

**Selected
Papers
on
Western
Photography**

北京电影学院摄影专业系列教材

**西方摄影
文论选**

顾 铮 编译

浙江摄影出版社

**Selected
Papers
on
Western
Photography**

北京电影学院摄影专业系列教材

**西方摄影
文论选**

顾 铮 编译

浙江摄影出版社

责任编辑：余 谦
装帧设计：郎水龙 薛 蔚
责任出版：徐爱国

图书在版编目(CIP)数据

西方摄影文论选 / 顾铮编译. — 杭州: 浙江摄影出版社, 2004.1(重印)

(北京电影学院摄影专业系列教材)

ISBN 7-80686-169-6

I. 西... II. 顾... III. 摄影艺术—艺术理论—西方国家—高等学校—教材 IV. J40

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 111976 号

北京电影学院摄影专业系列教材

西方摄影文论选

顾 铮 编译

浙江摄影出版社出版发行

(杭州武林路 357 号 邮编: 310006)

经销: 全国新华书店

制版: 杭州兴邦电子印务有限公司

印刷: 浙江印刷集团有限公司

开本: 787×1092 1/16

印张: 7.5

印数: 1001—3000

2003 年 12 月第 1 版

2004 年 1 月第 2 次印刷

ISBN 7-80686-169-6/J·026

定价: 22.00 元

(如有印、装质量问题, 请寄本社摄影编辑中心调换)

导论

西方摄影文论的谱系 1

顾铮

» » » » »

1

1859年的沙龙：现代公众与摄影术 9

夏尔勒·波德莱尔

» » » » »

2

摄影小史 13

瓦尔特·本雅明

» » » » »

3

摄影百年祭 25

保罗·瓦莱利

» » » » »

4

照片：没有围墙的妓院 31

马歇尔·麦克卢汉

» » » » »

5

论摄影的性质 39

鲁道夫·阿恩海姆

» » » » »

6

摄影的表达旨趣 47

亨利·卡蒂埃-布勒松

» » » » »

7

摄影的社会定义 57

皮埃尔·布迪厄

» » » » »

8

在柏拉图的洞穴里 73

苏珊·桑塔格

» » » » »

9

摄影的信息 83

罗兰·巴特

» » » » »

10

摄影的用途——献给苏珊·桑塔格 87

约翰·伯杰

» » » » »

11 摄影师的眼睛 93
约翰·萨考夫斯基

» » » » »

12 摄影的社会现实 101
藤田省三

» » » » »

13 消失的技法 105
让·鲍德里亚

» » » » »



导论
西方摄影文论的谱系

西·方·摄·影·文·论·选

» »» » »

顾 铮

首先需要指出的是,书名中的“摄影文论”这四个字,可能是在有关摄影的中文摄影理论书写中第一次使用。“文论”者,一般取其“文艺理论”之意。就我们的一般常识来说,“文艺理论”是一个涵盖面非常之广的专业用词。“摄影”加上“文艺理论”再作简约,于是就有了“摄影文论”这词。这个用语在语法结构上是否妥当,也许还可讨论,但“摄影文论”所指为何,却已经不允许在此含糊其词了。虽然我们可以用“关于摄影的艺术理论著述”来简单定义,但这显然不足以概括我所指的“摄影文论”的具体内涵。

就我个人而言,运用各种人文、社科、艺术理论与方法,对摄影这个文化艺术现象展开批评与本体探讨的文字,都可以认为是“摄影文论”。当然,这样所谓的“摄影文论”,是一个后设的术语。“摄影文论”这样的提法,只是这类文字本身发展到了一定程度以后的命名与归类。对于许多当事人来说,在写作的当时可能并没有意识到自己的工作是在具体充实将来的“摄影文论”这么一个“新”名词的内涵。

历史地看,关于摄影的论述大致上可以分为两个取向,一个是对摄影的表现形式与风格语言特征加以研究,而另一个则是从人文社科等各个方面着手,对于摄影这个媒介的本体展开探究,因此对于摄影的判断与评价也千差万别。当然,事实上,“摄影文论”并没有简单到可以以这么两种取向就可解决的地步。情况往往是,即使我们承认有这两个取向,但许多摄影文论也可能是两者兼有,或者说两者无法截然分清。还需要说一句的是,两个取向的说法虽然粗糙,但并不是由长期以来统治我们思维的非此即彼的两分法而来,而是基于对现状的判断。

至于说到编选此书的理由,也许无他,就是一个,不管我们对于中国的摄影理论与批评现状有多失望(这段时间《人民摄影报》在展开“谁来关注摄影评论”的讨论),至少现实需要我们对“摄影文论”的历史谱系与现状作出一些力所能及的梳理与归纳,而不是以一种无知无畏的态度指点江山。如果没有一个基本的参照系统,这样的讨论本身如何深入,如何收到尚能满意的效果,如何对于“摄影理论”的现状产生一定的良性作用,实在不可想像。

本书的预设对象从一开始就没有把“搞理论”的人作为主要目标,而是以从事与接受高等摄影教育的师生以及广大摄影工作者和爱好者为主要读者。反观中国的摄影与摄影教育,一向以实用为指针,一味强调实际技能而忽视理论,这也是造成现在不重视“理论”的原因之一。这其中当然有不得已的苦衷,如“理论”人才不足,但这并不等于上述有关人士就没有理论上的兴趣。只是问题在于,我们到目前为止还没有一本足以让人们认为当得起“摄影文论”的好选集。衷心希望此书的出版,能够引起广大关心摄影的人的兴趣,也能够一定程度上改变轻视理论的现状。当然,最理想的情况是,还希望能在本书的促进下,涌现一些有志于发展摄影理论的人士。

还需要指出的是,我们不能期望谈摄影就应该由摄影界的人来谈最好。就像本书所呈现的,谈论摄影不是摄影界人士的专利。而越是界外之人,就越有可能谈出新意,写出深意。如果没有这些界外人的介入,难以想像会有这本书的存在,更难以想像此书会有今天这样的分量。

从某种意义上说,关于摄影的论述的历史其实与摄影的历史一样长。比如摄影术的发明者亨利·福克斯·塔尔博特,在《自然的铅笔》(1844年)这本他手工制作的世界最早的摄影画册中,在一些解说页中撰写的说明文字,就可以视为摄影论的雏型。同样的,法国人路易·阿拉戈在1839年宣布摄影诞生时的充满激情的演说辞,也包含了对摄影的热烈期待与想像。而英国人卡梅隆夫人的《我的玻璃房子的编年史》(1874年),则是一个19世纪女性充满感性的摄影论,虽然其作者是摄影家而不是理论家。

在摄影术发明的最初一段时间里,人们对摄影的态度并不友好。法国诗人、评论家夏尔勒·波德莱尔的《1859年的沙龙:现代公众与摄影术》(1859)一文所体现的态度最为典型。“在波德莱尔的思想里,现代性是指传统艺术概念的危机,他同时仍然依靠唯灵论的观点,唯灵论的观点构成了一道抵抗技术现代性的围墙。”^①对于波德莱尔来说,对对象不作艺术加工的自然主义画家已经是“妖魔”,更何况摄影这个其成像方式自成一格的现代器械。他担心的是,摄影经由器械而来的“真”将使艺术的“美”毫无容身之地。他的这种艺术至上的精英主义态度显示出当时知识分子对于新技术的矛盾心态。他将代表“进步”的摄影视为与艺术对立的事物,并通过鞭挞摄影来突出艺术的高贵身份与纯洁性。他对于摄影提出了如下耸人听闻的指控:“如果允许摄影在某些功能上补充艺术,在作为它自然盟友的大众的愚蠢帮助下,摄影很快就会取代艺术,或索性毁掉艺术。”^②这是一种典型的现代性焦虑。而他的对于摄影地位所提出的建议是:“现在是摄影回去履行自己的义务的时候了,即作为科学和艺术的仆人,但是,它是地位十分低下的仆人,就像印刷和速记,它们既没有创造也没有取代文学。”^③然而,事实证明,波德莱尔的担心是多余的,摄影并没有取代文学,而是在获得了对自身特性的充分认识后找到了自己的方向。当然,他对于摄影的这种偏激态度在很大程度上受制于当时摄影本身的发展程度。

瓦尔特·本雅明是20世纪前期敏锐地觉察到人类的知觉与人类文化整体将要面临一个大变化的西方文艺理论家、思想家。他对于摄影这个新视觉媒介倾注了极大的关心,并在许多著述中都论及了摄影。本雅明最为直接地论及摄影关系的著述是收入本书的《摄影小史》(1931年)与《机械复制时代的艺术作品》(1935~1936年)。此外在《作为生产者的作家》等著述中,也相当深入地论及了摄影。

《摄影小史》是他最早的一篇有关摄影本身的历史与本体探讨的专门著述,而《机械复制时代的艺术作品》则从“复制”的视点把握摄影(及电影),对于由“复制”引起的知觉的变化、艺术的功能转换等问题,在一个广阔的视野中展开了讨论。他在《摄影小史》中最初提出的一些想法,如“灵氛(Aura)、时代的知觉与历史意识、“作为摄影的艺术”、艺术与技术的关系等,在《机械复制时代的艺术作品》中有了更深入的讨论与展开,其中有些观点后来成为了《机械复制时代的艺术作品》的支柱性观念。

《摄影小史》于1931年9月18日、9月25日、10月2日分三次发表于德国的周报《文学世界》上。《摄影小史》虽然是一部在历史的框架下构筑起来的对于摄影这个现代视觉媒介的考察,但本雅明对于现代艺术思想史产生重大影响观念已经在此中成形。比如“灵氛”,本雅明的形象描述是:“到底什么是灵氛?时间和空间奇异交织:远方的奇异景象好像近在眼前。静歇在夏日正午,目光追随着地平线上的山川或一个小树枝,它们将观者笼罩在它们投下的阴影里,此时此刻

① 西尔维娅·阿加辛斯基,吴云凤译,《时间的摆渡者》,中信出版社,2003,P.71。

② 波德莱尔,《1859年的沙龙:现代公众与摄影术》,弗兰西斯·弗兰契娜等编,张坚等译,《现代艺术和现代主义》,上海人民出版社,1988,P.28。

③ 同上书,P.28。

开始成为了景象中的一部分——那就是呼吸那远山、那树枝上的灵氛。”^④如果我们有耐心地对照一下他在《机械复制时代的艺术作品》中关于灵氛的描述，就会发现两者的描述几乎如出一辙。而在当时刚被发现不久的法国摄影家欧仁·阿杰的照片，则成为本雅明论述灵氛的最好证据。“当时日益衰败的传统肖像摄影中传播着浑浊的空气，阿杰作为先锋，净化了这种空气，他开始将物体从灵氛中解放出来，而灵氛正是那些年来的摄影流派所极力追求的……阿杰在寻找被遗忘的和被忽略掉的东西，因而他拍摄的照片回归现实，反对那些以城市之名所挑起的异国情调、浪漫以及看似冷漠的共鸣；这些照片从现实中汲取的灵氛就如同把水盛出半沉的船一样。”^⑤从阿杰的摄影中，本雅明确认了由摄影这个新形式所引起的知觉变化以及当时摄影观的转变。

《摄影百年祭》(1939年)是法国象征主义诗人保罗·瓦莱利在1939年为纪念摄影术发明100周年所作的一篇讲演稿。

瓦莱利的摄影观与波德莱尔的摄影观的相似之处是，他们都关注摄影这个新技术媒介对于其他表达方式会产生什么样的影响。波德莱尔深感焦虑的是摄影对于绘画所产生的影响，而且这种影响在他看来基本上是负面的。而瓦莱利则在本文中体现出的关心是，摄影对写作会产生什么样的影响。与波德莱尔不同的是，瓦莱利是从较为积极的角度看待摄影这一方式的。瓦莱利认为，当摄影完全充当了客观世界记录者这个角色时，文学实际上就开始自由发展其真正特性了，即对抽象思维的表现。当然，瓦莱利与波德莱尔的相同之处是，他们都没有注意到作为一种表现手段的摄影的可能性，因而不知不觉地就把摄影限定在“客观记录”的框架中加以讨论了。

加拿大传播学者马歇尔·麦克卢汉的《照片：没有围墙的妓院》一文，从媒介既是人的延伸的同时，其实也是对人的限定的思路出发，指出了媒介对于当代生活的控制性作用。他在文章中指出：“单片眼镜和照相机都趋于把人变成物，照片使人的形象延伸并成倍地增加，甚至使它成为大批量生产的商品。影星和风流小生通过摄影进入了公共场合。他们成为金钱可以买到的梦幻。他们比公开的娼妓更容易买到，更容易拥抱，更容易抚弄。大批量生产的商品一向带有娼妓的属性。这使一些人感到不安。琼·吉尼特(Jean Genet)的剧作《阳台》就是这个主题：社会在暴力和恐惧的包围之中好比是一所妓院。人渴望出卖灵肉的愿望抗住了革命的混乱。在最狂热的变革之中，这家妓院竟岿然不动、经久不衰。一言以蔽之，摄影术给吉尼特以灵感，使其把握住了这一主题：自摄影术诞生以来的世界，犹如是一座没有围墙的妓院。”^⑥对于把人变成了平面化的没有深度的扁平物的摄影，对于处于不断的生产消费流通过程中的影像与人的关系，麦克卢汉的“没有围墙的妓院”的比喻，虽然有过于直白之嫌，但其实真是再恰当不过的比喻了。在资本主义消费空间中流通的可大量复制的影像所具有的“有求必应，人尽可夫”的性质，在全面渗透进我们的无意识，建立起一个关于现实世界的新的观念与知觉的同时，也改变了我们与世界之间的关系。

在《论摄影的性质》一文中，美国艺术心理学家鲁道夫·阿恩海姆从媒介特性的角度更多地论及了摄影因其媒介特性而特有的局限。他认为“摄影媒介的活动似乎发生在一个明确的限度下面。”这个限度不是“一种通过把陈述局限在几个形式尺度中而加强建设性的限制”，而是“一个把表现自由狭窄化在特定媒介领域里的限制”。^⑦其原因在于摄影影像的生成方式把丰富的信息经过人为转换还原成了“贫乏的概念原料”，并进而使人们“把街上的现代人那种日益枯竭的实际反应当成了人类的视野的原型”，加上“摄影与人类生活行为的密切的物质联系”，其结果则是限制了摄影这个媒介的想像力。^⑧阿恩海姆因此认为，摄影“由于关系到风景与人类居落的物质性、动物与人的物质性，由于与我们的开拓、痛苦以及欢乐交织在一起，摄影艺术有特权帮助

^④ Walter Benjamin, "A Short History of Photography", *Classic Essays on Photography*, Ed. Alan Trachtenberg (New Haven, Conn.: Leete's Island Books, 1980) P. 209.

^⑤ 同上书, P. 209.

^⑥ 马歇尔·麦克卢汉, 何道宽译, 《理解媒介——论人的延伸》, 商务印书馆, 2000, P. 239.

^⑦ 鲁道夫·阿恩海姆, 郭小平等译, 《艺术心理学新论》, 商务印书馆, 1996, P. 154.

^⑧ 同上书, P. 152.

人们观察自己,扩展和维护他们的体验,进行生命的交往。这是一种忠实的工具,它所触及的范围,无需超出它所反映的生活的限度。”^⑨他的这种观点,应该说也是得之于摄影仅仅是一种“客观记录”的媒介的有限理解。其实,利用限度也许是摄影的更具魅力之处。阿恩海姆更多地看到了摄影的限度,而没有看到正是这种限度所具有的其他媒介所无法因势利导地加以运用的优势。当代摄影表现的发展,其实正是在这个问题上给出了丰富多彩的答案。

法国社会学家皮埃尔·布迪厄(1930~2002)的《摄影:中产趣味的艺术》(1965年)乃是他与同事们所从事的涉及人类各种活动领域(教育、艺术、经济、政治、宗教等)中的具体实践的社会学研究成果的一部分。文化社会学一直是布迪厄主要关心的领域,他的研究对象包括了从摄影、美术爱好、趣味到文学、语言、教育、哲学等多方面的内容。

布迪厄通过构造这种“整体性的人学”,试图全面地重新解读人的一切社会实践活动的意义。摄影,也当然地成为了他考察了解人类社会活动的具体对象。布迪厄尝试通过分析人类存在的客观条件与行为的客观意义来弄清主体对此意义所拥有的复杂的相互关系以及支配人的无形的权力构造。而此书则是这一系列研究活动中较为早期的成果。

在布迪厄看来,所谓“中产趣味的艺术”,指的是像电影、摄影、爵士音乐等这样的尚未得到“神圣”化的艺术门类。相对于已经拥有严格的规范与悠长的历史传统的绘画、雕塑、戏剧、古典音乐等“圣化艺术”而言,电影、摄影、爵士音乐等这样的艺术是正在走向神圣艺术途中的艺术,由于其规范与传统尚未或正在确立中,因此与之发生接触的人们的态度也显得多样化、不稳定、暧昧。^⑩正因为摄影不像绘画、音乐那样具有文化的正统性,因此它在表面上看来,似乎可以被人们自由地轻易地用于自己的文化生活。然而,一旦经过布迪厄们的社会学调查,人们马上就可以明白,其实在不同的社会集团中,各自的摄影实践(在什么时候、拍摄什么、怎么拍摄、出于什么目的、如何利用已经拍摄的照片)有着不同、明显的“差异”。布迪厄及其同事们通过他们的研究指出,这种差异是由各社会集团根据自己的集团规则进行摄影实践而来,通过摄影这一身体行为,各人将自己所属的社会集团“习性”表现出来。如此一来,一张照片就不仅仅是拍摄这张照片的个人的意图,它同时也表现了他所属的社会集团的共通的知觉样式、思考样式、评价样式及行动样式的系统性。而对摄影爱好者所作的社会学调查表明,他们的爱好的产生也与教育水准有关。我们从此书选取了其中的第二章“摄影的社会定义”,希望读者能够了解一个社会学家对于摄影的看法与界定。

到了1960年代,随着作为最具现代性的视觉手段的摄影的艺术形式臻至成熟的境界,美国的形式主义摄影批评经过纽约现代艺术博物馆摄影部主任约翰·萨考夫斯基等人的努力已达到高峰。

萨考夫斯基的《摄影师的眼睛》一文,是形式主义摄影批评的典型文本。萨考夫斯基认为,分析批评照片可以从五个方面(细节、画面框取、拍摄视点、时机以及事件本身)着手。当然,他也指出,这种分析还应该将这五个方面不是作为割裂的而是相互联系的要素加以综合考察。虽然我们目前已经不再满足于仅仅局限于照片的形式语言的理解与观赏,但不管怎样,这种分析方法提供了如何理解摄影作品的最初的步骤,这虽然是第一步,但却是重要的第一步。我们需要的是从这个基础上出发,对摄影实践与具体作品展开进一步的政治的、社会的、经济的分析与考察。而《摄影师的眼睛》一文,则是绝好的形式批评的入门“教材”。我想,这篇文章应该在摄影理论教育中作为培养基本欣赏标准的阅读材料推荐给学生。

美国文艺评论家苏珊·桑塔格的《论摄影》(1977年)被认为是一部迄今为止对于摄影这个文化现象所作的最为深入的评论。在这部书里,桑塔格就摄影与艺术、摄影与伦理道德、摄影与知识等关系,以摄影为媒介进行了痛快淋漓的深入分析。桑塔格对照片以怎样的方式作用于我们的感性并将我们引导至怎样的方向作了全方位的考察。她所讨论的问题,涉及摄影与知识、权

^⑨ 同上书,P.155。

^⑩ Pierre Bourdieu, *Photography: A Middle-brow Art*, Tran.Shaun Whiteside (Stanford, California: Stanford University Press, 1990), P.95-98。

力、历史、消费、伦理、阐释等多方面的关系。尽管桑塔格通过对摄影的旁征博引展开了明快而又犀利的多方面的论述，但她主要还是从伦理道德的立场与审美的立场这两个角度对摄影进行考察。桑塔格驰骋往来于道德与审美这两个立场之间，但她的最终关心却既不是摄影的道德性也不是摄影的审美性，而是摄影的现实性。摄影与现实的关系才是她最终要加以考察的内容。

桑塔格同样也毫不留情地指出了摄影的局限。她提醒我们，照片会使我们对现实产生一种错觉。“拍摄照片既是确认经验的一种方法，也是拒绝经验的一种方法，因为在通过将经验转化为影像和纪念品的方式寻找适宜摄影的事物的时候，经验也就变得狭隘起来。旅行成为一种积累照片的策略。正是拍摄照片这一行为减缓了可能是由旅行加剧的人们常有的感情迷乱。大多数旅行者都觉得不得不在自己与他们邂逅的奇异事物之间放上一台照相机。他们的惟一反应就是拍摄照片。这给经验一种形态：停步、拍摄照片、向前走去。这种方式特别吸引为埋头苦干的美德所胁迫的德国人、日本人和美国人。使用照相机就可以平息这些工作狂们在假日里应该有所娱乐却因不想工作而产生的不安感。他们终于有了某种事可做，这就是拍照片，这是一种很亲切的对工作的模仿。”^⑪她说：“来自照片的有关世界的知识是有局限的，这局限在于照片虽然能够激发良知，但它最终决不能成为伦理的或是政治的认识。通过静照获得的知识不管是玩世不恭的，还是人道主义的，其最终都将是某种感伤主义的东西。它将是一种廉价的知识——一种伪装的知识，一种伪装的智慧。因为拍摄照片这一行为是一种盗用的模仿、一种强奸的模仿。正是这种在照片中的、假定是能为人理解的缄默，才构成了照片的魅力与挑逗。照片的无所不在对我们道德感觉有着难以数计的影响。通过向这一已经拥挤不堪的世界提供一枚复制的影像，照片使得我们感觉到这世界要比实际上更可以接近些。”^⑫

正如美国摄影家、摄影史家、《美国摄影批评史》一书的作者乔纳森·格林所指出的，桑塔格（以及另一个美国摄影家、摄影评论家阿伦·塞库拉）的摄影思想资源的“三个最明显的来源”是三位欧洲文人，即德国文学批评家瓦尔特·本雅明和法国文学理论家、符号学家罗兰·巴特以及英国马克思主义艺术批评家、文学家约翰·伯杰。这三位现代文化大家的共同特点是他们都密切关注现代技术社会中的生产者与消费者的关系，并以各自的方法对之详作分析。伯杰的观看理论对桑塔格的影响是他对照片的真实性或者说是照片的欺骗性的警惕以及对照片的道德伦理内容的关心。而从巴特那里，桑塔格继承了各种交流方式的构造分析的方法及对基本文化符号的冲击力的认识。至于本雅明，桑塔格则对他的某些重要观点作了精妙绝伦的阐发，如摄影与资本主义消费的关系、摄影的与生俱来的超现实主义性，以及摄影将一切经验平等化的危险性。^⑬

桑塔格的《论摄影》的出现标志了以萨考夫斯基为代表的美国形式主义摄影评论方向的式微。形式主义摄影评论企图从纯艺术的角度出发尽可能赋予摄影以艺术的性格。这对于摄影艺术本体的讨论是一种善意的努力。但是，摄影不是一种只是可以在形式范畴中加以讨论的事物。摄影与当代社会生活的密切联系，使它不可避免地会与社会生活的各个层面发生复杂的勾联。而单纯着眼于语言要素的形式主义批评始终存在着一种不自觉滑向艺术优先于社会、经济与文化的方向上去的危险，这不仅会窄化了摄影的理解，同时也将限定在一种自我封闭的、洁癖式的、只重光影视觉效果的狭隘意义上的艺术样式。《论摄影》为将摄影作为一种开放的视觉样式加以多元视角的评价提供了丰富的启示与思辩的刺激。

英国马克思主义评论家约翰·伯杰的《照片的用途》一文是他对桑塔格《论摄影》的回应。而文章中对于摄影与记忆、摄影与现实的关系的思考尤其精彩。在这篇文章中，他重新拷问摄影这个视觉媒介的历史价值与意义，提出如何在资本主义制度下开辟一种“可以同时从个人的、政治的、经济的、戏剧的、日常的和历史的等各个角度被理解”的“另类摄影”的可能性。^⑭他指出：这种“另类摄影”的任务是将摄影组合进社会和政治记忆，而不是使它成为导致这种记忆萎缩的替代品。^⑮

⑪ Susan Sontag, *On Photography* (London: Penguin Press, 1979), p.9-10.

⑫ 同上书, p23-24.

⑬ Jonathan Green, *American Photography: A Critical History* (New York: ABRAMS, 1984), p.198.

⑭ John Berger, *About Looking* (New York: Pantheon Books, 1980), p.63.

⑮ 同上书, p.58.

罗兰·巴特对于摄影的兴趣与关注可以说不下于本雅明与桑塔格。巴特从1950年代起开始关注视觉文化。在《神话学》(1957年)中,他已经尝试运用符号学理论对一些当代视觉文化现象展开分析。在《摄影的信息》(1961年)与《影像的修辞学》(1964年)中,他分别从新闻摄影和广告摄影入手,分析了作为符号的摄影的外在“传播”的样态。在《摄影的信息》一文中,他指出,摄影的悖论性的本质在于拥有符码的信息与没有符码的信息这两者的共存之中。一方面,如果着眼于影像形成的机械过程的话,摄影影像可说是一种现实本身没有经过人手染指的记录,从现实到影像之间的距离是直接的,不会是一种断续的符号的人为的重新组合与加工。从这一点说,摄影影像可以看成是现实的“类似物”,他因此把摄影影像定性为“没有符码的信息”。然而,另一方面,如果注意到摄影影像在被生产与接受的社会传播过程时,就会发现摄影影像会以一种“拥有符码的信息”的面目出现。比如新闻报道摄影,无论是其发送者根据特定的意识形态与审美标准所进行的图片选择、技术处理与影像整体构成,还是接受者根据特定的历史、文化符码来加以解读,其实都不是一件随意性很大的工作。也就是说,摄影影像就是这么一种既是自然的同时又是文化的具有悖论性质的符号本身。巴特的这个思考方式在他的《影像的修辞学》中仍然延续,试图弄清摄影影像的构造性的本质。本书节译了巴特的《摄影的信息》中的部分内容,希望能够引起读者对于巴特的摄影思考的兴趣。

法国摄影家亨利·卡蒂埃-布勒松的《摄影的表达旨趣》可以说是一篇摄影家论摄影的精彩之作。如果把这篇文章与萨考夫斯基的《摄影家的眼睛》一文对照参阅,我想读者也许会从这两个从不同的立场(摄影家与批评家)出发阐释摄影语言的文字中得到更多的启示。

摄影家(当然是悟性高的摄影家)的摄影论,也许不像理论家那样严密、逻辑性强,但由于感悟来自自己的实践,因此鲜活生动。它不仅往往会从实践的层面来证明理论家所言之虚或实,有时其对于摄影本质的把握与阐发甚至会令苍白的理论大为失色。

“对我来说,摄影这种在几分之一秒内发生的事,是对某一事件中互为表里的两个部分同时进行辨识的过程:事件本身具有内在的意义,外在方面,又透过影像形式的精确组织,把意义确当地表现出来。我相信,通过生活,我们在发现自己的同时,又发现了周围世界——这个世界既塑造我们,也受我们影响。这两个世界(即外在与内在世界)之间,必须建立起平衡的关系。这个不断相互起着作用的过程,结果便产生了合二为一的世界。我们必须传达的,正是这种境界。”^{①6}卡蒂埃-布勒松的这番话表明,他的“决定性瞬间”论并不是一个容易被机械理解成瞬间把握的说法,“决定性瞬间”论的更深层的目的是如何把握世界的问题,是在形式与内容这两个方面同时把握、和谐把握的问题。

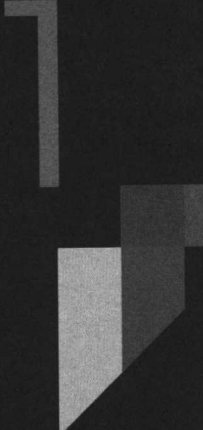
法国思想家让·鲍德里亚的《消失的技法》对摄影这个视觉方式的最为独特的理论贡献之一是,他完全抛开了向来的从作为主体的摄影者的立场出发对摄影的解释。他转换立场,转而从被摄对象的立场出发来认识摄影的本质。在《消失的技法》中,他令人扫兴地说:“我们认为通过技术可以随心所欲地支配世界。然而,其实是世界那一侧通过技术向我们强调它的存在。这个主客关系的反转发挥着惊人的不可轻视的作用。你认为你只是因为喜欢某个景色而把它拍摄了下来。可是,希望被拍摄成照片的其实是这个景色自己。这个景色在表演,而你只不过是配角而已。主体只不过是一个要素而已,作为结果,但具有讽刺意义的是,是主体才使得事物出现。”^{①7}

从这个主客颠倒的立场看,我们发现,对象成为了拍摄活动中的主角,而拍摄者成为了配角。显然,他否定了主体在摄影活动中的主导地位。在内涵丰富的现实面前,让对象自己说话是最重要的,而这也就是鲍德里亚摄影思想的一个核心部分。鲍德里亚的这一新说,实际上彻底地否定了摄影家,甚至是人的对于现实世界的自空一切的野心与自以为是的傲慢。鲍德里亚甚至还这么说:“拍摄照片的喜悦,倒不如说是存在于被摄对象那一边。”^{①8}那是一种被摄对象终于成功地通过摄影这个媒介充分施展了自己的魅力,证明了自己的魅力的喜悦。

^{①6} 伍小仪等编,《写实摄影大师亨利·卡蒂埃-布勒松》,摄影画报有限公司,香港,1986年,P.24。

^{①7} ジャン・ボードリヤル(让·鲍德里亚),梅宫典子译,《消灭の技法》,PARCO出版,东京,1997年,P.6-7。

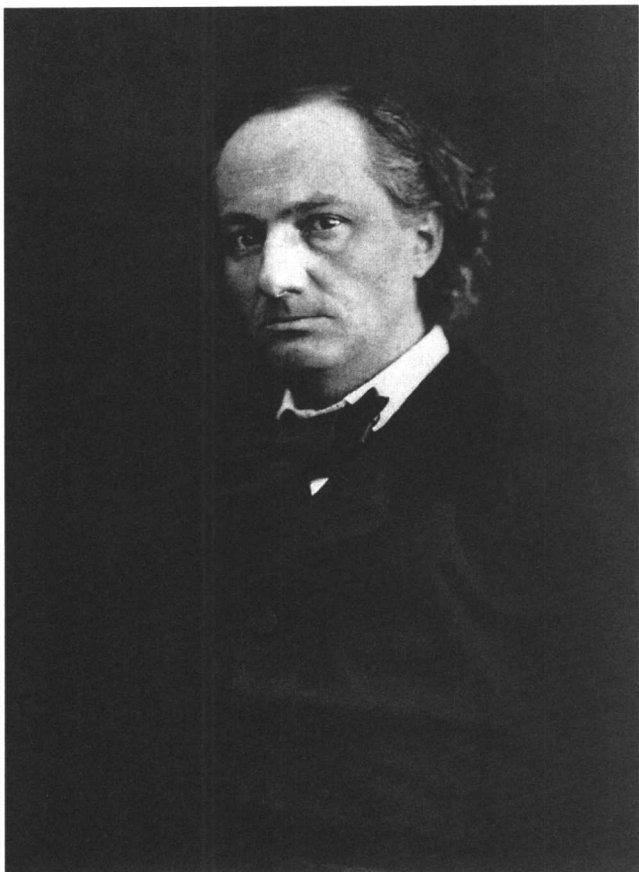
^{①8} 同上书,P.8。



1859年的沙龙：
现代公众与摄影术

西·方·摄·影·文·论·选

》 >> > >



夏尔勒·波德莱尔(Charles Baudelaire, 1821~1867)

法国诗人。生于巴黎。曾经参加过巴黎公社武装起义。1857年出版诗集《恶之花》，奠定了在法国文学史上的重要地位。另著有散文诗集《巴黎的忧郁》(1869)、散文诗集《人为的天堂》(1860)、文学美术评论集《美学管窥》(1868)等。

本文选自《现代艺术和现代主义》，弗兰西斯·弗兰契娜、查尔斯·哈里森编，张坚、王晓文译。上海人民美术出版社，1988年。

对我们来说，自然主义画家和自然主义诗人一样，几乎是妖魔。他们惟一的鉴赏标准是“真”（当“真”被用得恰到好处时也是十分崇高的）。这种鉴赏标准拘囿羁勒着“美”的鉴赏标准。在人们应该只注意“美”而对其他视而不见时（我指的是在一幅美的作品中的美，你能轻而易举地猜到我心里想的是什么），我们的公众只注意“真”。这些观众不是艺术家，不是天生的艺术家，也许是哲学家、道德家、工程师，或是谈论具有某种教益的秘闻轶事的鉴赏家。你认为是什么人就是什么人，但绝对不能自作主张，认为他们是艺术家。他们凭感情，或者说，他们凭判断，在不同的层次分析作品。其他更为幸运的人们则立即凭感情欣赏作品，同时，综合理解作品。

刚才我谈的是力求震惊公众的艺术家。震惊与被震惊的欲望是十分正常的。“奇迹是一种幸

福”是一种说法，但“憧憬是幸福”也是一种说法[波(Poe)，莫瑞拉(Morella)]。如果你坚持认为我给你授予了艺术家或优秀艺术鉴赏家的称号，那么，全部问题就是了解你希望通过何种途径去创造或感受奇迹。因为美永远是奇迹，而假设奇迹也永远是美的就荒谬可笑了。现在，我们的公众根本就不能体验到憧憬和惊异的喜悦——灵魂芜劣的标记，他们希望通过与艺术毫不相干的途径感受奇迹，于是，顺从的艺术家就顶礼膜拜起这样的鉴赏水平来了；他们不择手段，力求使公众感动、震惊、目瞪口呆，因为他们知道，在名副其实的艺术的自然作画方法面前，这种不伦不类的作法是不能达到使人销魂的境界的。

在这值得悲哀的时期，产生了一种新型工业，它对巩固这种信仰中的愚笨和毁坏任何可能存在于法国人头脑中的神圣的东西都丝毫没有贡献。完全可以理解，盲目崇拜的大众希望能体面地反映自己的形象，而这形象又不能离实际情况差得太远。就绘画和雕塑而论，特别是在法国的那些世故的人们(我认为世界上没有人敢表达相反的意见)当今的信条(credo)是：“我相信自然，我只相信自然(这么说当然是有理由的)。我相信艺术只能是自然的精确复制品(怯懦的、持不同观点的人们则希望艺术摒弃自然中像骷髅、便壶这样一些令人生厌的物品)。所以，能制造出与自然完全相仿的结果的工业成了艺术的绝对境界。”复仇之神倾听着大众的祈祷。达格雷(Daguerre)是他的救世主。现在，忠实的人对他自己说：“既然摄影能保证我们追求得维妙维肖，那么，摄影和艺术就是一回事了。”从那时开始，我们可怜的社会就争先恐后地像纳西修斯^①那样，目不转睛地盯着金属碎片上自己的形象。疯狂，异乎寻常的狂热主宰着所有这些新的太阳崇拜者。奇怪的、令人生厌的现象出现了。一群装扮得像屠夫和洗衣妇的男女小丑凑在一起，群魔乱舞，艺术家恳求这些“英雄”发发慈悲，在这场表演所需的时间内保持他们偶发的怪模怪样。通过这样的手段，聪明的制作者自诩他从古代历史中复制了悲壮的场景。一些民主作家应该看出这里所用的低劣手段：他们使人们憎恶历史，憎恨民间绘画，从而犯下了双重亵渎罪，同时污辱了神圣的绘画艺术和崇高的戏剧艺术。此后不久，千万双贪婪的眼睛盯住了立体视镜的窥视孔，好像它们是无穷世界的阁楼小窗。对色情的喜爱在人们自然心灵中的深度并不亚于他们对自己的爱，这种爱不会放过一个如此完美的自我满足的机会。不要以为只有放学回家路上的孩子才会在这样的蠢举中找到快感；世界上充满了这些东西。[……]

既然摄影工业是每个可能成为画家的人、每个没有勇气或过于懒惰而不能完成学业的画家的庇护所，那么，这些到处可见的迷恋者就不仅带有盲目的标记，而且带有一种报复的神情。我不相信，或者说，我至少不愿相信，在这样残酷的阴谋最终的成功中，能够像在其他成功中那样同时发现蠢货和恶棍，但是，我被说服了，对摄影错误的应用发展，和其他进程的纯物质发展一样，促使已经十分贫乏的法国艺术天才趋于枯竭的状态。愿我们当代的昏庸，即便是枉费心机，也要大喊一声，用打嗝的方法驱除它圆鼓鼓的胃中所有翻腾作响的气流，吐出最近哲学在胃里从上至下塞得满满的所有未消化的诡辩。然而，毫无疑问，这门工业，通过入侵艺术的领土，已经成为艺术的最不共戴天的敌人，它们一些功能的混合使各自的功能都得不到良好的实现。诗意和进步像两个彼此深恶痛绝的野心家，当他们在同一条路上相遇时，其中的一个必须让路。如果允许摄影在某些功能上补充艺术，在作为它自然盟友的大众的愚蠢帮助下，摄影很快就会取代艺术，或索性毁掉艺术。所以，现在是摄影回去履行自己义务的时候了，即作为科学和艺术的仆人，但是，它是地位十分低下的仆人，就像印刷和速记，它们既没有创造也没有取代文学。让它匆匆忙忙地去充实旅游者的影集，使他的眼睛重新看到他记忆所缺少的那种精确吧；让它去装饰自然主义者的图书馆，放大显微镜中的动物吧；甚至让它去提供信息，确证天文学家的假说吧。总之，在没有比这更好的方法时，让它成为任何职业中需要绝对与事实相符的精确的人们的秘书和职员。让它把这些歪歪斜斜的废墟、书籍、印刷品、陈旧的手稿，以及形状日益消亡却值得在我们记忆的档案中保持一席之地的珍贵物品从湮没的遗忘中解救出来吧。人们会感谢它并鼓掌欢呼。但是，如果允许它侵犯感触不到的想像领域，侵犯任何其价值只依赖于加进了人的灵魂的东西，那么，它对我们就危害无穷。

^① 纳西修斯(Narcissus)是希腊神话中的美貌少年，因自恋自己的水中倒影溺水而死。——译者注