

图书在版编目(CIP)数据

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩/晋永权著.
—北京:金城出版社,2009.1
ISBN 978-7-80251-146-0

I. 红… II. 晋… III. 新闻摄影-新闻事业史-中国-1956~1959 IV. J409.2 G219.297

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第185431号

携友制藏

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

作 者 晋永权
责任编辑 盛 季
特约编辑 谢艳芝
开 本 787×1092毫米 1/16
印 张 21.75
字 数 380千字
版 次 2009年3月第1版 2009年3月第1次印刷
印 刷 中国人民大学出版社印刷厂
书 号 ISBN 978-7-80251-146-0
定 价 46.00元

出版发行 金城出版社北京市朝阳区和平街11区37号楼 邮编:100013
发 行 部 (010)84254364
编 辑 部 (010)64222699
总 编 室 (010)64228516
网 址 <http://www.jccb.com.cn>
电子邮箱 jinchengchuban@163.com
法律顾问 陈鹰律师事务所 (010)64970501

新
知
船
PDG

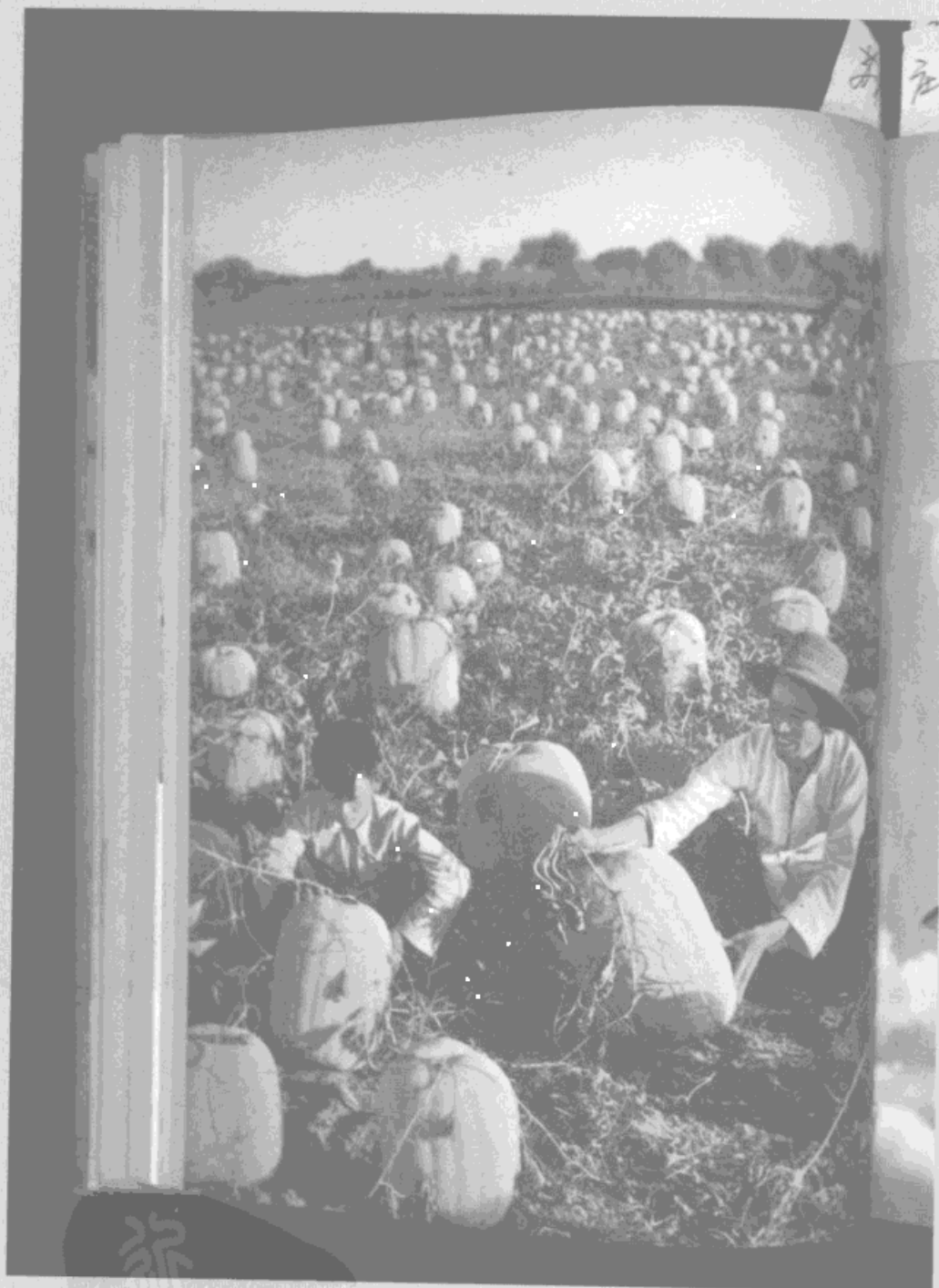


节日的欢腾（集体署名）*

资料来源：
《中国》画册
《中国》画册编辑委员会编辑出版
1959年

一张增添了诸多人工痕迹的照片，包括天上的汽球。用于渲染节日气氛。

* 《中国》画册初版于1959年。因画册未在每张照片下列出拍摄者姓名，而是以“集体署名”的方式置于书后，故本书对采自其中的图片以“集体署名”的方式标注。



种瓜得瓜

盛果\摄

资料来源:

《新闻摄影》

1958年第1期封底

当年反映农业丰收的典型照片，上图中的冬瓜多为移植，带有明显的加工痕迹。



老猎人

正一威\摄

资料来源:

《摄影艺术选集》

摄影艺术展览会编辑组编

上海人民美术出版社

展示一下狩猎成果，辅以笑一笑。这与当年农业报道中的“抱一抱，笑一笑”如出一辙。



大凉山下春耕（集体署名）

资料来源：

《中国》画册

《中国》画册编辑委员会编辑出版

1959年

呆板、僵硬的摆布照片。
可以看出人物是按照拍摄要求
穿上新衣的。



人民公社的羊群（集体署名）

资料来源：
《中国》画册
《中国》画册编辑委员会编辑出版
1959年

摄影者一般都会挑选风景恰到好处
的地方拍摄此类照片。



拼接前的样片，来自不同场景。



喜迎春

舒野\摄

资料来源：

《中国青年报》图像库

《中国》画册编辑委员会编辑出版

1962年2月

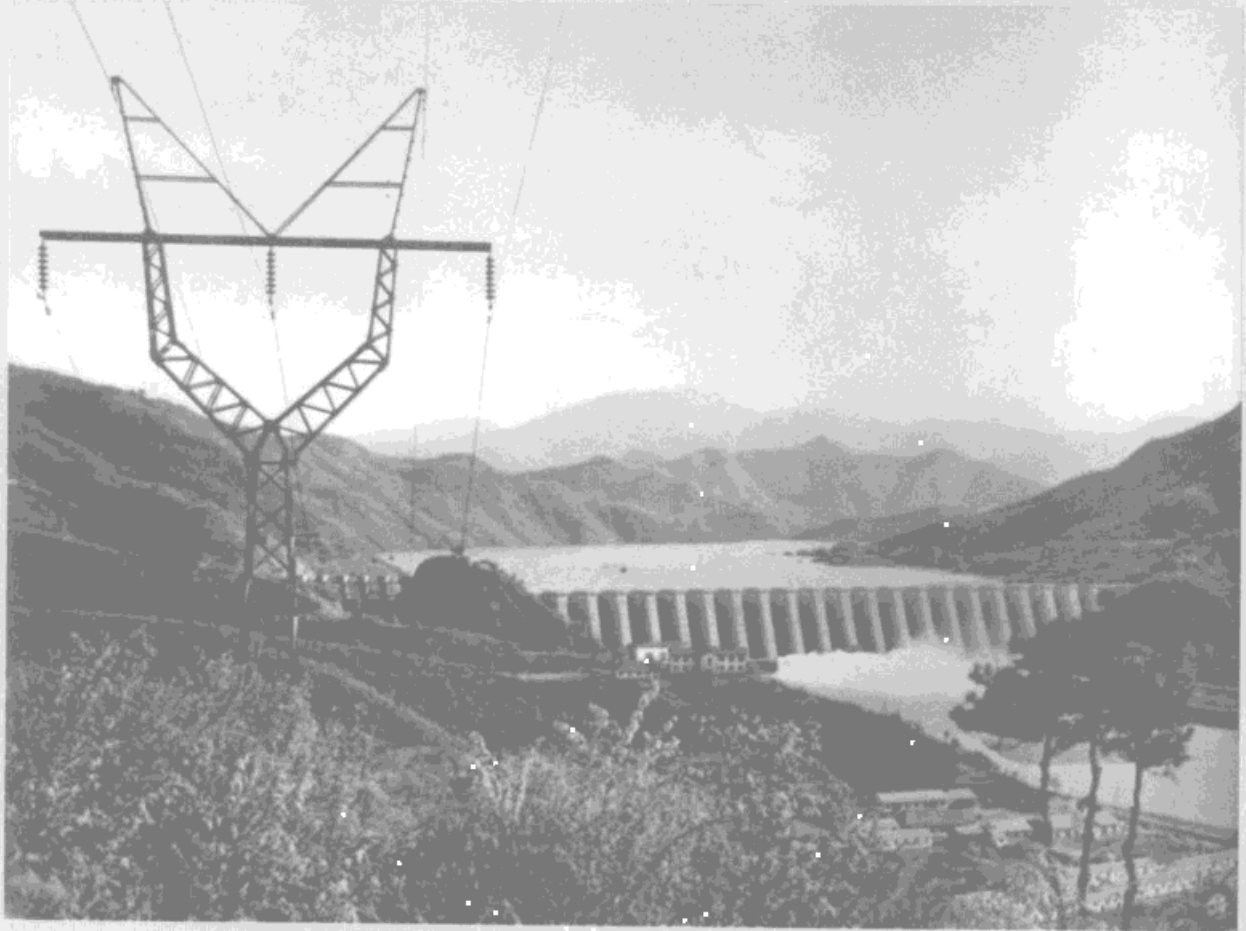
完美的画意，浪漫的拼接。
可视作当年组织加工与摆布的浪漫范例。



棉花姑娘

照 耀\摄制
资料来源：
《大众摄影》
1959年第7期

一张歌颂棉花丰收的图片，
在摄制者的精心剪接、修饰下
而成。



安徽佛子岭水库（集体署名）

资料来源：

《中国》画册

《中国》画册编辑委员会编辑出版

1959年

主体之前，加上说明问题的漂亮前景，造成建设成就风景如画的感觉。



女工 (集体署名)

资料来源：
《中国》画册
《中国》画册编辑委员会编辑出版
1959年

人+机器。工业题材摄影
中惯用模式。



摄影师在湖南莲塘坳人民公社抢镜头

潘英\摄
资料来源：
《中国青年报》图像库
1959年7月

此张照片非常难得地再现了摄影师拍照的现场，及拍摄出来的照片。一旁协助拍摄的人，用席子作为反光版。



兴修水利

资料来源：
《中国青年报》图像库



穗港澳摄影家作品展览 7172 号作品

资料来源：
《中国青年报》图像库
1957年3月

一张充满诗情画意的工业题材照片。这一时期展出的穗港澳摄影家作品，对其后几十年中国大陆摄影人影响颇深。



晒谷 (集体署名)

资料来源：
《中国》画册
《中国》画册编辑委员会编辑出版
1959年

犹如绘画一般的透视，劳动的人，劳动成就与宽阔农田。这已经成为农业报道的模式之一。

自序

书稿放在办公桌上，一位同事刚瞥上一眼，便迫不及待地对书名提出异议：

“红旗照相馆”，文不对题啊！

对于这本描述 1956—1959 年间中国摄影领域争辩、冲突及其遗产的书来说，确定这样的书名，我的家人也表示出同样的不解，他们反对的背后隐藏着更为深层的担忧：这是不是有反讽意味？新闻摄影讲求客观、真实，照相靠的是布置摆布，甚至美化；新闻摄影从业者的职业诉求无论如何与照相馆工作人员的工作性质不一样，前者为社会之公器，而后者就是利己的商业活动。二者怎能错误地置换呢？

15 年前，也就是 1993 年夏天，当我兴致勃勃地来到《中国青年报》摄影部报到时，心中充满畅想，我要以摄影——这一特殊的语言来关照现实，反映社会。上天入地，望尽天涯路；衣带渐宽，为伊憔悴终不悔。但，渐渐发现报社的一些老报人打招呼时，却总是喜欢说：

“小伙子，照相组新来的吧！”

开始时，我一头雾水，明明是报社独特的核心业务部门——新闻摄影部的一员，与照相馆里的小伙计何干？但是，在了解了报社部门的历史沿革后，我不再把一时的不快放在心上。这家创刊于 1951 年的报纸，今日的“摄影部”，很长一段时间内，作为美术部、总编室下属部门，正是叫作“照相组”。经历那一阶段的老报人的叫法，不过是习惯使然，并无其他意思。

但很快，更大的困惑出现了。工作半年以后，我身背相机回到

红旗照相馆——1956-1959年中国摄影争辩 2

家乡采访。正赶上年届六旬，与那些老报人年龄相仿的姑奶奶住在家中。

晚饭过后，姑奶奶关切地问我：“孩子，你在北京干什么？”

我不无自豪地回答道：“摄影记者。”

一辈子生活在乡下、不识字的姑奶奶的语库中显然没有这样的词汇，她不解地摇了摇头。

我转身回屋掏出包中的照相机，神气地比划着，高声说：“记者！”

姑奶奶若有所思，突然间明白了的样子：“你是给人照相的！”

我一愣神，这样的解读显然看轻了我神圣的职业，连忙解释说：“我给穷人照相，上报纸，不收钱。”

那一刻，姑奶奶的关切变做了担忧：“孩子呀！你不挣钱，靠什么养活自己啊！”

从业开始遭遇的问题，多年以来，我一直有意无意地回避着。可无论同事中的前辈们，还是经历了那一希望与失望并存的年代、生活在社会底层作为最普通农民的我的姑奶奶，相隔千里，他们对我从事职业的叫法，竟然如此不谋而合，这又让我不得释怀。但话又说回来，总觉得这终究是个属于过去年代的旧问题，他们对新闻摄影是不了解的。时过境必迁。很长一段时间里，我对本书描述的那个年代的人与事不但不感兴趣，甚至抵触，那些传说中的人世百态也让我反感，鄙而远之。我有自己的说辞：一个普遍造假成风的旧年月，我干嘛要去翻检咀嚼，而耽搁自己前行的步伐。乃至5年前，当我偶然间开始大量接触这一阶段的摄影史料、文献、档案时，也没有考虑到会写就眼下的这本书。工作以来，我在新闻摄影职业上，甚至摄影志业上，热眼向洋，冷眼朝土，全身心吸纳西方摄影领域的知识、语言，甚至话语逻辑，无心关注中国新闻摄影，或中国摄影自身独特的话语体系及形成过程，与行事逻辑。

但是，随着在这一行当浸染越深，却越来越感受到那种无法摆脱的历史规定性：20世纪50年代中期激烈争辩过的问题是如此深刻地影响、规定着今天的行业话题、从业规则甚至人情世故。这些遥远的争吵感叹声，不但没有消失，反而越过时空，成为今日仍时时必须面对的主要问题。最初的争论是那样的真诚、惊心动魄乃至冷酷无情，其遗产越过新闻摄影行业，成为中国大陆整个摄影界，乃

至整个国家影像文化生态的主导部分。在某种程度上，这些影像的生成及传播方式，不只是影像史的一部分，甚至与那些文字记述的激情与惶惑一起，构成我们的社会心理与集体记忆。

由于先前的摄影家大都从事了新闻摄影工作，因而发生在这一领域内的争辩，自然成为那一年代摄影争辩的主体。

这些问题包括：

发端于“组织加工与摆布问题”话题的争论，是如何成为这一阶段摄影人的主流话语的？能否摆布，如何摆布？这一1956—1959年间，引起整个新闻摄影行业大讨论、大争辩的话题，最终如何在“大跃进”、“反右”等政治运动中酿成事端的？又是如何改变诸多参与人命运的？最终诸多参与人又是如何变成“驯服的工具的”？为何纵是在半个世纪以后，其话题还是经久不息？甚至争辩更为激烈。其间，有无更为深层的结构性的缘由呢？

从延安一路走来的革命摄影人，一手提枪，一手提着照相机，带着天然的道德优越感与革命惯性，与那些包括来自旧上海、被迫接受陌生异质文化、制度的知识摄影人，开始一同为新政权服务。他们的合作与冲突本身，为那一年代的社会上演了一幕幕令人一唱三叹的悲喜剧，这构成了社会史、影像史的独特景观。跳开争辩双方的议题，他们是否都受制于更大的，个人乃至新闻摄影人这一群体难以把握的更强逻辑呢？

新闻摄影，这一舶来品，源自西方近代工业文明、制度文明，如何为东方新生政权——这一缺乏影像传统的社会所利用。照相机，这一革命斗争中的宣传武器，能否自然而然地完成功能转换，成为部分从业者心目中的新闻报道工具？它的特质是什么？它的双刃剑性质，在那一场场政治运动中，是否也会遭遇水土不服的尴尬呢？照相机的使用者，能否驾驭手中的这架机器，抑或被机器使驭呢？

对于激情四溢、摸索前行的摄影人来说，他们的身份定位，将会遭遇哪些难以把握的社会政治暗礁呢？是摄影干部、无冕之王，还是照相的？自我设定的身份引发哪些冲突呢？这些新闻摄影人是独立的思考者、记录者，抑或只是有着不同利益诉求的乌合之众，或者说仅仅是粉饰现实的照相师傅呢？

日常争辩中，有关影像基本问题的不同声音，是如何被上纲上线，瞬间转化为影像政治议题，而迅速改变参与者命运的？当年的

争辩者，如何难以摆脱时空的规定性，服从于强大的历史逻辑呢？

在那些或真诚、或言不由衷的辩驳声中，历史，特别是影像史——这一近年来被人任意打扮的小姑娘本来面目到底如何？我们可否探听到她正常的心跳呢？

在对待外来文化方面，意识形态一边倒，非黑即白的简单对立思维方式，是如何影响、主导影像领域的讨论的；社会主义阵营的影像结盟真的就是那样牢不可破吗？哪些人在明修栈道，暗度陈仓，向西方敌人含情脉脉呢？他们是先觉者，还是叛逆之徒？

作为逝去年代独特的影像人类学景观，它的遗迹依然遍布在今天的大地上，并构成今日中国想象的一部分。年鉴学派历史学家克罗齐尝言：一切历史都是当代史。但，今之翻检旧账并不是纠缠过去，沉滞其间，而是为了更准确地确定前行的起点。于是，在2006年5月20日午后，我开始坐在书桌边，梳理当下，瞻顾昨日，叩响这扇历史之门。

亚北叔
2008年岁末



目 录

CONTENTS

第一章 风生水起

- 北海公园事件 /3
难堪又滑稽可笑的事儿 /10
如何摆平 /14
为什么会这样 /17
三位同事的揭发信 /20
危机公关 /23
埋下了伏笔 /27
诚心诚意地说出来 /29
总社分社之争 /33
官方话语遭遇个人表达 /37
心照不宣 /41
毛泽东特例 /44
反思 /49
一个原则性的新问题 /51
适时出现的讨厌声 /54

第二章 左叶事件

- 罗生门 /61
打破沉默 /68
见报前一天 /75





不同声音 /82
丑角的面貌 /88
幻觉 /91
共产主义硬汉子，天呐 /99
作风问题 /103



第三章 跃进中

真诚的共谋者 /109
抱一抱，笑一笑 /116
并不突然 /122
天方夜谭 /129
摄影记者的大字报 /136
把人拍好 /144
河南典型 /149
溢美之词 /154
老贾泼冷水 /158
格格不入 /161
五位同事联名揭发 /164
置身事外的自我检查 /169



第四章 叛逆者失踪

人生两途 /175
觉醒 /179
想抄近路的野心家 /184
南辕北辙 /185
祸端 /189
性格即命运？ /192
恶评之风 /195
被指定的：丁聪、陈怀德、苍石、何南、黄修一 /197
魏南昌：郎静山命运的另一个版本 /210



叛逆者是如何被命名的 /219

驯服的工具 /223

第五章 浮云望眼

布列松来了 /229

距离 /231

与首都摄影界座谈 /235

布列松难题 /238

美学家说话了 /247

WPP 与红色中国的蜜月时光 /248

影子敌人 /253

一个饱受资产阶级教育的旧知识分子的答辩与自责 /259

颓废腐朽堕落的美国 /266

海归的意见 /269

办公室里的庄学本 /273

谦逊的自省者 /276

以俄为师的神话 /282

真相吗 /287

社会主义大家庭聚会 /291

没有前言与后记 /296

后记 /302



第一章 风生水起



像所有历史探案工作一样，
解开图像志之谜需要运气和一定的知识背景。

[英]E.贡布里希《象征的图像》

北海公园事件

1956年7月下旬，新华社北京分社摄影记者杜修贤带着自己的孩子及另外一位住在同一大院内文字记者的孩子，一起来到位于市中心的北京北海公园，拍摄出租儿童车的新闻照片。

让我们荡起双桨，
小船儿推开波浪，
海面倒映着美丽的白塔，
四周环绕着绿树红墙。

……

那首家喻户晓的歌曲——《让我们荡起双桨》唱的就是这个昔日皇家园林的诗意情形。当天，杜修贤也拍摄了其他游人租车的场面，但发稿时却发了一张以这两个孩子为“模特儿”的照片。

一同去北海公园的除了杜修贤的岳母外，还有那位文字记者孩子的姨娘。他们共租用了两辆童车。拍照时，杜的岳母及那位姨娘没有进入画面。

分社领导在签发杜修贤拍摄的照片时，以这样做无疑是“摆布”为由，把照片扣了下来。新闻摄影中的“组织加工”与“摆布”问题，在当时被部分新闻从业人员认为是虚构造假，是记者的道德品质问题，需要一致反对；而另一些人却不以为然，认为那不过是实际操作中的具体方法而已。^①

^① 20世纪50年代，新闻摄影领域有关“组织加工”与“摆布”问题的讨论，除了操作层面上技术性之争外，更多时候是道德层面的追问。鉴于新闻摄影的职业特点，道德问题显然又会在个体行为及群体生活两个方面被反复提及。摄影记者工作独立性强，在被采访拍摄对象与传媒受众之间信息不对称的情况下，应该遵循什么样的道德准则；另一方面，作为特殊群体，摄影记者又必须遵循一定时期内整个新闻行业的社会意识形态准则。这场讨论影响深远，自那时开始，在这一领域内许多人的言语中，“会做人”的评价甚至高于对业务水准的认可。

争论的过程及结果一同指向这一行业的“专业标准”问题，即新闻摄影这个专门职业，到底应该遵守什么样的行为及道德标准。

比较而言，对新闻图片“真实性”的追问，反而成为这场讨论的附属问题。如果宣传需要，记者也可以对画面中的某些部分做适当的夸大或隐蔽、做一些合适的组织加工，或选择一些画面，也是可以的。上述情况在一些新闻摄影官员那里是被“允许的”。这在当年被表述为“反对新闻摄影中的自然主义”、“积极地记录生活”及树立起“对无产阶级新闻事业应有的政治责任感”。



20世纪50年代的摄影记者采访证与活动现场的贵宾证很相似。

这不只标明了摄影记者的身份，同样显示了他们的地位。



北海公园儿童车（书影）
杜修贤\摄

时隔不久，分社的一位女同事在墙报上率先对杜的行为提出批评，认为摄影记者带着自己的孩子拍照发稿是不对的，并请当事人考虑她的意见。

分社内更大范围的讨论由此展开，并上报了总社。

对1956年的中国新闻摄影界，乃至后来3年的整个摄影界来说，“北海公园事件”的发生、过程及结局甚至构成一个隐喻，并带有某些匪夷所思的预示性。

起先，杜所在的摄影组对这件事认识一致。分社同事张惠贤记述道：

杜修贤同志带孩子去拍摄出租儿童车，不是属于虚构，因为儿童车确实是杜修贤同志花钱从公园里租来的，并不是他自己带去的，记者只要遵守规章，当然也有权利去租用儿童车，这与一般游人租车给孩子坐是一样的。因此，这就不能因为坐车的是记者的孩子，便说这张照片是虚构或不真实的。

但随着大量文字记者加入讨论，在随后的3个月内，摄影组的记者们对杜的行为及这张照片是不是“摆布”等问题，意见开始出现了分歧。不过这种分歧大多停留在私人交流中，很少见诸文字。

一些文字记者倾向于认为杜这样做应属于“虚构”与“摆布”，分社领导没有批发这张照片是对的。摄影记者带去的人，目的不是游园，而是为了给摄影记者当新闻图片中的“模特儿”。

显然，文字记者的加入，使得讨论增加了不少思辨色彩，并使问题得以延伸：

为什么摄影记者不能拍摄游人租车，非得带自己人去，是不是没有人租车，我们既要拍摄公园设置的儿童车，就应该注意租用这些儿童车的人，没有人去租用，报道儿童车就成为毫无意义的事情。因此，“人”在这张新闻图片中，构成了主要的要素，而这张图片的主题恰恰在这里，乘坐儿童车的，推儿童车的，都是我们记者的孩子。

有人提出了“按照摄影记者们的逻辑”这样的话题，把杜的问题扩展到了问题提出初期还意见一致的“摄影记者们”身上，从而形成讨论过程中部分“文字记者”与“摄影记者”对峙的意味：

★目前，我国许多摄影家都从事新闻摄影工作，这是历史形成的。这一特点，在今后的社会主义建设过程中，还会继续保持下去。

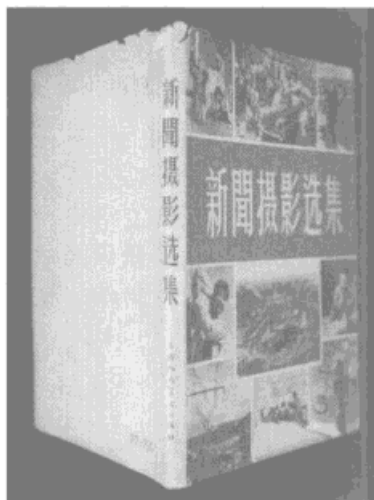
——石少华(1957年)

当然，记者也是中华人民共和国的公民，也是国家的干部，按照摄影记者们的逻辑，记者的孩子“有权利”租坐儿童车，因而也“有权利”被当新闻人物来拍摄了。

问题更被推而广之：

摄影记者带自己的孩子充当“演员”或“模特儿”，可以在选取角度上、构图上更方便，这似乎是采访中的“捷径”，如果推而广之，我们拍摄和平利用原子能或其他什么展览会，都可以叫记者本人或家属充当“参加者”，采访人民选举等等也可以依此类推或效仿——这种做法我们想是不应该被承认的。

此刻，杜修贤面临的压力可想而知，自1953年，他所供职的新华社对照片的“摆布”、“组织安排”、“客里空”^①、“虚构”、“造假”等问题正进行着热烈的讨论，包括总社、各地分社在内的一批人都参与到讨论中来了。而此刻，如果自己的照片，被当作了“摆布”的典型，那恰恰就撞在了枪口上，无疑会给自己的职业生涯抹上一笔黑。而在这一年的5月4日，杜修贤曾发表了一篇文章，题目就叫作《生活现象的图片不摆布也可以拍摄》。杜介绍自己4月中旬拍摄的一张北京市青少年在北京名胜八大处春游彼此“让水”的照片，结论是“生活现象不摆布，是完全可以拍摄的，问题在于必须深入实际、深入生活、深入现场进行仔细观察和深刻的思索”。他



《新闻摄影选集》

新华通讯社
新闻摄影部编
上海人民美术出版社
1957年9月第1版

^①“客里空”是一个捕风捉影、捏造情节、虚假浮夸的新闻记者，出自苏联卫国战争时期话剧《前线》。这种说法后被中国新闻界借用，泛指新闻记者中浮夸失实的思想作风，和报道虚假新闻的行为。早在1947年6月，解放区《晋绥日报》就曾发表《不真实新闻与“客里空”之揭露》等文章，揭露和检查该报在土地改革和对敌报道斗争中严重存在的浮夸失实现象，以及在新闻工作者中存在的思想、作风、立场问题，并号召群众对此进行揭发检举。这被称为“反客里空”。通过这次活动，作为一个问题，“新闻必须真实”的原则被提出并初步确立起来。

但，新闻必须真实——这一“人民新闻学”的根本原则，随后的几年间，在一些记者、特别是摄影记者的采访活动中真正得到解决了吗？不但没有解决，反而情况变得更加严重。1953年4月6日，新华社总社发出“开展反对客里空学习和检查的指示”，其针对的就是新华社华东、中南、华北及总社摄影部的某些记者报道中，“已先后发现有报道失实以及严重的客里空现象”。读者揭发的总社摄影部记者某某报道假新闻图片的“严重错误”就是一个例子。而这些报道失实和客里空错误，“差不多都是人民群众所揭发的，很少收到各级分社和记者的主动的严肃的检讨”。为此，新华社决定，在这一年的4月、5月两个月，在全社范围内，抽出一定的时间（3天至5天即可），进行一次反对客里空的学习和检查。

资料来源：《新华社文件资料选编》第二辑（1949—1953），新华社新闻研究部编



20世纪50年代的宣传画，发行量高达240多万份。根据《人民日报》编辑阙文拍摄的照片设计而成。摄于1952年5月31日，北京北海公园。

还进一步说：“只有对一个题材发生了感情，才能抓到生动的东西。怕麻烦，怕跑路，借助摆布去工作，要想拍出生动的现实生活的场面是困难的。”

怎么把杜先前的话语与“北海公园儿童车”照片的出现对应起来呢？

另外，是否存在“公物私用”的问题，在杜那里也一定有不小的压力。在那个年代，公物中一张纸、一张胶片的使用与去向，都是严肃的问题。“勤俭”、“节约”、“反贪污”、“反浪费”是当时的主题词、流行语，在1952年的“三反”过程中，就有新闻单位工作人员因用了公家的信封去寄私信被定为“贪污”。

我们的胶卷是从国外用外汇买来的，像这样既不重视质量又不注意节约胶卷的做法是不对的。

这是杜的一位同事在1957年2月下旬部门业务总结时说的一句话。没有证据表明，他的言论是针对杜修贤拍摄儿童车一事，但从这句话可以看到来自同事们的自律要求。那一阶段，要求记者、编辑注意节约、杜绝浪费的呼声很高。其中，针对摄影记者“揭发的情况中较为严重的是”：

★新闻摄影从表面看，是一种照相。摄影记者有时也被人们叫做“照相的”。

——蒋齐生(1960年)

有人把公家的器材用于非公，把整卷的胶片为朋友、同志、亲戚、家属拍照。^①

杜写了一篇陈述，为自己的行为做了辩解，他坚持认为“北海公园儿童车”这张照片“不是虚构摆布的”。他说自己的出发点是，不仅要表现公园有儿童出租车，而且还要表现儿童对小车的喜爱，因而需要选择活泼和熟悉的小孩来拍摄。

针对有人提出这样做是“客里空、虚构与摆布”的问题，杜坚持认为“这样做是可以被允许的”，并且把问题引到了新闻照片的真实性上去。

我想带自己的小孩和熟悉的小孩拍是会拍得比较理想的。这样做应该就是真实的新闻图片，因为主观思想就是介绍公园的出租小车和游人的小孩坐小车。

^① 也鸣：《多拍和滥拍》，《新闻摄影》（活页版），新华通讯社新闻摄影部编，1957年3月1日第1期。



吴印咸在教授摄影
(摄影者不详)

★西方学者分析 20 世纪中期社会主义国家摄影者拍摄的、那些洋溢着完美、高大等独特精神氛围与构成形式的图片时，有“old communist party picture”（旧式共产主义图片）一说。吴印咸的摄影实践与其理论恰可被当作“技术”层面上的印证。

1949 年，吴印咸在谈及“形式与内容”的关系时，提出：

在服从内容的前提下，摄影者要尽量去探索摄影的艺术表现方法，提高构图、用光、造型、色彩等艺术表现技巧，不断总结其规律，掌握表现主题的一些手段。

他还曾撰文，从以下十个方面对“摄影构图”问题进行探讨。这一理论，几十年来在中国大陆新闻摄影领域影响深远，被当作分析图片的标准话语，及判断作品“好”或“坏”的重要解读依凭。

- 一、主体物
- 二、陪衬物
- 三、画面均衡
- 四、地平线
- 五、视点
- 六、空间与物体的配合
- 七、画面色调与明暗的分配
- 八、画面的划分与联系
- 九、阴影与构图
- 十、摄影机的角度与构图

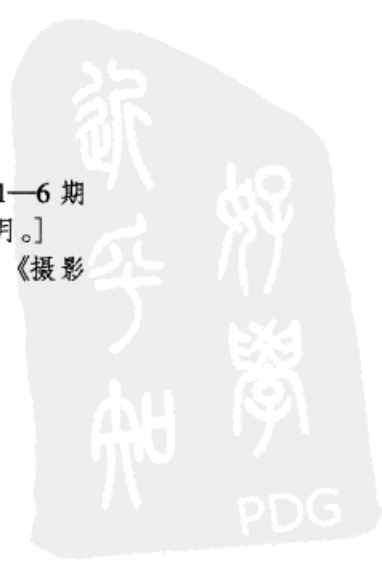
[吴印咸：《论构图》，《新闻摄影通讯（1—6 期选集）》，北京电影制片厂新闻处编，1949 年 10 月。]

1983 年 4 月，新华出版社出版吴印咸所著《摄影构图 120 例》，更是对其上述理论的全面阐释。

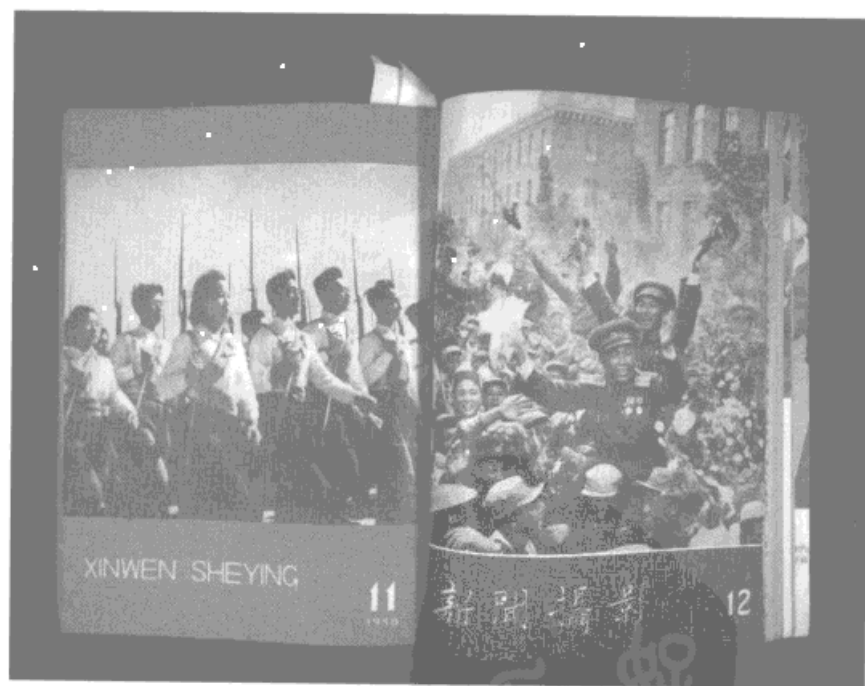


邢燕子
贾化民\摄
资料来源：

《中国青年报》图像库



英雄争照红旗相
人人十方决心强
水库大坝猛升时
咔嚓一声喜洋洋
——吴敏
资料来源：
《大众摄影》
1958年12月号



《新闻摄影》1958年11、12期封面
新华社新闻摄影部

那么，记者的小孩和记者熟悉的小孩坐上小车是不影响图片的新闻性和真实性。在图片的说明上也是介绍北海公园有了出租小车和出租的价格，小孩在玩小车，没有写明某某游人的小孩坐着什么小车。

我的看法不能说是虚构、摆布。

有关此事的讨论一直进行到这一年年底。到底讨论的范围有多广，对于其他新闻媒体及其他新闻从业人员有何影响，在没有做细致的考证前，很难下结论。1956年12月29日新华社出版的第72期《对摄影报道的意见》“问题讨论”文章——《记者在客观事物面前》后有一个“编者按”，算是对这件事情画了个句号。“编者按”的第一句话便是：

“北海儿童车”一稿的讨论到此为止。

以“编者按”的方式为一次讨论画句号，足以说明这次讨论在新华社内部的分量。“编者按”以“我们的意见”（实则为总社的意见，至少也是摄影部代表总社的意见）作为总结：

这张照片从事实本身来说不是“虚构”。但是记者对这次新闻的采访，不在新闻的事实中挑选事例，而把自己的家属当作“理想”的拍摄对象是不恰当的。这种理想只能导致肆意的摆布。

在署名“树喙”的总结文章——《记者在客观事物面前》中，对杜的“报道态度”和“方法”进行了总结，结论是，杜以这种方式拍摄新闻照片“是不恰当的”。

杜修贤同志发现这个事实后，没有很好地采访，而轻易地给自己的小孩租了儿童车，以此作为表达主题的拍摄对象，追求合乎“理想”，是很不恰当的。

作为新闻图片发表，对杜修贤同志所采用的办法认为恰当，不指出他的缺点所在，的确有可能滋长走“捷径”的危险；也的确有可能产生像北京分社文字记者所说的：推而广之，我们拍摄和平利用原子能或其他什么展览会，都可以叫记者本人或家属充当“参加者”。



20世纪50年代的摄影证
(铁矛个人藏品)

★新闻摄影是党和国家对人民进行爱国主义、国际主义和共产主义教育，宣传党的路线、方针、政策的重要工具之一。

——石少华（1960年）

到此为止，没有人把“摆布”、“组织安排”、“客里空”、“虚构”、“造假”这些十分敏感的词语随意安置在杜的头上。在这次虽然严肃，但严格限定在业务、学术范围的讨论中，树隍温和地提示道：



石少华像
(摄影者不详)

记者在客观事物的面前，应该采取严肃认真的态度。从客观事物中挑选新闻题材，哪怕是“合法”、“合理”，也不要轻易地用自己的意志去排演事实，应尽量避免把自己带进新闻中，引起读者的怀疑。

至于这张照片最后的结局，“编者按”说：

当然，如果这张图片作为“小品”，艺术水平较高的话，还是可以采用的。

难堪又滑稽可笑的事儿

1956年下半年，新华社对记者“组织新闻、参与事实”的讨论一直在进行。同年底，又一位文字记者参与到新闻摄影问题的讨论中来了。^①

①“新闻摄影”为何物？20世纪50年代，对新中国的新闻从业人员来说，“新闻摄影”并不是一个不言而喻、熟知的、显而易见的用语。事实上，自1949年以后的10年间，这一概念经历了一个新的形成、修正期，并且逐渐被赋予了诸多特殊内容的过程。许多时候，人们说的“新闻摄影”，实则又变为了“图片宣传”的代用语。

1959年秋，新华社摄影部研究员蒋齐生对当时“仁者见仁、智者见智”的状况进行了描述：

我们新中国的摄影记者，老一点的大多是在战争中培养起来的，年轻一点的是解放以后培养起来的，但不论年老年少，都有一个共同点，大家都是应工作之急需，经过了摄影短期培训，就仓促投入战斗，关于新闻摄影为何物的问题，是在工作中逐渐一点一点地根据个人的体会认识和明了的，大家都没有经过（直到现在还是如此）系统的新闻摄影理论的训练。而实践的经验还需要进一步做全面的系统的总结，因此，仁者见仁，智者见智，观点尚待统一。

从功能角度来说，时任新华社摄影部主任石少华在1953年、1954年对“新闻摄影”做了如下表述：

新闻摄影是党和国家对人民进行爱国主义、国际主义和共产主义教育，宣传党的路线、方针、政策的重要工具之一。新闻摄影的主要任务仍然是宣传群众、组织群众，使他们团结一致，向着党所指定的目标奋勇前进。

石少华的表述，强调的是新闻摄影的政治功能。那么，对于这一功能的实现者——摄影记者来说，该如何作为呢？

摄影记者必须在政治挂帅、深入生活、联系群众的基础上以无产阶级世界观观察问题、分析问题，又有纯熟的技术、技巧，才能较好地完成采访任务。

在政治水平与新闻敏感之外，石少华才提出“新闻摄影的特点”、“新闻摄影的规律”等问题，其中包括纪实性、思想性与艺术性等。

与以往文字记者多讲道理少摆事实不同，这一次，内蒙古分社文字记者艾丁则直接把“摄影记者参与事实、组织新闻的所见所闻提供给大家”，他认为，这样做的目的也许对讨论记者“组织加工”新闻问题有些用处。

把这些话说出来，是基于他看到的一些事实：在新闻报道中参与事实、组织新闻的情况，似乎摄影记者要比文字记者严重些，因此造成的事实错误也比较多些。

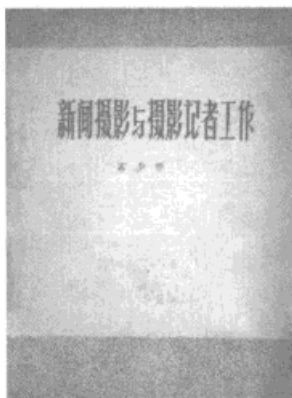
例子举得很直接，没有避讳同事、同行之间的关系。这个年代，这种讨论问题的方式是会受到褒奖的。

内蒙古分社记者陆轲在包头拍了一张包兰铁路昆仑河大桥架桥的图片，并被不少报纸采用。在这张照片上，铁路附近的牛羊群本来是没有的，为了显示这座大桥修筑在内蒙古草原上，或者是为了构图的需要，便要求放牧的人把牛羊群赶到铁路桥附近来放。而国家不提倡牧民在铁路附近放牧，那样做，既妨碍交通，又容易造成人畜伤亡事故。

艾丁在陈述了以上问题后，评价道：

这样“组织加工”，虽然可能达到记者原有的那些宣传目的，但却完全违背了事实的真实性。

艾丁进一步阐述道，上述问题是在原有的基础上“组织加工”



**《新闻摄影
与摄影记者工作》**

石少华著

新华通讯社

新闻摄影编辑室编印

1960年3月

(接上注) 1960年，蒋齐生对此也有类似的表述，但他在新闻摄影的政治功能基础上扩展了边界，把“生活”的概念引入这一领域中，但他仍然是在狭义上使用这一概念，是指经过选择，符合新政权政治诉求的“生活”画面：

作为生活的一种反映形式，作为一种宣传教育的手段，作为阶级斗争的一种工具，新闻摄影是新闻事实的现场形象报道。

新闻摄影的任务是根据党和国家当前的政策，结合当前的政治经济与文化斗争，选择足以反映人民建设社会主义的新时代的面貌的、对人民有教益的新人新事，进行报道，用事实进行宣传鼓动。

蒋齐生的观点与石少华相互呼应。但蒋齐生说得更直白：

摄影记者是党和国家委托来报道新闻——即人民生活和建设中的真实的新人、新事、新经验、新情况的专业干部。

蒋的结论，回应了“摄影记者的身份”问题——他们是执政者的一员，受委托来工作的干部。

因而，政治挂帅、宣传工具，然后才是新闻摄影规律，这成为当年新闻摄影工作必须遵从的逻辑，也是这一领域内讨论问题的前提。20世纪50年代，对于新闻摄影规律的探讨，时常因前两个问题的突显而中断或弱化。在政治挂帅的前提下，所谓“新闻摄影的阶级性”也一再被强化。

对此，蒋齐生引申道：

无产阶级的新闻摄影是无产阶级的一种工具，它以无产阶级革命和社会主义建设中新人新事的真实形象的现场纪实，来对人民群众进行宣传鼓动并对敌斗争。

这段话中，“新闻”的诉求（真实形象的现场纪实）与“宣传”诉求（对人民群众进行宣传鼓动并对敌斗争）混合在一起，二者难分难解；另外，“无产阶级的新闻摄影”与“资产阶级的新闻摄影”，这种新闻摄影领域阶级属性二元对立的分类方式，既是20世纪50年代“新闻摄影”讨论的出发点，又是结论。

红旗照相馆——1956-1959年中国摄影争辩 12

了一些与原来事实不相符的东西，就像文字记者的渲染夸大一样，比完全没有这样的事实而无中生有要好些。

艾丁又举了一个无中生有、张冠李戴“组织加工”的例子。

《人民日报》记者林沫在翁牛特旗乌兰敖都牧业社采访时，曾组织一个妇女去绣一双早已绣好的绣花鞋，说这位妇女是为了迎接“七一”。

艾丁还举出了《人民日报》画刊上曾经刊登的喂小鸡、喂猪两张照片。事实上，那位喂鸡的妇女自己根本没有鸡，社里也没有鸡交给她喂，她喂鸡的那个地方，也不是她的家，完全是想象的。

摄影记者的这种行为在当地有什么影响呢？艾丁转述了中共昭乌达盟盟委一位部长的话：

这是大报社的记者，胆子也大。

艾丁并没有严以律人、宽以待己，仅仅停留在曝光别人的事情上，他还说出了自己“做过的一些使人难堪又滑稽可笑的事儿”。艾丁在内蒙古分社的身份是文字记者，但他又从事一些摄影记者的工作，兼做摄影报道，了解不少摄影记者的“底细”与做派。面对这样磊落的自我揭短者，被批评者往往陷入很尴尬的境地。^①

^① 有关新华社文字记者兼做摄影采访问题，可参看1953年12月新华社新闻摄影部主任石少华在“第三次全国社务会议”上的发言——“新闻摄影部工作概况”一文。文中谈道，新闻摄影部的稿件有三个来源：一是专业摄影记者的来稿；二是兼做摄影记者和各地报社的专业记者、通讯员来稿；三是各兄弟国家与资本主义国家、殖民地国家有关单位交换来的图片。

石少华在文章中承认，关于文字记者兼做摄影采访，还是一项新工作。但是，新华社的上层对此很重视。

1951年7月，新华社编委会扩大会议上，社长吴冷西提出文字记者兼做摄影工作的意见；1953年3月16日，编委会扩大会议上，吴冷西在总结报告中再次提出要培养部分文字记者熟悉摄影业务，他提出要在5年内培养熟悉新闻摄影、艺术水平较高的50名摄影记者，同时培养一些文字记者熟悉摄影业务。当年8月，总社曾为此发出组织文字记者兼做摄影工作的办法。

石少华说，这些决定和办法是正确的，受到同志们的热烈欢迎。

因为摄影报道的东西很多，而摄影记者人数较少，文字记者兼做摄影工作，对扩大稿源是有效的办法之一。文字记者有丰富的新闻工作经验，不少人也掌握了一定的摄影技术，一部分人也配备了照相机，业务上又需要到处采访，所以兼做摄影工作是完全可能的。

文字记者兼做摄影工作也存在着两个困难。一个是不明确知道要拍一些什么。石少华提出，图片报道和文字报道的基本精神是一致的，但有三点必须注意，第一要符合党的路线、方针、政策，就是说要有思想性，而且必须是完全真实的。他列举了假报道的例子——“张希顺农业生产合作社”。其次，图片起码要清晰，就是说距离、焦点、曝光要正确，在这个基础上，逐步提高艺术水平。再者是，主题明确，一张图片要求能说明一个问题，不要什么都拍进去。

另一个困难是，文字记者的摄影技术需要提高。解决的办法是，在来年，即1954年，发给其一些学习摄影的参考书，并考虑在适当的时候开办短期摄影培训班。

资料来源：《新华社文件资料选编》（第二辑、第三辑），新华社新闻研究部编

艾丁在翁牛特旗乌兰陶格牧业社采访时，“补拍”了共产党员尔登忙来教女青年团员南斯拉玛学驾驶打草机，和社主任朋斯格去检查过冬准备的两张照片。

那天，南斯拉玛听说要给她照相，穿得漂漂亮亮，高高兴兴由七八里远的地方走来，我的兴致也不坏，我们一同到了一块牧场上，我要她们照原来学习打草机的样子来做，南斯拉玛挺直身子，端正地坐在驾驶台上，像坐在照相馆板凳上等待照相的样子，一点也不像在工作，在学习打草机，虽然我一再要求她自然些，也说过最好不要板着面孔，微笑着最好，这样摆布了半天，好像愈来愈不自然了，我也有些生气了，南斯拉玛看来也不耐烦了，就这样马马虎虎拍了两张。

那天，艾丁的兴致被自己失败的拍摄行为败坏了。促成他讲述这些故事的原因，除了对讨论问题有益外，与他的那些“难堪又滑稽可笑”的记忆，及其对待别人同样行为的态度也一定关系极大。

另一件事情是这样的：

我同乌兰陶格牧业社主任朋斯格去牧场上检查过冬准备的情况。他们本来是在屋子里谈话的，我为了拍照在构图上显示出社主任是来这儿检查工作，便要他和被检查的人在羊草堆前，或在羊群前谈话，他们这样做了两三次，完全是为了我拍照。在我拍照的时候，我要他们谈话，他们便叽里咕噜地说了起来，他们说的是蒙古话，我也不知说些什么，也许当时他们谈的根本是与检查过冬无关的事情。

这一次，他似乎多少有些心安理得。

不过，这样一位敢于“批评与自我批评”相结合的记者最后还是得出了自己的结论：

像我所说的和我个人所做的那种组织加工，恐怕在摄影记者采访中不是个别的。我认为应该好好讨论“组织加工”问题，否则，摄影报道中的“客里空”是无法消灭的。

艾丁的看法得到很多人的赞同。但，讨论中出现了对这类问题完全相反的认识。这一年中，围绕“组织加工”与“摆布”的问题



中国摄影学会图书室
藏书印章

★1949年中华人民共和国成立后到1966年，新闻摄影的发展是健康的，只有少数摄影记者在拍摄过程中“组织加工”。

——许必华(1997年)

还有更为复杂的争论。

如何摆平

这一年的6月25日，一位叫张文硕的同事却并没有觉得陆轲昆独仑河大桥照片的拍摄过程有什么“难堪”与“滑稽”。他对这张照片做了颇有诗意的解读，在他看来，这张照片完全达到了艾丁声言的“原有的那些宣传目的”：

陆轲同志拍摄的“包兰铁路北段昆独仑河大桥架梁完毕”，是一张吸引人的好照片。它完美地反映了昆独仑河大桥桥梁架设中的真实面貌。人们从照片上可以看到，在内蒙古辽阔的大草原上，天空是白云片片，地上是无数的羊群，巨大的起重机正在安装钢筋混凝土桥梁。这张照片构图比较完整，层次比较多，色调比较明朗，表现了草原上的景色，有牧区特点，也显示了我国铁路建设的规模。^①

作为内蒙古分社的记者，艾丁在总社的业务研讨中把分社同事的“丑事”捅出去，在自己身边会有什么反响呢？分社的领导是如何应对这一自己单位内部“抖搂”出来的问题呢？显然，对总社，分社的领导要规避自己的责任，把大事化小，小事化了，不使自己管辖区域内出的问题成为外界议论的焦点；对内，面对下属，又面临着把事情“摆平”的局面，他们站在哪一方呢？

今年年底，分社的工作总结中出现了一段有趣的话：

记者的思想情绪是稳定的，工作也是刻苦努力的。特别是陆轲同志到东部的乌启罗夫报道了鄂温克人，跟森林调查队到人烟稀少的森林里去进行调查，生活比较艰苦，并且圆满完成了任务。

对陆轲的“特别”表彰，是否意味着对艾丁“揭短”行为的否定呢？如果艾丁的行为得到了总社某些领导的肯定与支持，分社对其行为进行否定显然是不明智的。况且，这股风到底会刮几时，刮

^① 张文硕：《一张吸引人的好照片》，《对摄影报道的意见》，1956年6月25日第23期，第181页。

向何方呢？此时，分社领导没有把自己吊在一棵树上，他们为自己的进退都留了路。在这篇总结提到的“工作中的问题有以下几个”之第五条，也就是最后一条，提出了“应该引起重视和注意”的问题：

记者过多地强调了内蒙古的地区特点和民族特点，使人们对内蒙古地区产生了一些误解，甚至不真实的感觉。譬如，报道的赛漠塔拉车站附近的羊群和河套浇地的一些场面，都是让羊来衬托画面的。

整个总结中，没有提到艾丁的名字，但涉及到了陆轲，从字面上看，对陆是表扬的。不过，了解背景的同事们必然知道陆也有“应该引起重视和注意”的问题。分社在总社面前保护了可能受到艾丁那篇文章“伤害”的下级，又不动声色地指出了陆轲的问题。没有提及艾丁显然是出于淡化问题的考虑。这篇总结显示了这家分社新闻官员的应对智慧。

可内蒙古分社另一位同事袁汝逊，却在1957年到来后的第11天，以个人的名义对“艾丁同志所揭露的事实”，表达了“不同的见解和认识”^①。这些不同的见解和认识，无意间透露了当年部分新闻从业人员对“文字”与“摄影”在“组织加工”与“摆布”问题上的不同理解，或者，推而广之，文字记者与摄影记者这两个同一战壕不同群体的“门户之见”：

艾丁同志对摄影是有兴趣的，但是毕竟不是专业，因此选择这样两个人的事例来推论摄影记者的情况，显然是不够确切的，是带有主观成分和片面性的。

言下之意，你艾丁只是一个文字记者，凭着对摄影的一点兴趣，就对新闻摄影专业内的作为以偏概全，说什么在新闻报道中参与事实、组织新闻的情况，似乎摄影记者要比文字记者严重些，因此造成的事实错误也比较多些。这就犯了主观主义和片面性的错误。

针对具体问题，袁汝逊发表了完全不同的看法。

陆轲拍摄的包兰铁路昆仑河大桥架梁图片，报道的重点是

^① 袁汝逊：《我对“参与事实、组织新闻的见闻”一文的看法》，《对摄影报道的意见》，1957年1月1日第2期，第10页。

红旗照相馆——1956-1959年中国摄影争辩
16

“正在架桥”，而不是报道昆独仑河桥下在放牧羊群。作者为了突出草原上架桥的主题，让这群羊陪衬是可以的。袁认为，这种做法“不叫干涉生活，也不叫组织新闻”。至于铁路边禁止放牧牲畜，是政府为了人民财产安全问题明文规定的，也是牧区报道应该注意的问题，但是，具体到昆独仑河架桥这张照片上，这个问题就不存在了，因为昆独仑河一带还在架桥，火车当时还不能通行，这种情况下就谈不上禁止放牧了。

至于《人民日报》记者林沫在摄影报道中出现的问题，则是由于其初学摄影，“对摄影采访可能存在误解”所致。但，林沫的做法“和组织加工有着根本的区别，不能混淆起来”。

袁汝逊进一步阐述了采访过程中“文字”与“摄影”的关系：

文字和摄影都是新闻工作中的一部分，它只是用两种不同的形式表达它需要表达的内容，文字和摄影各有其独特性。

摄影比文字在某种程度上受到的限制更多更困难，它是用形象表现主题思想的，是真实的记载。

袁推断出这样的“事实”：摄影产生了文字所没有的“组织加工”问题。

生活中的一些现象，不一定都适合拍照。为了突出表现主题，组织加工在不违背生活真实的原则下是允许的。正像文字搞创作一样，不加工就不会产生富有生活气息的、或有生命力的作品。纯自然主义是不真实的。

袁呼吁道：“作为一个摄影工作者应该大胆些，该组织加工的就适当地组织加工。”但他同时又提醒，要做好组织加工，必须有丰富的生活知识做基础。

袁的这番表述，很快就遭到了艾丁的反驳。艾指责袁把新闻报道和艺术创作混为一谈，把新闻报道的真实性和艺术创作的真实性，两种完全不同的概念不加区别。袁虽然在文字上否认这一点，但他允许的组织加工，事实上就是允许记者干预事实。

两位争论者所涉及的问题都与内蒙古分社自身有关，并且这些言论已越出了分社范围，在整个新华社内传播，这一年的一段时间内，内蒙古分社的新闻摄影工作成了人们议论的焦点。

为什么会这样

为什么会出现摄影记者“干涉拍摄对象”、安排拍摄场景，即“组织加工”与“摆布”这样的事情呢？^①

1957年1月，蒋齐生对此进行了总结归纳：

我以为，除了已经众所周知的属于摄影记者本身的思想意识方面的原因外，还有这样一些原因：

1. 对方要求记者去拍的，并为了拍的方便，自动摆样子给拍，或者主动要求记者“导演”；

2. 记者的“牌子”大，“中央”的，“北京”的，“党报”的，人家尊敬中央、北京党报，把被拍摄对象当成“政治任务”或“光荣”，所以容忍了记者的干涉；

^① 1956年以前，有关“新闻摄影真实性”的讨论大体可以分为以下几个阶段：

1952年以前，由于某些摄影记者工作中出现了造假现象，中央人民政府新闻总署新闻摄影局——负责统一对全国新闻摄影事业管理和发稿工作的机构提出，要大力反对“客里空”，反虚构。要求摄影记者在采访工作中，采取老老实实的态度，忠实地反映各种新面貌、新人物和新事物。事实上，从新闻摄影局时期开始，有关“摄影记者能否干涉被拍摄的人物或事物”，即所谓“组织加工”与“摆布”问题的争论就已经开始。

新闻摄影局成立于1950年4月。1952年初，中央将原新闻摄影局的新闻摄影处、研究室和图片经理部门划归新华社，4月，新华通讯社新闻摄影部成立。机构更迭以后，对于“新闻摄影真实性”问题的表述也开始逐步变化，提出了采访过程中可以进行一定的“组织加工”的要求：为了使新闻图片的质量不断提高，真实地表现生活，更充分地表现图片的主题思想和现实生活的美，对人民群众起到更大和更好的鼓舞作用，提出了摄影记者在拍摄图片时，可以对拍摄对象进行一定的组织加工。“管理思想”的转变及新要求的提出，客观上促成了一些摄影记者及编辑部人员认为可以在采访过程中进行组织加工，运用主观臆造，进行摆布和虚构，使新闻摄影报道中出现了许多不真实、公式化及被称作形式主义的照片。

这种表述上的变化，强化了摄影的宣传作用、教化功能，而弱化了新闻摄影必须保持客观、真实的“新闻性”特征。

之后几年，有关“新闻摄影的真实性”这一原则问题的讨论，让位于采访过程中“摆布与组织加工的界限到底在哪里”等具体问题的纠缠，并在部分摄影记者及图片编辑中形成“思想混乱”。

1956年3月，“为了划清摆布与组织加工的界限，澄清在摆布与组织加工问题上的思想混乱”，新华社新闻摄影部编委会在新华社第三次摄影报道会议上，试图以“决定”的形式对这个问题作出规定。

“决定”指出，虚构和摆布的照片违反了新闻必须真实的原则，必须坚决反对，而正确的组织加工则是允许的。根据是：“图片有造型的特征，并不是在任何情况下，造型都是完美的，因此在不违反真实的情况下，可以进行组织。”但是，在实际的操作过程中，在何种程度上，如何具体实施“正确组织加工”？限度在哪里呢？“决定”又对摄影记者提出一个似乎左右为难的要求：“作为一个好记者，必须深入生活，深入实际去发掘，去观察，而尽量不依赖组织加工。”如果需要组织加工，“应该提倡事先组织，尽量避免现场组织”。至于补拍，则“不管它是事实还是显现”，都不允许。

之后，摄影记者中直接宣称“摆布”的现象少了，但，假“组织加工”之名进行拍照的现象，却开始大行其道。

3. 误解了，或者被“摆”惯了，或者把摄影记者当成与照相馆的工人一样，认为摄影记者就是要“摆”照的，所以也容忍了；

4. 摄影记者误认为“组织加工”或“摆布”是创作方法，加上单纯任务观点，就以为不摆是完不成任务，编辑“一定要”，怎么办？而且由于不深入生活，不了解生活，以为要报道某一事件，就“只有这个场面”、“这个角度”、“这个表现法”，而不善于从侧面去表现，换个场面或角度去表现，不善于机灵地从实际出发修正自己的主观计划。

这里关涉到一个重要问题，即摄影记者的角色问题。角色问题，包含两个方面：一是自身的角色定位，不少从业人员认定，“摄影记者”就是“上面”下来的、拿照相机的干部，来的目的是为了搞好宣传；二是公众对摄影记者的身份定位，就是“上面”下来干部与“照相馆工人”的混合体。当然，掌握稿件生杀大权的编辑们的意志与偏好，也会对摄影记者的角色定位形成重要影响。多方面的因素规定了形成“组织加工”与“摆布”问题的土壤与气候。

时任新华社黑龙江分社社长章洛的话在某种程度上对此问题提供了答案：

人民的摄影记者以自己作为工人阶级的人民的宣传员而自豪。他的作品应该是体现人民性与党性的。通过人民喜闻乐见的形式宣传党的政策。

1956—1957年间，来自新闻界内部，包括记者与编辑，及那些新闻官员们对“摄影记者”有什么样的定位呢？或者说，有什么样的道德期许呢？在讨论“组织加工”与“摆布”问题时，葛力群、黎航的总结颇有代表性，也最能体现那一年代大部分新闻从业人员对“摄影记者”身份的看法：

作为人民的摄影记者，我们认为不论他担负着哪一方面的工作，都有责任把人民群众中所发生的各种生动事迹，用最优美、最典型的形象，真实地反映给读者。

强调这样一种“责任”，实则把摄影记者定位为“图片宣传员”。在当年，甚至包括多年以后，在新闻业业内的书面表述，或公开的

表态中，没有人会以“照相的”或“照相馆的工人”来称呼摄影记者，但在私下里，仍有一部分从事文字工作的同事认为拍新闻照片的人大多没有、或也不需要什么文化、思想，只要人高马大，身体强壮，苦大仇深，根正苗红就可以了。这也是随着讨论的深入，有关摄影记者摆布加工甚至造假等问题，遭到来自那些以文为生的同行们诟病的原因之一。

那么，宣传的应有之义，就包括按照特定主体的特定愿望，放大一些信息，缩小另一些信息，对我有用的多说，放大；对我没用的最好不说，让人见不到。而为了达到这一目的，作为一种手段，“摄影记者”们“组织加工”一下，“摆布”一下，又有何不可呢？

那么，公众是如何为摄影记者定位的呢？

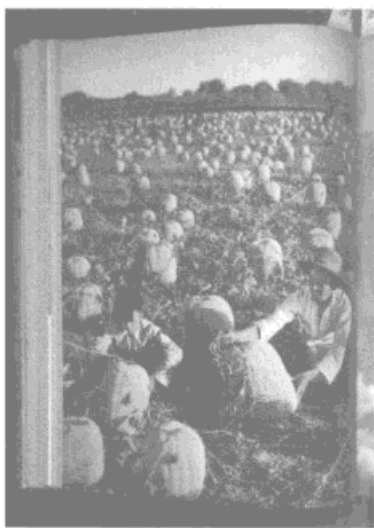
1956年8月28日，读者“化南同志”在一篇“不能滥用记者职权”的来信中，通过“与这个要求不相称的一个不愉快的事情”，对“摄影记者”进行了描述，他的观点说明了当时一般受众对“摄影记者”角色的模糊定位：

作为一个摄影师、宣传员，摄影记者的行为应该是谦逊、公正、为人表率，这不仅是记者本身的任务决定的，也是人民群众所要求的。

那么，“摄影记者”到底是什么样的角色呢？“摄影师”的定位相当于蒋齐生所描述的“表面上的照相的”；“宣传员”的定位相当于“上面”派下来、“下面”必须服从的干部，也就是蒋所描述的“中央”、“北京”、“党报”下来的人，他们“下来”是为了完成“政治任务”的。这种模糊定位，与来年形成的“新闻记者要坚决做好党的喉舌”的鲜明主张形成对比。

对“摄影记者”作为“记者”的诉求，作为“新闻从业人员”的诉求，恰恰在许多场合、许多时候成了空白。而有关“组织加工”与“摆布”的争论，在许多时候，是非莫辨的局面源头恰恰就在这里。

业内、业外如此一致的定位，到底对“摄影记者”的工作产生过什么样的影响呢？“摄影记者”们又如何为自己的行为进行辩护呢？角色错位，到底又生发出哪些让后人啼笑皆非的事情呢？



种瓜得瓜（书影）

盛果\摄

资料来源：

《新闻摄影》

1958年第1期封底

三位同事的揭发信

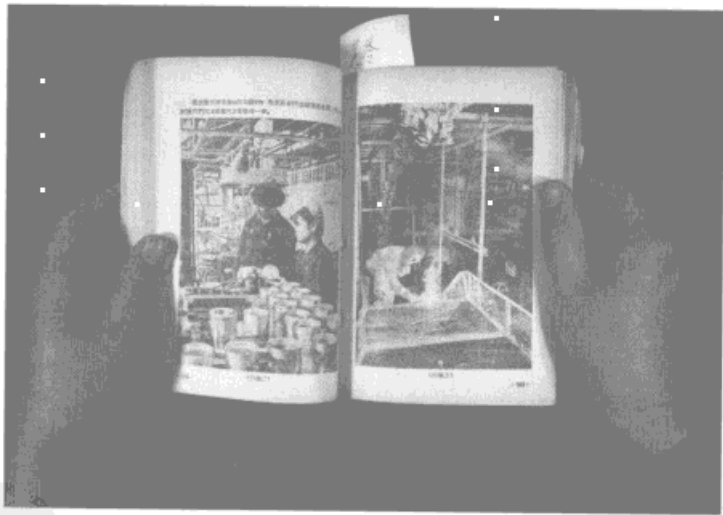
更为激烈的讨论意外到来，源自三个同事的揭发信。

在1956年有关“组织加工”与“摆布”问题的讨论中，“揭发”一词语气最重，也最具评判意味，不只是道德评判，还包含更加严厉的、业务规范方面的责问。但，这个词的使用在那一年的新闻业务讨论中，仅是一个特例。

这三张图片如从画面推敲，是很不容易看出破绽的。但是经人揭发后，它的真实性就站不住脚了。^①

树隍并不是当事人，事情也不是由他“揭发”的。他只是在一组由“袁苓同志在第一汽车制造厂拍摄的三张图片”过去5个月以后，在一篇《杂谈组织加工》的文章中使用了“揭发”这个词。

1956年10月31日以前的一段时间里，新华社吉林分社雪印、胥志成、田建之分别给北京总社写来文章。雪印文章的标题是《是组织加工呢？还是摆布？》，胥志成文章的标题是《第一汽车制造厂报道工作的一些体会》，田建之文章的标题是《与袁苓同志一起工作



检查活塞部件（上图左）
袁 苓\摄

资料来源：
《对摄影报道的意见》
新华通讯社新闻摄影部
1956年6月25日

^① 树隍：《杂谈组织加工》，《对摄影报道的意见》，1956年11月21日第62期。

的一些收获》。

上述三篇文章中都谈到了袁苓这年6月份在第一汽车制造厂（以下简称“一汽”）采访时拍摄的照片，及这些照片的拍摄过程。而这次采访恰恰是由袁苓负责，分社的同事“只是向袁苓同志学习的”。^①

雪印称：“因自己水平有限，所以提出下面几个具体例子，供同志们研究。”

“第一汽车厂试制解放牌汽车”一图，在拍摄时是把“解放牌”汽车的外壳罩在了苏联产的“吉斯”车上，这样，外表看起来就像国产的“解放牌”汽车。胥志成证实了雪印的说法：

这张照片是我和袁苓同志一同组织的。事后，我觉得组织得过分了。不应该这样组织加工。我们是为了走在试制汽车文字消息的前面，却在没有试制“解放牌”汽车前把照片拍了（当时还没试装“解放牌”汽车，正在用苏联的总成装吉斯车）。我们拍的是苏联吉斯车，把一辆吉斯车的水箱外罩和发动机外罩换上“解放牌”的拍了。

第二张照片的内容是“在发动机车间的活塞工部里，检查员郑国秀和王凤芝正在用空气测量仪检查发动机上的部件活塞”。

田建之叙述了“这张图片的拍照经过就是这样的”：

拍这张照片时我也在场，当时，检查台上没有一个活塞，活塞早就检查过了，为了拍照，重新让他们把活塞摆在检查台上。十多个活塞只有两三个是国产的，其余都是苏联造的。为了不使苏联活塞上的俄文拍出来，袁苓同志把有俄文的一面转到背面去。检查，按规定是由一个检查员进行工作（这个检查台是由郑国秀负责）。为了使画面生动一些，袁苓同志从另一个检查台叫来一个检查员参加检查。

表现汽车厂职工文娱生活的图片，也是组织拍摄的。雪印记述了“同志们在会上谈到的情况”：

在画面上，走在马路上的一批人是找来的，其中还有

^① 袁苓在长春第一汽车制造厂采访拍摄的时间是1956年6月份，而官方认定的这个厂建成并试制成功第一批国产汽车的时间为1956年7月31日。第一汽车制造厂，是我国“一五”计划期间前苏联援建的156项重点建设项目之一。参照《中国共产党执政40年（1949—1989）》（增订本），中央党史出版社，第114页。

本社记者胥志成同志。胥志成同志对我说过好几次，说袁苓同志拍职工生活图片时，他已经做了好几次导演。另外，还有一张也是反映职工文娱生活的，画面是一群姑娘在跳舞。记者找来了一批女工，选择背景，把这些女工拉到从来没有跳过舞的草地上要她们跳舞而拍摄的。

为何会有这三篇文章，集中谈到了同一个问题；由分社送达总社的背景是什么，是理论探讨的自觉，还是另有隐情，这些都不得而知。但，有一点可以肯定，上述现象，是当时各家媒体摄影记者中间普遍存在的问题，也是新闻摄影从业人员，包括记者与编辑们最为困惑的事情。因而，在新华社，雪印说的这句“提出下面几个具体的例子，供同志们研究”不是可有可无的客套话。

7月下旬，恰恰是北京分社杜修贤那张“北海公园儿童车”照片引起讨论的时候。几乎同一时间，在吉林分社领导的要求下，分社参加一汽报道工作的同事开了个小组会。会上，大家“觉得袁苓同志在明确报道思想和深入采访上给自己有很大的启发”，但对于采访过程的“组织加工”和“摆布”问题“没有明确”。大家的共同疑问是，像这样拍摄图片是否可以？今后遇到类似情况是否可以这样做？

在吉林分社一汽报道工作小组会召开前一个月，即1956年6月25日，岳国芳以“工业图片能拍好吗？”为题，从技术角度介绍了这组照片的拍摄经验。对于检查员检查活塞一图，岳写道：

图片上人物、产品很突出。工人背后似乎用了辅助光，使女工的头发后面有一圈白色的光泽，增加了女工的立体感。画面上，由于车间的背景和女工身后车床的衬托，显得很匀称，看起来姑娘们的劳动是熟悉的认真的，富有生产气氛。

这篇文章的后面，附了三张袁在一汽拍摄的照片。在“附图二”检查员检查活塞照片的上面，岳国芳提出了这样的问题：

这三张照片究竟如何拍摄的？希望袁苓同志能很好地介绍一下，从而使我们的工业图片质量提高一步。

7月底，由中央新闻组全体记者参加的“好图片评选会”上，袁苓拍摄的那张“欢庆解放牌汽车试制成功”照片，“获得一部分同志



《摄影网》（第20期）
解放军画报社出版
1954年6月

的好评”，理由是，画面上人物情绪很好，表现了第一汽车制造厂的职工们欢庆第一批汽车试制成功的热烈气氛。另外，光线也不错。月度好图片评比，介绍这张照片的优点时，也用了不少溢美之词：

照片的构图优美完整、主题突出。从照片上，我们可以清楚地看到在一个宽敞明亮、整洁的车间里，汽车正在装配着。由于记者站在高处并用竖画面处理，以致我们不只看到一辆而是无数辆汽车，从而有力地表现了总装配车间的特点和规模。

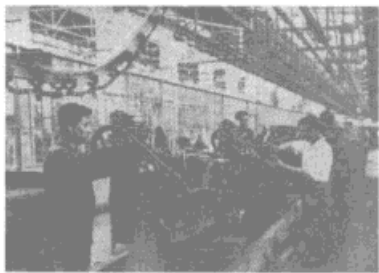
这张照片在摄影技巧上获得相当的成功。

袁苓本人“介绍一下”的文章还没有出来，却看到了上述三篇分社同事——采访的合作与协助者们写的讨论文章。岳国芳请袁苓介绍经验，提出“这三张照片究竟是如何拍摄的？”这样的问题，相信也是发自内心、真诚的，来自技术层面的追问。以后半年内到来的大规模的讨论，议题远远超出了这篇文章追问的范围。没有资料显示岳在讨论中所持的态度，但有多位后来参加讨论的同事却不约而同地提到了岳这篇要求袁“介绍一下”的文章。

此刻，袁苓给“新闻摄影部”写了一封长信，题目叫做《对雪印等同志反映的情况的补充和说明》，权当答辩。^①

危机公关

答辩与对话总是一定语境下的表述。争辩的双方虽以不同乃至对立的方式建构对自身有利的“现实”，但他们又拥有共同的对话前提。在那些公开的文本背后，还会有许多外人难以得知的人情世故，难以猜度的世态人心。这些“前提”包括一些在当时单位环境里不言自明的话语与表述方式，事后解读起来却有可能困难重重，或产生歧义，甚至发生误读。有些话上得了台面，而另一些话却上不了



自动流水线上的工人
装配汽车发动机

袁苓\摄

资料来源：

《对摄影报道的意见》
新华通讯社新闻摄影部

1956年6月25日

^① 对于袁苓来说，这的确是“老革命遇见了新问题”。在新闻摄影界袁可是个资深人士。早在1939年，他15岁时便参加革命，1944年在抗大学习时就加入中国共产党。曾经担任八路军冀中军分区和野战军兵团摄影股长。在抗日战争和解放战争中参加过对日寇大反攻、保卫张垣，以及清风店、石门、平津、太原、解放大西北等战役活动，拍摄了大量战地新闻摄影照片。1947年曾立大功。可以说，他是典型的战地记者。1950年，袁苓调新华社总社，历任摄影部中央新闻组长，国内编辑室主任，《瞭望》编辑部编委等职。其间，也拍摄一些新闻作品。参照《中国新闻实用大辞典》，新华出版社，1996年3月第1版。

红旗照相馆——1956-1959年中国摄影争辩 24

台面。那些有血有肉，存在于私人话语空间而又上不了台面的叙述，就永远隐没在正式文本之外了。

但，业务研讨的公开文本还是值得信赖的。当事双方与公众都在场，很多道理自然就要讲到明处。把文本呈现在公众话语空间内，在某种程度上增加了讨论的透明度。可疑问还是存在着：当初的合作者，是如何走到讨论的对立面的呢？这期间发生了哪些变故呢？

“我同意这些材料在刊物上发表。”袁苓的态度可以证明，在诉诸社内相关从业人员正式讨论之前，摄影部有关人员征求过双方当事人的意见。

袁苓进而表态说，这类问题的公开“会吸引更多的同事，会引起较广泛的讨论，我也可以得到更多的批评，从而可以帮助我，帮助更多的同志进一步弄清问题和提高”。

那么，一个摄影记者，在1956年，如何进行自己职业生涯的“危机公关”呢？这次“危机公关”关涉了哪些当年带有普遍性的问题呢？

袁在答辩开始，便表明了自己的姿态：

我个人很欢迎吉林分社雪印、胥志成、田建之三位同志从另一个角度检查了我在汽车厂工作的情况，特别是提出了我在工作中需要进一步解决的重要问题。直到目前，我在实际工作中表现方法的确存在一些问题。

对应于上述田建之对“检查员”一图问题的陈述，此处袁所用的“检查”一词，似乎与之呼应，并使得应答者看似增加了一些轻松的意味。但很快，他就把问题归结到“实际工作中表现方法”这一操作层面上。

在进一步展开之前，袁表明自己的工作态度是：

在汽车厂的采访中，总的讲来是这样一种态度：力求采访深入，反映问题正确；在具体工作中要多和群众商量、尽量采纳对方意见；在照片表现上要反映本质、力求生动，方法可以灵活。

这种表述，任何挑理儿的人都难予以否认。这种工作态度几乎可以上升为对整个新闻从业人员的要求，并成为工作准则。但，袁还是在最后一句话中给自己留了口子，那就是“方法可以灵活”。当

然，在采访一汽这种具体工作中，也不例外。

具体讲来，照片大体是用两种方法拍摄的，一种是现场抓的（不是偷着照的，因为拍照片以前要经过反复的采访过程，实际上并做不到这样）；一种是经过提出意见互相商量后拍摄的。

如果只谈后者，那么毛病多是在这样的情况下发生的：对生活不熟悉。对情况没有摸清楚，而又操之过急，因而照片上表现的事物时有假象之感。当然，即便是抓的，也可以抓住假象的东西。

袁在这里并不是在泛泛地谈问题，所有的话语都针对来自三位同事的“举报”。第一段陈述了自己的“表现方法”；第二段为自己的行为进行了辩解，并为提出问题的同事们设立了一个两难命题：你说商量过的出了问题，抓的就不会出问题了吗？

至于如何消灭“假象”呢？袁给自己和同事们提出了更高的要求：

要想真正消灭“假象”，我认为不能单纯从方法上着手，因为这是和我们长期的经验积累、和记者的全部活动过程紧紧相连的。当然，也和记者思想作风、艺术上和技术上的修养有关，因而我认为这个问题的解决，实际上是记者成熟和提高的过程，是个艰苦的、长期的过程。

这既是全方位、高标准，又是相当长的时期内难以解决的问题。这似乎是个终级的目标，纵然奋斗一生，恐怕也难以达到。

具体到上述三张照片，袁的回应有收有放，逐条进行了辩解。他也以当事者的身份，应对三位同事“从另一个角度”对其在一汽采访进行的“检查”，以“补充和说明”的方式给予了事实上的反驳。

检查活塞的照片是补拍的，但是：

吉林分社同志们所提供材料中的两个提法是不确切的：第一，两个检查工人都是车间负责人自己安排的，他们也讲是互相帮助的，并不是为了增加画面的美而从什么地方叫来的。实际上一个人和两个人并不决定画面的美。至于两个人是否绝对违反操作规程——尤其是在试制时期，

是可以考虑的，这点我没有检查。第二，活塞都是车间加工的，只有些是苏联毛胚。

紧接着，袁便把问题落在了“表现方法”上：

问题在于应否补拍，我觉得为了使这一重大新闻报道好，在拍摄了主要场面之后，补拍些其他照片，在可能和合理的条件下是可以的。

关于“解放牌”汽车的照片，袁也认为，“在吉林分社同志的材料中有需要说明的地方”，“胥、雪二同志所写的材料的提法是有问题的”：

★由于摄影记者经常单独活动，因此在个别同志身上，往往会滋长自满情绪，对自己的成绩和声誉沾沾自喜，故步自封，不虚心听取别人的意见，瞧不起别人，这样就会使自己的进步受到极大的阻碍，把自己引向危险的境地，给工作带来危害。

——石少华(1957年)

首先这张照片不是为了提前报道出汽车而拍摄的，实际上我们并没有提前报道出汽车的意图，也没有造成这样的事实。

“我们”是谁？这里出现了人称置换，由“我”置换成集合名词“我们”，是指总社整个一汽报道计划的制定者吗？抑或还要包括所有参与报道的文字与摄影记者呢？

袁再次强调了实际工作中遇到的问题：

问题在于，为了报道第一汽车厂建成，要拍一张总装配线的照片，并且又要尽量争取时间，是否应该改装一辆解放牌车放在近前做近景。

袁坦诚地说，那张生活区假日的照片，“是一张矛盾很大的照片”。但他透露了另一个细节，那就是在报道后期，生活区的采访本来是“分工给田建之同志的，因为种种原因没有全部完成，只好由我和胥志成同志来做”。这样说既给了田建之一个回应，又在某种意义上为自己做了开脱，那就是忙中容易出错。至于几个女工在草地上跳舞的那张照片，袁也承认“这与实际生活是有距离的”。但对这样的照片，袁又认为“组织拍摄一些材料——在可能和合理的情况下是可以的，但这不是简单的组织工作，而要缜密地考虑周到，要细致和耐心地做好一切”。

虽然双方的陈述都很详尽，并都以当事人的身份出现，但事情并没有到此为止。这只是接下来几个月中“难解难分”争论的开端，

当然波及的范围也更加广泛，分社的许多人也加入到讨论中来了。^①

袁的“危机公关”应答没有促成这场风波很快结束，但在接下来的讨论中，三张照片却淡出了公众的视野。

埋下了伏笔

1956年、1957两年间，有关“组织加工”与“摆布”问题的争论中，哪怕是最激烈的反对者，也大体认定应当允许“正确的组织加工方法”、“尽可能地不用或少用‘组织加工’”（蒋齐生语）。正是对“袁苓同志在第一汽车制造厂拍摄的三张图片”使用“揭发”一词的树喙，对什么是“正确的组织加工方法”做了界定。

那就是，在发现某些有意义的生活题材时，事前与主管部门、被拍摄对象联系好，求得他们在拍摄时的合作。事前不知道情况，在现场也可以与主管部门或被摄对象联系，争取合作。对那些妨碍主题的东西可以避免，也可以

★摄影记者是报社、通讯社的工作人员，他们的接触面非常广，他们的言论和行为在群众中产生直接影响，所以必须要求摄影记者品行好，能为人表率，否则就会影响报社和通讯社的声誉。

——石少华(1957年)

^①1957年5月，袁苓曾就“内部（以至整个新闻摄影界）争论最久的一个问题”，即摄影记者能否干涉被拍摄的人物或事物的问题（也就是所谓的“摆布”与“组织加工”问题），做过这样的归纳：

这个问题自新闻摄影局时期就开始争论，终未得出大家一致认同的结论。这关乎新闻摄影的创作方法问题，也涉及到照片真实性问题的原则争论。大体说来，一方面强调新闻照片应该真实，摄影记者只能通过对拍摄角度、光线，以及人物和事物的选择来完成，不准许干涉；另一方面则是承认新闻照片必须真实，但是本质上的真实，而不是枝节上的真实，摄影记者主要是通过选择同时也允许合理地干涉来完成照片的拍摄。

[袁苓：《提高照片质量的关键——寻找新闻摄影固有的规律》，《新闻摄影》（活页版），1957年5月11日第21期，新华社新闻摄影部编]

1955年，袁苓曾以新华社摄影记者的身份被派往苏联塔斯社学习。显然，他在此提出的“合理地干涉”方法有源头。

在苏联，“准备与组织摄影”被当作新闻采访工作的“重要组成部分”。具体操作过程中，“要预先商量好”——“事先告诉约好的同志关于摄影的事情”，这被当作是“摄影的合理组织”。摄影记者应当有能力“善于在任何困难的环境下，以不破坏真实性为原则，为报纸摄制一切必要的照片”。

这种被允许的“合理组织”办法会不会导致新闻摄影界普遍的造假风气呢？相关握有话语权的新闻官员显然也意识到了这一点，为此，他们同时又强调，这种“合理的”组织办法，“与一次又一次的排演毫无共同之处”，“我们这里没有理由来创造杜撰的画面、虚构的情景，来‘组织’不真实的场面”。

至于在实际工作中如何把握其中的“度”，这是个问题。

[沃尔契克（苏联）著，伊南译：《报纸的图片》。转引自《部队摄影干部学习文件》，解放军画报社编印，1954年2月]

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩 28

人为去掉，目的是把真实的形象纳入镜头。

另一位上海分社同事王义也对“组织加工”的意义、范围、手段等问题进行了具体描述：

组织加工的意义是帮助明确或强调已有的组织思想，而不是扩大或补添主题思想；组织加工的范围只能是在一定的时间、一定的地点，依据事物原来面貌，去掉那些妨害主题的事或物，而不是不顾时间、地点、事物原貌，增添和补充某些事或物。任何凭主观愿望安排事件和安排任务的做法，都不是组织加工，而应视之为摆布导演，我们应该坚决反对。

那么，这样做的“合理界限”在哪里呢？在承认了“组织加工”可以作为摄影记者的一种“采访方法”使用后，树隍提出，不能不分事件性质，不分场合，强加于人，随处应用。

组织加工的合理界限就是真实。一脱离真实，就成为虚构了。新闻摄影的真实是事实的真实。

但，树隍也对在断然排斥了“当场摆布”之后，出现不真实、半真半假图片的缘由进行了分析，认为这是在“组织加工”的掩饰下，理直气壮地出现的。树隍举例说：

明显地，例如把汉族人打扮成少数民族农民站在香蕉树下，冒充少数民族摘香蕉；把女工请到厂长办公室里包饺子，以厂长办公室冒充女工宿舍等等。

至于前一段时间出现的有关“组织加工”与“摆布”“难解难分”的争论，树隍提出：

应当首先保卫“新闻必须真实”的原则。

但以什么方式，或者说，如何来保卫新闻的真实性原则呢？

保卫新闻真实的原则，有时是需要加工的。

树隍提出要对“组织加工”有个“正确的概念”。他带着十足的书生气，乐观地估计道：

如果概念明确了，具体方法也就会趋向正确的道路。

王义也提出“有必要重新研讨组织加工的意义和组织加工的范围”，并且在操作层面提出“严格地把组织加工限制起来，才能避免假报道”。

对“组织加工”方式的集体认同，是否预示了不久后到来的、众多摄影记者造假成风的局面呢？在北京编辑部内，理论层面上的争论到底能在多大程度上影响各地那些单打独斗、风餐露宿的摄影记者呢？那些仅仅停留在书面上、而在实际操作中难以控制的“限制组织加工的方式”，怎能限制“有责任把人民群众中发生的各种生动事迹，用最优美、最典型的形象，真实地反映给读者”的绝大多数新闻从业者的热情呢？

事实上，另一位参加讨论者盛继润已直接呼吁大家把各自的“秘密”摊开。他的立论基于这样的现实，不管“组织加工”问题讨论如何热烈，反对“组织加工”的声音如何响亮，而在我们的记者中，差不多都是怀着各自的“秘密”在从事工作。所谓“秘密”就是“组织加工”，其所以有必要成为“秘密”的原因，主要是由于目前对这个问题还没有作出结论，“组织加工”的方法还被认为是非法的、不光彩的手段。因而，尽管彼此心照不宣，而终不愿公之于桌面。

面对这样的现实状态，我们为什么还不敢果断地去承认它，让“组织加工”合法化，从而使大家把各自的“秘密”摊开来呢？

此时的一切，都为以后的事态埋下了伏笔。

诚心诚意地说出来

讨论中，一些当年“合情合理”，但多年以后翻检那些“老照片”的人无法得知、或被轻易斥为“荒唐”的照片中的一些信息被透露了出来。这些在“百家争鸣，百花齐放”中被讨论者真诚地传达出的信息，成了多年以后一些人责难新闻摄影队伍素质，包括其



战火烧到鸭绿江边

杨振亚\摄

资料来源：互联网

中一些人的品质问题的证据。^①

实际生活证明，很多优秀的图片，都会经过各种各样不同的加工，像“战火烧到鸭绿江边”、“又长高啦！”、“老庄员的喜悦”，和我们今年开始实行，每月所评选的一些好稿等等，这些照片都是不真实的。

同样，1955年艺术展览会上展出的照片“母亲的愤怒”，被人评论为“达到了许多画家都没有达到的艺术水平”。葛力群、黎航在讨论中透露：



母亲的愤怒

葛力群\摄

(朝鲜，1951年)

资料来源：

《摄影艺术选集》

上海人民美术出版社

1957年9月第1版

可是这张照片恰恰就不是按照原始形态记录下来的新闻照片。记者为了突出这一事件的意义，曾煞费苦心进行了加工，移动了位置，运用了光线，使这张照片具备了强烈的宣传价值，攫取了不少爱好和平的人们的心，增添了他们对美帝国主义残暴罪行的愤恨和对朝鲜母亲与孩子的同情。

两位都不赞同“在大力反对虚构和假报道以后，就不分具体情况、具体条件，要求所有的摄影记者，都按照规定的拍摄方法进行新闻图片的拍摄”。相对于那些温和地赞同组织加工、但要严加限制的人，他们鸣放出了更加激进的意见：

根据新闻摄影工作的性质和特点，组织加工不但完全允许，而且应予提倡；“组织加工”和“摆布”之间，没有一条不可超越的界线。

为什么应予“提倡”呢？因为在讨论中，大家都趋向认同新闻摄影既具有一般新闻的基本特征，又具有一般艺术的基本特征，这就决定了新闻摄影既是新闻报道，又可以成为艺术作品的两重性。是艺术作品就允许、需要加工，那么，如何保持新闻性与艺术性的平衡呢？实际操作过程中，新闻的真实性原则开始让位了。葛、黎二人也仅在“艺术性”方面发出追问：

^① 有关这一点，在1957年7月15日，铁汉在《建议取消对组织加工的讨论》一文中已涉及，他说“如果说还有客里空的报道，也与组织加工无关，而是记者的品质问题”。

有谁愿意欣赏那些没有经过任何加工的原始素材呢？

在这场讨论开始后的一段时间里，新闻摄影领域内的部分人意识是，摆布导演被认为是虚构造假，是记者的道德品质问题，应该受到大家一致反对；但对于新闻摄影中的组织加工，却被认为是社会主义现实主义的创作手法，是记者的艺术水平问题。没有经过任何加工的原始素材，也被认为是自然主义的东西，是应当修改的。

但，葛、黎二人却提出了这样一个问题：

在实际工作中，这个界限就像捉迷藏那样难以辨认了。

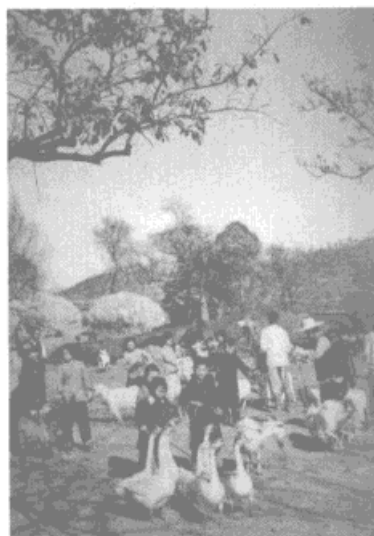
他们列举了两人最近一次下乡采访拍摄的一张“农业社的缝纫组为新娘子赶制新衣”的照片。

在拍摄时，新娘子原来在另一间屋子里试衣服，但我们考虑到环境和特点，就请她到有缝纫机的屋子里来试。这时好几架照相机都在对着新娘子，使得她的神情很紧张，我们为了使她不要过于紧张，曾想了很多办法启发她，以分散她的紧张情绪。同时，还用手比划了一下试衣服的样子——像我们几次到缝纫组去时看见的人试衣服所做的那样——纠正新娘子由于拘束而引起的不安姿态，才拍出了这张照片。

葛、黎二人得出结论说：

这样的拍摄方法，应该称做“组织加工”呢？还是称它为“摆布”？我们认为怎样称呼它都可以，然而它却是在拍摄时所必需的。

有些讨论并没有严格地界定在“新闻摄影”范畴之内，大家在不同的意义上使用了“摄影”一词，并根据各自的理解对不同摄影门类中的“组织加工”与“摆布”问题进行发言。这样造成的后果是：原先仅限于新闻摄影领域内的讨论，被无意间置换了概念，一些参与讨论者，往往越出新闻摄影领域，在更为宽泛、也更加模糊



羊壮鹅肥副业搞得好

李九龄\摄

资料来源：

《新闻摄影》

1958年第3期封底

★有时，摄影记者面对正在发生的新闻事物，为了把它表现得完整些、或使主体物突出些，在条件允许的情况下，事先合情合理地向被采访单位提出一些适当的建议和要求是可以的。

——石少华(1956年)

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

的语境中使用“摄影”一词，这使得讨论陷入了混乱。^①

参与讨论者吴道平则针对“摄影家”而不是“新闻摄影记者”直接提出：

所谓“摆布”也好，“组织加工”也好，实际上是摄影家对拍摄对象进行干预的技术问题，也就是摄影创作的方法之一。

进而，他以字斟句酌的排比句，责问：

由于真实性第一的要求，我们有权来痛斥那些不真实的东西；由于思想性在作品中的重要性，我们有权来批评那些无意义的作品；由于图片本身也是一种艺术品，我们有权来鄙视那些不美的照片。对于摄影作品的衡量，我们为什么要放松了这些标准，而去斤斤计较那两个搞不清楚的所谓“摆布”和“组织加工”呢？

在1956年，中国大陆到底有多少摄影记者认同上述难以区分的两种方法是“拍摄时所必需的”呢？没有这样的统计数据可供分析。但一些描述，反证了认同这种观点的人是当时摄影记者中的大多数。一些记者甚至诉苦说，如果不组织摆布，就难以拍出好照片来，“现在像在过着两重生活似的”。葛、黎二人访问了新华社几个分社的摄影记者，提出了这个行业中普遍存在的问题：

我们的感觉几乎是一致的，就是摄影会议上所做的有关反对虚构、假报道和主观主义的采访作风的决定是正确的，但对现场组织、补拍以及不断重复的生活现象也只能等待它再次出现时拍摄等问题，规定得过死、过硬。因此或多或少地限制了记者的积极性和创造性，使得一些同志为了避免犯错误，挨批评，受处分，在具体采访中遇见一些明明可以稍加组织就可拍摄的生动场面也不敢去碰一下，

^① 有关这个问题，甚至直接促成了新华通讯社新闻摄影部编辑出版的《对报道摄影的意见》小册子改名为《新闻摄影》（活页版）。1957年3月1日，《新闻摄影》（活页版）第1期《从改名谈起》一文称：“我们所从事的是新闻摄影工作。新闻摄影不完全相同于文字新闻，也不同于一般的摄影。但在业务研究时，一部分同志常常忽略了这个特点。”该文还称，“希望同志们在学习业务问题时，多考虑我们所谈的是《新闻摄影》，而不是其他。”

20世纪50年代，各种类型的摄影文本中多次提到的“我们的新闻摄影事业还很年轻”当不是自谦的虚辞。

或者只是在独自采访时偷偷地做一下。

问题讨论到 1957 年年中的时候，一位叫柯善文的地方记者呼喊道：

正视现实，把部分记者从矛盾状态中，从口是心非的状态中解放出来，应该是时候了。

从 1956 年上半年开始讨论的《舞台剧照能不能摆布》，到下半年对一般意义上的“新闻摄影作品”能否进行“摆布”与“组织加工”问题的争辩，到年底，大张旗鼓的讨论最终落在操作者身上时，却是不解与情绪化的消极抗争。这恐怕是那些相信“真理越辩越明”的人始料不及的。

总社分社之争

1957 年 1 月份，身处新华社摄影部的蒋齐生提出：

新闻摄影创作方法的根本特点，不是什么“组织加工”和“摆布”，而是选择——从生活中，从大量的新闻线索中选择有报道价值的、有教育意义的新闻，并从被选中的新闻事件的发展过程中选择拍摄最能反映这一事件的本质与意义的镜头，选择有代表性的一瞬间（人物活动或一定场面）的镜头。

蒋认为，最能体现新闻摄影特征的，是时事政治新闻的采访。因为对这类新闻来说，由于主要参加者都是党和国家领导人及国内外重要人士，所以，从未见有某个摄影记者在现场进行“组织加工”和“摆布”的，却拍出了不少好照片。摄影记者在这时，不管你来自哪里，你的牌子都吃不开，无人会容许你的“干涉”，即便是十分合理的“干涉”。蒋上述所举的例子是指时事政治新闻摄影中的“中央新闻”。

显然，蒋的认识并不代表大多数人的意见，特别是多数地方摄影记者的意见。由此而来的争论，为这次业务研讨增加了新的内容。^①

^① 蒋齐生：《关于“组织加工”和“摆布”》，《对新闻摄影报道的意见》（内部刊物），1957 年 1 月 14 日第 66 期，新华通讯社新闻摄影部编。



欢迎印尼总统苏加诺访华

牛畏予\摄

资料来源:

《新闻摄影选集》

新华通讯社新闻摄影部编

上海人民美术出版社

1957年9月第1版

蒋齐生认为，在这样的场合，从未见有某个摄影记者在现场进行“组织加工”和“摆布”，却拍出了不少好照片。

但柯善文等人却认为，蒋的观点“偏激，欠缺对客观事实的全面分析和观察”；是“用中央新闻组的采摄规律来代替地方摄影记者的采摄规律”。

新闻摄影
PDC

仅仅过去半个月，2月5日，新华社陕西分社姜国宪在“给《新闻摄影》（活页版）编辑同志”的一封信，及随后所附的长篇文章《对“组织加工”问题的探讨》中，对蒋齐生等人的观点提出了“不同看法”。在这封信的最后，他还建议组织分社记者踊跃参加讨论，因为“这些问题关系到每个分社记者今后的实践”。

“仅仅部里的同志发表意见是不够的。”信的末尾出现的这句话，透露了当时有关“组织加工”问题讨论中，编辑部热，而大量分社一线采访记者对此并不抱太大热情的局面。

既然是论点，目前又在贯彻百家争鸣的方针，谈谈自己的看法，不管对否总会有好处，如果是香花，当然再好没有；如果是毒草，放出来也才能被砍掉。

姜列举了文字记者是如何做时事新闻报道的，并认为“这对弄清这类图片新闻究竟是怎样的规律，也许不是没有用处的”。

当英法向埃及发动军事进攻时，总社急电通知分社报道各界人民支援埃及的情况。这时，正是陕西省人民代表大会举行会议，分社记者就组织大会通过“谴责英法侵略埃及的电文”，又组织代表中的著名工农劳动模范人物座谈支援埃及的决心，另外又组织伊斯兰教徒举行座谈和签名，支援埃及，这样在短时间内，很快地完成了报道——完成了政治任务。摄影记者也同样进行了“组织加工”，报道了同样内容的新闻图片，完成了报道任务。

姜还举例说：

过去在报道有关宪法、全国人民代表大会、毛主席当选中华人民共和国主席等政治新闻时，文字记者和摄影记者均有类似的采访方法。

针对这种情况，姜不解地责问道：

文字方面的这种采访方法，从来没有听人说过是不必要的、不可以的，相反，是作为一种必要的、正确的方法采用。摄影报道比之文字，有更多的困难，为什么不可以采用“组织加工”的方法呢？

作为时事政治新闻的一部分，“中央新闻”的拍摄情况如何呢？姜又举了个例子：

当毛主席到飞机场会见伏罗希洛夫主席，女学生向她们献花的时候，由于她们内心充满了对领袖的景仰和热爱，自然地会出现欢乐喜悦的情绪，记者也可以预先知道她们在什么地方献花，因此，当然不需要叫她们笑一笑、情绪好一些，或者叫她们到什么地方去献。

姜认为，利用新闻事件本身的状况，就可以形象地报道中央新闻。但其他的新闻类型，都具备这样的客观条件吗？都有这样的规律吗？考虑到这种意见与蒋提出的观点只相差半个月，并且完全相左，姜文章的针对性不言自明。

显然，企图以中央新闻摄影的规律来确定整个新闻摄影的规律是不恰当的，企图以此来否定“组织加工”的必要性也是不可能的。

姜在文章中还将了那些反对“组织加工”的同事一军，显然，在他看来，这一问题上，一些人的意见显然是不切实际的纸上谈兵。

任何经过中央新闻采访锻炼，有技巧、有修养的记者，如果他认为新闻摄影完全可以从大量的线索中选择有报道价值的、有教育意义的新闻，并从被选中的新闻事件的发展过程中选择拍摄最能反映这一事件的本质与意义的镜头，选择有代表性的一瞬间（人物活动或一定场面）的镜头拍摄，而不必要进行“组织加工”就能拍出合乎形象要求的照片，那么，最好请他以自己的实践来证明他的论点是否正确，谈空话是不能令人信服的。

在时政新闻采访中，出现姜的文章中列举的那样的事情，蒋这个写文章多于拍照片的人或许从未见过，也没有人对此进行描述。果真如此的话，那倒是一个奇迹。

在这一年的6月中旬，柯善文更是对蒋齐生等人的观点进行反驳，认为“那是偏激，欠缺对客观事实的全面分析和观察”。

目前新闻摄影的采摄规律不应只限于一个。不可能用中央新闻组的采摄规律来代替地方摄影记者的采摄规律。条条大路通北京嘛！客观条件不同，硬要求全国一致，过去的事实证明那是很难行得通的。同时给工作的发展带来了阻碍。

官方话语遭遇个人表达

有关新闻照片拍摄过程中的“选择”问题，新华社摄影部主任石少华在1956年新华社第三次摄影报道会议上的总结发言中也有所涉及。这篇发言的题目是《新闻照片必须完全真实》，副题为“反对虚构和摆布”。石少华提出，新闻照片必须完全真实。新闻照片所报道的内容必须是真人真事，而且，要把它表现得自然、生动、准确。但在反对虚构、摆布的同时，他又提出也要反对自然主义的问题，并解释说，自然主义的报道，同样是不真实的。它对现实生活没有深刻的理解，把非本质的东西和本质的东西混淆起来，甚至本末倒置，把消极地记录生活表面现象，当成了事物的本质，歪曲了事物的真相。

石少华要求记者必须在调查研究的基础上，区分什么是主流，什么是支流；哪些能反映事物的本质，哪些只是属于表面现象。由此，引出了拍摄过程中的“选择”问题。他警示说，如果不经认真选择，就不能正确反映被拍摄对象，甚至歪曲了客观事物的本来面貌。

如何在“选择”和“虚构与摆布”之间划出界线，并在实践中具有可操作性，既不“过”，又不出现“不及”的情况呢？在此，石少华没有给出具体答案。但是，从他列举的事例可以看出，他所说的“选择”更多的时候是针对摄影图片的宣传功能来说的，而不是针对新闻摄影本身。在他的发言中，没有把“宣传照片”与“新闻照片”的概念区分开来。历史地看，在那个年月，许多时候，“新闻照片”与“宣传照片”是在同一意义上使用的。

石少华举例说，有位摄影记者，在“六一”儿童节时，把儿童们上车的情景表现得混乱不堪。当然在现实中这种情况是存在的，但它并不代表事物的本质，而只是一种非本质的现象。因为新中国

★在某些情况下，对拍摄现场作一些技术性的调整，如会议桌上的茶杯、暖瓶放得太杂乱或在画面中太突出，在不影响会议进行的情况下，对他们略加整理，这是允许的。

——石少华(1956年)



志愿军胜利归来

王纯德\摄

资料来源:

《摄影艺术选集》

上海人民美术出版社

1957年7月第1版

儿童的本质特征是有纪律、有礼貌、讲文明、守秩序的。他还进一步评价说，如果我们把这种非本质的现象报道出去，同样会给人以假象，影响人们对事物本质内容的认识。

采访拍摄以前，摄影记者是否可以与被采访单位“协商”呢？石少华给出了具体答案。有时，摄影记者面对正在发生的新事物，为了把它表现得完整些，或使主体物突出些，在条件允许的情况下，事先合情合理地向被采访单位提出一些适当的建议和要求，是可以的。

他又举了两个例子。拍摄签字仪式时，如果摄影记者知道原来准备的地方太狭窄，任务活动拍摄不全，因而预先请有关方面适当安排一下场地；拍摄两个人谈话，如果谈话的人坐得较远，不能同时进入镜头，因而建议他们坐得近一些，这都是允许的。

他还列举了“志愿军胜利归来”这样一张“组织”得较为成功的照片。这张照片的上半部，刚好拉开的车门里涌现出一群愉快的“最可爱的人”的面孔，下半部是拥上来献花的儿童，车上车下彼此呼应，形成一幅兴高采烈的画面。石少华透露，这张照片拍摄前，记者便发觉迎接的人很多，很热闹，但挤得水泄不通，很难表现得当，于是就请有关方面把欢迎的场面组织得更有秩序一点，不致过于拥挤。这样当火车满载着回国的志愿军到达车站时，少先队员们一看到志愿军叔叔，立即涌上去欢呼、献花。此刻，摄影记者们站在早已选好的角度上，迅速地记录了“这个动人的场面”。

石少华还就拍摄过程中一些技术性问题提出了自己的看法。在某些情况下，对拍摄现场“做一些技术性的调整”，如会议桌上的茶杯、暖瓶放得太杂乱或在画面中太突出，在不影响会议进行的情况下，对他们略加整理，这是允许的。

鉴于石少华在新华社乃至整个摄影界的身份，及其本人在1949年以后新闻摄影界的号召力，他的这篇讲话在整个新闻摄影界影响深远。无疑，这也是新闻摄影中最重要的“官方语言”的组成部分。

但，这种“官方语言”却遭遇了来自基层分社普通摄影记者的不同意见。

1957年“鸣”、“放”期间，新华社江苏分社许必华，对有关“组织加工”与“摆布”问题讨论过程中出现的问题提出尖锐批评，并且把问题归结为摄影部的“领导问题”与“领导作风问题”中体

“棉花姑娘”的摄制过程



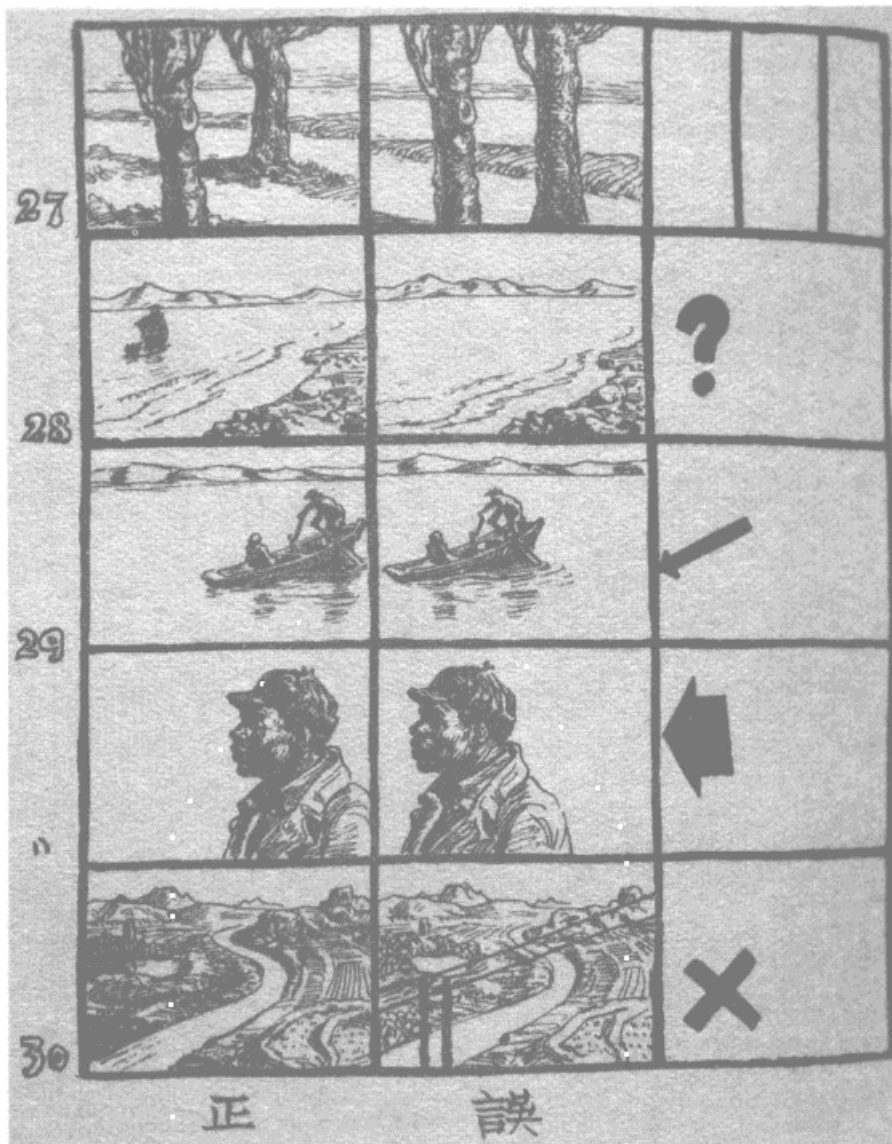
摄制者 照 耀
资料来源：
《大众摄影》
1959年第7期



“棉花姑娘”剪辑照片的主题思想是歌颂我国的棉花丰收。
摄制过程是这样进行的：

1. 按照构思的要求，先搜集、拍摄棉花和姑娘舞蹈的特写照片；
2. 选择合适的棉花和姑娘形象，各按需要的比例放大，然后一一剪下来，拼贴在事先准备好的一张天空云景大照片上；
3. 用画笔描绘加上、修饰剪接的痕迹，定稿之后将剪辑成功的画翻摄；
4. 最后，配上诗：“满地棉花朵朵开，如云轻飘似雪白，姑娘歌舞棉云上，疑是嫦娥天际来。”就全部完成了。

(引自《大众摄影》1959年第7期)



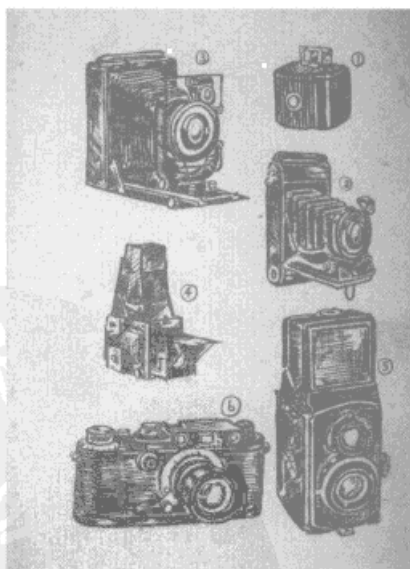
《摄影讲话》一书插图

资料来源:

郑景康著

光华书店发行

1948年8月大连印造



现的“官僚主义、形式主义与宗派主义”^①。

他提出，摄影记者长期以来争论的组织加工问题，摄影部并不是有领导地进行的，只是零敲碎打，讨论到最后不了了之。

一些领导在参加讨论时，更缺乏虚心求教的态度，表现出一种“老爷作风”。他们的发言或文章，有很多应该“这样”，应该“那样”，态度极其粗暴。

许必华认为，在工、农业摄影报道中，存在着大量的摆布照片，这和摄影部的领导没有根据摄影的特点进行领导有很大关系，他们经常按照总社文字报道提示生搬硬套，硬把一些摄影表现不出来的东西扔给记者。因此，往往运动一来，就连忙下命令，要分社组织反映，记者当然不敢违令，只好到工厂里、农村里去拉拉扯扯，组织一下，加工一下，摆一摆，最后出的照片都像是一个模子里倒出来的。

许必华举例说，这一点也许在1953年公布宪法后的“反应”报道中最为明显：全国各地都是“人加报纸学宪法”的场面。他还补充说，不仅各项政治运动的摄影报道如此，就是日常报道也是这样。

心照不宣

到1957年3月，有关“组织加工”与“摆布”问题的书面争论还在进行之中，在一步步的讨论过程中，逐步摆脱了就新闻摄影谈

^① 许必华：《问题种种》，《新闻摄影》副页（活页版），1957年7月19日第6期，新华通讯社新闻摄影部编。

编辑部与记者之间到底是什么关系呢？身为新华通讯社新闻摄影部主任，石少华在1959年9月7日撰写的《发展中的新华社摄影部》一文中规定：

采访编辑部门是新闻摄影报道业务工作的核心。

编辑部的的主要任务是按照党和政府的政策、方针以及当前的中心任务，结合各地区的具体情况，指导摄影记者进行摄影报道，编辑稿件。采访编辑部门定期制订报道计划，规定当前的主要报道任务，向摄影记者提出报道要求。遇有重大事件和节日，要及时提出专门指示。为了更好地组织报道和不断提高报道质量，采编部门还采用撰写稿件评述、出版业务刊物、召开报道会议和采编人员到公社了解情况、帮助工作等方法，以提高摄影记者、编辑的水平和指导摄影记者的工作。

新华社摄影部要求摄影记者、编辑必须依据党和政府的方针、政策进行工作，因为党和政府的决议和政策就是全国人民行动的方针和方向；同时要求摄影记者必须深入实际、联系群众，从生活中选择有代表意义、最本质的，以及广大读者有共同兴趣的事物，通过熟练的摄影技巧加以报道，动员人民去完成党和政府的决议，推动社会前进。

文中还特别规定，新闻摄影报道的内容必须具有高度的思想性，所报道的是要对人民有教育意义的事物。

而在两年前的讨论中，这些规定的某些方面被摄影记者们指责为编辑部“老爷作风”的体现。

论新闻摄影，及那些操作层面上的事情，渐次涉及到新闻摄影的特征、功能及方向等问题。

一部分讨论者认同新闻摄影作品必须坚持文献性、纪实性与艺术性的统一；与此同时，有关新闻摄影的“思想性”与“教育作用”，亦即新闻摄影的功能问题被着重提了出来。

盛继润在《试谈“组织加工”》一文中提出：

一张成功的新闻图片，不仅能够反映现实，而且能够表达作者的思想，影响着读者的感情，它的任务也不仅是再现现实生活的真实，更主要的还是通过它自己特有的造型形式，用社会主义精神去鼓舞和教育人民，从而成为一种反映与认识我们周围现实的有效艺术手段。

与单纯强调文献性、纪实性或艺术性相比，盛把问题上升到了一个新的高度，他把“成功的新闻照片”的标准提到了一般摄影者难以企及的高度，并增加了意识形态色彩——社会主义精神。

这一年多的讨论实际效果如何呢？柯善文透露，记者们碰在一起时，谁都不愿正面谈起反对或赞成“组织加工”的话题，但是彼此心照不宣。^①

作为新闻摄影的一种手段，盛又承认：

事实上，不管“组织加工”问题讨论如何热烈，反对“组织加工”的呼声如何响亮，而在我们的记者中，差不多都是怀着各自的“秘密”在从事工作。所谓“秘密”就是“组织加工”。其所以成为“秘密”的原因，主要是由于目前对这个问题还没有作出结论，“组织加工”的方法还被认为是非法的、不光彩的手段。因而，尽可以彼此“心照不宣”而终不愿公诸桌面。

面对彼此“心照不宣”这样一种现实，盛举出“组织加工”的大旗，呼吁道：

“我们为什么还不敢果断地去承认它”，让“组织加工”合法化，从而把各自的“秘密”摊开来呢？

^① 柯善文：《我对“组织加工”的看法》，《新闻摄影》（活页版），1957年6月17日第36期，新华通讯社新闻摄影部编

至于盛本人在“组织加工”方面的作为，同事姜国宪有这样的描述：

有许多生动自然、艺术性较高的照片，就是经过组织加工拍摄的，例如，盛继润同志拍的“又长高啦”、“推土机群”、“活跃在酒泉盆地上的女勘探队员”等三张图片，就是参加第一次摄影艺术展览会的佳作，其中“又长高啦”一张，还在国际上获得好评，这能说“组织加工”拍不出好照片吗？

不过，纵然是“心照不宣”，大家也有不好意思提出组织加工的时候。那件事情发生在1957年上半年，也就是有关“组织加工”与“摆布”问题争论最激烈的时候，之前，一位组织摆布的北京记者因摆布受到了处分。

河北分社摄影记者盛果讲到了自己采访中的一次经历，就觉得当时没有组织一下，“照片拍得太可惜了”。

我在饶阳县五公村拍摄耿长锁农业社第一次使用拖拉机开始春耕，打破地界。有两户农民在过去因为争地界闹得两家打官司不说话，参加了合作社以后，他们在一个生产队里下地劳动，处得很和睦，当拖拉机第一次在地里春耕时，他们两家就跑到地里去刨地界，耿长锁也跟在后面。

这当然是一个很好的、很有说服力的新闻了！于是，就有很多记者也跟着来到这里，当时有《人民日报》的记者、中央新闻记录电影制片厂的记者、新华社的记者、《河北日报》的记者、广播电台的记者，还有北京的作家们，大家的共同愿望是：能拍出一张吸引读者的好照片。

等着拖拉机在地上飞驰着的时候，这两位农民即开始刨界石，耿长锁也站在身旁，由于光线不对头，看样子大家都有些着急。本来是可以建议他们或适当地组织一下的，可是由于人多，大家谁也不好意思提出来，原先我还联想到这次有拍电影的，在组织画面上一定可以跟着沾点光。可是出乎意料的是：拍电影的同志这次也不去进行组织了！

据了解，因为在北京有位记者因组织拍摄沈钧儒老先生选举投票的镜头受到了处分，于是大家都注意了这一点，

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩 44

谁也不愿出头。

当然重视是应该的，可是不应该因此而把那些合理进行组织加工或摆布的场面，形成自然主义的拍摄方式。

不止一位参与讨论者使用了“心照不宣”一语，来描述当时热烈的讨论场面与实际工作过程中操作时的反差。但，只是在讨论的后期，这一用语才开始出现。柯善文更是表明了“自己就曾在反对‘组织加工’理论的高压下，口服心服地向这一派创论者投了诚的”。但最终又“叛变”了。

显然，再争辩下去，还会有更多人的情绪会受到影响。

在某些时候，“摆布”，或者“组织加工”一下，被认为是积极主动参与工作、懂得人情世故、符合传统的伦理价值的做法。一些反对这样做的人，显然是在挑战这一价值。在中国传统伦理规则里面，报喜不报忧，助人为乐，被看作美德。而这些美德又多存在于相当一部分来自工农阶层的摄影记者中，他们带着为新中国积极工作的喜悦之情，投身到自己的工作中来。在多数时候，他们以自己善良的行为方式在工作中与采访对象打成一片，而不是作为社会公众陌生的冷静客观的旁观者——“新闻摄影记者”，以职业状态投入工作。显然他们中的一些人不能理解，自己积极主动的工作态度，为何会受到一些人的反对呢？

毛泽东特例

这是一次让同行们羡慕不已的“组织”行为。多年来，几乎所有看到这张照片的人都会报以会心的微笑。听到这个故事的同事，也会对摄影记者的行为赞赏有加，来自摄影记者供职机构的官方评价也很高。

1957年5月15日至25日，“扎根农村的青年典型”徐建春来到北京，参加中国新民主主义青年团第三次全国代表大会。徐建春来自山东，1950年，高小毕业回到家乡后，这个当时只有15岁的小姑娘，被推选为互助组组长，领导大家搞生产。以后，她又成了初级社社长，管理过高级社和人民公社，当过劳模。作为扎根农村的青年典型，徐建春的事迹在当时被广为宣传。《中国青年报》指派采访这次会议的摄影记者洪克也同样来自山东，他原是《山东青

红旗照相馆
PDG



农民诗人王老九和他的家人（集体署名）

资料来源：

《中国》画册

《中国》画册编辑委员会编辑出版

1959年

中国

PDG

年报》的一员，先前与徐建春就很熟悉。得知毛主席要接见徐建春等代表后，洪克找到他们，商量好拍照时要见机行事，配合一下，这样才能拍出好照片，为此，他们甚至一起商量了许久。

在休息室，当毛主席习惯性地掏出烟放在桌子上时，洪克使了个眼色，坐在主席身旁的徐建春立即心领神会，拿起放在桌子上的火柴，在大家的笑声中，为毛主席点了烟。毛主席他老人家也非常高兴，把头伸了过来。^①

新华社摄影记者郑小箴也在现场，她与洪克并排站立，所拍到的画面几乎与洪克拍的那张一模一样。当年，新华社“中央新闻组2、3、4、5月份好图片介绍”是这样评价郑小箴这张照片的：

这张毛主席和青年在一起的照片是记者在休息室拍的，它反映了毛主席和青年们那种融洽、亲密的关系，也反映了青年们对毛主席的尊敬和爱戴。照片上虽然只是近十个青年，但却是全国青年和毛主席之间的关系的缩影。

画面上徐建春正在为毛主席的香烟点火，给人以极亲切的感觉。青年们把毛主席看作伟大的领袖和导师，也把毛主席看作我们大家庭里的长者，照片表现了青年人对领袖的热爱。

接下来的评语，无意间透露出照片的“组织”方式：

在画面上，毛主席位于最显著的中央，青年们在四周。青年们人数虽多，但视线都集中在中间；青年们虽是不同的服装，不同的民族，但脸上却充满了笑容，兴奋之情溢于言表。

出于对“我们大家庭里的长者”的尊重与爱戴之情，这样一张“组织”得当的照片，一直被后人喜爱着。在那个年代，这并不是特例。

原新华社记者、毛泽东身边的摄影师吕厚民曾回忆自己如何说

^① 2006年春天，洪克的同事、《中国青年报》摄影记者铁矛，在这家报社摄影部办公室内，回忆起洪克描述的情形：

“洪克回到办公室，高兴得不得了，对我们说，今天拍到了徐建春给毛主席点烟，画面非常生动。这是我组织的。”



新中国妇女热爱毛主席

新华社记者郑小箴\摄

资料来源：

《新闻摄影》

1958年2月

新华通讯社新闻摄影部编

服主席“摆一回姿势”拍照的经历。虽然毛泽东拍照很少摆姿势，这样经过“策划”的照片也不多，但这仅有的几次还是被记录下来。

作家李鸣生在《毛泽东的随行记者》（之二）一书中描述道：

今天我们要看到的吕厚民在1961年拍摄的“毛主席在杭州住地阅读《人民日报》”、“毛泽东在杭州住地”的照片，均是毛泽东“摆”出来的工作照，而非毛泽东的实际生活画面。但正因为有了毛泽东和吕厚民共同“虚构”的这些“工作照”，才有了毛泽东的这两幅照片。^①

书中还记述了20世纪50年代“新闻摄影真实性问题讨论”过后，吕厚民是如何“设计”“毛泽东看世界地图”这张照片的。

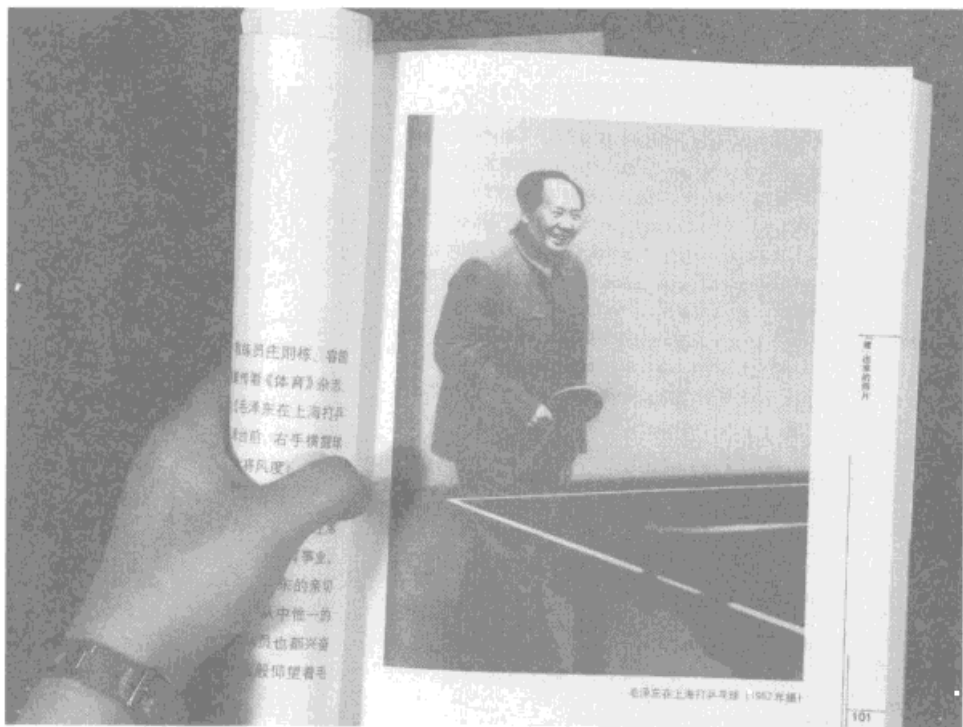
1961年庐山会议期间，吕拍摄了一些毛泽东在会上、山上与人谈话，或散步的照片，但还是觉得“不够”、“不过瘾”。后经观察，毛泽东每次去会议室参加会议，都要路过一个大厅。于是，他灵机一动，找来工作人员商量，决定在大厅的墙壁上挂上一幅世界地图。毛泽东平日喜欢看地图，吕了解这一情况。不出所料，第二天，毛泽东路过时，便停下脚步专注地看起来。于是在一旁的吕厚民完成了这幅“毛泽东看世界地图”“工作照”。

另一张“毛泽东在上海打乒乓球”，摄于1962年，也是吕厚民与毛泽东的保健医生一起“导演”出来的。很快，这张照片以醒目的位置刊登在《新体育》杂志上，在全国乃至全世界都有很大影响。

李鸣生评价道：

肯定地说，中国人民之所以留下了“毛主席喜欢打乒乓球”的深刻印象，就是因为看到了吕厚民先生拍摄的这张“毛泽东在上海打乒乓球”的照片，于是便以为毛泽东真的是很爱打乒乓球，甚至有的还以为，毛主席每天都要打乒乓球呢。但实事求是地说，毛泽东除了酷爱读书、游泳、散步之外，打乒乓球并非真正所好，他不过是偶尔在茶余饭后挥动几下拍子而已。

^① 李鸣生：《毛泽东的随行记者》（之二），人民文学出版社，2003年12月第1版。



毛泽东在上海打乒乓球

(书影)

吕厚民\摄

资料来源:

《毛泽东的随行记者》

(之二) 李鸣生著

人民文学出版社

2003年12月第1版

这些照片的拍摄过程，并不为当时的绝大多数读者所知晓。“红色摄影师”们的拍摄手段，更没有在业内引起争论。相反，大家觉得这样做合情合理，更能体现一个时代中个人或群体的情感诉求。因而，这成了“组织加工”、“摆布”讨论中的极为特殊的“成功”个案，而没有进入争论者的视野。

周恩来总理对于这类新闻摄影中弄虚作假、导演摆布等问题，曾经明确反对过。^①

的确，中国共产党摄影历程中的诸多事件都与周恩来有关。1950年4月，在新闻总署设立新闻摄影局；1952年，新华通讯社新闻摄影部等工作，都是在周的亲自操持安排下成立的。

对于新闻摄影中的加工、摆布等问题，周总理也有非常明确的态度。吴群对此也有记述。

周总理是坚决反对新闻摄影中的弄虚作假、导演摆布的。

1954年第一届人大开会时，周总理发现一位摄影记者因未拍上代表在现场投票的情形而要求补拍，就严肃地批评说：

新闻照片怎么可以弄虚作假呢？

周总理在审查照片时，看到一张农业生产的照片上有一排标语和一幅毛主席像，就提出质疑：

这是为照相摆的吧？平时能这样吗？

他看到一张自己和外宾谈话的照片把当时在场的翻译修掉了，

^① 吴群：《中国摄影发展历程》，新华出版社，1986年3月第1版。

就批评说：

没有翻译，我怎么同外宾谈话？会见外宾，也不是我一个人，参加会见的同志都一样是执行毛主席的外交路线。

周总理还多次从技术层面指出摄影记者工作中存在的问题。有些摄影记者的基本功不过硬，摄影时动作不够敏捷，选镜头太慢，只会摆好了照，不会照活的。他提出，摄影记者应该好好研究改进，有些地方也可以向国外记者学习，以便提高摄影技术。

有关周恩来总理与新闻摄影的关系的回忆文章中，大多可以看到类似这样的句子：

我们摄影工作者满怀深情，思念人民的好总理对人民摄影事业的精心抚育和谆谆教诲。

我们革命摄影事业的成长、发展和繁荣，处处都和周总理的指导、支持分不开，无处不浸透着周总理的心血！抚今追昔，我们怎能不心潮奔腾，感激万千！

反 思

1957年8月，捷克斯洛伐克通讯社摄影记者内波尔在去蒙古人民共和国采访后顺便来到中国。此行，他造访了新华社摄影部，东道主安排中央新闻组的记者与他举行了两次座谈。座谈过程中，内波尔成了被采访对象，他一一回答了大家提出的问题，这其中就包括新闻照片的“组织加工”问题。把“组织加工”问题作为座谈的主题之一，足见问题本身的分量。而恰恰在这个问题上，双方有共同语言。此时“反右”已经开始。

一份名为“捷克斯洛伐克通讯社摄影部简况”的会谈记录，记述了内波尔的话：

两三年前，我们采访时还进行组织加工，但现在这种情况是愈来愈少了。如果要组织加工的话，一定要符合实际情况。照片愈真实，宣传的力量愈大。

我们反对组织加工，因为读者看了经过组织加工的照

红旗照相馆——1956-1959年中国摄影争辩 50

片后，会产生怀疑，以后连没经过组织加工的照片也不相信了。

譬如拍矿工，以前我们把矿工拍得很干净、很漂亮，矿工就不相信这是真实的。以后我们就按原状去拍，照片就真实了。

我们反对组织加工，还因为那些照片像来自博物馆，人物一点也不生动、不自然。有时只要照片真实自然，就是技术稍差些也无妨。

过去的事情，我们一定不再重新组织安排重拍。

另外，关于重大政治反响的拍摄，如读报、座谈等，我们不习惯。

从内波尔的回答中，可以看出社会主义国家摄影记者工作方式的相似性。虽然远隔千山万水，但在大家的工作词典中都有相同的语汇、相似的问题，仅仅是意识形态使然吗？还是大家都有一个老师——苏联新闻摄影界这个老大哥的缘故？这的确是一个耐人寻味、值得认真分析研究的话题。

这份会谈记录的整理者叫邓历耕，1957年4月10日，他在谈自己对“组织加工”的意见一文中，谈到了“学习苏联”时的感受。他认为，几年来，我们学习苏联的新闻摄影，不论在内容上、技巧上和采访方法上都有很多收获。不过他还清醒地表达了另一层意思：

但我个人认为，苏联照片中的“组织加工”也给了我们很大的影响。现在有很多人认为苏联照片太板，不自然，我认为这就是他们“组织加工”的结果。

有人说苏联是反对“组织加工”的，那可能是对于“组织加工”这个词的含义，我们和苏联同志的解释有所不同。因为我们从苏联寄来的大量照片中，可以看出他们在采访时是大量运用“组织加工”的。

有了这样的反思，邓历耕进一步提出：

现在我们正在逐步纠正由于“组织加工”所产生的一些缺点。在这个时候，除了要继续学习苏联图片的长处外，我认为还应该学习其他兄弟国家，如民主德国、匈牙利，

PDG

以至资本主义国家新闻照片的长处。

邓历耕提出的问题，有其大背景。只是相对于新闻界其他领域来说，新闻摄影界迟一步罢了，清醒者也仅为少数人。从一定意义上说，邓是20世纪50年代新闻摄影真实性问题讨论中的先知先觉者。

1956年2月间，苏共“二十大”召开，对斯大林错误的批判与揭露，促成了少数中国新闻摄影人开始反思对苏联新闻摄影教条主义式学习的弊端。在这一年5、6月间，主持党中央日常工作的刘少奇，听取了新华社、中央广播事业局的工作汇报，对新闻工作作了重要谈话，强调要从教条主义、党八股中解脱出来，对于别人的经验，不要盲从迷信，要独立思考等。在这一年年初，率先改版的《人民日报》就提出要研究和借鉴国内外报纸的有益经验，在国外方面所列举的国家或地区名单中，除了包括同一阵营的社会主义国家外，还包括那些老牌的资本主义国家，它们分别是苏联、东欧各国、英、美、法和东方国家四十多种报纸。在《人民日报》编辑部举办的“国内外报纸展览会”上，除了展出解放区报纸、香港报纸外，甚至还包括《泰晤士报》、《纽约时报》、《朝日新闻》、《人道报》等。《人民日报》的这些作为，不可能不引起新闻摄影人的反思。

邓历耕又从“外国人对我们照片的反应”的角度，对“组织加工”问题进行了更进一步地追问：

我们许多图片由于“组织加工”而太呆板，不自然，严重地影响图片质量。这些图片在国内外，特别是国外不受欢迎，有些外国人曾说我们的许多图片是“摆”出来的，说我们的记者是导演。本来图片宣传就是因为是真实的、形象的宣传而吸引人，现在被人看作是“摆”出来的，那么它的力量又在哪儿呢？

一个原则性的新问题

1957年5月，新华社摄影部袁苓撰文《能否反映困难、能否进行批评？》，提出一个“原则性的新问题”。这一问题的提出时间，恰恰是在新闻摄影界盛行通过组织加工、摆布，反对自然主义，以求

“更好地反映新社会新生活”之时。^①

他提出，“目前的新闻摄影报道工作中，已明显地提出了这样的问题”，那就是，新闻照片是否应当反映困难，是否应当进行批评？

这是个“原则性的新问题”，并且“急需研究和解决”。对此，他提出了“个人的看法”。

1957年之前的几年间，新闻摄影报道大都习惯于用照片来表现人民群众的革命斗争，来宣传成就、表现先进。在日常的具体报道中如此，在群众运动中和经济恢复与建设事业的报道中也是如此。日久天长，不仅在整個摄影报道中，形成一种报喜不报忧的情况，并且在我们的头脑中也形成这样一种看法，似乎我们的照片只能报成就，报先进。也就是说，我们的新闻照片只能表现解决矛盾，而不能表现矛盾本身。

针对这种状况，袁苓评述说：

很显然，这样的看法是片面的、不正确的，特别是在今天，这样的看法和做法是和我们国家当前的实际生活不一致的，是有害的。这样做的结果会给读者带来错觉，似乎幸福会从天而降，社会主义的建设是畅行无阻、一切如意的。

例如，在我们过去的工业报道中，比较多的是一座座新工厂的建成，而像纺织工厂因为原料不足而停工的情况，我们却从没有反映。又如在农业方面，由于我国地区广阔，年年都有各种不同程度的自然灾害，使农业生产遭受损失，而这种损失又不是国家给予支援和帮助就能完全弥补的。

袁苓认为，上述这些情况是可以报道的，应当把这些情况，实事求是地告诉给广大人民。

^① 袁苓：《能否反映困难、能否进行批评？》，《新闻摄影》（活页版），1957年6月5日第19期，新华通讯社新闻摄影部编。

1956年5月，刘少奇对新华社工作做了专门指示以后，“那种认为新华社不适宜用新闻报道进行批评的看法，就已经不存在了”。海陵在1956年12月总社农村记者会议上发言时称，批评性报道对推动工作、斗争和生活的前进是有积极作用的。但他同时承认，这还是一个比较新的业务问题。

怎样在国内新闻报道中进行批评呢？《新闻业务》（活页版）上曾开展了一场讨论，前后发表文章近30篇。可以说，袁苓的这篇文章正是在这一背景下出现的，但随着“反右”运动的开展，这种声音在新闻摄影领域也就消失了。

袁苓进而分析了提出“反映困难，进行批评”这一“原则性的新问题”的背景。

在历史上，我们曾经广泛地使用照片来揭露敌人的暴行，批判社会的黑暗。当我们还处在被统治地位时，摄影报道的主要任务是揭露敌人的黑暗统治，激发人民群众的革命热情。当敌我之间进行面对面的生死斗争时，摄影报道的主要任务，就转变为报道革命战争的胜利，歌颂人民群众的革命英雄主义，以鼓励人民群众争取新的胜利。全国解放以后，情况发生了很大变化，经济恢复、建设和社会改革运动又成为摄影报道的主要方面。

可是怎样对待人民内部的缺点和错误，却没有经验。多年来，这个问题没有明显地提出来，而目前，国家已经从革命时期进入社会主义建设时期，正经历着这样的新变化，在这样的新形势面前，我们的摄影报道工作将如何适应这一形势的需要，已是急需研究和解决的问题。

袁苓得出结论：

在今天，如果还继续坚持报喜不报忧的看法和做法，将大大地脱离人民群众的需要，造成不堪设想的后果。相反，我们如果恰当地把祖国社会主义建设中的困难和落后情况告诉读者，却会有积极的意义。

袁苓举例说，过去的报道中，也发过一些表现困难的稿件，比如某地群众积极战胜灾荒等等，可是数量太少，而且只是从克服困难方面去表现。袁苓认为，这样的做法也是片面的。

另外，“过去我们对照片质量的要求也有片面性”。过去，常常以形象差为借口，认为照片中的人物形象不好，穿的衣服破烂、背景不好看等等理由而不予发稿。这种做法，在某些具体情况下是适宜的，但作为评审照片的重要尺度，则是不对的。

这样做的结果是：

助长了照片形象脱离生活现实，粉饰了太平。

在我们的报道中，不仅应该有一些照片来表现当前国家建设事业中的困难和落后情况，同时在反映现实的时候，也应该是实事求是。袁苓还认为，这样的原则也大体上适宜于对外报道。

像新华社这样大量发行新闻照片的单位，是否也应该给报刊或某些报刊一些批评照片呢？袁苓认为“这个问题总社应向全体记者做一肯定的回答”。对“批评照片”的内涵，袁苓界定为：

批评照片主要是面对那些具有普遍意义的缺点和错误。至于那些偶然的、个别的事件则不去报道。

他提出“当前可以拍摄这些批评照片”：

官僚主义和特权思想的表现、生产和建设事业方面的铺张浪费、损人利己的本位主义行为、农业生产上因主观主义强制地推行新技术而造成的损失、某些学校因忽视政治思想教育而出现的歪风、各种违法行为、违犯公共利益和不道德的行为等。

有关“批评照片”报道方面，袁苓提出最棘手的群众闹事应如何报道。他认为，通常群众闹事是由于领导者的官僚主义造成的，这类事件如能适当报道，对领导者是个教育，对群众也有益。但在采访过程中“需要采取更慎重的态度”。

目前不宜提倡摄影记者赶赴闹事地点去拍摄闹事当时的场面，否则会引起一些不必要的误会。

袁苓提出的这一“原则性的新问题”，像在风疾浪高之时被投进大海的一块石子，并没有在新闻摄影界激起太多回声，此后几年更鲜有应和。

适时出现的讨厌声

在1957年的7月间，持续几年的有关“组织加工”与“摆布”问题讨论是如何告一段落的呢？

争论的双方都保留自己的观点，谁也说服不了谁，从技术层面的争论，一直延伸到对“新闻摄影的特点”、“新闻摄影是不是艺术”等等根本性问题的追问。其间观点含混、相互纠缠，前后矛盾之处也颇多。参与者有新闻摄影报道的组织者、领导者，更有地方一线普通摄影记者，间或还有文字记者。万端气象，热闹得很！



个别记者的恶劣作风

华君武作

农民：“这是合作社的。”

摄影记者：“不要紧，暂时算你个人的好了！”

资料来源：

《新闻摄影》

1958年5月

新华通讯社新闻摄影部编

显然，来自掌握新闻摄影话语权人的“理论高压”（柯善文语）并没有压垮诸多一线“干活”（摄影记者们的行话）的人，反对“组织加工”与“摆布”之声也没有在内心深处被绝大多数记者真正认同。编辑部与一线记者之间隔着很多层，少数人热热闹闹地讨论，与大多数人的冷眼旁观，形成鲜明对比。

听任这一状况继续存在下去，显然会引发诸多矛盾，对日常工作不利。作为新华社摄影部的领导，在何时、以何种方式结束“旧问题”的无谓争论，而开始“新问题”的探讨呢？这是需要动脑筋的事情。显然，摄影部的领导不愿以整个部门的名义，在这件事情上明确表示赞同谁，反对谁，赞同哪些，反对哪些。纵然总社的领导可以表态，讲一些大原则，但作为业务部门摄影部的领导，对这样一个涉及整个行业普遍存在的业务争论做最后评判，下出结论，显然是不明智的。得罪了那些“理论家”，会引来更多的争议，而得罪了一线“干活”的摄影记者们，那谁替你完成那些一次次呈送上去的摄影报道计划呢？

一位叫铁汉的讨论参与者适时出现了，时间是1957年7月15日。铁汉是新华社辽宁分社摄影部一员，他没有重复那些反复表白的观点，也没有站在任何一方，而是以旁观者的身份，带着厌恶的

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

情绪“建议取消对组织加工问题的讨论”：

对于组织加工与摆布问题的讨论，据我所知，已进行了数年之久。近半年来，又有机会详读几篇此类问题的文章。若问感受，有是有，只不过现在我很讨厌它。我建议从我们讨论题上把这几个字眼儿取掉。

摄影部“新闻摄影”编辑部是如何回应铁汉“建议”的呢？“编者按”又一次出现了：

铁汉同志因为讨厌“组织加工”这个词，建议取消对这个问题的讨论。我们认为，目前如仍就“组织加工”的技术性问题来研究，确有很多同志已不发生兴趣，也没有再讨论的必要。

其实，这一年的5月底，铁汉就提出讨论“组织加工与摆布”问题“徒费口舌笔墨”。只是那时新闻摄影界的整风运动才刚刚开始，“取消讨论”的要求显然不合时宜。

铁汉认为，“组织加工”这个词，是新闻摄影界从文艺创作那里借来的，它没有帮助解决新闻摄影的根本问题。说它可以提倡，而记者根据实际情况却不专心致志去用它；说它可反对，记者仍在用它。在历次讨论中，没有人肯定地说它好，也没有人说它不好。因此，再用“组织加工”来解决我们新闻摄影的几个根本性问题，无疑是个束缚。

铁汉是在新华社辽宁分社举行的“摄影组座谈会”上提出这一问题的。这次会议的记录题目为“摄影部首先应克服官僚主义、主观主义”。作为整风运动中所反映问题的一部分，记录只限于新华社内部传阅，并被要求“定期收回或销毁”。这次会上，铁汉就已经提出把“组织加工”与“摆布”——“这个不合理的提法取消”：

我建议把这个不合理的提法取消，把问题引申开来，提高到新闻理论上讨论，否则套用文艺上的创作问题来讨论新闻摄影，是讲不清楚的，徒费口舌笔墨。

到此为止，一场持续近三年，范围涉及整个新华社总社、分社全体摄影从业人员的讨论，以一个人情绪得到编辑部认可的奇特方式，在形式上宣告结束了。

但争论并没有就此结束，回溯其后半个世纪的新闻摄影历程，甚至可以说这一切仅仅是个开端。

也是在1957年的11月份，距离铁汉等人表达的“讨厌”之情过去只有4个月，一位叫于云先的同事，针对报纸上、学术刊物上热烈进行着的“鸣”和“放”，到处充满着“百家争鸣”气氛而摄影界却在沉默的状况，质问道：摄影界是不是一家？为什么不可以开展争鸣呢？

于云先的身份是新华社总社摄影部采编室副主任，在“组织加工”与“摆布”问题上，由于身份问题，他显然没有受到“个人情绪”的影响。在他提出的“初步想到的、可以引起争论”的问题中，“新闻摄影的组织加工和摆布问题”被列在了首位。

这个问题在过去讨论得最多，而大家的兴趣也最大，但到今天还没有得到解决。这个问题，我认为应当多让记者们发表意见，因为他们对这个问题感受最深，经验最多。

于云先列举的问题，既是提问，又是总结，几乎囊括了“组织加工与摆布”问题争论过程中提出的所有问题：

新闻摄影的基本原则，新闻摄影和文字新闻报道有没有区别？

什么叫“摆布”？什么叫“组织加工”？这两个名词科学不科学？

怎样算作“摆布”？

怎样做是“组织加工”？

两者的界限应怎样划分？

新闻摄影允不允许“组织加工”？怎样“加工”对？怎样“加工”就不对？

“加工”是应当提倡，还是应当反对？

一般地说，“加工”的图片好还是不“加工”的图片好？

如果“加工”不好，现在我们记者“加工”拍摄的图片为什么又这样多？都有些什么原因？

如果新闻图片允许“组织加工”，那么它和拍摄其他图片（如所谓“小品”图片）又有什么差别？

……

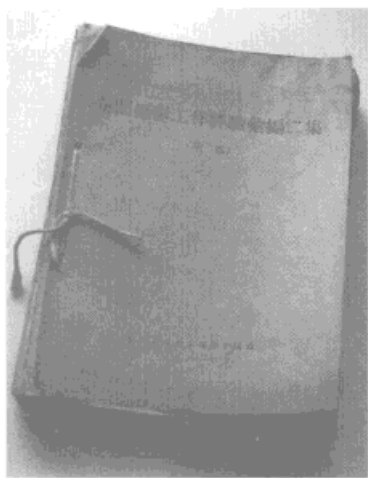
这一切都显示，肇始于20世纪50年代初期新闻摄影领域，有关“新闻摄影真实性问题”的争论不但没有结束，而恰恰是刚刚开始。在以后半个世纪的新闻摄影实践中，这一幽灵仍不时出没，总

被人们反复提及讨论，而对一些摄影记者来说，竟至灵魂附体的地步——不得，当然也不想摆脱。

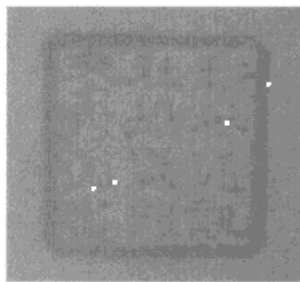
与这场很大程度上是出于个人兴趣、缺乏有领导地组织而开展的自发讨论比照，1958年8月至1959年年底，那场几乎波及整个新闻摄影界的“新闻摄影真实性及有关问题的讨论”，则是有组织的系统争辩。那次大讨论期间，在北京、上海、沈阳、西安、武汉、郑州、太原、南京、兰州等地共举办有关座谈会达19次，参加讨论人员来自21个省市摄影工作者161人（174人次），其中115人（128人次）发了言。人员来自新华社总社及21个分社，全国27家报纸，12家画报和杂志。

据统计，此次大讨论，各类摄影刊物共发表讨论文章39篇。^①

回溯十年苍茫，从风生水起，渐至风云激荡，峰回路转。其间又跨越了“整风”与“反右”两个重要的历史阶段，更经历了“大跃进”时期新闻摄影的造假巅峰，这场讨论一波三折，一唱三叹，一直影响到50年后的新世纪。



2002年，北京潘家园旧货市场上3元钱购得的摄影资料。



^① 资料来源：《关于新闻摄影真实性问题讨论的总结性意见（1959年12月）》，新华社总社。

第二章 左叶事件



假使我是一面明镜，
我反映你的外貌
不会比反映你的内心更快。

[意] 但丁《神曲·地狱篇》第八圈：第六断层，穿铅袈裟的伪善者

罗生门

1957年4月17日这一天，在北京，似乎在毫无征兆的情况下，一起群体性事件发生了，并在5月7日之后迅速波及整个新闻界，到当年的7月13日事情被定性，不到3个月。这件事的发生、发展跨越了整风“鸣放”与“反右”两个大起大落、大喜大悲的历史阶段，由此，参与其中并是直接当事人的新闻摄影记者们的命运发生了转折，并对此后的中国新闻史、尤其是新闻摄影史产生了重大影响。

中华人民共和国国史与中共党史对包括这一天在内、发生的“重大历史事件”大多有这样的记录：

1957年4月15日至5月6日，苏联最高苏维埃主席团伏罗希洛夫主席应邀对我国进行友好访问。党和国家领导人毛泽东、朱德、刘少奇、周恩来、宋庆龄、陈云、邓小平、彭真同他进行了会晤与谈话。《关于苏联最高苏维埃主席团主席伏罗希洛夫访问中华人民共和国的公告》对这次访问作了很高的评价。

此次访华，伏罗希洛夫和他的随行人员在短短的21天时间中，先后访问了北京、鞍山、沈阳、天津、上海、杭州、广州、武汉和昆明等地。1957年8月10日，中苏友好协会总会长宋庆龄以诗一般的笔调介绍了访问时的情形：

伏罗希洛夫每到一地访问，总是红旗蔽天，鲜花满地，到处是万人空巷、欢声雷动，我们全中国人民都把伏罗希洛夫主席的访问作为中苏友好的佳节。伏罗希洛夫主席参观工厂，工人们就把精心制作的纪念品献给他；有幸接待伏罗希洛夫主席访问的农民，把自己劳动收获的珍贵果实送给他；青年学生们热情澎湃地给伏罗希洛夫主席写信问候；诗人赋诗，画家作画，金石家雕刻，园艺家赠花，手工艺家奉献自己的杰作……^①

^① 中苏友好协会总会编：《苏联最高苏维埃主席团主席伏罗希洛夫访问中国》前言，上海人民美术出版社，1957年11月第1版。



伏罗希洛夫来访当日

《中国青年报》记者铁矛摄于1957年4月15日

资料来源：《中国青年报》图像库

宋庆龄的文章还着重描述了人们的情绪：在这种“空前热烈的”迎接活动中，中国人民怀着十分兴奋和幸福的心情，接待着中苏友谊的使者。在那段难忘的日子里，全中国人民都沉浸在热情奔腾的友谊海洋里。

身处其间的摄影记者们是这种兴奋情绪的直接感受者、参与者，甚至是制造者。

在每一起“重大政治事件”的身后，都会有多重解读方式，甚至相互冲突的版本，而新闻史家却谨慎地记下了一个与“空前热烈”气氛不和谐的花絮：

1957年4月17日，来华访问的苏联最高苏维埃主席团主席伏罗希洛夫由刘少奇陪同参观北京全国农业展览会。在场负责维持秩序的农业部部长助理左叶与摄影记者发生争执，引起到场记者的不满。在整风鸣放中，不少报纸报道和评论此事，对左叶展开批评；有的还揭露了一些记者采访活动中受到阻碍和限制的情况；也有的批评了记者采访时不守秩序、不守纪律的不良作风。在反击右派运动中，这件事被作为右派借题向党进攻的事例加以批判，一些对左叶与记者争执事件发表过激烈意见的人被错划为“右派分子”。

这段对左叶与摄影记者争执双方谁是谁非不予置评，不偏不倚，及对“争执”具体细节没作任何描述的文字，出现在1995年由国家新闻出版署委托新华社所属新华出版社编辑出版的《中国新闻实用大辞典》“左叶事件”条目内。这样粗略的表述多少有些语焉不详，但对于词条的撰写者来说，却规避了因追究那些相互矛盾的说法而难以定论，或因价值判断在前而定论错误的风险。

不过新闻史家方汉奇等人在描述“左叶事件”时，没有做到不偏不倚，而是直接使用了“左叶因在场维持秩序与记者发生争吵。左叶出言不逊，引起各报记者反感”这样的用语。方先生得出结论说，此事“引起了全国新闻界关于新闻工作者的地位和反官僚主义的大讨论”。^{①②}

时任《文汇报》驻京记者的刘光华，“作为当年‘左叶事件’肇始现场的记者，一个曾卷入此风波而遭到人民日报社论点名批判、经历了20年劳役和流放生涯的幸存者”，在2004年，也就是事过47年之后，“将当年亲身所见所闻所知，如实公之于世，希望能为中国新闻史这一角留下见证”。

作为亲历者，他提供了这样一种版本：

1957年4月17日，苏联最高苏维埃主席团主席伏罗希洛夫在中国人大常委会委员长刘少奇陪同下，参观了在北京举办的首届全国农业展览会。事先安排入场的有组织的观众不下5000人，获准进场采访的各新闻媒体记者和摄影人员有60多人。中央新闻纪录电影制片厂的一个摄影小组，正在拍摄迎面走来的国宾和刘少奇一行。摄影师刘云波，手持即将开拍的摄影机，镜头却被农业部部长助理左叶挡住了。旁边另一摄影师韩德福见状，就抬手拉了左叶

① 方汉奇、张之华主编：《中国新闻事业简史》（第二版），中国人民大学出版社，1995年版，第430页。

② 新闻界围绕“左叶事件”展开的“大讨论”，包括对所谓“官僚主义行为对新闻采访干涉”的批评发生在1957年的4、5、6月间。除了偶发因素、一段时间的情绪性表达以外，“整风”期间，这样的批评现象出现在媒体上很正常。事实上，自1950年4月19日，中共中央关于在报纸刊物上展开批评和自我批评的决定作出以来，报纸上就经常出现各类批评文章，也有漫画等。当年的这一“决定”针对战争已经结束，中国共产党已经领导着全国政权，我们工作中的缺点和错误很容易危害广大人民群众的利益，而由于政权领导者的地位，领导者威信的提高，就容易产生骄傲情绪，在党内党外拒绝批评，压制批评。“决定”分析说，由于这些新情况的产生，如果对于党和人民政府及所有经济机关和群众团体的缺点和错误，不能公开、及时地在全党和广大人民中展开批评与自我批评，就要被严重的官僚主义所毒害，不能完成新中国的建设任务。

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩 64

一把，请他闪开。不料惹恼了左叶，扭头喝问：“是你重要还是我重要？”跟着又大声说，“再挤就叫你们滚出去。”部长助理当众辱骂摄影记者的消息，很快就在展场传开了。事情的全过程就是这么简单明了。

上海市地方志办公室主持编辑的《上海新闻志》第五编第三章对此事的记述，与刘光华的叙述相映衬。

《文汇报》驻京记者刘光华，这天也参与了这一采访活动，因采访记者有六十多人，无法插入紧随贵宾的队伍，只得赶在贵宾的前面跑。突然，他听到身后传来很大的嗓门：“保卫人员，保卫人员！”他顺声望去，看见一位着笔挺毛料服装的人，正神色紧张地指挥着会场工作人员，随即见《人民日报》的摄影记者高粮和另一个提着摄影机的年轻人气急败坏地跑来。高粮边走边嚷：“当领导的还骂人，这叫人怎么干?!”刘随着他俩走到展览厅当中的空地，场内其他新闻单位的记者也跟着围拢来，细听他俩的叙述。原来新影厂摄影师韩德福、刘云波在一起拍摄贵宾活动的场面，人群很挤，这时韩德福把挡在前面的一位干部拉了一把，要他闪开点，不要挡住镜头。这位干部很光火，一回头就说：“再挤滚出去！”还厉声责问“是你重要还是我重要？”等等。后来知道这位干部就是担任向导并负责维持秩序的农业部部长助理左叶。在场记者听了都气愤不平，议论纷纷，感到对新闻记者太不尊重。

但事情真的就像刘光华说的那样“这么简单明了”吗？作为这场风波的主角，身居农业部部长助理要职的左叶，他是怎么表述这件事情的呢？面对众多掌握话语权的记者、编辑们，他如何应对呢？

那一年的7月13日，中华全国新闻工作者协会^①在位于北京沙滩的中宣部召开“‘左叶事件’对证核实座谈会”。左叶在会上宣读了自己的“书面检讨”，检讨自己当时态度急躁，口气不妥。他承认

^① 中华全国新闻工作者协会，简称“中国记协”，成立于1957年3月17日。1957年3月14日召开中国新闻工作者第一次代表大会。会议选举邓拓为会长，王芸生、吴冷西、金仲华、范瑾、梅益为副会长。这次“对证核实座谈会”由邓拓主持，召开的时间是7月13日，7月上旬反右派斗争进入高潮以后。当然，“对证核实座谈会”是新闻界部分人士的用语，有关组织方称之为“一次专门座谈会”。



全国农业展览会参观现场

资料来源：
《伏罗希洛夫访问中国》
上海人民美术出版社
1957年11月第1版

曾对摄影师韩德福说了“你的工作重要，还是我的工作重要”这句话，但不承认说了“再挤就叫你们滚出去”。在场的一些农业部人员也都予以证实。被媒体称为转达过左叶“再挤就叫你们滚出去”这句话的外交部新闻司干部蔡再杜，也在会上否认自己曾经传过话，并且说自己当时还不知道左叶是谁。

时任中国人民大学新闻系主任的安岗，对这场争执提供了自己的版本：

1957年4月17日，农业部一些同志陪同苏联贵宾参观农业展览馆。农业部部长助理左叶同志负责维持秩序。当时在场记者有60余人，大家忙于采访、摄影，不时往贵宾参观的地方拥挤，有时将参观的人群隔断。有的摄影记者为了摄取精彩镜头，竟踏到展品台上以致踏坏了展品。对于这种混乱的情况，不少人摇头表示不满，并曾有人当场对记者提出劝告：“为什么不爱护人民的财产？”“农民都合作化了，记者可不可以有组织一些？”就在这种秩序混乱、人们要求维持秩序的情况下，负责维持秩序的左叶同志感到责任重大，精神有些紧张。他正想整顿一下秩序，突然，一位摄影记者抓住他的肩膀向后一拉，要他闪开，好让记者抢前去拍照。左叶这时心情有些急躁，他转身问这位记者：

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

“你怎么这样态度？你这个态度对吗？你是干什么的？”

“我是工作的。”记者回答。

“你的工作重要，还是我的工作重要？”接着左叶向负责维持秩序的其他人说：“你们负责维持秩序的，大家靠扰一些好吗？”

安岗描述的上述情节，说法来自冲突的另一方，即左叶一方，并且是经过“农业部、外交部新闻司等单位当事人证实了的”。是否经过了当事另一方——在场记者的证实呢？作为新闻人、学者，安岗却没有交代自己是如何以调查者、研究者的态度收集证据，分析事实，把握争执双方意见平衡的，当然他的描述使用的也不是学术语言。^①安岗不是当事人，更不在争执的现场，他绘声绘色地提供的版本，从时间上看，出现在中宣部组织的“‘左叶事件’对证核实座谈会”以后，根据的是“对证核实座谈会”提供的官方文本。从当年6月11日，也就是7月13日“对证核实座谈会”召开前1个月，到9月底，在《人民日报》上点名批判的新闻界右派分子就高达104人。显然，在这种气候下，适时出现的“安岗版本”不难理解。

抛开所有的细节争论，所有的版本提供者都认定了这样的事实：是摄影记者，而不是其他人与官员发生了争执。^②

^① 引自安岗：《捍卫社会主义的新闻路线》，辽宁人民出版社，1957年12月第1版，第79—80页。安岗这篇文章的标题叫作《“左叶事件”被右派利用说明了什么》，在他参与创办的《新闻与出版》第20号发表时，署上了笔名“郑远”。

安岗还根据“对证核实座谈会”上的情形，对“刘光华版本”的提供者刘本人，做了这样的描述：

当天在场采访的《文汇报》记者是罗隆基、浦熙修的“点火名将”刘光华，他极尽煽动之能事。刘还曾对《北京日报》的记者（注：摄影记者王一波）说：

“这事还了得，要拍专电，写社论。”

“专电”发表后，刘得知农业部对《文汇报》的报道有意见，用轻蔑的态度说：“管他怎么告！登出来大家都知道，收不回来。告到外国去也不管他，反正我们已经登了。”

“专电”写出左叶怒骂摄影记者“滚出去”的情景，还捏造了“当场有好几个记者撕下记者证”表示抗议的谣言。

^② 1957年，对于农业部的官员们来说，如何安排这次极为重要的参观展览，如何组织记者，包括摄影记者采访，这都是难题。虽然有外交部新闻司人员、农业展览馆工作人员现场配合，但真正唱戏的主角还是农业部。《人民日报》摄影组组长、负责中央部门采访工作的摄影记者高粮，在其回忆文章《左叶事件影响所及》一文中透露，建国初期，对外国来访的国家元首，如何做到既按我们的规定，又遵照国际惯例，尚缺乏完整的经验。

高粮还举了一个例子。当时，印度尼西亚总统苏加诺出访，随机就要带百名记者。他到友好国家访问，一下飞机就要有大批摄影记者抢镜头，因为他喜欢热闹。为迎接他的到来，外交部新闻司曾组织各新闻单位的文字记者和有关工作人员数百人，都拿上照相机齐集南苑机场，致使许多真正采访的摄影记者倒抢不上镜头。

参见《人民日报回忆录》（1948—1988），人民日报出版社，1988年6月第1版。

铁 矛 \ 摄



侯 波 \ 摄



打破沉默



铁 矛像

资料来源：

《青年报人影像回顾》

铁 矛著

从1957年4月15日开始至5月6日结束，《中国青年报》摄影组所有人员都非常忙碌，记者贾化民、潘英、舒野、洪克、铁矛等一起投入到伏罗希洛夫访华采访活动中。对这个人数不多的摄影组来说，这几乎算作是倾巢出动了，就连分管资料工作的胡光珏每天也要很晚才能回到家中，因为这段时间里，她每天都要为几位记者的采访成果分类归档，编写照片说明。

刚过而立之年的摄影记者铁矛第一次被派往重大政治活动采访现场，并且是第一次拍摄毛主席的活动。此次采访，在部门工作分配中，他被要求赶往北京南郊南苑机场，拍摄毛主席、周总理等人迎接伏罗希洛夫一行。

4月15日那一天，铁矛自称“偶然、靠运气”拍摄下来的“毛主席迎接伏罗希洛夫”的照片，一炮打红，在众多在场摄影记者拍摄的照片中，被新华社摄影部编辑借去底片，向国外发了通稿。^①接下来的一个月时间内，这张照片又被上海人民美术出版社和辽宁人民出版社先后印制为宣传招贴画，共发行二百多万份。那天采访间隙，铁矛还与站在一边的周恩来总理说了几句题外话。^②

半个世纪以后，年逾八旬的铁矛淡然回忆起这一切。在当年，作为一个摄影记者来说，是巨大的荣誉，但对于那些一同参与报道的新闻摄影界同行们来说，却是巨大的压力。

没有证据显示两件事情之间有何联系，也没有专题研究回答出

^① 2006年1月，据《中国青年报》摄影记者铁矛本人介绍，新华社借走的底片，“几天之后，送还给我的竟是复制底片，原底片扣在新华社摄影部，做档案资料保存”。至于那些宣传画，他本人一张也没保留下来。这一代新闻摄影人“干了一辈子革命工作”，大多没有为自己留下什么摄影作品，或文字记录。有关这一群体的零散信息，大多来自他人的叙述，或这一群体语焉不详的口述史。

铁矛还是一位勤奋与执著的摄影人，2001年6月，在他所供职的报社50年大庆之时，曾自费出版了一本《青年报人影像回望》，其“后记”提醒“凡我新老青年报人想要此书的请到离退休办公室签名领取”。这本书的扉页上还写上了“谨以此书纪念中国共产党成立八十周年”字样，拳拳之忱，跃然纸上。

2006年，铁矛虽已年过八旬，但耳聪目明，记忆力惊人。这家报社有一比他年龄小7岁，但健康状况远不如他的文字编辑把这归结为：他们摄影记者身体好，因为那时一搞运动，就背着沉重的相机进山下乡了，身体得到了锻炼，又不用像我们一样在家写东西，一搞运动就要过关，心里很紧张。

^② 周恩来对站在身边的铁矛说：“记者同志，完成工作后，请你也给苏联驻华大使的孩子拍两张照片，洗好以后给人家送过去，千万别忘了。”

两天后发生的一次偶发事件、个体心理情绪，最终是如何转化为群体事件的。当时的材料及后来的当事人回忆文章，都把事件发生并扩展的原因归结为官僚主义者对记者（包括摄影记者）讽刺、训斥、蛮横无理的干涉、限制，甚至是对他们人格的不尊重。

伏罗希洛夫这次访问结束回国后第二天，也就是1957年5月7日（星期二），比铁矛拍摄的那张照片影响更大、更深远的事件发生了，并且与这家报社摄影部另一位记者有关。只是这一次不是因为照片，而是摄影记者的文字：洪克所写、发表在当天三版“辣椒”专刊^①第四十八期上的《部长助理与摄影师》一文。那一年洪克28岁，职务是《中国青年报》美术部下属摄影组组长。

20天前发生的“农业部部长助理左叶与摄影记者发生争执”事件，虽当时在场的记者及随后的整个新闻界有强烈反应，如《文汇报》已有驻京记者写的报道，《旅行家》杂志主编彭子冈为《文汇报》所写的评论都一起传到了编辑部，但都被压下没发。首都新闻界主张对这件事进行报道的媒体，事实上也都处在观望之中。

5月7日，北京地区白天晴间多云，夜间多云转晴，中午最高气温在27—29℃之间，夜间最低温度在10℃左右。这是一个温和的日子。

这一天出版的报纸上，《中国青年报》率先打破沉默，第一次有保留地把这件事情公之于众，由此点燃了导火索。这篇文章交稿时间是5月4日，星期六，20世纪50年代没有实行双休日，这是一个普通的工作日。发表前这三天，文章虽经“辣椒”专刊所在文艺部编辑们及报社相关领导的反复修改，但最终见报时还是署上了原文作者“洪克”的名字。文艺部主任吴一铨



资料来源：
《中国摄影年鉴》（1958）
人民美术出版社
1958年7月第1版

剪裁图示

^①1957年，中国人民大学新闻系列举的“报刊上资产阶级宣传的代表作批判”，就包括：“左叶事件”的宣传、彭子冈和她的文章、《中国青年报》“辣椒”栏的一些文章等。但，这份“中国人民大学新闻系进行社会主义新闻学教育、批判资产阶级新闻观点的计划（草案）”中，对《部长助理和摄影师》一文并没有直接点名。

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩 70

是一位同事眼中“很有魄力、大胆泼辣、热情洋溢”，“漂亮而又非常有才华”的女性，此后不久，她因刊发包括《部长助理与摄影师》在内的几篇文章而获罪，命运发生变故。

部长助理与摄影师

洪克

在刘少奇同志陪同伏老参观全国农业展览会的时候，跟着采访的中外电影摄影师和摄影记者都随时准备着拍摄一些精彩的镜头，并且都想从伏老的前面去拍。当时，随同采访的记者很多，还有一些参观人员，秩序比较混乱。一位矮胖的同志总是站到刘少奇同志和伏老的前面，紧紧挡着摄影机的镜头。

一次，两次，三次……许多次好的镜头，都由于那位同志的遮挡而失掉了。摄影师和摄影记者们都十分头痛，国外的摄影记者也直摇头。

又是一个好镜头来了，那位同志仍然挡在伏老的前面，中央新闻纪录电影制片厂的韩德福实在没办法了，便走过去轻轻地拉了一下那位同志说：“同志，请你让开点！”在一般情况下，摄影师遇到的情况是“好”，马上躲开。但是这次韩德福得到的回答却是任何人也想不到的。那位同志扭过头来，理直气壮地说：“怎么！你重要还是我重要？再挤就叫你们滚出去！……”^①他那眼睛睁得大大的，十分

^①最早见诸文字，出现在《中国青年报》上，一个摄影记者文章中的这句话，在《“左叶事件”被右派利用说明了什么》一文中，成了《文汇报》借用左叶之名捏造的一句谎话。《文汇报》社论《尊重新闻记者》一文中提出的“是新闻记者应该不平则鸣的时候了”，是在这句捏造出来的谎话上面大做文章。（《捍卫社会主义的新闻路线》，辽宁人民出版社，1957年12月第1版，第80—81页。）

《中国青年报》的文章发表于5月7日，而《文汇报》的文章却发表在第二天，并且《人民日报》、《工人日报》、《大公报》等也发表了相似的言论。同样的一句话，安岗为何单单把账算到了《文汇报》头上呢？

显然，除了与《文汇报》的言论过激有关外，这与《文汇报》时运不济、“基本政治方向”有问题关系很大。

6月14日，《人民日报》编辑部发表《文汇报在一个时期内的资产阶级方向》。文章指出，《文汇报》在一个短时期内，“基本政治方向”变成了资产阶级报纸的方向，利用“百家争鸣”这个口号和共产党的“整风运动”，发表了大量表现资产阶级观点而并不准备批判的文章和带煽动性的报道，混淆了资本主义国家的报纸和社会主义国家的报纸的原则区别。7月1日，《人民日报》发表毛泽东为该报写的社论《文汇报的资产阶级方向应该批判》，文章指责《文汇报》的方针是整垮共产党，造成天下大乱，以便取而代之。有了这样来自最高领导人的政治帽子，加之《文汇报》编辑在随后两天内开始的检讨，在这样的背景下，把有关“左叶事件”问题算在《文汇报》头上，是讲“政治”的必然逻辑。

吓人，韩德福一时摸不着是怎么回事，只得走开了。显然，那位同志是在骂人了，他骂了我们所有在场的记者，因为他的口气是“你们”。

接着，粗暴态度成为命令传达下来：外交部新闻司的一位同志来了，他朝我和《北京日报》的一位摄影记者说：“你们别挤了，再挤就叫你们滚出去！”盛气凌人，实在难忍，我对他说：“同志，你说什么都好，可是骂人不好啊！”

“这不是我骂的！”他说，“是我传达别人的！”

他不肯告诉我们他是传达了谁的骂人命令。后来，我打听清楚了，原来那位骂人的同志就是那位挡着摄影师镜头的人，他是中央某部的部长助理。

部长助理和我们生活在同一个社会主义大家庭，为什么不懂得在这里尽管人们的级别不同，职位不同，而人和人的关系却是平等的呢？为什么不懂得出口不逊，随便骂人，任意侮辱人是很不道德的呢？

这位部长助理大概没想到：摄影记者们身后正有千万个读者，渴望着看到伏老在我国的各项活动的最精彩的照片和电影。如果摄影师们都“滚出去”，那么部长助理再“重要”也是无法满足读者要求的。应当说，近来记者们在采访活动中受到的无理的限制、阻碍是不少的，这几乎已经成为北京新闻界的一种苦恼了。这位不战不和助理的行为，只是其中突出的一例而已。

5月7日，《中国青年报》版面上，《部长助理与摄影师》一文被框上了花边，从编辑意图上看，这代表了编辑部对文章的重视。

（接上注）1957年8月14日，《人民日报》发表社论《对新闻工作者的一个教训》，对《文汇报》在“左叶事件”中的做法是这样定性的：

当时的上海《文汇报》，在这件事情上表现得最凶狠、最恶毒。它在5月8日的社论中，煽动人们说，“八年以来，新闻记者们所遇到的官僚主义、宗派主义、主观主义是特别多的，敌视新闻记者在我们国家是有传统的，遗憾的是这个衣钵竟传到如今”。它甚至还说：“当一个政权反人民的时候，它是排斥记者、怀疑记者的。”按照它的逻辑来推论，现在的新闻记者正受着“排斥”，而排斥记者的政权就是“反人民”的政权，那么，对于这样的政权不倒还等什么？这样，《文汇报》就完全撕下了面具，张牙舞爪地向党和国家扑过来了。

社论还把“许多站在资产阶级立场的编辑和记者们都出场了”，归结为是《文汇报》的煽动所致。而对《人民日报》发表袁水拍的讽刺诗《官僚架子滚开》、梁汝怀的杂文《要学会尊重人》和方成的漫画，只得出是因为“没有认真核对事实，也造成一大错误”这样的结论。

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

但据5月10日文艺部对此文因没有提及“中央某部部长助理”的真实姓名，而受到读者批评一事的说明来看，这样的处理已经经过很多次弱化了，并且在版面上还取消了配合文章的漫画。

这份新闻摄影史上著名的文本，激起层层波浪。^{①②}

《部长助理与摄影师》一文，在新闻界引起震动。新闻界一段时间以来酝酿的情绪，通过自己掌握的媒体得到了宣泄。5月8日，上海《文汇报》发表北京专电《新闻记者的苦恼》，并公开点名批评左叶，专电还列举了记者们在日常采访中遇到的一些障碍。那一天的《文汇报》还配发了彭子冈撰写的社论《尊重新闻工作者》，同样也是批评了左叶，并把问题作了引申。5月10日，《人民日报》更以梁汝怀的杂文《要学会尊重人》和袁水拍的讽刺诗《官僚架子滚开》，并以配发方成的讽刺性漫画的形式浓墨重彩地加以批评。

① 自新闻摄影界点燃导火线、新闻界针对“左叶事件”提出的“反对官僚主义”的呼声，甚至新闻界“反官僚主义”、“新闻记者、编辑的社会地位问题”、“新闻记者不平则鸣”等用语出现本身，显然是“整风”气候下的产物。正是毛泽东代表中共中央宣布准备在党内开展整风运动的。1957年3月6日至13日，中共中央在北京召开了有党外人士参加的全国宣传工作会议。会上，传达和讨论了毛泽东《关于正确处理人民内部矛盾的问题》的讲话。3月12日，毛泽东发表讲话，着重讲了知识分子问题、准备整风问题和加强党的思想工作问题。会上，毛泽东宣布：中共中央作出决定，准备党内在今年开始整风，主要是批评主观主义、官僚主义、宗派主义。他还强调指出，“百家争鸣、百花齐放”是一个基本性的同时也是一个长期的方针，不能收，只能放。

自以为得风气之先的新闻工作者们，自然不甘落后。他们冲在了前面，新闻摄影工作者自然也裹挟其间。

但是，1957年春夏“中国时局变化之速”（1957年7月1日《人民日报》社论《文汇报的资产阶级方向应该批判》用语），却不是一般摄影记者能够把握和理解的，这与他们整体文化水平不高关系很大。原先提出的具体问题，转眼之间就成了中国新闻事业的基本方向和根本路线的大论战，有关新闻工作走社会主义道路还是走资本主义道路的大是大非。他们中的很多人对接二连三、疾风暴雨般到来的政治话语更是茫然无知。

② 这篇反对“官僚架子”文章，为何出自一位摄影记者之手呢？

1957年5月7日，《部长助理与摄影师》一文出现前一段时间里，作者洪克还是一位文字记者，尔后，由文字工作改做图片工作。文章的出现，与其文字记者情结、意识与职业习惯不无关系。

时任中国青年报社社长兼总编辑的张黎群，曾记述过洪克从一位文字记者转变为摄影记者的过程：

有个名叫洪克的摄影记者，1956年才二十多岁，那时，他给编辑委员会一封信，特别强调说：“我自己对图片工作有浓厚的兴趣，我愿意在报社做一辈子图片工作，甚至做到白头到老。我更有信心，完成领导上交给我的一切图片工作任务。”

“我开始是搞采访，较长一个时期，我的文字进步慢。后来领导培养我学摄影。最初，我不大看得起这个工作，觉得摄影只不过是拨光圈，按快门，干一辈子是个‘照相’的，没有发展前途。后来，我在工作中碰到了些困难，使我不得不钻研，请教别人，找摄影书籍看，看画报等。这中间，我逐渐看到：摄影并不简单，这门学问很深。”

后来，洪克一直在这家报社摄影部工作，并担任过摄影组组长，直到退休，真的做了一辈子图片工作。

参考资料：中国青年报社新闻研究部编，《青年报人的回忆——纪念中国青年报创刊三十周年》，内部资料，1981年2月印）

官僚架子滾開！

袁水拍

報載：有同志在一個會場上無理攆走攝影記者。
攝影記者。
我們祖先什麼都要查皇歷，
如今有人做什麼都要查級別。
走路站隊一律按級排列，
仿佛處處有一道楚河漢界。

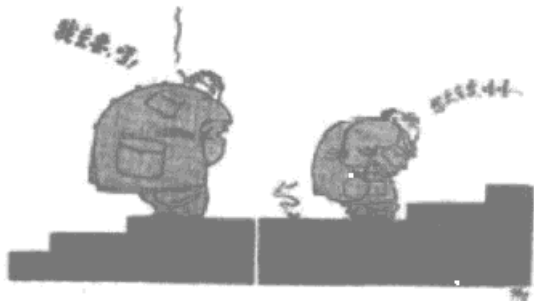
你該在我後，怎麼在前？
你怎麼不懂得高低貴賤？
一個記者算得了什麼？
我的官兒要比你大半个天！

“我重要還是你重要？”
我們這位同志一鳴大驚，

竟不自覺地問得淚水盈盈，
他學了公民一律平等這一節。

“哼！你攆我滾開！”
我們這位同志一叫放屁，
竟不自覺地罵起人來。
我們希望這屁最後一鳴快絕。

水拍：對！應該滾開！
讓這些官僚架子，都發酸，
腐朽作爛，老爛成痔，
爛到那，爛下那，爛上那……
一古腦兒都滾開，
不許它們再把我們的同志害！



方成繪圖

3月3日“文匯報”發表了一篇“北京醫界”，讀後頗有感觸。
我姓，伊姓，醫界，醫不醫，不醫不醫，不少同志在不民主的舊時代向爭醫生的權利，得到“學”得醫權。這沒有什麼值得我們用民主爭醫生的權利。“醫界”民主不民主的民主上階大分，更應受民主之內的。專制，黨內專制之一，同時也是人民內部的鬥爭，這在更民主，更開放，有時更民主的同志，卻在批評和向我批評這階級。
“北京醫界”說的是“黨內民主”，這就更有理由了。這階級專制主義的官僚主義的階級性，老別。
“黨內民主”了一個半個，這階級專制階級專制的專制，為什麼呢？那階級專制上下階“階級”；第二，“階級”的階級專制，……在階級專制中，為什麼有這種“階級”呢？為什麼有這種階級之專，不能公開批評階級的專制，“從文一警”，不是更階

修脚

立

明修時，我右腳修得紅腫發痛，
腳，這是醫院裏有的是內科、外科、
門，卻沒有腳科。

我腳上的毛刺，也許比修得近
些的毛刺的腳也，就英國已成醫式卷1
過二針，修得無效。我與醫生拆面，
刀，二半對這修腳志已不大信任，夜

我志在有志的中醫外科醫生，
這是一位老先生，看我的病，
實在地說：“這毛刺會高貴性到修
腳的同志，伊說你立刻修好。”

怎麼？那我會高貴修腳？在修
腳上向這小毛刺是修腳的治好的。
這小毛刺是修腳不補毛刺，已修
得這不全，難道這修腳好嗎？我
有這修腳，也先修修腳說：“腳上的
毛刺的同志修好，我們也有本

官僚架子滾開

袁水拍

報載：有同志在一個會場上無理攆走攝影記者

我們祖先做什麼都要查皇歷，
如今有人做什麼都要查級別。
走路站隊一律按級排列，
仿佛處處有一道楚河漢界。

你該在我後，怎麼在前？
你怎麼不懂得高低貴賤？
一個記者算得了什麼？
我的官兒要比你大半个天。

“我重要還是你重要？”



我们这位同志一时火冒，
竟不自觉地问得这么粗暴。
他忘了公民一律平等这一条。

“哼！你给我滚开！”
我们这位同志一时愤慨，
竟不自觉地骂起人来。
我们希望这只是他一时失态。

滚开！对！应该滚开！
让这些官僚架子，官僚腔，
腐朽作风，老爷气派，
势利眼，对下压，对上拍——
一股脑儿都滚开，
不许它们再把我们的同志害！

其他报刊，如《工人日报》、《新民报·晚刊》、《大公报》、《解放日报》等，也都发表文章，集中而又尖锐地批评左叶，并就此事发表意见，包括《文汇报》在内的一些报纸还报道了一些地方的记者开座谈会，揭露记者采访时受到官僚主义的阻碍，受到种种限制的情况。武汉、广州、重庆等地的记者就“左叶事件”提出抗议。^①

5月11日，新华社也参与进来了，就此事所发的通稿使“左叶事件”的影响进一步扩大，并由此引发全国新闻界有关新闻工作者地位和反官僚主义的大讨论。在整风运动“大鸣大放”中，不少报刊在报道和评论这一事件时，批评左叶辱骂记者，从而在全国新闻界引起较大反响。在一些大中城市，新闻工作者举行座谈会，要求尊重新闻记者，改善工作条件。许多报纸都发了消息和言论，“左叶事件”成为轰动一时的社会热点。

^① 《人民日报》记者纪希晨在《在风口上——从反右派到反右倾》一文中，描述了北京新闻界发生的“左叶事件”对四川的影响。在那期间，重庆、四川等地新闻界连续召开座谈会，表示声援。事后，出席座谈会的不少人都被划为了右派。

当时，四川也出了一起川版“左叶事件”。《西南铁道报》的一位记者，在报纸上批评机关总务处长用高价买了一张檀香木办公桌。处长看到报纸，提着手枪追赶记者，这位记者只得跑到《人民日报》记者站躲藏。

参见《人民日报回忆录》（1948—1988），人民日报出版社，1988年6月版。

见报前一天

1957年5月6日，星期一。一般机关事业单位，包括新闻传播机构，这都是较为忙碌的一天。对于《中国青年报》文艺部的编辑们来说，这也是非常紧张的一天，因为第二天，“辣椒”专刊第四十八期将与读者见面，这是许多读者期待中的名牌特刊。

上午，摄影组组长洪克写的《部长助理与摄影师》一文编辑完成后，排字车间工人排出了小样。为了慎重起见，稿件由专人送到农业部副部长刘瑞龙手中，征询意见。随后，编辑部又给农业部负责处理此事的相关人员去电话，希望他们将小样交给被批评者——部长助理左叶本人看看，请他对事实部分陈述自己的意见。^①

与此同时，报社也将小样分送给了当时在场而又目击此事的新闻摄影界同行：《人民日报》摄影记者高粮、《北京日报》摄影记者王一波，及中央新闻电影纪录片厂摄影师韩德福三人。

文艺部这样处理批评稿件的方式是严肃认真的，既找了当事人，又找到目击证人。一位摄影记者的小文因其内容特殊，而受到空前重视。这一天，围绕着《部长助理与摄影师》一文所发生的一切都表明，这篇揭盖子的文章并不是这家报纸逞一时之勇的产物。^②

^① 本节记述主要参考《中国青年报》档案1957年第七卷。

^② 这家报社的领导及普通记者、编辑们为什么会有这样的勇气来批评“官僚主义”呢？1951年，《中国青年报》创刊时，报社职工的平均年龄只有21岁，5位总编辑及秘书长的平均年龄也只有30岁左右。1956年，改办日报时，平均年龄26岁。范长江曾感慨：“这么年轻的一支队伍办《中国青年报》这样全国性的报纸，在报史上是罕见的。”

勇气大多与年轻有关。但事情并非这么简单。

时任中国青年报社社长兼总编辑的张黎群（1956年7月—1958年）总结社会人士对《中国青年报》的看法时，有三个“非常”之说，其中之一就是“天不怕，地不怕，再大的官僚主义都敢碰一下”。据这家报社新闻研究部门统计，1956年，这张报纸共发表各类批评稿件218件，按照张的说法，“确实形成一股嫉恶如仇的风貌”。

此外，这家报社还以斯大林1928年5月26日写的《给共青团真理报》一文中的一段话，作为自己的座右铭。这段话就包括“鞭打我们机关中的官僚主义”这样的句子。

《中国青年报》曾印行《胡耀邦同志谈办中国青年报》小册子，其间谈到了有关批评报道的问题，这种“战斗风格”被20世纪50年代中期，这家报社的领导班子成员当作“办好青年报的核心思想”之一。

1981年，陈模（1951—1958年任《中国青年报》副秘书长、副总编辑）回忆道：“在团中央所有书记中，对团报最关心、讲得多、指导又具体、管得时间最长的，要算胡耀邦同志了。”1952年9月，新民主主义青年团第一次（中国共产主义青年团第六次）全国代表大会一届三中全会上增补胡耀邦为候补书记。1953年7月，新民主主义青年团第二次（中国共产主义青年团第七次）全国代表大会选举胡耀邦等为团中央书记处书记。自1957年5月，

很快，韩德福就给编辑部打来电话，他证明，除了一个小小的细节外，文章中所叙述的完全符合事实。文章中说，韩德福拍了拍左叶的肩，实际上是拉了拉左部长助理的胳膊。

(接上注) 胡耀邦担任团中央书记处第一书记。1964年6月，再次当选第一书记。胡耀邦在团中央工作期间长期分管《中国青年报》工作。

胡耀邦提出要求说：“《中国青年报》应加强战斗性。所谓战斗性，就是加强指导性、鼓舞性，加强批评与自我批评，要把坏人坏事公布出来，让青年不要学习，并鞭策有这样那样错误和缺点的人改正。《中国青年报》过去也进行过表扬和批评，但还不够，表扬方面给人印象不深，批评方面显得声音微弱。必须对好人好事大大地表扬，对坏人坏事大大地批评，以分清是非。这样战斗性就强了。”

1956年，也就是这家报纸率先批评左叶的前一年，胡耀邦还曾对这家报纸的工作人员说：“报纸没有战斗性不行，一定要扯破脸，要搞批评，要准备打官司。你们不要怕，我看你们现在就有点怕。”

搞批评报道的结果就是有可能丢掉“乌纱帽”，对此，胡耀邦乐观地鼓励道：“我看在我们国家里，即使丢掉‘乌纱帽’，要恢复‘乌纱帽’也是很容易的事情。因此，我完全同意你们继续保持和发扬这种战斗的精神。”

(参考资料：中国青年报社新闻研究部编，《青年报人的回忆——纪念中国青年报创刊三十周年》，内部资料，1981年2月印)

除了年轻、充满朝气与冲动，及团中央内部小环境等因素外，这家报社编辑记者们这样做也确有大环境的影响。

举一个时间上最为接近的例子就可以说明。1957年3月19日，毛泽东在南京党员干部会议上发表讲话，强调“我们要保持革命战争时期那么一股劲，那么一股革命热情，那么一种拼命精神，把革命工作做到底”。这些话是针对党内的领导干部，特别是那些有资历的干部们说的。他提醒全党注意不要靠官，不要靠职位高，不要靠老资格吃饭，要靠解决问题正确吃饭。“在战时，我们有一些缺点，人民还原谅我们，那么和平时期，如果不坚持密切联系群众，人民对我们的缺点很自然就难以原谅了。”会上，毛泽东还提出，要准许下级批评上级，士兵批评干部。很自然，这些话对于办报经验仅有6年、掌握话语权，而又年轻气盛、情绪高昂的年轻报人来说，该是何等的鼓舞，他们会从字面上直接揣摩出这些话的意思。而左叶是从军队里出来的干部，部长助理的职位也算高职了。对他行为的批评，被一些人认为理所当然。

另外，编辑记者们完全有理由相信，在5月6日这一天，编辑部这种处理批评稿件的方式也是稳妥无误、有理有据的。早在1950年4月19日，这家报社成立前一年（《中国青年报》创刊时间为1951年4月27日），中共中央就曾发出《关于在报纸刊物上展开批评和自我批评的决定》。显然，这一“决定”被新闻工作者们当成了发到手中的“尚方宝剑”。如何处理批评稿件呢？“决定”指出，为了保障在报纸刊物上的批评和自我批评得以顺利而有效地进行，中共中央特规定，凡在报纸刊物上公布的批评，都由报纸刊物的记者和编辑负独立的责任。“决定”还列举说，过去在许多地方曾经实行一种办法，就是把批评党和政府的组织与人员的稿件送给被批评的组织和人员阅看，在征得他们的同意后，才加以发表。这种办法，在战争期间调查不便的情况下，曾经避免了许多不完全符合实际和不周到的批评，但在现实条件下继续采取这种办法却是害多利少的。显然，把批评稿件送到农业部，请当事人核对事实，是这家报纸退了一步，为求稳妥的办法。

“决定”还规定，在今后，报纸刊物的人员对于自己不能决定真伪的批评仍然可以而且应该征求有关部门的意见，但是只要报纸刊物确认这种批评基本上是正确的，即令并未征求或并未征得被批评者的同意，仍然应当负责加以发表。

在“决定”出台的前20天，也就是1950年3月29日，时任中央人民政府新闻总署署长的胡乔木在全国新闻工作会议上的报告中，就专门谈到了“批评与自我批评”问题。针对批评稿件送给当事人看时常被扣留的情况，“我们提出一个办法请大家研究一下”，就是：只要报社认为这种批评是正当的、正确的、确实有根据的，仅仅被批评的人不同意，那么报纸仍然应当加以发表。在必要的时候，甚至不送给被批评者看，不征求他的同意，也可以发表。全部责任由报社来负。如果批评得不对，犯了错误，应该纠正。批评得对，就应该坚持。胡的这种说法，与随后发表的“决议”精神是一致的，也可以说，胡的这次报告为“决议”出台放了风。

那个年代，大多数摄影记者的文字水平不高。而一个摄影记者所写的批评稿件，居然成为50年以后分析“处理批评稿件”的文本，不能不说这是新闻摄影界的一个特例。

但韩德福并不知道，他的拉人动作已被上报到公安部。左叶是这样描述这个细节的：

当时人很挤，有人拉我，我扭回头，说：“这个同志怎么这样的态度？”

我又招呼我们的同志：“你们怎么搞的，靠拢一些！”

对于有人拉他，左叶说，当时回来就到公安部去了，认为这是侵犯了他的人权；在这样的场合下拉人，就是侵犯人权。后来，在不同场合，左叶也只承认说过上面那两句话，其他的话一概没有说过。

当天下午，编辑部又一次把电话打到了刘副部长的办公室。刘以一个亲历者的身份，再一次表达了自己的意见。当时人多秩序比较乱，左叶部长助理的工作也有困难。对于一个同志的批评，可以采取各种方式，不一定在报上公开批评。如果新闻工作者的工作有困难，是需要抓住一个典型教育一般的，但是否一定要将此事树为典型呢？

刘副部长建议此事暂时不报，最好先将有关人士找到一块儿谈谈。

报还是不报？

此时，编辑部一些人把事件上升到了这样的高度：

新闻工作者为了采访和报道工作经常受到无理阻碍，受到不应有的限制和侮辱，这些时候，在新闻工作者中正议论纷纷，我们认为及时发表这篇文章，对今后的新闻工作是有利的。

编辑部第三次把电话打给刘副部长时，他还是不同意发表，认为这样做不一定符合党的整风原则，他还提示说，应当考虑批评的方式和效果。

这时，编辑部内部开始出现分歧，有人主张暂时就别发了，应当考虑批评的方式和效果。也有人认为，为了今后新闻工作者的活动能够顺利进行，和批评那些因为职位高而不尊重群众的领导者，这篇文章应当刊登。

此间，报社接到了中央宣传部出版处副处长王漠打来的电话。农业部副部长刘瑞龙已经把电话打到了他那里，说农业部的同志认

为，原稿的事实和精神都与他们掌握的材料有出入。显然，刘在处理这件事时因着急而乱了章法，身为农业部的副部长，他直接给新闻机构主管机关的一位副处长打电话，反映情况，有悖官场信息沟通的基本规则。王漠要求编辑部搞清事实，但在是否发表这一问题上，没有以中央宣传部的名义对发稿与否作出规定，他只是说，发不发稿由编辑部定。

紧张时刻，编辑部收到了高粮和王一波的来信，他们证明文章中写到的情况与事实完全符合，二人要求这篇文章一定要见报。此刻，两位摄影记者力挺了他们的同行。

那一天，这家报社编辑部的繁忙景象可以想象。

到了下班时间，总编辑召集没有离开报社的几位编委研究一下，大家主张发表，但应该把一些尖锐的字句删去。

到了晚上7点半，编辑部最终还是决定派人去农业部找左叶，征求他的意见，并与农业部在场人员核对事实。

5月6日这一天，农业部的相关人员也在为这件事忙碌着。下午，农业部曾就此事召开专门会议，会议认为，文章暂时还是不发为好，先在内部讨论交谈。左叶个人身上发生的事情，已经成了农业部的公事。公事，公办！

农业部一方临时召集起来，参加会议的有负责处理此事的顾副部长、当天在场的对外联络局习局长、人事司副司长，以及北京农业展览馆的一位副主任。作为当事人，左叶暂时回避了。

编辑部一方在并未介绍完来访者身份的时候，座谈会就开始了，这足见当天处理此事的时间有多么紧张。直到一同前去的洪克被编辑部一方要求介绍“当时所经历的事实”的时候，农业部的人员才知道文章的作者也来到了这里。双方意见相左。

洪克详细地介绍了外交部新闻司的蔡再杜如何转达左叶的骂人命令，他和王一波如何追问蔡，到底骂人的人是谁。洪克还介绍了他去外交部再次查问的事情。他还转达了《人民日报》摄影记者高粮向他叙述的如何目击左叶骂人的情形。

对外联络局习局长针锋相对。

他认为文章中的事实和精神都相差很大，农业部是不满意这样的批评的。

我原来以为我们党的新闻记者都是实事求是的，可是



“欢迎苏加诺”

洪克\摄

毛主席和青年在一起

资料来源：

《中国青年报》图像库

看了这篇文章后，没想到事实出入竟有这样大。新闻工作者掌握了宣传武器，不应当随便写了就登，应当弄清事实。

编辑部发言者称，新闻界对这件事都很愤慨，但习局长并不同意这种说法：

左部长助理当时声音很低，不可能有很多人听见，是你们在会上或相互传闻中激起的情绪。

会议开到最后，左叶进来了。他有些激动，一进门就说：“谁说我骂人？最好当面谈。”编辑部人员表示，马上就可以找韩德福过来，顾副部长制止了这种做法。会议过程中，左叶始终没有去看放在桌上的文章小样，他一度把文章拿在了手上，但却没有打开。在编辑部人员要求他打开看一看时，顾副部长又制止了。可以断定，这篇5月6日一早就传到农业部的文章，左叶在这一天之内不可能没看过。

可惜，我的文化低，要不，我也可以写文章。

★《人民日报》记者高粮记述，为迎接印尼总统苏哈托来访，外交部新闻司曾组织各新闻单位的文字记者和有关工作人员数百人，都拿上照相机齐集南苑机场，致使许多真正采访的摄影记者倒抢不上镜头。

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩 80

面对眼前这些掌握话语权、掌握了宣传武器的“革命同志们”，此刻，左叶既着急又无奈。愤懑之情，溢于言表。

这一天的交锋，左叶一方——农业部的到会官员们忽略了一件重要的武器，或许他们并不了解早在一年前，即1956年4月21日，便以国务院的名义颁发了《关于摄影记者采访和报道中央政治新闻的规定》，其中就有“摄影记者在采访活动中不影响现场”、摄影记者要“服从有关主管机关的指挥，按照规定的分工进行采访工作。不得与其他摄影记者乱抢镜头，互相影响”，及“态度谦虚，待人诚恳。注意礼貌和服装的整洁”等具体要求。关键时刻，突然拿出这些条文，来对照摄影记者们当天的表现，无疑会使左叶一方在争辩过程中处于十分有利的位置。倘若如上，新闻摄影史的一些环节就要改写了。^①

^① 有关这一规定中的许多细节，半个世纪后仍被新闻摄影界沿袭、使用；其中的一些规定，甚至成为新闻摄影界约定俗成、不言自明的规则。这足以说明，《规定》是新闻摄影史上的珍贵文本，故原文照录。

国务院关于摄影记者采访和报道中央政治新闻的规定

(一九五六年四月二十一日)

为了加强对摄影记者的管理，进一步做好中央政治新闻的摄影采访和报道工作，特作出下列规定：

一、摄影记者采访人数的控制

对于摄影记者采访中央政治新闻的人数控制范围，应该分别情况，按以下原则严格掌握：

(一) 中南海内的经常性采访活动，摄影记者应少而精，由中南海摄影科和新华社各派摄影记者一人担任。主席和中央首长接见人数较多的外国代表团时，新华社可再增派摄影记者一人参加采访。

(二) 主席和中央首长在北京市内的活动，如北京饭店宴会、体育馆观看比赛、体育场观球、中山公园的群众集会等，参加采访的摄影记者人数范围，应该根据具体情况略予从宽。并由有关主管机关具体考虑确定，事先通知各有关摄影单位。

(三) 重要外宾到我国的迎来送往、各种群众大会，参加采访的摄影记者人数范围，应该根据具体情况适当从宽，并由有关主管机关考虑确定，事先通知各有关摄影单位。

(四) 五一、国庆等重大节日主席台上的采访，由中南海摄影科、人民日报社、新华社各派摄影记者一人担任。参加大会场内和场外采访的摄影记者人数范围，应该根据具体情况适当从宽，并由大会新闻处具体考虑确定，事先通知各有关摄影单位。

(五) 以上的新闻摄影报道，新华社应该负责向全国和国外报刊发稿。新华社必须不断改进技术设备和劳动组织，提高工作的效率和稿件质量，以满足国内外报刊的需要。

二、摄影记者的管理

担任采访中央政治新闻的摄影记者，必须是政治可靠和技术熟练的。但是为了保证摄影记者在采访活动中不影响现场的秩序，并保证其任务的完成，有关主管机关应该做好以下组织工作：

(一) 凡有三个摄影单位的摄影记者参加中央政治新闻的采访时，应该由有关主管机关指定专人负责进行摄影记者的管理和组织工作。如外交方面的采访活动由外交部新闻司负责管理，体育方面的采访活动由体育运动委员会负责管理，五一、国庆等重大节日的采访活动由大会新闻处负责管理……余可类推。

(二) 各有关摄影单位应该确定经常担任采访中央政治新闻的摄影记者，并将记者名单分别报送中南海警卫局和其他有关主管机关核准备案，以减少遇有紧急采访任务时临时办理手续的麻烦。至于有关机关所布置的采访任务，也应该尽量提前通知摄影记者，使记者及早做好准备。

这一天结束时的气氛并不坏，甚至有些依依惜别的味道。
《中国青年报》档案“1957年第七卷”对此进行了记述：

左叶表示他是不会撒谎的，他很感激我们，夜里还跑来查对事实这种精神是值得学习的。

告辞时，左部长助理送我们到门口，十分客气谦虚地一再说：“谢谢！谢谢！”



《历史的脚印》

高 粮 著

内蒙古人民出版社

1984年8月第1版

(接上注)

(三) 有关主管机关应该事先向参加采访活动的摄影记者传达有关情况和注意事项，并发给有关报道的文件、名单（包括机密文件）等材料，以便摄影单位制定报道计划。

(四) 摄影记者在采访活动中的位置分配，有关主管机关应该事先做出大体上的安排，并关心摄影记者的采访工作，帮助其解决在采访活动中的有关困难。有关主管机关应该发给摄影记者采访证、入场券和宴会请柬等。

(五) 有关主管机关应该负责审阅新闻摄影报道计划，检查摄影记者在执行采访任务中是否遵守规定，有无违反纪律的现象。注意表扬好的，批评坏的，并在事后组织摄影记者交流采访心得，总结经验教训。

三、新闻照片稿件的审查

为了保证新闻报道的真实准确和稿件审查手续的简便迅速，不影响报纸的出版时间，规定以下的审稿办法：

(一) 除重要新闻照片稿件必须送有关主管机关审查外，一般新闻照片稿件可尽量由各有关通讯社、报社和出版单位自行审查。

(二) 每次重大的报道，有关主管机关应该事先确定新闻照片稿件的审查范围，并通知摄影记者。凡必须送有关主管机关审查的稿件，有关主管机关应该确定负责审稿人和送审地点，同时事先向参加采访的摄影单位交待清楚。如临时有所变动，有关主管机关应该及时设法通知摄影记者。至于审稿的手续应该尽量简单，审稿的时间也要力求迅速。

(三) 一般不须送审的新闻照片稿件，一律由各有关通讯社、报社和出版单位自行负责审查。但遇有疑问时，可向有关主管机关联系解决，有关主管机关应该迅速给予处理。

四、摄影记者的采访纪律

参加中央政治新闻采访活动的摄影记者，经常接触中央首长、社会知名人士、重要外宾以及其他国家的新闻记者。为此，对担任采访中央政治新闻的摄影记者除由有关摄影单位审慎遴选外，并定出以下的采访纪律：

(一) 服从有关主管机关的指挥，按照规定的分工进行采访工作。不得与其他摄影记者乱抢镜头，互相影响。

(二) 态度谦虚，待人诚恳。注意礼貌和服装的整洁。

(三) 注意保守机密，不得乱说乱道。

(四) 在有外国记者参加采访的场合下，应该主动地和他们配合，并做好记者的外交活动工作。

夜色朦胧。但告辞并不是事情的结束，而恰恰是开始。^①

不同声音

1957年5月7日，《部长助理与摄影师》一文见报后的第二天，北京、上海、武汉、广东等地新闻界掀起巨大波澜，各地媒体纷纷集中批评“部长助理辱骂摄影记者的粗暴、错误行为”^②，开展了对官僚主义，对阻挠记者采访及人为干涉行为的批评，对左叶及其所代表的“官僚主义行为”的批评。到6月8日，中共中央发出毛泽东亲自起草的《关于组织力量准备反击右派分子进攻的指示》，及《人民日报》发表《这是为什么？》一文，指出有人向拥护共产党的人写恐吓信是“某些人利用党的整风运动进行尖锐的阶级斗争”，随后大规模的“反右”斗争在全国范围内展开。这中间的近一个月时间里，几乎形成了对左叶批评一边倒的景象。

摄影记者的群体心理，在5月7日这一天，通过《中国青年报》发表的《部长助理与摄影师》一文传达出来以后，经过业内路径迅速传播，表现出了极为简单、夸张的群体情绪特点。这种情绪被一

^① 1992年7月4日，左叶逝世。长长的50天过后，也就是8月24日，新华社才发了一条“左叶同志因病去世”的消息：

左叶同志1910年生于江西省永新县的佃农家庭，1927年10月在遂川黄土畈加入工农革命军第一师第一团，1928年4月加入共青团，1931年转入中国共产党。

左叶同志参加了创建井冈山革命根据地的斗争，参加了五次反“围剿”、二万五千里长征和红军西征，经历了许多重要战斗和严峻的考验。抗日战争时期，左叶同志曾任八路军晋绥军区一二〇师副团长。解放战争时期，左叶同志参加了四平保卫战、四保临江、辽沈、平津、渡江、衡宝、广西和海南等重大战役的战斗。在著名的四平保卫战中，左叶同志作为主要指挥者之一，指挥部队以劣势兵力和装备，抗击国民党军达一个月之久，重创了敌军，创造了我军战史上的一个重要范例。左叶同志为解放战争的最后胜利立下不朽的战功，表现了一个军事指挥员的优秀才能。

在社会主义建设时期，左叶同志历任中南公安兵团副司令员兼参谋长，四十五军副军长，中南军政委员会交通部副部长，中南财经委员会副主任，农业部部长助理，机关党委书记兼人事司司长，重庆市政协副主席，中国农业科学院副院长，农业部顾问等职务。

在“文化大革命”期间，左叶同志受到林彪、江青反革命集团的残酷迫害，他始终对党的事业坚定不移，并对林彪、江青反革命集团的倒行逆施进行了坚决的斗争。他坚决拥护党的十一届三中全会以来的路线、方针、政策，坚决拥护在国家经济建设中改革开放的路线。

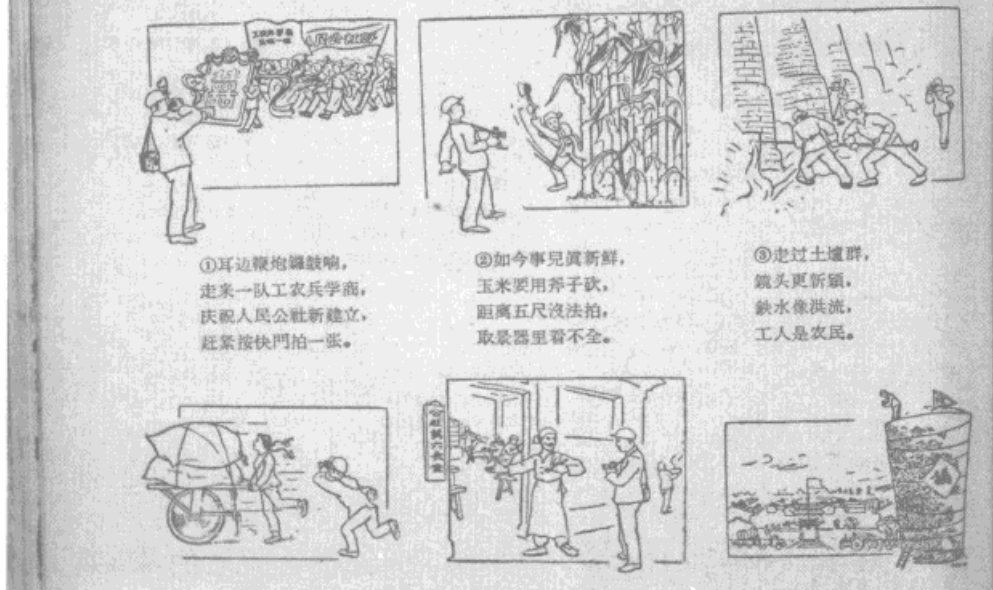
左叶同志在他66年的革命历程中，一贯顾全大局、光明磊落、实事求是、坚持原则、维护团结，模范地遵守党的纪律。他爱护同志、坚持群众路线，谦和谨慎、严格要求子女，无愧于共产党员的光荣称号。

这则消息对轰动一时的“左叶事件”只字未提。

^② 出自1957年7月8日，《中国青年报》以“本报编辑部”名义所写的《整风以来本报几个错误宣传的初步检查（草稿）》。

摄影爱好者游人民公社记

米立画 家庆文



摄影爱好者游人民公社记

米立画

家庆文

资料来源：

《大众摄影》

1958年11月号

些同行张扬之后，打动了许多媒体从业人员。摄影记者们这种简单化的思维方式，使得在群情激愤气氛中的个人，又会清楚地感到自己人多势众，因此，他们总是倾向于给自己的理想和偏执赋予十分专横的性质。^①

左叶“话语”的传播过程，分为两个阶段：

其一，潜在舆论阶段，也就是1957年4月17日事件发生，至5月7日《部长助理与摄影师》一文刊出这段时间。摄影记者群体传说中左叶说过的那些话，没有得以公开发表，只是在这一具有共同身份认同的特殊群体内，或熟人、朋友之间流布。这种私下言说构成的、言语化了的社会心理，由对左叶言行的不满，扩展为对“官僚主义行为干涉、阻挠新闻工作”等现象的牢骚。在摄影记者中，不满、牢骚具有明显的情绪性。

^① 此处借用了法国人古斯塔夫·勒庞（Gustave Le Bon, 1841-1931）社会学名著《乌合之众——大众心理研究》（*The Crowd: A Study of the Popular Mind*）中的学术成果。美国社会学大师墨顿（Robert Merton）称这本书是“群体行为的研究者不可不读的文献”，弗洛伊德也评价勒庞在这本书中“极为精致地描述了集体心态”。这本书对研究20世纪50年代摄影记者群体心理现象，很有帮助。中译本名为《乌合之众——大众心理研究》，冯克利译，中央编译出版社，2004年1月第1版。

在上世纪50年代，何为摄影记者的“理想和偏执”呢？“左叶事件”发生以后，一些摄影记者提出的“摄影记者当时的工作最重要”、“取消各种采访限制，要求摄影采访的自由”、“当无冕之王”，甚至“尊重摄影记者”等问题当属此列。



《新闻摄影》

毛松友著
中华书局
1952年8月



《摄影技艺》

毛松友著
上海人民美术出版社
1958年8月

其二，5月7日以后，随着诸多媒体的公开报道，新闻记者通过掌握在手中的话语权，诉诸文字，对公众传达自己的声音，形成对左叶声讨之势，并由此扩展了问题，上升为对“官僚主义”的鞭挞。这种情形，在某种程度上构成了对左叶的话语暴力，众媒体参与了一种非理性的“群殴”事件。此时，潜性舆论迅速转化为显性舆论。除了这种自上而下的舆论造势外，一些地方的媒体从业人员还通过自下而上的手段，通过召开座谈会等手段，制造舆论。

5月16、17、18日，由中华全国新闻工作者协会研究部、中国人民大学和复旦大学的新闻学、北京大学新闻学专业联合主办的“新闻工作座谈会”上，与会者对左叶“粗暴对待新闻记者”的观点进行了集中的讨论。

由于这件事的当事一方是新闻摄影记者，事情发生后，在相当一部分新闻摄影从业者中，引起很大的思想混乱和情绪偏激，只去追究部长助理如何，而不去检查摄影记者怎样；只为摄影记者被骂而气愤不已，而不冷静地去核对事实，弄清事情的真相和性质。^①

但就是在这段时间里，也有不同的声音出现，那就是对摄影记者们在这次采访过程中“不守纪律、破坏会场秩序”等行为的质疑与批评。这样的声音出现在对左叶及官僚主义行为对新闻记者干扰的批评，被定性为“右派利用来作为在新闻战线上向党进攻的第一支投枪”，即“反右”之前，“整风”、“鸣放”之时，并把意见限制在具体行为上。后来的研究者有理由相信，这样的批评是真诚的，批评者的出发点也是善意的。有了这些声音，使得传媒受众对这件事的判断多了些平衡。^②

5月21日，一位叫张直刚的事件“现场目击者”，给《中国青年报》写来的文章刊登在报纸第四版，文章以“互相协助 彼此支持 让我国的新闻事业更加欣欣向荣”为主题，直陈对《部长助理

① 参见吴群：《从“左叶事件”中多方面地吸取教训》，《新闻摄影》，1957年第8期。

② 张直刚这篇表达不同声音的文章，发表的时间是1957年5月21日，时机是在4月27日中共中央发出《关于整风运动的指示》过后。整风运动的方针是“从团结的愿望出发，经过批评和自我批评，在新的基础上达到新的团结”。整风运动要求，进行既严肃认真又和风细雨的思想教育和恰如其分的批评与自我批评，达到“惩前毖后、治病救人”的目的。有了这样的“方针”与“目的”，整风期间，出现这样的文章很正常，但批评文章直接针对这家报纸编辑部自己的文章，而又刊登在这家报纸上，虽不在“辣椒”版上，却还是很寻常的。

与摄影师》一文的意见。

我认为部长助理的骂人是不对的，但也还必须向读者们介绍另一方面的的事实。

4月17日这一天，展览馆现场为什么会出现“混乱的秩序”呢？

张直刚认为，当天随同记者太多，而且缺乏纪律是一个很重要的原因。他还列举了一些例子。

某些摄影记者和摄影师为了摄取精彩的镜头，不惜把展览会上珍贵的统计图表挤掉，把陈列品搞乱，争相拍摄，造成拥挤和紊乱的局面。个别的同志甚至还站到展览品上面去拍摄。外宾看了很不满意。其中还有一位记者同志竟以蛙式游泳的姿势，从少奇同志和另一位负责同志的隙缝中挤进去，再用两臂左右开弓，用力地把他们挤到后边。

张直刚补充说，像这样为了达到自己的采访目的，竟不惜“采用一些粗略办法”的例子还是很多的。他进一步对部分记者的行为评价道：

像上述那些总是不肯更多地替参观者着想、为参观效果着想，而不守秩序、乱挤乱钻的记者们，会使任何人都感到头痛和愤慨的。

“而洪克的文章只是孤立地批评部长助理的缺点，没有客观全面地分析当时的情况，这只会读者中形成片面的印象。”张直刚说。

对于洪克文章中提到的“许多次好的镜头，都由于那位同志的遮挡而失掉了”。张直刚回应道：不！“那位同志”不是挡镜头成性的。必须指出，保卫宾主、挡住镜头的往往不是别人，而是记者们自己，作为我们国家和政府的主要陪同人和农业展览会的主要介绍人之一，“那位同志”进行着紧张的组织工作，他不但要引导伏老人内参观，而且随时需要准备向伏老介绍展览品，回答伏老提出的种种问题。以他的责任而论，他“站到刘少奇同志和伏老的前面”未必有不当之处，何况在两小时左右的参观中，他大部分时间都不是站在前面，而是站在农业部副部长刘瑞龙的后面。

陈述了这些缘由以后，张直刚针对摄影记者的业务能力，质问道：

★我们在着手分析评述摄影作品的时候，首先应该探索每一幅作品所提供的主题思想和表现手法是否富于表现力地、真实地体现了我们当代人新的精神特质。在目前来说，即是否具有共产主义的精神品德，因为摄影作品是在精神上教育人和影响人的。

其次，我们在进行作品分析时还得从摄影艺术所具有的特点和特性上出发。

再次，摄影艺术是一种属于观念形态的客观现实的反映，所以摄影作品思想性、艺术性的高低，主要应该看到摄影工作者想在自己的作品中反映和体现何种意图，作品的感染力是否表现得充分完善。

——冰(1958年)

难道我们摄影记者竟不能在这样长的时间找到一个适当的镜头？难道我们摄影记者同志只有把那位部长助理拉开才能获得好镜头？这未免有些使人费解，并太不符合事实了。

这一年的8月，中国摄影学会第一届理事会常务理事、秘书长吴群，也对摄影记者的行为提出了相似的批评。他提出，“左叶事件”再一次证明了我们不少摄影师、摄影记者习惯于站在固定的位置拍摄，发现有人挡镜头时就生硬地拉人，或没有礼貌地叫人躲开。这说明他们的新闻摄影技巧还不熟练，他们时常是在忙乱地干预生活，而后才摄取生活的景象，他们不善于在动乱多变的现实生活中，机灵地抓取真实的动态。除此而外，吴群还提出了一些摄影记者“在采访时，既无组织，又不守秩序，已引起各界人士的不满”这样的问题。

张直刚又一次强调了自己“一个现场目击者”的身份，他还有一些必须说出的话：

如果有些同志过分地强调这种特殊性和艰巨性，而到处摆布别人，东挤西钻，不但对别人不够尊重，不但妨碍参观秩序，而且还会妨碍到自己同行顺利地进行采访和拍摄工作，并使大家既参观不好，又拍不好电影和照片。

除了“现场目击者”这样一个自报的身份外，显然，张直刚对新闻摄影界的情况也了如指掌，说起话来有理有据，反驳起来有的放矢。没有资料显示张的真实身份和这篇稿件的发表背景，但从其说话口气大体可以判断出，他很可能是农业部负责新闻宣传工作的官员，或是与这些官员很熟悉的新闻界内部人士。他知道新闻摄影界内部的那些事情，包括一些游戏规则，甚至行话行规。如果这样的话，张很可能被认为是被批评一方——左叶的代言人。如果不是来自新闻主管机关的压力，让被批评一方的声音也出现在同一家媒体上，直接反驳代表编辑部的观点，这是“整风”、“鸣放”年代宽容舆论环境使然，也表明了这家报纸的胸襟。当然，张也可能只是“一个普通读者”，他不站在任何一方，文章中提出的问题又完全是他个人的独立思考与实际认知水平。



张直刚很讲究批评的策略，他没有打击大多数记者，而是对记者队伍状况进行了分类，又把问题上升到了一定高度：尽管不守秩序的记者同志只占少数，但这的确是值得大家深思的一个问题。

在这篇文章的结尾，张直刚又以“一个普通读者”的身份，对记者工作提出要求。但语气却与一个普通读者差别很大，他希望记者同志们能反映客观的、全面的事实。他以多少有些训诫的口吻说，在尖锐地批评别人、教育别人，并为自己鸣不平的同时，记者们也应抛开偏见，拿出勇气，向自己同行中的不良现象进行公开的、坦率的批评和自我批评。



飞跃前进
张之纲作
资料来源：
《新闻摄影》1958年

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

88

丑角的面貌

1957年6月8日是一个特殊的日子。这一天，中共中央发出毛泽东亲自起草的《关于组织力量准备反击右派分子进攻的指示》。

之前这段时间内，共青团中央所属《中国青年报》编辑部与中共中央高层之间，显然存在着信息不对称的情况。或者说，在当时，编辑部没有人会把这一天报纸上刊登的中国摄影学会工作人员陈勃的文章与“右派分子向党进攻”联系起来。^①

编辑们还在按照先前的办报定势，在这一天的第三版刊出了一篇文章，名为《应当尊重摄影记者的劳动》，文章作者陈勃时为中国摄影学会常务理事、副秘书长，属摄影界业内人士。显然，他的声音并不仅仅代表自己，而是这一行业内部一些人的意见。在一个月后的7月8日，这家报纸以“本报编辑部”名义所作的《整风以来本报几个错误宣传的初步检查（草稿）》中，把这篇文章定位为“一

^①虽然在“整风”过程中也出现了一些对党所犯缺点、错误作出的不正确的批评，但1957年6月8日之前的一段时间内，在正式、公开的文件中，“整风”、“鸣放”仍然是主旋律、主题词。但在毛泽东的视野中，“事情正在起变化”。由于惯性使然，普通编辑记者，甚至新闻界的高层人士，对即将到来的变故无从知晓，或虽有所耳闻，但也难以预料时局变化这么快。

5月4日，中共中央发出《关于继续组织党外人士对党政所犯错误缺点展开批评的指示》。这一“指示”指出，最近两个月，各种党外人士对党政所犯缺点错误的批评，大多数是中肯的，对于党与人民政府改正错误、改善工作、提高威信、加强团结极为有益。应该继续展开对我党错误的批评，不要停顿和间断，以利于我党整风。

5月8日至6月3日，中共中央统战部邀集各民主党派负责人和无党派民主人士举行座谈会，征求对党的工作的意见。大部分的批评、意见和建议是正确的、很好的，有的批评切中时弊。但座谈会期间，也有极少数人乘机散布反党反社会主义的言论，向党和新生的社会主义制度进攻，掀起一股反党、反社会主义思潮。听了汇报的毛泽东下定了反击右派的决心。

5月15日，毛泽东作《事情正在起变化》一文指出，右派想在中国大地上刮起一阵害禾稼、毁房屋的7级以上的台风，妄图消灭共产党。右派分子的出路只有两条：一条，夹紧尾巴，改邪归正；一条，继续胡闹，自取灭亡。毛泽东的这篇文章在发表前曾发给党内干部阅读。

6月8日这一天，中共中央发出毛泽东亲自起草的《关于组织力量准备反击右派分子进攻的指示》。“指示”列举出一些不好的资本家、不好的知识分子及社会上的反动分子正在向工人阶级及共产党猖狂进攻，要推倒工人阶级领导的政权。“指示”号召，各省市级机关、高等学校和各级党报都要积极准备反击右派分子的进攻。同日，《人民日报》发表社论《这是为什么？》，指出有人向拥护共产党的人写恐吓信，这是“某些人利用党的整风运动进行尖锐的阶级斗争的信号”。随后，9—14日，《人民日报》又发表了《工人说话了》等社论。北京、上海、天津、沈阳、鞍山等地职工纷纷举行座谈会，谴责极少数右派的反共、反社会主义的言论。民革、民盟、农工民主党、民进、九三学社等民主党派纷纷召开会议批判右派言论。自此，大规模的反右斗争在全国范围内展开，并迅速波及新闻界。

资料来源：《中国共产党执政四十年（1949—1989）》（增订本），中共党史出版社，1991年。

篇不适当的反批评”，并且进一步引申说：

特别严重的是，当这件事显然已经被右派利用来作为在新闻战线上向党进攻的第一支投枪时，我们的报纸并没有挺身而出，表明立场，跟右派划清界限。^①

6月8日刊出的这篇文章中，陈勃把张直刚的文章视为一个“典型”：

《中国青年报》5月7日发表的《部长助理和摄影师》对农业部部长助理左叶同志的“官”气十足、唯我独尊的思想作风的批评，是适时和正确的。

奇怪的是，当这种特权思想受了批评的时候，还有人在企图替他解围、鸣不平。5月21日《中国青年报》发表的《对“部长助理和摄影师”一文的意见》就是一个典型。

显然，陈勃在这里把“左叶事件”归结到摄影记者们反对官僚主义、特权思想这一层面了；而张直刚却在自觉或不自觉地为这种认为“我重要”的人物辩护。

陈勃文章的焦点集中在是否尊重摄影记者的劳动上。他认为，虽然张直刚口口声声说，大家应该尊重记者同志的劳动，应该照顾他们劳动的特殊性和艰巨性，应该给予必要的支持和协助……可是张的文章却显露出，他自己是最不尊重记者劳动的。在他的字里行间里，不仅不去理会所谓特殊性和艰巨性，而且他对记者活动的描写是粗暴无理的，在他的笔下，记者变成了捣乱分子，他们在故意制造混乱。

陈勃在陈述完自己这些情绪性的观点以后，得出结论说：

作者以这样一种眼光来看问题，因此，责难记者就很多，而对于官僚主义者却轻描淡写，不肯动他一动，反而出来保护。

^① 如何看待报纸上的批评报道“被利用”这一问题，1954年7月17日中央政治局通过的《中共中央关于改进报纸工作的决议》曾有说明。“决议”认为，在报纸上公开揭露错误，进行严肃的批评和自我批评，要想完全不被敌人利用是不可能的。在我党已经成为执政党的现在，如果以害怕被敌人利用为借口，拒绝在报纸上公开进行批评和自我批评，那是完全错误的。但“决议”同时也提出，鉴于目前的国际国内环境，在报纸上公开进行批评和自我批评时，又必须在政治上作周到的考虑，使人民所得的多，敌人能够利用的少，不作这样的考虑也是错误的。

红旗照相馆——1956-1959年中国摄影争辩 90

“像左叶同志以及上述作者这样对待记者和摄影记者的例子，并不是个别的或偶然的。”出于这样的认识，陈勃想再替记者和摄影记者们说几句。

摄影记者的劳动和其他人的劳动是一样的，千千万万的群众成天在等待着他们的报道，人们通过他们的劳动，可以看到全国最新的具有形象的新闻大事，因此，他们的劳动也应该一样受到尊重。^①对于这个问题，先前的5月10日，《人民日报》发表作者梁汝怀的杂文《要学会尊重人》中，更是称：

社会主义社会人与人之间的关系，正是建立在真正的、完全平等的同志式的基础上的，谁也没有权利说他比别人更重要些。这样一说，也许有人不服气，会质问：难道一个部长助理的工作还比不上一个记者来得重要吗？亲爱的同志，你说错了，在那样的场合，摄影记者的工作，硬是比部长助理的工作重要得多。没有他们，亿万人民所渴望的照片就无从见到。这不是很浅显的道理吗？

陈勃发问道：

然而，有些人给予他们的是什么呢？

陈勃归纳，在实际工作中，摄影记者们得到的是讽刺，是训斥，是蛮横无理的干涉限制，甚至是对他们人格的不尊重。

陈勃还列举了文学、戏剧中摄影记者的形象问题。在那些作家的作品中，摄影记者常常是以丑角的面貌出现的，是被人嘲笑的对象。他还举例说，在某些具体环境中，摄影记者的采访动不动要受到保卫人员的干涉^②，这是许多摄影记者最为气愤的。

1956年12月中国摄影学会成立大会上，许多代表也向大会反映了摄影记者、摄影家在很多场合受到无理干涉的事实。^③

^① 陈勃的表述及描述的现象，在2006年5月4日，80岁高龄的新华社摄影记者牛畏予的回忆中，以这样简洁的话语呈现出来：“都是干革命工作的，何必呢！”

^② 新华社一位老摄影记者回忆道，当初自己也曾想到中央组去工作，但被爱人劝阻了。理由之一就是，那里保卫人员的干涉很厉害，这碗饭并不好吃。

^③ “左叶事件”发生以后，成立不久的中国摄影学会持何态度呢？“反右”以后，对《人民日报》图片组组长苍石的“揭发”材料透露了部分事实：

正当新闻界的右派分子借用“左叶事件”向党展开猛烈进攻时，苍石企图利用摄影学会常务理事的职权和中国摄影学会的名义在社会上表示态度，以便公开支持新闻界右派分子，里应外合地向党进攻。后来，由于学会领导的阻止没能得逞，但他并不死心，仍然到处散布他的反党谬论。

以陈勃文章为代表的反驳意见，到底标志着新闻摄影人自身权利意识的觉醒，还是随后所说的“左叶事件”被右派分子利用，“来作为在新闻战线上向党进攻的第一支投枪”呢？



采访现场的摄影记者（二排中）

资料来源：

《伏罗希洛夫主席访问中国》

上海人民美术出版社

1957年11月第1版

幻 觉

20世纪50年代，那些出入重要场合、身背相机占尽风光，即使出现在普通劳动场合，也显得风流潇洒的摄影记者们，与战争年代共产党军队中“出生入死身背相机与敌人战斗”的一员，已经有了很大的区别。此刻的摄影记者们，拥有了在一些人看来较为显赫的“干部”身份与地位，再也无须东躲西藏，可以堂堂正正地做自己的事情了。“摄影干部”也是“干部”，既然是“干部”，那免不了会有一些“干部”的作派与心理，所谓“官僚主义”品质，也会

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

在这一群体身上时有显现。^①

但同时，与普通人只有简单的物质生活资料比较，掌握在手中的昂贵器材离间了摄影记者与普通人的距离，成为与其他群体重要的身份异质符码；另一方面，对于这一群体本身来说，由于直接与手工操作有关，对器材的掌握要求及分散独立工作的特点，使这一群体在某种程度上具有传统手工业者的习性特点，既联合，又分散；既合作，又内耗。

他们的“图片报道宣传员”的角色，也得以扩展。对于一些人来说，渐渐向新闻的诉求发展。他们对于自身的身份、地位问题也逐渐有了一些定位。这一群体的矛盾与困惑及在实际工作中遭遇的相同问题，也使得他们逐步形成这一行业的集体意识。相对于媒体内部的其他群体，摄影记者们具有其他人难以理解、把握的独特性，以当时的另一种话语来表述，这被当作“宗派倾向”。

纵然有了1956年12月成立的“一个中国历史上从未有过的、全国规模的摄影组织——中国摄影学会”^②，但显然，这一群体仍然是一个分散的联合体，其会员具有群体特征的行为意识，仍然受制于各自供职的单位体制，并且在各自的单位内部，他们的意识往往又依从管理他们、没有影像经验的文字编辑们。在大多数报社，编

^① 颇具讽刺意味的是，“摄影干部”有时也被人当作四肢发达、头脑简单的“咔嚓干部”。

是谁赋予了摄影记者们的干部身份与特殊权利呢？抑或，对于摄影记者来说，这种身份与权利仅仅是一种幻觉呢？

翻检1921年到1956年的历史文献，在中国共产党中央机关下发有关的新闻宣传工作文件中，没有看到这样的用语，相反，在那里经常出现的是有关对新闻宣传从业人员管理要求的严格规定。这样的用语大多出自在1949年之前受过西式教育的新闻从业者之口，并以即兴讲话为主。对于新闻摄影领域来说，部门的管理者们为了落实更上一层下达的任务，或在上级面前表明自己的动员能力，同时也是为了鼓励记者们的工作积极性，偶尔也喜欢使用这样的称谓。

“你是国家干部，有人在那儿看着我们呢。”对于摄影记者来说，经常被灌输的观点成为他们自身幻觉形成的重要来源。

可以说，摄影记者权力幻觉的形成是摄影记者与管理者之间互动的结果。

[参阅中国社会科学院新闻研究所编，《中国共产党新闻工作文件汇编（1921—1956）》（上、中、下），新华出版社（内部发行），1980年12月第1版]

在20世纪50年代的苏联新闻界，“摄影干部”一语曾被普遍使用，他们被当作图片工作中的“中心人物”。那么，对“摄影干部”的要求是什么呢？

摄影记者应当是一个政治知识丰富的报纸工作者，应当是一个主动的记者，他善于使自己的全部活动服从于党和政府在国家 and 人民面前所提出的主要的、决定性的任务。摄影记者应当经常寻找新鲜的、有趣的、典型而能教育别人的题材。[沃尔契克（苏联）著，伊南译，《报纸的图片》。转引自“部队摄影干部学习文件”，解放军画报社编印，1954年2月]

^② 中国摄影学会第一届理事会主席石少华语。参见《中国摄影》1957年第1期《组织起来，为繁荣我国的摄影艺术创作而努力——在中国摄影学会成立大会上的报告》。

制上隶属美术部、记者部，或总编室的摄影组记者们，只是，或者应该就是一个媒体管理者或文字记者们随叫随到的“配图的”、“带来的”、“叫来的”、“干活儿的”，这种“活儿”有时被称作“采访”，但也有不少时候被叫做“照相”，那个时候，摄影记者的身份与“干部”无缘，而被当成了一个“普通技术工人”。

事实上，在很多时候，在编辑部内部，他们没有多少话语权，纵然在新闻摄影业务上，包括图片的拍摄计划及在版面上呈现的状态等方面也是如此。

他们无法表述自己，他们只能被别人表述。^①

事实上，“左叶事件”的发端与表述，摄影记者们只承担了一个“导火索”的角色。摄影记者们引起的“这件事情本身没有任何重要意义”，“一个国家工作人员同几个新闻记者发生的一次小纠纷”，“这有什么可以大惊小怪的呢”？

1957年8月14日，《人民日报》一版头条发表的社论《对新闻工作者的一个教训》中所下的结论，虽然没有把板子直接打在摄影记者身上，但对摄影记者这一群体来说已不只是“一个教训”了，更是一个带有教训口吻的心理打击。有了这样的结论，对摄影记者自以为是的公众形象是一次重创。

而右派分子“在这把火点起以后”^②如何呢？这篇社论定调说：右派分子向我们的党和国家猖狂进攻的时候，巧妙地利用这个事件，从新闻战线上放出一支毒箭。

事情多少有些戏剧性。《人民日报》没有把板子打在摄影记者身上，从某种程度上说明，这一群体的“导火索”角色在整个事件中并不够分量。这一判断还可以从与“左叶事件”相关右派的划定来证明：当事人中央新闻纪录电影制片厂摄影师韩德福，《部长助理与摄影师》作者、《中国青年报》摄影组组长洪克，《部长助理与摄影师》成文时的证明人之一、《北京日报》摄影记者王一波等都没有被划为右派，只有《人民日报》摄影组组长、摄影记者高粮

★摄影报道的实践告诉我们，摄影记者必须在政治挂帅、深入生活、联系群众的基础上以无产阶级世界观观察问题，分析问题，又具有纯熟的技术、技巧，才能较好地完成采访任务。

——石少华(1960年)

^① 这是马克思在《路易·波拿巴的雾月十八日》中的一句话。马克思指的是“雾月政变”中法国农民阶级的状况。也有译本把这句话译作“他们不能代表自己，他们只能由别人代表”。

^② 中国摄影学会第一届理事会常务理事、秘书长吴群语。参见《新闻摄影》1957年8月号《从“左叶事件”中多方面地吸取教训》。吴群对事件性质的分析，甚至包括用语，显然与《人民日报》的那篇社论保持了高度一致。《新闻摄影》1957年8月号的出版时间是当年8月30日，在《人民日报》社论发表半个月以后。



20世纪50年代摄影刊物插图

是一个例外。一年之后，高粮终究还是运交华盖。^①

作为同质性群体，摄影记者们组成了一个有别于其他新闻从业人员的身份团体。虽然这一群体内部也存在着差别，一部分是来自1949年以前国统区报纸从业人员，一部分是来自延安地区的新闻干部及新进入的年轻人，但这些职业相同的个人，还是有着大体相似的职业素养、秉性，和大体相当的社会地位。20世纪50年代后半期，摄影记者群体意识到底如何呢？这一团体是否已经形成一套足够的自我保护机制与成员之间相互关照的氛围呢？这些摄影记者们真的是“一个宗派团体”，抑或只是乌合之众、一盘散沙呢？特别是在危机到来时刻，个体是如何作为的呢？

如果拥有“干部”身份，问题是，摄影记者在官僚体系中到

^① “左叶事件”过后，《中国青年报》文艺部主任吴一铨被划为右派。原因之一就是，她所主管的“辣椒”版刊登了该报摄影记者洪克所写的《部长助理与摄影师》一文。多年以后，吴一铨的一位同事回忆说，吴非常有才气，人长得也很漂亮，被划为右派时，年龄40出头，正是干革命工作的好时候。划为右派后，她心情很压抑，仅仅过了5年就含愤而死。

时任中国青年报社社长兼总编辑的张黎群，在1981年，这家报社创刊30周年时所写的回忆文章中，多次提及吴一铨。在“编委会和各部主任，这个实行民主集中制的领导核心，全报社的发动机成员”名单中就有吴的名字。在为人处事方面，张黎群还举例说，吴曾经把一位年轻的实习通讯员带到家，“像对待小弟弟那样进行教育，一边改稿，一边口讲”。吴的同事们谈起她时，无不充满惋惜之情。

1957年8月14日，《人民日报》社论《对新闻工作者的一个教训》一文中，对《中国青年报》发表《部长助理与摄影师》一文仅定性为“犯了错误”，没有上纲上线。社论说，《中国青年报》发表关于“左叶事件”的文章以前，曾请农业部就原稿核对事实，农业部建议查清事实发表，《中国青年报》没有理会，因而犯了错误。

著名记者彭子冈因发表“我们可以下这样一条定律：‘当一个政权反人民的时候，它是排斥记者、怀疑记者的’”这样的言论，也成为她被划为右派时的一条罪状。袁水拍与洪克都没有被划为右派。

底处在什么位置？他们与权力阶层的关系如何？

1957年7月13日。

当年5月份，“左叶事件”在媒体间沸沸扬扬时，成立于不久前（3月17日）的中华全国新闻工作者协会没有坐而视之，协会派人员向有关方面调查情况，并于7月13日召集了一次专门座谈会。此次会议由新闻工作者协会会长邓拓主持，到会的有农业部副部长刘瑞龙、部长助理左叶及农业部其他工作人员，5位农业展览会工作人员及外交部新闻司的蔡再杜、中宣部新闻出版处的王谟。媒体方面，有《人民日报》袁水拍、高粮，《工人日报》王源，《北京日报》周游、王一波^①，《中国青年报》吴一铿、洪克，《文汇报》姚芳藻等。会议共有二十余人参加。

8月14日，《人民日报》一版以“新华社13日讯”为电头，发表文章《新闻工作者协会调查证明：“左叶事件”报道失实》，副题为“揭穿了右派分子恶意夸张煽起反动火焰的阴谋 本报和许多报纸检讨了在处理这一事件中的错误”。

这篇8月14日见报的报道，透露了一个月前那次座谈会上的一些情形。

7月13日这一天，除当事人——中央新闻纪录电影制片厂摄影师韩德福、刘云波因公在外，事后补写了书面材料，其他当事摄影记者在会议上是如何表态的呢？

文章记述道：

会上《北京日报》记者王一波揭露说，右派分子罗隆基、浦熙修手下的“放火凶手”《文汇报》记者刘光华是



^①与王一波一同参加“座谈会”的周游（1915—1995），时为《北京日报》副社长兼总编辑。此前曾担任过北京市人民政府新闻处处长。此后的1962年，任中华全国新闻工作者协会书记处书记。总编辑亲自带领王一波来参加“座谈会”，王在会上的发言就不能简单地理解成是其个人未经深思熟虑的产物了。有理由相信，5月6日，《部长助理与摄影师》一文发表前一天，他为《中国青年报》同行——摄影记者洪克提供的书面证词（一封信），证明该文完全属实一事，是其念及同行情谊而采取的个人行为；而7月13日这一天，王一波恐怕就有些身不由己了。作为一名卷入“左叶事件”的摄影记者，王在这3个月期间，受到的压力可想而知。

有一个细节值得注意。1957年11月，中苏友好协会总会编、上海人民美术出版社出版发行的《苏联最高苏维埃主席团主席伏罗希洛夫访问中国》一书，在列举的14位摄影者作者中就有王一波。这本书的出版时间，是在7月13日“左叶事件”各方“座谈会”以后。其间没有收录《中国青年报》记者洪克，甚至与“左叶事件”毫无关涉的这家报社的另外一位记者铁矛的那张著名照片也未收进去。同时，也没有《人民日报》摄影记者高粮的名字。

这本书列举的采访伏罗希洛夫访华的14位摄影者是：吴颂廉、刘庆瑞、孟庆彪、侯波、邹健东、袁苓、杨溥涛、王义、陈娟美、刘长忠、王一波、林崑、毕品富、徐大刚。

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

参加那天农展会的记者之一，他在事后对王一波说：“这事还了得，非向上海拍专电，写社论不可！”5月8日《文汇报》发表了这个事件的新闻和富有煽动性的社论以后，王一波又和刘光华在机场相遇，王告诉刘说，左叶认为与事实不符，要上告。刘光华用轻蔑的口吻说：“管他怎么告，登出来大家都知道了，收不回来。告到外国去也不管用，反正我们已经登了。”从王一波揭发的事实中可以看出：右派分子是醉翁之意不在酒，他们有意用这样一个并不真实的事件来向党和国家进攻，企图煽动新闻界起来攻击党的领导，攻击我们的国家机关和各种制度，要求恢复资产阶级的所谓“新闻自由”。^①

这是一次一边倒的检讨会。会上，《中国青年报》摄影记者洪克及刊发文章的“辣椒”版所在部门该报文艺部主编吴一铿也做了检讨。《工人日报》王源、《北京日报》周游“也都分别对自己个人或所属的报纸在这个问题上所犯的错误进行了初步检查或自我批评”。文章还称，新华社没有经过调查，就报道了北京和上海报纸攻击左叶的新闻，因而扩大了不良的影响。这次座谈会以后，新华社也做了全面检查。

摄影记者王一波的“揭露”话语与洪克的“检讨”过关，并不是孤立现象。这次会上，曾发表《官僚架子滚开》的《人民日报》袁水拍，还在会上宣读了他的书面检讨，这篇大家“表示满意”的检讨书写道：

我未经调查核对，就写了这篇实际上为资产阶级右派分子向党进攻加添火力的东西。我没有站稳无产阶级立场、党的立场，在风浪中有了动摇，做了一件损害党的利益的错事，我非常痛悔我所犯的错误。

《人民日报》漫画作者方成与杂文作者梁汝怀也在事后送来了检讨书。这篇文章没有提及当日参加会议的《人民日报》摄影记者高粮当天的发言表态情况。

^① 2006年春天，几位与王一波大体同龄的新闻摄影人，都不能提供王后来的状况。但，他们说，在“左叶事件”过后不久，王也就从新闻摄影界淡出了。

“反右”以后，新闻界的许多人因各种缘由离开了自己的工作岗位，他们成了新闻史上的失踪者。



过马路

王一波 柯复\摄

资料来源:

《新闻摄影》

1958年第1期

数字档案馆
DIG



《伏罗希洛夫访问中国》

上海人民美术出版社
1957年11月第1版

伏罗希洛夫同志，欢迎你！（速写）

周令钊\绘

资料来源：

《人民日报》1957年4月16日



共产主义硬汉子，天呐

单凭事件本身，并没有大做文章的价值。^①

多年以后，当事人之一高粮发出了这样的感叹。

1957年7月13日这一天的“座谈会”开到最后，在各方、特别是媒体一方检查完毕后，身为中华全国新闻工作者协会会长的邓拓作总结发言，称“不能孤立地看这件事情”，并为“左叶事件”定了性。

大家知道，这件事情是被新闻界右派分子加以夸大渲染，借以发动反对人民、反对社会主义、反对共产党领导的政治进攻的一个导火线，它的严重性就在这里。

在右派分子有意夸大宣传的影响下，几乎所有的报纸都在这个问题上犯了不同程度的错误。有一些同志有偏激情绪，没有冷静下来采取实事求是的态度去核对一下事实，问问当事人的双方，问问在场的证人，分析一下事件的性质，就滥加批评，影响很坏。

邓拓还以《人民日报》总编辑的身份检讨说：《人民日报》在这个问题上也犯了错误。

时任《人民日报》摄影组组长、负责中央部门采访报道的摄影记者高粮，那一天也与袁水拍等《人民日报》相关人员一起到达“座谈会”现场。1988年，高粮在其回忆文章《左叶事件影响所及》中，以这样的口吻对那一天的情况进行了描述：

邓拓接到通知后，带上袁水拍等到中宣部和中国记协召开的座谈会上去作检讨。这一下，目睹左叶与韩德福吵嘴的人，不敢出来证实了，写文章的人不敢据理力争了。把“左叶事件”说成“失实”甚至是“右派分子捏造的”。



高粮在 20 世纪
50 年代中期

^① 高粮：《左叶事件影响所及》，《人民日报回忆录（1948—1988）》，人民日报出版社，1988年6月第1版。

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

100

7月13日的“座谈会”，是否真的像8月14日《人民日报》文章《新闻工作者协会调查证明：“左叶事件”报道失实》一文描述的那样，所有当事人的新闻工作者都众口一词，承认自己报道失实、检讨自己工作错误呢？

没有不合时宜的声音吗？

高粮透露了这样一个细节：

某报一记者，因在事后对证会上证实过事件经过，而被说成是“为社会上右派向党的新闻事业进攻充当了炮弹”。

“事后对证会”即指4月17日“左叶事件”发生后，于7月13日召开的那次“专门座谈会”。“对证会”的说法，是相关新闻工作者的个人表述方式，而“座谈会”则是官方用语。“对证会”一说，意指当事双方地位平等，公开坦诚、相互指正的意味，甚至其间还有不偏不倚的裁判员；而“座谈会”则是当事各方坐到一起，大体上已是握手言欢，不打不成交，相逢一笑泯恩仇的意思。

但是，对于这次显然是一边倒的“检讨会”，上述两种用语都很不准确。问题的症结在于，当事双方并不对等。虽然左叶在会上检讨了自己当时“精神比较紧张”、“态度急躁，说话的口气也不妥当”，但他声明没有说过“再挤就叫你们滚出去”这样的话，农业部的官员也都为他作了证，此刻，来自另一行政部门外交部新闻司的蔡再杜也否认了自己传达过别人的话，并且当时还不知道左叶是谁。那么，面对来自权力阶层这样一致的表述，到会的新闻工作者们在事先安排由袁水拍等人宣读书面检讨后，已乱了阵脚，被各个击破，再也没有坚定一致、统一的话语体系与表述主题了。

“某报一记者”是谁？“充当了炮弹”以后如何？

高粮语焉不详，没有交代。

而“某报记者”恰恰就是高粮本人，“充当了炮弹”以后，他于来年，也就是1958年的反右“补课”中，被划为“漏网右派”。

1957年7月13日，高粮在“专门座谈会”上“证实事件经过”这件事，无论对于那次“座谈会”，还是对于高粮本人的命运轨迹来说，都是一个意外。

那天本该在“全体与会成员认识一致”这样的圆满结局中散会，会开到最后，主持人问高粮有何看法时，他原本可以见风使舵，敷衍过关，甚至可以把这句话当作客套的程序，但这位“过去在部队

PDG

时，既是指挥员，又是新闻记者；以后在新闻工作岗位上，既是摄影记者又是文字记者”的“共产主义硬汉子”^①，却没有改口，说出自己目睹了此事件的经过，为先前新闻界的说法做了证明。

此后，高粮蒙冤达20年之久。他被下放到了内蒙古，妻子也离开了他。“文革”期间，遭到了更大的磨难，被“群众专政”、“流放”、“不许乱说乱动”，但只要条件允许，他照例像过去一样拍照片、写文章。安岗写道：

他相信真理、相信党、热爱人民，在逆流中仍然坚定而勇敢地拿起照相机，为内蒙古人民拍照片，他的片子闪耀着对人民的感情和乐观的精神，尽管他受着折磨，日子很不好过，但他和人民在一起，也就有了力量，添了志气，做出了成就。

在20世纪80年代，高粮被平反以后，他对自己当年遭到的不公发出了这样的感叹：

当时吵架、骂人的不是我，写文章、画漫画的不是我，而且材料不是我提供的。谁知一年后我这个公道人却成了“左叶事件中推波助澜、向右派充实炮弹、使之向党的新闻事业发起猖狂进攻的罪魁祸首”。天呐……^②



练习射击技术

资料来源：
《中国青年报》图像库

^① 安岗为高粮著《历史的脚印》一书序言——“高粮走过的路”中的用语。

在1983年1月写就的这篇“序言”中，安岗以《人民日报》“老同事”的身份，把当年敢于说出事件真相的高粮称为“共产主义硬汉子”。安岗写道：

对于一个热爱自己事业的、有着坚定的共产主义理想的人，他们心灵中的火，才真正是永不熄灭之火。

党的新闻事业是纯洁的，不能允许任何一个沽名钓誉之徒玷污它。为了维护党的新闻事业的尊严，新闻队伍中应当有众多的共产主义硬汉子。要像高粮，坚持不懈拿出自己最优异的工作来丰富新闻事业。

^② 高粮著《历史的脚步》，辽宁美术出版社，1989年版，第170—171页。

2006年10月21日，本章写作期间，高粮（1922—2006）老先生去世。10月27日上午，一位摄影界前辈在北京八宝山追悼会现场，给我发来短信，告之这一消息。闻之，晚生除了表达敬意、哀悼外，更愿老先生的在天之灵安息！

《人民日报》记者刘衡在《中国第一大报的右派群》一文中记述道：摄影记者高粮原是记者部反右领导小组的成员。他跟着汪琦、傅冬等在部里挖出过几名右派分子。他万万没有想到，1958年反右派“补课”，大字报突然铺天盖地而来，三天工夫，他被定为漏网右派。他的主要罪状是他被牵扯进新闻界赫赫有名的“左叶事件”中。

(接上注)高粮在“左叶事件”对证会中的表现,成为他在1958年被补划为右派的重要原因。当然,这也与他这个河北易县人刚直不阿、敢说真话的性格有关系。有关高粮“硬汉子”一说,除了指他遭受不公正待遇期间(1958—1978)的表现外,在后来的新闻摄影界还有一个说法,那就是他平反以后,有关部门曾允诺让他继续回到部队,担任相当高的领导职位,但被他拒绝,他还要求做新闻记者,干新闻摄影。

回溯历史,可以用“真正的战地记者”这样的用语,来描述高粮的摄影生涯。

自1937年参加八路军,他曾官至晋察冀军区团政委,先后参加过平型关战斗中的腰站战斗,以及黄土岭、百团大战等战斗,并屡立战功,多次负伤。

那么,高粮是如何成为“我党我军早期摄影事业的开拓者之一”的呢?这要源于沙飞。据高粮本人回忆,沙飞到高粮所在部队去拍照,开始时大家还为如何保护这位记者犯愁,但在战斗中沙飞的表现却深深感染了包括高粮本人在内的广大指战员们。

《人民日报》离退休干部局所撰写的讣告——“高粮同志生平”一文中称:“他师从沙飞学会摄影,成为八路军中最早的摄影记者之一,于1944年调任晋察冀军区政治部画报社记者,从此开始了他作为优秀摄影家的一生。”“他一边战斗、一边用相机记录战斗生活。”

最为传奇的是,在1947年攻打石家庄战役中,他临战受命,担任纵队主攻团政委,立下战功,并在战斗中拍摄了著名的“突入敌军部”历史照片。天津战役中,高粮随步兵冲锋,拍摄了激烈的战斗场面,其中包括活捉守敌司令陈长捷的照片。1951年,高粮入朝参战,拍摄了从文登里反坦克作战到上甘岭战役、金城反击战等大量战地照片。直到两年后,才从朝鲜战场上归国。

1955年至1958年间,高粮调任《人民日报》摄影组组长,负责中央领导人新闻照片的拍摄工作。其间拍摄的“毛主席接见苏加诺总统”、“邓小平会见伏罗希洛夫”、“周总理在群众中”、“毛主席接见女青年代表”、“我们的好市长彭真”等照片,在当年的摄影界留下很高的声誉。

讣告对高粮摄影专业能力评价道:“他的摄影作品抓拍及时、充满生活气息,具有强烈的新闻性和感染力。”

但在1958年高粮被错划为“右派”以后,他就从摄影界消失了。先被安排到内蒙古体委工作,后又到河套平原上的农村劳动。寒来暑往,默默二十春秋。

1978年,高粮重新回到人民日报社工作,并于当年12月间获得平反,恢复名誉。他又重新拿起相机直到1986年离休,这一年,他64岁。

离休后,又20年,高粮成为北京茫茫人海间的普通老人,再次淡出摄影界诸多晚生的视界。

讣告称:

高粮同志将自己的一生奉献给人民摄影事业,他无愧为一个优秀的摄影家。他的作品记录历史也激励将来,他的名字将永远留在新中国摄影史册上。

遗憾的是,2006年10月28日,《人民日报》四版刊登“著名摄影家、《人民日报》高级记者高粮逝世”的简短消息中,却“忽略”了他曾戴了20年“右派”帽子、蒙受冤屈这一事实,甚至是他在1947年以后的历史也不曾表述:

我国著名摄影家、第二次国内革命战争时期投身革命的《人民日报》高级记者高粮同志追悼会今天在北京举行。

高粮生于1922年,1936年投身革命,1937年参加八路军,同年入党。他于1944年任晋察冀军区画报社摄影记者,从此开始了他作为摄影家的一生。他在战争年代拍摄的大量照片,是中国革命战争的宝贵记录。高粮还是一名有作战经验的指挥员,在1947年解放石家庄战役中,他临战受命,担任主攻团政委,立下了战功。高粮无限热爱摄影事业,他坚持在战斗现场拍摄照片,为新闻摄影记者树立了榜样。

高粮同志于2006年10月21日在北京逝世,享年84岁。

更为遗憾的是,10月31日出版的专业报纸《中国摄影报》一版刊登的消息“著名摄影家高粮逝世”中,再次把他的履历简化了,只写到了1958年以前。不知是编者有意,认为其后历史乏善可陈,还是有什么不得而知的理由,抑或仅仅出于编者的自律。总之,一个摄影人在1958年命运转折之后的历史,再一次奇怪地消失了!

作风问题

“整风”、“鸣放”过程中，有关新闻摄影行业的“不良作风”问题被人提出，这个行业中“存在的问题”第一次被公开、明确地提出来。

“左叶事件”过后，对摄影记者行为的检查，或来自业内的自律迅速增加。特别是那些来自官方的结论，对新闻摄影从业人员进行了检查。

在有关业务总结中，通讯社、报社、画报社摄影编辑部被指有“脱离群众、脱离实际的官僚主义、主观主义和宗派主义”问题。这种“不良作风”在摄影记者中间也不同程度地存在着。

而这些问题都是“需要加以整顿与改进”的。摄影记者中为何会出现上述问题呢？

这是由于他们绝大多数都是非劳动人民出身，思想改造还不够，还存在个人主义和自由主义倾向；他们虽然常到下层接触工农兵，但却住在大城市和机关中，本身缺少劳动生产斗争的经验；他们虽不担任领导工作职务，但却经常地接近各级领导干部，而本身政治、生活待遇又是较高的，因而，他们也程度不同地沾染着脱离群众、脱离实际的官僚主义、主观主义和宗派主义作风。



20世纪50年代
摄影记者采访证。这
是身份的标识。

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

104

身背照相机，普通人难得一见的摄影记者们，往往就是文艺作品中的记者，甚至不良、浅薄的代名词与符号。在20世纪50年代的现实生活中，他们的公众形象到底如何呢？在一个以舞文弄墨为上品，讲求劳心者治人、劳力者治于人的社会里，那些既让一些人羡慕——掌握昂贵照相器材的新闻干部，又让一些人觉得与手工业者区别不大的手艺人，或者只是听吆喝的工具，在公众复杂的心态面前，是如何展示自己行为的呢？甚至在一家媒体中，多数文化程度不高的摄影记者的地位与他们的做派之间到底有什么必然的联系呢？

在官方铺天盖地的话语、口号之外，在摄影记者群体的私人话语空间，上述问题一再被提出。

“都是社会主义大家庭里干革命工作的”，这样一句口头禅，能否遮蔽那些或多或少存在的问题呢？

与那些看起来斯斯文文的文字记者相比较，他们的“不良作风”被揭露得更多，在“整风”与“大鸣大放”的过程中，一些新闻单位的非摄影记者们，却集中揭露了摄影记者的不良作风。“左叶事件”过后，与一些人对摄影记者的个体行为、个别现象提出批评不同，此刻，这些萧墙之内的“揭露”声浪，往往已不是单指个人，而是面向了整个摄影记者群体。

拍摄防汛情况时，摄影记者是站在高坡上，还是和群众一样，跳到没膝的水里去呢？拍摄战斗演习时，要紧随战士前进，通过泥泞地带弄脏衣服吗？

浮在“上面”。拍照，要求摄影记者下到一线，可一些摄影记者却习惯在城市，在上层，在物质条件较好的地区采访，而不愿意到偏僻地区，到基层，到物质条件较差的地方去。浮在“上面”的结果，必然是不了解“下面”，更不可能与群众打成一片。这种情况下，摄影记者们如何工作呢？必然是主题先行，不和群众商量。

时任中国摄影学会常务理事、秘书长吴群举了这样的例子：

拍摄中学生下乡当农民，只和部分下乡学生交谈，确定题材和拍摄对象，而不同农业社主任及老社员商量，结果所选摄的对象不是劳动最好的。采访一个女植棉能手，发现她衣服不整洁，长得不好看时，就不拍摄。^①

^① 吴群：《整顿摄影记者的作风》，《新闻摄影》，1958年第1期。

更有甚者，一些摄影记者采取行政命令的办法，摆布摄影。拍摄农民新旧生活对比时，竟让农民脱下现在穿的好衣服，穿起解放前的破烂衣裳，拿起破碗，拍起过去讨饭的情景。^①拍摄农业社社员下田时，为了构图优美，用光得当，竟叫社员背道而行，绕远多走一个大圈子。有人在报道公路运输时，竟让有关部门开出十几辆汽车，行进在指定地点，变换不同的队形，采取多种角度拍摄，而不惜人力物力的严重浪费。

有关摄影记者的“架子”问题，吴群这样记述道：

到了下面，嘴里常说：我是中央来的，是北京什么单位的；是谁介绍来的，任务完不成可不行等等，以吓唬群众。

^①有关这类“新旧对比”的照片，1957年9月11日，上海《文汇报》刊载了一位自称“不会拍照片，对摄影技术是十足的外行”，“如果谈技术问题，没有一句发言权的人”——姚文元的文章，题目叫做“摄影也是阶级斗争的武器”。姚当时的身份是上海市作协整风办公室干部，此前，他曾担任共青团上海市卢湾区委干部，《萌芽》编辑部诗歌组组长，《文艺月报》理论组组长。在这一年的“反右运动”中，他初露头角，后来，逐渐成为“林彪、江青反革命集团”的主力干将，“四人帮”成员之一。

在这篇文章中，姚文元认为当时新华社连续发表的新旧对比的照片稿，“收到了很好的效果”。新社会劳动人民的翻身做主、丰衣足食，一直到参加了政权管理和文化学习，都以确凿而生动的摄影摆在我们面前，用形象的力量强烈地驳斥着右派的言论，唤起我们对旧日黑暗生活的回忆和保卫社会主义事业的决心。

为什么会有这样的效果呢？

因为它是真实生活的记录，所以给人的印象是非常深刻的。姚文元说，每一组照片，都能引起“我情感上的激动并给我以社会主义思想的教育”。但对这种简单的对比方式是否准确、是否客观等问题，姚的文章中却没有说明。他也没有质疑那些十年前一个普通家庭生活照的来源是否真实，而是直接依据这些公开出版物得出自己的结论。

姚进一步解读道，这样的摄影艺术，是无产阶级的摄影艺术；这样的照片，是阶级斗争中锋利的投枪，是以社会主义思想教育人民的武器。

这篇文章列举了8月19日《人民日报》刊载的四幅名为“十年前后”的照片。画面是十年前后湖南衡山县流市乡生活的对比。十年前，那里遭遇灾荒，一个灾民有气无力地在干旱的土地上挖着草根，两个饥饿的孩子依在一只篮子边，低着头，手中捏着观音土，想吃又吃不进的样子，土地一片荒芜。另一幅是在木板上直挺挺地躺着一个手足僵硬的饿死的人。姚点评说：在国民党统治时期人民遇到灾荒的遭遇就是这样的。

1956年，上述两地又遇到了灾荒，那么情形如何呢？一幅是政府把储粮供应给灾区，大批粮食正在加工；另一幅是一家四口正在吃饭，穿得整整齐齐的，有饭有菜，脸上浮着愉快的笑容，而他们的父亲，却已在解放前饿死在外面了，他们四人是靠讨饭为生把生命维持到解放的。

对于资本主义国家的状况，新华社所发的照片，又展现了“另一种对比”。姚再一次引用了两幅题名为“猪吃人食，人吃猪食”的照片。一只肥胖的大黑猪围着光洁的白绸领带，翘起鬃毛骄傲地站着，俨然一位将军，一个“西德的资产阶级分子”正在亲热地小心翼翼地把香肠送到这位猪将军的嘴旁去。而另一张照片上，汉堡的一个失业工人正伏在垃圾桶上寻找食物。对于这样一组经过编辑精心挑选，对比方式简单直白，甚至有些牵强附会的照片，姚望图生义，上纲上线，说：人不如猪，这就是资本主义社会中的“繁荣”真相，照片一针见血地揭露了资本主义社会所谓“繁荣”、“民主”、“自由”的虚伪性。

姚更进一步归纳道：“看了这两幅照片，我们就一直透视到腐朽的资本主义的深处。”

在姚的政治生涯中，发表于1957年9月11日《文汇报》上，这篇题为《摄影也是阶级斗争的武器》的文章纯属应景之作，没有多少分量。但这一年里，他却因另一篇文章《录以备考——读报偶感》，受到毛泽东注意，而成为“反右英雄”，并从《萌芽》杂志编辑岗位调任《解放日报》编委。一个小编辑由此发迹。

至于“小节”呢？吴群又举例说：

一些记者强调工作需要，不仅一切摄影器材都要质量最好的，连皮箱、皮背包、防雨用具等也都要质量最好的，稍不如意就情绪低落；个别记者下乡采访带上面包、香肠、蛋糕，不和农民同吃一样的饭；到达各地不顾政策影响，喜购进口奢侈品和物美价廉的土特产品；对公家的胶卷、印相纸、放大纸是满不在乎地用，对个人的稿费、出差补贴是斤斤计较地算。

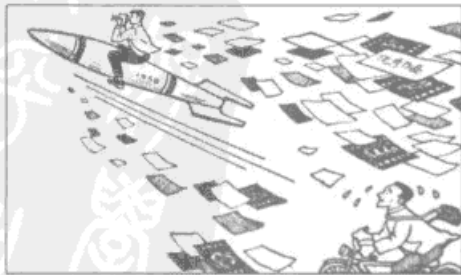
采访时不守公共秩序，不爱护公物，不讲礼貌，生硬拉人。这一点，显然是指官方版本中“左叶事件”中摄影记者的表现。

还有，就是在拍摄晚会演出节目时，不是穿着皮鞋走来走去，妨碍观众安静欣赏，就是高高站起，迟迟不拍，遮挡了观众的视线。

说到“学习”与“人际关系”时，吴群在自己的文章中给读者展示了摄影记者“不谦虚好学，不注意团结”的形象。一些记者经常下部队采访，但对有关各兵种、专业的常识，学习和钻研很差，下去又不懂装懂，缺乏边采边学、不耻下问的精神。工余时间抓紧进修少，闲谈玩耍多，不注意总结整理自己的摄影报道经验和点滴心得，看到别人整理发表，又冷嘲热讽，不屑一看。只顾自己关门练习洗印放大技术，而不愿到暗房去与技术人员一起，在他们的协助下，迅速熟练和提高技术。另外，与图片编辑关系不协调。在各种场合，与其他单位摄影记者、业余摄影家、新闻记者、电影摄影记者相遇共事时，尊重、互助、谦让等方面也表现不足。

★漫画中摄影记者的形象反复无常。

从某种意义上说，这些夸张的形象，甚至左右了公众对摄影记者这一群体的认知。



先进的再先进，
落后的赶快上！

池星\绘

资料来源：

《大众摄影》

1958年9月号

第三章 跃进中



我们要在地上建立天堂！

[德] 亨·海涅



真诚的共谋者

1956年，25岁的于澄建自上海复旦大学新闻系毕业。在同学们惊异、羡慕的目光里，他跨入了北京新华社总社的大门。在同学间还在议论、感叹他的好运气时，又传来了于被新华社摄影部分配采访中央新闻，整日接触中央领导同志和参加诸多外事活动的消息。

此事在新闻系同学中引起的震动，不亚于四年前于澄建考上大学，跳出龙门那一刻，在乡亲们心里激起的阵阵波澜和猜想。

从校门到中央机关，入社教育、职业技能培训、特殊岗位纪律要求、领取器材等等，短暂的兴奋过后，于便投入到按部就班的日常工作之中。接受部里统一安排的任务、准备器材、拍照、编写核对文字说明、发稿，每日工作紧张、充实。多数于当年的同事都表达过这样的意愿：如果不是后来的变故，大家都愿意这样为党工作一辈子，就是再苦再累再单调也没什么。

1958年3月，于澄建被二次分配到新华社湖北分社工作。

没有接触过实际工作，特别对农村情况一点都不了解。

“没有接触过实际工作”，这句话是于对自己在总社报道“中央新闻”工作某一方面问题的总结，也为后来发生的事情埋下了伏笔。

此刻，于的心情与毕业时踌躇满志的状况已经有了不小差异。

★无产阶级之需要新闻摄影，不是为了某些摄影者个人的爱好，而是为了对人民在社会主义革命和建设各方面的成就，作形象的新闻报道，以鼓舞人民作更新的创造；是为了掌握和利用这种宣传武器，以团结人民和教育人民并对敌斗争。

——蒋齐生(1960年)



欢跃在早稻“卫星”上
于澄建\摄

1958年9月《大众摄影》杂志“好题材 好镜头”栏目刊载的“欢跃在早稻‘卫星’上”的照片。



一片丰收景象

于澄建\摄

资料来源:

《大跃进摄影集》

人民美术出版社

1958年9月第1版

但事情的发生仅仅只是这个原因吗？

到湖北以后，按照分社工作安排，于在采访过程中开始接触农村题材。虽小时候在农村长大，但从校门到机关，从上海到北京，这样的人生轨迹，还是使得于“对农村情况可以说一点都不熟悉，更没有自己参加过农业实践活动，所以只能跟着人云亦云，听从党的组织的安排”。对于350华里以外麻城县麻溪河乡建国一社发生的事情更是一无所知，他无从想象这件事会与自己终身的职业纠缠起来。

1958年8月上旬，摄影记者于澄建与分社的文字记者跟随湖北省委验收团一起下到^①麻城县麻溪河乡建国第一农业社。当地报上报道那里早稻亩产36956斤，于是，省委专门派出验收团下去，验收团的领队就是当时分管农业的省委副书记。于澄建说：

^① “下”的表述，在官方的政治话语中最为常见。如，干部下乡、下基层、下来；不唯上，只唯下等等，都是褒奖之意。这里暗含了对官僚政治秩序的认同与尊重。作为主流话语中的关键词，“下”在新闻行业内的使用也较为普遍，有些用法甚至是直接从政治话语中移植过来的，如下乡采访、下基层采访调查，记者们下到了工厂农村基层连队、到下面去等等。在20世纪50年代从事新闻工作的话语中，“下”也是经常出现的字眼。由此观之，在一些“下面”人的眼里，记者也是官僚机构中一个职位的指称。而最能体现记者形象的又莫过于身挎照相机的摄影记者们，甚至在众多人的心目中，他们就是记者的典型形象。摄影记者口中的“下乡采访”与耳中听到的招呼声“下来啦！”互相映衬。

事后，揭露出来这个完全是一个假典型，它是把那十几亩、二十几亩快成熟水稻并到一个大田里面，而且这个稻田很小，只有几分地，从这个上面你可以看到，它是层层叠叠的，其实根本就不是，整个都倒伏了，所以，这群小孩就可以站在这个上面，十几亩地的水稻并在一块稻田里面，并在一块单位面积产量就高了，那又根据这几分地的产量算出来整个大概平均亩产 36956 斤。

事后，我们才知道这个情况。

那么，有关于澄建拍摄的这张影响广大、甚至被当作“建国以来最有影响的虚假照片”（20 世纪 80 年代以后部分新闻摄影界人士用语）到底是如何出炉的呢？^①

^① 2004 年，于澄建的那张摄于湖北麻城县麻溪河乡建国第一农业社——“一颗早稻大‘卫星’”，四个孩子站在早稻上的照片拍摄出来近 50 年后，在其接受安徽卫视专栏《记者档案》编导张从军先生访问时，从业务角度，对自己近两年的工作状况进行了总结，这也是他有生之年最后一次接受媒体的追问：

我也是根据他们当地人讲，就是说这个水稻长得好，人站在上面都塌不下来，那么当时我受到启发以后，正好有几个小孩在上面玩，那么我就抓拍了这样一个镜头。这还不是我专门去导演……

在上世纪 80 年代以后众多语焉不详或道听途说的描述文章中，大都把于指责为这类照片的始作俑者、摆布的总导演，甚至有文绘声绘色地说出是他组织人在稻谷下摆了凳子，然后喊来了四个孩子站在上面，制造出这样一张轰动一时的假照片来。更有甚者，把麻城水稻放卫星这件事情本身，甚至后来诸多新闻照片的造假源头都归结到了于的身上。

这样的指责显然有失公允。一个跟随省委验收团、资历很浅、前往拍照的随行人员，纵有天大的摆布、组织加工欲望，也难以更改——上下真诚的共谋，这样一种既定的事实；更不用说改变那一年代全民狂热的实验新事物的热情了。“反右以后，宣传报道要跟着书记走”，“农业生产报道要体现大跃进精神”等口号已成为新华社日常报道中的主流话语。严格地说，于当时的身份，并不是一个拥有独立采访意识、富有批判精神的摄影记者，他只是一个经验欠缺的影像采集者，或者说一个负责忠实执行上次意图的创作员，纵然于在内心开始怀疑这些景象有问题，能够有足够的判断力怀疑验收团、怀疑农业科技专家、怀疑一直从事种植的农户们，创造性记录，并按照“上面”要求编写照片说明也是一种崇高的“责任”。1992 年，一本《纪念新华社新闻摄影部成立四十周年——新华社新闻摄影论文》收录了于澄建写于上世纪 80 年代中期的文章《摄影记者的调查研究》，文中记述：

1958 年“大跃进”时，我曾作过“水稻亩产 36000 斤”的严重失实的报道。当时我奉命随省里验收团下去，自己不调查、不研究，加上头脑发热，又不懂农业生产，只得别人怎么说，自己就怎么报，因而产生这样浮夸失实、害国害民的报道，终生引以为训。

公众在解读这组照片时追问的问题大多是，于澄建是否摆布了那张四个孩子站在稻穗上的照片，这是不是于澄建在传达这种共谋时的主动选择？稻穗上怎么会“正好有几个小孩在上面玩”呢？既然人可以站在上面，那就不该叫“密植”、“并禾”了，而应该叫“堆积”。于澄建本人在 1958 年的表述是：“于是我就在群众的启发下，让四个活泼的孩子站在稻穗上跳动。”但在以后多次口述中，于澄建本人则否认了这张照片是由他自己主动摆布。后来一些新闻界业内人士对此抱有怀疑的态度，认为这一定是一张由于澄建摆布的照片，无论是谁的“创意”。不过，纵然这张照片是于本人摆布的，也不是解读整个麻城早稻卫星高产田事件的关键点。充其量，这张照片只充当了一个符号，一种表征，而代替不了事实本身。荒唐的不是这张照片，而是以“密植”、“并禾”的方式获取高产“卫星”行为本身。

1958年《大众摄影》九月号（总第三期）第17页刊登出于澄建写的拍摄经过。这篇文章的刊出时间（1958年9月20日），距离照片见报时间（1958年8月15日）仅仅过去一月余。“一颗早稻大卫星”与“欢跃在早稻‘卫星’上”这一名称指的是同一张照片。

早稻亩产36000斤的主要培育人：建团第一农业社主任王德成（右一），副主任高福利（左一），农业主任周（右二），第二生产队队长李伊（左二），于澄建摄



于澄建\摄

“欢跃在早稻‘卫星’上”的拍摄经过

于澄建

“欢跃在早稻‘卫星’上”这张照片是在全国早稻高额丰产声中拍摄的。当我听到了湖北省麻城县建国第一农业社出现了这颗早稻卫星的消息后，我以十分兴奋的心情随湖北省委验收组的同志一起到了现场。茁壮饱满的稻穗长得密密层层，一片丰收的喜悦景象呈现在我的眼前。题材

（接上注）这种情形下，寻求所谓“真相”或许已无实际意义。

直至今日，不了解真相的公众凭直觉往往都把关注点集中在“一亩水稻怎么能够收获几万斤？显然是在造假！”这样的设问与答案上来，而忽略了当时公开报道的、放出“卫星”的关键环节——“密植是否合理、科学？靠密植堆积来核算产量是否合理？”这样的程序追问上。于本人显然也接受了这种大众化的追问方式，而没有表述出自己的独立思考来。

2006年8月30日上午，酷热难当。在武汉的新华社湖北分社就此事查阅资料时，我见到由两位分社离休干部徐士杰、崔葆章共同主持编辑的内部文稿《新华社湖北分社新闻志》打印件。徐士杰20世纪50年代毕业于位于北京东直门海运仓胡同的中国人民大学新闻系，他对这一年代的情况十分熟悉，有关“1958年分社报道中虚假现象”一节即由他负责编写。徐在文章中描述了这张照片出现期间，湖北分社记者的普遍心态：

分社记者作为新闻媒体的一个方面军，很少想到自己对“放卫星”有一份监督的责任。当时想得较多的是：“高产试验是新生事物，记者应为新生事物呼喊。”“新生事物虽有缺陷，记者也要支持它在实践中完善。”“既是红头文件点名的典型当是无可怀疑。”

这段句句有出处的论述，自然也包括身处其间的年轻记者于澄建的心态。但这一章节没有提到任何一位分社记者的名字。

虽然当事人于澄建称照片不是他摆布所为，在“凭常识知道不可能的情况下”，而“确实被糊弄了”，于是，身不由己，“只能跟着人云亦云，听从党的组织的安排”。但在徐士杰的论述中，却出现了对记者自觉、反省意识的描述。这在某种程度上解答了后人的困惑：难道那时的记者真的都看不出来其中的问题吗？换句话说，那些见多识广、对农村农业了解深入的老记都被糊弄了？真的就没有一个明白人吗？

分社记者到建国一社采访，发现早稻亩产36000斤的红旗是“撮秧”（再注）撮出来的，即把8亩已圆秆、打苞的高产试验田（计划亩产5000斤）的禾苗，实行“挨挨寸”——一窠挨一窠地密植到一亩多田里。当时对这样“撮秧”是否是正常的增产措施议论不一，记者也有疑虑，但既然一些中外专家都点头认可，记者也只能客观地把“撮秧”公之于众，让历史去评论。

客观地记录假象，如果不是修史者为自己同事开脱的话，这无奈之举倒是展示了新闻工作者为事实负责的另一种方式——记录下荒唐的一幕。但无论是照片随附的说明，还是报道这件事的文章本身，都传达出明确的价值判断：肯定了所见的一切都是“真的”，而不是有问题的、荒唐的。

当年，在湖北麻城建国一社这支采访队伍中，于澄建只是年轻的普通一兵，但由于影像传播的特殊性，他却不幸成为新闻史、乃至社会史中解读中国大陆1958年农业报道中真诚地进行“虚假浮夸”现象的标本。

（撮秧：把多处分散种植的秧苗移植到一起。一般是救灾时使用的办法，作为特殊措施可以实行。这种密植方式在一些地区也称作“并禾”。）

是最好的，但为难的是表现方法问题，如何使照片表现得新颖，而且能说明高产丰收，这是我在去麻城的路上已经再三思索过的问题。当时所想到的，也都是常见的表现方法，如创造高产的人们收割、验收，老农看稻穗的特写镜头等。想来想去也找不到更好的表现方法，最后我想重要的问题在于向群众学习，到丰富的现实生活中去寻找“灵感”。

到达第一建国农业社后，我除了向社干部了解高产的有关部门情况外，还和群众多交谈，他们告诉了我很多有趣的材料，这些材料，构成了我拍摄这张照片的主要依据。如他们说“这块田的早稻长得又密又厚，就像沙发似的”，“放个鸡蛋在上面滚也掉不下去”等。这对我有很大的启发，我想我们应该用群众所喜爱的生动的表现方法来拍摄，于是我就在群众的启发下，让四个活泼的孩子站在稻穗上跳动，以显示稻穗的厚和密并富有沙发似的弹力。正当他们快乐地跳跃的时候，我拍下了这张照片。拍摄时间是下午四时左右，阳光很好，用禄来福来相机矮克发，21/100° DIN 胶片，f/11，1/125 秒，加二号黄滤色镜。由于拍摄距离较近，虽用 1/125 秒还嫌慢，所以右边两个孩子因跳动而稍显模糊，但有人说这样正可以表示动感，我也觉得有些道理，还希望大家指正。

另外，我也拍了一张两个小孩用鸡蛋在稻穗上滚的照片，但因鸡蛋太小，而且鸡蛋的颜色和稻穗的颜色相近似，所以表现得不突出，没有成功。但后来我想，要是当时用几个大西瓜在上面滚（反正掉不下来）那可能就要好些。

以上是我这次拍摄中的尝试，这次拍的照片还不够理想，不过通过这次拍摄，我深深感到：一切有意义的题材都蕴藏在美好的现实生活中，一切生动的表现方法也只有深入生活，深入群众，向群众学习才能获得。

不把图片放入一定的历史语境中解读，或者说单纯地把图片从历史情境中抽离出来，以图片本身解读历史，或把图像的碎片当作历史本身来对待，这都是对历史误读的开端。

可是，作为当事人——于澄建自己怀着内疚的心情，从新闻记者的职业行为角度，多年来一直表述的“受了蒙蔽”、“事后才

★新闻摄影实现其使命的基本方法，是与党和国家的中心工作相结合，报道中心工作中党的政策如何被群众的实践所证明所实现，以及全中国实践党的政策中的新情况、新经验和新人物、新成就，以影响和推动中心工作前进。

——蒋齐生(1960年)



选稻种

《中国》

《中国》画册编辑委员会编辑出版

1959年于北京印制

知道情况”等用语，并不利于公众了解事件的真相。事实上，当年新华社的报道对水稻“卫星”田的由来，包括亩产数量的由来、具体的操作方式都做了十分详尽的交代，这些报道在《人民日报》等所有主流媒体上也多有刊登。可以说，新闻媒体并没有隐瞒水稻亩产放“卫星”的操作程序，也就是说，造假的办法是公开见报的。所谓“事后揭露”一说是站不住脚的。但一浪高过一浪的靠移植堆积出来的产量、数字，却是不折不扣公开“数字造假”的产物，并且做法越来越离奇。^①

① 虽然在于澄建的摄影报道出现以前，有关通过水稻密植获得高产的报道也已见诸报端，但在1958年，“新华社武汉8月12日电”所发消息《共产党领导的人民就是创造奇迹的神仙 建国一社创早稻亩产36956斤纪录》一文中，还是详细地介绍了于拍摄的这块水稻“卫星”高产田的来历。

文章说：

这个人们所不敢想的早稻高产纪录，是充分发挥共产主义风格大胆革新的成果。据了解，这块田整地共达10次，深耕达1尺以上。共施底肥、追肥五次，先后施用的肥料计有草籽3000斤，塘泥1担，陈砖土4担、硫酸铵105斤，过磷酸钙80斤、水粪肥60担、豆饼180斤。底肥是结合犁地分层施用的，做到了层层有肥。插秧的密度，实际上已经很难用多少蔸来计算了，因为整块田的稻子都是一根紧靠一根的。在验收时，人们曾选1平方米的面积进行实测，据实测结果推算，平均每亩约有768万穗。据实验，把鸡蛋随便放在覆盖着稻禾上面滚动，鸡蛋始终不会掉到田里去。可见这块田的禾密到了什么程度。

促使这块田高产的主要措施，是逐渐明确的。开始时，人们对深耕、肥足和密植都存在着一些疑虑，所以只犁了7寸深，肥料也较少，密植只做到株距1寸、行距4寸。插秧后约一个月，各地小麦高产奇迹不断出现，亩产达到5000以上的已有多处。这对培育这块实验田的人们是一个很大的鼓舞。

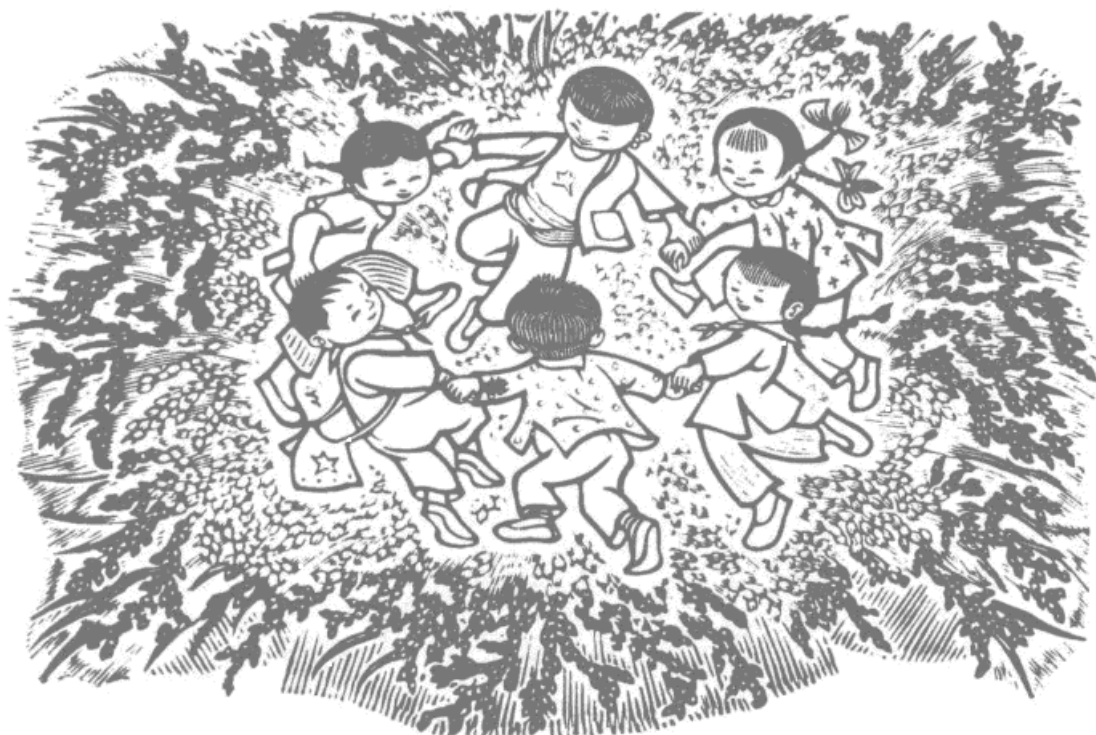
于是，他们采取相应的措施，这就是加深耕层、施足肥料、加大密度。这时，秧苗已经长到一尺多高了，但他们仍毅然把这些秧苗拔起来，又进行了一犁、一耙、一抄（将土整细碎），使耕层深达一尺，并且增施了肥料；然后又把本田的秧和另外几亩田的秧，一起植到这块田里，形成蔸数难分的高度密植。因为苗长得极密，根本无法下田，给田间管理带来了许多困难，但人们用智慧战胜了它。例如，要追肥，但肥料却怎么也下不到泥里去，他们就想办法在田的四周开沟，用管子把水肥灌到田里去。此外，他们还采用打撑的办法来防止倒伏，并且不断地向干旱做斗争。

1958年9月1日，也就是于澄建那组——一颗早稻大“卫星”照片发表半个月以后，《人民日报》一版中部刊发的新华社消息，又详尽地介绍了麻城另一处——建新六社水稻“卫星”高产田的“创造”办法。

从春耕开始，他们就在这块高产实验田里进行了耕作改革。在插秧前曾进行过四犁、三耙、两抄，深耕达八寸；同时，结合犁田分批施用了如下肥料：青草2500斤、牛栏粪174担、过磷酸钙20斤、硫酸氨30斤、石膏8斤；在此基础上，他们又在那块田里实行了株距、行距各2寸的密植。插秧后，他们又先后追了两次肥。

到7月中旬，他们又决定进一步加大密植，以争取更高的丰产。他们的方法是移植：把另外20亩也是他们培育的实验田的秧苗，全部移植到这块田里来。同时，为了适应高度密植的要求，他们还在移栽的同时，把这块田里的秧也拔起来，用套犁和人工挖的办法，把耕层加深到1.5尺，并结合深耕又分两次用了如下肥料：水粪30担、陈土500担、牛栏粪400担、豆饼100斤、硫酸氨20斤、过磷酸钙60斤、草木灰160斤。

这以后，才把20亩田的秧苗和这1亩多田的秧苗一起栽到田里去。接着，他们又在那因移植而空下的20亩田里，种下两季晚稻。



迎接大丰收
(木刻)

黄永玉

迎接大丰收 (木刻)

黄永玉

资料来源:

《人民日报》1958年10月4日



抱一抱，笑一笑

1958年以前的几年时间里，新闻摄影领域对农业问题，特别是对小麦、水稻丰收的报道还停留在十分沉闷的阶段，与其他领域的活跃气氛比较，这里没有多少亮点。“抱一抱，笑一笑”是报道农业丰收时司空见惯的表现方法，记者们拍摄出来的农业丰收照片大都是农民抱着沉甸甸的稻穗，或麦穗、玉米棒、南瓜、西瓜等等对着镜头乐哈哈地笑着；要么春耕就只是犁田播种，秋收就是收割打场等。新华社每期图片周报上都有采访农业题材记者拍摄的照片，但“这些照片连作者自己也不愿再多看看”^①。

这样浪漫的乡村小景，在当年
摄影记者镜头下并不常见。

贾化民\摄

资料来源：

《中国青年报》图像库



^① 众君：《对改进“农事活动”报道的一点意见》，《新闻摄影》（活页版），1957年4月3日第10期，新华社新闻摄影部编。

虽然农村题材的报道被当作“一项重要的政治任务”看待，但当时各新闻单位制定出的考核制度，很难体现出记者投入产出的合理比例关系。由于地理位置及交通、通讯的关系，到农村采访，投入时间长、精力多，但发稿量相对较少，采用率低。发不了稿就等于“扑了空，赔了本”。这导致了当时报道农村题材的记者们普遍积极性不高，不安心工作，认为“深入农村费力不讨好”：

农村报道没有搞头；
农村报道都是老一套，没有多少学问；
农村记者不如工业记者吃得开；
等等。^①

1957年年底，新华社对这一年6—10月份国内30家报刊采用其图片情况所做的调查表明，在发稿的6类题材之中，军政照片居首位（采用率达65%），其次是工业（采用率达63%）和国际照片（采用率达50%以上）。农业题材的采用率只达到近50%，而其中表现稻麦丰收的一般农事活动照片，在调查的30家报纸中更是很少被采用。^②

^① 海稜：《论新闻采访与报道》，新华出版社，1983年9月第1版，第70页。

^② 千篇一律、千人一面的现象，成为1957年6—10月间新华社稻麦丰收图片报道的基本面貌：

夏收的喜讯

夏收夏种两不误

灾区小麦丰收农民抢收抢种

打渔张引黄灌溉区小麦丰收

济南郊区小麦丰收

广东开始收割早稻

浙江早稻丰收

车水抗旱争取丰收

四川农民争取第八个丰收年

再接再厉争取大丰收

江西星子县早稻又获丰收

黑龙江垦区小麦丰收

河北，江苏，陕西三省棉花丰收在望

侯氏社早秋作物丰收

丰收在即

湖北几百万亩棉花丰收

辽宁盖平县战胜天灾棉花丰收

红星民族联合社获丰收

丰收社大丰收

但在来年，即1958年的收获季节，这种“全国各地千篇一律地齐搞‘丰收’的报道”面貌将发生变化。





苗地\绘
资料来源：
《人民日报》
1958年10月10日

对于少数热衷于乡村题材报道，怀有强烈历史感，试图从急剧的乡村变革中得出自己结论的从业者来说，当采访被当作“一项重要的政治任务”，一切工作都为政治服务时，无疑，他们的工作积极性会受到很大的束缚、限制；现实与他们个人的新闻理想，甚至志趣抱负大相径庭。而对于大多数熟悉编辑部操作规则，内心抱着靠工作挣分吃饭的想法的记者来说，结论更是不言自明：农村题材报道不划算。

为此，新华社在1957年3月中下旬专门召开过“农村摄影报道会议”，这次会议历时12天，包括分社摄影记者、总社摄影部农业报道编辑在内的38人参会。会议开得很务实，与会代表着重研讨了如何改进农业报道、扩大农村报道面和提高农村图片质量等问题。会议还讨论了各地记者应如何各有特点地争取1957年农业摄影报道大丰收的问题，会议结束前，还对当年新华社的农业报道做了初步安排，拟定了一些报道项目。

这次会议效果如何呢？从之后一个多月各地来稿情况看，依然“令人感到不安”：许多分社的摄影记者对农村发生的重大新闻不仅没有报道，而且连“旧闻”也很少送到编辑部来。个别同志没有“把当前最重要的报道工作放在第一位”，而把回家探亲和结婚放在了最前面。^①

这一年的8月12日，湖北分社的刘馨宁表达了“一个农村记者的苦闷”：分社记者拍摄的农村题材照片不太受各报欢迎，偶尔采用，也只不过是配合时令的应景之作。这种状况越来越影响自己的工作热情。作为应对办法，刘坦诚地说出自己比较喜欢采访些分量较轻，而又易于为报纸采用的风光或其他单张农业照片；而对于那些分量较重，又要花较多时间和工夫去采访的，能反映农村实际情况的成组稿件，如整顿巩固社、民主办社、勤俭办社等，就不愿多下工夫去采访。这些稿件花的时间多，各地报纸还不欢迎这种问题性的成组稿件。

如何使农业报道图片多见报？
农村采访的重点应放在何处？
应多拍单张，还是成组照片呢？^②

① 众君：《行动需要迅速》，《新闻摄影》（活页版），1957年4月27日，第17期，新华通讯社新闻摄影部编。

② 刘馨宁：《一个农村记者的苦闷》，《新闻摄影》（副页、活页版、内部刊物），1957年8月12日，第10期，新华通讯社新闻摄影部编。

记者的苦恼，直接反映了1958年之前农村题材新闻摄影报道的尴尬处境。与1958年的农业报道“高潮”迭起的情形相比较，不能不说之前的一段时间是农业题材新闻摄影报道的沉闷期。但正是这沉闷的状况终究酝酿出了1958年的报道变局。

从新华社总社摄影部来到湖北分社的年轻摄影记者于澄建身上所体现的状况显然与上述状况都不一样，他没有那么老成世故，无论从哪个方面说，他都是个新人，一个农村题材报道的闯入者。

正是这个新人、闯入者，成了农村题材报道的高潮——以新闻摄影的形式，创造了新闻摄影史上一个经常的话题。

其实，在这个新人1958年3月到达湖北的时候，有关“高产田”、“卫星田”的实验已经在进行之中了，这种做法在某种程度上还是上下互动、相互认可的结果。在这方面，湖北先声夺人。

1957年11月，湖北省委向中央报告，该省红安县共有县、区、乡、社四级干部1470名，党的八届二中全会以后，亲自动手搞实验田的就有1151名。在实验田的推动影响下，全县实现了大面积增产，还实现了领导干部、技术人员和群众的三结合，有效地改变了干部作风。

“湖北报告”要点是向中央汇报当地改变干部作风的成效，干部动手搞实验田只是取得这种成效的手段，但1958年2月14日中共中央的通知中，对此事的认定却在客观上为各地开展种实验田运动打开了大门，这一通知要求全国各地各方面推行湖北省委关于各级干部种实验田的经验，并认定，种实验田是一种彻底克服官僚主义和主观主义的方法。

在“湖北报告”与“中央通知”下发之间的三个月时间内，中央有关“种实验田”的要求也是逐步明确强化的。

1958年1月11日至22日，中共中央南宁会议上，对1956年的反冒进进行了严厉的批评。大批反冒进的结果，使党内急于求成的“左”倾思想迅速发展起来。这种思想不可能不在这次会议上提倡的种植实验田中表现出来。

到1月31日，毛泽东在杭州会议和南宁会议讨论的基础上，提出《工作方法60条（草案）》，再次提出抓实验田问题。此时，《人民日报》以社论的形式，提出国民经济“全面大跃进”，打破一切右倾保守思想，并要求苦战三年，基本改变面貌。

发端于湖北的实验田，结果如何呢？

1958年6月30日,《人民日报》报道河北省安国县南娄底乡卓头村农业社“创造”出小麦亩产5103斤的全国最高纪录。此后,各地报刊争相报道粮食高产“卫星”。其中,稻谷产量最高为广西环江县红旗人民公社的130435斤。

编辑部并没有被动地等待这些消息的到来,新闻摄影领域更没有懈怠。

1958年1月下旬,北京天寒地冻。而位于国会街26号的新华社新闻摄影部内却热火朝天。经过几天紧张讨论,甚至争辩,以《新闻摄影》编辑部“本刊编者”名义撰写的专论——《拿出革命干劲做好新闻摄影报道工作》一文最终定稿,送往同在国会街26号的新华社印刷厂付印。

目前,工人、农民和各个工作岗位上的干部,正鼓足革命干劲,势如万马奔腾,沿着党所指引的社会主义的方向奋勇前进,工业生产战线和农业生产战线上的高潮已经出现。我们革命的新闻摄影工作者也在加快速度前进。

新闻摄影是党的宣传工具。党需要新闻摄影作为自己的宣传工具,作为阶级斗争的一种武器,正由于这一工具可以用来推动革命事业的前进。

入冬以来,农业生产战线上大跃进的形势已经出现,首先是从群众性的大规模的兴修水利和积肥运动开始的。各地农民在兴修水利工程中表现出来的社会主义革命干劲是惊人的,工程进度之快更是人们意想不到。我们农业摄影报道总的要求,就是要报道农民移山倒海、改造自然、改造落后的革命干劲,报道农业生产战线上不断出现的伟大成绩。

至于一般性的农事活动,如果没有新鲜内容,也就没有什么新闻的意义。

身处其间的年轻记者于澄建,不会无动于衷,他被深深地感染了,终于在这一年的8月间以照片——一颗早稻大“卫星”——引领风气之先。



中国巨人苏醒了
约翰·哈特菲尔德
摄影剪辑作品



1959年9月《大众摄影》封面，
为多幅照片剪辑拼接而成。

1958年，德意志民主共和国“约翰·哈特菲尔德摄影剪辑艺术展览会”在京举办。哈特菲尔德的作品具有广泛的、世界性的影响，曾在柏林、巴黎、纽约、莫斯科等地展出过。在京展出过后，他的赋有强烈政治含义的照片剪辑术，很快被中国大陆的摄影人模仿、借用。

并不突然

8月15日之前，经过紧张的工作，照片拍摄完毕以后，于澄建与同事们一道赶回武汉发稿，冲洗照片，编写照片说明。按照稿件发送程序，新华社湖北分社编辑处理完成以后报送分社主管领导审核、签发，这组报道湖北麻城县麻溪乡建国一社水稻大丰收的照片被发往北京——新华社总社摄影部，最终由总社负责迅速向国内外发布通稿。

★在我们国家如此欣欣向荣的社会主义建设时代，我们的记者有着如此美好而充分的工作条件，有着党和人民的关怀和期望——在这样的时代和条件下，难道不能和不应该怀抱这样一种向往和雄心，并切实为其实实现而努力：即通过自己的钻研和实际工作的锻炼，把自己造就成一个新闻摄影的内行、专家，有高度新闻嗅觉和摄影造型技巧，并通过自己与自己的同志们的努力，把我国新闻摄影工作的水平提高一步。

——蒋齐生(1956年)

稿件很快就落地了。1958年8月15日，《人民日报》一版刊登署名“新华社记者于澄建”拍摄的一组照片——一颗早稻大“卫星”，报道了湖北省麻城县麻溪河乡建国一社那块亩产3万斤的“天下第一田”。

其中一幅照片，四个孩子站在生长着的稻穗上。照片说明是：

这块高产田里的早稻长得密密层层，孩子站在上面就像在沙发上似的。

另外三幅照片的说明分别是：

科学家正在丰产田里考察。自左至右：华中农业科学研究所所长张子明、湖南农业科学研究所副所长王星五、江西农业科学研究所副所长张岐山。

人们怀着极大的兴趣参观高产田收早稻。

省、专、县三级验收团在验收。

有各级官员在场的验收行为，有出现在现场的农业科技人员提供的一般人难以质疑的“理论”依据，再有大量兴致高昂、了解实际情况、来自生产一线的群众推波助澜，这样的场合，一个经历单纯的年轻摄影记者不可能不被眼前的情形所打动，并怀着欣喜、激动的，甚至亢奋的心情记录下眼前见到的这一切。

事实上，自1956年下半年以后，新闻界部分农业报道人员的情绪就开始处在亢奋之中。前《人民日报》总编辑李庄列举了《人民日报》编辑部这种“亢奋”情绪在1956年10月——农业合作化高潮在全国范围内出现时的表现。面对这个划时代的大变化，《人民



留种
张瑞华\摄

资料来源：
《新闻摄影选集》
上海人民美术出版社
1959年3月



《农业摄影》
H.柯利(苏联)著
吴颂廉 杨逊先译
上海人民美术出版社
1956年11月第1版

日报》编辑部全体人员，特别是直接担负这方面宣传报道任务的农村部同志，长期处于兴奋之中。革命进程加快了，还有比这个更令人高兴的事情么？^①“大跃进”期间，《人民日报》工作人员更是精神亢奋。但，正如《人民日报》另一位编辑、农业问题专家李克林在回忆文章中写到的那样，对于各地出现的高指标，许多人是有看法的。亩产几千几万斤，大都知道是瞎说的，但在不断“反右倾”、“拔白旗”的压力下，少数人瞎吹，多数人不吭，党报一宣传，谁还敢说什么？^②

① 李庄：《人民日报风雨四十年》，人民日报出版社，1993年9月第1版，第177页。

② 事实上，编辑部中的不少人也只怀疑结果，即亩产量，并凭直感知道这其中有问题。但，他们也不注重过程，即报上公布的亩产几万斤是如何得来的。

李克林：《记忆最深的三年》，《人民日报回忆录》，人民日报出版社，1988年6月第1版，第152页。

红旗照相馆——1956-1959年中国摄影争辩

124

至于在新华社总社编辑部内，这种情绪也普遍蔓延——亢奋，充满诗意及浪漫想象的气氛在一群脱离农村实际、又握有稿件编辑生杀大权的编辑中弥漫。而湖北分社年轻摄影记者于澄建对农业报道的新鲜、热情，恰好与编辑部的情绪合拍了。这又与他在总社工作过两年，对编辑部情形了如指掌密切相关。^①中外新闻史上的诸多“奇迹”都是这种编采“共鸣”的产物。从1958年3月到湖北分社，从事农业题材摄影采访，于在许多同事的眼里是幸运的，他拍摄的照片发稿量很大，也深得报纸的青睐。

1958年5月31日，《中国青年报》二版刊登了于澄建拍摄的照片，介绍湖北谷城县2.5万多亩小麦获得空前丰收，画面是共同社青年突击队连夜抢收小麦的情景。照片说明写道：已经收获的地区，平均亩产高达500斤，比去年增产一倍，还出现了许多“千斤社”和“千斤乡”，目前，全县农民正全体动员，日夜收割，争取颗粒还家。

★我们有些同志还认识不到这一点，他们往往把方针政策看作抽象的概念，按照主观所设想的公式去硬套。这样，他们的作品就不能不概念化、公式化，缺乏表现力和感染力，成了“图解政策”式的照片。

——石少华(1960年)

6月12日，《人民日报》一版刊出两张于澄建拍摄的照片，反映湖北光化县崔营乡幸福社第二生产队29亩小麦，每亩产量达到2173.7斤，其中11亩达3215斤。这一日，《人民日报》发表社论：《向创造奇迹的农民兄弟祝贺》。

8月4日，《中国青年报》一版刊登于澄建拍摄的照片，标题为“早稻亩产一万五千多斤的创造者”。这张有三人站在水稻田中的照片，记述了湖北孝感县长风农业社社长、全国劳动模范官本生和驻社的区委书记洪申，及青年实验组的官木堂，在早稻丰产实验田里的情形。

8月12日，于拍摄的“长风社的青年突击队员们正在加紧打稻

^①1958年1月27日，年轻的摄影记者许必华从江苏分社来到总社摄影部，学习编辑业务。他在这天的日记中，记述了有关摄影部内部的发稿标准问题及操作规程。作为曾在总社工作过两年的摄影记者，于澄建对此心知肚明。知道这些编辑部的事情，到地方以后，就不难猜度出一段时间编辑部的需求及其操作流程中可以利用的环节，甚至掌握那些左右记者发稿率的门道。此时，距离于澄建离开总社仅有两个月。

初到总社学习的许必华规规矩矩地记录道：

今天上午一上班，张磊同志（摄影部副主任）找我这个新编辑谈了谈编辑工作的性质，对我启发很大，我初步知道了编辑工作是怎么回事儿。这几点，我觉得很重要。

一、作为一个编辑，一方面要研究中央的指示，明确中央的意图；一方面还要把这些知识的精神及时地向分社记者传达，组织分社记者进行报道。把我们的报道紧紧地围绕中央的政策方针。

二、在日常编稿中，要根据党的政策精神，该压的要压，该抢的要抢，不能把应该发的稿子漏发了，也不能把不应该发的稿子发出去，一切都要从阶级利益来衡量。

三、编发图片时，要写好文字说明，写得生动、简练，标题更重要，必须鲜明、生动，而又准确。

PDG

谷”的照片，也被《中国青年报》二版采用。

上述照片只是作为版面上文字报道的附属物出现的，虽照片说明中，包括亩产数量已出现浮夸倾向，但照片基本上还是那些热热闹闹，实行人海战术的大场面，没有对普通人的认知能力构成挑战。

但8月15日，《人民日报》一版刊登的四张组照——一颗早稻大“卫星”，却完全呈现出另外一种面貌来，这组介绍湖北麻城县麻溪河乡建国一社早稻“卫星”的照片，是完全独立的图片报道，图片成为这组报道的主体，照片说明完全作为附属注解出现。如果只限于此，还不足以构成新闻摄影史上长久的、标志性话题，先前的版面上也不时有这样的报道形式出现。正是这组照片中，四个孩子站在稻穗上的那一张，突破了一般人的正常感知范围与理解力，构成了对公众经验的挑战。于的这一创造，对随后的“大跃进”照片拍摄者产生了示范作用。

8月20日，《中国青年报》一版刊出于澄建拍摄的各地来建国一社丰产田“取经”人员络绎不绝的照片。

可以看出，“一颗早稻大‘卫星’”照片现象的出现绝非偶然，于的行为也得到编辑部的许可与鼓励。1958年8月，在新华社《新闻摄影》月刊编辑部组织的“新闻摄影真实性及有关问题讨论”开始后不久，于澄建的同事张勖超在第二次座谈会发言中，就对另一张类似的照片作出过这样的评价：

摄影部报道安徽36956斤水稻丰收时，有一张小孩站在水稻上的照片，我猜想是记者让小孩上去以表示丰收的。这样的“组织加工”我认为很好，不仅不会影响真实性，反而更真实地说明了丰收，使人感到真实可信。

虽为形势使然，但是，在报纸上如此密集地编发一名拍摄农业题材的记者的作品，这在1958年以前的新闻报道中，还是闻所未闻的。

经媒体广泛传播，这组照片产生的示范效应可想而知，同时，也“没有人敢说什么”。在榜样的感召下，大量农业“卫星”照片应运而生了。

在于澄建的那组“一颗早稻大‘卫星’”照片发表一周后，也就是1958年8月22日，《人民日报》一版左下角相同位置以“本报芜湖21日电”为电头，刊出消息《东方红红遍天 一亩中稻四万三



1958年《人民日报》插图

千斤》。这则消息报道了安徽省繁昌县峨山乡东方红三社放出一颗惊人的大“卫星”，在1.03亩的田里共收干稻44367.13斤，平均亩产43075.9斤，创造了全国水稻亩产新纪录。

这则消息还配发评论《向安徽人民致敬》，说“这是全国人民的大喜事”。文章认定，安徽、湖南、江西等省大面积丰收的事实再次证明了党的总路线的正确，再次证明了“马克思主义能够出钢铁、出粮食”是一条颠扑不破的真理。

这组报道只配发了作者漫画家苗地所画的插图——“跃进，再跃进”，没有配发照片。但在6天过后的8月28日，有关这一题材的照片赫然出现在《中国青年报》二版头条位置。

署名“戈永坤摄（新华社稿）”的照片说明中有这样的文字：

在收割时，有个十六七岁的姑娘好奇地爬上了稻颖，盘坐在稻穗上，竟对稻颖没有多大的影响。

无论是专业的摄影记者，还是各地的摄影通讯员，显然，他们也在拍照中开始了相互攀比、模仿，施放起照片“卫星”来了。

在丰收的田野上，
不断地涌现奇迹：
稻穗上能放鸡蛋，
紧接着，
稻穗上站着三个胖胖的小孩，
不几天稻穗上又坐着一个欢乐的姑娘，
请看，
这张六万斤“卫星”田照片，
更稳稳当当地站着十三个青年！
谁知道祖国的明天，
还有多少奇迹中的奇迹将要出现。

这是《中国青年报》编辑改写的照片说明，发表在这份报纸1958年9月5日二版上，配在由新华社记者李志昭拍摄的13个青年“稳稳当当地站在稻穗上”的照片下面。这段文字既是对前一段时间媒体刊发农业题材“放卫星”照片的总结，同时，也放出了更大的一颗“卫星”：广东北部山区连县星子乡田北社中稻亩产跃过6万。

同一天的《人民日报》一版右下角，也刊出图文并茂的报道

★新闻摄影的主要任务仍然是宣传群众、组织群众，使他们团结一致，向着党所指引的目标奋勇前进。
——石少华(1960年)

《广东穷山出奇迹 一亩中稻六万斤》。报道说，这是“把六十二亩二分田抽穗的禾苗集中进行最高度的密植”得来的。

报道中的图片也放了“大卫星”，图片说明是这样的：

这块中稻田里的稻谷像金黄色的地毯一样，十三个人站在上面也压不倒。

新华社记者 李志昭摄（传真稿）

如果说人们对于密植的水稻稻穗上能否站四个孩子还有争议的话，那么，“十三个人站在上面也压不倒”的神话，就该是彻头彻尾的欺骗与造假了。包括摄影记者在内，此刻，相互攀比、集体造假行为已经登峰造极。只是事后，众多的参与者都没有留下姓名，恰恰是摄影记者把名字留在了照片旁，成了遭人诟病的靶子。

1987年5月，于澄建在《中国记者》杂志上发表《摄影记者的调查研究》一文，文中于“积三十年摄影记者工作之正反面经验”，“深感调查研究的重要”。他在回溯自己这段经历时写道：

1958年大跃进时，我曾作过“水稻亩产36000斤”的严重失实的报道。当时我奉命随省委验收团下去，自己不调查，不研究，不懂农业生产，加上头脑发热，别人怎么说就跟着怎么报，因而产生这样浮夸失实、误国害民的报道，应终生引以为戒。

但在当时，于写出的文章是《怎样报道农业丰收》，对自己报道的先进经验进行总结，那篇文章中没有上述用语，或类似的意思。

没有文本，包括个人口述记录，哪怕是在小众范围内的言谈显示当年面对集体造假采取不合作，或严词拒绝的摄影记者的出现。这也是一代摄影人面对后来者的追问语焉不详、躲躲闪闪，把一切推为那个年代整体风气使然，或干脆沉默失语的因由所在。当然，追问集体主义至上年代的个人声音，这一设问本身就是对前人的苛求。

各地争先恐后的放“卫星”行为，被当作“我们国家如此欣欣向荣的社会主义建设时代”的重要特征，摄影记者们充当着宣传制作“新闻”的先锋，也在新闻摄影这条“战线”上比拼着。许多人以新闻摄影事业服务于共产主义革命事业、人民的摄影记者要求自己，他们大多对工作抱有强烈的事业心，并且深信自己的工作对社

会主义建设具有重要的意义和作用。他们全身心、真诚地投入到制造幻想中去，并把这当作自己恪尽职守，为社会主义大厦添砖加瓦的积极、进步行为。但，按动快门的手长在自己身上，却鲜有人具有独立思考的脑袋。他们呈现的视觉形象，给多数人“眼见为实”的错觉，因而具有更大的欺骗性与影响力。

作为面向受众的视觉信息传递者，同时又作为社会历史环境中的普通一员，那时的诸多摄影记者们诚心诚意地成了荒唐年月里的一分子。

1980年7月，蒋齐生对此有一段评述：

50年代，正是弄虚作假的摄影为浮夸风、共产风、瞎指挥风推波助澜，起了很坏的影响。^①

大多数普通民众相信媒体，把媒体的声音等同于共产党、毛主席的声音，人民政府的声音，而那些“新闻照片”更证明了文字表述中所传达的一切，因为，按照当年人们普遍的道德准则与图像意识，人们确信眼见为实。虽然在整体报道中，图片的使用量并不大，位置也并不突出。^②



田间地头欢声笑语。
为拍照而摆布的浪漫场景
风行当年的新闻摄影界。
资料来源：
《中国青年报》图像库

① 蒋齐生：《摄影理论研究的情况和问题》，《新闻摄影论集》，新华出版社，1982年版，第105页。

② 1959年11月18日，周恩来对新华社的负责人说，中央责成新华社和人民日报社全体编辑、记者接受1958年大跃进宣传中的经验教训，联系这次错误，深入检查，反对浮夸，发扬实事求是作风，做到热中有冷，把宣传工作做得更好。

以这两家媒体为代表，“起了很坏影响”（蒋齐生语）的摄影从业人员，当属检查之列。

有关以新闻照片弄虚作假的例子，在1963年也曾受到周恩来的批评。他指出，刊登新闻照片，不能把原来各人站的位置擅自挪动，甚至把人头像剪下来随意拼贴，这样做是弄虚作假，“客里空”作风。



到农村去，建设社会主义新农村！（摄影创意图）

资料来源：

《中国青年报》图像库

天方夜谭

在全国大跃进的洪流中，只有政治上的“白痴”才无动于衷。我们摄影组的同志决心打破常规，本着多、快、好、省的原则，来个大跃进……

1958年初春的“大跃进”声浪中，首都新闻摄影界大都提出了“工作全面跃进”的口号，甚至包括具体指标，这被业界称作“多年未有的新气象”。拥有重要地位的中共中央机关报——《人民日报》更是身先士卒，摄影组在《人民日报》大楼的楼梯口，贴上了醒目的大字报。

赶上新华社的快
追上青年报的活泼和多
做到工人日报的准
学到北京日报的美和稳

3月1日，《人民日报》召开全社跃进动员会。3月2日，星期日，一周唯一的休息日。摄影组经过热烈讨论，宣布了全组跃进计划。



1958年《人民日报》插图

这就是《人民日报》摄影组组长高粮代表“摄影组的同志响应本报编委会号召，向党、向领导所表示的决心”。

问题是，这样的目标能够实现吗？

1957年，《人民日报》摄影组共有8位记者，全年部门记者见报图片810张（其中包括280张人头像）；而在1958年，摄影记者人数减至4人的情况下，全年指标仍是实际见报720张，要保证每天摄影组有4张经总编辑签字认为可见报的图片，而这中间又要保证有两张实际见报。

在这个指标的要求下，保证把在北京发生的重大事件（允许我们报道的新闻）和版面临时需要配合的图片都包下来，随叫随到，答应就有，及时供应，在图片的思想内容和光线角度上保持本报独特的风格。

仅仅四位为了完成工作量，只追求“多”，却常年不得一日休息的摄影记者们，还能够做到“快”、“活泼”、“准”、“美”和“稳”吗？这些各报优点之集大成设想，在四位奔波着的摄影记者急促快门声中，真的能够成就高粮所称的“本报独特的风格”吗？

答案自然是否定的。

但，在刚刚到来的1958年，《人民日报》整个报社都在大跃进中，“新的英雄的革命干劲激励着每个人的心”。这股“飓风”涤荡着“长久以来《人民日报》摄影组缺乏朝气，工作中有被动和埋怨”情绪的局面，甩掉“老资格包袱”和“骄气”，杜绝等待见报后再搞下一个主题的“坏习气”和不见报就不如意的“臭怨气”，迫在眉睫。^①《人民日报》一位编辑在回忆中称，这“诗一般浪漫的年代”里，自己在办报，又好像在做诗。

无论气象如何新，同志们的劲头如何足，无论如何抢活干、主

^① 1959年10月14日，胡乔木在《人民日报》编委扩大会议上的讲话中，提到“新闻工作者有个职业上的弱点”，就是自己不直接参加实际斗争，而是反映斗争。实际知识少，因此反映的东西就和实际情况有距离。他又提出“新闻工作的另一个弱点”是，看了许多实际情况，但缺少理论分析，容易主观、片面，容易犯“右”或“左”的错误，这一点值得我们特别警惕，要时刻想到自己的弱点。

这段话是在新闻界内部一些人开始对“大跃进”的荒唐行为进行反思、有些“泄气”的背景下说出的，具有一定的针对性。这次讲话中，胡乔木鼓劲到，新闻机关是宣传单位，任务就是长自己的志气，灭敌人的威风，否则报社的干部和工人一天到晚忙忙碌碌的为什么呢？

胡乔木：《新闻机关的任务就是长自己的志气（1959年10月14日）》，《胡乔木谈新闻出版》，人民出版社，1999年9月版。

动找工作，无论记者们如何一直从白天忙到黑夜，但完成这些对摄影记者来说近乎天方夜谭、量化了的指标，其困难不可能不被一线的记者们反映出来，甚至形成抱怨。任何一家新闻媒体的管理者，如果稍有些媒体运作常识，都不可能愚蠢到对此问题完全视而不见。作为相互制衡、交换的条件，“领导上”给摄影组开出的价码是：“全组同志在一年内学会开小汽车或摩托车，并考上驾驶证。”这样做是为了保证“准和快”，做到供稿及时，不误出版时间。

近乎天方夜谭、量化了的指标，与小汽车或摩托车之间是什么关系呢？在1958年，一个新闻记者拥有小汽车，或自己驾驶“公家”车辆采访同样近乎天方夜谭；就是摩托车，那大多也是“公家”所有的工作用车，不可能随时保证一线记者个人独立使用。在激情



向鋼鐵元帥報喜

張之綱作

資料來源：

《新聞攝影》1958年

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

燃烧的口号声里，摄影组成员并没有完全失去理智，在广而告之的《人民日报摄影组在跃进中》一文里，高粮在此处特意用括弧标明“此点是领导上提出支持我们这样做的”，这也可以看出，摄影组的“跃进计划”出笼前，与相关领导做过充分沟通，甚至不排除有些措辞、用语是某些领导授意的产物。摄影组与编委会的博弈一开始便预示了结局：我开出个近乎天方夜谭的指标，你答应个近乎天方夜谭的条件，一旦计划流产，谁都可以把责任推给对方。外人很难体悟这些编辑部内部的游戏规则。^①

此时，《人民日报》摄影组还提出更超前、更富有想象力的“跃进计划”：

^① 编辑部内部的游戏规则，并不是在1958年“大跃进”期间一夜形成的，它有一个自然的、历史的过程。事实上，一些新闻单位编辑部内部编辑与记者之间，甚至具体职能部门与编委会之间，编委会与党组之间，之前两年凸显的问题，甚至一些对立的情绪，到这个时候已经达成了某种心照不宣的妥协与默契。

虽然编辑部内部的矛盾一直存在着，编辑与记者之间的“隔阂”也反复被提及，但编辑部内部的博弈总与妥协共生，谁也离不开谁。

以下材料清楚地说明了编辑部内部矛盾状况。书斋里的新闻史家，要么对此一无所知，要么刻意忽略这些难以进入学院，或官方新闻史研究领域的事实。

以新华社为例。

1956年，新华社陕西分社摄影记者美国宪被抽调到总社编辑部实习，做了一段时间编辑工作。他发现，记者在自己的稿件被处理得不尽合理时，首先就是责怪编辑；总社组织的采访，与实际情况出入较大时，记者们也会把责任推到编辑身上。个别记者认为编辑只会说空话，唱高调，不重视记者的劳动成果等。

在编辑方面，有时则因记者拍摄的照片质量较差，说明交代不清楚而很恼火。[美国宪：《编辑记者之间——生产实习报告》，《新闻摄影》（活页版），1957年4月18日，第14期，新华通讯社新闻摄影部编]

对于摄影记者的工作定额问题，辽宁分社摄影组记者的抱怨颇具代表性：不取消定额，图片质量就难以提高。新华社总社对摄影记者工作定额的要求，给大家背上了重重的包袱，使得大家不得不终日奔跑，无暇考虑图片的质量问题。因此，要提高图片质量，说别的都是空话，唯一的办法就是取消定额，让同志们有时间坐下来好好看看书，钻研一下图片的表现技巧。等到学习差不多了，再下到工厂、农村去采访。

这样的意见出现在1957年4月下旬，新华社有关记者工作定额修改的当口，对此，众君在《此风不可长》一文中批驳道，有些同志借口提高图片质量，放弃了一个新闻摄影记者的职责，埋头钻到书本里去找提高图片质量的好办法，或者是忙里偷闲，腾出时间聊聊天，扯扯闲，使生活过得安静一些。

众君写道：“为了引起警惕，促使大家多动脑子积极行动，不使歪风上涨，现在就来大喊一声：‘此风不可长！’”

他还建议辽宁分社摄影组对这种现象进行一次检查，并将检查结果报到总社，交给《新闻摄影》（活页版）刊载。[众君：《此风不可长》，《新闻摄影》（活页版），1957年4月22日，第15期，新华通讯社新闻摄影部编]

1957年5月下旬，在新华社内部，甚至有人认为，记者和编辑加强双方的联系和解决双方的矛盾已经是目前报道中的一个重要问题。记者和编辑之间的矛盾是长期存在着的，在大张旗鼓报道正确处理人民内部矛盾的今天，这种矛盾应该特别受到重视。作为新闻工作者，首先必须解决自己工作中的矛盾，才能更好地报道人民内部的矛盾和指导人民正确解决内部的矛盾。[李碧锐：《报道人民内部矛盾要先解决报道者之间的矛盾》，《新闻摄影》（活页版），1957年5月27日，第30期，新华通讯社新闻摄影部编]



1958年《人民日报》插图

如果本报所有的文字记者都愿意学会摄影的话，摄影组愿意承担包教包会的义务，三年后文字记者到哪里不仅有文字报道，同时也有图片报道；摄影记者做到三年内人人学会写通讯，三年后做到不仅有图片报道，也有文字报道，摄影记者不走文字记者的复线。

这样一个倡导记者干“全活儿”，文武双修的“跃进计划”，肯定会得到富有合理想象、拥有成本意识、于新闻为外行，或刚刚踏入新闻管理岗位的“大老粗”的认同。在“新闻为政治服务”高于一切的情形下，似乎作为抽象思维的文字，与注重形象思维的影像，其间的专业性差异都可以抹平，忽略不计。

无独有偶，接近这一年的年底，在新华社有人面对“全面大跃进的形势和新闻摄影事业的发展”，“给我们摄影记者提出了一个新的课题”：必须要当“多面手”^①。

什么样的摄影记者才能称得上“多面手”呢？

是政治活动家又是能文能武的新闻记者。从报道上说，不论工、农、文教、军政、财经样样拿得起来，熟悉这几方面的政策，知识广博，能拍出好照片，也能写出好说明；从技术的角度说，从拍照一直到暗房制作，每一样都拿得起来，有了设备和材料，自己就能生产成品。

“在当前一天等于二十年的时代”，摄影记者成为“多面手”以后，情形会怎么样呢？

可以预计，它将产生很多好处。最主要的是它符合多快好省的方针。记者可以抓住时效，随机应变，把自己见到的各方面的新鲜事物报道出来。“多面手”也促进记者共产主义风格的成长，记者必须政治挂帅，解放思想，根据党的方针政策独立思考。同时，也能刺激记者加紧学习，全面增进自己的知识。

在上述充满浪漫的合理想象、实为纸上谈兵之语中，“多面手”式的摄影记者，被描述为全知全能的“新闻神仙”，无所不能的“新

^① 林凡：《必须要做多面手》，《新闻摄影》，1958年第11期，新华通讯社新闻摄影部。

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

闻万金油”。九天揽月，五洋捉鳖，下得了厨房，上得了厅堂，全然不顾“术业有专攻”的古训。

南北呼应，有唱有和。《上海劳动报》摄影组在“跃进规划”中也提出了类似的目标：摄影记者要学会写文章，1958年要能写好新闻消息，而来年，就要能写通讯特写。针对劳动报文字记者大都学会了摄影这一情况，摄影组更进一步，甚至单方面提出培养文字记者学习暗房工作，让文字记者也能够成为一个全能摄影记者的设想。《新民晚报》摄影组也提出要求，要提高摄影记者的文字水平，每天写摄影日记，每月完成5篇新闻或特写报道；同时，也要培养文字记者拍照，尽量利用共同采访时相互交流经验，摄影记者讲照片的拍法，文字记者介绍文章的写法。新华社上海分社摄影组要求记者在两年内，精通本行业务，熟悉各种报道形式，在任何行业部门都可以进行独立工作。^①

作为新闻记者的素质培训，让文字记者富有更多的形象思维；让摄影记者，特别是一些文化程度不高的摄影记者拥有更多的知识，或抽象思维能力，这都是十分必要的。但，要使大多数记者在拥有抽象思维能力的同时，也以优异的具体思维能力去报道新闻，或者反之，这是不现实的。在这一行当中，只有极少数人受过两方面的训练，具备这种能力。在科层管理体制下，那些具有通感、能力特别的通才，是极其少见的。

因而，对于当年的《人民日报》来说，这一具体业务建议多少有些异想天开，很不现实。^②

吊诡的是，在50年后的市场经济条件下，一些以“新闻为效益服务”的媒体中，从节约成本考量，上述“跃进计划”似乎可以践行。

但是，《人民日报》摄影组的跃进激情，与报社上层对“新闻摄影”的定位并没有完全合拍。

即使是在编辑部跃进激情燃烧、版面上有关各地形势不断高涨、图片频繁出现的年代，来自《人民日报》总编辑层面，或以编委会名义形成的正式文件中，仍然难以寻觅对新闻摄影特别关注与重视之词。总体看来，虽然一些新闻单位的摄影组积极主动，不断提出

① 《上海新闻摄影界在大跃进的形势下前进》，《新闻摄影》，1958年第5期，新华通讯社新闻摄影部。

② 《反保守、比先进 首都摄影界进入跃进高潮》，《新闻摄影》，1958年第4期，新华通讯社新闻摄影部。
高粮：《人民日报摄影组在跃进中》，《新闻摄影》，1958年第4期，新华通讯社新闻摄影部。

跃进目标，但在“大跃进”报道的整体格局中，新闻摄影仍处于从属地位，定位依然模糊不清，甚至混乱。

1958年6月，时任《人民日报》常务副总编辑胡绩伟主持编写了新闻史上的著名文本《人民日报苦战三年工作纲要》。这份“费了一番苦心”，要“使《人民日报》真正成为一部活动的中国历史”的纲要，从宣传党的路线方针到编委会的调查研究，从理论宣传到文艺副刊，从报纸文风到标题、版面、花色品种，从国际宣传到国内宣传，从记者来稿到读者来信，从政治思想工作到钻研新闻业务，洋洋洒洒、事无巨细，共23条。其中两条关乎“照片”：

十五、报纸的版面既要有鲜艳的花朵，也要有雅致的枝叶；既突出中心又丰富多彩。每版的文章形式也要百花齐放，使长长短短的花色品种定时开放，每版除了必须刊登和当前局势紧密结合的重要新闻和文章以外，应坚决挤出篇幅来刊登一些文艺性、科学性和知识性的多种多样的品种，刊登照片、图画、地图、图解等各种美术作品，争取每天每版有15条左右长长短短的各种稿件。

十九、努力使《人民日报》的副刊在内容上和形式上都成为全国最出色的副刊。要做到百花齐放、图文并茂，既有高度的思想性、群众性，又有丰富的艺术性和知识性。

第15条中，“照片”一词，是针对各个版面来说的，自然包括新闻版面的新闻照片。但文中又把包括新闻照片在内的“照片”归类于“各类美术作品”之列，在当年的语境中，这样的表述意味着把新闻照片归于艺术作品的范畴之中了，其作为视觉新闻的特质却被忽略了，或没有得到足够的重视。

在版面上，属于艺术范畴的“新闻照片”，其位置只能在“和当前局势紧密结合的重要新闻和文章”以下，是百花之一朵。在版面上，“照片”是否能够得以呈现，那就看编辑们是否愿意“坚决挤出篇幅”来了。

在这里，新闻摄影作为独立新闻语言，及版面重要视觉景观的地位，还远没有确立，它还只是版面的配图，正如第19条中表述的达到“图文并茂”的手段而已。



1958年
大跃进漫画展招贴

摄影记者的大字报

1958年2月下旬，北京《民族画报》编辑部贴出了被新华社记者誉为“最动人、最响亮的大字报”——两年内赶上《人民画报》。大字报提出具体目标是：

在发稿量上，见习记者两年内赶上《人民画报》的助理记者，助理记者在两年内要赶上《人民画报》的正式记者。在质量上也要争取赶上《人民画报》。

这种田忌赛马式的表述，虽没有直接道出《民族画报》的正式记者将在两年内超越《人民画报》的正式记者，但言外之意谁都能读得出来。

这张大字报只是在“破”与“立”、“鸣放”与“批判”的高潮中，《民族画报》编辑部贴出的近千张大字报中的一张。



抬土

郑景康\摄

资料来源：

《大跃进摄影集》

人民美术出版社

1958年9月第1版

在上海，经过“大整大改”以后的《文汇报》出现了“新气象”^①。摄影记者们也采取了贴大字报的方式，批评了编辑部不重视图片报道工作的倾向，并自我加压，保证今后供给一定数量的优秀图片。

无论如何，以这样的方式提问题，对编辑部来说，都是触动。

摄影记者们订出了苦战计划，1958年内，每人每月见报照片要达到20张。由于编辑部保证了照片的使用，“也由于记者们的思想和工作方法的跃进”，致使这一年的3月份就突破了上述指标。有位记者2月份仅有6张照片见报，3月份见报量一下升至33张。

《文汇报》摄影组做了一个十分乐观的总结：

这不仅解决了摄影组和编辑部的协作关系，使图片报道工作起了一定的作用，同时也加强了记者对采访工作的钻研和主动性。

仅仅靠一张大字报，一次跃进，就能够改变长久以来编辑部内部重文字轻图片的状态吗？在一个文字传统、文字情结深重的国度里，图片的从属、配角地位，真的就能在一夜之间改变吗？况且，编辑部内部的绝大多数人缺乏最为基本的图像教育、视觉素养，他们在图片使用上的一时激情，到底能够持续多长时间呢？

这都是疑问。但答案不难寻找，一阵狂热之后，相继而来的总是长时间的平淡，在报面上又呈现出不温不火的常态。这似乎是1949年以后一段时间内新闻摄影的宿命。

1958年3月7日，新华社摄影部工业组的大字报已经贴出去好

^① 1957年党号召整风时，《文汇报》发表了许多民主党派负责人和各界人士的鸣放意见。上海报纸的改革实践曾受到毛泽东的多次赞扬。然而，1957年6月14日《人民日报》发表了署名“编辑部”的文章《文汇报在一个时期内的资产阶级方向》，7月1日《人民日报》又刊发社论《〈文汇报〉的资产阶级方向应当批判》，并断言有一个“罗隆基—浦熙修—文汇报编辑部”组成的“民盟右派系统”。在“反右”斗争中，《文汇报》总编辑徐铸成、副总编辑兼北京办事处主任浦熙修等21人被错划为右派。

此节部分参考文章出自《新闻摄影》，1958年第4期、第5期、第6期，新华通讯社新闻摄影部编：

《反保守、比先进 首都摄影界进入跃进高潮》

《打破常规，挖掘潜力 新华社摄影部政治组提出倡议》

《人民日报摄影组在跃进中》

《工人日报摄影组订出跃进规划》

《第一手材料60%争取不出废品 辽宁分社订出摄影报道工作计划》

《保证每月采访二十三天 新华社四川分社订出摄影规划》

《上海新闻摄影界在大跃进的形势下前进》

《苦战三年，使我们的摄影技术跃居世界的最前列》

几天了，编辑记者们倡议“把我们的编辑工作也来个大跃进”。从分社抽调到总社的实习编辑许必华在这一天的日记中欣喜地记述道：革命干劲也在我们编辑部鼓起来了。

这些倡议包括：

编发的稿件力求精炼、准确、鲜明和生动

编发出 300 张照片中，不发生一件错误。争取全年不发生政治错位

来稿当天处理完毕

及时做好稿件评述工作

根据中央提出的新问题，所指示的精神，当天写出提示，或者用电话通知有关分社

经常和地方报纸和其他有关杂志联系，了解他们的要求和宣传意图

这些看似编辑部的正常工作要求，被当作跃进指标提了出来。作为初到编辑部的新人，并且有在江苏分社干了 5 年摄影记者的经验，许必华对这个跃进指标有着独特的感受——自记者与编辑部关系的视角，他在日记中对编辑部的状况进行了间接的评述：“有不少条件是经过一番艰苦的努力才能达到的。”

但许在接下来的文字中很快以“新编辑”的身份对此再次做了回应：“这些倡议的条件，对我这个新编辑来说，是很高的了，但是，在这高歌猛进的时代里，我相信同志们会带动我这个落后者的，我自己也是雄心勃勃，决心在编辑工作上打个大胜仗，争取在三个月内熟悉现在工作的基础上，再来一个大跃进，在 1958 年年内全部实现以上的倡议条件。”

今天就感到昨天的计划有些保守。

这是《人民日报》摄影组组长高粮的话。与他的表态不同，一些单位却把自己那些日常工作条例重新借用“大跃进”的流行语简单包装一下，就提了出来。那些最基本的工作要求，或套话，如“记者采摄的稿件要交成品，交审之前要看三遍；每组图片的采摄和写文字说明，都要尽到最大的努力”；“加强学习兄弟分社组的先进经验”等，甚至出现在了新华社辽宁分社上报的摄影报道跃进工作计划中。

1958年，类似这一计划中透露出的“应付心态”，并非辽宁分社一家。对新闻机构的摄影组负责人来说，工作上兵来将挡、水来土掩，应付一下的惰性已经形成。接二连三的运动、拍摄要求、指示，早已让大家的工作停留在疲于应付的表态上面。对于工作方式独立、散漫，与手工业者工作状态相似的摄影记者群体来说，这种局面的出现并不奇怪。

也有一些较为符合实际、看起来比较低调的目标经过努力就可以达到，也许看起来不够“革命”、“跃进”，因而不是以大字报的形式呈现的。

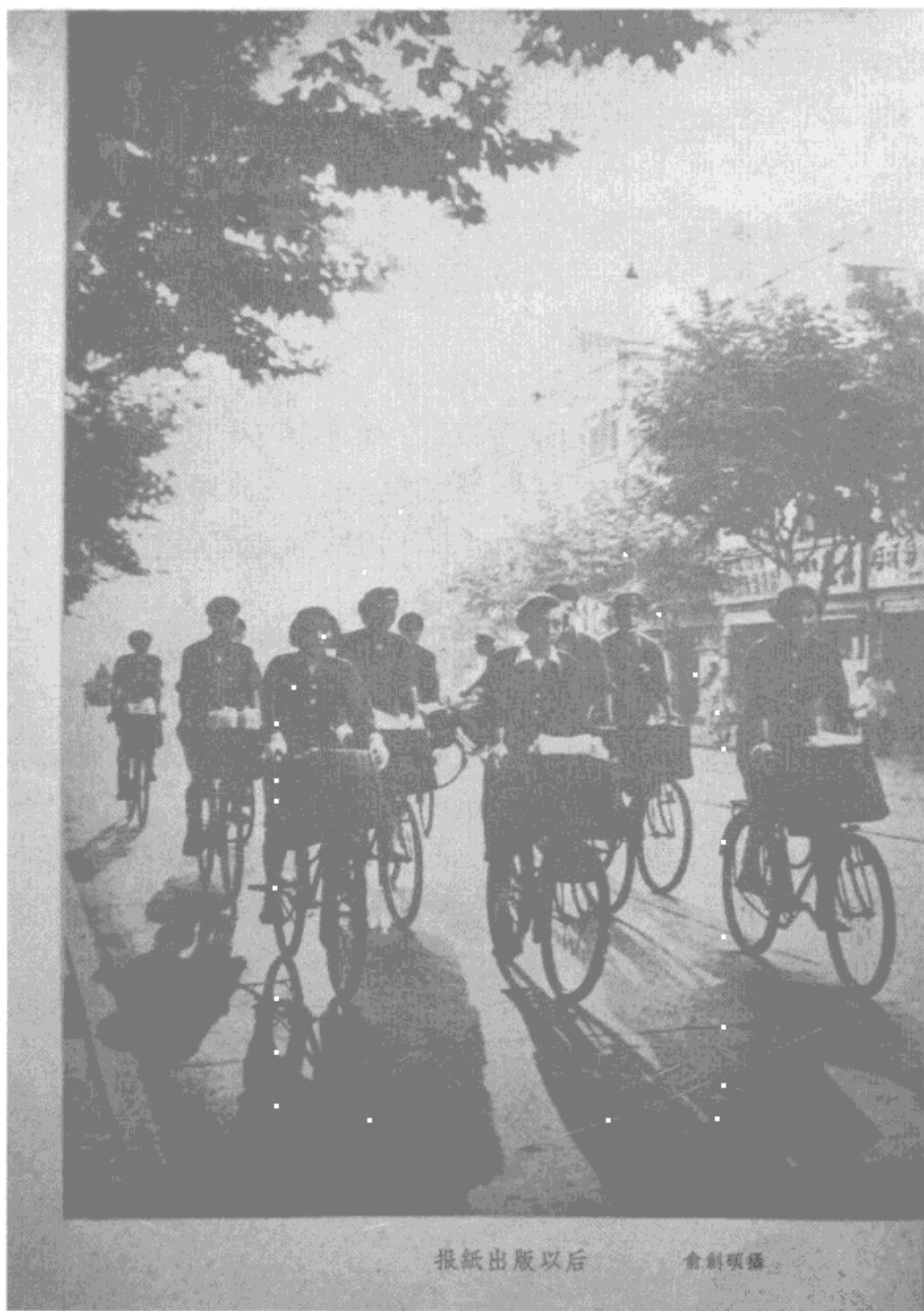
《工人日报》摄影组的跃进初步规划提出，照片的思想性、艺术性和制作质量在半年内达到首都各报水平；而拍摄工会工作和工业生产照片的质量，在三年内成为全国第一流水平。而在工运图片资料的收集方面，在两年时间内，把《工人日报》图像库建成工运图片资料的权威也是有可能的。

《人民画报》则显得四平八稳，2月11日至17日召开了记者会，会议决定，今后要加强报道思想，从选题方面能更多、更好地反映新中国经济建设的面貌，并且在具体照片的拍摄上，要根本改变过去某些违反现实生活的现象。

有关“大跃进”时期新闻摄影状况的描述，大都给人激进狂热，整个领域千人一面的印象。这种过于笼统、简单化的结论，缺乏考据基础。事实上，“大跃进”期间的新闻摄影状况也呈现出相当复杂的一面。《人民画报》在“反保守，比先进”，“大跃进”高潮时提出“要根本改变过去某些违反现实生活的现象”，这就是值得关注的理性反思。甚至在具体的稿件编辑上也有特例，1958年3月份，新华社摄影部把精心组织的一组稿件——“我们的化学肥料工业5年就能赶上英国！”送给副社长朱穆之审查时，朱就不同意这种提法。这组照片最终以客观性标题“处处兴建化学肥料厂”发出。

这都可视作新闻摄影界对“大跃进”现象的警觉。这样的例子犹如昙花一现，转瞬即逝，但不可被史家忽略不计。

再比如，《解放军画报》编辑部提出，在深入报道方面，要深入部队生活，在一个地区深入采访起码三个月，多至半年到一年，以便深入地反映干部们的工作和生活。《中国青年报》针对过去记者“沉不下去”的问题，在初步的酝酿中，他们提出了切合实际的采访方式，要下决心沉下去，深入到基层去赶运动、抓先进，不走



报纸出版以后
俞创硕\摄
资料来源：
《新闻摄影》
1958年第1期





58 「今年的麦子比去年高多哩。叔叔！你看……」

魏德忠 摄

今年的麦子比去年高多哩。叔叔！你看……

魏德忠 \ 摄

资料来源：

《大跃进摄影集》

人民美术出版社

1958年9月

在文字报道的后面；并初步决定放三个记者到东北、西南去进行长期、深入的采访工作。这些都可视为“大跃进”期间新闻摄影口号外的珍稀之举。

也有特殊情况。整改以后，上海《解放日报》撤消了原来的“图片组”。四个摄影记者被安放在经济和文教两个部门中，这样安排，摄影记者与版面编辑的联系加强了。一定时间内发稿量的确大大增强了，但此后多家报纸的实践证明，这样做很可能会使摄影记者各为其主，彼此之间缺乏业务交流，仅仅沦为版面的配图员。

“大跃进”期间，还有一道“减法题”值得关注。1958年10月18日，《中国青年报》编委会扩大会议决定采纳摄影组讨论跃进计划时提出的倡议：刊发由本报记者拍摄的照片只署“本报记者”字样，不署具体姓名。

编委会认为，这个倡议体现了共产主义风格和集体主义思想，应予全面推广。从那一天开始，在这家报纸的版面上，记者自己采写的消息、通讯等署名均使用了“本报记者”四个字，不加姓名。但作为查考之用，编委会又要求各部应对稿件作者加以登记。

在这家报纸的图像库中，至今仍保存大量无名作者的底片。这都是那一“倡议”的产物。

反浪费、反保守，“双反运动”与“大跃进”联系在一起，在新闻摄影界还有更特殊的表现。

“肃清追求现代化，比新式、讲阔气的资产阶级的思想意识。”《人民日报》摄影组提出爱护器材，节省材料，提高拍照的见报率，除胶卷和闪光灯泡外，保证三年不添购任何器材，做到像战士爱护自己的枪一样爱护我们的摄影机。

在新华社总部，摄影部政治组记者们首先提出延长相机使用年限的倡议。徕卡相机从原来的10年延长到20年，禄来福来相机从原来5年延长到8年。记者们表示要好好保护器材，争取超过这个指标。胶卷使用还要降低废品率，底片采用率为四分之一，就是说拍四张照片，必须有一张被采用。光节省器材还不行，还要提高报道质量。1958年，全年的定额每个记者500张，有的记者提出还要争取突破这个定额达到600张。

新华社辽宁分社提出，第一手材料占60%，并争取不出废品。在与文字记者关系方面，保证不漏报重大的先进事物和重大事件，并保证不落在文字记者的后面。保证不出政治和事实错误，并争取

在年内消灭技术错误（底片感光、文理不通、错用标点、错字别字等），尽力做到文字说明主题思想明确，不用编辑改动原意。

新华社四川分社甚至提出提高出勤率，减少非生产时间，记者要保证每月有 23 天在外采访。

《解放军画报》提出在胶卷使用上，要大力节约，提倡多、快、好、省，过去搞一个 7—9 张的小型展览要拍 8 个胶卷，现在提出 3 个胶卷解决问题。

1958 年 6 月，《人民日报》提出苦战三年工作纲要，新华社自然不甘示弱，也在这个月，提出在新闻摄影领域内“苦战三年，使我们的摄影技术跃居世界的最前列”的目标。硬件方面，摄影记者使用的相机林好夫、禄来福来、徕卡、康泰斯等都是世界上最好的机器，各种镜头、附件，包括闪光灯等也是一应俱全。最为关键的是，新华社摄影部还具备如下几个跃进条件：

一、整风后，大家的思想觉悟有了很大的提高，全国各地的新成就影响和鼓励着我们，只要拿出革命的干劲，破除常规打掉暮气，就没有不可克服的困难。

二、党和领导对技术问题重视和支持，是我们学好技术的十分有利的条件。



新学徒

于澄建 \ 摄

资料来源：

《大跃进摄影集》

人民美术出版社

1958 年 9 月第 1 版

三、整改后，各部门之间的协作关系有了很大的转变，大家同心同德步调一致，互相配合，这种协调是我们技术跃进不可缺少的条件。

四、我们的工作方法也有了改进，一扫过去说得多而实际工作少的缺点。

五、我们的记者差不多都有多年的工作经验，问题提出来容易接受，也容易解决。

文章撰述人最后兴奋地憧憬：不出三年，我们的摄影技术就可以跃居世界最前列了。

把人拍好

显然，1957年11月“大跃进”口号的出现，并得到最高决策层认可后的一段时间内，来自新闻摄影领域内部，对原有工业生产、人物报道模式、工业景观呈现状态的不满情绪也在逐渐滋生。

特别是，自1958年夏收开始，原本沉闷的农业新闻摄影报道领域，一改过去的面貌，开始有声有色，报道手法上的不断出奇翻新，大胆运作，不断刺激着包括业内人士在内的人们的神经。新华社所发农业领域内的摄影报道，占据了包括《人民日报》在内的主流平面媒体的重要位置，搞农业报道的摄影记者开始“吃香”了。这让原本的老大哥——工业领域报道记者们一夜之间陷入了尴尬的境地。

这种情形下，自觉附和需要、图解现实的急切诉求，首先体现在对过去报道情况的反思中：

有些经常去厂矿单位的同志，到达现场后，就自然而然地走到自己以前拍照的位置上去，认为这是最后、最理想的位置。看见有比较符合的就拍，不然就提出要求，好让自己更快地完成任务。后来也考虑到老一套的问题，觉得苦恼，也想跳出去，也曾下决心跳出去，搞点新东西。但周围跑了几次，也没有发现什么新的东西，所以还是回到老地方去。

工业题材报道记者的“心里话”，透露出那些被农业记者们羡慕



打得好

于志\摄

资料来源:

《全国摄影艺术展览》

1958年第二届

中国摄影学会主办



“新嫁妆——一对粪筐”这张照片，是反映内蒙古呼和浩特市郊五星公社社员李玉针的父亲，在李玉针结婚时陪送一对粪筐给女儿做嫁妆的事实。记者虽然没有赶上这次婚礼，但是照片里却表现了李玉针拿着自己的新嫁妆——粪筐去积肥时的高兴愉快的情绪。这张照片巧妙地抓住这个事情来说明农村社会风俗的改变。它说明在农村中热爱劳动的思想已深入人心。这虽是一件生活小事，但却含意深刻地反映了今天农村新的精神面貌。

《新闻摄影讲义》（初稿）
中国人民大学新闻系（1963）

红旗照相馆——1956-1959年中国摄影争辩

地称为“吃香记者”内心的苦恼：老套路、摆布、跳不出去。^①

“回到老地方”的结果如何？工业摄影照片的拍摄状况让人满意吗？湖南《衡阳日报》记者胡立中对此总结回应道：^②

在我们常见的报纸图片中，虽然出现了大量质量较好的工业照片，但也有一些照片往往流于一般化，在画面上总是一个人或几个人站在一台机器前，不但使人感到机器是静止的，连人也是静止的。有人就把这种照片给起个名，叫做“人加机器”。

胡进一步论述说，把照片拍成“人加机器”模式，使得照片上的人没有思想感情，尽管人是站在机器面前，但却不能体现工人阶级在生产斗争中的意气风发的精神面貌。^③

如何解决这一问题呢？突破“人加机器”模式的出路在哪里呢？胡立中提出：

拍好工人生产照片的关键问题是要把人拍好，这不仅防止“人加机器”的流弊，而更重要的是加强照片的宣传效果。

“把人拍好”，这个说法来自湖南地级市——衡阳的一位地方记者，他在不经意间说出了新闻摄影的至高准则。但在以“工人生产

① 郑景康：《掌握客观规律反映事物本质》，《新闻摄影工作汇编二集（内部文件）》，1961年，新华通讯社新闻摄影部编。

② 胡立中：《从“人加机器”的圈子里跳出来》，《新闻摄影工作汇编二集（内部文件）》，1961年，新华通讯社新闻摄影部编。

③ 1957年8月，江宁生、谢汉俊、沈觀光等人曾对“在表现方法上比较突出”，也是“记者很感困难”的“人加机器”拍摄模式进行了罗列。

有些“人加机器”的画面不但没有任何特点，构图也差不多，而记者却企图用这一个单纯的画面来表现许多不同的题材。初步找了一下，即有改进工具、由落后变先进、师傅教徒弟、完成全年计划、节省原料、学习苏联先进经验、新的操作方法、月月超额完成任务、提高生产效率、五年没有出过废品、为兄弟国家生产车床、新机器投入生产等等。

三位作者认为，“如果详细地找，恐怕还会有许多”。

摄影记者们对“人加机器”的意见可分为两种：一是应当放弃“人加机器”的拍摄模式，而寻找其他的表现方式；另一种意见是，不应放弃这种模式，而是应当研究如何把“人加机器”照片拍得不一般。

后一种意见得到了三位作者的认可，但他们补充说：

“人加机器”是工业摄影的特点，不能放弃，但不是说一定要这样的画面组成才是工业画面。因此，一方面要将“人加机器”的照片拍好，另一面又要设法寻求新鲜的、更能说明问题的题材。

（江宁生、谢汉俊、沈觀光：《关于工业摄影的技术问题》，《新闻摄影》1957年第8期，新华通讯社新闻摄影部编）

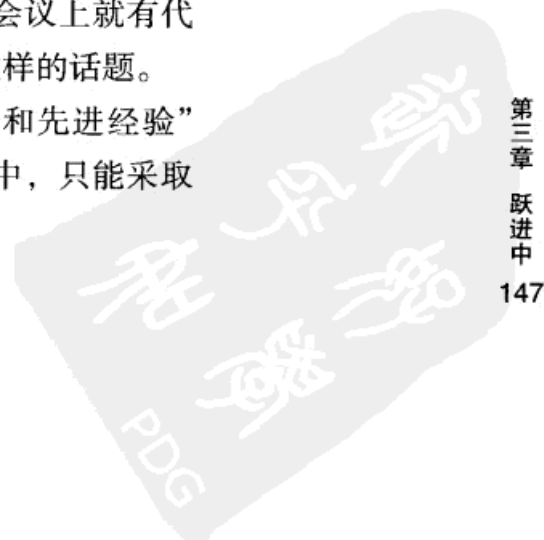
照片”为例，对新闻摄影中“人”的概念界定、解读中，胡立中却又自觉地把这一思考巧妙地纳入那一年代的流行话语体系中，借用那些移植过来的政治术语，曲折地表达了自己的思考，最终把“人”等同于“先进人物”。胡立中没有、或者没敢超越他的时代，更没有提出遭人诟病的、超阶级的“把人拍好”的观点。这集中表现在他提出的拍摄标准上：

在思想上应明确拍摄工人生产照片应以人为中心；
这不能把它看成是个技术性的问题，而是我们的思想是不是政治挂帅；
体现工人阶级在生产斗争中的意气风发的精神面貌；
对他的先进事迹要做仔细的认真的观察；
工人阶级是一支强大的生力军，在生产战线涌现出无数的英雄人物，正是“数风流人物，还看今朝”，真是写也写不尽，拍也拍不完；
我们的照片只有以人为中心才能反映这个时代的伟大创造者，也才能使照片成为强有力的宣传鼓动工具。

在此“人”被等同于生产战线涌现出的无数的英雄人物、先进人物，而拍摄这些照片的目的是作为“强有力的宣传鼓动的工具”——来更好地为“党的意图”服务。在“政治挂帅”的前提下，“把人拍好”也成了新闻摄影领域内受到多重限定的词语。这就是说，胡提出并系统地阐述了问题，但他又被自己的界定捆绑了手脚。人，人性，都被束缚了。

在当年处处强调“政治挂帅”的语境中，胡自缚手脚的行为纯属正常。1958年10月26日至11月6日，新华社摄影部在上海召开了工业摄影报道会议。会议的议题之一就是先进人物、先进经验报道研讨。针对前一段时间里摄影报道“见物不见人”、“单单报道大跃进的声势和规模以及放射卫星的情况，就已经忙不开了”，先进人物的报道只有在力所能及的基础上才能报道的情况，会议上就有代表提出了“反映人物应当成为新闻摄影报道的中心”这样的话题。

在会后的总结文章之一“要充分报道先进人物和先进经验”中，强调摄影记者在报道先进人物、先进经验的过程中，只能采取一种态度：



女工

资料来源：
《中国》

《中国》画册编辑委员会编辑出版
1959年于北京印制



在政治挂帅的基础上，走深入的采访路线，把内容放在第一位，形象放在第二位。

比较而言，虽然也有“政治挂帅”的界定，但胡立中提出的“把人拍好”，在“大跃进”这样一个特殊的历史时期，这一口号本身，拓展了人物报道的范围，至少在字面上没有把新闻摄影中的“人”仅限于“先进人物”。抛开意识形态的遮蔽，这一提法更加逼近新闻摄影问题的核心。不过，“把人拍好”这样的用语，是其独立思考的结果，还是其不自觉的产物，抑或只是“把先进人物拍好”的简略表述，这或许已成为又一个历史之谜。^①

值得注意的是，胡也提出了“工人的生产、生活是丰富多彩的”这样一个关乎拍摄视界的问题。从中似可窥见其独立思考的端倪。

^① 于澄建在谈先进人物报道的文章中，使用过“人物报道是新闻摄影报道的主体”这样的句子，不过这个小标题只是一个更长句子的简略——“先进人物报道应该成为新闻摄影报道的主体”。

于澄建：《谈先进人物的摄影报道》，《新闻摄影工作经验汇编二集（内部文件）》，1961年，新华通讯社新闻摄影部编。

我们拍摄人物照片当然也不能局限于机器旁，因为工人的生产生活是丰富多彩的，拿生产来说，有各个不同的生产工种和生产工序，有直接从事操作，有生产前各项准备工作，有技术革新的活动；拿生活来说，那就更广泛了，如学习、娱乐及各种社会活动，这些活动中的典型环境都能体现人物的典型性格。

上述罗列，极大地拓宽了工业题材新闻摄影的领域及其表现方式，把人从机器旁暂时拉开了，使得“人”更成其为人。

河南典型

1958年10月26日至11月6日，新华社摄影部在上海召开工业摄影报道现场会议。河南、河北、辽宁、上海等13个分社都有记者参加。会议的组织者规定了这次会议的任务是：

在全民炼钢、钢铁高产卫星不断出现的情况下，为了及时地、出色地完成工业报道任务，会上将着重讨论如何深入实际、抓住政治气候、更深刻、更及时地报道党的领导及群众运动、共产主义思想的高潮和钢铁战线上的巨大成就；在全民办钢铁的同时，涌现了许多为钢铁而战的模范人物，如何选择典型报道先进人物的思想、先进事迹及经验。除此之外，在这次会议上还将拟定出明年工业报道的初步计划。

这次工业摄影报道会议，是新华社摄影部继农业报道现场会议后，又一次组织的应时研讨会。^①

会议期间，河南分社与上海分社代表作了“典型发言”。组织者安排上海分社发言理所当然，一则因为他们是东道主，二则上海的摄影同僚们也有条件为会议做大量的实际工作，甚至为上级机关承担部分会议费用，当然，上海分社在改变“一个时期报道中的资产

^① 《工业摄影报道现场会议在上海召开》，《新闻摄影》，1958年第12期，新华通讯社新闻摄影部编。
《工业摄影报道会议圆满结束》，《新闻摄影》，1958年第12期，新华通讯社新闻摄影部编。

里弄妇女大战钢铁

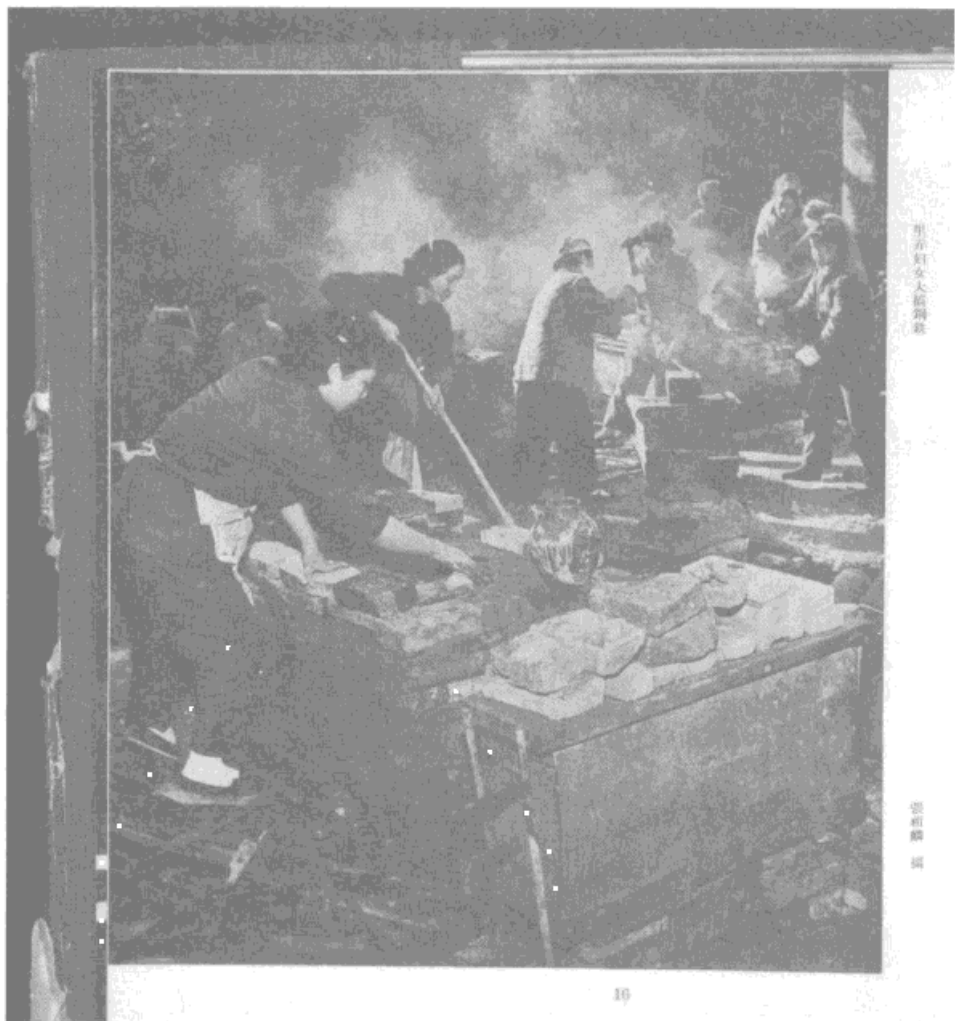
张祖麟\摄

资料来源：

《1958年新闻摄影艺术选集》

人民美术出版社

1959年12月第1版



“里弄妇女大战钢铁”这张照片充满着生活的现场气息。

为了实现1070万吨钢这个全民的伟大任务，上海里弄的家庭妇女也投入了战斗。她们个个都在紧张而愉快地劳动着，并没有注意摄影记者在场。从她们的神情看，她们的劳动是自觉自愿而且充满信心的。这里没有什么洋机械，最明显的是一个煮饭用的风箱——它临时被借来当鼓风机使用。风力不会很大，但这不要紧，这里最活跃的是人，是人们的干劲，是人类先进战士们创造历史业绩的那种平凡而伟大的原动力——劳动的热情。这不是普通的炼钢车间，这是战场，是为社会主义炼钢又练人的场所，因此，你欣赏着照片，不是很自然地就感觉到了一种激动和喜悦，想卷起袖管来参与战斗么？

进一步分析一下这张照片，它之所以感人，首先当然在于它的主题思想鲜明：表明了1958年秋冬我国全民大闹钢铁生产的一个富有特征的事实，表现了我国大跃进中群众运动的深度和广度的一个富有表征性的侧面，表现了我们党的政策之如此深得人心，上海里弄的妇女也同全国各地的工人、农民兄弟一样，怀着火热的心情，自觉地投入了党所号召的为钢铁而战的斗争。当然，光是主题思想明确，还不能决定这张照片的成就。可贵的是，这种激动人心的思想，是通过真实、自然、生动而美丽的画面形象流露出来的，而不是记者通过某种图式宣告于人的。

蒋齐生：《表现生活的现场气氛——新闻摄影艺术性的重要特征》，《大众摄影》，1959年第7期。

阶级倾向”及“报道不够深入”方面，工作也比较突出。^①

有接待能力，工作相对突出，或存在的问题具有普遍性，这都是总部会议在地方召开的应有之意，新闻摄影领域也不例外。而安排河南分社做“典型发言”，却是基于他们这一年来的“报道工作搞得比较好”这样一个事实。^②谁来确定河南分社的发言资格呢？换句话说，河南分社何以能够有机会在此展现自己的工作跃进成绩呢？此次会议之前，新华社摄影部副主任张磊曾亲赴河南分社考察，那里的记者与各行各业一样，本身也在跃进，“报道上也改变了拖拉、疲沓的作风，分秒必争”。张说自己在那里“很受感动”，随后的上海会议上他又是主持人。显然，张的印象最终成了摄影部的意见，作为先进“典型”，河南分社的发言是张直接安排点名的。而河南分社代表唐茂林发言结束后，张磊的应和更确立了 this “典型”的地位。

我们新闻摄影工作是政治工作的工具，所以必须为政治服务。这一原则是我们考虑我们工业报道的依据。

在今天这个大跃进的时代里，如果不把河南省 4800 万人民的冲天干劲反映出来，作为河南分社的记者来说，实在是于心有愧的。

我们的情况不只从上面来，也从下边来。一方面，我们到工厂里去采访，另一方面，从文字记者那儿了解情况。

我们河南分社摄影组的报道工作，一般都是分社社长亲自来指挥的。分社编委会和分社的领导不仅是我们的“风向仪”，对我们的报道安排也非常注意。^③

很明显，河南分社的发言是经过精心准备的，既有政治、情感告白，又有工作方法陈述，更有对分社主要领导及编委会成员领导之功的褒奖之词。从政治挂帅，到记者的自省自觉，再到采访方式创新及领导的认同支持，这就是 1958 年“大跃进”期间，成功新闻摄影机构的标准运作模式及典型的自身推介语言。这种成功经验，

^① 上海分社摄影部：《搞好报道必须首先政治挂帅》，《新闻摄影》，1958 年第 12 期，新华通讯社新闻摄影部编。

^② 唐茂林：《我们是这样来进行工业报道的》，《新闻摄影》，1958 年第 12 期，新华通讯社新闻摄影部编。

^③ 葛力群：《要充分报道先进人物和先进经验》，《新闻摄影》，1958 年第 12 期，新华通讯社新闻摄影部编。



运输站的汽车来到麦场帮助运麦

唐茂林 摄

资料来源：《大跃进摄影集》

人民美术出版社，1958年9月第1版

不只适用于工业报道领域，更是当年放之新闻摄影界而皆准的信条。

中原厚土，从政治大环境，到单位小环境，再到个人状况，浓厚的人情等等，都可能会成为新闻摄影的主宰力量。

但是，如果仅仅停留于此，还不能看出河南分社在工业题材报道方面有何过人之处，充其量不过是又一个“典型”出来了。

打动人心的是，在那些人尽皆知的帽子、口号外，他们还针对具体情况，提出了一些新问题，使用了一些新的表述方式。河南分社代表唐茂林的发言得到了与会人员的肯定。

以什么样的身份出现在现场

有关摄影记者的身份意识问题，在1958年之前的多次讨论中都有涉及，主要的观点有：其一，记者是党的宣传工具，是政治工作的工具；其二，记者是集体的宣传者、集体的鼓动者和集体的组织者；^①其三，记者是实际工作的调查员、研究员。唐茂林代表河南分社所作的发言中提出，记者到县里或乡里采访的时候，不能像做客一样，而“应该以主人翁的姿态出现”，这与“宣传者”、“鼓动者”、“组织者”的定位大体相似。

摄影记者成为“主人翁”以后如何作为呢？要关心那里的工作成绩，关心那里的工作缺点，以那里的工作成绩当作自己的工作成绩，以那里的工作缺点当作自己的工作缺点，一句话：以他人之乐而乐，以他人之忧而忧。

结论是：这样采访才能深入下去。

^① 这种说法来自列宁1901年5月《从何着手？》一文。列宁在此提出的著名新闻论点是：报纸是集体的宣传员、鼓动员、组织者。这一论断成为一段时间内无产阶级报刊，乃至社会主义阵营媒体遵循的方针。1958年“大跃进”期间，有关新闻业务研讨中，这一论点中“报纸”一词，时常被置换成“新闻工作者”，或“记者”。

河南分社在“如何进行工业报道”研讨中，有关记者身份问题的发言，对先前几年来“摄影干部”这样的用语做了精彩的注解。

不过，摄影部在对这次“工业摄影报道会议”的总结中，有关摄影记者的“身份”定位问题，虽吸收了唐茂林的观点，但又有扩展：

记者深入到群众中去以后，随时随地要以主人翁的高度责任感来要求自己；以平等的普通劳动者的姿态和思想指导自己的采访实践；以小学生的精神和采访对象打交道。事实证明，只有这样，才能够做到和群众打成一片，才能够同群众同吃、同住、同呼吸、共命运，才能够乐民之乐，忧民之忧，和人民爱憎一致。

记者既要是主人翁，又要是普通劳动者，同时又要是小学生。采访过程中能否顺利完成这些甚至相互冲突的身份互换呢？新闻摄影的官员或理论家们的合理想象、推演，距离现实到底有多远呢？^①

如何适应气候

“气候”实指政治气候。记者为了“抓住气候”，要经常研究“气候”，辨别“风向”。从记者的工作程序上说，“党中央提出一个口号，我们应该及时反映出去，否则就不称其为新闻工作了”。在这里，新闻摄影工作真真正正地成了“党的号召”的图解员。唐茂林举了一个自身的例子。

7月12日，唐茂林正计划去焦作采访大办钢铁和两个学院成立的情况。当天晚上听到传达，谭震林在河南视察时说：“农村要机械化，必须滚珠轴承化。”唐感到报道农村如何办滚珠轴承，是当时最紧迫的任务，并且已从分社领导那里得知洛阳、浚县这方面有苗头。当晚，唐就改变去焦作的采访计划，到浚县去了。结果为报道轴承化赢得了时间。

另外，唐茂林的发言里，还把新闻的时效性与为党工作的效率等同起来，他告诫道：“新闻报道必须及时，只有及时，才能为党服务得好；只有及时，才能体现出党领导的正确和伟大。”

★整风、大跃进以来，社会的风貌正在一日新、日日新；照相馆的橱窗陈设，也有了很大的改变。如果说，过去给人的印象是“珠光宝气”或者“油头粉面”，那么现在的情况是：曾被认为“土气”或不“美”的工农群众，现在他们朴实健康的形象，代替了那些娇气十足的人像，劳动场面、时事动态的照片，也不断在橱窗里出现。

——高金轩(1959年)

^① 《鼓足干劲 深入实际——工业摄影报道会议上关于深入问题的讨论记录》，《新闻摄影》，1958年第12期，新华通讯社新闻摄影部编。

先知阴晴，避免窝工

除了“确定身份”、“适应气候”这样的大问题外，唐茂林的发言中，还就摄影记者采访过程中的具体问题，提供了一些“实用而有益”的经验。在一浪高过一浪的口号声中，唐厚道地提供出这样实实在在的生活经验来，倒是突显了来自基层的事理人情。

火烧天，大晴天。

云雾蒙蒙要阴天。

月亮圈，定风天。

水缸渗水皮条窜，不是下雨就阴天。（皮条：蛇）

麻雀朝云钻，可能是阴天。

“摄影记者应该很好地研究天气，不做天气的奴隶。”唐茂林提出，根据所了解的气候情况，然后再来考虑采访安排，天阴或下雨尽可能了解情况或上火车，天晴拍照。

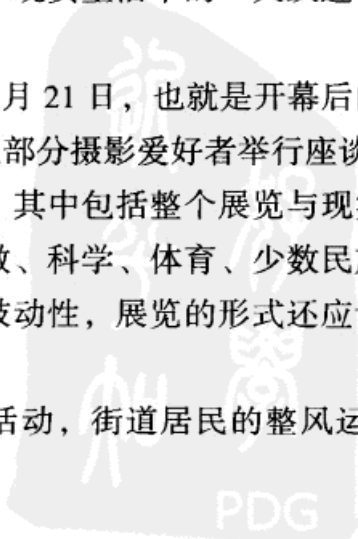
唐茂林关于天气问题的发言，让一同参加讨论的天津分社记者田明感到“特别新鲜”，他说：“我们都很少这样做。”

溢美之词

1958年5月20日至28日，一次早产、仓促的展览——“大跃进摄影展”在北京开展，共有96人的155幅作品参加展出。之所以说这是一次“早产”的展览，是因为展览举办时，那些对后来影响深远的“大跃进”摄影作品还没有出笼，有关“大跃进摄影”的典型形态，还在生成之中。事实上，此时，现实生活中的“大跃进”奇观还未出现。

展览主办方——中国摄影学会在5月21日，也就是开幕后的第二天，就召集学会在京会员二十多人及部分摄影爱好者举行座谈会，参会人员也多次提及这次展览的不足，其中包括整个展览与现实生活比起来，仍感到内容不够充实，文教、科学、体育、少数民族等方面作品太少，文字说明粗糙并缺乏鼓动性，展览的形式还应该更加多样化等等。

展览内容包括领袖们在群众中的活动，街道居民的整风运动，





43. 鼓 动

张其军 摄

鼓 动

张其军 \ 摄

资料来源:

《大跃进摄影集》

人民美术出版社

1958年9月第1版



1958年5月20日至28日，一次早产、仓促的展览——“大跃进摄影展”在北京开展，共有96人的155幅作品参加展出。

资料来源:

《大跃进摄影集》

人民美术出版社

1958年9月第1版

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

156

工业建设的新面貌，工人创造高产纪录与创造发明的先进事例，还有农民们改造自然的斗争，平凡岗位上的服务业人员等。展览本身也是摄影界“大跃进”的产物。新华社摄影部陈正青看了展览以后，“感到摄影界已和全国人民一样投身到了建设社会主义的热潮中”。他既欣喜，又理智地表述道：“这是十分可喜的事情。”但同时对每位摄影工作者也是一次“创作如何更紧密地结合实际反映现实”的重大考验，他还要求摄影工作者“为今后更多更快更好地反映更大的变化做好准备”。^①

虽然有所不足，但此次座谈会上“大家一致”对学会及时举办“大跃进摄影展”“感到满意”，并确认“作品内容真正反映出了生活中的主流”。

这是在社会主义建设大跃进高潮中，许多摄影工作者和爱好者投身于这个火热的斗争中取得的，摄影界同志普遍反映中国摄影学会及时地举办这次展览是很好的。

大多数作品都能反映最近社会上工农业等大变革中的新气象、新作风、新力量、新人和新事。^②

参加座谈会的张平则称，这是他看到的“最满意的一次展览”，“影展确实把当前新形势的主流表现出来”。江宁生也在座谈会后发表的文章中表达了同样的看法，他称展览给他的感觉是“不同于过去所举办的摄影展览会”，这些作品紧紧地和我国人民生活联系在一起，自然生动、大胆独特。他还认为，极端可喜的是，导演式的摄影方法已不显著，形式主义影响的残余已接近消灭。^③

时任新华社摄影部副主任陈蝉鸣看完展览后，把这次展览与先

^① 李瑞峰：《现实生活是丰富的创作源泉——大跃进摄影展览会观后》，《大众摄影》，1958年7月创刊号。

陈正青：《是促进？还是促进？——评贾化民同志对大跃进摄影展的看法》（对“大跃进摄影展”的看法讨论专辑），《中国摄影学会通讯》第10期，1958年6月10日，中国摄影学会办公室编。

^② 《“大跃进摄影展览”作品展出现况概述》，《中国摄影学会通讯》第10期，1958年6月10日，中国摄影学会办公室编。

《“大跃进摄影展览”座谈会意见综述》，《中国摄影学会通讯》第10期，1958年6月10日，中国摄影学会办公室编。

还有一些媒体对这次展览做了报道。《人民日报》连续几天刊载展览作品，《中国青年报》、《大公报》都以半个版的版面出了画刊，人民美术出版社还将展览作品结集出版。但随着不同声音的出现，媒体对这次展览的报道热情也迅速消退了。

^③ 江宁生：《我对大跃进摄影展的看法》（对“大跃进摄影展”的看法讨论专辑），《中国摄影学会通讯》第10期，1958年6月10日，中国摄影学会办公室编。

PDG

前举办的几次其他类型展览做比较，认为“从其展出思想上来看，就有很大不同，它具有新的特色和新的风格”。他以不加掩饰的赞赏口吻写道：

作品的内容，是单纯的但又丰富地揭示出当前时代的风格——大跃进中的新人新事，它所反映的一切，都这样亲切感人，不感到有任何“艺术”的虚饰，东西不多，但美不胜收，朴实而又不平淡，紧紧抓住了时代的心弦，共产主义的思想贯穿在每一张照片中，看后使人振奋，激发起为社会主义建设的热忱和责任感，企求更多做些事情。它教育了我们。^①

一位叫张云彩的发言者用当年的流行语，更是对展览极尽溢美之词：

大跃进摄影展览及时地反映了全国人民在党的总路线光辉照耀下的冲天干劲，特别是工农业一日千里的飞跃发展。从中可以看到新时代的面貌，火热的斗争生活，激人心弦的场面，好似听到了社会主义迈进的脚步声。^②

可是，在这种众口一词、众口铄金的“健康的气氛”中，还夹杂着“一些很不健康的东西”。陈正青提出，虽然它是极少数，是不可避免一定会出现的，但及时把它揭发出来是有好处的。^③

^① 陈蝉鸣：《艺术要为谁服务——看大跃进摄影展览有感》，《中国摄影学会通讯》第10期，1958年6月10日，中国摄影学会办公室编。

关于这次展览是否仓促，一些照片是否有应景、急就章之嫌，陈蝉鸣在这篇文章中，对这种“不同看法”做了如下回应：

“急功无好活”乃是对那些缺乏真功实学的人，是实在的；而对一些能忠实于生活，能把创作的生命，紧紧依附于人民事业的人，是不确切的，对一个“一天等于二十年”的具有无限活力的国家来说，时间所包含的丰富内容，是无可比拟的。因此应该而且完全可能在短的时间内，拿出更多更好的东西来，否则就是倒退。而只有经常举办这种小型的展览，才能更好地刺激作者的创作欲望，并把创作的实践导向一个正确的方向。

陈蝉鸣进一步对展览本身提出看法：改变过去那种冗长而费力，追求大型展览的做法，本身就是个大跃进。

^② 张云彩：《重要问题在于立场、观点》（对“大跃进摄影展”的看法讨论专辑），《中国摄影学会通讯》第10期，1958年6月10日，中国摄影学会办公室编。

^③ 陈正青：《是促进？还是促进？——评贾化民同志对大跃进摄影展的看法》（对“大跃进摄影展”的看法讨论专辑），《中国摄影学会通讯》第10期，1958年6月10日，中国摄影学会办公室编。

老贾泼冷水

1958年5月下旬，《中国青年报》摄影记者贾化民即将迎来自己的43岁生日，在这家以年轻人为主力的报社中，他已被同事们称做“老贾”了。早在1951年夏天，他就以《中国青年报》特邀记者的身份参加了在民主德国召开的第三届世界青年与学生联欢节采访，并在这家报纸上以多幅照片报道节日盛况。自1953年1月调入这家报社任摄影记者，他先后受新华社摄影部邀请协助采访苏联文艺工作访华团等大型国际交往活动。他还是最早一批到西沙群岛采访的摄影记者。

他还参与新闻摄影局《摄影工作》杂志筹备，参与中国摄影学会《中国摄影》杂志创办讨论，帮助年轻同事学习摄影技术等等。可以说，“老贾”这一称呼，包含了年轻同事们的敬重与服气。



1956年，贾化民在教部门内年轻记者学习大型相机的使用方法。“老贾”这一称呼，包含了年轻同事们的敬重与服气。

铁 矛\摄

资料来源：
《影像回望》（自印）

2001年6月

红旗照相馆
PDG

早在1941年，“老贾”便在沈阳开设商店“聚福祥”，自任经理，直到东北解放，其个人档案中确认的“贾化民同志参加革命时间为1949年3月”。从1959年起，“老贾”填写“干部登记表”时，在本人成分一栏中填写的就是“资本家”或“资产阶级”。20年后，有关部门认定这“符合情况”。1956年5月4日，也就是“老贾”41岁生日即将到来之时，他提交了入党申请书，但没有音讯。^①

1958年5月下旬，老贾在京看完“大跃进摄影展”过后，花了10分钟，写了篇《大跃进摄影展览观后感》。正是这篇小文章，给他以后20年的生活带来了无穷无尽的麻烦。

我觉得这次大跃进摄影展览会的组织展出是好的，也是及时的，反映的面也比较宽。

从展品中看出了全国人民在总路线的光辉照耀下，鼓足干劲、力争上游的劲头。

从展品中也可以看出，落后于形势发展的摄影工作者正在奋起疾追，快马加鞭的工作热情。

内容是丰富的，缺点是这些图片的艺术性不高，在全部展品中，还选不出一张思想性和艺术性统一的图片。因此，展览会吸引观众的能力就必然差。当然，这样一些题材很难拍，因为题材的本身存在着一定的局限性。另外，我觉得我们摄影工作者在创作上下的工夫还不够深。

看法不一定正确，请大家指正。^②

247字，一气呵成！1958年6月10日，《中国摄影学会通讯》第10期刊登了老贾的这篇“观后感”。但为此配发的153字编者按说，贾化民在本文中提出“这些图片的艺术性不高，在全部展品中，还选不出一张思想性和艺术性统一的图片。因此，展览会吸引观众的能力就必然差。当然，这样一些题材很难拍，因为题材的本身存在着一定的局限性……”这与其他同志的“看法不同”，或“不完全

★目前，我们已经进入这个伟大的历史年代里，眼看着全国各个方面都史无前例地在大跃进了，我们还可以抱着过去的摄影艺术观点而裹足不前吗？

我愿与一向偏重于摄影艺术形式的摄影同志们一起，创作更多更好的摄影作品而跃进。

——薛子江(1959年)

^① 参阅《中国青年报》人事处“贾化民档案”。

^② 贾化民：《大跃进摄影展览观后感》，《中国摄影学会通讯》第10期，1958年6月10日，中国摄影学会办公室编。

2007年2月15日，贾化民的同事铁矛回忆说，这篇简短的文章，实则是老贾在摄影学会举行的“大跃进摄影展览”座谈会上的发言，由当年学会驻会工作人员秦淑兰整理记录。但当年贾化民在写给学会的“自我检查”中却称之为：我那个10分钟写出来的错误“观后感”。贾化民这样说，有什么苦衷吗？

相同”。刊登这篇文章的目的，是供大家研究、讨论参考。

老贾这一“看法不同”，或“不完全相同”、“供大家研究、讨论参考”的观点，一经刊出，迅即遭到来自中国摄影学会、新华社摄影部及其所在单位——《中国青年报》摄影组同事们的反驳与责问。显然，在一片颂扬声中，老贾的声音很不合时宜。^①更为重要的是，他违背了圈子里的游戏规则，对摄影界借“大跃进”东风搞的这个大跃进，没有全面捧场，而是表达了“不同看法”，或“不完全相同的”意见，在一些人看来这显然是在拆台——不光是拆展览组织、策划者的台，同时也在拆摄影学会的台，而这些话往往不好摆在台面上，但说贾化民在拆“大跃进”的台，在政治上却是正确的。此刻，摄影界高层正沉醉在个人大跃进的亢奋中。^②

有不同意见，甚至极端对立的想法，老贾都完全可以选择沉默。况且，他自己也是“新中国摄影事业”中的同路人，甚至是拥有话语权的那一小部分人。更为不解的是，在激烈的“反右”风潮过后，老贾的这几句“真言”看起来很唐突。

而事实上，在这篇短文刊出之前，由学会组织的几篇“指正”文章已经写好了。

① 有关贾化民的言论是如何不合时宜的，还可从以下的例子找到证据。1958年，第二届全国摄影艺术展览在北京中国美术馆举行。时任中华人民共和国国务院副总理兼外交部部长陈毅在参观时，曾对陪同的中国摄影学会负责人石少华、吴印咸、张印泉、郑景康等人提及，自己曾看到一张几个人站在稻穗上的照片：

这就是很好的照片，可惜这次展览会上没有展出这张照片。过去谁见过人站在稻子上而稻子还不倒伏呢！

他要求摄影师应当向这些方向去找镜头，拍摄已成熟的东西，拍摄正在生长的东西，拍摄刚刚出现在地平线上的东西。这些东西给人们以伟大的启示！（《陈毅同志谈二届影展》，《中国摄影》，1959年第2期）

② 1958年3月14日，中国摄影学会召开常务理事会第十四次会议。就在这次会议上，在京常务理事及学会各部门负责人，座谈了如何跃进问题。主席石少华等带头订立了个人创作规划。此后，摄影界高层人士以身作则促跃进，并大多有新作参加这次“大跃进摄影展览”。可以设想，贾化民的此番言论会在他们心中造成何等不快。可以说，贾化民泼的这盆冷水犯了众怒。

在这次会议上，主席石少华要把“新闻摄影简史”及其他方面文稿完成，全部达10万字；另外，在这一年还要创作出50张作品。副主席张印泉则打算写一本摄影技术方面的小丛书，用以指导摄影记者的实际工作，如果身体状况允许，他还将翻译一本摄影化学方面的书，并保证最低限度要去郊区拍摄农业方面的图片。吴印咸则制定了5年创作计划，打算写一本中国摄影构图全集、肖像摄影二册，每年编写一两本通俗摄影小册子并举行个展一次。郑景康则提出要把早年编写的《摄影讲话》一书修改后重新出版，他还提出，如有3个月创作假期可以拍出100张图片，并愿意与大家挑战。

此外，杨子颐保证总结一下自己多年暗房技术的成就，编写一本暗房技术书。陈勃除了打算写一本通俗小册子外，还打算研究一下“真实”问题，写出一篇论文。蒋汉澄则要发表一批医学摄影文章。薛子江计划写出一本10万字以上的《摄影经验谈》。

★整个展览“还选不出一张思想性和艺术性统一的照片”。无疑，贾化民这句话得罪了許多人，包括展览组织者——中国摄影学会。



老大爷，再装些
李晔\摄
资料来源：
《大跃进摄影集》
人民美术出版社
1958年9月第1版

格格不入

在所有的反驳文章中，贾化民都被“定位”，或“背景化”了。

陈正青提出，“贾化民同志对大跃进的基本态度是冷淡的”，他不欢迎大跃进，对大跃进不感兴趣，更看不到大跃进的世界意义，而这一切都是其“政治麻木”的必然结果。^①

贾化民冷冰冰的思想和人民无比的热火朝天的干劲格格不入。陈正青总结道：

^① 陈出生于1917年，早在1936年就参加红军，更于1944年任延安鲁迅艺术学院研究员。这样的背景表明，陈属于典型的革命队伍中培养、成长起来的“摄影干部”、“拿照相机的战士”。1949年10月1日，32岁的陈正青又以摄影作品“开国大典”及在这次采访中的带头作用与优异表现，奠定了自己在新政权内部摄影领域中的地位。

1958年6月，陈说贾化民在对待“大跃进摄影展”问题上“政治麻木”，完全合乎其多年在革命队伍中培养形成的、一贯的思想逻辑。陈的指责是真诚的，没有应景，而是发乎于心。

但，1966年“文革”初期的8月27日，陈正青与妻子何慧悲剧性自杀事件，也同样源于“政治麻木”，甚至“反动”。何慧1950年起在新闻总署和新华社摄影部担任图片编工作，还曾任摄影部国际组组长。也算摄影界的资深人士。这一次指责，却来自于陈正青的身边人。他们的女儿陈平曾回忆说，有人告她父亲“反动”，理由是他整理照片，按年代排列把蒋介石的照片排在了毛主席的前面。抄家、审问过后，这对早年与家庭决裂、毅然走上革命道路的摄影夫妻，抛开四个孩子，选择了在家中自杀。

他看不到大跃进对我们国家深远的影响；看不到15年或更短一些时间内赶上超过英国这场和平竞赛对鼓舞世界各国人民，尤其是对弱小民族、殖民地、民族主义国家的重大意义；看不到人民为此而废寝忘食，创造出了多少奇迹。它的成果到今天已经数不清了，先进事例和人物动人的故事几天几夜讲也讲不完，这些已经是家喻户晓、有口皆碑的事实，难道贾化民同志真的是看不见听不见吗？^①

袁毅平多次表达了自己的“不解”：贾化民面对那些具有比较深刻思想内容的作品，用一句话就否定了它们的艺术性，155幅作品连一张也选不出来啊！那么多好作品，难道在贾化民眼中都不算是艺术作品？贾化民同志为什么漠视这些并一笔抹杀？为何要全盘否定这次展出作品的艺术价值呢？^②



孵养小鸡

资料来源：
《中国》画册
《中国》画册编辑委员会编辑出版
1959年版

^① 陈正青：《是促进？还是促进？——评贾化民同志对大跃进摄影展的看法》（对“大跃进摄影展”的看法讨论专辑），《中国摄影学会通讯》第10期，1958年6月10日，中国摄影学会办公室编。

^② 袁毅平：《我不同意贾化民同志的观点》（对“大跃进摄影展”的看法讨论专辑），《中国摄影学会通讯》第10期，1958年6月10日，中国摄影学会办公室编。

袁毅平在这篇文章中，对“大跃进摄影展”照片有一段评价。这段文字也可以看作那一时代主流话语中，有关“好照片”评价的基本标准及言语模式：

这些作品，不但选择了当前人民生活中的重大主题，真实地反映了我国人民在取得了政治战线和思想战线上的社会主义革命胜利的基础上，在各个生产战线上多快好省地建设社会主义的冲天干劲和英雄业绩。描绘了社会主义建设的宏丽图景；而且也进行了艺术概括（选择了典型），通过典型形象刻画了社会主义时代的人们的新思想新品质，揭示了在共产党教育下的我国人民的精神面貌，就是说表现了典型环境中的典型性格。同时，不少作品的光线、角度、硬调结构等造型技巧方面，也运用得很成功，他们很好地揭示了作品的内容，使观众更好地理解其主题思想。



敦煌新壁画
资料来源：
《人民日报》
1958年9月2日

敦煌新壁画
PDG

五位同事联名揭发

仅仅1个多月时间里，由中国摄影学会牵头组织，对贾化民“观后感”的批判逐步升级。当初，中国摄影学会通讯刊登贾化民《大跃进摄影展览观后感》所附温和的编者按中还声称，全文刊出“观后感”的目的是“供大家研究、讨论参考”，而此刻，同为这家内部期刊的编者，则明确提出，“观后感”全盘否定“大跃进”题材作品的艺术性，“显然这样的论调是很错误的”。编者还要求大家根据自己对艺术性的认识和理解都来写批判文章，从而帮助贾化民同志端正对这一问题的认识，并通过对贾化民同志艺术观点的批判，来进一步提高我们自己的业务思想水平。

在所有“研究”、“讨论”，或“批判”文章中，无疑，来自老贾那些知根知底的同事们——《中国青年报》摄影组其他5位同事的“联名揭发批判”文章，最具杀伤力。^①

贾化民同志几年来，是为报纸做了一些工作的。但由于出身剥削阶级家庭，解放后，未很好进行思想改造，所以资产阶级摄影艺术观点、新闻观点和某些不好的思想作风，长期在他的思想深处根深蒂固存在着。他的错误观点在我们中间散布的，早已远远超过了他的“观后感”。长时间以来，我们等待着他的自觉改造和转变，没有同他进行彻底的思想斗争，但是他的错误观点一直在坚持，并且在全国整风运动即将结束的今天，他仍然写出这种“观后感”的文章，就显得更为严重。

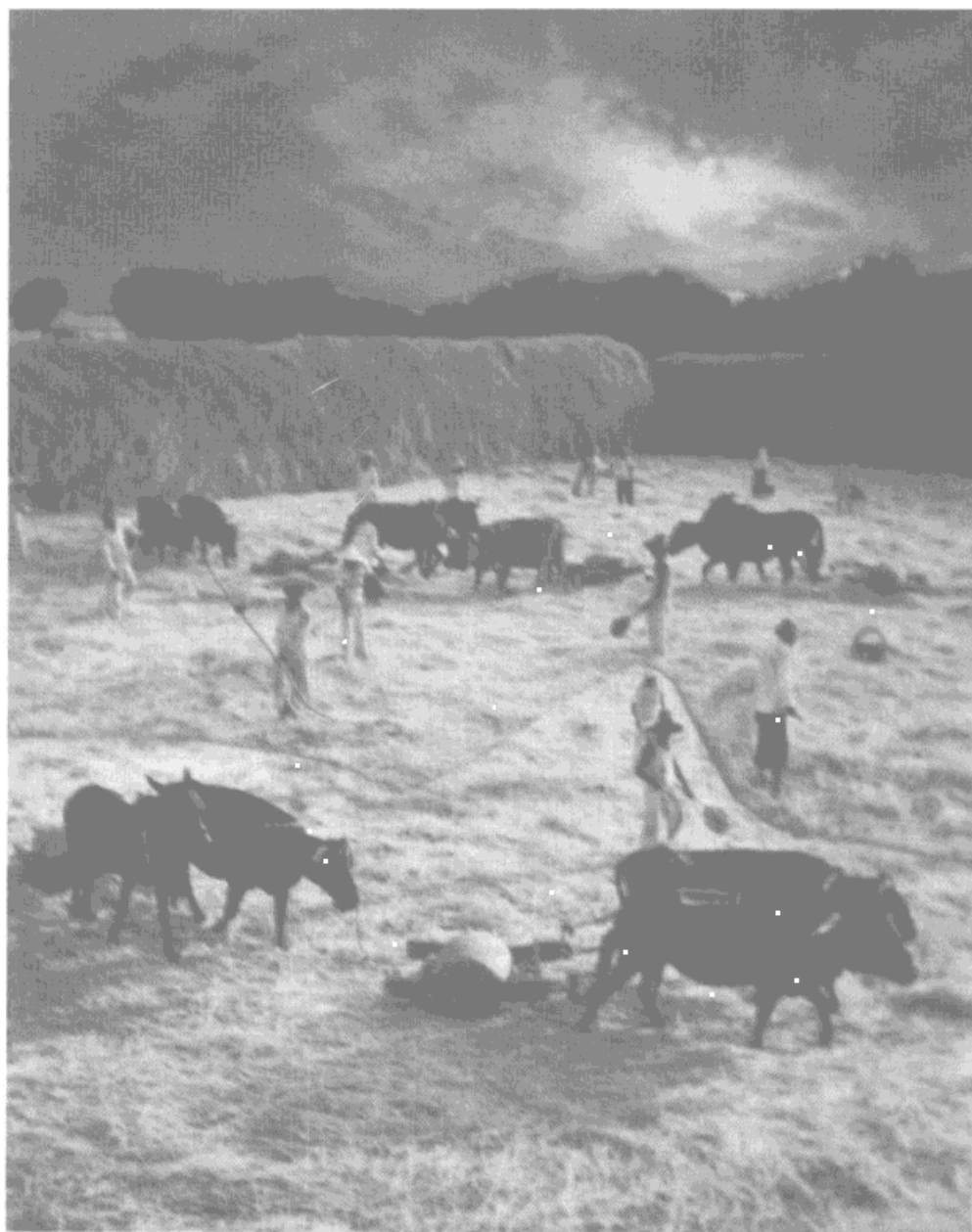
^① 《贾化民同志的摄影艺术观点实质是什么？》，《中国摄影学会通讯》第10期，1958年6月10日，中国摄影学会办公室编。

《中国青年报》摄影组：《斩断与资产阶级千丝万缕的联系——批判贾化民同志资产阶级艺术观点的小结》，《中国青年报》档案资料（1958年）。

2002年3月24日，贾化民去世，享年86岁。此刻他的称谓是“中国青年报社原摄影记者，享受司局级待遇的离休干部贾化民同志”。

有关他与同事们的关系，《中国青年报》撰写的“讣告”中记述道：

贾化民为人正派，善于团结同志，在《中国青年报》早期的摄影记者中，他的摄影技术是较高的。但是在同事面前，他却毫无保留，经常把自己的心得体会传授给大家。对摄影新手，更是从照相机使用、光线运用、构图剪裁到冲洗放大，一样样地传帮带，为《中国青年报》的新闻摄影培养了一批批人才，更留下了好的作风。



这样的剪辑照片，
被修饰掉结痕以后，
当作新闻照片发了出来。
资料来源：
《中国青年报》图像库



1958年《人民日报》刊登的剪辑照片

张艺学照片剪辑

这一年6月底7月初，这家报社摄影组的同事们对贾化民“进行了斗争和批判”。斗争的结果是：“他开始认识了错误，但还远远不够。”

显然，来自同事们的揭露与批判有着外人无从知晓的更多内容。

平日，在与同事们争论一张照片的好坏时，老贾曾有一“神秘说法”——对照片各人有各人的看法。他曾经拍过一张好些女孩子穿花衣在草地上站成一排跳起来的照片。在同事们看来，这张照片技巧上没有什么大毛病，但毫无内容，看不出照片要说明什么问题。从老贾《对大跃进摄影展观后感》中，同事们终于搞清楚了他的“对照片各人有各人的看法”一说，实则是为了掩饰自己的“资产阶级艺术观”，即忽略甚至不管政治内容，而单纯讲究形式、玩弄技巧。

老贾对拍照环境的看法也被同事们归结为“环境论”：

照片好不好的决定因素在于环境。我们——同事们以“无产阶级”的名义提出，拍摄照片是要看环境，但是环境对于拍摄照片不是一个决定的因素，环境无论多么美好，但它必须服从政治内容，而不能让政治内容去服从环境的美。这是无产阶级在摄影艺术上对环境问题的看法。



同事们认定，贾化民对美的看法，和无产阶级对美的看法是有很大距离的。无产阶级摄影艺术的要求是首先从政治思想内容出发，而不是形式。正因为贾化民有唯美主义的摄影观点，因此，在他的日常拍摄过程中，虽口头上说注意思想内容，但实际上是把形式放在首要地位，只追求形式的美。

有理还有据，一些陈年旧账适时被抖搂出来了。贾化民“制造出来的不严肃的表面的笑”也被揭露了出来。他在拍摄鞍钢劳动模范王崇伦在机床边工作的照片时，让王笑着在那里干活，并在总结中说“这是一张最理想的照片”，只有这样“才是美”的照片。相关的事例还有，他到贵州凯里中学采访，为了单纯追求形式和表面现象，不顾一切，要学生穿上民族服装打篮球；在上海拍摄新建公园，硬要配上上海青年艺术剧院的三个女演员。还有“为了个人名利故意制造‘客里空’”的例子，西沙群岛的永兴岛原本没有椰子树，而他拍出来的照片却有椰子树，原来是他把在海南岛上拍摄的照片拿来剪接的。

“贾化民同志对劳动人民既没有感情也没有兴趣”，所以，很自然，他一见到“大跃进摄影展”上的照片就感到不好和没有意思，并加以一笔抹杀。有更多的例子被列举甚至推断出来了。老贾去吉林采访，获得了青年们在冰天雪地里打井的线索而不去；派他到天

★我们也可以做一张毛主席眺望北京城的照片剪辑，试想，像中国这样伟大的国家，可以创造出多少好作品来啊！

——约翰·哈特菲尔德
(1957年)



1958年《人民日报》刊登的剪辑照片

左 一照片剪辑

津拍摄工厂中半工半读的画刊，开始他不想去，认为那种东西拍不出来；对于“新嫁妆——一对粪筐”这样的照片，他还说过就是碰上也不会拍这样的话。

贾化民厌烦工业生产、厌烦劳动人民，问题的实质“正是他的资产阶级立场还没有改造的具体反映”。

同事们在看似不经意间还揭露出这样一个事实：每当政治运动开始，在报纸上出现相应的新闻照片时，贾化民同志总是这样说：“这些照片没有什么好的地方，只不过是赶上浪潮。”贾的“错误观点”，曾一度在同事们中影响较深。

所幸的是，以5位同事名义所写的揭发文章没有更进一步地引申，把原本敬重有加的“老贾”指为反对政治运动的“黑手”，而只是得出结论说：“贾化民同志身上存在资产阶级的毒液是极其严重的，如果不检查和彻底挖掉，将是多么危险啊！”

同事们满怀期待地要求他“彻底拔掉资产阶级思想白旗，插上无产阶级红旗，争取成为一个红色的摄影工作者”。



民兵演习

贾化民\摄

资料来源:

《中国青年报》图像库

置身事外的自我检查

对于人到中年的贾化民来说，无疑，1958年年中发生在自己身上的这一切，标志着他人生的低谷，甚至转折点。^①

对于突然降临在自己这个“剥削阶级出身”的“小资产阶级分子”身上的狂风暴雨，甚至断章取义的不实之词，更有甚者，还有来自与自己朝夕相处的年轻同事们的“联名揭发批判”，他该如何应对呢？他的内心深处该有哪些不为外人所知的波澜呢？

中国摄影学会通讯编辑部刊出那篇“观后感”以后，便“很快收到了贾化民同志的自我检查”^②。

令人称奇的是，在这篇“自我检查”中，贾化民的口吻、角度，甚至为文姿态，完全像个事不关己的旁观者，不是当事人，而是第三方，以超然的态度来解答、应对眼前发生的这一切。在此，当事者完全没有一点辩驳的口气，相反，却对先前写“观后感”时的那个“贾化民”提出了更多的责问与批判。

首先应该肯定一点，我那个10分钟写出来的错误的“观后感”，看来很抽象、很概念，然而它却很真实。所谓真实，就是很自然地流露出我对图片的看法，和错误摄影艺术观点的真实感情。

这个“观后感”并不奇怪，有意识必有形态，这就是我的错误摄影艺术观点的一点现象，不写也不等于没有，有没有那是客观存在。

★目前，我们还有些作品，内容是好的，可是造型技巧上较为粗糙，这种只注意思想性而忽略艺术性的做法同样是错误的。

——石少华(1958年)

^① 1958年年初，陈正青就告诫贾化民“站到时代的浪头中来”，“贾化民同志是记者，应该以政策为考虑前提”。

事情起于这一年《中国摄影》第二期“笔谈会”中贾化民的一篇短文。文章主要观点包括“新闻图片的主要特点之一就是新和快”。陈正青认为，单纯强调“新”和“快”的论点是片面的和不恰当的。贾化民的论点说明他有着“抢”和“猎奇”的资产阶级新闻观点。当然，无产阶级的新闻也要求及时和新颖，但不是为新而新，为快而快。

陈正青在此引用胡乔木的话：在我们的新闻中，该快的就要快，不该快的就不快，这“快”的决定是以当前的政策和事件本身的具体情况为依据的，同样，在“新”的问题上也要以政策为依据。

陈正青：《站到时代的浪头中来！——与贾化民同志笔谈》，《大众摄影》，1958年7月创刊号。

^② 贾化民：《贾化民同志的自我检查》，《中国摄影学会通讯》第10期，1958年6月10日，中国摄影学会办公室编。



王铁人（进喜）

贾化民\摄

资料来源：《中国青年报》图像库

这样写是一种策略吗？老贾可不是那种没经过风浪的小娃娃，或某些脆弱的知识分子，遇到这种一般人难以承受的压力时，他选择了主动——主动提供了批评者所需要的素材。可以看出，“反右”运动以后，在新闻摄影界，已经出现像贾化民这样熟悉批判者的话语方式与行文逻辑，并懂得如何利用这一点来规避自己风险的人。

正如洪克、舒野等同志文章里所说的那样：“在全国整风即将结束的今天，他仍写出这样观后感的文章，就显得更为严重。”

贾化民说自己的灵魂深处，潜伏着唯美主义倾向，对图片的看法，一贯有一个公式，就是除了图片的主题思想以外，总是要从光线、构图、层次、动态方面去要求。当然，在正常的情况下，这种要求是对的，通过艺术表现政治也是完全正确的，问题是自己有时忽略了内容而单纯地去追求形式，因而“对某些图片的看法上形成了纯艺术的观点”。

针对同事们的揭发，贾化民承认，自己在拍照时，出现了“不适当地追求形式”，出现了组织加工，玩弄技巧，个别图片甚至发展到了“客里空”。

正因为这样，才出现了自己“观后感”里“两句最荒唐的话”：

1. 在全部展品中，还选不出一张思想性和艺术性统一的图片。
2. 这样一些题材很难拍，因为题材本身存在着一定的局限性。

对此，贾化民反问道：

什么是思想性和艺术性统一的作品呢？

思想性和艺术性两者之间的相互关系又怎样划分呢？

用什么尺度来衡量呢？

至于彼时那些问题的提出，此刻，贾化民得出结论说，“显然是荒谬的”。当初一念之间，那个“贾化民”为何会提出这些问题呢？为何会有这些独立的思考呢？贾化民退回到了可以免除思考之劳的简明论断、口号里：

衡量一件作品的标准只有两个：第一是政治的，第二是艺术的。

与批判、揭发者一样，贾化民本人也把自己观点的出现“背景化”，甚至还提供了更为合理的历史逻辑来：

因为我是出身于剥削阶级，并没有参加过什么劳动。解放以来长期受着资产阶级报纸、画刊，和帝国主义影片的影响，自觉地或不自觉地接受了那些“华而不实、耸人听闻”的坏东西，这就是同志们所说的：在我身上存在的资产阶级毒液比较深厚的原因。

解放以后，自己又放松了对自己的思想改造，因为怕痛，所以也就迁就了这些错误观点而保留到今天。

提高到原则上来认识，这是立场、思想、感情问题，因为我的立场、思想、感情到现在没有得到很好的解决，所以就必然要暴露出一系列的错误思想。

如何解决这一问题呢？贾化民借用批判者的话语，给出答案。

作为一个新闻摄影工作者，必须具有高度的政治热情

和劳动人民的感情，以及从艰苦中锻炼出来的革命人生观。

贾化民再一次检讨了自己缺少这些“最本质而又最主要的东西”，所以“自己的观点就必然有问题”；而立场观点不同，对于同一事物就会有截然不同的看法，错误的“观后感”正是这样产生的。

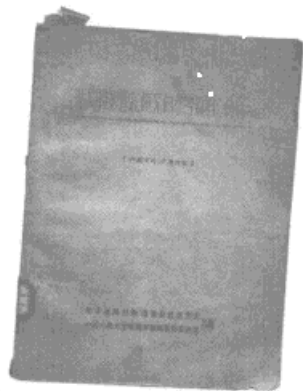
在这篇“自我检讨”中，贾化民几乎一一列举出批判者姓名，并全面认可他们对自己的“分析和批判”。他表态道：

希望同志们帮助我分析批判，我觉得自己有信心，虽然有错误，但是我愿意向这些错误思想作斗争，在这次伟大的整风运动中把它清洗干净。

只有这样，才能鼓足干劲，力争上游。

这篇检讨可谓深刻独到而又周全，并且合乎时宜，但正因为如此反而引起了“讨论”组织者——中国摄影学会相关人士的警觉，“贾化民同志的自我检查”编者按中称：

从检查中看来，贾化民同志对图片的思想性和艺术性的关系是否已从根本上端正了看法？对他那资产阶级的摄影艺术观点所引起的一些错误是否已有深刻的认识？仍值得研究。



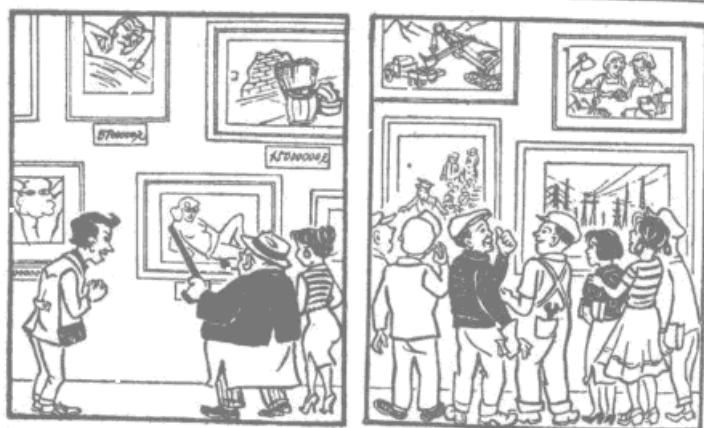
2003年，北京报国寺旧书市场，这本油印的内部出版物被放置在一堆1元1本的地摊上。



第四章 叛逆者失踪

影展面貌大改观

兰建安



解放前

解放后

人来人往的历史，
耐心地等待着被侮辱者的胜利。

[印度] 泰戈尔《飞鸟集》

人生两途

作为“摄影批评家”，戴戈之在1957年9月，也就是他本人32岁以后就失踪了。具体地说，失踪时间是在1957年9月11日与13日，新华社摄影部与中国摄影学会召开的揭露戴戈之反党言行“说理斗争辩论会”之后。

“摄影批评家”，是当年的批判者送给戴戈之、含有贬损意味的帽子。在当年新闻摄影界众多被指责对象中，这也是最为稀罕、特别的称谓。

50年来，中国大陆摄影界的绝大多数人对当年戴戈之的摄影思考毫不知晓，更对“说理斗争辩论会”以后的戴戈之一无所知。2006年冬日，81岁高龄、白发苍苍的戴戈之在北京黄亭子自家狭小的书房内也发出了同样的感叹：“摄影界还有那样多批判过我的文章，我一点都不知道，一篇也没看过。”

鉴于此，寻访当年具有独立思考精神，并因此遭难的戴戈之更为重要。

自思想史、摄影史的角度，他“全面、系统”（批判者语）地思考了哪些基本问题呢？他的这些思考意义何在？

1925年，上海。优雅从容的资本家生活。

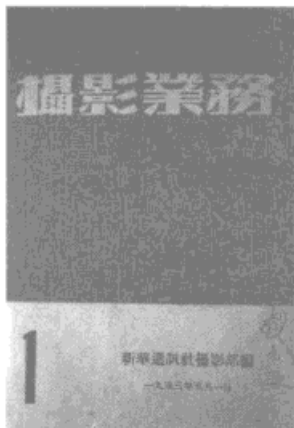
一个叫戴戈之的男孩就诞生在这样的家庭里。除了上海的生意外，这家的男主人还是杭州丝绸业响当当的大老板。

良好的家庭环境中，童年、少年时代的戴戈之快乐地成长着。在这样的家庭里，传统教育与新式教育并行。

但这样的日子很快就有了变故：父亲英年早逝，家道中落。小学毕业，初中仅仅上了一年的戴戈之辍学了。

从一个生活在大上海的资本家小少爷，到一个失学少年，再到以学徒工的身份进入杭州父亲曾经拥有的丝绸厂，年少的戴戈之第一次尝到了人世间的酸楚与无常。

但长大成人的戴戈之并没有逆来顺受。1945年10月，也就是他20岁那一年，他考入国民党在东南地区发行的地方性党报——《东南



《摄影业务》第1期
1953年5月1日第1期
(戴戈之先生个人收藏)



1951年5月1日，
上海人民广场一角。

戴戈之\摄

资料来源：

新闻摄影局资料

日报》^①。

在这家善于经营管理的报社内，学过会计知识的戴戈之很快就脱颖而出，做了会计科科长，成为受人尊敬的经营管理人才。

在报社这样的环境里，戴戈之逐渐开始对新闻产生了兴趣。于是，从练习生到校对，他最终进入编辑部，幸运地被分配跟着一位名记者学习业务采访。戴戈之与新闻摄影的关系也正是从这个时候开始的。

因为自己有台照相机，在采访过程中，戴戈之除了被要求做文字报道外，同时还在做摄影报道。这个对工作充满热情与好奇的年轻人，整日身背照相机、手拿笔记本，奔波在采访一线。那位名记者的工作方式、采访作风对他的影响很大。

1949年5月3日，国民党《东南日报》停刊，部分人员并入5月9日创刊的中共浙江省委机关报——《浙江日报》。1949年年初就加入共产党地下组织的戴戈之，便很快投入到新报纸的工作中来了。他的文字兼摄影采访工作，没有因为政权的更迭而中断。

1952年，戴戈之私人拥有的这台照相机再次成为改变命运的因由。此次转折，也是戴戈之的命运在1949年以后，第一次与“运动”联系起来。

1952年1月1日，毛泽东在元旦团拜会上致词，号召全体人民和一切工作人员一致起来，大张旗鼓、雷厉风行地开展一个大规模的反对贪污、反对浪费、反对官僚主义的斗争，把旧社会遗留下的污毒洗干净。为落实讲话精神，1月4日，中共中央发出《关于立即限期发动群众开展“三反”斗争的指示》，要求各单位立即抓紧“三反”斗争，缩短学文件的时间，召开干部会，限期展开斗争，送来报告；违者不是官僚主义分子，就是贪污分子，不管什么人一律撤职查办。“指示”发布以后，“三反”斗争在各地进入高潮。这个月的26日，中共中央再次发出《关于在城市中限期展开大规模的坚决彻底的“五反”斗争的指示》。“指示”要求在全国一切城市，首

^① 戴戈之早年投身的这张报纸命运多舛。其前身为1927年3月创刊的国民党浙江省党部机关报《杭州民国日报》，1936年6月16日改用本名。1937年11月19日迁金华出版，杭州版因日军进犯于12月22日停刊。1941年4月日军进犯浙赣，金华版迁丽水、云和出版。1942年8月另出福建南平版。1945年10月迁回杭州出版。此刻，报社招兵买马，戴戈之也就是在这个时候考入的。

这张报纸1946年6月16日创办了上海版，是为总社。1949年杭州版于5月3日、上海版于5月27日停刊。

先在大城市和中等城市中，依靠工人阶级，团结守法的资产阶级及其他市民，向着违法的资产阶级开展一个大规模的坚决的彻底的反对行贿、反对偷税漏税、反对盗骗国家财产、反对偷工减料和反对盗窃经济情报的斗争，以配合党政军民内部的反对贪污、反对浪费、反对官僚主义的斗争。

正是在这样特殊的背景下，戴戈之——这个前资本家少爷，又回到了他曾经留有温馨与失落记忆的上海。此时，这个民族工商业者集中的重镇，大规模的“三反”、“五反”运动正如火如荼。

这次回到上海，他是来参加“三反”、“五反”斗争报道的。上海的报道由新华社统一管理，参加报道人员由华东（局）地区各新闻机构抽调来沪。戴戈之被分配在摄影组。除了具有文字、摄影两方面的才能外，他个人拥有的那台照相机到底在此次抽调中起了多大作用呢？此事已无从考证。但是，他被编入摄影组这一事实足以说明，新华社负责挑选来沪报道人员的官员，看中的是他的新闻摄影才干。

这一临时报道任务结束后，上海再一次成为戴戈之命运的转折地：他被来沪参加报道的新华社摄影部摄影记者曹新华、刘庆瑞看中，经两人举荐直接由《浙江日报》调入位于北京的新华社摄影部工作。由此，戴戈之成为1952年4月成立的新华社新闻摄影部的专职摄影记者。

如果只抬头拍照，而不低头思考，老老实实完成组织上交给的任务，把自己仅仅定位于一个“干活”的，总体上说，一个摄影记者还是可以躲开后来几十年的各种运动，袖手成为一个事不关己的旁观者。1952年进入新华社时，戴戈之似乎也会沿着这条路走下去。

这一年的10月，受部门领导指派，新华社摄影记者戴戈之踏上了开往东北的列车，去那里采访。

此行，戴戈之的任务是在哈尔滨采访拍摄苏联政府向中方移交的“中长铁路”。可是，到达哈尔滨后的第二天，戴戈之的哮喘病犯了，并且严重到必须住院治疗的程度。戴戈之委托他人向总社拍回电报，说明情况。经同意，他放弃了自己新华社摄影记者生涯中的第一次采访，住进了医院。

异地他乡，北国风高。一住就是一个月。

病愈回京，戴戈之被告知：他的职业摄影记者生涯结束了。

如果不是去哈尔滨采访的过程中生了病，戴后来的生活完全可

能是另一个轨迹：做个摄影记者东奔西走，与一波又一波的政治运动若即若离，直到单位开“光荣离休”欢送会回家养老。

但这个原本对新闻摄影并没有兴趣的年轻人却被推上了另外一条路。那一次采访生病，使他离开了摄影记者岗位，被安排在后方做新华社摄影部《摄影业务》的编辑。

而这恰恰只是戴戈之命运戏剧性的一幕。



戴戈之参与编辑的《新闻摄影》杂志及其前身



觉 醒

20世纪50年代，在无产阶级新闻摄影理论体系的建构过程中，逐渐把“社会主义现实主义原则”奉为新闻摄影拍摄的最高准则^①；“新闻摄影是阶级斗争的工具；政治永远是第一性的，新闻摄影的特点是第二性的，新闻摄影的特点必须服从于政治的要求”^②成为新闻摄影理论与实践的绝对标准。

这一切，被当作了社会主义新闻摄影事业的必然逻辑来看待。1957年，“反右”运动开始以后，这一领域内，任何违背或不按此逻辑思考行事的叙述方式，都被视为离经叛道，直接斥之为“资产阶级新闻摄影观”。

自1953年5月1日《摄影业务》创刊以来，戴戈之就是这一阵营中的核心人物。在新华社摄影部，他任责任编辑主编的刊物《摄影业务》，见证、实践着这一过程。

刚刚接手刊物时，戴对于摄影理论，乃至新闻摄影本身“并没

^① 社会主义现实主义，这一概念被奉为苏联文学的创作方法，最初产生于1932年。1933年便传入中国文学界。1949年以后，新中国文学界开始把“社会主义现实主义”确立为整个文学艺术创作和批评的最高准则。自1953年开始，摄影界开始引入这一概念，并逐步确立为新中国摄影创作的最高原则。1958年的全民“大跃进”高潮中，毛泽东提出：“革命现实主义与革命浪漫主义相结合。”摄影界，包括新闻摄影界一些人迅即套用了这个口号，作为新闻摄影采访的原则。

总的看来，新闻摄影界使用“社会主义现实主义”这一口号仅仅停留在官方话语及批判表态上，在新闻摄影实践中并无多少影响。

有关“社会主义现实主义”在中国的流布，参见汪介之《回望与沉思——苏俄文论在20世纪中国文坛》北京大学出版社，2005年6月第1版，第163—183页。

^② 显然，1982年7月，由新华出版社编辑出版的《摄影理论与实践》一书，已经与时俱进了。

“这些文章在选编过程中，我们仅仅作了一些小的改动。”这样的“出版说明”表明了编者诚实的态度，但与当年第一次发表时的原文相对照，诸多“小的改动”，已使得50年后的研究者若以这本书作为研究“我国摄影事业的发展概况”，便会发生诸多误读。

1960年3月，由新华出版社新闻摄影编辑室编辑出版的《新闻摄影与摄影记者工作》（内部发行）一书，其中收入的四篇论文分别发表在《摄影业务》和《新闻摄影》上，内容提要中说明，“这次付印以前，经作者作了一些补充和修改”。

与第一次发表的原文对照，这个版本所作的“补充和修改”不大，也没与当年的语境脱离，可以作为研究参考用书。

不过，从研究1949年以后新闻摄影话语变迁的角度看，这些“小的改动”、“一些补充和修改”倒是很有意义。

有什么兴趣”，“认识也很肤浅”，仅有的一点知识“也都是肤浅、原始、自然的看法，根本谈不上什么理论”。戴描述说，当年的新闻没什么水平，摄影更没有什么水平。但，既然因身体状况当不了摄影记者，组织上又分配了自己干这件事，“那还得认认真真看点美学、文艺理论方面的书籍”。

戴成为这本刊物的责任编辑，开始时就他一人，负责组稿、发稿，甚至是最后送到排字车间。刊物也没有编委会。一段时间过后，鲁学智成了他的助手。

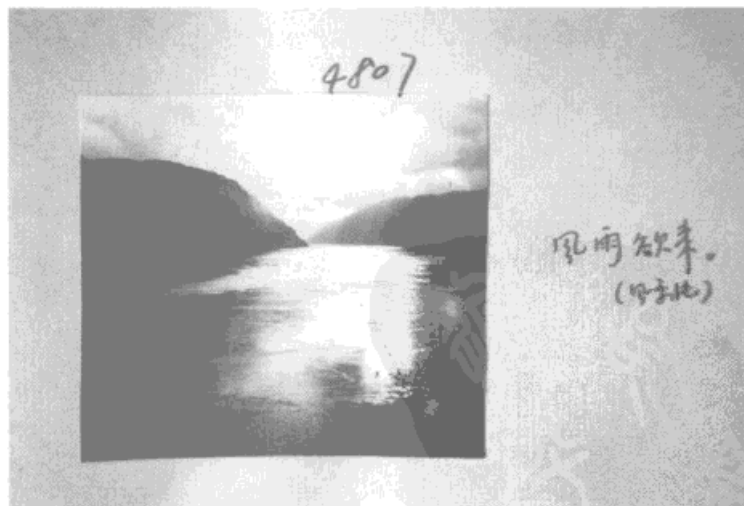
作为一本内部发行业务刊物的编辑，戴戈之描述自己这段时间的性格特征是“内向、不爱说话，但比较自信”。

显然，其后的两年间，戴戈之的工作得到了认可。1955年，他走进了摄影权力的核心层——因筹备成立“中国摄影学会”，他被选为石少华的秘书。从三年前的《浙江日报》记者，到这样的位置，戴戈之的人生轨迹不停地被改变着：一帆风顺，春风得意。在上世纪50年代那些激越、浪漫、充满诗意的日子里，戴戈之惬意地享受着命运的馈赠。

作为石少华的秘书，戴的主要职责是为学会的筹备开展工作，为公务繁忙、应酬颇多的石少华撰写发言稿。这期间，戴戈之还为石少华起草、修改了不少理论文章，成为石的笔杆子。

直到此时，中国大陆社会主义新闻摄影理论体系建立的诸多工作都有了戴的参与。由于这一领域内石少华的绝对权威地位，戴戈之为体系建构所做的努力也一并得以实现。

但恰恰是在这一过程中，内向而又自信的戴戈之开始了独立思考，并以自己的方式对摄影（包括新闻摄影问题）进行了描述，而



风雨欲来
贾化民\摄
资料来源：

《中国青年报》图像库

他“叛逆”的过程也正可从这里追溯。在那些亲自参与制造的政治正确、标签到处张贴的宏大、空洞话语背后，他开始思索起摄影（包括新闻摄影）业务的基本问题，并进而撰写起独立的摄影评论文章。^①

这一自觉的过程，被戴戈之表述为“不愿违背自己内心真实想法”的结果。

戴最初独立思考的路径显然避开了那些宏大、空洞的话语，他在新闻摄影最基本的标准方面——也就是新闻摄影的特点方面表达了自己的看法，提出从“图片特点”、“表现方法”入手，来克服新闻摄影报道中大量存在的、因片面强调“政治第一”而忽略新闻摄影特点造成的“公式化、概念化”毛病。他的出发点仍是，只有充分考虑新闻摄影过程中的“图片特点”、“表现方法”、“画面结构”、“观着秩序”等问题，才能更好地为政治服务。^②戴戈之并没

① 戴戈之主要文章索引：

《深入生活，体会生活，克服图片报道中的公式化和概念化》，《摄影业务》，1954年第13期，第16—22页。

《一组不用形象说话的图片》，《摄影业务》，1954年第14、15期合刊，第36—42页。

《摄影中的组织加工和补拍等问题——追述苏联“星火”杂志记者巴里切尔曼茨同志的谈话》，《摄影业务》，1955年第1期，第39—41页。

《问题在哪里》，《摄影业务》，1955年第11期，第29—36页。

《关于新闻摄影特点方面的发言》，《学习通报》，1955年第8期，第3—4页。

《新闻摄影——摄影艺术的战斗载体》，《报纸图片工作》，1955年第1期，第16—17页。

《要表现人物的个性》，《摄影业务》，1956年第6期，第32—41页。

《谈谈业余摄影》，《文艺学习》，1956年第11期。

《记中国摄影学会成立大会》，《中国摄影》，1957年第1期，第9—10页。

② 戴戈之自新闻摄影最基本的标准方面思考问题的方式，超越了他的那些高喊政治口号而疏于业务钻研的同行们。他的思考与以下列举的西方现代摄影评论中的第一点类似、吻合。没有资料显示，当年指责其拥有“资产阶级思想”的人，了解这些问题。

西方现代摄影评论提出了一系列明显不同的问题：一、在最基本的标准方面，摄影评论提出一幅照片是好还是坏，成功还是不成功，照片是否制作得精美、感和漂亮，和其他类似的艺术评论一样，目的是对一幅照片的质量给予比较正确的评价，以及更好地了解一幅视觉形象，对之作出反应的不同方式。二、研究大量的重要摄影作品，例如，一位摄影家的毕生作品，或从事一项纪实计划所拍摄的照片，以及试图在最广泛的意义上估计它的价值或最重要的意义。三、谋求了解摄影作为现代文化中视觉联系的一种体系是如何起作用的。（转引自《美国ICP摄影百科全书》，中国摄影出版社，1992年版）

还有一个问题。戴戈之从“图片特点”、“表现方法”、“画面结构”、“观着秩序”等方面，对新闻摄影照片进行描述、分析的尝试，在当年也属新鲜，并不被许多人理解，甚至被当作异端。通过文本分析，不难看出，当年批评者与被批评者自说自话的情况时常出现，很多时候，双方谈的根本不是一个层面的问题。当然，在“反右”运动以后，只有批评者的声音，而无被批评者的声音出现了。

戴在当年是孤独的。1964年，他在河北唐山柏各庄农场被强迫劳动的第五个年头，美国纽约摄影国际中心（ICP）摄影部主任约翰·萨考夫斯基在其新著《摄影家的眼力》一书中，提出了被称之为“分析照片的最重要的形式主义的方法”：任何照片都可以从五个方面——细节、画面、最佳拍摄点、时间和事件本身——以及他们之间的关系加以描绘。只是二人无缘相见，并进行有价值的业务争论。有意思的是，戴的新闻摄影观点也被说成是“为艺术而艺术的形式主义”。

赶麻雀（书影）
王玉山\摄
资料来源：
《1958年摄影艺术选集》
人民美术出版社
1959年12月第1版



有否认新闻摄影为政治服务——这一新生政权的强烈诉求，而是把问题颠倒过来，进行表述。^①

戴进而提出，只有把艺术修养和技巧提高了，才能克服公式化和老一套。

由此而来，戴戈之就新闻摄影、摄影、摄影展览、摄影组织、摄影的国际交流等多方面问题提出了自己的看法。

^① 对于这一点，“反右”运动中批驳戴戈之观点的人，指责他试图放弃政治第一或新闻摄影为政治服务的功能。2006年11月间，本书作者对戴戈之的访谈过程中，他多次反问：那个年代，放弃“政治第一”的要求可能吗？自己从未想过这种可能。

有关这一点，戴戈之曾有过这样的表述：

我们的新闻工作者，由于直接参加了革命斗争，所以记录了我国人民在革命斗争中那些富有历史性的英雄事迹。

一些人认为新闻摄影只要从政治上来考虑就已经够了，而对于艺术性问题却考虑得不够。这是错误的。现在应该多考虑一些艺术问题了，提高了艺术水平能更好地为政治服务，那些公式化、概念化的作品大家都不喜欢看，是起不到充分的政治影响作用的。

“反右”以后，针对这一点，戴的同事批驳说：

戴戈之的这些话，并不能说明他把新闻摄影的政治性和艺术性做了很好的结合，而是用这些引人醒目的字句，掩盖了他那些反动的艺术观点，并在不知不觉中输送给读者。他在文章中强调了艺术形象的感人力量，却把新闻摄影的政治作用，贬低到了极次要的地位。

经过这几年来探索和研究，大家已经看出，当前阻碍我们的报道质量不能很快提高的原因，并不在于表现技巧，主要的是我们记者的政策思想水平还不够高所造成的。

但是，戴戈之却无视事实，不但不强调记者应该大力提高政策思想的水平，反而在维护自己的观点时，否定了新闻摄影的政治性和思想性，顽固地主张用艺术的标准来要求新闻摄影，不顾新闻摄影在宣传工作中独特的作用和特点。

沒有目的的目的

——美国“生活”杂志记者在苏联的两个镜头



“不看建設成就……”



“还是看看垃圾箱吧！”

(苏) 納·利索戈爾斯基作



想抄近路的野心家

“反右”运动开始以后，戴戈之的思考路径，被当作了“从个人主义野心出发”，而走的“近路”。批判者声言：

由于从个人野心出发想当摄影批评家，所以他就必然不能踏踏实实下工夫、做学问，而是时时刻刻想抄近路。

批判者以自己强加于被批判对象身上的罪名——“从个人野心出发想当摄影批评家”作为论证的前提，未加推理，便直接把未经证实的结论强加在了对方身上。虽然处处运用歪曲论证，但在当年却十分受用：不要对你讲理，不要对你讲有节制的话，只要把流行的大帽子加在你的头上，定会置你于死地。

在集体主义至上的情形下，说你抱有个人主义理想；在社会主义现实主义标准奉为准则的情形下，说你在搞资产阶级形式主义那一套。运用这种简单的二元对立思维模式，把话说绝，再加之习惯性的贬损之词，这都将更容易唤醒受众强烈的爱憎情感。新闻摄影——这个新生领域内，这些直接移植的、其他领域内的论战模式及一边倒的批判文字，让后人得以窥见 20 世纪 50 年代中国大陆传播领域生活的另一方面。

从以下这句话可以看出，戴戈之提出的新闻摄影最基本标准问题，是如何被无限制地引申与歪曲的：

他把做摄影批评家当作一条得到个人名利的近路，认为在政治方面不如老同志，在技术方面不如老专家，想在艺术方面超过去。

进而，更有人提出戴戈之想做“摄影批评家”、“企图开垦摄影艺术理论这块处女地”的“野心”，是其资产阶级立场没有改变、个人主义思想没有克服的必然结果。他被“揭露”出来的问题包括：不肯彻底钻研艺术理论，只是卖弄艺术名词，拿一些形式上的东西来吓唬人；在解释新闻摄影的问题上，脱离实际工作，闭门造车，把那些形式主义的艺术观点，强加到新闻摄影上来。

他对新闻摄影的看法，必然和党所规定的新闻摄影的基本路线不同。他所走的近路，必然要变成背离党的原则的歧路。

当“党所规定的新闻摄影基本路线”遭遇有限度的不同声音，甚至仅仅是有出入的表述的时候，正常的不同看法，包括那些还未成形的学术纷争是如何被上纲上线的呢？作为个人，特别是党员个体，当被指责为与强大的党做对的时候，甚至被说成走到作为群体的人民大众的对立面的时候，其个人命运会如何呢？

戴戈之走上了歧途？还是新闻摄影走上了歧途呢？

南辕北辙

戴戈之从具体的操作层面提出，新闻摄影中普遍存在的公式化、一般化缺点，关键在于摄影记者没有掌握好表现方法。^①

^① 对于新闻摄影报道中出现的“公式化、概念化”问题，戴戈之提出：“新闻摄影不能报道所有的政治运动，否则就是公式化、概念化。”

在对戴戈之进行有组织的批判期间，有人强调：“我们只能从政治上考虑要不要报道，不能强调适合不适合图片报道。否则就是脱离政治。”

他由此推断出：戴戈之从“生活作风”到“业务思想”完全是资本主义的。

与这一推断相呼应，批判者又对戴戈之观点的危害性作出进一步推论：

戴戈之为我们报道过多地追逐“不适合用图片来反映”的各项政治运动而感到厌烦。

戴戈之以种种论据、形形色色的理由来强调不适合于图片特点的东西，我们就不应该去报道；应该强调艺术技巧，才能更好地为政治服务；要求人们从一件作品中去看作者所运用的独到的“匠心”等等。

他这些观点几乎渗透在他所有的“论著”中，长期以来，在新闻摄影的业务思想上，形成了一股逆流，冲击着党所确立的新闻报道原则。

戴戈之疾呼：“我们受一套现成公式的束缚，已经到了何种严重的境地！”

对此，批判者的解读是：

戴戈之把我们新闻摄影报道工作的巨大成就一笔抹杀，总称之为“公式化”、“概念化”，“大家都不喜欢看”，把我们工作的现状和前途，形容得异常暗淡。

在我们的工作中的确还存在着缺点，公式化和概念化的作品并没有在我们大量的报道中绝迹，群众不喜欢看的照片也是有的。但是这些缺点我们是可克服的，而且也正在克服，绝不能因此使我们迷失方向，丧失信心，用资产阶级的标准来改革我们的工作。

戴戈之提出：“只有把艺术修养和技巧提高了，才能克服公式化和老一套。”批判者虽然也承认“我们的报道质量不能很快提高”，但原因却并不在戴所说的所谓“表现技巧”方面，他再一次把实际工作的业务、技术问题归结为“主要还在于我们记者的政策思想水平还不够高所造成的”。

早在1953年，许多同志就开始为我们新闻图片报道质量为什么不能迅速提高进行了探索和研究，那时，大多数同志都认为是由于记者在执行采访任务时，领会党的政策不够，没有从思想上深入到工农兵的生活中去，因而没有从广大群众中挖掘出生动而丰富的题材。总的来说，就是报道思想不够明确。

大家已经看出，当前阻碍我们的报道质量不能很快提高的原因，并不在于表现技巧，主要还在于我们记者的政策思想水平还不够高所造成的。

如果仔细研究一下，如果不为习惯了的想法所蒙蔽，我们会发现，很多照片中的人物形象是没有生气，缺乏表现力和不能吸引人的；我们会发现记者总是选择了很便捷的道路去表现人物。那些社会主义建设道路上的尖兵，代表着时代的旗帜和祖国的先进人物——在我们的照片中却表现得那么苍白无力。

提高新闻图片质量的关键，是如何改进表现方法。^①

在报道上确认“政治第一”原则之后，摄影记者怎么做呢？

前提解决以后，戴戈之提出，因为采访任务都是领导指派的，此刻，如果仅仅从政治要求出发，而不首先考虑图片的特点，让图片报道做适合它做的事情，就不能达到报道的目的。^②

戴进而提出，使用一样工具，只从主观愿望出发而不考虑他的性能，一定得不到预期的效果，而不顾政治效果的政治要求，实际上只能是主观主义的要求。新闻图片是用形象说话的，因而摄影记者应该提高艺术修养，在艺术问题、表现方法问题上下些工夫，否则，报道思想再明确，再深入实际，收获也不会大。

戴戈之在不同场合，包括他负责编辑的刊物《摄影业务》及平

^① “这里，戴戈之完全否认了新闻摄影报道的指导意义，把新闻的指导性和艺术的感人力量对立起来，有意地贬低了新闻摄影的政治性。”

还有人把戴戈之的观点解读为：他一再强调的“图片特点”与“表现方法”，实质上是否认新闻摄影为政治服务。戴戈之披了一件“马列主义”的外衣，在这件外衣的掩盖下贩卖资产阶级的私货。

针对戴戈之提出的具体问题：“画面结构要有条有理，找不出任何多余的东西，在复杂的结构中点出多余的东西。”批判者则辞不达意地祭出了“新闻真实性不可侵犯”原则：

如果拍摄条件受到限制，不可能达到预期的理想境地，那只能对表现主题必须具有的主体物给予尽量的重视，过高的画面要求只得求其次，这种情况是每个记者在实地采访中都会碰到的，而不少好的新闻照片，也不能完全避免这种现象。

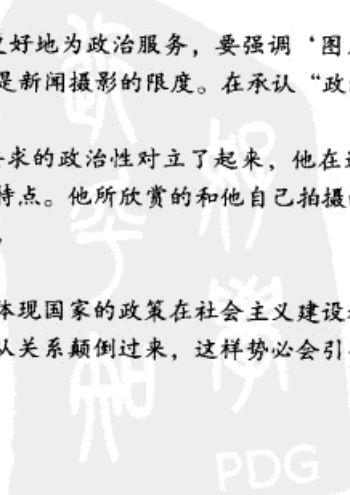
这是新闻的特点和真实性不可侵犯的原则所决定的，如超过这个限度去要求“构图严谨”，“画面结构有条有理”，那只有引导记者去“客里空”，动摇新闻必须真实的原则。

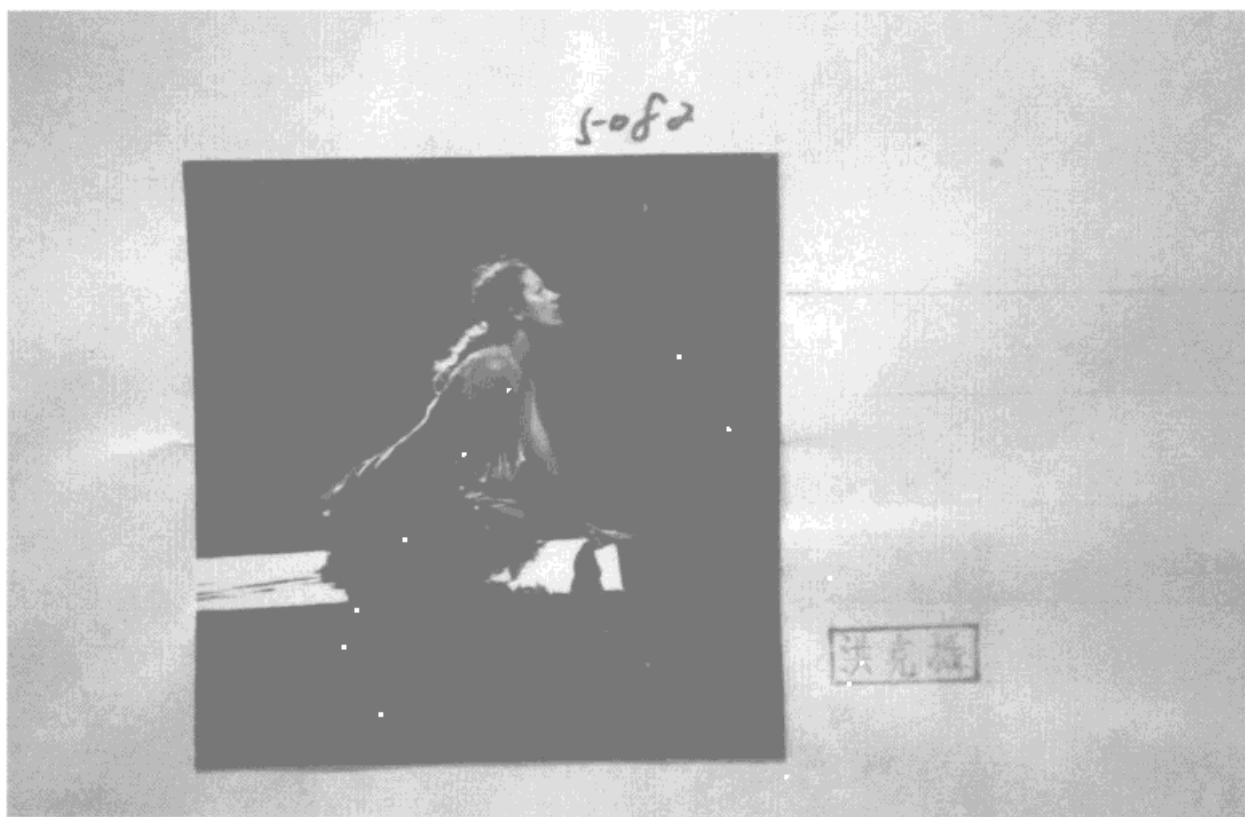
^② 有关新闻摄影中“图片特点”问题，戴戈之认为：“为了更好地为政治服务，要强调‘图片特点’的重要性。”“照片的表象现象，却只限于表面现象的一个瞬间”，这就是新闻摄影的限度。在承认“政治第一”的前提下，这些纯属业务诉求的话被陈正青解读为：

戴戈之把他所说的“图片特点的重要性”和党对新闻图片所要求的政治性对立了起来，他在这个地方不止“强调了一下”，而是一贯地强调只注意形式而不顾内容的所谓图片特点。他所欣赏的和他自己拍摄的图片，都充分地表现了他这种为艺术而艺术的、空虚的、颓废的资产阶级思想。

有人更是对此作出富有想象力的引申：

他不首先服从报道的要求，鼓励记者去深入生活，通过报道来体现国家的政策在社会主义建设和人民生活中的巨大影响，而是首先从形式上去推敲、玩味，把内容和形式的主从关系颠倒过来，这样势必会引导大家去走为艺术而艺术的路。





20 世纪 50 年代图像资料中，难得一见的另类照片。
拍摄内容为国外艺术团访华演出。1958 年。

洪 克 \ 摄
资料来源：
《中国青年报》图像库



时业务讨论时的发言中表达的这一观点，“反右”以后，被他的同事斥之为“和我们人民的新闻摄影事业必须首先从政治上来考虑，从阶级性出发的根本原则背道而驰”。

同事把戴戈之提出的、本该进一步讨论的业务问题又拉回到了起点，在要不要强调“政治第一”——这一戴戈之已经认定的问题上，开始表态：

我们强调政治，是因为新闻摄影是党的政策的宣传工具，是党的政治工作的一部分。党的政策和阶级路线在执行时，必然会在实际生活中引起复杂的斗争，我们新闻报道的任务就是要反映这些在实际生活中各种矛盾的解决，各种运动不断解决的实际状况。

该文作者对新闻摄影的功能“党的宣传工具——政治工作一部分”的定位，与戴戈之所言说的“新闻摄影”就已经是两个概念，一个自功能角度把新闻摄影直接定位于政党的宣传工具，另一个试图从新闻摄影本身，即从影像语言本身出发，来强调如何更好地运用新闻影像语言为政治服务。从一开始，批判者与被批判者就开始了自说自话，南辕北辙：批判者更多的是自宣传功能的角度谈“新闻摄影”问题，而戴戈之却从新闻语言特征本身来谈论“新闻摄影”。

进而，批判者对“新闻工作者”的身份进行了描述：

人们把新闻工作者称之为政治尖兵，是党和人民的耳目喉舌，是社会舆论的代表，是真理的传播者，是新生活的鼓舞者。

在这一包罗万象，集大成，甚至相互矛盾的身份表述中，作者甚至没能遵从自己设定的逻辑，新闻工作者作为政治尖兵、党的耳目喉舌，甚至包括新生活的鼓舞者，这样的身份，在某种程度上可以作为“党的政策的宣传工具”，成为“党的政治工作的一部分”，完成为党的利益服务的任务。但是，当新闻工作者的身份成为“社会舆论的传播者”、“真理的传播者”时，在某些场合，两种不同类型的身份就可能会发生冲突。

当执政党的意愿与社会公众的诉求一致、与真理接近时，两种类型的身份不会发生冲突，反之，则不然。戴戈之正是在这一问题上与上述等人的观点发生了冲突。50年后，戴回忆说，自己的自觉

正是由此开始。

在接下来的论述中，批判者又在某种程度上模糊了自己对新闻摄影功能的定位，而又不再一味地强调“政治”。他认为，记者在确定新闻摄影报道题材时，就必须选择有普遍兴趣的，和大多数人的利益有关的，对人民群众有教育意义的问题来报道，不是首先考虑到艺术表现的形式，决定哪些问题应该报道或不应该报道。

在此，批判者又偷换了论题。戴戈之提出的问题是“新闻摄影如何更好地服务于政治”，亦即摄影记者如何更好地运用“表现方法”、“形象语言”来为政治服务，在批判者的表述中，戴的言论却成了“首先考虑到艺术表现的形式，决定哪些问题应该报道或不应该报道”。

原本一个值得探讨的新闻摄影操作层面的技术问题，在以被偷换了的论题作为论据过后，批判者追问道：“政治第一，还是艺术第一？”

结论当然很可怕。

戴戈之这些年来，以强调艺术、强调图片特点等问题作掩饰，妄图改变我们新闻摄影的方向，使我们的图片报道摆脱思想性、阶级性，以艺术标准来衡量新闻摄影这一党的宣传武器的作用等等这些论调，绝不是推动我们前进，也不是鼓励我们去提高新闻图片中社会主义的艺术性，而是要我们向资产阶级的艺术观投降，向人民新闻摄影事业挑战和破坏。

1957年“反右”运动中，这样的定性，足以把一个新闻摄影工作者推到万劫不复的境地。

祸端

无疑，这是一篇解读20世纪50年代摄影史的重要文本。1957年，刚过而立之年，年轻气盛的戴戈之在“大鸣大放”时写下一篇文章给中国摄影学会通讯——《放手、放手、再放手》。这篇来自中国摄影学会创办人之一，糅杂着观念之辩、具体事务之争、情绪之宣泄，无视人情世故、行内言说规则的文字，触怒了所有游戏规则

★我们即今是属于业余摄影爱好者，但“孤芳自赏”的时代早已过去了。

——黄翔(1959年)

的制定人及他们的追随者。

放手、放手、再放手

戴戈之

学会半年多以来做了不少工作，诸如展出郑景康和穗港澳摄影家的作品，出版《中国摄影》，组织参加波兰、丹麦的国际影展等等。

但这些工作能不能说明学会为繁荣摄影艺术创作做了很多努力呢？我看不能。严格说来，只能说是应付局面而已。两次展览，早在学会展览部定出计划以前，人家都已准备得差不多了；波兰和丹麦等国际影展，在学会成立以前，对外文化联络局和在京几个主要摄影部门都联合组织参加过。

那么究竟是什么东西阻碍着学会工作的进一步开展呢？我认为主要是学会领导上遇事瞻前顾后，顾虑重重，不肯听取会员群众的意见，大胆放手发动会员力量来进行工作。

我之所以批评学会工作到目前为止只是应付局面，不是说上面所说的这些工作对繁荣创作不起作用，并且我认为这些工作正是交流经验、繁荣创作和提高创作水平的重要手段，问题在于做得不够和没有主动地和有计划地去开展这些工作。拿展览工作来讲，像郑景康和穗港澳那样的个人展览和地区性展览就可以多多提倡。我们举办任何一次摄影展览，都可以听到观众的这种要求。是学会的经济困难、人力不足吗？这种展览既花不了多少钱，也不需要投入很多人，学会完全有这种条件。是摄影界拿不出东西吗？也不是，我们会员中可以立即拿出五六十张到一二百张作品的摄影家不在少数。^①那么，为什么人家美术界老

① 什么是戴戈之心目中的“摄影艺术”作品呢？

“我非常强调从一件作品中去看作者所运用的独到的匠心。”

对此，批判者反驳说：“戴戈之一贯主张‘艺术至上’，强调‘艺术家的匠心高于一切’，‘想象的艺术才是最令人满意的’，并且反对党对艺术的领导，反对衡量艺术作品的正确标准——政治标准和艺术标准。”

还有人挖掘了戴戈之的“灵魂深处”：“他所欣赏的和他自己拍摄的图片，都充分地表现了他这种为艺术而艺术的、空虚的、颓废的资产阶级思想。”

在美国生活7年，从事人像摄影，归国不久的一位同事则警告说：“按照戴戈之的观点去评价艺术，或依照这个观点去进行艺术创作，我们会离开党的总路线，违背社会主义现实主义的创作方针，堕落到资产阶级为艺术而艺术的泥坑里去。”

是很热闹，而我们总是那么沉寂呢？一句话，应该归咎于学会领导上顾虑太多，不肯放手去搞。什么旧作太多、思想性不强、作品不丰富、水平不高，有时甚至考虑到某些人的作品没有展出，某些人的作品就不应该先展等等，这些无形的戒律和清规形成了一种看来严肃，实际上是死气沉沉的空气，许多人恐怕连有这种想法也认为是荒谬的了。

应该承认，我国的摄影艺术的确还年轻，水平也不高，但正因为这样，我们才更需要互相观摩、互相学习，即使是一得之见、一技之长也应广泛地传播，作为滋养我们年轻的艺术发育、成长的养料。脱离现实条件去要求高水平，只会阻碍我们的提高。

实际上，我们只要能够打破清规戒律，上面这些数不清的顾虑是不必要的。如一个人的作品不够多，不够好，我们可以办几个人的联合展览，如果认为还不宜公开展览，也可以办内部观摩展览，展览的形式和方法是多种多样的。展览办多了，经常了，人家也不会看得太神秘了。何况有缺点、有毛病的作品拿出来大家看看、批评批评，对人对自己都有好处。

在选送作品参加国际展览和《中国摄影》的编辑工作中也限制太多。以个人名义参加国际影展，按理讲学会是没有权利加以评选的，为了要使以反映国家建设为题材的作品占一定比重，而硬把一些旧作品选进去，则更为荒谬。为什么这样做呢？理由是为了所谓“效果”。我认为要从我们参加一次国际影展的作品去反映我国的建设面貌，去追求所谓“效果”是幼稚的、教条主义的。难道我们老是把一些老东西作为法宝，以我们的眼光去代替许许多多作者的风格和特点，并以统一规格的东西送去效果会好吗？香港的摄影家们为什么在国际影展中获得这样高的成就？难道这种成就不是—种荣誉和效果吗？我想更大程度地开放我国摄影界参加国际活动的限制，让我国摄影界拿出更多、更好的作品去争取祖国的荣誉，这个效果我认为要好得多、大得多！

《中国摄影》的编辑工作也存在同样的问题，由于过多地照顾作品的题材，把一些报刊上已经用滥了的东西去搪

塞篇幅。我不反对，而且竭力拥护我们的刊物要用大量的篇幅去登载直接反映我们现实生活的作品，但是难道必须使每一期刊物降低水平以达到这个要求，而不能从几期刊物的内容安排取得平衡吗？

之所以产生上面这些问题，我认为同学会的领导机构不健全有直接关系。当学会成立之初，常务理事的分工和各个工作部门人员的安排是不够严肃的。这种不严肃表现在过多地考虑各个摄影部门之间的所谓“团结”，以及常务理事之间的分配“地盘”。这个责任我认为，主要应该让我们的理事会主席石少华来负，倒并不是在我们的常务理事中有任何争权夺利现象，但由于过多地考虑摄影部门的所谓“团结”，对工作的有利与否就考虑得很少了。当然，常务理事们也有不够负责的现象，个别常务理事只管把责任推出去，而对以后的工作究竟怎么样就不管了。

我们到底应该根据什么原则分配工作呢？是以工作的利益为准绳呢，还是把工作岗位看成是一种地盘呢？我想学会领导不会不知道我们的会员中有不少更懂得业务、更具备组织能力的人，为什么不能吸收他们进来为学会的工作贡献他们的才能呢？丢掉地位、级别等有害的观念吧！为繁荣我国的摄影事业，放手调动一切积极因素，现在该是时候了！

性格即命运？

同事之一对戴戈之的描述：

读书

他认为自己已能掌握马列主义的原则，近几年来读了几本有关文艺理论的书籍，自以为羽毛丰满，可以横行天下了。

写作

他以摄影艺术理论家自居，自称所写的文章具有“经典”味道。

PDG

编辑

他在编辑《摄影业务》这个刊物时，领导上决定的编辑方针他可以不去考虑；他不愿有编委制度，对“同人刊物”很感兴趣；他现在的工作是在比较了约束大小的情况下选择的；他写的文章是不愿别人修改的，最多也只能稍作文字修改，原意是不能动的。

★我们即令是属于业余摄影爱好者，但“孤芳自赏”的时代早已过去了。

——黄翔(1959年)

气味

戴戈之长期以来骄傲自负，目空一切，拒绝思想改造，把自己凌驾于组织之上，头脑中充满着取消派，无政府主义的思想。他身上是没有丝毫共产党员气味的。极端狂妄的骄傲自大。

与领导拍桌子

他心目中的组织不过是乌烟瘴气，漆黑一团，是分“地盘”争权夺利的腐朽机构；领导同志都是无能、不懂装懂的人；老同志文化水平低，不学无术。

他曾经因为×××同志没有按照他的意见修改一篇文章（×××同志的这篇文章中，强调了新闻图片的政治性的重要），他就向人说×××同志“不懂装懂”。

与领导同志争论一些业务问题，主要是讨论当前图片质量不高的最主要原因是什么时，他的态度时常是粗暴的，有时甚至拍桌子。

同事之二的描述：

以“摄影批评家”自居

怀着肮脏的个人主义野心，戴戈之在最近几年里，埋头于艺术理论的研究中，以“摄影批评家”自居，以纯艺术的资产阶级观点，写出了不少文章。在业务问题的讨论中，以新闻摄影报道必须强调艺术特点等否定政治的观点来与同志们抗衡，企图避开政治意义和政治作用，“赛”过那些老同志和老记者。

睥睨一切

戴戈之宁愿以“光荣”的孤立来睥睨一切，固守他那些错误的观点。

同事之三在 1957 年 9 月 13 日辩论会上的描述：

更系统、更全面

我反对照片要有思想性，只要给人一种美感就行；我反对摄影为工农兵服务；我攻击摄影学会的领导，说不懂摄影的人应该退出学会；我还反对过《中国摄影》的编辑方针，等等这些言论，我事先既没有同戴戈之商量过，也没有与戴戈之见过面，可是我的这些反党言论，却都得到了戴戈之的同意，并且戴戈之的言论比我的言论更系统、更全面。戴戈之是一个入党好几年的共产党员，他的言论竟和我这个反共、反社会主义的右派分子一样，实在令人不解。

摄影部和中国摄影学会揭露戴戈之的反党言行：

墙报上、会刊上、交谈中

整风运动开始后，戴戈之在摄影部的墙报上，中国摄影学会的会刊上，以及和一些同志的交谈中，针对党的文艺方针、党对摄影事业的领导，新闻摄影的报道方向和干部政策等等方面，进行了很多毫无根据的攻击。

结论——一位新闻摄影人在 20 世纪 50 年代末期，所得到的蔚为大观的“头衔”：

披着“摄影批评家”外衣的戴戈之；
以“摄影艺术理论家”自居的戴戈之；
可耻的反党分子戴戈之；
反党、反社会主义分子戴戈之；
丧失了政治立场的戴戈之；
自欺欺人的戴戈之；
辜负了共产党人称号的戴戈之；
披了一件“马列主义”外衣的戴戈之；
浑身散发着资产阶级臭味的戴戈之；
被资产阶级思想侵蚀的戴戈之。



上海市百货公司职工迎接“五一”节
戴戈之\摄

1950年4月，中国百货公司上海市公司第一门市部的售货员，为了搞好“五一”节大减价售货任务，正在制订工作计划。

资料来源：
《中国青年报》图像库

恶评之风

阅读部分半个世纪前新闻摄影从业人员书写的文字，对于21世纪的读者来说，该是一场心智的考验：充满陈词滥调的用语，僵硬、封闭的结构，简单的二元对立思维，一厢情愿的颂扬之词及主观故意的恶评等等，充斥于那些正儿八经的“新闻摄影研究”文章之间。

正常的学术批评，包括应用性批评与理论性批评都全然不见了，

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

196

满目所及多为恶语相向，上纲上线，置人死地而后快的话语暴力。^①

自1957年5月“反右”开始，这样的文字便逐渐占据了新闻业务研讨的正常空间，并在来年的“大跃进”中达到高潮。

但是，作为可以远观的历史文本，对当年的新闻摄影主流话语及行文模式，与思维逻辑进行拆解时，其间又充满着诸多引人深思的意味。更为重要的是，这类得以发表的文字，大多充满着膨胀的“革命”张力，与不容辩驳质疑的逻辑。

在一个以文字为载体、思维方式传统悠远，遵从“劳心者治人，劳力者治于人”的国度，被新闻界业内称作干活的、苦大仇深的摄影记者们，为了争得平等的地位，不只充当文字记者“带来的”这样的角色，许多时候展现自己才能的唯一方式就是像文字记者一样写文章。一些人甚至因此得到了能文能武、业务全面的好名声。

以文为贵。能够写一手好文章，一直是诸多有追求的摄影记者的心结。为此，部分人始终摇摆于二者之间不得安宁。

但一股突然到来的恶评之风，还是毫无征兆地刮过了年轻的新闻摄影界。虽然可以推脱为大环境使然，但是，把新闻摄影界自上而下的这类文字做全面分析时，还是会得出这样的行文“逻辑”来：

- A. 置换话语空间；
 - B. 南辕北辙；
 - C. 断章取义、主观歪曲；
 - D. 添枝加叶、胡乱引申；
 - E. 非黑即白，简单对立的二元思维；
 - F. 习惯性贬损、辱骂、人格侮辱及至话语暴力；
 - G. 揭发原罪，翻开旧账；
 - H. 把语录、口号当论据；
- 等等。

分析这些批判摄影界“右派”分子的文章时，还有一种现象值得注意，那就是批判者大都会把“右派”们那些存在于私人话语空

^① 一度任《纽约时报》摄影评论员的安迪·格伦伯格（Andy Grundberg），提出摄影批评有两条基本途径：应用性和理论性。应用性批评注重实用，直截了当，而且将目标指向作品；理论性批评则更具哲理色彩，尝试界定摄影，而且将影像只是作为阐明论点的范例来应用。

应用性批评倾向于新闻摄影；理论性批评则倾向于美学。戴戈之等人的思考也正是通过这两条路径进行的。

转引自特里·巴雷特：《影像艺术批评》（*Criticizing Photographs*），第6页，何积惠译，上海人民美术出版社，2006年11月第1版。

间的表述，端到台面上来，让其进入公共话语层面，以达到揭露其“本来面目”的目的。这使得被批判对象很快陷入尴尬境地。

这些私人化的表述，要么来自自信得过的人的检举，或自己的坦白、反省，甚至亲人的告发；要么是批判者的猜想，甚至主观捏造。对于公众来说，这种“揭露”方式非常有效，它瞬间瓦解了群众对那些罗列起来的罪名的怀疑心理，开始信以为真。

只有极少数人有辩驳的机会，纵然如此，他们的话语也难以进入公共话语空间；而他们的辩驳会再一次遭到断章取义的批判。大多数被批判者要么被剥夺了话语权，要么自己当真觉得走上了歧路，而觉得低人一等。对于绝大多数不了解真相的群众来说，此刻，他们已经“低头认罪”，被彻底“战胜”了。

当然，如果没有被批判者的辩驳之声，这些文章中，“右派”分子们的哪些话是在私人话语空间表述的，而哪些话又是在公共话语空间表述的，并不一定分得清楚。

被指定的：丁聪、陈怀德、苍石、何南、黄修一

摄影界并非戴戈之一人受到指摘。《人民画报》副总编辑丁聪、《人民日报》图片组组长苍石、《民族画报》编辑室主任黄修一、《民族画报》助理编辑庄南坡、新华社摄影部研究员魏南昌、《辽宁画报》编辑室代理组长何南、中国摄影学会杨狄先被描述为：

正当全国右派分子借帮助党整风为名，向党猖狂进攻的时候，摄影界的右派分子也蜂拥而来，兴风作浪，掀起了一股反党、反人民、反社会主义的逆流。

他们被指“和全国的右派分子一鼻孔出气，使用着同一的语言”，把党所领导的摄影工作说成是一团漆黑，攻击党不懂摄影艺术，是外行，叫嚣着要党离开这块阵地，而让位给他们来掌旗挂帅，以图达到反动的资产阶级用摄影毒害人民和为少数有闲阶级玩赏的肤皮潦草道路。

1957年8月，《撕下“老摄影家”的假面具》一文分析了“当前中国摄影界的特点”：

★新中国成立之前，帝国主义和中国的反动统治阶级运用摄影向人民进攻有两种手法：一是造谣诬蔑，歪曲我国的现实生活，丑化劳动人民，为帝国主义的侵略、压榨制造借口；一是用资产阶级的艺术观来腐蚀我们，诱使中国的摄影家和摄影爱好者脱离现实，脱离轰轰烈烈的反帝反封建的革命斗争，走资产阶级“为艺术而艺术”的邪路。他们大量宣传资产阶级腐朽的生活方式，传播黄色照片，妄图用这种办法来麻痹中国人民的革命意志，达到其奴役我们的目的。

——xxx(1960年)

在我国从事摄影工作的人大体可以分为两种类型：一种是在旧社会生长起来的人，是我们目前所说的老摄影家；另一种是在抗日战争、解放战争及全国解放后成长和培养起来的青年摄影工作者。这两种人各有不同。例如，在老摄影家中，有少数人参加革命较早，思想已经过了比较彻底的改造。但更大一部分人，则是在解放后参加机关工作的，思想虽有改造，却欠彻底，有些人还站在资产阶级立场上原封未动。在青年摄影工作者中也有这种情况，参加革命较早的，思想锻炼多些，参加革命晚的就差些。总之，不管新老摄影工作者，都有思想落后分子，党外有，党内也有。因此在大鸣大放中发出共同的论调，企图改变摄影学会的领导、方针和路线，并不奇怪。

事实上，此文并不是这种分类的始作俑者。“反右”刚刚开始时，就有摄影界“两种人”的说法，只是多未形成文字，这为划定这个行当的右派制造了先声。

批判者这一横扫一切的断然结论，来源于“报纸所报道的，以及我们向各单位所了解的材料”。

丁 聪

丁聪何以会被当作“摄影界的右派分子”呢？除了担当“《人民画报》副总编”这一行政职务外，他还担任“中国摄影学会副主席”一职。

身为副总编辑，丁聪提出过办“同人刊物”的理念，因而除了他本人被称为“右派分子丁聪”外，还有对这一群体——“同人”们的称谓：“以丁聪为首的右派小集团。”

批判者称，“同人”们强调画报在报道内容上，应以大量篇幅刊登文物、古画、山水风景等题材，而对报道社会主义建设和工人、农民生活的变化，则是教条主义使然。

批判者这样描述“同人”们的言论：

他们对年轻记者说：

“什么政治性，那是卖狗皮膏药。给我拿出美的照片来！”

他们对老一代摄影家们说：

“你过去怎样拍，现在仍旧怎样拍。你要把风景照片拍得像古代

的国画那样。”

当新生政权需要大力鼓与呼、需要被热情讴歌的时候，不利言论需要被寻找放大、用以批判以资警示的时候，上述言论自然会被当成“不贯彻党的宣传方针，对画报的摄影报道工作进行了极大的阻挠和破坏”；“用资产阶级唯美主义形式主义来抵制或削弱画报的政治性和思想性”。

按照“同人”们上述要求拍摄的照片，被指责为内容空虚，浮光掠影；拍出的风景照则调子低沉，情绪颓废。

这些照片被认为没有反映出时代生活气息，更没有表达出人民的朴素而又丰富的情感和健康美好的理想，并企图通过报道，使读者脱离政治、脱离现实生活。

丁聪本人的“罪行”中仅有一个细节与“摄影界”直接相关。丁聪提出办“同人刊物”，在这个刊物上准备开辟专栏，专门刊登有“趣味”的照片。这一设想被解读为“广为搜罗别的画报和杂志不能用的稿件，以便专向资本主义国家销售”。

还有一个作品能否当作“商品”问题。丁聪等人承认作品即商品，在某种意义上，还可以被看成“消遣”和“知识”。在批判者看来，这种说法不仅错误，而且反动。作品首先是党的宣传武器，将党的思想，将现实生活的意义，通过镜头形象地去启发影响教育人民，去启发教育影响一切中外读者。

我们绝不是为了给一些生活空虚的人——像右派分子丁聪那样——进行消遣而创作的。更不像丁聪他们所提倡的那种，内容空虚，奇形怪状，情绪低沉，远离现实的东西。我们的人民没有无聊的日子，没有无聊的情绪，不需要这种无聊的消遣品。这种消遣品是为我们的人民所极端鄙视的。



“五反”运动后的上海市企业
戴戈之\摄

1952年上海市华美大药房的职工，通过“五反”教育，主动将库存的分量不足、失去疗效的药品搬出药行处理。

资料来源：
新闻摄影局资料

本节参考：《保卫我们的摄影创作，发展我们的摄影创作》，《摄影界右派分子的种种脸谱》，新华社新闻摄影部新闻摄影编辑室，1958年2月。



《摄影入门》

陈怀德编著

资料来源：

上海文化出版社

1955年12月

陈怀德

1958年3月，《清除右派分子陈怀德在摄影界所散布的毒素》一文中，指责陈为“一个原封未动的资产阶级摄影者”，却不自量力地对新闻摄影“发表谬论”：

一张好的新闻照片——除了照片的清晰外，要注意内容的组成，趣味的集中，宾主分明，适宜的角度，美妙的构图等。一幅合乎美的记录照片，才是十全十美的。

这段自图像技术、表现方式角度谈论新闻摄影的文字，被当年的话语逻辑解读为：抽去新闻照片的政治意义和作用不谈，也不谈新闻摄影者的立场和观点，只强调了“趣味”和“美”，而这无疑就是“贩卖资产阶级的新闻摄影观”。

陈怀德^①引用的例子，给该文提供了口实。

陈怀德指“苏英美三国元首在雅尔塔会议的合影”这张照片，宾主分明。而该文认为，第二次世界大战中，击败法西斯的主要力量是苏联。苏联人民的代表斯大林出席这个会议的意义非常重大，在照片中应当占重要地位。可是西方资产阶级的摄影记者，却故意把斯大林的形象置于画面的边缘，而把罗斯福、丘吉尔的笑谈作为主体。

1949年至1957年这段时间里，陈怀德一直“把持”着原中国摄影出版社。出于“为工农兵服务”的目的，陈怀德组织编写了七八种“摄影通俗读物”，还主持翻译了几种苏联摄影图书。在资料匮乏、摄影普及程度很低的情况下，陈带头做出的普及性、开创性工作，在“反右”运动开始后，被追究为：趁党和政府的主要力量用于政权的巩固、经济的恢复和发展的时候，出版了一些毒素很深的

^① 1937年，陈怀德毕业于上海沪江大学。从18岁起就开始摄影，1934年，他的摄影作品开始在《时报》和《柯达杂志》上发表。期间他还写了不少有关摄影理论和技术的文章。

1946年，他与穆一龙创办了《中国摄影》月刊，遍销全国和南洋诸岛，有较大影响。中华民国中国摄影学会于1948年成立时，陈怀德和卢施福、郎静山、穆一龙、林泽苍被选为常务理事。由于他们在摄影方面的实践和钻研，上世纪30年代，郎静山、陈怀德、卢施福相继成为英国皇家摄影学会的会员——这是国际摄影界对中国摄影家实践和理论水平的承认。

1949年后，鉴于我国急需填补摄影技术和理论上的缺口，陈怀德在短短几年内出版了《摄影入门》、《摄影问答》、《大众摄影》、《摄影手册》、《闪光摄影》、《怎样学习拍照》、《最新摄影配方》等专著。

1956年，他出席了在北京举行的新中国摄影学会成立大会，成为会员之一，并受总会之托回到上海，与其他同志一起组建上海分会。上世纪60年代初，陈怀德在上海市徐汇区政协的翻译组工作。

1980年初，他还倡导、设计和组织人员，制造一架闪光内藏式120照相机。这架全部采用国产零件制成的照相机，体积只有两包香烟那么大。特点是用闪光摄影时，光圈与距离连动，充分利用照明强度。1988年，73岁的陈怀德去世。

摄影图书，在摄影界造成不良的后果。而陈怀德本人也因此被指把自己装扮成一个“渊博的摄影家”，肆无忌惮地贩卖资产阶级的货色。

除了对其“政治立场”上的揭露、批判外，陈怀德“原封未动的资产阶级摄影者”面目还表现在“贩卖资产阶级的唯美观点和色情”——这种“资产阶级腐朽的艺术思想”上。在激情蓬勃的新时代，公众的审美标准、道德标准逐步同质甚至圣徒般自律的状况下，这种指责的杀伤力，并不亚于前者。与此相关的事实是，陈怀德等一批从“旧社会”走来、熟悉“资产阶级”摄影语言的老摄影工作者，正面临着空前的表述危机。惯性，造成他们某种程度上的水土不服。在批判者的话语中，摄影界陈怀德这样的知识分子被描述为“老牌的、狡诈的右派分子”。

在新政权建立的七年间，陈怀德的摄影事业还算顺利，许多时候一度合上了节拍，诚心诚意地为新政权的文化事业出力的愿望也一直支配着他。他表白道：

大时代的转变使摄影的性质有了彻底改观，摄影不再是有闲阶级的消闲品，它将成为一种实用的科学，一种为广大工农兵服务的艺术品。

但恰恰这种表白被当作了“掩盖他那资产阶级腐朽艺术思想”的违心之语。

陈怀德所著《摄影入门》一书中，四男围绕一女拍照、取名为“摄影之乐”的插图照片，被当作了宣扬“有闲阶级在取乐”的证据，“哪能说得上为工农兵服务的艺术品呢”？

这本书的文字与图片也一并被指责为“大都是在风花雪月里打转转，偶尔有一些反映社会生活的，也是歪曲社会现实”。书中有这样一张照片：

一个游手好闲的人，不从事劳动，却提着两个鸟笼在一个河畔，这样的情况在新社会里是可耻的行径。陈怀德却把它当作社会的真实现象来反映。他的企图显然是把劳动人民热火朝天的劳动热情，引入歧途。然而，已经当家做主的劳动人民，绝不会上当的。

在《摄影入门》这本技术书中，陈怀德引用的裸体照片，被批判者认定为“庸俗的”、“消极的”、“颓废的”色情照片，而这些照

★爱好摄影的人一天比一天地众多起来了。这是一个很好的现象，也是容易解释的：祖国这样可爱，不论在城市或农村，工场或矿山，部队或学校，到处是一片蓬勃勃勃的新气象，随时涌现出振奋人心的新事物，热爱劳动的人们如果能亲自把这些新事物新气象，用照相机拍摄下来，该多有意义！

——陈怀德（1955年）

片“势必在读者中起过一些不良的影响，应予深刻批评”；陈编著过的那本《人体艺术摄影集》更被定性为“色情很深”。

当批评者抓住《摄影入门》这本书在香港出版，出版社署上“中华民国四十年港再版”字样后，对陈怀德“政治立场”问题的指摘，迅即上升为对其“政治行为”的臆想：

这明明是希望美蒋回来，使中国人民再受美蒋的统治，这样陈怀德也就有了靠山，可以在摄影界做把头。

苍石

这是摄影界的专业人士，苍石拥有显赫的《人民日报》图片组组长身份，但却被指为“混入党内的阶级异己分子”——1940年混进革命队伍，1946年混入共产党。

这样的身份、地位，没能保证他在“反右”运动中逃过劫难，因由何在？这与他那些不合时宜的言行多有关系。

“左叶事件”发生以后，苍石以中国摄影学会常务理事的身份，代表学会在社会上表态，对新闻界同仁表示公开支持。这是有据可查的，学会最高层对“左叶事件”正式表态：支持新闻记者一方。但苍石的言论很快受到学会领导阻止。

以后的情形如何呢？

苍石显然没有就此沉默，他仍然以个人身份发表言论。这种行为被指责为“并不死心，仍然到处散布他的反党谬论”。

对于新华社的右派分子魏南昌，苍石却没有像时人那样唯恐避之不及。而恰恰此刻，他在自己主持的《人民日报》第八版上，发表了魏的两张照片。不仅如此，苍石还发表了更加不合时宜的言论：

魏的言论是学术问题，可以自由争论，而魏过去追随杀人魔王戴笠的反革命行为仅仅是属于作风问题。

据说，这些话还是在有人告诉他魏的境遇以后说的。由此，不难看出苍石的性格来。

苍石的这些言论被指“对党仇恨已极，对右派分子亲如手足，直接支持右派分子，破坏反右派斗争的伟大运动”。

在报社内部，苍石为另一位右派分子张光华的“无辜兽刑的漫画”配诗，在这首诗中，苍石称图片编辑组和摄影组本是“恩爱夫



报喜

苍石摄

北京市各界于1月15日在天安门广场举行庆祝
私营工商业、农业和手工业的社会主义改造胜利大会。
资本家手工业代表北京工商界向毛主席敬报喜信。

报喜

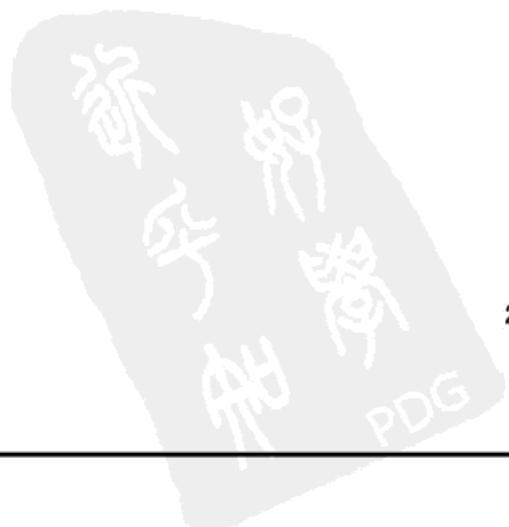
苍石\摄

资料来源：

《新闻摄影选集》

上海人民美术出版社

1957年9月第1版



妻”，被分家是编委会的“圣旨”和总编室的“大锯头”，才使这对“恩爱夫妻”受了“无辜兽刑”。

批判者声言，在这首“臭名昭著”的诗中，苍石把党和报社领导形容成封建社会中的专制暴君和旧社会中的刽子手。

有些话显然无从考证，即使有，那也是私人话语空间的“悄悄话”；当这些话突然被批判者摆在了台面上，进入公共话语空间时，便显得怪异突兀，像强行解开一个人锃光瓦亮的皮鞋，让人露出漏了底的袜子的那一刻，亲者尴尬难言，自己也落得无可辩驳的境地了。苍石是否以“大艺术家”自居过，是否像批判者贬损的那样“大言不惭”地说过“摄影工作简单得很，我苍石在3年内就可以超过全国水平，5年内超过国际水平”这样的话呢？是否骂过那些党员老记者无能，是不学无术的庸才呢？

这些都是耐人寻味、无从溯源的话题。

但有一点却是事实。苍石称，那些年的摄影工作缺乏理论指导，即使有些理论，也只是借用了文学美术的理论，这正是产生教条主义的根源。他还说过，我们的报纸向来就是文字挤图片。

这一正确判断，被批判者指为“诬蔑党领导下的摄影工作缺少理论指导”，“一笔抹杀几年来摄影工作的成绩”，与“寻找一切机会挑拨人们对党的不满”。

何南

1957年8月，《辽宁画报》召开全体人员大会，揭发、批判“右派分子”、第一编辑室代理组长、共青团员何南的“反党、反社会主义言行”。

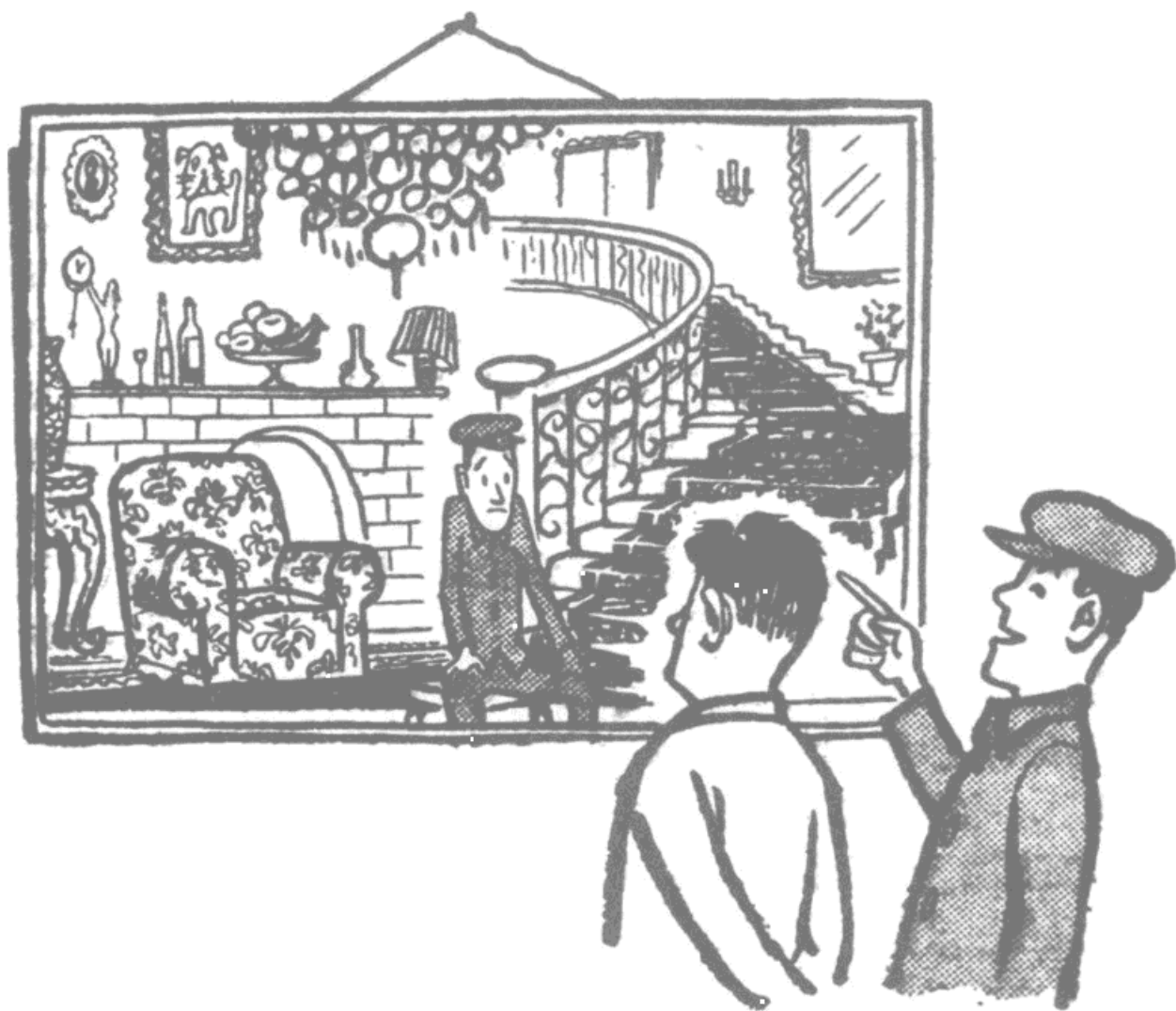
此次大会以后，以“《辽宁画报》编辑部”之名形成的总结文章称何南为“贩毒者”，并直接把这三个字当作了揭批总结文章的标题，副标题是：揭露右派分子何南的反动文艺思想。

1956年9月，《辽宁画报》筹备改版。“整风”期间，年轻编辑何南因其“独到、有见识”的言论被当作画报崭露头角的新秀。但“反右”以后，对此就换了一种表述方式：蓄谋已久的“右派”野心家何南，认为时机已到，开始了一系列的阴谋活动。

讨论改版的过程中，何南针对画报的状况提出了诸多具体意见，但这些具体意见被从一定的语境中剥离开以后，就成了诸如画报办死了，干巴巴，枯燥乏味，否定画报过去多年来取得的成绩，抹杀

★我认为中国现代文学最大的危机是由两种因素造成的：一是狭义的社会性和狭义的爱国的思想，一是创作上写现实主义传统。这种说法似乎有点危言耸听，但仔细想来，这两个因素都足以造成文学构思中的缺陷：前者限制了作家的自由思想，后者限制了作家的题材和想象力。

——哈佛大学博士、文化研究者李欧梵
(2005年)



——老兄，你怎么跑到资本家家里去照相？

——不，这是在xx照相馆照的。

英 韬 \ 绘

资料来源：

《大众摄影》

1958年8月号



红旗照相馆——1956-1959年中国摄影争辩

206

了画报在工业建设、先进任务、时事新闻等报道方面所取得的经验；特别是诬蔑党员领导干部信奉“庸俗社会学”、“教条主义”，行为保守，不敢接受新东西等。

★从批判胡适的实用主义，清算他与西方文化思想的关系开始（1954年），中国对20世纪前半叶传入的、除“苏式”马克思主义以外的西方思想影响进行了全面扫荡。

——乐黛云（2004年）

有关何南“贩卖资产阶级办报的一套货色”问题，在当年社会主义与资本主义两军对垒、势不两立的情形下，的确异类。在他的那些靠热血拼打出来的工农干部同事看来，他的言行也多有不可理喻之处。

何南被指翻遍了中外资产阶级的画报，“日夜攻读”美国的《生活》画报，国民党统治期间发行的《良友》、《时代》画报，并从中“采买”编辑《辽宁画报》的思路。他“坐家深思”的结果是，必须提高《辽宁画报》的“趣味性”，使画报“成为茶余饭后的理想刊物”，并提出一些不同以往的摄影选题，如“笑的诗篇”，他同时还提出一个批评、讽刺不良现象的新选题——不堪入目。

何南这样做目的何在？“整风运动”开始以后，何被他的同事们指责为，为了帮助他的同路人消愁解闷，把低级趣味的东西放在社会主义的《辽宁画报》上，最后妄想把重工业基地辽宁的工业摄影报道完全排挤出去。借集体之名出现的批判者认定，何南这样“把资产阶级的办报经验毫无批判地全部搬来了”，目的不仅不能完成鼓舞人民与动员人民很好地完成社会主义建设的任务，相反，他会向群众灌输资产阶级黄色的毒素，使人民的思想腐化，意志消沉，陷于追求物质生活享受之中。

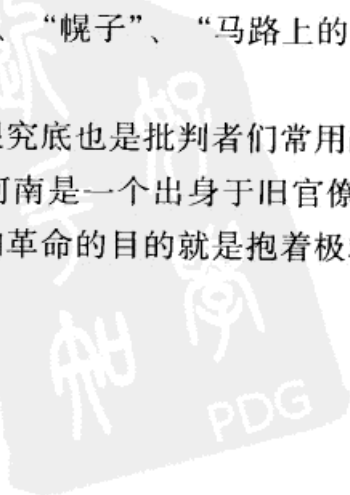
而提出摄影选题“不堪入目”、“竟还有这样的事”的目的，则是要以暴露新社会的阴暗面为主。

至于开摄影报道选题会的方式，何南的想法也遭到同事的诟病。他“积极宣扬英国沙龙式的方法”：几个人坐在一起喝酒、吸烟，选题自然就出来了。

同事们列举出这样的例子，来讽刺何南推崇的“选题方式”：

一次，何南酒醉头晕之后，公然逼迫摄影记者去为他拍什么“随地大小便”、“吐痰”、“幌子”、“马路上的打架斗殴”等极其庸俗而又荒谬的题材。

当然，从身世上追根究底也是批判者们常用的手法，批判者似乎总会揭开谜底：原来何南是一个出身于旧官僚家庭的公子哥儿，有强烈的领袖欲。他参加革命的目的就是抱着极端卑鄙的个人主义野心往上爬。



黄修一

1957年,《民族画报》第三期刊登稿件“送信的人”,反映傣族邮运员——俸廷忠的事迹。但出刊后,当地干部群众来信指出,俸廷忠早就不做邮运员工作了,报道是记者采访时为了拍照片,叫回俸廷忠重新装扮而成的。

同是这一期,刊登在封面上的照片也出现了问题。记者在拍摄“藏族女拖拉机手”时,为了表现她是藏族,不顾现实地让她穿上皮大衣坐在了拖拉机上。

时过3个月,这一年《民族画报》第六期封面再次出现问题。经事后审查,封面照片“维族伯伯,再来一曲吧”,画面上弹琴的人是一个国民党时代有民愤的旧职员。画报发行到当地以后,造成很大负面影响。

编辑业务中连续出现这些问题,哪怕从正常的业务讨论角度看,也会把身为《民族画报》编辑部主任的黄修一推到前台。此时,黄是这家画报的最高管理者。^①他还拥有中国摄影学会常务理事的头衔。

但那一年月的问题远不止于此。

“反右”运动开始以后,画报社内一个同事撰写了长篇文章揭发、透视“共产党内资产阶级的代言人”——黄修一“葫芦里究竟装了些什么药”。

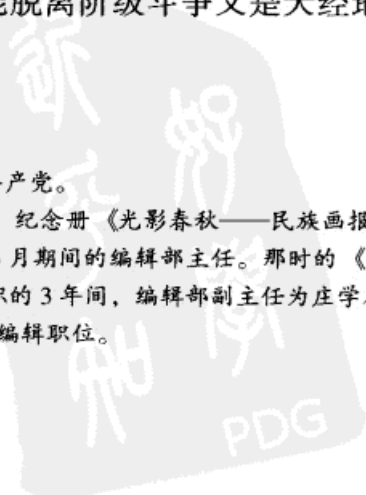
黄被指责为“大量贩卖资产阶级的反动艺术思想”及“恶毒攻击党对《民族画报》的领导”。这也是他被划为“右派”的两条主要罪状。

黄修一认为,画报工作“既属于政治范畴,又属于艺术范畴”,在领导画报工作时,解决政治原则问题与艺术问题应有区别,政策同政治原则直接联系着,一就是一,二就是二,不能走样,而艺术则是另外一种东西。黄的这些言论被判定为否定艺术为政治服务,认为政治与艺术是对立的,而艺术不能脱离阶级斗争又是天经地义的事情。

^① 1938年黄修一参加革命,1947年加入中国共产党。

2005年2月,是这家画报创刊50周年纪念日。纪念册《光影春秋——民族画报历届领导班子名录》显示,黄修一是这家画报社自1952年5月创刊至1958年3月期间的编辑部主任。那时的《民族画报》由民族出版社直接管理,画报编辑部主任为刊物的最高职务。他任职的3年间,编辑部副主任为庄学本。

直到1985年1月,这家画报社才设立社长、总编辑职位。



红旗照相馆——1956-1959年中国摄影争辩

黄认为艺术是有独立性的。画报的版面设计，照片的放大、缩小，摆前摆后等，虽然与宣传效果有关，但绝大部分属好看不好看的“审美”与“兴趣”问题，而“审美”和“兴趣”应以群众的喜好为标准。而在批判者看来，这种美和趣味是一种资产阶级式的、茶余饭后玩味欣赏的唯美主义的东西，并且已经掉到虚无主义的泥坑去了。^①

针对编辑部工作中，把党的思想工作强调为一切工作的“万应灵丹”这种状况，黄修一列举了商务印书馆的例子，反省道：

我们最强调思想工作，最强调用社会主义、共产主义、马列主义的思想教育自己和教育别人，但是我们差错事故始终没有减少；相反地，过去商务印书馆出的书没有一个错字，人家王云五也没有做思想工作。

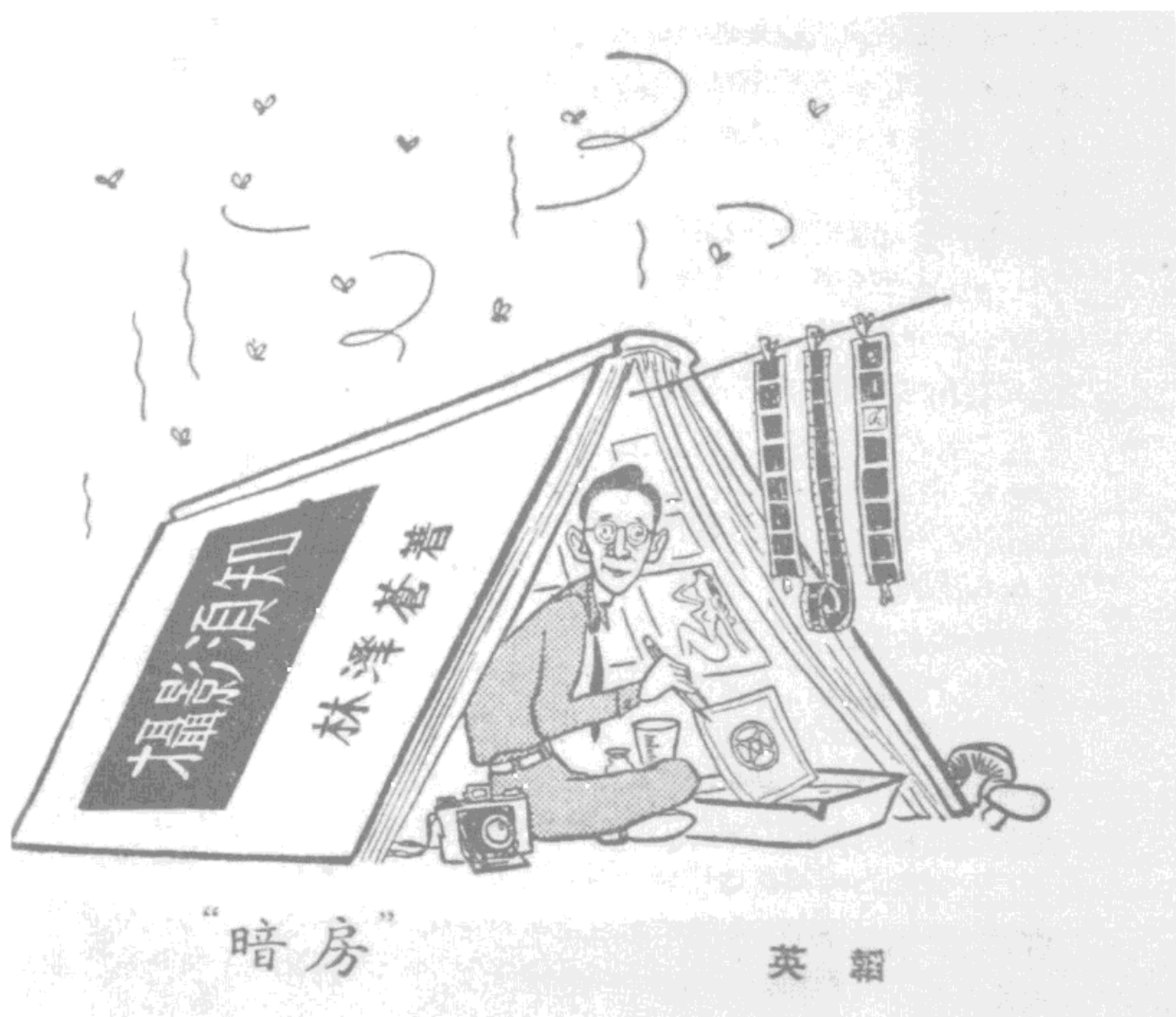
关于日常工作中，黄修一被指很少过问画报稿件的思想政治性，而对“技巧”及“艺术”念念不忘。每次派记者采访前跟记者谈话，总是强调要使照片构图美、用光好、有趣味、技巧高等等。针对上述两期画报上出现的具体问题，批判者断定：“黄修一反党艺术思想，是由来已久了。”

黄修一还被揭发出常常公开地指示摄影记者学习美国的《展望画报》（也译为《观察》），并说这个画报上发表的作品都是真正的艺术。他的这一行为，“反右”运动开始以后，被指责为要把《民族画报》变质成为反动资产阶级服务的黄色刊物。这也是黄修一“大量贩卖资产阶级的反动艺术思想”的主要证据。

在随后到来、更大范围的“揭发”、“批判”过程中，作为摄影界的“右派”，在新华社摄影部《新闻摄影》编辑室组织撰写的“摄影界右派分子的种种脸谱”一文归纳中，黄还被描述为“披着共产党员的外衣”、“一条反党的毒蛇”、“彻头彻尾的资产阶级在党内的代言人”，及“穷凶极恶的右派分子”等等。

在这一批判过程中，《民族画报》另一位年轻助理编辑、中国摄影学会会员庄南坡，被揭发为“充当了党内右派分子黄修一的爪

^① 对于“美”的事物，批判者在文章中并没有全盘否定。但他的表述同样很贴“政治”。他写道：“当然，我们也不是反对欣赏和表现静物、风景、花卉、鸟兽等的作品。这些也会随着时代的不同而完全变了，在我们社会主义社会里，它也换上了和过去有着本质上不同的内容和意义，从而唤起人民对祖国大自然面貌的探询和热爱。它决不是只供少数人玩味的东西了。”



★林泽苍（1903—1961），福建古田人。1925年毕业于圣约翰大学，曾发起组织中国摄影学会。1929年参与筹办“黑白影社”，主办《摄影画报》13年。著有《增广摄影良友》、《袖珍摄影良友》、《摄影须知》及《摄影活页手册》等图书。1957年“反右”运动开始以后，受到全面批判。

“暗房”
英 韬 \ 绘



《暗室技术》

达 军著

资料来源：

上海人民美术出版社

1958年7月第1版

牙”、“百般地替黄修一摇旗呐喊”，而所有这一切都是因为“黄修一的百般纵容和拉扯，用无原则的许愿和提拔”造成的。

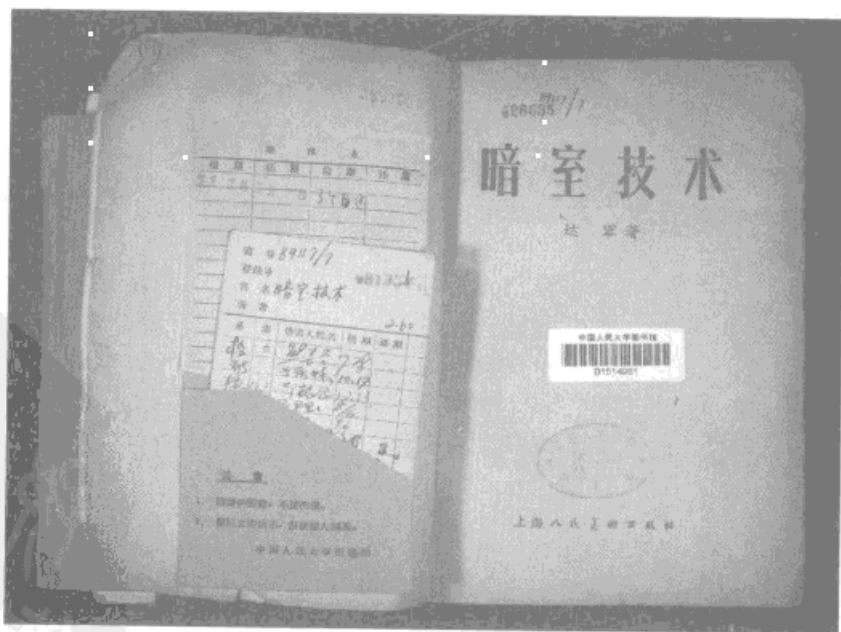
魏南昌：郎静山命运的另一个版本

1956年，新华社摄影部“老摄影家”魏南昌的专著《人像摄影》由上海人民美术出版社出版。1958年7月，这家出版社还出版了他的另一本被誉为“我国第一部百科式的暗房工艺知识”专著——《暗室技术》，署名“达军”，即魏南昌的笔名。同年，他的另一本专著《图片剪裁》一书也由人民美术出版社出版。

作为专家，魏享有很高的俸禄，被青年人称作老师，尊为“魏老”。对于一个摄影人来说，术业有成，坐拥高位，应当志得意满、春风得意才是。但事实却并不尽然。

1958年，魏南昌从自己所在的新华社摄影部只领了两个胶卷，并为此发愁。几年来，他一直担任洗印车间技术顾问，业余时间写书。他这样描述自己这几年来的状况：

这几年我是在走下坡路，年纪大了，再不搞便没有什么可搞的了。我愿意在我这朵花将谢的时候再放一下而不被埋没。



中国人民大学图书馆馆藏图书，半个世纪来的借阅情况一目了然。

我还有些往上顶的劲。我原是搞创作的，现在分工到暗房，我不愿意在这方面开花，仍愿搞创作。

的确，理论、学术方面的成就，并没能掩饰他的苦闷。事实上，这几年来，魏南昌自己的“创作”已经彻头彻尾地陷入了困境，与时局越来越不合拍了。而1953年新华社开办的第一期摄影记者培训班上，魏南昌与张印泉、陈正青、郑景康等一起被当作“我国摄影界的前辈和权威人士”参与授课时，他还没有这种苦恼。

原因在于，魏南昌醉心的“集锦、画意”摄影作品遭到了指责，他运用中国传统画元素，拍摄、制作合成的照片及强调的意境，被指责为脱离生活、脱离现实，首先从头脑里幻想出一幅图画来，然后出去东拍一张西拍一张，东拼西凑地合成一张照片；他“披着技术专家的外衣”，“鼓吹的”拍摄技巧和用几张底片拼凑成一张照片的技术技巧，实则是一种“偷天换日”的技能。

在大陆，魏的这种做法，被当作是“唯心主义的”，“落后的思想，旧意识、旧作风”，“反现实、反历史的颓废意识”。而同一年代，台湾岛上的同道郎静山正大行其道：

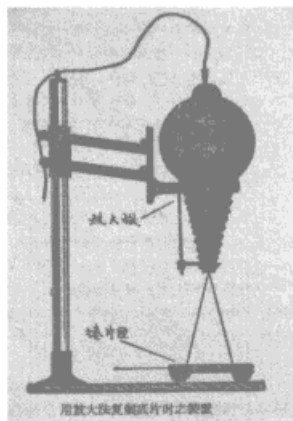
我做集锦照片，是希望以最写实、最传真的摄影工具，融合我国固有画理，以一种“善”意的理念，实用的价值，创造出具有“美的作品”。

1958年，香港举行郎静山摄影作品展。易君左序称：“西方摄影之超妙者止于表意未能表神；中国绘画之超妙者止于显美，而未能传真。唯静山兼能之。”

易君左或许不知道，在大陆的政治中心——北京，也有人在做着同样的“兼能”实验。但魏南昌那些取自中国传统画元素，如借鉴同代人——国画大师齐白石绘画经验，与郎静山风格相似的作品，却命运迥殊。

魏南昌与郎静山艺术创作之间的关系问题，当年署名“之刚”等人的一篇谈论报纸剪辑照片的文章中曾有记述：

我国解放前摄影界中的郎静山之流曾利用不同底片的叠印技术，采用那些颓废、消闲的风花雪月、枯木古刹等素材，制造了不少所谓“集锦照片”，胡诌什么“偶有心得于集锦，朝夕于斯者二十年，盖以其道正可与中国绘画理



《暗室技术》一书图示



鹿
(四底合成)
魏南昌作品



古塔与毛驴
(三底合成)
魏南昌作品

法相吻合也”。当时资产阶级把它吹捧为所谓“国画风格”、“中国摄影发展的道路”。其实这不过是资产阶级及其代理人用来欺骗人民、麻痹劳动人民斗争意志的工具罢了。右派分子制作的所谓“组合”作品和郎静山之流的所谓“艺术创作”，也无非是“一丘之貉”而已。^①

而某些批判者恰恰是以魏南昌名为“鹿”的照片作为样本，直陈他的“反动艺术观”：

在深山中，有着这么一棵树，远远的浮云，飘游在半山中间，就在这样没有半点尘烟的群山中，有一只小鹿悠闲地呆立在深渊万丈的岩石上。这种超脱尘世的虚幻境界，只能给人一种不健康的“出世感”，哪儿还有一点点的生活气息？如何能使大家看了这张照片后热爱生活、热爱劳动呢？由此可见，魏南昌的所谓意境，就是这些反现实、反历史的颓废意识，这与齐白石先生的艺术作品又有什么共同之处呢？

1957年，魏南昌曾四五次下乡，但面对那些看似轰轰烈烈的农业合作化运动、热火朝天的集体生产场面，及鸡棚牛舍等，却毫无感觉。他本来也可以拍摄些合时宜的“社会主义新农村”照片，但只拍回一张像国画中雄鸡报晓般的“大公鸡”照片。

魏南昌“费尽心机”拍摄的这张照片，被批判者解读为“企图专门以这类题材为主流，代替人民的摄影艺术为工农兵服务的方向”。批判者进而反问道：“这种不愿表现社会主义的新面貌，不愿为工农兵服务，以及严重脱离政治的倾向，我们能容忍吗？”

还是这一年的春天，魏南昌骑着自行车在北京西郊转悠，他躲开尘土飞扬的工地与田野间立起来的楼房，走出二十多里才找到“理想的题材”。这次出行拍摄后，他制作出一张名为“古塔与毛驴”的合成照片。其中，“小毛驴和水车”用三张底片合成，“古塔”用两张底片合成。

这张照片遭到更强烈的质疑，批判者责问：如果对这些新气象讨厌，而对那些落后的东西却有很大的兴趣，那么作者的脑袋中，藏着多么肮脏的思想不是很明显吗？

^① 《谈谈报纸的照片剪辑》，《新闻摄影》，1959年第4期。



农家乐

(三底合成)

魏南昌作品

这张解放前制作完成的照片，也被指“不仅仅用盛开的杏花来衬托农民的耕地播种，而且在色调上还用了暖色调来增进‘升平’的气氛，由此来迷惑人们，似乎那时的农民还是‘安居乐业’的，过着幸福、太平生活的”。

资料来源：

《新闻摄影》

新华通讯社新闻摄影部编

1957年9月

这张照片又遭遇了更进一步的解读。

谁能看出这是解放后的农村呢？这与解放前的农村又有哪些不同？我们都知道，自从解放后，农民真正翻了身，尤其是在合作化以后，农民都走向了幸福的康庄大道，生产热情无比高涨，尤其是在春天，农村中的男女老少都积极地投入到生产中，下地去除草、施肥、插秧，盖起了新瓦房，建造了许多牛棚猪舍，使用了国家供应的各式新农具，这种新气象到处都是。

在这段颇具抒情意味的文字过后，批判者话锋一转，质问道：

可是魏南昌却把我们的农村拍成这个样子，整个画面的气氛是萧条的、没落伤感的，虽然画面上有一枝杏花，但是由于对主题的歪曲，和魏南昌故意采用“冷色调”的结果，整个画面显得阴沉、消极和颓废。

最为致命的是，这张照片还被用来与1949年以前，魏南昌拍摄的那张“农家乐”照片进行了比照，并以此说明魏是“以歌颂地主阶级的立场来拍摄的”：

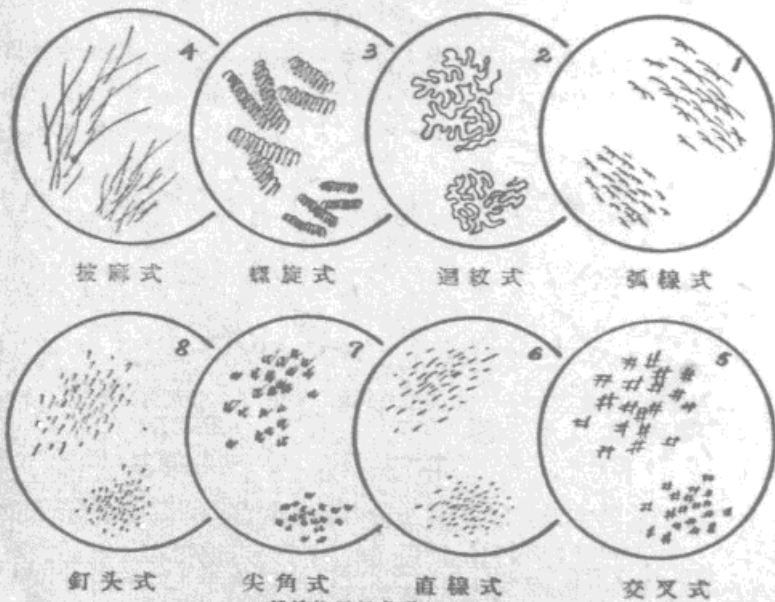


照片修整

添加光線，使之呈明显或凸出的表现。

关于修整的运笔方法，并无一定的标准。可以因修整对象及修整手法而异，一般情形大约有下列几种方式：

1. 弧線式——适用于肌肤紋絡之修整。
2. 迴紋式——适用于增加局部密度。
3. 螺旋式——适用于增加条紋修整。
4. 披麻式——适用于肌肤紋絡及增加局部密度。
5. 交叉式——适用于斑点之修整。
6. 直線式——适用于肌肤紋絡之修整。
7. 尖角式——适用于斑点之修整。
8. 釘头式——适用于增加局部密度細小斑点。



披麻式

螺旋式

迴紋式

弧線式

釘头式

尖角式

直線式

交叉式

鉛筆修整的各種運筆方法

第 162 圖

以上修整运笔方法，虽然类别甚多，但其使用是因人而异的，不是刻板固定不变的。但有一原则：修整的笔划表现效果，不能

《暗室技术》一书图示

铅笔修整的各种运笔方法。魏南昌在书中所列的这些方法也被一些人当作修改新闻图片的手法。



1950年4月30日，北京市总工会为庆祝劳动人民文化宫开幕典礼在太庙前举行文艺演出。图为一演员在毛主席画像前留影。
资料来源：
新闻摄影局资料

魏南昌\摄



魏南昌\摄
资料来源：
新闻摄影局资料

更令人气愤的是，魏南昌在解放前拍摄受到地主官僚资产阶级的双重压迫之下的农民时，却是极尽歪曲和替反动地主阶级粉饰的能事。例如，他在解放前拍摄的“农家乐”，不仅用盛开的杏花来衬托农民的耕地播种，而且在色调上还用暖色来增进“升平”的气氛，似乎那时的农民还是“安居乐业”的，过着太平、幸福生活。

魏南昌除了被揭发者指陈具有唯心的、脱离现实、脱离实际、反对社会主义现实主义的创作路线，宣扬资产阶级唯美主义、虚无主义“反动艺术观”外，“反右”期间，还经常被人提及在1949年之前的“一段不光彩的创作生涯”：曾任国民党特务头子戴笠的私人摄影师及为蒋介石拍过肖像照片，并受到他们的青睐。批判者以此揭露他在这种艺术观点掩盖下的，正是他“反共、反人民、反社会主义”的本质。

依照这样的逻辑，批判者反观、追究“整风”期间魏南昌在中国摄影学会座谈会上的发言^①，便“发现”了很多问题，其中最为核心的问题是：利用“百花齐放、百家争鸣”这一口号，企图推翻党对摄影事业的领导，否定社会主义现实主义的创作方法。魏南昌在

① “整风”期间，魏南昌在中国摄影学会座谈会的发言摘要：

学会是一个学术性的文艺团体，以摄影为研究对象，目的在于繁荣创作，提高艺术水平。但是，从学会的成员来看，在常务理事、理事中选上了没有搞过摄影的人，这样的组织必然会削弱了力量，对于繁荣摄影艺术创作来说是一个障碍。而对摄影真正有研究的人，反而关在门外。过去这样做是为了便于筹备工作容易进行，但今天看来，还是这样做就不合理了。

学会鼓励大家繁荣创作，摄影是要在实践中去创作的，据了解还有许多善于拍摄的人被关在屋里，没有把他们放出去搞创作。

摄影界清规戒律太多，照片要强调有思想性、社会主义现实主义的内容，但试问齐白石画的虾又有什么政治内容呢？而学会在这方面就先有了限制，如参加国际影展的照片要经过评选后方能送出去，这是很不恰当的，希望对此事得到解答。又有人批评上次波兰的影展中模仿绘画，我有不同意见，我认为一张作品只要给人一种美感就可以算是好作品，不管他是用什么手段制成的。

还有，摄影艺术创作方向问题，我的意见目前可以不探讨，因为，谈起来就是社会主义现实主义创作方法，一定要历史的、真实的，已经有人觉得这种创作方法，在实践中很难结合。我觉得最好的办法是百花齐放，终究会有正确的方向的。

《中国摄影》，内容上很空洞而一般化，照顾工、农业生产面貌，照顾作家的情况还是存在，有人说，有些作品到处都见过，在这一本刊物上又出现了。现在应该开一次座谈会讨论一下这个刊物，编辑应做到有职有权，应该使刊物保持一定的水平。

魏南昌有关新闻摄影的主要“反动”言论包括：

一、我们不是新闻机关而是政府的公告牌，不但报喜不报忧，而且我们的图片一定要弄成宣传画才发。……外国人都认为我们的照片是假的。

二、新闻摄影理论是教条主义的摇篮，只有坏处，没有好处。只要对摄影的方法有研究就可以了，不用研究摄影报道理论。

座谈会上，针对学会具体工作，提出“外行当政”、常务理事和理事中有人“不懂业务”、“宗派主义严重”等问题，被认定为“这些反党、反社会主义的言论，是从思想上的对抗，发展到向组织进攻的信号，这是一场严重的政治斗争”；“这是一场严重的政治斗争问题，绝不是什么创作问题”。

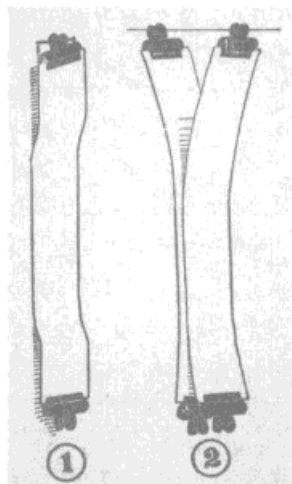
事已至此，魏南昌申辩说，组织上把他的问题搞错了、扩大了，自己当初帮助党整风上当了。

而批判者发愿：批判魏南昌之流的右派言行，也就是为了保卫党所领导的社会主义摄影事业，我们决不容许资产阶级右派分子的阴谋得逞。

1957年8月27日，新华社摄影部研究室和中国摄影学会举办了整日的“辩论会”；8月30日，中国摄影学会又举行了扩大理事会，继续批判“右派分子魏南昌的反共言行”。此前，针对魏南昌的大小“辩论会”已经举办过八次。

8月底的两次“辩论会”上，“魏南昌开始低头认罪，承认向党进攻是想把摄影事业推入资产阶级泥坑”。

这两次会议上，魏南昌都做了长篇检讨。会议总结认定：魏承认自己在历史上是一贯反共反人民的罪人；承认解放后党和人民政府本着既往不咎的精神，对他作了宽大处理，并在工作上、生活上都给予照顾，但自己非但不知感激，反而一直和党抱着两条心，并趁党整风的机会向党恶毒地攻击；承认自己反对摄影事业中的社会主义现实主义创作原则，反对摄影为工农兵服务，在实质上是要摄影人回过头来，走资产阶级道路。



底片晾晒过程中的
错误做法
《暗室技术》一书图示



北京北海公园
魏南昌\摄
资料来源：
新闻摄影局资料

★我们都是从旧社会里过来的人，资产阶级思想在我们脑子里是存在着的，我们照相业里有的人已经开了几十年的照相馆了，从照相背景布置中的花园、假山、园门、龙柱、小轮船、小汽车、小飞机等，也可以看出他的思想倾向，他是用这些来迎合顾客的心理，从而指引人们朝着安闲、幽雅、舒服的生活方式，这是脱离实际、违背劳动人民的进取心和折磨他们积极的意志，难道还不算是资产阶级的观点吗？

——xxx(1958年)



鹅

魏南昌\摄

资料来源：

新闻摄影局资料



魏南昌拍摄的这张名为“牧童”的照片，被指“用夸张的手法，来表现当时（注：指解放前）牧童的形象”。

批判者声言，这张照片歪曲了当年的现实，看上去牧童的生活挺好，吃得胖胖的，穿着一件新棉衣，丰满的面孔上带着笑容，显得无忧无虑的样子。这样的作品非但没有反映旧社会农民和牧民的悲惨生活，被压迫的社会实质，反而粉饰了地主的统治。

牧童

魏南昌作品

资料来源：

《新闻摄影》

新华通讯社新闻摄影部

1957年9月

1958年3月21日，中国摄影学会第一届常务理事会第十五次会议决定：开除魏南昌会籍。

自此，水土不服的老摄影家魏南昌本人及其作品淡出历史的视界，成为此后各类中国摄影史书写中的又一个失踪者。

魏后来的命运也有些戏剧性。在他被强制劳动改造的河北唐山柏各庄农场，被分配在文化馆继续从事暗房工作。再后来，音信全无，终与“平反”无缘。

叛逆者是如何被命名的

1957年8月18日，新华社《新闻摄影》(活页版)编辑部检讨了刊物在“反右”斗争中动作迟缓、政治上迟钝的状况后，“决心迅速改变这一情况，赶上运动的发展，和同志们一起为保卫党、保卫社会主义、保卫社会主义摄影事业的纯洁性而斗争”^①。由此开始，这本期原本正常的业务交流争论气氛，一段时间内出现了一边倒的斥责、怒骂，甚至人格贬损、侮辱现象，不正常的文风充斥着粗俗的话语暴力。

当年，从事摄影工作的人大体被分为两种类型：“一种是在旧社会生长起来的人，是我们目前所说的老摄影家。”这类老摄影家中，有少数人参加革命较早，思想已经过了比较彻底的改造。但更大一部分人，则是在解放后参加机关工作的，思想虽有改造却欠彻底，有些人还站在资产阶级立场上原封未动。^②

以下语句摘自部分新闻摄影界内人士，对“站在资产阶级立场上原封未动”的右派分子魏南昌的批判文章中。

以“老摄影家”自诩，披着“摄影技术专家”外衣，口口声声“我是拥护党，靠拢党的”魏南昌。

充当了资产阶级右派分子向党进攻的急先锋，恶毒地向党掷出了三把刀子。

一个与革命组织貌合神离，本性未改的中山狼。

^① 《保卫社会主义新闻摄影事业的纯洁性》，《新闻摄影》(活页版)，1957年8月18日第45期，新华通讯社新闻摄影部编。

^② 《新闻摄影》(活页版)，1957年8月24日第46期，新华通讯社新闻摄影部编。



《人象摄影》

魏南昌著

资料来源：

上海人民美术出版社

1956年10月第1版



《图片剪裁》一书中的剪裁图示

《图片剪裁》

魏南昌著

上海人民美术出版社

1956年11月第1版

反对艺术为社会主义服务，其实质就是反党。

告诉你！右派分子魏南昌，社会主义现实主义的创作方法已经过了三十多年的考验，企图用任何方法来反对它的人，都将在现实生活面前碰得头破血流。

把摄影事业引导到资本主义上去，这种企图我们能容忍吗？

心怀二志，对党和组织发出支支毒箭，对摄影事业进行疯狂的攻击。

魏南昌在这本书里极尽抄袭之能事，在一些概念上兜了不少圈子，重复了人们早已背得熟烂了的美学中关于构图的一些基本公式。（注：指魏的专著《图片剪裁》一书）

在旧社会里钻研了几十年的技术，在新社会里，由于社会主义制度的优越性，这点点技术，不消几年工夫人们就能学会了，有什么稀奇呢？

必须彻底检查他的右派言行，而且必须从根挖起，从他的做人的目的检查起，真心诚意，把做人的目的改过来。不然的话，就谈不到立场的转变，而且总有一天，要被这开向社会主义的列车，甩出窗外。

你如果还有一点悔悟的愿望，那你就应把狼皮彻底脱

下来，老老实实地向人民低头认罪。

应该彻底交代自己一切反动言行，向人民投降，想混过去是不行的。

这些反动的思想是永远不能得逞的，走社会主义的道路，还是走资本主义的道路，现在是你们最后抉择的机会了。

如不向人民彻底低头认罪，我们是决不罢休的。

如果他的态度不老实，我们就和他斗争到底。

我一定要变出更多的图片炮弹来，向资产阶级右派分子狠狠痛击。

最终的结果只能使他自己葬身到资产阶级坟墓里去，人民的摄影事业将日益繁荣昌盛起来！

如果把上述引自不同文章中的只言片语串联起来，本身即可形成一篇文本奇观。^①

事实上，在书写这一段落，阅读大量文献的过程中，在这些语句的出生地——那些连篇累牍的批判文章之中，充满着人为的“疏忽”或刻意的“遗忘”与“曲解”。这些句子，大都是先行的主题，而其他的论述都成了为我所用的“证据”。有了这样的发现，写就这段文字时，便可不必再去依从原来批判文章自身的逻辑，按照原文的思维路径走下去。

当年，剥离他人话语，包括政治话语及被批判对象文章而成的

① 把这些句子从其语境中剥离出来，是本书作者有意而为之的一种书写方法。

维特根斯坦认为，常识性的、人们当成不言而喻的东西具有“通常的确定性”，是语言游戏的先决条件，是我们思想、语言、判断、行为的基础。

能够把上述语句及其中的关键词当作常识性的、不言而喻的东西吗？它们都具有“通常的确定性”吗？

“反右”运动中，部分文章作者的意识里，这类语句、关键词具有这种“通常的确定性”，这也是后人可以根据当时的语境，来推断前人言说意义的依据之一。

但在其中相当大一部分文本中，语句与关键词不但不具备“通常的确定性”，甚至没有意义，或仅仅起着标示符号的作用。这话初听起来有些不可思议，但新闻摄影界一位年逾八旬、当年活跃一时的理论家的话却是答案。

2004年夏天，本书作者曾带着疑惑，真诚地请教一位摄影界的前辈，当年诸多事件的亲历者：“您当年的文章中，出现那样多的概念、引述，它们的内涵那么丰富、甚至还有多重意义，在一个剧烈变化着的时代，语言的意义也具有极大的不确定性，您都能够了解吗？您在把这些词语用于新闻摄影领域时，都能准确地把握它们的涵义吗？它们与新闻摄影的内核怎样嫁接呢？”

面对我这一大堆问题，老先生听罢哈哈大笑，言简意赅地回答道：“哦！都是标签，拿过来贴就是了，只要不贴反了就没错。”

我原本有写一本《20世纪50年代中国大陆新闻摄影关键词》的愿望，但这次谈话过后，本书作者彻底打消了这一念头。这件事情大概留给文化史家或语言学家干更合适，影像学领域的学者大可不必太当真。

文本，50年后再次被剥离，甚至被误读，无论是主观故意，还是力不从心。剥离与误读是文本的宿命，包括眼下这些文字本身。

在那些充斥着故意的误读，与强词夺理的批驳文章之中，被批判对象的申辩逻辑不可能出现，零星出现的，多为别人寻章摘句，改编过、供批判用的“反动谬论”，只言片语，被批驳者的声音成了被任意操控的“言语木偶”。

这岂是正常的辩驳之道。

夜阑星稀，困顿迷离。反复阅读这些批判文章，穿梭在当年的言说者丢弃的词语丛林中，细心翻检，突然在内心升起这样的疑问：在这些众口一词、难以辨认被批驳对象真实声音的文字中，真的可以看出批评者的面目吗？群情激昂的声讨怒潮之下，这些主动、或被迫表态的新闻摄影批评者们，真的就没有不同声音，或系统的异见，甚至反对声音吗？冷冰冰的文本之外，真的就闻不见一两声低沉的叹息吗？

对这些问题的追问，关乎新闻摄影的建构。时过境迁，但问题仍在。

魏南昌，这位老摄影家的“右派帽子”一直没有被摘除。据他的同事——在分社退休的新华社另一位摘帽右派透露，后来认定，魏的“帽子”问题主要原因已不在上述遭到围攻的摄影观点、业务问题，而是所谓他在解放前曾“当过罪恶昭彰的特务头子戴笠的私

★这一时期最突出的文化现象还是向苏联“一边倒”，大量强制性地灌输苏俄文化。应该说，这对于帮助中国走出封建文化，培养一代新人起了一定作用，但这种强制性文化灌输的负面影响也不容低估。

——乐黛云(2004年)



摄影师：拍照啦！
请诸位面带笑容。

苗地

摄影师：拍照啦！
请诸位面带笑容。

苗地\绘

资料来源：

《人民日报》

1958年12月16日

人摄影师，还为蒋介石拍过肖像，受到过他们的青睐”^①。

驯服的工具

自1957年开始，“阶级斗争工具论”被确立为新中国包括报纸、杂志、电视、通讯社等一切媒体和机构必须遵从的原则，媒体的功能被明确规定为：意识形态领域内进行阶级斗争的工具。这种情形下，新闻工作者的主体地位被逐步削弱。马克思主义新闻理论研究者童兵教授考证了这一过程：

开始，不少人坚持：新闻传媒是党的工具，新闻工作者不能是工具，新闻工作者应该有自己独立的看法，新闻机构应有一定的独立自主性。继而，改提新闻工作者要做党的奋发有为的工具，这“奋发有为”，仍保留了一定的独立自主性，肯定了新闻工作者的主体地位和主体意识。以后，要求新闻工作者必须做党的“驯服工具”，既是工具且又要驯服，已无一点主体意识可言，根本没有什么独立自主的可能。^②

^① 林风：《魏南昌是什么样的内行》，《新闻摄影》（活页版），1957年9月5日第48期，新华通讯社新闻摄影部编。

1958年2月，一封怒气冲冲的远方来信，道出了新闻摄影界的喧嚣声浪波及甚广。一个业余摄影爱好者给新华社写信，表示竭诚欢迎对“右派”分子魏南昌和党内“右派”分子戴戈之的揭露和批判。他对“右派”分子们“创作思想和故意歪曲新社会面貌的行为”感到无比愤慨。他还对他们“反对艺术为社会主义服务”，从而“在摄影战线上取消党的领导”更是感到“万分愤怒”。

1958年夏天。一个叫“于山”的人责问道：

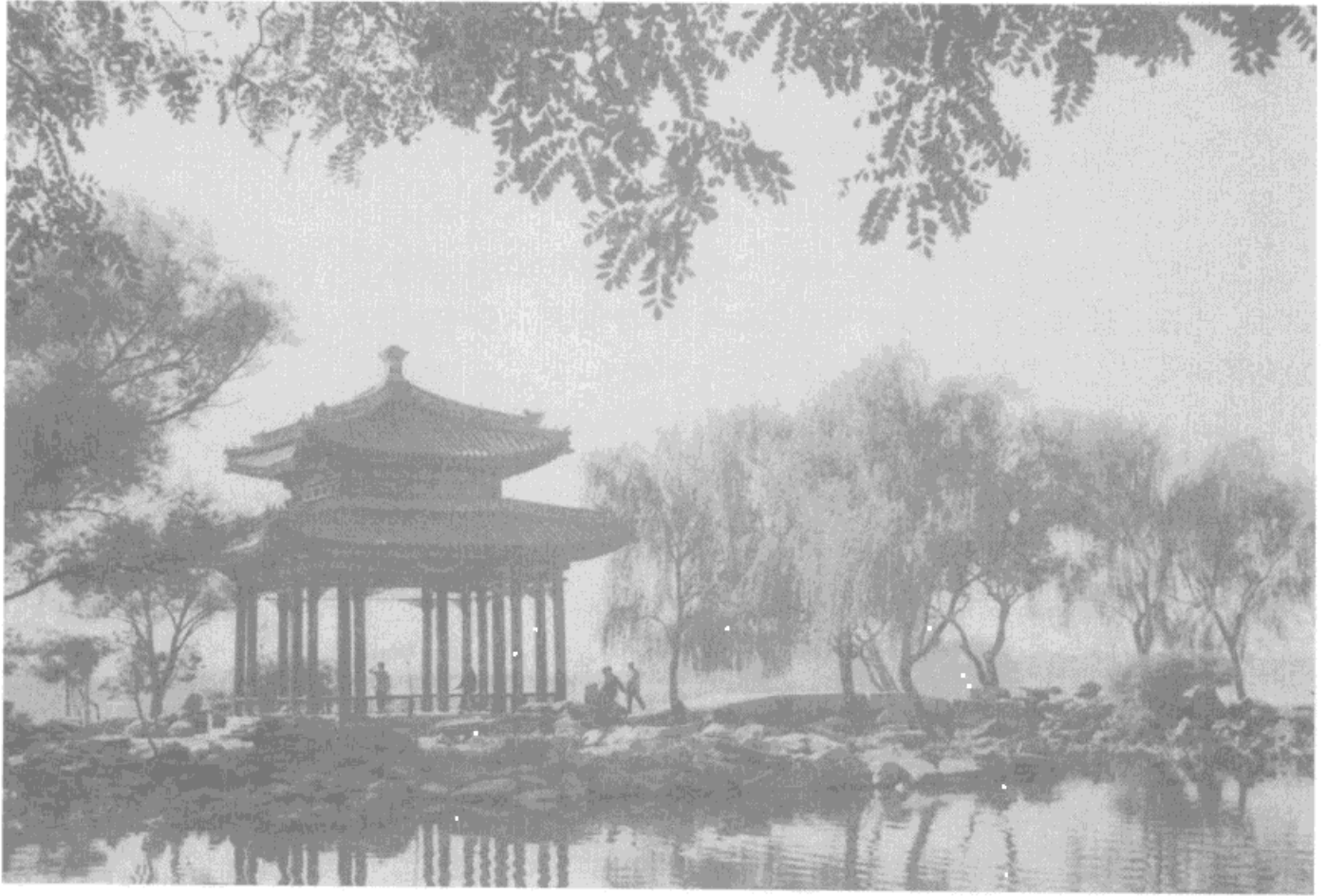
为什么右派分子魏南昌不去表现美好河山与社会主义建设美景，而去猎取代表社会落后生产力的毛驴和落日黄昏呢？

我们——党的新闻摄影工作者，应该把摄影提高到艺术创作的高度，要求它遵循着社会主义现实主义的创作路线，即具体地、真实地、历史地对待生活；应该把摄影作为工人阶级和全国人民手中用来消灭资本主义和建设社会主义的工具。

显然，于山的身份是业内人士，并且还是一个管理者，他十分熟悉新闻摄影领域内发生的一切，掌握这一行当的话语权，他依照文艺领域从苏联搬来的理论，借以规定了“党的新闻摄影工作者”的任务。

^② 童兵：《新中国成立后中国共产党的新闻思想（1949—1976）》，郑保卫主编《中国共产党新闻思想史》第326页，福建人民出版社2006年版。

童兵认为，1957年“反右”斗争和1958年的“大跃进”运动中，新闻工作者都充分发挥了这种“驯服工具”的作用。从提“阶级斗争工具论”，到“驯服工具论”，再到大刮浮夸风，中国无产阶级的新闻传统逐渐滑向一条错误道路，中国的党报理论逐渐偏离了马克思主义新闻学的正确轨道。

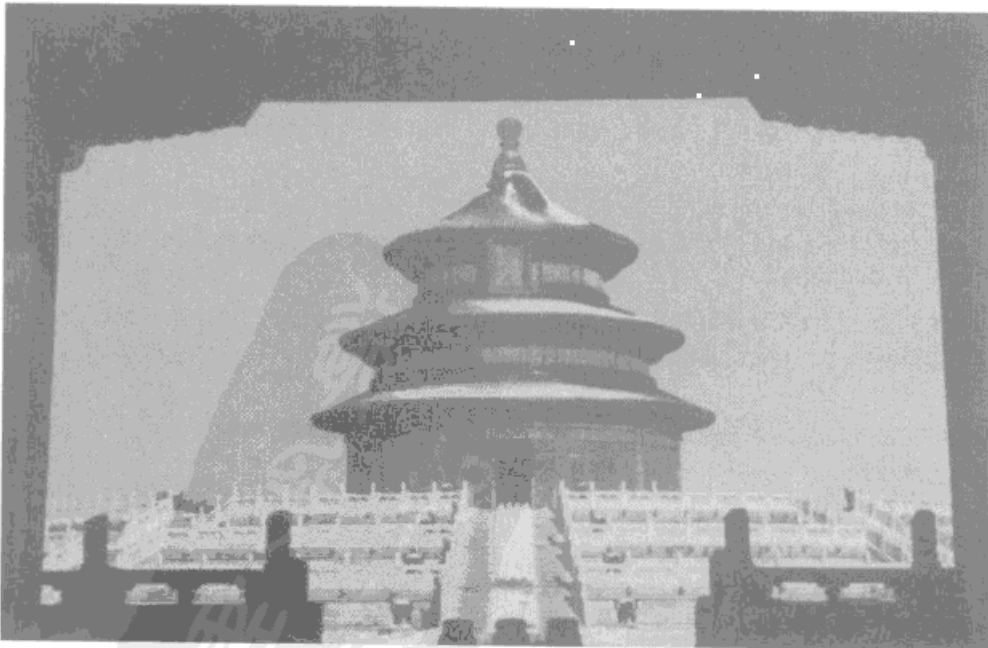


颐和园知春亭

魏南昌\摄

资料来源:

新闻摄影局资料



天坛

魏南昌\摄

资料来源:

新闻摄影局资料

新闻摄影局
PDG

值得注意的是，某些人对“驯服工具”是自觉作出回应的。这在某种程度上意味着，“新闻摄影驯服工具论”已经内化为部分摄影记者的自觉要求、自律行为。

为什么必须做党的驯服的工具有呢？

有人移植、堆积了当年新闻领域官方话语中的流行用语及推演逻辑，回答了这一问题：

其所以如此，是因为无产阶级的新闻摄影事业，是为无产阶级的政治服务的，是党领导下的工人阶级和劳动人民对敌人进行斗争的锐利武器之一；是联系群众、组织群众、提高群众觉悟，团结和教育人民进行社会主义教育的有力武器。所以，它既是阶级斗争的工具，又是党的耳目喉舌。它起着集体的宣传者、鼓动者和组织者的作用。

摄影记者既是新闻照片的主要生产者，我们对党提倡什么反对什么，在思想上就必须十分明确，这样，所拍摄的新闻照片才能具有强烈的党性，自己才能真正成为党的驯服工具。

……

在社会主义大跃进的美好时代里，我们的新闻摄影工作有广阔的天地，只要有为党的革命事业贡献出一切的决心，发扬战胜困难、艰苦奋斗的作风，永远做党的驯服工具，就一定能够在新闻摄影战线上不断地创造出辉煌的成绩来。

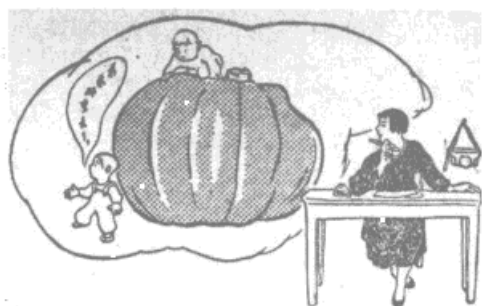
除了政治表态、乐观想象与高喊口号之外，这篇被当作“新闻摄影工作经验”的文章鲜有关涉新闻摄影自身内涵探讨的实质内容，包括对“驯服工具”本身也缺乏实质性的分析界定。在那一年代，这些话语放之四海皆准，这类文章大行其道。

对于那些从业时间短暂、具有一定文字表述能力的新闻摄影从业者来说，这类文章的出现，并不偶然。他们大多思维敏捷、熟悉政治话语及其结构与行文方式，相对于很大一部分文字水平低、出身工农、只会“照相”那样拍新闻照片的摄影记者来说，他们可以很快组织编写出这类政治正确而又“有水平”的文章来。

既显出超越同行的政治、理论水平，又掩盖了自己专业知识的

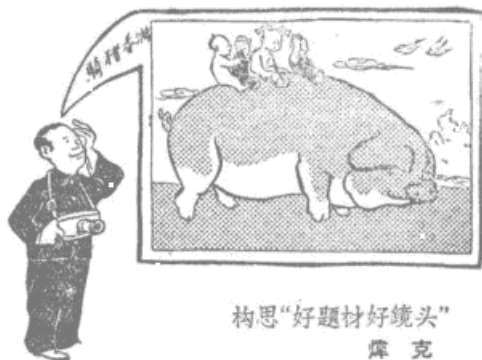
不足，对于那些急于做出一番新成就的年轻新闻摄影人来说，写这类文章是理性的选择。

但从新闻摄影业务建构的角度来看，这类空洞无物、缺乏实质内容的“摄影理论文章”，乏善可陈。对后来的研究者来说，除了文本本身的标本意义外，很难理出多少有关新闻摄影的脉络来。



构思“好题材好镜头”

炜克\绘



构思“好题材好镜头”

霖克



第五章 浮云望眼



影像文化内有各种令人困惑的现象。

[美] 苏珊·桑塔格

布列松来了

1958年6月中旬，法国摄影家亨利·卡迪埃-布列松（Henri Cartier-Bresson）来到中国大陆。中国摄影家学会发布的消息称，布列松此次来华是进行“摄影访问”，目的是拍摄一本“十年来的中华人民共和国”画集。

朋友来了有好酒。6月26日，中国摄影学会主席、副主席等负责人接见布列松，并按照中国人的礼节设宴招待了他。布列松在京拍摄期间，学会还派人陪同。

布列松与中国的关系可回溯至1949年。那一年，他受美国《生活》杂志的委托，曾来中国拍照近一年。当时正值中国处在历史的转变关头，他拍了许多照片，一部分发表在《生活》画报上，回国后于1954年出版一本《从一个中国到另一个中国》大型摄影集。这本书的序言由法国存在主义的领军人物让·保罗·萨特撰写。

直到布列松这次来华，以学会领导为代表的大陆摄影界高层人士对他及画集认定为：“以中国的新旧对比，揭露了国民党的黑暗，并客观地报道了中国的新生。”这本画集在法国及西欧各国中有很大影响。

然而，在不少中国大陆摄影人评价中，布列松拍摄的一些照片“意图不鲜明”、“照片反映不出任何社会意义”^①。但对于布列松这

★我仅仅想为自己给摄影下个定义：对我来说，摄影就是在一瞬间里及时地把某一事件的意义和能够确切地表达这一事件的精确的组织形式记录下来。

——布列松(1952年)

^① 对于布列松的《决定性瞬间》（*The Decisive Moment*）一书，1957年12月，汪宁生撰文《试谈摄影速写》，认为这本代表作中，收集了多年来布列松拍摄的最好的照片：

但不幸得很，我们在这本画册中，感到布列松的现实主义色彩更为薄弱了。这本画册以相当多的篇幅刊载了一些极其偶然的生活“瞬间”，反映不出任何社会意义。

汪宁生列举了“西班牙小城镇”这张照片。发出这些疑问：

从照片上看，不知道作者的意图，到底要表现什么；

小孩子们在干什么也看不出来；

图中一个大腹便便的男人也不知道和照片的主题有什么关系；

背景又像贫民的住房，可是又不像。

另一张照片拍摄于西班牙的属地巴塞罗那，照片说明这样写道：“巴塞罗那狭窄街道上简陋的居住区是妓女、小偷和食品小贩的家。我看见一个水果小贩靠在狭窄街道的一堵墙上打瞌睡，并且我被墙上所画的文雅、清晰的漫画所吸引。”

汪宁生得出结论：“可以清楚地看出，作者所感兴趣的不是这里人民痛苦的生活，而是墙上的漫画偶然地和小贩的嘴形相似，因而把这种极其偶然的、没有任何社会意义的现象记录下来。”

见汪宁生：《试谈摄影速写》，《新闻摄影》，1957年12月第67—68页，新华通讯社新闻摄影部。



1958年布列松
在华拍摄的照片
资料来源：
互联网

次来华拍照，中方接待者还是多有期待。因为还有先例可以比照。

1954年，布列松应邀访苏后出版了摄影集《莫斯科人民》。中国摄影学会负责人的基本判断是：这本画集反映了“苏联人民幸福美好的生活”，也受到欧美各国的欢迎。来自苏联新闻界的反应可以为证。苏联《文学报》还撰文介绍过布列松，对其赞誉有加，称他的作品为“最辉煌的杰作”，认为他是“属于当代世界上最好的摄影家之列”^①。

身处中华人民共和国“一天等于二十年”的特殊历史时期，不言而喻，布列松拍摄的《十年来的中华人民共和国》画集也将达到、甚至超过这样的效果。接待方的期待不言而喻。

此时，这位“法国摄影家”在中国同行的称呼中有多个相近的名字：普勒松、布勒松、普洛松、勃洛松、布列森、布勒森等。译名的随意与混乱，也从另一个侧面反映出他受关注的程度。

学会会刊上，“简述”了这位来自法国的50岁摄影家的“简历及创作活动”。

布列松所受教育相当于美国中学的程度，或较高一些，学习过拉丁文及其他国家的语言，还学习过绘画：

因为他对于他所看到的有兴趣，所以他对于摄影开始有兴趣。

在这句想当然的介绍用语过后，“简述”中再一次介绍说，1933年，布列松第一次接受西班牙杂志职业性约稿，但他却很难讲清楚什么时候由业余摄影者转为职业摄影者。

他对摄影的见解是着重反映他所感兴趣的東西。

“着重反映感兴趣的東西”，这可以看作布列松的摄影选择，甚至取向态度之一。但把它不加分析地当作布列松对摄影见解的主要观点，却存在着明显的误读。

^① 而1957年12月，汪宁生曾对布列松的《莫斯科人民》画册作出过一些不同的评价：

在《莫斯科人民》画册中，我们确实看到一部分反映莫斯科人民美好生活的速写照片。照片中人物的情感是真摯的、自然的，表现出对社会主义社会不可抑止的信心。

但同是这一本画册中，也表现了一些非本质的社会现象。这些照片非但不能说明莫斯科人民的生活，反而歪曲了生活的本质。难怪资本主义国家恶意地舍弃了布列松含有积极意义的作品，而利用一些歪曲现实的照片来作有利于他们的宣传，以攻击苏联及整个社会主义阵营。

汪宁生：《试谈摄影速写》，《新闻摄影》，1957年12月，第66—67页，新华通讯社新闻摄影部。

“简述”评价布列松摄影的特点是：善于在平凡的日常生活中抓取人的各种动作，从侧面来反映生活，他这种风格在世界各国曾有相当大的影响。

“布列松是法国著名的摄影家，也是世界著名的摄影家之一。”学会会刊上的这份简述还称，他的摄影作品在各国，特别是资本主义各国流传甚广。1958年之前，他出版的摄影集有《从一个中国到另一个中国》、《莫斯科人民》、《决定性瞬间》、《布列松摄影作品集》、《芭蕾的舞蹈与欧洲人民》。

距 离

1958年6月20日，按照接待方中国摄影学会安排，布列松前往北京十三陵水库工地拍照。学会安排陈勃作为陪同。那一天，布列松的拍照时间虽然只有短短的几个钟头，但“他在摄影方面的特点”，还是给陪同人、同为摄影家的陈勃留下了“很深的印象”。

陈勃在1958年6月24日写就的《一天的印象——随法国摄影家普勒松去十三陵工地摄影简记》一文中记述道：

布列松可称得上是个“机枪射手”。在工地上，他几乎看到什么就拍什么，而且每个画面要拍很多张。在那天不到四个钟头的的时间里，他用去七个135黑白胶卷，和一个135彩色胶卷。

1956年11月号《摄影业务》刊物曾经介绍，布列松曾说过“为了选出一张，就需要丢掉几十张”这样的话，此刻，在陈勃眼中得到验证。

布列松为什么要拍这么多照片呢？

在陈勃看来，除了布列松有“多照”的习惯外，更重要的是中国人民社会主义建设的热情对他的鼓舞。陈勃举例说，布列松一进入工地，就贪婪地拍，他说：“我好像看到金字塔！真了不起！”

还有一件事情对陈勃震动很大。布列松在工地拍照时，不仅没有任何“摆布”，不想让被摄者发觉，甚至在被人发觉时宁可不照。例如，在工地上一个帐篷外，有个解放军战士抱了一捆黄瓜给战友们当水果吃，战士们在帐篷下面伸手向外接黄瓜。布列松看到以

★但是对于摄影者来说，消逝了的东西是再也回不来的。由于这个事实，我们的职业使我焦虑，同时也产生了它所特有的力量。

——布列松(1952年)

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

★去拍摄时，我们不应该篡改现实；去暗房里，也不应该篡改原有的效果。这些手法，凡是有眼力的人都可看穿的。

——布列松(1952年)

后，“像猫抓耗子一样”跑了过去，这时抱黄瓜的战士看到有人要为他拍照，就对着镜头笑了一笑。布列松立刻收起相机，摇头表示遗憾。

布列松对随行者说：“有许多事情是不容许你考虑第二次的，必须看到就抓。”

为此，布列松还专门把自己的两台莱卡 M3 做了伪装，在机身上涂了黑漆。他说，这样可以减少目标，不至于被人注意。他又打比方说，摄影和钓鱼一样，为了钓住鱼，首先就不能把鱼惊走。^①

当天，在陈勃眼中，布列松的工作还有一个很大的特点，那就是拍特写多，拍大场面少。有人告诉布列松，如果早几天来，人多场面大，那才好呢！对此，他却不以为然，说：“即使在目前的情况下，我也可以在我的照片上拍下很多的人。”他再一次打比喻说：“大场面好比一锅米饭，特写好比菜——各式各样很有味道的菜。如果只有饭而没有菜，那就不好了。”布列松透露，他在苏联时，看了全苏 40 周年摄影展，并且和许多摄影家做过很好的谈话，他批评苏联影展“饭多了”，而“有滋味的菜少了”。布列松说这些苏联摄影家同意他的看法。

另外，布列松注意选择照片背景，这一拍摄细节也被拍照经验丰富、并对十三陵工地十分熟悉的陈勃看在眼里。

如果主体是劳动者，布列松就要选择足以表现工地的背景；如果主体是件物体，他就选择劳动者为背景。大坝护坡中间的一块木板上放着几只破手套、一把剪刀和一团线，而一旁并没有人。布列松在拍这张照片的时候，并不是只拍这几件静物，而是自上而下俯摄，护坡下面有许多人正在工作。

在大坝顶上有一串串挑筐，布列松在拍摄这个镜头时也是选择了俯摄，把远处的劳动者作为背景。他看到修理破筐的地方堆得像山一样，就跑过去拍照，但他选择了大坝作为背景。他把两只手向两方一伸，说这边（北边）就

^① 布列松的拍照方式，被一些中国同行称作“偷拍”。一位叫“钟信”的摄影记者，虽主张摄影记者在采访时，最主要的办法不是组织加工，而是在尽量不影响拍摄对象的情况下，进行选择拍摄，但是，“对于组织加工也不能绝对否定”。钟信对拍照过程中“偷”的行为，发表过这样的看法：

我们不可能在拍照时，全部都去“偷”，同时，“偷”也会产生不好的效果。试想，摄影记者如果到处偷拍，会给群众造成什么样的影响呢？人物情绪紧张的时候，如果等一等再拍，还是可以松弛的。

是“照片”，这边（南边）就不是照片，因为这边（北边）有大坝，大坝是一座山，筐子又是一座山，一张照片上拍下了两座山。

在对这次近距离的陪同细节描述过后，陈勃谈了自己的两点感想。

布列松那种以快动作抓取、以人为主体的摄影风格值得学习。先前，中国摄影学会组织的摄影家们在十三陵创作的最大缺点是，抓取人物的动作（特别是特写）太少，因此大部分照片不够生动。两相比照，陈勃得出结论：“这一缺点也是我们整个摄影采访中普遍存在的一个问题。同时，我们自己对于人——建设社会主义的人的表现，在某些方面还没有布列松注意得多，这是值得我们改进的。”

陈勃对“布列松摄影的缺点”也有记述。他认为，布列松拍照有“多抓表面现象和客观主义报道的倾向”。这些缺点的产生源自于他的论点：“我只要眼睛多看，不想用耳朵听（指听取主人介绍情况）。”陈勃认为，这必然导致他只看表面现象，不了解事物的本质。

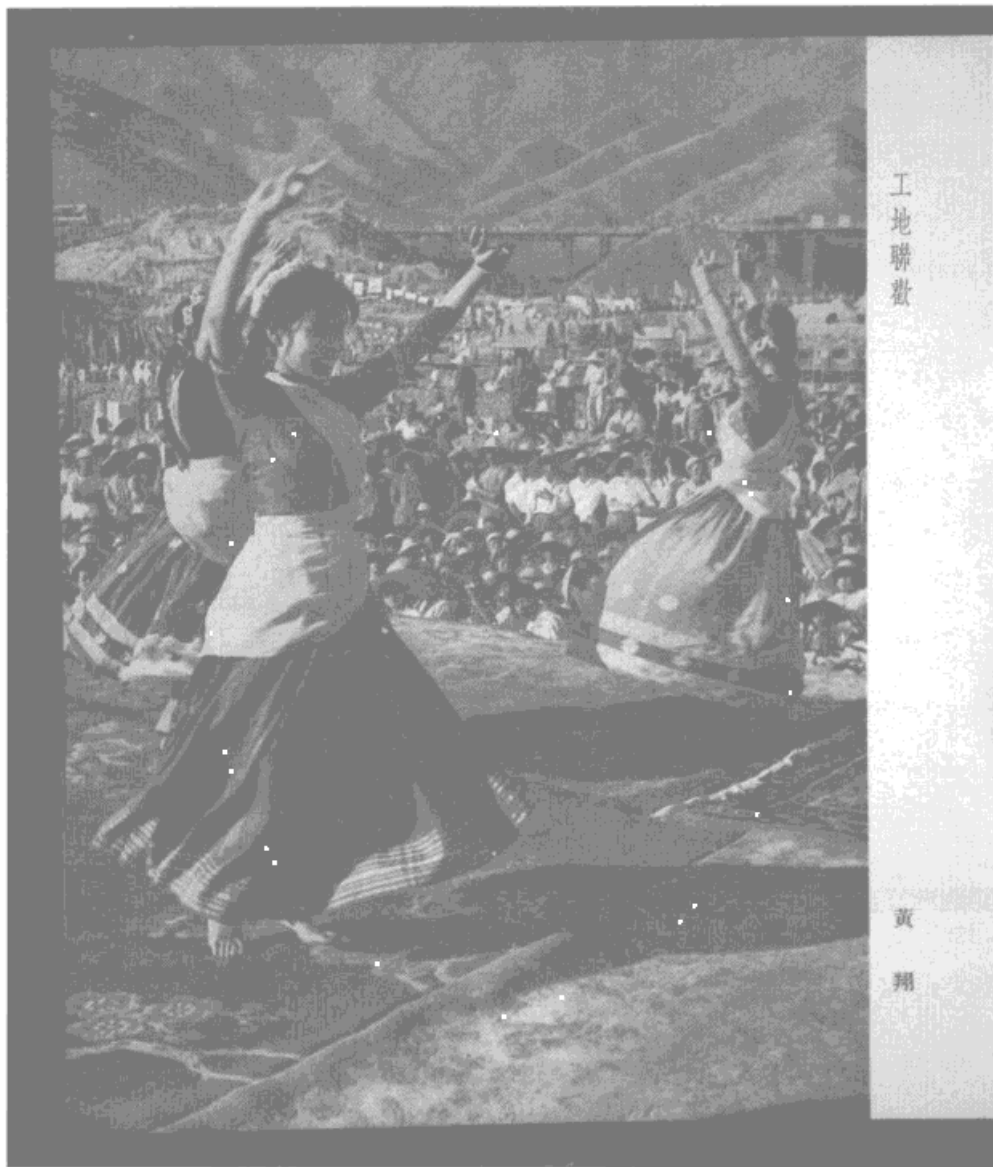
“至于客观主义以及寻求某些趣味性”方面的问题，陈勃替布列松开脱道：“这也不能完全怪他，他对问题的了解也确有他的局限性。”



资料来源：
《十三陵水库工地摄影作品选》
上海人民美术出版社
1959年1月第1版

1958年5月下旬至6月底，中国文联和中国摄影学会组织北京地区数十位摄影家和摄影工作者到十三陵水库工地进行摄影创作。这本作品选便是千余幅作品中的一部分。

“编者的话”称，这次创作活动是在全国大跃进的新形势下，以跃进的姿态进行的。通过这次创作活动，许多摄影家对“摄影艺术必须为政治、为生产服务”这一唯一正确的创作方向有了新的认识和深刻的体会，从而进一步批判了资产阶级为艺术而艺术的形式主义观点。



工地联欢

黄翔

工地联欢

黄翔\摄

资料来源:

《十三陵水库工地摄影作品选》

上海人民美术出版社

1959年1月第1版



与首都摄影界座谈

只要闻就可以知道菜里有没有胡椒——照片必须真实

我看到表现中国的照片不少，有些很好，但有些我不喜欢。

我曾看到一张表现丰收的照片，一个妇女抱着一捆麦子，笑得很厉害。当然丰收是要笑的，但不见得笑得那么厉害。在地里，当然是灰尘仆仆，汗流满面，但这个妇女却很干净。劳动是紧张的，到了休息的时候自然就是轻松的。

1958年7月16日，中国摄影学会出面邀请在京拍照的布列松与首都摄影界人士座谈。会上，主讲人布列松针对中国大陆摄影现状，直陈对照片真实性问题的看法。

生活不是在摄影棚内，而是现实的东西。作为现实主义的摄影者，应当忠实生活。如果你拍摄的东西是经过你改变的，那就不是真实的东西。生活是丰富多彩的，我们不能根据公式来拍照。

安排出来的画面不是生活，不会给人们留下印象，它一出现就完了。我们要能敏感地表现生活，要使人们看到我们的作品时，感到动得像血在血管里流一样。对我来说，最大的愉快是拍出来的东西人家说真实，所以，我们要生活在一切人的中间，我认为这就是现实主义。总之，要忠于生活。

安排的照片会不会被人察觉呢？布列松说：“安排是不能使人信服的，即使你安排得好，人们也会察觉。”他举例说，用不着尝，只要闻就可以知道菜里有没有胡椒。

抓紧时间表现它——摄影的主题和形式

布列松介绍了自己在一本画册的序言中，对摄影发表的一些看法。这主要体现在摄影的“主题和形式”问题上。

★这个世界充塞着偏见，感染了不协调的音调，也充满了渴求知识的人群，他们生活中需要照片。

——布列松(1952年)

★我们必须清醒地对待世界上正在发生着的一切事情，忠实地对待我们自己所感觉到的一切。

——布列松(1952年)

摄影是表现短时间内的一个完整的思想，它必须要表现事物最中心或最重要的部分。它主要包含两个方面，就是主题和形式。

生活是摄影的主题。摄影者要从内心情感出发，结合所看见的外界事物来表现生活。外界事物可以影响我们的感情，反之，我们的感情也可以影响对外界事物的看法，这就是内外结合。在我们的生活中到处都可以看到这种内外结合。

表现形式是线条和表面的构图，通过他们，使我们的感情在照片中表现出来。主题和表现形式是不能分开的，而是紧紧结合的。在我们拍照时，这种主题和表现形式的结合是个很短暂的过程，也是一种本能。

主题和表现形式的结合可以打个比方：如果主题好，表现的形式不好，就没有力量，好像吃饭时上了一盘鱼，可是没有鱼肉，仅有鱼骨头。

在没有拍照以前，我们对事物应当已经有了一定的看法。拿起照相机来时，我们就是要把这种看法表达出来。

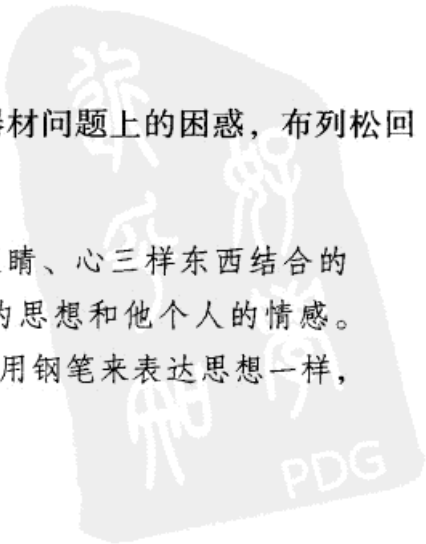
对待一个主题，就好像一把金刚钻有不同的面一样，这些面就是生活的细节，我们要把它们集中，而且要集中得很好。因此，摄影就好像叙说一个故事，应以几张照片来表现故事总的意义，然后深入到细小、生动的细节中去表现主题，但绝不能因为深入细节而忘了主题。

布列松总结道：“所以，摆在摄影者面前的就是如何表现现实生活的问题。生活不停地在走，我们在生活的过程中应抓紧时间来表现它。生活过去之后就不能再现，你抓到了它就永远抓到了；抓不到它，你就永远失掉了。”

坏肉做不出好菜来

针对部分在座首都摄影家在使用器材问题上的困惑，布列松回应道：

摄影作品是一个人的头脑、眼睛、心三样东西结合的产品。这三样东西表示出摄影者的思想和他个人的情感。照相机只是一个工具而已，就如同用钢笔来表达思想一样，



重要的在于如何表达，而不在于钢笔本身。

如何拍照呢？

布列松说：

照相机不应当放在三脚架上，摄影者脚底下也不应装上轮子（即坐着车子），他应当不停地到处走动，动作要敏捷快速。

从形式上看，画家可以想象他的构图，但摄影者只能拍摄现有的东西。实际上，现实的东西有时候已经为你构成很好的画面，要求你去拍摄。所以，时间和空间是摄影者在拍摄时两个重要因素。

布列松介绍自己的摄影经验时说：“我在现场经常移动着，选取我认为好的角度来拍摄；我在被拍摄者中，不让他们注意我。”

“至于安排光线，那是纯技术的事。摄影时，应当取决于拍摄角度。”

布列松还应提问者要求自己使用相机的情况：

我使用小型相机而不使用大型的，这正如打猎的人不会抬着大炮去打猎的道理一样。我也不喜欢方形照相机，因为方形构图和真实生活不相符合。我认为好的照片绝不去剪裁，同时依靠暗房技巧不能使一张不好的照片变好。

“坏肉做不出好菜来。”布列松补充道。



1958年布列松在华拍摄的照片
资料来源：
互联网

红旗照相馆——1956-1959年中国摄影争辩

布列松难题

布列松离开中国的时间是这一年的10月4日。就在这一天，布列松给中国摄影学会题词留念：

我很高兴见到中国的摄影家们，和他们熟悉起来，并和他们畅谈我们共同的职业。尽管我们所处的世界不同，我们的职业是要按照我们每个人的感觉直接地而且自然地表达一切生活。

我们有一个重大的责任，因为我们把亲眼见到的历史记录传达给在各国的百万人民。

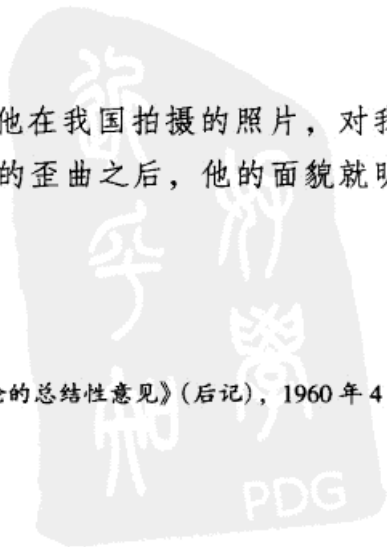
这两句颇似外交辞令的“题词”间，布列松没有对中国摄影家的工作状况作出直接评价。但第二句，似乎别具深义，另有所指。布列松所言“重大的责任”、“历史”是何含义？对他在华接触摄影家们的行为及作品是否隐含着否定的意味呢？

布列松此次来华，正值中国大陆“大跃进”运动如火如荼，摄影人也处在亢奋之中。农业“大跃进”出现了诸如水稻上站人越来越多的照片。工业题材报道中热情赞美高炉，各种类型的摆布之风盛行。纵是日常生活照片，虚假摆布之风也大行其道。布列松这位被当作“属于世界上最著名的新闻摄影记者之列”，自20世纪30年代以来就以“决定性瞬间”——揭示事物本质的一刹那——的美学理论，以及对“安排的”照片和摆布的环境的厌恶的人，面对这些拥有“共同的职业”的中国摄影家们及作品时，作何感想？

来到中国大陆，布列松将会拍出什么样的照片呢？他也同样欣喜、激动吗？

可是，当布列松以他在我国拍摄的照片，对我国大跃进和人民公社作了可鄙的歪曲之后，他的面貌就明摆在大家面前。^①

^① 上述引文出自新华社：《关于新闻摄影真实性问题讨论的总结性意见》（后记），1960年4月。



1959年5月19日，中国摄影家创作辅导部召开“小型学术讨论会”，主题是“研究法国摄影家亨利·卡·布列松的‘现实主义’的摄影创作手法”。出席会议的有在京的中国摄影学会领导及学会各部门负责同志，各个摄影刊物的编辑及研究摄影理论工作的同志共十余人。而一年前，正是在座的一些人参加了欢迎法国来客的宴会。

这次会议主要围绕1958年布列松来我国第二次拍摄展开讨论。

这次会议的记录显示：大家看了布列松去年来我国拍摄的照片都感到很不满，许多同志认为他抓取的只是生活中个别的偶然现象，因此，他不能正确地反映我国人民生活的本质。他在美国《生活》、《皇后》杂志上新发表的有关我国的照片，实际上是否定我国1958年“大跃进”的成绩，在客观上为美帝国主义的反华宣传服务。

接着，大家进一步对布列松的创作方法和他的立场观点进行了解剖。有的人认为，他的创作方法是用新闻报道的形式，面向生活，突破了西方国家摄影沙龙派的圈子，这是他较沙龙派进步的一面。但是，摄影创作道路同样是没有中间路线的，布列松虽然标榜着现实主义和所谓深入生活，实际上是不深入生活，不能真实地反映事物的本质，就必然只抓取生活的表面的一些偶然现象歪曲生活，更易欺骗不明真相的人们，这是他较沙龙派更坏的一面。

不少人认为，布列松自己常说，他拍照时常是不听别人介绍情况的，他也不愿意做调查研究，只要合乎他的口味他就抓取，显然，他所谓的“口味”就是他的立场、观点和目的。他的作品为美国反动杂志所欢迎，正是因为他的作品适合资产阶级的口味，而资产阶级报刊为他大肆宣扬也并不是偶然。

结论是：“会议讨论很热烈，大家对布列松的摄影创作方法的估价基本上取得一致的意见。”^①

直到布列松离开时，接待单位与陪同人士仍把他当作一个“友好人士”来看待，并知道他此行的目的是打算出版一本《十年来的中华人民共和国》摄影作品集。1949年时值中国历史变革关头，布列松来华拍摄的照片，5年后传到中国大陆，被解读为“反映了风雨飘摇中的国民党反动政府”的状况，“反映出国民党统治下旧中国的黑暗和混乱”。

^① 此处参考《中国摄影学会通讯》，1959年6月23日，中国摄影学会办公室编印。

★如果摄影者想把一个人拍摄得形神兼备，这位被摄者必须是处于他的正常状态中。我们必须尊重环绕着这个人的周围的气氛，并把这人的起居场所也拍进肖像照片里去——因为人和别的动物一样，有他们的定居地。最重要的，必须使被拍者忘记摄影机和那个使用机器的人。

——布列松(1952年)

红旗照相馆——1956-1959年中国摄影争辩

★真实的肖像照片既不强调这个人的温和娴雅，也不刻意突出他的奇怪形状，而是反映这个人的性格。

——布列松(1952年)

1958年，哪怕是摄影界的专业人士，对他的了解也大体限于“布列松的摄影作品在各国，特别是在资本主义国家流传甚广”。

纵然，布列松的“面貌”被摆在了大家面前，但1958年10月4日，布列松走后，还是给中国大陆摄影界，特别是新闻摄影界留下了难题：一方面，作为“资产阶级的摄影家”，其“面貌”已被定性，作为社会主义新中国无产阶级、革命摄影家的对立面，布列松的立场、观点都被认为与“我们”根本对立，势不两立；但另一方面，布列松的拍照方式、方法，的确对“我们的个别同志有过一时的影响”，“特别是，当我们还没有认真研究布列松以前，乍看他所拍的外国照片，往往容易被这些照片的外表的生动性和自然性所麻痹，而不自觉地加以称赞”。

布列松第二次来华期间（1958年6月中旬—1958年10月4日），正值全国范围内的新闻摄影真实性及有关问题讨论开始。这次由新华社《新闻摄影》月刊发起的讨论，自这一年的8月份开始，持续一年有余。包括新华社总社及21个分社、全国21个省区市的27家报纸、12家画报社和杂志社的人员参与了讨论。其背景是在“整风”与“反右”运动以后，新闻摄影界掀起的对新闻摄影的一些基本原则问题进行的一场群众性的讨论。讨论本身虽针对具体问题的现实需求，但总的来说，有配合“大跃进”的总体氛围，推进“新闻摄影界大跃进”的“美好愿望”。

但恰恰由于布列松的到来，这场讨论的缘起成了问题：

有同志问：我们讨论新闻摄影真实性问题，大反摆布及组织加工的滥用，是否受了外国的影响，受了布列松的影响？

这一疑问触动了“真实性”讨论组织者的神经，他们不敢懈怠。在讨论全部结束后，亦即1960年4月，以新华社总社的名义，专门补发了总结“后记”，对此问题进行申辩。组织者没有正面回答这一疑问，而是语焉不详，闪烁其词：“根本否认这种外国影响，是不合实情的；但是如果夸张这种影响以至于否认或忽视我们讨论新闻摄影真实性问题的积极意义，也是根本错误的。”

组织者称，中国新闻摄影中的主观主义、形式主义，无疑包含着资产阶级沙龙派的影响。摄影艺术中的组织加工和摆布，追其历史也是沙龙主义的产物。在此，战争年代及其社会主义改造期间，

新闻摄影中出于宣传需要而形成的组织加工与摆布之风被刻意忽略了。

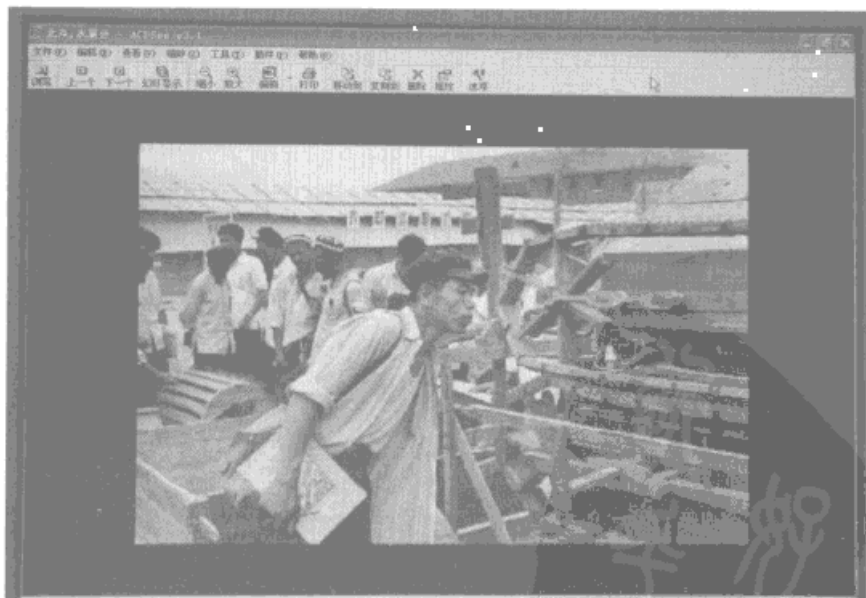
而“反对摆布及滥用组织加工”，讲求新闻摄影真实性之说，也被追溯到1953年石少华发表的《谈新闻摄影》一文。讨论的组织者们，据此推断出早在布列松来华之前的五六年，“反摆布”斗争就已开始了。他们称：

这时，我们许多人还不知道世界上有一个布列松。因此，以为1958—1959年我国新闻摄影界反摆布的斗争，是仅仅由于外国的、布列松的影响，而不是由于整风、反右派斗争提高了大家对新闻摄影的认识的结果，不是由于我们力争新闻摄影最好的质量的那种美好的愿望，显然是错误的。

组织者的政治觉悟可见一斑。新闻摄影界开展的这样一场轰轰烈烈的反摆布斗争，岂能是我国很多人还不知名姓的法兰西老外偶然促成的？

显然，讨论的组织者对布列松的情感是复杂的。布列松之名之实，都不是一两句话可以打发的。

“美帝国主义大加赞赏布列松”的原因何在呢？



1958年布列松在华拍摄的照片
资料来源：
互联网

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影年刊

242

布列松作为资产阶级的摄影家，一反摄影沙龙主义的作风，他的摄影直接反映生活。为表现他的观点和立场，他不依赖组织加工和摆布，而是通过他所选择的直接来自生活的镜头。从他的照片上看不到人为的痕迹，因此，他的照片对读者有很大的欺骗和麻痹作用。^①

先褒奖，后贬损；论据与结论间转换唐突，缺乏逻辑关联。为何会有最后那句看来颇似狗尾续貂的文字呢？因为布列松是“资产阶级的摄影家”，加上这句话就可以表明为文者的立场了吗？抑或仅仅因为他的第二次中国之行“对我国大跃进和人民公社作了可鄙的歪曲”，因而伤害了“中国人民的感情”。

与布列松本人对自己作品的表述比照，除了那个评述性的尾巴外，上述理解接近了布列松“决定性瞬间”理论的边缘。

首先，我渴望用一幅照片去捕捉正展现在我眼前的某种局势的全部本质……拍照意味着记录——同时和在若干分之一秒内——事实本身和视觉看到的形式的严密组织，

^①事实上，20世纪50年代中期，在美国，布列松的摄影观念已经开始遭到颠覆。

1955—1956年间，一个叫罗伯特·弗兰克（Robert Frank）的30岁出头的年轻人，正驾车穿越美国国土旅行。他在慌乱与匆忙条件下所拍摄的28000幅照片，被敏感的评论家与艺术策展人认为“创造了纪实摄影的新风格”。这也是被当作确立美国区别于欧洲的独立摄影风格的一部分。

弗兰克的摄影被认为是客观的，然而却有强烈的个性。他是以一种自然的、甚至是杂乱无章的风格拍摄的；那些疏远而孤独的美国人在最普通的公开场景下从事最平庸的活动的瞬间，表现了从未展示过的美国人的忧愁和醒悟。

这种风格与身处欧洲、年届半百的布列松所代表的优雅、节制、秩序风格大相径庭。这些影像也使这个刚迈入而立之年的小伙子一举成名。收入他83幅摄影作品的摄影选集《美国人》，被称作20世纪美国乃至世界最有影响的摄影图书。自这次摄影革命过后，布列松摄影风格在美国的影响日渐式微。

同一年代，正在热衷于推行“政治第一、技术第二”，向着苏联一边倒的中国大陆摄影人，自然无缘结识这位特立独行的美国小子。假设，弗兰克也来到中国大陆，与这里的摄影人遭遇，那情形将如何呢？

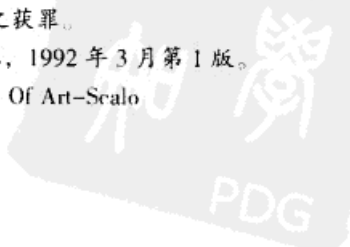
首先，对于深信“绝大部分资本主义国家的摄影人都是罪恶的资本主义制度的帮凶”的人来说，弗兰克的出现多少有些不可想象，甚至是个异数。但，很快大家就会找出最妥帖的说辞，并一厢情愿地引弗兰克为同道。

来自美国本土的评论家鲁道夫·沃里策（Rudolph Wurlitzer）称这些影像是“来自文化的穷乡僻壤的景象，满目凄凉，这里的生活进程暴露得淋漓尽致”。约翰·萨考夫斯基（Thaddeus John Szarkowski）写道：“这本书向美国人被人想象的外表挑战……它涉及到生活的全部片断，没有谁曾想到这种对艺术的正当的关心。”这些话都可能会被我们社会主义阵营内的评论家们征引，与那些影像一起，作为揭露资本主义美国罪恶的证据。

弗兰克也来了，他甚至会得到比布列松更为热情的接待。但可以肯定的是，他走后将得到比批判布列松不知要激烈多少倍的诅咒。主张邀请他来的人还可能因之获罪。

参考：《美国ICP摄影百科全书》，中国摄影出版社，1992年3月第1版。

Robert Frank, Moving Out, National Gallery Of Art-Scalo



而形式将赋予它意义。这是把人们的头、人们的眼睛和人们的心置于同一轴线上。

如果本着心平气和的对话方式、虚怀若谷的学习态度，布列松的此次中国之行，真能成为中国摄影发展的契机，事后看来甚至至少能够把中国大陆的摄影推进几十年。如果布列松本人第二次来华拍摄的照片，是那些看起来“记录了中国人民改天换地的伟大精神”，为官方及大陆民间普遍接受的“摄影作品”，那么，布列松也会提前几十年成为中国摄影人熟知的摄影名人、友人。他对中国大陆新闻摄影的影响也就会更大。

摄影史向来不接受假设。

历史的真相是：布列松被当作了敌人与对手，而不是学习、研究的对象。

要在摄影报道上反对和战胜布列松，主观主义形式主义的老摄影章法是无能为力的。

我们在新闻摄影真实性讨论中宣传的深入选择，鼓励记者锻炼的“最主要的本领”，在本质上，绝不是什么抄袭布列松。

绝不能自卑，以为认识和把握摄影艺术的本质特征并在实际中运用这个特征的，只能是来自外国的影响。

1960年8月19日，北京举办“资产阶级形形色色展览会”（内部展览）。“批判材料”记录了当年展览组织方对布列松的指责。

“新现实主义派”打着“客观反映现实生活”和“客观真实”的幌子，强调把现实用自然的形式真正记录下来，以不摆布，不组织加工，总是在现场出其不意地抓拍人物，不剪裁不修改，来伪装公正、客观和真实，而实际上他们的资产阶级立场和观点十分鲜明，他们总是按照资产阶级的利益和要求来歪曲现实生活。他们以揭露社会生活的阴暗面为主，偶而（尔）也暴露一些资产阶级统治的黑暗，以达到“小骂大帮忙”的目的，但大多数情况下，他们的镜头都对准进步的社会生活和劳动人民，像熟练的侦探一样，快速抓取那些表面的、个别的、偶然的東西，来代替生活中的主要、本质的和有普遍意义的典型现象，极尽歪

★我倒很喜欢成行成列地贴在专拍护照的小型照相馆橱窗里的身份证照片，而不喜欢那些摆足姿势的肖像照片。至少，在这个脸上可以看出一些问题，看出一种简单事实的见证——而不是我们所追求的类似诗意的东西。

——布列松(1952年)

曲诽谤的（之）能事。因此，它是现代资产阶级流派中最能迷惑人，也是最反动的、最危险的一派。

法国这一派的主要人物勃洛松（布列松），对我国社会主义建设进行歪曲和恶毒的宣传。^①

★去拍摄照片的过程中，我们摄影者不可避免地要对我们所见的事物给予评价，这意味着我们负担着更大的责任。

——布列松(1952年)



1958年布列松在华拍摄的照片
资料来源：
互联网

^① 摘自旅美摄影家李振盛先生1960年8月19日在北京参观“资产阶级形形色色展览会”（内部展览）的摘要。

2003年7月10日，法国阿尔勒阿尔拉坦宾馆。李振盛先生拜见布列松时，把珍藏40年的“批判材料”交给了他。李振盛记述了布列松的反应：

“我当时是信仰共产主义的呀，难道中国不知道我是共产主义者吗？我真的是共产党员啊！尽管我并没有领到党证……”

老人几乎是大声叫嚷着说出这段话。他似乎十分不解：“怎么会是自己人批判自己人呢？”



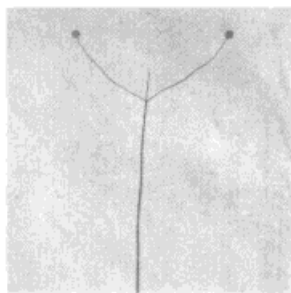
孵养小鸡（集体署名）

资料来源：

《中国》画册

《中国》画册编辑委员会编辑出版

1959年



玛利亚·安德逊

石少华

西方资产阶级把摄影当作一种麻痹人民的工具，当他们发现脱离现实生活的抽象摄影对他们有用处时，就竭力鼓吹和提倡表现所谓的“梦境，幻想和潜意识”的超现实主义摄影和主观主义摄影。他们用高价收买这类“作品”，举办展览会和出版选集。西方许多“现代派”、“抽象派”的摄影家专门在枯草堆里寻找“创作”题材和创作“灵感”。他们有的擅长拍摄残垣断壁、破玻璃窗，有的擅长拍摄垃圾堆中的废品。例如有一幅“名作”所表现的竟是一张被油渍污染了揉成一团的废纸。西方资产阶级特别欣赏这类极其无聊的“作品”。还有一位资产阶级摄影家，曾以“达理的胡子”为题，挖空心思，为美国一个超现实主义画家——达理，拍了很多稀奇古怪的肖像。其中有一张竟把意大利文艺复兴时期大画家达文西（注：达·芬奇）的名画“莫娜丽莎（注：蒙娜丽莎）”变成了一个丑陋不堪的怪人。西方的一本摄影年鉴还详细地介绍过这位摄影家如何把几个裸体妇女堆砌成一具“红粉骷髅”，并认为这是摄影艺术上了不起的“成就”。这样的例子在资本主义社会中比比皆是，他们就是这样宣扬所谓的西方文明，糟蹋摄影艺术的。

资料来源：《中国摄影学会文件汇编》（内部资料），刊载于《中国摄影》1960年第5期



美学家说话了

1958年6月，几乎与布列松第二次抵达中国的时间相同，美学家王朝闻也加入到摄影问题的讨论中来了。他写文《拍摄时机的选择问题》，使用了与布列松“决定性瞬间”最为接近的摄影话语：最富于表现力的瞬间。

这篇文章特别之处在于，通篇没有当年人们熟悉的政治话语及陈词滥调，更没有在“政治第一”的前提下，对所谓“技术问题”轻描淡写或驴唇不对马嘴地歪曲。这样生动说理的文章，犹如空谷足音，在当年并不多见。

王朝闻表述道：

摄影，和绘画、雕塑等造型艺术一样，可以说是再现生活中的某一瞬间来反映生活、理解生活和评价生活的。在摄影工作者中，瞬间现象的把握，就是摄影角度、距离，特别是拍摄时机的选择问题。如果对象是动的（常常是动的），如何选择适当的拍摄时机，把对象最富于表现力的瞬间关系、动作、姿态和表情拍摄下来，是很重要的步骤。一个行动，或一个动作，其特征表现得最明确、最动人的瞬间，就是最值得注意的不可错过而又容易错过的拍摄时机。

王朝闻从新闻摄影的角度提出，要把握“最富有表现力的瞬间”，一方面要看拍摄对象的特征是什么；另一方面，还要看摄影记者企图着重表现的是什么。正因为拍摄者的目的、个性，乃至偏爱不同，同一题材可以有许多最富于表现力的瞬间，并不是只有一个最富有表现力的瞬间。

王朝闻进一步阐释了自己对瞬间多样性的看法。对象的特点是复杂的，摄影记者的要求也不是一律的，拍摄时机的选择也会有很大的出入。不可绝对地认为这才是最好的，别的都要不得。把事情看得很绝对，有使摄影镜头公式化的危险。可是，就一定的对象和一定的拍摄意图而论，必须抓住最有表现力的瞬间，力求不致丧失最有表现力的时机。

美学家对摄影的体悟独到而又深刻。他像一个老道的摄影家那

样陈述说：“时机的选择是微妙的，也是不易掌握的。早一点晚一点都将影响到照片的质量，这就值得我们平日细细琢磨。”不仅如此，他还有一般摄影家难以企及的认知深度：

摄影家的知识愈丰富，愈能认识照相机的特长和局限性，愈有可能发挥选择画面的能动性，也愈有可能避免重复别人选择过的画面。

在当年的新闻摄影领域，王朝闻这个外来和尚念的真经，究竟能有多少人能够心领神会呢？答案无从知晓，但肯定不会太多。于是这样的局面不可避免地出现了，他声音一经发出，便很快淹没在粗暴而又不容置疑的政治口号与琐碎庸常的业务枝节争辩之中了。

这一时期，新闻摄影界也开始主动邀请高校、艺术界人士座谈新闻摄影的有关问题。1959年初，新华社新闻摄影部就邀请中国人民大学新闻系中国文学教研室主任何洛就“目前整个文艺界都在讨论的重要问题——革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法”，进行座谈。这一年的6月份，摄影部还邀请了画家蒋兆和专门谈谈“摄影的民族形式问题”，并介绍一些关于中国绘画艺术的基础知识。邀请方认为“蒋兆和同志所谈的内容对摄影工作者是有帮助的”。8月7日，摄影部还邀请画家董希文专门就绘画的构图问题进行座谈。

WPP 与红色中国的蜜月时光

1958年上半年，来自西欧资本主义国家荷兰的一则摄影比赛（World Press Photo，简称WPP）、展览消息，着实让中国大陆身处“大跃进”中的摄影人兴奋了一阵子：我国摄影工作者参加国际影展取得“令人欢欣鼓舞的新纪录”。来自红色帷幕背后的中国摄影作品，在评委们好奇的目光及兴奋地研讨争辩过展览策略之后，成为这一年荷兰世界新闻摄影展览的重要组成部分。中国摄影学会的总结报告因而认定“我国的新闻照片在国际上是受到十分重视的”，并提醒、鼓劲儿道：

如果有些摄影工作者还存在小看自己、妄自菲薄或厚外薄中思想的话，现在应该是彻底破除迷信、解放思想的

时候了。

这一年4月12日至5月4日之间，荷兰阿姆斯特丹市立博物馆，第三届世界新闻摄影比赛获奖作品在此展出。共有来自20个国家摄影师的作品参展。这次展览的评委来自丹麦、西德、英国、荷兰、波兰、瑞典等六个国家，除了波兰籍评委来自社会主义国家外，其他五位评委都来自资本主义国家。展览作品分为新闻、体育、专题报道和“其他”四大类，全部展品650张。

按照阵营划分，社会主义国家中国、苏联、波兰、捷克斯洛伐克、匈牙利和德意志民主共和国的作品参加展览；资本主义国家参加展览的有美国、英国、法国、比利时等14国。

尽管这次影展的评选委员大多来自资本主义国家，他们的立场观点不一，但我国入选的新闻照片数字仍然很高。

经过中国摄影学会展览部组织挑选，来自“红色中国”摄影界送去的55张作品，入选45张，入选率竟然高达81.8%。在资本主义国家举办的影展，又多为来自资本主义国家的评委把持评选结果，能够获得这样的成绩，对此，作为送展组织方——中国摄影学会显然没有心理准备，自己都惊叹：这么高的入选率在国际影展中是罕见的！

和所有参展国家比较，中国作品入选数字占第三位，仅次于英国（80张）和举办影展的东道主荷兰（72张）。署名“大众摄影记者”的报道中，作者用得意、讥讽的口吻说：

素来以新闻摄影发达自居的美国，在这次影展中只入选了7个人的9张作品。

中国摄影学会的总结报告称，之所以能够获得这样的成绩，是因为来自社会主义中国的摄影艺术是“一种崭新的摄影艺术”。作品的主题都是反映我国社会主义建设、各族人民的生活和我国与其他国家的友好往来。这些作品不仅表现了我们优秀的摄影艺术，同时也显示了我们国家向社会主义道路飞跃前进中崭新的、雄伟的面貌。它主要描写劳动人民的生活，以无限的热情肯定和歌颂工人阶级的伟大斗争；描写人们热爱和平与友谊；描写建立在社会主义基础上的人与人之间的关系、新的道德和风尚。



我也来试试

(1958年WPP入选作品)

李义芳\摄

资料来源:

《新闻摄影》

1958年2月

新华通讯社新闻摄影部编

总结报告自信，甚至有些臆想：

重要的主题、丰富的内容再加上高度的摄影技巧，这就使得那些评选委员拿起一张作品就放不下手去。

但，在“为跃进声中传来的这个新纪录而欣喜”的同时，报告也没有忘记参加这次展览的作品中“有待于我们注意改进的地方”：

有些作品在运用各种各样摄影艺术造型技巧来表现这些内容和思想时，还不够完美和熟练。在表现人物活动时，我们习惯于拍一些静止的状态，不善于抓取生动活泼的瞬间，有些在造型技巧上还没有达到完善的地步。有些作品的标题下工夫不够，既不生动，又空洞说明不了问题。

当然，这一纪录的取得并没有让人完全头脑发热，忘乎所以。报告不失冷静地预见、分析及表态：

可以肯定，我们的摄影作品是受到广大人民的喜爱的，但不见得为每一个国际影展的评判员所喜欢。尽管这样，我们在参加每一个国际影展中仍应高举我们摄影艺术的红旗。

春去秋来，星移物换！

1959年9月10日，荷兰首都海牙举办“1959年世界新闻摄影展览会”。参加这次展览的有苏联、捷克斯洛伐克、匈牙利、波兰、比利时、丹麦、西德、英国、法国、印度、意大利、日本、荷兰、新西兰、美国、南斯拉夫、瑞士、瑞典等18个国家，会上共展出700多件作品。经评选委员会评选决议，来自社会主义国家捷克斯洛伐克摄影记者史坦尼斯拉夫·捷列巴的作品《雨中守门员》获得展览会首奖。

展览会上同样引人注目的是，社会主义中国没有参加此次展览。WPP与红色中国，度完蜜月就分手。

注：本节参考资料来自中国摄影学会相关文件，及根据文件编写的、以“本刊记者”之名发表于1958年8月号《大众摄影》文章《一个新纪录——我国参加荷兰国际新闻摄影展览综述》。



马克·吕布在华拍摄的照片（1958年）



马克·吕布在华拍摄的照片（1958年）

1958年我国参加荷兰新闻摄影展览入选作品（按展览目录分类排列）

新闻类：

欢迎于哥夫	吕厚民
书市上的茅盾	吕厚民
天堑变通途	郝纯一
柬埔寨公主在中国	冀连波
中印友好史上的新一页	侯波
万人空巷迎贵宾	袁苓
天安门上	邹建东
庄严的检阅	楚英
游行的队伍	孟庆彪
龙舞庆佳节	柳庆瑞

体育类：

抢救了一球	刘东鳌
海上健儿	陈之平
征服山中之王——贡嘎山（一）	张赫嵩
征服山中之王——贡嘎山（二）	张赫嵩
抢险现场	张赫嵩

特写类：

女子测量队	杜宪诚
帕米尔的秋天	王平
牧场上的欢乐	黎枫
年轻的勘探队员	李义芳
井架搬家	李义芳
我也来试试	李义芳
玩累了，喝口水	李义芳
中捷农场获丰收	黄景达
向民间艺人学习	丁彬宣
中印友谊	于澄建
地形测量	张瑞华
黄山	丁峻
海盐丰收	田明
收购牛奶	阿尔泰
播种	肖述纲
土族人民的新生活	袁少柯
中缅边境的瑞丽江畔	王传国
女社员们锄杂草	徐永辉
扬场	许必华
土地耕作	莫品莉
荆平山岩安钻机	胡越
建设中的发电厂	姚宗仪
第一座大型轧钢厂	杨礼门
洪水中坚持生产	郁红
一艘国产油船下水	贾承滨
炼钢厂一角	李基禄
新安江上忙施工	杨春敏
探宝	游云谷
第一汽车厂的早晨	刘恩泰

影子敌人

1957年5月“鸣”、“放”时期，于云先曾写文《摄影界的沉默》，抱怨到处都充满了“百家争鸣”的气氛，而我们的摄影界却在沉默。在他开列出的可以争鸣的问题中，就有：

这几年，我们除了访问过少数的兄弟国家，向他们学习了一些东西外，总的说来，对他们的经验并未认真地加以研究和运用。特别是对于资本主义国家的东西，可以说就是没有研究。这种情况是应当及早改变的，也是应当在争鸣中注意的。^①

但伴随着20世纪50年代，特别是“反右”运动开始以后，有关新闻摄影问题的争论过程中，一个看不见的影子敌人——金发碧眼的异域他者，像幽灵一样，一直出没在新中国社会主义的新闻摄影领域，甚至是部分从业者的灵魂深处。它的形象与能量也逐步被新闻摄影领域掌握话语权的人塑造与强化着：影子敌人时而东躲西藏，沉寂无形；时而咆哮嘶鸣，张牙舞爪。

影子敌人被认为无所不在，走到哪里，就跟到哪里，它时时刻刻侵蚀着我们刚刚建立起来的社会主义新闻摄影大厦的肌体。它有一个特定的名字：资产阶级新闻摄影观，作为与“社会主义新闻摄影观”势不两立的对立面出现。

它的大本营虽然在遥远的西方，但一切特征、动向皆被我方拥有话语权的人掌握。^②不过，大大小小影子敌人的来历，也有1949年以前的本土根源。自从社会主义新闻事业建立的那一天起，它们就里应外合，时刻企图吞噬这一年轻的肌体。

当然，在一定时期，影子敌人甚至也会被当作我方阵营——新

^① 于云先：《摄影界的沉默》，《新闻摄影》（活页版），1957年5月11日第21期，新华社新闻摄影部编。

^② 1982年，王元化先生记述道：

“其实在解放初‘一边倒’的情况下，西方就已成为一个未经探测像被魔法禁锢起来的世界。对于这片陌生的国土，我们虽然一无所知，却信心十倍地确认那里的一切，从社会、政治、经济、工业直到科技、文化、道德、艺术等等，都是垂死的、腐朽的、行将崩溃的。”

（《思辨随笔》，上海文艺出版社，第267页1994年10月第1版）

显然，对于西方新闻摄影领域的事情，陈也是“信心十倍地确认”的。至少让人听起来是这样。

一个摄影爱好者的失败

苏联画家 彼德·斯特鲁波



资料来源：
《大众摄影》
1958年8月号
(转载《苏联摄影》，1985年第7期)

闻摄影领域内部一些人刻意用来制造恐慌的工具。

1958年5月22日，北京大学礼堂。

这一天，新闻专业举行了一次新闻摄影专题讲座，新华社新闻摄影部副主任应邀向该系全体学生做了“批判资产阶级新闻摄影观”的专题报告^①。

报告人对影子敌人——资产阶级新闻摄影观，做了系统的臆测与推演。当然，这并不是他个人独立思考或一时兴起的结果，而是一个时期以来，这一领域的话语权拥有者们集体意志的产物。

报告人首先自国家的政治属性及地理方位来定位演讲的范围，他谈的是“资本主义国家新闻摄影观点”。

为何谈这个话题？

答案是，批判资产阶级新闻摄影观点是一个长期的任务。

1. 资本主义新闻摄影事业是宣扬资本主义制度的物质文明，提倡资本主义的拜物主义和宣传资本主义制度的优越性。在资本主义国家的许多报刊图片上，我们只能看到他们虚假的繁荣和豪华的景象。这些图片就类似一张张的巨幅广告，而丝毫也看不到表现资本主义社会本质现象的图片，因为他们所豢养的一批资产阶级的摄影记者是不敢接触劳动人民的生活的，更不敢去揭示社会的本质现象。

2. 资产阶级新闻摄影事业宣扬个人的才智和个人的权威，刺激人们的领袖欲，追求偶然的机缘。很多图片都只是报道那些所谓“伟人”的生活和富有刺激性的社会新闻。劳动群众在资产阶级摄影记者的头脑中只是作为陪衬的东西，作为物质的奴隶的表现。

3. 资产阶级新闻摄影不能启发人们面向现实，而是引导人民逃避现实或使人们安于现实，把自己的未来都寄托在幻想上。

依照上述逻辑推断，报告人对身处其间的资产阶级新闻摄影事业从业者——摄影记者作出了这样的定位：

总之，资产阶级摄影记者是为巩固资本主义制度而服务的，他们所追求的就是金钱和奴役人民的当然权利。

^① 《批判资产阶级新闻摄影观》（活页资料）。

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

报告人对“资产阶级新闻摄影观”的诠释具有明确的政治倾向性，甚至先入为主，把政治标签作为言说、论证的前提。在要求“政治第一、业务第二”，并且信息闭塞甚至严重不对称的情形下，报告人的这些听似言之确凿的演说，无疑会对在座的年轻学子——包括部分未来的新闻摄影从业者的价值观及思维方式产生影响。

事实上，新闻专业的年轻学子们与新闻领域的从业人员一样，几年来也一直被灌输着这样明确的“工具论”观点：

世界上的所有新闻图片毫无例外地都是阶级斗争的工具。^①

非黑即白、二元对立的思维方式，也在新闻摄影教育及实践领域的斗争中被明确下来：

① 《新闻摄影是阶级斗争的工具》，《新闻摄影》，1958年第1期。

有关“新闻摄影的两条路线”，有文章对“新闻摄影事业战线上斗争着的两条路线”曾做过如下表述：

无产阶级的路线始终坚持新闻摄影事业是党和人民的工具，是阶级斗争的武器。它是党整个事业的组成部分，它忠实地接受党的领导，在任何时候，都毫不动摇和毫不松懈地为党和人民的革命事业及建设事业服务。

作为这条路线的对立面，还有一条资产阶级的路线。这条路线不承认新闻摄影事业必须为党和人民的政治任务服务，不愿接受党的政治领导，而一味地强调摄影的特点和趣味性；在工作中，不严格遵守无产阶级新闻摄影工作的基本原则，而因袭资产阶级新闻摄影者的工作作风和方法，把无产阶级路线所主张的，都诽谤为“教条”。

非黑即白，非此即彼，不容置疑。没有中间路线或“第三条路线”可走。

那么，一段时间以来，有关新闻摄影问题的争论到底是学术分歧，还是政治思想的斗争呢？该文认为，不能“过低估计了问题的性质”。辩论的很多问题，按其性质来说，是属于政治思想方面的问题——那些问题关系到无产阶级新闻摄影事业许多根本性原则。在那些问题的斗争中，反映了两种思想和两种路线的斗争。

该文作者判断：这两条路线的斗争，在资产阶级右派进攻（即整风运动期间）和反右派期间，达到了极为尖锐的程度。

所谓新闻摄影业务思想中的“资产阶级思想”，在1958年之前的几年时间内为什么会有明显的发展呢？

该文作者分析说，这有多方面的原因。但，新闻摄影领域中“知识分子”的加入是首要原因。他列举说，新闻摄影队伍在1949年以后有很大发展，一方面增加了新鲜血液；另一方面，刚参加摄影队伍的新同志，大部分出身于剥削阶级和小资产阶级家庭，而且大都是知识分子。这样的一些成员，不可避免地要把他们原来的阶级意识和资产阶级的新闻观点、摄影观点带到革命的摄影队伍中来。因此，资产阶级的思想观点就不能不在新闻摄影业务思想中有所反映。在有关“新闻摄影特点问题”的争论中，作者就抱怨，摄影特点在这些人的头脑中，是混乱而不可捉摸的。

另外，有的经过革命斗争锻炼的老同志，由于资产阶级思想的侵蚀，几年来也产生了重技术忽视政治的倾向。

当然，也有来自“上层”的问题。作者继续分析：

“在业务指导和业务研究中也存在着一些缺点，如片面地强调扩大报道面，强调趣味性，盲目地反对一般化、公式化，业务研究抓不住本质问题，领导不深入和思想政治领导薄弱等，都在不同程度上给资产阶级思想发展创造了条件。”

参见《肃清新闻摄影业务思想中的资产阶级毒素》，《新闻摄影》，1958年第1期。

十年

王乐天

作为新闻和新闻摄影来说，它不是被无产阶级用做对资产阶级斗争的工具，就是被资产阶级用做对无产阶级斗争的工具，两者必居其一，没有第三条路线可走。

对于资产阶级新闻摄影观的具体表现，有人在1958年新年到来时撰文，列举美国合众社每天向全世界广播的新闻传真照片，都是富有政治性的，如杜勒斯举行记者招待会，美国的各种“代表团”到殖民地国家“访问”等等，这些照片都是为了宣传美国当前的各项政策而拍摄发布的。此外，资产阶级通讯社和图片社还大量发布“明星”、“撞车”、“玩狗”等等新闻照片。^①

撰文者分析到，这些照片的作用，在于麻痹人民，把人民群众的注意力吸引到日常琐事和低级趣味上去，从而便于资产阶级的统治。纵然是“明星”、“撞车”、“玩狗”等等新闻照片，从实质上说，也是带有政治性的。

国内的情况如何呢？撰文者回溯道，1949年以前，国民党中央社也向报刊发布新闻照片，虽然张数很少，但它的内容也完全是反共、反人民，为反动政治服务的。

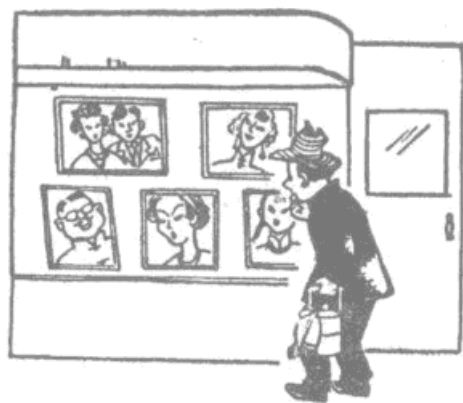
而此刻，在国内新闻摄影界内，谁、哪个群体是“资产阶级新闻摄影观”——这个影子敌人衣钵的“继承者”、“代言人”，或者说“同道”、“马仔”呢？

^① 相映成趣，对资产阶级通讯社（图片社）所发新闻照片性质及状况的判断，反过来也影响着对外摄影报道的状况。1958年8月，《要高举对外摄影报道的红旗》一文提出，对外发照片“对资产阶级报刊的采用率，不能作为衡量对外报道好坏的唯一尺度，这里不存在服务的问题，是个政治斗争问题”。

文章列举了对外报刊报道中的一些问题。恰恰是这些“问题”折射出那一时代新闻摄影领域对外报道的境况。

有些同志单纯从国外报刊的刊用状况和使用照片的规律中，来寻找我们发稿的一般根据，这样从投其所好的角度出发，来确立我们的发稿原则，势必把各种杂七杂八的非无产阶级观点带进我们的报道中来。提出所谓外国报道的“调子”不能太硬；人民生活报道要注意有“人情味”；反映建设的成熟，要注意“拔尖”，要符合“国际水平”；反映国家的特点，要注意“传统习俗”和“国粹化”等等。在追求西洋胃口的思想下，首先碰到的是严重的“稿荒”，在这种不合理的要求下，很多东西不能报上去，人为地设置下种种清规戒律，为了要打开正路，就得找一些“东来顺涮羊肉”，“全聚德烤鸭子”，“xx之春”等风光、习俗照片来填充，对于各项政治运动的反映，就缺乏应有的热情。

结论是：“这就出现了国内报道最兴盛，而对外报道最冷漠的不正常现象。”



十年前，他流浪在街头的时候



十年后，他成了劳动模范的时候

十年（书影）
资料来源：
《大众摄影》
1959年第7期

红旗照相馆——1956-1959年中国摄影争辩

历史选择了“新闻摄影界的右派分子”们。^①

资产阶级右派分子把报纸说成是“商品”，把新闻说成是“茶余酒后”的消遣品，他们的目的在于取消无产阶级

①之后，悄然打开了一扇门，影子敌人受邀短暂现身。

“反右”斗争过后，新闻摄影界那些能够成为影子敌人——西方资产阶级新闻摄影观念“同道”的“理论家”们，大抵也都被送进了各地偏僻的农场，强制劳动去了。新闻摄影界没了他们的声音，影子敌人似乎也销声匿迹了。接下来的几年间，这一行业的不少人噤若寒蝉。讨论的问题也大体归位到那些琐碎的照片说明中的字词句，照片的曝光、角度、光线等技术性问题上去了。就连高打政治牌的人似乎也累了，歇了下来。

但作为巨大的存在，西方国家成熟的新闻摄影理论及其操作实践，并不是几句简单的政治口号就可以挡在门外的。相反，禁锢越深，吸引力反而越大。私下里，一些深谙或渴求了解西方文化之道的人，并没有停止他们的思考，同行之间的交流还在继续。

1961年至1962年秋，随着国民经济调整时期的到来，中国共产党上层开始对“大跃进”时期“左”倾错误逐步认识和纠正，对待知识分子及文化艺术领域问题的理论政策也开始进入调整期。知识分子被“脱帽加冕”：资产阶级的帽子被脱掉，冠以劳动人民之冕。以周恩来、陈毅为代表的一些人，对“大跃进”以来片面强调文化为政治服务、为现实服务从而导致文化产品概念化、公式化，甚至“以政治代替文化”的倾向作出反思，乃至批评。

在这一短暂的文化“复苏”时期，新闻摄影界的状况也发生了一些改变，包括对待“西方资产阶级新闻摄影观”等问题的认识上也有了些许逆转。1962年11月，新华社新闻摄影部研究室编印了美国作者约翰·法勃(John Faber)所著的《新闻摄影的伟大瞬间》，全面介绍了几十年来美国著名的新闻摄影作品；此外，还翻译了摄影史著作《论摄影及其发展》一书。1963年年底，新华社新闻摄影部研究室出版了该室组织编译的5篇“英美资产阶级论新闻摄影”，近10万字，更是全面介绍了自20世纪30年代以来，西方国家新闻摄影的理论及实践。

这5篇文章分别是：

《新闻摄影的定义及其他》，作者为英国人勒·贝尔，黎牧译自英国1930年出版的《新闻摄影大全》。

《什么是新闻照片》，作者为美国人基普·罗斯，黎牧译自美国1949年出版的《供业余摄影爱好者阅读的新闻摄影学》。

《新闻摄影工作》，作者为美联社前摄影部副主任爱德华·斯坦莱，北京编译社译自1949年美国出版的《摄影大全》第二卷。

《摄影记者工作》，作者是《纽约时报》摄影记者威廉·C·艾肯堡，同样由北京编译社译自1949年美国出版的《摄影大全》。

《实用新闻摄影学》(选译)，作者为英国人诺曼·K·哈里逊，左新翻译。

虽然编者在这本“内部读物”编译前言中声称，“这些材料，对于我们革命的无产阶级新闻摄影工作者，特别是对于我们无产阶级新闻摄影的理论研究者，提供了一个对立面”，但，从专业的角度来看，这些文章系统地反映了当时英美国新闻摄影学的基本观点、采编工作的基本经验及其新闻摄影的历史发展脉络。抛开意识形态、政治口号的浮云遮障，有心的读者不难发现其中诸多难得一见的新观点、新方法，乃至新闻摄影的“新大陆”。

甚至文章的编者也没有掩饰自己的“发现”：

当我们读这些文章时，我们很快发现，它们有一个共同的特点，那就是都不直接谈政治，似乎资产阶级的新闻摄影与资产阶级的政治无关，这一个与资产阶级新闻摄影的采编工作每日每时发生密切关系、左右它们的行动的根本问题，被这些文章的作者，不是无意地给“忽略”了。

无疑，这与当年中国新闻摄影所强调的话题大相径庭。我热衷的问题为何你视而不见呢？固然，编者在字里行间极力寻找被“回避”与“掩盖”的新闻摄影的阶级性与资产阶级的政治实质，强调“我们无产阶级的新闻摄影学和资产阶级的新闻摄影学，在立场、目的、方法上，有着原则、本质的区别”，但最终还是承认：

既然都是新闻摄影，那么，在业务上，总会有共同的规律的。比如，新闻照片应当表现正在发生着的新闻事件，一定要有时间性和现场性，要表现事件中人物的动态等。又比如，既是摄影记者，就必须具备敏锐的“新闻嗅觉”和“形象观察力”，以及熟练的摄影技巧。

一扇大门悄无声息地打开了。只是在这之后很快又关闭了。

新闻的政治性和战斗性。在新闻摄影界，右派分子则反对以工农兵为新闻报道的主要题材，而强调拍摄“艺术作品”。他们所谓的“艺术作品”的内容，就是资产阶级趣味的风花雪月，其目的同样是要取消新闻摄影的政治性和战斗性，并企图把它改变成为资产阶级向无产阶级进行斗争的工具。

在对待“资产阶级新闻摄影作品”态度方面：

右派分子常常把带有强烈资产阶级政治性的新闻图片隐讳起来不谈，而把那些充满资产阶级趣味的新闻照片，改头换面为“艺术作品”和“小品”，来欺骗人民群众，实际上是企图把它变成资产阶级的工具，来麻痹无产阶级，这不是十分明显的吗？

一个饱受资产阶级教育的旧知识分子的答辩与自责

1959年4月，“一个饱受资产阶级教育的旧知识分子”——33岁的北京大学历史系毕业生、中国摄影学会理论研究部工作人员狄源沧陷入深深自责中。他在1957年初开始编辑，当年3月底交由上海文化出版社出版的《世界摄影作品欣赏》一书，在1958年年初正式发行后不久便遭到了一些人的批评与责问。这本书的成书时间是“大鸣大放”时期，而受到指责的时间恰好是在“反右”的当口。

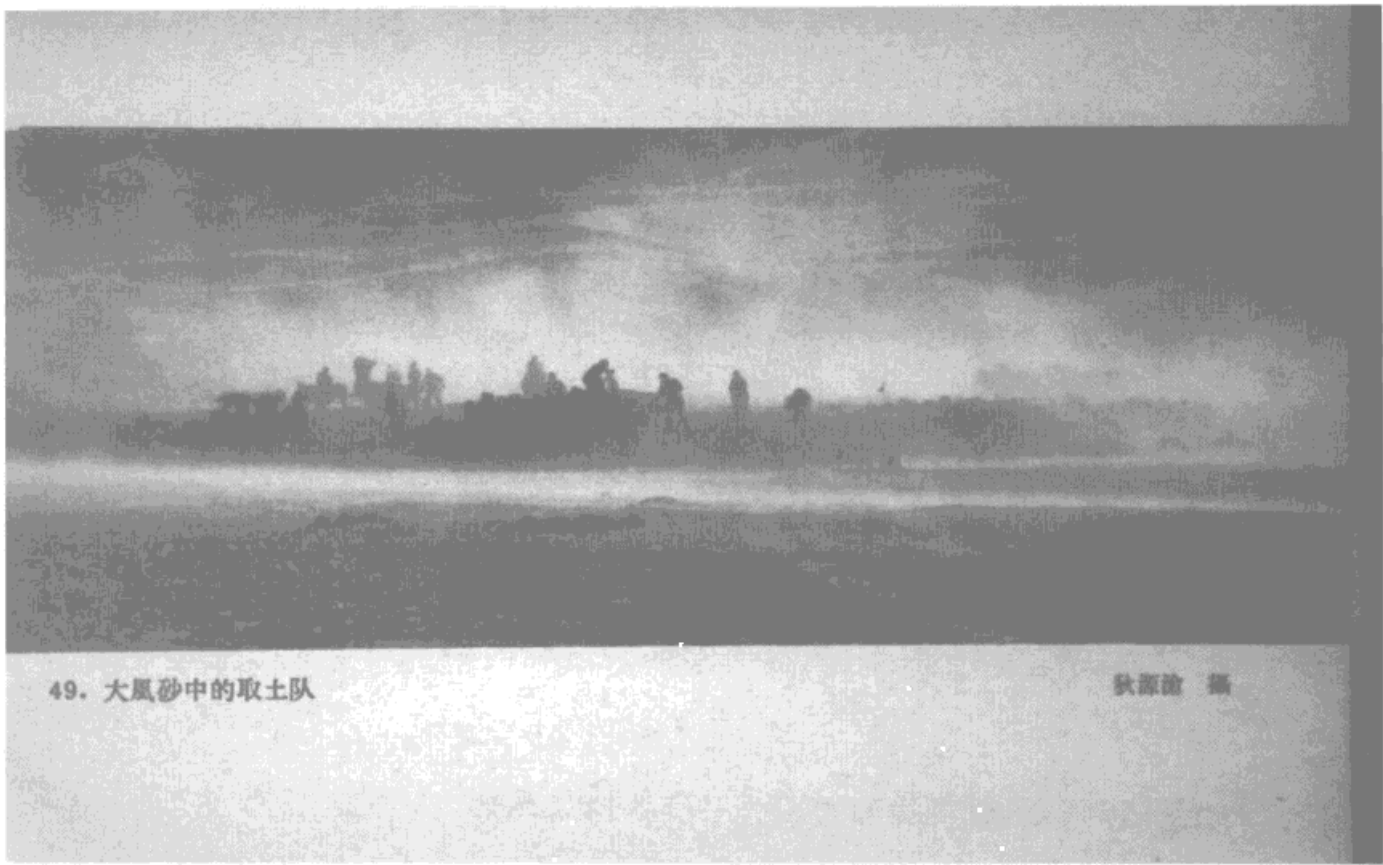
1958年5月，批评者首先提出了这本书的编选方针“令人莫解”。

书中收集了13个国家的45幅照片，却只收集了苏、捷、匈、波4个社会主义国家的19幅照片，占全部篇幅不到一半。更让责问者感到奇怪的是，书中居然没有一张中国摄影家的照片。

批评者愤愤不平地责问起狄源沧这种没有“分寸”的行为来：

我们是6亿人口的大国，在世界上的地位愈来愈重要，几年来摄影事业也获得了空前的发展，可是在中国人编的《世界摄影作品欣赏》中却无一席之地，这是为什么？

而美国人的作品却选了8幅，占全部篇幅的六分之一



49. 大风砂中的取土队

狄源沧 摄

大风砂中的取土队

狄源沧 摄

资料来源：

《大跃进摄影集》

人民美术出版社

1958年9月第1版

弱。这又是为什么？

另一批评者借读者之口，也表达了同样的不解：

尤其令人不能容忍的是，号称《世界摄影作品欣赏》的一本书，没有一张新中国摄影家们的作品，难怪读者怀疑选编这本书的目的究竟是什么？

一年以后，狄源沧在《编辑〈世界摄影作品欣赏〉的自我检查》中对此做了检查：

我当时被资产阶级艺术观点迷了心窍，在编选时眼里充满着那些资本主义国家的作品。这样编出来的书里，读者很难体会到社会主义各国以摄影艺术为社会主义服务的成果；反之，倒感到资本主义国家的摄影事业很有成绩。

因此，这本书里就没有反映出目前世界上两个阵营不同的艺术道路，没有反映出在摄影艺术上也是东风压倒西风这一事实，反而给人以“西风压倒东风”的错觉。

批评者依照“两个体系”、“两条道路”的二元划分方式，作为对这本书进行评价的前提：即世界上存在着对立的两个社会体系——社会主义体系与资本主义体系，而中国是属于社会主义体系的，这应当是本书的编辑前提，并决定本书的编辑方针。这本书里虽有一部分社会主义国家的作品，但大部分是资本主义国家的作品，这里很明显地并列着两条创作的道路：一条是资产阶级形式主义的道路，一条是社会主义现实主义的道路，但是，在这本书里所体现的不是东风压倒西风，而是形式主义胜过现实主义。所以，它虽然标榜世界作品欣赏，而实质上要我们去欣赏这些资产阶级形式主义^①的作品。

在此“原则问题”上，被批评者并没有争辩，狄源沧依照批评者的逻辑更进一步自责道：“这不是长资产阶级摄影艺术的志气，灭社会主义摄影艺术的威风吗？”并承认这是一个“严重的原则问题，是编辑立场的错误”，值得自己深深警惕。

在随后到来的批评声浪中，大连工学院学生王浩更是对这本书中狄源沧本人写的“编辑前言”进行了逐条批驳。王浩提出，编辑前言中提出的“引起人们的兴趣”，实际上指的是资产阶级那种把艺术作为玩物的兴趣；在这个标准中找不到最重要的标准——政治内容，编者脱离现实，把艺术看作没有政治内容的东西。没有“政治内容”，编者只有竭力夸张“技巧”了。

但在狄源沧提出的“批判接受自己所需要的那一技”里，王浩通观全书，却没有看到编者的“批判”，只见到了其强调“一技”，那就是编者所极力推崇的“技巧”、“艺术”、“无形的视线”之类的东西了。

不过，在“检查”过后，狄源沧还是以自己的方式对某些具体问题进行了解释，并巧妙地反驳了批评者的责难。

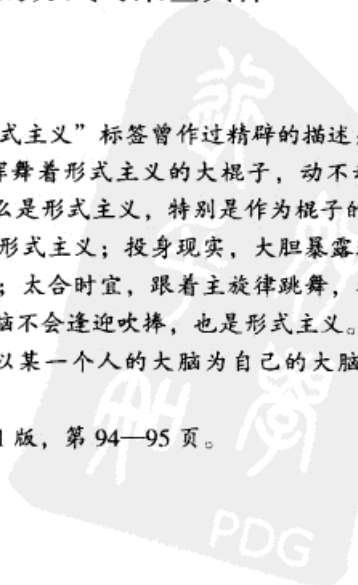
^① 语言学家、编辑家陈原先生对当年批评者信手拈来的“形式主义”标签曾作过精辟的描述：

什么是形式主义？这要找日丹诺夫才说得清，不过他经常挥舞着形式主义的大棍子，动不动就向哲学家、文学家、音乐家、雕塑家、诗人的头上砍去。其实他也说不清什么是形式主义，特别是作为棍子的形式主义。

形式主义是万能的法宝。绕过现实而不敢正视它，这固然是形式主义；投身现实，大胆暴露现实的善与恶，这也是形式主义；不合时宜，唱一点阳春白雪，这又是形式主义；太合时宜，跟着主旋律跳舞，奉承得太露骨，太过形式主义了；幽默讽刺无疑是不折不扣的形式主义；呆头呆脑不会逢迎吹捧，也是形式主义。

只有千篇一律，同声叫喊乌拉，这才不是形式主义；只有以某一个人的大脑为自己的大脑，才不是形式主义。

陈原：《重返词语的密林》，辽宁教育出版社，2002年6月第1版，第94—95页。



红旗照相馆——1956-1959年中国摄影争辩

针对有人提出，为何书中没有一张中国摄影作品？难道中国不是世界上的一个国家吗？难道偌大一个中国选不出一张摄影作品吗？狄源沧肯定悟得出自己所做的“世界摄影作品”选编，已被身边一些“摄影家们”当作了排位工作，他们不能容忍这一集体被忽视的耻辱。他一定深知这些责问背后的潜台词。当有人气愤地指责他“简直失去了中国人的立场”时，狄源沧回应道：

但我应该说明，当初在编这本书的时候，由于以前曾经编过一本专门介绍我国摄影作品的小册子，所以想通过这本书专门介绍一些外国作品。我在取书名时考虑得又不全面，只是根据“世界知识”、“世界知识年鉴”等专门介绍外国情况的书刊取了这个名字。

狄源沧还是检讨了自己“浓厚的资产阶级艺术观点”。对自己成为“为资产阶级服务的传声筒”，毫无分析地把资产阶级评论家的观点照搬过来向我国读者宣传，表示悔恨。他列举了在编辑自己喜欢的法国摄影家罗伯特·波耶兹诺时，就把资产阶级评论家的话一字不移地端了过来，说他是“世界上最有独特风格的摄影家之一”，全然没有考虑资产阶级评论家所说的“世界”是什么世界？包不包括社会主义国家在内？社会主义国家的人民是否承认这位摄影家的“独特风格”？更没有考虑资产阶级评论家为什么对波耶兹诺推崇备至？是不是因为他拍了不少有利于资产阶级的照片而给他奖赏？是不是为了引诱更多的摄影爱好者为资产阶级服务而以这种赞誉为钓饵？

狄源沧真诚地检讨道：“而我呢，对这些问题毫无考虑，就把钓饵对着我国的读者撒了出来。”

在受到批评后的一段时间内，狄源沧选择了沉默，在1959年4月这篇迟来的“自我检查”中，他进而从“灵魂深处”对自己“所犯的错误”进行了剖析：

我有严重的骄傲自满情绪，感到自己在编写这本书时，多半是根据外文材料，谈的又是各种摄影艺术、技巧、技术问题。

我当时又认为我周围的同志，“懂外文的不懂摄影，懂摄影的又不懂外文”。自认为像我这样“双全”的人一时还找不出来。



《景康摄影集》

上海人民美术出版社
1958年4月第1版

除此之外，狄源沧还主动坦白了自己的“资产阶级名利观念和爱面子的思想”，承认编辑这本书时怕事先叫人知道了，万一出版不了，说起来面子上不好看。另一方面，又想着“不鸣则已，一鸣惊人”，到时候来个名利双收。正是在内心深处存在这样一些认识，使得初步编辑完成后，没有拿给周围同志和领导看一看，征求一下同志们的意见。^①

这份检查充满技巧。狄源沧把所有的“错误”都揽在了自己身上，没有为难“周围同志和领导”，并且还一反常规地把“领导”排

^① 无独有偶，在此之前的1958年，另一本全部反映本土状况的摄影集也受到了批判。两本书都犯了“方向性”错误。有所不同的是，狄源沧人微言轻，而郑景康德高望重。

1958年4月23日，中共中央文教小组副组长、教育工作委员会副主任康生就这个月初出版的《景康摄影集》，向上海人民美术出版社发去了一封措辞严厉的信：

此书编得十分草率，甚至可以说在政治上是有错误的。照片本来是在三个不同时间、三个不同地区拍摄的。照片的内容，是反映两种根本不同性质政权下的人民生活。但是编者不加区分、不加标题地混编在一起，人们如果不看“自序”和“目录”，并根据“目录”一张张去寻找，去区分，就不容易分别清楚。这并不能因为“自序”和“目录”已有说明，就可乱编一起。这是我对本书的意见。

在这封信的末尾，康生还特意标明了“书是郑景康同志送我的”（《康生同志对〈景康摄影集〉的意见》，《中国摄影学会通讯》，1958年第12期）。

早在1942年5月，郑景康就作为摄影界代表参加延安文艺座谈会，并举办个人影展。1944年为毛泽东主席拍摄了第一张标准像。1945年8月在延安机场拍摄了毛泽东赴重庆谈判的标准照片——“挥手之间”。1950年后，他历任中央人民政府新闻总署新闻摄影局研究室主任、新华通讯社人像室主任、摄影部研究员、中国摄影学会常务理事等职。1957年，他在北京举办个人摄影展，这是新中国成立后我国举办的第一次个人影展。《景康摄影集》也被称为这一时期出版的第一本个人摄影专集。

对于这样资深望重，并且风头正劲的红色摄影“名人”、“专家”，康生这封信无异于晴天霹雳。不仅如此，出版社还披露，“广大读者纷纷来信给予了严肃的批判”。读者的意见主要是画册充满了唯美主义的情调，宣传了纯艺术观点，严重地脱离政治，脱离当前实际，犯了政治性的错误；在编排上也没有在每张照片上作详细的说明，而且秩序颠倒，引起混乱。（郑景康：《我的检查》，《中国摄影学会通讯》，1958年第12期）。

1957年6月20日，郑景康在这本书的“自序”中曾介绍过这本书的内容。首先，他声明，集子里选用的照片“仅仅是我个人在生活接触中的片段”，其中包括抗战初期大后方反动统治者造成的人为灾难、抗战中日本侵略者的暴行、反动头子蒋介石制造花园口决堤等，表现“广大人民生灵涂炭，民不聊生”。

接下来的一部分是作者在延安时与解放战争期间拍摄的。

1950—1956年间拍摄的照片占据了本书的绝大部分。对于这一部分，郑着力表述道：

在这个时期内，全国范围起了根本的变化，由于中国共产党的英明领导，全国人民获得了自己的政权，人们的思想感情在转变，人与人的关系也在一天天地改造着。作为一个新中国的公民，每一个人都为此感到光荣和自豪，感到祖国的一切都和自己休戚相关，血肉相连；都满怀着激动和兴奋的心情，要在社会主义建设和社会主义改造中贡献出自己的一份力量。

郑袒露：“我就是在这种激动的心情中，拍摄了这些照片。”（郑景康：《景康摄影集》，上海人民美术出版社，1958年4月第1次印刷）

但，1958年5月出版社提交的公开检讨书《从〈景康摄影集〉看资产阶级编辑思想的危害性》一文中却对此并不买账（《从〈景康摄影集〉看资产阶级编辑思想的危害性》，《中国摄影学会通讯》，1958年第12期）。

检讨书中指出，这本摄影集充满了资产阶级唯美主义情调，除去能找到一些优美的用光、熟练的摄影技巧外，从政治思想内容来看，存在着严重的政治性错误。

在了“同志们”的后面，这更为自己的“领导”撇清了干系。这样的表述，如果不是“领导”授意，那在客观上，也能起到保护自己的作用。至少，狄源沧可以在自己身边创造一个宽松的环境。

狄源沧还以一种自我批评的方式巧妙地提醒批判者，这本书出自“大鸣大放”时期，并曲折地表达出自己事后算账方式的不满：

加上自己对“百家争鸣”不正确的理解，以为资产阶级的毒草也可以无原则地乱放，终于放出这本饱含资产阶级毒素的书籍。

20世纪50年代后期，狄源沧“致力于将外国的摄影情况介绍给中国”也有另外一个重要背景，那就是业界一些人对本土摄影状况的意见。

1957年6月，一位“新闻摄影战线上的新兵”、“关心学习，力图提高自己摄影艺术技巧的人”——李子青，“诚恳地期望摄影理论家们少贩旧货”，提出“新品种的介绍与推荐工作在今天来说至关重要”。

李子青说自己每次听到看到介绍与评论优秀摄影作品时，那些示范的东西，不是齐观山的“斗地主”，便是葛力群的“和平签名”，或者是郑景康的“红绸舞”，要么就是石少华的“雁翎队”。他承认“这是一些好作品”，但作为介绍新中国新闻摄影事业成长的历史，作为衡量一幅新闻图片好坏的准绳，仅仅这几幅东西是不能说明全面问题的。

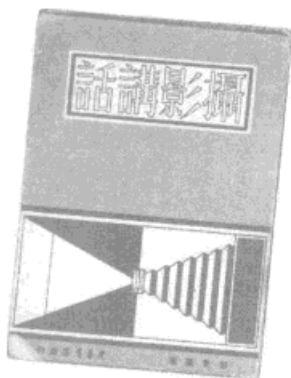
李子青以“新闻摄影战线上的新兵”的身份发问：

我奇怪中国摄影（新闻摄影）历史上，就只拿得出这样几幅像样的东西？仿佛在号召全体青年摄影工作者与业余爱好者们都必须向他们“学习”、“看齐”，否则就会失

（接上注）编辑部检讨存在错误的原因之一，就是迷信“名人”、“专家”。编辑过程中，也曾就编辑次序问题向郑提出意见，但他回信说，这本影集“不能要求有高度和显著的思想性”，“按拍摄时期排列，可以看出我从事摄影的路线”等等。“这显然是错误的说法，但由于景康同志是摄影名家，同时，这些观点也正符合了编辑的思想，于是就原封不动地遵照景康同志的意见，仅在目录上注明了拍摄的时期”。

编辑部把这本画册的出版定位为“政治性的事故”。“很大的教训是”，“任何出版物，一定要政治挂帅，否则，就要犯方向性的错误”。

在郑景康“有系统”的“自我检查”中，他承认“对自己作了过高的估计”，“这和党对我的教育和群众对我的期望是不相称的”。他表态说，在以后的工作中，自己有决心不断地改造自己，在大家的监督帮助下，使理论和实践相结合，努力做“一个新时代的摄影工作者”。



《摄影讲话》

郑景康著

光华书店发行

1948年8月大连印造



一对新婚夫妇

当时一位知名摄影工作者评价说：这些作品，必然会使人的精神萎靡，意志消沉，思想卑下，感情脆弱，以至走向反动的道路。

关于“抓”的问题，我们认为抓什么是由思想指导，是与作者的立场、观点和方法分不开的。题材有典型与非典型之分，有本质与非本质的不同。就拿人的行动来说，也有能代表社会面貌和个人精神面貌的瞬间，也有不能代表社会面貌和个人精神面貌的瞬间。如果对这些不加以分析和研究，不站在无产阶级立场上加以选择，而是自然主义地去拍摄，就必然是歪曲现实的。

资产阶级形形色色的摄影派别很多，他们的“创作”，无非是玩弄各种各样的抽象的形式因素。把物体的外形分解成支离破碎使人无法理解的图形，充分反映了没落阶级的极端空虚、无聊、颓废的思想感情；或者以卑琐的自然主义手法，热衷于描写身边琐事，醉心于“揭露”社会主义制度的“黑暗”，企图引起人们对社会主义现实的失望，妄想社会主义国家的人民在精神上发生瓦解和崩溃。因此，这些作品，必然会使人的精神萎靡，意志消沉，思想卑下，感情脆弱，以至走向反动的道路。假如我们允许这些浸透了帝国主义、资本主义毒汁的“艺术”在我们这里泛滥，那就等于给资本主义的复辟开放一条门路。我们必须对这些东西提高警惕，加强防御和抵制，并与之进行坚决的斗争。

资料来源：
《摄影艺术表现方法》
中国电影出版社
1961年12月第1版

红旗照相馆——1956-1959年中国摄影争辩

266

掉“标准”的，艺术表现手法的“传统”，担心我们（青年）会越出社会主义现实主义新闻摄影的创作——艺术表现方法的常轨。”

其次，一些评论摄影作品的文章，也总是干巴巴的，除了什么“有丰富的政治思想内容”、“记者有敏感的头脑”，就是“艺术性强”、“构图完美”、“抓住了紧张的一刹那”。试问，一幅优秀的摄影作品又哪能缺少这些条件呢？

★很显然，一个站在资产阶级立场的人，绝不可能对劳动人民的一切发生兴趣，自然也就不愿意去接近他们。偶尔接近了，也必然会感到“格格不入”，这样自然就在自己的取景器和反光镜里所看到的東西，都是“不美”或者是“平凡”的东西了，这样也就自然地认为现实生活，“不可能”搞出艺术作品来了。

——黄翔(1959年)

无知者无畏。李子青——这位新闻摄影行当内的新人，无所顾忌地说出了很多人想说而没有说、或者没有意识到的话。当时，身为《中国摄影》杂志编委和执行编辑，被业界奉为“理论家”的狄源沧不可能不受这类“期望”的触动。

本节主要参考文章：

狄源沧：《编辑〈世界摄影作品欣赏〉的自我检查》，《大众摄影》，1959年第4期。

邓历耕：《谈画刊编辑工作的倾向性——〈世界摄影作品欣赏〉一书读后感》，《新闻摄影》，1958年第5期。

杜修贤：《对〈世界摄影作品欣赏〉一书的商榷》，《新闻摄影》，1958年第5期。

王浩：《艺术不能脱离政治——评〈世界摄影作品欣赏〉的严重错误》，《大众摄影》，1959年第4期。

本刊评论员：《大力开展摄影书刊评介工作》，《大众摄影》，1959年第5期。

张祖道：《为摄影的一生——忆狄源沧》，怀念狄源沧专辑，中国摄影家协会网。

鲍昆：《安魂曲》，怀念狄源沧专辑，中国摄影家协会网。

李子青：《杂感三则》，《新闻摄影》（活页版），1957年6月21日第37期，新华社新闻摄影部编。

颓废腐朽堕落的美国

1951年5月，狄源沧写文《漫谈美国摄影》。在这篇文章中，作者从“美国摄影的本质”、“美国的新闻摄影”、“美国的业余摄影”、“美国艺术摄影”等四个方面对“美国摄影”进行了否定。

他断言：

美国摄影的本质，与它的其他文化一样，是为统治阶

级利益服务的，是反动的，同时也是颓废、腐朽和堕落的。^①

文章不长，但条理清楚，例证丰富，信息量密集。比较特别的是，作者在此大量使用情感语言，甚至习惯性的贬损、字眼，并在“政治第一”标准里，加以横扫一切的结论。固然由于意识形态差异及现实需要使然，但出自像作者这样毕业于名校名专业，受过良好的高等教育，以译介西方摄影文化为己任，可以直接阅读英文文献资料的本土理论工作者之手，这篇文章本身，却有诸多费解之处。^②

最为关键的是，这篇文章与狄源沧之后的译介文风简直判若两人。

阅读随后十来年间出现的大量“批判资产阶级新闻摄影观”文章，可以看出多数人都是在贴标签，喊口号，甚至仅仅出于表明自己政治态度的目的而做尽姿态，内容也多为抄袭、引用别人的二手资料，人云亦云，并无实质内涵，更不用说独立思考与真知灼见了。因知识眼界局限，这些人发表的所谓批判文章，同质化倾向严重，且水准较低。

这种情形下，新中国成立初期，这篇《漫谈美国摄影》更显突兀、特别。

对于美国新闻摄影状况，作者介绍说，美联社等新闻摄影机构独占了全美国报纸所刊登的新闻照片，它们以各种方式通过照片来欺骗、麻醉人民。所发的照片中，斯大林和莫洛托夫从来没有笑过，美国统治者企图用这种方法减低美国人民对苏联的好感。另一方面，

^① 狄源沧：《漫谈美国的摄影》，《摄影工作》，1951年5月第2期。

^② 在《漫谈美国的摄影》一文中，被作者称作“美国反动的生活画报（LIFE）”创始人亨利·鲁斯（Henry R. Luce）曾在1936年描述过LIFE的摄影方向。在某种程度上，这也是1936年之后几十年间美国新闻摄影状况的诗意描述。以狄源沧当年的阅读面，他应该读过这段十分出名，并且文笔简约、优美的文字。

To see life; to see the world; to eyewitness great events; to watch the faces of the poor and the gestures of the proud; to see strange things—machines, armies, multitudes, shadows in the jungle and on the moon; to see the man's work—his paintings, towers and discoveries; to see the things thousands of miles dangerous to come to; the women that men love and many children; to see and to take pleasure in seeing; to see and be amazed; to see and be instructed.

陈奇禄先生（台湾）的译文如下：

看生活；瞻顾世界；目击大事；看人的面孔，和骄傲人物的姿态；看奇特的事物——机器，军队，群众，莽林中和月球上的阴影；看人类的作业——他们所绘制的图画，建立的高楼，和发现的新趣；展眼于千里之外，墙脚后，私室中，和冒险的收获；男人所喜爱的女人，和许多的孩童；看！赏心乐事地看；惊愕赞叹地看；并且从看中获得教益。

[*The Best of Life* (中文版)，纽约，时代公司出版，1974年]

狄源沧对《生活》所下的断语，后来石少华也曾有过相似的表述。1956年5月1日，石少华在《审稿意见：一张失败的照片》短文中，曾推断说：“这样的照片发给美国《生活》杂志，他们一定很欢迎。”

对于谋杀、盗窃、强奸等各种照片却不惜多方搜集，重金收购，以此来掩蔽人民的耳目。

作者还通过具体事例，来说明美国新闻摄影的另一个特点，就是注重无原则的小趣味。一位新娘在步入教堂时，向她的朋友飞眼；芝加哥大街上一个女孩的帽子被风吹到了地下，竟然成为年度“杰作”。作者愤然写道：“对于尖锐的阶级斗争，严重的经济危机、失业和种族歧视等问题却视若无睹，不然就在报道时加以歪曲，其目的无非是想把大众的注意力转移到这些鸡毛蒜皮的小事上，从而延缓他们的政治觉悟。”

作者在介绍美国业余摄影时称，这一领域的摄影主题几乎全部集中在了“狗和女人”身上。美国的统治阶级和摄影托拉斯用各种方法把一般人的摄影兴趣引导到这些庸俗无聊的题材上来。他举例说，美国《大众摄影》杂志曾介绍一位摄影师用了整整1年时间，为一个女郎拍摄了两千多张姿态各异的裸体照片，而那位著文介绍者却对此赞不绝口，几乎把拍摄者捧为一流的“摄影家”。一些摄影学校则以“最漂亮的模特儿”和“好莱坞的女明星陪你游玩一整天”来号召他们的学生，再不然就是以“本校某某学生最近以150元的代价把作品卖给了某公司”来夸耀一番。

对于美国艺术摄影状况，作者更是认为已经走上了“绝路”。美国和其他国家的统治阶级尽量提倡“为艺术而艺术”的观点，他们的艺术摄影就是在这个自欺欺人的口号下，走上了“超现实主义”的绝路。美国的艺术摄影把莫名其妙的东西当作宝贝，恐怕只有腐朽的资产阶级才会把臭的当作香的。

面对“漆黑一团”的美国摄影界，作者还是看到了一丝“光明”。“事实上，美国已经产生了不少比较有思想的摄影记者，他们对资本主义剥削下的工人生活和种族歧视下的黑人生活作过无情的揭露。”“也还有不少勇敢的记者在警察的铁蹄和木棒下抢着宝贵的镜头。向全世界爱好和平的人民报道美国人民英勇斗争的情形，揭穿反动派的无耻欺骗和谎言。”

这样占有大量信息之上的深度误读，及解读的方式，是出自作者内心真实的想法，自觉的行为，还是不得已而为之的命题作文、故意而为之的歪曲呢？抑或，仅仅只是个人面对现实困境而做的一个迎合姿态呢？或许，是以这种说一不二的“批判”面目，来曲折地介绍当年的美国摄影现状？

问题是，在一个泛政治的年代里，一位摄影行当内的有识之士，一夜之间便无奈地或心甘情愿地放弃了自己曾经拥有的价值判断力，并以自己的知识、才气为现实增添了看似更有说服力，实则无理性的误证。这仅仅出于生存智慧的考量？是时风使然，不得已而为之？还是出于自觉的政治激情，而做出的道德转向呢？

20世纪50年代早期，摄影界一位郁郁寡欢的知识分子，再次为我们留下了难以解读的历史之谜。

海归的意见

1942年，23岁的谢汉俊毕业于因抗战爆发而远迁西南内地昆明的西南联大经济系。西南联大少有大楼，却多有大师，这给了他深厚的学养与广博的学识。毕业后，他曾从事过会计、统计工作。1948年考取公派留学项目，于1949年1月到美国华盛顿大学攻读经济学。后因美国政府相关机构采取敌视新生的中华人民共和国政府的政策，加之谢汉俊坚持自己的中国内地国籍，被取消公费留学资格。

生计、学业的危机，却意外地成就了谢汉俊的摄影之路。起先，他去做摄影师的助手，尔后的1953年，这位有深厚经济学专业素养，并有实际工作经验的瘦小中国人，在美创办了独立摄影经营机构——汉俊人像室。

经营方面很快就有了起色。而谢汉俊也很快便沉醉于自己选择的工作中，并一心一意地钻研起人像摄影及相关的技术来。^①

1956年，谢汉俊还是选择了回国。他进入新华社摄影部研究室担任摄影教学、翻译工作，并组建了人像摄影室。祖国给了他荣誉，这一年，中国摄影学会成立，回国不久的谢汉俊作为代表出席会议。^②

较1949年之前，1956年的中国大陆社会生态已发生翻天覆地

★有这样一位外国的摄影家（注：指布列松），他也强调深入生活和观察生活，但是他到十三陵水库工地拍照的时候，所观察并选择的是些什么东西呢？他对水库的建设全貌，对群众的创造发明，对机械化施工等都不感兴趣；却特别热衷于那些重体力劳动，热衷于那些趣味性的细节。他认为这些才是他的读者最欢迎的题材。

由此可见，观察和选择并不是一个简单的问题，它和作者的认识，和作者创作的目的是有密切关系的。

——陈勃（1959年）

^① 有关这一时期摄影业务方面的状况，在1958年《谢汉俊向老摄影家的挑战书》中可以找到印证。他在“挑战书”中提出，在那一年里，自己要总结过去在国外拍摄人像的经验，原计划写成《我怎样拍摄人像》一书的初稿，现计划写成定稿；并要做好包括玻璃器皿用光、银器用光、无影用光及移动用光等静物摄影用光研究。

^② 谢汉俊的这次人生转折，使得1949年以后的中国大陆摄影界有了一位中英文功底都相当深厚，且治学严谨的摄影翻译家，他个人也被同行誉为“我国摄影翻译事业的奠基人之一”。除了在《国际摄影》杂志工作期间大量的译介工作外，他还翻译了《简明不列颠百科全书》的全部摄影条目。他所翻译的《世界摄影史话》、《A.亚当斯论摄影》等书籍，被他的同事林少忠称为“都是雪中送炭的译作”。



李国珍——“七姊妹”之一

谢汉俊

李国珍
谢汉俊 \ 摄

资料来源：
《十三陵水库工地摄影作品选》
上海人民出版社
1959年1月第1版

的变化。这表现在人们的日常生活语言内容、结构及话语方式都已今非昔比。从美国到北京，谢汉俊不仅跨越了太平洋，更跨越了两个截然不同的社会制度与迥异的语境。而这一切在1957年“反右”运动以后，变化更加明显。

1958年8月至1959年12月，新华社《新闻摄影》月刊发起“关于新闻摄影真实性及有关问题的讨论”，在新华社组织的第二次座谈会上，谢汉俊针对一位发言者的内容，在逐条反驳过程中，较为系统地表达了自己对新闻摄影诸多问题的认识。

与绝大多数参与讨论的人不同，在讨论新闻摄影问题时，谢没有首先在立场等方面进行政治表白，更没有以立场、口号代替具体的业务讨论，甚至争论。在当年那场触动整个新闻摄影界的“真实性”问题讨论过程中，他是为数不多的直接谈论新闻摄影的基本特

质，把讨论引入正题的人。^①

而在1957年“反右”以后几年的新闻摄影界，在大多数时刻，政治表态的重要性已远胜于对具体业务问题的探讨。这绝非日常工作的一部分，而是日常工作本身。^②

发言者提出拍摄新闻照片可以事先建议。他列举了这样一个例子。

有一个记者拍摄贺龙同志参观“全国优抚展览会”，其中一个展室展出了一把菜刀，说的是一位复员军人一把菜刀起家，办起工厂的事。记者知道贺龙当年一把菜刀闹革命的故事，但这次参观时，贺龙不一定去这个展室，于是便向有关人员建议，请贺龙到这个展室参观，结果拍出了很好的照片。

发言者发言完毕，谢汉俊随即做了即席发言，提出“自己的不同意见”，认为这样做，不是“报道事件”，而是在“制造事件”。

xx同志举贺龙副总理看菜刀那张照片的例子，我认为记者是在制造照片，因为贺龙副总理原来并没有参观那把菜刀的意图（实际上，恐怕他并不知道有那把菜刀），而是

^① 有关谢汉俊——这位摄影界上世纪50年代鲜见“海归”的为人做派及学术品格，他的同事林少忠在2003年5月15日谢汉俊去世后不久，撰文记述道：

谢汉俊为人正直，做事认真，勇于坚持己见，不苟言笑。我曾经见他同领导争论，不愿让步，最后还是领导痛快地同意了他的意见。他是上个世纪50年代的“海归派”，同他打交道时，我脑子里总觉得他是“半个外国人”。我也这样说他，没有见风使舵、揣摩领导意图的这类官场气息，一切都比较简单，比较省事。这也是老归国留学生的特点。现在回想起来，这样的作风和性格对工作是很有利的。跟他共事，令人感到轻松。跟老同事在一起时，他也好开玩笑，也讲不大引人发笑的笑话，他讲的国外摄影家掌故和他的有些经历确实很有意思。

林少忠：《怀念谢汉俊》，《中国摄影》，2003年第7期。

^② 被谢反驳的发言者的表述具有典型意义，甚至可以视作标本。

发言者在发言中首先提出，新闻摄影真实性的首要标准是新闻摄影记者在报道时的立场问题，以及在报道中是否运用了唯物辩证法的问题。而造成不真实的原因也有两点：一是立场问题，只有无产阶级是大公无私的，所以才能最真实地反映现实。而站在资产阶级个人立场上就不能反映事物的本质。

发言者这种用设定的相互排斥的抽象概念（无产阶级—资产阶级）来进行思考的方式，及把假设的前提当作结论的做法，在当年颇为盛行。发言者举例道：“我们认识到董存瑞、黄继光的牺牲，是基于为了人民的解放，不惜个人生命的崇高的共产主义品质。而一些资产阶级的心理学者，却说他们的牺牲是由于一时的冲动，即所谓‘激情’。站在资产阶级个人立场上就不能反映事物的本质。”

至于资本主义国家的摄影记者来中国采访，为何“常常找那些个别的、落后的东西拍摄”，发言者认为，这也是不真实的，因为它不是伟大的中国人民的本质情况。毫无疑问，这也是立场问题。

对于认识问题，发言者显然照搬了那些看起来放之四海而皆准的话，大而化之地得出结论：“如果我们在对事物进行判断报道的时候，不是用辩证唯物主义的方法，也会出错；如我们摄影记者在报道事物的时候，把它看成是孤立的、不发展的，这就必然是不真实的。”

面对这种语境里占主导地位的、流行的话语方式，谢汉俊如何表述自己呢？他能穿越那些表态、口号的丛林迷障，把讨论引到“正题”上来吗？

★由于我是在资本主义国家的资产阶级艺术的熏陶下学习摄影的。因此，过去所搞的大都是形式主义的，或至少是偏重于形式方面的东西。这次在十三陵水库工地上的创作（注：1958年5月20—29日）却不同，那是现实主义、社会主义的。图片的形式固然也重要，但更重要的是图片的内容与题材的意义。

所以，这次的创作，可以说是由形式主义到了现实主义。

——谢汉俊(1959年)

记者主观地请他去看的。这样的照片，用来说明贺龙副总理和菜刀的关系——一种没有时间性和空间性的社会现象（事实）那是很好的，但却不能作为贺龙副总理“参观菜刀”的新闻图片。

谢汉俊继而提出自己对“新闻图片”的理解：新闻摄影记者在报道新闻图片时，是以记者身份出现的，而不是一位事件的制造者。就是说记者必须依从当地、当时所发生的事件进行报道，而不是一位事件的制造者。因此，若是事先建议，那就不是报道事件，而是在制造事件。新闻摄影记者应该凭他高度的政治修养、艺术修养和技术修养，在复杂的客观现实中，抓住最有意义、最典型的瞬间进行报道。

谢汉俊毫不含混地表明自己的观点：“报道某时、某地发生某种事件的新闻照片不能允许记者作任何干预。”而这一看法与态度本身，与当年这一领域内的大多数人，包括领导者的意见是不同的。“在不影响真实性的前提下，还是可以适当组织加工的”，这种说法大行其道，并被新闻摄影界上上下下的许多人普遍接受。谢汉俊的发言不是按照事先准备好的、面面俱到的发言稿，而是根据实际情况直接应对所袒露的真实想法。

针对发言者提出的为了使画面整洁美观，可以把一些不必要的东西拿掉的说法，谢汉俊再次明确表示“我不同意这样做”。理由是，新闻图片主要是报道有意义的真实的内容，即使有少许不必要的东西，并不影响图片内容的意义。另外，要丢掉不必要的东西，不一定要用摆布的手段，记者可以选择不同的角度、距离进行拍摄，这样完全可以避免画面上的某些缺点。“所以，我认为摆布是没有必要的。”

发言者提出，“对政治有利”就可以组织加工，甚至摆布。他举例说，拍摄群众反对美国入侵黎巴嫩的场面时，如果当时大家站得很分散的话，就有必要组织大家站拢一些。谢汉俊分析说，记者采访过程中之所以会出现这样的事情，是因为记者在采访之前，就主观地设想场面，而不是从观察、分析出发，决定如何报道。

谢汉俊承认报道这样的时间事件“是很重要的”，但他建议，报道这样的事件，不一定要拍大场面。他记得一位记者拍摄北京群众在英国代办处门前抗议英国武装干涉约旦，画面是一个代办处人员

蹲在地上捡抗议书，这就是“一张未经摆布的非常生动的照片”。

进行发言总结时，谢汉俊再一次表明“我认为组织加工和摆布都是不好的，也是不必要的”。

★到十三陵水库工地进行创作，所拍的内容都是直接反映社会主义建设的现实题材，对于摄影家们是联系实际改造思想的最好机会。

——张印泉(1959年)

办公室里的庄学本

1949年，年届四旬的庄学本已不再是那个形单影只、独自一人闯进被诬称为“吃人野番”——果洛藏族的25岁青年、《羌戎考察记》的作者。^①这一年，他有了公职，来到北京，进入中央民族事务委员会，参加新政权的民族工作，并先后受到毛泽东、朱德等最高领导的接见。随后成为新政权创办杂志中的一位编辑部负责人。

接下来的1950年至1952年间，庄学本仍然不时奔波在各个民族地区采访、拍摄，他先前的工作并没有因为政权更迭而中断。相反，两年间，他先后到过四川、西康、云南、贵州和北方的内蒙古、东北少数民族地区。西南、东北，庄学本所跨地域之广，这是他以



拍照中的庄学本（书影）

资料来源：

《庄学本少数民族摄影集》

人民美术出版社

1980年7月第1版

^①1934年，庄学本对四川西北、青海南部和西康北部地区的藏族、羌族进行了为期半年的考察拍摄。1937年，上海良友图书出版公司刊行其考察成果《羌戎考察记》。他的这次行为，被称作1949年以前“比较有影响的田野调查”之一。

《中国民族学50年（1949—1999）》，人民出版社2004年版，第24—30页。

前所没有的。^①

数不尽的壮丽的山河，富饶的物产，亲爱的兄弟民族和丰富多彩的人民生活，在旅途中使我尽情饱览，增加了许多知识，同时也使我感到祖国的伟大自豪。

尤其使我感到兴奋无比的是，时代在这些年月里已经起了巨大的变化，新的时代给各族人民带来了平等和幸福。当反动统治刚被推翻，旧的民族压迫的锁链刚被砍断，中央人民政府就派出了中央访问团到各民族地区去慰问，并以无微不至的关怀，使各族人民都感激涕零地说出了心里话：“中国共产党、毛主席是我们的大救星。”^②

这，又何尝不是投入新生政权怀抱的庄学本自己的心里话呢！

此时，庄学本出行，再也不用为生命安全与生计担忧了。相反，作为中央访问团的成员，庄学本的身份、角色都发生了很大变化，他拥有了以前不曾有过的保障与地位。再次到访民族地区时，他要承担的角色是访贫问苦、调查情况的官员；新政权形势、政策的宣传员；接待人与被调查者自然也会把他当作随着访问团而来的官员，而不是先前那个只身进入他人生活领地的观察者。

作为新生的中华人民共和国开展民族工作的重大举措，中央访问团的目的，是为了传达中央人民政府、毛泽东主席对全国少数民族同胞的深切关怀，宣传中国人民政治协商会议通过的《共同纲领》中的民族政策，密切中央人民政府与各民族的联系，加强民族团结。

访问团的使命，是代表中央人民政府对各少数民族在解放前所遭受的痛苦，致以深切的慰问，同时宣传中国人民政治协商会议通

^① 1950年6月，中央人民政府决定派出中央访问团，分西北、中南、西南三路访问团访问各少数民族。

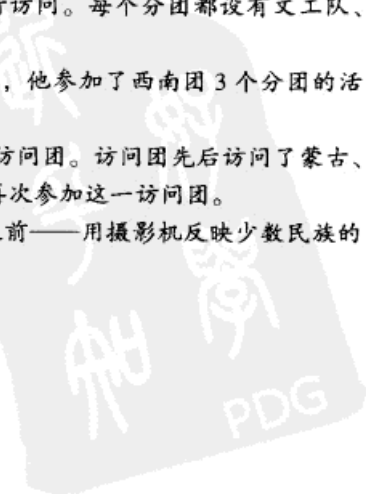
首先组建起来的是中央西南访问团。成员来自中央民族事务委员会、文化教育委员会、内务部、卫生部、贸易部和共青团中央等20多个单位，共120余人。中央西南访问团团长由刘格平担任，费孝通、夏康农任副团长。访问团共分3个分团，分别前往四川、西康、云南及贵州各民族地区进行访问。每个分团都设有文工队、医疗队、摄影队、电影放映队等组织。

庄学本从中央民族事务委员会抽调而来，参加摄影队工作。从其行迹来看，他参加了西南团3个分团的活动。他没有参加西北、中南访问团的活动。

继上述三次中央访问团之后，1952年，中央人民政府又组建了东北内蒙古访问团。访问团先后访问了蒙古、朝鲜、回、锡伯、赫哲、柯尔克孜、鄂伦春、鄂温克、达斡尔等民族。庄学本再次参加这一访问团。

^② 1957年，中国摄影学会为庄学本举办个人影展。他在《写在个人影展之前——用摄影机反映少数民族的生活》一文中记述了当时的感受。

《中国摄影》，1957年第4期，1957年12月20日版。



过的《共同纲领》中的民族政策。^①

参与其间的庄学本，是为自己角色的转换——作为集体中的一员欣喜不已，还是不时想起自己孤身一人时的自由呢？

往后几年，庄学本更是马不停蹄，以官方代表的身份走访各地。

1952年广西桂西壮族自治区成立，庄学本再次访问了金秀大瑶山、融水大苗山。1953年去吉林延边朝鲜族自治州。1954年去内蒙古西部和东部采访了蒙古、满、达斡尔、鄂伦春、鄂温克等民族。1958年重访了四川羌族地区。1962年参加了四川凉山彝族自治州成立十周年的庆祝活动。

庄学本称自己“旧地重游，变化万千”。那个曾经的青年探访者，已翻开了自己人生的又一页。



1935年至1936年间，庄学本到达甘肃、青海，先后在拉卜楞藏族、青海土族、撒拉族、蒙古族等地区考察摄影。

果洛牧区

庄学本\摄

资料来源：

《庄学本少数民族摄影集》

人民美术出版社

1980年7月第1版

^① 《中国民族学50年（1949—1999）》，人民出版社2004年版，第45—46页。

谦逊的自省者

被人以“同志”相称的庄学本，1949年底任中央民族事务委员会参事，1951年开始，在新成立的中央民委参事室画刊组任组长，主持《人民画报》少数民族文字版的文字编写及“副册”民族版的出版。1951年4月，以汉、蒙古、藏、维吾尔四种文字，开始编辑出版《人民画报》“副册”（民族版）。“副册”报道的主题是有关少数民族方面的重要新闻，民族地区的生产生活状况，附夹在相关的《人民画报》民族文字版中发行。“副册”为8开共8面，黑白凹印加单色套印印刷。1953年8月又增加了朝鲜文版。“副册”虽然篇幅有限，内容也不太丰富，但在新中国建立初期，能有以图片为主形象地反映各民族人民生活的出版物，却反响强烈。编辑部内事无巨细，庄学本与同事江伟珉、马翊辉，及后来调入的林国志一道，合力完成了采、编、设计工作。

1954年为适应新形势，由中央民委副主任、民族出版社社长萨空了倡议，中央民委向出版总署报批，总署于1954年4月正式同意由民族出版社从1955年1月起创办《民族画报》。同时，《人民画报》“副册”自1955年1月停刊。由周恩来总理题写刊名，我国第一本以反映少数民族生活为宗旨的大型画报《民族画报》按时问世。办刊经费由政府拨专款予以补贴。

“《民族画报》创刊初期的全体工作人员”合影照片中，站在后排、身材修长的庄学本面带微笑，鼻梁上架着眼镜，俨然一个大家庭中敦厚、淡定的长子，再也没有当年的漂泊容颜。革命大家庭给他带来了安定。

《民族画报》历届领导班子名录这样记述：

1955年2月—1958年3月编辑部副主任庄学本

1958年4月—1964年编辑部副主任郝纯一、庄学本

1964—1979年6月编辑部副主任郝纯一、林扬、庄学本^①

^① 1957年，“整风”、“反右”时，编辑部主任黄修一被划为“右派”后调离工作岗位。1958年，主管部门从新华社调来郝纯一任编辑部副主任，负责画报编辑部全面工作。此时，第二副主任庄学本的分工是主管画集工作。1965年，庄学本因“历史问题”被“开除公职”，1975年“平反”时已中风偏瘫。

有关单位体制内庄学本工作生活状况，相关媒体仅有这样简略的记述：

《民族画报》创刊后，庄学本作为编辑部副主任，负责主持画集的编辑出版，间或外出采访。其间，他还完成了“养獐取麝”的科学研究工作，后获卫生部颁奖。^①

一位被后来的“发现者”称之为“摄影大师”的庄学本，以“养獐取麝”——这项科学研究工作获奖，作为自己人生的成就，被



《庄学本少数民族摄影集》

人民美术出版社
1980年7月第1版



1952年7月，庄学本随访问团到达呼和浩特，拍摄当地组织的盛大欢迎场面。较之1949年之前，庄学本的拍照内容、风格都发生了很大变化。

中央访问团到内蒙古

资料来源：
《庄学本少数民族摄影集》
人民美术出版社
1980年7月第1版

^① 闵祖华：《光影辉煌50年》，《中国民族》，2005年第10期。

郝纯一：《难忘的历程——郝纯一摄影文稿选集》，中国民族摄影艺术出版社，2005年10月第1版。

《光影春秋——纪念〈民族画报〉创刊五十周年》，中国民族摄影艺术出版社，2005年10月第1版。

《50年光影春秋书写灿烂传奇——从〈民族画报〉的历程看中国特色画报的发展之路》，中国摄影家协会网，2005年10月11日。

记录下来。^①

① 自民族志影像，或，影像人类学谱系，解读、比照庄学本影像价值

亚当·克拉克·弗洛曼——爱德华·谢里夫·柯蒂斯——约瑟夫·洛克——庄学本

A. 亚当·克拉克·弗洛曼 (Adam Clark Vroman, 1856—1916), 美国人

庄学本与弗洛曼的经历有相似之处：同样靠自学掌握摄影技术，未经系统的民族学、文化人类学知识训练。庄学本在1949年之前的作为，与弗洛曼的行为有诸多相似之处。

1895—1904年间，弗洛曼拍摄了美国西南部印第安人的照片。美国摄影史家普遍认为，弗洛曼所拍摄的部落和部落成员的人物照片，建在山地顶端村落的风景照片，以及关于手工艺和礼仪活动的记载都是质朴的、不加矫饰的；包括家用物品和衣服在内的传统手工业品的混合制品已进入当地的时尚文化，但他并没有在影像中加以掩饰或者浪漫化。

与后来者柯蒂斯不同之处在于，弗洛曼对摄影的兴趣出于对人类文化意义的成分更重于艺术方面。

B. 爱德华·谢里夫·柯蒂斯 (Edward Sheriff Curtis, 1868—1952), 美国人

与柯蒂斯及其团队比较起来，庄学本的拍照方式及影像呈现都要温和、老实得多。20世纪60年代，柯蒂斯作品的价值被重新“发现”以后，争议也就一直没有停顿下来。而对于同样被重新“发现”的庄学本影像，目前，除了赞叹褒奖以外，似乎还没有更进一步的讨论。

一直到2000年，我国影像人类学学者的视野中，还没有观照到庄学本的存在；他们曾以这样的口气赞赏柯蒂斯的《北美印第安人》系列画册：“这部画册内容丰富充实，真实可信，学术含量高，在利用照片表达人类学的内涵方面，为美国乃至世界人类学研究树立了一座里程碑。”这样的结论和表述方式与近40年来美国学界对柯蒂斯影像人类学价值的评价大相径庭。（张江华、李德君、陈景源、杨光海、鹿涛、李桐：《影视人类学概论》，社会科学文献出版社，2000年9月第1版）

美国学者对柯蒂斯的研究，为我们进一步探究庄学本及其影像价值提供了可资借鉴的参考样本。在此方面，相关的研究还未起步。

柯蒂斯给予弗洛曼极高的赞誉。但在某些方面却走到了反面。弗洛曼的印第安人影像是“直率的、尊重人的、诚实的，没有高尚的野蛮人与图画似的扭曲姿态”。但柯蒂斯的印第安人却恰恰相反。

作为上世纪最初30年间北美印第安人生活场景全面的记录者、阐释者，柯蒂斯呈现的那些诗意、浪漫、图画似的印第安人生活场景，是人类怀旧与寄托对遥远异邦热情想象的廊桥。

柯蒂斯和他的摄影队曾多次翻越海拔14410英尺的山峰，并且选择最为困难的路线行走，他们遭受暴风雪袭击的次数更是数不胜数。一个世纪以来，他的浪漫影像变得十分流行，成为印第安种族符号的表征。

但问题也就在这里开始了。为了获得情绪化的，或艺术化的效果，他不停地摆布拍摄对象，以求“更完美地”记录这个正在消失的种族 (vanishing race)。为了追求浪漫主义的效果，天空有意被压暗或加亮；道具和服装也不停地从这个印第安部落运到另一个印第安部落；为了取得别致、“永恒的”效果，开始不停地追求一些新颖的题材；当汽车、商品和服饰这些细节在底片中出现的时候，它们都被抽掉了。

自20世纪60年代，柯蒂斯作品的价值被重新“发现”以后，争议也就一直没有停顿下来。焦点集中在，“这是一些高度个人化、情绪化的影像，它的艺术价值要高于它的人类学价值”（美国著名摄影评论家 Tom Beck 语）。持反对意见的人则对这些影像的“纯粹性”大加褒奖，并认为，艺术化的表现，没有妨碍人们所要求的人类学价值。

美国的摄影史家，很有意思地把爱德华·柯蒂斯归结为上世纪的“画意派摄影家”。虽然在一般人看来，爱德华·柯蒂斯所拍摄的“正在消逝的种族——北美印第安人”是最现实不过的题材。

1896年，他开始拍摄印第安人。资料显示，最早期的照片中，印第安人仅仅是富有浪漫色彩的风景照片中的一部分，这与后期主要以人物为主、场景为辅的照片差别很大。1899年，柯蒂斯作为哈里曼探险队的一名成员乘船前往阿拉斯加时，情形才开始发生变化。参加那次探险的科学家们的工作，使柯蒂斯看到了摄影在记录阿拉斯加印第安人部落正在逐渐消失的习俗的重要性，以及摄影在研究人种史方面可能起到的重要作用。在他返回西雅图和访问了蒙大拿州的克罗印第安人居留地（1900年）之后，柯蒂斯决定，在美国白人主流文化有可能完全扼杀或同化北美印第安人之前，记录这个正在消逝的种族的一切。

(接上注)这一宏大理想,在1900年和1906年期间,由于最终得到了罗斯福总统的支持和摩根财团的赞助,柯蒂斯与他的大批助手拍摄了美国西南部、密西西比河流域以西的大平原和太平洋西北沿岸一带印第安人部落。这是他主要的拍摄时期,并且相当一部分作品都在这一时期之后得以完成。

虽然被作为记录美国印第安人文化的文献,但是柯蒂斯的照片作为记录这一习俗的证据并不具有完全意义上的实证价值,因为这些影像被十分主观地赋予了白人期待中的“浪漫色彩”和“高贵野蛮”的情感及绘画技巧。另一方面,柯蒂斯对印第安人的影像描述没有给我们提供这样的证据:即印地安民族、印第安文化正在发生的变化。所有体现印第安人生活变化的场景,都在他的“精心选择”下消失了。在一个被白人强权与文化急剧侵害的印第安人世界里,柯蒂斯却优雅而又从容地给我们展现了一种静止的状态,一种变化前的情形,吟唱了一首伤感的挽歌。情景虽然可信,但那却是留给我们今天的谎言与偏见。现在看来,这种选择的历史结果是:这些照片除了给世人提供“艺术”的观赏和赞叹外,极少具有人类学的价值。恰恰是画意摄影家拍摄、处理了这样现实的题材,留下了深深的遗憾。只是在俄克拉荷马州和阿拉斯加拍摄的最后一批照片中,柯蒂斯才拍摄出一些相对来说直接纪实的摄像。

“野蛮种族”在柯蒂斯这里何以得到美化呢?

柯蒂斯的影像理念直接源自于20世纪初美国知识界的主流价值观,源自被当时的“文明”所压迫的白人对“高贵野蛮人”生活的想象与期待,源自对“我族中心主义”的反动。

随着16世纪非西方民族的发现,产生了对其他民族的新看法。一些富于自我批判精神的欧洲人认识到,欧洲有许多要向他们所接触到的非西方民族学习的地方。18世纪中叶,一些欧洲知识分子已经建立了“高尚的野蛮人”的概念,从而取代了“野蛮”的概念。这一概念认为,非西方部落民族的行为和风俗习惯是令人惊叹的,与“受束缚和过分文明”的欧洲人比较起来是有教育意义的。

西方民族中的“我族中心主义”到20世纪初受到了强烈的批判。英国功能主义指出,把当代东方、原始文化看成是古代社会的“残余”是荒谬的;在美国,历史主义学派则批判了单线进化论和传播主义的武断。而这一时期正是柯蒂斯拍摄北美印第安人的开始。

20世纪30年代,庄学本出发时虽有媒体及其他机构,如《良友》画报的约请引介,但庄学本属个人拍摄行为,没有自己的摄影队,不可能大规模去组织拍摄,他无从像柯蒂斯那样大张旗鼓地去美化、摆布“吃人的野蛮”。但,相关的问题是,“趣味及道德感的无言规范”是如何驱使庄学本的呢?

C.约瑟夫·洛克 (Joseph F. Rock, 1884—1962), 美国人

洛克本人就是人类学家,在中国西南地区拍摄的照片具有人类学影像的标本意义,并且系统完整。庄学本作品的人类学价值大都是在不自觉的状态下完成的,其作品具有人类学价值,但并不完整系统,甚至是有缺陷的。《良友》及出版机构等媒介的报道导向,反过来,也左右、甚至削减了这些照片的学术取向。

世纪之交,庄学本被重新“发现”以后,解读者多看中其影像的人类学价值,并以此来定位其影像的独特价值。但比照起来,这一问题还需更进一步的探讨。

约瑟夫·洛克于1922年到达中国的西南,并以云南丽江为总部,度过了生命中的27年。从植物学调查到对纳西族宗教、文化、语言的研究,洛克不停地拍摄了中国西南的状态,为那一阶段这一地域留下了全景式的图像历史。洛克来华后的第13年,也就是1935年,庄学本出发到中国西南、西北地区,开始了自己的拍摄、写作生涯。

事实上,中美两个影像记录者,在这一地区同时工作至1949年。他们没有会面。

直到1949年离开中国大陆以前,洛克以当时专业摄影的严谨和技术,及对当地社会深入细致的理解,拍摄了大量的照片,展示了那一时期包括云南、西藏等地在内的中国西南自然及社会的状态。

洛克并不孤单,在这一地区的另一个角落,庄学本也在勤奋地工作着。

美国国家地理学会丛书部主编莉雅·宝达威瓦女士,在其所著《国家地理杂志百年摄影经典》中对洛克有如下描述,给我们展示了洛克的形象。

集探险家、科学家、摄影记者于一身的早期代表人物洛克,有时为了出一次任务,会一口气消失好几年。常常,大家会以为这个人已经丢了,他却还在青藏高原探险拍照、勘探地形。他收集了好几千种动植物标本,旅途上的奇遇,曾经填满了整整一期的《国家地理杂志》。

洛克曾被土匪围困在一座摆满棺材的寺庙中,也曾漂着吹胀的羊皮筏逃亡过河,诸如此类的故事,让读者读得津津有味。他独来独往,脾气古怪,旅行的时候也要讲格调,行囊中带着唱机、歌剧唱片、上等瓷器、桌巾、费奇牌折叠式浴缸,还有一套正式的西装、衬衫、领带,作为会晤村落或部族领袖时用。奥地利血统的洛克,只吃奥地利菜,在煤炉上烹饪。他在旅行间寄回来的照片,为这个未知且相当上镜头的地域,在地理和文

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

(接上注)化上提供了相当独特的洞见。

S.B.萨顿等人在洛克所著《中国西南古纳西王国》一书中，曾这样描述洛克的摄影工作：

洛克当之无愧地称得上是一位优秀的摄影师。他成天摆弄玻璃底片和冲洗胶片。他的照片，保留着中国西部永恒的可视资料。他对云南西北部各民族的研究，成了最了不起的学术成果。

洛克永不休息。他没结过婚，从未使自己卷入儿女情长的纠缠里去（这可能会严重约束他的工作）。这种孤寂是否是造成他无休止地进行旅行探险活动的真正原因还是一个谜。无论如何，洛克是孤独的，但他也是自由的。他能在中国西部荒原中持续工作大约两年时光，然后，他会找出各种借口回到西方，例如要组建一个考察队而向总部要求新的装备；或为研究的需要，他要求到一个巴黎的图书馆去查阅资料等等。他幻想到西方狼吞虎咽“饱餐”那些歌剧，住在想象中的高级饭店。真的，他常去餐厅享用法国式高级菜肴，去参加公共集会，并成了最具吸引力的明星人物；当然，在那儿，没人会把他看成是一位外国王子。尽管如此，他从未感到过自信和自由。几个月后，他开始抱怨这种“文明的超越”，并赶紧回到他称为“简朴生活”的地方，继续他在中国西部的探险生涯，他可以几个月地待在山地帐篷里。如果问他：“家在何方？”他会说：“我没有家。”实际上，他确实需要一个固定的邮址和存放他的那些宝贝标本以及其他东西的地方。

洛克对中国西南的研究拍摄，绝少有矫饰及做作的成分，他的严谨似乎到了刻板的地步，他的图片是直率的、尊重人的和诚实的。没有柯蒂斯《北美印第安人》所处处招摇显露的“高贵野蛮人”图画似的扭捏姿态。

洛克的摄影方式与同一时期美国农业安全局摄影队（FSA）所表现的“纪实”摄影风格、甚至手法都极其相似。不同之处在于：洛克的拍摄对象在偏远的中国西南，他倾注的是一个西方学者对亚洲腹地的热情，对遥远异邦的想象；而美国农业安全局摄影队的摄影师们却是在美国本土拍摄，直接介入、甚至怀有参与改变美国社会现实的理想。洛克虽服务于美国三个权威机构：美国国家农业部、美国国家地理协会和美国哈佛大学植物研究所，并且认定自己是一位“植物学家”，或面对艰险的“探险植物学家”，但随着时间的推移，他从对植物的研究转到了对纳西人的研究，并热情地置身于他生活和工作周围的人们——纳西人中。而研究领域的转移，使得他从未正式出版过有关他献身研究的中国西部植物群落的文章。他的影像难免会被人当成个人志趣而忽略了。

同一时间，FSA摄影队成员在美国西部拍照。或，“趣味及道德感的无言规范”是如何驱使庄学本的

比照西方学界对FSA成员行为的研究，“庄学本现象”的解读才刚刚开始，庄学本的影像及其行为本身都有诸多未解之谜。无论是在1949年之前，还是在1949年之后。

从一定意义上说，西方FSA研究的诸多成就，包括那些后现代人类学在影像研究方面的成果，对探讨“庄学本现象”提供了可资借鉴的方法与进一步思考的模式。

20世纪30年代黄沙弥漫的美国西部，一支目光炯炯的摄影队，勤勉而又执著地工作着。他们享受一英里2美分差旅费、一天5美元食宿费的官方待遇。

对于中国西部内陆单独前行的庄学本来说，这些人都是他远在异国他乡的同道。

上个世纪30年代的美国经济大萧条时期，摄影首次集中展现了其告知和影响一个国家的能力。这些照片把西部移民的窘境赤裸裸地带到了深为“文明”的规则困扰的美国城市公众及权力阶层面前，以致后来左右了国会的立法。可以这么说，没有1935年“安置局”这个美国政府机构的成立（1937年改为农业安全局，简称FSA），没有哥伦比亚大学经济系讲师斯特莱克的加盟、引领及指导，很可能就没有这批现如今被尊称为美国“国宝”、保存在国会图书馆里的20世纪30年代“美国大萧条时期的纪实摄影作品”，这批作品的数量多达27.2万张。重要的是，斯特莱克有自己的想法与抱负，再加上社会学式的收集证据的方式，更处在“一个纪实的动向在当时文化的所有方面发生作用”这样的大背景下，“历史处”的工作完全成了另一种模样，斯特莱克老师成了摄影师们的“导演”。

FSA摄影队最多有11位成员，其中包括后来声名显赫的沃克·伊文斯、多罗西娅·兰格、本·肖恩、拉塞尔·李等人。摄影师们出发之前被告知，要追求有意义的细节，并且提供详细的有参考价值的照片说明。你必须在拍摄之前对题材有详尽的了解。斯特莱克甚至为摄影师们开列了一长串书单，准备了“拍照脚本”与可用照片建议表。作为摄影师们的指南与备忘录，这些材料被要求携带在身。当然，斯特莱克并没有发展到独断专行的地步，当摄影师们怀揣着他的详细、完备而又深思熟虑的拍摄计划出去旅行时，他告诫他们，每当重要的事情突然发生时，要敢于脱离原来的计划，运用自己的判断力行事。

到了1942年，时代对农产品的需求迅速改变了西部农村的艰难局面，一些原计划迁到移民营的人此刻也进了不断膨胀的工厂。当FSA记录大萧条时期移民营艰难生活的任务转变为记录美国的美丽与富饶时，这个摄影队实际上已经完成了历史使命。

1957年，庄学本是如何认识自己影像价值的呢？他的那些陈年旧影与主流价值取向到底有无差距呢？那一年，中国摄影学会为他举办了个人影展，他在《写在个人影展之前——用摄影机反映少数民族的生活》一文中以谦逊的语调，道出了自己的困境：

中国摄影学会要我举办一次个人影展，当时未经深思就接受了。

但在选择照片时不免又感到为难，因为学会要求展出的图片应该是在摄影艺术上比较成功的作品，而我过去在摄影时往往是随手拈来的一些记录性的照片，对艺术上很少下过工夫。所以在展出图片的选择上，不得不降低了艺术标准而多照顾一些民族特点，但在民族一面要求，又显

（接上注）这一过程中，摄影师们大多采取了坦白与诚实的摄影方式，这使得20世纪30年代的美国纪实摄影成了纪实摄影的经典，并且在很大程度上以群体的力量，规定、开创了以后的世界纪实摄影之路——纪实摄影成为一种民主的风格与手段，它使凡人获得尊严，并把富人和权贵放在了普通人的位置上。在某种意义上，纪实摄影甚至成了沟通社会各个阶层、消除隔膜的载体。

以记录艰难岁月为主旨的20世纪30年代的美国纪实摄影，作为一种民主的力量，作为匡正社会不公的利器，其系统思想自斯特莱克始。在他的影响之下，FSA的摄影师们形成了一种相近的工作方式，甚至思考方式。FSA摄影队造就了摄影史上独特而富有成就的一幕。

在人们从道义上对FSA摄影队的成绩给予赞誉的同时，批评与质疑的声浪也席卷而来。批评与质疑者没有直接否认纪实摄影的民主风格，及其作为社会批评利器的功能，他们的意见大都集中在纪实的操作上，主要包括拍摄之前与之后对影像的选择。

20世纪80年代中期，美国RICE大学的两位人类学家、人类学后现代思潮的主要代表人物乔治·E·马尔库斯（George E. Marcus）和米开尔·M·费彻尔（Michal M. Fischer）的观点很具代表性：

重新分析图像是如何被选择的，图片中的人们如何摆姿势，图片的解说词如何被写出以及影像如何被显像，我们可以发现，当时的摄影家用微妙或者不那么微妙的方式对现实加以操作，以控制观众的印象。

一些传统的纪实实践者与鼓吹者标榜客观、公正、实事实报，不故意左右、操纵社会舆论与公众观念，是不可逾越的界限。这既是纪实摄影的观念限度，也是技术限度。而具有“后现代”思想的新锐，则对上述观念进行了无情的解构。对FSA摄影队工作的评价正是在上述双重观念的夹击之下产生的，持有上述两种观念的人都可以从FSA摄影队的作为中找到谈资。FSA摄影队的工作在组织、观念上经过了精心的策划，摄影师也大多带着“记录大萧条时期的苦难”的任务去拍照。从传播效果的角度看，这些照片极其明确地左右了舆论与政策制定者的视线。

纪实，镜子般地反映现实？

1977年，苏珊·桑塔格在论文《柏拉图的洞穴》中，从摄影师会被“趣味及道德感的无言规范所驱使”出发，对FSA摄影队的作品是否“镜子般地反映了现实”隐晦地表达了看法：

农业安全局的那些极具天赋的成员常常为佃农拍摄成沓的正面照，直到照片上的形象是那么回事才心满意足——被拍摄者脸上的表情确切地烘托了他们关于贫困、尊严、剥削以及几何学的见解。在决定照片给人什么印象的过程中，在取舍哪一种曝光程序的过程中，摄影家们往往会加入自己的标准。

如果以图片的形式记录的那一时刻不再具有什么普遍性的“价值”与“意义”——那只是时间流动过程中的碎片，那么，FSA摄影队集体创造的民主模式——纪实作为一种民主表达的策略、一种呼唤社会正义的策略——可能都会受到消解与质问。

在后现代语境里，“纪实”岂不成了一种有意为之的偏见，矫枉过正的行为迷失？它也可能成为一种心智的图谋与游戏，甚至是行为上的欺骗！

红旗照相馆——1956-1959年中国摄影争辩



向苏联摄影记者学习
袁 苓著
资料来源：
《新闻业务》
新华通讯社总社
新闻业务编辑室
1957年11期

得材料零零星星，遗漏了许多重要的内容。^①

虽然“受到重视”，得以在中国摄影学会主持下举办 20 世纪 50 年代难得一见的“个人影展”，但此刻，办公室内身着规规矩矩中山装的庄学本还是敏感地体悟到，自己年轻时代拍下的那些老照片，与新政权下的影像诉求已经有了不少距离。

以俄为师的神话

1957 年，十月革命纪念日到来前夕，新华社摄影部袁苓撰文《向苏联摄影记者学习》，回忆起自己 1955 年作为“自己人”在塔斯社摄影部学习、工作的经历。^②

这篇回忆文章出自“反右”高潮阶段，“我国人民以万分欢欣鼓舞的心情庆祝伟大的十月社会主义革命四十周年”之际，自然会有不少应时之语。新闻界人士在向苏联学习方面，也经历了从 1949 年到 1955 年间一个时期内对苏联经验全盘接收，到 1956 年苏共二十大赫鲁晓夫秘密报告所引发的国际共产主义运动内部的震荡，及以 1956 年 7 月以后《人民日报》为首的新闻工作改革期间，新闻界在某些方面对苏联经验的质疑，甚至全盘否定学习苏联新闻工作经验的历史必然性与受益方面，出现了短暂的“回归”——主张学习



《在苏联摄影实习的体会》
袁 苓著
上海人民美术出版社
1957年1月1日

① 庄学本：《用摄影机反映少数民族的生活》，《中国摄影》，1957年第4期（1957年12月20日版）。

② 1957年《新闻业务》第11期（总50期）开设专栏“在新闻战线上，在中苏兄弟间”，共刊登7篇文章，包括报纸、广播电台、通讯社等新闻单位的作者从不同方面回忆、介绍了“苏联新闻工作的先进经验”。袁苓的这篇文章即是其中之一。

1956年4月，袁苓就已经整理完成了《在苏联摄影实习的体会》。在这本小册子中，他把自己1955年3月至8月在苏联塔斯社摄影实习的感受，及回国后所写的总结报告整理了出来。自序中，袁苓感慨道：

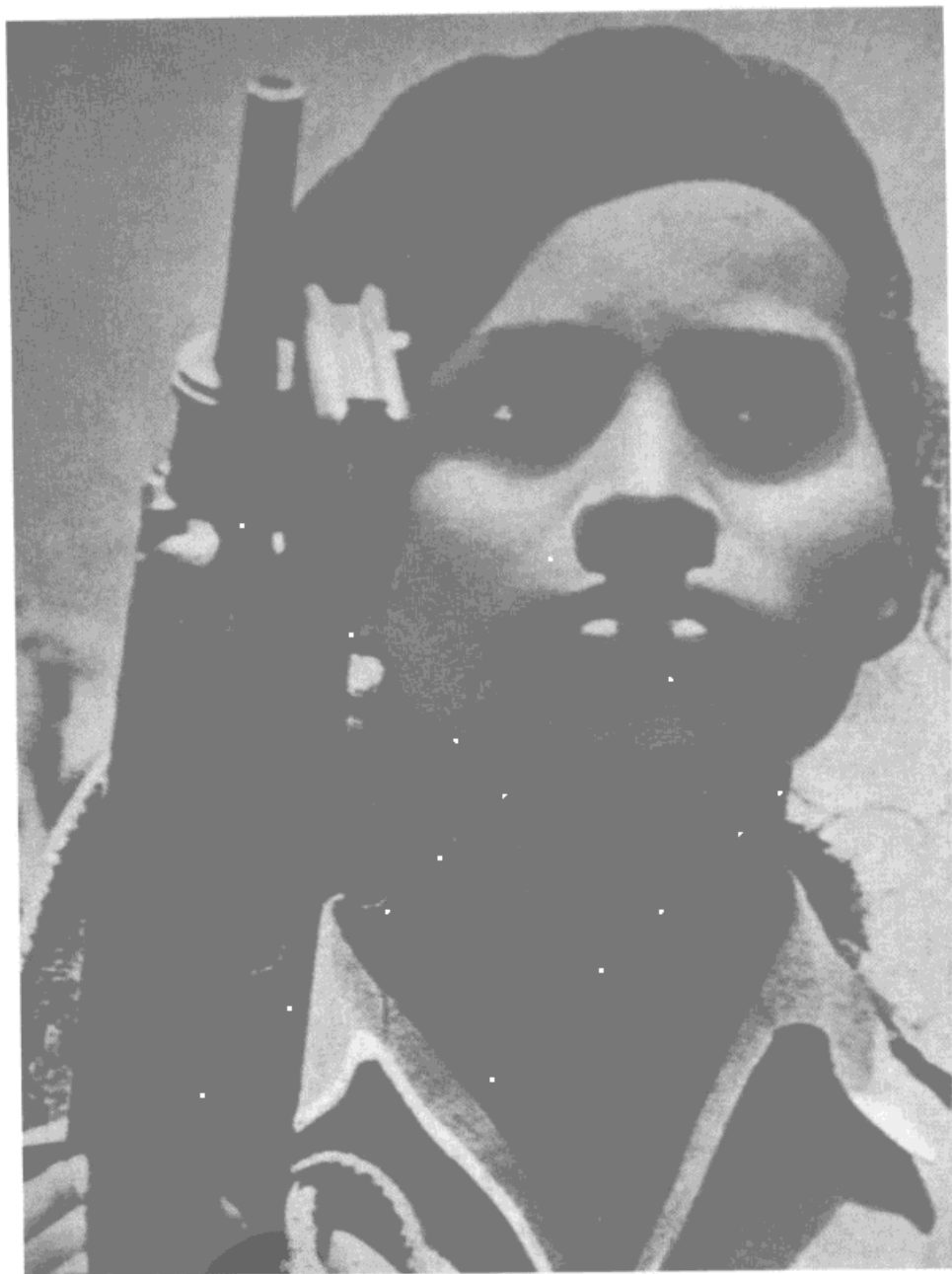
“作为一个普通的摄影记者，我深深体会到，中国的摄影工作者，也正和全国人民一样，需要努力向苏联人民学习，尤其是技术方面。”

书中，袁苓以《向苏联塔斯社摄影记者们学习》为题，具体描述了在那里实习时的所见所闻。他不仅认识了很多摄影记者，而且先后跟随九位塔斯社摄影记者学习过，和他们一起拍摄过各种题材、各种类型的照片。从情感上说，这种承接天经地义。

“这些同志们也正如其他普通的苏联人一样，像兄弟似的给我以关怀，像师长似的给我以教导，使我顺利地完成了实习计划，使我生活得像在家里一样。”

袁苓认为自己不光在新闻照片的编辑和采访业务方面获得收获，同时也了解了“一个真正国家通讯社摄影记者的工作精神和工作作风”。他再一次“深深地感到塔斯社的摄影记者是我们的楷模”。

有关中国新闻摄影与苏联“老大哥”的师承关系问题，在此可以得到证明。



社会主义阵营摄影风格具有相似性。

古巴民兵

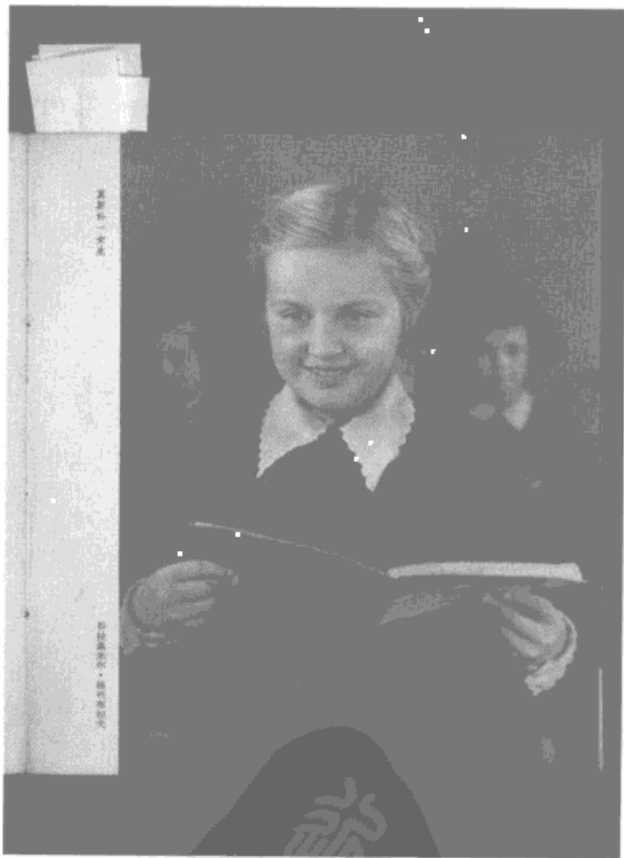
资料来源：
《古巴革命摄影展览》
1963年·北京

知
知
知
知
PDG

1949 前中国资产阶级报纸的传统。^①

此时，借纪念十月革命之机，重新提出“在新闻战线上，在中苏兄弟间”，再次肯定新闻界向苏联学习的经验，自然面对的是比之前些年更为复杂的语境与心态。在新闻摄影界，面对苏联这一“他者”，从技术、操作层面上的全盘模仿，到意识形态方面因时局变化而出现的反复，几年来，也颇多变局。纵然如此，袁苓还是对苏联新闻摄影做了“一边倒”的热情礼赞与全盘肯定。而袁苓的个人经历与这篇文章本身都可看作承载这一问题的“标本”之一。

除了个人在塔斯社学习期间所感受到的“赤诚友谊”外，袁苓还再一次温习了塔斯社走“社会主义道路”方面的有益经验。



莫斯科一女生

符拉基米尔·格列布涅夫 \ 摄

资料来源：

《苏联摄影艺术作品选集》

人民美术出版社

1958年7月第1版

^① 参照方汉奇、张之华主编：《中国新闻事业简史》（第二版），中国人民大学出版社，1995年11月第2版，第417—427页。

郑保卫主编：《中国共产党新闻思想史》，福建人民出版社，2004年12月第1版，第338—342页。

在我们访问塔斯社摄影部的时候，摄影部的领导人明确地指出，新闻摄影是党的新闻事业的一部分，列宁办报的原则（报纸不仅是集体的宣传者和集体的鼓动者，而且还是集体的组织者），是国家通讯社的原则，其中包括摄影部。他们说：“我们从生活中寻找这样的事实，来动员人民完成党和政府的决议和他们的任务。我们发出的照片都要有明确的目的，就是说它要明确地向读者表现什么，号召读者做什么，对读者有什么教育意义，告诉读者新的东西。”

袁苓认为，我们与塔斯社在强调新闻报道必须服从政治斗争的要求，要对人民群众有指导性，这样的“根本原则”问题上是一致的。而“右派”分子说我们强调从政治要求出发，就是不顾摄影的特点的“主观主义”；并说用党的新闻事业的根本原则来要求新闻摄影是“教条主义”。很显然，他们是从根本上反对社会主义道路的。

在此问题上，袁苓理解的“塔斯社经验告诉我们”：摄影记者不仅要正确挑选事实，而且在选择场面和时机的时候，在开镜头之前，也要正确判断所选择的每一具体场面或情节是不是最精彩的，会给读者什么影响。

照片的形式和内容的一致，也是塔斯社新闻摄影工作的一个原则。摄影部的领导经常提醒记者，作为摄影机构，所作的报道是摄影报道，所以稿件的形式应该看作重要的问题。一张好照片应该主题是好的，摄影技术是好的，而且构图是成功的。但同时他们也反对摄影记者在形式上玩弄技巧、哗众取宠。在此，袁苓看到了政治原则之外的、新闻摄影“专业性”的一面，并反思了自己过去在这方面存在的“两种相反的毛病”。

袁苓所指的“两种相反的毛病”，也正是20世纪50年代中国大陆新闻摄影界在“内容与形式”问题上纠缠不清的两难论题。按照他的现身说法，一是拍摄过程简单化，潦潦草草，有单纯记录的气息。这种照片被批评者诟病为“自然主义”。另一种状况是，片面追求形式上的美，使形式离开了内容。这又被指责为犯了“形式主义”的毛病。但，二者的度如何把握，边界在哪里呢？

袁苓认为自己在这些兄弟、师长面前找到了答案：“正确的方法是把两者统一起来，在根据整个报道的要求选择场面和情节时，既是内容的选择又是形式的选择。”



《俄罗斯最早的摄影艺术家》

C.莫洛佐夫著

上海人民美术出版社

1957年2月第1版

为了保险起见，在拍摄照片以前还要反问自己一下：在照相机里的未来的照片将是怎样，能不能吸引读者，能不能使读者通过形象的感受而产生更深刻的印象，使读者通过形式看到更深刻的思想。如果相信能够这样，那么就大胆拍摄；否则就要检查一下，一定有偏差。

置身于“这些记者像兄弟似的给我以关怀，像兄长似的给我以教导”的环境中，袁苓不但顺利完成了实习计划，而且看到了“摄影记者的生动的榜样”。这让他折服；或者说，他被自己的描述折服了。

概括地说来，塔斯社摄影记者们是这样的：自觉的、热情的党的宣传员，严肃、活泼、干练的新闻记者，技术熟练、有艺术修养而富有经验的摄影家。

不过袁苓又退了一步，虽然并不是每个摄影记者都达到了这样的水平，但年轻记者们都在自觉地按照这个要求工作着。在他看来，塔斯社的摄影记者们都极其关心政治，有着很高的工作效率，技术素养高，并且还有“一个共同的特点”，就是对新闻摄影事业有着强烈的事业心。

他们认为自己的每张好的照片，都是对伟大的共产主义事业的一点贡献，因而他们真正懂得自己的责任、热爱自己的工作，并竭力提高自己，以求在这个事业中创造更大的成就。

袁苓推演道，正因为他们能够这样对待自己的事业，创造出像样的成就，才得到人民的欢迎，受到社会的重视。他巧妙地以自己为例，列举、批评了同行中普遍存在的一种心态：

我曾经在他们这种豪迈的气魄的感动下有过内心的自我谴责，因为我过去曾经在某些对新闻摄影工作轻薄的流言蜚语面前表现过沮丧，也曾经因为某些同志由于对新闻摄影工作误解或不了解而表现的冷淡生过闷气，这完全是不应该的。

袁苓对苏联摄影的想像并不是个案。此类有关苏联新闻摄影浪

漫而又诗意的描述，反过来构成了当年中国大陆新闻摄影界权力阶层的特殊语态——一种道义—权力诉求。

真相吗

与一些亲历者的转述不同，同在1957年，中国大陆新闻摄影界翻译过来的“苏联摄影记者对报道问题的讨论”文章却呈现出另一种景观来。这些文章承认，苏联的“报刊上充满大量由于业务水平不高而拍出的缺少表现力的、公式化的单纯写真照片”^①。

这些操作层面上的矛盾，并无更加深刻的追问，使得那些浪漫描述与想象不再那么富有诗意。而在诸多中国新闻摄影一线，无缘去苏联学习的同行们心目中，这才是真相。苏联同行的状况，有人觉得应当以此为戒，但也有人从中找到了可资模仿的样本。

《苏联摄影》讨论文章中，作者雅可夫·吉克描述说，摄影记者在苏联新闻摄影界早就获得了应有的，也可以不夸张地说，荣誉和地位。但，这种评价可能会导致人们认为“我们部门里一切都是令人满意的了”。而事实上，报纸上的图片还存在着“严重的问题”。

在编辑部，摄影记者们时常不能在工作中充分发挥作用，也没有为他们的创作活动提供更多的有利条件。在好多地方的编辑部里都存在着这样一种看法，认为图片只不过是报纸上生动的“补白”。与其说这个“补白”与报纸内容有关，倒不如说和报纸的版面有关。

★苏联是第一个将摄影艺术创作提高到社会主义现实主义道路的国家，它使摄影艺术发展到一个新的、先进的阶段。苏联摄影艺术创作方法，给全世界的摄影事业开辟了一条无限广阔、美好的道路。

——石少华(1958年)

^① 《苏联摄影》杂志编者按语。雅可夫·吉克（苏联）：《摄影记者也就是一个新闻记者》，曾庆祥译自1957年1月号《苏联摄影》。

有关苏联报刊上的照片质量问题，早在1950年8月19日，《真理报》就罕见地就报纸图片质量问题发表专论《论报纸的插图质量》，直指“问题”之所在：

报纸上所刊载的往往不是鲜明地反映创造性的劳动的愉快、城市与乡村中的社会主义建设、生产革新者的先进经验与苏维埃人的壮丽事业的插图，而是那些毫无用处的、没有社会意义与作用的图片。

这篇专论继而提出报纸使用图片的标准问题：

只有那些拍摄得极好的照片才能有在我们报纸上刊载的权利。

何谓“拍摄得极好的照片”呢？这些照片的传播功能是什么呢？专论借用“苏联读者”的名义，给出了标准的官方话语界定：

苏联读者希望在报纸上看见内容丰富和技术上完成得很好的清晰的插图，以及鲜明而富有说服力的照片，它们也如布尔什维克报刊上的任何其他材料一样，应鼓舞读者，帮助他们更有效地进行工作与从事建设；号召他们向前迈进，为祖国的光荣建立新的功绩。

叶凯尔契克（苏联）著，亚荏译：《摄影艺术的造型技巧》。转引自《部队摄影干部学习文件》，解放军画报社编印，1954年2月。



《苏联摄影艺术作品选集》

中苏友好协会总会、中国摄影学会编
人民美术出版社
1958年·北京

在报纸的领导层面，当他们想到某些报道需要进行摄影采访时，才会想起“完全处于次要地位的摄影记者们”来。而对于摄影记者们来说，他们既不能参加预先的讨论，有时甚至不熟悉相关情况，也不了解报道的目的是什么。

摄影记者们的工作状况如何呢？雅可夫·吉克回答道：“我们往往从一些图片中看出造假的痕迹。”他列举说，有些摄影记者不观察生活，不记录生活现象，只为自己的方便去组织这些现象。这样拍摄不是人们在其环境中的自然行为，而是某种故意行为。这就造成了报纸上的很多图片都相当单调，更不用说构图平庸了。

雅可夫·吉克掩饰不住自己的遗憾之情：

总之，很遗憾的是报纸上发表的摄影作品中很少能表现出作者的风格，他对生活的看法，和他对所见事物的态度。

讨论过程中，欧·尼古拉耶娃也对苏联报纸上图片的状况发表了类似的看法。她提出，在报刊上遇到的很多图片一点都不能说明问题，印出来的图片读者不相信，或者说看见的不是摄影报道，不是特殊的生活纪实，而是缺少经验的“导演记者”的“创作”。图片应该反映生活中的重大事件，可是，当读者看到那些千篇一律、公式化、无表现力的摄影作品时，对摄影报道的内容就会产生怀疑。^①

这一年，《苏联摄影》编辑部还就“产生图片公式化”的原因进行了专题讨论。这种讨论参与者多用实实在在的语言，针对具体问题，列举的例子也十分生动，因与中国大陆新闻摄影界面临的问题类似，所以多为中国同行们熟悉。^②

① 欧·尼古拉耶娃（苏联）：《论摄影记者的主动性》，曾庆祥译自1957年4月号《苏联摄影》。

② 《从读者中来——苏联摄影编辑部综述产生图片公式化的原因》，赵树芬编译自1957年9月号《苏联摄影》。



爷爷，你唱走调了！

尼古拉·科兹洛夫斯基\摄

资料来源：

《苏联摄影艺术作品选集》

人民美术出版社

1958年7月第1版





《苏联摄影四十年》

C.莫洛佐夫著

(内部读物)

资料来源:

新华通讯社

新闻摄影部研究室编印

1964年·北京

这次讨论收到的读者来信，几乎全部提到了新闻摄影报道中的公式化问题，报刊上仍有不少表情呆板、兴味索然和摆布的图片。编辑部的结论是：这些图片很少能够引起读者的兴趣。

产生这些问题的原因是什么呢？

伏洛维茨克地区《拉吉扬西卡·维尔赫文拉报》编辑纳·格沃兹佳克说，主要原因是没有摒弃导演式的拍摄方法。他说自己不止一次看到这样的例子。

摄影记者先在车间挑选了一位先进工人，就建议这位先进工人刮胡子。于是，工人就拿来刮脸用具把胡子刮好，穿上烫得平整的衬衫，并结好崭新的领带，然后站在车床旁准备拍照。在他拍照地方的墙上还挂着响应号召的标语。

纳·格沃兹佳克分析说，有些照片“显得装模作样”的原因，是由于编辑未能对摄影记者的工作提出严格要求，也没能与发表在报纸上一些有缺点的照片进行无情的斗争。

阿·古谢夫直截了当地把大量公式化照片产生的原因归结为，是忽视摄影报道方法的结果；是记者导演、干涉的结果；是由于记者不努力探求真实的生活，反而使生活去迁就屡次的实验或假借其他千篇一律的构图形式的结果。

但是，在读者的愤慨声中，那种摆布的拍摄方法还是被肯定了下来。阿·古谢夫对此有所记述。^①

另一位摄影记者伊·格罗杰斯基还提出，报纸上的照片不能令人满意的另外一个原因，是由于摄影记者往往费力迎合编辑的要求的缘故。这使得报纸上经常出现类似的“工人在检查已制成的零件”，或“养猪女工抱着小猪”这样的照片。

编辑部最后的结论是，读者“一致反对导演式的拍摄方法，并且一致地认为，必须认真地培养摄影记者”。

虽然同一时期，中国大陆新闻摄影界也在争论类似的话题，但，奇怪的是，苏联新闻摄影界这些争论并未引起中国同行们的足够关注。相反，那些意识形态领域的高调，却在这里的新闻摄影领域播

^① 阿·古谢夫：《摄影报道中亟待解决的问题》，孟庆霖译自1957年10月号《苏联摄影》。

下龙种，长出跳蚤来。^①

社会主义大家庭聚会

1958年9月初，苏联、中国、匈牙利、捷克斯洛伐克、阿尔巴尼亚、民主德国、波兰、保加利亚、罗马尼亚、朝鲜、越南等11个社会主义国家的通讯社摄影部和图片社领导人，齐聚匈牙利首都布达佩斯，相互交流工作情况和经验，研究如何提高新闻摄影报道的质量；如何加强相互间的合作等“重要问题”。会议期间，由捷克斯洛伐克和德意志民主共和国协助，匈方负责主持了“社会主义国家国际新闻摄影展览会”。11个国家的332张作品参展，被匈牙利一位评论家称为“内容很充实，多样、真实地反映了社会主义的重要事件和广大人民的生活；在技巧上很多作品都达到了较高的水平。大家认为这是布达佩斯历次举办的摄影展览中，内容最充实的展览会”。

同为社会主义“大家庭”成员，彼此又有“兄弟般的友谊”，自然就可以敞开心扉，谈论一些这个家庭内的事情。没有外人，更没有敌人，那就不用一味地说好听话，问题也可以谈。作为东道主，匈牙利通讯社摄影部主编包特·费伦茨着力强调说：“我们都是一个家庭的成员，有我们共同的问题，也有我们共同的任务。当然，来参加会议的各个国家的代表，都是在自己国家这一行当说话算数的

★苏联摄影艺术家遵循了马克思列宁主义的美学原则，使摄影艺术的内容和形式有机地结合起来，使摄影艺术成为富有说服力和感染力的艺术作品。

——石少华(1958年)

^① 1949至1956年七年间，中国大陆新闻界对苏联党和政府主管的新闻传媒，对苏联党和政府调控新闻传媒的政策和方法，包括对苏联新闻界的采、拍摄方法技艺等，进行了全方位的介绍。至1959年，在新闻摄影方面还出版了沃尔契克著的《报纸和图片》、《怎样处理报刊图片》等图书。新闻界对这类“经验”研究颇多。但对上述探讨问题的文章研究不够。

(相关资料参考郑保卫主编《中国共产党新闻思想史》，福建人民出版社，2004年版，335—338页。)

甚至报面上如何使用照片？什么样的照片刊登在什么样的版面上？苏联报界的明确规定——“报纸各版配置图片稿件的标准图式”，也被介绍了过来。

第一版通常刊登党和政府领袖的相片，获得政府奖励的、在工作中都达到了卓越成就的苏维埃人民优秀代表的相片，还有各种大小庆祝会的相片等。第一版也刊载说明播种期集体农庄田野上劳动的大幅照片，新的工厂及车间的照片，或其他适合“苏维埃国家概况”一栏中某些论文和消息的插图材料。

报纸第二、三版的大部分是用于刊载有关苏联国内生活问题材料的。这里可以采用任何格式的插图，只要能够配合文字材料并补充它即可。带有简单说明题词的插图亦可以有其独立的不与文件材料相关的主题。第四版通常用于刊登国际材料，有时亦有论文及关于剧院及体育等报道。这一版适宜刊载国际问题的漫画以及体育、戏剧等照片。

在20世纪50年代，这一来自苏联报界、具有很强操作性的“标准图式”几乎被中国报界全盘接受，其影响甚至持续到半个世纪以后。

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

292

人，因而，这样的会议除了确立大家庭成员之间的游戏规则外，还有携社会主义‘国际’之力，左右国内新闻摄影格局，弭平异己之功效。”

会上，包特·费伦茨对展览会筹备情况及各国展览照片进行了评价。他对1956年“北京会议”的议题进行了回顾。

1956年在北京举行的兄弟国家通讯社社长会议上，曾一致认为我们的摄影工作还没有成为宣传和鼓动工作的强有力武器，还没有足够地为社会主义建设服务，因为我们照片的表现力和说服力还弱。因此，在北京决定社会主义各国要提高新闻摄影技术水平，应该把新闻摄影变成鼓动和宣传的有力工具。

此次“布达佩斯会议”，继续延续两年前的话题，并开始形成、强化社会主义国家新闻摄影领域相似的观念、意识及话语体系与操作模式。

包特·费伦茨谈论了“几个原则问题”。

照片具有很大的、教育群众的力量，因此是宣传和鼓动工作的重要工具。

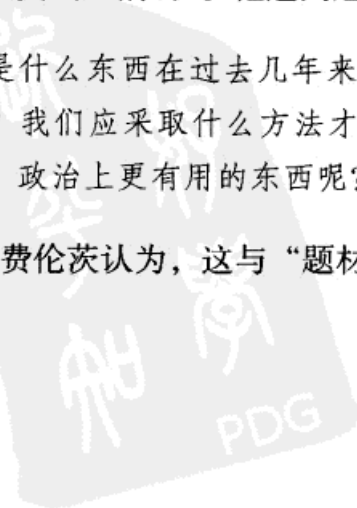
只有当我们的照片确实有相当的表现力、说服力时，有一定的鼓动意义和艺术水平时，我们才能把潜伏在照片中的伟大教育力量发挥出来。

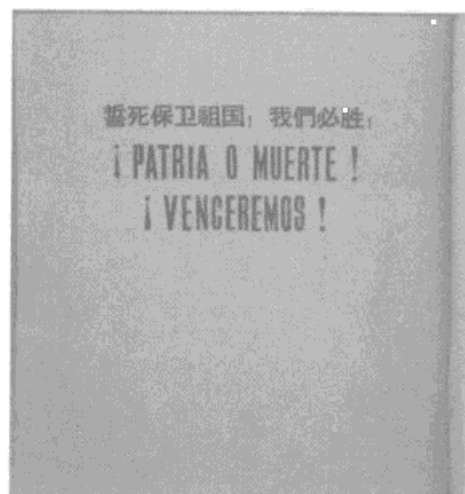
我们的摄影要为社会主义建设服务，我们要有助于人们进行社会主义的思想改造，我们的工作一定要永远以这个最基本的目标为准绳。

通过对各国事先送达展览照片的研究，包特·费伦茨发现了“最重要的问题”，那就是，两年来“北京会议”提出的目标不但没有实现，而且还受到“削弱”。他追问道：

是什么东西在过去几年来削弱了我们摄影工作的鼓动力量？我们应采取什么方法才能使我们的照片成为更有鼓动力，政治上更有用的东西呢？

包特·费伦茨认为，这与“题材和作品的真实程度问题密切联系着”。

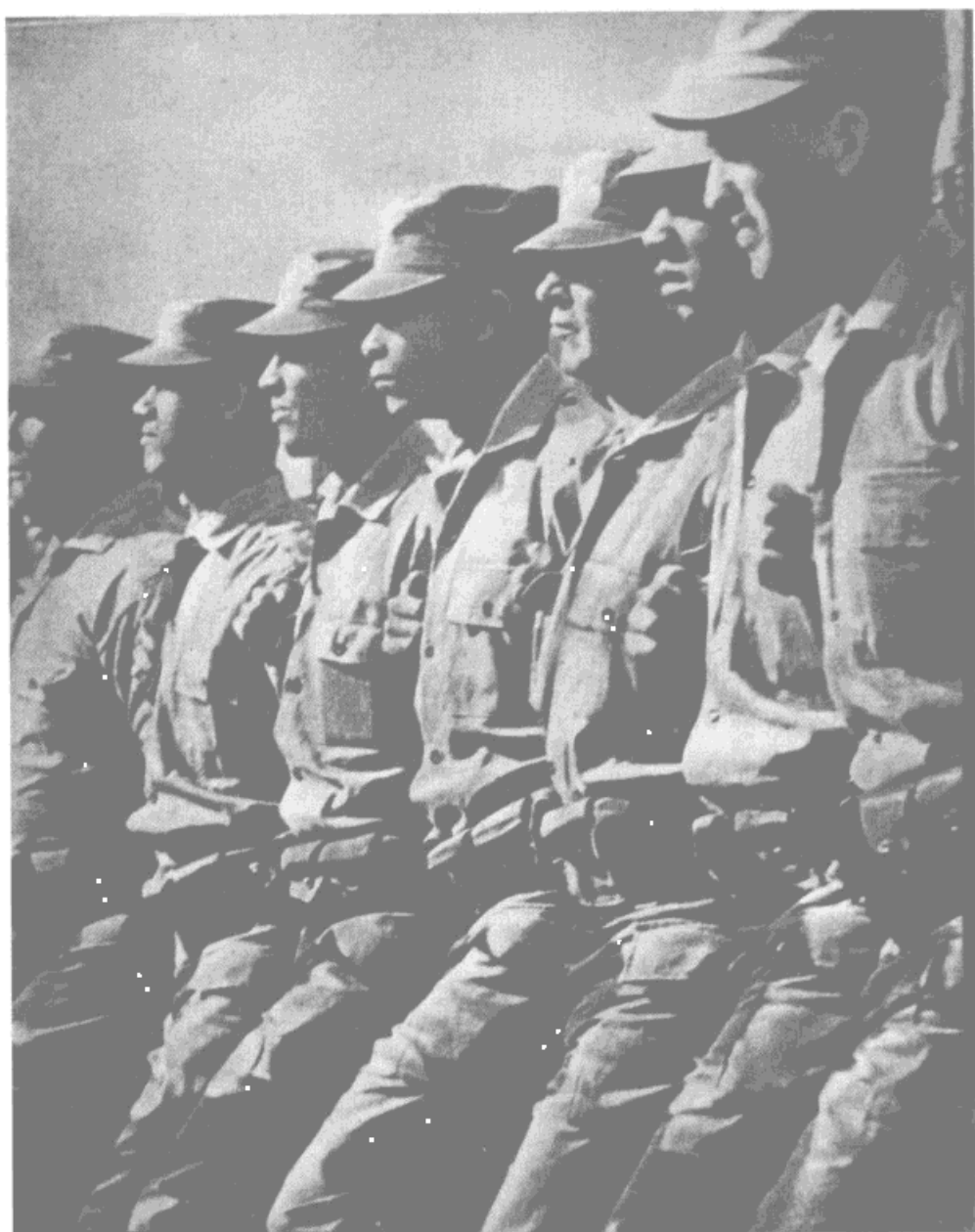




1963 年在北京举办的古巴摄影展，多数照片拍摄于 20 世纪 50 年代。

资料来源：
《古巴革命摄影展览》
1963 年·北京





誓死保卫祖国！我们必胜！

资料来源：

《古巴革命摄影展览》

1963年·北京

新
知
学
社

PDG

他举例说，我们的新闻摄影工作几年来，“过分带有记录性质”，把对社会主义社会日常生活，特别是人的描绘放到了次要地位。他承认，大家庭中的一部分照片不够真实地反映实际，也不够生动，以为它并没有反映社会主义社会中的生活，没有反映出人在这种复杂的、多种多样的斗争中所表现出来的创造力。



古巴民兵

资料来源：

《古巴革命摄影展览》

1963年·北京

在我们的照片中，经常出现一种人为地加以

选择的東西。经常有这种情况，当我们决定摄影题材时，不是从实际出发而是从想象出发。然后我们再根据这种想象拍摄照片。

这种取材法不仅形成了从形式上来解决问题，而且也歪曲了内容。

因此，我们有很多照片没有应有的表现力和说服力。

中国代表，新华社摄影部主任石少华回国后写出的“书面材料”中称：“大家认为社会主义国家新闻摄影报道的最主要的任务之一，就是要真实、充分地反映生活。”但目前“我们”——社会主义国家还有“共同的主要缺点”。这主要表现在：“我们对工人、农民的劳动反映得不够。我们反映工人、农民的作品不如反映演员的作品生动，原因是新闻摄影记者对工人、农民的劳动生活了解得还不够深、透。”石少华称，我们对工人、农民都欠了债。包特·费伦茨也提出说，在匈牙利参展作品中，“没有找到一张反映农业生产的好照片”；“没有一张真正表现出社会主义的英勇的创造性的劳动和劳动人民的生产热情”；“在批评捷克的材料时也应该提到，其中也缺少介绍农民生活的照片”。苏联的材料里，也缺少介绍集体农庄的照片。

红旗照相馆——1956-1959年中国摄影争辩

296

“我们的表现技巧还有落后于报纸的需要，而且落后于现有条件的可能。”石少华举例说，有些代表指出，一些作品存在公式化倾向，同时，也有些代表批评了个别作品的自然主义的倾向。他提出，摄影记者应该努力使自己的照片有说服力，应该生动地把最本质的东西反映出来。包特·费伦茨则要求“在我们的摄影工作中，独特的风格必须代替平淡的公式化”。

石少华提出，应该鼓励摄影记者扩大报道面，大胆运用各种各样的形式去反映生活，以扩大和加强新闻摄影报道的战斗作用。

在1958年9月，社会主义国家通讯社摄影部和图片社领导人大团圆，共商新闻摄影大计这样一个特定的历史时刻，包特·费伦茨提出了“我们”——社会主义大家庭新闻摄影工作目前面临的“主要任务”，再一次强化了这一家庭的共同话语模式、语汇及作为身份认定标识的语气。

把坚定的政治目的渗进我们的工作中；在特定的任务基础上努力反映我们的现实生活；发挥我们的描绘和表达的才能；应继续不断地发展我们的技术才能，我们要积极地搞出愈来愈多的真正的摄影报道。这样我们的照片就将更真实、更有情感、更有真正的说服力、更有艺术性和宣传性。这样我们的摄影工作才真正成为共产主义宣传的有效武器。^①

没有前言与后记

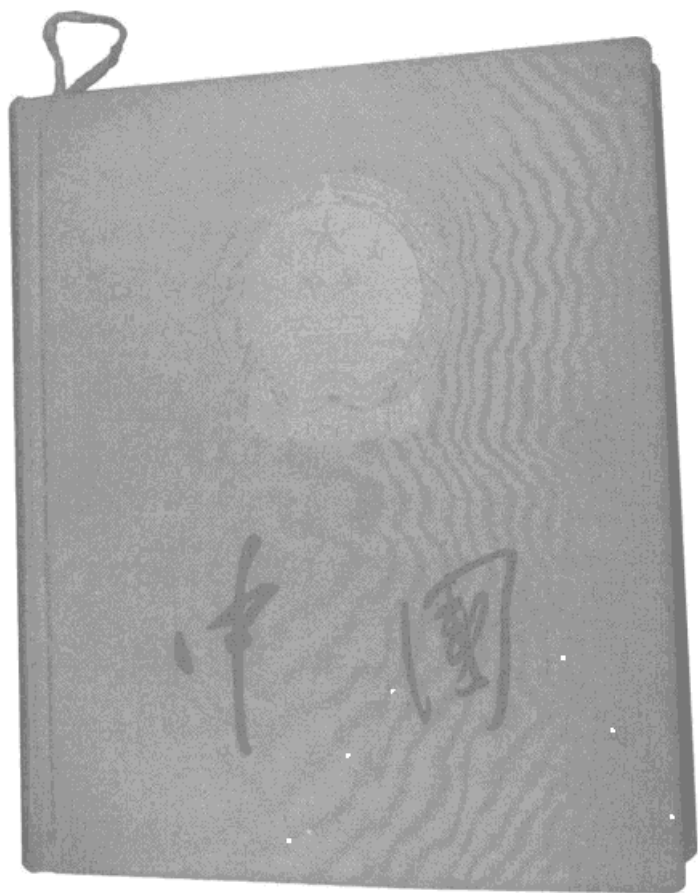
1959年10月国庆十周年巨型献礼之作，由毛泽东亲自题名的《中国》画册，令人惊奇的是没有通常的前言与后记。整书全部文字只是在尾页注明了拍摄者名单与简略的作品名称。

无论从何种意义上说，这本集大成画册的出版都是一件值得大书特书的事，都是编者借此陈述1949年以后的摄影状况，树立规

^① 本节主要参考文章：

石少华：《布达佩斯会见杂记》，《新闻摄影》，1958年第11期，新华通讯社新闻摄影部编。

包特·费伦茨：《加强新闻摄影的报道效果》，《新闻摄影》，1958年第11期，新华通讯社新闻摄影部编。



★《中国》画册入选作品要鲜明、突出地表达主题，使读者看很短的文字说明，甚至不看说明，就能知道照片的思想内容，而且要求具有较高的艺术水平。
——石少华(1960年)

《中国》

《中国》画册编辑委员会编辑出版
1959年于北京印制

范，褒奖主流，指陈时弊，规定方向的时机。但是，这一看似理所当然、会适时出现的文本，却无端地缺席了。

作家老舍这样描述了自己见到《中国》画册时的欣喜之情：

我得到一本《中国》画册。多么大，多么美，多么动心的画册呀！谁掀开它能不惊叹，能不看了再看呢！这是用照片组成的一部解放史诗啊！

然而，画册本身却没有留下有关摄影的文字。

重达 13 市斤，厚度 2.5 英寸，共有 545 页的六开本巨型画册——《中国》本身就是“大跃进”的产物。封面以三种不同材料分别绣、印中华人民共和国国徽及毛泽东主席手书“中国”二字。它是在“党中央的关怀下”和“中国画册编委会的具体领导下”编辑完成的，“人们称赞它是新中国辉煌十年的见证，诗人则赞它是一

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

298

部‘伟大的史诗’”。

画册总主编为国务院外事办公室副主任廖承志。1958年12月2日，文化部、新华社就这本画册的编辑问题召集有关单位进行座谈。经过讨论，会议确定画册的编辑方针是：综合、全面地反映建国十年来的建设成就（如大办人民公社、大炼钢铁、教育与生产劳动相结合等）。画册要求具有共产主义思想风格和民族形式，并具有高度民主的思想性与艺术性。画册还将分别以10种以上文字出版。

★从入选作品的作者来看，绝大部分是摄影记者，这说明，摄影记者只要深入生活，联系群众，肯下工夫，就可以拿出思想性、艺术性俱佳的照片。

——石少华(1960年)

成书时，《中国》画册共收入172位摄影家的463幅作品，其中包括彩色作品118幅。此外，还有古今画家的美术作品27幅。中国摄影学会曾经号召会员及全国的摄影家“把全国最新、最美的东西拍摄下来”，以编辑出“一本既有鲜明的主题思想，又有优美的艺术形式的画册”，向建国十周年献礼。

为此，摄影界“掀起了一个创作高潮”，形成1959年摄影界“特大跃进的局面”。组织大规模的群众性摄影创作，是《中国》画册拍摄过程中的特点，这也被称作“摄影界的一大壮举”。工作开始以后，从首都主要摄影单位挑选摄影工作者，手持国务院外事办公室介绍信，兵分十路，分别去北京、东北、华北、西北、西南、华北等地区，及红军长征所经之地进行拍摄，另外，还有一批人专门负责拍摄文物古迹、名人字画等。画册的完成，表明“我国的摄影创作水平提高了一大步”。

《中国》画册真实、生动地反映了十年来，我国人民在党中央和毛泽东同志的正确领导下，所取得的巨大成就。它以活生生的画面，形象地展示了我国广大群众意气风发、斗志昂扬的精神面貌，表现了我国各族人民丰富多彩的生活，同时也回顾了我国悠久的历史 and 近百年来的英勇斗争史。^①

画册出版后，署名“布子”的文章也对其进行了全面评价：

全部作品形象地、生动地反映了我国人民在党的领导下，鼓足干劲、力争上游、多快好省地建设我们伟大的社会主义国家所进行的斗争，以及我国各族人民的生活面貌、

^① 石少华：《〈中国〉画册的诞生》，《中国摄影》，1960年第3期。

美丽的河山和革命的历程、灿烂的历史文化等。这些作品都具有高度的思想水平和艺术水平。^①

172位摄影者中绝大多数都是新闻摄影记者。十年风雨，能在这里一展身段，一现姓名者，多也在编委会的心目中被划为了政治正确的人：

毛松友、牛畏予、石少华、孙忠靖、齐观山、吴化学、吴印咸、吕相友、吕厚民、李仲魁、杜修贤、沈觐光、邹健东、陈正青、陈勃、孟昭瑞、张印泉、张祖道、侯波、姜国宪、胥志成、郑小箴、袁汝逊、袁苓、袁毅平、高帆、许必华、盛继润、蒋齐生、薛子江等等。

但也有些许例外，当年的摄影记者中只有贾化民到过南沙，拍了这里必须选择的作品，因而，受过批判的贾化民也得以位列其中。

十年来，摄影界左顾右盼，明地里“一边倒”，师法苏俄，左拥右抱；暗地里偷纳欧风美雨，潜听燕莺欢。当然，更有摄影界遗老遗少在幽暗处回望、瞻顾，哀叹着时光流淌。

特别是1956年苏共“二十大”转向与波匈事件以后，苏联社会政治文化生活中论调多有变化，如取消社会主义现实主义的说法等，都让我们这个口号的借用者、追随者多少有些进退两难、无所适从；加之中苏关系一波三折，国际共运内部矛盾爆发，很多时候师道难继。并且，在新闻摄影界，对苏联同行的反思也已开始，特别是在摆布、组织加工等问题上更是如此。

1957年反右运动以后，在“政治第一”的声浪中，表面上，对于“欧美资产阶级新闻摄影观”的批判一刻也没有停止，但在新闻摄影界，对此关注、研究之风却并没有停顿下来。

1957年1月27日、3月1日、3月17日，毛泽东在不到50天的时间内三次在重要会议上阐述创办《参考消息》的意义，并要求大幅度地扩大改版后的发行量。毛泽东强调要见世面、要了解国际情况、要了解敌人情况，要接触细菌、种牛痘，增强政治免疫力。在这一背景下，对西方新闻摄影理论的翻译工作也时断时续。

风云际会，浮云蔽眼，东张西望。

这种情形下，中国内地摄影界的有识之士，包括新闻摄影界，

^① 布子：《我国摄影界的一件大喜事——记巨型《中国》画册的出版》，《大众摄影》，1959年第11期。

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

300

寻找自身特质的努力也开始显现。而这本集大成之作，凸显编者与摄影者确立“中国作风”、“中国气派”、“中国风格”、“民族风格”的集体意志。

我们国家向社会主义和共产主义跃进，我们的新闻摄影工作，应该配得上我们国家和我们国家国际声望的日益增长的形势，应该无愧于党和人民的重托，力争上游，使我们的新闻摄影放射着社会主义灿烂光辉，最真实地反映着我国人民生活的本质，具有高度民主的思想性与高度的艺术性，而又富于中国作风、中国气派，为祖国争光，为社会主义争光。^①

那么，“中国作风”、“中国气派”、“中国风格”、“民族风格”等不同表述，有哪些主要特点呢？

由于党对摄影事业的正确领导，由于摄影工作者十多年来不断的摸索和实践，我国摄影艺术的风格已经逐步形成。根据国内外舆论的反映，一般都认为新中国摄影艺术风格的主要特点是：

“蕴涵着很深的思想内容”，具有“明确的主题和目的性”，作品“充满着生活气息，洋溢着时代精神”，“除了给欣赏者美的满足，还给人们很好的教育”。中国的摄影家善于“用细致的艺术手法，严谨、浪漫的构图，把振奋人心的场面鲜明地表达在画面上，使人看到就产生一股热力，向往着更美好的未来”……^②

这段文字的作者，还把“我国摄影艺术创作能够获得丰收的极为重要的因素”归结为：广大摄影工作者在坚持党的为工农兵服务、为社会主义事业服务的明确的政治方向下，贯彻了党的百花齐放、百家争鸣的方针。他们深入生活，深入群众，在生活中，获得了创作的源泉，找到了美好的、先进的、有生命力的东西，因之，创作出具有高度思想性和艺术性的作品，这些作品，不仅使人受到鼓舞，而且使人感到愉悦。

^① 《关于新闻摄影真实性问题讨论的总结性意见（1959年12月）》，新华社总社。

^② 《中国摄影艺术选集（1959—1960）》前言，上海人民美术出版社，1961年12月第1版。

作者虽不吝溢美之词，但还是不能无视“三年自然灾害”带来的苦难。文中提到有的作品表现了“人民公社在同严重的自然灾害斗争中所发挥的无比优越性”，包括这类作品在内，它们“给人们以激励和鼓舞，增强了人们克服困难、战胜困难的信心和决心”。

纵然如此，摄影艺术在我国文艺领域内还是一支新军。对新闻摄影来说，更是如此。

新闻摄影“正确的采访路线”，大体可以概括如下：

根据党和国家的政策和当前中心工作与报道的需要，记者在上级党的领导下，依靠各级党的组织，在深入群众、深入实际的基础上，进行调查研究、分析比较，从中选择足以体现党的政策思想的、对人民群众有教育意义的、能反映当前工作的本质状况和动向的新人物、新事物、新经验、新情况，给以真实、生动、自然、优美的形象报道，以事实的真实形象，对群众进行政治鼓动并对敌斗争。^①

自此，这一争辩三年，席卷整个摄影界的风波告一段落。



龙口夺粮
吕厚民\摄
资料来源：
《中国》画册

★按常理，这本反映新中国成立十年间所取得成就的画册，不说灾害也未尝不可。但廖公（注：廖承志）高瞻远瞩，想得比我们深。他意思是要向世界证实，中国的发展不是一帆风顺。这是符合辩证法的。40年后重看《中国》画册时，一片辉煌之中的两张水灾照片依就十分醒目，让人记起那个年代——这是一种证实。

——许必华(1997年)

^① 《关于新闻摄影真实性问题讨论的总结性意见（1959年12月）》，新华社总社。

后 记

2008年5月11日中午，我最后一次核实完引征的所有资料后，打算第二天约请本书编辑谢艳芝小姐，把书稿交给她。同时约请多年来一直提携、鼓励我的师友，金城出版社社长王吉胜老师，喝杯咖啡，或茶，要么去离出版社不远处的孔乙己酒家喝杯黄酒。当然，这一切全由他签单结账，这是写作开始便有的约定。

从2006年仲春动笔写作，到2007年3月初稿完成，再经历反复核实修订，斗转星移，甘苦自知。此时，我期待自己尽快从中解脱出来，过上一段无所事事的日子。

一部书稿从写作完成之时起便有了自己的命运。作为文本，她将遭遇读者的多重解读，正像我在当初翻检那些尘封的历史碎片，依凭自己的勇气、感悟与调查，做出如此解读一样。这里所作的解读也是不完整的，更不可能是结论性的。

5月12日这天发生的事情改变了许多中国人的计划，甚至人生，我的计划也受到影响。四川大地震过后的第二天，约定取消。5月13日下午15时离开报社去灾区前，把书稿交到临近办公室同事姜蕾手中，拜托她“把书稿过一遍”，等我回来后交给我。

我深知，这是个艰难的任务。成书后的3个月时间里，我几乎无法把自己写下的文字系统地读一遍。但我在完成第一遍修改之后，我的同事潘平还是耐心地当了第一位读者，通读全部书稿。他有20年的图书出版从业经历，对于近现代中国史有几近痴迷的研究与积累，他对书稿价值的基本判断，让我增添了出版的信心。而此前正是他把自己多方收集的相关资料无私地供我使用。

其间，通读书稿，并提出具体修改意见的有：中国人民大学盛希贵教授，中国残联宣教中心主任、摄影家王涛先生，出版策划人、作家马明博先生，三联书店编辑张琳小姐，作家安顿女士，我的同事、著名新闻摄影人贺延光先生等。中国摄影家协会展览中心主任吴鹏，以其丰富的学养及对摄影史百科全书式的讲述，为我提供了诸多启发，甚至灵感。他还亲自与我一道进行过访谈。

穿梭在城市的图书馆、资料室、家庭、办公室甚至旧货市场里，一次次去寻访当事人的过程，实与人类学家不远千里抛开自己的生活而做的所谓田野调查并无二致。带着这种心境，把那些似是而非的陈见、知识抛开，以对遥远异邦的兴致，把街区当田地，把马路当田埂，把熟知当无知，把常识当鲜见，把同行当异族，把电线杆当作村头水口居住神仙的老樟树，唯其如此，才会为自己孤独的写作及凡俗的生活增加诸多乐趣与理由。我住在马连道，每每步行去皇亭子拜见年逾八旬的戴戈之先生；我住平安里时，也曾步行到魏公村去已故的中国摄影家协会主席高帆先生家，拜见他的妻子，原新华社摄影记者牛畏予老师；我从工作单位所在地海运仓搭乘报社的车去 50 公里外牛栏山南麓马坡拜访铁矛老先生时，都抱有这样的心情。马连道、平安里、皇亭子、魏公村、海运仓、马坡，仅仅听听这些地名就够了，这哪是北京啊，写在笔记本的边上，哪一个不像真正的乡野地名？再加上几公里虔诚的步行，与调查对象面对面晤谈，感性与理性、历史与现实交替突现眼前，真有几分都市人类学家的味道！

除了靠自己能力所及，工作之便，甚至包括旧货市场上收集的资料外，写作过程中参阅的大量史料、档案、图书出版物、内部印刷品等，得益于书中所涉猎新华社（包括一些分社）、人民日报社、解放军报社、中国青年报社等新闻机构同行及资料管理人员的帮助。他们帮我从那些反复搬迁的旧仓库中找到多年无人问津、布满灰尘的资料袋，按照我所开具的线索，终于抽出一份份价值或大或小的参考文献，其情其景难以忘记。

还有许多令人感动的故事。2007 年 4 月的某个夜晚，已为摄影界诸多人遗忘的戴戈之老先生给我打来电话，把自己珍藏了 50 年的全部摄影资料送给我。第二天一早去取时，所带的包都装不下。年逾八旬的铁矛老师把自己私人收藏的全部文字及实物资料向我开放，供我使用。高帆、牛畏予之子，《光明日报》摄影记者高腾更是给

红旗照相馆——1956—1959年中国摄影争辩

304

予我多方面的帮助，提供资料、热心联络及述说外人难以道来的感性细节，诸事无复言表。与孟昭瑞老先生的谈话，也给我增加诸多历史感性知识。

先前，我以为单位里的那些摄影史料定是像机密一般，保存在带有密码的保险柜内，但当我偶然去其中一新闻机构摄影部办事，在装修现场的楼道内看到一本散落的《新闻摄影真实性问题讨论发言纪要（1958.8—1959.12）》散装书页时，便陡增了得到这些研究资料的信心。因为我看出那与建筑垃圾堆在一起的几麻袋资料，并没有被当作珍稀之物得到应有的保护与尊重，推及其他，亦当与此境地相差无几。那天中午，我随手翻捡两本，小心地征询这家单位的一位同行是否可以借阅，他多少有些不耐烦地催促道：拿走！拿走！

与新闻单位里那些锁在柜子里，被编号，据说会日渐升值的老底片比较，许多时候这些泛黄的资料几近废纸。在一些看似保管严谨的图片库内，照片拍摄者的名字也不可避免地成为没有任何内容、可有可无的符号，甚至空白。我去一机构的分社查阅资料时，分管的人告诉我：“很不巧，你说的那些东西去年全卖废品了。”这种境遇，倒也是现世诸多社会戏剧之一幕，没有什么值得大惊小怪的。比较起来，那些没有储藏什么具有升值潜力底片的大学图书馆倒是显出可爱来：从北京大学图书馆、复旦大学图书馆、中国人民大学图书馆及其新闻学院图书馆内，收集起来，才把中国摄影学会（中国摄影家协会的前身）时期的“会刊”找全，这一过程历时一年，颇费周折，但事后想来很有意味。而这些，从我觉得应该找到的地方却几乎什么也见不到。

当我通过私人关系向其中一些可敬而又忠于职守的资料管理人员请求帮助时，他们甚至还会为我感动，说：“你为什么要看那没人要的东西呢，这些东西已经多年没人看了，我们还在考虑是不是要把它们处理掉呢！”得到资料时的喜悦与激动，瞬间化为复杂的情感。

写这篇后记时，我打电话征求他们中间一些人的意见，是否可以具名感谢，他们的回答几乎一致：别介，送本书就成！

为尊重历史文献的价值，本书为研究和阐述之需所引征图像资料全部出自当年出版物及实物，但囿于年代久远及印刷水平等诸多原因，部分图像并未完全呈现原作风貌。当为憾事。

此外，部分图像资料因原始署名不详、资料缺失或年代久远等问题，且无法知晓摄影人具体地址，我无法与当时的摄影前辈们一一取得联系，请求授权，在此表示深深的歉意与感谢！希望看到本书的摄影家们与我联系，以便在本书再版时给予指正。为此我还特意咨询了中国摄影家协会摄影著作权工作委员会，期间得到诸多帮助，在此一并谢过！

清华大学美术学院美术史系副主任，我的朋友张敢在剑桥大学做访问学者期间，为我复印了西方中国问题专家麦克法夸尔 1971 年在《中国季刊》（*CHINA QUARTERLY*）上发表的对中国影像政治研究的重要文章《ON PHOTOGRAPHY》。美国 Macalester 大学教授王屏也为我提供了帮助，她为此书翻译了书名。中国人民银行国际司魏欣小姐更是为我翻译了摄影参考资料，我们还就苏珊·桑塔格的《论摄影》书中的表述问题进行过细致的交流。美国南加州理工大学学生王雪也为我提供了资料方面的帮助。

我还与贺延光、李振盛、胡武功、盛希贵、姜健、李媚、鲍昆、陈小波、曾璜、王涛、张国田、任悦、朱炯、吴蓉、张左、王东伟、赵青、陈剑等人，就书中涉猎的问题进行过探讨，他们给予我多方面的启发与帮助。中国人民大学新闻学院马少年先生为我推荐了有关研究“恶评”——研究不当辩驳之道的参考书籍，人民大学图书馆马琨也为我提供不少帮助。我的同事梅小璈以其扎实的文字功底及历史知识，对书稿进行了审读；郑萍萍耐心地为我做校对。

我的朋友、柏林禅寺明海方丈，这位与我同龄的北京大学哲学系毕业生，甚至愿意为我这个俗人提供闭关的场所，让我安静地改写书稿，免受搅扰。也是在他邀请下，2008 年 3 月 9 日（农历二月初二），去位于河北赵县的柏林寺参加庄严盛大的护国镇灾般若波罗蜜多万灯法会，结束后赶赴石家庄的路上，与同行者张琳、郭红雨、江红聊天中悟得此书名。

最后，要感谢我的家人。在我漫长的收集资料及写作过程中，他们给予我极大的宽容与支持，正是他们的奉献，我才得以心无杂念，完成此书。岁月倥偬，开始写作时，孩子咿呀学语，待出版之日，已开始与我就诸多问题展开争辩了。

晋永权

2008 年岁末于北京