

中国摄影研究的“军火库”：巫鸿的个案分析合集

胡昊

所谓“关于摄影的摄影”，“意思是它们的真实目的已经从再现某个具体任务和事件转移到了对‘摄影’本身的迷恋和反思”。如果熟悉巫鸿的著作，就不难想到他曾经讨论的“关于绘画的绘画”，或“关于展览的展览”。

《聚焦：摄影在中国》

(*Zooming In: Histories of Photography in China*, 下简称《聚焦》)是艺术史家巫鸿近年来有关中国摄影这一话题之写作的最新结集。正如作者在“致谢”部分所言，这本书“用‘个案研究’这个方法，以跨越时代的若干案例作为砖石来建构一个历史叙事”。不过需要注意的是，这里的“一个历史叙事”(一如英文书名中以复数形式出现的“历史”一词所暗示的)，并非指一种线性的、连续的叙事或大写的“历史”(History)，而是指向一种以离散化的方式勾勒中国摄影史之“形状”的努力。之所以要这么说，是因为，当巫鸿通过对诸如弥尔顿·米勒(Milton Miller)、费利斯·比托(Felice Beato)或是金石声之类个案的近距离观察与分析，重新激活、组织由图像、文献史料、历史叙事的模型等众多对象构成的网络所蕴含的能量之时，其价值不仅限于呈现数个确然的个案研究成果，还在于揭示作为整体的它们，以及构成它们的诸多方面在这个“摄影史的形状”之下所具备的学术潜力。或许可以说，与其将《聚焦》一书视为一本出色的、关乎中国摄影这一话题的个案研究文集来读，不如将其视为一本中国摄影之研究的“方法论”(“武库/军火库”)来读。因为在《聚焦》中，我们将看到巫鸿是如何基于不同的原境(context)，以不同的研究视角切入不同的个案，又是以什么样的方法推动研究的行进，尤其是，如何在“历史解释”的基本准则之下，实现不同对象之间的桥接。

在文章的开始，我认为有必要先行回顾一下巫鸿在《聚焦》中对史料甄别工作之于美术(摄影)史研究的关键作用的重申，以及他本人对这项工作的坚持。我们会看到，即使是泰瑞·贝内特(Terry Bennett)的鸿篇巨制——三卷本的《中国摄影史》系列，和长期以来被奉为世界摄影史经典著作的《摄影：一部文化史》，在描述、分析、判断拍摄过很多中国人肖像的弥尔顿·米勒的摄影(及其历史价值)时也或多或少犯了在史料

甄别工作中缺乏必要之严谨性的错误，继而直接影响到某些论述，乃至结论的有效性。在《实物的回归：美术的“历史物质性”》一文中，巫鸿曾提到，许多美术史家面临的一个挑战，是“如何把‘实物’和‘理论’从相互对立的状态转变为相互支持的关系——如何既能够回到美术馆里去检验、分析实际艺术品，又能够继续使用和发展过去二三十年中积累起来的对美术和视觉文化的解释性理论和方法”。为此，巫鸿在文中提出了一种被他称为“历史物质性”(historical materiality)的方案，但这个方案有一个基本前提是，“一件艺术品的历史形态并不自动地显现于该艺术品的现存状态，而是需要通过深入历史研究来加以重构”。这种重构必须基于对现存实物的仔细观察，但也必须检索大量历史文献和考古材料，并参照现代理论进行分析和解释”。总的来说，《聚焦》成文的基本前提正是这个“历史物质性”。使用这一方案的意义在于，“一方面是把历史照片从未经证实的假设中解放出来，另一方面也为重新确立它们的真实历史意义做准备”。比如在米勒的个案中(“创造‘中国式’肖像风格：以弥尔顿·米勒为例”)，巫鸿在确定具体的研究对象上做足了案头工作：他在文中反复比对的十一张米勒拍摄的肖像照并非

随意撷取的结果，而是他在洛杉矶盖蒂研究所举办的一次研讨会上发现相关线索的提示下，做了“详细比较，尝试找出它们(这里指的是米勒传世的摄影作品，作者注)之间的联系”的尝试之后，才最终鉴别出来的。至于后文对米勒这些摆拍的肖像作品所下的所谓“再造中国肖像风格”的判断，无疑是根据这个鉴别结果得出的。在费利斯·比托的个案(“摄影征服中国：第二次鸦片战争照片的一部‘宏伟影集’”)中，作者讨论的其实首先是数个作为“历史实物”的既成影集。不论是1862年刊印的销售图录及与之对应的赫林(Henry Hering)版影集，藏于加拿大国家美术馆、内存61张相片的影集，还是分别藏于私人之手的几部影集都是如此。待到影集的鉴别工作告一段落之后，巫鸿在比托个案研究中的问题意识才真正变得清晰起来：与其说巫鸿是在讨论比托的摄影图像本身，不如说他是在讨论由赫林确认过的这个“影集”(据巫鸿的说法，他很有可能是和比托一起完成的)对外展演(展示、销售等等)的效果，以及由此推知的编辑策略(摄影师的意图)是什么。

个有意思的比较是《聚焦》与南无哀的《东方照相记》对费利斯·比托摄影作品

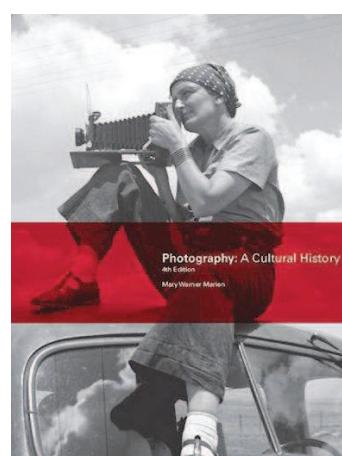


费利斯·比托(1835—1909)所摄颐和园(上)与北海公园

的观察和分析。在对比托的摄影图像进行检视之后，巫鸿和南无哀均发现，比托自跟随英军于1860年9月从通州进入北京以后，拍摄的重点就从记录军事战役转向了经典建筑和名胜古迹，尽管这些北京及周边地区的建筑摄影作品就拍摄于残酷的八里桥战役之后不久。不过两位作者对此的解释路径却存在根本的不同。巫鸿从史料出发，结合比托远征军“半官方摄影师”的身份，分析了比托在拍摄建筑、为它们撰写说明文字时与他的工作相勾连的努力，并以赫林版影集为

基础，解释了这个转变的政治含义和象征意义：“作为一个沦陷国家的地标，这些名胜古迹如今可以被征服者以掺杂着赞叹及自满的情绪来进行欣赏。……这些年代久远的名胜古迹和废墟属于一个遥远过去的文明，它所证明的是中国自身现代化的无能，……”。南无哀从摄影的技术史和“欧洲社会对于照片的审美要求”出发，认为造成这个转变的主要原因之一是“摄影器材与技术(湿版摄影)对摄影的制约”——繁琐的

(下转7版) ➤



长期以来被奉为世界摄影史经典著作的《摄影：一部文化史》(最新版，Laurence King Publishing, 2014)

美术史的“形状”

巫鸿曾援引乔治·库布勒(George Kubler)在《时间的形状》(The Shape of Time)中对“生物模式”(biological model)——以生物的诞生、成熟和衰老(死亡)为比喻，将美术形式的演变放入“滥觞期—成熟期—衰落期”的模型之中——所进行的批判，并进一步提问说，在经受了“解构主义”和“后现代”等观念的洗礼之后，库布勒所追求的那种区别于“生物模式”但又能“描述美术史整体发展的一种普遍的叙事模式”已然不合时宜，但在人文科学和社会科学进行了二三十年的“个案研究”之后，一些像“美术史真的不存在形状”之类“悬而未决的老问题”又再度浮现之时，我们该如何回应？

巫鸿举了梁思成、林徽因在20世纪20—40年代对中国建筑和建筑史所进行的一系列

探索的例子，他认为应该将梁、林二人诸如“豪劲”“醇和”“羁直”等建筑分期的尝试视为一些真实的艺术追求和实验，然后把它们与“许许多多类似的追求连在一起，描绘出中国美术史若干‘形状’中的一个”。从很大程度上来说，《聚焦》是对这个“美术史的形状”问题的又一次回应。

但在我看来，在《聚焦》中，库布勒所谓的“连接性解答”(linked solutions)有了两层含义：其一是在特定个案的内部，这种面向“连接性解答”的一般尝试仍然是在场的；其二是，对于中国摄影史这个被总体化了的对象来说，“连接性”从单一的逻辑单元中解放出来，更新为一种新的、辩证的“连接性”，继而以一种离散式的辩证综合来重新图绘“美术(摄影)史的形状”。