

决斗写真论

筱山
纪信



中平
卓马



广西师范大学出版社

决斗写真论

黄亚纪译

卓中 × 纪筱
马平 信山

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

Ketto shashinron by Kishin Shinoyama and Takuma Nakahira

First original Japanese edition published by Asahi Shimbun Publications Inc., Japan, 1977.

Copyright © KISHIN SHINOYAMA for the photographs

Copyright © GEN NAKAHIRA for the essays

All rights reserved.

Chinese (in simplified characters only) translation rights arranged with Kishin Shinoyama Studio.

Chinese (in simplified characters only) translation rights arranged with Osiris Co., Ltd., Japan through CREEK & RIVER Co., Ltd. And CREEK & River SHANHAI Co., Ltd.

本书中文译稿由城邦文化事业股份有限公司—脸谱出版事业部授权使用，非经书面同意不得任意翻印、转载或以任何形式重制。

图书在版编目(CIP)数据

决斗写真论 / (日) 筱山纪信, (日) 中平卓马著; 黄亚纪译.

-- 桂林: 广西师范大学出版社, 2017.5

ISBN 978-7-5495-9679-9

I. ①决… II. ①筱… ②中… ③黄…

III. ①摄影艺术 IV. ①J4

中国版本图书馆CIP数据核字 (2017) 第078600号

广西师范大学出版社出版发行

桂林市中华路22号 邮政编码: 541001

网址: www.bbtpress.com

出 版 人: 张艺兵

责任编辑: 余梦娇

装帧设计: 苗 倩

内文制作: 龚碧函

全国新华书店经销

发行热线: 010-64284815

山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司 印刷

山东临沂市罗庄区 邮政编码: 276000

开本: 880mm × 1230mm 1/32

印张: 10.5 字数: 110千字 图片: 92幅

2017年5月第1版 2017年5月第1次印刷

定价: 82.00元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

目 录

家	001
往城市的视线或从城市的视线	002
晴天	031
激辩的终点是沉默	032
寺	047
家·摄影——双重的过去迷宫	048
街区	069
街区——观看的远近法	070
旅途	091
旅途的诈骗术——回到街道吧	092
印度	115
“白地图”中的印度	116
工作	139
视觉的边界 I	140
风	161
视觉的边界 II	162

妻	185
插曲	186
平日	209
个人的解体·个性的超越 I	210
个人的解体·个性的超越 II	223
生日	245
第二段插曲	246
巴黎	265
筱山纪信论 I	266
明星	291
筱山纪信论 II	292
对谈	309
摄影是……摄影啊……	309

家

一九七二到一九七五年的四年间，我从北海道到冲绳拍摄了约八十间住家。照片中的每个住家都是排除地理的、历史的、样式的、学术的，以及其他各式各样的“意义”，只凭借人类生活的气味与痕迹，所拍摄下的东西。

往城市的视线或从城市的视线

已经无法返回。当我把欧仁·阿特热 [Eugène Atget]^[1] 的摄影放在面前时，总会浮现出这个想法。我花了很长的时间，思考这些想法究竟出自何处，那是我被阿特热吸引的第一个原因。但在不得不重新撰写关于阿特热的评论时，只诉说如此虚无缥缈的感想，恐怕难以交代。

贫穷的摄影师阿特热，持续拍摄世纪末的巴黎街头。他把摄影当作“给艺术家们的数据” [Documents pour Artistes] 贩卖糊口，最后在贫穷与无名中死去，但他的摄影作品却为后来超现实主义运动^[2] 带来巨大的影响。阿特热成为一种神话。他的人生经历已被贝伦尼斯·阿博特 [Berenice Abbott]^[3] 等人详细记载，今后还会继续被歌颂吧。但我在此想要描述的并不是这些，而是将阿特热吸引我的个人感动作为导引，书写摄影究竟是什么。

我从阿特热的摄影中感到的“已经无法返回”，不可否认来自现在的我与世纪末的巴黎之间的时空距离。但若仅如此单纯，那么我们无需阿特热，也能从那些引起我们对遥远他方的憧憬的无

数照片中明白这种乡愁——那些要多少就能找到多少的照片只有一种价值，就是把更古老、更遥远的东西送到我们眼前。

但阿特热的摄影并非如此，他那一一张张超越庞大时空距离的照片，一面与我这并不短暂的人生中似曾相识的风景、曾几何时相遇的经验以及遥远的记忆相互交织，一面残酷地向我展示，我绝对不可能到达他捕捉的这些“已经无法返回”的特定风景、这些街道。或许也可以说，阿特热的摄影用这些街道、这些事物把我排除在外。我所谓的“已经无法返回”，具有这样的含意吧。确实，我曾某处的公园看过如此的雕像，以及雕像与森林在池塘水面的倒影。确实，我曾在盛夏感受到由树叶间透出的阳光洒在身上，然后浮现儿时走过墙面尽是斑驳的古老街道的回忆，但是这些绝对不是阿特热洒落在树叶间的这个阳光，绝对不是阿特热的这个街角。

在最后的最后，阿特热的影像便这样抛弃我的记忆和情绪。我凝视的只是作为街道的街道、作为事物的事物，那是一种冰冷、没有赋予任何意义以及情绪化的空间。它是一种扭曲、缠绕着我的记忆，并在结束时突然将我的记忆抛弃。阿特热一系列的摄影在这样的牵引和抛弃 / 异化之间穿越，这恐怕就是阿特热摄影最大的特征吧。

同时，阿特热的摄影中杳无人迹。如同瓦尔特·本雅明 [Walter

Benjamin]^[4] 適切指出的，这些摄影感觉如同“犯罪现场”。就算是要拍摄人物，阿特热也会像要把他们嵌入城市、事物之中似的，将他们的个性去除。阿特热把所有街道、人物、事物都当作相同之物，他们的阴影被剥落后，回归一片宁静，如同用水族馆并排水族箱透出的惨白灯光来窥视世界一般，带给观看者恐怖的感觉。

但是究竟什么是观看呢？以我的了解，所谓的观看是把世界还原为应被观看的东西 / 对象，确立我与对象之间的安全距离，然后以此将世界意义化、所有化。但是如果这个距离崩坏了呢？以下是我个人的经历。几年前我因失眠，过度服用安眠药，导致经常性知觉异常，住院将近一个月，现在要以语言表达当时看到的幻觉，非常困难。我感觉所谓的幻觉，不是看见不可能存在的幻象，而是丧失了这层距离感，丧失了事物与我之间应保有的平衡。

例如，我在咖啡厅与朋友谈话，突然注意到放在桌上的杯子。但是在那一瞬间，我无法测量杯子与我之间的距离，于是我无法将杯子以杯子来认知。这种幻觉发作起来，就像被恐惧束缚，完全丧失冷静分析的能力。但之后再思考，或许现实就是这么回事。

又如坐火车眺望窗外时，那一瞬间所有的事物都冲进我的眼球，为了在疾走的车厢中保护自己，我只能闭上眼睛，抓住座位把手[那感觉就像自己要从窗户飞出去一般，强烈地感到无法驾驭自己的不安]。自从发生这样的知觉异常后，我总感觉观看事物时，事

物就像直接朝着眼球冲过来，我的眼球与视网膜会被意识与事物割伤。如果最后真的出现这样的伤痕，我将对我的幻觉深信不疑，甚至无法上街而住进疗养院。即使到现在，我仍无法完全排除不安，意识里仍充满患者的意识，我开始怀疑，难不成所谓的“观看”其实是事物朝着我们前来，而不是过去我们以为的相反状况。尽管有些唐突，但我现在看着阿特热的摄影集《巴黎逝去的时间》[*Paris du temps perdu*]，这些想法就突然出现在我脑海里。

写到这里，似乎与阿特热的摄影无关。但若将我说的观看，视为阿特热这位职业摄影家，偶然通过相机记录下的世界，或许也挺恰当。亦即阿特热之所以拍照，并不是因为他已有既定的影像，他只是将镜头对着巴黎街道上所有的事物，凭借正确的光学原理，将事物烙印在干版上。我们当然无法忽视当时相机、底片的条件决定了他摄影的性格。需要长时间曝光的低感度底片，让街上来去的行人消失。还有当时无法进行夜间摄影，所以被认为“犯罪现场”的摄影，绝对不是他心中影像的具体化、外在化，而只是必然的结果吧。那个时代的摄影技术决定了阿特热影像的质感，这是难以否认的事实，同时也显示他的摄影并不是被摄影家意识渗透的摄影，阿特热不去意识的部分、没有意识的部分，决定了他摄影的质感。即使现在，我们依然因为观看他的照片而感动，因为通过他相机的“无意识”所支配的世界，已经动摇了我

们的意识。本雅明在《摄影小史》中也谈论到这些事。

不管摄影者的技术如何灵巧，也无论拍摄对象如何正襟危坐，观者却感觉到有股不可抗拒的想望，要在影像中寻找那极微小的火花，意外的，属于此时此地的；因为有了这火光，“真实”就像彻头彻尾灼透了相中人——观者渴望去寻觅那看不见的地方，那地方，在那长久以来已成“过去”分秒的表象之下，如今栖荫着“未来”，如此动人，我们稍一回顾，就能发现。因为对相机说话的大自然，不同于对眼睛说话的大自然：两者会有不同，首先是因相片中的空间不是人有意识布局的，而是无意识所编织出来的。[本雅明，《迎向灵光消逝的年代》，许绮玲、林志明译，广西师范大学出版社，2008]

这里所谓的“自然”，指的并不是花草树木或大自然，“自然”在阿特热的定义下，可转换为城市、事物。刚才我写过，我感觉我无法进入阿特热的摄影，就是因为阿特热舍弃个人的影像，以职业的角度持续拍摄，反而拉扯出超越所有“人类意义”的世界。这个让我们感觉困惑的地方，与感觉事物敌意的裸的视线紧密相连。阿特热赋予了现实主义最终性的巨大影响，也可以说，超现实主义艺术家之所以注意到阿特热，正是这个异化作用与异化效果。

超现实主义是第一次世界大战后兴起的运动，我们若能理解在当时的这个时代，曾经前定和谐 [preestablished harmony] 的世界遭到瓦解，所有的价值都被从根本怀疑，就不难理解年轻艺术家们为了重新审视世界的位置，而质疑过去历史中架构出的意义、价值、影像的全部体系，企图再一次把所有事物回归到原本世界的出发点。那同时也意味着努力把事物推回事物的本质，将人类摆放到世界的正当位置，来解救人类。如此思考，就可以明白超现实主义者为何开始注意阿特热的摄影吧。因为阿特热影像中漂浮的超现实感与幻想气氛，正是诞生于从断裂的人生意义窥视的裸的事物。

阿特热以后的摄影家，也就是所谓近代“艺术家”的摄影家，开始朝着与阿特热完全相反的方向前进，历史已证明，这些摄影家如何为了确立自己作为“艺术家”而努力，他们紧抓着个人性、私人的影像，迎合影像来创造、改变世界。即使随便举例，都可轻而易举地说出一串人名，如抽象主义^[5]的阿尔文·兰登·科伯恩 [Alvin Langdon Coburn]^[6]、物影摄影 [photogram]^[7]的拉兹洛·莫霍利-纳吉 [László Moholy-Nagy]^[8]、新即物主义 [New Objectivity]^[9]的阿尔伯特·伦格尔-帕奇 [Albert Renger-Patzsch]^[10]，以及“F64小组” [Group F/64]^[11]的爱德华·韦斯顿 [Edward Weston]^[12]等。

纳吉、帕奇、韦斯顿等摄影家确实将视线投向现实与事物的

细微部分，并致力将它们扩大，以开拓人类视觉的可能性，但这是一个新美学最后却因影像走向现实的束缚。另外阿尔弗雷德·斯蒂格里茨 [Alfred Stieglitz]^[13]、爱德华·斯泰肯 [Edward Steichen]^[14]、多罗西亚·兰格 [Dorothea Lange]^[15]等，也就是被称为直接摄影^[16]的报导摄影，我认为报导摄影家只是在现实中探求“贫困”的“贫困”意义、“悲哀”的“悲哀”意义，并且一字不差地照本宣科提出、展示而已，当然这是很极端的说法。关于这段历史，也有比我更专业的解说者。若不避讳己见，我则会说二十世纪摄影史中可与阿特热并驾齐驱的，只有拍摄一九二九年经济大萧条后美国农村萧条的沃克·埃文斯 [Walker Evans]^[17]了。

这么说来，摄影家到底是什么呢？在思考阿特热之后，作为摄影家的我心中留下这个问题，以及作为“艺术家”的摄影家，究竟存不存在的问题。若依“艺术家”的定义，即通过主张“自己”以“创造”世界的人，那我认为我更接近现今社会上的职业新闻摄影家。且我认为作为“艺术家”的摄影家是没有必要存在的，这一点从我关于阿特热的讨论就可明白。阿特热的成功，在于没有创造任何影像，反而能呼应世界与现实。正因不曾拥有任何先验影像，才将世界以世界显现。但是对于“已经知晓”太多的我们而言，是否还有达成这个境界的可能呢？我想除了把自我舍去、从原点再出发以外，别无他法了吧。

一直画着恶作剧般标语的当代法国艺术家本·沃捷 [Ben Vautier]^[18]曾说：“若想改变世界、改变艺术的话，首先就要舍弃自我。”的确，如果摄影家企图主张什么的话，将会一无所获吧。在连绵不绝的摄影史中，那些体制内的艺术家、体制内的摄影家，或许因为留名青史而被视为成功，但最后也就只是成为被体制吞噬的官方的“神圣艺术家”罢了。汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格尔 [Hans Magnus Enzensberger]^[19]在“作为制度的文学”的演讲中说，到莫泊桑 [Guy de Maupassant]^[20]的时代为止，文学——其价值观、美学、道德，一直是社会的规范。但是进入二十世纪，因为生产力提高，各种大众媒体、摄影、电台、电视随之兴起，文学逐渐失去控制大众意识与潜意识的力量，最后能够存活下来的文学成为“墓穴中的文学”，亦即少数特权者的玩物。这个见解不正说出了摄影与摄影家的现状吗？

“作为艺术”的摄影将屈服于少数特权者之手，那样的艺术和摄影同时也将逐渐从现实、历史中游离开来，慢慢获得相当比例的“神圣性”，但那并不会让我们获得摄影原有的、开拓知觉、显露世界 [如阿特热的摄影] 的潜在可能。另一方面，近来由于摄影、底片技术越来越发达，摄影原本的机能也愈发被掌握在更强大的大众手中。我所说的大众，并不指那些拙劣模仿着“艺术家”的“素人”，“素人”是“艺术家”的庞大后备军，他们只会再次扩大生

产“艺术家”所宣扬的美学与影像的恶习。我指的大众是无名的大众。照片不在乎由谁拍，而在乎如何显现世界，由此摄影之最原始的特性来评价，并让照片获得真正的匿名性。此匿名性是唯有在真实历史的洪流中，才能达成的东西吧。

或许《生活》[Life]杂志的停刊^[21]，确实道出摄影已被电视等其他更为发达的媒体所超越的事实。但更准确地说，应是《生活》杂志的摄影，以及通过作为大众发言人的记者单方向地对大众传播“真实”的沟通形态，已经在摄影中瓦解。那样的形态将继续在更为集权、更为独占的电视中延续下去，而摄影已暗中更朝大众靠拢了。

未来摄影将会朝着“墓穴中的摄影家”的摄影与大众的摄影两个极端分裂前进吧。然后所谓大众的摄影，必定会朝向阿特热的摄影。也就是不能根据某个个人，以他个性化的影像与世界交融来判断，而必须根据世界如何将它最真的姿态瞬间凝结在底片上来判断，如此摄影就能在“社会”这个地表上继续存在，且鲜明地发挥它原本的机能。

阿特热摄影集《巴黎逝去的时间》第一章的题目是“往城市的视线”[Regards sur la ville]，但现在我们不得不用“从城市的视线”来重新称呼它，因为那些不是用投向世界的个人视点所捕捉的世界之像或都市之像，而是偶然成功地透过真空的凹型镜片，

记录由彼方跳跃而来的世界、都市的摄影。

我认为在这个意义下，阿特热不停地提出让我们这些摄影家回到原点、重新思考“摄影究竟是什么？摄影家究竟是什么？”如此深刻的质问。

- [1] 欧仁·阿特热：1857—1927，法国摄影家。阿特热记录 19 世纪末的巴黎，把照片分门别类卖给画家、设计师维生，在晚年获曼·雷 [Man Ray] 注意前一直生活潦倒。阿特热一生拍摄八千多张作品，他逝世后由阿博特买下并在纽约展览，最后获纽约当代美术馆收藏。阿特热的摄影给超现实主义者及后来摄影家许多启发，是本雅明、苏珊·桑塔格 [Susan Sontag] 等评论家推崇的摄影家。
- [2] 超现实主义运动：发生于两次世界大战间的欧洲文学、美术运动，1924 年法国诗人安德烈·布勒东 [André Breton] 发表《超现实主义第一宣言》，宣示创造由“梦是全能的信念”出发的艺术，代表艺术家包括达利 [Salvador Dalí]、马克斯·恩斯特 [Max Ernst]、马格利特 [René Magritte] 等。
- [3] 贝伦尼斯·阿博特：1898—1991，美国摄影家。阿博特 1923 年来到法国巴黎，她边担任曼·雷助手，边拍摄著名文学家与艺术家肖像，她透过曼·雷认识阿特热，并在阿特热过世后购买他的作品带回纽约展览出版。阿博特以拍摄 1930 年代纽约城市风景知名，属直接摄影运动一员。
- [4] 瓦尔特·本雅明：1892—1940，德国文学评论家。本雅明在世时鲜为人知，现在被公认为“二战”前德国最伟大的文学评论家，1912 年起他全心投入实现学术自由与大学自治的青年运动，且一直保持着独立知识分子的生活与工作状态，1950 年代由阿多诺 [Theodor W. Adorno] 等人编纂出版本雅明文集与书信集后，本雅明的作品才广受瞩目。本雅明对摄影抱持关心，发表《摄影小史》、《机械复制时代的艺术作品》等论文。
- [5] 抽象主义：此处指摄影史中以科伯恩为首的抽象表现。

- [6] 阿尔文·兰登·科伯恩：1882—1966，美国摄影家。科伯恩因受立体主义与未来主义影响拍摄具有抽象特征、似万花筒般的摄影，亦称漩涡摄影[Vortographs]。
- [7] 物影摄影：不使用相机而直接把实物放置相纸上感光生成影像的摄影手法，1920年代由纳吉发明。
- [8] 拉兹洛·莫霍利-纳吉：1895—1946，匈牙利摄影家、画家、艺术教育家。纳吉主张物影摄影与摄影蒙太奇，是德国新摄影旗手。他同时于1923年到1928年间任职包豪斯，出版了《绘画·摄影·电影》[Malerei, Fotografie, Film]，是带给现代设计重大影响的教育家。
- [9] 新即物主义：德文为 Neue Sachlichkeit，为1920年代到1930年代德国兴起嘲讽、批判的新写实主义艺术运动，最先发生于绘画范畴，后来逐渐影响德国表现主义及达达主义等，在摄影中影响了以帕奇为首的德国新摄影运动，特征为尖锐影像与写实风格。
- [10] 阿尔贝特·伦格尔-帕奇：1897—1996，德国摄影家。帕奇以接近科学图片的拍摄手法记录自然景物与工业对象，认为摄影的价值在于重制真实的质感与物体的本质，为新即物主义代表摄影家。
- [11] F64小组：1932年到1935年间由加州提倡直接摄影的年轻摄影家组成的团体，成员包括韦斯顿、安塞尔·亚当斯[Ansel Adams]、伊莫金·坎宁安[Imogen Cunningham]等人。F64是光圈大小为64之意，为大型相机能获得最尖锐影像与最大景深的光圈大小。
- [12] 爱德华·韦斯顿：1886—1958，美国摄影家。韦斯顿用大型相机拍摄裸体、静物、风景，以黑白光影构成的造型美而知名。
- [13] 阿尔弗雷德·斯蒂格里茨：1864—1946，美国摄影家。被称为近代摄影之父的斯蒂格里茨最初追求画意摄影，1902年组成摄影分离派[Photo-Secession]，并创办CAMERA WORK杂志、开设二九一画廊，后来却抛弃画意摄影而为直接摄影所倾倒。
- [14] 爱德华·斯泰肯：1879—1973，美国摄影家。战争期间斯泰肯从军拍摄纪实作品，也曾以纪录片获奥斯卡奖，战后他拍摄时尚与人像摄影，晚年转向抽象诗意的表现。斯泰肯曾与斯蒂格里茨一起开设二九一画廊，并在1944年到1962年间担任纽约现代美术馆[MOMA]摄影部门主任，1955年策划重要的“人类一家”[The Family of Man]展览。
- [15] 多罗西亚·兰格：1895—1965，美国摄影家。于纽约学习摄影的兰格1918年移居旧金山，1920年代经济大萧条，大批贫民涌入加州，兰格于是参与美国农