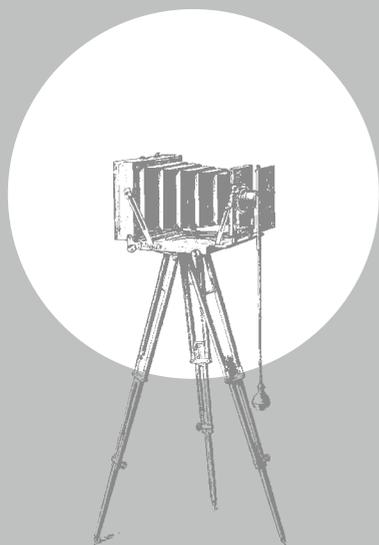


近代以來

西方重要攝影家

在中國

東方照相記



南無哀 著



香港中和出版有限公司
www.hkopenpage.com

目錄

序言	東方學視野中的中國照片	10
第一章	見證條約時代的開始	
	——一八六〇年菲利斯·比托記錄的第二次鴉片戰爭	33
第二章	衰落的帝國	
	——一八六九—一八七二年約翰·湯姆森記錄的中國	73
第三章	一九〇〇年的北京	
	——詹姆斯·利卡爾頓鏡頭中的義和團與八國聯軍	104
第四章	「農夫歌」	
	——一九〇八—一九三二年西德尼·甘博照片中的中國	145

第五章	香格里拉的始作俑者	
	——一九二二—一九四九年約瑟夫·洛克在中國的探險	185
第六章	一九三五年的禁地之旅	
	——艾拉·瑪雅爾穿越「隔斷的綠洲」	226
第七章	一九三六年的禁地之旅	
	——埃德加·斯諾探尋紅色中國	234
第八章	在戰火中療傷	
	——一九三八年羅伯特·卡帕目擊的中國抗戰	270
第九章	北平的聲音與記憶	
	——一九三三—一九四六年海達·莫理循眼中的古都	306
第十章	一九四八—一九四九：穿行於新舊中國之間	
	——亨利·卡蒂埃·布列松在中國（上）	330
第十一章	一九五八：「我們有一個重大的責任」	
	——亨利·卡蒂埃·布列松在中國（下）	372

第十二章	旁觀者	
	——一九六四—二〇〇五年何奈·布里的七訪中國·····	409
第十三章	一九七九年的中國	
	——伊芙·阿諾德與她的《中國之行》·····	425
第十四章	紅色中國	
	——馬克·呂布眼中的毛澤東時代·····	445
第十五章	中國之惑	
	——馬克·呂布眼中改革開放的中國·····	476
第十六章	我的情懷在這裡	
	——一九七六—二〇一〇年劉香成的中國敘事·····	509
後記	·····	536

序言 東方學視野中的中國照片

一 對於中國，攝影首先是政治問題

鴉片戰爭是攝影術侵入中國的「引路者」。

攝影，對於西方，是器材和技術的問題，媒介和實驗的問題，傳播與觀看的問題，美學與倫理的問題；但對於中國，首先是政治問題。一八四四年，法國拉萼尼使團訪華，強迫在第一次鴉片戰爭中吃了敗仗的清政府簽訂中法《黃埔條約》。談判間隙，使團的海關官員于勒·埃迪爾（Jules Tier，1802—1877）拍攝了廣州市井風物、官僚富商以及參加談判和簽約的中法代表，成為在中國大陸拍攝的第一批照片。珠江口的法國艦隊，比那台達蓋爾相機更生動地構成了攝影術侵入——而非傳入——中國的第一個情境。

西方攝影師獲准深入中國內地旅行、拍攝，是一八六〇年第二次鴉片戰爭之

後。戰敗的中國與英、法簽訂《天津條約》，首次確認了外國人在中國內地有旅行、經商、傳教的自由，並享有領事裁判權（治外法權）。從一八六〇年直到一四三年英、法、美鑒於中國加入世界反法西斯統一戰線，自動放棄領事裁判權止，其間在中國旅行、拍攝的西方攝影師，每人都是《天津條約》等一系列不平等條約的受益人——他們的拍攝也直接或間接地支撐著帝國的在華利益，此為西方攝影師拍攝中國的第二個情境。

在日本和朝鮮，攝影術也是隨著美國艦隊的重炮一起登陸的。

正是基於這一情境在東方國家的普遍存在，愛德華·薩義德在《東方學》中指出，在十九世紀晚期，一個英國人來到埃及或印度，他不會不想到這個國家是英國的殖民地；因此，一個歐洲人或美國人與東方相遇時，「首先是以一個歐洲人或美國人的身份進行的，然後才是具體的個人。在這種情況下，歐洲人或美國人的身份絕不是可有可無的空架子。它曾經意味著而且仍然意味著你會意識到——不管是多麼含糊地意識到——自己屬於一個在東方具有確定利益的強國」；因此，你所具有的「所有關於印度和埃及的學術知識在某種程度上都被上述顯而易見的政治事實所沾染、所控制、所侵犯」。^①換言之，在這一歷史情境之下，西方人在東方進行的學術研究、科學考察和藝術創作等，「是受制於社會，受制於文化傳統，受制於現

實情境，受制於學校、圖書館和政府這類在社會中起著穩定作用的機構的」，「即使最怪僻的藝術家的作品也同樣如此」。^②

所以也就不難理解，一八六九年，英國攝影家約翰·湯姆森（John Thomson，1837—1921）第一次進入廣東內地旅行，何以多次回憶起英國對中國的征服之戰。在穿過佛山流溪河時，湯姆森想起了一八五七年五月第二次鴉片戰爭期間，就在這條河上，英國海軍準將凱佩爾（Keppel）率領的英軍艦隊是如何擊潰中國海軍編隊的^③；而早在他乘船從香港前往廣州的途中，就已經自豪地想起過堪與「摧毀了中國的全部船隊」的凱佩爾媲美的另一位不列顛英雄：

從香港溯寬闊的珠江而上，是一次愜意的旅行：站在汽船甲板上，可以望見虎門炮台的廢墟，這會使人很自然地聯想起，一六三七年韋德爾船長第一次率領英國商船隊踏上這塊土地時的心情。^④

看著虎門炮台的廢墟，清風拂面地航行在珠江上，湯姆森的心情穿越時空，與韋德爾（Weddell）船長暗通款曲。一六三七年，韋德爾率英國船隊強行進入珠江口，受到中國軍隊阻攔，衝突中將虎門炮台轟成廢墟。這是歷史上英國與中國的第

一次交手，被認為暗示了此後中英關係的走向，韋德爾被譽為「替大英帝國叩開中國大門的人」。韋德爾、凱佩爾代表的是那種征服中國的慾望，為大英帝國開疆拓土的雄心——如今，湯姆森來了，雖然他帶的不是艦隊而是相機，但心情卻是一樣的，那就是征服這個國家。

湯姆森的這種回憶並非只是矯情，它明白無誤地提示了薩義德所說的歐洲人與東方相遇時的身份意識，也決定了他不可能「完全以一種對中國的熱愛」來拍攝中國；實際上他是通過鏡頭解讀中國、評價中國、判斷中國——當然是用英國社會的眼光。

那麼，當時的英國社會——或者說歐洲，是如何看中國的？

對於十八世紀的法國啟蒙思想家如伏爾泰等人而言，「沒有一個人在他們著作的某一部分中，不對中國倍加讚揚……在中國，專制君主不持偏見，一年一度舉行親耕禮，以獎掖有用之術；一切官職均經科舉考試獲得；國家只把哲學作為宗教，把文人和知識分子奉為貴族。看到這樣的國家，他們歎為觀止，心馳神往」。^⑤

英國人對中國顯然缺少法國人的浪漫情懷，他們的看法來自商人的見聞和外交使節的親歷，更具經驗主義的實證特徵。亞當·斯密在《國富論》中描述了這樣一個中國：中國下層百姓的貧困程度遠甚於歐洲最窮的國家中的下層百姓，廣州城周圍許多家庭陸地上沒有住房，只好棲身漁船；他們的食物少得可憐，非常渴望

能打撈出一些歐洲來的輪船上傾倒下來的最最骯髒的垃圾，諸如臭肉、狗或貓的屍體等，即便是腐爛得臭不可聞也很歡迎，就像其他國家的人們得到最有營養的食品時一樣興奮。^⑥一七九三年作為英王特使在熱河見過乾隆皇帝的馬夏爾尼（George Macartney），後來在《出使中國》中寫道：中國人不講衛生，從來不用肥皂，也很少用手絹，隨地亂吐，用手指擤鼻子，用袖子擦鼻涕，還在脖子裡找虱子；沒有沖水廁所，到處臭氣熏天；中國的軍備更是落後，當權者完全沒有危機意識，「它是否真的不明白只消幾艘英國戰艦，便能消滅帝國的整個海軍？只需半個夏天，英國戰艦便能摧毀中國沿海的所有船隻，使以食魚為生的沿海居民可怕地捱餓？」^⑦馬夏爾尼之行實際上成為歐洲對中國態度轉變的一個轉折點，他們看到的中國皇帝昏庸，官吏無能，整個民族不思進取且驕傲自滿，「在歐洲人最近進展最快的那些領域裡中國人的知識十分貧乏」。

一八四〇年的鴉片戰爭，英軍區區四十餘艘艦船、四千名士兵（後來增加到七千名），在距離英國萬余公里之外居然把本土作戰的中國軍隊打得潰不成軍！這一殘酷事實徹底粉碎了中國的「帝國」形象，進一步強化了中國落後、貧窮、專制、不堪一擊等相關敘述的真實性。對於西方看中國眼光的轉變，英國漢學家約·羅伯茨（J. A. G. Roberts）在《十九世紀西方人眼中的中國》一書中有清晰的梳理，

而社會史學家喬萬尼·阿里吉（Giovanni Arrighi，1937—2009）則這樣概括這一過程：

隨著近代歐洲軍商合一的民族國家體制在一六八八年的威斯特伐利亞條約中被制度化，中國的正面形象隨後黯然失色了，這不是因為歐洲經濟上成就有多麼偉大，而是歐洲在軍事力量上的領先地位。歐洲商人和冒險家們早已指出過由士大夫階級統治的國家在軍事上的薄弱，同時也抱怨過在與中國貿易時遇到的官僚腐敗和文化障礙。這些指控和抱怨將中國改寫成一個官僚腐化嚴重且軍事上不堪一擊的帝國。這種對中國的負面評價又進而將中國納入西方對中國的政治想像中，從而使得中國由一個值得仿效的榜樣，變成了「英國模式」的對立面，後者在西方的觀念中日益成為一種意識形態霸權。^⑧

中國由原來「值得仿效的榜樣」退化為「官僚腐化嚴重且軍事上不堪一擊的帝國」，成為「英國模式」——也就是今日所謂「國際主流社會」——的對立面（暗含著中國即將出局），這一過程正體現了東方學的判斷和影響——東方學視野中的中國，構成了西方攝影師拍攝中國的第三個情境。

拍攝中國的西方攝影師——特別是早期那幫人，都是在「走」過這三個情境之後，才到達中國的。

二 東方學趣味的中國照片：以約翰·湯姆森的中國照片為例

東方學，按照薩義德的說法，有三個含義，一是由西方人（主要是英國人和法國人，後來又有美國人和德國人）做出的關於東方的知識體系；二是一種思維方式，西方將「東方」視為與自己有區別的一個對象，並將這種區別作為思考東方、界定東方的出發點；三是薩義德最為強調的：「如果將十八世紀晚期作為對其進行粗略界定的出發點，我們可以將東方學描述為通過做出與東方有關的陳述，對有關東方的觀點進行權威裁斷，對東方進行描述、教授、殖民、統治等方式來處理東方的一種機制：簡言之，將東方學視為西方用以控制、重建和君臨東方的一種方式。」^⑨

薩義德之所以稱東方學是西方「控制、重建和君臨東方的一種方式」，乃是因為作為一種知識體系，它通過對東方的描述、想像和定義，啟發了西方對東方的態度，從而影響了西方對東方的行動。舉例來說，在東方學的描述中，中東的阿拉伯人被視為落後、縱慾、信仰異教卻又缺少道德約束，但這個民族卻控制著世界上最

豐富的石油資源，並試圖藉此與西方討價還價。一旦撕下委婉含蓄的面紗，西方人問得最多的問題是：「像阿拉伯這樣的民族有甚麼權利讓西方（自由、民主、道德的）發達世界受到威脅？這類問題背後常常暗含著這樣一種想法：用海軍陸戰隊佔領阿拉伯的油田。」^⑩這一想法，已被美國為首的多國部隊在伊拉克完美實踐了。

其實十九世紀中英之間的兩次鴉片戰爭，也是在同樣的邏輯下發生的。

但攝影評論的現狀卻是，在解讀十九世紀西方攝影家拍攝中國的照片時，我們的評論在這些照片前面款款拜倒，十分自虐。比如對約翰·湯姆森的照片，就有這樣的評論：

我們應當真誠感謝湯姆森，他的中國行程沒有教會任務，沒有外交使命，沒有軍事目的，也沒有商業驅動，他完全以一種對中國的熱愛，對東方文化的好奇和對不同人種文化的偏好，以人類學和社會學的眼光，以攝影藝術家的敏銳為我們記錄了大量珍貴的中國影像。^⑪

真是傾情讚美。這種幼稚病在關於其他外國攝影家（如約瑟夫·洛克）的評論中普遍存在。之所以選擇湯姆森和這段評論為例，理由有二：其一，湯姆森是十

九世紀最早深入中國內地廣泛旅行、出版關於中國的攝影著作最多（五部）、影響最大的西方攝影師；其二，這段評論典型地代表了中國攝影評論的悖論：媚拜西方攝影師照片的「歷史價值」，同時卻放棄了歷史情境的具體分析，一廂情願地將西方攝影師理想化為抽象的、不受任何現實關係制約的人。這種評論沒有或不願注意到，湯姆森的一幅照片，在中國和在英國，有著完全不同的解讀；西方攝影師拍中國，不是搞精神戀愛，他們是把拍攝中國作為一種謀生之道，僅此而已！

實際上，這是一種批評意識的斷裂。在談到二十世紀藝術批評時，薩義德提醒人們，我們花了太多時間去詳述卡萊爾（Thomas Carlyle，1795—1881，英國作家）和拉斯金（John Ruskin，1819—1900，英國藝術評論家）的美學理論，「卻不理會他們的思想怎樣同時提供了征服低等民族與殖民地的權力」；當人們津津樂道十九世紀歐洲現實主義小說的成就時，卻忽視了它們的主要目的之一：「幾乎無人察覺地維持了社會對向海外擴張的贊同。」^⑫面對湯姆森在中國的拍攝，在對其照片做詳細的情境分析之前，我們何以斷定他「完全以一種對中國的熱愛」拍攝了中國？

讀者若熟悉中國人，了解他們根深蒂固的迷信習慣，應不難理解，在我完

成這項任務時，會面對多大的困難與危險。在許多地方，當地人從未見過白種的陌生人。而士大夫階層在普通人中已植入一種先入之見，即：最應該提防的妖魔鬼怪中，「洋鬼子」居於首位，因為洋鬼子都是扮成人形的惡魔，雙眼有魔法，具穿透力，能看到藏在天上地底的珍寶，因此無往而不利。他們來到中國人中間，純粹是為了謀求自己的私利。因此，我所到之處，常被當成是危險的巫師，而我的照相機則被視為神秘暗器，與我的天生魔眼相得益彰，使我得以洞穿岩石山巒，看透當地人的靈魂，製成可怕的圖像。被拍攝者會神魂出竅，不出幾年，就會一魂歸西。¹³

如此愚昧的中國人，值得湯姆森「熱愛」嗎？

當湯姆森在《中國和中國人照片集》的「序言」中寫下這段話時，他忘記了同樣的情景也發生在歐洲。瓦爾特·本雅明在《攝影小史》中談到，一八四〇年代的《萊布尼茨報》就公開宣稱攝影術是一種「惡魔的技藝」，該報稱「要將浮動短暫的鏡像固定住是不可能的事，這一點經過德國方面的深入研究已被證實；非但如此，單是想留住影像，就等於是在褻瀆神靈了。人類是依上帝的形象創造的，而任何人類發明的機器都不能固定上帝的形象」¹⁴。

當時攝影術帶給世界的震驚是普遍的，但本雅明在敘述德國人時做了修辭性處理，而湯姆森在敘述中國人時，做了戲劇性的惡意渲染。

對湯姆森的這本書，英國攝影史家伊安·傑夫里有精當的評論：「實際上，他的書並不是公正無私的調查，它倒更像是一本為了商人和殖民者的使用而設計的說明書。在沿著長江旅行的時候，他一直留意著輪船的路線和殖民地的位置……見到那些尚未啟智的人和未開發的礦產資源，湯姆森深感焦慮不安，於是他寫了這樣一本與之有關但實際上卻對殖民者有用的手冊。」¹⁵

作為一名經驗豐富的商業攝影師，在中國的遊歷和拍攝中，湯姆森非常注意搜集和攝取那些西方讀者趣味極濃的中國習俗（如滿族女子的內宅生活、漢族女子的小腳）、景觀（如北京的圓明園、南京的琉璃塔，前者因鴉片戰爭、後者因出現在一幅英國流行的油畫上且被製作為明信片而廣為人知）、事件發生地（如天津大沽炮台廢墟和仁慈堂廢墟，該教堂因「天津教案」中十位修女被殺而聞名歐洲），並極力鋪陳中國社會的江湖特色。廣州的賭場和鴉片煙館，福州警匪一家的馬快和棲身墓穴的丐幫，向陌生人發射毒箭的台灣原住民，京津路邊的大車店，長江上盜匪造訪的夜航船……多麼濃鬱的江湖氛圍！極具驚悚感的中國經歷！一種中世紀般因落後而特有的傳奇色彩！

這正是東方學描述東方時的典型手法。比如他對福州丐幫的描述：

記得我第一次來到這裡，被發自一個墳墓裡的呻吟聲所吸引，這時天色漸黑，當我隱約見到好像是一個衣不遮體的老人時，一種迷信的恐懼感向我襲來。他正在掬著快要熄滅的火苗，但他不是這裡唯一的居住者……我第二天一早又去找他們，碰見他們正在吃早飯。一個健壯但衣著不整的小頭目，看上去愚昧蠢笨，正站在入口處，抽著一支煙槍……此時他的同伙們正忙著用筷子扒著碗裡那前一天討來的滿是臭氣的殘羹剩飯。他們大聲喧談著，又把他們的處境和身旁的棺材一忘而光。一個好開玩笑的人騎坐在棺材上，在死者的腦袋上講著笑話。^⑩

這簡直就是恐怖電影的場面了。

雖然湯姆森知道丐幫與馬快式的江湖生活並不是中國社會生活的常態，但他對於類似的場景非常上癮，幾乎成為展示每一個中國城市或地方時不可或缺的內容。實際上這已不是其個人嗜好，而是反映了當時英國社會對於東方敘事的要求：東方必然是與西方不一樣的，既然西方社會代表著人類發展的最高層級，那麼東方只

能是相反；東方的意義就在於其能夠提供西方所沒有的種種奇觀，而關於東方的學術、遊記、見聞、影像等則有這樣的義務。這種東方學趣味出現在當時歐洲關於東方的各類敘事之中，因為這是那一時代的規範化寫作，代表的是一種集體想像。比如十九世紀法國著名作家福樓拜所記述的埃及奇觀：

有一天，為了愉悅大眾，穆罕默德·阿里的手下從開羅的集市上帶走一個女子，將她放到一家商店的櫃台上，在光天化日之下與其交合，而商店的主人則在一旁安靜地抽著他的煙斗。

不久前死了一個修士——一個白癡——人們一直把他當作一個聖徒；所有的穆斯林女人都跑來看他，與他手淫——他最終精疲力竭而死——這次手淫從早到晚一刻也沒停……^①

福樓拜、湯姆森以及各學科的歐美東方學者們齊心協力，共同構築了一個專制落後、貧窮愚昧、縱慾無度、充滿奇觀、遠離現代文明的東方，一方面使「東方成了怪異性活生生的戲劇舞台」^②；另一方面鞏固了西方人觀看東方、裁決東方、君臨東方的優越感，一種影響久遠的歐洲中心論。湯姆森對福州丐幫的描述及這種描

述背後隱藏的價值判斷，讓人很容易想起英國作家喬治·奧威爾（George Orwell，1903—1950）在摩洛哥城市馬拉喀什所見到的當地人的生活狀態及其對當地人生存意義的評論：

當你走過這樣一個城鎮——生活著二十萬居民，其中至少有兩萬人一無所有——當你看到這些人如何生活、如何朝不保夕時，你總是難以相信這是人所能生活的地方。所有殖民帝國實際上都建立在這一事實的基礎之上。這裡的人有著棕色的面孔——而且為數如此之多！他們和你果真是一樣的人嗎？他們有名字嗎？也許他們只不過是一種沒有明顯特徵的棕色物質，像蜜蜂或珊瑚蟲那樣的單個個體？他們從泥土中誕生，他們揮汗如雨，忍飢捱餓，不久即復歸泥土，湮沒在無名無姓的墓穴之中，沒有人注意到他們的誕生，也沒有人留意他們的死去。甚至墓穴自身不久也消散於泥土之中。¹⁹

多麼坦率！既然「他們」不過是一種「沒有明顯特徵的棕色物質」，而不是與「我們」一樣的「文明人」，那麼，除了被征服、被殖民、被踐踏之外，還配有更好的命運嗎？

不要以為奧威爾只是在說摩洛哥人：「歐洲人所了解的非歐洲人全都是奧威爾所描寫的那種樣子。」²⁰

這自然也包括中國人，湯姆森的照片和文字可以為證。

使湯姆森的中國描述與奧威爾的馬拉喀什觀感產生內在契合的，是西方中心論的世界觀。這種世界觀的認識論基礎是歷史主義，即認為人類歷史的發展是一個線性過程，「它把歐洲置於發展的核心和頂尖，從而使其按歐洲的發展標準在空間和時間上支配世界……（那些與歐洲不同的社會形態）非但沒有被視為有別於歐洲發展的同時代模式，反而被置於歐洲早已拋在後面的發展階梯的某一台階上。它們讓歐洲人隱約看見的不是作為可選擇的現在，而是歐洲發展的一個過去階段，即人們所描述的『我們同時代的祖先』的一種理論。這種新的世界觀的發展與歐洲對世界的殖民化和統治是攜手並進的。」²¹

湯姆森的照片和文字中，中國顯然被放在已被歐洲所拋棄的某一個台階上。

歷史主義的形成，有著從啟蒙思想家經黑格爾、馬克思直到尼采和斯賓格勒的完整鏈條；而拍攝中國的西方攝影師，從于勒·埃迪爾、菲利斯·比托、約翰·湯姆森、約瑟夫·洛克直到埃德加·斯諾、羅伯特·卡帕、卡蒂埃·布列松和馬克·呂布，也構成了一個延續東方學視覺傳統的鏈條——筆者稱為「東方學影像鏈

條」：所不同的是，埃德加·斯諾、羅伯特·卡帕和卡蒂埃·布列松代表了這一傳統開始轉變，而馬克·呂布則站到了轉折點上。

三 「東方學影像鏈條」的轉折與馬克·呂布終止的「東方學定理」

在中國，馬克·呂布一直被當作「紀實攝影的教父」來談論，但如果把他放在拍攝中國的西方攝影師鏈條中，他顯然還有攝影之外的意義。

從於勒·埃迪爾、菲利斯·比托、約翰·湯姆森一直到約瑟夫·洛克，他們以戰勝國和治外法權享有者的優越心態在中國尋找奇觀，法國哲學家薩特稱這些人到中國來是「找出異常點的遊戲」：「我剪髮，他梳髮辮；我用叉子，他用小棍；我用鵝毛筆書寫，他用毛筆畫方塊字；我的想法是直的，他的卻是彎的。你是否注意到他討厭直線運動，一切都亂七八糟他才高興。」^②中國的古老、貧窮、人口眾多乃至小腳和長辮子，都讓他們覺得「有趣」，他們的中國影像佐證著東方學中關於中國的種種敘述。直到埃德加·斯諾報道了一九三七年陝北的紅色中國、羅伯特·卡帕報道了一九三八年中國抗戰，特別是卡蒂埃·布列松報道了一九四八—一九四九年的新舊中國交替，西方攝影家看中國的眼光才開始轉變：卡蒂埃·布列松的照

片表現出了對中國人的深刻理解和對中國革命的贊同。薩特稱其是第一位將中國人視同其法國同胞來看待的歐洲攝影家，在他的照片中，「四億中國人像意大利的農工一樣捱餓，像法國農民一樣在勞動中耗盡自己，像四分之三的歐洲人受到資本主義的大封建主的剝削一樣受到蔣介石家族的剝削」²³，這不僅提供了共產黨革命的正義性，同時也說出了一種真實：中國人和法國人、歐洲人一樣，「我們都是相同的，都處在人類的狀態之中」²⁴。

但卡蒂埃-布列松對暴力革命之後建立的新政權究竟前途如何，疑慮重重。

馬克·呂布就不一樣了。

「這是我在中國拍的第一張照片，」馬克·呂布寫道，「是一九五六年的年底，在從香港到廣州的火車上，穿越邊境時拍攝的；換言之，是我在從一個世界進入另一個世界時拍攝的。從所帶的行李判斷，這個身穿黑衣的婦女是農民，雖然她那種成熟的優美讓人覺得她是住在城裡。人們看到的亞洲某些地方的人，連一點人的尊嚴也沒有，他們往往處在一種完全被拋棄的狀態，而這張照片立即完全改變了這種印象……我的第一印象，就是感到毛澤東給中國人注入了一種尊嚴感。」²⁵

甚麼？中國人有了「尊嚴感」？

讀到這裡，當時很多西方人感覺自己的常識受到挑戰。一八六〇年的《天津

條約》確認了列強在華的治外法權，「受著治外法權的庇護，西歐人慷慨博施的皮靴之對中國苦力而沒有法律之救濟，使中國人自尊心之喪失更進而變為本能的畏外心理……坦白地說，崇拜歐洲人而畏懼他們的侵略行為，現在正是廣泛而普遍的心理」，一九三四年，林語堂在《吾國與吾民》中如此寫道。被西洋大皮靴「慷慨博施」了八十餘年，毛澤東時代僅僅開始了幾年，中國人就有了「尊嚴感」——這怎麼可能？

當時馬克·呂布讓西方人覺得不可能的，還有這樣的畫面：鞍山鋼鐵廠為了多煉鋼鐵，一個工程師面前守著五部電話，有條不紊地調度生產；職工食堂裡，工人坐著用餐——而在一九四九年之前，這是工程師和管理人員的特權，工人只能站著吃；用餐的工人休息不換裝，甚至連護目鏡都來不及摘下，飯後直接回到生產崗位……

今天看馬克·呂布一九五七年的中國照片，我們直接墜入了懷舊通道，多數人只覺得這些照片「場景有趣」，極少關注這些照片當年對西方社會公共常識——這種常識有著東方學的悠久傳統——的衝擊和拒絕。他第一個通過照片對西方說，過去中國有過皇帝和龍，有過長辮子、小腳和租界，但現在，中國人有尊嚴；他把一個「不可能」的中國呈現給西方。

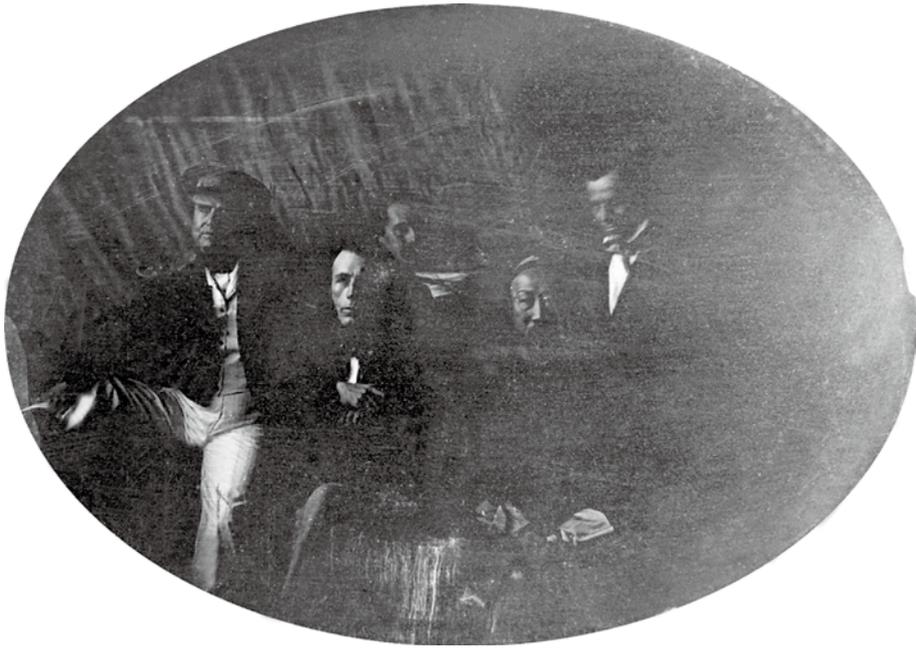
此後，馬克·呂布以五十餘年的時間，記錄了中國社會從「毛時代」向「鄧時代」的轉變，這一轉變的巨大與艱難，第二次將一種「不可能」轉達給西方，同時也終止了一條「東方學定理」：東方自古以來就是「靜態的」，因為東方和東方人本質上有一種消極的永恆性，缺少發展和變化的可能。

這應該是馬克·呂布在攝影之外的意義了。

【註釋】

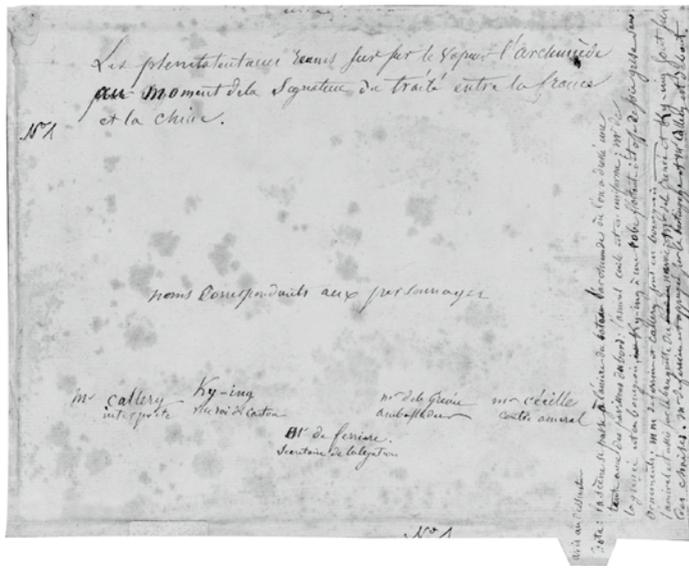
- ① 愛德華·W·薩義德：《東方學》，第15頁，王宇根譯，生活·讀書·新知三聯書店，2007。
- ② 《東方學》，第257頁。
- ③ 約翰·湯姆森：《鏡頭前的舊中國——約翰·湯姆森遊記》，第31—35頁，楊博仁、陳憲平譯，中國攝影出版社，2001。
- ④ 同上書，第46頁。
- ⑤ 托克維爾：《舊制度與大革命》，第198頁，馮棠譯，商務印書館，1997。
- ⑥ 亞當·斯密：《國富論》，第60—61頁，謝祖鈞譯，新世界出版社，2007。
- ⑦ 這是馬夏爾尼1793年日記中的話，轉引自阿蘭·佩雷菲特：《停滯的帝國》，第56章，王國卿譯，生活·讀書·新知三聯書店，2007。
- ⑧ 喬萬尼·阿里吉：《從東亞的視野看全球化》，見《中國年度學術》（2005），中國社會科學出版社，2006。
- ⑨ 《東方學》，第4頁。

- ⑩ 同上書，第367頁。
- ⑪ 《人類的湯姆森》(文/全冰雪)《中國攝影》2009年第4期。
- ⑫ 愛德華·W·薩義德：《文化與帝國主義》，第14頁，李琨譯，生活·讀書·新知三聯書店，2003。
- ⑬ 約翰·湯姆森：《中國和中國人照片集》「序言」，轉引自《帝國的殘影：西洋沙華珍籍收藏》，第174頁，團結出版社，2009。
- ⑭ 瓦爾特·本雅明：《迎向靈光消逝的時代——本雅明論藝術》，第4頁，許綺鈴、林志明譯，廣西師範大學出版社，2004。
- ⑮ 伊安·傑夫里：《攝影簡史》，第64頁，曉徵、筱果譯，生活·讀書·新知三聯書店，2002。
- ⑯ 《鏡頭前的舊中國——約翰·湯姆森遊記》，第129頁。
- ⑰ 《東方學》，第134—135頁。
- ⑱ 同上書，第135頁。
- ⑲ 同上書，第321—322頁。
- ⑳ 阿里夫·德里克：《中國歷史與東方主義問題》，見《後殖民主義文化理論》，第76—77頁，羅綱、劉象愚主編，中國社會科學出版社，1999。
- ㉑ 讓·保羅·薩特：《「中國故事」——亨利·卡蒂埃-布列松〈從一個中國到另一個中國〉序言》，范立新譯，《中國攝影報》2006年6月16日。
- ㉒ Marc Riboud in China: Forty Years of Photography, p.172, Thames and Hudson, 1997.



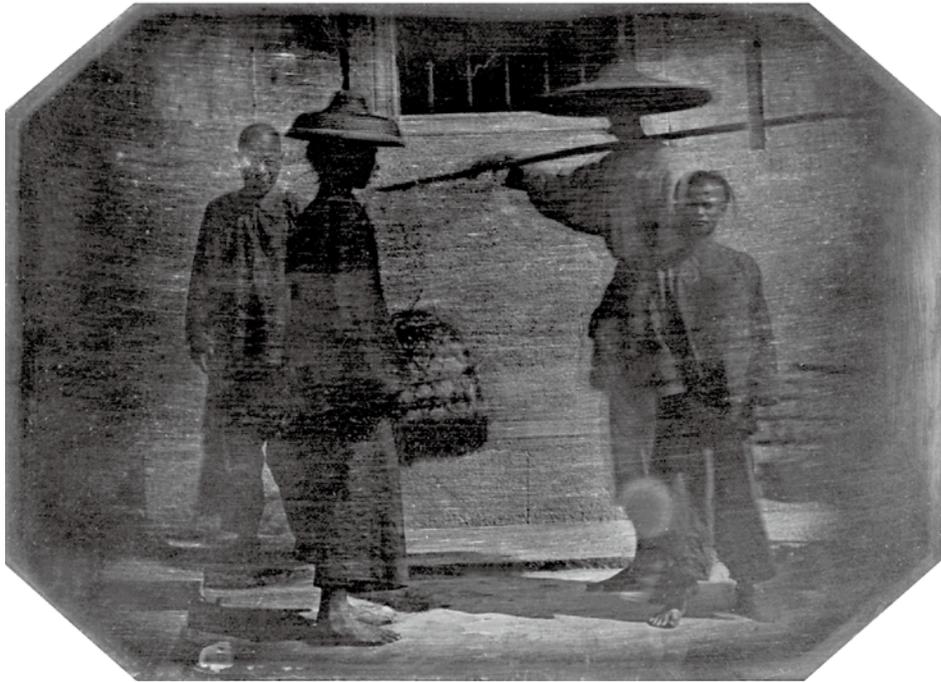
達蓋爾法銀版照片：簽署《黃埔條約》的中法兩國談判代表在法艦「阿基米德」號上合影，1844年10月24日。照片尺寸：寬16.7cm×長20.7cm×厚0.5cm。

攝影：于勒·埃迪爾（Jules Itier），法國攝影博物館收藏（Collections du Musée Français de la Photographie）

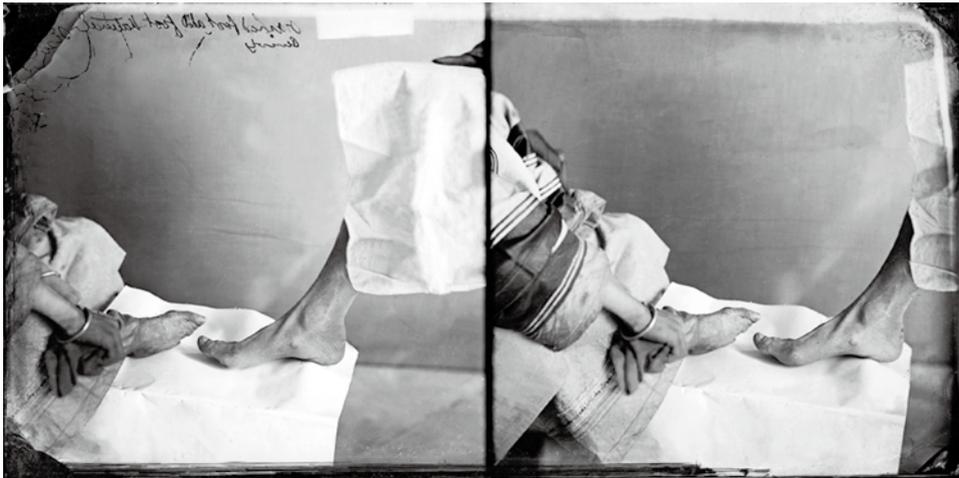


1844年10月24日簽署《黃埔條約》的中法兩國談判代表在法艦「阿基米德」號上合影的背面，攝影師寫的拍攝手記。

攝影：于勒·埃迪爾，法國攝影博物館收藏（Collections du Musée Français de la Photographie）



達蓋爾法銀版照片：廣州街頭的民眾，1844年11月。照片尺寸：寬16.7cm×長20.7cm×厚0.5cm。
攝影：于勒·埃迪爾，法國攝影博物館收藏（Collections du Musée Français de la Photographie）



廈門女人的裹腳與天足，1871年。
攝影：約翰·湯姆森（John Thomson），© Wellcome Library



公堂審案（擺拍），上海，1870年代。

攝影：威廉·桑德斯（William Saunders）

作者註：與約翰·湯姆森的照片一樣，威廉·桑德斯的照片典型地代表了西方攝影師看中國的方式和對中國的想像，有著濃鬱的東方學趣味。考察 19 世紀末 20 世紀初西方攝影師的中國照片，東方學趣味突出體現在五方面，第一，突出東方文化的古老神秘、衰敗淒涼和東方社會生活中的奇風異俗、奇裝異服和體力勞動，以突出尚處於「古代」的東方與正在進行工業革命、代表近代文明的西方的差距。照片中可看到大量的古寺老僧、古塔古牌坊、神秘的古代石刻以及大量繁重體力勞動的場面，在當時西方人眼中，這是典型的「中古」社會特徵，既帶給他們一種視覺愉悅感和心理優越感，又迎合了流行的懷舊情緒：當時西方社會正處於古典文化崇拜的最後時期，有「古典意味」的照片深受「有教養」階層的喜愛——他們是購買照片的主要社會群體。菲利浦·比托、約翰·湯姆森等人在中國拍攝了大量破敗不堪、帶有悽美意味的古塔、古寺、古牌坊：這不表示他們熱愛中國歷史文化，而是因為這類貨能賣好價錢。第二，突出東方社會的「父權制」和等級制特徵，小民下跪的畫面在西方攝影師的鏡頭中反覆出現。第三，雄奇的自然風光，約瑟夫·洛克的照片是代表。第四，中國的酷刑，代表了中國人是一個有殘酷嗜好的民族。第五，拍攝手法上，典型地表現為僱用模特，隨意擺拍、捏造他們想要的、符合西方社會想像的中國社會的生活場景、情節。此圖為英國攝影師威廉·桑德斯僱人擺拍的中國官員審案場景。

後記

二〇一一年元旦，我在海口一家旅館裡完成了本書最後一章的註釋。此時距二〇〇四年末寫出第一篇文章（《在戰火中療傷》），正好六年。

本書的最初起因，完全出於一種職業圖片編輯的好奇：西方攝影師何以到中國來？當時雙方的社會狀況甚麼樣？怎麼來的？住在哪兒？喜歡吃哪家小館兒？關心中國甚麼事兒？特別是，對中國有何看法？關於中國的那些著名照片是怎麼拍出來的？在西方社會如何傳播並產生了何種影響？如此等等。由此，寫作中盡量保留了攝影師在中國工作的細節，這顯然比較個人趣味。後來將手頭積累的四十多位拍攝中國，並有一定數量的照片留下來的西方攝影師一次一次地看下來，感覺甚為強烈的一點就是，在對他們的認識和評價中，我們今天的很多評論過於一廂情願地將其當作抽象的、在真空中工作的攝影家、藝術家來看待，而有意無意地忽略了他們所承受的社會歷史制約，以及這種制約對他們拍攝中國的影響。簡言之，西方攝影家到中國來，觀看的眼光雖有從東方主義向人文主義的轉變，但主要還是把拍攝中國

當作一種謀生之道，而不是持有一種平等的情懷，直到劉香成出場。

本書書名《東方照相記》中的「東方」，有兩個意思，都以歐洲中心論為參照，一個是地理學意義上的「東方」，以歐洲為中心，中國自然是地理上的「東方」。另一個意思來自於愛德華·薩義德的《東方學》，中國在文化上被西方定義為「東方」：西方通過東方學——也就是由西方建立起來的關於東方的知識體系，對東方進行描述、判斷，由此誘發和影響了西方對東方的態度和行動，使東方在與西方的關係中，始終處於「賓語」地位。薩義德通過對東方學的精細梳理，揭示出了眾多西方主導的「純學術」（比如人類學），在西方殖民主義和文化霸權的建立過程中扮演著「幫閒」角色。由此我們不能不問：西方攝影師在中國的拍攝活動及其所拍攝的中國照片，曾經扮演過甚麼角色？對其照片中的東方學傾向，是否應予檢討？因為攝影，正是西方定義東方的工具之一。這就是作者為何將「謀生之道」寫入「序言」，並在對西方攝影家中國照片的評價中引入東方學分析的原因。

作者最終只將十四位重要的拍攝過中國的西方攝影家收入本書，主要基於三點考慮。第一，這十四位攝影家已經能夠清晰地展示出一百六十餘年來西方攝影家拍攝中國的軌跡，其典型性在同時期拍攝中國的攝影家中無可替代。第二，選入的攝影家必須通過拍攝中國、描述中國、傳播中國，在當時的西方社會形成了關於中國的知識，

從而或多或少地影響了西方人對中國的印象和態度。至於有西方傳教士、官員、遊客、商人、教師等到中國拍了照片，當時沒有社會傳播，現在被發現再做展覽、出書等，這樣的攝影師被放棄，雖然他們的照片數量與質量可能都很出色，比如法國人方蘇雅（Auguste François，1857—1935）。第三，在同一時期拍攝中國的攝影師中，只選擇其中最出色、最有話題性的一位。比如一九四八—一九四九年，法國攝影師亨利·卡蒂埃-布列松與美國攝影師傑克·伯恩斯（Jack Birns，1919—2008）都在中國工作，本書選入了前者；一九八〇年前後，美國攝影師伊芙·阿諾德與日本攝影師久保田博二都曾在中國工作，本書也是只選了前者。出於同樣的原因，在一八六〇—一八七〇年代拍攝過中國的英國攝影師中，選了約翰·湯姆森而放棄了威廉·桑德斯（William Saunders，1832—1892）。這便是有些拍攝過中國的知名西方攝影家未被收入的原因。

本書寫作中遇到的主要困難是資料問題。有時為確定一幅照片的時間和準確內容，查閱多種資料後仍感棘手，不用說研究者常常各說各話，就是攝影家不同年代出版的攝影集以及接受不同媒體採訪時所講的話，都經常不一致。由此，我真誠感謝那些曾給予幫助的朋友和同事，感謝攝影家劉香成先生和何奈·布里（Rene Burri）先生，與他們的多次交談和討論深化了我對一些問題的認識。感謝聞丹青先生、孟韜女士、陳攻先生和吳鵬先生，他們要麼慷慨提供了相關資料，節省了我的大量時間，要

麼在讀過部分章節後提出了中肯的建議。感謝美國哥倫比亞大學東亞系講席教授劉禾女士、評論家李陀先生和老朋友鮑昆先生、石志民先生和江融先生，他們的幫助使本書部分觀點得以在二〇一一年於哥大舉辦的「中國和西班牙 1936—1939：羅伯特·卡帕和全球人民戰線」(CHINA & SPAIN, 1936-39: Robert Capa and the Global Popular Front)研討會上與國際同行分享，並獲益良多。感謝老友王瑞先生在洛杉磯為我及時複印了卡蒂埃·布列松《從一個中國到另一個中國》的部分內容；感謝華東師大中文系王元鹿教授及時惠贈約瑟夫·洛克《納西語—英語百科辭典》的相關資料；感謝台北徐方知先生、美國國會圖書館亞洲部王慶琳 (Jeffrey CL Wang) 博士、宋玉武 (Song Yuwu) 博士和圖像部的 Kristi L. Finfield 小姐，我在查閱美國攝影家二十世紀早期在中國拍攝的照片時，得到他們的熱情幫助。感謝張響賢兄的支持和鼓勵，感謝評論家陳小波女士、晉永權先生和書籍裝幀設計專家鄭虹女士，他們關於本書出版、體例等的建議，讓我受益良多。

同時，真誠感謝為本書慷慨提供圖片支持的攝影家和機構，他們是：劉香成先生；匡展晨女士、傑羅姆·拉克羅尼埃 (Jerome Laconiere) 先生和東方 IC 傳媒；瑪格南圖片社 (Magnum Photos)；美國杜克大學大衛·M. 魯賓斯坦珍本與手稿圖書館 (David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library)；伊麗莎白·杜恩 (Elizabeth B.

Dunn) 女士，周琇 (Luo Zhou) 女士；哈佛大學哈佛—燕京圖書館 (Harvard-Yenching Library)，林希文 (Raymond Lum) 博士，李玉華 (Yuhua Li) 先生；瑞士洛桑愛麗舍博物館 (Musée de l'Elysée Lausanne)；華辰影像和曾璜先生、李欣女士；張勝先生；法國攝影博物館 (Musée Français de la Photographie) 和中國文化中心 (巴黎) 吳鋼先生；澳大利亞實用美術與科學博物館 (Museum of Applied Arts and Sciences, Australia)；中國攝影家協會資料室；美國國會圖書館 (Library of Congress)，美國《國家地理》(National Geographic) 雜誌；英國威爾康康姆圖書館 (Wellcome Library)；荷蘭攝影博物館 (Nederlands Fotomuseum)，以及 <http://pratyeka.org> 等網站。本書寫作中參閱了大量國內外文獻，包括網絡文獻，引述較多或涉及評價、觀點、主要事實的在文末盡量列出，但不少基礎文獻未能盡列，在此一併致謝。當然，還要感謝本書責任編輯唐明星女士，她為本書出版付出了許多心血。

真誠期待讀者的批評指正，以使本書獲得完善的機會。

南無哀

二〇一五年春節