

孙京涛 著

纪实摄影

风格与探索

JISHI SUEYING

山东画报出版社

纪实摄影

—— 风格与探索

孙京涛（著）

JI SHI SHE YING

FENG GE YU TAN SUO

山东画报出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

纪实摄影/孙京涛著. —济南: 山东画报出版社,
2004.6

ISBN 7 - 80603 - 958 - 9

I. 纪... II. 孙... III. 摄影集—中国—现代
IV. J421

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 040822 号

责任编辑 苏海坡

特邀编辑 王怀林 陈海东

装帧设计 苏海坡 王 红 张秀芝

出版发行 **山东画报出版社**

社 址 济南市经九路胜利大街 39 号 邮编 250001

电 话 总编室 (0531) 2060055—5420

市场部 (0531) 2053182 (传真) 2906847

网 址 <http://www.sdpress.com.cn>

电子信箱 hbcbs@sdpress.com.cn

印 刷 山东人民印刷厂

规 格 170 × 228 毫米

24.25 印张 294 幅图 312 千字

版 次 2004 年 6 月第 1 版

印 次 2004 年 6 月第 1 次印刷

印 数 1—7000

定 价 30.00 元

如有印装质量问题, 请与出版社资料室联系调换。

序言一

十年磨一剑

袁冬平

孙京涛在电脑前趴了一年多，终于写完了他的《纪实摄影》。

其实，大约半年前全书就基本完稿了，之后的这一段时间，孙京涛一直在征求意见，反反复复地修改他的新书。在他把定稿重新传到我的电脑中之后，我用了两个晚上的时间又仔细地读了一遍，心里说：这家伙，做成了一件大事！

很长一段时间以来，国内的摄影界在对纪实摄影的认识上一直存在着误区，包括在一些全国性的纪实摄影理论研讨会上，总有人要将所有“纪实性”的摄影都理解为纪实摄影，不然就是将纪实摄影拼命地往艺术上靠，好像不为纪实摄影披上一件艺术的外衣，就不足以提升纪实摄影的地位。记得那时候有人搞了一个关于纪实摄影的问卷调查，可那些被调查的摄影家除解海龙外，全都不是搞纪实摄影的，闹了一个大笑话。

这也难怪，这些年，中国这么多人在搞纪实摄影，却始终没有一本像样的关于纪实摄影的专著问世，实在是有点儿说不过去。虽然早在十几年前，人民大学新闻系的黄少华在他的硕士论文《纪实摄影》中，已经对纪实摄影作了比较清楚的定义，可惜他的论文没有公开发表，读到的人不多，影响有限。面对这一园地至今犹然的大块荒芜，这次孙京涛在自己这本关于纪实摄影的书中，从理论概念、源流发展到纪实摄影与其它摄影艺术的关系，都作了详实透彻的阐述，对中国摄影界来说，无疑是一大功德。

孙京涛在国内摄影家中，是一位才子型的人物，读书广博，在摄影理论上颇有造诣，对纪实摄影的历史与现状也有相当深的了解，谈起百余年来的国外纪实摄影大师如数家珍。这些年，除了从事自己的摄影本行之外，他一直关注着有关纪实摄影理论与实践方面的许多问题，日积月累，手上的资料颇为丰富。

孙京涛这本书所探讨的是狭义纪实摄影的内容范畴，凭着多年深厚的专业积累，孙京涛在书中，由名到实，对纪实摄影的定义全面简洁而清晰：

“纪实摄影的题材涉及到人类社会及其环境的各个方面，它可以以某个族群或者某些特定的人为研究对象（人物纪实）；也可以意在服务于目前，揭示那些错误的或正在造成损害的行为和事件（问题纪实）；或者是记录那些一去不返而又有价值的东西（文献纪实）。摄影师对题材的挖掘本着一个由个体到公众、由特殊到一般意义的原则，其主旨是通过深入研究人与人、人与自然之间各个层面的关系，探讨人的终极命运问题；纪实摄影的操作者可以是专业的，也可以是业余的，但他们对题材的反映都是全面而充分的、真实而朴实的；摄影师的第一任务是记录，第二任务是评价——这种基于事实之上的评价可以体现在摄影师对题材的选择中，也可以蕴藏在对摄影技术手段的选择以及文字的叙述中。纪实摄影是一组照片，并配有相应的文字解说；纪实摄影呈现给读者的方式主要是展览和图书；纪实摄影客观上要在社会优化发展上起积极作用。”

与之相应，孙京涛以饱含内在激情的语言，从纪实摄影的源头说起，透过中外摄影史中一个个鲜活的人物，一点一点地勾勒出纪实摄影最本质的东西，那就是对人、对社会的一种终极价值关怀。正是由于这种深刻的关怀，使纪实摄影从它诞生之日，就将目光始终聚焦在人性本质和社会普通人群的基本生存状况上，对文明进程的种种弊病极其敏感，对人类的痛苦不幸充满同情。在隐隐不灭的理想光芒之下，纪实摄影运用它特有的朴实单纯的视觉语言，在不同的历史时期见证历史，揭示真相，或温和或冷峻地担当社会文化批判的责任。这种关怀与批判精神的存在，使得纪实摄影的意义所指，远远超出了一般艺术的层面而径直通向哲学、宗教的境界。必须承认，孙京涛在此方面的出色表述，使我在读这本书时，常常会有一种很深的感动。

在叙述西方纪实摄影发展历程的同时，孙京涛让我们更加深入全面地认识了世界上最优秀的纪实摄影家。书中比较详细介绍的摄影家有五十多位，其中非常详细介绍的摄影家有二十多位。这些摄影家中不仅有我们熟悉的海因·兰格、布拉塞、阿勃丝、寇德卡、萨尔加多……还有很少被国内报刊介绍过的拉里·克拉克、琼·斯彭斯、莉塞特·莫德尔、戈登·帕克斯、吕西安·沃格尔、吉尔·多特等。通过书中的生动描述以及对他们作品的出色解读，这几十位摄影家的生平和生活背景、独特的摄影理念、创作风格，一一在我们心里呈现出异常鲜明的印象。我知道孙京涛一直注意收集资料，但没有想到的是他的工作做得这么扎实，不少介绍摄影家的板块拿出来即可单独成文，让我这个学历史出身，也十分关注

纪实摄影历史的人不由得自叹弗如。

值得一提的是，孙京涛第一次捋清了国内纪实摄影的源流。国内自觉意义上的纪实摄影发端于二十世纪的八十年代末期，大大落后于世界上许多国家。但是至迟在上世纪初，国内就已经有了纪实摄影的萌芽，这在当时，几乎是和世界同步的。然而不幸的是，中国纪实摄影的萌芽很快就被淹没在风花雪月的沙龙摄影中了。即使在战争年代，摄影在中国也仅仅被赋予了宣传的意义，而与纪实无关。孙京涛用了整整两章的篇幅来叙述这段历史，这其中的精髓自然不是我在这里能说明白的。我只想强调的是，孙京涛虽然写的是纪实摄影的历史，但也涉及到中国摄影史上的许多问题，对于不从事纪实摄影的朋友来说，同样会有所启迪。摄影有很多门类，不同的门类之间的差别很大，但是，摄影也有共性，也有一些基本的理念和大致相同的发展脉络，无论西方国家的摄影还是中国的摄影，概莫能外。孙京涛在清理国内纪实摄影基本史实的同时，也透过这一侧面，向人们展示了近百年来中国摄影的整体发展状况。

在此基础上，孙京涛给了中国的纪实摄影家一个比较恰如其分的定位。此前，有很多国内作者写的艺术史类的书籍，都是详远略近，介绍国外艺术家时用墨甚足，而对于国内的艺术家的，不是在结尾时匆匆带过，就是干脆忽略不谈。所以如此的原因，一方面确实是国内的艺术家的目前还难以和世界级艺术大师相媲美；另一方面，也是因为作者在写自己身边熟稔的人物时，总难免有分寸深浅不易把握的顾虑。实事求是地说，国内的纪实摄影在总体上和西方纪实摄影有较大的差距，但这也许只是就西方的判断标准而言，中国的纪实摄影家更注重表现某些内在的东西，这是西方摄影家很难理解的。孙京涛意识到了这一点，因此在评价国内的纪实摄影家时，并不妄自菲薄，而是以独立客观的态度，分析他们在各自创作实践中的成败得失：既考虑到国际上通行的纪实摄影的价值判断标准，也考虑到中国纪实摄影家植根于几千年传统文化的独特审美情趣，而且也不像有些批评家那样，无原则地对圈内哥们儿滥加溢美之词。我不敢说他的评价全部都是正确的，但我以为，起码他的立意是诚实而公正的。

《纪实摄影》完成之时，我们都为京涛高兴，但孙京涛却连连摇头，说以后再也不写书了。我能体会他著书的艰辛，十年磨一剑，谁解其中味，于举世浮嚣之中，殚精竭虑、不辞劳苦地完成这样一本对国内摄影界堪称开创之功的具有很高的学术价值的书，为此而付出的心血煎熬，又岂足为外人道？如今耕耘数载终有

收获，我期待着这本书的出版，相信它一旦问世，一定会成为我和许许多多真正喜欢纪实摄影的人读之不舍的枕边书。

序言二

“纪实摄影” 给我们带来了些什么？

刘树勇

孙京涛造《纪实摄影》一书，缘起有二：一是“纪实摄影”在中国这些年来，说的人多，以此为理由去做的图像也多，所谓铺陈开来渐成气候，值得一说；二是这“纪实摄影”到底指的是什么，范畴有多大，形态怎么着就异于其它，至今也是云里雾里，不着边际，乱。说辞乱，操作乃至判断起来也就乱，所谓名不正，则言不顺。不少人闲来造得图像无数，放在一地也还好看，可拿到人前来时总要说“纪实摄影”，仿佛冠以这种名相就比什么其它摄影高出一大截去。这种意思好比是街上一孩子哭着追前面一走道儿的女人叫娘，追上了，那女人一回身却说我怎么就成了孩子你的娘呢？孩子也就有些愣神儿，犹豫她到底是不是自己的娘。确认工作的重要性于是就显出来了。

京涛就是在做这样一份清理和确认性的工作，意在梳理“纪实摄影”在世界范围内的发展脉络，廓清边界，解说理法，看明白对方的面目。这的确不是个简单的事。京涛积多年研究之心得，挟个人操作之经验，努力靠近，执意要弄个究竟，结果如何，大家看看就自会明白。我要说的是，这样细致而系统性的工作对于中国摄影界的建设性的价值，好像此前还没有什么人做到过。尽管也曾见有人借自家菜园子办事方便，地毯式铺张开来，乱栽一气，结果却是草菜疯长，花也开得有些个乱了，终不见有像样的树长起来。

一、“纪实摄影”之于我们的影响最为要紧

摄影为泊来之物，有关摄影的诸多观念和说辞也多由好事者自海外贩售而来。“纪实摄影”也是如此。这一说辞在中土落地生根，给弄摄影的人在新闻摄影之外一个新鲜的空间和理由。这一行中人口又众多，自然就有头脑活络的早早

看出了苗头，然后起而好之。这好像是20世纪90年代初时的事。此后大家暗自揣摩，照着国内那几份报刊和几种图书介绍的外国纪实摄影家一些零星图像在那里比划，或者按着朋友及消息灵通的人物自国外带回的几种名家摄影画册学样子，自然是一路的窥探尝试各显技巧神通。说话间便到了90年代末尾，这时节，信息渐趋通达，国外弄“纪实摄影”的高手之作被源源不断地贩运过来，相关理法也介绍日多，一时之间，“纪实摄影”就有些备受重视、甚嚣尘上的意思，看上去生机郁勃，果子竟然也落了一地。但明眼人心里清楚，十几年来，中国纪实摄影之发展，更多的是一种心情，或者说是一种姿式，而不是一种可见的图像形态和清晰明确的摄影理法。“纪实摄影”的实践和运作，基本上是靠了个人的直觉体悟，国外名家图像的参照榜样，以及这个概念本身的含混指引和对一个特定摄影人群的凝聚力。“纪实摄影”的基本内涵在国内一直就没有人说得清楚，其基本特性，与其它摄影形态的异同等等，也不见有人说得明白。所以说，“纪实摄影”作为一个单纯的甚至有些空洞的概念之于中国摄影界，远比它实际内涵本身的影响力要大得多。

这会给我们一个特别的启示：说清楚“纪实摄影”本来的样子到底是个什么，可从一个大的轮廓上为“纪实摄影”的发展给出一个理性的基础和出发点，也有将中国的纪实摄影放在一个世界性的公共平台和发展序列当中进行评价的企图。这些都是后话。更重要的是，“纪实摄影”这一概念进入中国摄影界，以它特殊而含混不清的影响力，积十几年的努力，结出的这些本地果子与海外的到底有些不大一样。我们如何看待这个概念给我们带来的影响？或者说，“纪实摄影”这些年来的存在和发展，到底给我们带来了些什么？回头看看这些影响的所在，或许比单纯的讨论这一概念的本义，更会耐人寻味。

二、“纪实摄影”切入中国摄影发展进程的姿式

正如我们所熟知的那样，新中国的摄影，在20世纪70年代末以前，一直是作为一种意识形态化的政治服务性的宣传工具而存在的。其基本功能，主在宣传主流意识形态之声音，间或取得相关之利益。其基本形态，一在新闻摄影。这一端操控者多由战争年代过来的宣传人员及其接续者构成。所涉内容，无非政策贯彻，会议召开，节日庆典，经济繁荣，国家日常事务，等等。所成图像，专在歌功颂德，一片正大光明欣欣向荣的盛世气象。二在所谓艺术摄影。这一端之操控

者，多由经过思想改造和归顺新朝的旧时照相馆及报馆摄影从业人员构成。所涉内容，无非风花雪月人物肖像光影造型。所造图像，意在点缀升平，不关政治利害。文革时期，风花雪月不再提倡，原因是涉嫌资产阶级生活情调，遂有大好山河取而代之。总之也是无限风光意气风发健康向上的意思。此两种形态的图像，构成了中国摄影五十多年以来存在和发展的基本格局。尽管所成的图像不可计数，以今天人们习用的摄影观点看过去，却是既见不到国民生命活动的真实状况，也不见摄影家面对外在世界种种物象之时个人独有的视角和判断。

对此首先提出质疑的，是“四月影会”于70年代末80年代初时进行的别开生面的影像实验及带有强烈政治叛逆色彩的艺术活动。“四月影会”一方面开始关注社会问题，即所谓对社会阴暗一面的图像表达，以此来对抗那种由来已久的歌功颂德式的作为政治宣传工具的新闻摄影理念，并希望藉由此种努力来恢复摄影作为历史证言的功能和独立自在的品格，进而实现民主状态下的新闻自由。另一方面，则开始强调摄影师个人独特的观看视角和表现内容及方式的个性化，寻求个人性情和内在世界的图像表现。有意思的是，这一方面的图像内容，主要还是恢复在文革时期被斥为资产阶级情调的风花雪月。前者具有较强的政治理想主义色彩，后者则富于个人浪漫主义的倾向。两者的图像表现，都具有强烈的反意识形态化的动机和叛逆的姿态。这使得“四月影会”成员的影像，在70年代末80年代初，具有一种独特的形态和魅力。从摄影发展的角度说来，由此开始，便打破了过去那种惟工具论的作为政治宣传机器的一元化的摄影格局，所谓别开生面，使中国摄影呈现出一种新的可能性和广阔的空间。这自是它功不可没的地方。

但“四月影会”所处的影像时代，还是一个草率和笼统的时代，总的说来，是有气象而无章法。所以，它的努力端在破除旧的摄影格局，还只能是笼统地针对摄影在中国发展的整体面貌提出意义含混的质疑和抗拒，却无法给出一个细化的摄影发展的前景。比如，它无法提出一个针对不同摄影形态而采取的发展策略，更没有建立起一种以整个人类摄影发展的历史为依托的学术理论研究体系及批评的秩序。所以它更像是一场以摄影为借口而发起的情绪激昂的反抗艺术意识形态化的政治运动，而不是一种纯粹的有关摄影自身发展的学术思潮或者艺术思潮。

因此，“四月影会”之后直到80年代末，中国摄影的发展，依然没有形成一个脉络清晰的理性化的格局。而且，由“四月影会”所积极倡导的那种切入社会的皮肤之下，关注社会问题，带有强烈社会批判意识和锐利锋芒的摄影观念及实

践很快便销声匿迹了。而带有强烈的个人浪漫主义色彩的个性表现，也迅速地流于一种个人趣味和审美情绪的图像表达，其实也不过是新时期短暂的自由空气之下生出的另一种形态的风花雪月。这种趣味得到80年代初时兴起的那种简单粗浅的庸俗美学观念的理论支持，最后上升到艺术创造的高度被人们普遍认同：即一切艺术创造都是为了表现美的，而所谓美的创造，亦不过是营造一些愉悦人的视觉感受器官的图像。我们在80年代初期看到了大量诗意盎然的风光小品，充满着轻灵曼妙梦境幻觉般氛围的图像。天使般的少女，蓝天中的鸽子，春日里的阳光，充满活力的土地，清澈流泻的小溪，浪涛激荡的大海，青春洋溢的表情，成为这些图像中的主要意象。

更意味的是，这种新时期的个人浪漫主义和政治理想主义情绪，很快便与解放思想，拨乱反正，向科学进军，振兴中华等等国家主义意识形态及发展战略融为一体。所谓国家兴亡，匹夫有责，这种复杂而又激越的时代情绪再经历70年代末80年代初思想自由开化之冲击，吸纳文化寻根反思思潮之精神，又兼之民族主义情绪渐趋高涨，图像制造便自然生出一种宏大叙事的模式。所涉意象，无非万里长城、长江万里、黄河母亲、黄土高原、天安门广场、五星红旗等等历史符号和具有宏大气象的标志性地域符号。这些背负着深重的国家责任和历史内涵的视觉符号在各种图像中被过度使用，创造出一种这个时代所特有的宏大壮阔而又空泛浮躁的气象。历史之反思，寻根之焦虑，民族之苦难，国家之未来，信仰之危机，前途之迷茫，正是80年代初中时期国人执着考虑的事情。个人空泛自大的想象，救世主式的自我实现的要求，强烈却空洞的爱国主义情绪，与国家主义的意识形态策略和道德宣传合为一体，所成就的图像，最后也就成为另一种形式的歌功颂德，成为伟大祖国光辉前景、灿烂未来的强烈图示。当这种振奋的情绪渲泻和宏大的前景展望成为主流覆盖一切时，现实的苦难便被人们有意地回避开来，众多的社会矛盾被谨慎地遮蔽起来。摄影师再次丧失了切入现实的冷峻勇气和独立思想的批判精神。摄影的身份，也就再次沦为一种丧失独立品格的国家主义意识形态化的政治宣传工具。

此时，“纪实摄影”作为一个含义模糊的摄影概念的传入，直接的影响，就在于毅然继起“四月影会”曾经倡导的切入现实生活，关注和揭示社会问题的摄影理念，并接续了“四月影会”所秉持的那种恢复摄影作为一种真实的图像证言的道德立场，将摄影的动机由过去的那种通过营造高、大、全、美的视觉形象来

粉饰现实和宣传一种虚幻的意识形态化的政治理想，全面转向关注小（小人物、小题材）、苦（生活的苦难、痛苦的心理）、旧（贫困与落后的社会现实）的影像表达，并使这种关注和图像表达趋于理性化和目标集中化。理性化的表现，一个方面是，“纪实摄影”寻找到一个具有世界性和国际化幻觉的道德立场，即“人道主义”立场，或说“人文关怀”的立场。这使得“纪实摄影”在中国的实践及发展有了自己的灵魂和道德旗帜，从而使得新起一代摄影家在厌倦和背离摄影过去那种庸俗政治宣传功能和影像模式之后，迅速得一精神依托，并展开广泛的影像实践。另一个方面在于，“纪实摄影”在中国的运作和发展，主要表现为一种关心边缘人群的生命活动和社会问题的姿态，从而将“纪实摄影”的动机明确化和集中化了，其结果就是，“纪实摄影”从“新闻摄影”这个范畴中清晰地分化出来，成为初始动机、运作方式、图像形态、传播通道及市场实现等方面完全不同于新闻摄影的一种摄影形态。图像的政治宣传功能或者说意识形态化的摄影生产并没有因此而削弱，而是完全归结到新闻摄影及由国家主持和操作的公众传播媒体的身上。新闻摄影生产及相关的传播操作系统，承接了中国摄影当初那种意识形态化的表情和姿态继续行施其功能。新闻摄影专在报道和宣传，而“纪实摄影”则专在社会生活的图像记录。于是我们看到，“纪实摄影”不是通过对抗的姿态，而是通过功能分化和利益分化的方式，巧妙地实现了与作为政治宣传机器的新闻摄影生产机制的共存格局。自此始，“纪实摄影”在中国开始进入与居于主流位置的新闻摄影并行发展的进程之中。

三、种种影响

在我看来，“纪实摄影”之倡导，其最大成果，首在使众人关注目光，投向国人世俗生活的各个方面，而一悖过去那种服务于政治宣传和宏大叙事的虚浮骄妄，以及救世主式的自大做作。往大处说的国计民生，说到具体处时，都不过是世俗的琐细生活，几无庄严可说。可几十年下来，国人的世俗生活总为“主义”、“民族”、“国家”、“政治”等等大的说辞所掩，不见了民生的细节，倒仿佛一个国家的人民活着只在呼吸政治的空气，而不是靠着柴米油盐。“纪实摄影”一来，将视线投向世俗，就像是端着架式呆久了的人长出了一口气，心境总算是放平了，重新回到一种平常心 and 务实安静的姿态。与以往的中国摄影相比，“纪实摄影”在此方面很快即显现出强大的渗透力和活力。大批新起的摄影师开始展开对

边缘人群及寻常百姓生活琐碎之物作细致入微的影像捕获,向我们呈现出生活当中那些久已为我们视而不见的丰富细节:行将消亡的手工作坊,四乡游荡的杂耍艺人,逐水草而居的牧民,沿河捕捞为生的渔人,厕身郊野的艺术家群体,在城区改造大潮中快速消逝的老旧社区,一条历史悠久的街道巷弄,信奉天主教的乡民,等等等等。这些在过去的摄影观念中从不进入摄影家视野的人群,这些一直被主流意识形态认作是“毫无意义”的生活部位,成为纪实摄影家们深入关注的对象。所成就的图像,一改旧日摄影那种空洞粉饰之气,内容渐趋细致绵密,显示出寻常人家生活内部的丰富肌理。

这还不算,最易打动人心的,也是“纪实摄影”在中国初起之时最具视觉冲击力量的,还是那些关注边缘人群的影像。精神病患者、无家可归的流浪儿、乞丐和妓女、盲童和弱智者、麻疯病人、进京上访的平头百姓、进城打工的民工,等等等等。他们的生活状态和精神状态,他们居于人群之外的特殊身份,构成了大量震惊人心的图像。这些图像的产生并不像关注平民生活的摄影那样平易,坦白地说,它们不仅仅是对另一类边缘人群及其鲜为人知的生活状况的探究式记录,更是一种对过去一味粉饰现实、歌功颂德式的摄影功能及其奴性身份的执拗抵抗和愤激叛逆,具有明显的反意识形态化的倾向。这使得它们在长期的极左政治禁锢松动之后,受到人们的高度重视和肯定。

“纪实摄影”显现出来的这一摄影姿态的转换,其实也就是一种图像价值判断标准的转移。在许多中国纪实摄影家看来,只有这类关注“边缘人群”或者说是“弱势群体”的图像才是真正具有价值的图像,也只有这些切近国人世俗生活细节的图像,才是具有长久意义的图像。因为此种摄影理念及实践背后,有一个“人文关怀”或者是“人道主义”情怀作为一种道德判断方面的支持力量。尽管这个“人文关怀”和“纪实摄影”的概念一样,在中国摄影界始终也没有人真正的弄清楚它的全部内涵为何物,但仅此概念以及由此概念在摄影师心中建立引发出来的道德想象,已经足以使人们对过去那种用作政治宣传教化的图像不屑一顾,而对这一类的社会纪实图像倾力为之。在这个时期,“人道主义”或者是“人文关怀”被许多人看作是一种超越国家和文化之上的人类共同的情怀和价值判断系统,它和人类的道义、良知、共同的生命价值和道德理想联系在了一起。秉持此种立场,就仿佛当年我们经常说到的那样:只要唱着《国际歌》,你就可以在世界的任何地方找到同志和朋友!因此,“人道主义”或“人文关怀”作为一个

不被深究的概念，成为纪实摄影家们坚持的立场和道德指标，同时也被当作一种新的图像价值标准和理论武器，用于反抗和抑制图像的政治功能化及宣传工具化倾向。此时，一部分中国纪实摄影家所营造的图像，很快在国际性展览和交流出版中得到认同，反过来也强化和巩固了人们的这种认识和判断。它让人们相信，只有“纪实摄影”所采取的这种“人文关怀”式的道德立场，才是国际化和世界性的道德立场。

“纪实摄影”这种价值系统的转移和确立，主要还是在现存政治体制之外来发展和进行的，这使得它本身始终具有一种边缘化的姿态和叛逆的表情。这也成为“纪实摄影”在中国的一种独特表现。这些图片在出现之初时，限于中国可发表此类图像的媒介尚不能达到较为宽容开放的程度，故尔也就像摇滚乐和绘画中的非主流派别一样，较多地是通过国外展示场所和媒体予以展示发表，并和境外驻华使馆有着扯不清的关系。这也就使得这些影像的价值认定和展示、传播在开始阶段带有一定的地下色彩和违规性质。它们是以一种与政府宣传口径相左的或者说的不合作的姿态——有时甚至是故意夸大这种姿态而出现的，目的自然具有吸引国外媒体注意以在名利双方面都得以迅速实现的功利动机。尽管这样说会有损于这些图像的本来价值以及这些摄影师的道德形象，但实际运作的状况就是如此。一个反对的理由是，一些摄影师都坚持认为，这些有关中国社会阴暗面的图像，揭示了中国人生存状态的真相，呈现它并让更多的人知道这一状况，是摄影师的基本良知和责任。这样做的结果会有利于促使政府改变相关的政策导向和消除社会弊端。但这一理由在一个特定的历史时期之内显得相当无力。它的影响主要还是体现在对主流媒体图像形态的质疑和引导方面。

应该说，这类以“人文关怀”为理由，以关注边缘人群和社会问题为主要内容的“纪实摄影”图像的大量出现和公诸于众，对中国新闻摄影行业的图像价值取向产生了新的刺激。尽管我们大家都知道，新闻影像开始触及时弊，主要还是大的社会环境变得越来越宽松的结果，但作为一个邻近的具体的领域，“纪实摄影”成为中国新闻摄影图像转向时期一个实验的先导，特别是在观念方面的先导作用是显而易见的。“纪实摄影”在恢复摄影作为历史证言的功能方面的努力，关于准确呈现人类生活真实的立场，对新闻摄影的意识形态化和宣传工具的身份提出了强烈的质疑和讽刺。同样的先导作用还体现在图像语言的丰富性和可能性的拓展方面。中国新闻摄影的图像方式，囿于其宣传功能，自战争年代以来已然形

成了一种稳定的图像模式，且陈陈相因，流弊良多，殃及后来。“纪实摄影”的实验为图像形态的营造提供了诸多方面的可能性，特别是在题材开掘的广度和深度方面，“纪实摄影”长期关注于一个专题的大规模及系统化的图像采集，平民化的视角、世俗化的图像内容以及逐渐开始的以学术为支持的摄影姿态，不仅使“纪实摄影”本身产生和积累了极为丰富的图像，同时也为新闻摄影的发展提供了一系列全新的图像观念和行之有效的运作方法上的借鉴。

更为重要的是，“纪实摄影”倡导摄影师采取一种个性化的独立的视角，来面对和处理他所关注的对象和题材。作为一种与意识形态化的观看及思考方式迥然相异的摄影姿态，这种个性化的独特视角，为中国摄影发展进程中的图像生产的多元化，提供了一个基本的出发点。尽管在大的格局中，纪实摄影家们秉持“人文关怀”立场也好，“人道主义”情怀也好，这些不同于以往的摄影理念会导致另一种意义上的一统化倾向，但却已经无法达成过去意识形态化和以宣传教化为惟一动机的中国摄影的那种影像上的高度一致性。关注不同的社会问题，面对不同的人群，个人化的切入角度和方式，不同的图像语言运用，开始分化和呈现出带有强烈主观评价色彩和独特视觉风格的图像形态。十几年前，我们将数位摄影家的东西放在一起，较难在图像语言上作出清晰的分别，而在今天，每个人的图像都迥异于他人。“纪实摄影”出现之初时，总还有一种跑马圈地式的题材瓜分占有的策略及嫌疑在其中，而现在，相同的题材在不同摄影师手中的处理，已经呈现出较为明显的个性化差异。摄影师由单纯对题材的占有和关注，转入到对个人观点的关注和图像呈现。侧重于唯物的客观的纪实风格，已经让位于个性化评价介入对象的把握理解及图像营造，从而导致图像诠释的个体差异化，图像的风格化和多样性开始显现出来。这说明中国的“纪实摄影”已经渡过了早期那种盲目性和短期功利的阶段，进入到了一个成熟而平和的运作时期。

与此相关的一个重要的环节是，民间摄影节、画廊、图书出版、乃至摄影类报刊从一个专业表达的角度，开始介入了这一类纪实图像的展示和传播。这从一个策略的角度回避了大众传播媒介对此类题材内容的敏感或者习惯性的意识形态化的抵触。我只在一个所谓的专业领域中展示、观摩、研讨、交流，我不涉及更广大的传播平台和领域。这使得那些所谓触及社会主义阴暗面的图像内容变得相对不那么敏感和值得警惕了。对于这些图像的真正价值的显现，这种状态当然不是什么好事，但对于这一类摄影的早期的存在和发展，却也不失为一种阶段性的

规避策略。其实,从90年代中期开始,专业领域展现和讨论这些图像内容已经没有什么问题,推说这类图像仍然不宜发表和讨论,只是一个荒唐的借口而已。社会开放的程度远远大于那些所谓专业媒体操控人员的估计和说辞。这些媒体在很长一个时期里回避这样的讨论和图像展示,更为直接的原因,只是个人对于这些图像内容的无知和明哲保身、全生避害的处世谨慎。尽管如此,到90年代末时,特别是进入21世纪之初,通过摄影节的操办、学术性的幻灯观摩和研讨、民间展览、图书出版等各种传播途径,我们看到纪实摄影在整个90年代的发展成果纷纷明朗化了。宽松的国内政策环境亦不再让人们面对这些图像时一惊一乍讶异惶恐。作为“纪实摄影”的传播一端和市场一端,这种成熟的展示交流空间和价值实现的途径,为“纪实摄影”的发展提供了一个延续性的可能和信心,这是特别值得我们关注的一个事实。这个市场的成熟,不仅仅是为了实现经济上的回报,纪实摄影在世界范围内的经济回报都不像我们想象的那么好,更重要的是,作为一种新的图像形态,它自身的独特魅力,它之于国人世俗生活和边缘人群关注的锐利目光,和从容不迫系统完整的深度诠释,可以通过更为宽阔的传播途径和运行平台影响及世道人心,构成大众交流的可能和契机。这在过去是不可想象的事情。正是依托这种越来越宽阔的传播可能和通道,我们才可能看到并相信“纪实摄影”在未来中国持续发展的前景。

四、问题也不少

但是,这一切皆是在我们将“纪实摄影”放在一个特定历史时期和中国摄影的动态发展序列里,特别是将它作为一种中国摄影师用来抵制摄影的政治宣传工具化的阶段性策略以及立足点来看待时,所得出的一系列正面的结论。这也就是我们应当特别关注“纪实摄影”给“我们”——在中国摄影的发展进程这一特殊语境中带来了哪些拓展和新的可能性的原因。而从人类摄影自身的发展进程来看,“纪实摄影”作为其中的一种影像形态,它会有如此重要的地位和价值吗?特别是当我们从形而上的角度来看待“纪实摄影”在中国的存在和发展时,我们会得出另外的看法,并且心生另一种警惕。比如,“纪实摄影”的魅力所在和立足点,在于“真实”地显现了事物的本来形态,以向人们提供一种确凿无疑的图像证言。“真实”的观念,对“真实”的期待和依赖,在今天已经成为人们想象生活的意识形态:正是由于人们相信存在着一个真实的世界,正是由于人们相信

那些图像和文字的纪实是有关现实空间世界的一种“真实的”对应式的纪录，人们的心灵才有所依傍。我们所面对的始终是一个真实的世界——无论是在现实当中还是在人类所营造的图像产品当中，这种确信“真实”存在于眼前的感觉会让我们的生命活动体验到一种安全感和实在感。一旦这种有关真实的感觉消失了，人们的生活和心灵会在一夜之间毁于崩溃。

但从更为复杂和宽阔的角度来审视，图像的“真实”其实是一种不可深究的有关现实物象真实地显现为二维平面影像的心理幻觉。在人类摄影整个的发展进程中，有关图像的真实性问题的质疑一直就没有中断过。譬如从现实之物转换为平面图像后，二者在时空形态上的不对应性方面提出的质疑：以时间绵延和空间关系为其存在形式的、且总是处于变动不居状态中的现实之物，在转换为二维形态的感光图像时，仅仅截取了事物存在的一个时间绵延过程中的断面而不是其全部，其空间关系也荡然不存了。我们何以会将异质的缺乏同一性的两者视为一致的事物？后来许多图像研究者和摄影家认为相机的取景器所框取的空间物象，仅仅是切割现实空间的局部结果。图像成就的一瞬间，同样失去了物体的现实空间关系和绵延性，因而图像与现实之物是不对应的。这一理解同样延续了对图像“真实性”的上述质疑。至于图像的营造者——摄影师个体的选择性，他与现实之物构成的特殊的关系，他作为一个个体的特殊存在，他个人的秉赋修养，此时此地他对外部世界的某一事物产生的特别的兴趣，他在一个最具张力的瞬间之中的高峰体验，影像捕捉过程当中图像语言方式的个体倾向性，影像捕捉技艺的娴熟程度，人和机器与外在物象所处时空状态的协调程度，等等，这一系列因素，都会作为一个由客观事物到平面图像的转换过程当中的强有力的介入性力量。这也就是我们经常谈到的摄影家的主观因素对图像的客观真实性产生的影响作用。正是从这个意义上，我们说，一个摄影师只是一个图像的“制造者”，而不是现实之物的二维状态下的“还原者”。图像仅仅是真实世界的一种象征化表达，而不再是一个不容置疑的对应之物。这就意味着这些“纪实摄影”所造图像的“真实”，仅仅在于引发读图者对图像的象征之物的现实化联想，而不是真的“看到”了真实的现实事物本身。这对“纪实摄影”所“纪”之“实”其实就构成了一种怀疑和讽刺。在这种质疑之下，“纪实摄影”所成图像的“真实性”不能再提了。

当然，这种质疑较多地是在形而上的层面当中发生的，很少延及大众对图像的日常感受和判断。尽管关于图像的“真实”的感觉始终是一个幻觉，但大众群