

视觉帝国：摄影与非洲的殖民治理

保罗·兰度

在这场战争中，我们有多人被杀。我目睹了四个表弟被子弹射中，一个正中眉心，另一个打在肩上，还有一个半只耳朵被打飞了。我们进行了多次冲锋，但每次都惨遭失败，只有干等着白人停下来撤走。我们要是能有马克西姆重机枪，情形会完全不同。我们拍片的地方正是我的表弟们被杀之处。

——纳旦斯·库马罗，在影片《罗德斯》(1936)中扮演恩德贝勒的国王卢本古拉

殖民时期，西方人有两个界面与非洲人发生联系。第一条是实的：通过贸易、工作、发生性关系、互相开个玩笑或共同喝杯啤酒，依靠管辖、屠杀和谈判，许可证和执照的申请、发放或拒绝、收税，还有推诿、上诉、审判等等；第二条是虚的：如车站站台上由照片、文字和显示屏上的图像组成的象征性的隔离线。正如本书中的许多论文所表明的，这两个界面均支持一种双向交往，不过在第二个界面中，更常将欧洲人置于非洲人的观看位置。实际上，只有通过书面文字和印制的图片，大多数的欧洲人才能得知他们同胞忙于统治的地方的情形。

没有人会怀疑文字乃是欧洲帝国进行殖民统治不可或缺的工具。例如，

我们可以想一想不动产的归属问题。次撒哈拉地区的非洲人已充分认识到,形形色色的领地权利既可以被授予,也可以被拒绝。使他们大多数人感到陌生的是,这些权利可以通过纸面上的地形描述来体现,诸如地图、地契、摩肯计算法、书面法律,等等。贸易公司的代理人和19世纪的酋长们对签订协议的持续呼声,在当时还是件新鲜事。不过最终,欧洲人通晓并执行了规定所有这些文书用途的规约,此举使他们取得了无可比拟的优势地位。欧洲的统治地位确立之后,复写纸、电报、打字机与印刷术一直是殖民机构发挥日常功能的首要工具。油印的官方法令使各种要求非人格化了,印有“本地法律”和法院报告的小册子使法院的审判规程合法化了,一式三份的合同形式使交易、保险基金和格式固定的制度记录具有了法律效力。再说伦敦的殖民政府,与让有血有肉的人来传达其意愿相比,在办公桌上可移来搬去的印刷品更让行政人员放心,某个人只须把它们发送出去就可以去吃午饭了。

殖民主义表征性往来的另一媒介就是图像。与出版物和印刷品不同,机械生产的图像依赖于科技的同步发展:照相机、赛璐珞胶卷、铜版印刷网版,丹尼尔·海德里克在他广为传诵的《帝国的工具》一书中探讨了19世纪的诸多发明,这些发明使欧洲人拓展其帝国势力成为可能。他描述了后膛枪、格林机关枪、轮船和金鸡纳霜,这些发明均被视为不可或缺的殖民工具。同样地,可以说,图片生产的技术也是帝国的工具。海德里克详述了海底电缆的铺设所带来的巨大变化。在非洲与西方各大城市之间,这些电缆线路不仅传输着书面文字(以及后来的声音),还有“通讯社”的图片。[丹尼尔·海德里克:《帝国的工具:科技与19世纪欧洲殖民主义》(纽约:牛津大学出版社,1981)]另有一些图片是通过轮船或飞机,传送得慢些,不过彩色石印画、幻灯片、体视镜、私人摄影、电影,还有不计其数的明信片,都跋山涉水,传向远方。所有这些,都将新帝国主义的影像传播到西方大众的面前,这是西方其他出版形式所难以实现的。[参见彼得·马兹欧:《民主的艺术:1840—1900年间的彩色石印画》(波士顿:D.R.戈丁与沃斯堡阿门·

卡特西方艺术博物馆联合出版,1979);乔纳森·克莱瑞:《旁观者的技术:19世纪的视觉与现代性》(麻省剑桥,麻省理工学院出版社,1990)重点阅读112、149页;A.D.本苏珊:《银色的图像:非洲摄影史》(开普敦:霍华德·蒂明斯,1966);《捕捉一缕阳光:幻灯机中维多利亚时代的真实》,G.A.豪斯侯德编著,(伦敦:迈克尔·约瑟夫,1979);伊丽莎白·谢巴德:《1860-1920年间娱乐与教育中的幻灯片》,见《摄影史》第2章第2节(1987年4—6月),91-108页;大卫·普罗克斯卡:《摄影幻想曲:法国明信片上的殖民地塞内加尔的景观》,见1991年4月24日的《非洲艺术》,40-47页、98页;《诉说风景:早期明信片中的远方文明》,克瑞斯劳德·M·盖瑞与维吉尼亚·李·布伯合编,(华盛顿:史密森学会出版社,1998);还有最近《非洲研究备忘录》、《非洲艺术》和《非洲探索与档案》的特刊。]

当然,那些影像真正展示出来的是另外的东西。非洲人被拍摄的方式,哪些相片会被传播以及传播地的择取,是许多人决定的结果,它们不能被简化为一个公式。此外,尽管照片的指谓看上去特别明确,但人们还是会对其作出多样的解释——甚至超出文本之外的解释。换句话说,尽管照片是帝国的一个具体工具,但各个照片的表面意义变得游离不定,这也是不争的事实。本文试图将这两种观点整合为一个单独的步骤,以便理解非洲殖民时期摄影的作用。

类型解析

“你的兄弟在战斗,你的兄弟在流血,除了我,还有谁为你而歌?”这是利奥波德·森格为塞内加尔的士兵写的诗歌,这些法属殖民地的非洲部队的图像被用来为一种可可早餐饮料做广告。“我要把法国每道墙上的‘香蕉粉’广告的微笑撕个粉碎。”[利奥波德·森格:《初期的诗歌》,见《散文与诗》(牛津:牛津大学出版社,1965)121页。关于香蕉粉广告及其文本,参见詹·奈德文皮特斯:《白人眼中的黑人:非洲图像及西方大众文化中的黑人》(美国康涅狄格州纽黑文:耶鲁大学出版社,1992),及本书凯瑟林·侯德所写章

节]维多利亚时代中期的特点就是具有“将自然和人类分门别类的冲动”, [爱德华·萨义德:《东方学》(纽约:古典图书,1978),123页]非洲士兵,在他成为一种广告语之前,是这样一类人:坚强、可靠、忠诚、讲法语、可随意调遣。这种简化的分类并不只适用于黑人或非洲人。罗伯特·诺克斯、皮埃尔·保罗·布罗卡、约翰·拜都,还有鼎鼎大名的林奈和其后的高必纽,都力图对包括“高加索人”在内的所有人类进行排列、归类和精确描述。他们的每一步努力均基于这样一个假定:一套实用的分类方案必须能够通过不同的视觉标志检索到。[参见罗伯特·扬:《殖民的欲望:理论、文化与种族的混杂性》(伦敦:1995);斯蒂芬·杰伊·古尔德:《人的不可度量性》(纽约:诺顿,1981);约瑟·亚瑟·高必纽伯爵:《人种学论文》(巴黎:1853—1855);约翰·拜都:《英国的种族:西欧人类学的一个贡献》(英国布里斯托尔:1885);约翰·考克斯:《人类的种族:有关种族对民族命运的影响的哲学调查》(伦敦:1862)。有关生物学的差异与人类社会的关系的学术研究的现状,参见路易·加维里—斯弗泽:《基因、人群与语言》]

马丁·杰伊曾经指出,这种提喻式的联想的后果就是构建了一个视觉化的“帝国”。[马丁·杰伊:《现代性的视觉统治》,见海奥·福斯特编著:《视觉与视觉性》(西雅图:海湾出版社,1988)]以“帝国”作比喻再恰当不过了,因为当布罗卡和诺克斯就各种不同的人种类型的相对纯度争论不休的时候,大不列颠东印度公司的“美术学院”——在那个帝国被称做拉吉——正在对印度人种做视觉归类。[伯纳德·科恩:《殖民主义及其知识形式:美国人在印度》(新泽西普林斯顿:普林斯顿大学出版社,1994),着重注意第99-100页;斯图亚特·卡里·韦尔奇:《奇异的空间:1760—1880年间英国时期印度绘画》(纽约:美国艺术联盟,1978)。还可参见展览目录《拉吉:1600—1947年的印度和英国》,克里斯多夫·贝利编著(伦敦:国家肖像美术馆,1991)。]宛如动物学家和植物学家对生物物种进行分类和编目,这些画家们也在描画着人类。不过其标志性的类型并不一定是漫画式的。举个例子,维多利亚中期的拉斐尔前派盛赞绘画从自然获益匪浅,当霍尔曼·亨特力图以“视觉与考古学上的绝对准确”为准则来描绘《圣经》场景时,他细察了巴勒斯坦土著民的面孔。不过当他写信给但丁·加百利·罗塞蒂时,在他的想法中,一定是过分依据一个人种学的目录,“想一想,这是有

关人类部落社会生活的多么有价值的图片，他们生活在这个时代，却经历着本该发生在未来的剧烈变革。”[乔治·P·兰度：《威廉姆·霍尔曼·亨特的“东方的癫狂”和他的〈自画像〉》，见《艺术公报》第64卷第4期(1982)。作为伟大的评论家，约翰·罗斯金写道：“前拉斐尔主义只有一个原则，它是绝对的、万古不移的真理，通过对最为细枝末节处的精心描绘获得笔下诸生，完全取法自然，并且只是取法自然”(引自亚伦·沙夫：《艺术与摄影》[1968；纽约：企鹅图书，1986]，70-71页，74页。)亦见戴伦·库克：《画家与摄影》(阿尔伯克基：新墨西哥大学出版社，1964)关于霍尔曼·亨特，见林达·纽施琳：《虚构的东方》，载《美国艺术》，1993年5月，第127期；詹姆斯·瑞安：《图像帝国：摄影与大英帝国的再现》(芝加哥：芝加哥大学出版社，1997)，120页；玛丽·E·柯尔雷基：《霍尔曼·亨特》(伦敦：纽约：1908)]

在这个当口，摄影翩然而至。画家们很快在他们的创造中用上了摄影。到19世纪末，更为逼真的摄影作品的问世，使得报道性的插图黯然失色。[米雷斯特银版照相法的使用融入他的作品，德拉克洛瓦与德加在他们的作品中使用了照片]艾伦·瑟库拉指出，摄影第一次被当做记录财产的手段。他把这称做摄影的“约束”功能。1844年，亨利·福克斯·塔尔博特出版了具有开拓性的著作《自然的画笔》一书，该书的第三幅插图“陶瓷制品”，这幅图片完全可以作为所有权的证明出示在法庭上。不过瑟库拉很快提出，摄影也成为一种肖像形式，他把这称做摄影的“尊敬”功能。摄影的“约束”和“尊敬”两种功能摇摆不定的结合，促进了执法过程中对逮捕记录进行拍照的技术发展。约翰·泰戈指出，如此一个摄影的应用史，要远比它任何固有的性质，更使它披有“现实主义”色彩。从而，从警局的记录开始，摄影充分发展到确立真实身份的各种建制中：安全检查、医疗记录、政府许可证。还常用于与之相类的社会公共机构的服务中。[艾伦·瑟库拉：《身体与档案》，见理查德·波尔通编著：《意义的争鸣：摄影批评史》(剑桥：麻省理工学院出版社，1989)，343-389页；约翰·泰戈：《表现的主题：摄影与历史评论》(明尼阿波利斯：明尼苏达大学出版社，1993)]

以这一同样的复合模式，摄影凝固了“原始”人的图像，否则，现代性掀起的普遍化和同质化的浪潮会将他们洗刷殆尽。大卫·利文斯顿给他从事摄

影的弟弟的指导下，将威廉姆·霍尔曼·亨特的观点转换成了下个时代新生的科学语言，他要求查尔斯·利文斯顿“为了人类文化学的使命”，用他手中的相机，“保护各个部落特有的标本”。[大卫·菲利普：《为工业谋利的艺术：铜版技术，大众摄影与1880—1920年间美国印刷文化的社会性变更》（耶鲁大学，1996）；瑞安：《图像帝国》，146页，引自1858年5月10日大卫·利文斯顿给查尔斯·利文斯顿的信；《1858—1863年间大卫·利文斯顿于赞比西河的探险》，J.P.R.威利斯编著（伦敦：1956），432页]1888年，铜版网格系统的发明，使得这样的相片可以通过机械手段进行复制，作为报纸和书籍的插图。“图文杂志革命”使得大量都市人能够欣赏到从非洲到东方那些远离他们的“部落居民”的图像。此前，都市人对它们的好奇之心还只能依赖于对异域人们的手工制品或陈列品的随机收集得以满足。类似于这类旅行展览，摄影把“分析的现场”从遥远的地方传送到西方中产阶级的安乐窝中。不过，与展览会或博物馆不同的是，摄影归个人所有。[特伦斯·莱特：《摄影：现实主义与习俗的理论》，见伊丽莎白·爱德华兹编著：《1860—1920年间的人类学与摄影》（美国康涅狄格州纽黑文，耶鲁大学，1992），21页]明信片、杂志、烟盒、白种猎人的图书，还有配有插图的旅行小说，都在城市安逸的客厅和书房中实现着信息生产。从绘画到机械复制的转变，不管它带来了其他什么变化，有一条很明显，那就是实现了从公共展览到个人观看的转变。[罗格·查特尔在《文本、印刷、阅读》中指出，类似地，阅读逐渐由大声进行的社会活动转变为个人的内部行为。见拉尼·亨特编著：《新文化史》（伯克利和洛杉矶：加州大学出版社，1989），154~175页。]

摄影还呈现为一种表现人种类型的“科学的”方式。由于人种学家在他们的思维方式中吸纳了查尔斯·达尔文的进化论思想，使得体质人类学的关注点与摄影的功能联系起来，以期从视觉上给澳洲、非洲和亚洲的土著民进行“归类”。警局脸部照片的方式被吸收到人类学摄影中，并逐渐取代了名片式的姿势。摄影还被用于人体测量，约翰·莱姆普瑞采用18世纪人体测量学的测量网格，以此为背景拍全身照。卡尔和弗雷德里克·达曼两人将1873—

1876年间收藏的图片编辑翻译成英文,以《各族人种摄影集》为名出版,开启了个人传奇式的肖像流派,并一如既往地“对‘下等’种族的轮廓进行全面展现”。[米利瑟·班塔和柯蒂斯·林斯雷:《从遗址到景观:人种学、摄影与画像的力量》(麻省剑桥:皮博迪考古学与人类学博物馆,1986);瑞安:《图像帝国》,149页;弗兰克·斯宾塞:《19世纪中期摄影应用于人体测量学这一尝试的若干注解》,见伊丽莎白·爱德华兹编著:《1860—1920年间的考古学与摄影》(美国康涅狄格州纽黑文,耶鲁大学,1992),100页;瑞·麦肯兹:《“人类的实验室”:约翰·麦克施与英属印度摄影的开端》,见《摄影史》II,2(1987):109~118页;伊丽莎白·爱德华兹:《表征与现实:科学与直观图像》,见霍华德·墨菲与伊丽莎白·爱德华兹合编:《牛津中的澳大利亚》(牛津:皮特·里弗斯博物馆,1988)。亦可参见扫罗·杜保:《现代南非的科学种族主义》(剑桥:剑桥大学出版社,1995);A. M. 杜根·柯罗尼:《南非的班图部落:摄影复制研究》(剑桥:剑桥大学出版社,1928—1941)。更进一步的例子可见同一作者:《南非的布什人部落》(金伯利:亚利山大·麦格瑞格博物馆,1942)。1869年,约翰·莱姆普瑞出版了《人类形体测量法》,卡尔·戴门出版了《人类学—人种学摄影集……柏林市民协会人类学、人种学与史前史图书馆协助编写》,1873—1876年]更进一步的例子可从古斯塔夫斯·福斯特瑞的《南非三年》(1868)中看到,还有咖啡馆的读物诸如《图解非洲:来自黑大陆上的场景》(1895),以及语言学家W.H.布利克和露西·劳埃德的重要研究成果《布什人民间传说选本》(1911)。同样的一些照片甚至出现在了艾萨克·斯克派出版于1930年的《南非的克瓦桑人》一书中。[古斯塔夫斯·福斯特瑞:《南非三年》(布雷斯劳:F. Hirt,1868);W.H.I与露茜·劳埃德·布利克:《布什人民间传说选本》(伦敦:乔治·艾伦,1911);艾萨克·斯克派勒:《南非的克瓦桑人》(伦敦:1930);斯宾塞:《摄影应用于人类测量学这一尝试的若干注解》;班塔和林斯雷:《从遗址到景象》]

摄影在人体测量学上的成功仅仅局限于“种族”分类方面。其在实践中还存在着技术上的困难,在“人种类型”的分类中也没有形成明确的、形象化的共性。尽管弗朗西斯·高尔顿进行了独一无二的尝试,他在1883年出版的《人类官能及其发展的探究》一书中大量地采用照片,但照片的具体性削弱了基于社会亲缘关系的普遍性。尤为重要的是,围绕种种可测量的特征(长嘴唇、短手臂、肤色)划分的边界不符合殖民管理的需要。[南非的种族隔离作为对



伊哥洛人在圣路易斯·路易斯安那展销会的
菲律宾展区吃狗肉

这种描述的一个主要的例外(参见扫罗·杜保:《现代南非的科学种族主义》),但即便如此,黛博拉·普赛尔最近的调查(迄今没有发表)表明,在1950年南非的人口登记法案中,比色图表中稀奇古怪的细节与身份编目并没有太大关系]在编纂《印度人民》(1868—1875)这一大部头的殖民研究著作时,行政管理的问题越来越引起人们的注意。这部八卷本的著作用四百多幅照

片取代了东印度公司美术学院关于印度人种类型的画像,并对每个印度群体及其种姓进行了描述。非洲方面,哈利·约翰斯顿先生在《英国人的中非》(1897)一书中用照片说明了非洲人的种族差异。与之相反,都德利·基德在其著作《南非卡菲尔人的本质》(1904)中描述南非的非洲人是多样而又单一的“种族”,在描述中还附有他本人随机拍摄的照片。在这些加工过的文本中,所呈现出的种族和人种特征背离了人们所熟悉的西方规范,背离了白人、男性、中产阶级的自我,反映了殖民者的兴趣,记录了一个种群的困境或有用性。所有这些观察都被认为是对不同族群永恒的“本质”的洞察,而摄影师则力图在某个瞬间使这一本质成为可见的。[《图解非洲:来自黑大陆上的场景》(纽约:罗斯·泰勒,1895)。照片由威廉姆·泰勒、埃米尔·侯卢伯与传教士主管们摄自非洲;亦可参见杜根·克罗宁:《南非的班图部落》;H.A. 布瑞德恩:《南非的枪支与照相机》(伦敦:爱德华兹·斯坦福,1893);哈利·H·约翰斯顿先生:《英国人统治的非洲》(伦敦:梅休因,1897);杜德雷·基德:《非洲南部黑人的本质》,作者用整整63页照片来做解释(1904;伦敦,1925)。为方便争论,可参见尼克拉斯·托马斯:《殖民主义的文化:人类学、旅行与行政管理》(新泽西普林斯顿:普林斯顿大学出版社,1994)。亦可参见桑德·基尔曼《差异与病理学:性、种族与疯狂的固定形式》(伦敦:1985)与《健康与疾病:差异的图像》(伦敦:Routledge,1995)]

周游列国的摄影家试图阐明,不仅在非洲,而且在美国和欧洲工人阶级的城市贫民窟中,由于中产阶级的迅猛增长,究竟什么东西过早地被我们忽视了。1890年,雅各布·瑞伊斯出版了他的揭露纽约穷人生活条件的名作,其中的一些照片拍自近距离的武力攻击,瑞伊斯在与警察发生武力冲突时,打开了他的枪形闪光灯,巡警举起左轮手枪朝夜空射击。[此举并没有要求公平对待新闻记者的特殊目的。参见雅各布·A·瑞伊斯:《另一半是如何生活:纽约廉价公寓研究》(纽约:企鹅图书,1997)]他详细描述的发生在西方底层的暴力事件,与在非洲上演的类似事件如出一辙。在别处,从沃克·埃文斯到奥古斯特·桑德,摄影家用他们手中的相机,存留下了许多人群的图片,这些人常常是管制、清理的对象,经济困难与他们如影随形。可以将这些人群视为一类进行分析。阿巴拉契亚农夫、德国小贩、下等伦敦人、用羽毛装饰的“美国印第安人”,还有卡拉哈里的土著居民都要“销声匿迹”了。当福音传教士们游历来到欧洲邻近地区的工人阶级中间,用幻灯片作关于基督教或节欲有益健康的讲演时,他们有时可能会将非洲人或玻利尼西亚人的照片投影到屏幕上。[参见詹姆斯·艾吉与沃克·埃文斯:《让我们现在颂扬名人吧!》(1939,1941;波士顿:霍顿·米夫林,1988);奥古斯特·桑德:《摄影所见证的罪恶》,哥德·桑德编著:(波恩:波恩康斯特博物馆,1995);桑德不仅描写了人口减少中的地方居民和“农民”,还将产业工人和学者作为类型进行表现。罗伊·福鲁肯戈的《发展时期:1839—1920年间大英帝国的摄影》(奥斯汀:德克萨斯大学出版社,1985)第130页讨论了保罗·奥古斯特·马丁的照片。亦可参见克里斯托夫·莱曼:《正在消失的种族与他者的幻象:爱德华兹·S·柯蒂斯拍摄的印度人的照片》(纽约:万神殿图书,1982),雷勒·卡普兰:《黑暗大陆上的妇女启蒙:一次幻灯片演讲》,《视觉通讯的人类学研究》,第10卷第1期(1984):61—77页]对于外来人口,一度是用视觉纪录的形式进行备案,但现代性——不管是不是受到改革的驱动——一律以粗暴的形式对他们加以戒备。用澳大利亚人类学家鲁道夫·鲍切在1911年的话说,喀拉哈里沙漠原住民的“文化演进在一个较低的层次上止步不前了”,中产阶级的改革家们也这样来描述出入小饭馆的欧洲人、美国穷人和妇女。[保罗·朗道:《喀拉哈里沙漠的基督教启蒙》,见《图像表征》第45期(1994年冬季号):25-39页,克里

斯托夫·皮内：《人类‘实验室’中的殖民地人类学》，见《拉吉》，贝利编。鲁道夫·坡池引自克里斯劳德·盖瑞的《1902—1915年间肯尼亚、卡麦隆、西非法庭上的德国殖民地照片》（华盛顿：史密森学会出版社，1988）31页]

既然这种人种的分类渐渐变得不分彼此互有重合，那么认为植物学或动物学的分类标准可以提供可行的范式就不足为奇了。实际上，正如詹姆士·瑞安指出的，在19世纪的许多研究中，“种族分类的术语”混乱不堪，即便在当时人种学知识的语境中亦是如此。举个例子，在《印度人民》这一重要著作中，“部落、种族和种姓”这几个概念也都是杂乱无章。[瑞安：《图像帝国》，156页]在相同的分类表中，在同一类的术语中，大量毫无关联的概念，诸如人类官能、品质和属性等概念被混为一谈。在自然博物馆中，情况是如此，在其他一些地方，情况也是如此，事实上，非白人与动物“家族”的立体模型在此并排展出，一个是雕塑，另一个是填充而成的。非洲人、亚洲人和印度人的复制品的模板与狩猎者的战利品陈列墙比邻而置。

一些作家强烈谴责将动物与人类图像并置的做法。在此，我想指出，这两类陈列品可以有效地用于研究它们集合的历史。正如我们所看到的，大型狩猎活动中现代火器的运用推动了科技的发展，而科技实践又推动了非洲和其他殖民地人民的摄影作品的生产，紧随着枪支进入非洲后，摄影成为帝国的一个工具。

摄影类型与战利品

据1997年《纽约时报》的一篇文章所载：“在今天的采访中，哈维先生讲述了他与他的同事们多年来不辞辛劳地跟随戴安娜王妃，拍摄她在体育馆、

在大街上、在度假和男友在一起时的场景”，“他们常常使用那些带有性骚扰的粗俗字眼，如用‘做戴’表示“为戴安娜拍照”；用‘围攻’、‘闪电攻势’、‘喷水’、‘冲锋’、‘污之’或‘赶场’，都表示‘抢快’”。[撒拉·莱亚：《戴安娜的猎手们：猎物是如何被跟踪的》，见《纽约时报》，1997年9月10日，头版]

苏姗·桑塔格曾经指出，表示摄影与狩猎的用语时有重合。装药/上胶卷、跟踪、瞄准、扣扳机/按快门、砰/咔嚓，都是它们共用的词汇与概念。甚至在“快照”意指抓拍之前，所指示的也是一种军事技术。桑塔格追溯了“射击”与表示摄影所具有的俘获世界的强大欲望之间的关联。不过，在新帝国主义的时期，暴力、枪支与摄影工作之间还有更为特殊的联系，这使得我们可以更进一步拓展桑塔格的视野。[参见苏姗·桑塔格《论摄影》(纽约：Dell, 1973)。猛然射击与“狙击”同义，均为射击运动中的目标；参见《牛津英语词典》(1933)“snap-shot”条]

从事非洲摄影的人员，其所使用的技巧，甚至工艺技术，与狩猎都是一样的。通过猎取非洲的大型动物，无所事事的人们张扬着他们对自然的控制，并厚颜无耻地将其引申为欧洲对非洲的控制。[约翰·M·麦肯齐：《自然帝国：狩猎、保护与英国殖民主义》(曼彻斯特：曼彻斯特大学出版社，1988)；威廉姆·贝纳特：《评论：帝国、狩猎与非洲中南部的生态改变》，《过去与现在》第128期(1990年8月)，162~186页]到19世纪末，他们的狩猎活动已放弃了公开的商业意图，开始呈现出视觉收藏的重要特征。20世纪20年代，一次“单纯的狩猎之旅”可能会莫名其妙地变成“举足轻重的科研事业”，满载而归的照片，能给他们带来意外之财。[H.朗博士1930年2月14日致维内·喀拉哈里探险队常驻代表皮里托利亚的信，见博茨瓦纳国家档案馆1930年DCF1/25。此次探险是为了给美国民族历史博物馆(纽约)、田野博物馆(芝加哥)、英国博物馆和德兰士瓦省博物馆收集“标本”]他们雇用皮革商和动物标本剥制师把他们的猎物精心制作成全尸的标本，来掩饰自己的修复工作。这些人把它们加工成像未被碰过一样。动物的照片获得了类似功绩，那些搬运工、向导和扛枪者的劳动几乎无一例外地落在了白人旅行者和他所拍摄照片的视野之外，因此他们也

被排除在公众关注之列。

将自己冠以自然资源保护主义者的名号，大型动物的狩猎者们通过博物馆和电影院与壮大中的中产阶级建立了新的联系纽带。他们为西方观众再现灭绝中的非洲野生动物群所做的努力，被广泛认为无可指摘。这个工作由兽皮还是由照片和电影来作为表现手段，无关宏旨。如同大卫·利文斯顿要求他弟弟拍摄的“部落类型”的照片一样，他们的战利品也成了“标本”，实际上，在同一类书籍和电影中，人们不厌其烦地描述着动物和人群的种类。[我在《带着枪支相机走南非》(斯考特伊斯编：《错位》)中将这一逻辑揭露的淋漓尽致。布什人实际的狩猎活动，同或他们的兽皮也作为纪念品进行买卖，这些事情在本书其他文章中有所讨论。在某种意义上说，模拟就是所再现的事物的“毛皮”，见迈克尔·陶西格在《拟态与他在性》(纽约：1993)(第4章102页)中的论述；也可参见瑞安：《图像帝国》，112页以下]西方的自然资源保护主义者随意地谴责非洲人恣意捕杀大型动物，此外，他们很少理性地追问他们的政治和经济结构是否应对环境的改变负责，毕竟，他们的狩猎活动只是个中问题之一。对动物的简单拟态并不能促使人们进行反省。殖民政权建立了专门公园对动物加以保护，野生动物开始依赖于“动物管理员”，从而丧失了明显的“威胁”。[哈里特·瑞特欧：《动物庄园：维多利亚时代的英国人与其他生物》(麻省剑桥：哈佛大学出版社，1987)]图片和战利品要对殖民地统治下的机构揭露什么、隐匿什么，是有选择的。

枪支与相机二者的技术发展是同步的。19世纪60年代，后膛枪和猎枪变得日趋完美，通过将火药装入带有内部触发硝的套管中，开枪时可防止硝烟喷射到使用者的脸上和手上。这一时期还发明了干片摄影。以前，大多数摄影家只能用火棉胶手工涂抹感光版。火棉胶是一种具有爆炸性的化合物，它首次在德国制造出来，是用乙醚与火棉(三硝酸酯纤维素)化合而成。当在硝酸中溶解棉线时，发生自然便会得到火棉。由于易燃易爆，火棉胶不免让人害怕。1871年，当预处理凝胶干片成为可用之物时，紧接着另一个市场出现

了。许多步枪子弹也有同样的毛病。没过几年，一些品牌的相机，如斯考威尔、布莱尔、安秀兹和伊客利普斯，拍摄速度变得更快了。[里斯·V·詹肯斯：《图像与公司：1839—1925年间的科技与美国摄影工业》（巴尔的摩：约翰斯·霍普金斯大学出版社，1975）；布赖恩·扣依：《摄影的诞生》（纽约：1976）。]枪炮制造方面，由美国皮博迪枪衍生出来的英国马提尼—亨利步枪，由于设置了新的后膛装弹标准，19世纪90年代以来颇受非洲白种猎人的青睐，雷明顿和搜坡枪亦与它并驾齐驱。连发步枪可容纳更多的弹药，进行更快的射击。它最有名的制造商是斯宾塞、考特、克鲁派特斯采克和温切斯特。[参见保罗·朗道：《用枪支和相机狩猎》，见《拓殖中的相机：纳米比亚历史发展中的摄影》，沃尔夫莱姆·哈特曼等编著（开普敦：开普敦大学出版社；雅典：俄亥俄大学出版社，1999）]

这些枪支中装载着由工厂生产的现成的子弹，让射手有充裕的时间接近猎物准备射击。一些最具革新意义的干片相机，明显地是以考特连发左轮手枪的装置为基础，后来摄影机的设计，就部分吸取了机关枪的工作原理。[例如，博物学家卡尔·阿克利著名的“阿克利相机”是以装在旋转架上的机枪为模型，1923年由摄影家保罗·斯特兰德使它名垂千古。对于斯特兰德的摄影，参见撒拉·格里诺：《保罗·斯特兰德：一个美国人的视野》（华盛顿：国家艺术美术馆，1990），57页]伊斯曼·柯达的创始人乔治·伊斯曼对枪支非常熟悉，他在维吉尼亚的诺福克近郊有一间固定的狩猎小屋。不过在1870年，与喜爱运动的旅行者拍照时的闲适之情相反，摄影仍是个十分麻烦的过程。举个例子，伊斯曼本人就因为要为拍照准备“大堆的随身物品”，而取消了对桑托·多明戈的一次访问。他后来写道：“一个人能背多少东西？大概比不上一匹马吧。”[伊斯曼的这句话写于1877年。参见詹姆斯·阿克曼：《乔治·伊斯曼》（波士顿：霍顿·密夫林，1930），78页，书中多处引用了这句话；伊利莎白·布瑞德：《乔治·伊斯曼》（巴尔的摩：约翰斯·霍普金斯大学出版社，1997），伊斯曼在19世纪90年代有一个狩猎小屋]短途旅行者可以轻轻松松地带着双筒野外望远镜和一支猎枪上路，但三角架和装着包有玻璃感光版的重箱子却让人头疼了。1881年，伊斯曼与威廉姆·沃克

结成了伙伴关系，后者采用美国枪支生产者发明的制造方法生产了第一架可互换零件的照相机。不过，就像罗兰·巴尔特在描述摄影术的“揭露性”功能时所指出的，它的化学性质是最为重要的。[罗兰·巴尔特：《转绘仪》（伦敦：乔纳森·凯普，1982），31页。这应该依照巴尔特将摄影视为一种特殊的“未编码的信息”的认识来理解，它是局部世界的一种无中介的印记]1885年，伊斯曼和沃克开发了一种柔韧的摄影介质，他们用火棉将纸质胶片的感光胶层包住，这样就可以进行二十四张的连续曝光。差不多同时，1886年，一位法国发明家将纯胶状火棉辗成薄片，把它切成窄窄的条形，首次制成了现代无烟火药。1888年，伊斯曼推出了柯达相机，它以干燥的纸面薄片——醚化火棉为介质，[P.Z.阿戴尔斯汀：《从金属到聚酯：定影剂的历史》，见《摄影先锋：他们的科技成就》，国际摄影博物馆编；（弗吉尼亚州斯普林菲尔德：图像科技协会，1987）；《火器百科全书》，哈罗德·L·彼得森编（纽约：1964），304页]可进行100次曝光。1889年3月，伊斯曼公司的首席化学家亨利·赖肯白斯在火棉中加入香蕉油（一种无毒的溶剂， $C_7H_{14}O_2$ ），制成了“赛璐珞”，这是一种非常稳定并且透明的介质，能够制作成可切割的薄片，并能切成条状。同年，两个英国人在火棉中加入硝化甘油和丙酮（ C_3H_6O ），制成了炸药——无烟火药。[扣依：《摄影的诞生》，71、88页；彼得森：《火器百科全书》，304页；乔治·伊斯曼1889年3月3日给W.H.韦尔克的信，伊斯曼商务档案，纽约罗彻斯特]因此，后装式枪支与柯达相机不仅使用同样的语言，而且在它们的子弹/胶卷中还封装同样的化学药品。

相机持有者将整卷柯达胶卷寄到伊斯曼公司，公司对相片作处理后又全部寄回。自1888年开始，柯达的广告标语为“捕捉”和“瞬间”。[詹姆斯·E·帕斯特：《柯达的广告神话》，见《摄影史》，第16卷第2期（1992），135-139页]其主题就是“出其不意地捕捉”，就像捉鱼或捕获野兽一般。若想不征求别人的同意就给人拍照——就犹如一个人想用枪射击另一个人——他可以使用“侦察式”相机，“袖珍相机”的早期广告就是以微型手枪的视觉词汇呈现出来的；它可以连发十二发子弹，双管的。抓拍某一事件及所得的照片都要归功于摄影师，是

他“捕捉”了意义非凡的经历或不同寻常的场合的特定一瞬。旅途中的某一瞬间就是这样成为整个假期的视觉转喻的。伊斯曼为柯达胶卷式相机第一次设计的广告语是：“您只要按下按钮，剩下的交给我们。”[海尔马特与艾丽森·珍史姆：《从暗箱到现代以来的摄影史》（牛津：牛津大学出版社，1969）425页。伊斯曼在写给他的搭档亨利·斯特朗（1895年4月2日）的信中说：“柯达应该进入每个基督教家庭。”柯达的标语“您只要按下按钮，剩下的交给我们”，最后改成了“您来按快门，剩下的交给我们”]

再也不用“如牛般负重”，柯达——还有随后的雷卡斯与米奥特斯等等——相机的体积与重量都很适合装入旅行者的背包。更为重要的是，伊斯曼的范本向顾客表明，摄影术已经得到改进，“机械工作与化学工作已能彻底分离”。[阿克曼：《乔治·伊斯曼》，26页]后膛式手枪与柯达相机再也不会弄脏操作者的手。1888年，伊斯曼乐观地对哈曼说，比起电话的专利权，他更愿意将胶卷的专利权紧握手中。截至1900年，在全世界工业化程度最高的英国，有四分之一的家庭拥有一架相机。原先由工作室提供的整个服务——背景幕布、礼服、设备、支架、底片箱、职业操作员——终于被取消了，就像电话使送信人、办事员和打字员下岗一样。还有，由于摄影爱好者们只要轻松地按动快门就能“拍”出照片——就像扣动扳机就可以得到战利品一样——柯达革命使得它属下的工厂大幅减员。消费者再也用不着熟练和半熟练的药剂师、承包商、包装工和服务人员，所以，他们很快从工厂中消失了。伊斯曼将消费者重塑为生产者。照片就是给按快门的人的奖赏，就像在慰问狩猎队时，将战利品奖给第一个打出漂亮一枪的人。

因而，非洲现代摄影的发展所遵循的几个范式对于狩猎来说同

比属刚果



样是至关重要的。在两者的努力中,消费者搜寻并锁定了大千世界的某些东西,他们以照片和猎物昭示着人类奇异无比的能力。然而,在两者的媒体宣传中,这些事件背后的技术支持与两项事业发展的政治与经济语境都被遮蔽了。尽管在非洲的亲身经历使这种自大陷入了尴尬的境地——因为在每次殖民活动中,对当地那巨大的基础结构视而不见是不可能的——但图像和意识形态可为它们提供支持。在现代殖民统治中,这种恒定的修复工作是必不可少的。

图像与殖民理解

摄影因其形象性而影响那构成帝国的实践和建制。然而史学家很少着手考察帝国主义的权力结构中视觉图像应用的复杂情况,那么他们应该怎样做?最好首先考察一下图像本身的流通情况,并将其和法庭或行政论坛上图像的摆设进行对比。电影与静态的照片传达着来自非洲和西方的信息,并交互传递,在新近的和久远的文本中,这些图像还在被转述和复制着。比如,卡尔·阿克雷和克密特·罗斯福的南地人(肯尼亚西部讲卡伦金语的人)的图像直接影响了埃德加·里斯·伯勒斯的“人猿泰山”的故事,也给后来的欧萨和马丁·约翰逊的电影提供了素材。[1911年,巴勒斯以连载的方式写出了他的处女作《人猿泰山》(1912;纽约:1983)。泰蒂·罗斯福出版《非洲猎物寻踪》(纽约:1910)一年后,部分摄影报导了罗斯福著名的狩猎之旅。盖尔·白德曼:《泰山及其后事》;卡梅伦:《电影中的非洲》,还有詹姆斯·帕特森:《电影中的非洲》,见《非洲的探索与文件》第68期(1995),75-79页]在那些电影中,至少有两部,即约翰逊的《Congorilla》(1927)与《辛巴》(1928),还有更早一些阿克雷的电影胶片,进而又影响了欧文·撒尔伯格的《人猿泰山》(1932)和麦

瑞恩·库珀的《金刚》(1933)——更别说乔治·卢卡斯的《星球大战之杰迪归来》(1983)中的以俾格米为原型的埃沃克斯,以及《星战前传之魅影危机》(1999)中的丛林酋长。[欧萨和马丁·约翰逊的电影可直接从堪萨斯州夏努特的欧萨与马丁·约翰逊旅行博物馆直接租借到]考德兄弟在电影《河畔的桑德斯》(1935)中描写的非洲善恶两国王又重现在《所罗门王宝藏》(1937)与《祖鲁战争》(1963)中。饲养牲畜的非洲人堂而皇之地出现在1909年安德伍德的立体镜纸牌中。同样的人物在20世纪60年代的电视节目《奥马哈人的动物王国》中可以找到踪迹,该节目主持人为奥萨·约翰逊的好友马林·帕金斯。[普罗卡斯卡:《幻想》;尼尔·扫巴尼亚:《可哪里有牛群?》。马赛人和祖鲁人的流行图像贯穿于“20世纪”(见即将出版的《视觉人类学》)。]长有宽大翅膀的游吟诗人在丁丁、贝蒂宝、兔巴哥等卡通中都是“土著人”,到了迪斯尼大获成功的影片《狮子王》中,他成了一名巫医,这次是狒狒装扮的。

很难概括这些流行的表现路线与真实的殖民主义历史间的关联。人种学,殖民统治下的“部落”管理,还有摄影和电影,都对彼此的领域互有影响。[参见曼彻斯特大学殖民主义史研究精品丛书。对于人类学学科的相关论点,参见亨瑞卡·库克里克:《部落典范:1885—1945年间英国人类学中政治权威的图像》,见《历史化的实用主义:英国社会人类学论文集》,乔治·W·斯道肯编著,59~82页。(麦迪逊:威斯康星大学出版社,1984);爱德华兹:《人类学与摄影》,绪论第6页以下;对于传教士的相片,参见罗里·麦赖克兰·贝斯特:《危险的影像:1895—1945年间 CPSA 代表团在南非拍摄的相片》(M.A.论文,威特沃特斯兰德大学出版社,1997)]我对当前的文献大体的看法就是,它们很少能达成共识,只有一点例外,那就是它们都充斥着性与种族主义,都属于当代,因而以某种方式共同构成了文化现象。一些学者钻得更深,将西方的“凝视”视为强大的力量,将观看本身置于与行政控制同等重要的地位。这一观念来自对米歇尔·福柯奇怪的误读。[确实,观看可以成为控制的一个方面或阶段,这在杰里米·边沁提议的“圆形监狱”中被确定下来,也反映在边沁试图认识人类行为的本质并制定一套规范的与之相应的法律的想法中。当一个人得知正在被观看,很可能会有被侵犯感,觉得不安。除非对身体的观看活动受到牵连卷入其中,否则,观看是

一种相当被动的行为。(米歇尔·福柯:《规训与惩罚:监狱的诞生》(纽约:1979),克里斯·詹纳也探讨了这一问题,《视觉文化》(纽约:1995),“序言”,15-16页)]很显然,当我们对弱者以巧智挫败强者的再现进行思考时,行动与图片的本质是两回事。在漫画的叙述中,丁丁让他的对头刚果人狼狈不堪;在加纳妇女所崇拜的一尊雕像中,一个非洲人在国际象棋比赛中击败了白人;在哈拉雷的舞蹈表演中,一个扮成“白人殖民者”的舞者成了搞笑的对象。当白种人在书籍和报道中给非洲人拍照或编制目录时,也必定会使用同样的区分——这类控制行为在符号领域都可以找到。[克雷默:《红色土耳其帽:艺术与非洲的精神财富》(纽约:1993),210-211页;埃里克·沃比的采访。同样的案例被莱勒依·韦尔和兰戴各·怀特用来进行口技表演,见《政权与赞美诗:历史上南非的声音》(夏洛茨维尔:维吉尼亚大学出版社,1991)]

不过,殖民接触中“虚”与“实”的两方面相互影响。毕竟,就像近来的几个分析所云,通过摄影就能了解历史,这是其他渠道所不可能胜任的。[例如,参见格温·普瑞斯:《19世纪晚期赞比亚西部摄影之战》,见《非洲事务》第89期(1990年,97-106页)。又见《殖民地的相机》,哈特曼等人编著;盖瑞:《来自巴姆的图像》。]但是,重叠部分也是有帮助的。在直观的意义上说,这是如此之重要,以至于殖民统治操纵人民的手段为纸上的种群再现提供了基础。实际上,部落概念本身就源自当地的等级制——其中有些非常复杂——对个体进行分类的过程,这些分类后来被认为是可认知的。在威特沃特斯兰德大学医学院的地下室里,仍然可以看到布什人的头骨资料,雷蒙德·达特教授的“非洲人脸孔资料馆”(收集于20世纪20年代,从真人套取的石膏面具),还有其他动态的影片。以医学方法处理的舞台造型中的人种区分被展示出来,它们似乎与生物种类的划分相似;但实际上,头盖骨、脸部面具、影像的“类型”底片,在这个奇异的博物馆里都依据征服与治理的逻辑被分门别类地整合在一起。[关于摄影、人体测量学与殖民地人种学之间关系的更多资料,参见克里斯托夫·怀特:《可见的身体:1850-1900年间的人类学与摄影》(伦敦大学,1987);皮尼·鲍伊内特等人的论文,见《1860-1920年间的人类学与摄影》,伊利莎白·爱德华兹编(美国康涅狄格州:纽黑文,耶鲁大学出版社,1992))。《印度人民》,约翰·福布斯·沃森和

约翰·威廉姆·凯编译；又见罗伊·福鲁肯奇：《发展时期：1839—1920年间大英帝国的摄影》（奥斯汀：德克萨斯大学出版社，1985），53页。格雷斯·斯尔伯特和卡罗琳·布鲁尔：《业余爱好者、摄影与维多利亚中期的想象》（芝加哥：芝加哥大学出版社，1986），47页。作者们将这种图片的效果描述为类似一个古文物研究者的公文包。关于达特及其他人的布什人收藏，参见恩瑞詹·莱索尔和帕特丽夏·海斯即将出版的著作，尤其是《性科学，性景观：1936—1937年间科哈纳可的南非》，发表于1997年1月召开的西开普敦大学性与殖民主义研讨会。同样的傲慢态度甚至决定了个人图片的分类的性质。在殖民时期得以传播的大多数照片中，非洲人被分为各种管制类别，或是按人种分类，或是按其他方式：码头工、纺织工；沃洛夫人、马林巴演员、青年人。你无须在这一点上细究，因为摄影家的目标和联系是形形色色的：传教士布道的照片、时装和商业图片、电影海报，还有大量的幻灯片之间存在着重大的差异。不过多数时候，对优秀的摄影家和雇佣文人来说，图像中的非洲人一直是没个性的、匿名的。[例如，可参见艾利奥特·埃里扫芬在《生活》杂志上的作品和杜根·克罗宁有趣的彩色插图；还有塞内加尔摄影家如奈斯特·卡鲁的作品，克瑞斯·盖瑞在《讲述风景》和她的论文《非驴非马：西方和非洲摄影家拍摄的明信片图像》中作过分析，该论文发表于“图像与帝国”研讨会。]根据艾伦·瑟库拉的术语，可将它们置于肖像的“尊敬”范式，但它们依据照片的“约束”功能——表示所有权或控制的功能——被同质化了。

将差异还原到种属的变异层次，这种做法不仅仅是分类学上的权宜之计，更是由于距离的作用。因为“科学的”分类学研究对殖民主义来说作用有限，宗主国遥远的统治结构使得呈现一个真实而又永恒的非洲的想法极为诱人，并在出现用第一人称报道探险后变得格式化。这种想象的空间不仅有助于掩盖真正的殖民冲突中的丑恶，还暗示着那些看起来淫荡、肮脏与狡猾的非洲人已经被殖民主义所腐蚀。所谓的真实往往取决于与观察者的经验保持一个安全的距离。对于欧洲人而言，生活淳朴的非洲人的生存方式本质上仍是陌生的、遥不可及的，就仿佛地处遥远的人民实际上仍未被充分认识：这其实是一个常识性的观点。不过，事实上，欧洲人时常声称他们非常了

解真实的非洲人,甚至单从他们手中的照片就能做到这一点。

由于没有个性的人们的图片几乎一直是无权者的图片,因此在对非洲人的殖民再现中,真实性的极致就是那些遥远的和普通的人物的“揭示性的”肖像。又一次,这是一个矛盾,但它仍然准确地描述了大量的殖民照片和多数的肖像照的特点。这一富有冲击力的观念对弗里德里克·路加德的传记作者玛杰里·皮哈姆是如此的有吸引力,以至于她在《十个非洲人》一书中,用了一张不知其名的非洲老人的照片作为卷首插图,该书旨在揭示所述之人的个性。照片的标题为“真实的塑像”。[玛杰里·皮哈姆:《十个非洲人》。(伦敦:1936)]只有当一个人的个人身份被抛弃,他或她才是这样一尊塑像,一张可视为有力的、真正的、可认知的与可复制的图片。

诸如皮哈姆的“真实的塑像”这样的大众化的陌生类型意味深远。它们头上有着真实性的灵光。在广为引用的《机械复制时代的艺术作品》一文中,瓦尔特·本雅明详细阐述了“灵光”这一概念。他将灵光视为手工创作艺术的特质,正如马克思将商品拜物教视为原初本能一样。依据本雅明的观点,原创的艺术作品的灵光是对该艺术品进行传统的把握时,即时领悟到的意味:它就是艺术品的“历史见证”,它作为艺术品的固有性质被回置到艺术品中。[瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,见《启示:评论与反思》,汉娜·阿伦特编(1968;纽约:1969),223页。根据本雅明的观点,摄影与电影的灵光被认为带有神秘主义甚至法西斯主义的色彩,我在下文暗示了类似的意义]或许是因为真实性总处于退隐状态,本雅明描述所说的灵光几乎全是过去时态。它是一种远离视线的东西:我们可能会遭遇到它,但却不能对它进行度量,更不能控制它。它是“距离的一个独一无二的现象”。[同上,222页。汉娜·阿伦特评论说:“不可接近的实在是图像崇拜的一个重要性质”。同上,243页,注5。]

同样,“真实的”非洲也是不可占有的、无言的和遥远的,所以总是受到玷污的。到世纪之交的时代,殖民地旅行者不得不勉力躲到场景背后,离开

观光者的轨道；然而一旦到达既定的目的地，他的交往立即会对它进行转换，驱走它的灵光。真正的联系的建立使所有的真实荡然无存，对真实的原始人的找寻永远无法实现。在我看来，非洲的照片常常是消除这一结果的技术。换句话说，具有真实性的照片是对永恒的灵光或者说永恒的“内在距离”的肯定。照片上的人离西方人的经验越“遥远”，就越“真切”，因为他更为“真实”，不论拍摄时的情况怎样，当“俾格米人”和“布什人”的图片成为书籍、幻灯片、杂志和明信片上的肖像时，它们就使灵光永恒化了，却也直接地抹去了现实中所谓俾格米人和布什人的生活。

在这个意义上说，摄影要比直接观察好得多。马丁·约翰逊和卡尔·阿克雷在他们的协议中证明了这一点，他们于1925年在坦桑尼亚摄制了“猎捕隆布瓦狮”的镜头。他们雇了几个与南迪关系亲密的年轻的吉普斯吉族人，从肯尼亚的纳罗克出发，费尽周折进入塞伦格特，然后用汽车帮着将猎物驱赶到吉普斯吉族人的矛头之下。这段镜头出现在约翰逊1928年大获成功的影片《辛巴》中——还有在他的《探险》一书中——还配以画外音解释这一“传统”狩猎的背景，而影片记录的“正巧”是这一场景。随后，同一系列的照片出现在另一些书中，不过换了别出心裁的标题，有一些甚至与约翰逊的截然相反。[乔治·伊斯曼：《非洲旅行编年史》（罗彻斯特：私人印刷，1927），54页；玛丽·I·周伯：《卡尔·阿克利的非洲》（纽约：刀德，米德，1929），130页。亦见马丁·约翰逊：《狩猎之旅：非洲传奇》（纽约：普特南，1928）]此类照片能够保持它们的真实性，克服所有的差别。在无处不在的“探险”中，摄影也胜过了观察。探险家们穿过喀拉哈里沙漠，向他们遇到的每一个人分发香烟。1925年，欧内斯特·卡德勒评论布什人过时落伍的纯洁时写道：“我认为，在布什人的生活中，最根本的东西是他的质朴……当逐渐理解了人是一个有知觉的存在，他总是对首要的部分给出解释。”[罗伯特·戈登：《布什人：1925年的非洲探险》（雅典：俄亥俄大学出版社，1997），74页，引自卡德勒1925年11月16日给傅立叶的信。]

在咖啡馆的读物里，布什人的照片所呈现的这种真实性可能比现实的生活状态更好。作家欧内斯特·范德普斯特因其对布什人真实性特征的详细描述而广为人知。他认为，布什人像其他土著人一样，“四面楚歌，腹背受敌”（如威廉姆·霍尔曼指出的），在他们那些富有灵光的图像的环绕下，他们的纯洁将被毁掉，甚至他们自身也会完全“灭绝”。我们现在知道，即使是最为纯正的布什人也并非是土生土长的。最初那个地方生存着许多操克瓦桑语的人，19世纪南非“布什人”的身份是在那些克瓦桑语人被驱逐和屠杀之后才形成的。1925年，欧内斯特·卡德勒的“丹佛非洲探险队”遇到的布什人，已是应付白人的老手。到1950年，即使是最“边远的”布什人，也知道向西方的旅行者讨根香烟了。

1958年，伊莉莎白·马歇尔·托马斯的著作《温和的人群》出版后，手提相机的旅行者继续抹去除摄影镜头外任何地方的真实性。旅游者要求布什人按照他们喜好的摄影“类型”摆出各种姿势，简直不费吹灰之力。这的确是南非凯格凯摩公园里的日常一幕，布什人在那里展出丧失了自我真实性的着装肖像。[戈登：《布什人》。前述关于真实性的观点更多应归功于戈登。关于布什人的更多信息，参见埃得温·威尔姆森：《飞满苍蝇的大陆：喀拉哈里的政治经济学》（芝加哥：芝加哥大学出版社，1989）和罗伯特·J·戈登：《布什人神话：纳米亚下层阶级的形成》（科罗拉多波尔得：西方风景出版社，1992）]随后，他们又出现在外出度假的观光者们的影集中，这更进一步建构了遥远的体验，那些穷困的人，念念不忘旅游的重负，还有白兰地酒瓶与可乐罐子等新奇的形象引起的不安。最后，通过彻底抹除它自身产生的历史环境，“布什人”的图像取得了成熟的形式。

以上列举的几个极端的例子，包括吉普斯吉族人和所谓的“布什人”，都说明了摄影作为帝国工具的一般功能。

摄影与殖民治理

最近的一个对南非摄影的分析强调了照片与殖民主义之间关系的复杂性以及解释它们的困难。这一分析集中于战败的殖民政权德国和地区性的半殖民政权南非在纳米比亚留下的带有“偶然性”的摄影作品。最后,分析表明,“产生(视觉)知识的过程紧张而又充满矛盾,并且不一定是属于殖民地本身的知识。”[帕特丽夏·海斯、杰里米·斯尔沃斯特和伍尔夫莱姆·哈特曼:《拓殖中的相机》,“绪论”,7页]尽管本书有大量精彩的分析,但也必须指出的是,其对非洲的特殊性的漠视本身——这正是纳米比亚图片档案的特征——正是构成有关部落的视觉符号的条件,这种漠视对殖民统治大有裨益。

自进入本世纪以来的杂志与图书中,非洲部落的象征常常是一个身着正式的日常服饰的成年男子。这一图像为白人殖民地文化和非洲社会的长老父权制(年长的男性处于领导地位)之间的合作提供了一定的基础。[这只是一个大致的说法。“长老”和“长者”两词并不完全相同,因为“长者”更常指法定的亲属关系或财富,而非年龄]从19世纪末到20世纪30年代,在杜根·克罗宁拍下的迷人的照片中,有富有立体感的“苏格兰勇士”,骑马的富拉尼人,“桑河”猎人,它们全都附有说明性的标题,以指代他们的“部落”。[参见杜根·克罗宁:《南非的布什人部落》]对畜牧者形象的视觉迷恋可通过非洲中部和东部的马赛人得到最充分的证明,尤其是那些身披织物、斜倚长枪的“猎手”(男性青年)形象。在他们被存留于照片与记忆中供人回忆的那个时候,马赛猎手已丧失了狩猎的场所,只好协助殖民政府在罗和卡伦金人中“维持秩序”。马赛人的肖像照片没有给其“放荡的妇女”留下任何位置,后者在19世纪末被认为是败坏内罗毕城的祸因,就像好战的祖鲁人的照片不能反映出第二至三代基督徒如乔治·钱平或阿尔伯特·卢图利的情形一样。[A.E. 艾佛格伯:《1900-1918年间殖民统治的确立》,见

《西非史》，J.F.A.阿牙伊与迈克尔·克拉伍德编著（纽约：哥伦比亚大学出版社，1974）第2卷：424-483页；G.W.B.亨廷福德：《南地的作品与文化》（伦敦：英国殖民办公室皇家文书局，1950），第29段；扫伯尼亚：《可哪里有牛群？》。对于记忆中的马赛人的图片，参见弗里德里克·康特尼·赛拉伍斯：《东南非的旅行与冒险》（伦敦：罗兰·沃德公司，1893）；哈利·约翰逊先生：《乌干达的保护国》（伦敦：哈钦森，1902）；A.布雷尼·珀西瓦尔：《一个猎物巡逻员的手记》（伦敦：温德姆，1924）；另参见《作为马赛人》，托马斯·斯拜尔和理查德·沃勒编著：（雅典：俄亥俄大学出版社，1993）。《放荡的女人》：路易斯·怀特：《殖民地城市的家务劳动：1900—1952年间内罗毕城的卖淫》，见《非洲的父权统治与阶级》，莎伦·斯第彻特与简·帕帕特编著，（科罗拉多波尔德：西方风景出版社，1988），142页；有关钱平与卢图利的情况，参见舒拉·马克斯：《南非属地的模糊性：20世纪纳塔尔省的阶级、民族主义和政府》（巴尔的摩：约翰斯·霍普金斯大学出版社，1986）]

此外，“传统”的非洲人的图片证实了这一观点：“部落经济”的运作是独立于“殖民地经济”的。由此可以断定，流动的男性部落成员乃是两者间的桥梁，他们一方面靠出卖劳力挣钱，一方面又回家“发展”自己的部落。摄于1935年的电影《河畔的桑德斯》从殖民地的角度出发，描写了大腹便便的白人与贵族做派的黑人之间的理想结盟。保罗·罗伯逊是一位非洲酋长，不像他那些只知号叫的邻居，他对“进步”充满兴趣，于是和没有架子的、谦逊的地方行政长官桑德斯进行合作。[祖尔坦和亚历山大·柯达：《河畔的桑德斯》（1935）。在这个例子中有许多反常之事，如酋长的妻子让他的儿子接受现代教育]实际上，殖民地经济总是依赖于非洲劳工。其稳定的发展主要是通过国家立法以及后来酋长、商人和地区官员对劳动力市场的干预。采矿、种植园、商品作物，从创业之初就使用强迫的劳役。[乔凡妮·阿瑞依：《历史视野中的劳工供给：罗德西亚的非洲农民无产阶级化研究》，见《非洲政治经济学论文》，阿瑞依与约翰·索尔编（纽约：每月评论出版社，1973），80-236页。（对于阿瑞依的这篇重要论文存在诸多差别细微的评价，多数意见是认为非洲劳工虽然处于其市场的约束之下，却也有一定的选择权。）关于“习俗”，参见特伦斯·国哲：《回到传统的发明》，《合法性与20世纪非洲政府：A.H.M.克克·格林纪念文集》，阿瑞依与奥卢弗米·沃恩编（英国贝辛斯托克：麦克米兰与牛津 St.安东尼学院联合出版，1993）101-102页；赛利·弗克·摩尔：《社会真相与制作：1880-1980年间乞力马扎罗山的习惯法》（剑桥：剑桥大学出版社，1986）317-318页；马丁·凯诺克：《法律、习俗

和社会秩序：在马拉维和赞比亚的殖民地体验》（剑桥：剑桥大学出版社，1985）；马穆得·马姆戴尼：《市民与主体：当代非洲与晚期殖民主义的遗产》（普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1996），第4章。]“部落”的意识形态发挥着掩饰这种依赖的功能。比如，它确保，当殖民产业依赖非洲“习惯的”权威来给自己提供劳动力并控制着日渐衰竭的乡村地区时，“那所谓的‘习惯法’的改变根本就不需要正式的承认程序。”从事表演或供人拍摄的“部落男性”是习俗处于虚假平衡的视觉表现，它巧妙地掩盖了白人对强迫或半强迫的非洲劳动力的依赖。



努巴人

“部落男性”的这些照片还掩盖了落到非洲妇女身上的越来越多的重担，包括种地、照顾孩子。在种族外表的背后，酋长们极力想把他们对法律上的少数派的控制权正式化。因此，妇女的图像往往足以反映“部落”的“非进步本质”。举例说来，在《国家地理》杂志中，社会活动、劳动、美容和家庭，常常被描述为是女性常年活动的领域。由于非洲妇女从事那些被认为是男人轻松驾驭的“传统经济”，因此她们作为非洲人，作为女人，被殖民政策制定者们双重地疏远了。[就性别而论，我们的观察限定在布什人，参见埃德温·威尔姆逊：《真正的布什人是男性：博茨瓦纳种族划分中的劳动和权力》，《博茨瓦纳笔记与记录》，第22卷（1989）：21~35页，唐纳·哈勒维：《重塑人类生活方式：舍伍德·沃什布恩与1950—1980年间的新身体人类学》，见《身体、骨架与行为：生物人类学论文集》，乔治·斯道肯编（麦迪逊：威斯康星大学出版社，1988）。对现代社会阶层中“市民”隐匿的性别最好的分析来自卡勒尔·贝特曼：《女性的紊乱：民主、女性与政治原理》（剑桥：政治出版社，1989）]凯瑟林·路特斯和简·考林斯对《国家地理杂志》进行细读后指出，这个杂志是对有色人种的妇女的展示，例如，类似于主题为世纪之交北非“女眷们”的明信片的手法，后者表现的大多是棕色人种的女性乳房。在这两种媒体中，照相机都是瞄准公众、雇工，都体现了教育学的、男

性的视角,而非洲妇女则被赋予了性特征,同时用她们来代表文化的差异。如果说“部落男人”的照片遮掩了非洲男人的经济,那么“部落女人”的照片则抹杀了非洲女人的经济。[凯瑟林·路特斯与简·考林斯:《细读〈国家地理杂志〉》(芝加哥:芝加哥大学出版社,1993)第115页;麦勒克·俄拉伍勒:《殖民地女眷》(明尼阿波利斯:明尼苏达大学出版社,1986)。对我的整个思考来说,可参见期待已久的劳拉·韦克思勒关于摄影与美国性别的著作:《软性暴力:美国殖民主义时期的家庭景象》(北卡罗莱纳大学出版社,2000)]

除了这些意义之外,非洲“类型”的照片还有一个政治上的约束功能。克里斯劳德·盖瑞告诉我们,早在1914年之前,德国政府就规定对政府人员拍摄的照片拥有第一权利。不久,每个殖民政府都有了自己的摄影机构,且不说它事实上是否有能力对不合需要的新闻图片进行检查。[克里斯劳德·盖瑞:《摄影史》,见《撒哈拉沙漠以南非洲百科全书》,约翰·米德莱顿编,(纽约:斯克莱布诺,1997),404-409页。]对于宗主国的公众和政策制定者而言,大多数绝对真实的非洲图片使当地政治变得模糊不清了。通过殖民时期金钱与武力的联合渗透,去个性化的非洲人的图像成为詹姆斯·司各特称做统治的“公众手稿”的一部分,后者乃是对殖民地令人满意的呈现。帝国主义甚至比依赖非洲人更依赖于这种手稿。[詹姆斯·司各特:《控制与反抗的艺术:隐匿的手稿》(纽黑文:耶鲁大学出版社,1990)。我对司各特的意思作了些许变动。他所说的“公众的手稿”是为了表明“在下层人中间制造赞同的外衣”。(55页,77页)]20世纪二、三十年代,随着西方人的非洲照片日趋专业化,许多殖民政权所容忍的非洲民族话语的唯一模式在类型化的照片中有所反映:这就是“传统主义”的模式。因此在斯威士兰,英国和南非政府否决了国王索布扎的发展战略,使他除了照着先辈们的世界形成的僵化的图片发号施令外,别无选择。[克里斯托夫·露:《斯威士兰的殖民政策:1910-1939年间进步的南非民族主义的下滑与斯威士兰政治传统主义的浮现》(哲学博士论文,耶鲁大学出版社,1998),36页]因为传统就意味着同质化,因此这些战略可能会同时切断两条道路,“公众手稿”实际上被臣民用来伪装与掩饰。因而,当贝屈纳兰的保护国试图让行政“官员”迂回进

酋长层时，博茨瓦纳的一些统治者反应强烈，坚持他们只具有“部落议事”同等资格。[迈克尔·克拉伍德：《特舍克迪·克哈玛与1926—1936年间对英国治理博茨瓦纳的反抗》，见《非洲历史》杂志1985年第26期，193~214页]不过，更经常的情形是，真实的非洲文化图像激发了对政治活动的反抗并使国家获益。它们大多数时候拍的都是乡村地区，所以遮掩了城市空间；它们是落伍的，所以无法使非洲人在自己的时代发出自己的声音。在扎伊尔，色瑟·色科·莫布托的“真实性”政策肯定了活生生的历史的重要性，伪装了扎伊尔国家的由来，并把有关当下生活的争论边缘化了。[波古米尔·耶维斯威克伊：《扎伊尔绘画：从西方的发明到社会的自我呈现》，见《非洲探索：20世纪的非洲艺术》，苏珊·沃格尔编（纽约：非洲艺术中心；慕尼黑：1991）138~139页；K.A.布萨亚：《非洲的挑战》（纽约：1962）；韦克特·C·尤肯都：《部落人的消逝：一个西非人的经历》，见《亚洲与非洲研究杂志》1970年第5期：51~65页。]马拉维的班达博士和夸祖鲁的酋长布斯勒兹尝试了类似的方法，试图以统一的、改造过的传统来取代政治争论。在所有这些更替中，图像都扮演着一个角色。

此种努力的缘来自帝国统治。欧洲宗主国对非洲的控制一定范围内需要依赖“传统的”治理方式。这一需要被北尼日利亚第一任总督弗里德里克·路加德发展成为“间接统治”理论。[路加德1900—1906年间担任北尼日利亚保护国高层委员，1912—1919年间担任尼日利亚（当然也包括南部尼日利亚）总督]非洲常驻官员接受来自遥远的伦敦驻外办公室或法国殖民地政府官员们最常规的命令。新世纪到来后，电报使通讯时间由几个星期缩减到几分钟，这使得宗主国政府官员与非洲殖民地的关联更为密切，不过他们的目标是节约开支。欧洲官员运用地图、报告和账簿来组织制定他们的政策，地方官员则不那么忠实地执行这些政策。[安德鲁·罗伯茨：《帝国的头脑》，见《非洲的殖民时期：1900—1940年间殖民地精神与物质运动论文集》，安德鲁·罗伯茨编（剑桥：剑桥大学出版社，1990），26页以下。罗伯特·桑顿：《1850—1920年间非洲人种学记事：一个适当的人类学领域的记录》，见《人类》新辑（1983年9月），502~519页。我这里的分析不仅受到司各特《隐匿的手稿》的影响，他的《作为一种仪式：某些改善人

类条件的计划是怎样破产的》(纽黑文,耶鲁大学出版社,1998)一书更使我受益匪浅,尤其是他对仪式的分析]斡旋于有着全然不同的居民的殖民地首府(如拉各斯、马弗京)间的官僚们,如果与普通非洲人走得再近些,常常会发现对部落法律、风俗和个性的假定同一性进行质疑并无好处。距离类型合乎规律的可预言性是一个有用的虚构。

大多数欧洲治理者与(十分显然)非洲人相互都很了解。欧洲人与非洲人之间的实际交往充满偶然性,殖民地官员对他们拥有的“知情人”的知识引以为荣。再一次采用(并吸收)詹姆士·司各特的术语,从宗主国的角度看,在非洲还有大量“隐匿的手稿”。有一些并肩而立,另一些形如洋葱,层层相包。行政区官员与地方官员在非洲政治中的一体化,比如,根据路加德的“二元指令”半数未公开的手稿发挥着作用,后者通过案例与申诉改进着非洲的司法。富拉尼·艾米尔的奴隶交易或官员对“虚饰”的依赖最好地粉饰着公众话语,并为宗主国观察员所隐匿。[塞恩·史迪威:《阿马纳与“阿西里”:王室奴隶文化与1903—1926年间卡诺的殖民地政权》,见《非洲奴隶制与殖民统治》,苏姗尼·米尔斯与马丁·A·克林编(伦敦:富兰克·肯斯,1999),167~188页;富兰克·赛勒基恩:《殖民主义与富拉尼人身份的出现》,见《亚非研究》杂志1985年第20期,193~202页]白人与非洲仆人身上的亲密接触带来了更深层的表征问题。夜间帮女主人取走大便的“男孩”,从另一方面说,要比作为“部落男子”的他更值得信任。职员、厨师、医疗助手、贴身男仆,还有奶妈都是必不可少的,他们也在图像中占有一席之地。商店与传教团都用肖像画做广告,非洲人将其中的一些转换为解放的理想。[波古米尔·耶维斯威克伊:《作为日用品和交流手段的扎伊尔大众绘画》,见《非洲的物质文明》,梅·周·阿诺德、克里斯托夫·盖瑞与克瑞斯·L·哈蒂编(布卢明顿:印第安那大学出版社,1996),349页;桑图·毛弗肯在约翰内斯堡的精美作品也证明了这一观点;但我们也可以参考《石鼓》杂志上性感的时尚照片,迈克·尼可:《漂亮的僵尸》(伦敦:1991)]不过,他们是令人不安的,偏爱华丽的服饰,沉浸于莫名的传统中,喜欢悲剧角色,不安分守己。非洲人在许多层面上掩盖了欧洲人的

“手稿”，不过欧洲人也转移了他们的视线。[参见南希·亨特：《殖民地词典：刚果的出生仪式》（北卡罗莱州达勒姆：杜克大学出版社，2000），尤其是第3章；约克·麦库鲁克：《殖民地精神病学与“非洲人的精神”》（剑桥：剑桥大学出版社，1995），第5章。]

我的观点是，在殖民宗主国中，有关非洲现实的令人不安的知识，还有对现实的非洲人的信赖，都最大可能地从属于非洲人类型身上的特征的描写。有关部落男子的“公众手稿”是对形形色色人群进行帝国统治资金不足这一问题的解决之道。这不仅为非洲人提供了平台——不论是多么的不完善——使其成为可见的，而且——矛盾的是——有助于缓解白人潜在的恐惧。

那些潜藏的异教徒从四面八方涌出，一边发出让人毛骨悚然的欢叫，一边跳跃奔逐……我住在罗德耶旁边，面对这些嗜血成性的黑鬼们，我禁不住瑟瑟发抖。心想，他们要是想铲除我们是多么的易如反掌。然而，看看白人的力量吧，当巴克举起他的扩音器，喊道“停！”他们马上安静了下来，老实地等着下面的指令。[纳塔利·巴克斯：《相机背后》（伦敦：杰弗里·布莱斯，1934），183页，这段描写讲的是一部不知名的电影中众所周知的模式下的一个尼日利亚人]

非洲人越是被认为受制于可预知的习俗，大家就越感到安全。对非洲人分门别类有时会强化一点，赛璐珞或相片要比现实的人更真实。我们怎样才能理解其中包含的困难，比如，让非洲人扮演“非洲人”？在其为殖民地福音传道者拍摄的非洲指南中，L.A.劳特卡特和G.C.兰赛姆告诉我们，“班图”女人在扮演她们自己的“类型”时忸怩作态，极不自然，然而桑给巴尔的非洲人就做得好多了。“对于本地演员，我们的经验是，至少有五分之一能很到位地表演他们生活中习惯性的任何动作……一个本地女演员（来自桑给巴尔）对

她所属类型的部分表演得很出色”。[L.A.劳特卡特与G.C.兰赛姆：《非洲人与电影》（伦敦：爱丁堡国际传教士委员会出版社，1937），144页]

非洲人按照别人所规定的类型去行动的程度，这本身就成为了她所扮演的类型（或图像）的独特特征。上述例子的背谬之处掩盖不了这是一个普通的过程：例如在达特的“布什人的面孔”中，非洲殖民政权的特征就来自其折中的统治所创造出的群体，进而还纵容将那些观察视为想象性的前提，以此来制定它的统治原则。结果，殖民地和宗主国的官员们有时所统治的人口数量要少于图像的数量，就像《艾丽丝漫游奇境》中的红桃皇后。

当有关真实性的公众手稿与非洲真正的政治交叉时，结果可能是灾难性的。肯尼亚政府对茅茅党人起义的激烈反应就取决于这样一种观念，即“基库尤人”在与现代性相遇时所展现的那种病态就来自他们的集体，来自其部落天性。[约翰·姆斯代勒：《毛毛人的心灵：制造毛毛人与重造肯尼亚》，《非洲历史杂志》，1990(31)，393-421页]在布隆迪，尤其是在卢旺达，复杂的资助形式可归纳为两个大众化的身份：“图乌特斯”和“胡图”，它们被本质化为系列的自然特征，并在雅克·马克特和其他人的照片中表现出来。这一“公众手稿”的作用就是为那些国家——在那里，胡图的极端分子声称自己具有唯一的“真实性”——的种族灭绝战争提供一个必要的思想准备。[雅克·J·马克特，《古代卢旺达的社会制度》；A.巴恩斯：《东刚果的仙境》（纽约：普特南，1922）；亦见詹恩·卢米亚的《1916—1931年间比利时管理下的卢旺达政治制度》中的相片，又见丽莎·马尔克在《纯洁与流放：坦桑尼亚的胡图难民的暴力、记忆与民族宇宙学》（芝加哥：芝加哥大学出版社，1995）中的分析，尤其是第2章；最后还有大卫·纽布瑞，《理解种族灭绝》，《非洲研究评论》第41卷第1期（1998）：73-97页。]在南非，一成不变的图像与具有可塑性的歧视性政策之间的合流最坏的地步也就是二者“各行其道”。“部落只有作为一个整体”才能发展，因此在官员们的头脑中，有发言权的人——如祖鲁人的酋长阿尔伯特·卢图利——根本不代表非洲人。“发展”与“部落”是两个对立的观念。今天，南非旅游局还在提供其各个种族

的图片,种族隔离的控制性语言不见了,取而代之的是谈论彩虹与同一性时的兴高采烈。

奇观的缓冲作用

西方的摄影将非洲殖民地人民物化了,这一观点尽管已是陈词滥调,但却是正确的。说摄影,以及在此之前的透视画,已经把观察者物化了,这不是什么难事。[居伊·德波在《景观社会》(1967)中指出,在现代世界,图像再也不能表征外在于它们的分裂的一系列回声,并且与真实毫无关系。本节的标题就采用了他的概念]照片具有的固定的观察点,将观看者凝滞在单一位置:让眼睛保持“静止不动,视线集中”。[杰伊:《现代性的视觉统治》,第7页。快照的发展可以说是吸收了17世纪荷兰画派的传统,如它的“无边框”,它的缺乏“明晰的观察视角”。参见诺曼·布瑞逊:《视觉与绘画:凝视的逻辑》(康涅狄格州纽黑文:耶鲁大学出版社,1983),94页;斯维特拉娜·埃尔波斯:《描述的艺术:17世纪的荷兰艺术》(芝加哥:芝加哥大学出版社,1983),138页;色文·拉尔沃尼:《摄影、视觉与现代身体的生产》(奥尔巴尼:纽约州立大学出版社,1996),22页]更重要的是,当把非洲人置于一个舞台场景加以表现时,他们通常总想参与其中,就像非洲的女电影演员从合作制作她的“公众手稿”中获取报酬一样。克里斯劳德·盖瑞指出,喀麦隆的鲍姆恩国王很快知道了摄影是怎么回事,并且在迟暮之年已经对它很精通了,他摆好姿势展示自己,精心地挑选服装。[参见尼古拉斯·托马斯在《殖民主义文化》第1章中对安达曼岛上居民的照片的分析;还有我在《带着枪支相机走南非》一文中对欧萨·约翰逊的摄影的探讨;以及克里斯劳德·盖瑞的《来自鲍姆恩的照片》。我的两个尼日利亚学生指出,在纳约亚国王的几张全身照中,表现了他对豪萨人的招魂,盖瑞没有提到这一点。纳约亚显然明白相机的镜头的复杂性,有时是公开的、正式的,有时又是个人的、坦率的。亦见詹·韦斯纳:《埃米尔·陶迪(1876—1931)与M.W.希尔顿·斯姆普逊(1881—1936)承担的桑库鲁河与卡塞河盆地探险的照片》(美国康涅狄格州纽黑文:耶鲁大

学出版社,1992)]肯尼亚、博茨瓦纳,还有津巴布韦的男青年们,很喜欢围成一堆,拍上一张照片,如果能有报酬,他们通常就乐意对自己的品性来一段拙劣的模仿。对于这会引来什么后果,他们不必为此操心。[肯尼亚青年的例子,可参见马丁·约翰逊与A.布莱尼·波斯威尔;《殖民地肯尼亚:相机研究》(内罗毕:政府机构,1936)。博茨瓦纳和其他国家的例子在欧美国家的各个大书店可找到相关的插图图书。南非的情形见斯瑞·莱苏尔和莱斯利·维特兹;《南非:一个国家的世界——国际旅游者与野生动物、原住民和现代性遭遇的时刻》(《非洲研究纪要》第143期(1996),24-58页。)]

非洲人与欧洲人在图像制作过程中的相互交流也模糊了这样一个问题,即究竟是什么构成一张图片是西方人生产的还是非洲人生产的。克里斯劳德·盖瑞和维吉尼亚-李·韦伯在对殖民时期明信片的讨论中,就这方面提出了很重要的观点。一张相片,不管是由塞内加尔操克里奥尔语的摄影家如阿方索·里斯克-卡鲁还是由西方著名的摄影家沃尔克玛·温特塞尔拍摄的,“赞助商们都将这些殖民地的情景发送到帝国的大城市和中心,在那里,欧洲的专业公司或美国的大公司把它们加工成明信片,然后再发送给远在海外的赞助商,在那里,西方人购买它们。”[《拯救风景》:“引言”,2页]。

收集和分发图片的各方同时还负责控制着对图片所承载意义作出阐释。最后,某个既定的摄影家的种族身份甚至阶级关系都不那么重要了。对阐释的控制与更为一般的权力是一致的。在刚刚提到的《国家地理》杂志关于女性身体照片的分析中,卢特兹和考林斯强调了杂志编辑的特殊选择的重要性。不过实际上,杂志的发行量越大,它就越明显地决定了照相机的镜头指向。黑皮肤的殖民地人民对乳房的观看并不带有性色彩,却被拍了下来,他们的照片从家乡发送到美国中西部的家庭,在那里,对乳房的窥视带有强烈的性色彩。进而,美国的金钱又进一步支持《国家地理》杂志在今后刊登更暴露的棕皮肤女人的裸照,当然在电影与明信片中情况亦然。[有时,卢特兹和考林斯的分析已接近自我戏仿的边缘,他们写道:“以种族-性别的编码为核心决定了将要描述

谁的乳房,这一点是不容否定的”,尽管对于《国家地理》杂志的摄影师而言,要求玻利尼西亚和马赛
的妇女穿上衣服是不可思议的。亦见埃瑞克·萨瓦莱斯:《黑人妇女的照片》,见《我们的另一面:场景
类型》,帕斯卡尔·布朗夏尔等人编(巴黎:非洲当代历史知识协会与锡罗斯联合出版,1995),78~84
页。事实上,我认为,被拍照的人非色情的态度对摄影师是有实际影响的]根本上说,在殖民事
业中,摄影的作用不是取决于照片的制造者,甚至也不是(实际上这是核心
之处)取决于照片本身的图像内容。相反,它取决于对部落图像的挪用而形
成的发送与阐释的结构。[艾伦·特拉克森伯格在《美国公司》(纽约:1982)一书中指出,作为
保存记录的一种方式,摄影对美国西部的扩张十分重要。罗萨琳德·克劳斯在《摄影的话语空间》一文
中引用了这一观点,见《先锋与其他现代主义神话的独创性》(麻省剑桥:麻省理工大学出版社,
1985),133页。在这一讨论中,我没有论及风景照(以及风光片和风景画),但大家可以参考瑞恩:《图
像帝国》1.2章,以及赫曼·维腾伯格即将出版的新作]而且恰恰是持续可能的挪用,使得
机械地复制非洲人的影像有了可能。

在这篇文章中,我试图说明视觉图像,尤其是摄影,是怎样和非洲的殖
民主义纠结在一起的。枪支和相机的使用与买卖都以同样的方式集中于代
理那里:它们“瞄准”并“猎取”大千世界的象征,它们声称要凭借瞄准与猎取
来拥有世界,它们把世界简化为某些原型,它们把这一过程中必需的基础结
构置于次要位置并掩盖它。非洲人那表面上看起来客观的视觉在场,以及照
片中那些悲情的细节和现实,稳固了“真实性”,模糊了欧洲人所不愿看到的
政治和劳动的世界。非洲人的身份模式复杂多样并交叉重叠。西方的殖民摄
影,通过适当的图片说明和背景介绍,将它们平面化为可供比较的“部落”。
它反映了现代经济必然要与部落相脱离这一意识形态,它制造了对控制的
缓冲幻觉,方便了对那些部落的“治理”。一个十足的政治史在一个扩展的、
围绕着西方都市的环流中来展示非洲的影像,直至政治与阶级从视线中完
全消失。

最后,殖民统治下的影像交易服务于非洲的殖民事业,与之相佐的不仅

有枪支和轮船,还有收音机、新闻影片、出版物和复写纸。图像提供了“通过视觉复制品进行人格操纵的感应巫术”。[艾伦·凡尔德曼:《暴力与视觉:修复术与恐惧的美学》,《大众文化》第10卷第1期(1997年秋),第29页,引自迈克尔·陶西格《邪教:政府拜物教》,见《拜物教作为文化话语》,艾米利·埃坡特与威廉姆·皮特兹编(纽约伊萨卡:康奈尔大学出版社,1993)]与其他象征性的界面相似,视觉图像产生了直接性的表象,同时又能安全地隔离宗主国与它难以控制的殖民生活的各个方面。瓦尔特·本雅明曾经断言,运动的图像将使普通公众能“安全而又刺激地外出旅行”,去任何他们想去的地方。[本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,236页]一位开拓性的网络开发者进一步断言:“设想有一种椅子连接到这个系统,你坐在上面,可以任意飞行。”[约翰·马克夫:《一个网络先锋对下个革新的沉思:与罗伯特·W·泰勒谈未来》,《纽约时报》,1999年12月20日,C38]在同样的意义上说,从欧洲帝国的不同地方摄取的图片的累积效果,就是要让西方人之于非洲景观有一个总体流动性的视野,并使其地方性停留于宗主国的肌体。

这是一个错觉。经过特别处理的信息的每个观看者均被置于有倾向性的和有限的表征“档案”中。[关于“档案”,参见米歇尔·福柯:《知识考古学》(纽约:万神殿图书,1972),瑟库拉:《身体与档案》。爱德华·赛义德在《东方主义》一书中指出,现实的东方与东方主义歪曲的东方正好相反。蒂莫西·米切尔则在《作为展览的世界》(《社会与历史比较研究》(第31期第225页,1989)中指出,殖民展览创造了“一个可称做真实的世界的效果”,否定了在“表征的真实与这一表征所许诺的外部现实”之间的区分。参见托马斯:《殖民主义的文化》,21~27页]不论在非洲还是在西方,人们所偏爱的视觉形象常常遮掩了依据未被破译的手稿进行运作的实际的政治、战争和妥协。如果我们再一次借助“帝国的工具”进行思考,我们或许会说,图像与行动彼此冲撞,相互推动,但它们从不会握手言和,达成一致。非洲的现代帝国主义使它们长期的龃龉状态居留不动,难以变更。

(李修建 译)