

现代影像丛书 CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY

陈锦怀 · 规约的视觉

STANDARDIZED PERSPECTIVE

PHOTOGRAPHY BY CHEN JINHUI



广东美术馆
GUANGDONG MUSEUM OF ART

现代影像丛书 CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY

陈锦怀 · 规约的视觉

STANDARDIZED PERSPECTIVE

PHOTOGRAPHY BY CHEN JINHUI



广东美术馆
GUANGDONG MUSEUM OF ART

J601
20106

现代影像丛书 CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY

陈锦怀

陈锦怀 · 规约的视觉

CONVENTIONAL PERSPECTIVE

PHOTOGRAPHY BY CHEN JINHUAI



规约的视觉·陈锦怀摄影展
2008年5月7日至5月18日在广东美术馆举办



陈锦怀 1974年于广州

目录

前言

8

被规约的视觉

——读陈锦怀的摄影（1970—1984）/全南海

10

图版

28

时光的底片

——一个学生眼中的陈锦怀摄影/陈映欣

94

陈锦怀自述

98

陈锦怀简历

102

前言

上个世纪50年代至70年代，中国的摄影基本沿袭着一条意识形态宣传的路线，奉行着新华社、《人民画报》式的拍摄和呈现方式，由此产生的影像，有着浓烈的政治色彩，充满革命的理想激情和明显的唯美主义意识，是一种实证让位于政治宣传的摄影，是一种被意识形态强烈规约的视觉模式。同时，这种影像，不可避免地带有煽情、虚假、造作和过度亢奋的倾向，特别是其中的“文革”时期，这种倾向几乎发展到登峰造极的地步，成为20世纪最具中国标识的“文革”摄影视觉语言。

一段时期以来，在检视过去的同时，一方面，普遍地对这类摄影一概以“文革”图像“高大全”、“假大空”给予清算，缺乏收集整理归类研究，任凭散落丢失；另一方面，又以功利态度处之，贴上标签，重新发掘出来，进行炒作乃至商业拍卖。所有这些，都是一种不尊重客观事实，缺少历史意识，急功近利所造成的。我们认为，任何摄影模式都是时代的产物，是历史的必然。我们无须为那个时期因真正纪实摄影的缺席，导致留下历史影像空白而痛心疾首，进而排斥这类摄影。对待这类照片，只要透过它扭曲的历史光晕，把它回归于原生态背景同时与当下语境进行对比，结合文献，同样可以成为我们所有历史思考的依托。不能因为这些图像所泛浮的虚幻品质而忽视它从中透出来的某些剩余的实证功能。这种摄影式样应该成为我们民族乃至人类摄影史上的独特品种。

同时，基于一种历史的审视态度，对这种曾经长期当道的摄影式样，又有必要对其形成的原因，衍变的历史，式样的类型以及至今的影响和对现当代摄影观念的作用做一番探寻，做出应有之评价。而首先要做的是整理和收集等基础性工作。近年来，各地对李振盛、蒋少武、翁乃强、晓庄、王世龙、朱宪民、魏忠德，还有香港的蒙敏生等人影像作品的整理推出就具有这方面积极的历史意义。陈锦怀的摄影无疑属于此种类型的影像之一，与上述摄影家不同的是陈锦怀摄影身份的基层性和拍摄地点的独特性。

陈锦怀1970年至1984年在广东省汕头地区的海丰县文化部门工作，是海丰县文化馆的文化干部。他的任务除了各式各样

的群众文化工作外，最主要是摄影宣传。当年的摄影，遵循“摄影是阶级斗争的工具”的原则，所拍照片用于宣传橱窗张贴、各种政治展览会、为上级报刊、通讯社、图片社供稿。因此他曾多次被市报、省报及图片社评为优秀摄影通讯员。

陈锦怀作为那个时代的亲历者，在他人生的年富力强的阶段，凭着一腔革命赤诚，服从革命政治需要，满怀神圣的使命感，投入拍摄中，这是时代和社会对他的选择，而他又是别无选择的。在获得人生历练和经验后，他对历史还保持着相当的警觉和谨慎，对一些照片拿出来他还心有余悸。就他个人而言，相比其他普通人，他有幸地参与了那段特殊时期的那场宏大的“政治游戏”的局部拍摄，留下了影像“记录”，取得有迹可寻因而更为深刻的人生记忆，他在那段时期的拍摄经历，是他那一代中国最基层的文化馆摄影人历程的缩影，可以成为底层摄影人的典型标本。就他的摄影作品而言，因为他所处的地理位置，而更具有基础性和底层的社会意义——海丰县，虽是粤东一隅，但由于地域人文和民风民性使然，赋予那里大海一样的性格，每逢社会动荡的敏感时刻，总有极端的反应，总要“轰轰烈烈”地表现一番，可以说它是社会这个庞大躯体在剧变之时的众多兴奋点和“病灶”之一。所以，陈锦怀这些特殊时期影像虽因模式化与其他人的影像雷同，却因拍摄的特殊地点而获得一种典型的社会图像标本的品质。

广泛地收集整理像陈锦怀这种类型的影像作品，丰富广东美术馆的摄影收藏，以便更进一步拓展我们摄影史的研究视野，这是我们举办此展和出版此画册的旨义所在。

这本画册收入陈锦怀摄影60件，主要是上个世纪70年代的作品，这些作品都为广东美术馆所收藏。

广东美术馆

2008年5月

被规约的视觉

——读陈锦怀的摄影（1970—1984）

全南海

—

摄影的观看之道，一向深受所处的社会政治、人文环境的影响和干预。作为20世纪60年代到70年代的中国摄影，更有一种被政治凌驾和干预的极端迹象。强权政治下的图像，规范和制约人们的观看方式，强制性地制定形成了一种视觉习惯和呈现模式。这种由强势意识形态长期规训而来的“看”与“现”，自新中国成立以来不断得以强化滋长，发展到“文革”几乎泛滥成为全民族规整而唯一的观看意识，尤其是摄影。拍摄你必须得这样看，这样拍，相片必须得这样呈现，而这一切，是唯政治意图马首为瞻的，千万不能有异样的眼光，异样的呈现，尽管这样的眼光与呈现是真实的。于是，自上而下，上行下效，从新华通讯社、《人民日报》、《人民画报》、《解放军画报》到省市各级通讯社、报社、图片社、画报社的图片，直至基层县镇摄影通讯员所拍的照片，都遵从相同的拍摄和呈现模式。所以，当1972年意大利人安东尼奥尼以他西方异样的眼光，拍摄《中国》纪录片，影片在西方放映后，就掀起轩然大波，立即遭到“中国人民”的“口诛笔伐”，尽管几乎所有的普通中国人民都没有机会看到这部影片。事情起自1973年12月，中央广播事业管理局的一名干部，就电影《中国》问题给江青和姚文元写信：“意所谓《中国》长片，是完全站在帝国主

义立场观点上，极恶毒地诬蔑我国的反动影片，整个影片通篇把我国描写成贫穷、落后、愚昧、灰暗的样子，完全歪曲了我们伟大中国的形象，令人非常气愤。……”。（1）1974年1月30日，《人民日报》发表题为《恶毒的用心，卑劣的手法——批判安东尼奥尼拍摄的题为〈中国〉的反华影片》的评论员文章，抨击安氏说：“在他拍摄的长达三个半小时的影片中，根本没有反映我们伟大祖国的新事物、新气象、新面貌，而是把大量经过恶意歪曲了的场面和镜头集中起来，攻击我国领导人，丑化社会主义新中国，诽谤我国无产阶级文化大革命，侮辱我国人民。”接下来，一场全民批安氏的运动就“蓬勃发展”起来了。苏珊·桑塔格后来在他的《论摄影》中的《影像世界》一文透过中国人对安东尼奥尼的电影《中国》的批判，来揭示“文革”中国人的摄影观。他说：“在中国，政治和道德主义没有留下任何空间可供表达美学感受力，只有某些事情可以被拍摄，并且只能以某种方式拍摄。”文中还说：“中国提供了一种独裁的范例，其主旨是“好人”，这种理念把最严厉的限制强加于所有表达形式，包括影像。未来也许会提供另一种独裁，其主旨是“有趣”，这种理念使各种类型的影像扩散，不管是模式化的或稀奇古怪的。”（2）苏氏的评判精到，对未来的预言，在今天进入消费主义和娱乐至死的时代呈现惊人的准确性。泛滥于中国上世纪60年代和70年代的这种拍摄模式所产生的照片，体现了政治权力意志，必然以高昂亢奋的姿态表达出来，以浪漫夸张的形式表现出来，以高大全红光亮的画面效果粉饰出来。在这里，摄影的见证功能被各种政治企图长期利用。这种大一统的规范模式，虽随着新时期的思想解放而被坚冰打破，但至今仍然普遍存在而继续还在发挥影响。“文革”观看的程式化，是从开始的政治规约限制走向集体无意识，进而两者反复互为塑造的结果。“规约与

限制”的最终变成一种“集体无意识”，体现某种集体无意识的“大一统”影像，至今，在最自由的娱乐时代似乎同样存在，只是种类多些，不再一统化，但类型化视觉影像却到处都是。

“非礼勿视”固然是古贤遗训，也是历代统治者所借助的儒家思想，要求臣民遵守的道德规范之一。在封建社会，“看”，要符合道德标准，必须有助教化。在一切服从政治的年代，我们一方面沿习着传统的惯性，另一方面信奉苏联的社会主义歌颂和粉饰的狭隘现实主义观点，阉割了现实主义理性的批判精神，“看”，必须符合政治动员之需要，有利于表现“大好形势”，传达统治者的意图；看与呈现，必须是官方、“上级”、“领导”所愿意和喜欢看到的。在这种情形下，通过摄影去观看，被赋予权力的外衣，被控制异化为宣传的机器，并只能为少数人所掌握。所以，能在室外使用照相机的人，在当年人们的理解中“除了记者就是特务”，这种理解是基于如此的认识：一是物质的匮乏，生活水平的普遍低下，导致照相机在日常生活中极为稀少；二是拍摄行为被严格控制，只能拍摄“光明面”，不能曝露“阴暗面”，拍摄者只能是摄影记者、通讯员和部分照相馆的从业人员。由这些拍摄者经过规范所拍摄的照片，通过官方控制的渠道传媒，强制地传播给人们，理所当然成为人们被灌输的意识形态之一。由此，又自下而上地形成了梯型拍摄者队伍，代表着官方的意志，也强行代替着广大人们的意志，执行着观看、拍摄、呈现的任务，这个梯型的权力观看之眼的集群，分布至全国的县镇一级，延伸到每个角落。

一种被规约的视觉既是承袭传统强劲的习性所致，也是长期强权政治高压所形成的结果，由其所产生的图像显露出的肯定是一种图解生活、遮蔽真像、虚幻空大的品质，人们把它特质概括为公

式化、模式化、概念化。面对这种被权力重构的影像，也许我们看到的是历史的幻觉而非历史本身。由于对不符合政治需求的大量现实视而不见，势必留下大段历史图像的记录空白，造成视觉历史的遗憾。如1976年的中国唐山大地震就没有留下比较像样的纪实照片。但是，面对这种无奈，从另一个角度理解，也许我们只能说，在真正纪实摄影几乎全面缺失，摄影仅仅被作为宣传工具的时代，这些被规约的影像又是我们曲折地解读那个年代仅可凭借的可视图像，当我们回过头，用历史的眼光审视的时候，它们就是我们可以通达过去的唯一视觉途径，成为记忆的实据，多少还是能够折射出历史真实的某个侧面。

对于这种20世纪最具中国标识的“文革”视觉语言，只要透过它扭曲的历史光晕，把它回归于原生态背景同时与当下语境进行对比，结合文献，同样可以成为我们所有历史思考的依托。这就如近年来对李振盛、蒙敏生、蒋少武等人影像作品的整理推出的意义一样。不能因为这些图像所泛浮的虚幻品质而忽视它从中透出来的某些剩余的实证功能。对此，采取英国当代作家和艺评家约翰·伯格关于照片的意义的观点，似乎更符合一种切合实际的态度，他说：“总的来说，摄影不像绘画，它没有自主性的陈述形式。戈雅版画里的意义，很难被读者误解成别的意思，但摄影的第二层语境，则可以因为不同的使用方式或情境而削减或扭曲了照片的意义。照片的意义与阅读效果，取决于它们如何被使用、在哪里发表、出版、伴随着图说与文章等等，这些都不是摄影者可以控制的，问题在于摄影这个媒介本身。”（3）这是一种对影像图片的态度，照片的意义不只由拍摄者的制作方式所产生，更由如何使用它的方式所决定。最近发生的所谓“周老虎”照片和香港“艳照门”照片等事件，就是这

个观点的另类的有力注脚。这些照片你在私密空间自娱自乐是一回事，而你有意或无意以何种方式公开了、发表了那就是另一回事，性质和意义截然不同。同时，我们更看重约翰·伯格又一个观点，他还说：“一切照片都有可能对历史有所贡献。在某种情形下，所有照片也都可以被用来打破历史对时间的垄断。”（4）

一段时期以来，在检视过去的同时，一方面，对这类摄影一概以“文革”图像“假大空”给予清算，缺乏收集整理归类研究，任凭散落丢失；另一方面，又以功利态度处之，贴上标签，重新发掘出来，进行炒作乃至商业拍卖。所有这些，都是一种不尊重客观事实，缺少历史意识，急功近利所造成的，是我们所不取的做法。基于一种历史的审视的态度，对这种曾经长期当道得势摄影式样，有必要对其形成的原因，衍变的历史，式样的类型以及至今的影响和对现当代摄影观念的作用做一番探寻，做出应有之评价。而首先要做的是整理和收集等基础性工作。

二

陈锦怀1970年至1984年在广东省汕头地区的海丰县文化部门工作，此前他已在教育线工作了18个年头了。从原来的教育部门调过来，一开始他只是从干校借调到海丰县毛泽东思想宣传站，参与筹办“阶级斗争展览”工作的。继之又参与县、县赴汕头地区、县赴广东省农业学大寨展览的筹办。随着所谓革命形势的外部环境的变迁，这个宣传站也随之改名为“海丰县体育文化站”、“海丰县文化图书馆”、“海丰县文化站”、“海丰县文化馆”。陈锦怀随之正式成为文化馆的干部，他的工作

- 延安人民怀着对毛主席无限热爱的心情，把“人民救星”光荣匾献给敬爱的毛主席
——《人民画报》1967年第10期

- 1980年 广东海丰 老农会会员李仕贤向青年学生讲述海丰的农民运动
陈锦怀 摄

- 老矿工向红小兵上忆苦思甜课
朱宪民 摄

- 毛主席啊，毛主席！我们永远忠于您！
——《人民画报》1968年第5期
杨昌忠 摄



任务包括群众文化、展览美工、模型制作、美术辅导、解剖制作等等，其中最主要是摄影宣传。按照他的说法像他们这一类人是个“万金油”干部。但他自此就与摄影结下不解之缘。当年的摄影，遵循“摄影是阶级斗争的工具”的原则，按指令为所在地区的革命政治服务而拍摄，拍摄的动向也随政治潮流而起伏。所拍照片用于宣传橱窗张贴、各种政治展览会、为上级报刊、通讯社、图片社供稿。因此他曾多次被市报、省报及图片社评为优秀摄影通讯员。

目前，中国的县级建制约有2800多个，按此估算，上个世纪70年代县的数量应与此相去不远，大约也有2000多个，也就是说全国有大约2000多个像陈锦怀这样县级摄影通讯员在每年每日按照上级不同的政治意图生产图片。按比较保守的数字估计，当时供职中国各新闻部门以及间接为新闻部门供稿的摄影者达到上万人，其中像陈锦怀这样的最基层的摄影者就占相当比例，而这个比例却代表着这个庞大摄影体的神经末梢，他们与上层各级摄影者合力，贯彻政治意图，拍摄与呈现，影响左右人们的观看意识。

由这样自上而下形成的梯形庞大摄影体多年产生的图片数量是十分惊人的。但经过时间岁月的淘洗，很多被“掩埋”了，有些被隐秘了，而大部分流失了，最近几年被陆续推出、挖掘、整理出来的李振盛、蒋少武、翁乃强、晓庄、王世龙、朱宪民、魏忠德，还有香港的蒙敏生等拍摄的照片都是比较幸运保存下来的图片遗珍，他们基本是省市级以上的专业摄影者，像陈锦怀这种最基层的摄影者的图片还比较少见被发现推荐。由于他们身处基层，身兼多职，拍摄机会少，照片数量本来就少，加上照片的保存环境和保存意识都比较差，所以图片的流失尤为严重，据笔者所知，如陈锦怀当年所处



- 老红军向红小兵文艺宣传队进行革命传统教育 朱宪民 摄
- 全国工人代表正在观看芒果
——《人民画报》1968年第12期
- 《广东画报》1977年第2期封面
- 伟大的马克思列宁主义者、阿尔巴尼亚人民的伟大领袖恩维尔·霍查同志来到人民群众中间
——《人民画报》1968年第2期 尚进 摄

的潮汕地区各县的摄影通讯员当年拍摄的图片大部分没有得到保存，能像陈锦怀这样比较完好保存上千张照片的是极少数。

陈锦怀当年所在的海丰县地处粤东地区，背山面海。这里民风强悍，民性刚烈好斗，因此有“天上雷公，地上海陆丰”的民谚。大革命时期，彭湃在此发起农民运动，建立中国第一个苏维埃红色政权。革命的狂热激发这里残忍好斗的民性，斗地主杀劣绅一度过激，使运动异常惨烈血腥。在这种政策下，显然会伤害不少无辜之人。因此，海陆丰人间的仇恨余韵一直在暗中涌动着，以暴易暴的结果就是导致人与人之间的相互仇恨。到了“文革”时，海丰人这种好斗天性再次焕发，派性斗争剧烈，两派之间相互残斗。仿佛是一种轮回报应，报复落到彭湃96岁的母亲周凤、长子彭洪和堂侄彭科身上：彭母被造反派辱骂为“地主婆”、“慈禧太后”，日夜挨批斗；曾为海丰县委副书记、县长的彭洪被揪斗迫害致死；彭湃的堂侄彭科也被砍了头；彭湃亲属有5人先后被害。这里历来是敏感之地，社会骚动之风尚未起于青萍之末，这里就先有异常反应。（5）

当陈锦怀端起相机之时，“文化大革命”暴风骤雨的疯狂阶段已经过去，他留下的是“文革”后半期较为“温和”及改革开放初期的影像，其中许多照片或因事涉敏感上缴或因遗失而不见。我们现在要解读的大部分是他70年代初、中期的照片。随着“文革”的结束和摄影风气的流转，从70年代末起，他的拍摄也逐步随中国摄影家协会所趋向的主旋律加沙龙唯美方面转化。

从20世纪50年代到70年代，我们的摄影界盛行的新华通讯社图片式、人民画报式的摄影模式，有着浓烈的政治、理想、唯美色彩。由于影像制作过程中服从政治化的事件安排、情节编排等因素，

- 鲁迅与青年木刻家 沙飞 摄
- 战斗在古长城 沙飞 摄
- 八路军在古长城欢呼胜利 沙飞 摄
- 埋地雷 石少华 摄

