



《物·画·影——穿衣镜全球小史》
[美]巫鸿 著
上海人民出版社

[作者简介]	
巫鸿 (Wu Hung)	
美国史学家、批评家、策展人，芝加哥大学教授。	
1963 年考入中央美术学院美术史系学习。1972—1978 年任职于故宫博物院书画组、金石组。1978 年重返中央美术学院美术史系攻读硕士学位。1980—1987 年就读于哈佛大学，获美术史与人类学双重博士学位。随即在哈佛大学美术史系任教，于 1994 年获终身教授职位，同年受聘主持芝加哥大学亚洲艺术教学，执“斯德本特殊贡献教授”讲席。2002 年建立东亚艺术研究中心并任主任，兼任该校斯马特美术馆顾问策展人。2008 年被选为美国国家文理学院终身院士，并获美国大学艺术学会美术史教学特殊贡献奖，2016 年获选为英国牛津大学斯雷特讲座教授，2018 年获选为美国大学艺术学会杰出学者，2019 年获选为美国国家美术馆梅隆讲座学者，并获得哈佛大学荣誉艺术博士。	

拍照

伦敦的维多利亚和阿尔伯特博物馆在 1939 年获得了一批不同寻常的捐赠，所收到的七百余幅照片均出自一位不见经传的 19 世纪女摄影师之手。这些照片因为从相册中揭下而出现了令人遗憾的卷曲和破裂。但是它们的影像是如此生动含蓄，使得博物馆策展人欣然接受。捐献者是摄影师的孙女，她把传到她手里的这批照片献给维多利亚和阿尔伯特博物馆，是因为她刚在那里看了一个使她非常感动的纪念摄影术发明一百周年的展览，她想这批照片也许会给研究摄影的早期历史增加一些材料。在随后的半个世纪中，这份资料躺在博物馆的库房里无人触动，直到维吉尼亚·多迪尔女士（Virginia Dodier）——当时还是伦敦考陶尔德艺术研究所（Courtauld Institute of Art）的一个硕士生——从 1984 年开始对它们进行系统整理。随着研究的深入和由此引出的回顾展和出版物，一个被历史遗忘的女摄影家重新出现在人们面前，以其作品的心理敏感打动无数观者的心弦。

她于 1822 年出生在英国的格拉斯科城，闺名是克莱门蒂娜·埃尔芬斯通·佛莱明（Clementina Elphinstone Fleeming）。从军的父亲出身于苏格兰贵族世家，她和姐妹们在格拉斯科城郊的家庭庄园中长大，随着那个时代的风尚接受了艺术、音乐、语言、诗歌和家务的训练。去罗马的一次长途旅行给

从凡尔赛到紫禁城，穿衣镜是否为东西方联合创造的结果？从怡红院到养心殿，镜屏如何引发中国人关于真与幻的文学和艺术想象？从欧洲到全球，穿衣镜摄影模式怎样在世界范围内流行起来？从程式到主体，摄影师和艺术家如何以镜子表现个人身份和主观意识？有座架、可移动的落地玻璃镜被发明，并通过跨国贸易在世界上流通，物品、绘画和摄影由此在全球历史进程里串联起来。帝王、艺术家、作家和民众在与镜像相关的视觉联想和艺术创造中，构建出繁复无尽的时空幻象，既参与着曾经发生和正在发生的事件，又总是映射着超乎现实生活的信息。

克莱门蒂娜夫人的女儿们

十九岁的克莱门蒂娜留下了终身印象，特别是意大利的风景和古典绘画，将会在她的摄影中不断发生回响。她二十三岁结婚，丈夫是一个可观家产的继承人。

虽然公婆希望儿子找到更加门当户对的妻子，小两口的爱情终于克服了这种偏见，建立了一个迅速扩大的稳固家庭。婚后一年克莱门蒂娜生了第一个女儿——伊莎贝拉·格蕾丝（Isabella Grace），再下一年是跟随她名字的克莱门蒂娜，两年之后是佛罗伦斯·伊丽莎白（Florence Elizabeth）……到四十二岁前——即她因病去世的那年——她已经生了十个孩子，其中两个夭折。孩子成了她生活的中心，这个快速增大的家庭在伦敦住了十二年，然后于 1856 年搬到了爱尔兰邓德拉姆（Dundrum）的庄园——她的丈夫在那一年继承了这个产业和哈瓦登子爵的名号，克莱门蒂娜于是也成了哈瓦登夫人。也就是从那时起她开始拍照。研究者猜测她对摄影的兴趣肯定在更早时候就已开始，甚至可能在伦敦得到过一些业余摄影师的指教，但只是在此时才有了足够的物力和人力——孩子们肯定需要人照顾——来发展这项爱好。

这个时间点在摄影史上也颇有意义：经过初期的摸索之后，摄影术从 1850 年代开始进入较为成熟和标准化的阶段。特别是火棉胶摄影法（wet collodion method，也称湿版摄影法）的发明被认为是摄影术产生后的一项重大技术突破。这种摄影法在涂有感光火棉胶的玻璃板上制作负片，然后在涂有蛋清感光材料的相纸上显影。它带来的一个进步是曝光时间的缩短——拍风景现在需要 10 秒至 1 分钟，拍人像缩短到 2—20 秒。另一个同等重要的进步是影像质量的提高和复制性的增强：玻璃底板上的画面更加清晰，层次更加丰富；使用蛋清相纸可以印出无限量的永久性照片。当哈瓦登夫人开始从事摄影，她使用的一直是这种摄影方法。

除了技术上的进步，1850 年代对于摄影风格的发展也有着重要意义。正如多迪尔女士指出的，在此之前的实验性摄影家一般把摄影作为一种新的科学技术看待，专注在这方面进行探索。但 1850 年代以后出现的新一代摄影师对这种纯科学态度不再满足，转而追求大众能够欣赏的画意趣味，包括田野风光和秀丽的海岸，以及静物摆设和人物肖像。哈瓦登夫人的作品从一开始就更为偏重于视觉性和艺术性，火棉胶摄影法也给予她更大的自由，在技术容许的范围内尽量传达自然发生的随意状态。

在她短短的艺术生涯里——她从开始拍照到去世不过七年——她的摄影在题材和风格上发生过一个重大变化，与从爱尔兰庄园搬到伦敦的时间（1859 年）正相吻合。她在此之前拍摄的爱尔兰照片多取材于周围风景，以及室外阳光下的村民生活。但回到伦敦，住进南肯辛顿区（South Kensington）的一座新建洋房之后，她把镜头毅然地转向了内部空间（interior space）——不仅拍摄地点均在建筑内部，而且摄影的目的也从记录生活景象转为发掘人物内心的感情和思绪。她的拍摄对象都是女性，两个大女儿更是反复出现在镜头前面。这些年轻女子表情含蓄，略带忧郁，有时在沉默中读书和写信，有时凝望着窗外的虚空或镜中的自己。这些照片无疑反映了维多利亚时期文学艺术对女性内心的强调，但其复杂而细

腻的心理描绘远远超出了一般的商业照片，使哈瓦登夫人成为当时艺术摄影的一个代表人物。

移家伦敦后的第四年，她于 1863 年首次参加了伦敦摄影协会（Photographic Society of London）——后改名为皇家摄影协会（Royal Photographic Society）——的年展并获得“业余摄影师最佳贡献”银奖，也被该协会选为它的第一个女性成员。翌年她再次参加摄影协会年展并获得“构图”银奖。她于 1865 年因病去世，时年四十二岁。

细节

从哈瓦登夫人伦敦时期的照片中，我们知道她在南肯辛顿的家里有不少一架落地穿衣镜。其中一架和她本人差不多高，弧形上缘宽 1 米以上。镜框朴素无华，只在两旁的立柱顶上饰有小型花蕾。

在一张少见的自摄像中，哈瓦登夫人站在这架镜子旁边，依扶边框的姿态显示出她和这件物件的亲密。穿着白色长裙的她身朝大镜，但回过头注视着照片外的观者。这个“观者”实际上是她的立式相机，在大镜中映射出来。这幅意味深长的照片所表现的因此是三个主体之间的共生关系（symbiotic relationship）：穿衣镜的用途本是化妆观容，但映出的却是摄影师的相机；相机的拍摄对象本是摄影师，但捕捉到的却是她与镜子的“双像”以及镜中的相机自身；摄影师希望在自摄像中包括相机因此使用了穿衣镜，但也由此透露出自己与镜子的亲密关系。

同一架穿衣镜也被用来拍摄她的女儿伊莎贝拉和克莱门蒂娜。在伊莎贝拉的一幅肖像中，她穿着一袭宽大长裙，其颜色、样式以至裙摆上的花边都和前幅照片中哈瓦登夫人的长裙一模一样，明显是相同的一件——母女在照片中的“换装”透露出二人不同寻常的关系。和母亲一样，伊莎贝拉也站在穿衣镜前；但与母亲不同的是她背对着照相机和观者，我们看到的是她的背影和小溪般披下的卷发，被身后的落地窗凸现出来。同样有别于哈瓦登夫人自摄像，穿衣镜在这里所映射的不再是相机，而是伊莎贝拉的年轻脸庞：她稍稍侧着头，用左手撩起长发，似乎对镜中的自己静默地发问。

穿衣镜

正如上文提到的一些例子所显示的，在 19 世纪中期的欧洲，“穿衣镜前的女子”已经成为一种流行摄影样式。但哈瓦登夫人给予镜子更加深刻的功能——与其是纯粹显示发型、服饰和身体，此处的穿衣镜被用来揭示女性主体的内省状态。在这个意义上，她的摄影与当时的一些著名文学和绘画作品见证了同一潮流，甚至有着极为具体的联系。例如当时旅居伦敦的美国画家詹姆斯·惠斯勒（James McNeill Whistler，1834—1903 年）于 1865 年创作的《白衣姑娘》，几乎是哈瓦登夫人镜像摄影的翻版。上章结束时提到的《爱丽丝镜中奇遇记》的作者英国作家卡罗尔，实际上是哈瓦登夫人摄影作品的一个爱好者，他收藏的照片就包括了上面分析的伊莎贝拉的肖像。这张照片拍摄于 1862—1863 年，《爱

丽丝镜中奇遇记》出版于 1871 年。在该书第一章中，爱丽丝对她的猫咪说：“现在，只要好好听着，别说那么多的话，我就告诉你，我所有关于镜子房间的想法。首先，你看这就是从镜子里能看到的房间——它跟咱们的屋子一模一样，只不过一切都翻了个个儿。当我爬上椅子就能看到镜子里的整个房间——除了壁炉后面的那一点儿地方。啊，我多么希望看到这一点儿地方……”我们完全可以想象，这些话是从照片中伊莎贝拉的口中说出来的。

如果说卡罗尔和惠斯勒可能从哈瓦登夫人的镜像作品中取得了灵感，那么哈瓦登夫人本人则可能受到同时或早一些英国文学的影响。文学史家希瑟·布润克-罗比（Heather Brink-Roby）曾撰文讨论穿衣镜在当时英国文学中的作用，所举的最重要的一部作品是威廉·梅克比斯·萨克雷（William Makepeace Thackeray，1811—1863 年）的《名利场》（Vanity Fair）。在这部于 1847 年首版后造成轰动的小说中，萨克雷多次使用镜子揭示人物的内心活动。对此布润克-罗比总结道：“虽然我们常把镜子和现实主义摹写物质现实（即眼睛能够看到的世界）的意愿联系起来，以表现现实中的实在细节，但在萨克雷的笔下它们却被用来铭记意识层次的无形活动。”

这个说法完全可以被用来解说哈瓦登夫人的镜像作品。在她的另一幅这类作品中，二女儿克莱门蒂娜取代了伊莎贝拉，站在同一场景中的同一架穿衣镜前。但她不在观看镜中的自己，而是把头侧倚在镜框的立柱上，出神的眼睛透露出飘浮的遐想。我们不知道她在想什么，但对于 19 世纪 60 年代的观者来说，她裸露的肩颈和镜旁挂着的外衣或披巾很可能会引起“少女怀春”的想象。但是更重要的是，这张照片印证了哈瓦登夫人经常使用的一个手法：她把观者的目光引向两个紧密联系但又不完全相同的主体，一是镜前的人物，一是她与镜像的并存。当专注于镜前人物时，我们欣赏她的秀丽面颊和充满活力的年轻身躯；而当注视的焦点包括了镜中映像的时候，我们更希望发现心理活动的痕迹——镜前女孩与镜中自己的沉默交流。

这类镜像在哈瓦登夫人的作品中有很多变体，所反映的情绪和感觉也不断发生微妙的变化。有时相机向前推进，只露出上半身的人物和镜像被置于更直接的对峙之中；有时镜像出现为黝黑的剪影，突出了镜前女子高光之下的肩头。但除了这些穿衣镜肖像之外，“镜像”的概念对于哈瓦登夫人来说还有一层更深的含义——当它们从图像的内容转化为图像的结构。照片中的两个年轻女性——伊莎贝拉和克莱门蒂娜——近距离地相互凝视，环绕在彼此腰部和肩上的手臂把她们拉得不能近。这里没有镜子，但是图像的自身结构使人物变成彼此的镜像。另一图是哈瓦登夫人辞世那年拍摄的作品，其中的两人仍是伊莎贝拉和克莱门蒂娜——她们已经成长为年轻妇人。伊莎贝拉穿着时尚长裙，背向观者因而把头上的饰物直接呈现在我们面前；克莱门蒂娜则是一身黑色骑装，眼光向上凝视着姐姐的面庞。“镜像”的概念在这里变得更为复杂：立在二人之间的玻璃门仿佛是一面透明的镜子，提供了两个形象中途相遇的平面。

（小标题为编者所加，有删节）