

论
灾
难
摄
影

学校编码: 10384

分类号_____密级_____

学 号: 10220071152800

UDC_____

厦 门 大 学

硕 士 学 位 论 文

论灾难摄影

On Disaster Photography

袁 洁

袁
洁

指
导
教
师
郭
勇
健
讲
师

指导教师姓名: 郭勇健讲师

专业名称: 艺术学

论文提交日期: 2010年4月

论文答辩日期: 2010年 月

学位授予日期: 2010年 月

答辩委员会主席: _____

评 阅 人: _____

厦
门
大
学

2010年4月

厦门大学博硕士论文摘要库

厦门大学学位论文著作权使用声明

本人同意厦门大学根据《中华人民共和国学位条例暂行实施办法》等规定保留和使用此学位论文，并向主管部门或其指定机构送交学位论文(包括纸质版和电子版)，允许学位论文进入厦门大学图书馆及其数据库被查阅、借阅。本人同意厦门大学将学位论文加入全国博士、硕士学位论文共建单位数据库进行检索，将学位论文的标题和摘要汇编出版，采用影印、缩印或者其它方式合理复制学位论文。

本学位论文属于：

() 1. 经厦门大学保密委员会审查核定的保密学位论文，于
年 月 日解密，解密后适用上述授权。

() 2. 不保密，适用上述授权。

(请在以上相应括号内打“√”或填上相应内容。保密学位论文应是已经厦门大学保密委员会审定过的学位论文，未经厦门大学保密委员会审定的学位论文均为公开学位论文。此声明栏不填写的，默认为公开学位论文，均适用上述授权。)

声明人(签名)：

200 年 月 日

摘要

5·12 汶川地震之后，“灾难”再次被残酷推进国人的视野。近年来，各种类型的大规模灾难更是在世界各地层出不穷。事实上，灾难正是人类永恒的话题，它使生死处于异常尖锐的状态，使存在问题凸显。那么，在灾难面前，艺术何为？

灾难摄影是摄影艺术的一个重要种类。从某种意义上说，摄影由于其自身的特殊性，从诞生之初就成为与灾难站得最近的艺术门类。本文将立足于从艺术及审美的角度全面考察灾难题材摄影。主要分为四个部分：

第一章厘清相关概念。首先对研究主题“灾难摄影”进行“拆解”。一、明确“灾难”的范围和特点。二、简要论述摄影作为艺术的可能与意义。然后，在此二者基础上对何谓“灾难摄影”及本文对此所采取的立场进行解释。

第二章专注于作品本身的研究。主要从灾难照片的内容/表现、意义/作用及其在传媒时代的新特点与角色演变等方面进行全面的考察与探究。

第三章从创作主体的角度进行研究，关注艺术家（摄影师）的立场。摄影师常常成为灾难现场连接在场与不在场者的桥梁，艺术创作与道德伦理的矛盾凸显，使其面临无可回避的身份焦虑与道德困境。此外，灾难洗礼对摄影师自身也会产生一些独特的影响。

第四章从观看者的角度分析灾难照片的审美意义。灾难照片不仅丰富人们的体验，而且会成为沉思对象，培养灾难意识。同时，灾难照片必将呈现出独特的悲剧美与崇高美，使人在观看中获得美感与超越。最后，以海德格尔的存在哲学为基础分析灾难照片所唤起的对当前存在的反思。

关键词：灾难摄影；道德困境；生命反思

Abstract

After 5.12 Wenchuan earthquake, “disaster” was brutally pushed to people's visions again. In recent years, many types of serious disasters broke out in several regions of the world. In fact, Disaster is an eternal topic for human being, it sharpens the position of life and death, and highlights the “problem of being”. Then, in the face of disasters, what can Art do?

Disaster photography is an important species of photographic art. In some sense, because of its own particularity, from the moment it was born, photography has become an art that relates the most to disasters. This paper will be based on artistic and aesthetic points of view to comprehensively study disaster photography. This paper divided into four parts:

The primary chapter clarifies relevant concepts. First of all, dismantles the research theme “Disaster Photography”. a. Determines the scope and characteristics of Disaster. b. Briefly discusses the possibility and meaning that photography could bring as a category of art. Eventually, on the basis of both, explains the meaning of “disaster photography” and the position this paper has taken.

Chapter two focuses on the art work itself. It carries out full investigation and researches on the contents, expression and significance of disaster photography. Furthermore, focuses on the full-spectrum view of photos' new features and their changing role in the evolutionary media age.

The third chapter researches from the perspective of creating subject, and concerns the artists' (photographers') position. Photographer usually becomes a bridge to connect the presence and absence. The conflict between art and ethics is highlighted. So photographers have to face unavoidable anxiety of identity and moral dilemmas. In addition, baptism of disasters will have some effects on the photographers themselves.

The last chapter, from the perspective of audiences, analyzes the aesthetic sense of disaster photos. Disaster pictures not only enrich people's experience, but also become a source of reflection and speculation, and cultivate people's disaster awareness. Meanwhile, the disaster photos will present a unique tragic beauty and sublimity. Looking at the pictures, people will acquire an aesthetic transcendence. Finally, on the basis of Heidegger's Existenzphilosophie, the last chapter emphasizes the reflection of being which is evoked by disaster photos.

Key Words: Disaster Photography; Moral Dilemma; Reflection of Being

目 录

引 言.....	1
第一章 相关概念厘清	3
一、何谓“灾难”	3
二、摄影作为艺术	4
三、灾难摄影	7
第二章 灾难摄影作品研究	10
一、分类	10
二、灾难摄影的意义	17
三、传媒时代读图	23
第三章 摄影师的立场	26
一、道德困境	26
二、灾难洗礼	30
三、缺席与在场——以罗伯特·波利德里的创作实践为例.....	32
第四章 远处的欣赏者：观看与审美	36
一、远处的观看	36
二、悲剧美与崇高美	40
三、对当前存在的反思	46
结 语.....	52
参考文献.....	54
致 谢.....	56

Contents

Foreword	1
Chapter I Clarify the Relevant Concepts	3
1.1 What is Disaster?.....	3
1.2 Photography as an Art	4
1.3 Disaster Photography.....	7
Chapter II Study the Disaster Photographs	10
2.1 Classification	10
2.2 The Meaning of Disaster Photography	17
2.3 Image in the Media Age	23
Chapter III The Position of Photographers	26
3.1 Moral Dilemma	26
3.2 Baptism of Disasters	29
3.3 Absence and Presence – Taking the Case of Robert Polidori’s Creative Practice.....	32
Chapter IV Distant Audiences: Watching and Appreciation	36
4.1 Watching from a Distance	36
4.2 Tragic Beauty and Sublimity	40
4.3 Reflection of Being	45
Conclusion	52
References	54
Acknowledgements	56

引言

5·12 汶川地震之后，“灾难”再次被残酷推进国人的视野。每天关于灾区的惨状及他人的痛苦的各种信息和图像铺天盖地地传来，使人分明能感受到真实的损害与毁灭就在眼前发生。在这样巨大的灾难前，艺术家或许无法像其他群体那样提供物质上的实际帮助，也因此，“艺术无用论”总是在各种极端情境下被叫嚣。

那么，在灾难面前，艺术何为？艺术是闲情逸致的产物抑或是人类存在的本质需要，艺术是“游戏”^①还是“人的确证”^②？

20 世纪以来，“艺术”一方面遭到多方的挑战，一方面又不断地被拓宽外延。使“艺术是什么？”越来越成为莫可名状的难题。本文无意也无法对这个问题作出解答，但要思考“灾难面前，艺术何为？”这样的问题时却首先必须就艺术的本质提出一个前提性的立场。本文把海德格尔的理论设为这个前提性的立场。海德格尔说，“应该在安居的意义上思考通常所说的人的生存究竟是什么……诗是真正让我们安居的东西”^③。我们都知道，在海德格尔的语言中，“艺术的本质是诗，而诗的本质是真理之创建”^④，因此，艺术与存在之真理息息相关。

事实上，灾难正是人类永恒的话题，它使生死处于异常尖锐的状态，使存在问题凸显。而真正的艺术总是要逼近存在本质。海德格尔曾在《诗人何为》中指出：“时代之所以贫困，乃是由于它缺乏痛苦、死亡和爱情之本质的无蔽。”^⑤灾难发生之时，正是爱、死亡与痛苦之本质最有可能得到敞开的时机，因此艺术恰恰是最不能缺席的。人类是历史性的存在，具有不能穷尽的可能性，每一场灾难

① 艺术“游戏说”。席勒和斯宾塞认为，艺术和游戏一样，是人们过剩精力的宣泄。斯宾塞进一步阐明，二者要说有什么不同，就是艺术为人类的高级机能提供消遣，游戏为人类的低级机能寻找出路。康拉德·朗格则认为，艺术和游戏最明显的共同之处，是它们都有“假想”和“虚拟”的成分，“游戏是儿童时代的艺术，艺术是形式成熟的游戏”。

② 易中天教授提出“艺术是人的确证”。首先，人的确证只能诉诸人的内心体验，情感恰恰在本质上就是人的确证感，因此，作为情感对象化形式和情感传达的艺术，在本质上就是人的确证。艺术使人确证人之为人。参见易中天著《破门而入——美学的问题与历史》（上海：复旦大学出版社，2006年7月版）、《艺术人类学》（上海：上海文艺出版社，2001年1月版）《人的确证》（上海：上海文艺出版社，2001年2月版）。

③ 马丁·海德格尔著、郅元宝译《人，诗意地安居——海德格尔语要》，上海：上海远东出版社，1995年3月版，P89。

④ 马丁·海德格尔著、孙周兴译《林中路》，上海：上海译文出版社，2008年4月版，P56。

⑤ 同上，P248。

发生都必然如潮水冲击一样留下沉淀，可以说，面对灾难，艺术之作用在于揭示存在本质，从而在一定程度上消解“时代之贫困”，使人类获得超越，这是灾难能带给人最大的“财富”，也是艺术存在的最大价值。

摄影这门工业时代诞生的新艺术由于其天然的特性在诞生之初就成为人类灾难的见证者和记录者，由此也成为与灾难站得最近的艺术门类。在每年的荷兰“世界新闻摄影比赛”（WPP，简称“荷赛”）、美国普利策新闻摄影奖等国际重大摄影比赛的评选中，灾难照片总会占据大量的位置，关注人类的苦难几乎成为摄影（尤其是纪实摄影）的灵魂。灾难图像为事实灾难提供了“仿真”的全景，摄影使“介入”与“旁观”的界限变得模糊。摄影与灾难的“联姻”除了社会学方面也对艺术哲学带来了一些新的问题。

以往学者研究灾难摄影，往往着眼于照片的社会影响、伦理意义，或者习惯于从新闻传播的角度加以衡量，即便着眼于艺术，也往往较多关注摄影的技术层面。其特点是：主要是将摄影及摄影作品看作一种灾难影像的传播手段或工具，基本上，这是一个社会学问题，而不是哲学问题。从艺术哲学的角度观照灾难摄影，在以往关于摄影的研究文献中还较为少见，这也就构成了本文的研究价值与创新意义之所在。本文将就灾难摄影这一研究对象，从作品、艺术家和观看者三个角度进行一个较为全面的考察。

第一章 相关概念厘清

一、何谓“灾难”

人类社会发展几千年以来，任何群体或个人对“灾难”都不陌生。

尽管“灾难”一词在我们的日常语言中应用很广，而当把它作为一个研究对象来考察时，“灾难”其实是内涵明确、外延具体的，它在社会学领域早已有严明的定义。早期的社会学者 S. Fritz 说：“灾难是一个发生于特定时空的社会事件，对社会或该社会的某一自足（self-sufficient）区域造成严重损坏，招致人员及物质损失，以致社会结构瓦解，无法完成重要功能或工作。”^①根据于这个解释，“灾难”在英文中的对应词汇为“disaster”，其来源为意大利语 *disastro*, *disastrato*（恶星的）的衍生词，在占星学上原义为“星象位置对人不利”，《牛津当代百科大辞典》解释为：*sudden or great misfortune*（突发、巨大的不幸）^②。《语言大典》“灾难”条目相应表述为：“a.导致巨大的物质损害、损失和不幸的一次突然的灾难；b.可以意味着突然的和意外的事件，并含有不可预见的意味”。^③

由此可见，灾难是群体性、偶发性、具有毁灭性的事件。它基本上就是我们常说的“天灾人祸”。“天灾”主要指人类在面对这类重大的自然灾害时，以自身现有力量特别是科技手段还不能全面地战胜或消除它的危害，一般只有采取预报等方式尽可能减少危害，有时甚至还来不及或无法作出更快的反应，难以采取有效的措施，因而这类灾害的影响，通常是巨大的，甚至是毁灭性的，比如大地震，火山爆发，泥石流，特大洪灾，雪暴，大飓风等。“人祸”主要是指灾害的根源和主体都在人类本身，如各种战争、冲突、骚乱、屠杀等等，这类灾难通常由于政治、经济、种族、宗教信仰等因素引起，涉及的范围可能是局部的，也可能蔓延广阔的地域。在众多灾害中，还有一类是不能把原因完全归于人类自身，但又与人的因素有重要关联的，如环境污染、饥荒、火灾、毒气泄漏、核事故、空难、流感瘟疫等等。这类灾害的成因比较复杂，产生的影响有的是短暂的，有的则是

① 转引自臧国仁、钟蔚文论文《灾难事件与媒体报导相关研究简述》，<http://www.jour.nccu.edu.tw/mcr/>。

② 参见《牛津当代百科大辞典》，北京：中国人民大学出版社，2004年1月版，原版由牛津大学出版社出版。

③ 参见王同亿主编《语言大典》，海口：三环出版社，1990年12月版，P4288。

长期的^①。

当然，随着人类历史的推进，“天灾”和“人祸”都将远不止这些，灾难的外延有可能不断扩大，但其基本内涵并不会改变。由此我们可以总结出本文将要讨论的“灾难”所必须具备的几个特点：

首先，“灾难”是对人类而言的，并且必须是群体性的事件，它所影响、波及的人数较多，对人类社会至少在局部范围内产生重大影响。仅对个人而言是“灾难”的事件，如失业失恋、罹患绝症、丧失亲人等被排除在外。也就是说，我们所强调的灾难是社会学意义上的，而不是语义学意义上的。

其次，“灾难”是一种巨大的外在力量。它带来巨大的毁灭力量，且不以任何个人的意志为转移，并且大大超过人类的认知和承受能力，它既无法避免，又无法在短时间内消除。灾难对人类社会和自然环境都将产生重大、深刻的影响和冲击，对于与灾难发生联系的个人的生活状态也将产生深远影响。

最后，灾难具有突发性，是不可预测的。灾难的爆发时间、持续时间、波及面等都是无法事先精确预测的。虽然灾难事件性质不同，有些灾难如战争、饥荒等发生之前是有一些伏笔或蛛丝马迹的，但从宏观、整体上看，灾难依然是不可预测不可阻挡。换言之，可防可控的所谓“灾难”，并不符合标准意义上灾难的定义。

二、摄影作为艺术

关于摄影到底是不是一门艺术，从“照相术”这门技术诞生以来就一直是很受争议的话题。1838年法国人盖达尔发明照相术，这项技术就一度成为工业化对艺术侵蚀的代表例证之一。波德莱尔^②在1859年的沙龙中就直接发出喊声：“（摄影）这门工业，通过入侵艺术的领土，已经成为艺术的最不共戴天的敌人……如果允许摄影在某些功能上补充艺术，在作为他自然盟友的大众的愚蠢帮助下，摄影很快就会取代艺术，或索性毁掉艺术。”^③作为一个技术乐观主义者，本雅明^④则认为复制品导致艺术光晕的消失和膜拜价值的下降，但复制技术也给

① 灾难的分类根据刘源的论文《论灾难摄影》，《江苏社会科学》，1999年第3期。

② 夏尔勒·波德莱尔（Charles Baudelaire, 1821-1867）法国诗人，现代主义理论家、批判者，曾出版过诗集《恶之花》（1857）。波德莱尔是工业文明的尖锐反对者，坚决反对摄影对艺术的“入侵”。

③ 波德莱尔《1859年的沙龙：现代公众与摄影术》，转引自顾铮编译《西方摄影文论选》，杭州：浙江摄影出版社，2007年8月版，P4。

④ 瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）德国思想家，文学批评家。他是20世纪西方知识分子

艺术品带来革命性的变化。他说：“机械复制在世界历史上第一次把艺术作品从它对仪式的寄生式的依赖中解放出来。”^①在复制的艺术品中，原作变得毫无意义，甚至根本是不存在的。“原因在于两个方面：一方面，复制的工序使作品本身保持独立于原作。比如摄影，其工艺手段使它可以复制生产出原作品肉眼完全不能看见的细节……第二个方面：技术复制，可以将原作延伸到一些原本没有的区域。”^②总之，摄影的意义在于它不仅是客观现实的反映，而且能够发现隐藏的世界，扩大人们的体验。

从相关的理论可以看到，摄影被否认为艺术主要有两点质疑：其一，它只是对客观现实的忠实再现，没有变形，不具有原创性。其二，其作品的创作过程与传统艺术相比毫不费力，甚至只是简单地按动一下快门。然而，这两点在当代人们的认识上都已不是问题。首先，我们都已经知道绝大多数摄影作品都不可能是纯然现实的再现，而是“一种已经被做过手脚、被选择过的、被编排了的、被建构了的、被处理过的客体，它是按照专业的、审美的或者意识形态的规范所打造出来的”^③最显而易见的是：现实从时间上是连续的、从空间看是整体的，而照片只是一个时间碎片、只能截取一个场景，它是被选择的、同时也是被解读的。另外，从技术角度来，摄影师有意地放弃写实也并不罕见，这既可以在拍摄过程中进行，例如化妆、摆拍、虚焦、变形；也可以在摄影之后，如利用暗房工艺或电脑软件修改画面来进行。

其次，在后现代艺术大行其道以前，人们对艺术品的判断标准常常与它耗费艺术家多少心力相关。因为“艺术品，尤其在被圣化以前，总引起被蒙骗的恐惧。免遭蒙骗的最可靠保证是艺术家的诚挚性，而这种是根据艺术品所需付出、牺牲来衡量的。”^④机械再生产的出现剥夺了作品的价值。摄影技术在操作上的简单性和机械性令人难以肯定作品价值，而价值正是人们力图赋予艺术作品的东西。尤其在 1991 年数码相机出现引发的从暗室到明室的革命，现在相机几乎是家庭必备，同时，小型摄像机也日益普及。摄影变得稀松平常——更不用说现在像素越来越高的带摄像功能的手机，早期特权阶级对图像的垄断被彻底打破。但摄影是

中充分注意到摄影的极少数人之一。

① 本雅明著、李伟等编译《机械复制时代的艺术》，重庆：重庆出版社，2006年10月版，P8。

② 同上，P4。

③ 罗兰·巴特《摄影的信息》，转引自顾铮编译《西方摄影文论选》，杭州：浙江摄影出版社，2007年8月版，P99。

④ 皮埃尔·布迪厄《摄影的社会定义》，转引自同上，P67。

不是真的不费吹灰之力？首先需要区分的是“摄影技术”与“摄影”的概念。前者作为一项工业技术，仅仅是提供了艺术作品产生的前提和媒介。在这里，相比于波德莱尔把摄影与艺术的关系等同于“印刷与文学”^①，我更倾向于认同苏珊·桑塔格^②的比喻，她将摄影（这门技术）比喻为文学创作的语言，是创造艺术作品的媒介^③。至于后者，“摄影”应该被看作一个整体性的概念而不仅仅是一个技术名词，其中心是产生影像，包括获取和处理。因此，当我们讨论摄影的时候并不能将其简单地等同于按动快门等动作，正如我们不能将文学创作等同于写字说话。无数摄影大师的回忆录都表明了一张好照片的获得并不比一副杰出绘画的完成容易，要获得按下快门那“决定性的瞬间”需要长时间的积累和跟踪，法国摄影师亨利·卡蒂埃-布勒松说“摄影家的眼睛，永远都在评估眼前的事物”^④。虽然我们可以看到一些偶然的、完全以题材取得声誉的照片，但这并不主导摄影的本质。

可见，与其他艺术门类不同，在此之前从来没有一种艺术像摄影那样和技术联系如此密切，使人们几乎混淆了技术和艺术、媒介和作品。每一次摄影艺术大发展的背后，几乎都有技术革新的推动。然而，更重要的是必须看到，同其他艺术门类一样，摄影是一种事关再现与表现的艺术——它并不是也不可能纯然复制生活，而是与创造和想象密切相关，凝聚着创作者的价值取向和审美追求，具有独特的表现力。

当然，必须承认，当我们考察整个摄影史，并将其中杰出的照片与整个绘画史或文学史中杰出的作品做比较的时候，还是会发现摄影艺术始终在它的表现范围以及识察的深度上颇有局限，毕竟摄影和物质的联系是如此紧密，然而，正如阿恩海姆^⑤所指出的，“如果从画家、音乐家、诗人的立场去考虑时，这种联系是一种负累，但当我们从人类社会角度上考虑它的功能时，它们是一种令人羡慕的特权……由于关系到风景与人类居落的物质性、动物与人的物质性，由于与我们

① 关于摄影与印刷的表述见波德莱尔《1859年的沙龙：现代公众与摄影术》，原文是：“……现在是摄影回去履行自己义务的时候了，即作为科学和艺术的仆人，但是，它是地位十分低下的仆人，就像印刷和速记，它们既没有创造也没有取代文学。”

② 苏珊·桑塔格(Susan Sontag, 1933-2004)美国作家，文学批评家。曾出版过《论摄影》(1977)和《关于他人的痛苦》(2003)两部探讨摄影影像及观看方式的专著，在西方产生较大影响。

③ 参见苏珊·桑塔格著、黄灿然译《论摄影》，上海：上海译文出版社，2008年1月版，P148。

④ 布勒松《摄影的表达旨趣》，转引自顾铮编译《西方摄影文论选》，杭州：浙江摄影出版社，2007年8月版，P56。

⑤ 鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim, 1904-2007)德裔美国美学家，心理学家，格式塔心理学派代表人物，最早提出“视觉思维”的概念。

的开拓、痛苦以及欢乐交织在一起，摄影艺术有特权帮助人们观察自己，扩展和维护他们的体验，进行生命的交往。”^①在这里，我们相信，美并不是超然于生活之上的，艺术也不仅仅是“为艺术而艺术”的所谓纯艺术，它与人的存在紧密相连。

三、灾难摄影

本文将摄影纳入艺术门类，并不等于承认任何一张照片都是艺术作品，正如并不是任何一篇文章都是文学作品。目前国内学界对灾难摄影更多的关注点在新闻传播上，而本文将尝试在艺术学领域内讨论灾难题材影像。因此必须区别作为艺术的摄影和作为纪实工具的摄影。作为艺术的摄影，正如前面所说，它是一项有意识的艺术创作行为，它的首要意义不在于是不是纪实，而在于是不是提供了一个震撼人心的视觉形象。因此，我们把艺术学领域讨论摄影和新闻学领域讨论摄影区别开来。新闻摄影以纪实为主，追求实效性和冲击力，传递现场信息是其第一要务。不过需要注意的是，这种区分是观察角度的区分而不是具体作品的区分，许多新闻照片同时也是杰出的艺术作品——尤其对于我们接下来所要讨论的灾难摄影。和妄图为艺术品圈一个范围是根本不可能完成的任务一样，试图为作为艺术的摄影作品和作为新闻的摄影作品划一条明晰的界限也是不切实际的。提供记录和创造艺术品是摄影的双重力量，二者并不截然对立。

灾难摄影是摄影艺术的一个重要种类。灾难摄影是摄影师通过影像来表达和反映灾难的结果，它可以通过各种媒体直接向读者传达某一灾难的信息。作品的被摄主体不限，视角不限，表达形式也是多种多样的，可以是描绘现实的纪实摄影，也可以是表达观念的艺术摄影^②。但是，优秀的灾难摄影必须能确保读者通过对影像的阅读，加深对灾难的了解和体悟，并在情绪、情感乃至思想上产生一定程度的变化。

“在摄影中，总是题材主导”^③，灾难因为其独特的题材常常能使一张照片

① 阿恩海姆《论摄影的性质》，转引自顾铮编译《西方摄影文论选》，杭州：浙江摄影出版社，2007年8月版P48。

② 存在着两种摄影：纪实摄影和艺术摄影。前者强调对对象外在确定性的描绘，后者则主张在境遇中表现出存在的无限多的可能。过去关于纪实摄影与艺术摄影的讨论都是在二元论上进行的对立展开；而新近的观点中，或是把纪实的外延扩大使艺术被纳入纪实中，或是反之，以结束二元的对立状态。需要注意的是，这组概念是摄影学上的（方式、表达的区别），和上文我们谈到的“作为纪实工具的摄影”和“作为艺术的摄影”（目的、结果的区别）并不完全对等。

③ 苏珊·桑塔格著、黄灿然译《论摄影》，上海：上海译文出版社，2008年1月版，P136。

获得强大的感染力和震撼力，因此也格外受摄影师的青睐。前文我们已定义了“灾难”作为一个社会学上的概念的内涵与外延，而摄影又是人类艺术中与社会联系最密切的一门艺术，因为它拥有这种“令人羡慕的特权”，使得摄影对灾难的表达似乎比其他艺术门类，诸如绘画、文学、音乐似乎更具有优势，没有哪一种艺术，像摄影一样对灾难的反应如此敏感，并对灾难有如此细微又丰富的呈现与陈述。虽然摄影诞生不过百余年，但它所产生的灾难题材作品已大大超过了其他艺术门类上千年的创造。灾难发生后，从各个角落不分白昼黑夜地发布惊心动魄的灾难影像，为观者建立起一个直达灾区的通道，别处的痛苦与嘶喊仿佛就在耳边。荷兰“世界新闻摄影比赛”在国际摄影界有着广泛的影响。灾难类照片每年都会在“荷赛”获奖作品中占据大量的位置。我们回顾“荷赛”的历史不难发现，那些获“荷赛”大奖，曾经震惊世界甚至改变世界的经典作品，几乎都属于灾难类照片，如《街头死刑》（1969年获奖，美国摄影师埃迪·亚当斯）、《手——乌干达旱灾的恶果》（1981年获奖，英国摄影师迈克·威尔斯）等等。

一只像鸟爪一样枯黑干瘪的小手放在一只白皙肥硕的大手之中，前者的手掌大概只有后者的两个手指宽，手腕则只相当于白手的一个手指粗。这是英国自由摄影师迈克·威尔斯的《手——乌干达旱灾的恶果》（见图一）给人带来的视觉上的强烈对比和冲击。一个乌干达孩子的手放在一个修养极好的奉献于人类事业的西方传教士的手中，它将饥馑与富足并置，通过视觉图像在让观者震撼的同时直接传递了批判性观点。这幅作品一出来就引起众人的关注，被德国的《星》、美国的《生活》、法国的《巴黎竞赛》各大杂志广泛刊登，在不同肤色、不同语言的人的心目中都留下了深刻印象。



图一：《手——乌干达旱灾的恶果》

我们可以说，大多数后来被视为艺术作品的灾难摄影，同时也是当时的新闻摄影，但反过来并不能成立。需要再次强调的是，对灾难性事件本身的再现并不是灾难摄影的要义所在，在灾难这种强大的突然性的暴力面前，人的肉体 and 灵魂如何承受或反抗这样的苦难，人性的复杂内涵如何得到多角度的展现才是灾难摄影要呈现给我们的。

厦门大学博硕

Degree papers are in the "[Xiamen University Electronic Theses and Dissertations Database](#)". Full texts are available in the following ways:

1. If your library is a CALIS member libraries, please log on <http://etd.calis.edu.cn/> and submit requests online, or consult the interlibrary loan department in your library.
2. For users of non-CALIS member libraries, please mail to etd@xmu.edu.cn for delivery details.

廈門大學博碩