

## 動態氛圍

華安瑞攝影的題材並不特別醒目：灰色天空下的一片高低起伏、荒蕪、空闊的地景，雪中的樺木林，雲霧繚繞群山前的稻田，幽暗樹林裡開著白花的矮林，夜裡的樹林，甚至一面石牆。這些景觀有時是近景，有時是遠景，但其地點總是難以辨明。即便是聯作中拍攝相同景色、但拍攝視角略有不同的第二張或是第三張照片，它們也未清楚說明拍攝的地點。這些相片加強的是觀者對此地點空間上的理解，並在作品中增添了一個時間向度上的動態。這些圖像很少有一個重心：所有細節都是平等、相互平衡的，因此目光可以在圖像上自由地來回穿梭游移。觀者不太會去問，藝術家有沒有或是如何去布局畫面的。

和托馬斯·史圖特（Thomas Struth）的作品《來自天堂的新圖景》（New Pictures from Paradise）呈現給觀者的那片茂密、紛繁、綠意盎然的森林相比，華安瑞作品的構圖性不高，也缺乏故事性。史圖特也希望他對生動綠意的注視，能觸動新的視覺經驗，並引發沉思性的觀照。史圖特的作品與「太極」有關。對他而言，一切感受都是氣的流動。在這裡我們也接近了華安瑞的創作理念。不過，華安瑞和史圖特不同，他對東亞與歐洲文化關係的關照並不只是階段性的，而是更深入的。這些饒富趣味的研究體現在華安瑞所有的攝影及錄像作品中。

華安瑞的自然圖像散發著沉靜的氣質，表現出內在的祥和。這邊描繪的不是永恆、無盡的「靜止」（Ruhe），而更像是一種「頓止」（Innehalten）——彷彿時間休止下來，而世界突然在「當下」凝結，變得可感、可見。而且這個「片刻」繼續延展，並充盈了整個時間中的空間。這是一個感知的過程，不僅可以比擬為吸氣、吐氣，事實上更可以比作「呼吸」本身：大自然是會呼吸的。在專注凝視作品之時，大自然也與觀者同步呼吸。在此，觀者完全沉浸於自然中，忘卻了自己事實上是站在一幅攝影，一個自然的「複本」之前。自然成為了圖像，儘管只是一個被片段擷取下來的景象，但這幅圖像仍表現出讓人能運用所有感官來經驗的「整體」。這邊，「圖像空間」伸展入「真實空間」，將觀者完全包圍進圖像的氛圍之中。觀者恍若感受到了更具張力的經驗，一如藝術家曾經經驗到的那樣。華安瑞在作品中獲致了這種效果，因為他的創作手法迥異於其他攝影家。

華安瑞在大自然中遊歷，如果可能的話通常是隻身一人。他總是觀察良久，逐步理解他感知到的事物。「世界是我們感知到的樣子。」（梅洛-龐蒂 Maurice Merleau-Ponty）如果所謂的「感-知」（譯註：在德文中，「感知」wahr-nehmen 是由 wahr「真的」與 nehmen「拿取」兩字組成）意味著讓外於自身的事物作用於自身並涵納入自身的被動過程的話，這個過程在觀看中則轉化成了主動的專注凝視。在華安瑞的理解中，正是在這一個「主動」反思知覺感受的過程中，「自然」轉化成了「風景」。我們通常習慣將大自然分成「原生的自然」與「人造的風景」，但華安瑞將他關注的焦點從「自然如何轉化成風景」轉移至「自然的氛圍如何作用在觀者身上」。華安瑞提到：「未經感知與（對知覺的）反思的風景仍然只是自然。」。正如之前提到的，在外界（大自然氛圍）與內在（對這股氛圍的知覺）的互動當中，我們領略到的也是平時吸氣與吐氣所創造出的韻律。在其中，真正在觀看的是「知性」（Verstand）。

這便是為什麼藝術家雖然（或正因為）有長年的拍攝經驗，但幾乎不需要刻意去注意實際的拍攝行為。相片只不過是一種視覺性的、圖像性的紀錄（Notation），回應著完全沉浸於自然氛圍中的內在心境。即使華安瑞必須多次到場，甚至數次按下相機快門，但這幾乎不會影響（更別說干擾）他的感官心境，因為注視著景色的終究是他的雙眼，而不是相機鏡頭。或許英文中的「take a photograph」，相較於德文中的「ein Foto machen」，更適合用來描述華安瑞不帶任何算計成分的拍攝方式。（譯註：德文中的「拍攝相片」使用的動詞是「machen」，意味著「製」，而英文中的「take」，「取」，對作者而言更有「不經刻意安排」的意味）。

在這個「經驗自然」的過程中，「拍攝相片」只是一個邊緣的事件。華安瑞通常會在拍攝過後好幾天，甚至是好幾個星期之後，才重新回顧他拍攝下來的許多「快照」。而這也在無意中製

造出了一個效果：記憶中當初景色的氛圍重新被喚起。他會選出最貼近回憶中那股氛圍的相片，並長時間處理之，直到相片中的景色彷彿再次顯現出了當初的氛圍。雖然這股氛圍始終是模糊、難以捉摸的，但思考與知覺在其中仍重新融合為一體，成為一個無法以「概念」去理解的「圖像」。

這邊我們可以問的是，我們在一開始提到，華安瑞作品中並不特別醒目的題材在這個深思熟慮的創作過程中扮演著何種角色？在他的作品中，華安瑞不僅拍攝紛繁耀眼的白色繖形花序，也拍攝濃霧中的樹木。這兩種不同景色，無論是歡快或是陰鬱的場景，都呈現出自然的美感。不過，這邊的美感不是狂放、外顯的美感。在這邊吸引人的，不是所拍攝的景物，而是拍攝景物作為「美感經驗的總體」（Summe aller Empfindungen）所散發出來的氛圍。這邊的美感經驗與倫理學（Ethik）密切相關。

華安瑞曾深入研究弗里德里希·席勒（Friedrich Schiller）的《審美教育書簡》（Ästhetische Erziehung des Menschen），並深受其啟發。席勒認為「感性」（Sinn）與「形式」（Form）最終會在「美的理想」（Ideal der Schönheit）中取得平衡，並達到高峰。華安瑞在道家的哲學中發現了相似的概念。不過，他也意識到，道家哲學以「動態」（Dynamik）取代了「美」（Schönheit）的概念。在這個「動態」中，「感性」與「知性」在無目的性、充滿張力的關係中相互消融（aufgehoben）。此處的「消融」（aufgehoben）有兩層意義，它一方面意味著「涵納彼此」，另一方面也意指著，時間與空間在「開放性」中完全交融。

正因為如此，華安瑞讓攝影的「主題」隱退到了背後去。他在近期的作品中，他只拍攝了牆面的局部。然而，那些作品的旨趣正在於，它們讓觀者不再分神於具體的事物，而完全沉浸入畫面上紛繁的灰色色調中。在專注凝視的同時，觀者仍意識到牆上自然留下的傾頹痕跡，像是刮痕或是蔓生的綠苔，不過觀者的目光不會駐留在這些事物上，而是毫無意圖或是目標性地在畫面上來回移動，而意識也在這個過中漸漸舒展開來。

華安瑞長卷形式的作品有著更強烈的效果。透過長卷的形式，藝術家更表現出了他過去二十年來持續關注的主題。譬如，觀者看見的是一張高約二十五公分，而寬度長達四公尺，由無數單張相片連結而成的畫面。其中呈現的是不見邊界而且無從得知其脈絡的灰牆。這邊，「拍攝對象究竟是甚麼」並不是重點，而是畫面中所呈現出來，深淺不一的灰色色調。

毫無疑問，攝影永遠有其拍攝的對象。事實上，華安瑞也希望透過作品，保留下些許生命中真實的痕跡。然而，他的作品並不是透過作品處理的「題材」，而是透過影像散發出的「氣氛」來獲致那個真實。當面對著眼前水平展開的作品時，觀者並不只用「雙眼」在圖像上來回游移，更是以「整個身體」在圖像中穿梭徘徊。因為並未提供任何敘述，作品並未預先設定好一個確切的閱讀順序——我們或許能將此理解成一個面對歐洲或是遠東文化的專注神態。在此，觀者像是面對著一個雕塑，他可以以其個人的步調在畫面上自由移動，並細細感受畫面中紛繁的不同結構與色調變化。拍攝的對象被推到近乎抽象的邊界，而觀者本身的心理更因此被昇華至一個淡漠、空無的狀態。在這一點上，我們可以察覺到，華安瑞已嫺熟了遠東文化。而他的長卷作品更清楚顯示出了，一個歐洲人如何以攝影作為媒介，鄭重其事且心懷敬意地接近中國哲學，並透過藝術作品將其精神展現出來。

Renate Puvogel（瑞納特·普沃格）  
藝術史家，德國亞琛