

徐 澎 著



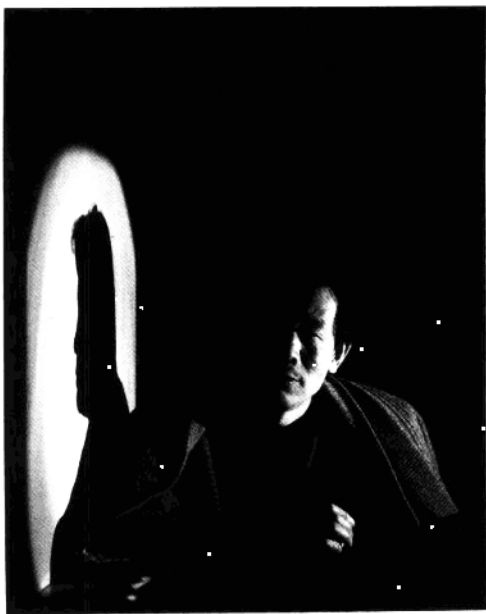
情感与思辨

中国摄影出版社

我热爱自然,因为她博大而不空洞,细微而不繁琐;我表现自然,因为她至真至善至美。我在这其中寻求宁静,是一种毫无修饰、无怨无悔的平和;我在这其中追索空灵,是一种饱经喧闹后的视而不见;我在这其中体悟致远,是一种什么都包容的深沉……

我热爱艺术,因为我希望生活更美好;我投身艺术,因为艺术比生活更理想;在“人化的自然”中,有机可以被净化;在“自然的人化”中,无机也能升华……

0121/33



徐澎, 1945 年生于黑龙江省安达县。少年家贫, 中学毕业后在谋生中坚持自学。当过兵, 做过美术编辑, 现系中国摄影家协会会员、黑龙江省摄影家协会理事; 牡丹江市美协、摄协副主席兼秘书长; 牡丹江市文联美影部主任。

自 1958 年中学时代始, 曾在各级展览、报刊上入选、发表美术作品 60 余件。1979 年发表第一幅摄影艺术作品, 至今有百余幅作品在省以上发表或入选、获奖。1981 年发表第一篇摄影艺术理论文章, 至今有 15 万字左右的美学、摄影理论文章散发在全国各专业报刊、文集中。

序

袁毅平

我认识徐澎是在1981年第二届全国摄影理论年会上。当时他还是三十多岁的大小伙子,但给我的印象却是精灵而老成,而且思维敏捷,能论善辩。尽管他那时还是初露头角,但在一些已经有点名气的“家”们面前,敢于提出自己不同的观点;对一些似乎已经“约定俗成”的论点,也勇于提出质疑,并发表他自己的见解。他的那篇《纪实性是摄影艺术的基本特性吗?》,就是他在这次年会上一个带有“挑战性”的发言稿。他的这个发言,确实引起了与会者的思考和讨论的兴趣。这是我对徐澎的一个最初的印象。

之后,我又在几届全国摄影理论年会和其它一些摄影学术研讨会上,听到了他的一些发言,也陆陆续续阅读了他的一些文章,总的感觉如下:

一,他善于独立思考。从他多年来的论文里可以看出,他既不人云亦云,勇于提出自己较为独特的见解;也不随“风”而变,一贯坚持他自己认为正确的观点。而且他写文章都是有感而发,而不是为写而写。如上面提到的那篇关于纪实性是不是摄影艺术特性问题的文章,他就大胆发表异论,认为应突破传统观点的束缚,要对这一问题进行重新认识。又如在《大浪淘沙》一文里,针对当时一些人把某些“新名词”看作观念更新的标志;有些人用晦涩和费解的画面来代替艺术的含蓄;有些作品简单化地图解各类支离破碎的哲学概念等等弊病,进行了直率的批评,并对当时“摄影本体论”的提出和追随“精英文化”的现象,作了比较冷静的剖析,表达了自己的看法。再如在《“画意派”摄影辨析》一文里,对十九世纪西欧的“画意派”摄影,同我国现今追求意境美、形式美、带有中国民族文化特色的画意作品,以历史的观点,作了思辨分析以及比较和区别,对那些片面否定和批评当今我国画意作品的论点提出了异议,实际是进行了反批评。这种直率坦诚的精神是很可贵的。

二,他始终强调重视艺术规律。摄影创作自应遵循艺术规律,然而实际现象是,非艺术的倾向时时有之,常常见之。对此,他在好多篇文章里再三强调美是艺术的一种重要特性,要按美的规律去进行摄影创作,摄影家要运用形象思维,运用摄影特有的艺术语言去恰当地表现客观现实和主观感受。他认为“要鉴别一张照片是不是艺术作品,首先要看是否具有典型的艺术形象,其次要看是否表现了某种思想和情感,第三要看是否具有优异、独特的艺术形式。”而要达到这样的整体质量的完美程度,创作中又必须做到艺术构思的深刻性和独创性,表达作者主观思想情感的巧妙性,和把美的意识溶于恰当的形式和谐性。其中心意思就是强调艺术规律在摄影创作中的重要性。因此他在《观念是观念,艺术是艺术》一文中特别提出:“任何企图用艺术作手段,去充当哲学家或思想家的想法,或是过多地用哲学中的抽象概念来充当摄影艺术语言,都是不明智的。”

三,他的文风也有自己的特点,不知是否可以这样约而言之:观点鲜明,笔锋犀利,行文简练,通俗平易,理论与实际相辅,思辨与雄辩相济。

我无意把徐澎的摄影论文说得十全十美,他的个别论点我也并非完全同意,但他能够坦率地亮出自己的思想观点,积极参与摄影界的学术争鸣,这十分有利于我国摄影理论的建设与发展。

至于徐澎的摄影作品,我边看边觉得美——意境美、形式美。题材虽然不大,但它是在创作者主体通过对客体物象的深化认识和情感体验的基础上创作而成的;换句话说,是作者用自己丰富的艺术修养和对生活的领悟,以及炽热的情感凝结而成的精神产品。它也许是一行小诗,也许是一幅小景,但充盈着浓郁的诗情画意,在总体意境方面体现着对自然和生命的礼赞,也体现着作者对理性的沉思和对艺术灵感的追求。

他的作品构思颇具个性,构图别致精巧,画面和谐而富有变化,优美中蕴含着淡淡的苍凉,壮美中隐喻着理性的思考。作者企图用高于现实的艺术美去给人们的生活增加一些清新、宁静、深邃与幽思。

徐澎自幼家境贫寒,父母先后早逝,因此他自小失去父爱母爱,生活艰辛,道路坎坷。但他没有自暴自弃,而是“苦其心志,劳其筋骨”,强学力行,自强不息。他治学态度严谨,涉猎的知识面也较广,诸如文学、美学、文艺学等,都是奋力苦攻,而且持之以恒。业精于勤,功夫也不负苦心人,如今他在摄影理论研究和摄影创作实践方面已经获得了丰硕的成果,愿他继续向高峰攀登!

一九九六年五月于北京

论文篇

1 纪实性是摄影艺术的基本特性吗?.....	1
2 “画意派”摄影辨析.....	7
3 试谈摄影艺术的形式美.....	12
4 漫话摄影艺术.....	16
5 思想性·艺术性·时代感.....	18
6 从中西审美观念的互移谈如何对待借鉴与继承.....	24
7 “欲穷千里目,更上一层楼”.....	27
8 摄影艺术散论.....	30
9 关于摄影艺术的断想.....	34
10 继承·借鉴·创新.....	38
11 观念是观念 艺术是艺术.....	46
12 大浪淘沙.....	50
13 论摄影家的摄影意识.....	51
14 关于“主旋律”与“多元化”关系的浅见.....	60
15 黑白人像摄影再领风骚.....	64
16 纪实摄影的美学特征初探.....	65
17 面对大潮.....	69
18 没有大流派 只有大艺术.....	73
19 自学之道论纲.....	80

纪实性是摄影艺术的基本特性吗？

原载《1981年全国摄影理论年会论文集》

正确认识摄影艺术的基本特点，对于摄影艺术的繁荣和发展，具有十分重要的意义。近两年来，我国摄影界对这个问题议论较多，普遍认为摄影艺术的基本特性就在于它的“纪实性”。对此，我有些不同看法，愿意提出来和同志们探讨。

对于摄影艺术纪实性的理解，大致有两种观点：一种认为纪实性是指对客观事物的现场纪实，即必须表现正在发生或发展着的真人真事真场景；另一种观点则认为，纪实性是指摄影艺术借助其表现工具再现生活的一种特殊属性，可以不必拘泥于真人真事真场景。

虽然这两种观点在对待摄影艺术创作原则和方法上存在着很大的分歧和争论，但其中一个共同点是双方都认定纪实性是摄

影艺术的基本特性。

我认为，把摄影艺术的基本特性归结为纪实性，作为一种理论，则缺乏严密的科学性。因为它不能概括和说明摄影艺术的本质属性，反而会引起很大的概念上的混乱，导致在创作原则、方法等方面的无休止的争论，影响摄影艺术创作的不断创新和发展。

一、纪实性不是摄影艺术的基本特性

持前一种观点的同志认为：“摄影艺术只能是表现正在发生或发展着的真实事件，正在活动中的真实人物。”即：“真人、真事、真场景。”^①这种观点在理论上是用生活的真实代替了艺术的真实，而艺术的真实并不完全等同于生活的真实，因为生活中存在着大

量分散的、庞杂的、隐蔽的表面现象，要想使这些成为本质的、主流的、有教育、认识、审美作用的艺术作品，必须通过创作者的综合处理，加以艺术升华，把生活中分散和庞杂的加以集中和浓缩，表面和隐蔽的加以提炼和发掘，进而成为艺术的真实。因此，表现在艺术作品中的真实才能比生活中的真实更集中，更概括，更突出，更能透过揭示出来的美或丑的形象，展示事物内在本质的规律性。所以，艺术作品中的形象才比生活中的更鲜明、更理想、更典型，更能从个别性到普遍性的具体反映中，看出所展现的形象具有社会的、时代的代表性，才能更加打动人心，增加其感染力与教育作用。这些，仅仅依靠对生活的选择是远远不够的，离开上述这些，是不可能成为艺术品的。摄影艺术自然也不例外。至于它的表现方式，只是一个手段与方法问题，任何一种艺术形式都有它自己的表现方式，不能因为手段的特殊性，就违背了艺术的原则和规律的共性。例如，《别忘了孩子》这幅作品，有人指责说，因为它在创作方法上不符合以纪实性为原则的真实性，因而就否定了它作为摄影艺术作品的价值。我觉得这是把“真实性”理解得太狭隘了。作为艺术作品，这幅照片反映了我们现实生活中存在的一个较为普遍的现象，作者企图用来唤起社会对儿童教育方面的注意。在作用于社会的过程中，不可能因为这幅照片的创作方法问题而失去教益作用。这种指责说明了上述观点对摄影艺术创作的束缚作用。

这种观点把摄影艺术的基本特性限定在这样一个严格的狭义之中。如果对此给予肯定并照此办理，就难怪有许多人把摄影艺术不当艺术或看作是没有创造性的“次等艺术”了。王朝闻同志曾说过：“（艺术）既不是自然景色的绝对抽象，也不是纯客观的摹仿，……没有自我与个性的贯注，就不成其为艺术品。”②伟大的俄国现实主义文学家托尔斯泰也曾说过：“艺术的主要目的……是为了表现、说出关于人的灵魂的真理。……艺术是显微镜，它使艺术家看到自己灵魂的秘密，并且将这些为大家所共有的秘密表现给人们看。”③这就道出了艺术的本质。如果排除创作者对摄影艺术作品按照自我情感的倾向进行典型塑造（不能把这种塑造理解得过于直观和狭隘），这种摄影就很难称其为艺术。例如《稻子和稗子》这类为众人称赞的优秀作品，就是作者借以外在的客观形象，寓意着一种主观的心理意识，表达了用语言很难体现的思想，创造了新的造型艺术的语言，它的产生，从根本上否定了这种观点对摄影艺术创作的限定。

作为艺术的摄影，它的决定性意义是创造性和审美价值，那种只表明技术特点的纪实性在这里是没有什么意义的。一九八一年第一期《八小时之外》杂志发表了一幅李瑞雨同志摄的《笛声》：一个少女吹笛子的剪影，以逆光碧波的水面为背景，组成一幅诗味较浓的画面。它以景寓情，以形传声，依我看是一幅不错的艺术作品。我们暂不追究那少女临水而坐的姿势是否自然和舒服，在拍

摄方法上是“抓”拍还是“摆”拍，这个“严格意义”的纪实性在这幅作品中有何意义？这幅照片中所展现的水是黄浦江的水还是海河的水，那少女是张三还是李四，此时此刻是否真的在吹笛子，是否真会吹笛子，对于这幅摄影艺术作品来说难道起着什么重要作用吗？很显然，这幅照片给人的全部感受和存在的意义与纪实性毫无必然的、不可分割的内在联系。因此，把“纪实性”做为摄影艺术的基本特性，对其创作实践的指导意义就完全丧失了。

再者，这种观点因为只承认和强调必须表现正在发生或发展着的真实事件，否定采用其他方法所产生的摄影艺术作品，所以实际上就否定了古今中外大量运用“摆”拍方法而产生的优秀作品，如《我们热爱和平》、《十月的螃蟹》等等均在此列，这些作品都违背了这个意义的纪实性。

假如按上述观点实施，就不可能利用摄影手段创作出真正的艺术品，摄影作品能够成为艺术也似乎是不能成立的了。

在这种纪实性与创作实践如此尖锐对立，大量的违背纪实性原则的艺术佳品用此种理论不能解释的情况下，又出现了一种对“纪实性”这一概念以无限度的、超出它自身含义的解释，用扩充纪实性含义的办法来套用创作实践，进而“维护”纪实性是摄影艺术的基本特性和创作原则的观点。

这种观点认为：“纪实性是对摄影艺术再现生活的特殊方式的抽象。”④也就是指“摄影艺术借助其表现工具，将生活中客观

存在的实体逼真地再现出来的能力，它不管被摄对象是否系真人真事真场景。”这种纪实性只指“摄影艺术再现生活的特殊方式”。那么，一切凡是用摄影机和感光材料拍摄的照片，有哪个违背了这个“特殊方式”呢？一切科技、实用的摄影种类都具备这种基本特性，并都具有“将生活中客观存在的实体逼真地再现出来的能力”。难道因为一张交通肇事的现场纪录照片具备了上述的特性和能力，就可以成为一幅摄影艺术作品吗？难道摄影艺术的主要特性和任务就是要把客观实体逼真地再现出来吗？这种解释，显然是混淆了摄影艺术与其他摄影种类的原则区别。在这么一个重要的特性问题上淹没了摄影艺术作为艺术的一切特征和本质属性。

这一观点，在承认了被前一观点排斥在外的一些创作方法方面，是前进了一步，并可以被大多数人接受，乍看起来似乎是什么可指摘的了，但因此也就失去了纪实性作为摄影艺术基本特性的意义。在事实上，有谁能用照相机画出画来吗？作为摄影本身就包括了这个含义。任何人都无法动摇和破坏这个客观的必然现象。所以“维护”这个没有针对性意义的纪实性大可不必。拿一个不能说明和概括摄影艺术的特有性质的纪实性来作为摄影艺术的基本特性和原则，对摄影艺术的创作实践毫无指导意义，因之也就失去了它做为特性和原则的作用。

按照这种含义，人们在理解摄影艺术的基本特性时，自然就导致概念上的混乱，它

既模糊了一般摄影与摄影艺术原则的、质的差别，又把新闻摄影与艺术摄影混为一谈了。使人在摄影艺术的特性中找不到摄影艺术与非艺术性摄影在特有性质上的差别，从而造成在对待创作原则和表现方法方面使人不知所措。

根据上述二点，可以看出：说纪实性是摄影或新闻摄影的基本特性，是正确的，但它不是摄影艺术的基本特性。

从对这个问题的讨论中可以看出，尽管有越来越多的人感到这个纪实性对摄影艺术形式的多样化和各种风格、流派的发展起到了巨大的束缚作用，但由于长期的习惯意识使人们总是企图在纪实性这个圈子里寻求出路。

二、形成纪实性为摄影艺术特性的根源

实际上，从摄影艺术的崛起到成熟，从创作到欣赏的过程中，这个纪实原则与艺术创作不断发生矛盾由来已久。然而，为什么仍然还被多数人所认定和接受呢？使人们难以从这种认识中解脱出来的根源是什么呢？

1、由于摄影术是一门历史不长的自然科学成果，特别是在我国，利用摄影创作艺术品，对于广大群众还是很陌生的，他们对于摄影艺术的性质、作用等方面还没有一个成熟的认识。因而他们在接触和欣赏时，下意识地与他们所熟悉的其他摄影种类视为一体。他们所熟悉和印象最深的摄影是：照

相馆的留影，商业广告摄影，X光等医学摄影，公安、交通肇事的现场摄影，军事、公安等专业摄影，科技、工业等摄影记录、证明、报道、宣传用的新闻摄影，等等。这些不同的摄影种类都以共同特点——逼真地再现被摄物体外观形象，使人们得出结论：摄影=照相=把实物原样印到照片上。因之摄影的特性——纪实性，自然地、天经地义地也认定为是摄影艺术的特性。

2、多年来在极左路线的影响下，特别是“十年浩劫”，使摄影艺术充当了“为阶级斗争服务的工具”，使它基本上失去了艺术的特色和摄影的功能，沦为“骗人术”。在艺术上，由于“题材决定论”与“三突出原则”的强力推行，造成在理论上、创作实践上的极度混乱，因此，形成了新闻摄影不新闻（可以指鹿为马，任意篡改和歪曲生活的本来面目），艺术摄影不艺术（只要是题材迎合了当时政治斗争的需要，不管艺术上如何低劣和粗糙，皆可奉为佳品）。这就使人们常以弄虚作假和摆布导演的方法制造新闻照片，充当生活真实的“见证”，常以“阶级斗争的重大题材”与图解那些空洞无力的政治概念充当为艺术佳品，使艺术摄影丧失了感染力和审美性，新闻摄影丧失了说服力和可信性。广大人民群众对这虽然嗤之以鼻，却也因此混乱了他们的视听。粉碎“四人帮”后，在拨乱反正的过程中，新闻摄影首先从“假”字开刀，企图纠正新闻摄影中违背真实的状况。由于在人们思想上一些形而上学的惯性作用，使这一本来正确的主张，被误解为对摄影艺术

创作中一切加工、提炼、塑造等合理方法的否定。很长一段时间，“抓”拍成为摄影艺术创作的唯一“正统”方法，在理论上大力肯定纪实性就形成了自然的趋势。

3、目前，摄影的科学分类还没有一个理论上的明确划分。我国的专业摄影工作者大部分是搞新闻的，较为现代化的摄影器材还只能优先装备新闻记者。因之我国建国前后大多数优秀的艺术摄影作品大部分出自新闻摄影记者之手。许多艺术摄影的组织者和领导者大多是新闻记者出身。这种历史的事实，就导致我国的艺术摄影多年来依附于新闻界和脱胎于新闻摄影。这门先天不足的艺术形式在摆脱了绘画主义的“保姆”之后，又落到了新闻摄影这位饶有盖世之力的“阿姨”手边，按着这位“阿姨”的规矩在亦步亦趋。

新闻摄影与艺术摄影，好比同胞兄弟，虽出自一个母亲，但又各自成体。前者属于新闻界，后者属于文化艺术界。我认为，新闻摄影与艺术摄影迟早要分道扬镳，各走自己的路。分开来，可以更好地发挥各自的特点，更充分地发挥各自的作用！

三、什么是摄影艺术的基本特性

在寻求和研究什么是摄影艺术的基本特性时，首先应该问一个为什么要总结这个特性？是针对哪些理论问题和现实问题？我认为寻求这个特性，是为了找出摄影艺术区别于其他艺术与其他摄影的特有性质。再

有，我们研究这个问题，也应结合现实问题。在我们实际生活中，往往不是分不清摄影艺术与绘画艺术或其他造型艺术的问题，而更多的是分不清什么是艺术摄影，什么是非艺术的摄影。因此，在这里应该对摄影、摄影艺术、艺术摄影这几个概念先弄清楚。摄影——是指用照相机或电影摄影机等摄取景物影像的过程。它是一种既可以应用于科学技术、宣传报道，也可以应用于艺术创作的手段。只有艺术创作应用了这个手段时，也就是说当摄影这一手段被赋予了艺术的灵魂时，它方可能成其为艺术。

摄影艺术——是确定某种“艺术”是什么性质、什么类别的概念。在这里是用以区别于其他艺术形式的，是在“艺术”范围里应用的概念。它的大前提是“艺术”，而“摄影”只是规定艺术的。

艺术摄影——是确定某种摄影是艺术，某种摄影不是艺术的概念。是确定摄影类别的，是在“摄影”范围内应用的概念。

因而，“摄影艺术”是把“艺术摄影”作为一种特殊的艺术确定下来的一个概念，它的研究对象是“艺术摄影”。

因此，我们在着手考虑摄影艺术的基本特性时，就要注意这个特性既应能区别于其他艺术形式，也应能区别于其他非艺术性质的摄影，使它具有应该具有的概括性和适用性。那么，摄影艺术具备那些本质的属性和特点呢？

1、作品的完成是依赖于科学技术的手段，形象的来源是客观存在的实体。

摄影艺术虽然与其他造型艺术一样，都具有形象性和可视性，但它是通过光学与化学等科学手段使画面形象一次性的，完整的呈现出来（暗房加工只是促成呈现的辅助过程）。而其它造型艺术，如绘画，则是通过作者本身逐步的创作过程（如点与线的组合，明暗、色彩的对比等），最后达至完整的形象呈现。摄影艺术的形象来源必须是以照相机镜头前确有的实物为依据。尽管可以利用各种变形镜头与各种附加镜及一些拍摄、暗房特技把形象加以较大的夸张与变形，但它终不可能象绘画及文学那样依靠回忆或想象等思维材料作为创造艺术形象的来源（但不是说这方面的题材和内容就不可能表现）。这就是它自身手段上不可超越的技术属性。如果有谁超越了，那么同时就不可能作为摄影而存在了。从这个角度说：不讲纪实，就不是摄影。

2、通过作者的主观处理，具有艺术的职能和审美的价值。

摄影艺术作品，如其他艺术作品一样，作者必须是通过作品表现出本质规律的现实生活现象和精神生活现象，及人类的共同情感和艺术家的主观世界，从而成其为艺术品而存在。在创作上必须首先在立意与构思上下功夫，并通过艺术的手法体现出来，不能象新闻摄影那样以题材本身的价值决定作品本身的价值。因为题材的意义和价值不等于艺术作品本身的意义和价值。其次，判断是不是摄影艺术作品还得从下面三条标准衡量一下：

作用方式——通过艺术的感染力而不是政治说理，潜移默化而不是立竿见影。

客观功能——通过题材与内容的选择和表达，对观众起到启迪与深化认识的作用，并寓教于欣赏之中。

审美价值——通过艺术形式上的处理，给人以美的感觉与享受。使人在精神上得到某种愉悦和满足。

当作品符合以上三条之后，就不仅有极大的信服力和再现力，也有了极大的感染力和表现力；不仅纪录和表现了生活的真实，也达到了比生活更高、更典型的艺术真实。这种艺术性质的体现，从根本上显示出与其他非艺术摄影的不同点和特殊性。

通过上述两方面的综合，可以把摄影艺术的基本特性概括为：用形象的纪实手段进行艺术创作。这样，即使它不与绘画等邻近艺术形式混同，又给摄影艺术创作开辟了广阔的天地，使摄影艺术不满足于恪守纪实性那种狭隘原则，如一支“红杏”越“墙”而出，在我们伟大祖国的土壤里，党的“双百”方针的阳光下，自由、健康地生长与开放，为提高我们全民族的精神文明做出应有的贡献。

引文出处：

①1980年第1期《中国摄影》李瑞雨《也谈真实性与典型化》。

②1981年第1期《文艺报》王朝闻《涉艺偶拾》。

③《现实主义问题讨论集》（苏联）第60页。

④1981年第2期《中国摄影》叶家铮《纪实·纪实性·真实性》。

“画意派”摄影辨析

原载《1982—1983 摄影理论年会论文集》

《黑龙江摄影通讯》1982 年第 4 期

《光与影》1984 年第 3 期

《中国摄影》1985 年第 2 期

近几年来常常看到一些评论“画意派”摄影的文章，它们把我国摄影艺术中的一些刻意追求画意美的作品，当作十九世纪西欧的画意派作品来看待，甚至用当时自然主义摄影理论对画意派的批评来批评我国现今追求画意美的摄影作品。这种批评是否正确，值得商榷。

一

所谓“画意派”摄影，又名“绘画主义”摄影，是从十九世纪中叶，以瑞典人雷兰特的

《人生之路》和英国人罗宾逊的《芳魂欲逝》的问世为标志而开始形成的。它的基本特点是：作品不是为了表现具体的对象，而只是注重表现作者自己构思好的主题；其题材大都是以历史故事、宗教传说为主，因而表现了思想空虚、情调伤感、脱离现实生活的倾向；由于这些场面在现实生活中是根本找不到的，因此其创作方法只能依靠摆布模特儿和多底合成等；作品画面效果与当时古典主义的学院式绘画极其相似，缺乏自然生活中的那种生动感和亲切感。

作为摄影史上的一个流派，画意派的出现绝非偶然，它是由当时的摄影工具、当时从事摄影艺术创作人员的构成、当时的社会环境等因素所决定的。当时，摄影感光材料尚处在初级阶段，感光速度很慢，再加上摄影器材落后，摄影家很难到生活中去摄取稍纵即逝的生动场景和人物表情。同时，在这个时期从事摄影艺术创作的人大部分都通晓“画道”，在摄影艺术还没有建立自己独立的体系之前，摄影艺术家就不可避免地要用当时公认的最高艺术——学院式绘画的表面效果来要求摄影艺术的创作。在这种情况下，其创作方法，也就只能以“摆布”与“合成”为基本手段。这是摄影作为一种艺术形式，在它刚要挤入艺术行列的阶段，所必然要采取的一种初级形式。

过了近半个世纪，摄影术才逐渐传入我们这个古老、文明的国度。当这一外来技术一旦掌握在我们的艺术家手里，镜头一旦对着中华大地的风土人情，其作品就渗透和继承了我民族艺术的一系列特点，以一个崭新的面貌出现在国际影坛。

三十年代，我国第一代摄影艺术家开始把摄影作为艺术而公布于我国社会，自此以来，在不同的社会条件下和不同的历史时期内，我国摄影艺术在不断发展和繁荣的过程中，涌现了大批优秀的、努力追求画意美的作品，如三十年代刘半农的《在野》、老炎若的《一肩风雪》、陈西苓的《人生》等，建国前后田野的《黎明钟声》、袁毅平的《东方红》、吴印咸的《浴牛图》、阙文的《我们热爱和平》

等，近年来李英杰的《田》、何世尧的《春雨绵绵》、李耀南的《丰收的诗》、陈复礼的《松涛》等，都代表了这类作品。

然而，由于上述作品体现或追求了画意美，是否就等于十九世纪中叶西欧那个画意派呢？我以为这是不可同日而语的，它们不但在时间、地域和民族等方面已与当时的画意派有了截然不同的差别，更主要的是在美学原则、思想内容、创作方法和画面效果上也都存在着巨大的、带有原则性的差异。

在西方，大多数造型艺术作品是把宗教传说、神话故事中虚幻的理想化的形象，用艺术的手段变为现实、具体的自然化的形象，例如古希腊雕塑中的《维纳斯》、《拉奥孔》，意大利文艺复兴时期的油画《最后的晚餐》、《圣母升天图》，十九世纪西欧摄影艺术作品《人生之路》等等。他们总是把现实中根本不存在的人、事、物，“编造”得犹如现实生活中存在的形象一样，以此来满足他们对视觉艺术的审美要求。而我们民族却不同，艺术家总愿意把现实生活中具体的、自然的形象，用艺术的手段变为理想化的，介于“似与不似之间”的艺术形象，使这些形象寄寓着创作者的理想、精神和情感，达到“物我同一”，“出神入化”，使其气韵与情趣远远超于物像之表的艺术境界。在古代山水画、梅竹图之类的作品中，我们的艺术家总要寄物述志，借景抒情，“山川与予神遇而亦化也”（石涛语）。再如，汉代霍去病将军墓前的石雕群，在那些巨大的团块式的造型结构中，潜在着多么活泼的生命力和人之灵气，寄寓着

多么雄浑、博大的情怀和勇气！这些，都是我们中华民族传统的审美准则的体现。

这种中、西审美习惯的不同，也曾引起很多外国美学家的注意。1982年第3期《江苏画报》中刊载了蒋孔阳新译的英国哈·奥斯本的《中国绘画艺术中的美学思想》一文，文中说：“在西方，范畴、概念和评论标准，都是来自于自然主义的兴趣，来自于生动而又令人信服地再现某种题材，而不是来自于艺术作品的本身。可是中国的评论却不同。它虽然也不缺乏这方面的兴趣，但这却服从于这样一个要求，那就是艺术作品应当在它本身的结构和节奏中，体现出道的精神。是这一道的精神给整个自然带来生命，无论是机有的自然或是无机有的自然。”这里指出的“令人信服地再现某种题材”与“给整个自然带来了生命”的“精神”之间的差异必然导致中、西艺术家各自按着自己民族的审美习惯和要求去创造各自的艺术品。

这种美学思想的差异，也自然影响着中、西方的摄影艺术创作：我们这类作品多数是追求中国写意画的意境美、形式美，而他们追求的则是西方古典主义、自然主义造型结构和学院式油画的表面效果。在创作方法上，我们多数摄影艺术家，是在生活中努力发现并选择具有诗情画意的画面，通过艺术的、技术的一系列处理，把生活美升华为艺术美；而不象他们那样把虚幻变为自然。我们既或偶有“摆拍”，也绝不是主观臆造，而是在不违背生活真实的基础上，企望达到更典型、更理想的艺术效果；而他们则一味

地使用模特儿装扮，把现实生活中根本不存在的形象，或缺少普遍性、代表性的事物再现实地拼凑在照片之中。

因此，简单地把西方当年的“画意派”与我国现今追求画意美的摄影艺术作品混为一谈，是不切合实际的。

虽然，“画意派”曾经遭到了其后兴起的“自然主义”摄影流派和“堪的派”的猛烈抨击和排斥，但是，它在摄影艺术最初的阶段却起到了不容否定的历史作用，并在技术和艺术的手段上为后来的电影摄制提供了宝贵的借鉴。直到目前，许多国际摄影沙龙中展出的、被人赞誉的优秀作品中，仍然可看到“画意派”的影响。对此，我们应当用历史唯物主义的观点，作出公正的评价，并取其精华，去其糟粕，为我所用，而不能采取一概否定、不予承认的形而上学观点。

现今，我们有些人，为了强调“抓拍”方法，突出现场纪实的摄影作品而完全否定历史上曾经起过作用的，以“摆拍”方法为主的“画意派”，已并非正确。如果再用对当年“画意派”持完全否定的态度来指责我们现今许多刻意追求画意美的摄影作品，并不加分析地认定，凡是运用“摆拍”方法的作品就一定是“弄虚作假”，凡追求美的艺术品就一定不能为社会主义服务，就更加不对了。

二

刻意追求画意美的这类摄影艺术作品，其中的实质是什么呢？它的美学价值及实

际意义在哪儿呢？

所谓“画意”，在形式上，是指用平面表现空间，利用构图、色调、线条、色彩等因素构成可视形象的作品形态。就这一点，摄影艺术作品的“画意”，是任何人无法摆脱和否定的。在内容上，“画意”与“诗情”并存，是我国传统艺术中所共同追求的，并非唯画所独有，它是一种“给整个自然带来生命的”、超于现实具象之表的艺术境界，即所谓意境。

意境，即是生活现象的客观描绘与艺术家思想感情的主观创造在艺术品中的有机统一。我国古代文艺批评家常常以意境的有无和高下来衡量艺术作品的成败与优劣。优秀艺术品往往能使情与景、意与境水乳交融，塑造出能够产生强烈的艺术感染力的艺术形象。在音乐中，二胡独奏曲《二泉映月》以它那如怨如慕、如泣如诉的特有语言，将月下泉池、泉上月色那寂寥、凄清的景色与哀婉，郁愤的感情融为一体，创造了一个令人荡气回肠的艺术情境，有谁能说这里没有“画意”？在绘画中，中国画《十里蛙声出清泉》以它那巧妙的构思创造了一个多么含蓄、独到、优美的艺术境界，有谁能说这里没有“诗情”？在古典诗词中，更有不胜枚举的篇章，不但有丰富的“诗情”，而且有浓郁的“画意”。在我国各类艺术形式中追求这种“诗情画意”美的例子举不胜举。凡是被我们大家所喜爱和赞叹的优秀摄影艺术作品，无不是体现了深刻、新颖的意境的，因而使它流传长久，成为不朽的佳作。而那些只单

记录了“真人真事真场景”，也许并非是“真情真感真典型”的照片，充其量也只能传播一时或被作为历史的资料而已。

由此可见，现今中国摄影艺术家，按照我们民族的审美习惯，遵循我国传统美学思想，象其它艺术形式那样去追求意境的表达，追求画意美，不但无可非议，反倒应该指出：这也是摄影艺术作品如何提高质量，增强审美价值的一个非常值得注意的问题。依我看，如果在摄影艺术作品中取消了这种“画意”，只剩下机械地再现生活现实的那一部分，其艺术生命力如何，岂不显而易见了吗！列宁在他的《哲学笔记》中曾摘出费尔巴哈说过的一句名言：“艺术并不要求把它的作品当现实。”

很多人，把指责和非难具有“画意”的摄影艺术作品的理由和根据归结到“摆拍”方法上，认为它是“画意”式摄影的最大特点和主要标志。然而，在“四人帮”横行时，绝大部分通过“摆拍”的照片并无半点“画意”，而现在许多采用抓拍方法的作品“画意”甚浓。这说明：摆拍方法与画意摄影并无不可分割的必然联系。摆拍方法也并非产生“画意”的唯一途径。使用“摆拍”方法的不一定就具备了“画意”美，而使用“抓拍”方法的也未必就都是那么“纪实”。

三

刻意追求画意美的摄影艺术既然与“画”沾了边，我们就不能不对绘画与摄影二者在内容上、形式上、方法上的某些不可分割的联系做些探讨。

绘画与摄影各自仅仅是一种产品（艺术作品）的构成方式，或这种构成方式的物化形态。它们在作品中所反映和表现的题材、内容上，很少有仅为自己所专擅，不容它种艺术形式涉足的神圣领地。因此在表现生活的题材和内容上，对于绘画所能或曾经表现的，摄影艺术作品仍可以根据自己的需要而带有独创性地去尽情表现。因为衡量艺术作品的质量和价值，最主要的是要看作品本身，而不应该把作品的题材作为衡量作品质量和价值的主要标准，更不能在题材和内容上给艺术形式人为地划分领域。否则，年轻的摄影艺术就没有自己生存和发展的天地了。况且，绘画和摄影不仅在题材和内容上有着大量的可以共同表现的东西，在表现方法上，它们也有着天然的联系。不是有很多人把摄影叫做“光画”，说“光”是摄影艺术的画笔吗？这种说法从一定意义上形象地揭示了二者之间的血缘关系。况且在摄影中广为应用的术语很多是与绘画相同的：如画面、构成、比例、线条、色调等等，摄影的许多特点也与绘画相同，如可视性、直观性、瞬间性、二度空间表现三度空间等等。正因为摄影艺术作品与绘画在物化形态上和形式法则上有着先天的密切联系和客观的共同性，所以它们的血缘关系就不能不在各自的表现方法上得到交叉式体现。这是任何人也难以割断的。

因此，在摄影艺术创作中，借鉴甚至刻意追求一些“画意”的表现方法，是天经地义的。这就象摄影在技术上要借助于光学和化

学一样无可非议。我们再把眼界扩大一些看，各种艺术形式在表现方法上互相借鉴的例子是屡见不鲜的。有些电影不是借鉴了小说的“意识流”手法吗？诗歌不是很讲究音乐美吗？戏剧、舞蹈不是也在借鉴造型艺术的美吗？不博采众家之长，甚至故意与多年来从各种艺术实践中总结出的艺术规律“作对”，以此来“突出”摄影个性，那么，摄影艺术的面前，就是一条死胡同！想在美学中占有一席之地也更加困难了。从广义的角度来理解，那些鄙薄所谓“画意”、专以抓拍方法创作所谓“纪实摄影”的人的作品，也不可能完全摆脱“绘画式”。

摄影史上，“自然主义”与“绘画主义”的争论已时过境迁。现在反对和排斥“画意”摄影的人大概不会承认自己是“自然主义”的，那么，与自己观点不同、刻意追求“画意”的作品和作者为什么就一定当是当年的“绘画主义”？对于过去、现在和将来在摄影艺术中出现的不同风格的流派，无须人为地将其对立起来，更无须追究哪一派为摄影艺术的正宗。只有这样才有利于我们摄影艺术的繁荣和发展，更符合“百花齐放、百家争鸣”的文艺方针，使摄影艺术更好地为社会主义、为人民服务。

因此，对于那些自视为摄影艺术正宗的人所断言的“绘画式摄影的衰落”是“不可避免的”的观点，我不仅不敢苟同，相反，我认为：刻意追求画意美的摄影作品，其生命力将与摄影艺术本身共存！