

家庭摄影：历史、艺术与人类学

杨云鹭

(北京大学 艺术学院, 北京 100871)

[摘要] 家庭摄影是摄影中最为常见的一种类型,但少有学者对其进行研究。审慎的历史考证、细致全面的社会观察以及富有创见的批评,对于我们准确理解不同语境下的家庭摄影不可或缺。艺术史研究的民族志转向为家庭摄影研究提供了视角和方法。家庭摄影使我们能够在主流话语之外找到另一种书写和回望历史的可能,而借由民族志,我们能够看到家庭摄影在这一过程中的能动性和多样性。

[关键词] 家庭摄影;快照;艺术摄影;民族志转向;艺术人类学

[文章编号] 1003-3653(2023)05-0066-09 DOI:10.13574/j.cnki.artsexp.2023.05.008

[收稿时间] 2022-09-14

[作者简介] 杨云鹭(1990—),男,博士,北京大学艺术学院在站博雅博士后,伦敦大学学院(UCL)人类学系荣誉研究员,研究方向:艺术人类学与中国视觉文化。

[引用格式] 杨云鹭. 家庭摄影:历史、艺术与人类学[J]. 艺术探索,2023,37(5).

引言

家庭摄影(family photography)是摄影中最为常见的一种类型。家庭影集中的照片,构图、对焦、光线都未必准确,但因为画面中的人所在的地方、所穿的服饰,总能勾起观者对过去的记忆和情感,这些技术性要素往往退居其次。照片的角落往往还有拍摄时间,提醒着看照片的人岁月如梭。观者甚至能看到照片的背面,拍照人的文字记录:有的是照片中的场景和人,有的是当时的感触。此外,观者还能在家庭影集中看到由专业摄影师拍摄的自己和家人、友人的照片。这些照片里的人,或站或坐,背景是纯色的或印着风景、标志性建筑以及某个场景的幕布。

伴随着数字媒介发展而成长的一代,也许不会有翻看相册、去影楼拍照这样的体验了,但那些对摄影和照片有过研究的人,似乎总逃不开对家庭摄影的凝视。罗兰·巴特(Roland Barthes)在《明室》中,对《冬日花园》(Winter Garden)这张贯穿全书第二部分的家庭照片的描写^{[1]63-119},不仅寄托了他对过世母亲的追思,还将此作为讨论的基点,论及“摄影对时间的独到解释——通过一枚图像,摄影如变戏法般同时将过去、现在和未来串联起来”^{[2]13}。与纤细而感性的巴特相对,皮埃尔·布迪厄(Pierre Bourdieu)在20世纪50年代对法国民众进行社会调查时搜集到的数据显示,当时照相机作为家用品在法国已非常流行,其著作《摄影:一种中级艺术》(Photography: A Middle-brow Art)第一章开篇就提出这样一个问题:“摄影实践是如何以及为何如此轻易地广泛传播开来,以至于在城镇中很少有家庭会没有照相机?”^{[3]13}根据布迪厄的观察,在孩子的第一次圣餐^①仪式上,在人们的婚礼和蜜月旅行中^②,摄影从不缺席,因而家庭照片也从不缺席。

①第一次圣餐(first communion)是拉丁礼教会(Latin Church)、信义宗(Lutheran Church)和圣公会(Anglican Church)流行的一种过渡礼仪。该仪式旨在庆祝儿童第一次进行圣餐礼(eucharist)。

②布迪厄在《摄影》一书的第一章对于这些家庭场合摄影实践的描写,原意是讨论摄影对社会关系的“区分”(经济水平不同的人群在摄影器材的消费方面有差异,他们可拍摄到的场合也有所不同)和“整合”(拍照的动机在于确认社会关系并使之更加牢固)。与此同时,这些例子都来源于普通人的家庭摄影,从侧面证明了家庭摄影的普遍性。Pierre Bourdieu, et al. *Photography: A Middle-brow Art*, Shaun Whiteside, trans., Polity Press, 1990, p.16-22.

事实上，当我们跳出所谓的“经典摄影史”框架，重新对作为一种技术、艺术和媒介的摄影进行回望和审视，就能够发现：无论在哪个时期，无论拍摄的器材如何变化，也无无论照片的呈现方式如何改变，我们总能轻易找到关于家庭这一人类社会最基本组织形式的图像。从过去达官贵人的家庭照片到数字时代^③在社交媒体平台分享的随手拍，家庭照片本身的社会功能、传播方式、文化意涵和历史语境也不断发生着改变。这些改变使家庭摄影成为一种意义过载（significantly exorbitant）的复杂媒介。我们很难想象，夏威夷王国的国王卡美哈梅哈三世（Kamehameha III）和他的家人（图1）在1853年身着西方服饰面对镜头时^{[4]25}的心境，会和用智能手机为小孩拍照并立刻在社交网络分享的父母一样。而当现在的艺术家对自己的或搜集到的家庭影像进行筛选、编辑、拼贴，赋予它们新的意义时，他们对于这些影像的理解和体会，又是否会像巴特那样，充满乡愁式的幽思和对生死的体悟？



图1 雨果·斯坦根沃尔德（Hugo Stangenwald）《夏威夷王室》（*The Hawaiian royal family*），1853年

显然，审慎的历史考证、细致全面的社会观察以及富有创见的批评，对于我们准确理解不同语境下的家庭摄影不可或缺，一种跨学科的研究方法呼之欲出。在笔者看来，这种方法应综合现有的摄影史、社会史、人类学以及艺术学理论。在接下来的讨论中，本文将尝试建构这种研究框架，以推进有关家庭摄影的理论探讨。

一、家庭摄影的定义

尽管对于人们来说，家庭摄影的重要性不言而喻，它本身也是一种日常事物，但人们却难以对其进行界定，原因有两点。

第一，定义意味着分类，而摄影本身就被巴特认为是无法被分类的（unclassifiable），尽管在实际生活中，人们常出于方便把它们分为经验的（专业或业余）、修辞的（风景、静物、肖像、裸体）和美学的（现实主义、如画主义）三大类别。巴特已经意识到，人们对摄影的这些分类也同样适用于其他更传统的视觉表征形式，因此这种分类的意义不大。^[14]即便我们承认这些分类有助于分析和评价照片，家庭摄影也会因为广泛分布在这些类别之下而变得边界模糊。如人们为拍摄一张体面的“全家福”或有特殊要求的证件照时，往往会求助于专业的摄影从业者；在外出旅游时，家人们则互为摄影师。又如家庭相册里确实以人物照为主，但在特殊场合（如婚礼、旅游、葬礼等）中，我们的相机也少不了对准某些被赋予了丰富意涵的物或景。至于这些照片有什么美学意义，也无法一概而论。因此，家庭摄影不一定是专业的，也不一定是业余的，所拍摄的对象并不确定，而图像的美学特征更是因被摄者或被摄物而异，因此它很难被归为某种类别。

第二，家庭摄影和关于家庭的摄影常被混淆，二者虽有联系，但在本质上有着显著差异。巫鸿在《聚焦：摄影在中国》（*Zooming In: Histories of Photography in China*）中详细讨论了19世纪中叶活跃于香港和广州的

^③摄影进入数字时代的确切日期难以判断。一位名为露西·高尔（Lucy Gower）的畅销书作者撰写了一篇分析柯达公司商业决策问题的短文《柯达公司倒闭的故事对第三部门有何启示？》（*What has the story of Kodak's demise got to do with the Third Sector?*），其中引用了一张来自市场研究网站“星火框架”（Ignition Framework）的曲线图，该图展示了1995—2011年胶卷相机、胶卷、数码相机的销售量走势。约从2000年起，胶卷相机和胶卷的销量开始下滑。至2003—2004年左右，数码相机的销量开始超过胶卷产品。遗憾的是，这张图表仅仅给出一个趋势作参考，原作者并未写明数据来源，也未注明该统计是基于哪一个国家或地区，缺乏严谨性。高尔的文章可参：Lucy Gower, *What has the story of Kodak's demise got to do with the Third Sector?*, 2015年6月11日，<https://www.linkedin.com/pulse/what-has-story-kodaks-demise-got-to-third-sector-lucy-gower>。“星火框架”的文章可参：Jake Nielson, *Story of Kodak: how they could have saved the business*, 2014年8月22日，<https://www.ignitionframework.com>。

美国摄影师弥尔顿·米勒 (Milton Miller) 在其摄影工作室中拍摄的肖像照是如何随着摄影史学者的持续发掘和研究而被“定义”和“再定义”的。巫鸿的讨论涉及两组图片共 11 张照片。^{[5]18-30} 若不给出任何界定, 我们很容易认为这两组图片分别是两位满清官员的个人肖像、他们妻子的肖像、他们和妻子的合影, 以及由专业摄影师在摄影工作室拍摄的全家照。然而, 在细致观察后, 巫鸿对于这些照片能否真正反映被摄者的身份提出质疑: 一方面, 两组照片在服饰上多有重合之处, 像是几套服装套在不同人的身上而已, 其中一位女士的服饰搭配还不符合当时人们的衣着习惯; 另一方面, 两组图片中相同的家具及室内装潢显示它们是在同一地点被生产出来的, 而这个地点很有可能就是米勒在广州的摄影工作室。^{[5]22-29} 由此, 巫鸿对这些照片的“历史性质”(historical nature) 提出了质疑, 认为它们无法证明被摄者的真实身份, 只具备“虚构的纪实性”(fictional documentary quality)。^{[5]30}

尽管巫鸿的讨论并没有直接指涉家庭摄影, 但是如果这些照片的人物只具备“虚构的纪实性”, 身份也难以确认, 那么我们还能说它们是家庭摄影吗? 照片中的人到底是米勒雇来建构一种“中国式”刻板印象的“演员”^{[5]18-30}, 还是像皮尼 (Christopher Pinney) 笔下的印度人一样, 希望在摄影工作室这个“梦室”(chambers of dreams) 之中成为更好的自己, 让这一刻成为永恒?^{[6]108,179-180} 遗憾的是, 我们无法得知真相, 因此这些被先入为主地认为是家庭摄影的图片, 只能暂时被定义为关于家庭的影像。事实上, 在家庭摄影与关于家庭的摄影之间, 一个重要的差别在于, 照片所记录的人或事件是否具有与“虚构的纪实性”相反的特性, 即所谓的“真实的纪实性”。而对于旁人而言, 要判断一张家庭照有没有这种特性, 一个很现实的问题便是需要了解爱德华兹 (Elizabeth Edwards) 所说的照片的“社会历程”(social biography), 即照片产生的原语境和随着社会历史语境改变而发生的变化。^{[7]13} 也就是说, 如果一张照片何时所摄, 为何人、出于何种目的所摄这一系列的信息是缺失的, 那么我们将很难判断它究竟能不能算是家庭摄影。因此, 家庭摄影在具备经验的、修辞的或美学的属性以前, 首先具有功能性。这种功能性的具体反映, 一方面是我们面对家庭影像时所体验的记忆闪回和情绪波动; 另一方面, 是我们作为旁观者时, 对于影像原语境及随着时代变迁所导致的影像意义变化的理解。正如哈金斯 (Nicole Hudgins) 在研究 19 世纪英法工人阶级的家庭摄影时说: “不论是过去还是现在, 家庭照片并不总是能勾起人们快乐的记忆。它们有可能唤起的是遭到虐待的配偶或孩子那些残酷、嫉妒甚至仇恨的痛苦记忆。”^{[8]562} 简言之, 我们只有对一张照片的“社会历程”了解越多, 才能从照片中获取有效的、复杂的信息, 才能判断它对于不同的人所具有的情感意义, 才能判定它究竟是否属于家庭摄影。

二、民族志转向的争论

把握一张照片的“社会历程”, 以达到对照片更加精确的定义和阐释, 这在一定程度上呼应了阐释及象征人类学家格尔兹 (Clifford Geertz) 所说的深描 (thick description)。在民族志中, 这种深描有四个特征: 它是阐释性的; 它所阐释的是社会的话语流 (the flow of social discourse); 它不断尝试抢救话语中正在消逝的“说过的话”, 并以书面术语将其固定下来; 它是微观的。^{[9]20-21} 这四点特征在我们对家庭影像的观看中都能一一找到, 家庭摄影所蕴含的复杂性也可用这四点特征来表述。借由这一种民族志的方法, 家庭影像的“社会历程”和丰富的意义得以留存。因此我们甚至可以说, 家庭摄影研究不仅要聚焦图像及其历史, 还需要借用人类学的视角和方法。

巴特钦 (Geoffrey Batchen) 在《快照: 艺术史与民族志转向》(*Snapshots: Art History and the Ethnographic Turn*) 一文中表达了对这种综合了人类学、图像学与历史学研究方法的肯定。作为一名以摄影为主要研究对象的艺术史家, 他指出, 包括许多家庭影像在内的快照 (snapshot) 是艺术史家的噩梦, 它们无法进入艺术史 (特别是摄影史) 这一学科的研究范围, 因为“大多数快照都情感过剩, 而且从图片本身的角度来看都千篇一律, 缺少创造性, 无论是在创意还是在商业性上都没有什么市场价值”^{[10]123-124}。

然而极具讽刺的是，这种“庸常摄影”才是真正意义上的大众摄影（popular photography）。因此，任何一名研究摄影的学者都无法避免与它们打交道。^{[10]124}这也是为什么巴特钦提倡以一种综合性的眼光看待快照，把快照的艺术性放在次要位置。与格尔兹相似，巴特钦把这种跨学科的研究方式称为阐释，并将其归类在视觉文化（visual culture）这一相对传统艺术史而言，更为新近的研究领域之下。研究这些庸常的图像，即“研究摄影与人类生活的关系”^{[10]127}。

可以说，在巴特钦看来，视觉文化研究本身就是艺术与摄影（包括它们的史学）研究民族志转向的结果。然而，巴特钦并非民族志转向的提出者。他写这篇论文的目的是对艺术史家、批评家福斯特（Hal Foster）《作为民族志者的艺术家》（*The Artist as Ethnographer*）一文进行批判。在福斯特那里，无论是艺术在20世纪中后期所出现的民族志转向，还是自20世纪80年代以来日趋繁荣的视觉研究，都在文化身份（cultural identity）的层面上存在不少问题。^{[11]173}他提出民族志转向这个术语，旨在描述一种艺术家变得跟民族志者越来越像的现象。他对此感到非常担忧。福斯特认为，作为民族志者的艺术家就跟本雅明（Walter Benjamin）在19世纪30年代所号召的“作为生产者的作者”（the author as producer）一样，提法虽然激进，仿佛要打破原有的文化、社会、制度、意识形态等枷锁来创造新的东西，但事实上却建立在三个假说之上，最后只能造成实施者文化身份的混乱。这三个假说包括：

第一，政治变革的场所即艺术变革的场所，政治先锋定位为艺术先锋，并在某些情况下取代它们；第二，该“政治—艺术”场所总是在别处，在他者的田野中……这一别处、这一外部，是主流文化被转换或至少是被推翻的阿基米德点；第三，如果被讨论的艺术家没有被人们认为是社会和（或）文化的他者，那么他或她接触这种变革性更替（transformative alterity）的机会就有限，但如果他或她被人们视为他者，那么他或她将自动获得这一机会。^{[11]173}

由以上论述可知，福斯特在文章中所说的那些“准人类学艺术”（quasi-anthropological art）有消费“政治正确”、刻意迎合“原始主义幻想”（primitivist fantasy）的嫌疑。^{[11]177}如他带有批判性地讨论了芮妮·格林（René e Green）在装置作品《被看》（*Seen*，图2）中对两位驰名欧美的黑人女性身体的表现。在这一作品中，艺术家以“黑珍珠”约瑟芬·贝克（Josephine Baker）^④的歌声、舞姿以及窥视孔里“霍屯督的维纳斯”萨拉·巴特曼（Sarah Baartman）^⑤的裸体图片吸引观众来观看这两具黑人女性身体。然而，一旦观众被这种异域的带有情色意味的图像吸引，走进艺术家事先设计好的空间内，就会发现自己处于聚光灯下，他们的影子被投射在一块幕布上，并且暴露在一双由艺术家制作的眼睛的注视下。由此，观众成为被观看的对象。

《被看》如同一件塞壬（Siren）的神话^⑥与《楚门的世界》^⑦的结合品。

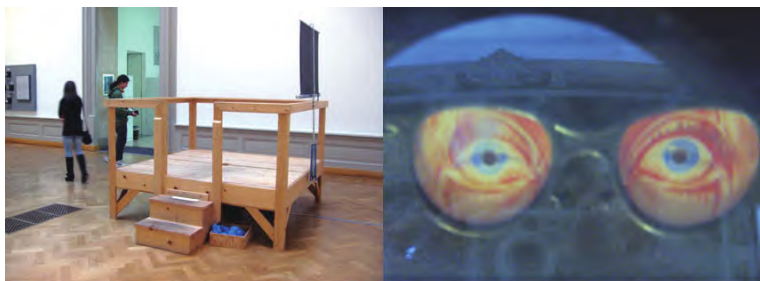


图2 芮妮·格林《被看》，1990年

④ 约瑟芬·贝克（1906—1975年）是一位移居法国的非裔美国艺人，善爵士舞。

⑤ 萨拉·巴特曼（1789—1815年）是一位来自非洲西南部的科伊科伊人，因17世纪时欧洲人把该族群称作霍屯督人（Hottentot），她也被称为“霍屯督的维纳斯”（the Hottentot Venus）。在18—19世纪的欧洲，畸形秀（freak show）风靡一时，巴特曼因臀部巨大而被欧洲国家广泛“展览”。

⑥ 希腊神话中的海妖，人首鸟身，居住在西西里岛附近海域的岛屿之上，以声音吸引过往水手倾听，使其失去神智，导致沉船事故发生。

⑦ 1998年由彼得·威尔（Peter Weir）执导的美国电影，讲述了主人公楚门（Truman）在现实生活中遭遇一件具有戏剧性的事情，使他对周遭世界产生怀疑。最后，他发现原来自己的生活都是假的，从他出生的那一刻起，他的一举一动都被摄像机拍摄下来，向全球观众播放，他只是一个“真人秀”节目中的角色。

艺术家用黑人女性的身体吸引人们观看,最后把观者变为被看者。这一身份的转变暗喻了视觉的原罪:我们总是被新奇的、情色的乃至只是好看的事物吸引,最终自己也难逃来自他者的、社会的和历史的凝视。由此,我们可以觉出让观众直面一种加诸自身的原罪的沉重感。在人们意识到这种沉重以前,黑人女性身体仍然跟几百年前一样,被殖民者作为获得视觉愉悦的观看对象。福斯特批判这一类作品,认为它们对外来他者的投射易陷于理想化和不彻底,只是借他者的外衣来进行“政治庇护”和消费其表征对象。^{[11]179}然而,就《被看》这一作品而言,福斯特并没有提到艺术家如何通过把这种视觉原罪加诸观者身上,激发他们对于观看机制及殖民历史的反思,而是着重突出图像本身是非洲女性身体这一事实。如果能够让观者通过观看这些图像来对视觉机制中的权力关系及背后的殖民主义历史进行反思,那么这一作品还能被称为一种消费吗?因为担心被再次消费,我们就要把这种历史图像束之高阁,或从大众的视野中抹去吗?显然,这些问题有待商榷。福斯特并未讨论作品可能给观众带来的影响,这意味着他的批评并不完整。

此外,福斯特对于人类学和民族志的理解也并不全面。例如,在引用人类学家费边(Johannes Fabian)的著作时,他认为,人类学家已经承认本学科在建立之初预设了一种同质化的时空,把时空上离自己久远的人认为是在文化和历史意义上的“原始的”,因此“直到今天,对他异性的探索仍然是像过去一样‘他者化’自我,而他者则沦为自我的陪衬”^{[11]178}。虽然现在有些艺术项目以田野调查为名鲁莽地介入社区,把田野作为一种保证介入性艺术合法的工具,但并非所有借助人类学理论和研究方法的艺术家对他者都持这种态度,如在中国就不乏如“碧山计划”这种把农民的民生问题与艺术介入结合的例子。另外,把人类学或民族志仅仅看成是附属在后殖民主义理论体系之下的、仅关注少数及边缘群体的学科未免过于狭窄。从这种不全面的视角出发,福斯特的讨论对于民族志转向如何有助于家庭摄影的研究这一问题并无多大意义,反而暴露了一种对于艺术史这一学科和艺术家这一身份的无端执拗。正如巴特钦所言:“虽然他的讨论涵盖了参与‘民族志转向’的艺术批评家和历史学家,他在这里所讨论的例子却全是艺术家……这一强调本身背叛了福斯特的艺术史的民族志基础。”^{[10]128}康德、黑格尔、森佩尔、李格尔等艺术史学科的奠基人都曾得益于人类学研究^{[10]128},阿比·瓦尔堡(Aby Warburg)亦然。迪迪-于贝尔曼(Georges Didi-Huberman)就曾详细讨论过瓦尔堡的墨西哥之行对他思考艺术史学科边界问题的促进作用。^{[12]61-69}

被福斯特忽略的、在人类学家一端的视觉文化研究者,恰恰在解释家庭摄影对不同人群的不同意义,丰富家庭摄影的内涵及外延方面有不少建树。^[13]皮尼曾提出:“所有的摄影都是世界摄影体系的一部分。”^{[14]41}这代表了一种为弥合学科裂痕所做的努力。相反,依据福斯特的讨论,视觉文化对于艺术史的存在有一定的威胁,似乎需要划清界限。但如果拒斥视觉文化这一综合性的研究方法,那么我们是否要回过头去讨论“什么是艺术”这一本体论问题,而让图像的研究止步不前?我们又该如何面对日益增加的功能性影像?回到家庭摄影这个问题上来,我们该如何看待越来越多的艺术家在艺术项目中加入家庭影像的元素这一现象?

三、作为艺术的家庭摄影

在艺术领域,与家庭相关的摄影被认为是“私语摄影”(vernacular photography,又称“自语摄影”)⑧,它指已经得到艺术界认可的艺术家在日常生活中的摄影实践。王瑞认为,萨考夫斯基所提出的“精致摄影”(fine photography)和私语摄影是一对“特指的不同形质的影像概念”,他正是由这两种不同形质的影像区别上,发展出“快照美学”的理论观念。^[15]私语摄影的“私”,指向艺术家从自身经验,特别是从日常生活出发的图像生产及再生产。虽然巴特钦认为这类影像不属于快照,但是本文认为,私语摄影、家庭摄影与快照虽有微妙差别,但也有重合。值得注意的是,尽管随着照相设备的普及,家庭摄影越来越多表现为

⑧任悦《每一张照片都有意义!》,2006年6月16日, <http://1416.me/372.html>。

快照的形式，二者并非完全相同的概念。家庭摄影这种功能性摄影，也包括了不少“慢照”——它们由专业的摄影师生产出来，常作为一种过渡礼仪（阿诺尔德·范热内普语）的伴生物，对于被摄者或照片的所有者具有情感和记忆价值。在快照仍然奢侈的年代，或对于在经济方面无法支持快照的群体和家庭而言，这些摆拍的照片恐怕无法单纯用“庸常”二字来概括它们的特质。我们也不应该简单地从审美或技法角度来评价它们。无论过去还是现在，我们对于家庭照片的看法

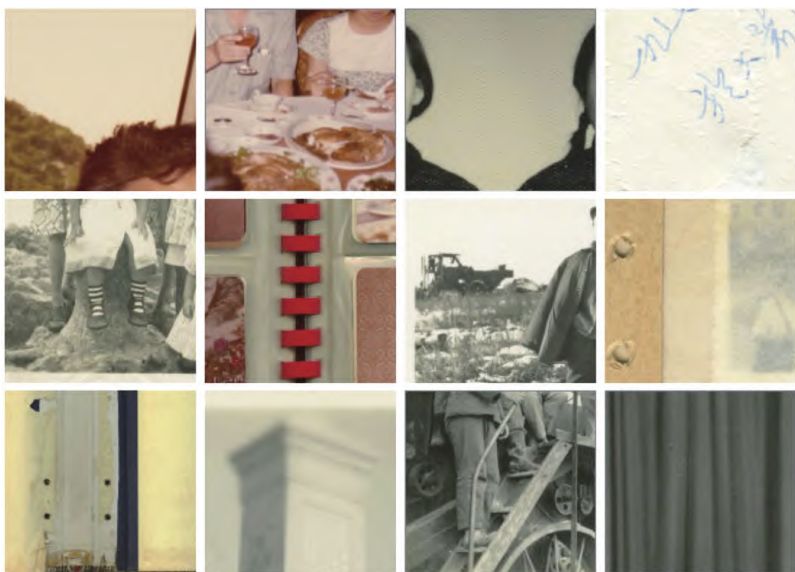


图3 刘卫《相册》(局部), 2014年

并没有多大改变：布迪厄把家庭相册形容为“墓碑”，并非因为家庭摄影死气沉沉，而是因为它们虽然画面平庸，立意平凡，技法千篇一律，但是对于一个家庭来说有重要的象征意义、凝聚效应及记忆功能，就像墓碑对于一个人的一生有总结的功能，并证明此人曾经存在一样。^{[3]30-31}

正是因为家庭摄影具有这样的功用，探索家庭关系、亲密关系的艺术家们才会把这些看起来并不艺术的照片挪用到自己的艺术项目中。为了了解祖辈为何要离开内地故乡而迁往香港，艺术家刘卫把自己往返于香港和内地所拍摄的照片《此》与她从老旧家庭相册里截取的相片局部所形成的作品《相册》并置，以探索祖辈的足迹，从自身出发思考家庭与国家历史的关系。在《相册》中，那些被截取的图像碎片几乎没有人的正脸。相反，难以辨别身份的人的局部、影楼的背景板，甚至组成相册本身的材料则被艺术家精心使用。（图3）这种刻意弱化人而突出背景的做法改变了家庭影像中原有的主次关系，使次要之物成为主体。它们成为为艺术家指路的线索与痕迹，指向拍摄照片时的地理环境与时代背景。

《相册》这一例子说明，家庭摄影不仅是记忆和情感的载体，还可以作为一种证据，用于追溯某段特定历史或某些特定事件。2019年，长期担任摄影杂志编辑的晋永权将自己多年来购得的老照片编纂成《佚名照：20世纪下半叶中国人的日常生活图像》（以下简称《佚名照》）一书。如果说刘卫的《相册》通过截取作为物的家庭相册局部来突出小家与时代、国家之间的内在纠葛，那么《佚名照》则是企图通过图集（atlas）与分类的方式，来讨论家庭摄影的图像学特征是如何随着国家叙事和时代变迁而变化的。晋永权尝试“通过大量个案的分析比较，呈现出普通人生活照片历史化的面目”，将这些无从追溯来处也无法预测去处的“离散图像”（diasporic image）安置在“表演性、模仿性、符号性、实用性及互图性”这几个相互区别又有所交叉的范畴之中。^{[1]62-3} 笔者认为，无论是刘卫对代表私人记忆的家庭相册的关注，还是晋永权对画面内容及主题的铺陈展示，他们的出发点都是以“边缘”的家庭摄影重新定义中心、反思主流，与宏大叙事商榷。这在很大程度上与巴特钦在对艺术史书写传统进行批判时所采取的福柯主义历史—社会学批判立场暗合。巴特钦在另一篇分析私语摄影的文章中说：“摄影该如何被还原至它本身的历史上来？我们如何能够保证这一历史就像影像本身一样既有物质基础，又有概念的扩展？也许，我们应该从被排除在摄影史之外的照片开始思考。”^{[17]56}

除此之外，还有很多并不具有社会学意义的艺术项目也与家庭摄影息息相关，其中更不乏记录家人本

身的例子。如美国艺术家拉里·苏尔坦(Larry Sultan)的《来自家的图像》(*Pictures from Home*),就通过拍摄父母老年的日常生活和他们的所有物,表达对父母深沉的爱和对家的依恋。正如他本人所言:

很难说到底是什么让我持续这个项目。它里面包含爱的成分比社会学的要多,而我在其中更像是一个参与者,而不是一个旁观者……我意识到,在一卷卷胶卷和一些好照片以外,让我持续这个对其意义存疑的项目的原因,是……让时间停止。我希望我的父母永远活着。^[18]

苏尔坦的这段话,让我们回到巴特描写《冬日花园》时的那种情感之中。正是因为家庭摄影与自己最亲近的人相关,并且总能提醒我们记起那些逝去的人或流逝的时光,所以在拍照时我们总希望能呈现最好的样子,得到照片以后也会好好保存。对于巴特来说,照片无法让母亲起死回生,但可以作为沟通他与母亲的甬道。对于苏尔坦来说,他在拍摄照片时父母已垂垂老矣,因此这些影像同样关乎生死,是人在面对衰老和失去过程中的负隅顽抗。而即便刘卫和晋永权的家庭影像作品突出的是家庭摄影的社会学功能,艺术家的起点和终点也始终没有偏离“何以为家”这一关于家庭的本质性问题。诚如巴特钦所说:

快照经常被认为是房子起火时我们会去第一个抢救的物品,它其实是一种很少被人观看,并且几乎只会在最私人的环境和家庭环境中被观看的照片……我们必须拥有它们(或知道我们拥有它们)……讽刺的是,我们为了否定死亡的可能性,为了留住时间和存在其中的我们而拍照。但就是那张照片把我们存放在无可辩驳的过去,它自己成为一种轻量级的死亡宣判,一种我们在未来的某刻终将死亡的预测。它证明了时间的流逝,以及这种流逝的不可避免。每一张快照,无论主题是什么,都体现了这种同时讲述着生与死的矛盾。^{[10][136]}

因此,如果我们认同福斯特的观点,让视觉研究和艺术史做到所谓的泾渭分明,我们就很难理解,为什么这些艺术家可以用家庭影像来对家庭关系进行剖析。我们甚至会认为家庭摄影只是无关宏旨的细枝末节,不需要在理论层面进行讨论。

余论:礼器、洞穴与更多可能

最后,笔者希望借由讨论两个例子,提炼出家庭摄影的更多意象性,以此揭示其内部所蕴含的变革性能量。长期以民族志方法进行艺术创作的中国艺术家程新皓在拍摄生活于中越边境的莽人群体时收集到一些照片。(图4)这些照片是不同的莽人夫妇的结婚照。这些照片最让人疑惑的就是图像制作者对于被摄者千篇一律的后期处理。除了被施以同一种处理手法,人物五官变得夸张,整体形貌变得雷同以外,这些照片实际上是把不同人的脸粘贴在同一张照片的模板上。这些照片中人体的比例是失衡的,而且人的服装、背景以及人的身体姿态都完全一致。为什么居住在深山里的莽人会接受这种审美,并且使这样的照片成为婚俗中的风尚?这是一种审美的文化建构,还是他们拥抱现代性的一种体现?又或者,这仅仅是因为他们恰好去了同一家照相馆?尽管这些问题不是三言两语可以说清楚的,但可以确定的是,



图4 程新皓,《莽人的结婚照》,2013年

这些问题指向了家庭摄影在不同纬度的多面性。其中,这些照片对于新组成家庭的莽人夫妇而言,代表了一种对家庭关系的重建,一种对丈夫、妻子这些社会称谓的确认。就这一点来说,这些照片跟都市人花巨资在欧洲城堡拍摄的婚纱照在本质上并无不同。也许,它们的拥有者在观看这些

照片时，所想起的是结婚这件事情本身，或是在照相馆端坐在相机前时内心的情绪变化。总之，这些照片如同人生过渡礼仪中必不可少的礼器，承载着人们的记忆、情感、社会关系及身份的建构。



图5 蔡东东《生活史》，2020年^⑨

艺术家蔡东东长期利用家庭照片和普通人的影像进行创作。以往，他将这些平面的摄影图像与现实中三维存在的日常事物相结合，构成“照片雕塑”，以此建构历史图像与现实之间新的关联。然而，他的最新作品《生活史》却是一本照片书，是一件不折不扣的平面作品。从收集的60万张家庭照中，他凭借直觉挑选出近500张，并通过照片中人物的衣着、场景进行历史分期，最终虚构出一个家庭三代人从清末到改革开放的时间叙事，而这些叙事从外出游玩的普通生活到结婚生子等人生过渡礼仪均有涉及。虽然《生活史》与《佚名照》在一定层面上共享着同样的建构方式，比如对老照片的搜寻、分类和重新编排，但它们背后的逻辑却不一样。《生活史》看似具有社会学意义，但它所包含的那些影像并不像《佚名照》那样在主题和形式上具有重复性——它在讲故事，尽管这故事是虚构的，但是它事先就被内置于中国人的集体记忆之中。可以说，《佚名照》通过对具有同类主题和形式的单张照片进行归类，强化了这些图像背后的历史意识；而《生活史》则完全建立在艺术家本人对历史及社会变迁的直接认识之上。如果说《佚名照》追求的是一种“科学社会学”的凝视，那么《生活史》则是对无情社会变迁的温柔凝视。《生活史》的开篇是一张岩洞的照片，洞口在画面中央偏下的位置，散发着纯净的黑，没有一点光亮。而最后的两张照片，则分别是有着明亮天光的洞穴出口和一位年轻女性指向远方太阳。（图5）这样的安排显然是艺术家在借柏拉图的洞穴隐喻向读者传达一种思考：那些离散图像上的无名者终将走出黑暗的洞穴，背向他们的影子拥抱光明；我们每一个普通人都是他们，都在生活中创造着历史。

礼器的隐喻代表着从平庸的、重复的家庭摄影画面去想象个人独特的经历和体验；而洞穴的隐喻则指向这个时代的艺术家利用家庭摄影的典型时代图式唤醒集体记忆的尝试。家庭摄影使我们能够找到主流话语之外另一种书写和回望历史的可能，而借由民族志，我们能够看到家庭摄影在这一过程中的能动性和多样性。这种能动性和多样性能够让边缘发声、被看见，也促使中心或主流对已有的规范和边界进行反思。迪迪-于贝尔曼所说的“在图像前面”，强调的是我们需要直面每一幅图像本身，这当然包括那些离散的、佚名的、被遗弃的“坏图像”（poor images）^[20]。他用“驱魔师”比喻以潘诺夫斯基为代表的文艺复兴艺术史权威，批评他们将某些不符合其研究旨趣的作品比作“恶灵”（dybbuk），并将之驱逐出艺术史的做法。正如迪迪-于贝尔曼所说，随着这种艺术史的“终结”，我们早已不该迷恋那些由权威定义的、带有神秘主义灵光的杰作。相反，“我们必须在这样的历史中拥有面对双方、两种‘图像’的勇气：包括驱魔师的图像和被他们驱逐的恶灵”^{[21]kv-xxvi}。如此，我们回到本雅明（Walter Benjamin）利用摄影实现无产阶级视觉的宏愿，而其中最令人着迷的，是我们似乎找到家庭摄影撬动社会变革的力量，而它们正是我们每一个人实践的产物。通过它们，我们重思历史，畅想未来。

^⑨本文图片来源：图1，https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Kamehameha_Royal_Family_by_Hugo_Stangenwald#/media/File:House_of_Kamehameha.jpg；图2，<http://www.arpla.fr/canal2/figureblog/>；图3，<https://www.w-a-i-studio.com/works/here-album>；图4，程新皓供图；图5，蔡东东《家庭史》，无像工作室，2020年，从左到右分别选自书中第1、485、486页。

参考文献：

- [1] BARTHES R. Camera lucida [M]. HOWARD R, trans. London : Vintage Books, 2000.
- [2] BATCHEN G. Palinode : an introduction to photography degree zero [M]// BATCHEN G, ed. Photography degree zero : reflections on Roland Barthes' s camera lucida. Cambridge : The MIT Press, 2009.
- [3] BOURDIEU P, et al. Photography : a middle-brow art [M]. WHITESIDE S, trans. Cambridge : Polity Press, 1990.
- [4] NEWTON G. Picture paradise : Asia-Pacific photography 1840s-1940s [M]. Canberra : National Gallery of Australia, 2008.
- [5] HUNG W. Zooming in : histories of photography in China [M]. London : Reaktion Books, 2016.
- [6] PINNEY C. Camera indica : the social life of Indian photographs [M]. London : Reaktion Books, 1998.
- [7] EDWARDS E. Raw histories : photographs, anthropology and museums [M]. Oxford : Berg, 2001.
- [8] HUDGINS N. A historical approach to family photography : class and individuality in Manchester and Lille, 1850-1914 [J]. Journal of social history, 2010, 43 (3) .
- [9] GEERTZ C. The interpretation of cultures [M]. New York : Basic Books, 2000.
- [10] BATCHEN G. Snapshots : art history and the ethnographic turn [J]. Photographies, 2008, 1 (2) .
- [11] FOSTER H. The return of real : the avant-garde at the end of the century [M]. Cambridge : The MIT Press, 1996.
- [12] DIDI-HUBERMAN G. The surviving image : Aby Warburg and Tylorian anthropology [J]. Oxford art journal, 2002, 25 (1) .
- [13] 杨云翥. 摄影人类学 : 图像、媒介、身体、社会 [J]. 广西民族大学学报 (哲学社会科学版), 2018 (5) .
- [14] PINNEY C. Seven theses on photography [J]. Thesis eleven, 2012, 113 (1) .
- [15] 王瑞. 约翰·萨考夫斯基 [EB/OL]. (2011-05-03) [2023-08-17]. https://news.artron.net/20110503/n164854_2.html.
- [16] 晋永权. 佚名照 : 20世纪下半叶中国人的日常生活图像 [M]. 上海 : 上海人民出版社, 2019.
- [17] BATCHEN G. Each wild idea : writing, photography, history [M]. Cambridge : The MIT Press, 2002.
- [18] SULTAN L. An excerpt from chapter one of pictures from home [EB/OL]. [更新日期不详] [2023-08-18]. <http://larrysultan.com/gallery/pictures-from-home/>.
- [19] 蔡东东. 生活史 [M]. 上海 : 无像工作室, 2020.
- [20] STEYERL H. In defence of the poor image [EB/OL]. [更新日期不详] [2023-08-17]. <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>.
- [21] DIDI-HUBERMAN G. Confronting images : questioning the ends of a certain history of art [M]. GOODMAN J, trans. University Park, PA : The Pennsylvania State University Press, 2005.

(责任编辑 : 关绮薇)

(责任校对 : 徐珊珊)

Family Photography: History, Art, and Anthropology

Yang Yunchang

[Abstract] Family photography is one of the most common types of photography, but few scholars have studied it so far. Prudent historical evidence, meticulous and comprehensive social observation, and creative criticism are indispensable to our accurate understanding of family photography in its different contexts. The ethnographic turn in art historical research provides perspectives and methods for the study of family photography. Family photography enables us to find another possibility of writing and revisiting history outside mainstream discourses, thus enabling us to see the dynamism and diversity of family photography through ethnography.

[Keywords] Family photography, Snapshots, Art photography, Ethnographic turn, Art anthropology