

◀ (上接6版)

制版、曝光、冲印流程让那时的摄影师难于捕捉“战斗和行军的动态场景”。与之相比，“建筑不会乱动”，“关键之处”还在于拍摄具有如画美(picturesque)的建筑场景，在欧美有教养的阶层中间有很大的市场，利于销售。乍看起来，巫鸿和南无哀对这个转变的解释都有史料做支撑，但细究以后，我们就会发现，巫鸿所使用的材料均与费利斯·比托有直接的关系——比如他援引格兰特的私人日记来证明比托“半官方摄影师”的身份，并将这个身份与赫林版影集在照片编辑上所做的努力关联在一起。但南无哀所使用的材料却与比托存在一定的距离——比如他利用罗杰·芬顿(Roger Fenton)对湿版摄影法的描述来证明此一方法繁琐的流程。但如果我们比较芬顿拍摄的克里米亚战场(1855年)和比托拍摄的第二次鸦片战争中的大沽战场(1860年)却仍然能发现两位摄影师所拍摄的场景存在比较明显的差异，前者在所谓器材与技术的限制下仍拍摄出了大量的军官、士兵环境肖像，但在比托这里却没有类似的照片——在后者的照片中，与其说远征军士兵、驻扎的帐篷和战争所需的重型武器是照片的主体，不如说它们是比托式的远东风景的一部分。或许我们的确可以说，比托没有去捕捉“战斗或行军的动态场景”，但为什么他作为一个“半官方的(军队)摄影师”，却没有对英国远征军的军官、士兵做专门的记录，哪怕只是一些处在战场或军营中的静态人物肖像？这似乎不是“湿版摄影法”这几个字能解释的。

首先，假如我们仔细对比芬顿和比托传世的照片，或许就能发现一些值得回味的细节：罗杰·芬顿在克里米亚战争时期使用的玻璃底板是火棉胶湿版(wet collodion, glass-plate negative)，冲印使用的是盐化相纸(salted prints)，但比托在拍摄中国时使用的原版玻璃底板却更有可能是蛋清版(albumen, glass-plate negative)，然后以蛋白相纸(albumen silver print)冲印了他的第一批照片，只不过赫林在1862年于伦敦为翻印比托的85张摄影作品、制作影集，又根据以前的蛋清底板重制了一批湿版火棉胶的底板。虽然火棉胶湿版和蛋清版均为湿版摄影的底板类型，但两者相比，前者在感光度上的提升是十分明显的。这意味着，在相同的光线条件下，火棉胶湿版所需的曝光时间更少，虽然它不能与后来的成像



罗杰·芬顿(1819—1869)拍摄的克里米亚战场(1855年)部分照片 均资料图片

技术相提并论，但这种技术对人物的记录效果却明显好于蛋清版——比托的同代人马修·布雷迪(Mathew Brady)所率领的摄影师小队对美国内战的拍摄已经证明了，火棉胶湿版对军事行动之外的某些动态的军事操练的记录也是可能的。与之相比，比托基于蛋清玻璃底板冲印的照片中因人物的小幅晃动而导致的模糊形象就显得逊色不少了。

那么，这个“历史物质性”方面的差异是否影响了比托的拍摄手法呢？与之相关的，身在远东地区的比托，是否考虑到了自己在摄影耗材(底板、相纸)上的有限性和底板、相纸在运输上的问题，并对自己的拍摄手法及对象进行了调整？

其次，比托在远东地区的摄影活动其实得益于格兰特司令的赞助与赋权，所以在他跟随英国远征军一路北上的时候，其首要任务与军事行动挂钩是说得通的——这也是为什么巫鸿会把比托为照片撰写的说明文字和比托的身份联系起来。

那么，我们是否还可以下结论说，比托拍摄北京及周边地区的经典建筑和名胜古迹“关键在于”对市场的考虑呢？如果主要是为了市场考虑，那为什么一如巫鸿所观察到的那样，比托要在一些建筑摄影的说明文字上加一些有关军事行动的讯息？如果他考虑到了自己“半官方摄影师”的身份，那他的拍摄还仅仅是追求一种

“如画美”吗？以及，比托在北京附近的摄影活动，是否与他早先在香港、广州所展示出的摄影偏好有关系呢？在没有足够史料支撑的情况，这些问题都是值得继续深思的，尤其是它们在逻辑上处在一些结论之前的时候。

在 接下来的“剪辫子：民族与自我在影像中诞生”“关于摄影的摄影：金石声和他的内部空间”“寻觅仙山：中国山水摄影的美学与源流”“老照片热”与当代艺术：精英与流行文化的协商”四个个案中，虽然对“历史物质性”的鉴别工作依然是不可忽视的底色，但与米勒和比托的个案研究相比，它们所体现出的巫鸿在问题意识上的敏锐更令人印象深刻。

比如在“剪辫子”一文中，虽然对20世纪初席卷全中国的剪辫政策的关注与研究并非作者的原创，但作者的关注点却并非像以往那样从文学、政治学或者是社会学的学科出发，而是具体到了“与剪辫相关的印制图像，尤其是摄影术的新的视觉表现形式。……新闻摄影……影楼中拍摄的剪辫前纪念照……影楼制作的肖像，但都是著名历史人物在抛却自己发辫后所设置的‘断发像’”。作者之所以能将这几种分属不同门类、意图也相当不同的摄影图像放在一起讨论，正是因为他没有从摄影这一媒介本身(及其背后的学科建制)这个相对传统，甚至有些刻板的角

度来组织文章，他依据的是“剪辫子”和由它延宕而来的数个问题——这些图像“诞生于同一历史时刻并着眼于相互关联的问题”，以及它们关系到的两个根本的变化：“一是陈旧中华帝国向现代国家的转型，另一个是个人主体性的发生和确立。”而作者在接下来的讨论，实际上都可以被我们理解为，不同类别的“剪辫子”摄影图像是如何回应这两个根本的变化的：关于街头“剪发运动”的新闻摄影是如何对消解拖着辫子的中国人形象起到重大作用的；普通市民王益鑫和李宏声的“剪辫前留影”是如何与其个人的主体性的自我表达相关联的，又是如何记录了一个同时望向他们作为清朝子民的过去，以及他们作为无辫共和国公民的短暂时刻的；孙中山、鲁迅、梅兰芳、蔡元培、爱新觉罗·溥仪的“剪辫后留影”是如何记录了“个人主动引发的剪辫事件不可逆转的后果”的，他们又是如何通过这类照片来进行有意识地自我形象再造的。

至于“关于摄影的摄影”一文，我想它的标题本身已经明确说出了文章的问题意识之所在。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，就不难想到他在《重屏：中国绘画中的媒材与再现》所讨论的“关于绘画的绘画”，或者是在《关于展览的展览：90年代的实验艺术展示》所涉及的“关于展览的展览”。这个在血缘上与W. J. T. 米切尔(W. J. T. Mitchell)提出的“元图像”(Metapicture)直接相关的问题，是巫鸿1990年代以来观察和分析美术史对象的一条重要的问题线索，如何历史地讨论“元图像”，如何从广阔的美术史中寻找材料切入“关于A的A”的问题，是作者在处理这一问题时所展现出的偏好与擅长。

在“关于摄影的摄影”中，作者颇具启发性地总结道，金石声“关于摄影的摄影”至少包括的三类作品，分别是：对“冠龙照相材料行”的拍摄——“与他的摄影事业密切相关”；其中一类自拍照中的“画中画”结构——“摄影的展示和对摄影的观看”；另一类兼有自拍照和给别人拍的实践中——“工作状态中的摄影师，包括他自己”——照相机的在场(它们不仅在场，而且还占据了相当重要的位置)。值得一提的是，“画中画”结构的发现帮助作者将金石声的个案与两个版本的《是一是二图》，以及委拉斯开兹的《宫娥》联系起来，继而不

乏想象力地“解释”了金氏是如何通过这个结构来构造一个“封闭性的内在空间”的。至于对照相机(机器)之在场的发现，也帮助巫鸿将两张与这些照片存在平行关系的西方摄影史中的早期作品联系起来。巫鸿坦陈，没有证据表明金石声受到了《是一是二图》，或者是两位西方摄影师的“影响”。但面对美术史中常常出现的，“产生于不同时间和地点的作品可以显示结构和意图上的惊人相似”的现象，他也给出了自己的说法：“它们之间的相似反映的是艺术家跨时间和文化的思维重合。”在这里，巫鸿并没有说金氏的几个“对照组”和金氏本人的创作之间存在直接的因果链条，但他分别对两组摄影图像的图像志结构所做出的说明，却让我们“看”到了这种穿越时空的微妙关联，进而再度提示我们问题意识在美术史研究之中的关键作用。

从 “老照片热”与当代艺术”，尤其是这里面讨论当代艺术的这部分开始，一直到《聚焦》第三部分“摄影当代性的建构”对莫毅、刘铮、荣荣和缪晓春的思维艺术家的个案研究，可以说是整本书的“下半场”。与“上半场”相比，一个显著的变化是，巫鸿所使用的核心材料从他处获得的史料文献转向了作者本人对这些在世艺术家的访谈，以及对他们的私人写作的援引。于是，在“上半场”中基本以“历史物质性”为出发点的工作方法，在这里也发生了微妙的变化——在访谈和私人写作中或隐或显存在着的艺术家意图(我们当然可以对这个意图持有怀疑的态度，但不能彻底否认它的在场)开始在作者的写作中以更主动的姿态在场。多数时候，它们可以与作者擅长的图像志分析形成积极的对话关系，但在个别情况下，或许是因为前者与艺术家的距离太近了，它们的在场反而让一些段落失去了在“上半场”几乎始终保持着的锐利性。

