

从“妖术”到艺术：中国照相发展史



《“御容”与真相：近代中国视觉文化转型(1840~1920)》 董丽慧/著

在智能手机年代，拍照是人们最常用的手机功能之一。如今人人都可以是摄影师，人人都掌握了摄像的技术和艺术。摄像在成为一种艺术之前，也曾只是技术，甚至在传入国内的近代之初一度被当作“妖术”。

拿出手机打开拍照功能，按下键开拍，有时可能设置特定模式，如“风景”“人像”，也可能不忘设置滤镜或美颜。拍他人，翻转自拍，再或者

对镜自拍。整个拍摄过程数次调整角度、灯光和构图，直到满意为止，也可说，这是把照片作为一件个人艺术品来对待。不满意的照片大概是不会发到朋友圈或其他社交平台交由他人“观看”的。

这就是我们今天所熟悉的拍照。而拍照或摄像成为一种艺术，迄今不过百余年。

照相是妖术？ 早期摄影的双重“妖魔化”

19世纪中叶以来，照相业作为新兴商业应运而生，可知中国人对摄影这一新兴事物的接受时间并不漫长。然而，即便照相业蓬勃发展如此，论及中国早期摄影的中外文献中，仍常见对中国人将摄影看作“妖术”的描述，其中最栩栩如生者，当属鲁迅作于1924年的《论照相之类》：

照相似乎是妖术。咸丰年间，或一省里，还有因为能照相而家产被乡下人捣毁的事情……但是，S城人却似乎不甚爱照相，因为精神要被照去的，所以运气正好的时候，尤不宜照，而精神则一名“威光”……然而虽然不多，那时却又确有光顾照相的人们，我也不明白是什么人物，或者运气不好之徒，或者是新党罢。只是半身像大抵避忌的，因为好似腰斩。

在这里，通过对乡人无知的描述，鲁迅提到了不怕摄影禁忌的“新党”。文中呈现出了乡人关于摄影的复杂意象，摄影与外国侵略者的侵犯、洋人生财的妖术、不要命的政治犯、酷刑和死亡联系在了一起。然而，鲁迅关于“乡下人”愚昧无知的描述，与半个世纪前英国摄影师约翰·汤姆逊(John Thomson)笔下对于中国“乡村”给予外国摄影师友好的款待，与“大城市”格外抵制外国摄影师的描写恰恰是相反的。在这里，无论鲁迅和汤姆逊谁的叙述更能反映彼时中国的普遍现实，二者的差异至少提醒后人，需要回到具体的历史语境，客观地看待时人的评述，而不是将时人评述视为纯粹客观的历史，无视时空差异地将19世纪后期和20世纪早期摄影在中国所处的不同历史情境，以及今人对彼时的想象混为一谈。

到20世纪20年代，鲁迅笔下的“照相”一词已在中国十分常见，这是一个基于中国传统肖像画中的“小照”(指给活人绘像)和“影像”(指给死人绘像)的全新合成词，从这一命名中可见，摄影术进入中国后，一个重要功能就是替代民间肖像画。而由于中国传统观念对于画像的禁忌(通常与丧葬仪式有关)，摄影又具有逼真成像的特点，加之第二次鸦片战争以来日益流行的战地、尸体和死刑照片的传播，使得摄影与死亡、杀戮等令人不寒而栗的非日常的恐惧意象更紧密地联系在一起。不仅乡下闭塞之地，就连最早开埠的通商口岸，也时有恐惧摄影，将摄影视为妖术的趣闻在坊间流传。不过，从今人更全知全能的视角回看这一新技术诞生之初，可知此类恐惧实乃人性共有，并不能直接佐证中国人格外的愚昧无知。毕竟，在摄影问世之初的法国，人们对逼真影像的恐慌并不会更少，就连学富五车的法国文豪巴尔扎克也曾因害怕被镜头剥皮而拒绝拍照。

照相变为一种技术

《辛丑条约》(1901年)签订后，迫于财政压力和国内舆论，清政府倡导“实业救国”，其中，摄影作为实业的一部分被官方提上日程。

20世纪初，北京、天津、济南等地纷纷设立工艺传习所(工艺局)，教授摄影课程。光绪三十三年(1907年)，广东高等学堂周耀光编著了《实用映相学》一书，黄培堃作序：“……世界文明之国其程度愈高，其映相之学愈盛”，李汉桢所作序中也提到“泰西各国，其人民进化之程度愈高者，其映相之业愈发达”。20世纪初，官方及知识分子都已经意识到摄影实业是为救国手段之一；摄影更与国家的文明程度联系起来，摄影的发展彰显着一个国家文明程度的高低，成为“文明进化程度”的一个表征。

对摄影意义的刷新，使摄影术走进宫廷，走进官方学堂。同时，在民间，照相馆摄影则成了摄影界的主流。所谓照相“摄魂”的传言虽被打破，照相馆摄影仍多迎合民间肖像习俗，受欢迎的人像摄影多全身、正面、对称构图，面部不能有过多光影起伏，这与西方流行的半身、侧脸、光影分明的肖像摄影形成了鲜明对比。20世纪早期，与官方将摄影提高到救国的层面不同，民间的照相馆摄影在许多人眼中，已属充斥着铜臭味的流俗，仅仅是制作媚俗的肖像和通俗纪念品以牟利的工具了。

20世纪20年代，鲁迅撰文对这些千篇一律的照相馆摄影极尽讽刺和调侃，其中尤其提到时兴的“二我图”“求己图”：他们所照的多是全身，旁边一张大茶几，上有帽架、茶碗、水烟袋、花盆，几下一个痰盂，以表明这人的气管中有许多痰，总须陆续吐出。人呢，或立或坐，或者手执书卷，或者大



电影《一一》(2000年)剧照

襟上挂一个很大的时表，我们倘用放大镜一照，至今还可以知道他当时拍照的时辰，而且那时还不会用镁光，所以不必疑心是夜里。

然而名士风流，又何代蔑有呢？雅人早不满于这样千篇一律的呆鸟了，于是也有赤身露体装作晋人的，也有斜领丝绦装作X人的，但不多。较为通行的是先将自己照下两张，服饰态度各不同，然后合照为一张，两个自己即或如宾主，或如主仆，名曰“二我图”。但设若一个自己傲然地坐着，一个自己卑劣可怜地，向了坐着的那一个自己跪着的时候，名色便又两样了：“求己图”。这类“图”晒出之后，总须题些诗，或者词如“调寄满庭芳”“摸鱼儿”之类，然后在书房里挂起。至于贵人富户，则因为属于呆鸟一类，所以决计想不出如此雅致的花样来，即有特别举动，至多也不过自己坐在中间，膝下排列着他的一百个儿子、一千个孙子和一万个曾孙照一张“全家福”。

在当时的有识之士看来，在国家内忧外患的情况下，仅将摄影作为消遣和消费的工具，与早年间乡人将摄影视为妖术一样，是落后和麻木不仁的体现。

照相进入作为“摄影艺术”的历史

1921年，蔡元培在《美学的研究方法》一文中，引用维泰绥克(Witask)的话，将摄影(尤其是风景摄影)看作“美术品”。1931年，蔡元培在谈到《三十五年来中国之新文化(美术部分)》时，又将“摄影术”作为其中的一部分专门列出，以作为中国“新文化”面貌的表征之一，称“摄影术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”。

认为摄影“与绘画相等”，这也正是19世纪中后期，西方摄影界流行的“画意摄影”诉求。所谓“画意摄影”，即使用摄影的技法模仿绘画的效果，运用叠印底片、抹掉底片上的瑕疵、摆布拍摄场景等手



20世纪初《点石斋画报》上的《宝镜新奇》

段制作出具有欧洲古典绘画风格的摄影作品。

在摄影诞生之初的欧洲，相传摄影和艺术的关系曾一度紧张。由于商业的需求和早期达盖尔银版照片的特殊制作工艺，在19世纪中叶，色情照片曾一度十分流行，波德莱尔就认为，过于“真实”的摄影给公众带来“被震惊的欲望”和“对色情的喜爱”，是对神圣的绘画艺术和崇高的戏剧艺术的亵渎，这些都给摄影带来了不好的名声。摄影地位的低下使一些摄影从业者开始用创作艺术的方式创作摄影作品，以期望摄影像绘画一样高贵。“画意摄影”正是在这样的背景下，于19世纪中期开始在英国兴起。

而经由清末新政及民国初年留学生的大规模留洋，有国际视野的中国知识分子在阅了国外摄影杂志与年鉴，了解到欧洲画意摄影后，也对照相馆摄影将摄影庸俗化的做法产生反感，这样的看法与吕澂、陈独秀二人对庸俗艺术批判的态度是同步的。就在“美术革命”口号提出的同年，在北京大学陈万里、黄振玉的倡议下，一群对社会流行的庸俗摄影不满，而倡导“美术照相”的知识分子，在北京大学举办了第一次摄影展览，这就是我国第一个摄影艺术团体“光社”的前身。光社成员的作品多为风光、静物、民俗照片，充满朴素的美感，与当时充斥照相馆的媚俗肖像照相比，令时人耳目一新。

本文经出版方授权节选自《“御容”与真相》一书相关章节，摘编有删减，标题为摘编者所起。

据《新京报》