

新聞攝影一百〇年

NEWS PHOTOS IN 140 YEARS BY JIANG QISHENG

蔣齊生著



新聞攝影一百の十年

蔣 齊 生 著

新 華 出 版 社

封面题字
装帧设计
责任编辑

穆 青
侯书明
仲大军

新闻摄影一百四十年

蒋齐生 著

*

新华出版社出版发行

新华书店经销

三二〇九工厂印刷

*

850×1168毫米 32开本 9.375印张 插页2张 214,800字

1989年6月第一版 1989年6月北京第一次印刷

印数：1—1,850册

ISBN 7—5011—0372—0/J·21 定价：3.75元

内 容 提 要

本书收集的文章，主要研究新闻摄影的发展历程与历史经验，包括四个方面：一、世界和中国特别是新中国新闻摄影的发展历史与基本经验；二、新闻摄影理论思想发展史；三、国外和新中国新闻摄影的先驱者和著名代表人物的事迹、经验和理论贡献；四、二三十年代中国摄影美学思想的发展概略及其代表人物张印泉的理论思想评传；五、荷兰世界新闻摄影比赛30年最佳新闻照片的特色分析。

在中国，调查研究上述历史问题并著文评述，作者是第一人。作者依据的大多是第一手的材料，不少材料是从有关的历史档案中发掘出来，第一次公诸于世的。

本书作者蒋齐生，现为中国新闻摄影学会会长、新华社研究员。

目 录

二三十年代中国的摄影美学	(1)
第一章 情况	(1)
第二章 摄影美的实质	(5)
第三章 摄影与现实的关系	(23)
新中国新闻摄影三十二年	(40)
(一) 历史的回顾	(40)
(二) 新闻摄影在新中国的发展	(44)
(三) 为探索新闻摄影的功能、 特性和规律而作的努力	(50)
(四) 十年动乱与拨乱反正	(53)
(五) 三十二年的基本经验	(56)
新闻摄影一百四十年(概略)	(58)
(一) 早期的情况	(59)
(二) 本世纪二十年代的变化	(70)
(三) 本世纪三十年代的发展	(75)
(四) 三十年代摄影美学思想 的新突破	(80)
(五) 中国人民革命摄影事业 的形成与发展	(85)
(六) 电视出现以后	(88)

- (七) 七十年代对于新闻摄影
的新要求 (93)
- (八) 彩色摄影、广告摄影以
及相机的自动化 (96)
- (九) 要为开创我国新闻摄影
新局面而努力 (98)
- 1950年以前，我国新闻、摄影界对于新
闻摄影的特性与规律的研究成果 (103)**
- 1984年我国新闻摄影事业的新发展 (116)**
- 中国摄影史的新阶段 (上) (121)**
 - (一) 先驱者和“种子” (121)
 - (二) 人民摄影战士队伍的建立 (126)
 - (三) 画报的筹办 (129)
 - (四) 《晋察冀画报》的诞生 (133)
 - (五) 辉煌的战绩与烈士的鲜血 (137)
 - (六) 深远的影响 (139)
- 中国摄影史的新阶段 (下) (141)**
 - (七) 西北战场及一野的摄影工作
(142)
 - (八) 华北战场及华野的摄影工作
(144)
 - (九) 东北战场及四野的摄影工作
(148)
 - (十) 华东战场及三野的摄影工作
(152)
 - (十一) 中原战场与二野的摄影工作
(154)
 - (十二) 英雄的战士，不朽的业绩
(157)

人物介绍与其他	(163)
张印泉的摄影艺术思想及其发展	(163)
第一节 特点	(165)
第二节 新觉悟	(189)
第三节 向张印泉学习什么	(197)
郑景康同志的可贵品质	(208)
邹健东和他的摄影作品	(217)
齐观山——无产阶级的战士。	
记者·摄影家	(221)
沙飞——开创中国人民革命摄影	
事业的摄影革命家	(227)
沙飞的摄影与鲁迅	(236)
罗光达“叶落归根”	(257)
罗光达对于抗日战争时期解放区	
摄影经验的科学总结	(260)
为什么举办《世界新闻摄影》	
展览?	(266)
《世界新闻摄影》展览开幕词	(268)
从荷赛“最佳”新闻照片看到的	(271)
《世界新闻摄影》展览的吸引力	(279)
《世界新闻摄影》展览对我们的	
冲击	(282)
后 记	(290)

二三十年代中国的摄影美学

第一章 情 况

旧中国的摄影艺术，自称“美术摄影”，是在本世纪二十年代萌芽，三十年代发展起来的。它的主要活动时间，其实是十五年半，即1923—1937年7月。抗日战争的开始，是它的结束，也是新中国摄影艺术的开始。抗战胜利后，旧中国的美术摄影家，在上海、北平和广州虽曾有所活动，筹备恢复旧组织或建立新组织，但是没有多少活力，很快新中国就诞生了。

旧中国的美术摄影，虽然生命短暂，却因为同旧中国二、三十年代那样一个激烈变动的时期相联系，向我们提供了值得研究的问题，例如，摄影的宗旨和社会功用，摄影美的本质，摄影与现实的关系，摄影作为艺术的自身的规律性等。它提供的理论和经验，不论是正确的或不正确的，对于我们今天的摄影实践和理论研究，都是一种参考，而且有启发性。

旧中国的美术摄影，从北京大学萌芽。1919—1921年间，由黄振玉和陈万里主持，北大就每年搞一次摄影展览。1923年冬，又在黄、陈发起下，北大的王蚬庐、张子静、徐燕庭、钱景华、王琴希、吴郁周、汪孟舒等人，成立了一个《艺术写真研究会》，

这就是中国第一个摄影艺术团体《北京光社》（1926年6—7月成立）的前身。同年，在广州也成立了一个《景社》，由傅秉常、刘体志、潘冷残等人组成。不过，当《北京光社》正式成立，大搞摄影展览的时候，《景社》却因为傅秉常离开广州，而无形瓦解。所以，中国摄影艺术的发源，还得从北京，特别是从《北京光社》算起。

《光社》不单是中国摄影展览和摄影艺术团体的发端，而且是中国摄影美学思想的发源。旧中国摄影艺术理论的基础和摄影实践的指导原则，是《光社》的陈万里和刘半农提出来的。中国摄影美学的第一本著作，是刘半农的《半农谈影》。

南京政府成立之后，北京政学两界人物纷纷南下。《光社》的陈万里、黄振玉等也到了上海。1928年初，在上海，由郎静山、陈万里发起，得黄伯惠（上海《时报》主人）等人赞助，由胡伯翔定名的《中华摄影学社》（简称《华社》）成立。这年三月和十一月，《华社》举办了两次影展，特别是第二次展出的作品，集光社、景社成员与华社社友的大成。原来的光社、景社成员，参加了华社。华社在1929年12月，1930年12月又办过两次影展。

1928年秋，在南京，张篷舟、金满成、王峥嵘等人发起，建立了《美社》，并于同年冬开第一届美社影展。张篷舟是原北伐军东路军政治部宣传科艺术股长，因此，原东路军的司令何应钦及国民党的一些要员如冷欣夫妇、张静愚（航空署长）、褚民谊（教育部长，后来当了汉奸）、冯轶裴（国民政府警卫师长）等，也都附庸风雅，参加了《美社》。

1930年元旦，陈传霖、林泽苍、聂光地、卢施福等人，在上海又发起建立了《黑白影社》。《黑白影社》，在1930—1937、7年间，是中国最大的摄影团体，前后参加者达159人（其中8人亡故，中途26人退出）。光社、景社的人，也有参加《黑白影社》的。

广州1934年有《白绿社》，1935年有《红窗社》，1936年又有《虹社》等摄影组织。《白绿社》是广州培英中学师生组织的业余摄影团体，主持人是该校美术教员何铁华，他1935年曾开过“游日摄影个展”。《红窗社》的中坚是原《景社》的刘体志，1936年初也搞过影展。《虹社》的影展未实现，抗战就爆发了。

1935年初，北平青年会有《银光社》摄影组织，以李黎轩为社长，蒋汉澄、魏守忠为指导，1936年3月和1937年2月，搞过两次影展。1936年夏，王劳生等人在无锡组织《雪浪社》，1937年元旦开过影展。

三十年代，上海是中国摄影艺术活动的中心。除了上述的大团体之外，几家大学如大厦、沪江、复旦、大同等，在大学和附中，也都建立了摄影团体，从事展览活动。

从1924年中国人第一本美术摄影集陈万里《大风集》和北京光社1927、1928两本年鉴出版之后，与各摄影团体的活动同时，出版了好多种摄影杂志。除了各个大小画报发表当时的美术摄影作品以外，还出版了专门刊登美术摄影作品，研究美术摄影之技术与艺术的摄影刊物。

《天鹏》月刊（王大佛、林志鹏主编，1928.7—1929.3）是第一家专登美术摄影作品的期刊。接着出版的有，以胡伯翔为顾问，由朱寿仁（华社社友）主编的《中华摄影杂志》（1931.10—1936.6，共十一期），上海华昌照相材料行发行、晨风摄影研究社的《晨风》（1933.10—1935.10，共出十二期），汉口华昌照相材料行发行的《华昌摄影月刊》（1935.10—1937.5，共出二十期），上海冠龙照相材料行发行，金石声、冯四知、蒋炳南等编辑的《飞鹰》（1936.1—1937.7，共十九期）和分别在1934、1935、1937年出的三本《黑白影集》等。1935—1936年广州也出版有《摄影界》及《白绿》等刊物。这些杂志和影集都图文并茂，除了发表美术摄影作品之外，还发表文字，研究摄影技术，探讨摄影艺术理论。

当时中国的美术摄影，是个什么状态？请看下面的两个统计：

（一）《飞鹰》从11期到19期（1936.11—1937.7）发表的摄影作品统计：

人象	33幅	风景	81幅	鸟类	13幅
花卉	10	静物	9	动物	6
虫	3	建筑	4	“社会生活” 31	
其他	4				

（二）《黑白影集》三册，包括黑白社1930—1937.7共四届影展作品235幅，其内容如下：

人象	38幅	风景	52幅	鸟类	6幅
花卉	8	静物	18	动物	15
剧照	3	建筑	22	“社会生活” 63	
裸体照 6（内一男性）					

说明一下：统计中所谓“社会生活”，一般是指：在有农、牧、渔的地方拍摄的风光，它们不同于纯风景，带有农、牧、渔的某种生活侧面。

就发表的文字看，《飞鹰》11—19期，共有文字29篇，除5篇谈艺术外，均谈技术。《黑白影集》三册，发表文章22篇，4篇谈艺术，11篇技术，6篇谈小相机，1篇论新闻摄影。

摄影的人多于研究摄影的人，研究摄影技术的人又多于研究摄影艺术理论的，这是一般规律，中外皆然。虽然，在摄影艺术理论的探讨中，发表不是复述或发挥前人意见，而是有新的创见的，不过寥寥；但是，毕竟在1924—1937这段时间里，发表有数十篇研究摄影艺术理论的文字，我们从中可以看出旧中国美术摄影界的思想脉络，得到他们对于摄影美学的一些基本问题的理论见解。

第二章 摄影美的实质

一、从《半农谈影》谈起

在二、三十年代发表的有关摄影美学的文章中，刘半农的文章，占有重要地位。我们对于旧中国的摄影美学研究，要从刘半农开始。刘半农1926年加入《北京光社》，一进社，就成了光社的代言人，理论家。这是因为刘半农曾参加《新青年》领导的文化革命运动，是鲁迅尊之为《新青年》里的“一个战士”和“‘文学革命’阵中的战斗者”^①而负盛名。光社的两本年鉴是他主编并写了“序”的，在写这两篇“序”之前，他出版了中国第一本摄影美学著作《半农谈影》。更重要的是，刘半农的某些关于摄影美学的观点，是他那个时候从事美术摄影的人的经验总结，有系统性，在旧中国摄影界，影响深远，有代表性。

鉴于刘半农在中国摄影美学史上的重要地位，我们有必要对他的理论，作比较详细的介绍。

《半农谈影》1927年10月出版。从一开头，他就批评了钱玄同的所谓“凡爱摄影者必是低能儿”的论调，批评了“可惜是照的，不是画的”，“照相有假借，画画要本领”，“照相是模仿图画的”，“照相五分钟可以学会”等等以为画贵照贱的错误看法。刘半农认为，“画是画，照相是照相，虽然两者间有声息相通的地方，却各有各的特点，并不能彼此摹仿。若说照相的目的在于仿画，还不如索性学画干脆些”。

他也批评了照相馆照相的“不堪处”，说那“在于把照相当做一件死东西，无论是谁的脸谱”到了他们手中，男的必定肥头大耳，女的必定粉装玉琢——扬州剃头匠与苏州梳头娘姨的手艺，给他们一箍脑儿全承去了！”刘半农认为照相馆的这种“不堪”，是由于照相馆照相为的卖钱混饭，而要照相馆照像的阔老，则为

的摆阔而又看不起照相的。

刘半农分照相为三类：除照相馆生意外，还有复写的照相与非复写的照相两类。所谓复写的，就是“写真”例如翻拍古书古画，天文照相，显微照相，“主要目的，在于清楚，在于能把实物的形态，的的切切的记载下来”。在照相手腕上，“写真照相只须得有一个‘术’字，却必须做到一百分”，另“只须有工夫”。“我们承认写真照相有极大的用处，而且承认这是照相的正用”，可是，写真照相没有“美”，也无须乎“艺”，所以，“想在照相中找出一些‘美’来”，就“不能不于正路之外，别辟一路，而且有时还要胆大妄为，称之为‘美术照相’。”

所谓“美术照相”，就是非复写的照相，也叫写意照相。写意就是“写假”么？“如果你要这样说，我也可以答应。但我的意思，……乃是要把作者的意境，借着照相表露出来。意境是人不同的，而且是随时随地不同的，但要表露出来，必须有所寄藉。被寄藉的东西，原是死的，但到作者把意境寄藉上去之后，就变做了活的”。他以拍摄北京正阳门为例，说用写真法，拍了一百张，也是死板板的正阳门，若用写意法，则“十人写而十人异：有的可以写得雄伟，有的可以写得清劲，有的写得热，有的写得冷，——我们看到了这样的照相，往往不去管他照的是什么东西，却把我们自己的情绪，去领略作者的意境；换言之，我们所得到的，是作者给予我们的怎样的一个印象，而不是包造正阳门的工程师给我们的一个样。比如‘云淡风轻近午天’是个印象；你若说：‘云作灰白色，不甚锦密；风力每秒钟二公尺；时间为上午十点三十五分’，这就是一篇死账，还有什么意趣呢？”

刘半农以为“美术照相”的意趣，“在于以我自己的情感吸引别人的情感，即所谓同情之征求。要达到这个目的，在消极方面最重要的一件事，就是不要使人感到疲劳，而可以使人感到疲劳的，却不外乎两件事：一是琐碎，二是突兀。比如一棵树，你

把它一张张的叶子都照了出来，人家觉得零零碎碎，看不胜看，心上就讨厌了。又画面上此物与彼物的交界，只是浓淡间的转移，其由浓入淡或由淡入浓，若然都是骤突的，人家看了，觉得满纸都是锋芒棱角，心上也很容易感到疲劳。要是糊一点，使琐碎的东西消灭了而变为匀和，使锋芒棱角藉着腴线隐藏了而变为含蓄，于以使看的人先觉得这幅画没有什么讨厌处，然后慢慢的来赏鉴它的好处，那就好了。”

对于当时中外摄影界关于“清”（结像清晰）和“糊”（影象模模糊糊）的争论，刘半农认为“只须把照相的门类分别清楚，”就可解决：写真的不能糊，写意则由作者意境决定。按他的意见，“写意照相中绝对的清是没有的，绝对的糊也是没有的”，有的不过“偏于清一点”，或者“偏于糊一点”。“如果是灵秀的、苍老的、萧疏的，就应当偏于清一点，如果是朴茂的、浓重的、恐怖的，就应当糊一点”。不论清或糊，都是“造美的资料”。刘半农批评有人把糊“竟认做了美的全体，于是乎糊！糊！糊！直糊到一踏糊涂，这就糟不可言了！”

二、“造美”论

刘半农在摄影美学上的根本观点是“造美”论。按他的理论，写真中无“美”无“艺”，那么美术照相写意的“目的”，就是“要造美，不是要把已有的美复写下来”。他认为“把已有的美复写下来，其结果居然是美，也就罢了。无如事实上竟不易占到这样的便宜，往往很美的美人，照到了纸上，就全无美处；很好的景致，到了纸上，也竟可以变得乱七八糟，不成东西。其故由于眼中所看见的事物的美与纸上所表现出来的影象的美，并不是一件事，换句话说，这两种美之成立，所根据的条件是完全不同的。”

刘半农“造美”论的实质，是把眼睛看见的已有的事物美变成照片上的美，把“世间事物”，“不论其本身之美丑如何”，

“制造为画中美”。

“造美”自然必须有“术”，不过刘半农认为美术照相所须的“术”，“能有七八十分就够”，却更需要一个“艺”字。这“艺”字“是不能打分数的，能有几分就是几分”。他强调“写意照相于工夫外，还得有一点小小的天才”。这“小小的天才”是什么？大概包括着“艺”，而“艺”的第一个条件，就是能够打破“目中美即纸上美”的陋见，并能够掌握和运用“纸上美所应有之条件”，他把这也叫做“美术手腕”。

这所谓“纸上美所应有的条件”是什么？就是第一，“要先认识纸上的影像是由‘形’、‘光’与‘色’三原素构成”。在黑白摄影中，从相机的毛玻璃看景物时，应牢记“色即是空，空即是色”，所以，只要在形与光上用功夫。而所谓在形与光上用功夫，就是第二，掌握画面的构图规律，也就是“章法”：“善于取形”，“善于取光”。画主要占着重要而适宜的位置，又是画面的趣味中心；画主要有陪从、附从，它们的关系要谐合，统一。“画中景物，总是愈简单愈好，”这在“章法”上是“很重要的事”，因此，一切“没中用的东西”，“要不得的东西”，都应从画面上“排除”，刘半农把这叫做“清画”。至于光的运用，他主张用斜射光，目的是要达到这样的效果，即：黑白相间，层次丰富，趋向一致，影调柔和。

不过“光的软硬深浅，也和景物的清糊一样，只是作者意境中的事，不是方术或规律所能限定的。”“岂特软硬深浅清糊而已，写意照相的总体，就完全寄附在作者的意境之内；必须先有了意境，然后才可以把方术规律拉过来，做个参考，否则无论方术如何高妙，规律如何精严，你只能死板板的依着它做，做到完了你还不知道你在那里，怎还能说这一幅画是你的！”“若然你真能把你的意境表现得好的，便在这上面（方术规律）欠缺一点，也全不打紧。”

这样，按刘半农的理论，写意照相即美术照相，其目的在于

“造美”，“造美”必须有“美术手腕”，美术手腕就是善用“纸上美所应有的条件”即构图章法，以表现作者的意境。“美”的核心是“作者的意境”。不过这“意境”必须通过经一定的章法所表现的、“被寄藉的东西”的影象显示出来，并为观者所欣赏而引起共鸣。

三、刘半农的局限性

刘半农的“造美”论，无疑有正确方面，例如，眼看见的事物美不等于纸上美，要使二者一致，必须掌握和运用“纸上美所应有的条件”，“善于取形”，“善于取光”，把事物美“造”成纸上美；那些“条件”，不过是表达主题思想（作者意境）的参考，不能死守，也不能当成目的，只在那上面用功夫，而“不知道自己在那里”，忘记为什么而照相，那照相也就没有意义；以及“清”“糊”在视觉效果上可以作为“造美的资料”等等，对于今日的艺术摄影和新闻摄影，都仍然有现实的意义。

不过，刘半农的摄影美学，有明显的时代的历史的局限性。这也难怪。他所依据的摄影技术条件是只有黑白摄影，而感光片的感光度还只有8—9定，小相机刚才出世，还未普及。他所接触的摄影艺术，也仅仅是有钱有闲的文人雅士的业余玩好，其题材对象主要是北京刚对群众开放的、过去满清皇家的公园景致。他虽然承认写真是照相的“正用”，但是还不知道新闻摄影，不完全了解这“正用”的意义与价值。他的艺术观的基础，只是中国水墨画的画理画法。当时中国摄影界感受到的国际摄影思潮，又主要是以“糊”为特征的印象派摄影绘画主义。

由于有这些时代的历史的局限，刘半农的摄影理论，不可避免地带有片面性和主观性。例如，作为他的“造美”论的出发点的写真与写意的照相分类，及“清”与“糊”、“艺”与“术”同写真和写意的关系等论点，就是如此。把写真与写意截然对立起来，说写真中无“美”，只须绝对的“清”，只须有“术”，

而无须乎“艺”，“写真”中不能“写意”；说“写意照相的总体，就完全寄附在作者的意境之内”，而忽视“写意”必须建立在“写真”的基础之上，“意”与“真”必须统一，统一了，“意”才是真实的，“真”才是有意义的，“真”与“意”的统一，才有真正的摄影艺术，而“真”与“意”的分裂，不过反映了摄影绘画主义的影响和摄影的“术”低“艺”浅而已。摄影艺术本身的发展，说明了这些。至于说到“术”与“艺”的关系，也不能是截然对立的，“术”是“艺”的基础，基本功，“术”的纯熟，就可以生“艺”。这也是各种艺术包括摄影的实践反复证明了的。

四、“寄藉”说的可能走向

刘半农说“写意”不就是“写假”，而是“必须有所寄藉”，可是如果有人说“写意”就是“写假”，他“也可以答应”。这说明，他的“寄藉”论中，暗含着“写假”。如果美术照相的根本只在于“作者的意境”，人们“看到了这种的照相，往往不去管他照的是什么东西”，——如果把这种观点稍稍加以孤立和夸张，那么，走向唯心主义和形式主义，就很自然；其结果必然“写意”变成“写假”。

问题在于摄影上的“美”，究竟是什么？摄影的美从哪里来？摄影的美是客观现实的反映和表现，还是作者主观的创造？画面上作为“美”的表现的物的形象，只是“作者的意境”的一种“寄藉”，还是也表现着物的形象自身的美？摄影上的美，是假借某物、给某物以美的结构，而目的不在表现某物，却仅仅在表现“作者的意境”？还是摄影上的美，在于真实而生动地反映现实，不过在作这种反映时，作者有他自己的章法，有他自己取景用光的主观选择和个人意境的表现，——而这个所谓“作者的意境”，就其实质说，不过是作者对收入他的画面的客观事物的意思的发挥和作者对这种意思的理解的表达，而决不是同这个客