

影像文丛

日本摄影50年

彼らが写真を手にした切実さを
日本写真の50年

〔日〕大竹昭子 著

林叶 译

中国民族摄影艺术出版社

影像文丛

日本摄影50年

彼らが写真を手にした切実さを
日本写真の50年

[日]大竹昭子 著

林叶 译



中国民族摄影艺术出版社

图书在版编目(CIP)数据

日本摄影50年 / (日) 大竹昭子著; 林叶译. -- 北京: 中国民族摄影艺术出版社, 2017.7
ISBN 978-7-5122-1004-2

I. ①日… II. ①大… ②林… III. ①摄影史—日本
IV. ①J409.313

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第111514号

KARERA GA SHASHIN WO TENISHITA SETSUJITSUSA WO

By OTAKE, Akiko

Copyright © 2011 OTAKE, Akiko

All right reserved.

Originally published by Heibonsha Limited, Publishers, Tokyo in 2011

Chinese (in complex character only) translation rights arranged with

Heibonsha Limited, Publishers, Japan

through Japan Foreign-Rights Centre and Bardon-Chinese Media Agency

北京市版权局著作权合同登记号: 01-2017-0211

丛书: 影像文丛

主编: 毛卫东

出版人: 殷德俭

日本摄影50年

作者: [日] 大竹昭子

译者: 林叶

责编: 连连 董良

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

印刷: 北京地大天成印务有限公司

开本: 32k 889 mm × 1194 mm

印张: 8

字数: 210千

版次: 2017年8月第1版第1次印刷

书号: ISBN 978-7-5122-1004-2

定价: 78.00元

目 录

出版说明·····	1
序言：摄影之谜、摄影家之奇·····	3

1993-1994

英雄·混乱·脱离 森山大道·····	15
活在失忆中的神话之人 中平卓马·····	35
1993年6月，中平卓马的冲绳摄影之行 ·····	51
身为“超二流”的自由 荒木经惟·····	65
筱山就是摄影 筱山纪信·····	83

新潮流的出现·····	107
-------------	-----

2008-2009

“踏进”摄影的癫狂之境 佐内正史·····	113
协调世界的才能 藤代冥砂·····	133
不论做什么都让人感受到摄影的人 长岛有里枝·····	155
平衡移动自身的内与外 蜷川实花·····	173
提高生命转速而进行拍摄 大桥仁·····	191

2011

摄影与当代艺术之间 Homma Takashi ·····	211
-------------------------------	-----

跋一：关于“日本摄影”的思考·····	229
---------------------	-----

跋二：中平卓马的摄影家之决心·····	237
---------------------	-----

出版说明

“影像文丛”为中国民族摄影艺术出版社出版的影像文化系列丛书。该丛书将是一套开放的书系，以引进、翻译国外经典和当代摄影理论、史论、文论为主，也包括国内影像文化研究的最新理论成果，力图通过经典作品的引介，探究摄影理论演进中的发展轨迹，同时体现出摄影理论研究的当代性。丛书的计划出版书目中，很多都是经典、文献性的学术著作，和当下国外大学摄影艺术专业的教科书或指定阅读书目，这些均为“影像文丛”选题选择的方向与范围。“影像文丛”体裁既有专著，文选，也有个案研究，案例分析，以及对话访谈，这些也体现了这套丛书的包容性和多样性。

我们致力于影像文化的普及和提高，希望通过出版“影像文丛”这样实实在在的工作，为读者建构一个有层次，较完整，既有历史脉络，又有当下性的摄影理论研究体系。以期拓展读者视野，为摄影创作和理论研究提供学术支撑，为相关的影像文化研究提供借鉴和参考。需要说明的是，影像文化是一个涵盖面广的概念。其理论分析自然离不开哲学、美学、社会学、历史、传播学等范畴。再加之作者理论体系和语言风格的不同，相关文章难免晦涩、拗口，翻译时我们将尽力遵循学术著作翻译的要求和规范，准确传达原作的思想内容，语言贴近原作的风格，译作力求“信、达、雅”。

序 言

序言：摄影之谜、摄影家之奇

摄影是一种非常神奇的媒介。像摄影这样与生活紧密相关却又藏匿了诸多谜团的东西并不多，而且，我们几乎意识不到这些谜团的存在，每天轻松自在地拍照、观看、生活。

我住的那幢公寓，玄关设在天台，从那里能够通到街面上。因为是背靠着山坡建造的，所以是这样的构造，不过每天早上去上班的时候，当我爬上楼梯打开位于天台的这扇门的时候，马上就会有拍照的冲动。只要我手上有相机，的确也是会拍照的，但每次拍摄的时候我总会想，这明明已经拍了好多次了。拍完之后又会想，明明是毫无目的，也不知道拿这个照片做什么。尽管如此，我还是会按下快门。

仔细地做一下对比就会发现一些细微的差别，但是看起来好像和平时的也没什么区别，都是在破旧公寓的破旧天台上，看不出有任何明显的变化。可是，我还是会想要拍照，这究竟是因为什么呢？这事情总是让我觉得很不可思议。

拍摄的话，手上必须要有照相机才行。既然不存在非拍不可的必要性，那么只要不带相机，就不会招致摄影行为的发生。也就是说，之所以想要拍照，是因为照相机就在身边的缘故，是机器促使了这样的冲动。

试想一下，好像机器之中确实是有这样一种刺激人心的成分。一旦拍摄就会被这种触感所感化，就会更想要拍照。卡拉OK出现了之后，才发现居然会有那么多喜欢唱歌的人，这大概是谁都没有想到过的吧。原本以为，要在别人面前唱歌，如果不是专业歌手或者对自己的歌喉没有足够自信的人是不可能做到的，结果完全不是这样。最初战战兢兢地握在手上的麦克风，已经无法放手。关键是，歌声在机器的伴奏下，

从有环绕声效果的功放中发出。人的那种生疏感消失了，意识得到了解放，因此人也就兴奋起来了。

撇按照相机快门的虽然是人，但是生产出照片这种东西的却是机器。究竟是“我”拍摄的呢，还是“机器”拍摄的呢？这并没有一个明确的判断，而摄影的国度就存在于这样一个边境模糊的场域之中。而且，为了拍摄而运用视觉这一点，总觉得会让问题变得更加复杂化。

掌管五感的器官之中，唯有眼球不仅能够接收信息，还能够传送信息。眼睛不仅能够观察外部世界，还可以用视线向他人述说。譬如在轻轨电车里，如果一直盯着其他人的脸，对方十有八九肯定会回头朝这边看。但是，侧耳倾听身边人的聊天，估计就不会被发现。狗在兴奋的时候，耳朵会噌的一下竖起来，而大象则是通过鼻子的动作来传达情绪，但很遗憾的是，人的耳朵、鼻子并没有这样的作用。

人类的感觉器官中具有这种能动性的是视觉，从早晨一觉醒来到晚上睡觉为止，视网膜满载运转地在映射影像。如果对这所有的一切都做出反应，那就会发生混乱，因此大脑皮层就会进行甄别，大部分的影像会在本人没有意识到的状态下被过滤掉。大脑的感觉区域中有三分之一是分管视觉，仅就这一点，我们大概就能实际感受到这个工作的艰巨程度吧。不动用这么多脑神经，我们就无法整理清楚所看到的東西。

另一方面，与肉眼不同的是，照相机是不会进行选择的。将映入镜头之物完全收入囊中，再以照片的形式倾吐出来，这是相机之眼与肉眼的巨大差别。其结果就是，照相机能够让迄今为止人类无法意识到的视觉领域显现出来。埃德沃德·迈布里奇¹（Eadward J. Muybridge）所拍摄的那些马在快速奔跑状态下的动态照片，当时的人们看到这些

1 埃德沃德·迈布里奇（Eadward J. Muybridge，1830年-1904年），摄影师，因使用多个相机拍摄运动的物体而著名。迈布里奇在摄影史上最早对摄影瞬间性进行了探索。

照片之后，才知道马在越过障碍物的时候四条腿是怎么运动的。运动员参照静止画像来调整自己的运动姿势，也是同样的道理，因为能够让人了解人眼所无法辨识的动作，所以照片是非常有用的。

那些天台上的照片，我是在不知道对什么有反应的情况下拍摄的。重新再看这些照片的时候，就会发现一些当时所没有注意到的细节。如垃圾回收车落下的零食袋子、那些在夏日阳光下被拉长了的物影、莫名其妙挂在栏杆上的绳索，等等，这让我非常惊讶，竟然有这样的东西进入过自己的视线，原来自己错过的东西有这么多。

就这样，相机之眼比起人的肉眼，能够将绝对多的信息留在照片中，但解读这些照片则需要再次用到人的眼睛，这让摄影的问题变得更错综复杂。当第二次以照片的方式再看自己曾经看到过的事物时，我们的意识稍微会有一些变化。即便拍摄到的事物已经忘记了，也不可能完全恢复到与以前一样的状态了。就算脑细胞对所见之物进行选择，但是否真的被抛弃却不得而知，也有可能被卡在无意识的某个区域里，不久之后再显现出来。人的大脑和电脑不同，并没有“清空回收站”这个选项。过去曾经见到过的事物，人们会在什么时候用什么样的方式来重新审视呢？这种事情是无法预测的。

映在人的肉眼之中的世上之事，从来不会稍作停顿，而是连续不断地在推移，不断地发生变化。而且，看到这些事物的肉身也在不懈地反复进行自身的细胞分裂。总而言之，要以我在天台上拍照时同等的生命状态去观看照片，从理论上讲是不可能的，在这中间始终裹挟着一段不可逆的时间。

举个具体的事例来说吧。

假如这里有一张聚会的照片，看上去大家都在很开心地笑着，但是，如果后来和其中的一位朋友有了隔阂，那么这张照片就很难和聚会当天的那种轻松愉快的气氛联系上，可能会变成引发某种复杂而痛苦的思绪的证物。如果是更极端的例子，例如聚会结束之后，照片中

的某人在回家路上遭遇事故而命丧途中，那么从这张照片中就有可能解读出某种不祥的征兆。

活人的意识宛如心脏一般，一刻不停地在发生变化。会因为周遭的事件与社会性事件、自己的身体状况和情感问题等无数的理由而不断地在波动、变化。不受这些因素影响地观看照片，是不可能的。不，严格讲，不仅是照片，人是不可能两次将同样的视线投注在同一个外界物象上，然而，在日常生活中，我们是不会考虑这样的事情。即便在类似面临生死存亡的紧要关头、坠入爱河不能自拔等这种特殊精神状态下会有这样的情况发生，一般也是把当下所看到的光景与刹那之前的那种光景视为同样之物。若非如此，就会陷入精神紧张不安的状态之中。

不过，在观看照片的时候，我们会在绝不可逆的时间宿命所导致的意识震动中，突然注意到这种时间宿命的存在。由于照片是一种二次元的影像，它将身体无法认知的瞬间定格下来，这个秘密才被解开。

因为这个缘故，一直存在着的时间始终毫无异议地叠加在观看照片这种行为之上。而且，不管有没有这样的企图，都是同样的结果。在摄影行为上，大概就是这样的吧。虽然拍摄只是一瞬间的事情，但观看行为却能够反复发生，因此应该可以发现每一次发生变化的自己。

将同一张照片给 50 个人看，让他们说出自己的感想，就会有 50 个答案，这么说的理由，只要想到这一点，应该就能明白了吧。对于照片的看法，是没有独一无二的答案的，而语言则是朝着一个超越对错的领域发散，如年龄、成长环境、文化、国籍等等，看的人差异越大，感想的跨度就越大。

谱好的曲子如果没有被演奏，也就无法作为音乐进行传播。同样地，照片也是因为被观看才成为完整的照片。拍摄的时候，照片就像是尚未得到演奏的乐谱似的。有的时候拍完照片马上就会看，有的时候则是在拍照这件事都被忘记了之后才看到，而有的时候看的是拍摄

者不明的照片，不管是什么情况，全都反映了观看照片之人的精神状态与状况。曾经觉得好的照片现在觉得没什么意思，或者也会有正好相反的现象发生。

自摄影诞生以来，人类的眼睛就一直在大量观看与现实非常接近但又不是现实本身的照片，不断地在思考各种各样的事情。这对人的感觉造成了什么样的影响，则是难以估量的。世界与人类的关系中有无数的联系，而且这些联系没有一刻是固定不变的。在这样的混沌状态下，现实中所看到的事物与照片中所看到的事物，被放在一起“乱炖”，成了“摸黑吃杂烩”的状态。如果世界上只有一种照相机的话，那倒还好，可是照相机这种机器也如新陈代谢一般，在不断变化发展，这就更麻烦了。

摄影的复杂性就在于这种“标准的缺失”。与之相关的人、世界、机器之中，没有一个是固定的，这些因素一刻不停地在变化，是与世界的深层紧密相连的。这让摄影的意义多重化，成为一种非常有意思的东西。

之所以认为摄影无法解决生存问题是因为它并非人生道理，倘若要在这种不断变迁的人与摄影的关系上钻牛角尖的话，那就不得不得出这样的结论。优秀的摄影家始终是明白这个道理的。在混沌的领域中运用肉体与机器，个中滋味是要用身体去感知的。如果感受不到这种魅力，就不可能很好地持续下去。在我看来，所谓摄影家，并不是那种对着现实按快门的人，而是终其一生都在探索这种无解之谜的人。

我也拍一些照片，偶尔也会被人冠以“摄影家”之名头，但我从未认为自己是一个摄影家。之所以会有这样的自我意识，是因为我并没有用摄影来思考问题。

迄今为止，我一直在撰写各种各样与摄影有关的事情，而摄影家则是用摄影行为来从事这种事情。以摄影为媒介来探索世界与自我的关系，并只用照片的方式来表现探索的结果，这样的人才有资格自称

“摄影家”。

*

接下来，我就谈谈这本书的由来与结构吧。

我最早开始思考摄影，是始于1993年，在那一年里，我在《艺术新潮》上发表了一系列关于摄影的连载文章。我采访了14位战后摄影家，追溯他们的创作轨迹，同时也对“摄影是什么”这个问题进行思考，这些文章后来全都收集在《眼之猎人》这本书里。

尽管那个时候对于摄影我完全就是一个门外汉，但我之所以要做这个连载，其中一个很重要的原因，是我接触摄影与我开始写文章差不多是在同一时期。20世纪80年代初，我生活在纽约，在那儿买了一台单反照相机，有过一段兴奋地边走边拍的日子。最终我还是选择了写文章而不是摄影，但那段时期反而成了我不断思考摄影的动机。脑子里想的都是，自己为什么没有选择摄影、摄影与语言究竟有什么区别之类的问题，总是无法抑制地去在意这些问题。

摄影行为中最吸引我的就是那种摆脱意义的自由。只要被什么东西吸引住了，直接由着性子拍就好了。拍摄理由等等可以暂时先不去考虑。不要理论先行地去做，强调“无意义性”，我从这些行为中获得了前所未有的自由。

回国之后，我一边继续撰稿，一边也在一点一点地坚持拍照、看其他人的摄影作品、阅读摄影相关的书籍等。那个时候，因为工作的缘故，我也会遇到一些摄影家。而且还不仅仅是一两位摄影家，而是集中认识了东松照明²、细江英公³、深濑昌久⁴、森山大道等这些撑起

2 东松照明（1930年-2012年），战后日本摄影代表人物之一，曾与细江英公、奈良原一高等人创办VIVO摄影团体。代表作品有《“11点02分”NAGASAKI》《太阳的铅笔》等。

3 细江英公（1933年-），日本摄影家，日本清里摄影艺术美术馆馆长。与东松照明等人创立VIVO摄影团体。代表作品有《男与女》《蔷薇刑》等。

4 深濑昌久（1934年-2012年），日本摄影家，是一位因持续探索“我是谁”这个问题而闻名的摄影家。代表作品有《家族》《鸦》等。

日本战后摄影的杰出人物。我的工作是为一位叫马克·霍尔本（Mark Holborn）的英国策展人做助理，当时他为了准备一个日本的摄影展而来日本，因为他找的朋友做不了这个事情，这个机会才落在我的身上。现在回想起来，自己当时接受这个工作真是太重要了。那个摄影展的名字是“Black Sun: The Eyes of Four”⁵，1986年在费城举办首展，之后在英国举办了巡回展。在那之前，虽然在欧洲也有介绍过日本的摄影，但在欧洲举办巡回展还是第一次，而且，这个展览的内容是要展示日本战后摄影的谱系，是一个非常重要的展览。没想到自己居然与这个展览联系在一起。

策展人马克·霍尔本是一位不同寻常的人物，除了摄影，他还从事诗集之类的编辑工作。我们俩挺合得来，所以那之后他只要来日本，我们都会见上一面，此外，他也是光圈出版社（美国的摄影出版社）的编辑，在纽约逗留的时候，我们也有再次见过，在一段时期内，我们一直有保持联系。后来又听说他基本上不再做摄影相关的工作了，但没想到，就在数年前，还看到他出现在安妮·莱博维茨⁶（Annie Leibovitz）的纪录片的开头部分，和她一起从事摄影集的编辑工作，才知道他与摄影的关系尚未断绝。

和马克·霍尔本一起去见的那些摄影家，每个人都给我留下了强烈的印象。在东松照明那里，他招待我们吃了午饭，可是他那锐利的眼光、激烈的举止，都让我感到非常紧张，食不知味。和深濑昌久与森山大道碰面那次是在深濑昌久的公寓里，森山大道抱了一个装照片的盒子来，深濑昌久的态度中仿佛夹杂着害羞与自嘲，似乎觉得自己

5 Black Sun: The Eyes of Four, 1985年至1986年在英国、美国等地举办的日本摄影四人展。展出了四位日本战后代表性摄影家细江英公、东松照明、深濑昌久、森山大道的作品。

6 安妮·莱博维茨（Annie Leibovitz, 1949年-），美国摄影家，她先后供职《时尚》《滚石》和《名利场》等杂志，1973年成为《滚石》首席摄影师，1975年因拍摄滚石乐队的旅行而一举成名。

“这样的照片，没什么了不起的”一般的，而森山大道则总是耷拉着脑袋，含含糊糊地说话。不论是深濑昌久的态度还是森山大道的样子，都不会让人有距离感，而他们那种直言不讳、实话实说的言行举止，让我感受到某种与文字领域里的人不一样的气息。

一般情况下，是不大可能一下子见到这么多大人物吧。正常的顺序应该是先看看摄影集、去一下摄影展、接触一下作品，最后如果有机会的话，才有可能见到本人。然而，因为有了这样难得的机会，让我同时见到大量的名作以及拍摄这些名作的作者本人，某种意义上讲，可能这也决定了我的摄影观吧。他们所散发出来的独特气质，是非常有意思的，解开摄影这个媒介之谜的关键仿佛就在于此。

在《艺术新潮》上的连载之所以不是以作品为中心，而是以他们的创作轨迹为中心来写的，我想可能是和这样的事情有关吧。摄影是一件入门容易、坚持很难的事情，这个观点不论是当时还是现在我都从来没变过，不过这些在摄影上坚持不懈的人，他们的身影切切实实地让我意识到，摄影就是生命的活动。

这之后的十几年间，日本摄影在世界上受到了很大的关注，而导致这一现象出现的突破口，就是荒木经惟在欧洲的巡回展“AKT-TOKYO”⁷，继这个展览之后，森山大道的大规模展览在世界各地举行，年轻摄影家的发表机会也得到了拓展。此外，20世纪五六十年代制作出版的那些装帧精美的摄影集也创下了让人震惊的高价，如此等等，日本摄影集所聚攒的人气也日益高涨。时尚设计师卡尔·拉格斐⁸（Karl Lagerfeld）就是其中一位收藏家，他将数册20世纪六七十年代的日本摄影集完全复刻之后装在黑色箱子里，制作成《THE JAPANESE

7 AKT-TOKYO: 1922年在奥地利格拉茨举办的荒木经惟个展，这是荒木经惟在海外举办的第一个个展。

8 卡尔·拉格斐（1933年-），德国著名服装设计师，被为“时装界的凯撒大帝”或是“老佛爷”。

BOX》⁹；英国摄影家马丁·帕尔¹⁰（Martin Parr）编辑了通过摄影集来追溯摄影历史的《The Photobook：A History》¹¹，并将日本的摄影集纳入其中，引起众多评议。

在日本摄影的人气如此高涨的同时，另一方面我也听到一些担忧之声，称这样的反应纯粹只是暂时性的现象，只不过是没见过的事物感到稀奇而已。譬如，看过荒木经惟摄影作品的欧美人士，据说大部分的反应都认为是“很像南·戈尔丁（Nan Goldin）的作品”。如果想要套用已知的印象，在那样的范畴内来理解的话，没有其他信息估计是没用的吧。倘若拿不出能超出“类似”这个说法之外的独特见解与脉络，那是不可能进步的。动漫与漫画风靡海外之前，它们的发展基本上一直是缺乏自我意识的，从这个意义上讲，“日本摄影”也是一样的。而在现实状况下，我总觉得那种自我意识是非常脆弱的。

就在全世界对日本抱以关注的同时，日本也相继出现了足以与欧美摄影表现并驾齐驱、观念明确的摄影作品，摄影与艺术之间的界限也变得越来越模糊了。出现以艺术式的理念创作出来的摄影作品，这本身就是一个巨大的成就，很了不起。这一点毋庸置疑。相反地，如果摄影创作者不秉持回顾过去的视角，而是含糊地慢慢接受现状的话，当然这也包括我自己在内，都是件让人唏嘘的事情。因为可以肯定的是，自从找到了与欧美不同的摄影文脉之后，日本战后摄影、后继的新一代摄影以及艺术要素占很大比重的摄影创作，这些创作的文脉都愈显清晰了。

9 《THE JAPANESE BOX》：由德国史泰德出版发行的日本摄影集复刻版，收入森山大道的《摄影啊，再见》、中平卓马的《为了即将到来的语言》、荒木经惟的《感伤之旅》以及中平卓马、多木浩二、高梨丰等人创办的同人杂志《挑衅》。

10 马丁·帕尔（1952年-），英国摄影家，1994年成为马格南图片社成员。

11 《The Photobook：A History》：马丁·帕尔等人编著，介绍了从19世纪到20世纪的代表性摄影书，共三册，分别出版于2004年、2006年及2014年。

日本的摄影表现，在无意识的状态中、从被拍摄的事物中酝酿主题的这种做法普遍得到认可。这样的行为即便能够感性地去加以理解，却难以用语言来表达，因此也很难建构文脉。而那种控制感情与意识、摄影观念清晰明确的摄影作品，则会让大脑充分活动，获得某种宛如突破宇宙边界一般的爽快之感，很遗憾的是，摄影的作用也就仅限于此了。然而事实上，能够全面动员鲜活的肉体和时间，连续不断地向时刻发生变化的视觉现实抛出问题，也就只有摄影这一媒介。

办公室的邮箱里每天都能收到各种各样摄影展览的邀请函。相比商业画廊，更多的是靠会员维持的独立画廊寄来的邀请函。而且，差不多每个月都有新的摄影集出版，几乎都是自费出版或以类似形式制作的摄影集，从很久之前开始，出本摄影集已经相当困难了，但每个月还能有这样大量的摄影集出现，估计也就只有日本了吧。这些摄影集的内容其实良莠不齐，并不是所有摄影集都能达到国际水准，但其涉及的领域之广却让人无法忽视。

所谓摄影，就是生命、机器、外界三足鼎立的战场，是一种承担着感情与无意识的领域，敢于直面混沌不清的人类状态的精神。照相机如果不面对外部世界就什么都拍摄不了，相比其他艺术类型，摄影与现实及肉体的接触要更为强烈、更加直接。在本书中，我将这样的摄影风格称为“日本摄影”，并试图从现在活跃着的摄影家的工作中将它的精华提炼出来。用这样的方式，试着与语言先行的欧美文化做一个小小的抵抗。

为此，我首先重新阅读了《眼之猎人》中所写的关于森山大道、中平卓马、筱山纪信的文章。我像看老照片一样地参阅1993年那一年的采访中他们所说的话，同时也想尝试从这四个人的奋斗中感受“日本摄影”的萌芽。而这次重新发表的部分，是以90年代中期作为背景的，当时手机、数码相机、电脑尚未普及，当然也没有网络、人与人之间的联系一般还是通过电话或者传真。

接下来想要考察的，是这个时期崭露头角的六位新一代年轻摄影家的摄影创作。关于佐内正史、藤代冥砂、长岛有里枝、蜷川实花，是以 2008 年至 2009 年这段时间里的采访为中心，而 Homma Takashi 的内容则是从我对他 2011 年举办的“新·纪实”展览的感想开始写起。

我为了撰写《眼之猎人》一书而查看相机杂志的过刊、回顾战后日本摄影史的那个时期，正是他们走上摄影舞台的时期。这批新一代摄影家仿佛诞生于战后摄影史的断截之处，在这十几年的时间里，他们也创造了一个新的历史。而当我以“日本摄影”这个视角来看的时候，这其中究竟会浮现出什么样的情况呢？之所以我要以新旧文章相结合的方式来构成这本书，正是心里的这种兴趣所致。