

Ian Jeffrey **Photography**
as Concise History 艺术世界丛书

摄影简史

(英)伊安·杰弗里 著 陆汉臻 景晨 译



摄影简史

(英) 伊安·杰弗里 著

陆汉臻 景 晨 译

136 张插图，其中 8 张彩色插图



责任编辑 郑幼幼
文字编辑 张海钢
责任校对 朱晓波
责任印制 朱圣学
书籍设计 郑幼幼 & 祝羽正
图片翻拍 任晓华
翻译审校 张 涵

PHOTOGRAPHY: A CONCISE HISTORY

Published by arrangement with Thames & Hudson Ltd,
London

Copyright © 1981 Thames & Hudson Ltd, London

This edition first published in China in 2018 by Zhejiang
Photographic Press, Hangzhou

Chinese edition © Zhejiang Photographic Press

浙江摄影出版社拥有中文简体版专有出版权, 盗版必究。

浙江省版权局
著作权合同登记章
图字: 11-2013-104号

图书在版编目(CIP)数据

摄影简史 / (英) 伊安·杰弗里 (Ian Jeffrey) 著;
陆汉臻, 景晨译. --杭州: 浙江摄影出版社, 2018. 6
(艺术世界丛书)
ISBN 978-7-5514-2153-9

I. ①摄… II. ①伊… ②陆… ③景… III. ①摄影史—世界 IV. ①J409.1

中国版本图书馆CIP数据核字 (2018) 第059615号

艺术世界丛书

摄影简史

(英) 伊安·杰弗里 著
陆汉臻 景晨 译

全国百佳图书出版单位

浙江摄影出版社出版发行

地址: 杭州市体育场路347号

邮编: 310006

网址: www.photo.zjcb.com

电话: 0571-85151350

传真: 0571-85159574

制版: 杭州立飞图文有限公司

印刷: 浙江影天印业有限公司

开本: 889mm × 1194mm 1/32

印张: 8.875

2018年6月第1版 2018年6月第1次印刷

ISBN: 978-7-5514-2153-9

定价: 98.00元

鸣谢: 本书全部用纸由蓝碧源特纸提供

封面: 蓝碧源特纸/间纸系列/欧纯莱妮纹230gsm/米色

环衬: 蓝碧源特纸/间纸系列/欧纯棉纸140gsm/米色

内页: 蓝碧源特纸/间纸系列/新伯爵115gsm/靛白

所有纸张均为可回收、可循环使用的绿色环保纸张, 获SGS、FSC-COC认证。

撰写一部摄影史概论，总会遇到这样那样的困难。世所公认的摄影经典的确存在，比如，美国的阿尔弗雷德·斯蒂格里茨（Alfred Stieglitz）、保罗·斯特兰德（Paul Strand）和沃克·埃文斯（Walker Evans），德国的奥古斯特·桑德（August Sander），法国的尤金·阿杰（Eugene Atget）和英国的比尔·布兰特（Bill Brandt）等人的作品都是摄影经典。但没有人敢打包票说，我们已经完全了解，或将会了解，这个世界曾经有过的所有重要的摄影大师。当图片社、档案馆和报社整理材料时，或迁往新址时，摄影师们的全部职业资料就会有被丢弃和处理掉的可能。有时这些资料会重新存放在新的地方，其价值会得到评估，但摄影历史的整个路径却永远断裂了。

摄影藏家和摄影史家对某些摄影类型心存歧视。比如，建筑摄影，它只是在近年才开始得到人们的尊重。1978年，位于波恩的莱茵博物馆（Rheinisches Landesmuseum）展出了维尔纳·曼茨（Werner Mantz）在1920年代和1930年代创作的摄影作品。那个时代有许多杰出的建筑摄影师，但只有他享受了这个殊荣。摄影记者也常受冷落，如果他们供职于地方报社或销量很大的报社，尤为如此。他们当中很少有人有时间——

或者有意愿——来打理他们作为艺术家的名声。他们的工作压力很大，常常必须赶在最后期限前交稿，结果，他们的底片消失在茫茫资料库之中，以后再也没有重见天日的机会。在他们当中，不少是非常优秀的艺术家。比如詹姆斯·伽克（James Jarché），他是1930年代英国最有创造力的摄影师之一。

还有别的问题。比如，摄影作品的基本计量单位是什么？历史学家和批评家都以单幅照片为计量单位——好像摄影史就是微缩的绘画史。不过，不是所有的摄影师都这样认为。他们拍了照片，配上文字，或者他们的照片被图片编辑编排成一个系列或组图。因此，摄影作品可以是一幅照片，也完全可能是一本摄影书，或者一篇带照片的文章。沃克·埃文斯的《美国影像》（1938年）一书就是非常成功的摄影作品。埃文斯的照片一幅幅单独来看，非常漂亮，非常有趣；按照埃文斯和他的顾问们提出的顺序组合在一起之后，这些照片就成了一件伟大的艺术品。但是，想再回到从前去探究这些照片的原貌，就不那么容易了，因为照片在以新的样式、在新的语境中不断重新发表。新发现的摄影素材被公之于世，变成了精美的印刷品。摄影师乏味的创作经历，经过高明的编辑，也有了令人吃惊的新面貌。在欧美的摄影资料馆，我们可以得到无数的原始素材，从这些素材中，我们可以不断构建出关于那个逝去岁月的新照片，那是一个常常被视为田园牧歌的时代，可以为今天这个不完美的时代提供很多难得的智慧。

在摄影史上从未出现过主流运动，只有流行一时的各种潮流。1900年前后，出现了一场国际摄影运动，参加者是欧洲和美国的摄影师，他们通过摄影展和摄影期刊相互影响着。在1920年代晚期，出现了另一个国际摄影运动。在这场运动中，德国、法国、苏联和美国的摄影师们形成了共同的摄影风格，对建筑和设计产生了共同的兴趣。世界各地也出现了其他富有生机的地方性摄影运动，比如1930年代美国农业安全局（Farm Security Administration）赞助的那场运动。但摄影从未形成广泛

的社会影响，一些杰出的摄影展也只展出独立摄影家的作品，他们满足于坚持早年形成的摄影风格。

摄影师汲取来自很多方面的创作启示。很多摄影先驱，比如法国人夏尔·内格尔（Charles Nègre），有时会从绘画转向摄影，为的是寻求新的市场。他们用不同的拍摄对象进行试验，他们的作品看起来风格很不一致，甚至反复无常。而1900年代的艺术摄影师们则明显借鉴了皮维·德·夏凡纳（Puvis de Chavannes）之类的象征主义画家的风格。的确，很多19世纪的雄心勃勃的摄影作品借重于油画和蚀刻画风格。他们同代的摄影师——也是后继者——尤金·阿杰，是20世纪早期巴黎伟大的纪实摄影师。他秉承了1850年代建立起来的建筑摄影的传统，但又引入了神奇的革新，这些革新就是他的个人天才的具体表现。1930年代的英国新闻摄影记者们似乎更多的是属于漫画传统，而不是图片传统。同一时期以及随后时期的人本主义摄影师则属于本地史范畴，而电影制作人雷内·克莱尔（Rene Clair）和让·雷诺阿（Jean Renoir）就是这个本地史的主要参与者和创新者。

摄影作为一种非常灵活的媒介，自从1840年出现以来，一直伴随着市场的和意识形态的力量而沉浮。有可能，也有理由，将摄影史写成这样一部历史：看不见人，只看见非人格化的意识形态决定因素。这样的摄影史将主要关注新闻、广告和时尚，这就会既引人入胜，又复杂多样。它同时也会关注非视觉问题，舆论形成和社会控制的问题。我没有写成那样一部摄影史。我将笔墨主要集中于摄影师身上，主要关注那些保持和创新——有时甚至是反对——重要的摄影模式的摄影师们。

色彩也是摄影史必须面对的问题。色彩似乎是一个次要的因素，在摄影史的重大发展过程中所起的作用并不是很大。但从20世纪初开始，彩色照片成为现实。1903年，卢米埃兄弟开发了奥拓克罗姆微粒彩色干版技术（Autochrome）。这项技术在1907年进入市场，一直到1932年才退出。这一技术使得J. H. 拉蒂格（Lartigue）这样的摄影师能够制作

出极为干净沉静的照片。这是色彩的优点，也是其缺点。多彩的世界是绚丽多姿的，令人赏心悦目的。色彩可以很容易地营造氛围，一张彩色的照片可以让人一眼看出拍摄地的天气状况。但在处理色彩问题时很少有摄影师不感到纠结，很少有摄影师对光鲜物体的色彩感到心满意足。单色意味着真知灼见，是纯洁化了的现实景象；或者说，单色能让摄影师摆脱全色彩貌似的丰富性，使摄影师得到一种可以用来强调和控制的手段——这是单色所具有的不可被轻易忽视的优势。不过，彩色摄影也取得了不少成就。拉蒂格在 1920 年代使用的奥拓克罗姆微粒彩色干版技术可以表现奢华和安逸，这是其他类型的影像大多无法表现的。1930 年代的英国摄影师约翰·黑文登 (John Havinden)，利用彩色照片厚重的特点，拍出了不少伟大的彩色照片，它们理应被视为那个时代最好的英国艺术作品。即使如此，相对而言，色彩在摄影——作为艺术媒介的摄影——史上所起的作用是不大的。只是直到最近，形势才有所改变。

序 言	1
第一章 观察大自然	
福克斯·塔尔博特和伊波利特·贝亚尔的发现	1
第二章 瞬时摄影	
1850年之后，关于艺术、人像以及地志摄影的即时性的问题 与优点	22
第三章 纪实的意义	
罗杰·芬顿在克里米亚；美国内战；西部勘测	45
第四章 小世界	
汤姆森在中国；爱默生在英国沼泽地；柯蒂斯在北美印第安 人中；庞汀在“伟大的白色南方”	61
第五章 表象之外的真理	
1900年前后欧洲和美国的艺术家摄影师	90
第六章 展望未来	
新社会的新摄影；两次世界大战之间的欧洲摄影界	111

第七章 欧洲社会和美国自然

- 奥古斯特·桑德，尤金·阿杰，阿尔弗雷德·斯蒂格里茨，
保罗·斯特兰德和爱德华·韦斯顿——摄影式观看的两个分类
者和三个阐释者 138

第八章 美国社会

- 改革派的纪实摄影，沃克·埃文斯对 1930 年代美国文化的分析
168

第九章 人类境况

- 重压之下的文明——1930 至 1950 年间摄影界对经济危机、战争、
工业化和大众社会的回应 194

第十章 自我肯定，自我缺席

- 从主观主义到 1970 年代自我否定的摄影艺术 225

参考书目 263

摄影发展简明大事记 268

图片版权 272

第一章 观察大自然

福克斯·塔尔博特和伊波利特·贝亚尔的发现

摄影先驱们一开始就发现，有一个非常严重的问题摆在他们面前——他们手中握着的这个媒介具有自动性。在当时和随后的一个时期中，摄影被视为一项发明，或者更确切地说，一项发现——大自然有能力记录它自身的影像。这在用来描述这个过程的新名词和新术语中得到反映。照相机影像被称为“光绘”，被说成是“大自然之手画成的”。如果说从前的绘画是人工制作的，是随着画家的意愿而来到这个世界的，那么，照片，就像大自然的标本一样，是从大自然中“获取”的。

摄影师与大自然之间形成了一种伙伴关系，同时，摄影师也是艺术家，他们与他们的观众都熟悉绘画创作的悠久传统。大自然必须以某种方式加以抑制，使之与绘画创作的传统保持一致。于是，摄影先驱们到大自然去搜寻已经成形的图像。那些现成的构图特别吸引他们的注意力——对称的树枝、对称的倒影。因此，为了赋予他们的照片以意义，为了保证他们的照片不只是“大自然之笔”随意勾画而成的记号，他们开始利用隐含于这些标记和符号中的象征性力量。于是，重点被突出了，观众的注意力被限制了，观众对照片的理解也得到了引导。绘画创作本身也成了——一个拍摄对象。摄影师手中使用的这个媒介开始质疑艺术和再

现中的很多方面，他们不知不觉地发现，即使不是特意为之，他们也要处理他们的媒介所得到的这些特别的要求。

W·H·福克斯·塔尔博特 (Fox Talbot) 在 1844 年出版了一本摄影集《大自然的画笔》，很明显，上面提到的这些要求是本书必须首先考虑的。塔尔博特是英国学者和科学家，他在 1830 年代晚期发明了负片正片摄影技术，这本著名的摄影集是在 1844 年夏天与 1846 年春天之间陆续制作出版的。书中有 24 张装裱过的照片 (mounted photographs)，每张照片配以一篇文字说明。

与后来出版的摄影集相比，《大自然的画笔》中的照片是杂乱无章的，好像作者根本弄不清什么样的摄影集才好卖。他拍摄得很随意，从牛津大学皇后学院的一角、巴黎的林荫大道，到瓷器、玻璃和雕像，看到什么就拍什么。紧接着一张旧书页照片的是一张干草堆照片。拉考克修道院 (塔尔博特在威尔特郡的家) 出现了好几次。放在这本摄影集最后的照片是西敏寺的黑塔，莫拉 (F. Mola) 的画作《夏甲在沙漠中》和《一张水果照片》——餐桌上的篮子里的几个苹果和一只菠萝。

他的文字说明同样杂乱无章——有时候充其量是一些不着边际的评论。他的主题是摄影、摄影的可能性和困难，但他也浓墨重彩地写到拉考克修道院的历史——由索尔兹伯里女伯爵艾拉创建，她是威廉·朗斯比 (亨利二世与情人罗莎蒙德的私生子) 的遗孀。《大自然的画笔》于是依次成了一部浪漫的家族史、一个广告小册子、一部古玩研究报告、一份导游指南、一篇新闻报道和初级的技术论文。塔尔博特想象他的读者的兴趣与他一样广泛。

他也谈及照片本身，但这又引发许多无关主题的问题。这些照片反映的是巴黎林荫大道、牛津的幽静小道和庄严的遗址，但与这些主体相伴的还有大量明显的细枝末节，对此，他又不得不解释一番。对于他的第一张照片——皇后学院的一角，他感到有必要讲一讲那破损的石头建筑：“这个建筑的表面遭受了时间和风雨侵蚀，最明显的证明是被侵蚀的

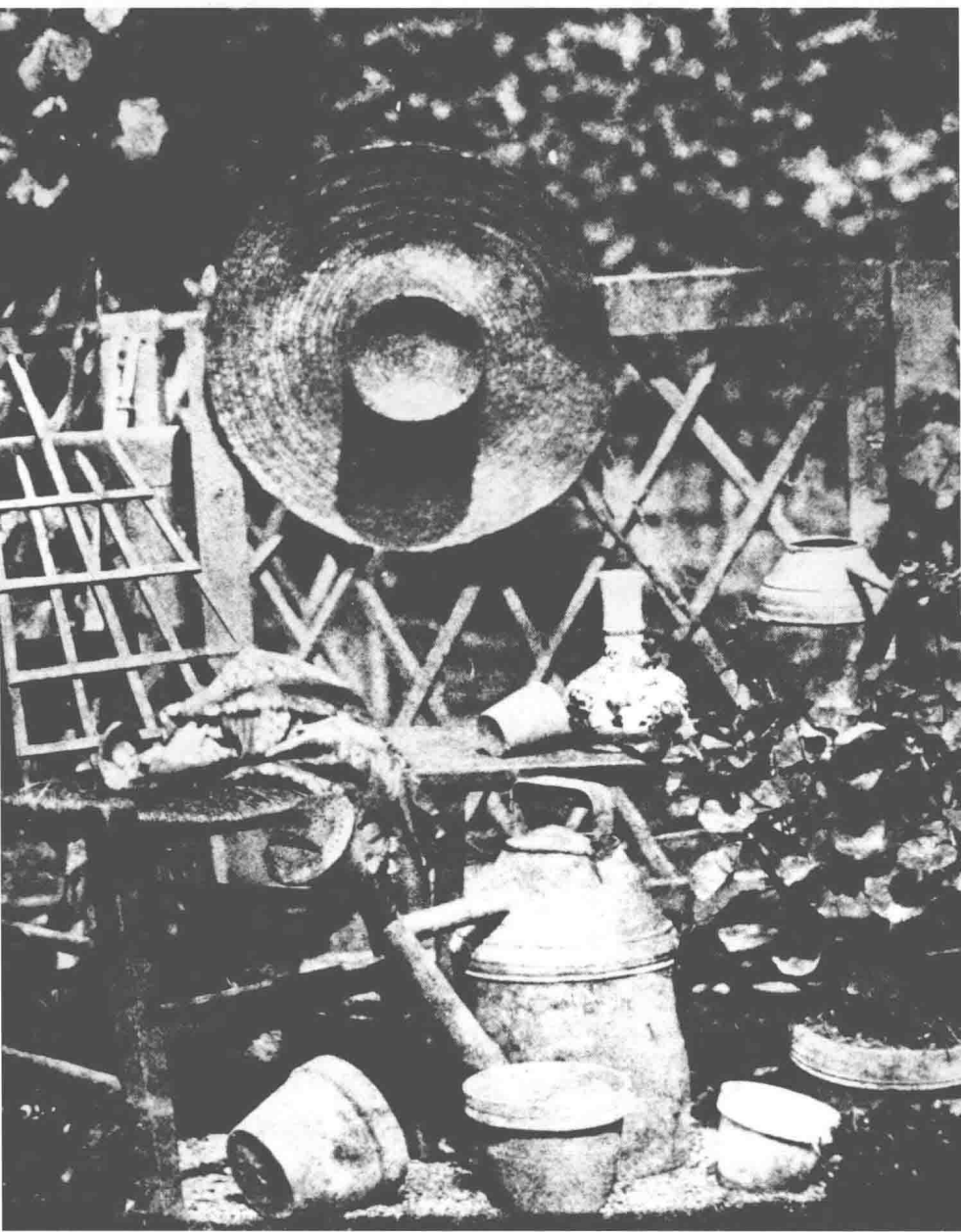


图2 伊波利特·贝亚尔的《园艺工具和草帽》，摄于1843年或1844年。这是一张由负片印制而成的照片。（参见16页）

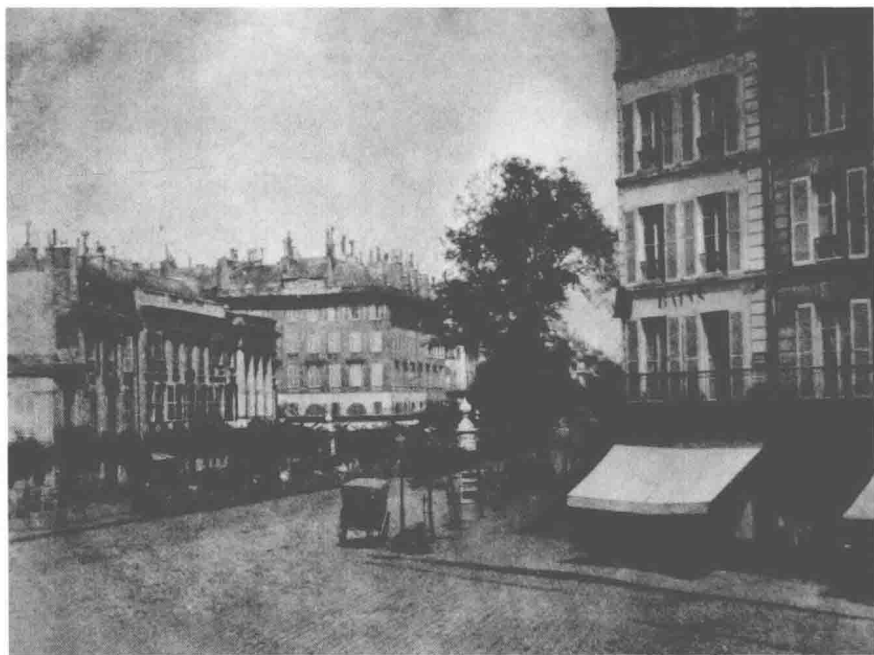


图3 威廉·亨利·福克斯·塔尔博特的《巴黎林荫大道的景色》，1843年。这是由卡罗法底片印制而成的一张盐纸照片。《大自然的画笔》一书中的第二幅照片也是从这个角度拍摄的，只是拍摄点的高度更高。

石头，也许石材质量原本就不好。”

他很珍视这些细枝末节，它们是有待破解的秘密。关于《巴黎林荫大道的景色》（图3），即这套照片中的第二张，他认真地做了说明，在这里值得长篇引用，因为从这篇文字可以看到，要是没有适当的控制，摄影会变得如何离题千里：

这个景色是从多弗尔酒店的楼上窗口拍得的，酒店位于贝克斯街的拐角处。

观者朝东北方向看去。时值下午。阳光正要离开带圆柱的大楼了——临街立面已经有阴影了，但是唯一一扇打开着的百叶窗向外足够突出，反射到一缕微弱的阳光。天很热，街上尘土飞扬，刚洒过水，在地上留下了两道宽宽的印记，与照片的前景相交融。因为部分街道正在维修（可以从两辆手推车等物看出来），所以洒水车

只好拉到街道的另一边去了。

街边停着一排篷式便车，右边，远远地停着一辆马车。

天边是像树林一样矗立着的烟囱。因为，照相机看见什么就记录什么，它既然能记录贝尔维德尔的阿波罗雕像，就能一视同仁地记录一只烟囱管帽或一个扫烟囱的人。

问题就在这里——有趣的走题。“有时候在建筑物上看到铭刻的文字和日期，要不在墙上找到毫不相干的印刷海报；有时候看到一个日晷，这就无意中记下了照片拍摄的时间。”从他的这些说明来看，福克斯·塔尔博特是非常喜欢这些细枝末节的。但是这些细枝末节真的非常棘手，因为它们意味着，照相机在没有得到完全控制的情况下，不管摄影师的初衷，不分轻重地记录下了眼前的一切。在这种情况下，摄影师能称得上艺术家吗？这让观者多么无所适从。他们本来是想看巴黎风景的，结果却看到一个需要解释的场景：在维修的道路，炎热的天气，洒水车，篷式便车，还有一辆孤零零停在那里的神秘马车。像《巴黎林荫大道的景色》这样的照片是需要观者集中注意力仔细观看的，会让他们不断发问，而又明白不了什么。这样的照片预设观者思维活跃，爱刨根问底。这样的照片令人不安，主要是因为它们对日常生活的细枝末节流露出意想不到的迷恋。我们前去敬仰伟大的纪念碑，却发现自己着迷于庸常肤浅之物。

也许，福克斯·塔尔博特对这一类摄影令人不安的意味感到担忧。所以，这种照片公开发表的数量很少，但未发表的确实不少。比如，1843年，他拍摄了巴黎的卡鲁塞尔广场，伦敦的科学博物馆至今还保存了他的两张负片。我们看到一个铺过地砖的广场，通向一排复杂的建筑群，各个建筑的山墙端着各色广告牌。然后，他改变了位置，又拍了一张广场的照片，与前一张有重合之处。山墙端和广告牌再次出现了，但由于拍摄时间稍有不同，我们看到的景物起了微妙的变化，街上有了不同的人迹和不同的动静。

受到修道院、城堡、宫殿和风景点这样的拍摄地的圣洁名声吸引，

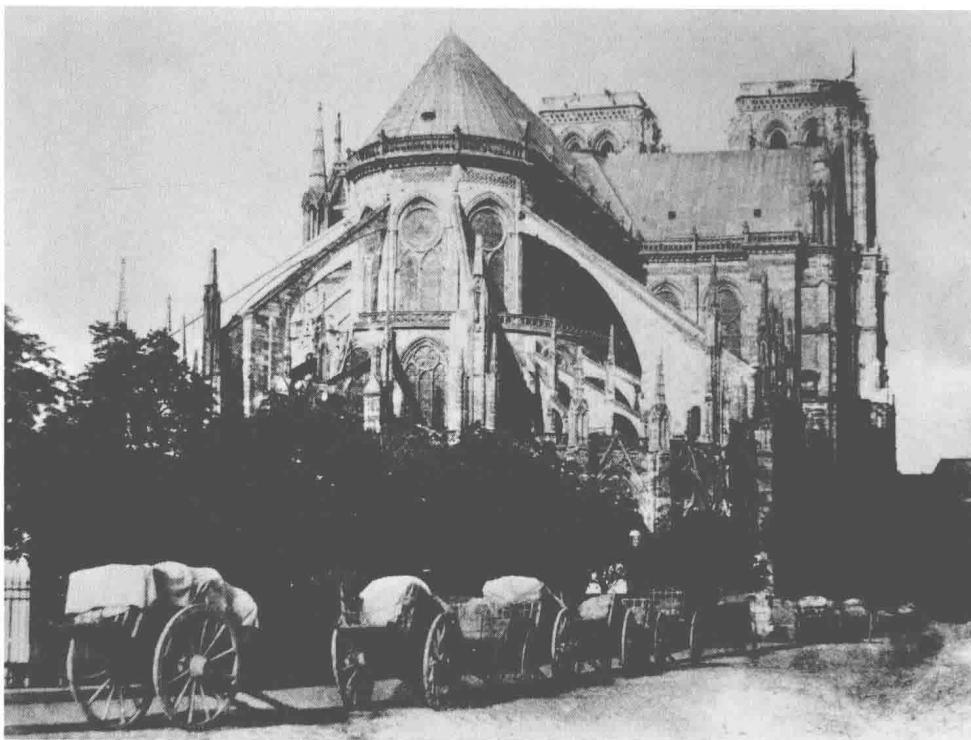


图4 《圣母院的后殿，1852年12月8日》，拍摄者不详。这是布朗夸·艾弗拉公司出版的《艺术家和业余摄影师的摄影集》（1852年）中36张照片中的第8张。

摄影师们纷至沓来，在这些建筑物前面架起了相机，但拍到的却是这样一些杂乱无章的场景：建筑工地，维修现场，脚手架，石匠作坊，街头交易，摇摇欲坠的房子。至少一开始他们就是这样拍摄的，只是到后来，他们才学着去操控和克制，或感到必须这样做。第一本法国摄影集在1850年代早期出版，那时摄影还处于无序的状态。这本书题为《艺术家和业余摄影师的摄影集》，包含36张照片，由里尔市的布朗夸·艾弗拉公司（Blanquart Évrard）分十二部分出版。照片题材与《大自然的画笔》一样纷繁多样，有拉斐尔创作的蜡质头像，印度神庙，德里的穆斯林建筑，安特卫普的凡·艾克（Van Eyck）的著名油画《圣芭芭拉》（*St Barbara*），以及那不勒斯的罗马绘画。这套照片中的第8张（图4），标记日期为12月8日，作者不详，表现的是巴黎圣母院的后殿。至少在远处出现了

巴黎圣母院的后殿。充斥画面的是一排长长的送货车，停在前景中的马路牙子边。左边的雨篷上是一幅摇晃的标牌，上写“商业”字样。这个无名的摄影师一大早就出门了，本想拍摄巴黎圣母院，结果拍到的是巴黎的日常商业活动的场景。影集中的其他照片，比如法莱斯的城堡，“征服者威廉的摇篮”和伊普利的市场，同样都是偶然出现之物的无序记录。

摄影师们很快意识到他们手中的媒介具有制造这种离题内容的本事。他们注意到摄影的图片属性，开始学着去构图，去编辑，去避免福克斯·塔尔博特那种充斥令人分心的无关主旨之物的照片。如果说有哪个人探索了摄影师们尝试的这种非正式的方式，他就是奥诺雷·杜米埃（Honoré Daumier），巴黎石版艺术家和画家，具有神秘色彩和颠覆精神的著名艺术家。他的绘画作品尤其可以与当代的即时摄影相比：两者都反映了巴黎街头、码头和小巷中熙熙攘攘的普通场景。他的作品常常利用最早的照片使用过的技巧。在1830年代晚期创作的关于巴黎圣母院的一幅画作（图5）（藏于阿维尼翁的卡维博物馆）中，他使用了布朗夸·艾弗拉公司的摄影师发现的那种倒置结构：大教堂以一个遥远的剪影出现在前景之外，而充斥前景的是一帮无所事事者，就像早期的照片中出现的的那样。

杜米埃是他那个社会少见的带有尖锐批评眼光的观

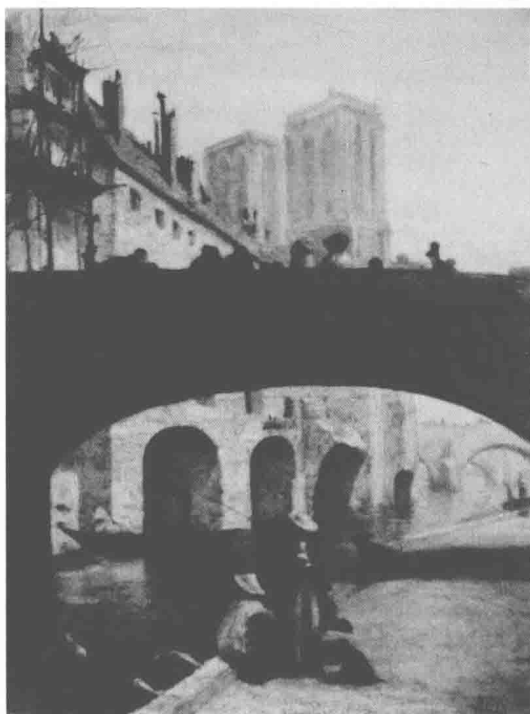


图5 《圣米歇尔桥和巴黎天主收容院：以巴黎圣母院为背景》，布上油画，约1840年（阿维尼翁的卡维博物馆）。



图6 菲利克斯·泰雅德,《阿布桑贝尔雕像·正面中间部分》,这是《埃及和努比亚·艺术和历史研究中有意义的景物和建筑·摄影集》(第二卷)第50幅照片。

察家,他注意到了官方文化与街头文化之间的鸿沟和紧张关系。在没有注意到这个问题的情况下拍出的照片,很容易成为这方面的证据。出于这个原因,摄影师不拍这样的照片。19世纪中后期,摄影家们集中精力拍摄公众认可的题材:井然有序的圣地风光,海景,名人肖像和宏大的静物。那个时代还没有能力处理一开始由福克斯·塔尔博特和他的同代摄影家在努力摆弄那笨重讨厌的机器时所提出的那些令人不安的、前所未有的问题。

颠覆性的,或者说不经意的纪实照片只占早期摄影作品的一小部分。只要翻看1840年代的摄影作品,就可以明白,福克斯·塔尔博特的大多数照片是在家里拍摄的,街头拍摄的只有一小部分。另一位重要的摄影实验者伊波利特·贝亚尔(Hippolyte Bayard),在蒙马特尔的小街及其