

spell

## 作为图像 (image) 支持体的语言

### ——当代摄影中摄影与语言的某一剖面图 打林俊

在支持体缺席的情况下摄影作品自成一体已成为理所当然的事。

而最近“语言”作为图像的支持体似乎正逐渐成为讨论的焦点。

通过摄影与语言的关系

解读同样都被归纳为“图像”的摄影图像与心理意象，

及其历史发展进程和现状。

#### “作为绘画的摄影”

#### 与“作为语言的摄影”之双生子

说到“摄影与语言的关系”，它与表现和鉴赏也息息相关，正因其普遍性反而可能更难以捉摸。但是，制作／欣赏照片这样一张图像时，是否可能完全摒除语言的介入？

在日本的广告中，为了避免消费者投诉，会看到“本照片为效果图”的字样。效果图本来就是印象的意思，如果稍带讽刺地解释的话，也可以说“本照片为图像”。这段文字既表现了图像和语言之间互补性的关系，也体现了其彼此间颇受制约。

当今日本摄影表现和语言究竟是怎样的关系呢？恐怕将其抽丝剥茧后，我们会重新认识到两者之间不可分离的关系。另一方面，我们应该可以看出，本书刊登的其他多数文章在多大程度上是建立在摄影想象之上的。在某种意义上，本刊主题“spell”不仅涉及摄影和语言的关系，它一定还为我们提示出语言作为支持体，在图像与想象这对密不可分的关系中发挥了何种功用。

回顾摄影史时，众所周知，初期现代主义摄影确立的1920~1930年代，摄影的对手，或说必须打倒的敌人是绘画。从主题、造形要素、美学特征等广泛层面都可以看出这一点。摄影技术出现时，正值西方学院派绘画追求极尽写实的年代。例如19世纪在法国画坛具有重要地位的画家之一让-莱昂·热罗姆的作品，我们明显可以看出摄影术出现后他的作品更富写实性。而且实际情况并未止步于摄影与绘画的关系，摄影登上历史舞台后，小说中对情景的描写也更加细致清晰。

在以上论点基础上这里想要审视的是，因确立摄影作为艺术之分野而在摄影史上名声显赫的19世纪后半叶英国摄影家彼得·亨利·爱默生晚期的工作。关于他，已经有众多摄影史文献有所提及，这里不多加赘述，但必须要提的是，他不偏倚绘画的价值观，试图从创作和理论两方面论证摄影有其独立的艺术性，他就是这样一位人物。爱默生为此发展出对自然主义、印象派进行独立解读的“自然主义摄影”理论。然而他未能打破当时绘画规范占据主导地位的英国摄影界的论调，1890年他出版小册子《自然主义摄影之死》，意味着他实质性的失败，并从此退出一线。

大部分摄影通史与概论只讲到这里，值得注意的是接下来的动向。从自己提倡的“自然主义摄影”的咒语（spell）中解放出来的爱默生，之后也出版了几本摄影文集。而且其中有几本还省去了照片，制作了只有文本的版本。尤其值得关注的是1895年由大卫·纳特出版的摄影文集，1898年本杰明·贝里再版的无插图版文集《Marsh Leaves》（fig.1）注1。文集由描绘了英格兰东部诺福克湖区的季节变化与情境的64篇文章构成，其中可以看到“黑色与金色”（第10章）、“夜曲”（第44章）等标题。这些与爱默生认为十分重要的一位画家詹姆斯·惠斯勒的绘画作品标题相同（fig.2）。

fig.2

惠斯勒

《黑色与金色的夜曲：降落的烟火》

1875年

注1：刊载照片的版本有16页凹版印刷的作品。本文内容及构成与纯文字版本相同。

试着翻开“夜曲”这一章，开篇写着“灼热的一天结束，柠檬色的夕阳西沉后，升起灰色的雾气，浮现在微暗的河川上，在月光的照耀下，宛如妖精般的树木静静地沉睡着。”注2。这本书无论翻到哪里，都能看到类似这样以丰富的色彩及明暗、温度感对风景和情境的描写。那也可以说是带有自然主义文学色彩的细微入至的描写，但不仅如此，我们也可以认为是爱默生用超越摄影图像的写作天赋表现了其本人所感受到的风景，这好像与惠斯勒希望实现的色彩与形式的调和相互对应。

爱默生在《自然主义摄影之死》中提到“摄影这一媒介，就算其结果能够带来某种美学上的愉悦，但在所有艺术形式中也一直处于最低级，在任何平面艺术表现中也必然处于底层，其限制就是如此之大，艺术家的个性也很狭隘，一旦被逼入绝境就无法发挥。”注3在那之后，他自身的艺术活动从本质上便转为用语言来表现图像（心理意象）。饶有兴趣的事，爱默生具像化自己想象力所选择的手段，不是画笔，而是钢笔。原本，爱默生理论的重点在于如何将用眼睛看到、皮肤感触到的自然中的光与色彩如实地转换为黑白照片这一媒介。在这个意义上，用文章表现脑海中描绘的图像，和用摄影表现图像，在爱默生心中二者是等价的。硬要说的话，也可以认为“作为绘画的摄影”几乎同时也等同于“作为文章（语言）的摄影”。

语言时而会束缚摄影家的想象力，时而会予以补足、传播。这正可以说是咒语，即魔法=“spell”。从这一角度出发让我们一起来看看卷首作家的作品。

## 语言——因为image就是image

本刊卷首最主要的是来自川田喜久治的作品。川田第一本摄影书《地图》（美术出版社／1965年），翻开包裹着整本书的护封，里面罗列着“new town”、“新型炸弹”、“脑的集团”等近150组词语和数字，一直蔓延到摄影书本体的封面。那些词语结合了战争的记忆、1960年代日本的世态百相，从与本书主题明确相关到意味深刻的内容，简直就如同咒语一般包围着书，浮游于封面之上，与图像结成不确定的关系。注4恰恰如同“地图”一般。

本次书中刊登的，是川田在那之后于1970年代初开始经半个多世纪的演化，创作的最新作品《奇想集》。那是受西班牙画家弗朗西斯科·戈雅18世纪末创作的社会讽刺性且“随性”的一系列版画启发的作品。该系列作品1972年发表于《相机每日》的“新连载 随性”，共计五回注5。在当年的摄影笔记里写着：大约10年前戈雅晚年的画作就住在我的脑海里。而且，正如川田所述“奇想集（Los Caprichos）的原文，不考虑词义，其发音的声响也非常出色”注6，标题＝语言的发音也让川田十分着迷。

随后他也持续拍摄着这一系列，1998年与另外两个系列作品一同收录在私人出版的摄影书《世界剧场》中，《奇想集》没有单独出版。近年来川田转向数码摄影，时至今日该系列仍在不断变化与扩大。色调反转和多重曝光是从初期开始一贯运用的手法，2022年发行的摄影书《Vortex》（赤赤社），可以说是以横跨半个世纪之久的《奇想集》为主体的集大成之作。

在以《奇想集》命名的系列中，有时隔许久发表的《奇想集-Instagraphy 2017》，再之后的最新作品《奇想集 远近》于2022年6月在东京PGI举办的个展上发表。有趣的是，尽管本系列是最初作品延长线上的创作，但例如“神圣世界”、“裸体博物馆”、“The Last Cosmology”、“汽车狂”等，都是1970年代至1990年代与《奇想集》同时间发表的作品，或是相近感觉的作品。

在对川田的采访中他也提到，持续了半个世纪的《奇想集》正逐渐进化为几乎囊括了他摄影家生涯全部的宏大作品。

注2：Peter Henry Emerson, Marsh Leaves from the Norfolk Broad-Land, Benjamin Perry, 1898, Page.134

注3：Peter Henry Emerson, The Death of Naturalistic Photography, Private Edition, 1890, Unpaginated. 本文参考了Arno Press1973年发行的复刻版。

注4：Parergon源自本质（ergon）旁边的边角（para），延伸指向绘画作品的画框、雕塑的底座等。在本文中意指摄影书的封面或护封。

注5：标题用字母标记也是“LOS CAPRICHOS KIKUJI KAWADA”。关于《奇想集》系列，及其后续发展，请参阅以下详论。伊藤贵弘《图像的迷宫——关于川田喜久治的〈奇想集 远近〉》，2022年（<https://www.pgi.ac/artists/8278>）。

注6：川田喜久治《“随性”——戈雅·恶魔》，《相机每日》，1972年1月号，Page.127

2011年草野庸子的父亲过世。对于自4岁分开以来就再也没见过的父亲，草野只有朦胧的记忆。为了更了解父亲，她将父亲在泰国做背包客旅游时写下的日记、相簿等要了过来，留作念想。

此后过去11年，草野带着那些照片和日记奔赴泰国，那个父亲旅行曾经路过，而后与她母亲相遇，也是自己出生的地方。这个构想已经酝酿很久，这次是最初的尝试。在本系列创作中，草野首先来到父亲日记里提到的地方。

草野本人也提到过，本系列作品的创作背景会令人联想到保罗·奥斯特《孤独及其所创造的》（1982年）的第一部分《一个隐形人的画像》。新潮文库版的译者柴田原幸也说道，该著作第二部分是听觉上的，与第一部分视觉上的描述形成对比注7。实际上，从他人听来的话语只会留下暧昧的记忆，而相对的，通过视觉获取的书写下来的语言则不多不少，具有绝对性。正如奥斯特所述，“并非是以物体的形式，而是思考的遗骸、意识的残渣”注8。这次草野就是依赖那绝对的语言，寻觅父亲的足迹来拍摄的。看过草野的文章也能理解，她并不期望针对父亲的安排说些什么。恐怕草野并不是想参照那些绝对的语言去体验父亲所经历过的，而是通过重新解读，用自己的方式描绘出父亲的轮廓。从她拍的照片中也可以看出这一点，她将父亲的日记和拍摄的照片与现场对照，看是否合适，又或者尝试性地将它们摆放在一起。

最终到底会以何种方式呈现，她自己也尚未找到答案。而在序章中，遵循自己以外的第三者的语言拍摄照片的行为，是十分具有象征意味的。

在近些年对宇田川直宽的采访报导或视频中，时不时会见到“正确”这个词。2021年12月到2022年1月举办的个展“庭院的忧虑”中，展出作品表达了“正确的风景”、“正确的静物”的概念。也就是说，例如所谓“正确的静物”，一旦有了背景就不是正确的静物了，好比表现主题寻求背景这样的状态就是正确的静物一样，借用他本人的话说，那是机智的设问。

虽然本作中包含“静物笔记”和“道路与防护栏”两个系列的作品，但宇田川将该作品定位为引导通往“正确”的地图。两个系列中间有数个作为思考分支的主题，它们以意想不到的方式连结起来。例如，利用士力架的外包装制作的“ROMA”，表现的是“条条大路通罗马”这句格言，与令人联想到的道路、防护栏、路线玩具等道路主题相关联。

另外，作品中能看到电子词典、计算机上显示的文字和数字（日期）。照片中不经意摆放着的路线玩具、盐海带，看起来也好像文字。换句话说，这里立刻就可以看出文字与道路形态的相似性关系。

像这样，看起来毫无关联的语言和形态，在观念上有着丝丝联系，给人以一种形成“道路”的印象。那么，目的地的罗马又是什么呢？试想那个目的地是另外一个作品“静物笔记”。宇田川注意到这个系列不能在原始数据里加上日期，于是用计算器显示日期，将这一行为延伸扩展，就变成照片拍下了笔记。他认为文字、语言是起源于古代罗马法的西方思想体系最执着的东西。这样考虑的话，本作品是“正确的静物照片”的同时，也可以看出静物之所以成为静物的根源是西方绘画这一逻辑。进而从中抽取出“正确”、“西方”这两个关键词，西方=罗马=法律体系·思想=文字这样连接起来之后，不可思议的是，所有要素都打开了通往罗马的道路。

对于至今为止都基于明确概念创作摄影作品的奥诺黛拉·有机来说，任凭事物自身走向进行创作也算是某种意义上的挑战了。“双生鸟”这件作品，将木棒一根根黏接起来，然后拍摄含有很多偶然因素的造形创作过程，很明显，观赏者的文化背景会左右其对作品的看法。奥诺黛拉也持有同样见解，理解汉字的人，看到第一张照片就会联想到“体”这个字。这恐怕是表意文字的汉字文化圈特有，而字母文化圈没有的思考方式。

另一方面，“月亮的背面”不牵涉观赏者的文化背景，可以解释为作者是在尝试切断这样一种思维方式，即当人看到更为普遍性的图像时，几乎本能地凭借眼睛与大脑的关系就对信息进行处理和理解了。

三张照片，分别从正中间裁掉一个正方形，替换到其他照片里。这件作品也曾于2020年9月到10月在东京Yumiko Chiba Associates举行的个展“TO Where”中展出。展览中还展出了“Muybridge's Twist”等其他众多拼贴作品，因而总会想用那次展览的脉络构成去解读。

此外，“月亮的背面”与“双生鸟”以相互对比的方式呈现，并与彼此互不相同，那么以我们理解上述图像的思维方式是否能够很好地去解读呢？这里表明，想象和语言的关系，与摄影观赏者和语言问题之间有着难舍难分的关系。

注7：柴田元幸《译者后记》，《孤独及其所创造的》新潮社，1996年，Page.295

注8：保罗·奥斯特，柴田元幸译《孤独及其所创造的》，前序，Page.19

如果用一个关键词形容白石Chieko从事创作的动机的话，那就是“旅行”。在白石第一本摄影书《仙人掌与尾巴》（冬青社／2008年）后记中写道，在挤满人的电车里幻想着“过不了多久我就辞掉工作，去到处旅行”。那既是文字意义上的旅行，也意味着开启摄影世界之旅。她接着写道，旅途中会遇到不知名的小镇上的“烟囱与仙人掌、铁皮栅栏、电线杆、芦荟之类的，在小镇角落静静地深呼吸着的老旧建筑，还有有点糊涂的东西”。标题中的“尾巴”，原来就是“有点糊涂的东西”的另一种说法。在接下来的摄影书《岛影》（苍穹舍／2015年）中，白石说到遇见“带动物名字的岛”，“不自觉地就想去旅行逛逛”。

这里感受到的是，白石并没有在作品创作中运用任何概念或方法论，而是围绕概括所遇事物的词语或某一词群发散思维，以词语和摄影的往来关系为出发点。“仙人掌”和“尾巴”诱导白石开启一段名为摄影创作的观念之旅，“带动物名字的岛”又将她引导向下一段旅程。

这期刊登的作品中，白石写到，在一个小小的海角预感会发现什么珍奇的东西。结果是发现一束来自灯塔的光。她并不是单纯以摄影家的身份发现了有趣的东西，而是一定也找到一个与观念之旅相关联的词。那就是“影之光”这个标题。旅途中发现的“珍奇的事物”诱发她踏上名为创作的观念之旅。这两段相互对比呈现的旅行，通过语言完成了一个循环。

近些年，熊谷圣司通过下意识地将图像与语言的关系不可视化，来打磨摄影的纯度。熊谷在2009年出版了题为《The Title Page》(Match and Company)的摄影书。与每一张照片相对的另一页都附有短标题。他重新审视了摄影及美术作品与标题之间的关系。随后，2011年至2018年期间出版了10本薄薄的摄影作品集《E A C H L I T T L E T H I N G》(个人出版)。包括此前的《MY HOUSE》(LibroArte/2013年)，他的创作越来越倾向于将与被拍摄地或被摄体相对直接关联的事物作为标题，想要更加平等地看待这个世界。

这种创作方式持续了大概10年，直到2020年代开始发生变化。在《为了眼睛的愉悦》(bookshop marukuma/2020年)中，除去出现在封面标题的文字，就只有第五页用短诗风格写着的“为了眼睛的愉悦 为了手指的愉悦 为了这个伟大的愉悦 我将奉献一切”这句好像宣言一样的文字还有正式书名。另外，本刊刊载的作品《心》(bookshop marukuma/2022年)的封面标题，是用压纹加工的方式令其更不显眼。在决定本次杂志的刊登之前，刚举办《心》系列的第二个个展，宣传页背面诉说了熊谷坦率的心境。

看到一张照片，用语言来说明照片，或是从照片中总结出语言，总觉得不太对。因为我想要凝视看这些照片时的“心”境。

站在照片前，无论感受到什么，心都无所动摇，也是完全没问题的。

熊谷表示《心》与《为了眼睛的愉悦》是如同兄弟一般的关系。我的印象是，后者是在疫情下，作为作者对自己在做什么这一疑问的自问自答，去追求“眼睛的愉悦”的作品。而《心》是将那种愉悦的主体扩大到观看照片的人们。站在作品前的人的感情，既不是用来衡量的，也不是能够说明的，所以全部交给作品，那时显现任何言辞都可以。从摄影中剔除语言，反而给人的感觉是作品包含了更为多样的语言，是一个让人们重新认识语言原理的作品。

\*

语言对于摄影意味着什么。我再次认识到，无论是从创作者还是观赏者各个侧面去理解，二者之间的关系都是密不可分的。如果将想象、印象视觉化的造形行为就是视觉艺术的话，如何看待在那种情况下的语言呢？这里就要提到心像 (image) 成为影像 (image) 的支持体。

近年来，影像不依赖于任何物质，没有支持体也自在成立，已经成为理所当然。而在这样一个时代，“语言”这一支持体的重要性也在逐渐成为焦点。影像作为非人类可读的数据档案，或许迟早会失去可视化(再生)手段。极端的情况是，那些影像只能凭借记忆和印象转化为语言而再生。那样的话，明明存在却看不见的影像，就会回归与心像等价的“image”这个单词。这时，因为语言成为摄影之所以是摄影的唯一依据，图像的支持体是语言这一演绎式推论就会成立。

也许这个理论太过跳跃，但我没法坚定地说，描绘出想象和印象的语言不是“摄影”。即使影像超越可视性，转变为语言，“image还是image”，难道这种想法不成立吗？从各个角度思考摄影和语言的关系，回到本文开头提到的话作为本篇完结——“本照片（image）为效果图（image）”。