

第一章

摄影话语的起源

后来，达盖尔来了

1939年，也就是摄影术面世整整一百年之际，关于摄影术的发明，大家公认的观点十分集中，甚至像保尔·瓦雷利（Paul Valéry）这样敏锐的观察家也摆脱不了那些典型的看法。多年来，这位法国诗人兼批评家一直记录着他对科学、历史和当代文化特有的感悟。他写满评注的笔记本逐渐成为非正式的国家文献。但是，1939年1月7日，当瓦雷利在法兰西学院作“摄影百年纪念”演说时，他只不过重弹神话创作的老调。“后来，达盖尔来了，”瓦雷利吟诵道，“摄影的幻象与他一起诞生了，并且飞速发展遍及整个世界。视觉知识的一切标准都出现了明显的变化。”¹几十年来人们一直坚持这样的说法：摄影的出现是前所未有的事情，威力无比，神秘，不可预测。

在瓦雷利和许多人看来，摄影的出现并没有像19世纪的其他发明那样缓慢。相反，这种媒介在社会现实中出现十分突然，就像雅典娜从宙斯的头颅里一出现，便体貌完整，发育成熟一样。在公众眼中摄影没有明显的儿童期，没有青春实验期，也没有渐进过程的间隙期。甚至在理论和实践经过百年的发展之后，人们发现1839年仍是令人惊异之年。摄影的出现容不得人们用常规的语言去描述。摄影神秘的起源

使人因喜悦或恐惧而战栗，但是没有人愿意用简单的事实去消除这种心理状态。

那些在1839年亲眼目睹摄影问世的人都用异常的话语谈论着摄影的出现。在摄影还远远没有引起重大的社会变革之前，人们便信心十足地将它描述为具有革命功能的技术。1839年和随后的十年，人们预感到摄影会产生社会影响，并不是因为摄影在最初的年月里所带来的变化，而是因为摄影出现时那样迅雷不及掩耳。在人们还不十分了解的时候，摄影就被视为一个奇迹、一个自然界产生的怪物、一项新艺术、一门新兴的学科，是民主化的强有力的工具。

也许像人们所期待的那样，保尔·瓦雷利在百年纪念会上的演讲特别强调了摄影辉煌的一面。如果瓦雷利进行选择的话，他本可以用其他同样令人信服的说法讲述摄影史。他也许用历史悠久的谱系图来说明摄影是一系列实验与技术装置发展的必然结果。也许他那时的演讲并不振奋人心，但他将摄影纳入人类进步的历史长卷中，会让他的听众感到同样的亲切。

1938年，摄影问世后的100年，关于摄影起源的说法已不止一个版本，而是产生了多个相互冲突的版本。摄影被认为既是古老的又是新颖的；既是天然的又是人造的；既是个人智慧的结晶又是社会渐进发展的结果。今天，这些矛盾的说法仍然充斥着摄影的历史，或者说，充斥在摄影的多种历史版本中。尽管摄影的历史随着时间和环境的变化而变得相当复杂，但它的基本轮廓在1839年时是清晰的。那些关于摄影的过去与现在最基本的说法，已经表现了摄影与自然界的特殊关系。

随心所动的复制： 用摄影所阐释的自然和自然性

在书籍出现之前有手抄本，在汽车出现之前有马车，那么在摄影

出现之前呢？

摄影没有单一、清晰的前身，部分原因在于摄影的多种用途不能用统一的定义去界定。在摄影语言中没有一种预备性的原型。如果摄影主要被定义为制造多个副本的手段，那么它的先驱可能在印刷媒介中找到，例如木刻和版画。但如果将摄影界定为能精确复制可观察到的现实的手段，那么它的先驱有可能被定位在一个更宽泛的视觉甚至是语言上的光学经验的语码系统中。当把摄影的复制能力与精确性都纳入其定义时，寻求摄影术的先驱可能要到魔术与幻影的王国里去了。

界定摄影的基本概念，其困难也许表现在编写它的史前史与历史时所遇到的麻烦上。因而，关于摄影的几种定义允许作者从中选择并合并重点。摄影术在1839年诞生后的十年间，一大堆相互矛盾的观念暴露了摄影术发明的内幕和背景。

摄影的多重定义也促使旧的内涵嫁接到这种新的媒介之上。摄影诠释的主要依据是18世纪思潮中反复陈述的有关自然性和独创性的复杂观点。例如，作家亚历山大·蒲伯将天才区分为天生之才与后天受教育而成的天才。²他认为自然的力量高于人类的力量，并主张毫不费力的自发的灵感的产物要比通过努力得来的成果更真实，更有价值。与此相关，天才和天才的作品不仅因为灵感，更是因为它的独创性而被认可，独创性强调了独创的重要意义。

威廉·亨利·福克斯·塔尔博特（William Henry Fox）、路易·雅克·芒得·达盖尔（Louis Jacques Mandé Daguerre）和约瑟夫·尼瑟福·尼埃普瑟（Joseph Nicéphore Niépce）——摄影界公认的先锋——都回避将摄影解释为人为创造的发明，他们都坚持认为摄影源于大自然并由大自然显现出来。依照英国科学家塔尔博特的说法，摄影术描绘的图像“仅仅利用光学和化学的手段”。图像是“大自然之手留下的痕迹”。³达盖尔则认为：“银版术不是用来描绘大自然的工​​具，而是一种化学和物理的过程，这种过程赋予大自然能复制她自身的能力。”⁴而尼埃普瑟这位默默无闻的摄影界的鼻祖，将他取得的成果定义为“光作用下的自然的再现”。⁵尼埃普瑟和达盖尔共同起草的一份协议中提到了尼埃普瑟的企图：“锁定自然提供的影像，没有



尼瑟福·尼埃普瑟，《格拉斯窗外的景观》，1826年左右。根什姆（Gernsheim）收藏，哈里·兰塞姆（Harry Ransom）人文科学研究中心，奥斯汀，得克萨斯州。

任何制图员的协助……”⁶

摄影的发明者当然意识到了这种媒介的逼真性和可靠的视觉再现性，然而他们却强调了这种媒介明显的自发性。摄影是一种自发的图像，是由实验者发现并揭示的自然现象，不是人类创造的工艺。⁷换言之，摄影最早是通过语言来描述的，而不是用机器、设备以及工业革命的过程等术语来描述。举例来说，不管铁路带来的变革多么巨大，关于发明铁路的故事还是平淡无奇。

摄影术的创始者将摄影定位于自然的历史，而不是人类的历史，这样便拉大了摄影和通常所理解的技术发展史之间的距离。他们用自然起源的命题向简单的技术起源理念发起挑战。作为一个意外发现的新生事物，摄影似乎在性质上偏离了诸如木版画这样的印刷媒体的历史。

摄影起源于自然的观念周期性地认可了摄影的价值。塞缪尔·芬利·布里斯·莫尔斯 (Samuel F.B.Morse) 在给美国画家华盛顿·奥尔斯顿 (Washington Allston) 的信中这样写道, “自然……已经将铅笔握在手中。”⁸ 威廉·亨利·福克斯·塔尔博特后来采用“自然之铅笔”(1844~1846年)这样的语句作为他的书的标题。拉尔夫·沃尔多·爱默生强调了自然的即平等的社会和由摄影创造的自然艺术之间存在着契合。“银版术是绘画中真正的共和国的风格,这一点肯定无疑,”他补充道:“画家置身一旁,让你描绘你自己。”⁹

把摄影作为一种自然现象,作为标记一直使用着,在不断地变换使用的术语“发现”和“发明”中来描述摄影的起源十分明显。以塔尔博特为例,尽管他花费了大量时间进行摄影实验,他还是把他的工作当做一种“发现”和“发明”。当代报纸上的报导也同时沿用这两个说法。¹⁰ 在20世纪中叶,批评家克莱门特·格林伯格依然发现用这两个术语都同样恰当。“摄影是人类设计或发现的最透明的艺术媒介,”格林伯格写道。¹¹1989年摄影150周年纪念日时,交替使用两个词语的倾向也非常明显。¹²

把这种新的媒介描述为自然界的组成部分,便使摄影置身于一种较老的文化格局中。从古代起,摄影出现之前就存在着可被称为摄影理念的东西。摄影的理念在西方文化中实际上是对某种表现手段的渴求,这种表现手段要无删节、无扭曲、无时尚、无阴暗的主观性或外界的干扰。摄影理念预示人们希望有一种通用的语言,这种语言是由大自然孕育而成,既适于真正的人类进步又适于科学事业的追求。

摄影观阐明了所见与所知之间的亲密关系,这种关系根源于柏拉图的《理想国》(书中第五章),但在18世纪,视觉与洞察力曾经是关于自然状态下的人类问题而进行的不间断的对话的一部分。1758年让-雅克·卢梭提出这样的主张:公众的节日都在露天,在大自然的怀抱中举行。那样,虚假的外表便暴露无遗,使所有出席节日的人的心脏一起跳动。¹³ 爱默生名为“自然”的论文在1836年发表,时间正是摄影术问世之前。他清楚地表达了这样的信念:他认为天真的视觉能够引导到超验主义的状态:

站在赤裸的地面上——我的头沐浴着令人心旷神怡的空气，心灵升华到无尽的天际，一切卑劣的私欲都消失了。我成为一个透明的眼球，我化为乌有，我能看见一切，宇宙生灵在我全身循环流动。我是上帝的一部分或一个微粒。¹⁴

按照这种假设，被动的视觉所产生的知识要比积极的思维揭示的知识更多。视觉既是未经处理过的感觉的地点又是象征。¹⁵

对于19世纪的某些评论家来说，自然的视觉是能够允诺个人实践的纯洁的视觉。眼睛看见的东西意味着毫无瑕疵而直接的真实性的，这是不能用语言文本来实现的。为了取得有益的效果，阅读不可能和纯粹的观看相媲美。“当我们只是限制在书本中时”，亨利·戴维·梭罗写道：“我们会处于一种危险境地，忘记一切事物和事件所说的不含暗喻的语言，这种语言自身就是大量的和标准化的。”“没有办法和律条可以替代永远保持警惕的必要性，”他继续道：“永远去观察那些能被观察到的事物，与这样的学识相比……历史课、哲学课，或诗歌又算得了什么？”真实的视觉能产生洞察力。“你只是想成为一名读书人，一个学生，”梭罗嘲笑道：“还是一位用眼观察的人？”¹⁶

对摄影媒介的阐释和从前关于用眼观察所具有的赏心悦目的意义结合在一起，我们可以看到，在爱德加·艾伦·坡(Edgar Allen Poe)的文章《银版术》中，他把摄影观念和摄影实践结合起来。坡争辩道：“所有的语言在准确地传达真理的思想时必定有缺陷……但是仔细研究光绘画可以发现，它揭示的东西更绝对地真实，它再现的事物更加完美。”¹⁷

摄影被当做自然视觉很容易地变为中性视觉。人们将照相机的影像和人类视网膜上的图像等同起来。因此，摄影具体地证明了18世纪启蒙运动的一种假设，这种假设认为，人类视网膜上的影像独立于主体的思想和情感。照片将人类的视觉外在化和理想化。它证明了直接领悟知识的可行性，并验证了笛卡儿型的理解模式：仔细查看视网膜上的图像来获得信息。¹⁸

甚至在照相机的影像被成功地定格之前，照片的概念就被解释成为完美的人造视网膜。1816年尼埃普瑟无意中把他正在制造中的照相机说成是人造视网膜。引领这种新媒介的法国政治家弗朗索瓦·阿拉哥(François Arago)曾谈到，摄影可能成为一种客观的视网膜(生理上的视网膜)，由于它“独立于我们的感觉”，¹⁹使研究光的属性变得可能。²⁰他预言了人工眼(一种虚构的眼)对科学的用途。²¹朱尔斯·佩利坦(Jules Pelletan)在 1839年 1月发表的关于摄影新媒介的早期报告中，将达盖尔的发明描述为人造的视网膜。此后不久，在政治和科学研究上都支持达盖尔的杰出的科学家 J.B.毕奥(J.B.Biot)也用了同样的话语。²²

把摄影当做人造视网膜的理论忽略了照相机的视觉和人的视觉之间的显著不同。最初将摄影与人类视觉等同时，人造视网膜被理解为

奥诺杜米埃，《用新的设备获得优雅的姿势》，石版画，1856年左右。加拿大国家博物馆，渥太华，加拿大。



单眼的、静止的，而不是像人的视觉一样双眼并用，而且是动态的。然而，照相机视觉和人类视觉的相似性被强调到将两者变成了同义词的程度。生产人造视网膜被认为是可以实现的科学目标。同时，人的视觉和绝对可靠的感觉之间的类比，表达了人们对永久性、稳定性和控制性的愿望，并且向武断、零乱和无序发起含蓄的挑战。照片作为一种外在化的、人造的视网膜，似乎反映了人们渴望将散乱的影像固定化、理性化，而不是表现光的流动性。换言之，当第一批照片成像之后，突然涌现的摄影话语便把摄影的内涵界定为秩序的象征。在这方面，值得注意的是，尽管早期摄影技术上存在着缺陷，例如达盖尔摄影法成像的脆弱性和卡罗式摄影法的不稳定性，摄影却经常被认为是完美无比的。摄影冗长和麻烦的工序是世人公认的，然而人们并不加以理会。人造视网膜中性视觉的观念使真实的照片看起来更好。

照片提供了明确而具体的证据，证明有某种理性能够自由发挥的客观空间。照片并声言大大地改变了知识状况。摄影向人们暗示，对更多的人来说，世界将变得比从前更直接、更清晰。这种知识的膨胀不仅因为更多的人很容易就能接触更多的图像。最为理想的是，仅仅对照片进行诠释是远远不够的，因为照片的成功之处在于它让世界的形象展现在普通人的面前。处在萌芽状态的把摄影作为中性的、人造的视网膜的摄影概念是这样一种革命性的观点：摄影之前的权利领域和技术领域能够而且应该消退了。

现代的中性视觉

正像摄影作为自然视觉的观念一直持续到现在一样，摄影作为中性视觉的观念也持续到现在。无论我们对人类视觉生物心理学有多么了解，我们还是直接体验眼睛所看见的东西。任何东西似乎都不能成为我们和世界之间的障碍物。我们经常使用这样的语言和概念（“我看见”；“我会看一看”；“那是目光短浅的”）将视觉和知识等同起来。在语言和经验中根深蒂固的感觉就是：百闻不如一见。视觉的经验永远是象征性的。

19世纪关于摄影为人类提供了单纯的、不带感情色彩的观察方式的信念，支持着第一次世界大战后的亚历山大·罗琴科（Alexander Rodchenko）、曼·雷（Man Ray）和拉斯罗·莫霍利-纳吉（László Moholy-Nagy）这些人所做的现代主义的实验。²³照相机的玻璃眼（莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）的话）内在的独特性就是它的真诚，它拥有的透明度能够“朴实地感觉当代的现实并直接表现它”。格林伯格在1946年评价摄影师爱德华·维斯顿（Edward Weston）的作品时，将摄影特征描述为“摆脱了历史与传统”。²⁴

格林伯格认为，不愿意考虑照相机机械性特点的艺术摄影是劣质的艺术。早在十多年前刘易斯·蒙福德（Lewis Mumford）就表达了相似的判断。蒙福德藐视画意风格的照片，那些如烟雾般的风景图像在世纪之交和随后的几十年中盛行起来。画意风格派给蒙福德的印象是：“这是从清晰的机械过程中倒退下来……（那样）会把整整一代人的摄影毁掉。”²⁵对于蒙福德来说，蒙太奇——达达主义和超现实主义应用的将不相干的影像拼贴起来的手法——“根本不是摄影，而是一种绘画”。²⁶蒙福德坚持认为，摄影中对纯粹形式的偏爱，这是许多现代派作品的特征，削弱了摄影自身的活力，并引发一种“孤立的审美感觉”。²⁷

同样，20世纪60年代法国现代主义批评家安德列·巴赞（André Bazin）说道，与绘画相比，摄影媒介的独创性在于它“本质上的客观性”。²⁸巴赞对摄影独创性的认识和摄影在第一个十年中发展起来的有关独创性的两种含义产生了共鸣。与最早的摄影评论家一样，巴赞也应用了摄影独创性的双重含义。他的摄影概念始于自然：“摄影就像一种自然现象影响着我们，像一朵鲜花或一片雪花，它们的植物特性和粘土的本性成为它们的美貌不可分割的一部分。”摄影这种媒介没有先例。摄影的出现是“世界之影像第一次自动化地形成，没有人造的创造性干涉”。巴赞没有完全贬低摄影师的个性，但他强调了摄影媒介导致了与过去的决裂的方式。“所有艺术都以人的存在为基础，只是摄影得益于人的缺席，”他评述道。²⁹

有些当代批评家从完全不同的观念出发，他们认可摄像的透明性

是因为他们坚持摄影内涵的构建完全与照相机无关，³⁰这也许是无意识的事。在约翰·塔格(John Taga) 经常引用的典据中，他断言摄影没有特殊的身份，“摄影的历史并没有统一性。它在跨越公共空间领域中闪现”。³¹摄影透明性的观点是独创性的关键，在一些观点极其相左的争论中非常突出。透明性被用于区分摄影和铜版画、雕版画这样一些工艺技术更明显的媒介体。摄影的透明性这一概念也支持了这样的论点：摄影史是和它的主题结合在一起的——摄影史不仅是它所描绘之物的历史。

自然的魔法

摄影起源的模糊性、摄影起源于自然界的传说、摄影图像产生具有较强的自发性以及摄影复制品的独特性，这种种问题纠缠在一起，向人们暗示了，摄影问世时，一定发生了一些不寻常的事情。早期的评论家们把摄影和巫术联系起来的倾向性，始于达盖尔将他的发明股权直接兜售给大众的不幸的企图。当巴黎人看到达盖尔利用他的西洋镜舞台所展示的照相机所精确复制的街景，并且熟悉了达盖尔所制造的戏剧般的幻觉时，他们推断达盖尔照相机形成的图像是魔术和戏法的产物，或者是两者诡秘的结合物。³²达盖尔银版术极高的幻觉性使观众处于一种魔幻的心境中。即使是对那些没有真正看过达盖尔银版术的评论家来说，这种媒介看起来：“更像神话故事中的奇迹或是巫术中的错觉，而不是真实的现实。”³³后来的作者们一再强调负片上的影像魔幻般的外形，又由于很少有人能够亲眼目睹摄影的过程，因此这中间发生的变化就更加神秘。

有时候，甚至一些有科学头脑的人在解释摄影时也把它和反传统、超自然联系起来。英国著名科学家约翰·赫歇耳(John Herschel)在讲述他看到达盖尔银版术的第一反应时宣称：“将其称之为奇迹一点也不过分。”³⁴ 弗朗索瓦·阿拉哥(François Arago)虽然愿意对摄影术的发明做出令人信服的、常规的技术性的描述，但他在论述中所使用的语言也远远超出上面的溢美之词。在阿拉哥给众议院和法国科学

院所作的摄影史前史的报告中，引用了约翰·威尔金斯（John Wilkings）和埃德蒙·罗斯丹（Edmond Rostand）的幻想小说。阿拉哥建议道，他们不管看上去有多么牵强附会，但是将虚构的登月之旅、人造翅膀以及太阳能发动的机器这些故事放在写作它们的年代所使用的语言框架下去考察，他们都可靠地预言了后来发生的事情。对于阿拉哥和后来的许多作家来说，科幻小说在技术发展中扮演着至关重要、生死攸关的角色：奇妙的机器就起源于科幻小说的梦想之中。³⁵

摄影源于自然的假设以及它与自然之间的联系，导致人们对这种媒介可能的发展趋势进行了推测。早期巴黎摄影家梅耶（Mayer）和皮尔松（Pierson）在1862年论述摄影术的发明时，发展了阿拉哥所提及的技术幻想的理念。1760年，蒂费热·德拉鲁舍（Tiphaigne de la Roche）出版了一个法国乌托邦式的故事《吉方蒂》，梅耶和皮尔松在《吉方蒂》中摘录了一小段，其中正包含有梅耶和皮尔松相信的关于摄影发明的预言。³⁶从那以后，除了个别异议之外，《吉方蒂》已经成为摄影传说的一部分了。³⁷

在《吉方蒂》的故事中，一位航海者来到一个神灵居住的小岛。这些神灵为了创造他们的艺术，把一种神秘的粘性物质涂在画布上。只要这块画布暴露在景物前，景物就会在画布上留下镜子般的影像。³⁸人们常常用吉方蒂画布证明人类的想像力会超越社会和物质的生产手段，证明凡是可想像出来的东西都是对未来准确的展望。不管是由于魔幻，还是通过一个民族的集体的意志或精神，摄影术还是出现了。就像人工视网膜，这种未经过试验的未来主义代表了历史上人们对预言和统一的愿望。在摄影史中，《吉方蒂》具有独特的用途。

人们持续不断地引用《吉方蒂》中的选段，其原因是这个故事将摄影话语和西方思潮的主旨联系起来的方式。《吉方蒂》更新了老一辈人的雄心和抱负，那就是图像更真实，要创造现实主义的图像。举例来说，吉方蒂故事将摄影话题和古希腊画家宙克西斯（Zeuxis）和阿佩利斯（Apelles）的不朽的传说联系起来，他们画的图像是如此逼真，更像是障眼法的产物而不是一门工艺。它也将人们对摄影的理解和西方文化中关于魔镜的不朽传说联系起来，如浮士德对镜中女巫的幻想。

Family Daguerreotypes, found every where.



Grand Pa.



Grand Ma.



Fa and Ma before Marriage.



Fa and Ma after Marriage.



The Baby!!



Little Tommy and Ma!



The Boy - Pa.



艺术家姓名不详,《随处可见的家庭达盖尔银版术照片》。《哈珀斯新月刊杂志》15期(1857年7月),285页,由锡拉库扎大学图书馆提供。



Cousin Frank, who adores Mary Ann.

Aunt Sally, who attends all the Charity Fairs.

Uncle Frank, who loves to Illness!

Uncle Josh, who has been to England, and is rich.

"Lucy Lilla" and "Cassie Griswold" (our Cousins, who write for the Magazine).

Our Uncle, Calvert Griswold. (Taken while on Duty.)

Cousin Fred, who sent this Picture from California to his Mother.

Cousin Tom, the Fox-Face, who receives that Gold Snuff-box. (Picture rather vague.)

艺术家姓名不详,《随处可见的家庭达盖尔银版术照片》。《哈珀斯新月刊杂志》15期(1857年7月),286页,由锡拉库扎大学图书馆提供。

人类的创造性在阿拉哥所引用的威尔金斯和罗斯丹的科幻小说中占有十分重要的位置，³⁹但“吉方蒂”的故事仅仅依靠超自然的神灵感应。故事中的绘画是那些长期在暗中和女巫、炼丹术士密谋策划的精灵们的杰作。他们就是粘性物质的创造者和使用者。摄影的魔幻性被人们反复强调是因为人们不断地把“吉方蒂”故事当做摄影的一种先兆。

在摄影发明最初的十年，摄影术和西方图像艺术的传统密切相连，这些图像包括那些迷惑眼睛的图像和用做占卜或占卜时所使用的图像：如宙克西斯画的葡萄和阿佩利斯画的肖像。自动生成的照片使不存在的主体神秘地出现了。从一开始就不断地将摄影与魔术联系在一起的做法强化了摄影术起源于自然的思想：摄影作为一种魔术不必以发展的眼光来解释。即使有些评论家已经知道摄影术的工作机制，他们的评论还是将摄影术视为一个奇迹。

在《简述光绘画艺术》一书（1839年）中，威廉·亨利·福克斯·塔尔博特作了这样的思辨：

我简要提到的现象在我看来具有令人惊奇的特点，与物理研究让我们了解的事实差不多。影子，是最短暂的事物，是转瞬即逝的事物最典型的象征，也许会被我们的“自然魔术”的咒语锁住，它或许永久固定在一个位置上，这个位置似乎是影子命中注定在一瞬间惟一可占有的位置。⁴⁰

同样地，埃德加·艾伦·坡，虽然他已经懂得了达盖尔银版术中的光化学现象，但是他又用他的科学知识来抑制他对照片所发出的“绝伦无比的美”的惊叹。⁴¹在非正式的文章中，人们提及照片是用描述魔术时所使用的语言对照片进行描述。伊丽莎白·巴雷特·勃朗宁（Elizabethn Barrett Browning）给她的朋友米特福德（Mitford）小姐写的信中这样惊叹道：

你对当今世界惊人的发明——达盖尔银版术有了解吗？

就是说，你有没有见过用这种方法制作的照片？你想像一下，一位男士坐在阳光下，只用一分半钟，就将他的完整的轮廓复制并固定在感光板上。鬼怪奇妙的分身术与此相比也稍逊一筹……珍贵的东西，不仅仅是它的逼真性……而是一种联想，是那里面的亲切感……是这样的事实：那人的身影，躺在那里，就被永久地固定了！我想这是照片中非常神圣化的东西——我宁愿有这样一张我心爱的人的照片做纪念，也不愿要任何高贵的艺术家创作的作品，这绝不是一派胡言乱语。⁴²

当传统魔术的语汇充斥于摄影话语时，公众将照片理解为威力无比的神造之物的看法越来越流行。在达盖尔银版术时期，有几篇短篇小说，都说照片和摄影师具有催眠术或能够成为被照相人的替身。⁴³然而具有讽刺意味的是，当魔术的语言渗透到摄影话语时，照片所具有的文献功能和旁证功能也越来越大。

在纳达尼尔·霍桑发表的小说《七个山墙的房子》（1851年）中，摄影和魔术之间的关系处理得恰到好处。书中有一个重要的主题：即历史和现实的永久互动作用——这是一种不受科学或技术进步所影响的辩证关系。对霍桑来说，人类的进步不是技术进步，也不只是拆毁“长满苔藓和锈迹的过去”。⁴⁴相反，未来是过去的延伸，“拼拼凑凑……慢慢更新”。⁴⁵在小说中，绘画和摄影——旧的图像制作和新的图像制作——代表了霍桑视为基本原理的拼凑过程。

霍桑小说中的主要人物霍格雷弗（Holgrave）先生是一位达盖尔银版术的制作者。他的个性特征非常接近于使摄影与自然相结合的特点。霍格雷弗诞生于一个有着非凡天赋的家庭，其成员能够在镜子中呼唤出动画人物。他的达盖尔银版术照片远非复制品，它们扩展了人类的视觉，并展现了普通视觉不能关注的东西：个体的道德风貌。和他的自然天赋一致的是，霍格雷弗未受过教育、没有文化。⁴⁶他对历史的冰冷之手染指现实感到非常厌恶。他是属于未来的人，不管他和派森恩（Pyncheon）家族过去不公正的牺牲品是否有遗传上的联系

最后，故事依靠他和菲比·派森恩的姻缘关系而展开，这是小说中一位象征历史不断重复的人物。

《七个山墙的屋子》并不是主要讲述摄影的，然而它的象征、叙事以及明与暗的隐喻（摄影图像的特点）表现了摄影和魔术之间的附属关系以及这种附属关系被熟练地应用于文学中的程度。十年之后，摄影成为一个具有复杂内涵的象征，其内涵包括双重性，或是真理和欺骗的混合。过去，在镜子还未使用的那些地方，摄影通常被理解为神秘的象征。⁴⁷

现代魔术

将摄影和魔术相联系并非仅是 19 世纪的奇想。沃尔特·本雅明在他不朽的论文《机械复制时代的艺术作品》（1936年）中，从魔术、摄影和独创性三个方面批判了大规模复制的影响力。本雅明指出，艺术作品的膜拜价值，即它的魔幻性和礼仪的价值，在复制时都会随之变化。客体的真实性，本雅明称之为“灵韵”，来自于它的独创性。当客体的图像被大量复制或拷贝时，自身的“灵韵”也就减少了。在本雅明看来，摄影术的发明给独创性制造了危机：如果印制的照片相差无几，那么，哪一张是原始照片呢？因为客体具有复制性，就会失去被人崇拜的身价，挪作他用，用于艺术、用于政治，或两者皆有。

本雅明的思想在 20 世纪初最为流行。当时许多人都在预言，像收音机和大众印刷术这样的大众传媒将会贬低艺术作品的独创性。⁴⁸ 本雅明并没有预见到其他因素，诸如阶级之间的竞争和更多的人接受免费的大众教育，这些因素将为原创的艺术作品提供更多的观众，势必也提高这些作品的膜拜价值。本雅明强调了单个的原始客体积淀的魔幻性，而忽视了摄影话语中那些将照片描述为一种特殊的复制品的成分。主题的灵韵或真实性在一些大规模生产的照片中并不一定因为复制而削弱。⁴⁹ 比如约翰·菲茨杰拉德·肯尼迪（John F. Kennedy）或马丁·路德·金（Martin Luther King）的照片所具有的偶像效果已接近个体艺术作品的膜拜价值。

照片上永存的奇迹般的效果也许可以借魔术语言为它解释，但实际上摄影完全有别于魔术。魔术效果是靠观众对其手法的无知实现的，当观众了解了它的窍门，魔术也就消失了。摄影术，特别是在19世纪早期，过程很简单，谁都能学，观众也大体知道照片制作的方法，只是摄影的结果富有魔幻性，因为它要依赖复杂的语言解释，而且观众还要愿意相信这种解释。

将摄影和魔术相联系形成了把摄影师看做魔法师或巫师的观点，也就是说，他们的工作超出了日常生活和道德的范畴。这些人的工作特点也对摄影产生了影响。19世纪的文学经常触及摄影与魔术之间的关系。在奥古斯丁·约瑟夫·希基·尤迪甘（Augustine Joseph Hickey Duganne）1846年的中篇小说《微型银版照相：生活在帝国都市》中，使用大量形容词描绘摄影“神秘的艺术”如何阴险地破坏又如何打通通向真诚爱情的路径。⁵⁰在匿名的短篇小说《我丢失的爱》（1862年）中，一个斯文加利式的达盖尔银版术摄影师，引诱一位年轻人远离他健康的乡村生活。“我知道我无法摆脱那使我离家出走的鬼魂，”⁵¹浪子回忆道。

在当代社会对所谓的原始摄影所表现的热情中不断提及摄影术与魔术的关系。原始摄影是指摄影发明最初十年中制造的影像。其传奇色彩就少得多了。身为画家和批评家的迈纳·怀特（Minor White）在论述早期法国摄影时，广泛运用了魔术和灵感的一整套的观点。怀特说那些照片是非常原始的，不是因为这些照片在制作技术上不及后来的作品，而是因为这些摄影师的工作像拥有灵感的天才一样。也就是说，他们工作时处于“无意识”的状态：“法国原始的摄影师和其他国家的摄影师一样，在无意识地工作时，表现了摄影术独具的特性：散乱的时间、乱无章法的表达、精确复制的影像、摄影师和世界彼此间心灵的映辉、直接表现瞬间顿悟的可能性，等等。”⁵²

在怀特的描述中，19世纪的摄影师“制作照片时无知而天真……而且被照片弄的神魂颠倒”，因为他们“对这种媒介知之甚少，或根本一无所知”。怀特熟悉自摄影问世后不久涌现的关于摄影技术的文献，但是他避开了这些无趣的文献，热衷于早期照片的神秘理论。这种理