

现象中国系列图书
SERIAL BOOKS ON CHINESE
CIVILIANS

□主编 / 于德水 □执行主编 / 姜 健

河南50 摄影

THE 50 YEARS
OF HENAN
PHOTOGRAPHY.

2005' 第二届郑州摄影论坛文集

中国图书出版社

1955
河南
摄影
2005

ISBN 988-98804-6-6



9 789889 880460

ISBN 988-98804-6-6

定价：100.00 元

THE 50 河南摄影五十年 YEARS OF HENAN PHOTOGRAPHY

2005' 第二届郑州摄影论坛文集

□ 主编 / 于德水 □ 执行主编 / 姜 健

中国图书出版社

J421.61
Y708

THE 50 河南摄影五十年
YEARS OF HENAN
PHOTOGRAPHY
2005'第二届郑州摄影论坛文集

编辑委员会

主编

于德水

执行主编

姜 健

图片总监

李 媚

编委

田 凯	杨 扬	顾 铮
刘树勇	陈映芳	李江树
曾 璜	陈小波	孙京涛
胡武功	秦军校	莫尼卡 (意大利)
王 瑞 (美)		



THE 50 河南摄影五十年
YEARS OF HENAN
PHOTOGRAPHY
2005 第二届郑州摄影论坛文集



编者的话

在人类记述的历史衍进到第19个世纪的时候，有了这样一句话：“后来，达盖尔来了”。

摄影术的出现改变了人类感知历史的方式，它诞生的19世纪40年代以来的160多年的人类生活都是可视的历史了。摄影当是一面人类“记忆的镜子”。“达盖尔”来到中国进而又来到河南的时候已是又晚了一些了，在19世纪的末期。今天得以看到的100多年前河南大地上的民生景象，是摄影给我们保存的历史记忆。

新中国诞生以来的半个多世纪，河南的摄影有了令人感慨的发展和变化。从少数人的“特权”到大众化的普及、从政治的工具到多元的文化，摄影实践的领域，在社会发展的带动下已经几乎覆盖了各个社会层面。我们愈发清晰地看到一个“读图时代”的来临，愈发深刻地认识到摄影的价值与意义。

在摄影和影像开始走向一个现代社会文化标志时代的时候，对半个世纪以来的河南摄影作一个回顾，从文化和学理的层面进行一番梳理，既是历史的总结又是新纪元的准备。我们编纂的《河南摄影百家》就是这样一个文本。2005郑州摄影论坛以“河南摄影五十年”为主题，从百家中选出50位不同年代、不同类别的代表作者为对象进行了理论研讨。50年、50人，这是一个被过分缩小了的个案，也许不能完全涵盖半个世纪的河南摄影，但却可以从中看到一个大致脉络和走向。

此次活动联合了河南省艺术研究院、河南博物院及河南省艺术摄影学会共同主办，显示出艺术研究领域和历史文化专业机构对摄影的关注。开创了河南摄影的学术化研究方向，尤其是河南省博物院将对50人的代表作品进行展出和收藏，标志着文化影像开始进入历史文化专业机构，意义深远。

感谢学者和批评家们对河南摄影的研究和论文，并拨冗来豫对河南摄影理论评说。我们有足够的理由相信继往开来的河南摄影将会更加繁荣，以健康的姿态走向新的纪元。

于德水 2005.12

目 录

一、评论文章

陈晓琦《河南摄影五十年》	3
李 媚《河南往事》	14
刘树勇《一路远去》	20
杨小彦《就图说图数则》	27
鲁枢元《为大地造影 为生灵守望》	30
李江树《对“河南摄影五十年”的一点感想》	32
孙京涛《矛盾与蜕变》	35
陈小波《用自己的水土做自己的摄影》	40
曾 璜《观“河南纪实摄影作品五十年”有感》	43
胡武功《眼光》	46
莫尼卡《五十年代如是说》	49
王 瑞《中原影像回眸》	52
宋聚岭《走出事件的影像》	56
李书玉《河南摄影的理念》	61
李 湮《隐喻的影像》	65
鲁枢元《凝结的时光》	73
袁毅平《泥土芬芳图画中》	74
石宝琇《面对历史 无悔无怨》	75
李 媚《影像·流年似水》	77
李江树《中原厚土》	79
陈小波《民间万岁》	88
顾 铮《论姜健的〈主人〉》	95
李江树《沉静》	98
陈映芳《影像中的民间文化》	100
李江树《他们曾经是红军》	102
陈晓琦《在大海的深处》	104
翟 墨《打捞人类文明的精髓》	106
胡武功《平民视点与影像意义》	109
林 路《无法“终结”的小脚》	111
宋聚岭《摄影是主体观察客观世界的独特方式》	112
李 媚《评范强》	114
陈晓琦《一个在场者的阅读》	115
森 子《凭空生活》	117

二、《河南摄影五十年》50人代表作品选

魏德忠(120)	王世龙(122)	唐茂林(124)	周振华(126)
王明喜(128)	于德水(130)	闫新法(132)	赵震海(134)
杨 峰(136)	冯卫光(138)	延百亮(140)	武 强(142)
白学义(144)	张国通(146)	王树洲(148)	姜 健(150)
刘鲁豫(152)	朱清河(154)	秦军校(156)	马 宽(158)
王 凡(160)	高鸿勋(162)	牛国政(164)	王豫明(166)
王 彤(168)	高均海(170)	马宏杰(172)	张惠宾(174)
王立力(176)	姬凌滨(178)	罗永进(180)	范 强(182)
胡 力(184)	吕光伟(186)	陈更生(188)	孙伟华(190)
徐 伟(192)	田 野(194)	王宪平(196)	徐建立(198)
何 适(200)	马文田(202)	张卫星(204)	何 宁(206)
庞东晨(208)	汤海涛(210)	于建华(212)	余 建(214)
马晓东(216)	周 晴(218)		

三、2005' 郑州摄影论坛会议纪要

会议纪要及花絮 (220)

河南摄影五十年

陈晓琦

19世纪末,开封出现照相馆,这是摄影在河南的最早进入。20世纪上半叶,河南同全国一样在战争和社会剧烈的动荡中度过,除商业人像摄影逐步向县级城市扩展外,其他摄影活动很少。现存资料也是零散的、不完整的,无法形成一个摄影的整体面貌。

进入新中国成立后的20世纪50年代,摄影艺术被纳入了党和政府宣传工作的管理体制,河南摄影出现了一个新的起步,一支以新闻记者为主体的摄影队伍,在特定的历史条件下开创了河南的摄影艺术。20世纪80年代以后,随着新一代摄影家的成长、社会变革中各种文化思潮的影响和摄影在民间的普及,河南摄影进入了一个蓬勃发展的新局面。因此,半个世纪以来的河南摄影呈现出前30年和后20年两个比较明显的历史阶段。本文将把这两个阶段分为上篇和下篇分别加以回顾,对进入21世纪以来的河南摄影也作为附记简要记述。

上篇(1949—1979)

一、摄影队伍的形成

这一时期河南摄影队伍形成的大致情况是:50年代摄影队伍集中在报社、新华社的摄影部门以及少数政府部门;60年代政府文化部门形成一支新的摄影队伍;70年代一批青年作者步入摄影。

1949年6月1日,《河南日报》创刊成立美术组,摄影工作隶属美术组,至1956年成立美术图片组,逐步产生了一支河南最早的摄影队伍。至60年代这支队伍的主要人员是:曹扬辉、谢延华、张祝泉、魏德忠、赵生合、李永潭、周淑丽、沈祖芬、宋海燕、杨永明等。

1956年1月,新华社河南分社成立摄影组,仅有3人:唐茂林、孙敬、徐振炎。1958年摄影组扩大到15人。至70年代末,在摄影组的主要记者还有:杨震河、张青云、樊鸣涛、杨丙文、严世昌、陆轲、朱广智、王刚法等。

50年代中期以后,全省大部分市县办有报纸,不少配有专职摄影记者,他们成为地方摄影的重要力量。主要人员有:王世龙(新乡日报)、牛子祥(新乡《支部生活》)、张世勋、赵金城、李中信(开封日报)、沙莎(郑州日报)、刘文选(濮阳日报)、张谦美(确山日报)、张新政、蔡玉琦(新许昌报)、裴喜元(洛阳日报)等。

50年代,省政府一些部门出于宣传工作需要,配有摄影人员,主要有:李德武、胡绍曾、詹慈祥、路培德(省水利厅);齐保元、秦寒光(省林业厅);唐一、冯玉石、姜光岭、宋光华、宋景春、崔绍武(省农业厅电影教育社);牛佩岳、王金升(省卫生厅);张洪杰、李英儒、王大秋、刘毅然(中苏友协);甘白平(省文化局)等。

60年代中期以后,地方文化部门逐步形成一支专职摄影队伍,至70年代末规模约为百人。

就是这支以新闻摄影记者和宣传干部组成的屈指可数的摄影队伍,开始了河南摄影的新的起步。70年代以后,这支队伍有了较快的发展,不仅在新闻、宣传、文化部门出现了吴明耀、孟振基、王明喜、杨如鑫、孙沛然、王刚法、孙耀和、耿则先、王根乾、贺海龙等一批重要作者,并且摄影创作活动开始在地市兴起,100多名青年摄影作者走上了业余创作的道路,成为一支活跃的力量,这为河南摄影后来的发展和整个面貌的改变奠定了基础。据统计,至1979年底,全省摄影作者350多人。

二、摄影创作的起步

1949年10月1日,创刊4个月的《河南日报》首次刊登照片,是由中央新闻摄影局发来的毛泽东主席和朱德

总司令的照片。1950年6月25日,《河南日报》的“河南画刊”摄影专页创刊,发表中央新闻局发来的全国政协会议的照片。8月8日,“河南画刊”刊登由省水利部门提供的治理河道的照片,这是河南内容的照片第一次见报。

“河南画刊”每月3—4期,是50年代河南摄影的主要阵地,许多摄影报道给人们留下了深刻的印象,如张祝泉的“黄河水为开封人民服务”、“平顶山地下宝藏”、谢延华的“建设中的郑州”、“发展中的河南纺织工业”、曹阳辉、张祝泉对朝鲜人民访华团到河南的报道等等都在当时引起了较大的反响。“河南画刊”于1955年底停刊,共出210期。此后,《河南日报》仍有摄影专页,其他版面刊登照片有增无减。《河南日报》发表的大量照片,是新中国的河南摄影迈开的第一步。

1956年底中国摄影学会成立,为全国文联团体会员,其中心任务是:繁荣我国摄影艺术创作和提高摄影艺术的创作水平。1957年中国摄影学会开始举办每年一届的全国摄影艺术展览,并创办《中国摄影》杂志,1958年《大众摄影》创刊。这给中国摄影和河南摄影带来了重大的历史性影响,它对中国的新闻、宣传摄影提出了艺术性要求,将其纳入了艺术的范畴,在高度意识形态化的、以政治为主导的、履行宣传工具功能的新闻、宣传摄影的基础上,形成了摄影艺术的概念。从此以后,中国摄影学会主办的“一展两刊”成为全国摄影家的专业阵地和衡量艺术水平、创作成就的主要尺度。

在特定历史时期给定的摄影艺术的框架中,河南摄影家倾注了自己全部的真诚和满腔的热情。从1957年至1965年底,中国摄影学会共举办9届全国摄影艺术展览,河南唐茂林、杨震河、魏德忠、张青云、杨丙文、王世龙、苒喜元、周淑丽8位作者入选作品47幅,其中唐茂林的《铁牛出栏》获第七届全国摄影艺术展览“最佳奖”。《中国摄影》从1957年创刊至1966年停刊(后于1974年复刊),共出版52期,刊登河南唐茂林、杨震河、魏德忠、张青云、杨丙文、王世龙6位作者37幅作品。《大众摄影》1958年创刊至1961年停刊(后于1979年复刊),共出版30余期,刊登河南20多位作者近40幅作品。这一时期《大众摄影》共举办4次摄影比赛,河南作者在其中三次获奖。在这一时期其他全国性的摄影展览和评选中,周淑丽的《在物理实验室里》、《有反应》入选1963年中国摄影学会举办的全国女摄影工作者作品展览;张新政的《课余田径比赛》被评为1964—1965年优秀体育摄影作品;李德武的《小水库的早晨》1957年被人民日报评为优秀作品。在中国摄影学会组织的国际交流活动中,唐茂林的《农民的喜悦》入选1959年第七届世界青年联欢节摄影艺术展览,他的《引水抗旱》、《耙田》分别入选1961年荷兰国际摄影艺术展览和匈牙利国际摄影艺术展览;魏德忠的《移山造海》入选1962年德意志联邦共和国国际摄影艺术展览,《小水库显神威》入选1963年荷兰世界新闻摄影大赛并获荣誉奖。

1966年文革开始,中国摄影学会停止工作,《中国摄影》停刊。1972年5月,为了恢复举办全国影展,正式成立全国摄影展览办公室。河南相应成立了美术摄影展览办公室,配合文革举办了不少摄影展览。这一时期的摄影活动也有另一方面积极意义,就是吸引了不少非新闻部门的作者参与,尤其是地方文化部门的作者,在一定程度上改变了摄影队伍的构成,扩大了摄影队伍的规模。至1979年底共举办了两次全国摄影艺术展览,河南张大纯、张新政、詹耀福等一批作者的作品入选。在1979年《大众摄影》杂志复刊后首次举办的“我们伟大的时代精神”摄影比赛中,贺海龙的《老保管》获二等奖。

经过了这样的30年,摄影这种现代性的文化形式,终于在行政体制的操控下,在给定的艺术框架中,通过以政府工作人员身份的摄影家的实践,以权力话语的方式,作为国家意识形态的体现,在具有深厚传统文化积淀的中原大地扎下根来,融入了社会生活。

三、摄影艺术的形态

二、三十年代,我国曾有过摄影艺术的一度繁荣。当时出现了北京光社、上海华社、南京黑白社、广州景社、红窗社、白绿社等众多摄影艺术团体和《天鹏》、《中华摄影杂志》、《晨风》、《飞鹰》、《摄影画报》、《华昌摄影月刊》、《摄影界》等不少摄影刊物,摄影展览、摄影活动连绵不断,与国外的交流日益扩大,中国摄影家在国际摄影展览、摄影沙龙入选作品的数量超过了日本。虽然早期的摄影艺术还是幼稚的、粗糙的,这是任何艺术的幼年都会经历的过程,但十数年间已经初步建立起我国摄影艺术的生态环境和摄影艺术的基本形态,并且呈现出快速的、多样化的发展趋势。后来随着民族危亡的加剧和抗日战争的全面爆发,摄影团体解散、摄影刊物停办、摄影活动骤减,摄影艺术陷入低潮。

50年代国家对摄影艺术的行政化管理体制,则完全打破了摄影艺术自然生态环境和社会化秩序,垄断了摄影艺术的人的资源、媒体资源、信息资源。摄影作者由政府按岗位指派,器材设备公家供给,历经30年全省摄影作者仅有

300多人,正是摄影工作所需要的岗位规模,摄影作品只有通过中国摄影家协会和有关政府部门主办的刊物和举办的展览发表,二、三十年代摄影艺术一度繁荣的历史被尘封,国外的摄影信息被封锁,在一体化的行政管理、一元化的价值判断、一整套的认识规范、一致性的操作模式中,彻底阻断了摄影艺术任何个性诉求和多样化发展的可能性,必然地形成了整体上的单一性、模式化的艺术形态和创作上的图解性、概念化倾向。

在日益完备的认识规范中包含着一系列不言自明的概念和不容置疑的逻辑,典型性和本质论是其重要的基础。只有光明的、正面的、对应政策的才是典型的、符合本质的,所以典型即本质就是光明即本质。这成为一种必须遵守创作公式,不能越雷池一步。于是歌颂成就、图解政策、塑造英雄成为摄影家的价值取向和题材选择。人人脸上挂着笑容,人民群众安居乐业,社会发展一帆风顺,中原大地处处莺歌燕舞,摄影艺术呈现出昂扬向上的基调和乐观主义、英雄主义的色彩。但是,中国人民在建设一种新的社会制度的探索中所经历的曲折、艰辛、失误、牺牲不见了,在社会生产力和抵御自然灾害能力低下的条件下饱受困苦、磨难、无奈、悲惨不见了,从60年代因极左、浮夸数十万人饥饿惨死的“信阳事件”到70年代水库垮坝数万人葬身洪流的“7·58”水灾,这些震惊中外的重大事件,都被这种认识规范和创作公式过滤了、掩盖了。摄影艺术的这种“故意遗忘”,会导致整个民族“记忆失真”,因为人们从以社会生活为唯一表现对象的摄影艺术中,无法看到历史的真实面貌。

从理论上讲,新中国成立以后,我国摄影艺术的建设道路可以有多种选择,有多种可以利用的资源。如二、三十年的摄影艺术,这需要恢复相应的艺术生态环境;国外已经非常发达的摄影艺术,这需要建立畅通的信息渠道;我国已成规模的新闻摄影,这只能作为构建独立艺术形态的借鉴。而社会现实却没有为任何一种选择提供条件,最终的结果是直接新闻摄影直接纳入艺术领域。1955年由全国美术家协会、人民日报社、新华通讯社、人民画报社、解放军画报社五单位联合举办的建国后首次全国规模的摄影艺术展览,即以战争年代与建设时期的新闻照片为主体,以少量肖像、风光照片为点缀,勾画出摄影艺术形态的雏形。1956年12月中国摄影学会的成立标志着新中国摄影艺术全面建设的开始,上溯到世纪初,可以看作是中国摄影艺术的一次整体转型。1957年12月第一届全国摄影艺术展览,展出作品321幅,其中港澳地区和国外华侨摄影家作品51幅,在内地摄影家的作品中80%以上为新闻性照片,尚有少量风光、静物、小品。到了1965年12月文革前最后一次全国影展第九届全国摄影艺术展览,展出内地摄影家作品370多幅,已成为清一色的新闻性照片和当时上演的革命戏剧剧照。

把新闻摄影直接纳入艺术范畴,赋予了这一摄影形态既是新闻照片又是艺术作品的双重属性,也就必然要求摄影创作必须同时兼顾新闻和艺术两个方面的规定性,即达到新闻价值与艺术价值的统一,新闻真实与艺术真实的统一,新闻拍摄方法与艺术创作方法的统一,新闻标准与艺术标准的统一等等,从而混淆了两套完全不同的游戏规则。新闻要求客观性陈述,个人的认识、情感从来不能作为新闻摄影的出发点;而艺术注重个性表达,客观性也不能作为艺术的本质要求。将两套不同的游戏规则混在一起,是在通过强化新闻图像的艺术性,把新闻摄影包装为摄影艺术,而理论上的自相矛盾和实践中的强行混合,则使这种摄影艺术形态弊端丛生。一方面来自艺术性的要求导致了新闻摄影的“唯美”倾向,由于摄影艺术作品是从大量新闻照片中“选拔”出来的,越是艺术性强的照片,既是好新闻又是好艺术,这就更使“唯美”倾向日益加剧。为了追求艺术的形式美,“摆拍”成为新闻摄影和摄影艺术的基本的创作方法,在任意的摆布中,不论是作为新闻摄影还是作为反映社会生活的摄影艺术,其真实性已无从谈起。另一方面,来自新闻方面的要求极大地钳制了艺术性的发挥,它按照新闻工作的规定,牢牢地把摄影艺术定位在政治宣传工具的地位上。

当摄影艺术被定性为政治宣传工具时,也就只有“政治规则”,没有“学术规则”了,在摄影话语里,从文学艺术借来的一些“经典概念”都成为政治意识形态概念,如“本质”就是社会主义的本质;“典型”就是对应政策的典型;“真实”就是反映本质、对应政策的真实;“现实主义”就是革命现实主义。由此发挥形成的一整套话语体系摄影家们都在认真学习,努力实践。30年来,河南摄影家共有3人在《中国摄影》、《大众摄影》发表6篇文章:魏德忠《人民公社具有回天力——拍摄抗旱保丰收小记》、《降龙伏虎、力大无边——采访人民公社的一些感受》、《厚积薄发》、《鹏程万里——拍摄农村人民公社随想》;杨丙文《林县——我的生活基地》、张谦美《简评摄影习作》。除了用既定的话语体系复述“政治规则”,摄影家们无话可说、无话能说。

“双重属性”的摄影艺术形态经过30年的不断加固,形成了一个高度封闭的体系和严重僵化的模式,不允许任何松动,不能有任何新质因素的进入。事物的发展正在于新质因素的积累,世界摄影一百多年的历史,也就是新质因素产生、积累的历史。从19世纪中期以英国为中心的绘画主义摄影到19世纪末埃默森倡导的自然主义摄影,从20世纪卡蒂·布列松创立的“决定性瞬间”摄影美学到以爱德华·韦斯顿和安塞尔·亚当斯为代表的纯粹主义摄影,从名目

繁多的现代主义摄影到五花八门的后现代主义摄影，树立起摄影艺术发展史上一个又一个里程碑。我们在每一种具有“发展”意义的摄影中，总能看到对摄影艺术的独到理解、对摄影表现潜能的新的开发、对摄影语言的个性创新。所以，发展是创新的结果，没有创新就没有发展，就没有艺术史。30年封闭僵化的摄影艺术，呈现的只有重复性的量的扩张而没有发展的迹象，因此不可能给摄影艺术的历史提供多少有价值的积累，倒是为后来对它的匡正带来了极大的困难，以至于“新闻摄影是不是艺术”、“抓拍摆拍”等等本来不是问题或不是重要问题的问题，成为八、九十年代整个中国摄坛必须面对的激烈争论了数十年的理论课题。

每个摄影家都不能超越他所处的时代，都以与其生活年代相适应的、也是特定的方式记录社会影像，并且这一时期摄影艺术的问题本来就不是艺术领域的问题，直到今天摄影艺术的问题仍然不是一个纯艺术问题。我们不苛求一个时代的摄影家，只是在回望那个时代的时候，不能失去自己的社会良知和直面历史的勇气。

30年来，河南摄影家恪守摄影规范拍摄的大量作品，仍然是十分珍贵的史料，90年代王世龙整理旧作出版的《历史脚印》、《中原父老》两部作品集在全国产生了很大的影响，21世纪初魏德忠汇集当年作品出版的《红旗渠》摄影作品集也得到高度评价。摄影家的艺术观念和创作方式也作为现实生活的一部分在他们的作品中一起保留下来，对我们认识那一时期的摄影艺术和那个时代极有价值。

下篇（1980—2000）

一、组织起来的河南摄影

1979年中国摄影家协会（即中国摄影学会，是年更名）恢复工作。1980年5月中国摄影家协会河南分会成立（1989年更名为河南省摄影家协会），王世龙任主席，魏德忠、陆轲、张世勋任副主席，吴明耀任秘书长，第一批会员51人。1992年吴明耀任主席。1996年魏德忠任主席。至2000年会员发展到1280人。

中国摄协河南分会根据河南具体情况，提出了繁荣和发展摄影艺术的指导思想，即：抓创作，重点抓农村题材的创作；抓队伍，重点抓青年摄影队伍；抓理论，重点抓尖子人才的培养。按照这一指导思想，在分会的组织下，各种摄影活动迅速开展起来。

为了培养青年摄影队伍，1981年1月，分会在郑州人民公园举办了《第一届河南青年摄影艺术展览》，展出作品227幅。这个展览在全省产生了很大的反响，尤其对刚刚形成的青年摄影队伍，是一个极大的鼓舞。4月，分会选出参展作品的15位作者，由王世龙主席带队，赴大别山区举办青年摄影创作学习班，《大众摄影》杂志1981年第9期，以“乡村剪影”为题，刊登了学习班12位作者的20幅作品，同时刊登了王世龙的文章《别开生面的摄影学习班》。1982年10月举办了《第二届河南青年摄影作品展览》，展出作品146幅。1983年5月，组织19名青年作者分成两个创作组，分赴伏牛山区和太行山区创作20天。1984年以后，凡是省内重要展览，都吸收青年作者担任评委。1986年在分会的支持下，成立了河南省青年摄影学会。1987年青年摄影学会举办《时代·生活》摄影艺术展览，这是分会成立以后河南青年摄影的一次整体亮相，作品题材广泛，风格多样，显示出河南摄影的新趋势。

以农村题材为重点的创作活动也同时大规模展开。1981年在分会组织摄影作者深入农村举办创作学习班的带动下，开封、洛阳、平顶山、焦作、鹤壁、周口等地市都举办了同类型的创作活动，全省作者纷纷奔赴农村，形成了一次全省性的农村创作高潮。1981年4月，分会在郑州举行“河南农村创作研讨会”，分会理事和部分重点作者40多人参加会议，对农村摄影进行了专题研讨。年底，全省各地向分会选送1350多幅作品，分会中选出143幅，于1982年1月举办了《河南农村摄影艺术展览》，并于3月在北京展出。分会重点抓农村题材创作的战略思想及这次创作高潮影响深远，农村题材一直在河南的摄影创作中占据突出地位。

为了尽快提高创作水平，分会连续举办各种大型摄影讲习培训班。1981年10月，邀请全国著名摄影家黄翔来郑州讲授风光摄影，全省各地137位作者参加听课。1982年2月，在安阳举办摄影理论讲习班，培训创作骨干，270多位作者参加，我国著名摄影家、摄影理论家袁毅平、朱羽君、孙忠靖、杨富涛、张保安、孙美兰、获源仓、李基禄等应邀授课，讲授内容有工业摄影、农业摄影、新闻摄影、摄影构图、国外摄影流派等。1983年7月1日至31日，分会协助中国摄影家协会在辉县举办全国摄影创作读书班，学员来自各省、市、自治区共56人，其中河南作者28人，学习内容主要是《艺术概论》、《美学十讲》两本文艺理论专著。1983年7月，在郑州举办摄影艺术讲座，中国摄影家协

会理论部主任盛继润、黑龙江摄影家徐鹏讲授摄影艺术特性和国外摄影流派。1985年1月,在林县举办高级摄影艺术讲习班,为期24天,邀请《中国摄影》主编袁毅平、中国新闻社高级记者吕湘友、中国摄影家协会展览部主任尚进、中国摄影家协会理论研究室主任盛继润、著名摄影理论家龙熹祖、中国摄影家协会常务理事蒋齐生、《新闻摄影》副主编胡颖、《中国摄影》编辑朱宪民、著名青年摄影家王志平、罗小韵、王苗、美国柯达公司营业经理李家康等授课。讲授内容有:新闻摄影、摄影造型、美术与摄影、摄影创作、摄影美学、国外摄影、摄影技术等。全省各地347名摄影作者参加了学习。连续性大规模的学习培训班,使大批全国名家云集河南,对摄影创作起到极大的推动作用。

为了促进创作,分会每年都要组织展览、创作、评奖活动。1980年分别举办的《魏德忠、张世勋、陆轲、王世龙摄影艺术展览》和《杨如鑫摄影艺术展览》是全国摄影活动恢复以后,较早举办的摄影家个展,在摄影界得到广泛好评。1981年共举办五次大型摄影展览:《第一届河南青年摄影艺术展览》、《河南林业摄影艺术展览》、《黄山、桂林摄影艺术展览》、《中州历史文化摄影艺术展览》和在北京举办的《河南省摄影艺术展览》。1982年举办三次大型摄影展览:《河南农村摄影艺术展览》、《河南省体育摄影展览》、《第二届河南青年摄影艺术展览》。1983年举办的展览主要有:《黄泛区风情摄影艺术展览》、《河南省首届新闻摄影展览》、《第四届河南省摄影艺术展览》(这是承“第一届河南青年摄影艺术展览”、“河南农村摄影艺术展览”、“第二届河南青年摄影艺术展览”之后举办的全省摄影展览,确定为“第四届河南省摄影艺术展览”,此后每两年举办一届)。1985年至1987年连续举办三届《黄河杯全国摄影比赛》,1988年举办了《河南农村摄影大奖赛》和《郑铝杯全国摄影比赛》。为加强中南地区摄影工作者的互相学习和交流,1981年4月,河南、湖北、湖南、广东、广西五省摄影分会在郑州召开联席会议,决定1982年举办中南五省区“大江南北摄影艺术展览”,首届展览由河南分会主办,以后共举办四届。1990年以后举办的摄影展览主要有:两年一届的《河南省摄影艺术展览》、《豫青摄影艺术展览》、《93郑州国际少林武术节摄影沙龙艺术展》、《河南卫士之光摄影展》、《人体摄影大展》、《'95摄影中原》、《“河南一日”摄影作品展览》、《'99柏林亚太文化周河南摄影展》和为一些摄影家举办的个展,如《牛子祥摄影艺术展》、《老三届黄克勤摄影展》、《马宽摄影艺术展》、《于德水感受西部摄影展》、《姜健场景系列摄影作品展》,以及在诸多摄影活动中举办的专题展览。

分会成立以后,每年都要组织摄影家开展创作活动。1987年首次组织“祖国万里行摄影采风”创作活动,以后每年一至两次。规模最大的是1994年8月进行的第十次万里行采风活动,40位作者参加,途经河南、陕西、宁夏、甘肃、青海、西藏六省区,行程万余公里,历时35天。至2000年这项活动已组织16次。1996年举办的“河南一日”大型摄影活动,堪称我国摄影史上规模最大的一次活动,全省1000多名摄影家和摄影爱好者于10月1日这一天的零时至二十四时,在所有地市同时拍摄,两次动用飞机航拍,组委会收到作品一万余幅,隆重举办了《“河南一日”摄影作品展览》并在河南电视台举行了现场直播的颁奖晚会。

中国摄影家协会河南分会成立以后开展的各项活动,极大地推动了地方摄影的兴起和发展。仅分会成立的前两年,各地市就举办摄影培训班61期,培训人数达2300多人,此后基层的摄影培训规模更大。在这个基础上,至1985年前后,全省各地市均成立了摄影工作者协会(后改称摄影家协会),并在分会的组织和帮助下成立了河南青年摄影学会、河南妇女摄影学会,一些行业摄影学会也相继成立,如河南电业摄影学会、郑州铁路局的“火车头”摄影学会等。青年摄影学会成立后不仅多次举办摄影展览,同时先后到平顶山、许昌、开封、新乡等市,举行创作研讨会,大力向全国摄影报刊推介河南作品和理论文章,活动开展得很有生气,妇女摄影学会积极组织女摄影作者深入农村进行创作,先后举办了五次全省妇女摄影艺术展览,推动了妇女摄影的发展,各行业摄影学会也开展了大量的摄影培训、创作、展览活动,1989年中国艺术摄影学会河南分会成立,杨雨南任秘书长。艺术摄影学会成立后,大力组织摄影创作和理论研讨活动,并积极开展与外省市交流,河南摄影呈现出空前活跃的局面,众多作者在全国各类影展、影赛中得金获银,不少摄影家在全国摄影界展露头角,有的成为全国著名的摄影家。

从1982年至2000年中国摄影家协会共举办了10届全国摄影艺术展览,我省获奖的作品有汪昌和的《逆风行》获金牌奖;詹耀福的《晓风残月》、汪昌和的《丰收的喜悦》获银牌奖;赵卫民的《绿色屏障》、冯卫光的《乡村小学》、李勇的《柿编》、刘宏的《牧歌》、高均海的《汉语热》、孙国钧的《高原牧歌》、高鸿勋的《冬日里》、王雪峰的《怀抱》获铜牌奖;武强的《掘进班》获工业题材奖。在中国摄影家协会举办的国际摄影艺术展览上,我省的获奖作品有:郭影的《神兵天降》、高陆甲的《火红的十月》、方健的《期待》获铜牌奖;赵耀东的《无情的车祸》获优秀奖。在其它重大摄影展览与比赛中的获奖作品主要有:于海波的《远古的梦》获国际和平年全国青年摄影大奖赛金杯奖,胡建国的《协力》获最佳瞬间奖;武强的《采煤大卫》获尼康摄影大奖赛黑白组冠军奖;汪昌和的《乐在其中》获第二届全

国黑白摄影艺术展览一等奖；丁爱民的《喜迎门》获中国农村摄影大奖赛二等奖；程远东的《伟伟》获第三届全国人像摄影展览二等奖；刘宏的《牧歌》获“可爱的中华”全国摄影比赛二等奖；刘鲁豫的《饭馆》获上海第二届国际摄影艺术展览铜牌奖；樊鸣涛的《万米赛前》获第四届全国优秀体育作品评选三等奖；张道远的《高原之子》获“家乡美”全国摄影大奖赛三等奖；延百亮的《有福同享》获亚太地区摄影比赛文化中心奖；于德水的《民工潮》、《当年知青回乡来》摄影专题分别在1994、1995年中国新闻摄影大奖赛中获金牌奖；姜健的《沉默的眼睛》获美能达创意奖、全国摄影年赛总冠军；张国通的组照《光明的使者》在文化部与中国摄影家协会联合举办的全国摄影大赛中获金牌奖；高均海的《时代潮》、《黄河恋》分别在文化部举办的全国摄影艺术展览中获金牌奖和银牌奖；朱清河的《在城市边缘》获全国“丽奥杯”摄影大赛金牌奖；高均海的《启动》获全国第三届摄影艺术节摄影展览三等奖；钟卫用的《和平的生活》获尼康杯全国摄影大赛黑白组三等奖；赵劲峰的《中华儿女》在第三届全国人像摄影艺术展览中获金牌奖；赵劲峰、刘凤英的《欣喜》、赵爱魁的《盼》在首届全国婚纱摄影艺术大赛中获银牌奖；张惠宾的《乡土中原》获全国佳能杯摄影大赛金牌奖；孙国钧的《耕耘》获文化部举办的第八届全国摄影艺术展览群星奖；武强的《中原饭场》获世界华人摄影大赛二等奖、中国国际民俗摄影单项奖亚军；在2000年第二届中国国际民俗摄影艺术展“人类贡献奖”的评选中，高鸿勋的《祝寿》获一等奖，冯立军的《农家饭场》获二等奖，王彤的《露宿》获三等奖；在联合国教科文组织举办的“人与自然”摄影大赛中，王振松的《乐在其中》获特别奖；在全国“世纪之光”摄影大赛中，王继江的《果实》、《桃花开了》、《渴望》分别获得二等奖、三等奖和优秀奖；李磊的《新生》获第十届尼康杯摄影大赛三等奖；马宏杰的《社戏》获香港“世纪之交”摄影比赛金牌奖；陈更生连续三届获得“人民摄影报杯”全国新闻评奖突发新闻类金牌奖；涂侃的《东都大火》获中国新闻奖铜牌奖和全国晚报新闻摄影银牌奖；胡进京的《快乐的校园》获教育部举办的全国摄影展览二等奖；陈杰的《乡村庭审》获1999年中国新闻奖银牌奖和全国地州市盟摄影比赛金牌奖，《壮心不已修筑脱贫路》获1998年中国新闻奖铜牌奖和全国地州市盟摄影比赛金牌奖。这是一个可以继续开列很长的名单，除获奖作品外，在摄影展览、比赛和报刊上入选或发表的作品更是不计其数。

中国摄影家协会河南分会成立以后，把全省摄影队伍组织在上下贯通的各级摄影团体的准行政化管理之中。这种管理是有效的也是排他的，摄影家只有通过在全国到地州市各级摄影组织主办的刊物和举办的展览、比赛、评奖活动中发表作品和获奖，才能获得知名度和社会的认可。也正是在这种管理模式中，摄影队伍必然的形成了不是以艺术观念、艺术风格、艺术理想为标志而是以行政区划为标志的摄影群体。河南先后出现了周口、安阳、新乡、平顶山、洛阳、焦作等有影响的摄影群体。这种群体的称谓和影响，实际上是一种对区域性作者群的规模、实力和成绩的评价，而群体的活动方式也是一种行政化的操作。安阳市在1985年《第五届中国河南省摄影艺术展览》中入选、获奖总分第一，新乡未进入前三名，于是，新乡提出学习、赶超安阳的口号，组织各种培训、创作活动，结果在以后两届的全省摄影展览中蝉联冠军。直到20世纪90年代中期，河南摄影家在轰轰烈烈的整体氛围中，大体走着在组织内有规则的进入，然后参展、发表、获奖、成名走向成功的路子。

二、唯美之风的兴起

20世纪80年代，中国社会进入了一个改革开放的新的历史发展时期。社会的变革为摄影艺术摆脱旧的形态，进行新的探索创造了历史契机和新的空间，由社会变革引发的汹涌而来的各种文艺思潮又为摄影艺术的探索提供着源源不断的参照体系和思想资源，与此同时，既定的摄影模式仍被强力维护，中国摄影艺术的新的探索在复杂的条件下艰难起步，首先扑面而来的是一股唯美热潮。

早在1976年的“四五”运动中，中国新一代摄影家就有了一次出色的表现，记录这一运动的作品在两年后问世，震动了摄坛。对于中国摄影的转型应该是一个很好的启示，“四五”摄影至今仍然是很好的纪实摄影文本。但是后来的事实证明，“四五”摄影只是一个特殊情况下的偶然，包括“四五”运动中那些勇敢的摄影家们也没有从中获得新的觉醒。1978年以“四五”运动中北京摄影家为骨干的“四月影会”成立，后来被称为“中国现代摄影之路的里程碑”，他们连续举办了三回“自然、社会、人”展览，再次引起轰动，形成了对30年来的观念体系和创作规范的第一次强烈的冲击和直接的挑战。但是，四月影会的批判锋芒不断减弱，从三回影展即可看出一次比一次更加向沙龙靠拢的趋向。对于中国摄影来说，变革转型从唯美主义开始，有着历史与现实赋予的必然性。

改革开放之初，旧的观念体系依然根深蒂固，留给摄影家的话语空间还是很小的，唯美主义以不太激烈的方式，小风险地强化摄影的艺术性，摆脱新闻性的钳制，突破“双重属性”的框架，从而使摄影艺术获得独立品格，是一种

可行的政治选择。同时,摄影的唯美之风也是当时席卷整个中国艺术领域的唯美思潮的组成部分。这一时期引起较大的艺术作品有:电影《庐山恋》、《小花》;小说《蒲柳人家》(刘绍棠)、《山地笔记》(贾平凹)、《受戒》(汪曾祺);音乐《月光下的凤尾竹》、《浪花里飞出欢乐的歌》、《太阳岛上》,还有星星画展、朦胧诗等等,都鲜明的带着唯美色彩。经历了十年动乱的人们需要这种精神的抚慰,对剑拔弩张的说教艺术的逆反心理更成为唯美主义的温床。

但是,更为深层的原因还不在于这种政治选择和市场选择,而是文化选择。当摄影艺术要摆脱“双重属性”的混合,创造独立的艺术形态的时候,必然会使用一个纯粹的艺术概念,一套完整的艺术标准。在中国传统哲学和美学中,把人与自然的和谐、统一作为最高的自由境界,而这种境界又是通过内省、直觉和体悟来达到的,由之形成了我国传统艺术情与景、意与象、形与神、有限与无限相统一的美学特征。“外师造化”、“中得心源”、“超于象外”、“形神兼备”、“似与不似之间”,成为艺术家的美学追求和鉴赏标准,摄影获得的“自然映象”很难与我国传统美学对“艺术形象”的要求和标准相吻合,这反映出摄影这门新兴的艺术与我国传统美学的深刻矛盾。当时的摄影家们不可能摆脱传统文化铸造的价值取向和心理诉求,只能在形式美上狠下工夫,以画意摄影开始摄影艺术的建设,以唯美主义获取艺术的身份,二、三十年代的美术摄影是这样,改革开放后的摄影转型也是这样。这种文化的选择也决定了“引进”的顺序与效果,首先被引进和接受的是香港摄影家的画意摄影。1979年陈复礼摄影作品展览在北京美术馆展出,“观众踊跃,同声赞叹”,1981年简庆福作品展览在同场地展出,“引起了摄影界的热烈反响”,这两位画意派的展览对于摄影界产生了巨大而深远的影响。而后是安塞尔·亚当斯,这位纯粹派大师的精美作品和技术理论,因吻合了中国摄影界的心理诉求而红极一时。接下来是卡蒂尔·布列松,人们从他的作品中看到了世界各地的生活,但更关注的是他的影像和“决定性瞬间”美学。尤金·史密斯、艾伦·马克·威廉·克莱因等一批纪实摄影大师则在更晚的时候才姗姗来迟。1988年浙江摄影出版社《摄影》编辑部举办的一次视觉艺术研讨会上曾论及这一现象,有人指出:即使陈复礼和卡蒂尔·布列松同时被介绍进来,我们还是会选择陈复礼。其实海因与陈复礼、简庆福就是同时进来的,1980年中国展览公司和中国摄影家协会在北京举办了222幅作品规模的海因作品展,而海因真正产生影响却是在近十年之后纪实摄影渐成气候之时。选择本身就包含着排他性。四月影会的展览中曾展出了李江树的《画家石鲁》、李晓斌的无标题“街头人物”等纪实作品,特别是李晓斌,他在作品上写下的艺术宣言中坦陈,力求以摄影独有的特点,去表现真实自然的生活,他的无“美”可言,平视生活的作品和他的摄影观念以及对纪实语言的探索都具有可贵的建设性意义,但是包括四月影会在内的摄影界却不能接受。《画家石鲁》获得好评,是因为表现了“对‘四人帮’的控诉”,李京红摆拍的《救救孩子》引发了一场关于抓拍摆拍的论战,而李晓斌则被唾弃了。一位四月影会的成员在6年后写道:“李晓斌推出了一组纯客观的作品,这是一组高度现实主义的没有任何雕琢的街头影像,为人们习惯接受的典型、崇高、优美、和谐的艺术法则,李晓斌一古脑儿地抛弃了。这与整个第三回影展弥漫的那种崇尚形式感和技巧化的气氛形成了截然分明的黑白反差。李晓斌的宣言和作品,在当时都是令观众以及他的伙伴们讨厌的。他们无法认同这样的摄影,甚至认为这是褻渎和荒谬。这组不受欢迎的作品在这届展览中成为最受白眼的,显得可怜巴巴。它的出现使作者本人也一时成为人们愤怒和讥讽的话题。”李晓斌是最早具有纪实摄影自觉的少数摄影家之一,他的悲剧是我国纪实摄影在80年代初政治背景和文化背景中境遇的写照。四月影会标志着唯美主义创作的兴起与现实主义摄影的萌发,前者迅速蔚为大观,后者尤其步履维艰。

正是在全国摄坛唯美之风的挟裹中,河南摄影开始了转型中的创作繁荣,越来越多走上摄影之路的青年作者成为创作的主力。由于70年代摄影队伍的发展主要在地市文化部门,这批青年作者的骨干很多具有从事绘画和其他艺术的经历,或者受到不同艺术的熏陶,因此,他们一开始就呈现出脱离新闻摄影模式,追求纯艺术的创作倾向,这恰好契合了摄影的唯美之风,使得他们很快脱颖而出。于德水以黄泛区农村为题材的《泛区人》、《春韵》、《六月》等一批作品获得摄坛好评,杨峰的《征服黑暗》、《好婆媳》等反映不同人生的作品产生了很大的影响。1983年《大众摄影》编辑部在北京举办全国优秀青年作者九人黑白摄影作品联展,其中就有于德水、杨峰、白学义、武强、汪昌合、余海波、丁爱民、冯卫光、王京生、张国通、郭平、赵丹波、朱清河、陈秉华、王树洲、孙国均等一批中青年摄影家表现出较强的实力,通过在全国重大影展、影赛中屡获大奖,奠定了自己在河南乃至全国摄坛的地位。

河南摄影在唯美之风中的转型,基本遵循了一种“主题先行+形式主义”的创作模式,由于作品的出路在于展出和发表,影展、影赛和摄影刊物的选择标准也直接渗透在创作之中,在这种情况下,摆拍仍然是常用的方法。在余海波的《远古的梦》中,峭立绝壁衬托出开山人的身姿,如木刻画一般,峭壁、人物和工具所指鲜明地阐释着一个清晰的主题,这幅作品获得国际和平年全国青年摄影大奖赛金杯奖,使作者一举成名。杨峰的《征服黑暗》通过突出触摸

盲文的双手，塑造了一个与命运顽强抗争的形象，作品产生了很大的影响，武强的《采煤大卫》是一幅雕塑似的人物作品，表现出矿工的坚毅与刚强，夺得尼康杯全国摄影大奖赛黑白组冠军奖，冯卫光的乡村系列作品处处透出生活的温馨与甜美，白学义在农村风情之作在优美的景色中充盈着舒朗的情调。这一时期的作品构图严谨，用光讲究，工于技巧，短短数年就使河南摄影呈现出焕然一新的面貌。

但是，80年代唯美主义摄影作为摄影家的集体选择，在没有多少历史积累、世界摄影资讯匮乏的情况下，只能基于一种由他种艺术（主要是绘画）、已有的摄影范式（主要是“双重属性”摄影）和当时的政治意识形态等等所构成的混杂的生活经验和集体记忆，因此，满腔的热情和大规模的实践并没有构成真正摄影意义上的建树和突破。在对绘画的模仿中抹杀了摄影的品格，在对生活的粉饰中失去了直面现实的力量，在对功利的追求中丧失了摄影家的主体性，“花拳绣腿，弊端尤存”的批评，虽然尖刻仍不失一语中的。

三、纪实中的突破

80年代中期，随着社会“拨乱反正”的深入和一批中青年摄影家的崛起，中国摄影出现了一个在现实主义旗帜下的新的转折。这批摄影家以探讨现实主义摄影的理论攻势，矛头直指旧的观念体系和创作模式，对于被歪曲的“真实性”、“本质论”、“主流说”、“时代精神”等核心概念有力地进行澄清，同时对唯美之风展开尖锐的批判。这场持续数年的理论攻势对于冲破禁锢，解放思想，起到了很大的推动作用，为纪实摄影创作开辟了道路。从此，纪实摄影不断“升温”，进入90年代达到了可称之为“热浪”的地步。1992年中国摄影编辑部召开“纪实热浪剖析研讨会”，1993年《中国摄影》等报刊开始以空前规模系统化地介绍世界纪实摄影，1994年中国摄影家协会召开以纪实摄影为中心议题的全国摄影理论年会，这些重要的会议和举措既反映了纪实摄影的蓬勃发展，又对纪实热浪起到了推波助澜的作用。90年代中期以后，纪实摄影达到了一个前所未有的高潮，纪实作品给人铺天盖地、目不暇接之感，堪称摄影奇观。这绝不是一个正常的现象，但在中国摄影又是一个常有的现象，一股“风”来，一阵“热”起，总是势不可挡。持续到整个90年代的纪实热潮不仅是个巨大的量的扩张过程，也把纪实摄影实质性地推向了一个新的高度。

河南摄影界积极参与呼应了这场论战，不少摄影家艰难地完成着从“唯美”到纪实的转变，推动了80年代后期河南纪实摄影的兴起和发展。到90年代，纪实摄影成为河南摄影的主潮，并逐渐发生了一些具有实质性的变化。在题材的选择上更加关注社会生活中的热点、焦点、特殊群体以及人文事象，专题形式不断增多，社会参与意识明显增强，艺术的营造让位于客观的展示，这些转变具有重大的意义，反映出纪实摄影的深化和自觉程度的提高。

乡土纪实，是河南纪实摄影中最厚重的一块。于德水是最早跳出唯美之风专注于纪实的摄影家，十几年来他把自己的生命和全部情感赋予了脚下的中原厚土，他对农村有着深深的认同，对农民有着对父亲般的尊重，农民艰难的生存状态和坚韧的生命力曾给他无数次的心灵震撼。他始终以平行的视点和平和的心态潜心体验着黄土地上的生活，用最平常的瞬间作出最生动的描述，没有刻意的凝重，没有悲苦的制造，“画面充满着丰赡的人性，真正撼动人心的是生活本身”（李江树语）。他的作品集《中原土》和《西部麦客》、《王家锣鼓》、《民工潮》、《当年知青回乡来》、《黄河断流》等系列专题和组照成为我国纪实摄影的力作，也奠定了他在中国摄影界的地位。姜健1984年从事专业摄影，很快就表现出坚定而清晰的文化立场，他用数年时间拍摄了100多座明、清时期的古戏台遗存，他的《河南古戏台》至今仍是研究河南戏剧历史最完整的视觉文本，90年代他以《场景》、《主人》两部作品蜚声摄影坛。姜健的作品以格式化的静态的语言，在具有象征意义和符号化的细节再现中，叙述着一个民族深处的文化记忆。闫新法认为，中国历史文化就是农民文化，农民是历史文化的创造者、承载者、体现者，而中原是中国历史文化的发祥地和集中代表。在他眼里，中原农村正是一个理想的“文化标本”，所以他拍遍了河南每一个县市，他的精神世界始终处在或者说他实际生活在一种“历史情境”之中，他的数量巨大的作品和《生活留言》、《红流100》作品集构成了一部丰满的中原农村的画卷。赵震海的《中原最后一代传统农民》，以环境肖像的形式，完成了他对社会进程中即将消失的传统农民形象的传神留影。

河南历史文化悠久，民俗资源丰富，因此乡村民俗自然成为摄影家非常热心的题材。十多年来，武强一直在潜心地记录具有特色的农村生活形态，他的《中原饭场》、《中原会场》、《中原乡村》、《乡村交通》等系列作品，对河南农民的各种生活现象进行了全景观的展示，在平朴真切中，端出了原汁原味的中原寻常百姓的衣食住行、人情世态。还有秦军校的作品集《婚俗与丧俗》、冯卫光的《太昊陵庙会》专题作品等等，都是民俗摄影的力作。在历史与文化的视角中，民俗纪实越来越具有图像规模、表述深度和社会学意义，因此使图像具有恒久的价值并在岁月的流逝中变得

愈加珍贵。

对于弱势群体的关注是河南纪实摄影的一个突出的特征，题材向农村的集中既有河南作为农业大省的因素，也是关注弱势群体的体现。于德水的《西部麦客》和《民工潮》分别对一个特殊的劳动群体和一种普遍的社会现象给予了真情的关注。闫新法长期关注豫南山区当年红军流散人员的生活，历经10年拍摄的《红流100》作品集引起各级媒体的热情回应、社会的普遍关注和当地政府的高度重视，中央电视台作了专访节目，《大河报》组织“红流”人员到郑州观光，当地政府采取了改善“红流”人员生活的措施，成为纪实摄影参与、影响社会的范例。赵震海、牛国政、王庆祥多年深入生活分别拍摄的“矸石山上捡煤人”专集或组照，记录了附近村民和来自全国各地的农民住在煤矿矸石山上以从矸石堆中捡煤为生的艰辛，使人们看到了一种劳作方式，一种生存状态，感受到生活的重量。朱清河的《城市边缘》拍摄的是这样的一群，他们曾经是农民现在还是农民却已经打入了城市，他们向往城市来到城市却不能融入城市，他们干最重的活拿最少的报酬，他们历尽艰辛、流动漂泊，在城市与乡村的夹缝中承受着精神和肉体巨大重负又不知何处是自己的归宿，作品倾注了作者深切的同情与关注。摄影家们从人本主义立场出发，以自己的社会良知和改变弱势群体社会境遇的强烈愿望，维护弱势群体的权力和尊严，是纪实摄影人文精神增长的体现。

在农村题材占压倒优势的纪实摄影中，杨峰是少数长期拍摄城市的摄影家之一，他以记者的敏感和不远不近的距離描绘着城市表情，在鲜活的情节和细节发现生活的意味，捕捉人们生活、观念、心态的变化，他的《都市风情》里还有一种想“都市”却“都市”不起来的感觉，高楼增多人口膨胀但欠缺现代城市文明的内涵和神韵，可以说也正是今天中原都市的基调。就在杨峰专注于今天都市的时候，张国通却把目光投向了现代中国历史上最为惨痛的一页。从1995年开始，张国通多次赴日全力投入对1945年日本侵华战争时期发生在日本秋田县造成418名中国劳工惨死的“花冈事件”的追踪，搜集和拍摄了大量的图片资料，1999年出版大型摄影画册《花冈事件》，在中日两国产生强烈反响。回族摄影家白学义的《麦加纪行》第一次揭开了伊斯兰教的圣典“麦加朝觐”的神秘面纱，完整地再现了朝觐的盛况和鲜为人知的宗教仪式，是一部重要的宗教文献。

纪实摄影是半个世纪以来河南摄影的重要实绩，远不是上面的叙述所能概括的，并且也经历了一个发展的过程。在80年代，纪实摄影面对的问题集中在对旧的观念体系和创作模式的反思与突破，现实主义旗帜下的纪实摄影的理论与实践具有明显的思想启蒙的意义，为摄影艺术的变革和纪实摄影的起步与发展提供了极大的解放与推动力量，成为支配纪实摄影的主要思想倾向，但是，这一时期思想状态的明朗化来自问题的明确化，进入90年代以后的一个时期里，很多摄影家共同感到了一种新的困惑，因为纪实摄影面对的问题已经大大复杂化了。首先，制约、束缚纪实摄影发展的因素已经不能简单地归结为旧观念的影响，许多问题恰恰发生在纪实摄影发展的过程之中；其次，当纪实摄影已经开始具备世界眼光的时候，有必要把中国的纪实摄影纳入世界范围内进行考察，纪实摄影的问题已经不能在单一的中国语境中进行分析；还有“现实主义”这一特定的艺术范畴能否涵盖纪实摄影等等问题。在思考这些问题时，过去作为批判对象的方面已经难以解释纪实摄影的困惑，以旧的观念体系为批判目标的现实主义理论已经不能满足纪实摄影发展的需要，渐渐丧失了诊断能力。当然这并不意味着现实主义旗帜下提出的纪实摄影的命题已经完全没有了意义。现实主义启蒙的衰落恰恰成为纪实摄影一个新阶段开始的标志。也可以说这正是现实主义思想启蒙和探索实践的历史性胜利，它为纪实摄影提供了合理性和合法化证明，为中国纪实摄影走向面向世界的新发展开辟了道路。

90年代以后，改变了80年代思想启蒙和观念论争的重心，把科学的、分析的思维方式和操作方式引入摄影研究，使理论领域转向专业化的知识运作，对纪实摄影的探索实践发生了重大的影响，也使80年代摄影家呈现的同一性不复存在，促进纪实摄影日益走向注重个性多元并存的发展局面。经过了十年的探索，河南的纪实摄影终于艰难地迈过了旧的观念体系与唯美主义的艺术情结这两道门槛和对80年代的超越，摄影家们在历史的深度上把握现实，在人本精神的烛照下关怀生命，在文明的进程中思考社会，在平等与尊重中面对对象，在纪实功能和叙述方式的观念的转变中建构语言，创造出一个纪实摄影新的形态和氛围。

在前面的回顾中，我们是在也只能在宽泛的意义上来谈论纪实摄影，虽然在整个90年代“纪实摄影”是出现频率最高的词汇之一，但是在众多的摄影家心中各有各的“纪实”，纪实摄影直到目前还是一个众说纷纭、相当模糊、仍在变化中的概念。我们对于艺术化的浪漫影像已经有所警惕，但还没有厘清比如纪实摄影与报道摄影的关系，还不能确认比如具有心理表现意味的都市摄影是否在纪实摄影的外延之中。概念的边缘总是模糊的，但应该有一个清晰的核心部位，纪实摄影的概念还有待于进一步廓清。

走出“艺术创作”，走向“客观记录”，是90年代纪实摄影发生的重大转折，但“客观记录”就是“纪实”吗？

大量的就事论事的故事，就问题说问题的报道，那些浮光掠影的民俗，在故事、问题、民俗的背后还有什么吗？不应该有什么吗？纪实摄影在对虚假的概念化的创作模式和主观性的艺术表现的匡正中，常常把摄影家的“个人的精神世界”和“主体意识”作为有损“客观”、妨碍“记录”的因素一同否定了，而又自相矛盾地呼唤摄影家的人文精神，这会使人文精神的深度和质量都大打折扣的。纪实摄影其实需要进入形而上的层面，需要超越日常景象去发现蕴含其中的普遍意义。我们在寇德卡那里感受到现代社会对人的“流放”，在桑德那里看到一个“时代的面孔”，在维希尼克那里思考“人性”的课题，在阿勃丝那里找到“人类心灵最脆弱的部位”，在北井一夫那里读到“价值平等”，这些都是具有形而上意义的人性关怀或终极追问，它超越了一时一地、一人一事甚至国家、民族，超越了当前的、具体的事件或问题，从特殊走向普遍。正因为如此，世界经典纪实作品才能够成为人类的财富，尽管风物早已改变，当时的问题已经解决，但作品仍被后人珍爱，读来如新。这并不妨碍“客观真实”，也并非“实证概念”。我们许多纪实作品总在形而下的层面流连忘返，好像越形而下就越真实、越客观，缺乏在形而上的精神驱动下的目光和态度对日常情景的洞察，真实的记录反而对纪实摄影精神本质的疏离。

虽然过去那种“夸张的着眼于长城、长江、黄河、天安门广场等等地域性历史符号”的所谓“宏大叙事，作为”中国摄影家一贯奉行的摄影模式”受到批评，但是我们也不应该因此讳言“宏大叙事”。在很多的情况下，宏大叙事并不仅仅在于题材的大小，而在于展开的广度和深度。比如“劳动”，是很多摄影家拍过的题材，未见其“大”，而萨尔加多的《劳动—工业时代的考古学》当属震撼人心的宏大叙事。20年中我们从来没有认真讨论过纪实摄影的宏大叙事问题，并且在潜意识中宏大叙事似乎与扎着架势吓人唬人有着某种联系，这对纪实摄影带来了心理限制，摄影家很难形成宏大的眼光，制定宏大的计划，许多可以“宏大”起来的题材被“小”处理了，可以深入开掘的问题浅尝辄止了，如旷日持久、席卷全国的“民工潮”，事关国计民生的“黄河断流”等等。马克·里布的《中国所见》或许不能称为成功的宏大叙事，但他对一个国家的长期关注和建立“一条视觉线索”的意识应该给我们很好的启示。尤金·史密斯的《水俣村》反映的仅是一个水银中毒事件，但他对受害者的状况、村民们的斗争、社会反应以及案件审理过程等等全方位的展开，把这一灾难性的事件完整充分地展示出来而震惊世界。《水俣村》并非宏大叙事，但尤金·史密斯的手笔确实是宏大的。或许可以说，真正的宏大叙事可能更能代表纪实摄影达到的高度。

尽管纪实摄影还存在着评论家们所指出的忽视文字、传播不力以及摄影家的自恋等等问题，但艰难曲折的追求终于开创了自觉的纪实摄影之路。

四、多向的探索

唯美之风与纪实热潮构成了20年河南摄影的主线，在这条主线之外，还有一些有意义的探索。1987年青年摄影学会举办的《时代·生活》影展就出现了一批具有现代艺术风格的作品，郭平的《为和平祈祷》通过维纳斯雕像、儿童与和平鸽的组合，以意象化、象征性的语言进行观念的表达，给观众留下了深刻的印象。余海波的《幻想锁链的彼岸》等作品以超现实主义的手法，制造出梦幻般的世界，在不同物象交互式阐释中表现对生命与死亡的内在体验。这些作品呼应了80年代后期张扬一时的“摄影新潮”。

马宽的引人注目在于他最早并且坚定地向唯美之风和普遍的摄影艺术观念的挑战。80年代中期他的《洗澡》组照等作品以毫无章法的构图和粗劣的冲放令人难以接受，似乎有意以“坏照片”和洗放后立即将底片销毁行动对抗流行，表现出反艺术、反传统乃至反技术的另类姿态。王凡推出的却是一组精致的抽象作品《管道》，曲曲折折的管道常常给人某个身体部位的联想，抽象之中隐含象征意味。高均海的作品集《光影意念》在现代工业与现代建筑中，专注于混杂中的秩序，致力于造型元素的提炼，时间被凝固，纵横交错的线条、形体、光影、色彩成为空间的主宰，既是现代工业与建筑的摄影方式的述说，也是对现代文明的激情表达。王树洲一直坚守太行山进行风光摄影创作，他的《太行神韵》是这一时期风光摄影的代表作。徐伟则以具有极强视觉冲击力的影像在人像摄影中独树一帜。

20年来，河南摄影整体上处于一种持续繁荣发展的局面，但在1995年前后出现了一段明显的沉寂，这一方面是由于在社会“下海”经商的热潮中不少摄影家离开了摄坛，一些离开了河南，更主要的是一批有思想的中坚摄影家进入了深刻的反思。他们厌倦了大规模的群体化、组织性活动，不再热衷于参展、获奖，他们在对“规则”的质疑中否定着自己，在对个性的追求中进行着转向的探索。因此，沉寂又成为一种新的转折的开始。1995年底，14位中青年摄影家的《95'摄影中原》展览是这种沉寂的结果，也是新的转折的酝酿。这批作者是河南最有实力的一群，他们自选作品，按个人专辑形式展出。他们明确表示，这是最后一次采用群体活动的方式来向这种形式告别，展览的主办者