

Dismantling "Inheritance":
Photography as a Familial Intergenerational Practice

拆解“传承”：
作为家庭代际实践的摄影

杨云邈 Yang Yunchang

[摘要]

摄影与影像艺术中的代际传承，常被理解为上一代对下一代的影响或延续。文章以家庭这一并不稳定的关系场域为出发点，重新考察“传承”在摄影实践中如何发生。它有时来自亲密生活中的耳濡目染，有时又在家庭裂缝、档案整理和重新观看中逐渐显影。摄影由此不只是记录家庭的媒介，也让一代人与另一代人在已经发生，却未必被充分理解的关系中重新相遇。

[关键词]

家庭摄影；传承；代际关系；社会关系；影像与社会

[Abstract]

Intergenerational inheritance in photography and image art is often understood as the influence or continuation of one generation by the next. Taking the family as an unsettled field of relations, this article re-examines how "inheritance" takes place within photographic practice. At times, it emerges from the tacit learning of intimate everyday life. At others, it gradually comes into view through family fractures, archival work, and acts of re-viewing. Photography is thus not only a medium for recording the family, but also a means through which one generation and another may encounter each other again within relationships that have already unfolded but have not yet been fully understood.

[Keywords]

family photography, inheritance, intergenerational relationship, social relationship, image and society

2026年初夏，来自西班牙巴塞罗那自治大学的青年学者罗飞（Roberto Figliulo）在北京大学社会学系以摄影与中国社会为主线，举办了三场分别以“家庭”“还乡”¹与“身份”²为主题的讲座。在第二讲“落叶归根：返乡作为中国当代摄影叙事的主题与方法”的自由讨论环节，人类学家张帆结合多年在少数民族地区的田野经验，抛出了一个引人深思的问题：讲座中涉及的摄影师们似乎都被“家”的意象所吸引，因此不断在物理和精神上“返回”它，这些作品中的“家”往往被预设为一个可以修复创伤和重新确认自我的地方。但对于人类学或民族学学者而言，在不同文化语境中，家或家庭的定义和功能往往是多样且不稳定的。在此基础上，来自北京大学艺术学院的博士生罗玥沁进一步提出，如果把性别视角亦纳入考量，那么对于处在家庭暴力或父权压迫下的一些女性艺术家而言，恐怕“逃离”家乡而非“返回”它们才更加切中要害。

的确，虽然在中国当代摄影的语境中，“还乡”或“寻根”叙事已经成为不少艺术实践的核心议题并激发了一系列学术讨论，但它们所呈现出来的整体面貌仍较为单一。“还乡”或“寻根”一边与摄影师的成长经历、个人记忆和具身体验相连，另一边又把这些个体经验嵌入20世纪90年代中期以来中国经济改革、城乡流动和加速城市化的宏观叙事之中。在此过程中，丰富多彩的个体经验与高度总体性的国家视角得以耦合，让我们获得了一条相对稳固且可靠的思想脉络，但代价是将连接个体与国家的那个“界面”——即“家”或“故乡”本身——不断地抽象化与对象化，使得个性的、异质的经验在不知不觉中被剥离。逐渐地，“家”或“故乡”看似仍保留着多样的“形象”，但它们内里却演化成了一种象征、一处投影，用凯伦·思佳斯勒（Karen

Strassler）的话来说，它汇聚了“被折射的视线”（refracted vision），³其自身作为具体“情境”的存在方式被遮蔽。

对“家”的重新理解，也构成了本文讨论摄影与影像艺术代际传承的出发点。本文以家庭这一复杂而并不稳定的关系场域为前提，重新考察所谓“传承”究竟以何种方式发生。若家庭并非一个天然温暖、平和且同质的共同体，代际传承也就不能被简单理解为题材、技艺或审美趣味从上一代向下一代的线性传递。它有时发生在共同拍摄和长期协作中，有时则要等到子女重新整理父母留下的照片、底片和文字时才显露出来。媒介的转换、职业道路的延续、家庭生活中未曾说出口的经验，都可能让“传承”以并不稳定的方式出现。由此，本文试图将“传承”从一种过于平滑的继承叙事中释放出来，把它视为一种在家庭关系、影像实践与社会历史之间不断生成、偏移和协商的过程。本文对于案例的选择亦不局限于中国，因此会穿梭于不同文化语境下的家与家庭之间。在此过程中，本文试图建立起一些对比的坐标，为理解本土现实提供一个更加广阔的论域。

“摄影之家”：“传承”的经典样貌与局限

在主流摄影史——即西方摄影史——的书写中，若父母与子女都从事摄影或影像工作，那么家庭氛围（如父母对孩子从小的熏陶和训练）、物质条件（如父母能够在早期就为孩子提供器材、暗房、工作室等）以及社会关系网络（如父母如何通过自己的社交圈为孩子带来更好的外部资源）往往会被默认为理解这类“摄影之家”的关键。人们试图在子女的创作中捕捉其已经在摄影史里成为经典的父母辈的影响，同时严苛地考察他们的实践是否具有反叛乃至超



< 图1 爱德华·韦斯顿和他的四个儿子 图片来源于爱德华·韦斯顿和科尔·韦斯顿家族网站 (edward-weston.com)

越其父母辈的意图或能力。比如，美国艺术史学者罗杰·艾金（Roger Aikin）曾指出，若要理解布雷特·韦斯顿（Brett Weston）本人作为一名摄影家的身份，就必须考察其作品风格相对于他的父亲爱德华·韦斯顿（Edward Weston）的作品风格有何明显差异。他通过对二者拍摄的海藻影像进行对比得出结论，虽然韦斯顿父子都使用大画幅相机、以黑白摄影为主进行创作，而且共享着某些拍摄题材，但父亲要更加关注拍摄对象在画面之中如何通过其表面特征而稳定“存在”（being），儿子则更加关心拍摄对象在画面之外是否还有某种“生成”（becoming）的可能性。⁴与此同时，在摄影批评家南希·纽霍尔（Nancy Newhall）所编写的爱德华·韦斯顿最具代表性的作品与文选集中，读者也能够轻松发现这位长期离家的现代摄影大师写给孩子们的大量文字。尽管从任何意义上来说，爱德华·韦斯顿都不能算是一位称职的丈夫和父亲，这些饱含思念、情真意切的《日记》（Daybook）却能够让我们看到父子间的交流始终是亲密无间的。这种亲密关系促使爱德华·韦斯顿在进行不同的远行时会带上不同的孩子，与他们各自度过难忘的时光。⁵最终，他的四名孩子中有两名都成长为美国重要的摄影家。其中，次子布雷特早在13岁就被爱德华带在身边以摄影助手的方式进行培养，并在17岁时便与爱德华共同参展；而幼子科尔（Cole Weston）则从1957年（彼时38岁）开始拍摄自己的彩色照片并照顾晚年的爱德华，在父亲去世后成为父亲作品的冲印者和遗产

执行人。⁶

另一个常被提起的摄影之家的案例是与爱德华·韦斯顿同为f/64小组成员的伊莫金·坎宁安（Imogen Cunningham）及其子罗达尔·帕特里奇（Rondal Partridge）。与坚持写日记的爱德华不同，坎宁安甚少留下关于其摄影实践与家庭生活的详述。⁷作为f/64小组唯一一名女性成员的她尽管引发了大量艺术史和摄影史学者的研究，但这些研究大多关注她与小组其他成员之间的交往、其摄影风格的形成与特征等方面，鲜少涉及她对儿子帕特里奇的直接影响。在这些著作中，帕特里奇也常常仅扮演着受访人的角色，向这些研究者们谈论母亲从小成长的环境等背景信息。⁸但当我们打开帕特里奇的网页，就会发现他的摄影启蒙实际上源于母亲的工作室。他还只有4岁时便在坎宁安的暗房里协助冲洗照片；17岁正式决定走上摄影道路后，他先后成为多萝西娅·兰格（Dorothea Lange）和安塞尔·亚当斯（Ansel Adams）的助手，还参与到了农垦局下属的纪实摄影拍摄项目中。在这个过程中，帕特里奇并没有像他的母亲一样执着于挖掘摄影的纯艺术属性，而是在此基础上更开放地拥抱了摄影在下一个时代的任务，即作为社会记录的媒介。帕特里奇后来在纪实摄影、风景摄影和建筑摄影等方面均有建树；坎宁安晚年时，他还为她引见了更多好友和拍摄对象，如与她结成忘年交（两人年龄相差43岁）的美籍日裔雕塑家鲁斯·阿萨瓦（Ruth Asawa）。⁹坎宁安与帕特里奇母子关系的最直接体现，或许

出现在1965年由帕特里奇拍摄的一张母子合影中。他手持一台装有鱼镜头的6 × 6中画幅相机，把眼镜推到了脑门上，一只眼贴向取景框。画面的边缘模糊地旋转着，与后景中快乐活泼、放松自在的坎宁安相得益彰（图2）。

对比韦斯顿家族、坎宁安—帕特里奇母子这两个现代摄影史上经典的摄影之家，我们能够发现它们之间有着不少异同，而且在家庭内部对于摄影的传承模式也有所分化。两个家庭最大的共同点，在于摄影实践很早就被嵌入家庭生活的情感结构之中。无论是爱德华·韦斯顿在长期远行中写给孩子们的文字，还是坎宁安与帕特里奇之间的趣味合影，都提醒我们，摄影职业的代际传承首先发生在这些家庭的日常共处之中，而摄影在这里不仅是代际之间的共同职业选择，更是在一个“前职业”的意义上首先构成了孩子在童年时最重要的探索性实践乃至核心记忆。布雷特、科尔和帕特里奇能够在很早的阶段进入摄影，既得益于作为摄影家的父母们创造的物质条件，也得益于摄影在家庭内部逐渐成为一种可被分享的生活方式、一种与父母建立关系的语言。在爱德华的《日记》中，布雷特使用他的照相机进行创作的描述以及对布雷特摄影天赋的称赞比比皆是¹⁰；而在科尔走上摄影道路之初（1944年后），他与爱德华的通信里也有着大量关于摄影作为职业或艺术的讨论。¹¹在这些材料中，摄影的传

承同时也是情感的传递，子女通过摄影接近父母，在摄影中学习如何观看父母所观看的世界，最后走出打上了自我与父母共同烙印的道路。

这种情感传递在社会学层面也呈现出不同的发展路径。在韦斯顿家族内部，摄影传承的方式已经出现了清晰分化。布雷特的成长更接近一种贴身的学徒制。他很早被带入父亲的工作现场，获得器材、训练、展览机会和艺术共同体中的可见性，并在随后通过风格上的抽象化与差异化确立自身位置。科尔则代表了另一种传承方式。他作为创作者延续摄影道路，但父亲对于他的摄影教育不像对他兄长那样“手把手”，更多是通过偶尔的会面和通信指导完成，但他又同时在冲印和遗产执行中承担起维持父亲作品物质生命与历史生命的责任。相比之下，帕特里奇的角色更像是这两种机制的交汇。一方面，他与布雷特相似，凭借家庭关系自然进入美国西海岸现代摄影的重要网络，在坎宁安、朗格和亚当斯之间获得早期训练与职业通道；另一方面，他又像科尔那样，在父母辈去世之后参与到家庭影像遗产的保存与延续之中。

“摄影之家”的传承因而包含着父母风格对子女创作的影响，也包含由亲密关系、物质条件、职业网络和档案责任共同构成的社会机制。家人之爱当然是传承的基础，但社会资源才能使得传承在更广泛的层面得以展开，而后代

在创作、偏移和整理中的不同位置，又不断改变和扩充着“传承”本身的含义。

通过韦斯顿家族和坎宁安—帕特里奇母子的例子，本节希望表明，在西方经典摄影史中，代际传承的书写首先具备自身的复杂性。尽管我们对于“风格”的代际传承和变化常常怀有期待和想象，但它从来都不会仅仅发生在平面上或真空中。父母与子女间的情感以及围绕着家庭或家族展开的社会关系网络，共同决定着作为家庭代际实践的摄影最终呈现出来的样貌。而如果将这种复杂性延展到更广泛的非西方摄影史和不同的影像制度之中，我们也会进一步发现，摄影的传承叙事在不同的国家、区域和时代背景下，能够也需要被不断发掘和丰富。在接下来的小节中，本文将首先处理笔者更为熟悉的中国本土情况。

“复杂的家”：中国式“传承”及其突破

将“摄影之家”的问题从西方经典摄影史转入中国当代摄影语境时，另一条历史线索很快浮现出来。基于摄影进入中国以后的独特发展路径，¹²中国摄影在20世纪70年代后期以来形成了对于社会现场、地方经验和“家/故乡”的持续关注。顾铮认为，真正意义上的中国纪实摄影在20世纪80



< 图2 与伊莫金的自拍，1965年 罗达尔·帕特里奇 摄 图片来源于罗达尔·帕特里奇档案馆 (rondalpartridge.com)

年代末与90年代初开始显露端倪，并在20世纪90年代中期形成规模，成为中国当代摄影的重要方面。¹³这一时间点并非偶然。正如胡昊所指出的，1994年前后的分税制改革重新组织了中央与地方的财政关系，也深刻影响了地方政府、土地、城市建设和社会流动之间的关系。在随后展开的加速城市化过程中，村庄、县城、城中村、拆迁现场、进城务工者和返乡者成为摄影反复面对的对象。摄影因此不只是在记录“地方”，也在为急剧变化中的中国社会寻找一个可以承载记忆、乡愁和身份确认的落点。¹⁴

正是在这一背景下，中国摄影内部也逐渐形成某种关于代际传承的常见想象。比如，面对时代剧变，父母辈更多直接从事社会纪实摄影和新闻摄影，或是在新媒介的使用上居于开拓者的位置；而子女辈则由于有着更加丰富的物质资源和全球化视角，倾向于转入对内在个体经验和艺术化表达的探索，其成长和求学经历也更加完善和系统化。胡介鸣与胡为一、王玉文与冬尼、彭祥杰与彭佳、谢爱军与谢思冲，以及余海波与余天琦，都是中国摄影界相对而言较为熟悉的例子。

然而，这几对父母辈与子女辈之间的传承方式也并非完全一致。胡介鸣与胡为一均以摄影和数字媒体艺术作为创作的主要媒介，2026年一场由他们共同参与的展览“而我也终于走出了那座房子”更是会让人想到类似于韦斯顿家族的传承模式——儿子在父亲的工作室长大，父子俩至今仍使用着同样的媒介进行创作，却各自处理着不同的时代议题，探索着摄影、数字媒体和人工智能影像的媒介本体。在王玉文与冬尼这对父女身上，我们能够看到的传承则存在于创作题材中。他们都以工业化和城市化作为创作的核心，却在表现形式上表现出巨大差异——父亲更喜黑白，偏重对工业环境中人的记录和塑造，女儿则受到观念艺术的影响，在画面中着重表现工业景观的色彩、线条和结构。类似的，彭祥杰长期拍摄陕西乡村、死亡仪式和边缘人的生活，其摄影实践与20世纪90年代以来中国纪实摄影——尤其是以侯登科等人为代表的“陕西群体”——对于乡土社会和底层现实的关注一脉相承，¹⁵而彭佳的《mama》则把影像带回家庭内部，围绕母亲的离家、自己作为女儿受到的伤害和与去世后的母亲重建连接展开。¹⁶谢爱军与谢思冲之间则呈现出另一种代际转换。谢爱军原本学习版画，后在西安美术学院参与重新创办摄影专业并长期从事摄影教学。他的摄影实践同样受到“陕西群体”直面生活的影像传统影响，并逐渐从西北乡土现实转向中国现代化过程中历史、文化符号和景观嬗变。¹⁷相比之下，谢思冲则在完成本科教育后便负笈海外，并不断在摄影、行为、装置、场域特定创作和综合媒体之间开展工作，其关注的议题更多集中于记忆与身份、跨文化经验、空间与身体关系等。¹⁸余海波与余天琦，则是“合作式传承”的典型代表。父亲余海波长期记录深圳的社会变迁和城市化进程，女儿余天琦则在海外接受电影与纪录片教育。最终，父女二人取各自之所长，推出了共同创作的纪录片作品。

这些例子已经足以说明，中国摄影中的代际传承并不能被归纳为单一模式。它既可能表现为媒介和技术的延续，也可能表现为题材的承接、教育背景的转移、创作方法的分化，甚至表现为父女之间共同进入同一个社会现场的合作。然而，传承方式的差异并不意味着代际结构本身的消失。总体来看，父母辈的摄影和艺术实践仍然更多形成于社会转型期，也更容易延续新闻摄影和纪实摄影传统，或关注更宏观的社会议题；子女辈则常常在更充分的艺术教育、全球流动和当代艺术语境中，把这些外部现实重新折入家庭记忆、个体经验、

身份问题和媒介反思之中。换言之，中国摄影中的代际转换并不是从“社会”退回“自我”，而是社会现实进入影像的尺度和路径发生了变化。

在这些案例中，本文尤其希望深入讨论的是彭佳的《mama》这组作品。与其他具有显著传承性的家庭不同，彭祥杰和彭佳之间的关系，更接近一种“断裂式传承”，而彭佳的作品更是重新打开了文章开头关于“返回”与“逃离”的问题，为我们理解“家”与“传承”提供了极具差异化的视角。20世纪90年代中后期到21世纪前10年，中国摄影中大量关于“家”和“故乡”的纪实图像常常把家处理成身心的避风港、失落的乌托邦，或一种在城市化和转型中再也无法抵达的乡愁对象。摄影师返回故乡，看到的是一个在改革、迁徙和城市化过程中被改变，甚至再也无法回去的地方。在讲座中，罗飞引入了澳大利亚环境哲学家格伦·阿尔布雷克特（Glenn Albrecht）所提出的概念“乡愁症”（solastalgia）来形容这种身处故乡却因环境与社会剧变而感到故乡正在消失的疼痛感。¹⁹与她的前辈们不同，彭佳面对的“家”却甚至不是某个既存的地点，更遑论那个夹杂在国家叙事和个体记忆之间的“故乡”。在她面前，是一个具体的人，是那个名叫李爱军，却选择离家而去，抛弃自己的人。在这里，李爱军的离家让彭佳失去了传统意义上家的完整结构，伴随而来的是“不被选择”的创伤、痛苦、困惑乃至自我怀疑。

因此，《mama》中那些母亲的旧照片具有“时代图像”和“关系图像”的双重属性。一方面，它们带有世纪末和千禧年前后的乡愁质地：旧式影楼感、青年女性的姿态、县城生活的日常布景、廉价而明亮的装饰物、家庭相册中常见的亲密表演，都使这些图像不可避免地携带着一个时代的气味。但這些图像在作品中的作用并不止于唤起时代情怀。作为“关系图像”，它们为彭佳提供了一个机会，使她得以在日记残页、衣物、单据和生活碎片之间，重新拼合一个女人的生命处境，并在其中找到了这个生她的人爱过自己的痕迹，逐渐改变了对于母亲的看法。母亲由此不再只是“抛弃我的人”或单纯的“生母”，而具象化为一个在特定年代、特定性别结构和重重生活压力之中选择过、行动过，但最终被困住的人。这使得《mama》中的和解超出了单纯母女关系的范围。它当然关乎女儿与母亲之间的重新接近，但更深处发生的是一个人与另一个人之间达成——或至少尝试达成——理解。摄影在这里承担了一种关系伦理，让彭佳得以把母亲对自己的伤害经验暂时“悬置”，重新观看她作为一个人的存在。这样的观看并不意味着无视实际造成的伤害并简单给出宽恕。相反，它使伤害获得了更复杂的、更多层次的来源，使“爱”从一种未能顺利传递的情感，变成需要通过影像、文字和物件重新辨别的痕迹。

由此，当我们再回看彭祥杰与彭佳之间的代际关系，所谓“传承”便无法停留在父亲拍摄社会、女儿拍摄家庭的题材差异上。彭祥杰是中国著名的纪实摄影家，而作为女儿的彭佳后来也选择摄影，这一事实的确容易促使我们将二者理解为一组父女之间的摄影传承。但这一关系的困难恰恰在于，它并没有按照经典“摄影之家”的方式展开。彭佳选择摄影，并不能被简单解释为父亲的职业熏陶或风格影响的结果。相反，她甚至曾在播客中谈到自己与父亲同样复杂的关系。彭祥杰对于摄影的痴迷，让彭佳在成长过程中长期感到受忽视。她在拍摄现场和暗房中长大，却也在父母的缺席中孕育了对摄影的愤懑，以至于在创作《mama》的过程中需要不停“切断”摄影与父亲之间的绑定关系。²⁰父亲的摄影因此更像是她成长经验中不可绕开的事实，而不是一条可以被自然承接的道路。它构成了她对于现实、家庭和图像的早期环境，

却也加剧了她的童年创伤，更无法替年幼的她回答“一个人如何在受伤之后重新理解另一个人”这类问题，直到摄影真正被她握在手中——彭佳真正通过摄影处理的，是母亲的离去和父亲的摄影都无法替她弥合的家庭裂缝。所谓“家”既可能是摄影得以传递的环境，也可能是传承被迫绕行的原因。它既可能为后代提供资源和道路，也可能把后代推向一个必须重新寻找观看位置的地方。

在彭佳这里，现实的裂缝不再首先出现在彭祥杰那一代人身处的村庄、仪式和社会边缘，而恰好出现在自己的家庭内部，出现在父母的不合、母亲的离开，以及女性生命被家庭结构和时代条件共同塑造的地方。家庭成为一个“事后”现场。在这里，一个人与另一个人在不同的时间点失去对方，又在一切都失落后艰难地重新建立理解。彭佳竭尽全力地靠近李爱军，却始终被时间和时代所阻隔；她不断变换着自己对母亲的称呼，但“mama”也仿佛只能是某种轻声呼唤，某种不完全状态，散发出熟悉而又疏离的悖论感。在这种不完全状态中，摄影并没有把父亲的纪实传统平稳地交到女儿手中，也不尝试对破裂的家庭关系进行想象性修补。它让女儿在无法真正返回的地方重新开始观看和创作。彭佳所继承的并不是父亲的题材或风格，而是摄影切入现实裂缝、重新组织记忆与关系的能力。

余论：在更多的“家”之间

以上讨论已然表明，摄影与影像艺术中的代际传承并不总能被安置在一条从父母通向子女的线性道路之上。西方经典摄影史中的“摄影之家”之所以具有典型意义，正是在于它们似乎为我们提供了一套相对完整的传承模式，其中包含父母的职业身份、家庭内部的氛围与物质条件、艺术共同体中的社会关系网络，以及后代对于父母风格的延续、偏移或管理等共同构成摄影在家庭中被传递的种种条件。韦斯顿家族和坎宁安—帕特里奇母子的复杂性并不意味着它们推翻了这一图式。它们像是来自一个稳定结构内部的裂隙，让我们看到，所谓“风格”的传承从来都必须依附于家庭关系、社会资源和档案责任这些看似与摄影的视觉性无关，却事实上更具决定性的社会学机制。

当然，除了本文所讨论和列举的这些模式与案例外，摄影或影像的代际传承实践还可以有许多讨论的空间。余海波与余天琦的“合作式传承”为本文留下了另一条余脉。他们共同完成的纪录片《中国梵高》（China's Van Goghs, 2016）不能被简单概括为女儿对父亲摄影风格的继承或背离。在这一对父女例子中，余海波长期拍摄深圳大芬油画村所积累的社会现场、人物关系和图像经验，在余天琦的电影实践中被重新编排为关于

艺术劳动、复制生产、全球流通和中国制造的叙事。这里的代际关系体现为在同一个社会现场中，两代人如何通过各自擅长的媒介，并在理解彼此创作习惯的基础上共同完成了一项兼具艺术价值和社会价值的工作。²¹无独有偶，印度摄影家拉古·莱伊（Raghu Rai）与女儿阿瓦尼·莱伊（Avani Rai）的关系则进一步说明，合作也可以采取某种反向观看的形式。在《拉古·莱伊：一张无框肖像》（图3，Raghu Rai: An Unframed Portrait, 2017）这部由女儿执导的有关父亲的纪录片中，女儿并没有把父亲视为一个已经完成的摄影史人物来加以纪念，而是把他重新放回工作现场、政治现场和家庭关系之中，更不惜暴露拍摄过程中两代人在拍摄方式和观念层面的争执，使父亲“如何观看世界”本身成为影像需要处理的问题。²²

若将视野继续扩展至第三世界或全球南方摄影史，家庭代际实践的形态还会变得更为复杂。以西非黄金海岸和加纳的卢特罗特家族（The Lutterodt）为例，19世纪70年代至20世纪40年代，该家族活跃于黄金海岸及西非沿海地区。其中，乔治·卢特罗特（George Lutterodt）及其兄弟较早开始从事摄影，其子阿尔伯特·乔治·卢特罗特（Albert George Lutterodt）则属于第二代摄影师。他们在阿克拉、海岸角、埃尔米纳以及更远的弗里敦和贝宁湾一带经营工作室和临时摄影点，为当地精英、商人和具有社会地位的委托人拍摄肖像。大都会艺术博物馆所藏的《五名男子》（图4，Five Men）显示出了这种拍摄的复杂性：坐在画面中心的人物、围绕他的随从、拂尘、伞、拖鞋、钥匙和金戒指，都是黄金海岸当地社会关于权威、财富和体面的象征符号。²³正因如此，卢特罗特家族的摄影实践才被许多学者视为理解早期西非摄影的重点。他们的实践说明，非洲摄影的早期历史并不能被化约为欧洲人观看非洲的历史。照相馆里的被摄者、摄影师和顾客关系，同样参与了殖民与后殖民城市社会的身份生产。²⁴家族在这里既是亲属组织，也是摄影技术、经营方式和社会关系得以延续的基础。

最后，本文所谓的“拆解传承”，并不是倡导取消传承或认为其无效，而是要把它从线性继承和单向传递的逻辑中解绑。传承自然可以是风格影响和技艺训练，但它同样可以是档案和遗产的维护。它可以是对父母道路的反叛，甚至为重新理解“家”的概念提供不一样的视角。当然，传承还可以是共同进入一个社会现场，或是一项事业在几代人之间持续的经营。摄影作为家庭代际实践的意义，不能只从图像内部寻找，也不能只从艺术家的个人风格中寻找，它更深深地内嵌于家庭关系的社会历程之中。所谓传承，从来并不仅仅是把某一种观看方式原封不动地交给下一代，而是在一代人与另一代人之间，持续处理那些已经发生却尚未被充分理解的关系。

本文为国家社科基金青年项目“中国图像人类学的历史源流与当代应用研究”阶段性成果，项目编号：25CSH023。

杨云鸷，博士，北京大学社会学系助理教授、研究员。



图3 阿瓦尼莱伊导演纪录片《拉古莱伊：一张无框肖像》海报，2017 年

注释：

[1] Figliulo R. Return home: Photographic report of a journey [J]. Revista Internacional de Estudios Asiáticos, 2022, 1(1), 122-146; Hu H. Finding you is my courage: New stories of homecoming in Chinese photography since the 2000s [J]. Photography and Culture, 2022, 15(3), 255-277.

[2] Yang, Y. "Roots-searching" and contemporary landscape photography in China [J]. World Art, 9(3), 259-275.

[3] Strassler, K. Refracted vision: Popular photography and national modernity in Java[M]. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

[4] Aikin R.A Brett Weston and Edward Weston: An essay in photographic style [J]. Art Journal, 1973, 32(4), 394-395.

[5] Newhall N (ed.). Edward Weston: The Flame of Recognition [C]. New York: Aperture Foundation, 2015.

[6] 事实上，爱德华的孙子金（Kim Weston）和孙女卡拉（Cara Weston）也成为摄影师。关于韦斯顿家族各人的情况，可参见家族网页（<https://www.edward-weston.com>）和美国亚利桑那州创意摄影中心在线档案（<https://ccp.arizona.edu/artists/edward-weston/>；<https://ccp.arizona.edu/artists/brett-weston/>）的相关记载。

[7] 在坎宁安基金会的官方网站上，被整理出来的她本人的写作只有六个条目。参见：Imogen Cunningham Trust, Imogen’s writing [EB/OL]. [2026-06-30], <https://www.imogencunningham.com/scholar-writing>.

[8] Lorez, R. Imogen Cunningham: Pioneer of 20th century photography [C]. Imogen Cunningham, 1883-1976, ed. Heiting, M. Koln, Germany: Taschen GmbH, 2001, 15.

[9] Imogen Cunningham Trust. Stories behind the image [EB/OL]. [2026-07-02]. <https://www.imogencunningham.com/image-stories>.

[10] Weston E. The daybooks of Edward Weston, I. Mexico [C]. Newhall, N. ed. New York: Aperture Foundation, 1984, 143+198-199.

[11] Weston P, ed. Laughing eyes: A book of letters between Edward and Cole Weston, 1923-1946 [C]. Carmel, CA: Carmel Publishing Company, 1999, 123-152.

[12] 关于摄影在中国的本土化历史与分期，笔者曾以“业余主义”为核心进行了重新梳理。可参见 Yang Y. Amateurism: An alternative narrative of photography in China, part I [J]. Photography and Culture, 2022, 15(3), 227-254.

[13] 顾铮．在现实、记忆与想象之间——1990 年代以来的中国纪实摄影 [J]. 新闻大学，2008, (04), 97-101.

[14] Hu H. Finding you is my courage: New stories of homecoming in Chinese photography since the 2000s [J]. Photography and Culture, 2022, 15(3), 255.

[15] 陕西省美术博物馆展览部．活动纪要 | 陕西纪实摄影的在地价值与时代意义 [EB/OL]. (2025-04-16)[2026-07-01]. https://mp.weixin.qq.com/s/R0UgXMWosvy_jlYGWBD0YQ.

[16] 关于《mama》这组作品的创作过程，彭佳曾在多个场合讲述。可参见：彭佳．离开李爱军，地球会照样转吗？ [EB/OL]. (2022-06-28)[2026-06-28]. <https://mp.weixin.qq.com/s/Fqm8Y8DT5jRRnVq92OML5w>；林秋铭、彭佳．“私奔”的母亲 [EB/OL]. (2022-08-09)[2026-06-29]. <https://mp.weixin.qq.com/s/Iz9tUurwp3uS-vCqRNtzBw>；彭佳．回忆里，是女儿与您和解的温柔 [J]. 摄影世界，2026, (05). 以下对《mama》讨论中与作品描述相关的部分均整理自这几份资料。

[17] 鲍昆．在历史与文化符号中间静观——看谢爱军的纪实摄影 [EB/OL]. (2022-04-29)[2026-07-01]. <https://mp.weixin.qq.com/s/J4QPxUuMtT06hv1-CXl36A>.

[18] 谢思冲的个人履历和艺术实践在其个人网站上有详细展示 Sichong Xie. About [EB/OL]. [2026-07-01]. <https://www.sichongxie.com/about-1>.

[19] Glenn Albrecht, Gina-Maree Sartore, Linda Connor,. et al. Solastalgia: the distress caused by environmental change [J]. Australas Psychiatry, 2007, 15(Suppl 1:S95-8).

[20] Vol. 114 彭佳：我妈死后，我开始尝试爱她 [EB/OL]. (2023-05-15)[2026-06-29]. <https://podcasts.apple.com/cn/podcast/%E7%A9%BA%E5%B2%9Blandingonair/id1556188902?i=1000613079059>.

[21] 比如，余天琦曾在一篇访谈中回顾了她与余海波的合作过程，以及在拍摄《中国梵高》时画面中对火车和地铁的调用是来自余海波对于该题材的喜爱。参见：王庆福、余天琦．个人纪录片如何讲好中国故事——专访海外华人独立纪录片导演余天琦 [J]. 现代视听，2020, (11), 57, 59.

[22] 拉古·莱伊（1942 — 2026）是印度新闻摄影先驱和最杰出的摄影记者之一，其作品受到亨利·卡蒂埃·布列松（Henri Cartier-Bresson）的青睐，并于 1977 年由后者提名加入马格南图片社。关于《拉古·莱伊：一张无框肖像》这部纪录片的拍摄过程中出现的代际互动与张力，可参见：Ramnath N. In film on Raghu Rai, a daughter looks up to the light and tries to emerge from under the shadow [EB/OL]. (2018-07-30)[2026-07-02]. <https://scroll.in/reel/888435/in-film-on-raghu-rai-a-daughter-looks-up-to-the-light-and-tries-to-emerge-from-under-the-shadow>.

[23] Haney, E. Photographing the Gold Coast: The Lutterodt studios [EB/OL]. (2015-12-07) [2026-07-02], <https://www.metmuseum.org/zh/perspectives/photographing-the-gold-coast>.

[24] Haney E. Lutterodt family studios and the changing face of early portrait: Photographs from the Gold Coast [C]. Peffer J. & Cameron, E. L. eds. Portraiture and photography in Africa. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2013, 67-101.