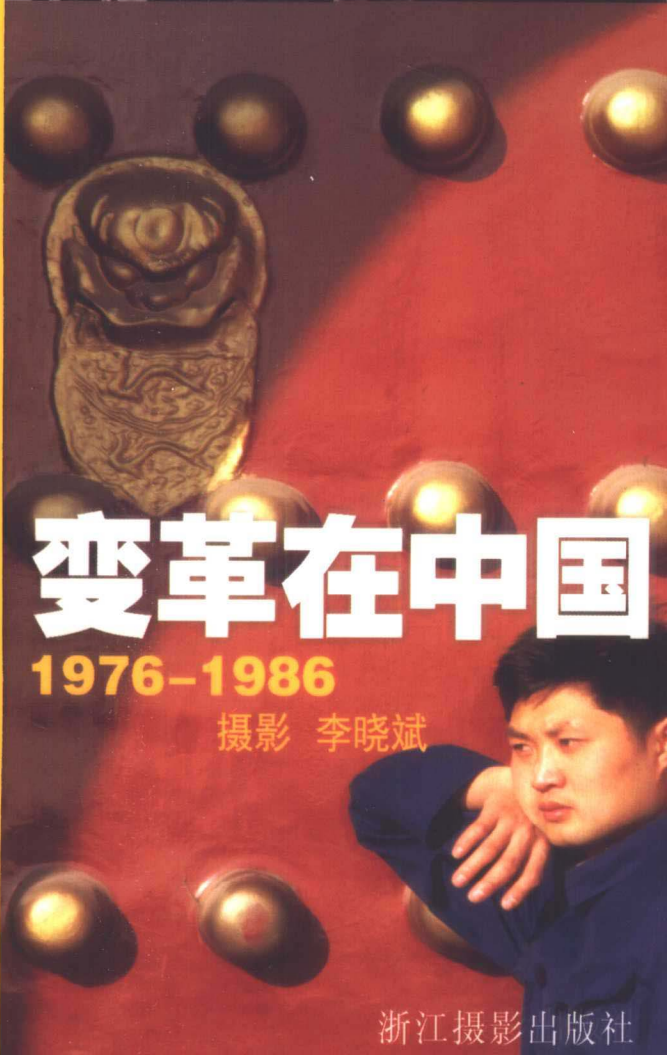




当代生活·瞬间记录

本书主要表现的是1976年到1986年这十年间中国社会变革、发展中的一些痕迹，这些图片都是最珍贵、真实的历史镜头。

没有摄影的历史，将是残缺的历史。



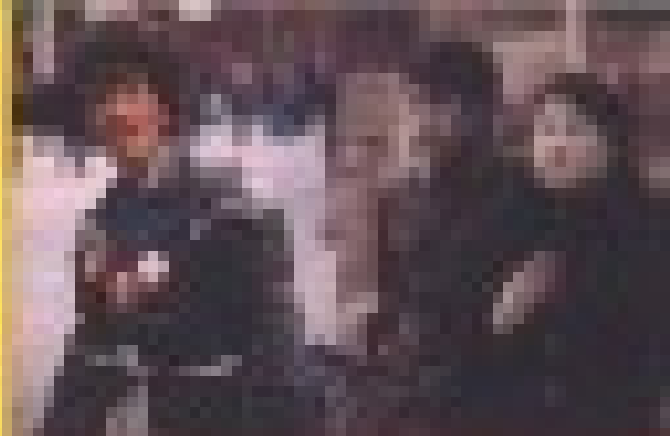
变革在中国

1976-1986

摄影 李晓斌

浙江摄影出版社

BIANGGEZAI
ZHONGGUO



变革在中国

1978-1989

CHINA IN TRANSITION

BRITISH
ACADEMY OF
HUMANITIES
RESEARCH
CENTRE

Edited by
GEOFFREY HODGKINS
& CHRISTOPHER I.
BOWEN
OXFORD
UNIVERSITY PRESS

BRITISH
ACADEMY OF
HUMANITIES
RESEARCH
CENTRE
OXFORD
UNIVERSITY PRESS



OXFORD
UNIVERSITY PRESS



当代生活·瞬间记录

变革在中国

1976-1986

摄影 李晓斌



浙江摄影出版社

序

我们的历史和我们的眼睛 —— 李晓斌和他的摄影

余世存

李晓斌先生终于有机会出版个人的摄影作品集了，他有三十年的事业，有二十万张底片，这只是其中极少的一部分。我借此机会可以一吐早已骨鲠在喉的想法：这与其说是李晓斌个人莫大的荣誉，还不如说是中国当代纪实摄影的一个不小的遗憾。

我曾经有三四年的时间常常在数万张黑白照片里流连，我想当然地以为，我们早就有众多的摄影家用镜头忠实地记录过我们社会的历史了。我想当然地以为，我们每一代人所受的苦难、所经历青春的欢乐、所理解的幸福一定有人看到了，拍下来了，尽管我们为活着所苦，我们易受诱惑，我们犯下罪错，但无论如何，这世上还有人的眼睛，他看到了，他见证了。文艺的其他媒介，如语言、画布、石头等等，都可以因外界的强制扭曲而变形，但“镜头不会撒谎”，只要有心，只要有眼睛，只要诚实，镜头就能够把历史的轨迹变成作品。但是，令人惊讶的是，我们的岁月，我们的日常生活，恰恰少有用眼睛来看，少有用镜头存照。我们无数的瞬间不过是白过了。

这么要求业界是否过于严苛了，对于当今时代的开放社会而言，能完整地拿出过去十年二十年社会变迁的照片当然是不太现实的，但他们中那些有条件的精英却是可以完成这一工作的。问

题在于，这些民族社会的上层精英如何成就自己将整个民族带入现代社会的天命。

日、俄、德等后发国家的模式举世称道，重要的在于其精英具有明确的意识。他们深知自己的民族跟先进国家的差距，因而把缩小差距、增强国力、提高民众的信心、增进国民的福祉当作自己最重要的工作。这些工作是如此充满悲喜剧，几乎是人类现代历史最动人的篇章。

二

李晓斌先生以三十年的时间向我们证明了这样的道理，即在中国这样一个后发的社会里，个人的生活选择跟社会历史进程有着复杂的关系。在选择摄影作为生活和事业时，李晓斌跟同龄人一样怀着平民主义的眼光观察世界，他从体制外努力欲对体制的活力与人性化有所建设。在当时，他们是以反叛、另类的身份和形象冲击着社会体制的。而每一代人的反叛、边缘对中心主流的抗争，多是从政治和艺术的角度开展的。当政治领域里的表达轻易地取得胜利（反抗的对象已成为全民的笑柄，因此只要有所应和，愚昧专制的形象就会轰然倒下），或者极为艰难时，艺术就成为了反抗旧有的精神最重要的形式。李晓斌当年参与并创办“四月影会”，就是从摄影的角度表达或体现了像他那样的一部分人寻找新的精神的努力。

但李晓斌跟大多数人有所不同。当人们因反抗而进入体制或反抗体制的时候，当人们转而寻求艺术的诸种可能时，李晓斌坚持他的平民眼光，并从艺术对象那里发现了现代中国弥足珍贵的平民精神。人们通常认为，在每一个后发国家的现代化史上，最为关键的是上层的主导流变，下层平民的反应多只是跟进服从，平民的感受、平民的喜怒哀乐也总是少有被注意的。李晓斌在当

时所拍摄的众多照片中，那些衣衫褴褛的市民，那些为结婚时能买到一件家具而一脸幸福的青年男女，那些赶时髦烫头的人们，就这样在上层精神的流变里被当做了一个笑话。用他们的话说，“这也叫摄影？这样的照片我随便就能拍一大把”。因此，李晓斌的努力不仅为体制所不容，而且那些跟体制调情的人也跟他渐行渐远——他在那些追求艺术的人们那里也不受欢迎、不受尊重。

检讨中国20世纪80年代的上层精神更替，那些边缘力量反抗中心主流的勇气是值得大书特书的，但新的精神却因为上层边缘精英所主导而缺乏中国人最为宝贵的眼光，这使得当代中国的诸多变革“无根”，无根的历史变迁无助于真正的文明重建。这一特点延续至今。20世纪80年代的文化热、启蒙热、方法热表现在艺术领域乃是以新求变是尚。无限地追求事物的“深刻性”，变本加厉地探求事物的“形式感”。人们的精神思维主要着力于此，而对于李晓斌拍摄的引车卖浆者的生活，或是从引车卖浆者的眼光摄取的生活，就很为高深雅致温敦的人们所不屑一顾了。

李晓斌是寂寞的，这一命运还得继续下去。到20世纪90年代，市场经济登上了中国的舞台。精神的流变至此以商业标准要求自己。艺术开始入俗，或说世俗开始以艺术包装自己，“雅得这样俗”。一切肤浅的、无内容的事物均以艺术的名义买卖。这种精神可以容纳肤浅，可以容纳铜臭，可以容纳世俗，可以容纳下层，但就是不能容纳下层的眼光、平民的精神。正是在市场经济时代，摄影艺术才有了空前的发展；然而即使是在市场经济时代，社会还是容不下李晓斌和李晓斌那样的摄影家。

好在李晓斌耐得住寂寞，他用自己的眼光打量了这时移世变的沧桑。生活的变迁他都看见了，都记录下来了一代人、两代人的命运在他那里有着清晰的表现。重要的是，有着数十年变易的社会开始了积淀、反思。这个怀着现代化情结几欲变种求存的民族开始有了历史感。无论文化认同的反省如何，历史感里最简易的内容乃是民生日用的典型表现。老照片也好，胡同旧村落也好，一经呈现，就在读者那里获得了响应；而希望工程所代表的

现时的苦难更直接冲击了读者的审美视野。这种民间摄影最有代表性的人物之一就是李晓斌，他的《两代人》因此被承认，而他的《上访者》更是被评为当代中国摄影的四幅历史巨作之一。

怀着历史的沧桑回头看，人们惊讶地发现，李晓斌数十年如一日拍摄的作品正是反映了一个民族变迁的无价财富。人们可以就李晓斌的作品分出许多专题来，权力的变迁、时尚的变迁、市场意识的发育、青少年教育问题，等等。所有这些题目，组成了一个变革的中国，同时又是中国仍需要解答的问题。平民眼光和问题意识乃是李晓斌及其作品的特质。

谈论李晓斌和他的摄影作品，最让人感慨的不是他熬过来了，不是他终于得到了承认。在二三流艺术家眼里，生活和历史就是赌博、就是跟风，就是赚多赚少，大赚特赚，李晓斌的成功不过是他赌赢了——仿佛三十年河东三十年河西是我们民族的势利病理，李晓斌的成功不过是侥幸撞了大运。其实，李晓斌的摄影作品远不是撞大运所能说明的，不是今天的中国时尚平民眼光，李晓斌才被接受。因为李晓斌的作品表现的是亘古不易的道理，是作为材料也作为目的的生活本身。时代和社会接受他，也是时代和社会稍具正常健康的心态之后对于他服务于生活和历史本身的承认。

谈论李晓斌和他的摄影作品，最让人感慨的是，他在变迁的时代提供了一种生活的示范，提供了一种精神展开的可能。这不仅是一个后发国家最为难得的个人生活，也是一个人在特殊时代里最为宝贵的个人作为。

三

中国太大，但我们不乏有心人为生活和历史作证。我们从来不乏有心人在观看生活和历史。生活的道理和存在的本质因此在

地上没有灭绝，将来迟早会传到我们心里，像预期的那样在整个大地上获胜。就像李晓斌的经历一样。是的，对于三十年来中国社会的变迁，我们有了李晓斌先生和他的摄影。

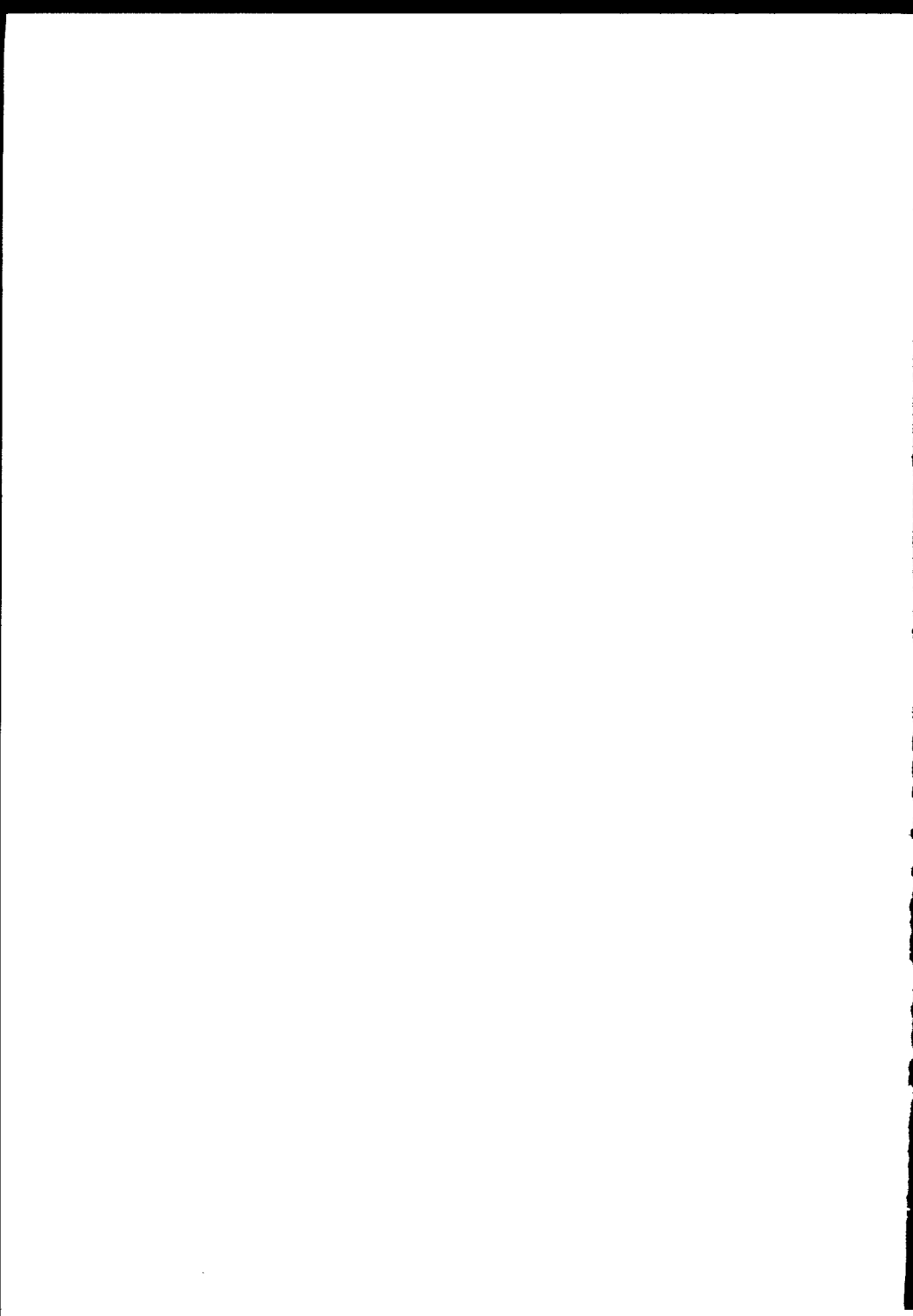
一个人长期默默地看着他的同类，并用照相机将其存照下来；一个人经年累月地看着时代日新月异，看着社会变了，时代变了，意义、价值和生活的标准变了，于是默默地把这一切拍摄下来，尽管不知所用，尽管这种无目的性需要极大的毅力。这在相当大的程度上归功于李晓斌先生的历史感，而他很早就具有历史意识了。正是这种在世变面前焕发的空前的历史责任，使李晓斌先生有着跟他人不一样的眼光，有着跟上层精神流变不同的精神视野。

中国文明早就解答过这种问题，个人如何面对巨变的历史，个人如何面对贫困的时代，个人如何应对“天地闭贤人隐”的社会？那就是“壁立千仞”，那就是“虽千万人吾往矣”，那就是“富贵不能淫，威武不能屈”，那就是“将以有为也”，那就是太史公所说的“以待来者”。只是中国文明近代以来面对强势文明这一数千年未有之变局，以时间经历了无数迁变。旧有的文化中最令人感动的生存大道也如“花果飘零”，失去了一个民族的集体无意识的支撑。在现代性的大旗下，个人的生存确认就只能如康德所说“自我规定”了。只要遵循这种“自我规定”，个人的生活就可免除现代社会的管制和异化宿命，就可以成就自己和历史。

具体到李晓斌先生，他的幸运不仅在于他很早就跟历史相识了，他还是一个极为主观的人。他是一个擅长于过内心生活的人；是王国维所说的“主观之诗人”，是李后主那样的深宫之人。因为仅有历史感还不够，古往今来，有历史感的人不在少数，但真能坚持数十年如一日地生活却寥寥无几；因为生活的压力和诱惑太大，个人很少能不“与时俱进”、与时迁移、随波逐流，而一个主观之诗人却可以免受时间的占有。李晓斌先生正是这样的主观之人，这使他少受流行的引导，少受外界的干扰。时代、社会的各类标准、各种名目施加于他身上都无异于空中楼阁，他连驻足观赏的精神也没有。尽管主观的心灵敏锐，但无奈于生活和历

史的无情，用李晓斌自己的话说，有时候确实让人绝望得欲哭无泪。看着真实的历史、美的生活于人擦肩而过而人们熟视无睹，确实能够让人绝望得疯狂；但李晓斌接受了命运的选择，由他来看，由他来拍摄：“我们讲述我们所确知的、我们见证我们所看见的”。尽管世事纷纭，他有的只是按照自己的兴趣、关注那些有着历史本质和问题意识和人和事，他粗头乱服，却能拍摄国色。

因此，李晓斌给人们提供了一个标本，提供了一个发展中国家的人民自我摸索、自我规定而新生的旅途画廊。正是有这种精神的人的存在，使得在历史主义和在精英眼里不过是毫无顾惜的一段工具性的历史，包括其中的每一个人也因此才有了生存的真正根据和意义。而只有更多的人像李晓斌先生一样为生活和历史作证，一个后发达国家才有可能摆脱无知的屈辱命运，一个有着悠久文化的民族才可能新生。因此，谈论李晓斌先生和他的摄影，最有意义的是他这一生存状态本身。做一件事，需要三十年的时间；认知生活和成就自己需要三十年，这是人生的真谛，也是生命的抵押。这不是我们寻常人所能付出的代价，也不是我们担当得了的使命，我们的大多数人还是得在平实的大地上维持生活的常态并世代延续。归根到底，对大多数人而言，这需要先知般的勇气、仁人志士般的心智；一个共同体里的优秀人物之有使命、有生活典范，也在于此。因此，我们需要明确的是，在生活和民族的历史里，我们不可让浮在表面的戏子般的社会现象和精英人物过于自恋（对于戏子更是如此），因为它们往往不是存在的真实，也无助于我们对生活的认知；而对于那些未知的东西，对于那些在我们身边默默生活而自给自洽的人，我们不可过于冷傲，对于那些热爱生活却也搅动了我们平安秩序的特立独行之士，我们非但不能漠视，反而要充满敬意，并心存感激，因为他们代替了我们去打量生活，去探求真相和人生的诸种可能，并为此付出了“精神健全”的人难以想象的代价。尽管我们并不懂得他们，他们的德行让你难以望其项背，他们的智慧也让你望尘莫及，他们也不是你可以妄自猜度和动辄加以揶揄的。



MULU

目录

- 序 我们的历史和我们的眼睛 2
—— 李晓斌和他的摄影 余世存
- 前言 不得不说的李晓斌 鲍昆 10
- 用镜头记录历史 李晓斌 丁东 22
- 关于《上访者》 42
- 结束语 188
- 阿城谈李晓斌 钟阿城 190
- 后记 李晓斌 192
- 图片索引 194

前言

不得不说的李晓斌 鲍昆

在1979年春寒料峭的四月初，北京中山公园里的玉兰花和桃花绽放得异常艳丽。虽然它们可能年年如此，但这一年的春花，在北京人的眼中却是出奇的惊艳。这可能是“文化大革命”的噩梦刚刚结束，人们把重获自由的美好心情投射到这些花朵之上，反正当时的中山公园内，无处不是春天的喜悦。

也就是在这个时候，由1949年后第一个民间艺术团体“四月影会”组织的摄影展览——“自然·社会·人”，也正在公园内的一个极富文人气名称的殿堂兰室举行。“四月影会”，是由一批参加1976年“四五”在天安门广场悼念已故总理周恩来运动的摄影人，在他们举办过“人民的总理人民爱，人民的总理爱人民——‘四五’摄影展”之后自发结社的民间摄影组织。“自然·社会·人”是一个艺术摄影展览，因为举办它的人觉得，所有的政治语言已经在“人民的总理人民爱，人民的总理爱人民——‘四五’摄影展”中说完了。他们积聚在胸臆中长达十年的、无法宣泄的艺术情感，在十一届三中全会思想解放的春风吹拂下，终于像经过严冬的种子，在冰雪消融后温润的土壤中萌芽破土了。所以，“自然·社会·人”就像它周边的春光下的花朵一样，色彩斑斓，光华璀璨。一下子，它引起了整个社会的强烈关注，人们惊喜地、由衷地欢呼它的诞生，因为，它是生活春天的第一声蛙鸣，是社会变革的响亮号角。

就像工业革命的来临，其前奏缘起于欧洲人文思想解放运动的文艺复兴一样，艺术在中国新时期思想启蒙运动中也担当了排头兵的角色。1979年的中国北京，北岛、顾城们的诗歌，王克平、黄锐、曲磊磊们的“星星美展”和王志平、李晓斌等的“四月影会”，共同组成了中国改革春天的大合唱。这是一场充满激情的合唱，因为激情发自内心，人们再也不必为与自己无关的权力意志歌唱。原本被权力斩断艺术家梦想的众多的青年，突然前程坦阔，呈现一派“万类霜天竞自由”的局面。他们庆幸自己赶上了一个伟大的时代，获得了前辈们想都不敢想的自由空间。普希金、雪莱、莱蒙托夫、巴尔扎克、梵高、莫奈、德拉克罗瓦、列宾，这些人类伟大的艺术大师突然成了可望企及的榜样。于是，艺术成了自由的符号和时尚的标志。

但思想、艺术的资源是匮乏的。几十年的封闭和政治禁锢，造成中国人和世界艺术思想的距离。文艺青年头脑中的大师是近百年前的人物，至于尼采、弗洛伊德、萨特、海德格尔对些许敏感的人来说只是道听途说的肤浅印象，对芸芸众生则是天方夜谭。因为寡闻，也就充满了神秘，于是慢慢地，达利、达达、超现实主义等词汇就成了新艺术家们似懂非懂的、标榜现代性的时髦的片言只语。在世界被中国历史所阻断和翻译介绍工作暂时跟不上的情况下，新艺术家们还是积极地向前挺进了。他们擎起的旗帜就是“形式”。“形式”这一词语在传统哲学中是和“内容”紧密相连的。对内容和形式的关系说，长期是马克思主义哲学体系中重要的理论部分，并被革命文艺理论作为主要的理论支柱。虽然作为马克思主义哲学渊源之一的黑格尔哲学，对内容和形式的关系已经做了辩证的解释，即它们之间存在着相互制约和转化的对立统一关系，但对这种方法相对机械的理解致使在面对复杂的人类审美现象时还是常常会做出简单化的判断。不过，这种简单化恰恰满足了在革命时期把艺术当作是工具和号角的需要。因为，作为工具的革命艺术是必须有革命内容的。这时，内容就成了所

有艺术问题中最最重要的问题。至此，内容和形式的关系就彻底地被割裂和对立了，它们之间的关系变成了客观化的人和衣服的关系。在这种关系中，内容是思想，艺术是形式，主体复杂的创造机能也就被彻底地抹杀了。更为糟糕的是，几十年的革命文艺意识，使艺术家已经习惯于这种简单的思维方式。在艺术创作的最初冲动中，首先考虑的是“写什么”和“画什么”，然后才是“怎么写”和“怎么画”的问题。“写什么”肯定是第一位和至高无上的，所以“怎么写”必须服从“写什么”，于是“怎么写”也就没什么意义了。最终，变成了“内容”决定一切，“形式”则名存实亡。它们之间形成了一种新的权力关系。在这种情况下，“文革”和“文革”以前艺术家的命运是不言而喻的：要么，你就是螺丝钉；要么，你就被消灭，别无它途。“文革”的结束，“写什么”的禁忌惯性依然存在，但艺术家们对权力命令下的创作已厌恶到忍无可忍的地步，他们要冲破桎梏。于是，大家就在“形式”上做起文章，因为既然存在内容和形式的统一关系，形式就有合法的身份，固有的思维也告诉他们“形式”就是艺术。当时几乎所有有创造欲望的艺术家们都在高呼“形式”的口号，“怎么写”也就替代了“写什么”。20世纪70年代末到80年代末，“形式”是新艺术家们创作的圭臬，是用于向僵化的“内容”进行对抗的武器，是消解“内容”权力的溶剂。虽然也有人仍在思考“写什么”的问题，但“怎么写”是压倒一切的，“形式”相对于“内容”已完全显示出它的独立性和主动性。“形式”被祭祀到如此高的位置后，它就走入了死胡同。于是，“形式”被专家们拆解成许多僵死的戒律，像“结构”、“韵律”、“节奏”等，新的形而上学在旧有的思维方式里又重新严丝合缝，颇有些解析几何的意味。另外，凡是表现出游离传统现实主义创作原则的创作倾向，也一概被创作者和批评者冠以“形式主义”和“现代主义”称谓，这是当时一个有趣的普遍现象。可实际上双方对形式主义要求艺术完全自治的原则，和其纯粹抽象的倾向并不知晓，结果出现了一个夹杂

着大批“再现”的、非驴非马的“伪形式主义”和“伪现代主义”作品的时期。

当时作为与喧闹的文学艺术界同步前进的摄影界，尤其是领风气之先的“四月影会”，“形式”之旗更为高扬。影会的发起者和组织者王志平，在1979年“四月影会”第一回展“自然·社会·人”的“前言”中就非常愤慨激昂地写道：

新闻图片不能代替摄影艺术。

内容不等于形式。

摄影作为一种艺术，有它本身特有的语言。是时候了，正像应该用经济手段管理经济一样，也该用艺术语言来研究艺术。^①

王志平的话语实际上就是新摄影家的宣言，当时也的确代表了大部分新一代摄影人的心声。但由于“四月影会”第一回展积淀了这些摄影家这些年来太多的生活感悟，所以在题材和体裁上基本是以社会生活和现实主义方法展现的。虽然整个展览的基调是对现实生活的幽默抒情，但对艺术“形式”追求的倾向已让人感到了那种无法遏制的冲动，并得到艺术青年们的尊崇。王志平作为影会的创办者和组织者，更是这种倾向的积极倡导者。他在展览中大量的这类作品也明示了这种主张。王志平的作品在这方面确实显示了他高超的能力，像对自然景象中线条、影调块面的镜头剪裁组织能力，以及对各种光效的捕捉处理等。另外，王苗的摄影也极优秀地显示了她在这方面的才能。

如果说“四月影会”第一回展令崇尚“形式”的摄影家们意犹未尽的话，第二和第三回展，尤其是1981年的第三回展，才让他们意兴阑珊。大量的彩色、充满“形式”感作品的出现，从一个角度折射出改革初期艺术繁荣的成就，同时也为“四月影会”走向专业化沙龙抹上了重彩。不过，前两期平民大众视角的生活激情也相对减弱了。所以观众在对漂亮的颜色和精致的点线构成惊叹赞美后，却总是觉得缺少了什么。其实缺少的正是以往对变化的生活那种精致细微的观察和感悟。即使是这样，人们还是认



为摄影的“艺术化”才是描述人间沧桑的“正道”。

在“形式”之旗猎猎飘扬的时候，“四月影会”内部暗中实际上已经开始产生了分歧。分歧的焦点就在摄影应该是什么样的，而且分歧恰恰就是在两位最早的发起者王志平和李晓斌之间产生的。分歧的焦点，也非常有趣地是围绕着“内容和形式”的关系构成的。这种分歧早期并未诉诸话语，只是两人在摄影上的不同抱负和指向。

李晓斌曾经在中国历史博物馆工作过的经历，使他有可能会受到浓厚的历史文化熏染，和得到中国当时一流学者在历史观念及文献价值观方面的帮助和教诲。所以，李晓斌摄影镜头的寻向几乎从一开始就自觉地朝向历史和生活的实在。1976年4月的天安门广场“四五”事件，是发生在他身边的事情，李晓斌自然不能置身事外。他在那期间拍摄了大量的照片，同时也在自我人生中经历了向强权抗争的锻炼洗礼。他几乎经历了“四五”事件的全过程，包括许多最危险的时刻。“四五”事件的印痕在他的人生中的影响是深刻和巨大的，因为他充分体验了将自己融入人民之中并和民众在一起创造历史的光荣。在那些惊心动魄的场面中，他领略和目睹了后来成为他的朋友和同事们的英雄行为。他在《永远的怀念》一文中写道，“‘四五’那天广场上冲击大会堂、烧小楼、烧车、手挽手喊口号，广场上的血迹等等，最具历史价值，最能说明人民对‘四人帮’的反抗，也最能体现‘四五精神’的场面，吴鹏都拍摄了，如他的《团结起来到明天》……当时我也在现场，



相机就在身上一个军用挎包里，但很多该拍的我都没拍，也不敢拍……在我亲身经历了那一天的一切后，我对吴鹏冒着生命危险在四月五日那一天所拍摄的那么多高质量的珍贵画面感到由衷的佩服，同时也感到自己很惭愧。”⁽²⁾ 缺憾也能产生力量，就是更努力地填平缺憾，于是，历史中的民众身影和民众的历史就成了李晓斌后来摄影的最重要内容。

“四五”摄影之后的李晓斌，风格已经基本形成，就是一如既往地以现实主义的手法和历史的眼光，拍摄流动着的、生机勃勃的、正在发生着巨大变化的人民生活。而且，在实践中他逐渐明晰了，自己的摄影观念及主张，就是充分发挥摄影的记录特征，去见证历史。在20世纪80年代初期，改革开放引起了整个社会从政治、经济、文化到生活方式的全面的变革。传统和现实、新与旧、痛苦和快乐、愤怒与高兴像一团无法梳理的乱麻，纠缠冲突在这块土地上的人们心头。当时每天的生活几乎都有不同的变化，无数的细节在悄悄改变中预示着未来，也就是我们今天会取得的改革成就。这种巨变，是五千年华夏各民族所从未经历过的。李晓斌看到了这一点。他知道历史在他所生活的时期正在发生转折。这时，他所尊崇的历史态度和秉承的现实主义观看手法帮助了他。他将镜头紧紧瞄准了他所见到的每一个能表示这种变化的影像细节。如《历博群众庆祝粉碎“四人帮”》(图1)，生动地表现了当时人民群众对除逆的狂喜；《民主墙》(图2)，将一道任何人都无法抹去的历史风景定格；《和红旗车合个影》(图3)，讽喻了曾经无尚的权力被两毛钱消解的结局；《童车夫》(图4)，暗喻