



## 重新启动 关于1980年代的中国摄影

时鸿铭

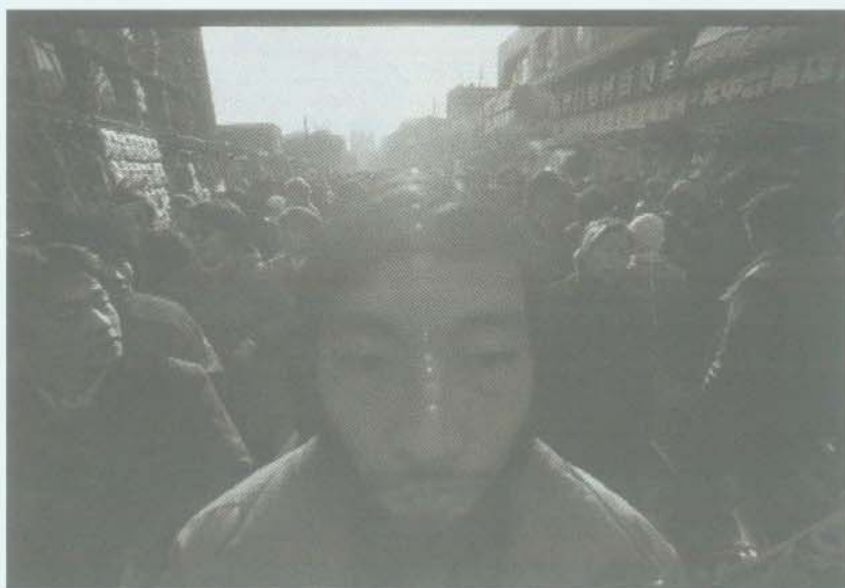
1980年代中国摄影，以1979年出现于北京的“四月影会”为开始，到1980年中期的各地民间摄影群体的集中出现，终于形成一个中国摄影家通过摄影追求自主观看的权利的文化景观。

不过，1980年代的中国新摄影的发生与发展，既与当时中国社会的发展和社会思潮有关，也与中国摄影本身的发展历程、尤其是1949年以后的历程有关。

要理解1980年代的中国摄影，有必要将其置于一个历史背景之下加以审视。那个背景就是1949年以后的被国家权力所掌握的、所认可的摄影。而国家对于观看的全面掌握，同时也意味着对于观看的剥夺。也就是说，观看与记录是被授权的，而人民的自主观看在当时既没有经济上的可能，也在实际上被以人民的名义所剥夺。国家全面垄断了对现实的视觉呈现与解释。随着新时期的到来，自主观看的可能性终于出现了，虽然这种可能性与努力经常会受到无法预测的政治干预与反复出现的政治风波的打击而遭受某种程度的挫折。

1980年代的中国摄影的发展历程，从本质上看，就是一个摄影家争取自主观看的权利、争取被剥夺了的观看的可能性的历史过程；而1980年代的摄影群体现象，既是争取自主观看的权利的集体努力，也是基于对之前的恐惧记忆而采取的一种可说是本能的反应。毕竟，发自强体的挑战，而不是出自个体的单独挑战这事本身就表明，人们仍然不习惯或者不敢作为个体出现来挑战巨大的对手，而群体行为有利于克服个人恐惧。这反过来又证明，争取个体自主观看的权利与自由是多么的重要与迫切。

追求观看与表现的自由的冲动一旦诱发而且这种实践开始启动，那么其进程就无法逆



英毅 摄影 《街道的表情》 1988-1990

转。其实，追求观看与表现的自由的冲动始终存在，只要有适当的历史机会，就会浮现并具体化。所以，我认为不要把1980年代摄影简单限定在摄影中加以认识，而是要放在社会政治文化中加以审视，考虑到各方面的可能性。是人民（包括了摄影家们）自己敏锐地发现了机会，然后争取把握之，展开具有主体性的实践。

### 中国摄影的现代转型与二次现代性

在考虑到了社会政治变动的因素之后，还需要考虑文化的内在动力。对中国当代摄影发展演进的历史脉络的梳理，包括了如何还原当时的历史情境与摄影生态等方面。这部分内容包括了当时的艺术政策、文艺调控体制、摄影传播的媒介环境、当时的外来影响等多方面的原因。这方面的内容对于研究1980年代的中国摄影也非常重要。

但最重要的、也首先要做的，可能是讨论中国摄影的现代转型。只有把这个问题加以深入讨论与研究，才有可能得出对于中国当代摄影的形成与发展、尤其是1980年代摄影的形成的相对公正的历史结论。

个人认为，寻获中国摄影的现代性的努力，最晚也已经在20世纪初出现，并且在1920与1930年代形成规模。朗静山从人体摄影、商业摄影；沙飞、王小亭、方大曾、孙明经、黄英从新闻报导摄影；庄学本、芮逸夫从民族志摄影；刘半农、金石声、张印泉、刘旭沧、吴中行等从艺术摄影；敖恩洪、张才等从都市摄影；等等，从各个方面展开了对于摄影样式、题材、语言本体的多方面追究。可惜中国摄影人的这个集体性的追求摄影现代性的努力，因为抗日战争的爆发而中断，而抗战后旋即爆发的国内战争以及建国后约三十年的严密控制，使得实现中国摄影的现代转型、寻获现代性成为了一个悬而未决的议题。直到1980年代，由于当时的时代风潮与思潮，一部分中国摄影人追求摄影的现代转型、追求现代性的努力才得以重新启动。从某种意义上说，1980年代处于非主流地位的中国新摄影的努力与探索，既是响应一个大时代的历史召唤，也是对于中国摄影的现代转型中未完成的现代性的第二次追求与实践。如果没有战争与革命，中国摄影的现代性实践与现代转型也许不需要经过这么痛苦漫长的经历，要经历分裂的、间隔了四十多年的两次集体努力才得以展开并趋向某种完成？

中国摄影的现代转型，从哪些方面展开，又是在哪些方面得以实现，哪些方面仍然处于转变之中？从什么样的视角与运用什么样的理论框架来处理1980年代的中国摄影，包括处理中国现代摄影的二次现代性这个概念，意味着有可能得出相当不同的、丰富开放的结论，而不是唯一的、确定的结论。因此，中国摄影人在1980年代向摄影的各个方面所展开的主体性探索，既构成了1980年代中国摄影的非主流面貌，也为后来的各种摄影实践提供了某种教训与经验。从这个意义上说，如果没有对于1980年代中国非主流摄影人

对摄影本体的自觉追求，包括对摄影制度的反叛性实践的深入研究，就没有可能书写一部呈现了断裂与连续交替出现的中国当代摄影史。

### 群体作为一种现象

整个1980年代，也许是时代风气使然，民间自发组织的摄影群体也算前赴后继。前有北京的四月影会，后有广州的人人影会，进入1980年代中期，又有陕西群体、厦门的五个一、上海的北河盟、北京的裂变群体等。这些追求各异、成员身份不同的群体，构成了丰富多元的摄影社群景观。这表明，追求创作自由的努力已经是全国性现象。而一些对于摄影有独自看法的摄影家个人，也在那时开始出现，如天津的莫毅、北京的李晓斌、徐勇、袁冬平、吕楠、广州的张海儿、河南的于德水、姜健等。无论是群体还是个人，一个根本的共同追求是，一批中国非主流摄影人对于自主观看的权利的自觉追求，他们的摄影观看，不再是为国家主义的宏大叙事而看，而是为自己看，为当时被浪漫化的人民而看，他们中的大多数不愿意作为一种“国家的人”观看，而是想要作为一个独立的个体观看社会，对于现实作出个人的评价。他们通过摄影来发言，同时也改变中国摄影的面貌。

而这些群体之间，也存在许多差异。比如，不同群体之间的代际差异，群体之间的身份构成等，都对群体的面貌与追求产生某种影响。比如，北京的四月影会，其最初的核心人物多为干部子弟，从文化资本的角度看，他们掌握摄影技术也包涵了一种文化特权的意味。这些干部子弟的眼界相对宽泛，使得他们的作品的手法与风格具有一定的丰富性。而地处中国西北内地的陕西群体，核心则是一些基层摄影工作者，他们在基层从事宣传工作，既了解中国社会尤其是中国农村的现状，也深刻了解宣传的手法。对他们来说，摄影既是一种个体的表达与实现，有时也是一种报效国家的途径。陕西群体的整体摄影追求，负有一种沉重的国家民族的责任感。他们以“秦言”为名的摄影言论，既批判了当时的国家摄影美学，也希望摄影能够给国家带来改变，幻想摄影能够为此做些什么。事实证明，他们对于国家的幻想落空了，我们至今仍然看到太多的粉饰性图像由国家在不断生产出来。但他们的自我实现是与为国家做些什么这个目标联系在一起的。而他们的作品题材与风格，也比较一致或者说比较单调，都以当时当地的农村、农民为主题。发生于现代大都市的上海“北河盟”摄影群体，其成员构成虽然也属基层，但多为艺术院校的学生等。从他们发表的艺术宣言看，从他们当时的具体作品看，显然无意于通过摄影去与国家发生某种关系，他们所表现出的是对于自我的寻找、确认与实现的努力，体现在其作品中的诉求，更多的是个人的而不是集体的。因此，从群体内部的社会阶层与代际构成看，可能恰恰仅仅是一代左右的差别，就会在题材与风格等方面造成明显不同的追求。

另外有一些我个人觉得值得研究的问题是，这些人在寻找自身的摄影理想的同时，其个人身份与国家体制保持一种什么样的关系？他们中的某些人的身份分裂（身为国家工作

的街头摄影是无“情”的，这包括了无情节，无情趣与无温情。更不能想象，莫毅的画面会有一个新闻报导摄影通常赖以支持画面的吸引人的事件与戏剧性，哪怕是相对微弱的戏剧性。他以一种对抗的姿态，以与世界为敌的勇气走上街头，摄影成为一种挑衅现实与挑战摄影美学的手段。在他这里，通过摄影所呈现的个人与外部世界的关系是紧张的、不可调和的，而正是从这个意义上说，1980年代个体的苏醒与确立正是在这样的一种对抗性关系中渐渐生产出来。

如果设想有一根坐标轴来定位1980年代中国抓拍摄影实践的各种取向的话，而且如果以王文澜和莫毅为这根坐标的两个端点的话，那么地处中国西部的陕西群体的乡村抓拍实践，则可能处于相对中间的位置。他们的反映西部农村生活的摄影，处于“情趣”与“反情趣”这两个端点的中间地带。他们无法像莫毅那样决绝地舍弃情趣、细节与高潮，但也不像王文澜那样对于现实投注温情脉脉的视线，生产相对明快的现实画面。毕竟，严峻的西部农村的现实如果只以“情趣”来看待，那就只能有意无意地成为对现实的粉饰。当然，最主要的，他们对于现实（社会现实与摄影界生态）的态度，在当时是批判性的。而西北的现实、风土与历史，也决定了陕西群体不可能像莫毅那样只以个人表现为目标追求。因此，同样矛盾的是，王文澜式的“情趣”抓拍也无法与他们的现实批判态度和谐并存。结果，他们的作品所呈现出来的较为一致与明显的风格特征是：折衷。他们既反高潮，画面也比较开放，弱化情节，有时没有中心，但也确实具有一定的情趣与细节呈现，以保持观众对于画面内容的兴趣。他们的摄影所反映出来的整体指向，却仍然与当时的主流摄影界背道而驰。同时，这种妥协的风格，也蕴含一旦主流摄影界（被迫）的摄影标准发生变化时，他们被接受的可能性。

从某种意义上说，街头抓拍摄影在当时具有一种反叛意义。因为当时发表在媒体的新闻照片虽然开始否定导演摆布的手法，但仍然有很大阻力。而抓拍摄影对于这种虚假的拍摄方式的反抗与否定，不仅仅是一种手法的问题，其实更根本的是牵涉到对于真实的理解与解释的问题。因为组织化的导演摆布拍摄，其目的是控制对于画面意义的解释，是为了塑造英雄模范与典型形象，制造美好的、伪乐观主义的现实画面，其实质是对现实展开视觉卫生大扫除。而不干涉现场的街头抓拍，不仅仅意味着对于真实的另一种理解，同时也是对于非典型、非模范、非组织化的肯定，是对于组织、典型与模范的否定。抓拍摄影作为一种手法的出现，就以其直接性揭发了从事视觉卫生的摆布导演的欺骗性。它既努力反映真实的世界，也因为其相对的真实性而获得了普遍的信任，并为现实主义美学争取到了合法性。而后来于1990年代涌现的纪实摄影，是在这个基础上的全面突破。

从这个意义上说，街头世俗生活的受到包括摄影在内的鼓励与传播，以其不可抑制的蔓延，既鼓励了对于现实主义手法的接受，也鼓励了对于真实的思考。也许可以这么说，

人员，但又有个人的理想追求）对于他们的摄影实践产生了什么影响？但最终，他们都脱离群体成为独立的个人。

### 街头生活、抓拍摄影与现实主义的合法化

1978年启动的中国改革开放，开始赋予国民的经济活动以合法性。逐渐活跃起来的商业，尤其是私营商业活动，开始给街头生活注入活力。在中国社会严重缺乏公共空间的情况下，街头首先充当了公共空间，但同时成为展示逐渐被唤醒的人性的重要舞台。人们通过服饰、发型等在城市街头开始表现个性，他们相互欣赏、竞争，攀比服饰与仪容修整，并开始有意识地提升消费活动的层次。更重要的是，街头生活鼓励人们相互之间的关注与身份认同的形成。而摄影家，则以街头这个展示人的个性的舞台作为自己的素材，主要以抓拍的手法来观察时尚的变化、拍摄市民日常生活的各个方面。这种抓拍也同时肯定并鼓励了人们更多地表现自我。街头抓拍摄影成为了一种与市民与市民意识互动的媒介。于是，不仅仅是有人性的、自发的、非组织化的日常生活回到市民的日常生活中来，日常生活也通过摄影家的街头摄影进入媒介与公共视野。在照片中的市民，因为城市街道的激励而把个性焕发出来，他们在照片中的存在通过摄影这个媒介，也影响到看照片的人对于日常的理解。

作为公共空间的街道，鼓励了人性的发展与自我的成长，并且通过其活泼的街头世俗生活瓦解了意识形态的神圣性。唤醒了人性的街头，它作为一个公共空间，同时也为摄影家的工作提供了一个空间场所。1980年代中后期，大量的街头抓拍摄影出现了。广州的张海儿、安哥，上海的王耀东、尤泽宏、顾铮，天津的莫毅等，主要以街头抓拍为自己的主要表现形式。这些摄影家们也开始考虑摄影的语言问题，积极探索摄影的表现手法。比如，广州张海儿的闪光灯运用、上海顾铮的超广角镜头，天津莫毅的非取景拍摄，北京朱宪民、王文澜等人的市民生活的拍摄，都在丰富中国街头摄影的语言方面作出了自己的贡献。

试以王文澜、莫毅等人的街头抓拍实践稍作展开加以讨论。从某种意义上说，他们两人的实践正好代表了抓拍实践的两极。王文澜的拍摄主要关注的是北京这个古老皇城脚下的市井生活。他眼中的这种市井生活主要以北京特有的胡同这个生活空间为背景。而他所感兴趣的则是随着开放而涌入的新生活元素（更多的是西方元素）与旧方式生活所形成的对比。他的作品以“情趣”为主，呈现在画面中的新旧对比是微观意义上的细节冲突，是弱小的新元素进入庞大的旧空间与旧生活时所发生的现实变化。这种变化在他的画面中是由“情趣”来引领，整体的世相仍然有温馨感，而社会变化也是从微观体现，因此感受到的变化相对平缓，并不激烈。即使有视觉上的新旧细节冲突，也不构成强烈的紧张，局部的新元素肯定不会颠覆整体，也不改变人们对于现实的整体观感。

而莫毅的街头摄影则正好相反。他的拍摄风格处于王文澜的“情趣”抓拍的极对极。他



1980年代中国摄影的很大一部分是由街头摄影所促进，并引起整体上的观念变化的。

### 反英雄主义的视觉叙事

1980年代，中国摄影家急于摆脱的是经由长期意识形态宣传植入意识深处的“视觉生无意识”。从1980年代开始起步的中国纪实摄影，首先面临的任务就是对于宣传摄影的反拨。而反英雄主义的叙事方式成为反对虚假影像的主要手段。

不约而同地，各地摄影家从表现民间日常、呈现常态生活着手来对抗官方的宣传摄影。

首先，他们一旦拥有记录的可能，就会把以往被排除在官方媒体视野之外的社会现象与事实记录下来。潘科的《高速公路工地的搬迁户与拆迁人员》，最早关注到后来愈演愈烈的、甚至成为常态的动用行政力量确保实现行政意志的强盗行为。张新民的海南纪实照片则见证了中国式原始资本主义积累在最初起步时的荒凉。而李英杰记录的1989年中国现代艺术大展的方方面面，保留了艺术家的集体行动的视觉文献。

这些摄影家的作品不事粉饰，拒绝廉价的高潮、虚伪的戏剧性瞬间，以开放的画面，对抗视觉中心趣味的美学模式。比如，韩磊的《陕西洛川》，就以开放的构图，来呈现日常中的一个平常瞬间。这里没有故事性，有的只是日常的气息与人群的相互关系。他们的画面，如自然插入与抽出的日常片断，就以平淡的日常为观看的旨归。如莫毅的《街道的表情》系列，就是去戏剧性的日常景观成为了主题。他们也努力展现细节，以细节的力量来对抗夸张的空洞。姜健的《罗山》中的农村理发店一景，徐勇的《胡同》中的空寂的场景，无论关注的是室外的还是室内的空间，都毫无例外地以细节来说话。而把观察的目光投向空间，在后来更成为“空间转向”（spacial turn）的先例。

而对于奇观异景的关注，除了摄影本身的特性使然，更是与摄影家在无奇不有的中国大地寻找有关中国现实的视觉隐喻有关。吕楠的《盲童》，那个在花丛中摸索的盲童，其实无法不令人想到中国式实用主义哲学。而温普林的《火烧2000》，既把摄影与艺术行为记录结合起来，也通过呈现冲天而起的熊熊大火，把一种反艺术的行为艺术转化为崇高（sublime）的视觉审美。而到了下一个十年，摄影更理直气壮地与行为艺术结合，开创了中国式观念摄影的大局。同样不能忽视的，于德水的《河南兰考》的画面，虽然是电影拍摄中的一景，但这种有点超现实的气势却符合对于中国现实的想象。

### 多元的摄影媒介生态

从当时的摄影媒介生态看，1980年代的摄影刊物其实还是比较丰富的。除了北京的



过精心选择的照片规避可能的审查，以确保展览的顺利举办。一个争取自主观看的实践，但同时又巧妙地已经埋藏了一种自主审查的技巧或策略。所以，至少对于四月影会来说，它是一个自主观看和自主审查的一个很有意思的矛盾结合。

1980年代是一个一切重新启动而且一切都充满了希望与幻想的时代，虽然重大打击即将发生，但当时包括摄影在内的各种社会文化实践所共同创造出的一个如今被称之为“文化启蒙”的运动，仍然值得我们认真对待，也值得我们审视与反思。我认为，1980年代摄影最值得重视的方面是，个体的苏醒、归来，以及个体为争取个人观看的权利的不懈努力。

而人们在1980年代通过各种方式所强调的“个体”、所追求的“个体的自由”，从今天来看，其内涵已经完全不同今天到处泛滥的“个人主义”这个概念。当时，个体神圣是基于一种相对自觉的政治化努力。追求个体解放与自由，所针对的是意识形态束缚与政治高压。而今天，所谓的个人主义则是一种去政治化的犬儒主义，前所未有的中国式欲望民主主义之下的对于现实的冷漠、无所作为、妥协甚至是同谋。如果我们需要对于1980年代与1980年代的视觉艺术展开某种反思的话，最需要做的可能就是要反思是什么原因导致了今天的现状？为什么“播下的是龙种，收获的是跳蚤”？

官方摄影协会旗下的老牌摄影杂志《中国摄影》与《大众摄影》之外，当时还创办了一个介绍国外摄影实践的《国际摄影》。虽然这个杂志的宗旨仍然主要在于摄影技法的介绍，但还是于不经意间介绍了相当多的国外纪实摄影与艺术摄影的内容。而由《中国摄影》杂志的编辑朱宪民与徐江创办的《中国摄影家》杂志也属于新起者。在其创办阶段，也能够比较灵活地对待非主流的摄影倾向。而在北京之外，江苏有《光与影》、广东有《摄影之友》、上海有《摄影丛刊》、《时代摄影》（后改名为《摄影家》）、浙江有《青年摄影》（浙江大学主管）、深圳有《现代摄影》等。其后还有浙江摄影出版社主办的《摄影》丛刊。虽然这些杂志的取向与身份复杂不一，但至少从多元这一点来看，表明当时地方上的活力以及发表作品的空间的多样化，而不像现在这样，在商业主义的大潮下，摄影杂志完全向北京一极集中。即使本来在地方的杂志如《摄影之友》，也进京办刊了。

但是，坦率地说，除了个别杂志如《现代摄影》，**无论从观念形成还是从历史影响看，大多数杂志并没有给1980年代摄影发展以更大的帮助。**一个重要原因是它们的官方身份，而另一个重要原因可能是受制于当时对摄影的认识。当然，当时照片的使用与传播空间也相对狭窄有限。像《海南纪实》这样的较多使用照片的大众媒介要到1980年代后期才出现。当时的平面媒介普遍对于照片没有太多需求，这也导致摄影人从经济上自立的可能性甚小。各方面的因素使得1980年代摄影的发展受到实际制约。而这个制约在进入1990年代后就逐渐减小。许多摄影人可以把照片投放给更以商业成功为标志的大众传播媒体，并通过给媒体做报酬相对丰厚的工作去部分实现自己的摄影理想。

而此中最值得研究的个案则以深圳的《现代摄影》为最。它所经历的趣味变化，也在一定程度上表明了中国摄影的现代转型的变化与实现。从最初追求画面的形式构成，到后来李媚主持杂志后变得越来越强烈的现代主义倾向与向纪实倾向的倾斜，也正好与中国的社会变动与摄影自身发展的路径重合。

## 结语

**尽管如今人们怀念1980年代，而且也开始把1980年代浪漫化。但是，不可否认，1980年代仍然不时有“倒春寒”现象发生。**

作品审查一直在发挥作用，无论是内化到摄影家内心的自我审查还是来自外部的审查。个体追求观看的自由，群体面对外部世界要发出某种相对一致的声音，怎么样去争取生存的一种策略，这是一个重要的问题，也是一个矛盾。比如，今天我们看到的有关四月影会的一些回忆中，就存在当时的组织者如何为使展览内容不被阻挠而为选择照片绞尽脑汁的内容。他们熟谙当时的政治标准及文艺标准，并在自己内心设下自我审查的关卡，通