



★第七节--艺术摄影的萌芽

2006-06-26

摄影术传入中国后近八十年间，人们对它的认识有一个由浅入深的过程。先是用以留取容貌，纪录现实。后来认识到，摄影还可作为新闻报道的工具来传播消息。摄影的多功能性得到了国内人民的推崇和赞赏。但是，用照相机所产生的“作品”能否成为艺术？则是中国早期摄影家们长期思考和探索的问题。

多种多样摄影形式的登场

“五四”运动前，摄影园地出现了新闻、风光、戏剧等新题材的摄影作品。表现单调的摄影形式已不能满足人们的需要，无论是照相馆的摄影师还是业余摄影爱好者，都在努力探索新的表现形式，力求作品有更强的艺术表现力。

照相馆的摄影师，在不断更新布置的同时，推出了“分身像”和“化装像”，力图让照片更富有“戏剧性”。这两种形式的摄影，曾经风行于国内。

“化装像”是创作者按照一定的意图或概念，让被摄对象穿上有特点的服装，扮演成各种身份的“角色”，按照一定情节摄成照片。扮演的角色，种类繁多，有神话故事中的人物，社会各阶层中的典型形象，理想中的人物形象等。由于名目繁多，这些照片的艺术效果，良莠各半。宣扬封建迷信或封建因果关系的化装相如“慈禧扮观音”、“化装大小鬼”等则完全是一种即兴的游戏，毫无意义。“袁世凯化装渔翁”则借照片给人以“引退”的假象。这些作品，思想格调很低，有些甚至是反动的。另外一些作品，如当时照相馆摄制的“红灯女子”化装相，则起到宣传反帝反清，鼓舞人民的进步作用。

“分身像”，如鲁迅先生幼时在家乡所见，“较为通行的是将自己照为两张，服饰态度各不同。然后合照为一张。两个自己即如宾主，或如主仆。名曰‘二我图’。但设若一个自己傲然地坐着，一个自己卑劣可怜地，向着坐着的那个自己跪着的时候，名色便又两样了：‘求己图’”。

清末民初流行的“分身像”，除象鲁迅说的那种用二张底片合成的办法制作外，有的照相馆则采用二次或多次遮挡曝光的办法。这些照片表现了摄影师和暗房工人娴熟的摄影技法。

我国早期出现的各种化装像和分身像，表现出不同的人生哲理和寓意，也批评了一些社会现象。但是这些作品所表现来的主题思想，是作者理想化的产物，因此弱削了摄影艺术表现的现实意义。

这一时期出现的新闻照片，创作水平有所提高，出现了一些具有现实意义，思想性强，表现形式新颖的优秀作品。1905年拍摄的《淮北饥荒》（二幅），表现了村头难民和发放放赈米时的难民二个场景，具有高度的概括性。其中一幅通过画面前景中饥民一双双抢赈米的手，刻划出受天灾折磨的淮北难民流离失所无衣无食的凄楚境况，提出了令人深思的社会问题。1911年拍摄的《汉口华界被清军焚烧之惨象》和《汉口民军与清军交战时炮弹坠屋发火》两幅时事摄影作品，作者运用全景表现了战火中的场景，作品构图匀称，影调富于变化，逼真的现场气氛，使人有临其境之感。1913年《真相画报》刊出的《宋教仁被刺后》，反映了民主革命家宋教仁在上海被人行刺事件，不仅表现出强烈的新闻性，而且在摄影技巧上也很成功。恰当的拍摄角度，严谨的画面构图，较好地表现了被害者在医院候诊时的场景和一个革命志士的形象，非常感人。作品渗透了摄影者鲜明的立场和同情感。

在这一时期出现的大量风光照片中，少数作品在形式上也有突破，如《真相画报》刊出的《杭州西湖北望图》，采用了横幅大接片的形式，如同一幅长卷，以体现西湖风光自然而优美的布局。作者说：“此图摄影时，系由此而南，自愧沧海遗珠，不能吸收全景。复再摄一图，系由南而北，境界略有移易……。”反映出摄影师在拍摄角度上力求创新的愿望和所进行的试验。

对摄影造型规律的探索

事实上，每个摄影师在拍照的时候，都在自觉或不自觉地流露出自身素养所形成的审美情趣。中国早期的摄影师在利

用外来的摄影工具时，完全是按照传统的美术法则在构图。香港的中国摄影家赖阿芳很早就注意到了这一点，他在和汤姆森谈话中提到：“外国人总希望避免平直，那不是我们的风格。”中国的风格是，被拍照人“必须是平视看镜头，照片上人要正面，两只眼睛，两只耳朵……不希望脸上有阴影，因为影子会掩盖脸上的某一部分。这种艺术见解，在早期中国的摄影师中带有普遍性，明显地受中国传统绘画的影响。早期摄影使用日光，为了避免过高的反差，多应用散射光，拍出的照片，类似国画的效果。从现实主义的创作方法来说，严重破坏了生活的真实。所以中国最初的摄影，只是附庸于传统的肖像画，或者说是它的代用品。

摄影是最能和现实主义创作方法结缘的艺术形式。对摄影造型规律和表现方法的进一步探索，应该首先摆脱传统的中国绘画的美感形式的影响。1906年摄影家施德之提出：“佳士写真，由来已旧。况复泰西照相机出，而韩魏丹青瞠乎后矣。顾士人论像，贵白而不贵黑。不知白为光，黑为阴。非阴不起白，非黑不浮。骨骼高耸，精神外露，必籍黑以施其巧，倘白太多，则像与纸平，焉能浮凸。”这种见解，不仅认识到摄影作品应注意光线效果，利用影调对比来突出物体的立体形态，而且一针见血地指出中国绘画论和摄影造型规律的某些带根本性的区别。

有些摄影家虽受中国传统绘画理论的影响，但又有所变通，主张摄影不光是纪录事物的外形，还应该表现内在的气韵和意境，即所谓“精神”。如精神未到，“即光色鲜明，存储耐久，而凹凸不显，若绽而浮，若浓而淡，对之索然而无神气。”这就是说，无意境的作品，即使技术上无可挑剔，其艺术价值也是有的。

值得注意的是，二十世纪初，摄影家的作品已和美术家的作品同时出现在一些刊物上，如《真相画报》就是美术、摄影兼容并收的政治性文艺刊物。《真相画报》是岭南派画家所办，这派画家吸收东洋绘画的画法，不拘一格，讲究革新，在提倡新画派的同时，也颇注意摄影这种年轻的艺术形式。但是，画家们也提出，摄影不能代替绘画，因为“摄影乃是机器的，其影象通过凸镜面留于感光版，人之眼活，决不能为此”，所以“摄影万能之说不可不废也。”这种见解，指出了视觉感受和照相机镜头的差异，强调艺术创作的主观性，认为摄影只能刻板地记录镜头视野之内的景象。

摄影不能代替绘画，摄影也不能摹仿绘画，摄影作品应具有自己独特的艺术风格。

1907年李汉桢在《实用映相学》序中写道：“将留存天下名胜之境，奇怪罕有之形，英雄豪杰之真象，惊天动地之奇迹，使之毫芒毕肖，令遇目者有心旷神怡之趣也，其惟映相之事乎”。这段话不仅表明了人们对摄影作品审美价值的发现，也初步认识到了摄影的艺术特征。这种新的认识，加深了摄影作者对作品艺术功能的重视，同年出版的以摄影为主的《世界》画报声称它是“美术画”之刊物。于是无形中以艺术形式出现的摄影作品也被群众接受了。早期出现的艺术摄影，曾称为“美术摄影”。

“五四”运动前夕，美术摄影逐渐从旧的照相行业中游离出来，以新的面貌出现在群众之中，各种题材和形式的摄影作品也发展起来。1918年天津博物院成立时展出了“人种、风俗、古迹、风景类、苗人、台湾番人，北极极下人，美洲红人诸用具及各地之装饰风景，豕喙、文身、雕题、巨尻诸民族摄影。”这些照片，单单依靠照相馆的摄影师是难以完成的。当时，随着摄影在国内的发展，一部分摄影师已从照相行业中脱离出来有了更多的机会拍摄风景和新闻照片。

旧中国照相业的摄影师，深受中国封建经济的束缚，到“五四”运动前，照相馆中的摄影师渐渐为学徒出身的下一代所代替，这些人多数文化水平较低，艺术修养也较差，又受着职业的限制，作品难免带有匠气，即使创作出艺术水平较高的作品，也得不到艺术界的公认。摄影技术不断改进，供业余爱好者使用的小型相机在中国大批行销，使国内出现了许多业余摄影家。这些人中，知识分子比重加大。很多人抱着“将文艺当做高兴时的游戏，或失意时的消遣”的目的开始了摄影活动。这时，郎静山、黄振玉、陈万里等一批后来成为优秀摄影家的知识分子都拿起相机，加入了摄影者的行列。中国摄影队伍成份的变化和文化运动的影响，加速了中国摄影事业的发展进程。预示着一个新时期的到来。

如果说十九世纪末是中国摄影技术的启蒙时期，那么，二十世纪初的中国摄影事业已初具规模，摄影师的创作从纯技术中开始解脱，作品的题材比前期有了较大的扩展，表现出比较丰富的社会内容，某些作品逐渐呈现出艺术的属性。在摄影表现形式的探索上，虽然大多数作品仍然沿袭传统绘画造型概念，但是，随着作品内容逐渐广泛和主题的不断深化，确实也出现一些具有创新精神的作品。反映了这一时期摄影师审美趣味的变化。