照&相

IMAGENATION

2009卷 第3期

把镜头对准社会对准灵魂

照相机最原初的功能是保留记忆，从新中国60年的历史看过来，不仅是上海，以至在全国，照片的记忆中客观与主观齐头并进的张扬只是最近二三十年的事情。上溯到上个世纪30-40年代，上海的郎静山醉心于用摄影的手段模仿中国绘画，在显示其超乎寻常的艺术定力的同时，凸显出对现实的淡漠；客观上也印证了那个时代对于不涉及社会本质摄影行为的宽容，单就这一点来说倒是远远胜过“文革”时期。“文革”时期表现出对于摄影本质的超强警惕，即：摄影的重要功能是记忆，因此必须将其置换成预先设定好的造型范式中，从而将观看者的记忆统一进经过权势审查合格的模具里，进而阉割摄影者与观看者的思想！这种阉割在中国取得了空前的成功，究其原因非常复杂。比如前面谈到的郎静山，文人雅士的情怀无视激烈的社会现实，博得名声之后，摄影人和作品就成为可以被各种现实社会势力利用的资源。民国时期他在各种国际摄影沙龙中频频获奖能证明中国不会消亡，此时的中国符号携带着多重含义；台海遥望时代他又成为大陆统战的棋子落在政治的棋盘上，从而左右逢源。这样的结局虚假地告诉不明就里的人们，“艺术”的生命超越政治才如此长久，也感召着后来者拿着照相机寻找“艺术”远离活生生的现实。同时观看者最容易停留在以往他熟悉的审美范式中，到此，摄影者和观看者一致地捍卫那具没有灵魂的僵尸。回眸“文革”前后的摄影队伍，打量新世纪由城市涌向风景名胜涌进穷山僻壤的摄影大军莫不如此。他们没有才华面对城市，没有勇气面对现实，没有必要和困难较劲。人往高处走水往低处流，记忆城市真就那么重要吗？虚荣心、名利欲、懒惰性诱惑我们心甘情愿地接受阉割！

记忆又可能成为证据。当警察拿着照相机出现在现场的时候，那些毫无美感可言的照片胜过律师的雄辩。在警匪片中，保存证据的人常常惹来杀身之祸。在现实中无论把镜头对准自己还是对准别人也同样需要勇气，这不是单一的政治问题。照相机的确可以随时为生活作证，除非你有意回避镜头。在今天连手机拍照都发展到500万像素的情况下，摄影成为城市每个人都可以选择的记忆方式。表面看起来记忆已经不成为问题，但是如果一个民族思想被阉割过，人格被用模具挤压过，鉴赏力长期漂浮在僵尸中就肯定会出现大问题。

摄影操作的简单方式使拍摄者误认为摄影不过如此，也让欣赏者鄙视除自己之外的摄影者，他们一般看不见灵魂仅仅记住了空壳。本期以城市批判为主题，以上海摄影家做为个案分析，不难看出他们都有一个共同的特点，在把镜头对准社会的同时，赋予对象灵魂，并且固守自己的灵魂。这样的影像是可以长久与观众对话的，既印证时代也印证摄影家自己。

例如陆元敏。如果不是社会渐渐开放，思想渐成多元，那么他的影像就很难为继。过敏的人适合从事艺术，他恰好是这样的精神状态。陆元敏不善交际的性格有效地保护了内心的敏感区域，进而让灵魂随时依附在他所钟情的对象身上，无论那是一位朋友还是一只小狗，甚至仅仅是两只死鱼。如果想让陆元敏不断发展，社会就需要更加包容，同时需要给他更多的新刺激，在包容与刺激中欣赏他自由地做着追逐灵魂的游戏。

而雍和则自觉地为一座城市照相，用最朴实的态度和方法还原摄影术的真正本质的功能，继而积累当下时代关于上海的社会视觉“百科全书”。他的存在也呼吁新闻法的产生，因为做为一名记者他还不能获得法律给予的观看自由，没有这种自由，尤其会使重要的时代特质在镜头中缺少记录，比如拆迁。摄影必须要争得观看的自由，除了少数涉及国家机密和个人隐私的场合，新闻记者应该获得更多记录的权利，这是人权在职业方面的体现，舍此不可能促进社会现代民主进程。雍和这样的摄影记者是社会保持良知的晴雨表，通篇观看他的视觉记录，可以帮助我们理解时代演变的曲线。

摄影是现代发掘人性的方式之一，大都市因其展现人性的丰富性、复杂性、矛盾性构成魅力。而“自由”状态是显露人类内心真实的路径。外地人常常诟病上海人的性格特征，其实是没有看到问题的实质。上海这座东方大都会只要有了自由就有了无限的生机和能量。我们太需要自由，太需要长时间的自由来保障摄影家之间情感方式的距离，思想奔驰形态的距离，社会与摄影家之间宽容的距离……没有这些距离，摄影会变成一文不名的雕虫小技。

按下快门好比挥舞虚拟宝刀，砍下时空的切片留给后人品味。好的切片是有灵魂的，有时候一张杰出的作品收藏了很多很多人的灵魂，这样的照片是灵魂的栖息地。即便是“文革”中群情激昂的照片，也准确地告诉我们它的拍摄者和被摄者都经过了残酷的阉割，灵魂在体外游荡。

今天的时代盼望摄影家把镜头对准社会对准灵魂，等待接受历史的检阅。

潘　科

Camera, the Memories-Preserving and Soul-Capturing Machine

Pan Ke

One of the fundamental functions of camera is to preserve memories. However, in modern China, not all the memories are permitted to be preserved. During the “Culture Revolution” period, the authorities were extremely aware of the memory-preserving function of photography. All the images were forced to adapt into certain moulds, to unify the public memories, furthermore to emasculate people’s free thinking. Unfortunately, this kind of emasculation is replayed again and again and always successful in this land.

In 1930’s, Shanghai photographer Lang Jingshan was indulgencing in imitating Chinese traditional paintings by photography while the whole nation was suffering the brutal invasion and the catastrophic consequences of the war. After 80 years, we can not tell these arty photographic works are the results of his commitment to art or his apathy to social events. The absence of social concern in his photos at least proves the tolerance of that era, which is more liberal than the “Culture Revolution” period. However, his fame was used by different parties to take various political benefits. Because of Long’s regular wins in various international photography salons during the period of the Republic of China, his scholar’s passion for art was interpreted into a patriotism, and his achievement was symbolized an evidence of China was not dying. After the People’s Republic of China was founded, Long Jingshan was selected by the new authority as a culture exchange ambassador to visit Taiwan. Long Jingshan’s lasting success becomes an illusive inspiration for his followers. It seems that art concerns are more durable than political and social concerns, which summons these photographers to leave the alive reality to pursuit eternal art. But look at their destinations. When they swarmed into those scenic sightseeing spots and remote villages, they didn’t find their muses, but lost into an overcrowded vanity fair. Facing the fast-changing urban environment, they have no guts and talents to confront the complicated urban reality, but keep questioning “Is that really important to photo our cities?” Without consciousness and rethinking, we will make ourselves again the sacrifices of these emasculations.

In this issue, we interviewed three photographers based in Shanghai, whose lenses not only aim to the outside world but also their own souls. Their images are the evidences of the eras we lived as well as the inner journeys they experienced. These pictures have their own lives and will continue the conversations with future viewers.

Lu Yuan-Min is a sensitive and venerable man. Thanks for the more open society and more diverse cultures, Lu Yuan-Min established his own style and explored a unique art path. His unsociable personality somehow protects his inner sensibility and creativity, and makes his soul project to the objects he captured. No matter the object is a friend or a puppy, or a dead fish. To cultivate more photographers like Lu, a more tolerant and liberal society is needed, which can offer more inspirations for them, and appreciate their experimental plays by their souls.

Facing the same city, Yong He and Zhou Ming’s strategies are quiet different from Lu Yuan-Min’s. Compared with Lu’s inward works, their images obviously have more social concerns.

As a photojournalist, Yong He consciously keeps archiving the city by photography. His earthy attitude and straight approach bring him to the basic function of photography: memory-preserving. His constant efforts gradually built up a visual encyclopaedia of contemporary Shanghai. Through these photos, we can grasp a clue of how this city has been developed and transformed. However, as a journalist, even Yong has very limited rights to observe and record this society. Many important events and issues have to be absente in his photos, for example, urban demolitions. To complete his archiving project, to make the archives more comprehensive and valuable, a more democratic society is needed to guarantee journalists’ basic rights of documenting, for the history’s sake.

Photographer Zhou Ming discovered a great treasure from the urban texture of Shanghai. At the moment, he is still polishing these images. From the completed pieces, we can see a great potential of this ambitious project. It’s undoubted that he will achieve very precious images of this city with some more time. These surreal images recapitulate the reality of our urban surrounding, and deliver the sentimental experiences though a sober, rational style. Between objectivity and subjectivity, Zhou Ming freely connects his photographic works with both. These images are both objective documenting and subjective expression.

The extraordinary works of these three photographers make them good examples of “Urban Photography”, but not yet the representatives of “Urban Photography”. “Urban Photography” is so comprehensive topic that can not be fully represented by several photographers and their works. The glamour of a metropolis comes from its diversity, complexity and contradictions. Therefore, the “Urban Photography” should also be diverse, complicated and contradictory. The outsiders always criticize Shanghainese people for their liberalism characters. In fact, the liberal spirits offer the energy and power to this city, and provide so many different perspectives of seeing this city. As to photography, liberty is the generator of its creativity. Chinese photographers still need more freedom to explore alternative ways of seeing and expressing, and more growth space to pursuit new forms of life. Without liberty, without tolerance of society, photography will be reduced to a meaningless technique.

As we enter the digital era, camera has become essential equipment for our modern urban life. Since almost everyone has some gadgets with a camera, it looks recording memories is no more a problem. However, with the memory-preserving machine in our hands, what kind of memories can and will we preserve is still and will always be the question for everyone of us.

导读地图
Content

本刊致敬 08

思想路径 11
朔 三 从金石声到陈海汶

顾 铮 上海，观看中的“剧”与“场” 22

林 路 都市摄影的前世今生（节选） 36

孙施文 城市影像与城市批判 48

顾 铮 既是上海的，又是中国的 54

潘 科 艺术家是人类的精神标本 59

姜 纬 关于城市，关于上海，关于上海的摄影 62

大 门 城市化后的青春影像 72

片子坦白 79
陆元敏 自己跟自己聊天

周 明 变与不变之间 92

个案分析 111
胡武功 雍和：一个人一座城

雍和访谈 守望上海 119

晒 网 133
金 华 父亲金石声的摄影艺术

刘再复 林岗 媚俗的改写 142

时空纵横 155
陈光俊 关于上海的摄影画廊

李 真 不变的城市风景和巨变的时代 158

读者来信 166
关于《真实的谎言》不同看法

会员列传 168
『华山王』黄继贤的传奇故事连载完结篇

协会动态 174



1950年代上海的摄影作品朴实中已经显露出宣传痕迹

关键词

都市四性：丰富性、复杂性、矛盾性、现代性。

上海是中国近100年来引以为豪的城市，在中国城市化的进程中，我们从摄影的角度研究这个东方大都会的视觉形态，以期能为有这方面兴趣的朋友尽一点绵薄之力。本期主体以上海为个案展开，但因条件所限，尚有很多上海朋友的作品没有汇入此刊分析。这并不说明他们的作品不重要，敬请读者不要误会。



读图心得

这是典型的华文街头广告。中国人对文字表述的喜好程度远远超过对形象表述，或者说中国人依赖文字胜过依靠形象，这似乎成了民众感受的基础。从这幅1948年的街头广告来看，想说的话太多太多，只能借助巨大的文字，喧嚣争抢。从视觉表达方面来说，中国进步甚微。这样的思维也潜在地影响了我们摄影人，使摄影者常常先为文字的内容所吸引，不因形象的状态而敏感。

杰克•伯恩斯（Jack•Bims）摄　他是美国《生活》画报摄影记者，在中国内战期间拍摄了大量珍贵镜头。

本刊致敬
Contributors

以在书中出现的先后为序列

■ **朔　三**　Suo San
自由撰稿人。

■ **金石声**，原名金经昌。　Jin Shi-Sheng
安徽婺源（今属江西）人。
１９３２年参加三友影会，并主编《飞鹰》摄影杂志。
１９３７年毕业于同济大学土木系。１９４０年赴德国留学。１９４６年回国后任上海市工务局都市计划委员会工程师。曾长期从事业余摄影。建国后，历任同济大学教授，中国摄影家协会第三届理事、上海分会副主席。

■ **陈海汶**　Chen Hai-Wen
1958年3月出生于上海，
中国摄影家协会理事，
中国新闻摄影协会理事，
2003年任第三届平遥国际摄影大展阿尔卡特摄影画集评委。

■ **顾　铮**　Gu Zheng
1959年生于上海，复旦大学新闻学院副教授，复旦大学视觉文化研究中心副主任，复旦大学信息与传播中心研究员。

■ **林　路**　Lin Lu
1956年6月出生于上海，上海师范大学人文与传播学院教授。现任上海师范大学人文学院广告与网络传播系副主任，副教授。

■ **孙施文**　Sun Shi-Wen
1963年生于上海，
同济大学建筑与城市规划学院城市规划系教授、博士生导师。

■ **潘　科**　Pan Ke
资深摄影家兼本刊主编。

■ **姜　纬**　Jiang Wei
摄影批评家。

■ **大　门**　Zhang Xiang-ou
真名章翔鸥，温州非生意人。摄影师、专栏作家、传媒人。

■ **陆元敏**　Lu Yuan-Min
1950年出生于上海，
1968年在农场当电影放映员，
1980年在上海普陀区文化馆工作至今。
上海市摄影家协会常务理事、普陀区摄影协会会长。

■ **周　明**　Zhou Ming
1960年生于西安，故被误认为陕西人。小时候在江苏、吉林、北京生活，15岁后定居上海。83年大学毕业，曾在三所高校谋生，现仍在教授摄影。

■ **胡武功**　Hu Wugong
著名摄影家、摄影评论家、西安建筑科技大学教授、陕西摄影家协会主席。

■ **雍　和**　Yong He
1956年出生于上海市，
《新民晚报》首席记者，
中国摄影家协会理事。

■ **刘再复**　Liu Zai-Fu
1941年出生于福建。曾任中国社会科学院文学研究所所长、学术委员会主任、研究员，《文学评论》主编，中国作家协会理事。出国后在芝加哥大学、斯德哥尔摩大学、卑诗大学、科罗拉多大学担任客座教授和访问学者。

■ **林　岗**　Lin Gang
1957年生。
中山大学系教授（博士导师），中国现当代文学教研室主任。

■ **陈光俊**　Chen Guang-Jun
百年印象画廊艺术总监

■ **李　真**　Li Zhen
女，建筑史专业硕士，毕业于伦敦建筑联盟（AA School），现居伦敦从事文化与展览工作。

■ **南无哀**　Bao Guo
摄影编辑，热心读者。

■ **黄继贤**　Huang Jixian
1932年生于陕西，1949年参军，在部队学习摄影，后退伍到陕西人民美术出版社任编辑室主任，长期致力于西岳华山的拍摄，出版了《西岳华山》大型画册，举办了华山风光个人作品展。

■ **石宝琇**　Shi Baoxiu
著名摄影家、摄影评论家、香港《中国旅游》采访部主任、陕西摄影家协会副主席。

从金石声到陈海汶

朔三

Shanghai Cameraman: From Jin Shi-Sheng to Chen Hai-Wen

Suo San

英雄抱恨屠龙剑

上海在上个世纪三十年代曾造就出一大批文化精英，他们的思想和作品至今还有广泛的影响。在摄影方面金石声先生无疑是一位重要人物，他主编的《飞鹰》摄影杂志代表了那个时代中国摄影界的高度，创造这个高度的金石声此时还是一位多才多艺的在校大学生。《飞鹰》的作者群集中显现的是中国士大夫的文化趣味，这种文化趣味从一开始就面临着巨大的危机。虽然上海那时候已经着手现代性的构建，但是由于日寇的侵略，国家与民众被迫转移了侧重点。加上积贫积弱的中国物资基础匮乏，摄影不可能真正为平民所有，结果是直面人生的摄影师多数自觉不自觉地成为各政党宣传鼓动的主力。国际环境也缺乏促进上海现代性的有利条件，二战波及所有发达国家，不久上海沦陷成为“孤岛”。当我们对应这样的历史环境的时候，你不难发现士大夫的画意摄影必然变成了轻飘飘的一张纸。不过金石声却不尽然是画意摄影的路子，纵览他已经发表的作品来看，甚至不让同时期的国外名家。问题是他始终进行业余摄影，主要精力坚守城市规划的梦想，没有把全部的心血投入摄影方面。金老退休之后不无感慨地说：“过去城市规划没什么用。现在有用了，人却老了。”所幸的是，金经昌（金先生的原名）这个名字被用来命名同济大学设立的城市规划教育基金会，这多少可以告慰老人家。历史对于金石声真是有些残酷。学贯中西的金先生钟爱摄影的日子里，他连暗房都要东求西借，一生没有亲手制作出能完整、准确体现他摄影全貌的放大照片。进入上个世纪50年代之后，社会环境已经难以任他自由探索、宣泄个人的光影情怀（参见133页金华文章）。他矢志不



幸福生存之一　0000



幸福生存之二　0000

渝地希望实现“城市在森林中，森林在城市中”的规划理想也因上海一度隔绝世界而未能实现。

1949年之后，单一的意识形态决定了上海这样的大都会全面陷入阶级斗争的对垒，摄影继续成为最直接的工具和武器。上海所固有的丰富性不复存在，大都市人的思想感情的丰富性也一同遭到阉割。改革开放以来，上海文化界的反思不但形成了对长期以来宣传模式的反叛，也形成了对传统士大夫文化的反叛。在上个世纪80年代，上海一批摄影者开始利用各种形式表达自我意识的萌生，无论其手法是多么幼稚，思维是怎样的朦胧，却实实在在地显现了旧日大都市重新走向现代性进程的必由之路，尽管从画面上看，个别青年作品还不敢金石声时代的炉火纯青。

重整河山待后生

新时期在摄影方面重要特征是给了广大摄影人重新发现自我的机会。在上个世纪80年代，陈海汶背着一大包上海摄影朋友们的作品自费专程赴太原寻求指导，摆了满地的作品却惟独没有他自己的作品，这令《人民摄影》报的编辑们大为感动，遂在太原最好的饭店请他吃饭。席间宾主落座，陈海汶坚持要买单，你要不让，没有酒量的他就一杯接一杯地喝着白酒，单买了，人也醉成了一滩稀泥。其实那个时候陈海汶是个穷光旦，吃完饭口袋里的钱勉强够买一张回上海的火车硬座。不久，这张在80年代风行全国的摄影大报刊登了上海摄影青年们一个整版的作品，他用自己的言行改变了北方朋友对上海人的旧印象，从此成为很多影友的莫逆之交，当时全国有不少这样执着和激情的青年，从僵化的原野中开辟了中国新时期摄影文化的道路。

陈海汶一直反对摄影者用悲悯的眼光去看待生活底层的百姓，也不赞赏过于强化痛苦的拍摄。他以平和的心态，作着真实客观的日常生活记录。在此期间，中国经济





组照作品　上海记忆　0000



组照作品　上海记忆　0000

改革步履维艰，摄影的变革也困难重重。一会儿是抓拍与摆拍的论战，一会儿是反对资产阶级自由化，真正的摄影本体探索进行的磕磕绊绊。好在上海有一批我行我素的摄影青年，坚守着自己内心的体验，用镜头挖掘观看的乐趣，

陈海汶也乐在其中。也许在1980年代陈海汶和他的伙伴们并没有清晰地意识到天降大任于斯人，但是摄影对应时代的力量，影像本体的魅力，回归个人视角与个体人的价值都同时选择了上海的这群可爱的青年们。陈海汶们比金石声前辈三生有幸。

大风起兮云飞扬

1980年代中期到1990年代初，陈海汶完成了“摄影单兵作战”的积累，为日后下海操控摄影团队运作打下了可靠基础。进入2000年之后，中国商业运作渐渐成熟，陈海汶也找到了商业推动摄影的方式，纵览近年他的作为，如果没有成功的商业力量支持是难以为继的。他的出现，代表了大都市在摄影方面所急需的重要因素，民间资本的灵活性和个性化言说改写官方宣传的单一性。陈海汶的作用是明显的。他率领的摄影团队把镜头对准上海的人文遗产和现状，大规模地系统地拍摄工业、建筑、社会生活等场景，就目前出版的画册看，几乎涵盖了上海所有的区域，成为我们了解这些情况的宝贵资料。陈海汶并没有满足这些，他的《中国五十六个民族的全家福》系列，无论从规模上还是拍摄水准上，都是一个全新观照民族形象的里程碑。陈海汶的复原老上海街区的组照作品《上海记忆》则是他个人影像艺术追求的一个尝试。其中透出的淡淡温情明显地表露了他对自己生长的城市的爱，对自己少年时代的怀念。

2004年，陈海汶接手《上海摄影》杂志，他通过成熟的





组照作品　上海记忆　0000





组照作品　上海记忆　0000



组照作品　上海记忆　0000

市场运作使杂志也进入了经济无忧的良性循环，稿件内容正在逐步变革。关注社会变革，张扬摄影家个性，让摄影告别笨拙地追随中国绘画意境。时代变了，影像已经不是少数有产阶层的玩物，全民影像时代赋予一本杂志的期望也日趋企高，要想建立一个与《飞鹰》对等重量的园地，陈海汶还需费一番大工夫，进行更深刻的文化思考。

从陈海汶角度看来，摄影不是玩耍，也不是生存的手段，而是变成了生命的一部分。因此他投资编印的大型画册《中国最具影响力的摄影家》第一批推出的十位摄影家，都是在中国产生过推动摄影变革的力量。上海的雍和、陆元敏，北京的解海龙、朱宪民、王文澜、贺延光都是用镜头关注人生的好手，即便是非纪实的王庆松专辑，也展示的是针砭时弊的当代艺术作品。这套富有历史使命感和责任感的大型系列画册，也将成为各方面学者研究当下中国摄影生态的最好文本之一。这套大型画册明显的区别于《飞鹰》时代上海的审美标准，揭示了新时期摄影的倾向，这套还将继续编辑出版的画册甚至可能成为与《飞鹰》时代对峙的高峰。

陈海汶个人的第一个创作高峰出现在上世纪八十年代，这使他能直面当时社会平民生存的状态。随着时光的推移，经济与信息的空前膨胀使很多摄影人变得浮躁，摄影正日益依附于商业，此时陈海汶面临着一个难以把握的平衡：作为摄影家他需要沉迷在个人影像的感受中；作为企业家他必须殚精竭虑运筹帷幄。这是危险的游戏。尽管他的第二个创作高峰由《上海记忆》组照和《中国五十六个民族全家福》系列完美亮相，但是笔者认为，从时代的维度看来，更需要陈海汶投身摄影文化的构建中，运用市场之手推动上海摄影的转型。这不仅是全国影友期待的，也许是历史期待的。陈海汶创作和运作均有长项，就看他自己审时度势，选择把哪一方面推向极致。
事实上陈海汶渐渐地成为上海摄影事业的重要推手。在这个风云际会的大码头，码头文化中的眼界和胆识是小生产的农业社会和计划经济框架中都不能比拟的。上海正在重新走向世界，她的文化构建呼唤着一切有志人士倾心投入。在全球化的背景下，城市正在建立新的次序，影像文化形态展现出令人眼花缭乱的现实，这给陈海汶创造了一个历史性的机遇。

有朋友赠陈海汶条幅：“不说硬话，不做软事”我们期待着陈海汶新的行动。

土族 | ETHNIC TU

·摄影：陈海汶·拍摄时间：2009年2月5日·拍摄地点：中国青海省海东地区互助土族自治县东沟乡大庄村
·海拔：2662米·经纬度：东经102° 03’ 北纬36° 50’



伊春秀（26岁） 董玉花（12岁） 习建春（29岁） 玉贵星（22岁） 宾恒莲（28岁） 习得金结木（22岁） 雷廷荣（12岁） 雷思明（47岁） 胡申弘（80岁） 东六宾索（72岁） 何晓娜（20岁） 董玉梅（7岁） 牛得清（34岁） 杨得秀（45岁）
董梅（27岁） 东风梅（43岁） 牛得兰（46岁） 胡永芳（30岁） 胡生寿（20岁） 董秀兰（66岁） 董永霞（20岁） 胡宗显（67岁） 麻桑吉见德（18岁） 习存桃（5岁） 李玉玲（23岁） 胡生成（23岁）

俄罗斯族 | ETHNIC RUSSIAN

·摄影：陈海汶 • 拍摄时间：2009 年 2 月 19 日 • 拍摄地点：中国内蒙古自治区呼伦贝尔市额尔古纳市恩和俄罗斯族民族乡
• 海拔：967 米 • 经纬度：东经 120° 09’ 北纬 50° 47’



孙伟（21岁） 尹瑞明（35岁） 王静（30岁） 曲胜（40岁） 王海军（41岁） 刘晶晶（18岁） 果佩珍（62岁） 曲德新（60岁） 达玛拉（64岁） 兰恒（10岁） 周林峰（12岁） 董瑞庆（45岁） 达依霞（65岁）
孙娇（21岁） 郎丰香（61岁） 张金花（62岁） 果丽娜（13岁） 腾新宏（40岁）

回族 | ETHNIC HUI

·摄影：陈海汶·拍摄时间：2009年2月10日·拍摄地点：中国宁夏回族自治区吴忠市同心县麻垯塔回族村
·海拔：1349米·经纬度：东经105° 54’ 北纬36° 58’



陈进保（54岁）马贵莲（52岁）陈吉文（28岁）李小梅（27岁）陈媛媛（2岁）陈进伏（43岁）马登花（40岁）马晓兰（21岁）陈天泽（2岁）陈玉鹏（17岁）陈进花（39岁）马飞鹏（42岁）马小磊（14岁）
陈系海（78岁）赵明英（70岁）陈铭（20岁）陈进强（38岁）杨占兰（36岁）陈玉林（17岁）陈建花（6岁）陈进元（36岁）马维兰（34岁）陈嘉宇（14岁）陈嘉华（12岁）陈雯（10岁）陈进鑫（33岁）顾生花（31岁）
陈相（9岁）陈楠（6岁）陈玉辉（5岁）陈进兰（30岁）马如科（31岁）马雪（9岁）马波（5岁）马涛（2岁）

布依族 | ETHNIC BOUYEI

·摄影：陈海汶 · 拍摄时间：2009 年 1 月 5 日 · 拍摄地点：中国贵州省安顺市镇宁布依族苗族自治县黄果树镇石头寨
· 海拔：1071 米 · 经纬度：东经 105° 40’ 北纬 26° 01’



伍祖美（16岁）王芬仁（85岁）伍凯凯（1岁半）梁小巧（24岁）韦英（25岁）伍德利（44岁）伍进超（46岁）伍启尚（64岁）韦启珍（76岁）梁丽（24岁）罗欣（29岁）伍德刚（40岁）伍德万（37岁）

上海，观看中的“剧”与“场”

顾铮

Drama / Scene:
Urban Photography in Shanghai

Gu Zheng

“剧场”一词，指戏剧上演之所。它是一个完整的空间，布景的设置，灯光的布置，观众的到来，都为了戏剧，也是故事的上演。一场戏，没有场地，戏就无法上演。有场地，而没有戏，戏剧也不成其为戏剧。因此，如果把“剧场”一词细细拆解，会发现，“剧”与“场”两造，相互依赖，缺一不可。

城市，作为一个人类通过自身的社会历史实践而形成、营建的社会生活场所，就是一个时刻上演无数活“剧”的“场”所。现代城市，更是一个充满活力与能量的剧场空间。人类的社会实践，以城市空间为舞台，日常生活天天在城市衍展，而日常中的故事与戏剧性，则时时发生、上演。平凡的日常与日常的戏剧性，在城市里交替上演。从这个意义上说，城市，充满了“剧”，也成为演“剧”的“场”。

现代城市空间作为一个人为建构的功能性指向明确的场所，因为其各种现实需求与作用，所造成的景物、景观的无序叠加，最终呈现为一种充满了矛盾的空间。在这样的空间中，人事、景观纠合在一起，各自为政地在城市中争奇斗妍，令城市本身则转化为一个演出人间活剧的舞台。在这个城市舞台上，处处上演真实的活剧，但生活的剧情一旦进入照相机的镜头，经过照相机的观看与定格，却又转化为一种虚假的表象。现实生活，经过照相机的视觉搬弄，始终在真实与虚假之间来回。而摄影与城市的关系，在这么一种反复来回中，生产出一种新的相互关系。

上海，作为一个有自身历史积累，时刻不断接受来自全球最新信息、最多物质与精神刺激的中国城市，其变化、发展与起舞，不仅仅体现在自身物理空间的硬件发展，也体现在给予都市文化的刺激与激励。如果没有城市的种种实践来刺激人





马良　邮差



金江波　黑暗的舞者

们的想象力，来颠覆因循的常规，包括摄影表现在内的都市文化，不会如此丰富与多彩。而摄影这个视觉手段本身，既是一种具有剧场性的观看方式，也是一个具备戏剧性的特殊样式。摄影这个作为受惠于现代城市生活最多的视觉媒介，在与都市的互动中，在与都市的共生共荣关系中，在上海这个空间舞台中，大有如鱼得水之感。城市，理应成为摄影的恩主。摄影，也应该以源源不绝的影像来回报都市的哺育。正是基于以上考虑，刘海粟美术馆邀请众多生活工作在上海的摄影家，来同台演出他们的城市感受，讲述他们所见的都市故事与感受。

让我们从马良的《邮差》开始。他的《邮差》系列，以典型的上海弄堂为背景，通过他执导的一个个看似荒诞但其实无比真实的场面，展开有关上海的思考。上海因为城市改造而面目全非，其巨大的变化使得即使如邮递员这个城市“活地图”，也已经无从辨认城市的空间，确认方位。而他所要投递的信件居然就无法找到接受者。在这个虚构的背后，他向我们发问的是：城市的发展与变化，难道是以造成更多沟通上的不便为代价?

都市的夜晚，令城市生活的戏剧性获得了新的空间与舞台。而灯光则为戏剧的上演提供了情境保证。没有灯光，城市就失去夜晚的活动空间，也就失去了戏剧性。金江波的《黑暗的舞者》，以舞台效果强烈的灯光，提供我们观看舞者的表演的可能。在灯光的照射下，背景成为了某种意义上的剧场，整个画面呈现出剧场效果。生活的另外一面，被他以一种辉煌华丽的画面展现出来。但空虚与浮华，似乎同时成为了城市与夜晚的注解。

王耀东是新时期中国最早表现城市生活与个人感受的摄影家之一，也是１９８０年代上海先锋摄影群体“北河盟摄影沙龙”之重要一员。他的城市生活快照以弹无虚发的准确，冷峻的目光，捕捉到生活于城市中的现代人的孤独、空洞以及茫然。他的画面，把泛滥于城市空间里的图像、符号与现实巧妙地组织在一起，边复制人们不断制造的城市拟象，边书写城市生活本身。而由这些图像、符号与现实组织在一起的画面，将城市的戏剧性带入到一个真假不分的境界。

陆元敏的《洋房里的上海人》，将室内居住空间中的上海生活与上海人形象，以细腻的细节呈现的方式，再辅以浓郁的氛围渲染来加以呈现。家庭居室其实就是一种日常的剧场空间，只是我们从来不曾这么意识到。而在陆元敏的观看之下，则马上呈现一种日常性与戏剧性的自然交织。从他的照片，我们发现，存在于居室中的现实生活本身，其实早已作好演出的准备，万事具备，只欠东风。一切都只是在等待照相机的到来与框取。当然，还有照相机背后的那个摄影家的到来与凝视。





王耀东　欲望都市









朱浩　上海默片





朱锋　上海零度

朱浩的作品，将大画幅相机的刻划能力发挥到极致。经由细腻的色彩表现和精确的影像描述，这些照片凸现了城市空间作为一种无序、无机的景观的视觉生硬度。更重要的是，朱浩的照片向我们提示，我们平时以为熟悉得不能再熟悉的城市空间，其实埋藏着如此之多的“意外”。就是这些不起眼的“意外”，使城市俨然一个剧场，一个经常被忽视但确定存在的空旷剧场。是这些被他提醒的“意外”，使我们发现，日常始终存在一种超越日常的可能性，而这种可能性，端赖摄影家的敏锐的眼光与坚定的凝视。

在朱锋的《上海零度》中，有一批照片拍摄了用于遮掩正在建设中的场面或是用于销售楼盘的广告的幕布上的图像。这些图像似乎都是一种承诺与远景提供，然而，它们作为一种插入到现实中的图像，混淆了视听，并且与周围的现实构成一个虚实相“间”的新空间。这些穿插于真实与想象、现实与幻象之间的图像，经过朱锋的拍摄，成为了图像之像，也是一种空间中的空间，它们与现实空间形成了空间之间的穿插与重新分割。它们所构成的空间，让我们看到了城市空间虚实相“映”的真相。

动物园既是表征城市获得现代性的基本配置之一，也是人类的观看实践之一。通过在城市里设立这么一个“剧场中的剧场”，人类在获得了观看的场所与对象的同时，也从“剧”与“场”两个方面给摄影提供某种表现上的新刺激与想象。在动物园这个将人类“文明”与自然“野蛮”对立起来的文化空间中，“自然”通过动物




常河　动物园

的表演，让人确认自身的“文明”。常河的《动物园》系列，以灵活多变的视角与富于表现力的色彩，通过被囚于动物园中的动物们的表情与姿势，给出了有关人类当下困境的视觉隐喻。

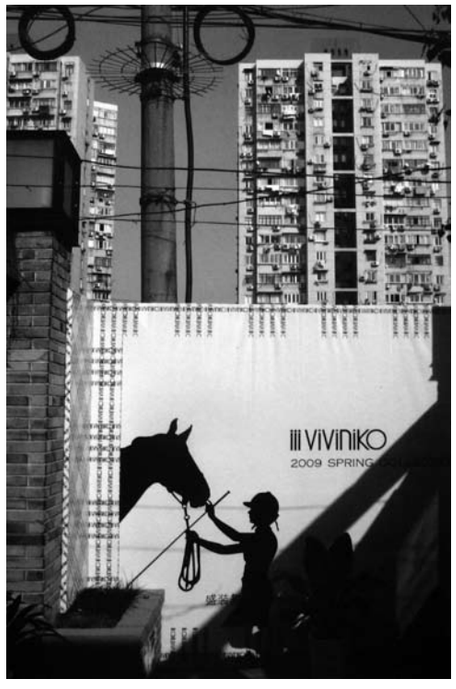
陈经纶是长住上海的香港摄影家。他的《胃兵》系列的标题取自“卫兵”一词的谐音。表现餐饮外卖业对于现代白领生活的支持与维护。这触及到城市服务与现代生活的关系，也将一种几乎成为标准的生活方式，通过将送外卖的人与盒饭的并置呈现了出来。这些有点幽默而且乐观的影像，也给“民以食为天”以新的视觉注解。

在曹友涛的影像中，现代城市作为一个欲望空间，处处闪现欲望的挑战、挑逗与挑衅。曹友涛运用视觉隐喻的手法，尝试展示城市与身体的对话与对应关系。他的影像中的身体，经过他的主观切割，呈现了更为丰富的意象。而意蕴深长的照片并置，通过影像之间的对话、对抗，更深化了他个人对于欲望的解读。他的照片并置，既提供了一种“剧”，也形成了自身的“场”。

严怿波的城市影像，从不起眼的物件，发现日常的荒诞，从平庸的场景，寻找现实的意义。而通过多为并置形式的重新组织，再建立起有关城市现实的新的意义空间。照片作为一种城市现实切片，本身已经成为一个“场”，而再通过照片与照



陈经纶　胃兵





曹友涛　上海，阿拉喜欢



严怿波

片之间的对话，在重建对话空间的同时，既重建了照片的“场”这个空间本身。当然，城市的戏剧性也得以强化。

最近一段时间，周明的身影经常出现在上海的高楼。他从楼宇高处俯瞰上海这个城市。经过他冷静的审视与精密的描写，他的俯瞰照片给出一种荒凉而无机的城市景像。这同时也反映了他观看城市的视角的变化。从之前的平视的远眺，到今天的居高的俯瞰，虽然他的视点有所变化，但不变的是一种与城市保持距离的疏离态度。这似乎成为了他拍摄城市的立场之一。这同时也是一种通过观看实现的价值判断。

从某种意义上说，上海是一个垂直城市。如果说周明看到的上海是一个在平面上铺张延展的水平城市的话，罗永进的《塔》系列，则给出了一个处于疯狂的高度竞争的垂直城市的肖像。通过被他加以分段拍摄再拼接的分割画面，城市塔楼们被进一步地人为拉长，同时也进一步强化、突显了上海的垂直感。他的影像，让我们再次



罗永进　塔

确认，上海作为一个空间场，其高度竞争丝毫不见罢休的势头。这种高度野心，经过他的夸张表现，更呈现一种视觉上的强度。

而杨泳梁的画面，则将罗永进与周明的垂直与水平两个方向的城市形象加以全面的糅合，经过电脑的生成，构成一个既传统又现代的另类剧场空间。他以具体隐藏的



杨泳梁　极乐世界

坚硬的细节，来颠覆按照中国山水画美学构思的画面中的整体诗意。也许就是这种内在的自我矛盾，才是杨泳梁的作品的魅力所在。这也许是一种脆弱的危险的平衡，然而，他却不可思议地达成了。

刘一青的摄影主题是“此时此地”。她的影像，是一种蓄谋已久的“暴露”。她所要暴露的是生活的不确定性，也要暴露她那不羁的观看与不羁的生活之间的拉锯。偶然中的必然，随意中的严肃，都在这些照片中暴露无遗。在她的镜头中，生活就是不断的展开与消失，而摄影也同样如此。她的照片既是将幻想现实化的快照，也是将现实幻想化的剧照。

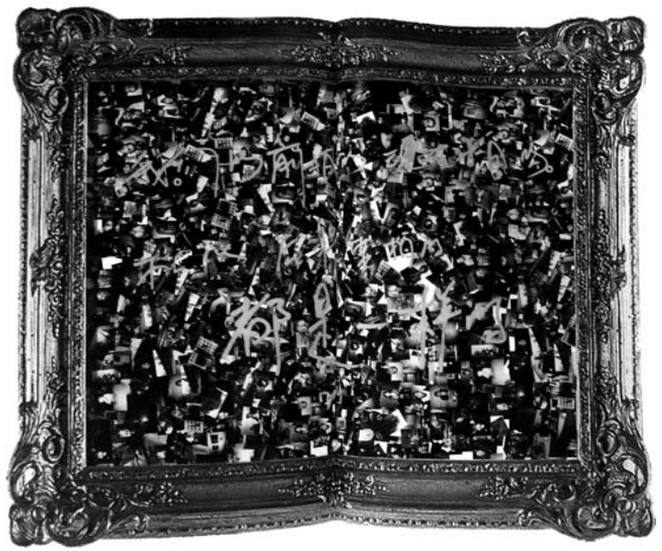
朱骞的《市南》系列，既是粗砺的，也是妩媚的。他的影像讲述的是另一个上海的故事，这是一个不被关注或者说被故意省略的上海的日常故事。但正是这个上海，却在他那饱满的色彩与开放的构图中，获得了充分的展现。他的上海的南部的日常，狰狞而又强悍，生动也生硬，是一个活力与原始共存的日常。而日常的戏剧性，处处藏身于他所发现的各种细节之中。



杨泳梁　日蚀



朱骞　市南



鸟头小组　我们拍的都是一样的

鸟头小组（宋涛、季炜煜）将他们拍摄于这个城市各个地方的照片塞进一个金碧辉煌得“俗气”的镜框。在这些看似琐碎芜杂的照片上面，他们挥笔写下 “我们以前拍的、现在拍的和以后将要拍的，都是一样的。”字样。这具有强烈的达达色彩的宣言，可以看作一份被上海这个城市本身所激发的艺术家宣言。这宣言既表明他们对于自己的观看实践充满自信，也表现了他们目前对于这个城市的一种相对确定的看法与立场。

现在杭州与上海两地展开摄影教学与创作的矫健所提供的参展作品，具有强烈的实验性。变动不居的上海街头景观，经过他的特殊处理，让整条胶卷成为一幅画面，以一条视觉印象之流的方式，在我们眼前绵延展开，构成了一道独特的街头风景。同时，经过这么处理的照片本身，成为容纳了一段时间的容器。

这些摄影家的实践，手法观念各异，取径不一，在表现上海的同时，也令摄影有机会呈现自身的复杂与魅力，并留下一些值得讨论的问题。比如，作为一个现代城市，上海给予上海的摄影家以什么灵感？激发出何种创作激情与表现能量？给予摄影表现以什么刺激？而这也是我们希望通过策划本次展览《剧•场——上海都市摄影》来了解与探测的。

是他们，这些生活在上海的摄影家们，通过各自为政的观看实践，使上海、使他们生活其中的上海的生活与城市本身成为了“剧”与“场”。

注：本组稿件作品与实际展览中选择有所不同。
　　文章中涉及的陆元敏、周明、刘一青作品见本期相应文章。



矫健　上海外滩

都市摄影的前世今生（节选）

林路

The Prehistory of Urban Photography

Lin Lu



帕尔-圆顶游泳池，日本，1997

编者按：林路先生是一位笔耕不辍的学者，他的《都市摄影的前世今生》原文约35000字，限于本刊篇幅，我们节选了其中的第四章以飨读者。

四、当代都市摄影概览

在20世纪的最后的20年，新一代的艺术家也以迅速发展的都市文化为背景，展开了更为多样化的思考可能，甚至超越了地理的空间限制。尤其是在这一历史时期，几乎一半以上的人口都是生活在都市的区域，而且在非洲、亚洲以及美洲又有不断增长的趋势。比如一些摄影家拍摄的中国都市文化景观，就鲜明地展示了这样的倾向。同时，都市景观和文化的趋同性，也成为摄影家关注的对象。还有，越来越繁华的都市和人类生活的孤独和隔绝，也成为一道不可避免的风景。当然，也不乏有摄影家将都市作为一个背景，展现出幽默、娱乐性质的生活事件。但是，毕竟人们已经进入了一个以嬉皮士和摇滚乐为背景的都市，流行文化的狂飙突进，不可能不影响新一代的摄影家对都市的影像进行换位思考。于是，不可避免的冲突自然产生，更多“不堪入目”的影像纷至沓来，掀起了一重又一重都市影像的波澜。

是否可以这样说，从克莱因、弗兰克开始的另类都市空间，到了英国摄影家马丁•帕尔（Martin Parr，1952— ）镜头中，达到了“狂乱”的高峰。帕尔于1994年加入玛格南图片社，他拍摄的主题主要为英国的中层阶级，以及世界各地旅游者的众生相。帕尔的作品被公众和舆论评论为狂野和充满肉欲，也有评论家把帕尔推崇为光芒耀眼的新星。当有人批评他的作品是对人类的讥讽时，他的回答也毫不示弱：“人类本是可笑的。”“我想卡蒂尔—布列松有一种十分强烈的对世界的理想主义和浪漫主义的视觉。但是一旦面对真实的世界，却大吃一惊。批评和诋毁我的人，也许认为我是故意去描述一个残忍无情的世界，去描绘这种腐朽、这种放荡。实际情况是，在我的头脑里，世界上的不少事情就是这样明白无误地显示出来，所以我只是用摄影的方式讲出我的感受和我的想法。”



帕尔-英格兰



帕尔-威芒斯



帕尔－墨西哥之一



帕尔－墨西哥之二

于是在他拍摄的旅途照片中，尤其是对自己的故乡英格兰的都市，常常出现令人惊诧的构成空间。他在强调某一个瞬间的同时注入反讽的意味，并且以警惕的注视发现那些旅游者的不协调和虚弱的心理特征。对于帕尔来说，在他通过镜头精心“研磨”过程后所呈现出来的仁慈与关怀，以逼近的姿态构成了一种自我鉴定的机制，使我们都成为参与者和“帮凶”——也许最终的嘲讽对象，可能就是我们自己。

他的照片可能会使我们感到非常的不舒服。他会将人们所吃的食品、穿的衣服以及所去的地方变成一出喜剧，从而对英格兰的日常都市生活刨根问底。从某种意义上说，他通过所拍摄的所有照片，对人们的审美品位和价值观进行了颠覆。尤其是在表现英格兰色彩艳丽的画面中，将人类那些最微小的空虚都曝光给这个世界。帕尔也许就像是许多50年代和60年代生活在偏远的孩子们一样，作为一个什么也不是的无法介入者，面对英格兰的现代化都市，表现出无所适从的茫然心态。

正如一位墨西哥的文化批评者和偶像破坏者罗格里奥看了后来帕尔拍摄的墨西哥都市影像之后所说的：“帕尔给我们所带来的东西也许有点厚颜无耻，揭开了我们令人讨厌的性格一面，然而这些都是历史与文化的结局。大众文化说到底，就是一种混杂，是一种扭曲和叠加，是来自政治、市场、电视以及宗教的影响。既神圣而又亵渎。既落后又是进步。是成功也是解放，全都融合在机智与幽默中。或者你可以将其作为戏剧化的舞台欣赏，或者作为民俗的文本研究。是对一个民族的讽刺还是本质的描述？也许墨西哥就是这些照片本身。”



柯恩-1969，瘦长的女人



柯恩-1972，躲避和藏脸的女孩



柯恩-1975，女人的脸和雨滴



柯恩-1981，走过57大街

其实更为极端的摄影家还有，这就是马克•柯恩（Mark Cohen，1943— ）。他第一次引起摄影界的注意是在1973年，当时他的个展在纽约现代艺术博物馆展出。这一标志性的展出向艺术世界证明了柯恩是60年代具有震撼意义的街头摄影的最佳继承人。30多年以后，柯恩错综复杂的、具有影响力的身体作品第一次呈现在无情的街头，其震撼力犹如当年弗兰克、维诺格兰德以及维基的作品。

柯恩作品直面观众的是令人吃惊的美丽，与宁静的、令人尊重的、安详的风格直接发生冲突，呈现出粗糙的快速的动感，充满着被柯恩叫做“攫取的刹那”的成分。你可以想象，摄影家狡黠地巡游在维尔克斯－巴里的大街上——那是被他称为家的宾夕法尼亚的中部城镇。他的照相机经常是预先对焦，然后以无取景的方式，从臀部的高度自由移动，围绕主体搜索着令人愉快的细节。然后突然间推向主体，闪光灯亮起，捕捉暴力色彩的构成画面。画面中有意想不到的构成和杂乱无序的思维方式，比如街角腿部丝袜的斑点，女性裸露的牙齿和伸出的舌头……这些影像如同浮现出世界的杂乱内脏，人类身体的性别遭遇。这些照片也因为被摄主体面对镜头不一致的反应而变得尤为迷人。在一幅画面中，面对柯恩的照相机，一群女孩将她们的脸藏在大衣里，并且将脑袋转向砖墙，绝望地寻找保护。用他自己的话来说：“一旦使用了闪光灯，你就带给了事件本身大量的关注，尤其是在昏暗的光线下，闪光灯就是一种入侵，是一种侵略的手段。”然而他的话马上又转了回来：“其实没有人在实际意义上被入侵，没有人受到伤害。入侵使一些事情变得更为刺激和具有新意，不像那些偷偷摸摸拍摄的画面，比如沃克•伊文思或海伦•莱维特的照片。这是两种不同意义上的观察力。”

评论因此说：柯恩的黑白照片是一种从容不迫的困窘，几乎是粗俗的……头部被剪裁在画面之外，截断的双手和双腿，手臂怪异地逼向观众；透视变形了。柯恩在他的粗糙中并不孤独，是美国淳朴热情的喜剧景观，但是他那些带有“敌意”的拍摄和碎片般的画面，却是独一无二的。



莱昂纳德—布鲁克林，2001



莱昂纳德—乌干达，2004



莱昂纳德—乌干达，2004

如果换一种方式观察都市，新一代的摄影家的目光也许更有出人意料之外的穿透力——女摄影家朱•莱昂纳德（Zoe Leonard）在她的画册《相似物》中曾经这样说：我只有在这些旧店开始消失的时候，才意识到我是如何地依赖它们——多层的，磨损的，带有诡异的美丽，在我的生活中具有独特的意味……但是社会的进步总是会发生变化的。我们获得了什么，也自然会放弃什么。我所关注的，正是那些逝去的东西。

莱昂纳德的《相似物》是都市转型的叙事诗，构成了1998年到2007年之间包罗万象的四百幅照片的堆积物。这些具有历史价值的主体慢慢地在当地的市场和商店中消失，包括在全球经济发展大潮中没淹没的夫妻小店。这些影像让美国街头具有独特肌理的画面留下了辛酸的一瞥——那些曾经无处不在的如今都已经无处可寻。摄影家从纽约和布鲁克林开始，以其冷静的目光，一直延续到墨西哥城、华沙、东耶路撒冷，甚至乌干达，从不引人注意的角落发掘出这些画面。她所关注的是全球化商业的通道的流向，惊讶地看到一些在某个地方废弃的东西却在另一个地方被重新使用。

并非是巧合，《相似物》中出现了一些照相机商店和摄影冲印店，也逐渐被数码摄影和连锁店所替代，然而摄影家则以传统的摄影方式对这些逝去的表示了深深的敬意——她拍摄这本画册所使用的就是古典的罗莱相机。这些独特的主题也许同时从两个极端暗示了摄影的永恒和消亡。她的作品继承了一些先行者的遗风，比如伊文思在大萧条时期所拍摄的店铺和标志。然而从精神气质上，完成于21世纪转折点上的《相似物》也许更接近于法国摄影家阿杰——他那些对街景的纪念碑风格的纪实正好发生在19和20世纪之交的转折点上。

当然，莱昂纳德的主题也许具有更多当代的风格特征。从这一点上，她的作品有点类似于贝彻夫妇拍摄的工业建筑的“肖像式”造型。如同贝彻夫妇具有张力的类型学风格，莱昂纳德所关注的主题更小一些，更自由一些。然而历史已经深深嵌入这些影像之中，让无生命的物件成为了历史的组成部分。



Takashi Homma—空中俯瞰之一，2004



Takashi Homma—东京表参道，2007



Takashi Homma—房间A，2007

让我们再回到当代日本——在十多年间，太加西•轰马（Takashi Homma，1962—　）将自己的镜头同时转向东京的城郊和城市的市中心。他将年青一代的生活方式放在了后现代主义的都市环境中，呈现出一种多愁善感甚至无聊透顶的状态。但是也有异常安静的从都市上空俯瞰的写实画面，包括建筑学的实验和屋顶花园。他的作品影响力一直从日本本土延伸到了世界范围。其实90年代后期的日本，轰马的东京作品，尤其是1998年出版的《东京城郊》，是一种必然。舆论认为这是一个典型的象征性符号，是对东京以及它的居住者具有深度和广度的视觉描绘，其影响已经超越了国界。

在轰马选择拍摄东京的90年代，其实有很多著名的摄影家都曾经进行了类似的实践，构成了日本摄影尤其是东京摄影的多样化的景观。正如前面提及的，森山大道就将新宿变成了日本的一个微缩景观，还有东松照明的战后的日本，以及荒木经惟将东京变成了一个无所不在的色情场所。

一些摄影家也尝试过从建筑美学的意义上寻找东京的景观摄影空间，从而传递出东京处于历史转折点的怀旧的激情。轰马则从另外一个角度，提供了一个早有预谋的冷漠的都市表情。他的照相机看上去只是一个记录的工具。画面的构图如同勘探式的摄影。人物的姿态也是冷漠的。色彩、肌理乃至整个篇幅具有系统性的饱和度和扁平状态。没有叙事，缺乏浪漫，甚至不见历史的感悟。这样就让轰马的作品和老一辈的先锋摄影家拉开了距离。

日本新一代的都市摄影家出现在90年代后期，是对以往传统规范的一次集体叛逃。同时由年轻的女性摄影家所创建的一条分支，丰富了情感的、自传体、日记体的拍摄景观。然而轰马的作品则圆熟于日本摄影的过去与现状，同时又可以看出西方摄



Takashi Homma—世嘉电子游戏，1996



Takashi Homma—海湾城镇之二，1995

影同样的影响力，尤其是西方新地形学摄影的痕迹。从90年代后期的作品可以发现，“我”被放逐了，或者说是有意识地抹去了自我。于是，画面更多是冷漠与客观，显得平庸和乏味——或许在这一点上与荒木经惟有点相似。以其哲学观念而言，他是将照相机作为一种机械的笔记本，就像罗伯特•亚当斯以同样冷漠的观念面对自然景观，或者史蒂芬•肖尔所展现的充满警觉的都市调色板。这样一种非日本的（或者说是来自海外的）方式，是他作品的距离感和疏远感的风景和肖像的关键所在。

接下来我们看到，在《东京郊外》出版的十年之后，轰马的作品在内容和风格上也有了不小的变化，这也是随着城市的变化而改变的，包括新的城市建设，经济的复苏，以及新一代的成长。他的作品更多地从郊外来到了城市中心，特别是从都市的高处俯瞰——不仅是从高层建筑上拍摄，甚至还从飞机上俯拍。他从郊外的单一的、隔绝的公寓中跳了出来，面对更大面积的建筑景观，包容了数以千百的居民。这时候，摄影家曾经冷漠的目光有了些许热情，有了个人的参与。摄影家甚至将自己也放入环境之中，有些更为私人化的味道。包括他的工作室，他的书桌，他的狗等等。同时，他所拍摄的孩子不像以前那样随意，而是出于有目的的选择。然而照片中出现了更多的虚构和隐喻，或者说，具有更多的私密性。

当然，以往建筑中的冷漠情调被一点点抹去，出现了更多对建筑原料的鉴赏和赞美。光线中常常呈现出暖调，城市中也有了繁华和奢侈。东京找到了它自身的现代意味，或者说摄影家找到了自身的满足。以往的批判色彩转换成小说的虚构，充满了更多宁静的色彩。摄影家的东京最终演变成了一次热烈的拥抱——这也许暗示了新一代的都市摄影家对世界格局的都市空间理解新的走向？

然而都市摄影还可能走得多远，谁也无法断言。

城市影像与城市批判

孙施文

Urban Images & Criticism

Sun Shi-Wen

1

城市批判显然是需要建立在对城市认识的基础上的，不认识城市又怎能进行批判呢?

对城市的认识，在相当多的情况下并非是在对城市的体验中产生的。试想一下，一个自己从来没有去过的城市，在自己的头脑中也或多或少都有点缤纷的“图像”，不论是城市的景点甚至其样式，那里的气候、环境、交通，还有饮食或者小吃的味道，或者那里的人的特点，甚至他们的行事方式等等。这些“图像”显然是在你进入这个城市之前就已经被置入的，它们虽然是虚幻的（相对于真实体验后留下的）或者是局部的、拼贴的，是真是假也无法分辨（要分辨清楚也许得等到你去真实得体验之后，但有些或许是永远也无法分辨清楚其真伪的），但却有可能决定了我们之后对这个城市的认识。

即使是在自己生活的城市中，我们对这个城市的认识又有多少是建立在亲身体验的基础上的呢？如果需要我们回答“这个城市怎样？”这样的问题时，我们的答案中有多少是经过我们亲身体验而得到的，又有多少是仅仅来自于这个预先构建好的“图像”的呢？当然很显然，这两者是难以真正区分开来的。

在我们头脑中预先构建的这些个“图像”，实实在在地影响到我们对这个城市的认识；即使我们亲身去体验这个城市，也会受到这个图像对我们的规定。就“图像”和体验的关系而论，无非就是这样三种情况：
1、 在这种图像的规约下去验证这些图像的真实性；
2、 去发现这种图像的反面或者说去否证这些图像；
3、 去发掘、增加这种图像所没有包容在内的内容。

第一种情况也许是现在最多见的，从操作上讲也是最容易的。最表象的表现就是在著名的旅游景点前到此一游式的留影，把自己或者别人粘贴上在电视、图片早就已经熟悉的景物的前景之中。而至少看上去最有深度的表现，则是依据已有的判断，比如这个城市中的贫富悬殊、秩序的混乱，这个城市里的人有礼貌、守秩序或者小气、精明等等，然后去寻找相应的表达。当然，在这两种相对比较绝对的情况之外还有很多种方式，但无论如何，都是通过对已经形成的“图像”中某些特定的符号和判断进行强化，顺应着某种可能的“共识”，进而更加巩固这样的意识形态。

第二种情况则是对第一种情况的反其道而行之，是以改变已有的结论而采取的行动。这种方式看上去很反叛，可以突显出自己的与众不同和反潮流的特点，但这是否是共性，还是仅仅只是一种特例，如何从中提炼等就会成为新的问题。

第三种情况也许是最为艰难困苦的了。首先当然是因为要融合以上两项，其次是需要具有洞察力，失去发现别人所没有发现的。即使是一个著名的景点，也要能看到别人所未见。这事说起来容易做起来难，而更难的则是还得想办法传播出去，从而可以补充自己和其他人的“图像”，而这也存在别人是否接受，如何与已有的图像再结构的问题了。

但很显然，无论是其中的哪一种，我们对城市的认识都受到了这种既有的图像的牵制，无论是顺从的还是反叛的。在这样的情况下，我们的体验与认识还是我们自己的吗?

我们有关于城市的表达自然也就无法脱离这一类“图像”，而他人对你的表达的评判也都是以其自有的“图像”为依据所做出的，尽管这种“图像”是另一种所谓被大家共同接受了的类型了。于是，这不同“图像”之间就会展开相互的斗争，而斗争的结果是否就是真正的城市的现实呢?

2

在认识城市的时候，即使我们能够摆脱上贴所说的“预见”（现实中几乎是不可能的，但纠缠在一起就会说起来非常的复杂，所以这里采用理论问题的研究方法，暂且

将其割断），仅仅只来看看认识城市本身。那么，采取什么样的视角，或者以什么样的立场来看，也是大有差别的。

比如，一个纯粹的旁观者，看到的是景象，是一个与己无关的场景。任何的评判都是借助于外在的标准来说好或者说不好的。无论这种表达是如何的具体或者抽象，实际上都与这景象和场景的本身是并无必然联系的，都是由观者或评说者把判断和场景牵连了起来。由于这样的场景脱离于表达者或者叙述者自身的体验（仅仅只是观看的结果），那么也就无所谓感情的成分，即使在表达中倾注了或者在言说中充满了激情或义愤，那也是由外来的通感所带来的，而并非是此时此地本身所生发出来的。甚至可以说是由表达者和言说者所操纵起来的。

而一个身处其中的参与者，即使是同一个景象或场景，都可能与其日常生活相关联，是其生活中的一环或一个处所，因此他对此场景的再阐释，也就必然地是这种场景和景象在其日常生活中的意义。既然是与日常生活有关，又具有在日常生活中的意义，那么就必然地与其生活中的琐碎脱不了干系，也必然地要带有其个人经过长时间积累的错综复杂的情感，甚至于这样的言说和表达本身就是由个人的情感所决定的。

就此而论，如果把这个场景或景象固定为一个影像，那么，对于观者和其中的参与者就具有了完全不同的意义。

由此就想到本雅明式的或者说波德莱尔式的“浪荡子”。这是现代文学所确立起来的典型的城市观察者，这种典型性就是，他既是一个旁观者，又是一个参与者：他以城市公共空间——城市街道为家，但同时他又是一个无法融入其中的外来者，他既属于其中又不属于其中，所以他体验到的则既是旁观者所看到，又是这场景的实际参与者所体认的。于是，这个典型也就具有了认识论上的意义，从文学艺术上讲，就是既是这个社会的一分子又疏离或自我放逐于现实社会之外，而这就是以波德莱尔等为发端的现代主义的基础，也是本雅明能够阐释的关键所在。

3

俯瞰或行走也就意味着从空中或者从地面看城市，这并不仅指物理意义上的，仍然是个认识城市的视角问题。

所有抽象地、理论地、全景式地对城市进行认识，都具有从空中认识城市的特点，比如用数据（统计分析）、用理论模型，或者总体性的描述与评价等等。

所有具体地、体验地、感受性地对城市进行认识，都具有在地面上认识城市的特点。当然，我们这里只说行走，不同的交通工具由于速度不同，所认识到的城市也就会不同，尽管也都在地面上。

从空中俯瞰城市，德都塞（Michel de Certeau）用纽约世贸中心110层上看城市（显然是9•11之前）来说，也有学者论证了Le Corbusier现代城市意象就是在飞机上所看到的城市。由此，现代城市认识和再现的方法有不少是建立在此基础上的。

要从空中俯瞰城市，首先就需要摆脱了城市中方方面面的羁绊和日常生活的缠绕，于是主体与客体二分，主体漂浮在空中，抽离了与城市实体以及他人的具体关系，从而才能客观地看到整体的城市、城市的全景。

在这样的视角下，我们只能分辨出房屋、道路、公园、广场等以及他们之间的关系，但我们无法知道人们怎么在其中生活，城市的空间是怎么被使用的，这空间的意义只存在于外部的关联之中而不是与使用者发生关系。即使是可以识别的一个一个区段，也只是其反映出来的区段的整体，每个区段内部的矛盾冲突被消解在区段的结构之中，内部的复杂消融在外部的统一性之中。

我们可以运用这个整体结构串连起城市人的生活轨迹，比如居住、就业、商业区等之间的关联。但这是一个整体的轨迹，也许，与城市中的任何一个人的生活轨迹都不重叠，或者说，这个城市中没有一个人的生活是按照这样一个整体结构所构成的。

但也正是这样一个只有结构没有细节的城市，才能被总体性地认识，才能被概念化、理论化、本质化，否则复杂的细节就会溃散了可能的结构与条理，甚至于一地的鸡毛而无法收拾。

在地面上看城市，显然只能看到城市的极小部分，即使走遍了城市，也不可能是对整个城市的同时呈现，因此，即使知道了眼前的场景，也仍然不可能知晓哪怕是隔壁一个街角正在发生的事情以及那里的场景。

于是，一些部分消失了，一些部分被夸大，一些部分就会被歪曲。而这些部分究竟与这个城市以及城市的其他部分有什么关系，更是无从发掘与把握的。

尽管我们可以把我们所行走过的街道、场景等等记录到地图上，从而也可以建立起覆盖整个城市的“结构”，但这个结构显然是历时性的，是有时间先后的，是时间和空间共同改变条件下才能形成的。以这样的方式，显然连以一个街区为单

位的共时性也是无法描绘出来的。

但也正是在这样的视角下，日常生活的丰富性才得以呈现，也许会充斥着城市生活的零碎、多样、复杂与多变，由此而带来的活力才能真正被感受到。另一方面，人的感情与物质的实体间才有了联系，空间才成为了行为的背景，其意义才有可能得以彰显。

4

影像只能描述场景，无法解释这个场景，更无法解释产生这种场景的原因。当我们以影像来说事的时候，我们是不是会同时被其表象所蒙蔽而遮蔽掉了某些深层的东西了呢？影像中的在场是否就有可能将在时间序列中在前的、产生这种结果的原因悬置了起来了呢?

我们也许可以通过图像来引发一些思考，但这种效用对于一个对此场景及其内在过程并不熟知的人来说，几乎是不起作用的。

即使是一些普遍性的场景，好像可以用通用性的原因来作解释，但这样的解释往往就会走向“宏大叙事”，如下面的那个例子所提到的。“宏大叙事”的内容很多是外在的，是与此无关的人所加置进去的，事实是否如此、因果链是否能够联结起来，都是没有确证的。更何况，它们是否能够解说这一类的现象都不好说，又怎么能够被确信为是可以解释此时此地所发生的这个事件呢?

即使我们不说要通过影像来挖掘特定城市场景所产生的原因，而仅仅就场景来说，影像是固定化的，而解释却是流动的，而且必然是多元的。

但既然是城市批判，就必然是需要标准的，没有标准显然是无法进行判断的。但这标准通常是存在于每个人的心中的，很少会有人明确地把它们罗列出来，所以不同的影响在每个人看来或许就各不相同了。

那么，有没有普适性的标准呢？这就很不好说了，或许有，但对某些人来说是好的东西，对另外一些人来说就可能是不好的。从多元主义的角度讲，或许就没有什么普适性的标准。那么，这批判的意义又何在呢?

先举一个例子来说。近些年来，经常看到这样的影像，比如奢侈品前或者豪华场景中的民工，图片上的对比非常强烈，具有极强的视觉上的震撼力。

那么，这个图像想告诉人们的是什么呢？根据我所看到的解说，有讲城市中的贫富悬殊，有讲社会阶层的分化，也有对奢侈品或豪华场景的批判，也有强调要关注弱势群体的，或者就直接展开对商业社会、消费社会的批判，等等。这种种的诠释似乎都能应景，看上去都挺有道理。将这样的图像放置在转型时期的社会背景下，也就被认为具有很强的批判性了。

但这样的并置以及所有这样的诠释又都是怎么产生的?

在回答这个问题前再来看一个场景：漂亮、壮观的布加迪•威龙展台前围着一堆的小白领，他们可以明明白白地告诉你，他们买不起这车，但这个并不妨碍他们站在这车前前后后东看看西看看，或者竟与之合个影。尽管从各自拥有的可支配资产和面前奢侈品的价格之比值来说，小白领之于布加迪要远远悬殊于民工之于高价时装或娱乐场所吧，但我们为什么就没有看到前面这种种诠释呢?

于是我们就很清楚了，把民工和奢侈品或者豪华场所并置在一起，之所以能够达到对比的效果，以及之所以有那么多的诠释，无论对于影像的制作者还是诠释者，实际上都有一个共同的预设好的前提：民工根本无法买得起这样的奢侈品、无法享受得起这样的豪华场所，甚至可以说，民工根本就不应该出现在这样的场景中。这是不是就已经有点歧视民工的色彩啦?

也许，这样一说，就有点刺激神经了，但如果没有这样的前提，那我们为什么会对此感到奇怪、感到震惊，并且还会有这么多如此这般的诠释呢?

同样这样一个影像，还可以作进一步的分析。

城市本身就应该是多元的，当不同质的要素组合在一起的时候，反映的恰好是城市的多元性。我们从理念上、在概念的层面上都先验地支持城市的多元化，但当真的多元起来了，我们又用奇怪的眼光去审视它。

不就是个（群）民工站在奢侈品前、站在豪华场景中吗？他们以茫然的或者是憧憬、羡慕的眼光看着这个奢侈品或豪华场景，又怎么样呢?

也许，在这样的场景下，更应该发问的是：我们理解民工了吗？他们面对着这样的场景究竟在想什么呢？

既是上海的，又是中国的

----有关罗伯特•凡•德•希尔斯特的1990年代上海影像

顾铮

ot Only Shanghainese, But Also Chinese
——Robert van der Hilst's Photographs of Shanghai in 1990's

Gu Zheng

现以巴黎和上海为居住工作地的荷兰摄影家罗伯特•凡•德•希尔斯特（Robert van der Hilst）于1991年初次到上海，开始持续拍摄上海。从2004年开始，他在上海长住，开始制作《中国人家》的庞大计划，这当中也包括了上海的市民居所空间。

希尔斯特的上海作品，主要以快照手法拍摄于1990年代。他以独特的色彩处理、诡异的气氛捕捉、变化多端的视角和察人之所不察的机敏，将1990年代的上海的特殊氛围以特有的方式展示出来。他说他要通过中国人的“躯体和面孔刻画日常生活的轨迹”。但是这个他所说的“日常生活”，在他的照片中，却并不日常，而是展现为一种充满了诡谲的惊异。比如，在他的《街头马戏》（1991年）中，侏儒身材的马戏演员，竟然在他的面孔上挂着一个红桶。我们从照片中无法知道水桶的材质为何，里边是否还有载重。但我们看见他双目紧闭，双臂展开，在与来自自己肉体的痛苦（也是他为了谋生而加诸自身的痛苦）相对峙。现代城市残酷血腥的一面，通过这个非常变态的画面显示无余。在他的背后，是简陋破败的新村住宅，构成了这出非人间景象的背景。希尔斯特的上海摄影，以特殊状态下的特殊形态的身体，来赋予上海以一种特殊性。反过来，在他看来，上海的特殊性，如果没有这种特殊的身体的存在，也许就不具有说服力。而在另外一张照片中，他以与上面提到的那张照片同样稍稍有点倾斜的构图，把在外滩早上跳扇子舞的女人们纳入取景框。与上面那张充满自虐的照片相比，这些女人们的身上似乎有着另外一种无法释放的能量，她们必须要通过这么一种方式才能挥霍掉身体的能量。同样也是在外滩，西方的社交舞也在一天之中另外的时刻上演。不过，令人错愕的是，画面前方是两个男





性老人相拥起舞。公共社交空间的缺乏，社交对手的缺乏，感情交流的缺乏，总之，从这些拍摄于1990年代的上海照片看，那是一个缺乏的时代，也是一个阴冷的时代。而上海，就在这个缺乏的时代中，快速地向我们走来，通过希尔斯特的摄影，演化出一副独特的上海模样。

1990年代中的上海，从物质更其贫乏的1980年代走来，在经历了1980年代末中国当代历史上最大的震惊与变化后，日益显示其虚无、怪诞的一面。城市重新开放，大量外来人口涌入，使得曾经有数十年的相对平稳的上海受到刺激。在他的照片里，我们看到，上海的彼岸浦东的摩天楼天际线还不像今天那样处处高耸，沿江一线铺张、铺展开来，而是寥寥无几，相互之间无法构成对话关系。而在浦西，一些如天桥、无轨电车之类的公共交通设施也非常粗陋。从这些画面，我们知道上海曾经经历的长时间的停滞。而上海特殊的历史与经济地位，使得它不能够也不可能有自主性与自主权来决定自己的命运。即使有了改革开放、开发的圣旨，人们仍然是犹豫不决的。而他的摄影，捕捉到了那个年代的一种压抑情绪。他的这些拍摄于1990年代的照片，兼顾了工整与粗放，就好像上海的当时情况，历史上的精致与现在的粗鲁，都一并存在于上海的现实中。

1990年代，对于上海具有特殊意义。如果说1980年代人们还对于所谓理想还抱有信心的话，那么1990年代则是彻底地实用主义抬头，一切从实际功利出发，人人茫然，失却了准则却又没有新的基本规范可以遵循。社会的整体物质文化水平比1980年代有提升，但仍然处于不高的水平。人们对于外部的了解也仍然不够，不过人们努力向高水平生活看齐的意识却非常高涨，有时因此作出的努力也有点操之急，而



一旦进入希尔斯特的照片中，有时看来不免可笑，甚至比现实生活中的可笑更为刺目。不过，这种向上努力有时也不时显示其可爱一面。在希尔斯特拍摄于1990年代的上海照片里，人们的表情复杂，有强烈的失落感，也有不知所措的兴奋，偶然也有活力闪耀的时刻。1990年代也是一个人们努力适应社会向消费社会的转型、物质享受开始获得合法性的时代，长期压抑的恶俗与欲望也被诱发出来的时代。上海人，尤其是女人们，心中时尚意识开始萌芽，但她们的服装的搭配，总是有不对劲的地方。而她们的日常生活中的身体姿势，也经常出人意料地奇怪。试看，那个在可能是酒店的大堂里拍摄照片的女性的姿势，还有那个躺在家中床上的女性，她们的身体姿势，难说优雅，总有着某种别扭。当时可算最繁华的南京东路，在夏天的晚上，人行道被无法呆在自己狭窄的家中的男女所占据。他们在街头纳凉，无奈地把私人生活暴露在公众面前。如果说这就是通过躯体和面孔所展现的日常生活的话，那么，在上海，日常与非日常之间没有确定的边界，上海更像是一个因身体、为身体而错乱的城市。上海这个城市，在希尔斯特的镜头之下，在在显示出变态与错愕的一面。也许，他并不关心这是不是一个有关上海的故事，而是关心通过城市生活景象了解存在于城市与人之间的复杂关系。

就1990年代的上海来说，虽然它可能是中国大陆地区物质生活水平最高的地方之一，但社会阶层的差距还没有今天那么悬殊。人们虽然已经获得了世俗生活的合法性，可以开始追求利益与享受，但仍然没有像今天这样处于一种明天不可把握的忧虑之中。也就是在这个关键的1990年代，在“让一部分人先富起来”的口号下，人们的处境开始发生变化，社会阶层开始发生分化，实际生活开始拉开差距。因此，从希尔斯特当时拍摄的上海照片，对照今天的现实，我们可以发现中国的今天所面临的并且需要及早解决的问题。而这是我们通过他的1990年代的上海照片所意识到的。在那个时候，希尔斯特只能从外部公共空间来把握一个社会发展的水平，而今天，随着社会开放程度的提高，他已经不满足于单纯从像街头这样的公共空间来把握一个社会的发展了，于是，他进入了人们的家庭生活空间。我们期待早日见到他拍摄多时的上海人家能够以比较完整的形式出版与展示。

与希尔斯特那赢得普遍赞誉的《中国人家》系列相比，他的1990年代的上海照片属于两个完全不同的美学参照体系。作为初次来到上海的摄影家，他可能先要以抓拍快照的方式来从整体上了解这个城市的气质。他因此尽可能多地走到城市的各个部位，力求通过行走来用身体感受这个城市的过去与现在。因此这些场景丰富，人物多样，事件纷纭。而快照抓拍的手法，可以迅速捕捉到随时出现地眼前的一切，也及时反映自己对于这个城市的感受。他的照片里，多的是街头公共场所的影像，而且画面具有相当的开放性，有的构图动感相当强烈，有一种在行走中捕捉瞬间的感觉。他的这些抓拍快照，有许多是他在跟随、追随对象，他从自己的动态行走中来把握上海的特点与气质。而不像在新世纪的室内摄影，他更趋向于从相对的静态中来把握上海的内面。但无论是前一种手法还后一种手法，具有卓越的艺术才华的希尔斯特，都有足够的能力给出视觉上与美学上的双重惊喜。

摄影是一个摄影家在时空中对于现实素材做出迅速的取舍与组合的艺术，而且这种取舍与组合也代表了摄影者对于对象与题材的理解、认识与态度。基本上，希尔斯特的上海影像在视觉素材的取舍上，排除了上海作为一个曾经拥有殖民地租界的过去。这可能与他的上海理解有关。他可能希望还原一个既是上海的，又是中国的这么一个上海。在这么一个华洋杂处的地方，怪异的错乱的形象曾经比比皆是，而且在今天则深入到上海的日常中，在人们的潜意识中起作用。上海，已经成为了一个积累了多种文化形态的历史空间。不过，在他的照片里，我们可以看到，以往的殖民地形象与符号被基本排除，上海作为中国的一个城市的一面得到强调。这与现在的上海话语中所盛行的上海人要保留、宣扬并为过去的“租界”，也是殖民地的生活方式所自豪的立场大相径庭。也许，在希尔斯特看来，毕竟，上海是中国人的上海，它不仅是在中国，而且也是中国的上海。但至少有一点是可以肯定的，上海就像它过去那么吸引了世界各国人来此冒险那样，现在它同样也吸引了全中国的各种勇敢之士来此找拼，因此，从这个意义上说，上海可能也是最中国的地方。因此，希尔斯特的上海影像，可能是一举两得的。那既是上海的，又是中国的。

上海让人啧啧称奇的可能是它的“洋”。尽管这个“洋”已经有所“华”化，经过西方殖民地文化的驯化与本地上海人的自我改造，因此“洋”得并不纯粹。但对于



上海之外的中国人来说，上海的这个特殊性可能引起特殊的关注是可以理解的。但对于外国人来说，上海尽管是一个受西方文化影响至深的地方，但这种经过学习与自我发挥而形成的“洋”，其实并太多无新奇之处。当然，上海可能还有一些无法被多年的革命实践所驱逐的“洋”，那也已经成为了上海一部分。外国人可能对于上海的“洋”化方面的“新”与“奇”并不感兴趣。而可能令他们感兴趣的，则是“洋”中之“华”，是那无法被多年的“洋”化所摧毁的顽强的“华”或“土”的基因性的那部分。在他们看来，也许那个长期浸淫于欧风美雨中而无法被洗去的“土”气或“华”风，才可能是所谓上海的中国性的最根本的不变部分。希尔斯特的上海影像，令我感受到的，可能更多的是上海所体现出来的中国性。我们通过他所看到的上海的中国性，因此更能够清楚地看到了中国本身，这个本来可能没有想过要从一个西方人的上海影像所看到的中国本身。

上海故事有许多版本，有许多不同的内容。希尔斯特所提供的只能是其中一个版本，但毫无疑问，这个版本将会是长期地保留在人们印象中的重要作品。尤其是在上海人、中国人因为最近这几十年来的物质建设的成绩反而变得更脆弱，更无法面对自己的简陋的过去的时候，希尔斯特的上海影像实在是一面不可多得的珍贵的镜子。因为从某种意义上说，现在的上海人可能比1990年代的上海人更丑陋，更暴发户，更装腔作势，因此也更不堪被拍摄进摄影镜头。

艺术家是人类的精神标本

潘　科

Artists Are the Specimens of Human Spirits

Pan Ke



戴安娜·斯切尼曼恩（Diana Scheunemann, 1975- ）年轻的德国女摄影家，擅长于时装和名人拍摄，风格性感且具有破坏性，因此引起了时尚界具有类似风格的、被称为“坏小子”的英国摄影家兰金的关注：“从一开始到结束都是对人类生存状态各个方面的决定性的探索，是对大众审美趣味分界线的真实尝试，是绝对的好口味。”

长期以来,在我国流传着这样一种观点：真、善、美是鉴别艺术的标准。笔者经过多年的分析，发现真、善、美不是艺术标准。真、善、美是伦理上的标杆，它的具体内涵会随着社会形态的变迁而随之变化。

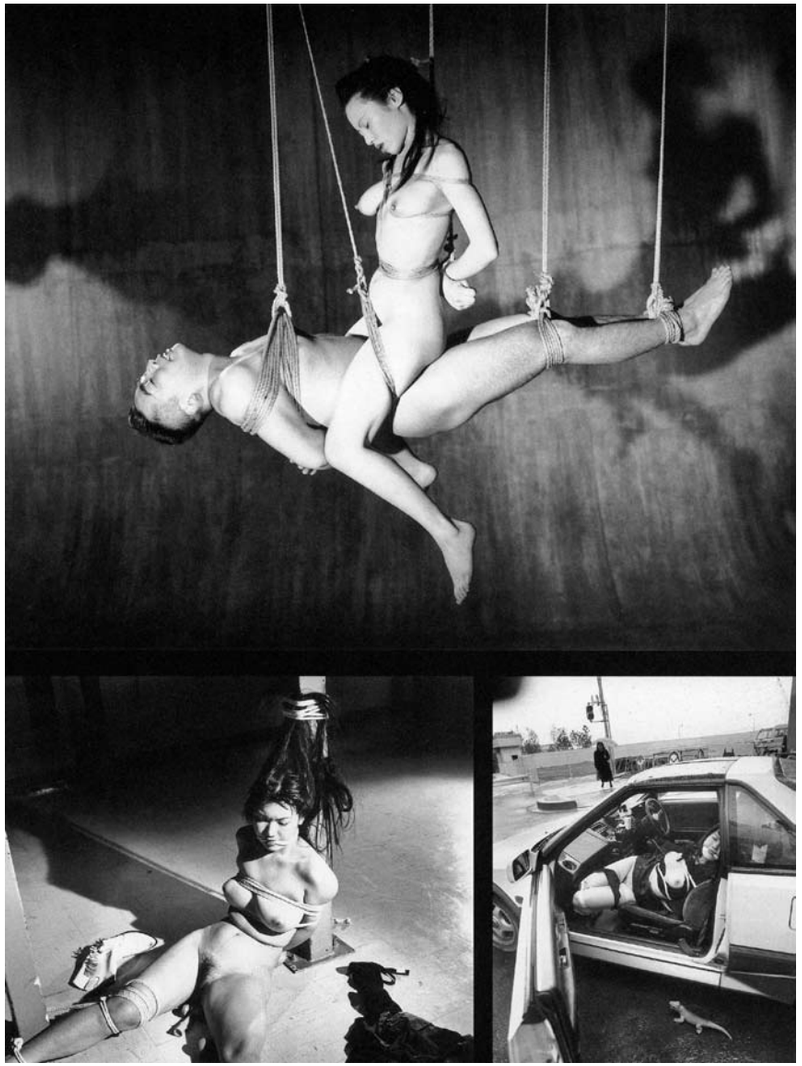
艺术本身是非常主观的行为,真、善、美也是非常主观的标准，从事艺术的人们有自己对生活的体验,对艺术的理解。在体验过程和理解过程中,他们的主观感受不一定会符合“真、善、美”的要求，但是这并不防碍他们去用各种有意味的形式去表达纯属于自己的精神世界，这个物化了的精神世界就是我们所看见的作品。

艺术家的存在并非因为他们都是人类命运的英雄,他们是各色人等，他们渲泄个人的精神世界，物化之后即所谓作品，这恰恰是独属于他们自己的思维结果。说他们是人类精神的标本，是因为他们所表现出来的情感方式给了我们更多的角度对人性进行思考。

我们通常认为不同的时代有不同的艺术。艺术反映现实，是因为艺术家处在不同的时代,现实制约着艺术家,他所谓的超越时代也仅仅是就那个时代而言,超越中往往带着那个时代的痕迹。这正如同文物一样，时代的痕迹是文物最值得珍重的地方。当我们用学习艺术史上所获得的经验审视艺术家的时候，我们自然会问，这位艺术家在艺术史上有什么贡献?其实也好像在问：他给人类精神标本库里带来了什么？

在我们能够记住地多数作品中，艺术家大多都是用艺术手段为人类吟咏，少有对人类的冷漠与亵渎。这就造成了我们的一个错觉：艺术是真、善、美的集中体现，艺术家是真、善、美的使者。如果我们细心翻看一下艺术史不难发现，在很多的时期

荒木经惟(Nobuyoshi Araki,1949-)
日本摄影家，自称“天才荒木”，以“疯狂”的摄影世俗画面著称，那些在人们看来泛滥情色的摄影作品，却为他赢得了世界级摄影大师的声誉。“我在日常的淡淡地走过去的顺序中感觉到什么”。“爱，是以按快门的次数来决定的”。


荒木经惟 1996，束缚之二


荒木经惟 1971，情感之旅，做爱后的阳子


荒木经惟 1988，束缚


荒木经惟 1979，束缚之二


布兰克蒙—新孩子，2006

朱莉·布莱克蒙(Julie Blackmon,1966-)
生活和工作于密苏里的艺术家。她作为一个养育多个孩子的母亲，选择了非传统的方式记录了独特的家庭影像，尤其是孩子们的游戏世界。她的作品以优雅的色彩，舞台般的造型将观众带入了现实和梦幻之间，隐藏着对现实世界的批评。2008年的《美国摄影》杂志将其放在新锐座次排名13人的第8名。

太多的艺术是为君王、神、宗教去服务的，无法概括成是真、善、美的集中体现。

长期以来我们对艺术家充满敬意，社会开放以后却在各种媒体上看到了他们具有复杂的多面性,其中不乏利欲熏心、艺德低下或者近于精神狂颠，这是艺术堕落了，还是我们不够堕落？由于我们认定艺术是真、善、美的集中体现,也就容易认定艺术家也是真、善、美、的化身，认识的歧路便由此走开去。我们需要还原真相，艺术家不是楷模，艺术家只是人类的精神标本。

1996年

注： 本组稿件图片与说明为林路先生提供

关于城市，关于上海，关于上海的摄影

姜 纬

About City, Shanghai, and Shanghai Photography

Jiang Wei

编者按：姜纬先生此文较长，本刊编辑部曾建议作者发表时删去开头的三个章节，但是作者坚决不同意。为了尊重本人意见，故原文照发。但是由于本刊版面紧张，特将原计划删去的文字改为小字号。

一

由美国“国家地理”频道拍摄的Aftermath: Population Zero，取材于艾伦•韦斯曼的著作《没有我们的世界》。以前几乎所有的科幻类作品，都是绘声绘色“人类在未来世界如何如何”，但《没有我们的世界》中描绘的，却是人类突然消失以后的地球。这本别出心裁的奇书被誉为“是当代最伟大的思想实验，是极富想象力写作的伟大创举”。

影片只是反映了书中的一部分内容，即人类突然消失后，地球会发生哪些变化。选摘有关城市部分如下：
人类消失两天后：管道堵塞，城市变为泽国。
人类消失一年后：城市街道纷纷开裂，并被杂草占据。
人类消失三年后：因为不再有暖气供应，城市管道系统爆裂，建筑物开始瓦解。
人类消失二十年后：铁路的铁轨开始消失，街道成为河流。
人类消失三百年后：桥梁渐次断裂。没有酸雨的侵蚀，大理石建筑比现代派建筑更持久。像休斯敦这种建造在三角洲上的城市将被冲走。
人类消失五百年后：曾经是城市的地方已经变成森林。
人类消失十万年后：大气中的二氧化碳浓度终于降低到工业化时代之前。
人类消失一百万年后：微生物终于进化到可以分解城市垃圾中的塑料制品了……

这些情景只是幻想吗？艾伦•韦斯曼其实并非纯粹出于幻想，他认为，“建构一个论点，倒也不是全然没有可能”。他的推论是有实证手段支撑的，他主要依据对地球上某些地区的考察，这些地区或是人类尚未大举入侵的，或是人类活动因为战争之类的原因而停止了相当长一段时间的。而后者看起来更具说服力，比如塞浦路斯东岸的旅游胜地瓦罗沙，因为战争荒废了两年，结果街道上的沥青已经裂开，长出野草。又比如韩、朝交界处的“非军事区”，从1953年起成为无人区，结果这里变成各种野生动物的天堂。
城市，对于西方人来说，是既脆弱又强大的神话，明暗冷暖爱恨交织。似乎只有人类消失，世界才可能没有城市。

二

在现代建筑旗手Le Corbusier提出“住宅是居住的机械”的讥讽下，我们习惯沿用西方论述来看待建筑与城市的关联，陷入城市与自然二分法的对立论述。但是在亚洲地区，不论是超高层大厦在城市中的成群样貌，或是离散型聚落的城市发展等现象，都在西方的城市思维论述中集体缺席。日本的建筑大师，黑川纪章、原广司、槙文彦合著的《都市地球学》中，表达了他们对此的思考。

比如黑川纪章写道：在美国电影里所表现出的破灭了的未来城市，通常都是已被损坏的阴暗配管空间来表现……然而我们日本人这边的想法却是倾向毁灭的一切在短时间之内就会被绿色植物所覆盖起来。那是因为佛教认为那会是一个世界和平的象征。在这个部分，近代城市的模样或许东西方就存在着根本的不同。……东方人一直以来所在意的，也许就是对“奢华的东西总难以长久” 这份无常的感慨吧。

再比如原广司认为：我的脑海里思考的是人口持续增加的城市状况。目前人口大约一年维持在八、九千万人左右的增加。照这样下去，看来到一百亿也是可能的吧。但是增加出来的人可以说几乎在城市里浮游着，简直就像是正在浮游的人们。

而槙文彦发现评论家奥野建男在其名著《在文学中的原风景》里，分析了二十世纪以来在东京的文学家们心里所抱有的原风景，也就是让人触景生情，深植于记忆中的那幅影像。他向这些文学家提出了对他们而言的原风景会是什么样的问题。最后的结论是，如果小时候是住在下町里（热闹街区）长大的话，那么风景就会是小巷子，而如果是在山手地区度过童年的话，那么答案便会是原野。

在我们东邻的眼睛和头脑里，机械可以与生命共生甚至轮回，正在浮游的人们，记忆中的城市原“风景”，也许是他们得以救赎的“愿景”。

三

那么，现在，让我们来看看我们自己的认知历程。

中国历史中，较之其丰富的乡村社会经验，城市经验极其匮乏。《周礼•考工记》里的古代中国理想城市图景，是从礼制空间的角度提供的模型。我们祖先把城市视为“礼”的符号，体现的是一个理想社会的等级制度与秩序关系，而不是城市居民享受生活的地方。事实上，这样的城市从来没有真正完美的出现在中国的任何一个历史阶段中。但在当代中国，却不乏通过对这个理想模型的观念固守和形式模拟，来营造与现实生活完全无关的廉价乡愁与诗意，比如许多粗制滥造的仿古建筑。

到了二十世纪五十年代初，我们从前苏联输入了一个关于社会主义伟大城市的虚拟图景。这个图景包罗了巴洛克城市几乎所有的视觉刺激：长轴线、对称形式、夸张的表情、纪念碑式的标志性建筑、帝国风格与宏大场面，等等，代表着政府和集体的无上权威和力量，以及社会主义制度的合法性与优越性。在这种充分政治化的城市模型中，个人生活价值根本无从谈起。

而自二十世纪八十年代开始的“现代化” 城市建设潮，源于绵延不断的加入“现代”国家行列的焦虑热望。我们将“现代化”视为一劳永逸的解决方案，但缺乏对于西方现代化历史的系统研究，忽视了现代性的固有缺陷和自我矛盾。中国式现代化城市图景，就建立在这种种肤浅的表面化理解之上，它罔顾中国现代化基础的薄弱，以及现代化“软件”的缺失，追求新异和超前的物质化视觉奇观。国家主义威权、地方政府形象和利益集团绩效，纠缠在一起，大兴土木。

这三种城市想象，是近现代以来中国民众三个极为重要的集体身份认同——国族认同、政治认同、现代化认同的必然反映与理想寄托。现在我们看到的中国城市新面貌，都是由这三种因素合力构造的结果，这也是观察破译当下中国城市现象的要诀。

四

当下中国热火朝天的城市化进程，为内容庞杂、影响巨大的现代主义文化现象提供了舞台：出位的艺术实验，荒诞紊乱的内心情绪，反集体的个人，性与色情，帝国主义或者殖民文化，如此等等。现代主义的特征在城市文化中得到了充分的注目：自我，新奇异常的形式，传统文化的敌人。前两个特征显然在第三个特征之中得到了定性，传统文化所包含的价值理念预设无一不受到了巨大而延续的挑战。时隔不久，带着一系列著名的质疑，后现代主义出现在我们的视野中。

有学者认为，十九世纪以来，渴望启蒙的情绪如此强烈，以至于一大批中国知识分子把目光转向西方时，几乎没有察觉其中隐含的危险和现代性内部包含的矛盾与冲突。西方的现代性及其意识形态话语从各个层面深刻介入中国，全面影响社会文化生活。具体来讲，我们曾经觉得中国之前的城市文化充满了前现代时期的种种不成熟的症状，而我们如今须首先尽快跨入现代阶段，催促现代城市文化的早日诞生。

当年五四运动的主将曾主张用抛弃民族传统文化的代价来换取民族的未来。在上世纪八十年代所谓新启蒙阶段，源自欧洲的各种现代性主张，这些文化类型几乎同时涌入，它们共处于同一个时间平面：前现代的历史远未结束，现代文化已经提前到达；现代文化的能量方兴未艾，后现代主义早已启动。这一历史图景远远超出了西方文化的线性时序演变。正如许多讨论指出的那样，不同的民族、国家、地区可能以不同的方式遭遇现代性，发展现代性。因此，必须根据不同的历史语境形成本土的模式。这时，西方文化霸权所制造的普适性幻象遭到了严厉的批判——比如后殖民理论的兴起。如果说，现代性的考察令人意识到八十年代启蒙话语存在的框架局限，那么，九十年代的文化批评已开始察觉特殊的本土历史。

五

我们来看看上海吧，这个当代中国最复杂、最伟大的城市。
在1981年剑桥大学出版的《上海：一个亚洲都市的革命与发展》中，Christopher Howe写下了这样的话：“几乎所有关于中国重要生活面向的严肃分析最终都必须面对上海，面对上海在中国的特殊地位。”

1995年，上海市政府迁出外滩原汇丰银行大厦。修缮人员在这座1923年落成的新古典主义建筑拱顶内部发现了意大利工匠于初建时绘制的系列马赛克画，航海女神右侧是代表长江的画面，左侧是广阔的海洋，上海，被放在时空变迁的情境之中，定位于中国内地和外部世界的关节点上。

上海最早的摄影，是十九世纪六十年代开始兴起的肖像照热潮。从《海上繁华梦》、《照相与清末民初上海社会生活》、《完美图像——晚情小说中的摄影、欲望与都市现代性》、《民国时期的摩登玩意、文化拼凑与日常生活》等著作文章里面记载的影楼详细价目表和经常出现的消费大众拍照赠照的情形看，肖像照至少是延续了几十年的时尚。

之后，一部分摄影师已开始了拍摄时事照片的初步尝试。他们走向社会，用照相机纪录报道社会新闻，反映民间风俗百态。在这些颇有见识的摄影师中，既有照相馆的肖像摄影师也有一些非专业的爱好者。1890年12月，太古公司上海轮在长江起火遇难，“死者约逾三百人。上海仁济堂绅董遣人雇救生船连日打捞。得尸二百数十具，敛以棺衾……一一照相留存。”这是一次较大规模的拍摄活动，摄影已开始面向全社会。

在那个年代，照片带来的震憾力和易于携带传播的方便性，在其中只要适时填充进与皇权权力结构相冲突的内容，就能即时为革命提供可观的助力。比如宣统的小照就使以往不能轻易得见的龙颜成了人人可看可议之物；而当年象征着帝王威严和王朝权力的“西市问斩”，也因照片的大量流布失去了其震慑百姓的作用，转而演变成许多时人带有猎奇心理的购买行为，导致在苏州的叶昌炽见此情形大发感叹云：“巡警何以不干涉，骇甚！”

恽毓鼎，前清著名的遗老，在其1917年2月8日的日记中这样写道：“清室之亡，实亡于上海。”此言并非无根之说。当时的上海，就已经能够以报刊为龙头，书籍为两翼，各种各样

商品贸易为后盾，来“搅动天下视听”，配合并促成了革命的蓬勃发展。

被誉为“中国摄刊照片的图画杂志之开元”的《真相画报》1912年 6月 5日创刊于上海。这家时事新闻性画报用网线铜版和铜版纸精印，宣称“以监督共和政治，……输入世界知识为宗旨”，它甚至还有一支摄影报道的专业队伍——中华写真队，为其提供图片。

中国第一个民间摄影团体是成立于1913年的“精武体育会摄学部”，为上海“精武体育会” 领导下的文艺社团，负责对会员进行摄影技术教育和辅导会员进行创作。摄学部设有冲洗暗房和照相布景等全套设施，供会员实习使用，并按期授课指导，会员经过考试合格后，发给“精武摄学部毕业证书”。我们都知道“精武”提倡体魄精神共进，因此，选用摄影作为提高会员精神修养的手段，作为全体会员的必修课程，说明当时在上海这样的大城市，人们在认识上已把摄影列入美育范畴，这是很有见地的。

同时，摄影作为从西方输入的技术与文化方式，从一开始就含蓄却生动地为帝国主义的扩张和统治提供视觉支持。上海第一家照相馆于1859年开张，主人是个法国人。上海第一家刊登广告的照相馆，主人是个英国人。到1864年，上海的照相馆数量已约达五十家。洋人照相馆所拍摄的照片，绝大多数是畅销的“东方奇观”。因此，也有学者认为，中国摄影的学术兴趣，应属于“后殖民主义”：一种首先是政治的理论。

当然，这样的情形并不仅仅止于上海。经过来自欧洲的、长期的、有形无形的视觉训练，中国摄影业已形成一套繁杂而成熟的形式体系，并且拥有相对稳定的评判标准，即使在彻底沦落成工具的年代，这些训练与标准仍若隐若现。摄影史遗存的经典充分地体现了这两者。

六

在史学领域，二十世纪七十年代末开始，一度沉寂的历史叙事重新回到学术的中心舞台，在后现代思潮的推波助澜下，大行其道。在研究方法上，如果说分析历史哲学和科学史学是以“问题”为导向的史学，那么，正在“复兴”的叙事史学则是要重新回到历史演变的“场景”之中。

栩栩如生的人物、有声有色的事件被经济增长、人口曲线、社会结构变化、生态环境变迁等取代了。即使有人出现，也不是具体的人，而是抽象的群体。——正因为如此，引发了七十年代末以来史学思潮的新变化。尽管这样的新变化所指尚不十分明晰，但它到底还是反映出了一种普遍的诉求和愿望：回到历史主体——“场景”本身，回到活生生的人本身。“场景”不光是背景和舞台，而是人与舞台的结合，正是人在历史舞台上的演出构成了历史的“场景”。

张信教授在其一篇书评里说：“城市文化是由各阶层特别是市民百姓所创造和促成的，而街头文化正是城市文化之最重要的一部分。”市民是城市的主体，街头文化的领域即是公共空间。

我们必须清醒地认识到，共时的平面上，照片往往与实际经验存在着距离。推崇现实主义的人们想象，“现实主义”可能有效解决这个难题。他们认为：现实主义的本质就是尊重生活体验，强大而具体的现实生活将有效地矫正人们世界观中的谬误偏差。如今来看，这种观点低估了经验与观念之间的复杂关系。具体的经验可能修正观念，这仅仅是问题的一个方面；另一方面，经验并不是单纯的感官印象，观念和意识形态会深刻地介入经验的形成。许多时候，摄影师看到的内容很可能是他们企图看到的。很大程度上，“现实主义”不可能是照相机的简单复制。

于是，就有了许多问题：公共空间在日常城市生活中有何功能？市民与城市公共空间有何关系？谁是城市公共空间的主要占据者？普通市民是如何使用公共空间的？国家和地方精英能在多大程度上控制街头和社区？在社会转型时期，大众文化和公共空间是怎样
发生变化的？在公共空间中，市民阶层、地方精英与国家权力的关系是什么性质？
街头或街道，以及市民在这个公共空间的活动，对于城市有着特殊的意义，它们绝不仅仅是一种普通的“现象”，它们很可能是一种还没有认识得十分清楚的历史发展的“动力”，尽管这种“动力”往往被层层包裹在司空见惯的“常态”之中，稀释在老百姓衣食住行的“日常生活”中，而常常被有意无意地忽视。

汪民安先生曾经写道：“街道，正是城市的寄生物，它寄寓在城市的腹中，但也养育和激活了城市。没有街道，就没有城市。巨大的城市机器，正是因为街道而变成了一个有机体，一个具有活力和生命的有机体。……城市借助于街道，既展开了它的理性逻辑，也展开了它的神秘想象。同时，城市在街道上既表达它清晰的世俗生活，也表达它暧昧的时尚生活。……街道，是一个没有寂静黑夜的城市剧场，永不落幕。” 街道也有自己的文化和灵性，他又写道：“人人都可以随时踏上街头，但人人都怀揣着隐秘的目的。街道就是这样一个宽容的器皿，是一个可以不需要门票就将任何人盛装起来的慷慨而巨大的容器。这是街道的平等精神，而平等正是人群得以在街道上聚集的前提。无论是谁，都可以在街道上自由地迈着自己的步伐。”

七

2009年1月18日在上海档案馆开幕的“上海•我们的故事”改革开放30年图文展，从两千多张应征照片中精选出来展出的一百多张摄影图片，相当部分拍摄于街头，充分映证了“没有街道，就没有城市。巨大的城市机器，正是因为街道而变成了一个有机体，一个具有活力和生命的有机体。”

比如陆小洪拍摄的七十年代末，赶上班的市民挤不上公交车，常吊在车门口的尴尬情形。

比如雍和1985年11月底拍摄的国际饭店楼顶的“东芝”霓虹灯广告，这个在当年上海最高建筑上出现的外国产品广告，曾经引发了广泛的争论。

又比如夏永烈对于1986年9月26日前来购股的市民把营业厅围得里三层外三层的情景最是难忘，这天正是股票发售的第一天，发售的飞乐音响公司、延中实业公司，这两只股票，是今天一千六百多只股票中资格最老的。

能与证券营业厅内外的热闹相提并论的，非外滩“情人墙”莫属。1987年7月拍摄“外滩情人墙”的王蔚生说，每天晚上，都会有一大批谈恋爱的情侣，围在情人墙边，风雨无阻，不到二十米距离，就有十几对。当年，没有那么多的酒吧、茶坊、歌厅、咖啡馆等，情侣们谈恋爱的活动场所很有限，“情人墙”就成了他们最好的去处。

而种楠拍摄于1990年3月的照片，内容是上海私人电话开放登记首日，市民在四川北路邮政大楼旁彻夜排队等号。

镜头里所有这些活跃于大街小弄的人们，他们可以是罗威廉所津津乐道的“街市人”，即“那些坐在门口同邻居攀谈和傍晚乘凉的居民”；也可以是叶文心所研究的“小市民”或林培瑞所描述的那些“离富裕水平还相差很远” 的城市人，而更多的是在街头寻求生机和娱乐的社会下层人，从历史和文化角度上讲，“虽然他们的名字早已被忘却，但他们的确曾经是街头的主要占据者，并创造了丰富多彩、形形色色的街头景观”。

这些照片为我们留存的诸多街头细节，说明中国城市特定时期里国家、社会、民众的种种关系，与我们过去对城市的“常识性理解” 相去甚远，远为丰富、细腻、生动和复杂。

八

李•弗里德兰德说：“你不必四处寻找照片，材料俯拾即是，你出门就有照片在等着你。”

自上世纪八十年代以来，上海的摄影师：雍和、陆元敏、陈海汶、管一明、靳晓芒、俎建成、龚建华、刘开明、金弘建、王耀东、胡杨、周明、陆杰，以及新生代的郑知渊、朱锋、马达、朱浩、宋涛、季炜煜、张乐陆、孙骥和严怿波，无论这些人的出身、教育、信仰、经历和工作背景如何不同，他们的照片都以上海的街头为主体。

前者受制于当时的大环境，有热情、有感性，缺乏条理、耐心。八十年代开始全面清算各种陈腐虚假荒谬的观念，摄影工具论显然在列。声张强调摄影的自主权是瓦解陈腐荒谬观念的有效方法，街头和普通市民无疑是摄影重申本质、思想解放的对象保证，曾经在八十年代表现出相当的比重。其对真实性的强烈诉求，使那些平时只在“看”（Have a look）中存在的对象，真正成为了“看见”（See）的对象，成为逼视的对象。这些摄影作品保留了传统写实技艺也改变了写实技艺，不是技术上的改变，而是观念性的改变。1982年创办的徐汇区育人学校摄影班，上海市青年摄影协会，天马摄影艺术沙龙，宝山、普陀、卢湾等区县摄影协会，上海艺术摄影协会，上海职工摄影协会，上海大学生摄影协会以及北河盟，1988年创刊的上海人民美术出版社的《摄影家》杂志，希望之光摄影艺术展，上海青年摄影展，上海文化艺术摄影公开赛，天马艺术沙龙摄影展，上海艺术摄影大展，这些学校、组织、媒介和展览，无论是官方，还是民间，体现出的是当年上海摄影界非常活跃的状态，这些摄影师无不置身其中。1992年上海画报社出版的《海派摄影漫谈》里，收录了沈阳、寿光武、许德民、叶导、许小平、胡建伟、顾铮等人的文章，这本杨元昌先生主编的薄薄的小册子，俨然已是“海派摄影”的小结。然而，摄影究竟能坚持多久？坚持什么？摄影的现代性究竟是什么？人性？内心？自我表现？美？现实？形式或者语言？精神冥想？到了九十年代，人们开始各奔前程，有些人延续至今。迄今为止，围绕海派摄影的探讨远未结束。

而后者这些年轻摄影师们置身于巨变的大环境，背靠着我们这个时代无以命名的复杂的经验与知识，凭借着自身敏锐的感受力，也凭借着当下展览方式、舆论环境、传播手段和市场效应，体现出了更明显的个性风格。当代艺术思潮对摄影的传统美学风格产生了挑战，它不太在意社会和历史结构，它更在意孤独的、物化的、平庸而渺小的个体。在此影响下，中国年轻的摄影师，他们的作品视角，通常以个体为本位。个体——而不是某一个群体或者阶级——的存在是最后的解释。他们注视着城市对我们生活和心灵的巨大影响，他们力图理解在个人身上、在个人周围到底发生了什么，上海摄影由此进入了新的领域，新的主题、风格和语言被创造出来。但是，我们可能至今尚未走出城市剧变带给我们的震惊和亢奋，植根于城市经验的复杂的想象力还远未得到充分发展。

中国摄影的观念重心至今没有完成向城市的转移，恰恰相反，某种程度上，作为对城市化进程茫然无措的反应，我们实际上是在向旧的中心退守。由乡土提供合法性的一系列观念形态，正在被我们极力榨取：历史感、鲜明的道德化、简单的底层视点等等。这一切能让我们

安心。但我认为，当我们这样做时，其实是把自己安放在一个已经不存在的地方。

八十年代以来，一谈到城市就是两个关键词“欲望”、“物质”，这是一种歪曲和遮蔽。一方面，它制约了摄影师的眼光，不知不觉就朝着这个方向去了；另一方面，由于这些词是暧昧的、负面的，它也使人们习惯于以负面的眼光去看这些作品。城市的经验、城市中的生存难道没有精神向度吗？如果有，这种向度是如何展开的？这个展开的过程里经历了什么样的疑难？这些都有待于摄影师们去表现、有待于批评家们去理解。阿尔文•兰登•科伯恩、尤金•阿杰、拉斯罗•莫霍利－纳吉、贝伦尼斯•阿博特、艾尔弗瑞德•斯蒂格里茨，也是处于欧美现代意义大城市的早期，他们所看到的远远不只是“欲望”和“物质”。

在城市经验的背景下，我们常用的一些基本观念的涵义变得极为复杂。我们面临的是诸种价值之间的冲突，是不同经验、不同文化背景的冲突，很难继续施用传统叙事那种建立意义中心的办法。因此，城市经验背景下存在着精神叙事的巨大难度，虽然我们最终还是会面对那些人类精神生活的基本问题，但我们感受和理解这些问题的方式和路径将与前人大不相同，这是对我们中国摄影师的挑战，也是我们面临的重大机会。

九

到了上世纪九十年代末以后，上海摄影对于街头和普通市民的关注有所削减。虽然从表面看，街头和普通市民依然络绎不绝地“进入”着镜头，但是，这些摄影作品早已不再是思想解放的载体，已不是摄影师的自我身份认同与自我情感表现，已不是雄辩的结论，不再强调真实性的诉求，也通常不是从社会历史意义上考察他们的人性与生活方式。我们看到更多的，是独特的视觉美学效果。

街头和街头活跃的市民，事过境迁了吗？这意味着什么？这一切该是天生的、固定的、跨文化或者超历史的吗？哲学家说：“我的语言的界限意谓我的世界的界限。” 世界变化了吗？又有人说：“我们的语言是为迥然不同的目的而发展起来的。” 那么，我们的目的到底是什么？

理查德•桑内特的《公共人的衰落》以对城市生活及其发展的研究为基础，其基本观点是惋惜“公共文化的终结”，认为现代生活中“公共人”已经衰落，而“自恋”成为“当今社会的新教伦理”。桑内特不赞成这样的局面，认为人们还是应该积极参与公共活动。他的这个观点，与正在急速走向现代化的中国社会显得有点格格不入。改革开放三十年对城市生活的最大改变之一，就是将民众从各种各样意识形态化的“公共生活”中解放出来，我们生活中有了相当多的个人空间。在中国当下的城市生活中，街头式的公共生活正在渐行渐远。

我们必须清醒地认识到，共时的平面上，照片往往与实际经验存在着距离。推崇现实主义的人们想象，“现实主义”可能有效解决这个难题。他们认为：现实主义的本质就是尊重生活体验，强大而具体的现实生活将有效地矫正人们世界观中的谬误偏差。如今来看，这种观点低估了经验与观念之间的复杂关系。具体的经验可能修正观念，这仅仅是问题的一个方面；另一方面，经验并不是单纯的感官印象，观念和意识形态会深刻地介入经验的形成。许多时候，摄影师看到的内容很可能是他们企图看到的。很大程度上，“现实主义”不可能是照相机的简单复制。从政治观念、家庭出身、个人癖好、生活经历到叙述方式，这一切都有力地左右着摄影师对于生活的观察、思考与表述。自从爱德华•W•萨义德对于“东方主义”的分析被广泛接受之后，看与被看、表述与被表述之间的关系引起了充分的警觉。意识形态与知识背景的差异可能导致前者对于后者的扭曲，这种问题也将在摄影研究中被再三提出。

关于城市，关于上海摄影，头绪繁杂，色彩纷呈，区区一篇文章，岂能涵盖其中样貌机理？就当是引玉之砖吧。在我们这个时代，摄影还有没有生命力？我们对于摄影会有什么期待呢？也许，正如Alberto Manguel 在其《意象地图》中所说的那样：“涌现各种意念和感情，这种涌集的意与情，似乎紧逼不舍地要求我们作某种反应、译解、学习，甚至——运气好的话——有所顿悟。”

参考书目：

《没有我们的世界》，上海科学技术文献出版社，2007年
《都市地球学》，台湾田园城市文化事业有限公司，2004年
《都市文化研究》第一缉，上海三联书店，2005年
《中国的城市生活》，新星出版社，2006年
《新史学：自由与对话》，北京大学出版社，2006年
《海上繁华梦》，上海古籍出版社，2002年
《恋恋红尘：中国的城市、欲望和生活》，上海人民出版社，2007年
《史学九章》，北京三联书店，2006年
《上海摩登：一种新都市文化在中国，1930—1945》，北京大学出版社，2001年
《恽毓鼎澄斋日记》，浙江古籍出版社，2004年
《上海档案史料研究》第一缉，上海三联书店，2006年
《上海档案史料研究》第四缉，上海三联书店，2008年
《上海档案史料研究》第五缉，上海三联书店，2008年
《历史的崇高形象：二十世纪中国的美学与政治》，上海三联书店，2008年
《城市记忆：上海历史发展档案图集》，上海辞书出版社，2006年
《上海七情六欲：1965—2005》，上海文艺出版社，2005年
《上海图书馆藏历史原照》，上海古籍出版社，2008年
《上海•我们的故事》，上海书店出版社，2009年
《资本主义文化矛盾》，北京三联书店，1992年
《大众文化的和谐价值》，中央编译出版社，2008年
《全球化阴影下的中国之路》，中国社会科学出版社，1999年
《中国城市化进程》，中国水利水电出版社，2006年
《城市化进程中的政府行为》，中国财政经济出版社，2006年
《摄影简史》，北京三联书店，2002年
《霓虹灯外：20世纪初日常生活中的上海》，上海古籍出版社，2004年
《现代性与都市文化理论》，上海社会科学院出版社，2008年
《意象地图》，台湾商务印书馆，2002年
《另一种讲述的方式》，广西师范大学出版社，2007年
《西方都市文化研究读本》，广西师范大学出版社，2008年
《上海史：走向现代之路》，上海社会科学院出版社，2005年

城市化后的青春影像

大门

Youth Images after Urbanization

Zhang Xiang-ou



喜儿们

法国的“Photographie”杂志年初发了一篇文章，是对去年底的连州摄影节的一个评述，对部分参展艺术家的作品进行了简单的点评，其中就有提到了著名的“青头一”——刘一青的照片，说她的作品让人联想起南•戈尔丁（Nan Goldin）。

在我看来一头金发的刘一青虽然抽烟时会佝偻着背，看上去样子比较颓废比较熊，但至少就我跟她的接触经验看来，她只是个徒有“不良少年”其表的人，和那个年少离家吸毒、滥交的戈尔丁相去甚远，她们照片中之所以会有那种相似的冷漠和光怪陆离，乃是它们有着同样强烈的边缘气质。

在戈尔丁的照片里，同性恋者和吸毒者泰然自若地做爱、手淫，他们或者懒洋洋地泡在浴缸里，或者酩酊大醉横卧街头……戈尔丁活于其中，摄于其中，利用她的身份优势给我们带来了那个边缘世界最直接的场景。刘一青的照片虽然少了这些惊心动魄的东西，但也足以传达今日中国社会主流之外的另类状态，同时还从她的角度见证了这些边缘文化，同济大学的王伟强教授曾经这样去描绘刘一青和地下文化的关系：“作为‘先锋文学偶像’的作家棉棉的好朋友，青头一对作家棉棉及其文学活动长期给与关注和表达，今天，青头一、棉棉以及音乐人fm3合作的影像作品，在巴黎的棉棉新作读书会上，传播着中国地下文化以及其他，青头一也成为棉棉广播电台的不遗余力的鼓吹者。因为它是提倡自我救赎和解脱的，希望更多的东西可



喜儿们

以让年轻人了解。”

事实上，我们所说的“边缘”往往只是一个与中心相对的概念，从空间上来说，它是外围的、远离中心的；从经济上来说，是落后的、不发达的；从政治上来说，是弱势的、被压迫的；从文化上来说，是少数的、非主流的。从这几个要素来看，青春往往也是具备边缘气质的，比如刘一青镜头下80后的青春。

十几年前，还在外地读书的我只给老爸打了个电话，就要到了一台配置整齐的海鸥DF-300XD，差不多花了他那时将近两个月的工资，现在想想都觉得奢侈，我后来问过老爸为什么会那么爽快？老爸说他像我这么大的时候也想过要玩相机，可惜家里没条件，现在轮到他自己的儿子也想要，都成两代人的梦想了，不能再有遗憾了！

那台海鸥跟之后不久添置的MINOLTA 500si伴我走过了后来的整个大学生活，用那些机器拍的很多照片也被作为我最早的“青春影像”收进我的第一本画册《眼睛的立场》。这些年来，我一直在延续着青春的记录，这使得我的青春期显得隆重而充



喜儿们



喜儿们

满细节，那些照片不但见证了我的青春事件，也抒发了我的青春感受。于是我有时会想，如果我爸当年也有一架相机的话，是不是他的青春生活也会如我这般磕磕绊绊和活色生香?

作为老三届，我爸下乡的地方正好是我奶奶的老家，所以对那个地方我也一直常有回去看看，十来岁练书法最来劲的时候，每逢过年，我甚至还会专门回去几天摆摊写春联卖，村里也总是会有人跟我说我爸当年的事情：能扛多少斤的谷子，水性有多好……我印象最深刻的是我爸把一个折了他的二胡的大队小头目暴揍一通的故事，由此，我相信即便当时他手里真有一架相机，也断然不会像今天的年轻人一样，把镜头对准着自己的朋友和生活，那是一个青春都非常“主流的时代，“我”是裹挟进整个时代大潮里的， 关于“我”以及“我”对这个世界的观感是不被提倡的。所以，我爸的青春与我的青春的区别必然包括记录的残缺性——而这并不只是没有相机的原因，我看过那个时代的一些老照片，那时的人们更多的是热衷于对领袖的崇拜，对军人、劳动者的歌颂，对祖国大好河山的赞美， 照片上那些面孔哪怕稚气尚存，面对镜头的时候，也是煞有介事的一脸庄重，即便是笑容也是圆润得如同向阳花似的，似乎那时的青春从来就没有过嬉闹一般。

20多年前，当戈尔丁的《性依赖的叙事曲》在西方艺术界风生水起的时候，刘一青们还在呀呀学语，彼时的中国摄影界当然没有“青头一”式的青春影像。而我也正在小学课堂里在老师的谆谆善诱下对现代化展开漫无边际的遐想。

那时的人们似乎都把2000年视作一个神圣的时间标竿，因为伟大的“四个现代化”被定格在那个年份之上，常有人会去畅想：到了2000年实现“四化”之后会怎么样怎么样……那种乐观的情绪尽管在今天看来显得有些虚幻，但当时刚刚从动乱中脱身而出的国家却确确实实从那个时候开始走上了城市化的快车道。

我们知道现代化普遍发展进程规律包含了市场化、工业化、城市化三个部分，如果说市场化是为现代化提供一个体制的保证， 工业化是现代化发展的一个时间纵轴，是现代化发展的必由之路，那么城市化就是现代化的一个空间横轴的开展，是现代化空间的铺开。

在上世纪80年代之前，尤其是五、六十年代的中国工业化水平一直高过城市化的水平，但由于当时以军工为主的工业化不是在相应的城市来开展，而是放到贵州、四川等三线地区，这种工业化和城市化的长期分离状态，最终造成了经济不能增长、城市不能发展的尴尬局面。20多年来，城市化之所以得到快速发展，就是因为改革开放开创了工业化和城市化相互促进和推动的局面。 这种发展模式最早是走城镇化，或者是中小城市化， 我的老家浙江省苍南县龙港镇，在全国率先推行土地有偿使用、户籍管理制度和发展民营经济等三大制度改革，短短一年间就从一个荒滩渔村建成一个人口过十万的小城镇，算得上是当时东南沿海一带小工业带动小城镇发展的经典案例。



我爱过的N孩子们

从经济学角度来看城市化就是一个国家或地区的人口由农村向城市转移、农村地区逐步演变成城市地区、城市人口不断增长的过程。但从社会学、文化学的概念看，伴随着这一过程中的还有社会结构、职业结构、生活方式、价值观念、文化等相关方面的相应变化。

由于特殊的历史原因，中国当代城市文化受到前现代、现代和后现代三重文化语境的影响，前现代文化语境是指我国现代文化还带有很重的农业文化的痕迹，现代文化语境则就是指目前占据主要成份的工业化文化语境，至于后现代文化语境，虽然从社会发展形态上看我们还没有真正进入后现代工业时期，但后现代主义却通过大众文化的崛起，对我们这个时代产生



青红皂白



青红皂白

了巨大的影响。

后现代主义的随意性、不确定性、消解性、形象化、平民化以及类像与复制等等特征，再加上数码影像技术的进步与成熟，几乎就注定了我们必然会在这个时期迎来一个影像狂欢的年代。今天的年轻人，只要他愿意，从手机到小DC到各个级别的数码单反相机、DV，可以选择任意的影像工具去记录自己感兴趣的一切。

和现代主义讲究艺术样式的精细分工、各种样式追求自成一体的精纯的语言系统不同的是，后现代艺术充满了各种样式的综合、杂交，不论是南•戈尔丁还是刘一青，我们很难界定她们的照片究竟是纪实还是虚构。琳达•哈切恩（Linda Hutcheon）曾指出：“后现代主义唤起了对历史的关注”。在后现代摄影家这里，摄影还是一种记忆保存方式，但存储在照片中的不仅仅是历史的记忆，更有决定历史叙述方式的权力的存在与记述者对待历史的态度。 这恰恰也是戈尔丁和刘一青的影像探索中存在的，她们不是为了迎合某种即成的游戏规则，而只是以摄影的方式，或写实或虚拟地描述自己生活和身体，通过对这种个体体验的展示，验证自己存在的价值。

戈尔丁说她拍照片的第一个理由就是要把自己的生活告诉别人，让他们明白类似好



爱菊小学临池妖怪

莱坞电影这种大众文化所提供的生活图像，在现实中是不存在的，她要打破那些强加于人的幻想与神话，她认为把那些幻想、神话信以为真的人，一旦在现实生活中遇到什么不顺利的事情时，就会产生过大的挫折感与失败感，所以她的照片想要弄清楚的是，在每个人自身的现实生活中，包括性爱在内的各个方面，作为一种实际体验是怎么一回事。

而评论家姜纬在评论刘一青的照片时则提到:青头一是“在”的，她就在照片里和照片外，在她的世界，她的照片中并未预设外部的眼光，她的照片不是“被看”的，那些青少年们不是被展示，而是“此在”——如同一棵树的“在”并不是为了被批判或鉴赏，无论他们的眼睛看向何处，他们最终都是看向自己，他们无辜地注视着自己身在其中的青春故事，注视着浩大命运降临。

从某种意义上说，尽管中国的刘一青晚于美国的戈尔丁20年走进人们的视野，但她们依旧属于同一个时代。所以，与其说“Photographie”在连州的众多艺术家中注意到了刘一青，倒不如说，他们注意到了属于这个时代的中国摄影师——和他们的前辈相比，他们正值青春，他们无意去讨论太多的道义，更多时候他们只是在证明：他们来了，他们存在了，他们就是现实的一部分！

陆元敏：自己跟自己聊天

Talk to Myself
——Interview with Lu Yuan-Min

相机是我的工具，经由它，我给予我周遭的所有事物一个理由。
——安德列•柯特兹(Andre kertesz，1894-1985)

陆元敏不健谈，采访前他一再说自己不善于讲话，整理录音时编辑果然花了很多功夫。他强调，用眼睛看就很好。



陆元敏喜欢70年代他家桌子玻璃板下这张画片，后来他才知道这是柯特兹的作品。

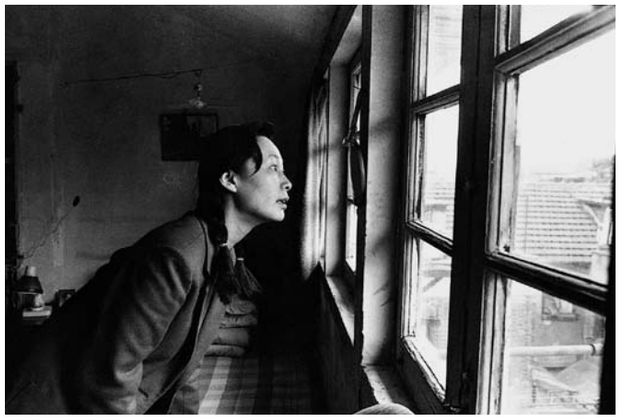
本刊记者：你怎么样看自己的作品？

陆元敏：其实我很想自己跟自己聊天，对着镜头讲了很多很多的啦。我最初讲的很细腻，那些人的眼神和周围的环境那些小细节，我觉的都是语言。上海的很豪华的一面和很贫穷的一面我都不太喜欢。我喜欢自由自在走路去拍摄，比如在上海普通的弄堂里我觉得比较自如，我喜欢跟自己有关系的生活。

本刊记者：你拍的这些人都是你熟悉的人吗？

陆元敏：也不全是。但是我不会没来由地跑到人家家里去，基本上是一些朋友、亲戚、同事，或者和他们有关系的人，熟悉的人不拘束嘛。我现在遗憾的是圈子太小，最遗憾的是过去室内的拍得太少，只有这几家比较熟悉。其实完全可以通过朋友介绍，再多多拍一些。我们上海最近几年有个摄影家叫胡杨，他可能是拍了一年吧，作品叫《上海人家》，拍了几百户。他那是非常厉害的，我是完全办不到。我拍不出细节上硬朗的感觉。更怕直接闯入陌生人的家。

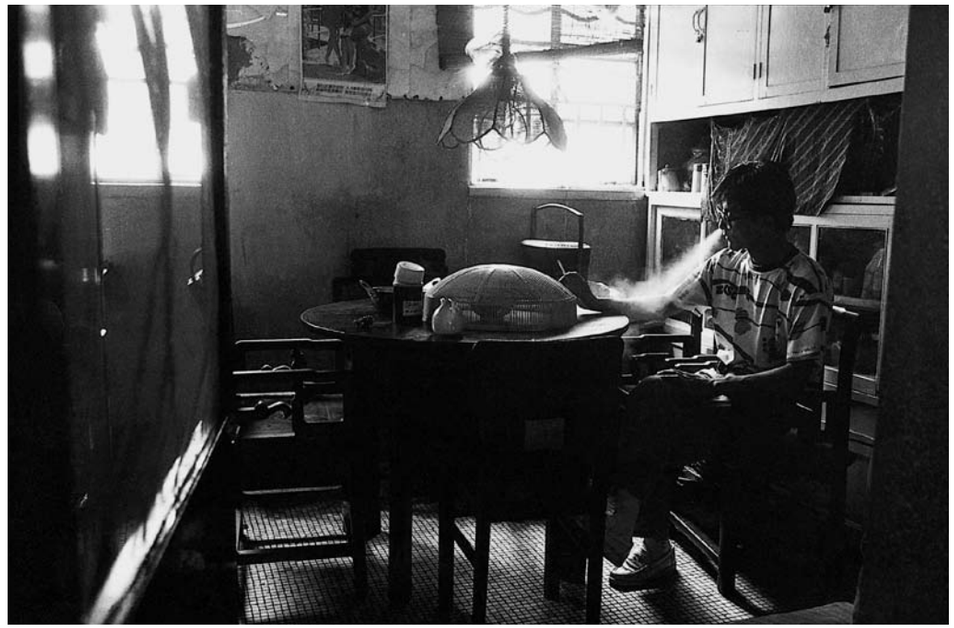
本刊记者：你在朋友家里拍的那些照片我看了非常感动。我是看了那些照片才找到



我的太太　1991



和平饭店后门　1990



厨房里抽烟的男子　1991

与上海人的命运联系。你拍的多吗?
陆元敏：不多的。我们在上海串门这种习惯是很少的，不大会无缘无故的到你家来。我看重进去后环境给你的第一感觉，就是对气氛的熟悉。我自己其实差不多内心就是这种人，重视意义感觉。

本刊记者：每个镜头拍很多张吗?
陆元敏：一个镜头基本就是一张。当时没觉得这种东西以后拍不到，总想着以后有的是时间。幸亏那几年还拍了些，这五年当中变化非常大，好多家不存在当初的样子了。以前好多家人口太多，要和父母住在一起的。现在自己买房子装修过，家就不是这个样子。以前的时候父母可能还和你住在一起，家里的东西根本不能动的，老人的习惯你是不能改变，不然会发火。照片弥漫出旧上海的味道可能是因为上一代的人还健在，上世纪80年代很多旧陈设还都保留着。

本刊记者：：场景是保留味道的容器。那个老头对着大衣柜的镜子在打领带，也很有老上海的派头。
陆元敏：他解放前是很讲究的一个人，他家里还有一张照片是戴着博士帽的，是我一个朋友隔壁住的老先生。在上海街头有些不显眼的老人其实很有背景，蛮多故事的。

本刊记者：当时你做过故事采访吗?
陆元敏：没有。我76年开始拿照相机，82年在研究所拍些工程上的照片。我自己并不喜欢拍工程照片，也没想以后永远拍那种东西。后来调到文化馆，那时候根本和人家没什么交情，只是他们觉得我拍的还不错就把我调来了。80年代到90年代自己闷头拍，大家不常在一起交流。

在1980年代，陈海文、雍和、周明、陆元敏之间的视觉语言还是比较接近的，到了90年代以后渐渐相互拉开距离。陆元敏一直说自己胆子小，那时候老用长镜头远远地拍。

本刊记者：你不敢靠的太近?
陆元敏：那是82年83年，刚到文化馆。后来（陈）海汶和我有很多联系，80年代末那段时间他没什么事总是来找我一起拍照片。一下子觉的有个人在旁边，我的心就定了许多，再也不用长镜头左右摇晃，能开心地躲在一个人后面拍照那多好。海汶是很外向的一个人，老冲在前面，我就跟在他后面悄悄的拍。以前我用过18毫米超广角，后来几乎不用了，它和我心中的照片有距离。我要回到我最初的感觉。这段时间(1991年)正好买了个35毫米的镜头，一下子我才知道这就是真正自己原来想象当中的照片样子，用镜头看四周很享受。

本刊记者：你受过国外哪位摄影家的影响?
陆元敏：家里有一本画册对我影响非常大。那是一本外国旧画报，我妈妈用来剪鞋样用的东西，一直放在家里，很厚的，可能是地理杂志吧。植物啊、动物都有，它里面有很多照片是介绍国外的港口，和上海非常相象的地方，那个照相机拍的就是和我想象中的照片是一样的，是这种感觉。

本刊记者：你要能找到这本画报多好，看看你的摄影受到什么照片的启发？其实不一定非得名作才对人有启发。那时候你不看《大众摄影》、《中国摄影》吗?
陆元敏：我感觉高不可攀，好像那些只有《人民画报》记者才能创造的，根本就和自己没关系。

本刊记者：你拍静态的或者在街头拍摄动态的东西，都控制得那么准，我看了之后感觉这家伙真是个天才。我想象不来你拍照片时候是什么状态?
陆元敏：如果一个人盯着看我，我基本上就不拍了。我感觉拍照时候旁边有个人会影响我，基本上就放弃了。就像做作文一样，旁边有个人看着你马上就写不下去了，就是那种感觉。放弃的东西会很多，有时候看到一个镜头蛮好的，再一看有个人似乎对有什么威胁，他会不高兴，也就放弃了。我喜欢悄悄的看悄悄地拍照。嗨！那些室内的人物的确拍的太少了。

本刊记者：当时拍的总量有多少?
陆元敏：基本上拍的现在都拿出来了。当时觉得这样的镜头以后有的是时间拍，不急着。实际上我们这代人都有过失，我不知道拍那么多照片干什么？前20年没有什么变化呀，哪晓得后20年变化这么快。当时苏州河和我小时侯看到的一模一样，觉得这个地方很亲切，自己也很闲，就想拍拍照。那里的人都是不会注意你的，他们各忙各的事情，很自在的那种感觉。我也很自在，拍好了就回家冲洗。


老房子里　1992


一位广告设计师　1992


未起床的朋友　1992


上海乐团老楼里的青年　1992

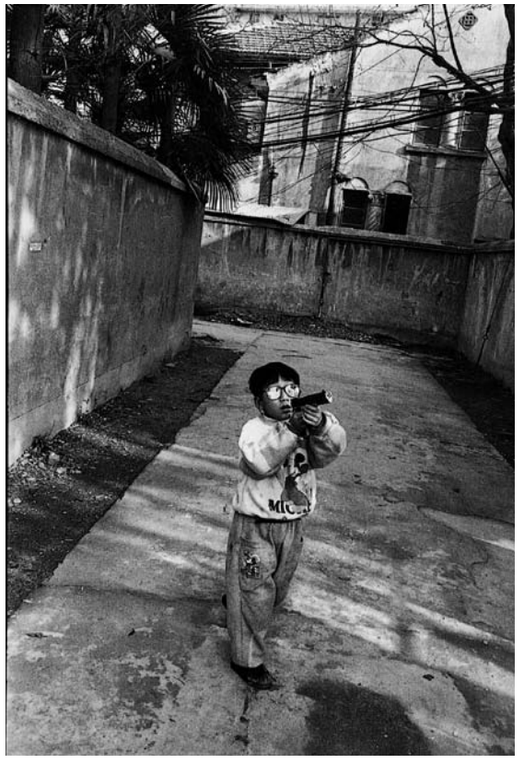
本刊记者：这样子拍摄当时是准备发表吗?
陆元敏：不。这就像收集什么东西。感觉很有趣，就像收藏了自己喜爱的东西。80年末90年代初拍的最多，这种片子是不可以参加比赛的那种。坚持拍照是因为没事情干，找些事情做做。最本性的，是给自己看看。

本刊记者：你经常获奖吗?
陆元敏：只是07年得了“沙飞奖”。老早前我获过上海市的奖，奖品是海鸥牌照相机，用美能达零件组装的特别好用。

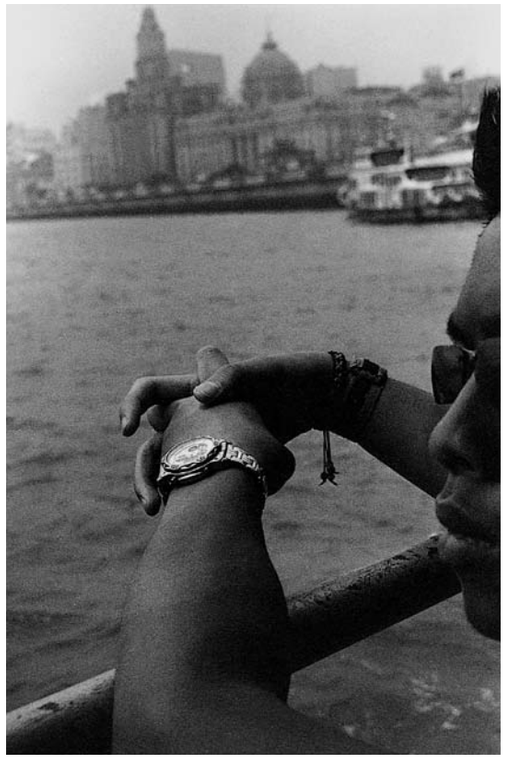
本刊记者：你现在还在拍胶片吗?
陆元敏：07年改成数码了。

本刊记者：你数码用的什么机子?
陆元敏：就是小数码。不是很专业的相机，我喜欢用那种口袋机，可以放在口袋里不显眼。照片画质还是可以的，我对外面的什么发表、比赛兴趣比较淡，觉得比赛的标准和我的目标不一样。

本刊记者：你的目标是什么?
陆元敏：能自己跟自己聊天。



小弄堂里的男孩　1992



摆渡船上　1993

本刊记者：我看到你给我的拷贝，有两张两张并列的照片，好像胶卷齿孔旁边号码还是连着的，这样拍并列很有难度，因为你用的是胶片。
陆元敏：就是因为有难度才吸引人。现在的照片太容易拍了，垃圾片就很多。所以我就在想有几个可能性，比如说拍了你们家，画面里要是个什么东西会更有意思，那我就一直寻找那东西。中间我还不能再拍别的，不然就破掉了。如果这张拍坏了，前两张就没用了。这让我自己兴奋和小心翼翼，就像做游戏一样有趣。这样子玩了半年左右，后来感到局限太大了就不再拍了。接下来是那些遮光魔术罩作品，是因为一位朋友喜欢这样做游戏，他制作出来这套东西，然后拍自己和自己两个人下棋，还把自己拍成三个、四个对着看。他送了我一套，我就用它拍了很多分割画面的照片，多次曝光的，分割中边拍边构思，也兴奋了一阵子。我用它把繁杂的大都市景象集合后重新组合，让自己的内心感受再复杂一些。不过这种方法还是不够自由自在，这种东西太费脑子，太累人，不好玩，就把它都放弃掉了。再后来有个朋友送给我一台照相机，就是LOMO（娄姆）。光圈等结构都很简单，挺适合我用的。我用它拍了一两年。它本身曝光非常不准，焦距也经常会跑来跑去，废片也很多。其实你有时候在废片里找一找也是一种乐趣，很好玩的事情。

本刊记者：你是这几种方法交替拍吗?
陆元敏：不，我一个阶段只用一种照相机只拍一类东西。

本刊记者：在你感觉到LOMO相机乐趣的时候和你现实的上海之间有联系吗?
陆元敏：还是有的。其实LOMO也不是好拍的，这东西最大的好处是你能看到个人的情绪。偶然的、怪异的、模糊不清可又震动着你。它四个角会发暗一点，选在画册里用看起来也模模糊糊，像盲拍。其实我个人还是固执，用数码相机还是按着这种方式在拍。尽管换了个照相机，那只是个外在形式。内心的沸点还是镜头中间的情绪。我用照相机希望简单，不要让我费心在相机上面。很烦！反正你拍片肯定还是选自己的心相。

本刊记者：你的照片看起来有种淡淡忧伤的情绪。
陆元敏：对。因为我觉得这种情绪最能深入我自己的内心。无论是拍摄双连片还是用遮光罩分割，135数码还是LOMO，自己喜欢，这老一套感觉就又来了。我真的特别喜欢那种情绪，也可能是自己拍照的那种状态比较不敢闯，只好逼着自己在拍照中寻找一点乐趣。

本刊记者：我觉的它像音乐一样慢慢的流过去，随你一点一点地玩味，让你的心里宁静，心变得更软了的那种感觉真好。
陆元敏：对！就是喜欢那种感觉。

本刊记者：从小就是这样的性情吗?
陆元敏：这也许跟我个人的经历有关。文化大革命的时候我家成份有点高，我什么造反组织也没有参加，天天躲在家中，听得到街道上口号声音很吵的和乱乱的脚



街头烫发　1993



石库门里的老人　1993



我哥的家　1993



被抱着的女孩　1994



老人与猫　1996



橱窗　1998

步，今天谁家被抄，谁被揪斗，心里老是害怕。其实我也想和大家一样讲义气，不喜欢不讲义气的人，更看不惯横行霸道的做派。我喜欢像我们俩聊天这样子，拍照片就是在静静的交流。

本刊记者：那你在拍摄时跟被摄对象交流吗?
陆元敏：认识的人交流，不认识的人不交流。因为我不大会把人家安排坐下让你拍，只是看到了就拍了，在那里瞄的时间很少，这样就没有什么危险。

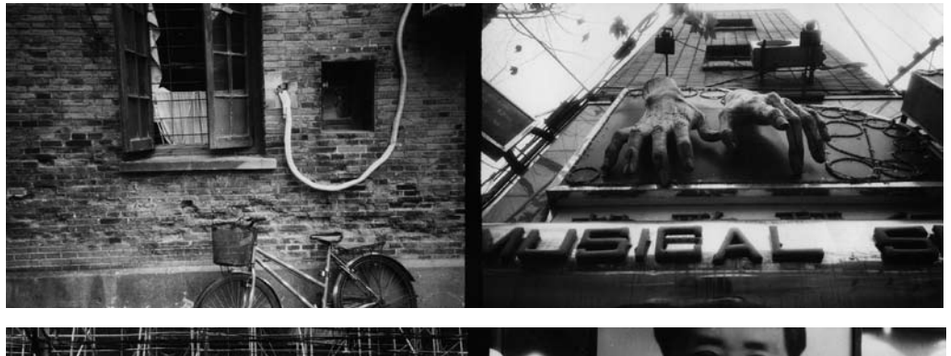
本刊记者：你说这危险是什么概念？是别人拒绝你?
陆元敏：比如给人家看到了，他对你白一眼，就会觉的心里很不舒服。我就是不知不觉的，不让别人发现，不好拍就不拍。但是我看到好的东西是决不让它逃掉的，我肯定会把它抓住的，比如骑个自行车，跟着跑。那时侯很勤奋，天天骑自行车上班，单位里迟到也无所谓，一路骑过来看见什么东西有的拍。单位有个暗房，可以自己冲胶卷、放照片。我在徐汇区襄阳路住了四年，对那个地方印象特别深，2004年以前全在那里。拍照片可能是要到市中心开个会干什么的，路上拍到的。现在拍的时间比这个少，不光是这方面投入时间少，现在开汽车，没有骑自行车方便。不过因为换了数码的，不用冲胶卷，马上可以看了，拍了一年多，感觉还是蛮新鲜的。与老的比较，环境也比较新一点，老的街区现在都是比较新的，环境变了。但是我还是要回家看我妈妈的，在路上还是会拍的。

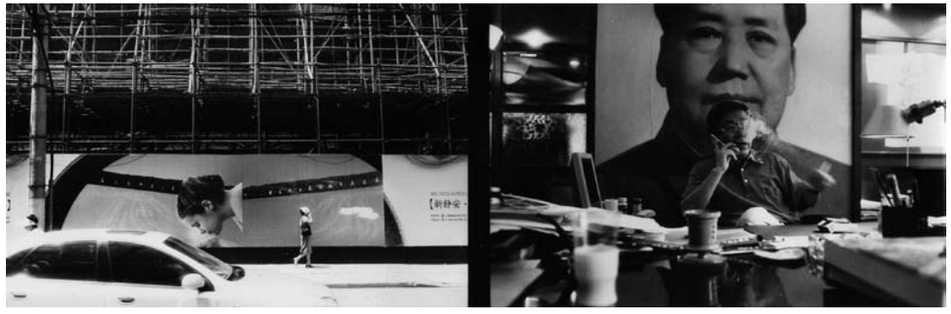
本刊记者：那现在的拍法和那时候有什么差别吗?
陆元敏：数码和胶卷也没什么差别，只是不用冲胶卷，马上可以看了。省钱、省时间。数码相机可以无限制的拍，拍好了就输到电脑里去，我不会用电脑。最近我刚刚学会在电脑上输入照片，照片还是要看的。以前是根本不看的，丢在那个地方，其实看的过程也是在调整自己。但是我不认为用数码“海拍”好作品就会多，机会不会因此增多的!

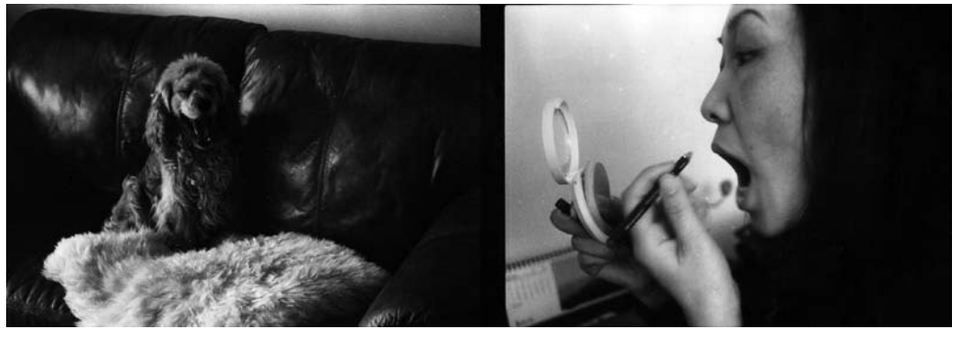
本刊记者：我仔细阅读了陈海汶为你出版的大型画册，我不知道你下一步还有什么打算?
陆元敏：下一步我很想熟悉熟悉数码，用数码拍彩色、黑白拍了很多。数码照片的质量也很好，照片小一点看起来很舒服。我刚学会在电脑上储存照片，好象操作的还很熟练。现在乱七八糟地拍了五六十个G。

本刊记者：你能全让我看看吗？国外研究摄影家的时候经常要看一个整卷135底片的画面，他侵入你的观察方式和你机位的变化，对于有经验的判读者来讲，就跟你在现场一样，但数码经常随时删掉了，看到的都是人家留下来的一些“经典”的。很可惜。因为摄影这东西多少有点行为成份在里面，每个人的行为方式不一样。习惯的行为导致了相对稳定的视觉语言表达，这明显是个人的东西。
陆元敏：我也喜欢看整卷胶卷。现在人也老一点，行为越来越固执了。









双联系列　2002



我的小狗之一　2000



我的小狗之二　2000



抱狗的男子　1992

本刊记者：我喜欢。我那天看了鸟头作品的大画册，依我眼光看语言有点罗嗦，自言自语时间太长。但是他自己不这么认为，当时我问是不是编辑给编成这样的，他说不是，这是他自己编的，年轻人也固执。实际我们所有的做法，老外几乎都做过的。
陆元敏：是呀，通过画册可以学习很多，只是80年代能看到的画册很少。我喜欢柯特兹（注1）。70年代我家桌子玻璃板下有张画片：门口有一瓶花，有个弯弯的楼梯。后来我才知道这是柯特兹的作品，他影响了我很多年。

本刊记者：我不知道你的照片进入市场了没有?
陆元敏：一点点。画廊先是做展览，然后画廊说我们给你代理，就这样写了一份合同。

本刊记者：卖的好吗?
陆元敏：还没卖出过，合同签了也没卖过，后来代理人找我签了两年合同，我现在不关心这个，无所谓啦。

本刊记者：你除了摄影还消费其它的吗?
陆元敏：买房子花了不少钱。早先买的时候挺便宜，现在房子涨的不得了。第一个房子买的时候是20几万，100多个平方。后来把它卖掉了，卖了70几万，买了个新的，不到120平米挺好的，现在早不是这个价钱了。





LOMO系列　2005







分镜系列　2004



本刊记者：你小孩多大了?
陆元敏：我没有小孩。我太太生产的时候小孩的脐带绕在头顶死掉了，后来她一直心理恐惧，所以就没要小孩。两个人习惯了也挺好的，养了两条小狗就当养小孩。我给我们的狗拍了很多照片。

本刊记者：上海的摄影家相互交往很少，你社交多吗?
陆元敏：很少，越来越少。越来越少也正好减少了大家互相之间的影响。过去总是参考来参考去，会互相影响。

本刊记者：我看过顾铮写的文章，他是什么时候采访过你的?
陆元敏：顾铮是06年，林路也写过。还有就是专门做文化评论的吴亮，80年代很尖锐的评论家。

本刊记者：你平时跟他们接触多吗?
陆元敏：跟朱浩接触比较多。顾铮眼光很准，写的评论话讲的很到位。他写文章还是蛮费心思的，很用心的一个人。

注1 安德列·柯特兹(Andre kertesz，1894-1985)。卡蒂埃·布列松、罗伯·卡帕、曼瑞、毕尔·布兰德等人都曾经从柯特兹的影像中汲取养份。关于柯特兹的风格，评论家基斯马克说得最为精辟："柯特兹的照片简单得像是在骗人；它们缺乏奢侈性、过度性和经营性。而令人咋舌的是，他从一开始拍，就是这个样子。历经六十年的工作，柯特兹用毫不修饰，自我观察的方式以相机发问、纪录以及维持他和这个世界以及和艺术的关系。他一直保持着自己看东西的真实性，其结果是，他的艺术和生活不可避免地一同掉进摄影中。"他的祖国在匈牙利，曾有过奥地利、法国、美国的公民权。柯特兹没有任何所谓的摸索阶段，从开始就建立了终生风格：不被牵动的题材所吸引，也不对高超的主题向往，始终只对平凡的街头人生情有独钟。柯特兹很注重不同的天气，他乐意在风雨雪雾及闪电交加的白天、夜晚里捕捉他所看到的人与景物，凸显光阴流逝的痕迹和人们生活的情调。

周明：变与不变之间

Between the Changeable and the Unchangeable
——Interview with Zhou Ming

周明在大学学的是中文专业，这有助于他梳理自己的思考。在周明身上，更多的是自信和充实。采访地点是在他的工作室，他在上海市内离家很近的地方买下了一套老式的一室户：朝南的房间摆有三台笨重的放大机，意大利的DURST和IFF，还有一台LEITZ，墙上挂着他的影展海报，立柜里塞满了书和相纸，书架上排满了样照集子，好象还有大小两个整平机以及有点象装置艺术的架子、盒子则分布在四周。朝北的小间主要用于冲洗和洗相，不大的地方被冲卷机、洗相机、水洗器，这些奇形怪状的东西占据着，还有就是大水槽和林林总总的瓶瓶罐罐。房间里隐隐播放着西方的古典音乐。我先看的是周明早期的作品，然后边看边聊。

本刊记者：你觉得是什么原因，一些十年、二十年前拍的照片，能让现在的人们认识当初连作者都没有意识到的问题?
周明：这跟摄影的本质属性有关，现实中的很多事物，即使被拍成照片，你有意识选取的只不过是视角或画幅，但无意识间却记录下你顾及不到的东西，它们客观而真实，里面隐含着图像要告诉你的东西。很多摄影人一开始会觉得自己在创作，可是多年之后别人看那些老照片的时候，早把作者忘了，你当时什么观点和企图，没一个人关心，他们就乐意看你这张照片里面传达的视觉信息，按照客观的理解，按照现实的理解，按照他们自己的理解。镜头能把角角落落你注意不到的都记录在案。90年代初我拍照时自以为是创作，现在看倒是充满了史实。现在的话也仍然是想创作，也会从社会学等方面考虑一些问题，但将来别人会按照我的认识来理解吗？我相信，有时现在清楚的将来会模糊，现在模糊的将来会清楚，答案应该到未来去找。

本刊记者：你当时全部使用135相机?
周明：对，那时只有这条件。拍那些照片当时不见得多想，现在看却很有意思。（指着一张照片）你看这是一个外地游客，满街都是走累了的人群。（指着另外一张照片）像上海人穿睡衣上街买菜四处乱走，我们现在来看多么奇怪。



1992　南京路



1993　外滩

本刊记者：现在看这些绝对有超现实的意味。
周明：当时没觉得什么，现在确实好玩的不得了。

据周明自己介绍：从个人兴趣来讲，从小喜欢机械和生物，因数理化成绩不好才学了中文，要不然准会去当工程师，去动手做实验。90年代初拍了很多街头照片，98年从同济大学辞职干自由摄影，几年后自觉不行，重回高校，现在上海师范大学，和评论家林路成了同事。2000年以后大量拍摄上海的城市景观。

本刊记者：后来你整个关注点都发生了很大的变化。
周明：我以前比较在意具体入微的生活方式，关注风趣生动的生活情节，现在则更多是想扩大眼界，老老实实地记录尽量多的城市风景。我在观看方面变得更加主观了，但是画面反映的却依然平和。这可能就是“感性温度下降，理性温度上升”（顾铮语）吧。

本刊记者：单幅照片和电影不一样，它不会一下子滑过去，这些镜头在电影里一点



2005　作秀的城市



2006　作秀的城市



2007　作秀的城市



2004　作秀的城市

意思都没有，但在摄影中就不同。凝固时空产生了很多耐人寻味的东西。
周明：再过十年、二十年以后这个时代就完全过了。还好，照片还能成为证据，应该说大家都有不少这方面的片子。（周明搬出了几大本近几年拍的城市改造方面的作品）。对我来讲，觉得拍胶片还有一种意义：无论是你作为摄影者，还是观众，真正看一组胶片放大的照片时心理感受是不一样的，胶片的颗粒和照片的质感具有更加温馨的记忆，和记录生活的初衷非常吻合。我目前在拍一些俯视的镜头，我给你看07年拍的，大约再有一年多可以完成这组照片。你看，它们确实是真实的生活，但是又有点假，像模型。这正是我想要告诉大家的事实。

本刊记者：（指着模仿西方建筑的工地图片）拷贝西方都到这种程度了。
周明：全世界都知道“中国制造”和“中国拷贝”，厉害，它会在各个方面表现出来，城市规划和建筑营造也不例外，看看上海，特别明显吧。

本刊记者：这些觉得好玩的场景二十年后看可能会觉得恐怖。
周明：这个专题我是2006年开始的，一般来说一个选题要做三到五年，细心打磨出来的东西是不一样的。我在拍摄的时候常常宽泛一点，不要给自己限制太多，将来挑选的时候有更多余地。

本刊记者：你从拍摄街头人物活动转向大的场景拍摄是为什么？
周明：以前拍的题材太小，现在想搞得大一点，能涉及到时代性和国民性，此外也谈不上更多的了。这么多年了，我最大的一个体会就是，不管拍什么内容，什么题材，必需让照片不是百分之百照搬生活，你一定要掺杂进一些自我的东西，让照片往生活的另一个方向多走几步,这样的话才称得上是摄影，我追求这种观感。要不断探路，反复摸索。

本刊记者：虽说这些片子前后发生了很大变化，但是就内在的逻辑讲我能看到里面的联系。有人变化之后这个逻辑会断裂，因为缺少有效地思考，变化只是东学一点西抄一点，必然产生断裂。我一般要看同一作者大量的作品，明白他的内在逻辑，不喜欢选几张代表作，看不出变化的链条联系。
周明：其实这几年我仍然处在一个转型阶段，转型就是要告别过去，要创立新的面貌。经过几年努力，拍摄应该已经形成了新的方向，虽然目前集中在景观，但将来一定还会拍人物，只是必须要想得透彻一点才好。你看，我认为这部分（指《似是而非》，比较有趣。它平静，平和，但不平常。而这组呢（指《都市形而下》中的俯瞰场景），我要它产生什么感觉？城市动荡，天旋地转。

本刊记者：很好玩，这个网是怎么回事?
周明：这是楼顶上禁闭小动物用的笼子的铁丝网，我要的就是这感觉。照片里全是最现实的东西，但是它让人觉得超现实。这些我不会这么急就拿出来，我让它沉淀一阵，因为我还在不断地拍。

本刊记者：摄影家不“在场”工作真不行。古斯基（注1）拍了好多城市的场景，他的眼光更超然。你则直接面向上海这座城市，共同点都是跟人类与环境命运有紧密的关系。
周明：古斯基是伟大的摄影家。中国摄影家缺少他的气魄和能力。



2007　都市形而下

本刊记者：我觉得太多的中国摄影家缺少才华还一心想出名，最终也只能图点虚名而已。
周明：其实在摄影圈里聪明人太多啦，我看到很多人可能就是你说的那种，拍照的目的就是出名和牟利。我的心态有点不同！琢磨着拍照，拍了再琢磨，真心享受不出名的生活，这个是很重要的。你的照片过二十年、三十年再来整理，也不晚吧，该有的一定会有，跑不掉的。不用着急，急也没用。
本刊记者：花十年、二十年时间藏着可不容易。人过分聪明就不坚定了。

周明指着一批他在一个酒店向下俯拍的照片说：我这批片子试拍阶段已经完成了，可以认认真真进行实际的拍摄。大概要一年时间，也就是说今年年底我会得到一大批照片。过几天我肯定要安排时间去放大照片，又有十来卷底片了。现在我一年大概要用300卷（120胶卷），只要坚持下去，就是最大的成功。我觉得现在是拍一个胶卷就赚了一个，说不定哪天就难以为继了。别人了解一个摄影家，不会看两张照片就判定他的水准。人家透过拍摄的量，才能了解拍摄这些照片时有什么心境和想



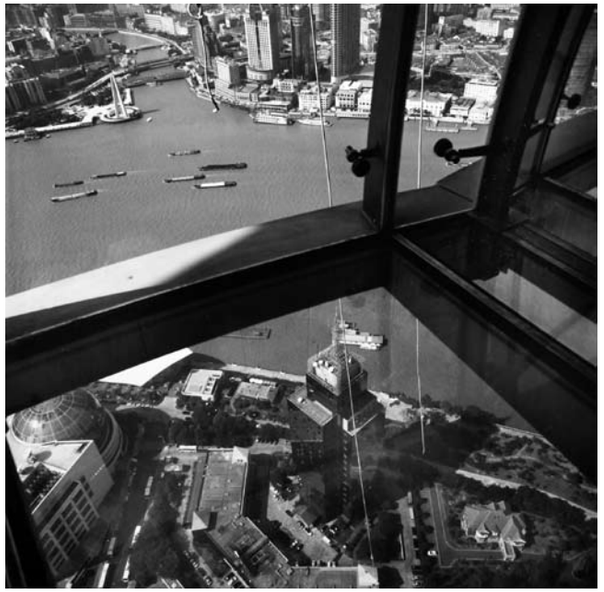
2008　都市形而下



2008　都市形而下



2007　都市形而下



2009 都市形而下

法，比如你为什么要坚持用胶片？仅仅是胶片比数码质量好吗？现在的数码早就不不亚于胶片了。事实上我一点也不轻视数码，我们学校里数码设备很全，但我弃而不用。我觉得胶片承载了很多传统的、历史的、文化的、手艺的东西。尤其具有一种原创的味道。而数码总是不够原汁原味。当然数码比胶片方便，但我还要顽固地把传统摄影进行下去，所以这个成本呀、麻烦呀、难度呀就不必抱怨了吧。

假设一位摄影家用玻璃干版一直拍到今天，这本身就具有艺术性。艺术是间离现实的，它和现实产生一定的距离才能有艺术的感受，哪怕你拍的就是一张纯写实的照片。比如罗维父子照相馆拍的巴黎火车站火车事故，现在很多白领把它挂在家中当艺术品欣赏。周明转型之后的景观照片也具有间离现实的魅力。

周明：这些是试拍阶段的照片，你会发现它的内容蛮好，但画面不够平稳，给人理性不足的印象。以前用小相机拍摄，冲动而快速，但是当你使用“中画幅”以后横平竖直反而经看，我第一次用大机子拍摄后就有朋友跟我说，你不过是把120相机当135用了。这句话提醒了我。中画幅有中画幅的特点，你必须要遵守



2006　都市形而下

周明的照片越具超现实的感觉就越具备概括现实的力量，越有凸现理性的把握也就越凝聚感性的体验。他自由地在这样的两极之间穿行，是客观的纪录也是主观的宣泄。



2009　都市形而下

它那个游戏规则。规则就是平稳更耐看，你不能够让画面乱翘，那不行。你要让人家感觉到沉稳，沉稳当中又有一种内心的动荡，于是我拍这个专辑的时候（指《海上观•观上海》作品集），就试图保持工整和平和，甚至非常刻意。当然事物是发展的，现在我又有意识地改变了（指《都市形而下》作品集），让画面不那么工整，显得肿涨，表达上更加随意，具有动感。看小的样照可能不太明显，这种照片放大以后极有意思，非常小的细节能绽放出大的意义来。

本刊记者：你的底片已经整理出来多少?

周明：100本样片集，照片7或11吋，每本60到80张，全部都是银盐放大。整理过去的照片既很重要，又让我厌烦透顶。因为我要不断拍出新的，新的作品也要放大，时间不太够用。但是整理工作确实挺重要的。我有一些很好的专题，比如90年代拍的《上海住房难》，原先我自己整理过，当时都是比巴掌还小的样片，然后在背后写着什么路、几栋几号、户主是谁，家里人口多少，人均面积多少。我



2006　海滩



2006　海滩



2006　海滩



2006　海滩

用牛皮纸口袋装了一包。闻丹青看到这个说太好了，给我拿回去研究研究。我没经验，就把这包东西全给了他，可是过了很长时间我再问，他说很可惜，这些东西不知道放哪里了。底片现在都在，但文字信息丢失了，照片变得没根没据，现实意义就不大了。

不过要是按照1990年代初的拍法一成不变，就没有今天的周明，那些照片尽管也有看头，但和大多数其他的影友所拍的毕竟也相差不多。2000年以后周明就比较注意和其他人的区别，我甚至还看到了他拍的一张人体作品，不同的是人体被安排在很大的环境当中，并且自然而怪诞着。

本刊记者：这是真人模特吗？太超现实了。

周明：我曾经和其他朋友去拍过人体，好奇嘛，但是代价太大了，一次就要一两千元。

本刊记者：一张这类的作品投入两千元不算太过分。你以后会再接着拍吗？

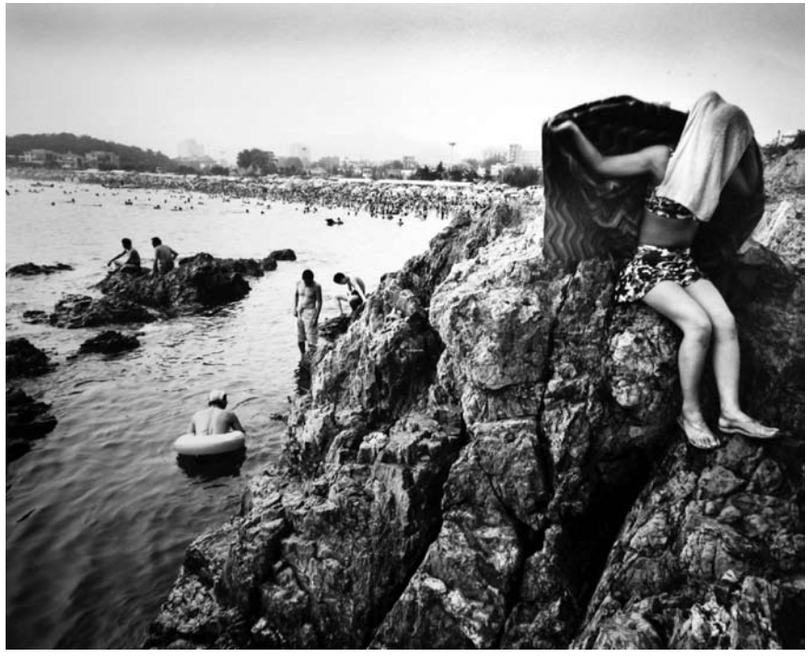
周明：有条件的话我有兴趣。

本刊记者：我在德国看到城建工地，也有城市风景喷绘成的遮挡物，那些喷绘是写实的城市生活，没有我们那种宣传式的远景图和标语口号，因此不如中国荒诞。

周明：德国柏林是欧洲最大的建筑工地，只不过从规模上讲远不如上海，而且也不可能像我的画面看起来啰哩啰嗦。我拍的画面里充满各式各样的矛盾，这些矛盾居然和谐相处，真假莫辩，你会发现许多事物十分虚伪和虚弱。有些场面似乎不可能出于自然，但是我却没作过丝毫的摆布调整。它就是这样，千真万确，不可思议地荒诞出奇，再过二十年看会更有意味。

本刊记者：你总是守着上海拍吗？

周明：我也去外地，你们陕西去过多次。现在有一个新开的专题，使用617拍摄，



2006　海滩



2007　似是而非



2007　似是而非



2007　似是而非

就要到全国各地拍，经济上要有支出，放大照片一度不很顺利，现在终于全搞定了，进展就快起来了。我还有一些照片是在国外拍的，路子也不一样。这本样片是我在大连海滩拍的，用6×7画幅。但我最主体的拍摄还在上海。上海在中国很特殊，和西方比也很另类。上海的大变化出现在两个时期，一个是上世纪二三十年代，大都市的格局和很多著名的建筑就是那时形成的。再就是从90年代到今天的城市大拆迁大扩张，上海是中国改革发展的最鲜活的标本。正是因为这样，我用中画幅拍摄的影纹细腻层次丰富的变迁景象才有价值。但是我不想平淡地记录，也不想配合什么宣传。我想要让时代的印记烙上自己的感受，力求画面经得起时间的磨损。你想一想，地就是那些地，楼盖起来又不能说拆就拆，等到建设告一段落的时候再来对照现实看这些照片，我们会不会百感交集？历史真相就是这样的！

本刊记者：照片拉开了我们拍摄的时间距离。不仅是拍摄的时间，还包括读者解读的时段。照片高明的地方是任凭你水平再高，也把握不住别人对作品的解读，把握不住就有意思了。摄影一定要穿一个时间轴，围绕着时间轴会产生意想不到的丰富的东西。

周明：谁说不是呢！

本刊记者：你为什么总是死咬着黑白不放呢？

周明：曾有一位《ELLE》杂志的老外图片总编问我为什么要用黑白片？他表达了这样一个观点：黑白摄影目前有些落伍了，信息量不够。他有《ELLE》背景，我想从编辑的角度来看黑白影像多少会叫他失望。当然这也给我一个启发，有些题材彩色的信息量的确更大，也许从信息的角度讲，我应该拍一些彩色的。

本刊记者：他是从报道摄影的使用上来看的，但是你早已经不是报道摄影的路子



2007　似是而非



2007　似是而非



2009　似是而非



2002　卸装

了。而且从视觉效果来看彩色会有很多问题，更杂乱。现在中国社会里的色彩关系有时候简直就是荒谬的。不过换个角度讲，我们的色彩不协调也许正是时代的特征。你尝试一下黑白彩色同时拍怎么样?

周明：假如我换了彩色片肯定会很不协调。用黑白拍我已经很费心思了，以眼下的专题来说，假设我再多带两台禄来拍彩色（注2），每次出去要带一堆，象是卖器材的。其实我的拍照是顺着自己的情绪走，如果要面面俱到，恐怕早就没感觉了。我不如孤注一掷，专一到底。

本刊记者：很多摄影人是不够坚持的。其实你的偏执有效地抵制了诱惑。

周明：我先把这个事做好再说，而不是先想好了后果再做。平平静静看别人的创作，踏踏实实地做自己的事情，我现在与当下环境气氛有些格格不入啊。

本刊记者：中国是实用大国，信佛、信天主、都要有所求，一个有所求，就把信仰



2003　卸装



2003　卸装

给玷污了。泰坦尼克号沉没时候的小乐队永远震撼我的心灵，说他们信仰音乐倒不如说信仰心灵的力量。我们在那种情况下会有见义勇为的，但是很难有这种纯精神上的勇士。因此我常问我们有信仰吗？我很怀疑。你不满足我所求，我就不信你。信仰是可以被收买的。

周明：是的，因此做事情就不可能那么纯粹，做不到极致。我想在当前的形势下，维持我自己的心态可能并不算太难，我现在最为担心的是传统银盐材料越来越稀少，越来越昂贵，有一天我会用不起的。

本刊记者：我不是吓唬你，不是用得起用不起，有一天你会买不到胶片和纸基放大纸了。

周明：我手头现有八千多张亲手放大的照片，我有个奢望：再给我十年，我至少应该有一万五千张了。我一直使用的国产纸基相纸就是“公元”，现在“公元”都停产了，他们厂最后的一点库存全被我搜集来了。“公元”2块多一张，“依尔福”10多块一张。有老外跟我说：我强烈地要求你用更好的纸，不要只放12寸，要放20寸。但我做不到，用不起呀。

本刊记者：现在你不买进口纸你会后悔的。

周明：我不后悔，末代的东西难道不更难能可贵吗?

本刊记者：我挺喜欢你的偏执。在上海寸土寸金的地方买下一个房子做暗室，一般



2002　卸装



2004　卸装



2005　卸装



2006　卸装

人做不到，你又不是大款。
周明：我要拒绝一些诱惑，还要投入一些血本。

本刊记者：你是有信仰的。
周明：做任何工作一是要认真对待，二是要持之以恒，要坚持。我现在每个月起码要进一到两次暗房，不然你怎么能保持这样的产量（放大的照片数量），这个产量不是为了发表，也不舍得换钱，纯粹是为了让自己满意，权做自己收藏了自己。

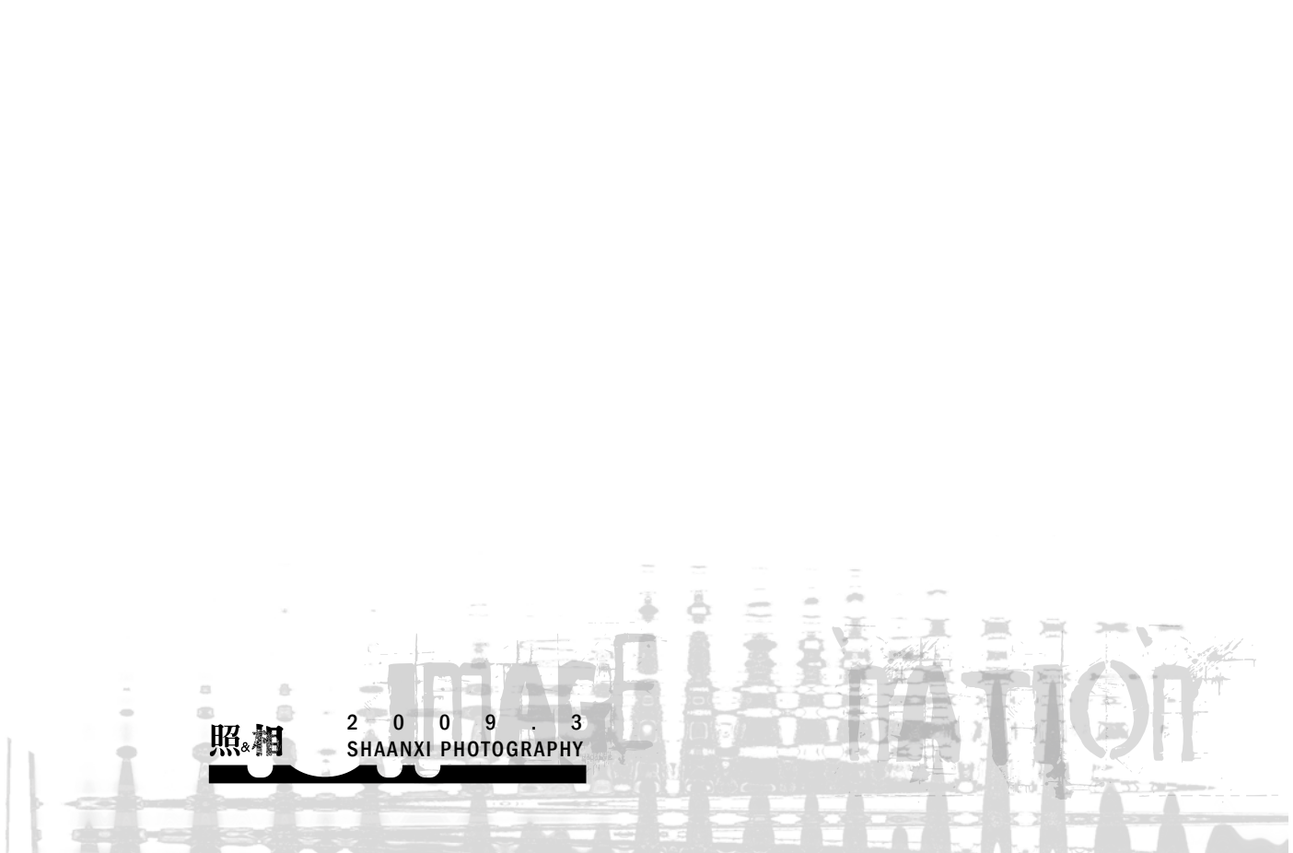
本刊记者：照片放大时的尺度很重要，起码得还原出你的初衷和现场看到的状态，还原你最初的萌动。
周明：对呵。目前样片这么大，拿在手里看足够，展览就要放到更大。有机会我也会拿我的作品和国外摄影家交流，希望听取他们的意见，但看过我的作品后，他们说完全能体会我的用意，也充分肯定我用的语言。他们也希望照片能放得更大，我想手工放大的话的确比较困难，但我已经着手研究解决其中的难题，现在已经基本落实了，说一句自夸的话：我现在的暗房还是比较牛的。

本刊记者：拍《都市形而下》的时候比《海上观•观上海》那本画册语言变得更纯净了，虽然大楼是不可能被你控制的，但是你控制了现场气氛和画面结构就等于控制了现场。
周明：这就是摄影的魅力，它不是从外延到内涵都能分析得清清楚楚，那不是摄影。摄影作品可以反复看。在我这里还是有些玄机。玄机是很耐看的。我觉得真正的摄影不搞偶然的东西，应该看到摄影师的功夫。现在也有人打听我周明某张片子是在哪里拍的，然后也去拍。不过我拍过的场景怎么可能轻易重现?

本刊记者：我更看重摄影师有没有自己的语言和情感方式，这些不是依靠找到那个场景就能复制的。比如你拍的《海滩》。
周明：《海滩》传达了一种气氛，绝对能触动你的联想。中国影像不该靠所谓的典型性、象征性符号来表现，你只要抓住海滩上中国人的样子：打阳伞支帐篷，躲避晒日光浴，密密麻麻，不避私隐，吃喝玩乐，遍地垃圾，这就是中国人。我不用刻意寻找，他们明摆在那里。

本刊记者：你会把自己定义成什么样的摄影家?
周明：我不是聪明的人，我是执着的人；家不家或这样的家还是那样的家要由别人说了算。

注1：德国摄影家安德烈斯•古斯基（Andreas Gursky）最直接的特点是超大幅的画面，在拍摄时所截取的场景也异常的大，呈现信息量和信息细节的差异最终导致了古斯基的影像特点。古斯基的画面非常平面化，因而必须使用大幅相机（焦距换算比不同）来消减广角带来的透视差异，他的许多图片都是由多张图片经过数码技术拼贴得来的，拼贴后的图像场景恢弘，细节清晰，装饰性极好，因而古斯基也是世界上作品卖的最好的摄影家之一。
注2：周明目前使用最多的是老式的德国禄来福莱双镜头反光相机。



雍和：一个人一座城

胡武功

Yong He: A Man & A City

Hu Wu-Gong

摄影是工具，恰如那只笔，既可书写真理，也可用来造谣。当然事物常常不是非此即彼，于是，就有了更加丰富的实践空间。随着人类对自己的创造发明物不断地再认识、再发现和再利用，摄影的产品或者说派生物就更加繁富起来，不一而足。这也为不同性情、不同动机的人使用摄影提供了宽阔的展示平台。

雍和视摄影为工具，基于他固执的摄影理念。雍和说他只做一个上海的记录者，和上海一道呼吸。因此，摄影对雍和而言仅是一个记录的工具。

在雍和与陈小波的对话中（见《中国摄影》2008年一期），我们了解到他使用摄影工具是为了实现他的作一个城市的“文书”与“史官”的愿望。为此他没有把自己的视野仅仅停留在孤立的影像上，他更注重的是影像赖以存在的大背景、大环境、大现实、大文化。他把摄影与文字紧紧结合起来，左右逢源，以印证作品的历史性与真实性。他跳出摄影人的小天地，把影像推入寻常百姓的大社会，使摄影真正发挥社会、历史、文化、审美的综合功能。当20多年成为过去，以往的时空不再，回头看雍和的作品时，他一个人拥有了一座城。

一个城市有千千万万的人，但千千万万人中并不是所有的人都能拥有一座城市。雍和拥有一座城市！雍和用属于他的摄影方式拥有了一座中国最大的城市——当代上海。

虽然上海是东亚最早崛起的国际大都市，但是在中国改革开放前的40年停滞了，落后了。一切属于大都市的民生行为、经济行为、文化行为统统被视为“资、封、



第一次打领带

1983年，上海闸北，许多年轻人参加一个集体活动，第一次打上了领带。改革开放大门打开后，年轻人的发型、服装，趋向西化 ，这与过去的革命传统，大相径庭。



下回见

1983年，上海广灵路小学的小足球运动员，输球之后，满脸不服输。进入1980年代后，上海青少年学生的足球赛事渐多。



时尚家具

1986年，上海延安中路，用三轮车拉回新沙发的市民。当时上海人家里很少有沙发，一般家庭只有简单的桌椅，沙发被当作是奢侈品。

修”而被禁止和打倒。随着文革结束，改革开放，特别是上世纪90年代初开始的浦东大开发，带动了上海的整体复苏和振兴。雍和与上海一起苏醒，从那时开始，他摈弃“艺术”，开始纪录，一发而不可收拾。

时尚体现城市活力

上海一旦苏醒，就立刻充满躁动。她没有过于沉重的历史包袱，却有着文化包容的基因；她缺少质朴的内核，却有着时尚的传统。时尚体现城市的活力，是城市精神的所在。这一切触动了雍和敏感的视觉神经。在雍和90年代的大量作品中，我们看到，无论反抗空洞的“空洞主义者”，还是崇拜肌肉或嗜好“哈根达斯”的“新新人类”；无论使人联想起西方“朋克”的染发青年，还是后信息时代的初级权力者，雍和都鲜活、准确、生动地记录下他们在不同场所的个性化影像。虽然染发、蹦迪、松糕鞋、露脐装，乃至酒吧、夜总会、洗脚房不可避免地反映出城市男女在物质世界的沉溺相，但同时显现着特定生活方式激发出的人们对物质理想的追求。90年代后期雍和与王唯铭合出的图文书《游戏的城市》，珠联璧合地再现了十多年前大上海这座城市的内部风貌。我之所以说他纪录的是上海的“内部风貌”，是因为，雍和的照片不是一般的“扫马路”能拍到的。他必须深入到城市的内部，更要深入到人的精神内部。我们常常见到一些摄影艺术家，走在街头，对着眼前的建筑与擦肩而过的人影随意拍照，美其名曰“自我观念的释放”。雍和说他根本不要看这皇帝新衣式的“艺术”及其理论。雍和把自己比作一座城市的“文书”，认为自己的责任是“发现情况，传达信息，记录纪要”。敏锐地拍摄体现城市活力的时尚，注重传达城市的精神，这就是雍和说的“记录纪要”！

《游戏的城市》的作者在自序中说：“这些发生在我们身边的变化是我们渴望的，我们生动而又迷乱地沉浸在这种变化里。与此同时，停留在畴昔、往事中的灵魂对我们沉溺于繁华如梦中的肉体感到了惊恐不安，它在黑夜时分发出了尖锐的叫声，它试图用这样的方式来唤醒我们洋洋自得的肉体。”无疑，作者沿着自己的纪录做了更深入的思考：面对一种比以前好得多的生活方式，他们发出质疑，提出批判，呼唤着一种城市精神应有的质的变化。雍和的作品有直白的记录、有幽默的调侃、有机智的嘲讽、有郑重的质疑，这应是所有以影为史者追求的文化境界。

经济体现城市动力

人类社会的演变，使城市的“城”功能（军事防御功能）逐渐退位于“市”功能（商品交易、资本运营功能）。商业、资本等经济行为是城市演变、社会发展的根本动力。中国改革开放最实质的内容是把以阶级斗争为纲转向国家的经济建设上

来，建立中国的市场经济体系。这是中国历史上前无古人的最伟大的壮举，是中国社会一次最根本的转型。作为中国最大的趋向现代的都市，上海的一举一动都是国人乃至世界所关注的,尤其是这个城市的经济行为。雍和深切地感到，上海的经济活动对该市市民乃至中国人的影响。所以，无论巨细的商贸金融事件与活动都是他关注的目标。最近我和几位朋友编辑有关中国改革开放30年画册，看到雍和大批关于上海“市”功能活力的影像，这绝不是那些毫无责任感的摄影玩家所能拍到的。

改革开放后，中国政府于1980年4月正式发行“中国银行外汇兑换卷”，这是一种替代外币在国内流通的人民币凭证。在历经15年后，于1995年1月停止流通。当1994年12月政府预告外汇卷将停止流通时，雍和意识到这一经济现象的历史性终结，他在一家银行拍摄了《外汇兑换卷结束》，以上海人的方式把外汇卷送入历史博物馆。家用汽车对于广大国民来说可谓百年梦想，上世纪80年代上海率先举办小轿车国际车展，预示着家用轿车将真的走进寻常百姓家。1987年6月雍和拍摄了《国际车展》，形象地报道了全球20多个国家200多家公司参加的上海大型汽车博览会。

国际大都市的重要标志之一是拥有全球性金融机构，中国改革开放的标志也体现在招商引资的成果上。从1995年5月VISA国际金融抢滩上海到1996年底美国花旗银行、日本兴业银行、香港汇丰银行等46家外资金融机构迁址上海外滩，都没有逃脱雍和的相机镜头。
城市的活力来自市民的频繁交往。人际交往日益从家庭转至公共场所，是现代城市生活的一大趋势。交往时的衣着打扮，是体现城市时代感的显著标志。1983年雍和拍摄的《开放之初》，通过一群青年集体学练打领带，把我们带进百废待兴，一切从头开始的年代（打领带对上海本不应该陌生）。这样的故事在雍和的《茶馆店》、《波特曼开业酒会》、《浦东第一家肯德基》等作品中都有展现。上海的每一个变化，每一个进步，都像磁铁一样吸引着雍和的注意力。无论表现现代通讯的《大哥大》，还是表现现代交通的《上海地铁第一天》，抑或《最早的股票》都使我们看到上海从被改革开放激活到快速起步的过程。

当然经济发展和城市进程并不是一帆风顺的，作为城市“文书”和“史官”的雍和并没有回避问题。他的《三角债》、《败家子》、《股票大卖场》等等给我们留下经济变革与城市进步中的痛苦记忆。

显然，经济发展与城市进程中的痛苦记忆绝不是单纯的经济问题，它折射着中国意识形态冲破禁锢，走向宽松和解放的艰难历程。



第一代股民

1988年12月，上海西康路101号静安证券交易部营业厅，手上拿“上海真空电子”股票的股民。这里是改革开放后中国的第一个证券交易营业部，这些人是第一批股民。当时每天交易量只有几十笔，成交价由客户口头协商，交割、登记卡号、盖章、过户等，所有的程式都是手工完成。



店中瞭望哨

1990年，上海的一家服装店内，一个纠察坐在高处，监视店内治安，提醒顾客防止扒手。



宣传到家

1991年，上海的里弄干部敲锣打鼓，宣传“爱国卫生”。



大哥大

1991年，上海南京路上打手机的人。当时这种砖头一样的手机，大家都叫它“大哥大”，黑市卖到35000元的奢侈品，拥有者大多是做生意发财的“万元户”，当年全国不到20000用户。



街头舞客

1991年7月，上海南京西路，街头学习跳交易舞的市民。

文化体现城市魅力

易中天在它的《读城记》中说：“上海，在全中国毕竟是深得人心的。几乎每个中国人都知道，正如美国不能没有纽约，中国也不能没有上海。”上海是现代中国的诞生地，上海在长期的经济生活中培养了较为系统的行为规范、价值观念和文化准则。与传统文化截然不同的新型文化不仅是现代城市的魅力，而且是上海的巨大魅力。在中国，所有现代意义的新东西，其中包括新阶级、新职业、新思想、新艺术、新科技、新生活都发轫在上海。百十年来，中国人没有不得益于上海新文化的。在某种意义上说，上海的新文化一直在影响着中国，甚至引导着中国。

但是，上海无法摆脱中国强势政治的干预。十年动乱，甚至更长时间的极左破坏，使上海在结束民族苦难后，也存在文化回归和复兴的旅程，这为雍和的记录摄影搭建了历史性平台。

雍和不失时机地抓住了这一难得的机遇，从上世纪80年代初他就自觉地把自己的镜头对准了发生在上海滩上的一切文化现象。天长日久，靠着顽韧与坚守，积累成如今的大文章。

从1982年拍摄的《革命歌曲大家唱》到1990年拍摄的《第一次摇滚》；从1992年拍摄的《又见圣诞夜》到2004年拍摄的《被叫停的人体摄影》，我们不但感悟到文化在上海复苏与回归的艰巨历程，而且体味到城市文化无限的魅力与顽强的生命力。的确，文化是一个城市的灵魂，只有关注城市文化，才能准确把握城市灵魂，才能真正拥有一座城市。

雍和在接受陈小波采访时说：“我是一个以记录为己任的人，是一个对记录社会和历史有兴趣的人，是一个记录者。文字和摄影结合起来能把我的观察表达的更清晰，传递的信息更多，它们在各自的空间里展示着独特的魅力。”的确，这是雍和上海记录摄影的显著特点，他的图文并茂的作品成为人们解读历史的可靠图本与文本。

在研究雍和的图本与文本的话题中，我们看到的是摄影人的责任、忧患与进取意识。在 “城市批判”中，我们讨论的是城市的新旧文化品格。旧城的保护与新市的建设；老宅老店老里弄的发展与大都市圈的规划；昔日黄包车的消失与高架桥上拥挤的私家车；肯德基、麦当劳的进驻与上海传统吃食的竞争；大世界游乐场与地域足球文化的兴起；无法回避的陈旧观念与现代意识的冲突------，正是在这样的视点上，我们的摄影家才加入到了都市群体构建体现当代新特色上海主体文化的行列中，并保持自己的视觉青春。

作为城市的记录者和传媒人，我们必须意识到，城市诸多发展元素中，有政治、有资本、有文化、有精神。所有城市的人与事构成城市的文化生态，城市文化传统与变化结成发展的链条。这一切形成城市的内在精神，从而吸引了城市坚定的陪伴者和守望者。记录者和传媒人的责任与任务，在于沟通政治、资本、文化并帮助消弱和消除它们之间的矛盾。换句话说，摄影人及其工作必须与大众有关，与生活有关，与社会有关。惟其如此，我们的作为才能在广大的陪伴者与守望着中产生普遍的影响并得到他们的尊重。



股票大卖场

1992年12月，上海文化广场“股票大卖场”，成千上万的股民在这里炒股。当时上海股票交易点共32家，股民却有30多万，无法满足股民买卖需求。当年6月，这块上海最大的室内广场，被征用做股票交易市场，许多证券公司来此增设拒台营业。这个“股票大卖场”，在当年底被令关闭。

雍和的摄影是用心叙述，用心反思，用心交流。他的作品是把上海的城市精神经过艰难的文化过滤和文化调停后的结果，因此是丰富的，立体的，记录的，真实的，是上海近30年演变的影像备忘录。我们由此获得的文化认同，正是上海逐渐形成的文化归属感。从中使我们感到纪录影像的意义，在于对社会产生一种广泛影响的视觉氛围，它使人们在重新看待与认知城市的基础上，在既有的地理空间中获得继续从事各种社会活动的清晰、朴素和直接的精神导向力。纪录摄影只有全身心投入到记录城市社会变化发展的过程中，才能在急匆匆的行走中找到自己永恒的审美价值与精神力量。

总之，雍和的摄影加上他配写的详尽的文字图说，显出了“史记”般的功能。因此，今后无论历史学家，还是人类文化学者，抑或城市建设研究者，想要了解上海，了解中国，雍和拥有的“上海”，都是不可不读的。

文行于此，本该结束了。但是，有一句话是不能不对雍和先生提示的。那就是希望更加注重影像的本体意义。在与几位资深摄影编辑讨论中，共同感到，雍和的许多照片是依靠文字实现记录目的的。但我们必定是影像工作者，影像的形象性、鲜活性、现场性、准确性是我们毕生不能松懈的探索和追求。

2009年1月25日 初稿
2009年2月2日修改

守望上海

对雍和的采访手记

潘 科

Shanghai Watchman
——Interview with Yong He

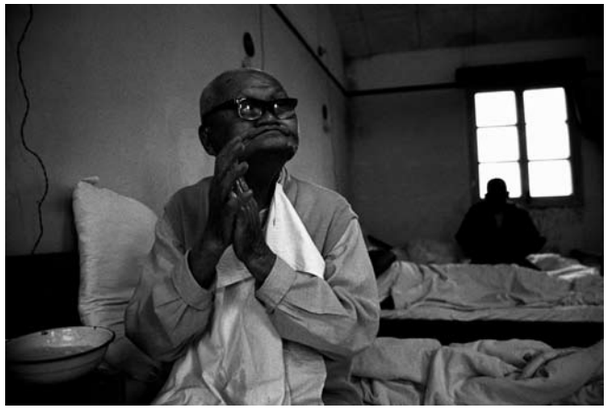
Pan Ke

我最早听说雍和是在二十多年前，因其口碑挺好，进而想看到本人。后来一见如故，所以每次去上海都要在一起聊天。雍和个子不高，说话声音也低，嗓子粗粗的爱抽烟，偏黑的脸色配上敦敦实实的身材，感觉很不显眼。这一次为了编辑《照&相》这本小册子，又采访了三次，汇总了向读者汇报。

本刊记者：我知道你接受过很多媒体的访谈，这对于我是一个挑战。

雍和：不要紧吧，有的采访他对很多事情不太明白，尤其对至少十年前很多事情不了解，所以不可能很深入的去提问。还有的是理解的角度和深度不一样。假如我们有共同的经历，我点到你就知道包括哪些背景。我中学之后十七岁下乡种田种了八年多，过年过节每年两次回上海，我那时候和泥巴打交道，想做不想做都是新农民。最初拍照是80年，只是留个影拍个风景。82年才觉得拍照还蛮有意思的，而且还可以把你的关注、你的思想放在照片里。那时候所谓思想就是对社会有所观察，含一些寓意。什么落日啊，垂下来的柳叶啊，荷花、蝴蝶我都拍，之所以会长期的泡在那个风花雪月里头，因为我对这个社会是有看法的，认为这样可以用所谓艺术对抗不尽人意的现实。那时候没知没觉，在写诗，在搞艺术，所以我用照相机也在搞虚的，如果我79、80年就想到要用镜头去反映社会就好了，就会有很多东西留下来。

我回城工作后，在公交公司干了半年多，正好83年是有个全国运动会在上海召开，当时会上需要一些拍照的 ，区里把我借调过去拍照，就是能把曝光弄弄清楚，速度弄弄清楚。结果就一直拍到85年，进入了《城市导报》。那个《城市导报》主要搞建筑报道的，如煤气管、下水道、高楼大厦、桥梁隧道，它关注的是这些。报纸其实是给我了个身份，但是实际上业务上没有什么特别的，是一个比较穷的一个报社，经费也不可能很多，胶卷也有限，而且那个团队里的新闻观念局限在技术上，象煤气管道、城市积水、供水情况等，跟平常城市的时代进步或者人们生活面貌不



第一家临终关怀医院

1992年，上海南汇护理医院里的老人家。这里是中国大陆第一家“临终关怀”医院，当时大众对“临终关怀”概念还非常陌生。



大胆三点式

1992年12月，上海和平饭店8楼。“圣诞之夜”公开出现了“三点式”女郎。年初邓小平南巡，发表了一系列谈话，促使曾经变缓的改革开放步伐，再次加速；也令风声鹤唳一时的“反对和平演变”舆论，偃旗息鼓。



遣送“盲流”

1993年2月，上海火车新客站。一群被绳子绑在一起的小“盲流”，面临遣送出境命运，无可奈何。1991年上海市发布收容遣送管理条例，实行将“盲流”收容后再遣送回原籍政策，直到2003年，收容遣送的条例才被废止。

太发生关系。所以那只是一份工作，拿钱干活而已。专职摄影后在全国年赛我得过年度奖，我假如没记错的话是84年，年度拿奖的片子叫《下回见》，就是拍区少年体校的小朋友踢足球输掉以后。

本刊记者：哦！那个片子我很有印象。《下回见》里面两个小孩的内心神态有非常好的表现，这在当时的作品里并不多，一般只是表现胜利啊喜悦啊豪迈啊，很正面很单薄。

雍和：当时也有人认为这样反映不够积极，但是我自己觉得一件事情你可以选择不同的方法表现。比如说这个杯子，我可以上面拍上去，侧面拍上去，我可以用高调拍、也可以用低调拍、也可以孤零零的放在摄影棚里拍，我也可以通过人物和这个杯子的关系来拍它。那时候普遍的观念太保守。

《城市导报》当时不是重要的主流媒体，别的媒体影响力和记者比我的名气要大，我也没有什么长镜头。我用过一段时间的雅西卡120,但是我不习惯，我也不喜欢。后来我基本上用的雅西卡FX3，650块钱一个，当时还算不错的照相机。我就要想怎么能后发制人，就要多动脑筋发挥观察的功效。

本刊记者：你观察的很深入吗?

雍和：我从乡下返回城里干的第一份工作是在公交车上卖票。公共汽车每天人挤得和沙丁鱼罐头一样。拐弯的时候还要拍车梆子，一边卖票还要不断的防止有人逃票，你要分明他是有月票的还是没月票的，一毛钱是坐几站路，五分钱是坐几站路，你可以在人的眼神里可以看出谁是逃票的。逃票的人有点心虚，他不敢对视你，他看到你眼神总是躲，那就像一见到卖票的他就说月票，他不是理直气壮的，想说又不想说那种挤出来的声音，要真是月票的会说的很干脆。其实那段时间我很报怨：我可不能一辈子都干这个。再比如说我下乡农场那个连队几百个人，24小时吃喝拉撒都在一起，没有一点私人空间。你不得不观察这些人。

本刊记者：是大通铺吗?

雍和：也不是，但一个小房间睡7、8个人，什么东西都暴露到你的面前，你的东西也暴露在别人的面前，下铺的动一动，上铺的就摇一摇，你要学会隐藏自己，你要学会从掩盖的假象当中看出真相来。那环境蛮复杂，里面还牵扯着回城的机会，是很要命的问题。这段生活逼着我观察人。但是当时我没有意识到这些，总有点怀才不遇。我在农场时经常写诗，很压抑写诗歌。有两种：一种是给自己看，很郁闷；一种是在广播宣传里播的，两个北京话说的很好的人帮我朗诵。在农场的生活并不快乐，愤慨不满才写诗，我回城以后就没写过。现在回过头来说，观察人那还是其次，主要是培养我思考和做事的毅力，什么事情都是靠自己，靠自己吃苦，因为摄



宝延风波

1993年10月，上海海通证券公司营业所，股民疯狂抢购延中股票。深圳宝安收购上海延中，由此爆发“宝延风波”，这是中国证券市场上第一例收购事件，中国企业从此开始了真正的资本运作。



公用电话

1994年，上海石门路弄堂口，一个男人打公用电话，联系生意。该年，上海市共有公用电话150万部，每千人1.86部，普及率为全国各大城市之首。

影是体力活又是脑力活。我以前在上海家里条件还不错，从来没有吃过苦。假如我不下乡就直接分配在上海，就不知道我以后会怎么样。我想象不出。因为到了农村以后，特别是后几年，我觉得一定要改变自己，至于怎么改变，我不知道路在哪里，我就不满，哪能一直种田？回到上海以后哪能一直卖票？恰恰那时正好碰上摄影了，就成了摄影一员了，假如我继续卖票卖了几年以后，还是改变不了自己，那成为愤怒诗人也不是没可能。

本刊记者：你的发展和你的家庭有关系吗？听说你家住的是你爸爸的小洋楼。

雍和：不是。其实我爸的那个房子，照现在看是很一般的，弄堂房子而已，只是从前那一带住过不少文化名人，有鲁迅、瞿秋白、陈延年、茅盾、内山完造等，名声就大了。我爸是一个学者，研究政治经济学的教授，又是老党员。他可以说是和现在很多干部不一样了，他是思想坚守的那种人，他对自己很苛刻，单位以前给他调房子他都不要。我记得小时候想买个自行车我爸都不让，他认为要大多数人都骑得起自行车的时候才能给我买，并不是买不起。我家兄弟姐妹三个，我最小哦，上头是一个哥哥，一个姐姐。但是很奇怪农场来来回回那么多次，包括第一次去农场，我父母从来没送过我，别说送坐船的码头，连公共汽车站都没有送过。我们家住在二楼，他连一楼都没送下过，他觉得应该这样！我父母对小孩其实很疼爱，但是爱的方式可能和现在的家长有点不一样。我爸也是农村的孩子，四川山沟沟里出来的。如果我不下乡，身体里的很多遗传基因就不会激活，所以说，农村改变了我的性格。





下岗女工

1996年9月，上海镇宁路纺织职业介绍所，下岗女工来找工作。经济转型，上海纺织企业由原来500多家减到200多家，职工由55万减到4万人，下岗、困难职工数量大增。1996年安置了8万余名下岗职工，这是上海纺织业最为困难、悲壮的时期。

浦东第一家KFC

1994年5月28日，上海浦东东昌路，新开张的肯德基餐厅，窗外市民在看里面的人就餐。这是浦东第一家肯德基快餐店，也是肯德基在全球的第9000家门店。

本刊记者：你是说农村把你改变，但是我觉得你还继承了你父亲的许多的优点，自律、低调、不虚荣。

雍和：对。我爸爸在他们社会科学界的口碑也挺好。但是他的观点和我不一样，因为他是老一代，一九一六年出生的。很年轻时在国内是读的中央大学、南开大学，后来跑到美国威斯康星大学经济系读研究生，那个经济系在美国是非常有名的。他是共产党1930年代的地下党员，接受宝塔山革命思想的影响，他也接过的西方的学术教育。几十年的运动，肯定触及他的内心深处，但起了多大变化，这一点他和我也不讲。他不争权夺利，只是每天在做他的学问。其实我觉得他那一代人还是有很坚定的信仰，但是有他们时代的局限性。他的优点就是：坚守。

本刊记者：你现在和你老父亲有交流吗？

雍和：有，不多。因为以前我自己年少气盛，爱和他争。看不惯这个看不惯那个，对社会不满，甚至有点怨恨，因为文革中我是“叛徒” “特务”的儿子，有段时间连“红小兵”都不能加入。不过还好，从来没激烈吵过，因为我爸在文革



三角债

1996年9月27日，上海东湖路17号，找上门来的新沪钢铁厂工人，坐在地上讨债，并把该单位大门堵住。1996年全国的“三角债”，大约达到了8000亿元。三角债，是我国新旧经济体制转换过程中深层次矛盾的反映。



夜上海

2000年3月，上海淮海中路ROJMO迪斯科舞厅，一个包场的私人派对上，时髦女孩边喝啤酒边跳舞。



B股开放第一天

2001年2月28日，上海凤阳路申银万国证券公司营业部，沪深B 股市场正式向境内居民开放的第一天，股民蜂拥抢购，114只股票全部涨停。

中被关了一段时间，后来又到农村的干校劳动。我爸是一个非常非常低调的人，和邻里的关系都挺不错的，都说这老头是很好的一个人。

本刊记者：他看了你拍的照片吗?

雍和：他现在年纪大了，反而有种儿童心理。他现在看我有点进步，会比我还开心。以前我刚开始拍照的时候，我知道他在默默的观察我，给我鼓励，但从来不会很明确的。我爸爸从来没打过我，也一直没骂过我，是一个很严肃很严谨的人。他自己出身四川一个小地主的家里，历来运动审查都是有污点的。我看他拍我们小孩子时候的照片，我也看他在40年代的照片，一表人才穿着西装打领带，我爸回国就改变了，总穿中山装什么的。他还拍过1949年国庆时老百姓在街头欢欣鼓舞，这种照片我小时候曾经在家看到过，不知还在吗？他以前给我们小孩每人做了一本照相本：我一本，我姐姐一本，我哥哥一本，都是他拍的。我记得家以前有个旧照相机，有点破，粘一粘皮老虎可以用。我哥也喜欢拍照。

我哥1950年生，比我大六岁，他现在有时也拍。实际我拍照有点受我哥的影响，但是他从来没有像我拍的这么投入，他那纯粹是拍着玩，他从来不会和我谈论照相。由于他近几年做了外资银行在上海的行长，时间也有经济也有，买的装备都不错，他们那一圈人是另外一个圈。

当我问了雍和小时候家里事情时，他笑了：“你为什么总问这些？和拍照没有关系呀”。我说，“我想知道你性格是怎么形成的”。他又笑了，“我是蛮沉得住气的人”。“我感觉到了，你像一个灯塔看守人，孤独地守在上海滩。”“对，对，孤独地守着感觉蛮好！”

本刊记者：我听说你没有上过大学，连工农兵大学（注1）也没有读过。

雍和：我是没读过大学，该读的时候，根本没机会，后来我又觉得不该去浪费时间，不要为了一纸文凭浪费我的生命。但是这对职称评定还是会有影响的。我在《城市导报》时候是中级职称，我是作为自学成才的典型在1988年评上的，我没有任何争取，领导就发给了我。大概是1997年时，在《青年报》评主任记者职称时候，上面通知说这是最后一年不考外语的，很多人都来挤末班车。但是我们报社还有老同志，他们过了这个村就没这个店了，结果我就把这个机会让给他。我是上海第一批评的中级职称，到现在二十年了，没有进步。许多人并没有真才实学，许多人花费了大量的时间去应付考试换取一个职称。这也是我们社会不公平的一面。

本刊记者：你自己主动放弃了?

雍和：对，已经拿到市里高级职称评委会了，我是全票通过的，但我主动放弃了。这一放弃，直到现在我就成了“弱势”了，别人全是正高、副高，我再过几年退休了，那才是真金实银的损失。到现在我还是中级职称，可能很多人听了都跌破眼

镜。2003年底调到《新民晚报》，《新民晚报》一直不给我记者证，办事的同志拿出文件认为我不能办理。我到什么时候才拿到记者证呢，是 2007年。拍重大活动需要你用一个正式的记者证来登记的，我没有怎么办？但是有些称“同志”的人，却要故意刁难你。而其他人都以为我是高级职称，还需要什么记者证？后来有朋友说，要把我的事儿向外面的新闻媒体公布，由此探讨一下人事方面的问题。我们集团的大老板原先不知道这事，听到以后也很气，他说，雍和你千万不要把这件事情捅出去，捅出去坍台啊。他命令相关人员一个星期就解决了。我进了好几个单位，任何一个单位一个平方住房都没给过我，我从来都没争取。

本刊记者：那你现在房子不是《新民晚报》给你的？

雍和：不是，“新民”一个平方也没给我，任何一个单位都没分配给我过，我也没有从单位买过一个平米的房子，你可以写出来。我没有什么好心情，我不欠谁的。当然可能从他们角度会说为我开了专栏什么的，但是开专栏对报社没好处你会开吗？对我确实是有好处，对你报社没好处？对读者没好处吗？这是两回事，我也不能说违心的话。

2007年宣传部让我写检查，说一份“通报”上讲我发表了假照片，我就打电话给上面专管阅评报刊的官员，就是当年我把副高职称名额让给的那个人，我说你帮我查一下是怎么一回事，他支支吾吾，我立刻猜到是他。我没想到，世界竟有这种人，我在电话里发火：我不要你记住我的情，但是我们作为以前的同事，碰到什么事情你可以先向我核实一下，问问我这事情是怎么回事。你知道去年抓假照片是多么风声鹤唳，你却把我坑进去。而且我是最恨假新闻、假照片的。他说你架子也有点大了，也应该多来走动走动。我知道他的位置会有很多人恭维。我说，我不做亏心事，为什么要拍你马屁，我把职称都让给你了，你这王八蛋干的什么事情！当天，我就给上海市委宣传部部长写信澄清情况：个别阅报评论员不尊重事实。他可以批评我导向不对，这种照片不应该登，但他不能乱讲我的报道是假的。后来那个人吓坏了，打电话找我说，你怎么告到宣传部长哪里去了？

本刊记者：挺有意思。这些没有影响你的拍摄工作吧？

雍和：影响不了，我一到现场就把这种事情忘掉了！一天到晚忙得鬼打转，我不会为人生的这些不愉快耽误大事情。相反，这些事情让我牢记自己生活在现实中。现实复杂说明时代复杂，复杂了就有意思。余华说得好：“一个西方人活四百年才能经历这样两个天壤之别的时代，一个中国人只需四十年就经历了”。（注2）我在心里感到遗憾的不是这些好心没好报的事情，我遗憾的是我觉悟太晚了。要是我在刚拿相机不久就知道时代比什么都重要，我会大量的拍80年代初期的上海社会现实，那该有多好。结果让风花雪月耽误了好多年。

本刊记者：其实这种遗憾是全国性的。中国摄影在正视现实方面畸形了很久，我们



LV广告

2001年3月31日，上海南京西路，巨大的路易·威登广告牌下，走过一个保安。作为中国改革开放前沿的上海，是新生富豪的聚集地，也是全球奢侈品业的必争之地。



三代领导

2001年7月，上海南京东路天桥，两个吃棒冰的年轻人，他们身后竖立着有中共三代领导人的宣传画像。



酒吧女

2003年7月17日，上海衡山路夜总会，小姐跳上吧台表演，大胆挑逗看客的神经。上海女人，过去引以为荣的发嗲传统，如今已经时过境迁，消失殆尽。



重新上岗

2004年3月3日，上海静安区公安局交通队，下岗女工第一次穿上交通协管员制服，兴奋不已。这一年，上海约有7千名交通协管员，在街头维持交通秩序。



富豪女

2004年12月18日，上海外滩18号，卡地亚（Cartier）旗舰店开幕酒会，受邀的富豪女云集。中国经济起飞，个人财富爆炸式成长，一大批成功的私营企业家涌现，新的富贵阶层产生，国际奢侈品也在这里找到了巨大的市场。

总算赶上了时代变换的末班车。摄影记者要做社会观察家和时代见证人，不是一件容易的事。很多记者懒，拍拍表面化的场景就不再观察更深入的东西了。

雍和：观察太重要了。每次赶到现场我在旁边悄悄观察。在你不经意的时候我在拍，我不希望自己成为焦点。比如哪里着火了，我要想是什么原因，我在意这个事件和社会的联系。比如哪个房地产老板和民工发生矛盾了，民工就放两把火报复；或者是其他什么矛盾激化了才发生的火灾。你心里一定要明白，什么是这个时代特有的情况，这才更值得你去记录。我在现场会想，眼前发生的事情和我们的时代有什么联系？它能证明什么？这个年代的千变万化在上海几乎都有体现，错过了，影像的历史就不全了。

雍和给我看了他整理出来的照片，不夸张地说，自从雍和觉悟要把镜头对准社会生活以后，上海发生的重要事情就没有逃脱他的眼睛。非常之多的充满形象语言的画面讲述着上海改革开放后人们的精神面貌和社会状态。不过，摄影也不是万能的，有些情况用照相机反映难度极大。比如拍摄受限制的拆迁，假设能站在近处拍摄表现力会更强；比如人物和众多人内心活动更复杂的情节，雍和只好借助现场标语来帮助表达。标语是我们时代的特色，但是阐释人物思想活动正是照片的短项。

本刊记者：你的照片进入画廊代理卖钱吗？

雍和：其实我现在有很多机会把自己的照片推广出去，但是我不急，我不想分心。我不认为我拍摄的是艺术品，也不看重将来能卖多少钱，我只是坚信：这样不断地观察不断地拍照不断地思考，将来一定有重要用途。你以前不是说“摄影要为人类制造‘文物’”吗（潘科1988年语），制造文物就不是急功近利的事情。你看看古人作事情，心平静的很。现在仿古的东西心浮气躁，比不了。我首先要静下心，有时间就多看资料，掌握更多的线索，守着这个大上海，不让对这里影响大的事情从我眼睛前跑掉了。跑掉了就是我的责任！唉，你不知道，吓得我哪里都不敢去。现在很少到外地出差，就算去了我也心里着急，怕我不在上海这几天有什么事会错过。我就想天天在这座城市里守着，一直到我拍不动了为止。

本刊记者：那你极少旅行，不会使自己的体验单一吗？
雍和：没有办法，熊掌和鱼翅不可兼得。我只能靠看看电视读读书来补偿。如果要算是牺牲那只有牺牲好了。

本刊记者：上海值得你牺牲。在这个城市的影像史上有好多断裂带，很可惜的。

雍和：现在有一种风，就是怀旧。那其实是因为上海在一段时间里落后了，所以一说上海就是30年代，怀念那个时期。但是想一想，在30年代上海人怀旧吗？不会的。那个时候的人在忙着挣钱、发财，在闯荡这个冒险家的乐园。那时候留下的照片给了我们怀旧的依据。如果30年代的摄影家不去拍摄那个时代，反而虚妄地怀念清朝的上海，对我们今天有价值吗？文学、美术都可以凭借回忆来做，摄影不可以，摄影一定要关注眼前时代的社会。眼前有很多事情现在看没什么，等到过几年几十年肯定不一样了。比如我曾经拍过90年代初，家庭电脑没有普及，上海的邮电局开展帮助客人接收E-mail，然后打印出来由投递员送到客人手里。结果没有几年，这种业务就消失了。照片把它变成了永久的记忆。

本刊记者：视觉文物就是这样“制造”出来的。摄影复制当下，同时复制了镜头前

的时代同步信息，这是绘画、文学望尘莫及的特质。

雍和：对呀。我们必须盯住当下，这是摄影的使命。

本刊记者：你现在大约拍了有多少张照片？

雍和：说不清楚。几万张总是有的啦，看着还可以的整理出来有几千张，太多的没时间整理，你看到的这些能占十分之一吧。（我看了有几百张-记者注）
本刊记者：你现在拍摄的都有详细记录吗？
雍和：有。记录很重要。你看看的发的每周故事，记录帮助讲清了照片的背后故事，图文并茂。以前在《新民周刊》的时候，一期有一个栏目，我拍的照片配上一段文字，后来我一个人连拍照带写稿，很生动，读者特别喜欢。现在《新民晚报》每周半个版，读者喜欢的不得了，我也开心。

本刊记者：你有自己的新闻线索提供人吗？
雍和：有。我在社会各方面有好多朋友，一有线索他们就会打电话给我。很多年轻的同行也有帮到我，我也愿意和年轻人在一起。很多单位的朋友还特别铁。我的手机24小时开着，摄影包走哪背到哪，以前用BB机（注3）的时候也是24小时开着，连耳朵都是竖起来的。老婆说我神经兮兮的。我也不买车，一个是买不起，上海有一台车费用贵的不得了；再一个是有车不见得快，你自己开车要停好车子再拍照，我打车可以一下车就拍照，车子一边开一边也可以拍照。

本刊记者：那你就什么都能拍到了？
雍和：不可以的。比如拆迁，他们就不给你拍。拆迁中矛盾多内幕复杂嘛，有时候在现场双方对立得不得了，会动武的。有的领头的人我还认识，但是也不给我拍。我只好再在这一类的时候提前隐藏到侦察好的附近民房中，用长焦距干。现在他们不让我拍，等到几十年以后回顾这个时代的时候可能当事人都会感激我的。一定会的，这是历史。

本刊记者：你这种干法儿是以整个生命为代价。我觉得在这样一个大时代当中，非常须要有一批人具有使命感把影像记录做好，个人出名是其次的。
雍和：是呀。一个人才能活几年？可是上海能活成百年上千年，后来的人要想看到今天我们的状态，我的照片就有用处。那时候我连灰都烂掉了，但是照片上的影像不会烂掉，科技发展能保留好影像。（雍和猛吸一口烟）想一想，开心啊！

雍和笑得十分厚道。是的，如果每一座城市每一个区域都有雍和们以投入生命的信念为历史摄取影像，那是功德无量的。

注：　工农兵大学，是文革期间由毛主席提出的办学方式。即不在应届高中生考试入学，而从有经验的工农兵中推荐人选上大学，培养之后再回到原来的工作岗位上。
注2 余华，作家。他说得两个时代是指改革开放前后社会状态。
注3 BB机，即无线传呼机，现已废弃无人用了。



购房狂潮

2005年3月2日，上海十六铺附近在建的商品房“金外滩花苑”，开盘第一天，就有5千人来排队争购178套新房。人们需先存入人民币10万元，再摇号，中奖者才能购买房子。当时，上海楼市陷入抢购疯狂。



动迁咨询

2005年3月13日，上海浦东周家桥街道，“世博居民动迁政策法规咨询会”上，认真的动迁户。按世博会规划，需动迁居民1万7千户，企业272家。



变性人

2006年6月13日，上海五角场，第二军医大学整形外科女病房，这位“先生”在推进手术室之前，手舞足蹈，为即将实现小姐梦想兴奋不已。变性手术，在中国有扩大趋势。

照相 2009.3 SHAANXI PHOTOGRAPHY

父亲金石声的摄影艺术

金华

Photography of My Father Jin Shi-Sheng

Jin Hua



飞鹰杂志

为了配合上海美术馆即将举办的我父亲金石声的摄影回顾展，父亲生前的忘年交和影友杨元昌先生从我已经整理出来的一千多张相片中选出六十多张，准备刊登在他编辑的《上海摄影》杂志上，并约我写一篇文章。他说他选的主要是一些有关人文的照片，而父亲擅长的风光和静物则暂未顾及。我想，父亲摄影的介绍文章由他的亲人来写，恐怕难免要影响到评价的客观性。但是我又想，提供一些我所了解而别人不熟悉的情况，还是可能给有兴趣的中国摄影史研究者提供一些或许有用的资料线索。我又想起元昌先生一年前对我说的一句话：“应当把金老的摄影作品推向社会。”这句话使我想到两个问题：１，父亲的摄影作品为什么很少面世？２，整理父亲留下的摄影作品有怎样的社会意义？

拍得多放得少

父亲在进初中之前已经开始拍照了。后来除了５０年代，因为他在同济大学主持的全国第一个城市规划专业处于草创阶段，编写教材和备课实在太忙，拍得稍少一些；在70多年里几乎没有一天停止过摆弄照相机。他留下的负片和反转片数以万计，但留下的印放照片，尤其是高质量的印放照片却并不多。推论起来，没有充分的时间，没有暗房，经济条件的限制，固然是主要原因；他对质量的固执要求，我没能尽力帮助，也是原因。抗战前创办《飞鹰》杂志时，父亲向冠龙照相材料行的老板提出的第一个条件就是能使用冠龙的暗房；他很高兴作为杂志股东的老

板同意他的这一要求。不久，父亲在《飞鹰》上分三期连载了他写的《贝松分调放大法》。在这篇文章里，父亲用自己的放印试验为例，介绍了如何用德国摄影家亚非•贝松创造的用两张负片（一张为原始负片，另一张为由原始负片翻制的强光负片）分次叠放的方法，以增加放大照片的暗部和亮部的层次。这些３０年代编辑《飞鹰》时期放制的高质量的照片至今还使西方艺术博物馆的收藏专家颇感惊讶，认为它们丝毫不比西方同时代的照片逊色。《飞鹰》停刊之后，父亲前往德国留学；到德国后不久即买了放大机。可惜在以后的欧战期间，感光材料在德国民用市场上的供应很差。父亲后来曾向吴寅伯先生介绍过他是怎样在买不到适当反差度的放大纸的情况下开动脑筋，用湿放法来解决困难的。二战过后，父亲回到上海，结识了摄影家吴寅伯先生；印放照片常借用吴先生的暗房。50年代，吴先生因工作调动迁居北京，父亲偶然印放照片就只能采取四处游击的方式了。４９年后，父亲开过两次展览会；但是选择作品都受到一定的限制，制作质量也是差强人意的。

先说第一次。１９６１年下半年为贯彻双百方针，由中国摄影学会策划，上海先开一个吴印咸的个人影展，然后父亲和刘旭沧合开一个影展。当时上海摄影学会的郑瑞之先生（字典编纂家郑易里先生的侄子，郑编辑英汉大字典得到他的资助，）主动表示愿意将他私人的暗房借给父亲用。当时用的放大纸五花八门，是从上海人美出版社领的。柯达和矮克发放大纸都有十年之陈，效果很差。后来主要用了上海牌，以及匈牙利和苏联的纸，还在显影液里添加了防雾剂。据父亲说效果还算可以。在那个时代，有了这样的条件已经算是很难得了。展览会在上海展出后又去杭州、南京、北京继续展出。在南京展出时，父亲在座谈会上向去观看展览的摄协领导人石少华先生介绍了使用小型相机的经验，体现了当时有一个短暂的城市艺术摄影家的和老解放区新闻纪实摄影家各自发挥长处的宽松气氛。那次展览还算成功，不过当时对摄影初生兴趣的江青在北京观看时的批评也给展览带来了一些阴影。因为那次展览的材料是由公家提供的，展览结束后，照片就交由当时的上海摄影学会收藏，可惜这套照片在文革中都遗失了。


金石声1949年前作品

再说第二次。１９８８年父亲退休后，由同济大学建筑规划设计院资助，又在上海美术馆开了一次个人影展。这时父亲年高；老的黑白照片选得很少，是请上海摄影学会黄良生先生制作的。彩色照片大部分为当时的近作，是请姚炜曾和姚铿制作的。他们几位自然都是暗房制作的高手；不过当时还在开放初期，用的设备和材料不够理想，照片的质量与同时期海外博物馆和画廊收藏的要求比还是有较


金石声作品

大距离的。以父亲的情况为例，我可以推想中国摄影史上好的摄影艺术作品留下来很少是不足为怪的。纪实摄影自然首先以内容取胜，但画意摄影缺了精良的后期制作就难以供人当作艺术来欣赏。上世纪９０年代，我到上海探亲时，父亲曾跟我谈过一次，他希望我能协助他把一些好的底片印放出来；可惜当时我也没有这个条件。

现在谈到整理父亲留下的摄影作品的社会意义。说起金石声的摄影，通常都会提到他在３０年代主编的摄影杂志《飞鹰》。摄影理论家顾铮先生曾告诉我，他认识的一个研究摄影史的日本教授认为，《飞鹰》是当时亚洲最好的摄影杂志。如果这确是一个不失公正的评价，那么它不仅是对《飞鹰》杂志的编辑金石声、冯四知、蒋炳南三人的编辑水平的肯定，也是对那个时代中国摄影（主要指画意摄影）整体水平的一个评价。从十九期《飞鹰》杂志上发表的四百张摄影作品来看，说中国三十年代有过一个画意摄影的黄金时代，这是不算夸张的。当时中国社会上确实有着一批既有中国传统文化根底，又了解西方摄影潮流和技巧的摄影家。介绍父亲摄影活动，最好不要割裂这样一个背景。

父亲主编《飞鹰》杂志的时候，他还是一个在校学习的大学生；但是他当时的影龄却已有十年之长了。他在学校里学的是工程；好在那时工科的分科还未如今天这样细，而工程师的训练使他对与摄影技术有关的精密机械，光学，化学都很容易摸到门径。年轻时的父亲也颇喜欢舞文弄墨。他跟我谈起过，在上海浦东中学上高中时，他和后来成为著名诗人和翻译家的卞之琳就各主持一个壁报，你来我去，唱了好久的对台戏。另外，当时同济大学的德籍教授都用德语授课，这也使中学就熟悉英语的父亲掌握了两门对学习摄影最有用的外语。这些都是父亲能编好这份杂志的有利条件。父亲在那个时期的摄影家中资格并不算最老的。刘半农、郎静山、张印泉、吴中行、杨公赞等人，都要比他年长一、二十岁。刘半农去世很早，父亲与他未有过交往。《飞鹰》也从未刊登过刘半农的作品。但是父亲和他主编的《飞鹰》在观念上、风格上却受他很大的影响。父亲和我谈到过几次，说上中学时就读了《半农谈影》，其中一些观点使他服膺终身。比如摄影只能作为业余爱好，摄影与名利无关，摄影以意境为上，清糊要看艺术上的需要，等等。从父亲编辑《飞鹰》时期的日记里，我看到不少他与当时的摄影家交往的记录。除了上海的摄影家，外地的摄影家他也认识不少。比如常州摄影家吴中行，父亲是在冠龙照相材料行老板的饭局上与他相识的。父亲说第一次见面就谈得很快乐。《飞鹰》的积极投稿者、香港摄影家卢德初、程肇民，父亲则是在１９３７年杂志停刊后，率家逃难到香港



金石声作品



金石声作品

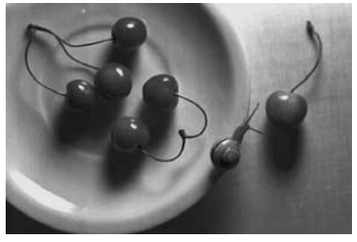


金石声作品

时才见面的。《飞鹰》还给“黑白社”、“企鹅社”、“青影社”等当时摄影团体在各地的成员作过专辑，介绍他们的作品。

与郎静山摄影风格的异同

在与父亲关系比较密切的影友中，吴寅伯和刘旭沧都与郎先生很熟，因为他们都在三、四十年代直接作过郎静山的助手。父亲则是通过编辑《飞鹰》杂志与郎静山结缘的。当时父亲编辑《飞鹰》有个征稿的习惯，对住在上海的摄影名家，都是每月乘着冠龙照相材料行的汽车亲自上门挑选他们的照片。郎静山1931年已开始摸索制作集锦摄影。作为主编，父亲从“静山摄影室”挑选出来发表在《飞鹰》上的作品有：《一枝花》（第2期）、《放牧》（第5期封面）、《人像》（第5期）、《光明》（第6期）、《放棹》（第7期）、《秋叶》（第9期）、《红叶青山》（第10期封面）、《人像》（第10期）、《静物》（第10期）、《静默》（第11期）、《春之象征》（第11期）、《山之颠》（第12期）、《水仙》（第13期）、春（第15期封面）、《静物》（第15期）、《归途》（第16期）、《前进》（第18期）、《原野》（第19期）。十九期杂志中共选用的这十八幅作品，其中并没有一幅是郎先生的“集锦照”。父亲在1991年回忆当时的情况：“郎静山不仅以集锦摄影著称，30年代他在上海的‘静山摄影室’的作品也别具一格。”（见《大众摄影》1991年第6期）这里说的“别具一格”的作品就是指的郎先生“集锦照”以外，和《飞鹰》整体风格比较一致的作品。原来，在共十九期的《飞鹰》中发表的近百个摄影家的四百幅作品，虽然具体风格可称是多姿多彩，但是从大范围看，都受影响于西方从“自然主义摄影”开始的较狭义的“画意摄影”到向包涵“印象派”、“直接摄影”、“现代派”等较广义的“画意摄影”过渡这样一个大潮流。郎先生后来注重的“集锦摄影”则独辟蹊径，创造了一种从精神到形貌都刻意朝古



金石声作品

典山水画方向复古的风格；这种风格脱离了上述的国际大潮流，可看作是十九世纪中期西方“画意摄影”滥觞之前出现的“高艺术”摄影派在中国的一个隔代的回声。

事实上，根据郎静山自己的介绍，他的“集锦摄影”也确是受到瑞典裔“高艺术”派摄影家奥斯卡•古斯塔夫•雷兰德启发的一种尝试。这种“高艺术”的特点是轻视文艺复兴时建立起来的焦点透视、统一光影等西方现代理性的视觉艺术法则；这种“高艺术”的“集锦”与上世纪２０年代具有“先锋”意味的达达主义者制作的“蒙太奇”摄影技巧相似，效果却很不相同。前者囿于古典理性，后者则有颠覆理性的意思。《飞鹰》第６期发表了一幅卢施福的“集锦照”《幻境》，似乎更接近后者的路子。父亲自己也做过几张后一类的“集锦照”。90年代，父亲和郎先生在沪上重见一次；那时，郎先生以“集锦摄影”名世已久，父亲与他的摄影路子早就渐行渐远。从这里选登的父亲的照片来看，他在三十年代初到编辑《飞鹰》时期的作品，以及在赴德旅途中拍的照片，如《老屋》、《黄浦江》、《渡江》、《码头》、《天井》、《圣马可教堂》等，都与斯蒂格里兹主编的《摄影作品》里的作品风格相近；主要的特点是阴影部多，亮部少，有强烈的明暗对比和丰富的影调层次。《雪霁》和《雪地》虽用散射光拍摄，摄影者仍给画面找到鲜明的对比。《农村夏景》、《鸬鹚》、、《桥上》都用红外胶卷拍摄；可以看出“印象派”摄影的影响，表现的却是一种中国式的梦境。到德国后，父亲买了徕卡相机，就不再常用红外胶卷，而喜欢用徕卡配套的“汤巴”柔焦镜来表达近似的“印象派”意境。这里的《骑车》就是一个例子。

中国摄影家在第三帝国

在《飞鹰》停刊之后，大约有十年时间，父亲远离了他熟悉的中国的摄影圈。１９３８年，当他与大学同学李国豪经过两个多月海上航行，在威尼斯登陆，取道瑞士，到达目的地德国达姆斯塔特工业大学时，已是魏玛共和国瓦解和希特勒上台后多年的时代。在中国抗日战争初期，当时的民国政府与德国尚维持着较好的关系；直到１９４０轴心国正式形成之后，情况才起了变化。在那样的形势下，德国



金石声1938-40年德国

普通民众对中国侨民的友好态度却没有太大的变化。这种情况在季羡林先生和李国豪先生的留德回忆录中都有较详细的记述。繁忙的专业学习和工作之余，父亲倒没有放弃他的摄影爱好，反而以一个旁观者的身份用相机见证了第三帝国时期德国普通民众日常生活的一些侧面。他不但结识了一些摄影家，还与当地的一些画家、音乐家和歌剧演员交往，为他们拍照。从某种角度看，第三帝国时期德国的文艺界远不如３０年代《飞鹰》时期的中国文艺界自由。在当时的德国，表现主义、达达主义、未来主义、超现实主义、包豪斯等活跃于“一战”和魏玛共和国时期的现代艺术流派，甚至印象主义，都被贬为文化堕落而遭禁止。同样产生于魏玛共和国时期的“新客观主义”在第三帝国时期虽已式微，但因其包含的古典成份稍多，似乎并未完全受禁。虽然题材受到一定的限制，这一流派的代表人物阿尔波特•兰格-帕奇和奥古斯特•桑德的作品还出现在杂志上。

父亲留下一本照相簿式的剪贴本，里面贴有不少他当时从德国的摄影杂志上剪下来的照片，旁边附注了拍摄方法的信息。其中较显著的就是兰格•帕奇的作品。还有几张作品出自另一个有名的摄影家保罗•沃夫医生之手。这位摄影家的名字常被用括号注上“侓卡”以区别于另一位同名同姓的摄影家，同时表示他与侓卡相机的渊源之深。他的风格接近兰格•帕奇，但他因为给１９３６年慕尼黑奥运会作摄影报道而搞坏了名声。父亲去德国后的摄影无形中受兰格•帕奇的影响。他后来发表的一些对摄影的看法常和“新客观主义”如出一辙，如强调自然光或现场光，强调不破坏现场气氛，要求画面简洁，要求摄影有画意但不摹仿画等等。这些影响更多体现在父亲拍摄的建筑风光和自然景物中，但也可从这里选登的《老房东》、《儿童》等人物照，以及他拍摄的自己的侓卡相机和许多自拍像得以印证。在摄影史上，“新客观主义”多被看作是与美国同时兴起的“直接摄影”派遥相呼应的一个运动。这就难怪父亲赴德后的作品有时也会接近美国“直接摄影”派的先行者保罗•斯特兰德的风格。不过父亲和美国“直接摄影”派的中坚“Ｆ64”成员的风格一直有很大的区别。“Ｆ６４”的成员都以用大相机、小光圈来使画面的前景、后景绝对清晰而著称；而作为一个业余摄影家，父亲更能接受采用小相机、大光圈的方法。

侓卡相机之缘

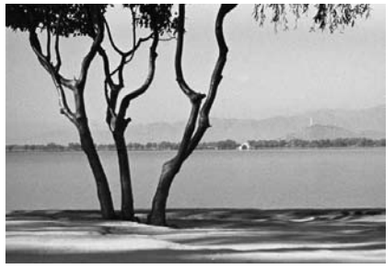
这里接着谈一下父亲与侓卡相机的关系。在30年代赴德之前，父亲用的主要是“禄来福来”双镜头反光相机。到德国之后，受潮流的影响，父亲买了当时比较新型的侓卡３Ｃ和配套镜头。父亲把这套相机的靓影留在这里选登的几张照片上。１９４５年，就是凭这些照片，他以同盟国侨民的身份向在德的美国占领军索赔，从侓卡相机厂取得一架新的侓卡３Ｃ和配套镜头。（事情经过见吴寅伯先生在《中国摄影》１９９９，１１期发表的纪念文章“良师益友——记金石声先生”。）后来，他和这套新侓卡３Ｃ相机为伴的生活一直延续到８０年代。直到他的侓卡过于老旧又无经济能力更换新侓卡时，父亲才购买了日本相机中最接近侓卡的美能达作为替代。西方后现代主义有一种说法，认为科学技术不能只被看作是主体使用的工具，而应被视为主体的构成部分。西方人写的摄影史也都把侓卡相机的制作和使用看成摄影史上的一件大事。理由是这种有高速快门和慢门、可以自由替换各种孔径和焦距的镜头的小型便携式相机改变了人们看事物的方式，使许多过去不被习惯性视觉捕捉的稍纵即逝的瞬间呈现出来。这里选登的父亲的《小城》、《外滩》、《同学》算是比较能说明问题的。在西方，侓卡相机的使用大概在法国摄影家卡蒂尔-布勒松的手里发挥到了极致。１９８７年，父亲在上海看了卡蒂尔-布勒松的回顾影展后，给《新民晚报》写了一篇题为《布勒松与亚当斯》的小文，以比较美国“直接摄影”风格与从欧洲“客观主义”延伸而来的、基于小型相机使用的“瞬间景象摄影”风格。父亲在肯定两者的长处之余，还是表达了对布勒松的摄影艺术的偏爱。这是因为他分析的布勒松的长处正是他自己追求过的目标。从文章里我似乎看到父亲流露出来的一种失落感：持着有点相似的摄影观念，要是从４０年代起，父亲有更好的环境和条件，他在摄影领域里是否能有更高一些的成就呢？然而父亲



金石声作品



金石声红外线摄影



金石声作品



金石声作品



金石声1956年作品



金石声作品

对自己探索七十余年的结果还是有比较满意的地方。据他告诉我，这就是他的风光和静物摄影。他没有走“F 64”的路子把摄影对象过分地形式化，进而走上抽象摄影的路。他接受“新客观主义”从日常事物中寻找瞬间、琢磨影调的方法，形成了一种类似中国写意画中的浓郁和老辣的风格，使最平凡的事物获得生命力。这种风格从精神上来看，似乎出自他从小熟悉的家藏的扬州八怪绘画；从方法上看，则来自地道的纯摄影的技术。

摄影之道与中国文化

父亲幼时生长在宋代理学家朱熹的故乡婺源。上中学以前在扬州、苏州受私塾教育，熟读唐宋诗文，常因擅作古文受塾师的赞扬。祖父年轻时在武汉洋行作学徒，西方人在租界区的城市建设和管理技能给他留下很深的印象，西方人的奇技淫巧也令他感兴趣。他自己不是基督徒，但把几个大一些的子女都送入教会学校学习；后来因日寇入侵，逃难时财产尽失，他把子女都送往国外学习的理想才没有实现。这些背景都和后来金石声专精城市规划和摄影有很大关系。这种中西混合教育的影响怎样体现在父亲的摄影生涯中呢？因为这些影响可能是无形的，甚至不为他自己所清楚地意识到的，所以需要一些分析才能使人了然。摄影的客观方面被认为是物（人物、景物、事物）；一般说，物在中国传统文化中只有从属地位；在儒家被称为坤、器，在道家被称为可道，在佛家被称为妄境或方便；从属于乾、道、或佛性等。乾、道、佛性等都不是一件实物，而是可凝聚成实物的混沌。物不隔断与乾、道、佛性的联系，在诗学里就被称为意境。物凝聚过僵，隔断了这种联系，就成为死物，在诗学中被称为没意境。现在的数码摄影，从技术上解决了显示物的清晰问题，但也愈容易造成死物。摄影的主观方面是“看”。如果看到的只是物或妄境，那“看”只是作为妄识之一的眼识，而眼识的背后其实是一种称为阿赖耶识的处于无意识状态的意识形态在起构物作用。这种意识形态是习惯性视觉的根源。此类涉及视觉艺术的深层道理，西方在上世纪才研究出来，中国人从唐代玄奘起已有较深的研究。摄影术传入中国后，自刘半农始，画意摄影家在中国已把脱离死物的意境作为目标。这种以追求意境为鹄的的中国画意摄影，与西方稍早开始的发展中的画意摄影，精神上有相通处，也有不同处。西方画意摄影的发展是从早期遵循西方文艺复兴建立起来的执著于物的法则中逐渐脱离出来的过程。总的来看脱离的方法有二：其一是从形式化往抽象化的路上发展，逐渐用形式抽去物的内容。从中国文化的观念看，这应算是援乾入坤。近年兴起的观念摄影，其要义其实是破坏习惯性的构物概念，也可看作是这一路数的发展。其二是借用即存的物像以瞬间的光影趣味使物虚化，使光调影调取得相对独立的价值。这两种方法在传统中国文化中都能找到根据。后一种方法就接近了宋代以后以南禅和理学为主干的文化精神。事物只需是日常事物，但当它们借光呈现出来时，对物的执著消退了。身即处于艰难困苦之中，精神可逍遥于光影境界之中。这样，习惯性构物的眼识即能被智光贯透。父亲在文革遭受迫害时期，自己还常跑到公园里用柔焦镜拍摄的儿童形象，恰是最好的说明。这就应了一句常听说的话：“摄影是某人的宗教”。如此看来，当父亲借用西人的第二种方法时，他虽非刻意为之，也自然地使这种方法和自己的文化不露痕迹地交融起来。不过，西方人在运用脱离自己传统的第二种方法时，有的特点还是从他们自己的传统中来；这就是注重一种偶然产生的戏剧性瞬间。它们常常得之于利用摄影景深造成的前、后景的冲突。这些特点是父亲和他同时代的其他画意摄影家的作品所不具备的。换言之，西方画意摄影家的作品比较立体,而老一辈中国画意摄影家的作品比较平。前者使人产生的是紧张感，后者使人产生的则是平静感。中国年轻一代摄影家已开始在这方面追随西方，以求和西方艺术观念接轨；兴衰成败，要由历史来总结。由此延伸开，问题就越来越大了。在这里只能将父亲的摄影实践和它在一些文章中透露的观点作一个简单的钩玄提要，以备将来有机会进一步分析说明。

媚俗的改写

刘再复 林岗

Kitsch Amendment

Liu Zai-Fu, Lin Gang

二十世纪中国文学虽然距离今天并不遥远，但是它的版本复杂和由此造成的困扰并不亚于古典的研究，两者所不同的是古典文献的版本困扰多数是因流传过程中后人的传抄、删改、修订而造成的，而二十世纪文学的版本困扰多因作者本人在不同时期的重编、改写而造成的。许多现代重要的作家都曾经重编、改写过自己的有代表性的旧作，例如胡适重订《尝试集》；郭沫若屡次重编自己的新诗集，修订《女神》；曹禺改写《雷雨》；老舍删改《骆驼祥子》等等。现代作家似乎普遍不满意自己的旧作，虽然悔自己的少作也是文学史上常见的现象，但是现代作家修改自己的旧作却不是那么简单。这里存在两种不同的情况，一种是真正不满意自己当初的幼稚，要尽量将好东西留下，不满意的删去，胡适之于《尝试集》就是这样的例子。他自己在《尝试集》增订第四版的序文中有详细的说明，旧作的存废以自己的趣味和满意程度为标准。另一种是迫于时局的变化和压力，改写自己的旧作。郭沫若、曹禺和老舍可以作为这方面的例子。作家其实并没有不满意自己的旧作，但是感受到了强大的压力，要继续作为一个作家，要继续出版自己的作品，条件便是主动的修改。这种迫于意识形态压力的改写在作家内心世界最终造成的屈辱感和挫败感是可想而知的。它表示了意识形态在这个世纪对作家写作最粗暴的干涉，也表示了作家的屈服和无可奈何。本文不打算讨论自悔少作式的改写现象，而讨论遭受强大的时局和意识形态压力下的现代改写现象。因为这并不仅仅是现代文学史上的突出现象，也是我们观察这个世纪文学与意识形态相互关系的一个切入点。它会引起我们值得深思的疑问：作家为什么那么媚俗?为什么那么无奈又那么痛苦?

新诗作家诗作的版本杂乱当首推郭沫若的诗集的版本，他一生多次重订、增删、修改自己的诗集和诗作，几令细心的读者无所适从。那些被认为代表郭沫若思想和艺术的诗作其实都曾经被他在不同的时期修改过；同样的一首诗，在这个集子出现，在下一个集子就不见了，但又在下一个集子重现。作者简直就像变戏法一样，通过重订和改写把自己的真实面目隐藏起来，读者只看见他一次现身的面目。可是，郭沫若也许没有想到，当读者追踪他一系列的变戏法的时候，将他多次的假面演出串连起来，就能够看见他的真实面目，看见他的媚俗，看见他的投机，也看见他的恐惧。

郭沫若新诗的集子最值得讨论的版本有1921年由上海泰东书局印行的《女神》初版本、1928年由上海创造社出版部印行的《沫若诗集》、1944年由重庆明天出版社印行的《凤凰》和1953年由人民文学出版社印行的《女神》。郭沫若在自己的诗集重订、改写中，并非完全没有从艺术出发的修改。可以举出的例子是1928年《沫若诗集》本对初版的《凤凰涅槃》有重大修改。长诗最后部分“凤凰更生歌”中的“凤凰和鸡”由初版本中的十四节缩减为四节，应该说这种修改是基于艺术考虑的。因为初版的写法太过重复累赘，每节仅主题词“新鲜”、“净朗”、“华美”、“芬芳’等十六个词的不同，其余完全一样，其重复的程度真有如裹脚布一样长而不雅，但《沫若诗集》本将四个词合成一节，修正了初版太过注重节奏而带来的累赘的毛病。但是，除此以外，郭沫若对自己诗集的重订和诗作的修改就不敢恭维了。

郭沫若似乎特别重视《匪徒颂》，这首诗对研究与批评当年的文坛的确造成很大的震动。他在《创造十年》中谈到这首诗，以为它是对于祖国的恋歌和对日本新闻界污蔑五四运动后中国学生的抗议。茅盾晚年回忆起六十多年前的旧事：“我记得最早引起我注意的是他在1919年底发表的长诗《匪徒颂》，诗的开头有一小引，说‘匪徒有真有假’，然后引用《庄子》脚箧篇盗跖之徒问盗亦有道乎一段文字，最后作出结论。”可见这首诗在那个年代的大胆妄为，无论形式和内容都是引人注目的。可是这首诗也有不同年代隐秘的修改，颇耐人寻味《匪徒颂》的初版本第二节是:

倡导社会改造的狂生，瘐而不死的罗素呀!
倡导优生学的怪论，妖言惑众的哥尔栋呀!
亘古的大盗，实行波尔显威克的列宁西北东南来去兮，
一切社会革命的匪徒们呀!
万岁!万岁!万岁!

1928年的《沫若诗集》本，郭沫若将这一节改写为:
发现阶级斗争的谬论，穷而无赖的马克思呀!
不能克绍箕裘，甘心附逆的恩格尔斯呀!
亘古的大盗，实行共产主义的列宁呀!
西北东南来去兮，
一切社会革命的匪徒们呀!
万岁!万岁!万岁!

诗句改动很大，当然表明这时的郭沫若思想倾向左翼，罗素、哥尔栋等人已经不是社会的时髦，经过了大革命。国共的合作和分裂，在思想界、文坛，马克思、恩格斯已经是更响亮的名字，所以，在开列的“匪徒”，名单中，罗素、哥尔栋被除名而马克思、恩格斯荣列其中。但是，1953年版的《女神》本中，“穷而无赖的马克思呀!”，一句，又修改成“饿不死的马克思呀!”这一句的改动，违反了全诗正话反说的修辞风格，而作者甘冒修辞不协调的风险，内中当然有缘故。推测起来，不外是时局氛围的改变。1953年全国解放，马克思已经由革命的号召者转变为新政权的思想和理论的宗师，这时候诗句说他老人家“穷而无赖”，作者已经感到内心的不安，尽管实际上并没有什么。二十多年前的诗句，即使照旧说“穷而无赖的马克思”，也不见得在新社会下会因此而得到什么罪名，谁都能看出这不过是反话，是修辞，但也许会被认为不礼貌。有意思的是旧作的“不慎”引起了作者的不安，非要把它改成“饿不死的马克思”不可。这一修改，不伦不类。马克思活着的时候，虽然不能说富裕，但恩格斯是开工厂的资本家，在恩格斯的支援下，马克思的生活总是在中等的水平上，说马克思“饿不死”，无论站在崇拜还是站在反对马克思的立场，都没有说到点子上。诚然马克思不是很饱，但他也没有饿过。马克思一生反对资本，但他也曾经从资本市场上赢过英镑。但说马克思“饿不死”，则完全不着边际。博学多闻的郭沫若犯如此低能的过失，唯一的解释是他要迎合社会的氛围，他要媚他不可抗拒的俗。1953年版的《女神》作者删去早年他自己喜爱的《夜》、《死》、《死的诱惑》三首，原因也是一样的。作者在开国建政的大变局中，深觉要迎合社会，迎合宣传的气氛，早年有个人主义色彩的旧作就觉得不合时宜了。这是郭沫若的善变，也是郭沫若的渺小。他从1921年《女神》出版得到文名开始，就不断因应社会的气氛、潮流，重订、改写自己的旧作。1944年版的诗集《凤凰》，固然没有收入《序诗》、《巨炮之教训》、《匪徒颂》等有明显左翼色彩的诗，也没有收入其实写得不错的《上海印象》。原因当然是国共再次合作，他本人也在重庆国民政府任事，他以为：他的左倾旧作会得罪政府。否则，为什么会在解放后的集子中将这些诗又收进去呢？作者显然并没有认为这些诗作在艺术上有什么不妥，只是诗作里的愤怒和抗议令政府难堪，在合作的气氛下，他宁愿让自己的面目显得温和一点。上海曾经是令他心碎和怨恨的地方，但也是令民国政府骄傲的地方。郭沫若在解放后愿意让读者知道他在《上海印象》中表达得还不错的心碎和怨恨：

游闲的尸，
淫嚣的肉，
长的男袍，
短的女袖，
满目都是骷髅，
满街都是灵柩，
乱闯，
乱走。
我的眼儿泪流，
我的心儿作呕。

所以，在除了1944年重庆版《凤凰》以外，这首诗都在他的诗集里。他的感受是真实的，郭沫若这样谈到他在上海上岸后的感觉：“到了上海了。这儿我虽然是再度刘郎，但等于是到了外国。那时候，上海女人正流行着短袖子的衣裳，袖口快要到肘拐以上，流行着长大的毛线披肩，披在肩头像反穿着一件燕尾服；男子的衣裳却又有极长的袖管，长得快要过膝头。那些长袖男，短袖女，一个个带着一个营养不良、栖栖遑遑的面孔，在街头窜来窜去。我在‘行尸走肉’中感受到一种新鲜的感觉。街上跑着的汽车、电车；黄包车、货车，怎么也好像是一些灵柩。我的不值钱的眼泪，在这时候索性又以不同的意义流出来了。”到了抗战国共合作，郭沫若背叛了他的感觉，他不想让民国政府难堪，删去了这首旧作。因为他期待他的背叛会得到更大的收益。

综观郭沫若修订诗集、改写旧作的历史，他像一个眼观六路的机警的兔子，随时窥测环境的变化，决定逃走的方向和时间。他透过作品的改变来适应新的社会情势，其敏感和多变的程度超出了实际需要的程度，应该说意识形态的压力和他本人的投机性格共同塑造了他诗集的修订史。郭沫若对自己诗集的修订、改写基本上是投机性的修订和改写。郭沫若新诗的修订、改写的历史就是一部不断背叛他自己的历史，他通过对自己的背叛来适应时代，通过背叛来不断确立自己在文坛的地位。

1937年周扬发表了批评曹禺《雷雨》的文章，给予了相当高的评价，肯定它是反封建反资本主义的现实主义的优秀作品。可是，他也认为曹禺的现实主义不够彻底，比如剧本的“序幕”和“尾声”把故事发生的时间搬到了十年以前，仿佛《雷雨》的故事不是当下现实的故事而是一个遥远而离奇的故事；周朴园和鲁大海的亲子关系削弱了这两个性格所具有的资本家和工人的对立；剧中的宿命论色彩使人看不到反抗的出路。周扬是当时上海左联的主要负责人，他的赞扬对曹禺当然是很重要的，意味着左翼文坛的肯定。可是曹禺有自己对戏剧艺术的看法，而且在当时的文坛作者还是有比较大的自由空间，曹禺对周扬的批评意见并非非照办不可。自周扬的文章发表到解放，十余年的时间，曹禺并没有任何回应。可是，全国解放后，周扬是党在文艺界的负责人，地位不同对作家的压力也不同。他的言论也具有了霸权话语的色彩，对作家来说，不仅仅是来自批评领域的意见，而且也是关于写作的指示，他所说的一切有作者看不见，但能够感受到的逼人的力量。它的力量来自权威

话语的滔滔之势，作者甚至根本不熟悉这个权威话语的实际内容，或者它和自己的美学趣味相去很远，但也要作出顺从的表示。改写旧作就是一种顺从的姿态。曹禺五十年代后期修改了他自己最喜欢也是写得最好的《雷雨》和《日出》，其中《雷雨》修改尤大。对照初版和修改版，我们发现曹禺基本上是按照当年周扬的意见改写的。他本人在晚年与田本相的谈话录里也坦率承认，解放后他对周扬的话佩服得不得了，两个剧本就是照周扬的文章改的。修改是失败的，不过，曹禺毕竟还有一点幸运，他还来得及在晚年审订自己文集的时候弃修改本而不取。这样，修改本留下来唯一的价值就是见证作家在那个时代的意识形态的压力下写作的痛苦了。

一个批评家的意见十几年以后才对作家发生实际的作用，而且这作用的发生事后看来完全是多余的，这件事本身就很耐人寻味。我们今天有充分的理由相信曹禺的修改是出于艺术圆满的考虑，也不相信曹禺对自己的得意之作缺乏艺术的自信。1936年曹禺写了《〈雷雨〉序》，谈到他对《雷雨》的喜爱，他说，“我爱着《雷雨》如欢喜在溶冰后的春天，看一个活泼的孩子在日光下跳跃，或如在粼粼的野塘边偶然听得一声青蛙那样的欣悦。我会呼出这些小生命是交付我有多少灵感，给与我若何的兴奋。”文学家用谦逊的言辞或者用谦逊的言辞包裹着骄傲来谈到自己的作品，读者就见得多了，但像曹禺那样用如此亲切的口吻谈到自己的作品是罕见的。《雷雨》不仅是曹禺第一部剧作，也是他青春的生命和激情的凝聚和见证。曹禺也写其他一些剧本，例如解放后写的奉命之作、应景之作，如《明朗的天》、《王昭君》等，他不愿意谈及，就好像这些剧本记在曹禺的名下是作者耻辱的印记一样。事情是做了，但他不愿意让别人知道，自己也想通过遗忘洗清这耻辱。但是，曹禺对《雷雨》却是百谈不厌，从青年谈到老年。因为《雷雨》是曹禺生命里的一首诗，一首完美的诗。这样一部完美的作品在它得到赞誉和成功之后再由作者动手改写，在作者一定是一件痛苦和残酷的事情。1977年，改写过的剧本重印，曹禺写了一篇无奈夹杂着悲哀的《后记》，他说，“人民文学出版社要重印这本选集，并要我写个后记。我感到为难。面对自己三十年代的这些旧作，该说些什么呢？我想，把它们拿到今天来看，必然有许多的缺陷和谬误，因为它们都是在没有太阳的日子里的产物。”重印给他带来了“一些不安”，他没有提到五十年代修改的事。1961年人民文学出版社出版的修改后的第一版，曹禺一言未置，好像改写的事情没有发生一样。重读《雷雨》不同的版本，我们能够感受到曹禺内心的隐痛。重印产生的“不安”，写后记的“为难”，除了担心满口革命言辞的当代读者不能理解剧作复杂的意蕴之外，似乎还有修改本带来的尴尬。因为在曹禺的内心深处，修改是被强加的，是不属于他真正的内心自我的。

《雷雨》最大的修改有两处地方：删除“序幕”和“尾声”；尽量突出人物关系的阶级特征而消除血缘混乱带来的神秘性。修改符合周扬当年的期望，更重要的是它努力吻合革命的文学理论关于“现实主义”的说教。《雷雨》吸引人的地方或者说它的过人之处是它的神秘，没有神秘，就没有《雷雨》。可是，《雷雨》的神秘在现实主义的理解框架下成了宿命论。神秘是人物关系的结果，而宿命是人物的主观认定。《雷雨》被革命的批评戴上了宿命论的帽子，作者的修改只好尽量抹去它诗意的一面，而突出阶级的对立。所以，两处的修改其实是有关联的。改写的总体想法就是尽量让《雷雨》可以纳入现实主义理论框架之内。

文学剧本有两种作用，既提供演出用的底本，也可以提供阅读。曹禺当年写《雷雨》很明显照顾到两方面的需要。作为供阅读的剧本，长度不是问题；可是作为纯粹的舞台演出本，《雷雨》是长了一点，这曹禺也意识到了。他在初版的序里就把问题寄希望于日后聪明的导演解决，他不愿意承认“序幕”和“尾声”是多余的。相反，他写了很长的一段话来解释需要“序幕”和“尾声”的用意。他说，“简单地说，是想送看戏的人们回家，来着一种哀静的心情。低着头，沉思着，念着这些在热情、在梦想、在计算里煎熬着的人们。荡漾在他们心里应该是水似的悲哀，流不尽的；而不是惶惑的，恐怖的，回念着《雷雨》像——场噩梦，死亡，惨痛如一只钳子似的夹住人的心灵，喘不出一口气来。——我不愿意这样嘎然而止，我要流荡在人们中间还有诗样的情怀。‘序幕’与‘尾声’在这种用意下，仿佛有希腊悲剧Chorus(合唱队——引者注)一部分的功能，导引观众的情绪入于更宽阔的沉思的海。”曹禺的看法是有道理的。由于“序幕，”和“尾声”的现在时态，使观众的期待和故事的发生拉开了一段心理的距离；即使观众把故事看作现在时态，“序幕”和“尾声”的奇妙的背景，例如已经改作修道院的周家旧宅，巴赫的弥撒曲，修女的形象，已经发疯的周家女人等等，都有助于把悲剧诗化的气氛。初版的写法是从悲剧中升华出诗意的写法，而不是在悲剧里撒下愤怒的种子的写法。流淌在悲剧故事中的感情是哀伤和沉思，而不是愤怒和仇恨。这种有如画外音的“序幕”和“尾声”引导观众沉思：贪婪、叛逆、乱伦、粗暴犯下的罪孽需要得到超度和拯救，这种超度和拯救不是世俗的超度和拯救，而是神圣的超度和拯救。“序幕”和“尾声”，对《雷雨》悲剧故事品味的纯正必不可少。可以想见，这种品味纯正的对悲剧的理解，已经不能适应解放后甚嚣尘上的阶级斗争的社会氛围，当年周扬的批评在解放后已经由一种左翼批评界的意见转变成无处不在的社会压力，胆小的曹禺亦要趋时才能生存。所以我们才能在文学史上看到难得一见的现象：一种不顾艺术的批评意见居然经过二十年的发酵终于成为失败的文学实践。修改本的《雷雨》删除了“序幕”和“尾声”，大大减弱了全剧的诗意，修改后《雷雨》的故事，纯粹就是一场噩梦，一场由贪婪、乱伦造成的毁灭。修改后的《雷雨》当然向现实主义的理论框架靠拢了，可是作者还是为它产生在“没有太阳的日子”而内疚，这是比《雷雨》修改的悲哀更大的悲哀，因为前者是艺术的悲哀，而后者是人的悲哀；前者是虚构的悲哀，后者是现实的悲哀。

为了迎合现实主义的理论，曹禺在修改本中还尽量改变人物之间的关系，让其中的阶级色彩更加鲜明。例如，第一幕周繁漪出场，有一处问四凤老爷见客，见的是什么人；另一处问四凤这么多天没见老爷，老爷在干什么。初版四凤的问答是：

“刚才是盖房的工程师，现在不知道是谁。”
“这两天老爷天天忙着跟矿上的董事们开会，到晚上才上楼见您。可是您又把门锁上了。”

修改本这两处改为：

“刚才是警察局长，现在不知道是谁。”
“这两天老爷天天到省政府开会，到晚上才上楼看您。可是您又把门锁上了。”

第四幕临末，真相大白，周萍终于知道鲁侍萍是自己的生身母亲，初版中一段父子的对话是这样的：

周朴园　(沉痛地)萍儿，你过来。你的生母并没有死，她还在世上。
周　萍　(半狂地)不是她!爸，您告诉我，不是她!
周朴园　(严厉地)混帐!萍儿，不许胡说。她没有什么好身世，也是你的母亲。
周　萍　(痛苦万分)哦，爸!
周朴园　(尊重地)不要以为你跟四凤同母，觉得脸上不好看，你就忘了人伦天性。
鲁四凤　(向母)哦，妈!(痛苦地)
周朴园　(沉重地)萍儿，你原谅我。我一生就做错了这一件事。我万没有想到她今天还在，今天找到这儿。我想这只能说是天命。(向鲁妈叹了口气)我老了，刚才我叫你走，我很后悔，我预备寄给你两万块钱。现在你既然来了，我想萍儿是个孝顺孩子，他会好好侍奉你。我对不起你的地方，他会补上的。

修改本这段对话改写为：

周朴园　(沉痛地)萍儿，你过来。你的生母并没有死，她还在世上。
周　萍　(半狂地)不是她!爸，不是她!
周朴园　(严厉地)混帐!不许胡说!她没有什么好身世，也是你的母亲。
周　萍　(痛苦万分)哦，爸!
周朴园　(尊重地)不要以为你跟四凤同母，觉得脸上不好看，你就忘了人伦天性。
(向侍萍)我预备寄给你两万块钱，现在你既然来了，——
鲁侍萍　不——四凤，我们走!
周朴园　(暴怒地，对周萍)跪下，认她!这是你的生母。

初版中的向什园虽然是个资本家，但并不是个政客；对工人手段狠毒，但并没有策划于密室。修改本写他去省政府开会，会见警察局长，无非是表明他是和官僚一体的“阶级敌人”。初版的周朴园对自己当年不负责任的偷情，有相当的悔意，他向孩子当面认错，用金钱弥补被伤害的鲁妈。这些都是有人性也合乎剧情的表现。但是这样的写法并不符合现实主义理论，如此的一个“阶级敌人”怎么可以有人性？当年的偷情就不是偷情而是“阶级压迫”，所以修改版的给钱并不是悔意而是虚伪的打发，而这种肤浅的收买伎俩为鲁侍萍断然拒绝。还有，修改本中周朴园让周萍认生母不再是初版里的大家长的诚恳和悔意，而是不近情理的暴君的虚伪而暴怒的表演。他让周萍跪下认生母，并不是要周萍认这个女人作生母，而是要借机表现自己的权力。修改者的用意是清楚的，可是读者要问，除了现实主义理论的要求之外，除了贴“阶级敌人”的标签的需要之外，周朴园有什么必要在这种场合伸张自己的权威？这修改让读者感觉到人物的行为和他所处的情景是完全脱离的。

如此的修改也贯穿在其他人物身上，初版第三幕写鲁大海与养父鲁贵争吵，拔出从矿上带来的枪，还说要用枪为自己和矿上流的血报仇，鲁侍萍闻见大惊，劝说鲁大海把枪交给自己。其中有一句说明天报告警察，把枪交给他。修改本把这句删去了。初版也是第三幕鲁侍萍担心四凤跟周家的人有染，重蹈自己的不幸，说了一段悔恨交加的话给四凤听：

鲁侍萍　(落眼泪)凤儿，可怜的孩子，不是我不相信你，我太爱你，我生怕外人欺负了你，(沉痛地)我太不敢相信世界上的人了。傻孩子，你不懂妈的心，妈的苦多少年是说不出来的，你妈就是在年轻的时候没有人来提醒，——可怜，妈就是一步走错，就步步走错了。孩子，我就生了你这么一个女儿，我的女儿不能再像她妈似的。人的心都靠不住，我并不是说人坏，我就是恨人性太弱，太容易变了。孩子，你是我的，你是我唯一的宝贝，你永远疼我!你要是再骗我，那就是杀了我了，我的苦命的孩子。

修改本中的这段话是这样的。

鲁侍萍　(落眼泪)可怜的孩子，不是我不相信你，(沉痛地)我是太不相信这个世道上的人了。傻孩子，你不懂，妈的苦多少年是说不出来的，你妈就是在年轻的时候没有人来提醒，——可怜，妈就是一步走错，就步步走错了。孩子，我就生了你这么一个女儿，我的女儿不能再像她妈似的。孩子，你疼我!你要是再骗我，那就是杀了我了，我的苦命的孩子。

把枪交给警察当然有“良民”的嫌疑，对于写一个身体和精神都备受摧残的底层劳动人民来说，是“政治不正确”的写法。而鲁侍萍的这段话，经过了修改，感情

的基调从悔恨变成了怨恨，突出了她是一个受害者的形象，消除了其中人性论的色彩。还有第三幕周冲与四凤的长段对话，表现周冲对美好生活的想象，作者也都尽量删除，以免让这些有“小资”色彩的浪漫幻想冲淡现实悲剧的气氛。初版第四幕中周朴园经过侍萍的到来，周繁漪的反抗，预感到有事情要来。不详的神秘悲剧气氛既通过角色关系传递，也通过人物感受传递出来。这本来就是非常圆熟的戏剧手法，大慨曹禺被《雷雨》宿命论的批评所震慑，在修改本里有意识地回避，将神秘写成了阴谋。修改本周朴园对周萍说的一段话：

周朴园　(畏缩地)不，不，有些事情简直是想不到的。世界上的事真是奇怪。今天我忽然悟到做人不容易，太不容易。(疲倦地)你肯到矿上去磨练一下，我很高兴。有一样东西，你可以带去。(领周萍到方桌前，拉开抽屉给他看)但是，只为着保护自己，不要拿它来闯祸。(把抽屉锁上)拿着钥匙!走的时候，不要忘了带着。(把抽屉的钥匙交给周萍。)

感叹做人不容易是一件世俗经验的事情，勤加历练也许就可以收放自如了，怎么就跟感叹世事莫测连在一起呢？周朴园感叹做人不容易，又怎么跳跃到劝儿子拿一枝枪防身呢?曹禺似乎很欣赏剧情和角色带来的神秘气氛，但又不得不注意阶级斗争的成分，所以就有了如此的修改。就像一道汤，本来味道已经很纯正了，可是美食批评家嫌不够辣，曹禺就只好放辣椒，结果把味道调得不伦不类。初版本周朴园的话是这样的：

周朴园　(畏缩地)不，不，有些事简直是想不到的。天意很——有点古怪，今天——天叫我忽然悟到为人太——冒险，太——荒唐，(疲倦地)我累得很。(如释重负)今天大概是过去了。(自慰地)我想以后——不该，再有什么风波。(不寒而栗地)不，不该!

看了初版才知道修改本周朴园的话为什么那么自己不咬弦，前后对不上。原来初版中并没有“阶级斗争”的现实威胁，周朴园只有对天意的恐惧，对神秘的恐惧。但是，修改本把周朴园的恐惧写成对工人斗争的恐惧，也就是一个资本家末日的恐惧。

曹禺的晚年是在苦恼中度过的。自己作品的好与坏，他是一清二楚的。除了那篇写于1977年的修改本《后记》，曹禺晚年对修改本再也没有说过一句话，相反对初版的《雷雨》却说了很多。他一生剧作少，好的剧作就更少，连最好的剧作都由自己动手不由衷地删改一番，这真是令人惋惜的一件事。这种自我的创伤，我们有理由相信也构成了他晚年苦恼的根源。他小心翼翼地生活，想写出好作品来，也清楚什么样的作品才是真正的好作品，但就是做不到，就是写不出来。他的苦恼也是那个年代作家普遍的苦恼，可是，这种苦恼不是艺术的苦恼，而是艺术家落在世俗的苦恼。他谨小慎微的形象也是那个年代艺术家的形象，透过他的渺小和失败，可以认识那个年代。

五十年代人民文学出版社重印一批当年的名作，和曹禺的剧作一样，老舍的《骆驼祥子》也在当中。重印后的《骆驼祥子》经过了老舍关键的删改。老舍在《后记》中轻描淡写地说，“现在重印，删去些不大洁净的语言和枝冗的叙述。”看似文句技术上的修改，其实并不尽然。新本几乎没有增加字句，但删掉的却不是不洁净的语言和枝冗的叙述。新本删节共有四处：第六章虎妞勾引到了祥子之后的一段写景约二百七十余字删掉了；第十二章交代曹先生被捕原因约七百字删掉了；第二十一章分析议论祥子经受不起夏太太诱惑的心理七百余字删掉了；删掉第二十三章最后二千余字和全部的第二十四章。老舍写东西本来就没有色情描写的内容，所以，“不洁净”云云，如果不是无可奈何的搪塞就是另有所指。至于“枝冗的叙述”，老舍在《我怎样写〈骆驼祥子〉》一文中还表示结局收得太匆忙，只是因为报章连载的关系，不得不划一整齐二十四段，其实“应该多写两三段才能从容不迫地刹住。”本来就已经太简单了，怎么到了解放后就变得太冗长了呢？其实，对比初版本和修改本，答案是不难找到的。

重读初版本和修改本我们发现老舍的删除集中在两点内容上：第一，涉及祥子堕落自身原因的分析议论；第二，涉及对当年革命者的描写。老舍要删除第一方面的内容当然因为祥子毕竟是劳动人民，过多强调劳动者的阴暗面不但违背现实主义理论，也违背新社会的时代氛围。第二方面的内容要删除是因为老舍当年用了漫画式的手法写革命者，其中不无讽刺挖苦，如果原文照登，很可能得到“大不敬”的嫌疑。

《骆驼祥子》讲述的是一个堕落的故事，不过它不是养尊处优式的腐朽的堕落，而是一个底层人为生存而要强的堕落。老舍赋予这个故事不同凡响的意义的地方在于他并不过分强调社会性的苦难在祥子堕落过程中的作用，而是写了性的诱惑如何把自尊、健康、要强的祥子引向了堕落的深渊。性的诱惑摧毁了他的自尊，也就摧毁了他的人格。例如，他从乡下来到城里，没有自己的车，他可以凭力气租车拉，挣下钱再买属于自己的车；被军队拉夫，他逃跑，拐来骆驼卖掉再重新开始。但他过不了虎妞这一关，性的诱惑是他命运的分界线。对人生堕落的这种见解本来是老舍独到的地方。可是，解放后，社会氛围改变了，老舍也要趋时。按照现实主义的理论，把劳动人民写得如此消极和阴暗，显然是不妥的。老舍在修改本中小心翼翼地掩盖祥子堕落的关节。堕落故事的基本格局是改变不了的，于是老舍采取回避祥子堕落自身原因的方法，通过突出社会环境的压力，使故事向现实主义靠拢。第六章删去的那段写景其实写得非常好。屋内灭了灯，天上漆黑，不时有几颗流星划入夜空。带着发白的光尾，给了天上一些光热的动荡，过后天空又恢复了原样。“余光

散尽，黑暗似晃动了几下，又包合起来，静静懒懒的群星又复了原位，在秋风上微笑。地上飞着些寻求情侣的秋萤，也作着星样的游戏。”写景含蓄地暗示祥子这时如同寻求情侣的秋萤，虽然他像拿猫似的把虎妞拿在手里，但是，一个他不爱的女人，正是他迈向人生地狱的门槛。性的诱惑并不能等同于女人的引诱，既然是一本写堕落的故事，祥子自身阴暗的心理是不能不涉及的。随着故事情节的推进，初版本对祥子这方面的分析议论越来越多。在帮助读者理解这个堕落故事的意义上，这是必不可少的。可是，修改本却越删越多。性的种种诱惑暗示以后，祥子在盘算是不是要占点便宜：

这要搁在二年前，祥子决不敢看她这么两眼。现在，他不大管这个了：一来是经过妇女引诱过的，没法再管束自己。二来是他已经渐渐入了“车夫”的辙：一般车夫所认为对的，他现在也看着对；自己的努力与克己既然失败，大家的行为一定是有道理的，他非做个“车夫”不可，不管自己愿意不愿意；与众不同是行不开的。那么，拾个便宜是一般的苦人认为正当的，祥子干吗见便宜不捡着呢?——生命有种热力逼着他承认自己没出息，而在这没出息的事里藏着最大的快乐——也许是最大的苦恼，谁管它!

这段话修改本删节了，因为它伤害了祥子这个受旧社会迫害的劳动者的形象。其实，这段话对人性很有洞见，是老舍精彩之笔。二十三章后半部分和二十四章写祥子行骗、嫖赌，出卖革命者阮明得了几十块钞票，彻底变成了“人渣”。老舍这部分的删节使得本来完整的故事变得不完整，不但使一个堕落的故事没有彻底的完结，而且使这个堕落故事的意义大大削弱了。它没有写出性诱惑本身的复杂性，没有全面揭示性诱惑对人格的伤害。看来，老舍是在现实主义理论的框架面前却步了，不惜胡乱删改自己的作品迎合时代的社会气氛。

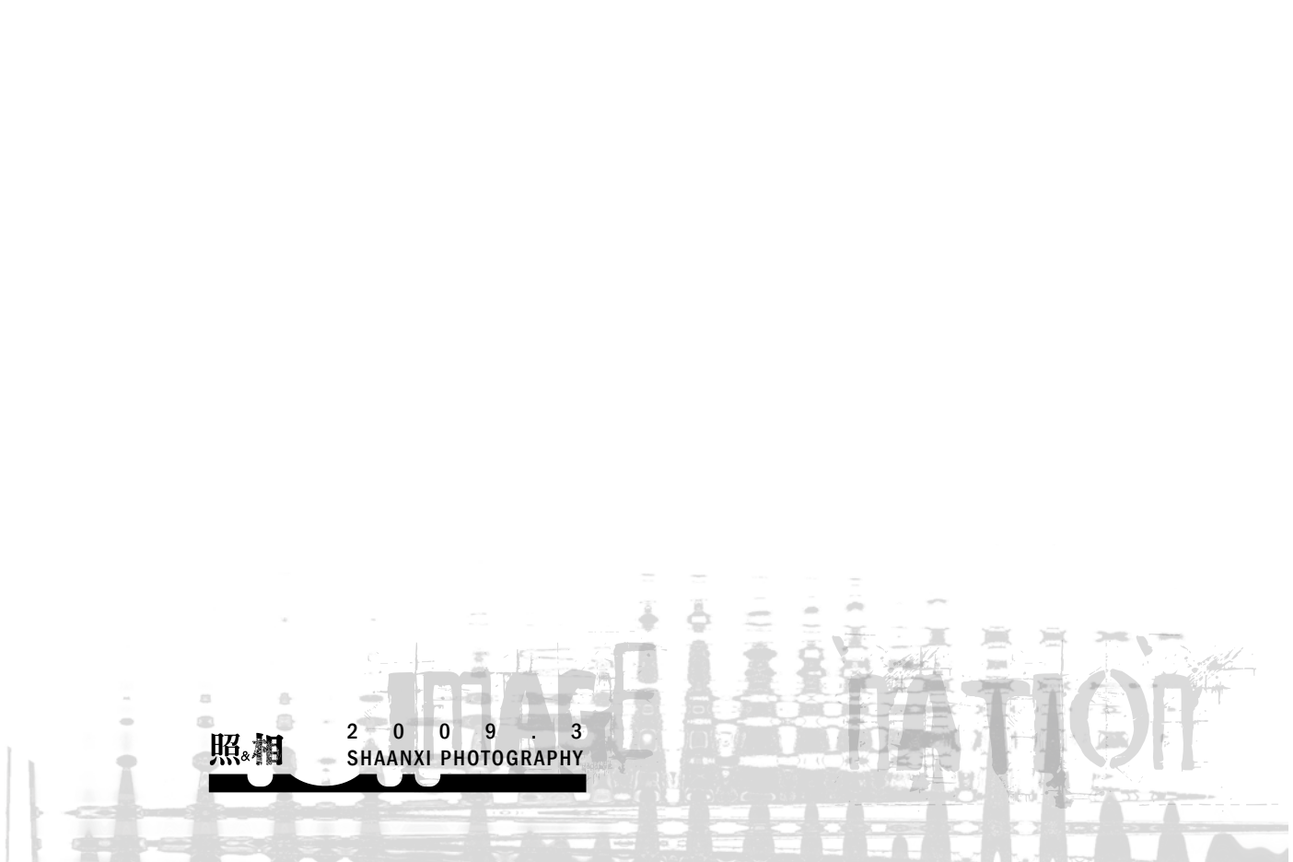
老舍喜欢用讽刺的笔调写东西，《骆驼祥子》算是比较克制的了，没有《二马》、《老张的哲学》那样幽默得有点油滑。写祥子的时候就没有用讽刺的手法，但他还是禁不住要挖苦一番，这在小说里主要见于写革命者阮明的形象。但这在三十年代不成问题，解放后可是不够恭敬。幽默的笔法带来了麻烦，推测起来，这也是老舍为什么要删掉整个二十四章的原因。小说有两个地方涉及革命者的形象，一是十二章，另外就是最后二十四章，修改本把涉及到革命者的地方都删除了。在老舍笔下，阮明是一个品行不端，以革命来讨口饭吃的人物。就像前清末年的时候有人吃洋教，现在有人吃革命。这种看法似乎是当年城市中产阶级的眼光，写在小说里本不是什么问题。那位阮明读书的时候功课就不好，得了不及格，怪罪正直的曹先生报复他，就到党部告发，害得曹先生被拘捕。后来祥子为了糊口，又出卖了以游行为职业的阮明。这一切都是在喜剧的气氛下叙述出来的，看看老舍怎样写阮明被抓去杀头的情形：

阮明是个小矮个，倒捆着手，在车上坐着，像个害病的小猴子，低着头，背后插着二尺多长的招子。人声就像海潮般的前浪催着后浪，大家都撇着点嘴批评，都有些失望：就是这么个小猴子呀!就这么稀松没劲呀!低着头，脸煞白，就这么一声不响呀!有的人想起主意，要逗他一逗：“哥儿们，给他喊个好儿呀!”紧跟着，四面八方全喊了“好!”像给戏台上的坤伶喝彩似的，轻蔑的、恶意的、讨人嫌的，喊着。——大家越看越没劲，也越舍不得走开，万一他忽然说出句：“再过二十年又是一条好汉”呢？万一他要向酒店索要两壶白干，一碟酱肉呢？

老舍的笔法使我们想起了鲁迅写阿Q。可是阿Q毕竟是辛亥年间的事，这位阮明分明就是三十年代的人。阿Q是个乡间的人物，这位阮明读过大学，组织游行，宣传社会主义。他的死法居然有点像阿Q，真是不可思议。这样的笔法不合时宜是肯定的，而且也不能明讲出删除的原因，只好委诸“枝冗的叙述”。老舍没有正面谈过他的删改，在1954年的《后记》里有暗示性的解释。他说：“在书里，虽然我同情劳苦人民，敬爱他们的好品质，我可是没有给他们找到出路。他们痛苦地活着，委屈地死去。这是因为我只看见了当时社会的黑暗的一面，而没有看到革命的光明，不认识革命的真理。当时的图书审查制度的厉害，也使我不得不小心，不敢说穷人应该造反。”人生的出路从来就不是小说能够指明的，一个作家不认识革命的真理也算不了什么过错。重要的是老舍在这里表明了一个顺从的姿态，一个愿意承认自己不够高明的姿态。他删改小说就是一个实际的行动。删改使得他的小说避免了在新时代新社会的尴尬，如果说中国的书写传统一直存在避讳的做法，从前是避皇上的名讳，现在则要避革命讳。可是，他的避讳却伤害了他的艺术。

意识形态是一种权力话语，它对作家的压力既是非字面的，也是字面的。所谓非字面是指它的势力。因为它挟持的是政治力量，不表示顺从的或者没有机会表示顺从的人在历次政治运动中已经领教了它的力量。所谓字面的，是指它是一个陈述，一个关于世界、人类历史和人类社会究竟所以然的陈述，它提供了一个理解这个世界的模式和路径。因此，这样的模式和路径落实到文学中来自然就形成了一套“政治正确”的标准，这个标准给出了什么虚构故事是允许的，什么虚构故事是不允许的；什么文学形象是应该如此这般的，什么文学形象是不应该如此这般的。透过这套“政治正确”的标准，意识形态控制了文学的每一个细微要素：故事、情节、人物、冲突、意象等等。作家在这套“政治正确”标准下写作。旧作所以要修改，就是因为它们违背了新时代的“政治正确”的标准，意识形态有足够的力量使得作家改写自己的旧作，透过作家自己的手把旧作修改成符合“政治正确”的标准。

转载自刘再复新浪博客 (2009-02-13 06:25:49) （全文完）



关于上海的摄影画廊

About Shanghai Photography Galleries
——Status Quo of Shanghai Galleries and Photography

Chen Guang-Jun

本刊记者：上海经济繁荣，但是摄影画廊好像不如北京，你是行家，请你谈谈这方面的情况?
陈光俊：在上个世纪上海人接触洋玩意可要比北京人多多了。照相机是其中之一，这跟上海殖民文化的背景有很大的关系。

本刊记者：实际上我们所说的殖民地那是一种被动的开放，我们的自尊心和民族利益因此受到伤害，但是在技术、管理、经济交流方面，是对一个城市的现代性进程的推动。上海的经济繁荣不能割裂历史去说。
陈光俊：没错儿。1949年以后上海的经济地位虽然很重要，但是文化中心转移到了北京，新时期改革开放最早的城市是深圳而不是上海，。这些都对画廊有影响。画廊生存在文化中心城市才能辐射全国。不过上海是极有潜力的地方，从2002年“百年印象”在北京开始组建，我们就注意了上海、广州，等城市。刚从美国考察回来我们就去了上海，当时觉得中国现在最重要的城市：一个上海、一个北京。如果在上海也运做一个“百年印象”，南北之间互相有个照应。

本刊记者：那为什么你们没有在上海设立分店?
陈光俊：后来我把步骤放慢了，原因一个是上海的房租明显比北京高，当时北京一块多，上海已经四块多了，但是我一直没有放弃。上海的莫干山文化区我只要去上海就一定会去那里看看。曾经有一个机会，在莫干山的一个国外的机构要和我们合作，后来这个合作我们没有谈成。在上海我们要开分支机构的想法，到现在我们也没有放弃。从我这个画廊职业人角度来看，上海是一个非常重要的城市，她原来的文化基础、对新的思想的兴趣和包容、人口的密集程度都给这个城市的摄影画廊发展留出了很大的空间。

本刊记者：上海目前的摄影作品销售业绩不如北京。上海有那么多国内外的有钱人，包括江浙这一带的众多大款，为什么市场不如北京?

陈光俊：大家都在找理由。可能是在上海的这些外国人主要是从事商业活动的公司，不是那些收藏家或者说不是从事文化事业的。再一个可能，我认为从一个外国人的角度来说，要想来中国购买摄影作品他恐怕人在上海也想去北京看看再购买。北京是文化中心嘛。就整体感觉看，上海的摄影画廊比北京大约晚三年，大多是03、04年起步的，开业到五年的画廊很少，他们现在还没成长到一个让非画廊人士瞩目的地步。再一个呢，我认为这些年很多的搞影像的艺术家都聚集在北京，全国各地的同道与朋友把北京当成作品集散地。人在北京，那他认识的就不光是北京的而几乎是全国各地的，只要是到北京来朋友们就喝酒聊天，会有特别多的人脉关系，这是画廊很重要的资源。上海的几家画廊里，基本上都是卖画的，因为这两年摄影得到关注了，有些画廊开始增加影像这个品种。画廊的经营是需要一定的周期，一般来讲至少五年。这期间和世界各地的潜在买家联系、发掘艺术家、市场推广都需要很大的投入，画廊不是一个短平快的赚钱行当。我们从开业到现在全部是这样一点一点做过来的，上海也只能是一点一点经过这个过程。上海的摄影画廊还正处发展曲线的低端，可能经过这两年之后渐渐进入一个良性发展阶段。我不是排斥跟我们观点不一样的，但是我觉得上海画廊没有北京画廊那种大气，包括选摄影家的操作方式。上海要和北京竞争必须重视人脉的优势。我现在还坚信，上海一定会是中国有非常大发展的城市，你看美国首都是华盛顿，纽约是美国一个非常重要的地方，全世界非常重要的画廊也在那儿，就是说上海在未来还存在发力的能量。如果我们国家经济还能这样平稳地走，我不敢说上海将来准超过北京，起码也应该跟北京不相上下，各有各的特色。

按我理解，画廊其实就是个产品，这些摄影家是我们产品的创造者，而卖方是我们的消费者。那么这两头儿抓住了，这画廊也就红火了，这两块有一头儿抓不住，那损失就大了去了。两头儿都没抓住那就玩完了！一般人不了解画廊是怎样工作的，要让大家认识到：画廊做的事平常你是看不见的。你不知道画廊在忙活什么，我们要参加美国、法国、日本、巴黎这样的展览，提前安排约定。我们也要在参加展览的地方做推广，包括出版印刷品、制做样片，这些工作都是我们在后面做的，也就是说你在画廊里根本看不到。每一年我们在推广这些艺术家方面要做很多细致的工作，研究他们，找人评介，评估他们的发展潜力。从摄影家方面来说，自己急着进市场一下子找四、五家画廊代理就乱套了，将来在市场上问题出现了最终不仅损害了画廊的正常工作，也损害了摄影家自己的信誉。摄影家和画廊都需要信誉，如果没有信誉客户凭什么敢买你那一张纸？我们的合同条款严谨，这是我们和摄影家达成一种默契，更是为客户创造价值的必然之路。我们画廊运营这么多年，一个宗旨，我是把作品放在第二位，作者放在第一位。比如：杨延康就是中国最好的摄影家吗？不一定。但是这个人好，有信誉，这非常重要！我们不希望代理一位摄影家的时候，办一次展览以后就没有可持续的发展了，画廊要发展能长期合作的摄影家。长期合作也是信誉产生的关键，我认为画廊的生命是诚信。我们所有的制作技术和摄影家的选择都有标准。大家在一起维护诚信，把这个平台打造稳固了，才能让客户、摄影家、画廊多赢。

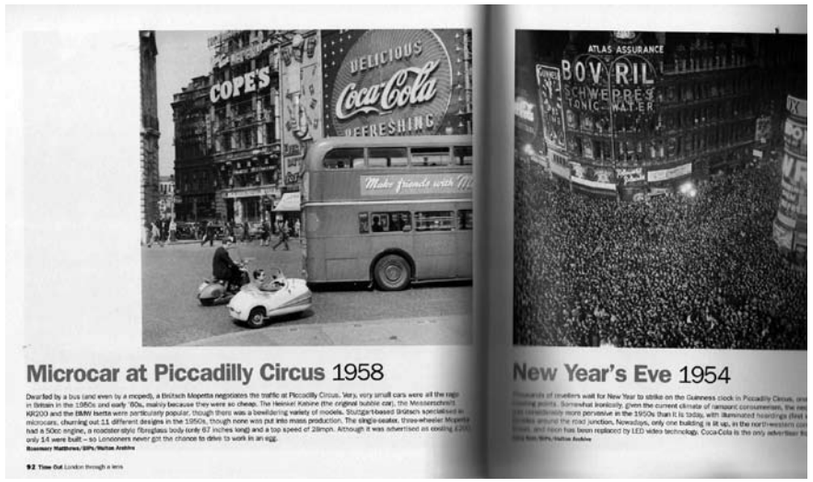
本刊记者：某位摄影家已经和你合作了就不可能再跟上海合作吗？
陈光俊：具体要看画廊和艺术家是怎样签约的，我们希望与更多的外地和国外画廊的合作，这是在保证艺术家利益的前提。但是在同一地区不能联合很多的画廊，分的家多了不见得是件好事，分的家多了画廊就不努力了嘛。你比如去年我们主要推姚璐，姚璐给了我们最大的自主权，销售问题他全都不管，所以你只能努力去做。我们在纽约谈合作时候，几家都和我们谈，我们就找一家条件最好的。我代理的艺术家在纽约一个水准高的画廊里展出才能说明我们艺术家的水平。我们在找合作画廊的时候特别严格、苛刻，这样对艺术家对画廊都有益。北京、上海这两个城市的画廊合作更不是问题。

本刊记者：有没有这样情况呢，摄影家心中会想我还希望在北京去卖，而不是上海，因为他认为在北京更好卖一点。以后京沪高铁修成了，往北京跑更方便了。
陈光俊：应该不会。中国这么大，摄影家这么多，上海有上海的收藏群体，北京有北京的收藏群体，你的客户他的客户不一定是一伙儿人。随着世博会在上海开幕，上海东方大都会的地位日益显露，上海的潜力还远没有被挖掘出来。

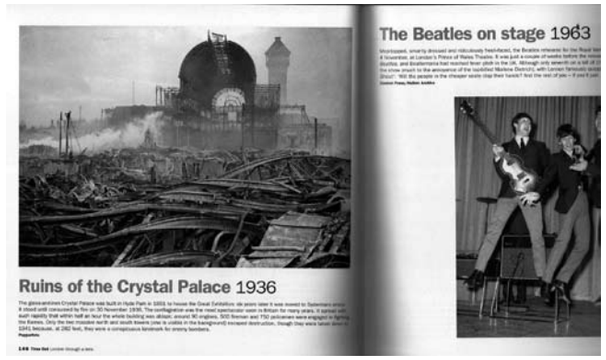
不变的城市风景和巨变的时代

——《镜头中的伦敦》的城市影像启示

李真



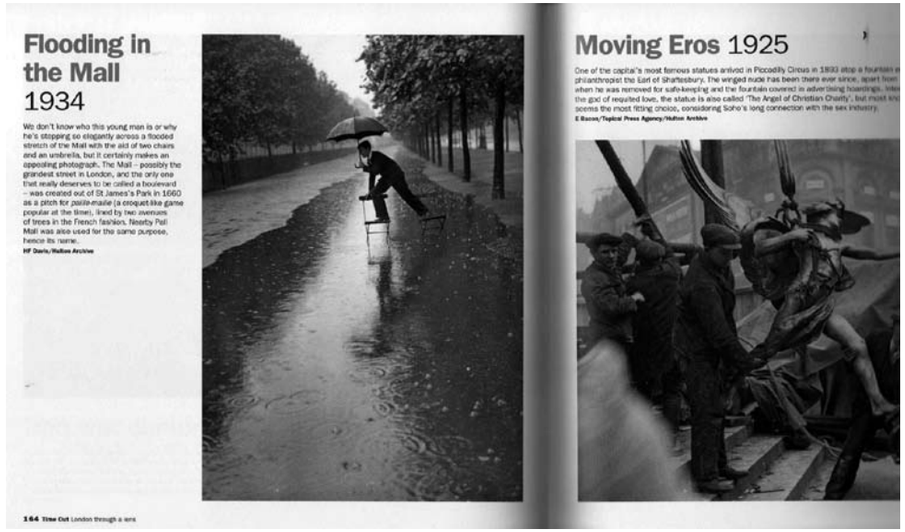
《镜头中的伦敦》（London Through A Lens）是一本由格蒂图片社（Getty Image）和伦敦Timeout杂志联合出版的伦敦题材的摄影集。宣传语里说这部摄影集展现了“一个你从来没见过的伦敦”，并非言过其实。这部以新闻纪实摄影为主体的摄影集汇集了格蒂图片社所珍藏的过去160年间的伦敦历史影像，其中有不少没有在任何媒体上正式发表过。对于生活在今天的伦敦人来说，这部摄影集所收录的很多影像无疑是新奇陌生、充满吸引力的，比如1900年的伦敦桥上的挤挤挨挨、一眼望不到头的马车群所造成的交通堵塞，1931年万头攒动、群情激昂的伦敦人迎接“圣雄”甘地驾临的壮观场面，1936年的伦敦街道上，一只调皮的大象横穿马路向有轨电车司机讨食的场景……这个“伦敦”你或许听说过，但肯定没有亲眼见过，即使你瞥见过类似的场景，在这里入选的照片也不是你所熟悉那副模样。很大程度上，这部摄影集借助时间发酵出了“魔力”：用时间把我们与他们和它们——镜头中的人与物分开，那些已经逝去的生活和事件在相机的定格中回光返照，一个“美丽新世界”就在一种有距离的凝视中被重构出来。

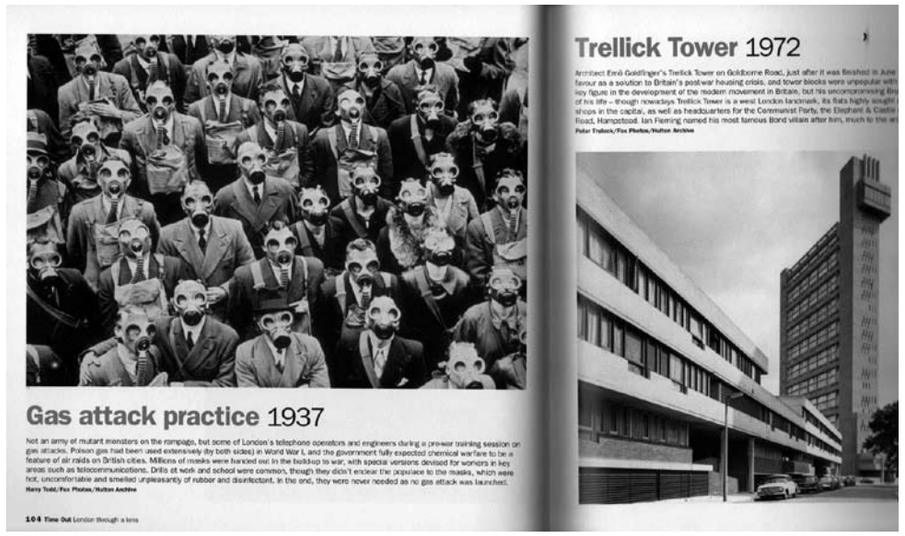


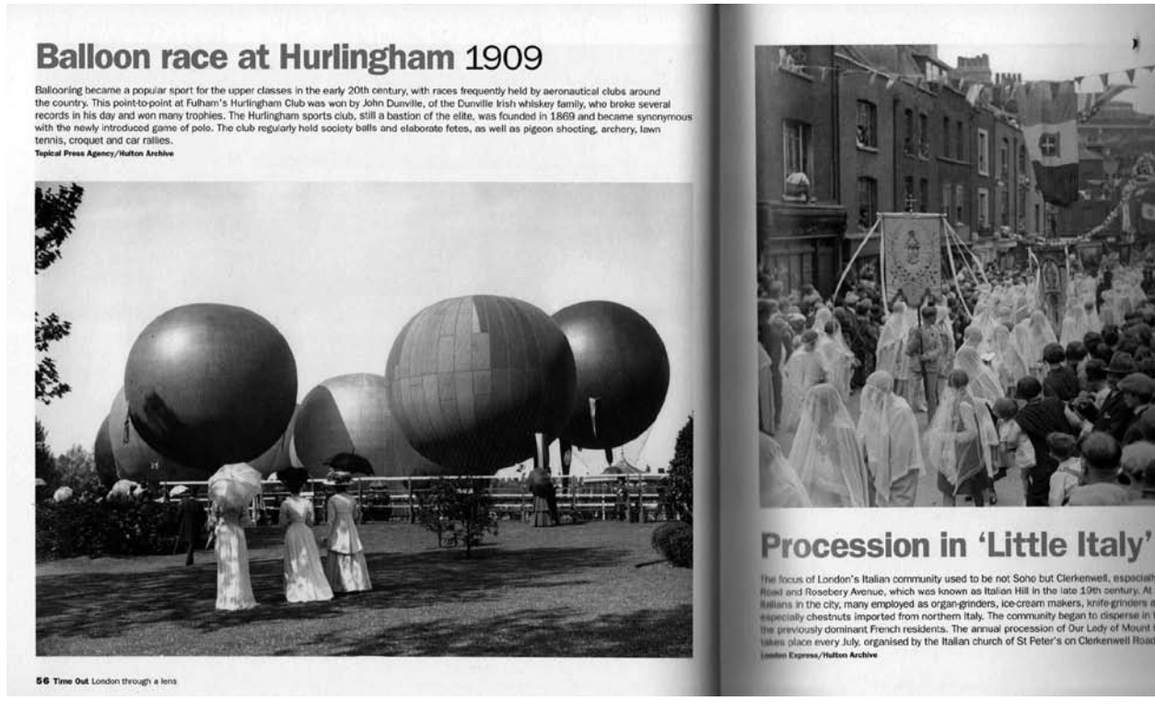


平心而论，这部摄影集中绝大多数单祯照片的震慑效果并不十分突出，但作为一部题材丰富的合集，却自有一种雀跃流动的生命力，让人不忍释卷。汇集在这里的200多张照片，时间跨度大，来源渠道广，其中拍摄最早的可以追溯到1843年，最晚近的到2007年，这里面既有知名摄影记者的力作和经典，也有无名氏的随手街拍，而涉及的题材则既有伦敦人街头巷尾的日常生活，也有伦敦作为一个城市所见证的历史意义非凡的重大事件。令人觉得神奇的是，所有这些庞杂的素材，在编辑精心的梳理和编排下，竟展现出一种相当均匀和谐的质感，生动鲜活，又浑然一体，还不时释放出一种俏皮的幽默感，让人忍俊不禁。

这部摄影集的编排，有意打乱了照片拍摄的时间顺序，让照片在相互视觉关系中找到自己的位置，并以此形成一种影像之间的互文。





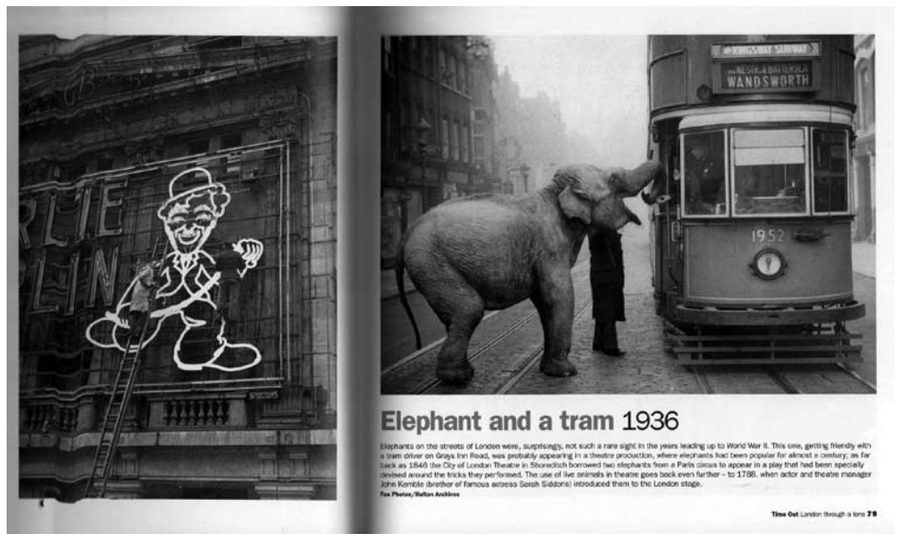


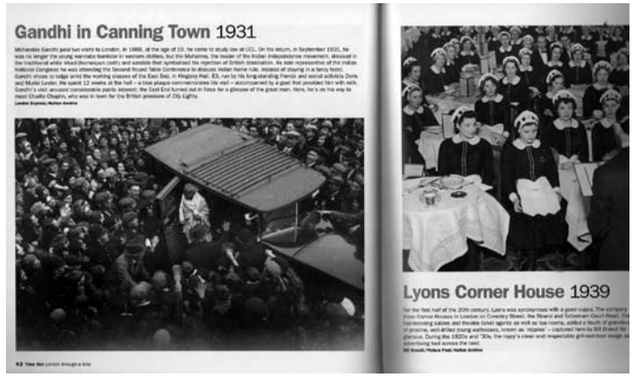
值得注意的是，这部摄影集的编排，有意打乱了照片拍摄的时间顺序，让照片在相互视觉关系中找到自己的位置，并以此形成一种影像之间的互文。翻看这本摄影画册，你甚至可以说是一场时空错乱的伦敦之旅。这样的浏览印象，很像在电影中看到的“蒙太奇”，是一种视觉的意识流。原来多是用做新闻报道用途的照片在新的叙事中产生了新的意义，单帧照片的价值，变得在互文中才能被定义。而这种互文，很多时候，不是题材上的物以类聚，而是影像形式感和质感上的一种对照和呼应。比如，摄影集中收录的众多的关于动物的照片并不按题材摆放在一起，最常见的情形是，两只咆哮相对的白熊的对页是两股并列的地下隧道的截面，虽然客体内容差别很大，在画面构成形式上非常一致。《镜头中的伦敦》最吸引人的地方在于，面对城市这么一个庞大的话题，以一种别出心裁的诉说城市故事的技巧，让这些照片的身份，在城市话题的高度复杂性中，产生了一种变动和暧昧，让人可以不断地进入这个似曾相识有颇感陌生的“视觉世界”。

原来多是用做新闻报道用途的照片在新的叙事中产生了新的意义，单帧照片的价值，变得在互文中才能被定义。而这种互文，很多时候，不是题材上的物以类聚，而是影像形式感和质感上的一种对照和呼应。

在为这部摄影集贡献新鲜感和陌生感的单子上，时下在城市中已经鲜见的动物，功不可没。看到那些跺着方步、在清洁工注视下列队行进的企鹅，憨态可掬、立身站着和士兵一起玩篮球的大熊猫，被警察拿着警棍在伦敦大街上驱赶放牧的羊群，你







一定会心情大好；而摄影集中入选的许多儿童照片，或游戏、或沉静、或欢笑、或落寞的照片，也流露出相当的温情和细腻。当然，这并不是伦敦的全部。这个城市所经历的黑暗时刻也间或杂色其中，要知道19世纪的伦敦曾是充满恐怖电影的元素的伦敦，是“理发师陶德”和“开膛手杰克”的伦敦。上流社会王公贵族更愿意在英格兰的庄园里做乡绅，除非不得已是不会到伦敦——这个污水横流、犯罪丛生的城市里辛苦地奔生活。那些坐在维多利亚时代的大街上的穷人低垂哀伤的眼睛，连环凶杀案受害者冰冷静止的面孔都在向我们讲述着属于伦敦历史的另一个侧面。

在附录中的一份索引列表中，读者又可以根据图片内容的分类，如“孩子”、“动物”、“名人”、“体育”、“交通”，“事件”，随意翻看时你或许不会注意，但照片目录最长的名单却是“名人”这一栏。它提示着人们，这是一个不断诞生人物、并吸引各方名流造访过往的城市。披头士、性手枪、马丁路德金、丘吉尔，还有话题不断的英国皇室，他们的存在为这个城市的魅力罩上了更加炫目的光彩。

在某种意义上来说，这部摄影集巧妙的编排让众多的摄影师的特点消失了，而他们的镜头所对准的主角——伦敦，这个伟大的城市的性格却彰显出来，跃然纸上。对于这些影像集合而成的丰富质地，用它们的新鲜感提醒我们，在这个城市里我们每个人都曾经经历过的独一无二的时刻和画面。这座城市最让人着迷的是其不可尽知的复杂性，多样性、坚韧生命力和永不停滞的活力，在这个无比庞大复杂的“事件发生器”里，总有什么事情在发生，永远有什么在发生，且不可重复。早期的城市文学中充满了对于城市偶遇，这种脆弱的缘分的感慨和感伤，实际上是对于城市机体的复杂性、事件偶发性的一种洞见。那些灵光乍现又倏忽不见的瞬间，那些曾经经历却无法延续，又无从分享的画面，某种程度上却被摄影保存了下来，在流动的时间中被再次经验，并得以持续的分享。

取景框和快门把镜头中的影像和现实世界永远的区别开，这就是我们往往能从照片上发现现实中看不到的场景的原因。



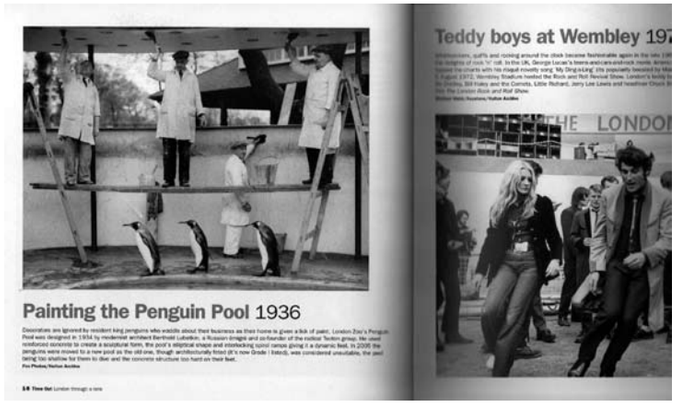
John, Yoko and Michael X 1970

Black power leader Michael X swaps a pair of Muhammad Ali's boxing shorts for the freshly cut hair of John Lennon and his wife Yoko Ono – the items were to be auctioned for charity. Michael X (born Michael de Freitas) was a pimp, drug dealer and rent collector for slum landlord Peter Rachman before becoming the self-appointed leader of London's black community in the 1950s, running a centre on Holloway Road called the Black House. A controversial figure, vilified in the mainstream press but supported by left-leaning celebrities, he was the first non-white to be imprisoned under the Race Relations Act (for advocating violence against black women who mixed with white men). Arrested for extortion in 1971, he fled to his native Trinidad, where he was hanged for murder a few years later.

Terry Disney/Express/Hulton Archive

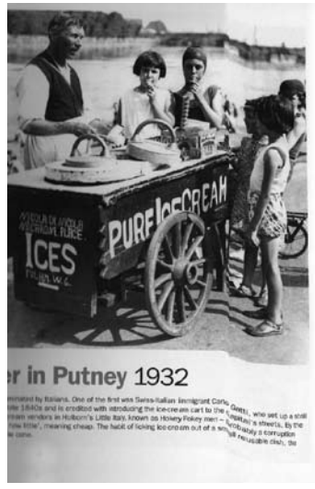
人类创造了相机，用来记录现实，但相机却超越了人们的初衷，从记录功能中独立出来，发展出一种独立的特性。摄影作为一门艺术，从某种程度上与小说有一种类似的功能，就是呈现有别于现实表象的虚构化的现实，或者说，摄影把现实世界简化、纯化、概括化了。取景框和快门把镜头中的影像和现实世界永远的区别开，这就是我们往往能从照片上发现现实中看不到的场景的原因。这是我们不曾见的伦敦，因为这是一个只在镜头中存在、在人为的叙事中呼吸的伦敦，这些充满陌生感，新奇感的城市镜头是当然是从现实里截选出来的，并非刻意的人为设置，但却通过相机蜕变成了另外的东西。

《镜头中的伦敦》以这样一种特殊的方式表达了一种历史的可能性，城市影像的可能性，摄影的可能性。一个人，一位摄影师的视角，自有其价值。但通过城市影像档案的收集、保存、归档和整理、筛选和编辑，我们可以创造出源源不断的价值。《镜头中的伦敦》这个“美丽新世界”是通过对于世界上最大的影像档案馆Getty Image的伦敦影像，重新挖掘和梳理达成的。而这种“影像档案””显然又别于单纯的个人影像记录，而是一种有意识、又自觉的一种更高层面上的组织行为，既力量强大，也意义非凡。



Painting the Penguin Pool 1936

Teddy boys at Wembley 197



r in Putney 1932



George V's coronation 1911

透过镜头，我们可以看到一个不同的城市、一个不同的世界，透过镜头，我们可以创造一个不同的城市，不同的世界。同样，通过精心的挑选和编辑，不同的排列组合，同样的影像可以在不同的相对位置中呈现出不同的质感，我们还可以不断地创造出新的城市、新的世界。现代意义上的展览和出版物作为媒介手段，改变了摄影的面貌，改变了我们对于影像的认识，改变我们对周遭、对历史的看法。一个影像化的“美丽新世界”并不只是在未来的某个重大时刻、某个不同寻常的才能捕捉到。从日常中捕捉不平凡，从现实中捕捉神奇，从历史素材中挖掘新视角、讲述新故事，正是这本摄影集给我们的视觉启示。

关于《真实的谎言》不同看法

A Different Opinion on True Lies

尊敬的《照&相》杂志编辑：

您好！读过贵刊2008年第2期，除了喝彩之外，也觉得有点话要说说，特别是关于《影像谎言》一文中的相关例子。文中所举罗伯特•卡帕“疑为摆拍”的两张照片，确是一个系列的，也就是卡帕在1936年9月5日同一次采访中拍摄的（拍摄地点为西班牙的塞拉穆里阿诺村），但这两张照片是在不同时间、不同地点拍摄的两个人，也就是说，一张拍摄于该天下午两点钟，在村东头，是张三训练时崴了脚脖子倒下；另一张拍摄于三点钟或五点钟，在村西头，是李四中弹倒下。当时的具体情境是：中弹战士属于西班牙阿尔科伊“自由青年”分队，因为他穿戴的武装带和子弹包是该分队指挥官专门请阿尔科伊村的工匠单独设计的，当时参加塞拉穆里阿尼村战斗的其他分队的人都没穿也不可能有那样的装备。《战士之死》是摆拍的说法出笼后，先后有两位研究者进行了实地考证，一是查阅萨拉曼加和马德里的政府档案，确认了1936年9月5日下午在塞拉穆里阿诺村发生了共和军与佛朗哥军队的战斗，并且确有且只有一名士兵死亡，名为巴罗尔•加西亚。此后，研究者在阿尔科伊村找到了巴罗尔•加西亚的弟弟和弟媳妇，他们确认了照片中倒下的战士就是巴罗尔•加西亚。详细考证过程，可参阅美国摄影史家、卡帕的传记作者Richard Whelan在《光圈》杂志2004年冬季号的长文。

关于罗森塔尔硫磺岛的照片，罗森塔尔通过美联社的档案找到了当时的底片，证明了整个的拍摄过程确是抓拍的，当时的情境是：美军攻上硫磺岛折钵山后，在山顶插了一面国旗，但较小，当时罗森塔尔也不在现场。次日清晨，美军决定换一面大的国旗，罗森塔尔就在美军战士换旗的时候，拍下了现在的这张照片，他没有参与指挥插旗的所有动作；此时，硫磺岛的战斗尚未结束。

再说杜瓦诺拍摄的《市政广场的接吻》那张，杜瓦诺从来没说自己是抓拍的，他在发表时还交代：接吻者后面走过来的那个带圆帽子的男人，是都柏林人，来自爱尔兰。

关键还不在这儿，而是把卡帕、杜瓦诺、史密斯等作为摆拍的靶子和例子本身就是错误的，是缺少历史观的表现，这就像笑话原始人不穿衣服或者乱交一样——是用今天的伦理来要求两万年前的祖宗；不是祖宗错了，是我们自己可笑。实际情况是，在1970年代之前，摆拍在国际报道摄影（此为广义，包括新闻摄影、纪实摄影）界还不是焦点问题，卡蒂埃-布勒松等人抓拍，史密斯有时摆拍（只是调整人物站位或光线方向，并不捏造事实），这完全是个人的摄影习惯，没有人去对他们说三道四。这是因为当时的摄影伦理还没有发展到现在的程度，那时候认为摆拍是一种正常的报道方式。在1950年代很多摄影师用32度的伊斯曼电影胶片，胶卷的感光度也在60度甚至更低，很多场合不容易抓拍下来，这也是卡蒂埃-布勒松伟大的原因之一。再往前看，英国摄影家约翰•汤姆逊的作品集《伦敦街头的生活》（1870年代）都是摆拍的，把一个个人安排好，站上半天才能完成曝光，他的那本书里面没有一个画面是真实的，也就是说伦敦没有一个真实的生活瞬间是照片中那样的——但汤姆逊被认为是纪实摄影的重要先驱者。再看纪实摄影的早期大师们，尤金•阿杰的照片很多也是摆拍，布拉塞有时也摆拍，拉蒂格给妻子Bibi拍了很多照片，绝大多数是摆拍的，或者是她处于静止状态（如上厕所）时拍摄的，但却被广泛评价“自然”。直到1960年代，新纪实摄影的代表人物黛安•阿勃丝拍摄的美国社会的边缘群体，很多都是摆拍的；《生活》杂志的大师阿尔弗雷德•艾森斯达特（1898-1995）一生都在玩摆拍（当然也有所谓“抓拍”），却被美国人尊为“美国新闻摄影之父”，又作何评论？

中国报道摄影界一向是把美国人的标准作为自己的标准的，但却忽视了所谓的报道摄影是一个历史的过程，摆拍正是其传统之一，特别是在今天所谓的“纪实摄影”方面。今天还在用“摆拍”“抓拍”做标准来讨论报道摄影和纪实摄影，是一种泛伦理化（说白了就是弱智）的表现；就像用“荡妇”“贞妇”为妇女贴标签一样，让人恶心！

因此，“影像谎言”应该有一个界定，在关于谎言的伦理建立之前的卡帕们，应该作为摄影史来讨论，与其说那些照片有谎言之嫌(按照无罪推定原则，这么妄加推论本身就是错误的)，不如清楚地阐释这些照片的拍摄过程更有意义；如果不能做到这一点，闭上嘴不失为一种绅士风度。

有一本书叫《政治委员消失了》（The Commissar Vanishes: Falsification of Photographs and Art in the Soviet Union），说的是斯大林时代如何修改图片增减图中人物的故事，中国也有此类故事，那是真正的谎言。

不当之处，请原谅。
致礼！
边疆读者：无哀

“华山王”黄继贤的传奇故事 结束篇

黄继贤 口述 石宝琇、陈曦 整理

Legend Serials of “Hua Mountain King” Huang Jixian, Part 4



1962年 吉林四平

冒着被批判的危险 第一次上华山

1958年我从朝鲜撤回祖国，文革当中又从沈阳军区调到陕西省军区，在完成部队的宣传任务之余，我把目标渐渐对准了华山。

当时华山气象站已经被部队军管，上去吃住都很方便。再说我是陕西人，却从来没上过华山，也说不过去么。刚好遇到全军搞影展，要各个军区搞创作参展，我就趁这机会上华山了。

那时候中国还没有“旅游”二字，所以华山根本没人管，庙宇被破坏，路无人修，很难爬。当时气象站上就十几个人，他们不是搞天气预报，只是发气象信息，即每隔一个钟头给国家气象局发一次电报。好不容易爬到山上，刚住进气象站就下雨了，一天一夜没停歇。烦人的云雨把山笼罩得啥都看不见，我就问气象站同志咋办？他说，你别慌，明天天晴了你就看到云海啦！

我一夜几乎没睡着，不时地起床趴在窗口看天气。折腾一夜，天快亮了我却睡着了。猛地听见外面有人喊吃饭了！我赶紧起来趴窗户上一望，哎哟！那个云啊雾啊就在那里飞呀！一会儿把山遮住了，一会儿又露出来了。我从来没有看过这么好的景色，激动得不行。我手忙脚乱照云海，一直拍到中午，云雾慢慢散了。反正那时候还都用的是黑白片，能多拍就多拍，也不心疼。

现在说起这事，可能有些年轻人还不信，在六七十年代“文革”期间，江青为首的极左分子提出，凡风光、花卉类的摄影作品都是修正主义的东西，要坚决批判哩！记得之前在沈阳军区整风时，把全军区摄影员都集中在一起学习“江青文件”，然后纠正她所指责的 “不正之风”。当时搞“人人过关”，强迫每人都要对照自己作思想大检查啊！我们军里有个摄

影员拍过几个女民兵，拍得不错，在《中国摄影》杂志上还登过封面呢。没想到却受到严厉批判，说你为啥只照女民兵不照男民兵？还找的都是长得漂亮的？

所以我在华山照完云海回来，把胶卷冲完，就不敢放大成照片，怕叫别人看见。即使别人不干预我，我也心里害怕，万一人家说我是修正主义咋办？

借智取华山老英雄威名 名正言顺拍风光

初试拍摄华山烟雨云海之后，我尝到了甜头，于是每逢下雨天，我都会背着相机上华山。但是不能光照风光呀，万一人家发现我爱山水之美，那还不是现行的资产阶级嫌疑？突然我想起了当年刘吉尧带八勇士智取华山的传奇故事。我就打算找着他，再把八勇士一起请到山上，在智取华山的现场，拍摄老英雄给青年民兵进行革命传统教育的照片。

于是我立即给军区写了份报告。结果领导对这个题材很感兴趣，大力支持我，说不能只带几个人，要带就带一个连上去。我又把这个想法告诉北京的《解放军画报》编辑部。他们一听，马上派一名记者来西安和我配合。

我们来到渭南军分区一问，那八勇士有的已经不在陕西了，而那个给解放军带队的樵夫王银生也被打成反革命 。我去一打听，原来地方上欺负人家，就把莫须有的罪名放在他身上了。我说不管怎样，这次我要把他带上华山，还要把当年的绳子也带上。就这样，我们和王银生一起去见刘吉尧，然后在渭河北又找到3位勇士，但其中一位因为被批斗，精神已经不太正常了。下了一番工夫后，终于拍了一组照片在《解放军画报》刊登了。军区领导一看很高兴，对我说，黄继贤，以后你需要啥就给你，拍啥题材都可以。我说好，有首长支持，保证完成任务。

没想到八一电影制片厂见到《解放军画报》上的报道后，即刻派一个拍摄组来西安找我，然后一起带上刘吉尧和民兵，重上华山，又拍了一个短片，在全国上映。

慢慢地领导知道我是个干事的人，就放手让我去工作了。就这样，我就有正当理由和充足时间去拍华山了。

尝试航拍　飞机漏油差点出事故

后来，我想拍郑国渠。这样的历史遗迹一定要留下大景照片，但如果没有高角度，就会拍得很平庸，而要拍得全面，就需要飞机。我就打了航拍报告，结果陕西军区领导同意了。但调动飞机必须通过兰州军区才行，于是我给兰州军区新闻部打电话，对方一下就答应了。

我们乘的是国产的直升飞机。头一天先上去试拍，寻找角度。我抓住机会连拍了好几张。第二天正式拍了，谁知刚飞过渭河，就隔着窗户看见飞机的起落架上有黑色的油斑。我想昨天还没有啊，是不是哪里漏油了？正想呢，领航员过来把我一拍，说返航了。那时候机场在西安西郊，我记得飞到新城广场上面时，机身就开始摇晃。我当时想着千万不敢掉到这里，把那么多的人压了咋办？飞机最后从飞机场那个土墙上掠过去，一下子就栽到麦地里去了。

驾驶员一下飞机就来到我跟前，说老黄呀，咱们今天真幸运。我问他，你是不是早知道了？他说：肯定么，你看前面玻璃！我一看，上面流满了黑机油。我说：直升飞机可以随时降落么，你刚才在渭河边上落下来不就行了，为啥非要摇摇晃晃回机场？万一途中掉在城里把人砸了咋办？他说：老黄，你不知道，我们坚持回到机场，不算大事故。如果落在飞机场外面，就要通报，算大事故哩！



1972年12月，我的全家再次悼念周总理

过了四五天，说飞机修好可以再飞了。我还是有点担心，就建议先在钟楼上面转转试试看。不料在钟楼上空转到第三圈的时候，机油又喷出来了。我就喊，快回去吧，又漏油了！我再朝下看，钟楼周围行人都往上面看呢。原来夏天人们都穿白衬衣，麻麻点点的都滴上油了。

这次返回之后我就再也不想飞了。后来带几个民兵在水渠旁一立，拍了两张，这个新闻稿就算完成了。

转业到红旗厂 以宣传好人好事抵制批邓

1971年10月，林彪事件发生之后，军委召开第三次会议，决定把部队一些编制缩小。军区新闻组首先被撤销了。领导就找我谈话，让我到文化组去当组长。我妻子松年却说，你也别跑了，转业到我们红旗机械厂吧（即现在的西航公司），我同意了。但我嫌进厂以后不自由，主要是再没有机会上华山了，我就向厂领导提出到厂俱乐部宣传组工作。结果如愿，还当了副组长。

当时是“文革”后期，社会上的极左思潮正厉害哩！一次红旗厂造反派的头子鼓动批判邓小平，当时的美术干事叫马保林，造反派头头让小马做两个批判栏，专门批判邓小平和《工业十八条》，做成连续的漫画形式，一条一条地画出来。小马就来向我汇报这个事情，我一听，说这事不能应承，咱们的宣传栏是宣传好人好事的，批邓不干。

随后，我立即搞了一个宣传好人好事的大型展览。那个造反派头子看了，马上来找我，说你怎么没有搞批判栏呢？我说俱乐部是专管宣传好人好事，大批判不是我应该抓的事情，那是宣传部干的活儿。他听了也没话说，走了。

后来厂宣传队排了一个话剧，还是批判邓小平的。可是这个话剧的剧情中竟然把邓小平给开除党籍了。我就立刻提出来，说这个不太对吧。一个造反派分子说咋不对？我说，人民内部矛盾是把同志往回拉，敌我矛盾才是打倒呢。你们这样编戏，不是把内部矛盾激化了么？再说邓小平还是党员呢，并没有开除党籍呀！这是中央文件上写明的。他说，不对，你说的那文件早了，你看看现在报纸上咋说的！其他人都不敢说话。

不久，“四人帮”就被打倒了。大家都觉得我思想清晰，还有胆量说真话，都很看重我。不久陕西省副省长郭云中到厂里视察，还在职工大会上为此事表扬了我。

百上华山

从“文革”后期开始，我就再不想搞那些政治宣传上的事情，我想离开工厂。经过几年折


1973年冬，在华山北峰

腾，我终于来到陕西人民出版社，当了摄影编辑。 离开工厂到出版社，这个机遇对我来说是一生的转折点，因为出版社给我的任务正好跟我的想法一致，就是搞创作，就能实现我拍摄华山的愿望。上个世纪80年代初挂历流行，当时给我的任务就是把挂历做多做好。

当时我拍华山时还没想着出画册，就想怎么把挂历编好。我把过去一些老前辈拍的华山照片（都是黑白片），以及历代名家写华山的诗都收集来，认真学习、琢磨、领会，从中产生出自己拍摄华山的创意和构思。

那天拍的华山雪景是我一生中最好的

有一次拍南峰的雪景，西峰气象站的同志也陪我一起去。走到南峰，也就是落雁峰，沿着绝壁的边缘慢慢下去，在一个突出的石崖上找到角度。拍完片子，在返回的路上要上一个50多公分的小石坎，需要拽着旁边的松枝才能上去。松树上落满厚厚的积雪，根本无法分清是不是枯枝，结果手猛一拉，就听见树枝断裂的“咔嚓”声，身体猛地向后踉跄了一下，脚一滑，一条腿赶紧跪在地上，这时另一条腿已经悬在绝壁外了。我身体僵直着，一动不敢动。这时气象站的同志突然不见我了，就大声喊。我只敢小声答应着。他们赶紧跑过来把我拉上来，三个人一下子都坐在雪地上，脸色刷白。等回过神再探头往下一看，太可怕了，那真是万丈深渊啊！三个人又同时大声地笑了。可是三个人的腿都还打着哆嗦哩。

拍长空栈道身绑木板探出悬崖命悬一线

南峰的长空栈道是华山最为险要的地方。所谓长空栈道，其实就是悬在万丈绝壁上的一条条木板子，人站在上面，连转身的空间都没有，所以拍摄角度是最大的问题。我去了好几次，拍出的照片都不理想。后来，我终于琢磨出一个办法：找一块大约4米长的木板，让当向导的山民用绳索把我捆在木板上，然后让他们把我从平台上往悬空处慢慢移动。这样，整个人就悬空了，拍摄角度也有了。可我又担心他们万一压不住这个板子，那可就完蛋了，我就把绳子的一端拴到山体上，这样保险一些。虽然惊险，但我端着照相机终于可以延伸到长空栈道之外了。拍了几张，感觉还不错。

但过了一阵子，我嫌这个角度把长空栈道拍得还不够险要。我和智取华山的老英雄刘吉尧再次上山。他带着民兵上到长空栈道时，从一块大石头边拐了过去，立在一块突出的悬崖上。从那个角度照长空栈道，一定好！我就脱了鞋，慢慢地摸到那块悬空的石头上，那里刚好有一个小平台，可以站一个人。谁知当我一站起来，忽地看见下面的万丈绝壁，乱云飞绕，顿时眼花缭乱，出了一身冷汗。但站在这里可以把长空栈道全景看到。我猛拍一阵子，心里别提多高兴。但照完相以后却回不来了！因为返回时身体角度不同，很难在绝壁上插足。我站在那里两条腿不停地哆嗦，心想这回弄不好就交差了。多亏后来挑夫抛过来绳子，让我拴在腰上，壮了我的胆子，才一步一步地爬回来了。然而这还不算是最危险的一次，另外一次拍片经历才称得上让我终身难忘。

差点儿被“银河落九天”冲到山下

在我的心目中，一直构想着一幅“银河落九天”的图片。所以只要遇到下雨天，我就一次次地在山上守候。角度早已选好，只要能抓住瀑布飞泻而下的瞬间就成了。但不知等了多少年多少回，始终没有非常理想的飞瀑出现。后来才摸清，这是因为华山峰顶面积比较小，聚集不了过多的雨水。只有雨水特别充足时，山涧才能形成瀑布。但下雨的同时云雾也多，这时瀑布再大，但被雾气笼罩，啥也看不见，所以根本无法拍摄。

但我决不放弃，就这样年年都去拍，每回都在雨中守候。

气象站的同志们知道后很感动，纷纷给我出主意。有个同志告诉我：“‘二十八宿潭’的最后一潭就在三座山峰的山谷汇聚处。这里也是三股山泉汇合处，晴天都可以把潭水蓄满。我把水用东西拦住蓄水，你在下边等着。等到水位够高了，我一放水，哗地一股脑儿淌下去，不就可以拍到瀑布奔流的镜头了吗？”我一听有道理，赶紧到那里一看，果然有一个直径两米左右、深一米多的石潭，潭边有一个不到一尺宽的流水口。于是我用树枝和土把出口堵住，结果不到半个小时水就满了。我按捺不住，就想先试验一下，看看水到底有多大。不料刚把堵在潭口的树枝和泥巴提起来，湍急的潭水“哗”的一下子把我推倒在水里，一瞬间我就被冲到了悬崖边，两只小腿已经吊在绝壁上。好在流水口不大，正好将我的身体卡在那里。当时我紧张得连呼吸都屏住了，好像只要一出气，就会掉到那万丈深谷之中。我就这样躺在水里，直到水流完了，才敢慢慢起身。回去后，我在西峰招待所的床上躺了一天一夜，却始终睡不着——满脑子都是悬崖下的万丈深渊，后怕得不得了！我在气象站静养了两三天，还是没回过魂来。当时我下定决心，再也不拍这个片子了。


1982年，我在长空栈道

从此，只要一走到绝壁跟前，我就头晕、心颤！但过了没多久，还是管不住自己心魔。到了第三年，我终于发现一个新角度，从山口的斜面可以拍到这个瀑布。我就像个猎手，经常猫在那里等，终于有一天在雨后拍上了“疑是银河落九天”的画面。这个心愿总算了却。

今生我无憾

回顾我的后半生，几乎所有的摄影活动都在华山，我和华山结下了不解之缘。从1970年第一次上华山，一直到1998年，也就是通缆车之后、身体摔伤之前，一共上了130多次西岳险峰。近几年，我由于多次摔倒，造成腰部以下无法动弹，但我的心思还在华山上。2008年4月，陕西摄影家协会为我主办了个人华山摄影作品展览，这可能是我一生中最后一次大型展览了。我很激动。我坐着轮椅，一幅幅地看着，一次次攀登华山的经历又回放起来。

细细回顾我的一生，更是思绪万千啊！

陕西摄影“新生态”

---民间•10&10纪实摄影展在西安开幕

本刊讯：2010年1月9日，题为《民间•10&10•陕西纪实摄影新生态》展览在西安市群众艺术馆开幕。这次展览由资深摄影家焦景泉、石宝琇策展；著名画家万鼎为展示艺术总监。参展者有：张晓明、杨小兵、孙越峰、黄新力、彭祥杰、秦岭、苏智、李胜利、马向群、白涛等。

这次展览，明确以“民间”为主题，作者年龄从30多岁到60岁，每人限定10幅，总共100幅作品。虽然这只是“民间•陕西纪实摄影新生态联展”的第一组展示，但已经比较鲜明地显示了陕西纪实摄影三代人的阵容和坚持；而且展品多是2005年以来的新作。台灣資深影像文化工作者、著名评论家蕭嘉慶先生为展览撰写了题为《一個值得期待的攝影展》的评论。


白涛


苏智


彭祥杰


李胜利


秦岭


马向群


杨小兵


黄新利


张晓明


孙越峰

