

◀ （上接 4 版）

数摄影通史中看到此类说法，少有例外。这种看法在19世纪伴随着欧洲最迅猛的机械和技术扩张而产生，又经由社会和政治体系而延续。

如果发明术的确是19世纪最伟大的发明，法兰西学院就是向知识群体推广这一观念的最佳机构。1839年1月7日，它正式宣告摄影术诞生，这一天是道光戊戌十一月二十二日。我问我的学生对这两个日期有何看法，他们说，第一个日期是公历，而公历是目前全球通用的。摄影主要起源于西方的看法，就部分建立在对西方计时体系的优越感之上，它将摄影的历史和发展与当下联系在了一起。发布摄影术不久后，法国政府宣布将摄影送给全世界，它至今仍深深扎根在许多人关于“摄影征服了全世界”，甚至“摄影殖民了全世界”的想象之中。一些历史学家也依循这样的路径写作摄影史。

帝国主义和殖民的摄影主题，不是摄影媒介发展史的全部。我想研究中国自身对摄影在中国发展过程的叙述，了解在中国曾有哪些摄影实践者和理论家，精确勾勒出摄影在中国的传播途径(如展览、杂志、俱乐部等)，及受众是谁。我是个乐观的研究者。我的意思是，我承认摄影的发明是在巴黎被正式宣布的，但我把摄影的应用看作一个迅速全球化的过程。对此，当代学者的使命是研究个体和社区对这项全球传播开来的媒介所施加的技术、文化、艺术、商业方面的改造。

我的任务是在各个差异颇大的情境中探讨上述问题，比如在邹伯奇居住和工作的泌冲，或在1920年代宁波江北外马路上的天胜照相馆。上海提供另外的情境，一个例子是南京东路上的王开摄影室，营业了很长时间。上海的确是中国摄影史内容最丰富的地区，但摄影的发展并不限于上海地区。不是所有上海或上海以外的人都能明白这一点！让我们把它称作大城市的自恋情结吧，上海不是唯一患有这种短视症的城市。我面临的挑战在于公正地展示摄影在包括上海在中国内地各地区的发展，并解释不同地区、城市、乡镇对这段历史的贡献，这段历史也是一系列不同历史的交汇之处。

让物质文化更趋近人文学科

文汇报：摄影史不仅仅是



邹伯奇发明的照相机和他的自拍照



图像史，也是物质文化史的一部分。您认为摄影史和物质文化史具体的关系是怎样的？

莫欧礼：我在各个博物馆工作过。我早先对文学和历史的兴趣，当然与我同人工制品(artefacts)和档案打交道有关。物(things)与文本是有区别又有联系的历史证据形式。博物馆也让我接触到人类学家，他们对物质文化最有话说。有一位人类学家曾对我说：物质文化不属于任何人，这却也意味着人人都可以研究物质文化。

物质文化能从很多方面进行定义，我的方法是让物质文化更趋近人文学科。我把物质文化看作物的环境、物的重要性、物的制作、所有权和使用等等。我也把它看作这样一种历史，以其观之，物虽无法像文本那样阅读，却能发出与文本同样响亮的声音。我们从物中获取的信息往往包含人类文化的间接陈述，它能够诉诸共同的记忆和情感。

图像也是物。我们常常忽略这一点，因为我们只关心视觉图像的内容，以为它的物质特性、形式和尺寸不重要。摄影和其他任何一种图像生产系统都是物质文化的一部分。无论是颜料，还是打印墨水，抑或感光材料，都建立在物质基础上。不过，摄影最直接地将物（和人）从现实存在转换为图像。一幅画是一个世界，一幅摄影则关于一个世界，这个区分通常是成立的，只不过摄影和其他图像一样，有成百上千种用物质的语汇来探讨的方式。

今天，摄影往往是数码形式的，摄影史其实该称作“前数码时代摄影史”。在漫长的前数

码时代，照片被冲印在铜、玻璃和纸上。在中国，人们还热衷把照片冲印在瓷器和一种类似画家用的宣纸的纸上，如此一来，就能用钢笔和墨水对拍摄对象的“小影”进行“补景”。对材质的选择显示出拍摄者和消费者抗拒把肖像完全等同于照片，这种抗拒心理是物质和个体意愿一个很有意思的交叉点。

文汇报：您在博物馆的工作经历(大英博物馆、荷兰国立民族学博物馆)与您开始摄影史研究，是不是有很大的关系？博物馆是不是一个更利于搜集摄影史相关资料的地方？这里面有什么方法或者故事？

莫欧礼：博物馆、图书馆和档案馆是保存和搜寻照片的绝佳场所，但也不尽然。照片的价值常常是“隐形的”。我得知太多欧洲的博物馆和图书馆处理掉馆藏照片，原因是觉得这些照片包含的信息“大家都已知道”，还觉得数字化保存更方便。(数字化有诸多优势，但它也让人更难实际接触到有形的物品。)在中国，许多照片能够保存下来的一个关键原因是官方认为照片（以及地图等其他视觉性材料）属于“文件”，这种合法性时常能让照片留存。

博物馆馆藏照片有时会在书籍和文章中反复被复制，后期传播能让照片图像为大众所熟知，但照片的初版(在玻璃或纸上)或许有不为人知的信息。我最近一次访问大英图书馆时领悟到这一点，那里收藏着斯坦因敦煌之行拍下的照片。斯坦因因为出版《亚洲腹地》一书整理照片时，觉得照片没有达到想要的效果，于是用钢笔在照

片底片上做了一些小修改，像是清理洞窟内壁，增加额外几包手稿让一大摞手稿看起来更整齐，把地面“扫”干净之类的。或许考古并不是一门完全客观的学科，又或许摄影师——斯坦因本人也是一位有成就的摄影师——其实是在运用“写实”的媒介来展示除镜头之外他们想让我们看到的东西。

几年前，一幅“大总统”曹锟的照片引起我的注意。它在一枚小型纪念章上，边缘刻有“中华民国十二年十月十日大总统曹锟就任纪念章”字样。这枚纪念章由一位荷兰外交家的孙辈捐赠给了荷兰民族学博物馆。在曹锟1920年代短期掌权时期，这位外交家恰好生活在北京。曹锟的支持者广泛地散发这种纪念章，甚至把它散发到了国际上。这幅印在瓷盘上的小圆形照片让我思索，早在1960年代之前，政治领袖徽章的历史其实已经开始了。

有时，物质文化让我们关注原本被忽视的“物”和文本。我在日本访学过很长一段时间，常去京都大学经济学部图书馆。我非常想了解日本早期摄影工业，于是查找了东京、大阪、横滨等地的商工名鉴。我也寻找中国类似的资料，比如上海指南、上海商业名录等。在这些上海的和来自南京、北平、宁波、成都等地的材料中，我发现了在商业环境中蕴含的有关摄影、艺术和文化的丰富信息。这些工业物质文化的文献资料给了我很多启发。

文汇报：您近年来的研究，不只是将摄影看作一种技术，或者一种艺术形式。您更加关注摄影史里面商业和社会的因素，以及中国本土对摄影术的认知、改造、挪用，甚至创新。这种对历史社会语境的重视，是从何时开始形成的呢？

莫欧礼：我很难想象，研究艺术(或文学，或音乐)怎么能不把历史和社会的情况考虑在内？当然，这并不意味着我不能欣赏艺术。我可以去上海博物馆陶醉在吴彬的《山阴道上图》中，它超越时代的美建立在所描绘的树、空气、水道、岩石上，画家改造、重组自然的形状，让它们绝不重复、沉闷。

《山阴道上图》呼唤想象性的共情，这就超越了单纯的观

看行为。我观赏它不是把它当作晚明社会的一个视觉性再现，也不会通过它去了解吴彬那个时代的南京城。我听巴赫的音乐也不是去证实他为利奥波德王子服务后写的音乐更好。对于这两个来自各自伟大文化传统的例子，我欣赏的是两种艺术形式在物质和风格上的内在特质。我知道心理和感知科学能够揭示我产生美感的原理，我也看过一些研究成果。不过我得承认，我对此兴趣较少。我还是更想了解外在的特质：比如为什么特定时代的特定人群会认为某种风景画手法会比其他的更值得一提。

我会对历史和社会的因素更有触动，或许是因为我爱好非本国文化孕育出的艺术。我认为接触非本国文化时，必须加倍小心，以免只从自己的经验和受到的教育出发，产生懈怠的观感。我必须学习在一个完全不同的文化环境中，艺术家们和观众首要关心的是什么。历史、社会方面的研究显然是打破相互理解障碍的捷径，同样的还有对这些研究的批评意见，尤其是能把它们融入乃至挑战审美预期的批评意见。哈佛大学伊斯兰艺术与建筑专业的教授奥列格·格拉巴尔(Oleg Grabar)谈伊斯兰艺术，就让我深受触动。他提出，一些清真寺的宏伟设计不是为了视觉上的愉悦，而是为了增强声音共鸣。格拉巴尔的看法也许并不完全正确，但他让我警醒：我的知识总归是有限的。

历史和社会的研究方法太适合研究艺术的物质因素了。吴彬的《山阴道上图》有近8米长，而我倾慕的另一幅画作王履的《华山图册》(也收藏在上海博物馆)是两本册页的形式。我们要去理解这两种差别很大的绘画形制在过去是怎样被使用和观看的。你会怎样看一幅8米长的巨作？我只看过出版物上被缩印成小方块的《山阴道上图》，我不知道还有没有机会看到原作。有朝一日它在博物馆能被彻底打开展出的话，我得走8米才能彻底“走完”它。但这可不是当年它被观看的方式吧？至于王履，他把看到的华山画成了一套册页，但为何又画了另一套册页呢？他其实专门就此写了一则长文，在此我不详细展开讲了。总之，物质状况让我们能够简单明了地发问，一目了然看出问题所在，而要想作出相应的回答，也得从历史和社会的角度进行思考。

当今的艺术家和先锋艺术，不希望他们的作品与以前已有的任何东西联系起来。艺

（下转 6 版）▶