

丽水摄影

2025

3

丽水摄影博物馆主办 总第一百期

E-mail: lssyzz@foxmail.com

LISHUI PHOTOGRAPHY

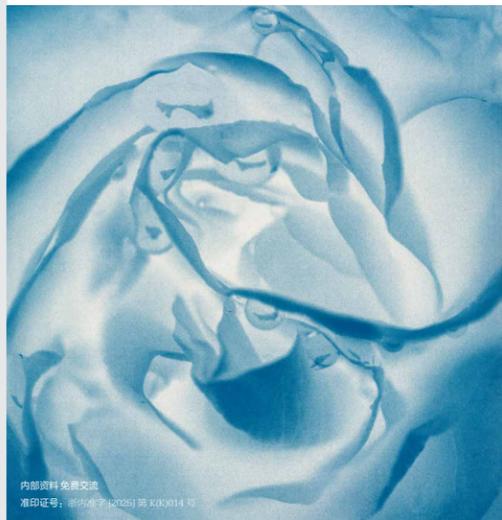


内部资料 免费交流

准印证号：浙内准字 [2025] 第 K(K)014 号

丽水摄影 2025 3

丽水摄影博物馆 第三十一期
E-mail: lssyzz@foxmail.com
LISHUI PHOTOGRAPHY



封面作品：舒巧敏《绽宙》

主管：中共丽水市委宣传部

主办：丽水摄影博物馆

封面题字：楼阳生

准印证号：浙内准字 [2025] 第 K(K)014 号

2025 年第 3 期

总第一百期

内部资料 免费交流

编辑委员会

顾问：虞红鸣 陈建波 葛学斌 任淑女 李一波

主任：叶伯军

副主任：王培权

主编：洪勇华

编辑：傅为新 王华平 吴红呈 郑德馨 毛丹妮

地址：浙江省丽水市括苍路 583 号

邮编：323000

电话：0578-2117793

传真：0578-2113393

投稿邮箱：lssyzz@foxmail.com

发送对象：摄影专业群体、专业机构、政府部门

印刷日期：2025 年 8 月

印刷单位：丽水市启点印业有限公司

印数：1800 册

了解《丽水摄影》杂志及丽水摄影博物馆更多信息，请登录丽水摄影博物馆官方网站或关注官方微信平台。网址：<http://www.clspm.com>，官方微信平台：lsp photography。



目录 CONTENTS

资讯 NEWS

03 2025 丽水摄影节征稿启事

04 2025 “古堰画乡杯”瓯江行丽水摄影大展征稿启事

专题 FEATURE

06 “传承与创新”2025 手工工艺摄影作品大展作品选登

佳作 EXCELLENT WORKS

29 牛童 | 快递

38 吴正中 | 他的城 1978-2024 年的青岛

46 和喆 | 找回那些甲虫

论坛 ACADEMIC FORUM

54 如何言说风景：西方风景摄影的写作史 / 郑德馨

文博 EXPOSITION

63 从使用的角度谈苏联 1tm 旁轴相机 / 王稼丰

影赛 COMPETITION WORKS

68 “觅千年古塔·赏万亩花海”丽水市经开区乡村振兴第三届紫荆花节摄影大赛获奖作品选登

70 “镜遇山水 云见屏南”龙泉市优秀摄影大赛获奖作品选登

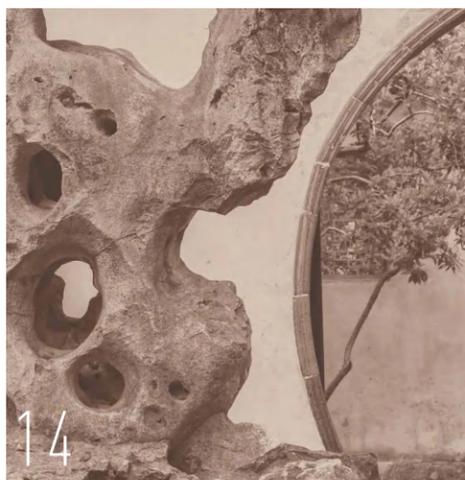
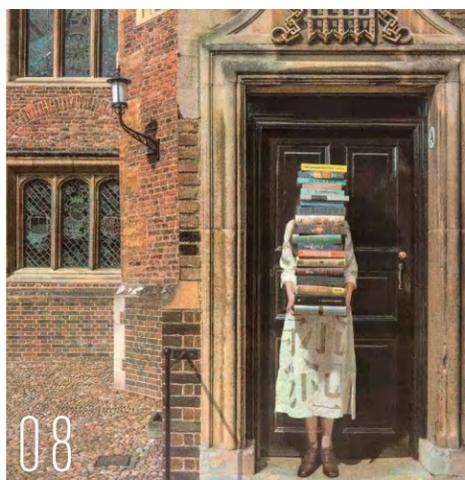
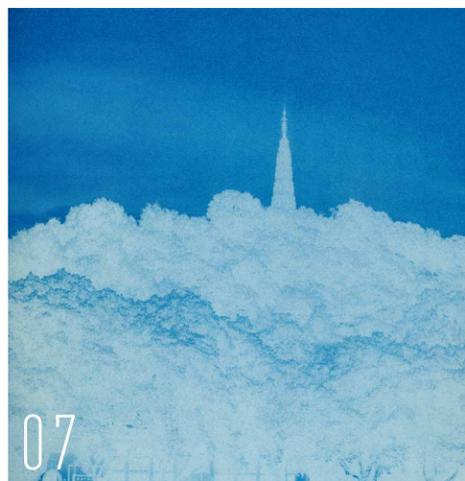
征稿 COMPETITION INFORMATION

72 第十五届全国摄影理论研讨会征稿启事

73 2025 小米徕卡影像大赛征稿启事

74 OPPO 2025 影像大赛征稿启事

75 青田县章村乡“章有韵·村有景”摄影（短视频）大赛征稿启事



目录 CONTENTS



29

牛童 | 快递

中国的物流和快递行业应该说是世界上一个奇迹，在里面工作的人们，他们曾也处于对城市化高歌猛进的时代。离开中小县城流动进大城市，这种迁徙与现代化、梦想有关。

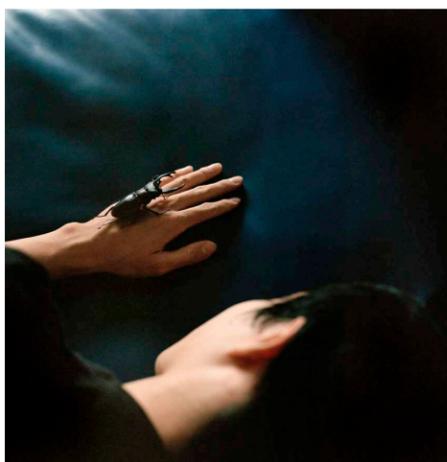
我拍摄的快递行业主要是江苏、安徽地区，这里面的快递员大多来自于苏北、皖北和西北地区，他们织起了一片同乡网络。他们期望窥见外界的精彩，在时间流逝下老去，也将这种梦想寄托于后辈身上。



38

吴正中 | 他的城 1978-2024 年的青岛

过去，我更偏爱拍人物，试图通过“人”的变化来反映时代的变迁。随着 2000 年波螺油子路的拆迁，我突然意识到，与“建筑空间”相关的图片的重要性。尽可能留住曾经的建筑、道路甚至装置，可以为人们在回忆往事时提供更加清晰、具体的佐证。于是，我开始有意识地对具有老青岛特色的建筑和即将消失的老街进行抢救性拍摄，将从前对一群人、一条街或一个院的拍摄，扩大到对一个社区乃至一座城的记录。



46

和喆 | 找回那些甲虫

我重新回忆起那些过往的寻宝场景，并开始思考当初被它们深深吸引的原因。它们凶猛好斗，却又脆弱而短暂。与小时候只是单纯迷恋它们酷炫的外形不同，如今再次凝视这些甲虫时，我很难不将一些人类情感投射到它们身上。帕特里克·斯文松在《鳗鱼的旅行》中曾写道：“每当我们抓住一条鳗鱼的时候，我都会凝视它的眼睛，想一瞥它曾经看见的那些东西。可它从不曾与我四目相接。”

2025 丽水摄影节征稿启事

Call for Entries: 2025 Lishui Photography Festival

丽水摄影节是中国摄影家协会和丽水市人民政府共同主办的国际性摄影节庆活动，自 2004 年开始，已持续举办十二届，曾创下国内摄影节多个历史之最，已成为世界知名、中国最具影响力的摄影节。

2025 丽水摄影节将于 2025 年 11 月在丽水举办。本届摄影节秉承国际性、学术性、产业性、多元性办节宗旨，聚焦“摄影 + 科技”“摄影 + 数字”“摄影 + 文旅”，充分彰显时代旋律和艺术交融，以摄影勾画秀山丽水活力城。

■ 主办单位

中国摄影家协会、丽水市人民政府

■ 征集主题

新质创造，万象竞生

■ 征集对象

国内外摄影师、策展人、院校师生、机构团体等均可报名。

■ 征集方式

请所有报名者扫描下方二维码，下载相应报名表，准确填写表格信息，并在报名截止日期前将所有展览作品电子文件与报名表一并发送至邮箱。① 机构、策展人、摄影师投稿邮箱：lishuiphoto02@163.com ② 院校师生专用投稿邮箱：lishuiphoto03@163.com，学生投稿需同时提交学生证或毕业证书扫描件。

请根据报名者身份，按以下要求命名总文件夹：

1. 机构 + 机构名称 + 联系人姓名 + 联系方式
2. 策展人 + 策展人姓名 + 展览名称 + 联系方式
3. 摄影师 + 作者姓名 + 展览名称 + 联系方式
4. 院校团体 + 院校名称 + 联系人姓名 + 联系方式
5. 院校个人 + 作者姓名 + 展览名称 + 联系方式

■ 征集要求

1. 所有报名作品不收报名费。2. 投稿者应保证其作品不侵犯他人包括著作权、肖像权、名誉权、隐私权等在

内的合法权益。投稿者应承担由其作品及投稿行为所产生的一切责任。3. 所有投稿者在发送作品前，需通过征稿启事中的二维码下载报名表，报名表填写完成后，与作品同步发送。4. 投稿作品创作时间不限，数量不限。鼓励作品首展性、创新性、呈现形式多样性。5. 征集时间自征稿启事发布之日起至 2025 年 8 月 20 日止。

■ 入展待遇

1. 本届摄影节面向所有参展者设立艺术扶持基金，为策展人、摄影师、大学生提供多个类别的艺术扶持，并颁发荣誉证书。2. 本届摄影节继续设立英国 Format 摄影节荣誉，获得荣誉的作者将应邀参加 2027 年度英国 Format 摄影节展览及相关活动。3. 主办方将通过官方发布平台、合作媒体，选择参展作品进行新闻报道和推荐展示。4. 所有参展作者将获得由主办方颁发的参展证书。

■ 其他须知

1. 作品征集截稿后，主办方将组织专家对所有投稿作品进行评选与审核，确定最终参展作品，并于 2025 年 9 月 20 日前通知所有投稿作者。2. 所有报名参展者须确保展出作品数量和内容与主办方最后审核内容一致，并以主办方确认的展线位置、布展方案进行布展，参展者须在规定时间内完成布展和撤展，如不能按时参展，组委会有权取消其参展资格，其展线另作安排。3. 所有报名参展者须自行承担展览策展、作品制作装裱、运输、布展、撤展、差旅费用。布展和撤展须按照主办方通知的时间要求和规范实施，如未按要求履行，主办方有权扣除进场前缴纳的布展押金。4. 主办方有权将本届摄影节的展出作品用于但不限于网络信息传播、合作媒体发表、印刷出版、视频制作等摄影节官方宣传发布。5. 凡投稿作者均视为已认同本次征稿启事约定的所有内容。本次征集活动最终解释权归主办方所有。



扫二维码下载报名表



“瓯江行”丽水摄影大展是由中国摄影家协会与丽水市人民政府联合主办的历史悠久、影响广泛的全国性摄影展览。

2025“古堰画乡杯”瓯江行丽水摄影大展充分展现“绿水青山就是金山银山”理念提出20年来丽水高质量绿色发展成果，鼓励广大摄影人围绕瓯江流域的自然风貌、社会人文、时代发展，通过客观纪实、艺术审美等多种艺术创作方式，创作出更多思想精深、艺术精湛、制作精良的优秀摄影作品。

“流珠溅玉瓯江水，争奇竞秀括苍地。”莲都历史悠久，是一座古堰红脉相交融的州府之城，有着首批世界灌溉工程遗产通济堰。莲都天生丽质，是一座山水相合绘青屏的花园之城，八百里瓯江最瑰丽河段穿流而过。莲都提质发展，是一座产业兴旺添锦绣的活力之城，入围全国首批县域数字经济发展创新区，获评国家县域商业建设行动“领跑县”。莲都底蕴丰厚，是一座瓯江诗画迷人的文旅之城，正争创古堰画乡国家级旅游度假区。作为全国休闲农业和乡村旅游示范区、全国市辖区旅游发展潜力百佳区，乡村田园和瓯江山水文化IP完美结合，恍如人人向往的诗和远方。莲都生态宜居，是一座幸福和美润心田的康养之城，人均寿命高出全国平均水平近4岁，被评为“全市最具幸福感城市”。

■ 组织机构

主办单位：中国摄影家协会、丽水市人民政府

承办单位：中国摄影家协会对外联络处、中共丽水市委宣传部、浙江省摄影家协会、中共丽水市莲都区委宣传部

协办单位：丽水市文联、丽水市文广旅体局、丽水摄影博物馆、丽水市摄影家协会、丽水市莲都区文广旅体局、丽水市莲都区文联、丽水古堰画乡旅游度假区管理中心

■ 征稿细则

1. 投稿者姓名、性别、年龄、地区、职业不限，国内外专业摄影师、业余摄影爱好者、旅游者均可投稿。

2. 作品形式、风格不限，单幅、组照、彩色、黑白均可（组照指以多幅照片阐释一个主题，每组数量限4~10幅）。

3. 投稿者登录活动官方网站（<https://lishuimedia.vcgvip.com/>），按要求注册填写个人真实信息，主办单位严格保密投稿个人非公开信息。

4. 投稿者注册后在投稿平台上通过上传图片的形式投稿。所有投稿作品一律为jpg格式，图片统一处理长边不低于1000像素，大小限1~5MB，分辨率不低于72dpi。

5. 本届展览投稿分外地组和本地组两个组别，本地组限为丽水籍（有效身份证所在地为丽水行政区域内），非丽水籍全部归入外地组。投稿者可依据不同情况，自行选择投稿类别，同一作品（组照、单幅）不得重复投送。

6. 组别设置及技术要求：

本地组：

A类 客观反映丽水全域九县（市、区）优美的自然风貌、良好的生态环境、丰富的动植物资源，以及城市发展、乡村建设、文化遗产、百姓生活、人文风貌、时代精神，投稿作品须以直接摄影方式完成，不得修改原图，不得在裁切构图范围内对画面元素进行增加或删减，只允许影调优化处理和轻微瑕疵处理，包括组照在内的所有投稿作品均须在2024年11月16日以后拍摄。

B类 包括但不限于抽象审美、创意想象、观念表达、技法突破等非客观纪实的多元艺术形式表达，允许后期加工处理，允许AI影像、特殊成像工艺等不同影像生成方式，拍摄地点不限。作品须在2024年11月16日以后完成创作，组照中创作于2024年11月16日以前的作品数量不得超过50%。

外地组：

A类 客观反映丽水全域九县（市、区）优美的自然风貌、良好的生态环境、丰富的动植物资源，投稿作品须以直接摄影方式完成，不得修改原图，不得在裁切构图范围内对画面元素进行增加或删减，只允许影调优化处理和轻微瑕疵处理，包括组照在内的所有投稿作品均须在2024年11月16日以后拍摄。

B类 客观反映丽水全域九县（市、区）城市发展、乡村建设、文化遗产、百姓生活、人文风貌、时代精神，投稿作品须以直接摄影方式完成，不得修改原图，不得在裁切构图范围内对画面元素进行增加或删减，只允许影调优化处理和轻微瑕疵处理，包括组照在内的所有投稿作品均须在2024年11月16日以后拍摄。

7. 投稿时间自投稿平台开通之日起，截止至2025年11月15日24:00整（收到作品时间）。

8. 评审委员会为评选最终评判人，评选结束后可酌情要求入选者提交未经任何改动的底片或者原始数字影像以供审查鉴定，未提交或未通过审查的，主办方有权取消其入选资格。

9. 投稿者应保证其所投送作品的作者，并对该作品拥有独立、完整的著作权；投稿者还应保证其所投送的作品不侵犯第三人的包括著作权、肖像权、名誉权、隐私权等在内的合法权益。投稿者应承担由其稿件及投稿行为所引发的一切后果与责任。

10. 对于足以妨害公序良俗的作品及行为，一经发现

立即取消入选资格。“妨害公序良俗的作品及行为”包括但不限于可能严重误导公众认知、具有欺诈性质等一切违反法律、道德、公共秩序或善良风俗的情形。

11. 违反征稿规则者，特别是冒名顶替者，主办方将视情节取消其入选资格，且永久谢绝投稿，并在相关媒体上予以公布。

12. 所有入选作者将获作品集一册。所有入选的作品，主办单位及政府有关部门有权使用（包括但不限于展览、复制、发行、放映、信息网络传播等），并不另行支付报酬；所有入选作品如涉及著作权、版权、肖像权或名誉权纠纷，均由作者本人自行负责。

13. 本地组、外地组分别评审，入展比例各占50%，相关工作人员、评委及其直系亲属不得投稿。

14. 本次大展不收报名费、不退稿。

15. 作品入选本次大展的，可获得申请加入中国摄影家协会的相应积分，具体分值参照中国摄影家协会有关会规定。

16. 凡投稿者，即视为其已同意本征稿启事之所有规定。

17. 本次活动的解释权归主办方所有。

■ 入展荣誉

本次大展共评出入展作品120件，其中本地作者A类40件、B类20件；外地作者A类30件、B类30件。入展作品均将获得1000元人民币稿酬并颁发入展证书。

注：以上稿酬均为税前，个人所得税由作者自行缴纳。

■ 相关事宜

展览评选结束后将在“瓯江行”官方网站（<https://lishuimedia.vcgvip.com/>）上公示，为期一周。公示期间设立专用信箱，受理实名举报。最终结果将在官方网站上公布。

联系电话：0578-2117793

■ 丽水摄影博物馆特别收藏

为了鼓励更多摄影人创作，2025年瓯江行丽水摄影大展结束后，丽水摄影博物馆将从四个组别入展作品中共选出16件作品进行收藏，其中本地作者A类5件，B类3件；外地作者A类、B类各4件，所有作品必须拍摄于莲都区（包含市本级）境内。所有被收藏作品提供创作扶持经费壹万元人民币整（收藏作品入展稿酬不重复发放），并颁发丽水摄影博物馆收藏证书。

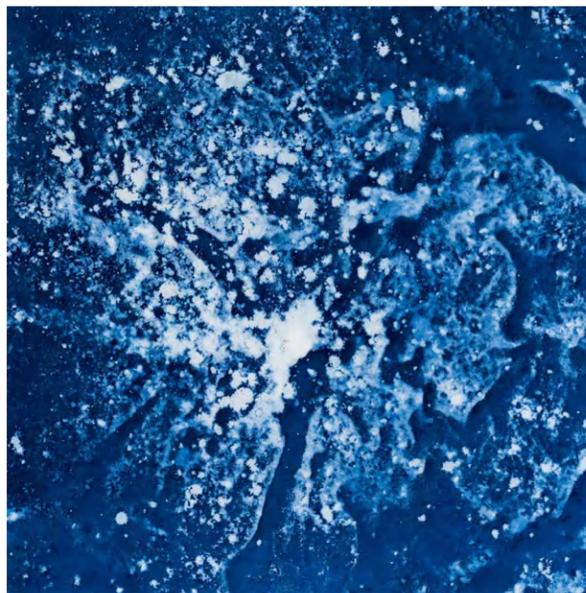
注：以上稿酬均为税前，个人所得税由作者自行缴纳。

“传承与创新”

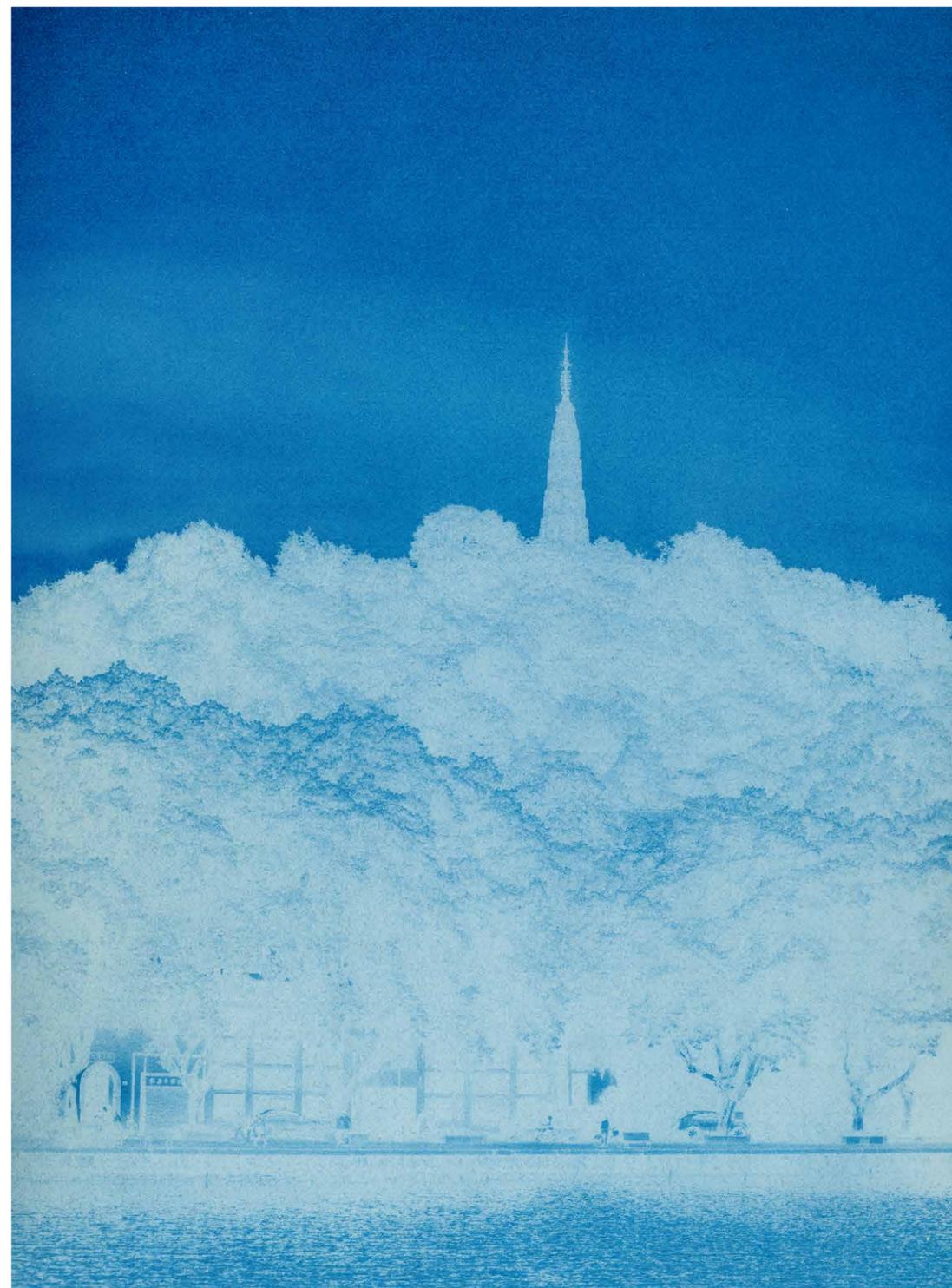
2025 手工工艺摄影作品大展作品选登

编者按：5月18日，由中共丽水市委宣传部指导，丽水摄影博物馆主办的“传承与创新”2025手工工艺摄影作品大展在丽水摄影文化中心开展。作为迄今为止国内最大规模的手工工艺摄影专题展览，本次大展以“传统工艺与当代创新”为核心，汇聚了来自中国、法国、美国、日本、韩国等国家的456位作者，共展出涵盖35种摄影传统古典工艺和创新工艺的1512幅作品。展览吸引了全国20多个省份的参展艺术家和广大本地市民参观展览，呈现了一场跨越时空的视觉盛宴。

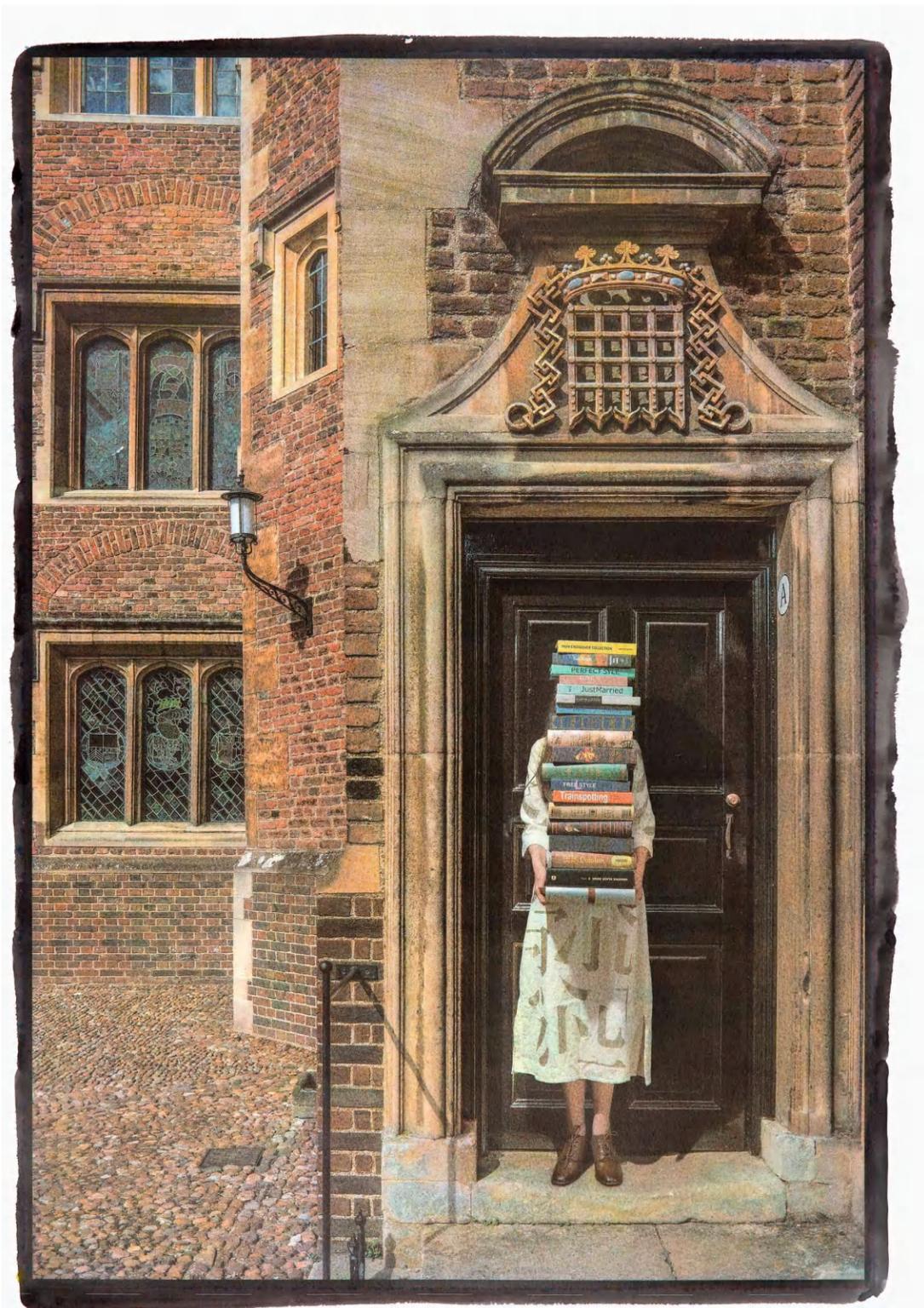
现场还举行了颁奖仪式，湖北美术学院、河北传媒学院、青岛电影学院、1826摄影博物馆、HART GALLERY画廊荣获“优秀团体单位”荣誉，天津至道影像中心、大连大画幅艺术摄影俱乐部、广西大画幅摄影学会、湖北摄协大画幅专委会、青岛大画幅专委会、山西大画幅摄影协会、湘潭市摄影家协会大画幅专业委员会、泉州华光职业学院荣获“优秀组织单位”荣誉，翟羽佳、李雅婷、周鑫、邹康、舒巧敏、吴雪良、赵效良、于宝深、阮志航、吕新宇荣获“优秀艺术家”荣誉。本期专题选登部分优秀作品。



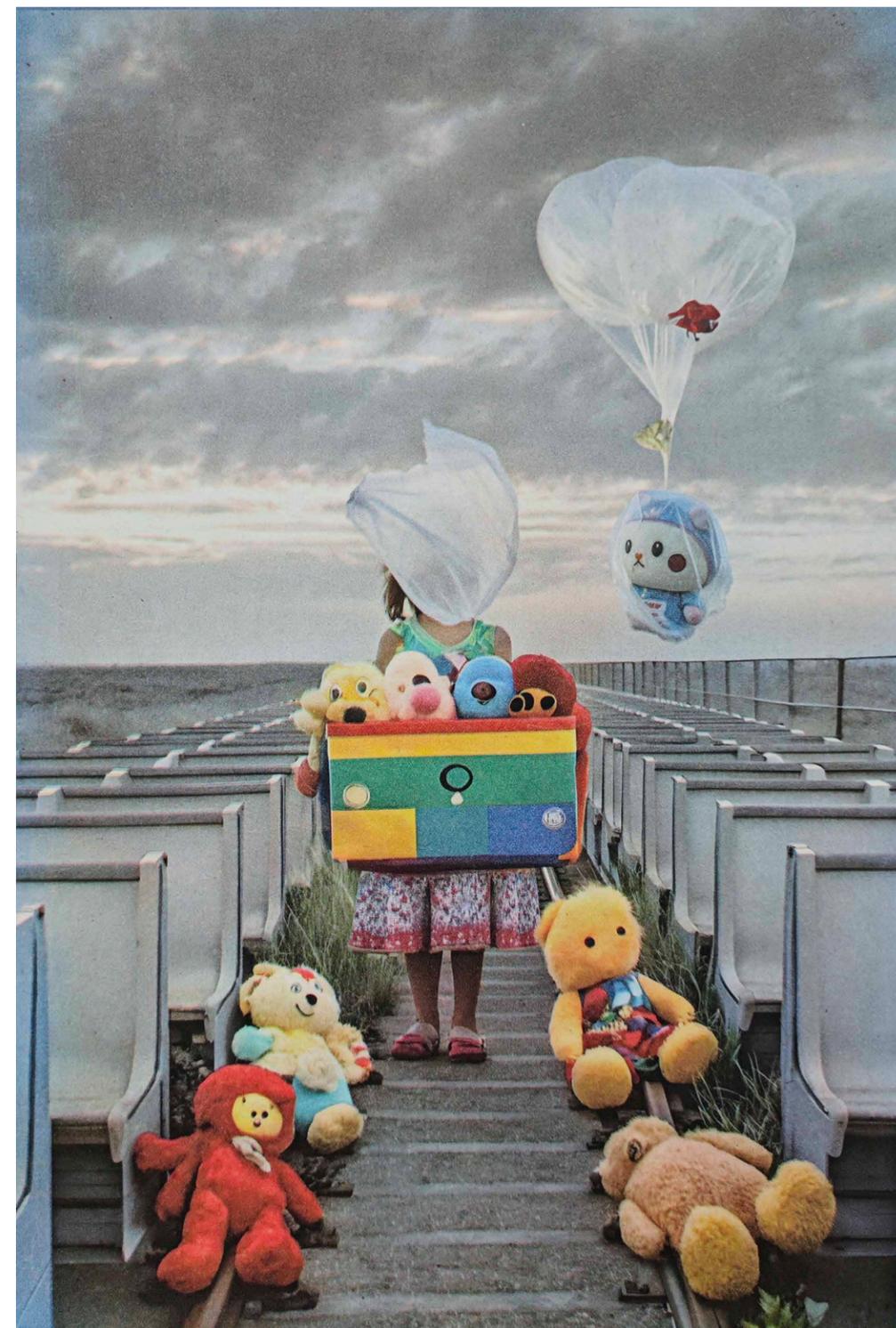
时间之河（蓝晒印相工艺）/ 李雅真



塔韵（蓝晒印相工艺）/ 方正



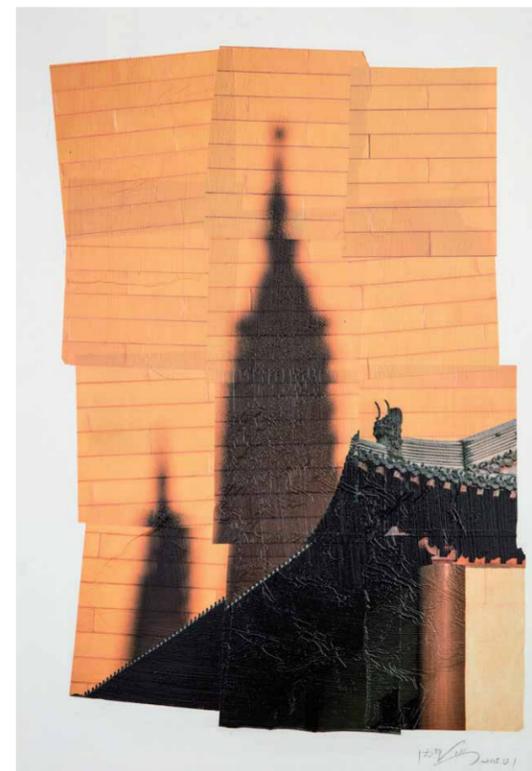
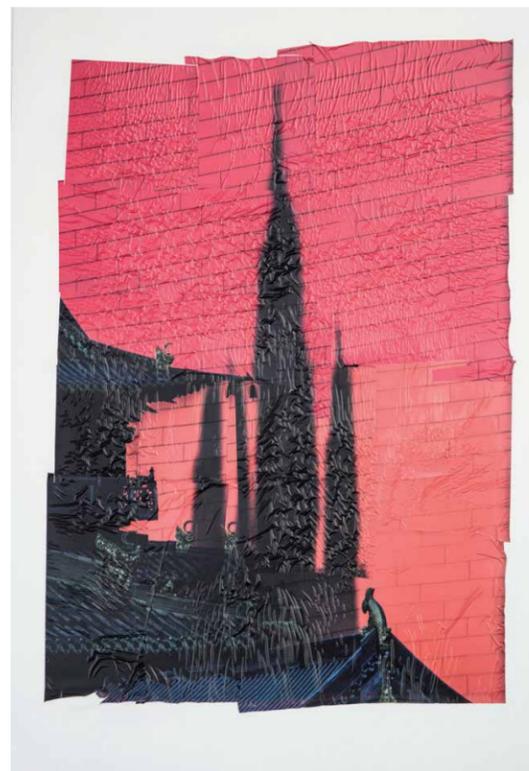
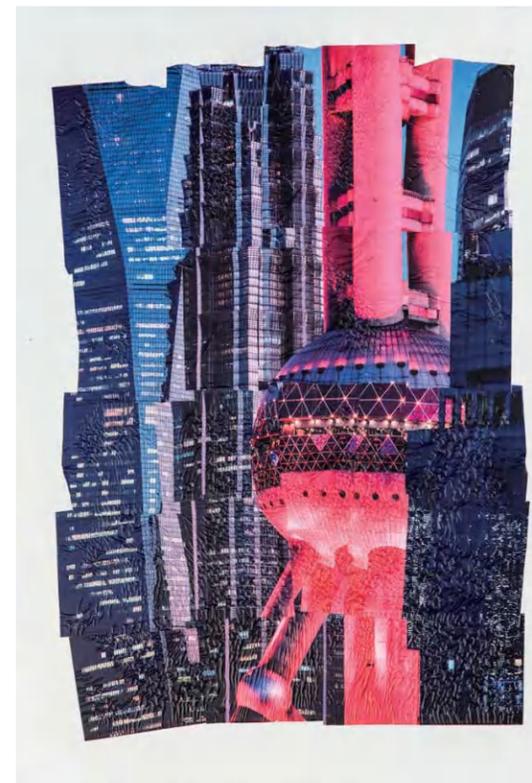
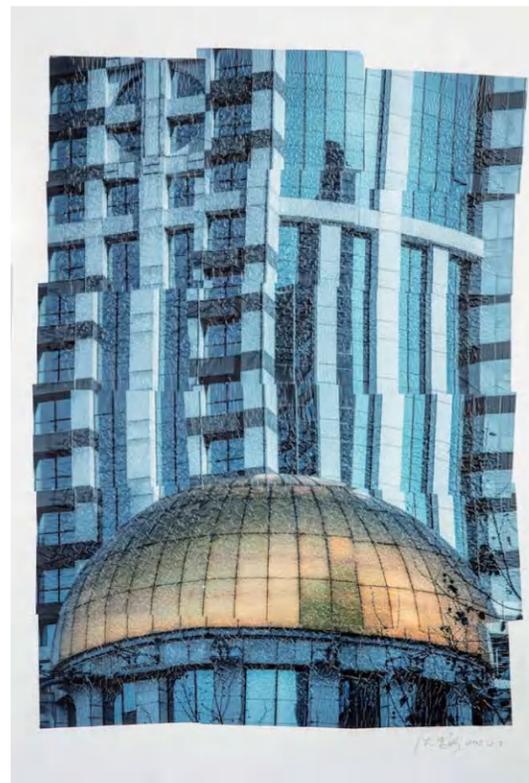
游学记 (彩色树胶重铬酸盐印相工艺) / 张朴



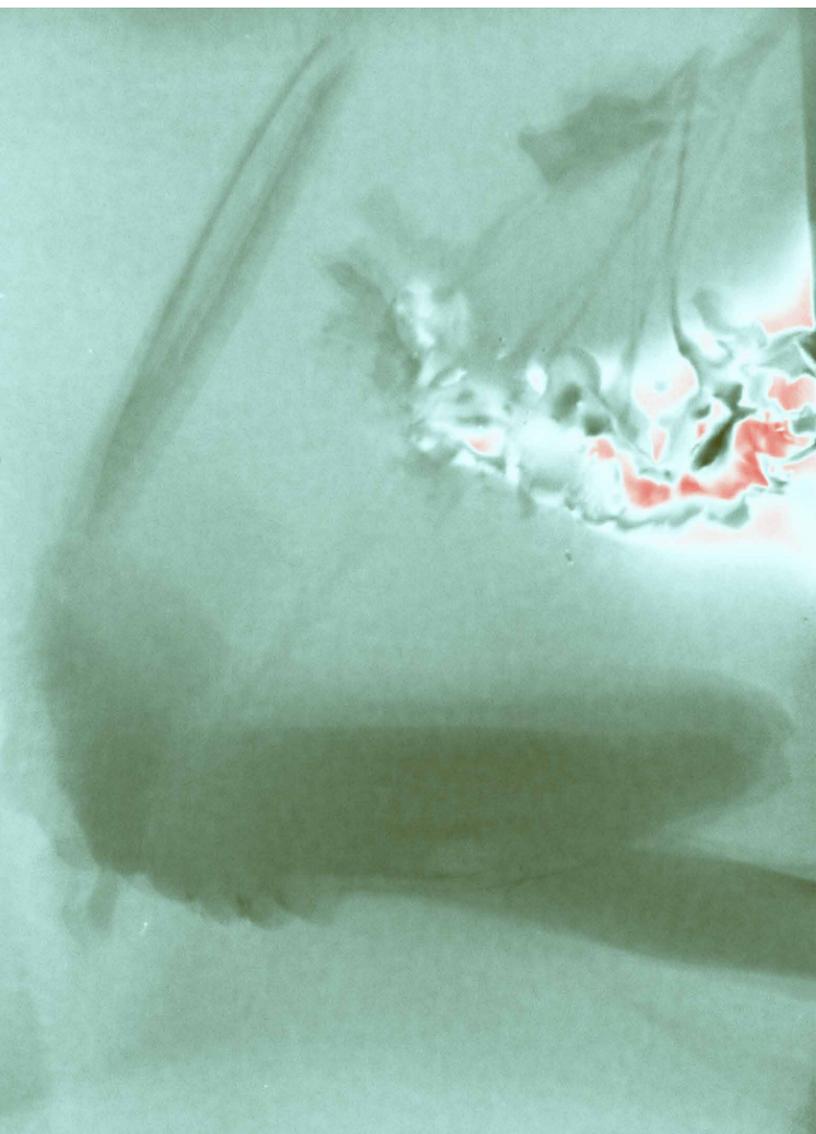
白茧记 (彩色树胶重铬酸盐印相工艺) / 邹康



“花非花”系列（宝丽来后期多图叠拼移膜工艺）/ 马跃



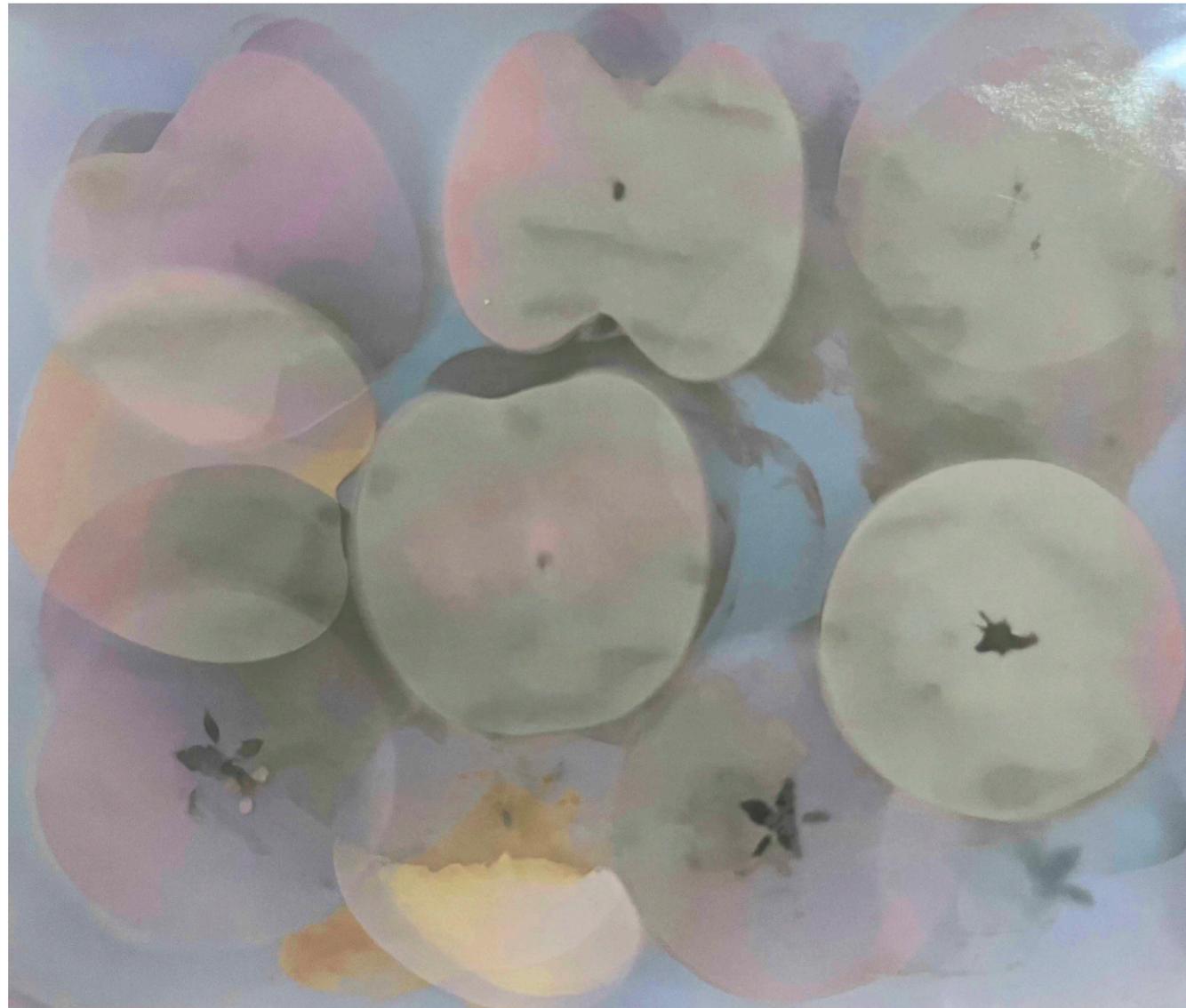
上海色调（移膜拼图工艺）/ 沈忠海

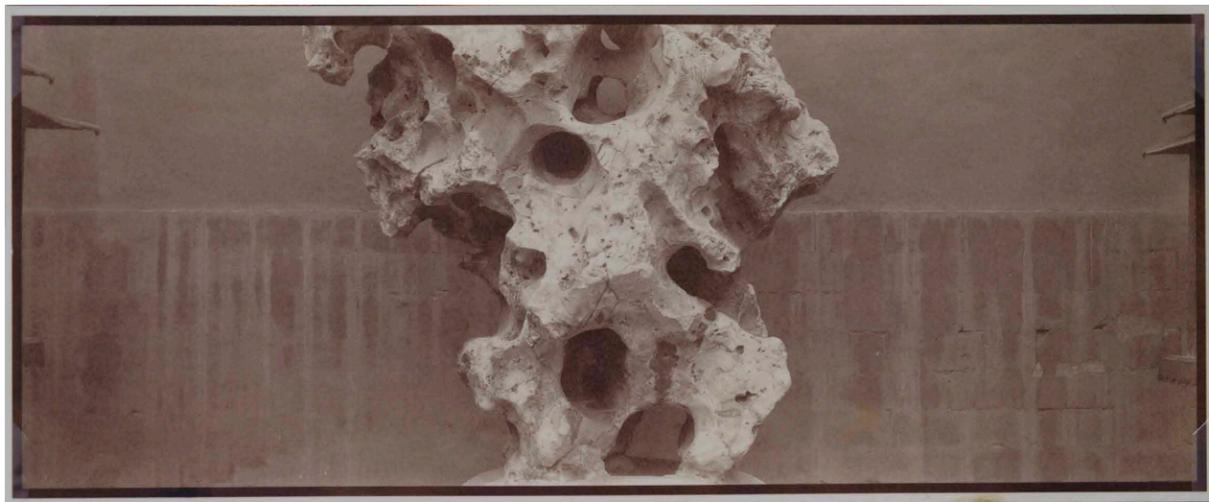


Memories (流明印相工艺) / 范安辰



献礼 (流明印相工艺) / 深蓝

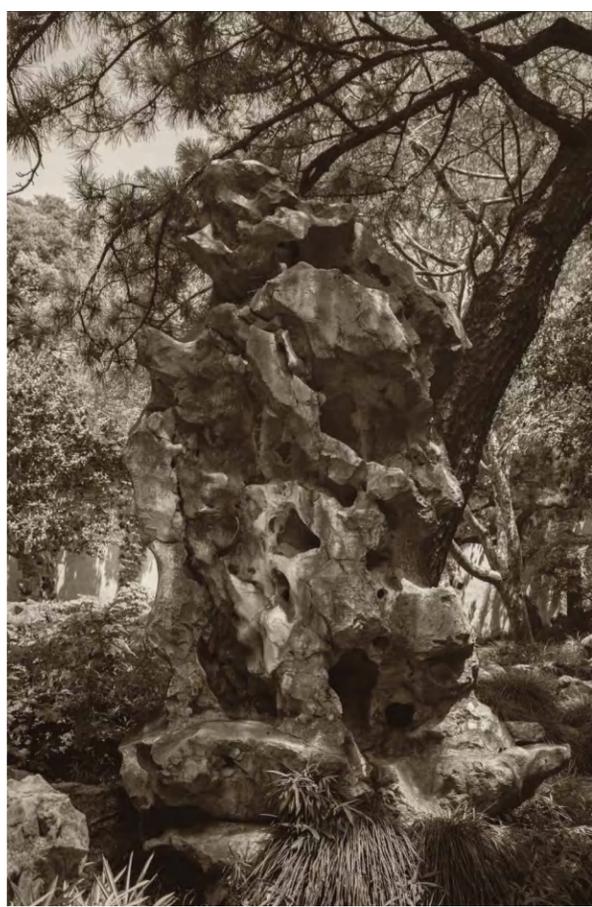




奇石 (盐纸印相工艺) / 刘周重托



墟园 (蛋白印相工艺) / 曹昆萍



墟园 (碳转移印相工艺) / 曹昆萍



汝拉山脉 (凹版印相工艺) / 樱井朋成



何以是江南——春江水暖（凹版印相工艺）/ 顾勤



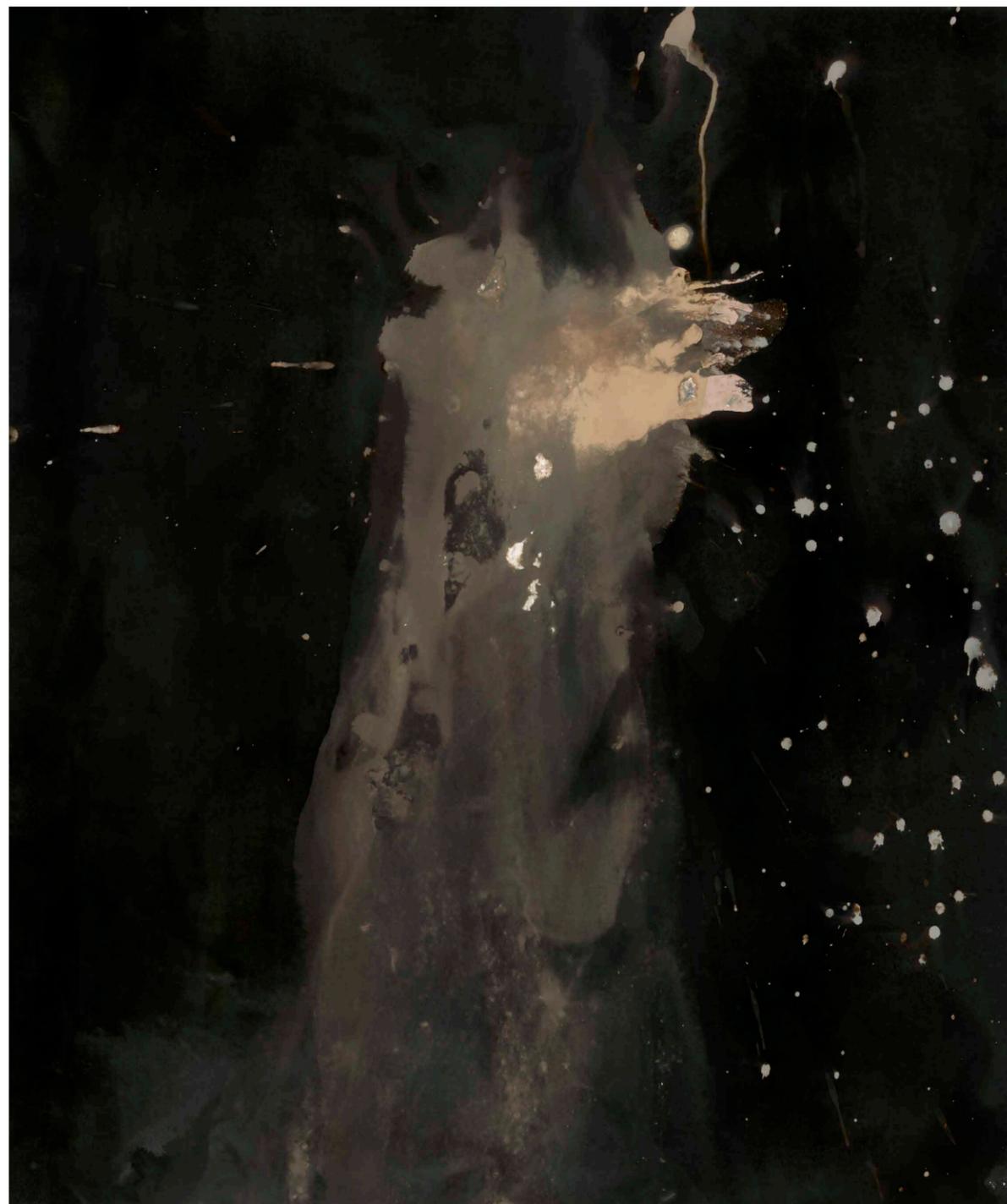
仓语（珂罗版印相工艺）/ 刘轶恒



穴（银盐印相工艺）/ 卢彦鹏



目光 (范戴克印相工艺) / 蔡子怡



此外无有 (流明印相工艺) / 徐丹



原野（瓷基影像复合焙变工艺）/ 林世豪



湿板凝光·千年桥韵（湿版火棉胶印相工艺）/ 杨青



灵动的岩石 (铂钯印相工艺) / 史民峰



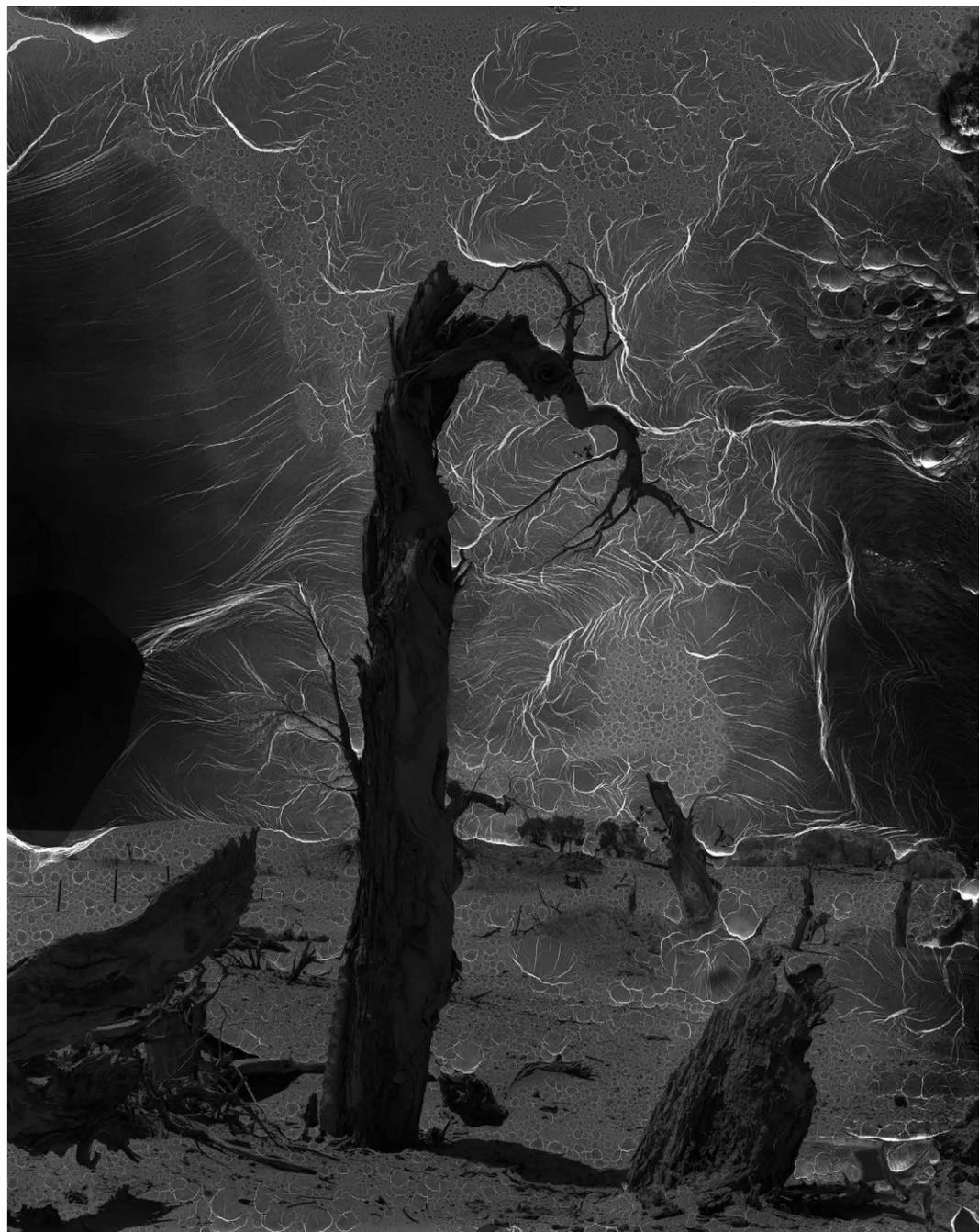
竹语 (银盐印相工艺) / 金大洙



街景 (银盐印相工艺) / 许晶晶



SOLUS (铂钯印相工艺) / 白晓丹



异域 (明胶蚀刻工艺) / 佟玉田



辐射 (油墨印相工艺) / 张泽溪

第十二届中国摄影年度排行榜 上榜作品选登（二）

编者按：中国摄影年度排行榜是中国丽水摄影博物馆自 2013 年开始面向全国发起的一项专业推选活动，旨在针对上一年度国内涌现的优秀专题摄影作品进行公推和综合审议，最后评出该年度的上榜作品。活动至今已连续举办 12 届，通过常年举办，为中国摄影创作树立风向标，共同推动中国摄影发展进步。

2025 年 3 月，第十二届中国摄影年度排行榜活动圆满完成推荐和评审工作，经过 61 名推委推荐和专家评审，最终牛童《快递》等十件作品上榜。

第十二届中国摄影年度排行榜推委名单（按姓氏拼音排序）

蔡焕松、曹颀、曹旭、曹昆萍、柴继军、陈杰、陈伟录、陈荣辉、董钧、杜子、戴菲、范顺赞、傅拥军、高岩、高初、葛亚琪、巩明、胡钢锋、胡涂、胡晓阳、胡嘉雯、黄丽娜、黄庆军、黄一鸣、贾方、姜健、矫健、金西鸣、孔耐、黎明、林路、令胡歌、罗大卫、刘阳、马勇、马跃、宁舟浩、苏晟、邵文欢、史民峰、施瀚涛、释藤、塔可、唐浩武、唐晶、王江、王帅、王芯克、吴栋、吴毅强、杨莉莉、杨延康、姚璐、叶文龙、叶明文、藏策、张晓、张辉、张兰坡、郑幼幼、周一渤

第十二届中国摄影年度排行榜终审评委名单（按姓氏拼音排序）

柴选、王保国、姜纬、严志刚、赵青

第十二届中国摄影年度排行榜上榜作品（按姓氏拼音排序）

陈川端 / 埃弗雷特笔记

和喆 / 找回那些甲虫

阚辛 / 新天使

罗娴 / 我就是你

马良 / 永无岛

牛童 / 快递

乔飞尔 / 一名高中生的手指证件照

淘喜 / 南方与北方

王海江 / 明室——从刺点到脉络的叠加

吴正中 / 他的城 1978–2024 年的青岛

牛童 / 快递

作者简介：江苏南京人，1998 年生，摄影师、导演、影视摄影与制作方向教师。毕业于西安美术学院，个人创作主要涉及影像、装置与文本等媒介，关注空间气质与城市化相关议题。作品曾获 2024 年徕卡奥斯卡·巴纳克摄影奖主竞赛决赛入围奖、法国 Blurring the lines 摄影大奖等。曾在德国徕卡摄影博物馆、成都美术馆、天府影像艺术中心等机构举办展览，作品曾发表于《中国摄影》《大众摄影》《LFI》等国内外杂志期刊，并接受中央广播电视总台、江苏卫视、一席、一条等多家媒体专访。



作品介绍：中国的物流和快递行业应该说是世界上一个奇迹，在里面工作的人们，他们曾也处于对城市化高歌猛进的时代。离开中小县城流动进大城市，这种迁徙与现代化、梦想有关。

我拍摄的快递行业主要是江苏、安徽地区，这里面的快递员大多来自于苏北、皖北和西北地区，他们织起了一片同乡网络。他们期望窥见外界的精彩，在时间流逝下老去，也将这种梦想寄托于后辈身上。

从 2020 年底开始，我与快递人员沟通，走进他们家中，走向生地。以逆城市化的方式追溯，访谈、收集现成品以及拍摄下他们在城市里工作的场所、暂居的屋檐下、病痛以及生地。摄影赋予我走进现实的勇气，采用大画幅的方式进行庄重的拍摄，这是我唯一能做的事情。

评委评语：中国的快递连通着买和卖，连接着国计与民生，关联着今天的城市乡村、经济社会……也成为能引发国际讨论的中国话题。

从 2020 年到 2023 年，还是摄影研究生的牛童用大画幅相机拍下了 400 多张有关中国快递业的照片。在这些影像中，你的目光可以穿过夜晚中幽暗的快递站点，仰望到高耸明亮的都市景观；你也可以在对一系列日常家居环境进行视觉识别的同时，直面这些来自乡村的快递员肖像。这些被平视的环境肖像庄重而实诚，以至于那静谧而温和的城市景观也成为这些面孔、这个时代绚烂迷离的背景。

牛童的拍摄和观看方式，为这一传统的摄影叙事增添了个人色彩和美学尝试，而这正合乎当下纪实摄影嬗变的轨迹。不少纪实摄影今天正在被改造并进入美术馆化的观看机制之下。

或许正源于此，2024 年牛童的这组《快递》入围了徕卡奥斯卡·巴纳克摄影奖。他说，“这组作品是给我母亲的。我来自这样的家庭，我有权利和义务去诉说他们这样的故事。”曾做快递员的母亲给予他个体的情感，而摄影赋予他走进社会现实的勇气。（赵青）

访谈文章

牛童：快递之外

文章来源 / “A Frame 摄影艺术研习社” 公众号 采访 / 郑新皓

郑新皓：在这组作品当中，我发现一大部分的拍摄场景是在晚上。你拍摄的过程中，是刻意选择夜晚还是无意之举？你在接近这个群体的时候，夜晚时间相对充分，还是说你想通过视觉氛围引导观众和这个群体之间产生情感关联。

牛童：我觉得你说的因素都有，拍夜景主要有两个方面。

一、因为我本科学的是影视专业。跟剧组的工作模式让我或多或少对光线有一些敏感。我没有做复杂的光线处理，大多只是对夜景进行捕捉，也没有合成，我想尽可能在一张45底片上获得我想要的画面氛围，我觉得这也是一种必要的学习过程。

二、我曾想以冷静的观看方式看待快递行业。但在我与快递人员相处的过程中，想置入一些我自己的生活经验，跟情感有关。而且大画幅能够带来不同的体验，在等待的过程中，你可以注意到被摄人物的细节，甚至呼吸的节奏。其中，也能看见城市的韵律，并带着我回到成长的过程中。

初高中时候，我时常一个人在家。放学时有几位朋友会陪我走一段路，跟我聊聊天然后再分别。我留恋这种有人陪伴的感受，一些细微的感受就是在那些黑夜里，在路灯下，在潮湿水汽的江边。曾经有一段路是一片棚户区，两三层的自建房，水泥灰与白漆是这里的主色调。道路的另一边是一座巨大的工厂，每天飘下来很多灰尘。后来这些区域规划为新城，拆迁改造，我也上高中上大学了。街边都铺满了大大的“拆”字，这里的人越来越少，仅剩的几户人家难得出门围坐一起聊天。夜景能够让我获得一些私密性的体验，我希望你能从我的照片中看到一些情感。生活已经让我感受到了许多苦楚，我想真切地分享一些温存给别人。

而这一段体验其实并不特殊。当我成长并回到南京后，和南京艺术学院的曹昆萍老师谈及这段体验时，我

们都有对南京沿江的变迁有所感叹。南京同样作为一座历史名城，它在历史上有着属于它的文化属性，悲情、潮湿、细腻与怀旧。江水与人潮的流动，都在这座城里，我讲述的是其中一块切片。

郑新皓：你的作品大多数都是在特定的地域下进行创作的，譬如之前关注苏北、南京。我觉得地域和群体之间是有联系的，不同的地域会产生不同的群体。当然在不同的群体下又会形成新的地域。我觉得地域的概念不仅仅说是客观地理上的，它跟人文和文化也有关系。我想知道你为何关注某片地域，包括你作品中的地域和群体之间的关系等等。

牛童：我没有很严格地思考过“地域”这个概念，或者说地理学什么的。我就说说为什么选择这片地域吧。我高中在外地画室集训，最重要的原因是想逃离家，后来顺理成章地报考了西安美术学院。在西美漫长的时光里，我思考过很多次我与家的关系，进行了一次次和解。父亲与母亲闹过很多次矛盾，在怀我时候也有一次。于是我在皖北出生，原本可能不会再回南京，准备落户老家或者宿迁，我的身份证是皖北的代码。后来父亲追过来，把我接回去了，母亲为了我有更好的教育也就随了去。

我拥有更好的教育应该是开心的事，但是因为身份证上的皖北代码从小遭受到同学奇怪的谩骂与嘲讽，让我有一些不好的经历。大学后，认识一些朋友也有相似经历。我很好奇这种作用在我们后辈身上的不知名的力量来自于何处，地域或许是一条可以研究的脉络。后来也很有缘分，我的朋友赵洲、杨沉沐，以及他们的父母都提供了相似的体验与经历，我知道我做的并不是一个孤独的故事，有可能是曾经的“普遍现象”。而我的朋友也帮助我完成了我的旅途，我们一起看到了一个新的视角，并寻找小时候被困扰的答案。

中国的物流与快递应该可以说是世界上一个奇迹，我想将快递的流动与从业人员地域性的流动结合起来思



夜晚的快递站

考，我想对快递行业进行更深入的挖掘，哪怕这个区域很小。我想关注在这样时代下的迁徙，与现代化、梦想有关的流动。与我沟通的大多数快递员来自于苏北、皖北地区，他们或多或少与我母亲是同乡，他们织起了一片同乡网络。上一辈们成长于一个对城市化高歌猛进的时代，离开中小型县城是他们的梦想，他们期望窥见外界的精彩。而他们渐渐老去，也将这种梦想寄托于后辈身上。

郑新皓：你的作品相对来说是比较纪实的，我们之前和你也聊过关于纪实的问题。你说过，摄影不是完全复制现实的媒介，哪怕它可能是接近现实的，你说它可以是虚构的，可以是根据自己的想法去进行编排的。你在本科拍纪录片时候，也说过类似的话。那你是如何思

考客观的纪实和主观拍摄等问题的？

牛童：这次我没有太多的编辑想法，我想回归现实，在整体上展现了从白天到晚上，从春天到冬天，周而复始。

每个表达者都会对自己所用的媒介有不同的看法。本科时候在台湾学习纪录片，在本科毕业时也选择纪录片方向。两年的纪录片学习经历，让我很自然地接触社会，接触各类人群，渐渐地形成自己的语言话术与工作习惯。在台湾的时候，老师强调如何引导被摄者。在西美的时候，老师强调导演的主观意图。我意识到藏在摄像机后面的人，其所属阶层与所立场等等都在“编辑”现实，形成故事。导演选择如何接触被摄者，全然由他的立场所决定。

读了研究生后，谢爱军老师引导我们关注现实，苏

晟老师在意被摄物如何呈现在镜头前，照片透露出了什么样的信息与意图。这让我思考了很多本科的学习经历并结合进自己的创作中。于是在研究生期间做了很多器材尝试，最终选择了大画幅的工作模式。

用大画幅是想让被摄人物意识到镜头是存在的，而你是信任我的，所以让我拍摄下来。我希望我们尽量存在一个对等的关系。我家庭发生的事，让我难以以旁观者的身份看待快递行业。我选择走进快递场所、走回家里、回生地的方式观看这场流动。按照我的预想应该会有几个板块，快递场所、家庭、病痛、生地，我想倒推城市化过程中这些快递人员的流动。我其实是在展现一个群像，而这个群像是基于我个人的观看视角与情感体验。它是现实的，同时也是被我“编辑”的，这些影像中有我和母亲的情感。

郑新皓：关于文字的问题我想放在最后询问。你作品表现了群体与地域，我觉得还有一个不能忽略的因素就是文字。我个人觉得这三个东西是可以相互影响的，文字是人书写出来的，然而人要直立站在一片土地上，形成了某种串联关系，你的作品中也隐约形成了这样的关系，所以你可以讲讲文字在你这些作品当中和地域、群体之间的关系吗？

牛童：作家沈从文说“文学艺术的可贵”在于“将生命某一种形式，某一种状态，凝固下来，形成生命另一种存在和延续，通过长长的时间，通过遥遥的空间，让另外一时另一地生存的人，彼此生命流注，无有阻隔”。我认为摄影也有沈从文先生所述的功能，当然文字想象的空间与摄影想象的空间不是完全相同的。我与人物交谈后会写下一些随笔，一些所见所闻，所言所想，它们可以帮助我记忆。譬如说，在去皖北的时候，他们会为自己的孩子商定什么时候办结婚酒席，是五一还是十一。其中产生冲突的地方在于，十一男方母亲要收黄豆，种麦子，车队会压上粮食（哪怕粮食并不“值钱”），而五一女方哥哥也要结婚，考虑习俗等。我离开的时候，他们也没商量出个结果，天也下着小雨，麦田里的芽发黄。田里的人抱着化肥走一步撒一把肥，胶鞋上是泥泞的土，雨后的土腥味泛了出来。这是我不曾有的生活经验，文字可以很好地帮我回忆，带着湿气与味道。郑闻老师有

次聊到了经验相关的内容，他说我成长在南京，后来接触了西北的文化，绘画、电影、摄影和文学，多元的地域文化在影响一个青年看待身边事物的方式。每每坐上列车回千里之外的家时，看待路途上的风景，心中的体验也不尽相同。

在母亲生病的头一年，当她知道结果后，一个人缓和了许久。在某天晌午给我打了个电话，说最近发生的事情，我的心情沉重并买了一张车票，它为两个失魂落魄的人准备好了一段重逢。在这个过程中，我们讲述了许多具体的故事。在后来的展览中也展示它们，吸引了一些人驻足阅读，我觉得“慢”反而也很好，我们在共同分享真实的情感。其次，我这些习惯可能与母亲有关，我母亲在我小学时候从同事家弄了一柜子书并让我写日记，初高中后让我去书店自己挑书买回来。母亲曾经不愿意给我什么零花钱，但是只要去书店就会给几百元。我家附近有一个学校，就是南京特殊教育学院。《推拿》获得茅盾文学奖后，母亲不知道从哪儿知道这个事情，买了书给我。我对《推拿》开篇淮阴司机按摩的桥段印象深刻，对脏话的描写，把我带入了一个烟火气的世界。后来学影视，看了姜文的《推拿》，走雨路，街头巷尾，阴郁的色调能够让我回忆起南京。

我觉得文字可以表达出一些我无法通过摄影表达出来的感受，所以时常写一点随笔，我在2021年1月份的电子日记里写下了这么一段。朋友送我一本书，《我与地坛》，高中必读书目，里面有一节写道：有一次与一个作家朋友聊天，我问他学写作的最初动机是什么，他想了一会：“为了母亲。为了让她骄傲。”是啊，长大了的男孩子，为何面对母亲时刻表现倔强或羞涩。艰难的命运、坚忍的意志和那不张扬的爱，是母亲留在男孩子童年记忆里的匣子。时光流转，终有一天我们会明了匣子里收藏了什么，厚厚的灰是一个男孩成长的时间，是给予母亲的刁难。我经常回头看我写的东西，里面藏起来的情感与想象出来的场景，会让我在未来的某一刻将它们再现出来。

郑新皓：最后收个尾，我也很好奇你下一个阶段的创作方向和未来一些打算。

牛童：我目前在进行新的创作，这一组快递的作品



等待母亲下班时看到的夜景

还会持续拍摄下去。我渐渐找到了自己关注的问题，自己的身份问题和城市化相关的议题，并且和过去的自己和解。我现在也在和出版社商议写作的事情，或许会占用较多的事情，但也是一件有意义的事情。2020年，我拍摄母亲最后一份工作“快递”，曾试图通过摄影向母亲证明一个儿子的骄傲与生命的意义。渐渐地，在这持久的工作中，无意识地将自己置于一个更宏大的语境下，母亲的工作如何成为了城市中“不可或缺”的部分，个体又是如何生存？如果一个后辈的成长与对社会的观察建立在个人情感的伤痛上，那我如何呈现一个共同的生命图景，我仍然希望在故事里，我们能看见那些柔软和温和的东西依旧伫立在那里。拍照或许是一件复杂的事情，但一定是一件值得高兴的事情，在这个过程中，整理自己，疗愈并表达。不管未来如何，至少有一点可以明确，保持敏感并继续拍照。



春节时回到老家的快递员



极兔肖像室内



为快递员拍摄的肖像



工作间隙的快递员



大画幅镜头下的快递员

吴正中 / 他的城 1978–2024 年的青岛



作者简介：1954 年生于青岛，当过兵，做过企业工人、宣传干部，担任过报社摄影记者、主任。自 20 世纪 80 年代至今，拍摄了大量有关青岛的照片。

作品曾两次获得中国新闻奖、金镜头奖；并获“劳动与生活”摄影展金奖、首届“徐肖冰杯”中国纪实摄影展记录类典藏奖、第四届“徐肖冰杯”中国纪实摄影展奖等多个奖项。作品曾分别在“中国现代摄影沙龙”88 展、“劳动与生活”摄影作品展、山东一品国际摄影节等地展出。“老青岛”系列作品被杭州芸廷艺术空间、广东美术馆及国内外个人收藏。出版著作有《时代影像》《青岛表情》《家在青岛》《大沂人家》《波螺油子》《崂山大院》《他的城 1978–2024 年的青岛》等。

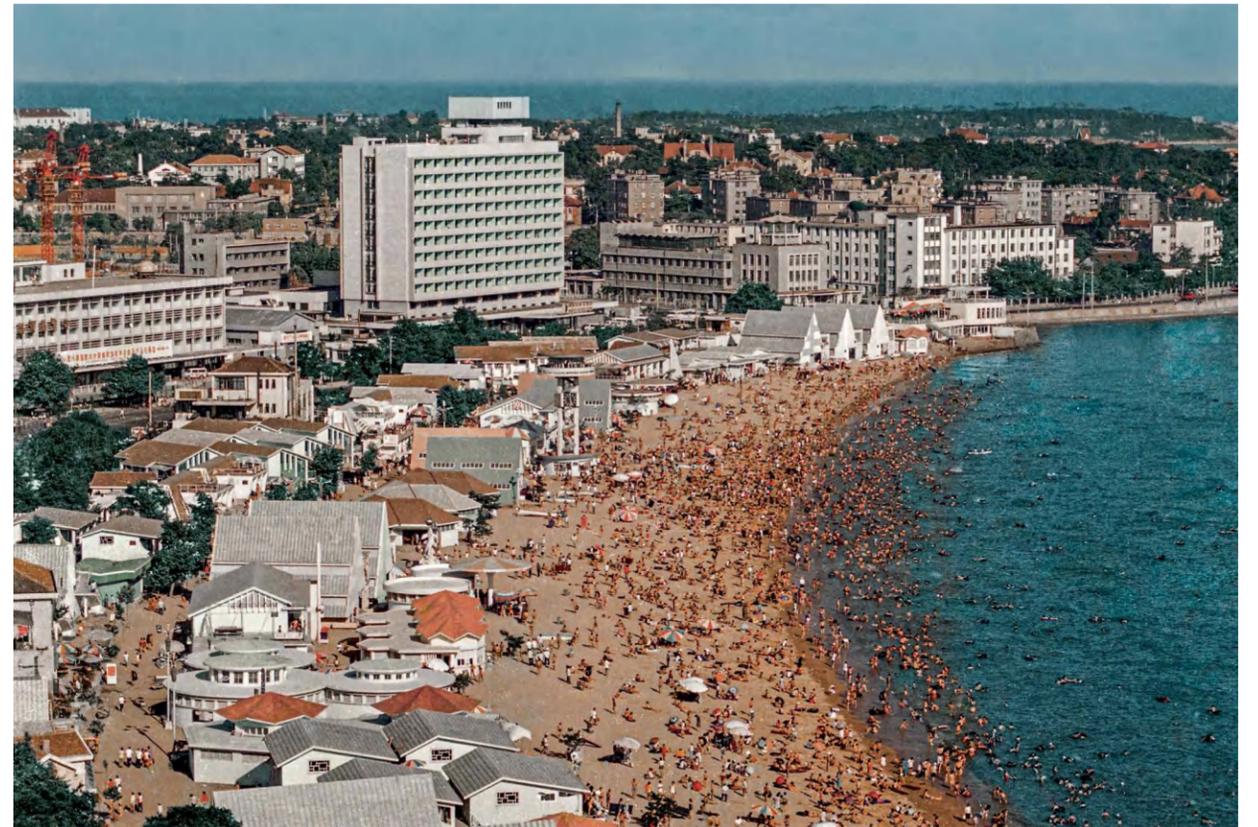
作品介绍：20 世纪 80 年代初，跟随国家改革开放的步伐，青岛开始大踏步迈向对外开放的发展之路，吸引了大量国内外投资者。此时所呈现出的开放与保守、新潮与传统、城市与乡村、经济与文化等相互交织出的景象，深深吸引着我。我喜欢打量这一切，并细细品味它对这座城市文化底色的冲击，更进一步萌发了一个想法：用手中的相机记录下这些路上发生的一切。

当时的青岛，青春洋溢，活力迸发。“开放”之风已经从精神到生活影响到青岛人的各个方面。放眼望去，城市的街头一派五颜六色，有市民形容“比看西洋景还热闹”。城市如此，农村也不例外。随着商品经济的发展，转变了思想的老乡为寻“淘金”机会纷纷涌进青岛。他们在大街小巷摆摊设点做着小本买卖，通过勤勤恳恳的劳动，提高了生活质量，改变了经济地位，创造出属于自己的生活新天地。

过去，我更偏爱拍人物，试图通过“人”的变化来反映时代的变迁。随着 2000 年波螺油子路的拆迁，我突然意识到，与“建筑空间”相关的图片的重要性。尽可能留住曾经的建筑、道路甚至装置，可以为人们在回忆往事时提供更加清晰、具体的佐证。于是，我开始有意识地对具有老青岛特色的建筑和即将消失的老街进行抢救性拍摄，将从前对一群人、一条街或一个院的拍摄，扩大到对一个社区乃至一座城的记录。

通过影像记录青岛四十年，既是旁观者，又是生活者，我乐此不疲且矢志不渝。只要能举起照相机，我都会继续拍摄和记录。用摄影排解忧虑，用摄影留住记忆，用摄影记住乡愁。

家乡的路，还要继续走下去。



第一海水浴场，1985 年

评委评语：从图片故事到空间描述，吴正中之于青岛，绝对是个宝。作为青岛本土摄影师，他拍摄的影像时间之长，区域之广，风格之冷静，数量细节之多，迄今无出其右者。

他以大量朴实无华的影像，描摹着他生活着的城市，他用一辈子的时光，书写了青岛城市的影像传奇。他以近 1400 幅照片的体量，书写了一个城市的 46 年历程：一条条街，一条条巷，密密麻麻地交织着，蕴藏着无数的细节。难能可贵的是，他就像在织一张网，一个个小专题，慢慢地铺陈开去，不厌其烦，不惧其难，反复起来几十年。把这些小专题有效地组合起来之后，会发现他在有意无意地进行着一项浩大的工程——他意图用影像把城市一个区域一个区域地连接起来。无疑，这本《他的城 1978–2024 年的青岛》深刻地理解并实现着他的意图。

纪实摄影以其复刻时光的悠然，集聚成一束馨香，可以让人慢慢地品味。当利用 AI 将当年囿于条件拍成黑白的照片还原成彩色，是否可算作最大程度、力所能及地让历史回到最本真的模样？（柴选）

访谈文章

拍照片的人：“看”向城市的历史肌肤

文章来源 / “时空图景”公众号 访谈 / 孙藜 记录 / 武林甲



青岛火车站，2006年

孙藜：现如今几乎人手一部手机，点一下屏幕便拍下一张照片。而40多年前您开始干摄影的时候，相机对普通人来说还是件稀罕物。您接触摄影，有什么机缘？

吴正中：我与摄影结缘，得益于画画。七八岁开始学，八九岁进了少年宫，后来参军到了部队，还被派到浙江美院学习过。1980年，我从部队复员到一家企业，

一开始主要画宣传画、办墙报，后来搞摄影的同事调离，相机就交到了我手上。

孙藜：作为土生土长的青岛人，拍了这么多年，这座城市在您眼里一定有不同的风景。

吴正中：“春有百花秋有月，夏有凉风冬有雪”——这是我喜欢青岛并愿意长期待在这里的一个原因。青岛

的历史可以说很短，不过一百多年，对于它的人文风貌，我却有一种深深的情结。用相机记录这个城市，是我的日常，也成了一种自觉。当兵那几年和在《山东画报》工作的经历，对我来说太重要了。那期间，我去过全国很多城市，有了比较，对青岛就有了更深的理解。坦白说，最初拍摄的时候，我并没有多少想法，直到拍《老青岛》时才慢慢有了感觉，有了更多更深层的思考。

孙藜：您用一组组照片讲述了一个城市（青岛）的故事，那这个“故事”的脉络是什么？

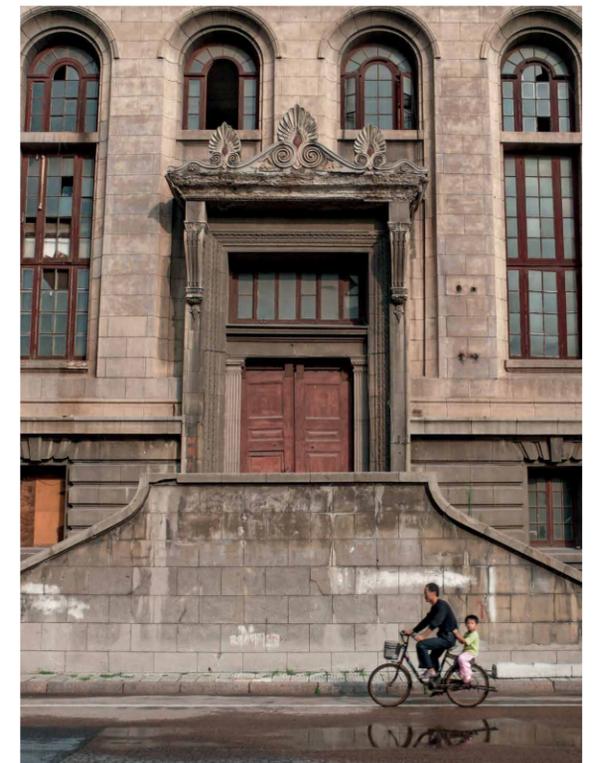
吴正中：首先我分了几大部分：街道、社区、里院、人群，其次每一部分再细分出更小的部分。我认为，如果仅拍一条街道，信息量是不够的，只能说明青岛有一条很有特色的街道，代表不了青岛老城区的其他方面，但这些特点放到一起，形成规模，那就不一样了。再拍另一条路时，我又会寻找它独有的特点。总之，就像一部章回小说，通过一个个小章节，每个章节的点不同，然后组成一部描述社区、人群等完整的作品。

孙藜：一张照片，您是先做好计划再去拍，还是拍了之后再规划？

吴正中：这两种情况都有，不同的情况呈现不同的状态。我在拍波螺子油子的同时拍了发生在这条路上的故事，如《孝子丁顺德》《下岗职工一条街》《马大娘22年扫波螺子油子》，其中一些照片也收入《波螺子油子》（2019）一书中。另一种情况，就是先做了计划再去拍的。至于拍特写还是拍全景，这个也要看具体情况，考虑整体需要什么景别。有时候，这个全景就是一个故事——它不是随便地拍个空镜头，它在镜头里会安排有一个小的情节，这种小的情节或者说这种小的符号传达的都是一个信息。这样的照片最难拍，因为要考虑周全各个因素。若仅拍一张脸部特写，那就简单了。

孙藜：我注意到，您的作品好像特别注重一些符号元素的运用。在更深的层面，这些“符号”是不是说明——这个城市一直存在着某种矛盾的东西？

吴正中：是这样的。比方说“时尚”吧，它是青岛的一张名片，这话没错。但那只是这个城市表面的一种样子，它的内部并不都是如此，甚至可以说乡土气息还挺浓厚。为什么有人不愿意进老院落去拍呢？就是因为老院落里不是常人眼里的美，但这里有烟火气啊！



莱州路，2007年

孙藜：如您所说，审美上，那个里院应该很漂亮，但真正生活在其中，许多方面又是很不方便的——这便是它的矛盾之处。那么，这个城市的精神底色是什么？

吴正中：一座城市的底色其实就是它的文化底蕴。青岛在百年历史进程中，经受了一次又一次的冲击与洗礼。今天，开放、包容成了青岛新的城市精神。城市总是在变，就像一个谜，这引发了我的好奇心。

孙藜：这个比喻特别好——城市是一个谜，不停地抛出新的谜面，这便是它的魅力所在。若是真解开了谜底，可能您也没了拍它的兴趣。

吴正中：对。城市应该变，我应该不变；城市有变化，我才有拍摄它的冲动和好奇。

孙藜：在您的书架上看到不少西方的艺术史著作，放到世界摄影这个大的框架下，作为一个中国摄影家，您的作品是怎样的一种展现？

吴正中：照相机是西方人的发明，许多摄影理论也都出自于西方。鲁迅不是说拿来主义嘛——我接受的是中国的教育，借用西方发明的工具，拿来拍我身边的

事情。“只有民族的，才是世界的。”——这也是鲁迅说的吧？讲好这个城市的故事，就是我拍摄的宗旨。

孙黎：您把自己定位为一个“拍照片的人”，而不是一个“美术的人”。当年学画画的那种深厚体验，是否帮助您更好地把握了摄影机器的语言？

吴正中：没错！它给了我很大的滋养。我的摄影基于美术，早先是带着绘画的思维去拍照片；后来慢慢地改变了，现在完全是一种摄影的思维方式。

孙黎：可否这样说，摄影的语言实现了您在绘画感觉里的某种创新？

吴正中：最初，我认为摄影比绘画简单。其实，二者创新各有所难。摄影是从西方传入中国，你都不知道传统摄影是个什么样子，怎么谈创新？或者自己觉得是创新的东西，其实人家西方早就有了。我认为，若想创新，应该在思维方式上下功夫。

孙黎：那这个思维方式的创新，比如说——

吴正中：西方的摄影语言为什么不断地在变？那是人家有创新的传统。而我们的思维，一直以来几乎都是定式。我认可一句话：当下的中国，遍地都是可拍的题材。我再加一句：只要你改变思维方式。

孙黎：也就是说，这种中国式的风格，实际上是由我们的拍摄对象——社会变迁的急剧性、剧烈性所体现出来的。

吴正中：正是这样。社会发展中的奇葩景观、戏剧性场景，用中国人的思维、视角去拍摄记录，自然是中国式的风格。

孙黎：中国摄影的本体表达、情感经验——东方人的视角、中国人的视角，是不是最终就体现在作品上？

吴正中：对。以我为例，我的所见所思、所要表达的一切东西，都包含在照片里了——照片可以替我代言。

孙黎：摄影让您成为一位历史的见证者与记录者——某种意义上，青岛成就了您，您也成就了青岛。

吴正中：实际上，是时间成就了这些照片的价值。

孙黎：您说曾拍过电视剧，后来改做摄影。那么，摄影这种定格的图像相比于电视，它所展现的是一种什么样的力量？

吴正中：往深处做的话，电视可以比照片做得更有深度，可发挥的空间更大；电视是流动性的，它的画面很快就闪过去了，你的思维往往跟不上趟儿。照片就可以反复地端详、反复地琢磨——静止的东西更能抓住眼球。

孙黎：对社会上一些现象或问题，有人选择直接进行批判，而您选择用相机记录它们，以照片的形式来呈现，其实这就是一种批判，一种力量所在。

吴正中：应该是吧。传统意义上，纪实摄影主要是记录；现在新说法是，当代纪实摄影的主要意图是表达作者态度、立场，提出现实问题，不仅仅当作记录现实的工具。我用摄影来做记录，就是在表达我的内心感受。

比如当初拍专题《老院子新房客》，是想前后几十年做一下比较。我父亲随部队解放青岛进城的时候，和许多市民一样，房子都是单位分的。后来几十年过去，尤其是房改之后，老房客陆续搬出，外来租客住进来。但老院落那些早该更换的公用设施却仍在使用，卫生状况也差，有些院内的样貌简直不忍直视。

孙黎：这个专题肯定会打破人们从一个符号化的角度来想象青岛——它很时尚，很现代化，很洋气，而您的照片却让人看到，还有这么真实的东西。

吴正中：这个专题当年在《大众日报》发了一个整版，很有反响。结果，我也受到某些人的指责：青岛那么多好地方你不拍，为什么要拍这个？我说，我拍的是真实的“老青岛”的样子。人家说，你把青岛拍成这样，那谁还敢再来住啊？我告诉他们，你们要是也认为不好，那就早点去改造这里的环境！

孙黎：尽管相机能保证某一种所谓的“真实”，但这个机器毕竟是由摄影师介入、操纵的。基于您对纪实或者真实的理解，是不是应该把摄影师这样一种“介入性”控制在一定范围内，更主要的还是让照片自己来说话？

吴正中：是这样，摄影师不能太“靠前”，最好只是照片的一个“影子”。比方说那张老太太站在垃圾箱上和樱花的合影，我把垃圾箱保留下了，可老太太的家人肯定不想让垃圾箱出现。您说哪一张真实？她们只想要一张漂亮的照片，而我却说与樱花合影的全过程是怎



混搭，2017年

样的。用途不同，所以不能简单地说它是真实还是不真实。相机（拍照）肯定是真实的，就看摄影师想传达什么样的信息。

孙黎：您是用图像（照片）说话，反过来对文字有一个理解，而且这个理解被放到了历史变迁之中，深层的东西都在里面。您怎么理解“文以载道”和您的照片对观念的承载、传达之间的差异？

吴正中：在中国，通过文字认识事物是一条主要途径，社会靠文字来教化人是重要手段之一，而依靠图像来说明深层问题的不多。这也证明摄影在中国所起的作用很微弱。当然，现在比以前好多了。

孙黎：如果您给相机打个比方的话，您会选择——是一个朋友，一个工具，还是自己的一个替身（化身）？或者说，是一支画笔，还是一把手术刀？

吴正中：这几个比喻各有各的含义。在某个阶段，我会把相机当作是一把手术刀——我用它来解剖这个城市，解剖我不熟悉的东西，解剖这个城市不想让我看到的東西。并且，这些东西不光是我自己看，我也让大家一起来看。

孙黎：您借用本雅明《摄影小史》中“手术刀”的比喻——摄影，它就是一把手术刀，既解剖城市，同时也解剖自己；既推进了您对这个城市的理解，也加深了您对自己的认同。

吴正中：对，我用这把“手术刀”剖开这个城市的表层，看到里面的五脏六腑——社区、街道、里院、人群，等等，——看个究竟。这也是我干摄影的动机和目的。



台东三路 (步行街), 1994 年



博山路, 1993 年



第一海水浴场, 母女情, 1987 年



吉林路, 1996 年

和喆 / 找回那些甲虫



作者简介：1998年出生于山东泰安，2023年毕业于中国传媒大学。作品多从自身出发，围绕情感与记忆展开探索，关注日常中的微小奇迹。《水里的房子》曾入围半山摄影奖、无像摄影样书奖，《找回那些甲虫》曾入选图虫 Opensee2024年度作品。

作品介绍：锹甲（Lucanidae）和兜虫（Dynastini）分别属于鞘翅目锹甲科以及鞘翅目兜虫亚科。它们虽造型奇特，但实际与蝴蝶一样属于完全变态发育的昆虫，生命需经过卵——幼虫——蛹——成虫四个周期。

我成长于山东的县城，在现实生活中见到锹甲和兜虫其实并不那么容易。我对它们的兴趣起源于初中时的网上冲浪，很长一段时间我都按照网上的介绍，仔细搜索身边的每一棵柳树，整个过程如同一场寻宝游戏，从树洞中找到一只锹甲便成了我的日常幻想。很多个夜晚我都梦见自己置身爪哇的热带雨林中，从树上摘下一只又一只的甲虫。但现实中我始终没有见到过一只锹甲。初三暑假，我终于恳求父母给我网购了一只独角仙，不料收到快递后发现它早已死于包裹中。后来我将它做成了标本，它硕大躯体腐烂的味道在我房间里飘荡了几个月。再后来，它们便逐渐地退出了我的生活。

前些年的一次旅途中，我毫无预料地在一片树林中发现了一只中华扁锹，我再次想起了这个少年时隐秘的爱好。我重新回忆起那些过往的寻宝场景，并开始思考当初被它们深深吸引的原因。它们凶猛好斗，却又脆弱而短暂。与小时候只是单纯迷恋它们酷炫的外形不同，如今再次凝视这些甲虫时，我很难不将一些人类情感投射到它们身上。帕特里克·斯文松在《鳗鱼的旅行》中曾写道：“每当我们抓住一条鳗鱼的时候，我都会凝视它的眼睛，想一瞥它曾经看见的那些东西。可它从不曾与我四目相接。”我也看向手中甲虫的眼睛——蠕动的白色幼虫作蛹、羽化，变成拥有长角和坚硬外骨骼的成虫。看着它的眼睛，我很想知道，它会明白自己从柔软的幼虫进化成如此这般的原因是什么吗？



野外的甲虫生境

评委评语：摄影师通过追述童年时对甲虫未能善终的迷恋，从非常个性的角度反思了人与自然事物的关系：甲虫何以从童年时的亲密玩伴，成为人分类研究的对象，最后转化为商品？这种转变是必然的吗？其间发生了什么？类似的提问近年来不断出现在以博物学为切入点的影像类作品中，问题的深层指向了主导现代社会的技术文明和工具理性与自然法则的角力：技术文明不但导致人与自然事物的关系失衡，也严重损害了人从自然事物和感性世界获得乐趣的能力，反向导致了极度追求物质的变态消费主义的生活方式。现在看到的作品数量虽然不多，但清新有趣，具有构成一部出色作品的潜力，后续值得期待。（王保国）

访谈文章

凝视一只中华扁锹，找回那些甲虫

访谈 / “尼龙 NYLON 杂志” 公众号

如果不是后来读到帕特里克·斯文松在《鳗鱼的旅行》里所写的那段，“每当我们抓住一条鳗鱼的时候，我都会凝视它的眼睛，想一瞥它曾经看见的那些东西。可它从不曾与我四目相接”，和喆不会再次想起那些甲虫，以及自己当初竟然对它们能够如此迷恋。

看着甲虫的眼睛，和喆很想知道，它会明白从自己的柔软幼体中冒出坚硬长角的原因究竟是什么吗？童年至今，那些甲虫令自己着迷的原因还有其他什么吗？

他想了很久，至今也没有答案。答案不重要了，重要的是，要找回那些甲虫。

NYLON：听说你对甲虫很感兴趣，可以和我们介绍一下你自己吗？

和喆：我叫和喆，大学专业是摄影，小时候就对甲虫和自然感兴趣，不过后来被我淡忘，最近又发掘出来了。

NYLON：可以和我们聊聊你的家乡吗？对于小时候的生活环境，你的家人，当时的同学朋友，你的童年时期，有什么令你难忘的事情吗？想知道起初是甲虫的什么吸引到了你？

和喆：我童年有一半时间是在北京郊区的部队大院里度过的，后来小学二年级，随父母回到了山东老家。从北京回山东最大的区别就是，以前无论上学还是假期，都有很多小孩跟我一起玩，但回老家后一放学大家就各回各家了，所以每次放假我都感觉特别孤独。

到了高中，我开始有“逃离”的意识，想寻找自我精神世界。印象很深的是我们那时候每两周大休一次，我会在周五下午骑电动车到县城边界，没有手机，任由迷路或车子电量耗尽的未知带给我巨大刺激。但最终我总能在远远的县城电视塔的指引下，晃悠悠地回到家中。

我知道甲虫是在初二下学期，我看到一个叫做现代折纸的贴吧，他们会用折纸的方式做一些模型，基本上什么都能折，有一些甲虫和折纸的双重爱好者就会折一些甲虫，这吸引了我的注意。

我喜欢甲虫的最直接原因就是觉得它造型奇特，很威武。从幼虫到成虫，形态上的巨大差异也让我感觉很神奇。还有很重要的一点就是我当时从来没在现实中见过它，但它又是若即若离的，因为网上说一些甲虫的常见品种是分布在我们老家的。我还总是做梦梦到在老家抓了很多热带地区才有的甲虫品种。

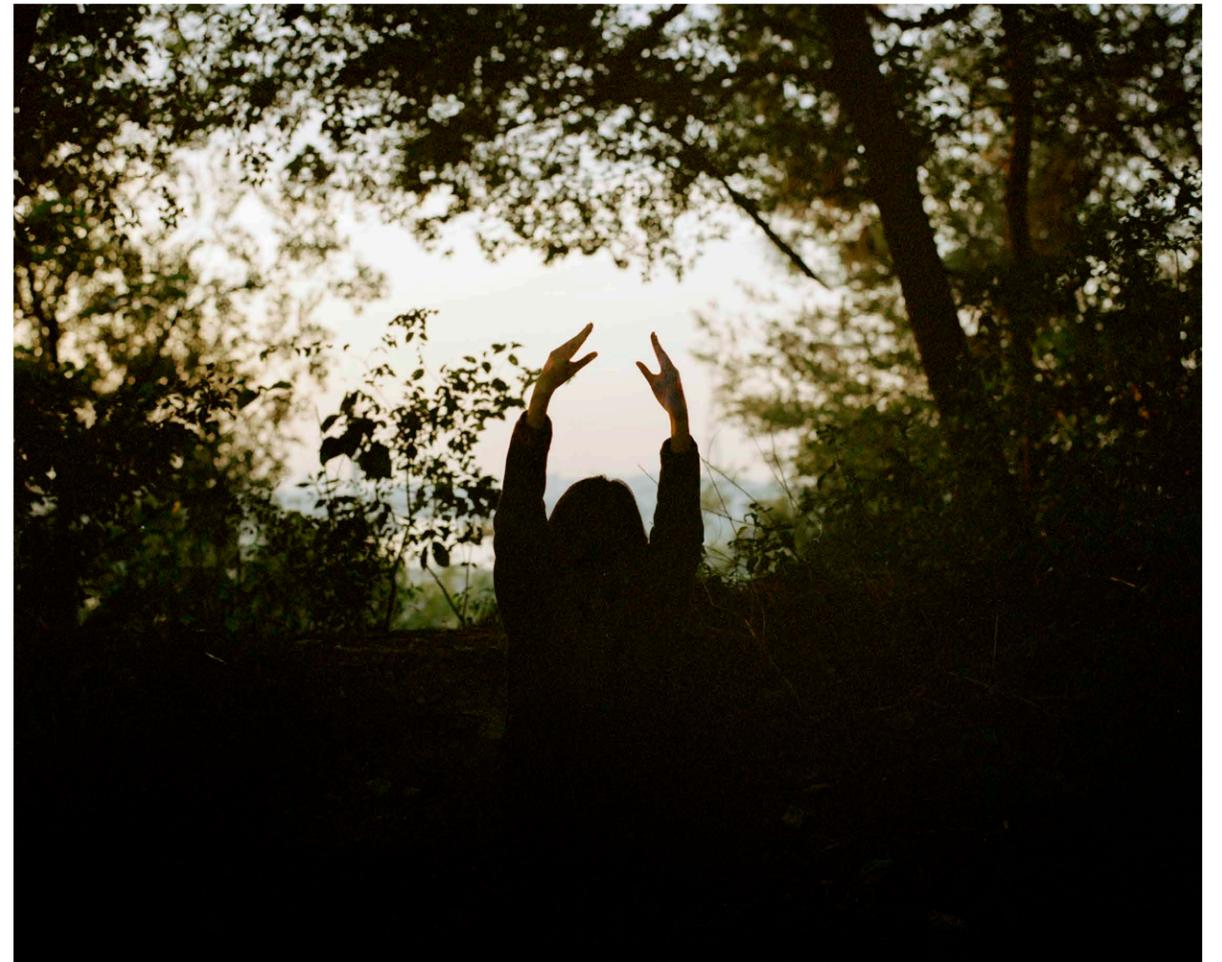
NYLON：你其实有提到你小时候喜欢在树林里寻找甲虫，你会用什么方式找？虫子在树洞里的哪些活动会吸引到你的注意？

和喆：在北方，可以到山里找柳树、榆树、橡树。那时候的我会一边在网上搜这些树的图片，一边找。见到树洞就会找，但毕竟去的不是特别原生态的地方，所以始终没有收获。而且我们是看不到甲虫在树洞里的活动的。

NYLON：你当时没有自己捕捉甲虫，而是选择通过网购得到自己的第一只甲虫，可以和我们讲讲为什么吗？捕捉虫子其实也不会很难，你为什么没有去抓一只自己亲眼看见的，生活在大自然里的甲虫？

和喆：网购和在自然中“野采”的感觉相比，当然是不能比拟的。我喜欢那种在自然中寻宝的感觉，但当时年龄小，网络检索信息的能力不强，也不能一个人去偏僻的地方。

后来我才了解到，甲虫的幼虫生活需要朽木，这就要求我们得找一些尽量原生态的地方，比如山里。其实公园里的树上也是有可能存在甲虫的，但公园本身不能



山间的影子

有太多维护，树有没有被刷白漆是一个“指标”。我听说上海的公园里就不难找到“独角仙”和“中华扁锹”。

NYLON：后来那只网购的甲虫死掉了，你是不是很难过？你提到自己把甲虫做成了标本，你那会知道甲虫标本如何制作吗，还是你只是简单处理了一下？

和喆：会难过，但不是因为失去生命，而是不能亲手把玩它。一些兜虫类的大型甲虫做成标本是要把腹部的组织全都掏出来的，但我当时没做，导致后来腐烂的气味在我的卧室里飘荡了很久。

NYLON：我好奇这和养宠物有什么区别？二者之间的心情和感受是一样的吗？我们都知道虫子的寿命很短，我不知道甲虫的寿命是怎样的，你可以和我们介绍一下吗？

和喆：不同品种的甲虫寿命有几个月到几年不等。

猫狗类的宠物是有情绪感知能力的，也更通人性，但甲虫可能更像养鱼养花，观赏的价值更多。

NYLON：迄今为止你养过多少只甲虫，通常你什么时候会想要去观察它们？你都在看什么？除了生物形态层面的观察，是否还有一些其他的乐趣？

和喆：我其实不算资深爱好者，也没有完整饲养过甲虫，主要原因是很多品种的甲虫饲养需要严格控温。我也是在去年旅途中跟甲虫偶然相遇后才记起这个曾经的爱好，拍这件作品也是希望让更多人知道这些有趣的生命。

我其他的乐趣就是对甲虫在社会文化层面的一些观察，比如日本的甲虫文化为什么这么发达。我还看过一些有关甲虫交易和昆虫猎人这个灰色产业的新闻报道。甲虫进口在日本最为盛行，玻利维亚就有一群当地的村



被单上的独角仙

民受到中介商人雇佣，在森林中偷偷采集甲虫，最后辗转运到日本。我还结识了一个四川凉山州的虫商，得知了当地人靠采集某品种深山锹甲致富的轶闻。

NYLON: 除了甲虫本身，你也收藏了很多甲虫的邮票、T 恤，可以和我们分享几个你最喜欢的收藏，以及你和这些收藏的故事吗？

和詰: 去年创作时，我才有意开始收集动漫、邮票、手办，因为我觉得很多人都不知道的昆虫其实出现在我们生活中每个角落。雄性甲虫的大角是很多人喜欢甲虫的重要原因，打斗是它们争夺配偶等生存资源的一种方式。

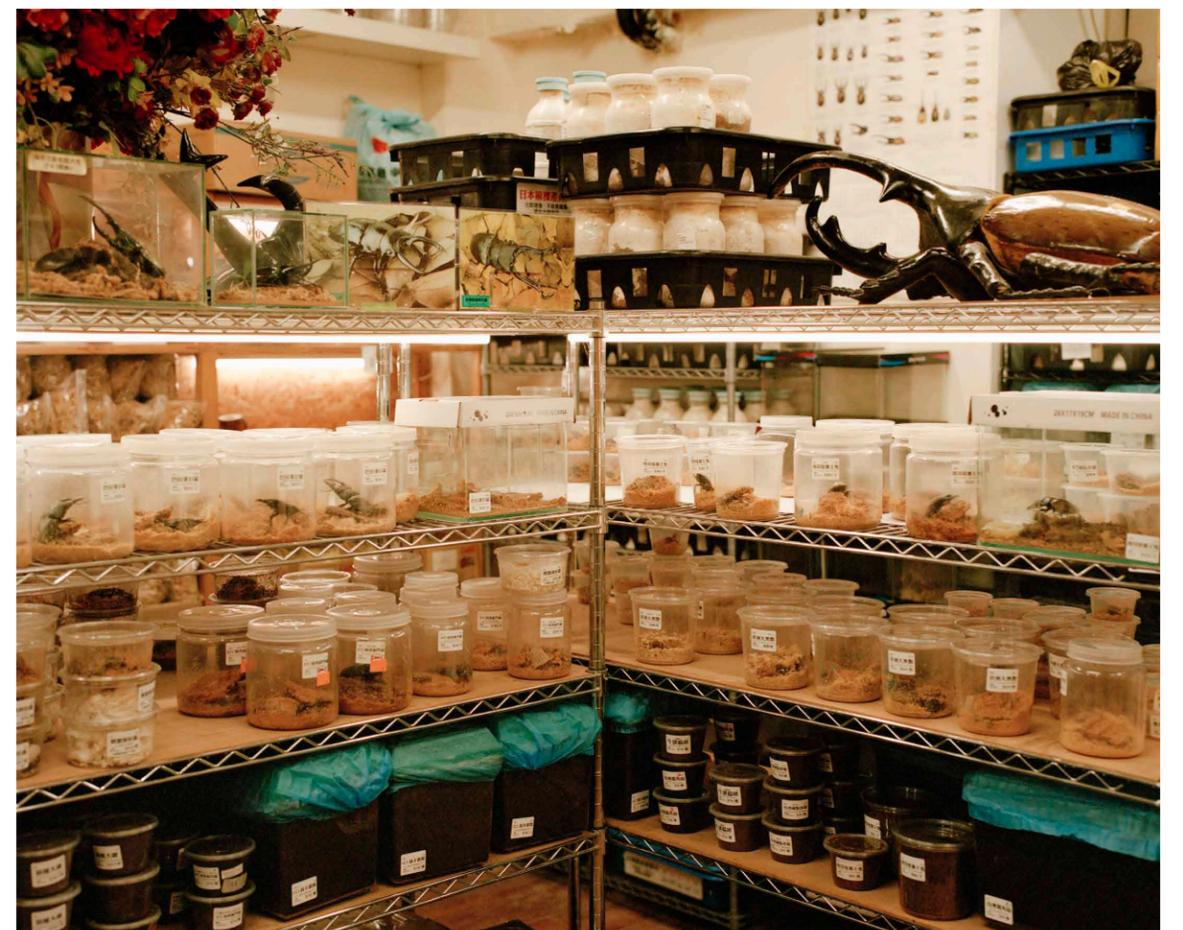
NYLON: 你如何理解自己和甲虫之间的关系，比如人会习惯性认为自己是宠物的主人，或者朋友，有一些非常亲密的情感关系。但我不知道这种关系能否可以用来理解你和你的甲虫们？在你看来喜欢甲虫究竟是一种怎样的情感？

和詰: 我不觉得我是它的主人，我对它更多的是好奇。

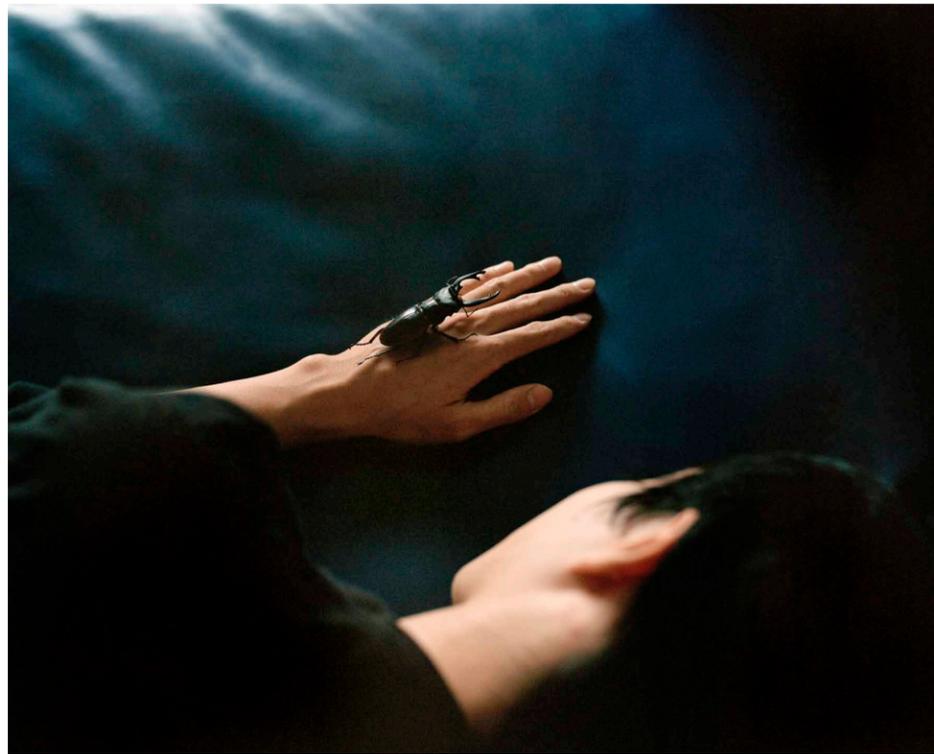
我其实至今不太明白它们长角的原因。其实很多长角的动物都是这样，它们为了竞争而进化出的武器有时已经大到影响正常生活了，一些品种的锹甲的大角长度已经超过了身体，拖动这对角移动是一件很费力的事情。一些鹿也是这样，它们可能会因为角被树卡住而困在那，最终死了。



锹甲标本，兜虫标本



一家甲虫专门店



与黄边奥锹甲的对视



与南洋大兜虫的对视



日本的甲虫比赛节目



某个下午翻出的甲虫邮票

如何言说风景： 西方风景摄影的写作史

□ 郑德馨



蒂莫西·奥沙利文，金字塔与穹顶，金字塔湖，内华达州，1867年

风景摄影的书写，并非一门独立的学问，其历史与整个摄影史学的发展、摄影的制度化进程，以及不同时代的思想浪潮紧密相连。欲理解我们今日如何谈论风景摄影，必先回溯其话语的建构历程。这一历程滥觞于二十世纪中叶，以纽约现代艺术博物馆为中心的策展人与学者，如博蒙特·纽霍尔与约翰·萨考夫斯基，他们

借鉴传统艺术史的范式，确立了一套以现代主义和形式主义为核心的“正统”摄影史叙事。在这一框架下，最早关于风景摄影的专门论述得以成型，它们试图勾勒出一条线性、连贯的演进脉络。然而，这套看似权威的叙事并非坚不可摧，自二十世纪七十年代起，它便在理论的批判与学科的自觉中不断受到挑战，从而开启了风景

摄影书写更多元、更复杂的篇章。

博蒙特·纽霍尔在纽约现代艺术博物馆策划的“摄影：1839–1937”展览常被视为摄影制度化的重要节点。纽霍尔为此展撰写的图录文章，经过屡次修订，至今仍在印行，成为许多后继者所遵循和参考的摄影史范本。不过，在二十世纪三四十年代，纽霍尔的方法论和哲学立场也在不断发生变化。故追溯纽霍尔的方法论源头，重新审视它所孕育的历史和语境，考察其如何被逐步推至摄影史写作的正统地位，对理解当时的摄影写作状况尤为重要。

1926年，纽霍尔在哈佛大学接受保罗·萨克斯的教导，学习艺术品鉴赏之道，即通过观察艺术品，辨识其风格特征，并与其他作品比较，确定其作者、真伪和价值。其间，萨克斯向纽霍尔引荐了一些博物馆领域的前辈与同僚，如艾尔弗雷德·巴尔、林肯·柯尔斯坦、朱利恩·利维等，为纽霍尔进入博物馆工作打下了基础。

1932年8月，纽霍尔在为《美国艺术杂志》（American Magazine of Art）撰写书评时，偶然翻阅到赫尔穆特·博塞特和海因里希·古特曼合著的《摄影早期，1840–1870》（Aus der Früzeit der Photographie, 1840–1870, 1930）。虽然，纽霍尔事后意识到这本书不过是东拼西凑的画册，文本亦只是肤浅的新闻报道，对学术研究毫无裨益。但在当时，纽霍尔却为其中展示的摄影大师（如纳达尔、福克斯·塔尔伯特、戴维·奥克塔维厄斯·希尔）所倾倒，因为这些作品与当时盛行的“画意”风格截然不同。

同一时期，纽霍尔还读到了海因里希·施瓦茨的专著《摄影大师：戴维·奥克塔维厄斯·希尔》（David Octavius Hill—Der Meister der Photographie）。施瓦茨的著作虽是个案研究，但它激活了一种精神史（Geistesgeschichte）的解释方式，启发纽霍尔探索摄影图像中超越技术层面的“时代精神”（Zeitgeist）。纽霍尔在费城博物馆短暂任职期间，进一步接触到了阿洛伊斯·李格尔、海因里希·沃尔夫林、威廉·沃林格等维也纳艺术史学派的理论。纽霍尔后来回忆道，“李

格尔发展了一种形而上的概念，即有一种精神引导创作艺术家在同一时间、同一方向前进，无论他们在哪里：这就是时代精神，它激发了艺术家的‘艺术意愿’。我发现他非常有启发性。”尽管哈佛的教授们对这些文本不屑一顾，但纽霍尔却从中汲取灵感，为撰写自己的摄影史找到了理论基础。

1935年，纽霍尔受邀担任纽约现代艺术博物馆的图书管理员。1936年，恰逢现代艺术博物馆得到一笔五万美金的捐赠，用以筹办摄影展览，时任MoMA馆长的艾尔弗雷德·巴尔将此重担托付于纽霍尔。纽霍尔清楚任务之艰巨，也深知自身学识之有限，遂向几位顾问求教，其中就有被他视为美国摄影史上最权威的人物——艾尔弗雷德·施蒂格利茨。遗憾的是，施蒂格利茨对现代艺术博物馆充满了敌意和不满，拒绝提供任何帮助。被施蒂格利茨拒绝后，纽霍尔转而请教拉兹洛·莫霍利-纳吉，他曾参与策划斯图加特的超大型展览“电影与摄影”（Film und Foto, 1929）的历史部分，有着丰富的经验。此外，纽霍尔还邀请了爱德华·斯泰肯、肯尼斯·密斯、保罗·罗瑟、阿列克谢·布罗多维奇等人加入委员会。展览筹备期间，纽霍尔阅读了藏于哈佛大学图书馆的约瑟夫·玛利亚·埃德的《摄影史》（History of Photography, 1905）和乔治·波托尼的《摄影发明史》（Histoire de la Decouverte de la Photographie, 1925）。这些书虽偏重技术方面，却为他日后在巴黎法国摄影学会图书馆和伦敦皇家摄影学会图书馆的深入研究奠定了坚实基础。

“摄影 1839–1937”是一场空前盛大的展览，汇集了来自欧美两大洲的摄影大师们创作的八百余幅佳作，它没有局限于展示艺术范畴内的摄影，而是广泛涉猎各种类型和形式的摄影实践，从X光片到银版照片，从新闻照片到科学图像无所不包。展陈方面，以莫霍利-纳吉为代表的包豪斯理念对这场展览产生了极大影响。然而，纽霍尔本身是一位受过艺术史教育的学者，他认为莫霍利-纳吉的包豪斯模式虽视觉效果出众，但缺乏历史意识和辨别能力，未能区分不同作者、风格和流派之



安塞尔·亚当斯，威廉姆森山，内华达山脉，马赞纳，加利福尼亚，1944年



迈诺·怀特，两道海浪与麻点状岩石，1952年

间的差异。莫霍利-纳吉只看重摄影形式而忽视作者个性。因此，纽霍尔在继承包豪斯广博的视角和创新的展览设计的同时，也将其置于艺术史的框架之中。

纽霍尔为展览编写的3000本首版展览画册迅速售罄，现代艺术博物馆于次年又推出了3000本修订版。新版书名为《摄影：批判简史》（Photography: A Short Critical History, 1938），内容大体沿用旧版，但亦有几处显著的增删。其中最显著的变化乃是对“摄影分离派”章节的彻底改写，并更名为“艾尔弗雷德·施

蒂格利茨”。当时在安塞尔·亚当斯、戴维·亨特·麦卡尔平等人的牵线搭桥下，施蒂格利茨对纽霍尔的态度已有所改观，纽霍尔遂将此书题献于他。纽霍尔还接纳了施蒂格利茨对摄影表现美学的界定，即图像的构成和形式品质须与摄影师的情感相得益彰。同时，纽霍尔在序言中明确阐述了编撰此书的宏旨，欲建立“能够更深入地理解摄影作为一种美学媒介意义的基础”，并阐明了他的史学观点：“在摄影自发产生的起源中，蕴含着它未来发展的方向。”

然而，纽霍尔的摄影史叙事显然并非“自发”，其背后有着明确的目的性。他将器材、技术、应用或图像风格等线索编织成一个连贯紧密的叙事，为的是让当下流行之风尚显得顺理成章。他有意回避或淡化那些与己见不合者，将直接摄影推到台前，试图将其塑造成摄影史发展的主线，而画意摄影、超现实主义摄影、欧洲先锋派摄影等其他摄影流派，则为适应其构想而被扭曲或回避。同时，他将媒介的发展归结为一系列的时期和风格，刻意回避政治语境的讨论。譬如，他将亚历山大·罗琴科的作品仅视为动态构图的探索，而非革命艺术的表达；将达达主义者的拼贴摄影简化为“复杂的混合物”，而非对资本主义的讽刺。

1940年，在麦卡尔平的资助下，MoMA摄影部正式成立。这是美国首家专门设立摄影部门的大型艺术博物馆。对于那些长期为摄影媒介争取机构认可的摄影师、评论家和策展人而言，这一事件无疑是激动人心的。纽霍尔自然而然地成为了该部门的首任策展人，由此获得了更广阔的舞台，推行他对摄影艺术的洞见。

不过，随着第二次世界大战的爆发，照片的功能性愈发受到重视，它既被用以传递前线的最新动态，又被当作宣传工具和构建美国理想社会的重要手段。1942年，纽霍尔应征入伍，其妻南希·纽霍尔暂代策展人一职。1943年，博物馆董事会主席纳尔逊·洛克菲勒开始将MoMA从一个培育前卫艺术品位的精英教育机构，改造为一个遵循美国商业模式的企业，旨在举办各类受欢迎的展览来吸引更多观众。

现代艺术博物馆对摄影的期待也随之转变，开始强调它的沟通能力、社会功能和作为大众传播工具潜力。斯泰肯的两场展览“通往胜利之路”（Road to Victory, 1942）和“太平洋的力量”（Power in the Pacific, 1945）便是这一理念的体现。在展览中，斯泰肯采用了复制品而非原作，并对其进行重新裁剪和标注，将它们编织成一个宏大的摄影故事。斯泰肯的策展理念得到了博物馆内部董事会成员的认可，并被推举为摄影部的主管。1946年，纽霍尔结束服役归国。尽管他被安排了一个在斯泰肯麾下的职位，但他最终选择了辞职。

1948年，纽霍尔迁至纽约罗切斯特，担任乔治·伊斯曼之家的策展人。在此期间，他开始收藏那些能够反映他摄影观的作品，并重新修订自己的摄影史。该书于1949年出版，并更名为《摄影的历史：1839年至今》（The History of Photography: From 1839 to the Present）。

二十世纪六十年代，时任伊斯曼之家副馆长的纳丹·莱昂斯敏锐地意识到摄影教育的重要性，以及广义上的理论分歧的存在。1962年，莱昂斯组织策划了一场“特邀教学会议”（Invitational Teaching Conference），邀请了不同背景、哲学观和世代的从业者共同探讨摄影教育的议题，旨在证明在大学层面设立摄影课程的可行性，说服各大学将摄影史和摄影实践纳入学科体系。尽管与会者对于许多议题意见不一，但他们都强烈地表达了对基础教学资源的迫切需求，尤其是教科书和高质量的印刷品。

这场会议不仅对参与者的教学产生了直接影响，也为一个新兴学术领域的形成描绘了轮廓。他们深知，要想让摄影领域得到应有的重视，必须建立起共享的知识体系、完整的历史脉络，以及一套共同的图像库。这个领域需要学术期刊来交流思想和研究成果，需要富有挑战性的教科书，需要一个服务于领域内成员的专业组织，更需要一支合格的教师队伍。

1963年，莱昂斯等人联合组建了摄影教育协会（Society for Photographic Education）。1964年，

纽霍尔联合MoMA和GEM再版了他的摄影史著作，并同时推出了精装版和教科书平装版。在小说家兼剧作家甫德南·赖雅的启发下，纽霍尔借小说家的笔法，让枯燥的学术论文更加生动易读。同年，摄影教育协会根据纽霍尔的文本，开发了一套250张的照片幻灯片，一经推出便迅速售罄。紧随其后，1966年的第二版同样受到热捧。由此，纽霍尔的摄影史成为无数大学和学院摄影史课程的基石，也成为每个职业摄影师和摄影策展人的必读经典。

正是在这样的背景下，将“风景摄影”作为独立研究对象进行写作的文本才开始出现。1962年，纳丹·莱昂斯应邀为《摄影百科全书》（The Encyclopedia of Photography）撰写了一篇关于风景摄影的文章。他在文章开篇即明其义：“摄影中的风景，不应被视为一种孤立的作品类别。它与摄影媒介的历史一脉相承，也与众多摄影师对其理解息息相关。”莱昂斯主要关注自摄影诞生起至二十世纪三十年代的风光摄影实践，并试图为其划出一条演变之路：十九世纪的风光摄影追求理想化的描绘，致力于真实再现自然之美；而二十世纪的风光摄影则转向寻求自我认同，探索内心与外界现实之间的相互呼应。通览全文，我们可以发现莱昂斯在文中埋藏了另一条暗线：风景摄影的实践发展是逐渐破除旧有评价体系，走向关注“物本身”（object itself）的过程。

这一思想在莱昂斯1966年策划的展览《当代摄影师：朝着社会风景》（Contemporary Photographers: Toward a Social Landscape）中得到进一步的阐述。莱昂斯认为，摄影的本质不应被纪实、快照、现实主义或画意等标签所限，因为这些标签可能会掩盖图片的不足，并导致对图像深层意义的误读。同样，我们不应去区分或界定不同的“风景”类型，而应更深入地理解它们作为人与人、人与自然联系的表征。在莱昂斯看来，摄影的真谛即在于揭示这些事物间的联系，而不同摄影师对其观察和思考都不尽相同。因此，囿于传统摄影术语和分类方式而论摄影，无疑是在磨灭对世界的多元观察。

关注内在世界与外在世界之间的对应关系一直是莱昂斯的兴趣所在。1961年，他在为《自然中的形式与艺术》(Form and Art in Nature)撰写书评时写道：“认识到心灵和想象是自然的一部分，而非与自然割裂开来，这是追求意义意识(consciousness of meaning)的过程。[……]在想象中感知到的专注被视为物理世界中的结构。世界在结构上自我显现，揭示的不仅是新的风景，还有心灵的空间站。”他在1961年的另一篇文章中自问：“我们是倾向于看到我们所相信的，还是倾向于相信我们所看到的？”在那篇文章中，莱昂斯强调了观察作为“有意义表达”的根源的重要性。多年后，在一次访谈中，他再次强调了直接观察作为知识形式的重要性。

莱昂斯不会过分纠结于感知与知识之间的精确联系，他更多地运用内心与外界现实之间的相互呼应，来为摄影辩护，将其塑造为一个融合了感知与思考、感知与表达的过程。在《阳光下》(Under the Sun: The Abstract Art of Camera Vision)一书中，他写道：“摄影，当其发挥出固有的直接性时，便成了一种独特且严谨的方式，能够揭示出与物质世界相呼应的内在真实。”摄影使得具体物体与心灵之间的联系变得可见，当摄影师有意识地以“视觉作为选择性观察的感官”来创作时，所得之作品便超越了其表面的内容，化身为思想与隐喻的传达。

这一时期，约翰·萨考夫斯基也推出了一场关于风景摄影的展览。1962年，萨考夫斯基接替爱德华·斯泰肯，担任MoMA摄影部主任。次年，他便推出了名为“摄影师与美国风景”(The Photographer and the American Landscape, 1963)的展览，其中收录了奥沙利文、施蒂格利茨、安塞尔·亚当斯、爱德华·韦斯顿等十九位摄影师的作品。这是萨考夫斯基作为摄影部主任策划的首场大型展览，旨在追溯美国摄影师“对风景作为摄影体裁的认识如何发生变化”，同时强调：“这一变化过程与新大陆的探索与新媒介的探索相伴而行。”

在随展览出版的精选画册中，萨考夫斯基用寥寥三页纸，便勾勒出美国风景摄影从十九世纪下半叶至二十

世纪下半叶的变化。他将西部勘测摄影师视为美国摄影的风景传统。这一时期，美国人对神秘未知的西部充满探索 and 理解的渴望，且深信照相机能够讲述超越个人观点的真相。而这些图像制作者(奥沙利文、杰克逊、班尼特、金西)往往身兼多职，远离学院派的理论与艺术姿态，因而展现出一种超越传统风景画的视觉语言。二十世纪之交，摄影师们有意追求艺术地位，在此语境下产生的风景摄影创作，更加关心美学表达和媒介的自我表现能力(如施蒂格利茨、科伯恩、斯泰肯、怀特)。此后，随着土地本身的变化，风景摄影也趋向多样化：有人寻求微观或宏观世界的自然律动(如斯特兰德、加尼特、卡拉汉、卡波尼格罗)；有人要求直面大地的本相(如柯伦特)；也有人怀着信念和锋芒，继续摄取那些能回溯原初的美国风光的碎片(如安塞尔·亚当斯)。

萨考夫斯基的理论洞见源自多方面的启发，但总的来说，他秉持着一种形式主义的立场。在二十世纪六十年代，形式主义在美国艺术界蔚然成风，其源头已难以追溯。萨考夫斯基赞同克莱门特·格林伯格的判断，但又没有深入关注他的思想。他对乔治·库布勒有所回应，认为艺术史是艺术家推动的形式演变过程，与艺术家个性几无关联。萨考夫斯基着眼于摄影内部的本质属性，试图把摄影视为自成一体的艺术形式。

他认为，摄影史在于揭示媒介的固有特性，历史学家应在任何类型的摄影中辨识这些特性。他还认为，民间摄影者在发现摄影真谛上，往往超越艺术家摄影者。无艺术知识和自我意识束缚，天真摄影者不将先验观念强加于媒介，而是顺其自然。因此，萨考夫斯基视任何展现惊艳形式特征和高超技巧的民间照片为艺术品。

尽管在照片意义解读上，萨考夫斯基与莱昂斯有所不同，但二者思想颇有共鸣——譬如他们都拒绝为摄影分门别类。《摄影师之眼》(The Photographer's Eye, 1966)是萨考夫斯基的首部理论宣言，他指出，应从摄影师逐步领悟摄影的固有特性和问题的角度来思考摄影史。为此，他探讨了五个彼此相关的议题：“物本身”(the thing itself)、“细节”(the detail)、

“边框”(the frame)、“时间”(time)和“视点”(vantage point)。萨考夫斯基认为，这些议题并不是用来定义不同的作品类别；相反，它们应该被看做是同一个问题的相互依赖的不同侧面——就像是摄影传统的整体中切出的不同的切面。

二十世纪七十年代，现代主义理念和形式分析已然为摄影建立起一套话语体系，为摄影从业者与爱好者提供指引与启迪。与此同时，我们见证了专门经营摄影作品的商业画廊相继成立，企业和私人收藏家纷纷建立起摄影收藏，博物馆不断推出摄影展览和画册，拍卖行争相追捧新近确立的经典作品，高校的艺术史系专门开设了教授摄影史的岗位。

不过，在“摄影热”席卷之际，形式主义摄影史的藩篱也在层层显露，成为众矢之的。此间涉及原因诸多，影响盘根错节，难以将其归纳为单一的因果链。以下仅提供几个角度供参考：

首先，自纽霍尔以来，摄影史的主流观点多源自博物馆而非学术界。我们固然应该感谢博物馆不辞劳苦地为我们呈现新资料和新见解，但也不能忽视，未经同行盲审的展览画册，往往要比大学的出版物缺乏学术分量。在摄影展览中对当代实践进行批判或修正也是冒险之举，因为博物馆需顾及市场、商业和观众的需求。简单的论点可以演变为盛大的展览，而重要的洞见若无市场价值，也会被淹没在角落。此外，政治压力也可能导致博物馆的自我审查。因此，随着摄影学科教职的增加，摄影学术讨论的中心逐渐从博物馆转移至高校与学术期刊。

其次，现代主义的堡垒在法国理论——符号学、结构主义、精神分析学和语言学的连番轰炸下摇摇欲坠。罗莎琳·克劳斯、阿比盖尔·所罗门-戈多、道格拉斯·克林普等批评家，利用摄影这一媒介来解构现代主义，为后现代主义的新艺术理论铺路。他们认为，要赋予摄影审美的独立性，必须先否定其作为商品的实质属性。在他们眼中，十九世纪的摄影已被完全剥离社会政治的语境。他们高声疾呼，反对将艺术史中的艺术家、作品、



罗伯特·亚当斯，内布拉斯加州2号公路，博克斯巴特县，内布拉斯加州，1978年

杰作等传统艺术史概念应用于所有摄影实践，认为这些范畴已经失去了它们的时代意义。在此，摄影成了解构现代主义及其博物馆化的舞台。

这一时期关于风景摄影的写作，往往并非是对风景摄影实践本身的研究，而是透过它反思传统艺术史所忽略的深层问题。罗莎琳·克劳斯的批评文章《摄影的话语空间：风景/视图》(Photography's Discursive Spaces: Landscape/View)便是此类论述的典范。克劳斯探讨了艺术史对我们理解十九世纪摄影实践的影响，并指出当时的摄影作品并非源自艺术的创造，而是遵从实证科学、地形学和记录的规范。然而，现代主义的摄影史学家却对此置之不理，反而将它们从其原所属的话语空间中抽离出来，重新按照传统艺术史的范式进行重组。克劳斯指出，在十九世纪，奥沙利文的照片是以平版印制的方式传播给专家，以立体摄影的方式呈现给大众，而并未有大尺寸的摄影作品在重要展览中展出。基于这些史实，她推断，策展人和研究者在奥沙利文的作品中所察觉的现代主义和形式主义的品性，不过是后人的误读。

与此同时，欧陆的批判理论也逐渐渗入英美学术话语。尽管批判理论并非专门针对摄影，但它们却深刻影



阿伦·塞库拉，捕手（贝类渔民）工作与军队准备，2003年

响着二十世纪下半叶西方人文学科的理论范式，从而间接影响着摄影研究。这种影响主要体现在两个方面：其一，它促使摄影学者重新审视理论与实践的关系。法兰克福学派的马克思·霍克海默在其文章《传统理论与批判理论》（Traditionelle und kritische Theorie, 1937）中指出，“传统理论”源于笛卡尔的《谈谈方法》（Discours de la Méthode, 1639）及由此发展而来的科学传统。在人文学科中，传统理论尤其容易忽视文化生产与社会历史之间的关联。一方面，它们总是假定自己的研究对象有着既定的本质；另一方面，它们认为理论是由对象本身所提出的问题而产生。秉持传统理论观念的学者最典型的表现，就是否定理论的价值，将一些客观且不受历史偶然性影响的事实，当作理论的替代品。恰如纽霍尔在1937年展览画册中所言：“要回答‘摄影是艺术吗？’这个问题，恐有陷入哲学泥沼的危险。”他的话，无疑是对大多数摄影史学家的态度的预见，他们认为只要把摄影这种独特的媒介的事实提炼出来就足矣。其二，批判理论激励摄影学者以“社会本身”为其探究对象，将文化生产视作社会历史活动的一部分。瓦尔特·本雅明的著作更是极大地激励了以社会为导向的摄影研究方法。在二十世纪三十年代初，本雅明就已经撰写了许多重要的摄影著作，但因为种种原因，这些著作没有受到足够的重视。直到二十世纪六七十年代，他的文章才得以编辑、翻译，进入英美学者的视野，并为摄影界注入了一股新的能量。

这些源自欧陆的思想不仅促使学者批判现有的摄

影史范式，同时也鼓励其去建构一套独属于摄影的理论体系。艾伦·特拉亨伯格在其主编的《摄影经典文论》（Classic Essays on Photography, 1980）中指出，在摄影写作的领域，真正的写作共同体——作者之间相互沟通、批评或完善他人的成果、提出新议题，明确立场、发表见解——尚未形成，而他有意将西方社会（法国、英国、德国、美国）对摄影媒介思想演进的一些“瞬间”汇聚起来，为建立这样一个共同体作出贡献。特拉亨伯格声称，传统艺术史的规范和鉴赏学的准则，不足以透视媒介的全貌；惟有在本雅明、罗兰·巴特和威廉·艾文斯等文化批评家的作品中，我们才能寻得严肃讨论的萌芽。在《摄影经典文论》所辑的最后几篇文章中，我们看到了一种广博的视野；它们没有将摄影媒介局限于“艺术”的范畴，而是探讨了摄影在社会和文化中的角色，强调了摄影图像的交流能力——其“语言”与“意义”，以及这些“意义”与我们的世界的联系。

维克托·伯金也在其主编的《思考摄影》（Thinking Photography, 1982）中指出，我们对摄影的认识尚处于萌芽阶段，现行的摄影批评和历史研究方法不过是传统艺术史批评的延续，这种批评认为个别的艺术家能超越历史和社会的束缚，创造出永恒的美，而它们的职责是确立和维护艺术天才的等级制度。伯金认为，这种批评方式更多地服务于市场和拍卖行，而非深化我们对摄影艺术的理解。他指出，摄影界长期缺乏一套具有科学性的分析框架，导致我们的理解往往只能停留在主观感受层面。伯金试图为摄影领域开辟一条更加自主的道路，

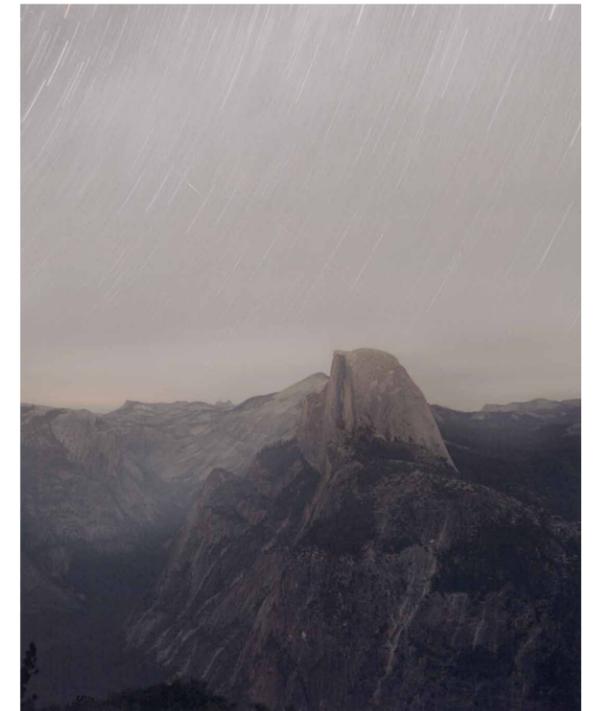
构建一套基于唯物主义的“摄影理论”模式，为此他借鉴了符号学、精神分析、话语分析等领域的最新成果。他特别关注“表征”这一概念，认为它是当时文化研究的热点，也是串联摄影历史上各种立场和视角的关键。

从这些文集当中，我们可以看到构建统一的摄影理论的愿景，从中我们也可以瞥见“新艺术史”投下的影子。早在1974年，T. J. 克拉克就曾憧憬着统一的艺术史视野：

[……]我对艺术社会史的关注，并非将其视作一种明朗的学科分支，与其他流派平起平坐——形式主义、“现代主义”、次弗洛伊德、电影、女性主义、“激进”，它们都急于追逐新鲜事物。多元化，不过是分崩离析的另一种说法。而我们需要的恰恰相反：是聚焦；是寻求辩论的可能性，而非危险的共存；是找到通向旧有争鸣的门径。

不过，艺术史与摄影史的学科基础有着显著差异，我们不能将二者追求统一视角的企图混为一谈。艺术史拥有自己的方法论（如图像志与图像学、鉴赏学、句法分析、形式变化、时期划分与建筑史的文献研究），也吸收了“心理学”、“社会/文化史”和“思想史”的视角。而且，艺术史学者长期受制于一种叙事逻辑，即视觉艺术的发展模式遵循一种单一的内在逻辑或目的，从而塑造了历史事件的总体形态。这种观念在二十世纪七八十年代遭到多元主义的挑战，导致艺术史话语的分裂。换言之，艺术史学科面临的是一个陌生的议程对其原有的学术秩序的冲击。相比之下，摄影史尚处于成型阶段，未建立起自身的学科基础。对摄影史而言，结构主义视角不仅未构成挑战，反而提供了建立学科框架的理论资源。

不过，摄影研究与艺术史遭遇的问题亦有着诸多相似之处。艾伦·莱昂纳多·里斯和弗朗西丝·波泽萝在《新艺术史》（The New Art History, 1986）的导言中，对新艺术史所遭遇问题的分析，同样适用于摄影研究。他们指出，新艺术史最鲜明的两种趋势：一是关注艺术的社会性，二是强调理论的重要性。这两种趋势若走向极端，极有可能忽视艺术本身。前者容易忽视艺术有其自身语言的可能性，认为艺术只是掩盖深层现实的幌子，从而剥夺了艺术的自主性。后者则倾向将艺术视为西方形而上学的产物，从而走向



特雷弗·帕格伦，冰川点拍摄的改进型“锁眼”卫星晶体，2008年

一种虚无主义，这不仅消弭了艺术本身，还动摇了社会史学家基于历史现实进行研究的基础。譬如，约翰·塔格的《表征的重负：论摄影与历史》（The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories, 1988）与其说是一部关于摄影本身的发展和规律的“摄影史”，不如说是一部关于各种机构将摄影作为工具和手段，并通过分析其获取和解读证据的方式，来揭示其运作机制和目标效果的“机构使用摄影史”。在塔格的著作中，虽然摄影反复出现，但他真正关切的又并非是相机本身的力量，而是“无言权力”和“内在纪律意志”的控制策略。

自二十世纪八十年代以来，摄影研究者们不复旧日之志，不再追求构筑一全局性的摄影理论，而是借摄影以审视历史、文化与社会诸多层面的课题。这一转向，不仅反映在他们对摄影本质认识的转变上，亦显现于学科架构的重塑上。彼时，专门的摄影院系寥寥，摄影学者们多分布于艺术史、文化研究、历史、社会学及人类

学等学科之中。这些学科各有其成熟的研究对象、问题意识和研究范式。因此，每个学科内部发展出来的摄影研究方法，不仅会借鉴摄影研究本身的基础文本，也受制于自身学科的思想传统和学术目标。由此可见，摄影理论的多元化，不仅体现于摄影观念的多样与分散，亦体现于摄影学科的流动与变迁。摄影研究的多元性，非偶然之产物，而是根植于其深层结构性的原因。

摄影学科的多元性特征也在风景摄影写作中得到生动展现。首先，学者们对于风景与摄影的谈论更加开放，尤其摄影学科外的学者对于该话题的探讨展现了各自学科的学术目标。约翰·斯蒂尔戈曾于《流行摄影，景色，价值和视觉评估》（Popular Photography, Scenery, Values, and Visual Assessment, 1984）中探讨业余摄影刊物所表达的风景品位的形成。丹尼斯·科斯格罗夫在《社会形态与象征风景》（Social Formation and Symbolic Landscape, 1984）一文中略微触及了摄影美学对风景解读的影响。彼得·黑尔斯的《银色城市》（Silver Cities, 1984）则展现了1839年至1915年间，城市摄影的变化风尚所揭示的对美国城市的态度的转变。

其次，摄影史学者们也不再按照单一线性的路径梳理风景摄影的发展历程，而是意识到风景摄影实践发展的复杂和断裂。埃丝特尔·朱西姆和伊丽莎白·林德奎斯特-科克合著出版的《风景如照片》（Landscape as Photograph, 1985）主要关注美国人对“大自然”（Nature）和“自然”（nature）的态度变化，尤其是这些态度如何影响风景照片的创作。他们的焦点是那些或隐或显地塑造风景摄影实践的美学、道德和政治的意识形态。朱西姆和林德奎斯特-科克摒弃了传统的编年史叙事方式。在作者看来，尽管我们能够观察到风景摄影的复杂性远超以往，但我们并不清楚这些变化是否遵循某种模式或趋势逐步发展。譬如书中讨论了艺术摄影和相关哲学思想在十九世纪末有了新的发展，但这些新思想并没有完全取代浪漫主义，而是与之并存。由此可见，风景摄影的发展受到多种复杂因素的影响，

简单地将其置于一个不断前进的时代脉络中，无疑是不负责任的臆断。这种对多元性的重视不仅体现在历史层面，也反映在地理层面。利兹·韦尔斯的《土地议题》（Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity）重新审视了风景意象与阶级、国家、遗产和身份问题的关系，以及土地、风景和摄影之间的关系，且分别就欧美各地区（美国、加拿大、英国、北欧和波罗的海）的当代风景摄影作品进行谈论。在韦尔斯看来，这些不同国家的风景实践显然都会受到各自国家的政治、文化、思想及现实状况的影响。

综上所述，风景摄影的书写史在二十世纪下半叶经历了一场深刻的范式转移。从博蒙特·纽霍尔与约翰·萨考夫斯基所奠定的，以形式主义为圭臬、追寻媒介内在演进逻辑的“正统”叙事，到二十世纪七十年代以后在欧陆批判理论与后现代主义思潮冲击下，对其话语前提的深刻反思，风景摄影的写作彻底告别了单一的视角。罗莎琳·克劳斯等人揭示了将不同历史语境的摄影实践强行纳入统一艺术史框架的局限性，从而将风景摄影从单一的审美牢笼中解放出来。此后，风景摄影的写作不再追求一条线性的发展脉络，而是呈现出多元化与跨学科的特征，学者们开始从社会史、文化研究、意识形态批判等多个维度，探讨其背后复杂的权力、阶级、国家认同与思想观念。因此，风景摄影的书写史本身，也成为了一面棱镜，它不仅折射出人们对特定照片的理解变迁，更映照出摄影作为一门学科，其理论根基、历史观念与学术地位的不断演化与重塑。

从使用的角度谈苏联 ltm 旁轴相机

□ 王稼丰

如果选择一台古老的相机作为实用机，那它的简单的机械结构、稳定的机械性能是十分必要的，一个庞大的光学配套也是十分必要的。所以早期的可换镜头的联动测距旁轴相机，只有两个卡口可以玩，这就是蔡司的 Contax RF 和徕卡的 ltm。在那个年代，Contax RF 和 Leica ltm 二分天下，蔡司方正有如君子，广博而专业，徕卡圆润如同美人，便捷而优雅。其他国家的旁轴相机，基本上学 Contax RF 和 Leica ltm，苏联一方面就靠抄作业起家，甚至 1948、1949 年还有 Sonnar Kransogorsk、Biogon Kransogorsk 这样原料全部来自蔡司的东西，而另一方面就逐渐学会了自己设计，在仿徕卡 ltm 的原型机时代之后具有了自己的特点。遗憾的是，正如苏联的其他行业一样，在体制的拖累下，苏联相机仅仅辉煌了一二十年，然后就迅速衰落。过去大家都认为苏联相机傻大黑粗重、装配不过关，而且有叶片漏油的问题，但实际上，我国接触到苏联相机基本上是从苏联解体之后才开始的，这个时候苏联相机已经衰落到低谷了，苏联相机的辉煌属于五十年代和六十年代初期。

苏联的徕卡 ltm 口联动测距旁轴相机，主要有 Fed、Zorki 两大品牌。在 1947、1948 年，GOI 可能也生产过 ltm 相机，但目前这方面没有任何直接的实物来证明，我也只能是推测。1947 年，阿尔谢娜也接受过生产 ltm 相机的任务，但阿尔谢娜迅速放弃了 ltm，专注于组装和仿制 Contax RF 去了。列宁格勒发条机也是 ltm 口，但它只有一台容易损坏的机身。

近半个世纪的辉煌，留给我们一台 Fed 2

如果不是收藏家，Fed 的历史就很简单：一个原型机时代，五十年代的 Fed 2 时代，衰落的六七十年代。



Fed 相机和镜头

Fed 是从忠实仿制徕卡起家的，从 1934 年到 1955 年，Fed 生产了几十个不同版本的 Fed 1，它们都是标准造型的徕卡：取景窗与测距窗分离，标志式的底开盖上片，拉脖子式样的 50/3.5 标头。一套完整的 Fed 1，包括 28/4.5、38/3.8 stereo、50/3.5、50/3.5 macro、50/2、100/5.9、100/6.3 等镜头，还有一只自拍器、一只闪光灯同步器，以及两只取景器，也可以说是配套完整，但总体上说，忠实抄作业的 Leica ltm 相机并不好用，上胶卷是需要技巧的，取景、对焦也是两个窗口，所以 Fed 1 是收藏家们追逐的东西，尤其是其中的某些特殊版本，更受收藏家们青睐。

1955 年，Fed 重新设计了一款相机，取景、测距合一，半盖，带有屈光度调节，这在当时来说是非常先进的，甚至可以说设计理念上都超越了徕卡，尽管这是苏联人向蔡司学习的结果。Fed 2 有六个时期，最早的是 1955 年方形黄斑窗口的几个测试版，接下来就是 A、B、C、D、E 五大类型了，每个类型里面又有一些细节上的差别，六个时期全部加起来一共有 30 个版本。在这些不同的版本里，我个人最倾向的是 1956、1957、1958 年生产的 Fed 2(B) type 2，从时间上说，这是苏联相机最辉煌的时期，从功能上说，它删除了一切的旁枝末节，没有



Fed 相机和镜头

慢门，没有自拍，因而直到今天还性能稳定，从造型上说，它也是 Fed 系列最美的相机，更重要的是它还有黑、棕、绿、蓝四色，传说中这个版本还有一个银灰色，但我一直没有见过实物。Fed 2(B) type 2 还有一个非常重要的优点，绝大多数老相机都很在乎过片上弦与调节快门速度的顺序的，错了之后就会卡死甚至是损坏，Fed 2(B) type 2 重新设计了快门速度盘，是为数不多的不在乎这个顺序的机器，这也减少了因操作不当导致人为损坏的可能性。

Fed 2(D) 已经是六十年代苏联相机逐渐走下坡路的时候生产的了，Fed 2 的最后一款 Fed 2(E)，生产于 1969、1970 年。Fed 3 也是六十年代开始生产的，第一代 Fed 3 重新设计了快门和测距，从 1961 年生产到 1965 年，然后开始生产平顶的第二代，这一代和最后一版 Fed 2 比较接近的。六十年代末，Fed 还生产过 Revue 3，实际上它是出口的 Fed 3 第二代。六十年代下半期直至八十年代末停产，Fed 的 Itm 旁轴还有

1964–1980 年生产的 Fed 4、1977–1990 年生产的 Fed 5、1975–1990 年生产的 Fed 5B、1977–1990 年生产的 Fed 5C。这是苏联相机走向没落的时代，就实用来说，这些机型都没有使用的必要了，我们对苏联相机的恶劣印象，就是这些机器造成的。

体验苏联 Itm 旁轴，从 Fed 2 开始是比较合适的，Fed 2 机身也就两三百块钱，因为量太大，价格上不去，也就没有人炒作，甚至它都不值得维修，毕竟维修的费用已经够买一个机身的了。从实用上说，合理的配置是一只 Fed 2(B) type 2 加上一只仿 Sonnar 的 Jupiter-8 50/2，Fed 2(B) type 2 的特征是不带自拍、闪光灯同步接口在黄斑窗口下面、快门速度调节盘中间有个轴，而 Jupiter-8 要找对焦环带小钮的那几版。

Zorki 的三个时代和三台机器

KMZ 本来是一下小厂子。二战后，苏联让其他厂仿制 Fed 1，Kiev 仿了一些之后就转而生产 Kiev RF 去了，然后 KMZ 接手仿制，1948 年起开始有了出产。KMZ 第一个量产的机型被命名为 Fed-Zorki，等到 1949 年下半年，KMZ 的羽翼丰满了，就直接叫成 Zorki 了，这就是 Zorki 原型机，也就是 Zorki 1。

量产的第二台 Zorki 是 Zorki 3，它把徕卡 139 最令人诟病的取景、测距两个窗口放到了一起，提高了快门速度，还增加了一个凸出来的单独的慢门。快门、慢门合一，就是 Zorki 3M。3 系之后的是 2 系，它是一个低端产品。买不起 3 系，又觉得 1 系太差，怎么办呢？把原来的 1 系拿出来，加个自拍就是 2，加个闪光灯插孔就是 C，所以你一下子就明白 2C 就是既加了自拍又加了闪光灯插孔的 Zorki 1 了。同理，3C 就是给 3 加了个闪光灯插孔。

五六十年代是苏联相机的顶峰时期，KMZ 在这一时期的主打产品是 4 系。Zorki 4 是 1956 年量产的，是 KMZ 最成熟的一台 139 旁轴相机，后来，4 的过片旋钮改成了过片扳手，就成了 4K。4 系时代延续了 3 系时代的生产策略，给一台主力产品，再给一台低端机器，这就是 1958 年的 Zorki 5 和 1959 年的 Zorki 6，还有改了名字的 Mir，它们也是减点功能、降点成本。

量产的 139 口 Zorki 旁轴就这么三个时代，每个时代各有一台主力机器。体验 Zorki，只需要一台 3M、一台 4 就可以。机身讲究的是性能稳定，联动测距准确、快门速度准确，不容易坏，就没有问题了，剩下是看个人的偏好。Zorki 也都版本众多，细节上存在些小差异，但不玩收藏是没有必要去了解的，从实用出发，3M 版本较少，哪一个版本都可以，4 就找 1956–1959 年的第一代，它有两个辨别标志：logo 是刻字，取景窗凸出来。

以上说的都是量产的版本，都是从实用的角度说的，收藏那就找的是量产的特殊版本或者没有量产的机型，这不是一篇文章能说明白的了，比如说 Zorki 3 之前还有一个 Zorki 2，比如说重新设计并加了测光的 Cometa，比如说 Zorki 7 就是后来的 Droog。

蔡司之外最接近蔡司的镜头

1947、1948 这两年，KMZ 得到了蔡司的原料和设备，开始组装 Biogon Kransogorsk、Sonnar Kransogorsk，后来原料用完了就自己做，继续生产，这就是后来的 Itm 口、Kiev 口两套各五只 Jupiter 镜头。但 Jupiter 这个代号至少在 1947 年就出现了，1947 年，GOI 也组装了一些 Sonnar 50/1.5，并刻上了俄语的 Jupiter 字样，Jupiter 代号后面没有编号。1947 年 KMZ 开始组装 BK，1948 年 KMZ 开始组装 SK，大约到 1950 年，蔡司的原料逐渐用光，KMZ 使用了 Jupiter-12、Jupiter-3、Jupiter-8、Jupiter-9、Jupiter-11 这五个代号。ZOMZ、LZOS、AZ 这些厂家后来也生产过 Jupiter，它们只是换一个自己的 logo、使用自己的镜头编号，别的似乎并没有什么不同。

Jupiter-12 35/2.8 仿战前的 Biogon 35/2.8，蔡司做过 Contax RF 口和 Leica Itm 口两种，苏联都仿。Jupiter-12 当年非常之便宜，才两百块钱，后来一路涨价。十多年前，色影无忌上一位老泡菜惊喜地发帖：“这是一个令人惊讶的镜头，市场上的价格只要 350–500 元人民币，第一次拿起来的时候你会吃惊于它的轻巧，后组整个向后突出，你不由得怀疑它会接触到相机的快门帘，而这片向后突出的后组玻璃蓝盈盈的一尘不染，像一滴蓝色的眼泪……这就是我拿到这个镜头的最



Fed 1 和 Fed 100mm f6.3 镜头



Fed 2(B) type 2

初感受，然而，在我用它拍了几个胶卷之后，更惊讶的事情发生了……这根本不像是一个 350 块的镜头出来的东西。”如今，Jupiter-12 已经很贵了，但也还是大几百块钱的事，或者在一千元左右。Jupiter-12 只有一个需要注意的地方，那就是因为它后屁股伸得长，很多机身是没有办法使用的，我就发现过一些 Itm 机身联动测距的地方挡住镜头的事情，而徕卡 m 机身，有点测光是会被挡住的。

Jupiter-3 直接仿 Sonnar 50/1.5，我一共有三只，它是我的日常挂机头。三四五十年代的 fast lens，蔡司是遥遥领先的，现在大部分人认为五十年代三大标头，Voigtlander 的 Nokton 排第一，蔡司的 Sonnar 排第二，徕卡的 Summarit 排第三，但我以为，这三个镜头实际上是不分伯仲的，而这三大 fast lens 还应该加上



Orion-15 和 Russar MR-2 两只常见广角



Turret 取景器 -1



Turret 取景器 -2

Jupiter-3 变成四大标头。关于 Jupiter-3，九十年代香港有位老师说，Jupiter-3 是个很好的镜头，可惜太贵，要三百多块钱，听说大陆只要一百块。如今，大陆已经卖到 1200-1600 了，eBay 上甚至更高。

Jupiter-8 仿 Sonnar 50/2，但现在大家都追求大光圈虚化，看不起 f2 的镜头，实际上这是没有必要的，大多数镜头在 f5.6 的时候表现最好，而 f2 即便是在夜间的灯光下也足够用了，我基本上就用到 f2.8 的最大光圈，连用到 f2 的机会都非常少。所以我觉得，Jupiter-8 真的是满足绝大多数人需要的一个标头了，它以五十年代的对焦环上带小钮的最好。

Jupiter-9 仿的是战前的 Sonnar 85/2，是一只非常漂亮的镜头，拿在手里很有感觉，如果你需要一只大光圈的中焦，那就是它了。联动测距的旁轴，蔡司的 85、徕卡的 90 都是最具有实力的中焦。

Jupiter-11 135/4，光圈稍微小了一点点，但在五六十年代，135/4 是非常主流的，Contax RF 就有很多只 135/4，Jupiter-11 仿的是战前蔡司的，据说分辨率在五只 Jupiter 里面最高。但旁轴的联动测距，其实是已知一个直角边、一个锐角角度求另外一个直角边的事，长焦很吃亏，喜欢的人就不多。

Jupiter 有徕卡 ltm 和蔡司 Contax RF 两套接口，各五只，分别对应 Fed、Zorki 这些 ltm 口相机和 Kiev 的 Contax RF 口相机，全部买下来也没有多少钱，精选的话，只需要 Jupiter-12、Jupiter-3、Jupiter-9 三只，只想感受一下的话，有一只 Jupiter-8 就可以。

Jupiter-12、Jupiter-3、Jupiter-8、Jupiter-11 都是 40.5 的滤镜口，Jupiter-9 是 49 的滤镜口。Jupiter-12、Jupiter-9 带有单独的外接取景器，另外，苏联还有两种 Turret 取景器，它们一个向左一个向右，分别用在 ltm 和 Kiev 上。

苏联的其他 ltm 镜头

苏联一共有四只广角旁轴镜头，一个是几乎没有人见过的 Sputnik-4 20/4.5，一个是偶尔有人见到过的 Fed 28/4.5，而常见的两个，就是 Russar MR-2 20/5.6 和 Orion-15 28/6 了。和五只 Jupiter 一样，Russar MR-2、Orion-15 都有给 Kiev 旁轴用的蔡司 Contax RF 口和给 Fed、Zorki 用的徕卡 ltm 口，Sputnik-4 也有这两个口，Fed 28/4.5 只有 ltm 口。



两种卡口的 Jupiter-3 镜头和苏联 40.5 黄镜、红镜、绿镜 两种卡口的 Jupiter-9 镜头及其 85 取景器 一套五只 ltm 口 Jupiter 镜头及其 35、85 取景器、Turret 取景器

1946 年，M. M. Rusinov 把两个反望远结构对接到一起，形成了一个六片四组的接近全对称的光学结构，在此基础上，1953 年 M. M. Rusinov 设计了 Russar MR-2 20/5.6，最早是 GOI 在 1956 年生产，1957 年 KMZ 接手之后继续生产。现在能够找到的 Russar MR-2 都是 KMZ 制造的 ltm 口，成像非常不错，而且几乎没有畸变，前期的是银色外壳，后期的是全黑色，有着 0.5m 的最近对焦距离、95° 的视角，标配了 Sputnik-4 的 VI-20 (В И -20) 取景器。很多人认为 Russar MR-2 只有 ltm 口，但实际上，K671 这个型号就是给 Kiev 配的 Contax RF 口。

Orion-15 28/6 也是 GOI 开始做的，最早是 1944 年，四片四组全对称的光学结构，仿极其稀有的战前版 Contax RF 口 Carl Zeiss Jena Topogon 25/4，但不是全抄。1944-1949 年，GOI 一直生产 Contax RF 口的 Orion-15，1951 年 KMZ 接手继续生产 Contax RF 口，并推出了 ltm 口。但现在去找，Contax RF 口的 Orion-15 非常稀有，我这些年只遇到过两只，且都已经到七八千元的高价了。

Orion-15 有着 1m 的最近对焦距离、75° 的视角，特点是有暗角而无畸变，是一只适合使用的旁轴广角镜头。

苏联的 ltm 镜头，除了已经提到过的 Fed 1 配套镜头、5 只 Jupiter、4 只广角，就是几只 Industar 标头

了，再其他的都非常稀有，比如 Orchid-3 50/1.5、GOI Tele-lens 135/5.5，它们量产过，但我十年来都没有见过实物，试制的 Sputnik、Uran、Caleynar、Orchid、Mercury 更没有人见到过实物。Industar 标头非常常见，Industar-50、Industar-22、Industar-61 都可以玩一下，版本上倒没有什么讲究。

把苏联 ltm 旁轴使用起来

苏联相机的玩家一度比较多，比如说大名鼎鼎的武汉糙米老师、济南笑添老师。但这些年来，很少有人玩苏联 ltm 旁轴相机了，目前的胶片相机领域，使用上大家钟情七十年代之后的日本自动相机，或者徕卡 M3、哈苏 500CM 这样的名品，苏联相机实际上是被大家看不上的，甚至蔡司的天塞镜头相机也是被大家看不上的，但是从使用的角度说、对玩家来说，恰恰是一个很好的机会。苏联 ltm，一只 Fed 2 或者一只 Zorki 4，加上 Jupiter-12 35/2.8、Jupiter-3 50/1.5、Jupiter-9 85/2 三只镜头，就是很不错的组合。

机身的选购，苏联 ltm 旁轴都差不多，先对着光检查布帘是否漏光，然后过片，再对着光检查布帘是否漏光，然后装上镜头，检查无限远和 1m 的黄斑联动是否精确。这些都没有问题的话，就是测试快门速度了，各档快门按下去声音比较清脆，快门速度能感觉到明显的变化，就基本上没问题了。如果把苏联相机作为主力机器，我建议花个两三百块钱请人做个 CLA (清洗、润滑、校正)。

“觅千年古塔·赏万亩花海”

丽水市经开区乡村振兴

第三届紫荆花节摄影大赛获奖作品选登

编者按：2025年“觅千年古塔·赏万亩花海——丽水市经开区乡村振兴第三届紫荆花赏花活动”特别设置了短视频挑战赛和摄影比赛环节。本次活动由丽水乡村振兴发展中心、丽水经济技术开发区总工会、南明山街道办事处联合主办，丽水市摄影家协会承办。大赛于2025年3月16日启动，4月10日截稿，共收到来自64位投稿人的530件摄影作品和27件短视频作品。经专业评审，最终评选出19件优秀摄影作品和11个优秀短视频作品入选。本期栏目选登部分获奖作品。

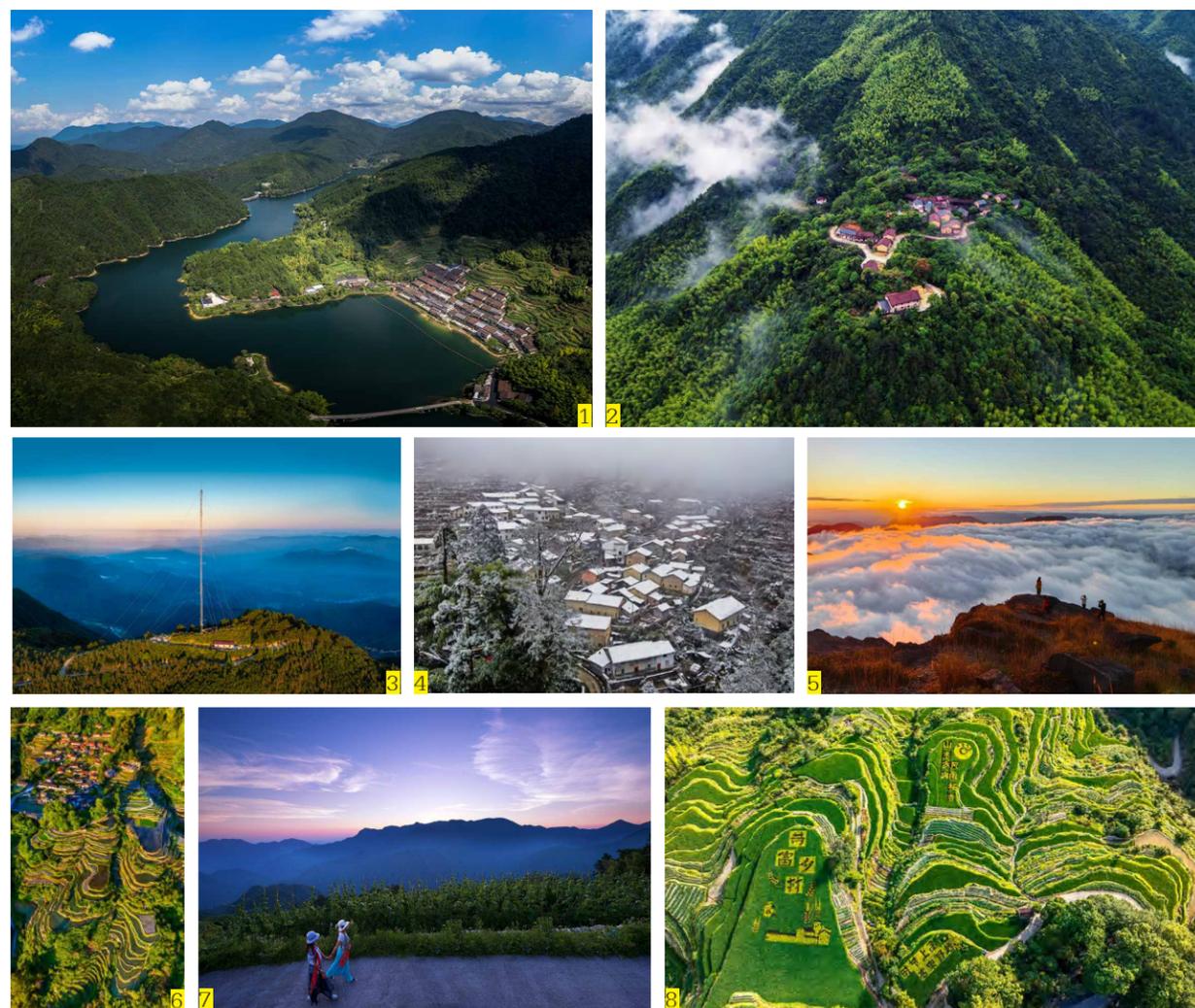


- | | | |
|--------------------|-----------------------|--------------------|
| 1. 山花烂漫 / 王瑞康 | 2. 紫荆花 / 李伟阳 | 3. 紫色浪漫 (组照) / 陈晓萍 |
| 4. 春色富岭 / 夏伟义 | 5. 中山烂漫 (组照) / 陈黎明 | 6. 古塔新颜 / 宋昕哲 |
| 7. 爱的延续 (组照) / 饶海珍 | 8. 春日踏歌行 (组照) / 吴建光 | 9. 梁祝 / 鲍作武 |
| 10. 留住春天 / 邹董雄 | 11. 探春 / 夏冬冬 | 12. 云下花海山居图 / 何赤詮 |
| 13. 春日里的金山寺 / 严海华 | 14. 紫荆花与古塔·云端诗卷 / 张俊杰 | 15. 春的调色盘 / 范俊以 |
| 16. 自拍打卡正当时 / 徐新贤 | | |

“镜遇山水 云见屏南”

龙泉市优秀摄影大赛获奖作品选登

编者按：“镜遇山水 云见屏南”龙泉市优秀摄影大赛由龙泉市文化和广电旅游体育局、龙泉市屏南镇人民政府、龙泉市文学艺术界联合会主办，龙泉市摄影家协会、龙泉市屏南镇农村集体经济发展有限公司承办。大赛于2025年6月16日启动，2025年7月10日截稿，共收到889幅（组）作品投稿。经评审，最终有48件作品入选。本期栏目选登部分获奖作品。



1. 青山碧水绕幽居 / 傅剑明	2. 绿色家园 / 殷翔歌	3. 一览众山小 / 王碧骅
4. 屏南2022年那场雪景（组照） / 徐建伟	5. 屏南千八线（组照） / 项少云	6. 初夏上畲 / 季海荣
7. 乡村风光 / 李建云	8. 稻田作画扮靓上畲 / 盛顶立	9. 年俗—除夕接福（组照） / 郑叶青
10. 屏南粉皮 / 叶庆林	11. 山村“候鸟”（组照） / 胡友龙	12. 屏南半马拉松（组照） / 殷小明
13. 精挑细选 / 郑叶青	14. 美丽千八农场 / 邹爱萍	15. 坪田抽新米节 / 邹爱萍
16. 童年的记忆·蹦爆米花 / 季海荣	17. 屏南晒秋 / 徐丽芳	18. 山村之春 / 张晓华

第十五届全国摄影理论研讨会征稿启事

截稿时间：2025年8月15日

由中国摄影家协会主办的全国摄影理论研讨会，致力于引导中国摄影理论评论体系建设，推动摄影创作实践，培养摄影理论人才。研讨会自1980年开始已陆续成功举办十四届，今年将举办第十五届。现面向全国征集论文。

■ 论文主题

新质生产力与影像艺术

■ 主题阐释

在当今科技飞速发展和经济结构不断调整的时代背景下，新质生产力作为一种创新的生产力形态，正深刻影响着各个领域。摄影作为一种视觉表达的艺术形式和信息记录的重要手段，与新质生产力之间存在着紧密联系。新质生产力所带来的新技术、新设备、新生产方式等，为摄影创作提供了更多可能性和创新空间。同时，摄影也能够通过独特的视角和表现手法，记录和反映新质生产力在各个行业的发展成果和影响，展现其推动社会进步的力量。

本次研讨会将聚焦于“新质生产力与影像艺术”这一主题，深入探讨二者之间的相互关系和作用机制。聚焦当代影像艺术的新质呈现，探讨新质生产力在当代影像艺术行业的多样表现形式，以及如何借助影像精准、生动地展现其成果与特征；聚焦新质生产力与影像艺术的文化价值，探讨新质生产力与影像艺术在文化传承、文化交流和文化创新等方面的作用和意义；聚焦“大视觉”观的新质发展，探讨“大视觉”观如何突破传统单一视觉领域局限，如何解决在影像艺术跨界融合过程中可能出现的不同领域之间的理念冲突和沟通障碍，“大视觉”观的新质发展如何为

影像艺术的发展、影像产业的升级以及人们的视觉文化生活带来深刻影响。

■ 征稿要求

1. 论文内容要符合马克思主义文艺观，贯彻落实习近平新时代中国特色社会主义思想，贯彻落实习近平文化思想。
2. 文章要求选题精当，观点鲜明，论述清晰，语言平实，充分发挥文艺评论褒优贬劣、激浊扬清的作用，抵制浮夸吹捧、借机炒作和抄袭剽窃等失德行为。字数不超过5000字。
3. 来稿必须是未经发表的文章，写作符合学术规范，引文注释要标明出处。文章观点皆属作者个人观点，文责自负。
4. 文章中配图除插入WORD文档外，需另行提交，要求JPG格式、不小于1MB。
5. 文章请务必以WORD格式通过电子邮件发送至：lilun005@163.com。
6. 优秀论文将被汇编出版。论文出版不以盈利为目的，不再另付稿费。
7. 研讨会主办单位有权根据需要对收录进入论文集的文章作适当的删节。
8. 优秀论文作者将被邀请参加第十五届全国摄影理论研讨会。
9. 截稿日期：2025年8月15日。

■ 联系方式

地址：北京市东城区东四十二条48号中国摄影家协会理论研究处
邮编：100007
邮箱：lilun005@163.com
联系人：尤国辉、韩宵宵
电话：010-65286116

2025小米徕卡影像大赛征稿启事

截稿时间：2025年10月20日

■ 影像辞条

爱：记录生命中值得爱与被爱的一切

瞬间：时间由无数个瞬间编织组成

忘情：忘掉烦恼，沉浸生活

值得：平淡中，看到价值和意义

面孔：不能错过的，熟悉或陌生的脸

舞台：每个人都是自己生活的主角

多彩：定格生命力时刻，让镜头成为世界的调色盘

遗憾：记忆深处的一声叹息

连接：以光为笔，写一首穿透边界的诗

力量：影像中无声的震撼

我和你：亲密或疏离，时间褶皱中的故事

■ 奖项设置

单幅作品奖

金奖1名，奖金100000元

优秀奖5名，奖金各10000元

组图故事奖

金奖1名，奖金100000元

优秀奖5名，奖金各10000元

评委选择奖

7名，奖金各10000元或同等价值奖品

小米徕卡新经典奖

（仅限小米Leica合作机型拍摄作品）

5名，奖金各10000元或同等价值奖品

生活故事奖

3名，奖金各20000元

要求：讲述那些让你笑、让你哭、让你感动的真实故事。

温馨提示：所有奖项均为税前金额，奖金所涉及的个人所得税将由获奖者承担，相关运营人员将按照国家标准代扣。

■ 参赛规则

1. 年满18周岁，方可参加本次比赛。
2. 需确保您的作品为原创作品，且未曾在其他影像赛事中获奖或正在参赛。提交本次比赛后又提交给其他比赛的作品，将被视为正在参加其他比赛的作品。
3. 作品须使用小米集团旗下手机产品（Xiaomi品牌/REDMI品牌）拍摄；参赛者可以对照片进行必要的后期处理，但是不得采用例如合成等技术改变作品原始内容，必须保留完整EXIF信息。
4. 请确保您的参赛作品为JPG或JPEG格式，短边不小于1000像素，大小不超过30M。
5. 作品拍摄时间限2025年。

■ 参赛途径

1. 小米影像官网
2. 小米影像微信公众号
3. 图虫分赛区
4. 小米相册一键投稿



扫码参赛

OPPO 2025 影像大赛 征稿启事

截稿时间：2025 年 11 月 20 日

■奖项设置

OPPO 年度影像大师（1 名）

180,000 元影像奖励金

2025 OPPO 旗舰套装（手机、手表、耳机）

签约 OPPO 年度摄影师

OPPO 年度影像银奖（3 名）

80,000 元影像奖励金

OPPO Find 最新机型 1 部

签约 OPPO 特约摄影师

OPPO 年度影像铜奖（6 名）

20,000 元影像奖励金

OPPO Find 最新机型 1 部

签约 OPPO 特约摄影师

OPPO 年度单元超影像佳作 7 个单元各 5 名，共 35 名

5,000 元影像奖励金

OPPO Find 最新机型 1 部

OPPO 年度青年特别奖（18-24 岁）（5 名）

10,000 元影像奖励金

OPPO Find 最新机型 1 部

评委选择奖（6 名）

10,000 元影像奖励金

OPPO Find 最新机型 1 部

■参赛条件

全球 OPPO、一加用户，具有完全民事行为能力（参

赛者需年满 18 周岁，或达到您所在地区的法定成年年龄，即可参加本次比赛）。

参赛作品要求为原创作品，谢绝已在其他摄影比赛获奖或与公共媒体存在合作关系的已发布、刊登作品。

■投稿渠道

通过 OPPO 影像官方网站、OPPO 影像官方小程序、OPPO 会员小程序或 OPPO 合作平台小红书等均可投稿。

通过大赛官网投稿时，您需要登录您的 OPPO 账号并授权我们使用您的 OPPO 账号，以唯一标识您的身份，方便您上传、查看和管理您的作品。为此，我们将收集您的 OPPO 账号 ID，OPPO 账号昵称，OPPO 账号个人头像信息。我们将根据 OPPO 账号所在服务地（国家或地区）为您提供相应的服务。当您登录大赛网站即代表您同意 OPPO 影像大赛网站用户协议及隐私声明。

■投稿截止日期

截止日期为 2025 年 11 月 20 日北京时间（UTC+8）24:00。

当赛事投稿截止后，为确保大赛公平，您将无法继续上传、更改或删除您的作品。

■投稿说明

免费参赛。

参赛者上传作品，并为每张作品选择任意合适的赛道。参赛者投稿作品需符合所选具体参赛赛道的主题，即夜出发、面孔、瞬息、Live 这一刻、咫尺、我的故事集、奇境、正当年少。

在 OPPO 影像官方网站（lumo.oppo.com/cn/）投稿作品的用户，每个赛道限制一个用户投稿 20 次，单张照片 / 组图（3-9 张）视为 1 件参赛作品，单张不可上传内容重复或相似度过高的图片。参赛者可将 1 件作品投稿至不同赛道参赛，但相同作品投稿至多个赛道

均计入投稿件数。

参赛者投稿的图片作品均须保留存有完整 EXIF 信息原图，如发生基于著作权等知识产权的纠纷、无法提供原图的，赛事主办方有权取消作品获奖资格。

参赛者投稿的图片作品内容不可涉及暴力、色情、种族歧视、反动或诋毁社会、宗教与宗教禁忌等，且投稿的图片作品内容须遵守法律法规、不违反公序良俗，如有相关情形的投稿作品则不予展示或参评。

为鼓励青年创作，本次比赛特设“OPPO 年度青年特别奖”，限 18-24 周岁用户参赛，用户需在投稿时选定青年特别赛道进行投稿，仅限单图投稿，作品不限主题。该奖项评审时，需获奖用户提供本人年龄证明材料以及个人作品集（摄影作品 & 作品阐释 & 个人介绍）。该赛道奖项评选与大赛其他赛道不互斥，符合本赛道条件的用户，可同时投稿大赛其他主题赛道。

本次大赛新增“LivePhoto 实况照片”赛道，用户需在投稿时选定 LivePhoto 实况照片赛道进行投稿，

青田县章村乡“章有韵·村有景”摄影（短视频）大赛征稿启事

截稿时间：2025 年 12 月 31 日

章村乡地处青田县西北部，坐拥青田第一高峰八面湖，海拔 1390.8 米，自然风光壮美如画，素有“浙南油库”与“万亩竹海”的美称。多年来，章村乡秉持“绿水青山就是金山银山”的理念，斩获“国家级生态乡镇”“省级农业绿色发展示范区”等众多荣誉，河权改革被评为“2015 年全国十大基层治水经验”，八面湖被评为“2016 年浙江

本赛道仅限单图投稿，且只支持上传动态图，作品不限主题。最终评审会以动态呈现效果进行评审。该赛道奖项评选与大赛其他赛道不互斥，用户可同时投稿大赛其他主题赛道。

■投稿作品规格要求

参赛作品须使用 OPPO 公司旗下品牌设备拍摄，包括 OPPO 所有型号手机与一加所有型号手机。

禁用电脑软件（如 Photoshop、Lightroom 等）处理照片，参赛者可在手机编辑后台 / 手机内图像处理 APP 对照片进行适当后期处理，如亮度、对比度、白平衡与饱和度等，但是不得采用例如合成等技术改变作品原始内容，必须保留完整 EXIF 信息。

照片仅接受 JPG、JPEG、PNG、DNG、HEIC 和 HEIF 格式，且照片短边不小于 1000 像素，单张照片数据量不少于 1M 且不超过 20M。

随作品附上作品标题及其描述，作品标题限 14 字以内，作品描述限 300 字以内。

省十大秀峰”。为更好地宣传章村乡的山水之美、人文之韵，展现这座魅力山乡的独特风采，特举办章村乡“章有韵·村有景”摄影（短视频）大赛。

■组织机构

主办单位：青田县章村乡人民政府

承办单位：丽水市青年摄影家协会

■征集主题：自然风光：八面湖、章村港、浙南油库百年油茶树园、万亩竹海、千年古樟等；

人文历史：章村油茶小镇、吴村中共江南区委旧址、黄寮红枫古道、卧虹桥、水口古廊桥、古村落、古寺庙、博物馆等；

民俗风情：传统山茶油压榨技艺、马灯舞等民俗表演、畲族“三月三”传统民俗活动、传统美食制作、各

类文化活动等；

产业经济：油茶、毛竹、茶叶、水经济、槟榔芋、红美人等产业，镇村风貌等。

■ 征集时间

即日起至 2025 年 12 月 31 日

■ 摄影作品征稿要求

1. 需在章村乡域范围内拍摄，拍摄时间为 2024 年 1 月 1 日以后，数量不限；单幅、组照不限（组照视为一件作品，且不得超 8 幅）；不接受电脑全合成作品；已获奖作品谢绝参加。

2. JPG 文件格式，每幅作品长边不大于 2000 像素，文件不大于 3M。

■ 短视频征稿要求

1. 需在章村乡域范围内拍摄，拍摄时间为 2024 年 1 月 1 日以后；主题鲜明，立意明确，突出原创性、艺术性和趣味性，作品创意、表现形式新颖活泼，适宜网络传播；题材及类型不限，可采用多种拍摄手段，故事短片、纪录片、动画、航拍、VR 视频等均可；已获奖作品谢绝参加。

2. 作品时间长度不少于 30 秒，视频格式须为 MP4、avi、mkv、m4v、mov 等通用格式，大小限制在 1G 以内。视频不可添加水印标识，不得插入商业广告。

3. 作者须同时提交 200 字以内的视频简介。

■ 征稿方式

作品请以“作者姓名+作品名称+拍摄地点+手机号码”的形式进行命名；并用压缩包形式发送至征稿邮箱 159603459@qq.com，联系电话：0578-2117793（王老师）。

■ 奖项设置及评选方式

摄影作品类别：

一等奖 1 名，5000 元；

二等奖 2 名，各 2000 元；

三等奖 3 名，各 1000 元；

优秀奖 50 幅（组），各 300 元。

短视频类别：

佳作奖 5 名，各 1000 元。

个人所得税均由获奖者自行承担。投稿作品收集汇总后，由专家团进行评审。作品的评选标准主要根据作品的思想性、艺术性、技术性，围绕作品表现主题感染力进行综合评比。

■ 其他要求

1. 所有投稿必须为本人原创，如发现抄袭、弄虚作假和剽窃行为，主办单位保留取消其参赛资格及追回所获奖项的权利。所有投稿作品如涉及著作权、版权、肖像权或名誉权纠纷，均由作者本人负责。

2. 主办单位将在评选结束后统一调取获奖作品的大尺寸数据文件（照片：JPG 最高格式压缩文件建议不低于 5MB，须含有完整的 exif 数据；短视频：分辨率不低于 1080P，若有字幕，需提供无字幕素材，视频素材不能使用角标）。请接到主办方通知的投稿者务必将大尺寸数字文件在规定的时间内向主办单位提交，逾期不提供者视为自动放弃资格。

3. 所有投稿作品一律不退，请自留底稿。对于入选作品，主办单位及政府有关部门有权使用（包括展览、复制、发行、放映、信息网络传播等），不再另行支付报酬。

4. 获奖作品均颁发获奖证书，本次获奖可作为申请加入丽水市青年摄影家协会会员的条件之一。

5. 比赛最终解释权属于主办单位。凡参赛作者，均视作已同意本次摄影比赛的所有规定。



《瓯鹭入画来》孙晓峰



《古塔新颜》宋昕哲