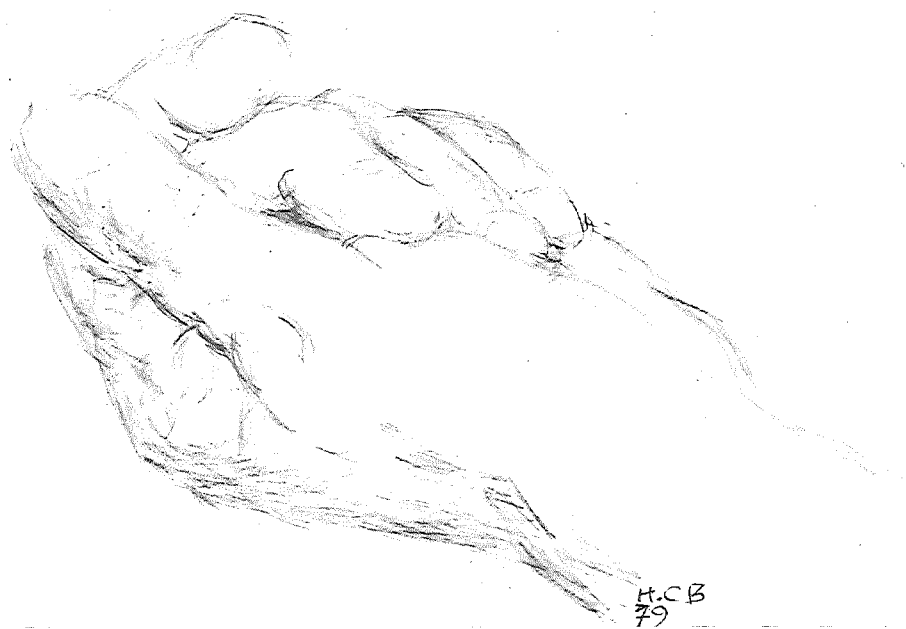


景觀



手 1979

時間的良知 ——布列松的藝術

• 司徒立

快照之神

八月，大家都到外地渡假，巴黎倒平靜。那天，布列松從普羅旺斯省來電話，閒談中有意無意地透露了他將要接受一次心臟大手術，我頓覺心裏不安。九月朋友們都回到巴黎，見面談話間總涉及布列松的手術，越發使我感到事情的嚴重。

他能經受得起手術麼？到底是84歲的老人呀！不，無論如何老人這稱呼不適合他給我的印象。布列松至今行動敏捷，和他上街，比誰都走得快。這自然是鍛煉出來的，走了大半輩子的路了，因為他是攝影家。

攝影界稱他為「攝影之父」、「快照之神」。他的名字的縮寫 H.C.B. (Henri Cartier-Bresson) 是高級攝影的代名詞^①。人們稱他為攝影的畢加索，他們都屬於獅子型的人物。布列松的攝影風格命定了他要到處跑，捕獵真實。

決定性瞬間

他說過：「有些人喜歡佈置好一切再拍，我則喜歡在外面捕捉瞬間即逝的真實影像。」「我的活動不是去發明，只是去發現，發出問題的同時也提供了意見。」於是，每天都在外面跑，差不多跑遍了世界。1931年開始從法國跑到非洲，32年回到歐洲的西班牙，接着又跑到美洲的墨西哥、美國、加拿大。二次大戰時參加抵抗法西斯運動，給抓進集中營，逃亡了三次，還是要跑。後來又跑到亞洲的緬甸、巴基斯坦、印度，恰逢甘地被

刺：45年他跑到中國，又目睹中國政權交替的歷史時刻。他像最好的獵人，總是恰逢其時地守候在那裏，等待某些歷史性的事件發生，於是他就闖入，在「決定性瞬間」拍下最具意義的歷史影像。

如果我們有機會看過布列松的攝影作品展，或者看過去年法國電視台製作的布列松作品回顧紀錄片，我們將會從麻木的狀態中醒過來，感嘆我們人類的處境——「這是怎樣的存在啊！」布列松常常重複這句話。在他大量的作品中，戰爭，無盡的戰爭，從世界大戰到中國的內戰：悲劇，無邊的悲劇，從甘地的葬儀到柏林圍牆的築起……，他的攝影作品白紙黑像地見證和鞭撻人類的罪惡。然而，布列松從不忘記歌頌《生命的勝利》，《人生屬於我們》，他讓我們看到戰爭的俘虜《回鄉》^②，孩子在廢墟上遊戲，列車上情侶的柔情，家庭生活的溫馨，處處是人間的良辰美景，節日的喜悅……。正如布列松的夫人馬丁·芳 (Martine Franck，攝影家) 說過：「我們攝影主題的重點一直在『人的形象』、『人的處境』的關懷上，我們的工作歸屬於人文主義的大運動。」

「當我買了第一架萊卡相機，它變成了我眼睛的延伸。」布列松說。他所有的攝影作品，就是通過這架看起來簡直有點寒酸的35毫米小相機拍攝的。他認為：「攝影這門藝術，從古至今，除了在科技上有所革新，並無多大的改變。然而科技並不是我們關心的主題。相機就如畫家的素描簿，依靠眼睛，依靠直覺。攝影藝術是來自心靈的、帶有社會心理影響的一種批判。」他早年創造的「決定性瞬間」的

攝影美學，是攝影藝術創作的定音鼓。所謂「決定性瞬間」，在此極簡單地說，就是「現實生活中發生的每一事件，都有一個決定性的時刻，環境中的各元素在此時刻排列成最具意義的幾何型態，最能顯示此一事件的完整面貌。但它稍縱即逝，攝影家必須抓住此一決定性的瞬間」。因此，「攝影家必須有敏銳的感性及良好的幾何概念，正是這些幾何圖形賦予事件更深的內涵，並達到化繁於簡的境界。」要做到這樣，「藝術家要心存誠意，專心致志，必須眼到，心到，手到。」就拿射箭比喻吧，射手與箭靶並非對立的兩件事，而是同一個現實。

感性的圓滿

上面說過的布列松「決定性瞬間」的理論是攝影藝術的定音鼓，在此可分兩點來說。其一，攝影一直「身分不明」，從布列松開始，才堂堂正正地登上藝術的大雅之堂。其二，此一理論中幾何結構的藝術形式，旨在促使攝影作品既結構嚴密又忠實於現實對象的美和真。結構形式組織作為主題的感性現實對象，而感性現實對象則成為結構形式的質料，這二者構成了藝術作品的「總體表現」，作品由此具有一種內容與形式的「感性的圓滿」。

或者有人會問，這不是「主題(內容)與形式」的老問題嗎？是的，正是這老問題。它似乎永遠無法澄清，藝術的生與死每次都發生在這兩者之間。在繪畫史中，長久以來，繪畫是「主題性繪畫」。所謂主題就是宗教

的、歷史的、文學的、自然以及風俗生活，在此，形式作為內容的承載物服役於主題。直至十九世紀晚期，繪畫才展開了一場「自我批評」與「自我純潔」^③的運動。純粹意味着一種徹底的自我定義，其結果是藝術形式首先掙脫了主題內容的桎梏，同時，也努力擺脫形式自身所存在的視幻效果。一種純形式的、自律的繪畫產生了，藝術獨立了。這是現代主義繪畫運動。二次大戰之前確是現代繪畫的黃金年代。之後，歷史的鐘擺終於由主題的極端擺向純形式的極端——一種為藝術而藝術的形式主義。抽空了現實對象內容的純形式，同時也抽空了自身的質料。形式沒有質料，因此也就沒有必然性：變成一種「被抽象到無定形」的形式。現代主義繪畫的晚景開始了。

現代主義繪畫的危機，其實並不在於繪畫的抽象或非對象性，而是在於形式主義繪畫，不再要求表現真實，此處出了問題，因為「任何形式系統歸根結底都瞄準着真實」。60年代之後，稱為後現代，無論如何稱呼，新的運動的確具有對現代繪畫的形式主義的反思，它的確是從重新回到現實，回到日常生活展開的。例如新達達、普普、超級寫實主義以及新前衛、超前衛。至於它們以何種方式回到現實，是何種性質的藝術，另外的機會再討論。這裏實在想指出的是，布列松既創造了攝影藝術明確的形式系統，但布列松也從來沒有沉醉在純藝術的遊戲之中。他說過：「我認為，就如其它的視覺藝術一樣，攝影是對人生的認識及了解，是一種吶喊，一種解放，而非為了標榜或證明



所謂藝術的創意，攝影就是生活。」這正是布列松之所以為布列松：一如畢加索之所以為畢加索，不但創造了立體派，而且創作了控訴戰爭罪惡的《格爾尼卡》。偉大的作品，都是那種「總體表現」的作品。

獨立的藝術家

布列松的藝術顯然具有強烈的對生活的「干預」與「參與」，但我認識的布列松是徹底的自由主義者，他獨立於任何意識形態。有一次，我們一起乘「的士」，一上車，司機喃喃自語地說：「皇帝萬歲很好！總統萬歲很好！但誰當皇帝總統我們也一樣工作呀！難道不是這樣嗎？你們同意吧！先生。」布列松回答：「我一點也不同意，我只同意自由萬歲。」另一次，在展覽開幕會上，一位負責文化的副市

長對布列松說：「感謝你對我們市的文化活動的支持。」布列松以一種古怪的表情回答：「文化？甚麼意思？我沒有文化，至少沒有你說的文化，我只是一個自由主義者。」那天，布列松在我畫室畫素描，電話響了，竟是我找布列松的，很快地，我聽見布列松很生氣地大聲講電話：「我已經說過了，不要以我的名義設獎，有一天我總會死的。而且，我以甚麼權力去評判別人的作品？……」那年，布列松80歲，法國巴黎國立攝影中心正計劃設立亨利·卡地—布列松攝影大獎。

布列松的確很容易激動，一激動便面紅耳赤。他童顏鶴髮，天藍色的眼睛十足相機的鏡玻璃。由於長期攝影工作的緣故，他的左眼患了永久性斜視，而且，每隔幾秒鐘，就會像相機的快門那樣自動眨一下。有時我們會跟他開玩笑：「喂，請勿拍照！」他會伸出雙手，說：「看，我並沒有相

機。」他使我想起武俠小說裏的大宗師——手中無劍心中有劍。

素描速寫

事實上，十七年前我初認識布列松時，他已經很少拍照，更多是拿鉛筆畫素描。那時，我們和幾位朋友，常常聚集在塞納河邊的植物公園畫畫。記得里爾克說過：「植物公園是巴黎畫派的畫家訓練自己的場所。」我選在亞熱帶的植物溫室畫畫，布列松則喜歡躲在圖書館裏隔着窗戶速寫外面的人事景物。他沒有改變攝影家「窺視」的習慣。攝影界流傳布列松是一個最神秘的人，大家都知道他的名字，卻少見過他的真面目。他拍攝別人，卻從來不讓人拍攝他，至今亦如此。其實布列松的神秘很容易理解，如果人們一下子都認出布列松，他就休想再拍到真實自然的場面。

布列松畫素描，可以說半途出家，也可以說是他少時理想的延續。無論如何，相機也好，鉛筆速寫簿也好，都只是工具，布列松的追求卻是一樣的。超現實主義宗師安德烈·布列頓(André Breton)在《瘋戀》(*L'Amour fou*)一書裏曾用布列松的照片作品作為他「客觀的偶然性」的理論的說明——痙攣的、凝結的、永恆的。這是決定性瞬間捕捉住的真實。對於今天拿鉛筆的布列松來說，似乎攝影顯得太確實了；或者說，他並不滿足攝影給他豐富的經驗與神奇的能力。他選擇鉛筆，畫出顫抖的線條，顫抖地詰問所看見的世界。而這些線條，正好是在「決定性瞬間」的中

止之前或之後的顫動，直至透露出新的真實。這些令人感到紊亂、騷動、活力、韻律，以至狂喜的素描，對於我們，首先是對於布列松自己，是一個新的發現。

文章寫到這裏，布列松的夫人馬丁來電，說布列松的手術非常成功。布列松到底是布列松，二次大戰結束後，由於誤傳布列松在某次戰事採訪中喪生，於是紐約現代博物館特地為他舉辦遺作回顧展。布列松接到消息後趕到美國，開幕那天，突然在展廳出現。藝術的創造，在某種意義上來說，不正是偷神火——這是一種永不停竭的生之活力與希望。

祝願布列松早日康復。

1992年10月

註釋

① Ernst Haas:「今天，假如有基礎攝影的ABC，那麼，高級攝影就等於H.C.B.。」

② 《人生屬於我們》、《生命的勝利》、《回鄉》均是布列松參與導演和創作的電影。1936年，作為讓·雷諾亞的副導演製作《人生屬於我們》；1937年，布列松製作以西班牙醫院為題材的紀錄片《生命的勝利》；1944年，製作以戰爭俘虜回國為題材的《回鄉》。除此三部之外，布列松還製作了其它八部電影。

③ 見克萊門特·格林伯格(Clement Greenberg)的《現代派繪畫》。

* 彩頁、封三、封底及本文插圖均為布列松作品。