

# 清末民初国人对摄影媒介的认知

夏 羿

**内容提要** 晚清以降,摄影作为一种新媒介由西方传入中国,伴随着社会文化政治的剧烈变迁,国人对摄影媒介的认知也出现了变化。研究发现,传统绘画的审美意志首先接纳了摄影,国人普遍在绘画框架中理解摄影媒介。伴随着印刷业的兴起,摄影广泛嵌入大众社会生活,期间有关真实性的阐发普遍形塑了摄影另一媒介特征。清末民初国人对摄影媒介认知的变化,呈现了中国视觉现代性形成的历史过程,表现出一种面向真实性、疏离表现力的文化倾向,正是这一倾向孕育了新的摄影媒介文化。

**关键词** 晚清明初 摄影技术 传统绘画 真实性

夏 羿,南京师范大学新闻与传播学院博士研究生 210097

南京晓庄学院新闻传播学院讲师 210004

1860年前后,中国广州、上海、香港等沿海地区陆续出现照相馆,直到1920年前后,摄影技术广泛运用于报刊杂志等印刷媒介,期间大约历经了60年。本文立足这段时期,考察国人如何理解与接纳摄影。清末以降,西方器物纷至沓来,摄影作为舶来品,无可避免染上一些东西交融的“生成因素”。进一步而言,早期国人对摄影的认知,往往伴随着西方观念的调和与改造。

## 一、摄影术的初步接触

早期的摄影活动,多在旅行地和照相馆两个空间展开。西方旅行者们拍摄了大量涉及战争、风景、古迹、社会风俗的照片,并以明信片的形式在西方传播。比较重要的摄影者有,法国海关总检察官于勒·埃及尔、英国人费利斯·比特和约翰·汤姆森、美国人弥尔顿·弥勒等等。

来华摄影者们对闭关许久的中国充满好奇,拍摄内容并不固定。如今,保存下来的照片中,我们看到裹小脚的妇女,严肃而充满怀疑的官员肖像,衣着褴褛的街头民众等等。另一方面,“分身像”与“化妆像”开始在照相馆流行。所谓“分身像”鲁迅曾戏谑地说:“较为通行的是先将自己照相两张,然后合照为一张,两个自己亦或如宾主,名曰‘二我图’。但设若一个自己傲然地坐着,一个自己卑劣可

怜‘求己图’。”<sup>[1]</sup>

事实上,以上无论传教士对摄影的使用,还是国人在照相馆中的创作,都还没有涉及对摄影这个媒体特征的思考。在传教士手中,摄影不过是略显笨重的复制器材,照片很大程度上满足了西方人的观看欲望,将东方的神秘呈现出来,呆滞、木讷成了中国人的统一表情。在国人眼中,对摄影的关注则多倾向“奇技”一面,洋人发明的又一新鲜玩意。

1873年,英国医生贞德在“中国第一本摄影术专著”中试图改变国人对摄影“奇技淫巧”的认识。翰林学士完颜崇厚为书作序,言其“明白晓畅,开数十年不传之秘,且刊叙自何人创始,可见一艺之难,专习者积数十年心力,甫能得其奥妙。惟望后来者能神而明之,推陈出新,庶不负德贞医士翻译之苦心,且于光学化学中更有进境也”<sup>[2]</sup>。奈何这“第一本摄影专著”仍然取名《脱影奇观》。慈禧拍摄的化妆像,以及不愿拍半身像的忌讳,怕被摄取魂魄的担忧,其背后都萦绕着“叫魂”的意味。

与洋人交往过的知识精英,显得开明一些。诗人倪鸿表达了初遇摄影的感受:“五羊城里赁层居,闺中媵媵携妻掣。洋钱日获满一车,吾闻其事疑虚诬。一片先用玻璃铺,徐以药水换面敷。纳之木匣藏机枢,更覆七尺巾幕疏。百年之内难模糊,在镜中央岂可访。”<sup>[3]</sup>同样,孙次公诗云“添毫栩栩妙传神,药物能灵影亦新,镜里峨眉如解语,胜从壁山唤真真”<sup>[4]</sup>。相对北京而言,居住广州的倪鸿对拍照并不恐惧,但其流露出的仍然是对摄影魔幻式的奇妙感。

真正对摄影有些体会的人出现在1876年。《申报》刊登上海日成照相馆,导演补拍淞沪铁路完工的广告,称“本店现蒙申报馆主托,照至吴淞火车轮影像,订于此礼拍照日五点钟,携带机器前往停顿火车处照印”,其中“惟肖物图形,尤须点缀”<sup>[5]</sup>,将摄影与画比较,提出摄影还需“装潢点缀”。同时,见多识广的王韬也进行了类似比较,他认为摄影“纤悉之处,无不必现”<sup>[6]</sup>,绘画显然望尘莫及。

总的来说,晚清时期国人对摄影术虽有所接触,但仅限于少数人中,对摄影的认识近乎“神奇”,并未有意识地将摄影放置于原有知识框架中理解。即便最高明者,王韬止步于“画不如”。当然,摄影的传入及其初步接触,为此后国人对摄影特征的认知打下了基础。

## 二、造美:摄影媒介的艺术表现特征

1923年,对何为高明的摄影,康有为给了“画片、画理”的标准。他总结“上则层云堆叠下则波光万道极画片之奇观”,又云“繁忙中寓恬静之状,盖尽摄景之能事,又参以画理者也,后有摄者。当无逾于此”<sup>[7]</sup>。画的标准“需有自我个性的表现,美术上的价值,诗里表示出他们特有的美感”。在康有为眼中,优秀的摄影就等同于诗画。郎静山“集锦摄影”便是诗画标准集大成,“人们看他作品的时候,实在说不是摄取的影片,而是读画。有的精心结构,大气磅礴,有的淡淡数笔,秀逸非凡。”<sup>[8]</sup>顾颉刚则在《大风集》开篇言及摄影的价值在“从极不美的境界中照成它美”。

徐悲鸿更是直接。在他支持下舒新城拍摄照片出版,他还撰文这样评价:“其中若倦若雨后,浑穆已极,若昂首则宋人佳画而山居则比散落极诣也,又若努力若斜阳芳草皆倏,乎瞬息之妙境也。”<sup>[9]</sup>徐悲

[1]鲁迅:《论照相之类》,〔北京〕《语丝》1925年第9期。

[2]〔英〕德贞:《脱影奇观》(第一册),1873年版,序言。

[3]倪鸿:《观西人以镜取影歌》,载陈申、徐景希:《中国摄影艺术史》,〔北京〕三联书店2011年版,第38页。

[4]王韬:《瀛壖杂志》,上海古籍出版社1989年版,第122页。

[5]《拍照火轮车》,《申报》1876年7月15日。

[6]陈申、徐景希:《中国摄影艺术史》,〔北京〕三联书店2011年版,第71页。

[7]康有为:《摄影指南题辞》,〔上海〕宝记照相馆1923年版,第1页。

[8]陈万里:《摄影集锦·序》,载龙熹祖《中国近代摄影艺术美学文选》,〔天津〕人民美术出版社1988年版,第126页。

[9]徐悲鸿:《美术照相习作·序》,载舒新城《美术照相习作》,1930年版。

鸿将《雨后》评价“浑穆已极”，《上居》“更是达到了印象派名家的水平”。以徐悲鸿在艺术界的名声，摄影作品无疑提升了艺术价值。因此，不少论及摄影者，直接肯定摄影是艺术的结论：“摄影是一种有价值的艺术，和音乐、国画、雕刻等一样的具有创作性与历史性，它能胜过一般艺术，更容易被大家了解与接收”，同样这种结论是“摄影之学人皆知为美术之一端矣”<sup>[1]</sup>。

在时人看来，摄影和画有关，却又应该有自己的特色，但到底有何不同，各有见解。王洁之认为“绘画上有笔调的特性，摄影上也有光调的特性”，“我有一个朋友是画家，他对于摄影感到兴趣了，置备一架摄影机，曾学习了两年拍过三百多张片子，其对于曝光和景深，尚不能达到别人对他绝对原谅的正确程度，他的摄影容易的美梦方才打破。取景与结构的美化更不必说起。”<sup>[2]</sup>在王洁之眼中，摄影将自己的难度建立在技术操作上，就好比绘画中的笔法，需要长期训练。这样的看法事实上受到了不小挑战。如刘半农承认摄影三分钟就学会了，但转而认为摄影的难度在于“构图”。《半农谈影》的后半部分几乎都在谈论“画主与陪从”的问题，他说“所以照相不但要善于取形，而且要善于取光，但是，如果没有形，光就无从附着”。

横向比较，摄影发展史的初期，中西方共同碰到了艺术合法性的问题。两个不同场域中的摄影者们恰好都选择了以绘画作为标杆。究其原因，摄影的“图画”形式，一开始便让人感到和绘画似曾相识。不同的是，西方摄影以一种“对抗”绘画的姿态出现，画家们集体恐慌，绘画针锋相对地回击：“罗塞蒂对摄影的态度是，大胆参考照片，但不把画画成照片那样，因此在其绘画中较少能直接感受到照片的存在。”<sup>[3]</sup>受到摄影冲击后，偏重写实的西方绘画的美学趣味开始偏向象征主义。本雅明就敏锐地发现：“从达盖尔成功地固定了照相机暗盒中的影像那一刻起，人们就可以分辨出画家和技师的不同了。”<sup>[4]</sup>中国的现实却又不同，画家们不仅接纳了摄影，甚至为摄影获得艺术地位奔走，这种现象和当时画家心态不无关系。

摄影媒介的“造美”特征运用于艺术创作上，建立了一套评价规范。首先，“画意”是评价一张摄影图片价值高低的基本维度。康有为理解的“画意”颇为典型，“画”强调摄影和画形式一致，而价值在“意境”。也就是说，摄影第一价值并非新闻或信息，而是能否符合中国传统艺术追求的高“意境”。王昌龄认为，所谓“处身于境，视境于心，莹然掌中，然后用思，了然境象，故得形似”<sup>[5]</sup>，强调“意境”之余，如果能够获得一些收获还必须“用思”。顾颉刚认为陈万里摄影图片“善于取景，从敏捷的心灵里抒发出来，从极不美的境界中照成它美”，而陈万里之所以摄影水平高，就因为“充满中国画的神韵”<sup>[6]</sup>。

郎静山的《集锦摄影》备受推崇，他将绘画与摄影在暗房中加工为一张照片，颇有中国山水画卷样式，主题多为仙境配合高人。“本来集锦的方法，在摄影方面，原来是一种补救画面，或者是点缀画面的技巧”，但在更多时人看来颇有价值，“能有国画的精粹，实在说不是看摄取片，而是读画。”<sup>[7]</sup>也就是说，读照片如读画，而且是有国画精粹的意境之画。郎静山自己直言不讳“所采构图理法，亦与吾国绘事相同”，“今有集锦之法，画之境地”<sup>[8]</sup>。虽然当时《时报》、《申报》聘请郎静山为摄影记者，然而他始终将绘画之乐，视为摄影追求。

[1]张原济：《美术之一端》，载欧阳慧锵《摄影指南》，[上海]宝记照相馆1923年版，第3页。

[2]王洁之：《绘画与摄影》，[上海]《飞鹰》杂志社出版，1936年第6期。

[3]顾铮：《世界摄影史》，[杭州]浙江摄影出版社2006年版，第9页。

[4]本雅明：《摄影小史》，[南京]人民出版社2006年版，第21页。

[5]参见李鸿祥：《视觉文化研究：当代视觉文化与中国传统审美文化》，[上海]东方出版中心2005年版，第177页。

[6]顾颉刚：《从极不美的境界中照成它美》，载陈万里《大风集》，摄影者刊1924年版。

[7]陈万里：《摄影集锦·序》，载龙熹祖《中国近代摄影艺术美学文选》，[天津]人民美术出版社1988年版，第126页。

[8]龙熹祖编：《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年版，第246页。

其次,以“联想妙得”为创作标准。所谓“联想妙得”,摄影的拍摄被理解为一种“创作”,把脑海中想要表达的场景,经过反复琢磨,通过联想来构建。“于是我们要时常去观察,中心计算着如何安排与开摄,假如一次失败,改用摄法,俟下次机会,再去可摄。”<sup>[1]</sup>此种想法,类似晋代画家顾恺之“造理入神迥得天意,迁想妙得”<sup>[2]</sup>。质言之,摄影不被客观事物绝对的限制,拍摄者积极介入拍摄过程,是一种创造性的联想。而“妙得”看似有运气成分,实则留有一丝趣味与惊喜,摄影对瞬间的精密截取乃超出绘画的“妙”处,早期摄影中的新闻元素,其实是“妙得”后的附加价值。

在西方,取景与构图有着根本区别。取景倾向拍摄过程中的动作指示,而构图则传达了经营式的安排。相反,国人更认为构图就是色调、透视、位置、气韵、品格的整体。从取景器中,我们就能预见照片的结果,遇见不需要的东西,我们就可掩弃于取景的外面而不摄入。所以,拍照是需要经营的,哪些内容保留哪些内容扬弃,需要反复斟酌而为之。实际上,这依然是绘画的创作思路。传统绘画讲究腹稿,“构图须静对纸素,胸中先定一章法,始能意在笔先,然后随意布置,游行自在,当疏者疏,当密者密,从四边照顾而成,必能脱去町畦,超然尘外”<sup>[3]</sup>,就强调了构图的作用。

### 三、写真:摄影媒介的社会再现特征

辛亥革命前后,摄影媒介广泛与报刊媒介结合。戈公振认为,时事照片兴起不仅与视觉趣味有关,更和拍摄时局有关。他说:“文义有深浅,而图画则尽人可阅;记事有真伪,而图画则赤裸裸表出。光复之际,民军与官军激战,照片时见于报端。图画在报纸上地位之重要,至此始露其端。近则规模较大之报馆,均已设有铜版部,图画常能与有关之新闻同时披露,已于时间上争先后,乃可喜之现象也。”<sup>[4]</sup>一些党派、政要通过图片传递政治信息,成为社会激荡的一大助力。摄影“写真”也从记录之真衍生为社会之真,强调“真”也是一定的社会力量,投入到“近现代中国知识分子以报刊论政报国”<sup>[5]</sup>的浪潮中。

革命党充分使用了摄影的“写真”特征。《真相画报》曾用五个版面刊载六张照片,以历史回顾的形式,图文并茂地刊登了史坚如暗杀事件。冯自由这样写道:“坚如在平息,体貌虽羸,而精神强固,至是心力交瘁,形神锐减”<sup>[6]</sup>。同样,白毓昆事迹用了两个版面五张照片,还直接刊印了两张遗像作为新闻报道照片,“为人谦和,求真务实,与人谈学问,不肯附和。苟同不合,必断断力争,务达真理而止。然和平允当,巧不固执己见,故同辈每忘君之傲,而乐与亲也。”<sup>[7]</sup>

在此,摄影暗含了“客观”、“及时”的记录功能,以“真相”、“时事”为报刊取名一时兴起。1912年摄影期刊《真相画报》在孙中山直接支持下成为革命者的言论阵地,“中山先生派剑父组织一个报道北伐战争的摄影队,其队员曾随孙中山活动进行采访。”<sup>[8]</sup>摄影队也取名“中华写真队”,同时向各地供稿。宣传家郑贯公直言,图片的效力在于“触于目者感于心,见诸图者印诸脑”<sup>[9]</sup>。

1920年代,国民党为孙中山举行奉安大典,宣传规模不可同日而语。孙中山一手推动的政治工程,在其去世后发挥了新作用。奉安大典具体拍摄由宣传部制定几家电影公司进行,仅中华百合影片

[1]王劳生:《取景是摄影成功的关键》,载龙惠祖编《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年版,第353页。

[2]张彦远:《历代名画记》,[杭州]浙江人民出版社2011年版,第82页。

[3]秦祖永:《桐阴画诀》,[北京]中国书店出版社,1983年,第5页。

[4]戈公振:《中国报学史》,[北京]中国新闻出版社1985年版,第202页。

[5]李金铨:《文人论政:知识分子与报刊》,[桂林]广西师范大学出版社2008年版,第3页。

[6]冯自由:《中华民国开国前革命史》,[上海]世界书局1954年版,第105页。

[7]白烈士小传,载《真相画报》,[上海]真相画报社1912年版,第14期。

[8]吴群:《中国摄影发展历程》,[北京]新华出版社1986年版,第213页。

[9]见张之华:《中国新闻事业文选》,[北京]人民出版社1999年版,第50页。

公司就派出了16人,中宣部还拨出飞机一架,用来拍摄全城。拍摄结束后影片要呈送中央审查通过,片头加盖中央审定,才可公开上映。从《真相画报》到“奉安大典”,传播者人数和规模有了空前增长,组织力量也不可同日而语,但对摄影“真”的认知未曾改变。

摄影之“真”还被理解为不偏不倚的表达立场。《良友》画报曾用“真善美”来表达自己的办报立场,所谓“真”的阐发是“真者,比如时事,不管什么党派,只要是值得大众知道的,就把时事真相登载,这是从事新闻工作者应有的品格,也是本报一向保持的态度”。此刻,摄影的机械复制之真,已经被用来证明报刊品格之真。一篇名为《极乐世界》的小说甚至还写道:“文字的传播速率,没有图画的大,文字写真的技能,没有图画写真的忠实。”<sup>[1]</sup>由此可见,摄影的写真特征已经深入人心。

摄影人唐火星甚至专文谈论摄影的真实性问题。他敏锐地指出:“摄影具有纪实性较之任何艺术部门来得更有艺术本身价值;除非那些对于摄影原理理解异常肤浅的人们,还认为摄影是一种通常的照像玩意儿而已,这是那些人们自身抹煞了本能鉴赏力。”<sup>[2]</sup>唐火星的观点富有洞见,他认为摄影的艺术性恰恰源于“写真”。以“画”为中心的摄影认识直到二十年代发生了松动。卢施福明言,“艺术是要反映现实”,甚至希望好友郎静山能够“回心转意”;华摄成员胡伯翔认为“摄影与绘画有其各自特点,摄影应被看做是一门独立的艺术,无需过渡依附绘画”<sup>[3]</sup>。

以上来说,摄影的机械复制能力被国人视为“真”的体现。通过摄影之镜,我们能够感受现实社会的变化。因此,政党在宣传领域广泛使用摄影,以昭示革命行动与斗争意志,同时摄影也通过大量印刷品得以快速传播,与绘画形成鲜明对比。

#### 四、早期国人对摄影特征认知的历史审视

统而观之,中国早期人们对摄影的理解大致经历了惊奇观起步、绘画框架接纳、革命浪潮洗礼三个阶段。与西方摄影史不同,国人通过传统绘画的知识框架接纳了摄影,并努力发挥其表达“美”的特征。伴随着革命救亡思潮,摄影也逐渐承担了反映社会现实的历史责任,其机械复制能力得到重视,广泛参与报刊传播之中。在报刊有益国事的潮流中,摄影以“写真”为己任,将摄影从“画”的思维中解放出来,将社会观看引入其中,最终收获了新闻摄影的自觉意识,确立了面向生存实境的主体价值。也正因如此,从此摄影发展步入了两条河流,一条流向艺术范畴,一条流向社会范畴。此后,摄影发展多少受到了“美”与“真”两重影响。

通过历史脉络得以发现,早期国人接纳摄影媒介时,多少染上了一些“中国特色”。扎根于传统土壤中的绘画,将其“境生象外”的审美传统注入摄影,一开始便追求“境界”、“虚实”、“自然”。于此同时,“去伪存真”的传统意识也通过摄影发挥着作用,“真”在价值秩序中抬头,呼应着社会思潮变迁,“真”成为连接报刊媒介与摄影媒介的关键一环。新闻摄影的出现,有力说明了新闻之“真”,与摄影之“真”在这一时刻发生了接洽。

直至今日,早期国人所提炼的摄影媒介特征,多少仍发生着作用。当下我们对摄影的讨论仍从艺术或社会范畴出发。它也提示我们,思考摄影媒介有何意义时,绝不能只立足摄影,而因将摄影放置在“社会关系”中,结合社会政治文化背景,分析其变化发展。

[责任编辑:平 啸]

[1]毕倚虹:《人情才子毕倚虹代表作》,[南京]江苏文艺出版社1996年版,第197页。

[2]唐火星:《摄影具有真实性》,[上海]飞鹰摄影杂志社1936年版,第7期。

[3]参见王雅伦:《隐匿的风景—郎静山风景摄影作品与西方第一次接触》,[台湾]《国立历史博物馆》,2008年5月,第29页。