

我将是你的镜子 顾铮/编译
I will be your mirror I will be your mirror I will be your mirror
上海文艺出版社




荒木经惟/大卫·贝利/让·鲍德里亚/彼德·比阿德/阿尔瓦雷兹-布拉沃/亨利·卡蒂-布列松/拉里·克拉克/江成常夫
贝尔纳·弗孔/罗伯特·弗兰克/安娜·嘎斯克尔/南·戈尔丁/细江英公/威廉·克莱因/巴巴拉·克鲁格/林聆均
罗伯特·梅普勒索普/特蕾茜·莫法特/森山大道/凯瑟琳·奥比/格哈特·里希特/塞巴斯蒂安·萨尔加多/安德烈斯·塞拉诺
杉本博司/托马斯·斯特鲁斯/乔伊丝·坦尼逊/东松照明/杰夫·沃尔/筱山纪信/阿兰·沙亚格

我将是你的镜子

世界当代摄影家告白

顾铮 / 编译

 上海文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

我将是你的镜子:世界当代摄影家告白/顾铮 编译 - 上海:上海文艺出版社,2003.10

ISBN 7-5321-2589-0

I.我… II.顾… III.①摄影集-世界-现代②摄影-艺术家-访问记-世界-现代 IV.①J431②K815.72

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 066469 号

责任编辑:俞雷庆

装帧设计:VITO 视觉设计工作室

我将是你的镜子 ·

——世界当代摄影家告白

顾铮 编译

上海文艺出版社出版、发行

地址:上海绍兴路 74 号

电子信箱:csbcm@public1.sta.net.cn

网址:www.sbcm.com

新华书店经销 上海丽佳制版印刷有限公司印刷

开本 787×1092 1/18 印张 17 $\frac{5}{9}$ 图文 315 面

2003 年 10 月第 1 版 2003 年 10 月第 1 次印刷

印数:1—5,100 册

ISBN 7-5321-2589-0/J·169 定价:40.00 元

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

T:021-64855582

前言——陈丹青	1
活着，就要保持进行时状态——荒木经惟	12
无法模仿——大卫·贝利	22
忘记身份的拍摄——让·鲍德里亚	34
“做日记”：慢慢地度过每一天——彼德·比阿德	42
所有事物都具有梦幻色彩——马奴埃尔·阿尔瓦雷兹-布拉沃	52
照相机就是我的速写本——亨利·马蒂斯-布列松	62
摄影原始人——拉里·克拉克	72
八月的战后平民史——江成常夫	82
火与冰的对立——贝尔纳·弗孔	90
真实并不存在——罗伯特·弗兰克	102
身临其境——安娜·嘎斯克尔	114
我将是你的镜子——南·戈尔丁	122
如来佛的掌心——细江英公	132
错误的照片——威廉·克莱因	142

在图像与语词之间——巴巴拉·克鲁格	152
我们时代的面孔——林聆均	160
只是想要拍一张好照片——罗伯特·梅普勒索普	168
跨越摄影与电影的实验——特蕾茜·莫法特	178
都市彷徨之犬——森山大道	188
从两面叙述故事开始——凯瑟琳·奥比	198
被挪移的照片——格哈特·里希特	208
发现复数的真实——塞巴斯蒂安·萨尔加多	218
反叛的美学——安德烈斯·塞拉诺	228
盛载时间——杉本博司	240
与世界保持距离——托马斯·斯特鲁斯	250
宁静背后的激情——乔伊丝·坦尼逊	260
从缺失感开始——东松照明	272
瞬间的幻想——杰夫·沃尔	282
与东京怪兽的摄影角力——筱山纪信	290
摄影是艺术而非照片——阿兰·沙亚格	304
后记	310

陈丹青

为了瞻拜名画的真迹，八十年代初，我远去纽约，不知道会有千万件摄影作品在这座大城等着我，不知道西方重要美术馆才刚制定接纳摄影的新政策，并增设摄影专馆。日后，我在曼哈顿目睹了这本谈话录中的许多摄影家茅庐初出，就此成名：

辛迪·舍曼、荒木经惟、鲍德里亚、嘎斯克尔、克鲁格、戈尔丁……。1986年仲夏，我过生日，适值戈尔丁《性依赖的叙事曲》初版，我的热爱摄影的弟弟特地买了这本影集送给我。

新世纪头一年，归返国门，天津海关例行检查，我的几十箱书籍画册逐一拆封，我心跳出汗，巴望不至于被没收。还好，还好，当关员们窃语商量后，决定扣留的仅止一册，即戈尔丁同志的初版影集。他们不问影集中有位女子为什么被打得鼻青脸肿，更不知道那就是作者本人。他们反复审视其中几幅裸体男女的照片——不论在纽约还是北京，每天总有饮食男女在无事之际或性事之后这样地躺着，蜷缩着，抽烟，沉默，发呆——“人体嘛，没关系，”一位官员礼貌地解释：“但国家有规定。”

要不要将这一幕告诉戈尔丁？她与我同龄，蛇，那么，今岁她已知其“天命”。

摄影总使我想起纽约。初到几年，将届九十岁的安德烈·珂特兹甚至好好地活着，他的寓所就在纽约下城华盛顿广场北端，多年后从电视里见他老苍苍在广场走动，捏着相机，真希望我也在那里。一位弄摄影的朋友曾答应带我见他，不久，《纽约时报》登载了他的讣告。

致函珂特兹，称他为老师的布列松先生，今天仍然活着，快要一百岁了吧，四年前在纽约“雷佐里”书坊看见道格拉斯·邓肯拍他的专集，破了他不愿被人拍摄的例，影集全全是关于布列松与莱卡照相机。有位店员眉飞色舞对我说：布列松为此正在状告邓肯，两人原是几十年的老朋友。

看来老头子火气尚旺，很年轻。

大都会美术馆、现代美术馆和哥根海姆美术馆的摄影专馆，长期陈列自十九世纪至于当代的摄影经典，那是我了解摄影史的启蒙场所。我画室所在时代广场附近，第六大道与第43街街口，是《世界摄影中心》设在中城的分馆，馆首飘扬着简称

“ICP”竖条旗，每月举办专展，回顾大师，推介新人。在那里，我逐年认识了数倍于这本访谈录中的新老摄影家：布拉塞、桑德、马奴埃尔、拉蒂克、维琪、梅普勒索普……当然，还有罗伯特·卡巴。他根本没死，他的影像总像是猛烈的耳光，向我扇来。

我竟与这些伟大人物的作品同在一座城市么？每在“ICP”馆内徘徊，我总会做梦似地想，哪天国内的哥们儿要能看见这些照片，该多好啊！

回国翌年，我受邀给上海《艺术世界》开设文字专栏，这才注意到这本被艺术专家们看轻的杂志，每期刊印当代的，包括裸体人物的摄影作品，还有世界重要摄影家的专题介绍与访谈。多么欣喜！我满怀感激。这是本该出现在美术刊物的重头戏啊。

是的，“人体没关系。”很有关系的是，我不知道国中可有其他杂志系列介绍世界摄影？我看过的专业摄影杂志中，虽有零星当代摄影专题，大抵是时髦美丽的“照片”。前年给叫到南京郊外一所新建的，据称是全国唯一的私营摄影学院讲演，在走道里看见的仍是“人民画报”式的风景照片：群山，竹筏，逆光的花朵……，不能说那不是“摄影”——我说“摄影”，当然不是指所谓“艺术摄影”和千百份杂志中精彩的照片。假如诸位同意，我能不能称此书中的这类照片为“严肃摄影”？——那天我对同学们说，大家还有很多事情能够去做，应该去做。

画家群很少有人格外留心摄影。年来我慕名，并有幸结识了几位卓有成就的摄影单干户，那是一群游荡在体制之外的动物：与“影协”彼此疏远，是艺术学院的落榜者、叛逆者，或可简称为“愤世嫉俗”的人。他们边缘，辛苦，然而有福了——假如他们果然准备将生命献给摄影，将摄影献给生命。

现在，《艺术世界》上发表的这些世界摄影家访谈录将结集出版，并大量的照片——戈尔丁那些无聊躺卧的尘世男女照片会被扣除吗——我又像做梦似地。

不知是太早还是太迟，八十年代初，台湾有位阮义忠先生，凭着匹夫之勇，连同眷属，以大量翻译和访谈——当然，全部繁体中文——开始了西方摄影文化在海峡彼岸的启蒙。1995年，我找到他在台北一座楼层的私人工作室、摄影书坊兼杂志社，向他当面致敬。前年，我在北京向台湾清华大学陈传兴先生致敬，他与阮义忠的长篇对话使我获益良深。他留学法国，专攻影像、戏剧、哲学与历史，听过巴特尔的讲课，是德里达门下的学生。

阮义忠的言说，侧重摄影的社会与道德立场，陈传兴的表述则把握摄影的文化涵义。前者的文本数年前进入大陆，有谁注意过么？我相信，如阮义忠那般热情，

陈传兴那般冷静的有志于摄影启蒙的人物，经已出现并散布在我们周围，人数不少，也不会很多。我愿预先向他们表达，或者说，追致敬意。

例如，被历史遗忘干净、尸骨无存的北京人方大曾先生。他的某件作品——在中国的太阳光下，二战初期，一位农民正从身陷黄土的士兵尸身上剥除衣物——是中国近代史理应铭记的图像，无愧于陈列在珂特兹或卡巴左右。还是那位阮义忠，十年前从北京找到方大曾眷属珍藏半个多世纪的大量底片，在海峡南端精印成册，出版面世，若干年后，二手的印刷品被传回北京。

今天的北京人可知道有位方大曾？

在西方，关于摄影的论说与文字，太多太多了——国中献身于当代严肃摄影的边缘人，想必早有自己的作品与识见——这本书，我宁可相信对于国中的画家们，对所有愿意睁开眼睛，用心观看的人，大有裨益。

出于绘画的傲慢与偏见，几十年来，大部分视觉艺术家对视觉艺术的核心问题视而不见。恕我斗胆冒犯：我们的绘画、雕刻、设计、电影、戏剧、电视，甚至包括文学，虽曾试图探究各种尽可能深刻的命题，但因了不同媒材的“工具”意识与不同利益的“行业”藩篱，彼此隔阂，以至彼此无知，恐怕无心触及摄影自诞生迄今而始终关切的严肃命题。

什么命题？为什么那是“严肃”的？我不知道。但这命题一直在那里，高高悬在所有视觉艺术的“头顶”。

每当我面对严肃的摄影，如同遭遇警告，发现我其实不知道什么是观看、怎样观看。我积蓄无数理由，为绘画，为绘画残余而可疑的价值辩护，自以为懂得二者的分际，犹如律法，信守如仪。但摄影总能有效地使我暗自动摇，并给我另一副眼睛审视绘画，注视世界——摄影，以其自外于艺术，甚至高于摄影本身的原则——或谓“无原则”——给予我更为宽阔的立场。

但我说不出那是什么立场。关于艺术？关于社会？还是关于“人”？

摄影的专论不曾有教于我。不像绘画、音乐、文学，延绵久长，繁衍了自身的理论，并被包裹其中。摄影没有理论——萨特、福柯、巴特、桑塔克，均曾恳切地谈论摄影，周详透辟，视摄影为亟待认知而难以评论的事物。权威摄影评论家亨利·荷曼·史密斯即曾著有专文，题为《批评的困难》。

我没有资格谈论摄影，只是对摄影持续惊讶的人。我甘愿一再迷失于摄影以及关于摄影的文字中。真的，摄影没有理论，如果有，很可能就散布在千差万别的摄影作品与摄影行为中，要么，我们就该倾听这本书中所有摄影家歧义纷呈的真知灼见。

自摄影诞生迄今的老问题，历久常在：摄影是艺术么？

克拉克说，他拍照时“从未考虑过什么艺术。”梅普勒索普以他的所谓“实用主义”为托词，也认为摄影“不是艺术。”

布拉沃说得极端：“**谈论摄影、绘画、雕塑是不是艺术是没有意义的。媒介本身并不是本质问题。**”

比阿德自称他的摄影只是“日记”，他要使自己的作品“不是作为艺术存在。”他说：“日记是私人的东西，不是艺术。”戈尔丁与他的意思相仿佛，称自己的摄影是“视觉日记”。

细江英公干脆说他的作品“即使不是摄影也不在乎。”克鲁格则在乎她的作品能够从广告图像“变成艺术家的作品。”可见她认为广告——也即摄影的庞大的副产品——不是艺术。

鲍德里亚警告：“**危险的是，摄影被艺术所侵蚀，它已经成为艺术。摄影虽然有着人类学的幻觉，但如果从美这一头进入，它的人类学特点就失去了。**”

看来摄影泰斗布列松仍将摄影认作“艺术”。他属于现代艺术史祖父辈人物。他说：“**我的兴趣一直在造型艺术上，摄影不过是其中的一部分。**”

法国蓬皮杜中心摄影部部长阿兰·沙亚格确认摄影是一种艺术。他被问及官方以何种标准收藏摄影作品时，断然以“艺术”、“进步”及“现代性”为准绳。他说：

“不在于照片反映了什么真实性或者它是否忠实于摄影这媒介自身，而是它对现代艺术贡献了什么新的东西。摄影是一种由于工业文明的进步而出现的对旧文化予以扬弃的新装置，它自身在技术方面的进步同时不可避免地引发了它在艺术方面的进步，并且引发了现代艺术的进步。”

他将摄影作品的收藏与绘画等同，坚持“唯一性”与“稀有性”。他说：“**谁都知道照片是可以不断复制的，但唯一性与稀有性却又是我们无法回避的出于商业考虑而必须采取的立场。**”

我们听谁？相信谁？持续“进步”的“现代艺术”不断颠覆已有的各种艺术定义，问题早已是“什么不是绘画？”，“什么不是艺术？”至少就媒介而论，许多当代艺术家早已放弃传统工具，各尽所能，但摄影不能没有摄影机——尽管沙亚格的收藏政策将摄影家本人制作的“原件”（VINTAGE）与今人再度翻印的“现代照片”（MODERN PRINT）严格区分——科技进步难以预料。不过迄今为止，按营造“虚拟现实”的摄影家杰夫·沃尔的说法：“**数码技术改变的只是摄影机的后半部分。**”

摄影机吞没了无数摄影家。我在故宫护城河对岸，在名花盛开的季节，每见成群摄影爱好者举着各种牌号的摄影机，捕捉夕阳，对准花蕊。我听说，国中一位期刊发行人关照编辑严格指令摄影家：“别听摄影家怎么说，他们只负责按快门。”

这本书中的摄影家个个都是工具的主人——或如布列松诚心诚意的反话：“从

事摄影的人只是摄影的工具。”这“工具”不听从雇主，而是摄影本身。

但老问题仍在那里：摄影家是什么人？人为什么摄影？

大卫·贝利说：“**我不喜欢将摄影看成是摄影。”**

未被收入此书的辛迪·舍曼说：“**过去我对作为一个摄影家不感兴趣，现在也是。”**

哲学家让·鲍德里亚说得比较“理论”，他说他追求摄影的理由是去除“**事物的意义。**”他自称“**我不是摄影家**”，摄影对他来说“**完全是一种丧失身份的行为。**”

森山大道说得干脆：“**我并不喜欢摄影机……我根本没有照相机是武士刀这种感觉。**”他缺钱时，摄影机便在当铺——能够想象画家与笔，音乐家与乐器是这样一种关系么？

好几位摄影家的动机异常单纯。克拉克认为“**拍照这件事不重要，**”重要的是“**我在拍摄年轻人。**”戈尔丁被男友暴打后对镜自拍，是为了将她的生活既“**留给自己**”，也“**告诉别人。**”韩国人林聆均说他不过是以“**他人的面孔**”拍“**自拍像**”，即今日国中“**前卫**”艺术圈流行的“**身份确认**”。

然而摄影家却是身份暧昧的人。此书至少有四、五人曾经专攻绘画（我看过布列松晚年的素描，很好，也很差），有的从小玩弄照相机，有的半路出家、半路改行。总之，他们高度专业，但对摄影似乎并不专情：莫法特、克莱因、贝利既拍照片，又拍电影。里希特根本就是职业的画家，他在别的场合说道：“**我以绘画说明摄影。**”萨尔加多毕生“**深入生活，表现人民**”。他居然还在追思四十年前遍及法国的文化造反，他说：“**应该重新考虑六十年代学生运动的根本问题。**”

书中几位日本人对摄影的表述，南辕北辙：

东松照明执意要在战后日本被美国化的现实中，找回未被美国化的日本，他要用照片使“**人们的感性苏醒**”；细江英公在拍摄中放肆摆布三岛由纪夫乃是为了“**砸烂偶像。**”后者配合如仪；江成常夫痛感日本人“**轻易忘记了战后遗留的问题**”，他借摄影机记取历史；以都市为主题的森山大道和筱山纪信则对历史不及一词，前者说：“**我与任何城市一见如故。**”后者认为摄影是“**把已经存在的世界的最好的地方裁剪下来。**”荒木经惟说：“**摄影是快乐本身，摄影是轻快甚至是轻浮的。**”他真会说话：

“作为一种心情，我宁可相信照片而不是文字。”

在摄影家“罗生门”式的口供中，我们如何把握摄影的案情、动机、陈述与脉络？西方绘画虽则流派纷繁，皆可追溯史迹，归宗本源，譬如希腊，譬如文艺复兴，而摄影的野性天生不知就范，数典忘祖，放肆穿越其他艺术止步之处。试将摄影分类或归纳，必遭遇无数反证。被称作“**先锋**”、“**实验**”的艺术意在追问什么是艺术，严肃摄影总能有效地以各种截然不同的方式，既问且答，亦答亦问：

摄影是什么，什么是摄影？

“**记录**”、“**见证**”、“**现实**”、“**瞬间**”，是摄影话语中最常见的词。对此，摄影机

天然地难咎其责，仿佛“原罪”。可是蓬皮杜中心摄影部那位沙亚格说，他们开始收藏广告与时装摄影，却一向拒绝新闻纪实摄影。“ICP”的立场迥然不同，我在那里看过多少新闻摄影，充满时事、是非、暴力与战争。“911”惨祸当天上午，著名的“马格南”摄影小组居然齐集曼哈顿开会，各国成员闻讯休会，冲向现场，一位资深女摄影家事后在展览说明中写道：“**人群奔逃而来，我穿过他们，迎向世贸中心**”。那天，纪实摄影并未证明“**摄影机在场**”的真理，反倒像事件的发生是为了摄影机；天作孽！这岂非又一道“人生模仿艺术”的悖论。

但是，稍稍审察摄影史的全景观与进行时，我们会发现，伟大的纪实经典只是其中一小部分。

在这本谈话录中，纪实与摄影的关系、摄影与“现实”的关系，人与世界的关系，充满珍贵的“悖论”，这些悖论超越了被社会普遍认同的“道德”，建构着摄影自身的“道德”，这“道德”，也超越了摄影史：在此书及其他我所读过的摄影文本中，似乎每一位摄影家都有自己的方法论与摄影观——

江成常夫说，摄影若是作为“**彻底的记录**，”便成了“**拷贝的同义词**。”而要“**彻底表现**”，又会“**远离现实**。”所以他不得不在“**表现与记录的窄缝中，边苦恼，边拍摄**。”

布列松的警句：“**摄影就是凝神屏息**，”因为现实“**正在逃遁**。”

荒木经惟的警句：“**眼睛看见的与照相机拍摄到的是不一样的**。”因此“**真正的东西不可貌相**。”

什么是他所谓“**真正的东西**？”大卫·贝利说：“**照片自己站了出来**。”比阿德意见与他相似：“**有什么东西自己在发生**。”所以他“**在做的过程中委身于偶然性**。”

声称在摄影中“**丧失身份**”的让·鲍德里亚说得更彻底：“**对象本身招呼你过来，谦虚地说，请拍照片**。”他说，当他举起相机，“**是‘对象’在那一边工作**。”

是的，假如“**在那一边**”的“**对象**”是“911”上午的世贸中心，摄影家果然“**丧失身份**”，只是镜头与快门，无须想象力。但事情真是这样么？

“911”攻击方案的想象力无疑来自好莱坞。好莱坞自称是“制造幻想的工厂”，是这座大“工厂”，煽起近二十年新兴摄影的万丈雄心。摄影家开始精心利用、进而妄想操纵摄影机，他们营构“现实”，虚设“对象”，尔后动用照相机。

与比阿德“**委身于偶然性**”相反，弗孔的所谓“造相”式摄影尽可能控制、甚至“**排除偶然性**”，为此，他在拍摄之前先行“**捏造一个封闭的空间**”，如嘎斯克尔所言：“**即使拍摄出来的不是现实事物，也要使看的人相信，这肯定在什么地方存在过**。”

绘画的“基因”，电影的“魔性”，显然在这类作品中“**委身于**”摄影。在曼哈顿57街，代理杰夫·沃尔的画廊就在我曾被代理的画廊楼上，那年，我被他一件超型灯箱照片吓得胆战心惊——活见鬼！一群死相惨烈的士兵，血污狼藉，脑裂肠流，在废弃战场的弹坑中推搡笑闹——好啊！我想：这家伙抱有戈雅式的野心，而戈雅的画面是“不可能”的，他的影像却使你由不得“信以为真”。果然，沃尔

说道：“摄影可以在摄影之前，也就是与绘画相似之处展开工作……摄影继承了绘画制作的思考方式，继续着摄影发明前绘画所做的事。”——弗孔亲自画过自己想要的某些场景，最后决定，“表现得最好”的还是摄影。

在“数码技术重写摄影定义”的今天，针对摄影的可为不可为，沃尔问道：“边界在哪里？”他说：“‘瞬间’是理解摄影的一种可能性，‘没有瞬间’是理解摄影的另一种可能性……我感兴趣的是我们现在仍然需要探讨这个媒介的复杂性。”

新兴摄影的另一组动机，更直接，又暧昧，更“政治”，又更为反政治。这类作品不追求摄影在二战前普遍的艺术性与经典性，越来越“委身于”似是而非、似非而是的私人性和公共性。

克拉克的摄影目的是“回过头将过去变成照片。”荒木经惟称摄影是“记忆的装置。”东松照明却认为摄影“使记忆破灭。”是这“缺失感”诱使他从事摄影。

克鲁格说得中肯：“所有人的脑子里都一直盘旋着小小的假叙事。”戈尔丁也说得中肯，她积攒自己的“视觉日记”，“那么，对于我的人生就谁也无法修正了。”

筱山纪信想得比较细致：“越是要作品带上二十年后的附加值，越会削弱摄影本来拥有的生动的力量。……在表现私人性和向谁传达的时候，实际上没有比摄影更合适的媒介了……重要的一点是，摄影不受到政府的管理。”森山大道从另一面作了补充：“没有什么人可以把握世界，最多只能是他个人的把握而已。”

激进的左翼人士萨尔加多坚持“尊重对象，理解对象”，认为与他拍摄的人们“一起生活”是“最重要的。”不过他远比我们的伪左翼艺术家头脑清醒，明白创作取决于“个人”。他说：“与这片土地上的人保持接触却仍然是独自一人……这种双重构造对摄影来说很重要，不可或缺。”

筱山纪信看法相反，他坚称：“不管什么人，如果第一次见面时不能拍好的，那今后一生也拍不好。”精于捕捉人性的魔鬼珂特兹与布列松也从未发布“深入生活”、“体验生活”的信条。后者说：“除去诗意的表现，我对摄影的记录性一点也没有兴趣。”

各种艺术的生熟演变，大抵轨迹历然，但很难看清摄影的“遗传基因”与“生理周期”。摄影无常。摄影家的言论，则虽然机锋迭出而仅聊供参考。老同志布列松早就说：“绘画与摄影有共同的出发点，它们都是一种观看行为，然而，也是在这里，两者分道扬镳。”杉本博司说：“摄影的历史是人类幻想的历史，人类要看见幻影的能力就因为他们拥有视觉。”

大而化之？具体而微？没有这些摄影家的告白，我将如何书写这篇前言？在艺术家的言谈中，我很难获致摄影家所能给予的快感、矛盾与攻击性。采访弗孔的日本人安部说：

“像艺术家这样的人不一定必须始终意识到自己所做的事。因为言行不一是艺术家的特权。”

好一个“特权”！安部将摄影家归入艺术家之列。可是作家、画家、音乐家身后站满了活着或死去的史家与谏吏：“艺术”总是被拖进史论的法庭。摄影作品则

仿佛天然兼具揭发、证据、原告、辩护等多重性质，在摄影及其种种私案公案中，理论官司是无效的：摄影没有判官，只见证人。

没有哪一类艺术家像摄影者那般投注性命，他们“两肋”插着摄影机，甘为摄影亡命。最著名的先驱即是罗伯特·卡巴，而数以百计的新闻摄影家果真以身殉职，前赴后继——摄影是一种职业么？即便极端避世、主题晦涩的摄影家，也是对着世界单独叫嚣的人。

本书访谈的对象几乎个个能说会道，锐不可当，摄影家若有天职，便是每时每刻逼视我们视而不见的事物。摄影，似乎赋予他们不该具有的权力，说出本不该由他们诉说的微言与狂话，他们在种种问题上抱有惊人的发现，脱口而出，俨然是世界的、摄影的、同时是自己的首席发言人。

关于宗教：当塞拉诺作品《尿中基督》被人严厉质问时，他慨然答辩：“上帝允许我制作它！”

关于死亡：他在停尸间拍摄的经验是：“所有尸体还住着灵魂。”

关于种族：他拍摄三K党而注意到“许多成员非常贫穷，”从白色帽罩中露出“充满爱意”的目光。他发现，自己与三K党徒其实都是“少数民族群。”

关于西方：来往于美国与非洲的比阿德这样看待举世称庆的南非民主：“全都错了，现在西方在非洲做的事与当初美国对印第安人所做的事是完全一样的。”他尖锐地指出：“人会无动于衷地听信自己的宣传，我们是作为自然的敌人而存在的……一切已经太晚了，游戏的终结，一切都太晚了。”

关于生命：法国人弗孔这样解释自己的作品：“我的世界里没有‘代’的概念，出场人物都是孩子，是男孩，少年，没有‘生育性’，可说是‘原型’样的东西，是停止了的世界。”

关于摄影：鲍德里亚的言说自有他哲学家的看家本领：“事物都被意义和语境所覆盖，而摄影则是把这些意义和语境从客体的周围全部剥除干净。我几乎不拍人是因为人带有太多意义。”他对《明室》的理解一语中的：“巴特尔的分析是把摄影作为一种消失来理解的，非常精彩，《明室》真的是触及了摄影的核心问题。”

关于时间：当森山大道被问及克莱因的作品是否过时，他说：“过时的是照片中的世界。”

关于城市：他欣然说道：“小城市就是一部短篇小说，大城市就是一部长篇小说。”

关于影响：贝利说：“任何人都是一种影响。”

关于学习：斯特鲁斯居然是大画家里希特的学生。他学到什么呢：“尽管作品开始于某个图像，但同时心中一直想着以这个图像来展开系列的创作。”荒木经惟大大咧咧：“不要太认真学习，不要读书。”因为“拍摄照片可以学到许多东西，我不需要太多知识……所谓复习就是让人再次想起来罢了。”

关于艺术：比阿德说：“现在的艺术总体来说，太艺术化了。”

关于艺术教育：又是比阿德：“想要到艺术学院去成为艺术家的这种想法本身就有问题。那帮家伙几乎都很自我中心，很多家伙很没意思。”

关于艺术家：还是比阿德：“我认为沃霍尔嫉恨杜尚，有杜尚才有沃霍尔……他本身就是一个被展示的存在。”

关于批评：塞拉诺：“批评家与艺术界的大老们，虽然使用艺术的语言，但就他们很职业化、充满偏见这一点来说，与政客没什么两样。”

关于艺术史：自己也曾是教师的斯特鲁斯说：“真正诚实地面对作品居然是不可能的……就这点来说，艺术史与艺术理论反而使接近艺术成了一件难事。”我曾将古典艺术在当时的功能比作“媒体”，专拍美术馆经典作品大厅堂的斯特鲁斯支持了我的看法，譬如，他说《美杜萨之筏》在将近两百年前是“用于报道的绘画，”可是在卢浮宫，“绘画中本来的意义与内容的激烈性被遮掩起来。这是很遗憾的事。”（但我倒是为之庆幸：绘画岂不因其历史的“不满”而预告了摄影的诞生？）

关于电影：克莱因：“人们看电影要比看摄影集更集中思想。电影只能从头开始，服从它的展开。”不少摄影家招认他们的灵感来自电影，嘎斯克尔说她拍照曾经参考“恐怖电影。”

关于电视：鲍德里亚说：“在以电视为首的图像文化中，摄影想做的是切断这图像之流，提出完全的沉默与静止。”克鲁格另有见解：“电视如此强大是因为最好的写作是在电视上，这就是共和党如此仇视好莱坞的原因。”当然，她说的是美国的电视。

关于裸体：坦尼逊称之为“人的不设防状态。”

关于性与色情：筱山纪信说：“摄影是一种情色的媒介。”塞拉诺将这些词解释为“官能的”，在他那里，衰老、肥胖、疾病也能“成为情色照片的素材。”梅普勒索普声称“性的魔力”一词乃“包含着深不可测的事物。”虽然他还“不能理解那是什么，”但是“我与‘性的魔力’深有关涉，否则我就不拍照了。”而“厚颜无耻”、嗜好拍摄妓院与裸女的荒木经惟只说是“照相机帮我看透真相”，没有一句话涉及性与色情。

……

停止摘引。书中惊人而诚实的表述百倍于此。我写前言，不看书中的图片。说句涉嫌炫耀的实话：我被纽约宠幸的经验之一，是观看摄影的“原件”（VINTAGE）。待得书出，图片在，或可与作者的言说互为佐证。我虽为此书勾引读者，安部有言在先：“不管怎么解释，结果总是无法超出作品本身。”

而这书中不过是若干照片。谁不会拍照？谁没见过照片？若非十二分敏锐，再好的照片，仅供一瞥，如同我们睁着眼，轻率地度过一生——能够确凿证明我们曾在这世上活过，惟照片而已。一旦发生火灾地震，据我所知，西方社区再有钱的人家，出逃时仅只携带家庭相册。

此事大有深意。

在我们的媒体、美术馆及艺术教育的意识中，“摄影”早已具备，“摄影文化”则尚未真正发生。出版界的情形略微不同，山东画报出版社面向大众的《老照片》系列，若经巴特锐眼审视，便得以提出照片背后的大追问。前卫艺术的某一“部位”倒是尖锐地意识到摄影的尖锐，惜乎其中“运动”的成分多于摄影。前时媒体颇为报道了一阵设在平遥的国际摄影展，自然是件好事，不过总觉得像是文艺派对……

摄影的觉醒，应是人的觉醒，我看见，中国的无数表象与隐秘，尚在摄影机前沉睡。

在重要的世界摄影舞台，我常为东瀛小国的摄影深度所震撼。我不妒嫉沃霍尔与杜尚，但难以遏制对日本人的妒嫉：此事非关民族的虚荣与自尊：我们的体育、电影、前卫艺术（包括其中有限的摄影作品）早已“走向世界”，然而在“世界摄影”中，虽然常会出现西方摄影家镜头下的“旧中国”或“新中国”，但恕我直言：罕见，或根本看不见中国摄影家。

这是一个严肃的问题。

摄影比任何艺术更严肃、更无情。摄影难以为社会所驾驭。惟摄影胆敢自外于艺术，如书中大部分摄影家，宁可悬置自己的身份。他们，是一小撮内心深处不顾一切的人。

巴特对这本书中格外个人化、风格化，或注重新闻纪实的摄影，均不看重，他有道理。但他洞察摄影的桀骜不驯，竟将摄影认作是“疯狂的姊妹。”他发现，“**持续地注视**”照片，总伴随着“**潜在的疯狂**，”因为“**注视既受真理影响，也受疯狂左右**。”当他在《明室》的书写中寻获摄影的“所思”乃是“**此曾在**”——较为周全的翻译是：“**曾经存在，但现已不存在的东西**”——结论是：“**摄影、疯狂，与某种不知名的事物有所关联**。”那“**不知名**”的，是什么呢？他称之为人心的“**慈悲**”：

“从一张张照片，我……疯狂地步入景中，进入像中，双臂拥抱已逝去或将逝去者，犹如尼采所为：1889年1月3日那天，他投向一匹遭受牺牲的马，抱颈痛哭：因慈悲而发狂。”

在《明室》的末尾，他写道：

“社会致力于安抚摄影，缓和疯狂。因这疯狂不断威胁着照片的观看者……为此，社会有两项预防的途径可采用：第一道途经是将摄影视为一门艺术，因没有任何艺术是疯狂的。摄影家因而一心一意与艺术竞争，甘心接纳绘画的修辞学与其高尚的展览方式。……另一安抚途经是让它大众化、群体化、通俗化……因为普及化的摄影影像，藉展示说明的名义，反而将这个充满矛盾与冲突的人间给非真实化了。”

摄影的选择是什么：

“疯狂或明智？摄影可为二者之一……让摄影顺从美好梦想的文明化象征，或者，迎对从摄影中醒觉的固执的真实。”

去除了上下文，这些话可能是费解的，我所以反复阅读（台湾译版）的《明室》。

他说的是西方——久在西方，我对他的言说始有渐进渐深的认知。中国眼下的进步，已初具他对影像文化所概括的景观：影像正在我们周围泛滥：“艺术”的，或“大众”的。而**“从摄影中醒觉的固执的真实”**，却是稀有的经验，一旦遭遇，仿佛被目光逼视，不免惊悚，以至难堪。摄影犹如言论。在一个诚实的言论尚未获致充分表达的集体空间，摄影的处境必是暧昧的。摄影家可能并不自知。

我被这本书触动的不是照片，而是言论的锋利。此外，我要说，摄影不应该仅在书页中被观看。目击一幅原版照片，比镜头目击真实更具说服力。凝视原版的质感与尺寸——这质感、尺寸绝不仅指作品的物质层面——是不可取代的观看经验，并从深处影响一个人。

愿伟大的世界摄影直接迎对我们的目光。还要等多久？此刻，我谨感谢顾铮先生坚持多年的编述，感谢上海文艺出版社做成这本书。

2003年7月25日写在北京



荒木经惟(1940-)

在我，我的教师就是照相机。我的人世间就是通过照相机的人世间。

活着， 就要保持进行时状态

日本摄影家荒木经惟恐怕是当今世界上最为多产的摄影家了。他以一种近乎疯狂的速度生产着他的摄影作品。至今为止，他已经出版了近两百册摄影作品集。这些照片再现了日本人的文化心理，将摄影与人生、现实与虚拟、生与死、私与公之间的鸿沟填没，同时也使他的人生与摄影成为一个不可分割的整体。

荒木有许多被称为“私摄影”的照片富于性的暗示，每每撩拨人们潜在的欲望并将其表面化。他以摄影方式成为一个现代都市中人们实施欲望的代理人，在日本社会各阶层中拥有大量的崇拜者。他那些看似信手拈来、平易明快、不见高深的照片，生动地勾画出现代日本的俗世真相，使他当之无愧地成为一个现代摄影浮世绘大师。加之他善于与媒体互动，因此也使摄影成为一种与大众频繁接触的媒介，使摄影得到日本公众的普遍认知。

穿木屐、留八字胡、戴黑色圆眼镜、将两鬓头发烫成上翘的猫耳状，身着色彩鲜艳的衣服，将自己塑造成一副猫样子的荒木经惟