

国际文化



http://culture.ftrp.com/

中华读书报 合办
外语教学与研究出版社

第313期

17

中华读书报

本刊主编：吴子桐 本版编辑：赵雅茹 电话：010-88819159

biandujiaoliu@126.com 2011年10月12日

如果我们撇开关于“政治正确”或“东方主义”的争议与禁忌不谈，只是观察近代以来的洋镜头对老中国的形塑，一个悖论出现了：在将中国带入“现代社会”的革命发生之前，西方摄影者摄入镜头的其实是老中国社会的“常态”，但在异国情调的择取中，这些“常态”被当作奇异、神秘的景象被存留下来；而当革命发生之后，老中国摇身一变，成了“现代社会”亦即西方社会的某种翻版，则它的“异端”又被强调与放大了，西方摄影者更喜欢在这个似乎苏醒了睡狮身上发现它与西方社会趋同的成分。当它自外于“世界”时，它是一片充满神秘色彩的异域，当它进入“世界”，它是一个后发的、充满可能性的现代国家。

老中国幻影显形

杨 早

历史的图像叙事

“用影像为辛亥革命做编年史”，是编著者刘香成对《壹玖壹壹：从鸦片战争到军阀混战的百年影像史》一书的定位。如是，则“影像”、“辛亥革命”、“编年史”该是本书的几个关键词，值得一一考量。

陈平原教授在《以“图像”解说“晚清”》一文中曾言：“长期以来，我们更为信赖文字的记言记事、传情达意功能，而对图像，则看重其直观性与愉悦性……设想历史学家出奇兵，主要靠图像说话，不是不可能，但绝非易事，因为这牵涉到图像制作过程的追踪，画面构成方式的解读，图文互动关系的阐释。”

正如陈平原所说，文字也好，图像也罢，甚或古早遗留的实物，均非“自然呈现”，“有赖于整理者的鉴别、选择与诠释”。相对于百变千幻的史家文字，图像叙事看似更为直接，更为真实，然而从拍摄者的选材、拍摄时地的限制、图像信息的确定，直到整理者的选法、解读的倾向、图像意义的固化，一部图像史，照样歧义丛生，同时也妙趣横生。

正如刘香成引用之巫鸿对弥尔顿·米勒的解构：这位美国摄影师聘用了一些中国人做演员，一会儿扮成满洲人，一会儿扮成汉人，一个女子一下子扮演并坐的正室太太，一下子又成了侍立的妾，“每张照片都有详细的注解，给人以满族人或汉族人正襟危坐拍照的错觉，其实很明显是同一中国人穿了不同官阶的清代朝服”。对于一位只恋慕东方风情的西方观众，这种“摆拍”或许不算什么，他只要看到了想象中的异域风貌即可，但对于希冀从图像中追索、还原历史情境的读者，晚清社会最重要的几大分层：满汉之分、官民之别、家庭伦理之固化，都在这些照片中被颠倒、混淆得让人啼笑皆非。《壹玖壹壹》中收录的摄影家（机构）共有39位，还有不少佚名作品，其中有多少基于米勒式的乌尔摆拍，年代久远，人物众多，无从索考，只能说，选图、读图时，必须留意类似的大小陷阱。

应该说，用图像还是文字来呈现与梳理历史，是两门不同的手艺。逆推刘香成先生以图像做编年史的用意，图像之于文字的优势自然显而易见，而且较之浩如烟海的文字档案，图像、尤其是影像的搜集与汇总，难度又可以倍计数——毕竟摄影的历史是如此短暂，在《壹玖壹壹》记录的年代，它甚至还被视作一种巫术般的奢侈爱好。但是，身处读图时代，我不想



1906年之后的山东民间武装

从“文字本位”出发来讨论图像成史的不易，而是反过来，相对于有些泛滥成灾的“老照片热”，图片追求的广泛与谨严，图片选择与摆放的匠心独运，图片排列与分解的历史意识，才是编著者史才、史学、史识的体现，也是这些散落四海的历史碎片，能够借助编著者的慧眼妙手，构成一幅总量有限而意指无穷的“历史拼图”的关键所在。



1909年2月，京张铁路修成时詹天佑（车前右第三人）与同事合影

以我之见，图像史较之文字史，其劣势在于无法面面俱到，受制于材料的获得，抽象结论方面也无法比肩文字，但其优长，在于延展性：往近处说，图像能产生更亲切的观感，更有冲击力，让人直接感受到历史现场的氛围；往远处说，图像的阐释性更大，往往同一幅图，持不同观点的论者能赋予截然相反的解释。刘香成说“希望这本影像集可以用看得见的形式，为研究现代中国史的历史学家提出的观点作一点补充”，事实上，任何观点都可以从这些影像找到所需的补充，然而，如果将《壹玖壹壹》作为一个整体加以考察，都不仅仅是“补充”的问题，图像历史叙事，也有自己的立场、自己的观点。

这就意味着，图像叙事的历史，比文字的历史更直观，但又更晦暗；更清晰，但又更模糊；更固定，但又更多义。我觉得，这正是图像历史引人入胜之处。

西人眼里的中国之变

为何选择“辛亥革命”作为这本影像史的中心事件，委实用不着费心解释。任何时期任何立场的史书，都不会否认辛亥革命对于近代中国无与伦比的重要性。然而《壹玖壹壹》并不仅仅注目于辛亥，也不按照通常以1840年鸦片战争为开端的近代史则例。它选取了上述

1856年下至1928年的时段。

1856年是第二次鸦片战争的开端，如果说16年前的沿海之战只是让清帝国感到了外敌耀武扬威的痛楚，第二次鸦片战争中中英法联军兵临北京城下，并焚毁了作为帝国权力尊荣象征的圆明园，世代相传数千年的“天下观”终于崩塌，中国终于迎来了“世界的中国”，而且发现自己处于世界体系的边缘。

它还进入到生活之中，尽管可能只是个案，也确实标志着“家族社会的古老司法基础逐渐瓦解”，否则我们很难设想十余年后会骤然出现风靡全国的“人的解放”。

这就是图像史的好处，一张图片，固然只是史海微尘，从中却可以窥见起于青萍之末的微风。第258—259页的跨页照片，几乎是单枪匹马地诠释着“辛亥革命”的宏大命题。这是1905年在桂林举行的公立学堂运动会。著名记者莫理循拍了开幕式的情景：充斥着大部分画面的是来自各间学堂的学生，从稚子到青年，一律身着日式士官生服，旗色鲜亮，干净俐落，甚至脑后梳起的辫子似已剪去，而左半边一隅，被长绳拴在场外的府县官员，身着补服，胸挂朝珠，虽亦兼有老少，尽皆显得拖沓颓废，目光也比学生们呆滞。这张照片传递的信息，与日后辛亥革命的态势相符合，旧官吏与新军，成为各地

革命进程的确定性因素。如果说，以上几张还只是拍摄者的用心良苦，被编著者给予了合适的大小与位置。那么，第378页与379页的两张照片就完全是史家意识使然。左边的照片大约摄于1920年，标题是“祥和的北京市街”，俯瞰的画面不知是东四还是西四牌楼，宽阔的大街，有轨电车、人力车、行人各不相扰，让人仿佛能听见叮叮当当的电车铃声与洋车夫不服气地掀铃的交响。右边一张，也摄于20世纪20年代，废帝溥仪站在故宫千秋亭侧的房顶，从这里远远地望出去，大概恰巧能望见左边图像的一角。故宫里的宣统帝溥仪在想些什么？1922年胡适会见溥仪之后，曾有诗曰：“百尺的宫墙，千年的礼教，锁不住一个少年的心！”

如果读者愿意的话，还可以与



20世纪20年代，逊帝溥仪在故宫千秋亭西侧房顶上

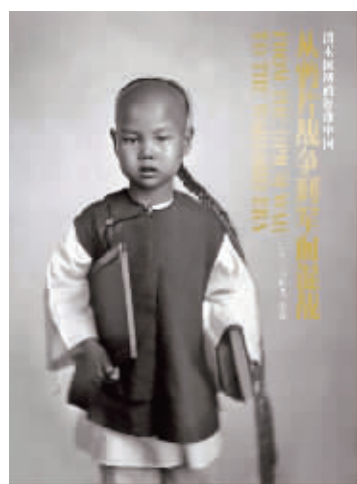
第322—323页的那张《准备南下武汉的清军部队》对看，远景也是一座牌楼，一长列新式装备的士兵从远方透迤通过宽阔的长街，他们几乎都剪去了辫子。两旁的民众沉默地夹道观看，全无表情。时间，地点，十余年间的变易，以诸图为基础，再看辛亥，该有什么样的感喟？每个读史者自有所见。

颠覆与印证：历史中的面容

2007年，侯孝贤导演来北京，聊起风传他有意将《合肥四姊妹》



《壹玖壹壹：从鸦片战争到军阀混战的百年影像史》(中文版)，(美)刘香成编著，世界图书出版公司、后浪出版咨询(北京)有限责任公司2011年9月第一版，定价：600.00元



《从鸦片战争到军阀混战：清末民初的影像中国》(英文版)，(美)刘香成编著，外语教学与研究出版社2011年9月第一版，定价：600.00元

搬上大银幕，他摇摇头：“我本来是想过……这次特意去了安徽，非常失望，觉得不可能，因为我已经找不到民国人那种脸了。”

虽然还不到一个世纪，但我们的面容已确实不再中国。记得看过一条资料，说日本人的脸自二战之后，50年来小了一圈，专家说可能是因为饮食习惯的改变，西式食物需要的咀嚼较少之故。

即使我们将目光限于《壹玖壹壹》这本书里，你也能清晰地看到政权、社会、风俗的变化，对国人的面容、体态影响之大。本书作者序之一周锡瑞教授敏锐地观察到了这一点，在谈到清末十年新政对中国的影响时，他指出：“从照片中，可以看到这一时期年轻士兵在制服、姿势、体态各个方面与此前清朝官兵长袍阔袖、肩膀耷拉的形象反差巨大。”

要知道我们这些读者并非来自外星，我们的记忆并非真空——辛亥革命研究是显学，有关晚清至民国的影像资料也汗牛充栋。每个人或多或少都会从以往在阅读中建立起对那个时代、那些人物的直观印象，它们或者同样来自历史图像，或者来自新拍影视，而《壹玖壹壹》以相对海量集中的影像信息，对我们记忆中模糊的画面来了一次正面进攻，它印证，或颠覆着我们对于一个世纪前的图形认知。

如果说弥尔顿·米勒的摆拍手法让他镜头下的人物更符合读者的“想象”而非历史现实，那么那些有名有姓的人脸更有着无比的冲击力。第72页的“两江总督刘长佑”，面容黑瘦如田中老农，反不如可能是米勒找来假扮贵妇的老姬（第73页）更像今日被清宫剧影响的公众记忆。而第190页真正的广东农夫，又让人诧异于他的典型，鞋鞋、烟锅、布衫纽扣，袒露的腹部，焦灼而平易的脸，粗短的手指，100年来这个农民的形象从未改易，改变更多的或许是“上层人物”？

鲜活的面容不因时势、意识形态的变动而改易。1906年之后的山

途径，遂聚众练习传统武术”。新思想与尚武精神之间，有联系，但并不表明民间的习武传统也因此与新思想建立了逻辑关系，否则也无法解释“庚子事变”的狂乱。更说明问题的是第272—273页的全页照片《日俄战争期间，占领东北的俄国军队将领与中国少年合影》，那两位手持鸟铳与钢叉的中国少年，分列在一群俄军将士两侧，脸上神情，倒比俄人更为勇毅果决。日俄战争中东北的助俄助日矛盾，以及双方为此报复，死人无数，在传说中还刺激了鲁迅的弃医从文，以为国人亟需改良的并非身体而是精神，这张照片给了我们某种佐证。

也并非全部都是“变”。铁血时代，面对死亡，是最残酷也最动人的瞬间。在中国的史传体系中，死有轻重勇怯之别。但影像一路看下来，不管是甲午战争中在平壤被日军俘虏的中国士兵，还是“庚子事变”时被八国联军斩首的义和团员，又或是“临刑前的黄花岗烈士”（第316页），被斩下的武昌首义三烈士之首级（第317页），影像中的死者或濒死者，都是一般的神情，木然，沉寂，让人倍感相对于目的与主义，死亡总是更为恒久如常。

洋镜头形塑老中国

正如刘香成在书前序言中的交代，这部“可以看见的历史”本身就带着近代中国的鲜明特点：对准老中国的，大半是“洋镜头”，而这些镜头后面站着的，“基本是外交官、商人、军火商、冒险者和旅游家这几类人，只有屈指可数的照片是职业摄影家拍摄的”。“中国及其民众有时被塑造成异国的、粗鲁的，有时(西方人)把自己描绘为英勇的”，这大概是所有殖民主义光照下的后发国家的共同命运。

如果我们撇开关于“政治正确”或“东方主义”的争议与禁忌不谈，只是观察近代以来的洋镜头对老中国的形塑，一个悖论出现了：在将中国带入“现代社会”的革命发生之前，西方摄影者摄入镜头的其实是老中国社会的“常态”，但在异国情调的择取中，这些“常态”被当作奇异、神秘的景象被存留下来，如斩首、刑刑、牌坊、小脚、繁重的服饰，都是这一时期洋镜头钟爱的题材；而当革命发生之后，老中国摇身一变，成了“现代社会”亦即西方社会的某种翻版，则它的“异端”又被强调与放大了，西方摄影者更喜欢在这个似乎苏醒了睡狮（这个比喻并非来自拿破仑，却在近代深入人心）身上发现它与西方社会趋同的成分，它的新式建筑，它的新式政治人物与新式军队，传教士在内地，留声机在穷乡——还是那句话：老中国终于自愿或被强迫地，成为了“世界”的一员。当它自外于“世界”时，它是一片充满神秘色彩的异域，当它进入“世界”，它是一个后发的、充满可能性的现代国家。

这正是洋镜头形塑的老中国，一个从衰朽走向新生的国度。但《壹玖壹壹》能告诉我们的，绝不止于此，通过那些场景、那些细节、那些面容，老中国穿越时空，在我们面前“幻影显形”。为我们完成这哈利·波特式魔法的魔杖，正是那散落在世界各地，又被一一收集擦拭起来的影像。