



“十二五”国家重点图书出版规划项目

国家出版基金项目

陕西省重大文化精品项目

总主编：王巨才

延安影像主编：丁亚平



【第四十四册】

延安文艺档案·延安影像

延安摄影家

丁亚平 / 编著

陕西出版传媒集团 太白文艺出版社

编撰说明

BIANZHUANSHUOMING

1. 《延安影像》丛书的编写范围，以 1935—1948 年延安的电影家、摄影家及其创作活动为中心，兼顾其他地区，如冀察晋“边区”及东北等“解放区”的相关人物及活动。

2. 《延安影像》丛书着意呈现文献史料的特色，其编写与选辑原则，立足于史实及史料，坚持谨严、全面的原则，竭尽全力搜集资料，努力实现学术文献性与电影、摄影艺术和历史视角的统一。

3. 《延安影像》丛书，分为《延安电影家》《延安摄影家》及《延安影像作品》三大部分。其中，《延安电影家》《延安摄影家》分为传略、相关典章、忆述评论、创作及活动年表以及主要研究论著索引五个板块；《延安影像作品》分为正文和附录两部分，正文部分选编延安时期电影剧照近两百张、摄影照片四百多张，附录则为延安影像大事记。

4. 所撰电影家、摄影家的传略，包括该艺术家生卒年月、个人生平经历等内容，突出其在延安时期的影像创作及相关实践活动，兼顾 1948 年以后的影像创作或社会活动等经历。对部分电影家、摄影家不同阶段的影像创作与理论、评论工作及其主要贡献、重要影响等，也做了概述。

5. 相关典章部分包括电影家、摄影家的个人自述及其对相关作品的评论等内容。忆述评论部分收入时人或后人对特定人

物及作品进行述评的相关资料。此二板块内容相互印证，使延安电影家与摄影家的面貌及其研究情况，能够立体地呈现出来。

6. 创作及活动年表以时间为序，以条目形式简明交代所收入电影家、摄影家的相关实践活动。主要研究论著索引分为专著和文章两部分，各部分以时间为序，尽量全面地收入对其人其作研究的成果，以方便读者查阅。

7. 影像作品选辑延安时期影像类创作的代表作。在每部电影的剧照之前，撰写了导论性的前言，以期与文献及图片互证，供读者参考。摄影作品以年份为编排顺序，同一作者或创作团体的作品集中呈现，并辅以文字说明。延安影像大事记则全面再现延安影像历史上的大事。

8. 本丛书在编写过程中得到许多单位和个人的热情支持与帮助，谨表谢忱。

概 述

1938年的中国炮火纷飞,在“天下人心归延安”的号召下,文艺界进步人士纷纷从全国各地的国统区冲破了几道封锁线奔赴他们心中的革命圣地——延安。艺术家们集聚在延安,用自己笔杆子、木刻刀、画笔作为抗日的武器继续战斗,其中摄影成了延安文艺家的主要抗战形式。在延安电影团里,只有袁牧之、吴印咸、徐肖冰有过电影拍摄经验,他们后来和抗大调来的李肃、魏起、叶仓林以及1939年调来的马似友、吴本立、周从初、钱筱璋和程默等人组成了电影团摄影队。^①这些艺术家们在拍摄电影之余,拿起照相机进行条件最为艰苦的摄影创作,拍出了一大批以工农兵为对象的现实主义摄影作品。延安时期的这些摄影家们所表现出来的共同特征,是作品生动有力,写实性强,有现场感,具有典型化、再创造的特色,从形式到内容透出原生的质朴的延安精神,而这种延安精神所形成的现实主义摄影创作及其内在精气 and 神韵,对之后的新中国摄影、电影等文化艺术方面都产生了深远的影响。

一、传承传统美术的摄影创作

在那个战火纷飞的年代,物质极为匮乏,现实的客观条件制约着创作中摄影技巧的发挥。没有一定的生活阅历和对摄影技巧的熟练掌握是很难进行创作的。而延安摄影队的大部分成员,都来自于社会底层:徐肖冰做过照相馆学徒,学过美术;吴印咸画过布景,当助理拍过电影;沙飞学过无线电,当过报务员,爱好文学。他们在生活阅历和摄影基础等方面都积累了多年的经验。这样一个创作群体为延安的现实主义摄影创作活动打下了坚实的基础。丁玲就说:只有深入群众的斗争生活,

^①吴本立:《延安的摄影活动》,《延安文艺丛书·电影、摄影卷》(第13卷),长沙:湖南文艺出版社,1988年版。

才能在艺术上有所成就,有所创新;他们羡慕那些有深厚生活基础的作者和他们创作的反映人民要求的作品。^①可以说,有了丰富的生活基础才能使摄影作品更有生命力。

作为延安电影团摄影队主要负责人的吴印咸生活经历极为丰富。早在1919年,吴印咸就考取了刘海粟创办的上海美术专科学校,开始接受正规的绘画基本功训练,这给他打下了坚实的艺术、美学基础。他毕业后进入上海艺海公司,画舞台布景和照相布景。两年后又在上海红灯照相馆谋得摄影师职务。这些贴近生活与社会的经历使得吴印咸在从事摄影工作之前就获得了很好的美术基础,同时也培养了他对现实生活的洞察力。从书斋走出来的吴印咸,面对尖锐复杂的社会矛盾交织的现实,最早存在于他思维中的“为艺术而艺术”的形式主义创作观念与方式发生了变化,向写实风格的转变使他开始走向现实主义的创作道路。

在延安早期的风景摄影当中,我们还能看到延安电影团的创作人员对摄影构图的重视,他们大多借鉴了中国国画构图要素。国画构图中的“留白”,是画家为主题表达留有余地,努力使艺术想象力和表现力得到拓展。传统山水画里,常会留有許多大面积的空白,不做笔墨颜色的处理,空出宝地,促使画面的虚实关系格外分明。^②对当时没有彩色摄影条件的延安摄影创作者来说,黑白影像在具象和形式感的基础上,表现出被摄者的神韵、作者的主观感受,正好和传统写意的山水颇有异曲同工之妙。面对延安壮丽山河和火热的时代与战争生活,摄影艺术工作者力求出更多精品,把壮美、奇雄超拔的审美感受用摄影表现出来,借景寓情,表达了作为革命者对这片土地的热爱。

在延安期间,吴印咸创作过比较多的人物肖像作品,可谓精彩纷呈。尽管在来延安之前吴印咸即有过比较多的相关经验,对拍摄人物肖像驾轻就熟。但是在吴印咸看来,拍摄领袖人物有着不一样的要求与难度,他要花很大的心思,通过构图和用光来表达自己的不同感受尤其是深刻的颂扬的情感。他拍摄的中共领导人,每个人都具有独特的魅力。通过光影的魔力与自身的精湛技能,镜头下的领袖人物别具风采,每张肖像都把领导人的特征、气质完美地表现出来了。作者根据光的强弱软硬,光线的角度,拍摄角度,机位的选择,构图的考量,拍摄的时机掌握等,努力做到“千

^①丁玲:《延安文艺丛书·总序》,长沙:湖南文艺出版社,1988年版。

^②何广庆:《试论国画写意中的虚实关系》,《三峡大学学报》,2010年第5期。

人千面”。这些创作融入了吴印咸对现实主义摄影的独特的艺术思考。

我尽量让领袖人物的思想、感情、气质、性格在照片中得到表现,用构图和光表现自己对不同领袖人物的不同感受。我拍《朱德同志》(1941)时,摄取他的自信、乐观、温厚的微笑,把八路军最高军事领导人对抗战形势的态度和估价间接地表现出来,也展现他和蔼可亲、纯朴可敬的性格特征。我拍《周恩来同志》(1941)就展现他作为一个政治家、思想家、外交家的智慧、坚忍、机敏、灵活和洒脱,让明亮的光线突出他宽阔饱满的天庭,微微凹陷的嘴角。^①

在吴印咸看来,一张好的人物肖像作品,不独要题材好,有思想性的内容,有社会性的典型形象,有人物性格与感情的表现,也还必须将中国传统审美与现代艺术形式相结合,尽量地发挥摄影艺术所特有的表现技巧。“人物肖像中的具体的表现技巧,就是镜头的位置、角度的选择、光线的处理、影调的处理,这些选择与处理都是根据人物的精神面貌与形象以及根据作者对主题思想所要表现的内容来决定的。”除此之外,“人物肖像也还要表现人物的肌肉皮肤与其他物体的表面质感,要在画面里区分人的皮肤是和其他物体的质感不同”^②。延安摄影家对摄影的观念和严谨的作风由此可见一斑,这使得延安摄影在这个特定革命时期形成了现实主义摄影美学的风格。

1943年拍摄的《兄妹开荒》,是根据当地文艺形式改编的演出剧照,在当时反响热烈。演剧队演出时,锣鼓一响,人们便从窑洞里拥出,冲下山坡,围满广场。虽然陕北的冬天很冷,但热烈的气氛把人们的心都融化了。吴印咸及时抓住了珍贵的瞬间,前景是两位演员在露天的空旷场地上表演,身后的人山人海是当时在延安田间劳动后的战士们。这种现场感极强的现实主义创作在延安极为普遍。和之前创作手法的相同之处是,都利用了中国国画中“密不透风疏能跑马”这种极简和极繁的强烈对比,这体现了创作者在构图追求和现实题材表现两方面的完美结合。这种有典型代表性的富有中国画特点的构图,讲究的是疏密的对比。黄宾虹说:“疏可走马,

^①《当代电影》编辑部:《老牛自知夕阳短 不用扬鞭自奋蹄——访著名摄影艺术家吴印咸》,《当代电影》,1992年第3期。

^②吴印咸:《从第2届全国影展看摄影艺术中人物肖像的表现》,《中国摄影》,1959年第1期。

则疏处不是空虚,一无长物,还得有景;密不透风,还得有立锥之地,切不可使人感到窒息。”^①这样的构图具有很强烈的形式感,在全民劳动的大环境下,以人海为背景的创作给现实主义摄影提供了生动而丰富的素材。车尔尼雪夫斯基做过关于“艺术来源于生活”的论述,美是生活,这种艺术创作方法在延安时期的文艺工作者的作品中都体现出来了,摄影工作者将这种现实主义的创作方法和战争生活的概念相结合,并加以更进一步的发展。

另一张摄影佳作《延安的哨兵》由徐肖冰 1943 年摄于南泥湾。当时,国民党军队正对陕甘宁边区严加封锁,而南泥湾则紧邻国民党第一战区司令胡宗南的部队驻地。三五九旅官兵既要生产,又要严密防范,所以战士们在田野收获的时候都要放哨。徐肖冰深入部队,拿着相机到战斗第一线。这幅照片作者取材于当下,蕴含着较大的信息量:在树上设哨守望,可见局势的严峻;而哨位周边是平静的田野,没有战壕和碉堡,不见战争痕迹,反映了当时国共合作、共同抗日,又摩擦不断的特定政治情势下边区的景象。照片构图新颖而优美。一般常作留白的画幅上部布满伸展的树枝,画面主体(哨兵)处于正中半空,远处地平线上的天空在人的下面,画面中各个视觉元素的形状、位置、明暗配置得极富美感。^②这样的题材和内容是现实主义摄影作品的典型代表。连徐肖冰自己都评价其为“最真实的形象,最真实的感情,最自然的瞬间”。

在这些延安摄影作品当中我们可以看到,摄影家除了承储中国传统美术方法与精髓,重视古今优秀文化的继承关系之外,还接受过一些西方美学的知识,对西方构图中的黄金分割线和传统构图都颇有研究,这在审美形式表现上显得格外的重要。“构图”一词为造型艺术的术语。艺术家为了表现作品的主题思想和美感效果,在一定的空间,安排和处理人、物的关系和位置,把个别或局部的形象组成艺术的整体,就是“构图”。在摄影的构图当中九宫格和黄金分割线分别代表中西方构图美学的规律。西方美学中的黄金分割比例较早运用在绘画创作中,后来这种比例就被认为是美学的最佳比例而得到广泛的应用。毛主席的室内学习生活照就是按照这一分割定律进行创作的,我们看到简陋的环境下主席趴在炕头学习的真实写照,从构图比例把观众的关注放在画面的焦点上,使之记住这样一个不经意的瞬间,颇为

^①赵海棚:《中国画构图与现代平面设计构成方法》,《美术观察》,2008 年第 5 期。

^②博宝艺术网:news.artxun.com/nisu—959—47937.

精彩。

另一种构图分法“九宫格”，是我国书法上临帖写仿的一种界格，又叫“九方格”，即在纸上画出若干大方框，在每个方框内分出九个小方格，以便对照法帖范字的笔画部位进行练字。九宫格是一个古老的图式，古今中外都出现过把九宫格作为建筑母题的现象。^① 九宫格是我国发明的一种构图模式，但它却与黄金分割有着惊人的联系。把画面的上下左右用黄金分割来做出四条线，就是九宫格。人们发现在九宫格的四条线交会的四个点是人们的视觉最敏感的地方，国外的摄影理论把这四个点称为“趣味中心”，实验证明当被摄主体处于这四个点附近时最容易吸引到眼球。^②

在有关三五九旅开进南泥湾的作品中，战士们正排队开进南泥湾。作者将地平线放在黄金分割线的构图下，根据多年的美学基础，把战士们之间的距离放在九宫法的“趣味中心”，既清楚地表现了第一个战士的状态，也不失其身后大部队整体的精神面貌的呈现。创作者在深入生活、仔细观察，对创作对象的活动和行为进行大量的拍前知识储备之后，再融合自身的传统美学基础和知识储备，等待稍纵即逝的时机，然后在按下快门的那一瞬间将时间定格。丰富的生活阅历和对周围环境细致入微的观察保证了摄影的写实性和现场感，这种既熟悉被摄主体的行为，又将中西构图美学与现实题材相结合的创作方法，构成了延安时期现实主义摄影的一大特点。

在延安时期吴印咸曾结合南齐谢赫的《六法》讲授摄影的画面构图，使听者加深对这篇著名画论中提及的气韵生动、经营位置、应物象形、随类赋彩等含义的理解。他还结合清代沈宗骞《芥舟学画编》中《传神》篇的精神，讲授人像摄影课程，阐述人像摄影要达至“形神兼备”的境界，防止只重外貌描绘和只抓神态表现的片面性，可谓用心良苦。由此也可见中国传统美术传承与延安时期摄影创作的联系。

二、影像：在实践中凸显主观

延安摄影创作者们利用扎实的摄影功底和丰富的摄影经验，在物资极其匮乏的

^①孟彤：《九宫格：形式的起点或意义的载体？》，《美术研究》，2007年第3期。

^②中国摄影家协会网：《设计和谐画面——浅谈画面黄金分割与摄影构图》，2007年9月14日，<http://www.cpanet/.cn/html/qc/jishuxuetang/sheyingqiao/20070914/11083.html>。

条件下激发他们无限的潜能,对摄影器材进行改造,自建暗房洗印照片,进行准确生动的光影创作,开创了史无前例的延安摄影现实主义发展之路。

1. 根据天气情况进行摄影创作

摄影的一大要素为用光,而室内拍摄的光源大多来自于电灯,但当时还没有电的延安只能依靠不像灯光那样可以任意由人支配的自然光。不管是清晨,灰色映衬的白天或是黄昏落日,太阳都是大自然白天用的主要光源。但阳光的特性都是一个小时连着一个小时、一个季节接一个季节,不断地变化着的。阳光可以分成四种主要的类型:直射、扩散、反射与透过窗户投射进来的间接阳光。^① 摄影创作者需根据自己多年的摄影经验,熟悉并掌握阳光的各种不同形态及延安的天气变化等特点,再对摄影进行曝光和构图的调整。

延安是华北陆台鄂尔多斯地台的一部分,属暖温带大陆性季风气候,为黄土高原丘陵沟壑区。由于沟谷切割,地形破碎,地区内植被稀少,全区水土流失面积达3154平方公里,占全区总面积的88.7%,严重缺水。春季干燥少雨,夏季又炎热多雨,秋季降温迅速,冬季则雨量稀少。延安窑洞,冬暖夏凉,但要经常压窑背。因为窑洞是依山而建,最害怕连阴雨。一连几天的阴雨天气对于摄影创作来说就是个巨大的挑战。延安的天气和建筑特点使得依靠自然光线创作的摄影者需要因时而动,同时依靠自己的经验。由于窑洞的窗户是背山朝南,当阳光从窗口投射进来时,其效果和直射的户外阳光是一样的,会造成很明亮的区域和很黑的阴影,这对肖像的创作有很大的影响。由于在焦距相同的时候,被摄对象在背光和收光时差别很大,因而很容易曝光不足或者曝光过度,把人物拍成阴阳脸。但是室内的简洁自然光则同时具有直射光线和散射光线的特质。如果窗户直接面向太阳,或是阴天时,就只有少量的散射性阳光会从窗口投射进入室内,使得直射光线呈现出很柔和的面貌。所以摄影师需要根据天气来判断是否适合以及如何室内进行创作。

1943年11月29日,毛泽东在陕甘宁边区劳动英雄大会上做《组织起来》的报告。其时,礼堂内的光线很暗,没有照明灯,更没有闪光灯,而且胶卷还是过期的。面对这种情况,吴印咸拿着相机,在礼堂外徘徊思索许久不知如何才能更好地把主席的形象记录下来。就在这时,他突然发现,毛泽东主席讲话时每做一个手势往往

^①[英]Roger Hicks:《光线的奥秘》,庄胜雄译,长沙:湖南科技出版社,2001年版,第3页。

都有片刻的停顿,这样就可以利用停顿的时机,放慢速度,增加曝光的时间,克服光线不足的不利条件。吴印咸凭借扎实的摄影技术功底,拿稳相机,放大光圈,用1/2到1/5秒的慢速度,拍下了毛主席讲话时的十二个镜头。^①十二个不同角度、十二种不同手势、十二种不同神情,将毛泽东指挥若定、运筹帷幄的形象拍摄得鲜活生动,颇具神韵。

在那个时代,胶片大多过期,底片感光度较低,如果没有足够的光源就需要加长曝光时间。所以,我们看到的延安摄影作品的拍摄地点更多的是室外。在室外的天空,云是被阳光散射开来的最常见的物质。有时候阳光透过云层照射下来,云中的小水滴会使这些阳光散射开来,射向四面八方,结果就形成了散射光。这种光最适合拍摄柔和的人像。除此之外,也有很多其他天气状况会使阳光散射开来,有时候不仅只有一种,比如云和雾同时存在。很厚的云层会使得整个景物笼罩在灰蒙蒙的环境里,这就有助于拍摄很有气氛的画面。^②所以创作人员必须对室外的光有着熟悉的认识,才能利用自然条件创作好的摄影作品。

程默在延安拍摄的《延安大生产》是一个典型的例子。当时,利用多云的天气,光线漫反射到窑洞前,地面和墙面没有强烈的阴影,没有黑白对比使拍摄的时候曝光相对比较容易掌握,也使作者能更好地抓拍劳动者鲜活的动态和表情。该作品整个画面色调统一,黑白曝光均匀,刻画的是一群战士而不是某个人物,很好地表达了战士们挥汗如雨的劳动场面,描绘了生机勃勃、自力更生、丰衣足食的延安景象。

在1943年,延安电影团拍摄以三五九旅在南泥湾生产为主题的电影《生产与战斗结合起来》过程中,考虑到室外光线千变万化,摄影师吴印咸等人坚持在影片拍摄中运用长镜头,在没有任何摇臂等电影设备支持的情况下,为了时间和空间的连续性,使得情节交代更加清楚,吴印咸用自己的双手拍摄了许多长镜头,极大地增强了影片的可信度和艺术感染力。这种不畏艰难坚持艺术创作的精神给后世留下了宝贵的财富。在1939年,吴印咸拍摄的《白求恩大夫》中,白求恩身处屋檐下,穿着白大褂,和屋内的暗色调形成了强烈的反差,从拍摄者的角度看正好是背光。吴印咸运用娴熟的摄影技巧进行创作,他考虑到曝光时间和白求恩动手术动作幅度不大的特点,调长曝光时间,利用主体背影没有位移的特点,延长时间曝光而没有虚影,同

①杨迪:《用影像书写的历史》,《当代电影》,2012年第8期。

②〔英〕Roger Hicks:《光线的奥秘》,庄胜雄译,长沙:湖南科技出版社,2001年版,第14页。

时还能把阴影下的伤员细节表现得更加细腻。吴印咸不仅对天气变化熟悉,对摄影技术娴熟,更是做到了既不失纪录片真实性,又能强化在日常生活中保持觉察的能力,从真中求美,这才是当之无愧的现实主义摄影大师。

2. 底层生活给创作者提供了无限的动力

徐肖冰从天一公司的学徒做起,干过摄影助理、剪辑师助理,也有着良好的美术功底和摄影相关知识的储备。来到延安后徐肖冰协助吴印咸在延安电影团的摄影队开展工作,在革命和实践及其内蕴的错综复杂中得到了锻炼,后来成了一名优秀的战地摄影记者。徐肖冰到抗日军政大学去旁听时,第一次见到毛泽东,端起吴印咸送给他的老相机就拍摄了《毛主席在抗日军政大学讲课》这幅后来流传甚广的作品。这是他第一次给毛主席照相,这次的拍摄经历也是徐肖冰一生为毛主席照相中印象最深的一次,相片成为他最为满意的作品之一。当时在会场,考虑到不能影响主席演讲,徐肖冰跑到讲台侧后方,找到一个角度,按下了快门。从他那个角度拍过去,还能将现场听众的表情和反应一并收入镜头。

我们都常见到领导人的正面肖像摄影创作,但是对于领导人的拍摄从这个角度去构图确实很少见。苏珊·桑塔格在《论摄影》中说:“在正规的摄影肖像语言中,面对照相机,位置庄重、坦率,意味着解释被摄者的本质特征。对政治家来说,凝视远方的四分之三正面像更为常见,凝视远方而不是正面直视可以向观众暗示出与未来的更为高尚的抽象关系,而不是当下的关系。”^①这张照片与此又有所不同,当时的摄影行家认为拍摄者敢于从侧面取景拍摄领袖,是一种非常新颖大胆的构图思路,这样的灵感是建立在对摄影技巧的熟练运用和对生活的细腻观察与体验的基础上的。作品的创作构思巧妙大胆,既突出了前景中毛主席朴素的穿着和讲话的姿态,也展现了毛主席为革命日夜操劳日渐消瘦的身躯,深色桌子上半杯茶水的搪瓷缸都是生活化的典型。把聆听主席讲话的人们作为远景虚化,战士和学员们整齐坐在地上,很好地表现了听者的精神面貌。作品在构图上拉大了景深,增强了照片的空间感,从而丰富了画面的内容。

3. 自力更生的摄影队

延安电影团摄影队由于电影胶片稀少、来源中断,所以拍电影困难重重。摄影

^①[美]苏珊·桑塔格:《论摄影》,艾红华、毛建雄译,长沙:湖南美术出版社,1999年版,第50页。

队在总政治宣传部的领导下,革命热情不减,他们克服困难,开始专门拍摄照片。吴印咸从敌后带到延安的三台相机,都是20世纪30年代的古董相机。他在用这伸缩皮腔的老相机拍摄《白求恩大夫》时,用的是过期很久的胶片,感光度很低,如果想要拍摄清晰的画面必须加长曝光时间。在1/15秒的慢门曝光下,如不依靠三脚架就非常容易将画面拍虚了。而当时的吴印咸全靠双手端稳笨重的老式相机,依靠拿相机的肘部支撑在腹部,为保证曝光期间没有位移,还必须屏住呼吸保持身体完全静止,才能按下快门。这种对创作严谨的态度和专业的精神,让我们明白了摄影不能光靠硬件条件,关键是摄影者本身的潜能发挥。

当时电影团还有少量的35毫米胶片,可所带来的三台相机只有一台135照相机可以使用该胶卷。而另一台依柯弗莱120双镜头反光相机,没有适合的胶片可以使用。吴印咸等人响应党“自力更生,丰衣足食”的号召,自己动手改装相机,设计出了特殊规格的片轴和转轮。经过改装,135胶卷能装到120相机上使用。标准的135照相机上的底片是8孔的,经过吴印咸的双手改造后,转轮打孔成了9孔甚至是12孔。如此动手能力和对摄影器材的了解,使现在的摄影工作者都为之惊叹。而用改造后的相机拍摄的照片质量也非常好,这是电影团在延安创造的奇迹之一。

延安的工作条件很有限,相机的底片过期,感光度下降往往导致曝光不足,这对于照片的洗印工作来说更加困难。在底片冲洗的过程中,从显影到定影,药水都是过期的。创作者们因地制宜,在窑洞开设摄影暗房,当时延安没有电,这对于需要现代化洗印的照片暗房来说,几乎是不可能完成的任务。而延安电影团对此进行了前无古人的改装和创造,采用窑洞自然的天光进行曝光。

为了进行照片洗印,摄影队还对窑洞进行改造,他们首先利用厚厚的黑布遮盖住窑洞窗户不使漏光,以保证暗房里没有任何光线进入,从而保证了曝光的暗度。其次,是在窗户上开一个小孔,这个小孔仅能通过晒相片的夹子,在印相片时,手持夹子,对着黑布的窗户边,利用自然的天光进行曝光。^①没有电怎样有冲印底片的红灯?电影团就用纸壳子做成盒子,在纸壳子前后挖一个小孔,然后贴上红纸,在里面套上油灯,在冲洗底片和放大时使用。延安摄影家自己创造条件动手改造环境进行摄影的创作,条件艰苦却也乐在其中。

^①吴筑清、张岱:《中国电影的丰碑:延安电影团故事》,北京:中国人民大学出版社,2008年版,第195页。

摄影家们在电影团的院子里建造了一间岗哨亭式的小屋子,平顶无窗。又在屋顶中央开了一个很小的长方形天窗,在窗口上钉有木槽,木槽的尺寸是按那台折叠式照相机的大小来做的。^① 每当放相片时,将那台改装的相机装上底片扎入木槽,使得底片向着屋顶外的天空,这样就可以利用天光进行曝光了。^② 如此做法,确实别出心裁,是在特殊时期使用的摄影技巧和办法。

那时候,放大机的操作也因为条件艰苦而变得异常复杂,必须要多人才完成。用天光代替电灯是不得已而为之的办法。可是老天爷喜怒无常,难以掌握。白天日光变化快,每次放相都需要两个人,一个对判断天气很有经验的人在“小岗亭”的外边专门观察光线强弱。天空光线变化,或云彩遮挡阳光时,马上通知室内另一个操作放大机的人,这个人就根据报告来掌握放相的时机和曝光的时间长短。^③ 延安电影团的艺术家的就是在这样的合作中才最终完成摄影任务的。

他们靠自己的智慧和勤劳的双手,在没有电、缺少固定光源、底片过期、照相机器材稀缺等种种艰苦条件下,界定了一个个特殊的视角,拍摄了一张张鲜活的面孔和动人的景象,鼓舞着延安的热情的群众和部队的将士们。

4. 领导人和摄影师共同完成历史性的创作

1942年的一天,毛主席在给一二〇师做报告。那天阳光明媚、微风拂面,主席在延安窑洞前的土坡上做报告。他身着粗布灰色制服,裤子上打着两块大补丁,脚上穿着一双土布鞋,面前放着一个简陋的小方凳,凳子上摆了一杯白开水。吴印咸精心选择了最佳角度拍摄毛主席做报告的形象。这幅摄影作品让人既看到了艰苦朴素的延安精神,也看到了革命领袖的自信与伟岸。后来,毛主席看到这张照片,非常喜欢,还风趣地说:“这是最有时代感的照片。”这张照片的成功拍摄与创作者和被摄者之间的配合是分不开的。

在徐肖冰的印象里,毛泽东一直很尊重也很配合摄影家们的工作。当摄影团的同志们觉得光线不好,不适合拍摄的时候,主席也会很配合地走到外面,根据摄影师的要求摆造型;在开会演讲的时候,知道摄影师在拍他,也会有意识地定格下动作。

^①孟红:《吴本立:用镜头记录红色历史》,《党史纵览》,2010年第8期。

^②吴筑清、张岱:《中国电影的丰碑:延安电影团故事》,北京:中国人民大学出版社,2008年版,第195页。

^③吴筑清、张岱:《中国电影的丰碑:延安电影团故事》,北京:中国人民大学出版社,2008年版,第196页。

《延安文艺座谈会上全体代表的合影》是一幅经典照片。5月23日,也就是大会的最后一天,吴印咸一边听毛主席的讲话,一边琢磨如何拍摄。由于会场小,但人数众多,光线又暗,在室内采光不好的情况下很难拍摄,只能借助自然光。然而,延安日照时间短,照射角度移动很快,稍有延误就会错失拍摄机会。于是,在吴印咸请示毛主席,提出到室外合影时,毛主席不仅欣然同意,当即决定散会后在室外拍摄,还亲自指挥。吴印咸后来回忆:“这是原先没有想到的,毛主席亲自招呼大家到外面,自己先坐下,大家很快围了上去,站好坐定。主席如此重视,亲切融洽,使全体与会者激动不已。”^①

因为工作的需要,这些年轻的摄影师经常要指挥那些威名赫赫的战将怎么摆姿势,以便他们能够从各个角度进行拍摄,那些将军倒也像演员一样,笑吟吟地服从吴印咸、徐肖冰他们的指挥。但是有一天徐肖冰就遇到了“麻烦”,那是和邓小平的一次“遭遇”。徐肖冰为了拍摄刘伯承和邓小平两位首长指挥百团大战的镜头,先让邓小平站起身,手拿一支铅笔在地图上画着,然后又让他左手托着下巴,做沉思的动作。一开始,邓小平老老实实在地听从徐肖冰的“摆布”,但半个小时过去了,一向不善言语又对拍照不感兴趣的邓小平终于不干了:“我们在工作的時候你拍不就很自然吗?你让我们摆出这样那样的姿势,太不自然了!”徐肖冰没想到邓小平发脾气,就自己愣在那里。刘伯承一看如此便笑着说:“哈哈,这拍个电影原来这么麻烦啊!看来我们这辈子也当不了明星啊,不过小平同志哟,你也不能怪这位小徐,他也是好意,想把我们拍得漂亮一点,好上镜头嘛!国民党不就说我们都是些红眉毛、绿眼睛、青面獠牙的怪人吗!就听从小徐的指挥吧。”

邓小平气消了,他用手拍了拍自己的小平头,掏出一盒烟来,抽出一支,递给徐肖冰:“小徐同志啊,对不起,来,你抽烟!”

徐肖冰红了脸,连声说:“谢谢首长,我不抽……”

邓小平点燃烟,抽了一口,又笑道:“好,来来来,小徐,我听从你的指挥,拍电影,我可是小兵,听你的指挥!”^②

除了延安摄影团为数不多的照相机做为主要的拍摄器材外,还有几位爱好摄影

^①《当代电影》编辑部:《老牛自知夕阳短 不用扬鞭自奋蹄——访著名摄影艺术家吴印咸》,《当代电影》,1992年第3期。

^②沈海清:《毛泽东的专职摄影师》,《现代声像档案》,2004年第5期。

的首长也无私地提供了个人的相机,如叶剑英、滕代远、吕正操等。这些领导重视并支持电影团的摄影工作,为了拍摄革命题材的照片,他们把自己贵重的莱卡相机长时间地借给摄影队并和广大文艺工作者打成一片,互帮互助的合作精神令大家津津乐道。

三、土洋结合的现实主义

现实主义首先要忠实于客观生活,真实地再现时代与生活。这也是延安精神对实事求是的最好诠释。丁玲对于延安时期的“洋”和“土”有自己的理解。她认为我们很少有人提倡民族形式,要求继承我国的民族传统,这是一般人认为的“土”。但是一些人所嫌弃的“土”却是泛指表现方法,即所谓的现实主义,这是应该肯定的。^①这番话不仅仅是针对文艺作品提出的观点,对于当时的延安摄影也是很准确的描述。延安文艺座谈会之前很多文艺工作者都持有为艺术而艺术的观点,毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》中谈道,我们的文艺是为最广大的人民服务的,人民生活是一切人民艺术取之不尽用之不竭的唯一源泉。文艺作品应该比普通的实际生活更高、更强烈、更理想、更典型、更有集中性,因此就更具普遍性。他从抗日战争和根据地建设的现实需要出发,明确号召:“有出息的文学家艺术家必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去,与工农兵群众结合起来,这样才能创作出为人民大众所热烈欢迎的优秀作品。”^②我们看到诗歌、美术、音乐、戏剧和摄影等各个领域的文艺工作者循此方向,显示强烈的动力,在延安时期创作出了家喻户晓的为当时的人们广泛欢迎的好的有影响的作品。

毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》中也曾提出:人是最本质的问题,对于艺术为谁而服务,文艺是阶级斗争、政治斗争的工具;文艺的任务不仅在于暴露,更在于歌颂;在文艺品评中,政治第一,艺术标准第二。《讲话》对文艺活动中的创作思路进行了反思和总结,认为文学艺术工作者们的创作一定要到群众当中去。毛泽东的两个标准,其实就是“内容和形式的统一,革命的政治内容与尽可能完善的艺术形式的统一”;毛泽东还指出“缺乏艺术性的艺术品,无论政治上怎么进步也是没有力

^①丁玲:《延安文艺丛书·总序》,长沙:湖南文艺出版社,1988年版。

^②毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《解放日报》,1943年10月19日。

量的”，这些明确的思想给创作者们指明了方向。“我们这个亲爱的集体，真正做到了党指向哪里，就打到哪里，需要什么就干什么。”^①在抗战的年代，大敌当前，战士们的背包后面插一张照片，就起到了教育人民、打击敌人的作用。面对抗战的形势，以前部分摄影工作者“为艺术而艺术”的形式主义创作方式开始发生转变，发挥他们的天分而走向现实主义的创作道路。原来一些看不起“土”倾心于“洋”的人，也开始认识到只有深入群众的生活，才能在艺术上有所成就，有所创新；他们羡慕那些有深厚生活基础的作者和他们创作的反映了人民要求和时代趋势的作品。^②

在抗战大环境下创作的艺术作品，都具有政治和艺术相结合的特点。毛泽东把军队和文艺提到了相同的高度，因此，那个时期的摄影、电影，乃至整个艺术界都得到了空前的发展，为此后的新中国文艺发展和繁荣提供了有利的条件。创作者深入战场和战士们一起进行创作，这种深入生活的现实主义创作成为延安摄影的一大特点。摄影部门力求通过摄影艺术手段，创造出战斗性纪录电影的艺术风格。^③摄影工作者们前赴后继地奔向战斗第一线，面对鲜活的素材进行创作，有时候真的是用鲜血甚至是生命来完成自己的使命。

有一次，摄影队奉命去东北，过河时驮着摄影资料的小毛驴滑倒在水中，马似友、吴本立等立刻跳进河里，把装资料的木箱抬起来，马似友还急哭了。^④还有一次吴印咸和徐肖冰去前线拍摄，刚刚把摄影机拆开，准备修理，便遇上了日军的飞机轰炸。一颗炸弹就落在他们附近，震塌了他们所在房屋的一角。吴印咸见状，一下子扑到已拆开的机器上，不顾一切用身体挡住上面掉下来的碎石和瓦砾，之后才意识到敌机还在天空盘旋。吴印咸和徐肖冰立即从碎石土中爬出来，把拆开的机器零件收拢，然后才躲到墙角。事后一看，不仅机器完好无损，就连最小的零件都没有丢失，大家感到万分庆幸。周恩来和谭政得知后特地赶来看望，还专门慰问了吴印咸。

在延安和解放区想要拍摄真实的场面，常常要经过好多道封锁线才能深入敌后，而且敌人“扫荡”频繁，延安电影团成员常常一口气要跑几十里路，最多一次跑了一百四十里。有一次电影团被敌人包围了，袁牧之、李肃和徐肖冰都身处险境，幸亏

①④吴印咸：《难忘的岁月》，《延安文艺丛书·电影、摄影卷》（第13卷），长沙：湖南文艺出版社，1988年版。

②丁玲：《延安文艺丛书·总序》，长沙：湖南文艺出版社，1988年版。

③《当代电影》编辑部：《老牛自知夕阳短 不用扬鞭自奋蹄——访著名摄影艺术家吴印咸》，《当代电影》，1992年第3期。