

尤金·阿杰

尤金·阿杰

[美] 约翰·萨考夫斯基 著
林大江 译

 浙江出版联合集团  浙江摄影出版社

ATGET

Copyright © 2000 The Museum of Modern Art, New York

Chinese translation of texts © 2016Zhejiang Photographic Press

All rights reserved.

浙江摄影出版社拥有中文简体版专有出版权，盗版必究。

浙江省版权局
著作权合同登记章
图字：11-2014-38号

责任编辑 林青松

责任校对 高余朵

装帧设计 任惠安

责任印制 朱圣学

图书在版编目(CIP)数据

尤金·阿杰 / (美) 萨考夫斯基 (Szarkowski, J.)
著; 林大江译. -- 杭州: 浙江摄影出版社, 2016.1
ISBN 978-7-5514-1134-9

I. ①尤… II. ①萨… ②林… III. ①阿杰(1857~
1927)—人物研究—图集 IV. ①K835.655.7-64

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第237195号

尤金·阿杰

[美] 约翰·萨考夫斯基 著

林大江 译

全国百佳图书出版单位

浙江摄影出版社出版发行

地址：杭州市体育场路347号

邮编：310006

电话：0571-85159646 85159574 85170614

网址：www.photo.zjcb.com

制版：浙江新华图文制作有限公司

印刷：浙江影天印业有限公司

开本：710×1000 1/8

印张：28

2016年1月第1版 2016年1月第1次印刷

ISBN 978-7-5514-1134-9

定价：198.00元

目录

致谢 7

导言 11

图版 21

正文注释 222

照片注释 223

现代艺术博物馆理事会 224

致谢

对所有书写过尤金·阿杰的人我都心存感激——即使有些作者用法语写作，而我对法语一知半解；有些作者用德语写作，而我对德语一窍不通，除非有译者帮忙解释才能理解。即使在这种情况下，他们的想法通过其他人转述而打了折扣，我也从中受益匪浅。最终，各位怀着合理的信心所持的这些想法，毫无疑问就是我们作为一个共同体的思想架构。

但是，我还是要特别感谢甫德南·赖雅（Ferdinand Reyher）、约翰·弗雷泽（John Fraser）以及我的好友兼同事玛利亚·汉伯格（Maria Hambourg）的著作，他们对阿杰的书写既充满特别的感悟又精准无比。

我常常观看那些学习阿杰作品并从中获益良多的摄影师的作品，尤其是（当然是）沃克·埃文斯（Walker Evans）和李·弗瑞兰德（Lee Friedlander）的作品，通过它们，我更了解阿杰，对此我也心存感激。

与其他对墨印照片问题感兴趣的人一样，我在这里要感谢理查·本森（Richard Benson），是他提升了图书出版的品质。正是本森在多年前帮助纽约现代艺术博物馆解决了阿杰作品的复制难题，他给这册书所提的建议，对我以及对本书的制作人克里斯托弗·齐凯拉（Christopher Zichello）都大有裨益。我的感谢还要分享给对各种制作细节一丝不苟的克里斯托弗和马科·沙比尔（Marc Sapir）以及负责本书精心设计的吉娜·罗西（Gina Rossi）。

现代艺术博物馆的三任阿杰作品档案主管——约兰达·特贝尔（Yolanda Terbell）、芭芭拉·迈克尔斯（Barbara Michaels）和玛利亚·汉伯格——在1968年和1985年期间将阿杰作品本身作为原始依据建立了一个完整、客观的信息库。在前任特贝尔和迈尔克斯不可或缺的工作基础上，汉伯格综合、确定并完成了这一使命。汉伯格解决了阿杰作品的拍摄日期问题，从此以后，所有关于阿杰作品的分析和探讨都基于这个时间框架。我在其他场合也讲过，汉伯格的工作是阿杰研究领域最重要的成就。

若不是斯普林斯实业公司（Springs Industries）出版的四卷本《阿杰摄影作品》（1981–1985）对阿杰研究作出了新贡献，上述工作成果本可能依旧是阿杰研究者的专用特享资料。这得感谢斯普林斯的两任热心肠的主席彼得·G. 斯考泰塞（Peter G. Scotese）和（后来的）沃尔特·艾丽莎（Walter Elisha）。在许多方面，这本书是那部四卷本的产物。

博物馆摄影部的所有员工保持了一贯的亲善并提供了有效的帮助。在此，我要特别感谢萨拉·赫曼森（Sarah Hermanson），她的想象力帮助解决了种种研究方面的问题。我还要向摄影部的首席主管彼得·加拉西（Peter Galassi）表达最深切的感谢，感谢他的鼓舞和一针见血的批评。

我要感谢的人里还包括博物馆的出版人迈克尔·梅格雷思（Michael Maegraith），是他的理解和富有想象力的支持使这次努力变成现实，还有尼古拉斯·卡拉韦（Nicholas Callaway）及他的手下，感谢他们带给这个项目的热情、开明的合作。

最后，我要感谢我的编辑哈里特·舍恩霍尔茨·毕伊（Harriet Schoenholz Bee）。哈里特每次都能——如今又一次——在不伤害我们友谊的情况下提升我的文字品质。

约翰·萨考夫斯基（John Szarkowski）

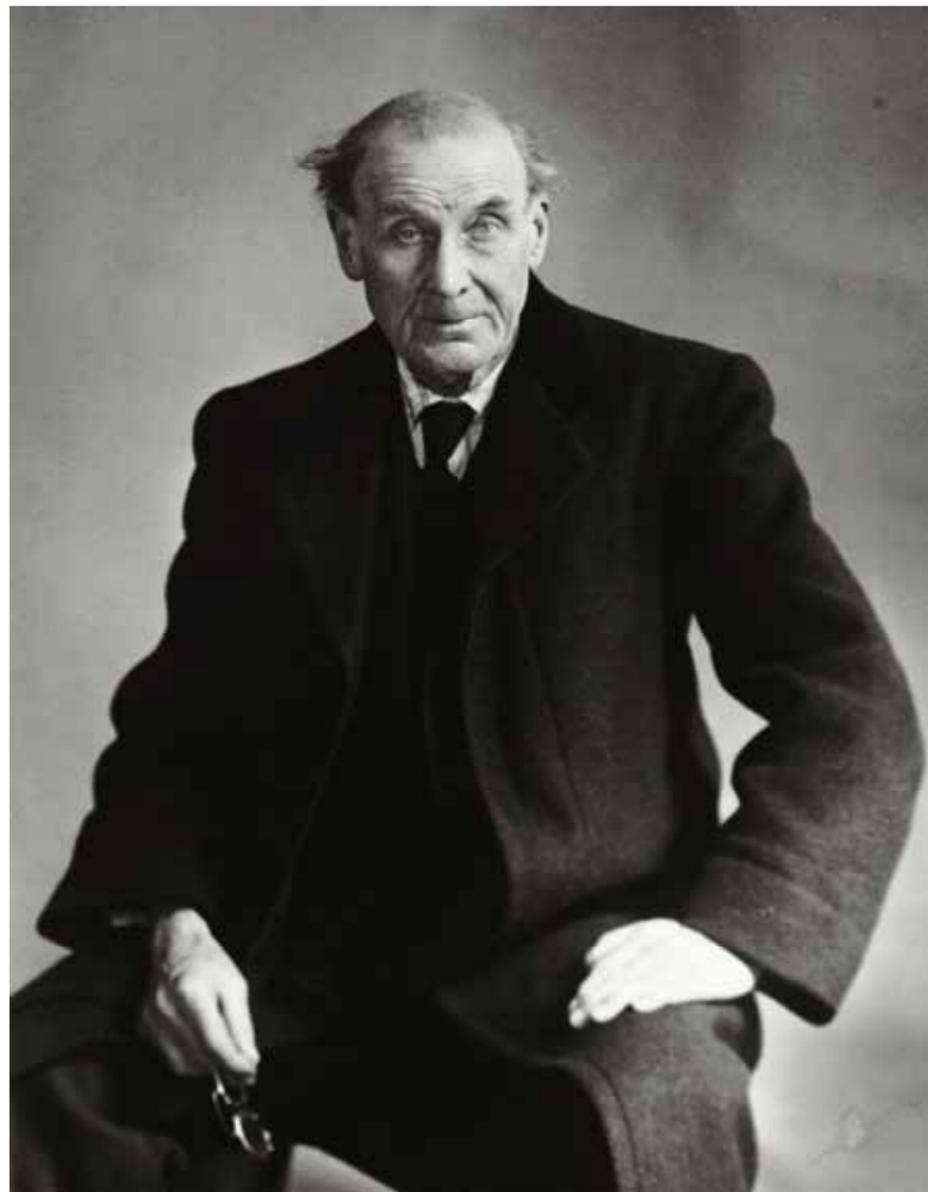
尤金·阿杰

导言

关于尤金·阿杰其人，我们手头只有少量令人半信半疑的资料，它们大多数模棱两可、含糊不清。学者们曾毫不留情地质疑、抨击这些信息的来源和真假，但多半情况下它们保持缄默。

关于作为摄影师的阿杰，我们了解得更多，因为我们了解他的作品，也熟悉整个摄影史以及阿杰在其中的作用和地位。他在 19 世纪 80 年代后期开始从事摄影，那时，摄影的标准技术语汇正迎来两个全新的变化，这两个变化不仅对摄影的手段和方法、而且对摄影的目的和意义都起到了革命性的作用。第一个变化是发明了人们可以在商店买到的感光板。这几乎在一夜之间改变了摄影；第二个变化是发明了半色调版。从此，照片可以用油墨印出来，和文字一起排版，成本也是传统化学照片的很小一部分。这第二个变化一开始并未显得特别重要，一直到 20 世纪初，它的革命性意义才得以体现。

若不是处在工业经济的大时代，这两个变化是难以想象的。在工业经济中，资本（可能）会流向任何一个好的（或有潜在盈利价值的）点子。（油画颜料管、平价图书、



贝伦尼斯·阿博特。尤金·阿杰。1927

成衣的普及其实都是同一个道理。)

由此，这个摄影史上的新纪元见证了摄影这个媒介与其早期特征的深刻决裂。摄影的发明是18世纪思想一个姗姗来迟的成果：发明它的科学家和艺术家（有人会说）对化学如何与几何光学和光能结合十分感兴趣。这个抽象的问题一得到解决，摄影旋即被从哲学家的手中一把夺走，放到了企业家的手中。但随后的半个世纪，这一新兴的商业主要还是以家庭手工业的原则和方式运作：摄影师们从不自己打磨他们的镜头，但他们确实会按照各自的秘方使自己的感光板和印刷纸更具有感光性。他们或许是熟知那些古老配方的最后一批魔法师。

阿杰从三十多岁开始（普遍的说法）从事摄影，他和比他年纪稍轻的同辈人阿尔弗雷德·施蒂格利茨（Alfred Stieglitz）都是在摄影摒弃其陈旧的方式之后不久接触这一媒介的（施蒂格利茨痛苦并几乎持续地抱怨他在商店里购得的专卖材料名不副实、功能有限，但他似乎从来没有想过要自己动手制作专业材料，其实早在他上高中的时候，就有摄影师惯常那么做了）。工厂里生产的底版以及随后的胶片都使得摄影变得容易。魔法与摄影渐渐脱钩。任何人，即便是小孩子，都可以来搞摄影。

使用新材料后，不仅拍一张照片变得容易，短时间内拍多张照片也变得容易。艺术史学家乔尔·斯奈德（Joel Snyder）估计，湿版时代在美国西部工作的蒂莫西·奥沙利文（Timothy O'Sullivan）在天气晴好时，一天最多能更换三个拍摄地点，拍摄大约8到10张底版。如果他要把照相机和三脚架移到他投掷一个棒球以外的距离，那他也得把整套摄影器材都移过去：充当暗室的帐篷、化学制剂、水以及各种随身用品。在每一次曝光前，他都需要给光滑的玻璃底版涂上一层火棉胶，用银盐溶液给底版增强感光性，然后将底版放进处于等待状态的相机让它曝光，最后在火棉胶开始变干之前把底版拿回充当临时暗房的帐篷里冲洗。这一过程促使摄影师审慎地考虑照片成功的几率，湿版技术时代的摄影师不可能靠曝光多达半打的底版来换取一张好照片。

干版技术发明后，摄影师开始把他们的实验室留在家里。这样，他们就可以在一天内多拍摄一些底版，但仍要受限于携带。这种情况一直延续到汽车的发明。有了汽车，再没有了任何拍摄数量上的限制。

从一开始，摄影对何种主题值得记录就不设太多限制。即使是早期的银版照相，似乎也让当时大量的散工及以上社会阶层的每一个男性和上百万的女性，首次留下了证明他们存在的影像记录。但随着干版技术的发明和普及，摄影的门槛降低到了最低限度。几乎一切事物都可以上照：不仅是大师级的杰作，每一幅古画、每一只旧罐、每一次宴会、每一个班级、每一回野餐都可以拍成照片。我们中间有谁是在一座从没有上过照的建筑里长大成人的呢？在湿版时代，阿杰的杰出前辈查尔斯·马维尔（Charles Marville）曾经一条街一条街地拍摄过旧巴黎的大街小巷。到了阿杰这一代，拍摄工作还在延续。阿杰会一幢楼一幢楼地，有时是逐门逐户，有时甚至是一个门环接一个门环



夏尔·马维尔。香槟街，巴黎。(c.1865)

地拍下那些尚未拆除的老街。他用品质更优良的“筛子”，从矿石里筛出了一种与众不同的“贵金属”。

在阿杰的时代，第二个改变摄影的根本性变化是制版照相复制技术的兴起，这使得照片可以与文字一起，一次性通过油墨印刷机印到普通的纸张上。这个技术解决了——或似乎尝试解决——摄影技术发明后第一个五十年里紧随摄影的两大抱怨：拍照太贵、照片太不持久。这两个抱怨至少有一个属实。制作精良或批量生产的摄影集，无法像制作相同大小尺寸的石版或雕版印刷作品那样成本低廉。他们越是想尽办法使照相成本接近传统印刷的价格，他们就越有可能偷工减料，不再花长时间艰苦费力地去处理照片，驱除上面那些会使照片褪色、发黄的化学魔鬼。

半色调版（它通过在规则的网格里并置较小的和较大的墨点来制造出一种连续色调的视觉效果）同时解决了上述两个问题。一张照片拷贝 500 份可能只需增加一倍的成本，而且油墨——成分以碳为主——要比印刷的纸张更耐久。确实，最初的半色调版照



尤金·阿杰。老旧商店，里昂德街 10 号。(1914)

片是一摊粗暴的墨迹，它只是稍稍有点类似人们钟爱的化学照片，后者的色调如同牡蛎壳的内侧一样光滑，我们甚至能数清照片上爱人的头发。但这一切几乎都将随着时间的推移得以彻底地改善。



令人惊讶的是，当我们反思这两个重要的技术变革时，我们发现它们相互之间所起的作用似乎是相对立的。干版技术（以及由此自然引发的一系列进步，其中甚至包括一次性相机）使更大规模地拍摄照片变得越来越容易，而半色调版却决定了如此海量的原版照片中只有越来越少的一部分会与公众见面——尽管最终得以面世的少量照片会被大量的观众看到。

回头再看，这些新技术的效果似乎是可以预见的，但是当时的人们肯定无法预测未

来。一张油墨照片复制 500 份的成本可能还抵不上 1 张原版照片，这张原版照片的价格十分昂贵，如果它只能吸引 10 个或 100 个潜在的买家，就还不太可能使用新技术进行复制。而且决定照片是否有可能赢得广泛受众的人不再是摄影师本人，而是出版商。出版商付钱给印刷商。就这样，大多数以前在旧体制下自己当小出版商的职业摄影师，变成了错综复杂的出版网络体系中的偶尔供稿者。

只有肖像摄影师以及像阿杰这样只为满足一小撮客户需求的专业摄影师例外。这种情况的优势在于，摄影师无需迎合大众的口味；它的劣势在于，摄影师必须在意有限的受众狭窄、神秘莫测的口味。对于这两种受制于人的工作条件，摄影师在理想状况下绝不可能去选择任何一种，但历史的事实说明，职业摄影师的命运很少是幸福的。

若要我们对正在考量的两个根本性技术创新所带来的广泛的文化效应作一个总结，我们可以说，它们大大地增加了照片拍摄的数量，也相对减少了为商业目的印制照片的比例。也就是说，到了 20 世纪，摄影一下子成了一个基本业余的事业。这个情况延续至今，因为摄影的装备及耗材工业、摄影期刊以及为特殊利益服务的摄影组织，从根本上都是定位于非专业市场的。

世纪之交的新兴业余摄影无疑是一种艺术，至少狭义上讲它没有其他显著的作用。商业摄影的确要满足许多其他需求，它渐渐被看作是艺术摄影的反面。而欲定义艺术摄影，首要的是看摄影师的动机，而不是看作品的生命力。以这个标准看，阿杰实在不属于艺术摄影的世界。万一一个来自该世界的摄影师偶然撞见了阿杰的 20 幅作品，这些作品极有可能不会引发任何反应。阿杰玩的是一个与艺术摄影毫不相关的游戏。

想要把摄影的纯粹主义目的和世俗抱负分割开来，那注定会失败，而且会令双方阵营里的摄影师两败俱伤，但是可以肯定，纯粹主义者的损失会更大，因为他们牺牲了照片的生命力，相比之下，商业摄影师牺牲的只是作品的雅致。设想一下，如果碰到大楼火灾先救谁这样的测试，我们中有谁会不先救出纪实摄影师列维·海因（Lewis Hine）那幅充满瑕疵的作品，而是去救旁边同代的摄影师克莱伦斯·怀特（Clarence White）那幅完美无瑕的作品？

但即使所有这一切都属实，可能也并不是我们理应论及的重点。因为阿杰的作品之所以令人兴奋，并不在于他规避了空虚、浅薄，而在于他给我们展示了一个陌生的世界，里面充满了我们闻所未闻的节奏和共鸣，充满了对于我们几乎已经忘怀（或许我们从未了解）的经历的暗指。

若再重头说起，可以说阿杰时代的大多数摄影师都相信或感觉他们的拍摄对象是确定的事物，而且有着清晰且明显的客观性及公共属性。大多数商业摄影师感到他们的工作是尽可能清晰并准确地描述这一客观的事物，而大多数艺术摄影师感到他们的职责是遵从艺术原则和艺术感悟的力量来操纵或改变这个客观现实。看阿杰的作品，我们感受到的不是艺术原则和艺术感悟在其中的应用，而是他尽力清晰并准确地描述拍摄目标的

尝试。但有趣的是，这些作品现在看起来并不是稳定的、客观的，而是偶然的、临时的、相对的、能够连续再生的。即使是风格最为确定的阿杰照片，其完美的形式也只是在描述一个稍纵即逝的经历，就像描述舞者纵身一跃在最高处定格的那一瞬间。

正是因为阿杰认识到了世界的无限可塑性，他才会一次又一次地重返一些他熟悉的主题，他知道，这些主题会常变常新。只要能对这个世界永恒的自我更新保持清醒的关注，他就不必动用想象的力量去费力思考如何更新这个世界。



摄影迄今已有一百五十多年的历史，多数时候，摄影传统似乎依然交织着无知和不连贯。最受人尊敬的摄影从业者，哪怕是 20 世纪的那些大师，看起来都像是无师自通的民间高人，他们浑然天成，仅凭着个人的才华、智慧和意志创造自己的作品。但这必定是一种错觉。摄影师其实和画家、诗人一样，身上铭刻着传统作品深深的烙印，即使那些前辈作品有的没有正式的介绍，有的甚至无名，但它们的确曾令后辈的摄影师们深深震撼、过目不忘。

阿杰最优秀的学生——也是最接近当阿杰艺术接班人的摄影师，无疑是沃克·埃文斯（Walker Evans）。现在看来，埃文斯曾按照整本阿杰的影像目录一路拍摄过来，他唯一漏过的主题是公园。他拍过卧室和厨房、店铺、招牌、轮式车辆、街头买卖、雄心壮志的遗迹。当然，他没有凡尔赛宫可拍，只有毁于战争的种植园、风格经典的破产银行以及压锡装饰的残存碎片。在美国翻拍阿杰，埃文斯需要认识到他正在与一个不同性质的传统和品味打交道，而如此认识必然带着反讽的效果改变他的作品——这似乎与阿杰的世界观不符。

但事实上，大家是在几十年之后才注意到埃文斯翻拍的阿杰作品目录中的各种潜在主题。也许是照相手艺相对简单透明掩饰了摄影师们向前辈同行学艺的过程。年轻的诗人和画家可以通过习得各种手艺法则来表达意义：他们首先尽可能准确地模仿声音、节奏或色彩分层的手法，如此一步一步接近意义表达的内核。相比之下，可能年轻的摄影师只要足够大胆和灵敏就能直抵意义的层面。

为这一推断提供论据，可以列举一些摄影大师作为反例，有人会说这些大师的风格过于诱人，因此很难透过其华丽的外表抵达实质。安塞尔·亚当斯（Ansel Adams）作品的精美色调和亨利·卡蒂埃-布列松（Henry Cartier-Bresson）作品芭蕾舞般的优雅已经误导了众多年轻的摄影师，让他们误认为精美和优雅是摄影的起点和终点。如果他们真这么想，那真是被自己精挑细选的导师误导得不轻。但另有一些年轻的摄影师不加怀疑地认为，沃克·埃文斯或尤金·阿杰作品的意义在于其沉默和谨慎的冷静风格，这又是另一种曲解。



尤金·阿杰。索镇公园。4月，清晨7点。（1925）



如果我们把阿杰看作是艺术家，那么我们必须承认，其工作最主要的回报是来自于工作本身。他十分享受去解决（临时性地）或至少去尽力解决摄影领域里比最深奥的国



沃克·埃文斯。印记 - 遗迹。1929

际象棋问题还要更开放的诸多问题。说起国际象棋，只要比赛开始，棋盘就无法再恢复到最初的排兵布阵，而且行棋运子的可能性并非只有几种，而是多到无限的程度。

这也意味着，我们对阿杰的欣赏其实对他本人并无任何影响或价值，我们对他的欣赏只是对我们自己有着潜移默化的价值。如果这种欣赏只是流于感情用事，那我们必须问，他的作品里还有些什么东西值得我们学习和利用，以提高我们自己的摄影作品、诗歌创作、道德想象、日常生活的品质和视野。

问题的答案肯定是在照片里，而不是在试图描述照片的文字里。但如果我们不去描述这些照片，我们可能又得冒指出照片里存在的某些特质的危险。

这些照片从来也不是我们原本所期待的那样，在态度和情绪方面它们也从来都不是坚定不移的——照片里并没有剔除矛盾。它们是客观折中的——并没有什么特别的诉求。它们是勇敢的——（我们可以确定）照片上的一切看起来都不比摄影师实际看到的更美或更糟。它们是完全精确的——它们让我们认识到我们在照片上看到的这些场面在现实世界里再也不会重现。它们犹如好水一般清澈，也如好面包一般朴素而富有营养。

约翰·萨考夫斯基（John Szarkowski）

尤金·阿杰

图版

众所周知，也是普遍公认的说法是，尤金·阿杰在年轻时当过一阵子水手，此后作为二线小演员演戏长达十年，但或许没那么久。在 19 世纪 80 年代末，他突然（抑或是渐渐）转投摄影。之后一直从事商业摄影，偶尔充当业余演员。不过对这两个身份他本人都不置可否。

阿杰主要因拍摄巴黎及近郊风光为人称道，但是他最早期的作品都是农村题材——乡村风景、植物写真和农业技术的种种细节。他以摄影为生，因此可以推断他当时拍这些照片是为了赚取生活费。像《田野》(Terrain) 这样的照片，最有可能的买家是画家和插画师，除此以外似乎没有其他市场。19 世纪末的造犁者还不会用这张照片做广告，向人们展示其生产的工具能耕出又直、又宽、又深、又扎实有力的犁沟。那样做是很久以后的事了。

从照片上看，田耕得相当有水平，刚刚好触及底土。犁开了腐叶土、烂牛粪和法国富饶的低地腐泥的覆盖层后，湿润的黏土随处可见。

这张照片摄于法国中心的利摩日，远离见证阿杰长大的波尔多，也远离接纳二十一岁阿杰的巴黎。经阿杰认证，摄于利摩日的诸多照片都是乡村场景，至于阿杰为什么去那些地方，光看照片里的风光不得而知。在阿杰海量的不为人知的个人信息里，这只是一小块空白而已。

早在阿杰还没有进入这个人潮拥挤的行业时，画家们大都已有了共识：比起等到耕种期亲自赶到目的地，还需赶凑好的光线来，临摹一张记录了田地新耕风貌的照片要容易、快捷、省钱得多。

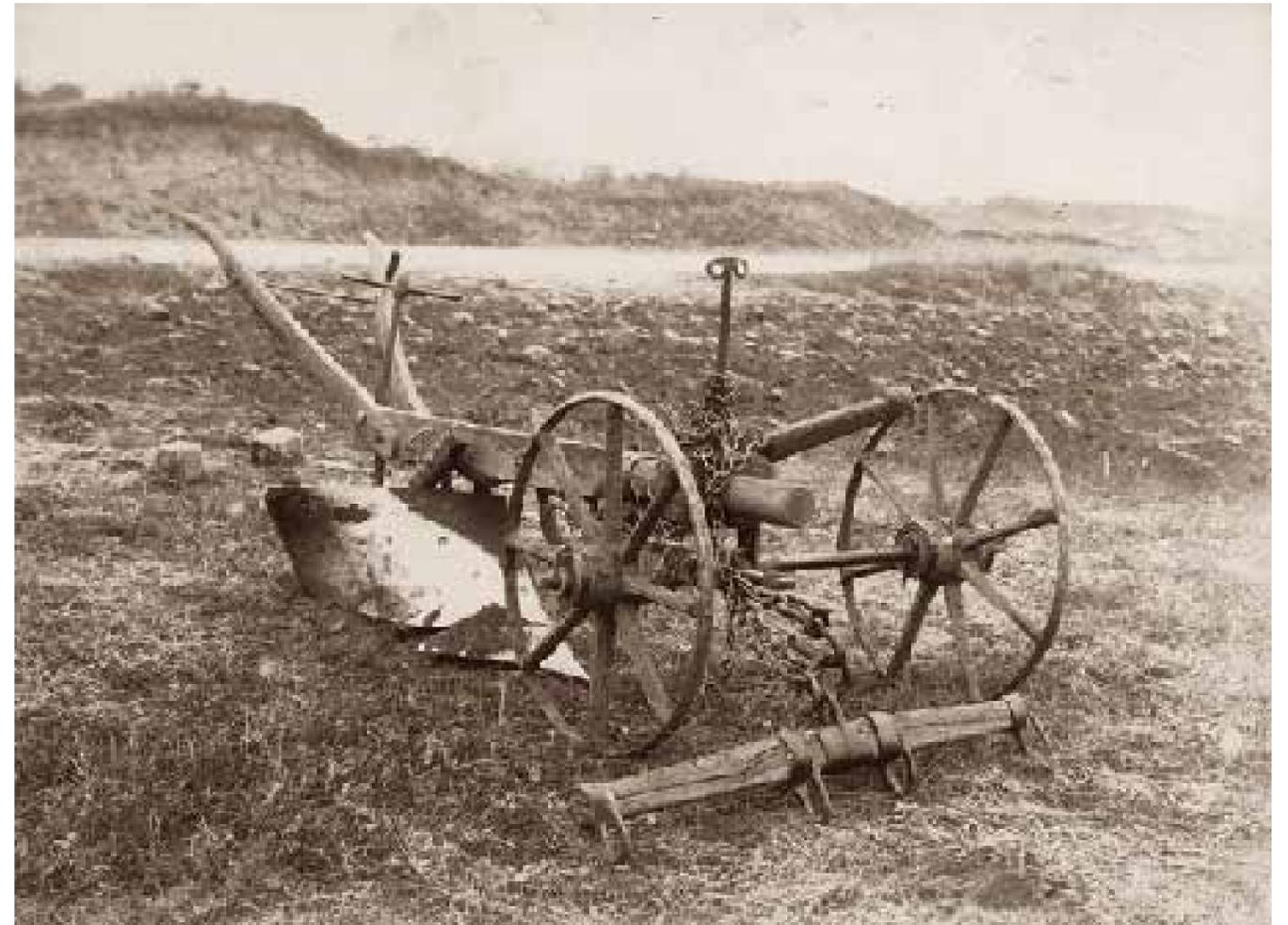


1. 田野（利摩日）。（1900 年以前）

和

这张照片一样，阿杰的大部分早期作品都拍摄于法国北部。当时他好像住在索姆河口的阿布维尔港周边，他早年当水手时可能去过那里。法国大革命前，阿布维尔一直是法国旧省皮卡第的一部分，到了阿杰的年代，人们还是流行称这个地区为皮卡第。20世纪20年代有一首流行民谣叫《皮卡第的玫瑰正在开放》，歌曲缅怀了在后来史称“第一次世界大战”期间的索姆河战役中丧生的六十万人。

耕犁本身是件非常有趣的人工制品，它由一系列穿越世纪的部件组装起来：木梁和手柄就像来自布吕格尔（Bruegel）的画作《伊卡洛斯坠海》中的犁具一样；相接木轮毂的铁轮和车轴出现得相对晚一些；而犁头（切入土壤的刀片）和那块翻土的犁镜则是新生事物。这一切现在都是新时代的组成部分。雕塑家布兰诺西（Brancusi）会十分喜爱（他也确实喜爱）这个几何造型，它美得空前绝后。



2. 犁。（1900年以前）

我们无从知晓阿杰为什么要在法国北部开始他的摄影生涯，我们愿意推断，阿杰的这个决定和大多数人的决定一样，是信息不当、省事、直觉、偶然性的综合产物。很有可能他当时正在另一位摄影师手下当助手、学手艺，而那个摄影师恰好就在阿布维尔工作。

不管怎样，我们可以有把握地说，阿杰在远离巴黎的地方事业起步，并不是因为他感到那样做能帮助他更好地理解法国文化的整体结构。反倒可能在乡村的拍摄经历，让他真真切切触及了法国特性的本源和法国式的个人权威感。半个世纪后，夏尔·戴高乐（Charles de Gaulle）坦陈，在一个能制作出 265 种奶酪的国家里制定共识实属不易。

向日葵和西红柿、土豆、玉米一样，原产于西半球。但到阿杰的时代，它已遍布全球。它用途广泛，可以作饲料、榨油，作黄色染料，压缩的油渣饼还可用来喂养牛和家禽。很难想象在哥伦布时代之前，法国的鸟雀没有它是怎么过的。



3. 向日葵。（1896？）

阿杰的大多数植物特写拍摄于他的事业早期。那时候他一门心思把这些照片卖给画家和插画师，后者拿这些既便宜又简便的照片，当创作前期的写生替代对象。这些客户不需要阿杰对向日葵的个人印象，他们需要的是所谓“良好的客观描述”。在此基础上，他们可以进行各种后期的演绎。

刚开始，为了这个目的，阿杰会在所拍植物的背后挂上一帘床单，这个方法有助于对植物的轮廓进行“良好的客观描述”，那正是画师们想要或以为想要的效果。（但其实，这些照片给出的仅仅是一个糟糕的主观概念，而非植物的原生面貌，充当反射体的床单歪曲了光线的真实品质。）这些照片无法令人满意，因为它们既无法像自然主义作品那样让人信服，也不具备高超的技艺让人心动。

可以肯定，阿杰本人也不满意，因为他很快就放弃了这个办法，转用其他手段来展现植物的轮廓，而不失其整体的真实。在他的向日葵作品（照片3）中，他就试过放低机位，取天空作背景。有时他会找到有利的位置，把标本置于阳光里，取它的阴影当背景，有时会反其道而行之。有时他会打开镜头的光圈，虚化背景，突出植物。他发现最好还是避免强光，在遮阴的地方或是灰色的天空下拍摄，就像拍雕塑最好要避开那些清晰阴影一样。

作品 *Potiron* 比他的向日葵照片晚了好多年，值得怀疑那时的阿杰是否还在顾虑着画师们的需求。

（“Potiron”意即“南瓜”，但它有别于著名的万圣节南瓜品种。它生长在爬藤上，可能属看瓜一族，而非西葫芦南瓜属。）



4. 南瓜。（1922-1923）

阿杰的人物作品相对较少。可能一百张照片都挑不出两张是以人物作主角的，而且，若按人物肖像刻画具体人物的具体特征为标准，在这不足百分之二的照片中，称得上是人物肖像的作品也寥寥无几。大多数阿杰的人物照片描述人物的身份而非人物的个性：拾荒者、街头音乐家、搬运工、妓女——照片显示了他们的身份，却没有表现他们独特的心灵。

这可能与阿杰的观念有关，他认为被创造的事物要比创造者本人更有趣。这个观念或许在他当演员的时候就形成了：在一个美好的夜晚，表演的内容一定要比表演者本人更有趣。

极少数情况下，你能感受到阿杰与人物对象之间相互吸引。在他的泱泱作品中，只有屈指可数的几张，照片中的人物正视着摄影师，好像与他相识。这么说可能并不完全正确，第十六幅照片里的拾荒者视摄影师为敌人，第十二幅中的儿童（也可能是侏儒）歌手视他为可能的星探。但这张照片里的女人就不一样了：你会感觉到，这个健美、丰满、能干，同时可能十分慷慨的女士，与正用快门记录她永恒形象的摄影师之间，有一种相互欣赏的默契，即使这一默契转瞬即逝。

她的懒汉儿子叼着烟站在门口，用一副不以为然的眼神看过来。对于刚刚过去的战争灾难，他显然因年幼躲过了那一劫。



5. 来自韦里耶尔的女人。（1922？）

我们对詹姆士王钦定版《圣经》应该不会陌生，这个版本是在希腊语和希伯来语文本的基础上编订的，现在看来，当初的两种语言甚至都没有一个单词来指称“苹果”，希腊语的 Karpos 和希伯来语的 koré 仅泛指水果。但是到了文艺复兴早期，苹果已经明显胜过了石榴、杏子及其他早期水果等竞争对手，作为“知识之树”所结的果实。到詹姆士王时期，苹果在所有具备艺术气质和诗意的食物中，高居第三，仅次于面包和葡萄酒。

在法国北部，苹果的重要性几乎不亚于法国南部的葡萄。它不仅是标准的秋冬果实——可以生吃，可以做成各种苹果酱，可以作冬季糕点的馅料，可以加上香料整个腌制；它也是最佳的酿酒原料——夏末秋至变身为新鲜的苹果汁，随后变成苹果酒，几年以后苹果白兰地酿成。最初的苹果汁经过发酵、蒸馏、岁月的封存，终成美酒佳酿。如果苹果树长于诺曼底的某块宝地，苹果酒就会得名卡巴度斯。但是毫无疑问，其他地区的苹果酒也都品质纯良。



6. 苹果树，花。（1900 年以前）

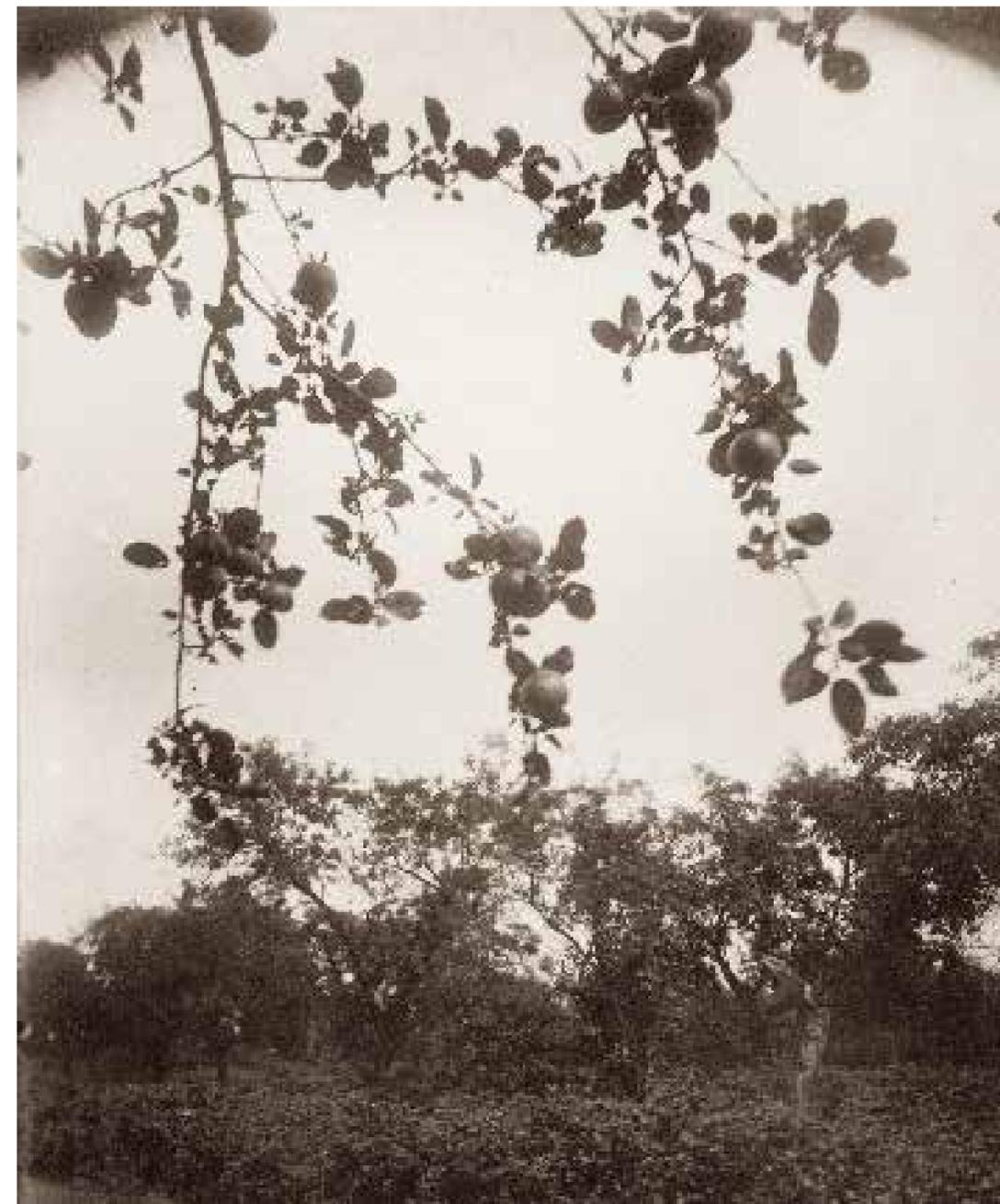
等

我们上幼儿园的时候，已经学会画夏天的苹果树了，它就像绿色的棒棒糖，把儿是一根棕色的粗枝。不久，我们又学会画冬天的苹果树，绿色的圆盘被枝干的凌乱交错取代，满眼是树弯枝垂。（这是个有益的示意图解，告诉我们一棵苹果树仅有一半是自然的杰作，另一半是不断修剪的人间生物）。

摄影师同样得益于这些来之不易的传统表现手法，他们镜头里的苹果树与上文描述的画面基本上大同小异。阿杰拍过许多这样美丽的苹果树照片，自己应该都很满意。一直到六十五岁那年，他突然意识到，枝头悬垂的苹果并不像圣诞树上的人工饰品，也不像冬装上的纪念徽章，更像是脆弱的垂钓鱼线上挂着的鳟鱼。苹果挂在树上，是因为它们所依附的细长、强健的树枝赋予了它们近乎彻底的自由。

摄影到这一年已走过了八十五个春秋，拥有了许许多多优秀的苹果树照片，但尚不清楚在阿杰之前，有没有人试过手拿相机、背靠树干、镜头朝外这样来拍摄苹果树。

事实上，阿尔弗雷德·斯蒂格利茨曾拍过一张类似的照片，他从树的中心往外拍，以他在乔治湖住宅山墙的三角作为构图框架来完成这幅苹果树照片。斯蒂格利茨的照片摄于1922年，阿杰的照片也在那年或次年问世。两张照片甚至可能是同一天拍的。



7. 苹果树（细节）。（1922-1923）

从统计上看，神奇事件（哪怕是半神奇事件）不太可能总是发生在古树盘结的断干残枝底下，但历史记载似乎显示，情况正是如此。

或许，一棵古树的残体在著名事件发生时，仅仅是一株树苗，而当事件以某种显露、消失或治愈的形式发生时，距它有五米或十米之遥。但是，作为离确切发生地最近的视觉标记，这棵树苗渐渐地变成了确切地点，变成了一棵神树。刚开始，人们用一排小木栅栏保护它不受割草工人的伤害。最后，当它的重要性对社区的每个成员都不言而喻时，人们用砖石建筑来覆盖它、装饰它，献给它正式的欣赏和崇拜。

这也许会加速一棵饱受圣神切割、已经日渐凋零的树的衰亡，但最终，它会以一棵不辱使命的神树坚守其职。对于这棵树——在它终身任期的尽头所表现出的那种耶稣受难似的极度痛苦，很少有画家的作品曾更有力地表现过。

这样的神龛对于画家来说有着无形的吸引力，尤其是民生画家，他们会在圣女贞德的画作中融入这种建筑。

但是购买阿杰照片的画家可能会不解，为什么阿杰经常站错取景的位置，比如这张照片，看起来是树而不是神龛充当了主角，这棵树就像一个长角的古代祭司，把神龛背在身前充当盾牌。



8. 路，亚眠。（1900年以前）

有些树因受长年累月的过度关注而衰死（照片8），有些则遭一击致命，被夏末雷暴雨的一个霹雳摧毁。从这张照片来看，夏末已至，田里的谷子半割未割。谷堆颇有特色，谷束码成上下两层，上层就像茅草顶棚一样覆盖着下层。阿杰没有标注照片的拍摄地，但某个精通一百年前法国农业科技的专家，应该可以根据谷堆的风格分辨出这张照片拍摄的省份。

若阿杰要出售这张照片，它可能不仅会对专画雷暴雨的画家有用，对战争场面的专业画师也会有所帮助。乔治·巴纳德（George Barnard）拍摄的关于美国内战中谢尔曼远征（1864—1865）的组照中，就有一棵被炮弹击中的树，看上去实在像遭了雷劈一样。

有许多不同的作家以不同的方式说过：摄影最爱与坏消息为伍。如果这个令人沮丧的责难还暗含了某种真相的话，那是因为它让人想起托尔斯泰对于幸福家庭的惊人诽谤：幸福的家庭都是相似的，不幸的家庭各有各的不幸。事实上，我们所谓幸福的家庭并不相似，但因艺术（与哲学不同）专事特例而非援引通则，所以涉及艺术加工，坏消息的特别之处通常要比幸福的特别之处更容易为艺术家所利用。



9. 无题〔断树〕。（1900年以前）

鹁

鹁之丘（编者注：Butte-aux-Cailles，即巴黎的布特-奥-卡耶区），顾名思义，就是鹁鹁栖息的山丘，但从阿杰的照片来看，这个山坡似乎并没有住着许多美洲鹁（或是它们的欧洲表亲）。这里已经出了古老的城门，是这座城市非官方的临界地标之一，再远就是巴黎郊区。这块地方有一种监狱般的超现实魅力：一条石路，没有门廊，没有商业迹象，除了尽头再无其他出口。

范得赛恩弄（Passage Vandrezanne）是一条狭窄、阴暗的石板路，但在阿杰的照片里，它看上去阳光充足。微微变调的墙面和地砖，其整体的式样和纹理看似随意，却魔力十足，有种令人着迷的气质。这一效果是因底片冲洗时间加长、色调差异增强造成的。对于一个现代摄影师而言，这样的底片会显得太黑、明暗对比太强，太难在现代的照相纸上印出好的效果——即便是以底片大小来印也很难，更不用说放大。但阿杰没有用现代照相纸，他甚至没有用当时流行的照相纸，显然，他认为18×24厘米的感光片（稍小于8×10英寸）就足够达到目的了。

首位强烈甚至是永久性受到阿杰作品内涵影响的年轻摄影师，要数贝伦尼斯·阿博特。这位美国摄影师曾给曼·雷（Man Ray）打过短工，就是在雷的工作室里，她第一次见到了阿杰的照片。后来，她亲自去阿杰的公寓购买照片，并在双方存在重大语言障碍的情况下，向这位改变了她的摄影观、令人信服又神秘不明的人物求教。

在一次拜访期间（我认为并非首次），两人畅谈良久后，阿杰想着正在冲印的底片，邀她同进暗室。她进去后，看阿杰从显影盘里取出单张的感光片，对着红色的安全灯观察了一下，随即又将它放回盘里。之后，两人继续谈话。这个轶闻给人的印象是，就在阿博特告别离开的时候，底片还没冲好。



10. 范得赛恩弄，布特-奥-卡耶区。（1900）

当 阿杰还是个孩子的时候，他杰出的前辈查尔斯·马维尔（Charles Marville）就已经在拍摄一些气度非凡、权威十足的老巴黎街头照片了。比起阿杰，他的感光片面积要大两倍，冲洗时间更可能慢了二十倍。马维尔喜欢在清晨拍摄，这点和阿杰一样。但即使是中午时分，狭长街道两旁的肮脏的建筑的阴暗面就像黑洞一样吞噬着阳光，几乎没有任何光线反射到镜头中。

在这种情况下，曝光时间非常长，比起较长来说，反而不算什么问题。如果马维尔的曝光时间（我们来猜一下）是一分钟的话，那么一匹马拉着一辆车，走过相机的视野，就不会留下影像，照片上会显示一条空空的街道。但如果曝光时间只有五秒，那么这匹马只有狂奔才能不被拍下来。这种情形下，只能寄希望那些偶然经过相机的龙套角色，要么快速地经过，要么索性根本静止不动。

在阿杰的这张照片里，角色之一是个静态的模特儿。他似乎在看着一个矮人——可能穿着白衬衫，不知是男是女——在曝光期间走过黑漆漆的门洞。但是，这是一个错觉，除非有一种可能，就是他的视线随着矮人移动，他的头却纹丝不动。

这条街得名，是为了纪念 12 世纪的伟大教士、圣但尼修道院的院长阿伯特·叙热（Abbot Suger），他作为哥特式建筑的委托人和倡导者，是这一风格的重要创始人之一。圣伯纳德（Saint Bernard）指责叙热太过世俗，但叙热回应说，灵与肉之间，并非总能如某些圣徒所愿，界限分明。



11. 房子，叙热街 13 号。（1900）

这张照片里的乐器常常被称作手摇风琴，但更为确切的说法应该是手摇钢琴，因为它是一种打击乐器，而非管乐器。当曲柄摇起，带着琴桶转动时，桶里的音针启动，或敲击，或拨动音弦，如此奏响音乐。18 世纪的音乐钟，也是同样的原理，有不少古典乐大师曾为音乐钟作过曲。

照片的主题是阿杰早期在巴黎拍摄的至少 55 种街头手艺（或曰小手艺人）之一。按照阿杰的分类体系，这组照片本来从属于一个更庞大更多样的“如画巴黎”系列，但在 1910 年，阿杰把这组 50 张不等的样片单列出来，制作成一本名为《巴黎风景之小手艺人》的相册。到阿杰的年代，为街头手艺制作类型图片的艺术传统早已作古，在 19 世纪的法国，有画家如保罗·加瓦尔尼（Paul Gavarni）和索菲尔·斯坦林（Theophile Steinlen）曾延续过这个传统。我们确定，阿杰知道加瓦尔尼的作品，因为他翻拍过加瓦尔尼的一些绘图，但他没有必要知道加瓦尔尼的全部创作历史。

甫德南·赖雅曾为 1948 年马萨诸塞州安杜佛的艾迪生艺术画廊举办的阿杰摄影展写过精彩的图片说明。引用一段他可能用作卷首简介的文字：“阿杰的作品里从没有笑容，他从不用伪装的快乐来粉饰凄凉……照片里没有强颜欢笑，读不出像‘苦尽甘来’这样故作豁达的谚语或任何像‘黑暗中总有一线光明’这样恭顺屈从的奴性表达。”

但在这张照片里，歌手的灿烂笑容似乎与赖雅的见解相悖。我们大可相信，我们看见的正是她用以粉饰凄凉生活的伪装的快乐。但从另一个角度看，她是一名职业艺人，即便只是草根一族，从她那光芒四射的笑脸里，丝毫看不出艺人常有的伪善，倒是一副艺术附身的样子。这个笑容，并不亚于斯泰肯（Steichen）著名的肖像照中大牌女歌手伊薇特·吉尔贝（Yvette Guilbert）的笑容。



12. 风琴手。（1898-1899）

拍 摄这样的题材，对于一个商业摄影师来说，极富吸引力，因为它具有潜在附加值。最初，照片的目标客户可能是建筑师、制门工艺师、雕刻师、老巴黎的业余爱好者或官方档案馆，但摄影师应该会十分自信，凭借这张底片，一式几份都能卖掉。该照片的实际客户里，甚至可能包括式微的里昂大主教，他借此缅怀美好的往昔。昔日他的前任们造访巴黎，住的地方都是这样的格调。

事实如果真是这样，我们大可更精心地把这张照片拍好，甚至为它找出更佳拍摄方案。它需要一种柔和但不完全扩散的光线，它需要一束能照及门框最上沿的光线，以便更清晰地展示出两个裸露小天使环抱的图案。后者对于我们大多数人来说，并不重要，但对于阿杰的许多客户而言，一定会更具吸引力。

除建筑师外，阿杰的其他客户可能更希望照片右首的门是紧闭的。但阿杰及其竞争者常常会留一扇门开着，这也许出于看门人的坚持或他们会索要关门小费的缘故。但无论什么缘故，只要门开着，门口就成了画中画，它既是整体的一部分，又自有一番天地，就像15世纪室内画的窗里自有一派风光一样。



13. 里昂大主教旅馆，圣安德烈艺术街 58 号。（1900）

根 据图片说明，我们知道这张照片摄于卡米尔·德穆兰农场（Camille Desmoulins）。法国盛产文学政治家，或曰文人政要，德穆兰是长长名单中最为显赫的一位。不幸的是，他的政治生涯要短于马尔罗（Malraux）或萨特（Sartre）。他因 1789 年 7 月 12 日发表反保皇党演讲而扬名，据说那次演讲极具煽动性，直接导致了（或者说诱发了）两天后的巴士底狱风暴。但几经政变后，仅过了五年，他就在 1794 年被送上了断头台，和他一起受刑的还有 14 人，包括革命领袖丹东（Danton）。身为左翼人士的阿杰，可能自然而然会对德穆兰心怀同情，而他对同为左翼的德穆兰的行刑者，可能也不乏同情。

要是没有照片下面的拍摄年份，只知道它是阿杰的作品，那我可能会满怀信心地说，这张照片摄于第一次世界大战之后——因为它的构图形式雅致至极。事实上，阿杰拍它的时候还不到四十五岁，那时候，如此惊人的照片还不是每天都有产出。



14. 皇后镇，卡米尔·德穆兰农场。1901

一个摄影师眼中的世界，是由无数可供站立拍摄的地点构成的，不过，很少能有完全令人满意的拍摄点。摄影师的目标原则上很简单，而且看起来野心不大：就是找到合适的地点和时机，把世界的某个有趣之处转化为一张既清晰又生动的照片。

唉！当我们将空间、质地、味道、温度、声音以及色彩从真实的世界剥离后，留下的就很难清晰或生动了。我们以清晰为目标，却通常以瘀滞收场，我们期待生动，却常常只收获混乱。

但是，偶尔也会有些照片，既赏心悦目又陌生奇特（既清晰又生动），让人受益匪浅。比如，角落里的一簇椭圆（就像巢里的一窝蛋）构成了一个建筑空间，要是外墙表面（就像巢壁）再能纹理连贯、错落有致的话，就真能做到既清晰又生动了。要是觉得这样的构图过于稳妥，还可以把相机稍稍左移，留出一点纵深给陌生的远方和危险。

这些偶然、微小的灵感在摄影师的头脑里积累，它们刚刚萌芽，尚不够清晰，算不上想法，但它们敏感地观察周围的世界，留意画面的契机，思考如何将散落的视觉数据整合起来，直到有朝一日在各种不同的境况里，它们足够成熟，能够适时捕捉转瞬即逝的拍摄时机。

这张照片和上一张照片一样，都摄于1901年早期。阿杰把它们归进了不同板块——一张属于《巴黎》系列，一张属于《近郊》系列——因此它们拍摄的先后顺序无从得知。值得注意的是，上一张照片的左侧没有留出纵深，但留了扇洞开着的门。

法国人有充分的至少也是可以理解的理由在1870年、1914年至1918年或1939年至1945年变更贝多芬街的名字，但奇怪的是，这个街名在1904年版的《贝德克巴黎指南》（*Baedeker's Paris*）中无法找到。



15. 院子，贝多芬街9号。（1901）

画家是阿杰第一类可以确定的客户，可以想象他们在照片里寻找的不是艺术，而是事实。照片可以突出某些视觉细节，对作画大有裨益，例如，衣服怎么起皱并吸收光线，圆形的帽舌下沿怎么投出一道笔直的阴影，怎么处理疑难的透视问题以及怎么准确地描摹通过陌生观测视角看到的复杂形状（也许是篮子之类）。

阿杰从 1898 年或 1899 年开始拍摄街头艺人系列，到 1900 年完成。现在看来，原始系列中至少有 135 张成片。大约在 1905 年，阿杰把其中的 80 张底片（我相信是他眼中的次品）卖给了出版商维克多·波尔谢（Victor Porcher），后者用照相制版工艺将之制作成了一套明信片。1910 年左右，阿杰将大约 55 张他认为足以代表这个系列的照片制成了一本纸质影集。

通常情况下，对早期涉猎过的摄影题材，阿杰在摄影生涯后期还会继续探索，但小手艺人的主题在 1900 年被永久性地抛弃了。从那年之后，阿杰就很少拍摄人物。只有极少数的例外（如照片 5《来自韦里耶尔的女人》）似乎也更关注人物本身，而非人物所代表的身份类型。

街头艺人系列进展得很快，而且看上去没有经历太多的哲思。只是通过服饰、货品、装备，通常再加上一种奴性的姿态，就充分地定义了各种人物角色。卖纸者、卖花者、洗窗者，都是在同一个街角，在同一个拍摄点，甚至几乎肯定是在同一个早晨被记录下来。阿杰只是在重复应用着他的方法。可能就在同一天，沿着同一条街多走了几码，他就用同样的方法拍了拾荒者的照片。从成片看，摄影师技术高超、警觉、足够勇敢，没有被拾荒者眼中自然流露的敌意吓倒，而且他很幸运。他也因此得到回报，用照片清晰地记录了一个正在用二轮手推车拉载全世界脏布的人物形象。



16. 无题 [拾荒者]。(1899-1900)

阿杰的镜头有个非正式的别称叫“特鲁斯”(trousse)，这个词有许多含义，包括“工具箱”、“箭袋”，作为摄影术语，它指一组镜头，可以旋拧在不同配置的黄铜镜头接口的前后两端，形成焦距长短不同的镜头。这意味着在一个特定的观察点，镜头对相机前方景物的捕捉可多可少。正常情况下，阿杰把镜头配置成当时较为罕见的短焦(广角)镜头。有时，他也会使用更长一点的镜头，就是我们所谓的长焦镜头(虽然这么叫不准确，但能说明问题)，他这么做的理由至今尚不明了。几乎所有的小手艺人照片(比如照片16中的拾荒者和照片18中的卖篮人)都是用这种镜头拍摄的，只有这张卖灯罩者例外。造成的差异十分明显：相机是水平放置的(否则垂直物体会聚拢)，镜头与最黑的那个灯罩持平，但我们往下看到这个男人的右脚，却几乎是垂直的。

阿杰主要使用长焦镜头拍摄这组系列，或许是因为一位画家朋友告诉他，那样拍出的效果会“更真实”，可以避免摄影中普遍存在的“失真”现象。某种意义上说，这是对的。我们观察(或拍摄)一个主体的距离越远，我们眼中各部分的比例就越接近卷尺测出的比例。假设我们离这个主体无限远，那街道的两条边就不会聚合，那样，我们看到的画面接近等距效果，就会毫无真实感。

这张卖灯罩者的照片对让·奥古斯特·多米尼克·安格尔(Jean-Auguste-Dominique Ingres)可能派不上用场，安格尔画模特常常会隔开一定的距离，而它在塞尚(Cezanne)眼里可能也不算是什么意外，塞尚与他的绘画对象总是离得很近。



17. 灯罩商人。(1899-1900)

在 20 世纪的头十年里，伦敦城市行业协会的编织品审查者托马斯·奥基（Thomas Okey）就曾写过一句话：编篮手工艺的重要性与工业的发展程度成反比。半个世纪过后，世界上工业最发达的国家发明了聚乙烯袋，因此印证了奥基的大胆论断。

奥基还曾指出，篮子是编织和制陶工艺之母，也是诸如独木舟、皮船这样的人工制品最亲近的祖先。在这串名单上他可能还加上了飞机，或至少是滑翔机。他还说，制作篮子不需要机器，一个能工巧匠需要的是训练加上天赋，后者可以让工艺师在动手工作之前，就已经在心里对篮子的形状和纹理有了一个完美的构思——就像能未卜先知地预见到最终成品一样。

即使在聚乙烯袋发明前，就早有一些蹩脚的便捷技术给制篮工艺蒙上过阴影。从 1900 年到 1905 年，法国出口到英国的篮子锐减了一半——到最后仅有区区 2.8 万英镑的收入。

从照片上看，卖篮者和摄影师中肯定有一个人比较匆忙。因为尽管当时的阳光十分明媚，阿杰还是用了很大的镜头孔径进行拍摄，结果使照片的背景显得十分模糊。加上阿杰的位置离他的拍摄对象比正常情况要远，因此他用了一个长焦距镜头，这更增强了背景的虚化。可以拿这张照片和上一张作个对比，看看两者在镜头拉伸和成片锐度上有什么区别。

很长一段时间以来，我一直认为照片里的主角是从某个偏远郊区赶来的制篮工艺师，但经过思考，我觉得这个判断并不正确。他只是个街头小贩，正在为某个附近开店的小资本家打工，因为他不可能把这么重的货物从郊区背过来。巴黎地铁确实在这时期前后开始运营，但我们无法相信当时的地铁系统会让这样一个客人进站上车。



18. 篮子商人。（1899-1900）

当 阿杰决定当一名记录旧巴黎风貌的专业摄影师时，他已经四十岁甚至四十有余了。那时的阿杰还没有建立起自己的影像库，没有工作伙伴或能帮他忙的朋友，手头的钱也不多，在新行当里的经验极其有限。

在所有这些严峻的困难里，阿杰很可能把缺乏影像库看作是最重要的一个，为了克服这一困难，他作出了极大的努力。在拍摄旧巴黎系列的最初几年，他几乎跑遍了老城区，把他在古物书籍里所见的每一个老建筑、老庭院、老门口都拍了个遍。

这些照片许多很普通，许多连普通也谈不上。但他建成了一个影像库，并因此越来越频繁地与客户达成交易，“是的，那样的照片我有，我既有全貌的也有细节的，想两张都要吗？”他建立了自己的影像库和客户群，生存了下来。

虽然我们十分庆幸阿杰能渡过难关，但我们真正想了解的是他如何通过自学把自己从一个有天赋、有才智、有抱负又受过一点训练的自由摄影师摇身一变为留名史册的阿杰——要知道，最后能成为史上最伟大摄影师的人绝对是凤毛麟角。

我想阿杰自学成才的部分秘密在于，他坚持不懈并且迅速有效地工作，面对再难的问题——哪怕是对他甚至整个摄影界都难以克服的问题——也从不退缩。他一个接一个地接受各种困难的挑战，从不过多地分析和质询，他慢慢地懂得：许多方法是行不通的，但是他可以从某些挫折中吸取教训；许多方法是奏效的，而这些方法他可能事先连做梦也没有想过。

一个完全专业的摄影师是不会尝试拍这张照片的，它既有技术上的拍摄难度，又不合客户的胃口。客户的选择没错：这样的照片不合时宜。很难拿照片里的门廊与同一时期或同一设计师的其他门廊进行比对。客户需要的是一张简简单单的立面图，需要像门面的分区、雕饰的特征这样的细节一览无余的作品。客户不需要立体的投影，不需要在一张照片里既有立面又突出门面的某一部分。



19. 蒂埃街3号。(1905-1906)

门环设计的工艺问题很早就得到了解决，这使后来的设计师可以专注于表现手法、装饰内容及象征功能（当然，浇铸工艺因过于复杂还没能最终解决，但这并不是门环制作专属的技术问题）。

这张照片里的门环来自一所 17 世纪中期老宅的大门，这个老宅和让 - 巴普蒂斯特·柯尔贝尔（Jean-Baptiste Colbert）的旧居相邻，柯尔贝尔是个财经天才，他作为税务大臣，连续几十年为法国增加财政收入，甚至成功地为路易十四无休止的战争和造园计划敛财。在那附近一带，这个钉在门上的门环非常重要，这副门环的头部一直被称作骷髅头，但它看上去闭着眼睛，与骷髅头睁开的眼睛不同，它似乎还带着翅膀，在我看来，整个造型更像是一头带翅的狮子或神话中的鹰头马身有翼神兽——半马半鹰。其中的鹰鹫以护卫各种贵重物品例如金银珠宝和救赎之路而闻名，因此，把它的形象用在门上震慑那些不怀好意的来访者，看来一定颇为奏效。

博物馆里的阿杰作品中有许多门环照片，可以肯定那只是摄影师大量门环作品中的一小部分，因为设计图书馆和装饰金属工艺师对这一类素材有着无尽的需求。阿杰拍摄的许多门环照片平庸无奇，但也有许多极其令人满意，其原因难以解释。这张照片里的门环裸露在清澈的灰色光线里，鹰头马身的环扣经历了将近二百五十年来众人之手的触摸，显得光滑如缎，令人无法抗拒。



20. 梅尔街 5 号。（1908）

建筑批评的奠基人维特鲁威（Vitruvius）最爱简单的形式和克制的装饰风格，他对追求植物般细致繁复的建筑风格尤其不吝微词。后来的批评家大多与他意见一致，认为理性和克制是不可或缺的优良品质。但是这两种品质其实是相对的概念：如果拿奥地利大使馆的装饰风格与其他地方比如奥地利维也纳的正宗洛可可风格相比，那前者完全可算是克制和理性的。

关键是，如果维特鲁威是个摄影师，他所信奉的理念也许无益于他的事业。理念是抽象的、睿智的、先验的，而摄影师最根本的愿望是眼看在先、理念在后的（这话虽然只说对了一半，但可能已足够说明问题），因此理念会阻碍摄影师完成他的雄心壮志。

从照片上看，阿杰对室内的一切显然欣赏有加、满心愉悦，他所选择的拍摄角度成功地加强了室内装饰的华茂和欢腾，照片里大过手掌的室内部件无一处在静止的状态，照片里每一处细节都像杰克的豆茎一样，蓄势待发欲遮蔽天空。

照片里唯一沉着冷静的音符当数阿杰的照相机，它看上去被一块超大的遮光黑布罩住了，那块黑布或许并不大，它看上去大只是因为阿杰把相机放得很低——不到半人高的位置，这样他可以从镜子里拍出沙发的轮廓和他身后的墙的装饰。当照片里小餐馆的玻璃窗反射出阿杰的相机时（照片 26），我们常常也能一见阿杰朦胧的身影。但在这张照片里，因为相机的曝光时间足够长，他可以从容地离开相机而不在里面留下一丝痕迹。

马蒂尼翁府（Hotel Matignon）由让·库尔纳托（Jean Courtotne）于 1721 年前后建造，它充当奥地利大使馆事实上只是在 1888 年到 1914 年间，与它长久的生命相比，这不过是一段短暂的历史而已。战后法国再没有把它归还给自己新树立的敌人。



21. 奥地利大使馆，瓦雷讷街 57 号。（1905）

论 宗教信仰，阿杰是自由思想家，论政治立场，阿杰有左翼倾向。这一说法虽然没有足够的证据证实，但听起来明明白白、合情合理。不过阿杰的工作性质决定了他必须要通过摄影去描述——实际上是去赞誉——天主教和保皇主义的文化产品。这似乎构成了一个严肃的艺术问题，这个问题不应等同于另一个遥远的理论问题（即假设阿杰穿越到古希腊，他身为民主人士，却不顾希腊人当时仍拥有奴隶，却对雅典的卫城情有独钟），因为古希腊人不可能跑到第三共和国去投票，而且无论如何，这里争议的焦点并非奴隶制。

保皇主义和天主教信仰在 20 世纪早期的法国是十分真切的社会现实，如果我们对阿杰的私人生活全无了解的话，我想我们可能有理由把他看成是这个社会及政治制度的卫道士。从某种意义上讲，阿杰确实确实是这个旧分配体制的护道者，且不论他每一次拍摄的初衷，他照片里流淌的美和同情无不支持了护道的说法。但阿杰远不止于此。

著名的阿杰研究学者莫莉·内斯比特（Molly Nesbit）从阿杰的照片里抑或是从她认为的最好或最重要的阿杰作品里——如果我没有误读她的话——读到了一个一以贯之的中心立场，即在影像中描述同时代社会等级制度的普遍性和控制力。毫无疑问，阿杰的摄影作品在社会等级这个主题上给后人留下了优秀的资料库。考虑到他关注范围的广度和深度，这一贡献几乎是不可避免的。如果我们把“社会等级”这个概念定义得足够宽泛、纳入人类关心的全部问题的话，那么我们会认同这一说法，即阿杰的作品是关于社会等级的。

但可以确信的是，约翰·弗雷泽（John Fraser）的评论更接近阿杰作品的灵魂。他说阿杰“对丰富多样的事物形态保持了持续强烈的兴趣、好奇以及不受情绪干扰的爱和敬意，阿杰同时拥有一种伦勃朗式的能力，可以对传统意义上的美好或是丑陋平等对待、相同处理。”

事实上，除非是在它最黑暗、最难以捉摸的氛围里，摄影艺术一般不会轻易地遭到简单化的解读。在一个因人类盲从原则而饱受血泪洗礼和无尽伤痛的世纪的尾声，我们对阿杰的摄影作品心怀感激，其中原因，部分在于阿杰所建立的影像世界里充满了生动的矛盾，混乱的种种潜在迹象未被完全排除在外，缤纷多样的真相点滴未被同质化。



22. 圣杰维圣波蝶教堂。（1904-1905）

如果这所房子确实是伏尔泰去世的地方，那它现在叫伏尔泰滨河路 27 号，但当年伏尔泰还活着的时候，它理所当然另有其名。1778 年，这里是维莱特侯爵的寓所，除了在此庆祝新剧《伊雷娜》的演出成功和在此死去以外，伏尔泰在这里做过的事情寥寥无几。路易十五和路易十六政权视伏尔泰为问题人物，有时是因其表达的内容，而绝大多数是因其表达的方式。伏尔泰还未满二十五岁，就已经进过巴士底狱两次了，尽管两次加起来才一年左右。而他漫长余生的诸多时光是在半官方的放逐中度过的，他身处法国境外或境内的边界地区，只要国王稍有动静他就能迅速地撤退到瑞士。到 1778 年他怀揣着国王的许可声名显赫地回到巴黎时，他已经有二十八年没有见过这座都城了。

如果伏尔泰确实在这里去世，很有可能在阿杰拍它之前的一百年间，这所房子曾经经历过一次彻底重修。一直到 1798 年拿破仑出征埃及并带着传统的战利品得胜回国后，欧洲建筑的新埃及风格才开始出现。这些战利品给建筑师们带来了一个崭新的素材，足以玩转各种新的风格。

这张表现宫廷后院旧王朝高贵地位的照片给阿杰带去了一个有趣的问题，以及一系列有趣的选择。如果他往左侧移一个满步的话，他就可以把门里的人体雕像拍摄完整，但这样一来，他的镜头就不在门口的中心轴上，这很有可能会招致他的建筑师和档案管理员客户的不满。或者，他也可以使用一个广角镜头（重调其转换透镜），离门口稍近一些，这样只需稍稍往左一点就可以拍到完整的雕像（任何人离钥匙孔越近就能看到更多的景观）。这一方案会让雕像在门口里显得相对较小，也会将阿杰置身于伏尔泰滨河路的中间，身处正午往来的人群之中。阿杰选择了我们现在所见的拍摄方案，也许他是喜欢开放的门口里那个惠斯勒风格的画面设计吧。



23. 伏尔泰临终所住的简陋养老院。（1909）

阿杰的商业客户来自不同的社会阶层，对照片有着明显不同的需求，这对于作为艺术家的阿杰来说可能是一件好事。因为这样一来，以这张照片为例，当阿杰在拍摄楼梯栏杆的时候，他就无须去考虑是为画家、为铁艺设计师或制作者、为旧巴黎的业余爱好者还是为博物馆而拍。他可以充分地探索拍摄对象本身的品质和可能性，拍出的照片将来卖给那些可以从中获益的客户。

这张摄于蒂雷纳街 91 号的楼梯照片对于一个要复制该楼梯的铁艺匠人来说可能用处不大。事实上，样板师可能难以从任何一张照片那里获取精确的素材来绘制关于这些复杂曲线的图纸，但可以确定的是，阿杰会使样板师的工作难上加难，他拍摄这部楼梯的角度因透视原理大大缩短了楼梯线条的长度——一个形状紧贴着另一个形状，使得整个楼梯看起来就像是蟒蛇缠绕在树干上。

这张照片把我们的注意力引向一个隐藏的秘密（与照片 23 一样）：楼梯上、墙壁后究竟藏着什么人或物？作为观察者，我们的视角并非清白无辜，我们像小偷一样紧贴着右边的墙壁，准备随时探头窥看墙体那头的世界是否警报解除、平安无事。

这张照片对样板师可能帮助不大，但对画家——尤其是那些爱好探索视野之外的隐秘世界、爱好分辨矿物世界和动物世界之间多变而难以捉摸的区界的画家——无疑会有较大的启发。曼·雷就是这样一位画家，他既是阿杰的邻居，也是阿杰作品的收藏者。1926 年，他为了给《超现实主义革命》杂志供图，买下了这张照片和其他三张阿杰的照片。



24. 蒂雷纳大道 91 号。（1911）

大多数买这张照片的客户都对它的上半部分特别感兴趣。事实上有一些客户可能会麻木不仁地要求阿杰重印这张照片，而且只需要它最重要的部分。每每在这种情况下，阿杰就会回到工作室，把弃片钉在古老的制图板上，重新拍摄它的上半部分。

翻拍底片一直是、而且依然是一个艰巨的技术难题，哪怕是最好的翻拍也很难让人完全满意。但是阿杰的翻拍是个特例：它们大多异常糟糕，经翻拍后洗出的照片纹理粗糙、模糊不清、色调粗鄙。即便是出于设备的局限，他也应该可以做得更好。客户们就是不能理解，其实他们最初看到的照片就已经是最佳效果了。

翻拍底片的目的是修正摄影师最初的想法，这一目的现在可以通过放大技术达成，但在世纪之交的当时，放大机还很稀罕而且简陋。用早期放大机制作的图片质量对于艺术摄影而言也许还算不错，但对于商业用途来说远远不够，因为客户要求的是清晰的画面。

如果这张照片只留下它的上半部分，那就不会有我们现在看到的错综复杂的长方形窝巢和愉快地端坐其中的店的招牌——几十个真实的和虚拟的长方形，它们与阿杰 18×24 厘米的底版比例（有边长 3、4、5 的三角形）虽接近但不完全匹配，外加那个著名的黄金分割长方形（其短边与长边之比等于长边与两边总和之比）和那个神奇的标准长方形（沿着长边将长方形一切为二，无论切分多少次，长短边的比例都保持不变）。

我们也会因此而错过那个意外出现的自画像，更确切地说是那两个自画像：一个是在门玻璃中反射出的阴暗而模糊的大影像，另一个是在屋后镜子里反射出的明亮的小影像。那面镜子同时也反射出了屋子的砖石拱顶及其外层加罩的铁艺围挡。



25. 招牌，波旁埠 38 号。（1901-1902）

到

20 世纪初期，人们对古物尤其对旧招牌的研究收藏兴趣渐渐养成并兴盛起来。在识字还不普及、地名的标示体系还未建立的年代，人们通过各种招牌来识别店铺。随着旧城市被奥斯曼男爵的新城市所替代，那些象征性的标识也大都销声匿迹，转而成为了旧巴黎业余爱好者们追逐爱好的对象。凡是保留下来的标识有很多可以在酒吧门口上方见到，它们通常和窗户栅格相连，法律规定一些卖酒的店家必须要安装栅格，至于安装这些铁家伙究竟是想把可能发生在酒馆里的粗暴和下流行径规制其中还是排除在外就不得而知了。

阿杰从 1899 年开始拍摄类似主题的照片，到了第二年，他已经形成了一个相对标准的拍摄套路，他把相机架在门口的中心轴上，以特写镜头正对门口，而且通常选择街道的阴面或者索性是在阴天拍摄，这样所有雕塑和格架的形态就不会被强烈的阴影遮掩变虚（照片 25 从局部来讲是个例外：拍摄当天的阳光薄且淡，又被稀薄的云打得散开，因此阳光折射出的影子开放而透明）。

店里的伙计或客人常常会在这些照片中出现，他们从门窗里往外窥视已经在人行道中间架起照相机的摄影师。他们看起来不像是把他当作常客，很有可能他当时确实不是常客。在饮食方面阿杰显然是个怪人，每次出门在外，他都好像已经吃了面包和牛奶当作午饭，否则为何他每次面对门口挂着的菜单板上用粉笔写着的马伦戈牛肉、鲑鱼配小银鱼、扁豆配其他小食（毫无疑问，这些美味令人无法抗拒）总能不为所动。



26. 金鼓商店，托内尔桥街 63 号。（1908）

这张照片的标题可能是用来向它潜在的客户作出保证他所买的东西正是他想要的东西——一张少见的熟铁老阳台照片。如果没有这个说明，客户可能会极其自然地认为他买下的只是一张鞋匠铺的照片，因为门口挂着的鞋样就像中国市场上挂着的腊鸭一样整齐而优雅。

这些鞋子都是新鞋，鞋底硬直挺括，一看就知道不是穿坏了拿来修补的鞋子。它们也不像是定制的鞋子，因为定制的鞋子不大可能被挂在店外招揽顾客。看情形，鞋匠店主至少事先做好了 18 双鞋子，现在就等着尺码合适的顾客来买走它们。如果他的祖父是个鞋匠，他习得的手艺全按鞋码尺寸而且全凭手工，那么他毫无疑问就不会有库存，除非有一两双鞋因为定制客户遭遇变故手头没钱而没来取货。但是制鞋机的出现已经大大改变了这个行业，一台闲置的机器足以成为整个资本主义体系的耻辱。

阿杰经营摄影生意的理念和照片里的鞋匠类似。就在阿杰转投摄影前不久，干版技术的发明给整个行业带来了革命性的变革，摄影师在一天之内就可以冲洗出比以前湿版技术年代几天也冲洗不出来的照片量。因此，许多职业摄影师会在还没有买家的时候就制作好成片，之后再慢慢找客户。阿杰是这类人中做到极致的典范，他几乎所有的照片都是在没有客户的情况下事先拍摄的。根据贝伦尼斯的说法，阿杰不愿接指定的生意，因为他认为客户不会知道他拍摄的对象会是什么，这句话真正的意思也许是，客户不会确切地知道他拍摄的对象具体会是什么。比如说，他们知道阳台是拍摄的主题，但他们不知道鞋子也是照片的一个重要组成部分。



27. 阳台，小桥街 17 号。（1913）

1913年，阿杰将一套含有60张店铺和店铺标识照片的影集《巴黎老店及其标识》卖给了巴黎国家图书馆。其中前47张照片是他在1899年至1910年间以一种悠闲的姿态制作完成的，后13张的制作年份全都是在1911年，这说明阿杰在当时已经意识到这组照片几乎囊括了自己所需的素材并且足以完整地表现同一主题，因此他才继续以一种更系统、更高效的事务性方式完成了这个拍摄项目。1913年后，该影集主题的拍摄虽然几近完成，但并没有最终尘埃落定。阿杰时不时会发现一个新的拍摄对象。在这张照片里，阿杰重拍了（至少一次）他在1913年影集中就曾收录的拍摄对象。

阿杰常常会多次重拍早年拍过的东西，其原因多种多样：有时是出于光线或季节的考虑；有时是因为拍摄对象随着岁月的流逝发生了改变；有时或许由于第一张底片损坏了或卖掉了；也有时确定无疑是因为他断定自己能拍出一张效果更好的照片来。但是，不论出于何种原因重拍旧物，他似乎从未尝试去复制第一张原片。他会以一种全新的心态来对待拍摄对象，因为他知道他的拍摄对象总是全新的。

阿杰的第一张记录“小鹿”（*A la Biche*）的照片基本上符合这类主题照片拍摄的准标准流程：相机正对着店铺的正面，画面对称，店门关闭，显得干净利落，门玻璃框里反射出的影像正好构成一幅装饰性的中心图案与上方的店标呼应。（阿杰影集里有16张照片是在1901年或1902年制成的，其中一半照片的门玻璃里都有阿杰或其照相机模糊的影像。显然阿杰本人对此并非毫不知情，不知什么原因，在1902年之后他和照相机的影像出现在照片里的频率就大大降低了。）

看后来版本的“小鹿”照片，摄影师的拍摄手法改变了，虽然不是完全改变但却是决定性的：店铺的正面不再对称，拍摄的角度略带倾斜，拍摄距离也稍稍远些。小圆桌上侍应生的夹克衫（是吗？）构成了外景，开着的门制造了一个内景。如果说照片25和26给我们带来了平面构造的美感，使两个店面看上去都像高空杂技师的网一样紧凑，那么这张照片给我们带来了一个空间，邀请我们进入。



28. “小鹿”，杰弗洛伊圣伊莱尔街，1922年6月

阿杰的取景——经过一番取舍的斟酌后最终作出的决定——看起来总是那么轻松、自然，甚至是那么顺理成章。正如爱德华·韦斯顿（Edward Weston）所言，阿杰看起来从来不会强求某种效果。但也许我们都被阿杰作品风格里流露出来的信心以及看似漫不经心但实则想法激进的摄影手法欺骗了。三思之后，我们可能才会知道阿杰的取景原来经常不按常理出牌。

这张照片就是明证。如果阿杰的拍摄主题是门口上方的门楣雕刻，那他为什么要把相机对准门玻璃后几近神秘的黑暗。而如果他的拍摄对象是门口，那他又为什么将门的下沿排除在取景框之外。

尽管门楣的裸体雕像具备了高度的雌雄同体特性，人们还是将它识别为狄俄尼索斯，并认为它是从卡比托利欧博物馆的《安提诺乌斯》复制而来的。

纪尧姆·迪布瓦（Guillaume Dubois）最终于1721年从教宗英诺森十三世手中获授红帽，据说此举花费了法国国库八百万法郎的代价。圣西蒙（Saint-Simon）这样写道：“一切恶念——不忠、贪婪、放荡、野心、阿谀——在他的内心争锋。虚伪的臭气从他身体的每一个毛孔里散发出来。”



29. 迪布瓦红衣主教府，瓦卢瓦街。（1913）

大概是在 1909 年下半年，阿杰给自己的公寓和工作室拍过几张照片。当时他看到那些成片很有可能感到很惊讶：我们大多数人都有过类似的经历，当我们在照片里看到我们以为熟悉的地方和场景时，它们会比亲眼所见还要更清晰、更新鲜。可能就是基于这样的体验，阿杰才打算出一本书或是一本影集专门收录这种类型的照片，收录不同社会经济阶层的巴黎人的住处内景。

大家一定会问，当时这个多少默默无闻的商业摄影师如何确定自己能进入那些私密的厅堂和卧室之中。这个问题没有标准答案，但也许是因为当时阿杰在他所住的区域范围里是相当有名的，就像本地的餐厅领班、殡仪人员、放心屠户、教区牧师基本上家喻户晓一样。作为一个戏剧人，他可能认识西西莉·索瑞尔（Cecile Sorel），这位法兰西戏剧院大名鼎鼎的女影星居住的公寓可能是阿杰拍过所有内景中最别致的了。即使阿杰不认识她，他的好友演员兼剧院导演安德烈·卡尔梅（Andre Calmettes）也极有可能认识她或至少认识她的朋友。

阿杰很快就完成了这项拍摄计划，到 1910 年 7 月，他将收录了 60 张照片的影集的首印本卖给了历史博物馆。他把影集命名为《巴黎人室内景致：20 世纪初艺术的、风景如画的以及布尔乔亚的》。这可能是他摄影生涯中首次把影集看得比影集中的个体照片还要重要。大概是因为他自始至终把这个系列的照片看作是一个整体，所以影集中所有的 60 张照片都是纵向拍摄的——这个决定对于一本内景相册而言实属奇特，而且在阿杰之后的摄影岁月里也是绝无仅有的。

上述的一切都未能解释为什么这张名为《批发商 F 先生的卧房》的照片可能是有史以来最好的室内空床照，或者说因为它非凡的光线品质，它确定无疑是最奇特的一张照片。照片里的光线貌似来自一个新闻摄影师的闪光灯，他一路爬进黑暗的屋子，然后跪坐起来，摁动相机快门，在他以为，床并不是空着的。

也有可能这张床所在的屋子位于阁楼层，光线从齐眉的小窗里射进来，它并不居高临下，而是水平地射进来。或许这是一间非常大的卧室，床离窗台很远，这也会造成相同的光照效果：两个枕头明亮、发光、充满希望，床头面则带有阴影，两个黑色的波槽之间，整个世界都睡眠不佳。



30. 批发商 F 先生的卧房，蒙田街。（1910）

用 今天的话来说，阿杰是在当代室内景致的随机样本中进行科学选择后拍摄并制作出一套照片的，在当初，这个想法对一个没有雇员、没有学术关系、没有基金会支持的商业摄影师来说绝对可以算是雄心壮志了。但阿杰毫无疑问拥有一个较为庞大的社交圈子，更为重要的是，他的想象力丰富，他早年在剧场的工作经历教会了他角色扮演和日常谎言之间的区别。

因此，他会在他本人论巴黎人室内装饰的文章里收录自己公寓的内饰照片，并配上文字说明，解释这是住在瓦文街的戏剧艺术家 R 先生的住处。这个有趣的文字说明集真相和虚构于一体。一方面，阿杰确实曾经从事过戏剧工作，而且至今仍偶尔客串。在 1913 年以前，他时而会去一些广受欢迎的大学校园里做讲座，其间也会朗诵莫里哀、雨果及其他他喜爱的剧作家的作品。但另一方面，阿杰不是 R 先生，他也不住在瓦文街——尽管那儿离他自己的住处不远，走路只需经过几个街区，就在蒙纳帕斯大街的另一边。

阿杰和他的终身伴侣瓦伦泰恩当时一起住在第一田园大街 17 号，两人早在彼此都是演员时就认识了，她的演艺事业要比阿杰更为成功也更为持久，但到了新世纪的初期抑或比这更早，两人就离开蒙马特搬到蒙纳帕斯同居了，因为蒙马特在当时已成为游客徘徊出没的场所，相比之下，蒙纳帕斯更为奋斗中的艺术家和其他自由职业者所青睐。

自从阿杰在二十年前勇闯巴黎以来，这个寓所已经是他在这座城市的第五个——也将是最后一个住处了。当他把镜头对准自家的几个房间时，他在这里已生活了十年之久。看上去这些照片反映了一个稳定而又有意义的生活，里面丝毫不缺物质和智性层面的舒适。一看就知道这里的主人具有广泛的好奇心，是一个渴求知识的阅读爱好者（瓦伦泰恩对一个朋友说过，阿杰读雨果绝非浅尝辄止，他读过雨果所有的作品）。

贝伦尼斯·阿博特第一次见到阿杰的作品是在 1925 年，在接下来的两年里，她不止一次地拜访过阿杰（究竟几次我们无从得知）。她从未受邀去过其他房间，每次会面总是在阿杰的工作室——一个不折不扣的实用加简约风格的工作室。对此我们完全可以预料得到。尽管她对这位老人及其作品的赞赏之情溢于言表，但仅凭这点就可以受邀进入阿杰的生活区域是绝无可能的，毕竟她年轻，来自异国他乡，而且是个女性。从传统、礼仪、良好的商业惯例、节省时间的角度看，她在阿杰那私密的、法国式的生活空间里不可能有一席之地。此外，也可以想象她作为阿杰的粉丝，很有可能见过这位戏剧艺术家拍摄的关于瓦文街公寓的部分照片。

半个世纪之后，玛利亚·汉伯格带着贝伦尼斯见证了一连串证明这些照片其实拍的是阿杰自己的寓所的证据。当她结束后，贝伦尼斯就说道：“太好了！我很高兴这位老兄没有我想象得那么穷。”



31. 戏剧艺术家 R 先生的室内，瓦文街。（1909 或 1910）

没有迹象表明阿杰在拍摄《巴黎人室内景致》系列时对任何一个拍摄对象造假或凭空捏造出一个拍摄对象来，但确实有那么一两次，当他觉得手头的寓所题材比较单一的时候，他会收录一两张自家公寓的内景照片，目的就是为了让整个系列丰满起来。玛利亚·汉伯格证实影集里一张文字说明为“罗曼维尔街的工人家庭内室”照片其实是阿杰自家卧室的照片。另外，阿杰研究学者莫莉·内斯比特认为还有两张据称是在“蒙田街美食餐厅的批发商F先生”寓所拍摄的照片事实上也是在阿杰自己家拍的。

另有一次，也许是因为阿杰认为可以把同一个房客分身为二，所以他根据同一个拍摄素材制作出两张照片来：通过仔细比对，可以发现“室内装潢师C先生”的寓所和“收藏家B先生”的寓所其实同出一处。当然，也不排除这种可能，就是文字说明里的装潢师和收藏家是好友，两人同租一处公寓。

在这张照片里，阿杰声称要展示给我们看一位住在罗曼维尔街的工匠的居所内景，罗曼维尔街位于巴黎的东北角，邻近贝尔维尔和梅尼蒙当区。我们没有理由（很难有理由）对此表示怀疑。在阿杰十岁时，据说没有警察敢孤身一人来到贝尔维尔和梅尼蒙当区，但时过境迁，四十多年或许确实给这个区带来了全方位的改善。

看起来阿杰一直在最大程度地记录和表现对他自己而言相对比较容易接近的社会阶层。在这个系列中，阿杰并未尝试去拍摄位于社会阶层两端的人的生活方式：他没有走进拾荒者的家里或吉普赛人的大篷车里，也没有走进真正的贵族资产阶级家中一探究竟。这么做他可能连试也没有试过。



32. 工匠居所内景，罗曼维尔街。（1910）

有趣的是，阿杰把这个庭院的名字拼写成了鲁昂（Rouen），而不是正常的鲁汗（Rohan）。我们无法确定他这么做是出于粗心大意还是出于百分之百的一丝不苟。这个地方从14世纪到16世纪期间，确实一直是鲁昂主教们的府邸，但这个地名的改变时间相隔已太久，到了20世纪作家凯特·西蒙（Kate Simon）的话说“这个谬误历史太久远，根深蒂固已无法消除了”。从另一方面来看，阿杰使用的这个拼写方式只有始作俑者才知道是（从某种意义上说）正确的，这个事实本身可能足以取悦阿杰那些收藏古董的客户们了。

我无法解释为什么鲁昂主教们要住在巴黎，但请注意，在我们正在讨论的这段历史时期，鲁昂大多数时间是在英国人的控制之下，而这大概可以作为一个充分的理由说明为什么牧羊人要抛下他的羊群不管了。

阿杰在这里拍过许多照片。玛利亚·汉伯格发现在这个院落里住着阿杰的两个朋友——插画师维克多·达尔戈（Victor Dargaud）和雕刻师查尔斯·茹阿（Charles Jouas），两人在阿杰招揽客户的私人关系网中都起到了重要的作用。



33. 鲁昂庭院。（1915）

为了方便起见，我们可以说巴黎新桥（the Pont-Neuf）大约是在 1600 年左右建成的，这个时间和莎士比亚（Shakespeare）写《哈姆雷特》的时间相仿，荷兰画家伦勃朗（Rembrandt）尚未出生，法国正值亨利四世在位期间。该桥的建设工程历时多年，耗资巨大，过程艰难。

但事实上，这座桥的真正完结要等到它所有石料都化为沙土才能算数。在过去的四百年里，它像其他地位略低的建筑一样不断地经历重修和重建，有时只是外立面的翻新，有时则是基础性的改造和加固。截止到现在，很难说在这座历经沧桑的新桥上还能不能找到一块石头依旧是当年亨利四世遇刺时桥身上的某一块石头。

那条布满斑纹貌似电子条形码的长桩明显是用来测量塞纳河水位的装置，从它的垂直高度设计来看，显然当局留有余地以期河水某天会漫过码头——即使不是今年春天，也有可能是将来的某个春天。

但仅从画面看，无法判断桥墩上的男子究竟是手持钓鱼竿的哲学家还是手握测量工具正在估算河水侵蚀石头之速度的技师。



34. 新桥。（1902-1903）

当 阿杰第一次把相机对准玛丽桥（Pont-Marie）时，它已经有将近三百岁高龄了，几乎可以与新桥比肩。这两座桥都是阿杰镜头前的常客。这张照片摄于阿杰离世前一年，看起来这是阿杰最后一次拍玛丽桥，这也许意味着摄影师感到自己终于拍到了一张令人满意的玛丽桥片子——明亮、白色的太阳吞食了巨大、黑色的月亮。

船头形状的桥墩主要有两个功能，它不仅承受砖石桥体巨大的自重，而且可以保护桥拱的底部不受水面漂浮物的侵蚀，其锥形的头部可以把迎面而来的碎片残屑往两边的桥洞里引过去。我们在照片上看见的这个桥墩只有在高洪水位时期才派得上用场，其时水会淹过码头。桥边的梧桐树依然生机勃勃，这说明在 1910 年的那场大洪水中它们并未在水中浸泡太久时间。



35. 玛丽桥，1926年4月

新

桥的这边完全不是桥了，而是一条跨过西堤岛下游尖端的路，西堤岛是巴黎最古老的部分，它就像一艘停泊岸边的船（人们常常这么比喻）横在水中。

阿杰早在二十五年前就拍摄过这个题材，当时他站的位置与拍这张照片时站的位置相比要往右转 90 度左右。以早年的角度拍摄，两幢建筑的侧影都消失不见，且与后面一整片城市背景混为一体。以这个新角度拍摄，两幢建筑充分独立，在镜头前景和远方中间，光雾好似拉起了一道半透明的帘子，加强了两座楼与后面城市背景的分​​离效果。现在看去，它们就像前线阵地的两座大岗亭，也像两艘大船的巨舱，居高临下地顺着河道望向大海。

大多数伟大的历史名城都建于重要的河流沿线。但巴黎是个特别的城市，因为它起始于河中的一座小岛，当它铺开开来时，它的两岸均衡而又各具特色地发展：左岸是马市和酒市，右岸是粮市和牛市。当照片里的两幢建筑新建的时候，巴黎的主干道是南北走向的，因此会通过西堤岛的几座桥，也因此会在这里造成比较严重的交通阻塞，如果谁要在此时站在桥上聊天，甚至会被认为违背了社会契约。



36. 早晨的新桥桥头，1925 年冬

在所有杰出的法国画家中，让-巴蒂斯特-卡米耶·柯罗（Jean-Baptiste-Camille Corot）可能是最受大家爱戴的一个——这可能既得益于他温和悦目的精神气质（他的同行中充斥着自我中心主义者），也归功于他最佳作品里令人陶醉的清澈澄明。柯罗在阿弗雷村度过了他后半生的大部分时间。到1870年普法战争打响之际，他的富足程度已足以让他向法国政府交纳一笔自愿的、特殊的税款用以购买大炮、火药和子弹，把万恶的普鲁士人从阿弗雷村的森林里赶出去。在当时，他并不太理解事态的严重性。

继柯罗之后，雷诺阿、莫奈及其他画家也在这里工作。到阿杰时期，这里因这些大师级人物的所作所为已颇具反响——这一切并非发生在遥远的过去，而就在昨天。阿杰第一次造访这个池塘拍照时，柯罗已去世近三十年了，而雷诺阿和莫奈还会继续在此工作。

阿杰本人是个业余画家，他的小油画速写既非技艺高超也非了然无趣。安德烈·卡尔梅告诉贝伦尼斯·阿博特，说他自己和阿杰都对绘画十分感兴趣，也认识许多画家，在阿杰离开剧院（抑或是被剧院离弃）之后，阿杰还曾动过当职业画家的念头。作为一个摄影师，他肯定意识到自己的工作有时候是在步画家的后尘——尤其是在城郊拍摄的时候。但是我记不起除此之外还有任何一张照片，阿杰在其文字说明里承认照片有某画家的画作作为先例。

小舟本身就体现出它比该类型小舟的原型有了适度的改进：这种平底、直边的旧船一直到最近才从小池塘的岸边消失。当初很有可能是小客栈的老板用时租的方式把这条船借出，他明白即使技术最蹩脚的船夫也不会因这种船而翻船，他也清楚，万一遇到麻烦，船夫应该还没有离岸太远，只要大声叫喊就能获救。



37. 柯罗池塘，阿弗雷村。（1900-1910）

几乎每个人都知道 bagatelle 是一个法语词汇，来源于意大利语的 bagattella，意为琐事、芝麻大的小事。但它也是一种古老英国游戏的名称，略微有点像台球，任何输赢的金额都不可能被视为微不足道。

图片文字里的巴格代拉（Bagatelle）是布洛涅森林里占地仅 60 英亩左右的小庄园，它的得名很可能与上述的两个字根意思有关。与 18 世纪的大庄园相比，这个方寸之地可真是不足挂齿，但据说它也是一次赌局的结果：1779 年，阿尔图瓦伯爵（很久之后成为查理十世，在位时间不长）与玛丽·安托瓦内特（Marie Antoinette）打赌，说他可以在一个月内建成该庄园，显然他打赢了这场赌。他当国王并不太成功。他说自己与其说想当一个像英格兰国王那样的立宪君主还不如说愿去砍柴，他在位时所做的一切看起来都促成了 1830 年革命的爆发。他随即退位，这一举措被视为他一生最佳的事业选择。

到阿杰时期，人们对巴格代拉的了解和熟知多半是因为该庄园住过两位名人，赫特福德勋爵（Lord Hertford）与理查·华莱士爵士（Sir Richard Wallace），他们是庄园最后的私人拥有者，据称两人是同父异母的兄弟，现在伦敦的华莱士珍藏馆中的藏品就是他们两人的收藏。

阿杰比较忠实地摄下了巴格代拉庄园的面貌，不过最重要的特写镜头还是留给了公园的树木花草：睡莲，攀缘的蔷薇，盆栽的天竺葵。



38. 巴格代拉。（1910 年或更早）

一个新手摄影师总是希望学会借助手头的媒介去描述事实真相，而聪明的老手心里明白，世上没有那么多胶片可供你去尽情地发挥。到四十出头，阿杰就已经明白这个道理，虽然世上有取之不尽的真相，但真相也有轻重缓急、趣味高低之分。

阿杰之前拍过许多睡莲照片，也许大多数都是在巴格代拉拍的，但下面两张编号相邻的照片可能是最具启发性的。图片 39 右下角的那片枫叶与图片 40 左下角的那片是同一片叶子，但逆时针方向转动了八分之一圈角度后，前一张照片中白色的水在后一张中变成了黑色，前一张中灰色的睡莲在后一张中变成了白色。

从内在的证据来看，我们大概能够推测出阿杰关于同一个拍摄对象所拍的两张或多张照片（他往往会跟着影子移动的方向来拍）的先后顺序来，看上去他一贯会以拍照的先后顺序来给底片编排序号。如此一来，我们可以断定他也是用同样的方式来处理下面这两张照片的，他一定是在拍完第 39 号这一佳作后再拍了第 40 号——后者明显要比前者逊色。由此我们可以得出一个对所有摄影师来说都是振奋人心的经验：即使像阿杰这样的大师也会有不确定的时候。爱德华·韦斯顿在与拍这些照片的阿杰大约同龄的时候宣称，他的目标是在按下快门之前就能事先预见到成片的模样和效果。如果他真的每次都得偿所愿，他设定的这一目标岂不是太容易、太微不足道了。



39. 睡莲。(1910年或更早)



40. 睡莲。(1910年或更早)

对 树，阿杰一直保持着强烈的好奇心。他总能找到理由将新拍的一棵树加进影集里来，或重拍一张他之前拍过的树。美国摄影师贝伦尼斯·阿博特来自俄亥俄州，她本人就像该州的象征——牛眼树一样强硬，也并不是一个浪漫的人，她猜想阿杰有可能把这张照片里的树看作是他自己的象征：强健而且坚定。在阿杰摄影生涯的早晚两个十年里，树十分频繁地出现在他的作品中。早十年是在 19 世纪 90 年代，那时阿杰还未决定拍摄旧巴黎系列。最后一个十年是在“一战”之后，那时的阿杰似乎已把摄影事业的重点再次转移到了更为简单、更为个人的目标上。

对圣克劳德公园的这棵榉树，阿杰至少拍过 7 张照片，在 1919 年至 1924 年期间分三次完成——一次在夏天，两次在冬天。就在这张照片拍摄的四年前，阿杰拍过一张几乎相同的照片——同样的机位、同样的日光照射角度。相比眼前的这幅，之前那张更为大胆和粗犷——生动有余但柔和自然不足。在没有解开似乎是无迹可循的阿杰照片编号之谜以前，我曾经猜测那两张照片是在几分钟前后拍摄完成的。现在再看，事实很明显，阿杰是在几年后确定，之前的那个版本画质过于尖锐，又不足以雕刻效果，因此必须重拍一张，重拍的方式是增加曝光时间。

在早期作品中，阿杰常常在画面里拍出树的全部，就像儿童画里典型的表现手法：天空的背景映衬着树的轮廓。在“一战”后的作品里，阿杰的树不再那么完整而笼统，照片的主体更具体、更突出和分明，少了一点令人安心的效果。照片通过特写十分具体地展现出树的各种形态：关节塑形、开花、结果、根须抓地、枝干伸展、采光折影、枯败残断。



41. 圣克劳德。（1924）

Saule 意为柳树，但柳树是极为复杂的一个树种，到现在为止我们对柳树的种类、亚种类、品种的数量都没有一个定论。幸运的是，我们在此更关注这个词的商业属性而非它的植物属性，关注它易弯折的枝条而非它的整体。

在 19 世纪中期，柳条由法国出口至纽约，卖给批发商的价格根据品质和状况不同在每磅 3.5 美分至 8 美分之间不等。最好的柳条是最柔韧的那种，普林尼（Pliny）称之为青树柳（*Salix viminalis*）——可弯折的柳。

柳条最主要的用途就是编篮子，后来又发展为制作柳条家具。但是也有些品种经培育后被用作天然有机的弯结，可以把成捆的蔬菜绑缚起来运去市场。如今，即使是在法国，菜篮子的使用也已大幅减少，很快，这种既令人惊愕又看似受惊的树种就将在大地景观中消失了。

阿杰照片里的柳树看上去特别显老，但也许并非因为年岁的关系，而是由于人们对它每年新抽枝条的过度折剪。从画面上看，它似乎已被遗弃，在年老色衰的愤怒和怨恨中挣扎度日——就像戈雅（Goya）和雷东（Redon）画笔下的一棵树。



42. 柳树。（1919-1921）

对同一拍摄对象进行多次拍摄，这对阿杰来说稀松平常。随着年岁的增长，他似乎越来越倾向于去重拍之前拍过的对象，他好像一点也不着急，只是想拍到好的照片。或许他自己会否定这个提法，并且说任何一棵树甚至任何一栋房子在第二次再拍的时候就已不再是原来的那棵树、那栋房子。

但即使在阿杰的相册里，我们也不常见他重拍如此卑微的题材——一座郊区的无名居所——在四分之一世纪后他又重回故地。尚无明确证据说明他为什么要拍这两张照片，但看起来他似乎希望把第一张底片的成片卖给一个画家客户。杜诺耶·德·塞贡扎克（Dunoyer de Segonzac）当时只有十七岁，不过于特里约（Utrillo）和德兰（Derain）及许多其他人已经成熟了。第二张照片摄于阿杰的晚年，他那时已经获得了一小笔养老金，似乎终于可以不那么关注照片的销售。但是他确实没有放下手中的相机，也许因为摄影已经成为了他的习惯，也许可以说摄影是他的人生目的，在超过三分之一世纪的岁月里，拍照制片已经成为了阿杰面对和理解世界的一种方式。

这所住宅陈旧而坚固。我们只能看到它 U 形（凭推测）全貌的一侧，在 1901 年版照片的最右端有一个门口——几乎可以确定它是边门——走进去会是庭院和住所的正面。门牌号依稀可见，但不能确定：可能是 12 号，也可能是 13 号。

房屋主人的财运或许已过巅峰时期。墙上的爬藤繁茂过度，有点肆无忌惮起来；屋顶需要去苔；那只大石墩躺倒在人行道上，让人不禁会问，自从它被某个醉酒的货车司机撞离底座，至今已有多久无人将它扶起归位了。

二十五年后，情况依然没有好转，唯有光线例外。当年的某个午后，阳光充足而美丽，那是阿杰第一次看见这所房子；多年以后，他故地重游，重新举起相机对准旧物，那阳光令人心碎。

第二次拍摄的时候，阿杰把相机的位置往左移了一点，可能是为了避免早晨的阳光直接射进他的镜头。他也往前稍稍移了一点，事实上他已站到了街道的中间，不过可能并没有占据轨道电车的路线。

一张照片是否令人愉悦，关键在于细节。在第二张照片里，我们可以看到左侧房屋的马车入口前增加了一条不大的人行通道。毕竟，一座城市或一所房子的格局并非一蹴而就，而是日积月累的。



43. 夏特奈，一个角落。1901



44. 夏特奈，老房子。（1925-1927）

好 照片无须词语解释。影评者若遇到好的照片，他最好谨言慎评。好的历史会告诉我们一张照片是在什么大背景下拍摄完成的，他可以尝试去描述照片里蕴含的某种共享的知识，这一知识展现了特定的时间和地点里某一项手艺的传统和现状；它甚至会尝试去唤起一个时代的直觉和灵感，启迪人们朝一个可能硕果累累的方向行动。

好的艺术评论有助于为艺术品和真正的艺术品观赏者搭建一个平台，让双方得以精神交会，有时这种交会甚至会在观赏者和艺术家之间。如果足够幸运的话，艺术批评可以通过词语构建某种新的意义，既有异于照片的视觉表意，又融通于照片的内在蕴意。如此，词语的构造也许可以把我们引向与图片意义相邻的精神领域。

我不清楚这张照片为什么会有一种力量让人感觉如梦如幻、危机四伏。也许是因为画面给人一个明显往逆时针方向倾倒的印象，尽管它的垂直景观都是笔直的；也许是因为这片明亮的天空，它形似一张烧到一半的信笺；也许是因为偏低的摄影机位，让我们感觉自己好像四肢贴地，背负着一个难以承受的重量匍匐朝着楼梯前进。



45. 凡尔赛宫，橘园的楼梯，103度倾斜，20米宽，1901年7月

阿杰拍这张照片的时候四十刚出头，他当时的状态显然很好。他正在尝试一种新的风格，拍摄的照片派头十足，充满了机智高昂的情绪和健康活跃的自信。

比起在外面的世界，在凡尔赛宫里自然更易拍出简单明了的照片，因为那里精心打造的景观可谓一步一景，凡是不必要的、粗俗的细节都被肃清了，那些细节要是出现在镜头前总会显得特别扎眼且不合时宜。不过看这张照片，要是阿杰把相机取景框竖起来，只取这座雕像（自由女神和她的老鹰旅伴）与它背后掩衬的黑色树叶背景，那么整个画面就会显得过于简单，也少了一些趣味。阿杰的诸多竞争者也许会这么取景，但没有理由认为买这张照片的手艺人、档案保管人、业余爱好者会因为它的特殊取景而感到吃亏。

阿杰大胆地作出了与众不同的决定，他让画面中的石凳与雕像平起平坐。一旦一个角色在演员表中占有重要的一席之地，它就不免会在情节中承担重要的戏份：是不是有时运不济的爱人就在阿杰靠近之际悄然溜走，或有保皇党人刚刚在此谋划一次武装政变，或有诗人在此写作空气的首要地位和她如何观测天象寻找水、火、土的元素。

把长凳收入取景框，也意味着同时把背景画面纳入取景框：整个画面的形状就如同两个逗号一正一反左右咬合，也像我们了解的阴阳符，或加拿大太平洋公司在美国中西部的Soo线铁路的标志。



46. 凡尔赛宫，公园。(1901)

根

据雕塑作品的拍摄惯例（例如这个花瓶），通常需要摄影师离开拍摄目标足够的距离，这样才能保证海因里希·沃尔夫林（Heinrich Wölfflin）所谓的“典型轮廓”。这个约定俗成颇有道理。狗身上的跳蚤就是离狗太近，所以不会知道狗的外形，地球人——太空旅行者例外——住在地球上，所以从来也没有见过地球的形状。

但阿杰拍摄时会倾向于使用近景的特写，卖灯罩者的照片（图 17）就是这一特点的极端案例。在旧巴黎狭窄的街道上，摄影师常常别无选择，只能靠近拍摄对象。这样，阿杰也就自然而然地使用更宽视角的镜头拍摄，而不是使用传统的成像惯例所认可的常规镜头。

趁着 1906 年巴黎的好天气，阿杰拍摄了数量可观的凡尔赛宫花瓶系列照，拍摄的手法即是他惯常采用的超近距离取景法。从这张照片的拍摄情况看，他的镜头离花瓶近得几乎就在瓶嘴下方，如果把花瓶比作一张人脸的话，就是近到鼻子正对着照相机镜头，而两边的耳朵都看不见了。事实上，阿杰和花瓶的近距离需要他绕瓶一圈拍四张底片，才能把花瓶的全貌拍出来。

一百多年前，乔瓦尼-巴蒂斯塔·皮拉内西（Giovanni-Battista Piranesi）就曾在一张蚀刻版画中描绘过同一个花瓶（更确切地说是这个花瓶在波各赛花园的真品）的圆周样貌，他的手法就像墨卡托（Mercator）的地球投影图一样——把地球当作一个可以展开的画轴来展示其面貌。

这一拍摄手法的优点和缺点是—致的，它强调了—实际也可谓是夸大了—花瓶剖面的局部雕刻细节：照片里的人物雕像看起来几乎脱离了它们本来围成一圈的几何形态而变成平面图像了。



47. 凡尔赛宫，花瓶（细节）。（1906）

意

大利爱上一个被重新发现的古典历史世界，部分是在祖先崇拜的层面上。文艺复兴的缔造者会认为自己是古罗马建造者的后代。反过来，法国爱上的并非是远古的过往而是现代的意大利。法兰西斯一世（Francis I）把达芬奇和所有其他艺术家带到法国，让他们教法国人现代风格和现代表现手法。两百年后，凡尔赛公园里依然充斥着异教神及其朋友的雕像，并不是因为他们与本地迷信有关，而是因为他们来自意大利。

这张照片里的雕像也许是山林、畜牧之神潘（Pan），也许是森林之神西勒诺斯（Silenus），后者有时不像潘那样总是被刻画成下身为羊的形象。说它像潘，这个雕像看起来有点显老了，潘几乎总是以无辜的少年犯形象示人的；但说它像西勒诺斯，它又看起来太年轻，我们习以为常的西勒诺斯形象是个大腹便便的糟老头，颓废、无望、终日无可救药地沉溺于不恰当的酒色慰藉之中。不过，许多人认为西勒诺斯是潘的儿子。对占星家而言，潘（Pan）是多面神塞特恩（Saturn）的一面，后者象征着时间和对各种形式的生命永不满足的破坏欲。

照片拍摄的季节应该不是晚秋而是初春。雕像背后不远处的是一位作家或读者，他似乎赶在了季节的前头，紧裹着长风衣坐在长凳上。

阿杰当年四十九岁。在之前的五年中，他至少已有四年在凡尔赛公园较为集中地拍摄风景照而且很享受这个过程。1906年是他给凡尔赛系列照片增添许多杰作的一年，在此之后的十五年里，阿杰似乎没有再回到这里，仅有的一次我们知道的回归，他拍了一棵在这里生长多年的古松。当他再一次把注意力转回这座公园时，他已六十四岁，不再是当年的摄影师了。



48. 凡尔赛宫，公园。（1906）

艺术学院一位被遗忘的教授（更确切地说他的名字我忘了）对他的学生解释道：美的建筑其遗迹也美。这个论断有失偏颇，因为它没有把玻璃建筑和帐篷建筑也考虑进来，不过只就教授所指涉的范围来看，这个规律还是相当中肯的。

这张照片里描述的凡尔赛公园一角还没有损毁到成为遗迹的地步，不过也快了。很难相信在这里还是全新的时候，它看上去会和现在照片里所展现的一样美，阿杰的照片摄于 20 世纪初期——石头都已开裂，整体建筑不论是水平还是垂直的部位，都在向重力的铁律俯首称臣。也许是因为时间揭开了建筑自命将永恒不朽的假面，我们对建筑反而格外同情了。

明亮柔和的阳光就像探照灯一样照射着花瓶和它的底座，平台的远端却依然被阴云笼罩，背景中怒目而视者正是某种将会把路易十四的伟大纪念物夷为沙尘的神秘力量。

也许是到英国风景画家约翰·康斯太布尔（John Constable）的时代，即太阳国王路易十四死后一百年，画家们才开始尝试描绘像这张照片里那样的稍纵即逝的气象变化。对摄影而言，似乎是在干版技术发明之后，到了 19 世纪的末端，摄影师才开始尝试去拍摄类似的气象。早年的湿版技术过于缓慢、审慎，而且成片都出于预判，因此但凡可以，摄影师都会避免在浓云急速压阵的天气里拍片，变换莫测的云不断地修改着镜头前的景象，给拍摄带来困难。

人们会惊讶地记起当凡尔赛公园还是全新的时候摄影尚未被发明；人们也会乐意去猜想凡尔赛公园的设计者安德烈·勒诺特（André Le Nôtre）是否真的知道他所设计的园艺的真实面目。



49. 凡尔赛宫。（1905）

公园里生机勃勃的植物和惟妙惟肖的雕像塑造了一个随意、自然的有机轮廓，位于它们面前的池塘和小径，因其干净和简单的几何特性，又给这一轮廓提供了一个精致的映衬。阿杰与勒诺特一样，喜欢将大胆的开放形式并置于安心的封闭形式。在这张照片里，建筑的对称与植物的对称、池塘倒影的对称相互调和，相互补充。就这样，我们一面在照片里看着凡尔赛宫的法兰西馆，一面就像在接受一次有关心理投射的罗夏克测验（a Rorschach test），测试我们对暮光、对树木和女巫的亲缘、对古典秩序的权威的心理反应。

事实上，如果这张照片就像万花筒里的形象一样完全对称的话，就会少掉很多趣味。显然，照片的左右两面并不完全对称，因为即使是法国的园艺师也无法种出两棵完全相同的树来。早在二十多年前阿杰制作这张照片的初版时，照片里的树木显得更井然有序，相比之下，我们现在看到的照片里的树木被赋予了更多的自由。更有趣的是，照片的上下两半也不完全对称，因为摄影师看上下两个部分的视角不同，陆上的场馆与镜头的视角直接持平，而下部的场馆从湖水的表面向镜头投射过来。观众是在一个相对较低的视角看到湖水中倒映的场馆，这也正是馆顶的轮廓线状似海鸥飞翔的翅膀的原因。



50. 特里亚农 [法国馆]。(1923-1924)

据

说在 1921 年画家安德烈·迪尼蒙（Andre Dignimont）专门委托阿杰拍摄了一套妓院和妓女的照片。如果事实真是如此，阿杰似乎在完成这项工作的时候出乎意料地并未投入过多的精力和热情。从底片的编号来看，这张照片是该系列的第一张成品，之后十个月的时间里他给这套照片增加了大概十二三张底片，其中大多数是在他恰好路过某个合适的（或许也可以说是不合适的）区域时拍摄的。

拉维莱特（La Villette）是阿杰 1878 年（我们的推断）来巴黎时最早居住的区域。他在巴黎的第一张半永久性的床就在弗朗德尔街 97 号，位于拉维莱特港及其商务船运河道系统的另一侧，在巴黎大屠宰场的西头。

对这张照片的文字说明我无法作出合理的解释，因为阿瑟林街（rue Asselin，从我的地图上看）就在河的另一侧，位于第十四郡，离阿杰的公寓步行不远——就在蒙帕拉斯公墓的另一侧。显然，文字说明这么写并不是为了欺骗巴黎人，它有可能只是阿杰当时的笔误或是后来抄写的失误，也有可能是后来为了保护无辜者把这条街的名字转移到了另一个区。

在拿破仑三世的第二帝国和随后的第三共和国期间，改变的不仅是街名而已。在拿破仑三世在位及退位时席卷法国、尤其是巴黎的新的商业繁荣，对穷人、商人阶级、（前）贵族阶层的分布起到了十分有趣的影响。早年，阶级之间的隔离倾向于垂直分布：穷人住在犹如肺癆温床的地下室和没有暖气的阁楼里，但一般情况下他们会与条件优越者同住一个社区，双方的交往营造出一种表面的客气氛围。随着第二帝国带来的新繁荣，随着奥斯曼男爵创造的干净崭新的中心城的推广，随着现代火车技术的发展，不同阶级的居民可以水平隔离开来，这样，无论穷人在睡觉还是在生育，至少都可以眼不见为净。到 1860 年，城市的边界被一直延展到了防御城墙，郡的数量增加到了 20 个，伴随着一定数量的选区划分，新兴的工人阶级居住的郊区也被纳入市政范畴之内。

在 1867 年巴黎举办世博会期间，马克·吐温（Mark Twain）造访了巴黎，他很喜欢这座城市，但也声称在这里只要花 7 美元就能雇一个杀手。马克·吐温当然是一个以夸张著称的作家，不管怎样，在他来访十一年后，在年轻的阿杰搬到这座城市居住时，这里的一切毫无疑问有了长足的改善。



51. 拉维莱特街区，阿斯兰路，妓女在自家门口站街，巴黎第 19 区，1921 年 3 月 7 日

美国街拍摄影师加里·维诺格兰德（Garry Winogrand）说过他在哲学层面并不反对精心设计的摄影方式，他只是自知自己的想象力不够，不足以发明一个虚拟世界，可以与他每天在街上邂逅的精彩纷呈的（常常又是奇异怪诞的）现实世界相媲美。

即使你去世界上任何一家优秀的选角公司，说要为拍摄一张三位夫人（或一位夫人、两名雇工）共同权衡商业前景的照片选择最佳模特，你也绝对选不到我们照片上看到的这三位主角。即使你再进一步具体地描述你的选角要求，说要选的三人分别代表慷慨、愚蠢、贪婪这三个特征，你也绝对选不到照片上这三个绝佳的代表。即使她们的穿着打扮都是由重量级戏服设计师伊迪丝·海德（Edith Head）来为她们量身定做的（比如在她们的胖脚背上加上带子，再配以人造珍珠），她们也不可能穿出照片上如此完美的效果。即使是由大导演弗雷德·津内曼（Fred Zinnemann）亲自为三人指导摆好姿势站在门里面，也不可能有照片里她们自己随意站立时相映成趣那么自然。

另一个美国摄影师保罗·卡波尼格罗（Paul Caponigro）曾经说过：“在我所有的摄影作品中，对我个人最具意义的那些照片都是我在某个时间、某个地点、某个角度忽然受到了触动后拍成的，在那一瞬间，我并没有动用我的才智去取景、构图或作出其他决定以便创作出一张照片，可以这么说，在那一瞬间，我被某种自然的灵感附体了。”



52. 阿瑟林街。（1924-1925）

在阿杰学术研究领域中作出最重要贡献的莫过于玛利亚·汉伯格，她在 20 世纪 80 年代早期就证实阿杰把自己的作品分成了 13 个大小不一的类别或是系列，她通过数字顺序来鉴别阿杰的照片，也因此鉴别出阿杰全部照片的不同类别。根据这些数据，她得以绘制一张蓝图，让我们可以首次比较确定地给阿杰的照片标明拍摄年份。

同时，她对阿杰所有作品的总量作出了估算——他存下来的照片大约 8500 张。这意味着他平均每年拍 250 张照片左右，换个算法，正如汉伯格所信的那样，如果这些照片主要是在三月至十月期间拍摄完成（剩余的四个月主要用来洗印、持家、销售），那就相当于每天拍一张照片，持续拍摄长达三十五年。当然，这个频率也不是每年都均等的。

许多巴黎观光指南书里的地图都没有标示出布罗卡街。这一事实也许并没有影响到太多到巴黎观光的游客，也没有令太多该街的居民惊讶。至于阿杰为什么去到那里，为什么要拍这张照片，现在已经很难考证了。显然他不是冲着这里建筑的美观，也不是为了颂扬这里的生活方式而拍这张照片的。伟大的现代主义建筑大师勒·柯布西耶（Le Corbusier）在时隔一个年代之后挑选了这张照片，把它作为结节横生的贫民窟的图例。柯布西耶本可以轻松找到一张看上去更似肺癆温床的贫民窟照片，但他还是选择了这张，其中部分原因显然还是归功于该照片看上去很棒——看上去健全如钟。

在同一年——甚至可能在同一天——阿杰还拍摄了这条街上相隔仅几个门洞远的一间鞋店。他把鞋店的照片收录了他的“如画巴黎”系列，也许是出于照片的商业内容考虑。他把我们眼前的这张照片收录了他的“旧巴黎地志”系列，也许是希望将它卖给历史图书馆，之前他已经以同样的标签向图书馆兜售了好几百张照片。但历史图书馆自然也不是那么容易就出手的买主，但凡被阿杰冠以“地志”标签的照片就一率照单全收，时至今日，我也不知道图书馆是否买下了这张照片。

当然，阿杰拍这张照片也有可能完全是出于欣赏的原因，就像我们现在看这张照片可以从中获得愉悦一样。阿杰在 20 世纪拍出了他最优秀的作品，他在保罗·塞尚去世二十一年后离世。他从事商业摄影这一事实不大可能会阻止他欣喜地发现眼前这面墙上有许多显然毫无规律却完美组合构图的黑色开口。勒·柯布西耶当年选择这张照片也许是出于同样的视觉考虑，但在 50 年代建造朗香教堂之前，柯布西耶还从未在他的建筑设计中尝试过这一效果。



53. 庭院，布罗卡街 41 号。（1912）

1910年，在阿杰完成了他的一套60张《巴黎人室内景致》的影集（图30、31、32）后，他开始制作另一个关于城市车辆（四轮运货马车、四轮客运马车等）的专辑并在年末完成。虽然他之前曾拍摄过许多不同类型车辆的好照片，这次《巴黎的车辆》专辑中收录的60张照片全部或几乎全部都是新的。在这套影集里，阿杰更靠近拍摄目标，不去管背景和氛围因素，只专注于描述车辆这一人工制品本身。相比照片，工匠们当然会偏爱绘图作品，但是看了这个系列中最好的那些照片，一个优秀的马车工匠几乎可以依样复制出一辆完全相同的马车来。

这辆两轮卸货车与大棚车的后半部分很相似，两者肯定有着共同且古老的渊源。但是这辆像恐龙一样古老的两轮卸货车可能并没有它看上去那么老旧，因为它是一辆倾卸车——它的名字 *tombereau* 的意思就是倾卸车，根据这种车的设计，前面的马和牛无需卸下榫舌板，后面装货的翻斗就可以倒空——这在效率上是个重要的进步。今天我们说到 *tombereau* 这个词，很有可能会想起那种用来把数量众多的大革命敌人（当初就是如此定义的）运往断头台的大车。在这个用法里，该词在技术功能先进这方面的所指就毫无存在的必要，而且我相信也根本没有这么用过。

当阿杰在1910年制作这个关于车辆的影集时，总共有60辆车，其中59辆几乎都是由马拉的，偶尔有一两辆车由牛来拉。只有第60辆车是蒸汽压路车。



54. 卸货车。（1910）

作为旧巴黎的专家，阿杰把他大多数的作品都卖给了那些认为旧即是好的客户，偶尔他自己也可能会有类似的想法。值得一提的是，虽然阿杰拍摄巴黎有三十年之久，而且走街串巷去过绝大多数在游客指南里被忽略不计的街头巷尾，但是他却从未有意识地拍摄过凯旋门、埃菲尔铁塔以及任何一座奥斯曼男爵于 19 世纪重建巴黎后留下的伟大历史纪念物。

但是，他也并非一成不变地反对变化这一概念。在 1922 年春，他拍摄了也许是他职业生涯以来第一辆汽车的照片——一辆十分帅气的雷诺敞篷汽车，停在一个小院子里，看样子这条小得几乎不存在的街道可能刚好位于穆夫达街和蒙日街交汇的地方。

就在 1910 年，阿杰拍他的“车辆”专辑时，巴黎市内总计有超过一万匹马受雇于街头拉车。三年后，拉车的马只剩下 60 匹。只有碰到真正繁重的活，才要靠这些役畜来完成，不过事情已经很清楚，这样的日子快到头了。最终，阿杰直面这一现实，拍摄了一辆内燃机车。当然，他选择了一辆非常好看的汽车，这是他的工作原则和工作习惯。

在 1900 年，有 2000 辆汽车在巴黎市内行驶。到 1914 年，这个数字达到了 25000 辆。我手头没有 1922 年的数据，但不管怎样，我们眼前的这款靓车可能不会被官方的数据记录在案，因为看样子它的引擎还躺在院子的地上。

从小小的瓦朗斯街开始，跨越蒙日街，就是摄影胡同。这个问题在其他地方也会时不时地被提起，但只有法国人以摄影来命名街道。



55. 庭院，瓦朗斯街 7 号，1922 年 6 月

阿杰时代的巴黎由三条显著的防御工事圈围起来，最靠里的一条将城市的边界清晰恰当地界定出来。往南，防御工事的第二个圆周离城市界限仅有一英里之隔，离卢浮宫也只有四英里远。军队尤其担心城市南部地区的脆弱防线，因为夏提龙高地给炮兵提供了一个极好的平台，可以通过膛线炮管将极具杀伤力的炮弹（按当时的标准）轰到巴黎市中心。

就在军方考虑如何最充分地利用内圈和中圈防御工事之间一英里宽的地带给巴黎设防之际，它说服了政府作出规定，在这个地带严禁建设永久性的建筑。这个规定自然而然使这块地方成为了擅自占地者的庇护所。在这个“地域”（即使到了“二战”结束大家还是这么叫这块地方），一个占地者今天声称占据了12平方米的领地，很有可能明天就遭到另一个占地者有效的挑战。

在这个“地域”驻扎的大多数居民可能都是吉普赛人（罗姆人）。他们看起来对不动产毫无兴趣，也许正因如此，他们一直是世间所有遭受迫害的少数民族群中最隐形也最少被讨论的一群人。

面对巴黎最棘手的滨水地段和屠宰、制革社区，阿杰显然都能以最平静、最镇定的心态去处理，但当他在这个“地域”拍摄时，他会不时地表现出一丝紧张的情绪来。无论如何，他都会在取景和对焦上显得没有把握，尤其是当住在这里的人们直面他的镜头，用一种茫然不解的眼光盯着他看时，他自己也似乎总是无所适从。

这张照片也许是整个系列中非典型的一例。照片里表现出来的摄影师与摄影对象的共鸣程度很有可能使双方的位置都扭曲变形了。



56. 吉普赛人，群体。（1912）

直以来，摄影作品对穷人的展现要比对富人的更好、更彻底，当然，假如穷人有选择权的话，他们可能宁肯不要这项“荣誉”。也许这么说会更确切，即在以穷人或富人为主角的照片中，前者的好照片相对要更多些。

对摄影师而言，穷人比富人更上镜首先是因为穷人直觉地明白——这点与富人不同——他们没有隐私权，其次是因为他们中有许多人就生活在街头巷尾这样的公共场所。但说到摄影师之所以喜欢以穷人作为拍摄对象的第三个原因，那可能是因为穷人们比起商人阶级来，上镜特征更加鲜明，他们的衣着、住所、生活环境甚至连面相都具备摄影师们所青睐的丰富多彩。

早些年，在法国大革命之前，王公贵族们穿着用绸缎、黑貂皮、皮革、天鹅绒、钢制或羽毛做面子底料的服装，给画师们提供了同样丰富的视觉素材，但到了19世纪，只有陆军和海军的高官才被允许穿得像珍奇的鸟儿一样，而即使是这些高官，他们夸张的炫饰也是相当整齐划一的。

要使照片如画般感染观众，很大程度上得依赖画面的质感。粗粝的墙面、茅草的屋顶、巨大的干草堆、手纺的衣服、鹅卵石的街道、逆光的照射，这一切共同构成了生动的画面。放弃如此丰富的表面质感是现代主义风格的核心宗旨。就在阿杰拍摄这张照片二十年之后，现代主义建筑的风格理念坚持认为，建筑的墙面应该去除任何有形载体的元素，其平面应该像空白的电影屏幕一样纯粹。



57. 拾荒者，马塞纳大道。(1910)

在阿杰之后，几乎所有的摄影师都拍过花园里空椅子的照片。而且至少有一位摄影师还专门以花园里的空椅子为主题出过一本影集，如果说这个行为有点夸张，但它至少说明空椅子这个主题在 20 世纪中期是摄影师不可抗拒的选择。花园里的空椅子象征刚刚在此等候却最终离开的人，或象征尚未到来却依旧可能前来的人。

也许布拉塞（Brassai）拍过关于花园里的空椅子的最权威照片，而且可以确定他的朋友亨利·米勒（Henry Miller）在其著作《麦克斯和白色吞噬细胞》中给所有该类照片写过这样一段权威说明：“在所有布拉塞拍过的物品当中，他的钢腿椅子以一种非凡而又令人不安的庄严脱颖而出。这是一张极尽简约的椅子，上面既坐过乞丐也坐过皇族，既坐过个头矮小、四处奔波的妓女，也坐过威严犹如女王的歌剧名伶。这张椅子每日由市政当局租给任何一个愿意花 50 生丁在室外就坐的人，它的椅面上布满着小孔，它的椅腿在地面形成一个环状。这张椅子最朴实无华、最价格低廉，也最荒谬可笑——如果一张椅子也可以荒谬可笑的话。布拉塞恰到好处地选择了这张微不足道的椅子，就在发现它的地方把它拍摄了下来，并因此发掘出了它浑然具备的尊严和真实性。这只是一张椅子，别无其他。它既不具备对曾经给它带来过荣耀的可爱的臀部的感伤主义，也不具备对当初制造它的疯子们的浪漫主义，从它身上既看不到创造它时所投入的艰辛和汗水的数量，也看不到任何对于生产出它的时代的讥讽，它既无意与其他年代的椅子做可恶的对比，也无意讲述关于霸占它的游手好闲者所做梦境的谎言，看着它既不见对全身裸露的它的轻蔑，也不见有任何感恩之意。”

当然，米勒这么写不过是与我们开玩笑罢了。这张照片实际上传达了他所否认的一切元素。



58. 卢森堡。（1902-1903）

阿杰把这张照片标记为卢森堡，这应该没什么问题，这张照片的拍摄地公园，不远处的那座宫殿都以卢森堡命名，照片记录了公园和宫殿各自的某个侧面（虽然不是很多）。照片的名字无论在什么情况下都只是标签而已——或多或少起到一种识别的作用，但名字很少被认为是对照片内容的解释。到了阿杰的年代，摄影已经成为一个空前多产的图片生成系统，大家来不及给所有的照片都冠以合适的名字，因此只能退而求其次用编号来区分。阿杰拍摄卢森堡花园至少有二十五年之久，我不知道他究竟在那里拍过多少张照片，但总数肯定有好几十张，甚至可能好几百张。这些照片大多只以卢森堡作标题，再加上一个底片的编号，但每张照片的内容——所表达的意思，都各不相同。其中有些照片让人体会到摄影作品是如何对优秀建筑师、雕刻家、园艺师的作品进行明智地品鉴，而有些照片则让人感受到摄影作品是如何表达对大千世界富有激情的欣赏。

这张照片是阿杰在卢森堡公园所拍摄的照片中最后一批里的一张——也许它就是最后一张。照片拍摄的时间恰好在阿杰的挚爱瓦伦泰恩离世后的一月，瓦伦泰恩作为演员要比阿杰更成功，她把自己余生的命运交予阿杰并与他在一起共同生活了三十多年。

如果说这张照片的主题是生与死、获得与失去，可能听上去十分牵强，但说它表现了生命的短暂易逝，可能不会有太多人反对。



59. 卢森堡。（1923-1926）

重申一遍，阿杰是一名商业摄影师。虽然他仅是偶尔承接指定的业务，但可以肯定地说，他在拍照的时候通常会有客户的概念，即在拍摄时他会想这张照片潜在的目标客户是谁。

另一方面，我们不应该忽视这一种可能，即商业产品的制造者——比如小说的作者或电影的制作人——可能偶尔会被他们所遇到的问题中蕴含的迷人可能性所折服，从而做出一件比严格按照市场需求量身定做的作品更好的——或至少是不同的作品来。此外，有大量的实际案例表明，小说、电影、绘画作品的创作者常常会对作品的市场前景做出误判，从而把原先纯粹的趋利动机抛在脑后，导致最终的作品无人问津。

了解阿杰是否真心想卖这张照片、如果想卖想卖给谁，会对我们的讨论大有帮助。他的老主顾中既有收藏老巴黎工艺品照片的档案馆，也有把照片作为图片局部进行收藏的画家和插画师。这两个群体都是老磨坊照片的潜在客户，但两者似乎都不可能选择这张照片。对档案管理者来说，这张照片没有清楚地展现出一个实用性极强的工程作品的技术细节。对画家来说，这张照片过于完美以至于任何临摹它的画作都很难超越它。它并非一幅图片的局部，它本身就是一幅完整的作品。

当阿杰拍这张照片的时候，第一次世界大战已经进行了将近一年。就在上一年的秋天，法国人在马恩河会战中打退了德国人，交战双方都损失惨重。拍完这张照片后，阿杰在战争剩余的三年时间里几乎没有再拍过任何作品。对此，虽然有几个听上去颇为合理的解释，但是没有一个是完全令人信服。



60. 沙伦顿的老磨坊。1915年（5~6月）

瓦卢瓦地区克雷皮昂曾是瓦卢瓦王朝的故都，瓦卢瓦王朝在法国的统治长达两个半世纪，最终以亨利三世遇刺身亡而告终。有一种说法是当时尚为安茹公爵的亨利（受了其母凯瑟琳·德·美第奇的唆使）要对1572年的圣巴托罗缪大屠杀负全部的责任，屠杀以下令刺杀胡格诺派领导层开场，以大约5万新教徒和疑似新教徒的被害告终。

早在一个半世纪前，瓦卢瓦地区克雷皮昂就曾饱受另一位亨利国王带来的痛苦，那是英格兰的亨利五世，他在阿金库尔一役中重创法国军队后继续在法国逗留了五年之久，操纵了这个国家的战争和外交命脉，随后他迎娶了查理六世的女儿瓦卢瓦的凯瑟琳。可以期待这次联姻最终给当地人的处境带来了改善，哪怕只是短暂的改善。

当阿杰来瓦卢瓦地区克雷皮昂的时候，这个地方过去的荣耀早已成为历史。他为什么要来到这个距巴黎四十英里的小镇，我们不得而知，但看起来他不可能就为拍摄这所房子而来。阿杰说这所房子建于16世纪，它的骨架可能依然如初，但是它的肉身看上去经历了很多次翻修。看这个院落一角，它经历过的改造和翻修已经超出了它的承受范围，门口上方的假拱尤其给人以过度修缮的感受。

此外，房子的外墙年久失修，屋里的窗帘歪斜、落魄地挂着。尽管如此，照片本身还是异常出色、清清楚楚，给人的感觉是尽管谜团还未解开，其神秘本身是可以一清二楚的。



61. 克雷皮昂瓦卢瓦，16世纪的老屋。（1921年8月）

阿杰来到瓦卢瓦地区克雷皮昂也许是为了拍摄这条街——这个尚未开发的博物馆，神谕般地展示了神秘莫测、不可言喻的审美原则。

这条街的美是以一种超出小镇规划问答手册所描述的秩序展现的。在这条街上，没有两个开口、层高、屋顶线是一致的，也看不到任何符合比例的模块。所有的建筑都遵循“放任自由”的铁律，倒是给整条街带来了完美无缺的一致性和天衣无缝的连贯性。此外，整条街都用本地石材建成，因此，所有的建筑一眼看去无论是颜色还是肌理都有着相同（相似）的视觉效果。可能街道也是用相同的石材铺成的，因此也给人质地连贯的感觉，整个画面就像一个剖面，垂直地一折为二，竖为墙体，横为街道。

砖石结构与陶器类似，比较具有可塑性，因此不会受到某一个框架的约束，正是这一特性，允许砖石房屋可以在任何部位开设小口。砖石建筑还有一个有趣的特点，就是它习惯于保留自己的考古记录。这张照片里的中心建筑特别生动地展现了一段建筑功能主次更迭的历史。那个残存的门口上方有明显的拱迹，其中稍大的门拱当时应该足够一辆马车出入，略小的也可以容得下一匹马的大小。二楼窗户上方的拱迹不知当时派什么用场。也许那个部位曾是一个工作室，空间一直开放到屋顶，有充分的阳光射入；随着屋顶被改造成一个单独的阁楼房间，原先窗拱顶部的位置隔上了一层地板。

给这条街拍照无须摄影师炫技，他只要确定拍摄对象的大概范围按下快门就可以拍出一张非常出彩的底片了。再下来除了表示感谢，别无他事可为。



62. 克雷皮昂瓦卢瓦。（1921）

这张照片展示了巅峰时期的阿杰。总体来说，这张照片与那些优秀的明信片、纪念品摄影师在同一时期以同一风格（或类似风格）拍摄的照片大致相同。那些优秀的摄影师无疑有许多都值得专门讨论，但在拍这张照片时，阿杰至少有三个细节与其他人的做法不尽相同。第一，他的位置稍稍往左移动，这样，他镜头里一分为六的饼状影像就不再等分，而有了偏离中心的视觉效果，他离砖石高墙也更靠近了一些。第二，他把照相机镜头的位置也往左边墙体的方向摇了一点，突出了墙的冷峻庄重，而把拍摄主题名义上的中心点推到了画面偏右侧的位置。第三，他运用强烈的曝光将画面前景处阴影中的每一块石头、每一片树叶、每一寸草叶都清楚地记录下来。他明白这张照片的背景可以显得朦胧、缥缈一点，这样做更符合整体的需要（事实也是如此）。

在阿杰的时代，镜头应该避开太阳的直射几乎成了所有人都接受并遵守的摄影规则。这确实是个不错的规则，尤其是在镀膜镜头和防光晕背层胶片还没有问世之前，阿杰忠诚地遵守这一规则长达三十年之久。但等他活到六十出头，他发现镜头面对阳光所造成的亮炫可以消融这个世界有时过于坚固的肌体，并表现出太阳的光辉。



63. 巴兰维利耶尔小镇入口，1925年6月

除了偶然情况以外——例如在革命时期，法国人已经极好地升华了人类虐待自己同胞的周期性倾向，并把这种虐待冲动转嫁到了树木身上。每隔一定的时间，柳树、白杨、梧桐就会被砍伐到残根剩株的地步，好像它们天然的繁茂是对秩序和理性的违抗一样。

确实，法国人不会像英国人那样动不动就把紫衫和黄杨剪伐成鹿或巨大的青鸟的形状，这一点值得赞扬。法国人的口味会偏向某种更具军事风格的控制——偏向把树和灌木修剪成普通士兵那般比较简洁有力的、几何图形的风格，就像听了果树女神普玛娜的口令，马上立正准备接受一次检阅一样。

富有这种精神的艺术不易为现代感性所理解。特别是当一切都剪裁完美时，最终的成品就会像一支约翰·菲利普·苏萨（John Philip Sousa）进行曲的植物翻版，但是当一切只是以业余的并不完全令人满意的手法完成时，它会有乡村草坪上举办乡村舞会的魅力。

在阿杰的这张照片里，也许是梨树篱笆围起的哥特式的门拱，是一个男人对凡尔赛公园所表达的敬意。无论是在辛劳还是关注的层面，它都对那个男人提出了较高的要求，甚至超过了他在良心层面上所能奉献的程度。门拱表达了创作者无私的热情，这一点令人感动。比起那扇用废木材和铁丝网马马虎虎绑起来的纯粹功能性的且只是勉强达到其功能性的门，这个门拱要精致得多。



64. 花园入口。（1921-1922）

如今我们拥有超强力的水泵可以挖到地下极深的位置，我们甚至可以抽到大平原地底的奥加拉拉蓄水层的淡水海洋水，那里的水曾经被认为是取之不尽的。我们之前的一辈人就没有那么幸运了，他们被迫依赖更简单的技术和节俭的生活方式。现代的钢叶片式风车是取水技术的一个巨大突破，它在阿杰的时代日趋完善，但它并未让人们立刻放弃原有的取水方式。这张照片上的旧式接水装置的工作原理就是还没等雨水落地先用水桶接住。

淡水从天而降。屋顶不仅可以阻止雨水淋到床上，一所小房子的屋顶（举个例子）在一次不大不小的阵雨中还可以积到 100 加仑的水。通过雨水槽和排水管来取水的传统体系无疑效率不高，但在排水管下面放一个 40 加仑蓄水量的水桶是远远不够的，人们总是希望在下雨的时候能多积到一点水，因此照片里的农户又装了一个辅助的水槽引水，把洗衣盆也装满。

水是生死攸关的事物，而水力学是一个好玩的大游戏，对于后者，每个（在春天的水渠里筑坝的）孩子都知道。



65. 窗边，如画般美丽的角落。1922 年

在“一战”之前，阿杰拍过一个较长的关于巴黎的井的系列照片——在这座城市现代化前，井是家庭主妇们聚集、汲水、交流信息的社区公共场所。作为一个现代人，阿杰不会像麦克白那样认为石头会说话。他也不会认为数以亿万计的八卦、诽谤、谴责、歪曲、忏悔、明智的澄清、亦真亦伪的见证及单纯的喋喋不休，在这些墙壁的石头和这些古迹的人行道上留下印迹。

但一个简单又客观的事实是：古井蕴含了各种丰富的象征和联想意义，这是现代的混合龙头尚不具备的特质。正因为如此，大家都认可在拍摄一口井的时候除了要拍出一个直肠子性格的人认为切题的内容外，还可以加上更宽泛的相关数据和信息。

井是朝圣者寻找救赎之水的地方；井是雅格（Jacob）与拉结（Rachel）相遇的地方；井是非利士人（the Philistines）填之以尘土的地方；从法国历史文化的层面上说，我认为圣女贞德遇见她的天使就是在井边。如果不是这样，那真是一个不幸的失误；如果确是如此，那这张照片对于贞德可能似曾相识。

在“一战”之后，阿杰的作品发生了改变，可以把这个改变描述成一次向浪漫风格的进发——不过如果有更好的描述，可以说阿杰是在通过影像表达一种更宽广的情感。



66. 古老的井与小径，加尔街，沙蒂永。1922年（10月？）

就在阿杰拍这张照片之前，他拍过一张整所房子的全景照，它给人一种并不对称的朴实无华的美感，它那古老的石灰外墙，展示了房屋随主人家家庭规模和家庭模式的变迁屡经装修的残余痕迹。

通常情况下，大感光片相机总是又重又慢，但这张照片和它之前的那张表明阿杰可以用这种相机非常快速地作出反应。再过一分钟，这美丽迷人的光线就会从房屋表面移开，随之消失的是清晨那绸缎般柔亮的光泽，但从两张照片上看，这抹光线在两次曝光之间几乎没有什么改变。

但两次曝光之间的时间已经足够让这个小女孩出现在门口，也足够让这只花猫来到画面的右下角装点那里的空白。

当我第一次翻看阿杰拍摄的“美妙的村庄”系列照片时——每个村庄的广场上都有一个独具特色的面包房和教堂，也有世界级的紫藤蔓攀爬在一面明亮的灰泥墙上——我不免对摄影师心存艳羡，因为他几乎走遍了法国的东西南北各个角落，才发现了这么多精彩绝伦的地方。不久后，我才知道阿杰并没有我想象的那样游历四方，再后来我了解到其实阿杰去这些奇异的地方都是以巴黎为轴心早出晚归、一天来回。照片里拍摄的吉孚村位于伊维特谷，离巴黎的卢森堡车站只有 20 英里的路程。



67. 吉孚，古老的农场。1924 年

证 据表明阿杰是一个自由思想者，反正没有任何证据指向他是一个笃信的基督徒。这也暗示了要拍好一座教堂，无神论者是最佳的人选。也许更准确地说，信仰不能替代技艺。

也许就连这个说法也太笼统了。对于巴黎那些世界闻名的教堂，阿杰并非总能拍出像样的好照片来，但若论拍摄乡村的无名小教堂，阿杰的成果无人能及。对于这样的反差，我们不知是否应该从哲学、技术甚或神学家也尚未命名的某种个人直觉的角度来解释。

随着阿杰年岁的增长，他在技术层面也更具冒险精神。我们之前提到过，他乐意将镜头直指阳光，使得画面的细节被强烈的光线吞噬——细节在一个巨大的貌似光轮的半影中燃尽，这充分体现了他日益增强的勇气。逆光这一个新的摄影知识还有一点：耀斑可以产生明亮的效果——这种亮度要比相纸实际可以记录的亮度（从技术的角度）还要强烈。

蚀刻师伦勃朗和继他之后所有出色的版画师都明白这一点，但这并不意味着摄影师就能轻而易举并自然而然地运用蚀刻师们所掌握的知识。

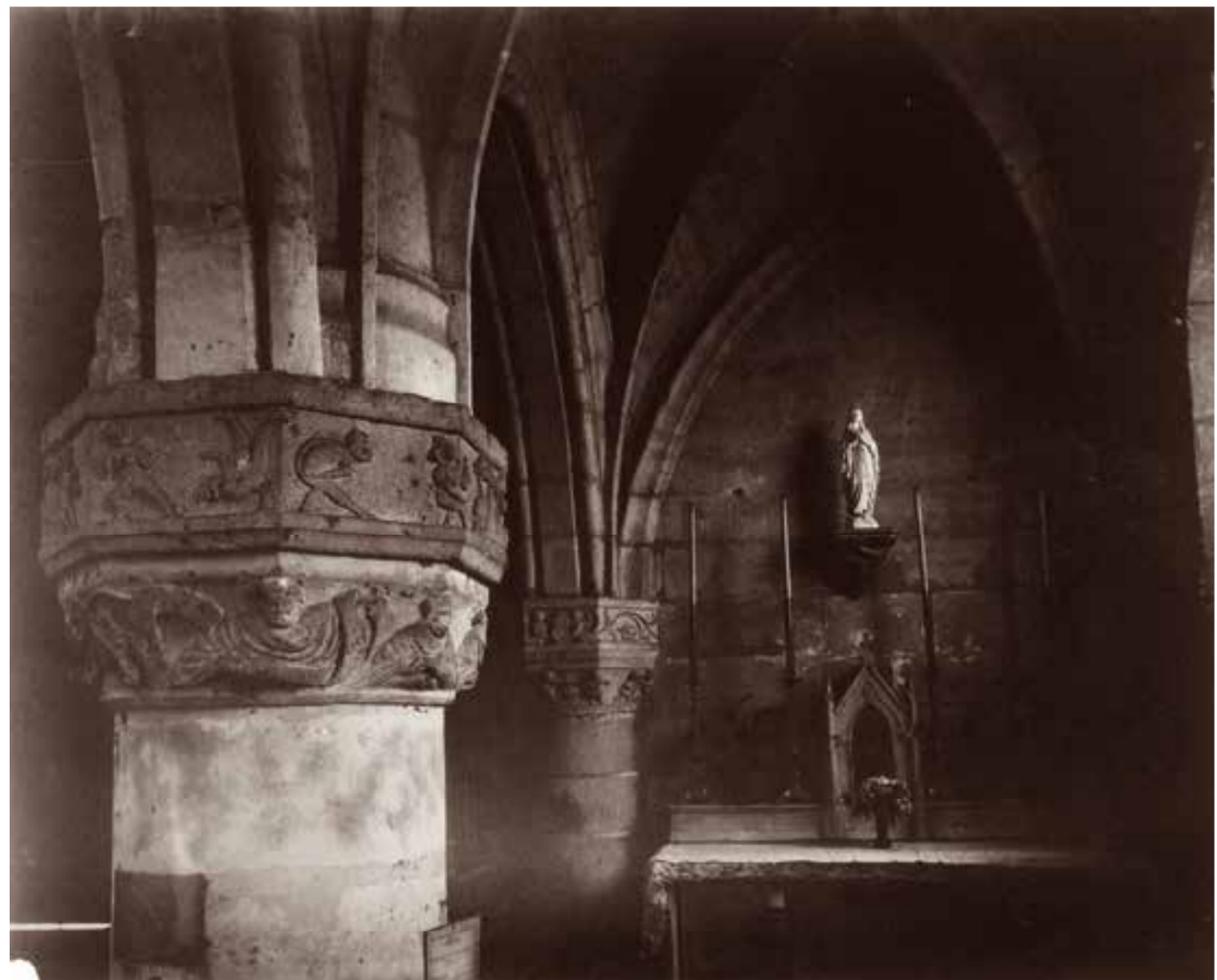


68. 比耶夫尔（教堂）。1924年

上了年纪的阿杰可能会被看作是一个偏于浪漫风格的创作者，正如我在第 66 号照片介绍中提及的那样，但在此我要对之前的说法作出一点修正。从本质上说，他更是一个具有传统古典气质的人，他总是在摄影这门技艺允许的范围内，按照自己对摄影艺术的理解，尽可能让自己的摄影语言变得更清楚、更准确。我认为他对追求艺术效果、诉诸个人表达并无多大的兴趣，他拍摄照片仅仅是为了尽可能真实地描述他眼中的拍摄对象。他对反光、阴影和闪耀的奥秘不感兴趣，除非所有的一切与他的拍摄对象是浑然一体的。阿杰摄影艺术的根本在于对事实的认定以及清晰的描述。

但对于阿杰的作品，尤其是对于他后期的作品，有时会难以很有把握地去描述他究竟是在拍什么。就目前我们眼前的这张照片来看，无论是要表现一根趣味盎然的柱头，还是要表现一尊平淡无奇的圣母玛利亚的塑像，其拍摄手法都是奇特古怪的，而且可以确定，用这样的手法来描述教堂的物理空间是不能令人满意的。

但这无疑是一张引人入胜的照片。有人可能会认为这张照片的实际主题是关于画面平衡的问题。注意画面的右半部分——在一片黑色中露出一缕白色——与画面左半部分错落有致的灰色相映成趣。但这张照片肯定要比一次简单的设计习作更生动有趣。或许这么说会更接近事情的真相：该照片的主题是在酷热的日子里找到纳凉的好去处，或是在充满危险的世界里找到了避难的胜地。



69. 阿尔克伊 - 卡尚，1915 年（5~6 月）

我 之前说过，贝伦尼斯·阿博特在1921年离开俄亥俄州跟随安托万·布德尔（Antoine Bourdelle）学习雕塑。之后她在曼·雷手下谋到一份短工，随即对雕塑失去了兴趣。1925年，她第一次见到阿杰的摄影作品后又对曼·雷失去了兴趣。阿杰的作品改变了她的摄影之路，也改变了她的生活轨迹。在1927年阿杰去世之后，她在画商朱利安·列维的赞助下买下了阿杰影库里剩余的所有照片。在购买的过程中，她与阿杰的好朋友兼遗嘱执行人安德烈·卡尔梅进行了协商，后者还给她提供了许多关于阿杰的具体信息，无论这些信息亦真亦假，它们超越我们手头数量有限的阿杰资料。

继卡尔梅之后，阿博特是对阿杰的生平历史了解最多的第二人，曼·雷紧随阿博特之后，再往下可以算上朱利安·列维。这四人中的一个，可能是阿博特，说过阿杰偏爱在清晨拍照。最初的时候，他这么做的部分原因可能在于，如果他足够早起，他就可以相对避开街上的行人和来往的车辆，这些因素会使闹市拍照变得复杂不堪。但在“一战”之后，阿杰还是选择在白天最早和最晚的时刻工作，那是因为这两个时间段的光线十分美丽。那种光线常常微妙而且精巧，但在这张照片里，光线如同爆竹一般显著而突出。从画面上看，太阳刚冒出地平线，与眼睛的位置齐平，轰射着整条街道。阳光照到刷了油漆的百叶窗上，弹回到相机的镜头里，就像台球撞到库边后反弹回来一样。或许此刻是日落时分？这就意味着紫藤攀爬的是一面朝北的墙——这并非全无可能，但反过来想，在这种情况下，紫藤又怎么可能蔓延得如此恣意繁茂？



70. 沙蒂永，紫藤花。（1919-1921）

在这张照片里，房子门口的上方挂着两只鸟笼，之前的第 67 号照片里，那所房子的门口只挂了一只鸟笼。这张照片的门口还多了一些盆栽的天竺葵，这看似又是一个微弱的优势。有人会因此猜测这里存在某种非官方的、秘而不宣的竞赛，看谁家的室外布置展现出更好的鉴赏力，这与现在流行于美国小镇的各家圣诞灯火的装饰竞赛如出一辙。

到 18 世纪早期，法国的动物饲养者已确认了 27 种不同的家养金丝雀，在之后的两百年时间里，这个数字大概又有了一些增加。但在阿杰的时代，在法国农村的日常生活里，这些鸟类似乎是可有可无的。相比之下，盆栽的天竺葵倒是不可或缺的装饰物。

每当阿杰没有其他现成的标签来给他众多的籍籍无名却感觉亲切的公共场所归类时，他总会称它们为 coin，这个法语单词的意思是角落、交叉口、角或阿杰所指的那个意思，这个意思在英语里没有对应词，但我们可以称之为室外的角落。



71. 索镇，如画般美丽的角落。1922 年

农 牧业——传统意义上的农业——很大程度上涉及搭建栅栏、树篱、壕沟、围墙、大门这些设施，目的就在于把一些东西围在里面，把另一些东西挡在外面：比如把牛群圈在牧场里让它们远离谷场，把狐狸挡在鸡舍之外，把流浪的行吟歌手挡在果园门外。在理想的世界里，有一个适合一切事物存在的地方，但在现实的世界里，一切事物都倾向于迁移到他们格格不入的地方，唯有通过持续的警戒和不懈的努力方可把它们大致地、暂时地留在合适它们的地方。

《美丽如画的入口，沙蒂永》就表现了这场古老战争中的一次战役。这场战役很快就将以失败告终。腐朽的大门紧贴着几乎烂成木屑的侧柱。在阿杰拍摄这张照片的当天，本来一只意志坚定的小狗就可以冲开这扇门，但他本人可能连试也没有试一下，因为这堵墙和这扇门早已名声在外，它们是不可穿透的。

阿杰把它叫作美丽如画的入口，这当然十分确切，但它也向我们提出了一个问题：为什么这个入口在它几近颓败的当下反而会比它在崭新有力的当初更引人入胜呢？有人会说这张照片里所有事物的质地和形状都要比它们五十年前更有趣，但这样的回答与其说是回答了上面的问题，还不如说是重述了问题本身。对此，更有效的回答也许是用霍拉蒂奥·格林诺（Horatio Greenough）对特征的定义。他说，特征就是对功能的记录。



72. 美丽如画的入口，沙蒂永。（1921-1922）

值得注意的是，初遇阿杰作品的现代摄影师和评论家们常常会认为作者是一个19世纪的摄影师。事实上，只有很小部分的阿杰作品是19世纪末拍摄的，绝大多数的照片是在20世纪20年代的十年里完成的，在这期间，曼·雷、伊莫金·坎宁安（Imogen Cunningham）、拉斯洛·莫霍里-纳吉（Laszlo Moholy-Nagy）、保罗·斯特兰德（Paul Strand）、爱德华·韦斯顿（Edward Weston）、亚历山大·罗德琴柯（Aleksandr Rodchenko）、安德烈·柯特兹（Andre Kertesz）及其他作者用各自的摄影作品定义了摄影领域的高峰现代主义（high modernism）。

毫无疑问，阿杰的照片并无明显的高峰现代主义特征，但同样毋庸置疑的是，他的照片与典型的19世纪摄影作品相比也无共性，里面没有19世纪照片那种对拍摄对象的直接表现，有的是阿杰对拍摄目标旁敲侧击的、临时的、与他物进行比较的表现手法。阿杰的拍摄站位也与19世纪摄影师们不同，例如拍这张照片的时候，阿杰没有选择专门表现单棵柏树独特轮廓的拍摄视角，而是选取了一个特别的角度，让乔木、灌木、屋棚、栅栏相映成趣地在画面上出现，构成了一幅美丽的图片。

也许是在同一个夏天，也许是又过了一个夏天，阿杰面对更华丽的素材用类似的手法拍摄了另一张照片（第82号）。因为阿杰把这两张照片编进了两个不同类别的系列里，我们无从得知它们拍摄的先后顺序。从更大的意义上讲，两张照片都谈不上现拍，它们都是在阿杰做过持续、长期的实验后拍摄的作品。

阿杰给这张照片取名为“柏树”，但他也可能给它取名为“白栅栏”。要是那样的话，我们可能要说起保罗·斯特兰德那张同样名为“白栅栏”的传世之作，它比阿杰的照片早问世六七年，但可以肯定的是，阿杰从来没有见过那张照片。



73. 柏树。（1921-1922）

在这张照片里，巴黎吟唱者街的纵深一览无余。这个拍摄角度让整条街看上去又短又暗，仿佛如此一来，特别表现出一个与歌手同等重要的主题。但这里的吟唱者可能特指教堂里的唱诗班，因此这条街恰如其分地表现了街名的蕴意。格里高利素歌或称圣咏会在两面古老的石墙间回荡升腾，当歌唱者们面对街道时，他们会看见某个类似阿杰照片中巴黎圣母院尖顶的事物。

沿着吟唱者街一直走到头，就是交汇的女牧师街，顾名思义，那是女牧师会会员们住的街。她们是一群虔诚侍奉上帝的女人，不过若论对自己的严格要求可能比不上修女。一般来说，女牧师可能会起终身禁欲的誓，但不一定会起终身受贫的誓——我相信不会倒过来。不同的教团当然规矩各不相同，但我们有理由希望，这个区域不存在沉默不语的誓约，因此女牧师们列队游行至吟唱者街的时候，可以转弯进来，边走边唱，听着自己的赞美歌声顺着两边狭窄的高墙一路飞扬往天堂飘去。

这里是巴黎最古老的地方，但即便如此，时间也不愿在此凝固。阿杰早在二十年前在同一个位置拍过一张照片，当时的街道都用鹅卵石铺成，当1923年阿杰拍这张照片的时候，街道表面都使用了某种塑胶涂层，可能是一种碎石路面。这对于行人和拉车上坡的马匹来说是件好事，但对于摄影师而言却意味着不幸。原来的每块铺路石都可以产生美丽的光线效果，合起来更是精准地诠释了街面的整体性。

八年后，安德烈·柯特兹在同一个位置拍摄了一张照片，他给照片取名“刀子街”。在那张照片里，柯特兹（正如他或多或少有点妖娆的摄影风格）只保留了阿杰照片里六分之一的内容。



74. 吟唱者街。1923年（4-5月）

20世纪30年代，勒·柯布西耶在美国做过一个系列讲座，他称纽约是一个伟大的城市（从某种意义上），因为它四通八达的街道横竖都成直角——从数学的角度看是一个个极其明快、理性的方格子。一个巴黎人要想从家里出发去卢森堡博物馆参观的话，他首先要查询地图，然后设计出路线。年纪大的绅士会假装把这个特点看作是巴黎的魅力，但勒·柯布西耶还是感谢了路易十四、拿破仑和奥斯曼男爵，因为他们给这座城市增添了某种秩序。

众所周知，没有项目委托书在手的建筑师为了吸引注意力几乎什么话都说得出来。勒·柯布西耶也确实是基于这个前提，所以给巴黎量身定做了一个新的建设方案。六十年前主持巴黎城市规划的奥斯曼几乎已经将旧巴黎推倒重建，但如果柯布西耶的方案得以实施，奥斯曼的设计思路必然就显得谨小慎微了。当然话说回来，柯布西耶本人十分明白法国人是绝不会支持自己那种残暴的设计理念的。

这座位于岛尖的塞纳街和工业街交汇处的狭小建筑就是一个有趣的例证，说明城市设计若没有了横平竖直的格子街道那样的明快和理性十足，我们会看到什么景象。这座房子演示了一个建筑每一平方英尺的内部空间需要耗费大量砖石材料。相比之下，就连纽约的熨斗大厦（Flatiron Building）也可算是贪图效率的丰碑了。但令人难以置信的是，居然会有一个建筑师还打算把这一建筑拆除重建。

在将近二十年的时间里，阿杰早有两次拍摄这个街角的经历。1924年5月的清晨，阿杰再次来到这里，拍了两张照片。拍第一张照片，阿杰站在街道的中间，正对着小岛的尖顶。拍这张照片时，阿杰的位置与小岛形成了一个斜角，从而强调了广角镜头特有的透视缩短效果，让小岛看起来更像是一艘全速前进的轮船。



75. 塞纳街的一个角落，1924年5月

两年前，同样是三月，阿杰从与他这次创作拍摄几乎相同的地方，为先贤祠拍摄过一张质量上乘的作品。这张 1923 年的作品摄于傍晚时分，一抹银色的阳光射在瓦莱塔街的铺路石上。之前的第一张照片是垂直拍摄的，收入了穹顶的天窗全貌。当他在两年之后再次来到这里，是清晨时分，他把镜头调转为水平角度，决定放弃穹顶的天窗，于是向前三步，完成了为世界上第二个先贤祠（第一个是罗马万神殿）所拍摄的最好的作品。

巴黎先贤祠于 18 世纪后期落成，起初为教堂之用，奉献给巴黎城的女保护神圣吉纳维芙。当革命到来之时，不同于其他被冠以负面意义而惨遭破坏的哥特式或罗马式古老建筑，这座古典式的年轻建筑被重新命名，并被政府用来尊崇或者说纪念这个国家的伟人们，其中的大部分伟人是在先贤祠成立之后才得此殊荣。它于 1828 年与 1851 年被两次重新奉献给了教会，并分别在 1830 年与 1870 年恢复世俗地位。时至今日，有理由相信巴黎先贤祠的现状将被永久维持。由于其冲突矛盾不断演变的历史背景，巴黎先贤祠没有确定的政治基调，这在巴黎城的古迹中几乎是独一无二的。

玛利亚·汉伯格指出，通过拆除道路右侧的建筑，奥斯曼男爵拓宽了瓦莱塔街，意图将先贤祠置于更加开阔的视角中。这并不是一个好策略，许多罗马迷认为自从墨索里尼下令推倒通向圣彼得大教堂的那些狭窄阴暗的街巷之后，他们再无法目睹大教堂往日壮丽的景观。因为正是从这些巷弄的出口，行人才能捕捉大教堂本身，以及炫目的穹顶所带来的令人惊叹的豁然开朗。无论如何，阿杰将镜头向右大幅移动从而缩小视窗的做法，胜过奥斯曼男爵。



76. 瓦莱塔大街一角与先贤祠，1925 年 3 月

在摄影生涯的最后几年里，阿杰开始给照片标注拍摄日期，这么做并不十分规律，但也相当频繁。这一做法并非阿杰一贯的行事风格，因此看似令人惊奇。那时的阿杰已经获得了一定的财务自由，也终止了大多数商业摄影业务。正如摄影师们所说，他已经开始为自己而工作。就这张照片而言，我们无法判断他在照片说明里标明拍摄年月是否为了后代考虑，但从大家通常理解的单纯记录的角度上看，为什么他认为有必要让人知道这张照片摄于四月，这着实令人费解。

之前我曾经提及，阿杰倾向于靠近拍摄对象，因此他常常偏爱短焦（广角）镜头。拍摄过程中遇到的实际技术问题也常常会加剧这一倾向。从1906年开始一直到1912年，阿杰把许多甚至是绝大部分精力都花在拍摄某几条旧巴黎街道的建筑物上，他把这件事当成一件有益却日常的记录任务，有时会沿着街道挨个把所有的建筑都拍个遍。在这些街道狭窄的空间里，摄影师要么使用普通的镜头通过倾斜的拍摄角度来表现建筑的外立面，要么近距离正对着拍摄目标使用广角镜头来拍摄。使用广角镜头可以呈现更多画面信息，但拍出的照片也会产生一种过度的、陌生的透视缩短效果，正如我们在德·基里科（de Chirico）的画作或第75号照片中所看到的，这种效果会令照片里的建筑结构看似迅速地消失于远方。阿杰学会如何控制广角镜头造成的失真效果，他会把画面里的图样——所有的线条构造——确定在一个稳固的图形模式里，他会把画面中所有的物件都安排到合适的位置，从而克服广角镜头带来的极端视觉感受，使画面重新获得一种均衡。

从这张照片可以看出，调整构图使画面的稳定性不受其纵深空间的威胁，这似乎已经成了摄影师有意识的游戏。大块的正方形阴影就像一块棒球场，停歇在画面的中间偏右侧，与向着无限的空间飞快奔跑形成一种对比，把整个画面效果带回到了二维的品质。这是一场二维的几何游戏，就像台球一样。



77. 笛卡尔街，1926年4月

摄

影艺术糟糕的局限性——它只能记录此时此地的人和事，迫使它要发明一种新的诗意方式来表现过去和未来。那是一种暗示性的表达方式，常用的手法是省略和缺席。

我认为照片里的空椅子比起它未上照之前对我们有着截然不同的意味。摄影的发明者之一希波利特·巴耶尔（Hippolyte Bayard）在大约 19 世纪 40 年代后期拍过一张优秀的照片，展示了他花园里的诸多物件，其中有一张空椅子虽然不是主角，却起到了至关重要的作用。摄影史上的第一张空椅子照片也许是亚历山大·加德纳（Alexander Gardner）所摄的亚伯拉罕·林肯（Abraham Lincoln）的摇椅，椅子的两根摇轴平稳地搁置在两张小圆凳上，明白无误地告诉观众它已不会再摇。画家和雕刻家总能够画出或雕刻出这个伟大的解放者，哪怕在他入土为安之后，但作为摄影师，加德纳只能拍到林肯的椅子。

这张照片与其说拍的是巴黎，还不如说拍的是从“一战”到大萧条期间来巴黎顶礼膜拜的粉丝一代，他们坐在街头的咖啡馆里，思考着人生，尝试着艺术，寻找着爱情，享受着优惠的汇率。阿杰拍这张照片的时候尚是清晨，椅子空空如也，大家都还没出来。



78. 万军林荫大道的咖啡店。（1924-1925）

最

优秀的摄影师睡得早，起得也早，日出之前就起床了。他们可能会错过夜光，但历来的摄影作品证明曙光的照片效果更佳。

从阿杰位于第十四区的公寓出发到第十八区的阿布勒瓦街，由南到北要穿过大半个城市。他一定起早贪黑就出发赶路了，这引发了一个有趣的问题：这是他想要的效果吗？潮湿的鹅卵石反射出一条亮线，四周一片薄雾和阴暗？也许他正赶去另一个地方拍一张他能够命名的照片。他恰好离著名的狡兔酒吧不远，那里原本是艺术家们喜欢聚会喝酒的场所，也在三个不同的年份上过阿杰的照片。阿布勒瓦街是条短街，位于蒙马特高地的顶部，从皮加勒（红灯区）往山丘上走一点路就到了。实际上整条街只有一个街区那么长，因此我们几乎可以确切地知道阿杰当时的站位。他正对着圣心堂的长方形会堂，街道尽头几乎被树木掩映的圆顶，就是圣心堂无疑。



79. 阿布勒瓦大道。1925年（3-5月）

圣 克劳德曾是路易十四的弟弟——被尊称为“王弟”的奥尔良公爵腓力一世（Philippe I）的封地，它一直是波旁王朝的领土，腓力一世的曾孙——倒霉的“平等腓力”（Philippe Egalite）在那里长大。然而在 1784 年，它被同样倒霉的玛丽·安托瓦内特（Marie-Antoinette）从腓力的父亲那买走，这也许解释了传闻里为什么小腓力和玛丽都对对方嗤之以鼻。

大革命后许多大人物都接连住在那里，直到 1870 年普鲁士人将这块土地洗劫一空，付之一炬。这使得半个世纪以后的阿杰能够把目光放在安德烈·勒诺特设计的花园上。

阿杰自 1904 年，也就是他第一次拍摄凡尔赛三年后开始在圣克劳德摄影，他已学会如何用公园中的元素——深色树木、白色石头、水、光和空地拍出简洁有力的作品。这只需要在正确的时间站在正确的地点，用镜头框住世界之下和谐的、有深意的一隅。窍门之一是学着避开，或者至少对公园景观师设计出的有利位置保持警惕：从林阴道一端或楼梯顶部的远眺（对相机来说）总是前景空泛，容易出现大片没有修饰的天空，而让有趣的事物挤成一条遮挡地平线的长带。摄影师的第一步，就是找到一个有利的位置，能让有趣的事物有层次地布局在整张底片之上。

阿杰在去圣克劳德之前就学会了这些基本的细节技巧。在接下来二十几年的时光中，他似乎很少在那里拍出糟糕的作品。他可以从一开始就在构图一致性上精益求精，寻找意想不到的多样性。



80. 圣克劳德。（1904）

关于路易十四是否说过“朕即国家”这一点还不得而知，不过这千真万确像是他说的话。他的控制欲远超我们可能认作是国家大事的范围；如果他是上帝派来的法国代理人，那恐怕连草芥都不得不认可他的权威性——不光是在凡尔赛以及他弟弟的地盘圣克劳德，而且是在任何阳光所能普及到的花园。

在路易时代，安德烈·勒诺特作为当时国王跟前的红人负责定义花园的风格样态。暮年时，勒诺特换成了在轿子里指点凡尔赛的江山，与国王的轿子并驾齐驱。不过他们到底交流了些什么就不知道了。

但是，路易和勒诺特尸骨还未寒，一个自由主义的反对意见就开始发声了。到18世纪初，约瑟夫·爱迪生（Joseph Addison）在理查德·斯蒂尔（Richard Steele）的《尚流》杂志上就抱怨正经的园林不再是枝繁叶茂的花园，而是“圆锥形、球状形、金字塔形……我们能够在每一株植物和灌木上看到人为修剪的痕迹”。

到了20世纪初，勒诺特的花园理念饱受后世那些崇尚自然者的诟病。后者反讽道，这张照片里那三个圆锥体后面的那棵硕大的橡树，任凭其如何青葱，其实当初并不存在，也不允许在当初崭新的公园里存在，因为它那种自然浪漫的不对称与园艺世界所追求的人造的几何式完美格格不入。

阿杰的作品更进一步颠覆了传统的花园理念。他坚持追求省略的、与众不同的和即兴的站位方式，而且一向规避既定的轴向性视觉方式，这个做法使得勒诺特的几何理念显得更加野蛮。



81. 圣克劳德。（1921-1922）

对于第 81 号作品里那三棵圆锥体灌木背后的大橡树，阿杰一直保持了持续不断的兴趣，在至少三年或四年的时间里，他拍过不下 11 张照片里面都有大橡树清晰的身影。在“一战”结束后，阿杰常常会在较长的时间跨度内持续拍摄同一棵树，但大多数情况下，他都会把那棵树的不同方面作为表现的重点。唯独这一次，这棵树的形象几乎始终如一。我们一看到它那显眼且又表现力十足的侧影就能认出它来。不断改变的是它周围的建筑物。这棵基本不变的橡树反复作为主题出现，四周的建筑提供变奏。

或许我们也可以把这些照片看成一个人工制品和大自然之间的系列对话或系列二重奏。

在所有包含这棵树的 11 张照片里，这张照片的序号最末。也许摄影师感到他已不可能拍出比这一张更出色的照片，这张照片已经足以概括他的拍摄理念。也许他对那张关于柏树和白栅栏的照片（第 73 号）也这样想过。



82. 圣克劳德。（1922）

阿杰第一次尝试这个主题是在 1904 年，但当天风力太大，树木在水中的倒影含糊不清。在 1915 年到 1919 年期间——也许是 1919 年——阿杰第二次拍摄了这个主题，那一次几乎可以确定是在清晨（因为清晨时分水面平静，倒影清新，加上战后阿杰习惯早起以便捕捉最好的光线，当然也有可能因为睡眠变得愈加困难）。但第二次尝试他依然没有拍到完整的倒影。相片的底边把倒影切断了，这样一来，倒影变成了前景。设想在这张 1921 年拍摄的照片底部放一个商务封套，我们就会看到第二张照片的画面了。有了封套的遮掩，照片依旧完好，但相比之下会更常见、更物质、更世俗。显然阿杰认为第二张照片的构图是一个败笔。在之后的七年时间里，他拍摄了许多照片表现圣克劳德众多池塘里的各种倒影。所有那些照片都与我们眼前的这张类似，树木的倒影漂浮在与真树相同的背景平面上。

每当我们尝试讨论照片的生命力，我们就允许自己论及真树和树的倒影。我们宁肯容许自己说得不精准，也不会一遍一遍枯燥地重复说这里既没有真的树，也没有倒影中的树，这里有的只是方位。所有的照片都关乎方位，但最好的照片让我们几乎忘记了这个事实。



83. 圣克劳德，7月早晨，六点半。（1921）

设计凡尔赛喷泉时，人们并没有考虑到这个地方几乎没有水源的问题。为了引水，这里建造了长达 98 英里的水渠，尽管也许有人会认为这项工程并无意义，但这确实是一项规模宏伟、耗资巨大的工程。

另一方面，圣克劳德享有充足的水资源，这让安东尼·勒保特利（Antoine Le Pautre）在设计“大瀑布”时正好可以物尽其用。这一瀑布实际上是人造急流，它的工作原理也许是现代鱼梯的设计灵感。瀑布是一个尤其令人印象深刻的所在，它与圣克劳德公园的关系就仿佛蒙娜丽莎画像之于卢浮宫，同样都是惹人喜爱、游人如织的存在。又譬如尼亚加拉瀑布，虽然圣克劳德“大瀑布”规模较小，但它依然代表了不可否认的自然力量，亦是一件艺术品。

想必每个在圣克劳德工作过的摄影师都用相机记录过“大瀑布”。常见的摄影角度位于面朝瀑布集水池的位置。阿杰也曾拍摄过该瀑布，他的拍摄方式是将瀑布分解成由各处细节构成的集合体，这些任务完成后再对瀑布周围有吸引力的景致进行拍摄，这样的照片能深刻地唤起人们的情感共鸣。这里的阶梯通往横跨瀑布源头的桥梁。大树左边有一对雕塑，分别象征着塞纳河和马恩河的河神。两个河神手持巨壶，瀑布的水纷纷从这巨壶中涌出。

若是风逆流而行，水也许会被卷到阶梯上，乘着风挥洒出让天空变得清亮的薄雾。又或许这仅仅是清晨之光，纯粹的能量战胜了比之粗糙的物质形式。若仅仅把它视作一张照片，它便是具有老年阿杰风格的代表作。这张照片所诠释的主题恰好介于个人情感和公共美德的交汇之处。



84. 圣克劳德。（1924）

玛利亚·汉伯格告诉我们，阿杰大部分的照片都是在三到十月拍摄的，他把气候恶劣的月份节省下来用于冲印底片和处理生意上的事。所以这张照片摄于他最后一次整年工作的当年伊始。

这张照片和第 48 号照片给人的感觉十分相似，第 48 号拍摄于二十年前的凡尔赛，两者有所区别的是，这张后来拍摄的照片在设计构图上给人更加大胆的感觉——它将所有“重要”的部分堆砌在画面正中——而且这张照片不具备艺术史的功能。在早先的那张照片中，潘神或森林之神的雕塑可能只是具有罗马元素的 16 世纪拼贴艺术的常规 19 世纪翻版，尽管如此，照片中的神像依然是构图的重点。相比之下，在这张圣克劳德拍摄的照片中，花瓶的重要性远不如那棵树，甚至可能还不如那辆自行车。

在自行车正后方的是一个男人，他似乎戴着某种军帽，形状像沿长边撕开的信封，美国人称之为军便帽。照片上并没有留下任何线索来解释为什么那个男人在三月某一天的早晨 9 点坐在圣克劳德公园的长凳上，而把他的自行车靠在一件小艺术作品的底座上。

有人指出，在阿杰摄影师生涯的前三十年里，他几乎从未给自己的作品标注过日期。从 20 世纪 20 年代开始，阿杰开始频繁但并非一贯地标注日期。他常常写下月份，有时甚至像这张照片一样注明钟点。他这样做的原因不得而知，但想必不是为了专门给未来的博物馆馆长和历史学家提供方便，不过我们对此还是一样感激。同样可以肯定的是，他不是为了迎合图书馆档案保管员的需要，我们有理由猜测，如果档案保管员可以为所欲为的话，他们宁愿所有照片都拍摄于阴天的正午，从而尽量避免任何具体时刻可能具备的特殊性。并且，如果阿杰还在向画家贩卖他的照片的话，他们肯定有能力辨别出拍照的时间是早上 9 点还是下午 5 点，是 3 月还是 10 月。



85. 圣克劳德，1926 年 3 月，早晨 9 点

阿杰记录拍照的具体时刻很可能是为了自己的缘故——因为这样的信息可以帮助他计划未来的行程。但不管怎样，摄影师通常还是会在笔记本上或底片封套上记录类似的功能性信息，而不是直接把它写进照片的说明文字里。至少有那么一次，阿杰甚至还把他的曝光时间也记入照片的说明文字：圣克劳德，150秒，将近早晨9点，1926年3月（Saint-Cloud, 150 s. Vers 9 h. Matin, mars 1926）。有可能这个注解是为了记录一次实验：即使在一个灰蒙蒙的三月早晨，两分半钟的曝光时间也可算超长了。

我们眼前的这片池塘，阿杰早在四年前就拍过，当时他的站位角度要往左移大概45度。那是一张出色的照片，但略显刻板，少了光影的丰富。第二次再拍时，阿杰增加了曝光时间，让朦胧的晨光透入每一处阴影。

说阿杰在20世纪20年代变成了一个幻想家无疑是错误的，六十年来他一直像挤奶女工那样清醒而稳重。也许我们可以这么说：随着时间的推移，阿杰对外部世界的应答范畴越来越开阔，也越来越深刻，一直以来他运用镜头清晰、公正地描述事实，渐渐地他将具备某种令人惊讶品质的事实也纳入拍摄范围，相应拍出的照片效果看上去几近奇迹。



86. 圣克劳德，池塘，早晨9点，1926年4月

1926年期间，阿杰在圣克劳德总共拍摄了25张照片。拍摄工作始于三月，一直延续至六月。阿杰从1904年开始拍摄倒影的水面组照至今，这是最后一组同类型的照片。

这组照片的最后几张不再与艺术史、景观园艺或18世纪的残砖剩瓦相关。很难猜测阿杰究竟如何为它们定位。也许它们纯粹是摄影癖好的产物。就在一年前，阿尔弗雷德·斯蒂格利茨（Alfred Stieglitz）写信告诉画家阿瑟·德夫（Arthur Dove）自己又开始摄影了：“我又重拾旧爱了——习惯性地——无可救药了。”

在我们看来，这些照片讲述的是照片的生命。它们显然还讲述了某个更为具体的事实，关于这个事实，尽管我们已经尽力，却依然无法准确地用语言描述。可以说这些照片的主题是地平线：正是那条直线标记了视野的最远距离，正是那条直线分割了看得见和看不见、理解和了解、欲望和渴望。

6月20日，瓦伦泰恩·孔帕尼翁去世，她和阿杰在一起共同生活了三十年。他们的好友卡尔梅说阿杰极为伤心——悲痛欲绝——但勇于面对；他继续手头的工作，虽然带着更多的沉痛和忧郁。



87. 圣克劳德，1926年6月

纵

观摄影史，可能唯有发展早期例外，大多时候摄影大师们几乎都只是默默无闻地献身于艺术，佯装成不过就是收集“法庭证据”的人。

阿杰至花甲之年，他的作品基本上可以令人信服地称为大师之作：他艺高于业，因此在满足顾客需求的同时，往往优于所需；且他所摄照片兼顾功利性与美的享受。

这似乎可以充分解释或者至少可以看似有理地剖解阿杰在他摄影生涯的前三十年间的作品；但事实上，这个理由似乎还不足以解释我们眼前的这张照片及大多数阿杰在 20 年代拍摄的作品。曾对阿杰感兴趣并被其迷惑的学者和评论家们（包括我这位作家），没有人曾提出让人信服的理由来解释那显而易见的事实——一位商业摄影师在他垂暮之年，竟会改变自己的目标，去拍摄那些没有潜在买家的照片。

正如他对第 17 号照片中卖灯罩人的处理方式一样，阿杰十分靠近这个可怜的跛脚劳动者人偶（他尽管身有残疾却仍穿着制服），从而将我们的目光凝聚在他那无用、下垂的双脚上。



88. 高布兰街。（1926-1927）

詹姆斯·博科曼（James Borcoman）也许第一个指出了窗上映出的穹顶建筑是哥白林厂的一部分，自从路易十四时期柯尔贝尔当权并令夏尔·勒布伦（Charles Le Brun）指导哥白林厂以来，哥白林厂就因其挂毯（以及家具、油画、雕塑等）闻名。被称作宫廷画家的勒布伦堪称法国视觉艺术的独裁者，艺术如同通用汽车公司一样被管理运作，只不过最终股东只有一个人。这种公司般运作生产艺术的方式可能无利于个人作品的生长；然而如果目的是建造和装饰凡尔赛宫、子爵城堡、圣克劳德等法国荣耀之所在的大工程，那么纪律性和一致性就比原创性重要了，也许比艺术质量都重要。

与哥白林厂隔街相望的是一个百货商店。那时百货商店改变了传统的贸易和社会交换方式，因此也许从文化和政治原则上，这种改变令阿杰感到紧张不适，正如同我们这一代的购物中心让罗伯特·亚当斯（Robert Adams）这样的摄影师不适。然而，把自己不赞成的事物拍得很糟并非正确做法，而且往往弄巧成拙。实际上对于像阿杰这样严肃的摄影师来说，在意识到自己对某样事物的态度之前竭尽所能把它拍好可能是很有必要的。



89. 商店，高布兰街。（1925）

六 十五岁的曼·雷在给迈纳·怀特（Minor White）的信中写道，阿杰照片里的倒影都是无心造成的，它们“一出现就那样了”。考虑到阿杰从未有意为之，而且它们的形成都要归功于光学和感光原理，“无心造成”这一说法并没有错。任何人在那一刻把照相机放在相同的位置，照阿杰那样曝光并冲洗底片，都会得到相同的倒影。要是摄影师把照相机的位置稍稍挪动一下，把拍摄的时间提前或推迟一点，以稍有不同方式曝光及冲洗底片，那些倒影“一出现”就会不一样了。照片里的那些实体和透明体会和现在的有所区别，可想而知也会很有趣。

曼·雷几乎毋庸置疑是一个室内摄影师，因此他并非常常敏锐地意识到室外的瞬息万变其实具备更多种可能性。

此外，曼·雷作为一个有天赋、有抱负、颇为练达的艺术家也有可能是在六十五岁高龄的时候厌倦了年轻来访者的问题——他们的问题与他自己并非不值一提的作品无关——他们问的都是关于阿杰作品的问题，而阿杰在当时年轻、信心满满的曼·雷眼里是个有趣的古代人而已。在当时，阿杰看似属于上一个年代。1927年，朱利安·列维从曼·雷那里知道了阿杰，1978年，他告诉玛利亚·汉伯格在1927年的上半年他多次拜访阿杰，但那是因为他对阿杰的作品感兴趣而非对阿杰本人。对阿杰说的行话，列维只懂片言只语，老人还东拉西扯给列维讲述了他当水手时的故事。但列维会一周回来两次，因为阿杰每一次都只卖给他数量有限的照片，以便他可以复印那些底片，保证收集的完整性。阿杰告诉列维说他自己是一个档案管理人，不过列维认为他是在开玩笑，因为档案管理人不会在光线更好的时候回到某些特定的场所复拍，而阿杰说他自己经常这么干。

可能对于曼·雷和列维来说，这些照片遵循了某种客观的操作原理，而阿杰仅仅是这些原理天真的代理人而已。



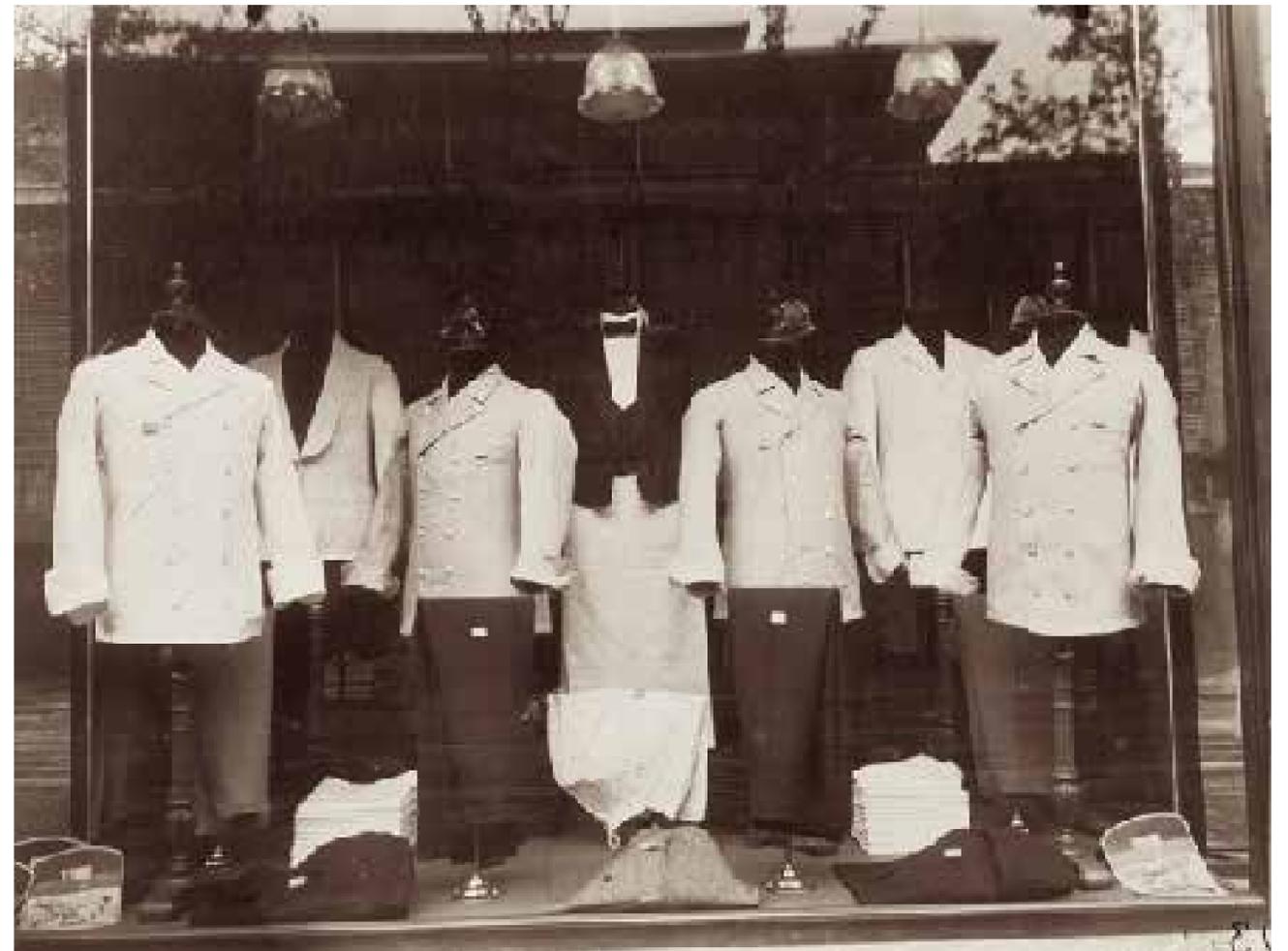
90. 商店，高布兰街。（1925）

在 1925 和 1926 年，阿杰将大量注意力聚焦于工人阶层社区和资产阶级社区的服装店上。想必是因为工人阶级的商店销售的利润空间相对较小，因此店主们在商品陈列的技巧上动脑筋，想方设法省钱，这一点也不奇怪。20 年代中期的巴黎，店主们将工人阶级人体模型的头挪去，用一种非个人的、抽象的、不分性别的“头”代替，看上去就像是一种介于楼梯端柱和德国士兵头盔上的尖钉的东西。

这张照片里的物品陈列近乎等级森严，姿态与整齐度可比拟军队，除了左起第二个人体模型，穿着披巾式衣领。画面中间的人像，打着黑色领带，显然是权势上处于高位的人，但又由于他身着围裙，所以他必然只是个服务生，而不是侍者领班或者班长。另外的人想必只是勤杂工或“店小二”而已。

六个奴工与一位副总管的的比例似乎夸张，但若这是真的（正如老一辈告诉我们的那样，“二战”前，想在巴黎吃上一餐都是不可能的），那么或许身穿白色夹克的男子们——毫无疑问在实际工作中惨遭蹂躏——至少感觉到自己正在凭微薄的一己之力促成一次艺术的胜利。

这张照片对比度强烈，几乎是两个维度的。人物只有淡淡的掠影；你也可以说画面里只有西装而已。



91. 精品专卖店。（1925）

阿杰镜头下的所谓“老巴黎”，自然早已不是真正意义上旧时的巴黎城。

严格意义上的皇宫大约在 17 世纪中叶建成，由枢机主教黎塞留（Cardinal Richelieu）最喜爱的建筑师雅克·勒梅西耶为其建造，勒梅西耶是法国波旁王朝时期第一个伟大的建筑师。一个半世纪之后，该皇宫被人称“平等腓力”的奥尔良公爵大规模扩建改造成为一个类似购物中心的地方。而这位奥尔良公爵，尽管拥有一个民主共和意味十足的名字（egalite 意为平等），却难逃（法国革命）恐怖统治的宿命。

1823 年，查尔斯·达恩利爵士（Sir Charles Darnley）参观了这地方，并描述它为“将多样的性格展现得淋漓尽致的欢乐之地，众人到此，或定睛注视五光十色的店铺门口张贴的文字；或饮冰、用餐、喝咖啡；或在购买衣物、书籍、小玩意儿的时候上当受骗；或在赌桌前挥金如土；或在各种邪门庙宇中荒淫无度赔上他们的个人健康。”但这些鱼龙混杂之辈在阿杰来此地之前的许多年，就已经抛弃了这座“皇宫”。罗兰·斯特朗（Rowland Strong）在《巴黎就餐二三事》一书中将那里的餐厅推荐给“不介意与鬼魂一同享用食物的人。”

对那些需要鬼魂的人来说，这两副假发模特（与他们的工作何其匹配！）应该也就足够了。



92. 无题 [假发店，巴黎皇家]。（1926-1927）

理查德·科布（Richard Cobb）观察了大革命时期法国下层社会的生活后断言，尽管他们处境悲惨——大家在有害身体健康且常伴危险的工作环境下长时间的劳动、缺乏工作保障、营养不良且不足、法律制度不平等，但他们依然能够在平时及某些以自由身份示人的节日时光里，满怀热情并抛开一切烦恼地自娱自乐，这实在令人印象深刻。

大革命后的一个世纪，大多数人的生活处境在各方面无疑都有了长足的改善，但事实上，法国和其他国家一样依然充斥着穷人，他们长时间干着乏味、辛苦、耗人的工作，忍受着惯常的营养不良和家徒四壁，凡是有他们负担得起并可以将注意力从他们身处的无望处境中暂时移开的娱乐活动，他们都会乐此不疲。

阿杰理解这笔交易，因为他曾经也是其中的一分子——为了一时的愉悦，选择非理性地遗忘长远的真相。在他大好的青年时代，他花了十年的时间当一名演员，整日取悦三流剧院和马厩里以及乡村广场上的乡下佬和为钱辛劳的雇工。如果表演成功，他会在那短短的一个小时里让观众们忘记现实生活处境的种种艰难。在某个美妙的夜晚，他甚至会把自己从艰难的生活中解放出来。



93. 王座日。（1924）

人们乘坐旋转木马时会尽量抓住的那个黄铜环，似乎是由保罗二世教皇(1464—1471)提出来的一个想法演变而来的。保罗二世曾试图控制在大斋节之前举行的嘉年华中各种伤风败俗的放肆行为，为此他设计组织了各种有奖游戏，其中一个游戏的奖赏是四个银制的环，最巧妙灵活地用长矛取得这些银环的骑手最终可以得到这些银环作为奖品。除此以外，保罗二世还为各种团体组织了赛跑，这些团体包括年轻的基督徒、犹太人、年逾花甲的老人，还有水牛。

后来在文艺复兴的时候，这个游戏一分为二。一为骑士之间举行的竞赛，一为孩童之间的娱乐活动，常常也带有竞争性。后者将旋转木马发展成为架在类似超大五朔节花柱的中心轴上的头顶大转盘，玩游戏的人系着转盘上悬下的长长的栓绳，尽力把选出的反派的帽子打掉。

这种游戏大概是给大一点的孩子设计的。到更开化一点的时代，对于更年幼的孩子来说，骑在一个雕刻出来的兔子上就已经够刺激的了。

这些兔子和马并没有受到埃德沃德·迈布里奇(Eadweard Muybridge)所拍摄的上一代人的影像记录的影响，它们都如亚述文化之后艺术作品中的动物奔跑姿势一样，伸展着四肢奔跑。这张照片里的兔子笔直地看向我们的眼睛，仿佛在希望我们去质疑它们的奔跑方式一般。



94. 拉维莱特街区的嘉年华。(1926)

《民数记》一书的作者把巨人描绘得如此庞大，以至于相比之下他显得如同蚂蚱般渺小。早在人类文明的初期，老普林尼（Pliny the Elder）就曾自信地写过早前纯正的巨人族；而在马塞诸塞州，英克里斯·梅塞（Increase Mather，当时主要的加尔文主义者以及哈佛大学的校长）据传给英国皇家学会寄过重达超过四磅的牙齿，为大洪水之前就已经存在巨人这一说法提供了证据。

到了阿杰的时代，人们已不太相信巨人的身材要比篮球运动员还要巨大，所以想要凸显阿曼德（Armand）的庞大也就必须要找个世界上最小的人与之比较（彼时，随着人们不再相信巨人的存在，人们愈发相信侏儒、矮人及俾格米人的存在）。

阿杰拍摄了很多当地街头集市的照片，在其晚年作品中这一主题显得尤为突出。有意思的是阿杰从未刻意地拍过阿曼德和小矮人，或是任何彩色广告上那些博人眼球的奇人怪物。

泽贝格尔兄弟（Seeberger Freres）旗下有一位优秀的摄影师，有时会拍摄演员在被负责揽客吆喝的人打发上舞台前在外场的剧组合影，那样状态下的演员还是很有看头的。同样在那几年里，德国摄影家奥古斯特·桑德（August Sander）对马戏班子闲暇场面的肖像诠释也是极好的。但阿杰在拍摄这些街头集市的时候，他既不采用报道式也不用白描式的方法。他有一种不同的想法或是直觉：他着迷于舞台的布局，早在第一个演员上台前，舞台气氛就已被炒热，舞台本身也已布置得令人充满期许。也许正因如此，它成为了我们自己的舞台。

在阿杰的影像世界里，我们就是身临其境的节庆观光客（花了法郎，期待着即将看到的一切）、市场里的顾客、小酒馆门外驻足犹豫的行人以及处理他的床的商人。



95. 王座日。（1925）

据

说曼·雷声称是他发现了阿杰。曼·雷这么说究竟什么意思，我们现在不得而知。即便“发现”一词就是指画家们“注意到”阿杰，那我们也知道，在曼·雷还没有到巴黎之前，就有许多画家包括现代派画家曾购买并使用过阿杰的作品了。

曼·雷对阿杰感兴趣也许是出于不同的角度。毫无疑问，曼·雷身为艺术家为人所称道并非依靠他的视觉鉴赏力（并非依靠艺术家们在相互讨论并评价同行艺术品位特征及高低时所用的标准），而是依靠他对诗意的敏感性——他对文学思想极其敏感，可以将之与相应的视觉表达紧密联系起来。出于这个艺术抱负，有一部分阿杰的作品对曼·雷来说是巨大的灵感源泉，因为那部分阿杰作品的内容看起来是分裂和松散的写照。

1926年，曼·雷为了给《超现实主义革命》杂志提供图片，在阿杰那里购买了多张照片，也可能是该杂志在1926年发表了曼·雷多年来收购的大量阿杰作品中的几张。半个世纪之后，曼·雷多次接受保罗·希尔（Paul Hill）和托马斯·库珀（Thomas Cooper）话题各异的系列访谈。访谈的话题中也包括曼·雷和阿杰的关系。有一个问题并没有特别出现在之后的出版物上，但暗藏在关于一老一少两人关系的更大问题之中：为什么没有给照片的原作者阿杰署名？合乎情理的回答本来可能如此：“我们没想过这件事，”或是“我们一般不这么做。”但曼·雷的回答是阿杰自己没有要求署名和宣传，因为他的照片仅仅是纪实文件。这个不合理的推论不太可能说服其他商业摄影师或艺术家，因为他们毫无疑问都对注明出处抱有很高的尊重。事实上，访谈其余的部分充斥了可疑的表述和明显的不实。虽说这种可能性微乎其微，但万一曼·雷对阿杰关于署名态度的回忆是比较准确的，我想我们也必须设想当时的情景一定是阿杰有一次且只有唯一一次试图与客户脱离关系。这件事并非不可思议：我想阿杰对于一个以冒犯资产阶级的想法为依据的艺术观点是不会抱有太多同情的。

即便曼·雷的回忆（以及其访谈者的报告）准确无误，那个说法本身也是非常模棱两可的。太多太多的智慧和精力都被浪费于从黄铁矿中练出金子来。

在相同的场合，曼·雷说道：“他是一个极其简单的人，几近天真……我完全不希望从阿杰身上挖掘出任何神秘的东西来。”这一表述似乎与他在二十年前与迈纳·怀特（Minor White）讨论阿杰摄影技术的高低时写给对方的话并不矛盾。当时，曼·雷写道：“我认为他是一名艺术家，不是一个完美主义者。”



96. 王座日。（1925）

1924年秋天，当阿杰在巴黎以南的乡村拍摄时，他邂逅了自己摄影生涯里最完美的主题——一片完美的废墟，他仿佛看到一个往昔世界的鬼魂纠结地躺在一片往昔花园的碎屑里。

那一次他只拍摄了入口处的大门，但现在看来他很有可能勘查了整片废墟，然后整个冬天都把它记在心上，因为到了3月他又回去，开始拍摄他整个摄影生涯里最集中也是品质最均衡、最非凡的一组照片。从3月到6月，他总共制作（或保留）了66张底片，编号从10开始一直到75号。其中没有一张底片敷衍了事，也没有一张出于完成任务的考虑。它们从整体上让人相信，这66张中的每一张都不可或缺，这66张多一张都是多余的。不过面对这些照片，你很难有把握地说出它们除了表现生命的短暂和坚韧以外，其主题究竟是什么。



97. 索镇公园，3月，清晨7点。（1925）

17世纪后期，索镇公园为让-巴普蒂斯特·柯尔贝尔度身定做。其中的城堡仅历时一个世纪有余，随后便在督政府统治时期被摧毁，督政府即法国大革命第三或第四阶段的执政机构。柯尔贝尔是路易十四身边第二号不可或缺之人，一号人物是1661年去世的枢机主教马萨林（Mazarin），当时登基已十三年的路易十四刚满十八岁。据说临终前，马萨林对路易十四说，他所拥有的一切都是拜这位年轻的国王所赐，而他所能做的唯一回报就是留下柯尔贝尔辅政。

柯尔贝尔很快就针对财政大臣尼古拉斯·富凯（Nicolas Fouquet）的贪腐立案，这也证明了马萨林的忠诚。富凯的滔天罪行不是大量侵占公共财产（虽然他确实侵占了大量的公共财产），更在于他荒淫无度的挥霍，相比国王都有过之而无不及。他为自己搬入子爵城堡而大摆筵席庆祝乔迁之喜，用金银餐具招待了足有六千人，还一并奉上了莫里哀的全新剧作。对如此大的排场麻木不仁，这一事实几乎不容忽视。

值得庆幸的是，富凯入狱后，路易十四接受了他手下的一众艺术家，包括负责建筑的勒沃（Louis Le Vau），首席画师夏尔·勒布伦，首席园艺师安德烈·勒诺特。凡尔赛宫的主要缔造者就是以上诸公，当然也还要算上富凯，因为他提供了非加以更新改善不可的样本。

我们希望这对于富凯漫长的监狱生活而言算是某种安慰，入狱十五年之后，富凯于1680年卒于狱中。

柯尔贝尔于三年后去世，享年六十四岁。倘若他能有更长的时日，时年仅四十五岁的路易十四可能会迎来更好的局势，后者在没有马萨林和柯尔贝尔的情况下，在王位上多待三十多年时间。

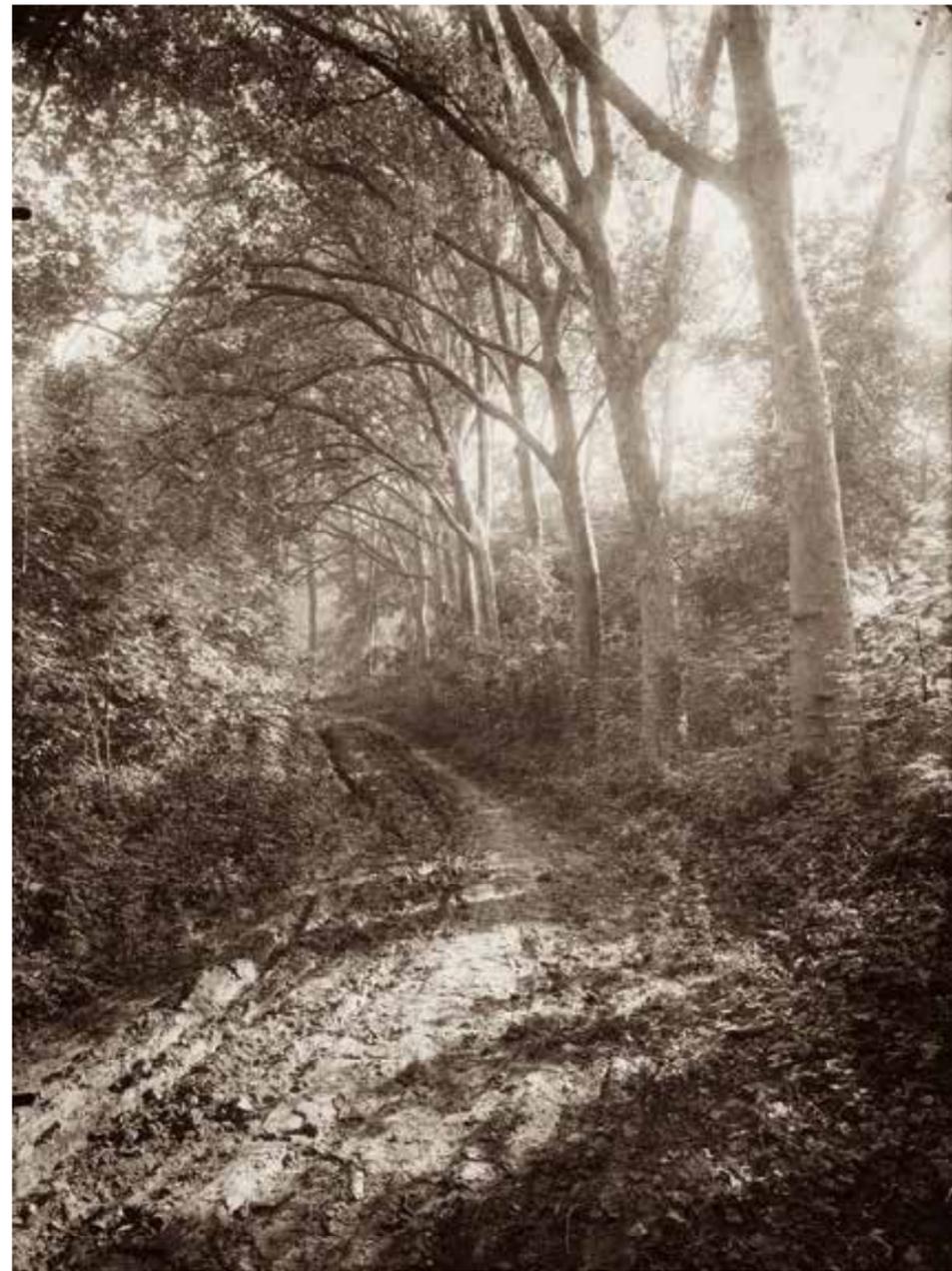


98. 索镇公园，花瓶，4月，清晨7点。（1925）

在任何时期、任何国家或任何一个荒岛，生活总是连一半也及不上颂扬那些时期和场所的图片或文本段落所描述的那样好。即使是对那些瞬间的时刻——比如一棵积雪的樱桃树——稍加注意，也有人会说那是一种逃避，说它出于某种政治设计或纯粹的懦弱，让我们暂时忘记威廉·布莱克笔下所谓“悲恸的/终日哭泣的帕丁顿”，更不必提“那黑暗的撒旦磨坊”了。

可能是这样的负罪感会让我们对容光焕发、无忧无虑的图片产生某种不信任，尤其是当图片是一张照片时，我们会期待从照片里发现哪怕一丝一毫的腐败。也许是这条寸步难行的烂泥路拯救了这张照片，它提醒我们这里不是伊甸园。阿杰很清楚这一点，他并没有坐车来此，而是带着沉重的负荷从车站走到这里，现在脚踝都是泥泞，（清晨7点钟）膝盖也已湿了。

柯尔贝尔不可能欣赏索镇的废墟。混乱之美是由浪漫情感发现的。在华兹华斯眼里是自然的进步，在柯尔贝尔眼里可能只是文明的退步。但是当他注意到有某个园艺师（比勒诺特还年轻）如此聪明地打理这些悬铃木——它们在路面上围出了一个光影的隧道，他的失望之情可能也会得到缓和。



99. 索镇，6月，清晨7点。（1925）

有人可能会认为阿杰在索镇的作品是他一生拍摄旧法国文化经历的一个缩影，它记录了一个奇异的国度在逝去的过程中不断减少的纪念品。

或许也有人会认为这些作品是阿杰摄影事业的代表作，也是他成为摄影师以来的最高成就——它们完整地、毫不含糊地诠释了阿杰摄影艺术的精华，展示了阿杰如何不断提高自己起步时期就具备的感悟能力，并最终把它完美地体现在作品里。

或许有人会认为索镇时期的这件作品是阿杰的自画像，它并不排斥细微的瑕疵，但它明明白白地显示出阿杰对自己的品位、方法和眼光的确定与大胆——用老友卡尔梅的话说是绝不妥协。阿杰的年轻朋友贝伦尼斯·阿博特是个怀疑论者，她猜测阿杰对树木有一种特殊的亲近感。六十八岁的阿杰，在3月的一个灰蒙蒙的清晨，7点左右，可能对照片中的这棵树产生了特殊的亲近感——这棵树饱经生命的沧桑和岁月的忽视，古怪但活力依然、引人注目——它理应被完美地记录下来，用胶片、用一种足以与它不可复制的个性特征相匹配、相呼应的方式。

阿杰感到自己理应将它记录下来，倒不是因为这么做会给他带来财富、声誉、权势、尊敬（当时及日后）、人世或天堂的更高地位，而是因为这件事是他做得最好的事情，事实上也是他生命最后力所能及的唯一的事情。他已经拥有的安全感微不足道，他也明白这种安全感不足以保护他免受那必然的、孤独的衰竭之苦，那是每个人最终的归宿。就在他等待那一刻圆满到来之际，他需要完成自己最好的作品——不为的其他人，也不为传统，而是为了给自己一个证明，证明他所见到的一切都是真实的。

其他人和传统仅是受益者而已。



100. 索镇公园，3月，清晨七点。（1925）

正文注释

赖雅在爱迪生画廊展出的阿杰摄影展所写的图片说明再版于摄影联盟（the Photo League）旗下的《摄影注解》（Photo Notes）杂志1948年秋的那一期中。赖雅针对阿杰——也是为他自己从未出版、现已丢失的长篇小说《锡》（Tin）写过大量字迹难辨的研究性笔记，其中绝大部分收藏于现代艺术博物馆摄影部的阿杰档案里。《锡》这部小说讲述了一个四处奔波的锡版照相人的故事，主角的塑造主要是基于赖雅对阿杰的理解。这些笔记是由赖雅的朋友恩斯特·哈尔伯施塔特（Ernst Halberstad）赠给摄影部的。

下列评论和引注是对书中某些照片说明文字的补充，根据相应说明文字的原页码编排顺序。

第44页：甫德南·赖雅（Ferdinand Reyher）其人有趣至极，他是个自由作家，写短篇小说、大众口味的杂志文章、评论、剧本、长篇小说和电影剧本（晚年时期）。他也是贝尔托·布莱希特（Bertolt Brecht）的少数挚友之一。在德国，至少一次有人曾称赖雅其人子虚乌有——该名字仅是布莱希特的化名而已（James K. Lyon, *Bertolt Brecht's American Cicerone*, Bonn: Bovier, 1978）。赖雅为爱迪生画廊的阿杰摄影展所写的图片说明再版于摄影联盟（the Photo League）旗下的《摄影注解》（*Photo Notes*）杂志1948年秋的那一期中。赖雅针对阿杰——也是为他自己从未出版、现已丢失的长篇小说《锡》（*Tin*）写过大量字迹难辨的研究性笔记，其中绝大部分收藏于现代艺术博物馆摄影部的阿杰档案里。《锡》这部小说讲述了一个四处奔波的锡版照相人的故事，主角的塑造主要是基于赖雅对阿杰的理解。这些笔记是由赖雅的朋友恩斯特·哈尔伯施塔特（Ernst Halberstad）赠给摄影部的。

第56页：托马斯·奥基（Thomas Okey）论编篮手工艺的精彩文章可见 Encyclopædia Britannica, 11th edition (1910–1911)。

第82页：想要更充分地了解阿杰如何利用自己公寓的内饰照片，参见玛利亚·汉伯格（Maria Hambourg）的文章《尤金·阿杰传》，收录于 John Szarkowski and Maria Morris Hambourg, *The Work of Atget*, vol. 2 (New York: The Museum of Modern Art, 1981), pp. 9–31 和 Molly Nesbit, *Atget's Seven Albums* (New Haven: Yale University Press, 1992), esp. pp. 122–123。

第84页：关于贝尔维尔和梅尼蒙当区（Belleville/Menilmontant）街巷生活的危险，参见 S. C. Burchell, *Imperial Masquerade: The Paris of Napoleon III* (New York: Atheneum, 1971)。

第92页：关于巴黎及其河流的关系，详见 Richard Cobb, “Paris and the Seine,” from his *Paris and Its Provinces*, 1792–1802 (London and New York: Oxford University Press, 1975); repr. in idem, *The French and Their Revolution: Selected Writings* (London: John Murray, 1998)。

第104页：有关柳条贸易的信息主要来源于 *Transaction of the American Institute of the City of New York for the Year 1852* (Albany, 1853), p. 362。

第114页：见 Heinrich Wölfflin, “Comment photographe les sculptures,” in Rainer Michael Mason et al., *Pygmalion Photography: La Sculpture devant la camera 1844–1936* (Geneva: Cabinet des Estampes, Musée d'Art et d'Histoire, 1985)。我猜测该文原是以德语写成的；若真是如此，好像没有给译者署名。同一册书里也重印了皮拉内西的波各赛真品花瓶上的墨卡托投影蚀刻。

第116页：在同一年拍摄并归于阿杰照片档案同一系列中的底片，标有偏大数字的那些展示了夏日的繁茂枝叶。

第122页：威斯康辛大学麦迪逊分校的图书馆目录里列有15本安德烈·迪尼蒙（Andre Dignimont）担任插画的图书。他的绘画风格颇像惠特·尼达罗的风格，他的绘画主题往往偏带一些色情，但程度连软黄也算不上。他为皮埃尔·麦克奥兰的*Nuits aux bouges, eaux-fortes de Dignimont* 所作的蚀刻画可能是个例外；这些画已从我所见到的副本里被偷走了。见 Pierre MacOrlan's *Nuits aux bouges, eaux-fortes de Dignimont* (Paris: E. Flammarion, 1929)。 麦克奥兰也为迄今为止第一本论阿杰作品的书籍《阿杰：巴黎摄影师》作序，详见 *Atget, photographe de Paris* (Paris and New York: Henri Jonquieres and E. Weyhe, 1930)。

第126页：玛利亚·汉伯格的照片年表和一张例外名单收录于 Szarkowski and Hambourg, *The Work of Atget*, vol. 3, pp. 181–185。莫莉·内斯比特（Molly Nesbit）指出阿杰研究者吉恩·勒罗伊（Jean Leroy）（在一篇未发表的论文里）第一个辨认出勒·柯布西耶文章里的照片是由阿杰拍摄的。

第128页：关于20世纪期间巴黎使用役畜的数据来源于 Francoise Reynaud, *Les Voitures d'Atget au Musee Carnavalet* (Paris: Carre, Paris Muses, 1991), p. 113。

第136页：Henry Miller, “The Eye of Paris” [on Brassai], 收录于他的 *Max and the White Phagocytes* (Paris: Obelisk Press, 1938)。

第146页：在为电影《大河恋》（*The River Runs Through It*）拍摄背景照片时，乔尔·施奈德（Joel Snyder）意识到他可以在曝光前先冲洗底片，从而洗掉防光晕层，制造出20世纪初发现的阳光亮炫品质。

第170页：勒·柯布西耶在美国的讲演录英文版做了少量的改动，见 *When the Cathedrals Were White: A Journey to the Country of Timid People* (New York: Reynal and Hitchcock, 1947)。

第178页：早起规则的最显著例外是亚布斯（Arbus）、勃兰特（Brandt）、布拉塞（Brassai）、和维加（Weegee）——一个伟大的名单，但相当短。

第182页：Joseph Addison，引自 Christopher Thacker, *The History of Gardens* (Berkeley: University of California Press, 1979), p. 157。

第200页：曼·雷（Man Ray）写给怀特的信收录于 Minor White, “Eugene Arget (1856–1927),” Image (Rochester, N. Y.), April 4, 1956。1974年4月，保罗·希尔（Paul Hill）和托马斯·库珀（Thomas Cooper）采访了八十四岁的曼·雷，谈及曼·雷自己和阿杰的作品，见 *Dialogue with Photography* (New York: Farrar, Straus, Giroux, 1979)。吉恩·勒罗伊的《谁是尤金·阿杰》一文似乎也以曼·雷的访谈为蓝本，里面讲述了一些熟悉的故事，与访谈里的版本相似但不完全相同，详见 Jean Leroy, “Who Was Eugene Atget?” *Camera* (Lucerne), vol. 41 (December 1962), pp. 6–40。

第206页：Richard Cobb, “La Vie en marge: Living on the Fringe of Revolution,” 来自他的 *Reactions to the French Revolution*, repr. in idem, *The French and Their Revolution*, pp. 450–455。

第210页：休伯特·朱安（Hubert Juin 又译余伯阮）论泽贝格尔兄弟（Séeberger Frères）的专著 *La France 1900 vue par les freres Séeberger* 由皮埃尔·贝尔丰（Pierre Belfond）于1979年在巴黎出版。对桑德（Sander）的大部分作品的描述都再版于 *Citizens of the Twentieth Century: Portrait Photographs 1892–1952* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1986)。

第212页：参见第200页的注释。

图文的照片部分是阿杰所摄，凡有例外均另行注明，其中大多数照片都来自纽约现代艺术博物馆摄影部保存的阿博特－列维藏品（the Abbott-Levy Collection），该藏品属于1968年雪莉·C.贝尔登（Shirley C. Burden）赠给博物馆的礼物。它们均由18×24厘米（小于8×10英寸）的玻璃版底片通过接触晒印技术印制在直晒纸上。印张与原底片相比略小，并稍有细微的不同。

照片说明里，用细黑体表示的标题原本均由阿杰写在照片背后或该照片所属的相册上。

1. LD: 91. MoMA 1.69.3458
2. LD: 602. MoMA 1.69.1245
3. LD: 134. MoMA 1.69.1945
4. LD: 1153. MoMA 1.69.735
5. PP: 26. MoMA 478.80. CAW, 1978
6. LD: 33. MoMA 1.69.1943
7. LD: 1174. MoMA 1.69.723
8. LD: 31. MoMA 1.69.721
9. LD: 861. MoMA 492.80. RB, 1980
10. AP: 3900. MoMA 1.69.1536
11. AP: 4144. v 1.69.4737
12. PP: 360, formerly PP: 3124. MoMA SC 84.46. CAW, 1984
13. AP: 4121. MoMA 1.69.1826
14. E: 6039. MoMA 1.69.1951
15. AP: 4194. MoMA 1.69.2292
16. PP: 363, formerly PP: 3276. MoMA 1.69.889
17. PP: 3196. MoMA 1.69.892
18. PP: 3209. MoMA 1.69.1003
19. AP: 5280. MoMA 1.69.1305
20. AP: 5587. MoMA 1.69.1975
21. AP: 5110. MoMA 1.69.1539
22. AP: 4916. MoMA 1.69.3267
23. AP: 5711. MoMA 1.69.4344
24. AP: 5787. MoMA 1.69.2073
25. AP: 4450. MoMA 1.69.2426
26. AP: 5522. MoMA 168.82. RB, n.d.
27. AP: 6014. MoMA 1.69.1947
28. AP: 6376. MoMA 1.69.1330
29. AP: 6052. MoMA 1.69.1518
30. i: 765. MoMA 479.80. CAW, 1978
31. i: 690. Atget archive. RB
32. E: 741. MoMA 1.69.3177
33. T: 1673. MoMA 1.69.2249
34. AP: 4654. MoMA 1.69.3004

照片注释

阿杰在爱迪生画廊展出的阿杰摄影展所写的图片说明再版于摄影联盟（the Photo League）旗下的《摄影注解》（Photo Notes）杂志1948年秋的那一期中。赖雅针对阿杰——也是为他自己从未出版、现已丢失的长篇小说《锡》（Tin）写过大量字迹难辨的研究性笔记，其中绝大部分收藏于现代艺术博物馆摄影部的阿杰档案里。《锡》这部小说讲述了一个四处奔波的锡版照相人的故事，主角的塑造主要是基于赖雅对阿杰的理解。这些笔记是由赖雅的朋友恩斯特·哈尔伯施塔特（Ernst Halberstad）赠给摄影部的。

这些注释性的文字通常包括年、月或拍照当天的具体时间。阿杰原本未作记录的标题和日期用仿宋体表示。括号里的日期由阿杰学者提供；未加括号的日期是原始记录。

下面的清单为每张照片列出三个不同的识别数字。第一个数字是本书的照片编号。第二个数字是阿杰为将该照片归档而编定的序列号，数字前的字母是该照片所属系列名称的首字母缩写。这些首字母缩写并非由阿杰本人标注，而是玛利亚·汉伯格的功劳，她将阿杰照片分成不同组别，从而建立了一个清晰可辨的

35. AP: 6674. MoMA 1.69.1899
36. AP: 6555. MoMA 1.69.1501
37. LD: 678. v 485.80. CAW, 1978
38. LD: 714. MoMA 1.69.524
39. LD: 697. MoMA 1.69.823
40. LD: 698. MoMA 1.69.824
41. SC: 1226. MoMA 1.69.372
42. LD: 1030. MoMA 1.69.244
43. E: 6033. MoMA 1.69.1255
44. E: 7156. MoMA 1.69.1289
45. E: 6125. MoMA 1.69.989
46. E: 6074. MoMA 1.69.207
47. E: 6652. MoMA 1.69.221
48. E: 6622. MoMA 1.69.1950
49. V: 1225. MoMA 1.69.1955
50. E: 6580. MoMA 1.69.89
51. AP: 6218. MoMA SC 84.60. CAW, 1984
52. PP: 47. MoMA 1.69.998
53. T: 1391. MoMA 1.69.2204
54. ve: 11. MoMA 1.69.2627
55. AP: 6379. MoMA 1.69.1963
56. PP: 351. MoMA 1.69.925
57. PP: 342, formerly Z: 109. MoMA 1.69.937
58. AP: 4642. MoMA 1.69.1952
59. PP: 59. MoMA 43.82. CAW, 1981
60. E: 6808. MoMA 1.69.1071
61. E: 6963. MoMA 1.69.209
62. E: 6961. MoMA 1.69.1785
63. E: 7105. MoMA 494.80. RB, 1980
64. LD: 1046. MoMA 1.69.1198
65. E: 6986. MoMA 1.69.4074
66. E: 7002. MoMA 1.69.48
67. E: 7075. MoMA 1.69.1961
68. E: 7051. MoMA 1.69.1458
69. E: 6813. MoMA 1.69.1559

体系。关于这个体系的完整解释，可见 John Szarkowski and Maria Hambourg, *The Work of Atget*, 4 vols. (New York: The Museum of Modern Art, 1982–85), esp. Vol. 3。第三个数字是博物馆的藏片编号。凡以1.69开头者均由阿杰本人拍摄，凡以 .80 或 .81 等类似方式结尾的照片是后来据阿博特－列维藏品保存的底片复印而来的。非阿杰照片的拍摄者包括贝伦尼斯·阿博特 [BA]、理查·本森 [RB] 或芝加哥蛋白工艺工作室（乔尔·斯奈德和道格·芒森）[CAW]，拍摄年份均有标注。

70. LD: 918. MoMA 495.80. CAW, 1980
71. E: 6990. MoMA 1.69.2732
72. LD: 1045. MoMA 1.69.1101
73. LD: 1054. MoMA 1.69.781
74. AP: 6426. MoMA 1.69.1538
75. AP: 6486. MoMA 214.81. CAW, 1981
76. AP: 6534. MoMA 488.80. CAW, 1978
77. AP: 6660. MoMA 1.69.1711
78. PP: 45. MoMA 1.69.3551
79. AP: 6560. MoMA 1.69.80
80. E: 6504. MoMA 1.69.2994
81. LD: 1082. MoMA 1.69.137
82. SC: 1160. MoMA 1.69.253
83. LD: 1065. MoMA 1.69.3033
84. SC: 1240. MoMA 1.69.355
85. SC: 1261. MoMA 1.69.417
86. SC: 1264. MoMA 1.69.402
87. SC: 1274. MoMA 1.69.405
88. PP: 157. MoMA 1.69.1545
89. PP: 85. MoMA 357.61
90. PP: 83. MoMA 1.69.1544
91. PP: 93. MoMA 1.69.1948
92. PP: 153. MoMA 211.81. BA, n.d.
93. PP: 43. MoMA 1.69.437
94. PP: 96. MoMA 1.69.430
95. PP: 67. MoMA 1.69.441
96. PP: 68. MoMA 1.69.1641
97. S: 18. MoMA 1.69.2694
98. S: 28. MoMA 1.69.1519
99. S: 64. MoMA 487.80. CAW, 1978
100. S: 17. MoMA 1.69.1510

现代艺术博物馆理事会

Ronald S. Lauder
Chairman of the Board

Agnes Gund
President

Sid R. Bass
Donald B. Marron
Robert B. Menschel
Richard E. Salomon
Jerry I. Speyer
Vice Chairmen

David Rockefeller*
Chairman Emeritus

Mrs. Henry Ives Cobb*
Vice Chairman Emeritus

John Parkinson III
Treasurer

Edward Larrabee Barnes*
Celeste Bartos*
H.R.H. Duke Franz of Bavaria**
Mrs. Patti Cadby Birch**
Leon D. Black
Clarissa Alcock Bronfman
Hilary P. Califano
Thomas S. Carroll*
Patricia Phelps de Cisneros
Marshall S. Cogan
Mrs. Jan Cowles**
Douglas S. Cramer
Lewis B. Cullman**
Elaine Dannheisser**
Gianluigi Gabetti
Paul Gottlieb
Vartan Gregorian
Mimi Haas
Mrs. Melville Wakeman Hall*
George Heard Hamilton*
Kitty Carlisle Hart**
Alexandra A. Herzan
S. Roger Horchow
Barbara Jakobson
Philip Johnson*
Werner H. Kramarsky
Mrs. Henry R. Kravis
June Noble Larkin*
Dorothy C. Miller**
J. Irwin Miller*
Mrs. Akio Morita
Philip S. Niarchos
James G. Niven
Peter Norton
Richard E. Oldenburg***
Michael S. Ovitz
Peter G. Peterson
Mrs. Milton Petrie**
Gifford Phillips*
Emily Rauh Pulitzer
David Rockefeller, Jr.
Anna Marie Shapiro

Joanne M. Stern*
Isabel Carter Stewart
Mrs. Donald B. Straus*
Eugene V. Thaw**
Jeanne C. Thayer*
G. Richard Thoman
Joan Tisch
Paul F. Walter
Thomas W. Weisel
Gary Winnick
Richard S. Zeisler*

*Life Trustee
**Honorary Trustee
***Director Emeritus

Ex Officio

Glenn D. Lowry, *Director*

Patty Lipshutz, *Secretary*

Rudolph W. Giuliani
Mayor of the City of New York

Alan G. Hevesi
Comptroller of the City of New York

Jo Carole Lauder
President of The International Council

Melville Straus
Chairman of The Contemporary Arts Council