

支持摄影家的言语 大竹昭子

摄影教给我最棒的事是，眼前之所见即可视为眼之所见。从被意义所束缚的感受中得以解放，可以远离言语所限定的世界。

摄影如此这般教会我与世界打交道的方式，尽管自己也终于开始拍照，但我的表现方式还是偏向写作。毕竟就算被摄影吸引，我也无法停留在那摆脱意义的世界。那就决定了我之于摄影的立场。

究竟什么是语言所无法呈现而摄影却可以做到的？相反，语言是否守护了摄影难以抵达的境界？这些问题也是思考摄影的基础。

深入解读摄影，语言是必需的。这点无法否认。因为越是有魅力的摄影作品，就越想要知道被它们所吸引的缘由。

这时人们会开始思考，思考则需要语言。摄影是将自然现象转化为装置的东西，用最极端的方式来说即使没有人也可以拍摄，但要拍下的事物拉回人类世界势就不得不依靠语言。

关于摄影我写的第一本书是《眼的猎人》（新潮社／1994年），写作时采取与摄影家见面引导话题，基于谈话内容探讨何为摄影的方式。我确信，摄影家的话语中最为强烈地投射出了摄影的真实。再者，我预感到，他们自觉坚持摄影的难度，为跨越这一困境，针对摄影的核心他们一定在反复自我追问。

自那时以来，通过倾听并细细咀嚼摄影家的话语，我们构筑了自己的“摄影论”。我一边介绍他们的语言，一边想要探寻拍摄这一行为以及为拍摄所俘虏的人的不可思议之处。摄影表现顺应时代潮流所产生的变迁，也会自动呈现出来。

我隐约认为，所谓摄影作为艺术，就是摄影正常发挥其本来的力量。毕竟拍摄更接近本能，根本就是类似动物的行为。在这个意义上或许类似做爱、排泄行为。

长野重一

《眼的猎人》 Page.40

听到长野重一这番话，是1993年为《艺术新潮》撰写连载（之后作为单行本发行的《眼的猎人》）开始采访不久的時候。当时没想到长野会有这样的发言，非常地讶异，给我留下了深刻印象。长野个性温厚，和“做爱”这类赤裸裸的言辞并不相搭，正因他为人给人很正派的印象，才更令人吃惊。

大竹昭子《眼的猎人——战后摄影家的轨迹》（新潮社/1994年）

长野在高度经济增长期潇洒登场，虽然拍摄了《午后五点的上班族》等留名摄影史的名作，但在70年代基本离开摄影界，转而从事纪录片和广告制作。虽然他表示是由于自己拍的照片越来越难以被杂志刊登，为了生活不得不这样，但他也没有选择商业摄影，相较而言，电影对他来说还是可以接受的。摄影在于他是无法分割的“珍贵之物”。

60年代后半，他以相当于总监的身份参与《朝日Journal》，启用森山大道、深濑昌久等年轻摄影家，制作杂志外观等，虽然不再拍照，但他仍在继续思考什么是摄影。

1986年，长野以摄影展“远方的视线”为契机重新开始街拍，在这一时期他说了开始那段话。因为心理上过于习惯而顺势就拍下来，是十分恐怖的；摄影的“成熟”即是“突破”至今为止所做的事情……这些言辞完全与他温和的性格背道而驰，潜藏着激烈的情绪。

《并不是冲绳有基地，而是基地里有冲绳》

东松照明

（写研/1969年）标题

东松照明这句话是他自己成立的出版社“写研”出版的摄影书的标题。从采购印刷用的纸张开始，所有制作过程均由自己亲力亲为。“写研”作为个人出版的先驱非常值得关注，而这个标题也十分有东松的特色，极富冲击力。在面积约占日本国土不到0.6%的冲绳县，聚集的美军专用设施总面积占据日本全国的70%，从比例上来说，真的就是“基地里有冲绳”。

在多愁善感的15岁体验了战争结束，为逃离价值观的剧烈转变，他希望证明自己的存在，从而开始了摄影。1960年东松巡访了日本全国的主要基地。他表示那并非出于社会使命感，而更接近于生理感受。1969年到访当时尚未拍过的冲绳，将其成果集结成书。

东松是一旦对某一事物抱有就会刨根问底的人。翻阅文献、储备知识、建立思想框架。也许他不那样做的话就无法振奋心情吧。他需要语言，犹如短跑选手为了提高紧张感、积蓄能量。而在拍摄时那些言语顿时被抛诸脑后，只着迷于眼前的事物。无论多么不符合常理的事物，一旦被其吸引则是等同的。这种本能反应与语言的落差中产生锋芒锐利的摄影作品。

不存在所谓“看起来悲伤”的猫图鉴

中平卓马

《为什么，是植物图鉴 中平卓马映像论集》（晶文社／1977年）Page.31

中平卓马从编辑转身成为摄影家最大的契机，是在担任《现代之眼》（现代评论社）的编辑成员时与东松照明相遇，从而接触到摄影的魅力。为庆祝中平结婚送给他相机的也是东松。当时正值全共斗运动最为激烈的60年代后半，容易受到语言挑拨的两人针对摄影展开了激烈的辩论。

当时，中平质疑的是摄影被迫在社会中担任的角色，批判了作为商品说明的摄影，作为反战宣传的摄影，作为激发欲望和情感装置的摄影。剥离附属在摄影上的各种意义与机能，直面摄影本来的面貌时，他脑中浮现出的就是“图鉴”。

图鉴的意图是客观地介绍对象事物，不会涉及人类对那些事物的情感，单纯是让事物进行自我描述，中平主张摄影也应该这样。剔除阴影、没有情绪隐藏的空间，追求“仅明确事物即事物本身，便成立的”摄影。因此他否定经过暗房作业布满人工痕迹的黑白照片，转而拍摄彩色照片，并写下“正是手成就了艺术”。

前面长野说的话也是，彼时将摄影与艺术进行比较的倾向非常强烈。这里所谓艺术与“自我表现”同义，摄影则作为超越过于执着于“自我”认知界限的表现形式，而受到高度评价。

中平卓马《为什么，是植物图鉴 中平卓马映像论集》（晶文社／1977年）

摄影是光与时间的化石

森山大道

《与摄影的对话》（青弓社／1985年）腰封文字

这是森山大道的文集腰封上的一句话。众所周知，森山大道和中平卓马是通过东松照明认识的，虽然有过几乎每天见面、来往甚密的时期，但慢慢因摄影风格相异而渐行渐远。刚刚提到中平对手工痕迹予以否定的那句话，正如实地表现了他们的分歧。重视暗房作业的森山，其成片粗粒、对比强烈，离“图鉴”相距很远。借用中平的话，那是“情绪化的”。

中平的言论影响了反社会运动热潮褪却的70年代以后的摄影界，之前备受追捧的森山的摄影作品，在这一时期却遭到否定，致使森山陷入迷茫。尽管他曾尝试采用弱反差的纸张，减少使用局部降曝、显影等手法，令照片更有层次，但心理上却无法接受。

在创作低迷时期，森山不仅拍照，也开始倾力撰写文章，不屈不挠地思考着摄影是什么。前述引用的话也是这一思考的一部分，有一种来自他肉体深处的紧迫感，被光之颗粒唤起的记忆引导着，确信自己还在拍摄照片，由此各种迷惘终于烟消云散，他重新回到拍摄的日常。

森山大道《与摄影的对话》（青弓社／1985年）

摄影的风格并不是固定的，能隐约感受到“那是他拍的照片吧”，这样刚刚好。

荒木经惟

《眼的猎人》 Page.240

荒木经惟说这段话是在1994年。当年他有7本杂志连载、出版的摄影作品集有13本，展览日程密集，欧洲的“AKT-TOKYO”展从奥地利开始巡展，并大获好评。

像荒木这样，在精力旺盛地投入印刷物制作的同时，作品又被视为艺术的摄影家，恐怕在国外也没有。不，在日本也是独一无二的吧。不偏倚任何风格，而是看准拍摄对象最合适的状态按下快门。荒木一定察觉到，尊重被拍摄者是理所当然的，而一旦风格固化，就会变成只更换拍摄对象，陷入因循守旧的境地。他旁观了上一代，尤其是和《挑衅》相关的森山大道、中平卓马的激烈对立，这对他的影响很大，因而他凭直觉认为，比起制约摄影就该是那样，顺应时间与场合随机应变，才更像是摄影的做法。

虽然要彻底摒除审美意识、性癖、生理感受等等是困难的，自我斗争也如影随形，但是荒木能够尽量不表露出这些，显得淡然而冷静。

尤其明确彰显这点的是他的街拍作品。让人思考那可能是荒木拍的，也可能不是，表现出摄影原有的匿名性。

我对于摄影的第一印象绝不是创作者或摄影史，好比遇见人的时候，会想“啊，是大竹女士”，就是如此单纯的东西，正在向我走来。

畠山直哉

《清楚看见!》（katarikoko文库／2022年）Page.40

畠山直哉以在明确的概念基础上创作表象性极高的作品而著称。当然他也能巧妙地操控语言。不少人认为，畠山以容易理解的方式论述摄影的能力远胜于普通文字工作者。语言更易于传达作品的含义，“作家性”才得以脱颖而出。在这个意义上，没有再如畠山这般更像作家的摄影家了，而前述文字令人倍感兴趣。

畠山出生的家乡陆前高田，在东日本大地震时彻底被海啸破坏，他因此失去了自己出生的家与母亲。当时，作为回忆，他有时在故乡拍摄私人快拍，但却呈现出截然不同的意味。

切实感受到拍摄内容的弥足珍贵，这一点拓宽了畠山面对摄影的立场。他重新认识到仅仅将概念具像化而无法穷尽的摄影的丰富性，和超越历史、作家性的摄影的真实性。

大竹昭子《日本摄影50年》（平凡社／2011年）

进入1990年，脱离战后背景的新世代登场。他们发表作品的场合已不再是过往的摄影杂志或画报杂志，而更多是音乐或时尚杂志，其中很多人是经与摄影毫无瓜葛的编辑发掘才开始创作活动的。

2008~2009年间在杂志《真夜中》连载了对这样出身背景的摄影家的记录（《日本摄影50年》平凡社／2011年收录）。

他们不像《眼的猎人》的摄影家们那样会去追究摄影与艺术之间的差异，而是非常自然地将手伸向摄影，看上去全凭感觉在拍摄，但在多次采访后才了解到，摄影对他们来说有如生理活动，是生命陪伴者一般的存在。

不出摄影书就会觉得不舒服。但只要能出版就能忍耐住。只要去拍摄就能消磨时间，当专注于摄影时就会忘记时间这件事。虽然说没人想看别人疯狂的样子，但能令一个人的疯狂表露在外的，就是摄影。

佐内正史

《日本摄影50年》Page.157

佐内正史的这些话，充分表现了作为陪伴者的摄影。出道作品《活着》（青幻舍／1997年），是将相机对准身边既有的事物拍摄下来编辑而成的作品集，在这个意义上本书像一种“图鉴”，但又明显不同于“静物照”。与某一事物初次邂逅时的那种未经世事感敏锐地逼近，恰恰验证了他所说的，摄影是专注于观看而可以忘记时间的存在。

事物因其含义才得以存在，一旦崩毁就会接近他所说的“疯狂”，但只要将这种情绪发泄出来的话，就能保持与外界的循环。

如此说来，摄影不单有社会性作用，也能够连结自己的外界与内心，引发能量循环。以这种方式来定义摄影，是此前为止的世代所没有的崭新视角。

总有一种是摄影让自己活着的感觉。为了不被摄影抛弃，紧紧抓住摄影不放，才总算是活了下来。这就是我与摄影的关系。

大桥仁

《日本摄影50年》Page.251

大桥仁的言词中透露出摄影好像拥有了人格。将“摄影让自己活着”的“摄影”替换成“自然”的话，就会很接近日本或亚洲对大自然的观念。如同对待超越人类的存在，他坚持拍摄着。为了不被摄影抛弃而紧握不放，才活下去的感觉。活着与拍照就像两个转动的车轮，驱动着大桥的生命。对于欧美的摄影师来说，身为一个操作相机的人，恐怕是很难理解这种感受的。

大桥拍摄母亲再婚对象出版的《眼前的延续》（青幻舍／1999年）是他的出道作品。继父在年轻时因为摩托车事故导致下半身瘫痪而过着轮椅上的生活，当他企图自杀时大桥刚好在家，冲动地将相机朝向继父。作为自己人生的一部份而不得不拍照，那是被这种感受所驱动的结果。通过这次体验他发觉，追逐生命的情绪就是自己的摄影。

用相机追逐能量提升的过程中，自己的情绪也随之高涨。对于大桥来说，他的摄影和在大自然中与野生动物交换生命的猎人的行为极为相似。

我认为摄影就是“没有看见的领域”。所以在拍摄现场我会一直活动身体，直到上气不接下气为止。在相机面前，为了召唤出远远超越自己想象的丰富多彩的画面，也为了能够接纳那些画面，我献出身体上的劳动。

志贺理江子

《螺旋海岸 | notebook》（赤赤社／2013年）Page.113

在志贺理江子的这段话中摄影也是超越自我的崇尚存在。《螺旋海岸 | album》由精心编排的非现实场景照片组成，画面阴暗，会让人联想到恐怖的图景。与中平所说的“图鉴般的摄影”完全相反，强烈表现出幻视的欲望。作品不再采用现实描写的手法，摄影成为召唤隐藏在现实背后某种东西的咒符。

照片不需要太长时间进行拍摄，和绘画作品相比，刹那间画面即触手可得。正因如此，为了召唤那幅画面必须彻底消耗肉体以远离自我，才能打开世界的另一边。

志贺理江子《螺旋海岸 | notebook》（赤赤社／2013年）

志贺1980年出生并成长于爱知县郊外的住宅区。四周被相似的风景包围，生活完全自动化，根本没有让身体参与进来的余地。在那种环境里产生的违和感成为她的出发点。周围没有任何具有视觉吸引力的东西，说出“摄影是‘没有看见的领域’”也就顺理成章了，她在摄影中追寻超越“现实”的弯路。

经过多年训练的运动员站在奥林匹克的起跑线上时，无论下雨，还是身体不舒服，都只有战斗。我和他们的心情是一样的。

米田知子

《妇人画报数码版》采访（2022年6月16日）

一般应该不会想到会从米田知子口中听到“运动员”这样的字眼。她的作品是静谧、冷静、客观且抽象的，甚至感觉和肉体要素毫无关联。

她拍摄发生战争或内战的地方，还有历史上的人物生活过的土地。那里几乎没有可以用摄影能够确认到的痕迹。也就是说，明知“拍不到”还在“拍摄”。事先进行重重调研、多次采访，花大量时间一点点靠近拍摄对象，最后的最后再按下快门。

这么想知道的话为什么不写文章呢？到底为什么将相机对向“看不见的事物”呢？

我从过去一直抱有这样的疑问，而当看到这句话，终于明白了。振奋情绪，到最后发挥瞬时爆发力，我为她这样的身体使用方式所深深吸引。

不论画画或是写作都无法从中获得满足，只有摄影才有那种一期一会的感觉。透过镜头，面对世界，当下产生的那种高亢的紧张感。这或许就是所有摄影家执迷于摄影的最大理由。同时，这或许也导致人们会产生向存在于人类之外的摄影寄托心愿的想法。