

斯大林獎金獲得者 Ю. И. 愛凱爾契克 原著

論攝影藝術

四聯出版社出版

論攝影藝術

傅 鶴 鳴 譯

· 內 容 提 要 ·

本書研討攝影術中表現技巧的特性與本質，以及利用攝影術來創造地反映真實題材的可能性。並將某些蘇聯攝影家的創作方法及其作品介紹給讀者，並根據這些作品的研究與分析作出本書的結論。

原書名 Изобразительное мастерство в фотографии
原著者 ЮРИЙ ЕКСЛЬЧИК
原出版者 ГОСКИНОИЗДАТ МОСКВА
原出版日期 1951.

論 攝 影 藝 術

開本 787×1092 耗 1/28 頁數：47

定價：七 角 · 字數：71,000 字

原著者。	Ю·也 開 立 契 克
譯 者。	傅 鶴 鳴
出版者。	四 聯 出 版 社
	上海河南中路一三七號
印刷者。	蔚 文 印 刷 廠
	上海長樂路二五六號
總 經 售。	上海圖書發行公司
	上海山東中路一二八號

1955年6月新1版 · 1955年6月第1次印刷 · 0001—3000冊

原中國攝影出版社 1—5000冊

上海市書刊出版業營業許可證出〇六六號

原作者序

攝影術中的表現技巧問題，愈來愈吸引了蘇聯攝影藝術家和攝影愛好者的注意，但由於某些論點的尚未解決，以及文獻上的幾近於真空缺乏狀態，因此目前還不可能完全來滿足他們的要求。

本書祇限於下列問題的研討上：攝影術中表現技巧的特性與本質，利用攝影術來創造地反映真實題材的可能性。

將某些蘇聯攝影家的創作方法及其作品介紹給讀者，同時也是這本書的目的，它的結論也就是根據在這些作品的研究與分析上。

論攝影藝術

目次

近代攝影與攝影愛好·····	1
造型藝術的攝影術·····	3
攝影術的表現技巧·····	8
空間表現與拍攝點·····	15
線條與線條結構·····	26
色調·····	32
光·····	45
平衡·····	54
對象與背景·····	63
人像攝影·····	66
風景攝影·····	74

近代攝影與攝影愛好

沒有任何一種藝術的現實表現，能像攝影藝術這樣廣泛普遍，能像它在人類文化社會生活的各個領域中這樣活躍而且有力。

表現一樁事件的真實性與說服力，將它紀錄下來比較容易（只須具有攝影術的基本技術即可），照片較易複製的可能性——這一切都使攝影術成了近代生活的紀事者，成了科學與技術上不可缺少的幫手。

在文化與經濟建設方面，攝影術是羣衆性直覺的鼓動與宣傳的工具，例如我們報刊上的攝影插圖、其他的攝影宣傳畫、紀年攝影、攝影漫筆等，都直覺地在照片文獻上勾劃出我們時代中意義深長的事件。

由於思想意識的先進性與進步性，蘇聯的攝影術積極地促進了共產主義社會的建設，它反映了蘇聯人民的生活與勞動的豐富與多面化的形象。

先進的蘇聯攝影大家，他們熱愛而且努力地真實反映人民的生活與活動，提高了我們攝影術的表現技巧水平。同樣的，攝影技術也獲得了廣泛的發展。

我們現在就談輕便易攜的蘇聯“費特”（Фет）型鏡箱吧，它可以在電影軟片上拍攝不少數目的照片而無需時常更換暗匣，而且，它還可以更廣泛地選擇高速度的感光軟片。攝影技術的發展，簡化了拍攝與處理的過程，造成了它的普及，而正因為這一點，引起了蘇聯攝影愛好的顯著成長。

攝影愛好的廣泛發展，自然地便造成了使實際上從事攝影工作的勞動人們，有認識到表現技巧的基本問題的必要性。

欲將一個人——創造者、建設者、戰士——他的豐富作業與生活事件表現在照片上，單單憑攝影的技術知識依然是不夠的，我們還必需有原則與方法的正確應用知識，有了這一點，我們才能將觀眾的注意力吸引在照片的最主要部分上，這樣才能以主題及基本的構思來感動他們。

表現的技巧、主題的選擇、題材的思想、政治上的處理，這一切問題都需要攝影者的工作具有思想性與嚴肅性；每一個攝影記者應該是一個政論記者，而同時又須完善地掌握本身的藝術。

善於發掘題材中的主要因素，善於利用自己的藝術在突出的主題與題材上來打動觀眾——這就是攝影藝術家的主要目的。

技巧——這兩個字的意義是奠基在研究與經驗上的，它否定成功的偶然性，它能在經常的情況下保證得出成績優良的作品。藝術表現的方法與手段，隨着時間以及攝影藝術的發展而累積起來的，最後匯集在攝影的表現作品上。

欲表現出我們的建設或其他生活方面的成就時，應做到觀眾所感受到的內容能在心靈中引起深刻的反響，而不是令觀眾覺得平淡乏味。要達到這一個目的，除掉高超的技術知識以外，題材的進一步的思想和政治處理與藝術技巧手法的掌握都是必要的。我們必須研究藝術的手法，研究這些手法在解決任何題材上的自覺應用的可能性。

1950年8月19日的“真理報”，在一篇“論報紙插圖品質”的社論中寫道：“我們在報紙上有時看到的，不是鮮明的表現創造性勞動的歡欣、城市與鄉村的社會主義建設、工廠革新者的先進經驗、蘇維埃人的莊嚴事業的插圖，而碰到的却是一些缺乏社會意義與興趣的無用照片。”

以後繼續又寫道：

“的確，在我們的報紙上，僅僅只能有着沒有缺陷的照片。蘇聯的讀者，希望在報刊上看到內容豐富、構圖精密、技術完美的攝影插圖，看到主題明顯、具有說服力的圖片；這些圖片同於其他所有的布爾什維克出版物，可以鼓動讀者，可以促進勞動生產與建設，號召他們前進，為祖國的光榮樹立起新的功勳。”

關於報刊插圖的品質問題，“真理報”一再強調了蘇聯報導攝影的意義；它指出報導攝影是蘇聯攝影藝術中一種最具有戰鬥性與普遍性的形式。

本書的目的便是希望將一些基本的表現技巧介紹給讀者，換一句話說，我們

要告訴讀者，是什麼東西賦予一張照片以感染性與生命力，是什麼東西造成照片的萎靡，缺乏表現力，而且不能引起感染與共鳴。

認識表現技巧上的手法，研究蘇聯攝影藝術上的名家經驗，以及其中所總結出來的結論，將會推動蘇聯的攝影藝術邁步前進，將會幫助我們來探索更能深入寫實性藝術和思想目的的新的表現方法。

造型藝術的攝影術

造型藝術係將現實的對象通過藝術家的意識，用視覺形式再現出來。

彫刻* 則將表現的對象，用立體的形式表現在三相空間（трехмерное пространство）中。繪畫、攝影、素描皆同樣是表現在兩相（也即在平面）空間中。

因此，藝術家的企圖與思想，是以具體的視覺形式來達到目的，而藝術家對於此種形式的處理法，就是將它表現在三相空間（彫刻）或者畫面的平面上（畫、像片、版畫……等）。

畫家可將任何現象或事件，用筆和顏料再現在畫布上，根據他的記憶來表現它。只要看到過一次，或者在記憶中留下過一次印象的事件與外景，以後在創作上就是他的材料。此外，由於研究了大自然，他可以將它以最合適與最相宜的光及色表現出來，而達到這目的所利用的工具，便是草圖與畫稿。

畫家具備綜合的可能性。在畫幅上創作形象時，他可以將各不同時間內所感受的印象後果融合在同一畫面上。在一個角色上，他可以將實際生活中所看到的許多人的性格，凝化成一個新的單元；他可以將創作的一切因素及技巧，融化在作品的基本思想中，由此來達到必要的、藝術上的統一性。

偉大的俄羅斯海景畫家阿依佛咄夫斯基（И. Айвазовский），在創造他一幅最出色與最著名的油畫“第九個巨浪”** 時，當然，我們不可能想像在創作這幅畫

* 這裏所談的彫刻（即彫塑），與木刻的意義不同，木刻只是一種平面的的鏤刻術，因此它是版畫的一類，是現表在平面的造型藝術。

** “第九個巨浪”按西方習俗，意思是指最兇暴狂濤。

——譯者

的整個過，呈現在他面前的大海，正是他所畫出來的副本。無數的草圖與畫稿，告訴我們，藝術家是在怎樣漸進的情況下，積累起我們所忘不了的“第九個巨浪”畫面上的海景。

在草圖上，我們忽而看到波濤洶湧汪洋上的日落。忽而巨浪，忽而又是遇險船隻的碎片與掙扎在水中的人。就像這些草圖所證明的一般，藝術家經過細心的研究大自然，然後再將自己的觀察綜合在統一的最後的形象——畫——上。

攝影家和畫家不同，他所表現的自然對象，是處在正面的、直接的關係上。攝影家所希望表現的一切，應在鏡頭的視野內附合攝影者的構圖、位置、光線等的要求。

雖然在繪畫與攝影上，表現方法的手段與技術是根本不同的，但於藝術表現的構圖方法與構圖原則上，這兩種造型藝術在許多方面是相類似的。繪畫的知識及其原則，在攝影家的工作上，具有極大的裨益。畫家所應用的表現手段，當然不能機械地搬進攝影中，因為表現的方法與技術實在相差太大了；但是，藝術表現的手法，視覺的和諧原則，這些大部分是一致的。

由於它具有造型藝術的特點，由於它是反映現實的一種工具，因此攝影術最爲真實，甚至可作爲證件地反映近代現實中的人、物、事件及現象。在事件發生的一刹那，攝影術具有立即捕下它的本領，由於這一點，造型藝術的攝影術具備其他任何造型藝術所不能有的寶貴特點。

攝影家的藝術，在於能看出現實中的任何現象與事件的政治意義，在於能找出合適的表現方式（光線、鏡頭前的佈置、特有的氣氛）。

攝影家所能够掌握住的組織畫面因素（элемент）的手段與可能性（возможность），以便最有效地表現出作品的主要思想，其可能性與任何造型藝術支脈都是一樣的。然而，攝影風格上所謂可能性與手段，和其他任何造型藝術的手段不同；遺憾得很，有一些個別的攝影家對於其本身業務的基本任務，並不着眼在探索正確的、適於該情況下的、有組織的攝影表現形式，而着眼在盲目的、機械與無思想的模倣繪畫上的技術手法，將注意力重點地放在表現技巧的外表與外在的相似性上。在我們的記憶中，還陳列着所謂“鉛筆畫”、“木炭畫”、“油畫”派的攝影。製造這類像片的攝影者，其唯一的努力便是或多或少地精確模倣繪畫上的手法，換一句話說，效法畫面的外表結構。爲了達到此一目的，他們以極復

雜的方式對待攝影術，他們用油彩與油墨，用毛筆，倣效了繪畫所特有的運筆法與配光法。這裏面也包括著所謂“美術”的創作法，例如“勃魯庵依里”*和“古米特路克”*。然而效果呢，却並不能替白浪費的精力與財物來辯護。經過此類方法“加工”過的攝影畫，不但不像攝影，而且也不能脫胎而成繪畫的作品。

同樣他們也辯護不了倣效某些名畫家風格的企圖。“令白蘭脫”和“卡里拉”派，僅不過將某些人們喜愛的繪畫作品上的構圖法與配光法，奴隸性地搬到攝影中來而已，在風格及形式上仍然給人以缺乏洗練虛飾及形式化的印象。

由於不認識攝影術的可能性，不理解此種新藝術底廣泛而又獨特的表現風格，他們盡量避免所謂“攝影性”(фотографичность)，他們認為，只有倣效繪畫才能將它推上藝術之境，因此到處都做到使他們的作品美術化。

然而這一切表現法都屈從於“倣效”繪畫的作品上，却找不到任何一點智慧，也看不見感動觀眾的力量，它僅僅證明了這些專家們的徹底破產，證明他們不能用藝術家的眼光看到他們周圍的現實，不能理解本身藝術的特有風格。

這些畫片對於觀眾所產生的印象，並不像獨立的造型藝術作品，而僅不過是提醒人們繪畫上所碰到的某些類同點而已。

他們害怕所謂“攝影性”的緣故，是因為“攝影性”這一個名辭代表着事實或現象的機械或紀錄式的翻拍。

然而事實上，攝影術早已絕對不是機械式的表現方法，在有頭腦的藝術家掌握中，它能一變而為具有巨大作用力量、能創造性地反映現實的藝術。

偉大的俄羅斯科學家季米里雅澤夫(К. А. Тимирязев)，在作為一個熱誠的攝影者方面，關於這個問題他這樣寫道：

“在一幅畫裏面，可以看出藝術家——再狹義些，應該說是藝術的創造家——顯然超出於藝術技術匠的地方，因為通過沒有人格化的攝影者的技術作品外，還應當看到這一個人的本質；在畫中，不應當只看出一個單純的自然，而還該顧及到欣賞它的人來；攝影術雖然可以使他從技術中，從經年累月學校中苦苦磨鍊出

* “勃魯庵依里”為溴油印法，“古米特路克”為膠版印法，都是照片的加工複製方法。經過複雜的手續後，使一幀照片的外貌看起來近似一幀鉛筆畫或木炭畫。這些方法在二十年前風行於攝影作品中，被譽為一種攝影特技，近年來雖複製的較少，但另用一種“紙質負片複印法”來代替，複製後的效果相仿。——譯者

來的一切中解脫出來，但是，它却不能使他從——主要是人的方面——藝術的因素中解脫出來。

“當然，假如一個攝影者拿着他的“柯達克”左擷右按，攝取一些似乎“有趣的地方”，結果得出一大批好不費勁的有生命和無生命的炒雜燴式的商品目錄，那麼它只能告訴我們那裏有些什麼：這兒是些三角簷或者小園子的別墅，自左往右是一行行筆直的電綫桿。一個真正的藝術家就這樣地對待他的任務嗎？”*

接着，他又談到了藝術的攝影術：

“無論那些到處希望發現什麼神秘因素的美學家們怎樣說吧，用畫筆在表現自然時，他的任務難道不是使畫像與表現的目的物一致嗎，換言之，不是需要真實嗎？”。

“有一些藝術的鑑賞家們，珍視着古代彫像上的某一塊碎片，或者 *avant le lettre* 上的那幾頁殘跡，他們就是欣賞這些為廣大羣衆所不能理解的、不可捉摸的美底色彩，他們所以要排斥攝影，就是由於它的通俗性和民主性。的確，攝影使藝術民主化了，而且首先是使實質上本身就是民主化的那個部份——自然的美——民主化了”。**

著名的俄羅斯藝術家烈維登 (И. И. Левитан)，就季米里昂捷夫在 1900 年 2 月 1 日所發表的論攝影術的意見，寫信給他道：“我還得對您所贈給我的小冊子致以深切的謝意，我以極大的興趣讀完了它。這裏面真包含了驚人而又深刻的意見。您所認為的攝影術拓廣了美學欣賞的領域是完全正確的，就此意義而言，攝影術的前途一定未可限量”。**

自周圍的現實中汲取到題材與形象後，攝影家應該找出題材的表現處理方法，設法運用攝影術上的可能性，避免機械式地套用其他造型藝術所具備的表現方法與技術手段。

如果愈能利用該藝術所賴以表現作品思想的可能性，那麼此一藝術作品，便愈是有價值。

攝影術是一種比較新的藝術，而每一種新的藝術，都能幫助人們以新的方式

* 季米里昂捷夫於 1904 年 5 月公開講演——“近代自然科學的迫切任務”。

** 季米里昂捷夫選集第 4 卷第 464 頁 (Сельхозгиз 國家農業出版社 1938 年版)。

——原作者

反映周圍的世界，來看到前所未見的或者認識到前所未知的這個世界中的事物。攝影術的力量，就在於它創造形象的真實性與說服性。而攝影創造的主要源泉，也正就是奠基在這些範疇內。

所謂具有真實性的攝影，並不是平板的、照抄的事實紀錄。攝影家可以用構圖的形式、獨運的匠心來勾劃出事實，突出事實中的最主要的本質。

善於找出拍攝對象中的構圖以及組織的基本原則（начало），善於在拍攝過程中對待此一原則，善於配合最具表現力的、和諧的視覺因素來表現主要的題材——這就是攝影藝術家的技巧。

所以在攝影術中，與任何其他的造型藝術一樣，創作的決定性動機在於發現正確的構圖法。

所謂現實形象與事物的表現方法，換一句話說也就是它的表現構圖法，在藝術上，不外是將主要的思想——內容——匯合在具體的視覺形式上，使它能最明朗，最突出地顯露藝術家的思想與目的。

構圖（композиция）在造型藝術的意義，就是各種視覺形式因素的最有效的組合，以達到表現作品基本思想的目的。作品的思想和政治內容愈豐富，組合起來的表現形式愈明顯，那麼，此一藝術作品的本身也就更加有價值。

研究造型藝術上的藝術表現方法，換一句話說研究表現構圖法的問題，是和藝術形式的分析脫離不了關係的，這裏我們所瞭解的並不是判斷幾何上的形式，我們可以將任何的表現結構，融合在它的裏面，我們所要談的是：在怎樣的情況下，藝術形式的因素能夠促進題材的明朗化，在怎樣的情況下，它們能夠豐富視覺上的內容。

在研究攝影畫面的藝術形式、表現方法以及結構技術以前，我們首先必須精確地對待自己的藝術目的。

現代蘇維埃攝影術上的主要領域就是報導攝影，其中許多具有雄辯性的照片，每天在我們的報章雜誌上幾百萬地傳播開來。

蘇維埃的報導攝影，就是表現共產主義的偉大建設，表現蘇維埃國家的優秀人物，表現社會主義帶給我們的在人與人的關係上、在生活與勞動方面的一切新的事物。

就本身的成就而言，蘇聯攝影術是脫離不了黨與政府朝夕英明的領導，脫離

不了他們對於蘇聯攝影發展的注意與關心的。

黨中央委員會在關於藝術問題的決議上，曾直接談到了攝影藝術，它豐富了攝影的內容，替它開闢了一條社會主義現實主義創作法的更進一步發展時所應該走的道路。特別給與蘇聯攝影術以注意與幫助的是我們黨的中央機關報——“真理報”，上面曾刊登了不少論文，討論到蘇聯的攝影藝術及其宣傳作用，也討論到它的成就與缺點。

一架鏡箱，在熱愛自己祖國而且有頭腦的攝影家掌握中，就可變成傳播文化的工具，變成宣揚社會主義建設成就的工具。

蘇聯報導攝影的高度思想和政治內容，表現的優秀藝術形式，使它成為蘇聯攝影藝術中的主要骨幹，在生活中賦予人們以新型的表現方法，而此種表現方法只有攝影術所特具，而且與任何其他的造型藝術不同。

攝影術的表現技巧

如果我們說，在表現中決定形式的構圖因素以及它們的組合，是一種表現內容的技術與方法的話，那麼還應該加上一句：它並不是“概括”的、抽象而脫離現實內容的方法。

任何一種表現方法的運用，都意味着藝術家對於表現形象所抱的態度，都表現出藝術家的創作方法以及他的世界觀。

在攝影術中，構圖表現性因素的組合，和題材選擇完全一樣，它應該在不斷發展的現實中，突出地反映出真實的情況。

列寧和斯大林在論藝術的黨性學說中，號召我們從正確的觀點來判斷藝術作品的價值；從鞏固蘇維埃制度的切身基礎的意義上，從鞏固蘇維埃國家的政治意義上，從爭取蘇聯人民的社會主義和共產主義原則的實現意義上來判斷它。

一種藝術形式，如果愈能明晰地、完美地、簡單地表現出社會主義的高度內容，那麼，在作品中便愈能真實地、深入地反映客觀世界，它的吸引觀眾意識的力量也愈強，同時，這種藝術的價值也就更高。

資產階級唯美主義的藝術家們，不承認攝影術被稱為藝術的權利，因為它不過真實地記錄下現實中的事實與形象，而達到此一目的僅僅是利用技術。然而蘇聯的攝影大師們，却證明了正是由於它的紀實性、報導性、賦形為高度藝術性的表現形式，才使攝影術具備了顯著的感人力量，使它具有着巨大的思想和政治意義及社會意義。

否認攝影術被稱為藝術的權利，僅不過因為攝影的構像方法，是奠基在物理與化學原則的運用上；然而從這一點，也正可證明資產階級唯美主義者，對於藝術的判斷完全從形式上出發的。

我們認為：藝術就是現實的美藝形式與感性形式的反映。因此，創造藝術作品的技術過程的本身，絕對不是決定此一藝術是否從屬於現象的因素。如果作品能有效地（作用於我們的感覺）、形象化地表現出思想的內容，反映出真實的現象，那麼它就是一幅藝術的作品，不論它是運用什麼方法，不論它是運用人的手或是借助於眼睛與鏡箱的鏡頭，都是相同的。

資產階級唯美主義者，根本不瞭解攝影藝術的特點，所以他們否認了它的現實形象的藝術創作表現的可能性。好像非常謙虛似的，他們認為只有那些在形式上及風格上極度接近於繪畫的作品——例如靜物、超然的風景——才够得上資格叫一聲藝術攝影。

將攝影術推上尋找所謂美的道路上，盡量地模倣繪畫所具有的外貌，這一切努力結果把它引入了脫離反映近代現實的歧路，引入了可憐的模倣、繪畫的機械倣效的歧路上，正好中了各種形式主義的圈套。例如唯美主義的攝影家，在模倣所謂“左傾畫派”的代表作品時，運用了一切的攝影上的表現法，企圖證明在攝影上樹立“左傾”派的可能。

造型藝術上，根據資本主義西歐的所謂“左傾”派，是由於藝術家脫離真實現實的後果。這些“左”派者最感到自滿的是本身個性——“自我”——的表現，而且爲了這一個目的，他們運用了各種各樣的形式主義的技巧表現法，來達到表現自我思想的獨到之處。“左派藝術家”往往脫離真實的形態，將其“主題”表現成抽象的點子和線條的組合，僅不過能引起感覺和生理性的刺激而已。

唯美形式主義類型的莫哥里·那奇*和孟·烈雅*，企圖將此種抽象本質搬進攝影術的大門。他們利用一些精製的加工，將物體的真實面貌歪曲到令觀衆

達到莫知所云的程度。我們可以回憶一下洛德青柯**的工廠煙囪或者莫哥里·那奇的樹木。他們利用光歪曲了物體的真實形態，拆毀了它，然後作成具有色調的點子、線條組合的畫面，什麼都沒有告訴觀眾。置放真實物體在攝影感光片上，利用曝光方法得出了所謂攝影畫，好像表現了藝術家對於這些物體的獨到之處。自然用不到奇怪，除了莫明其妙與反感以外，這些作品對於觀眾起不了任何的感覺作用。

在蘇維埃的攝影藝術上，決定構圖的並不是形式以及藝術家所採用的表現的有效手法，而該是感動觀眾的、能以共產主義社會先進建設來教育觀眾的內容和真實的現實的反映。

但是，如果一個藝術工作者在表現現實時，對它並沒有熱愛，而且也不想用藝術形式上的一切方法來表現本身對它（指現實——譯者）的黨的態度；如果他所表現的現實，僅僅是偶然的，沒有典型意義的，畫面上雜亂無關的細枝細節剝奪了主題的注意力；這樣，必然地會使他走上了自然主義的道路。如果想盡量地“精確”化，想把一切細枝細節都收入鏡頭，甚至包羅到不能勾劃出特徵的、大都是偶然的、不具典型的、暫時存在的現象，那麼它就不可能令觀眾正確地判斷表現出來的現實對象。

如果表現的對象，選擇時並沒有經過考慮，既沒有特性，也不是典型，所表現的僅僅是爲了傳達它的細節，那麼，這樣就會給真正的現實以一種虛偽的概念。由於不能表現出對象特性的細節，隱蔽了表現中的完整的——主要的——部分，這樣一來，就將對象與其周圍的環境關係隔離出來，將它自環境中割裂開來。在此種情況下，對象是以形式的表現法來表現，它絕對不是藝術家基於周圍世界及其發展觀點上的表現。

因此自然主義和形式主義的表現法，完全是一鼻孔出氣，它們同樣是沒有思想，沒有內容的。所以對蘇維埃社會主義的藝術說來，自然主義的敵對性與無用性正和形式主義一樣。

要求於蘇聯藝術工作者的，是積極的創造性的對待他們反映的真正現實的

* 莫哥里·那奇（Моголи-Наги）：德國頹廢派藝術家。

孟·烈雅（Ман-Рей）：法國自然主義藝術家。

** 洛德青柯（Родченко）：德國頹廢派藝術家。

——譯者

一種態度。蘇聯藝術家所具有的黨性，表明在他並不是千篇一律地對待所表現的現象上；蘇聯的藝術家，運用了自己才幹的全部力量以及所有的表現方法，在作品中歌頌了社會主義進步思想的勝利。

對於蘇聯的藝術家，題材選擇是決定在如何表現發展中的現實，如何突出現實中新型的、最具有典型特性的特點。蘇聯藝術家所創造的藝術作品，直接意味着積極參加共產主義建設者的，對於現實形象的一種觀點。

社會主義現實主義的根本特點，是在於反映現實的形象並不是孤立的，而是考慮到與其他現象的相互關係，考慮到歷史性的運動以及典型性，然而同時，却也不忽略它們的特具個性。

非典型的現象，僅能看作是偶然的，不能代表發展中的真正現實；所謂非典型現象，是指所挑選與反映的事實，由於某種非典型的、非具有特徵的、然而却具有個性的細節，吸引了藝術家的注意力所造成的結果。

大家都知道，社會主義的現實主義，它的任務是在於勾劃一切典型現象中的生動而又真實的現實，揭示典型事物中的典型特徵，在於宣揚進步人類的先進思想，描寫不斷前進中的、發展中的生活。

藝術家本身來自實際的現實，參加了社會的不斷的運動與發展，因此他應該以藝術的形式，替人民勾劃出社會主義和共產主義的先進思想。

在探索表現形式（而真實現實的表現外貌，也正是決定在此一形式上）中最具有表現力的因素時，藝術家應該從此一藝術的可能點出發，應該從它的風格、特有的表現法以及感動觀眾的條件這些可能點上出發。

輕視了藝術本身的特點及其可能性，在一方面，必然會走上了真實現實現象的沒有靈魂而被動的描寫，另一方面，陷入了模倣與套公式的深阱。我們不能將刻板的老套代入發展中的真實現實，不能將現實驅入這些刻板的公式下。攝影藝術家，無疑的，是應該學習繪畫藝術遺產中的古典形式，然而不是機械地，而應該是批判地運用它的表現可能性。

攝影術打開了反映現實的新遠景，豐富了人類的知識。研究了攝影術上的可能性，我們可以得出一個結論：攝影術基本上可分為兩種表現內容的方法。

第一種方法如下：藝術家為表現其題材起見，由自己來選擇與決定拍攝對象的主題，然後於鏡箱前將人物組織在附合題材的環境下，組織在藝術家的構思

環節上，使它呼應選出題材的構思與觀念，最後再來進行拍攝。此種方法比較繁雜，往往不能得出良好的效果，因為藝術家必須選擇合適的、能够豐滿題材特徵的典型人物，必須將它配置妥當，此外，他還必須找出或者引起人物的符合題材的態度（例如姿勢、工作的情况——譯者）。在此情況下，攝影家就好像是一個導演，像在鏡箱前編排符合於構思的劇景。而編排此劇景時，却需要具有豐富的生活經驗，需要瞭解人們的特點以及他們的舉止行動。

我們還應該考慮到，攝影家通常所碰到的並不是一些他們能在藝術家的任務下作出各種合適的姿勢或者進行所需要的工作的職業的演員，相反的，他所碰到的却是一些從事各種不同勞動的人們，由於不習慣的緣故，在鏡頭前多少總要感覺到一點慌亂，姿勢也必然有些做作。然而在攝影術中，正因它具有巨大的事實性，極細微的做作與緊張，都可能轉移觀眾的注意力，由而減低了照片的價值。在這些情況下，只有細心組織後進行快速的拍攝，才可能減輕任務的負擔。

上述方法的長處是，攝影家可以直接達到解決題材的目的，使主題性的因素從屬於自己的構思，如此可以避免各種各樣的偶然性；此外，可不必顧慮事件完成的真實時間，他可以仔細地、推敲地組織起構圖上的表現性因素。

然而，這一種組織與編排材料的方法，絕對不是追求——將材料驅入任何構圖的標準形式中。結構的原則，永遠是由作品的主要思想來決定的。按此方法所進行的攝影，不能認它具有說服的事實性，這類照片的內容只能選取一些籠統的、不限定一定地方與一定人物的對象。

第二種方法則在於：攝影家事實性地表現出生活的本身。題材是藝術家所感到的具有說服力的、最典型的現實中的現象。主題則由事件中最能突出地表現特性的、能完全顯露作品內容的時機（момент）來決定。憑藉拍攝的時機性，可以得出具備巨大說服力與真實性的作品，得到說明生活本身中自然的、直接的現實形象的照片。

在此方法中，同樣並不排斥組織材料的可能性，攝影家可以在不破壞正在進行中事實的意義與過程的條件下，搬動人物——表現主題的參與者——的某些地位，挑選合適的背景，特別設備了需要的照明，同時，他也可設法隱蔽掉不能表現題材思想的妨礙物。像這樣的材料組織法，作品仍然具有它的事實性。然而，假如攝影採訪者特意編排出根本沒有的事件，或者此一事件在以前發生而來不