

**NANYANG
TECHNOLOGICAL
UNIVERSITY**

SINGAPORE

Beyond Pictorialism:

**Media, Identity and Modernity in Art
Photography (1912-1937)**

超越“画意”：

**美术摄影中的媒介、认同与现代性
(1912-1937)**

KONG LINGLI

孔伶俐

SCHOOL OF HUMANITIES

人文学院

2020

Beyond Pictorialism: Media, Identity and Modernity in Art Photography (1912-1937)

超越“画意”：
美术摄影中的媒介、认同与现代性
(1912-1937)

KONG LINGLI

孔伶俐

School of Humanities

人文学院

A thesis submitted to the Nanyang Technological University
in partial fulfilment of the requirement for the degree of
Doctor of Philosophy

2020

Statement of Originality

I certify that all work submitted for this thesis is my original work. I declare that no other person's work has been used without due acknowledgement. Except where it is clearly stated that I have used some of this material elsewhere, this work has not been presented by me for assessment in any other institution or University. I certify that the data collected for this project are authentic and the investigations were conducted in accordance with the ethics policies and integrity standards of Nanyang Technological University and that the research data are presented honestly and without prejudice.

..... 2020/8/3

Date




.....
Kong Lingli

Supervisor Declaration Statement

I have reviewed the content of this thesis and to the best of my knowledge, it does not contain plagiarised materials. The presentation style is also consistent with what is expected of the degree awarded. To the best of my knowledge, the research and writing are those of the candidate except as acknowledged in the Author Attribution Statement. I confirm that the investigations were conducted in accordance with the ethics policies and integrity standards of Nanyang Technological University and that the research data are presented honestly and without prejudice.

.....2020/8/3.....
Date


.....
I Lo-fen

Authorship Attribution Statement

This thesis contains material from one paper published in the following peer-reviewed journal(s) / from papers accepted at conferences in which I am listed as an author.

The Main part of Chapter 4 is published on the 第二届浙江大学中文学术前沿论坛 (The 2nd ZJU Forum of Chinese Studies Frontier) under the title “嫁接与改造：中国早期摄影理论中的‘复古’与‘先锋’——以刘半农的摄影观为例。”.

..... 2020/8/3
Date


.....
Kong Lingli

致谢

在论文的完成之际，我想要感谢很多人，如果没有他们的帮助，我很难完成这篇我人生中最重要的一篇文章。

首先我想要衷心感谢我的导师衣若芬教授，在跟随衣教授学习的四年多时间里，我无时无刻不感受到老师的学识、魅力和能量。我的论文离不开衣老师的悉心指导，老师总是能在我迷茫困顿时为我指点迷津，在我灰心丧气时为我打气加油。衣老师不仅在论文中帮我把握舵，更在生活中对我关怀备至，体贴温暖。恩师是我终身学习和追随的榜样。

其次，我还想要感谢论文开题和答辩委员：柯思仁老师，游俊豪老师，陈志锐老师和张松建老师，他们为我的研究提供了很多宝贵的意见，启发我的思路，使我的研究问题和论文架构都得到了很好的完善。此外，我还要感谢王纯强老师和哲学系的 Brook Ziporyn 老师，在他们生动的课堂和扎实的讲授中，我不仅拓宽了专业之外的研究视野，也使我得到了很好的学术训练。

同时，我还要感谢同门的兄弟姐妹：佳敏、忠明，中文系的小伙伴们，还有研究室的好朋友们，很怀念跟大家一起学习讨论，吃饭聚餐，调侃说笑的日子，感谢有你们，让我在新加坡的生活变得丰富多彩，倍感温暖。我还要感谢已经毕业的乐然师兄，陈涛师兄，他们总是那么热心地帮助支持我，为我的学业和求职提供宝贵的意见和鼓励。

最后，我还想要感谢我的父母，他们一直无条件地支持我，并且从未给过我任何压力，让我万事随心。我还要特别感谢我的爱人其竞，感谢新加坡的日子一直有他作伴。无论是学业上还是生活上，但凡我有情绪不佳的时候，他总是能第一时间帮我纾解心结。他的支持让我安心，他的鼓励给我力量，如果没有他，我可能无法顺利地完成学业。因此，我想把这本论文献给他。

感谢新加坡这个阳光充沛的南洋小岛，在这里我遇见了这么多美好的人，还有那么多温暖难忘的回忆。

2020年8月

目录

致谢	i
目录	ii
摘要	iv
SUMMARY	v
绪论	1
一、 研究背景	1
二、 研究回顾	5
(一) 关于中国近现代摄影的研究	6
(二) 关于民国时期摄影的专题研究	11
(三) 关于中国“美术摄影”和“画意摄影”的研究	14
三、 研究问题	17
四、 研究材料	18
五、 研究方法	19
六、 概念的阐释与界定	22
七、 论文架构	29
第一章 异域、观看、想象：十九世纪中国早期摄影的发展	36
第一节 异域之眼：十九世纪在华外国摄影师的“中国”再现	36
第二节 中国人对早期摄影的接纳与消费	47
第三节 科学、真实、现代：中国人对早期摄影的三重想象	56
第四节 小结	63
第二章 “美术摄影”概念的再阐释	65
第一节 “美术”、写实、真相：民初“画意摄影”产生的时代特征与思潮	65
第二节 绘画与摄影：二十世纪初期的视觉图像多元与混杂	72
第三节 商业、画报与展示：“美术摄影”的大众化	79

第四节 小结.....	85
第三章 “美术摄影”中的风景、认同与政治.....	87
第一节 作为媒介的风景影像.....	87
第二节 空间记忆的改写：风景摄影中的地方经验与感知的竞争.....	97
第三节 永恒与瞬间：黄山风景照中的画意、政治与现代性.....	108
第四节 小结.....	115
第四章 消遣、写意与个人主义：刘半农的“美术摄影”实践.....	117
第一节 留法归来的刘半农与北京光社.....	118
第二节 《半农谈影》中的写意与抒情.....	124
第三节 刘半农摄影中的光影与水墨.....	127
第四节 小结.....	131
第五章 重思郎静山的身份认同、风格塑造与国际声望.....	134
第一节 郎静山的个人经历与摄影生涯.....	134
第二节 集锦摄影对绘画语言的重新表述.....	141
第三节 自我认同的确认：被观看的东方影像.....	147
第四节 小结.....	154
第六章 多重经验下的金石声摄影与《飞鹰》的现代转向.....	155
第一节 金石声与《飞鹰》的创办.....	155
第二节 《飞鹰》中的画意、媚俗与自我重复.....	161
第三节 革命语境下的《飞鹰》与“美术摄影”.....	167
第四节 小结.....	174
第七章 结论.....	176
参考文献	182
图版目录.....	196
图版资料.....	200

摘要

本论文重思了“美术摄影”概念在中国的形成和发展，在此过程中，还探讨了“美术摄影”背后所蕴含的媒介属性，身份认同以及中国社会对现代性的追求。“美术摄影”的概念本是由西方“画意摄影”翻译而来，然而在本土化的过程中，“美术摄影”与“画意摄影”并不能完全等同。本文通过回顾十九世纪中期之后摄影传入中国的过程，细致地梳理了早期摄影与绘画的关系，并且将“美术摄影”放在二十世纪初期美术变革和大众旅游的社会语境中，探讨了中国“美术摄影”的发展某种程度上顺应了当时社会对视觉再现的诉求。本文还通过深描的方式探讨了三个代表性的个案，刘半农、郎静山、金石声可以说代表了中国摄影师对美术摄影的不同态度和实践，美术摄影的背后不仅是摄影师的审美趣味和偏好，还夹杂着多重社会身份以及时代巨变中的个人与国家。本论文通过整理相关时期的期刊杂志、年鉴刊物和个人影集等材料，探讨了美术摄影是如何介入文艺的生产与消费的，同时也再现了不同身份认同的建构和诉求，以及反映出当时中国社会对于如何走向现代的探索。

SUMMARY

The artistry of photography has been a controversial topic since the corresponding technology has been invented. In order to make the photography to be accepted as an art, the pictorialism, acting as a pioneer, has established a connection between the photography and painting. The concept of “meishu sheying” (art photography) in China is not completely the same with the pictorialism photography in western context. This thesis revisits the relationship between “pictorialism photography” and “art photography” that has not been clarified yet and discusses the media attributes, cultural identity and the pursuit of modernity in Chinese context. This thesis focuses on the localization of pictorial photography in China as well as its underlying causes, which is based on the exploration of the social context and representative case studies at that time.

The thesis also reviews the history of Chinese photography after the mid-nineteenth century and examines how the art photography strikes a balance between Chinese and Western paintings. The thesis also puts art photography in the social context of culture reform and mass tourism in the early twentieth century and explores how the development of Chinese art photography responses to the society's demand for the visual culture at that time.

Art photography is not only the reflection of photographers’ personal aesthetic taste and preference. It also represents the multiple cultural identities and purposes in the continuously changing times. By studying three representative cases from Liu Bannong, Lang Jingshan, and Jin Shisheng with the method of thick description, the thesis also discusses how these different Chinese intellectuals who were amateur photographers expressed their ambitions and expectations for national rejuvenation with photographic practices.

Based on the analysis of journals on photography, yearbooks, personal albums and other visual materials, the thesis also explores the following two aspects: 1) how art photography intervenes with the production as well as consumption of fine art and mass culture; 2) how the amateur photographers shaped their identities and responded with the appeal of “modernity” in the early 20th century.

绪论

一、研究背景

摄影与艺术的关系在摄影术发明之初就饱受争议。1837年，法国画家达盖尔(Louis Jacques Mande Daguerre, 1787-1851)发明了银版摄影法(Daguerre type)。1839年，这项发明在法兰西科学院举行的科学院与美术院联谊会议上，正式被命名并公众于世，自此也标志着摄影术的正式诞生。最初，摄影以其准确忠诚且不带任何偏见的图像记录能力而颇受好评。但是，人们很快意识到因为这项技术的出现对绘画的地位产生了威胁，从而使艺术家描摹写实的能力变得不再重要。因此，对于摄影是否僭越了绘画艺术的地位成为19世纪批评家经常讨论的课题。¹一些批评家认可摄影为艺术和科技发展所提供的便利服务，但也仅从技术层面肯定了其复制和再现的功能。除了批评家对摄影技术颇有微词，画家的职业发展也受到摄影术的影响，特别是那些擅长描绘肖像的画家必须另谋出路。

1851年湿版火棉胶玻璃版摄影(Collodion process)发明问世，这种新型摄影方法优点突出。之前的达盖尔法在操作时需要将铜板镀银生成感光材料，进而再利用贡银合金在铜板上形成永久影像，成本较高且复制困难；而另一种卡罗法(Calotype)虽然改良在纸基上成像，成本降低，但冲洗时仍有诸多不便。湿法火棉法冲洗的照片由于利用新的感光材料和改进冲洗技术，不仅画质提高，曝光时间大大缩短，同时还可以复制多份正片，这种便利使越来越多人可以开始尝试摄影的创作，使得摄影术普及情况大幅度改善，关于摄影被艺术接纳的问题也迎来了转机。

一些对摄影有兴趣的画家愿意利用摄影术的便利来为绘画选取素材，他们会将照片当做创作中的造型参考或背景板，或在创作绘画之前利用照片来研究阴影对比、焦点视角和结构形态，摄影就这样悄无声息地融入到绘画的创作中。还有一些受过艺术训练的人也逐渐发掘摄影的乐趣，他们在拍摄照片时也会关注到形

¹ 关于摄影与艺术的争论参考了内奥米·罗森布拉姆(Narmi Rosenblum)《世界摄影史》(北京：中国摄影出版社，2012)，页204-238。Liz Wells《摄影批判导论》(第4版)(北京：人民邮电出版社，2012)，页271-234。玛丽·沃娜·玛利亚(Mary Warner Marien)《摄影与摄影批评——1839年至1900年间的文化史》(济南：山东画报出版社，2005)，页95-128。

式、构图以及光影的美感呈现。1862年,《摄影期刊》上的一篇文章指出了摄影能否作为艺术,取决于它能否带给人美感的享受。“真正的问题并不在于摄影本身是不是艺术品,就连绘画和雕塑也不能自称就是艺术品,关键在于摄影能否进行艺术表达,是否摄影到了真正的艺术家手里,就能深具艺术价值。”²好的摄影作品可以媲美绘画,他们试图在摄影与绘画之间寻求一种平衡的方式。

在摄影发明之初,因为之前存在一种根深蒂固的观念使人们对于摄影术的态度比较疏离,这种观念认为“艺术必须完全由手工创作才能显现出高雅的感官体验和灵魂的触动,而摄影缺乏这样的精细锤炼,最多只能称为一种‘廉价艺术’。”这种观念因为“画意摄影”运动而有所改观。“画意摄影”(Pictorialism)也称为“绘画主义摄影”,其概念严格意义上来说,是一场在西方摄影领域十九世纪五十年代萌芽,八十年代勃兴的有组织的先锋艺术运动。一些美国和欧洲的摄影师在这场运动中逐渐建立起自己的声望,同时也是希望为摄影争取艺术地位。然而,这场运动到1910年已经式微,随着艺术界对“如画”(Pictorial)概念的争议,“画意摄影”的概念也随之动摇。³虽然画意摄影因第一次世界大战的关系而基本上停滞了,但这一流派的影响则延续到之后的摄影史中。

“画意摄影”既可以是一种风格,也是一种技术。从风格上说,它借鉴了自然主义、唯美主义、象征主义、浪漫主义等风格,从而强调摄影与这些传统艺术风格之间的相关性和美学依据。“画意摄影”在十九世纪五十年代产生后的初级阶段,受到绘画领域拉斐尔前派(Pre-Raphaelite Brotherhood)风格的影响,曾被称为“高雅艺术摄影”(High Art Photography)。这是一种“经过精心安排、切割的媒介。高雅艺术照片混合了戏剧、版画、油画与摄影等元素。主角或其他演员或各自搔首弄姿或集体摆成一幅布景(tableau vivant)。……大多数时候,这些影像都表达出独特的概念,通常以多愁善感的绘画类型以及流行的维多利亚时代绘画风格来描绘宗教或者道德戒律。高雅艺术摄影分享了精致艺术行之有效的教诲功能,试图借此回避人们对这种媒介的非艺术逼真性所产生的异议。”⁴然而,当时

² 作者不详《摄影与美术的关系》(Photography in its Relation to Fine Arts),《摄影杂志》,第117期(1862年1月15日),页359。转引自内奥米·罗森布拉姆(Narmi Rosenblum)《世界摄影史》,页208。

³ John Hannavy, ed. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Routledge, 2013, pp. 1126-1130.

⁴ Mary Warner Marien《高雅艺术摄影》,氏著《摄影与摄影批评家——1839至1900年间的文化

的批评家就已经指出这种矫揉造作或试图重现历史场景的方式更加降低了摄影的品位，拙劣的模仿反而会事与愿违。因为照片的实质总是在提醒观者，所谓历史或名画场景的重现都是演员在戏服下的表演和伪装。⁵这些早期“画意摄影”的画家从绘画作品中寻求灵感，选择一些寓言、历史人物或神话故事的绘画题材来创制摄影，这种仿画的探索虽然也是寻求摄影与绘画的相似之处，但是因其不够自然的特点，并没有在很大程度上推动摄影艺术化的进程。

在“高雅艺术摄影”流派之后，“画意摄影”在 Peter Henry Emerson(1856-1936)的倡导下开始走向“自然主义摄影”(Naturalistic Photography)的风格，强调拍摄真实自然的照片，以发现自然风景的真实美感。Emerson 照片所体现的“画意”所指的是拍摄者“强调对风景敏锐的观察和欣赏，对风景的比例和透视有相当的理解。”⁶因为对写实主义的提倡，Emerson 也被部分学者评价为现代摄影的先驱之一。

从技术上说，则有两种主流的阵营。其一是早期的代表人物 Henry Peach Robinson(1830-1901)试图运用“手工”制作的特点而标榜摄影与艺术的相通之处，他的方法是在暗室中将不同的照片组合起来形成一张新的照片，并通过效仿十九世纪早期浪漫主义的风格来处理照片以实现“如画”的效果。Robinson 在 1869 年出版的《摄影的画意效果：给摄影师关于构图法和明暗法的提示》(Pictorial Effect in Photography, Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographer) ,他在书中介绍了合成照片的技巧以及对传统艺术原则的尊崇。⁷另一派阵营是后期前文所述的 Peter Henry Emerson 所倡导的真实的自然，Emerson 强调图绘的摄影效果要通过相机和拍摄手段来创造艺术，提倡使用柔焦技术来让摄影作品呈现朦胧的效果，从而达到“如画”的目的。他认为摄影要纯粹，应尽量减少暗室的干扰。虽然这两个阵营所崇尚的技术手段有所差异，但是其目的都是希望在摄影与绘画之间创造一个可以对话的空间，拉近两种媒介之间的距离。

史》(济南：山东画报出版社，2005)，页 98-102。

⁵ 内奥米·罗森布拉姆(Narmi Rosenblum)《世界摄影史》，页 300

⁶ Margaret Harker. *The Linked Ring: the Secession Movement in Photography in Britain, 1892-1910*. Heinemann, 1979, p. 27. 转引自 Liz Wells 《摄影批判导论》，页 285。

⁷ Henry Peach Robinson. *Pictorial Effect in Photography Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers*. E.L. Wilson, 1881.

经过了“画意摄影”阶段的推动，摄影逐渐被接纳为一门艺术。“画意摄影”也使得摄影与艺术讨论的重心发生了转移，从“摄影如何被艺术接纳”转移到了“摄影是否只有在绘画的庇护下才具有艺术性”，这个问题将是摄影与艺术关系的另一条路径了。

回到摄影与绘画的较量中，无论摄影是否能够胜出，或是与绘画平起平坐，摄影都能够独立表达创作者的思想和审美，而不再仅仅是以附庸的方式站在绘画的身后。正如罗兰巴特（Roland Barthes, 1915-1980）所言，摄影变为艺术是“驯化”摄影的一种方式，从而使摄影变得规矩，竭力抑制摄影的疯狂。摄影师在于艺术家的竞争中，专注于画面的修饰和曝光方式的研究。⁸虽然两者在类型上得以区别，但是其同源异脉的关系使两者的脉络始终有交叉。

19 世纪下半叶，当西方在广泛讨论摄影与艺术的纠葛时，在地球另一端的中国，对这项技术仍然抱持观望的姿态，中国人对摄影的认识还不足以延伸到艺术领域。因为战争的关系，摄影术以一种并不友好的方式出现在中国人的视野和生活中。1844 年 8 月 15 日，第一位在中国摄影的西方人是法国海关官员朱勒·埃及尔（Jules Itier, 1802-1977）。此后的半个世纪，中国和西方都经历了翻天覆地的变化，访华的西方摄影师络绎不绝，他们或带着猎奇心态抓拍旅行中东方风情，或留在当地生活经营影楼。经由这些在华的西方摄影师之手，大量以中国为素材的相册、明信片 and 新闻照片流布到海外，成为西方观众认识和观看中国的重要途径。可以看出，1911 年之前中国的摄影业不少都被在华的西方摄影师包揽，而照相机和胶卷等摄影工具也基本依赖进口。在这样的语境下，充实着“外来”元素的摄影术无疑吸引着中国知识分子以主体性的姿态去探索。

中国的摄影接受者们试图从他们的知识架构和审美体系中重新考虑摄影与艺术的关系。在民国初年，伴随着五四和新文化运动的浪潮，中国的摄影涌现出更多的讨论和实践。“画意摄影”的概念传入中国后，被翻译为“美术摄影”。细究美术摄影在中国的发展脉络，与西方的“画意摄影”实则有所区别，对于中国的知识分子和普通大众来说，摄影不仅是科学技术的象征，美术摄影的发展也伴

⁸ 罗兰巴特（Roland Barthes）《被驯化了的摄影》，氏著《明室：摄影纵横谈》（北京：文化艺术出版社，2003）

随着美术革命对于写真与写实的要求。另一方面，在追求现代性和民族特征的时代语境下，美术摄影也被赋予和寄托了更宏大的使命来承载本土摄影师们对未来的期望。

二、研究回顾

中国摄影研究长期以来都是一个被忽视的领域，二十世纪九十年代，“老照片”系列出版物的流行以及随之掀起的怀旧风潮，使出版界和学界也逐渐发现了早期摄影资料的文化价值和学术意义。本文所关注的主题属于民国时期诸多摄影风格探索的一条途径，而二十世纪上半叶又接续了晚清民国艺坛和西方“画意摄影”影响的双重特点。因此，研究回顾的部分将由大及小的视角推进对民国美术摄影的关注。

早期摄影研究主要因为几个因素导致传播和研究有限：首先是研究信息分散在数量浩繁的早期报纸广告、杂志、旅游记录和私人日记信函等地，有些由私人或博物馆收藏的照片也从未公开过，收集和整理较为困难。其次，一些照片因为年代久远，在流传的过程中散佚丢失，或是因为基本信息的缺失而无法详细地判断照片内容。一些成果的泛化论述也难以为进一步研究提供过多的参考，通过主题式的罗列来展示大量图片，但是图像来源没有列明出处，中间也存在不少重复和细节上的纰漏。⁹

1978 年有两个突破性的展览为摄影史研究带来了突破，展览的照片也制作成同名影集同年出版。首先是，克拉克·沃斯维克（Clark Worswick）与史景迁（Jonathan D. Spence）基于 Asia House Gallery 的展览合编的 *Imperial China: Photographs 1850-1912*，以 19 世纪的一手文献为基础，考证了 1846 至 1912 年间西方在华摄影师的情况。¹⁰第二本是 *The face of China: As Seen by photographers*

⁹ 例如曾讲来主编《崩溃的帝国：明信片中的晚清》（北京：北京大学出版社，2014），另外陈玲，王迦南，蔡小丽所编著《洋人眼中的清末中国：1898-1908 年在华西方人明信片解读》（香港：中华书局，2005）是立足于私人收藏的明信片为主的研究，可谓将零散的资料进行了有效的梳理，然而其贡献仍限于对图片的主题分类。

¹⁰ Clark Worswick and Jonathan D. Spence. *Imperial China: Photographs 1850-1912*. Scolar, 1979. 徐婷婷《从材料到观点——〈中国摄影史〉与〈丹青与快门〉》，https://news.artron.net/20120919/n220566_2.html. (最后浏览时间：2020 年 7 月 20 日)

and travelers (1860-1912),¹¹这本出版于 1978 年的论文集是由美国汉学家傅路德 (Luther Carrington Goodrich, 1894-1986) 作序, Nigel Cameron 撰写史料说明的早期摄影图录。这本图录除了载有一些未知归属的照片, 还包含了许多当时外国在华摄影师的作品, 例如托马斯·查尔德 (Thomas Childe, 1841-1898), 约翰·汤普森 (John Thomson, 1837-1921), Felice Beato (费利斯·比托, 1825-ca.1908) 等, 包括这些摄影师的一些笔记信件等文本材料也与图片配合进行了整理。这两次展览为中国早期的摄影史研究带来生机, 之后陆续受到各地学者的重视。

(一) 关于中国近现代摄影的研究:

学界对中国近现代摄影材料的整理主要分为以下三大类:

第一类是近年来以研究、展览、收藏专题和时间阶段等为中心整理而成的影集或图录。这类以图片为主的资料与其说是研究成果, 其实更贴近于史料整理, 通过对特定主题照片的集结, 为研究者利用图像资料提供诸多便利。但是这类影集在使用时也存在一个弊端, 那就是有些照片难以界定创作者的身份和拍摄时间, 进而也无法探讨其拍摄情景和创作缘由, 有些即便知晓了拍摄者和收藏者的身份, 也难以厘清照片是如何跨越不同的地域, 从拍摄的地点传播到收藏和展览的空间。中间线索的断裂实际上也是早期摄影研究面临的挑战之一。因此只能单纯以图像本身作为研究的依据, 所能提供的有效信息也比较有限。

这些整合类资料的数量不胜枚举, 值得一提的是, 由郭伟杰 (Jeffrey W. Cody) 和范德珍 (Frances Terpak) 所编的《丹青与影像: 中国早期摄影》一书中, 在附录部分总结了 1839 至约 1911 年关于中国摄影的精选参考书目。这份资料整理了 2010 年 3 月之前的研究情况, 以中文出版物为重点, 包含书籍、文章及重要网址等资料汇总后分为三个大类: 摄影通史, 通过照片了解历史和出版摄影收藏系列三大主题。¹²内容十分翔实丰富, 为学者的后续研究提供了极大的便利。然而, 这份资料对于本文所关注的二十世纪上半叶并没有过多着墨, 而是将时间截止到 1911 年。同时, 其分门别类的划分标准还有待讨论, 虽然已经使早期摄影资料变

¹¹ Cameron, N., and L. C. Goodrich. *The Face of China: As Seen by Photographers & Travelers*. Aperture, 1978.

¹² 郭伟杰 (Jeffrey W. Cody), 范德珍 (Frances Terpak) 《丹青与影像: 早期中国摄影》(香港: 香港大学出版社、盖瑞研究所, 2012), 页 191-205。

得明晰不少，但是却没有将专论研究同图片影集区分开来，这对后续从事摄影研究的学者来说仍需要做进一步的筛选。

除了这份参考目录以外，Parr Martin 等人主编的《中国摄影书集》则整理了二十世纪至今大量的摄影作品合集。中国摄影书的概念既涵盖了中国摄影的作品集，也包括非中国摄影师所拍摄的中国影像。学者顾铮在前言部分提到，无论是否有意为之，摄影都作为一种媒介见证了现代中国在二十世纪所经历的大小里程碑式的变革。摄影书集也作为文化产品和物质资料反映着当时社会的政治、经济和文化状况。¹³

第二类是近现代中国摄影史通论式的研究，这类研究将摄影史作为一门学科对待，认为摄影发展的研究同文学史、美术史等一样有其独立的发展脉络。较前一类相比，也是学术性更强，参考价值更高的基础文献之一。

对早期中国摄影的通论式梳理很有代表性的是英国学者泰瑞·贝内特（Terry Bennett），他对中国早期摄影的研究共分为三个阶段。首先出版的是《中国摄影史：1842-1860》，分析了两次鸦片战争之间的早期摄影作品。¹⁴之后的《中国摄影史：西方摄影师 1861-1879》则记录了第二次鸦片战争之后在华的西方摄影师的活动和作品。¹⁵《中国摄影史：中国摄影师 1844-1879》这本书则合并了前两卷的时间跨度，从摄影在中国的起源、发展、特点进行了详细的考订，而且首次公布了作者自藏的众多早期摄影师的作品。¹⁶这三卷研究虽然是通论式的梳理，但是其对早期摄影研究的贡献很大，因为贝内特立足于一手资料，将散乱、遗漏或未公开的诸多老旧报刊、生平档案、日记笔记等文献进行了较为全面的收集和整理，是不可多得的先行成果。但是，这项研究的侧重点仍然是以十九世纪来进行考察，虽然是所谓的中国摄影史，但因其中不少作品是由在华西方摄影师拍摄，

¹³ Martin Parr. *The Chinese Photobook: from the 1900s to the Present*. Aperture, 2015.

¹⁴ Terry Bennett. *History of Photography in China: 1842-1860*. Quaritch, 2009. 译作见泰瑞·贝内特著，徐婷婷译《中国摄影史 1842-1860》（北京：中国摄影出版社，2011）。

¹⁵ Terry Bennett. *History of Photography in China: Western Photographers, 1861-1879*. Quaritch, 2010. 译作见泰瑞·贝内特著，徐婷婷译《中国摄影史：西方摄影师 1861-1879》（北京：中国摄影出版社，2013）。

¹⁶ Terry Bennett, Anthony Payne, and Lindsey Stewart. *History of Photography in China: Chinese Photographers, 1844-1879*. Quaritch, 2013. 译作见泰瑞·贝内特著，徐婷婷译《中国摄影史：中国摄影师 1844-1879》（北京：中国摄影出版社，2014）。

这些照片不免带有东方主义的眼光，这与本文欲探讨的二十世纪初期中国知识分子的主体性探索有着立场上的根本区别。同时，因通论式的摄影史要对材料进行全面观照，大多数内容以史实为主，缺乏对问题的进一步讨论和分析。

学者顾伊在一篇书评中提到虽然贝内特在资料汇总方便的贡献值得肯定，但是也指出其论述立场存在偏差，首先太过于注重“首个”这样标志性的时间节点，而忽略了其背后产生的逻辑，同时该书也被认为更多站在西方摄影师的视角，而忽略了摄影活动传入中国更多的是被殖民扩张的引导，第三是提到对于当时中国人对摄影的反应多是引用当时的西方杂志，这样引用带有立场性的媒体信息来判断当时的事实显然不够中立。

此外，史景迁（Spence, Jonathan）和金安平（Ann-ping Chin）所编写的中国摄影史关注了从 1937 至 1987 这中国五十年来的中国政治变化，其首次公开了一些珍贵照片，并通过图像讲述中国社会的风起云涌，试图用摄影为海外的读者揭示中国社会不为人知的一面。但这本编年史书仍然重在以图片叙事。¹⁷Claire Roberts 对摄影史的通论梳理则从 1840 延伸至当代的摄影图像，书中探讨了摄影作为一种视觉媒介如何从文化和科技层面被认识和理解。她更精确地指出，摄影可以反映出物体的真实与再现如何通过镜头达成和解，中西方如何进行动态的对话和交流。此外，她所提到的摄影在中国的本地化现象将对本文的研究多有启发，摄影作为一种产生自西方的科技艺术结合体，如何在中国哲学和审美的概念下进行调整适应。¹⁸然而，因为本书所关注的时间跨度超过百年，针对民国时期摄影的发展详情关注比较有限。

中国学者所整理的摄影史研究主要为马运增、胡志川、陈申等编著的《中国摄影史 1840-1937》，这本著作具有十分显著的开创性意义，所牵涉的史料非常全面，时间跨度也比较大。¹⁹陈申、徐希景编著的《中国摄影艺术史》则从 1844 至

¹⁷ Jonathan Spence and Ann-ping Chin. *The Chinese Century: a Photographic History of the Last Hundred Years*. Random House, 1996.

¹⁸ Claire Roberts. *Photography and China*. Reaktion Books, 2013.

¹⁹ 马运增，胡志川，陈申等编著《中国摄影史 1840-1937》（台湾：摄影家出版社，1991）。这类通论类的著作还有蒋齐生等编著《中国摄影史 1937-1949》（北京：中国摄影出版社，1998）。伍素心《中国摄影史话》（沈阳：辽宁美术出版社，1984）。宿志刚《中国摄影史略》（北京：中国文联出版社，2009）。那日松《中国摄影批评选集 1929-2013》（北京：中国民族摄影艺术出版社，2013）。

1989 更大的时间跨度来回顾摄影在特定历史时期和社会生态下的发展脉络，将摄影视为反映社会变革的媒材。²⁰同西方学者所书写的摄影史一样，其重点是进行资料的补充和整理，这些先行成果将为专题式的研究提供基础和支持。

通过一系列通论式的研究可以发现，十九世纪下半叶与二十世纪上半叶的摄影史发展呈现截然不同的面貌，无论是参与主体的差异，技术媒介的发展，亦或是照片本身的主题选择和呈现风格等，都因为外部的政治与社会环境而不断地流动变迁。同时，也因为摄影技术的西洋基因和之前众多在华西方摄影师的持续不断地影响，二十世纪上半叶的中国摄影也无法完全独立地宣誓其自主的发展路径，而是在一种中西混杂的变革环境中发育成长。

第三大类是以某个特定专题进行更为细化深入的研究，这类研究主题广泛，角度多样。例如以摄影师为中心的研究，选取有代表性的个案如西方摄影师费利斯·比托，²¹约翰·汤普森²²等，中国早期摄影家如邹伯奇（1819-1869）、²³梁时泰（Liang See Tay）等；²⁴以题材为中心的研究，则包括人像、风光、或特定主题等；²⁵以风格为中心的研究，如纪实风格、画意风格等。

其中对肖像照的研究具有相当的比例。早期的人物摄影分为肖像照和生活照，肖像照往往是像主进入到特定空间内，以人物写真的方式进行拍摄，有时会配合相关道具或特定姿势进行摆拍。有学者指出 1844-1919 处于“照相”阶段，1919-

²⁰ 陈申、徐希景等编著《中国摄影艺术史》（北京：三联书店，2011）。

²¹ 关于费利斯·比托在中国摄影的研究可参 Clark Worswick and Jonathan Spence. *Imperial China: Photographs 1850-1912*. Scolar, 1979, pp. 136-40. Isobel Crombie. "China, 1860: A Photographic Album by Felice Beato." *History of Photography*, vol. 11, no. 1, 1987, pp. 25-37.

²² 除了约翰汤普森自己所撰的多本中国及东亚地区旅行笔记外，还可参看 Stephen White. *John Thomson: A Window to the Orient*. University of New Mexico Press, 1989. Richard Ovenden. *John Thomson (1837-1921) Photographer*. National Library of Scotland, 1997. James Ryan. *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*. Reaktion Books Ltd., 2013. 约翰·汤普森著，徐家宁译《中国与中国人影像：英国著名皇家摄影师记录的晚清帝国》（香港：香港中和出版，2013）。

²³ 关于邹伯奇的研究可参戴年祖《邹伯奇的摄影地图和玻璃板摄影术》，《中国科技史料》，卷 21，2000 年 2 号，页 25-28. Oliver Moore. "Zou Boqi on Vision and Photography in Nineteenth Century China." pp. 33-54.

²⁴ 关于梁时泰的研究参看 Edwin K. Lai (黎健强), "Liang Shitai, Chinese Court Photographer from Hong Kong." *Responding to Art: Form, Content, and Context*, by Robert Berrson, McGraw-Hill, 2004, pp. 160-161.

²⁵ 例如对火烧圆明园后的废墟景观的研究，可参看 Thiriez Régine. *Barbarian Lens: Western Photographers of the Qianlong Emperor's European Palaces*. Routledge, Taylor & Francis Group, 2017.

1937 处于“造像”阶段，早期人像摄影作为肖像画的延伸，受限于传统范式的影响。人像摄影的演进同时代语境、社会思潮、审美观念以及技术进步等息息相关，人像摄影从商业的范式逐渐也成为抒情达志的手段。²⁶生活照有时也是摄影师所精心设计的一种摆拍，主要是通过拍摄生活场景中的人物面貌、活动或特定瞬间以表现类型和风俗，更突出一种人类学式的捕捉。²⁷巫鸿曾以美国摄影师弥尔顿·米勒（Milton Miller, 1830-1899）的人物照为例，指出早期在华西方摄影师通过人物影像来表现中国与自我，从而创造出一种中国人肖像的普世风格，以重塑本土的视觉传统和全球观众观看中国的经验。²⁸这一视角突出摄影师对像主形象塑造的至上权力，也影射出西方摄影师所隐藏的殖民主义思维。顾伊也指出早期摄影的人像摄影风格与中国绘画的肖像画有关，她在此基础上还延伸探讨了“摄影”这一名称在中国的推广使用，指出“摄影”词汇的演变与当时文化思潮中对“真实”概念的理解有关。她还以 1912 年创刊的《真相画报》为例来说明当时社会对“真实”“真相”（Truth）的追求。²⁹这一论点在 Chia-ling Yang 讨论十九世纪末对于“真实”概念的危机时亦得到回应，与顾伊不同的是，他的研究是以上海的商业摄影馆为中心。³⁰肖像照是早期摄影史中最为重要的题材之一，就美术摄影的研究来说，对肖像照的关注确实有助于切入摄影如何继承绘画传统以应用到照片上。然而肖像照的拍摄目的、使用场景和传播途径又受制于现实的多重因素，随着小型摄影机的普及，拍摄者的视线越来越多地投在现实风景中，肖像照所承担的功能和传递的信息也从图像本身逐渐转移到照片的流转过程。

在对风光摄影研究中，以 Marine Cabos 的博士论文最具规模，她以大量在法国收藏的未公开的照片为材料，探讨了中国从 1840 年代到 1930 年代风景摄影

²⁶ 关于人像摄影的研究可以参看沈樵《从‘照相’到‘造像’——中国人像摄影的艺术化形态流变探析（1844-1837）》，福建师范大学，硕士学位论文，2017。杨威《清末民初（1845-1949）照相馆人物布景摄影研究》，中央美术学院，硕士学位论文，2013。

²⁷ 例如民国时期剪辫子的场景，详参巫鸿《剪辫子：民族与自我在影像中诞生》，氏著《聚焦：摄影在中国》（北京：中国民族摄影艺术出版社，2018），页 119-168。

²⁸ 巫鸿《创造“中国式”肖像风格：以弥尔顿·米勒为例》，氏著《聚焦：摄影在中国》，页 17-59。

²⁹ Yi Gu. “What’s in a Name? Photography and the Reinvention of Visual Truth in China, 1840–1911.” *The Art Bulletin*, vol. 95, no. 1, 2013, pp. 120–138.

³⁰ Chia-Ling Yang. “The Crisis of the Real: Portraiture and Photography in Late Nineteenth Century Shanghai.” *Looking Modern: East Asian Visual Culture from Treaty Ports to World War II*, by Jennifer Purtle and Hans Bjarne Thomsen, Center for the Art of East Media, 2009, pp. 20–37.

的类型，以及社会文化语境对这些类型的影响。她的侧重点主要是关注法国摄影师的创作以及这些不同类型的中国风景照片在法国的传播，进而重评摄影在传播和转变中国风景观念中的作用。³¹鲍昆也指出多数地方或事件的摄影研究往往难以厘清一个清晰的界限，因事件的发生必须依赖于一定的地理空间中，而这些地理“空间”变成具有历史意义的“地方”又是归因于特殊事件的介入和形塑。³²大多数对风光摄影的研究都关注到风景照片并非是对地理景观作浪漫主义式的解读，而是与当时的政治、社会、文化等状况紧密关联。以上这些研究往往也鲜有讨论风景观念的形成和定义风景概念背后暗含的一种视觉政治的逻辑，特别是二十世纪初期正是风景重新发现的年代。

（二）关于民国时期摄影的专题研究

从十九世纪下半叶到二十世纪上半叶这一百年间，因外部战争和内部变革，中国各城市的摄影发展也呈现不均衡的状态。因第一次鸦片战争而被迫开放的港口，使香港、广州成为最先接触摄影技术的城市，之后随着西方势力对中国内部的深入，北京、上海等地也逐渐出现了外国摄影师的足迹。到了民国时期，上海、北京等知识分子聚集的大城市成为摄影发展的重镇，随之也出现了摄影社团、影展和相关刊物的出版。例如陈申以北京的光社为例，编写了详尽的述实档案。光社作为民国时期重要的摄影社团之一，其集合了许多摄影爱好者，其中不乏民国文化领域的领军人物。他们爱好摄影，并积极参与到社会其他文化事务中。³³除了光社以北京作为发展基地以外，上海也有很多著名的摄影社团，如中华摄影学社、中国摄影学会、黑白影社等。当时一些著名的摄影师不少来自上海，或在上海实践了他们的摄影人生，上海的这些摄影团体也成为了早期中国摄影探索的重要文化空间。³⁴但是由于这些活跃社团的相关资料多已佚失，所以个案研究的

³¹ Marine Cabos. "Seeing through Landscape: French Photographic Archives of China (1840s-1930s)." *SOAS University of London*, 2017.

³² 关于中国近现代风光摄影的研究还可参看鲍昆《雪月风花近百年》，《艺术评论》，2004年第6期，页37-45。鲍昆《历史中的风景：论中国的风光摄影》，《北京科技大学学报（社会科学版）》2005年4月，21卷第2期，页102-108。

³³ 陈申《光社纪年：中国摄影述实》（北京：中国民族摄影艺术出版社，2017）。

³⁴ 王天平、蔡继福《上海近代摄影团体及其作用》，《上海大学学报（社会科学版）》，1993年01期，页51-56。李艳绒《中国20世纪20-30年代摄影艺术社团的历史研究》，南京林业大学，硕士学位论文，2010年5月。

数量比较有限。³⁵上海也是为数不多有学者撰写城市摄影发展史的城市，³⁶顾铮指出，上海在民国时期“承担着输入、吸纳、消化外来文化并尝试转化为本土文化与物质消费的责任。”³⁷此外，摄影术在清末民初时已经不同程度地走入各阶层人士的生活，以上海为例，照相在当时成为一项颇为流行的消费方式，被普通市民津津乐道，同时它也成为一项优势明显的工业技术服务于近现代城市社会。³⁸

当十九世纪八十年代运用石印技术的《点石斋画报》创刊时，中国才真正进入到了图像时代。³⁹大众的兴趣被铺天盖地的印刷图像召唤出来，只有新的视觉刺激才能进一步满足读者更多的需求。与石印技术相比，摄影更能迎合人们对写实性的现代追求，同时也拥有更高的商业价值。因此，摄影以一种自发式的发展热潮在都市文化中形成。例如一些研究跳脱出传统的研究框架，对摄影的关注从其商业化和工业化的媒介出发，指出作为媒介的照片和石印图片反映的是清末中国工业化过程和信息交流模式的视觉呈现，例如与预期观众的反应，官方或商业的态度等都反映在这种技术的信息网络中。⁴⁰有学者还针对预期观众的反应进一步指出，摄影作为一种新技术和新媒介，不仅以强势的渗透力和新颖的先天优势对中国石印画报产生了重要影响，而且不少由西人主办的摄影画报通过潜移默化的视觉呈现改造着当时中国人对社会的理解和对世界的想象。⁴¹陈学圣则以民国期刊为例，指出摄影在传播时代的发展，展现了当时画报类期刊的蓬勃涌现促进了摄影活动的繁盛，反之摄影在民国视觉传播的过程中也充当着不可或缺的主角。

³⁵ 比较有代表性的个案研究有胡玥《“华社”论影：中华摄影学社小史》，复旦大学，硕士学位论文，2014年5月。潘万里《20世纪30年代中国摄影艺术的现代性建构：试析上海“黑白影社”的现代摄影创作》，《现代中国文化与文学》，2017年第4期，页155-165。

³⁶ 黄绍芬等编著《上海摄影史》（上海：上海人民美术出版社，1992）。

³⁷ 顾铮《民国上海的摄影现代性追寻》，《艺术当代》，2017年03期，页70-73。

³⁸ 葛涛，石冬旭《具象的历史：照相与清末民初上海社会生活》（上海：上海辞书出版社，2011年）。

³⁹ 彭丽君指出晚近十九世纪的印刷文化表现出中国现代性中一个明确的视觉转向，详参彭丽君《哈哈镜：中国视觉现代性》（上海：上海书店出版社，2013），页35-75。

⁴⁰ 芮哲非（Christopher A. Reed）《媒体即信息：中国早期工业照片和石印图片及其观者之比较》，吴盛青编，《旅行的图像与文本：现代华语语境中的媒介互动》（上海：复旦大学出版社，2016），页85-110。

⁴¹ 徐沛、周丹《早期中国画报的表征及其意义》，《文艺研究》，2007年第6期，页82-91。

⁴²从这些研究中可以看出，民国时期以大众为对象的画报和期刊，会将多重风格、功用的摄影作品相互混融，专业程度较高的摄影专刊反而因受众人数有限，占据比例较小，在大众传播的效果上有所欠缺。

除了从社会、传媒等宏观层面展现出摄影对当时中国社会的影响外，不少研究则从细部关注摄影在个体生活中的视觉再现和情感建构。吴盛青和彭丽君等学者从不同角度对民国时期男扮女装的照片进行了深入的解读，以文化研究的方法探讨了摄影这种媒材对于当时松动性别话语和解放性别限制的意义。⁴³摄影这一多面结构在不同的摄影师眼中呈现不同的侧面，巫鸿以自摄像和二我图等类型的来思考像主的自我意识的觉醒和对视觉空间营造的创造力。⁴⁴这些研究充分扩展了摄影作为媒介的可能性，一定程度上反映了摄影这项装置对民国视觉文化的介入与建构。二十世纪上半叶摄影活动的流行与繁荣，也反应出摄影实践所投射出的多元的文化生产与社会形态。

民国时期的摄影还表现为不同的风格和题材，除了美术摄影在下文有更详细的回顾之外，就风格而言，纪实摄影随着技术的成熟和小型相机的出现逐渐丰富。⁴⁵例如以人类学视角拍摄少数民族的庄学本（1909-1984）、⁴⁶从美术摄影风格转向现实主义的张印泉（1900-1971）、⁴⁷军旅摄影师沙飞（1912-1950）等摄影师对纪实摄影的发展做出了杰出的贡献。⁴⁸一些学者在肯定纪实摄影的同时却也对美术摄影提出批判，认为这种脱离现实的风格缺少对社会时代的关怀。而纪实摄影通过对社会问题的审视，国家命运的关注，起到了促进社会变革，推动民智开启的

⁴² 可参陈学圣《摄影在传播时代——从民国期刊看摄影的发展》，《美术馆》，2009年01期，页68-90。

⁴³ 吴盛青《相思之影：清末民初照相文化中的情感地图》，吴盛青编，《旅行的图像与文本：现代华语语境中的媒介互动》，页127-158。彭丽君《哈哈镜：中国视觉现代性》（上海：上海书店出版社，2013），页76-113。

⁴⁴ 巫鸿《关于摄影的摄影：金石声和他的内部空间》，氏著：《聚焦：摄影在中国》，页171-204。

⁴⁵ 孙慨《五四运动与中国摄影的风格流变》，《中国摄影家》，2009年第7期，页102-107。

⁴⁶ 关于庄学本的研究参见吴雯《民族志记录和边疆形象——庄学本民国时期的边疆考察和摄影》，四川大学，硕士学位论文，2006年。金晶《民族的表征：庄学本摄影与三十年代西部民族形象》，复旦大学，硕士学位论文，2010年。

⁴⁷ 关于张印泉的研究参见陈璟：《“南郎北张”之思考》，南京师范大学，硕士学位论文，2013年。

⁴⁸ 关于沙飞的研究参见杨健《政治、宣传与摄影——以〈晋察冀画报〉为中心的考察》，复旦大学，博士学位论文，2014。

重要作用，特别是 1937 年之后，中国进入抗战阶段，借助大众传媒等方式，纪实摄影以强大的感召力有效地激发民众的爱国情绪和对国家民族命运的关注。⁴⁹

（三）关于中国“美术摄影”和“画意摄影”的研究⁵⁰

中西学者对于中国“美术摄影”和“画意摄影”的研究在近年来得到了较多的关注，但是整体而言论述问题都较为分散概括，缺乏专题式的讨论。不少研究已经指出画意摄影对中国传统文化符号的呈现，例如以符号学的视角和艺术理论对具体问题进行分析，⁵¹对历史语境和时代思潮没有过多着墨。也有一些研究从传统美学的视角来分析绘画理论对中国摄影的影响，其为本文研究提供了诸多思路上的参考和铺垫。但是就“美术摄影”和美学理论的分析容易出现分而论之的“两张皮”现象。⁵²因此，“美术摄影”在民国时代语境中的发展面貌仍有探讨的价值和必要。在先前的成果中，有一些研究对本文启发尤大，如龙憲祖等人从摄影美学批评的角度，以代表人物为单位，将近代知识分子对摄影的思考和评论进行了梳理和汇总。虽然这些专书仅限于资料的罗列，但是对于研究中国摄影先驱及其对摄影艺术理论探索提供了极大的参考价值和材料收集上的便利。⁵³

再如前文提到的由郭杰瑞、范德珍主编的《丹青和影像：早期中国摄影》一书将摄影与绘画看成是相互混融流动的艺术形式，当时的手工上色照片，照片上的题字，以及摄影图式等因素来看，摄影与绘画是无法区分开来的。在 19 世纪下半叶后的历史巨变中，摄影、绘画以及其他视觉图像等多元媒材影响和形塑着西方世界对中国的看法。⁵⁴然而，限于这本论文集的宏大立意和多元视角，对于

⁴⁹ 魏浩安《20 世纪 30 年代民国纪实摄影初探》，西北师范大学，硕士学位论文，2015 年。刘慧勇《民国纪实摄影之推手——〈良友〉画报与民国纪实摄影的发展》，浙江师范大学，硕士学位论文，2012 年。

⁵⁰ 美术摄影和画意摄影的概念严格意义上来讲可能并不一致，相关的概念阐释将在下文中将会详细说明。

⁵¹ 汤霞《画意摄影对中国传统文化符号的呈现研究》，扬州大学，硕士学位论文，2016 年 6 月。

⁵² 严琳《意境论对中国摄影艺术的影响》，重庆大学，硕士学位论文，2012 年 4 月。黄瑞琪《中国传统水墨画审美意境下的摄影艺术研究》，云南师范大学，硕士学位论文，2015 年 5 月。

⁵³ 龙憲祖《中国近代摄影艺术美学文选》（北京：中国民族摄影艺术出版社，2015）；祝帅、杨简茹编著《民国摄影文化》（北京：中国摄影出版社，2014）；

⁵⁴ 郭伟杰，范德珍编著《丹青与影像：早期中国摄影》。

手工上色照片等媒材互动的现象着墨有限，本文将做进一步地探讨。

“美术摄影”反映出城市知识分子的价值观念和艺术思潮受到五四新文化运动等一系列思想变革的影响，这在不少学者的研究中多有提及。例如陈学圣的博士论文从探讨北京和上海的摄影社团的初创，进而关注到“美术摄影”的商业化和大众画报的传播，以及之后的纪实摄影和民族志摄影。他指出近代的美术摄影其实是一种精英文化的延续和转化，作为业余摄影师的城市精英分子如何顺应传统和现代两种价值，从而找到愉悦个人心灵和投入民族复兴最合适的姿态。⁵⁵徐希景则进一步指出新文化运动对“美术摄影”的发展起着直接的推动作用，其与中国文人画的契合及与西洋画的背离与当时对“美育”的提倡和追求民族风格也有所关联。⁵⁶他还另外强调了美术与摄影这两种同源异脉的艺术形式的跨界、融合与碰撞。⁵⁷这些研究基本上都指出了“美术摄影”作为业余摄影师的一种文化实践，其中暗含了精英主义的思维，笔者对这一观点深表认同。但因篇幅所限，以上研究对一些问题的阐释往往一笔带过，首先在于新文化运动之后文化界的思想碰撞不可简化为“破旧立新”的陈述；其次，随着个人思想和社会语境的转变，业余摄影师们对于精英式文化壁垒的态度也变得十分多元；再次，业余摄影师所深耕的“美术摄影”是否可以被视为商业照相馆摄影的反面也值得探讨和反思，这些问题笔者都试图在下文中通过对个案的深描进一步厘清。

关于“美术摄影”如何回应现代主义的问题也被一些学者所关注。柯伟勤（Richard K. Kent）在对中国“美术摄影”的研究中指出 20 世纪早期的中国“美术摄影”具有接纳、本土化和拥抱西方这三个显著特点，并且通过对比分析了中西方具体摄影家及作品，概括了中国早期“美术摄影”的实践主题。柯伟勤认为当时中国的业余摄影师似乎抱有脱离世俗的浪漫主义情怀，对现代主义思潮采取

⁵⁵ Hsueh Sheng Chen. *Art Photography in China before 1949: The Continuation and Transformation of an Elite Culture.* University of Melbourne, 2010.

⁵⁶ 徐希景《新文化运动影响下的“美术摄影”》，《中国摄影家》，2007 年 11 期，页 68-75。又参徐希景《“消遣”与“自我精神存在”（上）——民国时期“美术摄影”民族风格的探索》，《中国艺术时空》，2015 年第 1 期，页 84-96。徐希景《“消遣”与“自我精神存在”（下）——民国时期“美术摄影”民族风格的探索》，《中国艺术时空》，2015 年第 3 期，页 102-113。

⁵⁷ 徐希景《画家的另一支笔：民国时期“美术摄影”的画意诗情》，《中国摄影》，2015 年 12 期，页 68-75。

回避的态度。⁵⁸但徐希景持有相反的观点，他分析了民国时期“美术摄影”恰恰反映出他们的现代性诉求，认为业余摄影师们并没有脱离现实主义而忽略对社会的关怀，反而随着中国社会时局的变化一直以摄影作为积极回应现实的方式。⁵⁹

如果把“美术摄影”的范围限定地更宽泛的话，民国时期一些实验性的摄影作品则更直接地与现代主义进行对话。这些照片打破了固有的拍照程式，追求实验性的新奇趣味，在实践中尝试包括蒙太奇手法、多重曝光、易装摆拍等方式，使拍摄或冲洗照片的过程成为一种探索式的游戏。有学者指出这个过程也积极回应了关于摄影的诸多争论，例如创作性与机械复制之争，具象与抽象之争，社会性还是艺术性之争等。⁶⁰一些“美术摄影”风格的作品，也是通过这样的尝试而得以实现的，因此实验性影像与“美术摄影”之间存在着部分的重叠。无论是商业照相馆还是个人的兴趣爱好，实验性作品作为民国摄影师创造力的见证，为这种图像形式注入新鲜的活力。除了以实验性的作品打破固有的拍照程式，人体摄影也体现了题材上的突破。二十世纪初期，沿袭欧洲人体再现传统的人体摄影首先随着摄影进入到商业美术的范围。而之后为了使人体摄影和绘画得以继续合理存在，美术院校也开始提倡裸体写生，这与当时都市文化的发展也息息相关。⁶¹

这些研究展现了“美术摄影”回应现代主义的一面，“美术摄影”绝非只是照片以类似绘画的方式呈现，而是意味着视觉观念的转型，艺术实践的表象背后势必要从思想观念的层面来追溯。正如顾伊在她的研究中探讨了民国时期风景观念从认识论层面发生的深度转变，摄影、写生等现代视觉经验彻底转变了艺术家对“真”这一概念的重构，科学与艺术之间的碰撞和接纳在这一时期变得异常激烈。这一研究的重点主要是以美术界为中心，论述了二十世纪上半叶传统风格画家对

⁵⁸ Richard Kent. *Early Twentieth-Century Art Photography in China: Adopting, Domesticating, and Embracing the Foreign*. Volume 3, Issue 2: Local Culture/Global Photography, Spring 2013.

⁵⁹ 徐希景《摩登时代：民国时期“美术摄影”的现代性诉求》，《中国摄影》，2017年11月，页85-90。

⁶⁰ 顾欣《民国摄影中的实验性探索》，《中国美术研究》，2017年第3期，页96-105。还可参看顾铮《“另类”的民国表情——民国肖像摄影野史》，《书城》，2009年第1期，页49-57。毛卫东《骆伯年：民国业余摄影师》，《中国摄影》，2014年第12期，页92-98。董晓安（Stephanie Tung）《骆伯年：三种研究路径》，《中国摄影家》，2016年08期，58-63。

⁶¹ 关于早期人体摄影的研究可参看吴方正《裸的理由——二十世纪初期中国人体写生问题的讨论》，《新史学》，2004年6月，页55-113。徐希景《现代都市文化与中国早期人体摄影》《福建师范大学学报》，2009年3月，页93-98。

于现代性风景观念的接受，指出传统绘画不再是一种“心印”，而是科学化的“视界”。⁶²笔者还将关注那些游走于职业与兴趣之间的业余摄影师，他们的“美术摄影”实践一方面对艺术界的观念变革有所回应，另一方面，个人主义和职业抱负的彰显，对民族风格的渴望和努力以及不断变动的时代诉求都借助“美术摄影”得以表现。

三、研究问题

通过上文中对现有研究成果的梳理，可以看出中国语境中所使用的“美术摄影”概念缺乏统一的共识，仍需要进一步阐释和厘清。另外，“美术摄影”背后所投射出的中国社会所关注的本土化与现代性两个核心问题也较少有深入语境的论述，仍有言而未尽之处。着眼于前述研究的不足，笔者将从两个层面关注“美术摄影”在二十世纪上半叶的视觉与思想变革中是如何再现与表现的。

李欧梵用“hybridity”来指称这一时期文化领域混杂多元的奇观，西方传入中国的事物经由本土化情境的改造往往成为不中不西的风格。⁶³本文想要关注的第一个层面是“美术摄影”作为一个由西方传入的概念，它在中国是如何被接受并尝试本土化改造的？话语选择背后所涵盖的深层次价值取向和思想也无法忽视。在此过程中，“美术摄影”又如何处理与绘画这种媒介的关系？同时，在追求新变的时代语境下，“美术摄影”如何同时面对和回应西方写实主义与中国的写意传统的诱惑与威胁。

同时，“美术摄影”的很多作品反映出对古典艺术风格的回归。诸多学者已经指出对于五四新文化之后，传统与现代在文化上已经不能再做二分法的界定。那么这种看似“复古”风格的倾向是否与现代化的时代进程有所违背？“复古”风格在中国艺术发展中是一种悠久的传统，回首往昔的姿态意味着对古人的智慧和技艺的尊崇。然而有趣的是，“复古”却常常充当先锋的思潮来反思当代的种种禁锢。巫鸿指出“复”代表的是在过去和现在之间建立某种联系，“复古”既可以指回

⁶² Yi Gu. “Scientizing Vision in China: Photography, Outdoor Sketching, and the Reinvention of Landscape Perception, 1912-1949.” Brown University, 2009.

⁶³ 李欧梵《未完成的现代性》（北京：北京大学出版社，2005），页 60。

归古代，也可以是“恢复过往”，无论是那种指涉，复古现象的背后都隐藏一个明确的意图性（intentionality）。这种目的的初衷可能是受政治左右的整个王朝的集体行为，也可能只反映的是个人的艺术诉求和文化愿景。⁶⁴正如一些学者的个案所显示的，在 20 世纪的上半叶，知识分子运用“复古”的模式来加速中国转变为现代化的民族国家，这种过程体现在古物收藏、考古和建筑中。⁶⁵然而，包括“美术摄影”在内，这些“复古”的探索都出现在五四新文化“厚今薄古”的思潮之后。⁶⁶“传统”变成了被知识分子诟病的话语，但凡带有传统意味的文化、文学和艺术都象征着保守顽固的立场，而将中国传统与西方的现代性彻底地构成一种二元的对立关系。在这样的情境下，摄影再现“真实”的特性，又成为了“现代性”诉求中充满魅惑性的标签。因此，“美术摄影”不得不在传统与现代之间斡旋。

本文所关注的第二个层面希望通过摄影这种媒介，再现出摄影本体之外的感知变化、身份认同以对现代性的焦虑等问题，从而打破之前线性的静态结构，尽可能扩大影像史料的价值领域和问题的伸展空间。摄影是一种观看的装置，其背后隐藏着如何去看与如何被看的双重问题，民国时期各个阶层是如何借助摄影来表达他们对于“现代”的仰望和渴求？摄影师们又如何借助“现代”来实现民族复兴的目标？但另一方面，当现代性的体验渗透到他们的日常生活中时，他们又何以表现出拒绝与逢迎的矛盾态度，在追求现代性的过程中，不断回望自我的身份认同。

四、研究材料

本文将会选取个别照片和摄影理论专集进行关注，如郎静山（1892-1995）的《静山摄影集》《集锦照相》，刘半农（1891-1934）《半农谈影》等，还将关注这些有代表性的人物在期刊中发表的作品和理论探索。其中，比较著名且保存较好

⁶⁴ 巫鸿《中国艺术和视觉文化中的‘复古’模式》，氏著：《时空中的美术：巫鸿中国美术史文编二集》（北京：三联书店，2009），页 3-30。

⁶⁵ 关于王正华对民国初年故宫文物收藏的形成，胡素馨（Sarah Fraser）对安阳考古的考察。详参 Hung Wu, *Reinventing the Past, Archaism and Antiquarianism in Chinese Art and Visual Culture*. Center for the Art of East Asia, University of Chicago, 2010, pp. 320–367.

⁶⁶ 本文所指涉的“五四”是广义上的五四运动，包括 1919 年 5 月 4 日的政治和社会运动和 1917 年以来的新文化运动。周策纵《五四运动史》（长沙：岳麓出版社，1999），页 1-7。

地期刊有《中华摄影杂志》《飞鹰》《天鹏》《摄影画报》等。根据学者统计，从1922年至1937年间，中国和外国照相器材商出版的摄影刊物总共15种。中国的第一本摄影刊物《摄影杂志》是在1922年出版的，这本由张雨苍编辑，广州摄影工会出版的月刊，主要是将摄影作为一种科学技术进行介绍，没有牵涉艺术性的摄影创作。⁶⁷通过这一汇总，可以看出民国摄影刊物从发行到停刊之间的时间跨度并不算太长，因此这类刊物的种类本身并不算太多。但是各种刊有照片的画报则数量繁多，这些画报才是照片刊发的主要媒介，例如本文所关注的《旅游杂志》《良友》《时代画报》等。因此，虽摄影刊物种类有限，但想要全面搜集照片也不易做到，这是本文在搜集资料时所面对的困难之一。

本文将三位摄影师作为个案单独探讨，一方面是在于三位摄影师本身具有代表性且照片经过专门的归档，材料更为集中且具有可信性。另一方面，也是作为讨论上的策略，即便是在个案中，也并不仅仅分析摄影师本人的作品，包括其参与的团体，社交网络，编纂的期刊内容也都有所涉及。这样做是为了更为清晰地呈现多个圈层交织重合的摄影活动现状。同时也呈现出一种双重观看机制，外部的大众阅读与消费，内在自觉与改良。

五、研究方法

近年来，对图像的讨论成为学界备受关注的显学课题。⁶⁸图像材料溢出传统的艺术史领域，试图在与其他学科的碰撞中展开对话。艺术史领域对图像的分析也不再局限于传统的形式主义分析和图像学的两大研究方向中，而是试图挖掘更多新的阐释方式，因此在十九世纪七八十年代社会艺术史兴起。这种转向是将艺术品作为产品或商品纳入到社会网络中，使从前那些隐而不彰的性别、阶级与族群等议题成为艺术研究的重要考量元素。艺术史研究的这种转向使得其跨学科的倾向日渐明显，与艺术史渊源极为深厚的“视觉文化”也因势而起。

⁶⁷ 马运增，胡志川，陈申等编著《中国摄影史 1840-1937》，页263-264。

⁶⁸ 不同学者对图像（images）的界定范围不同。例如彼得伯克的界定“包括各种主题和内容的画作，还包括雕塑、摄影、电影和电视画面、时装玩偶等工艺品、奖章和纪念章上的画像等可视艺术品，甚至包括地图和建筑在内。”

“视觉文化”的研究较社会艺术史相比更属于交叉学科的范畴，其诞生于后现代文化纷繁的视觉经验中，主张将之前学院派分开研究的不同视觉媒体都纳入到视觉的后现代日常生活中进行考量。“视觉文化是一种策略……它是一种流动的阐释结构，旨在理解个人以及群体对视觉媒体的反应。……视觉文化并不取决于图像本身，而取决于对图像或是视觉存在的现代偏好。”⁶⁹援引王正华对“视觉文化”的总结：“研究对象包括所有的图像（images）、观看器具、技术或活动，以及与视觉有关的论述；讨论的议题如图像的复制与传播、视觉在某一文化脉络中的位置、各式视觉表述，以及观者的凝视和角度等；所研究的研究方法可有多种，不限于各学门的传统，在近年人文社会学界理论化的趋势中，适可与各式理论交汇对话。”⁷⁰可以看出“视觉文化”可以将触角延伸至学术领域的各个角落，因此也难以一个统筹的概念来总结。

图像研究除了作为艺术作品或日常生活的一部分经验，还可以被视为历史证据来帮助学者重新建构历史面貌，如提倡新文化史的彼得·伯克（Peter Burke）带来了“图像证史”的时代。他认为“图像如同文本和口述证词一样，也是历史证据中的重要形式，它们记载了目击者所看到的行动。”⁷¹图像所提供的证词可以与文字档案进行补充和印证。他认为未来历史学一种有价值的研究方法为“图像文化史”（cultural history of images）或“图像的历史人类学”（historical anthropology of images），即在某个特定的文化中，重构制约观众接受和解释图像的规则或惯例，也就是深入挖掘社会对某种艺术风格接受的原因。⁷²可以说，新文化史的图像转向和新艺术史所提倡的社会艺术史似乎都有一种相同的趋向和诉求，那就是将图像放入社会脉络中去思考。让图像可以成为反应社会现实的媒介，也就意味着它变成了一种可以传达信息的符号系统，图像不再是艺术史家曲高和寡的幽闭空间，而是一个开放多元的对话场域。

⁶⁹ 尼古拉斯·米尔佐夫（Nicholas Mirzoeff）《视觉文化导论》（南京：江苏人民出版社，2006），页 1-39。

⁷⁰ 王正华《艺术史与文化史的交界：关于视觉文化研究》，《近代中国史研究通讯》，第 32 期，2001 年 9 月，页 76-89。

⁷¹ 彼得·波克（Peter Burke）《图像证史》（北京：北京大学出版社，2008），页 9。

⁷² 彼得·波克（Peter Burke）《图像证史》，页 259-260。

以中文学界为例，图像材料的重新挖掘更是在近年来被不少学者提及。葛兆光就以中国思想史研究领域为例，指出之前对图像文献的研究不够重视。“既然图像也是历史中人们创造的，那么它必然蕴含着某种有意识的选择、设计和构想，而有意识的选择、设计与构想之中就积累了历史和传统，无论是它对主题的偏爱，对色彩的选择、对形象的想象、对图像的设计还是对比例的安排，特别是在临摹图像时的有意变形，更掺入了想象，而在那些看似无意或随意的想象背后，恰恰隐藏了历史、价值和观念，于是在这里就有思想史所需要研究的内容。”⁷³他所主张的是在图像分析的基础之上做进一步延伸，进入到民族、宗教、观念和意识形态等宏观的思想史领域。与新艺术史稍有区别的是，其关注的并非是艺术家等精英或少数人的灵感乍现的创作，而是下放或扩散到那些在普遍观念下由“无名者”制造的套路式图像，然而葛兆光也承认这种区别在逐渐的混融和淡化。但是在一个理念上他们达成了共识，那就是图像及其所在语境的整个社会都成为一个有待解读的“文本”，至于是做艺术风格的诠释还是思想观念的解析就是学科间各守边界的问题了。⁷⁴

近年来，衣若芬就以图像作为“文本”的问题做了进一步阐释，创发“文图学”的原理，强调对图像“文本”的解读。“文图学”(Text and Image Studies)分析“文本”(text)和“图像”(image)。文本是人们自我表达(情绪、欲望、讯息元、思想)、彼此沟通、记录和连结的行动单元；图像是文本的表现形态之一。因此，文图学谈的“文本”和“图像”不必强加区隔，要点是被直接或虚拟地观看，作为需要阐释的文本。其中，“图像”又分为具有可视性的视觉形式，形象以及想象和意象。此外，文图学还强调以“观看”为出发点，因“观看”而“认知”“感知”，继而有所“判断”“辨识”，终而付诸“行动”。研究是行动的一个重要面向，其中又涵盖两层指涉，一是文本周边脉络，例如生产机制、使用情形、社会网络、流通过程等现象。另一是探讨文本自身，提出阐述。因此，文图学对“图像”文本的研究路径依序为视其外观、察其类型、解其形构、论其意涵。⁷⁵

⁷³ 葛兆光《思想史研究视野中的图像》《中国社会科学》，2002年第4期，页74-83。

⁷⁴ 葛兆光《思想史家眼中的艺术史——读2000年以来出版的若干艺术史著作和译著有感》，《清华大学学报（哲学社会科学版）》，2006年第5卷，第21期，页26-33。

⁷⁵ 衣若芬《文图学：学术升级新视界》，《当代文坛》，2018年第4期，页118-124。

通过梳理近年来学界关于图像的讨论可以看出，图像材料的范围随着研究方法的多样运用而不断扩大，图像证据的意义也随着历史语境的清晰而更具说服力。摄影作为史料很早就已经应用到“图像证史”的方法中，因为照片对拍摄对象可以忠实反映并呈现细节，有助于还原历史现场。目前最主流的摄影研究是在新美术史或视觉文化研究的脉络下展开，无论是社会艺术史所主张的与时代对话的强势思潮，还是新文化史所主张的侧重“历史真实”的建构和表述，亦或是文图学中强调对“图像”文本的解读，都试图扩大艺术品和艺术家在时空中的投射和宏观网络中的价值。摄影作品除了是光学层面上意义的投射，更是摄影师有意经营的视角、主题和风格，更高的视野下则是一个社会群体对时代思潮的反射。

本文除了将运用以上回顾中所提及的研究方法处理图像材料之外，还将运用人物研究的方法对个案进行具体分析。本文试图突破之前过于脸谱化的人物形象和其在某单一领域的贡献投入，代之以丰满立体的视角探讨个案中人物的摄影观和摄影风格的生成。虽然之前已有个案的先行研究出现，但是并没有考虑到人物在生平艺术贡献不同门类中的互文性和区别，因此仍有进一步挖掘的必要。

六、概念的阐释与界定

（一）文本将围绕三个关键词来概括 20 世纪“美术摄影”的特点，关键词之一就是“现代”。从“现代”（modernus）出现的传统来看，最早出现在公元 5 世纪，目的是想要把已经皈依“基督教”的现代社会与仍然属于“异教”的罗马社会区分开来。因此，“现代”一词在诞生之初就有意识地强调古今之间的断裂。⁷⁶之后，围绕“现代”也逐渐衍生出一系列词汇，“现代性”“现代主义”“现代化”“现代派”等。

“现代性”其本身的复杂性已经无需赘述。最初作为一个社会学的术语，是欧洲启蒙学者对未来社会的一套哲学阐释框架，是按照历史中社会变革和资本主义的逻辑展开的。可以说，现代性是一个理性化和启蒙的过程，它借助理性的光环随资本主义向全球扩张。因此，伴随着现代性的发展，一系列危机与困惑也随之而来。马克思曾举出“现代性”善恶双面的本质，一方面“资产阶级在不到一

⁷⁶ 汪民安《导论》，《现代性》（南京：南京大学出版社，2012），页 1-10。

百年里,已经开发出比过去世代代总共造成的还要大的生产力……它迫使一切民族在唯恐灭亡的忧虑下采用资产阶级的生活方式。简言之,它按照自己的形象,为自己创造出一个世界……它使乡村依赖城市,使野蛮和半开化国家依赖于文明国家,使农民的民族依赖于资产阶级的民族,使东方依赖于西方。”⁷⁷

一方面,“现代性”代表了社会发展的维度,从黑格尔到马克思·韦伯(Max Webber, 1864-1920),再到哈贝马斯(Jurgen Habermas, 1929-),吉登斯(Anthony Giddens, 1938-)等思想家,都以哲学性的思辨对现代性进行了阐释。同时也反思现代化进程对社会带来的一系列负面的影响,不断重新思考现代性对于思想理论和社会变革的可能性。马克思·韦伯对于“现代性”的阐释主要围绕“理性化”展开,认为现代性的理性将会逐步引导世界脱离传统的束缚,并最终依赖理性去认识和征服世界。然而,这一过程极大地带动了工具理性的效能。在自然科学、法律行政以及经济生活中,这种貌似合理实为功利的理性正在不断扩大其机构统治。工具行为讲究效益,追求利益;而价值行为不计成败,只认道德义务。⁷⁸这种对现代性的忧虑和预言不幸在现代性后期的发展中得到验证。哈贝马斯指出现代性作为一项未完成地事业,呼吁启蒙传统的重建。针对现代性存在的问题,提出了著名的沟通理性(communicative rationality),在社会交往的实践层面展开对现代性的修补。吉登斯与以往最为不同的是提出断裂性和两重性。断裂性是指与传统的断裂加剧了理论的困惑和知识混乱,以及无法提供系统性的解释。两重性是指现代变革的双刃剑效应是始料未及的,时空分离成为现代性动力的主要来源,时空转换使社会活动和知识生产重建了一套新的抽象系统。⁷⁹当然,关于“现代性”的论说远不止以上几位思想家的研讨。不少当代学者都曾对西方“现代性”理论的发展做过梳理,也都明确地表达出这些理论的产生和适用范围有其特殊的社会背景,因此在使用时应保持清醒的批判。

另一方面,“现代性”的概念本身已经十分含混,当它涉及到美学时,更加剧了其中的复杂性和内在的矛盾。马林内斯库(Matei Calinescu)在对这两种存

⁷⁷ 《马恩全集》,4卷,页469-70。转引自赵一凡《现代性》,《外国文学》,2003年2期,页54-59。

⁷⁸ 赵一凡《现代性》,《外国文学》,2003年2期,页54-59。

⁷⁹ 陈嘉明《现代性与后现代十五讲》(北京:北京大学出版社,2006)

在结构性矛盾的“现代性”的特点进行了归纳，“在十九世纪前半期的某个时刻，在作为西方文明史一个阶段的现代性，同作为美学概念的现代性之间发生了无法弥合的分裂。（作为文明史阶段的现代性是科学技术进步、工业革命和资本主义带来的全面经济社会变化的产物。）从此以后，两种现代性之间一直充满不可化解的敌意，但在他们欲置对方于死地的狂热中，未尝不容许甚至是激发了种种相互影响。关于前者，即资产阶级的现代性概念，我们可以说它大体上延续了现代观念史早期阶段的那些杰出传统。进步的学说，相信科学技术造福人类的可能性，对时间的关切，对理性的崇拜，在抽象人文主义框架中得到界定的自由理想，还有实用主义和崇拜行动与成功的定向——所有这些都以各种不同程度联系着迈向现代的斗争，并在中产阶级建立的胜利文明中作为核心价值观念保有活力，得到弘扬。相反，另一种现代性，将导致先锋派产生的现代性，自其浪漫派的开端即倾向于激进的反资产阶级态度。它厌恶中产阶级的价值标准，并通过极其多样的手段来表达这种厌恶，从反叛、无政府、天启主义直到自我流放。因此，较之它的那些积极抱负（他们往往各不相同），更能表明文化现代性的是它对资产阶级现代性的公开拒斥，以及它强烈的否定激情。”⁸⁰因此，美国汉学家胡志德（Theodore. D. Hutters）曾提到一件有趣的现象，那就是在学界广泛的关于现代性的讨论中，大多都并不能直面“现代性”的问题。所谓的“翻译的现代性”“殖民地的现代性”“未完成的现代性”“被压抑的现代性”等都是通过运用定语来避免谈到“现代性”本身。⁸¹

基于此，本文想要关注的，是一种通过视觉建立的现代性的经验。这种经验包括了视觉所带来的现代的感知，也有基于感知经验的对现代性的美学批判。例如波德莱尔将现代性概括为“现代性就是过渡、短暂、偶然，就是艺术的一半，另一半是永恒和不变。”他指出了现代生活的特征以及其中现代人对这种生活的矛盾性的体验。虽然现代性在这里仅被概括为一系列感性的修辞，但这正是波德莱尔在19世纪巴黎都市被现代生活击中的最直观的感受。⁸²齐美尔(Georg Simmel)

⁸⁰ 马泰·卡林内斯库（Matei Calinescu）著，顾爱彬、李瑞华译《现代性的五副面孔》（北京：商务印书馆，2002），页48。

⁸¹ 胡志德（Theodore. D. Hutters）《现代主义在20世纪中国的曲折道路》，《文艺争鸣》2020年6期，页140-144。

⁸² 汪民安《现代生活》，《现代性》，页11-42。

则从柏林贸易展中感受现代性对神经的刺激。在《大都市与精神生活》中，他概括到“都会性格的心理基础包含在强烈刺激的紧张之中，这种紧张产生于内部和外部刺激快速而持续的变化……瞬间印象和持续印象之间的差异性会刺激他的心理。”⁸³同样注重都市生活的瞬间性，但与波德莱尔不同的是，他发现的是都市变动不居和不稳定性使“现代精神越来越精于算计”和“奔流不息的金钱溪流”。本雅明对现代性的阐释一方面是发现游荡者对现代性的观察，同时还有他基于机械复制时代的艺术批判。这些城市中无所事事的人，包括落魄文人、妓女、拾荒者等，他们居无定所，被偶然事件所决定。这些现代社会中格格不入的游荡者一方面从厌倦了城市与人生，从井然有序的生活中逃离，一方面又不乏警觉与好奇，无时无刻不打量着现代生活。如果说从波特莱尔到本雅明，都是以城市经验来言说和阐释现代性，那么这种充满寓言和隐喻的方式正预示着现代性可感知而不可言说，和一直处于进行时且未完成的状态。

目前中文学界对“现代性”的批评正如“现代性”本身的未完成性一样，仍然不断地被阐释和建构，想要寻找一种适用于本土的现代性。不少学者在讨论 20 世纪上半叶的文学文化时，所叙述的“现代性”更接近一种与时空有关的“现代”的经验。李欧梵曾这样论述到“中国人对现代性的理解，表现出某种明显的不同。自从清末以来，日益增长的那种‘偏重当代’的观念（反对古代儒家那种偏重往古的基本态度）无论是在字面上，还是在象征意义上，都充满了一种‘新的’内容：从 1898 年的‘维新’运动到梁启超的‘新民’观念，再到五四时期新青年、新文化、新文学的一系列宣言，‘新’这个词几乎伴随着旨在使中国摆脱以往的镣铐、成为一个‘现代’的自由民族而发动的每一场社会和知识运动。因此，在中国，“现代性”不仅含有一种对于当代的偏爱之情，而且还有一种向西方寻求‘新’、寻求“新奇”这样的前瞻性。因此，在中国，现代性这个新概念似乎在不同的层面上继承了西方‘资产阶级’现代性的若干常见的含义：进步与进步的思想，积极地坚信历史的前进，相信科学和技术的种种益处，相信广阔的人道主义所制定的那种自由和民主的理想。正如史华慈教授提出的，这些自由主义价值观念中，有一些在严复及其同代人的著作里，得到一种颇有‘中国’特色的重新解释：对于个人的信念则与一种狂热的民族主义结合在一起，那是出于一种着眼

⁸³ 同上注。

于民族富强的目的。”⁸⁴

可以看出,此“现代性”经由学者以中国社会语境为基础所进行的重新阐释,“新”被视为现代的近义词,而“新”也在直线发展的历史语境中被重新界定。在这种新的历史意识形成过程中,严复及其他对达尔文主义进化论的翻译无疑在这个过程中扮演中至关重要的角色,积极投身世界潮流,才能把握新世代的未来。“现代性”含义的多重理解和争议本身也构成了这一概念的魅力和价值。不可否认,在20世纪初期的语境下,几乎关于“现代”的话语都是与西方相连的,“现代”成为一种新的维度,一种将中国的过去和传统排除在外的表述。

本文并非想要试图反思“现代性”的概念,而是希望借用“现代性”这样一个悖论式的逻辑模型用以反思“美术摄影”这一类型在中国现代化进程中的角色。同时,因“现代性”概念本身大而广的适用性,使隐藏在其背后的西方中心主义的思维得以隐而不彰,从而成为了几乎可以被应用到任何国家任何时期的思想领域中的问题。这种情况的发展势必引起学者的反思,也就是将“现代”作为一个被假想出来的文化他者,在五四新文化的运作下,已经被塑造成一个与中国传统全然不同的坐标系。然而,即便是在西方,“现在性”本身作为矛盾的主体已经无法自救,当它来到中国,则化身为社会文化变革的曙光。虽然曙光总是象征希望与光明,但它的下方总有一团无法撇去的阴影随行。

(二)“美术摄影”特点的第二个关键词是身份认同。因为对现代的追求其出发点仍是基于对主体性的认识,或者说,围绕个体“我”认同焦虑的不确定性可以被视为一个现代性事件。身份认同由西方现代性理论的发展而来,根植于对个人与群体、社会,乃至世界关系的追问,之后又涉及到关于心理、意识形态、权力、阶级等一系列复杂的批评领域。无论是关于个体的自我的认同,还是集体的社会的认同,都离不开权力结构在其中的运作,与文化政治也总是密不可分。

身份认同理论大致分为两个流派,其一是现代的“本质主义”的认同,这种认同是与生俱来且客观存在。另一派是后现代的被建构出的身份认同,认为它是流动的和不断变化的。这一论争可以说是关于身份认同问题的最大分歧。一方面,

⁸⁴ 李欧梵《现代性的追求——李欧梵文化批评评论精选集》(北京,三联书店,2000),页235-236。

本质主义认为个人的身份认同是自然拥有或生成的,是通过个人的意志和理性获得的,它基于人们对自身的存在有清楚的认识。本质主义的认同是内在的、同一的、确定的、完整的、有边界的,是人们把握自我和根植于社会的基点。现代社会的政治图景正是为这样的人安排的,这套政治制度可以成为这些人所追求的自由平等,实现自我的正义场所。一方面,建构主义者则主要受萨特、福柯等后现代主义的影响,认为身份认同是社会通过一系列的知识教化机制和权力的惩罚机制而强制建构的。个人和群体的身份认同是强加的,流动的,残缺的,碎片化的,开放的。现代社会以工业化生产和科层制管理为核心的系统性强制,从根本上消解了本质主义身份认同产生的可能性。这种身份认同强调群体的亚文化,以及个人私域和日常生活。⁸⁵

本文所指涉的身份认同,一方面讨论了其作为主体对自我的发现,另一方面则将之视为一个随着社会发展而逐渐被强化和建构的结果。后者将身份的确认与“他者”相连,身份认同不仅通过“他者”增强了本体对自身问题的确认,还预示着主体身份未来发展的困境。作为一个后现代的批评话语,解构了主体的稳定性和统一性。对中国而言,这个“他者”更多指的是西方。萨义德在“东方主义”的讨论中认为西方为了确认自己的“身份认同”而制造出东方这样一个“他者”。东方成为西方的一个参照物,成为欧洲文明的竞争者,使西方成为“与东方相对照的形象、观念、人性和经验。”而东方则“作为一种话语方式在文化甚至意识形态的层面对此组成部分进行表述和表达。”⁸⁶虽然这是一套值得批判和充满霸权主义的话语,但是把它放在清末民初的中国社会中可能是适用的。

除了将“身份认同”视为是变动的,本尼迪克特·安德森则将身份认同视为一种想象的产物。他论述民族认同时指出这是“一种想象的共同体……它是想象的,因为即使最小的民族的成员,也不可能认识它们大多数的同胞,和他们相遇,或者甚至听说过他们,然而,他们互相连结的意象却活在每一位成员的心中。”

⁸⁷现代社会催生了民族国家的形成,作为一个想象的共同体,要依靠共同的情感

⁸⁵ 张静编《身份认同研究——观念、态度、理据》(上海:上海人民出版社,2005),页45-48。

⁸⁶ 爱德华·W·萨义德著,王宇根译《东方学》(北京:三联书店,2007),页2。

⁸⁷ 本尼迪克特·安德森著,吴叻人译《想象的共同体——民族主义的起源和散布》(上海:上海人民出版社,2003),页5-6。

和文化去完成这样一种身份认同的建构。

考虑到 20 世纪上半叶整个中国社会所面临的身份认同的困境，一方面是因为五四新文化运动对于“人”的发现，使个体获得了新的社会身份。以“独立”“自由”“个人”等的名义建构了中国知识分子新的公民身份，重新发现个人的自我价值。另一方面，随着中华民国的成立，中国以近代国家的身份又进一步加速了现代民族认同的确立，中国要以何种面貌跻身于世界文化之林，成为这些知识分子一直在思考的问题。因此，本文所关注的是“美术摄影”如何表现身份认同的追认以及如何参与（而非主导）身份认同的建构。这里需要说明的是，摄影对这个过程的参与表现的是一种“弱联系”，虽然本文一直强调的是摄影在表达上具有一定程度的能动性和被人忽略的自主性，但是拍摄对象的客观存在仍然是决定照片主要内容的基本要素。这也是本文在写作和搜集资料的过程中感到力不从心之处。即便这样，“摄影”可以言说的价值也不应被忽略。

（三）“美术摄影”的第三个关键词为媒介。摄影作为一种以视觉为内容的媒介，更能作为一种现代经验的感知维度。可以说，现代经验通过视觉性将会得以更好的突显。正如本雅明所描述的“游移的观察者”（ambulatory observer），“其形成基于新兴城市空间、科技，以及影像与产品所带来的新经济和象征功能所形成之辐辏结果——其形式包括人工照明、镜子的新应用方式、玻璃和钢筋建筑、铁路、博物馆、庭园、摄影、流行时尚、群众等。”⁸⁸本雅明以巴黎为中心，将文字、插图、城市环境、建筑、全景和立体的公共景观以及代表时代象征物的物体，共同视为建构 19 世纪文化的媒介，提供了一种开放的、多变和分层的方法。不少学者借助这种方法来试图阐释的“视觉现代性”，关注视觉性的历史变化，探讨观看方式、观看者和观看工具等视觉文化在现代性转型中的作用。

克拉里认为现代视觉出现于 19 世纪末 20 世纪初，一方面是印象派和现代主义绘画为代表的全新的非透视非写实的视觉，而另一方面同时发生的则是摄影电影等延续文艺复兴透视法则的写实主义风格的新技术。现代视觉一个亟待解决的核心就是“观察者”（observer）的问题。“观察主体既是 19 世纪现代性的一项产物，同时，也是其构成分子之一。大致来说，19 世纪发生在观察者身上的正是

⁸⁸ 乔纳森·克拉里著，蔡佩君译《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》（上海：华东师范大学出版社，2017），页 33。

一个现代化的过程；他或她得以进入新事件、新动力和新体制的星丛之中，而所有这些新的事件、动力与体制，大致上，或许有点套套逻辑地说，可以定义为‘现代性’。”⁸⁹

唐宏峰指出视觉现代性与媒介考古性的研究取径类似，都是以视觉为核心的感官媒介做一种考古学式的研究。⁹⁰可以大致概括为主张背离线性历史，将一种所谓新的媒介的出现，放置于长久的旧有的媒介形式之中，认为旧的媒介并不会消失，而是会转化、附着、再媒介化为一种新的媒介。⁹¹关注视觉性的历史变化，将观者纳入到视觉新经验的养成，从而展示一个时代的文化状况。麦克卢汉曾指出媒介不仅是内容的载体，更决定着内容本身的性质。摄影和照片作为清末民初视觉经验的重要表征，它创造出极其丰富甚至过剩的视觉奇观，也形成了全新的感官经验与视觉结构，可以说是塑造中国早期视觉现代性的一个不可或缺的组成。

因此，视觉文化和视觉现代性如果仅从文艺批评的角度来回溯视觉的现场，未免成为空中楼阁的风险。因此，对视觉性的关注仍需要通过历史框架的搭建从视觉性、媒介特征和文艺思潮等角度进行分析。

七、论文架构

全文除了绪论和结论两部分以外，内文的主体将分为六个章节进行论述。这六个部分尽可能详尽地呈现中国早期摄影的发展面貌，以及早期知识分子摄影探索的时代背景，还有对代表性个案的深描，试图通过作品和有代表性的人物重建这些业余摄影师的创作生态和他们背后所反映的个人与时代的诉求。

第一章 异域、观看、想象：十九世纪中国早期摄影的发展

第一节 异域之眼：十九世纪在华外国摄影师的“中国”再现

⁸⁹ 同上注，页 16-17。

⁹⁰ 唐宏峰《视觉性、现代性与媒介考古：视觉文化研究的界别与逻辑》，《学术研究》，2020年6期，页 36-43。关于媒介考古学的研究可以参看埃尔基·胡塔莫，尤西·帕里卡著，唐海江译，《媒介考古学——方法、路径与意涵》（上海：复旦大学出版社，2018），页 1-24。

⁹¹ 齐林斯基、唐宏峰《媒介考古学：概念与方法——西格弗里德·齐林斯基访谈》，《电影艺术》，2020年1期。

作为现代摄影产生标志的达盖尔银版摄影于 1839 年在法国宣布问世。鸦片战争之后，摄影术正式传入中国。此时这项技术的主要操控者是因战争关系来到中国的西方外交官、传教士、商人等。这些作为文化他者的业余摄影师，以异域之眼呈现和拍摄中国，他们对于中国的影像记录更多是一种日常生活中的琐碎，以猎奇的视角突出差异性，这其中暗含了东方主义式的凝视。这一时期大多数的摄影作品缺乏中国主体性，是一种被动的呈现和裸露。

第二节 中国人对早期摄影的接纳与消费

由于国门的被迫开放，中国人开始主动或被动地接触越来越多的西方文化，中国的各个阶层也都逐渐涌现出摄影的积极探索者。最早对摄影积极参与的是晚清的贵族，他们以开放的心态很快地接纳了摄影，并且学会利用照片作为来传达个人心志和营造形象，甚至将之用作政治和外交的宣传工具。随着越来越多中国本土摄影师的加入，中西方的商业摄影师之间也展开了激烈的竞争，同时也加速了摄影在城市社会的广泛传播。摄影已经褪去了奇技淫巧的标签，逐渐在城市生活中流行，摄影和照片作为一种现代器物正在酝酿着全新的观看方式。

第三节 科学、真实、现代：中国人对早期摄影的三重想象

摄影在中国的传播过程，从被动地了解逐渐变为主动接受和探索学习，只因摄影在此时凝结着中国人关于现代、科技与真实的三重想象。摄影在中国的普及受到很多因素影响，一方面是中国的西学东渐与格物思潮，特别是晚清的文人士绅，往往将摄影作为寻求国家改革和探索西方技术的突破。另一方面，摄影术的到来不仅是为中国社会新增一种图像的再现方式，它的出现还迎合着中国图像时代的到来。⁹²十九世纪中晚期，随着印刷技术的变革使得图像复制变得更为便利，各种带有图像的报纸、手册和广告等视觉材料大量涌现在大众传媒中。除了数量的激增，图像的地位也得到前所未有的重视，其不再是文字的附庸和书籍的装饰，而是可以充当承载信息和传达观念的载体。

第二章 “美术摄影”概念的再阐释

⁹² 中国石印时代的时间是 1884 至 1920，《点石斋画报》的创刊是石印时代的标志性事件。彭丽君认为《点石斋画报》的出现使中国真正进入到了图像时代。彭丽君《哈哈镜：中国视觉现代性》，页 43。

第一节 “美术”、写实、真相：民初“画意摄影”产生的时代特征与思潮

十九世纪二十世纪初，“美术”一词从西方经由日本翻译传入中国，这一概念的在中国的接受和应用也反映出当时社会对中国传统艺术门类变革的诉求。同样以“美”作为改革目标的“美育”则被赋予现代启蒙与国家复兴等更严肃的使命。摄影与其他图像艺术形式一样，同样具有教化审美的功能。“美育”此后成为国民教育的重要内容，并从观念和价值层面为美术的种种转型奠定了思想基础。随着“美术变革”的提出，无论是革命派还是折衷派，都将“写实主义”视为中国美术变革的一个核心目标，而摄影能够重现“真实”的价值正是被迫切变革的美术界所看重的。

第二节 绘画与摄影：二十世纪初期的视觉图像多元与混杂

“美术摄影”同样作为一个舶来的概念在中国需要适应特殊的历史与文化语境。用“美术摄影”而不是“画意摄影”来探讨，一方面是考虑到时代语境中的使用习惯，另一方面则关注到三十年代后期“美术摄影”与“画意摄影”逐渐从含混一致的概念分化成两种不同的艺术风格。与西方不同的是，中国的绘画传统并非是建立在写实的基础之上的，因此，“美术摄影”在中国的发展需要探索独立于中国传统绘画与西方写实主义，并且具有本土化特色和现代追求的艺术语言。

第三节 商业、画报与展示：“美术摄影”的大众化

“美术摄影”概念在中国的确立和接受离不开大众传媒和商业照相的参与。商业照相馆因逐利的特质往往受到业余摄影师的排斥，但也正是这种消费的民主性更大程度地推动了“美术摄影”的传播范围。摄影画报等刊物也并非是将推动“美术摄影”的发展作为其主要目标，而是借助这股流行的文化为大众编织出关于现代城市休闲生活的精英幻想。然而这种介入，也预示着后期“美术摄影”风格的同质化与创作的泛滥，从而反思布迪厄（Pierre Bourdieu, 1930-2002）对于摄影阶级属性的预言。⁹³

第三章 “美术摄影”中的风景、认同与政治

⁹³ 朱国华《阶级习性与中等品位的艺术：布迪厄的摄影观》，《福建论坛·人文社会科学版》，2016年第8期，页68-77。又参：Pierre Bourdieu and Luc Boltanski. *Photography: A Middle-Brow Art*. Stanford University Press, 2005.

第一节 作为媒介的风景影像

民国旅游业的兴起使摄影成为再现风景的最重要的媒介之一。另一方面，随着美术界变革和“写实主义”观念的逐渐深入，中国绘画对风景的再现也从西画和摄影中吸取养分，“写生”和“取景”等观念在美术教育和训练中备受推崇。然而，无论这些图像再现的门类之间如何借鉴并将优势纳为己用，风景发现的背后都是创作者审美意识和风景观念的投射，因此，风景本身即是一种媒介，在摄影与人之间发挥着文化实践的作用。

第二节 空间记忆的改写：风景摄影中的地方经验与感知的竞争

民国时期的西湖经由旅游影集的改写和形塑，使凝结在此处的时空记忆也在不断变化和更新。从历史遗迹的消逝到新的纪念景观的建立，影像替代了想象中的诗意以中立真实的态度将西湖变成市民阶层亲自感知的一部分。影集中的西湖作为“时代之眼”并非是摄影师个人的表述，而是时代变革中风景感知的变化与西湖再现的重新表述。

第三节 永恒与瞬间：黄山风景照中的画意、政治与现代性

黄山同样作为一处具有浓厚文化积淀和历史记忆的风景在民国时期被重新发现，在政治目的和文化宣传的驱动下，黄山作为一处“世外山”的形象逐渐褪色。对黄山的视觉感知虽然得以依赖影像的方式来再现，但是这种感知模式本身又是从绘画中生成的，呈现出两者媒介之间的互动转化。《黄山揽胜集》作为一本结合了影像与文学的旅行游记，一方面再现了黄山风景所象征的永恒与不变，另一方面，集体的认同与观看，现代与原始的旅行经验以及时间的短暂与变动都在这一程旅行中得以呈现。

第四章 消遣、写意与个人主义：刘半农的“美术摄影”实践

第一节 留法归来的刘半农与北京光社

《半农谈影》是刘半农编写的中国第一本从艺术层面讨论摄影理论的著作。这本随笔充分肯定了摄影作为艺术的价值。刘半农在创作《半农谈影》时，他已经从法国留学归来，思想观念也与早期新青年时期有所不同，自我觉醒和对个人主义的关注使刘半农所提倡的摄影理念同样注重个人情感的表达以及身份认同。

而刘半农所在的“光社”在强调个人性的业余和消遣之余，更重要的是通过摄影为知识分子的小众爱好设置了一道难以逾越的阶级壁垒。

第二节 《半农谈影》中的写意与抒情

刘半农在肯定摄影艺术价值的基础上，也还尝试对摄影的基本类型、技法指导等问题进行了梳理，他在《半农谈影》中也指出“美术摄影”最重要的就是写意与抒情。刘半农所提倡的“写意”不仅是从形式上而言，他更注重从观念上溯到宋元“文人画”中注重“载道”与“畅神”，也就是注重传达创作者的思想意识和情感寄托，也就是与前文所讨论的“消遣观”相统一，而他所提倡的抒情也表现在将创作者的视线由关注外在社会到发现自我和日常生活的美学，使摄影成为了记录自我（Self）和现实（Moment）瞬时体验的工具。

第三节 刘半农摄影中的光影与水墨

刘半农将光的表现作为摄影最重要的元素，他还善于利用光影来模仿中国绘画中的笔墨，一方面使他的作品呈现出古典主义的审美风格和造型意蕴，另一方面，笔墨“适性”的创作观和“游戏”的姿态，正与刘半农随性的创作消遣观相一致。然而，这也反映出刘半农对于“美术摄影”认识的局限性，虽然他多次强调其目的是希望为摄影在艺术领域获得更多话语权，但他对于摄影艺术的独立性和本体性仍然显得不够坚定。

第五章 重思郎静山的身份认同、风格塑造与国际声望

第一节 郎静山的个人经历与摄影生涯

郎静山是中国摄影史中至关重要的人物，不仅是因为他所创制了独特的个人表现风格，还因为郎静山始终积极参与着二十世纪上半叶中国摄影的探索与开创。郎静山曾经一方面受到家庭的影响在儿时接受了传统的旧学训练，另一方面是他到上海后的职业生涯与社交网络，都对他在摄影方面的成长有所影响，也塑造了他对于个人身份与文化归属的认同感。

第二节 集锦摄影对绘画语言的重新表述

郎静山所创制的“集锦摄影”是中国“美术摄影”中颇具代表性的一部分，对曝光技术的巧妙运用使得画意摄影的意涵不再仅仅作为风格的指涉，而是技术与艺

术的结合体。郎静山的集锦摄影打破了现实拍摄对象的框架和制约，将摄影最本质的再现性解构成绘画的语言，使他得以表达理想中的美学追求和道德隐喻。集锦摄影绝不是外界所批评的自我封闭，而是正表现出郎静山试图回应时代和现实问题，积极寻求适用于现代性与民族性双重问题的解答。

第三节 自我认同的确认：被观看的东方影像

观看行为背后显然蕴藏着更加复杂的产生和加工机制，郎静山的作品中所传达的美感与意义，不完全是由他的创作意图所决定的，而是取决于观看他作品的观众。“集锦摄影”中显著的东方风格倾向迎合了西方观众对东方的凝视，使郎静山不可避免地走向了一种“自我东方主义”的倾向，力图在作品中更加凸显所谓的“东方”符号，试图使中国的摄影被世界所看到并接受。但在西方观众的视野中，所谓“中国”与“东方”的概念本身是含混且缺乏国族意识的，“欧美各邦的称道”很可能只是因作为一个文化的“他者”。

第六章 多重经验下的金石声摄影与《飞鹰》的现代转向

第一节 金石声与《飞鹰》的创办

在上海同济大学就读期间，二十六岁的金石声（1910-2000）同蒋炳南、冯四知（1911-1984）在冠龙照相器材行的赞助下创办了《飞鹰》这本专业的摄影杂志。金石声不仅希望借助《飞鹰》来提高中国摄影的整体水平，而且他还呼吁中国摄影界积极借鉴和学习西方先锋的摄影风格，试图能够使中国摄影早日与国际接轨。因此，金石声在表现传统的美术风格外，还不断尝试以现代经验来扩充中国摄影的边界，从他的作品中可以看到强烈的影像实验和现代主义风格。

第二节 《飞鹰》中的画意、媚俗与自我重复

《飞鹰》是三十年代后期具有代表性的摄影刊物，同时，它也反映出了一些民国时期摄影杂志所普遍存在问题。随着摄影普及画化程度的提高，“美术摄影”从具有批判意识和先锋色彩的概念逐渐演变成一种题材泛化和内容空洞的风格，甚至在一定程度上反映出了媚俗性的倾向。这显然是业余摄影师们所不愿看到的局面。然而，摄影的展示型、消费性以及机械复制等特点，使这种装置本身无法完全跳脱出取悦公众的宿命，也体现出先锋与媚俗本身也是不可割裂的两面。

第三节 革命语境下的《飞鹰》与“美术摄影”

随着社会语境的变化和艺术思潮的转向，“艺术大众化”成为三十年代文艺界一股强劲的主流话语，《飞鹰》也在创刊之初就提到了“艺术大众化”的目标。“美术摄影”的意义从注重个人主义的消遣与纯粹美学上的追求，更多的开始关注社会现实以及为大众服务的价值，所拍摄的题材也愈发表现底层苦难的同情关怀或劳动奋斗的力量动感，随着民族矛盾的日益加剧，《飞鹰》还提出“国防摄影”等概念希望积极地参与文艺备战。然而，从它自身的实践来看，《飞鹰》距离现实主义的转型仍然还有一段距离。

第一章 异域、观看、想象：十九世纪中国早期摄影的发展

第一节 异域之眼：十九世纪在华外国摄影师的“中国”再现

十九世纪下半叶，作为文化他者的中国不断吸引着西方观众的凝视。通过摄影、速写、漫画等图像再现的方式，投射出西方观众对中国形象的建构和想象，世界注视下的中国也在真相与传奇的交错中不断吸引着西方摄影师来此探索的欲望。⁹⁴

自 1840 年鸦片战争之后，活跃在中国的外国摄影师的数量不胜枚举，这些来华人士的身份也多有不同，既有随西方使团访华的外交家，艺术家，还有想要在中国开拓商业版图的商业摄影师或旅行家。他们的足迹最先从中国沿海口岸开始，之后逐渐涉足内陆诸地甚至是晚清帝都，并且不同程度地参与和见证了中国十九世纪下半叶的历史。

虽然西方摄影师在华拍摄且保存下来的影像作品数量有限，可以确定拍摄者的照片数量更少，但是通过现存的一些史料和前辈学者的研究整理，仍然可以看出摄影术的出现为中国的社会生活和思想观念带来的一些变化。特别是在一些开放较早的口岸地区和外事活动较为频繁的皇都北京，西方摄影师都以十分活跃的姿态出现。

第一位来华的西方业余摄影师是法国海关官员朱勒·埃及尔（Jules Itier），他于 1844 年 8 月 15 日抵达澳门，其主要目的是以贸易代表团团长的身份，协助法国政府来亚洲拓展贸易和商务关系。他所拍摄的照片不仅涵盖澳门及广州的诸多景象，还有为富商或官员所拍摄的人物肖像。现存最早中国的达盖尔银版照片便是埃及尔于 1844 年在广州拍摄的三名中国官员（图 1.1）。⁹⁵

关于中国出现的第一位商业摄影师的问题，学界尚未达成统一的意见。⁹⁶—

⁹⁴ 关于这一方面的资料已经出版了诸多详实的整理，例如沈弘编译《遗失在西方的中国史：《伦敦新闻画报》记录的晚清 1842-1873（全 3 册）》（北京：时代华文书局，2016），李红利、赵丽莎编译《遗失在西方的中国史：法国《小日报》记录的晚清（1891-1911）》（北京：时代华文书局，2015），黄时鉴编译《维多利亚时代的中国图像》（上海：上海辞书出版社，2008），张文献编《美国画报上的中国（1840-1911）》（北京：北京大学出版社，2017）等。

⁹⁵ 关于这张照片可参看 <http://photographyofchina.com/jules-itier>。（最后浏览时间 2020 年 7 月 20 日）

⁹⁶ 泰瑞·贝内特（Terry Bennett）著，徐婷婷译《中国摄影史：1842-1860》（北京：中国摄影出版

种比较主流的说法是首位在华的商业摄影师是苏格兰人休·麦凯（Hugh Mackay, ca.1824-1857），依据是他于 1846 在香港报纸上发布的一则达盖尔银版照相馆的广告。然而，现在学者经过详细的考证，似推翻了这样的看法。⁹⁷麦凯在香港旅居期间确实经营过一家含有达盖尔银版摄影业务的麦凯公司（Mackay & Co.），但是，没有直接证据显示麦凯本人亲自操刀此公司的摄影业务。另外一种说法是将乔治·韦斯特（George R. West, ca.1825-1859）看作是“首位来华的专业摄影师”，他是一名美国的画家和摄影师。当时他以官方随团艺术家的身份跟随美国首个访华使团来到中国，之后便以艺术家的身份在中国停留了约 6 年之久，以靠为富人拍摄人像摄影和出售写生画作为生。在 1845 年 3 月 6 日香港的《德臣西报》（China Mail）上可见他的广告，“韦斯特先生敬启维多利亚城居民：本馆从事达盖尔银版照相，开设在距皇后大道不远处的卑利街(Peel St.)。……”这被认为是中国最早的照相馆，韦斯特也被认为是首位来华的专业摄影师。中国的游历经历也为韦斯特带来了财富和名望，他带着大量的作品回到美国后，以“赴华旅行家和艺术家”的身份，把自己几百幅作品合并成一幅巨型中国全景图，在美国巡回展览。⁹⁸

无论是休·麦凯，还是乔治·韦斯特，在华经营商业照相的摄影师都是通过先在香港立足进而扩展到中国内地的，因为当时的政治因素和社会环境，香港和广州也成为西方摄影师探索中国最早的试炼场。有学者已指出，第二次鸦片战争爆发之前，西方旅客很难进入到中国内地，而只可以在香港、澳门和五个通商口岸活动。与此同时，由于当时的政治局势紧张，广州的地方政府和人民也反对洋人从城门进入广州。因此对于那些嗜好摄影，却难以在此施展才华的西方摄影师来说，拍摄中国内地的日常生活和风景名胜变得难以实现。⁹⁹

上述的情况在 1857 年之后有所改变，由于第二次鸦片战争的原因，西方的外交官、商人和传教士等人士得以更加深入到中国内地，甚至是北京及华北平原

社，2011），页 16。

⁹⁷ 黎健强的研究指出乔治·韦斯特的广告要早于麦凯，甚至认为麦凯可能并不是一位摄影师。详参 Edwin Lai. “Hugh Mackay and Early Photography in Hongkong.” *History of Photography*, vol. 27, no. 3, 2003, pp. 289–293.

⁹⁸ 泰瑞·贝内特著，徐婷婷译《中国摄影史：1842-1860》，页 9-15。

⁹⁹ 郭杰伟、范德珍编《丹青与影像：早期中国摄影》，页 23。

地区。苏格兰人约翰·汤姆森是当时来华的最重要摄影家之一。1862年，汤姆森首次来到亚洲，最初在东南亚诸国、印度和中国等地拍摄了不少作品，之后在1866年，将他的作品带到中国举行了亚洲摄影的展览。这次展览十分成功，促使汤姆森在1869年再次来到中国，在香港皇后大道开设了一间摄影室，拍摄人像同时兼售香港风景照片。之后，他又从香港启程，游览了多个内地城市并拍摄了题材更加广泛的作品，不仅是人物肖像、风景名胜，还有社会风俗和城市面貌等。1873年，他将这些在中国拍摄的影像集结成四册《中国与中国人影像》（*Illustrations of China and Its People*）在英国出版，这部《中国与中国人》摄影集所精选的照片多达二百幅，不少照片还配有详细的说明，包括所摄内容，拍摄机缘和创作理念等。汤姆森曾宣称这些照片是客观与中立的，“我对这本书的设计是展示中国与中国人的一系列图片，以便呈现出这个我曾旅行过的国家的准确印象，同时还有中华帝国各地的艺术、风俗与习惯。因此，我用相机时刻记录下旅行中的细节，以忠实再现我所到访过的地点，以及我曾遇见的人种类型。”¹⁰⁰然而，约翰汤普森的这种“忠实再现”的态度在论述香港的见闻中显露出他不够客观的立场，他认为英国殖民政府的到来使香港贫穷落后的面貌得以改善，也加速了其城市化的步伐。“香港和香港人在过去25年间都经历了惊人变化，贫瘠的岩石上建起了壮观的城镇，被绿植覆盖的山坡不仅使此地方的风景更美观，而且很大程度上提高了空气质量，改善了居民健康。另外，社会风气也取得了很大的进步，虽然可能并不那么明显，但警察机构更加高效，本地富裕和有名望的居民也加入了制止犯罪的行列。”¹⁰¹与当时其他的外国摄影师相比，即便汤姆森鲜有刻意丑化中国人面貌的作品，但是凌驾与征服的快感仍然可以从他的论述中清晰可见，将武力的征服者视为不列颠帝国的英雄，将殖民战争粉饰成正义与文明的传播。类似的观点还体现在他介绍完长江丰富的自然资源和水运条件后，表明自身作为英国子民的立场，“在采用各种方式敦促中国政府广修铁路之前，英国也应该给中国当局施加压力，最大限度地利用这些已经存在的优质河道、湖泊资源，促使他们开放内部的贸易，从而使大量的外国商人及其商品不受限制地在此流通。”¹⁰²汤姆森甚至还认为这样的扩张举措，不仅使附近人民免遭洪水之苦，还

¹⁰⁰ John Thomson. *Illustrations of China and Its People: a Series of Two Hundred Photographs with Letterpress Descriptive of the Places and People Represented*. Sampson Low, 1873. Vol. I, Introduction.

¹⁰¹ Ibid, Plate II “City of Victoria, Hong Kong”, p. 15.

¹⁰² Ibid, III, “The River Yangtze”, p. 49.

可以使双方政府都从获得实际的利益。然而，无论如何粉饰这种贸易的合理性，都难以掩饰汤普森所带有的殖民主义的思维，在他看来，中国作为一个封闭且停滞的落后帝国，需要在与西方的贸易中得到救赎，而西方作为世界先进文化的化身，无论是以何种方式达到目的，中国当局和人民都应将其视为文化传播的使者。

随着中国门户的逐渐打开，外国来华摄影师的足迹也越来越广泛，拍摄的题材也更加多样。通过整理外国摄影师所偏爱的拍摄场景，笔者将沿用巫鸿的分类方法，简要将照片题材分为人物、地点和人的活动三大类：¹⁰³

首先是最常见的人物肖像照和中国人的影像，其中又因用途、拍摄目的和使用场景可再细分，例如人物肖像照又分为被像主本人使用的肖像写真和纪念型的小照，或是以其他消费者作为潜在观看对象的商业人物照。这些所拍摄的中国人肖像并非完全忠实地展现人物面貌，而是在多重因素的交织下，形成一种独特的肖像风格，一方面结合了本地肖像画的构图与范式，另一方面也出于商业目的迎合着潜在西方观众的期望或展示着摄影师展现艺术造诣的职业野心。关于东西方肖像画的图像差别及其背后的文化逻辑，将在第二节中通过具体实例进一步论述。

对于中国人物肖像照的塑造，美国摄影师弥尔顿·米勒的影响最为显著，他曾拍摄过大量以中国人为主题的肖像照，并在此过程中对这些肖像照进行了艺术性再创造，从而形成了自己独特的肖像摄影风格。¹⁰⁴米勒在 1861 至 1863 年期间主要活动在中国的广州、上海等通商口岸，在当时的商业照相界颇受欢迎。因他所拍摄的这些照片是以自然地写实风格呈现为主，所以往往被误认为是普通的商业肖像照，西方摄影史中认为米勒的商业肖像照打造出了中国中产阶级的图像范式，例如 Mary Warner Marien 曾论述到“西方发展起来的中产阶级肖像标准，被新的富有的中国顾客所采用。奢华的家具放在幕布围起来的封闭空间里，给身着精致衣物的人们和艺术摆设提供了背景。米勒的肖像通常拍摄的是中国的上层和中产阶级，以及在外贸商行工作的人。”¹⁰⁵Marien 显然没有怀疑米勒所提供的关

¹⁰³ 不同学者的分类标准略有不同，详参巫鸿著《废墟的故事：中国美术和视觉文化中的‘在场’与‘缺席’》（上海：上海人民出版社，2012），页 107。

¹⁰⁴ 巫鸿《早期摄影中‘中国’式肖像风格的创造：以弥尔顿·米勒为例》，氏著《聚焦：摄影在中国》（北京：中国民族摄影艺术出版社，2017），页 17-62。

¹⁰⁵ 玛丽·沃纳·玛利亚（Mary Warner Marien）《摄影与摄影批评家：1839-1900 年的文化史》，页 121。

于像主身份的解说，然而，巫鸿观察到米勒肖像画中的人物身份是虚构的，出现在照片中具有各色身份的人物，很可能是米勒请来的一些普通的本地人，文字说明中对他们身份和人物关系描述，也可能是虚构的（图 1.2）。¹⁰⁶米勒将颇具中国特点的“祖先像”模式挪用到了人物摄影中，与当时西方摄影界对人物个性和类型的诉求相结合，从而赋予了像主观众期待的个性与身份。¹⁰⁷在殖民主义的观看结构中，这种风格又作为一种典型的“中国肖像风格”迎合了世界市场对中国肖像的想象和猎奇。肖像照同样作为一种商品，成为全球贸易与东西文化交流中的一个片段，记录了西方科学与艺术在全球扩张的过程。

实际上，这种“祖先像”模式的全身照也受到中国消费者的喜爱，引来众多商业照相馆的效仿。在铺有地毯和布景的摄影棚中，像主会坐在椅子上手扶方形案几，案几上可能摆放着各种象征主人身份的道具，包括富有寓意的盆栽或象征文化身份的书卷等。约翰·汤普森曾以殖民主义的视角表示出对这种“中国肖像”风格的不解，他以《香港摄影师》为题配上相关的漫画发表在当时著名的《英国摄影期刊》（*British Journal of photography*）上，他语气轻蔑地论及中国人所偏好的肖像摄影“他们全都以同样的姿势坐在一张十分方正的桌子旁，或者，桌子通常会像精心叠起的方型骨架，就像讲堂中用来解说几何原理的器材。桌上有一个花瓶，里面插有人造花，色彩俗艳，无非是模仿自然的滑稽装饰物。背景除单色的布料外，还有两块布帘装饰，在被摄者上方布置成等腰三角形的一角，被摄者的姿势好像有意在示范欧几里德几何学的见解一般。”¹⁰⁸（图 1.3）画中的人物经过夸张化的表现，动作显得夸张滑稽，表情也僵硬刻板，与西方当时所崇尚的自然风格的肖像摄影相去甚远。他还指出“中国人不能接受四分之三脸的肖像照，他们认为一定要把双眼、双耳都照全，脸型要像满月才好。同理，全身姿态也要讲究对称，脸部不能有阴影——如果实在不能避免阴影，至少也要看上去对称。他们认为既然阴影不属于人脸的一部分，那么就不要再拍进去……”¹⁰⁹这种观点显现

¹⁰⁶ 照片转引自巫鸿《早期摄影中‘中国’式肖像风格的创造：以弥尔顿·米勒为例》，页 24。

¹⁰⁷ 巫鸿《早期摄影中‘中国’式肖像风格的创造：以弥尔顿·米勒为例》，页 17-62。

¹⁰⁸ John Thomson. “Hong-Kong Photographers.” *British Journal of Photography*, vol. 19, no. 656, 29 Nov. 1872, p. 569. 照片收藏于 Rare Book & Manuscript Library, Columbia University in the City of New York. 转引自 Yi Gu. “What’s in a Name? Photography and the Reinvention of Visual Truth in China, 1840–1911.” pp. 120–138.

¹⁰⁹ *The Straits of Malacca, Siam and Indo-China: Travels and Adventures of a Nineteenth-Century Photographer*, by John Thomson and Judith Balmer, Oxford University Press, 1993, pp. 188–192.

出对中国人肖像照的刻板认识。学者伍美华 (Roberta Wue) 指出当西方摄影师嘲讽中国照相馆所拍摄的人像动作呆板怪诞时, 却忽略了中国的人物肖像实际上有意遵循了自己的美学体系, “中国摄影师的作品在空间处理上不遵循单点透视原则: 他们追求的是散点透视, 这样做的结果就是常忽视了空间深度。”¹¹⁰均匀的布光使道具和人物都尽量保持统一的亮度, 避免阴影的出现也就造成了照片看起来缺乏立体感。实际上, 作为商业摄影师来说, 一方面, 他们既要指导像主摆出更适合拍照的姿势, 又要一定程度上尊重消费者的审美偏好和拍摄要求, 并且也不排除即便是雇佣摄影师来拍照的像主也可能希望寻求专业人士的意见。¹¹¹因此, 也可以看出西方的肖像风格对中国观众潜移默化的影响, 特别是四分之三的侧面半身照在当时的商业照相馆中也逐渐流行, 模特的姿势也更为灵活, 从模仿祖先相式的正面坐姿到侧偏身体或交叉腿部的侧面肖像。

在外国摄影师所拍摄的数量众多的“中国人”照片中, 除了个别上层精英人士的照片留有姓名外, 大多数中国女性和中下层的中国人影像都被进行了“类型化”的处理。例如米勒拍摄的“妇女 Chinese woman (图 1.4)”¹¹²“上海女士 A Lady of Shanghai (图 1.5)”¹¹³等, 作为观众其实无法从照片中来获取关于这些人物的更多信息和照片的特性, 使照片失去了个人肖像照的性质。这种“类型化”在十九世纪的旅行摄影中极其常见, 其作用往往类似于人种学图鉴。从 19 世纪中叶直至第一次世界大战, 正是西方的进化论观念和达尔文主义盛行的时期, 这使得来华的探险家和摄影师对人种学和地理学有着前所未有的关注和热情。他们在拍摄人像时突出人物在生理外形上的差异, 特别是面部特征成为摄影师捕捉的重点。¹¹⁴这些照片满足了西方观众对中国人影像的观看欲望, 而照片中人物的真实身份因无关紧要则被隐匿或修改, 相机“客观真实”记录的特性在此处变得极具讽刺意味。

¹¹⁰ Roberta Wue, “Essentially Chinese: The Chinese Portrait Subject in Nineteenth-Century Photography.” *Body and Face in Chinese Visual Culture*, by Hung Wu and Katherine Tsiang, Harvard University Asia Center, 2005, p. 268.

¹¹¹ 狄瑞景的研究试图从照片本身区分雇佣模特与真正消费者的区别, 但是她也承认这种区分方法确实不够可靠, 详参 Regine Thiriez. “Photography and Portraits in Nineteenth-Century China.” *East Asian History*, 17/18, 1999, pp. 77–102.

¹¹² 中国国家图书馆/大英图书馆编《1860-1930: 英国藏中国历史照片》(北京: 国家图书馆出版社, 2008), 上册, 页 102。

¹¹³ 中国国家图书馆/大英图书馆编《1860-1930: 英国藏中国历史照片》, 下册, 页 107。

¹¹⁴ John Thomson, *Illustrations of China and Its People, a Series of Two Hundred Photographs with Letterpress Description of the Places and People Represented.*, Vol. II, Plate II.

第二类摄影是以地点作为拍摄主体，其又可分为拍摄人文风景、自然风景和全景照，虽然中国的山川湖海，深谷险峰等具有普遍美感的自然地理风光极具视觉吸引力，但是西方摄影师还是更偏爱拍摄中国的历史建筑与文化古迹，从而展现中国特有的人文环境和特色。

西方摄影师镜头下的中国古代建筑，涵盖了塔、寺、阁、坊、殿、桥、园等传统建筑类型。这些建筑从外形上往往庄严精美，体现了中国传统的营造水平。无论是作为风土生活的展现空间还是日常中的功能性场所，都可视为中国风光的辨识性装置，成为符号性的点缀。这些照片对西方观众来说，首先因为与西方建筑的差异性和特殊性极具诱惑力，然而这些象征过去，停滞和守旧的古老建筑，有些已经失去了社会功能，甚至被视为王朝陨落的痕迹，这样很容易将西方摄影师代入到一种中西强烈的二元模式之中，他们将中国文化作为西方世界的反面，不自觉的文化优越感和自我认同使他们尽可能地展现与西方世界不同的中国形象，正是他们将文明与进步将中国带进了“启蒙时代”，从而更加深了对自我文明的自信。

第三类照片展现了中国特有的社会面貌、街市百景等人文景观，满足了西方观者猎奇和窥探中国社会的心态，其中上镜的中国人也多为普罗大众或穷困的体力劳动者。通过突显原生态的面貌来加深与现代元素的对立，将东方社会塑造成落后原始的面貌。因为对于十九世纪末的西方人来说，中国与西方不仅是地理上的遥远，更是文化的隔阂与好奇，中国封闭的外交策略使得正处于扩张时代的西方国家对东方的奇风异俗和神秘历史充满了无尽的想象。有学者指出，1750年是西方认识中国的重要转折点，此后，西方由主张自由合作贸易的重商模式进入帝国主义的殖民扩张时代，从美化中国变成恶意丑化，从向往爱慕变为憎恨排斥，“东方主义”的思潮也随之出现，而这种意识形态化的中国形象又与“停滞的帝国”“东方专制主义”和“野蛮的中华帝国”等符号相连。¹¹⁵

十九世纪的商业摄影师威廉·桑德斯（William Thomas Saunders, 1832-1892）所拍摄的照片极具代表性。自六十年代开始，桑德斯就曾在上海经营照相馆长达25年。他经营的森泰照相馆生意十分兴隆，不仅承接照片的拍摄，还出售照片成

¹¹⁵ 周宁《在西方现代性想象中研究中国形象》，《南京大学学报（哲学·人文科学·社会科学版）》，2008年04期，页70-78。

品。桑德斯的不少作品都是以中国平民为拍摄对象，以此来展现中国人日常生活的风俗风貌，并且大部分照片都是在室内布景中通过模特的装扮和表演得以完成的。例如他拍摄的“公堂照”（图 1.6），¹¹⁶并非真正是在政府公堂内进行拍摄，而是特定的场景布置，照片中坐在中间的官员和旁边的几个随从虽然都正襟危坐，但动作神态都僵硬呆板，还有两个等待审判的人全身几乎俯爬在地面上以保持着跪拜的姿势，表现出对公堂的畏惧，除此之外，其中堂处所挂的关公年画和楹联“春风大雅能容物，秋水文章不染尘”，以及桌案上“月光之大”四字怪异难解（图 1.7），更是坐实了这张照片的戏谑成分，也可能从侧面说明照片的拍摄者和观看者都很可能并不能理解所示文字的含义。¹¹⁷学者狄瑞景（Régine Thiriez）还指出除了桑德斯拍摄的“公堂照”之外，当时的很多照片题材都被广泛的重拍和模仿，各个商业照相馆之前的盗印与抄袭现象以比较普遍。¹¹⁸

除了“公堂照”之外，其他关于审判与惩罚的照片也特别引起西方摄影师的关注，这其中多少投射出他们视野中对东方专制主义政治的认知。在西方哲学家的阐释下，中华帝国是东方专制主义的极端化典型，“十八世纪末以来，中华帝国的东方专制主义话语，不管是在‘精英哲学’还是‘大众常识’层面上，一直具有主导性地位。”而由知识精英所创见的这套体系，又“规训”了大众化的认知，称为大众常识或传说，例如“孟德斯鸠（Montesquieu, 1689-1755）说中国是用棍棒统治的专制帝国，人们就收集传说各种关于中国严刑酷法的‘资料’，诸如中华帝国官府严刑逼供和可怕的凌迟处死。”¹¹⁹这就解释了摄影师的作品一定程度上代表了西方观众对中国形象的期待，或是一个想象中的由酷刑笼罩的专制帝国。

因此，关于刑罚的照片引起了很多西方摄影师的兴趣，例如 1900 年活动于中国的美国摄影师詹姆斯·利卡尔顿（James Ricalton, 1844-1929）¹²⁰曾拍摄过一

¹¹⁶ 狄瑞景私人收藏的“公堂照”照片详参：http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/_THEME_19thc_China_01/6/32/362525100615336104831/;
https://www.lisataofineart.com/en-GB/shop-home/chinese-court-room-shanghai-china-by-william-saunders-c1870/prod_10378#.XdITPzIzbow。（最后浏览时间：2020 年 7 月 20 日）

¹¹⁷ 这张照片的来源参看自狄瑞景《威廉·桑德斯镜头下的旧上海风情》，见吴盛青编《旅行的图像与文本》（上海：复旦大学出版社，2016），页 119。

¹¹⁸ 狄瑞景《威廉·桑德斯镜头下的旧上海风情》，页 118

¹¹⁹ 周宁《天朝遥远：西方的中国形象研究》（北京：北京大学出版社，2006），第五编，第四章，页 601-618。

¹²⁰ James Ricalton 的作品大多被整理在 James Ricalton and Lukas Christopher. *James Ricalton's Photographs of China during the Boxer Rebellion: His Illustrated Travelogue of 1900*. Mellen, 1990. 他

种站笼，他描述到“上街示众后，他和笼子会被放在一块空地上，每天抽走一块脚下的石头，直到被勒死……这仍然是中国发明的众多死刑中的一种。（图 1.8）”¹²¹另外一张拍摄三名罪犯的照片中，摄影师对“枷锁”进行了介绍，“带枷是比较轻的处罚。……这些枷通常有 33 磅重，如果戴几个月，任何人都会忍受不住的。（图 1.9）”¹²²刑具不仅是对犯人身体的约束和惩罚，还是权力压迫和暴力的表征。在西方观众看来，这些被刑具束缚的可怜之人无疑是东方专制主义的“受害者”，但他们作为观看权力的支配者，实际上是更残酷的观众。

除了为东方营造出专制与惩罚的恐惧感，贫穷与暴乱也在西方摄影师的作品中有所影射。利卡尔顿还拍摄过被美军抓获的义和团民兵，称这些人为麻烦制造者。他们中的很多本身从事苦力工作，而参加义和团只是换取另一种谋生和养活自己的方式。摄影师这样描述到“中国大部分的人口都是这种底层的、贫穷的苦力阶层，黝黑的皮肤，病恹恹的样子，显得非常麻木和忧郁。……他们还不知道明天他们将被枪决，但是，无论是被炸死，枪毙还是砍头，有个人还是决定先抽一袋烟。（图 1.10）”¹²³这些以群体形象出现的流民很容易因为摄影师的描述被符号化，成为贫穷，危险甚至是罪犯的代名词。学者胡素馨（Fraser, Sarah E.）指出“太平洋和泛亚地区对劳工（即苦力）形象的素材，是追寻西方对中国口岸地区人民日益增长的恶意和种族歧视的窗口。”¹²⁴这些被群像化和类型化的各色贫穷的人群，包括苦力、乞丐和流离失所的底层形象。他们在面对照相机和镜头有种难以言说的困惑与担忧，呆滞的眼神充斥着不安和焦虑。这群象征贫穷与底层的苦力在中国绝非少数，在利卡尔顿的另一张作品中则为我们揭露出乞丐群体的更多的面貌，他所拍摄的《广州的“垂死之地”》中（图 1.11），¹²⁵这张照片中即将死去的乞丐给了摄影师和观者极大的视觉冲击，而在这个地方，随处可以看到的都

的相关影集又见 James Ricalton. *China through the Stereoscope; a Journey through the Dragon Empire at the Time of the Boxer Uprising*. Underwood & Underwood, 1901. 中文译作对两本书进行了整理和筛选，详参詹姆斯·利卡尔顿，徐广宇编译《1900，美国摄影师的中国照片日记》（福州：附件教育出版社，2008）。

¹²¹ 詹姆斯·利卡尔顿，徐广宇编译《1900，美国摄影师的中国照片日记》，页 57。

¹²² 同上注，页 81。

¹²³ 同上注，页 153。

¹²⁴ 胡素馨《以中国人为主题：19 世纪的摄影题材》，见郭杰伟、范德珍编《丹青与影像：早期中国摄影》，页 91。胡素馨的这一论点在另一篇文章中也有相关论述。Sarah Fraser. “The Face of China: Photography's Role in Shaping Image, 1860—1920.” *Getty Research Journal*, vol. 2, 2010, pp. 39–52.

¹²⁵ 詹姆斯·利卡尔顿，徐广宇编译《1900，美国摄影师的中国照片日记》，页 41。

是这样被社会抛弃的人，他们的世界被贫穷、饥饿以及绝望所包裹。外国摄影师流连于口岸城市、战争或冲突发生的现场，以露骨的方式记录下中国的贫穷、疾病和死亡，也使更多阴郁、邪恶与暴力的符号渗透在关于中国的记忆、想象与论述中，构成了西方摄影师眼中中国通商口岸城市“景观”的一部分。

费利斯·比托的战争摄影则更为露骨的将中国战争中的死亡气息传达给西方的观众。他的作品被认为是十九世纪最受重视的战时摄影。在来到中国之前，比托还曾拍摄过 1856 年的克里米亚战争，1858 年印度起义。在比托的镜头下，呈现了圆明园被恶意烧毁后的残垣断壁，还有英法联军大沽炮台击溃清军后血肉模糊的遍地横尸，以及强迫中国皇帝接受不平等条约等场景，作者都诚实地记录在照片中。（图 1.12）¹²⁶这些照片并非是摄影师想要表达自己的人道主义同情，而是希望借助新闻记录的方式，让摄影在军事行动中受到重视。鉴于比托随军摄影师的身份，他所拍摄的照片带有浓厚的政治宣传意味，而并非客观真实的记录，照片不仅带领观众重返历史现场，更被视为一种阐释的媒介投射出拍摄者的文化偏见和价值观念。这些战争影像也为比托带来了巨大的商业成功，同时扩大了他的国际知名度。比如英国皇家工程兵部队的歌泽·曼（Gother Mann）上尉曾在写给妻子的信中也夹带着比托所拍摄的大沽炮台，并写到：“比托告诉我说，这是他首批印制出来的照片，他有很多的顾客，估计在军官和香港人中间就能卖出几千幅照片。”¹²⁷比托的照片显然不是销售给中国人的，而是满足了英国观众对这场战争的关注和期待，他的战争影像也以强大的说服力强化了西方观众对中国和中国人的刻板印象，同时成为形塑英国殖民主义的不可或缺的一部分。

小结：

在这一节中，通过回顾十九世纪中叶以后中国摄影的发展，梳理出具有代表性的摄影师及其类型化的作品，讨论了西方摄影师通过相机对中国各个面貌的再现。当时活跃在中国的西人外交官员、传教士、商人和探险家充当着业余或商业

¹²⁶ 照片参看 David Harris and Felice Beato. *Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China*. Santa Barbara Museum of Art, 2000.

¹²⁷ G. F. Mann to M. Mann, 9th September 1860, Bodleian Library Oxford, Department of Western Manuscripts, MSS. ENG LETT d.305. Cited by David Harris and Felice Beato. *Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China*. Santa Barbara Museum of Art, 2000, pp. 27, 40 (note 55). See note 178 below for Elgin inspecting an album of Beato's photographs. 转引自泰瑞·贝内特著，徐婷婷译《中国摄影史：1842-1860》，页 151。

摄影师的角色，他们掌握着中国照相业的主动权，将“东方主义”的视角渗透在主题和风格上。¹²⁸他们通过相机来建构和消费中国，但并不否认，这些视觉档案作为文化交流史的一部分，还原到当时的历史情境中，也成为不少中国人了解和学习“摄影”的一部分。

实际上，这种观看是双向的，当时中国的市场上出现的西方人肖像也刺激着中国人对窥视西方的消费。这种好奇最初同样也是通过摄影来实现的，在上海附近的集市上，一些西方人的小照片被放进魔术袋成为吸引大众的娱乐活动，在西洋镜的巡回表演中，各种带有西方元素的图片充斥其中，甚至还有西方的色情图片，以满足中国消费者的窥探欲望，西方对普通的中国人来说，同样是充满陌生与好奇的魔幻世界。¹²⁹

然而，十九世纪的西方正处于“殖民扩张”的时代，西方摄影师的视角与按下快门的瞬间不可避免地参与到殖民帝国的想象中，也加强了他们对中国固有的刻板印象。在西方摄影师和观众眼中，中国在长期的历史流变和集体的想象中被视为一个“停滞的帝国”，正如学者周宁所言“西方一边在发现中国，一边也在发明‘中国’。停滞的中国并不是现实，而是西方为了确立进步观念与西方文明在西方化的世界秩序中的位置，而进行的虚构或发明。”¹³⁰因此，在西方凝视中国的权力不平等观看中，照片充当了这种建构和想象的媒介。无论是政治身份明显的随军摄影师，还是经营照相馆的商业摄影师，其职业的自觉和集体式的价值取向都会使得他们在对拍摄画面进行选择时，揣测潜在的西方观众心理并很大程度上考量他们的审美偏好和窥探欲望。这些拍摄中国的照片又成为塑造东方世界和建构中国形象的重要认知来源，中国在此过程中不得不臣服于西方摄影师的镜头。

¹²⁸ 余英时提到的两点值得注意“萨义德的‘东方’主要指中东的阿拉伯世界，并不包括中国。……这是中国人引用‘东方主义’的说词时首先必须注意的重要事实。另一应注意之点事萨义德虽然主张中东阿拉世界各族群建立自己的文化认同，以抵抗西方帝国主义的文化霸权，但他并不取狭隘的部落观点。相反地，他认为文化认同绝不等于排斥‘非我族类’的文化。……总之，今天世界一切文化都是混合体，都杂有异质的、高度分殊的因子，没有一个文化是单一而纯粹的。”详参余英时《历史人物与文化危机》（台北：东大图书公司，1995），页12-13。关于东方主义的视角被认为“受制于社会，受制于文化传统，受制于现实情境，受制于学校、图书馆和政府这类在社会中起着稳定作用的机构的……即使最怪癖的艺术家的作品也同样如此。”详参爱德华·萨义德（Edward W.Said）著，王宇根译《东方学》（北京：三联，2007），页257。

¹²⁹ Regine Thiriez. “Photography and Portraits in Nineteenth-Century China.” *East Asian History*, 17/18, 1999, p. 87.

¹³⁰ 更多关于西方对中国形象的认识以及中西视角的复杂关系，详参周宁《天朝遥远：西方的中国形象研究》，下卷，第四编，第三章，页456。

第二节 中国人对早期摄影的接纳与消费

在摄影发明之初，即便是西方的观众对摄影术也存在误解，因为对光学成像的原理缺乏足够的了解，将照片视为魔鬼的魔术。¹³¹而中国人最初对摄影的反应同样也经历过这样一个信息不对等的过渡阶段。普通大众对摄影术的态度更多是恐惧和敬畏的，他们将摄影与超自然力量联系在一起，将其视为怪力乱神。当时，民间甚至还流传着洋人杀人取眼，用来淬炼摄影材料的谣言。¹³²对恐怖氛围的夸张渲染又加速了这种谣言的传播，使得摄影与中国的种种迷信风俗紧密相连。柯文（Paul Cohen）指出“像这样复杂又往往前后矛盾的谣言一方面无疑会加重公众的恐惧感和焦虑感，另一方面，又能通过让群众分担恐怖，并把它转化为集体愤怒，而降低人们的精神压力。”他还指出，此类谣言往往可以追溯到古老的炼金术，且内容在传播中不断变化。他们宣扬一套不存在的理论，即便是完全虚构，却能让人群的盲目恐慌能有目标所指。¹³³

约翰汤姆森在最初游历中国各地时感慨于中国人对摄影的敌意，他曾在著作《中国与中国人》的前言中写道“如果你对中国人和他们的迷信有所了解，就会明白我在中国的艰难处境。在有些地方，人们从没有见过‘皮肤苍白’的外国人；且士大夫阶层总是把我们成为‘番鬼’或‘洋鬼子’，虽有人形，但行事之顾自己利益，且双眼可以洞察天堂与地狱之事。因此，他们总把我当危险的风水先生看待，我的相机在他们眼里是黑色的神秘工具，能助我看穿山石，看透人心，且能用‘黑色艺术’把人的面貌描画下来，被‘照’的人几年内就会命丧黄泉。”¹³⁴他讲述了自己作为一名外国摄影师在中国大众中的形象。在迷信的影响下，中国人对他很不信任，并且怀有很强的敌意。

这样的遭遇也并非普遍情况，美国旅行家奥斯曼·蒂芙尼（Osmond Tiffany, 1823-1895）在 1844 年旅居广州时发现民众对摄影更多的是好奇。“银版照片在当地引发了一阵轰动。在新中华街转交，一家中国店的楼上，还摆着一架相机。

¹³¹ 泰瑞·贝内特著，徐婷婷译《中国摄影史：1842-1860》，页 11-13。

¹³² 泰瑞·贝内特著，徐婷婷译《中国摄影史：1842-1860》，页 13-23。

¹³³ Paul Cohen. *History in Three Keys: the Boxers as Event, Experience, and Myth*. Columbia University Press, 1997, p. 167.

¹³⁴ John Thomson. *Illustrations of China and Its People: a Series of Two Hundred Photographs with Letterpress Descriptive of the Places and People Represented*. Vol. I, Introduction.

很多守旧的中国人对摄影术感到又震惊又迷惑，有些人觉得摄影师是巫师……”而到了六七十年代，天津民众对于摄影的态度好奇多过恐惧，英国外科医生琼斯·蓝普瑞（Dr. Jones Lamprey, 1824-1900）在 1861 年 10 月 23 日到 11 月 9 日间，蓝普瑞将自己在外旅行的经历发表在《皇家地理学会学刊 *Journal of the Royal Geographical Society*》题为“京西北游览笔记 *Notes of a Journey in the North-West Neighbourhood of Peking*,”“进入天津，街道仍然很狭窄。街上常有人群聚集，观看巡回马戏团展览的立体照片——颇让人觉得意外。每次花 1 元钱，男人、女人、孩子都趋之若鹜。这真实西方文明在中国得以迅速传播的奇异的一例。”¹³⁵可以看出，中国各个地区和阶层对摄影术接受存在很大的差异，而这种差异性主要取决于摄影师的所见所闻与个人经历。随着摄影术在中国从空间上的扩展和传播，中国人对摄影的认知也在不断深化和理性化。

在近代西物东渐的过程中，官方的接受和态度往往对于事物的推动起着决定性的作用。如果社会上层能够率先接纳并流行开来，对于大众来说就意味着一种官方的认可和示范。清廷上层对摄影的态度显然要比普通民众要开放的多，当外国的摄影师最初将相机带到中国时，这一神奇的小型机械便成功俘获了晚清贵族的好奇心。然而，这些皇室成员也隐约地发现这充满游戏性的相机似乎同战争一样具有侵略性，已经逐渐潜藏在他们的日常生活中。

中国官员几乎在四十年代就成为外国摄影师的拍摄对象，最早成为影中人的清廷贵族应是时任两广总督兼五口通商大臣的耆英（1787-1858），他的这张半身小象（图 1.13）很可能是在 1844 年签订《黄浦条约》时由法国摄影师 Jules Itier 拍摄的。¹³⁶耆英不仅没有表现出对西人镜头的排斥，反而善于周旋，自有一套游刃有余的外交策略，之后他还将照片分赠给外国使节以示遵循国际社交的礼仪。

经常参与外事活动的恭亲王奕訢（1833-1898）的第一张照片是由费利斯·比托所抓拍的（图 1.14）。1860 年 10 月 24 日，27 岁的恭亲王奕訢代表清廷与外国代表谈判。英军四灵格兰特（Hope Grant, 1808-1875）曾记载下他所目睹的一幕：“签署仪式进行期间，孜孜不倦的比托先生……拿出器材放在大门入口处，将照

¹³⁵ 《皇家地理学刊》，1867 年第 37 卷，第 239-269 页。转印自泰瑞·贝内特著，徐婷婷译《中国摄影史：西方摄影师 1861-1879》（北京：中国摄影出版社，2013），页 197。

¹³⁶ 胡志川，陈申编《中国旧影录——1840-1919》（北京：中国摄影出版社，1999），页 8。

相机的大镜头对准面带愁容的恭亲王的胸部。这位亲王抬头一看吓破了胆。他表情惊恐，面色苍白，目光先投向额尔金勋爵（Lord Elgin, 1811-1863），然后转向我，心里以为面前的恐怖机器随时会轰掉他的头颅。我们向他解释这并非甚么恶毒诡计，他听到只是为他拍摄肖像时，面容顿时放松。条约最终签署，过程顺利，唯一遗憾的是比托先生的照片因为光线不足而完全失败。”¹³⁷之后，比托又在11月2日重新为恭亲王拍摄。¹³⁸这张保留下来的照片可以看出恭亲王的表情略带尴尬，凝重不悦，透漏着一丝被迫与无奈，并没有享受拍摄肖像的过程，略微佝偻的背部也显现出肢体的僵硬。因为就在一周之前，他刚刚代表清廷向英法两国政府做出了巨大让步，《北京条约》中的条款将对中国产生巨大的影响，对于这样一个关键时刻，奕訢也许无法在外国摄影师的镜头中和颜悦色。即便奕訢对于这样的拍摄情境是心存拒绝的，但是他无法阻止摄影师将镜头对准自己并按下快门，这似乎也隐喻出在西方主导的世界局势中，清廷在这种不平等权力关系中的被动与妥协。拍照作为一种权力不对等的装置，通过镜头的凝视表现出对被摄者的占有和控制。

醇亲王奕譞(1840-1891)与他的兄长奕訢相比，更加酷爱摄影。¹³⁹但奕譞曾被描绘为反对洋务和学习西方的保守派的代表。因此，他对摄影的赞助也反映出清廷在对待西方技术时态度的复杂性，进步与保守之间的界限并不是在二元论的框架中能够诠释的，而是处于不断一种渴望接受，却顾虑忌惮的斡旋状态中。¹⁴⁰

奕譞的很多现存照片可以看出是像主自由意愿的表达，他以期通过照片表达自己的情志寄托和塑造自我形象，同时也通过摄影传达个人意志和满足社交的需求。奕譞曾请当时十分有名的商业摄影师梁时泰为自己拍摄并制作了一份60页的私人相册，相册中包括奕譞及其亲友，以及他们日常生活的场景。¹⁴¹现存最早

¹³⁷ David Harris and Felice Beato. *Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China*. Santa Barbara Museum of Art, 2000, p. 28.

¹³⁸ 两张照片见 David Harris and Felice Beato. *Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China*. Santa Barbara Museum of Art, 2000. p. 130, p. 175.

¹³⁹ 奕譞的影像较全地收录在刘北汜、徐启宪主编《故宫珍藏人物照片荟萃》（北京：紫禁城出版社，1995），页52-63。

¹⁴⁰ 关于奕譞对摄影的个案探讨，更多参看 Yi Gu. “PRINCE CHUN THROUGH THE LENS: Negotiating the Photographic Medium in Royal Images.” *Ars Orientalis*, vol. 43, 2013, pp. 125-138. 李国强《奕譞照片八帧》，《紫禁城》，1987年第4期，页10-12。

¹⁴¹ Albumen Print. Wharton Barker Papers, Prints and Photographs Division, LC-USZ62-132081, Library of Congress, Washington D.C. 全冰雪指出华盛顿国会图书馆藏有一本照片册《醇亲王奕譞

的一张奕譞的照片可能是他在神机营任职期间，约摄于同治二年（1863年）的一张合影（图 1.15），时年 24 岁的奕譞与他的士兵部下拍摄于军营，并在装裱时加上了一首自题七言律诗“波面残阳耀碎金，炎光消尽觉凉侵。莫言倥偬三军事，也得逍遥一律唵。碧草马嘶欣脱辔，清溪人坐乍开襟。云容纒纒随风布，念切油然早作霖。晚操后步至长河作。”这首诗是奕譞结束了一天的疲惫操练后来长河边逍遥放松的时刻，照片中的自己手扶腰刀，显现出年轻贵族将领的神采飞扬的。当奕譞在怀念与纪念神机营的任职岁月时，是否也会陷入一种年少不在的自我缅怀。三年后（1886年），时泰又为奕譞、李鸿章（1823-1901）和善庆（1833-1888）三人拍摄了一张合影（图 1.16），成为之后创作《巡阅北洋海防图》（又称“渤澥乘风图”）的重要素材和肖像来源，这幅时事画不仅参与了早期视觉档案的建构，也为早期摄影与本土绘画的实践提供了一种和谐的结合方式。

奕譞最为知名的肖像照应该是一张摄于 1886 年的喂鹿图。这张照片身着素衣，手握松枝，通过符号化的象征表达对益寿延年的企盼，然而奕譞选择将两方别具意涵的印章至于人物的两侧，分别为“皇七子和硕醇亲王：渤澥傑风”“东朝御赐，思合符契”都象征着他政治生涯中的高光时刻，而现在的他选择一袭素衣，与鹿为伴，表达出他功成名就后的隐退（图 1.17）。奕譞的这种对隐逸的暗示也出现在摄于 1887 年的“妙高峰主人四十八岁像”上（图 1.18）。这张照片的形制延续了古代肖像画中的“行乐图”，行乐图主要是通过描绘像主所参加的休闲活动来呈现出一种闲适状态与田园雅趣，奕譞制作这类图像的意图很可能是他在面对虎视眈眈的权力斗争和远离政治纷争的巧妙策略。¹⁴²

这一时期，摄影在皇室之中已经十分流行，甚至成为一种时尚的趣味。作为晚清皇室核心成员之一的慈禧（1835-1908）也积极参与着摄影的互动游戏，慈禧对摄影术的接受也表现出社会上层对摄影术态度的转变。¹⁴³

及北京王府风貌》，包括 60 张蛋白纸基照片，含 6 张奕譞生活照，照片册封面有“天津梁时泰照相馆寓杏花邨”字样，此相册是 1888 年 7 月 16 日由轮船招商局官员赠送给巴克太太（Mrs. Barker）的。参看全冰雪《中国照相馆史》（北京：中国摄影出版社，2016），页 122。

¹⁴² Roberta Wue, “Essentially Chinese: The Chinese Portrait Subject in Nineteenth-Century Photography,” p. 257. Yi Gu. “PRINCE CHUN THROUGH THE LENS Negotiating the Photographic Medium in Royal Images.” *Ars Orientalis*, vol. 43, 2013, p. 130.

¹⁴³ 慈禧的照片图版参看林京《故宫藏慈禧照片》（北京：紫禁城出版社，2001），页 15）。林京《慈禧摄影史话》，《故宫博物院院刊》，1988 年 03 期，页 82-88。

作为清廷的最高统治者，慈禧善于利用个人照片的展示来塑造自己在世界国际中的形象。现存慈禧的照片大多是由晚清外交大臣裕庚（?-1905）之子裕勋龄（1874-1943）拍摄的。¹⁴⁴起初，慈禧对西方的肖像画风格十分感兴趣，并接受了当时美国的女画家凯瑟琳·卡尔（Katharine Carl, 1865-1938）为其特别绘制的西式肖像画。其中一幅慈禧的肖像还被带到美国圣路易城，在1904年的世界博览会被展示，这一事件也标志着慈禧的形象进入到公共视野与舆论下，通过彰显其“女性化”和端庄高贵的形象来突显慈禧亲善的性格，从而缓解了中国与国际世界的关系。¹⁴⁵同时，为了顺应西方社会流行的互赠照片的社交礼节，慈禧也曾将照片当做纪念礼物送给外国使节，以示亲善友好，同时也隐晦地表达了清廷希望一改往日的封闭，能够融入国际社会的意愿。1904年5月，慈禧与外国使节交换照片，成为官方机制。她希望运用摄影在国际上展示自己的端庄与威严，扭转“庚子事变”后自己被西方媒体所塑造出的邪恶毒辣。同时，慈禧的单人肖像也夹杂着她浓厚的权力意识，向外展现着她在清廷中手握重权的骄傲，甚至希望借助自我肖像的展示来改善国家形象，正如学者王正华指出“慈禧通过肖像的方式塑造成为国家代表，肖像照片这一过程最重要的中介，在新兴的公共领域中塑造公众舆论，成为影响实际政治的视觉资源。”¹⁴⁶

除了这种公共领域所展现的权力意识，慈禧在一些非官方的照片中更多地表现出她作为女性的自我欣赏。例如她曾被拍摄过“梳妆揽镜照”等主题的照片（图1.19），这类照片承袭了中国传统绘画中仕女画的形制，表现女性对自我容貌的欣赏和自信。慈禧在拍照时甚至还曾挪用过两腿交叉的姿势，为这种本来充满暗示性的姿势赋予了新的女性意识。（图1.20）¹⁴⁷她将这些曾经不合礼制的姿势祛除了色情的成分，而是将其转化为女性力量的表达。通过摆在她的荣誉头衔的旗帜的强调下，她通过相机镜头面对了男性摄影师和观众的多面凝视。¹⁴⁸

慈禧的肖像照片中既有个人独照，也有众星捧月式的合影，主题包含有游园、

¹⁴⁴ 慈禧的照片引自刘北汜、徐启宪主编《故宫珍藏人物照片荟萃》，页28-49。

¹⁴⁵ 王正华《走向“公开化”：慈禧肖像的风格形式、政治运作与形象塑造》，《美术史研究集刊》，2012年第三十二期，页283。

¹⁴⁶ 王正华《走向“公开化”：慈禧肖像的风格形式、政治运作与形象塑造》，页239。

¹⁴⁷ Ying-Chen Peng, “LINGERING BETWEEN TRADITION AND INNOVATION: Photographic Portraits of Empress Dowager Cixi.” *Ars Orientalis*, vol. 43, 2013, pp. 157-174.

¹⁴⁸ 彭盈真《顾影自怜？——从慈禧太后的两帧照片所见》，《紫禁城》，2010年09期，页70-75。

消夏、赏雪、簪花等场景。此外，她还热衷拍摄变装照，观音扮相是慈禧最喜欢的肖像主题之一（图 1.21）。然而学者的研究已经指出慈禧所扮观音的照片并非出于对佛教的虔诚信仰，而是杂糅了佛教、道教和通俗戏曲的宫廷文化的缩影，是慈禧的自我标榜与民间通俗文化杂糅式的结合。¹⁴⁹观音形象在中国融合了慈悲的母性光辉和崇高的美好品质，而摄影因为其再现能力使得这种角色扮演更具真实效果，作为照片的观看者，也能够被深切地带入到慈禧即是观音“化身”的真实中。

如果说慈禧的肖像表现出晚清贵族女性自我权力与意识的觉醒，那么李鸿章则通过个人肖像在国际中塑造出中国男性官员的权威性。约翰·汤普森在为李鸿章拍摄照片时曾高度评价“他是中华帝国最有影响力的人之一……因为他的政治成就和对国家的伟大贡献使他在外国人也颇有威望。……同时，李鸿章十分推崇和尊重西方的科技，他是一名真正的绅士。……”（图 1.22）¹⁵⁰一方面，李鸿章通过与西方国家政要的合影出现在国际媒体中，在 1896 年的出访欧美的过程中，李鸿章曾与俾斯麦（Bismarck, 1815-1898）、英王储妃以及其他贵族政要等人合影留念或互赠小照。¹⁵¹无论是官方礼仪的还是私人社交，这些照片都加强了双方的情感联系，李鸿章以权威正统的中国男性形象得以在国际视野中出现，这种正面开明的流通方式也使清廷之前在国际中封闭自大的专制形象得以改善。

李鸿章作为晚清的政治家和外交事务的主要负责人，在国际上享有很高的知名度，他的个人肖像照不仅没有使他的形象沉溺于众多中国人“类型化”的群相中，还通过个人广泛的公共影响力在国际上流传广泛。学者伍美华观察到李鸿章始终遵循着中国传统模式的肖像摄影风格，即身体和眼神都正视拍摄的镜头，这种充满气势和威严的坐姿也暗示着一种对“正统”性的认同和他自身“正统”身份的匹配。（图 1.23）¹⁵²李鸿章的人物肖像并不是缺乏创新性或对冲破刻板印象的无能，而是对中国肖像模式的强化和坚持。这种肖像范式不会表现出个性，而是遵循一

¹⁴⁹ 彭盈真《三海遗事：慈禧太后的‘中海扮观音’拍照始末》，《紫禁城》，2012年06期，页32-39。

¹⁵⁰ John Thomson. *Illustrations of China and Its People: a Series of Two Hundred Photographs with Letterpress Descriptive of the Places and People Represented*. Vol. IV, “Li-Hung-Chang,” plate II. p. 19.

¹⁵¹ 蔡尔康、林乐知编译《李鸿章历聘欧美记》（长沙：湖南人民出版社，1982）

¹⁵² 胡志川，陈申编《中国旧影录——1840-1919》，页37。

种规范和文化身份的需要。¹⁵³

随着清廷从贵族到高官自上而下的影像示范，中国人对摄影的认识也不再陌生排斥。为这些王公贵戚拍摄照片的，除了西方摄影师以外，还有中国商业摄影师这一群体。通商口岸中一些本来靠绘制外销画的画师看到照片的流行，便去西人的照相馆当助理或学徒，学习摄影术。¹⁵⁴西方摄影师在中国经营照相馆时，往往也需要聘请一个通晓本地语言的华人助手来帮忙处理本地沟通和经营的事宜。双向的需要使两者很快达成互利的合作，这些本地助手在逐渐掌握了摄影技巧后，有的也自立门户，开办照相馆。

相较于西方摄影师的资料仍能从细枝末节之处发现梳理，中国摄影师的生平资料几乎所剩无几，一些只言片语也缺乏连续性，为后代研究者提供的信息也比较有限。1861年之前，在中国从事摄影活动的几乎全部是外国人。随着中国摄影师力量的壮大与技术的成熟，他们与西方摄影师之间在争夺消费者方面也存在较为激烈的竞争。这种竞争使大卫·格里菲斯（David Griffith）在他的评论中刻薄地写到，中国照相馆的摄影师为了节约成本，常选用廉价的设备和耗材，因此，他们低廉的要价和节俭的天性也意味着照片作品质量令人担忧。“中国人生性节俭，即便是影室必要的支出，也舍不得花上分文。他们买东西必买便宜货，价格至少要低于市场均价才会考虑，对他们来说，省下几分钱比追求质量更重要。因此，在照相馆里，无论是各种陈设、设备，处处都显得简陋寒酸。外国居民很少光顾，唯一的客源是外国船只上的水手，或是偶尔前来一试的外商书记员。”他指出，光临中国照相馆的都是低端的客户，品位堪忧，也不追求精致的拍摄效果。这些中国摄影师“很少于模仿他们的外国同行，学习新东西……尽管模仿的结果常常会显得怪诞”¹⁵⁵无论中西摄影师在技艺水准上是否存在如此大的差异，中国摄影师都因低廉的价格抑制了不少西人照相馆的发展，因此当时不乏刻意诋毁中国摄影师的情况。但中国摄影师反而在广告中会大肆宣扬其摄影技艺传承西法以及选来自欧美设备和耗材，这种宣传策略甚至一直延续到二十世纪二三十年代。例

¹⁵³ Roberta Wue. “THE MANDARIN AT HOME AND ABROAD: Picturing Li Hongzhang.” *Ars Orientalis*, vol. 43, 2013, pp. 140-56.

¹⁵⁴ 关于早期摄影肖像照，参看 Carl Crossman. *The Decorative Arts of the China Trade: Paintings, Furnishings and Exotic Curiosities*. Antique Collectors' Club, 2004, pp.35-104.

¹⁵⁵ 《摄影在中国：格里菲斯所作三篇文章》，见泰瑞·贝内特著，徐婷婷译《中国摄影史：西方摄影师 1861-1879》，附录 10，页 405-410。

如 1872 年在苏三兴照相馆开业的广告，“启者，本号照相系西人传授，其法精工……”¹⁵⁶宝记照相馆在广告中写到“最新欧美式美术电光照片”“由德国定来美术照相电灯多盏”等。¹⁵⁷宣传重心的导向实际上已经暗示了消费者对西方摄影的信心，主体性的丧失使中国摄影师缺乏打造本土风格的勇气，而成为一种殖民主义思维和迷恋西方的表现。因此，虽然中国摄影师以价格抢占了一部分消费市场，但仍有顾客愿意选择价格更为高昂的西人经营的照相馆，他们认为这些照相馆的声誉和技艺更高，也能提供更专业优质的服务。¹⁵⁸

到了 1970 年代初期，香港的皇后大道上已经有不少华人摄影师，这些摄影师的技术也并不在西方摄影师之下。例如前文中提到为诸多清廷上层拍摄过肖像的摄影师时泰便是香港人，还有十九世纪中国最成功的商业摄影师黎阿芳（或称赖阿芳/阿芳）（Lai A Fong, ca.1839-1890）。阿芳也是太平天国时期从广东来到香港避难的，之后在香港学习摄影术的，技术精通后便开始经营以自己的名字经营照相馆，并在香港取得了巨大成功。¹⁵⁹约翰·汤姆森曾经赞美阿芳的涉及技术娴熟，拍摄角度考究，照片非常精美，与他认识的其他中国摄影师相比，阿芳的品位和能力都令他刮目相看。¹⁶⁰阿芳所摄现存的人物作品中，可以看出与米勒或桑德斯的作品有诸多相似之处，例如摆拍的易服照，反映中国风情的风俗照等。阿芳很善于利用中西肖像风格的文化差异，而不是因此限制了自己的发挥空间，他会根据中西顾客的不同身份而为其设计拍摄姿势并推荐不同的照片样式，或在此基础上结合两种风格的特点进行创新，足可见其颇为灵活的经营策略和商业头脑。¹⁶¹除了香港以外，内陆的各大通商口岸也纷纷出现了一些商业照相馆和摄影师，他们的活跃也说明了摄影作为一种消费需求被越来越多的中国人所接受。

在现代性的推动下，照片作为展示的功能也逐渐被大众所接受。摄影成为当时中西社交中的一个重要媒材，照片作为纪念品和时髦礼物颇受社会上层阶级的

¹⁵⁶ 《照相》，《申报》，1872 年 12 月 31 日，第 6 版。

¹⁵⁷ 《中华馆西号今日开幕》，《申报》，1923 年 12 月 25 日，第 17 版。

¹⁵⁸ Regine Thiriez, *Photography and portraits in nineteenth-century China*, p83.

¹⁵⁹ 泰瑞·贝内特著，徐婷婷译《中国摄影史：中国摄影师 1844-1879》，页 67。

¹⁶⁰ John Thomson. *Straits of Malacca, Indo-China, and China or, Ten Years' Travels 1837-1921*. Nabu Press, 2010, pp. 188-189.

¹⁶¹ 关于阿芳的研究参看：泰瑞·贝内特著，徐婷婷译《中国摄影史：中国摄影师 1844-1879》，页 65-99。

欢迎。颇有意思的是，女性比男性更积极地加入到这种自我形象的观看和展示中，特别是上海的高级妓女最早利用照片来进行自我宣传，以此吸引仰慕者和顾客。1876年，李默庵在《申江杂咏——照相楼》一诗中描绘当时的情境：“显微摄影唤真真，较胜丹青妙入神。客为探春争购取，要凭图画访佳人。”这首竹枝词说明了当时摄影比肖像绘画更受佳人们的欢迎，而佳人们的影像也成为男性客人竞相购得的商品。此外，1884年，上海刻印《申江名胜图说》石版画题“自西人有照相之法，而镜中取影益觉活泼如生，更不必拈粉调脂，细写名花倩影也……凡柳巷娇娃，梨园妙选，无不倩其印成小幅，贻赠所换。”¹⁶²1909年的一首竹枝词也写到“明镜中嵌半身像，门前高挂任人观。各家都有当行物，花界名流大老官。”¹⁶³有的照相馆还会邀请名妓前来拍照，并悬挂于玻璃橱窗内，用以提高照相馆的知名度。而这些名妓美人也愿意通过摄影定格老去的容颜，将花容月貌永远留存在影像中。这些记录也许可以侧面反映出，拍摄娼妓的照片似乎在上海有很大的消费市场，当时社会中甚至有收集名妓照片或插图的行为。¹⁶⁴妓女的照片被公开展示并广受欢迎，也可以代表她的成功，在被消费的同时也体现出她们展示身体的消费价值，以及伴随而来的声誉、金钱和权力，可以说这些娼妓是大大受惠于摄影及其照片传播的。¹⁶⁵

优伶的剧照是另一类热衷展示和自我宣传的照片类型。这些穿着剧照的戏剧伶人成为流行的影像素材，一方面与当时中国城市的戏剧演出的火热密不可分，另一方面也投射出伶人娼妓身份的混杂性。学者指出相比较于其他戏剧角色，当时最受欢迎的是旦角的剧照，旦角表演者的流行也可被视为娼妓文化的一个松散的延续。但是这些旦角很多是由男性扮演的，在这复杂的性别暧昧性的观看中，旦角的照片使女性性质脱离了肉体和非物质化，带来的是新的娱乐品位和消费，他们的影响力不再仅限于舞台，而是置于更大的商业网络中。¹⁶⁶

除了迎合展示需求的照片，照片作为消闲活动的纪念影像在男性文人之间也

¹⁶² 彭丽君《哈哈镜：中国视觉现代性》，页83。

¹⁶³ 兰陵忧患生《京华百二竹枝词》，见钱仲联主编：《清诗纪事（光绪朝卷、宣统朝卷）》（南京：江苏古籍出版社，1989），第15397页。

¹⁶⁴ Regine Thiriez. “Photography and Portraits in Nineteenth-Century China.” p. 86.

¹⁶⁵ 彭丽君《哈哈镜：中国视觉现代性》，页85-89。

¹⁶⁶ 彭丽君《哈哈镜：中国视觉现代性》，页98-113

十分流行。十九世纪八十年代，上海市民已经开始在公园内拍摄聚会或纪念留影，这些照片更多地被用来自我收藏而非公开展示。1888年4月7日，《申报》首页刊登了《品兰雅集图记》，记录下当时众友人一同在园林中品酒赏兰的风雅乐事，作者“高昌寒食生”即何桂笙（1841-1894）对在雅集拍摄留影一事印象颇为深刻“虽然此事之可记者，不在一时之雅集，而在于百世之盛名。以名园赏名花，集名士，且各收入画图中，自此而图不磨者，名亦不磨。”¹⁶⁷1892年4月13日，何桂笙又在《申报》上发表《徐园书画会记》，记录“鸿印轩主人”每逢初春时节便招揽文人墨客于此雅集，品赏书画的文化盛事，其中不乏上海文化界的名人，其中“鸿印轩主人”便带着相机器具希望记录此情此景聊以存念，于是众人皆入影中，将难得的时刻定格于历史。“观乎此而悟人生盛衰之理。……且人生之不朽之业，最为难得，而独法术、名画则流传永久，愈久愈珍，是真不朽之业也。主人设此雅会，欲使在会诸君不但留其形影，而且留其翰墨，俾会中人皆得以永垂不朽，主人之用心不亦深且远哉。”¹⁶⁸

小结：

可以看出，中国的上层精英和迅速崛起的商人阶层比普通民众要更早地接受和支持摄影术，他们消费和欣赏照片，甚至利用摄影来服务于他们的政治义务，个人抱负和社交需求。然而，社会上层与普通大众的直接交流仍然有限，真正促使大众对摄影改变的关键因素之一是摄影在大众娱乐中的应用。¹⁶⁹上海等地的伶人娼妓对摄影的兴趣和他们对于拍照的热衷，将摄影带入了更广泛和公开的展示层面，照相馆也乐于为这些颇具话题性的公众人物拍摄，并通过出售这些名妓小照赚取更多的关注和收入。进入二十世纪之后，摄影在中国人的眼中已经不再陌生。

第三节 科学、真实、现代：中国人对早期摄影的三重想象

19世纪晚期是西学知识加速涌入中国的时期，清政府及文人精英们对西人

¹⁶⁷ 《申报》，1882年4月7日，礼拜六。

¹⁶⁸ 高昌寒食生《徐园书画会记》，《申报》，1892年4月13日，礼拜三，首页

¹⁶⁹ 《伊萨克·泰勒·何德兰论摄影在中国的发展情况》，见泰瑞·贝内特著，徐婷婷译《中国摄影史：中国摄影师1844-1879》，页329-331。

传入中国的现代科学和技术抱有极大的热忱。摄影科学同样激起了他们的兴趣和好奇，特别是作为一项以视觉投射为原理的科学器物，摄影术被隐喻为管窥西方科学技术与现代文明的透镜，通过摄影来获得镜像的启发，寻求自我的突破。

中国自古以来就有关于光学成像的记载和实验，学者黎健强在《暗箱和摄影术在中国的早期历史》中指出墨子在《墨经·经说下》就曾记载过摄影成像的基本原理“景到，在午有端与景长，说在端”“景：光之人煦若射。下者之人也高，高者之人也下。足蔽下光，故成景于上。首蔽上光，故成景于下。在远近有端，与于光，故景窟内也。”¹⁷⁰之后，北宋的沈括（1031-1095）在《梦溪笔谈》和陶宗仪（1329-ca.1412）《辍耕录》等书都曾从物理学的角度探讨过光学成像的原理。¹⁷¹然而照片的产生离不开化学的进步，摄影的发明也不仅仅是物理光学的发展，很大程度上更要依赖于运用化学技术将图像固定，因此，综合了物理光学与化学显像技术的摄影最早出现的时间应该从十九世纪中叶开始。

几乎在西方摄影传入中国的同时，广东一位对近代科学十分感兴趣的传统士绅邹伯奇于 1844 年便撰写了《摄影之器记》一文，其中具体讲解了照相机的成像原理，器械构造，操作步骤等说明，是中国摄影史初期的重要探索。然而这本记录并没有涉及将拍摄图像固定在支撑物上的化学步骤，而仅仅是介绍了摄影成像的光学原则。邹伯奇可能是中国一个运用“摄影”一词的理论家。在中国，“摄影”并不是唯一表达这种再现技术的词语，摄影还被称为“照相”“写真”“照影”“照小像”等，甚至还有将之称为“镜说”“镜学”等。学者 William Schaefer 根据词汇结构对“照相”“摄影”两个概念进行了对比，他指出“照相”中“照”的意思是再现，有如镜子般如实反映，也可以理解为以光线照亮被拍摄物体，而“相”的意思是面容外貌，还包括举止动作，姿容仪态；同时也可以是动词，意为观看和评价。“照相”一词言明了这种技术是通过光线照亮以显现某些物体本身的外观，而不是强调照片所创造的图像，表现出的是事物的内在性质。而“摄影”中“摄”的意思是吸取，召唤，而“影”意味着是吸取光线后所留下的痕迹，而不是真实存在的。“摄

¹⁷⁰ 《墨子》经说下第四十三，见 <https://ctext.org/mozi/exposition-of-canon-ii/zhs>。（最后浏览时间：2020 年 7 月 20 日）

¹⁷¹ 参沈括《梦溪笔谈》，卷三辨证一 <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=336266&remap=gb>。陶宗仪《南村辍耕录》，卷十五 <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=787183&remap=gb>。（最后浏览时间：2020 年 7 月 20 日）

影”一词则将照片视为投射图像的阴影，是物体所抛出的图像，然后被光敏表面吸收，亦或是想象成图像本身于自由浮动的状态，通过相机镜头得以捕获。¹⁷²

摄影在西方被理解为是光线对形象的刻画。在达盖尔法向公众宣称摄影术发明之前，Joseph Niepce（1765-1833）对于日光摄影法“Heliography”已经试验了很多年，他尝试用光线在处理过的金属板上呈现图像，是摄影术的最早开拓者。发明“卡罗式摄影法”（Calotype）的 William Henry Fox Talbot（1800-1877）将他的方法定义为“photogenic drawing”（光绘成像）。达盖尔摄影术发明之后，这种用光来绘制图像的方式由 John Herschel（1792-1871）正式命名为摄影（photography），此后“摄影”这一名称被固定下来。¹⁷³实际上，从摄影术的翻译也可看出使用者对其本体论认识的差异。摄影可以理解为“捕捉图像”，通过命名，可以看出邹伯奇与早期探索光学成像原理者的不同，他敏感地感知到摄影将会对视觉再现的认识带来变革。邹伯奇并没有从实验理论进行探索，而是直接处理机械装置的问题，他研制了一部木质照相箱并配有镜头，可能还用过自制的玻版照相机为自己拍摄过照片。他将相机与画谱相类比“以木为箱，中张白纸或白色玻璃，前面开孔安筒，筒口安镜而进退之，后面开窥孔，随意转换而观之，名曰摄影之器，此画谱之最生活者也。”¹⁷⁴画谱通过指导创作者步骤来完成再现世界的方式，而相机将提供更加生动鲜活的方式来表现世界。邹伯奇的这层类比指出了照相为创作者提供了更佳精确的方式看待世界，相机对于再现外部世界的能力远超过之前绘画所涉及的知识技巧。邹伯奇的摄影观念既展示了传统的思维模式，又宣布了对新的世界观的欢迎和接纳，表现了晚清士绅阶层对中国古老历史的尊重和与现代性需求结合的迫切。Oliver Moore 指出邹伯奇的成就不仅推翻了摄影作为一项全新的新奇事物从西方传入中国的历史假设，而且也开启了中国摄影更丰富的社会史。

175

¹⁷² William Schaefer. *Shadow Modernism: Photography, Writing, and Space in Shanghai, 1925-1937*. Duke University Press, 2017, p. 9.

¹⁷³ Yi Gu. “What's in a Name? Photography and the Reinvention of Visual Truth in China, 1840-1911.” pp. 120-138.

¹⁷⁴ 《摄影之器记》，邹伯奇《邹徵君存稿》影印版。

¹⁷⁵ 这一问题讨论的核心是围绕中国摄影是否独立由中国人发明产生的。实际上，邹伯奇在中国摄影史中的地位存在较大争议，有学者认为邹伯奇是中国摄影第一人，也有摄影史学者如赵俊毅通过梳理认为邹伯奇的《邹征君遗书》是在他过世后经整理出版，邹伯奇为中国照相第一人的说法存在很大争议，反驳了梁启超在《中国近三百年学术史》肯定了邹伯奇在晚清现代性的先锋地位。Oliver Moore. “Zou Boqi on Vision and Photography in Nineteenth Century China.” pp. 33-54. 又

除了邹伯奇以外，王韬（1828-1897）也曾在日记中多次记载过他关于摄影术的兴趣。在 1858 年，王韬就结识了上海的法国摄影师李阁朗。咸丰八年（1858 年）九月十有九日辛卯条载：“陈萃亭、刘益斋从携李至，来访。萃亭，予故交也。……因同往法人李关郎舍，关郎善照影，每人需五金，顷刻可成。益斋照得一影，眉目毕肖，其法以圆镜极厚者嵌于方匣上，人坐于日光中，将影摄入圆镜，而另以药制玻璃合上，即成一影。其药有百余种，味极酸烈，大约为磺强水之类。”¹⁷⁶两年之后，他记载了友人吴子登（1819-1885）学习《照影法》一书，未通之处，还受到西人摄影师的指点。咸丰十年（1860 年）三月二十日甲申条：“清晨，吴子登来访，言拟学《照影法》。其书，壬叔已译其半。照影镜已托艾君约瑟，字迪谨，英国耶稣会士人，颇诚谨。购得，惟药未能有耳。”¹⁷⁷同在 1860 三月二十四日戊子条：“清晨，吴子登来，同访艾君约瑟，将壬叔所译《照影法》略询疑义。艾君颇肯指授。”¹⁷⁸王韬多次提到的友人吴子登也是清末的外交家和翻译家，他热心西方科技，对摆弄摄影相机更是兴趣浓厚。¹⁷⁹

实际上，士绅阶层中不乏对摄影感兴趣的开明人士，在约翰·汤姆森的《中国与中国人》影集中还拍摄过一位晚清的普通士绅杨昉（1830-1894）及其家人和庭园的照片。杨昉曾因爱好摄影与不少西方摄影师都很熟识，他也愿意将西方摄影师引荐给感兴趣的中国官员认识。杨昉之前曾在上海读书，并接受了很多先进的观念和西方的技术。远征中国的医生帕维尔·皮亚塞斯基（Pavel Piassetsky）也是一名艺术爱好者，他曾写 1884 年出版的《蒙古与中国的俄国旅行者》（*Russian Travellers in Mongolia and China*）一书（两卷本）中写道“我一直很希望能结识中国人杨方。他见识很广。……他 50 多岁，个子不高，很胖，胡子稀疏。我们闲聊了一会，话题很快转到科学、医药、摄影和化学上……他的家里有一个摄影实验室，还有一件小屋放满了他从欧洲买来的蒸汽引擎。”¹⁸⁰

参赵俊毅《邹伯奇是人不是神》https://www.sohu.com/a/208766512_784145. (最后浏览时间：2020 年 7 月 20 日)

¹⁷⁶ 中华书局编辑部编，汤志钧、陈正青校订《王韬日记（增订本）》（北京：中华书局，2015），页 193。

¹⁷⁷ 同上注，页 334。

¹⁷⁸ 同上注，页 335。

¹⁷⁹ 顾铮《清末王韬在上海所见摄影术点滴》，<http://collection.sina.com.cn/yxys/2016-01-08/doc-ixnkkux0973419.shtml>. (最后浏览时间：2020 年 7 月 20 日)

¹⁸⁰ Pavel Piassetsky, *Russian Travellers in Mongolia and China*. Chapman & Hall, 1884, vol. I, pp. 105-

在十九世纪视觉观念转变的关键时期，作为较早接触西学的清代学者中的代表，邹伯奇、王韬、吴子登、杨昉等人通过对西方科学与工业机械的深入观察，对即将到来的中国现代性表现出浓厚的兴趣，他们试图运用中国系统中的知识来解释日益普遍的科学话语，以适应当今这个受工业化支配的世界。这些中国的知识分子，一方面捍卫着中国的传统文化，同时也乐于以开放的心态更新自我认知，纵观世界变化，进而使中国追赶上西方的节奏。王韬的日记还反映出西方的摄影译作在早期摄影传播中的指导作用，他熟识的艾约瑟等西人传教士对于中国知识分子对摄影术的探索表现出极大的热心和积极的传授。本杰明·艾尔曼（Benjamin A. Elman）观察到，这实际上正是艾约瑟（1823-1905）等英美新教传教士们前往中国的目的，他们很快发现将西方科技翻译成中文，帮中国人了解西方的技术正是在中国推广基督教的绝佳机会。¹⁸¹

1873年，英国医生德贞（Dr. Dudgeon. John Hepburn, 1837-1901）编写的摄影专著《脱影奇观》在北京出版。他1860年来华后担任驻华使馆医生，之后担任京都施医院的院长和北京同文馆的医学教授，并将摄影术应用到医学上。这本《脱影奇观》更接近一本翻译著作，其在“例言”部分就介绍了“是书之译也，为酬友谊而设。谪其易于通晓者以便初学。”德贞医生在京都施医院工作期间，不少友人前来向他请教摄影术或请其拍照。因此，他利用业余时间，“译出华文编次成书，用酬友道，稍舒歉疚。”¹⁸²该书介绍了西方摄影的主流方法，包括银版法、卡罗法和湿版法等，力求让中国读者也能够了解西方摄影史的发展起源和脉络，通晓摄影原理，破除之前的迷信观念。德贞医生还热衷于推广“幻灯机（Magic lantern）”，并且成功吸引了中国达官显贵的兴趣。1884年3月19日，他在《北华捷报》最高法庭和领事公报中写道（第318页）：“西方科技发明有上百种，电灯、摄影等等，对中国人来说都无比新奇，对统治阶层来说更是充满了吸引力。以往的传教工作很难打入上层人群，而‘幻灯机’或许可以帮助我们与他们建立更

107, 转引自泰瑞·贝内特著，徐婷婷译《中国摄影史：西方摄影师1861-1879》，页282。关于杨昉的资料，散见在西方摄影师的比较中，如John Thomson. *The Straits of Malacca, Siam and Indo-China: Travels and Adventures of a Nineteenth-Century Photographer*, pp. 519-21.

¹⁸¹ 本杰明·艾尔曼著，王红霞等译《中国近代科学的文化史》（上海：上海古籍出版社，2009），页106。

¹⁸² 泰瑞·贝内特著，徐婷婷译《中国摄影史：西方摄影师1861-1879》，页40-58。

亲密的联系。”¹⁸³

德贞医生意识到中国精英阶层对西方科学知识的着迷，而新教传教士们正是利用了这一点来为中国观众勾画出近代科学的面貌。科学知识被视为基督教的精神财产之一，科学也被视为象征西方知识体系更加优越的符号。因此，他们向中国人介绍现代科学和医学知识的行为，已经不仅是一种传教策略，而是一种藉此向中国展现西方国家的财富和力量的手段。这些来到中国的英美新教徒最先进入的是中国政府开办的机构，如中国海关、江南机器制造总局、西医医院等地工作，以顾问、教员、翻译等身份将最新的西方自然科学著作带到中国，成了沟通引领西方的科学知识在中国推广的重要桥梁。¹⁸⁴

自十九世纪六十年代，《申报》中有向大众介绍普及摄影术的文章，《照相法》详细科普了火棉胶照相法的拍摄冲洗流程，还盛赞摄影令人惊叹的复制功能。¹⁸⁵通过与石印技术的结合，摄影术很快在保存文化遗产的领域开始发挥作用，将摄影技术用以印制古籍与碑帖，既能精准再现书法的笔迹，又能根据出版需要缩放图片大小，收藏或复制也变得更加便捷。“收缩较蝇头尤小，将显微镜观之，丝毫不差。”¹⁸⁶《申报》上也曾刊登“照本古帖”的启事，“汉西岳华山碑，世所少见。仆前在海宁陈府觅得原本，迄今数十年来未见有二，实系珍藏之宝。现仿西法照相，缩小三成，字迹与原本无异。”¹⁸⁷摄影褪去奇技淫巧的外衣，开始以科学技术的面貌出现在大众的视野中。摄影术还因为高度写实以及快速成像等特点，被公共管理、医学等专业领域接纳采用。

中国人也开始自主编写摄影书籍，上海宝记照相馆的少主人欧阳慧镛所编写的《摄影指南》详细地讲授和解析了拍摄不同场景的各种技巧，为摄影学习者的操作和实践提供了可信的参考。康有为（1858-1927）在为这本手册题辞时言“自欧人物质学兴，声光化重电之发明，以利用万民者多矣。光则摄影之用，大久行于中国，几于人解用之。……”认为摄影作为西方技术的装置实则有必要精通并善于利用。曾与康有为同为维新人士，时任商务印书馆监理的张元济（1871-1965）

¹⁸³ 同上注，页 55。

¹⁸⁴ 本杰明·艾尔曼《中国近代科学的文化史》，页 116-127。

¹⁸⁵ 《照相法》，《申报》1876年2月22日，第3版。

¹⁸⁶ 葛元煦《沪游杂记》（上海：上海书店出版社，2006），页 19。

¹⁸⁷ 《申报》，1882年10月21日，礼拜六。

也曾在序言中写道“.....顾其体用理法，率皆译自西籍，习此术者，口耳传授，未曾有专泐一书，足以启发奥妙，无他。.....慧铎为摄影术，而发亦为凡，致力于学术之途，而发吾愿服务社会者，皆以公开为主义，振互助之精神，则何术不专，何学不立，而摄影特其一艺已耳，.....”之前的摄影书籍几乎完全是译自西文书籍，《摄影指南》虽然更多侧重拍摄技巧和图式指导，但却是中国摄影师率先自主探索的典范。欧阳慧铎在南洋公学的同学凌鸿勋（1894-1981）在序中也表达了将摄影视为科学研究的地位，不仅需要理论与实验相结合来进行反复琢磨钻研，甚至提高到了学术振兴的高度，可谓极高的肯定摄影术的地位，欧阳慧铎在自序中强调了他在编纂此书时的严谨求实的态度和抱持的学术之心。在这本摄影手册的他序和自序中，可以看出他们都将摄影与国家民族的现代文明建设相挂钩，这项技术不仅是一种休闲娱乐的消遣工具，更具有西方机械与现代社会的象征性，寄托着中国社会对先进技术的渴望，中国人的精通和掌握程度，也是对西方机械的接受和运用程度的体现。

20 世纪以后，由于印刷技术的进步和照片制版工艺的提升，照片能够直接印制在报纸上，进而为摄影画报的问世奠定基础。1901 年，《大陆报》创刊号登出照片 11 张，成为中国报纸刊登新闻照片的首例。¹⁸⁸1906 年之后，中国的期刊和画报中就以激增的速度刊登摄影照片，最初的照片大部分都是社会名流的肖像，之后记录社会事件的照片也逐渐增多。1909 年，上海昌大质铺发生了一起失窃案，嫌犯的照片被发布在各大报刊悬赏缉贼的启示中。¹⁸⁹1907 年，中国专业的摄影画报《世界》创刊。《世界》画报为季刊，每期刊登的摄影图片有数幅之多，内容包括反映世界各地风光、科技、生活、时事等照片。画报图文并茂，制作精良，在印刷上最大程度上还原了照片的真实性特征。之后，一些传统的图画画报也开始纷纷效仿《世界》刊登照片，摄影画报逐渐取代了石印画报。

摄影画报的出现实际上是当时社会追求写实主义的投射，对真实的欲望支配着大众读物尽可能地呈现真实和细节。以“写真”命名的摄影丛刊专辑曾一度被习惯性地代替“摄影”和“照相”，在 1911 出版的诸多摄影书中随处可见，例如上海

¹⁸⁸ 王跃年《从〈真相〉到〈良友〉：1912-1937 年中国摄影画报简论》，《民国档案》，2004 年 03 期，页 66-69。

¹⁸⁹ 《申报》，1909 年 3 月 25 日，第 3 张第 8 版。

商务印书馆在 1911 至 1912 年间发行的《大革命写真画》，中国红十字会在 1912 年编印的《红十字会战地写真集》，上海中华书局在 1915 至 1916 年编印的《欧战写真集》等，这些摄影书都是突出“真实”的特性来再现和还原历史现场，“真”的特性连同战争所带来的疼痛观感共同植入了民初大众的视觉体验中。

同样将“真实”赋予隐喻意味的还有 1912 年由高剑父（1879-1951）、高奇峰（1889-1933）兄弟所创办的《真相画报》（The True Record）。《真相画报》为 16 开本的旬刊，封面彩印，是石印过渡到铜锌版印刷的最早画报。¹⁹⁰《真相画报》中的照片不仅有重要的新闻时事，还包括风景摄影和人物专题等，这些照片的目的也不仅是为大众提供真实的诉求，更多的是凸显出强烈的政治色彩。从其“发刊词”中可以看出《真相画报》的创办初衷，“今日而我国民不欲得良政府也，则亦已矣。否则舍实行监督之外，决难为功，然非洞明政府之真相，则监督亦无从措手。此本报之设，所以真相名也。”《真相画报》设立的目的是希望借助媒体的力量，对政府行为起到监督曝光的作用，以达到为民众还原事实真相之效果。正如学者陈阳指出《真相画报》中的照片确实是以“真相”“监督”的方式达到了“真实记录”和“形象直观”的效果，当时的大众尽信照片的思维方式和思想观念，摄影作为全新的视觉表现方式不仅拓宽了观者的视野，为其辨明事实真相提供了证据，还使照片成为获取新知和思想启蒙的工具。¹⁹¹

小结

本章通过回顾十九世纪中叶至二十世纪初期摄影在中国的发展语境，探讨了这种全新的媒介逐渐被中国社会所接受的过程，同时摄影所投射出的也是中西文化交流史的一部分，中国与西方利用各自的话语来诠释想象中的异域，特别是西方摄影师带有殖民主义色彩的凝视，使照片中所呈现的是一个被“筛选”过的中国。在这一过程中，中国摄影师也呈现异军突起之势，他们同西人摄影师在各个通商口岸展开了激烈的商业竞争，并试图塑造中国品位的摄影风格。随着摄影术的普及，中国人对于摄影的态度也呈现着显著不同，从奇技淫巧的标签变成从西方传

¹⁹⁰ 阿英《中国画报发展之经过》，《良友》，1940年1月150期。

¹⁹¹ 陈阳《真相的正反合：民初视觉文化研究》（上海：复旦大学出版社，2017），页53。

来的科学技术，扩展着中国人观念中的视觉再现的边界。

在摄影传入中国的半个世纪的时间里，照片的生产与消费见证着中国技术与媒介发生的巨大转变。摄影的出现也将生活经验引向现代性，它将中国对现代性的想象不再是一个抽象概念，它具象成一台相机，一张照片或一本摄影指南。“科学”与“真实”等话语对于中国精英来说是具有魅惑性的，它联结着了解世界和对科学知识运筹帷幄的想象。摄影借助“科学”与“真实”的欲望编制出了一套对世界“真实”的建构，它的操控者从最初的西人，到传统的文人士绅，再到更具现代观念的留学知识分子，通过摄影术来记录、挖掘、呈现和展示。

第二章 “美术摄影”概念的再阐释

第一节 “美术”、写实、真相：民初“画意摄影”产生的时代特征与思潮

自十九世纪末开始，中国文化界的各个领域就开始经历着剧烈的思想激荡，西方思潮不断冲撞着中国本土的文化传统，知识分子在自觉与使命的召唤下也在不断反思着全球语境与中国现状的关系。绘画领域在这一时期的变革不仅是风格技法上的演进转型，而是开始借用全新的语汇来适用于更加多元的艺术类型与方法，或诠释更具时代性的文化生产。“美术”即是一个在此语境下形成的舶来语汇，在复杂的本土化过程中，逐渐深入到艺术领域，经过学者的层层阐释，确立了其最终的指代范围。

在“美术”一词出现之前，中国本土所常用“绘事”“画事”往往仅指代与绘画相关的概念。“美术”原本来源于西语中的 ART，“狭义的美术专指建筑、造像、图画与工艺美术等，广义上，是于上列各种美术外，又包括文学、音乐、舞蹈等。”¹⁹²而中国所接受的“美术”则是通过日本的转译结合本土的改造诠释而来的。这一过程最初可追溯到 1871 年 11 月由日本举办的万国博览会，日本官方将德语文件的 Kunst 用汉字写作“美术”二字，其在阐释“美术”时“在西洋是指音乐、画图以及诗学等内容。”¹⁹²1921 年，大村西崖（1867-1927）在《文人画之复兴》中指出“美术”为“因参与奥国维也纳博览会之报告书而有美术二字之新译语。”¹⁹³之后，“美术”在日本社会被普遍接受，但是其指涉范围与今天所指的“美术”仍有所区别，首先，明治时期的“美术”涵盖音乐、戏剧、文学等方面，更接近于当今“艺术”之意。其次，即便在“美术”仅指涉绘画的情况下，也不包括以水墨为表现的南画类型，而是多指油画、素描、水彩等西洋技法。¹⁹⁴之后经由留日中国学生的推广和使用，20 世纪初期的中国也开始广泛使用“美术”。

然而，“美术”在中国文献中出现的时间要早于 20 世纪初，在清人的东游日记中已多处可见，将“美术会”来指代展览会、艺术馆等，而在泰西游纪中，则用

¹⁹² 《蔡元培美学文选》（北京：北京大学出版社，1983），页 118。

¹⁹³ 大村西崖，陈师曾译《中国文人画之研究》（杭州：浙江人民美术出版社，2016），页 8。

¹⁹⁴ 陈振濂《“美术”语源考——“美术”译语引进史研究》，《美术研究》，2003 年第 4 期，页 60-71。陈振濂《“美术”语源考（续）——“美术”译语引进史研究》《美术研究》2004 年第 1 期，页 14-23。

“画会”“画院”“画楼”等指代书画的展览场所或机构。¹⁹⁵例如 1880 年 5 月 25 日，清人李筱圃在日本同友人共同参观上野博物馆所述“上野博物馆又名美术会，有绢本山水思大幅”。此处的“美术”与我们今天所理解的与艺术绘事的“美术”含义相似，¹⁹⁶而非中国古籍中曾零星出现的其他意涵的“美术”。到了九十年代末，“美术”概念甚至已经出现在报纸上，在 1897 年 11 月 5 日的上海《实学报》上就已刊登了此词。¹⁹⁷

最早一批在中国集中使用“美术”一词的有王国维(1877-1927)、刘师培(1884-1919)、鲁迅(1881-1936)、李叔同(1880-1942)等，他们都有留学日本的背景，同时也对中国近现代艺术的各个领域有着杰出贡献。也正是因为其所擅长领域各异，他们对美术的理解也有所差异。学者陈振濂在研究中指出王国维可以被视为使用“美术”概念的先行者和主要推动者，他在 1904 年之前的文章中就多次使用“美术”一词，这与他在当时热衷于哲学研究有关，在王国维看来，美术并不是技法层面的，而是哲学和美学等学术层面的。因此“美术”一词可以指涉多项丰富的含义，其中一种即是沿用了西方 Art 的内容，“美术中以诗歌、戏曲、小说为其顶点。”指的是艺术表现或艺术形式，“美术”有时也指代“美学”，指美学的经验等。除了习惯于“美术”一词外，《红楼梦评论》中还偶尔出现“艺术”一词，例如“艺术之美所有优于自然之美者，全存于使人易忘物我之关系也。”然而，“艺术”一词在中国不少书册记录中都曾出现过，其语义的范围指涉也甚为广泛多样，既有与今意相似之用法，也有指涉“格致”“工艺”等与现今有所差别的情况。然而，王国维也并未解释“艺术”与“美术”的区别，这种意涵重叠与混用的情况呈现出早期译语在接受过程中的不稳定状态，由此也可发现，中国学者在早期的使用阶段对“美术”阐释，并非特指与绘画相关的技艺，而是臻于哲学层面的思考。

王国维之后，刘师培是将“美术”引入中国脉络的另一位关键人物。他不同于王国维对“美术”进行西方美学式的阐释，而是将中国的书学、画学、文学等多方实用艺术纳入到美术类型中，范围更加集中，并向当代“美术”概念逐渐接近。他

¹⁹⁵ 王韬《漫游随录》，张德彝《随使法国记》，郭嵩焘《伦敦与巴黎日记》，见钟叔河主编《走向世界丛书》（长沙：岳麓书社，1985），页 84，页 113，页 224。

¹⁹⁶ 李筱圃《日本纪游》，钟叔河主编《走向世界丛书》，页 174，页 177。

¹⁹⁷ 郑工《失范与重建：关于当前美术学科整改的两个问题》，《中国美术教育》，2000 年 04 期，页 10-13。

将“美术”观点应用到中国传统的文人艺术中，将诗书画印、金石碑帖等古典文化艺术的内容涵盖在“美术”中。鲁迅可以说是“美术”概念的一个总结者和确立者。鲁迅在1913年2月《教育部编纂出月刊》第一卷第1册中以《拟播布美术意见书》一文中指出“美术”的定义、范围和类别等。首先他指出“美术”要包含艺术思想，匠人之气所造的工艺美术不涵盖在内。鲁迅也明确表明“美术为词，中国古所不道。此之所用，译自英之爱忒（Art or fine art）。爱忒云者，原出希腊，其谊为艺……顾在金兹，则词中函有美丽之意，凡是者不当以美术称。”与王国维相比，鲁迅所阐释的美术更注重“对象”的实体存在，并提出了“美术品”“收藏”“陈列”等现代概念，也是“从抽象到具体、从感觉到存在、从精神到物质、从意义到形式”的转化。¹⁹⁸

1909年，中国官方首次举办的大型展览会“南洋劝业博览会”，无论是名称还是形式，也都或多或少参照了日本展览会的形式，在诸多陈列品类中，“美术馆”便位列其中。这也使“美术”概念从精英走向平民的视野中，为“美术”概念的社会接纳提供了传播基础。1912年，上海图画美术院在周湘（1871-1933）、丁悚（1891-1969）、刘海粟（1896-1994）等人的共同努力下成立，“美术”已经被确立为专业教育的范围中。与此同时，以“美术”冠名的艺术学校、社团、协会等也陆续成立，当时的美术学校主要以教授绘画为主，包括中国画和西洋画。1913年，由邓实（1877-1951）、黄宾虹（1865-1955）编纂出版的《美术丛书》更是将“美术”成就纳入到一项浩大的出版工程之中。《美术丛书》共计120册，内容涵盖书画翰墨、金石雕刻、文房珍玩，还包括词曲传奇、印刷手工等品类，仍以书画为主，绘画尤多。从《美术丛书》的内容也侧面反映出邓实、黄宾虹等人认为“美术”涵义仍是以绘画为主。随着“美术”逐渐渗入到新文化运动的话语中，“美术”的范围和定位也逐渐确立和清晰。1922年，梁启超（1873-1929）在上海美术专门学校所作的《美术与生活》演讲中指出“美术中最主要的一派，是描写自然之美……一幅名画在此，看一回便复现一回，这画存在，我的趣味便永远存在……这是美术给我们趣味的第一件。”“美术”在此已经从其他的艺术门类中分离出来，显现出作为造型艺术的独立性。¹⁹⁹

¹⁹⁸ 陈振濂《“美术”语源考——“美术”译语引进史研究》，《美术研究》，2003年第4期，页60-71。

¹⁹⁹ 陈振濂《“美术”语源考（续）——“美术”译语引进史研究》，《美术研究》，2004年第1期，页14-23。

“美术”一词的使用离不开其背后的时代思潮和文化助力，也侧面反映出绘画及艺术领域在时代发展中的比重。“美术”以及对“美”的整体诉求投射出二十世纪初期中国知识分子对复兴民族文化的渴望，从而使对“美育”事业的展开也被视为现代启蒙和国民教育的关键。蔡元培（1868-1940）是美术教育观念的坚定拥护者和推动者，他认为“美育”是“教育救国”的基础，美育重在提升人的道德修养，陶冶艺术情操，从而开启民智，重塑社会风气。他在担任首位中华民国教育总长时，就将“美育”列为国民教育方针五项内容之一。1917年，他出任北京大学校长后，还提出了“以美育代宗教”的主张。蔡元培的“美育”思想一方面汲取席勒（Schiller, 1759-1805）等人完善人格以达到精神世界的自由，另一方面，也联系到中国现实的诸多因素将“振兴民族”看做是美育的终极目标，这与他作为现代知识分子的家国使命感密不可分。其中，“美术”是他“美育”观念中的一项核心的实践方式，但两者的指涉范围有显著不同。“只有美育可以代宗教，美术不能代宗教……美育是广义的，而美术则意义太窄。”²⁰⁰美育思想比美术范围要更广，“我所说的美育，并不能易作美术……盖欧洲人所谓美术，恒以建筑、雕刻、图画与其他工艺美术为限；而所谓美育，则不仅包括音乐、文学等，而且自然现象、名人言行、都市建设，社会文化，凡合于美学的条件而足以感人的，都包括在内，所以不能改为美术。”²⁰¹在蔡元培看来，“美术”并不特指绘画，而是包括建筑、雕刻、音乐、工艺、绘画等。1918年2月22日，蔡元培发起成立北京大学画法研究会，创立之初有陈师曾（1876-1923）、徐悲鸿（1895-1953）、汤定之（1878-1948）和胡佩衡（1892-1962）等人组成，旨趣为“研究画意、培养人材、倡导美育。”1918年10月22日，蔡元培在画法研究会上发表了美术中继承传统的重要。同年，他还参与创办并大力支持国立北京美术学校的发展，邀请鲁迅讲授“美术略论”。他提倡以科学研究的精神来对待美术，这种思想也贯穿在他整个的“美育”体系中。“昔人学画，非文人名士任意涂抹，即工匠技师刻画模仿。今吾辈学画，当用科学之方法贯注之。除去名士派毫不经心之习，革除工匠派拘守成见之讥，用科学方法以入美术。”²⁰²“科学之方法”所指的可能是西方绘画中常用的明暗透视等尊重客

²⁰⁰ 《以美育代宗教说——1917年北京神州学会演讲词》，蔡元培《蔡元培美学文选》（北京：北京大学出版社，1983），页68-73。

²⁰¹ 《以美育代宗教说——1917年北京神州学会演讲词》，蔡元培《蔡元培美学文选》，页68-73。

²⁰² 《在北大画法研究会之演说词》，原载于《北京大学月刊》，1919年10月25日。见蔡元培《蔡元培美学文选》，页80-81。

观真实的制图技法，这也说明了蔡元培早已注意到以写实方法贯彻在中国绘画中的必要。因为，他对于摄影与美术的关系也有着客观中立的评价。

1921年，蔡元培引用维泰绥克（Witask）的观点，肯定摄影作为艺术的美学价值，“我们在大自然接触大和强的印象，如大海的无涯，非雷雨的横暴，都杂有非美学的分子，就是纯粹的美景，也有两种美术上的关系：（一）片断的，如山势，如树状等，与美术上单纯的印象、色彩、形势一样。（二）统一的，如风景可摄影可入画的，我们也已经用美术的条件印证一过，已经看作艺术品了。”²⁰³之后，随着美术摄影的发展，蔡元培又将摄影称作“本为科学上致用的工具，而取景传神，参与美术家意匠者，乃与图画相等。欧洲此风渐盛，我国亦有可记者。”²⁰⁴肯定了美术对摄影的改造，认可摄影在应用技艺方面的艺术可能性，“摄影”可以与“图画”等同。

当“美术”成为国民教育的一个重要目标和方向，也意味着美术将以更加民主化的方式参与到市民阶层的日常生活中。如果说蔡元培是从伦理和教育的层面对美术的重要性奠定思想基础，那么“美术革命”则是结合政治形势将“美术”领域的改革变成更为迫切的诉求。随着中国社会现实的不断更迭，中国美术的发展经历了自我觉醒到彷徨成长的阶段，到了二十世纪初期，美术与政治甚至出现互相扶持，复合交错的情况。中国知识分子将“美术革命”与启蒙、救亡等社会需求相结合，使得艺术的转型在传递艺术精神与风格变革的同时，也不断彰显出其自身的政治底色。

陈独秀（1879-1942）和吕澂（1896-1989）首先在《新青年》上掀起了关于“美术革命”的讨论，企图将“美术变革”作为文化变革甚至政治变革的先锋。从反对晚清以四王为主导的画坛风气，到追溯的宋元的文人画源头，传统绘画被视为中国缺乏写实精神的源头和美术发展的弊病，亟待批判和改革。吕澂在《美术革命》中率先提出“美术”改革之必要，他指出美术与文学一样，都是发表思想与感情的重要方式，而当时美术界乱象横生，庸俗趋利的现状，亟待匡正风气，为新

²⁰³ 《美学的研究方法》，原载于1921年2月21日，《北京大学日刊》，龙惠祖编《中国近代摄影艺术美学文集》，页57。

²⁰⁴ 蔡元培《二十五年来中国之美育》，原载《寰球中国学生会二十五周年纪念刊》，1931年5月，《蔡元培美学文选》，页191。

美术的发展提供良好环境。他所要求的改革内容除了阐明美术之范围与实质外，还有自唐以来中国绘画雕塑建筑的源流理法，以及欧美美术的发展变迁以及发展现状都值得关注。从而使中西美术能够求其归宿，发扬美术的社会效用。²⁰⁵吕澂“美术革命”的内容相对温和，特别是针对当时的社会现状而言，而未见对传统绘画的过多批判。

而陈独秀在同期《美术革命——答吕澂》中更简明地将“美术”直接理解为绘画。“若想把中国画改革，首先要革王画的命。因为改良中国画，断不能不采用洋画写实的精神。……譬如文学家必须用写实主义，才能够采古人的技术发挥自己的天才，做自己的文章，不是抄古人的文章。画家也必须用画家也必须用写实主义，才能够发挥自己的天才，画自己的画，不落古人的窠臼。”²⁰⁶相较于吕澂，陈独秀破旧立新的诉求更为强烈，他所提倡的“美术革命”不仅要输入洋画的写实主义，还要摒除中国传统绘画“临摹仿抚”等“恶影响”。作为新文化运动的代表人物，陈独秀崇尚以科学和民主的思想去改革文化，他提倡要艺术家的目光从凝视古人的作品中移开，转向以科学的视角来再现外在世界。打破对传统的迷信以及对名家大师的光环的禁锢，并不意味着要向“洋画”崇拜，所强调的“洋画的写实精神”也无非是为了解放“自我”“发挥自己的天才”“做自己的文章”，回归到中国艺术的风格与路径。可以说陈独秀所提倡的“美术革命”更像是为思想变革准备的服务手段，其背后有他对社会变革更深刻的政治意图。

康有为也是“美术革命”的关键人物，虽然他所提出的改革主张与前者存在很多巧合式的雷同，但是两人的政治出发点和文化诉求则是各自有别的。1918年10月，他的《万木草堂藏画目》发表于由上海中国美术专门学校主办的《中华美术报》上，认为“若夫传神阿堵，象形之迫肖云尔，非取神即可弃形，更非写意即可记形也。遍览百国作画皆同，故今欧美之画与六朝唐宋之法同。……今特矫正之，以形神为主，而不取写意；以着色界画为正，而墨笔粗简者为别派。士气固可贵，而以院体为画正法，庶救五百年来偏谬之画论，而中国之画乃可医而有进取也。今工商百器皆籍于画，画不改进，工商无可言。此则鄙人藏画论画之意，‘以复古为

²⁰⁵ 吕澂《美术革命》，原载于《新青年》1917年第六卷第一号，转引自沈鹏、陈履生选编《美术论集》，第4辑，《中国画讨论专辑》（北京：人民美术出版社，1986），页8-9。

²⁰⁶ 《新青年》1917年第六卷第一号，转引自沈鹏、陈履生选编的《美术论集》第4辑《中国画讨论专辑》，页10-11。

更新’，海内识者，当不河汉斯言耶。”²⁰⁷康有为“托古改制”的方案既没有否定重写意而轻写实的文人画，也没有对以写实见长的院体画批判的一无是处，而是提倡“以复古为更新”，采取一种折衷主义的让步。他重视写实主义，还从工业文明与美术风格相关联的观点，指出写实主义甚至将影响实业强国的进程，因此不得不加以重视，但这也反映出康有为将“美术”视为器物之学的附庸。“绘画之学，为各学之本，中国人视为无用之物。岂知一切工商之品，文明之具，皆赖画以发明之。工商之品，实利之用资也；文明之具，虚声之所动也。若画不精，则工品拙劣，难于销流，而理财无从治矣。文明之具，亦立国所同竞，而不可以质野立于新世互争之时者也。故画学不可不致精也。”²⁰⁸康有为这里为了通过“复古”来表达对典律传统的尊重以实现“合中西而为画学新纪元”的理想诉求，从而服务于维新变革的文化主张。

无论“美术革命”所倡导的打倒四王的反传统主张是否切中了中国画改革的要害，从此造成了以写意为主的传统绘画风格的式微，“科学的写实主义”成为中国近代美术的重要一脉，从而也影响了后期脱胎于写实主义的现实主义。但是，“美术革命”暗含着强烈的中西对比的思维框架，国画与洋画，写实与写意，守旧与进步是互不相容的，而这种思维模式在很大程度上影响了中国美术的发展，使中国现代美术一直在二元的张力中发展前行。这与西方艺术的进化观有关，使中国美术的探索者将两者中国与西方的艺术比照来审视两者的差异，在这种“先进——落后”的逻辑框架下，中国旧有的传统将被全盘否定为“先进”洋化的障碍。

209

无论是革命派还是折衷派，都有着对传统中国画改革的诉求，此处的“写实”成为一个被知识分子借用来继承科学务实精神，与写意传统与古典美学相对应的绘画词汇。但是两者是基于不同的初衷，革命派所诉求的改革是要求彻底改变传统的旧习，破陈布新，是以科学为基础的“写实主义”。“在启蒙主义者看来，以‘写实主义’挽救中国画，可视为以‘科学’挽救国家的政治隐喻——这就是‘写实主

²⁰⁷ 《万木草堂所藏中国画目》，康有为《万木草堂论艺》（北京：荣宝斋，2011），页 114

²⁰⁸ 《物质救国论》（上海：广智书局，1908），页 78-79。

²⁰⁹ 颜勇《以艺术进化论为名：美术入华语境中的中国画论》，《文艺研究》，2011年12期，页 120-128。

义’在‘美术革命’的层面上为推崇的根本原因。”²¹⁰而折衷派则是希望从历史中寻求改革的依据，使他们所认可的传统得以延续，他们对传统中国画的评价较为客观，而不是一味地全盘否定。因此，作为折衷派代表人物的康有为即便是对于摄影这种机械复制的图像机器，也注重其在本质属性的基础上，对绘画特质的保留和体现，在下一节中将会详细阐释。

小结

在探讨“美术摄影”之前，本节首先关注了“美术”作为一个舶来概念的发展脉络。随着“美术”观念的确立以及对“美育”的崇尚，“美术”与美术教育被寄托上民族振兴和教育救国的重任。而“美术”的引入也伴随着中国知识分子对绘画领域改造和重新诠释的渴望，“美术革命”成为社会变革的缓和手段，也表达出写实主义和科学态度的追求。在这场迫切的思想变革中，“摄影”被视为“科学的工具”，而“美术摄影”也被迫消解了其本身作为消遣的娱乐性，成为艺术变革实践的一部分。

第二节 绘画与摄影：二十世纪初期的视觉图像多元与混杂

摄影与绘画是一对同根异脉的孪生艺术，摄影术在传入中国之初，曾因其纪实和机械复制的特征而被排斥在艺术殿堂之外。但是随着“美术革命”对写实主义的提倡，对摄影纪实特点的讨论也进一步开始关注摄影如何创造艺术性的“写实”。随着摄影题材的丰富，摄影与绘画也有了更多的交织互动，多元化的摄影实践所显现的绘画特质不断挑战着媒介的边界，两者也从不断较量的排斥碰撞到互相接受与对话。

在摄影自西方发明之初，便是从模仿绘画的过程中汲取养分的，英国的摄影家 William Henry Fox Talbot 早在 1844 年至 1846 年以连载的方式出版了《The Pencil of Nature》一书，²¹¹书中附有 24 张照片图版，模仿素描效果来制作照片负片，连照片中的线条也类似于铅笔的笔触效果，这些照片被深深烙印上了绘画的痕迹。在十九世纪的中国，通商口岸上繁忙的外销画市场也将照片与绘画进行互

²¹⁰ 张晓凌《美术革命与 20 世纪中国美术》，《美术》，2018 年 4 月，页 6-12。

²¹¹ 此书由美国大都会博物馆收藏，见 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267022>。(最后浏览日期：2020 年 7 月 30 日)

换式的生产，这些外销画匠人将西方人带到中国的照片制作成水彩或油画，并逐渐摸索照片与绘画相通的特点。可以说，中国人最早对摄影媒介的认识即是在绘画的框架下辅助完成的。

词汇的使用往往反映出使用者的立场和观念差异，虽然影像的机械原理与绘画纯粹依靠技艺的呈现全不相涉，但是同样作为图像再现的方式，中国人最初对摄影的描述时常借助绘画，甚至与“画”的概念含混在一起。例如周寿昌（1814-1884）日记中曾用“画”来描述“拍摄”这一行为，“画小照法，坐人平台上，面东置一镜，术人从日光中取影，和药少许涂四周，用镜嵌之，不令泄气，有顷，须眉衣服毕见，神情酷肖，善画者不如。”²¹²王韬也曾称照相为“画影”，“晨同小异、王叔、若汀如城。往栖云馆，观画影。见桂、花二星使之像皆在焉。画师罗元佑，粤人，曾为前任道台吴健彰司会计。今从西人得受西法画，影价不甚昂，而眉目清晰，无不酷肖，胜于法人李阁朗多矣。”²¹³在大众传媒中，照片也可用“画”来替代，例如《真相画报》中的“地势写真画”虽名曰“画”，实则指代全景照片，当时的报纸上也有将“风景照片”称为“风景画片”的情况。²¹⁴可以看出，“画”的概念并不是严格指涉笔墨效果或是用绘笔描绘的图像，而是泛指为图像。特别是十九世纪以“画”代“影”的用法，一定程度上缓和了摄影技术以往的怪奇印象，使社会大众更易于接受这种较新的图像形式。

从早期的摄影照片中也能够看到借用绘画的技法，对照片加以修饰和处理的制作过程，手工上色照片即是将绘画与摄影两种媒材结合的一种图像。描彩上色并不仅仅是绘画的特权，在民国时期，对黑白照片进行手工上色在商业照相馆和业余摄影师间都非常流行，当时的摄影报刊中亦有针对这种技术的教学和原理讲解。因早期照相的技术所限，照片大都是黑白色，即便是成功制作出的彩色照片，色彩效果也不尽人意。《摄影画报》曾报道一则逸事来说明上色照片比天然彩照更受欢迎：“洞庭山人叶君，曾一度在小花园，发明五彩照相，可照原穿衣服摄成，无须摄后着色。”但“无如其艺虽精、往摄者以反不若着色之从心所欲，可以增其美丽，乃致生涯不能发展，未几即行收闭。”²¹⁵因此，用油彩、水彩和铅笔

²¹² 《广东杂述》，周寿昌撰，李军政标点《思益堂日札》（长沙：岳麓书社，1985），卷九，页 254。

²¹³ 《王韬日记（增订本）》，页 267。

²¹⁴ 《英明照相馆扩设分馆》，《申报》，1923年3月9日，第17版。

²¹⁵ 佩珍《摄影画报》，1935年第11卷第30期，页29-30。

等颜料上色后的照片不仅色彩鲜丽，吸睛亮眼，而且能够根据个人喜好对显影效果进行修饰增改，因此手工上色照片比直印彩片更为盛行。

手工上色的照片也更受到消费者的追捧，一方面对人物肖像照来说，大众对彩色照片的接受度更高。受到传统观念的局限和人物肖像图式的影响，大众普遍认为黑白色调的人像触犯了民间的禁忌，被视之为不祥的预兆。而那些风景名胜等明信片或照片来说，明亮的色彩更加接近视觉中的真实世界，逼真的效果也更受消费者的欢迎。

这种手工上色后的照片与设色绘画在表现上有多少差异，实则不易界定，为照片上色“只有用人工把颜色渲染上去，这是一种近乎绘画的技术，但比较绘画要容易得多，因为片上已有着黑白的画面，只须细心耐性地依照景物所需要和对应的颜色，一层一层描绘上去，到适当的浓淡度为止。”²¹⁶在1919年和1920年苏州举办的第一届和第二界美术画赛会上，照相着色与油画、水彩等其他绘画形式并列展出。²¹⁷上色工艺还通过宣扬“西法”特色而吸引消费者，并且指出“类如善手画出，不似照出之影也。”²¹⁸这种追求的效果与行为本身构成了一种悖论关系，以摄影为手段却追求“不似照”之目的，可见摄影与绘画之间仍然存在着不平等的层级关系，处于弱势地位的摄影对大众来说仍然是具有新奇和陌生感的“西洋景”。

除了手工上色照片，依照相片制作成绘画的情况也不是个例，通过一些技术手段为照片加上与绘画配套的细节装饰，例如添加闲章钤印，题写寄兴诗文等，这种实验不仅是一些业余摄影师进行影像实验的一部分，还满足了更加多样的消费需求。在前文中就也可以看到，中国贵族的肖像照自十九世纪便已经开始了这种实践，随着摄影向市民阶层普及，商业照相馆也开始将之作为宣传卖点。例如杭州水镜轩照相馆，“傍水依石，随人所欲，风台月榭，有目皆知”，把照片印制在绢上，“装璜携带，或可效少文之卧游，未始非雅人深致也。”²¹⁹不仅可以根据顾客的需求设置拍摄背景，还可以选择相纸的材质，增加照片赏玩的趣味。何桂

²¹⁶ 王月白《照片着色》，《中国摄影》，1946年第13期。

²¹⁷ 《苏州美术画会续志》，《申报》，1919年1月4日第7版。

²¹⁸ 《油色绘事之法》，《脱影奇观》影印版，1873刊。

²¹⁹ 《申报》，1889年6月12日，第6版

笙就以别号高昌寒食生的名义在报上发表关于将照片印于白绫上的技术的惊叹，“买丝止合绣平原，韦布如何妄自尊。多谢三毫添颊上，好从镜里认诗魂。”²²⁰宝记照相馆的欧阳石芝还将李白（701-762）《春夜宴从弟桃花园序》印于相纸之上披图共赏，“或作横披，或绘回屏，或绘册页，中堂、手卷均可补图，诃不令雅士佳人增文房之慧眼乎？”²²¹这些层出不穷的新奇创意可以看出摄影与绘画的关系仍然处于一种比较胶着的状态，商业照片馆的宣传策略实际上投射出大众的摄影品位和消费的诉求。

早期摄影除了对照片进行手工上色以外，还会对照片进行修改、剪裁、遮涂等“二次加工”，既可以修底板，根据构图需要剪裁成合适的尺寸比例，也可以修改定影前的成片，对瑕疵之处进行微调。其中最常见即“涂红法”，即在显影前将毛笔蘸取红汞将舍弃部分涂染，这种方法人像和风景都普遍使用。此外，还有“遮蔽法”，即在暗房冲洗时，将相纸感光用黑纸剪裁成所需形状对光线进行隔断。对于微小细节的修补，一般是使用铅笔或刮刀修改照片中的瑕疵，去除花点等，这种方法在人像照片中较为常见。这实际上正是削弱摄影属性的做法，本以细节性和真实性著称的摄影，变得可以改动剪裁。²²²

随着摄影在社会各界的普及和西方“画意摄影”运动的影响，二十世纪二十年代的中国摄影界已经不再混用“画”与“影”概念，特别是在一些业余摄影师的理论论述中，可以看出他们拒绝将两种概念相互含混。从之前钱玄同（1887-1939）等人认为摄影与绘画高下有别的论调，“凡爱摄影者必是低能儿”“摄影太容易了：无论何人，五分钟之内保可学会……五分钟之内可以学得会的东西，当然进不得艺术之宫。”²²³到更多的业余摄影师认识到摄影具有不同于绘画所具备的独立特征，例如，刘半农就认为“画是画，照相是照相，虽然两者间有声息相通的地方，都各有各的特点，并不能彼此模仿。若说照相的目的在于仿画，还不如索性学画干脆些。”1928年，胡伯翔（1896-1989）在《美术摄影谈》中也提出不能将摄影与美术可以等而视之的观点。“摄影与绘画作品，虽略有相近之趣味，然于技能

²²⁰ 《自题绫照》《申报》，1889年10月8日，第4版

²²¹ 《宝记自制中国画画纸印相法》，《申报》1892年2月29日，第4版。

²²² 全冰雪《中国照相馆史》，页175-182。

²²³ 刘半农《半农谈影·序》（上海：开明书店，1927），页1。

方面，则完全不同。因摄影之事，求象真易求美好难也。”²²⁴将两者混淆使用反而意味着对其各自独立性的消解。

还有一些业余摄影师提出注重摄影的独特成像属性来与绘画相区别，曾致力于摄影多年的业余摄影师高维祥在《照片与图画有何区别》肯定摄影瞬间记录的特征以及近乎冷酷的客观性是绘画无法取代的。“‘图画是一幅凭着主观意志去描写景物平均的状态，照片便是此景物一刹那间客观的综合的表现。’明乎此，则吾人进而研究摄影学术，以及电影技术便有相当的把握了。何以言之呢？盖摄影景物之速度，可快可慢，自一秒之几千分至几十分钟，均可。……因此照片乃在摄取期间，景物之‘平均的表现’是也，所异者照片为客观地、实体的，图画为主观的，造作的表现耳。”²²⁵王洁之在《像与不像》中讲述自己曾拍摄的一帧照片的经历，“家人所见的我，并非一个时期的突见，乃是相处很久，看见我的数千万个动作中，收集了一个‘我’的概念。”“照片是片刻的动作。”“美术摄影的最要法则，是能在万象变化的数千万个一刹那中，取出其最美的一刹那。”王洁之就所关注到的“最美的一刹那”虽然比法国摄影理论家布列松（Henri Bresson, 1908-2004）在 1952 年提出的“决定性瞬间”（the decisive moment）的概念要简化得多，但两者分别是从小被摄者和拍摄者的不同视角加以阐述。王洁之、高维祥等人所提到的“片刻”与“最美的一刹那”等概念确实在当时超前地指出了摄影与绘画真正相区别的特性，这个被相机镜头抓住的瞬间是对现场无可替代式的捕捉，照片也因为融合了被摄者的情感、动作以及摄影师的想象而使得影像中更具鲜活的生命特征。

虽然“画”与“影”已经作为两个独立的概念被普遍接受，但是这并不意味着否认了摄影的艺术性。早在 1921 年，蔡元培在《美学的研究方法》中就将“摄影”表述为“艺术家”所创造的“艺术品”的一种。丰子恺（1898-1975）对“美术照相”的精准概括明确了“画”与“影”的关系，“象绘画的照相，我名之曰‘美术的照相’……美术的照相，其实就是照相的画化。”²²⁶之后，无论是陈万里《大风集》中的“摄

²²⁴ 胡伯翔《美术摄影谈》，参见龙惠祖编《中国近代摄影艺术美学文选》，页 210-211。

²²⁵ 高维祥《照片与图画有何区别》，原载于《玲珑》1931 年第 9 期，第 11 期，见祝帅，杨简茹编著《民国摄影文论》（北京：中国摄影出版社，2014），页 85-86。

²²⁶ 丰子恺《美术的照相——给自己会照相的朋友们》，见龙惠祖编，《中国近代摄影艺术美学文集》，页 154-165。

影艺术化”还是刘半农所倡导的“美术照相”，摄影作为艺术表现之媒介已经广泛被专业领域所接受。

除了“美术照相”，还出现了“摄影之画意”等说法来回应西方摄影界曾流行的 Pictorial Photography。然而“画意摄影”的使用情境并不如“美术照相”普及，以“画意”形容照相最早可见 1923 年康有为在《摄影指南》中为照片所做的点评，此处的“画意”没有特定风格，而是作为“画片”（照片）意义的点评。例如《夕阳》一幅“上则层云堆叠，下则波光万道，极画片之奇观”（图 2.1），毫不避讳照片远胜于绘画的光影再现能力。他也十分推崇照片的瞬间捕捉能力，认为拍摄必须抓住正确的时机，才能收获想要的动态效果。例如《江湾飞机》一例，评“有倦鸟归巢之势（飞机着地则失去画意矣）。”（图 2.2）其中，《天竺进香》一帧，康有为评为“画中神品”。（图 2.3）但实际上，康有为并非将这幅照片视为绘画的代替品，而是赞扬照片的艺术品质。此幅作品黑白疏淡，光影表现恰当得宜，从香炉中升起的烟气的走向，可知微风从画面左侧轻拂而来，两位身着改良袄裙的仕女在虔诚地进香拜谒。当天“薄雾遮日”，遂远山依稀朦胧，与佛寺飞檐形成参差交错的美感。其中，无论是焚香的浮动烟气，还是影调的鲜明层次感，这些特质都几乎不见于当时中国的绘画中。

“画意摄影”的另一种使用情境则是指涉摄影中的布置模仿的是绘画之意境，笔名为苍的作者在评价李珊菲女士所摄的一幅照片时提到“摄影不难，惟欲求其有美的画意，则大难。而画意之蕴蓄，尤在配景之得宜。此图不特有青松秀草，云山平湖，互相配合，且复有一叶轻舟，随风飘荡，幼童见画而指，渔夫特纶垂钓，其画意之清高，有足多者，诚乱世中之桃源也。”²²⁷作者所论的“画意”大体指的是中国绘画中的意境，例如云山平湖，轻舟摇曳，渔父垂钓，乱世桃源等情境，将“画意”摄影的范围限定在以中国传统绘画为标榜的摄影类型中，也投射出所谓“画意”照片的产出需处处以绘画之标准为准绳，因此，“画意摄影”概念本身即包含一种缺乏主体性的悖论。

此外，王劳生（1908-1961）在《取景是摄影成功的关键》中提到自己在冲洗商处见到有顾客冲洗的软片“全卷内露光测距正确的已很难得，如欲求取景合宜

²²⁷ 《中国摄影学会画报》，1927 年第 81 期。

的画意摄影，Pictorial Photography 更是渺乎远矣。”²²⁸由此可知，他并没有将“画意摄影”和 Pictorial photography 看做是可以置换的等同词语，因此也无法断定王劳生所使用的“画意摄影”的含义。陈望道（1891-1977）在评价“沙飞先生的摄影极富画意”所指的“画意”并没有特指中国绘画中“写意”的特色，甚至是“意境”的传达，而是称赞沙飞摄影的拍摄视角和写实性，“我们在他的影片中不但见到形的影，还见到影的影，形影相得，……影中人在动，景也在动，人景都在动，非常活泼，非常流走。”²²⁹

可以看出，对于不同摄影师来说，“画意”的标准和范围是含糊且缺乏共识的。而当时“画意摄影”和“美术摄影”并没有人将之进行严格的界定与区分。因此，后世学者在研究中国摄影界对“pictorial photography”（如画的/像绘画效果的摄影）的接受时常直接以“画意摄影”来指代。

然而，这种直接挪用的后果不免造成了中国“画意摄影”的发展问题显得过于简化。与西方不同的是，中国对西方“画意摄影”的接受本身就是滞后的，甚至受到“画意摄影”发展后期，现代摄影之父阿尔弗雷德·斯蒂格里茨（Alfred Stieglitz, 1864-1946）所倡导的“摄影分离运动”（Photo-Secession）的影响，开始探索独立于绘画的摄影语言。更重要的是，中国的摄影与绘画之间缺少一种延续性。西方绘画自文艺复兴时期就是建立在写生基础上的，即便是后来“直接摄影”所要求的脱离绘画风格的束缚，但依然无法与写实的特征相分离。然而，中国的传统绘画所讲求的诗情画意，所注重的写意与笔墨在表现上本身就与摄影有明显的区别，它并非是建立在写实的基础之上，反而往往将写实视为是辅助性的，甚至是有意避免的。因此，中国的“美术摄影”并不能像西方一样将本土传统的绘画风格与结构直接顺延到摄影中，而是面对着来自中西方两种互为对立面的绘画传统。

从当时的语境来考虑，“画意摄影”显然没有“美术摄影”的使用更加广泛，且“画意摄影”的指涉不够明确。同时，“美术摄影”的概念在不断被阐释的过程中，所指代的风格甚至可以涵盖“摄影分离运动”之后的作品。因此，对于二十世纪上

²²⁸ 王劳生《取景是摄影成功的关键》，《晨风选集》，1936年5月，见龙憲祖编《中国近代摄影艺术美学文集》，页353-357。

²²⁹ 陈望道《沙飞先生的摄影极富画意》，原载于《沙飞摄影展览会专刊》，1936年6月，见龙憲祖编《中国近代摄影艺术美学文集》，页391。

半叶用“美术摄影”来指代中国摄影所承袭的西方“pictorial photography”的风格以及表达摄影艺术性的诉求更为合理。

到了三十年代中后期，“美术摄影”已经从“画意摄影”的概念中分离，不再追求杂糅含混。“画意摄影”的概念变成了专指步欧美名家之后尘，缺乏对现实生活的关怀，内容乏味空洞的类型照片。而“美术摄影”即具有艺术性的摄影，无论这种艺术性所指的是“为艺术而艺术”的唯美主义，还是具有现代主义风格的与时俱进的审美，都涵盖在更大范围的“美术摄影”中。

第三节 商业、画报与展示：“美术摄影”的大众化

“美术摄影”概念逐渐在中国确立除了离不开摄影业余爱好者的积极参与，商业照相馆、画报和影展的推动使“美术摄影”大众化提供了平台，也是其概念确立和扩大影响力的途径。在摄影机尚属昂贵器材的时代，大众对“美术摄影”的体验往往不是摆弄相机，而是观看照片。这些照片构成了民国时期新的消费文化与视觉经验。

虽然以知识分子为主的业余摄影师对商业照相馆俗套的模式和逐利的态度不以为然，但二十世纪二十年代的商业照相馆已经不再是刻板印象中匠气浓厚，唯利是图的形象，甚至开始讲求“职业的艺术化”，鼓励商业摄影师视常怀艺术钻研之心，“照相为艺术之一，所照之相，应有美术观念，具美术化，此乃理之当也。……照相器是机械的，虽有精粗之判，而可以改换。技师是活动的，不可拘于成法而不变，必须心灵意会，刻刻以研究艺术为本怀，以能美术化照相为乐事，则工作之兴趣可增，营业之发达可期，而照相人多满意之好感矣。此之谓职业的艺术化，幸业是业者之存见于此也。”²³⁰如同前文所提到编写《摄影指南》的欧阳慧镛等人，商业摄影师也不再桎梏于士人——匠人的二元模式的框架中，他们对于推动摄影的大众化有着不可忽视的意义。

人物肖像照一直是早期摄影最主要的类型，这主要归因于随着“画意摄影”在英美等西方国家的最初流行，商业照相馆深知公众对于这种兼具“摩登化和美术

²³⁰ 陆振玉《照相一得》，《申报》1926年12月19日，第22版。

化”照片类型的需求，²³¹便从拍摄美术风格的肖像照作为营销的重点。众多商业照相馆都通过广告大肆宣传自家拍摄可以满足消费者对“美术摄影”效果的期待。为提高拍摄效果，从光线、造型、布景等做了与时俱进的改造，从而使拍摄出的照片光线柔和，典雅庄重，符合西画中人物肖像的风格。例如 1926 年，宝记照相馆的广告中可见“另辟优雅美术照相室，专摄美术照相，并由德国定来美术照相电灯多盏。”²³²留美学生郭叔良与欧炎廷合作创办的中华照相馆西号“拍照玻璃棚之装置，及摄影机之设配，均表现美术之观念。”²³³打光是“美术摄影”效果的一个重要程序，合适的光线既可以规避掉杂乱繁缛的背景，突出中心位置的人物形象，同时还可以达到修饰人物的面部五官的目的，使拍摄对象更加婉约自然。经过改造后的灯光，不仅可以“随意增灭”，还有各种的灯光形式，例如“阴阳光”“三角光”“半逆光”“全逆光”等来塑造人物照的质感。同生照相馆还推出了最新式的弧光美术摄影法，“根据光学原理，特别各种最新式之器械，以发射种种之光线。……光线集于何点，黑白施于何处，而色容柔丽，过化存神，尤巨涌美术观感。”²³⁴除了人物肖像照以外，商业照相馆还会销售一些“美术摄影”风格的风景照片或制作风景影集，这些风景影集也参与着新的视觉经验的建构，具体将会在第三章详细论述。

与商业照相相比，业余摄影师对摄影画报的接受度要高得多，即便这些画报缺乏摄影专门刊物的专业度，有时所选刊的作品也有失水准，但是作为普及度最高的读物，摄影画报对于“美术摄影”的推动中也起着推波助澜的作用。《良友》作为民国时期最重要和畅销的杂志之一，曾积极推动“美术摄影”的传播，并颇有效率地将“美术摄影”的观念带入了大众视野。《良友》不仅曾刊登过全国摄影大赛的作品，还选登中外摄影师的佳作。在 1927 年，梁得所（1905-1938）出任《良友》主编后，²³⁵作为摄影爱好者的他还将“美术摄影”开辟为常设板块，积极推动“美术摄影”的公开展示。

《良友》的第一期封面，就选取了“美术摄影”风格的女明星胡蝶（1908-

²³¹ 《雪怀照相室》，《申报》1932 年 5 月 14 日第 21 版。

²³² 《宝记照相馆》，《申报》，1926 年 6 月 27 日，第 24 版。

²³³ 《中华馆西号今日开幕》，《申报》，1923 年 12 月 25 日第 17 版。

²³⁴ 《顺天时报》，1926 年 2 月 6 日第 1 版。

²³⁵ 梁得所从 1927 年 3 月第 13 期接替周瘦鹃开始担任良友主编。

1989)的肖像照,取名“胡蝶恋花图”。从第二期开始,几乎每一期都有一版关于“美术摄影”的风景照片。第二期所刊载的北京风景照片,包括颐和园、天坛、西苑和北京古塔,颇具风景画的效果,虽然摄影师的身份被隐匿了,但编者在此特别注明了“摄影难,摄影时取个好景更难。”取景得宜意味着摄影构图的成熟,已实属不易,但编者尚未表明取景与“美术摄影”的距离。到了第五期欧阳璞拍摄的三幅作品“枯树冬溪”“秋郊闲步”“板桥倩影”(图 2.4),编者所注“摄影难,摄影取景更难,摄影取景而有画意者更难。”已经很明确的指出摄影具有画意即如画的效果是摄影水准的最高标准。这三张照片的画意效果都类似于 19 世纪巴比松派乡村主题的油画,但是其意境又体现出东方美学的意蕴,例如萧瑟的冬景,独行的远去背影以及枯溪木桥等都是中国艺术范式中常见的意象和符号。

第五期除了欧阳璞的三张照片,还有张珍侯所拍摄的“山明水媚之富春江”六幅。第六期是黄梅生摄的“良辰美景”,第七期“广州景社之杰作”的“画意诗情”,第八期中美璋照相馆所赠送的“幽静”四幅等,从这些标题可以看出,照片所具有的美术风格,这些业余摄影师或社团发表的具有主题性的照片可以视为个人化的小型影展,无论是拍摄明媚秀丽的风景照片,还是从日常中发现生活中的情趣,都是《良友》为早期的“美术摄影”提供了一处开放自由的展示空间,高效且集中地推进“美术摄影”的大众化。

1927 年 10 月,在《良友》的第 20 期报道了“天马会美术展览之摄影杰作”。包括了郎静山、张珍侯、丁悚、黄梅生等摄影师的作品,内容包括肖像、风景、静物等 13 张照片。²³⁶天马会为上海研究美术团体之一,由上海美专的教员发起组织而成立,其举办展览的目的亦有向大众宣传美术观念的企图。作为专业的美术团体,在第八届规模盛大的天马会展览中将摄影纳入为展览门类,无疑是对“美术摄影”类型的认可和支持。从 25 期开始,《良友》就发表了“华社摄影展览会出品”的郎静山的《试马》,1928 年 4 月,《良友》又在第 26 期中刊登了第一届“华社”影展的照片。此后,“华社”举办了四次影展,《良友》都进行了宣传。除了“华社”以外,中国摄影学会、黑白影社的展览的精选照片也出现在《良友》中。在《良友》第 14 期“摄影美术”专栏中(图 2.5),²³⁷刊登了两张中国摄影学会的

²³⁶ 《良友》,1927 年 10 月第 20 期。

²³⁷ 《良友》,1927 年 4 月第 14 期。

作品和两位日本摄影师片岗南遥和宫田良一的作品，还有上海光艺照相馆所作的傅彦远先生像。这些照片显然未从传统的“美术摄影”出发来展现中国绘画中常见的意境和符号，而是突出未来派、几何形式以及现代主义的特色。例如中国摄影学会所拍摄的《画意》，抓拍了画家正在以一名裸体模特为对象进行艺术创作，光线从右边摄入画面增强了照片的对比度，使观众无法辨识画室杂乱的背景和画家的面容，唯可见模特身体的曲线和光影，形式和风格都体现出摄影师现代前卫的视角。

在第 36 期的《良友》中再一次刊登国外知名外国摄影师的作品（图 2.6），²³⁸将日裔美国摄影师昇都（T.K. Shindo, 1890-1974）和加拿大摄影师墨加斐（Bruce Metcalfe, active 1920s-1930s）与中国的两位摄影师分别置于同一页面，编者还特别注明了 T.K. Shindo 和 Bruce Metcalfe“世界摄影杰作之一”的身份。Shindo 和 Metcalfe 都是当时国际知名的优秀摄影师，虽然，中国的两位摄影师尚未得到如此称号，但编者的目的显然是为了彰显中国摄影师与国际同行所达到的艺术水准和展示平台。元父《波光树影》与昇都所摄的《果盘》并置，黄英《力》与墨加斐摄《硬领》并置，中国摄影师的作品明显承袭了西方“画意摄影”倾向，通过降低对比度来增加柔焦效果，《波光树影》中水面与河岸将画面切割成几乎对称的两半，一条无人的小舟停靠在码头旁，有“野渡无人舟自横”之意境。然而照片的构图又过于刻板，占据视觉中心的树木缺乏与周边景物的互动，地平线与码头的条线因部分重叠也造成了观者视线的混淆。另一幅中国摄影师黄英的《力》虽然在主题上比《波光树影》更有新意，但在表现人物的肌肉线条和光线的运用上显得柔焦过度，视觉表现过于平淡，仍然不如两位西方摄影师对线条和几何图形的表现成熟自如。编者显然不是希望通过对比的方式来突出这两组摄影作品的差异性，正如学者 Timothy J. Shea 指出的 Shindo 和 Metcalfe 作为摄影实践的先锋本来是用来批判作为风格的画意摄影的倾向，但在此处，《良友》编辑试图将之视为“美术摄影”的成功范例。²³⁹

1933 至 1934 年间，《良友》特地出版了八周年纪念刊，这本特刊也是《良

²³⁸ 《良友》，1929 年的 3 月第 36 期

²³⁹ Timothy Shea, “Re-Framing the Ordinary: The Place and Time of ‘Art Photography’ in Liangyou.” *Liangyou: Kaleidoscopic Modernity and the Shanghai Global Metropolis, 1926-1945*, by Paul Pickowicz et al., Brill, 2013, pp. 45-67.

友》的“美术摄影”专集。编者在开卷部分提到《良友》“一向都以美术为主——即以图片为介绍及促进文化的工具。……因此，被作为《良友》特刊的，当不能超出这范围之外。“美术摄影”的本身就是一张图片，又以它最近在我国的被注意和它因此而得的显著的进步，所以我们便毫不犹豫地把它选为第一次特刊的题材。”其中，不乏上海摄影界的知名的摄影师，如郎静山、张印泉、卢施福（1898-1983）等，也有来自南京美社的国民党要员曾仲鸣（1896-1939）和傅秉常（1896-1965）等社会名流。此次特刊中所选照片，皆可看出技巧、题材或构图的巧妙之处，与最初的“美术摄影”相比也已经有长足的进步，每张照片的旁边除了题目和拍摄者外，没有特别的介绍和说明，可见大众对“美术摄影”已经具有了较高的接受度，甚至已经具备独立的“美术摄影”的鉴赏能力。

1930年，良友图书公司还出版了甘乃光（1897-1956）所翻译的法国摄影师罗伯古德沙尔（Robert Demachy, 1859-1936）所著的《美术摄影大纲》（*Les procédés d'art en photographie/ The Processes of Art in Photography*）一书，这本书也是时任《良友》主编的梁得所的积极促成和鼓励下完成的。原著中的插图本身刊载的是西方摄影师的作品，甘乃光在编写时还将插图换成了华社成员的作品。与早期中国的摄影译作不同的是，这本书不再讲究摄影的成像原理，而是专注于摄影与艺术的关系，探讨“美术摄影”的意义，甚至还有作者对具体题材的经验和建议。这本书在强调民族性和中国特色之外，不仅满足了广大美术摄影爱好者对提升技能的渴望，还通过译作的形式介绍了西方“美术摄影”的历史和现状，使大众对西方“美术摄影”的学习不再被精英的壁垒所阻拦。胡伯翔在序中提到：“……将寻常摄影方法的迷，从此说破，使不谙外国文字的人，亦有研究摄影的机会，开玩好摄影家方便的门。译书对于学术上的功劳的确很大。”²⁴⁰甘乃光在自序中也说“至到译本书的动机，就是因为时下从事“美术摄影”的人们日渐增加，惜坊间尚无专门讨论“美术摄影”的著述。……我希望自从这本书出版之后，中国幼稚的美术摄影界，或者可以得到较有系统的叙述，使初学者得所阶梯，使这种在艺术中还是幼稚的玩意，确立其在国际艺术界之基础。”²⁴¹此书在出版后大受欢迎，良友图书馆公司在1931年初又再版发行，之后还印制了第三版，以满足

²⁴⁰ 胡序《美术摄影大纲》影印版，1930年刊，页3。

²⁴¹ 译者序《美术摄影大纲》影印版，1930年刊，页7-8。

大众化的市场需求。

除了《良友》之外，《时代画报》也是推动“美术摄影”的高水准画报。因为担任编辑的叶浅予（1907-1995），张光宇（1900-1965）、张振宇兄弟都是摄影的爱好者。与《良友》在推广“美术摄影”时采取了相同的策略，《时代画报》也曾开辟“美术摄影”专栏，并对当时上海的摄影社团和摄影展进行积极报道，《时代画报》第八期报道了天马会第九届美术展，“此次天马会陈列的范围，有国画、洋画、摄影、图案、雕刻，五部，国画最多，洋画次之，摄影又次之，图案与雕刻不过数件。……”²⁴²在全部四大版面的报道中，摄影占据两个版面共计 11 幅照片，也可以看出《时代画报》编者对于摄影的重视。

《时代画报》甚至比《良友》更加更加前卫的选材视角，根据学者陈学圣的研究，编辑叶浅予、张光宇曾一同从西方的期刊中撷取照片，收集美国的画报杂志，并受到西方前卫摄影的影响。²⁴³因此，1933 年《时代画报》第 4 卷第 1 期的封面摄影（图 2.7），²⁴⁴便采用了一张蒙太奇的照片，照片中一位打扮入时的摩登女郎抱膝坐在一座大厦的顶部，背景也是高大密集的摩天大楼。一改往日多情婉约的女性形象，摩登女郎以夸张失衡的比例使读者产生视觉冲击。蒙太奇这种新奇的感官刺激，城市文明对人的异化以及拼贴剪辑的视觉效果都是现代性的隐喻。

二十世纪二三十年代，兴盛的印刷文化以生产与消费的方式对“美术摄影”概念的形成和确立起到了重要的推动作用，《良友》《时代画报》等大众画报以更日常的方式将“美术摄影”带入到大众视野和生活中，还将“美术摄影”与新闻摄影、绘画艺术等图像类型的并置，提高了“美术摄影”在大众视野中的曝光度。作为视觉作品来说，除了图像本身的表现风格，展示的承载媒介也会影响观看的体验。画报编辑通过对西方“美术摄影”的关注和译介，展现出能够实现中西艺术对话的愿景。

实际上，《良友》等大众画报定义是在另外一种“美术摄影”，这种“美术摄影”

²⁴² 《时代画报》，1928 年 6 月 9 日。

²⁴³ 陈学圣《摄影在传播时代——从民国期刊看摄影的发展》，《美术馆》，2009 年 01 期，页 68-90。

²⁴⁴ 《时代》，1933 年第 4 卷第 1 期。

并没有将摄影的审美特质放在首位，也并不关心“美术摄影”的批判精神与思想深度，而是传媒和印刷业为大众所制造的一起流行文化，利用“美术摄影”的滤镜为大众编织出关于现代城市休闲生活的精英幻想。大众的照片阅读更多是获取一种新奇的体验。按照本雅明的观点，照片是一种新奇的意象，通过不断翻新出的新花样保持着源源不断的视觉吸引力。而刊载着照片的大众画报，则更是通过目不暇接的图像使读者可以暂别现实中的痛苦和彷徨，在丰富新奇的环境中自我陶醉。本雅明指出“新奇”正是一种被现代经验营造出的快感。“新奇是一种独立于商品使用价值之外的品质。它是一种虚幻意象的根源——这种虚幻意象完全属于由集体无意识所产生的意象。”²⁴⁵“美术摄影”是借助一种虚幻与真实意象叠加，来制造一种具有新奇感的视觉消费。然而，当这种机械复制的图像过量地产出，成为充实着视觉的景观时。这场由商业文化、城市氛围和现代经验共同作用完成了对大众视觉的驯化。然而，而照相无时无刻不试图保持着这样一种新奇，新奇只是一种表象，新奇背后则是启蒙精神的暗沉消解。

小结

摄影是民国视觉文化的重要组成部分，这种新式的视觉再现所呈现的风格表现或美学思想又与当时的绘画发展盘根错节，裹挟较量。回顾二十世纪初期的中国美术画坛，“写实”、“写意”和“折衷”等多重力量和思潮正在经历着激烈的对抗，各方都试图展现更多的依据为自身的发现寻求合理性和必要性。“美术”则成为知识分子在这种较量中所利用的话语，他们希望借此来完成社会变革中所诉求的现代启蒙与民族复兴。

“美术摄影”一方面展现着与绘画交织依赖，始终在寻求独立于绘画的艺术语言，另一方面，摄影中手工上色、剪裁以及集锦拼贴等形式也呈现出“真实”与“非真实”的张力，亦消解了绘画与摄影的差异性。这正是民国初期媒介间的场域交织与话语争夺。然而，无论是“影”还是“画”，其概念都因为大众传媒的介入以及印刷术的进化而变得更加复杂和多元。传统意义上依靠画师或画家手工制作的“画”通过印刷方式泛化为“图像”“画片”“图片”的概念，照片并没有因为其本质特

²⁴⁵ 瓦尔特·本雅明《巴黎：19世纪的首都》（北京：商务印书馆，2013），页22。

征从“画”的范围中分离出来。摄影既可以利用纪实的特征与注重实用性质的完成替代以客观著称的“图”，也可以通过艺术性的表现与“画”接近艺术的属性，从而消解了自明代就分化的“图”与“画”的概念。因此，如果说绘画其自身存在分裂的特征，那么同样作为图像的摄影也需要在不同的语境中加以阐释，两者同样作为图像的再现和艺术的表现方式都无法逃避相互裹挟的命运。

中西方有所不同的是，立足于写实主义的西方绘画与同样以写实特点著称的摄影在争夺“写实”战场，双方最初呈现的是一种争夺领地的状态，摄影的出现使得画家陷入恐慌与危机中，之后，也呼应着西方绘画向象征主义的转向。而对中国的美术界来说，摄影的出现正迎合了社会中“真实性”的诉求，“真实”既吸引眼球又具有象征性，成为知识分子最乐于拥抱的一门技术。与其说，摄影的真实性对绘画中的写实特征提供了挑战，不如说中国正需要借用这阵“真实”的西风来迎接改革。因此，“美术摄影”不仅是以摄影师为主体的一种创作变革，也是整个社会审美品位的转变。

第三章 “美术摄影”中的风景、认同与政治

第一节 作为媒介的风景影像

1900年，柯达公司发行了便携式普及型相机白朗尼（BROWNIE），并且刊出诱人的广告语：“You press the button, we do the rest.（你只管按下快门，剩下的事情交给我们。）”同时，在柯达公司出版的《柯达摄影术：日常摄影必备之参考书》中写到“吾人之日常生活，名胜旅行，亲友晤叙，一切稍纵即逝之情景，往往绘画所不能描写，笔墨所不能形容者，均可藉摄影留作日后之回忆，而资永久之欣赏。”²⁴⁶小型便携相机大大降低了大众使用相机的成本和不便性，使人们在旅行中可以随时拍摄令人动人的风景，广告语也鼓励大众在日常生活中随时运用手中的相机，以记录下这个瞬息万变，稍纵即逝的时代。

随着1923年，银行家陈光甫（1881-1976）建立了中国最早的中国旅行社，旅行在中产阶级中越来越流行，摄影也成为旅行中的必备活动和记录工具。这些旅行爱好者组织旅行团，将足迹遍布中国各地，糅合了影像和文学的旅行游记也成为大众阅读中的一个重要版块，吸引着更多急于寻求身份认同的新兴市民阶级加入到旅游的活动中。本章将会以风景摄影为核心，探讨早期摄影中风景照片的形成、再现及其意义，从而揭示风景摄影如何投射空间感知的结构，以及如何被利用为权力和文化实践的工具。

在西语中，“风景”一词源于德语的Landschaft，意思是指与城镇毗邻并隶属于城镇的土地，语源的含义也说明了风景概念的产生与城市密不可分，两者之间始终存在相互对立又彼此依赖的关系。到了十七世纪，自然风景作为一种独立的绘画题材进入到西方画史。²⁴⁷而中国的“风景”早在魏晋时期的文学文本中就已出现，并非是从西方舶来的语汇，但是这一词汇却不曾被视为重要的绘画门类，而是多指代与个人风神品性相关的气质与精神，或是用作描述环境的光风气氛，即light and atmosphere的意义。²⁴⁸而之后中国文化中对风景的发现，则与唐宋时期山水画的形成有关，对风景的观看都是以诗歌和山水画的框架来把握和品赏的，

²⁴⁶ 《柯达摄影术：日常摄影必备之参考书》，上海：柯达公司，年代不详。

²⁴⁷ 马尔科姆·安德鲁斯（Malcolm Andrews），张翔译《风景与西方艺术》（上海：上海人民出版社，2014），页192。

²⁴⁸ 浅见洋二《距离与想象：中国诗学的唐宋转型》（上海：上海古籍出版社，2005），页27。

也就是说只有符合中国诗歌与绘画的审美意趣的才能将之称之为风景。²⁴⁹到了十九世纪，西方率先发明和使用摄影术后，风景则因容易捕捉和随处可见的优越性率先成为摄影师实验和拍摄的素材。虽然，风景通常被视为自然风光的客观存在，但是其远非透明中性的介质，在被呈现、观赏或寄情的过程中，暗含视觉竞争、建构形塑与文化认同。

在民国时期，美术界曾将“风景”一词视为与“山水”充满纠葛又有所对抗的话语，暗含着民族主义与本位思想。诚然，“风景”与“山水”无论是作为绘画题材还是表现对象，其意义、尺度还是风格都有所交叉，然而随着民族问题的日益加剧，这种剑拔弩张的话语权争夺也蔓延到了美术界，“风景”与“山水”的背后更多地被视为一种意识形态和民族立场的表征。

1926年林风眠（1900-1991）发表《东西艺术之前途》，在对中西绘画的比较中已经使用“风景”来替代“山水”一词，指出“西方的风景画是对象的描写，东方风景画是印象的重现，在无意之中发现一种表现自然界平面之方法；同时又能表现自然界之侧面。”²⁵⁰表面上看，林风眠是将“山水”与“风景”概念合流，实际上是想通过话语的等同地位表现中国风景绘画具有独立完备的表现体系。同样是一场以谋取民族艺术复兴为目的的讨论，在1935年《国画月刊》的《中西山水画思想》的专号中，编者团体在二元的历史比较框架和“中国本位”的论述视角中来比较中西艺术的差异，其中对“西方绘画”的认识显然是有失公允的，或者是一些作者有意在强化的一种刻板的“西画”印象，特别是关于中西方艺术的“写实”与“写意”问题上显得有些武断，甚至一度出现“西画趋向于中国”的说法。“山水”和“风景”两个概念所各自投射的中/西立场的对立显然是被时代裹挟的结果。当代学者李伟铭指出中国在实现其现代性追求的过程中必将会碰到的一个不可回避的问题，那就是不同文化背景所产生的某种概念或价值形态是否能够在特定的语境中互相诠释和转化，精确地阐释和理解这些概念的意涵也是语言在互相转换的必要前提。然而，由于中西文化的差异，两个使用语境的概念是很难完全的置换和化约，更大的可能还是会在转化的过程中出现本源意义的流失。²⁵¹正如前文所探讨的从

²⁴⁹ 衣若芬《观看·叙述·审美：唐宋题画文学论集》（台北：中央研究院中国文哲研究所，2004）。

²⁵⁰ 林风眠《东西艺术之前途》，《东方杂志》，1926年5月25日，第23卷第10号，页104。

²⁵¹ 李伟铭《近代语境中的“山水”与“风景”——以〈国画月刊〉“中西山水画思想专号”为中心》，《文艺研究》，2006年01期，页107-120。

Pictorial Photography 到“美术摄影”的翻译转化的过程。归根结底，“山水”和“风景”只是作为文化表述的表象，实则是中国知识分子关于美术变革的思想论辩，虽然两者因技法和传统等因素始终存在一条难以抹平的裂痕，但是都需要根据时代语境的要求将两者捏合重塑，从而谋求中国艺术的复兴与变革。

这个时代语境的具体要求就是在二十世纪初期对于“真实”的信仰和“山水”如何写实的问题。作为新派山水画代表人物的黄宾虹（1865-1955）曾主张利用摄影术来提高山水画的写实性。在《真相画报》第二期的叙言中，黄宾虹鼓励他的后辈画家借助摄影为传统绘画注入活力。“尝拟偕诸同志，遍历海岳奇险之区，携摄影器具，收其真相，远法古人，近师造物，图于楮素。足迹所经，渐有属豪，而人事卒卒，未能毕愿，深以为憾。”²⁵²正如黄宾虹所言，摄影为“师法自然”提供了经验，民国时期的诸多山水画家会携带相机去自然中拍摄取景，摄影作为一种取景工具也改变了自然对视觉的反馈，从而使摄影成为再现自然，表现自然，想象自然的一个转译的装置。

黄宾虹的友人蔡哲夫（1879-1941）曾多次提到自己通过对摄影作品的临摹来作画，题于1906年的《扬子江马当山炮垒图》，跋：“扬子江马当山炮垒图，丙午冬12月拟摄影，成城子哲夫。”²⁵³还有《蜀中山水》一幅“临蜀中摄影，我用我法，不求似谁家笔意。哲夫志于海角寓。”²⁵⁴临摹照片的行为更侧重风景自然属性的表达，将真实世界中的知识、细节和经验试图通过画笔得以准确再现。“我用我法，不求似谁家笔意”体现出蔡哲夫对科学精神的理性追求，试图从迷信古人的框架中解放出来。虽然他没有刻意规避传统的线条笔法，仍可以看出源自石涛（1642-1707）的风格样式的痕迹，但是以摄影代替古本的临摹已经预示着蔡氏试图对绘画中的笔法偏差进行修正的意图。²⁵⁵黄宾虹和蔡哲夫都试图探索出一种激活方法来重现中国传统绘画艺术的活力，实现画学中兴，就如同黄宾虹所得出的“欧云墨雨，西化东渐，绩采之丽，妍丽夺眸，窃怪山光水色，层折显晦之

²⁵² 黄宾虹《真相画报叙》，《真相画报》，1912年6月21日第2期。

²⁵³ 《时事画报》，1906年第三十三期。

²⁵⁴ 《时事画报》，1906年第三十四期。

²⁵⁵ 李伟铭《中国画变革的语言资源——本世纪初叶的一些证例考析》，当代中国山水画·油画风景展执行委员会编《现代中国绘画中的自然》（南宁：广西美术出版社，1999），页287。

妙，其与北宗诸画尤相印合。”²⁵⁶的结论，虽然指出了北宗诸画与西方绘画的相似之处，但仍然难以跳脱将西方风景绘画视为参照坐标的框架，以此搜寻中国画学渊源中能够匹配的步调。摄影作为一种尽可能公允的方式，在转换视觉经验的过程中能够最大限度地遵循科学的法则来再现自然，但是照片中所谓“山光水色”“显晦之妙”等景象已经是对风景的对象化，黄、蔡等人倡导的视觉经验不再是中国传统绘画中“天人合一”的山水自然观，而是将人逐渐从自然中分化，补充以“科学”“写实”等多重象征意义的再现对象。

黄宾虹和蔡哲夫所提倡的“近师造物”的方法实际上是对自然进行“写生”的过程。“写生”观念早在晚清师范学堂中就已经被采纳，自二十世纪初期后才得到广泛提倡，其与中国传统绘画所讲求的“外师造化”“师法自然”相比，更多的是强调观念上的转变，是为了解决当时的审美问题，而并非是对传统写实绘画技法和经验的颠覆。“写生”作为美术师生的学习实践和教学要求成为民国艺术教育的必备经验。刘海粟（1896-1994）在1913办学之初就带领学生外出写生，1918年成立野外写生团。他在《西画钩玄》中提到“注重写生为学画入手之必要。”²⁵⁷丰子恺“无论何种，必以写生为基本练习，且必以忠实写生为基本练习……故有志真正之美术者，必当以忠实写生为要务。”²⁵⁸1918年，蔡元培《在北大画法研究会演说词》中提到“中国画始自临摹，外国画始自实写”，“实写”可以被理解为实物写生。他在比较了中西绘画的差异后，仍将重点回到了中国画家的实践宗旨“余有二种希望，即多作实物的写生，及持之以恒二者是也。”“故望中国画家，亦须采用西洋布景实写之佳，描写石膏物像及田野风景。”²⁵⁹室内写生主要以静物、石膏雕像或人物模特为对象，户外写生则是先通过速写的方法完成画稿，之后再完成细节性的表现。即便照片作为临摹的范本为风景绘画注入了科学的基准，但是“写生”仍然作为一种不可替代的习画方式成为美术变革的必要实践。

写生虽然备受提倡，但是对于美术不甚了解的大众来说仍然比较陌生，甚至是各大报界将之作为社会新鲜事来报道。在《西湖旅行写生纪略》中提到上海图

²⁵⁶ 黄宾虹《真相画报叙》，《真相画报》，1912年6月21日第2期。

²⁵⁷ 吴梦非《五四运动前后的美术教育回忆片段》，《美术研究》，1959年03期，页46-50。

²⁵⁸ 丰子恺《忠实之写生》，《美育》，1920年02期。

²⁵⁹ 《在北大画法研究会之演说词》，原载于《北京大学月刊》，1919年10月25日。见蔡元培《蔡元培美学文选》，页80-81。

画美术学校在赴杭州西湖写生之事，“赴杭之翌日，沪上各报，均纪录此事。到校之第四日，浙江新闻报，之江日报，亦有此项记载，均含有奖借语。”²⁶⁰美术学校在春假时都会举办“远足会”等短期旅行，首选富有游览价值且距离上海较近的旅游胜地前往写生。吴梦非（1893-1979）在回忆自己在浙江两级师范学校跟随李叔同（1880-1942）学习绘画的经历时提到要先练习“写生”，除了在室内对石膏、静物进行写生外，还经常到户外进行风景写生，“当时的西湖，可说是我们户外写生的教室。学校还特地制备了两只小船，以供我们在湖上作画、观赏之用。”²⁶¹倪貽德（1901-1970）在记载《上海美术学校春季旅行写生记》中提到，“自然是艺术的宝藏和艺术乡，艺术家正应该走尽名山大川，去发现自然的秘密，因此要去写生、表现，最好要往那去。”²⁶²根据学者统计，在1918年1935年期间上海美术专科学校曾六次赴西湖写生，申报的报道就多达十次。²⁶³这些写生活活动既包括绘画速写，也有摄影写生。

“写生”的一个重要步骤就是取景，“取景”即收取图画（Take Picture），²⁶⁴本指通过相机取景器（Viewfinder）来对风景进行筛选和构图，至少在1911年，林泽民就探讨了“摄影应注意取景”的问题，指出取景差异是造成照片趣味的主要因素。²⁶⁵到了二十年代，“取景”已经从摄影延伸到绘画领域，作为一种术语在户外写生的讨论中应用。《上海美术学校春季旅行写生记》中提到金资甫在评价学生写生水平有所进步时提到“取景的选择较为精彩”，能否“取景得宜”得以从摄影的标准变成了绘画的标准。²⁶⁶虽然取景框是以一种机械化的方式去协调人眼与自然的关系，但摄影师和画家一直希望以艺术方式调教和改造“取景”这种感知风景的方式。

同样，为了演示绘画中“如何取景”的问题，户外素描的倡导者常常呼吁通过

²⁶⁰ 刘海粟《西湖旅行写生纪略》，原载于《美术》，1918年10月创刊号，又见《艺术学研究》，2012年03期，195-196。

²⁶¹ 吴梦非《五四运动前后的美术教育回忆片段》，《美术研究》，1959年03期，页46-50。

²⁶² 倪貽德《上海美术学校春季旅行写生记》，《美术》，1921年第3卷第1期，页95-102。又见《艺术学研究》，2012年03期，页257-261。

²⁶³ 林佩佩《上海美专旅杭写生研究》，《美与时代（下旬）》，2010年01期，页119-120。

²⁶⁴ 欧阳慧翎编著《摄影指南》（上海：宝记照相馆，1923），页101。

²⁶⁵ 《摄影周刊》，1911年第1卷第2期。

²⁶⁶ 倪貽德《上海美术学校春季旅行写生记》，《美术》，1921年第3卷第1期，页95-102。

相机取景器来丰富“取景”构图的经验。汪亚尘（1894-1983）在《风景写生的便利方法》中提到画家“在户外写生摘取一部分自然的时候，可以用一种取景圈”，也就是自制一个长方形的袖珍画框，这个画框在使用时需要与所取风景保持一定的距离，“用此圈拿到垂直的手中，就可以看出自然的风景，看时要景色的范围小，只要手臂伸长一点，如果要范围大，只要将此圈近着眼睛一点，使用时候的适度，全在手臂的伸缩上做主。”²⁶⁷这个自制的取景圈可以被看做是一种类似相机镜头的装置。汪亚尘之后，余琦在《写生第一简便法》中提到另一种装置来帮助取景，“写生画之基础是在轮廓线，轮廓线的正确不正确，是关系画理，就是远近法、位置法的讲究。”所谓的“写生简易法”，就是用一块大小得宜的透明的玻璃片，写生的时候把玻璃片插在画架上和地面成垂直，和画者的眼睛成正面等高的位置。²⁶⁸虽然诸如此类的辅助方法会造成绘画者对工具的依赖，但也反映出摄影的成像方式有助于现代美术的学习者更快地达成“写实”的目标和要求。

为了进一步满足对真实性和“写实”的诉求，绘画还试图借助摄影的光学特性来再现风景。除了遵循透视的法则，照片对光影变幻，空气质感的记录亦是其他媒介所难以取代的。石守谦也曾观察到，当时不少山水画家为了提高画作的真实感，曾采用摄影照片作为山水画的“画本”，并指出了“新派”山水画家陶冷月（1895-1985）的实践是采用这种方法最突出的回应。²⁶⁹陶冷月所擅长的月光山水画曾被评价“以国粹之笔，运欧西之墨，既臻宋元之神韵，复刻胜景之真相”，²⁷⁰他也被视为“新中国画”的创始人。蔡元培曾赞誉“冷月先生，夙精绘事，先民渠夔，海外见闻，分别研练，各还其是。进一步互取所长，结构神韵，悉守国粹。传光透视，特采欧风。苦心融会，尽心盯畦。生面别开，知音非寡。”²⁷¹陶冷月早年学习西画，之后善于将中国的审美意蕴与西方重光影表现的风格相结合，一改中国画中被长期诟病的不擅处理造型和明暗表现的问题，“力求综合古人之长和吸收西画光影明暗和透视之法”。陶冷月在1923年开始摄影时就曾使用一台德国的蔡司相机来拍摄虎丘、灵岩、天平山等姑苏风景作为绘画素材，之后他曾在

²⁶⁷ 汪亚尘《风景写生的便利方法》，《美术》，第二卷第三号，1920年8月30日。又见《汪亚尘艺术文集》（上海，上海书画出版社，1990），页288-291。

²⁶⁸ 《美育》，1922年第4期，38-40页。

²⁶⁹ 石守谦《山鸣谷应：中国山水画和观众的历史》（台北：石头出版社，2017），页350。

²⁷⁰ 《冷月画评》，陶为衍编著《陶冷月（下）》，（上海：上海书画出版社，2005），页457-483。

²⁷¹ 陶为衍《蔡元培美学思想对陶冷月的影响》，陶为衍编著，《陶冷月（下）》，页531-537。

1937 年前往雁荡山避暑。在行旅过程中，还多次利用相机为绘画选取素材与捕捉美感瞬间，例如其山水画作《雁荡湖南潭》便是模仿自他本人的摄影作品《湖南络丝潭》而来的。²⁷²从构图和取景可以看出画作与摄影照片几乎完全相似，除了画作中的瀑布山崖处，画家有意添画了一个观瀑者，²⁷³似是山水世界中的隐逸高士，亦使画面内容更加丰富。

陶冷月并非只是借摄影来辅助绘画，而是借助再现工具来发现风景。1915 年，陶冷月曾作过一幅《苏州瑞光塔》的铅笔淡彩速写（图 3.1），²⁷⁴1923 年，陶冷月又来到瑞光塔处进行过一次拍摄（图 3.2），比较两幅作品可以看出拍摄视角和取景位置完全不同，所呈现的风格和氛围也全不相涉。早期的彩铅速写通过设色构图被陶冷月营造出一片清新盎然的生机，而后期所拍摄的照片则可以看出塔檐已残旧不堪，木梁横斜，一片破败萧条之景。其间的差异并非是由于瑞光塔地景面貌的变化，从 Hulme Oliver 所收藏的一幅老照片即可看出陶冷月在创作速写时瑞光塔已然受到破坏（图 3.3）。在这张拍摄于约 1905 至 1915 的照片中，一位身着西装的青年似是经过瑞光塔并特此摄影留念，塔檐的破败与陶冷月在二十年代所拍摄的景象并无二致。²⁷⁵陶冷月二次拍摄瑞光塔的用意我们不得而知，但这两次跨媒介的实践可以说明，无论是摄影与绘画作为媒介都有其不可忽略的视觉局限，而感知风景本身才是摄影与绘画对风景再现的意义。

陶冷月在四川旅行的途中，曾“一路速写、摄影，留有速写稿 160 帧，及所绘江轮途径之地图和摄影照片。”²⁷⁶1941 年作《川江四景》的第一景中的帆船组合（图 3.4）取自照片《马平山》（图 3.5），²⁷⁷第四景中的渔船（图 3.6）明显参考了 1933 年拍摄的《宜昌南潘关渔舟》（图 3.7）以及 1932 年的《新堤江边渔者》（图 3.8）。陶冷月企图将摄影视为绘画的取景框，通过真实地理特征的细节呈现牵出生动的游览记忆，他曾言“照照片画是画匠，看照片是回到当时出游的意境。”特别是摄影对光影质感的真实记录，使得线性的时间感清晰地标记在

²⁷² 照片取自陶为衍编著《陶冷月（下）》，页 438，页 525。

²⁷³ 石守谦《山鸣谷应：中国山水画和观众的历史》，页 353。

²⁷⁴ 图片取自陶为衍编《光风霁月：陶冷月画集》（上海：上海书画出版社，2015），页 23，页 389。

²⁷⁵ <https://www.hpcbristol.net/visual/oh01-032>.（最后浏览时间：2020 年 7 月 20 日）。

²⁷⁶ 陶为衍编著《陶冷月年谱长编》（上海：上海书画出版社，2013），页 186。

²⁷⁷ 图片取自陶为衍编《光风霁月：陶冷月画集》，页 172-173。

过去的某个瞬间，这种具有沉浸感的场景不仅还原的是一幅被框定的自然风景，而是一种复合了声音、气息、温度、颜色的综合的环境体验。因此，某种程度上来说，作为不完美影像的“写真”较近乎完美的绘画更富有体验的张力。这正是风景照片的现代性所在，一方面作为一种瞬间性的证据被留存，另一方面是希望保持自然的永恒性。

“取景”一词本身就暗含着一种特定视角的观看，朱寿仁在《中华摄影杂志》第二期上发表了一幅名为《取景 (Picture Taking)》的抓拍照片 (图 3.9)，²⁷⁸这幅照片利用“景中景”的方式巧妙地将多重空间串联起来，两个站在水畔旁打算拍摄远山古塔或浅滩渔舟的摄影者在选取风景的同时，也成为朱寿仁取景框中的风景，这张照片又经过了冲洗剪裁，再次成为照片观看者视线中的风景，风景已不再是视觉性的，而是概念化的。“早在风景变成绘画表现主题之前，在它被欣赏的那一刻，它就已经是一种人工品了。”²⁷⁹也就是说，风景之所以能够“成为”风景被欣赏，其本身已经迎合了观者的审美与偏好，因为“被观看”这种行为，风景成为一种氛围与美感的综合体，进而发挥能动，触发情感以及成为文化建构的一部分。

构图可以说是另一种方式的取景，Peter Galassi 曾指出在创作一幅图画时，构图与视角的紧密关系，“任何一幅包含透视效果的图画都是经过画家三重的选择，首先，画家必须选择合适的客体和恰当的时机来表现一个真实存在的物象，其次，他还需要选择一个恰当的观察地点，最后，是需要选择一个视角的范围，也就是确立绘画的边界。这三个选择便构成了构图的基础。”²⁸⁰这种构图的原理同样适用于摄影，风景照实则是将某一处风景从自然中剪裁出后得以生成的。在修饰的过程中，亦潜藏着对于风景观看的审美心理与视角选择。正如“风景在进入艺术之前就已经被编码了。由土地、石头、植被、水、天空等有形的物质形式所体现出来的不仅是能唤起人们审美感觉的自然对象，也是包含文化信息的编码系统，具有特定的文化意义。”²⁸¹

²⁷⁸ 《中华摄影杂志》，1932 年第 2 期，页 73。

²⁷⁹ W.J.T. 米切尔 (W.J.T. Michelle) 编，杨丽、万信琼译《风景与权力》(南京：译林出版社，2014)，页 15。

²⁸⁰ Peter Galassi, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, Museum of Modern Art, 1981, p. 16.

²⁸¹ W.J.T. 米切尔编，杨丽、万信琼译《风景与权力》，页 15。

在 1926 年第 9 期的《良友》中（图 3.10），马超驹拍摄了四张风景照片来展示“香江四景”，每一景都配有诗句来突显这一景点的欣赏要领和文化旨趣。“松树垂水面，山影亲云光。”“落日透树梢，波光耀云影。”“松枝低首指归帆。”“树叶随风送夕阳。”中国风景自古讲究站在特定位置来观赏风景摄影，因此得以有“西湖十景”“潇湘八景”等地景组合的形成，这种特定的欣赏范式延续到了摄影的“取景”中。但是“香江四景”的照片很明显并非是通过特定视角来欣赏香江的特定时空的景观，而几乎都是通过松枝位置的变化来搭配香江平静开阔的水面。虽然作为自然主义摄影的“香江四景”与“像绘画的照片”效果仍有一段距离，但摄影家在此处强调了构图的重要性，丰子恺就十分推崇这种对自然风景的精心捕捉，他认为“美术的照相”“最重要的是构图，就是照相里面所收容人物风景的形状位置的讲究。”²⁸²对“取景”(Framing)的巧思在于冲破日常生活中的平淡无奇，“……照相的难处在从极不美的境界中照成它美。……如淡烟寒日荻花秋是在南下洼子照的，大风起兮是在顺治门内大街照的，寂静是在望海楼的院子里照的。”²⁸³“取景”不仅体现了现代美术注重“写实”的观念转型，亦是借助相机的取景框对日常生活审美的一种发现。现代生活中短暂却美丽的瞬间不再只是令人回味但逐渐暗淡的记忆，而是可以通过摄影机轻松摄取。那些细碎的，片段化的和平淡的日常生活，都通过“取景”变得精致美好且富有意义，“取景”也成为表现现代性的一种装置。

根据全冰雪收藏的一组照片可以看出“取景”对照片效果带来的影响，²⁸⁴比较温州永嘉江心屿二图，虽然拍摄对象相同，但是由于拍摄目的和审美视角不同，所呈现的照片效果也有所不同。温州本地的爱吾照相馆于 1924 年所拍摄的照片（图 3.11）不仅为这幅远景山水的四周添加了装裱边框以增强装饰效果，使之更便于展示和摆放，同时感光度的降低也使得远处的高塔茂林呈现剪影的效果，而更远处的连绵群山也因此突显了出来。整个画面看起来萧瑟孤远，符合中国绘画中空阔寂寥的意境。而另一幅以同样景物为对象的照片则是由英国首任驻英领事阿查理（Chaloner Alabaster, 1838-1898）所拍摄的（图 3.12），这种照片在构图上

²⁸² 丰子恺《美术的照相——给自己会照相的朋友们》，见龙惠祖编《中国近代摄影艺术美学文集》，页 154-165。

²⁸³ 顾颉刚《〈大风集〉序言：从极不美的境界中照成它美》，见龙惠祖编《中国近代摄影艺术美学文集》，页 131-135。

²⁸⁴ 全冰雪《中国照相馆史》，页 232。

因前景突兀的树从而突显纪实性的效果，照片左下角出现的不和谐的石块可以猜测这是在旅行中随意抓拍且未经冲洗时的剪裁与修饰。远处的湖心岛虽然因对焦而呈现清晰的细节，但也因曝光过多而使远山的剪影效果消失。

类似的例子在绘画中亦可加以佐证，在对英国温特湖的风景进行描绘时，中国画家蒋彝（1903-1977）与英国的无名氏画家显然因图式系统的不同而有所差异，贡布里希对这种现象加以分析“我们可以看到比较固定的中国传统词汇是怎样像筛子一样只允许已有的图式的那些特征进入画面。艺术家会被可以用他的管用手法去描绘的那些母题所吸引。他审视风景时，那些能够成功地跟他也已掌握的图式相匹配的景象就会跃然而出，成为注意的中心。风格跟手段一样，也创造了一种心理定向，使得艺术家在四周的景色中寻求一些他能够描绘的方向。绘画是一种活动，所以艺术家的倾向是看他要画的东西，而不是画他看到的東西。”²⁸⁵所以画家是以其观念来发现风景，并再创作成风景画，摄影师亦然。风景的表现实则是观看和思考世界方式的一种体验，文化语境和观看方式在风景概念形成时就已然存在。中西摄影师视角的差异反映出取景背后挥之不去的政治性，正如米歇尔把风景视为“一种媒介，一个巨大的文化密码网络，而不是一种特殊的绘画类型。”²⁸⁶这种动态的媒介在文化实践中不仅是一种再现，其本身也是被形塑的，虽然风景照以“真实的再现自然”著称，但也无法摆脱意识形态或文化观念对取景视角的驯化。

另一方面，风景不仅是再现自然的场所，其本身也提供了一个流通互动的空间，尤擅风景绘画的上海决澜社创始人倪貽德认为“人们对主观风景的大声疾呼实际深受西方自我观念和主体性的影响，‘哲学者笛卡尔，发现了我思故我在的一种真理。由这样的思想，近代的精神，就受了大的变化。在艺术上，也看出了强烈的自我的发动。……在现代，当取材‘自然’的时候，‘自然’倒在其次，最重要的却是对于‘自然’的‘艺术家的态度’了。”²⁸⁷无论是哪种取景剪裁的方式，风景照片都是摄影师视线的投射，并在其间加入了某种意识形态和文化滤镜，但最终，

²⁸⁵ 贡布里希《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》（杭州：浙江摄影出版社，1987），页 101-102。

²⁸⁶ W.J.T. 米切尔编，杨丽、万信琼译《风景与权力》，页 14。

²⁸⁷ 倪貽德《风景画之描写与构图》，《青年界》，1935年第7卷第1期，页 110-111。

视觉再现中的风景并非真实的风景，而是摄影师的文化印象和视觉记忆。

小结：作为媒介的风景

麦克卢汉（McLuhan）的著名论断“媒介即是信息”指出，“任何媒介（即人的任何延伸）对个人和社会的任何影响，都是由于新的尺度产生的；我们的任何一种延伸（或曰任何一种新的技术），都要在我们的事务中引进一种新的尺度。……机器的意义不是机器本身，而是人们用机器所做的事情。”²⁸⁸换言之，不仅个人的生活会随着某一媒介的出现而有所改变，乃至人类社会的长期变迁和生活方式都会因媒介而有所改变。摄影作为一种视觉媒介传入中国后，已然改变了对风景的认识和互动方式，更为美术变革提供一种助力。摄影借助“风景”这种媒介完成了与绘画艺术的交涉，风景便不再只是作为一种观看对象，而是米歇尔所说的一个动词，“我们不是把风景看成一个供观看的物体或者供阅读的文本，而是一个过程，社会和主体性身份通过这个过程形成。”进而追问“它作为一种文化实践如何起作用。”²⁸⁹从摄影中发现风景，预示着民国时期对真实性和视觉现代性的追求，以及对时间观念的敏锐感知。风景看似通过国家地理的形式象征一种自然的永恒，然而在不同介质和场域的观看下，永恒与刹那之间又是多重权力的博弈。

第二节 空间记忆的改写：风景摄影中的地方经验与感知的竞争

楼外楼头雨似酥，

淡妆西子比西湖。

江山也要文人捧。

堤柳而今尚姓苏。

郁达夫（1896-1945）这首《咏西子湖》写于1935年，诗意指出文人的介入对风景确立与名胜传播具有至关重要的影响。然而，在二十世纪三十年代，除了

²⁸⁸ 马歇尔·麦克卢汉（Marshall McLuhan）《理解媒介：论人的延伸》（北京：商务印书馆，2000），页33。

²⁸⁹ W.J.T. 米切尔编，杨丽、万信琼译《风景与权力》，页1。

文人文化所构成的西湖的历史记忆，更多的游客亲自参与到现代风景的形塑中，同时，视觉再现中的风景也通过种种策略改变了游客对往日风景的感知。

桑塔格（Susan Sontag, 1933-2004）指出“由于照片使人们假想拥有一个并非真实的过去，因此照片也帮助人们拥有他们在其中感到不安的空间。是以，摄影与一种最典型的现代活动——旅游——并肩发展。”²⁹⁰前文已经提及民初是“风景”发现的关键时期，这与二十世纪初叶中国旅游业的蓬勃繁兴有关，首先旅行的推广得益于铁路与公路等公共交通设施的建立和完善，从而大大缩短了远程出行的时间成本，使大众的旅行方式得以进化。其次，铺天盖地的旅游杂志和游览指南也不断挑动着公众对于遥远风景的想象和陌生景观的好奇心，记录观览体验的旅行游记诱导着城市中的有闲阶级逃离城市，逃离世俗，利用周末短暂的碎片时间回归自然与乡土。

旅游的发展促使风景图像的生产和需求数量激增，风景不再仅仅存在于大众的想象中，而是以一个十分具象的状态出现在期刊杂志、明信片或名胜的宣传手册中。同时，风景也成为一种商品和文化资本，可以用来交易、占有和展示。照片中的风景不仅可以批量地无限复制，也可以折叠携带，在旅行过程中随意的欣赏，参考和对照。本节的一个重要目的是解读当时与风景旅行相关的影集，从而探讨中国“如画”风景的构成，这些影像背后所反映出的现代性的风景感知。

实际上，追求“如画的”（picturesque）风景是由十八世纪英国中产阶级的旅游活动所兴起的，最初，这一语汇并未特指风景，而是指某种景色或人类活动适合入画。²⁹¹“如画”的审美涵盖多元的维度，无论是崇高优美，还是颓废伤感，或是以平淡质朴所表现的日常生活，只需要满足能够吸引观者的视线，引发丰富的联想和情绪共鸣的条件，而“如画”这一概念如同通用货币一般，逐渐在全世界的旅游界通用。²⁹²《牛津英语词典》在定义 Picturesque 一词时，指出其中一个定义与 poetical fancy（诗性的想象力）同义“指出语言、叙述等方面……异常形象或生

²⁹⁰ 《在柏拉图的洞穴里》，见苏珊·桑塔格（Susan Sontag）著，黄灿然译《论摄影》（上海：上海译文出版社，2010），页9。

²⁹¹ 马尔科姆·安德鲁斯（Malcolm Andrews）著，张箭飞、韦照周译《寻找如画美：英国的风景美学与旅游，1760-1800》（南京：译林出版社，2014），页2

²⁹² 同上注，页1。

动；有时候也暗含着为了力求这种效果而会罔顾事实的意思。”²⁹³因此，“如画”概念的形成其中一个因素便是对风景的诗意化，从对现实的追求转而诉诸于想象。如画美的理论家威廉·吉尔平（William Gilpin, 1724-1804）在探讨“画境游”时指出“主要乐趣不是科学地分析美景（尽管这样做亦能使人乐在其中），而是非理性反应（irrational response）：当一处壮观的美景出现在眼前，强烈地撞击着我们，超过思想力之时，我们的愉悦之情达到高峰，……思维活动暂停了，我们在感觉，而非观察。”²⁹⁴因此，如画美的风景并非一种具有普遍意义和利用理性去定义的风格，而是更依赖于个人色彩和主观情感，依托感知经验且难以琢磨的风景意识。

虽然“如画”对风景旅游来讲是一种通用语言，但中西方对“如画”风景的感知显然有所不同，前文已讨论过“山水”与“风景”概念使用的差异性的脉络，中国“如画”的风景观念和艺术实践具有本土化的特征。在中国的艺术传统中，以实景入画自六朝时期就已滥觞，自宋元的成熟发展后一直延续到明代实景山水的多元与繁盛，之后在清代则逐渐呈现式微之态，中国传统中的“实景”入画所涵盖了名山大川、古迹名胜和园林宅院等题材，特别是明代的纪游图和清代的胜景图已经具有现代旅游手册的特征，这些明清时期的实景绘画不仅具有浪漫的文人色彩，其所描绘的具体景色甚至可以真实地再现该地的地理特征。

巫鸿曾精细地描述中西方“入画”风景的取景差异，“西方手法在表现中国风景时常常重视表现自然。风景照中通常没有建筑物，无论拍的是雾中竹林、岩间瀑布，或峡谷日落，它们表达了摄影师个人对自然美的体会。与这样的主观创作不同，中国摄影师追求的是传统的‘入画’和‘景’的概念，以及平正的构图。因此，他们在拍摄风景时，如同创作山水画一样，画面中必须要有山、水这两个基本视觉要素，且辅以轻舟或小茅屋，以传达一种抒情、宁静的感觉；在拍摄名园、名山这样的‘标志性景物’时，则会遵从既有的表现方法，画面中既有自然景色，也有人工建筑。当摄影师为名园、名山拍照并编排影集时，每页照片都是一‘景’，一段视觉旅程，让人畅游其中。”²⁹⁵可以看出，西方摄影师所营造的往往是一处自然情境中的感受，而中国摄影师则更加关注“景”这一概念，无论是人工雕琢还

²⁹³ 同上注，页 112。

²⁹⁴ 同上注，页 60。

²⁹⁵ 郭杰伟、范德珍编《丹青与影像：早期中国摄影》，页 1-18。

是天然塑造，都将“景”视为一种观看和形塑的客体，而相机作为人眼的延伸，会因认知中对风景的既定印象去寻找所谓“景”的存在，风景在形成本身更多的体现的人为而非天然的因素。

西湖是实景山水画的一个重要题材，其丰富的人文价值和悠久历史也赋予了西湖“如画”风景的特质。西湖风景最先以写景诗的形式出现在唐诗中，在宋代则兴起了“十景图”这种以绘画来欣赏风景的方式，之后，诸多风景名胜都逐渐发展和形成了自成体系和风格的系列风景，例如“潇湘八景”“燕京八景”“黄山十景”等。虽然鲁迅曾将之称为中国人的“十景病”，但不可否认十景模式已经成为不少风景空间记忆的一部分，承袭着百年的历史发展和现代的重新诠释。“西湖十景”经历了漫长的发展阶段，逐渐形成了“断桥残雪”“三潭印月”“雷锋夕照”“苏堤春晓”“南屏晚钟”“柳浪闻莺”“双峰插云”“平湖秋月”“曲院风荷”“花港观鱼”这十景，最后的鼎盛期应为清帝康乾南巡时对西湖十景的临幸和游览。可以看出，“西湖十景”的绝大多数景点都是根据特定时序和指定的观赏地点所设置的，这些景致很难在一次随机的观览行程中得以全部完成。这对古代的观众来说，并不会影响他们对“西湖十景”的期待，因为“西湖十景”本身即是通过图绘或传说所形塑出的一处整体的概念性风景，他们对于“十景”的感知除了想象之外，还享受着在虚构与真实之间的愉悦感和好奇心。而对于现代的旅行者来说，他们更希望以旅游实践的方式来达成游览的目标，求证个人的想象，将虚拟的西湖变成现实中西湖，“十景”对他们来说是旅行的目标和想象的求证，但显然，对“西湖十景”的期待无法在一次的游览中带给他们满足的经验。因此，当对风景的实际感知和观览体验发生了变化，西湖对现代旅行者的吸引已经不再是通过“西湖十景”的游览模式。

但不可否认，如果没有“西湖十景”，西湖的风景也不会以具象化的方式来吸引游览者在此怀旧，咏叹和纪念。就连上海来到西湖写生的美术学生们，也难以无视“西湖十景”对视界的侵占。正如前文所言，西湖的“如画”特质使这一景点成为沪上美术师生写生的一个常驻地，然而丁衍庸（1902-1978）曾批评到“他们到了湖边，个个都画牌坊，大佛，不是湖心亭，就是三潭印月，他们把描写风景的意义完全弄错了。都以为写生旅行是描写古迹名胜来做纪念品的，不是研究艺术的。我……下了一个很严厉的命令，不许他们再去选择那种纪念式的题材，教他们去寻找水边的情趣，和自然美妙的风景。从那次起，他们的思想和作风，被改

变了不少。”²⁹⁶汪亚尘也提到“写生旅行和寻常旅行不同，画家所取对象，不限于要名胜，有名的地方，反而得不着画材。像西湖的十景，如果指定了哪景去画，倒觉得平淡无味，那些不过属于历史上的纪念物而已。”²⁹⁷画家如此排斥以“西湖十景”作为写生目标，是因为旅行与写生的目的恰恰构成了一对对立的关系，与西湖的历史文化传统相比，写生的画家更看重的是“如画”风景的自然属性，作为文化古迹典型的“西湖十景”，从命名到观赏方式无一不充斥着价值取向与人为的修饰，而那些新发现的情趣和景致使未经开垦的风景具有原始的吸引力和神秘感，而旅行的过程就对这些风景的发现，阐释和建构。

20 世纪初期，西湖的影像最初在商业照相馆以及宣传旅行的影集中十分流行，例如杭州的二我轩照相馆在 1910 年出版的《西湖风景》，杭州的月溪照相馆制作的《杭州西湖胜景》，杭州顾影照相馆制作的《西湖风景》等。此外，由商务印书馆制作的《西湖风景画》摄影集在 1910 年就已印制成初版。商务印书馆在后续又出版了三集的《杭州西湖》，作为《中国名胜》系列丛书影集的第四种。1929 年，舒新城（1893-1960）出版了《西湖百景》包含了百余张西湖风景的照片，在序言中他提到“西湖风景不能说是最佳的，但交通便利紧靠都会的风景，不能不说西湖是最佳的。她的佳处第一是有山水错综的自然美趣，第二是有两千年历史的古迹点缀。”²⁹⁸舒新城在序言中还提到为了编纂全面完整的西湖百景，他特地去市面上购得因时令及景目关系而为现在所不易摄得者，如雷峰夕照，浙江潮等照片，重新剪裁加工以完善百景。在这些被重新排列组合的西湖风景影像中，除了保留了“西湖十景”部分内容外，还纳入了更多地标式的景点照片来重塑西湖风景的合集。景点成为旅程中的一个标记的符号，游客在进行风景的鉴赏前，往往已经在绘画、手册或记忆中具有了一个形象，旅途经验是对既定形象的一种检验。

在西湖风景的影像中，山和水作为基本的视觉要素以符号性的方式呈现，在月溪照相馆出版的《西湖风景》的影集中，数张照片都是通过平远视角来展现水面与岸上风景的二分画面，水中的倒影使照片“如画”的特征十分明显。例如，西

²⁹⁶ 自述，《艺术旬刊（第 1 卷）》，1937 年第 7 期。

²⁹⁷ 王震、荣君立编《汪亚尘的艺术世界》（北京：民主和建设出版社，1995），页 183。

²⁹⁸ 舒新城《西湖百景》（北京：中华书局，1929）。

冷桥的题识“……当斜阳影里舫櫂入桥，掠孤山下暮岚笼翠，碧水如油，景色澄幽，恣人赏恋，此真如赵孟坚所谓洪谷子，董北苑得意笔也。”（图 3.13）编摄者援引了赵孟坚（1199-1264）对西泠桥风景的绝叹，荆浩（ca.850-911）、董源（？-ca.962）作为五代山水画的名家，虽然各自擅长北方和江南的山水画题和风格，但他们对山水趣味和精髓的把握都是精准细腻的。正如西泠桥与此时的气氛情境的组合，才得以完成了从景观到“如画”风景的升华。诚然，影像最终以平远视角来呈现西湖山水很大程度上受限于西湖周边平阔的拍摄场地，摄影师并不能完全按照心中所设想的图像来为风景设定透视的效果，因此，与其说摄影师是按照山水画的图式来传递宁静悠远的画面感，不如说中国的风景本身即是通过山水画来定义和划归的。

这种对“如画”的追求也会因影像的呈现和描绘而有所动摇。以“雷峰夕照”为例，这一景观本是通过雷峰塔在夕霞漫天之时同西湖水面交相璀璨，清辉掩映的情境。正如月溪照相馆出版的影集中“每当夕阳西下，金碧照耀，清辉入望，洵奇观也，故雷峰夕照入西湖十景之目。”同时期的杭州活佛照相馆制作于 1924 年影集中，“雷峰夕照”一景与月溪照片如出一辙，并且引用清代《西湖志》盛赞此景“孤塔岿然独存，砖皆赤色，藤萝牵引，苍翠可爱，日光西照，亭台金碧，与山光倒映，如金镜初开，火珠将附。虽赤城枉霞不是过也。”月溪影楼（图 3.14）和活佛照相馆“雷峰夕照”虽并非尽情表现“雷峰夕照”奇观性的一面（图 3.15），而是利用了平远视角和湖光塔影使“雷峰夕照”颇具“如画”的特征，然而作为同一景致，在舒新城所拍摄的《西湖百景》中（图 3.16），“雷峰夕照”已经变成了昔日残景，舒新城标记到“甲子民国十三年九月，塔忽倾圮，发见经卷甚多，转土一堆，十景已缺其一。”这幅照片应是舒新城在雷峰塔倒塌之前拍摄的，因为在远处仍可见塔身轮廓，这张照片打破了之前远山塔影的结构，更像是路过雷峰塔时随意取舍的结果，近景中两位正在劳作的农人侵占了视觉的聚焦点，如果没有文字注明，读者可能未能注意到远处被杂乱前景掩盖的雷峰塔。正在专注劳作的农人也消解了“雷峰夕照”的传奇与诗意，形成一种回归日常和琐碎的遗憾。

对于雷峰塔这样的木构建筑来说，因年久失修而不复往昔的现象十分普遍。历朝历代每一次对历史景观的翻修既被视为国家政治业绩的和经济实力的展现，也是将景观重新推向观赏舞台的辉煌时刻。雷峰塔作为古迹的意义也并非朝夕

所形成的，从它初建于十世纪后，到明代焚于大火，再到清代“白蛇故事”的浪漫传奇，历代的苦心经营使它的历史意义也绵延不绝地持续和永恒。舒新城对于“十景”中因“雷峰夕照”的缺失而难掩惋惜之情，但也侧面陈述出一个不得不面对的事实，现代的西湖风景已经不再是“西湖十景”原始地理景观的重现，“雷峰夕照”变成了一处唯有记忆留存的风景区。

杭州二我轩照相馆 1911 年所拍摄的《西湖风景》中，为“雷峰夕照”增加了写实特征（图 3.17），以及象征观者游于其中的示意。湖中轻舟上的一对男女游客虽不能辨析其身份特征，但可以看出他们所身着的西方服饰的装扮和闲逸的状态，正在享受着水上西湖之旅。这对游人出现在“雷峰夕照”的景致中并非偶然，从这本影集的其他景观中，例如“双峰插云”“苏堤春晓”“曲院荷风”等景观多处可见这一对乘舟赏玩的游人踪影。而让他们慕名而来的“双峰插云”，南北高峰的对峙并不突出，“曲院荷风”中的荷花也已经开败，唯有“泛舟”成为这些风景照的表现重点。水上泛舟的缓慢行进显然是缺乏现代性的，平静的水面与悠闲的意境象征着时间历史也随之停摆，象征着一切如旧的西湖，等待游客的寻访。然而这种怀旧式的游览体验，又是一种现代性的审美心理，从而投射出现代性内在的矛盾与冲突。

实际上，不只是“雷峰夕照”，汪悦进的研究已经指出二十世纪初期，辛亥革命和社会变革不仅改变了风景，还改变了观看风景的眼睛。黄培炎（1878-1965）等革命者以影集编者的身份为西湖风景赋予一种新的观看方式，通过将革命精神融于各种媒介的风景表征，塑造和鼓舞着公众对于西湖风景的感知方式。²⁹⁹实际上，汪氏所选取的四位身份迥异的游客对西湖风景的感知存在差异，不仅与他们的身份与经历有关，还包括游记形成中的偶然性。此外，黄培炎影集中的一些影像的安排也并非在辛亥革命后的刻意所为，从出版时间早于黄氏摄影集的 1910 年二我轩影集中就来看，两本影集及其之后的各版本《西湖影集》存在很多相似之处，因此，很难将黄培炎所编摄影集的特殊性全部归因于其辛亥革命者的身份特征上。

实际上，从宣统二年（1910 年）出版的二我轩版本的《西湖风景》中，就已

²⁹⁹ 汪悦进著，唐宏峰译《变化的感知，感知的变化：辛亥革命前后作为视觉竞争的西湖风景》，《中国文化》，2011 年 02 期，页 127-144。

经将秋瑾风雨亭、徐锡麟墓等景观列为“西湖风景”之一，徐烈士墓“在孤山艺术院（罗苑）对面，烈士名锡麟（1873-1907），浙之绍兴人，清光绪末，学于日本，倡种族革命，以刺安徽巡抚恩铭被难，与同难之陈伯平，马子畦二人葬于此。”秋瑾风雨亭是“当时秋瑾埋骨于此，今已他迁，惟风雨亭尚存，亭名风雨，取秋临刑时所作‘秋雨秋风愁煞人’诗意，秋瑾（1875-1907）系绍兴革命女子。清光绪末年，因徐锡麟案，株连受诬被诛。”在辛亥革命正式爆发之前，徐锡麟和秋瑾的墓冢就被视为一种纪念碑式的存在并印制在商业照相馆发行的旅游影集中，这些景观的表述将惨烈的历史记忆重启，为本是诗情画意代表的西湖叠加了一段凝重的历史。除此之外，明代名臣于谦（1398-1457），明初革命者陶成章（1878-1912）等忠义之士的墓冢也被二我轩选入“西湖风景”中，作为一种纪念景观被展示，西湖的风景也被重新建构。而纪念碑的意义不在于建筑，而在于人本身，“不是通过可见可触的建筑残骸来引发观者心灵或情感的激荡：在这里，凝结着历史记忆的不是荒废的建筑，而是一个特殊的可以感知的‘现场’（site）。因此，‘墟’不是由外部特征得到识别的，而是被赋予了一种主观的实在（subjective reality）：激发情思的是观者对这个空间的记忆和领悟。”³⁰⁰

根据成书于明代的《新镌海内奇观》中所刊的《湖山一览图》就可看出（图 3.18），³⁰¹西湖北山脚下早已集中了众多纪念碑祠和坟冢，岳飞墓便在其中。正如汪悦进所指出的，岳飞（1103-1142）的故事在民国时期被反复诉说和追忆，他作为民族英雄的形象再次受到革命将领的崇拜和标榜，还常与秋瑾之事迹互通比较，这些都是作为服务反清的修辞目的。³⁰²但岳飞墓影像的安排并非出于辛亥革命前后出现的安排，因为在 1910 年二我轩版本的《西湖风景》中，岳王墓景观反而是缺席的，而之后几乎所有的影像版本都将其收入其中。舒新城《西湖百景》中将岳王庙（图 3.19）和岳鄂王墓（岳坟）利用正视图的视角来表达建筑的庄严感（图 3.20），将岳王庙的宏丽庄严以及挺立苍劲的“精忠柏”表现得崇高肃穆。而月溪版本的照片则是拍摄者以游览者的视角所拍摄的近景（图 3.21），没有利用

³⁰⁰ 巫鸿著，肖铁译《废墟的故事》（上海：上海人民出版社，2012），页 24。

³⁰¹ 明杨尔曾撰，钱塘陈一贯绘，新安汪忠信镌《湖山一览图》，《新镌海内奇观》，卷三，明万历三十七年（1609）夷白堂刊本。

³⁰² 汪悦进著，唐宏峰译《变化的感知，感知的变化：辛亥革命前后作为视觉竞争的西湖风景》，《中国文化》，2011 年 02 期，页 137。

拍摄视角和景深来虚化背景中杂横无章的树枝，通过真实环境下还原了一种苍凉感。月溪影集中为岳王坟所注文字为“岳武穆精忠大节，为宋南渡第一人，改葬今墓，继历朝褒树，典礼益崇，地当湖山胜处，清波掩带，庙貌翬翼，瞻仰咸兴，令人咏叹。”其突出的真实感的呈现方式也有助于唤起对历史的沉思，激发更强烈的怀古情绪。

岳飞墓这座建于南宋的墓冢与辛亥革命等革命者的陵墓相比，具有更悠久的历史感和时间的沉淀，后世数次的修缮并没有消磨掉墓碑的历史意义，反而加重了其缅怀过去和找寻历史记忆的色彩。游览者对它的感知更倾向于作为西湖怀古的一部分，巫鸿曾针对中国传统中怀古的美学指出，“更是代表了一种普遍的美学体验：凝视（和思考）着一座废弃的城市或宫殿的残垣断壁，或是面对着历史的消磨所留下的沉默的空无，观者会感到自己直面往昔，既与它丝丝相连，却又无情地和它分离。怀古之情因此必然为历史的残迹及其磨灭所激发，它的性格特征包括内省的目光（*introspective gaze*）、时间的断裂，以及消逝和记忆。”³⁰³正如黄培炎在《西湖一集》的弁言中自言“余于丙午六月尝一至西湖，同游七八人，宿孤山读书楼七日，比者，既纵览赣之庐山，皖之黄山，泛新安江，顺流而东，遂至杭州，荏苒八年之间，景物一变，滨湖四望，若公园，若图书馆，若南京阵亡将士祠，若陶烈士祠，若徐陈马三士墓，若鉴湖秋女祠，皆巍巍新建筑，丰碑画栋，气象万千，而有清功臣祠宇，与其诗歌联语之留题，虽欲求零墨残缣而不可得，更寻所谓读书楼者，樨纱蚀雨，楹帖封尘，渺焉几不复可识矣。俯仰陈迹，结想方来，人物代兴，湖山无恙，摄而记之，敬告读者，此西湖者乃中华民国三年五月之西湖也。黄培炎并识。”从这段文字中，黄培炎所表达的怀古的意味显然要超越了他对于辛亥革命的拥护和政治诉求的隐晦表达。辛亥革命作为一种集体记忆，唤起了游览者关于民族，国家甚至个人的命运的遐想，无论是憧憬光明还是缅怀过去，历史真实都成为记忆的碎片，消逝在永恒的湖山风景中。

墓冢和祠堂作为一种象征性的建筑更能表达怀古的忧思，这些建筑通过不断地重修使历史记忆得到强化。“祠”本身即是为纪念而修，纪念既是一种仪式，也是一种怀旧。而作为“墓”的景观更因为地下的亡灵具有一种不可变动的永恒意义，因此，墓冢也被视为另一种意义上的古迹。祠和墓以建筑的形式作为一种历史印

³⁰³ 巫鸿著，肖铁译《废墟的故事》，页 15

刻成为地表标记，在空间和时间中留在痕迹。无论是祠堂还是坟墓，这种景观比最初的“西湖十景”更象征着对不变和永恒的追求。人们无法通过旅行回到过去，但是却可以通过这些永久的标记被不断的激发关于过去的想象和再现。无论是怀古还是怀旧，都是一种现代性的心理，意味着对时间逝去的一种失落感，回望过去，延续记忆与传统，对当下状况进行反思。现代性的短暂性和不确定性使人们更容易产生不安全感，他们更加渴望从这些永恒的风景中寻求稳定与不变。对这些历史遗迹的反复观看实际上也是一种现代性的怀旧。特别是对新兴中产阶级来说，当他们在城市中感到身份的异化和分裂，就越渴望在风景中回归简单，致敬传统。

现代的西湖的风景较之前更注重公共性，如果说“西湖十景”是精英和皇室基于自身游览经历所塑造的，那么二十世纪上半叶的西湖则是为城市市民重新建构的游览套餐。公园的影像几乎出现在每本“西湖风景”的摄影集中，在舒新城的《西湖百景》影集中，第一张和第二张照片分别就是“湖滨公园”和“公众运动场”。陈平原曾指出公园在晚清画报中就备受欢迎的原因“既具备一定的娱乐性，又有利于思想启蒙，还能允许普通民众参与这样的公共活动，……作为地理学以及文化意义上的公共空间，‘公园’的出现意义非凡。”³⁰⁴将皇室苑囿改造成公共场所更加强了这种民主化的效果，例如西湖孤山旁的公园就是根据清帝南巡时的行宫而建的，公园内景致“石磴盘旋，花木毓茂，亭廊曲折，随处可憩，升高而望，众山若环，平湖如镜，远吞江濼，近接城尘，景物浩渺，胸襟为旷。”如此优美的景致从之前帝王贵胄的专享改造成了提供公众游览的场所。从舒新城的版本中可以得知“公园”在 1927 年被定名为“中山公园”。这与当时全国民众对孙中山的纪念有关，也反映出公园被视为民族主义动员的公共空间，凝结着大众对公共性的一种想象。³⁰⁵在月溪影集中，除了公园以外，位于孤山的图书馆也是一处新开辟的公共空间，被选入新的西湖风景中。图书馆“在孤山西南故行宫之右，崇楼杰阁，建筑宏敞，中储旧藏文渊阁之四库全书并经史子集各丛书，灿乎大备，灵秀所钟，国华所粹，方之东观图书，洵足媲美古今，为湖山生色。”这座现代建筑也由清代行宫改造，重新被赋予的社会功能不仅使它具有启迪大众心智的象征意义，其

³⁰⁴ 陈平原《左图右史与西学东渐：晚清画报研究》（北京：三联书店，2018），页 374-385。

³⁰⁵ 陈蕴茜《空间重组与孙中山崇拜——以民国时期中山公园为中心的考察》，《史林》，2006 年 01 期，页 1-18。

所收藏的众多来自不同于朝代、空间的古籍丛书成为被封存的历史的化身，使图书馆成为一处古今记忆交织的纪念碑建筑。

小结：

本文以民国时期关于西湖的摄影集为中心，探讨西湖风景在图像出版与编辑的过程中被不断建构和形塑的过程。西湖从一处文学记忆中的风景，变成把玩在手的真实影像，无论是革命印迹还是英雄悲壮，都随着风景观念的被发现和现代旅游活动的兴起，变成日常生活深切感知的一部分。风景的建构已经不再只有文化名人来把舵和塑造，市民阶层亦参与到亲身感知风景和表达体验的群体中。

从地理面貌上来看，西湖风景的变化确实存在，包括十景的破败与消逝，新的纪念碑建筑的兴建与重修等。但这种变化更多层面上是对风景的感知和期待的变化，市民阶层从西湖风景中寻找一种“真实”的风景，公共的日常体验以及对时间的怀旧。

摄影作为民主和公共性很强的一种装置，反映出西湖在当时社会感知中的形象。摄影机也会预设阅读观众，从选片到制作来考虑他们对于图像文本的接受和理解。因此，景点选择或摄影技巧，在此处变成了微不足道的因素，风景变成一个包含主观层面的概念化的审美，不再只是站在观赏的对立面，其风景“如画”的审美框架也深深根植于中国的“美术摄影”发展中。

正如桑塔格曾提出“摄影影像提供了人们了解过去的面貌和现代情况的大部分知识。对一个人或一次事件的描写，无非是一种解释，……摄影影像似乎并不是用于表现世界的作品，而是世界本身的片段，它们是现实的缩影，任何人都可以制造或获取。”³⁰⁶西湖的几本摄影集与其说是摄影师个人的一种阐释和表达，不如说是关于西湖群体性感知的一种再现和观看。通过“时代之眼”(period eye)，西湖风景在这种群体感知中重新被形塑，其既有别于“西湖十景”所表现的盛世胜景，也不完全符合西湖宁静悠远的风景性格，而是暗潮汹涌，死亡与生机，革命与浪漫，古旧与更新等元素成为新西湖风景的另一种表述。

³⁰⁶ 《在柏拉图的洞穴》，见苏珊·桑塔格 (Susan Sontag) 著，黄灿然译《论摄影》，页 4。

第三节 永恒与瞬间：黄山风景照中的画意、政治与现代性

王安石(1021-1086)在《和平甫舟中望九华山二首》中有诗云“寻奇出后径，览胜倚前檐。”揽胜在诗中本指观赏胜景或游览胜地，“揽”意味着视线焦点的自由移动和跳跃，从自然中揽胜寻幽以获得最佳观赏体验的方式。然而“揽胜”的重点不仅是观赏，而是对胜迹的铭记，赞叹和验证。因为胜迹往往并非是指单一的定点景观，而是一处自成体系又长期占有人类视觉的空间场所。巫鸿将“胜迹”定义为，“并不是某个单一的‘迹’，而是一个永恒的‘所’(place)，吸引着一代代游客的咏叹，……胜迹作为一个整体并不吸引着追溯往昔的目光，而是从属于一个永恒不息的现在。……胜迹不是一种个人的表达，而是由无数层次的人类经验积累构成。”³⁰⁷

黄山作为一处胜迹，是民国时期的艺术家和知识分子揽胜寻幽的场所，其险秀奇峻的地理形态不仅是造化自然的灵感来源，浓厚的文化积淀也使黄山成为国家地理的象征，在历史感怀与国家危亡的交织下，无数的作家、画家和摄影家屡次齐上黄山登临游览，使黄山被寄托上饱满的家国意识和民族认同。赵君豪(1900-?)在《旅行杂志》的《编辑室十年记》中提到“游记的三个条件：能文、能画、能摄影。”³⁰⁸因此，在现代游记中，对“胜迹”的再现从传统的诗画转为对影像的依赖，即便媒材的更迭看似呈现出一种进步的假设，然而影像再现又不得不依赖绘画的模式，特别是影像如何转化传统山水画的感知模式。

二十世纪二三十年代，旅游资源的开发与政治紧密挂钩，1935年出版的《东南揽胜》(“Searching Out Scenic Sites in the Southeast”)即是通过游记和旅行摄影来宣传东南五省的风光名胜，以响应国民政府意在推动的“东南基础设施之旅”的号召，通过扩建江苏、浙江、福建、安徽和江西东南五省的公路建设，从而增强军事部署、公共安全和政治稳定。³⁰⁹虽然这次“东南基础设施之旅”最终因为自然灾害的原因未能实现，但是在项目被取消之前，数以百计的作家、画家和摄影师在政府经费的资助下完成了这趟跨省旅行并拍摄了丰富的风景照片。³¹⁰

³⁰⁷ 巫鸿著，肖铁译《废墟的故事》，页80-81。

³⁰⁸ 赵君豪《编辑室十年记》，《旅行杂志》，1936年第10卷第1期，页197-200。

³⁰⁹ 东南交通周览会宣传组编《东南揽胜》，1935年。

³¹⁰ Juliane Noth. “Landscape Photography, Infrastructure, and Armed Conflict in a Chinese Travel Anthology from 1935: The Case of Dongnan Lansheng.” *Trans-Asia Photography Review*, vol. 8, no. 2,

对黄山的开发也是为了响应开发东南交通政策的号召，时任国民党中央赈济委员会委员长的许世英（1873-1964）对开放和建设黄山贡献卓著，作为皖人的他在 1934 年亲自筹建“黄山建设委员会”并担任主任。此外，郎静山、黄宾虹以及张善孖（1882-1940）、张大千（1899-1983）兄弟等人还组织了“黄社”，他们还以“黄社”的名义筹办“黄山胜景书画摄影展览会”等书画摄影文艺活动。³¹¹《申报》曾对“黄社”的展览展开报道“浙江建设厅主办之东南周展览会，对于五省建设风景名胜种种均极注意，曾于今年春间，邀请文艺界名流，前往观览，以资宣扬。而歙之黄山，为自古名迹……风景之奇绝，直若仙境。本年五月，沪各大日报各大杂志摄影界叶浅予、钟山隐、马国亮、郎静山、陈万里、徐天章、罗谷荪、邵禹襄等，应浙建厅之邀，往黄山游览，爰由叶君等发起黄社，藉以提倡艺术、宣传黄山名胜……”³¹²足可见当时政府与民间对开发黄山风景投入了巨大的时间精力，希望借此发扬国光，传播文化，甚至服务于政治统治。

张大千作为黄山建设委员会和“黄社”的成员，曾四上黄山并拍摄过诸多黄山的照片。1927 年，张大千与其兄张善孖首上黄山，在抗战爆发之前，至少又曾三次登临黄山游览。1934 年 12 月，张大千还参加了沪上举办的《黄山胜景书画摄影展览》，将其所拍摄的《蓬莱三岛》照片参加了 1935 年的比利时万国博览会影展并获奖。张大千、张善孖曾在 1931 年出版过《黄山画景》摄影集（图 3.22），此影集共含十二张照片，一图一跋，记录了张氏兄弟的黄山游记，他们以“画家之眼”视风景摄影为“师法自然”的证词。大风堂弟子慕凌飞（1913-1997）晚年回忆同两位老师同游黄山的经历，“在黄山期间，二老师（笔者按：张善孖）和八老师（张大千）整日忙个不停。他们忙着爬山观景、写生、照相，还常常给我们几个学生讲黄山古迹的掌故，评壁上前人题书的优劣，还谈到哪些景色可以入画，告诉我们如何观察，如何选景，写景用什么手法表现较佳等等。”³¹³

张氏兄弟几乎将黄山的所有景点都找到了所对应的绘画风格和笔墨特色。张大千在所拍摄的景点如：

2018, pp. 1-17.

³¹¹ 《黄社美展一斑》，《良友》，1935 年 1 月第 101 期。

³¹² 《黄社将开展览会》，《申报》，1934 年 12 月 7 日。

³¹³ 汪毅编《张大千的世界研究》（成都：四川美术出版社，2009），页 250

《狮子林后奇峰》：“神似云林，仿荆浩。笔秀劲处，虽大癡犹有不逮。”³¹⁴

《清凉台畔》：“疏处似浙江，密处如石涛，可知古人得山林真妙。”

《平天砭栗树》：“枝干似王若水，圆劲绝伦。恽正叔虽从此法下功，已落松懈，无此稳秀也。”

《石笋砭》：“此幅虽似含糊，细观峰峦重复，极类南宋李嵩等笔。”

《莲花峰飞龙松》：“此松繁枝密叶，非顾瑟如、陈载东辈不易为之。”

.....

张大千的兄长张善孖将所拍摄的西海门山坳的一处奇石“达摩渡海”称为“赵文度、沈子居有此淹润，无此雄奇，当仍是夏禹玉专长之作。”所拍摄的“狮子林诸松”题识“狮子林诸松夭矫雄奇，非石涛、瞿山莫辨。”将“仙掌峰”视为“此等峰峦树石，杜东原多为之。”等等。石涛、梅清（1623-1697）等黄山画派以“搜尽奇峰打草稿”为艺术主旨，主张从自然中获取绘画的灵感，而张氏兄弟则更进一步直接将黄山的地貌特征看做是笔墨皴法的一种现实的演绎，将各山水名家的笔墨在黄山诸峰中找到了各自的对应，把黄山的奇峰怪石，云海沧松看做是天然的画本。张氏兄弟借助的，正是摄影这种现代性的装置，利用现代性的镜头所呈现出的一种致敬古典的风景，这一视角本身已经暗含了风景在阐释中媒介之间的权力关系。如同 Michelle 所论证的“风景不仅仅表示或者象征权力关系；它是文化权力的工具，也许甚至是权力的手段，不受人的意愿所支配（或表现自己）。”³¹⁵

同时，这种对“如画（picturesque）”风景的对照正如前文所讨论的，已然经过了审美经验的筛选，就像贡布里希（Gombrich）所指出的，“如画”的风景实际上并非是因风景的优美给画家以灵感，而是因为画家所在的艺术传统已然对风景中山石岩峭等视觉符号做好了铺垫，使艺术家从自然中选择了符合艺术图式的自然。³¹⁶图式（schema）本是心理学的认知概念，根据心理学家对图式的解释，一方面它会根据现有的价值观念去理解新的认识事物，另一方面也会根据新事物去

³¹⁴ 关于影像的题识摘自张大千、张善孖《黄山画景摄影集》（上海：坦社印行，1931）

³¹⁵ W.J.T. 米切尔编，杨丽、万信琼译《风景与权力》，页 2

³¹⁶ 贡布里希（Gombrich）著，范景中等译《艺术与错觉：图画再现的心理学研究》（杭州：浙江摄影出版社，1987），页 101-103。

不断修正之前的观念，从而建构出新的自我图式。而贡布里希从艺术史家的角度将图式解释为艺术家的作品是源自心灵和概念性的，而非是对世界的反应，也并非世界本身。视觉记录的出发点并不是知识，而是由习惯和传统所决定的一个猜测，因此，视觉是主观性的，而图式是受经验支配的，它“并不是忠诚地记录一个视觉经验，而是忠实地构成一个关系模型。”³¹⁷因此，研究者早已发现所谓“画境游”的愉悦和激动主要来源于“认出和追溯艺术和自然之间的相似度”。“当我们对‘原初事物激发出来的理念’和‘再现原初事物的雕像、图画、文字、声音激发出来的理念’进行比较时，我们尤其感到愉快。基于这个原理，‘我们发现大自然的作品越使人愉悦，它与艺术就越相似。’……生活碰巧模仿了艺术——这就是如画美给人的最纯粹的愉悦。”³¹⁸张大千在黄山的特定景观中寻找到的风格和笔墨特色，黄山风景不仅带给他一种想象的美感，还验证了他先前的艺术经验。

黄山在文化传统中的形象一直是一座“世外山”，它曾被视为仙界联结人间的神秘之境，也是鼎革之际遗民们远离家国仇恨的避世道场。因此，黄山并不是一处具有典型现代意义的景观，其特有的地貌特征反而容易引发行旅者对过去时间和虚构世界的遐想，黄山与世隔绝的形象消除了都市人群中的现代焦虑，但也正是通过这种现代旅行的方式来重返黄山的过程，改变了游客在黄山中的风景感知。

如果说张氏兄弟的影像实践是艺术家个人的审美经验，那么《黄山揽胜集》则是一群文化精英的集体书写和观看。《黄山揽胜集》是民国二十三年，许世英所编的一本黄山旅行游记，记录了许世英同友人共游黄山长达十天的旅程。其中收录了黄山各个景点的风景影像，邵禹襄、罗谷荪，叶浅予、马国亮、陈万里、郎静山等作品也都被收录在这本游记中。《黄山揽胜集》不仅反映出风景如何协调旅行与背后出版目的的张力，编排的细节还体现出编辑所希望塑造出的认同感和集体记忆。

许世英在《始游黄山日记》中提到之前的黄山“道阻难行，劳人草草，复鲜暇晷，屡议屡废，蓄愿于兹，殆十数年矣。自蒋委员长介石开发东南交通以来，杭徽公路筑成，汽车可自杭州直达歙县。皖省府适有建设黄山之议，组设委员会，

³¹⁷ 同上注，页 100-108。

³¹⁸ 马尔科姆·安德鲁斯著，张箭飞、韦照周译《寻找如画美：英国的风景美学与旅游，1760-1800》，页 55。

从事开发，俾山水之奇观，未致于终闕。挽余与其事，并邀往游览观察。乃于春末夏初，窃间一行。以时方长中央振务委员会，职责所在，分电乞假。”从政府的层面考虑，开发黄山的目的是为了军事部署和文化传播，但在此过程中，国家大力修建的公路、铁路等现代工业设施一定程度上已经改变了黄山作为“世外山”的形象和游客的感知，变成了一处被人类征服和权力规训下的自然。然而许世英并未注意到风景背后的政治意义，反而将之视为使黄山盛名得以传承的基础，他在自序中提到“今兹交通畅达，若不为阐扬启发，公之于世。则不独坐失建筑之机缘，亦无以慰乡邦父老殷殷之望。……倘荷于游览之余，更共致力于建设大业，则名山胜境，得人以传，尤余所馨香祝祷愿附骥尾者矣。”虽然这些影集的出版有着更加强烈的政治与军事目的，但其目的仍在于激发对旅行活动的兴趣本身。因为旅游过程中所拍摄的风景影像不仅能够唤起人们对地方的记忆，从地方中凝结国家意识，从而创造出民族与国家的认同感。

许世英的身份使他在黄山旅行的过程中不仅盛赞皖境的山路设计精巧，他还十分关心黄山地区的民情民生，“西北七里至潜口，村内小市尘，商店近百，惟交易稀少。而洋布充斥，竞减价倾售，国际经济之压迫，乃真及于荒僻之乡村，不特手工纺织者失其谋生之具，金钱之耗竭，尤使农民无自取偿，大可痛心。……风景逾进逾奇，山地逾进逾瘠，人民生活更不堪闻问矣。”³¹⁹许世英在此表达出企图拨款资助黄山荒僻乡村的决心。当作者结束旅程抵达上海时，感慨到“红尘万丈，嚣声震耳欲聋。适来仙窟，据堕尘寰，可胜慨叹！且也内地人民，连年灾侵，本不聊生。兼之五谷茶叶，价值低落；外货倾销，手工业完全崩溃。穷困流离之状，与都市豪华，又不可同日而语。诚不知孰为真孰为幻已。”³²⁰如果说，上海声色犬马的红尘喧嚣正是许世英想要躲避的现代生活，那么黄山的仙窟奇岭和远离尘嚣的贫瘠则象征着现代性的反面，但是他所开发的旅游活动正恰恰是以现代性的方式试图占领黄山的风景。好在登揽黄山的过程仍然是一趟纯粹依赖脚力来完成的旅行，因游客在到达黄山后，不再能依赖和享受现代设施为旅途提供的种种便利。这种艰难谨慎的心态和竹杖芒鞋的装备使旅者往往能够与古人的旅行体验建立某种共鸣，因而也更能借助黄山想象着短暂的避世与穿越。

³¹⁹ 《始游黄山日记》，许世英《黄山揽胜集》，1934年版，页43-93。

³²⁰ 同上注

黄山旅行在二十世纪初期的兴盛首先得益于杭徽公路的筑成，汽车可自杭州直达安徽歙县。现代引擎和基础设施工程使风景不再变得触不可及，特别是像黄山这样远离城市，且地理状况险峻的名胜来说，更要极大地依赖现代交通的辅助才能使旅程得以顺利完成。有学者曾指出在民国风景名胜的游记中，铁路和机动旅行的美学潜力被大大忽视。³²¹新建的铁路和公路塑造了现代化的休闲旅行，但它们显然与当地的观光旅程断开了联系，特别是在风景照片中，现代引擎的痕迹被悄无声息地抹除。

实际上，旅途中的风景并没有被真正的忽略，而是一种新的风景的发现，特别是以此来象征国家建设的现代化，或是借助国家基建来表现政治的统治力和疆界。对黄山旅途中风景的关注在民国二十三（1934）出版的《中华景象：全国摄影总集》（*China as She is*）中可以看出显著的对比，在浙江省篇章中的名胜将莫干山、会稽山、五洩山、普陀山、雪窦山、雁荡山等大小众多景点作为浙江风景的展示，而在紧接着安徽省篇章的名胜中，久负盛名的黄山却意外地缺席了这次安徽名胜的展示。取而代之的是，是徽州（歙县）和杭徽公路的沿途风景（图 3.23）。

《中华景象》由伍联德（1900-1972）主编，良友公司发行，这本影集除了满足出版市场与大众的双向需求外，还试图借助风景摄影来建立民族国家的认同，从“发刊旨趣”和“编者序言”中可以看出编辑团队渲染的浓厚的国族意识。“人患不自知，国族亦然，方今中华命脉之危，不绝如线，然通达国情，深知民瘼者，几何人矣？……即民族决心之唤起，亦未易言也。”³²²这本画册以当时全国各旅游胜地作为拍摄目标，行程数万里，费时八个月，收录照片近千张，最后完成这本“空前的全国摄影总集”，编辑团队的决心是不言自明的。

《黄山揽胜集》中的照片出自同游的友人，虽然每张照片都可以追溯出作者，但作为一种群体的旅行经验，这些照片反映出的是一群艺术家集体的凝视，这个集体被冠以精英、艺术家和文化领袖等标签的，通过援引古代的诗歌来说明编者所希望制造出的一种文化阶级的辨识度和修养。风景不再是一种再现具体对象的视觉表现，而被视为一种文化工具。当然，大众的风景观念也是在这一过程由精

³²¹ Juliane Noth. “Landscape Photography, Infrastructure, and Armed Conflict in a Chinese Travel Anthology from 1935: The Case of Dongnan Lansheng.” pp. 1-17.

³²² 《发刊旨趣》，伍联德主编《中华景象：全国摄影总集》（上海：良友图书印刷有限公司，1934）。

英所塑造的。这趟旅行团队的合影照片也影集中出现了多次，编者将之作为一种阶级认同的展示。

桑塔格指出，“拍照是核实经验的一种方式，也是拒绝经验的一种方式——也即仅仅把经验局限于寻找适合拍摄的对象，把经验转化为一个影像、一个纪念品。旅行变成积累照片的一种战略。”³²³当摄影师在黄山风景中寻找笔墨的踪影时，也可能忽略了现实中不断变动的风景空间。有明一代学者曾概括“黄山以‘变’胜，云霞有无，一瞬万变，观不可穷。”³²⁴黄山的这种变化特别体现在“云海奇观”中，以《黄山揽胜集》中所援引的明代许启洪的描述“我观黄山奇峰三十六，非关天巧神仙筑。神仙乐山復乐水，变山为海仍在谷。忽然白气石罅起，荡漾波光一缕始：頃之便是江幻河，山水平分尚可指。倏而水天变，一色，幻海於山疾如矢。药谷有白龙，掷钵有九子，岂尽腾云驾雾来，吐出黄河天上水？……斯時晴光散民空，露出山椒如螺如髻如花蕊。久而视之空明玄澹上海下天真如华严楞严倾泻琉璃世界差可擬。至若云气浮沉，灭没风行水上编珠贯玉容与乎海与蛟宫，松风撼云作声……忽而神迁观看倦，海又变山……”（图 3.24）Hubert Damisch 注意到中国风景中云、水的“软性”功能是连接，通过聚散等作用串连成不同的形态或构成，“它是一个风景，一个准则，根据它聚集，还是分散，在它的‘不可捕捉的虚空’中，成为它在隐蔽的同时突出来的风景的‘山皴’与‘水法’的纽带。”³²⁵黄山的风景具有移步换景的特色，云即是黄山风景中的变量（图 3.25）。黄山云海不仅具有流动性，还有深浅浓淡的缥缈感，作为一种空间组合的语法，承担着连接和观照的作用。云海的转瞬变化和偶然性的捕捉象征着风景如同现代的时间一般短暂易逝和难以把握。被瞬间筛选出的风景变成一段被截取的记忆，观者能够进入的只有他需要躬身前往感受的真实风景，而黄山中的云海已经在曝光的刹那成为不可回返的瞬间，这也就是旅行照片无法替代真实体验的原因之一。

诚然，风景照片无法比拟动态影像的连续性，而是将风景切割成静止的片段，在不同的场景调度下，呈现出不确切的时间感和运动经验。但编者许世英仍在尽力通过“过渡”的照片来弥补这种不连续的叙事，他多次将“山路”“山径”以及“途

³²³ 《在柏拉图的洞穴里》，见苏珊·桑塔格（Susan Sontag）著，黄灿然译《论摄影》，页 9

³²⁴ 《黄山志编委会》，见《黄山志》（合肥：黄山书社，1986），页 6。

³²⁵ 于贝尔·达米施（Hubert Damisch）著，董强译《云的理论：为了建立一种新的绘画史》（南京：江苏美术出版社，2014），页 230。

中”等照片来串连，例如“紫云庵至慈光寺山径”（图 3.26）“文殊院至百步云梯道中”（图 3.27）“云谷寺前竹径”“至老人峰途中”等，在这些前往景点的途中，往往还会偶遇一些惊喜的旅行体验，在桃花溪的涧石森列中偶遇落英，看到脂蓄粉凝的难得景象，在 天门坎 恰逢“杜鹃盛放”，在丞相源道中所见“荒径”“溪涧”等。这显然不同于前现代的地志游记中景观图像的再现重点，《黄山揽胜集》中的影像将注视的目光由古迹名胜转移到行旅道中，也随着山路小径的运动轨迹串联成流动的叙事效果。波德莱尔将现代性定义为过渡、短暂、偶然，而另一半是永恒和不变。³²⁶黄山曾因它不朽的地理景观和历史形塑被视为永恒的象征，甚至成为文化想象中仙山形象的再现。然而，相机再现下的黄山风景则在有意无意间将这种永恒的象征逐渐消解。照片本身即是一种消解永恒与瞬间，混淆时间概念的装置。旅行者正是在这种时空的交错中体验着现代性。

小结

二十世纪初期是文艺界对风景重新发现的时期，无论是文学、美术、电影等领域都以全新的视角审视人与风景的关系。风景作为摄影与绘画的再现主题，不仅将外在的具象世界转译成各自的艺术语言，而且作为一个被观看和阅读的文本，发挥着它作为一种文化实践的作用。然而，这些通过媒介再造的风景已然成为一种“拟像的风景”，是再造的自然和机械复制的人工产物。媒介再现中风景的形象早已充满了价值取向和被赋予的意义，而摄影也正是通过一种真实再现的特质将这种目的掩盖的悄无声息。

同时，风景本身也作为一个动态的媒介，“我们在其中‘生活、活动、实现自身之存在’”，同时它本身也从一个地方或者时间移动到另外一个时间或地方。³²⁷对风景的感知亦会随着照片和影像的方式得以呈现，通过“时代之眼”投射在作为大众读物的视觉文本中，风景的地理表征和空间记忆都在不断被改写和重塑。昔日“如画”的风景成新兴阶级加入精英想象的序列中，也掩饰着观赏者怀旧的情绪，构成了新的风景记忆的流动。风景同时成为权力运作的一种工具在文化实践中起

³²⁶ 《现代生活的画家》，见夏尔·波德莱尔（Charles Baudelaire），郭宏安译《波德莱尔美学论文选》（北京：人民文学出版社，2008），页 430-440。

³²⁷ W.J.T. 米切尔编，杨丽、万信琼译《风景与权力》，页 2。

作用，虽然风景的空间形式未曾改变，但是风景的再现和体验已然变成了一种现代性的表述。

第四章 消遣、写意与个人主义：刘半农的“美术摄影”实践

在“五四新文化”的背景下，“复古”与“前卫”成为一对相互裹挟又彼此对立的文化思潮，长期占据在关于“新文化运动”的诸多讨论中。这对关系也常常被替换为“传统”与“现代”，“守旧”与“变革”等与之有所关联但意识形态各异的话语。二十世纪二三十年代，摄影已经进入到中国知识分子的视野中，虽然文化界对摄影的讨论和重视程度远不如文学、戏剧、绘画等门类，但是摄影对他们来说并不陌生，因为这已经成为不少知识分子的消遣方式和休闲生活中的重要部分。正是这样一个边缘性的艺术门类，从侧面提供给现代学者重新认识民国知识分子的图像素材以及所映射出的思想倾向、情感诉求和文化认同。

刘半农是新文化运动的重要旗手，他对于推动白话文学改革和语言学研究有着卓越的贡献。同时，刘半农也是一名摄影业余爱好者，他编写了中国第一本从艺术层面讨论摄影理论的《半农谈影》，同时也是中国早期摄影组织光社的重要成员和领导者。本文将会以《半农谈影》为例，结合刘半农在光社时期发表的摄影作品，探讨这位民国知识分子在摄影中体现的传统观念与先锋意识，从而展现出刘半农试图以嫁接和改造的方式使摄影术更加贴合当时中国的历史语境，利用摄影来回应传统的余响和现代呼唤，同时契合他对于摄影民族化的诉求。

目前学界就刘半农在摄影领域的贡献已经有所关注，³²⁸不过从研究成果来看仍然比较偏向一种整合式的初期整理，没有进行更深层次的挖掘，例如对刘半农的认识偏重于脸谱化的分析，忽略了在特定时期内刘半农的思想倾向和身份转变。刘半农是新文化运动的重要成员，也往往因为这层身份而背负了诸多赞誉或贬损，但作为一个不断转变自身认同和具有丰富人生经历现代知识分子来说，他的思想观念要复杂的多。加入光社及创作《半农谈影》时的刘半农已经与《新青年》时期的他有所不同，这是以往学者在讨论刘半农的摄影贡献时鲜有注意的。对刘半农摄影贡献的进一步关注和诠释，应将他的思想转变放在一个经历过巨变的时代背景中，从而以立体的视角重现一个知识分子在时代转型中的态度、回应和选

³²⁸ 关于刘半农的摄影进行过专门研究的有徐希景《摄影文化先驱刘半农和半农谈影（上）》，《中国艺术时空》，2016年04期，页80-89；徐希景《摄影文化先驱刘半农和半农谈影（下）》，《中国艺术时空》，2016年05期，页50-57；徐希景《摄影艺术民族风格的确立——刘半农的摄影创作及理论探索》，《海峡影艺》，2017年2期，页60-69。

择。还有一些研究则关注到刘半农摄影中的民族化风格和与“文人画”相似的写意特色，但尚未过多展开分析，同时，“文人画”是一个复杂的形塑过程和绘画理念，绝不是一个符号性的标签，更不能将之扁平化为一种形式和风格。因此，笔者试图就之前研究的言而未尽之处更进一步。

第一节 留法归来的刘半农与北京光社

1927年，36岁的刘半农完成了《半农谈影》序言的写作。³²⁹当时他自1925年从法国留学归来后在北大任教已经两年有余，他仍保持着对摄影的钟爱，闲来无事时喜欢摆弄镜箱，拍摄日常生活。刘半农自言从十七八岁时就开始玩摄影，将年少时对摄影的痴迷比作是“暗红光中的蜜吻”。之后，在负笈巴黎求学期间，又重拾摄影爱好，排遣压力。在巴黎时，刘半农参与了不少当地的摄影展览会，阅读摄影书报。³³⁰从他的摄影实践中，也可看出他对西方诸多摄影流派的选择、偏爱和改造。

因为摄影对刘半农来说是一项出于兴趣的业余消遣，因此，他在摄影问题上的主张也多反映出以个人为出发点的纯粹体验。这种出于主观的自发性所孵化出的艺术理念与他在上海工作时期以及加入《新青年》后的创作时期存在着很大区别。有学者曾指出1927至1934年是刘半农的“岗位时期”，他离开《新青年》后专注于自己语言学和古文献的研究工作。³³¹也恰恰是这一阶段，摄影成为刘半农业余生活的重要寄托，再现出他在这一阶段的心灵图景。刘半农在上海期间，他曾坚守的是传统士大夫家国天下的使命和为国家建功立业的雄心，同时他也站在这样的道德高地批判上海腐化堕落的文化风气。在1917年到达北京后，刘半农于1918年开始正式担任《新青年》的编辑，与钱玄同合作的一出“双簧戏”将《新

³²⁹ 《半农谈影》的出版曾一波三折。1927年9月，刘半农完成了《半农谈影》序言的写作，本来委托他的朋友北新书店的老板李小峰印刷发行。但是1927年10月，张作霖查封了北新书局，李小峰为避文祸逃往上海，刘半农也与周作人一同躲进日本友人家中。这使得《半农谈影》的出版事务被迫中途搁浅，因此，刘半农将其最初的版本以“北京真光摄影社”的名义自费印刷出版并放在北大附件的“真光摄影社”中寄售。到了1928年，刘半农在上海与李小峰再次会面，才使得《半农谈影》得以在开明书店正式出版发行。到了1930年4月，已经印刷第三版。陈申《光社纪事》（北京：中国民族摄影艺术出版社，2017），页133-134。

³³⁰ 刘半农《半农谈影·序》（上海：开明书店，1927），页1。

³³¹ 邵栋《刘半农与知识分子的现代转型》，香港大学博士学位论文，2017，页54-67。

青年》推上了知识界讨论的风口浪尖。他自己也在新文化运动中他完成了一次自我的思想启蒙，改变了他在上海时的一些文艺主张和创作风格，并要与上海时期的自己划清界限。刘半农甚至提出要洗刷掉之前自我思想中的保守或受传统文化影响的部分，“即如我，国学虽少研究，在 1917 年以前，心中何尝不想做古文家，遇到几位前辈先生，何尝不以古文家相助；先生试取《新青年》前后所登各稿比较参观之，即可得其改变之轨辙。——故现在自己冲刷自己之外，还要替一般同受此毒者洗刷，更要大大的用些加波力克酸，把未受毒的清白脑筋好好预防，不使毒菌侵害进去。”³³²然而，这次的转型似乎没有将刘半农固定在新文化的阵营中，在 1925 从法国留学归来后，他开始逐渐摆脱曾经革命的文学观，将那种对自我的质疑转移到对新文学的质疑和对《新青年》群体的逃离。在 1928 年初，刘半农与鲁迅分道扬镳，退出了《语丝》撰稿人群体，也标志着他彻底放弃了启蒙的立场，从激进的现实转向关注内在的自由。³³³正是这种由外向内的转向，使刘半农的摄影观念充满个人主义的色彩。

因为爱好摄影，刘半农在 1927 年加入了北京当时最大的摄影团体——光社。光社 1923 年成立时最初命名为“艺术写真研究会”，³³⁴是由一群摄影爱好者在北京大学校园内自发成立的。“写真”一词虽然早在唐代文献中就已出现，但当时主要指的是人物肖像，以“写真”来指代“摄影”是受日本的影响。早在 1907 年，同样以艺术摄影著称的“东京写真研究会”（東京写真研究会）已经在日本成立，1921 年，“写真艺术社”（写真芸術社）也成立并开始发行同名出版物。然而，“艺术写真研究会”在最初并不是具有严格的组织形式，反而非常松散业余。既没有规定活动章程条例，也不广泛招收会员扩充队伍。这些以北京大学为活动圆心的成员，因对摄影的爱好而自发形成志趣相投的团体，他们的身份大多是在诸多领域各有建树的知识分子，关系网络也多为乡族里党，同行同事等。

“艺术写真研究会”一直到 1924 年改组光社后，才开始在固定时间活动和筹

³³² 《刘半农与钱玄同》（1917 年 10 月 16 日），载鲍晶编《刘半农研究资料》（北京：知识产权出版社，2011），页 109。

³³³ 邵栋《刘半农与知识分子的现代转型》，页 15-68。

³³⁴ 陈申在研究中指出“光社”成立的正式时间仍然存在争议。一说是“艺术写真研究会”成立于 1923 年底，1924 年后改名为“光社”。另一种说法是 1926 年正式成立于东斜街汪孟舒寓所。详参陈申《光社纪事》，页 56-57。

备公开展览，并准备将研究成果公布于世。³³⁵然而，即便名字改为“社”，但社团的性质也没有经历很大的转变。³³⁶从黄振玉发表于1929年1月12日《北京画报》“光社摄影专号”中提到《光社摄影专号的使命》中亦可看出“北平光社，为精于光学之摄影家二十余人组合而成。已具有数年之历史。社员悉为一时知名之士。每岁各选其得意作品三五帧，开会展览一次，以资互相砥砺，非藉展览而猎虚名也。社员入会之始，审查极为严格，从未有滥竽其间者，与其他取迅博主义，来而不拒之展览会，不可同日语也。……”³³⁷黄振玉强调了光社的入会门槛之高，并非随意接纳新会员，社员中不乏社会名流，也暗示了其社团的精英化性质。这一点在《半农谈影》与刘半农为《光社年鉴》所撰的序言中也曾多次得到强调，可见光社一直严格遵循着这一不言自明的入会标准，那就是教育背景和精英阶层的条件。同时，《光社年鉴》作为光社向社会展示成果的公开出版物，以出版物的形式流通到社会后，阅读者也会从外部形成对光社这一组织及其成员的身份认知，从而固化社团的文化特权和阶级上的排他性。

其实，摄影在当时也并非普通百姓在经济上所能负担的一项消遣，将摄影作为消遣趣味也在收入和财力方面设置了门槛。在民国初年，大学讲员的工资按照不同等级是50至600元不等。根据学者的调查，1918年的“国立北京大学职业履历表”可以查到“职务文预科教授刘复，28岁，籍贯江苏江阴，历充上海中华书局编译员，中华铁路学校中等实业学校教员，俸给200元。”³³⁸而1925年，重新回到北大任职教授的刘半农，俸给可能翻倍甚至更多，而当时一个熟练工人的月平均工资为十几到二十几元，这个收入是普通工人收入的数十倍，因此，除了少数特权阶级外，这些在大学工作的知识分子是毫无疑问的高收入群体。³³⁹

³³⁵ 陈万里《北京光社年鉴 小言》，龙意祖《中国近代摄影艺术美学文选》（北京：中国民族摄影艺术出版社，2015），页115-122。

³³⁶ 虽然以“研究会”或“社”来命名，但是“艺术写真研究会”或“光社”与当时影响很大的“文学研究会”或文社有很大的区别。“社”往往翻译为“club”或“society”，指定期的组织良好的集体集会，休闲往往是这些传统的文人社团的一个重要并最初的目的，但在后期的发展中，其中也会逐渐加入一些政治目的、道德倾向、社会关怀、个人野心等多重复杂因素，从而交织出一个文人社会间的复杂网络。因此，这也使得民国时期诸多文学社团开始变得职业化（Professionalization）和专业化的（specialization）。详参贺麦晓（Michel Hockx）《文体问题：现代中国的文学团体与文学杂志》（北京：北京大学出版社，2016）。

³³⁷ 转引自陈申《光社纪事》，页47。

³³⁸ 陈申《光社纪事》，页122。

³³⁹ 慈鸿飞《二三十年代教师、公务员工资及生活状况考》，《近代史研究》，1994年03期，285-291。陈育红《民初至抗战前夕国立北京大学教授薪俸状况考察》，《史学月刊》，2013年02期，

除了从教育背景和社会地位上指出了光社的精英性质以外，刘半农认为还应从摄影作品本身来表现知识分子的照相与商业照相馆所拍摄作品不同。他明确表明“幸而我们虽照相而不开照相馆，犹得自命清高，窃附于长衫朋友之林。”³⁴⁰强调了其业余爱好者的身份及其自身的阶级认同。1927年《北京光社年鉴》第一集中刘半农撰写的序，“光社是个非职业的社员同志所结合的团体”“非职业的（Amateur）”，“必须所作所为完全处于兴起，而有始终不跳出兴趣的范围以外的，才是真正的 amateur。……我们在一件特别嗜好的实物上用工夫，无论做得好也罢，坏也罢其目的只在求得自己得快乐；我们只是利用自己剩余的精神，做一点可以回头安慰我们自己得精神的事；我们非但不把这种事当做职业，而且不敢籍着这种事有所希求。”³⁴¹刘半农及光社成员并没有担心因为太过强调“业余性”而有损自身作品的艺术价值。因为在中国艺术发展中，始终存在着一个“重道轻技”的传统，其围绕的无非是自古以来所讨论的“技”（technique）与“艺”的区别，强调“业余性”的原因在于摆脱以工巧著称的匠气和复制模仿的制作方式，而应以意趣和开创性取胜。罗兰巴特曾经界定“业余爱好者的定义是‘不成熟的艺术家’：一个不能——或不愿——掌握一门专业的人。但是，在摄影活动领域里却相反，是业余爱好者达到了专业的顶峰：因为离摄影真谛最近的，正是这种业余爱好者。”³⁴²对刘半农和光社成员来说，他们之所以不愿意称自己为摄影的专业人士，并不是因为不能或不愿掌握摄影技术，甚至从技术上来说，他们对摄影技巧的把握很可能超越了不少商业照相馆或专业的新闻摄影师。

丰子恺曾评论照相馆里的摄影师只能说“工人”，甚至连“匠人”都称不上，因为“写意”作为一种艺术效果，很大程度上是通过构图形式表现的，而图式又是一种得以模仿或可以习得的，而并非艺术的创造。“构图的一种知识，其实只是巧运匠心于空间的一种技巧（Technique）一种匠人之事，并非何等深奥的艺术上的事。这种技巧，是可以学得会的，不是象艺术天才的不可学得的。他们都没有受过这种教育，没有经过这种技巧的磨练，所以只能说是照相工人。”丰子恺的观点确实道出了二十世纪初期“美术摄影”的一个现状，即无法通过照片本身来断

页 63-73。

³⁴⁰ 刘半农《半农谈影》，页 7。

³⁴¹ 刘半农《北京光社年鉴 第一册序》，龙意祖，《中国近代摄影艺术美学文选》，页 197。

³⁴² 罗兰巴特《明室——摄影纵横谈》，页 155。

定拍摄者的专业水准，技术能力和艺术修养是脱钩的。

除了强调“业余”与商业照相馆的区别，刘半农还主张自己及其光社成员对于摄影的纯粹性和他以“个人主义”为出发点的摄影观。“真正的 amateur,乃是纯粹的‘为己者’，也可以说是最要不得的 selfish 者。光社并无别种特殊处，所有的只是这一点为己的精神。”³⁴³陈万里也曾在一篇纪念刘半农摄影贡献的文章中这样评价，“他（刘半农）只是为自己快乐，他是要利用业余的时间来做些可以安慰他自己精神的事，所以他的摄影完全是为消遣，在他自己本身职业之外，为一种兴趣生活；惟其如此，他是纯粹的抱持一个为己主义……吾们现在看看玩玩照相的朋友，谁不想出风头！谁不想有几位大老能够夸奖他！谁不想因此而别有所企求！谁不想模仿人家！……”³⁴⁴

这种纯粹的为己主义与刘半农在《新青年》阶段所逐渐接纳的个人主义有关，这种观念逐渐内化，成为他在后期阶段决裂于新文化团体和偏离主流左翼思潮的前提。因此，他也反对以摄影比赛来评判作品水平的高低，以名次来绑架拍摄者的创作意图与感情，更反对以集体的审美抑制个人的价值选择。“既称赛会，必定有什么无聊的奖，加之以无聊的评判人。这评判人并不是我自己，他如何能领略我的心情，如何能评判我的作品的好坏。”³⁴⁵同时，刘半农还反对以当时左翼思潮下的“进步”观念来作为摄影目的和审美标准，表明对多样化审美的推崇和个人意志的尊重。“他们只知道各各依着自己的意兴做去，并不彼此相学，更说不到学社外的人。……不知道什么叫进步，什么叫退步。”³⁴⁶“他们并不想对于社会有什么贡献，也不想摄影艺术中有什么改进和创造，因此他们并不担任这种使命。……他们彼此尊崇个人的个性。……他们不愿意参加任何赛会。……他们在根本上只负担着对己的责任。他们对人的责任应求之于他们的职业上，不应求之于这职业以外的兴趣工作上。”³⁴⁷刘半农此处指出“摄影”是一件个人的事，无须对他人或社会负责，也表明现代知识分子在自我意识的觉醒。这些受现代教育的

³⁴³ 刘半农《北京光社年鉴 第一册序》，页 198。

³⁴⁴ 陈万里《谈半农的摄影》，原载于《人间世》，1935年17期，见祝帅，杨简茹编著《民国摄影文论》，页 224。

³⁴⁵ 刘半农《北京光社年鉴 第一册序》，页 198。

³⁴⁶ 同上注，页 199。

³⁴⁷ 同上注。

知识分子已经逐渐分化成两种类型，一种是类似于传统的“士”，具有正统性并关心政治和意识形态，而另一类则对意识形态没有过多的兴趣，而是更具有岗位意识和职业精神，他们通过在行业内建立威信而获得自我认同。因此，业余爱好对他们来说就是纯粹个人的消遣，他们亦没有在此寄托过多的目的性和功利性。这种对个人体验的倾听和主观感受的重视无疑是现代性，也是从理性向感性的回归。在超越了利益、目的和意识形态的状态下，能够让感官状态忠于内心的感怀。

然而，对“业余性”的强调似乎并不能成为划分摄影成就的单一标准，而是刘半农等人对自身阶级属性的一种维护。摄影成就的高低其实与创作者的审美水平和艺术修养有着更直接的关系，而不是根据职业来评判专业和业余的区别。充满吊诡的是，刘半农并没有将现代知识分子与艺术家相区别，具有专业技能的知识分子是否能够在艺术修养和审美格调上超越专业的摄影师，这恐怕只是刘半农的一厢情愿。传统的中国艺术，讲究诗书画作为综合的统一体，士大夫在绘画中势必体现出其超越匠人的文化品味和情趣，然而这些放在以技术和分科教育为基础培养出的现代知识分子身上是否同样适用，他们已经脱离了诗书画的训练基础，并且不少人还是从事理工科、医科等工作的专业人士，从艺术素养和文艺功底上要求似乎过于苛刻。即便是如汪孟舒、许智方等在绘画上深有造诣的社员，他们的文艺观念也正经历着传统文化与现代艺术发展的剧烈拉锯。

刘半农因其文名，在“光社”中多充当着一个引导者或组织者的身份，他的观念或可看做是当时光社成员集体意识的先声，也会被奉为准则成为社员笃信的信条。在当时以“走向群众”为要求的时代思潮下，刘半农及光社选择了在时代中做低调的隐者，这并不是说他们因清高而以精英自居，而是摄影术的物质性决定了使用者其挥之不去的前卫与小众基调，以消遣为目的的摄影也就成为一场只有少数人能够参与的自娱游戏。同时，中国知识分子也成为一种新的阶级在时代变革中完成了个人身份认知的转变，一些将兴趣转移为以专业性和技术性著称的技术知识分子，以及仍然热衷于批判、解放并具有政治性的人文知识分子，³⁴⁸这两种精英也跟随价值取向的引导而渐行渐远。光社的大多数专业人士，包括刘半农自己，所转向的正是这种技术知识分子的阵营，他们以自己的学识和专业精神钻研

³⁴⁸ 艾尔文·古德纳(Alvin Gouldner)《知识分子的未来和新阶级的兴起》(南京:江苏人民出版社, 2002), 页 48-60。

摄影,不只是一种艺术表现,还包含技术的探索和精进,在反复的试验和分享中,获取解决“技术”问题和玩味“新意”的快感。

第二节 《半农谈影》中的写意与抒情

有学者在之前对《半农谈影》的研究中进行了简要归纳,例如梳理出刘半农的消遣观、“写真”与“写意”的分类,照片的清晰与模糊等,这些都对之后中国摄影的发展有着重要的影响。《半农谈影》作为中国摄影理论的初期探索,首先绕不开的便是摄影的基本类型、技法指导以及艺术地位等问题,这些刘半农都有所解答。刘半农认为当时对摄影最大的偏见就是将其作为一种机械性的复制过程,从而使摄影无法企及绘画的崇高与神圣,解决这种刻板印象的方法就是在不否认其机械复制方式的前提下,合理划分出另一类不符合这种复制特点的照片类型,即“复写”和“非复写”两大类。“复写”即是侧重纪实的功能,避免作者的创造性和表现性,最大程度地将事物的外观清晰客观地表现出来,因此刘半农认为“写真”二字更适合表述这类摄影。另一类照片则没有沿用日本“艺术写真”的叫法,而是用“写意”指称,“写意”是中国绘画领域的重要概念,其本身也在流变的过程中不断被丰富和阐释。刘半农所说的“写意”不是在清末阐释的作为一种绘画形式或风格的空洞概念,而是上溯到宋元“文人画”中注重“载道”与“畅神”的“写意”。“写意”一词在元代夏文彦的《图绘宝鉴》中就已出现,墨梅画的开创者北宋僧仲仁“以墨晕作画,如花影然,别成一家,所谓写意者。”³⁴⁹这种“重意而略形”的美学观可以上溯带北宋文人画的理念,例如苏轼“论画以形似,见与儿童邻”³⁵⁰,欧阳修“古画画意不画形”³⁵¹,也就是不应把事物的再现性看做是最高的品鉴标准,而应该关注画家的表现力和感染力,即传情达意的能力。“意”的概念强调于绘画作品与人内在精神的某种互动和自由的情感表达,而不是仅立足于客体的外在和表现。将“写意”视为创作者的思想意识和情感寄托,这一点在柯伟勤(Richard K. Kent)的研究中也已提到,“刘半农的‘摄影分类说’,或许是想唤起11世纪晚期中国传统文人艺术的审美思维模式。……借用苏轼的思想含蓄的引出他对摄影的观点,

³⁴⁹ 夏文彦《图绘宝鉴》(卷三),文渊阁四库全书本。

³⁵⁰ 苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》,《御定历代题画诗类》(卷九十),文渊阁四库全书本。

³⁵¹ 欧阳修《盘车图》,《御定历代题画诗类》(卷一一六),文渊阁四库全书本。

此举堪称机敏。”³⁵²

除了对“写意”类型的阐释，刘半农还提出“意境”在摄影中的营造，两者都是根植于中国美学中生发出来的。“意境”的语源始于王昌龄（698-757）的《诗格》，之后经过王国维对“境界”的改造和阐释，“意境”成为美学中一个多层次的复杂概念，并常与“意象”等概念来比较和区分。同刘半农同时代的宗白华（1897-1986）将“意境”阐释为一种情境交融方式，“艺术家以心灵映射万象，代山川而立言，他所表现的是主观的生命情调与客观的自然景象交融互渗，成就一个飞鸢鱼跃，活泼玲珑，渊然而深的灵境；这灵境就是构成艺术之所以为艺术的‘意境’。”³⁵³正如前章中所讨论的，风景中所凝结的个人意识，“一切图画之形态，一切风景是这样的，较主观的，较抒情的。”这些概念的一个共同特点是注重风景中的“情”，关注情感与外物的共鸣，进而深化到对人生的思考和情感的表达，而刘半农强调“作者的意境”正是与这种阐释不谋而合的，“借着照相表露出来。意境是人人不同的，而且是随时随地不同的，但要表露出来，必须有所寄藉。……我们看到了这种的照相，往往不去管他照的是什么东西，却把我们自己的情绪，去领略作者的意境。”³⁵⁴对情绪的观照体现出刘半农将摄影视为一种可以“抒情”的艺术，通过与文学、音乐、绘画、书法等艺术并置，进一步提高了摄影的艺术地位。“美术作品的意趣，在于以我自己的情感吸引别人的情感，即所谓同情之徵求。”³⁵⁵抒情性的发现也表现出这些知识分子的视线由关注外在社会到发现自我和日常生活的美学，快门成为了记录日常生活经验最便利和最能捕捉瞬间的工具，随着物象印刻在胶卷上，某一时刻的自我（Self）和现实（Moment）的体验也被记录下来。

刘半农以拍摄正阳门为例，举了两例来对比“意境”在摄影中的运用。“譬如‘云淡风轻近午天’是个印象（impression）；你若说‘云作灰白色，不甚绵密；风力每秒钟二公尺；时间为上午十点三十五分’，这就是一篇死帐，还有什么意趣呢？”

³⁵² 柯伟勤《20世纪早期的艺术摄影：接纳、本土化、拥抱西方》，《中国艺术时空》，2017年3期，页39。

³⁵³ 宗白华《中国艺术意境之诞生》，《宗白华全集》（合肥：安徽教育出版社，2012），卷2，页361。

³⁵⁴ 刘半农《半农谈影》，页12-13。

³⁵⁵ 刘半农《半农谈影》，页22。

刘半农在此想要说明，艺术境界的显现，不是机械地描摹客观景物，而需要借景来写胸中快意。“云淡风轻近午天”出自程颢的《春日偶成》，全句为“云淡风轻近午天，傍花随柳过前川。”诗句虽然运用白描的手法，但因春日中风光明丽的气象和河畔野花翠柳之景，能够咀嚼出一种平淡与闲情，充满画面感和诗意。刘半农以诗句命名的作品还有“平林漠漠烟如织”（图 4.1），此句出自李白《菩萨蛮·平林漠漠烟如织》：“平林漠漠烟如织，寒山一带伤心碧。”远望平林交织成一片苍茫，暮霭寒山，朦胧黯然，带出神伤的意境。照片中因远处山林边缘的模糊，使寒林与苍茫的天际融为一体。创作者想要通过照片表达诗情画意的效果，往往需要借助“命名”的方式来完成，但实际上，中国的诗、画及风景三者的同质性在宋代早就已经生成，“风景即诗”“风景如画”“诗画一律”等观念表现出中国美学体系下，对风景的接受和品赏常将诗或画作为重要的参照物。当摄影师通过取景器记录下一处风景之时，他已经赋予了此处风景诗意的美感，同时，诗句所生发的联想将比照片所体现的物象要丰富更多。

柯伟勤曾指出“刘半农提出‘写意’的目的，在于表达他与光社成员对“美术摄影”的理解是有别于新闻摄影或商业摄影的，更有别于那些摄影工作室为了满足客户需求拍的照片。”³⁵⁶然而，不仅是要与商业照相有所区别，可以说摄影就是刘半农的“自我抒情空间”，无论是在《半农谈影》中的观念，还是《光社年鉴》的字里行间，都体现出他对摄影无功利性和目的性的诉求。这也标志着他从一个具有士大夫精神的传统知识分子逐渐转化为一个坚持个人主义观念的现代知识分子。受意识形态的影响，刘半农同梁实秋、周作人等人的创作曾被认为是不符合“时代精神”的反面教材，他们追求的是一种纯粹式的美感，即“个人的、主观的、想象性的绵延，亦即自我的开展所创造的私人时间。”³⁵⁷《半农杂文·自序》中刘半农也认为自己已无意去追逐时代的巨变，而是希望专注于自我的追求。“一个人的思想情感，是随着时代变迁的，所以梁任公益为今日之我，可与昔日之我挑战。但所谓变迁，是说一个人受到了时代的影响所发生的自然的变化，并不是说抹煞了自己专门去追逐时代。当然，时代所走的路径亦许完全是不错的。但时代中既容留得一个我在，则我性虽与时代性稍有出入，亦不妨保留，藉以集成时

³⁵⁶ 柯伟勤《20世纪早期的艺术摄影：接纳、本土化、拥抱西方》，页 39-40

³⁵⁷ 李欧梵《现代性的追求——李欧梵文化批评评论精选集》（北京，三联书店，2000），页 198。

代之伟大。”³⁵⁸即便在滚滚向前的洪流中，个性与自我仍显得十分必要，这也正体现出时代的包容性和开放性。

在世界摄影之林中，刘半农也希望中国摄影能够有所发声，体现出中国摄影的个性。因为中国摄影家在世界摄影领域处于长期失语的状态，特别是在刘半农留法期间，西方摄影如火如荼的发展与中国摄影的萌芽期呈现出鲜明的对比，直至二十世纪三十年代，郎静山在日本摄影展中获奖，中国摄影才算是初展头角。所以刘半农认为“把我们自己的个性，能把我们中国人特有的情趣和韵调，借着镜箱充分的表现出来，使我们的作品，于世界别国人的作品之外另成一种气息。”这种民族性的觉醒对知识分子来说是一种身份的自觉，也体现出刘半农一直变化的思想观念并不是以割裂的方式发生的，民族主义对他来说是一个脑海中擦除不掉的淡淡印记。

第三节 刘半农摄影中的光影与水墨

摄影也被称为“光画（Photography）”，因为 photo 的词根来源正是希腊语中 phos，也就是“光”（light）的意思。光在西方美术中始终占据重要的地位，无论是讲求空间透视，还是明暗关系，亦或是致力于捕捉自然光感和色彩的印象派，光影的象征和表现都是一个核心着眼点，这与西方的宗教哲学与历史发展有关。而在中国绘画中，虽然在古代画论中有出现过关于光与影的讨论，但是这种讨论一直都是边缘性的，取而代之的是以“阴”、“阳”来指代光影的概念。直到明清时期，随着西方美术的传入，绘画领域对光的关注逐渐加深。到了二十世纪二三十年代，光影问题已经随着中国近现代美术的发展成为绘画领域的普遍话题。

在刘半农的作品中，光是一个十分重要的元素，他偏爱通过光来营造氛围，表现空间，甚至是用暗影来模仿水墨的效果。刘半农认为形、光、色是事物影像的三要素。其中，形与光的表现最需细致打磨的，而色处于最次要的位置。“形是画的骨子，光是画的命脉。”他因不喜商业照相馆中手工上色工艺对照片面貌过于浓重的修饰，将颜色表现视为美术照相中最不重要的元素，甚至称“通常所

³⁵⁸ 刘半农《自序》，《半农杂文》（北京：星云堂书店，1934），页 10-11.

谓美术照相，都是没有颜色的照相。”³⁵⁹而照片中只能呈现黑白灰色调的特点，正契合了中国画中不重设色写实，强调墨彩和造型的审美传统。例如刘半农的摄影作品《垂条》（图 4.2），³⁶⁰利用柳叶的剪影来营造出墨韵的效果，同时也对照片比例进行了剪裁和调整，使之接近传统书画中的立轴，或是通过加长纵向尺寸来强调柳枝的垂坠柔美。这种纯粹的造型加之清秀的轮廓使人很易联想到文人画类型中的墨竹图。自刘半农看来，光影的呈现有时远比实物重要。同样是利用光影来模仿墨竹图的还有郎静山的《板桥画本》（图 4.3），³⁶¹吴中行（1899-1976）的《双清》等（图 4.4）。³⁶²《良友》编辑还特地为《板桥画本》注释过这样一段文字。“郎君静山为当代摄影艺术家，随手拈来皆成妙作，上图本系几枝平淡无奇之竹叶，一经摄制，秀逸成画。……”无论是柳叶还是竹影，其实都是生活中“随手拈来”和“平淡无奇”的描绘对象，而现代性的要求就是要打破和超越这种平庸，将之塑造成理想的乌托邦世界。作为模仿水墨效果的照片容易被视为拍摄者复古与保守的表现，实际上，正如“墨竹图”已经成为超越视觉，直抒画家心志的主题，这种超越形式和摆脱刻板印象的实践本身是对传统的一种突破。

刘半农还善于利用逆光摄影所产生的剪影来模仿水墨的效果，以表现水墨画的荒寒境界，亦或是塑造浓墨点染成的辽远云山。例如作品《寒林》（图 4.5），所拍摄的应该是秋冬时节，山林中的沉寂之景。刘半农不仅在构图上加入了超过一半的留白，而且在留白处还题写了名称和创作时间。摄影“写实”的特点在这幅作品中几乎完全被剥除掉了，所体现的正是前文所言的刘半农所极力倡导的“写意”美学。在《西湖朝雾》（图 4.6）和《山雨欲来风满楼》（图 4.7）中，³⁶³所体现的重点是突出云雾和远山的组合。除了沿用逆光的剪影拍摄，刘半农还通过对焦点虚化来表现云雾的效果。云山所制造的朦胧效果在中国传统绘画中起着重要作用，首先，云山是通过调节水墨的浓淡得以实现的，其次，由米氏父子所开创的云山画法以及“墨戏”的实践正说明了一种纯粹的创

³⁵⁹ 刘半农《半农谈影》，页 31-32。

³⁶⁰ 《光社年鉴》，1927 年第一册。

³⁶¹ 《良友》，1928 年 8 月第 38 期，页 31。

³⁶² 《飞鹰》，1936 年 6 月，页 26。

³⁶³ 《光社年鉴》，1928 年第二集。

作观，以“适性”为目的，以“游戏”为姿态，用刘半农的话来说就是“各个依着自己的意兴去做”的。

从刘半农对于线条的态度可以看出他对“水墨”形式的推崇。“譬如我们画一条很光很匀的线(有如用鸦嘴笔画成的)，无论是曲是直，看上去总是死僵僵的，没有什么意思的。若然拿枝毛笔，蘸些半浓半淡的墨水，在宣纸上随意挥一笔，这一笔尽可以不成物形，却是活的，不是死的，看上去似乎中间含蓄着许多的意味，虽然连我们自己也解释不出究竟是什么意味来。”³⁶⁴中国传统绘画之所以颇具特色的原因，正是因其以毛笔作为创作工具。而在民国初年，要求美术变革的背景下，刘半农仍然大力肯定毛笔与水墨的价值，无疑说明了他对于中国美术变革的侧面回应。虽然照相机无法还原毛笔在纸上所塑造出线条的灵动性，但是“柔焦”技术却可以帮助他接近水墨的效果，使“照片的线条也含有意味”。“若然照得糊一点，使所有的线条都不是枯瘦的而是丰腴的，画中的事物，就可以由死板的变而为生动的；看的人也自然是余味盎然，不再感觉到平直无聊了。”³⁶⁵刘半农认为照片所呈现的模糊效果是为了使物理线条变得更加丰腴，画笔可以帮助画家轻松地达到这样的效果，而摄影就要借助技术的干预，使线条更加生动鲜活，与视野中所见形象相区别。但另一方面，刘半农反对将“摄影”视为对绘画的模仿，因为“模仿”这种说法从出发点上便贬低了这些知识分子摄影探索的艺术价值。他对摄影的实践并不是将其作为绘画的代替品或省却技能素养的速成品，而是试图将中国美学的观念和审美趣味嫁接到摄影上。此处也可以看出刘半农对于摄影艺术认识的局限性，虽然他多次强调其目的是希望为摄影在艺术领域获得更多话语权，但当他评价一幅摄影作品的艺术价值时，仍然是以绘画的标准和再现特点来要求照片效果。正如前文所论刘半农对诗画理论的借鉴相似，这也反映出他对于争取摄影艺术地位时所表现出的局限性。摄影要想在艺术领域获取一席之地，需要突出其与绘画的差别，呈现其主体性和独立性，而非一味地寻求两者的联系或与之并驾齐驱。

这种对于线条和笔墨的崇拜，也许是刘半农选择西方“画意摄影”风格的原因。刘半农虽未言及他所学习或偏爱的西方摄影的具体流派，但是从他早期拍摄的一

³⁶⁴ 刘半农《半农谈影》，页 21-22。

³⁶⁵ 同上注。

些人像作品《卖花女》(图 4.8)可以看出,西方“画意摄影”是早期刘半农摄影实践的重要参考模式。“画意摄影”在十九世纪末至二十世纪初期的西方最为盛行,然而到了二十世纪二十年代,无论是欧洲还是美国,“画意摄影”都逐渐走向尾声,新的艺术观念也使得诸多摄影流派和风格异军突起,例如直接摄影(Straight photography)、超现实摄影(Surrealism photography)等,从“画意摄影”向直接摄影过渡的状况已经非常明显。1920至1925年间在欧洲留学的刘半农,经常流连于巴黎举办的各种摄影作品展,没有理由不接触到当时西方摄影最先进的理念和风格,然后,他选择并坚持了日渐式微的“画意摄影”作为他改造中国摄影的凭借。

刘半农的审美偏好与当时许多爱好摄影的知识分子都不谋而合,当西方不再崇尚“画意摄影”的时期,中国知识分子以“美术摄影”接棒了这种与绘画紧密联系的风格,并使其在中国继续保持活力。其内在原因与中国文化中深层次的美学观念有关,“模糊”是“美术摄影”的一个重要特点,通过利用重铬盐酸树胶、油渣、半色调、凹版印刷等技术和后期冲洗以达到自然的雾霭效果、失焦虚化,从而使画面看起来不够“写实”。模糊的画面一方面与中国绘画因笔墨方式所呈现的烟云效果相契合,从而关乎意境和意象的营造。另一方面,清晰与模糊的辩证也是希望一改大众以“技法”来评判摄影作品高下的标准。“模糊”或者“Out of focus”(失焦)并不代表作者技艺不佳,而是自有作者的用意和视角所在。正如中国的传统绘画从不以“逼真”作为评判绘画水准的唯一指标,从而证明“模糊照片”是“摄影作为艺术”的合理性所在。而“模糊”的程度和层次,则要求摄影者“善于斟酌”。“按着物理上说,按着艺术的手段上说,糊不但可以有,而且必须有。”³⁶⁶而西方正流行的一些先锋的摄影流派,比如运用蒙太奇(Montage)来拼贴照片,利用影调来增加照片的对比度和锐度等结构主义摄影,都是刘半农避而不谈的。摄影对刘半农来说,不是一种“实验”或迎合艺术改革的“工具”,摄影对他来说,是一种由外向内回归心灵和发现生活的美学艺术。摄影镜头将生活中平凡但触发感动的瞬间记录的那一刻,也是将过去和记忆以一种“诗意化”的方式留存在图像中。

清晰与模糊在当时的视觉文化中象征着关于写实细节的焦虑,一方面清晰的图片正是当时对满足“真实”欲望的实现,另一方面,“模糊”的方式又成为摄影艺术化的自我实现。美术摄影需要同时适应这两种中国社会中同时存在的视觉欲望。

³⁶⁶ 刘半农《半农谈影》,页21-22。

这个观看与展示的过程也是知识分子试图通过视觉方式去探索现代性，并使这种现代性适用于中国的视觉秩序。

图像是多义的，需要想象力来诠释，而想象力实际上是另一种文化凝视的反映。因此，没有完美的写实，图像中的写实永远无法摆脱诠释的界限。影像的写实特性也并没有因此而限制观看者的诠释，而是一种观看的解放。

小结

无论是在西方还是中国，摄影与绘画从来都不是各自为政的，而是通过各种形式拉锯纠缠，排斥或接纳。刘半农所提出的“美术照相”正是希望以绘画的标准和审美来嫁接到摄影中，然而，要从中国画几千年的绘画史发展中去提炼这样的标准和审美，是一个令人困扰的难题。

对于这个看似无解的命题，刘半农所给出的答案之一便是“文人画”。“文人画”虽然已经成为一个凝练和通用的话语，但是这个概念的定义仍然是学者反思和讨论的焦点。也正因为“文人画”概念的复杂性，始终很难形成一个具有共识性和概而论之的定义。在民国时期关于文人画的诸多讨论中，有代表性的说法如改革派者徐悲鸿则认为文人画是中国艺术落后于西方的“主因”³⁶⁷，这里的“文人画”是中国传统绘画的代名词。另一方面则是以陈师曾为代表的传统派对文人画价值的肯定“文人画之要素：第一人品；第二学问；第三才情；第四思想。”³⁶⁸也就是并非以流派、样式等表面因素考量，而是以创作者之身份和学识来区别文人画。

当代学者如万青力认为“文人画”是一个历史概念，因为是由中国历史中的文人这一特定社会阶层的成员所组成，但随着十九世纪末根据西方所建立的新式教育体系逐步取代了以儒学为中心的旧学体系，1905年科举制的废除，使得历史上的文人阶层逐渐分崩瓦解，这也使得“文人画”退出了历史舞台，但“文人画传统”仍存在于中国艺术发展脉络中。³⁶⁹石守谦则认为“文人画”并不能从风格和职

³⁶⁷ 徐悲鸿《世界艺术之没落与中国艺术之复兴》，《徐悲鸿艺术文集》（银川：宁夏人民出版社，1994），页498-507。

³⁶⁸ 陈衡恪《文人画之价值》，何怀硕编《近代中国美术论集》（台北：艺术家出版社，1991），页49-52。

³⁶⁹ 万青力《文人画与文人画传统——对20世纪中国画史研究中一个概念的界定》，《文艺研究》，

业上来划分，而是在不同历史情境之中的非单一的理想状态，不同时代对“文人画”概念的诠释，都是他们根据当下所面对的难题所提出的一种理想的策略。“文人画”的角色，总是充当为与一种流行观念相抗衡的需要，从而挽救艺术免于留俗，在创作上将不断地前卫的精神传统传递下去。³⁷⁰在以上讨论中可以看出“文人画”不局限于一种绘画风格和技法，也不能简单理解为中国画的代名词，而是象征士或知识分子前卫性格和批判的态度。对于刘半农个人来说，他需要抗衡和批判的是正是将摄影视为一种机械化的工具，扭转当时商业照相馆所塑造出的媚俗风气并塑造一种具有民族性特征的中国风格。

此外，文人画讲求自娱精神和非功利性，又与刘半农在后期所坚守的个人主义精神相契合，他多次强调的“业余性”和“自适性”来表达自己的创作观。从这些影像中，丝毫不见革命、启蒙等带有政治色彩的宏大话语，而是充斥着寄托于自然风物中的情志，还在对日常生活的超越与发现。

刘半农不是一个在传统和现代问题上的决绝者，正如“复古”与“前卫”并非不能成为一种观念的一体两面。在改革派看来，刘半农常被批评为复古和倒退的，但“复古”作为一个相对的时间概念，“古”的定义本身就暧昧不清，无论是“写意”还是“水墨”等美学观也并不能等同于古代的美学，这些根植于中国美学体系中的审美符号已经无法将之划分到古代或现代的场域，对其内容的阐释更要依赖于语境的需求和个人的意识。而已经完成了自身思想转变，成为现代知识分子的刘半农正是对“传统”做出他的现代阐释和开创，正如学者所言，刘半农的“复古”与那些普通的保守主义者有着很大的区别，这种复古是生产性的，创新性的，也是挑战左翼激进思潮的重要话语和基础。³⁷¹作为一个时代转型期的现代知识分子，刘半农选择做一个传递前卫精神的自觉者和中国摄影艺术的开拓者，通过向古代艺术中寻道中解开当代命题的答案。

刘半农在西方画意摄影的基础之上，试图以中国的绘画语言去重新阐释画意摄影的意涵，同时注重以中国文人画的思想作为这套风格的美学理念。如果

1996年01期，页140-144。

³⁷⁰ 石守谦《文人画究竟是什么？》，《从风格到画意——反思中国美术史》（北京：三联书店，2015），页49-64。

³⁷¹ 邵栋《刘半农与知识分子的现代转型》，页227-231。

说“画意摄影”在西方逐渐成为保守和刻板的代名词，在中国则一直以先锋和开创性完成了超越。画意摄影不仅是关注创作的风格，更是一种建立在个人主义精神之上的自由表达。个人主义是五四新文化中知识分子的启蒙内容之一，这一时期刘半农个人主义观念的增强以及光社精英们都崇尚个人自身主体性和张扬个性的释放。就摄影来说，这其中就呈现出一种现代性的张力。一方面这种对消遣观与个人意识的凸显是由现代性加剧的，而另一方面，这种站在大众反面的主张实际上又是与现代性的精神背道而驰的。

第五章 重思郎静山的身份认同、风格塑造与国际声望

郎静山作为二三十年代上海最活跃的摄影家之一，以其独特的风格独树一帜，成为中国摄影史中无可替代的章节。以往学者对郎静山的研究，往往关注他所创制的集锦摄影，以及作品所带有的浓厚的传统绘画风格，这诚然是郎静山对中国早期摄影史最杰出的贡献。然而，郎静山的个人经历，多重的社会身份以及他所参与的一系列国内外的摄影实践，都表明集锦摄影风格的创制背后反映出郎静山以及他所代表的业余摄影师群体更深层次的关于现代性和民族主义焦虑。

第一节 郎静山的个人经历与摄影生涯

郎静山是江苏淮阴人，出生在一个清廷武官家庭。父亲郎锦堂曾官至淮军中路统领，还分别追随过曾国藩（1811-1872）与李鸿章等晚清名臣。郎锦堂虽以战功立勋业，但他文武兼备，对书画文玩尤其着迷，平时酷爱收集古石印章，还热衷于京剧戏曲，醉心梨园。³⁷²在父亲的影响下，郎静山不仅在儿时接受的是私塾式的旧学教育，自小对古代书画的耳濡目染也成为他艺术认知的第一课。

郎锦堂虽然保持着旧式文人的文艺雅好，但对新事物照相也有着强烈的好奇心。郎静山曾回忆在他三四岁时，就见过父亲的一张放大版的设色照片，因真切写实的形象使他对“照相”留下了极深的印象。³⁷³“他（父亲）喜欢收藏各种艺术品、唱戏和照相，收集的艺术品有大明的宣德炉以及书、画、戏剧类的东西，还有就是照片，他曾经从上海带回一架照相机，平日得闲经常把玩，由于他善交际，和当时的一些显贵、艺术家时有往返。每次到上海，南京总是带回若干照片，此时我开始对照相有些印象，而且心里早就跃跃欲试了。”³⁷⁴

父亲郎锦堂是郎静山对摄影产生兴趣的最初启蒙者，而在成为专职的摄影师之前，郎静山的几位老师便使他领悟到艺术媒介中的融会贯通。郎静山曾回忆儿时教授自己绘画的老师纪月庄，曾因所住居所空间狭窄，无法完全将画纸摊开作

³⁷² 对郎锦堂的生平与郎静山少时经历，主要参考 Kin-keung Lai. “The Life and Art Photography of Lang Jingshan (1892-1995).” *University of Hong Kong*, 2000.

³⁷³ 郎静山《吾怎样开始学习摄影》，《良友》，1940年1月150期。

³⁷⁴ 郎静山《镜里乾坤七十载》，《台湾时报》，1978年11月10日。

画，遂发明过一种特殊的作画方式。就是将大画纸折叠数次后逐面完成，画毕再将画纸重新摊开，最后得以完成一幅一丈两尺的巨幅山水。这种方式成为他之后“集锦摄影”的启发。³⁷⁵

1906年，十四岁的郎静山在上海南洋中学读预科班，³⁷⁶开始接受新式教育，虽然因家计原因最终无法在南洋中学完成学业，但在短暂的就读期间得以认识系统教授他摄影技术的另一位启蒙老师李靖兰。李靖兰时任南洋中学的图画老师，他因自身酷爱拍照，遂在课余还开设了“照相小班”，同几个学生一起钻研摄影。李靖兰不仅在自己的暗房中带学生冲洗照片，节假日还会带领他们到上海周边拍摄外景，教授他们取景曝光的技巧等。³⁷⁷虽然是一段短暂的学习经历，但郎静山在此结识了之后北京“光社”的发起人黄振玉，还掌握了基础的拍摄和冲洗技术。当时摄影界主要以“美术摄影”为主导风潮，而老师李靖兰又以教授图画为主，可以预见郎静山最初所受到的教学引导和习作风格使他的艺术审美在既定规范与风格偏好下被塑造。

1912年，在郎锦堂的安排下，二十岁的郎静山从淮阴来到上海进入申报馆工作，主要负责报刊的广告业务和记账等工作，之后因出色的表现又升任广告部主任。成年后的郎静山也开始在上海结交到不少摄影同好，展开他庞大的社交网络。上海时期的郎静山在摄影领域的进步和成就，除了他个人的勤勉创作和摸索，更离不开诸多友人师长的提点和帮助。郎静山回忆他早期的摄影经历，不仅常约胡伯翔，丁悚这两位影友兼同事拍照切磋，还曾与沈伯尘一同到当时上海最大的私家花园哈同花园外拍。郎静山曾拍摄过一张荷花柳树的风景照得到丁悚的大嘉赞赏，还被《时报画报》的总编戈公振（1890-1935）选中连同郎静山的其他照片一同拿去发表，这也是郎静山的照片首次发表在刊物上。³⁷⁸

³⁷⁵ 纪录片《人间传奇——摄影大师郎静山——走过一世纪》。转引自 Kin-keung Lai. “The Life and Art Photography of Lang Jingshan (1892-1995),” pp. 82-83.

³⁷⁶ 关于郎静山进入南洋中学读书时的时间，根据国立历史博物馆编《郎静山百龄嵩寿摄影回顾集》中郎静山的年谱是1904年，也就是十二岁时，郎静山曾自言是十四岁进入南洋中学，也就是1906年。参见《吾怎样开始学习摄影》，《良友》1940年1月150期。此处以郎静山的自叙为准。郎静山曾在多处访谈中回忆自己从青年到晚年的摄影经历，个别地方和时间都有所出入，对于回忆的部分，本文尽量选取较早文本的材料为准。

³⁷⁷ 萧永盛《画意·集锦·郎静山》（台北：雄狮美术出版社，2004），页19。

³⁷⁸ 郎静山《吾怎样开始学习摄影》，《良友》，1940年1月150期。

郎静山在回忆中曾多次提到“借用”影友们的相机和暗房，他在青年会的寄宿时期，曾借用到曹雪麋的暗房，时常冲印照片到废寝忘食。这可能暗示了郎静山当时并不宽裕的经济条件，但这也并不妨碍一众影友对他摄影爱好的赞助与支持。银行业影友聂管臣介绍上海著名的金融银行家胡筠籁同郎静山认识，胡筠籁当时是上海业余摄影圈中颇有名望，不仅各款照相机多，还藏有各种照相杂志。郎静山称他为自己的另一位“导师”，这位导师可能不仅为郎静山提供过经济或器材上的支持，还不吝为自己的这位“学生”推荐各种发表佳作的机会。1920年，胡筠籁曾介绍郎静山参加上海摄影会（Shanghai Photographic Society）在亚洲文会举办的“中国文化”影展。上海摄影会不仅由英国人 Dr. Dent 创办，团体成员也大多数是外国人，郎静山在这次影展中参展作品包括苏州的西园以及上海乡下的日落景象等，这是郎静山第一次在展览会展出作品。³⁷⁹

在《申报》的工作经历使郎静山的社会关系具有可信赖的稳定性，所负责的广告业务和出色的专业表现又使他同许多财力雄厚的企业家、银行家有所联络。1919年，郎静山在上海山东路成立了“静山广告社”，独立门户的底气说明了郎静山当时在广告界已经小有名气，也自信地将“静山”打造成值得信赖的广告品牌。静山广告社最大的主顾是经营“虎标万金油”永安堂，来自新加坡的“万金油大王”胡文虎（1882-1954）对郎静山颇为赏识，将“虎标万金油”的广告全权交由“静山广告社”代理，胡文虎可以说是郎静山职业生涯的另一位“伯乐”。胡文虎的支持使得静山广告社有了稳定雄厚的客户资源，也使得其一度保持着良好的经营状况。³⁸⁰之后，郎静山在一次影展中结识了黄伯惠（1894-1982）、黄仲长兄弟，并经常一同相约外拍，这次相识又使他与《上海时报》结缘。黄伯惠接管《时报》后，敏锐地洞察到当时大众读者对于图像新闻的诉求，遂邀请郎静山加入共同拓展新闻照片业务，郎静山于1928年退出《申报》后加入《时报》，成为其首任新闻工作者。³⁸¹

³⁷⁹ 丁玉华《上海摄影的都市语境 1920-1937》，郎静山艺术文化发展学会：<http://www.longchinsan.com/?p=63>。（最后浏览时间：2020年7月20日）

³⁸⁰ 郎静山所爱用的 Graflex 相机上，写有“胡文虎赠”的字样，可见两人交情不浅。萧永盛《画意·集锦·郎静山》，页39。郎静山所拍摄的《虎视眈眈》的佳作曾经在国际摄影沙龙中大放异彩，也有人称此虎有象征胡文虎为事业贵人的象征意义。<https://www.chinatimes.com/cn/newspapers/20170315000595-260115?chdtv>。（最后浏览时间：2020年7月20日）

³⁸¹ 黎健强对这种说法产生质疑，认为郎静山只是兼任为《时报》提供新闻照片，而并非正式记

1927年底，北京“光社”的黄振玉、陈万里为了筹备天马会第八界美术展览会来到上海，也开始与郎静山、胡伯翔等人商议筹备上海的摄影社团。1928年初，郎静山与胡伯翔、陈万里、黄振玉等同好挚友正式成立中华摄影学社（简称“华社”），并将“静山广告社”定为华社的聚会地点。郎静山还邀请了同在《时报》工作的同事唐镜元携夫人一同加入，唐镜元又邀请了他的影友染料商张珍侯，张珍侯雄厚的经济实力为“华社”提供了不少经费上的支持。《时报》主人黄伯惠不仅惠借报馆大楼的照相室为“华社”提供照片展览的场地，还将该馆四色套印机器部开放给公众以供参观。

“华社”在1928年3月举办的第一次影展在上海艺文圈引起了不小的轰动。与光社的影展对成员的资质有较严格的限制相比，华社的展览则不限于本社社员，任何圈内人士均可参与。“凡属同好皆可加入，惟以有艺术兴趣者为限。”³⁸²送展的照片还由赞助商提供装裱费用，如此大手笔的赞助商便是郎静山最主要的广告客户永安堂，永安堂也正好借影展开幕之机，宣传自己虎标万金油的产品。³⁸³《申报》、《良友》、《时报》副刊《图像画报》等主流媒体都加入了宣传造势的阵营，主要归因于这些报纸的执笔人或主编都与“华社”成员关系熟络，甚至自己本身即是华社的成员。例如《申报》“自由谈”的编辑周瘦鹃（1895-1968）与华社诸人都是老相识，他曾回忆自己初次学习摄影的情景，³⁸⁴记述了自己因受到友人的影响，也对摄影产生了浓厚兴趣，还有王大佛、张珍侯，胡伯翔、伯洲诸友第一次教他摄影的琐记。因此，在周瘦鹃1920至1932年主编“自由谈”版面时，还多次为“华社”的展览提供宣传之便。在首次影展中，就刊有《华社摄影展览之进行》，³⁸⁵俞剑华（1895-1979）《参观华社摄影展览会记》，³⁸⁶以及郑曼青（1902-1975）《参观华社摄影展览会之感想》。³⁸⁷这些参展览观感的文章，除了郑曼青、俞剑华两人从自身具备的美术素养出发进行了专业的点评外，其他对作品的点评大多停留在泛化的赞赏，例如“观者均甚赞美、咸以作品可以代表东方美术趣味、并能表现时

者。详参 Kin-keung Lai. “The Life and Art Photography of Lang Jingshan (1892-1995),” pp. 101-103.

³⁸² 《时报》，1928年2月16日

³⁸³ 《上海时报》，1928年3月9日。

³⁸⁴ 《摄影第一课》，《天鹏》1928年12月第3卷第6号。

³⁸⁵ 《申报》，1928年3月3日，第17版。

³⁸⁶ 《申报》，1928年3月16日，第17版。

³⁸⁷ 《申报》，1928年3月18日，第17版。

代精神、与作者之个性等辞为批评”云云。³⁸⁸展览会这种传播方式作为连接大众与艺术的中介，必然无法兼顾启蒙效果与艺术追求，作为响应“美育”政策的现代性实践，展览会为大众营造出民主气氛与审美的幻想，而观众缺乏钻研精神的反馈又何尝不是一种隐喻式的呼应。

“华社”大张旗鼓的宣传势必起到显著的效果，首次影展共有五十多位摄影师参加，³⁸⁹在影展开幕之际，参展作品已多达二百幅，分两个会场展开，“来宾多瞻视甚久，不肯遽去。”³⁹⁰参观人数众多，“签名簿上计有万人，其他不及签名者半之。”因参观人数过多，影展不得已延期一天。³⁹¹到了1930年，“华社”的第四届影展时，参观者依然积极踊跃，盛况不减，“三日来，细雨漾漾，由签名处报告参观之男女老幼，约五千人。足见沪上人士对摄影之注意矣。”前来参观影展的也不乏各界名人，他们或携妻伴友或专程从外地赶来，例如第一次影展李孤帆夫妇，周君常夫妇，丁祖泽夫妇，邵雨湘夫妇，³⁹²马叙伦（1884-1970），画家司徒恒，关紫兰（1903-1986）等。³⁹³第三次影展中前来的各界名宿有狄楚卿（1873-?），叶恭绰（1881-1968），以及各学校机关，东西文化各界人士。³⁹⁴直到第四次影展，仍有不少文艺界人士也特来支持赏鉴，“闻名国内外之名画家潘玉良（1899-1977）女士，特乘飞机来沪，有交际博士黄警顽（1894-1979）偕来鉴赏久之。又有名漫画家黄文农（1901-1934），名摄影家吴中行等，分道由首都常州乘夜车来。吁，可谓盛矣。”³⁹⁵“华社”业余摄影师们的活跃运作与人情世故上的通达老练，使“华社”的几次影展都取得了十分热烈的社会反响。

名人效应一直是华社充分利用的宣传策略，而此效应也存在着一个内在的向心力法则，名气的相互叠加得以使传播效果最大化。除了将胡伯翔、郎静山、张珍侯等人称为“沪上名家”外，³⁹⁶还以“国内外驰名之摄影团体”“华南华北名家均

³⁸⁸ 《申报》，1929年12月09日，第15版。

³⁸⁹ 《申报》，1928年3月9日，第15版。

³⁹⁰ 《申报》，1928年3月10日，第15版。

³⁹¹ 《申报》，1928年3月12日，第14版。

³⁹² 《申报》，1928年3月12日，第14版。

³⁹³ 《申报》，1928年03月11日，第15版。

³⁹⁴ 《申报》，1929年12月09日，第15版。

³⁹⁵ 《申报》，1930年12月25日，第11版。

³⁹⁶ 《申报》，1928年3月3日，第17版。

有加入”等字眼突显展览的业界分量。作为中国的摄影社团，受到国外团体的认可无疑会使“华社”的知名度从“本土性”晋升为“国际化”，《申报》特别报道了当时上海的一个日人摄影社团光画研究会的加入“华社”首次展览的消息，称“该会会员出品，与赛东西各国，获奖甚多。”³⁹⁷从而表现“华社”水准已突破国界，在国际上绽放异彩。“华社”这次得以与上海光画研究会得以合作，全有赖于郎静山从中引荐联络。虽然郎静山在“华社”中未担任过书记一职，而是多次担任会计干事，但作为创始人之一的元老成员，以及众多社员的入会引荐人，郎静山在“华社”中的地位无疑是举足轻重的。与“光社”的刘半农相比，郎静山身上的务实气息也许更加浓重，他懂得积极运用人际网络，结合商业运作的方式，来为“美术摄影”和所经营的“静山广告社”“静山摄影社”制造声势，扩大影响。

可以看出，这些聚集在“华社”知识分子，他们的正业很多都与出版媒体和报刊杂志有关，这些人显然掌握着大众传媒的话语权和文化生产传播的走向。另外一些成员散布于商界、政界，甚至是军界等，不仅拥有雄厚的经济实力，能够动用的社会关系和行业声望遍布上海社会的各个领域。“华社”影展甚至可以被视为群体式的聚集和狂欢，其影响力已经不仅局限于活动或言论本身。

这种“命运共同体”式的关系网可以从郎静山和其第二任妻子雷佩芝的婚礼中窥见一斑。1930年5月，郎雷两人在徐园订婚，郎静山的影友与华社友人胡伯洲、胡伯翔、黄伯惠、黄仲长、张珍侯、唐镜元、丁悚、朱寿仁、蔡仁抱、陆增祺（1926-?）等都悉数前来见证，《申报》记者戈公振、周瘦鹃、《上海漫画》张光宇也来祝贺。沈卓吾（1887-1931）先生任司仪，胡伯洲介绍来宾，沈新三还特地把订婚盛况发表于《申报》。³⁹⁸6月8日，郎静山与雷佩芝在大华饭店举办婚礼，不少文学家、画家、摄影家更是纷至沓来，张珍侯担任司仪、胡伯翔主婚，《时报》创始人狄楚青代替无法来沪的政府要员吴稚晖做证婚人，胡伯洲与周延庆是介绍人，周瘦鹃代表来宾致辞；礼成后，钱景华（1935-?）用还像摄影机拍了一张来宾合影，光社华社的摄影家又争先恐后拍摄了多张照片。此外，郎静山的结婚证书由书法家朱复戡（1900-1989）书写，叶浅予金绘上龙下凤，张光宇添

³⁹⁷ 《申报》，1928年2月24日，第14版。

³⁹⁸ 新三《摄影家郎静山先生徐园订婚誌盛》，1930年5月30日，19版。

画乌云烘托，精美异常。³⁹⁹郎静山作为当时摄影界、新闻出版界以及广告工商界的一个重要的交汇点，不仅以其资深的技艺成为标杆式的人物，他还善于利用摄影热忱地参与到公共事务中。“照片”不仅再现了郎静山所感知的世界，成为他表达世界的语言。另一方面，还充当他建构社交网络的名片，为他传递认同的信号和创造交际的空间

郎静山私人的社交圈除了与报界、商界和政界的要人外，还有不少擅长传统风格的水墨画家。张善孖、张大千兄弟以及黄宾虹等人就与郎静山十分交好。因之前郎静山与张善孖、张大千的老师曾熙（1861-1930）是近邻，因此结识张氏兄弟并往来密切。⁴⁰⁰妻子雷佩芝（1909-1985）还曾拜张大千为绘画老师。⁴⁰¹黄宾虹则住在兄弟二人楼上，还与曾熙是故交。此外，郎静山还与吴湖帆、叶浅予、张光宇等艺坛人士都十分熟识。他自己也因为喜爱笔墨偶有创作，还曾与吴湖帆合作过临仿倪瓒（1301-1374）山水的《汀树遥岑图》。⁴⁰²

许纪霖指出城市知识分子是在公共空间中活动的，所谓公共空间（public space）即是指社会与国家之间人们实现社会交往和文化互动的场所。“通过具体的都市公共空间实现相互的交往和自我认同。这些空间主要指的是茶馆、咖啡馆、沙龙、书店、社团、同人刊物、公共媒体、出版社、大学和广场等等。正是这些现代都市空间之‘点’，编织成了现代知识分子公共交往的空间网络。”⁴⁰³郎静山甚至自己创造这样的空间，上文中提及，“静山广告社”曾是华社主要的活动场所。在三十年代，他还以三分之一的股份投资了南京路上有名的新雅粤菜馆，餐馆的经理胡桂庚（1898-1964）正是虎标永安堂公司的经理，胡桂庚来此处帮忙也是由于郎静山从中联络，⁴⁰⁴在1937年，餐厅特地在二楼开辟了一间“静山茶座”，以便郎静山在每日下午在此招待影友和研习影艺。这些空间为郎静山等人进行文化互动和建构社会网络提供了场所，也成为他们建构自我认同的需要，可以说，郎

³⁹⁹ 赵鼎铭《誌郎雷之婚》，1930年6月11日，第17版。

⁴⁰⁰ 包立民《张大千与郎静山》，《大成》，1991年9月1日，页20-21。

⁴⁰¹ 王天平、丁彬萱主编，上海市摄影家协会，上海大学影视艺术技术学院编著《上海摄影史》（上海：上海人民美术出版社，2012），页23。

⁴⁰² 游雅兰《郎静山的摄影对吴湖帆绘画之影响》，《造形艺术学刊》，2012年10月，页173-206。

⁴⁰³ 许纪霖《近代中国知识分子的公共交往1895-1949》（上海：上海人民出版社，2008），总序页4-5。

⁴⁰⁴ 吴寅伯《追念郎老》，《摄影报》，1995年4月第117期。

静山等人是在这样的空间中认识和定义自我的。

城市知识分子并不仅从历史或地缘的脉络中寻找个人认同，而是凭借个人的身份、意识形态、地域文化等因素在城市的空间网络中，建构自身的文化社会关系。在以陌生关系所建立的都市社会中，特别需要私人或公共的交往来建构新的关系网络。⁴⁰⁵郎静山因为自身新闻出版经历、职业广告人以及“华社”成员的多重身份，使他的归属和认同也处于一个彼此重叠交织的关系网络中，这也构成了他个人身份的复杂性和多元化。

第二节 集锦摄影对绘画语言的重新表述

郎静山的“集锦摄影”使他成为中国摄影史中标杆式的人物，虽然集锦技术并不是郎静山所发明，而是早在 1850 年就由西方摄影家所应用的技艺，但他所强调的“静山集锦”显然与直接运用 Composite 技术有所不同。

郎静山集锦摄影的理论大多发表于四五十年代，但从他早期的摄影实践已经表现出对理论的探索以及集锦技艺的应用。1931 年，郎静山就开始利用局部分开感光的方法，成功地以多张底片重新组成一张照片。⁴⁰⁶直到 1939 年，他在《郎静山摄影专刊第一集》中，提到国外的 Combination Printing 与我国绘画的原理有相通之处“所构图理法易多取与吾国绘事相同，如凑合数种底片，汇印于一张，若吾国画家之对景随意取舍然……”，⁴⁰⁷1941 年，“集锦摄影”的概念在《郎静山摄影专刊第二集》以及《集锦照相概要》中被他本人正式定名，并阐释集锦照相的艺术理念与制作方式。此后，他更是积极进行这类照片的制作，特别是五十年代后，开始撰写相关的理论文章，强调“静山集锦”与西方 Combination Printing 的区别，旨在突出这种摄影独特的民族特色。

郎静山的美学理念与刘半农《半农谈影》中的观点有诸多相似之处，然而，与刘半农在承认摄影主体性的基础上来探讨摄影的中国风格相比，郎静山的摄影语言倾向于从中国绘画寻求依据，甚至直接将“集锦摄影”视为中国画论体系中的

⁴⁰⁵ 许纪霖《近代中国知识分子的公共交往 1895-1949》，总序，页 11。

⁴⁰⁶ 《附录年谱》，国立历史博物馆编《郎静山百龄嵩寿摄影回顾集》（台北：国立历史博物馆，1990）

⁴⁰⁷ 郎静山《自序》，《郎静山摄影专刊第一集》（上海：自印，1939）

一种技法风格。“我因研究中国画理，发现较西洋各种画法确是完备，现在于照相方面更多吻合。而且当时照相未发明，中国人能领悟光、理等原则，这四五千年的历史，不是一天就成功的。所以说这个（集锦摄影）不是我发明，而是中国人在几千年前的发明，不过现在才有了相机，采取他的方法用在相机方面罢了。”⁴⁰⁸也就是说，郎静山认为“集锦”的原理早已体现在中国的画论中。集锦虽然在技法上是通过摄影实现的，但是这种技术所体现的正是中国画论中的美学精神。因此，“集锦摄影”在视觉上更接近于在中国绘画，而不是照片。正如陈万里曾评价郎静山的摄影“他能撷国画的精粹，处处是书写他个人的性灵，因为他的胸襟，他的气度，就活活泼泼地显现在尺幅之间。所以当人们看他作品的时候，实在说不是看摄取的文件，而是读画。”⁴⁰⁹

“集锦”所讲求的技巧性和可操作性使得这种做法被感兴趣的观者模仿和学习。郎静山也乐于分享制作经验，希望通过传播“集锦”的方式为中国的摄影界注入活力。郎静山以《芥子园画传》为参照，教授初学者如何将摄影的多个素材进行重组。例如从《芥子园画传》中《画学浅论》来指导构图位置的经营，⁴¹⁰指出“论天地位置，‘凡经营下笔必留天地，何谓天地，有如一尺半幅之上，上留天之位，下留地之位，中间方立意定景。窃见世之初学者据而把笔，涂抹满纸，看之填塞人目，以决阻意。’”⁴¹¹以及树木素材的选取，“由简入繁，由繁入简。例如二株之法一大加小为负老，一小加大为携幼，老树须婆娑多情，嫩枝必须窈窕有致，如人之聚立顾盼也。其他有五株之法，由五株而百千株法，依法处理，转致千万，在人变化。”⁴¹²同明清时的诸多教学画谱一样，郎静山对初学者还提出“起首三株树，非亭即小桥”“初学者对景难以下笔，故先临摹他人已成之景，较易下手。”等从绘画教学中生成的实践口诀。⁴¹³这种借用绘画技巧的方法使集锦摄影的初学者不至因技艺生涩而难以下手，从而在一定程度上也意味着专业壁垒的消除，推动了摄影的民主化。

⁴⁰⁸ 郎静山《六十年来之中国摄影》（台北：中华学术院摄影所，1971），页382。

⁴⁰⁹ 陈万里《序》，郎静山《静山集锦》（上海：桐云书屋，1948）

⁴¹⁰ 王概《画学浅说》，《芥子园画传巢动临本（山水）》（香港：中华书局，1986），页25。

⁴¹¹ 郎静山《静山集锦作法》（台北：中华丛书委员会1958）

⁴¹² 《树谱》，《芥子园画传巢动临本（山水）》，页42。

⁴¹³ 郎静山《静山集锦作法》

同时,集锦的拼贴方式降低了精准把握瞬间美感和在取景框内完美构图的要求,“取景”不再是画家关注的重点。“虽同拼合,但经作者于放映时之意匠与手术经营之后,遂觉天衣无缝,其移花接木,适心悦目,恍若出于自然,迥非剪贴拼凑者所可比拟,此亦即中国绘画之理法今日实始施于照相者也。爱述其意义与方法如次,以资同好者研究焉。”⁴¹⁴随意取舍是集锦摄影的一项重要特点,因此,摄影师可以根据自己的主观意愿创造出理想的意境,从而使风景成为摄影师表达文化理想的媒介与手段。例如1934年郎静山所拍摄的《春树奇峰》(图5.1)是他初期集锦摄影的重要代表作品,⁴¹⁵这张照片也并被入选英国摄影沙龙且获得多项奖项。《春树奇峰》取材于黄山后拼贴而成。“余于此摄影西海峰峦亦度险之一,惟西海之峰别具生面,峰峰露骨,更无草木可见,望之雄厚而不矍,……此国画家之曲线美夜,黄山之峰奇而独有,天下无所也。”⁴¹⁶书法名家马公愚(1890-1969)还在照片上题写“黄山之水天下绝,树怪峰奇云海阔。郎君写真善妙术,世间画笔那能夺。”来赞美郎静山摄术精湛。照片主景是黄山的崇山峻岭,山腰处还有缭绕的云海雾涛,前景斜横着一株新枝欲展的春树。照片景物的自然比例以及符合视觉规律的辽阔感表现出黄山的恢弘气势与云海的苍茫辽远。通过打乱风景本身的秩序,凸显出景观的符号化和编码系统,重塑了乌托邦式的理想风景。

集锦的好处是可以使画面趋于理想,但是郎静山并没有回避照相机对“实景”的再现能力,“虽写一地之实景,而未尝做刻板之描摹,类皆取其所好,而弃其所恶者,以为其理想境界,不违大自然之正常现象,亦为超现实之理想也。”集锦摄影的虚构性使得郎静山所塑造的风景难以得到再现,也在某种程度上构成了犹如艺术品般的“独特性”。与其说集锦摄影是基于山水画审美对实景进行的剪裁和拼贴,不如说“集锦摄影”反映的是郎静山心中的理想山水,所投射的是他个人化内心图景,是一个远离尘世纷争与喧嚣的“桃花源”。

受到《春树奇峰》的鼓励,郎静山在之后又按照这种图式创作了《雁荡鸣春》(图5.2)。⁴¹⁷他将雁荡山与柏树叠加以突显画面的辽阔悠远,中间通过遮蔽曝光等方法用空白来表现浓密的云海。从这两张构图相似的照片都可以看出,郎静山

⁴¹⁴ 郎静山《集锦照相》,《集锦照相概要》1941年影印版。

⁴¹⁵ 郎静山《静山集锦》,页2。

⁴¹⁶ 郎静山《黄山摄影再记》,萧永盛,《画意·集锦·郎静山》,页120。

⁴¹⁷ 郎静山《静山集锦》,页3。

善于利用垂柳、枯枝、芦草、树丛等素材的叠加为画面增加层次感，还可以通过掩映的方式增加景物含蓄的诗意，以达到“景物之宾主、揖让、开合、本原、驱使、行列，种种均须各得其宜”⁴¹⁸的效果。郎静山显然是有所超越的，他不仅超越了摄影的机械制约，也超越了绘画对笔墨技法的限制，但也不得不承认，这种超越本身模糊了两种媒材的边界，挑战了媒介对再现的限制。

拍摄于 1936 年的《古阁重峦》（图 5.3）可以看出郎静山在实景山水之外，对风景小品更加理想化的塑造。《古阁重峦》至少由三张底片叠加而成的，⁴¹⁹在景观层次上表现的十分丰富，前景是一座倚林而建的古阁飞檐，旁边的苍松翠柏掩映着宁静隐秘的建筑环境。背景是故意经过强曝光处理的层峦远山，从而营造出云雾遮蔽若隐若现的朦胧感。在古阁的前方，郎静山还拼贴了一枝虬曲无端的古松，其类似盆景的造型以及失衡的比例尺寸反而显得过于突兀，同时，古阁下端的留白也加强了此处景观被虚构出的本质。因郎静山认为“经营位置”需“山水要宁空无实，故章法位置总要灵气往来，不可窒塞。”但过多刻意的修饰使这张风景小品产生一种琐碎的不真实感，也没有达到理想的画意境界。而另一张运用同一张素材的《绝嶂孤亭》（图 5.4）则因为没有过多碎片式的素材处理使画面反而更贴近真实景观的质感。⁴²⁰虽然前景的杂树和远景的层峦绝嶂也是经过拼贴得以实现的，但是因为运用了正常的曝光手段，使得景观的色调与对比度都与中景的孤亭趋于一致，使远、中、近景形成了自然的层次过渡。风景小品较实景照片来说，更加依赖于符号所传达出的象征和指示意义，也容易剥离时间和空间的限制，因此，可以说纯粹是一种内省式的自我表达，寄托了郎静山内心的林泉之志。

从 1931 年的《飞泉幽涧》（图 5.5），⁴²¹1933 年的《临流独坐》（又名《石梁观瀑》《泉声带玉琴》）（图 5.6）等作品中都可以看到照片中出现的林泉中的高士形象。⁴²²这位高士可能象征郎静山对自我形象的塑造。《飞泉幽涧》中是一位邻瀑而坐，长袍束簪的高士。他侧卧在一块山岩上凝思，后方是通过集锦叠加的崇崖高瀑，临流直下的飞瀑几乎正在冲刷过高士的头顶，似是有佛教中醍醐灌

⁴¹⁸ 郎静山《静山集锦作法》

⁴¹⁹ 康添旺编《郎静山诗画意趣摄影特刊》（台北：台北市立美术馆，1988），页 93。

⁴²⁰ 郎静山《郎静山摄影专刊第二集》（上海：印地不详，1941）

⁴²¹ 郎静山《静山影艺》（台北：中国摄影学会，1972）。

⁴²² 郎静山《静山集锦》，页 62。

顶的隐喻，自然中的清泉瀑布仿佛可以启迪思想和觉醒智慧。这张照片的形制可能源自郎静山对“听（观）瀑图”母题的偏爱，1933年的《临流独坐》，同样是一位头戴斗笠的高士背对而坐，面对前方的瀑布清潭，头顶是一大片茂密的松荫。虽然听泉高士出现在松荫与岩石中间的狭窄空间中，但观者追随着他面前的高山深潭，对遮蔽的风景将会延展出更多想象的空间。此外，郎静山甚至还试图通过集锦塑造仙界人物，他拍摄过的《坐看云起时》（图 5.7）即是利用《飞泉幽涧》中高士的形象再次拼贴组合。⁴²³这位倚石而坐的高士出现在了大团浓密的云海之上，其背后是厚重的山峦，好似高士腾云驾雾而来。在三十年代，郎静山也为好友张善孖拍摄了两组类似的图像，张善孖倚坐在四周由云海衬托的石台上，周围背景仙气缭绕，人物则泰然自若，淡定超脱（图 5.8）。其中张善孖的动作与宋朝佚名仿李公麟（1040-1106）的《维摩居士像》中的形象有几分相像，都是曲膝而坐，两臂一曲一垂，身体自然倾向一侧。再配合人物前方脱离真实情景的松虬与波涛击岸的景象，更赋予张善孖一种佛教居士的神秘身份。摄影师已经不再将摄影作为一种再现“现实”的装置，而只是一种图像的“再现”，从而表达出自我或群体内心世界和情志抱负的写照。

三四十年代，郎静山还酷爱拍摄虎、狮题材，这两种动物放在当时的社会语境中更增加了隐喻意味。而郎静山在四十年代末赴台后，几乎没有再拍过这类题材的作品。其中，特别是吼狮的影像出现在《河东狮吼》（1931年）《叱咤风云》（30年代）《声吼缠猛虎》（无纪年）等至少三幅作品中。二三十年代，龙作为国族符号的象征已经跌落神态，取而代之的是雄狮晋升为新的民族国家的隐喻。自1899年梁启超（1873-1929）最初在《自由书·动物谈》中将当时的中国比作“睡狮”之后，在“先睡后醒论”的观念下，“醒狮”的形象已经在二十世纪初期的文化语境中反复出现，象征中华民族的觉醒与改革反抗的决心。1924年，中国青年党甚至还在上海创办《醒狮》周报，以此来“唤起国人自信自强之念。”⁴²⁴岭南画派的高奇峰（1889-1933）、何香凝（1878-1972）等人也曾在二十年代创作过多幅《怒

⁴²³ 郎静山《静山影艺》

⁴²⁴ 关于“狮”在晚清民国时期的表述与隐喻的符号化变迁，详参杨瑞松《睡狮将醒？近代中国国族共同体论述中的‘睡’与‘狮’意象》，《国立政治大学历史学报》2008年第30期，页87-117。单正平《近代思想文化语境中的醒狮形象》，《南开学报》，2006年第4期，页29-36。Roberta Wue. “China in the World: On Photography, Montages, and the Magic Lantern.” *History of Photography*, vol. 41, no. 2, 2017, pp. 171-187.

狮》《狮》等形象，由此可以看出，“醒狮”已经成为国族想象的符号象征。郎静山所创作的《河东狮吼》（图 5.9），⁴²⁵首先通过净化过的照片背景，重点突出怒吼的雄狮这一视觉焦点，作者以“河东狮吼”命名并非是想取其带有性别色彩的典故义，而是以“东”来指代位于世界东方的中国之崛起。同样摄于三十年代的《叱咤风云》（图 5.10）则是将《河东狮吼》中的雄狮通过集锦添加到一个更为贴合的背景中，⁴²⁶伫立于山岩之上的吼狮威风凛凛，气势雄壮，如同背后风起云涌的气团，呈现出即将腾空而起，蓄势待发的氛围。

因此，郎静山关于国族意识的表现不仅出现在风景和他所创造的诗意世界中，他也并不像现实主义摄影师对他所批评的拘泥于自我的虚拟世界中，而是以自我所建构出的一套符号化的视觉体系来回应时代的声音。正如钟山隐在《郎静山摄影专刊》为好友所撰写的序言中提到“或谓当此国难之际，吾人似不应竭其心力，为此无裨时事之举，然视世之遣日于醉梦之中，寄情于驰骛之表者，其贤不肖则相去何如也。况瞻禾黍而兴故国之思，闻杜宇而盛乡关之感，读者对此，抚今追昔，其中心岂竟漠然无所感激耶。且静山以阐扬吾国艺术之真谛，期溥及于世界，使各国人士，知所欣赏而珍惜之，其功当不在焦头烂额下，苟读者不仅以过眼烟云目之，则即小见大，因微知著，弦外之音，亦足法深省，有心人其能无所警惕哉。”⁴²⁷这套依赖于符号化的集锦摄影相较于现实主义影像对社会的关怀同情，更加侧重于唤起一种集体式的文化认同。这种认同无须借助深厚的文化基础和精英式的教育背景，只需要以普世的方式即可完成集体的想象和共情。

然而，郎静山的摄影实践和理念绝不是单调保守的，作为一名徘徊于商业与艺术的摄影师，郎静山还为杂志和画报拍摄迎合观众品位的商业照片，其中不乏为女明星拍摄的时尚感十足的造型照，以展现都市新女性聪明自信，健美优雅的一面。然而，陈学圣指出郎静山的展览和作品集几乎不曾见到这些相对前卫的人像照片，这可能因为郎静山所拍摄的这些照片的初衷本来只是出于杂志编辑上的企划和要求。⁴²⁸实际上，郎静山的艺术观念要更加前卫，他曾是中国人体摄影

⁴²⁵ 郎静山《静山影艺》

⁴²⁶ 郎静山《静山集锦》，页 34。

⁴²⁷ 钟山隐序《郎静山摄影专刊》

⁴²⁸ 陈学圣《郎静山与二三十年代的的艺术摄影》，上海市摄影家协会编《郎静山》（上海：上海文化出版社，2014），页 37-45。

的积极推动者和实践者，例如他还通过集锦和人体照片创作过一幅十分前卫的摄影蒙太奇作品，即是经由切割、重组、拼贴等方式制造出与原本图像看似矛盾的影像。画面下方是一位侧躺的裸体少女，她的动作透漏出某种不安和局促，少女的上方是行军中的日本官兵，两个画面形成了极其强烈的对比。少女作为一个备受屈辱和践踏的形象使观看者立刻感受到战争逼近与民族危亡的强烈共鸣。（图 5.11）⁴²⁹对郎静山来说，拍摄人体模特的象征意义似乎大于审美意义，随着越来越多的业余摄影者加入画报照片的发表队伍，“美术摄影”的艺术性也在参差不齐的照片质量中大打折扣，然而，人体摄影因受到社会风俗的挑战，反而成为真正美术摄影家们试图去占领的话语领域，同时，突显含蓄特质的人体摄影也是中国摄影师们回应国际摄影潮流并试图保持同调的一种方式。

郎静山的集锦摄影打破了现实拍摄对象的框架和制约，将摄影最本质的再现性解构成绘画，使他得以表达理想中的美学追求和道德隐喻。郎静山个人风格的两极特征体现出民国摄影师身份与认同的复杂性，一方面，他们因为家庭背景和所受教育因素仍保留着对传统的偏爱，另一方面又因为社交网络的影响和艺术理念的成长使他们的风格极具包容性。郎静山曾言“文艺永远不能超然，更不能孤立。它是附着于时代，附着于社会，以及附着于民族性。”⁴³⁰现实主义摄影师显然在“写实”的时代思潮中将郎静山视为一种“复古”的退步，正如像黄宾虹、吴湖帆（1894-1968）等传统风格的画家一样，被视为一群不愿回应时代的“书斋文人”。然而集锦摄影绝不是外界所批评的自我封闭，逃避现实与沉溺复古的展现，不如说是这些现实主义摄影师所不能或不愿接受的现实，那就是回应时代和现实问题所存在的另外一种艺术可能。诚然，这些作品确实有他偏向于自我抒情的一面，而作为为画报杂志供稿的摄影人也不乏以现代性的目光来审视摄影艺术，这是郎静山在社会语境下所具有的多重自我身份的表征。

第三节 自我认同的确认：被观看的东方影像

在特定的时代语境中，观看行为成为一个被多重经验所建构的命题，正如约

⁴²⁹ 《时代画报》，1933年5月第4卷第5期，页8。

⁴³⁰ 《静山语录》，国立历史博物馆编，《郎静山百龄松寿摄影回顾展》，页17。

翰·伯格所提出的具有意识形态的观看方法，“我们观看事物的方式，受知识和信仰的影响。”⁴³¹在个人审美之外，更多的是文化的熏陶，特定的氛围，以及是群体意识的投射。郎静山作为中国业余摄影师的代表，他的作品也面对着西方和中国两种不同审美素养观众的品评。

从前文了解到，郎静山自二十年代就积极与国际摄影领域进行对话，积极联络邀请日人团体参加“华社”的早期影展，国际观众的认可对他来说具有更多的象征意义。布迪厄曾指出“艺术品及价值的生产者不是艺术家，而是作为信仰的空间的生产场，信仰的空间通过生产对艺术家创造能力的信仰，来生产偶像的艺术品的价值。因为艺术品要作为有价值的象征物存在，只有被人熟悉或得到承认，也就是在社会意义上被有审美素养和能力的公众作为艺术品加以制度化，审美素养和能力对于了解和认可艺术品是必不可少的。”⁴³²因摄影作为一种由外来到本土的艺术的象征，需要国际的关注和声誉给予其在中国的合法性，这不仅是对自身作品价值的提升，还是对本土文化改造的肯定。

郎静山的摄影之所以引起国际的关注，还要归因于他的作品与西方摄影形成了显著差异，其所彰显的东方风格和视觉语言的表述使郎静山成为一个被观看的文化“他者”。三十年代，郎静山开始频繁地利用作品于国际摄影界对话，1931年《柳丝下的摇船女》（又名《柳池弄艇》《柳荫轻舟》）（图 5.12）入选日本写真联盟举办的“第五届国际沙龙”。⁴³³这幅作品中，画面前景略显凌乱的柳枝可以看出郎静山可能未使用他引以为傲的集锦技法的处理，而是实景拍摄的结果。小舟中前后落座的两人也不似中国绘画中超脱的渔父形象，而是优雅端庄的仕女，画面前景因为交错的柳枝使观者无法清晰观看到仕女的容貌，增添了图像的朦胧美感。如果说《柳丝下的摇船女》是表现东亚女性行乐游赏中的含蓄，那么在 1933 年，入选“新英格兰派”摄影艺术沙龙的人体摄影《抱瓮凝思》（*Meditation*）（图 5.13），⁴³⁴则是在含蓄与柔美外，试图打破关于观看女性身体的性别政治。《抱瓮凝思》的造型灵感可能来源于法国画家让·奥古斯特·多米尼克·安格尔（Jean Auguste

⁴³¹ 约翰·伯格（John Berger）《观看之道》（桂林：广西师范大学出版社，2005），页 2。

⁴³² 皮埃尔·布迪厄（Pierre Bourdieu）著，刘晖译《艺术的法则》（北京：中央编译出版社，2001），页 276。

⁴³³ 《郎静山年谱》，图版来自萧永盛编《集锦·画意·郎静山》，页 72。

⁴³⁴ 图版取自郎静山《静山集锦》，页 25。

Dominique Ingres, 1780-1867) 在 1856 年创作的《泉》(La Source) (图 5.14), 两张照片都表现了一位体态丰盈的少女将一个陶瓮抱于颈部, 身体稍微歪斜沉思的姿态。⁴³⁵不同的是, 郎静山的模特面部低垂, 以半蹲的姿态对女性裸露的身体有所遮掩, 呈现出东方少女羞涩的美感。这张照片具有明显的仿画特征, 所追溯的是西方古典主义的绘画风格, 对于郎静山来说, 无论是西方还是中国的古典主义, 都是他为“美术摄影”寻求合法性的灵感。

1934 年, 刚开始接管《良友》担任主编的马国亮曾在“良友人影”中说明郎静山在中国摄影界中地位“提起了摄影家, 我想没有人会忘记郎静山先生的。……并且, 在中国的摄影家里面, 有国际名望的, 也只有郎氏一人。”可以看出郎氏的声誉相较于中国的其他摄影师, 已经在国际上脱颖而出, 郎静山所获奖项还包括上文所提到的集锦照片《春树奇峰》在 1934 年入选英国摄影沙龙, 之后多次入选各种奖项及展览达 40 次。1935 年, 所拍摄的人体照片在瑞士摄影年鉴中获奖。1937 年在比利时举办摄影个人展览, 同年, 郎静山也获选美国摄影学会初级会士 (APSA)。

郎静山对国际影坛的参与并不是单枪匹马, 而是当时中国业余摄影界的一种流行风气。从当时的摄影专刊中可以看到经常刊出的各国国际摄影沙龙的影讯, 包括举办组织、地点、日期和稿件的寄送地址等信息都可公开查阅。更值得一提的是, 在 1931 年, 郎静山邀请好友黄仲长, 徐祖荫成立“三友影会”, 专门向各国摄影沙龙寄送作品, 期望使中国的风景、人像等优秀作品被世界影坛所认可, 为中国摄影在国际上争得一席之地。三友影会存在的六年间, 被三百余处摄影展览选入作品多达数千余张。1932 年 11 月, 三友还组织展览和售卖印刷品, 捐款给因战争而处于水深火热之中的东北同胞。黄仲长回忆“三友影会”的成立动机“当时外国人来中国来拍照片, 常专找腐朽没落的镜头, ……甚至将中国诬为‘东亚病夫’。‘三友’出于民族自尊感, 对于洋人侮辱中华民族的宣传极为愤懑, 便力图通过自己的摄影作品输寄各国, 来宣扬祖国的壮美山河和勤劳勇敢的人民大众。”⁴³⁶“三友”的成立足可见郎静山等人所拥有的爱国热忱, 通过积极地参与国

⁴³⁵ Mia Liu. “The Allegorical Landscape: Lang Jingshan’s Photography in Context.” *Archives of Asian Art*, vol. 65, no. 1, 2016, pp. 1–24.

⁴³⁶ 丁杉萱《活跃于三十年代影坛的“三友”——访老摄影家黄仲长》(影印资料出处未详, 1981)。转引自周修平《郎静山中国画意摄影研究》, 国立中央大学硕士学位论文, 2005 年, 页 22。

际沙龙，也使中国摄影师在国际上崭露头角。他们始终在探索应以何种方式得以使中国摄影在国际影展中留有印象，改变西方对中国抱有的刻板印象和成见。

1935年2月16号，《时代》杂志中刊登了“国际摄影沙龙中国作家的荣誉”，介绍了国际比赛得奖最多的六个摄影者，包括吴中行、吴印咸（1900-1994）、郎静山、陈传霖（1901-1978）、刘旭沧（1913-1966）和卢施福。在这些参赛众多的业余摄影师中，吴中行实际上比郎静山更早尝试在国际摄影沙龙中展露头角。他拍摄的《归牧》在1926年入选英国伦敦国际摄影展览会，这也是中国摄影师的作品首次获选，吴中行还应邀参加英国皇家摄影学会。1933年，《归牧》入选英国摄影年鉴并获得1933年芝博会预选赛摄影展览“美术摄影”特等奖。⁴³⁷另一幅作品《报晓》也获得1931年英国沙龙万国摄影展览会中国代表作一等奖。⁴³⁸此外，吴中行的作品也曾多次入选国际影展，包括1932年《锦树双栖》《水纹》入选英国伦敦国际影展，《蝉》《羔》《双鹅》《牧羊》入选法国国际摄影展，《报晓》《声如洪钟》入选美国芝加哥百年进步展览会万国影展，《春柳》《秋云》《戏水》《朝起》入选法国巴黎万国摄影展览会，《泉》《晨光》入选法国沙龙，1935年《戒旦新生》《烟树》《风雪归程》入选瑞士国际摄影展览，前文所提及的《双清》（又名《竹影摇月》）入选瑞士沙龙，并编入瑞士国际摄影年鉴，《报晓》编入美国摄影年鉴等。⁴³⁹同为摄影家的郎静山与吴中行交情深厚，两人可以说是当时“美术摄影”的最杰出代表，上海王开照相馆橱窗内，一边放置郎静山的作品，一边放置吴中行的作品。⁴⁴⁰虽然吴中行不是“华社”的成员，但在1929年，两人共同加入“上海摄影会”，之后还一同应浙江省建设厅邀请，前往浙江拍摄风景的作品，所拍的《一帆风送到兰溪》《浔阳江上乱帆明》等照片以“浙东游迹——中行曾作画中行”为专题刊登于1935年第3期的《美术生活》上。⁴⁴¹

即便郎静山已经在国际上开始崭露头角，在中国的摄影界也出现对他质疑的声音，特别是战前左翼美术兴起的原因，“画意摄影”的风格便受到攻击，郎静山

⁴³⁷ 《时代》，1933年第4卷第3期，页11。

⁴³⁸ 《农牧月报》于1933年第1期扉页发表时特别注明该作品在1931年英国沙龙万国摄影展览会获中国代表作第一奖。

⁴³⁹ 吴中行摄影简历，见中国摄影家协会网站，http://m.cpanet.org.cn/detail_picdetail_123243.html。（最后浏览日期：2020年7月20日）

⁴⁴⁰ 吴锦成《郎静山、吴印咸与祖父吴中行的情谊》，《都会遗踪》，2015年2月，页140-145。

⁴⁴¹ 《美术生活》，1935年第3期，页17-18。

在“画意摄影”的基础上又进行看似复古的改造，更加招致现实主义摄影家的不满。当时的一些摄影者也毫不掩饰对郎静山这种“闭门造车”创作方式的批评，例如沙飞就指出“从事艺术的工作者——尤其是摄影的人，就不应该自囚于玻璃棚内，自我陶醉，而必须深入社会各个阶层，各个角落，去寻找现实的题材。”⁴⁴²黑白影社的陈传霖认为：“艺术要是现实的反映，真正的艺术是要写实的，这是一切艺术最高的法则。影艺是艺术的一个部门，自然也不能例外。”⁴⁴³对这些主张深入社会，关注现实主义题材的摄影师来说，郎静山所实践的“画意摄影”无疑被看做一种无视国难，文人消极颓废的自我陶醉。这些反映文人趣味的作风看似有悖于当时文艺界“走向群众”和“大众化”的思潮，但他们并没有将自己置身于国家与民族的危亡之外，而是选择以个人化的方式来对抗现实中的棘手困境，“选择文人美学与士夫认同，并不等同于退守古代，相反，他们所关心、塑造的恰恰是现代中国的艺术认知。”⁴⁴⁴郎静山不是选择保守，而是一种柔性的法则来迎合照片观众的品位，特别是对于西人观众，他希望借助历史文脉在现代中铺陈文化意识与传统精神，修正和清晰他们对于中国艺术的印象。

西方观众在欣赏这些富有中国画意的照片时的感受及入选理由已经无法考证，但对以西人视角来研究中国艺术的福开森(John Calvin Ferguson, 1866-1945)对郎静山摄影的看法可以窥见一二。福开森作为二十世纪上半叶，向西方展示和传播中国艺术的汉学家，曾为郎静山的摄影专刊撰写序言，他这样评价郎静山“既有画家之禀赋，又不辞劳瘁，跋涉山川，遍历名迹，且复精于技术，其所摄诸帧，非徒为纪游象迹，实美术之最高成绩。此种摄影，倘能印于色韵相宣之纸上如澄心堂名笺者，相得益彰其雅丽悦目，当可与名家笔绘相比拟矣。峨眉上中所摄观光台一景，使余忆及金应桂所绘之佛荣，又古木竹石一帧，令人回忆余所藏宋人所绘之古木图，此外大痴画意一帧，酷肖黄公望笔法，……窃愿中国现代画家，能将郎君杰作，悉心研究，以为绘画之助，则必能增写物赋形之妙，而添笔墨之雄健焉。”⁴⁴⁵福开森并非因为摄影的特质将照片与绘画相区隔，而是视为中国艺

⁴⁴² 沙飞《写在展出之前》，原载于《沙飞摄影展览会专刊》，1936年6月，见龙意祖编《中国近代摄影艺术美学文集》，页377-378。

⁴⁴³ 陈传霖《八年来的黑白影社》，见龙意祖编《中国近代摄影艺术美学文集》，页435-443。

⁴⁴⁴ 鲁明军《20世纪三四十年代的文人艺术与中国革命：以黄宾虹、郎静山及费穆为例》，《文艺研究》，2019年09期，页124-134。

⁴⁴⁵ 郎静山《自序》，《郎静山摄影专刊第一集》

术的一种再现。在福开森的观念中，中国艺术更倾向于一种想象性的重构，而不是僵化的摹写，绘画是关乎精神的和尊崇文化的。特别是山水，可以看做是一种修辞、符号和象征，从而体现出高贵的民族理想。对郎静山来说，“美”是一种“国际语言”，⁴⁴⁶是从媒介间的差异性回归到艺术的统一性。

同为“美术摄影”先驱的郎静山友人胡君磊序言中则强调郎静山是代表“吾国”的民族风格，“匪独于摄影术中另辟畦町，而于吾国美术之阐扬，……迥异时流，而为欧美各邦人士所称道。”然而，值得思考的是，郎静山摄影的独特风格是否真正能以民族国家的立场为中国摄影力争国际声誉，而不是以“自我东方主义”的认知成为西方视角下的“东方”。在他的1939年出版的“自序”中，“东方艺术”成为“中国艺术”等同的话语，“东方艺术可为摄影之助，摄影亦足证东方艺术已早入于精妙之域也。……世界之摄影团体，已渐臻吾国所谓大同之道矣。”⁴⁴⁷在此，郎静山希望东西方摄影可以到达“大同”的境界，希望消除国家边界与民族偏见的希望，使东方美学能够平等地与西方艺术进行对话。但实际上，他在此已经预设了一种二元论的不平等关系。

从欧美在十七十八世纪对“中国风格（Chinoiserie）”的迷恋，再在十九世纪中期盛行的“日本主义（Japonisme）”，这或多或少与二十世纪初郎静山等人在国际上获奖之间存在一些间接的关联，从《不列颠百科全书》中看出欧洲人所迷恋的“中国风格”的具体组成，特别是在装饰风格上，他们着迷于那种“不对称、不用传统的透视画法，采用东方图案和花纹”的风尚，虽然在十九世纪，中国风格因为东亚地区如土耳其、埃及等地区风格的竞争而日渐衰落，但二十世纪三十年代，在室内装饰领域曾再次流行。⁴⁴⁸然而在二三十年代，西人视野中的“亚洲艺术”并没有国别意识，中国艺术作为“东方艺术”的一个部分与其他艺术之间被强调的更多的是同一性而非主体性。福开森曾指出欧洲的研究者在研究中国艺术时，大多是以欧美和日本的藏品为中心，随意地使用“亚洲艺术”或“远东绘画”一词，不仅没有正确地对待中国自身发展的中心地位，还在研究时借用印度、日本以及波斯艺术的知识来建构所谓的“中国艺术”（Chinese Art），从而造成了很多

⁴⁴⁶ 郎静山《乾坤一镜收》，《中国时报》，1978年4月18日。

⁴⁴⁷ 郎静山《自序》，《郎静山摄影专刊第一集》

⁴⁴⁸ 刘晓路《从中国风格到日本主义：东西方视线的交错》，《新美术》，1997年03期，页44-50。

局限性和误读。⁴⁴⁹但是直至 20 世纪中期,“Chinese Art”也没有被普遍提及和使用,更多学者更倾向于使用“Chinese Painting Art”等具体词汇来代替他们未知的中国艺术门类,也会认为中国艺术与日本艺术以及亚洲艺术密不可分。⁴⁵⁰福开森还曾公开反对“亚洲艺术”这一称法:“对于西方的亚洲艺术(the art of Asia)作者来说,有一件事刻不容缓。那就是永远不再使用‘亚洲艺术’(Asiatic Art)一词。冈仓天心(1863-1913)‘亚洲一体’的结论,在亚洲艺术方面,对西方人来说完全是一种误导。……普通的西方人同时看一幅中国画和一幅日本话,他会立即将它们归入一类。不过中国和日本的评论家一眼就能发现其中的区别,……我们必须像舍弃‘古代艺术’(Ancient art)一词一样地永久舍弃‘亚洲艺术’,这两个词汇都属于艺术批评的业余时期。”⁴⁵¹因此,如果从西方的“亚洲艺术”来回观郎静山等人具有中国风格的“画意摄影”的作品,反而在一定程度上消解了中国摄影师想要表达的民族精神和独立性的初衷,这种悖论也说明了一种“自我东方主义”的警惕。对于那些剔除了时空感和现实元素,单纯由符号组合成的照片来说,观众也无法精准地感受到摄影师所传达的意图和情感,从而产生有悖于创作者初衷的误读也成为一种普遍的意识形态影响下的结果。

郎静山的作品具有多面性,这不完全是由他的创作意图所决定的,而是取决于观看他作品的观众。一方面,作品所具有的东方风格倾向迎合了西方观众对东方的凝视,使郎静山不可避免地走向了一种“自我东方主义”,力图在作品中更加凸显所谓的“东方”符号。同时,为了寻找中国“美术摄影”合法化的依据,他也未曾拒绝探索西方古典绘画的领域。观看行为背后显然蕴藏着更加复杂的产生和加工机制,郎静山作品中显著的东方美学的特征以及符号表征的运用,为中国的摄影争取到了一定的国际地位和影响力。但在西方观众的视野中,所谓“中国”与“东方”的概念本身是含混的,“欧美各邦的称道”很可能只是将之视为一个文化的“他者”。

⁴⁴⁹ 福开森(John Calvin Ferguson)著,张郁乎译《中国艺术演讲录》(北京:北京大学出版社,2015),页5。

⁴⁵⁰ 聂婷(Lara Netting)著,郑涛译《福开森与中国艺术》(上海:上海书画出版社,2017),页194

⁴⁵¹ 福开森《亚洲艺术》,《中国期刊》,1926年4期,页164。转引自赵成清《福开森与中国古代书画研究》,《美术》,2019年08期,页115-119。

小结

本章以郎静山作为一个深描的个案，再现了二三十年代最具有代表性的摄影人物以及他开创的独特风格。从郎静山的早年生活经历与他对于“华社”的参与，勾勒出他的社会属性以及城市知识分子所交往的公共空间，在此过程中他完成了作为一个商业和业余摄影师身份的转化和建构。对他生活经历的论述放在特定的时空语境中，表明了郎静山并不回避商业化与大众化的务实姿态。郎静山所大力提倡的集锦摄影，是他个人审美倾向的碎片化呈现，更是他尝试对国家风景的重新表述。他所利用的中国美术的话语来取代摄影语言，曾尝试在全球语境中通过跨媒介性来重新定位中国和世界的关系。然而，即便中国摄影师已经通过参与国际沙龙尝试为中国摄影争夺更多的话语权，借助符号化了的中国传统文化和传统美学来修正和清晰西方对于中国艺术的印象。但是，符号化美学的圈套正意味着这面“东方艺术”的旗帜实际上无法代表中国艺术，反而成为一种误解中国的借口，消解了其中的民族主义精神和主体性的探索。由于“东方主义”的凝视导致西方对“东方美学”所产生的审美偏好反而使这个命题成为一个悖论式的存在。在民族国家不断遭受危机和挑战的三十年代，中国摄影师对于主体性的追求和摄影民族主义的愿望变得更加迫切，他们需要重新开创一种“想象中国”的方法，去回应外在审视的目光和内在现代性的追求。

第六章 多重经验下的金石声摄影与《飞鹰》的现代转向

第一节 金石声与《飞鹰》的创办

“本刊以飞鹰命名，盖亦自祝其‘云程万里’，‘一飞冲天’也。虽然，狂风暴雨，挫折兹多。尚希读者诸君，随时爱助。他日飞渡重阳，飞过喜马拉雅山，飞遍了世界，非惟本刊之幸，亦中国摄影界之光也。”⁴⁵²

《飞鹰》(1936-1937)发刊词中这段雄心勃勃的宣言已表明编者们对这本期刊所寄托的厚望，虽然最后《飞鹰》未能“飞遍世界”，弘扬“中国摄影之光”，但却成为战前中国摄影发展的重要见证和参照。这本创刊于1936年的杂志虽然起步较晚，且发行时间尚未满两年，但细数二三十年代的多部摄影期刊，《飞鹰》可以说是评价最高，质量最好的杂志之一，它刊发时间稳定，作品质量也颇有水准，这与编者所抱持的严谨态度与专业精神密不可分。

《飞鹰》杂志的主要编辑，也是创办人之一金石声(1910-2000)是三十年代业余摄影师的重要代表。金石声原名金经昌，1910年生于一个殷实的徽商家庭，后因战乱，被父亲从武汉送到徽州乡下度过他的童年生活，之后又随父亲及家人迁址江苏扬州生活。同刘半农与郎静山一样，金石声的少年时代也曾接受过多年旧式的传统教育，他没有上过新式小学，而是在私塾中拜师学习。在这样的熏陶和训练下，金石声的旧学功底较深，古典艺术中的诗书画印，他都有所涉及。但家庭对金石声的影响不仅于此，金石声的父亲在经商的过程中不仅与西方有所接触，他还学习过一些船舶、银行业等现代西方知识，所以在父亲的影响下，金石声对西方多种“实学”也颇有兴趣。中西方的知识与观念在金石声的成长过程中杂糅与共生，也影响了他之后的摄影实践。

在金石声十五岁那年，收到了父亲送的一台二手柯达A3相机。这个礼物使金石声开始接触摄影，从此便如痴如醉地沉迷其中，摄影也成为了伴随他终身的消遣爱好。1931年，金石声考入同济大学土木系，在校期间，他经常与同学好友切磋影艺。当时，上海的摄影器材行业“商文并举”的情况十分普遍，摄影器材商往往乐于资助影人或自己创办摄影杂志，同时可以在杂志中刊登自家广告，以此

⁴⁵² 编者言《发刊词》，《飞鹰》，1936年第1期，页5-6。

来扩大耗材销量增加营收。例如当时上海的柯达公司于 1930 年便创办了《柯达杂志》，华昌照相馆于 1933 年创办了《晨风》杂志，都是运用媒介与广告相结合的商业模式。作为摄影“发烧友”的金石声在此时也受到了上海冠龙照相器材行老板的赏识，这是当时中国最大且由中国人经营的照相器材公司。在冠龙照相器材行的支持和赞助下，金石声决定与同样爱好摄影的中学校友蒋炳南、冯四知（1911-1984）一同创办《飞鹰》杂志，以增加摄影的社会参与度和大众影响力。就这样，《飞鹰》杂志在赞助人的商业考量与编者们的兴趣笃深的共同运作下得以在 1936 年 1 月诞生。《飞鹰》创办的这段时期，也正是中国摄影从浪漫画意走向现代主义的转折阶段。

上海作为当时摄影文化的中心，已经出现不少专门的摄影杂志，除了前文所述的由照相器材商所赞助的期刊外，还有摄影团体所自发组织出版的刊物杂志。例如创刊于 1931 年 10 月由“华社”发行的《中华摄影杂志》，在当时的影响较为广泛，其发刊词就已经预示了中国摄影的发展无法规避的现实因素。胡伯翔在发刊词中指出“凡属学术昌明之国家，于此期中，对于摄影无不各有相当之新途径。欧美各国，于斯道之发展，久为世人所习知，即是一衣带水之自本，亦能追踪而前，有所表现。然则吾国于摄影之贡献果何在耶？岂吾人之才智不如人耶？……对于实学之冷淡，亦为我国亟宜矫正之弱点。”当时的政治形势已经十分紧张，“九一八”事件后民族矛盾的升级使这些远离战场，但对局势异常敏感的知识分子来说，已无法再沉浸在浪漫主义的幻想中。“一二八”事件后，上海的抗战情绪更加强烈，当时不少摄影杂志都提到了摄影与工业的关系，例如化名刘三的摄影师指出“摄影在现今，非但救国不足，而是亡国有余！我们理由就是多一中国人摄影，就多一中国人把金钱送给外国人，直至中国能自制摄影工具之后。”⁴⁵³

这一观点可能对金石声有所影响，类似的观点也体现在《飞鹰》的创刊词中。⁴⁵⁴“在工业落后的中国，摄影器械的制造和改良，虽暂时还谈不到；但事业的成功，端赖个人的研究和努力。欧美摄影事业之有今日，非偶然所致。摄影本为新兴科学的艺术。突飞猛晋，亦数十年间事耳。十年前，日本摄影材料的需要，亦

⁴⁵³ 刘三《镜箱与取材》，《晨风摄影杂志文艺合刊》，第 3 集，1934 年 2 月。

⁴⁵⁴ 柯伟勤（Richard K. Kent）《金石声和三十年代的中国摄影事业》，金华编《陈迹：金石声与中国现代摄影》（上海：同济大学出版社，2017），页 366-383。

都仰给予欧美。而近数年来，非惟许多简单的机械，已经自造；即留影的软片，日人亦能自制，流行于市场矣。其出品之精良与否，姑置勿论；但一种努力的精神，希望国内研究摄影的同志和工业家加以注意。”摄影作为一门技术有见微知著之感，直接反应出一国的科技与制造的实力。在战争日益逼近的阶段，即便这些知识分子对生活仍然抱有一份诗意和期许，但国家危亡的信号就如同阴霾一般笼罩着国家，更笼罩在他们的日常生活中。

自摄影传入中国之初，摄影界普遍的声音即是希望能够建立中国独特的风格，从而与西方摄影有所区别。金石声等人作为比刘半农、郎静山更年轻的一代青年，在对待西方摄影的心态上显然更开放和多元。他主张先以学习的态度接纳欧美摄影的各类风格，特别是对摄影初学者来说，极力鼓励他们研习阅读各国大量的作品集与年鉴。他说“摄影术本是洋国来的顽意。器械且不必讲，连摄影的读物，中文也委实数不出几种。吾说多读书，假使不读洋书，简直没有几本书可‘读’。几年来中国的摄影术，不能说没有相当的进步。只是和欧美比起来，总‘自愧不如’。最大的原因是真正向里边研究的人太少。有心研究的人，又每因本国文字的读物太少，欧美的读物，又因文字的隔膜不能享受，终于无可奈何。于是摄影一道，乃为一种特殊阶级的所专有。”⁴⁵⁵金石声在之后发表的《摄影琐谈》一文也提到当时各国的摄影年鉴和杂志是学习者的重要来源。“研究摄影的人，第一步要多‘看’！各国的摄影年鉴，各种摄影杂志，各人的影集，越能多看越好。……艺术本无国界，摄影和绘画，雕刻及其艺术作品一样，多看自然意会，固不必待文字来说明。各国的作风，各人的章法，各有其特异的地方。集思广益，融会贯通，获益岂鲜哉！”包括他自己在内，也是这些年鉴的忠实读者，有学者就在他的照片中发现过当时流行的摄影出版物，这些出版物的作品风格与金石声自身风格的形成也有所关联，特别是《德国摄影年鉴》（*Das deutsche Lichtbild*）和英国的《年度黑影照片》（*Photograms of the Year*）。⁴⁵⁶

但是，仅从这些西方各国年鉴的作品也许并非就能反映国际摄影发展最先锋的面貌，因此金石声之子金华先生就提到，英美月刊和年鉴上刊载的新时期的画

⁴⁵⁵ 《摄影琐谈——看读写作》，《飞鹰》，1936年第1期，页32-33。

⁴⁵⁶ 巫鸿从金石声1936年的自拍照中发现了《德国摄影年鉴》，巫鸿《金石声和他的内部空间》，金华编《陈迹：金石声与中国现代摄影》，页30-47。

意作品更为大众化，相较于二十年前阿尔弗雷德·斯蒂格里茨（Alfred Stieglitz）主编的《摄影作品》（Camera Work）上的作品相比，“显然有一种滞后的、不自觉的追随。……与过去题材近似的作品反而出现了一种格调上的萎靡气息。”⁴⁵⁷因此，作为初学者来阅读西方年鉴也许确有裨益，但是如果通过这样方式对西方摄影有所超越，则实属不易。有幸的是，从《飞鹰》杂志中所发表的作品及其金石声有些个人佳作，确有超越范本的高明之处。

金石声作为《飞鹰》的主编之一，在不断尝试以现代经验来扩充中国摄影的边界。《飞鹰》上金石声的作品虽多为静物和风景，但不同于之前“美术摄影”大多采用柔焦的工艺，三十年代的“美术摄影”随着印摄技术的发展尝试了更多影像的实验，例如附件柔和镜、放大机附加柔和镜、网纹、加调色液等结合银盐、铜板等印制方法来获取画面效果。

金石声所拍摄的照片还反映出他所受到的多重国际摄影潮流的影响，除了“画意摄影”的部分，也有美国“直接摄影”和德国“新客观主义”等现代风格的影响。德国“新视觉摄影”或“新客观主义摄影”提供了一种现代的观看方式，经常采用特写、仰拍，俯拍等陌生化的镜头直接表现前卫的观看视角，突出对感官的刺激与冲击。例如1936年3期的《田园风味》（图6.1）所拍摄的即是将光圈缩小后对青菜的特写，对实物细节夸张式地放大带给观者奇妙又陌生的视觉体验，犹如魔术一般。正如本雅明所提到“摄影原本更得心应手的是技术和医学所关注的事物结构特性、细胞组织等所有诸如此类的东西，而不是令人心旷神怡的风景或灵气盎然的人像，但是，摄影在这样的题材中同时也扩开了那些面貌层，那些若隐若现地栖居于最微小物种而只能在梦幻中去想见的图像世界。如今通过摄影，他们变得大而可见并能不断被再现。这样，技术与魔力间的界限就一步一步呈现为历史性地可变的東西。”⁴⁵⁸1935年拍摄的《农田》是通过俯拍的方式（图6.2），通过呈现农田的几何结构的交错，让观者对原本熟悉的生活场景陌生化，发现之前所忽略的日常。金华曾提到父亲金石声在“新客观主义”的影响下，更乐于“从日常事物中寻找瞬间、琢磨影调，形成了一种类似中国写意画中的浓郁和老辣的风

⁴⁵⁷ 金华《附录：金石声在德国》，金华编《陈迹：金石声与中国现代摄影》，页654-673。

⁴⁵⁸ 本雅明（Walter Benjamin）著，王才勇译《摄影小史、机械复制时代的艺术作品》（南京：江苏人民出版社，2006），页12。

格，使最平凡的事物获得生命力。这种风格从精神上来看，似乎出自他从小熟悉的家藏的扬州八怪绘画，从方法上看，则来自地道的纯摄影的技术。”⁴⁵⁹金华在此所说的“写意”风格并非是画意摄影中“如画”的观念，而是前文刘半农所提倡的“写意”，与注重形似的观念相比，更加关注作者的创作用意，甚至涉及到画家艺术精神的品赏，从而再现出事物的理想境界。

有学者指出，1930至1934年大概是金石声作为美术摄影家的成型年代，而1935至1937年时期的作品则凸显出他最具现代主义与创造性的作品。⁴⁶⁰但事实上在1932年开始，在他刊登于《中华摄影杂志》的自摄像中就已经是一幅颇具现代风格的影像实验（图6.3）。金石声在这篇自拍照下标注出这幅新奇的作品是如何通过颇具巧思的曝光方法来制作成功的。“此照片系用重摄法摄成。先以镜箱对镜而摄其镜中反影。时为秋日午后六时。镜头离窗可一尺许。经过相当之移置。镜头中部适无反光。乃于毛玻璃上记其部位。露光二秒半。然后取已摄成之照片以张。四周围以乌绒。以巫师烛光电灯一盏。正射照片中部。四周乌绒上适无反光。于是仍取前片装于镜箱。使人像部分适在以前镜头中部。无反光之处。露光十五秒即成。”⁴⁶¹巫鸿指出，金石声采用如此繁琐的过程拍摄这样一幅合成照片，是希望将自己与摄像机合为一体，通过将快门持续打开并且将光圈设为最大的方法，“使镜头成为一个持续张开的孔道。镜头中的面容因此既可以想象成相机前的被摄者，也可以想象成摄影机后操作者的浮现。”⁴⁶²

摄影对金石声来说不再是一台可以操作的机器，这项技术对他的吸引力已经超越了再现图像的功能本身。在他另一幅1937年的自摄相中（图6.4），通过镜像反射出的多重结构表达了他对于时空的思考。金石声还在照片旁边留有题记“权收宇宙盈方寸，且留今日给明朝。”此照片最独特之处便在于金石声利用墨镜来呈现影像，同时与外在景物的光影变化相互呼应，形成统一的表现风格。镜面眼镜中所反射的内容包括他的相机以及镜中的自己，借助题记的隐喻表现出金石

⁴⁵⁹ 林路《试论金石声摄影的人文价值》，上海市摄影家协会编《海上摄影名家大系——金石声》（上海：上海文化出版社，2012），页46。

⁴⁶⁰ 克里斯琴·彼得森（Christian A. Peterson）《两本独特的原始照片相册》，金华编《陈迹：金石声与中国现代摄影》，页289-292。

⁴⁶¹ 《中华摄影杂志》，1932年12月8期，页326。

⁴⁶² 巫鸿《金石声和他的内部空间》，金华编《陈迹：金石声与中国现代摄影》，页30-47。

声对机器与自我的思考，宇宙之大似乎可以收纳在这方寸的照片中，时间也可以通过照片凝结过去，昨日重温。但是今日的“我”是否已经不同于明天的自己，就如同光影在时空中看似日复一日的更替与变化，实际上已然变得不可复制，观者、像主与此刻光影的组合因无法取代而异常珍贵。金石声似乎通过墨镜的反射提醒他自己关于时空的启示，更是对观看照片的人。这些被定格的时光碎片，作为流逝时间的替代品，可以安抚人们对于时间逝去的伤感，带给人们可以超越时间的遐想，复活当时的时空记忆。

二十世纪二十年代随着城市化进程的加快，西方的摄影师们已经开始注重对城市与工业化社会的表达。金石声作为城市规划专业的年轻大学生，对城市中美感的发现和现代经验的思考更为敏感。因此，他的作品也经常充斥着对大都市上海现代生活瞬间的捕捉，金石声对城市寄予了职业的热情，民族的理想和个人生活的情趣，在他的镜头下，上海有冷酷的城市线条，也有敏感又多情的城市青年的诗意思象。例如他在 1935 年所拍摄《百老汇大厦》（图 6.5）以及《上海市政府大楼—台阶》（图 6.6），两幅照片都是从城市建筑中获得的拍摄灵感，百老汇大厦是通过桥上钢架凌乱交错的结构为拍摄主体百老汇大厦制造一种疏离感，这正是城市特有的一种语言，看似无序混杂的交错几何实则是城市本身的秩序与规则所在。而另一幅政府大楼的台阶则通过光影与建筑的组合营造出具有东方特色的作品，这是上海这座东西情调兼备的摩登都市所具有的独特质感。大楼台阶被光影突出的轮廓和线条营造出十足的现代经验，两位行人的身影被阳光拉长，又打破了建筑过于冰冷的平衡感，结合中式建筑结构增添了一份城市中的诗意。金石声镜头中所呈现的上海，重构了之前带有殖民视角的城市经验，以现代知识分子的视角来重新发现上海的摩登现代与古典优雅的两面性。

1938 年，金石声去德国达姆斯塔特工业大学留学，之后则以城市规划师的身份为中国的现代建设作出了杰出贡献。无论是早期的摄影实践还是从专业领域的见树，金石声始终强调的民族化风格不曾改变，他以高度包容的品位接受了画意和现代的摄影风格，都是希望将中国摄影的发展步入轨道并借助摄影这种艺术媒介来传达对民族精神的诉求。

第二节 《飞鹰》中的画意、媚俗与自我重复

《飞鹰》作为民国摄影期刊中的后期之秀，与同类期刊相比算得上质量突出。因为当时摄影业余团体的作品发表环境并不十分优越，一些专门刊登摄影作品的刊物如《天鹏》和《中国摄影学月刊》等因为一些现实条件所限，发行规模小，每期出版时间也不稳定。另一方面，有些业余爱好者则将作品发表于《良友》《时代画报》等流行刊物所设置的“美术摄影”专栏中，满足大众画报对视觉图像的诉求，但是这类大众刊物的专业精神和作品水平显然比较受限，普通读者也不会对画报中的摄影作品的艺术水准给予过多关注。胡伯翔总结了前述摄影杂志维持之困难，直言这项事业与国人对摄影之参与有关。“国人之研究斯道者，与日俱增。可名为中国摄影艺术之酝酿时期，此期间先后有二起摄影杂志之试刊，然卒因国人对于专门学艺意志薄弱之故，然欲奋力撑持，终以失去兴趣而停刊，良可惜也。”或是“外来之稿，皆不堪用。编者殊属老瘁……近年虽渐得一部分人之信仰，然真正知者，能有几人。”⁴⁶³因此，秉承专业精神为宗旨的《飞鹰》自创刊之初便在业余摄影圈中备受重视，特别是随着印刷设计与技术的改进，使《飞鹰》更体现出作为专业摄影杂志的成熟。⁴⁶⁴

实际上，仅从作品风格上讲，《飞鹰》与以上的摄影期刊并无显著差异，拍摄主题都比较多样，作品风格也不是整齐划一，现代主义风格仍占少数。另一方面，《飞鹰》上所发表的一些照片，也许并非这些照片的首次发表时间，有些照片因为备受推崇则会多次被各期刊转载。将《飞鹰》作为个案来探讨中国画意风格向现代主义摄影阶段的重要转折，更多的是考量到可以将之视为特定时代中摄影杂志的代表。

《飞鹰》中的一些理论探索已经反映出当时摄影界观念的发展和现代风格的觉醒，例如不再将模糊与清晰作为评判是否具有画意或美术性的标准。在《飞鹰》第十五期中，张印泉在《现代美术摄影的趋势》中回顾“以往的美术摄影，多趋向模糊黑暗，以求合乎画法的渲染，及意义的含蓄，如油渲片及用柔光散光所修改之照片等，此派作品自一九三〇年以后已逐渐淘汰，摄影家多趋向于清晰 sharp

⁴⁶³ 胡伯翔《发刊词》，《中华摄影杂志》，1931年10月，页3。

⁴⁶⁴ 柯伟勤《金石声和三十年代的中国摄影事业》，金华编《陈迹：金石声与中国现代摄影》，页366-383。

一途……这是近年摄影最显明的一种趋向。”⁴⁶⁵这种 Sharp 不仅限于线条的干净与清晰，还在于整个画面风格能否给人干净有力的视觉感受，这取决于摄影师能否在拍摄时进行合适的露光。卢施福同张印泉的观点类似，他认为“所谓新时代的画意摄影”最重要的是露光和章法，这个也是“摄影艺术的灵魂和本能。”但是他也批评一些擅长“画意摄影”的老手“作风祇侧重于我国画意的题材，因为他们或者懂得与学过些国画，以为一树依稀三五鸦影，就是目空一切的作品，至于看他们的底片，十之八九皆露光不足。这样的作品在在肤表上看来，好似幽远而秀丽，但在骨子里他不但绝无宏伟的气派，而是弱之又弱的少力摄作罢了。”⁴⁶⁶卢施福所批评的是有些摄影师缺少对摄影本质的认识，仍将摄影视为绘画的代替品。所谓“少力”的摄作不仅是字面意义上缺乏气势和力量的苍白贫瘠，而是缺少打动读者的感染和共情。

有些突显现代主义风格的作品还通过特殊视角来创造视觉的奇观，表达夸张的视觉张力与新颖的感知体验，例如俯拍卢施福《舟子之炊》（图 6.7）⁴⁶⁷、徐续宇《车》（图 6.8）⁴⁶⁸都是通过仰俯拍的特殊视角来呈现之前被人所忽略的景象，卢施福所拍摄的渔人的舟行生活带给读者新鲜的视觉体验，即便摄于舟子逼仄的工作空间，也不会带给观众不愉悦的压抑感，反而通过舟子身体的线条配合周围炊具搭配形成几何图案的和谐。《车》也是选取了俯拍的视角，将马路上繁忙的景象再现给观众，人力车、自行车、板车一同在争夺这宝贵的分秒，行色匆匆的众生相与居高临下的局外人视角的鲜明的对立也引发观者的思考。

然而与大多数同时期的摄影刊物一样，“美术摄影”仍然是《飞鹰》的主旋律，其中各类常见主题也基本上代表了二三十年代备受摄影师喜爱的有代表性的“美术摄影”的主题。既有现代城市中随处可见的锐利线条，也有田园乡村的静谧景象。例如“牧归”是摄影师经常用来营造田园美感和乡村诗意生活的常见主题，摄影家吴中行对这一主题尤其钟爱，⁴⁶⁹在总共不到二十期的《飞鹰》中，刊有多

⁴⁶⁵ 《飞鹰》，1937年15期，页7-8。

⁴⁶⁶ 卢施福《我的艺术摄影观》，《摄影周刊》，第一卷第3期。转引自龙惠祖《中国近代摄影艺术美学文选》，页317-318。

⁴⁶⁷ 《飞鹰》，1936年1期，页10。

⁴⁶⁸ 《飞鹰》，1937年18期，页12。

⁴⁶⁹ 关于吴中行的研究参看吴锦成，吴锦渝《变化的时代与不变的画意：纪念中国摄影的先驱探索者吴中行》，《中国摄影》，2019年11期，页126-133。

幅牧童为主题的照片，这些照片所描绘的都是清明时节牧童晚归的情景，极具田园诗意，孩童骑于牛背之上，手持鞭索，漫步于林樾平丘之中，闲情逸乐。实际上，吴中行还摄有多幅“牧归”主题的作品分别发表在不同的刊物中，以及前文所提到过的他还以此在国际摄影沙龙上斩获过奖项。在1936年2期的《飞鹰》中，吴中行发表了《春雨归牧》（图6.9），⁴⁷⁰摄影师对背景进行了处理，通过干净的纸面背景与黑白突出的剪影来显现画面的视觉焦点，而在《杏花雨欲湿牛衣》（图6.10）中，⁴⁷¹摄影师充分利用了夕阳时斜射的光线，使牧童与牛的身上呈现光影的变化，表现出黄昏的时间感。而背景中若隐若现的寺塔的轮廓也突出了影像区别于绘画的层次感。从照片左侧出现的突出人物，可以看出照片在后期未经过多加工，甚至连剪裁都未曾过多干预。在这些照片中，儿童的动作姿势以及牧牛的环境风景是各异的，但是摄影师都捕捉到了牧童活泼的动感，林樾放歌，嬉笑游戏，成为乡间生活难以磨灭的空间记忆。

对于吴中行等来自江南的摄影师来说，这类主题象征着一种乡愁和怀旧，也表达出他们对于自我身份的暗示。从江南的家乡来到上海这个异域元素混杂交织的大都会，四处充满着摩登和舶来的符号，对于乡土质朴主题的偏爱意味着对文化身份的一份坚守。正如吴中行自己所言中国“画意摄影”的特色，“外人取材，就其摩登伟大为基础，我国作品，须以古朴率直胜之，不必仿效。……窃谓摄影一道，等于速写，阳春召我以烟景，大块假我以文章，山川人物，虫鱼鸟兽，出演于世界水路新舞台者，兴之所至，便为留影……如温旧梦、伤怀日，寂寥时，对此画幅，转增兴趣，岂有些名利之心存乎其间哉。”⁴⁷²虽然有学者指出，吴中行所拍摄的“放牧”更多的是建立民族身份认同的需要，⁴⁷³也是造化自然对内心情感的触动，但是对大众来说，媒介中的典范效应本身即是对效仿与参照行为的召唤。

除了“归牧”以外，“日暮孤帆”也是当时盛行的常见主题，即便是金石声这样

⁴⁷⁰ 《飞鹰》，1936年2期，页8。

⁴⁷¹ 《飞鹰》，1936年3期，页28。

⁴⁷² 《大同影集》，转引自龙惠祖《中国近代摄影艺术美学文选》，页394。

⁴⁷³ 徐希景《风筝不断线：吴中行与20世纪二三十年代中国摄影的文化身份建构》，《中国摄影》，2019年11期，页134-141。

前卫的实践者也不能免俗，即便他所侧重的并非画意效果而是现代特质。⁴⁷⁴从《飞鹰》中所选取的三幅作品为例，都利用了俯拍的视角拍摄，这三幅都选择了较为平静的水面，更接近中国传统绘画对水面留白式的自然呈现。孤帆作为点缀使人有“孤帆远影碧空尽”式的联想，远处退隐或淡出画面的天际也十分契合“孤帆”在诗词中多种的意象搭配组合。近景是老树墨竹，远处是碧空远影，表达孤寂、思乡、送别等孤苦萧瑟的思绪。与绘画或诗词相比，照片给观者的反应更加直观逼真，也更容易将观者带入这种真实存在的地理空间和情境中。

然而，从这些利用意象和符号化的方式来创造中国“美术摄影”的方式，并且就同一主题自我重复的泛滥使民国摄影呈现出一种“泛写意”的特色，所谓“写意”传统在不断的重复与大众视野中，已经成为一种固定的套式。刊登于《飞鹰》第五期的叶浅予漫画也表现出“美术摄影”所产生的媚俗效应，叶浅予这幅漫画《王盛摄影个展》（图 6.11）讽刺的是当时业余摄影师热衷办个展以求取虚名的浮躁风气，这些摄影师的本意并不在钻研真正的摄影技艺，提高实际水平，而是利用摄影爱好者的噱头另有所图。从这幅漫画中，可以看到“美术摄影”中的大众化主题，其中也包含了归牧、远帆、静物等常见的拍摄对象，可见这些是众多业余摄影师展现的普遍主题。在“展示”的过程中，摄影满足了一些人对名声的追求，也使自我生活在被观看中被放大。卢施福曾援引朋友的话评价当时摄影界同质性之高的现象，“有一位懂得美术的朋友说：‘摄影展览么？不必去看了，大约想象得到的东西吧——’他又说：‘没有一张出品能使看的人留住脚在一分钟以上的’”⁴⁷⁵以此说明这样的情况并非个例。丰子恺也指出当时商业照相馆也利用了就是这种“泛写意”的美术风格的流行，“近来又加了‘漂亮’‘画意’两个目标。……也有故意做出散乱一点，不规则一点，即一般照相人所谓‘写意一点’的，但也只是‘写意’而已，并不见位置的美，到不如规则的好。最使人（至少我）讨厌的，倒是其‘漂亮’和‘写意’。看到时的感觉，无以名之，只能混统地名之曰‘肉麻’。有一次我到杭州一个照相馆里去照相，照相匠教我把头侧一点，偏一点，眼斜视一点，他说‘这样写意’。我从此学得了‘写意’这个名词。但觉得‘写意’就是‘肉麻’。”

⁴⁷⁴ 《飞鹰》，1936年第4期，页7，

⁴⁷⁵ 卢施福《我的艺术摄影观》，《摄影周刊》，第一卷第3期。转引自龙意祖《中国近代摄影艺术美学文选》，页317-318。

然而，叶浅予自身作为一名业余摄影者对于“美术摄影”的偏好似乎也无法免俗，他作为上海《时代》画报的编辑，拍摄过很多商业气息浓厚的照片，同时1933年他加入黑白影社，并成为影社的中坚力量，身体力行投入“美术摄影”的出版编辑等实践中。叶浅予发表于《飞鹰》的中《小立》（图6.12），⁴⁷⁶以月洞门的圆型构造塑造视觉中的亮点，通过方形画幅与圆形月门加之人物随性活泼的姿势，构成别致生动的视觉线条。这种利用建筑的构造与画幅结合的表现其他作品中亦有所见。杨公赞所拍摄的《夕阳》（图6.13）与金石声1934年拍摄于扬州的《瘦西湖游人》（图6.14）比叶浅予的作品构成更加丰富。《夕阳》是利用拱门的印象塑造出折叠的效果，而门中是一位正在等待的女性，她曼妙的身影又使观者对画面之外的桥段充满无限遐想。金石声的作品则将月门塑造成一个观看的窗口，同时利用了弧形的暗角来模拟画框的效果，使读者更为专注门中的情境，照片旁附有题诗“湖光云影都如画，游人权作画中人。”照片中女子和男童有着情绪上的互动，构成了画面的近景，中景和远景则以瘦西湖与天空的对称呈现，突显金石声高超技艺的是，云朵的层次也映衬在清透的湖面上，形成镜像的效果。公园中亭台廊桥和烟柳碧树成为切分湖面与天空自然的界限，是一幅不可多得的佳作。“‘画框’的设置将两个不同的时空并置于一个新的视觉形式中——一个是有着永恒之美的瘦西湖风光，一个是抓拍的日常交流瞬间，二者的融合打破了传统风景摄影超脱于时间和空间的永恒性，呈现出现代摄影的瞬间性和日常性，为风景摄影引入了一个新的时间维度。”⁴⁷⁷

《飞鹰》以及同时期其他摄影媒介所表现出的这种自我重复的特征使“美术摄影”逐渐从早期对先锋精神的强调变成媚俗气息浓厚的大众审美的产品。更不必说非严肃性的摄影期刊更是通过裸体美女这样极富争议性地照片来抓人眼球，博取关注。因此，媚俗现象在民国摄影界中已经变得十分普遍，“作为一种哗众取宠的艺术，往往为大众消费而专门设计，媚俗艺术有意为大众那些最肤浅的审美需求或奇怪念头提供即时的满足。”媚俗艺术“具有让人虚幻地逃避当今日常生活沉闷乏味而无意义性的功能，”⁴⁷⁸以日常生活的审美对抗枯燥乏味的现实

⁴⁷⁶ 《飞鹰》，1936年第10期，页41。

⁴⁷⁷ 郭秋孜《画意、旅行与现代主义——金石声与中国风景摄影的现代转折》，《中外文化与文论》，2018年02期，页47-59。

⁴⁷⁸ 马泰·卡林内斯库（Matei Calinescu）著，顾爱彬、李瑞华译《现代性的五副面孔》（北京：商

生活。杂志这种大众读物与出版品从本质上就不可避免地要向主流屈从，并一定程度上讨好读者、赞助商或投稿者。金石声等人作为编者如果想要杂志得以有序运营并发行，就要在多重力量的牵制下进行平衡，一方面要维持“美术摄影”所具有的艺术性，突破固有的模式与套路，另一方面又要迎合主流的风格和审美，隐退本身的先锋色彩。

综合二三十年代不少摄影期刊产生媚俗性的原因，首先在于这些期刊即是摄影器材公司营销运作的产物，虽然实际的编辑团队往往是知识分子等有闲阶级，具有一定的批判性和审美独立性。但大多数人仍将摄影视为一种消费，而不是艺术追求。这种消遣观念和消费观在王劳生（1908-1961）《美术摄影的意义》也有所讨论，他认为摄影消遣并不是一种孤芳自赏，他也主张摄者将得以之作公之于众“从事美术摄影的人，他的最终目的，是参加国家摄影展览会，又称沙龙。这是一桩没有酬劳，而是消费的事。”⁴⁷⁹参加摄影沙龙更多的是得到精神上的满足和声誉的提升，虽然参加沙龙将会耗费较多的经济投入“但是见到你的姓名，列入精印的沙龙目录中，你的作品与全世界的摄影名家的作品，共同悬陈在一起，互相争胜者，被人观赏与批评，甚至被选刊入摄影年鉴中，这样你在精神方面，将感到很大的满足。从事美术摄影的人，至此地步，可说是最高的收获又可说是唯一的荣誉了。”虽然这些自我重复性极强的照片在艺术上的创新有限，但也起到了一定的积极效果，那就是活跃和刺激了当时整个摄影领域的创作生态。

其次，媚俗与机械复制的关系密不可分，机械复制的作品因为失去了创作的“光晕”很容易与文化产品与商业结合起来，从而呈现出一种反文化的特质。媚俗艺术这种美学形式“不再能精英主义地宣称自己的独一无二性，一旦它的传播取决于金钱标准，‘美’就显得那么容易制造。这一事实也许是当今世界虚假美无处不在的原因，在当今世界甚至连自然最终也变得像廉价的艺术。”⁴⁸⁰这些被大众认为好看的照片带给观众身心愉悦的感觉，并且通过形式获得了功能美学上的意义。布迪厄辛辣的提出，摄影行为要想获得艺术创造的美名，不得不遭遇这种通俗观念的挑战：没有艺术家的艺术还是一种艺术吗？⁴⁸¹作为这些业余摄影师来说，

务印书馆，2002），页 282，页 274。

⁴⁷⁹ 王劳生《美术摄影的意义》，《飞鹰》，1936年第10期，页25-27。

⁴⁸⁰ 马泰·卡林内斯库著，顾爱彬、李瑞华译《现代性的五副面孔》，页246。

⁴⁸¹ 布迪厄《摄影的社会定义》，选自顾铮编《西方摄影文论选》（杭州：浙江摄影出版社，2004），

虽然在不懈地追求摄影的艺术性，但他们仍然在某种程度上被艺术文化体系所排斥。

这类自我重复的“媚俗”的作品显然与五四时期之后所提倡的“进步”观念相背离，在现代化的过程中，过分突出社会现代性，而忽略了审美现代性。大众文化作为现代性的产物表现出强烈的媚俗性，而精英文化因为追求对立面的审美现代性而被孤立。先锋和媚俗本身就不可割裂来看，正如先锋派的技法很容易被媚俗艺术运用并转化为俗套，从而服务于从众主义。⁴⁸²幸运的是，《飞鹰》试图既满足既定的审美，也没有忽略批判意识。正是二三十年代这种先锋与粗鄙的杂糅存在，使得“美术摄影”的面貌有了更多的思维方式和延伸的空间。摄影杂志的读者，无论是抱持通过观看获取感官的愉悦与快感，还是期盼从先锋的探索中获取新奇的思想启发，都可以在《飞鹰》的多重经验中找到一种途径。

第三节 革命语境下的《飞鹰》与“美术摄影”

摄影在中国不仅被视为描绘自然真实的载体，更是表达个人情感的媒介。吉泽尔·弗伦德（Gisle Freund, 1908-2001）指出了摄影作为媒介的社会功能性，在《摄影与社会》中，他将摄影师分为两大派：一派是把摄影当做表达个人艺术的媒介，另一派是“关心社会的”（concerned），摄影是他们表达参与社会事务的方式。⁴⁸³对于刊登于杂志的摄影作品来说，摄影绝不仅是传达了个人抒情的声音，摄影师还要力图在公众与私人之间需求更多的平衡。《飞鹰》中既有对自然风景的诗意呈现，也有对民国时社会风景的投射，反映出摄影师对社会的深切关怀与生活气息的敏锐感知。

如果说业余摄影师们可以随着他们个人阅历和情感经验的成长呈现变动不居的作品风格，那么作为媒介平台的《飞鹰》等杂志则需要秉承更为稳定统一的艺术理念来一以贯之，以此来传达严肃的艺术命题。《飞鹰》早在发刊词中就提到迎合时代思潮的“艺术大众化”问题，“本刊内容务求艺术大众化，并极欢迎有

页 61。

⁴⁸² 马泰·卡林内斯库著，顾爱彬、李瑞华译《现代性的五副面孔》，页 274。

⁴⁸³ 吉泽尔·弗伦德著，盛继润等译《摄影与社会》（杭州：浙江摄影出版社，1989），页 29-43。

价值的文字和意味深长之照片，我们选择的标准，不以作家之名裁定取舍。”⁴⁸⁴这看似主张艺术民主化的策略不排除是为了争取更多读者的商业考量，但实际上，“艺术大众化”在三十年代的文艺界都是一种强劲的主流思潮，1930年，左翼作家联盟和左翼美术联盟分别成立，这也标志着以文艺大众化为目标的左翼文艺运动的正式兴起。

五四新文化之后，“大众”概念成为阶级区分的标准，“大众”即工农大众，是可以通过号召、教育组织起来的具有社会性和政治性的力量。特别是1928年之后的十年，“大众”逐渐被演绎成具有阶级意识形态的话语，成为“左翼”服务与启蒙的对象。当时文学界对“艺术大众化”的呼声和实践最为突出，有学者曾总结出三十年代文艺思潮的三个特征“其一是‘五四’所开启的有相对思想自由的氛围消失了，文学主潮随着整个社会的变革而变得空前政治化；二是无产阶级革命文学运动推进了马克思主义文艺理论的传播与初步的运用，并在相当程度上决定着此后二三十年间文坛的面貌；三是在左翼文学兴发的同时，自由主义作家的文学及其他多种倾向文学彼此颉颃互竞，共同丰富着30年代的文学创作。”⁴⁸⁵其中，“艺术大众化”是左联积极推动和提倡的以无产阶级文学运用为核心的问题，也是左翼文学理论的讨论的焦点之一。实际上，当时的“左翼”也可以分为两种类型，其一是在中共领导下比较有组织化的激进左翼，第二种则是游离于组织之外的较为温和的个人化左翼。⁴⁸⁶这些业余摄影师们，虽然提出了具有左翼倾向的摄影理念，但他们大多仍是处于后者。

三十年代，业余摄影师身处民族危机与此起彼伏的党政冲突中，身负实现自身价值与参与社会变革的责任感。同时，他们对于摄影曾处于艺术边缘地位的现状也企图改变，希望通过这次机会使摄影与主流文艺保持同调，以提高摄影的艺术地位和认可度。因此，是否符合“大众”品位则成为了摄影的时代意义所在。王劳生在第十期的《飞鹰》中提到“美术摄影的意义”的目的之一就是要获得大众的认可，艺术与大众之间应该积极沟通，“除了自己及知友观赏，又有机会可以供

⁴⁸⁴ 编者言《发刊词》，《飞鹰》，1936年第1期，页5-6。

⁴⁸⁵ 吴福辉、钱理群、温儒敏编著《中国现代文学三十年》（北京：北京大学出版社，1998），页191。

⁴⁸⁶ 高华《沙飞：在祖国的天空中自由飞舞的一颗沙粒》，已收入《战争、苦难、与知识分子的视觉记忆学术研讨会论文集》，即将出版。<http://www.artlinkart.com/cn/article/overview/0dfcxCur>。（浏览日期：2020年7月20日）

给社会大众，本来任何美术作品不是私有的，理应使大众赏鉴，并感动大众，使大众的生活改造而美化。在创作美术摄影者方面，感知了美术摄影的真实的意义，就是因为看到自己作品的成功，被许多人观赏着，于他个人的精神上会觉得欣慰和满足。”⁴⁸⁷这位来自江苏无锡的业余摄影家比主编金石声稍长两岁，1935年加入上海黑白影社，1936年又率先在无锡成立本地最早的雪浪影社，他是“美术摄影”的忠实拥趸，所拍摄的风光小景照片曾多次入选国际沙龙。⁴⁸⁸与王劳生思想类似的还有主编之一冯四知，他在第七期中《我对于摄影》中言“我认清应走的道路，认清它的目标，充实思想，修养学识，多努力于大众实际，社会的作品，以人生现象及社会生活，来作题材，不仅仅只走向单纯的美的路径，应该能使人感动而发生力量。美，诗意，画意，不是真正的摄影艺术作品。”从最初凭借《藤影翩跹》在国际上获奖，到之后成为制作左翼电影的摄影人，冯四知的风格与思想也在不断向左翼倾斜。然而不可否认的是，《飞鹰》中刊载的冯四知、王劳生的有些作品仍不免带有惆怅小资的抒情美感，他们一再呼吁的大众也不过是有闲阶层和知识分子，无法真正地涵盖左翼所关心的工农大众，这也是摄影之特性所决定的。“作为参与公共舆论的知识精英在大多数的时候，其实并不与大众直接接触，他们只是通过公众而影响大众。”⁴⁸⁹公众比大众更能够参与讨论，自主的表达理性意见，而大众则往往受到传播媒介的左右，更容易被权力机构和舆论的导向所操控。⁴⁹⁰

王劳生与冯四知对于摄影都带有一种“功能主义美学”的倾向，对于怎样创造出为大众所理解的作品，让大众“感动而发生力量”的作品，是《飞鹰》编辑及其业余摄影师们所关注和探讨的中心。至少从形式上来说，摄影家们认为要从表现“力量”开始。这种美学偏好与三十年代新兴木刻版画运动中的尚力美学有关。新兴木刻运动不同于传统的木刻运动，它专指三十年代由鲁迅所倡导兴起，并受到西方现代木刻影响的美术运动。也有研究者将之称为“左翼木刻”，因这场运动受普罗美术思潮的洗礼，带有明显的政治倾向，也注重表现救亡图存的民族精神。

⁴⁸⁷ 王劳生《美术摄影的意义》，《飞鹰》，1936年第10期，页25-27。

⁴⁸⁸ 王海宝《王劳生：自成体系的一代沪上摄影名家》，《中国摄影报》，2013年11月15日，第三版。

⁴⁸⁹ 许纪霖《近代中国知识分子的公共交往1895-1949》，页20。

⁴⁹⁰ 赖特·米尔斯（Wright Mills），许荣等译《权力精英》（南京：南京大学出版社，2004），页384-386。

491“左翼木刻”开拓了中国美术中的现实主义版图，也使得艺术与政治的关系自此阶段日益明显。⁴⁹²

鲁迅认为新兴版画正是中国当时所需要的艺术形式，版画所运用材质和工艺以及所突出的“刀力”“木力”的组合使得版画作品呈现层次鲜明的“力之美”，黑白分明的木刻也与摄影的黑白影调具有视觉的一致性。因此，冯四知在《飞鹰》第七期中《我对于摄影》这篇随感中提出了力量感在“美术摄影”中的重要，指出并非所有的照片都能称之为“作品”。“一张摄影作品，不抵具备：构图圆满，光线柔和，色调美妙条件等，更需要的是力的表现，意义的含蓄。仅抵美呀！诗意，画意的照片，不能算是摄影艺术，真正艺术作品，是能改变人的环境，生活，思想，有一种力的感动，它的价值，是永久不变的，永久值得人纪念而不忘怀的，就是所谓不朽之作。”⁴⁹³冯四知之后，特别是后来成为“红色摄影师”张印泉的文章也显现出对“美术摄影”风格的转型要求，他在《飞鹰》15期（1937年3月）的《现代美术摄影的趋势》一文强烈要求改变之前的风格，同时也开始对国际摄影的发展与改革开始强烈的呼应。他首先回顾了欧美各国之前半个世纪的发展历程和摄影年鉴，指出近年来摄影风格的变化和进步的迹象，随着时代的变化而一改“呆板繁杂”的格调。现代摄影的结构可以用“简洁”“明朗”“生动”“有力”，他还特别突出“力的表现，在现代世界文艺中，已成了最普通的趋势，摄影对于力的描写，更格外显著，格外起硬，试观近数年各国摄影的杰作，及年鉴的取材，大多都倾向于此。我们固然赞成照片的结构，合乎画意美的发挥：我们更希望除美的条件外，仍带有雄伟之气，换句话说我们在摄影上的需要，不仅是温柔的美；我们尤需要阳刚的美，因为有力，才能表现伟大，才能使一般观众，得着些兴奋的概念，至于如何能表现有力，并不专指勇士的体魄，劳动的迈进，凡取材的雄奇，构图的生动，含义的深刻，以及光线色调的鲜然，皆是为力之发扬。”⁴⁹⁴张印泉所提出的这些要求，符合“美术摄影”在当时发展的诉求，前期的“美术摄影”以画意派风格为主，而现代的“美术摄影”则需要进行风格的转换，不仅要有思

⁴⁹¹ 刘新《与左翼木刻面对面——1930-1940年代中国木刻的再发现》，《美术》，2001年第10期，页34-35。

⁴⁹² 关于新兴木刻版画与政治的关系，参看李树声《中国新兴版画在现代美术史上的突出贡献》，《文艺研究》，1997年第6期，页142-143。

⁴⁹³ 冯四知《我对于摄影》，《飞鹰》，1936年第7期，页19。

⁴⁹⁴ 张印泉《现代美术摄影的趋势》，《飞鹰》，1937年15期，页7-8。

想性表达和力量感的呈现，还要从取材、构图、光感、色调等因素突出对力的刻画和展现。张印泉还从光线的塑造技法上教授风格改变的具体实践。然而，《飞鹰》上这些表现力量美的作品仍然显得比较幼稚，例如《力的表现》（图 6.15）⁴⁹⁵《力》（图 6.16）⁴⁹⁶《力》（图 6.17）⁴⁹⁷等，都是通过男性健硕的身体和肌肉来呈现力感，大胆直白的表现风格虽然呼应了张印泉所提倡的“阳刚、雄伟”的气质，但是缺少一种精神上的崇高和更深刻的立意。

此外，摄影师还不断开拓作品题材来表现这种审美的转变，因为左翼文艺思潮对农村和底层劳动者的关怀，《飞鹰》中有相当数量的作品是表现农人的各种劳动情境，包括运输、浣衣、农忙等，生活气息浓郁。这些照片为他们清苦的生活赋予一种理想化的诗意，也通过劳动情景来彰显力与美，使镜头下的乡村生活呈现出桃花源式的安乐。特别是在表现农村妇女的生活时，充满了恬静质朴的自在悠闲，即便真实场景有杂乱困苦的一面也都有意回避。《网得鱼儿易米炊》⁴⁹⁸《绿波留恋浣纱人》⁴⁹⁹《浣妇》⁵⁰⁰等，都散发着大自然中乡村生活的和谐美感。

还有一些摄影师则善于发现底层人民生活中勤勉奋斗的一面，他们也许是城市的边缘者，既没有办法享受乡村宁静自由的生活节奏，也无法成为享受繁华都市的主人，在城市与乡村之间卖力生存。例如《运载》⁵⁰¹《劳苦功高》《满载》⁵⁰²《满载而归》⁵⁰³《入市》⁵⁰⁴通过装满货物的驴车表现这些底层的劳动者们，充满隐喻的照片名称带给人一种乐观向上的能量，这些货车上，不仅驮运着他们谋生的资本，更是自食其力换取更好生活的希望。

1937年，随着民族矛盾的加剧，《飞鹰》中对摄影的讨论已经充斥着民族主义的气氛，业余摄影师们将摄影视为关乎民族尊严与国家荣辱的希望。1937年，

⁴⁹⁵ 《飞鹰》，1936年9期，页7。

⁴⁹⁶ 《飞鹰》，1936年4期，页8。

⁴⁹⁷ 《飞鹰》，1937年13期，页17。

⁴⁹⁸ 《飞鹰》，1936年2期，页9。

⁴⁹⁹ 《飞鹰》，1937年17期，页25。

⁵⁰⁰ 《飞鹰》，1936年5期，页26。

⁵⁰¹ 《飞鹰》，1936年8期，页33。

⁵⁰² 《飞鹰》，1937年14期，页8，页9。

⁵⁰³ 《飞鹰》，1937年17期，页15。

⁵⁰⁴ 《飞鹰》，1936年9期，页15。

黑白影社举办了第四次影展，聂光地在特刊中引用《满江红》来表明民族国家的危急时刻“摄影师时代的反应。一国的政治、经济、与社会的变动，都可以在摄影作品中反映出来。因为国家多难，政局不定，我们的这次影展逐一再展期，可见政治是如何影响摄影的了。我们希望政治安定，我们更忘不了版图变色东四省。读岳将军的‘抬眼望，仰天长啸，壮怀激烈！’‘待从头收拾旧山河，朝天阙！’词句，我们每一个国民怎能不感动？怎能不热求民族复兴，希冀今年是‘收复失地车’？”⁵⁰⁵

本身，中国摄影由于产生和发展于特殊的时代阶段，民族化风格始终是业余摄影师们试图寻找的一个方向。随着中日民族矛盾的加速，民族的生存与觉醒越来越频繁地出现在摄影文章中。1937年13期（1月）的《编者言》中可以看出较一年前的《飞鹰》的发刊词相比，编辑们显然以更加激烈和迫切的情绪来表达情势的紧急。“在清脆的快门声中摄成佳作，是何等雅致而令人心醉的事。可是我们在物理上和化学上探讨的人，竟少于凤毛麟角。摄影工业在我国将‘不知始于何时’。我们的‘镜箱’，仰给于人，我们的‘软片’，也仰给于人，凡摄影上之一切，无不仰给于人。吾们假如静思一下，这快门清脆的一声，无形中就已由我们的漏卮多流出一滴鲜红的血。”⁵⁰⁶作者提到摄影所关乎的科技是衡量文明进步的重要指标，这种全然仰赖西方设备的摄影在战争中的表现反而成为了对我国工业落后现状的讽刺。那些有能力也有条件的国人摄影师们，应该自我反思只将摄影作为满足欲望的奢侈消遣，同时转变为报以严肃的态度潜心钻研，使摄影术得以完全自主制造。“不然，则中国的艺术摄影。已失其独立的价值，最多不过如亡国诗人的诗歌，仅给人传颂，或为之太息耳。这样提倡摄影，于国家为罪人，于个人也是恶极了。……最后，希望吾们勿忘了塞外的苦寒，在冰天雪地中，‘风头如刀面如割’的情况之下，吾们御侮捍国的健儿，还在冲锋陷敌，为国家争光荣，为民族争人格。新年醪酥应痛饮一杯，为国家祝福！为民族祝福！”⁵⁰⁷

《飞鹰》在民族主义的问题上不乏严肃性和批判性，在第18期《摄影在现阶段的任务》中，须提所提出发展“国防摄影”的诉求更加验证了这本刊物的走向，

⁵⁰⁵ 光地《小引》，《黑白四届影展》，1937年3期，页5。

⁵⁰⁶ 《编者言》，《飞鹰》1937年1月13期，页7-8。

⁵⁰⁷ 同上注

“国防摄影”这一概念很明显脱胎于1936年所提出的“国防文学”的概念。1936年2月，周扬根据《八一宣言》发起成立的“国防政府”进而提出“国防文学”的口号，目的是希望联合抗日力量，以建立泛民族统一战线。自“国防文学”提出后，“国防美术”“国防戏剧”“国防电影”等概念也被相继提出，对于业余摄影师来说，摄影似乎也不甘于人后，在民族危机的形势下积极响应“国防”文艺的主张，建立泛民族的统一战线加入民族革命斗争，“它要号召一切站在民族战线上的作家，不问他们所属的阶层，他们的思想和流派，都来创造抗敌救国的艺术作品。”⁵⁰⁸须提基本上是以鲁迅对革命文学的主张来套用在摄影上的，他多次引用鲁迅的文学观点，进而将鲁迅对文学革命的看法照搬到摄影领域，例如对于摄影的材料选取，应该遵循鲁迅对于“现在我们的文学运用的取材”中的要求：“民族革命战争的大众文学……广泛得多，广泛到包括描写现在中国民族生活和斗争的意识的一切文学。因为现代中国最大的问题，人人所共同的问题，是民族生存的问题。而中国的唯一的出路，是全国一致的对日的民族革命战争。懂得这一点，则作家观察生活，处理材料，就如理丝有绪；作者可以自由地去写工人，农民，学生，强调，娼妓，穷人，阔佬，什么材料都可以，写出来都可以成为民族革命战争的大众文学。”⁵⁰⁹须提这段引用出处源自冯雪峰（1903-1976）以鲁迅名义代笔所写的《论现在我们的文学运动》。事实上，与周扬有所区别的是，鲁迅最初对“国防文学”的口号并不全然赞扬推崇，他认为“国防文学”这一口号显然有着因抗战而模糊阶级界限的倾向，即所谓‘政治原则上的阶级投降主义’。⁵¹⁰而在《论现在我们的文学运动》中，暂且不论是冯雪峰所作，还是经由鲁迅的默许，都已经表达出“民族革命战争的大众文学”向“国防文学”的妥协，甚至是趋同认可。因为在面对民族危机的时刻，民族国家的利益显然比阶级斗争更为迫切。

从“国防文学”到“国防摄影”，阶级斗争与民族危机糅合成了一个综合的现实情境，须提所提出的“国防摄影”对于两个口号的阶级倾向显然没有过度的关注，而是一再强调“在东方帝国主义者们的侵略日益凶险，民族危机间不容发的现阶段上，……尽我们摄影研究者的所有的力量，为民族的自主和解放，“中国之自由

⁵⁰⁸ 周扬《现阶段的文学》发表于1936年，转引自方维保《左翼民族价值观与阶级价值观的整合——1936年春夏之交的‘国防文学’论争》，《文史哲》，2015年03期，页147-157。

⁵⁰⁹ 《鲁迅全集》（北京：人民文学出版社，1981），第6卷，页591。

⁵¹⁰ 胡风《胡风回忆录》（北京：人民文学出版社，1993），页56。

平等”而努力。”⁵¹¹之所以将鲁迅视为“国防文学”的代言人一再引用，可能与鲁迅在当时文坛与文学史中的政治地位有关。

实际上在须提倡导“国防摄影”之前，早在1936年11月，沙飞在《生活星期刊》上发表的《南澳岛——日人南进的一个目标》可以说是真正意义上对“国防摄影”的一次实践。虽然这张照片内容所拍摄的是南澳岛的一组夏日风光，但作为华南国防前线的南澳岛，无时无刻不受到侵略者的垂涎，观者已经能够通过标题感受到这组照片的政治意味和宣传目的。只可惜，在须提“国防摄影”提出的两个月后，《飞鹰》在1937年7月不得不因为战争的关系而停刊，“国防摄影”也成为摄影史中昙花一现的记忆。

小结

金石声的“美术摄影”具有十分显著的现代主义特征，影像实验和自摄像等具有创造性的实践不断更新着中国摄影界对美术摄影概念的诠释，特别是对城市的表现和现代经验的表达较之前更为明显。金石声等人还希望将中国摄影的发展代入到具有自身特色的轨道并借助摄影媒介传达民族精神。《飞鹰》是文艺备战时期业余摄影师响应时代精神的一个缩影，其中对摄影理论的文章不乏教条式的劝说，然而从刊登的作品来看，却可以发现类型有限和泛滥的自我重复，与理论所呼应的风格转变也仍然有多隔绝，这种两张皮的现象可能在于审美实践的生涩与突破精神的匮乏。正如布迪厄所言，即便这些业余摄影师的宏远是美好的，摄影是否能真正消解阶级区隔，向艺术民主化更近一步，答案也许是否定的。

从刘半农所提倡的“写意”到三十年代的“泛写意”，“写意”传统成为一个在大众视野中不断自我重复和固定的套式，从而变成一种媚俗的图式。自我重复的特征使美术摄影逐渐从早期对先锋精神的强调变成媚俗气息浓厚的大众消费的产品。然而，先锋和媚俗本身就不可割裂来看，先锋派的激发很容易被媚俗艺术运用并转化为俗套，从而服务于从众主义。然而，二十三年代的大众回应着一个集合商业化、世俗化、革命化等多方面的诉求的群体。大众是由不同群体且不断变化的亲属离合的多层联系构成黏合在一起的关系总合。其内部是复杂多变的

⁵¹¹ 须提《摄影在现阶段之任务》，《飞鹰》，1937年18期，页23-24。

不同人群的利益和趣味，并且是以一种不断磨合，对抗与妥协共存的不稳定状态而存在的。美术摄影还反映出对社会的关切，来回应三十年代“艺术大众化”的问题。同时，随着中日民族矛盾的加速，摄影在回应民族主义的问题上也不乏严肃性和批判性，甚至发明了“国防摄影”等类型来响应时事的变化。

结论 “美术摄影”中媒介，认同与跨文化的现代性

自十九世纪中叶后，中国社会的内部与外部都开始发生翻天覆地的变化，摄影正是在这段时期逐渐传入中国的。这种变化不仅是从政治层面上来说的，艺术与媒介、观念与价值等文化层面也随着社会语境的转变而受到挑战。“美术摄影”作为一个由西方翻译而来的概念，其在中国的使用显然也应该放在更加多元交织的脉络中去重新考量和定位。同时，“美术摄影”作为一种再现的媒介，也反映出当时中国各个群体在追求现代性和实践现代主义中所呈现的张力。

文本从“美术摄影”在中国的形成和发展来切入两条轨道，其一是从媒介层面本身，重思“美术摄影”的概念和实践，“美术摄影”如何反映和呈现民国社会各个阶层的审美诉求。其二是从认识论层面来说，知识分子阶层或大众如何回应和利用“美术摄影”来表达自我和社会，这种表达背后又意味着以何种方式理解 and 实践现代性。

本文在第一章中首先梳理了自十九世纪摄影从西方传入中国的过程，以及中国社会各个层面对摄影的接受情况。一方面是西方在华摄影师以殖民式的眼光来观看中国，以猎奇的视角来呈现作为文化他者的差异性，充满了一种东方主义的凝视。另一方面，中国对摄影的接受从清廷贵族，到晚清的知识分子，最后下沉到民间，都表达出对摄影术的陌生、好奇和探索的欲望。然而，当摄影在中国作为一种西方科学技术被推上神坛，也意味着西方成功地将自身打造成科学与进步的化身，向中国展示着制度和宗教的优越性。中西方就在这样一段不平等的对视中凝视和想象对方。

第二章则讨论了摄影作为艺术在中国的生产脉络。“美术摄影”概念的生产离不开“美术”作为译词在中国的接受，美术牵引出的“美育”“美术变革”等都预示着五四时代文艺界即将迎来的诸多变化。与其他媒介不同的是，摄影作为发明不久的新奇事物无须同文学、绘画等媒介一同面临“改良”或“革命”的历史问题，这种缺乏文化传统的环境反而使摄影在发展中无须背负保守主义的束缚。但是，摄影在最初确需要依附绘画而存在，这就使早期摄影与绘画之间产生一种互相消耗又依赖的混杂生态。随着摄影画报等大众媒体逐渐进入到大众视野，摄影也成为受到大众追捧的图像，作为一种中产阶级的趣味，摄影借助画报不断地为大众制造

消费的欲望和幻想。

第三章将风景题材的摄影作为一种媒介，探讨了这种最为广泛和普遍的摄影类型所富含的复杂性。风景摄影不仅参与了二十世纪上半叶美术界所企盼的“真实”的命题与写生的实践，还成为现代性观看的装置。摄影只能充当对过去的一种解释，而并非是再现关于过去的事实，风景摄影也被作为传递感知变化和政治宣传的工具，昔日“如画”的风景随着社会语境的变化而生成了新的表述，不仅改写了关于风景的时空记忆，更重要的是重新诠释了风景与人的关系。

第四至第六章将以刘半农、郎静山、金石声三位摄影师的个人或集体实践作为个案进行重点分析，这三位业余摄影师从不同层面代表了民国时期知识分子群体对“美术摄影”的创作态度和风格表现。不同的摄影师对“美术摄影”的诠释既有相同之处，也有个人在理解上的差异。以刘半农为代表的个案可以被视为坚持个人主义和为己精神的知识分子，他们借助摄影表达张扬的个性和自我意识的觉醒。这些新型知识分子，不是传统文化的卫道者，而是持有先锋和开创性的批判，来坚守精英文化中理想的审美世界。

郎静山则代表了积极融入社会各个阶层，又以个人风格开辟国际影坛影响力的务实者。郎静山所开创的“集锦摄影”看似是一种退步的保守，实际上是他在面对传统与现代冲突时所经营的一种策略。郎静山照片中东方式的审美正迎合了西方对中国的凝视，这也带给他国际的知名度和奖项，然而，郎静山在这种跨文化的实践中，所提供的这种“想象中国的方法”实际上消解了他所期望的摄影界“大同之道”的世界主义愿景。

金石声及其所创办的《飞鹰》所面对的是中国文艺思潮的又一次转变。同时，城市青年们对于社会现实有了更加全面和深入的思考和观察，他们更积极地融入到城市的洪流中，拥抱时代和大众。然而随着民国摄影由精英向大众化倾斜，也不可避免地走向自我重复的泛滥。为了换取摄影更大的话语权，业余摄影师们也毫不犹豫地选择了左翼的阵营，摄影个人消遣的属性逐渐隐去，而是与政治的结合日益紧密。

本文在讨论中以个案作为相关的深描，这样的策略是为了更加清晰呈现不同知识分子对于摄影所采取的态度和实践策略，希望将民国时期“美术摄影”领域

的百花齐放的活力融入到三个具有代表性且贡献卓越的摄影家身上。但本文所关注的并非局限在分析三位摄影师的创作风格，而是企图划分出二十世纪二三十年代不同摄影师群体对摄影的不同理解。当然，无论是表现个人抒情与现实问题，日常小品与崇高风景，城市线条与田园乡村，“美术摄影”的主题立意和再现方式要比笔者所举个案要多元复杂地多，甚至可以说没有一位摄影师的作品可以作为“美术摄影”的典型，没有一本期刊能够完全将“美术摄影”的概念涵盖其中。

“美术摄影”作为媒介

从麦克卢汉“媒介即人的延伸”进入到万物皆可为媒介的时代，媒介实际上已经无法与人的主体性相分离，从而反映着社会生活关系的各个层面。“美术摄影”作为媒介承载着相应的传播功能，媒介本身也作为一种复杂的影像加工系统，“通过物质中介将信息传送给接受者的一种系统，也可以是形式于其中茁壮成长的空问。”⁵¹²摄影不单是一种媒介装置来承载纯粹的观看，它作为人眼视觉的延伸开辟了新的视觉体验和观看视角。自十九世纪中叶后摄影传入中国，无论是照相机还是照片，观看者与被观看者之间充斥着权力等级，意识形态以及审美趣味。“美术摄影”是一种艺术再现，但它同样具有其他艺术门类不具备的真实与客观，它的真实属性与再现属性构成了摄影媒介的两面。人作为媒介的操作者，需要遵守媒介的规则和内在逻辑来操作。但当人工对照片的修饰以及集锦摄影等技术手段打破了这种内在的规范时，也重新定义了人、技术与媒介的关系。

近年来所兴起的媒介考古学（media archeology），即是打破了传统意义上对媒介历史研究的线性叙事。对媒介的关注不再从线性的历史出发，而是关注新媒介与旧有媒介的关系，新的媒介不会全然替代旧有的媒介，而是会借势来转化、附着以及再媒体化。从媒介考古学的视角切入二十世纪上半叶“美术摄影”的研究，摄影与绘画这两种媒介在互相借助与依附的过程中完成了自我目标的转化，摄影不仅没有消解绘画的艺术性，反而为绘画提供了更加真实生动，变化万千的视觉证词。而绘画作为一种旧有的媒介也为摄影的艺术化提供了具有信服力的艺

⁵¹² 米歇尔（Michelle），陈永国译《图像何求：形象的生命与爱》（北京：北京大学出版社，2018），页 226。

术依据和可以转化的文化传统,使作为美术的摄影不再成为被压抑和忽略的另类。“美术摄影”的作用不仅在媒介所关注的传播层面,它也是一种会反作用于文化生产的机制,摄影的刊物、团体同样作为媒介在知识精英和大众之间传递着对彼此的预设和幻想。

流动的认可

身份认同主要包括两个层面的含义,一是指个人或群体得以认识到自己在一个社会里的地位具有某种显著的特征或可衡量的尺度,以此确认自我的身份,另一方面,当个人或群体试图去寻求、确认这种身份特质时,则具有了认同性。这一问题所讨论的是关于自我(“我们”、主体)与他者(“他们”、客体)的关系。斯图尔特·霍尔(Stuart Hall, 1932-2014)不仅将“身份”视为“一种共有的文化”,从而反映共同的历史经验和共有的文化符码,以此提供在变换的历史经验中的稳定不变和具有连续性的意义框架,同时还将之作为一个动态的建构过程,强调“真正的现在”在塑造文化身份中的作用,既是一种‘存在’,又是一种‘变化’。⁵¹³

民初的摄影也时刻体现着摄影师关于认同的探问与变动,刘半农将之视为知识分子群体自我审美与趣味的表达,由对个人内在与价值观念的关注转变为阶级属性的认同。而大部分业余摄影师则游移于商业与艺术之间,难以始终保持纯粹的美学趣味,他们也曾试图消解摄影本身所代表的阶级差异,甚至到了三十年代末,摄影被要求用来服务和对接更广泛的大众。

然而,虽然画报杂志、旅行影集与摄影消费始终在将“美术摄影”打造成面向大众,制造艺术民主化的幻想,但正如布迪厄所言,摄影始终是一种为资产阶级服务的实践。他指出“摄影实践并没有为艺术民主带来希望,相反,摄影实践仍然发挥着社会区隔的功能,并掩饰着社会阶级的不平等。摄影的社会功能决定了其基本实践形态与社会意义。……文化实践一方面发挥着社会区隔的功能,并将此区隔加以合法化,另一方面,又由此掩饰着社会阶级的不平等。”⁵¹⁴摄影成为

⁵¹³ 汪民安主编《文化研究关键词》(南京:江苏人民出版社,2007),页283-285。

⁵¹⁴ 朱国华《阶级习性与中等品位的艺术:布迪厄的摄影观》,《福建论坛·人文社会科学版》,2016年第8期,页68-77。又参: Pierre Bourdieu and Luc Boltanski. *Photography: A Middle-Brow Art*. Stanford University Press, 2005.

中产阶级的艺术飞地，既满足了他们的美学期待，又比绘画更加具有可操作性，然而摄影的用途和受众正反映出这一媒介所体现的阶级习性与社会结构的权力关系。

民初的社会语境同样推动了摄影所反映的国族认同。在民族国家不断遭受危机的二十世纪上半叶，国族认同对知识分子和普通大众来说同样迫切。然而，这一认同的危机在于来自他者的观看，作为西方的文化他者激发了中国摄影师建构具有东方特征的风格，从而使得摄影师们以回归传统来重塑中国的现代影像，对文人美学的怀旧正迎合了西方自始至终对中国的想象和期待，然而却遮蔽了这些影像背后强烈的国族认同和对现代的渴望。

“美术摄影”作为跨文化的现代性

“五四”之后，文艺界的各个领域都在不断探索“如何现代”的问题。摄影从西方输往中国的时期，正是中国因战争等因素丧失文化信心的阶段，摄影被视为西方现代主义的表征，以“技术输入”的姿态被中国接受和学习，“美术摄影”同样参与了这段“现代化进程”。在中国，现代性除了表现为寻求新奇的欲望以及对时间的进步意识等特征以外，还有一种狂热的民族主义情结和对实现国家富强的渴望。⁵¹⁵然而，现代性从不是一个中立的话语，正如学者包华石（Martin Powers）指出现代艺术的发展是跨文化的历史过程。“自从 18 世纪以来，‘现代性’在文化政治战场的修辞功能是将跨文化的现象重新建构为纯粹西方的成就。……现代主义在艺术领域是伴随着民族主义而发展的。因此，我们不该将‘现代性’看作是无可辩驳的理论，它原来是经过伪饰的东西，它的实际面貌是跨文化的、丰富多彩的，只是它的面具是西方式的。”⁵¹⁶中国的摄影师们无论是否意识到了“现代性”的西方面孔，他们都热衷于借鉴中国的传统来实现这种跨文化的竞争和博弈，从而使世界看到一个不同往日积极融入国际性的中国。然而，在不均衡的世界主义中，即便中国摄影师积极地拥抱西方，但也无法掩盖政治浪潮下的种种矛盾。“中国现代主义者在跳跃的想象中‘进入’了全球领域。然而，必须强调的是，这种对

⁵¹⁵ 李欧梵《现代性的追求——李欧梵文化批评评论精选集》，页 234-236。

⁵¹⁶ 包华石（Martin Powers）《中国体为西方用：罗杰·弗莱与现代主义的文化政治》，《文艺研究》，2007 年 04 期，页 141-144。

话的本质只能是虚幻和想象的，……这只是一厢情愿的对话。”⁵¹⁷

如果说语言文学作为一种文化权力可以介入社会领域的变革，那么图像亦可以充当具有象征性和权力意识的文本。与绘画不同的是，便携相机作为一种小型机械对操作者来说更加友好亲切，生产与消费的速度也更加突出，因此，照片是一种无可替代的视觉再现门类。然而，摄影史却作为冷门的研究领域长期被学界所忽视，本文试图突破这种媒介间的局限，利用了文学和文化研究的理论和方法来诠释影像文本所建构的艺术世界，以实证研究的方式挖掘史料中曾被忽视的一面。然而，本文的不足之处在于所涉的摄影门类和时间限度仍然比较有限，很难展现二十世纪上半叶中国摄影发展的整体面貌。对于现代性等宏大的概念并没有提出更有价值的创见，以及触及理论深层的哲学思辨。只是以期通过对“美术摄影”这一类型的深描，为影像史今后的研究提供一种可供参考的新的经验，为20世纪初期的文化研究提供更多思考的维度。

⁵¹⁷ 史书美《现代的诱惑：书写半殖民地中国的现代主义（1917-1937）》（南京：江苏人民出版社，2007），页423。

参考文献

专书及论文集

英文专书及论文集：

- Allgood, George. *China war, 1860: letters and journal*. New York, 1901.
- Bersson, Robert. *Responding to Art: Form, Content, and Context*. McGraw-Hill, 2004.
- Bourdieu, Pierre, and Boltanski, Luc. *Photography: A Middle-Brow Art*. Stanford University Press, 2005.
- Cameron, Nigel and Goodrich, Carrington. *The Face of China: As Seen by Photographers & Travelers*. Aperture, 1978.
- Cohen, Paul A. *History in Three Keys: The Boxers as Event, Experience, and Myth*. Columbia University Press, 1997.
- Crossman, Carl L. *The Decorative Arts of the China Trade: Paintings, Furnishings and Exotic Curiosities*. Antique Collectors' Club, 2004.
- Hammond, Kenneth J, and Kristin E. Stapleton. *The Human Tradition in Modern China*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2008.
- Wu, Hung, ed. *Reinventing the past: archaism and antiquarianism in Chinese art and visual culture*. Center for the Art of East Asia, Department of Art History, University of Chicago, 2010.
- Harris, David, and Felice Beato. *Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China*. Santa Barbara Museum of Art, 2000.
- Hannavy, John edited. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Routledge Taylor & Francis Group, 2008.
- Thomson, John. *Illustrations of China and Its People: A Series of Two Hundred Photographs with Letterpress Descriptive of the Places and People Represented*. Sampson Low, 1873.
- Thomson, John and Balmer, Judith, *The Straits of Malacca, Siam and Indo-China: Travels and Adventures of a Nineteenth-Century Photographer*, Oxford University Press, 1993.
- Hammond, Kenneth and Stapleton, Kristin Eileen. *The Human Tradition in Modern China*, Rowman & Littlefield, 2008.
- Ovenden, Richard. *John Thomson (1837-1921) Photographer*. National Library of Scotland, 1997.
- Parr, Martin, ed. *The Chinese Photobook: From the 1900s to the Present*. Aperture, 2015.
- Pickowicz, Paul et al. *Liangyou: Kaleidoscopic Modernity and the Shanghai Global Metropolis, 1926-1945*, Brill, 2013.
- Purtle, Jennifer and Thomsen, Hans, *Looking Modern: East Asian Visual Culture from Treaty Ports to World War II*, by Center for the Art of East Media, 2009.

- Galassi, Peter. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, Museum of Modern Art, 1981.
- Roberts, Claire. *Photography and China*. Reaktion Books, 2013.
- Robinson, Henry Peach. *Pictorial Effect in Photography: Being Hints on Composition and Chiaro-oscuro for Photographers. To which is Added a Chapter on Combination Printing*. Piper & Carter, 1869.
- Bersson, Robert. *Responding to Art: Form, Content, and Context*, McGraw-Hill, 2004.
- Ryan, James R. *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*. Reaktion Books Ltd., 2013.
- Ricalton, James. *China through the Stereoscope; a Journey through the Dragon Empire at the Time of the Boxer Uprising*. Underwood & Underwood, 1901.
- Ricalton, James, and Christopher J. Lukas. *James Ricalton's Photographs of China during the Boxer Rebellion: His Illustrated Travelogue of 1900*. Mellen, 1990.
- Spence, Jonathan D., and Chin, Ann-ping. *The Chinese century: A photographic history of the last hundred years*. Random House Incorporated, 1996.
- Schaefer, William. *Shadow Modernism: Photography, Writing, and Space in Shanghai, 1925-1937*. Duke University Press, 2017.
- Thiriez, Régine. *Barbarian Lens: Western Photographers of the Qianlong Emperor's European Palaces*. Routledge, Taylor & Francis Group, 2017.
- White, Stephen. *John Thomson: A window to the orient*. University of New Mexico Press, 1986.
- Worswick, Clark, and Jonathan D. Spence. *Imperial China: Photographs 1850-1912*. Scolar, 1979.
- Wu, Hung and Katherine R. Tsiang, *Body and Face in Chinese Visual Culture*, Harvard University Asia Center, 2005
- Wu, Hung, *Reinventing the Past, Archaism and Antiquarianism in Chinese Art and Visual Culture*. Center for the Art of East Asia, University of Chicago, 2010.

中文专书及论文集

- 艾尔文·古德纳 (Alvin Gouldner), 顾晓辉等译《知识分子的未來和新阶级的兴起》(南京: 江苏人民出版社, 2002)
- 本杰明·艾尔曼 (Benjamin A. Elman) 著, 王红霞等译《中国近代科学的文化史》(上海: 上海古籍出版社, 2009)
- 本尼迪克特·安德森著, 吴叡人译《想象的共同体——民族主义的起源和散布》(上海: 上海人民出版社, 2003)
- 鲍晶编《刘半农研究资料》(北京: 知识产权出版社, 2011)

- 蔡元培《蔡元培美学文选》（北京：北京大学出版社，1983）
- 蔡尔康、林乐知编译《李鸿章历聘欧美记》（长沙：湖南人民出版社，1982）
- 曹建国主编，上海市摄影家协会编《海上摄影名家大系——金石声》（上海：上海文化出版社，2012）
- 陈嘉明《现代性与后现代十五讲》（北京：北京大学出版社，2006）
- 陈平原《左图右史与西学东渐：晚清画报研究》（北京：三联书店，2018）
- 陈申，徐希景等编著《中国摄影艺术史》（北京：三联书店，2011）
- 陈申《光社纪年：中国摄影述实》（北京：中国民族摄影艺术出版社，2017）
- 陈阳《真相的正反合：民初视觉文化研究》（上海：复旦大学出版社，2017）
- 陈玲，王迦南，蔡小丽所编著《洋人眼中的清末中国：1898-1908年在华西方人明信片解读》（香港：中华书局，2005）
- 巢动临摹《芥子园画传巢动临本（山水）》（香港：中华书局，1986）
- 夏尔·波德莱尔（Charles Baudelaire），郭宏安译《波德莱尔美学论文选》（北京：人民文学出版社，2008）
- 大村西崖，陈师曾译《中国文人画之研究》（杭州：浙江人民美术出版社，2016）
- 当代中国山水画·油画风景展执行委员会编《现代中国绘画中的自然》（南宁：广西美术出版社，1999）
- 东南交通周览会宣传组编《东南揽胜》，1935年
- 德贞医生（Dr. Dudgeon John Hepburn）《脱影奇观》影印版，1873刊
- E. H. 贡布里希（E. H. Gombrich）著，范景中等译《艺术与错觉：图画再现的心理学研究》（杭州：浙江摄影出版社，1987）
- 爱德华·W 萨义德（Edward W. Said）著，王宇根译，《东方学》（北京：三联，2007）
- 葛涛，石冬旭《具象的历史：照相与清末民初上海社会生活》（上海：上海辞书出版社，2011年）
- 葛元煦《沪游杂记》（上海：上海书店出版社，2006）
- 顾铮编《西方摄影文论选》（杭州：浙江摄影出版社，2004）
- 何怀硕编《近代中国美术论集》（台北：艺术家出版社，1991）
- 《胡风回忆录》（北京：人民文学出版社，1993）
- 胡志川，陈申编《中国旧影录——1840-1919》（北京：中国摄影出版社，1999）
- 《黄山志》（合肥：黄山书社，1986）

- 黄绍芬等编著《上海摄影史》（上海：上海人民美术出版社，1992）
- 黄时鉴编译《维多利亚时代的中国图像》（上海：上海辞书出版社，2008）
- 于贝尔·达米施（Hubert Damisch）著，董强译《云的理论：为了建立一种新的绘画史》（南京：江苏美术出版社，2014）
- 蒋齐生等编著《中国摄影史 1937-1949》（北京：中国摄影出版社，1998）
- 詹姆斯·利卡尔顿（James Ricalton），徐广宇编译《1900，美国摄影师的中国照片日记》（福州：福建教育出版社，2008）
- 郭伟杰（Jeffrey W. Cody）、范德珍（Frances Terpak）编著《丹青与影像：早期中国摄影》（香港：香港大学出版社、盖瑞研究所，2012）
- 福开森（John Calvin Ferguson）著，张郁乎译《中国艺术演讲录》（北京：北京大学出版社，2015）
- 金华编《陈迹：金石声与中国现代摄影》（上海：同济大学出版社，2017）
- 约翰·汤普森（John Thomson）著，徐家宁译《中国与中国人影像：英国著名皇家摄影师记录的晚清帝国》（香港：香港中和出版，2013）
- 约翰·伯格（John Berger）《观看之道》（桂林：广西师范大学出版社，2005）
- 《柯达摄影术：日常摄影必备之参考书》，上海：柯达公司，年代不详
- 康有为，《万木草堂论艺》（北京：荣宝斋，2011）
- 康有为《物质救国论》（上海：广智书局，1908）
- 康添旺编《郎静山诗画意趣摄影特刊》（台北：台北市立美术馆，1988）
- 马运增、陈申等编著《中国摄影史 1840-1937》（北京：中国摄影出版社，1987）
- 玛丽·沃纳·玛利亚（Mary Warner Marien）《摄影与摄影批评家：1839-1900 年的文化史》（济南：山东画报出版社，2005）
- 马泰·卡林内斯库（Matei Calinescu），顾爱彬、李瑞华译《现代性的五副面孔》（北京：商务印书馆，2002）
- 马尔科姆·安德鲁斯（Malcolm Andrews）著，张箭飞、韦照周译《寻找如画美：英国的风景美学与旅游，1760-1800》（南京：译林出版社，2014）
- 马尔科姆·安德鲁斯（Malcolm Andrews），张翔译《风景与西方艺术》（上海：上海人民出版社，2014）
- 马歇尔·麦克卢汉（Marshall McLuhan）《理解媒介：论人的延伸》（北京：商务印书馆，2000）
- 《美术摄影大纲》影印版，1930 年刊
- 贺麦晓（Michel Hockx）《文体问题：现代中国的文学团体与文学杂志》（北京：北京大学出版社，2016）

- 那日松主编《中国摄影批评选集 1929-2013》（北京：中国民族摄影艺术出版社，2013）
- 内奥米·罗森布拉姆 (Narmi Rosenblum)《世界摄影史》（北京：中国摄影出版社，2012）
- 尼古拉斯·米尔佐夫 (Nicholas Mirzoeff)《视觉文化导论》（南京：江苏人民出版社，2006）
- 郎静山《郎静山摄影专刊第一集》（上海：印地不详，1939）
- 郎静山《郎静山摄影专刊第二集》（上海：印地不详，1941）
- 郎静山《六十年来之中国摄影》（台北：中华学术院摄影所，1971）
- 郎静山《静山集锦作法》（台北：中华丛书委员会 1958）
- 郎静山《集锦照相概要》（上海：印地不详，1941）
- 郎静山《静山集锦》（上海：桐云书屋，1948）
- 郎静山《静山影艺》（台北：中国摄影学会，1972）
- 李欧梵《未完成的现代性》（北京：北京大学出版社，2005）
- 李欧梵《现代性的追求——李欧梵文化批评评论精选集》（北京，三联书店，2000）
- 李红利、赵丽莎编译《遗失在西方的中国史:法国《小日报》记录的晚清(1891-1911)》（北京：时代华文书局，2015）
- Liz Wells 编著《摄影批判导论》（第4版）（北京：人民邮电出版社，2012）。
- 林京《故宫藏慈禧照片》（北京：紫禁城出版社，2001）。
- 梁启超《饮冰室全集》（北京：中华书局，1989）
- 龙熹祖《中国近代摄影艺术美学文选》（北京：中国民族摄影艺术出版社，2015）
- 《鲁迅全集》（北京：人民文学出版社，1981）
- 聂婷 (Lara Netting) 著，郑涛译《福开森与中国艺术》（上海：上海书画出版社，2017）
- 刘半农《半农谈影》（上海：开明书店，1927）
- 刘北汜、徐启宪主编《故宫珍藏人物照片荟萃》（北京：紫禁城出版社，1995）。
- 欧阳慧翎编著《摄影指南》（上海：宝记照相馆，1923）
- 彼得·波克 (Peter Burke)《图像证史》（北京：北京大学出版社，2008）
- 彭丽君《哈哈镜：中国视觉现代性》（上海：上海书店出版社，2013）

- 皮埃尔·布迪厄 (Pierre Bourdieu) 著, 刘晖译《艺术的法则》(北京: 中央编译出版社, 2001)
- 钱仲联主编《清诗纪事(光绪朝卷、宣统朝卷)》(南京: 江苏古籍出版社, 1989)
- 浅见洋二《距离与想象: 中国诗学的唐宋转型》(上海: 上海古籍出版社, 2005)
- 罗兰巴特 (Roland Barthes)《明室: 摄影纵横谈》(北京: 文化艺术出版社, 2003)
- 上海市摄影家协会编《郎静山》(上海: 上海文化出版社, 2014)
- 沈弘编译《遗失在西方的中国史:《伦敦新闻画报》记录的晚清 1842-1873(全3册)》(北京: 时代华文书局, 2016)
- 石守谦《山鸣谷应: 中国山水画和观众的历史》(台北: 石头出版社, 2017)
- 石守谦《从风格到画意——反思中国美术史》(北京: 三联书店, 2015)
- 史书美《现代的诱惑: 书写半殖民地中国的现代主义(1917-1937)》(南京: 江苏人民出版社, 2007)
- 舒新城《西湖百景》(北京: 中华书局, 1929)
- 沈鹏、陈履生选编《美术论集》, 第4辑,《中国画讨论专辑》(北京: 人民美术出版社, 1986)
- 宿志刚《中国摄影史略》(北京: 中国文联出版社, 2009)
- 苏珊·桑塔格 (Susan Sontag) 著, 黄灿然译《在柏拉图的洞穴里》, 见《论摄影》(上海: 上海译文出版社, 2010)
- 陶为衍编著《陶冷月》(上海: 上海书画出版社, 2005)
- 陶为衍编著《陶冷月年谱长编》(上海: 上海书画出版社, 2013)
- 陶为衍编《光风霁月: 陶冷月画集》(上海: 上海书画出版社, 2015)
- 泰瑞·贝内特 (Terry Bennett) 著, 徐婷婷译《中国摄影史 1842-1860》(北京: 中国摄影出版社, 2011)
- 泰瑞·贝内特 (Terry Bennett) 著, 徐婷婷译《中国摄影史: 西方摄影师 1861-1879》(北京: 中国摄影出版社, 2013)
- 泰瑞·贝内特 (Terry Bennett) 著, 徐婷婷译,《中国摄影史: 中国摄影师 1844-1879》(北京: 中国摄影出版社, 2014)
- 全冰雪《中国照相馆史》(北京: 中国摄影出版社, 2016)
- 《汪亚尘艺术文集》(上海: 上海书画出版社, 1990)
- 本雅明 (Walter Benjamin) 著, 王才勇译《摄影小史、机械复制时代的艺术作品》(南京: 江苏人民出版社, 2006)

- 本雅明《巴黎：19 世纪的首都》（北京：商务印书馆，2013）
- 汪毅编《张大千的世界研究》（成都：四川美术出版社，2009）
- 汪民安主编《文化研究关键词》（南京：江苏人民出版社，2007）
- 汪民安《现代性》（南京：南京大学出版社，2012）
- 王天平、丁彬萱主编，上海市摄影家协会，上海大学影视艺术技术学院编著
《上海摄影史》（上海：上海人民美术出版社，2012）
- 赖特·米尔斯（Wright Mills），许荣等译《权力精英》（南京：南京大学出版社，2004）
- 伍联德主编《中华景象：全国摄影总集》（上海：良友图书印刷有限公司，1934）
- 吴福辉、钱理群、温儒敏编著《中国现代文学三十年》（北京：北京大学出版社，1998）
- 伍素心《中国摄影史话》（沈阳：辽宁美术出版社，1984）
- 巫鸿《时空中的美术：巫鸿中国美术史文编二集》（北京：三联书店，2009）
- 巫鸿《废墟的故事：中国美术和视觉文化中的‘在场’与‘缺席’》（上海：上海人民出版社，2012）
- 巫鸿《聚焦：摄影在中国》（北京：中国民族摄影艺术出版社，2018）
- 吴盛青编《旅行的图像与文本：现代华语语境中的媒介互动》（上海：复旦大学出版社，2016）
- W.J.T. 米切尔（W.J.T. Michelle）编，杨丽、万信琼译《风景与权力》（南京：译林出版社，2014）
- 米歇尔（W. J. T. Michelle），陈永国译《图像何求：形象的生命与爱》（北京：北京大学出版社，2018）
- 许世英著《黄山揽胜集》，1934 年版
- 许纪霖《近代中国知识分子的公共交往 1895-1949》（上海：上海人民出版社，2008）
- 《徐悲鸿艺术文集》（银川：宁夏人民出版社，1994）
- 萧永盛《画意·集锦·郎静山》（台北：雄狮美术出版社，2004）
- 杨尔曾撰，钱塘陈一贯绘，新安汪忠信镌《新镌海内奇观》，明万历三十七年（1609）夷白堂刊本
- 衣若芬《观看·叙述·审美：唐宋题画文学论集》（台北：中央研究院中国文哲研究所，2004）
- 余英时《历史人物与文化危机》（台北：东大图书公司，1995）

- 曾讲来主编《崩溃的帝国：明信片中的晚清》（北京：北京大学出版社，2014）
- 张大千、张善孖著《黄山画景摄影集》（上海：坦社印行，1931）
- 张静编《身份认同研究——观念、态度、理据》（上海：上海人民出版社，2005）
- 张文献编《美国画报上的中国（1840-1911）》（北京：北京大学出版社，2017）
- 祝帅、杨简茹编著《民国摄影文化》（北京：中国摄影出版社，2014）
- 钟叔河主编《走向世界丛书》（长沙：岳麓书社，1985）
- 中国国家图书馆/大英图书馆编《1860-1930：英国藏中国历史照片》（北京：国家图书馆出版社，2008）
- 国立历史博物馆编《郎静山百龄嵩寿摄影回顾集》（台北：国立历史博物馆，1990）
- 中华书局编辑部编，汤志钧、陈正青校订《王韬日记（增订本）》（北京：中华书局，2015）
- 邹伯奇撰《邹徵君存稿》影印版
- 《宗白华全集》（合肥：安徽教育出版社，2012）
- 周策纵《五四运动史》（长沙：岳麓出版社，1999）
- 周宁《天朝遥远：西方的中国形象研究》（北京：北京大学出版社，2006）

学位论文：

- Cabos, Marine. *Seeing through landscape: french photographic archives of China (1840s-1930s)*. SOAS University of London, 2017.
- Chen, Hsueh Sheng. *Art photography in China before 1949: the continuation and transformation of an elite culture*. University of Melbourne, 2010.
- Gu, Yi. *Scientizing Vision in China: Photography, Outdoor Sketching, and the Reinvention of Landscape Perception, 1912-1949*. Brown University, 2009.
- Lai, Kin-keung Edwin. *The Life and Art Photography of Lang Jingshan (1892-1995)*. University of Hong Kong, 2000.
- 陈璟《“南郎北张”之思考》（南京：南京师范大学硕士学位论文，2013）
- 黄瑞琪《中国传统水墨画审美意境下的摄影艺术研究》（昆明：云南师范大学硕士学位论文，2015）
- 胡玥《“华社”论影：中华摄影学社小史》（上海：复旦大学硕士学位论文，2014）
- 金晶《民族的表征：庄学本摄影与三十年代西部民族形象》（上海：复旦大学硕士学位论文，2010）
- 刘慧勇《民国纪实摄影之推手——〈良友〉画报与民国纪实摄影的发展》（杭

州：浙江师范大学硕士学位论文，2012）

李艳绒《中国 20 世纪 20-30 年代摄影艺术社团的历史研究》（南京：南京林业大学硕士学位论文，2010）

汤霞《画意摄影对中国传统文化符号的呈现研究》（扬州：扬州大学硕士学位论文，2016）

邵栋《刘半农与知识分子的现代转型》（香港：香港大学博士学位论文，2017）

沈樵《从‘照相’到‘造像’——中国人像摄影的艺术化形态流变探析（1844-1937）》（福州：福建师范大学硕士学位论文，2017）

魏浩安《20 世纪 30 年代民国纪实摄影初探》（西安：西北师范大学硕士学位论文，2015）

吴雯《民族志记录和边疆形象——庄学本民国时期的边疆考察和摄影》（成都：四川大学硕士学位论文，2006）

严琳《意境论对中国摄影艺术的影响》（重庆：重庆大学硕士学位论文，2012）

杨健《政治、宣传与摄影——以〈晋察冀画报〉为中心的考察》（上海：复旦大学博士学位论文，2014）

杨威《清末民初（1845-1949）照相馆人物布景摄影研究》（北京：中央美术学院硕士学位论文，2013）

周修平《郎静山中国画意摄影研究》（桃园：国立中央大学硕士学位论文，2005）

单篇论文：

Crombie, Isobel. "China, 1860: A Photographic Album by Felice Beato." *History of Photography*, vol. 11, no. 1, 1987, pp. 25–37.

Fraser, Sarah E. "The Face of China: Photography's Role in Shaping Image, 1860—1920." *Getty Research Journal*, vol. 2, 2010, pp. 39–52.

Gu, Yi. "What's in a Name? Photography and the Reinvention of Visual Truth in China, 1840–1911." *The Art Bulletin* 95.1 (2013): 120–138.

Gu, Yi. "PRINCE CHUN THROUGH THE LENS: Negotiating the Photographic Medium in Royal Images." *Ars Orientalis*, vol. 43, 2013, pp. 125–138.

Thomson, John. "Hong-Kong Photographers." *British Journal of Photography*, vol. 19, no. 656, 29 Nov. 1872.

Kent, Richard K. *Early Twentieth-Century Art Photography in China: Adopting, Domesticating, and Embracing the Foreign*. Volume 3, Issue 2: Local Culture/Global Photography, Spring 2013.

Lai, Edwin(Ik.). "Hugh Mackay and Early Photography in Hongkong." *History of Photography*, vol. 27, no. 3, 2003, pp. 289–293.

- Liu, Mia Yinxing. "The Allegorical Landscape: Lang Jingshan's Photography in Context." *Archives of Asian Art*, vol. 65, no. 1, 2016, pp. 1–24.
- Noth, Juliane. "Landscape Photography, Infrastructure, and Armed Conflict in a Chinese Travel Anthology from 1935: The Case of Dongnan Lansheng." *Trans-Asia Photography Review*, vol. 8, no. 2, 2018, pp. 1–17.
- Peng, Ying-Chen. "LINGERING BETWEEN TRADITION AND INNOVATION: Photographic Portraits of Empress Dowager Cixi." *Ars Orientalis*, vol. 43, 2013, pp. 157-174.
- Thiriez, Regine. "Photography and Portraits in Nineteenth-Century China." *East Asian History*, 17/18, 1999, pp. 77–102.
- Wue, Roberta. "THE MANDARIN AT HOME AND ABROAD: Picturing Li Hongzhang." *Ars Orientalis*, vol. 43, 2013, pp. 140-56.
- Wue, Roberta. "China in the World: On Photography, Montages, and the Magic Lantern." *History of Photography*, vol. 41, no. 2, 2017, pp. 171–187.
- 鲍昆《雪月风花近百年》，《艺术评论》，2004年第6期，页37-45。
- 鲍昆《历史中的风景：论中国的风光摄影》，《北京科技大学学报（社会科学版）》2005年4月，21卷第2期，页102-108。
- 包立民《张大千与郎静山》，《大成》，1991年9月1日，页20-21。
- 慈鸿飞《二三十年代教师、公务员工资及生活状况考》，《近代史研究》，1994年03期，285-291。
- 陈学圣《摄影在传播时代——从民国期刊看摄影的发展》，《美术馆》，2009年01期，页68-90。
- 陈育红《民初至抗战前夕国立北京大学教授薪俸状况考察》，《史学月刊》，2013年02期，页63-73。
- 陈蕴茜《空间重组与孙中山崇拜——以民国时期中山公园为中心的考察》，《史林》，2006年01期，页1-18。
- 陈振濂《“美术”语源考——“美术”译语引进史研究》，《美术研究》，2003年第4期，页60-71。
- 陈振濂《“美术”语源考（续）——“美术”译语引进史研究》，《美术研究》，2004年第1期，页14-23。
- 戴年祖《邹伯奇的摄影地图和玻板摄影术》，《中国科技史料》，卷21，2000年2号，页25-28。
- 方维保《左翼民族价值观与阶级价值观的整合——1936年春夏之交的‘国防文学’论争》，《文史哲》，2015年03期，页147-157。
- 胡志德（Theodore. D. Hutters）《现代主义在20世纪中国的曲折道路》，《文艺争鸣》，2020年6期，页140-144。
- 郭秋孜《画意、旅行与现代主义——金石声与中国风景摄影的现代转折》，

- 《中外文化与文论》，2018年02期，页47-59。
- 葛兆光《思想史研究视野中的图像》《中国社会科学》，2002年第4期，页74-83。
- 葛兆光《思想史家眼中的艺术史——读2000年以来出版的若干艺术史著作和译著有感》，《清华大学学报（哲学社会科学版）》，2006年第5卷，第21期，页26-33。
- 顾欣《民国摄影中的实验性探索》，《中国美术研究》，2017年第3期，页96-105。
- 顾铮《“另类”的民国表情——民国肖像摄影野史》，《书城》，2009年第1期，页49-57。
- 顾铮《民国上海的摄影现代性追寻》，《艺术当代》，2017年03期，页70-73。
- 柯伟勤《20世纪早期的艺术摄影：接纳、本土化、拥抱西方》，《中国艺术时空》，2017年3期。
- 郎静山《镜里乾坤七十载》，《台湾时报》，1978年11月10日。
- 郎静山《乾坤一镜收》，《中国时报》，1978年4月18日。
- 李国强《奕譞照片八帧》，《紫禁城》，1987年第4期，页10-12。
- 林佩佩《上海美专旅杭写生研究》，《美与时代（下旬）》，2010年01期，页119-120。
- 李树声《中国新兴版画在现代美术史上的突出贡献》，《文艺研究》，1997年第6期，页142-143。
- 李伟铭《近代语境中的“山水”与“风景”——以〈国画月刊〉“中西山水画思想专号”为中心》，《文艺研究》，2006年01期，页107-120。
- 林京《慈禧摄影史话》，《故宫博物院院刊》，1988年03期，页82-88。
- 刘海粟《西湖旅行写生纪略》，《艺术学研究》，2012年03期，195-196。
- 刘新《与左翼木刻面对面——1930-1940年代中国木刻的再发现》，《美术》，2001年第10期，页34-35。
- 刘晓路《从中国风格到日本主义：东西方视线的交错》，《新美术》，1997年03期，页44-50。
- 鲁明军《20世纪三四十年代的文人艺术与中国革命：以黄宾虹、郎静山及费穆为例》，《文艺研究》，2019年09期，页124-134。
- 潘万里《20世纪30年代中国摄影艺术的现代性建构：试析上海“黑白影社”的现代摄影创作》，《现代中国文化与文学》，2017年第4期，页155-165。
- 彭盈真《顾影自怜？——从慈禧太后的两帧照片所见》，《紫禁城》，2010年09期，页70-75。

- 彭盈真《三海遗事：慈禧太后的‘中海扮观音’拍照始末》，《紫禁城》，2012年06期，页32-39。
- 倪貽德《上海美术学院春季旅行写生记》，2012年03期，页257-261。
- 毛卫东《骆伯年：民国业余摄影师》，《中国摄影》，2014年第12期，页92-98。
- 包华石（Martin Powers）《中国体为西方用：罗杰·弗莱与现代主义的文化政治》，《文艺研究》，2007年04期，页141-144。
- 董晓安（Stephanie Tung）《骆伯年：三种研究路径》，《中国摄影家》，2016年08期，58-63。
- 单正平《近代思想文化语境中的醒狮形象》，《南开学报》，2006年第4期，页29-36。
- 孙慨《五四运动与中国摄影的风格流变》，《中国摄影家》，2009年第7期，页102-107。
- 万青力《文人画与文人画传统——对20世纪中国画史研究中一个概念的界定》，《文艺研究》，1996年01期，页140-144。
- 王海宝《王劳生：自成体系的一代沪上摄影名家》，《中国摄影报》，2013年11月15日，第三版。
- 王正华《走向“公开化”：慈禧肖像的风格形式、政治运作与形象塑造》，《美术史研究集刊》，2012年第32期，页239-316。
- 王正华《艺术史与文化史的交界：关于视觉文化研究》，《近代中国史研究通讯》，第32期，2001年9月，页76-89。
- 王天平、蔡继福《上海近代摄影团体及其作用》，《上海大学学报（社会科学版）》，1993年01期，页51-56。
- 王跃年《从〈真相〉到〈良友〉：1912-1937年中国摄影画报简论》，《民国档案》，2004年03期，页66-69。
- 汪悦进著，唐宏峰译《变化的感知，感知的变化：辛亥革命前后作为视觉竞争的西湖风景》，《中国文化》，2011年02期，页127-144。
- 吴梦非《五四运动前后的美术教育回忆片段》，《美术研究》，1959年03期，页46-50。
- 吴寅伯《追念郎老》，《摄影报》，1995年4月第117期。
- 吴锦成《郎静山、吴印咸与祖父吴中行的情谊》，《都会遗踪》，2015年2月，页140-145。
- 吴锦成，吴锦渝《变化的时代与不变的画意：纪念中国摄影的先驱探索者吴中行》《中国摄影》，2019年11期，页126-133。
- 吴方正《裸的理由——二十世纪初期中国人体写生问题的讨论》，《新史学》，

- 2004年6月, 页 55-113。
- 徐沛、周丹《早期中国画报的表征及其意义》,《文艺研究》,2007年第6期, 页 82-91。
- 徐希景《新文化运动影响下的“美术摄影”》,《中国摄影家》,2007年11期, 页 68-75。
- 徐希景《现代都市文化与中国早期人体摄影》,《福建师范大学学报》,2009年3月, 页 93-98。
- 徐希景《“消遣”与“自我精神存在”(上)——民国时期“美术摄影”民族风格的探索》,《中国艺术时空》,2015年第1期, 页 84-96。
- 徐希景《“消遣”与“自我精神存在”(下)——民国时期“美术摄影”民族风格的探索》,《中国艺术时空》,2015年第3期, 页 102-113。
- 徐希景《画家的另一支笔:民国时期“美术摄影”的画意诗情》,《中国摄影》,2015年12期, 页 68-75。
- 徐希景《摄影文化先驱刘半农和_半农谈影(上)》,《中国艺术时空》,2016年04期, 页 80-89。
- 徐希景《摄影文化先驱刘半农和_半农谈影(下)》,《中国艺术时空》,2016年05期, 页 50-57。
- 徐希景《摄影艺术民族风格的确立——刘半农的摄影创作及理论探索》,《海峡影艺》,2017年2期, 页 60-69。
- 徐希景《摩登时代:民国时期“美术摄影”的现代性诉求》,《中国摄影》,2017年11月, 页 85-90。
- 徐希景《风筝不断线:吴中行与20世纪二三十年代中国摄影的文化身份建构》,《中国摄影》,2019年11期, 页 134-141。
- 颜勇《以艺术进化论为名:美术入华语境中的中国画论》,《文艺研究》,2011年12期, 页 120-128。
- 杨瑞松《睡狮将醒?近代中国国族共同体论述中的‘睡’与‘狮’意象》,《国立政治大学历史学报》,2008年第30期, 页 87-117。
- 衣若芬《文图学:学术升级新视界》,《当代文坛》,2018年第4期, 页 118-124。
- 游雅兰《郎静山的摄影对吴湖帆绘画之影响》,《造形艺术学刊》,2012年10月, 页 173-206。
- 赵成清《福开森与中国古代书画研究》,《美术》,2019年08期, 页 115-119。
- 赵一凡《现代性》,《外国文学》,2003年2期, 页 54-59。
- 郑工《失范与重建:关于当前美术学科整改的两个问题》,《中国美术教育》,2000年04期, 页 10-13。

朱国华《阶级习性与中等品位的艺术：布迪厄的摄影观》，《福建论坛·人文社会科学版》，2016年第8期，页68-77。

张晓凌《美术革命与20世纪中国美术》，《美术》，2018年4月，页6-12。

周宁《在西方现代性想象中研究中国形象》，《南京大学学报（哲学·人文科学·社会科学版）》，2008年04期，页70-78。

其他资源：

申报全文检索数据库

大成老旧期刊数据库

文渊阁四库全书数据库

中国哲学书电子化计划：<https://ctext.org/confucianism/zhs>

高华《沙飞：在祖国的天空中自由飞舞的一颗沙粒》：
<http://www.artlinkart.com/cn/article/overview/0dfcxCur>.

徐婷婷《从材料到观点——〈中国摄影史〉与〈丹青与快门〉》：
https://news.artron.net/20120919/n220566_2.html.

Photography of China: <http://photographyofchina.com/>.

Luminous-Lint, Photography: History, Evolution and Analysis: <http://www.luminous-lint.com/app/home/>.

赵俊毅《邹伯奇是人不是神》：https://www.sohu.com/a/208766512_784145.

顾铮《清末王韬在上海所见摄影术点滴》：<http://collection.sina.com.cn/yxys/2016-01-08/doc-ifxnkkux0973419.shtml>.

美国大都会博物馆所藏 The Pencil of Nature 1844–1846:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267022>.

Historical Photographs of China: <https://www.hpcbristol.net/>.

郎静山艺术文化发展学会: <http://www.longchinsan.com/>.

中国摄影家协会网站: http://m.cpanet.org.cn/detail_picdetail_123243.html.

图版目录:

图 1.1 朱勒·埃吉尔摄“广州官员”	36
图 1.2 弥尔顿·米勒摄“中国官员和夫人”	40
图 1.3 约翰·汤普森《香港摄影师》	40
图 1.4 弥尔顿·米勒摄“妇女”	41
图 1.5 弥尔顿·米勒摄“上海女士”	41
图 1.6 威廉·桑德斯摄“公堂照”	43
图 1.7 威廉·桑德斯摄“公堂照”	43
图 1.8 詹姆斯·利卡尔顿摄“中国众多残忍死刑中的一种”	44
图 1.9 詹姆斯·利卡尔顿摄“一串中国的犯人，都戴着枷，上面记录着他们的罪行”	44
图 1.10 詹姆斯·利卡尔顿摄“一群中国的麻烦制造者，被美军第 6 骑兵队抓获的义和团民”	44
图 1.11 詹姆斯·利卡尔顿摄“广州的“垂死之地”，失望的穷人被允许在这里等死”	44
图 1.12 费利斯·比托摄“大沽炮台战场”	45
图 1.13 朱勒·埃吉尔摄“耆英”	48
图 1.14 费利斯·比托摄“奕訢”	48
图 1.15 奕訢于南苑神机营	50
图 1.16 梁时泰摄 奕訢、李鸿章和善庆于天津海光寺	50
图 1.17 梁时泰摄，奕訢题款	50
图 1.18 梁时泰摄 奕訢题款“妙高峰主人四十八岁像”	50
图 1.19 慈禧肖像照	51
图 1.20 慈禧肖像照	51
图 1.21 慈禧变装照	52
图 1.22 约翰·汤普森摄“李鸿章”	52
图 1.23 梁时泰摄“李鸿章”	52
图 2.1 欧阳慧锵摄“夕阳”	77
图 2.2 欧阳慧锵摄“江湾飞机”	77
图 2.3 欧阳慧锵摄“天竺进香”	77

图 2.4 《良友》第五期 欧阳璞摄“画意诗情”	81
图 2.5 《良友》第 14 期 “摄影美术”专栏.....	82
图 2.6 《良友》第 36 期 美术摄影作品.....	82
图 2.7 《时代画报》第 4 卷第 1 期.....	84
图 3.1 陶冷月作 “苏州瑞光塔”	93
图 3.2 陶冷月摄 “苏州瑞光塔”	93
图 3.3 拍摄者不详 “苏州瑞光塔”	93
图 3.4 陶冷月作 《川江四景》.....	93
图 3.5 陶冷月摄 “马平山”	93
图 3.6 陶冷月作 《川江四景》.....	93
图 3.7 陶冷月摄 “宜昌南潘关渔舟”	93
图 3.8 陶冷月摄 “新堤江边渔者”	93
图 3.9 朱寿仁摄 “取景”	94
图 3.10 《良友》第 9 期 “香江四景”	95
图 3.11 爱吾照相馆摄 “温州永嘉江心屿”	95
图 3.12 (传)阿查理摄 “温州永嘉江心屿”	95
图 3.13 月溪影楼 《西湖风影》“西泠桥”	102
图 3.14 月溪影楼《西湖风影》“雷峰夕照”	102
图 3.15 活佛照相馆 “雷峰塔”	102
图 3.16 舒新城摄 “雷峰夕照”	102
图 3.17 二我轩照相馆 “雷峰夕照”	103
图 3.18 《新镌海内奇观》《湖山一览图》.....	104
图 3.19 舒新城摄 “岳王庙”	104
图 3.20 舒新城摄 “岳鄂王墓”	104
图 3.21 月溪影楼 “岳飞坟”	104
图 3.22 《黄山画景》张善孖摄并题.....	109
图 3.23 《中华景象》“安徽”	113
图 3.24 刘健中摄 “云海奇观”	114
图 3.25 陈嘉震摄 “云海弥漫中之耕云峰”	114
图 3.26 “出紫云庵至慈光寺途中之山径”	115

图 3.27 “文殊院至百步云梯道中”	115
图 4.1 刘半农摄 “平林漠漠烟如织”	126
图 4.2 刘半农摄 “垂条”	128
图 4.3 郎静山摄 “板桥画本”	128
图 4.4 吴中行摄 “双清”	128
图 4.5 刘半农摄 “寒林” 江阴博物馆藏.....	128
图 4.6 刘半农摄 “西湖朝雾”	128
图 4.7 刘半农摄 “山雨欲来风满楼”	128
图 4.8 刘半农摄“卖花女”	130
图 5.1 郎静山摄“春树奇峰”	143
图 5.2 郎静山摄“雁荡鸣春”	143
图 5.3 郎静山摄 “古阁重峦”	144
图 5.4 郎静山摄 “绝嶂孤亭”	144
图 5.5 郎静山摄 “飞泉幽涧”	144
图 5.6 郎静山摄 “临流独坐”	144
图 5.7 郎静山摄 “坐看云起时”	145
图 5.8 郎静山摄 “张善孖先生”	145
图 5.9 郎静山摄 “河东狮吼”	146
图 5.10 郎静山摄 “叱咤风云”	146
图 5.11 郎静山摄 《时代画报》第 4 卷第 5 期.....	147
图 5.12 郎静山摄 “柳丝下的摇船女”	148
图 5.13 郎静山摄 “抱瓮凝思”	148
图 5.14 多米尼克·安格尔《泉》.....	149
图 6.1 金石声摄 “田园风味”	158
图 6.2 金石声摄 “农田”	158
图 6.3 金石声摄 “自摄像”	159
图 6.4 金石声摄 “自摄像”	159
图 6.5 金石声摄 “百老汇大厦”	160
图 6.6 金石声摄 “上海市政府大楼一台阶”	160
图 6.7 卢施福摄 “舟子之炊”	162

图 6.8 徐续宇摄“车”	162
图 6.9 吴中行摄“春雨归牧”	163
图 6.10 吴中行摄“杏花雨欲湿牛衣”	163
图 6.11 叶浅予《王盛摄影个展》	164
图 6.12 叶浅予摄“小立”	165
图 6.13 杨公赞摄“夕阳”	165
图 6.14 金石声摄“瘦西湖游人”	165
图 6.15 敖恩洪摄“力的表现”	171
图 6.16 张印泉摄“力”	171
图 6.17 徐德先摄“力”	171

图版材料:



图 1.1 朱勒·埃吉尔摄“广州官员”（左）
图 1.2 弥尔顿·米勒摄“中国官员和夫人”（右）

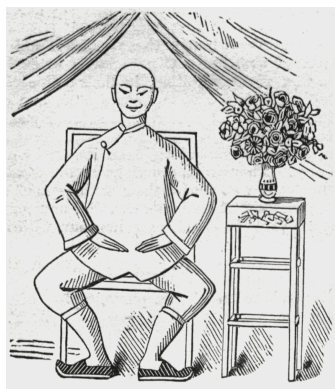


图 1.3 约翰·汤普森 《香港摄影师》



图 1.4 弥尔顿·米勒摄“妇女”



图 1.5 弥尔顿·米勒摄“上海女士”



图 1.6 威廉·桑德斯摄“公堂照”



图 1.7 威廉·桑德斯摄“公堂照”



图 1.8 詹姆斯·利卡尔顿摄“中国众多残忍死刑中的一种”(左)



图 1.9 詹姆斯·利卡尔顿摄“一串中国的犯人，都戴着枷，上面记录着他们的罪行”(右)



图 1.10 詹姆斯·利卡尔顿摄“一群中国的麻烦制造者，被美军第 6 骑兵团捉获的义和团民”(左)



图 1.11 詹姆斯·利卡尔顿摄“广州的“垂死之地”，失望的穷人被允许在这里等死”(右)



图 1.12 费利斯·比托摄“大沽炮台战场”

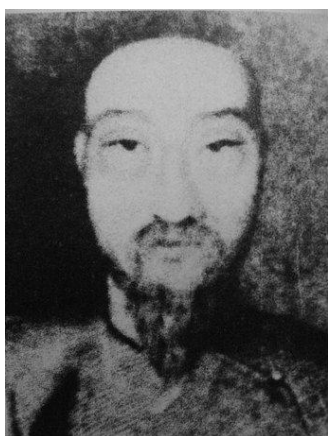


图 1.13 朱勒·埃吉尔摄“耆英”



图 1.14 费利斯·比托摄“奕訢”

波面殘陽耀碎
 金炎光消盡
 涼侵莫言倥
 三軍事也得
 遭一律嗙碧
 馬嘶欣脫變
 溪人坐乍開
 雲容紉纒隨
 布念切油然
 作霖
 晚操後步至長河作
 醇郡王自題



图 1.15 奕訢于南苑神机营(左)



图 1.16 梁时泰摄 奕訢、李鸿章和善庆于天津海光寺(右)



图 1.17 梁时泰摄，奕譞题款(左)

图 1.18 梁时泰摄 奕譞题款“妙高峰主人四十八岁像”(右)



图 1.19 慈禧肖像照

图 1.20 慈禧肖像照

图 1.21 慈禧变装照



图 1.22 约翰·汤普森摄“李鸿章”

图 1.23 梁时泰摄“李鸿章”



图 2.1 欧阳慧锵摄“夕阳”

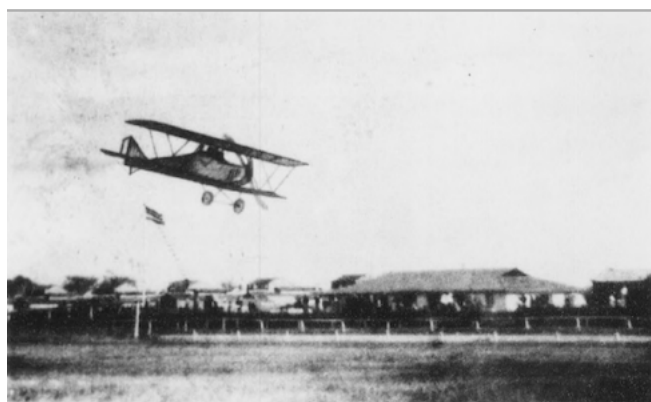


图 2.2 欧阳慧锵摄“江湾飞机”



图 2.3 欧阳慧锵摄“天竺进香”



图 2.4 《良友》第五期 欧阳璞摄“画意诗情”（左）
图 2.5 《良友》第 14 期 “摄影美术”专栏（右）

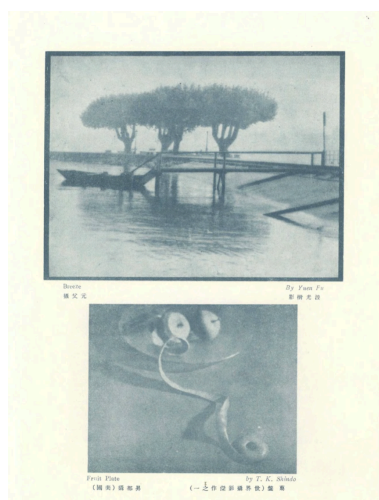


图 2.6 《良友》第 36 期 美术摄影作品



图 2.7 《时代画报》第 4 卷第 1 期



图 3.1 陶冷月作“苏州瑞光塔”



图 3.2 陶冷月摄“苏州瑞光塔”



图 3.3 拍摄者不详“苏州瑞光塔”



图 3.4 陶冷月作 《川江四景》

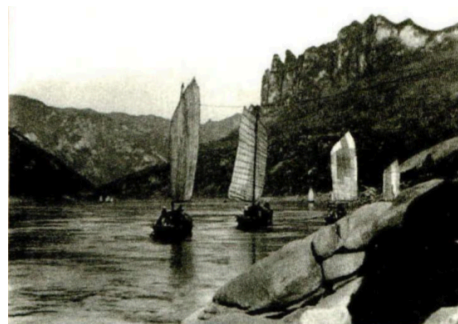


图 3.5 陶冷月摄“马平山”



图 3.6 陶冷月作 《川江四景》



图 3.7 陶冷月摄“宜昌南潘关渔舟”

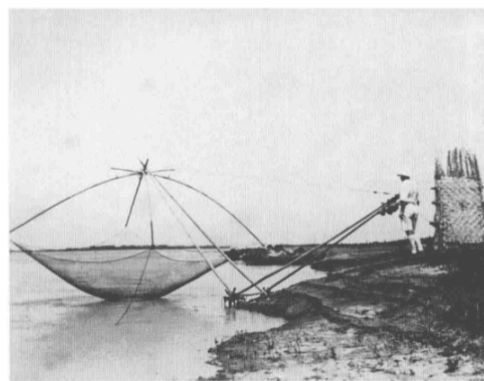


图 3.8 陶冷月摄“新堤江边渔者”

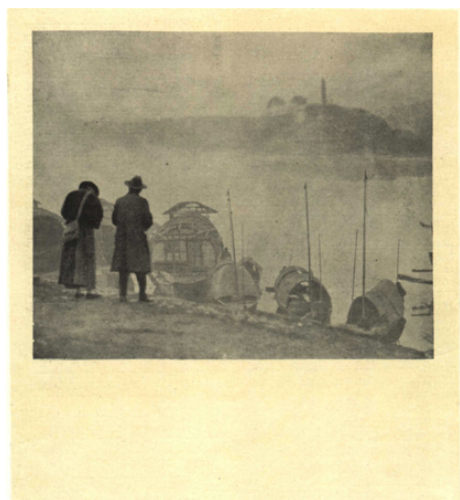


图 3.9 朱寿仁摄“取景”



图 3.10 《良友》第 9 期“香江四景”

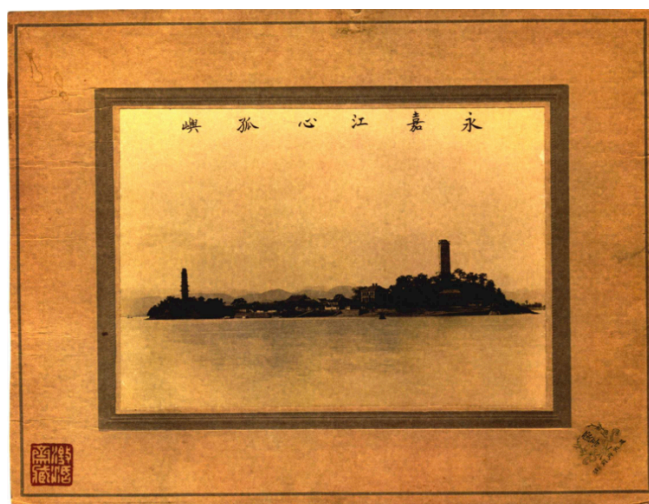


图 3.11 爱吾照相馆摄“温州永嘉江心屿”



图 3.12 (传)阿查理摄“温州永嘉江心屿”



图 3.13 月溪影楼 《西湖风影》“西泠桥”



图 3.14 月溪影楼《西湖风影》“雷峰夕照”（左）



图 3.15 活佛照相馆“雷峰塔”（右）

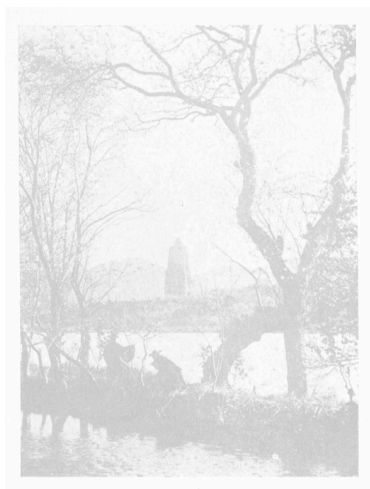


图 3.16 舒新城摄“雷峰夕照”



图 3.17 二我轩照相馆“雷峰夕照”



图 3.18 《新镌海内奇观》《湖山一覽圖》

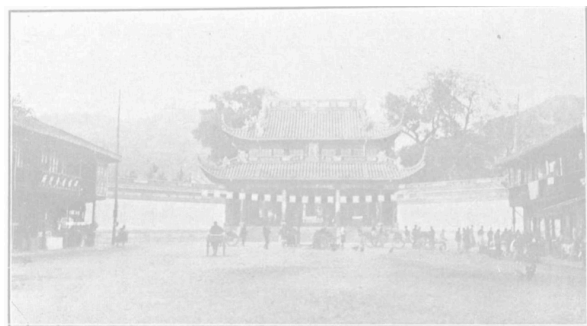


图 3.19 舒新城摄“岳王廟”

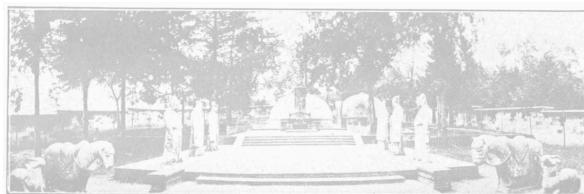


图 3.20 舒新城摄“岳鄂王墓”



图 3.21 月溪影樓“岳飛墳”

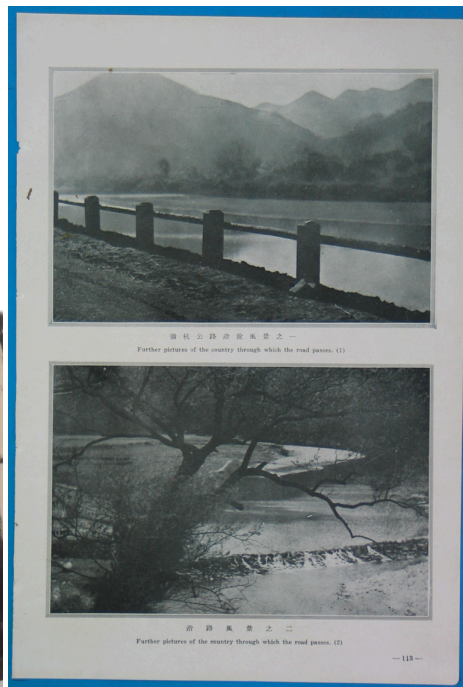


图 3.22 《黄山画景》张善孖摄并题 图 3.23 《中华景象》“安徽”

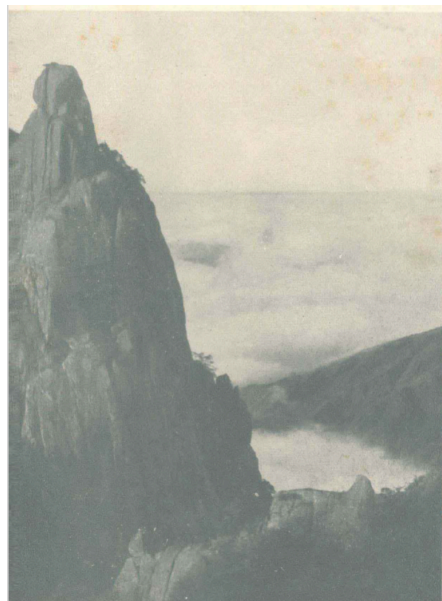


图 3.24 刘健中摄“云海奇观”（左）
图 3.25 陈嘉震摄“云海弥漫中之耕云峰”（右）

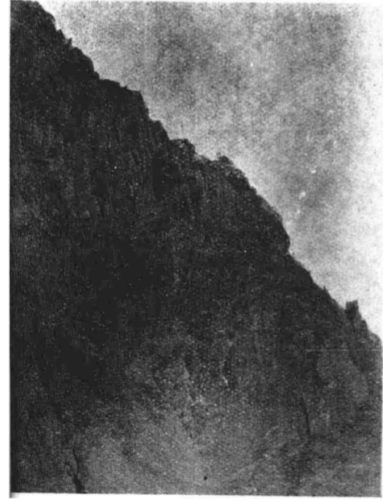


图 3.26 “出紫云庵至慈光寺途中之山径”（左）
图 3.27 “文殊院至百步云梯道中”（右）



图 4.1 刘半农摄 “平林漠漠烟如织”



图 4.2 刘半农摄 “垂条”



图 4.3 郎静山摄“板桥画本”



图 4.4 吴中行摄“双清”



图 4.5 刘半农摄“寒林”江阴博物馆藏

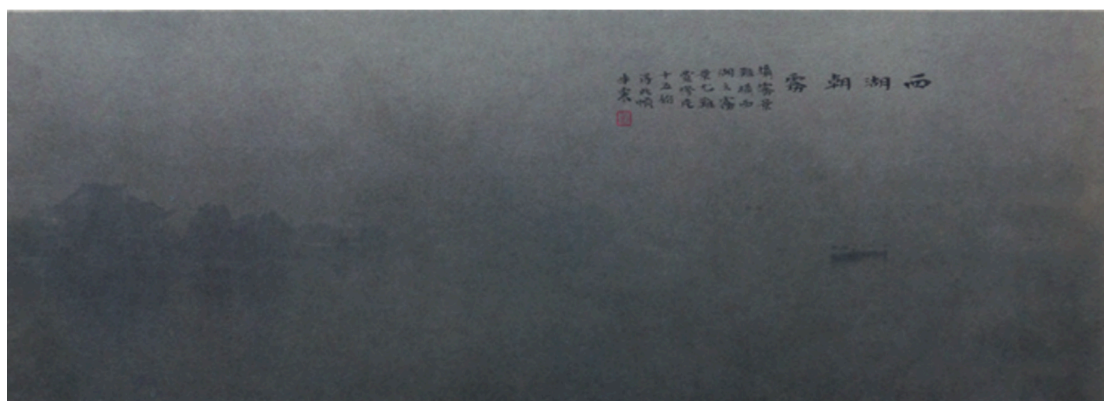


图 4.6 刘半农摄“西湖朝雾”



图 4.7 刘半农摄“山雨欲来风满楼”



图 4.8 刘半农摄“卖花女”



图 5.1 郎静山摄“春树奇峰”



图 5.2 郎静山摄“雁荡鸣春”



图 5.3 郎静山摄 “古阁重峦”



图 5.4 郎静山摄 “绝嶂孤亭”



图 5.5 郎静山摄 “飞泉幽涧”



图 5.6 郎静山摄 “临流独坐”



图 5.7 郎静山摄 “坐看云起时”



图 5.8 郎静山摄 “张善孖先生”



图 5.9 郎静山摄“河东狮吼”



图 5.10 郎静山摄“叱咤风云”



图 5.11 郎静山摄 《时代画报》第 4 卷第 5 期



图 5.12 郎静山摄“柳丝下的摇船女”



图 5.13 郎静山摄 “抱瓮凝思”



图 5.14 多米尼克·安格尔《泉》



图 6.1 金石声摄 “田园风味”



图 6.2 金石声摄 “农田”



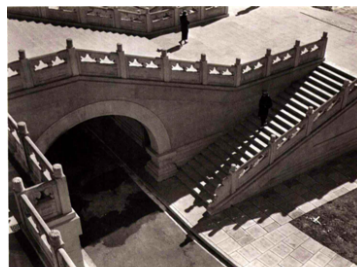
图 6.3 金石声摄 “自摄像”



图 6.4 金石声摄 “自摄像”



百老汇大厦 1935年 金石声/摄



上海市政府大楼—台阶 1934年 金石声/摄

图 6.5 金石声摄 “百老汇大厦”（左）
图 6.6 金石声摄 “上海市政府大楼—台阶”（右）



作和 陶器 欣之 手书

图 6.7 卢施福摄 “舟子之炊”



图 6.8 徐续宇摄 “车”



吴中行 摄

吴中行 摄

图 6.9 吴中行摄 “春雨归牧”



吴中行 摄

吴中行 摄

图 6.10 吴中行摄 “杏花雨欲湿牛衣”



图 6.11 叶浅予 《王盛摄影个展》



图 6.12 叶浅予摄 “小立”



图 6.13 杨公赞摄 “夕阳”



图 6.14 金石声摄 “瘦西湖游人”



图 6.15 敖恩洪摄 “力的表现”



图 6.16 张印泉摄 “力”



图 6.17 徐德先摄 “力”