

摄影家参考丛书

摄影美学七问

——与陈传兴 / 汉宝德 / 黄春明的对话录

阮义忠 著



中国摄影出版社



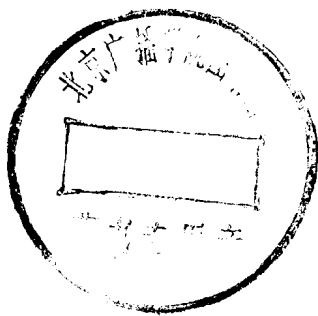
533364

陈 申主编

摄影家参考丛书

摄影美学七问

阮义忠 著



中国摄影出版社

京新登字 180 号

责任编辑：思 博

摄影美学七问

作者：阮义忠

出版：中国摄影出版社

地址：北京东单红星胡同 61 号

发行：新华书店北京发行所

印刷：北京博诚印刷厂

开本：850×1168 1/32

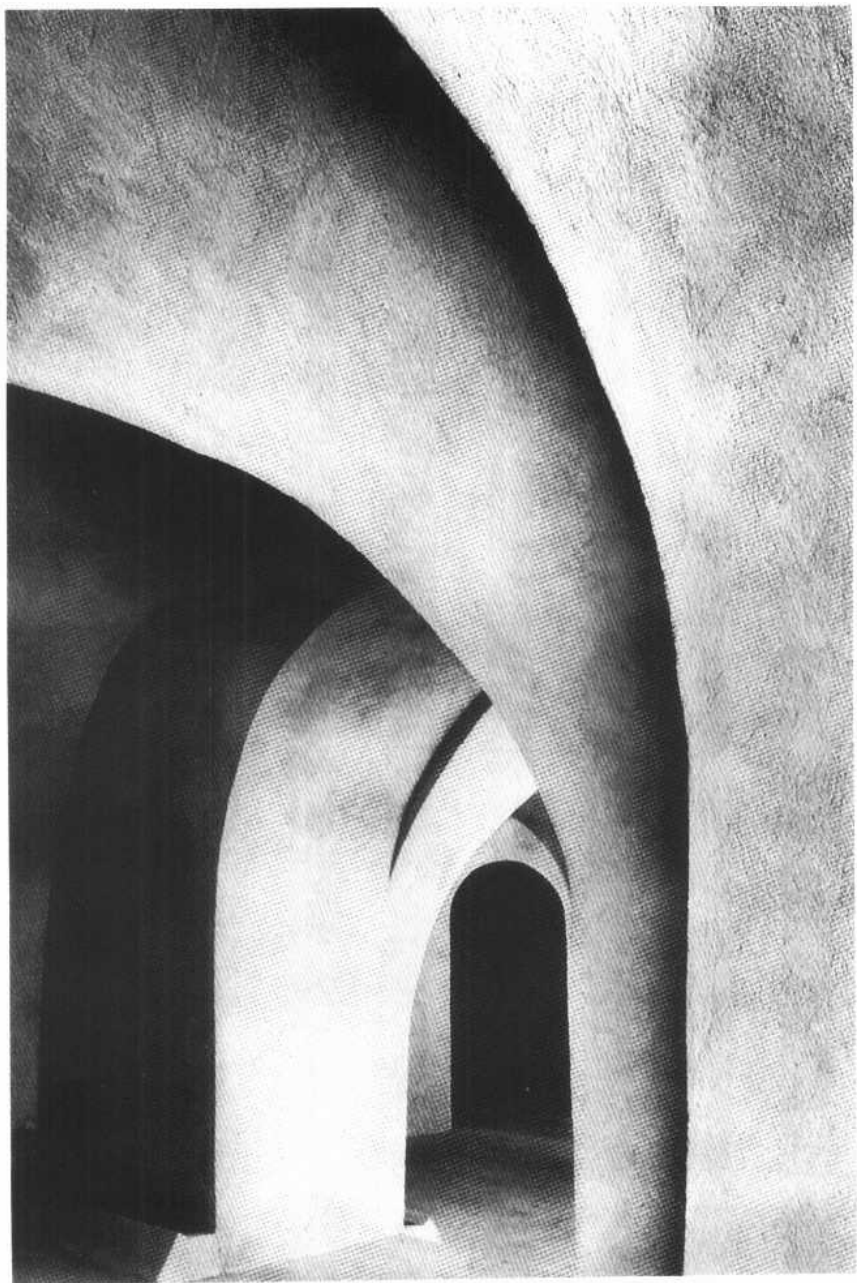
印张：7

初版：1999 年 1 月

印数：5000 册

ISBN 7-80007-291-6/J · 291

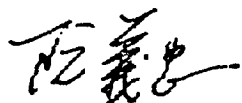
定价：26 元



La photographie n'est pas
un accident de l'Histoire
du monde, mais un
moment de sa
METAMORPHOSE -
Elle choisit la
LUMIERE
pour faire entendre
Sa VOIX
J. Dieuzaide

摄影并非世界历史的一件意外，而是其片刻的化身。
她选择了光线来为她发出声音

以上法文手迹是当代摄影大师尚·杜杰德（Jean Dieuzaide）写给本书作者阮义忠，作为与他初次会面时的赠言。前页图则是这位大师于1958年所摄的14世纪古建筑内部。这张名作把摄影表现外在世界以及传达内心感受的深邃能力，做了极致的发挥。





陈传兴（1952年生）台北清华大学副教授/阮义忠摄于1991

目 录

第一问〈摄影与存在〉	
与陈传兴对话影像的本质.....	1
第二问〈摄影与心理〉	
与陈传兴对话影像的创作心理	29
第三问〈摄影与伦理〉	
与陈传兴对话影像的创作伦理	57
第四问〈摄影与批评〉	
与陈传兴对话影像的欣赏与批评	83
第五问〈摄影与科技〉	
与陈传兴对话影像的起源与变革.....	109
第六问〈摄影与表现〉	
与汉宝德对话影像语言的特性.....	135
第七问〈摄影与人文〉	
与黄春明对话影像语言的领域.....	175
后记	211

第 一 问

摄 影 与 存 在

与陈传兴对谈影像的本质

前言：摄影与神话

当笔者决定以“摄影美学七问”为书名时，一位知友这么对我直言：

“你简直是在搬石头砸自己的脚！”

的确，据浅见所知——举目当今的国际学术界上，至今仍未有一本系统性的摄影美学论著问世。有关影像本质的种种思考，都是散文式的短篇论述而已。鲜少有人尝试为这门新艺术架构出一个体系来。

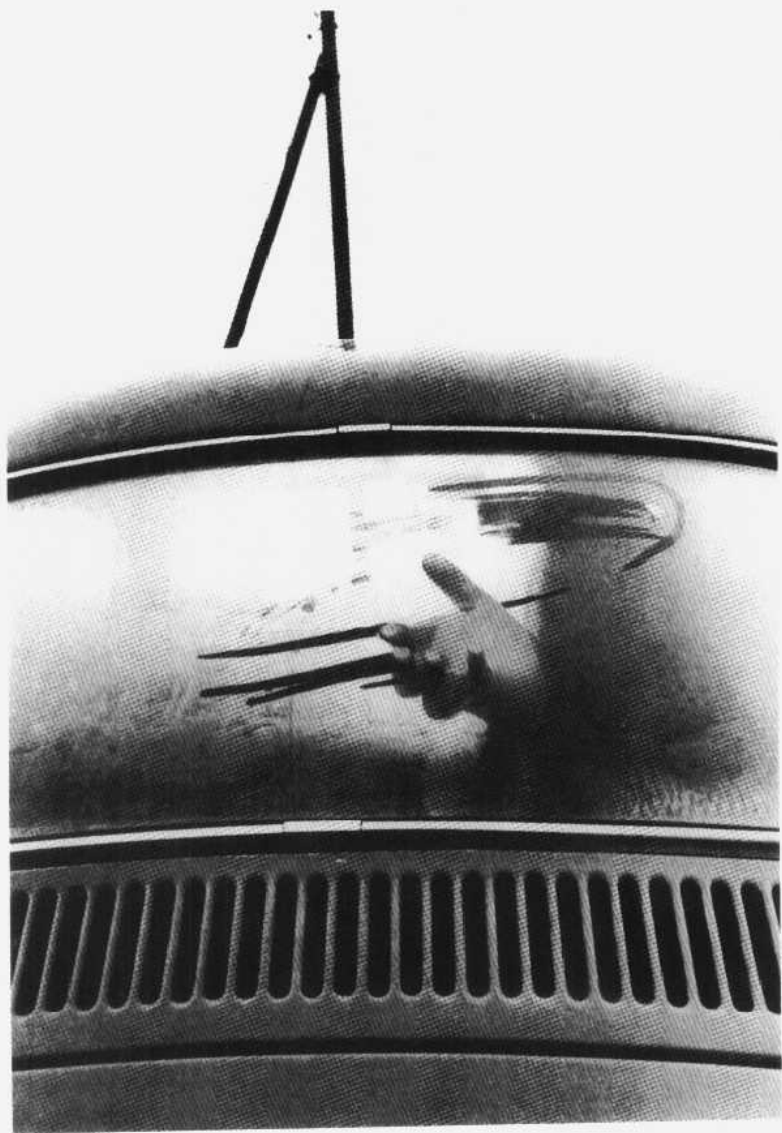
这篇文章的访谈对象——陈传兴说得极好：

“也许是摄影太普遍的缘故，有违‘艺术以稀为贵’的原则，影像创作史上几乎没有神话可言。因此也几乎没有人把照相机和人的关系，阐释成特别的创造模式，而成为所谓的美学体系。”

神话好像是艺术之母，也好像是美学体系的骨架一般，所有的创作及解说都是依附在其上面打转。摄影如果有些什么神话，那就是它曾经被一些原始部落的土著，认为是可以“摄取人的灵魂”的一项魔术了。然而这个神话，很快的就在知识渐开的风气下烟消云散了。

当我们要重新审视摄影的一些存在本质时，这个“神话”很值得我们温故知新一番。照相机与人的关系，最可贵的一点，就是它能留住我们的形象，以及我们生存环境的存有状态。换句话说：它能印出人文活动的轨迹。在某种意义下，它的确具有替一切存在的灵魂显像、定影的能力，说摄影是摄魂一点也错不了。因此本文的重点，也就放在探求影像的本质问题上。

笔者才疏学浅，之所以敢把自己对影像本质的一些思考努力，铺叙成所谓“美学”的样态，纯粹是基于自己在这些思考中，日



保罗·希尔 1941 年生于英国 Ludlow。除了摄影创作之外，在摄影教育上亦颇有建树。著有摄影论述多本，最为人熟知的乃是一册先于瑞士 CAMERA 杂志连载，而后结集出书的《摄影名家访问记》，并曾替 BBC 公共电视制作三个摄影系列节目。上图乃他发表在 1984 年的“PHOTOGRAPHY ANNUAL”上的摄影作品“车窗”，在写实手法上表现了令人遐思的想像空间。

积月累出一大堆疑惑，而希望能藉此向学有所长的专家求教，理出一条稍为明晰的思路来。总而言之，这本书，就是笔者请教高明者所得的一些宝贵启示。而把自己受益之处公开出来。在前五问，“摄影美学”的请教对象，是从法国学成归来，而目前任教于“台北清华大学”的陈传兴。

陈传兴赴法十年，先在“巴黎设计学院”专攻摄影和录影艺术，并取得“巴黎第三大学”的戏剧学士及现代文学硕士（电影组）学位。而后于“法国高等社会科学研究学院”修得语言学博士（电影符号学）。

其间，陈传兴曾在一九七七年夏天，进入英国摄影家保罗·希尔（Paul Hill）和雷蒙·莫尔（Raymond Moore）的摄影工作坊里研习。他无论在摄影创作和影像理论上，都令笔者钦佩，是一位多年之交的至友。

由于，这本书的用意，乃在提供给对摄影有兴趣的朋友们，一个更广阔的思考层面，因此访谈的方式颇为考虑本地影像创作的风气，而尽量使讨论的问题落实在我们的摄影环境上。

这么一来，访谈的结果就不具一板一眼的“美学架构”，而是“影像本质的零星思考”了。因此言之为“七问”实非虚心而是心虚之故。希望，用这种方式探索“摄影美学”的努力，应该不是一种神话才是。

打开摄影在台湾的死结

阮义忠：你离开台湾十年而甫一回乡土，对本土的摄影环境，有着什么最强的感受？

陈传兴：普遍看来，从摄影家的表现形式来说，都显得很单薄，而由观赏者的立场来看，几乎都欠缺摄影史的观念。

每一位创作者好像都想突破，大家都在尽量吸收资料。而看照片的人，都只从个人熟悉的背景及风格去接受影像。尽管这样，我还是被摄影在本地迅速的普遍化与日渐专业的趋势深受刺激。不过，我对一个在国外来说是绝无仅有的特殊现象，感到十分诧异而不可解：台湾的摄影家们彼此之间没有什么沟通，不同风格的人几乎是互不往来的。在国外，人文摄影和纯摄影的创作者，他们并没有把界线划分得那么明显的，大家是好朋友，互相刺激、互相吸收、互相借镜。因此影像的表现形式就显得十分丰富而多样……。

阮：这是不是岛内创作者表现形式会陷于单薄的病因？

陈：我们的摄影家太急于把自己的风格固定下来，好像急于为自己的影像贴上一个标签一样，以便让大家靠标签去认识自己的风格；而贴上之后，又怕把它撕掉。

阮：急于建立风格的努力，会造成什么缺失？

陈：很容易把自己的创作潜能局限住了，而僵死在一个框框里，并且比较不容易容纳别种风格，“自动排除”^(注1)了很多表现的可能性。

急于建立风格，也许在表现技巧上可能会有很快的突破，但一点也不能丰富自身的美感经验，到最后甚至会看不懂不是自己风格的影像。因此，有些风格极强的摄影家，就变得极端的自我膨胀，其实这是没有信心的缘故，就本质来说，这种自我膨胀是不安和焦虑的病态现象。

阮：如何才能打开这个死结？

陈：大概可循的办法有三个——（一）、汲取外面的资讯。（二）、摄影家彼此互相沟通。（三）、摄影教育的普及化。

阮：正确的摄影批评之建立是不是也该算上一份？

陈：这倒是个大问题，国内一直没有所谓的摄影影像批评。批评会不会出现，全赖创作本身的气候是否已经成形。我们可以分成两个方面来看：由社会经济层面来说，一定要让摄影普遍被

大众所接受，承认它是一种视觉艺术。从知识层面来说，要建立台湾的摄影史，使摄影在本土文化的发展过程中，有清晰的脉络可循。有了这两点，气候才会形成，正确的批评才会出现。^(注2)

厘清摄影表现的范畴

阮：除了等待气候的到来之外，要想建立正确的批评态度，是不是要厘清影像表现的范畴。毕竟，我们不能用一种方式、一个角度，去看不同的表现形式呀！

陈：那当然。

阮：影像表达形式要如何分类，才既不会乱，又不会含糊？

陈：这实在很难，因为摄影被拍摄对象牵制太大，往往会被人用拍摄题材拿来区分类别。比如，报道、新闻、静物、服装、商业、纯摄影……等等。

勉强一点的分法，由大处着眼，先从经济性、实用价值来看，可分成商业及非商业两种。换句话说：我们不能用商业摄影那种企图明显的表现手法，来要求非商业摄影也要具有那种诉求性很强的讯息。不过，我们可以用讯息很明显的方法来要求新闻摄影，虽然它不是要推销什么产品。

阮：商业与非商业摄影的区分，是不是就在有没有什么东西要推销出去的关键上？

陈：广告摄影对影像的功能性是首要的考虑，它要求影像一定要有功能。

阮：如果我们要推广的是公害的自觉或是爱心等等的精神或情怀呢？

陈：但是这种影像内容的传达，不只是宣传而已，应该比较像是

人间目击者吧！更明确说，在此类摄影里伦理因素之决定性重于经济因素（狭义的金钱经济），所以这类的表现还是非商业摄影。商业摄影和经济生产制度有强烈的挂钩，它是因为要达到销售的目的而去靠影像来推广的。

阮：不过，我们可以感觉到商业与非商业摄影类中的“纯摄影”一项，它们的界线并非那么明显，总可感受到它们有所重叠的部位。比如，纯摄影是如此强调物品本身，就如同商业摄影在强调产品一样，它们都是十分即物性的。

陈：“纯摄影”是一种追求摄影本质的努力。其实有一点像抽象画，本身即是一种“后设”（—Méta—）的态度。

阮：可否把“后设的态度”解释一下？

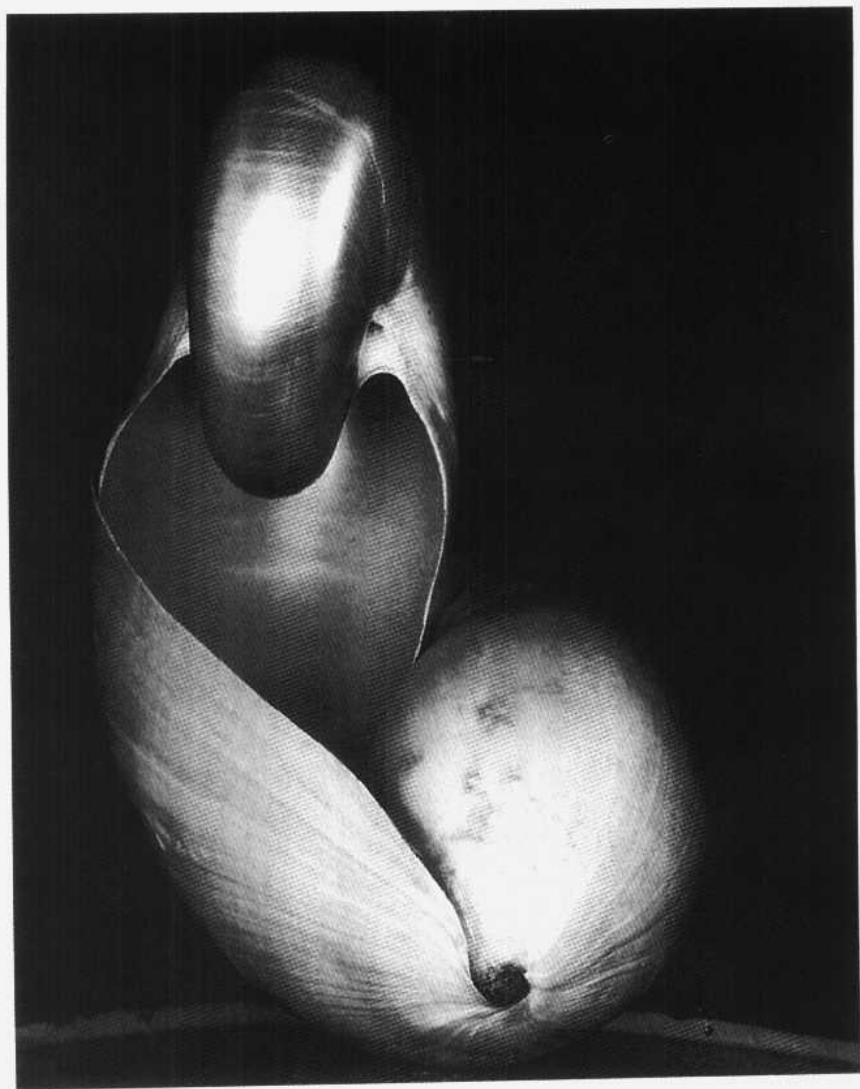
陈：“后设的态度”在抽象画上，就是以绘画语言为处理对象，而非去画现实物的再现；因此，纯摄影的表现，如果是要拍一只杯子，就不一定是要把杯子的形状、功能表现出来而已。^(註3)

阮：纯摄影的发展在国外已经演变成什么局面了？

陈：纯摄影的野心越来越大，想统合别的艺术形式。比如说，以往摄影经常替观念艺术及地景艺术服务，成为一种表达的手段。但是现在却反过来，纯摄影想将原属于观念及地景的东西占为己有，比如说：摄影家做了一个雕塑来拍，或找一间废弃的房子，在上面画画来拍，纯摄影完全改变了摄影与对象的主从关系。它不去客观的记录，而是改造对象成为它的影像语言。

阮：如果照这种说法，那台湾根本就没有纯摄影可言。

陈：不错，不但目前还没有，而且还会隔很久一段时间仍不易出现。因为一定要等到——我们的摄影家开始质疑起摄影的本体性时，对摄影本身产生了相当大的批判态度之后，纯摄影的表现才会萌芽。



威斯顿 (1886—1958) 于 1927 年所拍摄的“贝壳”，将纯摄影的境界升至顶峰。这帧作品曾创下苏富比拍卖的最高价记录，直至 1991 年 10 月才被他的情人 Tina Modotti 的作品“花”刷新。

摄影的矛盾面

阮：对摄影本体性的质疑，是不是意味着：摄影想摆脱它与生俱来的见证性呢？

陈：不一定。照相机本身就是一项经济产物，它脱离不了自身的物理极限性。如果我们想割掉相机与“经验界”的联系，那本身就站不住脚了。

纯摄影所能做的，也只是从“经验界”做为基础，来表现“非经验界”的东西。总之，它就是在这个矛盾面出发。绝对不能落空，因为摄影也不可能成立在“为艺术而艺术”的基础上。

阮：这种矛盾面是否就是摄影的本质？

陈：可以这么说。摄影活动本身就是一种消费行为，它和中产阶级的经济活动处处挂钩；另外，它的物理性正是一项无法超越的极限，它受到约定俗成的语言限定^(注4)，纯摄影就是想在这种极限下，做各种可能性的探索。

阮：有一种现象，我深为好奇：为什么史上留下来的影像经典作品，都是人文摄影。摄影持久的感动力，是不是就在它的见证内容？

陈：我们先拿绘画来谈好了，抽象画是在文艺复兴之后四、五百年才有的。而摄影毕竟还年轻，以至于留下来的尽是人文摄影。然而，在绘画上，康定斯基的“作品八号”已经深深打入了每一个家庭的装潢上。好的作品有一种后遗的效果，而非只是即刻性的，而且会超出原先的创作范畴。举一个例子来说，文学上的意识流叙述形式，就影响了电影……。

阮：然而这都只是形式上的影响呀！

陈：形式与内容是分不开的，人文摄影也可以把这种矛盾面当成

处理对象呀！不过，我们国内的创作者，倒是很少把这种矛盾当成创作欲念。很难呀……。

阮：是不是技术上的问题？

陈：科技与技术的本质就是一种“认识”，在希腊文里“艺术”一词就是“技术”^(注5)。换句话，我们以这种方式来谈摄影，正是在谈“认识”。国内的摄影家不喜欢用这种角度来看待摄影。事实上，我们的手一摸到相机，已经是摸到多少人的知识累积出来的东西。我们在谈人文摄影，就只把相机当成工具，把影像当成窗子，让更多人去认识“经验界”。其实，这只是十分初级的看法，如果我们看寇德卡（Josef Koudelka）的照片，我们就会看到很多东西，比如他的粗粒子、构图、快门机会……等等，而非只是内容而已。

阮：换句话，我们在考量人文摄影作品的好坏，就不能只就内容的传达，而也应该考量形式问题。

陈：再举寇德卡的作品来说好了，我们不能只把它们看成吉卜赛人的处境，也应该看它的影像语法。我们更应该先由形式、构成来看，由小而大，由水平而垂直，最后才去看内容。总之，我们要就照片看照片，就像以文论文一样，最后才去说它要传达的精神。这样才会有一个确实可以掌握的东西，也才不会漫无目标的穿凿附会，用些空洞的名词来修饰或夸张。以上只是诸多影像批评的方式之一而已。

阮：那还有什么其他的批评方式？

陈：由创作动机、过程及表现出来的层面，以及表现出来的东西和观看者之美感经验的共鸣性等等来看，这都是批评应具备的基本态度，当然在这之外还有很多不同的分析诠释方式。

阮：摄影的这种约定俗成的语法，和其他表现形式的那一类比较接近？

陈：依我看来和文学倒比较接近，因为文字一定要有大家共同遵守的文法，这种认定是绝对不能改的。同样的，照相机的光圈、