



On Photography

〔美〕苏珊·桑塔格 著 黄灿然 译

苏珊·桑塔格全集

SUSAN

论摄影

上海译文出版社

SONTAG





上海出版集團
Shanghai Publishing Group

SUSAN SONTAG

苏珊·桑塔格全集

论摄影

On Photography

[美] 苏珊·桑塔格 著 黄灿然 译

上海译文出版社

图书在版编目(CIP)数据

论摄影/(美)桑塔格(Susan Sontag)著;黄灿

然译. —上海:上海译文出版社,2018.4

(苏珊·桑塔格全集)

书名原文:On Photography

ISBN 978-7-5327-7725-9

I. ①论… II. ①桑… ②黄… III. ①摄影艺术—文集 IV. ①J4-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第000768号

Susan Sontag

On Photography

Copyright © 1973, 1974, 1977 Estate of Susan Sontag

Chinese Simplified Characters Copyright © 2018 by

Shanghai Translation Publishing House

All rights reserved

图字:09-2006-223号

献给妮科尔·斯特凡娜^①

① Nicole Stéphane (1923—2007), 法国著名女演员、制片人和导演。——译者

这一切开始于一篇文章——讨论摄影影像之无所不在引起的一些美学问题和道德问题；但我愈是思考照片到底是些什么，它们就变得愈复杂和愈引起联想。因此，一篇催生另一篇，另一篇又催生（我自己也感到困惑）另一篇，如此等等——一组逐渐发展的文章，讨论照片的意义和历程——直到我写得够深入了，使得已在第一篇文章中勾勒、继而在后续文章中详述和借题发挥的看法，可以用较理论性的方式来概括和扩充；以及可以收笔。

这些文章最初（以稍微不同的形式）发表于《纽约书评》。如果不是该刊编辑、我的朋友罗伯特·西尔弗斯和芭芭拉·爱泼斯坦鼓励我，使我继续沉迷于对摄影的探究，则这些文章可能就不会被写出来。我感谢他们和我的朋友唐·埃立克·莱文极有耐心的建议和慷慨的帮助。

作者

一九七七年五月

目 录

在柏拉图的洞穴里	001
透过照片看美国，昏暗地	025
忧伤的物件	049
视域的英雄主义	083
摄影信条	111
影像世界	145
引语选粹	173
译后记	201

在柏拉图的洞穴里

人类无可救赎地留在柏拉图的洞穴里，老习惯未改，依然在并非真实本身而仅是真实的影像中陶醉^①。但是，接受照片的教育，已不同于接受较古老、较手艺化的影像的教育。首先，周遭的影像更繁多，需要我们去注意。照片的库存开始于一八三九年，此后，几乎任何东西都被拍摄过，或看起来如此。摄影之眼的贪婪，改变了那个洞穴——我们的世界——里的幽禁条件。照片在教导我们新的视觉准则的同时，也改变并扩大我们对什么才值得看和我们有权利去看什么的概念。照片是一种观看的语法，更重要的，是一种观看的伦理学。最后，摄影企业最辉煌的成果，是给了我们一种感觉，以为我们可以把整个世界储藏在我们脑中——犹如一部图像集。

收集照片就是收集世界。电影和电视节目照亮墙壁，闪烁，然后熄灭；但就静止照片^②而言，影像也是一个物件，轻巧、制作廉宜，便于携带、积累、储藏。在戈达尔^③的《卡宾枪手》（1963）里，两个懒散的笨农民被诱去加入国王的军队，他们获保证可以对敌人进行抢、奸、杀，或做任何他们喜欢做

的事，还可以发大财。但是，几年后米歇尔-安热和于利斯趾高气扬地带回家给他们妻子的战利品，却只是一个箱子，装满数以百计有关纪念碑、百货商店、哺乳动物、自然界奇观、运输方法、艺术作品和来自世界各地的其他分门别类的宝物的美术明信片。戈达尔的滑稽电影生动地戏仿了摄影影像的魔术，也即它的模棱两可。在构成并强化被我们视为现代的环境的所有物件中，照片也许是最神秘的。照片实际上是被捕捉到的经验，而相机则是处于如饥似渴状态的意识伸出的最佳手臂。

拍摄就是占有被拍摄的东西。它意味着把你自己置于与世界的某种关系中，这是一种让人觉得像知识，因而也像权力的关系。第一次掉进异化的例子现已臭名昭著，就是使人们习惯于把世界简化为印刷文字。据认为，这种异化催生了浮士德式的过剩精力和导致心灵受摧残，而这两者又是建造现代、无机的社会所需的。但相对于摄影影像而言，印刷这一形式在滤掉世界、在把世界变成一个精神物件方面，似乎还不算太奸诈。如今，摄影影像提供了人们了解过去的面貌和现在的情况的大部分知识。对一个人或一次事件的描写，无非是一种解释，手工的视觉作品例如绘画也是如此。摄影影像似乎并不是用于表现世界的作品，而是世界本身的片断，它们是现实的缩影，任

-
- ① 柏拉图在《理想国》第七章中描述一个洞穴，人一生长下来就在洞穴里，手脚被绑着，身体和头都不能动，他们眼前是洞壁，他们背后是一个过台，过台背后是火光，火光把过台上人来人往的活动投射到洞壁上，洞穴里的囚徒便以为洞壁上晃动的影像是真实的。柏拉图认为，这个洞穴就是我们的世界。——译者
- ② 又译“呆照”、“硬照”。——译者
- ③ Jean-Luc Godard (1930—)，法国新浪潮电影导演。——译者

何人都可以制造或获取。

照片篡改世界的规模，但照片本身也被缩减、被放大、被裁剪、被修饰、被窜改、被装扮。它们衰老，被印刷品常见的病魔缠身；它们消失；它们变得有价值，被买卖；它们被复制。照片包装世界，自己似乎也招致被包装。它们被夹在相册里，被裱起来然后架在桌面上，被钉在墙上，被当作幻灯片来放映。报纸杂志刊登它们；警察按字母次序排列它们；博物馆展览它们；出版社汇编它们。

数十年来，书籍一直是整理（且通常是缩小）照片的最有影响力的方式，从而如果不能确保它们不朽，也确保它们长寿——照片是脆弱的物件，容易损毁或丢失——以及确保它们有更广泛的阅览者。很明显，书籍中的照片，是影像的影像^①。但是，由于一张照片首先是一个印刷的、光滑的物件，因此当它被复制在一本书中时，它的基本素质也就不像绘画丧失得那么厉害。不过，书籍仍不是让大批照片进入一般流通的完全令人满意的形式。观看照片的顺序，是由书页的次序制订的，但是却没有什么来规定读者按照安排好的顺序看下去，也没有什么来指示每看一帧照片应花多少时间。克里斯·马克^②的《如果有四头骆驼》（1966）是一部制作得非常出色的电影，它思考各种类型和主题的照片，提出了更巧妙和更严格地包装（或放大）静止照片的方式。观看每张照片所需的顺序和恰当的时间都是硬性规定好的；使人在视觉辨认和情感冲击方面都有收获。但

① 书中的肖像照之于肖像照，就如肖像照之于某个人。——译者

② Chris Marker (1921—)，法国作家、摄影师、电影导演。——译者

是，转录到电影里的照片，已不再是可收集的物件，辑录在书籍中却依然是。

照片提供证据。有些我们听说但生疑的事情，一旦有照片佐证，便似乎可信。相机的一个用途，是其记录可使人负罪。从一八七一年六月巴黎警察用照片来大肆搜捕巴黎公社社员开始，照片就变成现代国家监视和控制日益流动的人口的有用工具。相机的另一个用途，是其记录可用来作证据。一张照片可作为某件发生过的事情的不容置疑的证据。照片可能会歪曲，但永远有一种假设，假设存在或曾经存在某件事情，就像照片中呈现的那样。不管个别摄影师有什么局限（例如业余性质）或借口（例如艺术技巧），一张照片——任何照片——与看得见的现实的关系似乎都要比其他摹仿性的作品更清白，因此也更确切。创造崇高的影像的大师们，例如阿尔弗雷德·施蒂格利茨^①和保罗·斯特兰德^②，数十年间拍摄伟大、令人难忘的照片，却仍首先要展示有事情“在那里”发生，如同“宝丽来”相机的拥有者把照片当成一种简便、快速的做笔记的形式，或拿着“勃朗尼”相机的业余摄影迷抓拍快照作为日常生活的纪念品。

绘画或散文描述只能是一种严格地选择的解释，照片则可被当成是一种严格地选择的透明性。可是，尽管真确性的假设赋予照片权威性、兴趣性、诱惑性，但摄影师所做的工作也普遍要受制于艺术与真实性之间那种通常是可疑的关系。哪怕当

① Alfred Stieglitz (1864—1946)，美国摄影师。——译者

② Paul Strand (1890—1976)，美国摄影师和电影导演。——译者

摄影师最关心反映现实的时候，他们无形中也依然受制于口味和良心的需要。二十世纪三十年代农场安全管理局摄影计划的众多才华洋溢的成员（包括沃克·埃文斯、多萝西娅·兰格、本·沙恩、拉瑟尔·李）^①，在拍摄任何一个佃农的正面照片时，往往要一拍就是数十张，直到满意为止，也即捕捉到最合适的镜头——抓住他们的拍摄对象的准确的脸部表情，所谓准确就是符合他们自己对贫困、光感、尊严、质感、剥削和结构的观念。在决定一张照片的外观，在取某一底片而舍另一底片时，摄影师总会把标准强加在他们的拍摄对象身上。虽然人们会觉得相机确实抓住现实，而不只是解释现实，但照片跟绘画一样，同样是对世界的一种解释。尽管在某些场合，拍照时相对不加区别、混杂和谦逊，但并没有减轻整体操作的说教态度。这种摄影式记录的消极性——以及无所不在——正是摄影的“信息”，摄影的侵略性。

把被拍摄对象理想化的影像（例如大多数时装和动物摄影），其侵略性并不亚于那些以质朴见长的作品（例如集体照、较荒凉的静物照和脸部照片）。相机的每次使用，都包含一种侵略性。这在一八四〇年代和一八五〇年代也即摄影初期光荣的二十年，与在接下去的数十年间，都一样明显。在那数十年间，技术进步使得那种把世界当作一辑潜在照片的思维不断扩散。哪怕是对诸如戴维·奥塔维乌斯·希尔^②和朱莉娅·玛格

^① Walker Evans (1903—1975)、Dorothea Lange (1895—1965)、Ben Shahn (1898—1969)、Russell Lee (1903—1986)，皆为美国摄影师，均以替农场安全管理局拍摄大萧条的影响的照片闻名。——译者

^② David Octavius Hill (1802—1870)，苏格兰摄影先驱。——译者

丽特·卡梅伦^①这样一些把相机当作获取绘画式影像的工具的早期大师来说，拍照的出发点也已远离画家的目标。从一开始，摄影就意味着捕捉数目尽可能多的拍摄对象。绘画从未有过如此宏大的规模。后来摄影技术的工业化，无非是实现了摄影从一开始就固有的承诺：通过把一切经验转化为影像，而使一切经验民主化。

在小巧玲珑的相机使大家都可以拍照的纪元，拍照需要笨重而昂贵的新装置的年代——聪明人、有钱人和痴迷者的玩具——确实似乎已非常遥远了。十九世纪四十年代初在法国和英国制造的首批相机，只有发明者和摄影迷在使用。由于当时没有专业摄影师，因此也就不可能有业余摄影师，拍照也没有明显的社会用途；那是一种无报酬的，也即艺术的活动，尽管并没有多少要自命为艺术的意思。摄影是随着摄影的工业化才取得其艺术地位的。由于工业化为摄影师的工作提供了社会用途，因此，对这些用途的反应也加强了摄影作为艺术的自觉性。

最近，摄影作为一种娱乐，已变得几乎像色情和舞蹈一样广泛——这意味着摄影如同所有大众艺术形式，并不是被大多数人当成艺术来实践的。它主要是一种社会仪式，一种防御焦虑的方法，一种权力工具。

摄影最早的流行，是用来纪念被视为家族成员（以及其他团体的成员）的个人的成就。在至少一百年来，结婚照作为结婚仪

^① Julia Margaret Cameron (1815—1879)，英国摄影师，以拍摄她那个时代的名人著称。——译者

式，几乎像规定的口头表述一样必不可少。相机伴随家庭生活。据法国的一项社会学研究，大多数家庭都拥有一部相机，但有孩子的家庭拥有至少一部相机的几率，要比没有孩子的家庭高一倍。不为孩子拍照，尤其是在他们还小的时候不为他们拍照，是父母漠不关心的一个征兆，如同不在拍摄毕业照时现身是青春期反叛的一种姿态。

通过照片，每个家庭都建立本身的肖像编年史——一套袖珍的影像配件，作为家庭联系的见证。只要照片被拍下来并被珍视，所拍是何种活动并不重要。摄影成为家庭生活的一种仪式之时，也正是欧洲和美洲工业化国家的家庭制度开始动大手术之际。随着核心家庭这一幽闭恐惧症的单元从规模大得多的家族凝聚体分裂出来，摄影不弃不离，回忆并象征性地维系家庭生活那岌岌可危的延续性和逐渐消失的近亲远房。照片，这些幽影般的痕迹，象征性地提供了散离的亲人的存在。一个家庭的相册，一般来说都是关于那个大家族的——而且，那个大家族仅剩的，往往也就是这么一本相册。

由于照片使人们假想拥有一个并非真实的过去，因此照片也帮助人们拥有他们在其中感到不安的空间。是以，摄影与一种最典型的现代活动——旅游——并肩发展。历史上第一次，大批人定期走出他们住惯了的环境去作短期旅行。作玩乐旅行而不带相机，似乎是一桩极不自然的事。照片可提供无可辩驳的证据，证明人们有去旅行，计划有实施，也玩得开心。照片记录了在家人、朋友、邻居的视野以外的消费顺序。尽管相机能把各种各样的经验真实化，但是人们对相机的依赖并没有随

随着旅行经验的增加而减少。拍照满足大都市人累积他们乘船逆艾伯特尼罗河而上或到中国旅行十四天的纪念照的需要，与满足中下层度假者抓拍埃菲尔铁塔或尼亚加拉大瀑布快照的需要是一样的。

拍照是核实经验的一种方式，也是拒绝经验的一种方式——也即仅仅把经验局限于寻找适合拍摄的对象，把经验转化为一个影像、一个纪念品。旅行变成累积照片的一种战略。拍照这一活动本身足以带来安慰，况且一般可能会因旅行而加深的那种迷失感，也会得到缓解。大多数游客都感到有必要把相机搁在他们与他们遇到的任何瞩目的东西之间。他们对其他反应没有把握，于是拍一张照。这就确定了经验的样式：停下来，拍张照，然后继续走。这种方法尤其吸引那些饱受无情的职业道德摧残的人——德国人、日本人和美国人。使用相机，可平息工作狂的人在度假或自以为要玩乐时所感到的不工作的焦虑。他们可以做一些仿佛是友好地模拟工作的事情：他们可以拍照。

被剥夺了过去的人，似乎是最热情的拍照者，不管是在国内还是到国外。生活在工业化社会里的每个人，都不得不逐渐放弃过去，但在某些国家例如美国和日本，与过去的割裂所带来的创伤特别尖锐。二十世纪五六十年代富裕而庸俗的美国粗鲁游客的寓言，在二十世纪七十年代初期已被具有群体意识的日本游客的神秘性取代：估价过高的日元带来的奇迹，刚把他们从岛屿监狱里释放出来。这些日本游客一般都配备两部相机，挂在臀部两边。

摄影已变成体验某些事情、表面上参与某些事情的主要手段之一。一幅全页广告显示一小群人挤着站在一起，朝照片外窥望，除了一人外，他们看上去都惊讶、兴奋、苦恼。那个表情特别的人，把一部相机举到眼前；他似乎泰然自若，几乎是在微笑着。在其他人都是一些被动、明显诚惶诚恐的旁观者的情况下，那个拥有一部相机的人变成某种主动的东西，变成一个窥淫癖者：只有他控制局面。这些人看见什么？我们不知道。而这并不重要。那是一次事件：是值得一看，因而值得拍照的东西。广告词以黑底白字横跨照片下端，约占照片三分之一篇幅，恍如从电传打字机打出的消息，仅有六个词：“……布拉格……胡士托^①……越南……札幌……伦敦德里^②……莱卡。”^③ 破灭的希望、青年人的放浪形骸、殖民地战争和冬季体育活动是相同的——都被相机平等化了。拍照与世界的关系，是一种慢性窥淫癖的关系，它消除所有事件的意义差别。

一张照片不只是一次事件与一名摄影者遭遇的结果；拍照本身就是一次事件，而且是一次拥有更霸道的权利的事件——干预、入侵或忽略正在发生的无论什么事情。我们对情景的感受，如今要由相机的干预来道出。相机之无所不在，极有说服力地表明时间包含各种有趣的事件，值得拍照的事件。这反过来很容易使人觉得，任何事件，一旦在进行中，无论它有什么道德特征，都不应干预它，而应让它自己发展和完成——这样，

① Woodstock，又译伍德斯托克，即一九六九年的胡士托音乐艺术节，是一次摇滚乐盛会，也是反文化和嬉皮时代的重要标志。——译者

② 这里的伦敦德里，应是指美国佛蒙特州的滑雪胜地伦敦德里。——译者

③ 莱卡，即“莱卡”相机。——译者

就可以把某种东西——照片——带进世界。事件结束后，照片将继续存在，赋予事件在别的情况下无法享受到的某种不朽性（和重要性）。当真实的人在那里互相残杀或残杀其他真实的人时，摄影师留在镜头背后，创造另一个世界的一个小元素。那另一个世界，是竭力要活得比我们大家都更长久的影像世界。

摄影基本上是一种不干预的行为。当代新闻摄影的一些令人难忘的惊人画面例如一名越南和尚伸手去拿汽油罐、一名孟加拉游击队员用刺刀刺一名被五花大绑的通敌者的照片之所以如此恐怖，一部分原因在于我们意识到这样一个事实，就是在摄影师有机会在一张照片与一个生命之间作出选择的情况下，选择照片竟已变得貌似有理。干预就无法记录，记录就无法干预。吉加·韦尔托夫^①的伟大电影《持电影摄影机的人》（1929）提供了一个完美形象，也即摄影师作为一个处于不断运动中的人，一个穿过一连串性质不同的事件的人，其行动是如此灵活和快速，压根儿就不可能有什么干预。希区柯克^②的《后窗》（1954）则提供了互补的形象：由詹姆斯·斯图尔特饰演的拍照者透过相机与一个事件建立紧张的关系，恰恰是因为他一条腿断了，必须坐轮椅；由于暂时不能活动，使得他无法对他所看见的事情采取行动，如此一来拍照就变得更重要。哪怕无法作出身体行动意义上的干预，使用相机也仍不失为一种参与形式。虽然相机是一个观察站，但拍照并非只是消极观察。

① Dziga Vertov (1892—1954)，俄罗斯纪录片和新闻片的先驱者。——译者

② Alfred Hitchcock (1899—1980)，英国电影导演，恐怖电影大师。——译者