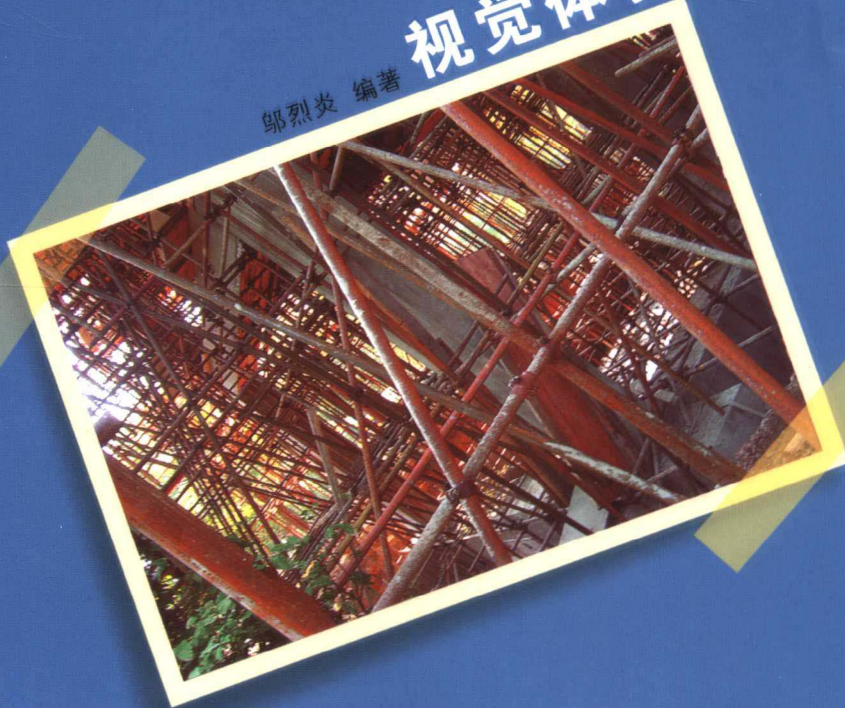


Visual Experience

视觉艺术设计丛书
邬烈炎 曹方 主编

视觉体验
邬烈炎 编著



Visual Experiences

视觉体验

邬烈炎 编著

凤凰出版传媒集团
江苏美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

视觉体验 / 邬烈炎编著. —南京: 江苏美术出版社,
2007.1

(视觉艺术设计丛书)

ISBN 978-7-5344-2225-6

I. 视… II. 邬… III. 视觉形象—艺术—设计
IV. J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 007671 号

责任编辑 冯忆南

张 韪

责任校对 刁海裕

审 读 王春南

责任监印 贲 炜

书 名 视觉体验

编 著 邬烈炎

出版发行 凤凰出版传媒集团

江苏美术出版社 (南京中央路 165 号 邮编 210009)

集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>

制 版 南京新华丰制版有限公司

印 刷 南京新世纪联盟印务有限公司

开 本 720 × 1000 1/16

印 张 8

版 次 2008 年 1 月第 1 版 2008 年 1 月第 1 次印刷

标准书号 ISBN 978-7-5344-2225-6

定 价 40.00 元

营销部电话 025-83248515 83245159 营销部地址 南京市中央路 165 号 13 楼
江苏美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换

1

“我们的时代是一个视觉时代，我们从早到晚都受到图片的侵袭。”英国艺术史家贡布里希在30年前曾描绘了如此的视觉情景。然而，当代中国也已经进入了这样一个“视觉时代”，步入了“图像将取代文字的统治地位”的视觉情境之中，一个“读图”时代迅速来到。同时，视觉中已远不止是“图片”，印刷品、图形符号、广告、卡通、插图、网页、多媒体、电视、影像等形式多样化、全方位地充斥着人们的眼睛。于是，它让我们看到：

“图像”“图形”“图案”“图画”等词汇之间，为语义的纷争作出各自的诠释，使得同一张“图”往往有好几种身份：

“装潢设计”“商业美术设计”“图形设计”“平面设计”“视觉传达设计”“多媒体设计”“印刷设计”等专业词汇比肩接踵，学院中的同一个专业有许多学名或常常一个学科在几年之内几易其名：

“视觉传达”“视觉语言”“视觉思维”“视觉形式”“视觉艺术”“视觉效果”“视觉设计”“视觉冲击”“视觉文化”等等演绎出一个词组的谱系，“视觉”作为一个前缀有着很强的组词能力，它可以解释并形容艺术与设计的无数行为、特质、作品、意义：

广告人、图形设计师、电视制作人、媒体制作人、形象设计师、形象顾问、漫画家、平面设计师、摄影师等等，从事视觉图形、图像设计与生产的职业迅速增长，人数众多：

《平面设计》、《图形设计》、《现代平面设计史》、《视觉传达设计》、《视觉文化读本》、《视觉品味——如何用你的眼睛》、《视像与人——视像人类学论纲》、《图像时代》等，这样的出版物摆满了书店的展台，大有令人目不暇接之势。

于是，我们有必要对“视觉”的一系列现象、行为、活动进行具有深度的全方位的扫描，进行多维度的比较分析，为其排列系谱，构建秩序，并探究其内部结构与学理根基，使人们清晰地阅读其景观。

2

视觉是人的一种基本与重要的生理与心理现象。作为生理现象，是人的视觉器官——眼睛的作用的体现，形成视觉感觉；作为心理现象，是由于视觉具有知觉、思维、记忆、情感等作用，形成视觉认知。视觉思维学说主张感觉与知觉的同时作用，认为视觉也

是一种特殊的思维方式，具有选择与判断、整合与组织的能力。因此，“眼睛所产生的感觉包括认识和解释两个方面”，不能简单地在视觉与眼睛及功能之间画上等号。

研究表明，眼睛是人的最为活跃的感觉器官，人所获全部信息的绝大多数是通过视觉所获得，同时人的视觉活动的范围十分广阔，功能价值非常多样，形式呈现丰富多彩。人们通过视觉辨识物象，分析多种视觉现象与独特的要素，是衣、食、住、行等日常生活与进行生产劳动、文化生活的重要生理功能条件。人与人之间利用关于“看”的形式进行交流，不同地域、肤色、年龄、性别、信仰及说不同语言的人们，通过视觉及媒介进行信息传达、情感沟通、文化交流，视觉的观察、体验、发现可以跨越彼此语言不通的障碍，可以消除文字不通的阻隔，凭借对“图”——图像、图形、图案、图画、图法、图式的视觉共识获得理解与互动。在此基础上，形成了视觉艺术与视觉文化形成的基本条件。如创作与欣赏绘画、雕塑与各种装饰艺术品，它们以视觉语言构成视觉形式，或再现历史景观与现代情节，或表现意象情感与抽象构成；如舞蹈以可视的动作传达形体美感，戏剧、电影、电视以语言与情节作为一种可视的表演艺术被人们观赏。

3

艺术设计方式中的视觉传达，是以视觉方式的特定作用实现人与人之间的交流，是以人的眼睛的功能进行信息传递。具体而言，视觉传达的信息载体是图形、影像、文字、色彩及它们之间的编排关系，是视觉传达设计师以视觉媒体与视觉语言表达自身与受众的意图，从而引起人与人之间信息交流的具体姿态；视觉传达是人与人之间的行为方式，主要通过视觉通道实现人与人之间的信息传递；视觉传达是一种双向性质的信息传播方式，设计的实现不是终极性的，它常常期待着接受者的多样回答，期待互动实现。

因此，视觉传达设计是对特定的信息传达进行视觉化形式表达的设想、策划、处理、过程、实现；或者说，视觉传达设计是以“看”作为设计与接受方式，实现设计价值，完成设计功能的设计类型。它以“看”作为人的视觉生活的基础之一，是人们对视觉信息的共享行为及其展开方式；“视觉”已经表明它作为一种独立的传达手段而存在，并且在与其它设计形态的比较中成为一种表现力更为充分的设计方式。

100年以来的科学技术、社会经济、文化艺术的迅速发展，使人们真正认识到视觉语言的功能及其所潜在的巨大价值，印刷媒介、感光材料媒介、光效媒介等传达手段极大地拓展了人们的视觉空间，计算机技术和传播方式的整合的影响将产生更大的视觉能量。实际上，视觉传达设计作为一个极具西方文化色彩和

传播学内涵的术语，其本身的出现就是视觉效能丰富化的一种结果。如果说，工业革命极大地扩展了人的体能，那么，信息革命正在使我们的感觉器官和接受方式、能力迅速地延伸。

4

对于“视觉”的系统认识与全面研究，应该体现多学科知识的综合与交叉，反映多元理论与诸多学派观点的并列与融会，并需要艺术、设计、文化及更为广泛的人文领域、社会生活领域内容的整合，从而使“视觉”的容积大大加强，内涵深刻而丰富，结构合理而清晰。社会发展的多元性、生活形态的多样性、人的文化艺术活动的丰富性，对视觉艺术设计的功能性质提出了要求。视觉心理学的发展，以及现象学、图像学的加入，出现了以意象表现为主要形式的设计方法；传播学的发展与导入，使视觉艺术设计更为注重传达方式的选择与对传媒效果的控制；在视觉化形式处理方面，更为讲究各种要素构成秩序的方法与技巧，如视觉美学的展开就有格式塔、结构主义、生态学、符号学等多种理论与方法，如视觉思维理论被人们所普遍接受，并以其场论、同型论作为形式要素分析的展开方法，在此基础上明确视知觉与形式生成之间的联系，将视知觉的组织性与选择性生成成为一种形式的眼光与自觉行为，人们对如何从生理性的“眼睛”演化为艺术性及形式化的“视觉”的方式，进行了多种讨论，如从摄影的特有方式，基础教育中的“视觉教育”课题设计，达·芬奇那样微妙的解剖式的观察方式中总结“看”的方法；如根据现代主义的形式分析理论去进行纯粹形式的抽象，并以此作为视觉表达的出发点；如根据“维度”层面排列不同的空间与时间体验状态；如从盲视的超验层面、从音响的层面、从纯粹文字的层面去进行视觉的变象与比较；如从图像学、现象学、后结构主义、电影学的理论与方法、社会文化学等层面，对视觉文化的各个范畴及属性进行综合研究。

5

“视觉艺术设计丛书”的重点，在于以“视觉”为基点，以如何“看”为核心，以具有本体意义的要素、语言、方法、形式为讨论线索，内容包括了视觉观察与体验方式研究、视觉表达形式研究、视觉意义研究、视觉传达设计研究等方面。丛书共分为十二分册。

《视觉体验》分册主要讨论如何进行视觉观察与体验的方式、方法，试图解释生理性的“眼睛”如何“进化”成为能够进行选择、抽象、演绎及形式化的“视觉”。它以各种视觉现象的心理机制，及心理作用下的进一步的视觉行为发展为基础，重点讨论了人对物象进行观察、感受、分析、认知的方法，分析人如何以

视觉思维方式的不同角度与层次进行“看”的体验，以大量的现象分析具有说服力地揭示了视觉形式生成的本体原因，如“看”的观察感受之维，侧重于从视象中获得多层面的认知；如“看”的形式分析之维，讨论如何进行视觉选择，如何在平常的物象与景观中辨识形式要素，如何归纳构成语法，如何寻找视觉趣味，如何改变习惯性的对象、距离、角度、状态的观察方式，及对运动的体验方式等，正是这些因素引起了正形与负形、具象与抽象、微观与宏观的演绎，如现代艺术是如何具备形式视觉表现方式；如视觉体验的维度变化，对二维、三维、四维的不同构成要素的不同观察方法。同时视觉体验还包括了从“盲视”“音响”“文字”等层面进行比较与超感体验，从哲理的层面所进行的深层分析等。

《视觉形态》阐释了视觉特有的内在的构成方式，或是描述了视觉多层面的表达样式与状态。各个学科门类与各种艺术及设计门类都有各自的形态表达方式，如文学的形态包括语音、文法、修辞等层面，舞蹈的形态包括结构、动作、时空等层面，音乐的形态包括旋律、节奏、和声、音色等层面。同时，形态也是具有特定价值的表达技巧与交流手段。我们可以将点、线、面、体、空间、光影、色彩、肌理等，视为分析视觉形态的基本要素；可以将散点与线性、平面与纵深、线描与图绘、共时与历时、黑白与彩色、静态与动态等对偶范畴，视为进一步分析视觉形态的阐释方式；可以将比例与尺度、对称与均衡、疏密与虚实、重复与渐变、节奏与韵律、对比与统一等形式关系视为视觉形态的构成法则。对视觉形态的把握是进行多方面研究的基本文本与话语基础。

《视觉图式》的研究是从“语言”或“语法”的角度，对视觉表现的“图”的不同样式进行考察与分析。在一般的视觉分析与图式运用中，对单一概念的诠释总是被无限扩大，以某种样式去包容几乎全部的样式。而“视觉图式”是对视觉表达方式进行全面解读，避免单项阐释时的模糊性与不确定性，试图对“图”的类型进行系谱的辨识、归纳与比较，从而认识“图像”“图画”“图案”“图形”及“图法”“图式”的不同的功能侧重与性质定位，对其广义与狭义概念进行辨析，对其意义的逻辑进行排列。

《视觉范式》是从范式的层面对视觉形式进行考察。如果说视觉体验是一种个体的视觉行为与研究方式，那么与此相对应的，则是对作为集体方式的具有历史色彩与文化痕迹的视觉范式进行归纳。视觉形式的历史贯穿于人类视觉文化的长河之中，认识其发展与演化的形态与特征，无疑对从根本上探索当代视觉艺术设计方式与语言具有重要的意义与参照价值。这种对历史文化形态的考察，可以以人类文明与文化大的发展阶段为背景，根据视觉形式发展的总体特征作

出概括。从大多数人所认同的文化分期原则和视觉与图像的关系,可以将视觉范式划分为四个类型:原始范式——朴素的眼光与图腾,古典范式——理性的眼光与仿像,现代范式——形式眼光与纯视觉,后现代范式——体验的眼光与拟像。这种分类与特征在很大程度上规定了不同时期的人们的总体视觉形式认知,并各自有着不同的形式规律与视觉审美理念。

《视觉镜像》描述了通过各种作为工具或仪器的“镜”的作用,人们获得了凭肉眼所不能得到的无比丰富的图像世界的视觉现象。由于在视觉体验的方式中,通过个体的眼睛所亲历的时间与空间是有限的,人的更多的视觉认识来自于通过多种器具与视镜而得到的图像与影像,正是这些镜像工具大大拓展了视觉的广度与深度,实现了对物的宏观、微观、内视、运动等状态的体验。因此,了解作为工具的视镜,描述因此而产生的奇异现象,分析其独特的经验,可以在某种程度上实现视觉范围的延伸与超越,从而产生视觉的新的意象、形式与趣味。

《视觉媒体》是对媒体的类别与各分支门类进行排列,它将视觉媒体分为三大类别,即以印刷为主要方式的媒体,如图形、编排、表格、标志、广告、招贴、卡通等;以影像为主要方式的媒体,如摄影、电影、电视等;以数字化为主要方式的媒体,如互联网、多媒体、新媒体等。它们的发展历程、视觉表达特征、技术与表现形式的手法等,又从某种程度上决定了视觉语言的表达特征与信息表达效应。

《视觉游戏》是从错视、幻觉及某些悖论与矛盾现象中,寻找视觉的戏剧性景观,将视觉的趣味性处理手法进行整理与秩序化,使其成为有目的的效果与形式。它包括动画、矛盾空间图像、环境中的超级平面图形、镜像变形、彩色印刷术等,是视觉形式中最为“视觉化”的部分,对它们的研究将有助于获得某种变异的视觉表现力及获得更为强烈的张力。

《视觉图像》是将视觉文化最具普遍的类型之一——图像进行专门的讨论,它反映了最为典型的视觉语言、视觉表现与视觉理念等问题。视觉图像的讨论可以借助于图像学的理论,研究图像的再现意义问题;可以借助于修辞学理论,研究镜像与话语问题;可以借助于人类文化学理论,研究身体、性别、暴力、仪式、时尚等问题;可以借助于米歇尔的图像理论,研究文本问题等。视觉图像还涉及了摄影、电影、电视等方面的文化问题等,成为视觉文化中最具有信息量的探讨课题。

《视觉意义》是讨论视觉行为、视觉形式、视觉艺术、视觉传达、视觉文化等各个层面对“意义”的表达式,这种意义具体包括了某种观念、象征、主题、文脉、隐喻、符号与构成方式所形成内在的联系,而图像成为视觉意义的信息最为丰富的层面。意义的

讨论一般以符号学理论为基础,研究符号的信源、编码、信道、解码等,研究语义的表达方式如图像性、指示性、象征性等,研究图形意义表达的手法如同质同构、异质同构等,最后阐释意义的来源、意义的范围与层次、意义的变化与传达的限度等。

《视觉理念》试图论证“看”不仅仅停留于形式、艺术、设计及一般文化层面,它还涉及了深层的具有哲学色彩的观念层面。从不同的角度研究人类关于“看”的各种价值所指,构成了人类视觉理念的多元性,美学家、哲学家、符号学家、心理学家都从各自学科的角度与个人的独立思考出发,赋予“看”新的内涵与可能性,正是这些不同的切入点共同构成了视觉理念的形成线索。于是我们可以选择具有理念性与思辨性的视觉理论进行解读与分析,如权力视觉之“看”、欲望视觉之“看”、沃尔夫林视觉“形态学”之看、立普斯的“情感体验”的视觉“移情论”之“看”、沃林格尔的视觉“抽象冲动论”之“看”等。

《视觉文化》是讨论以视觉为主要载体的文化现象的方方面面,研究当代文化所出现的“图像转向”后的种种视觉景观。贝尔、利奥塔、拉什等学者将视觉文化视为后现代文化的特征,文化研究范式的图像化向语言学模式与方法及地位提出了挑战。因此,研究“读图时代”的到来与媒体的视觉化倾向,研究视线的文化意义,研究视觉人类学,研究影视文化与图像文化,研究视觉形象的方方面面具有重要意义。

《视觉传达》是从艺术设计的层面讨论信息的视觉传达及传播问题。它包括各种基本关系的构成问题,包括信息的视觉化处理方法问题,包括视觉秩序的建构方法问题等。具体而言,视觉传达中包括了各种基本关系的构成,如传达者与接受者,两者形成传达的产生与目的;如媒介是传达与接受之间的桥梁,包括诸如通道与链接、介质与载体等,即体现了设计的本体功能;又如发生环境,包括了传达的语境、地域、文脉及时间等因素,它们对传达的效应产生直接的影响。总的说来,它侧重于视觉对话与视觉交流的内部关系阐释。从传达的性质与意义看,设计的过程即是信息视觉化的过程,因此,应讨论视觉识别、交流媒介与各种感觉情报的视觉表达的原理与规则,如如何设计作为媒介的图像与符号、色彩与光影、图表与标志、量化与数字等;如如何将各种感觉情报进行视觉化的表达,如数量、单位关系、情绪、其他感官感觉的视觉形式处理等。视觉传达的终极实现,在某种意义上还应研究秩序建构的原理与方法,正是这种构成关系将图表、图像与文字、色彩进行有机的符合人的视觉习惯的组织,形成一定的“看”的空间与时间秩序。具体而言,它包括视域与视线的分化与组合、视觉焦点与最佳视域、视觉导向与视觉流程等,同时这些方式又集中体现在多种编排方式、方法之上。

目录

引言 7

1. 解读：视觉感知的行为与理论 8

1.1 视觉感受与知觉的行为 8

1.1.1 视觉注意 8

1.1.2 视觉理解 8

1.1.3 视觉情绪 8

1.1.4 视觉记忆 9

1.2 视觉感觉与知觉的理论 9

1.2.1 格式塔方法 9

1.2.2 结构主义方法 10

1.2.3 生态学方法 11

1.2.4 符号学方法 12

2. 观察：从“眼睛”到“视觉”的生成 13

2.1 镜像之看：视觉意趣的寻找与选择 14

2.2 纯真之看：来自视觉教育的启示 21

2.3 精微之看：像达·芬奇那样观察 28

2.4 自然之看：视觉思考与发现之径 29

2.5 右脑之看：“像艺术家一样思考” 31

3. 维度：视觉的纵深与变体 33

3.1 二维之看：平面的组织与线条的表现 33

3.1.1 平面 33

3.1.2 线条 35

3.2 三维之看：实象的再现与视幻的变格 39

3.2.1 原理之看：三维表达与科学技法理论 40

3.2.2 幻像之看：从真实物象到作品成像 42

3.2.3 整体之看：局部——综合——局部的构成 44

3.3 四维之看：时间与空间的意象拼贴 46

4. 形式：视觉语言的纯化 51

4.1 形式之看：贝尔与弗莱的学说 51

4.2 莫奈之看：从色彩开始 54

4.3 塞尚之看：纯粹形式的视觉 57

5. 演绎：视觉变异之看 61

5.1 变距之看：远中近的变象 61

5.2 正形与负形的转换 62

5.3 变异之看：从常态到非常态 66

5.4 抽象之看 68

6. 思维：视知觉与形式的建构 95

6.1 格式塔理论 95

6.1.1 格式塔 95

6.1.2 场论 96

6.1.3 同型论 97

6.2 视知觉与形式要素分析 98

6.3 视知觉与形式语言构成 102

6.3.1 视知觉的逻辑组织性与主动选择性 102

6.3.2 视知觉与形式语言的生成 103

6.3.3 形式的眼光与形式的自觉 106

7. 理念：视觉的哲思与哲思的视觉 109

7.1 贡布里希：主体投射之看 109

7.1.1 主体眼光的寻找·发现·选择 109

7.1.2 “先验图式”与“主体投射” 109

7.1.3 视觉对象与主体投射 110

7.1.4 视觉接受与视觉探求 110

7.2 梅洛-庞蒂：反思之看 111

7.2.1 现象学：视觉的反身性 111

7.2.2 可见之物呈现与视觉表现呈现 112

7.2.3 “虚无形象”与“自在形象” 112

7.2.4 镜像与魔术 112

7.3 罗兰·巴特：影像隐喻之看 113

7.3.1 摄影的特性与物象存在 114

7.3.2 “被拍照的人”与“看照片的人” 116

7.3.3 摄影的滥情与聚情 117

8. 比较：视觉的超象体验 119

8.1 盲视之“看”：视觉的想像与感觉 119

8.1.1 海伦·凯勒的视觉猜想 119

8.1.2 眼·手·心的超验感应 119

8.2 听觉之“看”：视听比较与音画交响 119

8.2.1 视听术语的比较 120

8.2.2 流派形式比较 120

8.2.3 视听转换 121

8.3 文字之“看”：新现实小说与物之看 123

引言

眼睛——视觉正常的人，都在不同程度地“看”，从某种程度而言，即便是没有经过专门训练的人，也有着一些具有普遍意义的“看”的方式，并以习惯性经验进行视觉价值的判断。如“好看”与“不好看”，实际是指人物形象、风光景色、物象形态“漂亮”与“不漂亮”之意，或指影视节目、体育比赛精彩不精彩之意。如“看得懂”与“看不懂”，其实是指物象形态可辨认或不可辨认，或是情节清晰或是模糊之感。又如“像”与“不像”，显然是指所看图像与所见对象是否肖似或接近。

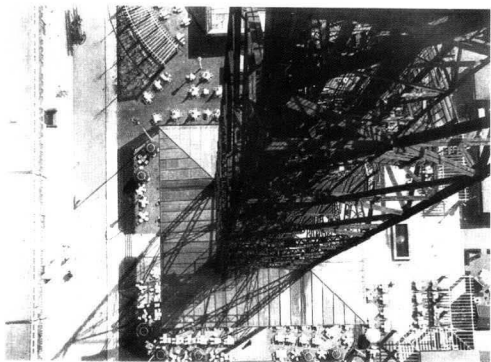
还有一些看的方式处于“专业”与“非专业”之间，或是虽为专业术语，但经过长时间的、广泛的流传，已被更多的人们在视觉生活中所理解，能够接受并加以运用。如“远看颜色近看花”，是指一件设计其色彩具有先声夺人的特点，最先对视觉产生效应，人们在较远处就能被它所吸引，而其后当视线靠近时，才能仔细地欣赏其图形与具体的表现对象。

视觉体验是一种普遍而又特定的体验，是在“看”的基础上，通过某种特殊的抽象过程而生成的经验。这种经验表明，“看”与“视觉”是两个不同性质的概念。所谓“看”，只是一种单纯的生理现象与感知活动，是客观性的叙述与记忆，对眼前事物进行表层的扫描。所谓“视觉”，是一种积极的观察的归纳与整合的行为，是眼中之象经过感知、选择、分析后形成的某种形式语言的体验状态，并进一步在“看”中发现图像的内涵因素与重构形式后达到的层面。因此，学会如何去“看”，是进行一切视觉艺术活动，从事视觉艺术设计，传达设计的重要基础。

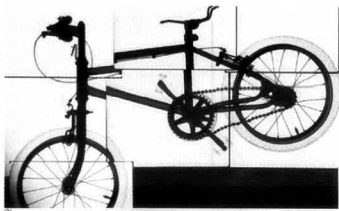
对于人的眼睛的感受性而言，能否发现眼前物象中隐存的形式痕迹，寻找到一定的视觉要素，或整理出某种形式语言，是衡量是否具备视觉观察能力与体验方法的重要标志，也就成为培养人的视觉认知水准的基本任务。一般而言，人们似乎以记录及描摹视觉对象的表象特征为目标，在感受视觉对象时只是将眼光停留于物象表面的轮廓，得出一般意义的审美认识，很难辨识隐伏于事物表象之中的形式要素及构成关系。而经过专门训练的眼睛，就能够在视觉对象中体验到各种具有形式价值的现象、趣味、秩序、运动或力的关系，发现与归纳出形式语法，主动以形式的眼光去寻找及捕捉具有视觉意义的因素。实际上，当人的眼睛在没有认识到形式要素及构成关系之前，是很难真正去对自然及物象进行视觉解读的，而只有在体验及理解到这些要素是如何被某种结构关系编织为形式的经纬之后，才能获得对视觉对象的真正理解。

视觉体验所要讨论的内容，包括了人在视觉活动中面对不同视觉对象，进行多层次、多角度、多维度的观察、比较、选择、归纳等体验活动的方式，尤其是在其中自觉运用形式要素进行分析与解构，将“看”的方式与视觉语言的生成之间构成内在联系。

视觉体验的方式可以分为多个层面：如自我反思与认识的层面，即以一定的理论方法对大多数人本身所固有的视知觉行为与能力进行过滤与观照。如观察感知层面，即学会寻找与选择某种视觉意趣，进行深入精微的解剖学式的观察，在多种互动关系中进行视觉形态的演绎等。如通过视觉体验，对形式语言进行纯化的层面，即在一般物象中寻找形式因素与视觉语言，以形式的眼光感知具有视觉表现价值的现象、要素、过程、演化、媒介、趣味与戏剧性的效果。如以物理坐标变化为基础的视觉维度的面与线，三维度的体积与空间，四维度的时间与空间等方面进行分析，其他包括了对可感物象移植于平面之上的视幻错觉等问题的解决等。如讨论纯粹形式的表现层面，即将形式提炼与表现手法变成主动把握的手段，从现代形式理论与现代艺术法则中汲取视觉分析与表现方法，并体验视觉对象的具象与抽象的相对性，正负形态的互动转换、宏观与微观的演化等。又如从另一种意义上研究进行视觉体验的可能性，包括某种“盲视”的感应练习，视听的比较试验，以文字叙述视觉的移动等。包括从哲学、美学、现象以及结构主义等层面阅读视觉的深层理念等。



莫霍里·纳吉突显视角的摄影作品



自行车 拼贴摄影

1. 解读：视觉感知的行为与理论

视觉由光的物理特性与人的眼睛的生理机制造就。人的视觉行为与经验一般分为视觉感觉和视觉知觉两部分。所谓视觉感觉，指人通过眼睛可以感受外在世界的颜色，辨别明暗，即眼睛这一感受器所产生的“表示身体内外经验的神经冲动的过程”^[1]。所谓视觉知觉，则包括形态知觉、图像识别、空间知觉等，是人从客观环境的刺激中区别某种图形、识别某种图像及产生三维空间认知的能力，即视觉系统完成的“一系列组织并解释外界客体 and 事件产生的感觉信息的加工过程。这些加工过程提供额外的解释，成功地为你在环境中导航”^[2]。

视觉是人获得信息的主要途径，人的不同视觉现象构筑了人的完整视觉感受并伴随着相应的心理感受。各种视觉现象的心理机制，及心理作用下的进一步的视觉现象的变化与发展使人拥有复杂的视觉心理。人类对此进行了多角度的研究。

1.1 视觉感受与知觉的行为

视觉每时每刻都在接受复杂多变的外在信息，人的视觉认知能力做出种种反应，如识别、辨认、比较、选择、判断、记忆等。

1.1.1 视觉注意

所谓视觉注意，是指视线投向特定的目标，视觉被吸引到特定事物。注意的一个重要功能，是选择感觉输入的一部分做进一步加工。视觉注意分为被动和主动两种。被动的视觉注意即刺激驱动捕获，指人因为外在的某种刺激而被动地注意，即在相对稳定的视觉刺激中突然出现不稳定的刺激因素所造成的视觉注意。如在静止不动的环境中突然出现运动物体，如在黑暗的环境中出现闪光等。此外其他感觉器官的感知刺激也会引起视觉注意。如在安静的环境中突然出现响声，奇怪的气味等也会引起视觉注意。此外引起视觉注意的刺激和个人的心理、经验也有关系，如某种在记忆中印象深刻的事物或情景再次出现也会造成相应的视觉注意。主动的视觉注意即目的指向选择，是人的意识作用下的主动行为，如在阅读时对文字的注意，如为某种目的寻找特定目标而注视某些事物。这种视觉注意是人在自我意识控制下的行为，这种注意力的程度高低取决于意识的强弱程度。如注意力高的视觉注意在外在刺激产生时不易受刺激的影响，如专心看书的人感觉不到身边有人说话，所以不会产生被动的视觉注意；而相反注意力低时，人会不自觉地注意声音发出的方向。而研究表明刺激驱动捕获胜过的指向选择，是知觉系统被组织起来使人的注意被自动拉

到环境中新的物体上。

注意还有一个主要功能，是帮助人在复杂的视觉环境中找到特殊的物体。被找物体的形式决定着寻找的难易度，如实验表明人找到粉红色物体的位置比红色物体更容易，方形物体比圆形更容易。其原因在于“前注意加工”，即指在感觉输入的信号由感受器进入大脑的时候，在被人意识到之前就被加工了。

1.1.2 视觉理解

视觉在简单的感觉基础上形成复杂知觉活动，这种知觉活动相对于简单的诸如对明度与颜色的感觉，可看作更高级的视觉理解活动。这种理解活动最主要体现在图形识别方面。实验发现，当人面对复杂情景时，心理活动的高级过程对知觉起主导作用。人在观察复杂物象及情景时，眼睛上下、左右不断运动，视网膜上的映像随之移动。因为只有落在中央凹的像是清楚的，所以大部分景物的像模糊不清。但人仍然对复杂的情景产生清晰知觉，对各个物体的位置与种种情况正确判断。可见人的视觉活动能在瞬间将看到的映像整合与组织，形成稳定及清晰的映像。这一过程即为视觉理解活动。

在人的感觉中非常迅速完成的视觉理解活动，实际其因素与功能是很复杂的。研究表明，人在完成这一活动时心理上需要期望或图式作参照，以帮助组织信息，即往往依赖以往的经验与自己的期望来帮助视觉去“看”，去分析所见对象。如在视觉心理的实验中，实验对象在观看雕像时，视线主要集中在其眼睛、鼻子、嘴、耳以及轮廓线部分，这就表明了人识别理解对象时通常是以某些特定的部位作为参照。还有实验证明，当观察者只能看到物体的某些局部时，作出判断时基本依赖事先被给予的关于该物体的信息，而一旦信息不够时，即使是日常熟悉的物体仍很难进行判断。

对复杂情景的知觉，则要求高级认知活动参与，对外界的情景进行心理上的处理和解释。认知心理学派提出：知觉不只是客观世界的映像，还包含对事物的假设、推理与理解。如人观看“不可能图形”时，由于理解困难而仔细检查图形，产生矛盾感并感觉紧张和困惑。相对于视觉感觉而言，视觉理解涉及更复杂的因素，不同的生存环境、文化背景对于视觉理解有很大的作用，这种认识的差异无形中影响到对物体的认知。

1.1.3 视觉情绪

人所受到的外在刺激除了帮助人们认知世界，还影响人的心理感受与情绪。所谓情绪，是指人受到某种刺激后，所产生的相应的身心激动状态，并引起人的生理变化和为反应而不易被控制。引起情绪的刺



激很多,如生活中物事的变动;周围环境的情景、声音、气味等都会影响情绪。视觉情绪,是指视觉刺激所引起的情绪。如实验证明颜色可以影响人的情绪或行为,在绿光照射下人的听觉感受性提高,而在橙黄色照射下视觉感觉温暖等。又如研究显示暖色调(黄、橙、红)通常引起欢乐、积极、刺激与兴奋的情绪;而冷色调则暗示冷淡、肃穆与忧郁的情绪。如在进行色彩构成时,明度较高的粉色系列如淡黄、粉绿、粉红、粉紫罗兰等组合时,极易使人产生和谐愉快的心情。研究还显示,相同饱和度的色彩组合通常更易获得使人轻松的心境,柔和的色彩组合比高纯度的色彩组合更易形成欢快的心理感受。

除了受各种客观条件的制约,视觉情绪还能通过联想和想像形成,并随着经验的增加而变得丰富。人的情绪常受到年龄、经历、性格、环境等诸多因素的影响,视觉情绪也都和这些因素密切相关。受到个体经验与爱好、素质与选择等条件的影响。

一般人或没有经过视觉艺术训练的人,往往将眼光停留于事物与景观的表象,将视线投向具象的景观、外表优美的体态,令人赏心悦目的植物动物,明星式的靓丽青春的人物形象等,这些对象较能激发人的视觉兴趣,使人产生愉快、轻松的视觉情绪。而经过良好的视觉艺术专门训练的人,其目光除上述对象外,更能够投向那些被具象对象所掩盖的形式构成关系,只有隐伏着的点、线、面、体的构成关系,色彩组合关系,及种种抽象意味的视觉要素、形式语言,才能更加刺激他们的视觉情绪,产生视觉快感。或者说,这些纯粹的形式因素与内在秩序的发现,较之那些浅层的外表美感,更能激发其视觉兴趣与探求的激情。

1.1.4 视觉记忆

视觉记忆有多种类型,如感觉记忆(也称映像记忆),是指大量视觉信息在短时间内被存储,将感觉刺激的物理特征保持几秒钟,能扩充从环境中获取信息的容量。如“照片式记忆”,是指人在体验异常清晰表象后能够进行细节回忆,持续时间比映像记忆长,感觉就好像仍在看某张照片。实际上在感觉与记忆之间并没有明确界限,当人的眼睛看一张照片时会不停地进行扫视,这时感觉实际是由许多分别凝视的结果所形成的综合体验,而记忆也是由凝视所保存的信息形成,这种记忆将可能被置于长期记忆中,也可能被遗忘。又如回忆性记忆,是指把头脑中过去的视觉体验复活,如同再次看到一般。这种视觉记忆的个体差异很大,记忆力弱的人再次得到同样的视觉刺激时印象模糊,而记忆力强的人则能回忆出当初刺激的更多信息。人的视觉记忆能力总体上相当强,实验证明当被测试者看过1100张照片后,在一天后能识别出其中的

96%。

同时,也有实验证明人几乎无法得出完全符合事实的视觉回忆。原因在于人只把辨别所需的信息从记忆中的所有信息中提取,其余信息则忽略。而人对于这些维持记忆所必需的信息,在回忆时仍会出现偏差,如人们往往把一个近乎圆形的椭圆型作为圆形来记忆,这种心理上的处理方式被称为整齐化方式。又如人们看到有缺口的图形时,通常会在记忆中夸大图形上的缺口,这种心理记忆方式被称为明显化方式。

1.2 视觉感觉与知觉的理论

视觉是人类最重要的感觉,视知觉更是人类复杂心理现象的产物。因此视觉成为许多心理学派的主要研究对象之一,是心理学家长期探索的基本的内容之一。不同的心理学理论与方法,对视觉行为与经验形成了许多不同的学识与认识的差异,从不同的出发点去展开讨论。

1.2.1 格式塔方法

20世纪初的德国心理学家惠特海默(Wertheimer)、苛勒、考夫卡(Kurt Koffka)、勒温(Kurt Lewin)等,受理性主义哲学和胡塞尔现象学的影响,借鉴了当时物理学界流行的“场论”思想,创建了格式塔心理学。这一心理学学说反对当时构造主义心理学关于对物体的知觉是感觉元素的组合的观点,主张知觉高于感觉的总和,强调经验和行为的整体性。同时格式塔心理学虽然强调经验的重要性,但更注重意识的作用,反对当时美国的行为主义心理学只注重外在经验完全忽视内在意识的主张。

格式塔的知觉基本理论认为:知觉是有组织、结构和内在意义的一个整体,当人看到某事物时,无须对组成这一事物的各个部分进行分别地分析然后再组合成整体的判断,而是能够直接整体把握事物的知觉结构。格式塔学派运用“场论”和“同型论”来解释这一理论。“场”作为一种整体存在决定每个组成部分的性质变化,格式塔心理学家利用这一概念解释整体结构对心理活动的作用,解释了拟动、错觉等视觉现象。“同型论”认为意识、行为与大脑的生理过程等同,心理活动与大脑间有对应性。因此知觉是大脑神经系统主动相互作用的结果,而不是单个刺激在大脑中的机械联系。

格式塔学派的代表人物惠特海默提出了知觉的若干组织原则:

1. 图底原则:指视觉式样中所呈现的“图形”和“基底”之间的关系,即当人看事物时,一部分成为知觉对象,其余成为背景。知觉对象轮廓鲜明,离观看者较近,后者则模糊而较远。两者可以相互转化。图



底关系是一种组织关系,在不同的组织因素中,图形就能够从背景中显现出来,图形与背景各自分离,而形成整体的视觉样式。

2. 邻近原则:指图形在空间上比较接近的部分易被看做一个整体。

3. 相似原则:指相似的图形容易被看做一个整体。

4. 连续原则:按顺序组成的图形中,如加入新的成分,易被看做原来图形的延续。

5. 封闭原则:一个封闭的图形易被看做一个整体。

6. 完美趋向原则:杂乱的图形,易被从对称、简单、稳定和有意义的方面看做更完美的图形。^[3]

1.2.2 结构主义方法

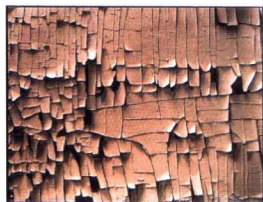
结构主义是一种方法论体系,其主要理论来源为瑞士语言学家索绪尔(Ferdinand de Saussure)的语言学理论和意大利学者维柯(Giambattista Vico)构造的“人的物理学”。前者在语言学中倡导共时性,指出语音和意义的对应性,即能指和所指的多重性:不同的能指对应于相同的所指;相同能指代表不同的所指。以此索绪尔发现语言虽然种类繁多,但结构却基本一致。而后者则提出人看到的世界是由其脑中关于真实世界的信念所界定的。这些理论成为结构主义的理论基础。

长期处于主导地位的现象/本质二元对立理论,在20世纪初期受到质疑,在具体事物中寻求规律的结构主义开始盛行。结构主义被运用到数学、天文学、生物学等自然科学领域,也被用于文学、哲学、社会学等人文科学领域,以寻求事物存在的本质规律。

瑞士心理学家让·皮亚杰(Jean Piaget)界定“结构”的三个基本概念:整体性、转换功能、自我调节功能。而列维·斯特劳斯(Claude Levi-Strauss)对结构的解释是:1、结构中任一部分的变化都会引起其他成分变化;2、参照任一结构,都可列出同类结构中的变化;3、由结构能预测某种成分变化时整体的反应。4、结构中可观察到的现象,能在结构中得到解释。^[4]

1970年美国哥伦比亚大学心理学教授霍兹伯格(Julian Hochberg)通过实验认为,格式塔理论所描述的观点太被动了,相反结构主义理论强调了眼睛在感觉过程中的积极变化。他发现人的眼睛在观察图像的过程中处于动态之中,不断处于高速聚焦定影的形象群在观察者的一个个短暂记忆中结合在一起,帮助大脑建立起一个物象画面,于是,人依赖这种短时存在的眼内定影和大脑活动综合而成的定格图像建构出视觉概念。霍兹伯格在视觉实验中利用了视线追踪仪,它可以画出人观察对象时的眼睛运动轨迹。由于中央凹是一个极小的区域,所以眼睛不停地运动以保持精

随意堆叠的文具与印刷品



裂痕



拼贴



叠影



墙上的痕迹



拼贴



一组有视觉意味的摄影作品

壁面风景



画家依莲娜·扎图罗芙斯卡娅的画室一角



窗·晾晒的衣物·
墙上的广告无意间所形成的图像趣味。

确聚焦，追踪仪就显现了眼睛完整扫描某个直接形象或某个形象的过程。

美国佛罗里达州被因特媒介研究所的加西亚 (Mario Garcia) 博士与斯塔克 (Pegie Stark) 博士进行了视觉轨迹实验，他们用视线追踪仪记录了人在阅读报纸不同版面时的眼部运动，发现报纸的内容、页面大小、照片位置比照片是否用彩色印刷更为重要。

学者们认为结构主义理论是对格式塔理论的修正，虽然部分解释了眼睛的持续运动，但没有分析清楚眼睛中的无数定影图像和帮助解释画面的经验记忆之间的联系。

1.2.3 生态学方法

生态学是研究生物有机体与其周围环境（包括非生物环境和生物环境）相互关系的科学，它们的研究方法经过描述——实验——物质定量三个过程。^[5]生态学在视觉研究中的应用是从生态认知心理学开始。20世纪50年代，美国康奈尔大学教授吉布森 (James J. Gibson) 建立了心理学的生态学理论。他认为视觉研究的实验对象不应只限于实验室，而应在日常环境与在生活状态中。生理学家可以在实验动物身上施加刺激，但是知觉心理学家不能也不应该这样做。一个有理解力的机体是主动的、有目的的观察者，他搜寻信息，而不是被动地接受刺激。于是观察者成为心理学中的主动搜寻者，不再是被动的接受者。吉布森认为，观察者在知觉前不必形成关于他看到或听到什么的假设，研究者也不必预先假定某种研究对象的内部心理结构和先天能力。他重视通过观察发现的外部现象。而视觉并不像结构主义者认为的那样，只是由眼睛定影的大量形象组合而成的，而是由光线对视野中物体表面的影响方式而决定的。由光线随着观者在景象中的运动而发生变化决定。据此吉布森提出了环境视觉阵列概念，即人的眼前被光线照亮的物体的可见表面结构。随着环境视觉阵列细微变化，大脑能自动校验物体的大小和纵深，而无需有意识地计算过程。^[6]

结构主义理论认为，人比较物体大小的依据是它们在视网膜上的相对大小，而吉布森则认为，景象中的纹理梯度也能决定物体大小。大脑能自动扫描一个景象并将其做图格状划分。当一个人走近一处景物时，所见物体相对其他物体而言大小保持不变，即物体的尺寸与比例保持不变，人们看到的大小背景只是由该物体在视野中所占的图格数量决定的。一个物体占据的单元格越多，就看上去离我们越近。吉布森认为，判断大小无需高级大脑功能的作用，大小和纵深感知是直接的感觉经验而不必经过大脑计算。

其他研究者认为，吉布森的结构论可能只是解释

动物观察对象的方式,对它们而言,视觉起着引发一定行为的作用。但仍然不能解释人类产生视觉的全部机制与过程。因为人类能够从他们所看到的事物产生意义联想,认知的基础包括先前的经验、文化因素、综合能力等。它们对形成完整视觉概念都有着重要的意义。^[7]

1.2.4 符号学方法

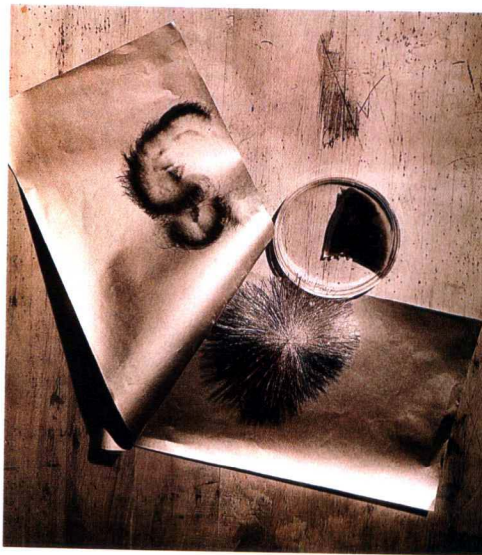
符号是指可以代表其他事物的任何存在物。符号学是研究人类社会使用符号的规律的学科,并通过研究人类使用符号的方式研究人类社会的文化、文学艺术与其他活动。它是建立在将人类文化定义为符号表意及释义活动集合前提之下的人文学科的总的方法论。符号学可以使人们了解符号在视觉传播及交流活动中的重要性。如果观者了解一幅复杂图像中符号的深层意义,他就可以更深刻耐久地记忆这一视觉形象。当然过于复杂的符号往往会被误解或被忽视。^[8]

符号,实际上是一个古老的概念。公元前397年,古希腊哲学家与语言学家奥古斯丁(Augustine)已认识到,对符号的广泛理解可以促进非语言形式的传播活动,符号是自然和文化之间的桥梁。瑞士语言学家索绪尔(Ferdinand de Saussure),美国哲学家皮尔斯(Charles Sanders Peirce)建立了关于符号理论的一般基础,作为传统的语言学家,他们主要研究文学通过叙事结构传播意义的途径。符号学经过多年的发展,已经成为一种以意外方式利用视觉形象的知觉理论。

皮尔斯对符号学的贡献是确立了符号的三种类型:图标型、索引型、象征型。图标型符号:最容易被解读,因为它们最接近于要表达的事物,如技术性图解、计算机图标、交通指示符号等。索引型符号:并非是直接描摹原物,而是与它所代表的事物或现象之间有着逻辑或常识性的联系,如地图代表地理位置,脚印代表留下脚印的人。象征性符号:是与它表示的事物之间没有逻辑性或代表性关联,需要说明才能理解,如文字、数字、色彩、姿势、旗帜、服装、公路标识、音乐以及宗教形象。象征性符号通常深深根植于一定社会群体的文化背景,意义被传播,更易引起人的情感反应。

符号学家罗兰·巴特(Roland Barthes)提出了“联想链”的概念,即视觉图像的叙事关系。叙事是线性的,单词以一定的规则顺序进行排列,于是语言交流是推论式的。图像的划分则是陈述式的,视觉关系的符号表达方式结构多样。文字与图像的链型关系在诗歌中显得较为特殊。公元前500年的古希腊诗人西蒙尼德斯(Simonides)曾说过:“图画是无声的诗,诗意的图画会说话。”巴特联想链理论中的一个经典术语

是“编码”。一个社会文化系统在条件与多因素的发展中,形成了自己的系统编码,它使单个符号被综合起来,以编码系统传播复杂的观念。伯格(Arthur Asa Berger)提出了四种编码类型:即转喻、类推、替代、浓缩。转喻编码是指引起观者联想或推测的符号。以特定的环境、物体、色彩、形式等因素传递某种特定的信息。类推编码是指一组能使观者在头脑中做比较的符号。如色彩之间的类似会使人将不同的物象联系起来。替代编码是将一组符号的意义转移到另一组符号。以象征的手法进行暗示性的联系。浓缩编码是指几个符号结合起来,形成一个新的合成符号。以多种形式、因果、媒介等叠加建立起来的复杂信息。符号的设计者必须控制观者理解信息并形成各自意义联想的方式。



注释:

[1][2][美]理查德·格里格/菲利普·津巴多著《心理学与生活》王垒/王勉等译 人民邮电出版社 2003年10月版 第73、102页

[3] 杨鑫辉编《新编心理学》暨南大学出版社 2003年8月版 第267页

[4] 朱立元主编《当代西方文艺理论》华东师范大学出版社 1997年6月版 第231页

[5] <http://zh.wikipedia.org/wiki>

[6][美]保罗·M.莱斯特著《视觉传播 形象载动信息》霍文利/史雪云/王海茹译 北京广播学院出版社 2003年7月版 第62页

[7] 参阅叶浩生主编《西方心理学研究新进展》人民教育出版社 2003年6月版《认知研究生生态学趋向及两种文化冲突的缓和》

[8][美]保罗·M.莱斯特著《视觉传播 形象载动信息》霍文利/史雪云/王海茹译 北京广播学院出版社 2003年7月版 第66页

2. 观察：从“眼睛”到“视觉”的生成

罗丹 (Auguste Rodin) 说：“所谓大师，就是这样的人，他们用自己的眼睛去看别人见过的东西，在别人司空见惯的东西上能够发现出美来。”同时他又说：“拙劣的艺术家永远戴别人的眼镜。”^[1]

毕沙罗 (Camille Pissarro) 说：“不要根据条规和原则进行，只画你所观察到和感觉到的，要豪迈和果断地画，因为最好不丢掉你所感觉到的第一个印象。”^[2]

柯罗 (Camille Corot) 说：“我每天都在祈求神，希望赐给我孩子般的心灵，即让我像孩子所看到的那样去观察自然，并毫不偏见地去表现自然。”^[3]

米勒 (Jean-Francois Millet) 说：“我一生都在致力于观察田野，所以我要尽我最大的能力说出我在田间劳作时所看到的東西和经历过的东西。”^[4]

我们从“眼睛—视觉”对对象的观察出发，讨论多种视角所展开的不同的“看”的方法，讨论种种体验、比较与分析的方式。正如达·芬奇所说：“艺术就是教导人们学会看”^[5]，因此受过专门训练的眼睛，就能够侧重于从形式的角度去“看”，从视觉语言本身进行体验分析。所谓“视觉体验”的方法，就是人们为了达到一定的对所见对象的认识，在特定的方式中通过“看”去进行分析与实验的切入角度或手段，是人们以某种视觉本体方式所展开的艺术形式认知活动。

由于“视觉体验”是与“形式表现”联系在一起的，因此不同的理念，不同的目的，就有不同的体验方式方法。又由于“懂得的越多，看到的也就越多”（赫胥黎语），在观察与体验中的视觉所得和一定的哲学观及方法论有关，和看者所掌握的理论知识有关，更和视觉经验、艺术积累及对形式的认识程度有着内在关联。

如何从一般未受专门训练眼睛的朴素之看，过渡到能够从普通物象中辨识、发现及提取具有“视觉”价值的形式之看，如何摆脱一般写实再现层面的简单而直观的观察方法，从更为宽泛的深入的体验方式去感知对象，从更为本体的意义层面去掌握分析的方法，或是从某种特殊的角度去进行这种视觉活动，是我们所要讨论的内容。正如德加 (Edgar Degas) 在谈到对对象的观察与表达的实质时，曾深刻地指出：“素描画的不是形体，而是对形体的观察。”这里所说的观察，其实是一种思考的方式，是对自然物象的数率、构造、机能、明暗等造型现象的一种特殊的认识与分析。同时，这样的表达又是个人对于视觉信息的某种思维反映与处理结果，是遵循着一定的情感或理念取向的进一步深化的视觉演化结果。^[6]



Wormy Apples.
New York, July 15, 1985

《烂苹果》



一组 I. 潘的静物摄影作品

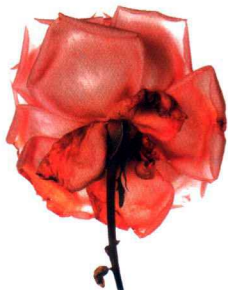
《罂粟花》



《花的背面》



《罂粟花》



《花的背面》

人的眼睛进行观察活动的过程,应当是一个充满趣味性与探索性的过程,而这种趣味的产生正是出于视觉形式本身。它存在于被观察的特定对象之中;存在于对象最具感染力的局部之中;或产生于某种物象质感在一定光线下的反射状态,还可能是对象本身的肌理,时隐时现的线条,具有构成感的形态关系,一个游戏性的过程。它们在看似一般中蕴含着特殊的品格,而搜寻与发掘这些现象的视觉价值,正是视觉观察与表达的基本任务,而视觉观察的方法则是多样的。

事实上许多自然物象的表象是极具视觉魅力的,它训练人们在其自然属性中获得纯粹的形式表达方式。从摄影的角度言,它原本就是一种视觉艺术的门类或样式,因此,人们可以通过照相机镜头去选择与捕捉形式的痕迹,同时从达·芬奇的那种类似于自然科学家的态度中,获得使观察走向深入精微,并发现潜在规律的方法。达·芬奇的素描与笔记教会我们如何去看自然物,而诸如植物、水、贝壳、化石、洋葱等则成为一些形式的标本。我们当然也可以汲取某些其他领域研究中的观察方式,如植物学、气象学、解剖学的方法等。

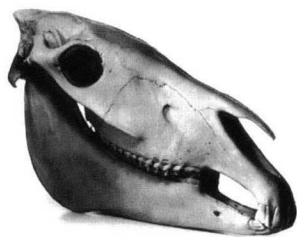
未经专门视觉训练的人如何通过有效的方法,很

快地学会如艺术家那般认识对象,是人们感兴趣的问题。而“思维视觉化”理论提出了重新看待“看”的方法,让人们运用自己的大脑功能与特殊的观察技巧,认识本原视觉就已具有的选择、组织与整合功能。与之相应的是运用关于生理结构与程控原理的方法,突破传统经验型训练的手法,以理性的方法有效地启迪视觉感知与表达方法的获得。同时,作为一种教育方式,国外基础教育中的“视觉教育”课题无疑极具启发性,它侧重将少儿的清纯目光引向身边的细节,引向形式的萌芽。

2.1 镜像之看:视觉意趣的寻找与选择

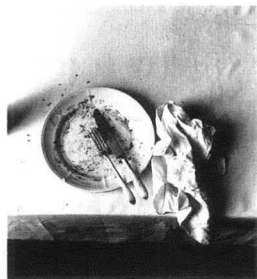
摄影或摄影作品,作为一种机器与镜头操作出的视觉表达方式,作为与绘画、写生的主动表现方式相比较的纯客观记录方式,显现出被动再现反映的特质。然而它又作为一种表现出独特的视觉捕捉与记录能力的工具,使得人们在运用时必须积极地进行寻找、发现、跟踪、取舍、选择、裁减、加工、变被动为主动,在自然图像中生成视觉图式与形式语言。

在摄影过程中,摄影师的视觉方式既与一般视觉艺术及设计的活动方式有许多相同之处,又因为其特



《马的头骨》

一组 I. 潘的静物摄影



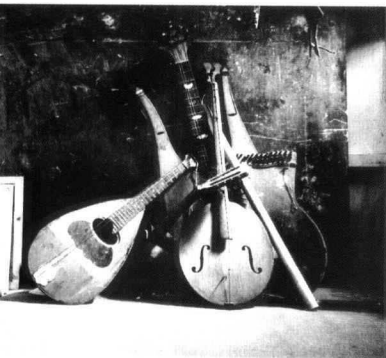
《盘子》



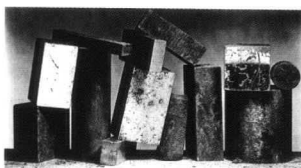
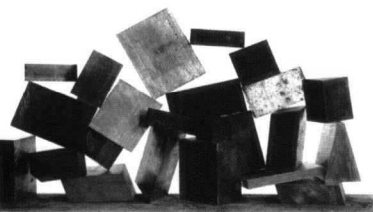
《缝纫机台》



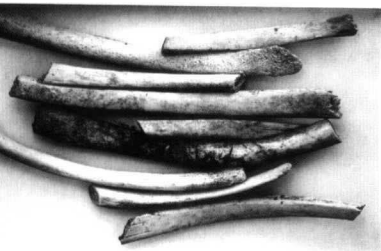
《动物头骨》



乐器



积木



象牙

殊的强调选择性与感光材质的性能的约定，形成了自己的特点。

人的视觉系统能适应不同光线条件的能力极大地提高了视觉的感知能力与范畴，然而从摄影的角度讲，视觉的这种能力降低了眼睛的测量的工具性。于是摄影不得不借助于诸如测光表、色温表、放大测光表、密度计等工具的操作，而这些工具确定了视觉效果的质量与数量。

摄影理论家莱斯利·施特勒贝尔在《摄影师的视觉感受》一书中，阐述了摄影工作的视觉过程以及与“拍摄出有吸引力的摄影图像”有关的一系列基本概念，指出作为一个视觉交流者的摄影师，只有充分了解他如何观察这个视觉世界、他的观众又是如何观察他所拍摄的图像，才能创作出不仅仅是对现实的记录，而且能给观众留下深刻印象并与他们进行信息交流的作品。他在书中使用了一系列的术语，用以解读镜头中的视觉方式的特征：

如视觉振动：“在明度接近的互补色的边界上或在某种重复几何形式的高反差图案线条的边缘上出现的闪动幻觉。”^[7]

如视觉蒙罩：“当照片或其他图像快速出现时，对一个影像的感觉，会由于它前后影像的影响而发生变化甚至消失。”^[8]

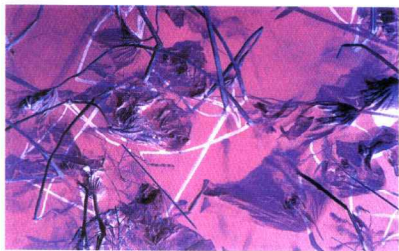
如视觉搜寻：“以照片及其他视觉刺激中选择特定信息的视觉策略。”^[9]

如影像分解：“为了记录、传达或提高影像而将图像或其他影像分解成小的空间单元。”^[10]

摄影术发明后，在当时的人们看来，摄影被当做一种“自然视觉”很容易地变为“中性视觉”，因为人们普遍将照相机的影像和人类视网膜上的图像等同起来。“照片作为一种外在化的、人造的视网膜，似乎反映了人们渴望将散乱的影像固定化、理想化，而不是表现光的流动性。换言之，当第一批照片成像之后，突然涌现的摄影话语使把摄影的内涵界定为秩序的象征。”^[11]

人们还认为，摄影作品所反映出的“被动的视觉所产生的知识要比积极的思维指示的知识更多。视觉既是未经处理过的感觉的地点又是象征”。还认为，对于摄影来说，“眼睛看见的东西意味着毫无瑕疵而直接的真实性的，这是不能用语言文本本来实现的……”^[12]因此，阅读不可能和纯粹的观看相媲美。

画家与批评家托马斯·劳森(Thomas Lawson)在《最后的通道：绘画》一文中，论述了摄影作为一种被重新认识的视觉媒介，一种现实体验方式的特征。他指出摄影“对自然事物的观察在前所未有的程度上作了处理。这就使得人们了解的真实生活是胶片或磁带



《高速公路上的货车》荷兰艺术学院学生作品



澳大利亚画家的室内绘画作品，画面下方画出了作者的肖像与正在作画的双手。

上所展示的那种样子。我们都被展现在一幅完美的展开的画卷之中，这幅画卷由于凌乱无序和选择的多样性而显得冷漠，又由于无序的变化而变得麻木”。这种视觉现象中的画面“一方面提供了虚幻的满足，而同时又制造了一种使人逐渐产生衰退的疏离感。照相机在它所有的表现形式上都是我们的上帝，使我们避免了那些错误地被认为是真实的东西。正因为如此，照片就是当今世界”^[13]。

美国摄影史家玛利亚在论及摄影语言的原型时说，“如果将摄影界定为能精确复制可观察到的现实手段，那么它的前驱有可能被定位在一个更宽泛的视觉甚至是语言上的光学经验的语码系统中，”她甚至认为，“当把摄影的复制能力与精确性都纳入其定义时，寻求摄影术的前驱可能要到魔术与幻影的王国里去了。”^[14]

“照相机的发明、改变了人们观看事物的方法。他的眼中的事物逐渐有了新的含义……对印象派画家而言，可见物的自我展示并不是为了让人观看。相反在不断的流动变化中，它成了难以捉摸的东西。对立体派画家而言，可见物再也不是独一无二的眼睛原来的对象，而是绘画对象（不论人或物）周围各处潜在景观的总和。”^[15]

按照本雅明的观点，摄影机镜头中的“自然”在很大程度上不同于我们眼中所见的“自然”，尤其是因无意识行为的空间取代了人自觉行动的空间。如对于人的行走方式与动态，可能人本身并不确切清楚在迈开步伐的瞬间是什么样的姿态；而人们都做过的极为普通的，日常生活中几乎天天发生过的取用打火机或手持汤匙喝汤的动作，“可是我们不知道在手与金属物之间真正的变化如何，何况在做这些动作的中途，我们可能有各种的情绪变化反映在手势里”。而正是摄影及电影以它的技术可能，“潜进投入、涌出爬上、分割孤立、扩展最宽、加速、放大和缩小，深入了这个领域。”^[16]于是，在人类的视觉艺术史中，摄影机为人们打开了无意识的经验世界之门。同时，本雅明还分析说：“摄影将我们周遭的事物用特写放大，对准那些隐藏于熟悉事物中的细节，用神奇的镜头探索平凡的地方。”^[17]于是，电影揭示了种种支配我们生活的方方面面，更拓展了人们意想不到的广大活动空间，“由于特写的关系，景物细节更大更宽广了；由于速度的放慢，运动有了新的向度。放大技术将原本混淆不明之物变得更清晰，也由于这项技术的运用，物质显现出新的结构，速度的放慢使我们原来已知的动作形式更加突出。”^[18]同时，摄影还发现了不为人们所了解的、视而不见的形态及形式，“不是快动作的放慢，而是奇特效果奇特的滑溜、空浮，超自然的运动”。

从视觉文化的层面而言，从19世纪30年代以来