

世界 摄影艺术 名作纵览

- 任一权 / 编著
- 中国摄影出版社



世界摄影艺术名作纵览

九二史吳年成



任一权 编著

中国摄影出版社



(京)新登字 180 号

责任编辑:王 猛

美术编辑:吴书平

世界摄影艺术名作纵览

任一权 编著

中国摄影出版社出版

(北京东单红星胡同 61 号)

北京利丰雅高长城印刷有限公司印制

新华书店北京发行所发行

开本 850×1168 1/32

印张 22 字数 2 万 插图 610

1996 年 11 月第一版 1996 年 11 月第一次印刷

印数 1—3000 册

ISBN 7-80007-214-2/J·214

定价 95 元

一、《世界摄影艺术名作纵览》一书，是从编著者所藏 4000 来幅资料片中精选而成。它收录了各种摄影艺术流派中 333 位著名摄影家的 600 余幅代表作，其时间跨度为 1827 年至 1949 年，计 130 多年。

二、全书以编年形式辑录，目的是“原生态”地展示摄影艺术发展的自身轨迹，和摄影艺术流派产生与演替的概貌。

三、收入本书的摄影家及其作品的条件是：①有关摄影史和专著中论及者；②作品必须有明确的创作年代。收入数量则视其知名度和代表性而定。准确性、客观性、系统性是编著者所追求的，当然也包含着一定的主观倾向性。

四、本书“材料”均来自国外各种出版物。煌煌巨著者，如法国的 M·朗福德的《摄影大百科全书》、英国的《焦点摄影百科全书》和美国 N·罗森布拉姆《世界摄影史》等。由于所据材料语种上的差异，使中文译名难免出现疏漏之处。出版前编著者虽然再三作了订正和统一，如仍有错误，请方家和读者不吝指正，有机会定当从善改正。

五、《纵览》中摄影作品的题目均“直译”于所用图书。据编著者所知，有些与国内所熟知的不同，如书中 A·艾森斯达特的《1945 年 8 月 14 日》，国内就题为《胜利之吻》；R·卡帕的《战场上的殉难者》，国内标作《共和国战士之死》；又如 D·兰格的《意籍难民》，则变为《流浪的母亲》或《逃难的母亲》。孰是孰非，孰优孰劣，为尊重我们所依据的原书，个中有否道理，我们就不拟妄加评论了，也不一一注出，“顺其自然”吧。

六、收集本书“资料”时，目的是供自己研究时参考用，故只用一架 135 相机加一片近摄镜翻拍，并自冲自放。现在用它们来出书，其质量自然就很不理想了，请读者能够谅解。

世界摄影艺术流派

(在首届中国摄影艺术节学术报告会上的报告)

1989年10月13日

同志们：

今天我报告的题目是“世界摄影艺术流派”。大家可能会问，为什么不讲讲中国的摄影艺术流派呢？我个人认为，在国内，就风格而言，有不少同志已经形成，而艺术流派尚在探索中，没有“成形”，所以今天我只讲世界摄影艺术的流派。

这个报告，分三个部分：一是正题前的四点说明；二是正题。正题包括已有定论的十个摄影艺术流派。在一般世界摄影艺术史中介绍的有十一个，为什么我只讲十个呢？因为我认为其中的“堪的”(candid)派从其本质而言，它只是一种拍摄方法，不能独立成一家；三是总结性的四点。加在一起，简言之是“四、十、四”。

闲话少说，言归正传。

一、正题前的四点说明：

①对于摄影艺术流派，在我国是一个缺少探索和研究的领域。据我所知，文化大革命前三十年，只出版过与之有关联的两本书，一本是《苏联摄影四十年》，另一本是新华社同志编的《论摄影及其发展》。另外还有一本系非正式出版物，它是由中国摄影学会编辑的，据说是为了供当时批判资产阶级文艺思想用的资料汇编。可能我孤陋寡闻，有遗漏的。总之，比较系统介绍国外摄影艺术流派的书籍寥若晨星。

十一届三中全会至今，情况发生了很大变化。八十年代初，中国摄影出版社就影印出版了艺术图书公司出版、曾恩波编著的《世界摄影史》。期刊《国际摄影》和《摄影世界》亦相继问世，为国内摄影界打开了了解和观察世界摄影现状和发展的窗口。但是，真正比较系统的，从艺术学观点来介绍和研究摄影艺术流派的文章还不多见。所以可以这么说，研究摄影艺术流派在我国仍处在开始阶段。今天我讲的只是个人的学习体会。由于时间关系，不能展开讲，也只能做个粗线条的描述，请大家理解。

②要想了解世界摄影艺术流派，我认为，首先要正确理解“流派”的概念。否则，就会“理不正，言不顺”，“失之毫厘，差之千里”。

在平时,我们常常将流派和风格并提,可见它们俩关系的密切。所以在“正”流派的“名”之前,要先正“风格”的“名”。那么什么叫风格呢?我的理解是,所谓风格,就是一个摄影艺术家在作品中显示出来有别于其他摄影艺术家的创作个性和艺术特色。这是由于,每个摄影艺术家都有其自己独特的生活经历、文化教养、艺术修养、审美趣味、审美标准和价值取向,加之人与人的气质和性格也都不相同,因此表现在创作上,对主题的选择、题材的处理、内容的评价和艺术语言的运用都有其个人特点。这特点,在艺术学上统称为“风格”。法国有个著名美学家和文论家叫布封(Buften)的有一句名言:“风格却是本人”。就是这个意思,讲得很形象,也很贴切;我国古文论家刘勰也认为个人才、气、学、习是艺术家形成风格的四大要素。

要稍加说明的是,风格是摄影艺术家成熟的标志,要有一个过程,并且要有一定的稳定性。今天这样,明天那样,是不成熟的表现,也就谈不到什么“风格”了。但是风格也不是一成不变的,正如人的性格也会发生变化。象世界美术大师毕加索(Pablo picasso)在他的艺术生涯中就经历过蓝色时期和红色时期。被誉为近代世界摄影之父的欧洲摄影大师 A. 斯蒂格里茨(Alfred Stieglitz)前后风格也不完全相同。

那么所谓的“流派”呢?我的理解是指由具有某种同一艺术观念,同一美学思想,同一审美趣味,同一创作倾向的摄影艺术家形成或组成的有一定社会影响的团体或派别。一般讲艺术流派应该有下面两个形态。一个是理论形态。也就是说,应该有自己比较明确而又完整的艺术纲领和艺术主张,有自己的理论家,有自己的艺术理论体系。另一个创作形态,这表现在作品上。有一群体在自己的创作活动中实践其艺术主张和艺术纲领,创作出具有相同美学倾向的作品。如果这两个形态缺少一个,这个流派都不能成立或存在,被世人所接受和承认,这已被艺术史所反复证明了的。

可以这么概括,如果说风格是指个人的,它表现为艺术上的独特性、鲜明性和一贯性,那么流派则是群体的,是一个历史时期中的一种艺术现象,是一个历史时期中某种文艺思潮,或者说某种哲学思潮在文艺领域中的反映,它也有三个特征:统一性、独立性和稳定性。因而风格和流派的关系是共同中的不同是风格,不同中的共同是流派。

目前摄影艺术界对风格和流派的理解存在着盲区和误区,这说明我们的理论研究还很幼稚。

③摄影艺术流派的形成都有着深刻的社会因素和历史因素,与当时的

社会现实、哲学和文艺思潮有紧密的关系,这是外部原因。内部原因呢?我认为首先与照相器材、感光材料的不断发展和完善分不开的。也就是说,与其造型工具的发展和完善是分不开的。可以设想,如果没有135照相机和高感光度与细分辨率的感光材料问世,没有近摄镜的诞生,怎么可能摄影艺术中出现自然主义和新即物主义等流派呢?其次摄影实践的不断积累,导致摄影语言的不断丰富和造型手段的日益多样化,使某些流派的产生成为可能,比如超现实主义就是与暗房技术、频闪技术密不可分。再,也是更主要的,是摄影艺术家的成熟,和对摄影艺术本体特征的认识与把握不断深化。只当摄影艺术家有了自己独立的艺术见解和艺术追求,脱离了人云亦云、亦步亦趋的幼稚阶段,产生风格和流派才能成为可能。这些,我在正题部分都将触及。这里就此打住了。

同志们,我们今天谈风格,谈流派,研究这些问题,都必须研究它产生、存在和发展的社会条件、历史背景、民族文化和民族审美心理。马克思认识论有一条基本定理:“存在决定意识”。只有对产生这种“意识”的“存在”认识透彻了,全面了,我们才能对它作出正确的、符合实际的价值判断,任何孤立地,脱离实际地去研究艺术现象,不顾及彼时此时,彼地彼地的区别,其结果都不可有正确结构,都不可能为我所用。

综上所述,改革开放以来,中国摄影界提出要建立具有中国特色的摄影艺术体系的主张,是正确的。

④我认为,世界摄影发展史中出现的每一艺术流派,都向本艺术领域提供了某种艺术哲学思想、社会视角、审美意识、艺术形式和表现手段,共同拓展着摄影艺术领域,促进摄影艺术向多元多层面发展。因此,它们之间不存在着谁高谁低的问题,谁优谁劣的问题,过时不过时的问题。对我们言,只存在着能否为我所用的问题。目前我们正处在高科技的信息时代,中西方文化正在交流中发生碰撞和融合,象过去那样闭关自守,或者是唯我独尊,显然是行不通的,要知道“满园春色关不住”的今天,“红杏”最终是要“出墙”来的!

二、正题——世界摄影艺术中的十大流派

(1)写实摄影(Realistic Photography)

写实摄影是一种发挥摄影纪实特性的摄影艺术流派。

在创作中,写实摄影既强调“照相特性”——即作品应该具有“与自然本身相等同”的品格,画面中的细节与现实相比较要“有数字般的准确性”,同

时又反对象镜子那样冷漠地、被动地、纯客观地反映对象。世界著名写实摄影大师 L·W·海因(Lewis Wickes Hine's)曾这样说过:“我要揭露那些应该加以纠正的东西,同时要反映那些应予以表扬的东西。”正因为这一流派的摄影艺术家具有这样的艺术观念,所以他们大部分都直面人生,投身到生活的洪流之中,与周围的人们同欢乐、共忧患。他们写社会,写各种世态;写人,写生活与命运。既不粉饰,也不夸张,真真切切,朴朴实实。摄影艺术家对自己所表现的内容有爱也有憎,但大都蕴含在作品画面的艺术形象之中,隐而不露;有时也会显露得力透纸背。写实摄影在美学价值上往往是认识作用和教育作用大于审美作用,感召性和见证性多于欣赏性。

为写实摄影奠定坚实基础的摄影艺术大师除前面提到的 L·W·海因之外,还有 J·里斯(Jacob August Riis)。

J·里斯,丹麦人,原是《丹麦时代周刊》的编辑。1870年移居美国,沦为难民达7年之久。这不幸的遭遇,使他对美国底层社会人民贫困而又悲惨的生活有深刻而真切的了解。后来,当他担任《纽约民权保护者》杂志社会栏的记者时,他就自觉地把照相机的镜头对准了那些呻吟于贫病交加的纽约市区贫民窟中的穷人。1888年(有作1890年),他发表了一组由21张照片组成的题为《另一半人是怎样生活》的专题作品,将这些被社会遗忘了的贫民生活如实地公诸于世,震动了整个美国社会,并引起政府的重视。在当时的美国总统的亲自过问下,拆迁了贫民窟,并在原地建起了以里斯命名的公园,永远纪念这位伟大的人道主义摄影艺术家。里斯是不朽的,他第一次在人们面前显示了纪实摄影如此巨大的干预生活的力量。

L·W·海因是继 J·里斯之后又一位把摄影创作作用之于改造社会的摄影家。他原来是一位年轻的社会学工作者,从事摄影工作后,以一个社会学家的清醒和敏锐,立刻把注意力集中到移民问题上,拍摄了大量表现移民对自身未来命运的期待和恐惧以及他们漂泊潦倒的生活的作品。1908年以后,他转而深入工厂、田间,用自己全部的同情,冷静而客观地纪录了一系列在那些地方超负荷劳动着的重工的生活,从而唤醒舆论,导致了美国重工劳动法的制定。

战争也是为有着社会责任感的写实摄影艺术家所关注的题材。在这方面,我们不能不提及 R·卡帕(Robert Capa)。他一生辗转于战地,纪录了本世纪30年代中期到50年代初这一段时间里人类在战火纷飞中的流血和死亡、生离和死别、疯狂和悲恸、侵略和反抗、正义和邪恶、伟大和卑劣等等,其

全部作品被人们誉为“一部战争编年史”。1954年,他也象他那幅著名的《战场上的殉难者》中饮弹倒下了西班牙勇士那样,抱着照相机倒在了越南红河边的摄影岗位上。

当然,写实摄影艺术家也不会忽视自己身边的凡人小事。法国著名摄影家R·杜瓦诺(Robert Doisneau)就是其中一位。他一生徜徉在巴黎的街头巷尾,通过镜头摄入了巴黎的大街与小巷、男人与女人、文明与污秽、欢乐与悲哀,构成了一幅幅市民色彩浓郁的历史风俗画卷。

写实摄影题材广泛,无所不包,且人材辈出,堪称大师者有C·怀特(Clarance White)、D·兰格(Dorothea Lange)、M·B·布雷迪(Mathew·B·Brady)、W·史密斯(W·Eugene Smith)和W·伊文斯(Walker Evans)等,举不胜举。

由于这些摄影艺术大师们的不懈努力,从而牢固地奠定了写实摄影为历史传真,为时代写照的可贵传统。这一流派的艺术家们在发扬传统的同时,又不墨守成规,能够在自身发展的过程中不断吸收其他流派的表现手法,为自己所用,使写实摄影成为摄影艺术领域中源流最长、最有活力的主要流派。

(2) 绘画主义摄影(Photography of Paintism)

绘画主义摄影指的是一种追求绘画意趣,以绘画造型原则规范自己创作的摄影艺术流派。这一流派历史悠久,可与写实摄影相媲美。

该流派从一开始就走着两条不同的发展道路,形成“仿画”派和“画意”派两个分支。

绘画主义摄影中的仿画派在国外又被称为“高艺术摄影”。最初,仿画派一味直接摹仿文艺复兴时期的画风,作品多取材于宗教教义或文艺作品,可以说是概念先行,经摆布、导演和暗房工艺制作而成。画面结构严谨,布局考究,情节性、叙事性和寓意性是其艺术上的特点。

1851年至1856年是这一流派的成长时期。1857年,O·G·雷兰德(Oscar Gustave·Rejlander)用30余张底片拼放而成的《人生的两条生活道路》的问世,标志着该流派创作上的成熟。1869年,英国摄影家H·P·罗宾森(Henry Peach Robinson)总结了仿画派在这一阶段的艺术实践,写出了《摄影的画意效果》一书,提出“摄影家一定要有丰富的感情和深入的艺术认识,方足以成为优秀的摄影家。无疑摄影术的继续改良和不断发明,后示出更高的标准,足以令摄影家更能自由发挥。但技术上的改良并非就等于艺术上的

进步,因为摄影本身无论如何精巧完备,还只是一种带到更高的目标而已”的主张。由此可见,这一流派的摄影艺术家更加重视摄影艺术造型特性的发挥。这本著作,可视为“仿画”派的理论基石。

前面提到过的 H·P·罗宾森不仅是仿画派的理论家,而且还是一位著名的创作家。他善于集锦技法,著名作品《弥留》就是一幅用 5 张底片拼放而成的作品,表现了一个即将死去的少女安然的神态和家人欲哭无声的悲痛的心情,画面充溢着肃穆悲凉的气氛。这种极有人情味的题材,无疑是符合当时社会的审美趣味的。

人像摄影家 J·M·卡梅隆夫人(Julia Margaret Cameron)在该派占有重要地位。她曾为英国著名作家和科学家拍过照片,以长于生动而准确地表现人物的气质和性格而著称。她的风俗摄影艺术作品有着女性特有的伤感气息,并带有明显的拉斐尔前派的痕迹。

纳达(Nadar)和 P·H·爱默生(Peter Henry Emerson)等也都是前期仿画派的著名摄影艺术家。

第一次世界大战以后,仿画派有了质的变化,其创作题材已跳出前一时期的窠臼,造型手法也开始多样化,但依然追求绘画效果,其中比较典型的有“新式着色照片”。这种照片以照片上原有影像为参考,依据作者的主观需要,用画笔直接在照片上涂抹,进行二次创作,效果酷似彩色粉笔画。美国摄影家 D·霍克尼(David Hockney)从本世纪 70 年代开始实验一种具有毕加索立体派绘画效果的“立体拼贴照片”,自称“用相机绘画”。他的作品从画面局部看,物体形象被支解了,形成一块块互不联结的组合物;如果从整体来看,画面内容似乎互有联系,符合逻辑。值得注意的是,被组拼的物体是拍自不同时间里的几个不同侧面,在时空观念上完全突破了传统的单一状态。显然,它象绘画中的立体派一样,受爱因斯坦(Albert Einstein)相对论的影响。D·霍克尼认为传统的摄影方法是用“一只眼睛”观察世界,只能纪录事物运动过程中“停滞的一刹那”,显得不自然。于是,他探索用上述方法去“创造出具有动感,展示情节的成组特写照片,并通过这些照片组成图象”,从不同视点同时表现出一个多层次、多体面的景象。德意志民主共和国科学院院士 J·哈特菲尔德(John Heartfield)既是一位科学家,同时也是一位富有创新精神的摄影艺术家。他原从事达达派摄影艺术创作。第二次世界大战中,他出于对法西斯的憎恶,运用达达主义摄影常用的技巧——剪辑法,创造出一种极富真实感的摄影政治宣传画新品种,起到了教育人民、打击敌人的作用。

我国老一辈摄影家郎静山将摄影和我国传统山水画相结合,运用散点透视原理,创作出一幅幅独具中国风格的风光集锦摄影艺术精品。他认为:“照相机是个机械的东西,本来只好照照天然的环境,假如一处很美丽的风景中,忽然有块不顺眼的大石头在前,没有愚公移山的本领,便只好摒弃这个景致,又如果觅不到适当的角度时候,前面的东西太大,后面的风景过远,也没有办法摄影。天生的东西,好坏不一,生在一起不能尽如人意,总是有点儿美中不足,非得去了那坏的,选择那好的补在一起,就不能成功一幅好画面,中国的画于是可说是早已如此发明了,所以不美的东西不必画出来。”他接着说,创作意境佳妙的照片“并不是人的杜造,不过是人工修葺而成罢了。这种道理既行之于中国画,亦也可行之于集锦照片,实在极为吻合”(《摄影与中国绘画艺术》)。

我国当代摄影家陈复礼于近年推出的“影画合璧”作品,其创作方法则是在拍摄照片时有意选择一些可以添加景物的镜头,待冲洗放大成照片后,再请画家“酌情”加上丹青,使之成为一幅影画相映成趣、浑然一体的作品。

无庸讳言,仿画派在一段时间里由于食古不化,创作脱离实际,受到自然主义摄影的严重挑战和冲击。后来,由于一些富有探索精神的摄影艺术家们的不断开拓,为它注入了新鲜血液,使仿画派得以延续至今。

如果从仿画派所遵循的美学原则、审美标准和表现手法等角度来观察,那么,现代派摄影艺术都应视作是该派的衍化。

绘画主义摄影中的画意派虽然也奉绘画造型原则为圭臬,刻意追求作品“有意味的形式”,但它一开始就自觉不自觉地利用摄影的纪实特性,把镜头对准现实,寻求现实世界中的“诗情画意”。它和写实摄影的区别在于,写实摄影注重的是生活本身,而画意派则注重创作主体的审美感受。

画意派的“元勋”是揭开摄影艺术序幕的 D·O·希尔(David Octavius Hill)。他于 1850 年创作的、被评论家誉为具有典型的“17 世纪荷兰绘画式”风格的人像摄影《玛丽露丝纹》就拍自现实生活,而非靠纯主观的虚构。后继者为 A·斯蒂格里茨、F·H·伊文思(Frederick·H·Evans)和 H·库哈(Heinrich Kuehn)等大师。

现代摄影艺术中仍领风骚的“沙龙摄影”,就是画意派的“后裔”。

(3) 印象派摄影(Impressionist Photography)

1874 年,英国纳达尔(Nadar)照相馆举办了一个名叫“无名画家、雕塑家、版画家协会”的绘画展览,评论家 L·勒鲁瓦(Louis Leroy)在《喧噪》杂

志上称它为“印象画展”。1877年举办的第三届画展就以此命名,自称为“印象派画展”。这就是名垂画史的印象派的由来。该流派的主要表现题材为风光;艺术上追求外光和色彩在人的视觉印象中的准确性;用色一反传统的颜色混合,而是以补色关系的原色点绘的视觉混合,因而作品中的艺术形象没有明确的线条和轮廓界线,体积感和质感不强。

在这种画风的影响下,仿画派的H·P·罗宾森提出“软调摄影比尖锐摄影更优美”的审美主张,并认为“要使作品看起来完全不象照片”才是好照片。于是,摄影艺术领域出现了以模仿当时流行的印象派绘画的视觉效果和审美情趣的“印象派摄影”。

最初,印象派摄影艺术家用软焦镜头创作。随着“溴化银洗相法”和在颜料中混入重铬酸盐洗相纸法的出现,印象派摄影由对成相的控制发展到暗房加工——用铅笔、画笔、橡皮直接在画面上修整涂抹。因此,该流派的作品或纹影粗糙,结构平面化,酷似炭画;或影象迷蒙,影调柔和,如雾中看花,别具一种朦胧美,故有人称之为“仿画”派。毫无疑问,印象派摄影是绘画主义摄影中画意派的变种。

R·杜马希(Robert Demachy)是一位绘画派摄影艺术家,后来又成为印象派摄影艺术家。他于1900年(一作1904年)创作的印象派摄影作品《后台》,无论是题材、构图,还是造型形式,都明显地带有印象派画家E·德加(Edgar Degas)对他影响的痕迹。

美国摄影艺术家E·J·斯泰肯(Edward·J·Steichen)于1902年创作的《罗丹和他的“思想者”》,也是一幅有名的印象派摄影作品。这幅作品构思巧妙,在画面上将罗丹(Auguste Rodin)和他的名作融为一体,颇有电影蒙太奇的效果,充满浪漫气息。此外,拍摄于1879年的《亨利·钦白尼斯》则是一张具有印象派画家莫奈的《每尔大教堂》风采的最早的印象派摄影作品。

(4)自然主义摄影(Naturalism Photography)

自然主义摄影是一个直接冲击和动摇了绘画主义仿画派摄影的流派。

必须指出,摄影艺术中的自然主义与文艺领域中的自然主义并不完全等同。

文艺学中的自然主义是文艺创作上的一种思潮和倾向,它是建立在孔德(Auguste Comte)实证主义哲学、泰纳(Hippolyte Adolphe Taine)决定论和K·贝尔纳(Claude Bernard)遗传学和实验医学基础之上的,主张客观、冷静、忠实地描写现实生活中的个别现象和琐碎细节,不讲究艺术概括和典

型化。

摄影艺术中的自然主义则是 P·H·爱默森在上述思潮启发下,鉴于绘画主义仿画派固古的弊端而提出来的一种新的摄影艺术主张。1886 年,他在摄影俱乐部的一次集会上发表了《摄影是写实的艺术》的演说,抨击绘画主义摄影是一种“支离破碎式”的摄影方法,题材陈旧且内容空洞,使摄影沦为学院派绘画的奴婢。他认为绘画主义倡导人 H·P·罗宾森的著作是“艺术方面谬论的集中表现”,主张摄影艺术应该回归自然寻找灵感,认为自然是艺术的开始,又是艺术的终结,只有接近自然、酷似自然的作品才是最高的艺术。他还进一步指出:“从感情上和心理上来说,摄影作品的效果在于感光材料所记录下来的、没有经过修饰的镜头影象。”1889 年,他的《自然主义》一书出版,作者宣称摄影应有自己的艺术语言,并预言它将成为一门独立的艺术。作品《采集睡莲的人》便是他自己理论的实践。

自然主义摄影的另一位大师 A·R·帕丘(Albert Rengerpatzsch)曾说:“美术应该交给美术家去做,就我们摄影来说,并没有什么可借重美术的,应该从事独立性的工作。”由此可见,自然主义摄影在尊重和发挥摄影纪实这一特性,促使摄影家面对现实世界方面与纪实摄影是一致的,但它却忽视创作主体的积极作用,过分强调客观性,从而导致了与纪实摄影的分离。就其实质而言,该流派的美学思想是现实主义某种庸俗化的表现。

应该肯定的是,自然主义摄影为摄影艺术引入了现代造型意识,极大地影响了揭开现代摄影帷幕的 A·斯蒂格里茨等大师的美学思想。

(5) 纯粹派摄影(Pure Photography)

19 世纪末,欧洲摄影艺术开始分裂:以 H·P·罗宾森为一方,组成了“连环社”,他们坚持摄影艺术的造型特性——绘画性原则,受到当时各国业余摄影团体的拥护。当时,英国的“伦敦沙龙”甚至只允许绘画主义摄影作品参加展出。这种局面一直维持到本世纪 20 年代。另一方是以 A·斯蒂格里茨为首的“分离派”,主将有 E·J·斯泰肯(Edward J. Steichen)、F·H·伊文斯和科伯恩(Coburn)等人,他们继承和发展了自然主义摄影理论中某些合理的部分——主张摄影艺术应该弘扬自身的特质和性能,抛弃绘画的影响,提倡用纯净的摄影技术去求得摄影所特有的审美效果:高度的清晰、丰富的层次、微妙的光影结构、细微的纹理表现、精确的形象描绘等。

这一流派的摄影艺术家们在艺术上刻意追求的是所谓的“摄影素质”——准确、直接、精微和自然地表现被摄对象的光、色、线、影、纹、质诸方

面,而不去借助任何其他造型艺术手段。A·斯蒂格里茨的《日光与阴影》就是一幅比较典型的纯粹派摄影作品。

纯粹派摄影流派在本质上似乎是自然主义摄影与文艺学中被称之为形式主义的“混血儿”,作品缺少内涵和深度。后来,这个流派形成两个分支,一支衍化为“新即物主义”,另一支则向线条、简约、歪曲和图案化的抽象方面发展。

(6)新即物主义摄影(Neo Objectivity)

新即物主义摄影 继纯粹派摄影之后,在本世纪最先出现于德国的摄影艺术流派。这一流派的艺术观点是主张用直率、朴素、清晰的手法去表现日常习见事物中的美,因此,有人又称之为“新现实主义”摄影。

新即物主义摄影的理论先驱是P·斯特兰德(Paul Strand)。他说:“新即物主义仍是摄影的本质,并且也是摄影的产物和界限。”上述观念和当时兴起的“新写实”风格的电影观念有关。这一摄影艺术流派的出现,标志着摄影艺术本体观念的进一步觉醒,彻底动摇了绘画主义摄影艺术在影坛与写实摄影平分秋色的地位。

新即物主义摄影首先波及瑞士,后又传到美国,代表人物有E·J·斯泰肯、P·斯特兰德、B·威斯顿(Brett Weston)、I·克宁汉(Imogen Cunningham)、B·阿博特(Berenice Abbott)和A·亚当斯(Ansel Sdams)。1932年,电影摄影师W·F·代克(Wilad F·Dyke)与B·威斯顿、A·亚当斯和I·克宁汉等一道组在了“f/64小组”(G f/64),提倡用最小光圈去获得最大景深以求拍摄影纹极其清晰的照片,并用大底片来保证精细的纹理层次表现。因此,该小组成员作品的艺术特色是影像纹理细腻、层次丰富,黑得下去、白得出来。

A·亚当斯是当今美国最著名的风光摄影大师,从事摄影活动60余年,现存底片达3万余张。他的创作带有明显的纯粹派和新即物主义倾向,最能代表“f/64”的特色。他的风光作品纹理细腻而清晰,影调鲜明而丰富,有一种冷峻、肃穆而又庄严的乐感。他曾经这样说过:“我不喜欢那种没有精神的纯风景作品。我一向喜欢音乐,底片有如乐谱,照片就是它的演奏。”

B·威斯顿早期拍摄过不少沙龙情调的作品,后来在墨西哥受好友、画家莱维拉(Levila)的影响,风格发生了变化。1925年以后,他由画意风光和人像摄影转而追求强烈的视觉冲击力,用近摄的造型手法,突出而又精细地刻画被摄物体的结构或表面质感,作品具有一种强烈的视觉效果。他热衷在贝

壳、白菜、沙丘、石块、云朵、老杉树、木板等平凡的东西上发掘其美的品质，“不去追求那些不平凡的题材，而是要把平凡的事物变成不平凡的作品”，这是他这一时期创作的座右铭。

在摄影艺术史上，新即物主义的积极贡献是进一步弘扬了摄影艺术的纪实特性，开拓了人们的审美领域，创造了一种前所未有的视觉艺术美。消极方面是该流派的某些摄影艺术家满足于对客观事物表象的描写，其美学思想仍停留在自然主义范畴，或者说是属于追求微观世界表象显示的客观主义。其中个别极端者使作品画面中的影象完全失去了整体的视觉效果，成了为些不可辨认的纹影和线条。他们的这些做法为后来出现的抽象摄影提供了温床和土壤。

(7) 达达主义摄影(Dada Photography)

绘画中的达达主义是第一次世界大战期间出现于欧洲的。它是对传统和理性的叛逆，公开宣称自己和美学无缘，主张“废除绘画和所有审美要求”，用一些与艺术毫不相干的零碎物件或物件的一部分作为某种意象符号来构筑作品，使创作近于游戏。

在上述艺术思潮影响下，摄影艺术领域也于1918年出现了达达主义摄影。该流派虽然是曼雷(Man Ray)和L·M·纳吉(Laszlo moholy-nagy)首创，但其渊源可以上溯到1915年，其时A·斯蒂格里茨和E·J·斯泰肯在达达主义画家杜桑(Marcel Duchamp)帮助下创办了名为《291》的刊物。

达达主义摄影大都利用暗房工艺将报纸碎片和实物拼组成画面后翻拍而成。如由J·哈德菲尔德等创作的《达达——MERLKA》，其画面就是用不同形状的剪报、手套、照片的碎片和其他不知道名称的不同形状的物体或聚或散而构成。这幅不明题意的作品是作为1919年举行的达达影展的海报问世的。

如果将L·M·纳吉于1925年创作的《丽达与天鹅》与古典画家达·芬奇(Leonardo da Vinci)、米开朗基罗(Michelangelo Buonarroti)所画的同名作品比较一下，会有助于对达达主义摄影艺术的了解。

由于达达主义摄影不符合传统的审美习惯和审美趣味，加之它也和绘画中的达达主义一样，没有理论上的积极贡献，因此不久就衰微下去，1924年以后，逐渐被有较明确、较完整的艺术纲领和理论的超现实主义摄影所代替。

(8) 超现实主义摄影(Surrealism Photography)

超现实主义摄影是产生于达达主义衰微时期的一个摄影艺术流派。

超现实主义源于法国作家勃勒东(Andre Breton)发表于1924年的《超现实主义宣言》，他在这篇宣言中写道：“超现实主义是一种纯粹的精神无意活动。人们凭借它，无论是口头、书面还是其他方式表达思想的真实过程——在不受理性的任何控制、又没有任何美学和道德的成见时思想之自由活动。”由此可见，这一艺术流派的哲学基础是柏格森(Henri Bergson)的直觉主义和弗洛伊德(Sigmund Freud)的精神分析学说。在他们看来，人的最真实的现实只能在潜意识和梦幻当中，因此，人类的下意识活动、突发灵感、心理变态和梦幻世界才是一切艺术驰骋的广阔天地。

法国超现实主义摄影家曼瑞首先将被勃勒东称之为“自动写作”的方法用于摄影艺术领域的创作，即不用照相机，而是将某些物体直接置于光源和感光材料之间，通过轮廊、阴影、透射制作成照片。后人将这种不用底片的“照片”称作“瑞式照片”。后来则象达达派摄影一样，利用暗房加工、多次曝光等特技将一些互不关联的影象或变形、或省略，反逻辑、超常态地错乱组合在一起，创造一种现实与梦幻、具象与抽象之间的奇特、荒诞而又神秘的不可捉摸的“艺术境界”。画面充满着某种象征性和暗示性，使作品内涵闪烁而不确定。

超现实主义摄影家P·哈尔斯曼(Philippe Halsman)曾为他的好友、西班牙著名超现实主义画家达利(Dali Salvador)拍摄并出版了一本超现实主义摄影集《达利之须》，表现出他的非凡的想象力。哈尔斯曼的名作《红粉骷髅》为了显示“圣人安东尼对于色欲的罪恶感”，画面处理就是象征性的：右上方是一个由七个裸女巧妙组成骷髅头骨，左下方是一位戴礼帽绅士的侧面半身像。另一幅题为《原子达利》的照片，其构思受到现代物理学原子理论的后示而“把所有的东西都据实作为半悬空状态来描绘”，画面中的一切，包括达利、猫、水、画板与椅子都象在失重环境里那样飘浮着。其题材是超现实的，艺术处理也是超现实的。由此可见，超现实主义摄影是利用摄影艺术的造型特性，将摄影当作画笔来表现作者的某种意念。

超现实主义摄影还有另一种存在形态，H·C·布列松(Henri Cartier-Bresson)创作的某些作品就是这样的超现实主义摄影的代表。这些作品的画面虽然是“纪实”的，，但只是用来物化摄影艺术家头脑中瞬间意识的运动。其创作趋向于“心理自动化”，和纯直觉表现，通过自由联想，自由地、随意地、松散地、不受逻辑支配地进行创作，但又并非完全都是“想象的漫无边际，感

情的无端跳跃，怪诞形象的杂乱堆积”。用H·C·布列松自己的话说就是：“要时时刻刻地观察事物，就象跳舞一样，在有意识和下意识之间摆动，突然地发现并抓取那些刹那间的、自然出现的、直观感觉的景物。”“与其说我是个摄影家，不如说我是个蚀刻家或水彩画家……我是一束等待着时机的神经，在景物一次又一次地出现之中，突然拍摄，这是一种自然的快乐，是活动、时间与空间在某一时刻的集结。”

超现实主义摄影的造型手段多种多样，如帕尔汉(Palham)的集锦，B·布兰特(Bill Brandt)的变形和曼雷的多次曝光等，都各有千秋。

(9) 抽象摄影(Abstract Photography)

抽象摄影是产生于第一次世界大战之后，盛行于第二次世界大战前后的一个摄影艺术流派。

二次大战的破坏，从根本上动摇了西方资产阶级知识分子对现存社会 and 历史的信赖，他们认为周围的物质世界已无自由可言，只有抛开物质世界和社会现实生活的抽象情感世界，人才能得到彻底的解放。这种观念首先反映到绘画领域，于是产生了抽象派绘画。

抽象派绘画艺术家认为，艺术的本质是一种情绪的宣泄，而情绪是没有形体的，主张向音乐学习；认为采用造型原素——点、线、面、色等“抽象”符号，以某种组合的方式就能象音乐那样表达人的情绪、意念。在他们看来，具象向抽象转化是一种升华，并且认为升华可分两种：一种是形的升华，即物形的抽象；另一种是意的升华，即概念的抽象。有些评论家认为，具象在于表现世界，而抽象则在于创造世界。

在抽象主义绘画中，侧重于理性或推理的，被称为“冷抽象”，亦即形抽象，以俄国的康定斯基(Kandinsky wassily)为代表；侧重于情感的为意抽象，亦称为“热抽象”，其代表人物是荷兰的蒙德里安(Mondrian Piet)。

1921年，年轻的匈牙利摄影家L·M·纳吉由维也纳移居柏林。翌年任教于当时欧洲前卫艺术的中心包豪斯工艺学校，与康定斯基同事。其时，蒙德里安也正侨居柏林。受他们的影响和后发，纳吉开始了抽象摄影创作的实验。他在“瑞式照片”的基础上进行实验，并在理论上进行探讨。他说：“通过黑、白、灰三色表现为空间的紧密程度。通过控制色调与质感，产生一种非物质的效果。总之，就是运用光的效应。……因为(它们)能促使我们通过视知觉在生理上和心理上产生直接情绪感应。”尔后，他在抽象派画家康定斯基的帮助下引进了显微摄影和X光摄影，拓展了表现领域，丰富了艺术语言，