

# 文革中的攝影

• 顧 錚

## 一 攝影與文革政治

從攝影的角度看，文革序幕的拉開似乎應從1966年7月16日毛澤東游長江那一天算起。

《五一六通知》發表後兩個月，人們從照片上看到，毛澤東身著寬大的浴衣站在船舷上迎風招手，向全世界展示了他那精力充沛、「不管風吹浪打，勝似閒庭信步」的豪邁形象（見彩頁1）。這個視覺形象暗示了，他擁有的不惜與「黨內一小撮走資本主義道路的當權派」決裂的勇氣，他以這種方式向對手施加心理壓力。此外，浴衣這種屬於私人空間裏的衣著在公眾空間裏的展示，經過照片的傳播，正好暗示了毛澤東不受任何陳規戒律羈絆的奔放性格。也因此，這張照片的出現，令人們重新理解已經日趨刻板化的毛澤東形象，為對毛澤東的個人崇拜增加了新的內容與想像力，也從某種程度上預示了他此後許多出其不意的政治舉措的合理性。

另一張在文革期間廣泛傳播的毛澤東在天安門城樓上第一次接見紅衛

兵的側面照片，是新華社記者呂相友1966年8月18日拍攝的。在這張照片中，毛澤東身著軍裝，戴着紅衛兵袖章，神色嚴峻地高揚左手。照片中的形象、服裝與姿勢，完美地整合了作為「領袖、導師、統帥、舵手」的所有要求，極大地滿足了人們對於領袖的想像與期待。而袖章上顯露出一個「兵」字，更開拓了人們對於毛澤東的政治、軍事動員能力的想像空間。這個「兵」字，既指紅衛兵，同時也更廣義地暗指了聽命於他的解放軍。如果說前一張照片是以浴衣的不羈形象來暗示毛澤東的身體健康與政治勇氣的話，那麼這一次是以身著軍裝、高揚手臂的毛澤東形象來提示他作為文革統帥的不可動搖的地位與巨大號召力。這張照片同時也是對於「毛主席揮手我前進」這個口號的視覺回應與註解。

如果說攝影在文革初期在塑造毛澤東的新形象、重新定位毛澤東形象與擔負政治動員方面發揮了重要作用的話，那麼「換頭事件」則顯示了攝影與政治鬥爭的直接關係。

據《中國文化大革命事典》記載①：

1966年8月的八屆十一中全會的改選後，劉少奇與鄧小平在中央的地位下降到第八位與第六位，但劉依然是國家主席，鄧也仍然是政治局常務委員。9月17日，主管中宣部的陶鑄指示在報刊雜誌上刊出劉少奇的照片。而在審查稿子時，他發現沒有鄧小平的照片，指示無論如何一定要有鄧小平的照片，他向新華社詢問有無補上鄧小平照片的辦法。回答是可以技術處理的辦法來解決。此後，從一張照片中，將陳毅頭像修掉，在這個部位貼上鄧小平的照片。這張照片發表後，有人揭露了內幕，因此造反派馬上發起攻擊。這就是轟動一時的照片「換頭術事件」。10月1日的國慶觀禮後，陶鑄依慣例指示新華社攝影部在報刊發表毛澤東與劉少奇在一起的照片。這張照片發表時的說明是「在天安門城樓上的毛澤東主席、劉少奇副主席與宋慶齡副主席」。這張照片馬上被造反派誣為「合成照片」，製造出第二次「合成照片事件」。新華社的負責人熊復受到批判與迫害。1967年1月，陶鑄被江青點名打倒，兩次照片事件也作為他的罪名被舉出。毛澤東在中央會議上說「陶鑄問題很嚴重」，在接見紅衛兵的報紙與電視報導中都有劉鄧的照片。他指責說這都是陶鑄安排的。

撇開政治是非不談，對於當時領導人來說，具有歷史文獻價值的照片是可以根據政治需要隨便改動的。

人所共知，江青喜歡攝影，她甚至還曾經多次想過要辦攝影個展。但

從現在可以看到的她拍攝的一些照片看，她在攝影上的美學趣味確實不高，在創作想像力與攝影語言上沒有獨創性。她的《月下哨兵》，無論從視覺看還是從內容看，都只能反映她的攝影趣味的幼稚。而她以「李進」為筆名發表的《廬山仙人洞照》，也只能算是一張合格的風景照片。

1976年毛澤東逝世後不到一個月，四人幫於10月6日倒台。在隨後出版的一些報導與紀念毛澤東逝世的出版物中，在處理出席過毛澤東追悼大會的四人幫形象時，採取了將他們四人形象修掉的做法。有意思的是，如人們在法文版《中國》畫報（1976年11月號）上所看見的，他們四人被從畫面上修掉後空出來的地方，並沒有經過重新排列與修接，因此出現了領導人排列非常不和諧的畫面。這種暴露破綻的做法，也暴露了當事者的微妙心理。

## 二 攝影與社會生活

文革中，攝影經由意識形態的傳播以各種方式滲透到社會生活的各個方面。這不僅體現在「請寶像」（把毛澤東的攝影照片買來掛在室內）這樣的政治儀式中，也體現在攝影的儀式化中。當時的個人肖像照片中，多有手捧《毛主席語錄》站在革命歷史紀念景點前的留影、借來各種道具與服裝模仿樣板戲中英雄人物的造型與姿勢的肖像照片。而在家庭合影照片中，則往往出現全家人都佩戴毛澤東像章及各種袖章標誌的畫面。攝影本來就是讓人們以服裝、髮型、姿勢、表情

等方面給出區別於他人的特定信息的視覺方式，而到了文革，人們則通過在自己身上附加特定的政治符號來表徵被拍攝者的政治選擇與歸屬。人們在面對攝影的凝視時，意識到了處在鏡頭後面的巨大的、無所不在的視線監視系統的存在。福柯(Michel Foucault)所說的全景敞視系統，已經全面社會化了。此外，大量複製的樣板戲劇照攝影，也進入家庭空間，成為室內裝飾。

### 三 文革中的攝影「創作」

就所謂的攝影創作來說，當時最重要的任務之一是塑造文革主力工農兵形象。文革中的工農兵攝影形象，其特質可以用形象英武、表情單一與姿勢挺拔來形容。這些照片的視覺修辭手法為，畫面用光富於戲劇性，多用側逆光，構圖具會聚性，所有人物要向畫面中某一主要人物集中。拍攝視點中規中矩，令人一望而知要傳達的內容。人物表情力求簡單，或莫名嚴肅與憤怒，或意味曖昧的微笑。經過如此整飭而得的工農兵形象，基本上就成了一種意識形態的犧牲品。這種有着烏托邦氣息的照片，在製造出僵化的形象標本的同時，也反過來影響了人們對自身社會的理解。這樣的照片不是在探討社會關係的新變化，而是幫助確認社會關係應該如何。比如，《河南日報》攝影記者魏德忠拍攝的河南林縣婦女鑿石建造紅旗渠的照片中，一群女子面帶笑容在燦爛的陽光下鑿石，她們的衣服乾淨整潔，緊密地擁在一起工作，在這

種展現了集體主義與理想主義的畫面中，所有的艱苦都被陽光般的笑容置換掉了。

為拍攝各種照片，要確保畫面效果得到全面控制，擺拍是最可靠的選擇。當然也與技術物質條件的限制有關。魯迅孫子周令飛曾在自述中提到1974年他在軍中任攝影幹事時拍攝《戰士評〈水滸〉》的經過<sup>②</sup>：

因為「評水滸」是個運動，要把這個抽象的運動用圖片表現出來，相當困難，我苦思冥想了一晚上，草圖揉掉了一籃子才想好整個構圖。

計劃中的畫面是這樣的：先找一大群戰士坐成一個馬蹄型，專心注意講桌前指導員的講話。指導員要揮臂舉拳作激動狀，黑板正楷寫上我祖父那兩句話。為了畫面美觀，我還打算調用二排三輪軍用摩托車放在戰士身後，以壯聲威。

第二天一早，我立刻措了相機，裝上我的「私房進口膠卷」，到「摩托



參與建造紅旗渠的女石匠

魏德忠攝

機械化部隊」去。指揮官，聽我要拍攝「宣傳藝術照片」，立刻動員全體官兵配合。

為了相片效果，我第一次不惜血本拍了一整卷——十二張膠片……

從他的回憶中我們可以發現，當時所謂的「藝術照片」，就是以這樣的方式使政治奇景影像化。而更可怕的是，這些影像在今天的中國，更面臨了將其就此認作歷史真實的危險。

在大量的文革政治活動照片中，照相機在拍攝的同時也實施了對於人的身體與精神層面的控制。影像中呈現出來的人的社會關係強調了集體性與一致性，同時卻也透露出人際關係的無機感。在這樣的畫面中，個人僅僅是服從政治要求的視覺裝飾要素。高度組織化的照片，正好對應了高度政治組織化的社會控制一切的需要。由文革美學所體現的專制本質就是，



《西沙民兵》

伍振超攝

即使是人的活動的視覺呈現，也容不得一絲一毫的視覺失控。一切均在控制之下。視覺的首先就是政治的。

1974年發生於中國與南越之間的西沙之戰，成為了當時的焦點。江青來到海南拍攝了許多照片，而這場戰鬥也令時任海軍海南榆林要塞的解放軍新聞攝影幹事伍振超一舉成名。他拍攝的《西沙民兵》等照片，對於人物形象的塑造，借鑑了樣板戲人物的革命英雄主義的造型與用光，而成為新的經典廣泛傳播。

受當時大陸文革攝影的影響，香港的一些攝影家也嘗試拍攝響應文革的照片。這類照片大致有兩類，一是擺拍攝影，二是喻意性靜物攝影。最近出現的香港攝影家蒙敏生在文革期間拍攝的一些照片，即在這兩方面都有所嘗試。在一張擺拍照片中，一個職員模樣的人與兩個小女孩在看文革宣傳品，而背景則是標語與語錄。有趣的是，其中的一個女孩胸戴毛澤東像章，頭卻扭向畫外。無論從當時



「文革」造型攝影

蒙敏生攝

大陸文革照片的模式看，還是從純粹視覺構成的要求看，這一畫面是失敗的。而他的另一張照片《張思德燒炭》，則希望以靜物攝影的手法，來表示對於「為人民服務」這一思想的共鳴。倒是他的一些如拍攝了香港新界寫春聯人的記錄性照片，有着很高的歷史價值。

#### 四 文革中的另一種攝影

1976年4月5日的四五天安門事件，是當代史的一個重大事件，對於中國攝影也具重要意義。在北京的普通中國公民，出於高度的歷史敏感，以攝影為媒介，自發主動地全面記錄了天安門廣場上的人民抗議活動。他們的攝影記錄了紀念抗議活動的生態，畫面沒有宣傳攝影的僵硬與造作，生動再現了現場的氣氛，為歷史留下了確定的證據。四五天安門攝影的意義在於，人們在清醒地認識到自己的歷史作用的同時，充分地以攝影方式確認、把握了自己在歷史中的地位與作用。這是另外一種意義上的奪權，也是一種保存記憶的歷史性努力。四五天安門攝影，以其大規模的、自發的、不拘宣傳框框的、非專業性的歷史記錄活動，否定了專業性虛假宣傳的合法性，為後來的中國新聞報導攝影與紀實攝影的發展奠定了基礎。

與非專業人士為歷史留下重要記錄一樣，把視線投向日常的往往不是那些心靈受到嚴格控制的專業人士，而是那些沒有被宣傳框式所毒化的



香港新界寫春聯的人及他所寫富有「革命」味道的春聯

蒙敏生攝

非專業人士。劉小地的作品拍攝於1970年代末、1980年代初。作為一個美術學院的學生，他去中國農村各地寫生，同時也拍攝了一些照片做為作畫的素材。然而，正是沒有經過攝影、尤其是宣傳攝影的規訓，劉小地的照片才沒有「創作」的刻意。他的照片記錄了當時中國農民的生產方式、農村的生活形態與內容、農民的精神狀態以及他們的相互關係等。他在不經意間成為了一個歷史時期的最後見證者之一。

#### 五 如何面對文革中的攝影？

近來，國內一些畫廊開始策劃文革攝影展覽，而國內外的一些出版社也以各種不同方式出版了在文革時拍

攝的照片。這對於不再讓文革成為禁忌有其益處，但值得關注的是當時的攝影者自身對於文革與自己當時所扮演角色的態度。

在《文革歲月——曉莊作品》中，許多明顯是擺拍出來的照片，然而作為《新華日報》攝影記者的作者本人卻說自己「記錄我眼睛能看見的東西是良知，更是本能」<sup>③</sup>。對於這種明顯是宣傳品的照片的生產手法卻沒有提及。而魏德忠在他的攝影專集《紅旗渠》中，以無限懷戀的語氣說<sup>④</sup>：

每當我看到這些照片，總有一種按捺不住的激情，在這些照片咫尺方寸之間，閃耀着紅旗渠修建過程中，林縣人民所表現的那種自力更生、艱苦奮鬥的革命精神；不怕苦，不怕死，敢想敢幹的英雄氣概，不為名不為利，無私奉獻的高貴品德，確實是我們中華民族偉大精神的縮影。我曾幸運地將這些拍攝下來，多少年來我如數家珍般保存着，我總想能將其整理出來，原汁原味地傳給後人，讓這些真實的寫照見證這段傳奇的歷史，讓紅旗渠精神，代代相傳。

他同樣對於如何拍攝這些照片不置一詞。

與上述兩人不同，《黑龍江日報》攝影記者李振盛在他的《紅色新聞戰士》中，展現了曉莊、魏德忠的攝影集中所沒有的大量的暴力場面。但有趣的是，在李振盛的《紅色新聞戰士》中，既有直接展現暴力的畫面，也有按照當時的手法導演擺布的照片，而這兩類照片都被作為相同意義上的文革真相被一起推到我們面前。當然，

他也以講故事的方式，揭穿了一些照片做假的真相。

我們並不認為在文革中作為特權者拍攝「創作」照片就是原罪，但是否能夠誠實地面對過去，無論對於自己還是對於歷史都至關重要。時空遙隔，對於當年如何參與製造偽真實不作任何說明與反思，反而從當年參與的影像生產與傳播的全過程中跳脫開來，將這些東西「作品化」、「商業化」、「浪漫化」並因此自我開脫，這既是對記憶的褻瀆，也是對歷史的蔑視。人們也許會接受這部分文革照片作為構成文革記憶的一部分（偽記憶也是記憶），但人們更希望那些偽記憶的製造者至少能夠誠實地面對過去。將當年的行為正當化，只能使人認為是因為今天有着將類似行為合法化的現實需要。

#### 註釋

① 陳東林、苗棣、李丹慧主編，加加美光行監修：《中國文化大革命事典》（福岡：中國書店，1997），頁479。

② 周令飛：《三十年來話從頭》（台北：時報文化出版事業有限公司，1982），頁86。

③ 轉引自陳小波：〈記錄精神〉，《文革歲月——曉莊作品》（北京：中國書局，2004）。

④ 魏德忠攝影：《紅旗渠：世界奇蹟人工天河（歷史珍藏版1960-1969）》（鄭州：河南美術出版社，2004），頁93。