

无影无形的历史，无处不在的往昔：
塔可的《碑錄——黄易计划》

塔可的《碑錄——黄易计划》摄影系列作品犹如不用色彩的中国山水画，或是不用墨的墨拓作品。就如给予这一系列灵感的清代作品一般，他的摄影优雅地记载了其个人的探访历程，及对中国与遥远的过去之间联系和思考。塔可的作品将摄影与传统文人的表达方式生动地结合在了一起。艺术家借用了山水画和墨拓的形式及元素，重塑了这些表现手法，充分展现出当代的艺术创作实践。

塔可之前的《诗山河考》系列深受了《诗经》的启发。以这一经典诗集为向导，他走遍中国，亲身造访了诗歌中所提到的地方。通过将摄影中的景象与特定的诗节联系在一起，其作品图像与诗歌产生了一种复杂的关系。他的摄影激发出诗集朴素却又犀利的本质，并通过沉稳的黑白色调及谨慎的构图来体现出诗歌的严谨。就如那些启发这些摄影作品的古诗，严谨的构图强调了诗歌中所表达的情感。那些安宁、寥无人烟的景观确切地表现出《诗经》中奇物、奇观、孤独、失落与美等主题。

然而，塔可的《诗山河考》不仅仅是对诗歌的视觉解析，同时也是其个人通过摄影对经典文学的重新诠释。赋予其这组摄影作品创作灵感的，正是几千年前启发《诗经》各诗歌的山水。山水本身形成了一种精神场域，将塔可的艺术与古诗歌联系在一起。但虽然那些诗歌与这系列摄影都受到了真实自然风光的启发，塔可的摄影作品也体现出《诗经》中所描述的高雅文化场景与当今的风景之间的对比与矛盾。既如一首挽歌，又似一次探险，塔可的摄影是对《诗经》中所诉说的地点之现状的思考。现今中国乡村的山河还能启发诗

Daniel Greenberg

歌创作吗？这些古诗歌对今日的中国又有什么意义呢？

塔可亲生造访了《诗经》中提到的地点，以寻找那些已没落了的古代山水景观，并追溯每个地域所逝去的不同情感。而艺术家在最近的摄影系列中，进一步补充了这一创作思路，并给予了新的关注方向。与之前的系列相似的是，《碑錄——黄易计划》是艺术家探访历史记载中所提到的地点的视觉记录。然而与《诗山河考》不同的是，这一项目追随了清代学者黄易的探访足迹，而黄易本人也在清代的锦绣河山寻找了中华文化遗迹。

黄易出生于浙江钱塘，是明代官员的第七代子孙。他的父亲黄树谷过着文人雅士的生活，从未涉足官场。年轻时，黄易学习了律法和水力工程。虽然当时他成功治理了河南和山东的水利系统，他却以艺术家和篆刻家出名。黄易自幼习书画、诗词，最终以一系列访碑日记和册页而遐迩闻名。

访碑对清初的学者来说是一种具有政治意义的嗜好。当汉族的明朝被满族的清朝推翻之后，新的朝廷保留了中国传统文化元素，并以此来为自己服务。明朝政府的习俗与官僚结构大部分被完整地保留了下来，但是这些机构却被用来为新的朝廷服务。对于汉族学者官员来说，汉文化被扭曲后为镇压汉人的满族朝廷效力，这造成了对于自己身份的困惑。汉族官员和学者要如何才能透过清朝统治的变形镜来追溯中国历史呢？

对于为明效忠的金石派学者来说，古碑和青铜器上的镌刻占据了新的重要地位，即为受清朝干扰之前的中国历史提供了直接联系和线索。作为大型的考证运动的一部分，这些学者在乡间进行系统的实地探索，又称“访碑”。在这些旅途中，学者们发掘、整理并且诠释了早期石碑。那些古碑上的刻字被用来更正清代书本中的文字错误。这一重新书写历史

以反映独立于清朝统治的汉人身份的过程，也是一种有力却又含蓄的反抗。

那些反叛文人除了借用古碑的文学内容之外，也运用了它们不同寻常的书法形式，作为汉人身份的独特象征。例如北魏的短诗中常常包括一些具有奇特形状的常见文字，尤其被珍视。对于熟悉历史背景的学者们来说，这些字非传统的结构、笨拙的构图表现了一种真实性，而被精心编辑过的字帖中却缺失了这一点。

黄易在明朝灭亡的一百年后才出生。他对石碑的兴趣与其说是一种反叛行为，不如说是试图将已不幸消逝的历史又联系起来。他的访碑旅程试图通过身边未被发现的蛛丝马迹来发掘被遗忘了的历史。虽然古碑很久以前就已被发现了，并被简单记录在当地的地理名录中，但很多石碑一半被掩埋在农村的耕地之中，完全不受重视。于是，黄易根据这些潦草的记录，搜寻了城郊，试图找到早期石碑。

1786年，黄易经历了两次激动人心的考古历程，足以体现他对于保存中国历史所作的努力。在山东省，他发现了被遗忘了的武氏墓群，其中包括四十余件石刻、石碑和门柱。武氏墓石祠被誉为汉代墓葬艺术的代表作，但不幸在宋代被大水淹没遗失。黄易不仅掘出祠石，他也发起了就地建屋、将石刻等砌到墙上以及预防侵蚀的工作。

同年，黄易监督了嘉祥济宁的郑季宣碑的发掘迁移工作。这一令人肃然起敬的石碑于东汉中平二年竖立，是一个地方官员的纪念碑，其碑文以楷书、隶书和篆书等字体镌刻。这一石碑是当地历史的重要文献记载，也是中国书法之典范。将石碑迁移到当地一所重要学校的举措，对见证历史具有重要的象征意义。同时，这也是防止石刻进一步受到风蚀的有效措施。

Daniel Greenberg

在他的访碑旅程中，黄易发掘了几百座需要修复但不能迁移的石碑。于是他在这些石碑上作了拓片的处理，用拓印的方式精确复制了碑文。与西方用铅笔摩擦复制不同的是，拓片是一种精确又费时费力的方式。用马毛制成的刷子把石碑的表面刷洗干净之后，用白芨水润湿宣纸并轻敷于石碑表面。再用棕刷敲捶宣纸，使湿纸平整地贴附在石碑表面。等湿纸稍干后，便紧紧地黏在凹陷的拓文表面上了。接下来，用扑子蘸墨，敷匀在扑子面上，在石碑表面轻轻扑打，而拓文部分因为凹陷被留白了，形成黑白分明的拓片。当墨汁干透后，将宣纸从石碑上取下。如此拓片精确记载了拓文中的每个字，而石碑本身的瑕疵也被保存了下来。

因此，拓本是一种对石碑的直接物理记录，在不可能保存整个石碑的情况下，完整保存了碑文。用来复制的纸即具有可携带性，又保证了材质的稳定性，为传播早期石刻文字创造了便利条件。同时，在原本的石碑消逝或受损之前，学者们争先恐后地去采集碑文。古代石碑有时被本地农民破坏，或被用于建筑材料。即使没有被人为破坏的石碑也由于受到气候的影响而表面开裂或受到侵蚀。

然而具有讽刺意味的是，这些石碑受到的最大威胁却是拓本本身。虽说拓本为后人保存了文字，拓印的过程却会慢慢地磨损石碑。用棕刷反复地敲捶慢慢磨去了石碑清晰的雕刻，模糊了石碑表面与所刻文字轮廓之间的分界。后期的拓片逐渐失去了清晰度，文字慢慢混在了一起，直到整片变得不可辨析（图1、2）。虽然学者们尽了最大的努力，这种保存措施最终还是损毁了他们原本希望保存的东西。

在清代学者的眼中，黄易的游历最重要的成果就是他制作的拓本。从未曾被拓过的石

Daniel Greenberg

碑上拓印下来，这些复制品的品相是极好的。每一个字都是对中国悠久历史的精确代表，而没有受到清政府的干扰或改编。黄易的拓本被收录在书中，为观者与古迹之间搭建了一座文字与艺术桥梁。当清代文人挣扎于个人身份的问题时，艺术作为一种调和古代与当下的力量被视为高于一切。

塔可的摄影作品继承了黄易通过历史文物来寻找自己根基的传统。然而，他不可能用黄易的方法来与古物建立直接的联系。塔可跟随着黄易的脚步巡游当代中国，并没有找到那些石碑，因此也不可能通过拓本记录这些地点。即使他能找到石碑，它们的表面也早已被风霜雪雨磨平或破损裂开。它们抵御了拓印的机械复制，呈现出一层层模糊的纹理，原来的碑文却已不复存在了。在表面上找不到古代文字的踪迹，如果现在拓本，会像是一个只有杂音的无线电站，而不能传递真正的信号。虽然纹理能够展示长年累月饱经风霜的历史感，却不能像碑文一样意味深长地将观赏者引领到古老的过去了。

艺术家用摄影代替拓本，采用拓印不再可以实现的方式来记录并联系着过去。一张照片，犹如拓本，是对于时间和地点的记载，验证了拍摄者的旅程和所闻所见。然而摄影记录的是光影与事物表面间的相互作用，而不是直接的物理复制，这让塔可能够往后退一步，与让黄易所着迷的碑石本身保持一定距离，来记录遗迹。石碑的表面与纹理被融入其四周的环境中，捕捉了黄易学术研究途中的点点滴滴，也重现了学者们试图记录碑文的场景。

展览《碑錄——黄易计划》通过一些视觉特征突出了摄影与拓本之间的共鸣。所有的照片都印在硫化钡纸上，这种纸有一种波纹般的特殊表层。这种效果犹如拓本的纹理质感，被压在石碑上的纸和不均匀风干的墨产生了褶皱。塔可用一种带有纹理质感的纸，令人联

Daniel Greenberg

想到拓本的力量和制作过程，将摄影与中国传统复制方式联系起来，来证明摄影是一种具有表现真实的能力的媒材。

塔可也用了颜色和构图来效仿拓本的视觉特点。在泛银的硫化钡纸上印黑白照片，令人想起墨拓表面的光泽，通过独特的方式从不同的角度把光线柔和地反射出去。天空、流水、岩石和树木都以不同色度的灰呈现出来。这样单一的色调缩短了景深，前景和背景被模糊在了一起。

艺术家利用构图进一步地突出了这种被压平了的视觉效果，去除了所有体现尺寸比例的视觉元素。缺少了可以用来做比较的人物、建筑或自然景观，乍一看每一张照片都成为了由线条和纹理组成的纯抽象构图。仔细观察后，作品才逐渐呈现出立体的图像。即便如此，依然存在着一一种视觉张力，每一张摄影作品都徘徊于平面抽象和立体表象之间。

《郑季宣碑》和《翻经台》这两对作品（图3、4），表现出了这种处理方式的优势。左右并列挂着，虽然它们表现的是不同的主题，却有着相似的构图。在这两个图像中，除了上方清晰勾勒出的弧线形边缘，一个深灰色长方形几乎占据了整张照片。两张照片中，弧线形边缘边缘之上的浅灰色天空，去除了所有的尺寸比例，同时也平面化了前景。两件作品因而被压缩成了二维平面，更强调了纹理和质感；其中一件作品中山石的嶙峋和阴影与另一件中盘旋的树木相呼应。只有走近细看后才能发现，《郑季宣碑》描绘的是一块饱经风霜的石头，而《翻经台》则是远眺了一座荒无人烟的悬崖。石碑与山丘，表面与景观，被同等地表现出来。

黄易的拓本中没有展现塔可摄影作品中表现的景观或表面，风化开裂的表面间接暗示

Daniel Greenberg

了艺术家是在荒郊野外发现它们的。但是黄易通过游记、册页以及被广泛复制和流传的拓片，具体展现了其访碑历程。不同版本的“寻碑”册页记录了黄易于1775-1793年间的实地考察。这些单色绘画朴素淡雅，受董其昌及清代正统学派影响，模仿了宋代和元代大师们。黄易的册页附有他对所探访的地点的记载，其中描述了所找到的那些石碑。这些册页以及拓本，将黄易对中国大好河山的探索与对古迹的探寻相联系起来。地理风光成为与遥远的过去建立直接关系的路径和背景。

塔可的摄影作品是对黄易的册页为融合风景、金石学与古迹所作出的贡献的致敬。虽然其摄影作品推翻了三维空间感，它们通过在风格上与黄易绘画所产生的关联，表达了更进一步的含义。塔可自由随意地借用黄易的构图形式，用不同的事物唤起黄易笔下的山川景色。《大明湖》（图5）展现了一抹阳光下的余波的三维景观，同时也可被看做是此起彼伏的线条与纹理，图像在两者间徘徊。于是，它从视觉上与黄易的绘画《大明湖》（图6）相呼应。黄易在画中将水表现为一大片白色，仅有阳光在水中的倒映打破了这一片白。他用浅灰色麻绳状的线条来描绘水上泛起的涟漪，并用亮色圆点来表现阳光的照射。塔可的《大明湖》运用了较宽的景深与软聚焦来营造轻柔的水墨笔触。这种轻柔模糊的聚焦手段将高光表现为宽大的白点，再一次响应了黄易对光照映在水上的处理方式。

在《佛峪》（图7）中，塔可在此援引了黄易原来的构图，但同时用自己的风格来突显戏剧化的效果。黄易的画作（图8）描绘了一座在山谷中被岩石从各个方向紧密包围的孤寺。两位游人攀爬着从画作右下角延展出来的崎岖山路。黄易也用文字描述了在空寂无人的群山中偶遇这一隔世孤寺的惊喜之情。在塔可的同名摄影作品中，艺术家舍弃了黄易的

Daniel Greenberg

三维表现方式。一堵宽阔的墙取代了山峦，一个狭小的壁龛代替了偏远的山谷。在作品的视觉中心，取代寺庙的则是一个精巧的鸟巢，里面有两个暗色的蛋。四周斑驳的表面既像树皮又像石头，仅仅被向右下角延伸的一个大的裂缝所打破，令人想起黄易原作构图中的崎岖山路。

对于两位艺术家来说，《佛峪》象征着他们游历中国山水的经历与所遥想的中国历史之间更宽泛的关系。在这幅画中，黄易远征偏远山川的历险，最后意外地发现了人类踪迹和中国文明。同样，黄易在访碑历程中也成功地在被遗忘的角落寻找到了中国文化的蛛丝马迹。他的画作和拓本搭建了中国历史的直接联系。中国的文明古迹一直在耐心等待他的到来。

虽然塔可也希望通过远足找到中国历史的物理证据，但他的摄影《佛峪》显示出他的发现在本质上是与黄易不同的。在佛峪中心没有寺庙或者人类迹象来迎接艺术家，而是令人惊叹的大自然景观。质感、线条和构图塑造了在一个地方的经历，创作出徘徊在赞叹自然景观和探索真实表现形式之间的景象。在这些构图之中，我们发现中华文明的遗迹已渐渐消失，然而它们的回声却依然回荡在理解其韵律的人们之中。通过将拓本和水墨绘画的物理特征跨越媒介地转变成摄影作品，塔可重新塑造了黄易在同一地点的经历。他的摄影将黄易直接接触古迹的经历转变成风景，而黄易那个年代的风景现已不复存在了。如此，它们证明了艺术具有为跨越时间和空间搭建桥梁的能力，能将不同的创作灵感和想法融合到一件风景作品中。这些摄影是给予黄易那个年代的中国的无声颂词，当时历史常常写在

Daniel Greenberg

风景之中，只要你知道如何去寻找。但与此同时，它们也颂扬了当代中国及其荒野中不受拘束的壮观。

对于塔可而言，过去即是无形的，却又随处可见的，是一股塑造我们的视觉和感官的力量。风景及对它的各种描述正待我们去重新塑造和诠释。摄影可以做到我们肉眼所不能的，能用现在来书写所消失的历史痕迹。因此，塔可的图像为过去和现在之间创建了一种更为完整的对话。他的摄影不仅将观者带回到中国清朝时期的山川，也将黄易的画作和拓本记载到当代中国的自然风光之中。塔可的每一件作品都展现了过往，挑战我们初次不完全用自己的目光去审视景象风光。

Daniel Greenberg

Selected Bibliography

Hongru Cai “Huang Yi ‘Debei Shier Tu’” 《黃易「得碑十二圖」》 (Huang Yi’s “Obtaining Steles”) *Wenwu* (1996:3) 72-79

蔡鴻茹, 《黃易「得碑十二圖」》, 《文物》 (1996年03期), 72-79页

Robert Harrist *The Landscape of Words* (Seattle, University of Washington Press, 2008)

Robert Harrist; *The Landscape of Words* (西雅图, 华盛顿大学出版社, 2008年)

Eileen Hsiang-ling Hsu, “Seeking Steles on Mount Dai (Taidai Fangbei Tu)” in *Recarving China’s Past* (Princeton, Princeton University Art Museum, 2005), cat no. 64.

Eileen Hsiang-ling Hsu, 《泰岱访碑图》, *Recarving China’s Past* (普林斯顿, 普林斯顿大学艺术博物馆, 2005年)

Eileen Hsiang-ling Hsu, “Huang Yi’s Fangbei Painting: A Legacy of Qing Antiquarianism,” *Oriental Art* (2005:1), 56-63.

Eileen Hsiang-ling Hsu, “Huang Yi’s Fangbei Painting: A Legacy of Qing Antiquarianism,” *Oriental Art* (2005年01期), 56-63页