

新中国摄影60年

PHOTO 60 YEARS IN CHINA

杨小彦 著
By Yang Xiaoyan

1949
2009

河北美术出版社
HEBEI FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

新中国摄影60年

PHOTO 60 YEARS IN CHINA

河北美术出版社
HEBEI FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

新中国摄影60年/杨小彦著. —石家庄: 河北美术出版社, 2009. 9
ISBN 978-7-5310-3458-2

I. 新… II. 杨… III. 摄影艺术—中国—1949~2009
IV. J42

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第155808号

总 策 划: 曹宝泉

责任编辑: 徐秋红 冀少峰

美术设计: 广州金彩分色广告有限公司

平面制作: 张纪坤

新中国摄影60年

杨小彦 著

出版发行: 河北美术出版社

(石家庄市和平西路新文里8号 邮编: 050071)

制 版: 广州金彩分色广告有限公司

印 刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 965mm × 1280mm 1/16

印 张: 21.5

印 数: 1~1000

版 次: 2009年9月第1版

印 次: 2009年9月第1次印刷

定 价: 128.00 元

历史书写的关键是如何确定书写框架，而书写框架无疑与研究主题密切相关。

新中国60年是现代中国发展的重要年份，也是重建民族国家、焕发古老文明的崭新时代。在这短短的60年中，中国发生了翻天覆地的变化，不仅一改昔日旧观，而且还成为今日世界不容忽视的政治与经济力量，参与到全球化的进程中，推动着人类文明的发展。显然，讨论新中国60年文化方面的发展，以上所说的伟大变化是基础，也是论述的基本框架。这是没有异议的。

本书研究的是新中国60年的摄影发展。严格来说，这是一个宏大的内容，涉及到了许多方面，即使在资料完备的条件下也不容易，何况资料还很难完备。不过，这不等于无法对新中国60年摄影做某种研究。就我而言，我只是对这60年的摄影做一个片断式的考察。在我看来，片断式的考察也能呈现其中的主题，从而为认识这一阶段的摄影提供有意义的参考。我从来没有想过要写一本完整而全面的新中国60年摄影史。这样一部历史相当重要，但不应该由我一人来完成，甚至也不应该主要由我来完成。自有人去做这伟大的工作。就我而言，我不是一个严格意义上的摄影史家，寻绎细节，反复考证，认真推敲。我只是因为对新中国60年摄影发展当中所蕴含的一个主题感到兴趣，所以才不断地把研究的探针插向这一领域，并寻找各种解释的可能性。这一主题，在我看来，指的就是摄影所表达的一种观看秩序，以及隐藏在这一秩序中的难以磨灭的视觉记忆。正是在对观看秩序与视觉记忆的问题上，摄影提供了比当代艺术更为直观、因而也更具有社会价值的视觉材料，从而为我们认识这一主题提供了关键性内容。

之所以如此，那是因为，摄影首先是一种观看，然后才是一种生产，对观看的生产。摄影是观看的工具，同时摄影又通过对镜头的控制而规范了观看，使观看秩序转变成摄影事实，再通过摄影来控制社会的观看。这说明，现代观看秩序是依靠摄影而建立起来的。

20世纪的中国，伴随着民族国家重建的是对民众的社会动员，以期组织起有效的力量来适应社会转型的需要。视觉是这一社会动员运动的一个重要组成部分。其中，摄影因其通俗而直观的形象，担当了视觉动员的主要角色，而起着非凡的历史作用。

从动员角度来说，因摄影而规范的观看秩序符合历史的需要，因而成为历史的主

角，但同时历史也为此付出了巨大代价，让视觉记忆沿着动员的轨道持续滑行。这说明，视觉记忆本身也成为动员的留痕而为后人重视。

1949年新中国的建立是一个具有伟大意义的标志性事件，年轻的共和国既终结了旧中国分崩离析的贫弱局面，同时也开启了迈向新时代的大门。摄影自不例外，从那一年开始而迈入全新的历史阶段，成为书写国家历史的重要组成部分。

从任何角度看，1950年初沙飞的离去都颇具象征意味，说明新中国的摄影将与往日摄影，哪怕是革命摄影，会有重大的原则性区别。新中国的建立意味着新秩序的开始，一场大规模重建国家的伟大运动随即掀起。摄影作为观看的工具，迅速纳入到重建的过程中，既是重建的视觉见证，同时又为新时代的观看秩序提供了多种全新的可能性。

我把从1949年开始直到1976年“文革”结束为止视为建立观看新秩序的第一个重要阶段，在这一阶段中，摄影扮演了极其重要的角色。同时，我又把1976年以后的摄影看做是新的观看的开始，其中最为显著的成果是个人影像的兴起与摄影多元化的发展。严格来说，这是两个互有联系而又前后分明的历史阶段。在第一阶段，观看显然受到了日益严厉的规训，及至最后，摄影成为了政治的形象说明。在第二阶段，改革开放下所形成的思想解放运动，极大地推进了摄影的发展，让摄影从原来多少有些单一的形象说明中解放出来，从而成为个人观看的多元载体。在这里，我要强调的是，60年来摄影发展的前后阶段是互有联系的，而不是彼此割裂的。表面看第一阶段与第二阶段有显著差异，但是，如果没有第一阶段的规训，第二阶段的摄影发展就不会有那样一种面貌。同样，第二阶段摄影的多元化有力地验证了第一阶段摄影的历史意义，那就是，民族国家重建本身需要彻底而广泛的社会动员，包括视觉领域在内，否则，新社会的价值就无从体现。

在对待历史方面，我反对一种简单的二分法。尽管今天看来，新中国建立的头27年，摄影的确呈现了一种日益单调的风格，但在这表面单调的背后，却体现了因动员而产生的一种全民化的观看自觉。正是因为这个缘故，我以为在这一阶段中，摄影比摄影家更重要，视觉整体生产比个人的观看解释更具有社会内容。同样，改革开放的30多年中，摄影的多元化说明，那是一个摄影家比摄影更重要的时期，个人影像，不管是具有颠覆性的，还是纪实的或个体情感型的，都无一例外地成为摄影发展的主体，规训着新时期的一切观看。如此一来，这两个阶段就互为因果，成为说明对方的奇特镜像，从而为60年的摄影发展提供了基本框架。

显然，本书是一个尝试，试图通过有选择的摄影分类与图像解释，而不是全面描述与年代纪录，来揭示60年新中国观看现实中基本的一面，从而为社会变迁与视觉革命提供有效的说明。读者将会看到，在第一部分中，我强调的是作为整体性的摄影，而在第二部分中，我则对摄影家进行风格分类。不管是整体叙述还是风格分类，其中应有之义仍然是应合社会动员而产生的观看秩序与视觉记忆。在我看来，正是这两者构成了摄影史的主体，并让摄影史具有社会史的价值。

第一部分：1949~1976	001
第一章 解放与新生	003
第二章 几种革命摄影类型的图像学分析	029
第三章 去性别化进程与新的观看制度的建立	065
第四章 唯美四人及余绪	081
第二部分：1977~2009	095
第一章 不能让历史留下空白	097
第二章 在文化人类学与终极信仰之间	143
第三章 个人观察的纪念碑	175
第四章 镜头中的性别现实	219
第五章 意义的道具与记忆的符号	243
第六章 城市镜像与城市表情	275
第七章 先锋的姿态	309
后 记	327

第一部分

1949~1976

解放与新生

第一章

1950年3月4日上午，中国人民解放军华北军区政治部保卫科三科科长张鼎中来到石家庄华北军大保卫处办公室。他要执行一项艰巨的任务，按照上级指示，向一个特殊的人宣读华北军区军法处的极刑判决书。不一会儿，这个人进来了，他穿着军装，戴着军帽，脸色略显苍白，却颇有精神，一脸的络腮胡子，表明有几个月没刮过了。房子里有十来人，全都是军大警卫部队的年轻战士。他们瞪着年轻而不谙世事的眼睛，注视着这个走进来的人。他们并不能理解所发生的一切，只知道他是个师级干部。

张鼎中问：你是沙飞同志吗？

来者正是沙飞，中国革命战争摄影的创始人，同时也是《人民日报》的前身《抗敌报》和《解放军画报》的前身《晋察冀画报》的创始人。他的摄影业绩今天已经成为中国摄影史的重要内容。他所拍摄的在鲁迅去世前夕参加上海第二届全国木刻流动展览会上的系列照片，已经成为后人认识鲁迅形象的重要参照；他所拍摄的八路军奋战在长城边上的现场照片，也成为中国人民抗日战争最重要的图像象征；他所拍摄的白求恩大夫在晋察冀边区的生活与工作照，也让后人对这位无私地帮助了中国人民的伟大的国际主义战士保留了直观的感受。可就在这一天，这位注定要名垂千古的人，却站在一间简陋的房子中央，正在为自己的精神状态付出最惨重的代价。几个月以前，精神失控的沙飞用手枪亲自杀死了为他治病的日本医生津泽胜。

张鼎中用单调的声音宣读完华北军区军法处的判决书，然后就结束了这个令人难熬的、虽然短暂、其实却非常漫长的可怕仪式。

沙飞回到自己住的地方。他把胡子刮了，把衣服全穿上。系裤带时，沙飞冲着站在一旁的一个名叫韩彬的战友笑了笑，说：“咱们永不相见了。你最了解我，将来为我说话。”韩彬给沙飞穿上鞋子，说：“慷慨就义去吧！”跟着就哭了。沙飞仰着头笑笑，然后闭上眼睛，从容出去。

当时大概没有谁会意识到，沙飞的口袋里装着一只小铁盒，里头是他当年拍摄鲁迅的全部底片。此前，白求恩大夫送给他的一部莱丁娜相机，也一直在身边。

迎接沙飞的是宣判会，地点就在他杀死日本医生津泽胜的那所和平医院的小广场上。医院的人都来参加了，尤其是在医院工作的全体日本人。半个世纪以后的今天，我仍然可以想象那个沉重而凝滞的时刻，现场所笼罩着的是怎样的一种气氛。被处以极刑的沙飞和目睹这一历史事件的人们，在那一瞬间全都成了这一历史悲剧的参与者和见证者。他们当中有赞赏的人，有不可思议的人，有悲哀的人。不管是当事者还是旁观者，他们对眼前的悲剧是不会有更深入的思考的。只有经过时间的隧道，后人如我去重组那惊人的一幕时，悲剧才化为无法抹除的印痕，让短暂的生命成为历史永恒的绝响。

永恒的绝响如今成了英雄末路的悲壮景观：

和平医院的司机焦恩开着美国军用吉普，把宣判后的沙飞拉去一处荒地。陪同

前往的是军法处的两个人，他们同时也是执行枪决的人。汽车开到现场后，车里三人一起下去，然后并排往前走。沙飞走在中间。他昂着头，默不做声。开始时是三人走的，走出一段距离后，一人站住了，让另外两人继续往前。又走了一段路，另一人也站住了，只剩下沙飞孤零零往前。这时，先停下来的军人向旁边移动几步，对着事先准备的持枪者举了举手。持枪者突然立正，向沙飞行了个军礼，然后就朝着他的背部瞄准。沙飞依然如故，只等着致命的一枪。枪响了，沙飞倒了下去，脸朝着他所热爱的土地。

那一年沙飞38岁。

现场没有摄影师。沙飞最后看到的是蓝天和土地，而不是摄影机镜头。历史没有留下可以让我们看到的视觉纪录，所有细节都保存在记忆中，而且，这记忆还被尘封了很多年，几乎消失在历史的深处。

但是，现场却有一个年轻的女兵，目睹了行刑的一切。她看得目瞪口呆。她不相信眼前的一切，可眼前的一切却又那样地真实，不容怀疑。她先是本能地捂住了耳朵，然后用手蒙住双眼。她透过指缝看到了历史的一幕。她站在空地上，脑中一片空白。随着响过的枪声，她和身边惊恐的人群一起跑了过去。她看到站在沙飞后面的军人也快步向前。军人把躺在地上的沙飞的遗体轻轻翻转过来，为他正了正军帽，拉平弄皱了了的军服，用纱布轻轻擦去脸上的黄土与血渍。她看着这个年轻的、已经闭上了双眼的人。他年轻而英俊。女兵哭了，周围的人们也都哭了。这时，一辆马车过来，军人和赶车人一起把车上的棺木抬了下来。他们拿了张绿色军毯，铺在棺木内，然后把沙飞轻轻地抬进去放好，再把盖子钉上，接着就放进预先挖好的土坑中，掩上黄土。他们的动作迟缓，没有谁说话。现场除了轻微的呼吸声和喘息声外，鸦雀无声。

年轻女兵叫王朝秀，她第二天去沙飞的坟上，默然致哀。往后一段时间里，她每天都去坟上。她为沙飞写了一首小诗，献给这个苦难的摄影家：

安息吧，早逝的英灵！

安息吧，年轻的沙飞！

在人世间除了您的亲人、好友，

还有一个更年轻的小兵，

真诚地将您怀念。

许多年以后，当年的女兵已经白发苍苍，却在深圳的“沙飞摄影展”上，重新找到了她青春的记忆与思念。^[1]

事实上，当我阅读沙飞的女儿王雁撰写的关于她父亲生平的著作《铁血见证》时，总觉得沙飞的悲剧，包括他最后的离去，以及离去的方式，对于中国摄影来说，都构成了一个重要而奇特的象征。沙飞的离去，从某种程度来看，似乎意味着一个摄影时代的结束，这没有疑问。但这个时代，中国革命摄影的时代，却又是由他来开创并组织的。所以，作为一个时代，就沙飞本人而言是结束了，但其中的意义，包括意

[1] 这里的事实来自沙飞的女儿王雁的著作《铁血见证：我的父亲沙飞》。中国社科出版社，2005年。

义的变体与生产，却成为新中国摄影的起点。

沙飞是在民族危亡的时刻，放弃原有生活方式，离开妻儿，只身来到晋察冀边区，加入八路军，成为了一名职业军人。从沙飞参加救亡开始，他就知道其作用并不是奔赴前线厮杀，而是用手中的相机来为战争、进而为民族与国家服务。进入晋察冀边区之前，也就是1937年，沙飞在桂林给当地的《广西日报》写了一篇文章，题目叫《摄影与救亡》，公开提出了“摄影武器论”：

谁都知道，在国家如此危难的今日，要挽救民族的沦亡，绝不是少数所能做到的事。因此“唤醒民众”是当前救亡运动的急务。但是，直到现在，文盲依然占全国人口法数百分之八十以上。因此单用方块字去宣传国难是绝不易收到良好的效果的。摄影即具备如述的种种优良的特质，所以，它就是今日宣传国难的一种最有力的武器。

记得在不久之前，郭沫若先生曾经说过：“一张好的照片胜过一篇文章”——大意是这样，原文记不清楚了，这就是文化界对摄影的一种新的估价，同时也就是对摄影界的一种热烈的期望和有力的启示。

摄影在救亡运动上既是这么重要，摄影作者就应该自觉起来，义不容辞地担负起这重大的任务。把所有的精力、时间和金钱都用到处理有意义的题材上——将敌人侵略我国的暴行、我们前方将士英勇杀敌的情景以及各地同胞起来参加救亡运动等各种场面反映暴露出来，以激发民族自救的意识。同时并要严密地组织起来，与政府及出版界切实合作，务使多张有意义的照片，能够迅速地呈现在全国同胞的眼前，以达到唤醒同胞共赴国难的目的。这就是我们摄影界当前所应负的使命。^[2]

正是从那时开始，直到不幸去世，沙飞都站在战争的前沿，站在革命队伍当中，拍摄所见的一切。一方面，他了解摄影的纪实功能，愿意遵从这一功能去工作；另一方面，他清楚地意识到，对于救亡，对于战争，最后，对于革命来说，摄影都是名副其实的武器，其鲜明的形象特征，比文字更直接也更容易地唤起大众，从而鼓舞他们的斗志。这意味着，存留在镜头中的图像不仅是历史，而且还是一种表象，一种图像化了的意识。从今天的文化语境来说，“摄影武器论”似乎要受到非议。但是，即使在今天，我们也仍然无法把摄影还原成摄影本身，除此之外摄影什么也不是。从某种意义上说，自从摄影发明以来，一种新的视觉表象就开始形成，最后建构成为人们的观看背景，塑造着人们的观看意识，同时让观看纳入既定的秩序当中。产生于战争年代的图像之所以具有长久的魅力，除了时间因素以外，更重要的是潜藏其间的一种历史逻辑，的确是长远的历史观察互相匹配的。图像与历史的神圣关系导致了一种独特的视觉动员力量，并使摄影成为书写历史的有效话语。

但是，沙飞的离去却又证明，他之后的中国摄影的发展将充满谁也无法预见的曲折。革命与战争摄影的力量来自如前所述的一种历史逻辑与历史观察的神圣统一。但就在新中国诞生的那一刻开始，摄影当中的这个统一，历史逻辑与历史观察的神圣统一，便出现了令人难以觉察的深刻裂痕。这一裂痕表现为逻辑与观察之间若即若离的

[2] 沙飞《摄影与救亡》，见《广西日报》1937年8月15日。引自王雁《铁血见证》，86页。

视觉错位。在这一错位中，战争年代的动员渐次转变为和平年代的宣传，并一直延续到1966年。1966年是一个特殊的年份，正是在这一特殊年份中，摄影当中所呈现的逻辑与观察的错位，才发展成为外部的冲突，并使视觉规训达到了空前的程度，从而建构起了此后10年的观看秩序。在这当中，摄影成为国家美学的理想工具，在政治与经济的双重生活中扮演着重要角色。

直到今天，新中国走过了漫长、辉煌而又曲折的60年岁月时，人们才有机会在回顾摄影发展的同时，去认真体会呈现在这一发展历程之中的历史逻辑与历史观察的断裂，以及断裂所带来的独特价值与时代意义。事实上，断裂不是突然形成的。在沙飞年代，这一断裂就开始呈现出微妙的端倪，只是因为战争，更因为严峻的革命，这一端倪始终隐藏在暗处而不为人知道。

沙飞的象征性也正是在这里呈现了出来。毫无疑问，他是横躺在上述所说的历史逻辑与历史观察这一断裂中的前行者，他横在这一断裂之上，既跨越了两个时代的摄影差异，同时又成为断裂本身。这说明，沙飞之死别有意义，既表明战争年代进行视觉动员之革命摄影的终结，同时也成为新摄影，一种通过宣传而建立起来的视觉秩序的全面开始。对沙飞来说，他的离去是适时的，因为，随着沙飞之肉体的消失，他已经不可能再为新中国的摄影工作了，但是他的战友与部下，却注定要在日后严峻的政治环境中，为新的视觉秩序而奋斗，而挣扎，当中有喜悦，有痛苦，甚至有生命的代价与审美的迷茫。

抗战后期，沙飞就已经开始着手建立一支有效的革命摄影队伍。他本人在晋察冀边区拍照时，一直对资料的保存与人材的培养倾注了大量心血。他的战友石少华则以出色的组织才能，采取短训班的方式，在解放战争初期就迅速为各解放区培养了一支数量不小的“摄影干部”群体。他们当时的想法也许颇为简单，那就是尽量让每一个现场都能留下摄影纪录。不过，随着新中国的诞生，摄影界的工作迅速铺开，沙飞与石少华以及他们所培养的“摄影干部”，迅速成为中国摄影的主力。

根据当年被沙飞调到他身边的顾棣的忆述，1949年活跃在中国摄影界的是一支有实践经验的摄影专业队伍。在新近写就的《中国红色摄影史》中，顾棣详细列举了这一支队伍的主要人员，其中最重要的有4个人，除了沙飞以外，还有石少华、吴印咸与郑景康。他们既是中国摄影的当然代表，也是中国革命摄影的重要开拓者和组织者。其中，吴印咸在20世纪30年代的上海就已经是颇有成就的摄影家和电影摄影艺术家，有令人瞩目的业绩。进入延安以后，他还成为中国革命纪录片与电影的开拓者与实践者。建国后，石少华、吴印咸和郑景康长期担任中国摄影界的领导，成为“文革”前中国摄影界公认的领军人物。

沙飞（1912~1950），原名司徒传，广东开平人。青年时代便爱好文学、电影与美术，对摄影更是有着浓厚的兴趣。1931年“九·一八”事变后，沙飞决心做一个进步的摄影记者，在上海参加“黑白摄影社”，开始发表摄影作品。1936年5月在上海

全国木刻展览会上，首次面聆鲁迅先生教诲，并现场拍摄了鲁迅与青年木刻家亲切交谈的一组珍贵照片。同年10月鲁迅逝世，沙飞又拍摄了鲁迅遗容，以及殡仪活动等珍贵照片，并刊登在《良友》、《时代》等刊物上，引起社会强烈反响。1936年至1937年，先后在广州与桂林两地举办个人影展，展示了“南澳岛——日本南进的一个目标”“鲁迅生前及殡仪”“旧中国劳苦大众苦难生活”等作品共计110幅。正是在这个时候，沙飞立下了改造中国旧画报、改变中国摄影现状的宏图大志。抗战爆发后，沙飞毅然由广西北上，奔赴华北抗日前线，于1937年10月在五台山参加八路军，担任起人民军队中第一位专职新闻摄影记者，不久被任命为晋察冀军区政治部《抗敌报》副主任（副社长），1939年2月调任新闻摄影科长。沙飞参加革命队伍后，在军区司令员聂荣臻将军的关心支持下，如鱼得水，宏图大展，马不停蹄地深入前线和后方采访，很快把晋察冀抗日根据地的摄影工作开展了起来。1940年他与罗光达一起开始筹建《晋察冀画报》，经过两年的艰苦奋斗，终于在1942年正式创刊。《晋察冀画报》的出版，不仅使晋察冀地区的摄影工作更显活跃，而且也极大地促进了整个解放区的摄影与画报事业的发展。画报出版不久，即遭遇日寇的“扫荡”破坏，出版所用的铜版材料发生了危机。沙飞组织技术人员进行技术革新，攻克重重难关，研究创造出铅皮制版的印刷法，并利用木材制造出了轻便的印刷机，在日军分割、封锁的不利条件下，保证了画报的正常出版。解放战争期间，沙飞进一步研究改进了这一印刷技术，使之效率更高，也更轻便。全部印刷设备只用一辆大车就可以拉上，好跟随野战部队南征北战，在火线上继续出版画报。从1938年开始，沙飞还用带徒弟与开办摄训班的办法，和石少华一起努力，为晋察冀和华北解放区培养了数百名的摄影干部，其中有不少人后来成为了新中国的著名摄影家，当中有齐观山、流萤、袁克忠、孟庆彪、冀连波、高粮、袁苓、李峰、宋贝珩、刘克己、李力竞、顾棣、郝建国、照耀、孟兆瑞、孔凡根、李祖慧、于志等名家，他们均出自沙飞和石少华的门下，长期活跃在摄影第一线。1948年《晋察冀画报》与晋冀鲁豫军区的《人民画报》合并，成立《华北画报》，沙飞任主任。在这期间，沙飞因长期积劳成疾，精神失常，在石家庄白求恩国际和平医院治疗期间，亲手枪杀了无辜的日本医生津泽胜。后经聂荣臻亲自批准，于1950年3月执行枪决，悲剧性地结束了38年的人生。20世纪80年代重审此案，证实沙飞是在精神失常无法自控的状态下枪杀津泽胜的，无法承担法律责任，中国人民解放军军事法院遂推翻当年判决，为其恢复名誉。1985年在北京举办“沙飞摄影艺术展览”，展出作品近200幅。1986年辽宁美术出版社出版《沙飞摄影集》。2005年，“沙飞影像研究中心”在中山大学传播与设计学院正式成立，同年创办“沙飞摄影奖”，每两年评奖一次，奖励“长期关注人类命运的华人摄影家”。^[3]

石少华（1918~1998），原籍广东番禺，香港出生。1932年开始接触摄影，1938年4月自带相机和一批胶卷前往延安参加革命，相继毕业于陕北公学和“抗大”高级军事政治研究班，同年加入中国共产党。1939年6月抗大校庆3周年时，举办第一次影展，作品内容多是抗大生活，还有高层领导的活动和一部分延安风光500余幅，受到

[3] 具体内容详见“沙飞摄影奖评奖条例”。

好评。后调抗大总校任摄影记者，同年秋随总校赴华北敌后的晋察冀边区，在吕正操手下任摄影科长。1940年曾办了4期摄影培训队，培养军队的摄影初级人材。1943年调任《晋察冀画报》，任报社副主任，协助沙飞工作。1944至1948年，又主持开办了9期摄训班。前后两期摄训班一共培养了上百位摄影干部，这些摄影干部活跃在抗战后期和解放战争期间，拍摄了大量战争与日常生活的照片。1949年7月，石少华作为中国摄影界的代表，出席了在北京召开的全国第一届文代会，并当选为全国文联委员，以后又连任第二、三、四届文联委员。1950年石少华由华北军区华北画报社转业到新闻出版总署中央新闻摄影局，任秘书长兼摄影处长。其后历任新华社摄影部主任、新华社副社长、国务院文化组秘书长、中国摄影学会（后改称摄影家协会）第一、二、四届主席、中国老年摄影学会会长、中国老摄影家协会主席。石少华是建国后中国摄影界任期时间最长、也是最重要的领导，他不仅连接着从沙飞到新中国的摄影发展，而且还是这一发展当中的主要推动者与实践者。

吴印咸（1900~1994），江苏沐阳县人。吴印咸1919年开始自学摄影，1922年毕业于上海美术专科学校，1923年开始在报刊上发表新闻照片。1928年吴印咸到上海布景公司当美工，1930年在照相馆当摄影师，拍摄的艺术作品《田螺》，入选瑞士国际摄影沙龙并获奖。1932年起进入电影界，先当布景师，后当摄影师，拍摄了《风云儿女》、《生死同心》、《马路天使》等影片，使他成为20世纪30年代电影摄影的代表之一。1935年吴印咸在上海首次举办个人影展，其中《汲水之女》、《呐喊》等作品被各大报刊和《良友》画报选登。这说明吴印咸在上海时已经是一个有名气的摄影家。1938年夏天，吴印咸在武汉投身革命，受周恩来指示，接受荷兰伊文思和香港爱国人士赠送给八路军的电影摄影机和胶片等器材，并送往延安。1938年秋，八路军总政治部成立延安电影团，袁牧之任团长，吴印咸任摄影队长，随即赴陕北拍摄纪录片《延安与八路军》。1939年1月，吴印咸随电影团赴华北抗日前线拍摄实战场面，同时拍摄了白求恩大夫在火线中为八路军伤员医疗的纪录影片。他的摄影代表作之一《白求恩抢救八路军伤员》，就是在此时拍摄的。吴印咸还应沙飞邀请撰写《摄影常识》一书，成为晋察冀抗日根据地培训摄影干部的基本教材。1940年吴印咸从敌后回到延安，途经晋西北时，为贺龙、关向应、周士第、甘泗淇等八路军120师领导拍摄了在前线指挥作战的珍贵照片。回延安后参加摄制《陕甘宁边区第二届参议会》、《十月革命节》、《南泥湾》等多部影片。1942年担任延安电影团团长，同年5月作为电影界代表参加延安文艺座谈会，并做重要发言。在此期间，吴印咸拍摄了大量反映延安重大政治活动的新闻照片，并开办了两期电影训练班，培养摄影人材。抗战胜利以后，吴印咸转到东北解放区工作，参与创建东北电影制片厂，前后担任处长、副厂长以及厂长。组织摄制了《桥》、《中华儿女》、《赵一曼》、《白毛女》、《钢铁战士》等优秀影片。1955年调任北京电影学院，任副院长兼摄影系主任。吴印咸是当代中国摄影的当然代表，享誉国际影坛。1988年受邀参加法国阿尔勒摄影节，其作品与人生成为摄影节的一个项目。

郑景康（1904~1978），广东中山县人。1922年在上海美术专科学校读书期间开始摄影，1929年受聘上海柯达公司，从事专职摄影，1930年在香港开设“景康摄影室”，1932~1936年间，他在北京、上海、南京等地从事摄影活动，作品多样，常发表在上海、北平的报纸与画报上。1934年在北平举办“景康影展”，展出作品100余幅。1935年春，郑景康发起举办“北平联合影展”，参展作者一共有18人，展出作品238幅。此次展览轰动京华，郑景康甚至被人称誉为“南国大摄影家”。抗战爆发后，郑景康由香港返回内地，拍摄了一批揭露日军侵华罪行和反映中国人民抗日救亡活动的照片。1938年他被聘为国民政府国际宣传处摄影室主任。因不满国民党的腐败，1940年底由周恩来、叶剑英介绍，由重庆远赴延安，投奔革命。在延安5年时间，郑景康先后在八路军总政宣传部、联政宣传部任摄影记者与摄影师。1942年5月，他和吴印咸作为电影与摄影界的代表，参加了“延安文艺座谈会”，并做重要发言。座谈会期间，郑景康举办了个人影展，毛泽东、任弼时与贺龙均亲临观赏，并给予了高度的评价。1944年郑景康为毛泽东拍摄肖像，这一肖像经党中央批准，成为公开悬挂的第一幅毛主席像，并于建国后首次挂在了天安门城楼上。解放战争期间，郑景康先后在晋察冀画报社、山东画报社、东北画报社工作，从事摄影采访、培训人材的工作并兼报社领导。1949年以后，历任新闻摄影局、新华社摄影部摄影研究室主任、特派记者和研究员。1957年在北京举办个人影展。1962年与梁思成一同举办“内蒙古纪游摄影展览”。1964年，郑景康第二次为毛泽东拍摄肖像，成为悬挂在天安门城楼上的著名的毛主席标准像。

除了沙飞、石少华、吴印咸和郑景康4人以外，其他重要的摄影家还有：

罗光达（1919~1997），浙江吴兴县人。1935年在上海接受中共地下党教育，积极参加抗日救亡活动，并开始学习摄影。1938年赴延安参加革命，入陕北公学学习，同年加入中国共产党。后在中共中央党员训练班学习3个月，年底随彭真到华北抗日前线晋察冀抗日根据地，留在晋察冀军区司令部任新闻摄影记者，与沙飞一起肩负起发展壮大中国解放区摄影事业的重任。罗光达先后到平西、冀中、北岳前线，并随聂荣臻司令员赴太行山八路军总部和129师师部采访，拍摄了一批富有新闻价值和历史文献意义的优秀照片。1940年参加百团大战的摄影报导，并与沙飞一起着手进行《晋察冀画报》的创建工作，任画报社副社长。经过整整两年的艰苦奋斗，《晋察冀画报》于1942年7月7日正式出版。这是中国解放区摄影画报事业发展的肇端，并为后来全军统一的大画报、全国三大画报之一的《解放军画报》的建立打下了良好的基础。1943年调任晋察冀边区政府点滴出版社社长，1944年6月奉命带队去冀热辽前线创办《晋察冀画报》分社，任分社社长。在紧张筹备画报出版期间，罗光达深入渤海前线采访，拍摄了《冀东军民并肩战斗》、《保卫海防》、《子弟兵操练》、《营救美国航空员》、《渔民生活》等重要新闻照片，随后又举办摄影训练班，亲自授课，培训业务骨干，很快就把冀热辽地区的摄影工作发展了起来。1945年冀热辽军区晋升为大军区，画报也相应改为《冀热辽画报》，创刊号于1945年7月7日抗战8周年纪念日出

版，罗光达以多种笔名在画报发表了数十幅作品。日本宣布无条件投降后，《冀热辽画报》随军挺进东北，在沈阳改为《东北画报》，继任社长。解放战争期间，《东北画报》迅速发展扩大，成为整个解放区规模最大、出版发行最多、印刷质量最好的大型摄影画报。1948年调东北电影制片厂任副厂长。1949年上调北京，先后在中央电影局、中国电影发行总公司、中央戏剧学院、中央美术学院、文学艺术研究所、北京电影学院做领导。罗光达在中国人民革命摄影的事业中是最早的老战士之一，也是中国革命摄影事业的开拓者沙飞最亲密的战友，是中国解放区最早的专职新闻摄影记者之一。抗战时期罗光达在冀热辽军区出版的《新闻摄影常识》，是对解放区新闻摄影的系统总结，对新闻摄影的美学概念有独到的见解，为发展新中国的摄影美学打下了理论基础。

徐肖冰与侯波夫妇。徐肖冰（1916~），浙江桐乡县人。1932年起在上海天一与明星影片公司、山西西北电影公司任摄影助理。1937年在太原投身革命，后受到与阎锡山谈判的周恩来的接见，随后赴延安，入抗大学习，在课堂上拍摄了毛泽东给抗大学员讲课的图片。1938年调八路军总政治部刚成立的“延安电影团”，参加解放区第一部大型纪录片《延安与八路军》的拍摄。1939年1月随电影团赴华北敌后抗日前线，先后在晋西北、晋察冀、太行等抗日根据地拍摄电影与照片。1940年参加百团大战的战地摄影采访，身先士卒，出生入死，与战士一起冲锋陷阵，拍摄了一批具有很高新闻价值的摄影作品，期间多次受到陈赓和陈锡联的赞扬。1941年徐肖冰离开太行返回延安时，因其工作出色，受到八路军总部诸首长彭德怀、左权、罗瑞卿的赞扬，并分别为他题词。彭德怀的题词是：“踏破华北战场，不怕鬼子刀枪，几经寒暑来到太行山上……有了你这样英勇战士，中华民族决不会亡。”徐肖冰回延安后即参加《生产与战斗结合起来》、《党的七大》等影片拍摄工作，同时还拍摄了大量的新闻照片。1945年抗战胜利后到张家口，任《晋察冀画报》社电影科长。1946年春调东北电影制片厂工作，参加拍摄《民主东北》、《土地改革》、《解放长春》等多部影片。1949年调北京电影制片厂担任编导，参加与苏联合作摄制的《解放了的中国》影片的编导，并于1950年获得“斯大林奖金”。朝鲜战争爆发以后，徐肖冰率领一个摄影队随中国人民志愿军入朝，拍摄了《抗美援朝》、《英雄赞》等影片，荣获朝鲜政府颁发的二级国旗勋章和文化部颁发的优秀影片一等奖。1953年调任中央新闻纪录电影制片厂，先后任副厂长与厂长，在繁忙的工作之余，参与《青春万岁》、《万象更新》等影片的拍摄。1988年在北京举办“徐肖冰侯波夫妇摄影联展”，展出作品225幅。

侯波（1924~），女，山西夏县人。1938年赴延安参加革命，先后就学于陕甘宁边区中学、延安大学高中、延安女子大学。1945年日本投降后，随延安电影团徐肖冰等赴东北，途中路经张家口，在晋察冀画报社工作了一段时间。1946年起开始从事摄影，历任东北电影制片厂、北京电影制片厂照相科长，中共中央办公厅警卫局摄影科长、新华社摄影记者。1949年10月1日，曾登上天安门城楼拍摄开国大典的历史场