



真实的背后没有真实

—— 20 世纪现代摄影实践

顾铮 著



真实的背后没有真实

20 世纪现代摄影实践

2000. 1

IAN DAI SHE YING REN CONG SHU

现代摄影人丛书

真实的背后没有真实

Zheshi de bei hou mei you zhenshi

20 世纪现代摄影实践

顾铮 著

18.2.15

中国工人出版社

图书在版编目(CIP)数据

真实的背后没有真实/顾铮著. - 北京: 中国工人出版社,
2002.5

ISBN 7-5008-2805-5

I. 真… II. 顾… III. 摄影艺术-流派-研究-世界-
20 世纪 IV. J409.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 035149 号

真实的背后没有真实——20 世纪现代摄影实践 顾铮著

出版发行: 中国工人出版社

地 址: 北京鼓楼外大街 45 号

邮 编: 100011

电 话: (010)62350006(总编室) 62005038(传真)

发行热线: (010)62005049 62005042

网 址: <http://www.wp-china.com>

经 销: 新华书店

印 刷: 北京忠信诚印刷厂

版 次: 2002 年 6 月第 1 版 2002 年 6 月第 1 次印刷

开 本: 880×1230 毫米 1/32

字 数: 140 千字

印 张: 7.75

印 数: 001-5060

定 价: 25.00 元

版权所有 侵权必究

印装错误可随时退换

代 序

最近有机会看到了一些上海摄影家拍摄的反映上海生活的作品。一个可喜的现象是，已经有相当多的摄影家开始关注起自己身边、脚下的都市生活了。如果把这一现象与若干年前大家一窝蜂似地远赴塞外边陲“采风”摄影相比，这的确可以说是一种令我欣喜的变化了。

欣喜之余，却也想到一些问题。概观近年来各地反映都市生活的摄影作品，可以看到许多作者锐意求新，正艰苦地探索如何以与都市特点相适应的表现手法来表现处于巨变中的丰富多彩的都市生活。然而，也许是以前习用的思维方式与表现语汇还有相当的惯性在起作用，因此，一些作品还是难免以以前的“采风”式手法来拍摄都市之嫌。坦率地说，有些作品仍然只是小品，其品格无法与已经产生了并正在产生巨大变化的都市的丰富与复杂相称，透露出这些作者的文化自觉的不足与创造的情性。当然，这些问题并非一朝一夕可以解决。但是，是否意识到并正视这些问题的存在也许与在都市摄影创作上图新求变同样重要。

今天，摄影已经宿命地与我们的生活、我们的城市生活发生了血肉联系。这种联系决定了摄影不

能、也无法成为“小品”的历史命运。它应该以城市人的现实生活、生存状态为根本归依，成为对人类生存状况的影像追问方式。照片应该成为一种贮藏有关人们的生活方式、内容、精神风貌的各种细节的影像容器，成为把握历史氛围与体温的影像契机，成为今人、后人对某一社会阶层进行个案分析时的第一手资料，成为今后解读都市生活与都市心理的不可缺少的影像目录与索引。这些影像既应该是基于摄影家自己的哲学观、摄影观、都市观的产物，也应该是他们具原创性手法的产物。摄影在他们手中不只是为了满足其个人的自我陶醉的手段。它既应是一种对时代变化、社会变迁做出敏锐反应的及时而又精确的记录，也应是饱含可供后人查阅历史的丰富的细节，因而成为闪回过去的线索与入口的影像档案。当然，在一些更杰出的作品中，它们还应该成为解剖都市对个人的生活与心理发生何种影响的影像诊断书。否则，他们的照片就只能沦为无关现实痛痒的小品。这既是历史的悲剧，也是摄影家的悲剧。

过去的“老照片”之所以在今天受到如此的欢迎，还不就是因为它们提供了许多丰富的回溯过去的线索与契机？我们在今天拍摄的照片在将来不可避免地也会成为将来的“老照片”，但如果它们不具有上述性质的话，它们将来的命运如何也就难以

想象了。如果我们现在拍摄的照片无法在将来成为一种给后人提供解读历史的可能性的影像文本的话，这样的照片会给历史留下多大的遗憾？

英国摄影史家彼德·透纳在他的《摄影史》一书中，将第二次世界大战后的摄影家划分为“公众的”与“私人的”两个族群。他说：“‘公众的’摄影家见证日常事件，倾全力于扮演一种解释的角色，而倾向于艺术、试图描述‘经验’的‘私人的’摄影家则寻找‘普遍性’——某些人甚至志在图示‘宇宙’。我们也许可以把‘公众的’与‘私人的’概念换成‘外在的’与‘内在的’这样的字眼。”透纳认为，“公众的”摄影家的照片主要通过大众传播媒介面世，其影响相当广泛。而“私人的”摄影家的影像的发表范围（如个展等）则比较狭窄，对公众所起作用有限。简单地说，透纳所言之“公众的”摄影家应是对世界的“外在的”变化紧追不放，日日将其形之于影并面向公众发布一类，而“私人的”摄影家则属深挖“内在的”内心世界、苦心孤诣地营造个人视像不求显达一族。前者是将可见的变化转化为可见的记录予以保存，而后者则是将不可见的变化凝缩定形为可见的影像断片。当然，这种分类只是一种方便，我认为，这种分类并不存在绝对的准确性。更理想的情况是，两者兼而有之。而这种情况往往只发生在伟大的摄影

家身上。但我们并无理由因此气馁。

面对像上海这样的城市所发生的巨变，要把她的变化记录下来的话，我们当然需要“私人的”摄影家的影像作证时代、社会的变化对个人心灵产生的影响。但是“公众的”摄影家的任务更是吃紧。历史对他们提出的要求其实很高，因为他们的摄影活动还有着与瞬息万变的时间竞争的意义。而且，他们的影像不仅仅只是有关城市外观方面的变化的记录，也不仅仅只是图示都市人的物质生活层面的变化的记录，他们的影像同时更应该是深深牵扯到城市人的精神与心理方面的变化的历史记录。

对于这种都市与都市人在物质与精神两个方面的巨大变化，摄影如何以符合摄影的方式来揭示，对摄影家而言确实是个重大的挑战。这不仅仅是对摄影家的技巧而言，更是对他的文化自觉、历史责任感与都市感性的挑战。我们的摄影家如果仅仅机械地照搬自己的老套，抱着以不变应万变的态度来面对丰富多彩的都市生活的话，那就显然无法对应时代与历史的叫板了。

与现实的丰富多彩相比，为什么我们现在所见的都市影像却还相当单调，表现手法也相当陈旧？我相信，我们现在的都市生活的影像的贫弱，并不证明都市生活也是同样地单调，这只不过是证明了我们缺乏对都市的本质把握的同时，还太缺乏描述

节在今后都将会成为历史学家、社会学家进行考证的重要依据。当时间洗尽表面的铅华时，我们的后人更需要的也许正是那些与我们现在的生活内容有密切关系的那些细节。因为它们提供的是具体的、可以触摸的、有质感的历史记述。

另外，都市也可以是某个摄影家借以发挥自己的都市文明观的对象。比如，日本摄影家北岛敬三以一种统一的拍摄风格拍摄了世界各大都市如伦敦、巴黎、纽约、柏林、东京等的高层建筑林立的纯粹的城市景观。当他的呈现相同的面貌与表情的都市影像出现在我们眼前时，一种全球化的不容分说的推进与世界都市日趋均质化的图景就不可避免地浮现于我们眼前。这时，他的都市文明观也不着一词地明明白白地出现了。如果要举更远一点的例子的话，我们可以在 1999 年十月号的《中国摄影》上找到老巴黎的影像百科编纂者法国摄影家尤金·阿杰的老巴黎照片。他永远是我们面对大时代的巨大变化时的一面镜子。总之，摄影具有的无可比拟的历史穿透力使它义不容辞地负有见证时代变化的责任。尽管这是一种难度很大的作业，但这也正是摄影的迷人之处。20 世纪已经从容地从我们脚下溜走。但愿此文能对新世纪的摄影人提供一个启示。

目 录

代 序 1

国外摄影表现实践论

“真实的背后没有真实” 3

莱妮·里芬斯塔尔 15

单恋革命的艺术 33

北井一夫的《北京》 46

《嚎叫》作者的诗意抓拍 51

“表达我们的视觉” 57

西方摄影家眼中的父母 81

为了人类的相互理解 93

当代摄影文化研究

从先锋艺术的角斗士到消费文化的制造者 111

由《生活》画报再度停刊所想到的 138

社会问题与报道伦理 149

惊世骇俗贝纳通 162

人体，在镜头中成形 167

摄影的现代与后现代

《盲妇》的意义 177

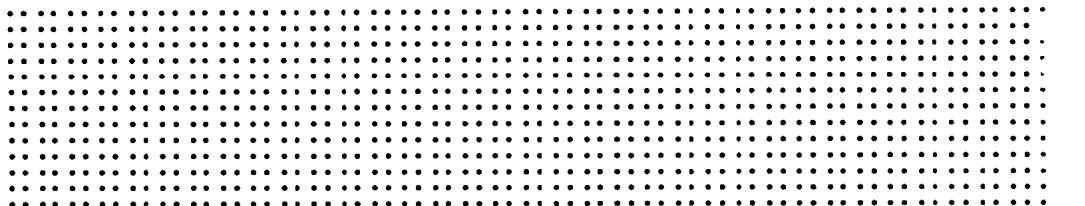
现代主义摄影的一个“例外” 187

纪实摄影的重新定位 197

后现代的拿来主义 207

透明的“当代生活” 217

技巧的先锋与先锋的技巧 226



国外摄影表现实践论

“真实的背后没有真实”

—— 罗伯特·弗兰克的摄影历程

一个“在美国的外国人”改变了美国摄影，不，改变了世界摄影的方向。

一本书改变了现代摄影表现的潮流。

这个人叫罗伯特·弗兰克（Robert Frank，1924— ），一个瑞士出生的人。

这本书叫《美国人》，一部被称为现代摄影“圣经”的书。

1994年10月21日，华盛顿国立美术馆举办了名为“出动”的大规模回顾展，为罗伯特·弗兰克这位现代摄影的“教父”作一次全景式的扫描，以肯定他对世界摄影史的巨大贡献。这个由弗兰克的158幅摄影作品及19部电影、录像作品组成的大展，在世界上六个地方展出至1996年为止。此次巡回展出的第一站是日本的横滨，展期预定为两个月。

作为现代摄影史上的一个巨大存在，罗伯特·弗兰克受到媒体的关注是情理之中的事。透过他对记者采访的回答，我们可以一窥其人的个性，也可以直接听到他对摄影的思考与理解。有的时候，这似乎要比不幸读到一篇不着边际的弗兰克论要有用

得多。一个真正的摄影家，必须是以其独特的人格力量来支持其作品，你只要听到或者读到弗兰克的谈话，便会知道弗兰克之所以成为弗兰克的全部奥秘所在。

在回顾自己的摄影生涯时，弗兰克不无自豪地说：“我不曾向谁学过摄影，而且也没有为学摄影去上过摄影学校，我是自己拍起照片来的。”是的，这对一个瑞士人来说，确实有点不可思议。因为瑞士人做事按部就班，以严谨而闻名于世。敢于放胆称自己在摄影上无师自通，是要有点“反潮流”的勇气的。弗兰克回顾自己对瑞士和美国这两种截然不同的国民性的理解时曾这么说过：“我长大成人的瑞士社会是个非常严格的社会，不管你干什么事都得有个按部就班的阶段为你准备着，首先就必须遵守这条开始学习。我对此极感乏味，却也无可奈何。可是一来到美国，那是个与瑞士截然相反的天地，你有多少知识与技术在其次，首先，你是谁这点是最重要的。从某种意义上来说，怎样不学才是重要的。为了在纽约生存下去，我先在如《哈泼市场》这样的时装杂志干起。”

查弗兰克自书年表，可知他于1947年移民美国。他在那份充满幽默与自嘲的年表中还顺便对他那伟大的祖国瑞士揶揄了一下：“谁愿意做一个瑞士人呢？”其实，弗兰克应该感谢瑞士才是。封闭

保守的环境对于一个真正富于创造性才能的人来说，并不是一个决定性的破坏因素，有时反而会从反面成全此人。

尽管弗兰克以为时装摄影不妨一试，可他认为那不是自己真正要做的事情。一趟秘鲁与玻利维亚之行，加之绕美国一周的旅行及返欧之行，终于，由于时间与空间的启发，弗兰克发现了自己照片的原型。他至今还庆幸地说：“那时，所谓完美的照片对我而言已经毫无意义。以前的一切全部打翻，就照片而言，比照片表面的东西更重要的是，在一瞬之间将什么捕捉并将其以更为自由的形式加以表现。这在我返回美国之后成了我的摄影的信条，而且一直保持至今。”

1955年，作为第一个获得古根海姆财团奖金的外国人，弗兰克开始了为期约两年的全美摄影大旅行。在以汽车为交通工具的旅途中，弗兰克遭遇各色人等，也碰到不少至今想起仍然不禁莞尔的趣事。他在自书年表中说，这些事“只可能发生在电影里”。比如在阿肯色州，一个警察叫住了正在拍摄的弗兰克，警察问道：“你在那儿干什么？”弗兰克得意非凡地答非所问：“我领有古根海姆奖金。”可警察不买这个账，一句“谁是古根海姆？”之后，便将弗兰克带到了警察局。弗兰克在那儿的拘留所待了三天。他后来回忆说：“痛苦难耐。”