

## 革命的表述方法——

以《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰  
的百年攝影史》為中心

李 瀟 雨<sup>\*</sup>

### 摘 要

二十世紀中國革命實踐的落潮，使「革命」從昔日的現實問題變成當代大眾傳播結構下的文化政治命題，而這一變化也直接使得「如何向大眾敘述革命」、「以什麼為原則和材料來組織革命敘事」、「怎樣普及被重構的革命意義」成為關鍵問題。本文以2011年出版的攝影集《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰的百年攝影史》為例，考察通俗領域中文化產品論述辛亥革命的策略，探討在這類以晚清外國攝影師所拍的戰爭圖片作為材料的歷史論述中，編者如何通過構建文字解釋體系、篩選影像、並改寫其意義滿足新的主題要求。這種文化政治學的視野對於我們理解「後革命」時代的革命論述邏輯，把握歷史敘述、知識結構、文字與影像四者之間的複雜關係，具有重要的現實意義。

關鍵詞：晚清攝影、革命、屈辱感、歷史敘述、意義改寫

---

<sup>\*</sup> 作者現任香港中文大學（深圳）人文社科學院講師。



# **Ways of Representing Revolution: A Study Focusing on *China in Revolution: The Road to 1911***

Li Xiao-yu

## Abstract

Revolution, a political reality in China in the 20th century, now becomes a cultural-political topic under the contemporary's communicational framework. Under such circumstances, the most crucial question on revolution lies in its description logic, material organization and the method of presentation to the public. This article focuses on the photography album *China in Revolution: The Road to 1911*, investigating how Xinhai Revolution was represented in a vernacular cultural sphere, and discussing how the war photography shot by the foreigners in late-Qing was used as raw materials to construct the meta-historical definition of revolution, as well as how to produce the new themes by constructing the literary discussion structure, selecting photos and rewriting their original meaning. This cultural-political analysis could help us to understand the revolution narration in the post-revolution era and the complex relationship among history narration, knowledge structure, text

description and photography.

Keywords: Late Qing Photography, revolution, humiliation, history  
narrating, meaning adapted

## 革命的表述方法——

### 以《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰 的百年攝影史》為中心

李 瀟 雨

毋庸置疑，中國的二十世紀是一個激烈的革命時代。在經歷了人類歷史上幾乎所有樣式的革命之後，中國由一個古老帝國蛻變為現代民族國家，中國的革命實踐也伴隨著現代國家形態下的對外開放和市場自由化而逐漸淡出日常生活。不過，這並非意味著「革命」已在當下的社會語境中全面退潮——恰恰相反，在今天中國的社會現實下，「革命」正處身於前所未有的複雜場域之中。

這種複雜來源於革命在當前中國現實中的悖反性質：一方面，對革命意義進行持久和深入的建構、重申與宣傳，深化革命實踐與當下現實的正當連結，是今天中國文化政治生活中一個相當重要的面向。正如張旭東所言，二十世紀中國革命被認為是對於整個西方資本主義生產方式、政治權力和文化意識形態關係的歷史性與集體性回應，而今天許多社會團體和社會階層仍依靠著這一歷史回應的道德和政治遺產，其中最大的即便是由「主流專家、官僚和社會精英」（張旭東語）所組成的執政集團。<sup>1</sup>基於社會政治意義上的考量，執政集團需要從

---

<sup>1</sup> 張旭東：《全球化與文化政治：90年代中國與20世紀的終結》（北京：北京大學出版社，2013年），頁12。

各方面鞏固與闡釋政權的合法性與正當性，而「革命」無疑是歷史庇護的一種——在其正義性前提下將「共和國」作為革命成果加以強調，可以為中國現有種種社會、政治、文化和價值提供一個具有歷史效用的合法性辯護。

但另一方面，中國社會對「革命」也保持著一種「內在抗拒」的態度。在知識界內，對革命的抗拒主要是由上世紀九十年代李澤厚、劉再復所提出的「告別革命」命題所引起。李對於中國近現代革命歷程的解讀是相對「消極」的，他認為二十世紀中國知識分子在救國的壓力下使「救亡」壓倒了「啟蒙」，影響了自由、民主、人權這些價值的普及與傳播。在今天的語境中倡導告別革命，正是要在反對把革命「神聖化」的基礎上將其從「政治正確」的絕對價值中剝離出來，反省半個多世紀前革命實踐中的激進主義和暴力，重新推進以「經濟發展、個人自由、社會正義、政治民主」為順序的社會改良。與此相對，執政黨對於「革命」的小心翼翼則是出於對現實政治安全與穩定的考慮。近年來，中國經歷了高速的經濟發展，但活躍的市場經濟與日益深化的資本主義進程也衝擊和重組了整個中國社會，製造了新的社會矛盾。頻頻發作的邊陲少數民族地區惡質群體性事件、因土地所有權問題和基層官僚瀆職腐敗引發的鄉村械鬥、針對城市的無差別恐怖襲擊等不安定因素促使國家「維穩」狀態的高企，同時也進一步導致國家機器對一切可能衝擊和顛覆現有秩序的「革命」可能性高度戒備。<sup>2</sup>

這些現狀合力構成了「革命」這一概念在中國「後革命」語境裡的矛盾處境：執政黨在乞靈於革命的政治餘暉、不斷延長它的合法性的同時，又希望「革命」成為一個確定的過去時態，停止於歷史的特定時空之中。因此，雖然「革命」在當代不斷被刻寫和召喚，但它也漸漸被置於一種「不及物」的位置上。這種處境使革命在當代的社會

---

<sup>2</sup> 比如說2010-2011年，北非的「茉莉花革命」在中國大陸成為一個「無法搜索」的敏感詞。

語境中已經從一個曾經的現實問題變成當代傳播結構中的文化政治命題——伴隨著其不斷被「敘述化」，「革命」的意義也不斷被重構、講述和普及；而如何向大眾解釋和講述革命，如何用革命敘述來教育、感染、啟發民眾，便成為關鍵的政治問題和技術問題。

然而當「革命」這個概念必須在表述結構中被具體化為中國近代史上一連串的歷史事件時，我們發現，在這一序列的複數的「革命」裡，辛亥革命似乎別具被表述的特殊意義。這與它在中國漫長的革命序列中的歷史象徵有關：首先，在民族主義歷史觀中，辛亥革命被認為拉開了中國從帝制走向現代國家的序幕，因此就算被馬克思主義者詬病為一場「不徹底」的資產階級革命，但中國大陸官方向來高度肯定「1911」與「1949」在「革命」體系上的繼承關係，並將辛亥革命「追認」為現代中國的源頭，從未放鬆過對其而對意義的闡述。其次，在今天「兩岸分治」的現實局勢下，「辛亥革命」是海峽兩岸在諸多分歧之外共同維護的合法性基礎，別具超越現有政治結構的意義；而且不論是在大陸還是在臺灣，辛亥革命都因為與當下現實有著足夠「距離」，而成為一個意義深遠但不富敏感的選題，更減少了其被公共表述的阻力。

正是因為這些特殊性，辛亥革命在大中華文化圈內被電影、話劇、展覽等多種形式再現過。而在中國大陸各種旨在整理、講述、傳播革命意義的文化產品中，由舊照片所構成的辛亥革命影集是重要一支：1986年，為紀念孫中山（1866-1925）誕辰120周年，文物出版社出版《辛亥武昌起義》，收錄歷史照片和文物資料照片317幀，圍繞武昌起義將其前後的歷史事實組織出一個線性敘事。此書以降，用「照片集」向辛亥革命「獻禮」逐漸成為一個體例：如2001年，湖北美術出版社出版了由辛亥革命武昌起義紀念館編纂的《辛亥革命大寫真》和由上海市歷史博物館編輯整理、上海古籍出版社出版的《20世紀初的中國印象——一位美國攝影師的記錄》；而在2011年辛亥革命紀念一百周年時，福建教育出版社發行了由中國社會科學院近代史所

研究員閔傑完成的《影像辛亥》，以上下兩冊的容量分別再現了晚清社會和辛亥革命的情景，展現作者所期望的「本書應該是一幅層次豐富畫面清晰的晚清社會和辛亥革命的歷史畫卷」。<sup>3</sup>另一本《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰的百年影像史》則是由著名新聞攝影師劉香成編選的晚清照片集，完成了一個「跨越中國大陸和臺灣，橫穿歐洲和美洲，遍訪各地的公共展館和私人藏品，從東京到悉尼，從倫敦到巴黎，從洛杉磯到紐約」<sup>4</sup>的收集和遴選工程，囊括了幾乎所有晚清攝影界翹楚的作品。

伴隨著這些攝影集的出現，一種社會文化心理也得以形成和浮現：相比起其他的「再現形式」，用老照片組成的攝影集被認為是最嚴肅、最可信和最直接的歷史敘述，大眾也更期待在這種公開表述中觸摸到某種「戲說」、「渲染」、「藝術加工」之外紮實的歷史真相。這種圖像、文字敘述和「真實」感覺之間的緊密聯結構成了辛亥攝影集與其他革命表述形式的最大不同。

如果把上文提到的這些出版物視作一個譜系，我們很容易發現它們在論述邏輯和圖像運用方面都存在著相當的共同點。一方面，在敘述策略上，各攝影集們並沒有將辛亥革命作為一個孤立的事件來處理，而是盡可能將它放置在深廣的歷史情境中，試圖用各個社會面向的「迭加」來展現革命及其得以產生的脈絡。通過說明帝國主義侵略的酷烈、中國現代化歷程的艱辛或成就、清末的社會與民眾生活的種種照片，相冊將「辛亥革命」處理成爲一個複雜而多面的歷史過程，1911年發生的武裝衝突只是這個歷史時段中具有突出變革意義的具體事件。如果我們將這樣的編選稱之爲一種「全景」視角的塑造，那麼它實則隱含著以所謂「歷史規律」來說明革命必然性的企圖。

另一方面，在影像層面上，這些被引用的攝影作品均是被作爲一

<sup>3</sup> 閔傑：《影像辛亥·前言》（福州：福建教育出版社，2011年），頁8。

<sup>4</sup> 劉香成編：《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰的百年影像史》（香港：香港商務印書館，2011年），頁9。



種指示、甚至蘊含真實的「歷史材料」來使用的，為攝影集提供了某種「信史」的保證。這種「作為社會歷史的證據」的天然合法性與攝影的特殊性質息息相關。首先，與其他的「再現」形式相比，相片具有攫取某個片段「本質」的能力：從技術美學上看，攝影的照片所顯示的圖像與它所拍攝的事物之間有著一種確定的、穩固的、獨一無二的聯繫。通過機械的運作和化學顯影，攝影能夠詳實、完整和清晰地「複製」它所表現的現實，因此具有了其他再現形式所不具備的「本真性」。十九世紀中葉，塔爾博特曾將攝影定義為「自然畫筆」，而二十世紀中葉，德國批評家克拉卡爾（Siegfried Kracauer，1889-1966）和法國的巴贊（Andre Bazin，1918-1958）也撰文闡述攝影與真實之間的本體論（ontological）關係，<sup>5</sup>他們承認了攝影的本真性中所帶有的權威，這種「真實性」也成為攝影美學或攝影語言中最重要和最基本的要素。

而攝影記錄事實的能力也使圖像的「時間性」前所未有的重要起來。依靠曝光，攝影能夠捕捉某個時間單位中的情景，並在將這些情景用化學過程凝固、沉澱下來的過程中創造了時間與體驗的新關係——攝影能夠準確及時地將某一個時間單位記錄為圖像，而圖像裡的時間單位則永遠定格在「過去」。正是因為這一特點，攝影總是扮演著「勾勒過往」的「見證性」的角色，它能夠記錄下某個片段之中那些已然消失的動作、行為，以及日後終究會消失的物質構成與社會形態。因此照片成為某一時刻停頓而又流逝的辨證存在。

如果說正是這兩點特性讓晚清照片作為原始材料來編織某種歷史敘述成為可能，那麼需要注意到，雖然照片所代表的事實權威與「攝影本真性」的概念在當下的學術和藝術界備受質疑，但在日常生活層面上，照片的真實性仍然有效地運作，而老照片所呈現的清晰形象以

---

<sup>5</sup> 有關巴贊的論述，參見 Andre Bazin, *What is Cinema?* (Berkeley: University of California Press, 2005), 9-16. 克拉卡爾的相關論述參見 Siegfried Kracauer, *Theory of Film* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997), 18-21.

及其與「當下」之間無法逆轉的時間差，使它被認為是一種關於中國過去的可貴且可靠的「視覺史料」。

作為該譜系中的一員，2011年發行的《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰的百年影像史》當然體現著以上提到的這些共性，不過它在其他方面的成功與突破，又使這本相冊與其他同類相比具有更多的複雜性。首先，《壹玖壹壹》有一個空前大型的出版計劃，而主創團隊成功利用現代媒體造成連鎖效應爭取到社會廣泛的關注，使它實現了從一本出版物到一個充滿話題性的公共事件的轉變。<sup>6</sup>臺北國際書展上，馬英九選購《壹玖壹壹》的新聞，便典型地體現了這些社會關注和媒體運作所取得的成果，但同時，這則新聞在網絡上的流通又反過來為攝影集做了很好的宣傳。再加上《壹玖壹壹》的影像資料版權被內地十餘個省級博物館購買用做專題展覽，更是進一步增強了其作為一個「文化事件」的話題性與影響力。

其次，《壹玖壹壹》的編選與出版體現了當代中國市場轉軌之後「政治資本、經濟資本、文化資本」三者相互轉化的關係：編者劉香成是著名的華人攝影師，他以「體制外專業人士」的身分最大限度地提升和保證了收錄作品的質量；而作為劉與北京市委宣傳部直接領導的國有企業歌華集團的合作產物，《壹玖壹壹》顯示了藝術與權力在市場空間下所結合而出的某種曖昧性——特別是對於政府或者說以資本形式存在的「國家」力量而言，「合作」的重大意義在於使權力擺脫了既有的僵化模型，得以尋找到一種新的方式進入文化市場。除此之外，用「攝影」來完成的歷史表述多是「教導」性質的，正是國家的統籌與行政權力保證了《壹玖壹壹》的「公眾教導」形式：在公開場域的長時間展覽，保證了「觀看」被用來普及關於歷史的具體認

---

<sup>6</sup> 《壹玖壹壹》由北京後浪出版資訊有限責任公司策劃編輯製作，面向全球同步推出由後浪與世界圖書公司、外語教學與研究出版社、臺灣五南出版股份有限公司、香港大學出版社、商務印書館（香港）有限公司出版的五個版本。

知和感受，並且「深入淺出」地教授、闡釋一種針對中國近代歷史的特定看法。這些方式昭示了政府利用文化手段、通過市場行爲（售賣和公共展出）來銘刻某種意識形態的手段日臻純熟。

再次，《壹玖壹壹》希望走出一種新的格局：那就是對視覺材料更爲專業的重視。在以往的辛亥革命相冊中，照片是以「可視的歷史資料」的身分被呈現的，它們僅僅作爲一種真實歷史片段的載體來佐證，或者「形象化」具體的革命敘事邏輯。因此除了其視覺上的「在場」之外，這些照片的其他信息是不被重視甚至可以被省略的，很多相冊既不提供攝影師的具體訊息，也不註明具體相片的拍攝年份。歷史事件的照片甚至和其他的文件檔案、歷史資料以及歷史遺物圖像混雜在一起，並沒有自己獨立的地位。但《壹玖壹壹》除了採用25cm×34cm的大開本以盡可能清晰地呈現照片的細節、保證其完整性之餘，編者還在每幀照片下註明其拍攝者的名稱與來源，在書尾的致謝中也詳細羅列了提供原件的圖書館、博物館與研究、收藏機構的名稱，以證明圖片資料的準確性。我將這種謹慎和完善的自覺視作《壹玖壹壹》在「再現」上的進步，它證明，《壹玖壹壹》的編者更爲重視「攝影」的獨立性，而這種努力與編者意圖構造一個更具有真實性、嚴肅性和富有感染力的「影像敘事」的意圖密切相關。

這些共性與個性共同交織，使《壹玖壹壹》成爲一部分分析辛亥革命在當代的再現問題時應該被詳細討論的範本。它的重要性在於既繼承了「辛亥攝影相冊」這一題材的典型性結構，又代表性地體現了當下這個時代在世俗知識生產中的脈動。而把握《壹玖壹壹》中歷史敘述、知識結構、文字與影像四者之間的複雜關係，對於我們理解「後革命」時代通俗領域中的革命論述邏輯，無疑具有提綱挈領的作用。

## 一、文字·歷史敘述

《壹玖壹壹》究竟是一本怎樣的晚清攝影集？這個問題的答案緊扣著《壹玖壹壹》的結構：它是由文字和影像兩部分有機結合所構成的一種歷史描述。我想先從其中的文字部分談起。文字所組成的敘述框架往往能夠直接為一本攝影集定調，而序言又常常在整個文字體系中獨佔先機，然而《壹玖壹壹》的序言卻有足量的三篇，並各擅勝場：美國漢學家周錫瑞（Joseph W. Esherick）的〈一九一—：從大清帝國到一個世紀的革命〉強調辛亥革命是在清朝統治階級「無能」的基礎上爆發的，然而他更重視中立地檢視清代的統治，也從「連續性」著眼，重視闡述辛亥革命後所主導的歷史發展趨勢；臺灣中央研究院近代史研究所黃克武的〈辛亥革命是怎樣成功的？〉並沒有直接評價革命，它而更像是一個「拾遺」工作，梳理了辛亥革命的思想基礎、批判國共兩黨既存的辛亥革命官方敘述為主，並在此基礎上簡單地梳理了史學界內對辛亥革命的複雜面向；中國社會科學院近代史研究所張海鵬則踐行了「社會發展階段論」和「民族主義歷史觀」，非常典型地以痛斥封建專制體制的腐朽和沒落與帝國主義的野蠻侵略為基礎，一方面頌揚辛亥革命為「結束帝制」的里程碑，一方面又重申其在反帝反封建任務上的「不徹底性」。

這些在意識形態上各有姿態的導言在書中的確是「並置」的，但這並不能說明《壹玖壹壹》在論述主旨上是一部兼容並包的作品。縱觀全書，編者劉香成所撰寫的〈通往一九一—年的動蕩之路：一部看得見的歷史〉與書中各章節前單列出來的介紹性文字構成了一個完整的解釋框架，而其中呼之欲出的民族主義沉味似乎能更清晰地說明《壹玖壹壹》的論述取向。在文章中，劉香成這樣透露了他構想這本相冊時的思路和主旨：

本影集構築了起義發生的動力——「屈辱與帝國主義」——

的視覺大背景，並進一步解釋了起義如何加速清王朝的瓦解。……本書用於展覽並彙集成冊的圖像遠遠超越「老照片」，它們是五四以後中國知識分子心目中重要社會生活和事件的視覺記錄，是我們的「共同記憶」。<sup>7</sup>

通過這些照片，本書展示了1911年前後各歷史事件的場景和背景，描述了當時的日常生活、社會時事、習慣傳統，以及中國第一個共和國時期的歷史動盪。它們銘刻著中華民族對歷史的集體記憶，讓人洞見前人文學作品或集體話語中抽象表述的「百年屈辱」。有關這個話題的論著非常之多，我也引用了其中一些作為資料，本書則用影像來全面「視覺」描述，努力成為最完美的一部攝影史。<sup>8</sup>

這篇文章相當於一份編者獨白，其中混合著劉香成對辛亥革命的認知、對晚清攝影作品的定位。劉氏的論述框架中最值得注意的是「辛亥革命」與「百年屈辱」之間的關係。在處理「辛亥革命」這一歷史主題時，劉香成首先將它放在「19世紀的帝國主義遺產」的脈絡之下，因此他強調「革命」並不是單純的1911年發生的具體的武裝鬥爭，而是中國近代長期積貧積弱、遭受西方入侵的歷史產物，甚至更輻射到1911年之後各歷史事件。而中國人對待這「百年屈辱」時那種強烈的「民族屈辱感」，以及中國人在現代政治事件中表現出的強烈民族情緒，都是劉意欲在相冊中維護與解釋的目標。

進一步將這種關係加以明晰的是《壹玖壹壹》的具體論述設置。在《壹玖壹壹》每一章節首頁的簡短前言中，這種「屈辱」史觀明確地與「虛弱」、「落後」等情感相聯繫，更進一步與「中國近代史」以及「革命」勾連起來，成為每一次戰爭背後的「歷史性啟示」。例如在首章「第二次鴉片戰爭」的介紹辭中，撰稿人在梳理完戰爭流程

---

<sup>7</sup> 劉香成編：《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰的百年影像史》，頁11。

<sup>8</sup> 劉香成編：《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰的百年影像史》，頁14。

後，這樣論述晚清中國遭遇的變局：「在圓明園的冲天火光中，曾經長期自居為世界之『中』的老大帝國，面對著西洋的堅船利炮，是那樣的軟弱無助。……割地賠款的結果，使清政府又失去了部分主權，漸漸被以協定關稅、治外法權、片面最惠國待遇為主要內容的不平等條約體系籠罩和束縛。有著數千年輝煌文明傳承的中國，便以如此的屈辱不堪，告別以自我為中心的『天下』，被納入以西方為中心的近代世界體系之中。」<sup>9</sup>而在甲午戰爭的章節，介紹辭通過對比中日的區別，痛斥落後的中國無力擺脫的被人宰割的處境：「歷史曾經給過中國某種機遇，擺脫自身被壓迫的命運，然而，器物層面的革新沒有制度層面的跟進與支持，『新』的表面之下仍然是『舊』。……清帝國的命運則更剛好（與日本）相反，雖然也有了洋槍、洋炮和洋艦，卻在甲午戰爭中被打回原形，暴露出虛弱不堪的本相，老大帝國依然是蹣跚前行。」<sup>10</sup>

而隨著在時間序列上越來越靠近 1911 年，在剩餘兩次戰爭的敘述解說中，「革命」的伏線逐漸清晰地顯露出來，比如在「義和團運動」這一章，作者提到了「變法維新」，並將其失敗歸結於慈禧太后（1835-1908）為維持個人權力而進行的打壓，接下來，他在延續屈辱論調的同時開始鋪排革命的出場：「當八國聯軍的鐵蹄踏入紫禁城的禁地之時，中國過往的所有驕傲都被打碎；當慈禧太后先是豪氣冲天向八國宣戰、繼又因慘敗而宣示『量中華之物力，結與國之歡心』時，清政府統治的合法性基礎亦被深深動搖。空前屈辱的《辛丑條約》的簽訂，昭示著中國不能再如此沉淪下去，反清革命由此而發端。」<sup>11</sup>同樣的方式也貫徹在「日俄戰爭」的前言中，作者一面哀悼中國的「可悲」、嗟歎國際政治的冷酷，一邊做了「日俄戰爭進一步推動了中國近代民族主義浪潮的興起，激起了國人對清政府無所作爲

<sup>9</sup> 劉香成編：《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰的百年影像史》，頁 42。

<sup>10</sup> 劉香成編：《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰的百年影像史》，頁 124。

<sup>11</sup> 劉香成編：《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰的百年影像史》，頁 174。

的憤怒，為推倒清王朝的辛亥革命作了有力的鋪墊<sup>12</sup>的定論。這些文字不僅具體代表和演繹了劉在序言中所說的「研究現代中國史的歷史學家所提出的觀點」，也形成了《壹玖壹壹》中的歷史核心觀念。

這些歷史表述是在我們的公共生活中普遍流行的、蓋棺定論式的觀點，它們提供的「常識」在社會空間擁有相當程度的正當性，雖然這種正當性是非常可疑的。晚清中國所遭遇的一系列危機是一個歷史事實，對它們的解釋表現了論者的歷史態度，而將它們抽象並概括為「屈辱」，則是闡釋者的一個歷史判斷。後者作為被一系列話語建構所支撐的「真實」，並不是「自然而然」產生的，而是處身於特定的價值觀與知識體系的結構之中。因此更根本的問題是，為什麼屈辱會變成一個如此具有普遍性的社會感受？

「屈辱感」作為一個特定概念在近現代歷史中的出現，首先源於晚清知識分子面對頹唐國勢時的主觀感受。鴉片戰爭之後，西方帝國主義在東半球的擴張極大地增加了自身與清朝的接觸，然而因為雙方實力的懸殊，這種接觸是充滿摩擦和不平等意味的。西方為謀求更大的市場利益，不惜對華使用武力，同時強迫清廷進行結構性的變革。這種侵略行為不僅打擊了中國既有的政治、經濟、社會格局，也打擊了國人的文化心理，特別對於那些對中華文化傳統有體認和信仰、文化自尊心尤其強烈的知識分子而言衝擊尤其巨大。他們在中西赤裸的力量懸殊之下，常常生出針對本國政治與文化的衰落萌生出「恥辱」的特定心理。

這批知識分子中，康有為（1858-1927）是一個典型。史景遷在《天安門：知識分子與中國革命》中，曾記錄康在1895年所乘中國汽輪遭日本兵攔截和搜查時，所感受到的屈辱。在日記中，他將這種心情記錄為「日人來搜船，當頗憤」、「以早用吾言，必無此辱也」。這裡的辱，是指日本人倚強凌弱、不懷尊重，而被侮辱的主體不僅僅是

---

<sup>12</sup> 劉香成編：《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰的百年影像史》，頁240。

個人，更是宏觀意義上的中國與中國人。而在德國攻佔膠州灣作為海軍基地之後，康有為和他的幾個朋友有感於中國在外交和軍事上的失敗，建立「知恥會」，這個名字充分表達了晚清虛弱的政局對他文化心理的深深挫傷。<sup>13</sup>

而自晚清時起，將「恥辱感」這種強烈的情感普遍化，並將其轉化成為一種積極而富有建設性的能量，就已經成為知識分子改造國家的一種權益之計。根據柯文（Paul Cohen）的研究，在義和團起義後不久的一段時間裡，「國恥」被近代民族主義者用來在反帝鬥爭中爭取支持。<sup>14</sup>而在幾年之後改革派創辦的《河南》雜誌中，朱宣在「發刊之旨趣」中行恥辱為激將法，鼓吹革命理念：「今則吾國內不問何省，省不問何地，一草一木，一沙一礫，非皆已於他國之最近協商時而默於意中互相認許耶？以吾四萬萬之同胞，腦量不減於人，強力不弱於人，文化不後於人，乃由人而降為奴，是稍有人血人性者所不甘，而謂我志士而忍受之耶？以此原因，睹外患之迫於燃眉，雖不能不赴湯蹈火，摩頂斷脰，以謀於將死未死之時。」<sup>15</sup>文章在字句之間利用了中國人的恥辱形象鼓舞民眾奮起反抗，以增加自己政治訴求的說服力與感染力。

不過，這種個別群體的特定情感，如果要像《壹玖壹壹》序言中所說，成為不同時代、不同經歷、不同知識結構的人們所共同持有的「集體記憶」，則必須經過一個「意識形態化」的過程，這一過程不僅與民族國家的行政參與、主導有關係，也與民族主義聯繫緊密。今天學者們普遍相信，所謂「集體記憶」是在一定的社會政治脈絡下被生產出來的，因為社會的記憶與遺忘是在挑選過程中實現的，而篩選機

---

<sup>13</sup> Jonathan Spence, *The gate of heavenly peace: the Chinese and their revolution* (New York: Penguin Books, 1982), 1.

<sup>14</sup> Paul Cohen, *History in Three Keys: The Boxers as Event, Experience, and Myth* (New York: Columbia University Press, 1997), 249-251.

<sup>15</sup> 金俊及、胡繩武：《辛亥革命史稿》第二卷（上海：上海人民出版社，1985年），頁5。



制裡最有力的便是政治力量；與此同時，所謂的記憶和歷史，都只具有相對的穩定性，它們存在於今日的人們對往日經驗的重尋和修訂的過程中，並且需要不斷被某種形式的外力所銘刻以確保其效力。<sup>16</sup> 因此，「屈辱」從特定的文化感受，到成為晚清一系列具體事件的敘述基調，再到進一步被演繹為「共同記憶」，並非簡單純粹的「文化傳承」或「情感召喚」，而更要依賴政治力量的參與。換句話說，「屈辱」作為一種針對晚清歷程富有感染力和影響力的解釋或歸納，是在政治權力對晚清「歷史事實」的定位、書寫與意義重申下所形成的「話語」。

這種「屈辱感銘刻工程」需要相應的措施與舉動，並需要允許其得以實行的公共空間。學者 Steven Smith 在其著作中談到，在 20 世紀 20 年代的中華民國，國民政府通過貫穿全年的一系列紀念日與紀念活動，反復強調「國恥」，同時將其普遍制度化為一種集體性的憂患意識。這些被學校和政府部門等公共機構所公認的「國恥」紀念日多達 24 天，其中包括西方列強與中方簽訂不平等條約的日子、中國領土被強租給外國的日子以及列強軍隊在 1860 及 1900 年打入北京的日子等。<sup>17</sup> 而通過一種公開的、公民參與的集體行為，這些國恥紀念活動構成了保羅·康納頓（Paul Connerton）所說的「儀式」，並以一種權威的形式，將具體歷史事件所蘊含的意義昇華為一種去時間性的、「普遍長存」的現實。對國恥日的紀念當然是一種象徵性活動，通過政治力量的保證，「紀念日」這一儀式每年都重覆進行，社群中關於晚清歷史時段的記憶被有力地固定下來；而國民政府通過紀念國恥這種公共行為，一方面批評過去，回顧民國誕生的歷史氛圍，一方面彰顯自身的進步屬性，並凝聚群眾。同時，在情感上，正如歷史學

---

<sup>16</sup> 關於這點，美國學者保羅·康納頓的研究甚有價值。請參見 Paul Connerton, *How Societies Remember* (New York: Cambridge University Press, 1989).

<sup>17</sup> 可參見 Steven Smith, *Like Cattle and Horses* (Durham: Duke University Press, 2002), 78, 197.

家何偉亞（James Hevia）所說，這些公開的國恥紀念日作為一種公眾紀念的形式，為建立一個現代的中國民族意識提供了基礎，也塑造出全新的關於中國集體和個人的反帝形象。<sup>18</sup>

而且「屈辱感」的重申與轉換是延續性的，它們跨越了20世紀四五十年代中國大陸的政權易主和意識形態變化。何偉亞在《英國的課業》（*English Lessons*）裡的最後一部分，繼續談到了中國的國恥、新中國的解放與中國愛國形象的建構之間的關係。他認為：「國恥和由此引發的反帝思想的基本作用是中國共產黨人建立新中國的核心因素。毫無疑問，人們可以認為，為中華人民共和國的建立奠定基礎的，正是爭取從西方帝國主義造成的恥辱中得到解放所造就的團結一致的精神。」<sup>19</sup> 應該看到，共產黨人的這一思路或者實踐，基本上延續了上文所提到的「恥辱感轉換昇華」策略，而民國時期所塑造的「屈辱感」與「個人反帝形象」之間的連結，也直接影響了中國社會主義建設中「新人」的內涵。

但在政權逐漸穩定下來的新中國裡，對於屈辱的集體記憶更多是依托通俗歷史教育被普及和延續的，雖然不同時期中其論述的策略和側重點各有不同。在高揚「階級鬥爭」大旗的毛時代，屈辱是隱藏在時代性主題「反帝」和「鬥爭」之下的潛臺詞：1956年，在中國教育部、國家教委頒發的《初級中學中國歷史教學大綱（草案）》中，明確列出了將「瞭解近百年來我國人民不斷地進行了英勇的鬥爭，反對外國侵略勢力和本國封建勢力，不斷地摸索救國的道路」作為歷史課的任務與目的要求。而在1963年，教育部編訂《全日制中學歷史教育大綱》，起草者在「中國歷史的主要教學內容」內，將近代史的歷程概括為「在鴉片戰爭以後的一個時期，我國在帝國主義侵略下，從封建社會一步一步變成半殖民地半封建的社會，我國人民及其先

<sup>18</sup> [美] 何偉亞（James Hevia）著，劉天路譯：《英國的課業》（北京：社會科學文獻出版社，2007年），頁365。

<sup>19</sup> [美] 何偉亞（James Hevia），劉天路譯：《英國的課業》，頁365。

進人物不斷地進行反抗帝國主義及其走狗的英勇鬥爭，摸索救國的道路。」<sup>20</sup> 進入文化大革命時期之後，中國近代史教學思路更加左傾，根據毛澤東（1893-1976）「帝國主義和中華民族的矛盾，乃是各種矛盾中的最主要矛盾」的論斷，晚清以來的一系列戰爭，諸如鴉片戰爭、太平天國運動、甲午戰爭、中法戰爭、義和團運動和辛亥革命，被描述成爲中國人民反抗帝國主義的鬥爭和爲救國而進行的改良和革命的歷史事實，而這一敘述使中國人反帝的歷史形象更加高揚。

文革結束後，中國近代和現代史教學敘述暫時轉向以中國共產黨的歷史和中華人民共和國的歷史爲重。然而自1983年開始，思想理論界已比較開放和客觀，中學歷史教材開始對世界史、資本主義與中國在世界的位置有了全新的評估和敘述，近代史的敘述方針也發生了相應變化。在1988年的《九年制義務教育全日制初級中學歷史教學大綱》中，中國近現代史的思想教育部分明確提出「愛國主義」以取代以往的「反帝」論述，它顯示了對階級鬥爭主旋律的告別，意味著一種比從前更加柔軟和具有彈性的民族主義意識形態的登場。

然而八十年代末九十年代初的一系列波瀾詭譎的政治變化，又爲這一意識形態增加了新的複雜性：一九八九年春夏之交的學生運動，給中國政局帶來巨大震動；而國際舞台上，當西方國家對中國的集體制裁紛至沓來之際，蘇聯的解體及東歐劇變又標誌著社會主義陣營的全面崩潰。在這一外交、內政全面危機的背景下，中共將「愛國主義」話語之下的「屈辱」與「反帝」目標以及執政黨的合法性扭結在一起。

1991年8月，根據時任中國共產中央委員會總書記的江澤民關於中國近代史、現代史及國情的指示，<sup>21</sup> 國家教育委員會制定了《中

<sup>20</sup> 課程教材研究所編：《20世紀中國中小學課程標準·教學大綱彙編：歷史卷》（北京：人民教育出版社，2001年），頁258。

<sup>21</sup> 1991年6月1日，《人民日報》載江澤民寫給李鐵映、何東昌的信件。信中江澤民主要討論了他對中國近代史現代史及國情教育的構想，要求「小學生中學生大學生認識人民政權來之不易，提高民族自尊心自信心」。具

小學歷史學科思想政治教育綱要》。此綱要在開篇的「說明」中提綱挈領地闡明要「教育學生認識帝國主義侵略和掠奪的本質，繼承和發揚反帝愛國的光榮傳統，樹立反『和平演變』意識；培養學生熱愛中國共產黨、熱愛社會主義的情感，增強學生建設社會主義祖國的使命感和緊迫感。」<sup>22</sup>而在「教育目的」一項中更是非常有針對性地要求義務教育應該讓學生「知道近代史上帝國主義列強野蠻侵略我國的主要罪行和中國人民備受欺凌的主要史實，認識帝國主義的侵略和反動政府的腐敗統治給中華民族帶來的災難和屈辱」<sup>23</sup>，通過回溯晚清時的種種失敗，這種中國近代歷史敘事在「百年屈辱」的基調上創造出一系列在反抗帝國主義鬥爭中獻出生命的殉道者形象，並將「愛國主義」最終被落實成爲一種「國家」高於個人存在的「集體主義」，「國家」的存在值得國民驕傲，其利益需要國民加以捍衛，必要時甚至可以要求個體的犧牲。

五年後，國家教育委員會基礎教育司在該年5月編訂的《全日制普通高級中學歷史教學大綱》中進一步加強了這種聯合。該大綱指導三套由人民教育出版社編寫的、在全國範圍內使用的基礎教育歷史教材，包括九年義務教育初中教材六冊和高中教材兩套共7冊（其中分爲給「文化發達一般地區」與大城市的試驗教材），影響巨大。而大綱所列出的近現代史的「教學目標」是：「……要在掌握基本內容的基礎上，著重掌握中國近代淪爲半殖民地半封建社會和中國人民探索救國道路，反抗外來侵略的歷史；掌握中國共產黨領導人民取得革命勝利，建立新中國，步入社會主義社會以及建設社會主義的

---

體可參考課程教材研究所（編）：《20世紀中國中小學課程標準·教學大綱彙編：歷史卷》，頁607-608。

<sup>22</sup> 課程教材研究所編：《20世紀中國中小學課程標準·教學大綱彙編：歷史卷》，頁637。

<sup>23</sup> 課程教材研究所編：《20世紀中國中小學課程標準·教學大綱彙編：歷史卷》，頁638。

進程。」<sup>24</sup> 在其後的「思想教育」目標一欄，綱要制定者特別強調在歷史教學中貫徹愛國主義思想：「通過近代中國積貧積弱、備受侵略的事實和中華民族優秀兒女為尋求救國救民道路進行艱苦卓絕鬥爭的事蹟，教育學生汲取『落後就要挨打』的歷史教訓，繼承和發揚先輩的愛國主義精神，樹立民族自信心和振興中華的歷史責任感，熱愛社會主義祖國。」<sup>25</sup> 與先前的版本相比，96版《大綱》倡導的愛國主義中特別用「屈辱」反襯了「發展」的重要性，而文中新增添的「落後就要挨打」這一習慣性用語，實際上目標明確地傳達出了「發展才是硬道理」的潛臺詞，同時也將「發展」建構成為擺脫歷史性屈辱的不二法門。從另一個層面上而言，這種增加實際上傳達出了一個重要的訊息：在中國共產黨1992年重啟改革、深化「中國特色的社會主義」的實踐過程中，愛國主義（或者說愛國主義的思想教育）與經濟發展已並列成為使中國避免分裂的藥方。

這些「指導方針」相互協調，生產出了關於晚清的歷史論述，也生產出了晚清的「通俗形象」——「百年屈辱」、「喪權辱國」、「落後挨打」、「專制腐敗」是為其度身訂造的概念，而1840年第一次鴉片戰爭後，清王朝的每場戰爭都對應著統治危機的深化和災難與「羞辱」的持續升級。這種將重心放在「恥辱感」上的近代歷史敘述模式，不僅鼓舞了強烈的民族主義情感，更啟發甚至進一步生產了一種特定的認識論：「恥辱」的背後成因，一端直指清政府的無能，另一端又與外國列強的蠻橫關係重大，而這兩端都直接證明了革命的合法性和必要性——如要重獲尊嚴，不僅要摒棄陳舊過時的政治體制，更需要擁有現代化的軍事技術以重獲獨立，保衛自己。這種認識論在二十世紀長期的戰爭、革命現實與意識形態宣傳下幾乎成為一種社會

<sup>24</sup> 課程教材研究所編：《20世紀中國中小學課程標準·教學大綱彙編：歷史卷》，頁690。

<sup>25</sup> 課程教材研究所編：《20世紀中國中小學課程標準·教學大綱彙編：歷史卷》，頁696-697。

潛意識，其「正統性」至今仍在中國的社會生活中產生著巨大影響。而必須說明的是，這個主流的、政治正確的、影響甚大的「屈辱論述」並不是鐵板一塊，反而更像是依託於不同形態和不同感情向度的教育、陳述、實踐，並由其交互編織而成的網絡。這一網絡的緻密性足以將社會中的「個體」組織和包覆在其中。

而正是因為「屈辱論述」是以一種歷史知識體系而存在，因此它能夠以更為曖昧和難以察覺的方式運作，也具有「潛移默化」滲透的可能。文學理論家薩義德（Edward W. Said, 1935-2003）曾經精闢地解釋作為「知識體系」的東方學之所以能夠取得「話語霸權」的原因：「東方學不是歐洲對東方的純粹虛構和奇想，而是一套被人為創造出來的理論和實踐體系，蘊含著幾個世代沉積下來的物質層面的內涵。這一物質層面的積澱使作為與東方有關的知識體系的東方學成爲一種得到普遍接受的過濾框架，東方即通過此框架進入西方的意識之中，正如同樣的物質積澱使源自東方學的觀念不斷擴散到一般的文化之中並且不斷從中生成新的觀念一樣。」<sup>26</sup> 這段話中「過濾框架」和「知識再生產」的概念，也可以用來完美地解釋「屈辱論述」與歷史文化產品之間的關係。

這一結構無疑也影響了《壹玖壹壹》論述邏輯及文字中的「屈辱史觀」的形成。在與筆者的訪談中，劉香成強調《壹玖壹壹》的編纂拒絕了來自政界的審查、干涉與指導，因此是完全獨立自主的。然而劉面對「政治」所堅持的獨立態度卻並不能爲整本相冊帶來知識結構上的獨立。就像前文所提到的，《壹玖壹壹》的文字陳述中貫穿著「屈辱觀」及與其綁定的「落後／革命」邏輯，完整地體現了當下「通俗歷史觀」中晚清歷史的敘述內核。劉雖然拒絕與「當局」合作，然而他的成果卻恰恰秉持著與政治權力同構的正統知識觀念，這也許直觀地說明，《壹玖壹壹》作爲一部由各方協力完成的非學院歷

---

<sup>26</sup> [美] 薩義德（Edward W. Said）著，王宇根譯：《東方學》（北京：三聯書店，1999年），頁9。

史圖冊，它不可能、也沒有野心在「多人參與」的過程中自決於主流的意識形態與歷史敘述之外。而從撰寫者的角度而言，秉持著「屈辱論述」及「進步史觀」的不僅是前文提到的中國社會科學院近代史研究所前所長張海鵬，還有北京外語學院學生所組成的「主創團隊」——他們負責撰寫攝影集中每個章節的前言。這個團隊首先收集現有資料，之後由劉香成負責篩選和把關，敲定可用材料之後再組織語言，完成寫作。<sup>27</sup> 正是在這樣一個由諮詢、搜集、整理、組合相互迭加的過程中，《壹玖壹壹》內涵的歷史解釋被生產出來，而這個過程最依賴的則是通俗歷史觀中的一系列歷史描述和知識。比起直接藉由「政令」作用於客觀對象，知識本身更能實現一種意識形態的「佔領」。

## 二、影像·意義傳達

從整本相冊的「視覺要素」來看，「屈辱感」的定調與其具體的論述方式顯然也影響了照片的選擇與呈現。如果說當今的晚清照相集旨在用舊有影像去「想像」中國及中國課題，那麼在《壹玖壹壹》所處理的「革命」這個主題中，這一想像是被「百年屈辱」所規限的。劉香成在導言中認為書中所收錄的圖像是五四以後中國知識分子心目中重要社會生活和事件的視覺記錄，是人們的「共同記憶」，然而從書中影像的徵引範圍、與敘述邏輯之間的配合及其「效果」而言，其運作方式似乎是顛倒過來的。編者用書中的照片集合組成了一個與通俗歷史中對晚清的「恥辱」敘述相協調的「視覺敘事」，然後再用它來強化或者「感性化」我們對於近代歷史屈辱基調的認知和接受。

與這一宗旨對應，《壹玖壹壹》選擇了大批晚清的戰爭攝影，用這種「看得見」的方法坐實了百年屈辱論，也進一步將「集體記憶」

---

<sup>27</sup> 作者對劉香成訪談，2014年1月4日。

用影像的細節具象化。需要特別說明的是，這些戰爭攝影大多出自外國攝影師之手：由於晚清攝影的舶來性質、西方對「觀看中國」的強烈渴求以及利用圖像來形塑關於中國知識的現代訴求，外國攝影師在晚清中國進行了大量的拍攝實踐，其時間跨度和題材廣度都大大超過本土攝影師的成像活動。而西方人對於中國近現代歷史上屢次戰爭的關注和再現，也直接造成了《壹玖壹壹》中戰爭攝影的「外來屬性」。然而在用這些歷史材料重建今日感受的過程之中，所收錄照片的意義產生了位移——在19世紀後半期至20世紀初，外國攝影師對中國的拍攝是在歐美資本主義及帝國主義的全球擴張的背景下展開的，作為誕生在中西力量對比懸殊的晚清時期的視覺建構，攝影能夠或生動或隱晦地表現西方人認知中的全球種族、地區、文明的等級結構，並用表面的科學客觀性來掩蓋自己的意識形態觀點。然而，這種「帝國主義式」的觀看成果在當代中國的「活化」過程中，卻被用來構建一種新的用來召喚民族主義。這往往意味著針對照片原初意義的改寫和抹平。

我想以《壹玖壹壹》中「一八五六—一九六零：第二次鴉片戰爭」和「一八九八—一九零三：義和團運動」目錄下的照片作為例子，來具體說明這種意義位移的情況。歷史上，第二次鴉片戰爭實際上是由從1856年到1860年間所進行的一系列大小規模不等的戰事組成的，而其中被鏡頭記錄下的部分，只有義大利攝影師比特（Felice Beato, 1832-1909）在1860年英法聯軍攻佔天津大沽口炮台後所拍攝的戰場遺跡。因此這些壟斷性的「比特出品」成為唯一具有代表性的二次鴉片戰爭再現成果，也順理成章地成為《壹玖壹壹》中二次鴉片戰爭的圖像來源。

作為一位以攝影為業的、但不隸屬於英法遠征軍的商業攝影師，比特對戰場的拍攝不是（或者不只是）一個充滿浪漫情調的、隨性灑脫的藝術創造，而是（更是）一盤生意。為了實現盈利，他必須充分考慮顧客的喜好以及訴求，並且在拍攝過程中盡力加以實現。比



特的理想顧客是參加遠征的英軍士兵和相關人員，而根據學者 David Harris 的研究，這些人似乎也的確構成了他的大宗顧客，他們的訴求其實甚至影響了比特的主題篩選、呈現角度以及拍攝手法，也決定了 1860 年比特跟隨英法遠征軍一路上的所拍的照片的內容，他親自編撰的《中國》影集（*China*）淋漓盡致地體現了這種關係：這個相冊講述了一個「遠征中國」的故事，開篇首張照片是標題為「香港全景，展示赴北中國遠征的艦隊」的風景照，照片用鱗次櫛比的西式建築作襯托，突出了照片中心 V 字形展開的海面上密集的軍艦。而接下來的四張照片同樣採用風景照的制式，將重點放在遠征軍北上過程中的航行和紮營上。直到第六張照片，比特才進入了具體的戰場部分，按照時間順序，依次由外到內地展現從北塘炮台及其後大沽炮臺的戰場局部，譜寫聯軍的勝利之旅。必須一提的是，在結束戰場的拍攝後，比特的攝影歷程並沒有戛然而止，而是隨著聯軍的行進順序，又依次記錄了北京郊外—北京紫禁城—北京市區—圓明園的經典建築。這種由具體地點到具體物件的主題轉換，其實微妙而清晰地展露了比特作為帝國征服者的趣味以及對被征服國的玩賞心態。<sup>28</sup>

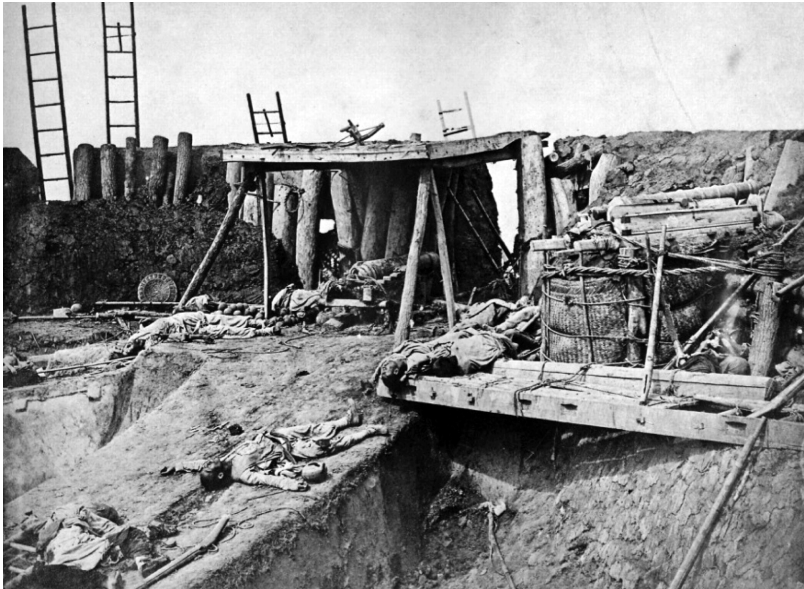
這本照片集在當時是作為證物、紀念品以及視覺檔案流通的，圖像成為某種視覺提示，幫助那些曾經親歷事件的觀看者回溯戰爭境況、甚至重點銘記某些細節；同時也激發他們的自豪感，讓當事人得以從中回顧自己創立的功勳與英國在海外的赫赫武功。而對於那些未能參與戰事的顧客，這種照片排列順序也便於將零散的照片整理成爲一個介紹性的視覺敘事，用其來講述英法聯軍侵華的經過，幫助他們瞭解和想像具體情況，調校觀看和認知的價值取向。

其中直接反映戰爭的圖像其實僅有 17 張。它們按照聯軍攻克北塘炮台—塘沽砲台—大沽北岸炮台的時間順序排列，依次展現了戰爭結束後三個戰場的細節。而無論拍攝地點是炮臺內部還是外部，是

---

<sup>28</sup> 詳情參見 David Harris, *Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China* (CA: California Academy of Sciences, 2000), 5-87.

經過清理的現場還是未加整飾的前線基地，比特都將勝利者心態與再現技術、再現角度結合起來。他會策略性地選擇用俯拍的「全景」視角來呈現聯軍戰事過程中「重要地點」的全貌，在強調具體的地理位置和細節的同時，又強烈地體現出一種居高臨下、氣勢恢弘的主控權和權威感。他也刻意地藉用拍攝對象展現出暴力的絕對性壓制力量。這些照片中情感最為直露的是比特對清軍屍體的一系列表現與記錄（圖一），相冊中編號16-19的四張照直接以屍體作為主題，其中16、17、18號照片是比特在大沽口炮台堡壘內部同一處地點的不同方向所拍攝的成像。關於這些照片，碰巧有詳細的記錄。根據隨軍醫生大衛·熱尼（David F. Rennie）的日記，1860年8月21日上午九時左右，英法聯軍攻佔北堡，隨軍的比特立即進入中國大沽口砲台內部進行拍攝。當時「在西北方向上，十三架屍體散佈在一門大炮的



圖一：比特（Felice Beato）大沽口砲臺內部

引自劉香成編：《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰的百年影像史》，（香港：香港商務印書館，2011年），頁62-63。

周圍。比阿托（即為比特，筆者注）就在那裡，興奮異常，說這組屍體『太美了』，並要求在他用攝影器材把他們永久保留下來之前不要移動它們。」<sup>29</sup> 這一句「太美了」的讚歎，盡顯比特在審美上的激進與大膽。藝術史學者巫鴻認為，比特所拍攝的第二次鴉片戰爭的照片突破了以往新聞攝影中對士兵屍骸的低調處理，直接地呈現了受傷和死亡。<sup>30</sup> 至少在這幾幅照片中，對戰場的再現不再服從於古典的、「如畫」（picturesque）的藝術常規，而是直接強調「毀滅」的震驚效果，彰顯暴力的尖銳。沿用同樣的處理方式，比特在這組特寫之後又以屍體為主要對象，拍攝了一張大沽砲台中北砲台後方的照片（圖二），不過這次他在製造驚駭之餘更加直白地炫耀了聯軍的勝利，把數具橫臥在濱海地區特有的潮濕泥灘上的清軍屍骸和其後砲臺上飄舞著的英法國旗並置在同一畫面中，從而將屍體演繹為絕對征服的象徵。

如前所說，《壹玖壹壹》中的二次鴉片戰爭照片完全取自比特本人所編選的照片集，礙於篇幅與主題所限，編者並沒有將比特的戰場作品完全收錄，而是選取了其中的七張，成就了一個對原作進行縮減與提煉後的短小「系列」。在編排上，呈現香港九龍海面上遠征艦隊集結「勝景」的照片被單獨開列，五張反映北塘和大沽口砲台的戰場實況的照片被安排在一起，形成一個小集合，保證了戰場部分的完整性。

除了顯示事件的歷史進程，這五張照片也儲存了足夠的歷史信息：第一張是俯拍之下的北塘左營砲台內部一角，畫面上較為完整的砲台牆體暗示了一種並不激烈的佔領情況，引人聯想到中西的軍事力量對比；而砲台內部撐起的帳篷與成群的馬匹則展現了英軍佔領砲台之後駐兵紮營的情景。其後一張是淪陷後的塘沽砲台（圖三），荒

---

<sup>29</sup> David Harris, *Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China*, 29.

<sup>30</sup> Wu Hon, *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture* (Princeton: Princeton University Press, 2012), 124.



圖二：比特（Felice Beato）大沽砲臺內部第四張照片

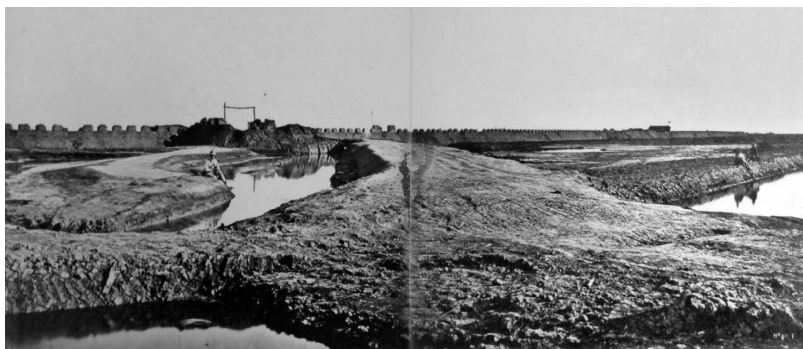
引自 David Harris, *Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China* (CA: Santa Barbara Museum of Art, 1999), 63.

原版圖片下有如下字樣：

CATALOGUE 19

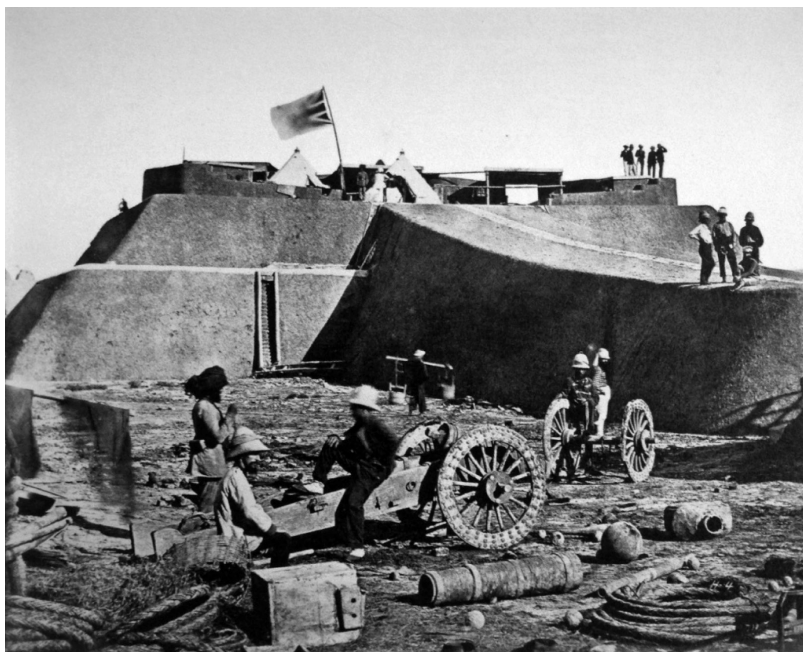
Rear of the North Fort after Its Capture,  
Showing the Retreat of the Chinese Army  
August 21st 1860

涼、龜裂的泥土前景與遠處整齊的人造城牆形成鮮明對比，而畫面中心一位坐在水塘旁邊英軍，作為一個明顯的標記物，將觀眾的目光指向其背後那個用竹竿標示出的巨大炮彈豁口，強調了曾經在此發生的劇烈攻勢。第三張是「聯軍總部士兵在北塘砲台裡的英雄群像」（圖四）：在近景的一片狼藉中，英軍將士們聚攏在戰場上廢棄的兩架清朝雙輪炮車旁，或坐或站，一派輕鬆自如；而在砲台最高處，架設



圖三：比特（Felice Beato）塘沽砲臺戰後現場

引自劉香成編：《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰的百年影像史》，  
（香港：香港商務印書館，2011年），頁58-59。



圖四：比特（Felice Beato）北塘砲臺中的聯軍總部

引自劉香成編：《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰的百年影像史》，  
（香港：香港商務印書館，2011年），頁60。

好的白色帳篷和米字旗，突出了佔領的意味。與最能直接顯示戰爭殘酷與毀滅效果的大沽口砲臺屍體影像相比，它們非常典型地表達了「第二次鴉片戰爭」的兩個要素：西方入侵與死亡陰影。這些照片的視覺構成直接明了，能夠強烈直露地表達感情，因此它們更能對觀眾造成某種程度的震懾，也更容易與當代語境中的「恥辱觀」情緒形成勾連。

與第二次鴉片戰爭影像相比，《壹玖壹壹》中的義和團八國聯軍侵華戰爭照片種類繁多，數量豐富，這得益於其「原始資料」的充足。1900年的侵華戰爭是一場被廣泛拍攝的戰爭，其原因有兩方面。第一，這是一場中國和列強之間的全面戰爭，1900年英、法、德、日、美、俄、義、奧八國聯合出兵鎮壓義和團起義，在世界範圍內引起轟動。第二，現代化的技術條件提供了讓歷史事件越來越容易被記錄的機會，這不僅刺激了西方印刷資本主義快速成長，也培養了西方大眾對「觀看戰爭」的熱烈要求。19世紀末，輪船與鐵路組成的交通運輸系統已將中國與世界聯結起來，從歐洲或美洲到達中國的時間和經濟成本都大大降低，為更多的記者及時趕赴戰事現場提供條件；海底電纜穿越太平洋與印度洋，確保發自東方的電報能夠迅速傳送至歐洲和北美，而民眾對這些電報和消息的消費，又刺激著更多的精力和人力投入到此一消息生產的鏈條之中。除此之外，照相機的普及與攝影技術的便於操作使拍攝的權力被大大地「民主化」了，許多照片都出自佚名拍攝者之手，改變了之前「個人壟斷」的狀況。

義和團運動是一場反基督教、進而升級為反西方的民眾運動。根據周錫瑞與柯文的梳理，這場暴動起義源於中國內部的社會政治形態與西方擴張的諸多矛盾之間的複雜互動：一方面，清王朝在政治上無能，無法回應民眾要求結束西方的帝國主義和殖民主義破壞其生活的要求；另一方面，基督教團體在中國鄉村的勢力不斷增長，引發了不

同社群之間的緊張。而1899年華北的持續乾旱和饑荒，最終點燃了當地大批生存艱難的農民的抗爭怒火。<sup>31</sup>1900年5月，義和團運動在直隸發展迅猛，從搗毀教堂和屠殺教徒發展到殺死歐洲人、擊退英國海軍中將西摩（Edward Seymour）率領的多國部隊；而清廷保守派決意借運動之力行「攘夷」之實的決策，又使清軍和義和團同一陣線，向使館區開火並圍困其住民。<sup>32</sup>最終，英、法、德、義、奧等八國迅速集結近5萬軍隊，由德國將軍瓦德西負責指揮，解救被圍困的外交團。

這一軍事行動的目標還包含著「有可能的情況下，對中國這種公開侵犯『文明』和『國際法』的行為進行懲罰」。<sup>33</sup>在這種粗暴的「正義」和報復的目的下，八國聯軍於8月14日侵佔北京，在解圍之餘，其軍事行動也迅速演變成爲有組織的、針對皇家居所和普通民眾的燒殺搶掠，以及破壞和摧毀寺廟、城門、城牆等凝聚著中國文化認同的事物的暴行——這是一場以中國主權和文明的象徵爲目標的戰爭，其目的在於刻意顛覆和壓倒被認爲敢於冒犯西方人的「每一位」中國人。<sup>34</sup>與此目標相對應，列強在侵佔華北時實施了大規模的屠殺和集體懲罰。

這些戰爭進程決定了義和團事件中攝影作品的主題與性質。從現存的影像資料來看，1900年的侵華戰爭照片大致可以分爲三種題材：第一類展現了西方人在義和團運動中的處境和經歷，例如使領館遭受的損毀、僑民所做的抵抗以及西方士兵的合影等。其中，凱利牧師（Rev. C. A. Killie）在使館被圍期間及剛剛解圍後的兩個月內拍攝的幾張照片得到了廣泛的傳播，下面這幅照片就是他的作品之一，展現了危機解除後英國公使館一等秘書、漢務參贊考克伯（Henry

---

<sup>31</sup> Paul Cohen, *History in Three Keys: The Boxers as Event, Experience, and Myth*, 21-34.

<sup>32</sup> [美] 何偉亞（James Hevia）著，劉天路譯：《英國的課業》，頁209。

<sup>33</sup> [美] 何偉亞（James Hevia）著，劉天路譯：《英國的課業》，頁210。

<sup>34</sup> [美] 何偉亞（James Hevia）著，劉天路譯：《英國的課業》，頁212。



圖五：凱利牧師（Rev. C. A. Killie）戰後的英國公使館官邸  
引自劉香成編：《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰的百年影像史》，  
（香港：香港商務印書館，2011年），頁206。

Cockburn) 的官邸現狀 (圖五)：從外觀上看，這座寬敞雅致的兩層樓房外觀損壞並不嚴重，然而所有優雅的落地窗都被磚塊填封再密密實實地堆滿作為掩體的沙包；小樓前雜亂地堆滿作為屏障的樹枝和雜木，為畫面平添了許多淒涼和緊張的感覺。從資料上我們得知，這座官邸之所以會變成這樣，是因為在義和團運動前期的外國使館被圍期間，它被駐守人員改造成堡壘以備不時之需；而這一張照片，不僅表現了西方「援兵」未到時使館區的緊張氣氛，也演繹了歐洲人「劫





圖六：匿名被燒毀的東交民巷

引自劉香成編：《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰的百年影像史》，（香港：香港商務印書館，2011年），頁221。

後」的餘悸猶存。不過，在1900年左右的輿論中，這一類描述被圍困的西方人處境的照片，很容易簡單地成為義和團「野蠻」、「排外」的注腳，同時，它也常常用來正當化聯軍接下來對義和團與中國所採取的報復侵略行動，因為在照片的暗示下，聯軍的武裝鬥爭成為一種針對「不義」的回擊，被賦予了一種想當然的正當性。

第二類題材主要表現戰爭的酷烈。義和拳興起之後，拳民在直隸和津京地區殺害教士、教民，焚燒教堂，甚至屠戮百姓，搗毀民居，狀況一度失控，而這種毀滅也殃及華北的許多城鎮村莊。因此我們在戰爭照片中可以看到大量的廢墟景象，其中有一張無法考證拍攝者的照片用俯拍的視角記錄了聯軍進入北京時所通過的東交民巷（圖六）：佔據照片三分之二的是火災後的一片焦土，大批民居淪為廢

墟，房屋完全喪失了屋頂和房梁，門窗盡毀，只剩殘垣尚存，在一片灰暗底色之中白得觸目驚心。而這片肅殺和死寂之中唯一的活物，是行走在瓦礫之上的一隊騎馬的外國士兵，他們的隊伍東西縱貫，向前推進到城市深處，而遠處依稀可見的是紫禁城皇宮的屋頂。這張照片中，建築物的殘骸以它的具體存在傳達出徹底的毀滅感，災難是如此直接和貼近地暴露在觀者面前，帶來了強有力的衝擊感。

第三類涉及西方國家對中國的報復、懲罰和教訓。聯軍進入中國後，為鎮壓局勢，也為給意圖投機的清政府補上「不可磨滅」的一課，對義和團展開了異常殘酷的懲罰，打擊對象甚至波及許多身分未明的群眾；與此同時，清軍作為聯軍實質的「助手」承擔了大量實施懲戒的任務，包括各種殘忍的拷打、刑囚，其中以砍頭最為極端。這種極刑時常放諸公共場所進行，有時甚至在眾多旁觀者面前將五花大綁的拳民梟首示眾。作為一個具體的暴力行爲，「砍頭」要懲戒對象有二，第一是被處死的拳民：作為排外運動的直接參與者和實施者，砍頭是西方人對他們最直接的報復；第二是周邊觀看的普通民眾：雖然他們在這場面對人群而作的表演中毫髮無傷，但打擊是內在的，列強們希望藉由這場鮮血和恐怖的獻祭讓大多數的中國人記住忤逆「洋人」的教訓，確保未來不再發生同類型「排外」的群眾運動。<sup>35</sup>而由於各種報復性懲罰在華北各地的持續，這些「肉體懲罰」成為關於義和團運動的照片中十分常見的題材。

還有一種懲戒是施加在觀念與精神上的：八國聯軍通過侵犯紫禁城、皇家園林等昔日禁地，並在這些地點重新銘刻上西方的痕跡來對中國皇權進行「祛魅」，羞辱皇家、清廷與中國人。這種「銘刻」西方痕跡的形式包括劫掠、褻瀆聖地和舉行軍事儀式。我們在照片中可以看到，昔日森嚴的宮殿破敗不堪，美軍士兵在宮殿正門外堆放武器，大批雜物廢棄在門檻之下；而戎裝的孟加拉騎兵滿滿站在天壇祈

<sup>35</sup> 關於聯軍在義和團事件後對中國的懲罰，可參見〔美〕何偉亞（James Hevia）著，劉天路譯：《英國的課業》，頁239-263。



圖七：匿名 祈年殿前的孟加拉騎兵

引自 Louis Hevia, *English Lessons: the Pedagogy of Imperialism in Nineteenth-Century China* (Durham: Duke University Press, 2003), 201.

年殿前的情景也讓人震驚（圖七），因為那裡作為皇帝用最高禮儀祭祀天地的地方，本應一片肅穆，更遑論由凡夫俗子隨意踩踏。

值得一提的是這類照片在1900年左右的運用情況：它們不僅大量出現在西方的大眾媒體上，同時也常常被製作成明信片在歐美市場上廣泛流通。<sup>36</sup>如此情況切實說明，對此類場面的拍攝已經從「現場取證」演變為另一種有計劃的生產性複製。此外，這些影像通過媒體、明信片、紀念照等各種公私渠道的發行、流通，將祛魅效果最大

<sup>36</sup> 參見陳玲、王迦南、蔡小麗編著：《明信片清末中國》（臺北：究竟出版社，2005年），頁182-240。

化了：清廷的權威形象在大眾範疇上被徹底顛覆，通過商業實現的普及，西方人對「傲慢」的滿清皇族實施一種精神和心理上的雙重懲戒。

而砍頭照片在複製工業中的大受歡迎，則透露出了西方人消費它們時的隱秘心態。學者胡素馨（Sarah E. Fraser）在討論晚清中國人在照片中的形象時說，在義和團運動之後湧現出的種種照片，包括那些表現江上浮屍、大堆人頭滾落于外國軍官腳下、囚犯跪在刀鋒之下的各色暴力畫面，其目的和其他表現吃喝玩樂的照片一樣，都是娛樂觀眾。<sup>37</sup> 在她的語境中，「觀眾」指的是有機會看到照片的西方人，然而這種「娛樂」效果卻十分複雜，是一種混合著傲慢、獵奇、窺淫欲和刻板印象的綜合體。殺頭是一種在文明世界中屢屢被斥責為愚昧、落後和殘忍的行為，然而其照片（包括明信片）卻能大行其道，箇中原因恐怕不能簡單地以洋人的「虛偽」作結。值得玩味的是，從大多數的砍頭照片中可見，對義和團團員實施極刑懲戒的是同樣留著辮子的中國人（圖八），除日本士兵外，基本沒有白人聯軍士兵親手執行砍頭的場景出現；而在照片所記錄的「行刑」的歷史瞬間中，歐洲士兵一般居於相對超然的「旁觀者」位置——這是一個介於「捲入」與「抽離」之間的臨界位置，也是一個可以享受勝利，卻又無需弄髒雙手的優勝者的位置。因此，「砍頭」照片其實蘊含三重意義，其一，西方人遠離刑場，規避「野蠻」，卻站在道德高度上，將殺頭直接塑造成為一種由清政府執行的酷刑，反映中國人對其同胞的無情屠戮；其二，通過攝影，他們直接又權威地「再現」、甚至放大了「砍頭」這種「奇觀」，定格其刺激，並永久為其防腐。其三，西方人通過觀看和購買照片與明信片，在一個安全的位置去消費這種血腥的暴力殺戮，生動地表現了這些自詡為高等人類的侵略者對「文明狀態」外的暴力和兇殘的癡狂和迷戀。

<sup>37</sup> 郭傑偉（Jeffrey W. Cody）、范德珍（Frances Terpak）編，葉娃譯：《丹青和影像：早期中國攝影》（香港：香港大學出版社，2010年），頁103。



圖八：匿名 清軍懲治義和團民

引自劉香成編：《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰的百年影像史》，（香港：香港商務印書館，2011年），頁239。

在大致梳理了義和團戰爭攝影的性質和內容之後，讓我們再來看《壹玖壹壹》中的具體收錄。在徵引上，編者兼顧了之前所謂的「在華西方人的抵抗」、「義和團運動帶來的毀滅」與「西方國家對中國的懲罰」三大範疇，並藉由照片的選擇，突出了將「義和團運動」處理為一場「浩劫」的意味。然而從《壹玖壹壹》所具體選擇的影像上來看，這一「浩劫」並非單面，而有其複雜的脈絡和層次。

在表現對拳民的「懲罰」方面，編者雖也收錄了清軍砍殺義和團成員的照片，但其重點更在於強調「西方帝國主義」的侵略與暴虐上。因此，《壹玖壹壹》以更多的篇幅收錄了聯軍士兵囚禁拳民、押送俘虜等實況影像，而其中一張由匿名攝影師拍攝的日本軍官處決團民的場面，則代表性地突出了「懲戒」之血腥（圖九）：畫面上，行



圖九：匿名 日軍處決義和團民

引自劉香成編：《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰的百年影像史》，（香港：香港商務印書館，2011年），頁210-211。

刑者之一的日本軍官正作勢用白布擦去刺刀上的鮮血，其面對鏡頭展現的笑容令人印象深刻；而其他三名日本軍人也態度倨傲，他們面前就橫臥著幾具拳民的無頭屍，以及與身軀極不自然地相隔甚遠的被砍下的頭顱。

而在「廢墟」主題中，除了收錄標誌性的那張被焚毀的東郊民巷照片，表達戰爭的殘酷與破壞力之外，書中還特意選擇了一張題為「大火之後的翰林院內」的照片，以翰林院內數量龐大的各類館藏、古籍善本被損毀的情況來隱喻晚清中國在文化上的巨大損失。作為傳統中國王朝制中存儲典籍與人才的最高場所，翰林院代表著精緻的文化與成熟的文化傳承系統，因此這張照片不僅僅意味著一處地點遭到

戰火波及，更象徵著在戰爭中整個文明所遭到的破壞。<sup>38</sup>

除此之外，編者也不忘選擇最典型性的「佔領」照片——諸如聯軍軍隊進駐紫禁城、美國士兵在皇城禁地中列隊行進等。以往，這些場景和照片是聯軍刻意導演的戲碼，用來表現他們對清廷的蔑視與羞辱，而今天，它們變成八國聯軍炫耀武力和勝利的歷史證明，有力地建構著中國觀眾某種內向性的情緒。編者選取了美國攝影記者理卡爾頓（James Ricalton, 1844-1929）在1900年10月17日所拍攝的八國聯軍總司令瓦德西和聯軍軍官穿過午門進入紫禁城的照片（圖十）便典型地顯示了這種轉向。這是一張俯拍角度的照片，而它的拍攝位置本身就充滿寓意：只在午門之外的中華門高牆的中間點上，才可能如此端正地拍攝下這個歷史瞬間——而這一個位置之所以能被攝影師作為取景點，間接說明了清朝政權的運作已經喪失其功能。照片中央寬闊的大道直通午門，瓦希德率眾走在其上，道路兩側筆直地站著全副武裝的士兵，氣氛莊嚴肅殺。百年前，瓦希德帶領聯軍進入紫禁城是一個含有政治與表演意味的儀式，它意味著西方人的某種「雪恥」：西方種族與文明堂而皇之進入一個本來禁止他們踏足的神聖之地，用一種強力、粗魯的方式碾碎和摧毀了中國人的臉面和信仰。而今天，這一照片不再是西方人的驕傲，反而指向了西方人的侵略原罪，並進一步引起觀眾對晚清主權淪喪的恥辱感。

「皇城」之外，編者也刻意收錄了聯軍軍官在各個佔領地的民居中所攝下的影像，這些在北京與青島所拍攝的照片（圖十一）清晰地顯示了外國軍事力量對中國普通民眾的滋擾和掠奪。另一方面，編者也大量引用了反映聯軍情況的影像，其中既包括不同國家的士兵在都市巷道或者曠野中作戰的場景，也有以軍隊為單位的團體照。這些

---

<sup>38</sup> 筆者注：然而照片旁邊的文字顯示，翰林院的大火是如今的甘軍所放。甘軍是由董福祥所率領的團練武裝，1898年甘軍奉旨移防北京，兩年後，許多甘軍士兵受義和團的影響而成爲拳民。這段文字可能在圖像化，豐富與複雜我們對義和團的理解。



圖十：理卡爾頓（James Ricalton）聯軍進入午門

引自劉香成編：《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰的百年影像史》，（香港：香港商務印書館，2011年），頁237。

主題雖然在與「恥辱」意義的直接聯繫上略遜一籌，但是卻能因為充分傳達了西方帝國主義力量的「在場」，便於喚起觀眾一種與「屈辱」





圖十一：匿名 德軍在青島

引自劉香成編：《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰的百年影像史》，（香港：香港商務印書館，2011年），頁205。

和「反帝」相關的感覺、聯想和情緒。

雖然《壹玖壹壹》中收錄的戰爭照片各有其「原生」脈絡，但在今天的運用中，這些戰爭照片在其產生時的「不同」及其為何「不同」的原因，已經成為並不重要甚至可以被被忽略或刻意淡化的元素；在此基礎上，這些由西方攝影師拍攝的、作為在帝國主義意識形態下生產出的「知識」的早期照片被視為一個集合，以一種視覺遺產的姿態，呼喚和強調原本與它們並無關係的中國人的「屈辱感」。它們成為外國侵略的最直接和具體的證據，比其他藝術形式都更加清晰地承載了激發民族主義情感的任務。在當今的中國社會裡，在由流行的通俗歷史觀與意識形態所交織而成的理解網絡中，這些照片經歷著一個意義被改寫和抹平的過程——它們變成了「屈辱」的證據，可以召喚與之相配合的情感，而這種處理方式回避了照片內部的時間性和觀看經驗不同所造成的鴻溝。然而另一方面，這種照片意義的改寫過

程又是生產性的，因為將千差萬別的戰爭影像統一在「百年屈辱」的邏輯前提之下時，它們形成了一個在當代中國歷史語境裡別具意義的全新序列。

### 三、結論

《壹玖壹壹》是一本具有「時代標本」意義的以晚清攝影為主體的攝影集。它像素清晰、考據精確、編纂紮實、內容豐富，同時又是當代國家中一次成功的意識形態展示與宣傳，其高水準的表現力和廣泛的影響力足以成為同類主題相冊中的翹楚。然而它在根本性問題上卻面目模糊：整本攝影集的重點似乎並非是1911年的辛亥革命，而是更廣泛地涉及19世紀中葉至20世紀早期的整個近代史，更具體地說是近代中國與西方的衝突史；同時，在具體操作中，「民族歷程」其實已經置換了書中的「革命」敘述：在其針對大眾所做的通俗性剖白中，對於「革命」的解釋整體服膺於一種民族主義的歷史觀。

《壹玖壹壹》和它的「屈辱感」論述策略基本上是當代中國革命論述的一個現實縮影。這種革命歷史觀或者說歷史解釋形成於現代歷史學科內部，牽涉到對中國歷史的斷代與性質劃分，然而此一「知識運作」與國家權力關係的影響密切相關。而今中國大陸歷史學界慣常運用的以1840年鴉片戰爭為起點、以1949年新中國建國為終點的中國近現代史劃分，直接產生於上世紀二三十年代中國馬克思主義者的「封建社會論爭」。這一論爭本來基於動盪環境中強烈的民族危機感，而1949年中華人民共和國成立以後成為社會主義中國歷史學界所沿用的正式劃分法，充分展現了國家意識形態力量與「知識」的相互模塑。日本思想史學者溝口雄三（1932-2010）曾經指出，在這個闡釋模式中，基於對歐洲現代性歷史圖景及解釋系統的挪用和模仿，中國馬克思主義者提出一個假設，強調鴉片戰爭以後，中國自周、秦以來三千年的王朝封建統治延續性狀態被外國資本主義的入侵打破，形成

了不徹底的資本主義現代性——即半封建的現代性和帝國主義強權統治之下的半殖民地現代性。而在上世紀前半葉中國被列強入侵之時，這個現代性論述不僅是一種建構性的歷史敘述，也成為謀求民族獨立、解放被壓迫階級的民主主義革命的實踐指南。<sup>39</sup> 而後，就像我們在前文中曾指出的那樣，在新時期裡，對革命的重申與屈辱的銘刻以及政治合法性扭結在一起，而辛亥革命的解釋也成為對整個鴉片戰爭以降的中國近代歷史裡「百年屈辱」以及反對西方帝國主義的回溯，其中的顛覆性、革命性正與民族主義的政治要求配合。

雖然這一歷史觀在近年來已在學院體系內受到相當大的挑戰與修正，但中國近代歷程的民族主義歷史觀念在大眾中的普及，及其深入人心、甚至成為某種常識的「正確」形象的樹立，卻體現了葛蘭西的文化霸權／領導權的運作邏輯。<sup>40</sup> 在葛蘭西的脈絡中，文化霸權／領導權表示某種統治關係，是試圖將某種特殊的意識形態轉換成普遍有效的價值觀的過程，它的運作特點是通過社會中大多數人自願的認同而非強制和暴力的措施而實現的，<sup>41</sup> 不過這種「自願認同」似乎仍然與權力的規訓脫不開關係。在現代社會，實施如此規訓的最佳方法是「教育」，而對於晚清民族主義歷史敘述，正是在不同層次的教育體系內得以普及和推廣；而新中國通俗歷史教育中對於晚清歷史「恥辱感」與「反帝」內容的貫徹，也正是這一知識淺白而的直接表現。其實，《壹玖壹壹》所體現的「舊照活化」工程同樣是另一種訴諸視覺的教育形式，它不僅表現了晚清民族主義歷史敘述的建構性和生產性，其傳播與實施也直接體現了「國家」體制下「規訓」的深刻效果。

除此之外，《壹玖壹壹》還深刻顯示了影像、文字與歷史敘述之

<sup>39</sup> 陳光興、孫歌、劉雅芳編：《重新思考中國革命：溝口雄三的思想方法》（臺北：臺灣社會研究雜誌社，2010年），頁109-114。

<sup>40</sup> Hegemony 一詞在中國大陸學界中也被翻譯成為領導權。筆者注。

<sup>41</sup> 陳燕谷：〈Hegemony（霸權／領導權）〉，《讀書》1995年第2期，頁116-118。

間的關係。該書中照片，或者說影像，在建構特定歷史面貌、呈現某種歷史解釋時承擔了相當重要的比重，似乎提供了一種呈現歷史的有效方法。與慣常作為歷史敘述材料的「文字」相比，照片在構建歷史上享有「圖像」所特有的優勢：它們能夠直接指涉和傳達某種經驗，用「形象」來壓縮觀看者與「再現」對象的距離，也能通過「形象」來使觀眾「信服」其敘述邏輯與內容。影像讓我們在確鑿的指引下更加「生動」、明確地「想像」過去，它比文字具有更直觀的震撼力，有可能喚起讀者們深刻的情緒力量。然而用攝影作品來建構歷史敘述的過程並非是一個排斥文字的過程，在《壹玖壹壹》與此類用照片作為主要材料的歷史敘述中，恰恰相反，圖像與文字的互動創造出特定的資訊與知識。不過它更加要求「文字外框」對圖像內容的解釋，同時也要求圖像對於相應文字解釋的「馴服」。

另一方面，雖然以照片為材料的歷史敘述比用文字為媒介的歷史敘述多了一重「視覺元素」，但這並不意味著它更加全面或者客觀。歷史是一種建構，其材料受到主題和意識形態的諸多限制，而用攝影來建構的歷史敘述同樣面對這些桎梏：編者通過篩選機制決定照片的「在場」或「不在場」，編輯和修改他們的「視覺文本」，以便符合一種範式，從而表達和支持特定的歷史觀點。在以照片為主要內容的歷史敘述中，圖像並非是決定性的，反而受到既定的歷史觀點的決定。而「影像」不僅無法避免「偏好」的產生，還而會讓「觀點」更加鮮明，讓「盲點」更為隱蔽。

然而我們也必須承認，在為歷史敘述定調的文字之外，照片也的確在書中形成了一個相對獨立和完整的表意系統。晚清圖像從「原始資料」變成某種成型的「歷史敘述」的過程卻並不簡單，它不僅涉及一系列的圖像篩選和編輯，一系列出版社、文化公司甚至意識形態的中介，更涉及為了替某種歷史敘述和觀念背書而進行的對照片的重新編碼。這一過程中最值得重視的是照片意義的「詮釋空間」為不同歷史敘述提供的可能。晚清攝影依靠影像所具有的權威性和真實性成為

歷史資料。然而弔詭的是，一方面這個「真實性」彷彿不可動搖，但另一方面這種真實性卻能夠服務於不同的論述體系，正如晚清照片本來是一種帝國主義的觀看成果，然而同一批照片在當代中國卻用來召喚民族主義一樣。

這一巨大轉換之所以能實現，與攝影「意義」形成的原則不無關係。美國評論家普萊斯（Mary Price）論述到，攝影影像能夠產生什麼樣的意義，基本上取決於照片的描述語境及使用環境。因此使用照片的方法與照片的脈絡化（contextualization）決定了其意義的內容。<sup>42</sup> 她的觀點強調了攝影作品具有多種意義的可能性。如果說攝影的「真實性」是依靠相紙上的符號實現的，那麼符號只能在相應的歷史語境中獲得理解，從來沒有一種符號理論能夠跨越時間和空間的界限，也就是說，並沒有一個單一、純粹和原始的意義被封鎖在照片的內部。與此相對，相片在提供「即時意義」這一層面上是較為無力的，它的意義依賴於一個外在解釋系統對符號所進行的「解碼」，而這個解釋系統也有其自身的歷史性限制。因此，相片並非是取得乏味事實的客觀來源，而是富有文化符碼的客體，它可以在保有其「真實性」的基礎上，詮釋不同而且多重的意義，成為不同方向的歷史敘述的建構材料。這也解釋了為何在當代中國的民族主義歷史觀環境下，不僅編纂者，觀眾在認知「革命」的過程中也很容易認同與優待這一支配話語而忽略了晚清戰爭攝影的原有意義，從而通過此中介合理與固化中國的屈辱處境。

---

<sup>42</sup> 關於攝影及其意義的關係，參見 Mary Price, *The Photograph: A strange, Confined Space* (Stanford: Stanford University Press, 1994).

## 徵引書目

- 中國國家圖書館、大英圖書館編：《1860-1930 英國藏中國歷史照片》，北京：國家圖書館出版社，2008 年。
- 金俊及、胡繩武：《辛亥革命史稿》第二卷，上海：上海人民出版社，1985 年。
- 張旭東：《全球化與文化政治：90 年代中國與 20 世紀的終結》，北京：北京大學出版社，2013 年。
- 陳光興、孫歌、劉雅芳編：《重新思考中國革命：溝口雄三的思想方法》，臺北：臺灣社會研究雜誌社，2010 年。
- 陳玲、王迦南、蔡小麗編著：《明信片清末中國》，臺北：究竟出版社，2005 年。
- 陳燕谷：〈Hegemony (霸權／領導權)〉，《讀書》1995 年第 2 期，頁 116-118。
- 閔傑：《影像辛亥》，福州：福建教育出版社，2011 年。
- 劉香成編：《壹玖壹壹：從鴉片戰爭到軍閥混戰的百年影像史》，香港：香港商務印書館，2011 年。
- 課程教材研究所編：《20 世紀中國中小學課程標準·教學大綱彙編：歷史卷》，北京：人民教育出版社，2001 年。
- Bazin, Andre. *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press, 2005.
- Cody, Jeffrey W. and Frances Terpak, ed. *Brush & Shutter: Early Photography in China*. Hong Kong : Hong Kong University Press, 2011.
- Cohen, Paul A. *History in Three Keys: The Boxers as Event, Experience, and Myth*. New York: Columbia University Press, 1997.
- Connerton, Paul. *How Societies Remember*. New York: Cambridge

University Press, 1989.

Harris, David. *Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China*.

CA: California Academy of Sciences, 2000.

Hevia, James. *English lessons: The Pedagogy of Imperialism in Nineteenth-Century China*. Durham: Duke University Press, 2003.

Kracauer, Siegfried. *Theory of Film*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1997.

Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.

Smith, Steven A. *Like Cattle and Horses*. Duke University Press, 2002.

Spence, Jonathan. *The Gate of Heavenly Peace: the Chinese and Their Revolution*. New York: Penguin Books, 1982.

Price, Mary. *The Photograph: A strange, Confined Space*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

Wu, Hong. *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*. Princeton: Princeton University Press, 2012.