

溫潤厚重的玉石： 原直久的攝影藝術

吳嘉寶 ©2017
All Photo Works ©Naohisa Hara

算起來，第一次見到原直久應該是將近半個世紀(43年)前的事了。

1973年春天，我毅然辭去在台灣柯達公司的豐厚待遇，插班進入日本大學藝術學院攝影系二年級就讀。那是原直久從日大攝影系畢業(1969年)後的第四年，原直久進入日大攝影系擔任助教的第二年。

大三，我選了當時攝影系主任大內英吾 OUCHI Eigo 老師(1918-1987)的專業專題研討(プロゼミ ProSeminar)。記得有一次老師指定要我們到日本大學在千葉縣館山 Tateyama 的 Seminar House 上兩天一夜的校外課。記得當時擔任課程助教的原直久就讓我們這些毛頭小伙子打開他汽車後車廂，看看那段時間他在同在千葉縣的九十九里海濱攝影創作用的八乘十吋大型相機、三腳架以及各種攝影裝備。

翌年大四，我選了日本大學攝影系創系元老金丸重嶺 (KANAMARU Shigenei 1900-1977) 老師的專題討論 (Seminar 日文稱為ゼミ) 課程，原直久也是這課程的助教。由於那時金丸老師已經病重，常常就醫請假(後來才知道，我們上的課竟是金丸老師生前的最後一個課程)。也因此，班上同學和原直久的互動也比較密切。

我第一次親眼目睹原老師的作品是1976年他在銀座最繁華的四丁目十字路口日產汽車展示廳樓上日產藝廊 Nissan Art Salon。那時，他在日產藝廊展出他生平第一次個展，展名為：「蜃氣樓 Mirage : Naohisa Hara Exhibition 1968-

<https://ez2o.com/8G8Hd>



日產沙龍 Nissan Salon 位於車水馬龍的東京銀座四丁目交叉口，一樓是日產汽車展示場，四樓現改名為日產藝廊 Nissan Gallery

當年在內英吾教授的帶領下前往日大館山 Seminar House 上課的經驗畢生難忘



大內ゼミ會室 S51 51



從1973年開始筆者和原直久有將近半個世紀的交情

<http://ez2o.com/5G8EL>



新興写真の時代

金丸重嶺是日本大學藝術學院攝影系創辦人，也是日本現代攝影史上重量級人物。筆者有幸上到金丸老師生前最後的一堂課

1975」。或許因為我當時還太年輕（儘管當時已經是我在日本留學的最後一年），當時我印象最深刻的，就是我對原直久作品暗房工藝的精緻與細膩程度讚嘆不已，深深覺得自己很可能一輩子也無法在這方面企及原直久當時的成就。

1989年我在當時還在台北市松山大道路；我在1985年創辦的視丘攝影藝術學院附設的「視丘攝影藝廊」策劃舉辦了「Zone System vs. 東方意象：原直久攝影展」。台北展出結束後，我花了將近一年的時間，把原老師整個攝影展在全省各地文化中心巡迴展出，每一個地方展出的開幕那天，都同時配合舉辦「高品質黑白照片製作觀念與技術」的專題演講。當時展出的主要作品就是原老師創作人生第一階段的作品「蜃氣樓」。為了這些展覽的各種準備與善後，原老師和我又有了更密切的聯繫與互動。

繼蜃氣樓主題後，在1975到2000年間，原老師花了將近25年的時間把創作主要精力放在以巴黎為主的法國、義大利山城兩地的風景拍攝。其間德國、西班牙、威尼斯等地也有他創作的足跡。我認為這25年應該就是原直久創作人生的第二階段。2000年至今，原老師把創作焦點移轉到台灣、韓國、中國大陸等日本鄰近國家，算是原直久創作人生的第三個階段。

如果我們把原老師的創作人生放在整個人類文明的攝影歷史脈絡中審視，就不難看見原直久這位攝影藝術家是一位被歷史眷顧的天之驕子。或者也可以說，原老師在人生旅途上的每一次分岔點，都做了非常明智的決定。

這話怎麼說？且讓我道來。

1969年原直久從日本大學藝術學部攝影系畢業。而這時（也就是從1960年代開始）日本攝影界正處於大家都使用135單眼反光相機在街上抓拍、盲拍，作品追求高反差、粗粒子、晃動、



1989年視丘攝影藝術學院的「視丘攝影藝廊」舉辦了「Zone System vs. 東方意象：原直久攝影展」。台北展出結束後，隨即以將近一年的時間，將展覽移至台灣全省各地文化中心巡迴展出。每一個地方展出的開幕那天，都同時配合舉辦「高品質黑白照片製作觀念與技術」專題演講

失焦為主流的時代（1968年Porvoke創刊）。但是，熱愛攝影的原直久並沒有隨從主流跟著大夥上街頭盲拍抓拍，卻選擇最不被大多數人看好的八乘十吋大型相機與黑白軟片創作。

這樣的選擇，讓我想起美國偉大詩人羅伯·弗洛斯特 Robert Frost (1874-1963) 在他 The Road Not Taken, 1916 的詩裡面說的：「樹下有兩條路岔開來，我選擇了比較少人走的路。」

對只願追求安穩舒適人生的絕大多數人而言，「選擇比較少人走的路」的選擇，要被時代洪流淹沒，不僅輕而易舉更是理所當然的事情。

但是，時代巨輪眷顧了「選擇比較少人走的路」的攝影家原直久，就好像時代要鼓勵似的，1972年原直久就讀也在此就業的日本大學藝術學部攝影系創辦人金丸重嶺與渡邊義雄 (WATANABE Yoshio 1907-2000) 兩位教授開始在日大藝術學院籌組「Original Print (原作照片) 收集準備委員會」並開始積極購藏美國愛德華·威斯特頓 (Edward Weston 1886-1958)，安瑟亞當斯 (Ansel Adams 1902-1984) 等人的攝影原作照片。緊接著，1978年日本第一家私人經營以展示並收藏東西方攝影藝術家原作照片的攝影藝廊「蔡特攝影沙龍 Zeit-Foto Salon」在日本東京開幕。第二年1979年相同理念的「東京國際攝影藝廊 Photo Gallery International (簡稱PGI)」於東京虎之門開幕，開幕展就是原直久的個展「Paris」。

所謂「Original Print 攝影原作照片」是一個將攝影家親手製作的每一張單獨攝影作品，當作一個有崇高收藏與市場價值的標的物看待的觀念與技術的總稱。這個觀念涵括了：

1. 強調不論在任何照明光比下的景物，都能藉由曝光量與顯影量的槓桿調節，而在照片上以最佳化的影調分佈呈現最極致影像美感的「Zone System 影調分階控制系統」製作照片，

2. 強調攝影作品經過「耐久處理 Archival Process」並讓作品置於耐久保存等級的裝裱或保存環境中，使攝影原作照片即便在長時間保存期間，也不會輕易褪色變色。

1972年日本大學金丸與渡邊兩位教授開創的「Original Print 收集準備委員會」，以及連續在1978年與1979年起步的蔡特攝影沙龍和東京國際攝影藝廊針對原作照片的藝術市場相繼成立，都恰恰是原直久堅持使用八乘十吋大型相機與



原直久第一次個展蜃氣樓展覽簡介



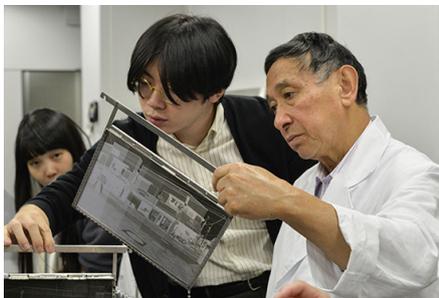
原直久在日本的作品發表，都固定在虎之門時代的PGI(上)和芝浦時代的PGI(下)



<https://goo.gl/aewjbR>



渡邊義雄是也是日本攝影史上重量級攝影大師，他和金丸重嶺 1972 年共同發起的攝影原作照片收集準備委員會，應該就是他後日成功推動成立「東京都寫真美術館」的前奏曲式的運動。



儘管初出道時日本全國攝影主流是 135 單眼相機盲拍，但是原直久選擇的比較少人走的路，單單醉心於八乘十吋大相機配合黑白軟片創作。

<https://goo.gl/sSni6P/> <https://goo.gl/e4qbNz>

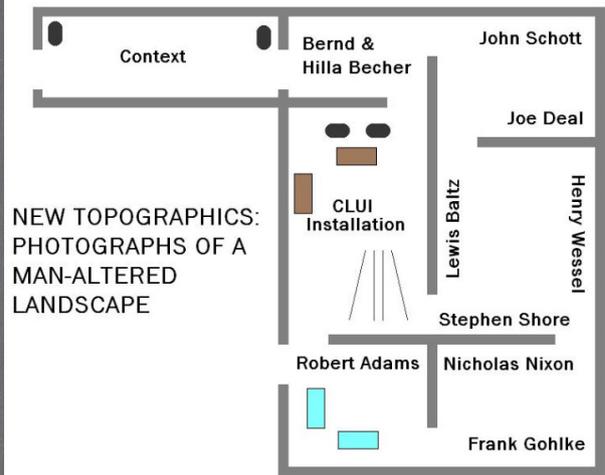
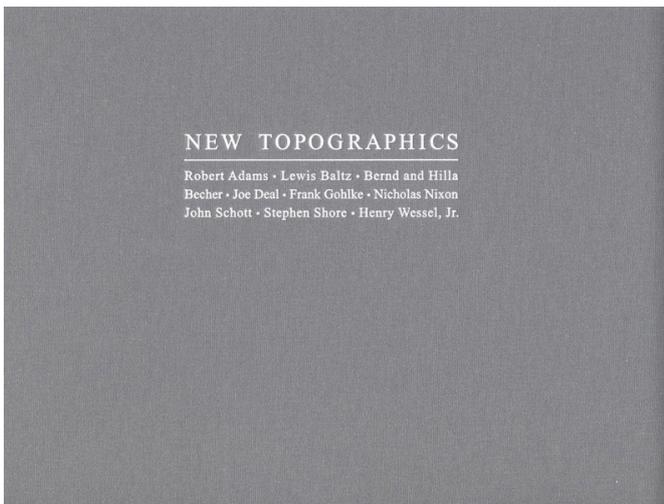
黑白照片創作的攝影原作照片肯定會有銷售市場的強烈保證。這樣的市場加上在日大攝影系的教職而來的經濟保證，相當程度的讓原直久可以心無旁騖的專心在他自己選定的方向上創作，在相同時代其他以「手持 135 單眼反光相機上街找奇觀場面拍照」為主要媒材與創作手法的其他攝影藝術家眼中，如此堅固的經濟保證確實是令人羨慕的。

命運之神對原直久的眷顧並不僅止於經濟保證而已。

以傳統攝影觀念來分類，原直久和他的作品無疑的就屬於「風景攝影 Landscape Photography」類別。我們也都知道不論人像攝影或者風景攝影，攝影史的開端，向來都奠基於承襲繪畫史上早已確立的人像或風景繪畫的唯美史觀。換言之，1950 年代以前的人像攝影及 1970 年代以前的風景攝影的所有美感價值標準一直都從屬於繪畫史早已確立的美學標準。

但是，就在原直久開始創作不久的 1975 年，著名的美國國際攝影美術館 International Museum of Photography (美國柯達 Kodak 公司創辦人喬治·伊斯曼 George Eastman 故居改建，又稱喬治·伊斯曼宅邸 George Eastman House) 舉辦了由威廉·堅金斯 William Jenkins 策展，展題為：「新地誌：被人類更動過的風景」 "New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape" 的大型攝影展，策展人邀請了當時都還很年輕，相對而言默默無名的羅伯·亞當斯 Robert Adams (b.1937)，路易斯·巴茲 Lewis Baltz (1945–2014)，喬·迪爾 Joe Deal (1947–2010)，法蘭克·徂葛 Frank Gohlke (b.1942)，尼克拉斯·尼克森 Nicholas Nixon (b.1947)，約翰·蕭特 John Schott (b.1944)，史提芬·秀爾 Stephen Shore (b.1947)，小亨利·威賽爾 Henry Wessel, Jr (b.1942) 等八位美國年輕攝影家，以及後來在德國杜賽道夫藝術學院 Kunstakademie Düsseldorf 攝影系任教的一對夫妻檔，伯恩·貝赫 Bernd Becher (1931–2007) 和希拉·貝赫 Hilla Becher (1934–2015)。

從世界攝影藝術發展的脈絡來看，1975 年的 "New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape" 這個展覽不僅為風景攝影藝術開拓了一個嶄新的地平線，更為「風景攝影」建立了一個不再從屬於「風景繪畫史」的全新影像美學的價值標準。這個展覽不但在全世界帶來策展人始料未及的巨大影



1975 年美國威廉·堅金斯 William Jenkins 策展，展題為：「新地誌：被人類更動過的風景」已經是世界攝影史上重要的里程碑

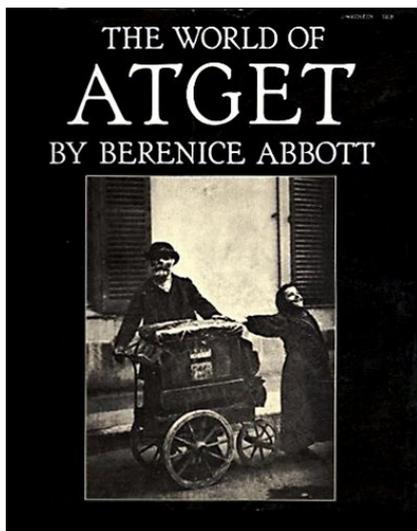
響，更讓這個展覽在世界攝影史上成為一個斷代記號，此後從美國到歐洲的年輕一代風景攝影家大多沿用、仿效這個展覽為風景攝影領域建立的美學價值標準，甚至在華語世界也因此出現「新地誌攝影」或「新地景攝影」這種類別。不論東西不論歐美，2000 年後高舉當代藝術大纛；以影像為主要媒材創作的世界知名當代藝術大家：Andreas Grusky (b.1955)，Edward Burtynsky (b.1955)，畠山直哉 (b.1958)，Thomas Struth (b.1954)，Jeff Wall (b.1946) 等人的作品也大都是以「人類的慾望需求如何徹底改變了（地球的面貌）風景」的觀念為核心創作理念。

亦即，"New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape" 展後的 40 年來，懷著對人類慾望、對資本主義批判的眼光拍攝風景，成了全世界年輕一代風景攝影愛好者的主流思想，也是愛好使用大型相機拍攝風景攝影藝術家們的共同語言。

對 1969 年剛從日本大學藝術學院攝影系畢業的原直久而言，1975 年才出現的「新地誌攝影」這種觀念當然不會陌生。我們甚至可以說，原直久的創作人生和「新地誌攝影」觀念根本就是同步出現的「同時代」產物。但是，和原直久沒有選擇和他同時代大多數同儕選擇的主流「黑白、高反差、粗粒子、盲拍的街頭攝影」的路來走一樣，在已經是比較少人願意選擇的風景攝影領域裡面（使用八乘十吋大型



1970 年代德國攝影家夫婦 Bern & Hilla Becher 發展出「類型學攝影 Typology Photography」形式，其實就是 1980 年代在全世界各國成為主流的「專題攝影」的濫觴。



Berenice Abbott 出版的 Eugène Atget 的世界對原直久的攝影創作影響至深
<https://goo.gl/ukeJaT>



在偶然機會發現 Eugène Atget 的存在的 Berenice Abbott 1927 年在巴黎拍攝的 Eugène Atget

相機拍攝風景攝影，講究 Original Print 原作照片耐久處理無酸裱褙製作），突然湧現國際間大家都趨之若鶩的「新地誌攝影」新勢力時，原直久也沒有選擇那條新主流的路來走。

換句話說，原直久選擇的是比較少人走的那條路裡面的**更少人走的路：他選擇了在孤獨寂寞中走過一生的尤金·阿傑 Eugene Atget (1857–1927) 走過的路來走。**

在 1996 年日本寫真藝術學會誌第五卷第一號：「關於阿傑的攝影機材（鏡頭）的研究」的序言中，原直久說到，他早在學生時代就被 1964 年由貝倫尼斯·阿勃特 Berenice Abbott (1898–1994) 編輯出版的「阿傑的世界 The World of Atget」裡面尤金·阿傑的作品深深感動不已。貝倫尼斯·阿勃特在法國巴黎擔任曼·雷 Man Ray (1890–1976) 的助手時，因緣際會地發現尤金·阿傑的存在，並在阿傑死後，將阿傑拍攝的 1,787 張玻璃板底片與 10,000 張原版照片帶到美國賣給紐約當代美術館，又因為紐約當代美術館對阿傑的重視，才讓阿傑在後來博得「現代攝影之父 Father of Modern Photography」或「文獻攝影之父 Father of Documentary Photography」的稱號。

從原直久曾經在日本寫真藝術學會發表過三篇都是有關尤金·阿傑畢生工作與作品的學術研究論文，2001 年還因為這些論文的研究成果得到日本寫真藝術學會頒發的學術獎，我們就可以知道原直久對尤金·阿傑這位攝影家和他作品的鍾愛有多深。這三篇關於尤金·阿傑的學術論文分別是：1996 年日本寫真藝術學會誌第五卷第一號：關於阿傑的攝影器材鏡頭的研究。2000 年日本寫真藝術學會誌第九卷第一號：關於阿傑的工作和他工作方式之研究。2002 年日本寫真藝術學會誌第十一卷第一號：關於阿傑的研究之三。

為了徹底研究尤金·阿傑的攝影手法，原直久甚至親自帶著八乘十吋大相機，循著阿傑的腳蹤到巴黎市區和近郊，找到阿傑發表過的影像拍攝原址，在阿傑當年拍攝那張照片時的視點位置上，用自己的相機和鏡頭探索阿傑可能會如何拍攝這張影像。原直久在第一篇論文做出「阿傑一輩子只使用八乘十吋相機，一顆 180mm，涵蓋角度 81 度，影像圈為 310mm 的鏡頭，而且都是用他的眼高視點位置拍攝」的結論。

在第二篇和第三篇的論文中我們也可以看見原直久幾乎對關於尤金·阿傑的一切都做了翻天覆地、極為徹底而詳細的研究。在 2000 年日本寫真藝術學會誌第九卷第一號：「關於阿傑的工作和他工作方式之研究」的論文中，原直久設計了以下這些問題（角度）來對阿傑進行徹底的研究。

一、阿傑生前拍過多少張底片，印曬了多少張照片？

原直久的答案是：（1898 年到 1927 年間）阿傑使用八乘十吋大型相機從十九世紀末到二十世紀初，在巴黎市區和郊外拍攝了大約七到八千張玻璃乾板，製作了大約三到四萬張照片。

二、在一年之間阿傑如何依照四季不同的氣候調整工作內容？

原直久的答案是：在阿傑的作品中沒有雪景或嚴冬的照片。阿傑出外拍攝或印曬照片的工作主要集中在春天到秋天之間。冬天則用來印曬照片、整理底片、裝幀作品集或出去遊說公家機關購買他的照片。

即便春天到秋天之間阿傑大多選擇比較晴朗的天氣出外拍照。晚年開始會有到拍攝地點附近住宿一晚或搭乘汽車前往的攝影，也因此晚年開始出現離巴黎市區較遠地點的清晨或傍晚的作品。

三、阿傑是如何度過他的每一天？

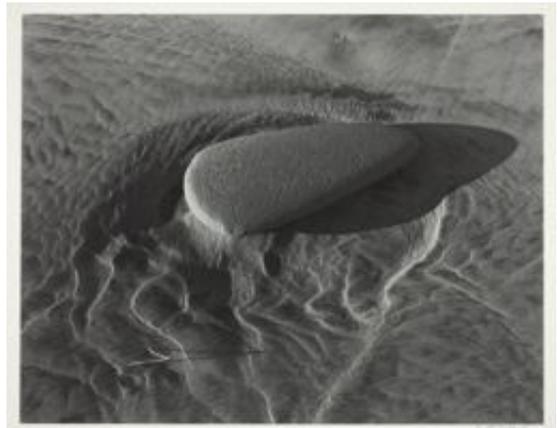
原直久的答案是：春天到秋天之間，阿傑會在清晨出門拍照。多數時候，阿傑會在下午三點前後回到公寓住處，一回到家就進行玻璃乾板底片的沖洗或照片印曬的工作。

根據原直久的調查，拉丁語系民族大多是從清晨開始工作到中午。對他們而言，一天之間中午以後就是休息時間。像阿傑這樣在下午三點之後還在勤奮工作的人不但少見，也顯示阿傑對生命的態度極為嚴謹，應該是相當勤勞而且龜毛的人。

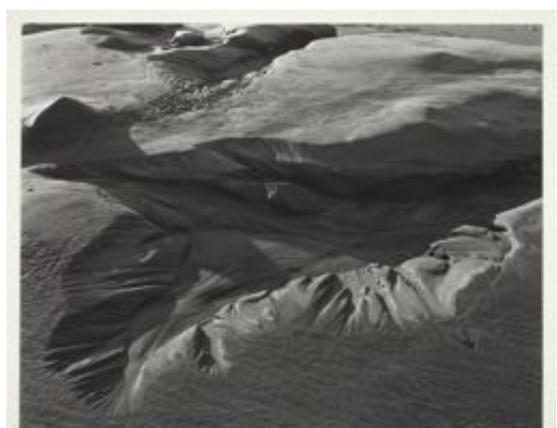
四、阿傑出外攝影時，是如何從住處移動到拍攝地點？

原直久的答案是：阿傑外出拍照，主要是以徒步從住處移動到拍攝地點。如果是郊外的地點也有可能搭乘馬車、鐵軌馬車、巴士或地下鐵的時候。原直久甚至還查出阿傑住處旁邊就有專門出租馬車，後來是汽車的租車公司。根據原直久的調查，阿傑有一本 1910 完成的相簿「巴黎的車子 La Voiture a Paris」就是以 60 張各式各樣馬車，如：載貨馬車、共乘馬車、灑水馬車、建築工地馬車、棺材馬車、鐵道馬車等各種社會運作功能的馬車照片組成。

原直久認為，這應該和阿傑想要在奧斯曼巴黎大改造的同時紀錄即將消逝的舊



在世界算是重量級的美術館：芝加哥美術館曾一口氣收藏了 15 張原直久的作品，全都是蜃氣樓系列的作品（本頁四幅，次頁左上）
©Naohisa Hara





巴黎街景的概念一樣，阿傑的嗅覺已經聞到時代的進步就將要讓馬車被汽車取代而出版了這本相簿。

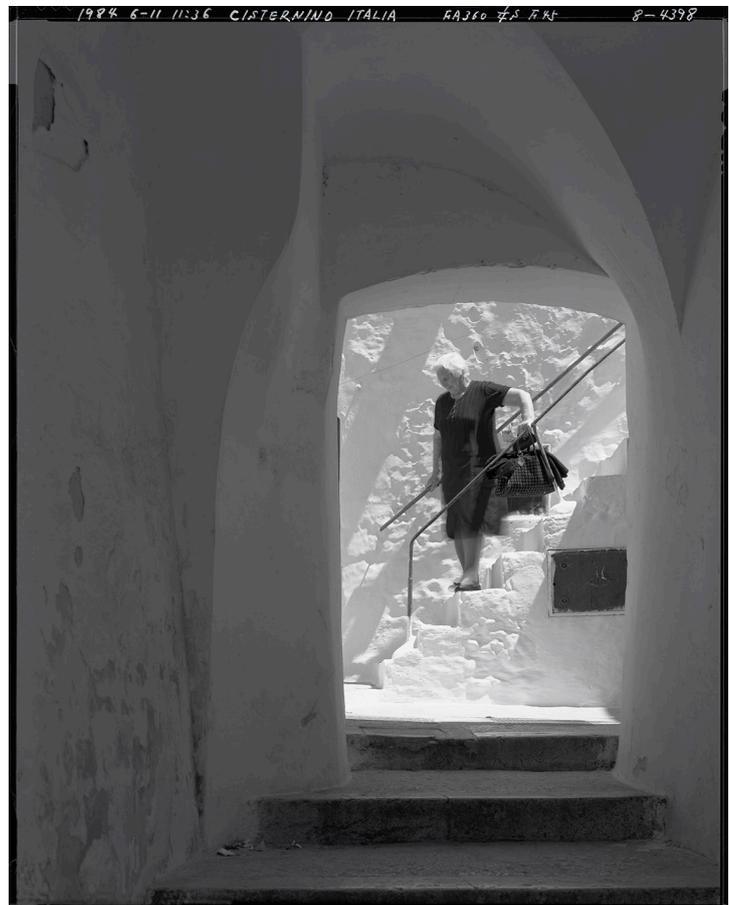
五、對同一個景色阿傑會按幾次快門？

原直久的答案是：因為大型相機的底片匣正反面各一張，一次可以裝兩張軟片，一般攝影師的習慣會對同一個景色按兩次快門，拍攝兩張曝光量也許不同的影像。但是阿傑對同一景色只拍一張而已。對同一個景色只拍一張影像，當然意味著阿傑對自己的構圖、曝光、景深控制等判斷都有絕對的把握。此外，原直久推測，也有可能是因為阿傑使用的玻璃乾板本身就有相當的重量，同時相對於當時的生活費而言，價格相當高昂等因素，使得阿傑必須異常節省使用感光材料。

但是對於教堂、宮殿、貴族宅邸、庭園等重要文化建築物，往往用數十張或上百張的數量用不同的角度紀錄。

從原直久對尤金·阿傑所做鉅細彌遺的研究並撰寫過三篇論文，我們就不難理解，**想要了解原直久的攝影創作的精髓就必須先瞭解尤金·阿傑了。**

請容我反覆再說一次：「原直久是一位被歷史眷顧的天之驕子。」



June 11 1984 義大利 ©Naohisa Hara

就在原直久選擇了非主流裡更非主流的那條攝影人生路來走，而且傾他全力研究尤金·阿傑的人與作品的之後不久，紐約現代美術館 MoMA 就在原直久從日本大學畢業那年年底，1969 年 12 月 1 日到 1970 年 3 月 24 日間舉行了名為「Atget」的攝影個展，展出由當時 MoMA 攝影部主任約翰·札可夫斯基 John Szarkowski (1925–2007) 親自從 MoMA 當年向貝倫尼斯·阿勃特賣來的 1787 張玻璃板底片與 10,000 張原版照片中挑選出來的 120 張作品。

從 1947 年愛德華·史泰欽 Edward Steichen(1879–1973) 在美國紐約現代美術館開創全世界大型美術館裡面的第一個攝影部並擔任攝影策展主任開始，1962 愛德華·史泰欽退休同時欽點約翰·札可夫斯基繼任，一直到 1991 年約翰·札可夫斯基退休為止，紐約現代美術館攝影部不僅被識者視為世界攝影藝術思潮的領航者，更掌握著世界攝影藝術發展的話語權長達半個世紀之久。而 1969 年正是約翰·札可夫斯基在他攝影策展工作才剛開始不久階段，他正要在世界攝影藝術領域中開拓建立他權威的時候。

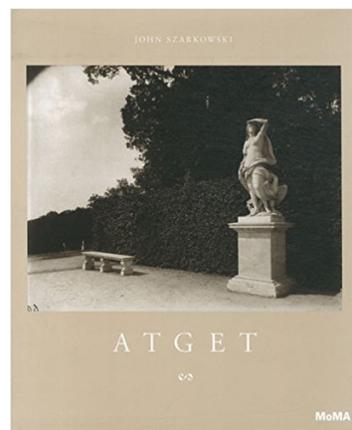
這個一東一西幾乎同時發生看似偶然的事件（在東方，原直久全力研究尤金阿傑的一生，並以尤金·阿傑的方式開始創作。在西方，約翰·札可夫斯基開始研究尤金·阿傑的作品，並開始策展尤金·阿傑的展覽），豈不像是掌握世界攝影藝術思潮走向的霸主在紐約呼應著原直久的選擇，告訴原直久：「你的選擇是對的」？

也許是尤金·阿傑的作品不論在數量和質量上，在藝術底蘊與深度上都太過驚人，從 1969 年舉辦尤金·阿傑的第一次展覽之後，紐約現代美術館攝影部策展人足足花了十年的時間仔細研究，在 11 年之後的 1981 年才終於開始展開以尤金·阿傑生前作品為主要內容的連續五場大型系列展覽。而整個系列展覽中有四個都是由約翰·札可夫斯基親自策展。

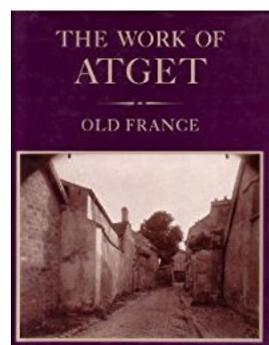
第一場是 1981 年 10 月 3 日到 1982 年 1 月 3 日，名為「阿傑的作品：舊法蘭西 The Work of Atget: Old France」，展出由約翰·札可夫斯基親自挑選阿傑在 1898–1927 之間拍攝的 125 張作品。

兩年後的第二場是在 1982 年 10 月 14 日到 1983 年 1 月 4 日名為：「阿傑的作品：舊巴黎的藝術 The Work of Atget: The Art of Old Paris」，展出阿傑在 1857–1927 拍攝的 117 張作品。

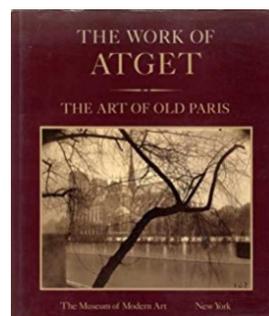
三年後的第三與第四場是在 1985 年 3 月 14 日到 5 月 14 日的同一時間在 MoMA 美術館



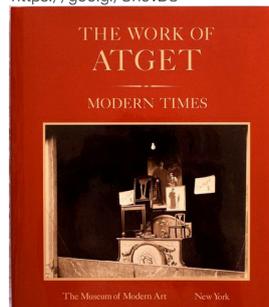
1969.12.01-1970.03.24 在 MoMA 第一次展出的 Eugene Atget 展作品目錄



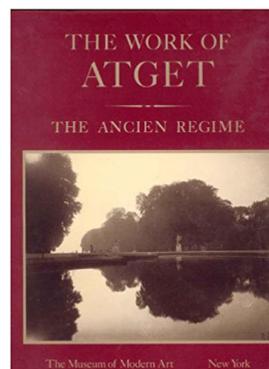
<https://goo.gl/DXrqfU>



<https://goo.gl/Uh6vD8>



<https://goo.gl/kLkWmR>



<https://goo.gl/v4gjEB>

April 2 1985 西班牙 ©Naohisa Hara



的兩個不同的空間舉行。第三場「阿傑的作品：舊政權 The Work of Atget: The Ancien Régime」由阿傑在 1901-1927 年間拍攝的 120 張作品構成，第四場名為「阿傑的作品：摩登時代 The Work of Atget: Modern Times」由阿傑在 1898-1927 年間拍攝的 117 張作品構成。

第四場是 2012 年 2 月 6 到 4 月 9 日的「為藝術家（而有）的文獻 Eugène Atget: Documents pour artistes」則由 MoMA 的策展人 Sarah Hermanson Meister 策展。這個展覽使用「Documents pour artistes 為藝術家而有的文獻」為展名，其實這是尤金·阿傑掛在自己公寓門旁的招牌。這樣的招牌不單單顯示尤金·阿傑不認為自己是攝影藝術家的謙卑，也顯示了尤金·阿傑比任何人都更確實的實踐法國詩人夏爾·波特萊爾 Charles Baudelaire (1821-1867) 在那篇著名的 1859 的沙龍 (Salon de



Aug 14 2007 台灣 ©Naohisa Hara

Oct 18 2012 北京 ©Naohisa Hara



1859) 中賦予攝影的角色。夏爾·波特萊爾在「1859 的沙龍」裡面這樣說：「現在是讓攝影回到它的真實功能：當作藝術家和科學家的僕人的時候了。It is time, then, for it to return to its true duty, which is to be the servant of the sciences and arts」而尤金·阿傑這種謙卑的態度，卻也歪打正著的讓後來的有心人從阿傑拍攝的文獻照片中看見攝影影像的最真實質地；亦即影像的本質：「如實地再現鏡頭前方事物表面的細節」。也因此讓眾多相關學者尊稱他為「現代攝影之父 The Father of Modern Photography」。法國國家圖書館於 2007 年 3 月 27 日至同年 7 月 1 日也舉辦了尤金·阿傑回顧展，展出四百多張阿傑的作品，展覽相關文件也出現了這樣的稱謂。

從上述紐約現代美術館為尤金·阿傑舉辦的六場大型個展，累積展出時間長達 472 天，累積展出超



Oct 19 2012 北京 ©Naohisa Hara

過 700 件作品，這樣紀錄恐怕是前無古人後無來者的破天荒紀錄。相信我們也可以從這樣的數據看出被全世界公認為美術館界前段班資優生的紐約現代美術館是如何尊榮尤金·阿傑這位生前謙卑至極的現代攝影拓荒者。

從尤金·阿傑在後世投下巨大投影的里程碑式的成就，以及我們在前面所陳述原直久對尤金·阿傑鉅細彌遺的徹底研究，我們也不難想像，如果想要了解原直久在攝影藝術創作的原點恐怕就在尤金·阿傑身上。

在前面我們曾經說過原直久的創作人生第一階段屬於攝影表現技法與影像美學摸索期，創作地點集中在離家不遠的千葉縣海邊風景，影像風格取法創始「分階影調控制系統 Zone System」的前輩愛德華·威斯特頓、安瑟·亞當斯等人的作品居多。也是世界知名的美術館界前段班資優生的芝加哥美術館曾經一口氣收藏了原直久 15 張作品，全部都是他創作人生第一階段的精華「蜃氣樓」系列的作品。

1975 到 2000 年間，是原直久創作人生的第二階段，原直久耗費將近 25 年的時間前往巴黎、法國、義大利、西班牙、威尼斯等地用八乘十吋大型相機進行攝影創作。這段期間也是原直久開始徹底研究有關尤金·阿傑的一切的期間，可以



Sep. 23 1977 威尼斯 ©Naohisa Hara

算是創作風格與主題的孕育期。這段期間的作品中我們可以感受到尤金·阿傑這位巨人在原直久創作上造成的濃厚深刻的影響。有趣的是，同樣都是歐洲的風土很明顯的原直久在法國和巴黎拍攝時所保持的心理距離，就明顯的比他在義大利拍攝時更遠一點，更冷一點。也因此我們從原直久在義大利拍攝的影像中似乎比較能夠感受到原直久對義大利人的認同感與同理心，也更有家人親情般的溫度在畫面中洋溢著。

2000 年至今，原直久開始把創作焦點移轉到台灣、韓國、中國大陸等日本鄰近東亞地區，是原直久創作人生第三個階段，也是他藝術創作風格與主題完全成熟的時期。認識原直久的朋友都知道，從畢業後第三年就開始在畢業母校與母系（日本大學藝術學院攝影系）任教直到 2016 年退休，服務期間長達 44 年的原老師在校教過的亞洲留學生基本上遍佈台灣、韓國和中國各地。也因此原直久在這些地方的攝影創作都有當年教過的學生可以盡力幫助。

也許就是這層關係，不論是在台灣、韓國、北京、上海拍攝，原直久的作品都可以讓人感受到玉石般溫潤厚實的溫度。恐怕這就是東亞各地同屬儒家思想浸潤而來的文化認同感與師生感情的體現吧！有趣的事，不知道是何原因，同樣取材自日本鄰近四個東亞城市，原直久在北京拍攝的畫面又似乎比其他城市攝取的影像溫度更溫暖一點，距離也更近一點。

似乎呼應著大詩人羅伯·弗洛斯特所說：「我選擇了比較少人走的路。」有句歐洲諺語，這麼說著：「只有死魚才會隨波飄流 Only dead fish swim with flow」，原直久的藝術創作人生，豈不正是這句話的忠實體現？

2017 初春於台北天母



April 4 1985 西班牙 ©Naohisa Hara