

艺术、史诗与民生 ——中国近现代摄影的浙江维度

邢千里

摘要：摄影技术传入中国以来，浙江摄影人不论是摄影规模还是摄影成就，都一直走在全国前列。这其中的代表人物既有凭借“集锦摄影”蜚声海内外的文人摄影家郎静山，也有用镜头记录战争年代壮烈与伟大的红色摄影师徐肖冰，以及被誉为中国“跟踪摄影第一人”、用数十年时间记录十几户家庭新旧时代巨大变化的记者徐永辉。作为中国近现代摄影的重要组成部分，浙江摄影以其丰富生动的摄影实践，跨越了两个世纪的鲜活而丰富的历史视角，浓缩了在波澜壮阔的时代语境下中国摄影的三个重要维度：艺术、史诗和民生。浙江摄影不但在中国革命和建设进程中发挥了重要作用，也为中国近现代摄影乃至当代摄影的探索与自我确立提供了具有启发意义的方向与经验。

关键词：近现代；摄影；浙江；艺术；史诗

作者简介：邢千里，男，讲师，博士。（浙江传媒学院 设计艺术学院，浙江 杭州，310018）

中图分类号：J409.2

文献标识码：A

文章编号：1008-6552 (2017) 06-0118-06

不论是从时间概念还是文化概念而言，摄影术传入中国的时机与面临的处境都远远超出了一项科学发明的传播学意义，更像是一次东西方文化上千年来真正意义上的“晤面”。然而，这样的“晤面”不是早年的欧洲人看了《马可·波罗游记》中那个遍地黄金、神话般的中国后心存向往的“晤面”，不是那个18世纪法国启蒙思想家伏尔泰所说“没有一个人在他们著作的某一部分中，不对中国倍加赞扬……看到这样的国家，他们叹为观止，心驰神往”语境下中国与欧洲的“晤面”，^[1]也不是中国皇帝“普天之下，莫非王土”心态之下的“晤面”，更不是乾隆皇帝在1792年回复英王乔治二世的国书时所说“见尔恭顺之诚，深为嘉许”居高临下的“晤面”，而是在欧洲人坚船利炮的胁迫下，在鸦片战争中一败涂地的满清帝国与耀武扬威的西方列强之间的不平等对话。1844年，在距离达盖尔（Louis Jacques Mandé Daguerre, 1787—1851）在法兰西学院公布他的这项伟大发明后仅仅5年，摄影术便已经跟随着西方军队、官吏、传教士和商人的脚步进入中国，开启了中国摄影史序幕。同时，也注定了摄影术在初期对于中国这个古老东方帝国的“殖民式凝视”。

与之相对应，中国早期摄影人面对摄影术这一西方舶来品的心态也是复杂而微妙的。一方面，它是让人趋之若鹜的新奇机巧的“洋玩意儿”，特别是对于那些五口通商后最早接触这一发明的中国人来说；另一方面，摄影术也被很多中国人视为伴随着军事和经济侵略的西方列强的工具之一，是西洋人优越性的象征。在两次鸦片战争中一败涂地的事实面前，长期以来中国人引以为傲的“天朝上国”的自我幻觉瞬间坍塌，对西方曾经的认知模式势必在救国存亡的时代大背景之下发生根本性的、充满激进色彩的逆转。洋务运动“师夷长技以制夷”的思想不仅仅局限于工业生产和军事技术，更被全面地引申到对文化和艺术的反思之中，直接导致了“五四”新文学和新艺术运动的产生。摄影术作为西方科学技术和文化艺术的一部分，自然也被中国知识分子视为缩小与西方差距，谋求民族自救的重要工具。雍乾年间的大画家邹一桂（1686—1776）曾经不无嘲讽地评价西方那些惟妙惟肖的油画“虽工亦匠，故不入画品”，到了蔡元培这里，却已经将传统艺术这种高度程式化和逸笔草草的做派视作阻碍中

国文化进步的主要因素。他在北京大学画法研究会上呼吁：“故甚望学中国画者，亦须采西洋画布景写实之佳，描写石膏像及田野风景。今后诸君，均宜注意。此予之希望一也。又昔人学画，当用研究之方法贯注之，除去名士派毫不经心之习，革除工匠派拘守成见之讥，用科学方法以入美术。……诸君持之以恒，始不负自己入会之本意。此予之希望二者也。”^[2]

与摄影术在西方的发展脉络截然不同，摄影术传入中国伊始就注定了与剧烈的社会动荡和特殊的政治文化语境密不可分。摄影相比图画和文字有更加突出的视觉冲击和宣传效果，因此必将在风起云涌的时代浪潮中扮演越来越重要的角色。

浙江历史文化悠久，艺术底蕴深厚。从文人画到院体画，从二王到南宋四大家和元四家，再到徐渭、陈洪绶、吴昌硕，从陆游到李渔再到王国维、徐志摩、鲁迅等，蔚为大观。同时，浙江特殊而优越的地理位置也使浙江人在面对新文化、新思想时拥有更多的文化自信和勇气。浙江在文化上不同于某些殖民地和移民色彩浓厚的上海，却能及时地接受来自后者的新文化、新思想。浙江虽然没有受到五口通商的直接影响，浙江摄影人却在中国近现代摄影史中扮演了举足轻重的角色。他们之中，既有沿袭古代文人画家，不问时事专心摄影艺术创作的郎静山、俞创硕、刘旭沧等人，也有积极投身革命，以相机为武器宣传革命激励民族自强的徐肖冰、雷烨、高帆等，也有从民生和历史的视角，关注和记录新旧社会不同面貌的徐永辉、徐邦等。他们由于身份、背景、经历和艺术观、价值观及现实环境的不同，用各自不同的摄影之路，为摄影艺术探索、记录战争史诗和反映民生民情等时代主题做出了丰富多彩的开创性贡献，奠定了中国近现代摄影的基本格局和风格特征，成为世界摄影史上独树一帜的“中国样本”。

一、民国时期浙江摄影的艺术维度——以郎静山为例

洋务运动所引发的“体用之争”反映出从统治阶层到广大知识分子面对西方思想文化冲击时复杂而矛盾的心情。但就知识分子的精神基因而言，即便是主张“西学为体，中学为用”的徐悲鸿等留洋画家，其艺术趣味和语言形式依然表现出对传统文化艺术无法割舍的情感。正如画家陶咏白所说：“中国‘五四’前后许多学习西画回国的画家，担起了改造中国画的使命。然而每当深入到艺术精神内核时，无法摆脱传统笔墨魅力的诱惑，又纷纷成了传统文人画的俘虏，又重新操起笔墨纸砚返回传统。”^[3]

中国虽长期处于半殖民地半封建社会，包括日本在内的帝国主义国家对中国的威胁和欺凌也一直存在，但1927年到1937年的十年之中，北伐胜利后的国民党政权逐渐稳固，社会相对稳定，刚刚起步的中国摄影迎来了一段比较自主的发展时期。同时，摄影作为一种成本高、技术垄断（主要掌握在照相馆和摄影爱好者手中）性强的舶来品，成为少数家境优渥的有闲阶级的消遣之物，是彰显身份特征和文化品位的时髦工具。中国首个摄影团体“光社”的一名成员回忆：“当时大家的照相，大都偏向于个人的嗜好，等于玩玩鸟、唱唱戏一般。”^[4]

早在1918年初，北京的几位摄影爱好者，常以照相作为消遣。在春色弥漫的季节里，他们总不会让它轻易地过去，每当丁香花开放的时候，就到法源寺去拍丁香；当牡丹香意正浓的时候，就回到崇效寺去照牡丹……^[5]

这与中国古代文人画家的心理状态是一致的，从孔子所说的“游于艺”到北宋大画家郭熙所说的“饱游沃看”（《林泉高致》山水诀），都清楚表明了以文人画为代表的传统艺术的内在价值指向。这些早期摄影人中的佼佼者，试图在尽快掌握摄影技术和西方摄影风格语言的基础上，能与本民族的传统

艺术基因相融合,在“体用”之争的文化背景下找到一条具有中国自身面貌和摄影师个人特色的摄影之路。原籍浙江兰溪的摄影大师郎静山无疑是其中最具代表性的一位。“窃以中国绘画艺术,有数千年之历史,而理法技术已达神妙之境。摄影为图画,绘画亦为图画,虽工具异而构图之理则相同,尤以集锦之法,更能与画理相通。”^[6]

出生于1892年的郎静山有着典型的封建士大夫家庭背景,父亲郎锦堂是一名政府幕僚,酷爱传统戏曲和绘画艺术,且思想开明,乐于接受新事物,甚至还学会了照相。1904年,12岁的郎静山被父母送入英国人在上海公共租界创办的工部局育才学堂读书,4年后进入著名的上海南洋公学预科读书,跟随当时的新派教师李靖兰学习传统绘画、摄影原理及暗房技巧。可以说,郎静山青少年时代所接受的中西方艺术的熏陶和摄影训练为他后来蜚声海内外的“集锦摄影”埋下了伏笔。

关于“集锦摄影”,首先要明确它与“集锦法”的区别。“集锦法”(Composite)指的是摄影的一种后期技术,将多底片合成或剪贴照片。而“集锦摄影”(Composite Picture)则专指某种风格特征和语言形式的摄影艺术作品。郎静山曾说过:“而集锦照相则不然,虽同一拼合,但经作者放映(即放大)时之意匠与手术之经营后,遂觉天衣无缝,其移花接木旋乾转坤,恍若出乎自然,固非剪贴拼凑者可比拟也。此亦即吾国绘画之理法,今日实施于照相者也。”^[7]“余爱画而不能画,终日劳劳而不得画,今有集锦之法,画之境地,随心所欲,于大自然景物中,仿古人传模移写之诣构图,制成理想中之意境。”^{[6](1)}可见,郎静山是立足于中国传统绘画,将西方摄影术作为“西学之用”而为确立自己的摄影艺术风格服务的。

受到“五四”以来新文化运动的影响,在摄影界的美学思想讨论已涉及激发民族尊严、倡导社会责任等问题。只不过,相比新文学运动的激进色彩,摄影界此时还显得比较温和。以郎静山为主要发起人之一、成立于1928年的中华摄影学社(简称“华社”)在《简章》中开宗明义地指出:“本社以研究摄影艺术为宗旨”,强调作品应该从摄影家的个人兴趣出发,不能一味模仿外国人的风格和形式。华社十分重视出版发行摄影杂志和举办摄影展览等形式,它带动了整个社会的摄影风尚,影响深远。华社不仅在中国各地引发了组织摄影学会的热潮,校园中摄影社团纷纷成立,也促使许多大型刊物如《良友》《文化》《美术生活》等登载了更多的照片。为了向世界介绍中国在摄影艺术上的成果,同时也为了向国外同行展示具有中国风格的艺术摄影作品,郎静山等人积极而持续地向欧美摄影沙龙投寄作品。^[8]据统计,从1934年郎静山的第一幅集锦摄影作品《春树奇峰》入选英国摄影沙龙开始,到1949年他离开大陆,郎静山一共参加了三百多次国外沙龙摄影展,先后入选作品近千幅,奠定了他在中国摄影史乃至世界摄影史中的地位,也让他的集锦摄影之法深入人心。当时的美国摄影学会会长甘乃第(E. Kennedy)评价说:“郎先生为中国人,并且又研究中国绘画,所以他是将中国绘画的原理,应用在摄影上的第一人。”^{[7](292)}

二、救国存亡语境下浙江摄影的史诗维度——以徐肖冰为例

1937年6月出版的《飞鹰》杂志刊登署名须提的《摄影在现阶段之任务》一文,被认为是20世纪30年代从“为艺术”的摄影转变到为抗日救亡服务的“国防摄影”的一篇重要文章。“我们所认为遗憾的,就是,在每一次影展同每一本杂志中所能见到的却不外总是以什么‘葡萄仙子’‘夜渡无人’‘古木苍松’等等为题的人体,风景,静物的摄影。要找一帧能够真实地表现现实生活的有力量的作品,都没有……在目前,全中国到处可闻到大众不平的吼声,社会上任何角落里,可以看到大众为争取民族解放而汇流的斗争鲜血,这一切都是大好题材。运用敏锐的眼光,摄制伟大的作品正是时

候了。”^[7] (324-325)

与郎静山等人不问时事，孜孜探求摄影艺术语言不同，面对时代洪流，有越来越多的摄影人选择投身于救国存亡，特别是在1937年抗日战争全面爆发之后，很多摄影人积极奔赴前线或活跃在敌占区、解放区和国统区，用相机记录中国人民的艰苦抗战和解放事业，定格领袖风采与无数英雄事迹，激励民众斗志，团结一致抗击敌人，成为中国摄影史乃至世界摄影史中独具面貌的革命摄影现象。特别是在中国共产党领导下的大批摄影师，在人才奇缺、物资紧张、战斗和创作环境极其恶劣的不利条件下，自力更生，克服困难，拍摄了大量集纪实性、新闻性和艺术性为一体的优秀作品，不但有力地支援了前线战事，增强了全民族的凝聚力和抗战决心，也为中国近现代摄影谱写了一首波澜壮阔的影像史诗。

又一次，浙江摄影人走在了时代的最前沿和战争的最前线。沙飞、吴印咸、徐肖冰、高帆、俞创硕、雷烨、罗光达……这是一份长长的、沉甸甸的名单，他们中的很多人放弃了原来优渥的薪酬和安定的生活，为了共同的历史使命和摄影追求，走到了一起。与罗伯特·卡帕等这样的西方自由战地摄影师不同，这些中国早期战地摄影人基本上都是随军宣传干部，拍照既是艰苦的学习创作，也是严肃的政治任务。他们的作品既有宏大的史诗般战争画面，也有特写式的对于个体和细节的关注与记录；既是中国近现代摄影史不可忽视的重要环节，也是了解那个特殊历史时期的宝贵文献；既有强烈的现实主义风格，又渗透着理想主义和浪漫主义色彩。这些红色摄影多数已经成为中国摄影史上集文献性、思想性和艺术性为一身的经典影像。如吴印咸的《白求恩大夫在前线抢救八路军伤员》（1939）、徐肖冰的《毛主席在北京香山阅读解放南京的报道》（1949）、罗光达的《朱总司令在太行》（1940）等等。

徐肖冰16岁在上海天一影片公司做洗印学徒时打下了良好的摄影基础，后进入电通影片公司担任摄影助理，参与了《马路天使》《桃李劫》等多部影片的拍摄，期间受到夏衍、阳翰笙、阿英、司徒慧敏等人的革命思想熏陶，参加过左翼戏剧团体的演出活动。1937年春，应西北电影公司的聘请，徐肖冰随吴印咸到山西拍摄影片《塞上风云》，不久抗战爆发，吴回到上海，徐肖冰则选择留在了山西，与上海来的沈逸千、俞创硕一同去前线拍片。期间遭受前线败退下来的国民党散兵的骚扰和勒索，后得到八路军的保护和热情接待，遂萌生并坚定了参加共产党的想法，并于同年8月参加八路军，年底到达延安，是延安摄影工作的开创者之一。在共产党的直接领导下，随着徐肖冰、郑景康等一批优秀摄影人才的涌入，延安的摄影工作从无到有，从弱到强，逐渐蓬勃发展起来。不但办展览、出报刊，举行摄影研讨会，还开设摄影训练班，自制摄影器材，大大缓解了根据地摄影人才不足和设备短缺的问题。

徐肖冰精力旺盛，不惧危险，不畏艰苦，常常冲在战斗第一线抓拍照片，作品既观察细腻，生动感人，又充满革命激情，表现出革命战争年代中国艰苦抗战的激越、悲壮，有恢弘、神圣的气派，得到了彭德怀、陈赓、左权、罗瑞卿等党和军队领导人的高度赞扬。1941年，在华北抗日根据地战斗生活了两年半的徐肖冰离开太行山，返回延安时，彭德怀题诗相赠：“摄取战争的真相，不怕鬼子的刀枪。踏遍华北战场，不怕鬼子刀枪，几经寒暑来到太行山上。有了你这样英勇战士，中华民族决不会亡。”^[9]

与沙飞、吴印咸、高帆等其他革命摄影师有所不同，徐肖冰的摄影生涯与毛泽东、周恩来、朱德等领袖和重大历史时刻紧紧地联系在一起，成为中国近现代革命摄影中独具特色的“红色摄影师”。这位来自上海的年轻人由于业务能力好，政治素质高，到达延安后便担任了八路军总政治部宣传科摄影干事，从而有条件拍摄不同时期、不同阶段中共领导人活动的珍贵影像，不但参与拍摄纪录片《南泥湾》《延安与八路军》，更承担了重庆谈判、开国大典等重要历史事件的拍摄工作，得到党和国家领导人的充分认可。早在1938年5月，徐肖冰就为在抗日军政大学作《论持久战》报告的毛泽东拍摄了第一张

照片。当时会场人太多,没有很理想的拍摄角度,徐肖冰却能化劣势为优势,巧妙而大胆地拍摄了一张毛泽东侧面演讲的照片。在不干扰主席演讲的同时,既突出了主体人物,又顾及听众,主次鲜明,形象生动。1945年8月28日赴重庆谈判前,毛泽东登上飞机,转过身来面向送别人群,挥动帽子向大家告别的一刹那,徐肖冰迅速按下了快门,定格了这一伟大而经典的瞬间。作家方纪在《挥手之间》中写道:“请感谢我们的摄影师吧,为人们留下了这刹那间的、永久的形象,这无比鲜明的、历史的记录!正是在这挥手之间,表明了一种深刻的历史进程,表现了主席的伟大性格。”^[10]在《毛主席在北京香山阅读解放南京的报道》这件著名作品中,没有出现一兵一卒,一枪一炮,却能让人在毛主席专注的眼神和那一份《人民日报》的“号外”中分明听到千军万马、气吞山河的革命史诗与战争回响,徐肖冰以四两拨千斤的艺术手法向世人生动地展现了一位运筹帷幄、气定神闲的伟人形象,

1949年3月25日,徐肖冰受命赶到北平西苑机场拍摄迎接毛主席和一些中央领导人进入北平的重要仪式。当毛主席瞥见挤到自己身旁拍摄的徐肖冰时,立刻自豪地对周围的民主人士介绍说:“这是我们延安自己培养的摄影师,是吃小米饭成长起来的。”^{[10](138)}

三、新旧社会视野中浙江摄影的民生维度——以徐永辉为例

不论是以郎静山为代表的民国时期探索摄影艺术语言的“沙龙”摄影师,还是以徐肖冰为代表的拍摄战争史诗的“红色摄影师”,都随着1949年10月1日新中国的成立而告一段落,中国近现代摄影进入了一个全新的时期。郎静山与他的“集锦摄影”伴随着从香港到台湾的一张船票告别了中国大陆,在台湾继续摸索传统趣味与摄影艺术之间的新的可能性。徐肖冰则再次将重心放回到了自己的老本行——电影之中,在那张著名的毛泽东阅读解放南京报道的新闻照片后,他更多地以一名共和国电影工作者的身份出现在人们的视野里。

新中国十七年时期的摄影直接继承了解放区摄影的革命传统,发扬了中国悠久的历史传统文化传统,还借鉴了前苏联“社会主义现实主义”的经验。特别是1956年毛泽东提出在文艺和学术领域要贯彻“百花齐放、百家争鸣”的方针之后的一段时间里,摄影艺术呈现出一定的丰富性和多元化面貌,摄影事业有了长足发展,摄影师们关注新时代新气象,反映国家和人民新的精神面貌,涌现了一批从主题内容到摄影语言都比较优秀的作品,如张其军的《鼓动》、李仲魁的《在婚姻登记处》,以及郑景康的《画家齐白石》、黄翔的《黄山雨后》、袁毅平的《东方红》、何世尧的《巍巍长城》等,都有较高的史料价值和艺术价值。1963年下半年到1964年下半年,毛泽东对文艺工作进行了两次批示,批评文艺界“不执行党的文艺政策,不反映社会主义革命和建设,最近几年,竟然跌到修正主义的边缘”,摄影工作有所转向,一直到“文化大革命”前夕,配合形势宣传的照片逐渐成为主流,风光、静物等题材的摄影艺术作品逐渐减少,到了1966年5月“文化大革命”爆发,摄影同其他文学艺术一样,陷入了停滞状态。^{[7](423-426)}

在这样的时代背景下,浙江日报社新闻记者徐永辉的“跟踪摄影”巧妙地找到了属于自己的摄影的“第三条道路”,这位被誉为“中国跟踪摄影第一人”的年轻摄影师,用自己独特的历史视角和数十年的坚持,既记录和讴歌了新中国社会主义建设的伟大成就,又没有走向简单的符号化和概念化,以雄贯半个多世纪的毅力与气魄,用大量的图像和数据生动而令人信服地展现了广大普通百姓几代人民生活及精神面貌的巨大变化,其在手法和观念上的启发意义,不论是对当时的中国摄影还是今天的纪实摄影来说,都是十分深远的。

1950年春的一天,刚刚参加工作不久的徐永辉乘车前往嘉兴农村采访,路过七星乡二村村口时,

听到一阵清亮的儿歌声：“解放区的天，是明朗的天，解放区的人民好喜欢……”徐永辉看到两个衣衫褴褛的孩子在晒场上蹦蹦跳跳地唱歌，身上的棉衣是用破旧棉絮拼成的。这让这位年轻的摄影师很难过，但他同时也坚信共产党领导下的新中国很快会帮助农民翻身脱贫，而自己作为一名新闻记者，有义务用照片跟踪记录中国农民由赤贫逐渐走向富裕的历史影像，让包括孩子们在内的广大百姓记住旧社会带给人们的深重苦难，在新中国建设的点滴成就中更加真切地感受和珍惜来之不易的新生活。于是，徐永辉向孩子的父亲——一位名叫叶根土的雇农提出帮他们拍一张全家福。从此他一发不可收拾，不但“跟踪拍摄”了叶根土一家长达60年，跨越三代人，还拍摄了其他十几个家庭专题，真实而系统地记录了叶根土一家从解放初的破衣衫、茅草屋到叶家第三代盖起了小洋楼，成为当地小有名气的富裕户，第四代考进上海的大学并加入中国共产党等等无数个鲜活的家庭影像文献。^[11]

以《一户农家60年》《幸福花儿朵朵开》《扫盲女状元李招娣》等系列作品为标志，徐永辉用长达半个多世纪的坚持和创新，“跟踪拍摄”了十几户家庭在新旧中国的生活与精神面貌，向世人雄辩地证明了在党和政府领导下新中国社会民生的巨大进步。徐永辉的跟踪摄影作品，既是一部摄影师亲历的时代史、图像史，更是一部中国共产党领导下广大农民的翻身史、致富史。

四、结 语

身处独特的地理、人文与时代环境中的浙江摄影注定与中国近现代摄影发展乃至中国社会变迁密不可分，无数浙江摄影人用自己的理论与实践向世人展示了浙江摄影的民族使命感、传统文化担当与影像创新的勇气。百余年来的中国摄影和历史发展证明，不论是沙龙式的文人艺术摄影，史诗般的战争历史文献，还是新旧时空下的民生影像档案，浙江摄影一直都以其深厚的文化底蕴和积极勇敢的探索精神卓立于中国摄影史，成为中国摄影史上当之无愧的“浙江样本”。

参考文献：

- [1] [法] 托克维尔. 旧制度与大革命 [M]. 冯棠译. 北京：商务印书馆，1997：198.
- [2] 任建树，张统模，吴信忠. 陈独秀著作选（第1卷）[M]. 上海：上海人民出版社，1993：118.
- [3] 陶咏白. 矻矻水墨十余载 创开一代新天地——吴冠中水墨艺术谈 [J]. 迎春花，1991（2）：2.
- [4] 陈万里. “五四”时期的摄影生活回忆 [J]. 大众摄影，1959（4）：11.
- [5] 许智方. 忆光社 [J]. 中国摄影，1957（3）：47.
- [6] 郎静山. 静山集锦 [M]. 上海：桐云书屋，1948：1.
- [7] 陈申，徐希景. 中国摄影艺术史 [M]. 北京：三联书店，2011：292.
- [8] 林路，王天平. 上海艺术史图鉴（摄影卷）[M]. 上海：上海文化出版社，2016：42-45.
- [9] 顾棣，方伟. 中国解放区摄影史略 [M]. 太原：山西人民出版社，1989：90-92.
- [10] 徐春雷. 摄影大师徐肖冰 [M]. 杭州：浙江摄影出版社，2016：132.
- [11] 徐永辉. 老照片里的故事——一家农户60年亲历记 [J]. 中国记者，2009（9）：90-91.

[责任编辑：高辛凡]