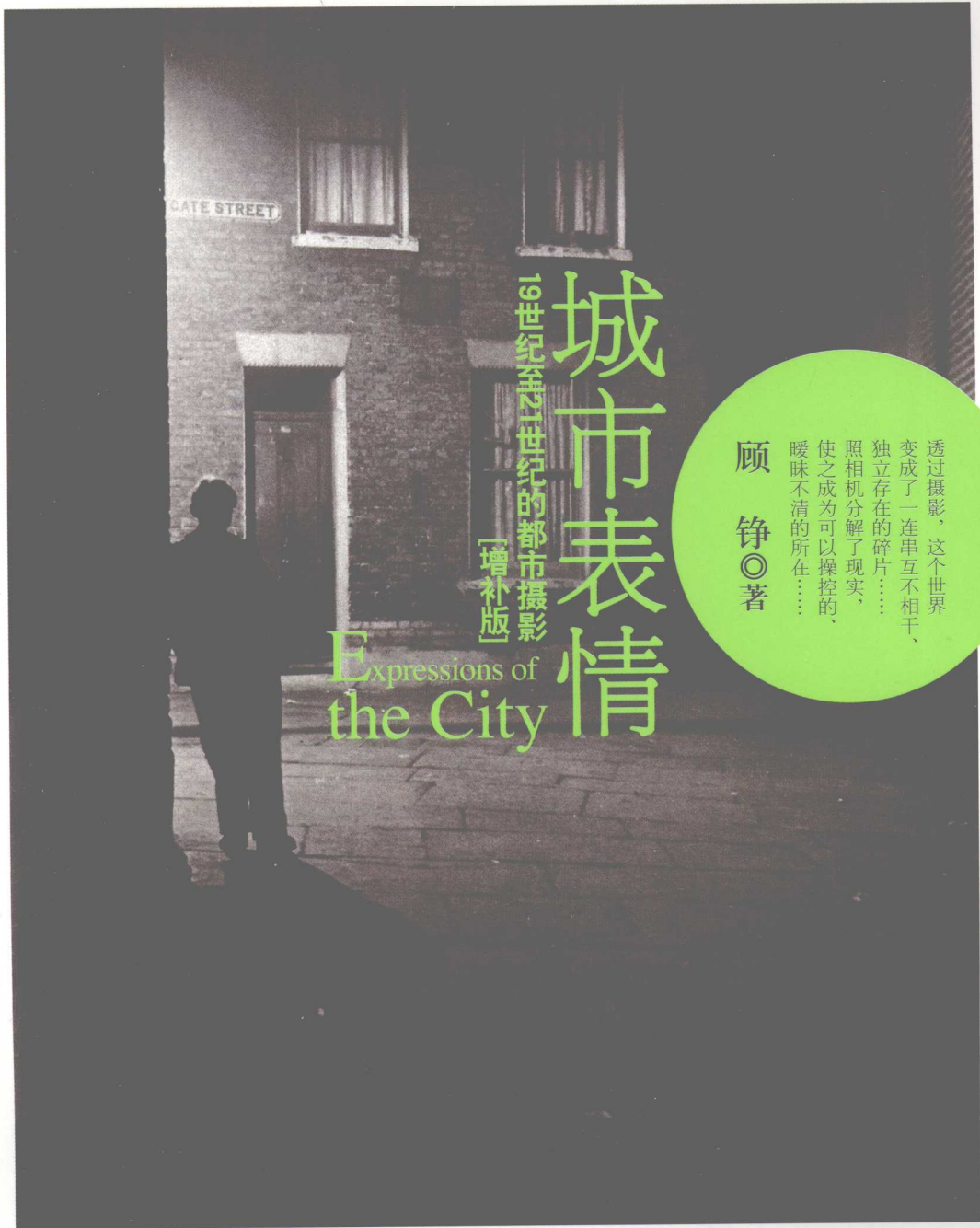




透过摄影，这个世界  
变成了一连串互不相干、  
独立存在的碎片……  
照相机分解了现实，  
使之成为可以操控的、  
暧昧不清的所在……

顾  
铮◎著

# 城市表情

19世纪至21世纪的都市摄影

〔增补版〕

Expressions of  
the City

为了早已发生的灾难而战栗。不管被拍者死去与否，任何摄影都是这样的灾难。——罗兰·巴特

北方联合出版传媒(集团)股份有限公司  
万卷出版公司

# 城市表情

## Expressions of the City

顾铮◎著  
19世纪至21世纪的都市摄影  
[增补版]

北方联合出版传媒(集团)股份有限公司  
万卷出版公司

© 顾 铮 2009

### 图书在版编目 (CIP) 数据

城市表情: 19世纪至21世纪的都市摄影/顾铮著.  
沈阳: 万卷出版公司, 2009.7  
ISBN 978-7-80759-959-3

I. 城… II. 顾… III. 摄影艺术-鉴赏-世界- 19世纪~  
21世纪 IV. J405.1

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第115454号

出版发行: 北方联合出版传媒 (集团) 股份有限公司  
万卷出版公司  
(地址: 沈阳市和平区十一纬路29号 邮编: 110003)

印刷者: 北京温林源印刷有限公司

经销者: 全国新华书店

幅面尺寸: 165mm×210mm

字 数: 210千字

印 张: 27.5

出版时间: 2009年 7 月第 1 版

印刷时间: 2009年 7 月第 1 次印刷

责任编辑: 王亦言

策划编辑: 于 桐

特约编辑: 景 雁 余 慧

图片编辑: 王 琅

装帧设计: 引文馆·闫薇薇

ISBN 978-7-80759-959-3

定 价: 38.00元

联系电话: 024-23284090

邮购热线: 024-23284454

传 真: 024-23284448

E-mail: vpc\_tougao@163.com

网 址: <http://www.chinavpc.com>

# 目录

|     |                            |
|-----|----------------------------|
| 1   | 摄影与都市（自序）                  |
| 4   | 旧巴黎影像百科的编纂者——欧仁·阿杰         |
| 14  | 新兴纽约的观察者——阿尔弗雷德·斯蒂格里茨      |
| 26  | 为都市人造像——奥古斯特·桑德            |
| 36  | 夜巴黎的闯入者——布拉塞               |
| 48  | 1930年代的伦敦众生相——比尔·布兰特       |
| 58  | 一个先锋艺术家眼中的莫斯科——亚历山大·罗德钦科   |
| 70  | 巴黎“惊异之美”的炼金术师——曼雷          |
| 82  | 纽约的“肖像摄影师”——贝雷尼丝·阿波特       |
| 92  | 照亮“裸城”纽约的阿拉丁神灯——维基         |
| 104 | 从马德里到武汉——罗伯特·卡帕            |
| 120 | 纽约地铁中的偷窥者——沃克·埃文斯          |
| 132 | 献给纽约“城中之城”的《哈莱姆文献》——阿伦·西斯金 |
| 144 | 巴黎的“决定性瞬间”——亨利·卡蒂埃-布列松     |
| 156 | 纽约街头的都会牧歌——海伦·莱维特          |
| 168 | 巴黎纽约“双城记”——安德烈·柯特兹         |
| 182 | “丑陋”的都市现实——丽赛特·莫德尔         |
| 196 | 塞纳河边的“左岸之恋”——埃德·凡·德·埃尔斯肯   |
| 208 | “布拉格诗人”——约瑟夫·休德克           |

|     |                           |
|-----|---------------------------|
| 220 | 在都市这个影像实验室里——哈里·卡拉汉       |
| 232 | 彩色的“大苹果”纽约——恩斯特·哈斯        |
| 244 | 现代都市生活的叛逆者——南·戈尔丁         |
| 256 | “自然的眼光，偶然的真实”——罗伯特·弗兰克    |
| 270 | 纽约的“喧哗与骚动”——威廉·克莱因        |
| 282 | 与迷宫匹兹堡的影像格斗——尤金·史密斯       |
| 294 | 来自边缘的都市表情——黛安娜·阿巴丝        |
| 306 | 现代都市生活的荒谬图景——加里·维诺格兰特     |
| 318 | 捡拾都市中的自我——李·弗里德兰德         |
| 330 | 都市：“照片的海，照片的森林”——森山大道     |
| 342 | 作为风景的现代都市——托马斯·施特鲁特       |
| 352 | 世纪末东京物语——荒木经惟             |
| 366 | 早熟的都市摄影大师——张才             |
| 376 | 上海街头的梦游者——陆元敏             |
| 386 | 既是上海的，又是中国的——罗伯特·凡·德·希尔斯特 |
| 396 | 沉默的饶舌——朱浩                 |
| 404 | “格是阿拉格上海！”——“鸟头小组”        |
| 416 | 超级异托邦与摄影的“空间转向”——曾力       |
| 429 | 新版后记                      |
| 430 | 参考书目                      |

## 摄影与都市（自序）

1839年，法国人达盖尔发明了摄影术。与此同时，西方社会也正好经历着都市化的过程。大量的人口开始向都市移动、集中。比如纽约，1890年的人口为250万，而到了1920年，人口已经增加到560万。而都市里的产业结构也发生了巨大变化。我们也许可以这么说，摄影从其诞生之日起就与西方的都市发展与变化过程有着一种宿命的关系。

都市化与现代都市生活肯定要改变生活于都市中人的生活方式、伦理价值观、知觉方式与心理状态。从乡村转到都市，以往悠长的、整段的时间方式注定要被匆忙的都市生活切割得支离破碎、七零八落。正如德国社会学家齐奥尔格·西美尔在其名篇“大都会与精神生活”中所指出的，“都会性格的心理基础包含在强烈刺激的紧张之中，这种紧张产生于内部和外部刺激快速而持续的变化。”都市生活所创造的心理状态以瞬间印象为主，是以“快速转换的影像、瞬间一瞥的中断与突如其来的意外感”（西美尔语）所构成的一种心理状态。处于这种心理状态下的都市感受与都市形象的表现与呈现的重任，由摄影来担任也许是再也合适不过了。摄影的观看方式与生俱来地就是片断性、偶然性。摄影的这种观看特点决定了摄影义不容辞地负有映照现代都市的样貌、反映现代都市的变化、表达生活于都市中人的内心感受与探索现代都市的本质的义务。而对于现代都市的一日千里的快速变化，也只有具有高度机动性的摄影才具有一种涵盖其变化的可能性。通过对书中几十个摄影家的都市摄影实践的了解，我们可以毫不勉强地得出这种结论：摄影是一种都市的媒介。从某种意义上说，自摄影发明一百六十多年以来，摄影文化其实在很大程度上是依托了都市文化的成熟与丰富才得以发展得丰富多彩的。可以毫不夸张地说，对摄影来说，都市就是它的命脉所系。摄影所发现的都市的丰富性，有些只能说是因了摄影的特殊的呈现方式才有可能令我

们对都市产生一种熟悉而又陌生的亲切感。

实际上，摄影与都市就是处在这么一种相互依赖、相互需要、相互促进、相互竞争的复杂互动关系中。都市需要一种包含了人的精神的物质手段来记录、呈现都市本身的变化发展；而摄影也从呈现都市的充满戏剧性的飞速变化中获得了一种真正意义上的存在价值，并且极大地拓展了自己的视觉可能性，在表现都市生活的同时也丰富了自身。通过摄影，人们既发现了都市的本质，时代的无意识，同时也发现了摄影的本质。通过以都市为对象的观看，摄影从都市的活力获得了一种不间断的能量补充，获得了一种不断更新自身的可能性，因而也获得了一种真正的生命力。都市在变，作为都市的媒介的摄影不可能不变。而都市，也因了摄影的存在，其自我意识越来越强烈，它为摄影而丰富，而妩媚，而魅惑。在这种相互关系中，摄影与都市形成了一种“共生”关系。而在这种丰富多彩的都市摄影实践中，摄影家则通过摄影发现了都市的许多只有摄影才能发现的特点，确认了摄影在都市生活中的角色与地位，同时也确认了摄影家自身在都市中的地位与身份。在与都市的对话中，摄影家发现自身，发现都市与自身的关系，并且把这种发现与我们分享。

美国形式主义摄影批评家约翰·沙考夫斯基将摄影的功能分为两类：一类是“镜子”的功能，另一类是“窗子”的功能。所谓“镜子”，可以说是摄影家通过摄影这种表达方式反观自身，而“窗子”则可以看成是通过摄影这种观看方式为人们了解世界打开了一扇窗子。如果我们把这种比喻套用到都市摄影中，我们可以从整个20世纪许多摄影家的实践中发现，都市摄影为我们了解都市开辟了这么两种途径。我们既可从摄影家为我们打开的都市摄影这个“窗子”看到都市的外部形态以及都市社会形态的种种现实变化，也可从都市摄影这面“镜子”观察摄影者面对都市时所产生的心理反应。所以，我们可以把都市摄影粗略地分为表现（“镜子”）与记录（“窗子”）这两个方面。当然，这种分类仍然只是一种权宜之计，因为实际上这两个方面难以截然分开。更经常的情况是，表现中有记录，记录中有表现，实际上

只是哪一个比重更大一些的问题。但是，不管是表现还是记录，绝大多数摄影家都要从都市获得素材，获得灵感，获得激情并最终获得表现都市的自由与欢悦。

本书介绍的是包括了从19世纪末到21世纪初的三十多位各国摄影家的都市摄影实践。他们之中既有阿杰这样的以纯粹记录都市全部细节为自任的摄影家，也有通过为都市中人造像来聚焦都市生活形态的摄影家桑德，既有像克莱因这样的以都市为自己的感情宣泄对象而在与都市的对抗中形成了自己风格的摄影家，也有像荒木经惟这样的一直把都市看成是一个欲望发生装置而始终在以摄影与之调情的摄影家。通过对这些观念、手法、风格各异的摄影家的了解，我希望读者能够发现，原来摄影是一种与活生生的现实有着如此的亲和力的媒介，原来摄影是一种具有如此丰富的表现力的视觉手段，并因此而从此能够经常地将摄影与人类社会的各种实践联系在一起思考，就像这本书把摄影与20世纪都市生活联系在一起展示一样，从而获得对摄影这个“20世纪的媒介”的全新的理解。如果能够达到这个目的，则是对我的长期以来的摄影写作的最好的鼓励。

顾铮





阿杰肖像,阿波特摄,1927

## 旧巴黎影像百科的编纂者

——欧仁·阿杰

……纪念碑、老教堂、小巷里的旧建筑、街角、橱窗、站在门口的少女、马车、公共马车、大街景色、桥梁、公园、树木、时装模型、各种家庭的室内景色、街头艺人、妓女、手推车……巴黎的悲惨与财富被阿杰一视同仁地拍摄了下来。

1920年11月的某一天，时任巴黎历史博物馆美术部长的保罗·莱昂收到了一封由一个叫欧仁·阿杰（Eugène Atget, 1857—1927）的人寄来的信。

在这封信中，阿杰这样告诉莱昂：

在过去20年里，出自一种难以抑制的强烈愿望，我一直以8×10英寸规格的干版底片的形式，把收集记录从16世纪到19世纪为止的存在于旧巴黎街头的所有杰出建筑物的照片作为自己的工作。这些照片还包括了旧旅馆，深具历史价值、引发人们好奇心的房屋，优美的门厅与大门、门心板、门缘，以前的喷泉，各个时期的楼梯（木制的或是铸铁制的），以及包括巴黎圣母院等在内的巴黎所有各教堂的内景（全貌与细节）。这一艺术与记录的庞大收藏现在终于完成了。因此，我可以如实相告：我已经拥有了整个的旧巴黎。

的确，为人一贯谦逊的阿杰有充分的资格出此豪言。对巴黎，对历史。

阿杰在此信中向莱昂推销的照片有两个部分。第一部分名为《古巴黎的艺术》，共有1053幅照片；而第二部分的《如画巴黎》则由1568幅照片组成。当然，这些照片并不是阿杰在过去20年里所拍摄的旧巴黎照片的全部。作为一个以摄影为谋生之道的旧巴黎的影像收集者，阿杰对向适当的客户推销自己的照片之道早已烂熟于心。当阿杰于1927年去世时，他为后世留下了数量庞大的有关巴黎市区与巴黎近郊的照片与底版。这些照片与底版构成了19世纪巴黎的一部独特的影像履历书，同时也自动地成为了阿杰毕20年之功为自己树立的影像丰碑。尽管在阿杰死时，巴黎的报纸不曾有一字提到他的死讯，但随着时光的推移，阿杰已经成为了摄影史上一个空前绝后的神话人物。

生于1857年的阿杰尽管一辈子时运不济，但如果我们细细观其一生，却会发现其实倒也并非真的平淡无奇。作为马车修理工的长子，阿杰在5岁时失去了父亲，不久他的母亲也去世了。孤儿阿杰因此只能由他的叔父带养。



无题,日期不详

等阿杰稍大后，他进了神学院。但在毕业时，阿杰并没有去侍奉上帝，而是做了一名浪迹天涯的水手。他在一条跑乌拉圭的航线上当了一名客船侍应生。欧洲、非洲、东南亚及南美等地都留下了阿杰的足迹。

但在21岁上，阿杰忽然有志于戏剧表演，于是将大海抛在脑后来到巴黎报考戏剧学校。在第一次考试落榜后，阿杰先去服兵役。1879年，阿杰再次报考并终于考上了该校。但因为兵役与学习不能两全，他不得不退学。1881年，他加入一个巡回表演剧团，但不知何故青年阿杰老被派为反面角色或不起眼的配角。不过，6年的演戏生活尽管没有让阿杰脱颖而出成为名角，但他却以其诚恳的为人赢得了一位名声远比他大的女演员瓦伦丁娜的芳心。比阿杰年长10岁且有一个8岁儿子的瓦伦丁娜从此一直与阿杰相依为命，共渡了40年的艰难时光。

1887年，阿杰因喉疾而从戏剧抽身。当然，这也与他看出自己在戏剧方面已无发展前途有关。放弃戏剧后，一直爱好绘画的阿杰本有意朝绘画方面

发展，但没有画多久他就搁笔不画了。1888年，阿杰买了一台8×10英寸规格的大片幅照相机开始拍摄照片。阿杰转向摄影的原因主要是出于谋生的考虑。当然，将他所爱的巴黎的一切一一加以记录也是他的一大野心。

从1897年起，阿杰开始有系统地拍摄巴黎。此时，欧洲摄影界正是模仿绘画效果的“画意摄影”的一统天下。为自卑感所困扰的摄影家们正不顾一切地要使摄影向绘画靠拢，他们执拗地以使摄影能跻身艺术殿堂为己任。在英国，有以“连环会”为代表的摄影团体在向艺术摄影的高峰进军，而在法国，则有与阿杰同年出生的罗贝尔·德马西等人组成的“巴黎摄影俱乐部”遥相呼应。而时，对摄影界的这股艺术思潮置若罔闻的阿杰，在他的公寓门口高高挂起了一个广告招牌，上书“为艺术家提供资料”，自此开启了自己孤独的摄影追求。

就摄影史而言，巴黎是生育了摄影术的伟大城市。几乎就在摄影术问世的同时，巴黎这个城市本身也开始了向现代都市急速蜕变的历史进程。在法兰西第二帝国时代，1851年到1870年间，当时的塞纳郡知事奥斯曼对巴黎进行了一次彻底的城市改造，使之成为20世纪世界各国都市规划的原型。在这次改造中，“理性”、“功能”、“实用”等观念取代了“美”、“诗意”成为现代都市的基本理念。而巴黎在19世纪与20世纪的世纪之交时发生的变化，正是“现代性”这个观念以都市为媒介萌芽、成立、发展、变化的全过程的缩影。阿杰在巴黎面临历史转折的重要时刻，肩扛重达12公斤的粗笨相机，奔走于不断消失与不断生长的时代的夹缝之中，以影像为旧巴黎的正在逝去的种种立此存照，谱写了一曲缱绻缠绵的旧巴黎挽歌。

比起拍照片来，将照片卖出去似乎更难。比如，像阿杰的友人所回忆的，“在某个风和日丽的日子，留柯·奥列维·梅森（法国壁画家，100法郎纸币的设计者。——笔者注）以15法郎买了几张（阿杰的）照片。阿杰因此受到鼓舞并得救。”阿杰就这样依靠出售自己拍摄的旧巴黎照片来维持生活。他的主顾既有公家的文化机构，也有个人买主。巴黎市历史图书馆就曾定期购藏他的照片。现在该馆仍保存着阿杰拍摄的5552张照片。这批照片以

“巴黎街头”为总标题，分为“巴黎”、“各类”（主要以街头市民、交通工具等主题分类。——笔者注）及“郊外”三大类。巴黎国立图书馆也藏有阿杰自己制作的7本照片集。这7本照片集的标题为：“巴黎的生活与工作，1898—1900”（146幅）、“巴黎的交通工具，1910”（575幅）、“巴黎的室内装潢：艺术的、绘画的以及布尔乔亚的，1910”（54幅）、“巴黎的职业、商店及橱窗，1912”（59幅）、“旧巴黎的招牌及老店，1913”（58幅）、“巴黎城墙遗迹，1913”（56幅）、“巴黎：旧军事地带的居民及其典型，1913—1914”（82幅）。仅仅从这些标题我们便可略知阿杰的拍摄计划之周详。而阿杰的个人客户则有舞台监督、建筑师、编辑、雕塑家、画家、设计师、插图画家等。著名画家如郁特里洛、勃拉克、藤田嗣治、曼雷等都曾买过他的照片。

使全世界发现了阿杰的天才的美国女摄影家贝雷尼丝·阿波特这样评价阿杰的摄影：“巴黎的悲惨与财富被阿杰一视同仁地拍摄了下来。”是的，纪念碑、老教堂、小巷里的旧建筑、街角、橱窗、站在门口的少女、马车、公共马车、大街景色、桥梁、公园、树木、时装模型、各种家庭的室内景色、街头艺人、妓女、手推车……举凡巴黎人走在街头迎面而来的一切都在阿杰的底版上定影。

由于技术条件的限制，阿杰那个光圈小到11的镜头在对付快速移动的物体时就显得有些力不从心。如果光线不是很好的话，快速移动的物体就可能会使画面变得一团模糊。因此，阿杰不得不赶早趁行人稀少的时候拍摄照片。在没有天气预报的当时，阿杰的每一天都是以清晨开窗察看天气情况为开端的。阿杰照片中的静谧就是来自那一个个被他轻轻的脚步所踏破的清晨。在巴黎将醒未醒之时，阿杰悄悄地收集了许多巴黎最为动人的表情。

但是，1914年第一次世界大战的爆发，中断了阿杰以照片收集巴黎的计划。等战争结束，年事已高的阿杰尽管不必再担心会被人疑为德国人的间谍，但要让他扛着笨重的照相机东奔西走显然已是力不从心。战争结束后，他主要以出售自己的巴黎照片来维持生活。本文开始时的那场与莱昂所做的

交易就以2621幅照片1万法郎的价钱成交。当然，他偶尔也受人之托拍摄些照片。1921年，他就曾受一画家委托拍摄了巴黎的妓女。结果，这个都市摄影大师也因此人体摄影史上占有了一席之地。

令人遗憾的是，阿杰卖出的照片在当时只是作为资料照片保存于档案中，其真正价值一直要等到一个名叫贝雷妮丝·阿波特的人的出现才为世人所知。1926年，时为超现实主义画家、摄影家曼雷助手的阿波特在曼雷那儿看到了他买下的几幅阿杰的照片。她为阿杰的照片所打动，于是马上就访问了住在距曼雷住所不远处的阿杰。当时的阿杰在阿波特的眼中是个疲惫阴郁的老人。阿杰那时正在断断续续地拍摄位于巴黎以南10公里处的索尔花园。现在发现的标有阿杰摄影的最后日期的照片便是索尔系列的第71幅照片，日期为1926年6月。也正是在这年6月，与阿杰厮守了40年的瓦伦丁娜去世。阿杰经此打击一蹶不振，一年后也在贫病交加中追随瓦伦丁娜而去。



院落，地点不明，1923

阿波特曾在阿杰死前不久请他上她刚开设的影室来拍照。但等到她将拍好的照片送去给阿杰看时，却见那块写有“为艺术家提供资料”字样的招牌已被摘下。她这才知道阿杰已经去世。为防阿杰照片的散失，阿波特筹款买下了阿杰留下的10000张照片与1800幅底版，使阿杰的老巴黎照片避免了为历史所风化的厄运。1930年，阿波特与先前曾经买下过阿杰照片的纽约画廊老板裘里安·莱维合作出版了摄影史上第一本阿杰的摄影集。阿杰因了阿波特这一红粉知己而永垂不朽。而阿波特也因了阿杰的启示，在他去世后不



旅馆内景，日期不详

久关闭了自己生意红火的影室大门，回到纽约拍摄了一部青史留名的摄影集《变化中的纽约》。

也许与自己的不合时宜有关，阿杰的镜头永远朝着过去。在他那取景玻璃框中不曾出现过当时是高科技象征的埃菲尔铁塔，而在他拍摄的“巴黎交通工具”专题中也没有地铁的影像。阿杰用摄影术这一当时的新科技手段来悼念旧都市的衰落，但却不用它来欢呼新都市的崛起。也许，在他看来，照相机能做的只是将孤独与怀旧封存在玻璃底版上。

有过多年舞台经验的阿杰通过摄影在巴黎街头重新捡回了当年登临舞台的快感。都市在某种意义上可说是人类用文化搭建的供人们活动（其实何尝不是演出）的人工舞台。当阿杰站在街头拿起他那台粗笨的照相机并在聚焦屏上寻找巴黎的过去时，这一行为本身其实就是一场精彩的演出。而他演出的背景就是巴黎的大街小巷。不过，当阿杰收起照相机拖着沉重的双腿回家时，他的脚边不会有掌声响起。但历史却会以经久不息的掌声为他作证：欧仁·阿杰是一个好演员，一个以摄影为道具、以都市为背景、还了都市以历史真面目的大演员。

1926年，曼雷要将三幅阿杰的照片发表在超现实主义杂志《超现实主义革命》上，他为此请阿杰同意署上他的名字。不料这个请求遭到阿杰的断然拒绝。超现实主义艺术家在阿杰的彻底日常性的照片中看出了超现实的意味，这对阿杰来说实在是一个令人哭笑不得的讽刺。阿杰被超现实主义者引为同道固然光荣，但对于从来没有认为自己是艺术家的阿杰来说，作为一个摄影家的尊严也许是更值得珍惜的。其实阿杰已经成为历史的一部分，其照片是否艺术于他而言早已无关紧要。当阿杰在巴黎的街头选好自己的拍摄位置时，事实上他已经同时为自己在历史中的地位找到了相应的坐标。凭借着摄影，阿杰使自己从巴黎的街头走进历史，并成为历史上一个伟大的神话。





妓女, 日期不详