

丹青和影像 早期中國攝影

郭傑偉 (Jeffrey W. Cody) 、 范德珍 (Frances Terpak) 編著

葉娃 譯

香港大學出版社

蓋蒂研究所

(THE GETTY RESEARCH INSTITUTE)

This book received generous support from the Chiang Ching-kuo Foundation.
本書獲蔣經國國際學術交流基金會補助出版，僅此致謝。



香港大學出版社
香港田灣海旁道七號
興偉中心十四樓
www.hkupress.org

© 香港大學出版社 2012

ISBN 978-988-8083-35-0

版權所有。本書任何部分之文字及圖片，如未獲香港大學出版社允許，不得用任何方式抄襲或翻印。

The original English edition of this book, *Brush and Shutter: Early Photography in China*, edited by Jeffrey W. Cody and Frances Terpak, was published by the Getty Research Institute in association with Hong Kong University Press.

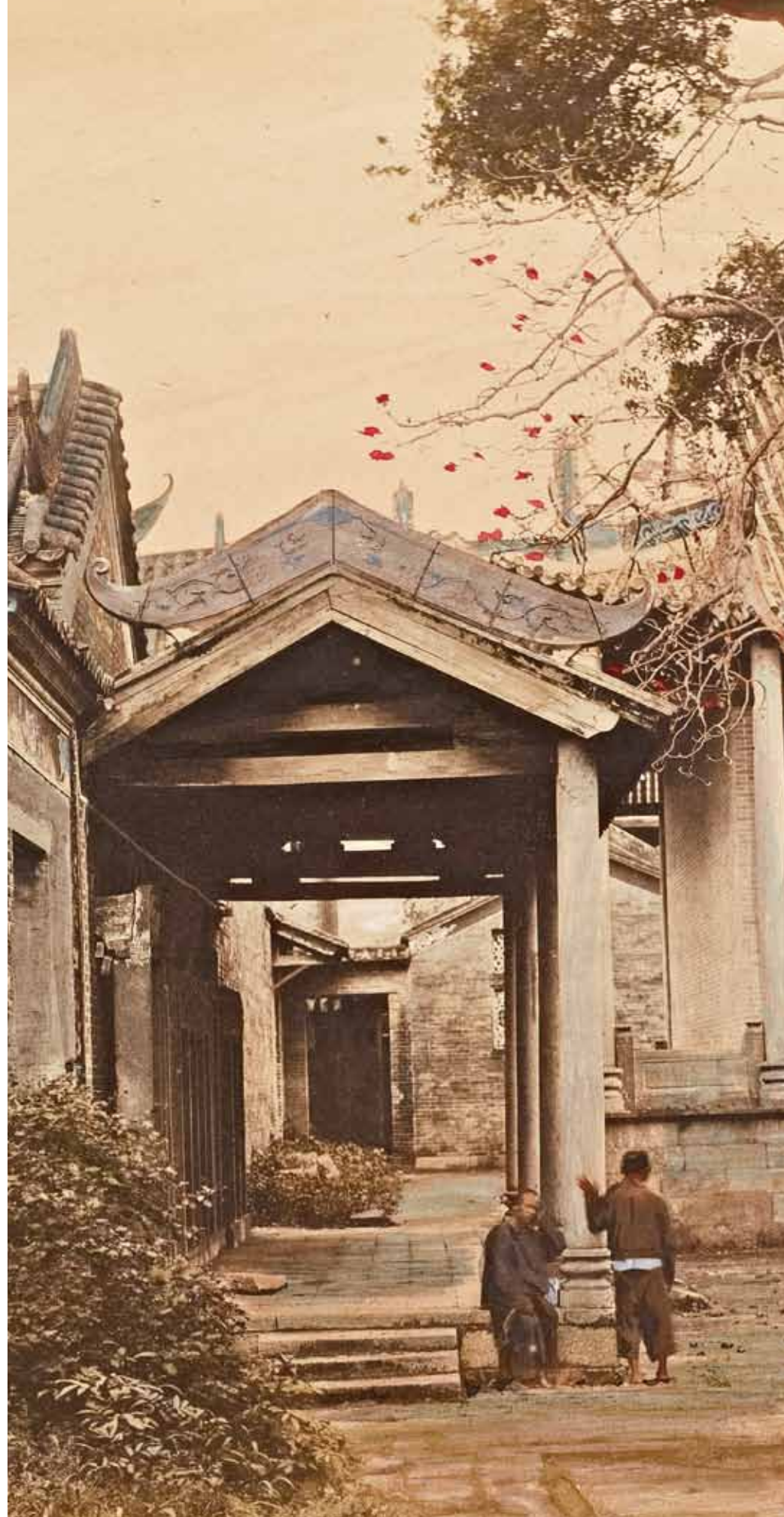
由郭傑偉與范德珍合編的《丹青和影像：早期中國攝影》的英文原著是由蓋蒂研究所和香港大學出版社聯合出版的。該書的編寫與出版是為了配合2011年2月8日至5月1日在洛杉磯保羅·蓋蒂博物館舉行的同名攝影展。

封面：梁時泰攝，李鴻章肖像，1878年。見第126頁照片6。

封底：關聯昌，廣州關聯昌畫室，約1840年。見第121頁照片1。

卷首插頁：拼貼照（細部），1800年代末期。見第180頁照片59。

本頁：費利斯·比特 (Felice Beato) (照片) 及查理斯·威格曼 (傳) (Charles Wirgman) (手工着色)，廣東房屋（細部），1860年。見第134頁照片14。



目錄

vii	前言
ix	鳴謝
xi	讀者須知
xii	作者簡介
1	序：解讀早期中國攝影 巫鴻
19	暗箱和攝影術在中國的早期歷史 黎健強
33	洋鏡頭裏：晚清攝影的藝術與科學 郭傑偉及范德珍
69	早期攝影中「中國」式肖像風格的創造：以彌爾頓·米勒為例 巫鴻
91	以中國人為主體：19世紀的攝影體裁 胡素馨
111	鏡頭以外：民國上海及戰時重慶的故影 葉文心
120	照片
183	展品名錄 陳適
190	借展機構鳴謝
191	1839至約1911年中國攝影歷史：精選註解參考書目
207	有關蓋蒂研究所研究圖書館藏品的書籍

前言

2003年，蓋蒂研究所購得了一批由19世紀中外攝影師拍攝的中國照片。收集這類作品的目的在於推動一個方興未艾的、有着豐富內涵的研究新領域。

隨伴本書的攝影展——《丹青和影像：早期中國攝影》，僅僅展出了蓋蒂研究所的部分藏品以及由洛杉磯凱爾頓基金會（The Kelton Foundation）慷慨借出的精美中國出口美術作品。這兩種媒體——攝影與繪畫，在19世紀下半葉到清朝滅亡的這一巨變的歷史時期中，影響並塑造了西方世界對中國的看法。

1840年代初期，攝影由歐洲人引進亞洲之後，即被各種各樣的中國從業人員所使用；他們在使用過程中，將這門新興的技術與古老的傳統相結合。《丹青和影像》收錄的攝影題材與年份不盡相同——從1859年上海附近一個中國家庭的照片，到1911年法國傳教士在山西拍攝的革

命軍，形形色色。這些作品的尺寸亦各有不同，從小巧的名片照到中國城市的廣幅全景照，可謂一應俱全。攝影師採用的攝影技巧也相當多元：包括銀鹽紙、銀鹽紙印相、玻璃幻燈片和蛋白印相，其中部分以手工着色。

本書文章代表了在這個新興領域裏去激發新研究的第一步。郭傑偉和范德珍花費了數年時間籌備這次展覽，其間對我所藏品的研究作出了寶貴貢獻。他們首先召集了由核心學者參加的研討會，接着編輯了這本書，對展覽中的重要作品做了進一步說明。我謹在此向作者胡素馨、黎健強、巫鴻、葉文心以及郭傑偉和范德珍表示感謝，他們以不同的學術專長和文化背景，撰寫了具有啟發性的關於中國攝影史的文章。本書及展覽向觀眾提供了引人入勝、饒富美感的作品以及各種歷史背景資料，使讀者能夠更加深入地認識19世紀的中西關係。

蓋蒂研究所所長湯姆斯·格特根斯（Thomas W. Gaetgens）

鳴謝

想要了解早期中國攝影史的願望把我們帶上了一次漫長的知識探索旅程。七年來（2003–10），我們得到了許多極具創造力的同事們的幫助。首先需要感謝的是建議舉辦這次展覽並出版本書的姬爾·費根鮑姆（Gail Feigenbaum）；她深信為增強蓋蒂研究所服務公大眾的使命，研究所的中國照片藏品應該公諸於世，讓更多的人接觸、欣賞。為了啓動這一項目，姬爾滿腔熱忱地支持了2006年12月由蓋蒂研究所就這一主題舉辦的為期兩天的研討會。其間，卡佳·承昌（Katja Zelljadt）和王琳琳聯同參與各方，確立了研討會的研究方向。參加研討會的其他同仁包括莎娜·布朗（Shana Brown）、姬爾·費根鮑姆、貝絲·桂恩（Beth Guynn）、約翰·夏德（John Haddad）、安克強（Christian Henriot）、安娜·萊格斯（Anne Lacoste）、莫歐禮（Oliver Moore）、偉斯頓·奈夫（Weston Naef）、瑪莎·瑞德（Marcia Reed）、威廉·薛佛（William Schaefer）、狄瑞景（Régine Thiriez）、巫鴻及葉文心。與會者們無私分享了他們對攝影、藝術和文化史的真知卓見，使我們獲益不淺。相信本書的讀者也會從中獲取重要的知識。對於以上個人，我們在此深表謝意。

從本書的構思到完成，蓋蒂研究所所長湯姆斯·格特根斯給予了悉心指導。他曾在關鍵時刻為本書提綱挈領。蓋蒂研究所的其他同事也鼎力協助，支持了項目的順利進行。本書的早期開發由茱莉亞·彭博菲爾（Julia Bloomfield）負責，她退休以後，將工作順利交給米雪·巧喬（Michele Ciacchio）。勞倫·愛德森（Lauren Edson）以敏感和敏銳的眼光，編輯校對了文章，對它們的質量一絲不苟。本書精美的裝幀離不開美術編輯凱瑟琳·勞倫斯（Catherine Lorenz）的辛勤工作。約翰·基夫（John Kiffe）、祖巴·班傑明（Jobe Benjamin）、姬斯汀·阮（Christine Nguyen）和斯泰西·宮川，製作了優質的影像複印件，它們對本書的質量至關重要。瑪莎·瑞德是策辦中國照片和書籍展覽的資深專家，她為我們提供了相當的幫助；瑪莉蓮·繆思肯（Marlyn Musicant）悉心指導了佈展工作。為保護脆弱的老照片並將它們完美地裝幀起來，特萊莎·莫斯奎特（Teresa Mesquit）和凱文·楊（Kevin Young）一直在不知疲倦地工作着。葛居雅（Julia Grimes）以多種方式在研究、編輯和其他重要方面協助了

我們的工作。吉恩·金（Jean Kim）、米雪·賓尼克（Michelle Brunnick）、彼得·邦飛圖（Peter Bonfitto）和米歇爾·貝納西（Michele Bonnice）也高效率地協助了這一項目。對以上的參展人員，我們表示深深的感謝。

保羅·蓋蒂博物館攝影部和蓋蒂保護研究所的同事們，也在這個項目上慷慨的投入了時間、意見和學識。蓋蒂博物館兩位思想敏銳的專家偉斯頓·奈夫和安娜·萊格斯在項目發展的重要時刻向我們提出了很好的建議。蓋蒂保護研究所的阿根紐（Neville Agnew）在郭傑偉參加該所工作後不久，便把蓋蒂研究所的范德珍介紹給他。其後，保護所所長添·偉倫（Tim Whalen）和教育部主管嘉芙蓮·達德絲（Kathleen Dardes）又同意郭傑偉與范德珍的跨部門合作，一起籌劃這一多年的研究和展覽項目，對此我們衷心感激。

本次展覽和出版計劃從開始到後來的多個階段，都得到了三位中國研究助理的幫助。王琳琳在項目開始階段協助確定了研究主題並開始編纂附有註釋的網上參考書目。她回國以後，譚佳接手編輯工作，並繼續擴展了參考書目。作為蓋蒂研究所研究生及研究助理的陳適，對項目的貢獻頗多，包括建立和管理展覽數據庫，校正參考書目的完成稿、協助複製大量影像、參與挑選展覽及本書照片。她自始至終以飽滿的熱情投入工作，力臻完美。斯坦福大學研究生李欣儀在關鍵時刻義務協助我們完成了參考書目。這套書目的英文版本現已載於網站http://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/photography_china/index.html。我們撰寫文章的資料大量來自一次中國的實地研究考察。葉娃悉心安排了整個行程，為我們敞開了中國的大門，使我們有了豐富的第一手見聞。

為了幫助我們的研究工作，多位中國同行向我們展示了他們所屬機構的珍藏品。他們是：香港歷史博物館的Fiona Tsang；上海博物館的解玉林；上海市歷史博物館的張嵐和裘爭平；上海市圖書館的黃顯功和黃薇；上海市檔案館的邢建榕；浙江省圖書館的程曉蘭；第一歷史檔

案館的王光越、劉若芳及胡忠良；故宮博物院的朱塞紅及姜菲德 (Freda Murck)；及中國國家圖書館的張志清和趙大瑩。仝冰雪提供了他的私人珍藏；北京嘉德拍賣公司的拓曉堂向我們介紹了有關中國歷史照片的藏品及市場情況。對中國歷史照片的銷售和展覽都相當熟悉的顧丹尼 (Dennis Crow)，也為我們提供了相關的指導。對以上的機構和個人，我們謹在此表示衷心的感謝。

這次展覽能順利舉辦，李察·凱爾頓 (Richard Kelton) 居功至偉。他不但慷慨借出了他的珍藏品，並多次就展覽主題及本書文章提出建設性意見。馬克斯·德杜舒弗約 (Marcus De Chevrier) 則有求必應，協助我們向凱爾頓基金會借得了他們的中國外銷畫藏品。我們冀盼這兩類同時展覽的系列作品——攝影與繪畫，能夠加深我們對中國晚清時期攝影史的理解。

策辦一個周全的展覽需要不同領域專家的支持與合作。前蓋蒂學者胡素馨 (Sarah Fraser) 為此次展覽多方出謀劃策，她曾專程到訪洛杉磯幫助我們釐清展覽主題，並於2008年邀請我們出席美國西北大學舉辦的「攝影在塑造中國形象中擔當的角色——1860–1937」的討論會，使我們有機會介紹我們的初步研究成果。2010年2月，我們在文以誠 (Richard Vinograd) 和楊曉能組織的斯坦福大學「演繹現代：20世紀早期中國文化生態及藝術」的會議上，發表了另一篇論文。2010年8月，路克·加蘭 (Luke Gartlan) 和基爾·牛頓 (Gael Newton) 在澳大利亞國立大學召開了「面向亞洲：亞洲影樓攝影的歷史和遺珍」的會議，我們在該次會議上又發表了有關中國攝影師開設的早期照相館的論文。這三次會議讓我們有機會與眾多深有見地的學者交流，討論不同的問題。對以上同仁，我們表示深深感謝。同時，我們也要感謝本書的作者胡素馨、黎健強、巫鴻和葉文心。本書從創意到完成，離不開他們對中國早期攝影史的深入研究。同時，他們對本書的中譯本做了的把關修改。此外，賈可布森 (Ken Jacobson) 仔細閱讀了本書所有文章；兩位匿名評審人員對本書初稿的審閱和重要評語，使我們在多方面做了進一步修改。

本書的中譯本得到了許多人的幫助。與中國有着重要業務關係的加拿大天弘公司，在資金上予以慷慨捐贈，使翻譯工作得以順利進行。香港大學出版社慨然允諾，承擔了中譯本的出版工作。本書的譯者葉娃與達意翻譯服務中心以及編輯亦做了相當的努力。對於他們的真誠支持，我們在此一併感謝。

最後，我們願意借此機會，追思郭傑偉的夫人，也是范德珍的好友瑪麗·戴伊 (Mary Day) 女士。她曾熱切地支持這個項目，我們將永遠懷念她。

郭傑偉 (蓋蒂保護研究所)
范德珍 (蓋蒂研究所)

讀者須知

有關中國早期攝影的參考書目 [英文版] 已上載至網站http://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/photography_china/index.html，以供讀者參考。除了某些外語書目之外，中文引文均附加了英語註釋，以方便不熟悉中文的學者理解這項以中文資料為基礎的學術研究。

中國攝影師及影樓

下列是本書介紹的中國攝影師及照相館，其作品均為洛杉磯蓋蒂研究所之館藏。左欄為攝影師或影樓所用的英文名稱，右欄為中文名稱。其中的三興及悅客樓，由於無已知的英譯名稱，故以漢語拼音代替。

Chow Kwa	三興
Chu Kee	鑄記
Hing-Qua John & Co.	日成
Kai Sack	介石
Kung Tai	公泰
Afong (Lai Afong)	華芳 (又名賴阿芳)
Liang Shitai (See Tay)	梁時泰
Nam Ting	南禎
N'cha Chan	雅真
On Qua	悅容
Pun Lun	賓綸
San Xing (拼音)	三興
Sze-Yuen Ming	[中文名稱不詳]
Tong Chung	同昌
Tung Hing	同興
Wee Mew	惟妙
Ye Chung (Yee Cheong)	宜昌
Yueh Chi	月溪
Yueke Lou (拼音)	悅客樓

作者簡介

(按姓氏筆劃排列)

xii

巫鴻，芝加哥大學中國藝術史系「斯德本特殊貢獻」教授（Harrie A. Vanderstappen Distinguished Service Professor）、東亞藝術中心主任及斯馬特美術館（The Smart Museum of Art）策展顧問，美國國家文理學院院士。他的研究範圍包括傳統及當代中國藝術，主要著作包括《武梁祠：中國古代畫像藝術的思想性》（*The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*）（1989）、《中國古代藝術和建築中的紀念碑性》（*Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*）（1995）、《重屏：中國繪畫的媒介和表現》（*The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*）（1996）、《瞬間：90年代末的中國實驗藝術》（*Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*）（1999）、《在中國展覽實驗藝術》（*Exhibiting Experimental Art in China*）（2000）、《重新解讀：中國實驗藝術的十年（1990–2000）》（*Reinterpretation: A Decade of Experimental Art in China [1990–2000]*）（2002）、《重建北京：天安門廣場和一個政治空間的創造》（*Remaking Beijing: Tiananmen Square and the Creation of a Politic Space*）（2005）以及《創造歷史：巫鴻論中國當代藝術》（*Making History: Wu Hung on Contemporary Art*）（2008）。寫作之外，巫鴻還策展了多次具有影響力的當代藝術展覽，包括「第一屆廣州三年展」（The First Guangzhou Triennial）（2002）、「過去和未來之間：中國新影像展」（Between Past and Future: New Photography and Video from China）（2004年與基斯杜化·菲利浦斯 [Christopher Phillips] 協作）及「第六屆光州雙年展」（The Sixth Gwangju Biennale）（2006）。

胡素馨，美國西北大學藝術史系副教授，教學及研究以中國藝術為主，重點包括藝術製作的認知、民族意識的形成與考古，以及20世紀中國藝術研究中的民族傾向。她的著作包括《視覺表演》（*Performing the Visual*）（2004）及《唐宋佛教社會寺院財富與世俗供養》（*Merit, Opulence and the Buddhist Network of Wealth*）（2003）。作為蓋蒂學者，臺北中央研究院的傅爾布萊特-海斯學者（Fullbright-Hays Fellow, 2007–08），

以及普林斯頓大學高等研究所伯克哈特學者（Frederick Burkhardt Fellow, 2009–10），胡素馨近年的研究和寫作主要以現代繪畫為主。

范德珍，蓋蒂研究所攝影策展人。她在該所建立了珍貴照片及光學器材的收藏，並根據這些藏品的策劃了展覽、出版物和公眾活動。她與巴巴拉·史塔福特（Barbara M. Stafford）於2001年合編獲獎展覽圖錄《奇物：從盒子裏的世界到屏幕上的圖像》（*Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen*），又於2009年與查莉普·史麗克（Zeynep Çelik）及朱莉亞·克蘭西-史密斯（Julia Clancy-Smith）合編出版了《阿爾及爾的牆：圖文講述的城市故事》（*Walls of Algiers: Narratives of the City through Text and Image*）。

郭傑偉，蓋蒂保護所（Getty Conservation Institute）教育科資深項目專家。1995至2004年執教香港中文大學建築系（現建築學院），講授建築史，並專注晚清及民國時期的中國研究。他的著作包括《中國建築》（*Building in China*）（2001）及《輸出美國建築1870–2000年》（*Exporting American Architecture 1870–2000*）（2003），此外並合編出版了《中國建築與巴黎美術學院》（*Chinese Architecture and the Beaux-Arts*）（2011）。

葉文心，加州大學柏克萊分校歷史學系講席教授（Richard H. and Laurie C. Morrison Chair Professor）及東亞研究所所長，最近期著作為《上海輝煌：經濟情感與近代中國的形成》（*Shanghai Splendor: Economic Sentiments and the Making of Modern China*）（2007）。她屢獲中國研究的獎項殊榮和研究獎學金，包括2005年獲得美國學術團體委員會高級學者獎學金。

黎健強，香港藝術學院攝影學科高級講師及統籌。他於1988至1991年在英國德比高等教育學院（現德比大學，Derby University）學習攝影；2000年憑着香港及中國攝影研究的成果獲香港大學藝術

學系博士學位。黎氏曾在《攝影史》雜誌 (*History of Photography*) 及《達蓋爾版攝影年鑑》 (*Daguerreian Annual*) 上發表多篇中英文文章，並為亞洲協會 (Asia Society) 出版的《圖說香港1855–1910》 (*Picturing Hong Kong 1855–1910*) 展覽影集撰文 (1997)。

序：解讀早期中國攝影

巫鴻

有如一個視覺探索和發掘的過程，仔細和耐心的觀看是研究中國早期攝影發展的先決條件。這種觀看由於背景資料的匱乏而變得尤其重要。¹許多年來，學者們一直致力於發掘早期攝影實踐的同時代資料，他們所發現的有關早期商業照相館或攝影師的紀錄引起了相當的興奮。其結果是學術研究中的不少突破：相比起30年前，我們現在對中國早期攝影有了更深的了解。作為一個例證，較諸1978年出版的兩本具有相當影響力的書籍——《攝影師和旅行者眼中的中國：1860–1912》（*The Face of China as Seen by Photographers & Travelers, 1860–1912*）和《皇朝中國：1850–1912的攝影》（*Imperial China: Photographs 1850–1912*）²——目前的這本出版物明確顯示出不可否認的發展，而專為這次展覽設立的網上英文版參考書目更是資料豐富。然而概括而言，誠如黎健強於他的文章中談到的，有關早期中國攝影師的資源檔案仍然相當不足，難以支持深入的背景研究。很多時候，一張照片就是我們所有的唯一材料。儘管有時可以根據署名或商標核實攝影師的身分或影樓之所在，客戶聘請攝影師照相的具體情境一般不得而知。本展覽中的大部分展品都屬於這類情況，這意味着我們必須依賴攝影作品的內在證據，來確定大部分19世紀有關中國的攝影作品的歷史位置。決定這些照片歷史意義的即是它們作為影像和物件的雙重存在。也正是由於這個原因，這次展覽和出版計劃作出了可觀的貢獻：以郭傑偉及范德珍為首的蓋蒂團隊有條不紊地收集和分析了中國早期攝影的重要資料，同時推動了不同領域的同儕參與其中。

這種對多元領域研究的推動特別顯示於展覽籌辦階段在蓋蒂研究所舉行的一個研討會中。³這個研討會和我以往參加過的研討會和會議都不同，可說是歷來這類學術活動我收穫最多的一個。參加者不需要準備論文或講稿，會議也沒有事前構思的主題。獲邀出席的學者來自許多不同領域，包括歷史、文化研究、中美關係、城市研究、文學、美術史和攝影史。他們來到此處是因為他們對中國早期攝影的共同興趣。他們都曾發表過相關的文章或著作，雖然觀察和研究角度不盡相同。

我們站在一張大桌子的周圍，目光凝聚於桌上鋪放的三、四十張歷史照片。這些供我們觀察和討論的照片，是從蓋蒂研究所自2003年開始收集的一批有關中國的紀實照片中選出的一小部分。由於在場的學者都曾以不同角度研究過中國早期攝影，蓋蒂研究所的組織者相信我們可根據彼此的學術專長、專業敏感和以往的研究成果，從多種角度看到這些影像的不同特質；與會者的自發評論將引導到更深度的對話、討論及日後的研究。

這個計劃非常成功。經過一段仔細的觀看，我們輪流表述了各自對每張照片的觀察。最初的意見往往是零零碎碎，而且不太肯定，但不久便開始發生聯繫。漸漸地，一張19世紀的照片不單顯示為僅僅是一個歷史人物或建築物的影像，同時也被理解為一位攝影師或一家影樓於某個特定時刻為某種特定目的創造的視像構成。此外，這些照片有時附有標題和說明，有時被編入相冊或影集，有時被旅行者和外交官所收藏。正因如此，一張照片可以具有多種圖像及符號的上下文。研討會所採用的討論方法證明了要理解一張歷史照片，我們必須先要了解其表現內容、體裁、技巧、格式、風格、製作人、製作時間和地點，以及收藏、複製和流傳這張照片的可能意圖。雖然學者的個人研究項目往往會優先考慮其中的一兩個方面，像我們這樣的集體評審則可以在不同的研究興趣之間達到一種平衡。

我們的討論總是圍繞具體的照片（或相冊）進行——話題從照片展開，也以照片結束。對我來說，這次體驗給「解讀」歷史照片寫下新的定義。以往我也有研究此類視像材料的經驗，可是這次研討會中所作的解讀是一個從質疑、跨學科和開放的態度來理解攝影作品，以攝影作品本身作為主要文獻，最大程度地發揮其研究價值。雖然這種集體的審視不一定會馬上達成共識和一致的結論，但各種觀察往往會啟發、輔助和挑戰其他的意見。

這個展覽和相關出版計劃的一個主要特點因此是以跨學科的研究方法詳細解讀原始視覺材料。展覽中的攝影作品打破了藝術品或流行文化遺物的狹隘定義。本書中收集的文章雖然着重點各有不同，但卻圍繞着一些相通的課題，包括商業攝影的興起、利用鏡頭為國際觀眾塑造「中國」形象、有關攝影表現中的主體性的問題、外界眼光與當地居民的互動，以及攝影在開拓現代中國的「圖像時代」當中扮演的角色。雖然這些文章比座談會中的自由討論更為深入，它們的主要目的地仍然在於引導讀者仔細地探究原始影像。這些文章因此也引領我們進入到展廳之中。在那裏，如同在蓋蒂座談會中一樣，沉默的影像靜靜地等待着進一步的闡釋和新的發掘。⁴

此次展覽和相關書籍沒有按照通行的理論將攝影作品進行簡單歸類，而是探討了照片作為史料的豐厚潛在力。事實上，由於有關中國早期攝影發展的原始資料少之又少，學者們的各持己見亦在所不免。例如，郭傑偉及范德珍認為攝影是西方技術，而黎健強卻強調了攝影在中國的獨立起源。相差若此的看法不但說明了進一步研究的必要，也給讀者提供了進一步思考不同解釋的可能。這篇序言不打算羅列本書中各個作者的研究心得，卻希望藉此提出一些解讀歷史照片的基本方法，以便讀者更好地欣賞這一展覽以及本書中其他章節的詳細論述。

照片的實物形態

雖然照片常被視為捉摸不定的影像，但它同時也是獨具特性的物件。歷史照片尤其如此，它們的格式和物理狀態常常向我們透露出照片的拍攝日期、用途、技巧以及其後的變化。一些特殊的照片格式與其時對攝影的流行觀念密不可分。「名片照」(*cartes de-visite*)是貼在約10.5 x 6.35厘米大小卡片上的小照片。這種照片自19世紀中葉開始流行，主要是因為攜帶方便，價格廉宜，⁵以少於一幅通常尺寸照片的價錢便可購買12張名片照。這令即使不太富裕的普通百姓，也可以享受收藏照片的樂趣。



圖1

彌爾頓·米勒 (Milton Miller) [美] (1830–99)

中國婦女看立體照，1860–63

蛋白照片，10.4 x 5.7厘米 (4¹/₈ x 2¹/₄吋)

洛杉磯蓋蒂研究所藏

另一種流行的格式是立體照。這種照片印在左右相連的相紙上，影像主體略有差別（見胡素馨，圖11）。透過立體鏡觀看，兩張照片便重疊成一個三維的立體影像。這種有趣的照片最易打開話題，讓人驚異，恰如圖1照片中的婦女們用立體鏡觀看照片便顯示了這種場景（圖1）。隨着更加便宜和輕巧的立體鏡的發明，立體照片也更受到遊客們的青睞，出版商和娛樂機構亦紛紛採用。⁶

第三種流行的照片格式是攝影明信片。作為複製和展示攝影作品的大眾媒體，攝影明信片在20世紀初葉就已在世界各地廣泛流行。它空前成功的原因有三：一是公眾對外國戰爭實況的渴求；二是旅遊業的日漸發達；三是推動新聞攝影發展的小型相機的問世。1900年，侵華的八國聯軍在鎮壓義和團運動時，正是利用照相機加強了對中國內陸情況的披露。其時，西方出版商印製了大量的、充滿殖民或帝國主義色彩的明信片。這些小小的卡片上顯現着變成頹垣敗瓦的教堂和廟宇、遭受殺戮和刑罰的義和團成員，以及八國聯軍入侵紫禁城的情況（圖2）。這些明信片分銷到世界各地，用以滿足公眾之迫切需求。

比起大型和昂貴的專業攝影，上面提及的三類吸引大眾的照片對新技術的回應更加及時，以順應潮流品味的不斷變化。然而由於尺寸有限及成像質量較低，這類照片無法取代可以裝幀的全版照片。這種全版照一般有25 x 20厘米或16.5 x 10.8厘米兩種格式，貼在特製的相冊裏或鑲在鏡框中。顧客既可購買單頁的蛋白照片，也可購買按個人意圖裝訂成冊、附有標題和說明文字的相冊。另一類大幅照片是全景照，即是將兩張或多張照片連接起來，做成視角廣闊的水平構圖。此次展出的全景照多以城市和風景全貌為主題。這種超長的照片意味着觀看者目光的移動和隨之而來的視覺之旅（照片48–52）。1888年軟底片發明後，新款的旋轉相機應運而生，為全景攝影帶來了革命性的突破。⁷

相對於名片照和明信片，大幅照片的影像更為清晰和細膩。但是一旦縮小複製到書籍或攝影集之後，便顯著失色。同時，複製後的照片也往往失去了其原有的敘事及攝製背景，這是因為原始的相冊大多是圍繞着一個核心主題製作，這些主題或為歷史事件、風景名勝、旅遊記趣，或為特別影像。例如，費利斯·比特（Felice Beato, 1820–1907）於1860年第二次鴉片戰爭期間製作的相冊，便是以事件發生的順序來敘述英法聯軍侵華的經過，以及用鏡頭捕捉到西方觀眾從未見到過的古蹟（照片10）及場景（照片13）；約翰·湯普森（John Thomson）出版的四冊影集《中國和華人圖集》（*Illustrations of China and Its People*）（1873–74）是一



圖2

庚子年京城廢墟，尺寸不詳

美國華盛頓國家檔案及文件署藏

部不朽的民俗研究佳作。至於本地華人的作品，北京瑞華照相館於1908年拍攝了慈禧太后國喪出殯的盛大場面，並編輯成26頁的專題影集；杭州的月溪影樓於1910年至1915年間製作了含有48張附中英雙語詩句的西湖勝景影集（圖3）。作為研究者，要想了解任何一張來自專題系列中照片的拍攝目的及視覺效應，首先需要了解的是影集的整體製作過程、序列編排和敘事意圖，而不能將目光只盯在其中一張或兩張獨立的照片上。

當時還有另一種相集頗為流行，製作人並非專業攝影師或出版商，而是業餘愛好者或收藏家。由於大量的印刷和洗印照片在市場流行，製作私人相集蔚然成風。雷夏伯（Herbert Francis Brady）編纂的兩冊相集（照片22、23）便是這類歷史材料的好例子。雷氏旅居中國30年，最



後做到英國駐華總領事。如郭傑偉及范德珍的文章所述，從他的相冊中的某些照片可以看出雷夏伯喜愛中國的文物古蹟，對記錄他本人的公務活動也十分有興趣。除此之外，他的收藏也反映了西方社團在中國不同城市裏的生活狀況。雷氏相集沒有統一的主題或著述，照片以獨特方式排列，反映出的是一位留華多年的西方外交官的獨特見聞。不少類似的相集帶有編彙人的評註，配合照片構成了對地方風俗、建築及文物等圖文並茂的個人札記（照片30）。從影集的這種附註，我們現在可以進而注意歷史照片的第二個層面——照片的不同「文字框架」——主要包括「題詞」和「說明」。

題詞

「題詞」泛指照片上和周圍的所有文字，包括攝影師的姓名縮寫、名片照背面影樓的名稱及地址、全版照片下方的標題或說明文字、立體照片的說明，出版人的商標，以及明信片上的個人留言和私人影集中的詳細敘

圖3

月溪（中國攝影師，活躍於1900年代初期）

放鶴亭

銀鹽相紙照片，13.7 x 19.5厘米（5³/₈ x 7¹¹/₁₆吋）

來自月溪《杭州西湖勝景》，1910–15

洛杉磯蓋蒂研究所藏

述。這些文字是我們從不同角度探索歷史照片的重要資源。雖然有些照片只用寥寥數語簡單地說明影像主題，但旅行者匯集的相集則往往包括了札記、日記，甚或剪報等內容複雜的說明。

雖然以攝影師署名的照片在當時並不常見，但仍有個別遺存，其中多為非商業用途的作品。蓋蒂研究所藏的李鴻章（1823–1901）肖像照，便是這類攝影的絕佳一例（照片6）。李鴻章是19世紀後半葉中國政壇上最有權勢的政客，這張肖像攝於1878年，由著名的中國攝影師梁時泰

（活躍於1870至1880年代）拍攝。照片上面有直接用毛筆書寫的題款，書法秀美。除了註明拍攝的時間和地點，並有梁時泰「敬識」的落款。這一格式不但流露出中國傳統繪畫的風格，亦遵循着「以文會友」和文人間互贈個人作品的慣例。

梁時泰的另一幅作品（見郭傑偉及范德珍章節，圖3）是光緒帝（1875–1908年在位）的父親，皇七子醇親王奕譞（1840–91）的肖像照。肖像左側為「皇七子和碩醇親王渤澥乘風」大方印鑑，右側為「東朝禦賜思合符契」的長方印。有別於上一張照片上的攝影師的題款，這張肖像照所蓋的是醇親王本人的印鑒，說明該照片已獲他的鑒真。兩枚融入整體構圖之中的印鑒分置肖像兩側，一目了然。這張肖像已為王爺本人確認，當無疑義。

在蓋蒂研究所藏的中國早期照片中，不少作品背面都有印刷或鈐蓋的影樓名稱和地址（見郭傑偉及范德珍章節，圖5–15）。這些影樓大多設在通商口岸，故影樓的名稱和地址均用漢英雙語標明，可知同時為華洋顧客服務。作為影樓存在的事實以及確定它們和某些早期照片的關係，這些文字的確相當重要。但若認為這些文字是核實照片原作者的明確證據，那也會造成錯誤，因為影樓的底片常會易手，老底片往往被新主人作為商業照片重新洗印（就像傳統的書畫作坊經常買賣版畫的雕版一樣）。⁸同樣，我們也不能盲目相信照片的標籤或文字說明，尤其是歷史背景不明確的概括說明，更不可盡信。這方面的例子包括彌爾頓·米勒（1830–99）拍攝的數張人像作品。正如我在下面的文章所述，米勒聘請模特穿上官服，扮演滿清官員和他的家眷（照片42）。我們發現同一模特分別在不同照片中扮演不同角色，而這些照片的標題出入甚大，甚有謬誤。

標題、附帶說明及詳細解說是論述工具，它們構成了影像的「文字外框」，操控着觀者的看法。其中一個極端例子是美國攝影師理卡爾頓（James Ricalton）（1844–1929）拍攝的立體照。胡素馨於本書中對

這張攝影作品作出了甚有見地的分析（見胡素馨章節，圖11）。照片攝於1900年，正背兩面均有文字。正面右下方的文字說明了照片的內容：「中國的滋事分子——由美國第六騎兵隊捕獲交送的義和團囚犯——中國天津」；照片左右兩邊的文字說明立體照的出版人為「紐約、倫敦、加拿大多倫多、堪薩斯州渥太華」的「安德活與安德活公司」，卡片背面還印有以下詳細說明：

這是位於白河以西的天津租界區。在義和團事件最後的幾星期裏，照片中的情景在天津很常見。

據知，有大隊的義和團團民正在向天津推進，現已到達離城十里的地方。人們擔心他們要合力奪回「天津老城」，並要進攻租界。大炮已經裝好，工事也已築起，去出事地方探查的人員已經出發。出征的部隊包括美國第六騎兵團和一隊印度戰士，他們在路上與不少敵人相遇，捕獲到約50名俘虜。

這些就是戰俘；他們的身後可見一些第六騎兵團的騎兵。每遇被擒的危險，義和團團民就會脫下團服，換上普通苦力的服裝以掩飾身分。不過其中一人是拳民無誤，因為騎兵團有人看到此人身上曾帶有武器。一名騎兵抓着這個「真」拳民的辮子，把他拖到前面靠近鏡頭的地方，口裏說着：「單看他那斜眼便知是個嗜殺的戰士！」

如今，大清帝國一半以上的人口都是這類貧窮低下的苦力。他們皮膚黝黑，衣衫襤褸，樣子多麼遲鈍，陰鬱和邪惡！這天天氣酷熱，陽光滾燙。這批拳民坐在那裏，光頭曝曬，毫無遮擋，卻沒有表現出任何不適。他們不知道明天的命運如何。或許被拉出槍決——管它笞刑、槍決或殺頭，他們中的一人決定先抽袋旱煙再說。

以上是照片說明的全文。這段文字將影像作為敘事的輔助重新加以了界定。攝影師／敘述者當是侵華軍隊中的一分子。他不但明確說明了照片的來龍去脈和內容，還公然對拍攝對象作出種族歧視的評語。這就

是全球的西方讀者經常看到的圖文報道。說明文字之下，作者以英、法、德、西班牙、荷蘭及俄羅斯等六國語言寫出照片的標題。

影像

「影像」在這裏的含義是物件、場景或人物的視覺表現，是一張照片最重要的部分，因而也常常被看作照片本身。在把歷史照片作為影像研究時，首先需要確定的是照片的主題，並分析它的表達形式。儘管兩項研究分別針對不同的範圍，且研究方法各異，二者卻是不可分割的。研究人員可藉這兩方面的研究探尋攝影師的表達方式與影像的時代風格、其意圖和視覺策劃，以及攝影師與拍攝對象、拍攝對象與觀者之間的複雜關係。

再現人物

從主題來看，早期攝影作品的體裁有着明顯的視覺約定。這些作品大致分為三種類型：人物、地方和事件。人物類又可再分為人物寫照和人物活動兩個分類。人物寫照以肖像居多，大多在影樓拍攝。一般的肖像照以留影為主要目的，顧客端坐，擺好姿勢，由攝影師拍照留念。至於較富藝術性的肖像照，則會試圖捕捉拍攝對象的性格與表情。需要注意的是，在早期攝影作品中，真正的肖像照和模特的扮裝照有時很難區分。加之由於底片通常由影樓保留，一張原本為肖像照的照片也能變成「類型照」，例如那些為市場製作的表現滿清官員、商人或「中國美人」等人物類型的商業照片。中國肖像攝影的關鍵一幕最初是由西方攝影師拉開的。沿用典型的中國肖像畫風格，被攝者正襟危坐，面向鏡頭，目光平視，與同時代的西方藝術肖像攝影相距甚遠。這種肖像攝影取材於中國傳統的祖先肖像。以祖先肖像為粉本的攝影風格，其最初含意即為殖民者意在將中國人塑造成為一成不變的刻板形象。但其後通商口岸的華人攝影師亦加入這個行列，為顧客拍攝同樣風格的肖像照。這一風格因此最終「回歸」本土，變成當地文化的一部分。其後更成為進一步發展的基礎，孕育出多元風格，演繹着不斷改變的潮流和品味。⁹

雖然肖像攝影對文化潮流的變動十分敏感，但是另一早期人物照片則鮮有變化。這種基於人類學研究的攝影目的在於收集和記錄不同種族和民族的科學性資料。這種有關「類型」的照片形形色色，包括名片照及大幅人物肖像照等，由於它們的目的在於對人種分類，因而其主要形式都不外側面和正面兩種基本格式。¹⁰正因如此，這類照片的主旨在於概括，所表現的是人群而非個人。巴黎自然歷史博物館研究員菲臘傑·普都(Phillippe Jacques Potteau)拍攝了一系列照片，這批作品以巴黎的外國遊客為主體，比一般記錄種族特色的實驗室照片精巧，品味蘊藉優雅。本展覽展出了普都拍攝的Kouang Hay肖像。這位清朝外交使團的成員曾於1861年訪問巴黎，據普都記述，他行年48歲，出生於漢口，是那位「帶着活魚造訪法蘭西學院的中國人」(圖4)。照片中的Kouang Hay辮子由右側肩膀垂下。這張照片本屬於刻意造型的肖像照，但普都的說明卻將他歸類為人類學的研究對象：一名代表大清帝國官員的活樣本。

第三類人物影像是早在1860年代便出現在中國的醫學攝影(請參閱郭傑偉及范德珍的文章)。這些令人吃驚的照片不止在醫生和醫學機構間流傳，遊客和一般公眾也可以購買作為紀念品及收藏品。大部分醫學照片都由專門聘請的人像攝影師拍攝。為了達到記錄個人病理案例的專門功能，這些醫學照片常將兩種截然不同的視覺元素——病人正常的面孔和怪異的身體——並置在同一影像之中。

人物活動的照片與肖像照的不同之處在於照片的焦點集中在當地人的職業和行為。這些攝影作品並不著意個人的面孔或身體，而是專注於能夠代表標準社會職業及工作的特殊工具、服飾以及動作和姿勢。這類照片的最早根源可以追溯到17世紀中期的一套有關遠東和中國的荷蘭繪畫，¹¹而它們的直接前身則是英國畫家威廉·阿歷山大(William Alexander)於1805年所繪的畫冊《中國服飾》(*Costume of China*)。¹²追尋着17及18世紀先行者的足跡，西方攝影師在1840年代後紛紛來到中國，以新的攝影技術拍攝中國人物作品，以迎合現代市場的需求和品味。這些西方攝影師的作品隨即成為中國攝影師仿效的對象，而後者的目光



圖5

悅客樓（中國影樓，活躍於19世紀後期）
賣沙鍋的中國漢子，19世紀後期
蛋白照片
9.6 x 5.7厘米（3¾ x 2¼吋）
洛杉磯蓋蒂研究所藏



圖6

瓊綸（中國影樓，活躍於19世紀後期）
挑水桶的年輕中國工人，19世紀後期
蛋白照片
9.2 x 5.9厘米（3⁵/₈ x 2⁵/₁₆吋）
洛杉磯蓋蒂研究所藏

也同樣盯住了西方市場。這次展覽中包括了數張這類展品。照片本身反映出中外攝影師均以海外市場為目標，其中包括威廉·桑德斯（William Saunders）的「中國系列」中露天拍攝的理髮匠（照片40），以及在他個人影樓內拍攝的其他行業的照相（照片38、39）。中國影樓則更習慣於在室內拍攝這種扮裝照，例如悅客樓拍攝的賣沙鍋的中國漢子（圖5）和瓊綸的挑水工人（圖6），以及賴阿芳鏡頭下的三名擔着重擔的苦力（胡素馨，圖4）。雖然這些照片在風格和內容上都反映出西方的目光，但照片背面的題簽指示出它們都出自香港和上海的華人影樓。

再現地點

19世紀中國的影樓一般在它們的廣告中提到三種服務：提供有關建築物、風光和全景的照片。雖然都以「地點」為攝影對象，但是這三種照片的趣味重點及視像手法卻各有不同。在製作全景照片時，攝影師通常在高處架起相機，以鳥瞰的角度拍攝廣闊的風景。這類照片的前景、中景和背景連貫融和，一氣呵成，從近距離的景物一直伸展到遠方的地平線。在拍攝這種全景照時，攝影師還特別偏愛曲折的河流、巒峰起伏的山脈、寬闊的海灣或老城裏鱗次櫛比的矮房。最具效果的全景照將一張張獨立拍攝的照片拼接起來，構成連綿不斷的景色，使觀者的視線向橫伸展，一覽眼前風景的全貌。



這種風格的攝影師往往各師各法，各有獨自偏好的景色，並發展出特殊的視覺策略。例如費利斯·比特從他1860年到達香港的那一刻起，到他加入英國遠征軍，跟隨聯軍攻陷北京後的整個時段中，都拍攝了大量的全景照片。與殖民戰爭有密切關係的這批照片美化了侵華外國軍隊的立場觀點，並非是對各個地點的真實客觀的寫照。雖然費利斯·比特於1860年3月在香港拍攝了如維多利亞港、跑馬地、大連灣、九龍等這些具有代表性的地點，但所有這些照片都以英國的強大艦隊和軍營為核心。而在山水襯托下的這些戰艦及軍營正是對歐洲列強強大軍事力量的寫照（圖7）。他拍攝的第二組全景照（1860年8月底拍攝），取景地點是天津附近被聯軍佔領的北塘大沽口炮台。第三組照片（1860年10月拍攝）則是淪陷了的北京城。與第一組照片對應，第二、三組照片描述了中國的戰敗：空盪的炮台只見廢棄大炮和清兵屍骸（圖8）；而宏偉的北京則呈現為一個死寂、不見人煙的鬼城。

相比之下，這次展覽展出的其他全景照則有所不同，攝影師的興趣在於表現中國城市的生活場景。其中一例是同興影樓攝製的六幅一聯的福州全景圖（照片50）。這張照片中沒有佔主導地位的建築物，而是把與當地人民生活息息相關的閩江作為主體，記錄了一段河道的風光。照片中的閩江不但佔據了整幅照片中的中景，還把陸地、建築物和船舶

圖7

費利斯·比特 [英] (1834–1906)

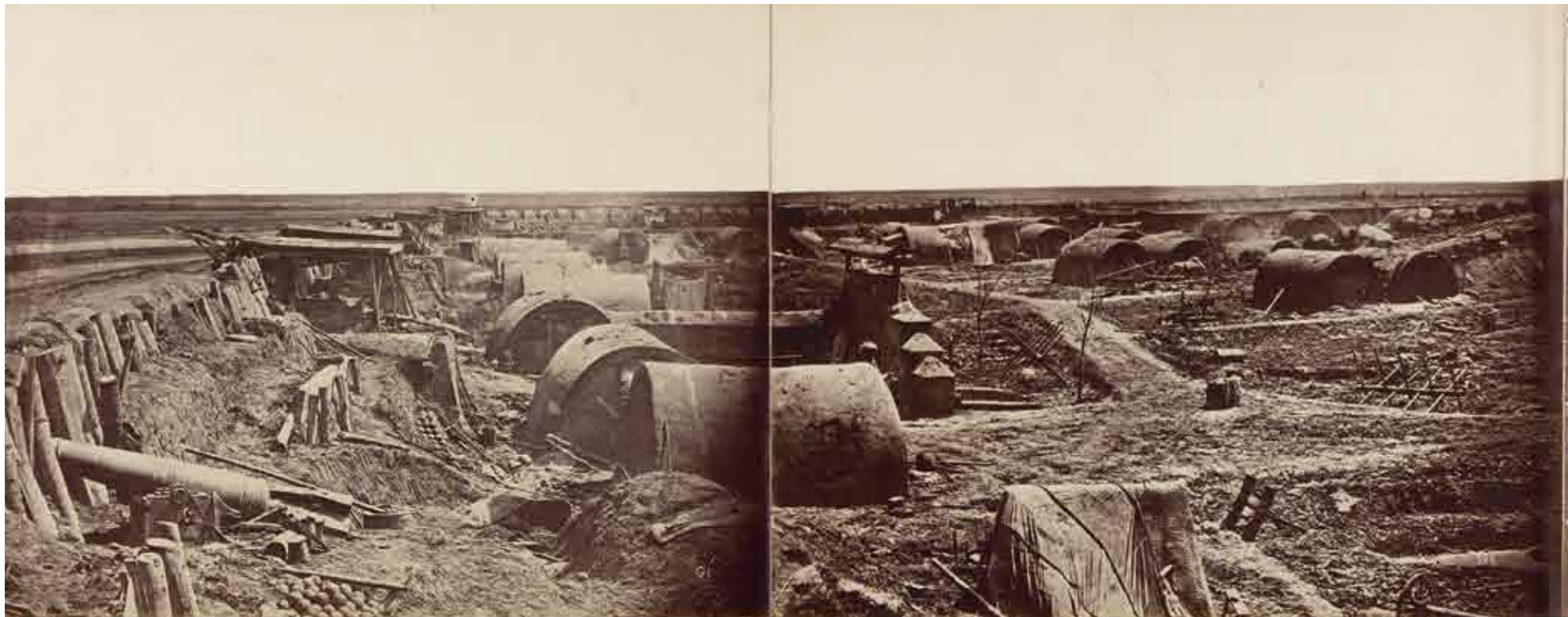
香港全景及華北遠征艦隊，1860

蛋白照片

23.7 x 142.6厘米 (9⁵/₁₆ x 56¹/₈吋)

洛杉磯蓋蒂研究所藏





連成了一個有機整體。照片右方有一道橫跨閩江的大橋；河岸的這邊停泊着許多老式木船；對岸則有一座建造中的棚樓，可能是本地節慶使用的戲台。這張照片沒有表現甚麼奪目或令人驚歎的景物，只是平淡地帶出了攝影師熟悉的日常生活。郭傑偉及范德珍認為構圖中對水的強調受了傳統中國堪輿學（風水）的影響。

有別於構圖開闊、景色浩瀚的全景照，「風光攝影」一般專注於個別地方的景致。在構圖取景上，中國和外國的攝影師顯示出相當大的迥異。湯普森在台灣森林、福建雪竇山或四川長江拍攝的風光，以西方手法演繹中國山水，四處徜徉着自然氣息（圖9）。這些風景照片中一般沒有建築物出現，那些迷霧掩映的竹林、從陡崖直瀉的瀑布或夕陽灑照的

壯麗峽谷所反映的是攝影師個人對自然的精緻感受。中國影樓其後也發展了風光攝影，但甫投入市場便透過「如畫」和「景」這兩種傳統概念來擬定方略。福州同興影樓製作的一本相冊是「如畫」策略的代表作，全冊共有63頁福建省風景照片（照片47）。誠如郭傑偉及范德珍於他們的文章中所述，這本相冊甚具文人意韻，採用傳統山水畫的構圖方式，以山和水作為兩大視覺元素。構圖和諧均衡，色調變奏柔和含蓄，偶爾攝入小船或草廬等景物作綴，令整體影像更富詩意及寧逸閒情。第二個概念是「景」，意指「具有標誌性的景物」。作為是含有既定圖像的風景構圖，「景」是拍攝中國花園或名山時的關鍵元素，通常由自然景觀與人工建築構成。在影樓製作的園林名山風景相冊中，每頁各有獨特的「景」，引導讀者走上一個視覺旅程，猶如親身遊歷其地。



表現地點的照片還有第三個重要元素，即建築物。¹³這類照片的收藏者應該也是對東方的異國建築癡迷的西方人。這種癡迷使歐洲自18世紀以來出現了不少受東方影響的建築圖畫和摹仿品。¹⁴正因如此，學者們發現19世紀的外國攝影師對北京的古蹟格外感興趣（在上海及香港的同時代的攝影師則主要以日常生活作為題材）。舉例說，托馬斯·查爾德（Thomas Child）於1870年代在北京海關服務期間，曾在古老的京城各處遊逛，拍攝了大量的建築照片，並通過上海的《遠東》雜誌出售這批照片：他在該雜誌1877年7月號上刊登的一則廣告中說這套照片共有192張，所攝景物包括北京主要的宮殿、十幾座佛塔，還有皇陵和墓地（照片4）。

圖8

費利斯·比特 [英]（1834–1906）
全景—攻佔後的北炮台內部，1860
蛋白照片
24.2 x 121厘米（9¹/₂ x 47⁵/₈吋）
洛杉磯蓋蒂研究所藏



圖9

湯普森 [蘇格蘭] (1837–1921)

臺灣一處山坳

珂羅版照片

30.3 x 25.4厘米 (11¹⁵/₁₆ x 10吋)

選自湯普森撰著的《中國和華人圖集：附有文字說明的代表性地方及人物照片系列》，第1冊，頁24 (*Illustrations of China and Its People: A Series of Photographs with Letterpress Descriptive of the Places and People Represented*) (London: Sampson Low, Marston, Low, & Searle, 1873–74, vol. 1, pl. 24)

洛杉磯蓋蒂研究所

查爾德攝影作品中的數張表現「古燕國城牆遺跡」及「橋與遺跡」，反映出西方攝影師對「廢墟」這個題材的普遍鍾愛。按照中國傳統思想，廢墟被視為不祥，所以絕少出現在畫作之中；歐洲的情況卻十分不同，畫家喜歡將歷史遺跡納入藝術作品，這種做法可以追溯至中世紀或更早年代。到了18世紀，歐洲人對歷史遺跡熱愛成風，復古滲透到了每個文化領域：「格雷 (Gray) 以詩歌唱詠；吉朋 (Gibbon) 以文論述；威爾遜 (Wilson)、蘭伯特 (Lambert)、泰納 (Turner)、加爾丁 (Girtin) 等等則以畫描繪。這些作品給著名園林家肯特 (Kent) 和布朗 (Brown) 帶來靈感，他們把古物點綴在廣闊的園林和起伏的山坡上。對古蹟的熱愛又助長了遁世隱居和文物研究收藏之風；這些文物還啟迪藝術家創作了數以千計的靜物寫生，並為許多顯赫人物的肖像提供了符合他們身分的古董背景。」¹⁵

攝影術發明以後，歐洲人立刻用它來記錄世界各地的豐碑古蹟，其中也包括了中國的文物。比特、查爾德、湯普森等攝影師留下的此類攝影作品當在意料之中 (圖10)。這些作品融合了西方人對殘破古建築物的情結與東方學家對「古老中國」的迷戀。就以湯普森鏡頭下的北京頤和園寶雲閣銅亭為例 (圖11)，他沒有強調銅亭和大理石台基的堅固，卻將四周的叢生荒草與半掩的樓台一同攝入畫面。同樣，蓋蒂研究所收藏的一張無名攝影師的作品表現了一座只剩下斷壁殘垣的古剎和幾個訪古的文人。畫面在強調這座廢墟的久遠歷史時，也深化了「他者」對這類場景的感受 (圖12)。從歷史上看，這些和中國傳統視覺文化相左的廢墟形象最初是迎合了西方人對中國古代景物的濃厚興趣，¹⁶但是當這種攝影主題傳入中國後，遺址照片很快變為旅遊照片中的一個常備系列。除了西洋攝影師之外，本地影樓也開始拍攝古蹟。其結果是中國視覺文化對廢墟表現方式的一個重要轉變。

再現事件

攝影術發明不久之後即被應用於記錄重要的社會、政治及自然事件。引起公眾轟動的大事和盛況，包括戰爭、天災、暴亂、盛大慶典、火山爆

發、火災、新建的宏偉紀念物，紛紛成為熱門的攝影目標。但是初期的新聞攝影仍然受制於諸多技術障礙，例如感光度低的膠片無法捕捉移動目標、笨重的照相器材限制了攝影師的行動。其他的限制包括現成暗房和存儲設施的缺乏、材料的短缺、以及運輸的風險。不過儘管條件惡劣，一些富於冒險精神的攝影師仍然竭盡全力記錄時事新聞。費利斯·比特的作品又一次提供了這樣的例證。雖然礙於技術及後勤原因，他沒有拍攝到第二次鴉片戰爭的實地戰鬥和參戰人員的戰地活動，但他的作品在視覺敘事上成功地描述了此次戰爭的經過。

如大衛·哈里斯 (David Harris) 所說，比特的戰爭攝影在當時非常受歡迎，一個證據是他現存的所有中國攝影集都收錄了這類作品。這些照片在當時就已經吸引了眾多關注並被多次複製。¹⁷ 1900年八國聯軍再次侵佔北京並第二次火燒圓明園，這時攝製的新一輪的戰爭照片同樣引起了全球哄動。其中一張記錄聯軍進入京城時刻的照片特別悲慘淒涼 (圖2)。照片中的騎兵隊正穿過北京城中心，毗鄰紫禁城的大片建築已成廢墟。要深入了解這類戰爭廢墟的影像，我們或可將其與西方攝影師所拍的「畫意」廢墟的照片做一比較 (圖12)。這兩類攝影作品不但拍攝的對象有別，表達的形式也很不相同。一方面是如詩如畫的遺跡和刻意營造的平和、神秘、象徵的氛圍；位於照片中心的殘破東方建築物暗示了當時西方人的審美觀念。另一方面是戰爭造成的「缺失」：無論是樓房盡毀的廢墟還是堆滿殘骸的空屋，這類作品或是將視覺焦點抹去，或是暗示着主體的喪失。

以上的例子說明新聞攝影主要是隨着西方勢力的擴張進入中國的。比特等西方攝影師拍攝的戰爭照片從本質上講述與殖民主義視覺文化，它們所反映的是照相機後面的征服者的心態。然而在數十年後，西方攝影師在戰爭攝影範疇裏的優越地位受到挑戰，它們面對的新興力量來自鋪天蓋地的民族主義運動，其核心目的是將中國轉化為一個現代的民族國家，杜贊奇 (Prasenjit Duara) 將其稱為「一個準備在現代的未來中實現自己命運的、全民的歷史主體」。¹⁸ 這個新興民族國家雖

然明顯反對西方，但同時依據着西方「啟蒙運動」的模式來塑造自己的歷史和意識形態。¹⁹ 值得注目的是新聞攝影推動了這個民族主義運動，其中又以戰爭攝影為要。

新聞攝影的這一功能轉變其實很易理解：一旦新聞攝影被重新定義，進入國家民族主義的話語並成為民族主義者的審視觀念，戰時攝影遂成為直接向公眾提供有關外敵侵華的具體和直接證據的渠道，也成為激起民族情緒高漲的最有效工具。由於照片本身具有以實證為本的「真相價值」，比起繪畫或雕塑等傳統藝術更易擔當這個角色，特別是當新聞照片成為大眾傳媒的固定部分時 (如葉文心文章所述)，它在塑造民族主義思想和現代視覺文化方面就發揮了巨大影響力。²⁰ 從一開始，民族主義新聞攝影便將重點放在戰爭影像上。例如1904年日俄戰爭便是《上海雙周刊》以照片及說明詳細報道的第一宗政治事件。²¹ 1909年以後，中國的主要報紙都普遍刊登新聞照片，向心懷焦慮的讀者提供了有關戰爭、屠殺、暗殺等真實的暴力場面。對重大政治事件的新聞照片的需求急劇增加，這些事件包括1911年的辛亥革命、1914至1919年的第一次世界大戰，以及1930年代開始的日本侵華。對民眾來說，記錄這些事件的照片就是事實。鏡頭所捕捉的影像付諸印刷，使中國人意識到國家存亡的危機，激勵他們拯救自己的國家和文化。

結語：攝影實踐

對中國早期攝影的格式、題詞、內容和表達方式的研究，為我們進一步探討攝影的實踐打下了基礎。與「實踐」相關的概念至少包括三個方面，即照片製作的技術和社會維度，以及對照片的營銷、使用、市場反應、複製以及發行。要了解這些廣泛而複雜的問題，首先必須回答一些基本問題。

例如，從技術層面研究一張照片時，我們要問攝影師用了甚麼樣的攝影技術，製作的條件如何？攝影師用的是蓋達爾法的銅版、卡羅攝影法的相紙底片、蛋白塗層玻璃版，還是賽璐珞捲筒膠片？所使用的照相機有多重，暗室的器材如何？鏡頭速度是多少？曝光時間有多長？有時

候一張影樓人像照看似自然，其實照相的人身後繫着金屬支架以確保姿勢端正，這對照相的意義有何影響？以上問題都與技術有關，倘若能夠一一解答，便可確切知道照片有（或沒有）表達現實的先天能力，它的製作程序、社會功能及可複製性。

若從社會互動的角度看照片製作，首先要弄清楚誰參與其中。攝影師是獨立的自由工作者，還是隸屬於特定的研究項目、工商企業、抑或殖民軍隊？攝影師與被拍攝者之間的關係應該如何確定？被拍攝者是付費的顧客還是受聘的模特？被拍攝者的姿勢、表情和道具由誰決定？若被拍攝者是高官或皇室貴族，例如時泰拍攝的李鴻章和醇親王的肖像，那麼這些照片的用途何在？

我們還應該探尋影樓的性質和角色，它們既是商業機構也是社交場所。影樓最初於1850年代在巴黎興起時，那時的巴黎人把去影樓照相與「在林蔭大道漫步和上歌劇院」同視為代表巴黎形象的消閒活動，²²那麼1860和1870年代香港或上海的影樓又怎樣為城市居民塑造自我形象？除了肖像之外，影樓還拍攝了甚麼其他作品來迎合品味紛繁的龐大市場？此外，誠如葉文心於文中所述，攝影製作受制於一個地方的普遍的文化和物質條件。她以民國時期的上海和抗戰時期的重慶為例，指出兩個地方的視覺文化和表現能力各有不同，因此製作的攝影作品也不一樣。

照片製成後，它的故事並沒有結束。底片以不同形式被重複使用，或印成無名的「扮裝」商業照，或用作明信片插圖，或與其他照片湊成拼貼圖像（照片59）。照片也會被不同人士購買並用作不同用途，例如一些遊客會購買廉價的風景紀念照，然後編彙成個人的中國旅行影集；或者被「老照片」的愛好者因其觀賞價值，或與其有特殊情感而收藏。我們在研究這些不同情況時，應將它們視為歷史個案，獨立地探索照片的來龍去脈和各色各樣的用途。這些個案的時間及地點誠然不盡相同，但卻可聯繫到同一影像。

由於篇幅有限，這篇序言難以詳細論述以上提出的種種問題，不過我仍然希望它可以幫助讀者更深入地理解本書內各篇文章所探索的課題，同時也能幫助讀者更好地欣賞所有的展品。中國歷史照片的研究路途依然漫長。在展示這批曾被遺忘的中國早期歷史照片並引起公眾興趣的同時，本次展覽和書刊的出版，可說是對這個發展中的領域做出了重要的貢獻。

註釋

1. 泰瑞·貝內特（Terry Bennett）最近提出這方面研究的困難，其中文字資料匱乏是障礙之一：

要進行中國攝影師的族譜研究非常艱難，因為根本沒有相關的家族紀錄。相比之下，研究19世紀西方攝影師的學者則有大量資料可參考，包括人口普查登記資料、出生／婚姻／死亡證書、企業及街道目錄、昔日的地區及全國性報章。（泰瑞·貝內特著，《中國攝影歷史1842–1860》（*History of Photography in China* [London: Quaritch, 2009]，頁vii。）

2. 維珍納·蒂瑞絲在《東亞歷史》（*East Asian History*），no. 17/18 (1999)，頁77中一篇文章〈19世紀中國攝影與肖像〉（*Photography and portraits in nineteenth-century China*）亦表示經常遇到挫敗。
3. 古德利奇（L. Carrington Goodrich）與金馬倫（Nigel Cameron）合著，《攝影師和旅者眼中的中國：1860–1912》（*The Face of China as Seen by Photographers & Travelers, 1860–1912* [New York: Aperture, 1978]）；及俄斯偉克（Clark Worswick）與史景遷（Jonathan D. Spence）合著，《中國皇朝：1850–1912影集》（*Imperial China: Photographs 1850–1912* [New York: Pennewick, 1978]）。
4. 工作坊於2006年12月11及12日舉行，題為「中國攝影：『體』與『用』，精髓與創新」（*Photography of China: Ti and Yong, Essence and Innovation*），由郭傑偉及范德珍策辦。參加者包括蓋蒂研究所及保羅·蓋蒂博物館多位策展人及研究學家，以及夏威夷大學馬諾分校的莎娜·布朗、賓州大學哈里斯堡學院的約翰·夏德、里昂第二大學的阿克強、荷蘭萊登大學的奧利華·穆爾、加州大學柏克萊分校的葉文心及威廉·薛佛、獨立學者維珍納·蒂瑞絲及芝加哥大學的巫鴻。
5. 如欲了解一般攝影以至早期攝影的技術概要，請參閱鮑德溫（Gordon Baldwin）著，《攝影面面觀：攝影技術名詞指南》（*Looking at Photographs: A Guide to Technical Terms* [Malibu: J. Paul Getty Museum, 1991]）；及布蘭·柯依（Brian Coe）與馬克·霍沃思布斯（Mark Haworth-Booth）合著，《早期攝影工序指南》（*A Guide to Early Photographic Processes* [London: Victoria & Albert Museum, 1983]）。
6. 麥考利（Elizabeth Anne McCauley）著，《迪德立與名片照攝影》（*A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photography* [New Haven: Yale University Press, 1985]）。

6. 1859年，醫生兼作家霍姆斯（Oliver Wendell Holmes）發明輕便裝觀看器和開創立體照片庫，將立體照片演變成娛樂事業。范德珍與斯塔福德（Barbara Maria Stafford）合作的展覽及合著影集《奇妙裝置：從小箱子到屏幕上的影像》（*Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen* [Los Angeles: Getty Research Institute, 2001]）中，〈立體影像〉（Stereo）一文，頁357–362。
7. 有關全景攝影的歷史，請參閱梵高中心（Espace Van Gogh）編撰，《全景作品：1850–1950攝影：波里邁系列》（*Panoramas: Photographies 1850–1950: Collection Bonnemaison* [Arles, Rencontres internationales de la photographie: Actes sud, 1989]）。
8. 例如，1861年美國攝影師查理斯·維德（Charles L. Weed）結束維德與霍華德攝影廊的上海分部之前，他將底片售予一位盧埃林先生（Mr. Llewellyn）經營的藥房。盧埃林先生並於1861年12月14日在《華北先驅報》（*North China Herald*）刊登廣告宣布購得底片：「盧埃林先生已收購維德與霍華德攝影廊在上海營運期間所拍攝人像照的底片，歡迎肖像主人訂印照片，數量不限，收費相宜，訂購請到上海市派克弄上海醫療廳辦理。特此公告，1861年12月12日。」
9. 有關這種風格的詳細論述，請參閱本書巫鴻著，〈早期攝影中「中國」式肖像風格的創造：以彌爾頓·米勒為例〉。
10. 可參閱伍美華著，〈本質的中國化：19世紀攝影中的中國肖像主題〉（Essential Chinese: The Chinese portrait subject in nineteenth-century photography）文中刊出有的中國男子照片；該文載於巫鴻與蔣人和聯合編輯，《身體與面孔：中國視覺文化》（*Body and Face: Chinese Visual Culture* [Cambridge: Harvard University Press, 2005]），圖9.2。
11. 尼奧霍夫（Johannes Nieuhof）著，《使節出訪：從省會聯邦東印度公司到覲見中國皇帝元世祖》（*An Embassy from the East-India Company of the United Provinces, to the Grand Tartar Cham, Emperor of China* [London: John Macock, 1669]）。
12. 1792年威廉·阿歷山大（William Alexander）隨馬嘎爾尼使節團（Macartney embassy）到中國，返回倫敦後製作了該書的繪圖。
13. 這類作品的焦點多凝聚於建築物內部，但亦有一些照片展示特別建築物的內部或街景。
14. 可參考例子包括費歇爾馮埃爾拉赫（Johann Bernhard Fischer von Erlach）著，*Entwurf einer historischen Architectur*（1721；1730年翻譯成英語）。該書乃第一本國際規模的建築比較史學著作。其他建築師，例如編撰《中國建築設計》（*Designs for Chinese Buildings*, 1757）的威廉·錢百斯爵士（Sir William Chambers），也一同推動西方掀起中國熱。另請參閱貝爾納（Bernd H. Dams）與施加（Andrew Zega）合著，《中國題材》（*Chinoiserie* [New York: Rizzoli, 2008]）。
15. 米歇爾·巴里頓（Michel Baridon）著，〈廢墟：心理構念〉（Ruins as a mental construct），《園林歷史期刊》（*Journal of Garden History*）5（1985）：84。
16. 有關中國藝術中歷史遺跡的詳細論述，請參閱巫鴻著，〈遺跡、零碎片塊與中國現代／後現代藝術〉（Ruins, fragmentation, and the Chinese modern/postmodern），載於高名潞編輯，《由內而外：新中國藝術》（*Inside Out: New Chinese Art* [New York: Asia Society, 1998]），頁59–66。如欲深入了解18世紀後期西歐國家如何開始崇拜「廢墟」，以致成為「畫意美學意識與實作的重要元素」，參閱約翰·迪遜亨特（John Dixon Hunt）著，《園林與畫意：園境建築歷史的研究》（*Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture* [Cambridge: MIT Press, 1992]），頁195。關於廢墟與西方藝術中畫意的文獻資料非常多，其中可參閱武德爾德（Christopher Woodward）著，《身在廢墟》（*In Ruins* [New York: Pantheon, 2002]）；米歇爾·卡樂斯（Michel Makarius）著，《廢墟》（*Ruins* [Paris: Flammarion, 2004]）；及法蘭茜康納利（Frances S. Connelly）著，〈拉斯金與如畫派的規範〉（John Ruskin and the ethics of the picturesque），載於Petra ten-Doesschate Chu與露蓮達·迪克森（Laurinda S. Dixon）聯合編輯，《21世紀看19世紀藝術：加布里埃爾韋斯伯格紀念文章》（*Twenty-First-Century Perspectives on Nineteenth-Century Art: Essays in Honor of Gabriel P. Weisberg* [Newark: University of Delaware Press, 2008]），頁103–109。
17. 大衛·哈里斯著，《戰役與美感：費利斯比特的中國照片》（*Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China* [Santa Barbara, CA: Santa Barbara Museum of Art, 1999]），頁29。
18. 杜贊奇著，《拯救國家歷史：令人質疑的現代中國敘事記錄》（*Rescuing History from the Nation: Questioning Narratives of Modern China* [Chicago: University of Chicago Press, 1995]），頁4。
19. 參閱杜贊奇《拯救國家歷史》中的論述。
20. 新聞照片於1920年首次在《圖畫週刊》出現，其後愈來愈流行。參閱方漢奇著，《中國近代報刊史》（太原：山西人民出版社，1983）；劉家林著，《中國新聞史》（武漢：武漢大學出版社，1995）。
21. 《日俄戰紀》（上海：商務印書館，1904）。
22. 米歇爾·菲索（Michel Frizot）編輯，《攝影新史》（*A New History of Photography* [Kohl: Kone-mann, 1998]），頁103。

展品名錄

陳適

道地中國

1
[見照片58]
Hing-Qua John & Co.
劇團，上海，1860年代
蛋白照片，17.4 × 23.2厘米 (6⁷/₈ × 9¹/₈吋)
蓋蒂研究所，2003.R.22

2
同興
河流及梯稻田，福州，1870年代
蛋白照片，20.2 × 27厘米 (7¹⁵/₁₆ × 10⁵/₈吋)
蓋蒂研究所，2003.R.22

3
[見巫鴻，〈序〉，圖3]
月溪
放鶴亭，杭州，1910–15
明膠銀照片，13.7 × 19.5厘米 (5³/₈ × 7¹¹/₁₆吋)
月溪，杭州西湖美景，1910–15
蓋蒂研究所，2003.R.22

4
[見照片47，郭傑偉及范德珍，圖25]
同興
《武夷山景相冊》首頁，1860–70年代
摹本，19.8 × 13.9厘米 (7¹³/₁₆ × 5¹/₂吋)
蓋蒂研究所，2003.R.22

5
[見照片2]
賈科莫·卡納華
官員坐像，中國，1859
鹽紙照片，21.1 × 16.2厘米 (8⁵/₁₆ × 6³/₈吋)
蓋蒂研究所，2007.R.10

6
廈門好運石，中國，1865–94
蛋白照片，24.5 × 39厘米 (9⁵/₈ × 15³/₈吋)
蓋蒂研究所，2006.R.1

7
[見黎健強，圖5]
時泰（梁時泰）
北京宮中一名太監，北京，1870至80年代
蛋白照片，20.2 × 27厘米 (7¹⁵/₁₆ × 10⁵/₈吋)
蓋蒂研究所，2009.R.5

8
[見照片17]
費利斯·比特，照片
庭呱（關聯昌，傳），水粉畫
恭親王肖像，中國，1860
照片用水粉手工着色
14.9 × 12.1厘米 (5⁷/₈ × 4³/₄吋)
凱爾頓基金會

9
天津海光寺簽署和約，製作地不詳，約1858
水彩紙畫，31.1 × 62.2厘米 (12¹/₄ × 24¹/₂吋)
凱爾頓基金會

10
威廉·桑德斯
街景，中國城市，北京，北京，1860–70年代
蛋白照片，21.2 × 28.2厘米 (8³/₈ × 11¹/₈吋)
蓋蒂研究所，2003.R.22

11
[見照片5]
保羅·尚比恩
北京西安門城牆附近市集，北京，1866
蛋白照片，24.2 × 30.8厘米 (9¹/₂ × 12¹/₈吋)
蓋蒂研究所，2006.R.1

12
托馬斯·查爾德
駱駝商隊，北京，1870年代
蛋白照片，18.5 × 24.6厘米 (7⁵/₁₆ × 9¹¹/₁₆吋)
蓋蒂研究所，2003.R.22

13
[見照片14]
費利斯·比特，照片
查理斯·威格曼，手工着色（傳）
廣州房屋，廣州，1860，手工着色蛋白照片
24.7 × 29.1厘米 (9³/₄ × 11⁷/₁₆吋)
蓋蒂研究所，2003.R.22

14
彌爾頓·米勒
廣州家庭肖像，廣州，1860–64
蛋白照片，24.5 × 31.2厘米 (9⁵/₈ × 12⁵/₁₆吋)
蓋蒂研究所，2009.R.12

15

[見照片3]
賈科莫·卡納華
家庭肖像，中國，1859
鹽紙照片，16.8 × 24.7厘米 (6⁵/₈ × 9³/₄吋)
蓋蒂研究所，2007.R.10

16

[見照片54]
公泰
道台與家屬，上海，1878
蛋白照片，20.4 × 25.6厘米 (8¹/₁₆ × 10¹/₁₆吋)
蓋蒂研究所，2006.R.1

17

[見照片6]
時泰 (梁時泰)
李鴻章肖像，天津，1878
蛋白照片，26.8 × 20.9厘米 (10⁹/₁₆ × 8¹/₄吋)
蓋蒂研究所，2006.R.1

18

李鴻章的官船，天津，1894
蛋白照片，20.6 × 27厘米 (8¹/₈ × 10⁵/₈吋)
蓋蒂研究所，2006.R.1

19

[見照片7]
李鴻章的官船，天津，1894
蛋白照片，20.5 × 27厘米 (8¹/₁₆ × 10⁵/₈吋)
蓋蒂研究所，2006.R.1

門戶與變遷

20

[見照片45]
彌爾頓·米勒
買辦與兒子，廣州，1861
蛋白照片，32 × 26厘米 (12⁵/₈ × 10¹/₄吋)
蓋蒂研究所，2003.R.22

21

[見照片52]
德頓及米高斯
廣州全景，廣州，1863
蛋白照片，29.2 × 41.3厘米 (11¹/₂ × 16¹/₄吋)
凱爾頓基金會

22

珠江，廣州，1900
蛋白照片，19.2 × 107.6厘米 (7⁹/₁₆ × 42³/₈吋)
蓋蒂研究所，2006.R.3

23

傳為庭呱 (關聯昌) 作品
廣州商行，1835
水粉，紙質，55.9 × 118.1厘米 (22 × 46¹/₂吋)
凱爾頓基金會

24

[見照片50]
同興
六幅福州全景圖，福州，1860年代或1870年代初
蛋白照片，24.3 × 174厘米 (9⁹/₁₆ × 68¹/₂吋)
蓋蒂研究所，2003.R.22

25

傳為同興作品
福州全景，福州，1860–80年代
蛋白照片，21.5 × 82厘米 (8⁷/₁₆ × 32⁵/₁₆吋)
蓋蒂研究所，2006.R.3

26

[見照片49]
同昌
寧波全景，寧波，約1862
蛋白照片，16.5 × 198厘米 (6¹/₂ × 77¹⁵/₁₆吋)
蓋蒂研究所，2006.R.16

27

[見照片35]
約翰·湯普森
香港銀行總裁克雷梭大廳內景，香港，約1865
蛋白照片，43.5 × 34.6厘米 (17¹/₈ × 13⁵/₈吋)
保羅·蓋蒂博物館，84.XM.859.49

28

[見照片19]
上海市政廳內景，上海，1880年代
蛋白照片，23.8 × 28.8厘米 (9³/₈ × 11⁵/₁₆吋)
蓋蒂研究所，2004.R.14

29

[見照片46]
彌爾頓·米勒
上海商人，上海，1862
蛋白照片，23.1 × 29厘米 (9¹/₈ × 11⁷/₁₆吋)
蓋蒂研究所，2009.R.13

30
蘇州河，上海，1865–70
蛋白照片，18.1 × 67厘米 (7¹/₈ × 26³/₈吋)
蓋蒂研究所，2006.R.3

31
上海全景，上海，1890
蛋白照片，19.4 × 103.7厘米 (7⁵/₈ × 40¹³/₁₆吋)
蓋蒂研究所，2006.R.18

32
外灘，上海，約1860
油畫，45.7 × 92.1厘米 (18 × 36¼吋)
凱爾頓基金會

33
[見照片48]
華芳
梧州市全景，梧州，1860年代
蛋白照片，20.8 × 83.5厘米 (8³/₁₆ × 32⁷/₈吋)
蓋蒂研究所，2003.R.22

34
[見胡素馨，圖8]
愛德華士
鼓浪嶼，廈門，1865–70
蛋白照片，21.5 × 57.2厘米 (8⁷/₁₆ × 22¹/₂吋)
蓋蒂研究所，2006.R.3

35
中國茶公司
廈門廣闊全景圖，波士頓，1848
直紋紙版畫，43.2 × 27.9厘米 (17 × 11吋)
凱爾頓基金會

36
法租界內河流，上海，1880年代
蛋白照片，20.4 × 26.8厘米 (8¹/₁₆ × 10⁹/₁₆吋)
蓋蒂研究所，2004.R.14

37
賈科莫·卡納華
花園茶館，上海，1859
鹽紙照片，17.2 × 25.4厘米 (6¾ × 10吋)
蓋蒂研究所，2007.R.10

38
上海江水橋水塔景觀，上海，1890–1900
蛋白照片，21.8 × 27厘米 (8⁹/₁₆ × 10⁵/₈吋)
蓋蒂研究所，2006.R.1

39
[見照片51]
華芳
廣州商行Smith, Archer & Co.，第一部分，廣州，1860年代末
蛋白照片，21.2 × 25.2厘米 (8³/₈ × 9¹⁵/₁₆吋)
蓋蒂研究所，2003.R.22

40
[見照片51]
華芳
廣州商行Smith, Archer & Co.，第二部分，廣州，1860年代末
蛋白照片，21.2 × 26.2厘米 (8³/₈ × 10⁵/₁₆吋)
蓋蒂研究所，2003.R.22

中國照相館

41
[見照片55]
宜昌
身穿騎士服裝男孩，中國，約1870
象牙彩色媒體，影像：9.8 × 7厘米 (3⁷/₈ × 2³/₄吋)
蓋蒂研究所，2007.R.11

42
[另見照片56；巫鴻，〈序〉，圖5]
悅容、瑣綸、南禎、雅真、Hing-Qua John & Co.、三興、悅客樓、介石、宜昌及華芳
15張名片照，香港、上海及澳門，約1860–70年代
蛋白照片，約10.4 × 5.7厘米 (4¹/₈ × 2¹/₄吋)
蓋蒂研究所，2003.R.22

43
[見郭傑偉及范德珍，圖5–15]
悅容、瑣綸、南禎、雅真、Hing-Qua John & Co.、三興、悅客樓、介石、宜昌及華芳、Floyd & Co.、彌爾頓·米勒、托馬斯·查爾德、威廉·桑德斯、W. G. Todd、A. De Encarnacao & Co.、S. Sidney
多張名片照背面，香港、上海及澳門，約1860–70年代
約10.4 × 5.7厘米 (4¹/₈ × 2¹/₄吋)
蓋蒂研究所，2003.R.22

44
[見照片57]
惟妙
漢口身穿中國服飾的男子，1800年代末
手工着色明膠銀照片
50.8 × 40.7厘米 (20 × 16吋)
蓋蒂研究所，2003.R.16

45

[見照片20]
華芳
汕頭海港，汕頭，1860年代
蛋白照片，19.9 × 27.7厘米 (7¹³/₁₆ × 10⁷/₈吋)
華芳，無名相冊，1860–70年代
蓋蒂研究所，2003.R.22

46

[見胡素馨，圖4]
華芳
三名苦力，香港，1880–90
蛋白照片，21.7 × 27.6厘米 (8⁹/₁₆ × 10⁷/₈吋)
蓋蒂研究所，2007.R.15

47

[見照片53]
華芳
算命先生，香港，1800年代末
蛋白照片，21.3 × 29.6厘米 (8³/₈ × 11⁵/₈吋)
蓋蒂研究所，2007.R.15

48

Sze-Yuen Ming
賣花女，上海，1800年代末至1900年代初
蛋白照片，26 × 21厘米 (10¹/₄ × 8¹/₄吋)
蓋蒂研究所，2003.R.22

49

華芳
富有中國人的房屋內部，中國，1870–80年代
蛋白照片，23.3 × 29.1厘米 (9³/₁₆ × 11⁷/₁₆吋)
蓋蒂研究所，2004.R.14

50

[見照片16]
庭呱 (關聯昌)
伍秉鑑肖像，廣州，1847
水粉，紙質，27.9 × 22.9厘米 (11 × 9吋)
凱爾頓基金會

51

[見照片1]
庭呱 (關聯昌)
庭呱照相館，廣州，約1840
水粉，紙質，47 × 56.5厘米 (18½ × 22¼吋)
凱爾頓基金會

52

中國內地，1800年代末
蛋白照片，影像：22 × 29厘米 (8¹¹/₁₆ × 11⁷/₁₆吋)
蓋蒂研究所，GRL 2007.R.14

53

[見照片47]
同興
兜鑒峰，福州，1860–70年代
蛋白照片，29.7 × 36.6厘米 (11¹¹/₁₆ × 14⁷/₁₆吋)
錄自同興之《武夷山景相冊》，1860–70年代
蓋蒂研究所，2003.R.22

54

時泰 (梁時泰)
李鴻章肖像，天津，1878
手工着色蛋白照片，25.4 × 20.32厘米 (10 × 8吋)
凱爾頓基金會

教會與廟宇：宗教交流

55

僧侶類型 (左)，喇嘛類型 (右)，天津，約1900
明膠銀照片，16.9 × 12厘米 (6⁵/₈ × 4³/₄吋)
無名，《天津相冊》
蓋蒂研究所，2007.R.12

56

[見照片24–29]
米歇爾·梅納德
24張幻燈片，中國，1906–12
明膠銀幻燈片，約5.5 × 8.3厘米 (2³/₁₆ × 3¹/₄吋)
蓋蒂研究所，2002.R.43

57

1883年廣州
蛋白照片，21.3 × 28.2厘米 (8³/₈ × 11¹/₈吋)
柏立得，《中日照片集》，1878–96，頁71
蓋蒂研究所，98.R.14

58

[見照片23]
漢口天主堂 (左頁)，漢口中國內地會 (右頁)，漢口
約1873–1906，蛋白照片
17 × 23.7厘米 (6¹¹/₁₆ × 9⁵/₁₆吋) (左)，13.2 × 17.4厘米
(5³/₁₆ × 6⁷/₈吋) (右)
錄自雷夏伯之《博覽中華圖誌》，約1873–1906，第2冊
蓋蒂研究所，2004.R.11

59	途經阿美恩斯到巴黎神學院報名的年輕中國男子肖像，巴黎，1829	64	[見照片4]	中國以外	187
	水粉，紙質，22.5 × 16.7厘米 (8 ⁷ / ₈ × 6 ⁹ / ₁₆ 吋)		托馬斯·查爾德		
	蓋蒂研究所，2007.M.2		西黃寺，北京，1870年代		
60		65	蛋白照片，22.2 × 17.9厘米 (8 ³ / ₄ × 7 ¹ / ₁₆ 吋)	68	展品名錄
	[見照片15]		蓋蒂研究所，2003.R.22	[見照片59]	
	費利斯·比特，照片			拼貼照片，中國，1800年代末	
	查理斯·威格曼，手工着色 (傳)	66	[見照片13]	蛋白照片，21.1 × 27.4厘米 (8 ⁵ / ₁₆ × 10 ¹³ / ₁₆ 吋)	
	廣州九層塔，廣州，1860		費利斯·比特	蓋蒂研究所，2006.R.17	
	手工着色蛋白照片，29.6 × 24.6厘米 (11 ⁵ / ₈ × 9 ¹¹ / ₁₆ 吋)		中國北塘炮台第一師總部，1860	69	
61	蓋蒂研究所，2003.R.22		蛋白照片，24.9 × 30.3厘米 (9 ¹³ / ₁₆ × 11 ¹⁵ / ₁₆ 吋)	[見郭傑偉及范德珍，圖24]	
			保羅·蓋蒂博物館，2007.26.198.11	法蘭西	
				彌敦·鄧恩「中國藏品」展覽的「中國女士」海報，美國，1851	
		67	[見照片10]	凸版印刷，22.7 × 14.4厘米 (8 ¹⁵ / ₁₆ × 5 ¹¹ / ₁₆ 吋)	
	北京天壇的焚毀，北京，1889		費利斯·比特	雷基·傑伊藏品	
	蛋白照片，19.4 × 24.9厘米 (7 ⁵ / ₈ × 9 ¹³ / ₁₆ 吋)		中國廣州孔子像，廣州，1860	70	
62	蓋蒂研究所，2003.R.22		蛋白照片，影像：25.3 × 30.5厘米 (9 ¹⁵ / ₁₆ × 12吋)	威廉·桑德斯	
			保羅·蓋蒂博物館，2007.26.198.67	鞋匠，中國，1863–64	
				手工着色蛋白照片	
		68	[見照片10]	威廉·桑德斯，《中國生活及人物研究》，1863–64	
	托馬斯·查爾德		費利斯·比特	蓋蒂研究所，2003.R.22	
	北京皇廟，北京，約1875–85		伊斯蘭教清真寺，廣州，1860	71	
63	蛋白照片，31.5 × 41.5厘米 (12 ³ / ₈ × 16 ⁵ / ₁₆ 吋)		蛋白照片，30.5 × 25.3厘米 (12 × 9 ¹⁵ / ₁₆ 吋)	[見照片40]	
	蓋蒂研究所，2004.R.17		保羅·蓋蒂博物館，2007.26.198.80	威廉·桑德斯	
				流動理髮匠，中國，1860–70年代	
		69	[見照片10]	手工着色蛋白照片，20.9 × 27厘米 (8 ¹ / ₄ × 10 ⁵ / ₈ 吋)	
	費利斯·比特		費利斯·比特	蓋蒂研究所，2003.R.22	
	北京花園及佛寺，北京，1860		伊斯蘭教清真寺，廣州，1860	72	
	蛋白照片，影像：25.4 × 30.6厘米 (10 × 12 ¹ / ₁₆ 吋)		蛋白照片，30.5 × 25.3厘米 (12 × 9 ¹⁵ / ₁₆ 吋)	威廉·桑德斯	
	部分由威爾遜攝影中心贈與		保羅·蓋蒂博物館，2007.26.198.35	木匠和女裁縫，中國，1860–70年代	
	保羅·蓋蒂博物館，2007.26.198.35			蛋白照片，20.3 × 27厘米 (8 × 10 ⁵ / ₈ 吋)	
		70	[見照片10]	蓋蒂研究所，2003.R.22	
			費利斯·比特	73	
			伊斯蘭教清真寺，廣州，1860	威廉·桑德斯	

73

庭呱 (關聯昌)
中國造鞋匠，廣州，1845
水粉，紙質，21 × 26厘米 (8¼ × 10¼吋)
凱爾頓基金會

74

[見照片41]
庭呱 (關聯昌)
中國理髮匠，廣州，1845
水粉，紙質，21 × 26厘米 (8¼ × 10¼吋)
凱爾頓基金會

75

[見照片42]
彌爾頓·米勒
高官和夫人，香港
蛋白照片，22.8 × 28.3厘米 (9 × 11⅓吋)
錄自威廉·弗洛伊德之《香港風景》，1860年代
蓋蒂研究所，2003.R.22

76

[見照片43]
湯馬斯·阿林
北京附近官邸的亭樓花園，約1845
手工着色刻畫，12.5 × 19厘米 (4⅙ × 7½吋)
蓋蒂研究所，2009.PR.44

77

[見照片11]
阿爾拔·史密夫的《白朗峰與中國》於埃及禮堂劇院展出
英國，約1859，多種媒體
展開為19.7 × 23.5 × 21.6厘米 (7¾ × 9¼ × 8½吋)
蓋蒂研究所，97.R.48

78

[見照片12]
貝密爾，圖畫
贊寧，版畫
攻下廣州，巴黎，約1858
多種媒體，26.8 × 41 × 5.7厘米 (10⁹/₁₆ × 16⅓ × 2⅓吋)
蓋蒂研究所，2008.PR.3

79

兩廣總督葉名琛肖像
1854–57年，中國，1800年代中
油畫，29.2 × 20.3厘米 (11½ × 8吋)
凱爾頓基金會

80

[見巫鴻，〈序〉，圖4]
菲臘傑·普都
Kouang Hay (48歲)，生於漢口 [中華帝國]，帶活魚到訪法
蘭西學院
巴黎，1861
蛋白照片，17.6 × 12.4厘米 (6¹⁵/₁₆ × 4⁷/₈吋)
蓋蒂研究所，2004.R.15