

景觀

80年代以來中國的紀實攝影

• 李 媚

中國紀實攝影的序幕是在一次政治運動中由一批非職業攝影人拉開的，那是在1976年4月5日，北京民眾自發地聚集於天安門廣場，悼念總理周恩來。在這之前，中國的攝影只服務及服從於政治和政府意識，攝影成為一種特殊的政治和權利。而在這次新中國成立以來最大規模的民間自發的政治運動中，攝影首次體現了它最基本的功能——紀錄、見證及公眾性。這批在「四五運動」中勇敢的拍攝者以及受此影響的全國各地的年輕人，與攝影結下了不解之緣，並成為中國攝影的中堅力量，改變了中國攝影的面貌。

一 不能讓歷史留下空白

「不能讓歷史留下空白」是80年代中國紀實攝影的重要信念。這個信念建立在攝影對歷史的缺席之上，也就是說，新中國建立以來，我們沒有一部民眾生活的圖像史，這一發現非常強烈地刺激了一大批職業或非職業的中青年攝影人，他們開始強調攝影的紀實性，努力地推動紀實攝影在中國的發展。

80年代中期，陝西一批中青年攝影家發動了一個具有尖銳針對性的全國攝影評選，並組織了大型展覽《艱巨歷程——中國攝影四十年》。這是一次盡可能還原歷史和確立「人是攝影主體」的努力，他們展出了一批塵封的歷史和反映現實的照片（這些照片在今天看來是那麼的平常，但在當時就是從攝影家手裏找出那些照片就已經讓他們費盡了周折），披露了一批造假的新聞照片，評出了一批反映現實生活的照片並使這些照片得到了傳播的機會。正如主辦者所寫的宣言^①：

我們力圖在甘與澀的交融中整體地把握複雜而撞擊人們心靈的世像。力圖用一種文化意識概括而集中地審視與映現幾經苦難、百折不撓的民族命運、民族意識、民族精神、民族希望。

這個展覽在北京中國美術館展出時，引起了強烈的反響。策劃這個展覽和評選的組織者，非常典型地代表了中國出生於50年代（共和國第三代）人的社會責任感和使命感，這種責任感在整個80年代一直是中國紀實攝影的主要基調。

二 轉向普通人的鏡頭

進入80年代之後，改革開放使中國的文化和思想異常活躍，中國攝影也受其影響，發生了巨大變化，最明顯的一點是：中國的圖片庫中開始有了普通人的影像和真正意義的市俗生活。中國攝影的鏡頭開始轉向了民眾，轉向了社會生活的各個角落，轉向了攝影家自己對生活感受的表達，轉向對中國社會轉型期的自覺記錄。

這個時期有兩股力量活躍於中國攝影界：一批服務於媒體的新聞攝影記者：李曉斌、賀延光、王文瀾、鄧維、陳煉一、雍和、胡武功、安哥……值得一提的是，他們中的許多人成為新時期中國新聞攝影改革的先鋒，為推動中國新聞攝影改革作出了有效的努力；一批是全國各地基層組織的攝影工作者和非職業攝影家：朱憲民、吳家林、侯登科、于得水、陳錦、陸元敏、顧鐸、林永惠……

在那個年代，中國的攝影家幾乎全是把拍攝當作藝術創作來進行的，他們大多受到現實主義文藝創作理論的影響，憑藉樸素的情感與直覺，把自己的目光轉向帶有地域文化特徵的日常生活和普通民眾。例如朱憲民在出版於1987年的一本作品集中寫道^②：

我經歷了「文化革命」那個畸形的時代，眼見自己拍的、別人拍的無數照片因為圖解政治、因為遠離人民、因為輕視藝術性而成為過眼煙雲。後來的攝影實踐使我越來越清醒地認識到人民，我們生活中無數普普通通、然而卻是純樸善良、勤勞智慧的人民群眾，才是我們應當盡力為之謳歌、為之傳神的對象。

他鏡頭中的老北京和黃河流域的中原農民，都有一種濃郁的地域文化特點和來自攝影家根性的情感。如果要把他的圖片運用於一種社會學文本，他早期的照片最具有價值。像朱憲民這樣的攝影家，在中國當代攝影史中有着非常大的普遍性。

一批參加了1976年四五天安門運動的年輕人，在80年代之後紛紛成為職業攝影人，進入新聞媒體。這批人有一個共同特點：大都出生於革命幹部家庭，在文化革命以前，生長環境一直比較優越，而文革中由於父母大多都受到了批判，他們的生活可以說一下子從天上掉到了地下。當他們成為職業攝影人之後，一方面受到西方攝影的影響，一方面由於文革的生活經歷和職業原因，使他們理所當然地選擇了紀實攝影，李曉斌、王文瀾便是其中的代表人物。李曉斌的「上訪者」成為中國人傷痕的縮影；王文瀾關於「京味人」的拍攝，既留下了濃郁的北京傳統文化的視覺形象，同時又留下了中國改革開放初期新舊交替的影像文本。

一些出生貧民或農村的攝影家把目光轉向自己成長及生活的土地，長期而專注地拍攝自己生活地域的民生狀態，這些攝影家深受法國攝影家布列松 (Henri Cartier-Bresson)、里布 (Marc Riboud) 的影響，他們的拍攝是一種片斷、散點似的，他們對圖像的重視在某種程度上甚至超過內容本身，他們雖然都在自己生活和成長的地區拍攝着自己的「父老鄉親」，但是，他們的圖片既難以擺脫旁觀者的態度，又無法真正體現一種冷靜的觀察視點。這些攝影家的圖片在相當長的時期內幾乎是在專業圈子裏傳播，

傳播方式也影響着他們的影像與社會關係的緊密性。雲南攝影家吳家林、東北攝影家林永惠、河南攝影家于得水等都是這一時期的典型代表。他們在90年代初期都分別出版了自己的作品集，這些作品集都帶有明顯的地域性格，尤其是林永惠的《東北人》，更具有地域人種群的標本價值。

特別要提到的是中國新聞社廣東分社新聞攝影記者安哥80年代中期在廣州舉辦的展覽：「改革開放百態」。也許是得益於廣東的改革開放風氣之先，也許因為安哥本人是一位職業新聞攝影記者，他敏感而自覺地記錄下了中國社會轉型期的市井生活眾生相。安哥的影像是冷靜而平和的，既不帶有個人的苦難情感，也不承載沉重的社會責任和使命。他的這批照片為中國當代史留下了寶貴的影像資料。

四川攝影家陳錦是四川美術出版社的編輯，他的《四川茶鋪》於1992年出版。作為較早的圖文文本，這本書有意識地用圖像的方式考察和研究一個地方的文化現象，體現了可貴的公眾傳播意識。在此之前，攝影家們出版的書，幾乎都是純粹的攝影作品集，少有以照相機作為主要手段集中對某地域文化進行研究的工作。

這個時期民間和官方的攝影活動最為頻繁，各地的攝影組織、群體也非常多。80年代中期，深圳出現了第一份民間創辦的攝影同仁雜誌《現代攝影》，這個雜誌從它出現的那天起，就以前衛的姿態影響了至少兩代中國攝影人。80年代以後出現的中國重要攝影家，幾乎都是最先受到這個雜誌的推崇。它還有一個貢獻，就是不遺餘力地介紹西方攝影史，打破了中國攝影界的封閉。

但是，因為有不少攝影師的拍攝，或受制於「藝術創作」的局限，或更有興趣於一種影像趣味的追逐，或過於強調照片的社會責任而形成了簡單的圖解，不少影像顯現一種矛盾、曖昧、流於表相和圖解。同時，這個時期的攝影家雖然拍攝了不少照片，但傳播渠道非常有限，大量照片只能在非常有限的攝影圈內交流或鎖進攝影家的抽屜，攝影仍然保持在一種相對自我封閉的境地，攝影與社會的關係在普遍程度上依舊表現得疏離。

80年代末有兩本書值得一提，一是《攝影》叢書，一是《中國感受——一個攝影家的1988-1989》，都是由浙江攝影出版社出版。《攝影》叢書的第二輯就是紀實攝影專輯，編者明確提出了紀實攝影的問題，並批評了中國攝影的現狀。《中國感受》應該說是中國較早的一個以圖文並行的方式進行公眾傳播的文本。1988年出版社請了兩位攝影家和一位文字作者對中國（除西藏外）做了一次全景式的掃描，作者與出版者都懷着一個願望：做一個類似《河殤》（80年代在中國影響極大的政論片）的中國民生文本。遺憾的是，無論是書的圖片文字還是社會影響都沒有達到預期效果。但是，出版社的嘗試和攝影家的努力都是值得記下一筆的。

三 多元發展的紀實

進入90年代，尤其是90年代中後期，紀實攝影發生了非常大的變化，應該說這個時期的變化是一種帶有本質意義的變化。這個時期攝影家的人文意識增強，使攝影家對攝影的社會

功能及其價值的認識發生了比較大的改變；大眾文化的衝擊使攝影的神聖地位受到了根本的動搖；再一個非常重要的因素是媒體的發展。就中國圖片的出版傳播狀況而言，90年代後期是攝影術進入中國以來最熱的時期，圖文出版熱的直接動因一是報刊雜誌的推動，一是《老照片》、《黑鏡頭》等叢書的出版。這兩套發行超過百萬的叢書，幾乎是瞬間帶動了圖文書的出版熱潮。攝影自由撰稿人、民間圖片社、網上圖片銀行相繼出現，圖片的市場化正在形成，攝影的公眾性及其傳播受到了社會與攝影家空前的重視。

這一變化最顯著而直接的結果，一是攝影家的工作方式發生了根本變化，一是攝影與社會的關係變得密切，一些攝影家的工作引起了強烈的社會反響。最顯著的例子是《中國青年報》記者解海龍關於「希望工程」的工作，他的拍攝成為中國政府及整個社會開展救助貧困地區失學兒童的重要動因。應該說，解海龍對於攝影界是具有示範作用的，對於公眾而言是具有圖像傳播推動作用的。解海龍拍攝的「大眼睛的孩子」作為「希望工程」的象徵，成為在中國傳播最廣的影像。

一些攝影家學習社會人類學的田野調查方法，直接運用於自己的拍攝工作，比如深圳攝影記者張新民的《流坑》。為了尋找農村的源頭，張新民來到了位於江西的流坑村，他把流坑當作中國農業社會最後的標本來考查。但是，張新民畢竟還是一個攝影家，他不能完全按照田野調查的方式來工作，而且中國絕大多數攝影家對影像有着根深柢固的迷戀，這使他們習慣地要在取景框裏尋找「有意思」的圖

像，所以，雖然張新民希望學習田野調查方法，但他的照片畢竟還是攝影家的眼光。於是他採用了另一種彌補的方式，將流坑村民的口述用文字方式再現，讓村民來告訴讀者流坑的歷史和現實。「作者努力實踐的，首先是將流坑作為一個社會去觀察、去分析，同時將這個社會放到歷史過程去把握。雖然作者並沒有明確說他要寫一本社會史著作，但《流坑》無疑為攝影記錄社會歷史這樣一種探索提供了一個具體的文本。」^③

寧夏的一位青年攝影家王徵，當他對於自己的攝影出路感到困惑的時候，社會學的田野調查啟發了他。他改變了攝影是藝術創作的想法，「認為攝影更多的應該是為人類社會提供影像素材」^④。他將視點集中於西海固地區，拍攝只是他的工作的一部分，他同時還在做口述史的記錄及抽樣調查，他希望最後與學者合作，對工作的結果進行分析，將影像納入標準的社會人類學研究文本，「為自己的民族留下二十世紀最後十年的紀錄」^⑤。

一些攝影家採用圖文敘事的方式對某類人群的生態進行敘述，可分兩種類型：一類是旁觀、記錄的方式，另一類是溶入了自身生活體驗的方式。河南攝影家姜健的《場景》和《主人》屬前者，這兩本書最大的特點就是利用攝影實證的特質，細節化地、客觀描述似地、格式化地留下歷史與現實的視覺痕迹。

侯登科1999年出版的《麥客》屬於後者。他是農民出生的非職業攝影家，他對自己生活之地的態度，不僅僅是一種單純的熱愛，而更多的是理性的批判，愛與批判交織在一起，構成了他獨特的攝影與生活經歷。他的

《麥客》和他早年出版過的《侯登科攝影作品集》都有一個共同特點：對於自己作為農民的身份認同。他在書出版後寫道^⑥：

應該說，對麥客們「拿命換錢」的體驗是我拍攝欲的本源。將麥客們的命運轉換成更多的人和社會的關切、思考，也是我認同現實的基本責任。圖像，尤其是這種事關他人自下而上境遇痛楚的圖像，似不該以各種理由僅視作創作的個人私產。

他這種溶入生命體驗的拍攝方式，使他有別於中國其他攝影家。

一些攝影家在對某個地區的長期拍攝中，改變了自己的生活方式和信仰，拍攝的地區成了他們生命不可分割的第二故鄉。楊延康對陝西地區天主教的拍攝就是一例。楊延康是深圳的自由攝影師，他於兩年前受洗成為天主教徒。在楊延康的拍攝行為中，攝影在某種程度上只是尋找心靈歸宿的通道。他的拍攝是一種個人體驗式的、感性的、生活式的過程。楊延康代表了中國部分攝影家的工作方式。但是，由於攝影的紀實特性，這些攝影家的工作最後都超出了攝影本身，成為有社會史學價值的文本。

四 關注苦難及邊緣的人群

80年代末以後，以運動似的方式開展的攝影活動逐漸沉寂，攝影家進入思考階段，紀實攝影與苦難結緣和冒險的天性，以及西方攝影標準對中國攝影家產生的影響，刺激着一些攝影家開始去闖題材禁區。這種對於苦

難以及邊緣人群的關注開始於80年代末，90年代後期因為媒體的介入而發展到高峰：關於精神病人、弱智兒童、殘疾人群、妓女、吸毒者的拍攝幾乎成為另一種時髦。與攝影家的工作難度和危險同時增長的是社會責任、正義、善良、興奮、好奇、激情與轟動。所幸的是，當一些攝影家經過獵奇階段之後，他們自覺地把對弱勢群體的關注當作了自己長期的工作，並力所能及地幫助被攝者。在這類題材的工作中，動機和操作各不相同，也呈現出複雜的形態，關於權利、平等、人道主義、媒體立場等問題，在這些攝影題材的拍攝中體現得非常的充分。

北京的兩位年輕人呂楠、袁東平在90年代開始時共同拍攝精神病患，後來呂楠因為這個題材的拍攝而放棄了工作單位，成為獨立自由攝影師。他用了兩年時間，走訪了四五個省區，靠朋友資助完成了中國精神病院的拍攝。呂楠對這個題材的選擇一方面來自於在社會現實中所感受到的精神壓抑，一方面是受了西方攝影家瑪克(Mary Ellen Mark)和德巴東(Raymond Depardon)深刻的影響。由於呂楠不與國內媒體合作，他的這些照片只在西方媒體而沒有在國內任何媒體發表過，而呂楠對於拍攝題材的選擇，多少讓人覺得他是為了迎合西方趣味。

近兩年成為熱點的是趙鐵林關於妓女的拍攝。趙鐵林出生於幹部家庭，1994年因在海口的公司破產得到過一位妓女的幫助，因此走進了他們的生活圈子。他的照片最初發表於《光與影》雜誌，之後出版商不斷上門，2000年出版了兩本圖文書《聚焦

生存——漂泊在都市邊緣的女孩》和《另類生存——一個攝影師眼中的真實世界》。後一本與前一本不同的是，除了賣淫的女孩之外，還有一些生活於最底層的人們。不少人包括一些社會學者非常肯定趙鐵林的照片，一些人卻提出質疑，並由此引發關於權利、男權話語、公平等問題的爭論。

深圳有幾位年輕攝影師在一年多的時間裏，利用每周的休息日到廣東省內的癲瘋村拍攝。用他們的話說，他們最初的動機是為了對消滅於二十世紀的癲瘋病，「留下具有標本意義影像」^⑦，同時，他們也不諱言癲瘋村在視覺上的刺激及這一題材的轟動性。進入癲瘋村後，他們除了拍攝還對所到之處進行了歷史與現實狀況的調查，做了大量的調查筆記和收集資料的工作。隨着拍攝的深入，他們開始了對於生命意義與價值、對於精神可能性和對於自己拍攝對象的關係的思考。最終他們希望編輯一本書，「把內心的求證放到具有人類學、社會學意義的文本中去，讓學術更具有生動性，更鮮活，在這個文本中，攝影是一個通道，一個媒介」^⑧。

90年代後期，圖片成為媒介重視的因素，更年輕的人們大批地進入攝影記者的隊伍，其中有部分人除完成工作之外，還為自己擬定了長期的拍攝主題，在這些拍攝題材中，拍攝弱勢群體成為不少攝影師的選擇。王景春關於孤獨症、白血病兒童和顏長江關於「春運」的拍攝就是其中的例子。與80年代的攝影師不同的是，他們對於自己的拍攝具有強烈的傳播願望，對於攝影與社會的關係採取了非常積極的態度，他們從根本上就認為攝影必須是針對社會問題的。同時，他們

的工作有一個非常明顯的特點，那就是對於可讀性的和圖片信息量的重視，以及一種新鮮的視覺經驗的顯現。

五 基層的拍攝者

在中國還有一部分非職業的攝影人，他們的特點是：第一，大多都生活於基層；第二，都有自己的職業。這些人早年幾乎都喜歡外出拍攝民俗風情一類的照片，近幾年受報導攝影的影響，開始關注自己生活地區的某類人群或某種現象，並為自己擬定了一些長期拍攝的選題，利用工餘時間進行拍攝，這些人與職業攝影師除了身份的區別以外，更重要的是經濟上的區別，職業攝影師的材料是由供職單位提供，而他們的材料則完全從自己的收入中提取，所以他們的工作更具有難度。另外，由於這些人的生活地域與大都市相比有一定的封閉性，致使大量的圖片資源壓在個人手中。河南平頂山的牛國政就是典型一例。他從1993年起就開始拍攝小煤窯，幾年來他堅持以普通人的視點和一種樸素的記錄片一樣的拍攝方式，跑遍了平頂山地區的小煤窯之後，選擇了幾個定點煤窯進行拍攝，積累了不少圖片。

還有一部分用紀實手法進行更加個人化拍攝的攝影家，在90年代末期以後相當活躍。他們更重視影像對個體情感、情緒與精神的表達。這些攝影家大多是出生於60年代末以後的新生代。由於本文偏重於對社會生活直接紀錄的攝影，所以不在此介紹他們。

六 攝影與傳媒

中國的平面媒體對圖像重視始於1998年以後，這種現象一方面與大眾文化的衝擊有關，一方面也與世紀末的到來有關。當人們回顧一個世紀的時候，沒有甚麼比圖像更具感染力，人們在追憶歷史中直接看到了圖像的力量。而在80年代以前，除了代表政黨立場的畫報和報紙的新聞照片之外，中國的平面媒體幾乎沒有照片，即使有些媒體刊登，也只是作為插圖存在。圖像傳播的弱勢有政治、經濟、文化、教育等方面的原因。

最先刊登精緻照片的媒體是一些生活類的高定價雜誌，而這類雜誌的佼佼者大多都有國外出版背景。真正嘗試把圖像作為一個重要的資訊單元進行傳播的媒體是1995年前後出現的一些廣東期刊：《焦點》、《街道》、《新周刊》以及《北京青年報》等，這些媒體大幅度的贏得市場，其中一個重要原因就是對照片的運用。因此，在那個時期，不少報紙有雜誌化的傾向：每周用一個至兩個整版刊登攝影專題。這種傾向延續至今。在這方面最活躍且版面用得最多的例子是廣東省南方報業集團的子報《南方都市報》。

《南方都市報》在1995年創辦時是周報，兩年以後改為日報。從最初的16版擴到24版，再擴到現在的72個版，其中每周五100個版。發行量70多萬。這張報紙的發展速度非常之快，成為中國報業的奇迹，僅在深圳一個城市，它的銷售量是深圳三大報紙的總和。全報14個攝影記者，每五個文字記者中就有一個攝影記者。這樣的比例，在中國報紙媒體中獨一無二。該報迅速地佔據市場份額的其中

一個原因是圖片，據該報發行人說，一版的照片直接影響當天報紙銷售。《南方都市報》除了每天頭版的大照片以外，其他版面的圖片也非常多，並且每周還有兩個版的圖片專欄。這張報紙對於自己的攝影記者恩愛有加，除了攝影記者每年都有一次露面的機會之外，報紙還在頭版推介自己的攝影記者，以提高他們的地位。圖片專版的策劃與其他報紙不同的是，它不僅發表攝影師的圖片故事，還發表各種職業的普通人拍攝的照片，比如警察、清潔工、老師、僧人、髮型師等，以及攝影家一些完全個人化的圖片。在讀者參與的意義上還原照相機的民主性和公眾性，增強公眾的讀圖能力。這張報紙對於我們了解攝影與社會的關係，對於研究公眾是如何閱讀照片，以及照片如何形成我們的個人記憶與集體想像，提供了可貴的範本。

註釋

- ① 引自《艱巨歷程——中國攝影四十年》，序言。
- ② 引自《中國攝影家朱憲民作品集》（北京：人民美術出版社，1987），後記。
- ③ 引自陳映芳文章：〈張新民的流坑〉，發表於《人民攝影報》，「攝影與社會」專欄，2000年10月11日。
- ④⑤ 引自李媚對王徵的採訪錄音。
- ⑥ 引自《人民攝影報》，「界內」專欄，侯登科文章：〈想到在後〉，2000年6月14日。
- ⑦⑧ 引自《人民攝影報》，「界內」專欄文章，〈他們感受了甚麼〉，2000年3月1日。

李 媚 原《焦點》雜誌社社長