

影子的影子

中国民族摄影艺术出版社

影子的影子

——东方智慧与影像再认识

学术统筹：藏 策

编辑统筹：吴平关

主 编：王 征

中国民族摄影艺术出版社

版权所有 侵权必究

图书在版编目(CIP)数据

影子的影子 / 王征主编. -- 北京: 中国民族摄影
艺术出版社, 2014.11

ISBN 978-7-5122-0627-4

I. ①影… II. ①王… III. ①摄影艺术 - 文集 IV.
①J4-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第229168号

书 名: 影子的影子
主 编: 王 征
出 版 人: 殷德俭
责 编: 张 宇 董 良
制 作: 刘 践
出 版: 中国民族摄影艺术出版社
地 址: 北京东城区和平里北街14号(100013)
发 行: 010-64211754 84250639
网 址: <http://www.chinamzsy.com>
印 刷: 济南龙玺印刷有限公司
开 本: 16k 787mm×1092mm
印 张: 22.25
字 数: 320千
版 次: 2014年11月第1版第1次印刷
印 数: 1—2000册
书 号: ISBN 978-7-5122-0627-4
定 价: 100.00元

总策划：于 芑

编委会

主任：潘鲁生

副主任：李 新 殷德俭

委员：(按姓氏笔画排序)

大 门 毛卫东 王 征 王保国 王 悦 许志强 李 新
吴平关 吴砚华 何志云 言 由 陈 瑾 殷德俭 塔 可
博 尚 曾 毅 蔡 萌 潘鲁生 藏 策

策 划：曾 毅 吴砚华

学术统筹：藏 策

编辑统筹：吴平关

主 编：王 征

作 者：

藏 策 毛卫东 郭力昕 王雅伦 张 峻 顾 铮
颜长江 苏源熙 唐冠科 陈小波 吴平关 何志云
胡武功 潘 科 张海龙 张发栋 石 岩 唐东平
袁 洁 钱永宁 张舒予 钟建明 郭哲维 张楚翔
邬树楠 李 毅 陶 锋 郭雅希 王 征

审 校：塔 可

学术主持机构：山东工艺美术学院

学术指导机构：中国摄影家协会理论部 中国摄影家协会理论委员会

编辑机构：第五届济南国际摄影双年展组委会

目 录

- 005 **学术阐述**
- 006 心灵能指与东方智慧 / 藏策
- 039 **个案延展**
- 040 金石声与中国早期摄影 / 毛卫东
- 042 骆伯年：民国业余摄影师的影像实验 / 毛卫东
- 044 大音希声，大象无形 / 郭力昕
- 051 一种观察者的身形：张照堂摄影作品中
“可见性之谜”之思索 / 王雅伦
- 075 描绘“具备精神深度的风景” / 顾铮
- 078 勾魂手的一晌贪欢 / 颜长江
- 082 悬置的影像与失联的意义 / 张峻
- 092 青铜时代的摄影 / 苏源熙
- 097 见素——塔可的《诗山河考》 / 唐冠科
- 101 **影像实验**
- 102 “上圈”的意义 / 藏策
- 107 “乾坤湾”的意义 / 藏策
- 109 华山“新风景”实验的意义 / 藏策
- 113 新媒介·新影像·新口语 / 藏策
- 116 “上圈”影像实验始末 / 陈小波
- 119 村民们为啥拍了这样的影像 / 吴平关
- 126 艺术的眼界与情怀 / 何志云
- 129 读《隐没地》所想到的 / 胡武功
- 134 中国摄影的一次重要试验 / 潘科
- 137 隐没地：一次“草船借箭”式的影像实验 / 张海龙
- 142 土地感激的泪水 / 张发栋

145	现实是他和她面前眷恋不舍的土地 / 石岩
154	观看者·被看者 / 张峻
158	呈现“可见性之谜” / 张峻
167	影像的再认识
168	不言之言与难言之言 / 唐东平
186	从“抽象摄影”到摄影中的抽象 / 袁洁
214	影像优先于话语 / 张峻
223	从“元影像”出发让影像回归 / 钱永宁
227	影像与影像语言 / 藏策、张舒予、钟建明
236	摄影语言，真实世界的结构 / 郭哲维
251	“观”动力的渊源与思考 / 张楚翔
264	作为“结构主义活动”的摄影 / 张峻
271	关于“影像回归本体”的九个故事 / 张海龙
275	维度的蔓延 / 邬树楠
288	元影像理论与摄影教育 / 藏策、李毅
303	相关研究
304	丑与美的变奏 / 陶锋
316	中国当代艺术“当代性”的文化建构 / 郭雅希
323	对话
324	业余的思想 / 王征、藏策
340	作者
350	后记

影子的影子

——东方智慧与影像再认识

学术统筹：藏 策

编辑统筹：吴平关

主 编：王 征

中国民族摄影艺术出版社

目 录

- 005 **学术阐述**
- 006 心灵能指与东方智慧 / 藏策
- 039 **个案延展**
- 040 金石声与中国早期摄影 / 毛卫东
- 042 骆伯年：民国业余摄影师的影像实验 / 毛卫东
- 044 大音希声，大象无形 / 郭力昕
- 051 一种观察者的身形：张照堂摄影作品中
“可见性之谜”之思索 / 王雅伦
- 075 描绘“具备精神深度的风景” / 顾铮
- 078 勾魂手的一晌贪欢 / 颜长江
- 082 悬置的影像与失联的意义 / 张峻
- 092 青铜时代的摄影 / 苏源熙
- 097 见素——塔可的《诗山河考》 / 唐冠科
- 101 **影像实验**
- 102 “上圈”的意义 / 藏策
- 107 “乾坤湾”的意义 / 藏策
- 109 华山“新风景”实验的意义 / 藏策
- 113 新媒介·新影像·新口语 / 藏策
- 116 “上圈”影像实验始末 / 陈小波
- 119 村民们为啥拍了这样的影像 / 吴平关
- 126 艺术的眼界与情怀 / 何志云
- 129 读《隐没地》所想到的 / 胡武功
- 134 中国摄影的一次重要试验 / 潘科
- 137 隐没地：一次“草船借箭”式的影像实验 / 张海龙
- 142 土地感激的泪水 / 张发栋

145	现实是他和她面前眷恋不舍的土地 / 石岩
154	观看者·被看者 / 张峻
158	呈现“可见性之谜” / 张峻
167	影像的再认识
168	不言之言与难言之言 / 唐东平
186	从“抽象摄影”到摄影中的抽象 / 袁洁
214	影像优先于话语 / 张峻
223	从“元影像”出发让影像回归 / 钱永宁
227	影像与影像语言 / 藏策、张舒予、钟建明
236	摄影语言，真实世界的结构 / 郭哲维
251	“观”动力的渊源与思考 / 张楚翔
264	作为“结构主义活动”的摄影 / 张峻
271	关于“影像回归本体”的九个故事 / 张海龙
275	维度的蔓延 / 邬树楠
288	元影像理论与摄影教育 / 藏策、李毅
303	相关研究
304	丑与美的变奏 / 陶锋
316	中国当代艺术“当代性”的文化建构 / 郭雅希
323	对话
324	业余的思想 / 王征、藏策
340	作者
350	后记

学术阐述

引言

(一)

瑞士的著名艺术评论家沃夫林在《艺术史的基本原理》一书中，将艺术风格作为艺术史的研究目标，并将艺术风格设想为一种时代风格、民族风格与个人性格的表达，认为个人性格、时代精神和民族特征是决定个人、时代和民族艺术风格的条件。在书中他借用了路德维格·里克特在其回忆录中讲的一件事：里克特和另外三个画家朋友去画当地的风光，并约定全都一丝不苟地严格按照自然作画，主题也都一致。然而最后画出来的却是四幅完全不同的风景画。这种区别就如他们四个人的个性一样明显不同。里克特因而得出结论：世界上根本没有所谓的“客观视觉”。沃夫林则借此印证了每位画家都是在“用自己的血液”作画¹。

元影像理论中的“心灵能指”理论，就是对所谓“个人性格”的深层研究，并从心灵的维度探寻内心—表达—媒介之间微妙而复杂的互动关系。沃夫林所列举的里克特与三个画家朋友画风景的故事，其实还只是感受与表达过程中最表层的现象，而隐匿于背后的心灵奥秘，就不是那么可以轻易观察得到的了。首先，当我们看到某一事物的时候——无论是眼睛直接看到的，还是眼睛通过相机的取景器看到的，我们的心理就已经发生作用了。如震惊、新奇、惶恐或赏心悦目等感受，以及恐惧、厌恶、激动抑或喜爱、陶冶等情绪。在预设了目标的特定观看中，如旅游观光、采访考察等，这种心理的作用在观看之前就已经开始了，比如期待、好奇以及相关的想象……所以排除了心理因素的“客观”观看，根本就是不存在的。真正的观看，不是从眼球到视觉神经的简单传达，而是源自心灵的整体性的感受。再分析表达过程，由于感受是源自心灵发生的，视觉只是眼、耳、鼻、舌、身、意中的一种，所以表达自然更不可能绕过心灵的运作而进行——其实表达的冲动恰恰就是心灵运作的结果。表达远比观看以及感受更为复杂，世上并没有一种类似“心灵刻录

1 参见沃夫林著 杨蓬勃译《艺术史的基本原理》，金城出版社，2011年9月版，页1-8。

机”式的东西，内心的感受不可能被原封不动地呈现，实际上表达的过程又一次次对感受的置换和改写过程。比如在文学的表达中，写作的过程就是一次次的词语联想过程——我们知道“词语联想”在心理学上是具有重要意义的¹，只不过作为心理治疗的“词语联想”是从词语选择到内心，而写作则刚好反过来，是从内心到词语选择。从聚合语义轴上看，由于能指与所指并非是一一对应的，从来就没有一种法条规定了哪一种事物或感受必须用哪一个词来表达才是“真实”的，所以写作者对词语的选择其实主要是心理因素的。再从组合语义轴来看，写作者选择哪种叙述方式，与所谓“真实”或“客观”也同样不存在什么必然关系，即便是在最为严谨的历史写作中，也同样如此。新历史主义代表人物海登·怀特就证明了这一点。

那么作家对叙事结构及文体的选择，也同样主要是基于心理因素的，而且是在不断地修改与重写中以继发的内心感受来置换和改写初始感受的。叙事文学的所谓“想象力”，从其最基本的层面上看，就是在聚合与组合两个维度上所创造的想象空间，简言之也就是关于情状的联想与关于情节的联想。再看绘画、雕塑等艺术门类，因为也是一笔笔画出来，一道道刻上去的，所以与文学写作的情形相似，只不过符号系统不同。比较特殊的是摄影，因为是在快门开合的瞬间进行的，仿佛是器材的运作替代了心理的运作。其实摄影也同样是内心对影像的一种选择，取景构图等是对空间的联想与选择，瞬间的选取则是对时间的联想与选择。这还是仅就传统摄影的描述，至于充满了各种实验性的当代摄影，摄影本身就是选择与利用的对象。

由此可见文学与艺术领域的所谓“真实感”与“客观性”，其实只是与人们共同感受与认知中被视为是“共识”的部分有关，“客观”代表的是共识性体验中的最大公约数。然而有趣的是，作为人所共知的“客观”往往是平庸而无趣的，而且也并不是人们关注的对象。人们更感兴趣并竭力探寻的，其实是人所不知的“客观”。所以“真实”的幻觉并不源于去获得这个“客观”的最大公约数，而是通过这个最大公约数去激活那些被人们忽略或压抑了的潜在共识，于是内心中的某种独特感受被唤醒了……这其实也正是所谓“刺点”的奥秘所在。

1 系荣格率先应用的方法，实验者向被试者出示词的一览表，每次一个，被试者以自己可以想到的第一个词对其做出反应。假如被试者对于某个词的反应长时间犹豫不决，或表现出自己的情绪，那就意味着这个词触到了他内心深处的某种存在。其原理后来被应用于测谎仪。

结构主义以来的形式主义诗学，过于偏重艺术语言的编码规则研究。¹这种研究方式虽然十分重要，但从另一方面看，所有被具体使用的艺术语言，其实都属于具有创造性和个性化的“言语”，都是指向挑战本体及其规定性的。于是，艺术本体的研究者就不得不—再地让本体扩容，其所制定的基准也不得不随之漂移。玛丽·凯利在《重申现代主义批评》一文中批评格林伯格：

格林伯格的写作经常被当作现代主义批评无可置疑的核心而被引用，但它远远没有达到前后的一致性。相反，它标志着那个话语中的一个衍射点（diffraction），一个不连贯点。他对对象物质性的特别注意使他偏离了本体论规范，这种偏离由于艺术实践的发展而加剧；于是，当他深切地感受到那个方案（project）是空虚的，与他所指的一些艺术家的目的和意图并不一样时，这种偏离就要求对现代主义的主题进行重新陈述。²

而在文学的理论与批评中，因为文本的符号系统是单一的——文字，媒介的物质性也可以不予考虑，所以此类研究相对顺利。但同时也会出现一个问题，那就是有关文本规则的研究并不能真正揭示作家在创造性运用规则时的所谓“出格”。法国著名的结构主义理论家茨维坦·托多洛夫（Tzvetan Todorov）竟然在晚年转而激烈地批判结构主义，就很说明问题。托多洛夫在《文学的危殆》（La littérature en péril）一书中，从法国文坛现时情势出发，几乎全盘否定了20世纪六七十年代由法国兴起的西方“新文论”在文学创作、文学研究和文学教育等领域的实践，认为正是形式主义的专制造成当今法国文学极度缺乏活力，乃至在死胡同里徘徊……其实托氏本人正是当年“新文论”的权威之一，他晚年对形式主义的批判，也可视为是一种自我的反思。

与西方的后结构主义及后现代主义的路径不同，元影像理论把对形式主义的质疑，转向了有关心灵与本体之间复杂关系的探索，继而提出了“心灵能指”的理论。“心灵能

1 语言与言语的关系至为复杂，是相互对应并彼此依存的。言语若被人所理解，并产生其效果，必须有语言为前提；但是若使语言能够建立，则必须有言语。“语言既是言语的工具，又是言语的产物。但是这一切并不妨碍它们是两种绝对不同的东西。”——索绪尔语。如果只从一个方面去研究言语活动，就无法找到语言学的完整对象；如果同时从几个方面去研究言语活动，那么语言学的对象就会乱七八糟毫无关联。因为言语活动是异质的，涉及生理、物理、心理、个人、社会、系统与演变诸多方面，所以从语言学研究出发，必须“站在语言的阵地上”（索绪尔语）。然而从文学与艺术的维度出发，恰恰不能忽略这些“异质”的存在。语言的语言学和言语的语言学是现代语言学的两大流派，按照索绪尔《普通语言学教程》绪论第四章《语言的语言学和言语的语言学》的区分，前者系内部的语言学，后者系外部的语言学。20世纪80年代后，言语的语言学开始发力。从语言学的角度看，以语言学方法对文学艺术——可视为是一种特殊的言语——进行研究，应属于言语的语言学研究。但若从文学与艺术本身的角度看，偏重“叙事语法”研究的结构主义诗学，关注的是文学与艺术的“规则”研究，更接近语言的语言学。

2 引自《现代主义之后的艺术——对表现的反思》，页105，北京大学出版社，2012年3月版。

指”理论并不仅仅在于补充形式主义的不足，并最终为本体论做出新的证明，而是试图超越本体论，在更为宽广的视域里重新审视这些不同的路径以及其价值。

有关文学与心理及潜意识方面的研究，在西方可谓汗牛充栋。既有来自精神分析学方面的，也有像神话—原型批评那样将人类集体无意识中的“原型”与文体进行比照对应的研究。在摄影史上，斯蒂格利茨的“等价”概念曾影响深远，“内心的”（inner）和“表达的”（expression）构成了那个时期摄影语言的一种张力。在斯蒂芬·肖尔的《照片的本质》一书中，他将心理层面与描述层面看作是相辅相成的，因而“照片影像使得一张相纸变成一个诱人的幻象，或美丽真实的瞬间”¹。

相关的艺术理论也对摄影发生着至关重要的影响，比如著名的格式塔心理学理论，以及E·H·贡布里希等人对视觉再现心理学的深入研究等。然而视觉心理也只是心灵的一种现象，远非心灵本身。人类的心灵或许又是人类自身永远都无法说清楚的，就如人的眼睛可以观察世界却无法直接看到自身，必须凭借反观的镜子。然而可以反观人类心灵的镜子又在哪里呢？

元影像理论也同样无法回答这一问题。不过当我们把以往既定的思路加以重新调整，或许也能有所收获。比如将以往形式主义理论偏重语言规则性研究的思路，转向一种“言语”研究，并借此而进入言语行为的心理机制研究，这样就可以在文本研究与作者研究之间以及世界与作者之间整合出一个整体化的研究思路。将艺术表达纳入命运（语言）与人生（言语）的整体框架中考察，从而理出心灵与能指关系的基本线索。再从心灵感受的高度复杂性及复合性，与能指的媒介特性（规定性与局限性）之间关系的角度，来解释艺术表达的不可表达：就如文学性源自人类语言先天的不完美，艺术性也同样源于媒介间的边界及各自局限。

（二）

西方智慧偏重“脑”，东方智慧偏重“心”。

“脑”的发展带来了人类的开化，促进了理性和科学的进步，而且具有不可替代的启蒙意义。西方智慧并非不关注“心”，事实上西方人对于心灵的探索，在现代文明中也是一路领先的。如心理学、精神分析学等，只不过其对“心”的认识，也是通过“脑”来进行的，用德里达的话说，是“逻各斯中心主义”的——就连解构主义对“逻各斯中心主义”的颠覆，也同样是以“逻各斯”的方式进行的。西方智慧对心灵的探寻，就犹如寻宝者面对一座深不可测的宝藏，当历尽千辛万苦后终于接近了宝藏时，才发现其中封存了许

1 （美）斯蒂芬·肖尔著，江融译，《照片的本质》，页122，中国摄影出版社，2012年7月版。

多人类古老的智慧，而且很多都镌刻着源自东方的象形文字……¹

东方智慧是以“心”悟心的，智慧的最高境界恰恰就是放弃智慧——绝圣弃智——让“脑”从“自我的挣扎”（卡伦·荷妮语）中回归“心”的圆满。东西方智慧的融合，在心灵的深层其实就是“脑”与“心”的融合。回归东方智慧，就是让人类现代文明从高度发达的意识自我，向蕴藏着古老智慧的心灵自我回归。就人类的现代文明而言，东西方智慧的隔离状态，所意味着的其实正是人类心智的某种分裂。在今天古老的东方智慧早已不再是不言自明的了，而且在厚重的历史尘埃之下愈发显得大而无当……而以分析见长的西方智慧恰可以成为打开这座古老宝藏的钥匙，为东方智慧的现代再阐释提供新的代码。而对于西方智慧来说，从结构主义到后结构主义，从现代主义到后现代主义，直至可预期的后—后现代、后—后—后现代……其实质都只不过是作为一种范式的“逻各斯”颠覆另一种范式的“逻各斯”，换言之也就是以“脑”的一侧去颠覆“脑”的另一侧。虽然结构主义让我们见证了某种“有为法”，而后结构主义又让我们洞悉了其“梦幻泡影”的一面；后殖民主义、女性主义等也有助于我们对被主流文明所压抑部分的认知，但这些源自不同立场的声音却在众生喧哗中走向了自说自话，而这与人类心灵的整合性却是渐行渐远的……如果在这样的理路上继续前行，各种所谓的“主义”终究会沦为花样翻新的智力游戏。

对“东方智慧”所做的“现代再阐释”，则涉及民族特征的维度，但又并非是对民族特征的罗列与归纳，而是将其中的最高智慧升华为人类智慧中的“东方向度”。艺术是人生的一种特别的智慧，只有将其置于智慧而非技艺的层面，才能抵达至高的境界。摄影是源于西方的一种现代影像媒介，但在智慧的层面上却与东方智慧最相契合。佛学讲“色空”，讲“诸相非相”，而摄影则真的把世上的“诸相”变成了“色不自色”的影子。如果释迦摩尼在世时就出现了摄影，说不定摄影也会成为佛学修炼中的一大法门。在摄影出现之前的时代，人们只能用“水中月”和“镜中花”来参悟世相的虚幻，而摄影则直接把纷繁世相转换成了照片上的“梦幻泡影”。尤其是数字时代的摄影，已经不再仅仅是复制现实，而是虚构现实，并且成为了现实之一种。在这种语境中，摄影与其说是现实的影子，还不如说是影子的影子……

一、心灵能指理论

（一）人生即“言语”

人是生而平等的，却又都是生而不同的。就如先天性基因遗传的千差万别，人从降生

1 比如荣格就认为象形的汉字是看得见的“原型”。

那一刻起，生命中就镌刻了他的与众不同之处。家庭背景、童年体验、文化语境、特定历史与现实境遇等又会继而决定着注定与众不同的人生之路。这种冥冥中的造化之功与时运流转被人们称之为“命运”。然而在命运中除去其神秘的不可知的一面外，又有其可知的一面，首先就是命运在结构上所具有的共通性。如每个人都必须经历生、老、病、死的生命过程，每个人都会经受喜、怒、哀、乐、爱、恶、惧等情感体验……命运的这种规定性，就如语言的规定性一样，是不可改变的。然而每个具体的个人，对于生、老、病、死的态度又是不一样的，对喜、怒、哀、乐、爱、恶、惧的感受方式更是不同的。质言之，在人生的价值取向上是千差万别的。这也正是人生的丰富与精彩之处。有关语言与言语之间关系，曾有一个著名的例子：语言有如列车时刻表，而言语就像那些具体运行的火车，具体的车次虽然按照时刻表（规则）运行，但不可能完全做到准点。将语言与言语的关系运用到命运与人生的关系之中，那么命运就如语言，而人生则相当于言语。当然这是就总体的情况而言的，如果就具体的命运与人生而言，命运（语言）与人生（言语）之间的关系将显示出更大的复杂性，而且最终将成为破解文学与艺术元语言的关键。

个人的命运，相对于人类命运的总体规定性而言，相当于言语。因为每个人的命运都是不尽相同的，这也正是世界的丰富性与复杂性所在。但个体的命运对于具体的个人而言，则相当于语言，而其具体的人生历程即言语。人生的意义，以及人性的高贵与尊严，正是在人生对命运规定性的改写与超越中产生的，而文学与艺术也正是这种改写与超越的人生言语中较为特殊的一途。

关于个人命运，除去先天及不可知的因素外，我们迄今了解得最多的，就是性格因素与命运的关系，也就是所谓的“性格即命运”。那么人的性格又是如何形成的呢？有趣的是，在小说家毕飞宇看来，“性格即命运”又可以反过来被理解为“命运即性格”，亦即命运对性格的塑造。其实“性格即命运”与“命运即性格”是一种互为因果的互动关系，而这种互动关系的深层，其实就是人与人之间互动关系。按照拉康的理论，人的自我意识，是从“镜像阶段”开始形成的，这其中就意味着通过他人而进行的自我辨识。自我意识的确立，就是在自我与他人的结构关系中进行的，继而发展成为在自我与社会现实环境的结构关系中不断地修正过程——这一过程也就是“认知”的过程。认知心理学代表人物皮亚杰(Jean Piaget)，还就此提出了一整套有关认知发展的理论。认知发展是指个体自出生后在适应环境的活动中，对事物和认知及面对问题情境时的思维方式与能力表现，随年龄增长而改变的历程。而在荣格的理论中，自我的成长过程叫“个体化”过程。不过在以总体人格下的心灵概念为特征的荣格理论中，自我(ego)其实只是心灵的一隅，而作为“集体无意识”中重要原型的“心灵自我”(self)，才是一个人心灵的核心。这一点也正是荣格理论为文艺研究提供的最具启发性的灵感之一。