

影像文丛

摄影哲学的思考

Für eine Philosophie
der Fotografie

【巴西】威廉·弗卢塞尔 (Vilém Flusser) 著

毛卫东 丁君君 译

中国民族摄影艺术出版社

影像文丛

摄影哲学的思考

Für eine Philosophie
der Fotografie

[巴西] 威廉·弗卢塞尔 (Vilém Flusser) 著

毛卫东 丁君君 译

中国民族摄影艺术出版社

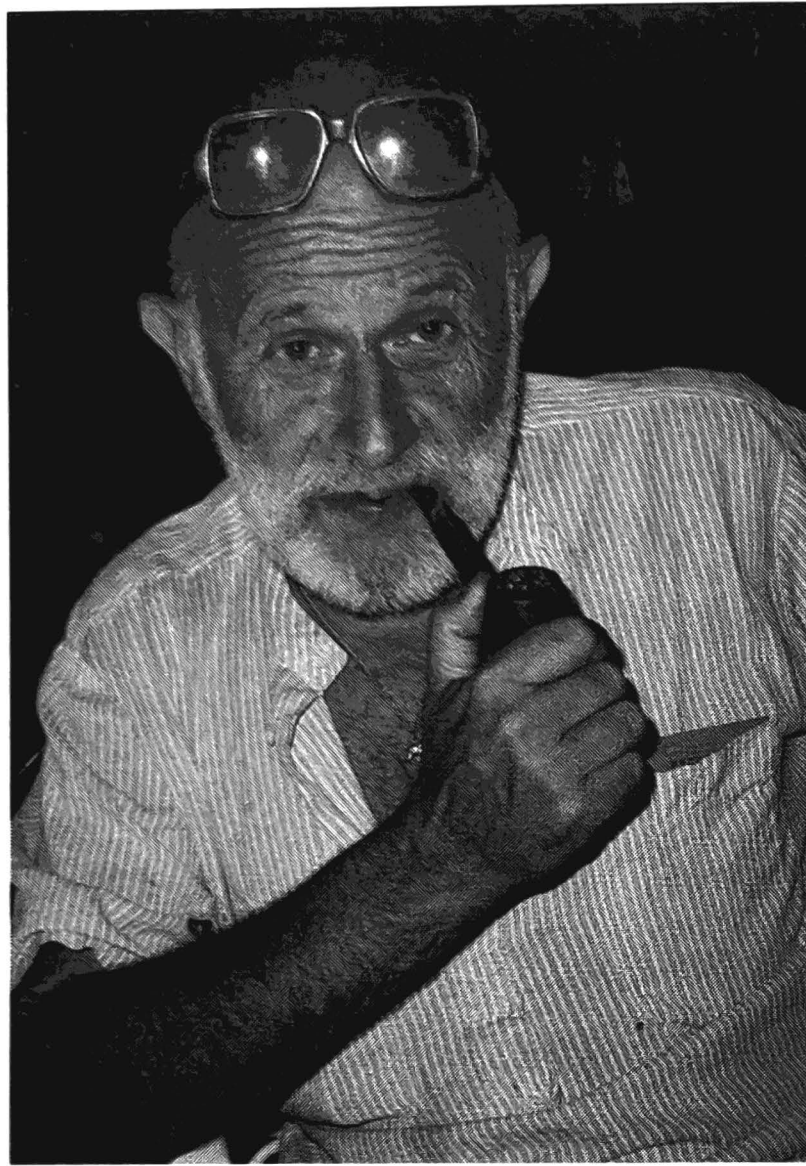
北 京

出版说明

“影像文丛”为中国民族摄影艺术出版社出版的影像文化系列丛书。该丛书是一套开放的书系，以引进、翻译国外经典和当代摄影理论、史论、文论为主，也包括国内影像文化研究的最新理论成果，力图通过经典作品的引介，探究摄影理论演进中的发展轨迹，同时体现出摄影理论研究的当代性。丛书的计划出版书目中，很多都是经典、文献性的学术著作和当下国外大学摄影艺术专业的教科书或指定阅读书目，这些均为“影像文丛”选题选择的方向与范围。“影像文丛”体裁既有专著、文选，也有个案研究、案例分析以及对话访谈，这些也体现了这套丛书的包容性和多样性。

我们致力于影像文化的普及和提高，希望通过出版“影像文丛”这样实实在在的工作，为读者建构一个有层次，较完整，既有历史脉络，又有当下性的摄影理论研究体系，以期拓展读者视野，为摄影创作和理论研究提供学术支撑，为相关的影像文化研究提供借鉴和参考。需要说明的是，影像文化是一个涵盖面广的概念。其理论分析自然离不开哲学、美学、社会学、历史、传播学等范畴。再加之作者理论体系和语言风格的不同，相关文章难免晦涩、拗口，翻译时我们将尽力遵循学术著作翻译的要求和规范，准确传达原作的思想内容，语言贴近原作的风格，译作力求“信、达、雅”。

本系列图书将统一加注原版书的页码，方便读者对照原文查阅。



威廉·弗卢塞尔，1984年于法国阿尔勒。摄影：安德烈斯·缪勒-珀勒

威廉·弗卢塞尔（Vilém Flusser，1920—1991），出生于捷克布拉格。巴西籍哲学家、作家，也被视为20世纪80年代重要的媒体理论家之一。他的《摄影哲学的思考》《进入技术性影像的宇宙》和《写作还有未来吗？》近年来逐渐引起各国学者的高度关注。尤其是《摄影哲学的思考》一书，自1983年德文版问世以来，已经翻译出版了21种语言的27个译本，足见其影响之深远。

前言 Vorbemerkung

本书的论述基于以下假设：自开端以来，人类文化（Kultur）7
当中可以看到两个根本转折。公元前2000年中叶前后的第一个转折，
可以归纳在“线性书写的发明”（Erfindung der linearen Schrift）这一标
题下；第二个转折是人们目前正在经历的，可称之为“技术性的影像
的发明”（Erfindung der technischen Bilder）。也许之前还发生过类似的
重大转折，但是超出了我们分析的范围。

这一假设包括了一种疑惑：那就是文化——因此也是存在本身的概念——的结构正经历着根本的改变。本书就是尝试让这一疑惑变得更加清楚。

为了保持这一假设的特性，本书杜绝引用之前任何有关同一主题的著作。因为同样的原因，本书也没有提供参考书目。不过，书末附加了讨论中所使用或暗示的概念的简短术语表；这些定义并不苛求具有普遍的适用性，而是为那些愿意做出深入思考和研究的人们提供工作假设（Arbeitshypothesen）。

因此本书的意图并非捍卫一种论点，而是把哲学精神注入对“摄影”这个问题的讨论中。

目 录

一、影像 Das Bild	9
二、技术性的影像 Das technische Bild	15
三、摄影装置 Der Fotoapparat	21
四、摄影的动作 Die Geste des Fotografierens	31
五、照片 Die Fotografie	37
六、照片的流通 Die Distribution der Fotografie	43
七、照片的接受 Der Empfang der Fotografie	49
八、摄影的宇宙 Das Fotografische Universum	57
九、摄影哲学的必要性 Die Notwendigkeit einer Philosophie der Fotografie ...	67
概念术语表 Begriffslexikon	73
寻找意义之路 Auf der Suche nach Bedeutung	75
译后记	91

一、影像 Das Bild

影像（Bilder）就是具有意义的平面（Flächen）。它多数情况下指向了时空中“外面的”（dort draußen）某物，它的抽象性（从时空的四维空间简化到二维平面上）本意是要让某物变得可以理解。这种把平面从时空中抽离出来，并再次投射到时空中去的特殊能力，可以称之为“想象力”（Imagination）。这是影像生产和解读的前提条件。换句话说，是把现象（phänomene）编码成为二维的象征符号（Symbole）并对这些象征符号进行解读的能力。

8

影像的意义就在它的表面（Oberfläche）上，人们稍加审视就可以把握（这一意义）。但（如此把握的意义）是肤浅的。如果人们想要获得深层的意义，也就是说，重新建构被抽象的时空维度，就必须让自己的目光审视整个平面。这种对影像表面的扫视，可以称之为“扫描”（Scanning）。（扫描的时候）目光循着复杂的路径，这个路径一方面是由影像的结构（Bildstruktur）形成的，另一方面则是由观看者的意图形成的。扫描过程所揭示的影像的意义，体现了两种意图的综合（Synthese）：一个是在影像中体现的，另一个则体现在观看者身上。因此，影像并不是“外延的”[denotative,（意义明确的）]象征符号复合体（例如数字），而是“内涵的”[konnotative,（含义模糊的）]象征符号复合体。它们为阐释（Interpretationen）提供了空间。

在扫视影像平面时，（人的）目光攫取了一个又一个元素，而且形成了扫视与元素之间的时间关系。它可能回到之前看到过的一个影像元素（Bildelement），于是“之前”（vorher）转化为“之后”（nachher）。通过扫描而重新建构的时间维度，同样是永恒的回归（Wiederkehr）。

9 同时，人的目光形成了影像元素之间在意义上的联系。目光可能总是重新回到一个具体的影像元素上，把它提升为影像意义的载体。于是，意义复合体（Bedeutungskomplexe）就出现了，其中一个元素为另一个元素赋予了意义，转而又从中获得了它自身的意义。扫描所重构的空间，就是一个互为意义（wechselseitigen Bedeutung）的空间。

影像自身的时空不是别的，而是魔法的世界（Welt der Magie）。在这个世界里，一切都在重复，而且一切都参与到赋予意义的语境当中。这样一个世界在结构上有别于历史的线性（Linearität），因为在线性的历史中，一切都不是重复的，一切有因必有果。例如，在历史的世界中，日出就是公鸡打鸣的原因，而在魔法的世界里，日出就是打鸣，打鸣就是日出。影像的意义是魔法性的。

破解影像时，必须考虑影像的魔法性。因此，在影像中寻找“冻结的事件”（gefrorene Ereignisse）的做法是错误的。相反，影像用情境（Sachverhalte，或译作事物状态——译者注）取代了事件，把事件转化为场景（Szenen）。影像的魔法力在于它的表面性（Flächenhaftigkeit），而影像固有的辩证关系和它自身的矛盾，必须根据这种魔法性来理解。

影像是世界与人类之间的中介（Vermittlungen）。人类“生存”着（ek-sistiert，或译为绽出地生存，实存——译者注），就是说，人类无法直接理解世界，所以影像使世界变得可以想象（vorstellbar）。不过一旦它这么做了，影像就处在了世界与人类之间。影像理应是世界的地图，却变成了银幕：不是把世界呈现出来，而是把它伪装起来，

直到人活着就开始成为他所创造的影像的功能（Funktion）。人不再破解影像，而且把影像投射成没有进行破解的“外在的”世界，世界本身也具有了影像性（bildartig），成了一个场景和情境的语境。影像功能的这种颠倒可以称之为“偶像崇拜”（Idolatrie），而且我们现在可以观察到这一切是如何发生的：技术性的影像（technischen Bilder）在我们周围无处不在，魔法般地重新建构了我们的“现实”（Wirklichkeit），（把现实）转化成一个“全局的影像情节”（globales Bildszenarium）。从根本上讲，这就是“遗忘”（Vergessen）。人忘记了生产影像是为了让自己在这个世界上辨明方向。他再也无法破解影像，而是生活在影像的功能中：想象力成为幻觉（Halluzination）。

这个情形曾发生过一次，最晚在公元前2000年期间，人和他的影像的异化似乎达到了临界的程度。因此，一些人力图回忆起影像背后原来的意图。他们尝试撕破这块银幕，再次开辟通向世界的道路。他们的方法是从表面剥离出影像元素（像素，pixels），把它们排列成行。于是他们发明创造了线性书写（lineare Schrift）。如此一来，他们用线性的历史来给循环往复的魔法时代编码。这就是“历史意识”（geschichtlichen Bewußtseins）和狭义上的“历史”的起源。从那时以来，历史意识就致力于对抗魔法意识：在犹太先知和希腊哲学家（尤其是柏拉图）对待影像的立场上看，这场斗争显而易见。

书写与影像的斗争，历史意识与魔法的斗争，贯穿了整个历史。利用书写，一种新的能力诞生了，也就是所谓“概念思维”（begriffliche Denken），由从表面抽离出来的线条组成：也就是生成文本并破解它们。概念思维比影像思维更抽象，因为除了直线（Geraden）以外，所有维度都从现象中抽离出去了。于是，人类借助书写的发明，进一步远离了这个世界。文本并不意味着这个世界，它意味的是它撕碎的影

像。因此，破解文本就意味着揭示它所指涉的影像。文本的意图就是解释影像，把表象（Vorstellungen）转化为概念。因此，文本就是影像的元代码（Metacode）。

这同时就提出了文本与影像之间的关系的问题。这是历史的一个核心问题。中世纪时发生过一场忠实于文本的基督徒与膜拜偶像的异教徒之间的斗争；到了现代时期，则是文本化的科学与和影像结合在一起的意识形态之间的斗争。斗争是辩证的。某种程度上讲，基督教与异教斗争，它汲取了影像，于是它本身变得异教化（heidnisch）；而科学与意识形态对抗，却汲取了表象，它本身就变得意识形态化（ideologisch）了。一切可以解释如下：文本解释了影像，为的是把影像解释清楚，但是影像也图解了文本，为的是让人可以想象文本的意义。虽然概念思维分析了魔法思维，是为了把它消除掉，但魔法思维悄悄潜入了概念思维，从而为概念思维赋予了意义。在这个辩证的过程中，概念思维和想象的思维互为补充。换句话说，影像变得越来越概念化，而文本则越来越富有想象。时至今日，最抽象的概念可以在影像中找到（例如计算机生成的影像），而最大的想象则可以在科学文本中看到。因此，符码的等级结构（Hierarchie）从背后被推翻了。文本原本是影像的元代码，它本身也能够把影像作为元代码。

12 不过这还不是全部。书写本身像影像一样，就是一种中介，而且它服从同样的内在辩证法。这样，书写不仅外在地与影像相对立，而且本身因为内在的冲突而被撕裂了。如果说书写的意图是成为人和他的影像之间的中介，那么它也能把影像隐藏起来，自己却悄悄介入人类和他的影像之间。这样的话，人就无法破解文本，也无法重新建构影像的内在意义。不过，如果文本变得像影像一样无法理解，那么人就生活在他的文本的功能中。于是就出现了一种“文本崇拜”

(Textolatrie), 就像偶像崇拜一样引起幻觉 (halluzinatorisch)。于是文本被投射到外面的世界, 而人们则体验、认识和评价作为文本的功能的世界。文本的不可想象性有一个令人印象深刻的例证, 那就是今天的“科学的话语” (Diskurs der Wissenschaften)。科学的宇宙 (这些文本的总和) 变得让人无法想象: 人在其中想象着某种东西, 却“错误地”解读; 希望想象相对论方程式的意义, 却完全不知所云。但因为所有概念最终意味着表象 (或译为形象——译者注), 那么科学的、不可想象的宇宙就成了一个“空洞的” (leeres) 宇宙。

“文本崇拜”在19世纪达到了临界的阶段。准确地说, 历史因此走到了尽头。按照“历史”一词的准确意义, 历史就是逐渐把影像编码为概念, 逐渐解释影像, 逐渐给影像去魔法化, 逐渐理解影像。然而如果文本变得难以想象, 就没有更多可解释的了, 历史也就走到了尽头。

在文本的危机中, 技术性的影像被发明出来: 为了再一次让文本能够为人所理解, 就得再度让它充满魔法, 才能克服历史的危机。

二、技术性的影像 Das technische Bild

技术性的影像，就是由装置（Apparaten）产生的影像。装置本身是实用科学文本的产物，技术性的影像就是科学文本的间接产物。从历史和本体论的意义上，这赋予了技术性的影像不同于传统影像的地位。历史上，传统影像先于文本出现上万年，技术性的影像则继高级文本而来。从本体论角度讲，传统影像是第一级的抽象，从具体的世界抽象而来；技术性的影像是第三级的抽象，它从文本中抽象而来，文本又是从本身由具体世界抽象而来的传统影像中抽象出来的。历史上，传统影像是“史前的”，技术性的影像是“后历史的”（在之前暗示的意义上）。从本体论上讲，传统影像意味着现象，技术性的影像意味着概念。因此，技术性的影像的破解意味着解读它们的立场（Stellung，或译为状态——译者注）。

因为一个奇怪的原因，技术性的影像难以破解。显而易见，它不需要被解码，因为它的意义在表面上自动地反映出来，就像指纹，其意义（手指）是原因，影像（印痕）就是结果。在技术性的影像中表明的世界似乎就是技术性的影像自己的起因，它自己就是把它联系起来的因果关系链条（Kausalkette）中的最后一环，但并未中断其意义：世界反射阳光或其他光，通过光学、化学和机械器具（Vorrichtungen）而被捕捉到感光的表面，结果就产生了技术性的影像，也就是技术性

的影像似乎和它的意义处在同一个现实的层面上。人们在其中看到的，显然并不是人们必须破解的象征符号，而是世界的症候（Symptome），于是才能明白这一意义，哪怕是间接的。

技术性的影像这种明显的非符号的、“客观”的特征，让观看者并不会把它视为影像，而是看成窗子。他相信这一影像就像相信自己的眼睛一样。因此如果他对技术性的影像进行批判，如果对它们进行总体的批判，批判的并不是影像，而是世界观（Weltanschauung）。他的批判不是对它的生产的分析，而是对世界的分析。对技术性的影像的这种不加批判在某种情况下是十分危险的，也就是在技术性的影像即将取代文本的时候。

危险就在于技术性的影像的“客观性”是一种错觉。因为和所有影像一样，它不仅是象征的，而且是比传统影像更抽象的象征符号复合体（Symbolkomplexe）。它是文本的元代码，就像本文稍后指出的，它意味着文本，只是间接地意味着外面的世界。生产影像时的那种想象，就是把概念从文本转换（umzucodieren，转换符码）为影像的能力；当观察影像时，我们看到的是经过重新编码的有关外面的世界的概念。

相反，传统影像的象征符号特征（Symbolcharakter）是显而易见的，因为人（以画家为例）让自己介于影像和它的意义之间。画家“在他的头脑中”苦心经营出影像符号（Bildsymbole），用画笔把它转化到平面上。人们要想看懂这种影像，就必须根据画家“头脑中”发生的编码过程进行解码（decodieren）。不过技术性的影像就不是那么简单了。的确，技术性的影像在它本身和它的意义之间还有另一个因素，
15 即一台相机和一个操作者（例如摄影者），但看起来似乎这种“装置/操作者”的复合体（Komplex “Apparat / Operator”）并未打破影像及其意义之间的链条。相反：意义似乎从一面进入这个复合体中（即输入

Input), 又从另一面流出(即输出, Output), 这一过程是在复合体内部发生, 但始终是隐蔽的: 事实上这个复合体就是一个“黑盒子”(Black Box)。但是, 技术性的影像的编码过程是在这个黑盒子内部进行的, 因此任何对技术性的影像的批判, 必须清楚黑盒子内部的运转过程。只要我们还无法对技术性的影像进行这样的批判, 那么对于技术性的影像而言, 我们始终都是文盲(Analphabeten)。

但是我们对于这些影像还是可以说些什么。例如, 它并不是窗子, 而是影像, 是一个平面, 把一切转化成为情境(事物状态); 正如所有影像一样, 它有着魔法的作用; 它诱使影像的接受者把未经破解的魔法投射到外面的世界。技术性的影像的魔法魅力随处可见: 它如何让生命充满了魔法, 我们如何体验、认识、评价和处理这些影像, 充当它的一个功能。因此重要的是要研究我们在此讨论的是什么样的魔法。

很显然, 它和传统影像具有的, 完全不是同一种魔法: 电影银幕或电视屏幕散发的魅力, 完全不同于我们在岩洞或伊特鲁里亚墓穴中看到的壁画。电视和电影处于和岩洞壁画或伊特鲁里亚壁画完全不同的层面上。古代魔法是史前的, 比历史意识更久远; 新魔法是“后历史的”, 它跟随历史意识之后。新魔法(neue Zauberei)并非改变外面的世界, 而是改变我们对外面的世界的理解。这是第二级的魔法, 有着抽象的法术。

16

古代魔法和新魔法之间的区别可以这样归纳: 史前魔法是对所谓“神话”(Mythos)这种模式的仪式化; 当下的魔法是对所谓“程序”(Programm)这种模式的仪式化。神话是口头传播模式, 其作者是“上帝”, 处于传播过程之外。另一方面, 程序则是以文字进行传播, 其作者是“功能执行者”(Funktionäre), 处在传播过程之中(“程序”

和“功能执行者”稍后再做解释)。

技术性的影像的功能，是借助魔法把其接受者从概念思维的必然性中解放出来，同时用二级的魔法意识取代历史意识，用二级的想象来取代抽象的能力。我们所指的技术性的影像取代文本，就是这个意思。

文本是公元前2000年发明的，为的是给影像去除魔法，虽然发明者可能并未意识到这一目的；照片这种最早的技术性的影像，是在19世纪发明的，是要给文本重新赋予魔法，虽然发明者也许不曾意识到这一点。摄影的发明和书写的发明同样是关键的历史事件。从狭义上讲，历史从书写开始，并与偶像崇拜做斗争。摄影则开始了“后历史”（时代），并与文本崇拜做斗争。

17 这就是19世纪的局面：印刷术的发明和普及义务教育的引入，使人人都能够阅读。于是一种普遍的历史意识便出现了，甚至延伸到了之前过着充满魔法的生活的社会阶层。这一切的发生归功于更廉价的文本——书籍、报纸、传单，各种变得廉价的文本导致了同样更廉价的历史意识和同样更廉价的概念思考，导致了两种完全对立的发展——一方面，传统影像开始摆脱文本的泛滥，逃进博物馆、沙龙和画廊这类少数人占据的地方，变得神秘莫测（普遍无法破解），而且丧失了它对日常生活的影响。另一方面，针对专业精英阶层的深奥文本出现了，如科学著作，廉价的概念思考根本没有能力去应付。于是文化分化成三个分支：纯艺术（schönen Künste）得到了概念和技术丰富的传统影像的滋养；科学和技术得到了深奥文本的哺育；广大社会阶层靠廉价文本来维系。为了阻止文化的分裂，技术性的影像得以发明，就是要让整个社会成为有效的符码（Code）。

也就是说，第一，技术性的影像是要把影像重新引入日常生活中；第二，它要让深奥文本变得可以理解；第三，它要让廉价文本中固有

的崇高魔法显现出来。它要在具有普遍价值的意义上构成艺术、科学和政治的公分母(gemeinsamen Nenner),也就是说,同时保持着“真善美”,并且成为普遍有效的符码,克服包括艺术、科学和政治在内的文化的危机。

然而技术性的影像事实上并不以这种方式发挥功能:它并没有把传统影像重新引入生活,而是用复制品(Reproduktionen)取而代之, 18 把自己放在了传统影像的位置上;而且它并没有像打算的那样,让深奥文本变得可以想象,而是通过把科学陈述和方程式将其转化成情境,也就是成为影像,从而歪曲了深奥文本。它并没有让廉价文本中固有的崇高的史前魔法显现出来,而是用一种新的魔法取而代之,也就是程序化的魔法。因为这个原因,技术性的影像无法像预期的那样成为文化的一个公分母,而是相反地把文化磨碎成乌合之众(amorphe Masse)。大众文化(Massenkultur)就是其结果。

对此可以解释如下:技术性的影像是像堤坝那样发挥功能的表面。传统影像流入其中,变得可以无限复制:它在其中循环流转(例如以海报的形式)。科学文本流入其中,从字句(Zeilen)转化成情境(事物状态),并获得了魔法性[例如试图让爱因斯坦的方程式变得可以想象的种种范式(Modellen)]。报纸上的大量文章、传单、小说等等廉价文本流入其中,其固有的魔法和意识形态被转化成为技术性的影像的程序化魔法[例如以摄影小说(Fotoromane, 或译摄影专题——译者注)的形式]。因此技术性的影像把整个历史吸纳进来,形成了永远循环的一种社会记忆(Gedächtnis der Gesellschaft)。

任何东西都无法抵抗技术性的影像的这股吸力:没有一种艺术、科学或政治的活动不是针对技术性的影像,没有一种日常活动不渴望被拍成照片、电影或录像。因为一切都渴望进入这样一种永久的记

忆，永远可以被复制。现在发生的一切都是以电视屏幕、电影银幕和照片为目的，为的是由此被转化成一种情境。于是每一个活动都丧失
19 (akter) 了它的历史性，同时成为一种魔法仪式，陷入一种永远重复的运动中。即将在我们周围建立起来的技术性的影像组成的宇宙，装扮成我们时代丰富充裕的样子，而行动 (Handlungen) 和苦痛 (Leiden) 陷入永远的周而复始中。只有透过这种末世论 (apokalyptischen) 的视角，摄影的问题才能呈现出它应有的轮廓。

三、摄影装置 Der Fotoapparat

技术性的影像是由装置（Apparaten）生产的。如果说装置的典型特征，尤其通过摄影的装置——以简单的、萌芽的形式——就可以被理解，那么从这种意义上讲，摄影装置在当下和不远的未来将变成具有支配性的装置的原型（Prototyp），为关于装置的一般分析提供了恰当的出发点；这些装置一方面变得规模巨大，威胁着要从视野中消失 [例如管理装置（Verwaltungsapparate），可译为管理机制——译者注]，另一方面又缩小到了微观，以致完全脱离了我们的把握（例如电子装置中的芯片）。不过人们首先必须着手对“装置”这个概念做出更准确的规定，因为目前对于这个概念的使用还存在不同看法。

拉丁文的apparatus一词，源自动词apparare，意思是“做好准备”（vorbereiten）。其次拉丁文中还有一个动词praeparare，意思同样是“做好准备”。为了用德文来说明“ad”和“prae”这两个前缀的区别，人们可以用“fürbereiten”（德文中意思同样是“做好准备”——译者注）来翻译“apparare”。因此，“Apparat”就是一样东西，为某件事做好了准备，而“präparat”应该是耐心等待某样东西的状态。摄影装置就是为拍照片做好了准备；它磨尖了牙齿蓄势待发。装置这种跃跃欲试的状态，它的肉食动物的特性，才是“装置”概念的词源学定义所要把握的。

但是词源学本身对于定义一个概念来说还完全不够。人们还必须思考装置的本体论的状态，思考它的存在状态（Seinsebene）。毫无疑问，它是生产出来的东西（hergestellte Sachen），从现有的自然被生产出来而“来到我们所在之处”的东西。所有这类东西都可以称为文化（Kultur）。装置是文化的一部分，人们在这样的文化中可以辨认出它来。固然，“装置”这个词偶尔用于自然现象（Naturphänomene），例如人们谈到动物的听觉装置（Hörapparaten bei Tieren）。不过这种语言应用都是隐喻式的（metaphorisch），我们称这个器官（Organe）是听觉装置，因为它“等候着声音”（为声音做好了准备），这就把一个文化概念转而应用于自然；如果我们的文化中没有装置，我们就不会如此称呼这样的器官。

大体说来，两种文化对象（Kulturgegenständen）可以区分开来：一种对于消费是有用的，用于损耗〔消费品（Konsumgüter）〕，一种对于消费品的生产是有用的〔工具（Werkzeuge）〕。二者具有共同点，即都是有用的：它们都“有价值”，就像它们本来想要成为的那样，也就是说，它们是被有意生产出来的。这就是自然科学和文化科学之间的差异：文化科学探寻事物背后隐藏的意图。文化科学不只是追问“为何如此”（Warum），而且追问“为何目的”（Wozu），也相应地探寻摄影装置背后的意图。按此标准判断，摄影装置就是一个工具（Werkzeug），它的意图就是生产照片。不过，人们一旦把装置定义成工具，问题就产生了。照片也像鞋子和苹果一样，是一个消费品吗？而且，摄影装置也是像针或剪子一样的工具吗？

通常意义上讲，工具把对象（Gegenstände）从自然中剥离出来，把它们带到人所在的地方（把它们生产出来）。与此同时，工具也改变了这些对象的形式（Form）：它给这些对象强加了新的、刻意形式。

工具给对象“赋予了信息”（informieren）：对象获得了一种反自然的、不可能的形式，对象于是就成了文化的产物。对自然对象的这种生产和赋予信息，被称作“劳动”（Arbeit），其结果就被称为“产品”（Werk）。一些产品被生产出来（此句可译为人的劳动成果——译者注），例如苹果，几乎并没有被赋予信息；而另一些，例如鞋子，则被赋予大量信息，它有着动物皮毛（皮革）这种离奇的形式。生产苹果（摘取）的剪刀就是赋予少量信息的工具，而生产鞋子的针则是赋予大量信息的工具。那么，因为照片承载了信息，所以摄影装置就是像针一样的工具吗？

一般意义上的工具是人类器官的延伸（Verlängerungen）：延伸了牙齿、手指、双手、双臂和双腿。它们进一步延伸到自然之中，比单靠身体更能有力而迅速地剥离对象。工具模仿着它们所延伸的器官：箭模仿了手指，铁锤模仿了拳头，鹤嘴锄则模仿了足尖。它们是“经验性的”（empirisch）。不过随着工业革命的发生，工具不再局限于经验性的模仿，而是牢牢抓住了科学理论：它们成为“技术性的”。结果，它们变得更强、更大、更昂贵，它们的产品也变得更廉价、更大量，从那以后它们被称作“机器”。因为看起来模仿了人类的眼睛，而且追溯到了视觉理论（Theorie der Optik），所以摄影装置也是一种机器？一种“观看的机器”（Sehmaschine）吗？

当一般意义上的工具成为机器，它们同人的关系就颠倒过来了。在工业革命之前，人被工具包围着，后来机器被人包围着。之前工具是可变的，人是恒定的；后来人成为可变的，机器成为恒定的。之前工具充当了人的一个功能，后来人成为机器的一个功能。对于作为机器的摄影装置也同样如此吗？

机器的规模和高昂价格意味着只有资本家才能拥有它们。大多数

23 人是作为机器的功能来劳动：这就是无产阶级。人被划分成两个阶级：一类是机器的所有者，机器为他们的利益而劳动；另一类是无产阶级，他们充当了机器的功能，为资本家的利益而劳动。那么摄影装置也是如此吗？摄影者是无产阶级吗？有摄影资本家（Fotokapitalisten）这回事吗？

所有这些问题虽然都是“很好的问题”，但似乎并未切中装置的本质。无疑，装置赋予了信息。无疑，它模仿了技术性的器官（*technisch Organe*）。无疑，人充当了装置的功能。无疑，装置背后隐藏着意图和利益。但这还不是它的关键。所有这些问题都没有抓住本质，因为它们都是出于工业复合体（*Industriekomplex*）。装置虽然是工业的产物，但指向了后工业社会的工业复合体之外。因此提出工业的问题（例如马克思主义）对于装置而言是无能为力的。我们必须提出新的范畴（*Kategorien*），才能把握和定义“装置”。

工业社会的基本范畴是劳动：工具和机器完成了劳动，把对象从自然中剥离出来，并赋予信息，也就是改变世界。但装置并不是在这个意义上完成劳动。装置的意图不是改变世界，而是改变世界的意义（*Bedeutung der Welt*）。装置的意图是象征性的。摄影者并不是在工业的意义上从事劳动，称他为工人或无产阶级也毫无意义。人类中的绝大多数目前都利用装置来劳动，那么谈论无产阶级也毫无意义了。因此人们必须重新思考文化批判（*Kulturkritik*）的范畴。

24 摄影者并不是在从事劳动，但他确实做了一些事，他生产、处理和存储符号。始终有人在做这样的事，如作家、画家、作曲家、会计和经理等。在这个过程中，这些人也生产了对象——书籍、画作、乐谱、资产负债表和计划书，这些对象没有被消费，而是充当了信息的承载者，它们被阅读、观看、演奏、计算和用于决策。它们并非目的，

而是手段。目前装置已经接管了这些工作手段。因此如此生产的信息对象越来越高效，越来越广泛，装置也能够把过去意义上的所有劳动加以程序化，并加以控制。所以现在人类的绝大多数都在从事把劳动程序化并对装置进行控制的工作。在装置发明之前，这些工作手段被称作“服务业”（Dienstleistung）、“第三产业”（tertiär）、“精神劳动”（geistige Arbeit），简言之，就是尚且处于外围。现在它处在了核心。因此在文化分析中，“劳动”的范畴必须被“信息”的范畴所取代。

人们从这个意义上来观察摄影装置（以及一般意义上的装置），就可以看出，摄影装置生产了象征符号：就是按照已经规定的方式来生产具有象征性的平面。摄影装置是程序化的，而生产出照片，每一张照片就是实现了包含在装置的程序中的一种可能性。这种可能性的数量非常之多，但终归是有限的，即是可以用这个装置拍摄的所有照片之和。换句话说，从理论上讲人们可以用相同或类似的方式一而再、再而三地拍一张照片，但这些照片是无趣的（uninteressant）。这样的影像是“多余的”（redundant）：它没有承载新的信息，而且是过剩的（überflüssig）。接下来的讨论并不考虑这种多余的照片，因为“拍照”的概念仅限于富含信息的影像的生产。因此大多数快照拍摄（Knipserei）自然也要排除在这一研究范围之外。

25

就每一张（富含信息的）照片而言，摄影的程序（Fotoprogramm）让一种可能性变得更贫乏，而摄影的宇宙（Fotouniversum）因为程序的一种可能性的实现而变得更丰富。摄影者努力通过实现所有可能性来耗尽摄影的程序。但这些程序是丰富的，是看不到全貌的。所以摄影者力图尝试找到装置中尚未被发现的可能性：他使用这个装置，以这样或那样的方式，向里面看去，又透过它来看。倘若透过装置向外观看外面的这个世界，并非因为世界令他感兴趣，而是因为他在寻找

让他能够生产信息的新的可能性，并且对摄影的程序做出评价。他的兴趣集中在装置上；世界纯粹只是实现装置中包含的可能性的一个托词。简言之：他不是劳动，他并不希望改变世界，而是在寻找信息。

这样的活动可以比作玩象棋。棋手也是在象棋的程序中寻找新的可能性、新的步法。就像把玩棋子一样，摄影者在把玩装置。摄影装置并不是工具，而是一个玩具（Spielzeug），摄影者也不是一个劳动者，而是一个游戏者（Spieler）：不是一个工匠（Homo faber，也指制造者、艺术家、手艺人等，或译为能够进行创作的人——译者注），而就是一个游戏者（homo ludens）。但摄影者并不把玩玩具，而是抵制它。他潜入装置当中，揭露隐藏在其中的诡计。摄影者不同于被工具包围的手工劳动者和站在机器旁的工人，他置身在装置中，与之紧密联系在一起。这是一种新的功能，人在其中既非常量也非变量，而是人和装置融为一体。所以把摄影者称为“功能执行者”是贴切的。

装置的程序必须是丰富的，否则游戏很快就结束了。其中包含的多种可能性一定超越了试图耗尽这些可能性的功能执行者的能力，即装置的能力远比它的功能执行者的能力大得多。即便是所有摄影者也无法彻底认识被正确地程序化了的装置的能力。装置就是一个黑匣子。

而且这个盒子的黑暗（Schwärze，或译秘不示人——译者注）正是摄影者去拍照的动机。确切地说，在寻找可能性的时候，他迷失在了装置的内部，不过他能够控制这个盒子。因为他知道怎么给这个盒子投食（他知道这个盒子的输入物），而且同样知道怎么能让它吐出照片（他也知道这个盒子的输出物）。因此装置所做的，就是摄影者想让它做的，即便他并不知道装置内部发生了什么。这恰恰就是装置发挥作用的特性：功能执行者通过对它的外在之物（Außenseiten，输入与输出）进行控制来支配装置，但又因为装置内在的不透明性

（Undurchsichtigkeit）而被装置支配。换句话说，功能执行者控制着一个他并不胜任的游戏。这是一个卡夫卡的世界。

正如稍后指出的，装置的程序由象征符号组成。它发挥作用，就意味着把玩并组合这些符号。一个不甚恰当的例证可以用来说明：作家可以被视为“语言”装置的功能执行者，把玩在语言程序（Sprachprogramm）中包含的符号——即词句（Worten）——并对它们进行组合。他的意图是耗尽语言的程序，然后让语言的宇宙（Sprachuniversum）即文学丰富充实起来。这个例证不甚恰当，因为语言并不是装置，不是作为身体器官的模拟而产生的，而且就其产生而言，它完全不是基于某种科学理论。然而，语言今天可能被“装置化”（apparatisiert）。“文字处理器”可以取代作家。在文字游戏（Wortspiel）中，作家为纸面提供信息——印制印刷品——文字处理器同样可以做到的，虽然是“自动的”，也就是偶然地发生，但从长远来说，它可以像作家一样生产出同样的信息。

27

但是还存在着一些装置，能够进行完全不同的游戏。作家和文字处理器静态地赋予信息 [他们印制在纸张上的象征符号意味着常规的（Konventionalisierte，或译为约定的——译者注）声音（Laute）] ，同时存在着动态地赋予意义的装置。它们铭刻在对象上的象征符号意味着特定的活动（例如劳动的动作），以这种方式被赋予信息的对象也对这些象征符号进行破解，并按照程序而活动。这些“智能工具”（intelligenten Werkzeuge）取代了人的劳动，把人从劳动的负担中解放出来：从此以后他就能自由地游戏。

摄影装置充分说明了劳动的自动化（Robotisierung，或译为机器人化——译者注）和人类为了游戏而获得的解放。它是一个智能工具，因为它自动生产影像。摄影者不必像画家那样把注意力放在画笔上，

而是完全致力于相机的游戏中。这个劳动完成了，影像被铭写在平面上，一切自动地发生了：装置具有的工具的一面，就是“完成劳动”（erledigt），而人类只是被装置具有的游戏的一面所吸引。

28 因此摄影装置中存在两种相互交织的程序：一个是促使装置自动生产影像，另一个则容许摄影者去把玩（游戏）。此外还有进一步的程序——把摄影装置编程化的摄影工业（Fotoindustrie），程序化的摄影工业属于工业联合体（Industrieparks，直译为工业园区——译者注）；程序化的工业联合体属于社会—经济装置，诸如此类。的确，“终极”（letzten）装置的“终极”程序可能并不存在，因为每一个程序都需要一种元程序（Metaprogramm），都靠它来程序化。程序的层级结构是向最顶端开放的。

每一种程序都充当了一个元程序的功能，而且程序的编程者是这种元程序的功能执行者。因此在这种意义上，没有人能够拥有装置，因为人只是为了私人的目的在为装置编程。因为装置并不是机器。摄影装置充当了摄影工业的功能，又代表了工业联合体，代表了社会—经济装置，诸如此类。因此装置的所有权问题（Apparatbesitzer）毫无意义。问题不是谁拥有它，而是谁在耗尽它的程序。不过，下述理由并非没有多少意义，即拥有装置就是拥有一个物件。

确切地说，很多装置是坚硬的物件（harte Gegenstände），摄影装置就是用金属、玻璃、塑料等构成的。但它能够被把玩的，并非这种坚硬性（Härte）；让棋局成为可能的，并不是棋盘和棋子的木料，而是游戏规则，象棋的程序。人们花钱购买一个摄影装置，（所购买的）不是金属或塑料，而是让装置首先能够生产影像的程序——就像一般意义上的装置坚硬的一面，即硬件（Hardware），一直越来越廉价，但装置柔软的一面，即软件（Software），却越来越昂贵。通过装置最

柔软的一面，例如构成整个后工业社会之特色的政治装置，人们可以看出：能够支配一种有价值的东西的，并不是拥有物件的人，而是控制软件的人。柔软的象征符号，而非硬件，才是有价值的。这是对一切价值的重新评价。

29

权力也从物件的拥有者转移给了编程者和操作者。符号的游戏也变成一场权力游戏——那是一个等级森严的权力游戏：摄影者对于他的照片的观看者拥有权力，他自己的行为被程序化；装置拥有对摄影者的权力，把他的动作程序化。权力从物件向符号的这种转变，就是我们所谓“信息社会”（Informationsgesellschaft）和“后工业帝国主义”（nachindustriellen Imperialismus）的真正特征。看看日本吧，它既不拥有原料，也没有能，它的权力就在于编程、“数据处理”、信息和符号。

这些思考让理解“装置”的概念定义成为可能：它是一个复杂的玩具，复杂到把玩者也无法明白；它的游戏是由包括在程序之内的符号组合构成的；这些程序是由一个元程序所产生并且属于其他程序的游戏结果；虽然完全自动的装置可以不用人的介入，但很多装置需要人作为游戏者和功能执行者。

装置的发明是为模仿特定的思维过程（Denkprozesse）。只有现在（在计算机发明之后），某种程度上可以说是一种事后聪明，所有装置中的思维过程变得越发清楚了。也就是说，思想用数字来表达。所有的装置（不只是计算机）都是计算的机器，在这种意义上说，都是“人工智能”（künstliche Intelligenzen），相机也包括在内，虽然它的发明者并没有解释清楚。在所有装置（相机更是如此）中，数字思维（Zahlendenken）凌驾于线性的、历史的思维之上。字母式思维屈居数字思维之下的这种趋势，一直围绕着笛卡尔以来的科学话语；思想符合由重点元素（Punktelementen）构成的“延伸物”（ausgedehnte Sache）。

30

为了让“思想成为适合的延伸物”，数字是适用的。至少从笛卡尔[也许从库萨的尼古拉（Nicholas of Cusa）]以来，科学的话语就一直倾向于把思想编码为数字，但只有自从有了相机，这种趋势才完全实现：相机（就像之后所有装置一样）是一个硬件，经过计算的思想流入其中。因此所有装置运转的量化的（经过计算的）结构和功能无非如此。

简言之，装置就是黑盒子，从类似数字的符号形成的组合游戏这种意义上来模拟思维，由此让这种思维机器化了，以致未来的人对此越发无能为力，必然只能越来越听命于装置。装置就是科学的黑盒子，其思维方式比人类完成得更多，因为它本身更适合把玩类似数字的符号（更迅速，误差更低）。那些本身并非完全自动化的装置（那些需要人作为游戏者和功能执行者的装置）也比它们所需要的人发挥的作用更出色。对摄影的动作的一切思考便由此开始。

四、摄影的动作 Die Geste des Fotografierens

观察一个配备了摄影装置的人(或者说一个配备了人的摄影装置) 31
的每一个动作,得到的印象就是埋伏(Lauerns,或译伏击——译者注),这是远古旧石器时代冻原上的猎人潜随猎捕的动作。不过摄影者并不是在开阔的原始草原上追踪猎物,而是在文化对象(Kulturobjekte)的丛林当中,他的隐秘小径是在这人造的森林中形成的。文化的障碍即文化的制约性(kulturelle Bedingtheit)可以在摄影的动作中看到,而且从理论上讲也可以从照片中解读出来。

摄影的丛林(Das fotografische Dickicht)是由文化对象(Kulturgegenständen)组成的,也就是“故意摆放在那里”(absichtlich hingestellt)的对象。这些对象中的每一个都阻挡了摄影者观察猎物的视线。他悄悄地潜行,时而隐藏自己的意图。他要把自己从他的文化制约性(Kulturbedingung)中解放出来,一定要捕捉到他的猎物。为此,摄影在西方文化的丛林中的途径,与日本或一个欠发达国家的文化丛林完全不同。从理论上讲,文化的制约因此一定程度上以“否定形式”出现在照片中,成为一种被避开的障碍(umgangene Widerstände)。摄影批判必须能够通过照片来重新建构这些文化的制约——文化制约性就是要捕获的猎物,不仅是在纪实摄影(Dokumentarfotografien)中,而且在报道摄影(Reportagefotografien)中。因为文化制约的结构是由被拍照的行为,

而不是被拍摄的对象捕捉到的。

32 不过，对摄影的文化制约的这种解读几乎是不可能的。因为照片中
出现的是摄影装置的范畴，像一张网一样包裹着文化的制约，而视
线却只是透过这张网的网眼来看。这就是所有功能的特色：装置的范
畴把自身强加给文化的制约，并对它进行过滤。于是个别的文化制约
退到了幕后，其结果就是装置（形成）划一的大众文化；在西方，在
日本，乃至在欠发达国家——在任何地方，一切都是通过同样的范畴
而被记录下来。康德也就无可回避了。

只要装置不是完全自动的，摄影装置的范畴就铭刻在它的外部，
而且可以从外部进行操纵。它是摄影的时空（Raumzeit）范畴。它不
是牛顿式的或爱因斯坦式的时空范畴，而是把时空划分成非常明确的、
彼此分开的区域（Regionen）。所有这些时空区域源于与要捕获的猎
物之间的距离，而对“拍摄对象”的观察就处在时空的核心。比方说，
超近特写的、特写的、中间的以及非常远距离的空间区域；鸟类的空
间区域，青蛙的空间区域，幼童的视角（Kleinkindperspektive）；往昔
时光中大睁双眼直接凝视的空间区域；还有斜眼观看的空间区域。或
者，还有闪电般凝视的时间区域（快门速度），快速眺望的、从容凝
视的、冥思般审视的时间区域——摄影的动作就发生在这一时空中。

在潜伏捕猎的过程中，摄影者从一个时空形式转换到另一个时空
形式，他让这个组合的时空范畴彼此协调。他的潜伏是包括装置的范
畴在内的一个组合游戏，我们从照片中可以解读出来的，就是这个游
戏的结构，而并不是直接的文化制约的结构本身。

33 摄影者选择不同的范畴组合，比如说他用某种方式摆放装置，于
是他的猎物可以从底部用侧面闪光来猎获。摄影者似乎可以自由选择，
仿佛相机遵从他的意图。但这个选择仍然受制于装置的范畴，摄影者

的自由仍然是一种被程序化的自由。在装置充当了摄影者的意图的功能的同时，这种意图本身也充当了装置的程序的一个功能。不言而喻，摄影者可以发现新的范畴。但那时他脱离了摄影的动作之外，处在摄影工业或其自身的元程序中，摄影装置就是在这里被程序化的。换言之，在摄影的动作中，装置执行摄影者的意愿，摄影者必须做装置被程序化要去做的事。

摄影者的功能与装置的功能的这种结合（Verzahnung），同样在对拍摄“对象”的选择上也可以看得到。摄影者可以拍任何东西：一张面孔，一只跳蚤，威尔逊云实验室中一颗原子粒子的轨迹，一个漩涡星云，镜子中反射出的他自己的摄影的动作，诸如此类。不过在现实中，他只能拍摄那些可以被拍摄的东西，也就是一切处在程序当中的东西。而且可以被拍摄的只是情境。无论摄影者想拍摄什么，他必须把它转化为情境。因此拍摄“对象”的选择是自由的，但它是装置的程序中的一个功能。

在选择他的范畴时，摄影者也许觉得给游戏带来了一种审美的、认识论的或政治的规范。他可能打算拍出艺术的、科学的或政治的影像，而装置只不过是他达到目的的媒介。但他的规范表面上是处于装置之外，不过始终服从装置的程序。为了能够选择装置的范畴，就像在程序化的装置表面一样，摄影者必须“调整”（einstellen）装置，这是一个技术性的动作，更准确地说，是一种概念性的动作（就像稍后要指出的，“概念”是线性思维的一个清晰分明的成分）。要想能够为艺术的、科学的和政治的影像来调整装置，摄影者就必须有艺术的、科学的和政治的概念，否则他怎么能把这些转化为影像呢？根本不存在朴素的、无概念的摄影这一回事。一张照片就是一个概念的影像。从这种意义上讲，摄影者遵循的所有规范都包含在作为概念的装

34

置的程序当中。

装置的程序中所包含的可能性实际上是用之不竭的。人们实际上无法拍摄所有的照片。装置的想象力比个别摄影者的想象力大得多，也比所有摄影者的想象力之和大得多，对摄影者的挑战恰恰就在于此。同样这也是对摄影程序的挑战，这一点已经得到了充分的探讨。人们虽然总在拍摄新的影像，但这些将是多余的、并不富含信息的影像，和人们已经见过的影像相类似。正如别处已经提到的，本研究对这类多余的照片并没有兴趣；这里所指的意义上的摄影者，是在探索装置程序尚未被探索的可能性，探索之前未曾看出包含信息、可能性不大的影像。

从根本上讲，摄影者想要生产的是之前从未存在过的情境；而且他所寻找的并不是外面的世界中的情境；世界只是要被生产出来的情境的借口，它包含在装置程序的可能性中。于是传统上对现实主义（Realismus）和理想主义（Idealismus）的区分在摄影中被克服了：外面的世界并不是真实的，装置程序内部的内在“概念”也是不真实的，只有照片才是真实的。世界和装置的程序只是影像的前提条件，它们是有待在照片中实现的可能性。它在这里涉及意义向量（Bedeutungsvektors）的逆转：真实的并不是意义（Bedeutung），而是具有意义的东西、信息、符号，而且这种意义向量的逆转，就是装置和后工业特有的特征。

摄影的动作被分解成一系列“跳跃”（Sprünge），摄影者克服了单一时空范畴中看不见的障碍。如果说他遇到了这样一个障碍（例如特写和全景之间的界限），他迟疑不决的是决定如何调整装置。[在全自动相机中，这种跳跃，摄影这种量化的特性变得完全不可见了——跳跃只发生在装置本身的微电子“神经系统”（Nervensystem）内]。

这类跳跃的探索就称作“怀疑”（Zweifel）。摄影者有所怀疑，但这种怀疑并不是用科学的、宗教的或关于存在（existentiellen）的方式来怀疑，而是意味着对一种新的怀疑方法的思考和决断被粉碎成了“颗粒”（Körnern）——这是一种量子化的、原子化的怀疑。摄影者每次遇到一个障碍，就发现他所偏好的视角集中在“对象”上，装置则提供了更多不同的视角。他发现相对于他的“对象”而言的视角具有多样性（Vielzahl）和等同性（Ebenbürtigkeit）。他发现，要紧的并不是选择一个完美的视角，而是实现尽可能多的视角。因此他的抉择不是定性的，而是定量的方法：“生活并不意味着最好，而是更多。”（Vivre le plus, non pas le mieux）

摄影的动作是一种“现象学上的怀疑”（phänomenologischen Zweifels），某种程度上讲，就是从尽可能多的视角来接近现象。但这种怀疑的“数理”（Mathesis，即它的更深层结构，笛卡尔的概念，是凌驾于数学之上的一种数学——译者注）是被装置的程序预先规定了。对于这一怀疑而言，有两个方面是决定性的。首先，摄影者的实践是反意识形态的。意识形态坚持一种被视为优先于其他所有视角的单一视角。摄影者本身以一种后意识形态的方式采取行动，甚至在他觉得自己正服务于某种意识形态的时候也是如此。其次，摄影者的实践被束缚在一个程序上。摄影者只能在装置的程序之内有所行动，即便他相信自己的行动是在对抗这个程序。对于所有后工业的行动而言都是如此。在反意识形态这层意义上，它是“现象学的”，是一个程序化了的行动（programmiertes Handeln）。因此提出透过大众文化（例如透过大众摄影）的意识形态化是错误的。程序化就是后意识形态式的操纵。

36

最后，在摄影的动作中要做出最终的决断：按下相机快门。这类最终的决断只是如沙粒般的一系列局部决断的最终结果，这是一个具

有重大意义的决断。因此，没有一个决断是真正“决定性的”，而是一系列清晰分明的突破性决断的一部分，只有一系列的照片才能证明摄影者的意图。因为没有单张照片是真正“决定性的”，甚至在摄影中，“最终的抉择”发现自身被分解成了颗粒。

摄影者试图逃避这种颗粒化（Zerkörnerung），用电影导演剪辑电影胶片的方式来选择自己的一些影像，但是他的选择是量化的，他只能从这个系列中选择一些清晰分明的表面。甚至在选择照片这种显然后装置的处境下，所有摄影（以及所有纯粹的装置）的量化的和原子化的结构都显而易见。

37 总而言之，摄影的动作就是一场狩猎，摄影者和装置融为一个不可分割的功能。它在追求新的情境，以前从未见过的一种情形，追求不大可能的东西，寻求信息。摄影动作的结构是量化的，由如同点一般的迟疑和如同点一般的决断构成的怀疑。这是一个典型的后工业的动作，它是后意识形态的和程序化的，而且对它来说具有真实性的是信息，而不是这一信息的意义。不论对摄影者来说，还是对所有的功能执行者来说，从银行职员到美国总统，都是如此。

摄影的动作导致的结果就是照片，它们现在从四面八方向我们袭来。所以对这个动作的思考可以充当理解现在无处不在的这些表面的第一步。

五、照片 Die Fotografie

照片无处不在，在相册里、杂志上、书籍中、商店橱窗里、广
告牌上、手提袋和易拉罐上。这意味着什么？之前的思考提出了对
这个论题的探索，即影像意味着程序中的概念，而且影像是为了把社
会的一个次属的（sekundär）魔法行为程序化。然而对于天真地观看
照片的人来说，照片意味着别的东西，意味着描摹在表面的由世界而
来的情境。对他来说，照片代表了世界本身。也就是说，这位天真的
观察者承认，情境是从特殊的视角展现到表面上，但他不愿意费心思考。
在他看来，任何一种摄影哲学都像是无益的思想体操（Denkgymnastik）
一样。

这样一位观察者心照不宣地以为，他是在透过照片观看外面的世
界，而且摄影的宇宙与外面的世界是一致的（这依然是一种未成熟的
摄影哲学）。但真的是这样吗？天真的观察者看到，在摄影的宇宙中
面对的是黑白和五彩缤纷的情境（事物状态）。但是外面的世界处在
黑白和彩色的情境之下吗？因为这个问题，天真的观察者发现自己在
面对着他一直回避的摄影哲学。

世界上不可能存在黑白的事物状态，因为黑白是临界状态
（Grenzfälle），是一种“理想状态”（Idealfälle）：“黑”是光当中包
含的一切振荡（Schwarz）的彻底缺失（Abwesenheit），“白”是一切

39 振荡元素的彻底呈现（Gegenwart）。“黑”和“白”都是概念，是典型的光学理论概念。黑白的事物状态是理论上的，不可能真的存在于世界上。但黑白照片确实真的存在。因为它们是属于光学理论的概念的影像，也就是说，这一影像起源于这一理论。

黑和白并不存在，但它们本该存在，因为我们如果能够用黑和白来看这个世界，就理解了逻辑分析（logisch analysierbar）。在黑白的世界里，一切非黑即白，或者是二者的混合。这种黑白世界观的缺点，当然在于这种混合不是彩色的，而是灰色的。灰色是理论上的颜色：这就表明人们通过对世界的理论分析，就无法再重新合成这个世界。黑白照片充分说明了这一状况：它是灰色的，是理论上的影像。

早在摄影发明之前，人们就力图用黑白来想象这个世界。这种前摄影的摩尼主义（Manichäismus，即二元论——译者注）有两个例证。第一个例证是，人们用“真”与“假”抽象出了对世界的判断，通过这些抽象，确立了亚里士多德关于同一性和差异性的逻辑，彻底排除了第三者。这一逻辑建构了事实上在发挥作用的现代科学，虽然没有一种判断要么完全正确，要么完全错误，虽然经过逻辑分析，每一个选择的判断最终都化简为零。第二个例证是，人们通过行为的世界（Welt der Handlungen）抽象出“善”与“恶”，通过这些抽象，建立了宗教和政治的意识形态。实际上在发挥作用的社会系统就是基于这一抽象，尽管事实上没有一个行为要么是彻底的善，要么是彻底的恶，而且经过对意识形态的分析，每一个行为最后都化简成木偶般的活动。黑白
40 照片也同样属于这种二元对立，只不过它涉及使用摄影装置。黑白照片实际上也发挥了作用。

它把一种光学理论转化成影像，于是给这一理论施了魔法，把“黑”和“白”这些理论概念编码成事物状态。黑白照片就是理论

思考的魔法，因为它把理论的线性话语转化到了平面上。它特有的美感也在于此，也就是概念宇宙之美。相比于彩色照片，很多摄影者更青睐于黑白照片，因为它更清楚地揭示出照片的真实意义，也就是概念的世界。

最早的照片都是黑白的，而且始终清楚地表明它的起源是来自于光学理论的抽象。不过，随着另外一种理论，也就是化学的进步，最终彩色照片成为可能。表面上照片首先把色彩从世界中抽离出来，以便将色彩重新引入世界。在现实中，彩色照片至少和黑白照片一样是理论上的。拍摄下来的草地的“绿色”，是“绿色”这个概念的一个影像，它出现在化学理论当中，而相机（或者确切地说是被输入其中的胶片）被程序化了，把概念转化为影像。照片的绿色和草地的绿色之间的联系是非常间接和宽泛的，因为化学中“绿色”的概念是基于从世界中得来的表象；但照片中的绿色与草地的绿色之间，存在着一系列复杂的编码过程，远比黑白照片中的草地的灰色与草地的绿色之间的联系复杂得多。在这种意义上，用绿色拍摄的草地比用灰色拍摄的草地更为抽象。彩色照片处在比黑白照片更高的抽象层面上。黑白照片更具体，而且从这种意义上讲也更真实，它们清楚地揭示了它们的理论起源。反之，照片的色彩“越是真实”，也就越发不真实，越是隐瞒了它们理论上的起源。

41

对照片的色彩来说如此，对照片的其他所有元素而言也同样如此。它们代表了编码转换的概念，貌似从世界自动地反映到了表面。恰恰这种错觉必须经过破解（解码），才能揭示照片的真正意义，也就是被程序化了的概念：在照片中的，是抽象概念组成的一个象征符号复合体，象征的事物状态被编码成了话语（Diskurse）。

人们在这里必须对“破解”的理解取得一致。当我破解一段用拉

丁字母编码的文本时，我在做什么呢？我是在破解这些字母的意思，也就是一种口头语言约定的音素吗？我是在破解这些字母组成的词汇的意思吗？还是由这些词汇组成的句子的意思？抑或我必须进一步弄清作者的意图，弄清它们背后的文化语境（Kulturkontext）？当我破解照片时，我又在做什么呢？我是在对“绿色”的意义，也就是来自化学理论话语的一个概念的意义进行破解吗？抑或我必须进一步探求摄影者的意图和他的文化语境？我什么时候才能对这一破解感到满意呢？

人们提出这个问题，那么破解就没有让人满意的解决方法。人们陷入了一个无底的陷阱，因为每一个被破解的层面都揭示出另一个仍需破解的层面。每个符号只是文化共识（kulturellen Konsensus）这个汪洋中的冰山一角，即便人们把单一的信息破解到了尽头——包括整个文化所处的过去和现在都被揭示出来。用这种“激进的”对单一信息进行的批判，就表现成（一般意义上的）文化批判。

在照片的情形当中，这种陷入无限还原的状况可以避免，因为人们可以满足于在“摄影者/相机”这个复合体中发生的经过编码的意图。人们读出照片中的这种编码，照片就可以被认为是已经破解了。对此，前提当然是人们在摄影者的意图和装置的程序之间加以区分。事实上，这两个因素密切联系，无法分割；但是从理论上讲，为了破解的目的，人们可以在每张照片中把二者区分开来。

还原到最低限度，摄影者的意图是这样的：首先，把他关于世界的概念编码成影像；其次，用摄影装置来做到这一点；再次，把由此生产的影像展示给他人，于是可以成为他们的经验、判断、评价和行为的范式；最后，这些范式尽可能保持持久。简言之，摄影者的意图就是要给他人提供信息，通过他的照片，让自己在他人的记忆中变得

不朽。对摄影者本人来说，他的概念（以及这些概念所意味的表象）是拍照片的重点所在，装置的程序就是服务于这些重点。

同样还原到最低限度，装置的程序是这样的：首先，把它所包含的可能性转化为影像；其次，利用摄影者来达到这一目的，除非是完全自动化的特殊情况（例如卫星照片）；再次，展示用这种方式产生的影像，于是社会本身与装置处在一种反馈关系中，从而完善装置；最后，生产更出色的影像。简言之，装置的程序实现了它的可能性，在这一过程中，利用了社会为不断完善它而提供的反馈。正如前面提到的，在这一程序背后还有更进一步的程序（即摄影工业的程序、工业园区的程序、社会经济装置的程序），在整个程序的等级结构中，还涌流着巨大的意图，那就是让社会行为程序化，有利于装置的逐步完善。在每张照片中都看得到这一意图，而且可以用它来破解影像。

把摄影者的意图和装置程序相比较，就表明双方存在着交汇点，也存在其他分歧点。在交汇点上，二者共同发挥作用；在分歧点上，它们彼此冲突。每张照片同时是装置与摄影者之间合作和冲突的产物。因此只要人们成功地展现了合作和冲突如何彼此联系，一张照片就可以视为已被破解了。

摄影批判针对照片提出的问题也是如此。摄影者在多大程度上，又是通过什么方法，成功地让装置的程序服从于他自己的意图？反之，装置在多大程度上，又是通过什么方法，成功地把摄影者的意图重新转向装置的程序？以这些标准为基础，“最优秀的”照片就是人的意图战胜了装置的程序，也就是装置服从人的意图的那些照片。不言而喻，“好”照片的产生，是人的精神战胜了程序。但是在整个摄影的宇宙中，人们可以看到，程序如何始终把人的意图重新转向装置的功能。因此摄影批判的使命就是必须表明人如何竭力支配装置，而另一

方面，装置则以把人的意图吸收到自身当中为目的。不过因为我们所讨论的原因，迄今还未达到这样的摄影批判。

（的确，本章的标题是“照片”，但我们并未述及照片那些使本身有别于其他技术性的影像的具体方面。我们可以做出解释，即本章的意图是指出对照片进行有意义的破解的途径。接下来的文本将力图填补这一缺陷。）

总之，就像所有技术性的影像一样，照片是被编码成情境（事物状态）的概念，既包括摄影者的概念，也包括已被程序化到装置中的概念。这就给摄影批判赋予了一个任务，对任何一幅照片中这两个相互交织的概念编码进行破解。摄影者把他的概念编码成摄影的影像，为其他人提供信息，为他们生产出范式，由此在其他人的记忆中变得不朽。装置把它包含的程序化的概念编码成影像，以便让社会程序化，成为一个有利于装置逐步完善的反馈机制（Feedback-Verhalten）。如果摄影批判成功地解开了每张照片的这两个意图，那么摄影的讯息就得到了破解。如果这一切没有成功，那么照片就仍然没有被破解，看起来像是对外面世界的情境的反映，仿佛它把“自身”映现到了表面。如果照片可以像这样不加批判地接受，它就能出色地完成自己的任务，那就是社会为了装置的利益而在魔法之下被程序化。

六、照片的流通 Die Distribution der Fotografie

使照片有别于其他技术性的影像的特征，人们只要看看照片的流通便一目了然。照片是一个静止的、沉默的表面，耐心等候通过复制（Reproduktion）手段来扩散。对于这种扩散而言，不需要任何复杂的技术装置，照片就是纸片，可以从一人之手传至他人之手。人们不需要技术上完美的数据存储器来存储，照片可以被扔进抽屉里。为了进一步理解照片的流通的这些特征，就要对一般意义上的信息流通有所认识。 45

整个自然界就是一个系统，信息在其中按照热力学第二定律（zweiten thermodynamischen Prinzip）逐步分解。人类与这种自然之熵（natürlichen Entropie）对抗，它不仅接受、存储和传递信息，在这一点上它本身不同于其他生物，而且它有意生产信息。这种人类所特有的，但同时又非自然的能力，被称作“精神”（Geist），文化就是精神的产物，也就是看似不太可能生成对象并为之赋予信息。

处理信息的过程即所谓“传播”（Kommunikation）分为两个阶段：首先，信息被生产出来；其次，它被分配到记忆中存储起来。第一个阶段称为“对话”，第二个阶段称作“话语”。在对话阶段，可支配的信息综合成新的信息，合成的信息就可以固定在单一的记忆中〔就像“内心的对白”（inneren Dialogen）〕；而在话语阶段，对话中形成

的信息流通了出去。

46 话语的方法在此可加以区分：首先，（信息的）接受者（Empfänger）形成围绕（信息的）发送者（Sender）的一个半圆，就像在剧场中。其次，发送者利用了一系列信息传播者〔中继站（Relaisstationen）〕，就像在军队中。再次，发送者借助使传递的信息变得丰富起来的对话来流通信息，就像在科学的话语中一样。最后，发送者把信息发送到空间中，一如无线广播。话语的这些方法中，每一个都对应着某种文化情境（Kultursituation），第一个对应的是责任（Verantwortlichkeit），第二个对应的是权威（Autorität），第三个对应的是进步（Fortschritt），第四个对应的是大众商品化（Vermassung）。照片的流通本身就利用了第四种方法。

当然，照片可以用对话来处理。人们可以在照片海报上涂上胡子或猥亵的符号，于是合成了一条新的信息。但是这并不处在摄影装置的程序中。装置被程序化了，纯粹是为了发送信息，就像所有生产影像的装置一样（只有录像或合成的计算机影像是例外，因为对话在这种装置的程序中已经被预先设定了）。

照片目前不过是一纸传单，即便照片正被纳入电磁技术中。不过只要它仍然以古老的方式附着在纸张上，它就可以同样以古老的方式来流通，也就是独立于电影放映机或电视屏幕之外。照片以古老的方式附着在物质表面，让人们想到了附着在墙壁上的古代影像，例如洞穴壁画或伊特鲁里亚古墓中的湿壁画。但是照片的这种“客观性”具有欺骗性。如果想要流通古代影像，人们就必须把它们从一个占有者转让给另一个占有者：人们必须出售或占有这些洞穴或古墓。因为它们

47 们是唯一的、贵重的物品，它们是“真迹”（Originale）。反之照片可以通过复制来流通。相机生产了原型（Prototypen，底片），由此就

可以生产出数量随意的印制品（Stereotypen，复制品）。对照片而言，原件的概念几乎毫无意义。作为一个物件，作为一件东西，照片实际上毫无价值；它只是一个传单罢了。

只要照片还没有被电磁化，它就仍然首先是所有后工业时代物件的典型。即使照片还附着了物性的最后一点残余，但照片的价值并不在于这件东西，而在于照片表层的信息。这就是后工业所特有的：有价值的是信息，而不是东西（物件）。物件的所有权和流通的问题（资本主义和社会主义）变得无效了，让位给了信息的程序化和分配的问题（信息社会）。这不再是拥有一双鞋或一件家具的问题，而是享受一次假期旅行或为孩子选择一所学校的问题。这是对价值的重新评价。在照片被电磁化之前，它是工业物品和纯粹信息之间的联系纽带。

不言而喻，工业物品之所以有价值，是因为它们携带了信息。一双鞋子和一件家具之所以有价值，因为它们是信息的载体（Informationsträger），是有着由皮革、木材和金属构成的可能性不大的形式（unwahrscheinliche Formen）的物品。但信息被铭刻在这些物品中，无法从中分离出来。人们只能消耗或消费这些信息。这就使得这类物品作为物品而具有价值。反之在照片中，信息松散地盘踞在表层，可以轻易传递到另一个表层。照片以这种方式清楚地展现了物性和“所有权”概念的衰落。拥有权力的并不是拥有一张照片的人，而是生产了它的现有信息的人。真正强大的不是信息的所有者，而是信息的编程者。这是一种新帝国主义（Neo-Imperialismus）。海报毫无价值；没有人拥有它，它在风中被撕破，但广告中介（Werbeagentur）的力量依然不减——他们可以复制它。这就迫使我们重新评价传统的经济、政治、道德、认识论和审美的价值。

电磁化的照片、电影和电视影像没有清楚地显示出物件像以陈旧

方式附着在纸张上的照片那样贬值。在这种高级影像形式下，信息的物质支撑物完全消失了，而且电磁化的照片可以随意合成出来，被接受者当作纯粹的信息来处理〔这就是“纯粹的信息社会”（reine Informationsgesellschaft）〕，而人们仍然把物质的、像传单一样的旧照片拿在手中；这些东西没有了价值，而且被轻视——而且变得越来越没有价值，越来越被轻视。在传统摄影中，仍然存在着有价值的银盐照片（Silberdrucke），仍然还有今天附着在“原件照片”（Foto-Original）上的价值的最后残余，比报纸上的一件复制品更有价值一些。但纸质照片标志着物的贬值以及信息具有了价值这条道路上的第一步。

虽然照片目前仍是一张传单，可以用古老的方式来流通，但庞大而复杂的照片流通装置（Fotodistributionsapparate）产生了。依托于相机的输出，吮吸着从相机中流出的影像，无限地复制它们，通过上千种途径（Kanälen），让影像充斥了整个社会。就像所有装置一样，照片流通装置也有一个程序，借此让社会程序化，让社会充当一种反馈机制。这种程序所特有的，就是把照片分配到不同途径，分配到它的“流通途径”（Kanalisation）中去。

49 理论上讲，信息可以分类如下：“A就是A”是指示信息；“A必定是A”是祈使信息；“A可以是A”是祈愿信息。指示信息的经典典范就是真，祈使信息就是善，而祈愿信息就是美。但这种理论上的分类并没有具体的应用，因为每一种科学的指示信息同时有着政治和审美的方面，每一个政治的祈使信息也有科学和审美的方面，而每一个祈愿信息（艺术作品）也有着科学和政治的方面。不过流通装置恰恰实践着这种理论上的分类。

于是出现了所谓包含指示信息的照片的途径（例如科学出版物和报道刊物），出现了所谓包含祈使信息的照片的途径（例如政治和商

业广告），还有所谓艺术照片（Künstlerische Fotos）的途径（例如画廊和艺术杂志）。当然，流通装置也有着（相互）渗透的区域，某张照片可以从一个途径渐渐延伸到另一个途径。例如登月的照片也许可以从天文学杂志进入领事馆，又从那里出现在香烟广告上，最后又出现在艺术展上。关键在于照片每次从一个途径进入另一个途径，就获得了新的意义。科学的意义进入了政治的意义，而政治意义进入了商业的意义，商业的意义进入了艺术的意义。就这个方面而言，照片分别进入不同途径，绝非一个机械的过程，而是一个编码过程：流通装置为照片的接受赋予了决定性的意义。

摄影者参与到这一编码过程中。即便在拍照片的时候，他也一直以流通装置的特定途径为目标，而且把他的影像编码成在这个途径中发挥功能。他拍照是为了特定的科学出版物、特定的画报、特定的展览机会。这么做是出于两个理由：首先，因为途径让他接触到更多的接受者；其次，因为途径让他得到了回报。

50

拍照特有的装置与摄影者之间的共生关系（Symbiose），在途径当中反映出来。例如，摄影者为某份报纸拍照，因为这家报纸让他能接触到数百乃至上千个接受者，而且因为报纸付费给他，于是他抱着这样的信念，那就是他用报纸作为自己的媒介（Medium）。同时报纸也持有这种看法，也就是它在用照片作为文章的插图，以便能够更好地对读者进行程序化，因此摄影者成了报纸装置的功能执行者。摄影者知道，只有适合报纸程序的照片才会被发表，所以他试图愚弄报纸的审查制度，把审美、政治或认识论的因素偷偷带进自己的影像中。另一方面，报纸早就发现这些愚弄和欺骗它的企图，而且发表了这些照片，因为它认为，它可以充分利用这些偷偷加进来的因素，使它的程序更加丰富。对报纸来说如此，对其他途径来说依然如此。每一张

流通的照片，都使摄影批判能够重新建构摄影者和途径之间的斗争。恰恰这一点使照片成了充满戏剧性的影像。

51 通常的摄影批判往往没有从照片中解读摄影者的意图与途径的程序之间的这种戏剧性的纠缠，这确实令人不安。摄影批判习惯性地认为理所当然的是，科学途径流通科学照片，政治途径流通政治照片，艺术途径流通艺术性的照片。于是批评者充当了途径的功能执行者，他让自己从接受者的视野中消失了，即途径规定了照片的意义，而且他促进了让途径的意图变得不可见。如此看来，批判者与途径合作，来针对想要愚弄途径的摄影者。这是一种不好的合作，是一种“知识分子的背叛”（*trahison des clercs*），是对装置战胜人类做出的一大贡献。这就是一般意义上后工业社会中知识分子特有的现状。例如，批评者提出了这样的问题：“摄影是艺术吗？”或者“什么是政治性的照片？”——仿佛这些问题还没有自动被途径所解答，而且这种自动的、程序化的流通途径被隐蔽起来，从而变得更加有效。

总而言之，照片是默不作声的传单，通过复制手段来流通，实际上是借助庞大的程序化流通装置的“大众化”途径（*vermassende Kanäle*）来流通。作为物件，它的价值微不足道；它的价值在于表面承载的松散的、可复制的信息。总的来说，它是后工业化社会的先兆，对它的兴趣已经从物件转向了信息，而因为它，所有权变成了一个无用的范畴。流通途径，即“媒体”，为它最终的意义进行编码。这种编码本身就代表了流通装置与摄影者之间的斗争。通过隐瞒这一斗争，摄影批判使“媒体”在照片的接受者眼前完全不可见了。由于通常的摄影批判使照片被不加批判地接受下来，因此可以让接受者处在被程序化的行为这一魔法之下，让反馈流回到装置的程序当中。只要仔细考察照片的接受，这一点就一目了然了。

七、照片的接受 Der Empfang der Fotografie

今天，几乎人人都有一台相机，都在拍照，就像差不多每个人都学会了写字，都在生产文本一样。每个能够写字的人也能够阅读。但能够拍照的人不一定能够破解照片。对我们来说，要清楚业余摄影者（Amateurfotograf）为何会成为摄影的文盲（fotografischer Analphabet），就必须考虑摄影的民主化（Demokratisierung）。与此同时，还必须论述一般意义上的“民主”的诸多方面。

人们购买相机，是被广告装置程序化到了这种购买行为（Kauf）中。购买的相机一定是“最新型号”，比以前的型号更便宜、更小巧、更自动化，而且更高效。就像前面已经指出的，相机型号的逐步改进，恰恰基于快照拍摄者（Knipser）给摄影工业提供的反馈，摄影工业通过拍照的动作来自动学习（而且不断把测试结果供应给专业媒体）。这就是后工业进步的本质（Wesen）。装置通过社会的反馈来进行改进。

尽管相机事实上以复杂的科学和技术原理（Prinzipien）为基础，但发挥功能很简单。从结构上讲，相机很复杂，但它的功能是一个简单的玩具。就这一点来说，它是象棋的对立面，因为象棋是结构简单但功能复杂的，它的规则很容易，但要成为博弈高手是一件难事。任何手拿相机的人都能拍出出色的照片，虽然对按动快门所引发的复杂过程一无所知。

快照拍摄者不同于摄影者，因为拍快照者的快乐（Freude）在于他的玩具在结构上的复杂性。摄影者和棋手不同的是，快照拍摄者并不寻求“新的步法”（neuen Zügen）、信息、不可能性（Unwahrscheinlichem），而是希望越来越完美的自动化让相机装置的功能变得更简单。尽管他们难以理解，但陶醉于相机装置的自动化。业余摄影爱好者俱乐部就是对装置（相机）的复杂结构心醉神迷的场所，也是所谓“摄影远足”的场所，是后工业的“鸦片馆”。

相机需要它的拥有者（或者是被它拥有的人）不断地拍照，继续生产越来越多的多余的影像。这种摄影狂热（Fotomanie），即永远在重复同样的东西（或相似的东西）最终达到了这样一个程度，拍快照者如果没有了相机，就觉得自己失明了，这成了一种药物成瘾（Drogengewöhnung）。拍快照者从此只能透过装置（相机）并且在摄影的范畴（Fotokategorien）中看世界。他并不是“在”拍照，而是被他的装置的贪婪所吞噬，成了装置快门自动释放的延伸。他的动作，是自动化的相机的功能而已。

这种狂热的结果，就是无意识地制造出的一股影像洪流。它们形成一种装置的记忆（Apparatgedächtnis），成为一个自动化功能的存储器（Speicher）。翻阅某个拍快照者的相册，看到的再也不可能是保留下来的经验、知识或是人的价值，而是自动化地实现的相机的可能性而已。像这样记录下来的意大利之旅，成了地点和时间的存储，拍快照者被诱惑着按下快门，表明相机曾经在那里，并且在那里做了什么。所有纪实摄影也是如此。纪实摄影者和拍快照者没有不同，关注的总是从同样的视角去拍摄更新的场景。这里所考虑的摄影者的意图则反之（就像是棋手），关注的是用更新的方法来观看，生产出更新的、
54 包含更多信息的情境。摄影从起源至今的发展，就是一个逐渐意识到

信息概念（Informationsbegriffs）的过程，从利用越发相同的方法去求新到对更新的方法的关注。然而拍快照者和纪实摄影者都不理解“信息”。他们所生产的是装置的记忆，而不是信息，而且他们做得越好，就越是证明装置战胜了人类。

凡是写字的人，都必须掌握拼写和语法的规则。所有快照拍摄者都必须拿着已经变得越来越简单的使用说明，那不过是程序化的装置的输出端。这就是后工业社会的民主。拍快照者对此无能为力，无法破解照片，他把照片视为对世界的自动描绘（abgebildete）。这就导致了一种矛盾的结果，即拍快照者越多，就越发难以破解照片，所有人都觉得没有必要对照片进行破解，因为每个人都以为知道照片是怎么生产出来的以及意味着什么。

其实不然。把我们淹没的照片被当作不值一顾的传单而接受下来，从报纸上剪下来撕下来，或者用来当作包装纸；简言之，我们可以随心所欲地对待它。例如，一个人在电视或电影里看到黎巴嫩的战争场面，他知道自己无能为力，只能看着这个场面。相反，如果他在报纸上看到这个场景的话，他可能剪下来并保存起来，在上面写些评论后送给朋友，或者怒气冲天地把它揉成一团。人们认为他们于是就能够积极地对黎巴嫩的场景做出反应。照片所附着的最后那点儿物质的残迹，也让人产生了一种印象，以为我们能够用一种历史的面对它的方式而采取行动。事实上，所描述的这种行动充其量只是仪式化的动作罢了。

黎巴嫩场景的照片就是一幅影像，（人们的）目光在它的表面逡巡，产生了影像的元素之间魔法般的而非历史性的关系。在照片当中，我们看出来的并不是黎巴嫩的历史经过，既有原因，也有随之而来的结果，而是看到了魔法般的联系（magische Zusammenhänge）。换句话说，

55

照片给报纸文章做插图，而文章的结构是线性的，由黎巴嫩战争深刻的因果关系的概念组成。但是我们通过照片来阅读这篇文章：这篇文章并没有解释这张照片，而是照片在图解这篇文章。这种文本与照片之间关系的颠倒，就是后工业时代的特征，而且使任何历史性的行动都变得不可能了。

在历史的进程中，文本一直在解释影像；现在，照片在图解文章。现在报纸文章服务于照片。照片却让文章重获魔法。在历史的进程中，文本曾主导一切，现在是影像主导一切。而且技术性的影像占主导的地方，文盲就呈现出新的姿态。文盲不再像过去那样，被排除在文本编码的文化之外，而是几乎完全参与到影像编码的文化中。如果未来文本完全附属于影像，那时我们会面对普遍的文盲状态，只有少数专家学习过书写。现在已经出现了这种苗头，在美国有“某某不会拼写”，甚至所谓发展中国家也放弃了与文盲做斗争，在学校里提供影像式的教育（Bildunterricht）。

56 我们并没有以一种历史的方式，而是用仪式化的魔法的方式，对黎巴嫩战争的摄影记录做出反应。把照片剪下来，送给别人，揉成一团——所有这些都是仪式化的举动，是对影像的讯息做出的反应。讯息处在这样一种状况下：影像的一个因素转而求助于其他的因素，为其他因素赋予了意义，而且又从其他因素获得了自己的意义。每一个因素都能成为它的承继者的承继者（Nachfolger）。在这种状况下，影像的表面“充满了诸神”：其中的一切非善即恶——坦克是恶的，儿童是善的，烈焰中的贝鲁特是地狱，身穿白色工作服的医生是天使。神秘的力量在影像表面的上方环绕，其中一些有着充满价值判断的名称，如“帝国主义”“恐怖主义”等。然而大多数力量是无名的，它们只是为照片赋予了一种无法定义的氛围，让它具有魅力，把我们仪

式化的行动程序化了。

不言而喻，我们不只是在观看照片，我们也在阅读用它作为插图的文章——或者至少是影像的标题。随着文本的功能服从于影像，文本也把我们对影像的理解导向了报纸的程序。因此，文本并没有解释影像，而是证实了它。此外，我们早就厌倦了各种解释，而是牢牢抓住照片，让我们免除概念的、说明的思考的必要，消除探求黎巴嫩战争的原因和结果的烦恼：在影像中，我们是用自己的眼睛在观看战争看起来的样子。文本只是指导我们观看的说明书。

黎巴嫩战争的现实以及所有一般意义上的现实，都在影像当中了。意义的轨迹已经颠倒过来了；现实已逐渐成为一个象征符号，进入了影像符号的魔法的宇宙中。符号的意义，这个问题变得毫无意义——只是一个“形而上学的”问题，是在这个词最负面的意义上——已经变成无法破解的符号，压制了我们的历史和批判意识，这就是它被程序化的功能。

57

于是，照片就成了其接受者的行为范式。他对照片的讯息做出仪式化的反应，为的是缓解（beschwichtigen）萦绕在影像表面上方的命运的力量。下面的例证可以说明这一点。

牙刷的摄影海报就唤起了“蛀牙”的神秘力量，这种力量伺机对我们采取行动。我们买一把牙刷，为的是履行刷牙的仪式，逃避潜伏着的“蛀牙”的力量。我们向诸神献祭。换言之，我们可以在词典中查找“蛀牙”一词，但词典（此处指词典中的文本——译者注）成了摄影海报的托词（Prätex），它不会解释这张摄影海报，而是证实它。我们会去买牙刷，无论词典是怎么说的，因为我们的购买行为被程序化了。词典的语境成了照片的图片说明（Legende），即使有历史信息的支持，我们的举止也像是被施了魔法一样。

我们的魔法——仪式的举动不同于印第安人，而是属于后工业社会的功能。印第安人和功能执行者都相信影像组成的现实，但功能执行者的相信是出于恶意。毕竟他在学校里学会了写字，因此也知道得更多。功能执行者具有历史的和批判的意识，但他压制了这种意识。他知道，黎巴嫩战争并不是善与恶之间的冲突，而是某些具体原因导致了某些具体的结果。他知道牙刷并不是一个圣物（sakraler Gegenstand），而是西方历史的产物。但他必须压制自己的透彻了解，否则，他还怎么会买牙刷，对黎巴嫩战争发表看法，填写报告，填写表格，去度假，得到退休金，简言之，怎么成为功能执行者呢？照片在这里就服务于对批判能力的压制，它服务于功能化的过程。

的确，批判的意识（Bewußtsein）始终依然可以被唤醒，让照片变得透明。于是对报纸的程序及其背后把报纸程序化的政党的程序而言，黎巴嫩的照片变得透明了。于是，对广告业的程序及其背后的牙刷产业的程序而言，牙刷的照片变得透明了。而“帝国主义”“恐怖主义”和“蛀牙”等这些力量，都被表现成包含在这些程序中的概念。但是这种批判的行动不一定能消除影像的魔法。它自身可能就充满了魔法，本身就是“功能性的”。法兰克福学派的文化批判就是这种二级异教的例证：它揭示了影像背后隐秘的、超人的力量（例如资本主义），这种力量恶意地编制了所有这些程序——但并不接受程序化本身是自动化的、不用头脑的。这简直是一个离奇的过程，在已经被祛除的幽灵背后，越来越多新的幽灵被召唤出来。

总而言之，照片被当作一件没有价值的东西而接受下来，人人都能生产，人人都可以随心所欲地去对待它们。但事实上我们被照片操纵了，被它程序化了，采取仪式化的举动，充当了装置的反馈机制。照片压制了我们的批判意识，让我们忘记功能化的愚蠢谬论；正因为

有了这种压制，功能化才完全成为可能。于是照片在我们周围形成了一个魔法圈，采用了摄影的宇宙这种形式。我们必须打破这个圈子（Zirkel）。

八、摄影的宇宙 Das Fotografische Universum

59

身为摄影的宇宙中的居民，我们对照片已经习以为常，我们对它们越来越熟悉。我们甚至不会在意大多数照片，因为出于习惯（Gewohnheit）而把它们隐藏起来，于是我们无视我们周围一切已经习惯了的事物，只留心变化的东西。变化是富含信息的，习惯是多余的。首先包围着我们的，就是多余的照片——情形就是如此，尽管每天早上有新的带插图的报纸出现在我们的早餐桌上，每周都有新的海报出现在街道的墙壁上，新的广告照片出现在商店橱窗里。恰恰是这种持续不断的变化，我们也已经习以为常：一张多余的照片取代了另一张多余的照片。变化本身也习以为常了，是多余的，“进步”（Fortschritt）变得没有信息含量了、平常了。富含信息、例外、充满冒险对我们来说也许是停滞状态：每天在餐桌上都看到同样的报纸，或者几个月来在街头墙壁上看到同样的海报。这反倒让我们觉得讶异和震惊。彼此按照程序来取代的照片是多余的，恰恰因为它总是“新的”，恰恰因为它们在消耗着自动的摄影程序的可能性。这就给摄影者提出了挑战：用富含信息的影像来对抗多余的影像的洪流。

不仅摄影的宇宙的不断变化变得习以为常，其五彩缤纷的色彩也变得司空见惯。我们几乎没有意识到，我们周遭环境（Umgebung）的色彩会让我们的祖父母们感到意外。19世纪的时候，世界是灰

色的：墙壁、报纸、书籍、衬衫、工具，一切都摇摆于黑与白之间，在印刷的文本中交织成一种灰色。现在一切可以用各种色彩大声呼喊出来，却是对着聋子的耳朵呼喊。我们对视觉的污染（visuelle Umweltverschmutzung）习以为常，它穿透了我们的眼睛和我们的意识，却没有被觉察出来。它渗透到难以觉察（或译下意识的——译者注）的领域（subliminale Regionen），在那里发挥着功能，并把我们的行为程序化了。

有人把我们自身的五光十色（Farbigkeit）同中世纪或非西方文化做了一个比较，就看出了差异之处：中世纪的色彩和“异域”文化的色彩，是相当于神话元素构成的魔法符号，而我们的符号是理论上形成的神话，是程序的元素。例如，“红色”在中世纪时意味着被地狱吞噬的危险（Gefahr）。而对对我们来说，交通信号灯的“红色”同样仍然以魔法的方式意味着“危险”，但它是程序化的，所以我们自动地把脚踩在刹车上，在这个游戏的过程中并不动用意识。摄影的宇宙中色彩的下意识程序化，只不过导致了仪式化的、自动的行为。

摄影的宇宙这种变色龙般的特征——它不断变化的色彩，只是一种表面现象（Hautphänomen），是一个表面的特征。根据它更深层的结构，摄影的宇宙是颗粒状的，改变着外观和色彩，就像镶嵌图案因为个别石子（Steinchen）不断被替换而改变一样。摄影的宇宙是由这样的石子、这样的小小片段组成的，是由量子构成的，是可以计算的（calculus=小石子）——一个原子化的、德谟克利特式的宇宙，一个拼图游戏（Puzzlespiel）。

摄影的宇宙的量子化结构并不让人感到意外，因为它是摄影的动作的结果，量子化的特征之前已经讨论过了。不过，仔细研究摄影的宇宙，让我们能够看清摄影各个方面的颗粒化特征的更深层原因。它

揭示了原子化的、点状的（punktartige）结构，完全适用于与装置有关的一切，而且装置那些看起来自由滑动的功能（例如电影和电视的影像），实际上也是以这种点状结构为基础。在装置的世界里，所有“波浪状的”（功能）都是由颗粒组成的，所有“过程”都是由点状的情形构成的。

因为装置是模拟思想的玩具，一个“把玩”思想的玩具；而且它模拟了人类的思维过程，并不是按照对内省状态下的思维的理解，或者心理学和生理学的认识，而是按照笛卡尔理解思维的模式来理解。按笛卡尔的说法，思想是由清晰分明的元素[概念（Begriffen）]组成的，就像算盘上的珠子般在思维过程中被组合起来，每个概念在其中都意味着是外面那个广阔世界中的一个点。如果世界中的每个点都能够对应一个概念，思想就会无所不知，同时无所不能。因为思维过程会象征性地指向外在的过程。不幸的是，这种无所不知和无所不能是完全做不到的，因为对于广泛的物质结构来说，思维的结构还不够。在广阔的（“具体的”）世界中这些点毫无间隙地彼此连生（verwachsen）在一起，思想中泾渭分明的概念就由于大多数点的逃逸而被间隙打断了。笛卡尔希望借助上帝和解析几何之力来克服思维网络的这一不足，但他并不成功。

然而装置，也就是笛卡尔式的思想的模拟物却大获成功。它在自己的宇宙中无所不知、无所不能。因为在这些宇宙中，每个点都被分配了装置程序的一个元素，而这个宇宙的每个元素都是一个概念。通过计算机和它形成的宇宙来看就一目了然了。但是在摄影的宇宙中同样看得出来。每一张照片都对应着装置程序中一个清晰分明的元素。每一张照片因此也对应着程序中各种元素的一个特定组合。因为这个宇宙与程序之间的一对一关系，程序中的每个点对应着一张照片，每

张照片也对应着程序中的一个点，因此在摄影的宇宙中，装置是无所不知、无所不能的。但是它必须为它的无所不知和无所不能付出高昂的代价，这个代价就是意义的向量被颠倒了。概念不再意味着外面的世界（就像笛卡尔的那种模式），现在这个宇宙意味着装置之中的程序。程序并不意味着照片，但照片意味着程序中的元素（概念）。装置处在了一种荒谬的无所不知和荒谬的无所不能的状态：在一个认知和能力被事先程序化的宇宙中，它知道一切，也能做到一切。

至此，应该对“程序”这个概念下一个定义了。为了达到这个目的，必须排除人类对程序的所有干预——即之前章节讨论的，程序的功能与人的意图之间的一切斗争。这里的定义，即程序是完全自动的，是一种基于偶然性的组合游戏。程序的一个特别简单的例子，就是骰子游戏，组合了1到6的元素。每次掷骰子都是随机的，无法事先知晓，但从长期来看，每当第六次投掷时，都必定是“1”。换一种方式来说，所有可能的组合都是随机实现的，但从长期来看，所有可能的组合都会被实现。如果核战争作为一种可能性被送入任何一个装置的程序中，它本身是偶然的，但最终必然会发生。从这种类似于人的（*untermenschlich*）和愚蠢的意义上讲，装置借助偶然性的组合来“思考”。从这种意义上讲，它在自己的宇宙中是无所不知、无所不能的。

就像现在环绕着我们的宇宙一样，摄影的宇宙就是偶然地实现了包含在装置程序当中的可能性，（程序）点对点地对应着组合游戏中的一个特定情境。其他程序化的可能性在未来会偶然实现，因此摄影的宇宙处在一种持续的变化中，其中一张照片持续地取代另一张照片。摄影的宇宙中每一个特定的情境，对应着这个组合游戏中的一次“掷骰子”，点对应点，照片对应照片。但这些是完全多余的照片。摄影者针对程序而刻意生产富含信息的照片，就意味着对摄影的宇宙的突

破，而且在程序中是无法预知的。

由此得出结论：首先，摄影的宇宙是在组合游戏的过程中被制造出来的，它被程序化了，而且它意味着程序。其次，游戏本身自动进行，并不遵从刻意的策略（*absichtlichen Strategie*）。再次，摄影的宇宙是由清晰分明的照片构成的，每一张照片都意味着程序中的一个点。最后，每一张照片——作为载有影像的平面——对于观看者的行为而言，就是一个具有魔法的范式。总之，摄影的宇宙是一种手段，更确切地说，使社会必然被程序化为有利于组合游戏的一种带有魔法的反馈，但在每一种个别情形下都是偶然的（即自动的），而且把社会自动地程序化为骰子，成为棋子，成为功能执行者。

对于摄影的宇宙的这种看法要求人们从两个方向来看：被摄影的宇宙包围着的社会和把摄影的宇宙程序化的装置。这就要求人们一方面批判正在形成的后工业社会，一方面批判装置及其程序。换言之，批判性地超越后工业社会。

64

置身摄影的宇宙当中，就是要体验、认知和评价作为照片的功能的世界。每一次体验，每一点点认知，每一个价值（或译为评价——译者注），都可以被分解到个别已经看过、已经被利用过的照片上。每一个动作都可以通过利用照片的模式来得到分析。恰恰因为这种存在（*Dasein*，或译为在此——译者注），一切体验、认知、评价和动作，都可以被分解为如同颗粒般的元素〔比特（bits）〕。众所周知，这就是机器人的世界。摄影的宇宙和一切基于装置的宇宙，都使人类和社会机器人化了。

新的如同机器人一般的举动随处可见，在银行柜台、办公室、超市、体育活动和舞蹈当中。经过更精确的分析，也可以在思维中看到同样不连贯的结构，例如在科学文本中、诗歌中、乐曲中、建筑中、政治

方针中。相应地，目前文化批判的任务，就是分析通过每一种文化现象里由清晰分明的元素构成的拼接（Mosaik，拼合体），认识到体验、认知、评价和行动如何得以重构（Umstrukturierung）。在这样的文化批判下，摄影的发明被证明是一个时间点（Zeitpunkt），所有文化现象开始用程序化组合的不连贯结构取代了滑动的线性结构。因此，并非接受作为工业革命的结果的机械结构（mechanische Struktur），而是程序化的装置中控制论的结构（kybernetische Struktur）。在这样的文化批判下，相机最终证明了是所有装置的祖先，把我们的一切生活都机器
65 人化了，从公开的举动到内在的思想、感觉和欲望。

如果人们现在着手对装置进行批判，首先就要清楚，摄影的宇宙是相机和流通装置的产物。在这一切的背后，人们看出了工业装置、广告装置、政治和经济管理的装置等。这些装置中的每一个都变得越来越自动化，并且通过控制论的方式同其他装置连接起来。每一个装置都通过另一个装置的输入来供给它的程序，而且用它的输出来供给另外的装置。装置的复合体（Apparatkomplex）就是由黑盒子构成的一个超级黑盒子（Super-Black-Box）。这是人类的一个产物，它产生于19世纪和20世纪，人类由此便不断地致力于对它的扩展和完善。因此对装置的批判应该把注意力放在人类需要和制造装置的意图上。

这样的批判态度因为两个原因而具有诱惑力。首先，它让批判者不必深入钻研黑盒子内部，他可以把注意力放在它的输出和人类的意图上。其次，它让批判者不必形成新的批判范畴，人类的意图可以通过传统的标准来得到批判。对装置进行如此批判的结果，就形成如下
的情形。

装置背后的意图，是要把人从劳动中解放出来；装置应该接管人的劳动，例如相机把人从操纵画笔的必然性中解放出来。人不必再工

作，而是能够游戏。但装置受到了少数个人的支配（例如资本家的控制），于是原本的意图就被折返了方向（umgebogen）。现在，装置服务于这些人的利益。因此需要做的就是揭露装置背后的利益——按照这样的分析，装置并不是特殊的机器，它的发明也并不是革命，所以谈论所谓“第二次工业革命”完全是多余的。

66

因此，照片也必须被破解成那些掌权者们隐匿的利益的一种表述方式：柯达股东的利益，广告公司经营者的利益，美国工业园区幕后操纵者们的利益，还有整个美国意识形态、军事和工业联合体的利益。如果人们揭露了这些利益，可以说每一张照片和整个摄影的宇宙就被破解了。

不幸的是，这种源于工业语境的传统批判，对于装置的现象还远远不够。它漏掉了装置的根本，即它的自动性（Automatizität）。这才是需要批判的东西。装置被发明出来，是要自动地发挥功能，独立于人类未来的参与之外。这就是它被制造出来的意图所在：人被排除在外。这个意图无疑大获成功。人依然越来越被装置的程序排除在外，而愚蠢的游戏组合的元素却越来越丰富，它让组合的速度越来越快，超出了每一个试图看清并对它进行控制的人的能力。参与到装置中的人，越来越无法看清黑盒子究竟能做什么。

到了这个程度，谈论装置的拥有者就再也没有意义了。装置自动地发挥功能，而且不服从人的决定，它已无法被任何人所支配。人的每一个决定都是基于装置的决定；人的决定已经蜕变成纯粹的“功能性的”决定，也就是说，人类的意图被蒸发了（verflüchtigt）。如果装置最初的制造和程序化是服从了人类的意图，那么今天，在“第二代和第三代”的装置中，这种意图已在功能化的地平线上消失了。装置今天发挥的功能只是为了自身，恰恰是“自动化的”，而唯一的目的

67

就是维护和改进自身。这种愚蠢僵化的、无意图的、功能化的自动性，才必须成为批判的对象。

前文提到的对装置的“人文主义式的”（humanistische）批判，同对装置的描述相对立，装置成了超人，成了神人同体（anthropomorphe）的提坦巨人，掩盖着装置背后人类的利益。但这种异议并不正确。装置实际上就是神人同体的提坦巨人，因为它是为了这个唯一的意图而被制造出来的。这种描述试图精确地表明，装置并不是超人的，而是准人类的——是对人类思维过程的苍白（blutleere）而简单（simplifizierende）的模拟，恰恰因为它的愚蠢僵化，让人类的决定变得多余了，无法发挥功能。然而对装置的“人文主义式的”批判，诉诸于装置背后最后仅存的人类的意图，反而隐藏了其中暗藏的危险，但这里提到的对装置的批判，表明了自己的任务就是揭露装置这种无意识的、愚蠢僵化的、不受控制的功能性的可怕事实，让它再次服从于人类的意图。

回到摄影的宇宙这个问题上：它反映了一种游戏组合，一种不断变化、表面清晰分明的绚丽的拼图游戏，其中每一个都意味着装置的程序中的一个元素。它把观看者程序化了，做出一种魔法般的、功能性的、因而是自动的举动，也就是说，在这个过程中并不服从人类的任何意图。

一些人在同这种自动的程序化做斗争：摄影者试图创造富含信息的影像，即并不取决于装置的程序的照片；批判者试图看清程序化的自动的游戏；一般而言，所有这些都试图在一个被装置支配的世界中为人的意图创造一个空间。不过，装置本身自动地同化了这些努力，而且让程序丰富起来。因此，摄影哲学的任务就是揭露摄影领域中人类与装置之间的斗争，反思这一冲突的可能的解决方法。

这里提出的假设，就是这样一种哲学成功地完成了自己的任务，不仅是对摄影的领域，而是尤其对后工业社会，都有着重要的意义。摄影的宇宙只是众多装置化的宇宙中的一个，而且其中无疑危险重重。但接下来的章节将说明，摄影的宇宙充当了整个后工业社会生活的一种范式，摄影哲学则可以作为任何针对当下和未来存在的哲学的出发点。

九、摄影哲学的必要性 Die Notwendigkeit einer Philosophie der Fotografie

在前面试图表述摄影的本质的过程中，提出了几个基本概念：影像—装置—程序—信息。这些必然是任何一种摄影哲学的基石，而且它们也使照片的定义成为可能：它（照片）是由装置根据程序生产和流通的影像，其先天的功能就是传达信息。每一个基本概念都包含着更进一步的概念。影像包含了魔法，装置包含了自动性和游戏，程序包含了偶然性与必然性，信息则包含了象征和不可能性（Unwahrscheinlichkeit）。这就导致了对照片更为宽泛的定义：它是在一个基于偶然性的游戏过程中必然由程序化的装置自动生产和流通的影像，一个表示魔法般的情境的影像，它的象征符号为其接受者采取的难以想象的行为赋予了信息。

69

这个定义对于一种还无法被采纳的哲学来说有着特有的优势。人们竭力去证明它是错误的，因为它把人类作为自由的因子（freien Agenten）排除在外。它激起了矛盾，而矛盾（辩证法）就是哲学的一个出发点。就此而言，这里提出的定义是一种摄影哲学的可接受的出发点。

当人们思考影像、装置、程序和信息这些基本概念时，就会发现其中的一种内在联系：一切都是建立在“永恒的循环”（ewigen Wiederkehr）这个共同的基础之上。影像就是眼睛不断盘桓其上，又能

70 不断地返回到起点的平面。装置就是玩具，不断地重复着相同的动作，程序是游戏，反复在组合相同的元素。信息是不可能的状态，不断脱离了或然性（Wahrscheinlicherwerden）的趋势，又不断沉陷其中。简言之，根据这四个基本概念，我们发现自己并不处在线性的历史语境下，因为其中没有任何东西被重复，一切都有原因导致其结果；我们自身所处的领域，不再具有因果关系，而是仅仅展现出功能性的解释。我们必须和卡西雷尔（Cassirer）一道丢弃因果关系（Kausalität）：“安息吧，安息吧，亲爱的灵魂。”任何一种摄影哲学必须符合当下考察的现象那种与历史无关的、后历史的特性。

此外，我们现在用后历史的方式来自发地思考各种领域。宇宙学（Kosmologie）就是这方面的一个例证。我们在宇宙中看到了一个系统，趋向于越来越可能达到的状态；而因为偶然，又越来越进入一种看似不可能的状态，不过必然性一定又回到或然性的趋势上来。换句话说，我们在宇宙中看到一种装置，在它的输出〔宇宙大爆炸（Big Bang）〕中包含了原始信息，而且被程序化了，必然通过偶然性〔热寂（Wärmetod）〕来实现和消耗这一信息。

影像、装置、程序和信息这四个基本概念，完全自发地支持我们对宇宙学的思考，同时完全自发地使我们把握功能性的解释。这同样适用于其他领域，如心理学、生物学、语言学、控制论和信息学（仅提几例）。我们也完全自发地以一种想象的、功能上程序化了的、具有信息性的方式来进行全面思考。这里提出的假设，即我们如此
71 思考，是因为我们以摄影的范畴来思考，因为摄影的宇宙把我们程序化了，让我们用后历史的方式来思考。

这个假设不像一开始看上去那么离奇荒诞了。它是早已为人熟知的假设：人类制造工具，并且把自己作为这种生产的范式——直到整

个情形颠倒了过来，人类把他们的工具作为自己、世界和社会的范式。因此，就发生了众所周知的人与自己的工具的异化。在18世纪，人发明了无数机器，他们的身体充当了这一发明的范式——直到关系被颠倒了，机器开始充当人类、世界和社会的范式。在18世纪，关于机器的哲学同时是对整个人类学、科学、政治和艺术等的批判，也就是对机械论（Mechanizismus）的批判。目前的摄影哲学也没有什么不同，它是对所有人类学的、科学的、政治的和审美方面的功能主义（Funktionalismus）进行批判。

不过，问题并不简单。因为照片并不是像机器一样的工具，它是一个玩具，就像纸牌或棋子一样。如果照片正在变成一种范式，这就不再是用另一个作为范式的工具来取代一个工具的问题了，而是用一类全新的范式取代另一类范式。按上述提出的假设，我们开始以摄影的范畴来思考，意味着我们思维的基础结构改变了。它并非围绕传统的异化问题，而是针对存在的一场革命，没有任何先例。坦率地说，这是全新语境下的自由问题。这是每一种摄影哲学本身都必须关注的问题。

不言而喻，这不是一个新问题，所有哲学最终都关注这个问题。但是它发现自身处在线性的历史语境中。简言之，它问题是这样的：如果一切都有因有果，如果一切都是“有先决条件的”，那么人类自由的空间又在哪里呢？所有的答案都同样可以简化为一个公分母：原因极为复杂，结果又无法预料，所以人类这种受条件局限的存在之物，可以像“没有先决条件的”一样有所行动。但是在新的语境下，自由的问题又被以不同方式提出来：如果一切以偶然性为基础，而且不一定带来结果，那么人类自由的空间在哪里呢？在这个荒诞的氛围中，摄影哲学就必须提出自由的问题。

72

我们观察周围的一切，各种类型的装置如何把我们的生活程序化成愚蠢的自动性；人的劳动如何被自动装置所取代，社会上大多数人开始从事“第三产业”，把玩空洞的象征符号；对于存在的兴趣从物质世界转向了象征符号的宇宙，兴趣又从物转向了信息。我们的思想、感情、欲望和行为都被机器人化了；“生活”就意味着供给装置并被它所供给。简言之，一切都变得荒谬了。所以，人类自由的空间在哪里呢？

然后我们发现了也许能回答这个问题的人，那就是摄影者——是在本文所预期的这个词的词义上。他是少数目前有着装置化的未来的人。他的动作是被相机装置程序化了；他把玩着象征符号；他从事着“第三产业”，对信息感兴趣；他创造着没有任何价值的东西。尽管如此，除了这一点，他并不认为自己的活动是荒谬的，反而相信自己是在自由地行动。摄影哲学的任务，就是要质疑摄影者的这种自由，探讨他寻求自由的实践。

73 这就是前面的研究试图要做的，而且确实出现了几个答案。首先，人们可以智取装置的愚蠢僵化。其次，人们可以把人的意图悄悄注入程序中，而不被它预见到。再次，人们可以迫使装置生产出不可预见的、看似不可能的、富含信息的东西。最后，人们可以蔑视装置及其生产，然后把兴趣从物上转移开来，全神贯注于信息。简言之，自由就是一种策略，让偶然性和必然性服从于人类的意图。自由就是与装置的博弈（spielen）。

不过，摄影者在经过哲学分析的盘问后，大体上只提供了这样的答案。如果他自发地说话，说的却完全不同。他声称是在制作传统的影像——甚至采取了非传统的手段。他声称是在生产艺术作品（Kunstwerke），或者为知识做出贡献，或者在政治上有所担当。如

果人们阅读摄影者自己的阐述，如果人们看看关于摄影史的一般读物，就会得出一种普遍的看法：随着摄影的发明，并没有发生什么真正意义深远的事，而一切都像之前一样进行至今；不过在其他历史之外，现在有了一种摄影的历史。虽然摄影者实际上生活在后历史的状态下，后工业革命就像它第一次在装置中出现时一样，避开了摄影者的意识。

只有一个例外：即所谓实验摄影者——也就是这个词本义上的摄影者。他实际上意识到“影像”“装置”“程序”和“信息”是已经深入研究的基本问题。他意识到，自己事实上是力图生产事先无法预料的信息，也就是说，通过装置来获得某种东西，而且把并非处于其程序之下的东西放进影像当中。他知道如何与装置博弈。但是他没有意识到自己的实践的影响。他正力图在一般意义上的装置的语境下回答自由的问题。 74

摄影哲学是必要的，因为它把摄影实践提高到意识的层面，而且另一方面，因为这一实践在一般意义上的后工业语境下成为一种自由的范式。摄影哲学必须揭露，在自动化的、被程序化的和使其他东西程序化的装置的领地中，人类的自由无立锥之地，并且最终表明，为自由开辟一个空间仍然存在可能性。摄影哲学的任务，就是思索在一个被装置支配的世界里这一自由的可能性及其意义；思索人类如何在面对死亡这一偶然的必然性面前，为自己的生命赋予意义。这样的哲学是必要的，因为这是依然供我们使用的唯一的革命形式。

概念术语表 Begriffslexikon

术语表中的词条排序顺序，依照德文版排列，括号中对应英文词汇

- Apparat (Apparatus)** : 装置，一种模拟思想的玩具。
- Arbeit (Work)** : 劳动，不断制造物品并为其赋予信息的活动。
- Automat (Automat)** : 自动装置，必须服从偶然发生的程序的一种装置。
- Bedeutung (Meaning)** : 意义，符号的目的。
- Begriff (Concept)** : 概念，文本的构成元素。
- Bild (Image)** : 影像，影像元素魔法般彼此联系着的一种具有意义的表面。
- Code (Code)** : 符码，按照规则而有序化的符号系统。
- Entropie (Entropy)** : 熵，使成形的可能性越来越大的趋势。
- Entziffern (Deciphering)** : 破解，表明符号的意义。
- Fotograf (Photographer)** : 摄影者，力图把并非摄影装置所预定的信息注入影像中的人。
- Fotografie (Photography)** : 摄影，一种由装置生产和流通的、像传单一样的影像。
- Funktionäre (Functionnaire)** : 功能执行者，把玩装置并执行装置的功能的人。
- Gedächtnis (Memory)** : 记忆，信息的存储器。
- Gegenstand (Object)** : 物件，物，一种挡在我们去路上的东西。
- Geschichte (History)** : 历史，一种把想象变成概念的线性累进式转化。
- Herstellen (Production)** : 生产，把东西从自然搬运到文化中的活动。
- Idolatrie (Idolatry)** : 偶像崇拜，尽管有能力阅读影像的元素，但没有能力解读影像元素表达的想象，因此是对影像的膜拜。
- Imagination (Imagination)** : 想象力，一种生产和破解影像的特殊能力。
- Industriegesellschaft (Industrial Society)** : 工业社会，大多数人靠机器来劳动的社会。
- Information (Information)** : 信息，一种未必可能的各种因素的组合。
- Informieren (Informing)** : 赋予信息，1. 制造未必可能的各种因素的组合；2. 把这种组合印制在物件上。

Konzeptualisation (Conceptionalization) : 概念化, 生产并破解文本的一种特殊能力。

Kulturgegenstand (Cultural Object) : 文化对象, 被赋予了信息的东西。

Magie (Magic) : 魔法, 同样的东西永远同样回来的存在方式。

Maschine (Machine) : 机器, 根据科学理论模拟身体器官的工具。

Nachgeschichte (Post-History) : 后历史, 将概念变成想象的再度转化。

Nachindustrielle Gesellschaft (Post-industrial Society) : 后工业社会, 多数人从事第三产业的社会。

Primärer und sekundärer Sektor (Primary and Secondary Sectors) : 第一和第二产业, 物被制造并被赋予信息的地方。

Programm (Program) : 程序, 清晰分明的元素组成的组合游戏。

Redundant (Redundance) : 多余, 信息的重复, 即具有极大可能性的东西。

Ritus (Rite) : 仪式, 相应的行为所处的魔法式的存在方式。

Sachverhalte (Situation) : 情境, 事物状态, 一种局面, 其中有意义的是事物之间的关系, 而非事物本身。

Spiel (Playing) : 游戏, 把玩, 有其自身目标的一种活动。

Spielzeug (Toy) : 玩具, 供游戏使用的物件。

Symbole (Symbol) : 象征符号, 一种有意识或无意识地约定的符号。

Symptome (Symptom) : 征兆, 一种由其意义导致的符号。

Technisches Bilder (Technical Image) : 技术性的影像, 由装置生产的影像。

Tertiärer Sektor (Tertiary Sector) : 第三产业, 生产信息的地方。

Text (Text) : 文本, 成行的文字。

Textolatry (Textolatry) : 文本崇拜, 没有能力破解文本文字表达的想象, 但有能力读懂文字, 因此是对文本的膜拜。

Übersetzen (Translating) : 翻译, 转化, 从一个符码转移到另一个符码, 因此是从一个宇宙跳跃到另一个宇宙。

Universum (Universe) : 宇宙, 1. 符码组合的整体; 2. 符码的意义整体。

Vorstellungen (Image) : 表象, 形象, 影像的构成元素。(英文版术语表中无该词条)

Werkzeug (Tool) : 工具, 对从事劳动的身体器官的一种模拟物。

Wertvoll (Value) : 价值, 本该如此的东西。

Wirklichkeit (Reality) : 现实, 处在我们通往死亡的道路上的东西, 因此是我们的兴趣所在。

Zeichen (Sign) : 符号, 预示了其他现象的一种现象。

寻找意义之路 Auf der Suche nach Bedeutung

威廉·弗卢塞尔 文 / 丁君君 译

本自传是弗卢塞尔于1969年10月至11月间在圣保罗所写，1975年由Edicoes Loyola出版社出版，被收录到“巴西当代哲学思潮自述”系列第27辑。

I. 履历

1920年5月12日，我出生于布拉格，曾先后就读于布拉格查尔斯大学和伦敦经济学院。我是圣保罗大学（USP）政治科技学院的客座教授，教授科学哲学，同时我还被授予了传播与人文学院（圣保罗双年展基金会艺术学院）的教席，教授（艺术）传播理论。我是巴西哲学协会会员，主管协会的讲座和讨论课。我参与国内外多家出版物的编审工作，其中包括《圣保罗日报》《巴西哲学杂志》《法兰克福汇报》。我曾多次代表巴西参加国外活动和赛事。

II. 我的思想缘起

提笔之际，我必须承认的一件事是，自我评述是一种充满矛盾的挑战。它的动机来自于一种自我展示的虚荣心，因为这篇文章终会发表。谁能拒绝这种在无数听众面前探讨自己的诱惑呢？而另一方面，我又得在文章中交出一份诚实的答案，告诉别人我是谁，我在做什么。

谁又不知道这种自我剖析的风险？在此我接受这份挑战，既出于虚荣，也出于真诚。

所谓生活，就是以求变之心接受自己。不接受自己的人，人生不属于自己，而属于他人。接受自己而不思改变的人，生而不活，不过是自身环境的仆从。因为改变自己的决心，也包括了改变生存环境的决心。简而言之，生活的意义就是发现自己，并以此为起点来改善自己，进而改善世界。事实上，生活的意义无时无刻不在刷新。“我是谁”每一次都是新的发问，而从回答开始举步向前之路，充满痛苦和波折。因此提出“我是谁”这一问题时，我会将它回归到第一次提出此问的语境，并在此基础上（如果可能的话）做出自我定义。

我生于布拉格的犹太人家庭，父母是衣食无忧的知识分子；在两次世界大战之间的童年和少年时代，布拉格美妙的人文艺术氛围滋养了我。纳粹时代就像一场充满残暴和愚昧的地震，我目瞪口呆地经历了一切，并劫后余生（这场地震吞噬了我的世界、我的亲友、我的财产，并摧毁了我的世界赖以生存的一切准则）。战乱让我漂泊到巴西，那里的环境混乱不堪，亟待改善，可以肯定地说，哪怕是从存在哲学的角度上看，那都是一个饥渴的环境。我到巴西时，恰好也处在一个亟待改善、适应性强的年纪，因此在过去的三十年中，我一直在寻找身在巴西的自我，和我内心深处的巴西。如果将生活理解为一场寻找方向之旅，那么我活得非常专注，换言之，我活得很哲学。然而如果将生活理解为确定方向，那么我的生活还没开始，我还没施展抱负。我一生都处于悬而未决的姿态，到今天依然如此。这是不是一份关于错失的自白？或是关于失败的自白？我承认尚未找到那个身在巴西的自我，也还没找到心中的巴西，这是否意味着我无法接受自己？在这些思考中，“巴西”的意义究竟是什么？其实，巴西代表着我漂泊抵达

的一种境遇。我所说的没有找到巴西的自我和心中的巴西，真实含义是我尚未找到自己身在世界的立足之地。这种表述方式说明我的失败有一种宗教意味；我过着没有宗教的生活，却一直在寻找宗教的路上。这是不是一种哲学的定义，或至少是一种哲学思考呢？我之所以失败，是因为我以哲学之心生活，换言之，哲学就是我的生活。这些就是我对“我是谁”这个痛苦命题做出的初步尝试。

当我被战乱卷到巴西时，我心中的布拉格世界还没有彻底消亡，只是遭到了严重的质疑。我身上的德国文化痕迹却保存了下来，虽然是以一种新的面目：在“自我”内核中的那个人，也是我的敌人。我的捷克印记也没有消失，然而在那条将我和捷克捆绑在一起的脐带的撕扯下，它仿佛一个已经即将窒息的婴儿。我的犹太渊源（虽是我的出身，却对我影响甚微，因为我几乎没有继承什么）和往昔相比变得更加重要，同时经受了更严重的考验，甚至差点没有挺过那些考验。巴西的犹太人大部分来自东欧，我对东欧完全没有了解，在那些人中，我无法找到自己。我的同胞们在欧洲饱受苦难，而巴勒斯坦的社会改革和英雄事迹层出不穷，在这些因素的作用下，犹太复国主义的呼声愈来愈高，但这种呼声却没有感召我，让我投身其中。因为巴西境遇的呼声比它更强烈。关于犹太教的呼声，我会在下文中谈到。在我身上留存最多的痕迹，是我所受的哲学教育，虽然它也陷入了一种危机。

和大多数与我有类似文化历史“背景”的人一样，我也是一个坚定的马克思主义者。但必须要指出的是，我理解的马克思主义和巴西同代人所说的并不一样。马克思主义一方面的确有很多践行经验，和现实中的社会主义运动有密切关联（我父亲就是一个社会党人），同时和纳粹主义水火不容。

但很快，我又受到了另一种思想的影响，这种思想或许与生存问

题无关，却对我的思维成长至关重要：我接触了布拉格学派、维也纳学派，尤其是维特根斯坦。有一点我当时没有理解，今天却认识很深刻，那就是，形式主义（其成熟阶段今天被称为结构主义）的魅力并不仅仅体现在它那种严谨的美感和摈弃历史主义的决心上，而是其内在的神秘主义。维特根斯坦把这一点表达得很清楚，因为这种思维的严谨超越了运动本身，通向不可言说之物。在此之前，所谓的神秘主义不过是装神弄鬼，那里充斥着各种粗制滥造的浪漫主义、古典主义、日耳曼情结（无论穿不穿制服），它们腐蚀了两次大战之间的文化土壤。只有分析哲学（尤其是语言学分析）开启了通向不可言说之物的大门，那是一缕带有纯正宗教意味的新风；虽然当时的我还没有真正意识到一点，却欣然接受了它。我曾试图将这种超验的形式主义和马克思的辩证法融为一体，可惜并没有成功。我在布拉格的学习年代还受到了另一种影响：奥特加¹的《大众的反叛》（*Aufstand der Massen*），透过奥特加，我发现了那个姑且称之为存在主义的广阔世界，这个世界在很长一段时期内一直影响着我的思考（甚至行为）。因为奥特加，我又重新读起了尼采，以前我对尼采的欣赏仅限于他文风的美妙。然而今天，当我看着庸俗风气日渐泛滥，才真正从尼采的哲学中找到了自己，我认为尼采在我身上留下了永恒的印记，因为尼采，我才没有在苦难中失去自我，变得媚俗。

我在布拉格期间当然也读过很多其他人的书。但阅读并不表示我将他们的观点吸纳进了自己的存在中。我的思想渊源主要还是来自上述三种风格迥异的体系。

1 José Ortega y Gasset, 1883 - 1955, 西班牙哲学家和散文家。

III. 我的思想发展

二战期间，面对集中营和一个面目全非的社会，我转而沉浸在神秘主义的孤独中〔读《逻辑哲学论》（*Tractatus*）〕和尼采时我已有准备。我感兴趣的对象是东方思想、十字架的圣约翰²、埃克哈特³；我一遍又一遍地读安格鲁斯·西勒修斯⁴，重新认识德国浪漫主义和陀思妥耶夫斯基。我研究布伯⁵和新教的存在神学，我还发现了雅斯贝斯⁶。海德格尔的早期作品激起了我心中的惊涛骇浪，既有激情也有怨恨。在这段时间，我因为绝望而投向了许诺带来拯救和抚慰的天主教。但在我的存在中的某一角落（或许是马克思主义的那一角），有声音告诉我那无非是异化和逃避的方式，而我虽然没有因此放弃自己的思想，却背离了它。

二战结束后，共产主义传到了布拉格（对我而言这也意味着彻底放弃返回故乡，一方面出于自私和懒散，一方面也有更严肃的考虑），我开始更多地接触巴西社会。我首次真正接触巴西现实后，感到了强烈的震撼。我发现那里神秘主义仿佛是对我所沉迷的神秘主义的讽刺，这让我更加害怕。那里形形色色的马库姆巴（Macumba，或译巫术）和通灵论、信口开河和奇谈怪论，就像一面照妖镜。在某一刻，我的心死了。然而同时，巴西现实也讽刺性地照亮了我没有看到的另一面：形式主义缺乏生产性。在20世纪40年代和50年代，实证主义、经院派、学院派、形式严谨主义在巴西百花齐放，然而在我眼中，这些流

2 Johann vom Kreuz, 1542 - 1591, 西班牙神秘主义者。

3 Eckhart von Hochheim O. P., 约 1260 - 1328, 德国神学家、哲学家和神秘主义者。

4 Angelus Silesius, 约 1624 - 1677, 本名约翰·谢弗勒尔, 德国天主教神父, 神秘主义诗人。

5 Martin Buber, 1878 - 1965, 奥地利出生的犹太哲学家。

6 Karl Theodor Jaspers, 1883 - 1969, 德国哲学家。

派不仅荒诞可笑，也像是一种警示。一个很典型的例子就是，巴西的知识分子当时对葡萄牙语的语法（与维也纳学派无关）、巴西帝国史、法里亚斯·布里托⁷的文本细读投入了太多不必要的关注。那是一种对细枝末节的崇拜。要么是无意义的堆砌，要么是掉书袋——在这两者中，我看到了自己可笑的影子，也因此陷入了危机，这种危机不再来自外部世界，而是来自我的内心。在长达几年的时间里，我一直在考虑自杀的问题，也恰恰是这种不断纠缠的可能性让我最终活了下来。我如饥似渴地读卡夫卡、加缪，研究荒诞派艺术。在这段时间，我痛苦地意识到，信仰是无法强求的，此外，如果前人说上帝已死，那么上帝现在的确是无法挽回地死去了。在绝望中我又投进了尼采和前苏格拉底派的怀抱。我对一切充满厌恶，拒绝一切非西方的思想，并开始理解胡塞尔的激进现象学。也是在那时，我写了自己的第一本书《魔鬼的历史》（*Die Geschichte des Teufels*）。因为对自己的葡萄牙语缺乏信心，这本书是用德语写成的。

康德拯救了我，他让深陷泥潭的我得到了“净化”。我非常崇敬他的高洁，在这里先不多谈。我也读了卡西尔⁸、科恩⁹、哈特曼¹⁰，以及所有马尔堡学派的作品。我的思想逐渐有了初步轮廓；位于核心的是语言问题。这当然因为我非常热爱语言。我爱语言的优美、丰饶、秘密和魔力。只有在我说话、写作、阅读的时候，或是当我心中的语言化为私语或表达时，我才感受到自己的真实。另一个原因是，语言是一种象征形式，是存在的居所，它可以被遮蔽，被揭露，它是连接

7 Farias Brito, 1862 - 1917, 巴西哲学家、教育家。

8 Ernst Cassirer, 1874 - 1945, 德国哲学家。

9 Hermann Cohen, 1842 - 1918, 德国犹太裔哲学家。

10 Nicolai Hartmann, 1882 - 1950, 德国哲学家。

我和他人的桥梁，它是“不朽之地”（*aere perennius*），是艺术的素材和工具。语言是我的宝库，我的结构，我的游戏，是凌驾于我建构的一切模型之上的原型，语言是开敞之物，它为我开启了通向未能言说之物的的大门。它就是我的使命，我在语言中实现自我，通过语言漂向其天际和基底，漂向不可言说物的静谧。语言就是我宗教性的形式。或许，语言也是我迷失自我的一种形式。

IV. 第一个创造期

我开始系统性地阅读和语言相关的书。一方面是为了重拾和布拉格的联系（维也纳学派、罗素以及重读维特根斯坦），另一方面也算是20世纪30年代研究兴趣的一种发展（维也纳学派影响了一批美国人）。此外海德格尔〔《在通向语言的途中》（*Unterwegs zur Sprache*）〕也激发了我从新的角度来读这些书的兴趣。我发掘了一些陌生的领域，尤其是法国的作品（令人遗憾的是，我对法国文化了解甚少，算是一个缺憾）。索绪尔并没有在我身上留下任何印记。

我对“语言”（*Sprache*）一词的定义要求我涉猎各种不同的著述。那时我的兴趣开始产生分支。我读了语言学、语文学、心理学、生物学的著述，尝试着理解逻辑象征学和数学，努力不在词源学中沉沦（词源学对于包括我在内的很多人都有一种巨大的吸引力，其中原因我一直无法道明）。当然就复杂的“语言”问题而言，泛泛的阅读只是管中窥豹。问题的核心并不在书本中，而在艺术中。我（重新）发现了很多语言大师：乔伊斯、庞德、艾略特、摩根斯坦（永远给我带来无穷乐趣）。我也回头读从前的大师。歌德的书一直陪伴着我，或许是因为他代表了我无法抵达的那种境界，那时我通过歌德找到了托马

斯·曼，后者对我有很大影响。《约瑟和他的兄弟们》（*Joseph und seine Brüder*）以及《浮士德博士》（*Doktor Faustus*）代表了自我觉醒的德语结出的华美硕果，两部作品是精神的盛典，也成为了我渴求语言之路上的不竭源泉。那时我对赫尔曼·黑塞¹¹没有什么感觉，既无法认可他那种近乎媚俗的语言，也不能接受他的东方主义。《荒原狼》（*Steppenwolf*）倒是对我有所触动，只是因为我在荒原狼的形象中看到了自己和一个亲密朋友的影子，他是我后来研究的合作伙伴。对于《玻璃珠游戏》（*Glasperlenspiel*），我有些后知后觉。在读书时，我并未意识到它对我的影响力，直到现在我才能深刻地领会其中意味。之所以今天才重新认识黑塞，是因为现在的我从“意义赋予”的角度出发，思考游戏和翻译问题。接下来我要用一小章来谈这一阶段对我影响最大的两位作家：卡夫卡和里尔克。

在某种意义上，卡夫卡和里尔克是对立面；但从另一个意义上看，他们又像是不可分离的同胞。在语言层面上他们完全相反：卡夫卡是语言的苦修派，里尔克则是饕餮者。卡夫卡（和维特根斯坦一样）毫不留情地撕开做作的面纱，暴露语言的虚伪——他的目的是打开通向宁静圣洁的语言殿堂之路。里尔克（和海德格尔一样），是隐秘圣境的先知，那个圣境就在他心中。两种针锋相对的美，一者让人警醒，一者让人沉醉。但它们在本质上又是同一种美，那是诗作为不可言说之物的美。这两位布拉格人，乘坐着不同的交通工具，奔向同一个目的地，那也是我的目的地。我敬仰这两位伟人，他们代表着我所有模型的完型体。追踪着这种完型的痕迹，我不由自主地投身于音乐和唱片的世界中。不知为何，莫扎特让我无比着迷。在他身上，我感受到

11 Hermann Karl Hesse, 1877 - 1962, 德国诗人、小说家和画家。

了一种近乎超人的完美，那种完美体现在超越人类绝望的努力上。对音乐的沉迷又让我开始重读叔本华，这其实和莫扎特背道而驰，但这又让我看到了作为音乐的语言，和作为语言的音乐。“他所说的，都被误解，他的为人，一如既往。看啊！他不是任何人的仆人。”（尼采）

我在《语言与现实》（*Lingua e Realidade*）一书中也谈及了这些问题。

V. 第二个创作期

《语言与现实》由赫尔德出版社出版，它的面世代表我对巴西现实的真正开敞。而反过来，巴西也对我敞开了两扇巨大的窗口：吉马朗埃斯·罗萨¹²和文森·费雷拉·达·席尔瓦¹³。两位巴西大家，也是（不知这么说是是否合适）我的朋友，他们都已去世。这意味着什么？从胡塞尔那里，我学习到了一点：生命的意义并不在于发现，而在于意义的赋予。

我在罗萨的作品中发现，他和我一样拥有一种对语言的伟大抱负，这或许是偶然，也或许是必然。《决斗》（*Sagarana*）、《舞蹈团》（*Corpo de Baile*），还有《广阔腹地：条条小路》（*Grande Sertao: Veredas*）和我在《语言与现实》中的论点不谋而合。在罗萨生前，我们一直保持着松散的联系，今日想来仿佛是一场梦。我得掐自己一下，才能确定罗萨不是我的想象，确定他不是像里奥巴多（《广阔的腹地：条条小路》中的人物）一样生活在另一个现实中。罗萨的语言有一种宗教性，他的言谈和写作都是狂热的，他游戏般地组合音素和词语，他尖锐而幽默[若想有更深的了解，可以看他的《第一个故事》（*Primeiras Estórias*）]，又不乏严肃的原则性，这一切都符合我心中对于真正作

12 Guimaraes Rosa, 1908 - 1967, 巴西小说家、外交家。

13 Vicente Ferreira da Silva, 1916 - 1963, 巴西哲学家。

家的设想。啊，罗萨又是一个有血有肉的真人！如果继续写下去，我恐怕要把他推上神坛，所以在此暂且不再多谈。

当我得知，在二战结束前后的那些灾难年月中，文森·费雷拉·达·席尔瓦就住在我家附近时，吓了一跳，然而我们从来没有相遇。如果我在1940年就认识了文森，或许会走上一条截然不同的路。而我也完全相信，如果他认识了我，或许会有所改变，甚至在一定程度上改变巴西文化。如果我们早认识，就不会出现那种可怕的误解，认为他的优雅和尊严需要借助欧洲那些疯狂纳粹的市侩和卑微来体现。命运就像一场游戏，我们在最后时刻相遇了。对于我而言，这场邂逅就像找到了另一个我，另一个伟大的我。他就像是一面镜子，同样的肢体，却是完全不同的结构。

同样读维特根斯坦和海德格尔，读里尔克和卡夫卡，同样的饥渴，同样的寻找，却是完全不同的方式。我停止了一切其他工作。我几乎每天都在和他争辩，和他的人，和他的作品，和他对基督教的观点。他激起了我对费希特和黑格尔的思考，并把他的视角带给我。他让我第三次回归尼采，让我思考他对尼采的理解。他让我不再从内部角度（这是我从前的视角）理解德国浪漫派，而是从外部（他的视角）。我不断学习，也在以一种难以名状的方式改变，我向他打开了自己。同时我感受到了一种隔阂——源自一些悲剧性的误解——我认为这些误解都来自于他。我曾试图冲破这种隔阂，也逐渐有所成效。可是在这个时候，他去世了。然而文森依然在我心中与我争鸣，无论我在做什么。

文森在世时和去世后一直对我有巨大影响，我也为此写了很多文章，这些文章一部分被收录进了《论宗教》（*Da Religiosidade*），在圣保罗的国家文化委员会出版。

VI. 第三个创作期

我用葡萄牙语重写了《魔鬼的历史》（*História do Diabo*），作为对罗萨和文森的反应，马丁斯出版社出版了这本书，但并没有引起什么反响。我开始受到“左派”——在我看来这是一种错误的称谓——的批评。然而积极的一面是，我在巴西文化圈的某些领域产生了不小影响，尤其对天主教保罗派的年轻群体。那时我做了很多报告，开设了很多讨论课。

那段时间我也意识到，我所追寻的语言问题——就我当时所处的高度而言——太过于广泛，已经无法从整体上解决。我得约束住自己，不能再三心两意。于是我回归了逻辑学，回到了长时间以来刻意冷落的维也纳学派：奎因¹⁴、乔姆斯基¹⁵以及认识论。那时我将很多精力放在科学哲学上。这一点和文森有很大关系，因为他对技术持有一种末世论。另一方面，这也算得上是我的一种“净化”之路。我经常重读康德。谈作为语言的科学，怎么可能绕开康德呢？这些思考将我引到了里奥尼达斯·黑根贝格¹⁶那里，他教给我的不仅仅是逻辑，还有克制自我的美德，以及一种关于思维的美德，这种美德不是渐进的，而是和超越性思维美德保持着一种遥远又强烈的呼应。

对于我而言，这是之后路途上的一个重要节点，我在这阶段写了《语言哲学》和杂文《怀疑》（*Da dúvida*），前者由坎波斯市的ITA社出版。

最后，我又认识了米尔顿·瓦加斯¹⁷。我认为友谊的游戏既需要

14 Willard Van Orman Quine, 1908 - 2000, 美国哲学家、逻辑学家。

15 Avram Noam Chomsky, 1928 - , 美国语言学家、哲学家。

16 Leonidas Hegenberg, 巴西逻辑学教授，巴西逻辑学协会创办人之一。

17 Milton Vargas, 1914 - 2011, 巴西工程师、科学技术史学家。

惺惺相惜，也需要针锋相对。瓦加斯的精神世界汹涌激烈，他涉猎广泛，喜欢奋不顾身地去维护一些漏洞百出甚至自己都不认可的观点，他还有一种深刻的真诚，这些都是不断鞭策我前进的力量。我在此斗胆做出预言：他在巴西文化史中的地位还有待人去发现。有一点是毋庸置疑的：没有他，就没有我今天的成就。

举个例子吧，我认为，如果没有他，我不会产生研究传播理论的兴趣。传播理论渐渐占据了 my 注意力，它为我提供了一种看待语言问题的全新视角。我开始以新的目光从头学习我所了解的一切，法国文学，意大利文学，本塞¹⁸。我重拾那些读过的文学作品，并开始接触具象诗。当然，这其中也有罗萨的影响。然而除了他之外，还有一个同样重要的原因，那是瓦加斯教给我的：科学和宗教之间存在着一种奇特的关联。

虽然我又投身到了一个感兴趣的领域，但并不因此感到满足。在这个充满模式、程序化和极度理性的荒原上，我茫然无措。我对一切感到新奇，但我对哈罗德·德·坎波斯¹⁹这样的诗歌中的工程师又有一种极端的抵触感。我迷失了自己。为了重新找回自我，我写了《第三代和第四代》（*Até a Terceira e Quarta Geração*），这本书受到了福柯的影响，但语言的脉络依然是主要关注点，我试图在语言的网眼中找到一条通向非语言的出路。书稿目前在米格尔·雷阿勒²⁰那里。有一点很有趣：拿着书稿的雷阿勒有一种让人惊异的能力，能够替我在思想的灵动上加上一份决断力。我对他满怀感激，在融入复杂的巴西文化的过程中，他帮了我很大忙，还教给我一种新的伦理观，虽然这一点那时还没有

18 Max Bense, 1910 - 1990, 德国哲学家、数学家以及科学、符号学和美学理论家。

19 Haroldo de Campos, 1929 - 2003, 巴西诗人、批评家、翻译家。

20 Miguel Reale, 1910 - 2006, 巴西法学家、哲学家、政治家和诗人。

被我内化到思维中。很难想象，如果没有宗教意识，人如何形成价值观？雷阿勒却做到了，这一点我感到很不解。我相信，雷阿勒会在我的未来的发展上扮演比现在更重要的角色。

在这个阶段，我继续写了很多文章。除了发表文章外，我还开设了很多讲座和讨论课。然而回首这一时期，我依然不甚满意。

VII. 当前阶段

传播理论也包括决断力理论和游戏理论，它以一种新的维度容纳了艺术。当我发现这一点时，感觉似乎已经冲破了那层障碍。因为一个崭新广阔的研究领域突然呈现在眼前。这是批判作为游戏翻译的领域，是一个自由的领域。的确，批判是对游戏的超越，因此是一种元语言。当我用这种方式来表述这一问题时，仿佛之前思考中那些松散零件终于找到了一个组织结构，在未来只需加以规训和想象，它们就能凝聚成一个整体。

所谓宗教性，不就是一种意识到自己身处游戏的可能性吗？批判的动力就是宗教性。我对自己的研究有了茅塞顿开的感觉，进而想到了批判作为翻译和哲学的问题。“批判”（依然）是康德意义上的批判，也是词源学意义上的“分割”（*kriain*）、“标准”（*kriterion*）、“危机”（*krisis*）。我开始理解自己的处境，并将其理解为各种游戏的累积体验——它们既有框架，又漫无目的，它们是对无法框定和无法游戏之物的揭露和遮蔽。它们是不不断曲径交叉的路径，构成了流动的、不可逆转的等级机制，它们不仅互相指涉，还能够指向系统之外。简而言之，它们是语言，不仅能够表达，而且言之有物——艾柯将其称为“缺席的结构”（*estrutra ausente*）。

所谓将环境理解为游戏的累积，将自己理解为游戏者，也就意味着一种美学的观照。但这并不是克尔凯郭尔意义上的美学，因为它不仅揭示了漫无目的和荒诞的特征，同时具有一种意味深长的含义。而且仅仅满足于观照是不够的，人们还得将它变成生存体验。在这样的生存体验中，艺术优于真理，翻译的理论即是认识论。加缪早就意识到了这一点，人应该抱着翻译之心，像演员一样生活，同时对自己的这种双重角色了然于心。换言之，在这种生存体验中，一切都是艺术，一切都是语言，这其中也包括最终极的游戏——死亡艺术（ars moriendi）。我们要将生活贯彻到最外部，这个意思是：在游戏中翻译，死亡游戏也不例外。在这里，我们会再次惊讶地发现，所谓仪式，就是死亡艺术的曲目单。犹太教的召唤力在于，它既是一种宗教，也代表一种宗教性。然而当人们惊喜地发现游戏本质的时刻，会意识到一切并没有就此终结。

我沉浸在对游戏的思考中，期间还读了黑塞的《卢迪老师》（*Magister Ludi*）。“游戏的人”（Homo Ludens）在我看来相当于马克思所说的新人，或是尼采所说的超人。人的游戏并不以输赢为目的，而是无欲无求，并以此向那些非游戏之物呈现自己荒诞的一面。恰恰因为这种游戏漫无目的，人才不会为任何事所束缚。当然，我也研究了造型艺术的游戏，因为和科学、意识形态和音乐文学这些历时性艺术相比，造型艺术的游戏特征更明显。我和巴西著名和非著名艺术家来往，了解他们的艺术旨趣、他们的表达和矛盾。我抱着一颗游戏者之心研究这些问题，也就是说，它们是我走进游戏的入口。它们是我用来尝试翻译游戏的对象，这种翻译游戏是一种批判，其目的在于给它们赋予意义。我的游戏方法令它们具有一种开放性，这也是我与死亡艺术的游戏。当然，等级体系是无法逆转的。就等级体系而言，我的游戏依然在为它服务。

我无限回归到不可逆转的等级体系中，那里面有一个巨大的问号，而随着翻译的向前迈进，这个问号不断退让。我会将正在写的《关于可译性的思考》（*Reflexões sobre a traduzibilidade*）献给这个问题。这究竟是一种新的呼唤，还是旧话重提？所谓的新人只是旧人的垂死挣扎吗？然而只有当答案缺失时，问题才拥有意义。

VIII. 总结

我之所以迷茫，一方面是因为，我在批判而敏感的年纪戏剧性地背井离乡，另一方面是因为，我失去了对于最基本的价值观的整体信仰。然而我的迷茫也是身为人的迷茫。我一生都在试图找到自我，找到自己的使命，这一寻找并没有结束；我将一生献给了哲学，并将继续如此。对于我而言，存在两个风险：一个是陷入空中楼阁（浮夸肤浅的宗教性和神秘主义），另一个是对他人亦步亦趋（学院派哲学的僵化和孤芳自赏）。我注定是一个写作者，因此语言是我命定寻找的田野（虽然我不能说明这里的“命定”究竟是什么含义，但我清楚它是什么）。语言在我面前以游戏的面貌呈现，我寻找的是这种游戏的意义。我还没有找到这个意义，也无法想象将如何与它相遇，更不知道自己彼时会作何想。那一刻将是游戏的终结。

在这个过程中，我偶有所得皆写下成文。我发表文章，意味着我试图改变自己所处的境遇。我抱着很多疑虑和目的性做着这件事。然而这些文章又是我在他人和自己面前为自己声辩的唯一方式。我也希望自己的生命不是徒劳无获的历程，我希望和同样迷茫的人分享我的寻找之旅，让他们在我的失败上警醒，或尽我所能地指明一些方向。这样的话，我或许为自己生活的巴西环境做出了一些贡献——当然这些贡献中必定存在有待商榷之处。谁知道呢，倒过来想的话，或许我

的成就恰恰在于，提供一种在他人中找到方向的路径。

我的生命仍在继续，所以这个总结并不是终篇。我想继续活下去，看到我对可译性的研究会通向何处。我想继续活下去，因为我还有很多其他兴趣。我的心中还有很多迫切待发的话语。我们所说的“词语”，宛如甜蜜、沉重、神秘的果实，青涩的语言正在其中低声絮语。或许我的生活和哲学之旅还没有真正开始，又或许，我所写下的一切，其实只是通向“寻找意义之路”这一命题的开场白而已。

© 《欧洲摄影》杂志，哥廷根 / 柏林。原文由巴西文译为德文，维拉·施瓦忠（Vera Schwadron）翻译，弗卢塞尔审校。

丁君君，日耳曼语言文学博士，北京外国语大学德语系副教授，教授文本解读和文化学理论，研究领域为德国近代文学、文艺理论。

译后记

威廉·弗卢塞尔写作于1983年的这本小书，截至2010年，已出版了21种语言的27个译本，该书对于摄影和新媒体理论的意义和影响足以窥见一斑，也被西方学界誉为摄影哲学的名著之一。

本书的翻译始于2010年，底本原采用《欧洲摄影》杂志1984年的英译本和英国Reaktion出版社2000年的英译本（两个英译本的标题均为 *Toward a Philosophy of Photography*），两个译本之间存在很大差异，其间数次搁笔，几易其稿。后取得德文版权后，底本改为德文版1983年版2011年第11次印刷的版本，参考其他译本重新进行了校译，力求更准确地翻译出弗卢塞尔原著中的概念。1994年该书曾经出版了繁体字译本（根据1984年英译本翻译的《摄影的哲学思考》），因为其中一些概念的翻译已不同于今日，故此未予参考。书中的一些概念，例如“影像”（Bild, image）可译为“图像”，但考虑全文行文之便以及该书的重点是谈论摄影的影像，故均译为“影像”。这本书并非艺术史，也不是在谈论摄影史，作者在前言中就明确表示，“也许之前还发生过类似的重大转折，但是超出了我们分析的范围”。另外，弗卢塞尔在该书中提出的“影像—装置—程序—信息”的概念，是他提出的摄影哲学的重要基础，其中“装置”一词就极为复杂，并非一般意义上的“机具”（1994年繁体字译本，日文译本恰当地翻译了

这个词)，它还包含了围绕装置的各种话语，甚至是“规则”，因此在理解这些概念时，不能单纯从一个概念的字面意义来理解，而是要还原到弗卢塞尔提出这些问题的语境和哲学背景。

就像所有理论书籍一样，理论书籍从来不是“圣经”，而是开人心智的一个启发和提示。所以本书也不是一本教人如何摄影的指南，更多的是对摄影的一种思考，尤其是摄影作为信息时代一种最重要的技术，作为人已经被规训到其中的一种程序。在网络时代并未兴起的时代，弗卢塞尔的这些论述可以说具有预言性，循着人与装置和程序之间发生的一切博弈，最终发生的一切都是必然的。这让我想到了摄影的发明人之一塔尔博特，他在发明了负正摄影系统之后立刻就投入了网版印刷的发明和实践，而他与计算机之父巴贝奇以及电报发明人摩尔斯之间的交好，无疑预示了当下数字技术的一切可能性，只是那个时代尚属早期，技术上还无法实现他们的所有预想，如此看来，数字技术的出现也完全是必然的。就像巴钦所说的，摄影只不过是换了一种物质媒介和形式罢了。

这本书的原标题是Für eine philosophie der fotografie，可以译为“迈向一种摄影的哲学”或“朝向一种摄影的哲学”，综合各个译本以及原繁体字译本的译名，确定为《摄影哲学的思考》。

由于威廉·弗卢塞尔（繁体译本译为维兰·傅拉瑟）的著作首次出版简体字版，考虑读者需要对其思想背景有所了解，在征得版权方同意后，收录了弗卢塞尔本人在1969年撰写的一篇关于自己的哲学思考发展的自传《寻找意义之路》。另外，弗卢塞尔先生原著中没有任何引文和注释，确实为阅读这本小书增加了不少困难，但尊重作者和版权方的要求，简体字译本没有添加任何注释，仅就个别词句增加原文和简单译者注。

应版权方的要求，后记篇幅有限，以下仅介绍威廉·弗卢塞尔的生平，希望未来能够以专文的形式深入探讨弗卢塞尔提出的摄影哲学。

1920年5月12日，弗卢塞尔出生在布拉格的一个犹太知识分子家庭。父亲古斯塔夫·弗卢塞尔在布拉格大学教授数学和物理学，在议会中是社会民主党的代表，曾师从爱因斯坦。弗卢塞尔就读于德语和捷克语小学，后就读于德语语法学校。1938年，他开始在布拉格的卡尔斯大学司法系学习哲学。1939年3月，就在纳粹占领布拉格之后不久，弗卢塞尔与后来成为他妻子的伊迪丝·巴斯（Edith Barth）以及她的父母一起移居伦敦。他在伦敦继续就读于伦敦经济学院。他的家人都在纳粹集中营中遇害，父亲在1940年死于布痕瓦尔德，祖父母、母亲和姐姐被送往奥斯维辛，后来在特莱西恩施塔集中营遇难。

1940年，弗卢塞尔离开英国前往巴西。多年来他一直过着一种割裂开来的生活，一方面是日常生活，担任一家电子变压器工厂的经理，一方面是在哲学和科学方面日益浓厚的兴趣。1961年，他辞去工厂的工作，他最早关于语言学和哲学的文章同年发表在《圣保罗报文学副刊》上。1962年，他成为巴西哲学研究院成员，并被任命为圣保罗传播与人文学院传播哲学专业教授。1964年，他担任《巴西哲学评论》的合作编辑。第一部著作《语言与现实》（*Lingua e realidade*）出版于1963年。由于1964年巴西军事政变后的局势变化，弗卢塞尔的授课和出版越来越艰难。

1971年，在前往欧洲准备双年展的旅行期间，威廉和伊迪丝利用这次机会离开了巴西。他们一开始定居在意大利的梅拉诺，弗卢塞尔从此开始了“游牧式的”生活，参加各种学术会议，举办大量讲座。1981年，他和伊迪丝最终在普罗旺斯的罗比翁买了一套房子，并且定居在那里。1983年，他发表了《摄影哲学的思考》一书，该书获

得了巨大成功，不断再版，并被翻译成二十多种语言。1985年，弗卢塞尔又出版了《进入技术性影像的宇宙》（*Ins Universum der technischen Bilder*），进一步延伸了对《摄影哲学的思考》中提出的技术性的影像的研究。

1991年11月27日，弗卢塞尔在布拉格授课后，在德国边境附近的车祸中罹难。最终，弗卢塞尔被安葬在布拉格的犹太人公墓。

令人欣慰的是，威廉·弗卢塞尔的这部名著在历经三十多年后，终于出版了中文简体字译本。当然，译者本人才疏学浅，水平有限，仅仅是在学习和研究时进行比对和延伸阅读才逐步形成了译文，其不足之处自不待言，希望得到学界前辈师友们的指正。翻译过程中得到很多师友的帮助，在此表示衷心感谢。感谢老友安德烈斯·缪勒-珀勒慷慨提供版权，并提供了扉页中的作者肖像。在译文编辑过程中，承蒙出版社同人们的鼎力协助，北京外国语大学的丁君君老师拨冗翻译了附录的《寻找意义之路》，也在此深表感谢。期待这个译本能够在未来不断改进完善，也期待未来我们能够继续引进弗卢塞尔的其他著作。

译者

2017年6月23日

图书在版编目 (C I P) 数据

摄影哲学的思考 / (巴西) 威廉·弗卢塞尔著; 毛卫东, 丁君君译. -- 北京: 中国民族摄影艺术出版社, 2017.12 (2021.9重印)

书名原文: Für eine Philosophie der Fotografie
ISBN 978-7-5122-1063-9

I. ①摄… II. ①威… ②毛… ③丁… III. ①摄影艺术-哲学-研究 IV. ①J40.05

中国版本图书馆CIP数据核字 (2017) 第277361号

著作权合同登记号: 01-2017-0212

© Copyright 1983 EUROPEAN PHOTOGRAPHY Andreas Müller-Pohle,
P. O. Box 080227, 10002 Berlin, Germany, www.equivalence.com
EDITION FLUSSER, Volume III (2011¹¹)

丛 书: 影像文丛

主 编: 毛卫东

出版人: 殷德俭

摄影哲学的思考

作 者: [巴西] 威廉·弗卢塞尔 (Vilém Flusser)

译 者: 毛卫东 丁君君

策划编辑: 张 宇

责 编: 董 良 张 宇

出 版: 中国民族摄影艺术出版社

地 址: 北京东城区和平里北街14号 (100013)

发 行: 010-64211754 84250639

印 刷: 北京世纪恒宇印刷有限公司

开 本: 32k 889 mm × 1194 mm

印 张: 3

字 数: 73千

版 次: 2017年12月第1版第1次印刷 2021年9月第3次印刷

书 号: ISBN 978-7-5122-1063-9-01

定 价: 56.00元

建议上架：摄影理论

ISBN 978-7-5122-1063-9



9 787512 210639

定价：56.00 元