，电影是“正常的”，就像生活一样。摄影静止不动，它从表现退回到停滞了。

我也可以换一种说法。我又把在暖房里拍摄的那张照片拿了出来。我站在这张照片前，单独和这张照片呆在一起。圆圈封了口，没有缺口可以作为出路了。我难受，一动不动。这种无所作为是令人痛苦的：我不能排解我的悲伤，我不能使我的目光游离；那痛苦，我直接通过图象完全全看到了，却没有一种知识能帮助我述说这种痛苦（就因为这个，尽管照片有寓意，我还是看不懂）：那张照片——我的那张照片——是没有知识的：它痛苦的时候，身上没有任何东西能够把悲伤排除。

如果说辩证法是这样一种思想，抑制腐烂并把死亡的否定转变为劳动的力量，那么，摄影是非辩证法：摄影成了个改变了性质的舞台，在那里，死亡不能“注视自己”，不能被映照，不能使自己内心化；或者还可以说，摄影成了个“死亡”的无生气的场所，是“悲剧作家”权利的逾期丧失。摄影排斥一切陶冶，一切“净化”。

我非常喜欢影象、绘画、雕塑，可是，照片呢？可以这么说，如果我想避免看照片（或者为了避免照片看我），我只能把照片放在礼仪书册里（在我桌子上，在一个相册中），这样就可以把照片上那种让人无法忍受的胀满坚决推开，同时，我还可以一时“疏忽”，把它和东正教的圣像搞到一起，那完全是另一种偶像：在希腊教堂里，人们在冰冷的玻璃上吻圣像的时候不看圣像。

在照片里，时间的静止不动只以一种极端的、畸形的形式出现：“时间”被堵塞住了 [和舞台造型的关系就是这么来的，舞台造型的原型来自神话里的睡美人（一位公主因为举行命名式的时候忘记了请一位仙女，因而受到惩罚：睡一百年）]。不管照片如何“现代”，与我们的日常生活贴得多么近，却无法不使照片中存在着一种奇怪的停滞，那停滞就像一个点，是个谜一般的非现实的点，那就是“停滞”的实质（我从书上看到，在阿尔瓦塞特省的蒙蒂埃尔村，居民们就是这样生活的，一切都固定在过去的一段不可改变的时间上，同时他们也读报纸，听广播）。从本质上说，



明室



照片不仅从来就不是一种记忆（这个词在语法上的表达可能要用过去完成时，而照片的时间，确切地说，应该是不定过去时），而且阻断记忆，很快就变成有碍记忆的东西。

有一天，朋友们在一起说到童年时的记忆，大家都有的可说，而我，因为刚刚看过我的那些照片，却什么童年的记忆都没有了。身边都是这些照片，我不能用里尔克（1875—1926，德裔奥地利作家）的诗来宽慰自己了：“含羞草像记忆般温柔，使房间里充满清新”：照片没有使房间“充满清新”，没有芳香，没有音乐，只有“那个眼球突出的东西”。照片粗暴：不是因为它表现粗暴的东西，而是因为每一次“它都让视觉充满力量”，因为在照片里什么东西也无法逃避，什么东西也无法改变（即使有的时候可以说照片温和，也不能否认它的粗暴；大家都说糖是甜的，可是我不，我觉得糖厉害）。

38 平淡的死亡

那些在世上奔波的年轻摄影师，由于专心致力于获取新闻，竟然不知道自己是“死亡”的代理人。我们这个时代承受死亡的方式是：以否认充满活力的狂热为托词，而摄影师可以说是制造这种托词的专业人员。因为，从历史的角度来说，摄影大概和十九世纪下半叶开始的“死亡危机”有些关系；就我而言，与其一遍又一遍地到社会和经济的背景里去寻找摄影出现的原因，不如也考虑一下死亡和这种新出现的影象之间有什么人类学上的联系。因为，死亡在一个社会里必得有个位置，如果它不再在信教的人身上了（或者在信教的人身上少了），它就应该在别的地方：也许就在这种为了保存生命而拍摄却制造了死亡的照片里。





一种非象征性的、宗教和礼仪之外的死亡，某种突然下潜到字面上的“死亡”里的东西，侵入了我们这个现代社会，作为礼仪消退时代的产物，摄影可能和这种侵入对应起来了。“生”/“死”：这个聚合体被简化为一个简单的金属声，即把最初的曝光从最终的相纸上分开来的那个声音。

通过摄影，我们进入了“平淡的死亡”。一天，下课以后，有个人轻蔑地对我说：“您说到死的时候很平淡。”——就好像死的恐惧不正是死的平淡似的！恐惧在于：对于我最爱的人的死，没什么可说的了，关于她的照片，没什么可说的了，我凝视着照片，却永远也不能把它深化，把它改变。我能够有的惟一的“想法”是，在这第一个死亡之后，我自己的死也登记在案了；在这两个死亡之间，除了等待，一无所有；我没有别的对策，只能“调侃”，说些“没什么可说的事”。

我只能把照片变成废物：或是放进抽屉，或是倒进字纸篓子。它不仅和纸（要消亡的）共命运，而且，即使已经固定在了一个结实得多的载

体上，也还是要消失的：就像一个活的机体，照片直接从会“生长”的银颗粒中出生，充分成长一阵以后，接着就老了。受光线和潮湿的侵蚀，照片泛黄，变得疲乏不堪，影象消失，只能扔掉。古老的社会自有安排，以便使记忆这个生命的代用品永存，至少使意味着死亡的那个东西本身成为不朽：这就是纪念碑。

不过，现代社会在把会消失的照片当成证物，当成“曾经存在之物”的一个普通而又好像是自然的证物时，就把纪念碑放弃了。

一个反常的现象是：发明“历史”和“摄影”的是同一个世纪。不过，历史是根据积极的方法炮制的记忆，是把神话时代消除了的纯知识论文；而照片是一件确凿但转瞬即逝的证物，因此，今天的一切都在帮助人类为这种无能为力做着准备：无论从情感上还是象征性地，我们很快就不再能设想什么是“时值”了：摄影的时代也是革命的时代，争吵的时代，谋杀的时代，爆炸的时代，一句话，是焦躁的时代，是一切否认成熟之物的时代。——很可能，对“这个存在过”所感到过的惊奇，也将会消失。这种惊奇已经消



明室



失了。不知道为什么，我是这种惊奇的最后一个见证人（非现时的见证人），而这本书就是这种见证人的陈旧过时的痕迹。

照片泛黄了，影象不清，最后上面什么都没有了，终将有一天被扔到垃圾堆里去，如果不是我扔——我太迷信，不会扔——，至少我死后也会有人扔，那么，和这张照片一起消失的又是什么呢？不仅仅是“生命”（这曾经是活生生的，活生生地站在镜头前面过），而且，怎么说呢，有的时候还有爱。

面对仅有的一张我父母的合影——我知道他们相爱过——，我想的是：爱情也像珍宝一样，将要永远消失；因为，到了我也不在了的时候，就再也不会有人能够证明这种爱情了：剩下的将只是无所谓的天然状态。这是一种撕心裂肺的痛苦，非常剧烈，无法忍受，所以米什莱才针对他那个世纪，单枪匹马地写出一部“历史”来，作为爱的“抗议”：不仅要使生命永存，还要使他那些已经过时的词汇，即所谓的善良、正义、团结等等，永垂不朽。

39 时间有如“PUNCTUM”

从我自问为什么喜爱某些照片的时候（在本书开头的地方：这离得已经很久了）起，我就以为能够把具有文化意义的画面（“STUDIUM”）和出乎意料的“伤痕”区别开来，伤痕有时也穿过有意义的画面，我把它称为“PUNCTUM”。现在我知道了，除了“细节”，还有另外一个“PUNCTUM”（另一个“伤痕”）。这个新“PUNCTUM”不再是形式的，而是有强度的，这就是时间，这就是实质（“这个存在过”）的令人心碎的夸张，即实质的纯粹显现。

1865年，年轻的刘易斯·佩恩试图行刺美国国务卿 W.H.西沃德。在他等着被处绞刑时，加德纳（1821—1882，美国摄影家）在牢房里给他拍了一张照片。照片拍得漂亮，小伙子长得也漂亮：



明室

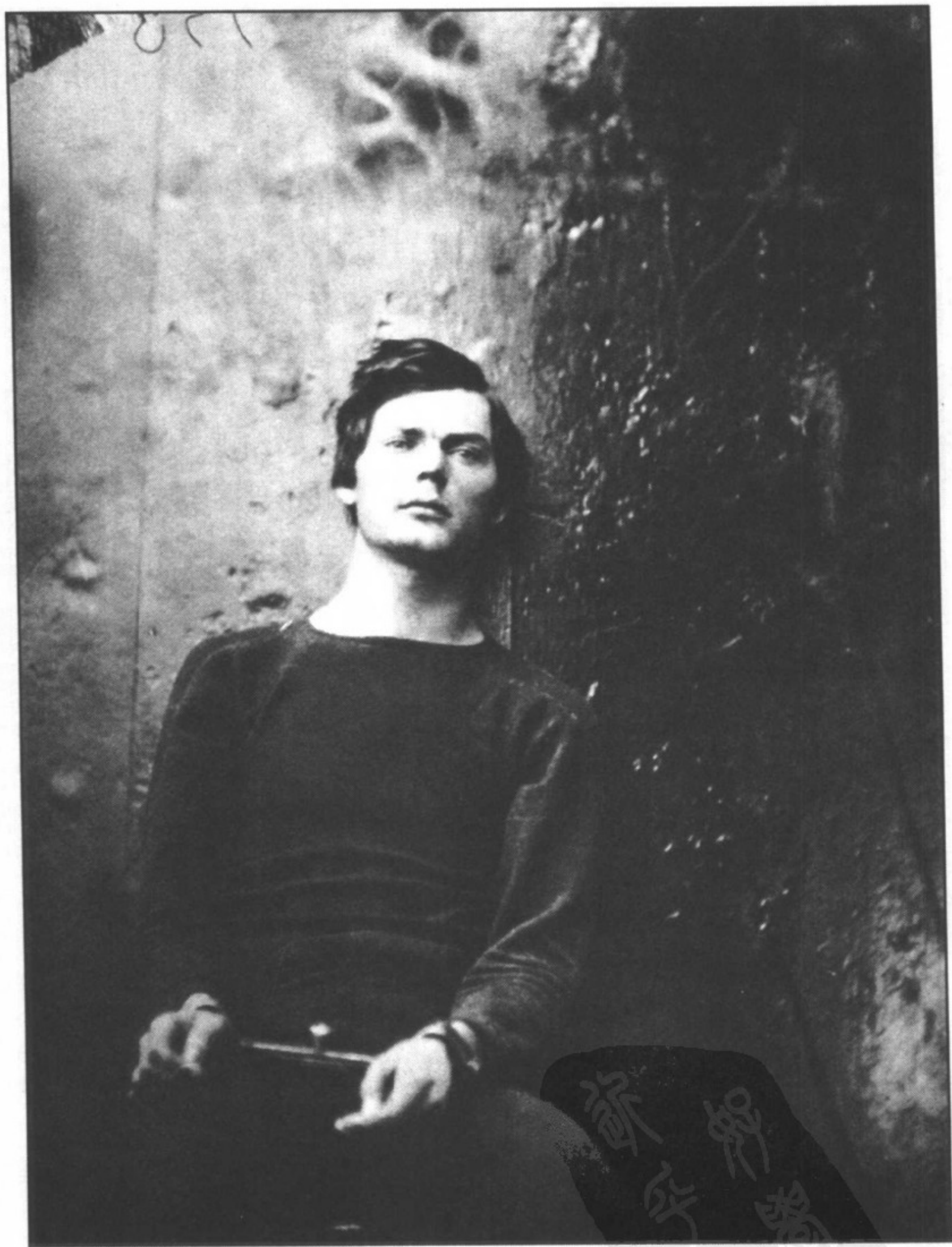


这是“STUDIUM”。但“PUNCTUM”是：“他要死了。”我同时看出：“将要发生的事和已经发生的事”；我惊恐地注视着这个先将来时要发生的情况，这个先将来时发生的情况涉及的是死。这张照片给我看的是慢速曝光（希腊语动词变位中的不定过去时）的绝对过去时，但告诉我的却是未来的死亡。使我受刺激的，是发现这个等值。

面对我母亲儿时的照片，我想：她会死的，于是我颤抖，就像温尼科特医生的一个精神病患者“因为已经发生了的灾难”而颤抖一样。不管照片上的那个人是死了还是没死，整张照片就是这种灾难。

这个“PUNCTUM”，在新闻照片上多少受些影响，因为新闻照片数量极大，也不协调，但在历史照片中却一眼即可看出：这种照片上总有时间上的超越：将要死的东西已经死了。

这里有一张照片，上面的两个小女孩正在看村子上空的一架早期滑翔机（她们的衣着和我母亲儿时的一样，玩的是铁环），真是生气勃勃！她们前程远大，但是也死了（现在），所以说，



他已经死了，他就要死了。

明室



她们“已经”死了（那时候）。

极而言之，为了使我体验时间上的超越所造成的晕眩，是无需为我再现什么物体了。1850年，奥古斯特·萨尔兹曼在耶路撒冷附近拍摄了巴勒伯利恒路：只有布满石子的土路和几棵橄榄树；但使我感到晕头转向的是三个时代：我所处的时代，耶稣所处的时代，摄影师所处的时代，这一切都是迫在眼前的“真实”，而不再需要通过文字来转化，不管那文字是叙事的还是抒情的，文字的东西永远不是“直到根上”都是可靠的。



40 私生活/公众生活

除了在那些使人厌倦的晚会、那种令人局促不安的礼仪场合之外，照片都是自己单独看的。私人放映电影（没有多少观众，没有多少不知其名的人），我接受不了，但面对那些我在看的照片，我需要自己是单独一个人。

中世纪末期，有些信教的人用个人读经和祷告代替集体读经和祷告；个人是低声读，低声祷告，内心在沉思默想。我觉得，“看”照片时也应该是这样。公开发表的照片，说到底，也总是私下里看。对那些老照片（“历史”照片）来说，这是很明显的，在这些照片中，我看到了一个时代，我的青年时代，或者我母亲的年代，或者更远，我祖父母的时代；我往那个时代里投射了一种使人动情的有生命的东西，即我们这个谱系的





东西，而我是这个谱系的最后一员。

但同样真实的是，有些照片，初看上去和我的生活没有任何联系，甚至连换喻式的联系也没有（比如所有的新闻照片），每张照片都是被当作被拍摄者的私人外貌来看的：每张照片的寿命与其从私人领域闯入公共领域的时间正相吻合，或者说与其新的社会价值产生的时间正相吻合，这个新价值就是私生活的公开化：私生活就是这样结束的，一公开就结束了（媒体对明星私生活的不断侵犯，立法上日益增长的尴尬，都是这类变化的明证）。但是，由于私生活不仅仅是财产（财产有历史上一系列产权法的保护），由于私生活在财产之外也是个绝对珍贵和不可让渡的地方，在那里，我的影象是自由的（自由地消失），由于私生活是内在性的条件，而我以为这个条件和我的实在性混在了一起，或者，换一种更明白的说法，和我生就的执拗性格混在了一起，所以我终于以必要的韧性，对“公众生活”与“私生活”重新进行了划分：我愿意陈述内心的东西而不公开私生活。我从两个范畴看摄影和摄影成为其组成部分的那个世界：一方面是图象，另一方

面是我的那些照片；一方面是漫不经心、滑动、噪音、非本质的东西（即使我被这种过度的响声震聋了）；另一方面是灼热，是刺伤。

（一般来说，业余爱好者的定义是“不成熟的艺术家”：一个不能——或不愿——掌握一门专业的人。但是，在摄影活动领域里却相反，是业余爱好者达到了专业的顶峰：因为离摄影真谛最近的，正是这种业余爱好者。）





41 仔细观察

如果我喜欢这张照片，如果这张照片触动了我，我会停下来看。那么，站在那张照片前的这段时间里我都干了些什么呢？我看那张照片，仔细地观察它，好像我想对照片上的物或人了解得更多些似的。

站在暖房深处，我母亲的脸色是朦胧的、苍白的。我的第一个动作是喊叫了起来：“这是她！这的确是她！这就是她！”现在，我想知道——而且要能完满地说出——为什么是她，从哪一点上看是她。我想用思想把这张可爱的脸围住，我想把这张脸变成一处惟一的仔细观察的场所；我想把这张脸放大，以便看得更清楚，更好地理解 and 认识这张脸的真实性（有的时候，我竟天真地把这件事委托给照相馆去做）。我相信，把“成

串的”细节（每张底片都孕育着一些比前一级更小的细节）放大，我最终就能了解我母亲的本质和内心。

马雷（1830—1904，法国生理学家，为了研究鸟的飞翔，他于1882年发明了一种照相机）和迈布里奇（1830—1904，最先从事动体摄影的美国摄影家）作为“摄影师”所做过的，我作为“看照片的人”，也要做到：我分解，放大，如果可以这样说的话：我“放慢了速度”，为的是有时间最终“弄明白”。那张照片即使不能使我的愿望得到满足，却也证实了我的想法正确：我能够发疯似地希望发现那个真实性，只因为照片的真谛正是“这个存在过”，只因为我在想象中看到，只要把照片擦一擦，就能看到“照片后面的东西”：所谓仔细观察，意思就是要把照片翻过来，进入相纸里，到达照片的反面（对我们西方人来说，掩盖着的东西比能够看见的东西更“真实”）。可惜，我的仔细观察是白费功夫，什么也没有发现：如果我把照片放大，放大的只能是纸上的颗粒，没有别的的东西：把照片放大了，只能突出照片的物质；如果我不放大，只满足于仔细地观察，我



明室



得到的知识只有一点，即我很久以前看第一眼时就已经得到了的那一点：这个确实存在过，就是说，我白拧了一圈螺丝。

面对在暖房里拍摄的那张照片，我成了个蹩脚的幻想家，伸着两只胳膊想拥有那个影象，但是白费力气；我成了那个高喊“我的生活太苦了！”的戈洛（戏剧中人物，他娶了梅丽桑德，后又因为妒忌而把她杀了）了，因为戈洛永远也认不清梅丽桑德的真相了。（梅丽桑德没有隐藏什么，但她不说话。照片也是这样：它只会“说”出它给人看的东西。）



42 相像

我的努力所以痛苦，我所以焦躁不安，是因为有时我接近了，激动了：在某一张照片里，我以为自己已经隐隐约约地发现了真实。这种情况就发生在我认为某一张照片“像”的时候。然而，一经思考，我又不得不自问：谁跟谁相像？相像是一种类似，可是，类似什么呢？类似一个人的特征。可这种类似是模糊的，甚至是想象的，竟然到了这种程度，我从没见过原型，却能喋喋不休地大谈“相像”。

纳达尔拍摄的大部分肖像照（或艾夫登今天所拍的）就是这样：基佐（1787—1874，法国政治家、历史学家）的照片“酷似本人”，因为和传说中他那个人的严肃刻板相符；大仲马的照片满面笑容，喜气洋洋，像，因为我知道他自负，是个





多产作家；奥芬巴赫（1819—1880，作曲家，生于德国科隆，后来加入了法国国籍）的，像，因为我知道他的音乐作品中有诙谐的东西（据说）；罗西尼（1792—1868，意大利作曲家）的看来有点假，有点凶（似乎是，因此还是像）；德博尔德·瓦尔摩尔（1786—1895，法国诗人）自己脸上也装出一副她诗里那种带点天真的善良样子；克鲁包特金（1842—1921，俄国革命者，无政府主义运动的最高领袖和理论家）眼睛明亮，充满无政府主义的理想，等等。

这些人的照片我都看到了，我可以不假思索地说，他们的照片和本人“相像”，因为这些照片和我对照片上的人的期望相符。反过来的问题是：像我这样一个有变化、非传说式的人，如何能够和自己相像？我只是和我的另一些照片相像，而这是无止境的：任何人都永远只是个拷贝的拷贝，不管是真的还是想象出来的（我至多也只能说，我的某些照片，我是否忍受得了，全要看这些照片是否和我所想要的形象相符）。

表面看来平淡无奇（说到肖像照的时候，这是第一件要说的事），这种想象中的相似充满着

德博尔德·瓦尔摩尔自己的脸上也装出一副
她诗里那种带点天真的善良样子。



明室



怪诞：X 拿他一个叫西尔万的朋友的照片给我看，那个西尔万 X 和我提起过，但我从来不曾与之谋面；可是，我看过照片以后想的却是（我不明所以）：“西尔万肯定不是这个样子。”总之，一张像片可以像任何一个人，只是不像照片上的那个人自己。因为，相像给人带来的只是他的身份，这是微不足道的事，是纯民事的，甚至是刑事的；相像产生的是像那个人“本人的样子”，而我想要的是“这就是他本人”。

相像让我觉得不满足，让我变得像个怀疑论者似的（面对我母亲的那些日常生活照片，我悲哀地体验到的就是这种失望——而她仅有的一张照片使我看到了她的真相，令我头晕目眩，这张照片恰恰是很久很久以前拍摄的，已经破损，跟她本人不相像，上面是个我不曾见过的小姑娘）。



43 家族

这个问题比相像要隐蔽得多，也尖锐得多：有的时候，照片能使我们看出从人脸上（或照镜子时）永远看不出来的东西：遗传方面的特征，即我们自身的或来自我们直系尊亲属身上的某一部分。

在某一张照片上，我的“脸”像我姑姑。照片能显示出一些真实性，条件是要把照片上的人分成块。但是，这种真实性不是个人的真实性，个人的真实性是不能转移的；这种真实性是家族的真实性。有时我会搞错，或者，至少我会犹豫：椭圆形颈饰中有一张两个人的半身像，一个女人和一个小孩：这肯定是我母亲和我；然而不是，那是她母亲和她母亲的儿子（我的舅舅）；他穿的衣服我看不到多少（照片经过处理，露出



明室

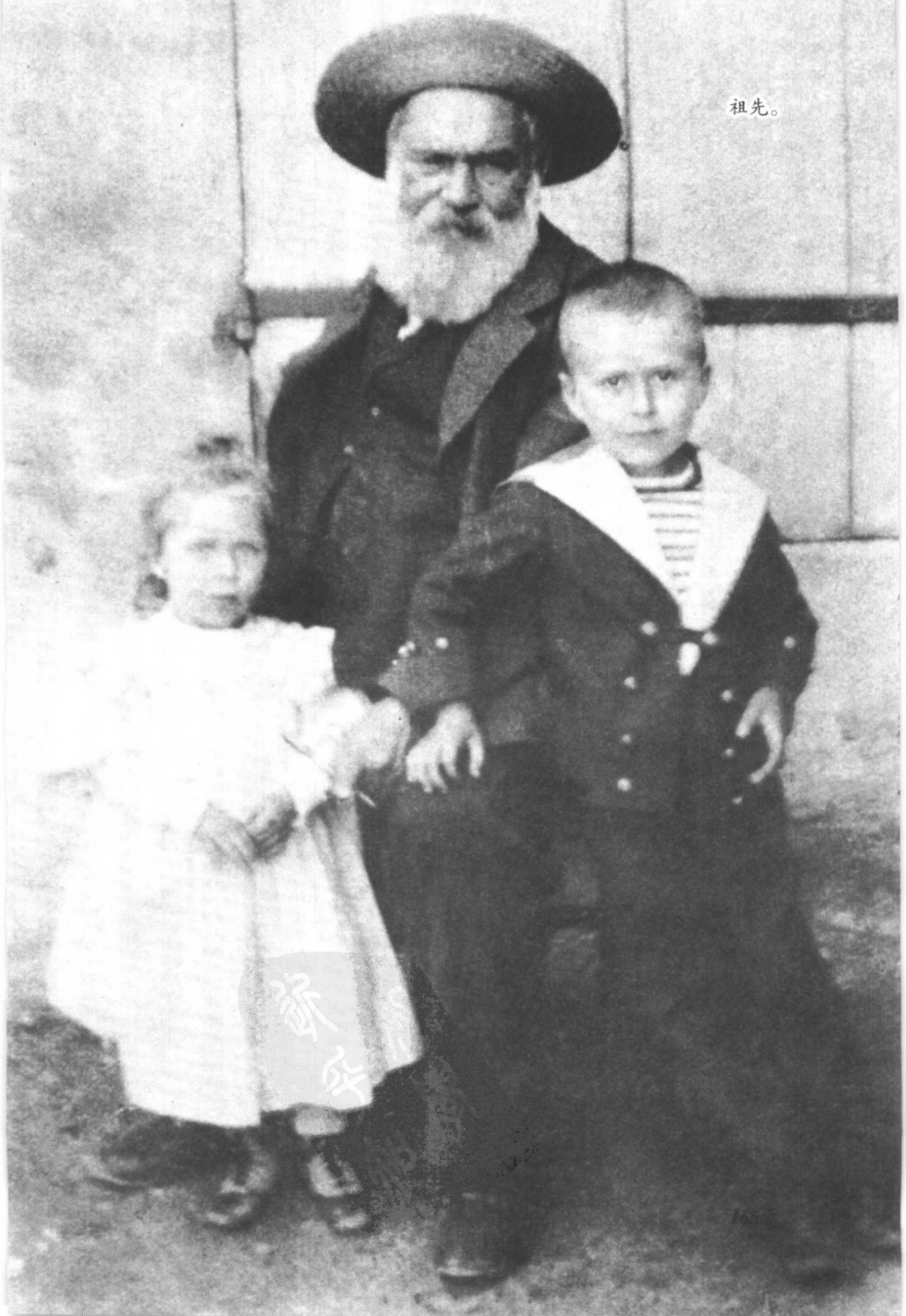


的衣服不多)，看到的主要是他的脸部构造。在我外祖母和我母亲的脸之间存在着一种东西，即丈夫和父亲的印记的影响，这种影响可以重塑脸型，一直到我，情况都是如此（婴儿呢？没有什么比婴儿更为中性的了）。

同样，我父亲儿时的照片也是如此：和他成年以后的照片毫无共同之处；但他脸上的某些部分、某些线条，还是和我祖母脸上以及我脸上的某些部分、某些线条产生了联系，——在某种意义上说，我祖母的脸和我的脸之间的联系更为密切。照片能够显露（从这个字的化学含义上说）出东西来，但它所显露的是人身上持续存在的东西。

波利尼亚克王子（查理十世首相的儿子）死后，普鲁斯特说“他的脸依然是他那个家族的脸，是先于他个人的”。照片就像衰老一样：即使容光焕发，也已经把脸搞得瘦骨嶙峋，显示出其遗传实质来了。普鲁斯特（还是他）提到查理·哈斯（斯旺的模特）的时候说过，哈斯长了个不带钩的小鼻子，可是，老了以后，满脸皱纹，犹太人的鼻子就显出来了。

祖先。



明室



家族造成的特征比民事身份更鲜明,更有意思,也更可靠,因为,想到出身能使我们安静,而思考未来会让我们激动,让我们不安;但是,这一发现令人失望,因为它在肯定连续性(连续性是人类真实,不是我的真实)的同时,也突出了同一个家庭出身的人之间的神秘差别:我母亲和她的祖辈人之间的关系是什么?她的祖辈令人敬畏,永垂不朽,体现着家族始祖的无情距离。

新
年
好
運

44 明室

必须承认这条法则：我无法使摄影的研究深化，无法把摄影这件事完全参透。我只能把照片当作一个静静的平面，用眼光扫一扫。照片绝对是“平淡的”，这是我必须承认的。根据其技术来源，说到照片就想起暗处理（“暗室”），那是错误的。应该说是“明室”（照相机发明之前，描摹一个东西时用的是一种转绘仪，通过仪器上的三棱镜，一只眼睛看着要描摹的东西，一只眼睛看着纸。这种仪器也叫明室）；因为，从视觉的角度来看，“影象的本质全然是外在的，没有内里的东西，可是，比起最深层次的思想来，影象的这种本质更难以接近，更显得神秘；它没有意义，却能唤起各种最深层次的意义；它是不能显现的，却明白无误地摆在那里，因为它的这种



明室

若有若无具有吸引力和蛊惑力，就像那个歌声诱人的美人鱼。”（布朗绍）

摄影的研究不能深化，原因在于它就明明白白地摆在那里。在影象中，物体是整体显现的，物体“确实”被看到了——相反，通过文字及其他感知方式，我觉得物体是模糊的，靠不住的，从而使我在某种程度上不相信我所看到的东西。这种确定性是至高无上的，因为我有足够的时间注意力集中地去看照片；但我的细致观察依然没有意义，我什么也没有观察到。

照片的确定无疑正是在这种判读的停顿之中：我在精疲力竭地证实“这个存在过”；不管是谁，一张照片在手，那就是“基本可信”，这种可信性什么东西也改变不了，除非你能向我证明，这张图象“不是”照片。不过，可惜的是，照片确实是确定无疑的，而我对这张照片也确实说不出什么所以然来。



45 “神情”

然而，一旦牵涉到的是一个人——而不再是物——，照片的明白无误就当别论了。看到一个拍照下来的瓶子，一枝黄菖蒲，一只母鸡，一座宫殿，牵涉到的只是个真实性。但是，一具躯体，一张脸，进一步说，常常又是一个我们所爱的人的躯体和脸，那时情形又如何呢？既然照片“证实着”（这是照片的真谛所在）这样一个人的存在，我就想把整个的他找到，就是说，找到本质上的他，“像他本人那样”，而不是简单的相像，不管是民事身份方面的相像还是遗传方面的相像。在这里，照片的平淡无奇变得更为痛苦了；因为，面对我近乎疯狂的要求，它只能提供某种无法表达的东西：明明白白（这是摄影的法则），却又不像真的（我无法证明）。这某种无法



明室



表达的东西，就是“神情”。

脸上的“神情”是不可分的（一旦我能够把脸上的神情加以分解，我就会证实或否认。简言之，我就会怀疑并背离摄影，摄影的本质是明显：明显乃是一种不“愿”被分解的东西）。神情不是示意图似的东西，剪影是，但神情不像剪影。神情也不是简单的“相似”——不管相似到什么程度，所以神情也不像“相像”。都不是，神情是一种奇特的东西，是个“小灵魂”，是个个体的小灵魂，它在一个人身上是好的，在另一个人身上是坏的。

因此，我浏览我母亲的照片时，用的是传授宗教奥义的方法，这种方法导致我发出喊叫“好啊！”，而喊叫是一切语言的精华：首先是些没什么价值的照片，这些照片只让我觉得大略地像她；另外一些照片，这种照片为数最多，能让我看到她“个人特有的表情”（相似的照片，“酷似本人”）；最后是在暖房里拍摄的那张，看着这张照片，我不仅仅是“认”（一个粗鄙的字）出了她，我是重新发现了她，是一种突然的醒悟，和“酷似本人”无关；是“震动”，在这样的状

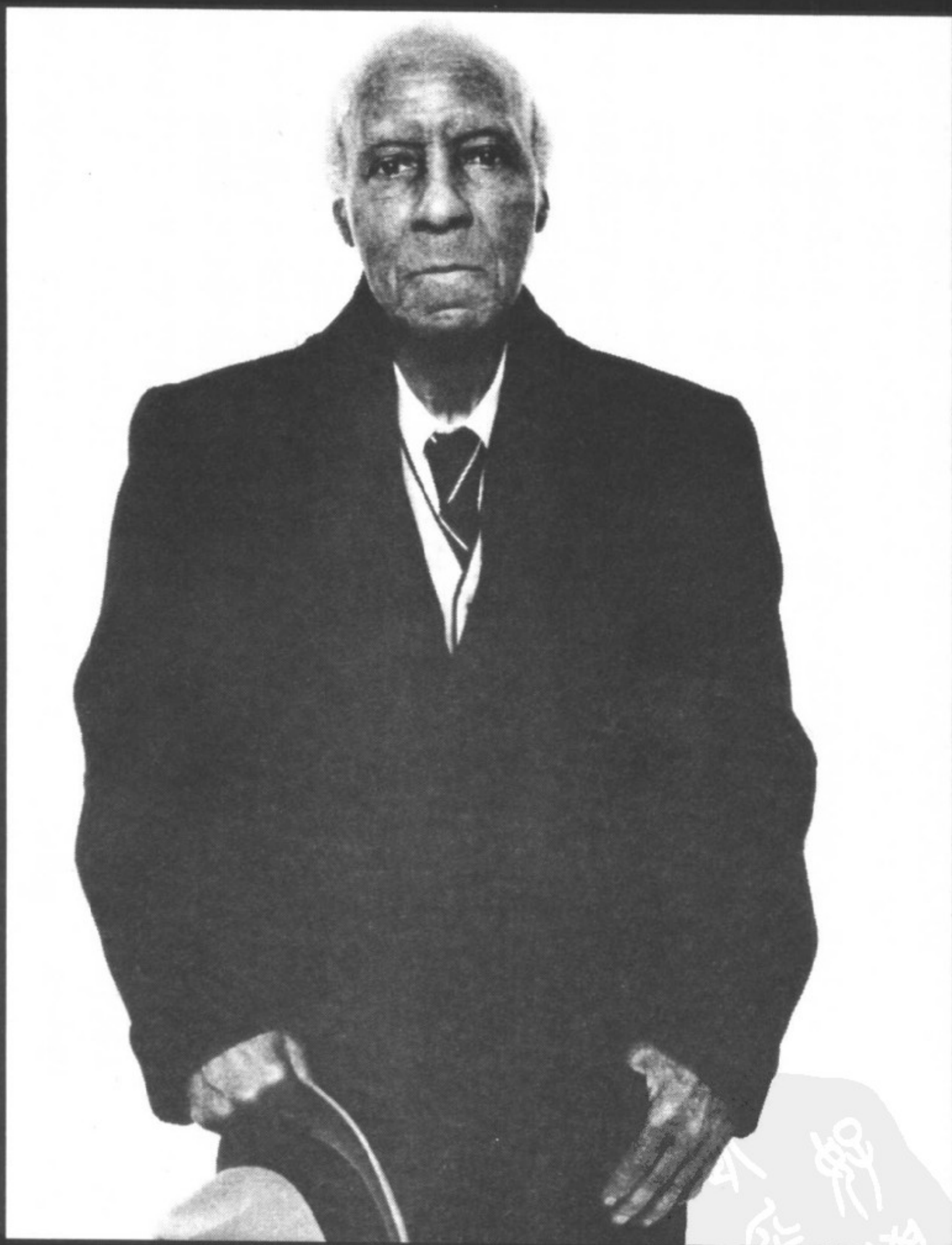
态下，语言已经显得贫乏无力，这是明摆着的罕见的事实，也许是惟一的事实，即：“是这样，对，是这样，再没有别的了。”

神情（姑且先这样把真实的表情称之为神情吧，因为没有更好的叫法）是人的身份之不可或缺的补充，是无偿地提供的，是不带任何“重要性”的：神情表现主题，因为主题本身不突出。在这张真实的照片上，我曾经爱过、如今仍然爱着的那个人，没有和自己分开：可以说，是重合着的。神奇的是，这种重合就像是一种变形。我母亲的那些照片，凡是我看过的，都多少有点像戴着面具；到了这最后一张，面具消失了：只剩下一张脸，看不出年龄，但有时代感，因为，她那副神情，正是我每天看到的，在她漫长的人生中，这种神情一直和她的脸同在。

说到底，神情也许是某种精神方面的东西，一种把生命的价值神秘地反映到脸上去的東西。

艾夫登为美国工会领袖菲利普·伦道夫（此人就在我执笔写这几行字的时候过世了）拍过一张照片，在那张照片上我看到了“善良”（没有任何权欲：这是确定无疑的）。神情就是这样地





没有任何权欲。

如影随形；如果一张照片不能表现这种神情，就如同人没有影子，而影子一旦被剪除，这个人就会像神话中的那个无影女人似的，只剩下一具不孕的躯体了。摄影师就是通过这样一条纤细的脐带赋予人像以生命的；如果他没做到这一点，或是因为缺乏才能，或是因为不走运，因而没能给透明的灵魂以清晰的影子，照片上的那个人就永远死了。

我照过无数次像，但是，如果为我拍照的摄影师都把我的神情“错过”了（也许我根本就没有神情？），我的照片所保存的就将只是我的身份，而不是我的价值（保存的时间也有限，也就是相纸存在的期限）。把这种危险加诸我们所爱的人身上，是令人心碎的：我会终身被剥夺拥有“真实照片”的权利。

既然纳达尔和艾夫登都没为我母亲拍过照，幸存的这张照片就只能是一位乡村摄影师偶然拍下来的了，作为一个本人也已作古的事不关己的中介，这位摄影师当时并不知道他锁定的是真实——对我来说的真实。





46 眼神

在对一篇关于“急救”的报道文章中的几张照片进行评论时，我把所记的东西都一张一张地撕掉了。怎么，难道关于死亡、自杀、伤害和意外都没什么可说的？是的，就这些照片而言，没什么可说的。我在这些照片上看到的只是些白大褂、担架、躺在地上的人、破碎的玻璃，等等。啊！哪怕只有一个眼神也好啊，哪怕照片上随便哪个人看我一眼也好啊！因为照片有这种权利——照片正在逐渐失去这种权利，因为一般都认为正面的姿势已然过时——一种“直视我眼睛的权利”（这其实也是摄影和电影的又一个区别：在电影里，谁也不能看我：这是“情节”所禁止的）。

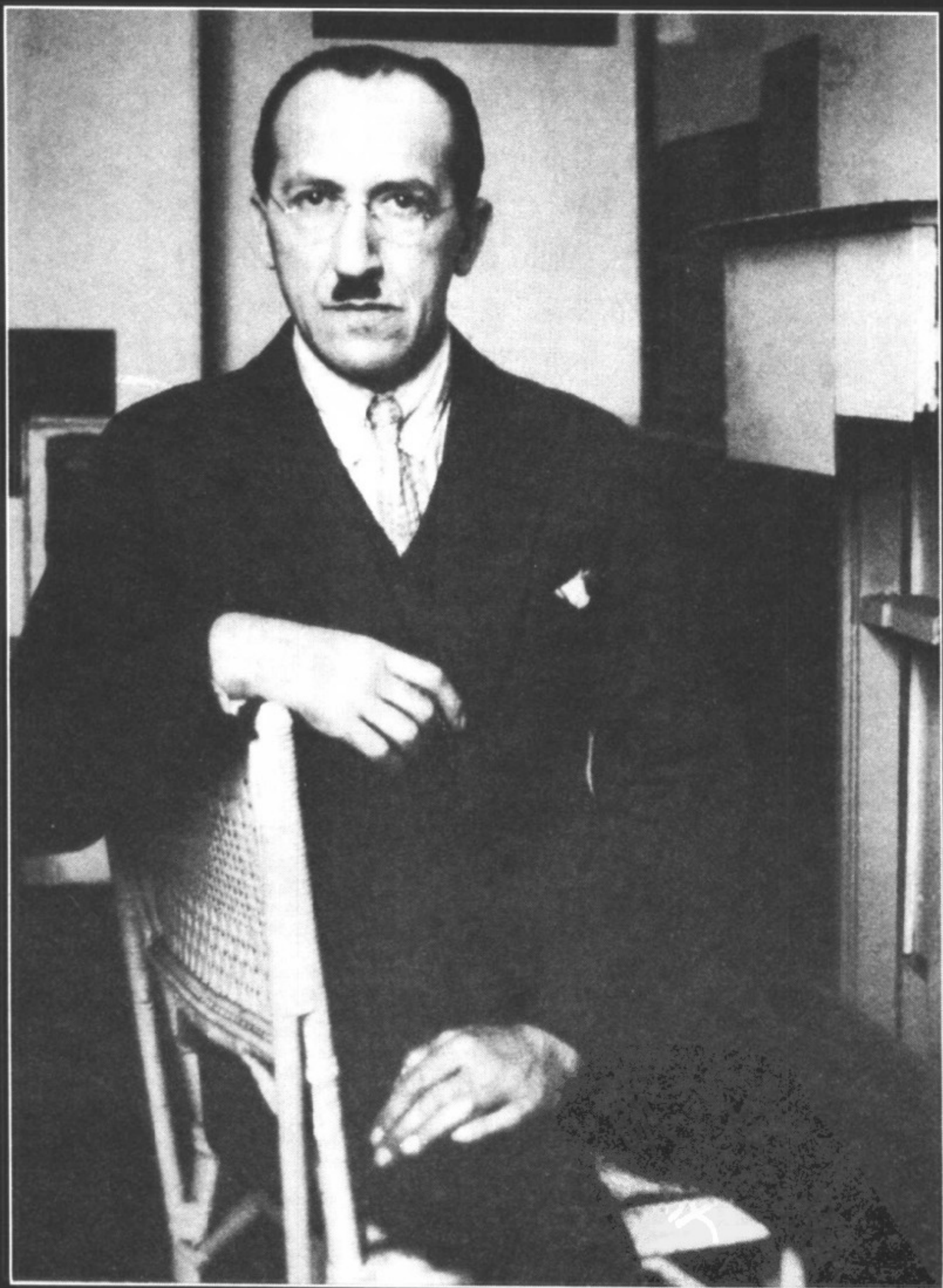
和我们在日常生活中看到的相比，照片里的

眼神有着某种不合常情的东西：有一天，在咖啡馆里，有个年轻人，他是独自一人，用眼睛扫视着咖啡馆里的人；他时不时地把目光停留在我身上，我确信他在“看”我，但不能肯定他“看见了”我：这是个不可思议的矛盾：怎么可能视而不见呢？

可以说，摄影把专注从感觉中分出来了，它赋予的只是专注，然而没有感觉又是不可能的；这是件反常的事，是没有思索对象的思维，是没有思想的思想活动，是没有靶子的瞄准。然而，正是这种其说不一的演变，能够产生神情最为罕见的质。反常现象在于：眼看着照相机的镜头，不去思索一些能激发灵感的事物，怎么可能有聪明的表情呢？这是因为，在集中视力的时候，目光似乎被某种内在的东西吸引住了。

这里有一张照片，照片上那个贫穷的小男孩，手里托着一只刚刚出生的小狗，男孩把脸颊贴到了小狗身上（凯尔泰什 1928 年摄），用一双悲伤、猜忌和恐慌的眼睛望着镜头：他那副思绪万千的神情是多么值得怜悯，多么令人心碎啊！





不去思索一些能激发灵感的东西，怎么可能有聪明的表情呢？

其实，他什么也没有看；他在抑制自己的爱和恐惧：这就是眼神。

然而，如果眼神坚持不变（尤其是，如果眼神持续着并通过摄影穿越时间），它就总有一种潜在的疯狂因素：它的效果既是真实的，也是疯狂的。

1881年，在科学精神的激励之下，高尔顿（1882—1911，美国人类学家，“优生学”一词的创造者）和莫哈梅德在着手进行一项有关看病人面部的调查时，发表了一些人像插图版画。当然，从版画上看不出一个人得的是什么病。可是，由于所有的病人在将近百年之后还都在看着我，我的思想就颠倒了：盯着人眼睛看的人是疯子。

摄影的“命运”可能就是这样的：在使我相信（真的，我在多少次里相信一次呢？）我找到了“真实完整的照片”的同时，它也把实在（“这个存在过”）和真实（“好啊！就是这个。”）完全搞混淆了；它既表示确认，也发出感叹；它使人像达到了疯狂之点，在这一点上，情感（爱、激情、哀伤、冲动、欲望）成了存在的依





其实，他什么也没看；他在抑制自己的爱和恐惧：这就是眼神。

据。这时，摄影就实实在在地接近了疯狂，与“疯狂的真实”酷似。





47 疯狂，怜悯

摄影的真谛很简单，很平常，没有什么深奥的东西：“这个存在过。”我了解我们的评论，会有人说：什么！整整一本书（哪怕很薄）就是为了揭示这个我看了第一眼就明白了的道理？是的，不过，这样一个明摆着的事实，却可以成为疯狂的姊妹。

摄影是明摆着的事实，突出而夸张，就好像摄影要漫画化的不是它照出来的那个人像（完全相反），而是那个人的生活本身。按照现象学的说法，图象是虚无的物体。然而，在摄影当中，我要提到的不仅仅是物体的虚无，同时还要提到的是，这个物体确实存在过，它在我看到的那个地方存在过。

疯狂之处就在这里，因为，时至今日，还没

有任何图画艺术品能够让我确信一件东西从前存在过,若让我确信,必须通过别的中介;可是,通过照片,我立刻就能够确信,世界上没有什么人能让我以为那是假的。于是,摄影对我来说成了一种奇怪的“中间事物”,一种新形式的幻觉:在感觉这个层面上是假的,在时间这个层面上是真的:从某种意义上说,这是一种有节制、有分寸的幻觉,是“可分的”幻觉(一方面,“不是这里”,另一方面,“但是这个确实存在过”):是一张用实在事物“擦”过的不可思议的图象。

我试图把这种特别的幻觉描绘一番,而我发现的却是这个:就在我又一次翻看我母亲照片的那天晚上,我和几个朋友一起去看费利尼导演的《卡萨诺娃》;我心情忧郁,影片让我感到厌倦;可是,卡萨诺娃开始抱着木偶人翩翩起舞的时候,我的眼睛似乎被一种东西触了一下,那种东西尖锐得令人难以忍受,但又十分美妙,我就像一下子感觉到了一种新奇麻醉品的效力似的;每个细节我看得都很专注,如果可以这么说的话,我是在品味这些细节,把每个细节都品透,而每个细节又都使我震惊:身影苗条纤细,好像在压



明室



得扁平的连衣裙下只有“一点点”身体；弄皱了的粗绢丝白手套；帽子羽饰多少带点滑稽可笑的样子（但使我感动），那张勾画出来然而有个性特征的天真面孔：依照“善意”这种天使般的情感来看，这是某种呆滞绝望的东西，然而也是某种不受约束、有奉献精神而又具有深情的东西。这时我不可抑制地想到了摄影：因为所有这一切，都可以用来形容那些使我感动的照片。

我以为我明白了，在摄影、疯狂和某种我不知其名的东西之间存在着某种联系（纽结般的）。我开始把这种东西称为：爱的痛苦。说到底，难道我没有爱上费利尼的那个木偶人吗？没有爱上某些照片吗？（看普鲁斯特世界里的照片时，我爱上了朱利亚·巴尔泰，爱上了德·吉什公爵。）然而，又不完全是这样。这是一种比爱的情感要广泛得多的东西。

在由照片（由某些照片）激起的爱里，响起了另外一种音乐，名称异样地陈旧：怜悯。我把所有那些曾经“刺痛”过我（因为“PUNCTUM”的作用就是如此）的照片，又集中地回想了一遍，比如戴细项链穿带祥儿皮鞋的黑人女

子的那张。通过其中的每张照片，我都必然地走得更远，比被再现事物的不真实走得还要远，我会发疯似地进入照片的场景，进到图象里面去，用双臂去围拢已经死去的和将要死去的东西，像尼采那样——1889年1月3日，尼采哭着扑向一匹被杀死的马，抱住马脖子：由于怜悯，他疯了。





48 被驯化了的摄影

社会在努力使摄影变得规矩，竭力抑制摄影的疯狂，那种疯狂时刻都有在看照片的人脸上爆发的危险。为了达到这个目的，社会有两种可用的手段。

第一种，把摄影变成艺术；因为任何一种艺术都不是疯狂的。这样一来，摄影师就可以一味地和艺术家去竞争，让自己专心致力于画面的修饰，致力于曝光方式的考究。

摄影也许真地能成为艺术：照片上再没有了丝毫的疯狂，摄影的真谛被遗忘了，其实质因而不再对我起作用了：面对普约的《散步的女人》，你以为我会被撩拨到大叫：“这个存在过”吗？电影参与了摄影的驯化过程——至少故事片参与了，故事片正是人们所说的第七种艺术；一部影

片可以被人为地变得疯狂，可以表现疯狂的文化特征，却永远也不可能在实质上是疯狂的；影片总是幻觉的对立面；它仅仅是一种幻象；影片的幻象是迷惘的，而不是近事遗忘的。

另一种使摄影变规矩的手段，是普及摄影，使摄影“合群”，把摄影变得平凡，直至使摄影和任何图象相比再无突出之处，不能再显示它的特点，它的愤世嫉俗，它的疯狂。

在我们这个社会里，目前的情形就是这样，摄影已经专横地压倒了所有的图象艺术：雕塑没有了，画像没有了，今后如果还有，也只是慑于（或者说惑于）摄影而当作拍摄模特了。面对着咖啡馆里那些喝咖啡的人，有个人对我说——他说得很对：“您看，这些人多么没有生气啊！现在，照片都比人有活力。”我们这个世界的一个特点，可能就是这种颠倒：我们按照一种被普及了的想象出来的事物生活。

看看美国吧：在那里，一切都变成了照片：在美国只有照片，只生产和消费照片。举个极端的例子：请您走进纽约的一家色情夜总会，在这家夜总会里，您看不到什么不堪入目的事，只会





看到一些栩栩如生的大照片，而照片显示的就是那种不堪入目的事（马普勒托尔普很清醒，他把自己的一些照片从中抽了出来）；照片上那个被捆起来抽打的不知名人物（没有一个是演员）要想体会自己的快乐，好像只有将这种快乐和老一套的（过了时的）施虐淫兼受虐淫的图象结合起来时，才有可能：享乐得通过图象：这是个巨大的变化。

这样一种颠倒必然要提出这样一个伦理道德问题：不是说照片是不道德的，反宗教的或属于魔鬼的（就像摄影刚一出现的时候有些人说的那样），而是因为，在被普及之后，摄影打着彰显人类世界的幌子，把这个充满着矛盾和欲望的世界彻底地虚化了。

所谓的先进社会，其特点在于这样的社会今天所消耗的是照片，而不是像过去那样，是信仰；因此，这样的社会多了些自由，少了些狂热，更自由了，但也更“虚假”（不那么“真实”）了——在时下的意识中，我们把这件事解释为一种招认，对令人厌恶的烦恼情感的招认，就好像摄影在普及的过程中造成了一个无差别的

(冷漠的)世界似的，于是，从这个世界中就只会由这里或那里发出无政府主义的呼声，边际效用说的呼声，个人主义的呼声：让我们把那些照片毁掉，让我们来拯救那个直接的（没有中介的）“欲望”。

疯狂抑或理智？摄影可以是疯狂的，也可以是理智的：如果摄影的写实主义是相对的，被经验或美学的习惯（在理发馆或牙科医生那里翻翻画报）改变得有节制了，它就是理智的，否则，它就是疯狂的：如果它的写实主义是绝对的，而且，如果可以这样说的话，是原始的，是使“时间”这个字在有爱心、受过惊吓的意识中重现的：那是一种纯粹起诱导作用的，可以改变事物进程的情感，是我为了使摄影的“迷人之处”变得更为完美而呼唤的情感。

摄影就这么两条路。是使摄影的场面服从于完美幻想的文明寓意，还是正视摄影不妥协的真实性的重新活跃，就看我如何选择了。

1979年4月15日—6月3日

