

罗兰·巴特

明室

摄影纵横谈

[法] 罗兰·巴特 著
赵克非 译



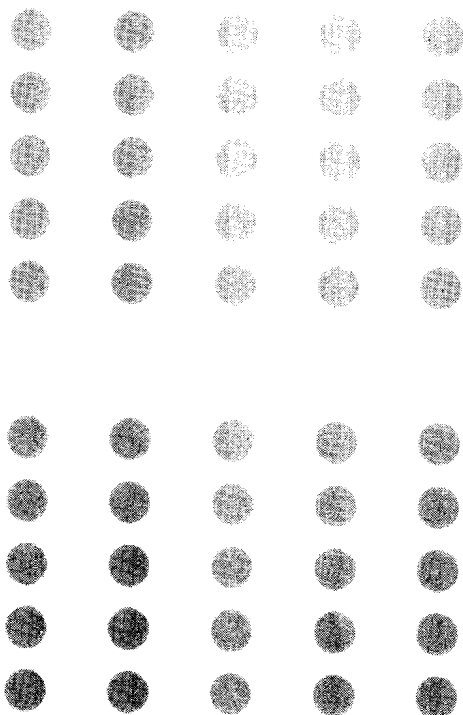
Roland Barthes

*La chambre claire
Note sur la photographie*



明室
La chambre claire

上篇



1 照片的特性

有一天，那是很久以前的事了，我偶然看到拿破仑最小的弟弟热罗姆的一张照片（摄于1852年）。我当时十分震惊，想道：“我看到了一双曾经看到过拿破仑皇帝的眼睛！”这种震惊的感觉我日后再也不曾有过。我和人说起过这种震惊之情，可是，因为似乎没人有同感，甚至似乎没人能理解（孤独。大千世界就是靠这样一些个人的点滴孤独构成的），我也就把此事置诸脑后了。

我对摄影的兴趣更注重其文化方面。我公开宣布，说我喜欢摄影，不喜欢电影，可我又无法把摄影和电影分开。这个矛盾就这样纠缠着。

对于照片，我有着一一种强烈的“本体论”的愿望：我不顾一切地想知道照片“本身”是什么，它以什么样的特点使自己有别于一般图象。



明室



实际上，这样一种愿望意味着，除了来自技术和应用方面的明显事实之外，尽管摄影在当代极为普及，我对摄影存在的价值，以及摄影是否有自身的“特点”，都没有把握。

2 难于归类的摄影

谁能引导我呢？

归类（如果想建立一种体系，就必须认真进行分类、选样）是第一步，从这第一步开始，摄影就成了问题。确实，有几种分类法，将摄影分到其中的哪一类好呢？这几种分类法，不是经验型的（专业的/业余的），就是修辞学性质的（风景/物体/肖像/人体），要么就是美学性质的（现实主义/绘画学），总之，这样的分类都和摄影格格不入，与摄影的本质无关。摄影的本质（如果有的话）只能是“新奇”，摄影的出现就是新奇事物的降临，因为，上述那些归类也很适用于其他老的图象艺术品。可以说，摄影是难于归类的。这有点乱。于是我就开始思考，这种混乱是怎么产生的。



明室



我首先发现的是这样一点。摄影无限制地复制的东西只发生一次：摄影在机械地重复着实际存在中永远不可能重复的东西。

在摄影中，事情永远不可能不受控制地变成另一种东西：摄影总是把我所需要的本质集中到我所看到的物体上面去；摄影是绝对的“个别”，是极端的“偶然”，是“某一个”（“某一张”照片，而不是“那张”照片），简言之，摄影不疲倦地表现的是“时机”、“机缘”和“实在的事物”。

指称“实在性”的时候，佛教用“SUN-YA”，意思是“空”；不过，还有更好的：“TATHATA”（“真如”），意思是“某件事”、“这样的事”、“这件事”；在梵文里，“TAT”的意思是“这”，让人想到小孩子用手指指着某件东西的动作，一边说着：“TA，DA，CA！”摄影总是在这个动作所指之处；摄影的意思是：“这个”，“是这个”，“是这样的”！此外再没有任何别的意思；不能用哲学的方法把一张照片变成（说成）别的什么，照片充满着偶然性，它是偶然性轻盈透明的外壳。

把您的照片拿给别人看吧，那人会立刻拿出自己的照片来，说：“您看，这是我弟弟；这个，是小时候的我。”等等；摄影永远都只是一首歌，唱来唱去都是“您看”，“你看”，“这儿是”；摄影用手指指点着某个“面对面的东西”，离不开那几句简单的指示性话语。因此，谈论一张具体的照片可以，泛泛而论地谈论摄影我就觉得不大可能了。

确实，某一张照片永远也不能和所拍摄的对象相区别（和照片所再现之物相区别），或者说，至少不能一下子就和所拍摄的对象区别开来，或者说这种区别不是所有的人都能看得出来的（其他任何一种图象作品都能与其再现之物相区别）：领会摄影的意义不是不可能的（专业人士就能领会），但这要求有个再认识或再思考的过程。

在性质上，摄影（必须顺便接受这样一个一般概念，这个概念暂时只意味着偶然性坚持不懈的重复）具有一种同语反复的东西：一只烟斗在那里永远是一只烟斗，一点不能通融。照片似乎总是携带着自己的拍摄对象，两者遭遇一样，都陷入了固定不动之中，不管这种固定不动是爱恋



明室



的还是悲伤的，即使在运动着的世界里也是如此：两者粘在了一起，肢体相交，就像在实施某种刑法时一个被拴在尸体上的犯人；或者，就像那些成双成对地在一起游的鱼 [根据米什莱（1798—1874，法国历史学家，也写过一系列自然科学著作）的说法，我想是鲨鱼]，好像被永无休止的交尾连成一体了。照片属于那类成层的物品，你无法把两层东西分开而不使物品损坏：画在玻璃上的风景画，其实，“善”与“恶”，欲望及其对象，也都是如此：这种二元性能够想象，但不能感知（当时我还不知道，我所寻求的本质，将从拍摄“对象”的执拗——一直执拗地呆在那里——中产生）。

这种必然性（没有“某个东西”或“某个人”就没有照片）把摄影引进了物体——世界上的所有物体——的巨大无序之中：为什么此刻选择（拍摄）了这件物体，而不是另一件呢？摄影是难以归类的，因为没有任何理由能“标出”摄影的各种变故；摄影可能也很想使自己成为一个符号，像个符号似的那么粗大、稳妥、高贵，那样就能使它登上语言的高位；可是，要有符号，

就必须有标记，由于缺少做标记的要素，照片就成了一种不能久存的符号，像牛奶似的，会“变酸”。

不管照片给你看的是什麼，也不管它以什麼样的方式给你看，照片永远都是不可见的：我们看到的不是照片。

简言之，拍摄对象附着在上面了。这种奇怪的附着给调节观察摄影的方式，造成了一个很大的困难。谈论摄影的书籍比起论其他艺术的书籍少多了，而这样的书籍也都吃尽了这种困难的苦头。

谈论摄影的书，一类是技术性的，为了“看到”摄影的意义，这类书不得不从很近的地方着眼。另一类是历史性的或社会学性质的，为了考察摄影的总体现象，这类书又不得不从很远的地方着眼。令我恼火的是，我发现没有一本书正确地谈论了那些让我感兴趣的照片，即那些让我高兴或感动的照片。风景照片的构图规则，或者，家庭照片的构图法，这些东西对我有什么用？

每次读到关于摄影的文章，我都会想到某张我所喜爱的照片，于是我就感到恼火。因为，我



明室



看到的只是拍摄对象，即我喜欢的物品、心爱的人；但有个讨厌的声音（科学的声音）这时会用严厉的语调对我说：“回到真正的‘摄影’上去吧！你现在所看到并使你感到痛苦的，属于那类‘摄影爱好者的作品’，这类作品社会学家们研究过了，结论是：这是些起整合作用的社会礼仪方面的陈迹，旨在强化‘家庭’，仅此而已。”但我坚持着；另一个声音，一个更强的声音，促使我去否定社会学家们的这个说法；面对某些照片，我希望自己是野蛮人，没有文化。

就这样，我既不敢将世上多得数不清的照片加以概括，也不敢把自己的几张照片拿出来以偏概全，说摄影就是这样：一句话，我走进了死胡同，而且，如果可以这样说的话，我在“科学上”成了孤家寡人，一无所有。

3 以感动为出发点

于是我想，这种混乱和进退两难的局面——因为要写关于摄影的文章而变得更加明显了——明白地反映出某种我过去一直在体验着的尴尬：我处于两种矛盾的说法之中了，一种是表达性的，另一种是批评性的；在批评性的说法中，论调又很不相同，有社会学的，有符号学的，有精神分析学的。不过，由于这两种说法最终都没能使我满意，我自己的一种想法就得到了证实，这是个惟一确定无疑的想法（不管有多幼稚）：极力反对一切概括法。因为，每次试图使用这个方法时，我都感受到一种把问题简单化了的意味，且有说教的倾向，于是我就慢慢地放弃了这个方法，到别处去寻找：我开始用另外一种方式谈论这个问题。



明室



最好把我的反对一劳永逸地由怪诞引向理性，试着把“自我之古老的绝对权力”（尼采）变成一个启发性要素。我因此决定，只取几张照片作为我研究的出发点，所取的那些照片，我确信“对我”来说是存在的。这与体系无关：只是几个个体。总之，在这场主观性和科学之间的传统冲突中，我最终形成了这样一种奇怪的想法：为什么就没有某种基于客体的新科学呢？所以，我愿意把自己当成摄影的中介：我试图以个人的某些情感为出发点，罗列出摄影的根本特点即一般概念，没有这一点，可能就没有摄影。

4 摄影师、幻象和 看照片的人

这样一来，我本人就成了摄影“知识”的衡量标准。

可我对于摄影又知道些什么呢？据我观察所得，一张照片是三种活动（或三种感情，或三种意图）的对象：实施，承受，观看。实施者是摄影师。观看者是我们这些人，是我们这些在报纸、书籍、档案和相册里翻阅照片的人。而被拍摄的人或物，则是目标和对象，是物体发出来的一种小小的幻影，我特意把这称为摄影的“幻象”，因为这个词通过词根保留着和“景象”一词的关系，同时还增加了所有照片中都有的那种可怕的东西：死人再现。



明室



这三种活动中，有一种对我来说是此路不通，而我也不打算问津：我不是摄影师，连业余的也不是，我干不了这个，性子太急：我必须立即看到我拍摄的东西（拍“偏振片”？有意思，但靠不住，除非摄影大师出手）。我可以假设，摄影师的感情（因此就有了摄影师一派所说的摄影本质）和那个“小孔”（“针孔摄影机”）有些关系，通过那个小孔，他观察、界定、框住所要拍摄的东西，取好景，然后把所要拍摄的东西“抓住”（突袭）。

从技术上讲，摄影处于两种截然不同手段的交汇点；一个属于化学范畴：这指的是光在某种物质上起的作用；另一个属于物理学范畴：这指的是通过光学设备成像。我觉得，在“看照片的人”眼里，可以说，照片实质上就是物体的化学显现，而对“摄影师”来说，刚好相反，照片是被“暗箱”快门切断了的视觉相连的。不过，对这种感觉（或就这种实质），我说不出什么来，因为从来没有体验过；我不能和那种人（这种人人数最多）苟同，他们谈论的是摄影师一派的照片。我能运用的经验只有两种：被看的经验和看人的经验。

5 被拍照的人

可能有这种情况，人家看我而我不知道，但就这一点我还是说不出什么来，因为我已经决定，要以我的感情意识为指导。不过，我经常（依我看，这种情形太多了）是在知道的情况下被拍照。于是，从我觉得正在被人家通过镜头看的那一刻起，就什么都变了：我“摆起姿势”来，我在瞬间把自己弄成了另一个人，我提前使自己变成了影象。这种变化是积极的：我感觉得到，摄影或者正在创造我这个人，或者使我这个人坏死，全凭它高兴（有个故事可以说明这种致命的力量：巴黎公社的一些社员，因为得意洋洋地在街垒上摆姿势而付出了生命：失败之后，这些人被梯也尔的警察认了出来，几乎都被枪毙了）。



明室



在镜头前面摆姿势（我想说的是：我知道自己在摆姿势，即使是转瞬间的事），这对我没什么危险（至少当时是如此）。可能，这是以隐喻的方式表明，我这个人的存在已操于摄影师之手。不过，这种依附虽然是想象出来的（而且是最纯粹的想象），仍然使我感到惶恐不安，对要“生出来”的东西觉得没把握：一个影象——我的影象——就要诞生了：“生”我的人是个讨厌鬼呢，抑或是个“好人”？

如果我“出现”在相纸上能像出现在一张古典油画上一样，那才好呢，雍容华贵，一副沉思模样，洋溢着灵秀之气！简言之，如果我能够像“画”的 [提香（1490—1576，意大利伟大画家，在世界画坛占有崇高地位）画的] 或“素描”的 [克卢埃（1520—1572，法国宫廷画家）素描的]，那就好了！

可是，由于我希望人家捕捉到的是精神而不是个模拟姿势，由于摄影不是那么洞察入微——著名的人像摄影师除外——，我不知道怎么做才能使内心的东西表现出来。我决定，让微微的笑意在我唇间和眼里“浮动”，我有意地使那浅笑变得“难以琢磨”，我要让人从我的笑容里既看