

现代影像丛书 | Contemporary Photography

Juan I-Jong, 阮义忠 · 转捩点
the Defining Moment of Contemporary Chinese Photography

PHOTOGRAPHER PUBLICATIONS
摄影家出版社

广东美术馆
GUANGDONG MUSEUM OF ART

JLH
2011.8

港台书

现代影像丛书 | Contemporary Photography

阮义忠

转捩点：一个时代、一本杂志、一个人

Juan I-Jong, the Defining Moment of Contemporary Chinese Photography



广东美术馆编
Guangdong Museum of Art



主 编: 王璜生

副主编: 蔡 萌 李 媚

编 辑: 李 萍 陈 伟 林 薇 唐晓林

校 对: 唐晓林 陈 伟 彭嫣茵 刘 潇

翻 译: 袁瑶瑶 陈 伟

设 计: 王序设计

阮义忠·转捩点: 一个时代、一本杂志、一个人

广东美术馆编

出版: 摄影家出版社

印刷: 深圳雅昌彩色印刷有限公司

版次: 2009年8月第1版

2009年8月第1次印刷

开本: 889 mm×1194 mm 1/12

印张: 33.5

印数: 1-1000

ISBN 978-957-0328-25-7

定价: 360.00元

1

前言 | Foreword

王璜生 / 认识“阮义忠”

Wang Huangsheng / Meeting Juan I-Jong

2

专论 | Monograph

李 媚 蔡 萌 / 阮义忠·转捩点：一个时代、一本杂志、一个人

Li Mei and Tsai Meng / Juan I-Jong, the Defining Moment of Contemporary Chinese Photography

4

对话 | Dialogue

摄影：见证人性与呈现观念——阮义忠与张晓凌的对话

Photography: Witness of Humanity and Representation of Concept — A Dialogue between

Juan I-Jong and Zhang Xiaoling

12

评论 | Criticism

尚·杜杰德 / 阮义忠心灵的凝视

Jean Dieuzaide / The Interior Regard of Juan I-Jong

刘 清 / 智者：阮义忠

Liu Qing / A Man of Wisdom

陈丹青 / 向阮义忠致敬

Chen Danqing / Homage to Juan I-Jong

一个时代的倒影 | Reflection of an Era

文 | Text

顾 铮 / 回家路上的脚印: 为“乡·亲——阮义忠摄影展”所作

Gu Zheng / Footprints on the Way Home

阮义忠 / 八尺门·摄影·我

Juan I-Jong / Pa Chi Men, Photography and Me

高信疆 / 兰阳平原上的好子弟

Kao Hsin Chiang / A Child of Lan Yan Plain

图 | Image

阮义忠摄影 精选部份

The Selection of Juan I-Jong's Photographs

阮义忠摄影 专题部份《人与土地》

“Man and Land” from Juan I-Jong's Photographs

一本杂志的影响 | Impact of a Magazine

文 | Text

阮义忠 / 《摄影家》杂志的创办因缘

Juan I-Jong / Why and How I Founded the *Photographers International Magazine*

图 | Image

《摄影家·中国专辑》1993年10月号

The Photographers International · China Issue October, 1993

《摄影家·中国新摄影》专辑1998年12月号

The Photographers International · China New Photo Issue December, 1998

《摄影家·方大曾专辑》1994年12月号

The Photographers International · Fang Datseng Monograph December, 1994

324

一个人的足迹 | Footprints of a Man

文 | Text

袁琼琼 / 纪录他的尊严

Yuan Qiongqiong / Record the Dignity of His Own

图 | Image

阮义忠的绘画

The Drawings of Juan I-Jong's

阮义忠的著作和出版

Writings and Publications of Juan I-Jong's

阮义忠的教学

Teaching Career of Juan I-Jong's

阮义忠的收藏

Photo Collection of Juan I-Jong's

进行中的工作

Work in Progress

附：阮义忠足迹散记两篇 | Appendix: The Tracks, Two Essays by Juan I-Jong

七巧板：为城市造象的感慨

A Jigsaw: Sentimental Comment on Imaging a City

失落的铁轨·失色的梦

Lost Rail, Fading Dream

385

阮义忠大事小传 | A Personal Chronicle, Told by Juan I-Jong

认识“阮义忠”

王璜生(广东美术馆馆长)

认识“阮义忠”这个名字是从书和杂志开始的,当年,我也算是个摄影爱好者和美术批评工作者。当读到看到《当代摄影大师——二十位人性见证者》《当代摄影新锐——17位影像新生代》两书和《摄影家》这本杂志时,不仅被其中所透露出来的人文关怀精神和新的时代表达及观念方式所振奋和触动,同时也对这个似乎带有特定历史年代内涵的名字“阮义忠”——“阮”与越南同志有关,“义”与“封建”有关,而“忠”与大陆革命时代有关——过目难忘,一直在想,“阮义忠”究竟是怎么样的一个人物,从而也更多地留意“阮义忠”及其相关的作品、评论等。

上世纪80年代末到90年代初,时值中国的思想界文化界充满着人文探询和思想交锋的气息,中国的摄影界也正处于激情和探索的混沌状态阶段,这个时候,阮义忠编著的《当代摄影大师——二十位人性见证者》(1988)、《当代摄影新锐——17位影像新生代》(1990)两本书的简体字版的出现,为摄影界带来了一种人性关怀和创作观念的思考高度和开阔的视野。可以说,从那个时候开始,中国摄影在摄影理念、媒介认识、拍摄手段和观看方式等诸多方面都出现了各种新的变化,从而也预示了“纪实”与“观念”这两个中国当代摄影中重要摄影类型的出现。1992年以后,由他主编的中英双语杂志《摄影家》(PHOTOGRAPHERS INTERNATIONAL)一共出版了62期,它以双向的方式,在推介西方摄影大师的同时,对中国本土摄影家走入西方的视野,起到很大的促进作用。方大曾、侯登科、吕楠、刘铮、荣荣、邱志杰、黎朗、洪磊等一批重要摄影家就是通过这本杂志在西方得到认可的。可以说,阮义忠部分地改变了中国摄影一个时代的景观和面貌。而从历史的维度上看,他恰好处在一个中国当代摄影演进的时空转捩点上。

作为一个摄影家,阮义忠在他30年摄影历程中,逐渐在台湾地域文化和历史情境中找到了其摄影观看的立足点,“凝视台湾即将逝去的人文价值”,见证台湾的政治变化、农业生活转变到工业生活的迷茫、都市化给人们带来的错乱、根文化和本土文化受到的冲击等等。在他的摄影中,我们感受到一种强烈的台湾“乡土情结”或“乡土意识”。

2005年广东美术馆策划组织“第二届广州摄影双年展”,阮义忠先生应邀参展并前来出席研讨会,我终于与这位有点传奇色彩的他见面了。后来他出任了“第三届广州摄影双年展”的策展人之一,来往见面更多了,对他的感性认识也更多一些,深刻地感到他是一位做事、做人力求完美,对摄影执着热爱,坚守摄影本质性的前辈;一位充满和闪耀人性光辉的摄影大家,同时又不时地流露出天真的童心和慈祥的佛性。

非常感谢阮义忠先生接受我们的邀请,在广东美术馆举办这么大型的个展,展览包括阮义忠本人的全部10个摄影作品系列原作,以及阮义忠的海内外摄影作品收藏,所有展品均为摄影家本人手工银盐放大。此外,展览还将展出历史文献,包括阮义忠的画稿、手稿、书信、笔记、出版著作、摄影收藏,以及当时相关的文字报道、图片、视频等历史资料,目的在于通过梳理阮义忠的艺术活动,以呈现在其影响下的中国当代摄影的局部景观。

衷心感谢阮义忠先生对广东美术馆收藏工作的大力支持!感谢李媚女士、蔡萌先生为这次展览和研究活动所做的策展主持工作!谢谢所有支持和参与这次活动的机构和个人!

2009年8月6日于中央美术学院

阮义忠·转捩点：一个时代、一本杂志、一个人

李媚 蔡萌

中国的当代摄影在近二三十年里发生了一场非常大的变革。在这一变革过程中，我们看到了中国摄影经历了从视觉政治反拨到视觉文化主体的转型，进而到消费文化时代的叙事风格与主题的转型。中国的摄影家们也从带有混沌与激情色彩的80年代，进入日趋清醒与理性的90年代。在这一种转型进程中，我们无法回避“阮义忠”这个名字。正是阮义忠，使得中国当代摄影中的两大类型接受了一次较大规模和相对系统的西方当代摄影的洗礼。也是阮义忠，使得这场变革与转型进程中新视觉经验开始转向与观念模版初步建立。还是阮义忠，恰到好处地在一个中国当代摄影演进的历史时空与话语经验转向的转折点上，并部分地改变了中国摄影一个时代的景象和面貌。

上世纪80年代末到90年代初，当时的资讯并没有今天这样发达。直到阮义忠先生编著的《当代摄影大师——二十位人性见证者》、《当代摄影新锐——17位影像新生代》这两本书把世界摄影史的大师们带到了中国大陆摄影人的面前，让我们得见西方摄影文化的奢侈与繁华，并对当时很多还处于摸索阶段的中国摄影家们起到了十分重要的参照、启蒙和指引作用。从此，中国摄影的总体水准无论是在摄影理念、媒介认识、拍摄手段和观看方式等诸多方面都出现了新变化。而这种新的变化主要围绕所谓“纪实摄影”与“观念摄影”两条线索展开，预示了中国当代摄影中的两个重要类型的出现。与此同时，阮义忠也正式走入中国大陆的摄影领域，为我们打开那道通往世界摄影之门。

1992年，阮义忠先生创办了一本中英双语杂志《摄影家》(PHOTOGRAPHERS INTERNATIONAL)，这本杂志在继续向华人世界推介西方摄影家、摄影现象的同时，也推进了一大批中国本土

摄影家走入西方人的视野。《摄影家》是一个真正的国际性的摄影家的舞台，一个真正具有包容性的杂志。在这里，没有强势姿态下的文化偏见，作为沟通东西方摄影文化交流的媒介，《摄影家》成为西方世界了解中国摄影的一扇窗口。早在其创刊号中我们就看到了吕楠的作品，而后来的《中国新摄影专号》《中国摄影专号》《方大曾专号》更是将方大曾、侯登科、刘铮、荣荣、洪磊等一批本土摄影家推荐给西方，使他们得到认可并走上国际舞台。纵览中文的摄影杂志，竟然没有一本如《摄影家》这样，以群体阵容向世界介绍中国摄影家的，也没有哪一本摄影杂志体现出这种国际性的编辑宗旨与全球化的文化视野。但因为出版管理的原因，它不能如期在大陆自由发行。2000年，在浙江摄影出版社的努力下，10本《摄影家》杂志的精选专辑在国内上市。

阮义忠对这本杂志可谓呕心沥血，每期的图片编排都让他用尽心思。阮义忠曾说到，对于几个不容易编辑的摄影家作品的编排过程，他一次又一次推翻编辑方案，反反复复地感受图片与图片之间的连接关系，一直到呈现最好效果才肯作罢。这个过程是一个优秀的编辑对于摄影家作品的阅读与理解的过程，也是一个优秀的摄影家对于摄影作品的解读过程。正是阮义忠所具有的这种双重身份，才会将杂志做到如此完美。《摄影家》总共办了62期，也是没有告示天下就停刊了。当然，这种遗憾并不完全是办杂志本身的问题，而是因为一种更为复杂的背景所限。在第62期的卷首语里，阮义忠还表示了继续办刊的决心。如此，《摄影家》给我们留下了漫长无期的等待……也许，一切并没有终结。

著名的英国摄影大师布莱恩·坎贝尔(Bryn Campbell)这样评论阮义忠的摄影作品：

他的照片本身或许不自负，不过却绝对不欠缺仪态与个性。因为它们并不汲汲于追求新奇，或者倚赖风格上的效果，而是简单而且直接的沟通，它们有一种永不妥协的尊严和正直。摄影家很清楚自己要表达的东西，知道如何去表达，而且执行起来毫不忙乱。这种自信而又诚实的手法赋予这些照片一种沉默的权威，看在读者眼里既具吸引力又让人放心。^①

坎贝尔用了一个特别的词——“放心”。人与土地的关系也是一种让人放心的关系。在当下，“放心”具有不同寻常的意义与价值。

《人与土地》是阮义忠先生最有影响的作品系列之一。这部作品既是奠定阮氏影像风格之作，也是阮义忠带有自传性的一部作品，更是台湾乡土摄影中的经典。从《人与土地》之后，在朴素、踏实的温情中隐含着的那种弥散不去的乡愁，就一直贯穿始终，形成了个人风格的台湾影像。这些影像在经历岁月考验之后，成为台湾社会风貌的经典缩影，也以其独特的岛屿文化品性成为当代摄影史重要的一页。阮义忠在2007年获得台湾“东元科技文教基金会”的人文奖，得奖评语为：

用镜头对着大部分人的眼睛，凝视台湾即将逝去的人文价值，在逐渐物化的环境中，重新唤醒宝贵的记忆。

土地，给了阮义忠最丰盛的养分，也给了他一种忠诚的品质。也许是因为这种品质，阮义忠一直守护着他对传统摄影的忠实。阮义忠确实是一个深谙经典品质也一直在创造着经典的华人摄影家。他不仅坚持拍摄胶片，也坚持自己制作银盐照片。他的暗房技术与他的拍摄水准一样令人惊叹。阮义忠说：“我拍的都是最平凡的人，因为看到平凡的人就好像看到自己一般。每次进暗房就像把时间重新活过一次，每张照片好像都和自己有种很温暖的关系。”阮义忠奇妙地激活了那些被凝固的影像，一种活而温润的气息细腻地浸润着

我们的双眼。

我们敬重阮义忠的保守，他使我们能够继续地感受经典的意味，并且使历史存在感的实现成为可能。凝固为银盐的影像，永远是令人放心的物质形态。面对今天的浮华，阮义忠的摄影更显现其隽永的人文价值。作为一个摄影家，阮义忠在他30年摄影历程中，逐渐在台湾地域文化和乡土历史情境中找到了其摄影观看的立足点。透过其作品，我们不仅能看到一个具有强烈台湾“乡土情结”或“乡土意识”的摄影行者；我们还能看到一个做事、做人力求完美，对摄影执着热爱的摄影前辈；一个充满和闪耀人性光辉的摄影大家；一个坚守摄影传统的卫道士。在整个今天的华人摄影界，阮义忠已经成为了摄影的代言人。

《摄影家》停刊了，但摄影家阮义忠对摄影的坚守、执着与热情，却丝毫没有停滞。他将积累了30年的摄影经验与皈依佛门后的人生感悟相结合，继续用照相机观看着人世间美好的人与事、灵与物。那么，从某种意义上讲“看见菩萨身影”这个已经持续进行了七年的拍摄计划，就使我们对阮义忠的摄影观察更具期待。如何重新看待阮义忠和《摄影家》在曾经的历史年代中的位置、意义与价值？如何看待他对大陆摄影的影响以及大陆摄影对他的影响？这一系列问题答案的掀开，似乎刚刚开始。今天，我们将那些特定历史情境中的独特价值呈现，让敬重阮义忠先生的人们面对他的作品，重新揭开中国当代摄影历史进程中被遮蔽与遗忘的文献与线索，正是我们举办这个展览的意图。

2009年8月7日修订于广东美术馆

^① 阮义忠著：《正方形的乡愁》，摄影家出版社，1999年10月初版，第7页。

摄影：见证人性与呈现观念 ——阮义忠与张晓凌的对话

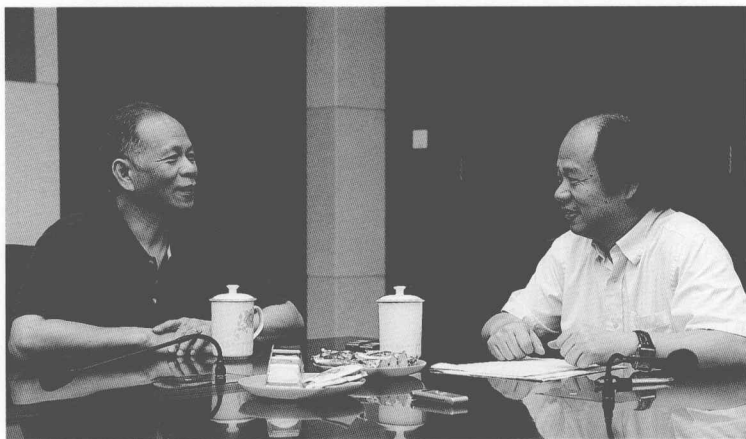
时间：2009年6月18日

地点：中国艺术研究院研究生院会议室

张晓凌：首先感谢阮先生为研究生做了非常精彩的讲座。中国艺术研究院研究生院建院30年来，您是第一位以摄影家和摄影理论家双重身份来开设讲座的。客观地讲，您对大陆摄影界的影响，除了个人作品外，您的两本书也非常重要。1988年，您的《当代摄影大师——二十位人性见证者》在大陆出版。书中较为简要、系统地介绍了桑德、寇德卡、卡帕、阿勃斯、布列松等20世纪西方摄影史上最重要的20位摄影大师。这些大师以纪实手法对人性的见证以及他们纪实语言所达到的高度，在很大程度上改变了中国摄影师关于纪实摄影的观念。因此，这本书几乎成为中国摄影师们人手一册的宝典和枕边书。1990年，您的另一本书《当代摄影新锐——17位摄影新生代》也在大陆发行。该书较为简要地介绍了西方70年代出现的以摄影为媒介的观念艺术家，如辛迪·雪曼、戴维·贝里、布瑞安·格里芬、布纳德·弗孔等人的艺术观及作品。书中的这些“前卫影像”对中国90年代中期开始出现的观念摄影产生了很大影响。还有后来您主编的《摄影家》杂志，在继续推介西方摄影大师的同时，也对推介中国摄影家走入西方摄影界的视野，起到了非常大的作用。可以说，对中国摄影界，您的著作具有启蒙性、开拓性和奠基性。此后的中国摄影无论是在摄影理念、媒介认识、拍摄手段、观看方式等方面都出现了一种新的变革。甚至有人说您“改变了中国摄影一个时代的面貌”。一晃20多年过去了，作为亲历近20年中国摄影变革的当事者和影响者，您是如何看待自己的著作、作品的影响力的？

阮义忠：客观地看，我只是在一个正确的时候做好一件事情而已。在我狂热地想要了解世界摄影的阶段，基本上全世界还没专著有系统地把某一类的摄影家放在一起，虽然也有零星的访问记。

如果有的话，就是一位英国作者布莱因·坎贝尔出版的《世界摄影家》，这本书给予了我灵感。这位作者曾在BBC电视台主持过全世界第一个摄影类的电视节目，文笔也很好。他把在创作方向、摄影理念相近的摄影家放在一起，每个人在当时世界摄影发展中都有一种坐标感。这本书我是在日本看到的，虽然被收入其中的几位摄影家并不是很合宜，但大致来说还是不错的。我从这本书获得灵感之后，觉得这样介绍摄影，才会有坐标感——把每位摄影家在这个时空中所占的位置点明出来。那时我已经收集了非常多的摄影集，虽然台湾是那么小的一个岛屿，但我还是通过各种途径订了好多书，所以首先我不缺少信息。在那个时候，我可能与世界摄影发展的进程是同步的。在看了那么多的资料以后，自然地就不会有取向上的偏差。所以当我想对世界摄影发表一些感想的时候，我就很大胆。首先我没有人云亦云，对于一位摄影家在世界摄影史上应该占有什么位置，我自己就有一个很大胆的判断。坦白地讲，我是很相信自己的眼力的，而这个眼力又并不仅是艺术标准而已。所以在我的第一本书《当代摄影大师——二十位人性见证者》中的这些摄影家，都是用个人的手法见证了人性中最珍贵的一面。事实上我非常幸运，我这么说并不是自谦，因为我只有高中毕业，小时候又不是很喜欢看中国的书，反倒是看了一堆翻译的书。但是我很注重怎么看图像，从人的动作、表情、位置以及光线、比例等等，我都能读到很多深刻的道理。有时候从书本上得到的一大堆知识，反而不如非常用心地凝视眼前和周遭的一切。如果真的凝视，就不仅是看到一件事情的发生、经过、结果，更会看到其中人一辈子的浓缩，看到人性的真实与永恒。我看别人的作品时，往往与作者感同身受。



对话现场 张玉明摄

张晓凌：是的，我看您的作品时也有这种感受。比如有一张作品，在台湾的乡间，一位母亲抱着一个孩子，孩子伸出一只手，迎向镜头。在一瞬间，这个日常的场景通过镜头转化为神圣的场景：孩子的手不再是迎向镜头，而似乎是在捕捉阳光，他的表情也因此充满渴望、惊愕和发现自然之后的那种兴奋，还有与此相伴的不易察觉的迷茫。这个手势也许是无意识的，但在镜头中的叙事中，它发生了变异和转化，成为人性光辉的象征。这个手势，也让我想起人类艺术史上许多的经典“手势”。比如斯特兰德的《瑞比卡的手》，米开朗基罗《创世纪》中圣父与圣子产生巨大能量手之间的“对撞”，还有丢勒《四使徒》中那个有暗示意味的手势。这类作品让我再次回味纪实摄影的本质。我以为，纪实摄影既要有类似于桑德式的诚实的洞察力，又要有赋予作品以“神性”叙事的能力。前者让我们避免给真实的人性遮蔽上特有的意识形态，后者则要求我们把作品提升到象征和寓言的层面。历史上，伟大的摄影作品对人性的见证都是以纪实手法和象征性叙事来完成的，两者缺一不可。这对摄影家提出了很高的要求，他必需长期被影像语言所困扰，只有这样，才能迫使他寻找到特殊的影像叙事方式和结构画面的能力。

阮义忠：您观察得很细微。事实上在我拍摄的过程中，这些细小的东西对我来说都是很重要的。在我透过图像去认识世界摄影大师的时候，我的很多文章就是把看到他们作品的感受写出来。至于其他的相关数据，比如作品的创作历程、摄影家的成长经过等就不很了解。还好我的太太懂英文，所以我就通过她来帮我读书。起先是我太太给我念书，后来我用录音机录音，没事的时候拿出来听，再后来觉得既然听了就不如抄下来看看。但是抄写很麻烦，所以我

就尝试用自己的理解去重新阐释，再来就觉得干脆自己写些心得，最后又很自然地把这些心得发表。当时台湾有一本很重要的美术刊物——《雄狮美术》，很有影响力，但是从来没有介绍过摄影，在上面介绍摄影就是从我开始的。起初他们还是有些担心，不知道这么专业的杂志发表摄影文章是不是合适，所以首先他们指定我写一个与美术相关的摄影家——布拉塞，结果大受欢迎。因为我的写作方式是一般理论文章中比较少有的，不说那些生硬的道理，非常的简短，很快切入主题，所以那几年间，摄影是那本美术杂志最受欢迎的栏目，成为了焦点。我写作的方式您一定想不到，我是在截稿的当天在同一家餐厅，吃过早餐后开始动笔，并要求自己只有在写完稿子后才能走出餐厅的门，写到中午的时候吃午餐，吃完之后继续写，一般在晚餐的时候就会写得差不多了。那时的我，身、心、灵仿佛随时都聚焦在摄影上。我觉得自己成长的过程被这些摄影大师们的影像烙上了印记，我把这种感受传达出来变成文字，于是大家的感受就不仅仅是在看摄影，而是在看一种生命和人性的体验。摄影本身所具有的最强的一种力量，就是能够把生命和人性的体验真正地用影像捕捉起来。坦白讲，我是用生命的热情去创造那些影像和文字的，因此这些东西也的确能够感动人。我现在只要打开自己两本书的任何一页，都会情不自禁地读到结尾，仿佛又被拉进去了。

张晓凌：通过对您的书及摄影作品的理解，我们可以引申出一个一直没有讨论清楚的问题，那就是什么是摄影的本质？随着观念摄影的兴起，这个问题也变得越来越复杂。尤其现在是反本质主义盛行，许多人都在避讳这个问题。但既然是“问题”，就不妨一谈。在纪实摄影的范围内看，我觉得起码有三个元素是不能缺少的。第

一，影像语言首先是一个物质和技术过程，它以光学和化学反应过程作为基础，因此，摄影工具、相机的使用技术、相纸的材料性、镜头感、焦距、曝光等物质与技术基础是影像语言的本体，而调子、构图、光影变化则构成了影像语言本体的高级层面；第二就是纪实摄影的“见证性”。摄影可借助科技力量所能达到的透明的复制性而忠实再现对象，优秀作品所挽救的已逝的时空、物体及人性，因光学与化学反应所产生的复制性而让人们建立了一种信任态度，即图像往往等同于现实本身。因此，摄影图像往往被作为科学的“证据”而广泛应用于社会学、法律、政治学领域，具有天然的“见证性”；第三，物件与主体。摄影的成败一方面取决于拍摄对象的力量，另一方面取决于摄影家作为主体对摄影的情感投入和生命体验。这两者关系非常重要。如果摄影主体过分放大自己，甚至站在镜头前的光束里，那么，就会在对象身上制造出刻意的意识形态特征；反过来，如果没有主体的生命体验，作品也会被对象吃掉。对摄影本质的解释可能有很多，但这三点应该是基本的。

阮义忠：这三个元素可以说是摄影不可缺少的三根柱子，骨架一定是这样的。用另外的角度看摄影本质的话，我想，摄影有很重要的、与其他艺术门类不同的一点是：没有物件就没有摄影。仅有感光、化学、光学但是没有对象，这一切也就都不存在。所以，我觉得“对象”是摄影中最重要的问题。无论摄影家多了不起，充其量也就是百分之五十的创作者，另一半的功劳是物件的。所以摄影家最重要的工作就是用心去体会拍摄对象好在哪里？对象的精神在哪里？对象的意义在哪里？通过体会、观察，把对象完全认知之后，再把所有的专业训练加进去，这样创造出来的东西就比

原来对象所具有的好还要更好。所以我想，摄影最可贵的就是主体与客体的结合。

张晓凌：这就是我们常所说的，一件伟大作品形成于一个令自我感动或震撼的对象，这个对象也许是现实生活中微小的、不起眼的部分，但优秀的摄影家往往能在作品中将其转化为具有象征性价值的影像，从而使作品具备了社会学和历史学价值。进一步讲，如果价值是在独特叙事风格和优异质量中呈现出来的话，那么，它就完全具备了“伟大作品”的所有要素。这一点，在布列松那里体现得最为完美。在他的凭天才直觉而获得的“决定性瞬间”中，主体与对象息息相关，“赋予世界以意义”和超现实的叙事同时完成，瞬间创造出梦幻般的象征风格。看他的《克什米尔》《圣拉查火车站后方》，有一种历史的压迫感和生命的启示性在心头涌动。莫奈也画过《圣拉查火车站》，但两位大师的风格给了我们完全不同的感受。在您的书中，我们还可以看到摄影史上那些时代不同但同时伟大的风格。如桑德编年史式的冷静而诚实的语言，罗琴科对“倾斜”视角的迷恋，柯特兹拒绝奢侈修饰的简单而直接的叙事等等。如果说一位摄影家能为我们留下文化遗产并以此进入历史的话，其基本理由一定是他创造了连时间都不减弱其价值的风格。对摄影家而言，这是很关键的。

阮义忠：那是当然的。首先，如果照片看不出个人风格，或者语言没有独特性，那么感动人的力量显然就会降低。每个人以自己的方式发音，唱出同样的一首歌，那歌曲的生命力自然就会不同。这里面包含个人的生命经验，与歌词的内容是化为一体的。同样的，影像语言比较特别的就是，摄影家与对象之间有很微妙的关系。一个

人为什么会特别钟情于一个主题? 别人的生命与自己生命的因缘产生在哪里? 这里面也存在认同的问题。我想这就不仅是艺术表现, 还存在着对命运的体悟, 甚至是对宗教的感知。到这样的境界, 所有的艺术已经不仅仅是有关美的表达。对生命的提问也好, 答案也好, 透过这种东西, 都会碰到很神秘的那个部分; 到最后, 所有的东西都会达到一种宗教的境界。我想, 一个人长期针对一个主题拍摄, 本身就具有仪式性。

张晓凌: 宗教感、仪式性对艺术极为重要。但这两种伟大的质量在当代艺术中越来越淡薄, 甚至已近消失。比如“新绘画”。一个图像泛滥的时代, 让新绘画获得了由图像直接“改写”为绘画的合法性, 这样一来, 在生活中体验生命过程, 发现生命神秘境界的惊喜和诗意由此消失了, 而对生命本体追问的宗教感也离艺术而去, 画面只剩下了消费主义时代的欲望和世俗的快乐。同样问题也发生在摄影界。究其原因, 有两条是直接的, 即消费主义时代的市场功利主义, 以及新型科技所带来的图像过剩。“为市场而作”是新一代画家、摄影家的基本价值取向, 其“生产方式”也随之而变, 作品的创造不再是个人化自我体验和探索过程, 而变成流水作业式的制造。这种方式压缩了仪式赖以生存的时间从而使其消亡, 同时, 也让艺术的宗教感荡然无存。弄清楚这一点, 便不难理解有些当代绘画、摄影作品为何如此苍白、乏味了。这种状况当然很糟糕, 但我想这只是一个过程, 从根本上讲, 真正的艺术是无法离开仪式和宗教感而生存的。

阮义忠: 是的, 我认为对艺术的态度就应该像信仰般的虔诚, 但现在这种虔诚已经没有了, 所有的东西都变得像商品一样, 我有

钱就可以买到, 我有能力就可以占有。而在以前, 人们都是在努力地想要成为什么, 而不是占有什么。艺术创作本身就是一种修行, 而现在的艺术却成为了一种证明自己的标签和谋生手段。我认为, 摄影本身就是通过一个媒介使自己更接近纯净自性与和谐境界的方式, 所以只能努力去做, 不能单纯占有, 要让它变成生命体验、习惯和感觉的一部分。这是要持之以恒、始终如一的; 如果不始终如一, 道路就会偏了, 就会中断、放弃甚至反悔。现在, 随着科技的进步, 摄影正在变得简单, 以前很难达到的技术门坎, 现在人人都可以做到。我一直认为, 艺术真正可贵之处在于它的过程而不是结果。如果没有过程而直接到终点的话, 那么艺术就太乏味了, 因为与自己的生命体验无关。我倒不是批判现代摄影, 我只是觉得好可惜, 怎么会让过程那么快结束, 而且想要不经过过程就直接跳到终点。要知道, 最有趣、最丰富的体验都在过程之中。举例来说, 我至今都非常幸运地用传统相机在拍照, 非常幸运地仍然经常进暗房。跟第一天开始拍照的时候一样, 我永远使用同一种底片、药水、相纸, 甚至同一部放大机。每一次照片的放大都仿佛让我重新活过一次, 所以这个过程对我来讲就是一种生命的反刍。我觉得自己很幸福, 因为我在这样的时空下, 在这个价值混乱、是非不分、道德不明的21世纪初, 仍然可以做让我觉得这么幸福的事情, 所以我很感激, 因为我没有迷失, 没有去追求那些越快越好的东西。我所能做的, 就是继续把自己相信的事用温暖、准确、强而有力的方式表达出来, 进而去感动别人。

我向来都是“单打独斗”地传播自己的信仰和理念, 在台湾也没有参加任何的团体组织, 是彻底的个体化, 包括一个人办杂志、办出

版社、办工作室。我做事从不罗嗦，能够很快、很有效率并准确地做好一件事情。事实可以证明，我办的杂志影响了某一时段的世界摄影，我教过的许多学生在台湾有很好的贡献，我介绍过的中国新摄影群体是目前大陆最活跃的两代人。并不是说我有多了不起，而是我把自己的理念当成信仰，这样的结果就产生了。

张晓凌：斯言诚哉！艺术在本质上就是一种信仰。从这个角度去反思当代摄影，我们可以看到当代摄影的一个重大缺陷，即当代摄影创作是在没有任何思想和批评背景下展开的，这一点和当代绘画的状况非常相似。当代绘画虽有一些批评文字，但大都缺乏价值判断和战略眼光，尤为让人厌弃的是，其中的一些文字不过是西方当代批评理论的应声虫。摄影界的情况更不容乐观，基础理论薄弱，批评基本缺席。说实在的，大陆还真没有几位真正的摄影批评家。建立当代摄影理论及批评体系，虽然是一个历史性难题，但必须破解。不难想象，缺少批评意识的滋养，当代摄影有可能只是永远也长不高的灌木丛。当然，必须看到建立摄影批评体系的巨大困难。我个人以为，困难突出表现为两点：一、用现行的任何方法去解读影像语言都很难深入其本质部分。这个难度曾迫使著名批评家苏珊·桑塔格认为自己的《论摄影》“算不上摄影批评！”影像语言、风格有自己特定的语法和规定性，如相机的使用技术、相纸的材料性、影像的调子、光影关系、构图、镜头感等等，它们构成影像叙事的基本结构和元素，不由此建立一套批评方法，仅仅靠文学、哲学上的方法论，是难以解读影像语言的内在意义和经验的；二、中外摄影史，尤其中国摄影史未得到系统的梳理和理论总结，摄影理论也未形成自己的学术传统。可以说，当代摄影批评先天地缺少了历

史维度，缺少了历史主义的标准。无史不成批评，评论一个摄影家的成就，解读其作品意义及语言价值，包括估价摄影现象或潮流，在历史维度缺席的状况下，很难进行。

阮义忠：批评就要有两个层面，一个是坏在哪里？一个是好在哪儿？当代艺术批评往往只注重坏在哪里，而很少有人关注好在哪儿，也存在一定的误区。如果把当代文学批评、美术批评介入到摄影批评也不一定很合适。当然也有人是很认真总结摄影史经验的，甚至有一位外国的理论家，把写实主义绘画当作摄影的史前史。因为摄影就是写实能力不足而求助于科技的产物，从某种角度也可以这样理解。摄影的历史也可以追溯很久，在苏格拉底、亚里士多德的希腊时期，暗箱的原理就已经被发现，有了对光学原理的认知。我曾参观法国尼普斯博物馆，就亲身体会了光学原理的奇妙，在一个大的黑房间中，透过一个针孔，蓦然间外面的河、树木和各种景物充满了整个房间。那还真是迷人啊。一瞬间很有宗教感，我觉得那一天自己很接近神的境界。

摄影的发明对艺术发展具有决定性的影响，在某种意义上也可以说，没有摄影就没有印象派。

张晓凌：摄影术的出现的的确对绘画产生了革命性的影响，以致于形成了两者历史上的反复纠缠、无法切割的关系。在这之前，古典主义绘画一直担负着“见证性”的历史责任，摄影术出现后，绘画可以说如释重负。印象派的出现和绘画功能的转移有直接关系。另外，由焦距、曝光原理而产生的照片的模糊性也对印象派风格有很大影响。印象派画家在焦点之外和曝光不足的地方发现了虚化对象的方法，即减弱轮廓线，模糊人物、景物的边缘，以此来增强画面的

空气感和笔触的抒情性，这就是我们常说的“空气透视”。从这个经典例子可以看出，摄影术的出现并未带来绘画的消亡，反而使其有了一个革命性的拓进。1984年，陈复礼先生曾组织了一次“画意摄影”活动，邀请了李可染、关山月、吴冠中等著名画家在半成品的摄影作品上继续作画，以此探讨摄影和绘画的关系。当然，今天看来，它更像一个行为艺术，因为这种结合有些像“拉郎配”。但不管怎样，绘画与摄影的关系一直是一个很有趣的话题。

回想20世纪80年代，中国当代摄影的兴起也和中国当代美术的自我颠覆有很大关系。正如利奥塔所说，绘画已日益成为哲学活动，摄影因此进入绘画放弃的领域。的确如此，当代美术大面积地放弃了再现、净化、传播等使命，而摄影则担负起了这种传统功能，并以此与当代社会及大众建立了日常关系，直接占据了视觉文化的主流位置。从这个历史现象中，中国当代美术应获得启示与反思。

阮义忠：这样来看80年代大陆摄影的发展是一个很新的角度。这些年来，大陆摄影发展速度之快，变化之大超出了我原来的想象。

张晓凌：所以我们有必要谈谈观念摄影。观念摄影是90年代初出现的一个摄影现象。它的出现在很大程度上改变了摄影的传统定义。从根本上来讲，观念摄影是以摄影为媒介的当代艺术创作方式，观念是其核心。这其中，最让摄影界难以接受的是艺术家们所提出的“反影像语言”的说法。他们认为观念摄影可以不顾及影像语言本体的要求，图像不仅仅为满足视网膜的愉悦。观念摄影所要达到的，是在心灵、思想自由的基础上，创造个人心理历史的影像。因此，我们可以看到一个很有趣的现象，即早期从事观念摄影的艺术家大都缺少起码的摄影语言创作能力。当然，近几年有了很大变

化，观念摄影在某种程度上恢复了对摄影本体的尊重，在图像的语言处理、肌理创造、光影效果、图像调性等方面有了较大突破，形成了新的美学风格。您怎么看观念摄影的进步？

阮义忠：不管观念怎么变，何必要丢掉以前的好东西呢？这些东西可以使摄影的观念更有力。无论任何艺术，要前进或者要观念创新，都永远可以从原本的好东西里发掘到有助于推展新观念的东西。因此，更尊重影像语言和摄影本质，反而应该是件好事。但是，绝大部分的观念摄影都存在着一个很难避免的问题，那就是不太尊重对象，仅仅把对象当成工具、手段。事实上，对象是百分之五十的创作者，对对象尊重的减少，使得摄影作品产生时已经丧失了自体的温度，这是很可怕的。

张晓凌：观念摄影有很多可以探讨的革命性转变。比如，虽然某些观念摄影也借助于现实主义手段，使摄影保持住了“见证性”质量，但这里的“见证性”是打折扣的，它不再具有档案式的“复制性”性质，因为它被过多地赋予了个人化的经验，成为艺术家呈现观念的一种方式，“见证性”只是一个可怜的印迹，个人经验在作品中是极度暴露的，其纵欲式的漫延已使“见证性”所具有的集体记忆和经验所剩无几。这也许是观念摄影和纪实摄影根本的分水岭。

另一个变化是，观念摄影在很大程度上改变了摄影的工作方式。观念摄影家往往扮演着编剧和导演的双重角色，一个具有观念性的文本和现场调度是其工作核心。摄影只是其中的一个工作环节，这个环节甚至不需要观念摄影家的参与，在很多场合下，这项工作可以由职业摄影家来完成。同时，还需要优秀的软件工程师的参与，因为许多观念摄影作品是在计算机中完成的。这种集团协作的

工作方式完全改变了原有的、传统的摄影方式。

观念摄影的革命性还在于它在很大程度上改变了摄影与对象的主从关系，对象在这里通过“摆拍”而成为摄影语言的一部分。例如辛迪·雪曼式的“摆拍”已成为当下中国艺术家非常惯用的一种表现手段。他们还将这种手段延伸了，延伸成一种戏剧化的方式，所有的对象都是演员，摄影家成为了总导演，可以自由地调度对象，形成场景后再拍摄。对象在这里只是摄影家手中的一个符号，是没有温度的。显而易见，作为一种当代艺术手段，摄影语言已具有了“前置性”，它不是从快门开始的，而是从“对象”的生成与设计开始的，这是很具有革命性的一个变化。

阮义忠：在某些方面来说这并不是革命性的，因为给剧场拍照也是这样的，可以当剧照。

张晓凌：后现代艺术观念为摄影的实验提供了学理基础。比如“挪用”、“引文”、“抄袭”、“涂改”既可以作为观念艺术的创作理念，又可以作为方法论。西方著名摄影艺术家雪莉·勒萌就将“抄袭”、“引文”的观念引入当代摄影领域。她将伊文斯的作品重拍一遍，然后签上自己的名字，以此“合法地”据为己有。这种方法，旅美艺术家蔡国强也使用过，他所“复制”的大型泥塑《收租院》在威尼斯双年展上获得大奖，学理依据是现成品的“挪用”，此事曾引发了一场著作权的官司。在这里，学理是对法律的挑战，也是对法律的嘲弄，看你如何去理解，这也许是当代艺术最令人争议也是最迷人的地方。

阮义忠：雪莉·勒萌在我的书中只是出现了一下而已，她的这种作品并没有带动大规模模仿行为的扩散，而且并没有引起太多的轰

动和关注。这种行为只是一种噱头而已，并不会成为一个真正的创作手法，反而现在的影像很容易被绘画所抄袭，影像成为素材的情况在绘画界已经有些泛滥的倾向。

绘画逐步依赖其它的东西，会使原来已经掌握的手艺开始堕落。当一种艺术模仿另外一种艺术的时候，就表示这种艺术本身在堕落了。

张晓凌：中国当代摄影不过短短30年的历史，在这之前的现实主义摄影曾经达到一个历史高度。这样的评价也许会引起争议。但从艺术史的角度看确实如此。从建国之初到“文革”时期的中国摄影，不仅以鲜明的社会学、政治学价值而具有了不可替代性，即便从风格学、摄影语言的意义上评价，在世界摄影的坐标系中，也有自己独特的位置。这其中，包括了一些非常具有现代性摄影方式的探索。如吴印咸先生拍摄的《人民大会堂(1981-1983)》就是典型一例。吴先生用了团队作战的方式进行拍摄，他以饱满的平均用光强化了建筑的象征语言，使图像的表现力提升到意识形态层面。我甚至认为，中国当代摄影史应从吴印咸开始。在近30年的中国当代摄影发展进程中，中国人的视觉经验正处于一种非常强烈的转变时期，摄影及视觉的现代性问题再次凸显。主要围绕着两条线索分两个时段展开：一是，从“文革”意识形态反拨到视觉文化主体的转型；二是，消费主义文化时代叙事风格与主题的形成。这是两次明显的“断裂——重建”。后“文革”时期的反思带来80年代现代主义摄影浪潮，然而，这种浪潮很快演变成普遍的精神迷失和失语。90年代摄影的展开就是针对这个前提的。应该说，近十几年中国摄影成长的速度非常快，如何在消费主义的社会语境中找到本土现代性

定位,成为摄影界的主要课题。您如何评价当代摄影的迅速成长?

阮义忠:我现在还不敢作过多的评论。前面说过,因为中国当代摄影发展的速度之快、变化之大,远远超出了我原来的想象。这些变化显然与经济的发展有很大关系。还有一点很重要的,就是与国家自信心的关系也不小。现在很多摄影家都会认为:世界大师也只不过如此嘛。坦白说,现阶段可能有些人的自信心稍微膨胀了点。我一直觉得,人在最顺的时候,更要深度反思现状。人的智慧体现在如何面对逆境,现在正是让大家冷静一点的时候。最近的金融风暴乃至温室效应都是警讯,提醒我们不仅要考虑消费的方式,还要考虑人与物的关系、人在地球上的位置。我们总认为物就是为人所用,应该予取予求,从来没有想过,人一旦没有物便无法生存。现在应该是以感激、珍惜的方式用物的时候了。所以,以后的艺术不仅是美的考虑,还必须是人与人之间、人与物之间的关系体悟。次序与比例永远是任何关系的两个重要支柱;次序不对、比例不正确,就无法取得和谐,即便是有再多的观念考虑也没有用。艺术对人类处境无用,就好比医学对人类病痛无用。医学要解决人类的病苦,艺术要解决人类的精神之痛。此时此刻,解决这个痛的药方,就是次序与比例都对了之后的和谐;怎么用、用多少,是我们应当思考的问题。

张晓凌:今天和阮先生谈得非常愉快。我想还有一个问题也非常值得我们关注,那就是中国本土摄影学派的建设问题。这是一个很大的问题,也是我们难以回避的问题。中国摄影要在世界摄影格局中谋取主流位置,必须开宗立派,这是迟早的事。只是现在有些功课要抓紧做。比如,中国摄影已有百余年历史,其间积累了丰富

的、难以替代的本土影像语言风格、技术以及社会学、政治学、人类学经验,这也是中国摄影特有的文脉和传统。对这种传统经验的梳理、总结,将不仅为当代摄影创作提供历史主义标准,也将会对本土摄影学派的建构提供必要的历史资源与基础。最近,张谦与王瑞合著的《中国摄影学》(即出)就是这样一部著作。尽管其中对历史的认识与判断还未达到理想的高度,但贡献仍是卓越的。回顾百年历史,我一直认为中国在现代性建设上为人类提供了和而不同的价值观、独有的经验以及本土范式,尽管西方右翼学者对此视而不见。我以为,这就是我们建立本土摄影学派的历史条件,加上现实机遇,我们没有理由再怀疑这一点。

阮义忠:我觉得这非常有可能。因为此时此刻的世界正在遭受一个非常难以克服的问题,这也正是我们应该有所作为的时候。正因为摄影的历史比较短,所以要形成一个学派,所承担的包袱也就比较轻,也具有自己的优势。中国人在外来文化的本土化方面有自己的智慧和方式,佛教也不是中国的东西,但与中国儒家结合后所形成的观念以及道德体系,未来一定会在人类世界扮演重要角色。换句话说,中国文化中一些固有的伦理道德,可能就是应对未来世界处境的智慧来源,这是我一直相信的。