



普通高等教育“十一五”国家级规划教材

● 教育部人文社会科学研究博士点基金研究项目

Theory of Visual Anthropology

视觉人类学

导论

邓启耀 编著



中山大学出版社
SUN YAT-SEN UNIVERSITY PRESS



普通高等教育“十一五”国家级规划教材

● 教育部人文社会科学研究博士点基金研究项目

Theory of Visual Anthropology

视觉人类学

导论

邓启耀 编著



中山大学出版社
SUN YAT-SEN UNIVERSITY PRESS

· 广州 ·

版权所有 翻印必究

图书在版编目 (CIP) 数据

视觉人类学导论/邓启耀编著. —广州: 中山大学出版社, 2013. 8
ISBN 978 - 7 - 306 - 04673 - 4

I. ①视… II. ①邓… III. ①电影理论—文化人类学—教材 ②电视 (艺术)—文化人类学—教材 IV. ①J90 - 05 ②C912. 4

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 198080 号



出版人: 徐 劲

策划编辑: 王 润

责任编辑: 王 润

封面设计: 曾 斌

责任校对: 马霄行

责任技编: 黄少伟

出版发行: 中山大学出版社

电 话: 编辑部 020 - 84111996, 84113349, 84111997, 84110779

发行部 020 - 84111998, 84111981, 84111160

地 址: 广州市新港西路 135 号

邮 编: 510275 传 真: 020 - 84036565

网 址: <http://www.zsup.com.cn> E-mail: zdcbs@mail.sysu.edu.cn

印 刷 者: 广州中大印刷有限公司

规 格: 787mm × 1092mm 1/16 21.75 印张 428 千字

版次印次: 2013 年 8 月第 1 版 2013 年 8 月第 1 次印刷

定 价: 55.00 元

如发现本书因印装质量影响阅读, 请与出版社发行部联系调换

前 言

关于 Visual Anthropology

Visual Anthropology, 国内较流行的译名为“影视人类学”, 一般和人类学纪录片或影像民族志联系在一起。在国外, 20 世纪有关 Visual Anthropology 的教学、研究和学术会议, 多半与人类学影视作品的播放和影像分析相关, 现在既延续了传统方式, 又拓展到对其他视觉文化的研究。

我所理解的 Visual Anthropology, 应有狭义和广义两种。狭义的 Visual Anthropology 可按国内流行译名理解为影视人类学, 主要指通过影视手段记录、表达民族志或人类文化内容及观念, 是民族学或文化人类学的另一种调查报告“文体”或研究方式, 即视觉表达方式; 广义的 Visual Anthropology, 既包括通过摄影、电影、电视和数字成像等现代图像或影视手段做民族志或对文化人类学事实进行拍摄和研究, 也包括对人类自远古到新媒体时代的所有群体性图像信息, 对通过视觉造型和视觉符号表达、记录、储存、传播信息的传统方法和新方法, 以及对社会性文化性的视觉认知、视觉行为和视觉群体等的研究。

本书作为视觉人类学的第一阶段即本科教学的读本, 主要侧重在“影视”的视觉人类学, 任务是梳理摄影、电影等影视媒介在人类学领域使用百年来的历史, 论述通过影视手段记录、表达民族志或人类文化内容及观念的拍摄和研究, 并力求分析更多的本土案例。

在理论层面, 本书侧重于讨论一般意义的影视人类学, 包括影视人类学的发生和发展、各国影视人类学简介及作品分析等。本书采用以史带论的方式, 在影视人类学形成的时间脉络和不同发展节点上, 展开关于拍摄者与被拍摄者、他者的刻板印象、主位与客位或局外人与局内人的视觉表达、影像真实性、影视语法(如影像蒙太奇语言)、视觉模塑与观看控制、社会转型与媒介转型、奇观世界的镜像建构、新媒体与现代性、公共话题与公民影像等有关视觉认知、视觉表达、视觉传播、视觉政治、视觉伦理及视觉文化的理论探讨。我们需要理解这样一个国际影视人类学界公认的观点: 在民族志研究中, 图像的运用会影响我们对民族学资料的认识, 改变对文化与行为的关系的理解, 同时也可能改变对象的行为及其对现代文化、社会发展的适应过程, 改变在文化习俗中的个体及功能角色的认识。这些视角与关注焦点, 会影响人们操控摄影或摄像机所记录的内容和对事实的接近程度, 新

技术或新媒介的应用可能影响研究和记录方法的维度和发展,同样,视频化和网络化的图像也可能影响对象的思想 and 行为。课程除了在理论层面上讨论这些主题外,还要在讨论和分析民族学影片叙述结构的差异的基础上,探讨视觉人类学中多种方法的运用及其和过去民族学影片之间的关系。^① 在中国,由于纪录片大多是反映社会人文和基层人群的状况,它们对于政治、经济和文化的影响不可忽略,所以,视觉(影视)人类学和媒介人类学将承担更多的社会建设和文化建设任务。通过影像进行历史记忆和传统文化的重建、研究社会转型中的新媒体影响、观察视觉传播和控制的真实情况、探讨公民影像的发展趋势等等,这些方面的研究方兴未艾。

为了使这些探讨一开始就站在国际学术前沿,站在中国本土的社会生活和文化现场,从2002年开始,我们在自编教学辅助资料《视觉人类学史》^②和作为参考读物的《视觉表达:2002》及其“视觉表达”系列讲座中,按“国际视野,本土经验”这个思路,开始了本科生、研究生的“视觉人类学”教学和从传统图像叙事到当代新媒体视觉现象的学术研究。理论积累其实说到底就是一个视野问题,就是个思维方式的问题。知识的东西可以积累,可以查询,可以变化,可以消失和更换,但是观察方式、理解角度、思维方式,还有观念意识,简言之就是智慧,却是统领所有知识的根本,至关重要,应该在学习和实践中好好培育。为此,我们邀请了国内外一些站在学科前沿的学者和产生较大社会影响的影视作者来交流,以求开阔学生视野,打开思路。对讲座人才的界定,不只是那些在学术上地位比较高的学者,也包括一些自由的独立制片人、纪录片编导和新锐视觉研究学者,包括以影视媒介作为记录和发声工具的农民、流动工人和劳工非政府组织等。这些年,我们邀请的国外学者有:国际影视人类学会前主席阿森·巴里克斯(Asen Balikci)教授,国际影视人类学会秘书长、雷顿大学教授密歇·珀斯玛(Meetje Postma),北欧影视人类学会克努特·埃克斯特姆(Knut Ekstroem),美国《影视人类学》杂志主编保尔·霍金斯(Paul Hockings),加州大学洛杉矶分校教授、云南农村妇女自我写真项目负责人李滨(Virginia C. Li),哥伦比亚大学视觉人类学家王海龙,新泽西州立大学人类学系及妇女与性别研究中心研究员路易莎·斯卡恩(Louisa Schein),奥地利著名视觉人类学教授卡特·胡斯曼(Kurt Husmann),德国哥廷根科学电影研究所教授若尔夫·胡斯曼(Rolf Husmann),柏林自由大学教授芭芭拉·艾菲(Barbara Keifenheim),法国亚威农艺术学院人类学教授雅克·德冯特(Jacques De-

① Steef Meyknecht. Advanced Course in Visual Anthropology (option video or photography) winter-spring 2003. (注:荷兰视觉人类学家 Steef Meyknecht 得知我在中山大学筹备开设视觉人类学课程,即把他们学校的一份相关课程的计划通过电子邮件发给我,供我参考。谨此致谢!)

② 《视觉人类学史》即本书前身。

fert), 英国曼彻斯特大学影视人类学教授保罗·亨利 (Paul Henley), 等等, 他们介绍了国际视觉 (影视) 人类学的研究情况; 中国老一辈影视人类学家杨光海、李德君、蔡家骐、刘达成, 中国民族学会影视人类学分会负责人张江华、陈景源, 台湾中研院胡台丽研究员等, 介绍了国内视觉 (影视) 人类学的发展情况; 一些自由的独立制片人、纪录片编导和视觉研究学者, 带来他们的力作和新锐的观点。我们还特别邀请了北京“村民影像计划”的农民自我拍摄者、“民间记忆计划”的农民、青年拍摄者和视觉行为表达者, 以及通过 DV 短片或小剧场形式传达维权诉求的珠江三角洲农民工和劳工非政府组织, 他们展示的不仅仅是影视作品, 更重要的是通过影像实现主体“发声”和社会互动的行为。另外, “云之南”纪录影像展、广州国际纪录片大会等先后与中山大学建立交流关系, 通过他们的渠道, 我们得以引进国内外大量优秀影像作品, 供学生观摩学习。我们还得到国家社科基金、教育部、美国哥伦比亚大学美中艺术交流中心、香港大学、法国相关艺术院校和美国南加州大学影视人类学研究中心的研究或交流经费, 开展了更广泛的交流和研究。同时, 我们也在人类学系和传播与设计学院分别成立了视觉人类学工作室和媒介人类学研究中心。

在实践层面, 本书尽可能让学生掌握一点影像记录拍摄的基本技能。作为人类学田野考察的一个工具、一种图像学方法, 民族志影像在本学科中就很实用。过去, 人类学家都要学会画画、测绘, 后来照相机、电影机、DV 成为田野考察必备的工具, 而影像民族志亦丰富了人类学表述方法和“写文化”的形式。尽管年轻一代对手机等新媒体运用自如, 但对于更加专业的影视设备和拍摄技术的应用, 文科学生还有待提高。为了通过教学增强视觉认知和表达经验, 从 2001 年开始, 在学校相关设备暂未到位的情况下, 笔者提供部分胶卷、磁带和经费, 带学生参加项目考察和相关研讨班, 并利用自己获得的科研项目^①, 专设了学生田野考察项目经费, 供他们实习之用甚至交由学生管理, 提高他们的动手能力和参与积极性。近年来, 学校“211”工程、“985”工程建设快速推进, 社会支持教育的渠道增加, 影视设备得到添置, 学生在拍摄过程、摄影实践以及影像制作方面, 获得视觉人类学工作室和媒介人类学研究中心的指导。对照相机、摄像机以及数字影像设备 (如三维全景扫描仪等) 的使用, 不仅可以使学生在观察的细致方面有所提高, 而且通过声音和图像的“反馈”, 可以使学生在田野考察的访谈、记录与理解形式上更加精确有效。学生在实践中, 可以在利用照相设备和影音设备进行人类学田野工作

^① 如笔者主持的福特基金会项目“民族文化的自我传习和保护”(2000—2002), 云南、上海、佛山、东莞等委托项目(2006—2011)和2011年度国家社科基金重大项目(第三批)“中国宗教艺术遗产调查与数字化保存整理研究”(批准号11&ZD185)。

方面获得具体的训练。我们已让学生在田野考察实习中尝试使用影像工具，在广东、云南、贵州、广西等地记录拍摄了大量民族志影像资料，对重要文化遗产如洞窟、古建筑和古村落，拍摄大量摄影和录像，有的应用三维全景扫描仪做现场记录。学生也有这个积极性，他们自己组织 DV 或手机拍摄小组，成立数字工作室，组织“作品鉴赏”、“摄影文化节”和影像比赛，自己动手，参加社会实践。这一代年轻人似乎天生与新媒体有缘，数字技术和网络使他们如虎添翼。这些教学互动激发了学生的创新性思考。当学生积累了一定的视觉研究经验，掌握了一些相关技术，他们可能会比较容易进入到一些领域去做事，比如博物馆、美术馆、电视台、报纸和杂志等文化与传媒领域，这对学生的就业十分有利。这是这门课程教学的最低标准。

编者

2011 年 6 月

目 录

第一章 视觉发现的新世纪	1
第一节 摄影术的发明	2
第二节 视觉发现的认知基础	6
一、观看方式的革命	6
二、异域图像的视觉启示	8
第三节 被摄取的身魂：影像与现实	11
第四节 从“幻盘”到电影：视觉发现的新媒体	13
第五节 西学东渐大潮中的视觉传播	16
一、照相机进入中国	16
二、从“西洋影戏”到“电影”	23
第六节 人类学影像拍摄的开端	24
一、探险、考古学与摄影	24
二、视觉人类学的标志性事件	28
三、弗朗兹·博厄斯的人类学影像实验	31
四、爱德华·柯蒂斯的印第安人影像	33
五、鸟居龙藏的中国少数民族调查	35
第二章 被观看的“他者”	38
第一节 谁在观看？谁是“他者”	38
一、作为博物“活化石”被观看的“他者”	39
二、被“他者”表述的“我们”	45
第二节 视觉人类学的孕育	53
一、摄影在人类学与民族志调查中的应用	54
二、人类学与人文地理图文杂志	57
三、影像民族志及其影视理论萌芽	59
第三章 视觉人类学的转折点	63
第一节 传统人类学的影像描述	64

一、“人类学电影先驱” 罗伯特·弗拉哈迪	65
二、米德和贝特森的影视人类学实践	67
三、列维-斯特劳斯的民族志摄影	70
四、局外人和局内人透镜中的世界	72
第二节 英国“纪录电影运动”的人类学精神	75
第三节 中国影像民族志先驱	77
一、身体的“同化”：“强种强族”的人类学想象	79
二、“白地”的认知空白和影像民族志的书写	86
第四节 工业化城市化的视觉记录和未来想象	92
一、“电影眼睛”呈现的“都市交响乐”	92
二、农民国家的民族工业图景	96
三、西康“茶人”古道上的图像叙事	105
 第四章 身体、种族和国家：人性的镜像——战争影像的人类学分析	114
第一节 影像文本的他者人格分析	116
第二节 “神族”的血腥神话和强权意志	118
一、“神族”血脉与种群的身体	119
二、“种族更新”与“种族灭绝”	121
第三节 身体和种族	125
第四节 国家意识、民族危机和文化象征	130
一、民族危机催发的爱国主义和民族意识	130
二、视觉争夺战中的文化象征与宣传体制	131
第五节 战争中的“大众观察运动”	140
第六节 硝烟中的世外桃源	143
 第五章 反思、名分与认同	146
第一节 “普通法西斯”的人性拷问与自我反思影片	146
第二节 欧美视觉（影视）人类学	151
一、法国纪录片机构和民族志电影	151
二、德国科学电影与影视人类学基地	153
三、英国自由电影运动中的人类学目标	156
四、哈佛大学的视觉人类学学科建设	157
第三节 中国的“人类学运动”与民族志影视	159

第六章 观看控制与视觉秩序·····	165
第一节 愤青的视听反叛和边缘影像·····	167
一、法国“五月风暴”与电影新浪潮·····	167
二、“60年代终结”事件的影像记录者·····	170
三、底层与性别·····	173
四、日本：现代化进程中的农民问题·····	177
第二节 视觉模塑与观看控制·····	180
第三节 “浪潮”中的视觉人类学学科建设·····	186
一、美国“真实电影”运动的人类学精神·····	186
二、梅索斯兄弟“直接电影”的壁上之观·····	190
三、美国的人类学影像工程·····	191
四、法国“真实电影之父”让·鲁什的参与式人类学电影·····	195
五、视觉人类学理论探讨·····	200
第七章 转型与建设·····	203
第一节 中国改革开放和社会转型中的影像见证·····	203
第二节 视觉人类学学科建设·····	210
一、民族志影像和人类学电影节·····	210
二、国际视觉人类学研究机构与人类学纪录片国家档案馆·····	213
三、中国过渡时期的民族“风情片”热和民族志影像·····	216
第八章 媒介影响与独立制作·····	221
第一节 独立影像制作中的人类学因素·····	221
一、中国独立影像的开山之作·····	222
二、独立影像的边缘表述·····	226
第二节 边地中国的影像叙事·····	230
一、少数民族地区文化变迁的影像见证·····	230
二、多点影像民族志与人类学系列片·····	236
第三节 影像杂志的人类学表达·····	241
一、美国《视觉人类学》杂志讨论主题·····	242
二、中国图文杂志的人类学探索·····	246
第四节 民族志影视的交流与合作·····	249
第五节 视觉人类学教育·····	251
一、公众纪录片教育与展映·····	251

二、专业影视人类学教育	254
三、纪录片与教育人类学	259
第九章 数字时代的“奇观社会”	265
第一节 新媒体与现代性	266
第二节 平民影像与主位表达	273
一、文化持有者的主位表达	274
二、百姓事务当事人的影像干预	280
第三节 公共话题与公民影像	284
一、公共话题的影像表达	284
二、关于公民影像	289
三、“全球化”镜观	293
结语 文化多样性与当代世界的视觉表达	296
一、视觉人类学：视觉表达的广阔领域	296
二、人类文化遗产的视觉记忆	299
三、文化多样性与当代世界的视觉表达	303
四、我看人，人看我，我看我——视觉人类学的三个维度	306
五、影视民族志的多维度多媒体对话	315
参考文献	318
后记	334

第一章 视觉发现的新世纪

人类万年用肉眼直观的历史，千年用镜像反观的历史，在百年间发生了根本性的变化。引起这个根本性变化的媒介，就是未来主义诗人和电影大师维尔托夫讴歌的“机器眼”，即照相机、电影机、望远镜、显微镜和透视镜。人类通过“机器眼”观察和透视世界，记录、存储并传播影像，极大地拓展了视觉空间，影响了视觉感受，颠覆了传统的视觉认知模式并建构了新的视觉认知系统。

视觉中心主义在西方一直很有影响。有不少学者认为，自18世纪开始，科学知识对于世界的建构越来越基于图像，而不是写成的文本（Stafford, 1991）。有的甚至认为，这是在西方文化将观看和认知联系在一起的背景下，科学上的稳定措施（Jenks, 1995）。这种联系也存在于现代实践的其他领域，如旅行，从17世纪到19世纪期间，基于科学理念和社会调查（当然多半是到异域的人类学调查）的西方精英持续的旅行热或探险热，被认为是由于视觉行动的结果（Adler, 1989: 24）。直到20世纪，人们还在一种特别的视觉奇观和艺术之美的认同中，通过大量的旅行来表述另外一种“旅行凝视”（Urry, 1990）。另外还有一些关于视觉对现代社会重要性的争论，如在关于19世纪世界博览会和展览会的研究中，整个世界被欧洲社会像展览会一般再现（Mitchell, 1988; Rose, 2001: 7）。

一般认为，视觉经验技术化的浪潮源起于19世纪，百年来，我们的视觉经验大都是一技术化的视觉经验，在看的行为、图像与机器之间存在着复杂的关系（吴琼, 2005: 12）。安妮·弗莱伯格说：“19世纪，各种各样的器械拓展了‘视觉的领域’，并将视觉经验变成商品……新的视觉文化，即摄影术、广告和橱窗——重塑着人们的记忆与经验。不管是‘视觉的狂热’还是‘景象的堆积’，日常生活已经被‘社会的影像增殖’改变了。”（弗莱伯格, 2003: 327-328）

无可否认，19世纪是视觉发现的新世纪。然而，我们这里要说的“视觉发现的新世纪”，主要是指欧洲的19世纪。因为那时亚洲还在沉睡（虽然有少量苏醒者），非洲正在“被开发”，而美洲则在奴隶、淘金之类的“实务性”问题中忙碌。只有欧洲，由于物理、化学、光学等学科的成长，探险或人类学考察使人们大开眼界，而从遍布于世界各地的殖民地获取的充裕财富，使得人们有钱和有闲搞发明、玩艺术，由此揭开了一个视觉发现的新世纪。

第一节 摄影术的发明

关于镜像或影像的认知，甚至离摄影术及摄影机的发明仅仅半步之遥的关于影像成形原理的认知，据说在两千多年前中国春秋战国时代就有描述，如墨子这样述及“小孔成像”现象：“景到（倒），在午有端，与景长。说在端。”（《墨子·经下》二五七）“景。光之人，煦若射，下者之人也高；高者之人也下。足蔽下光，故成景于上；首蔽上光，故成景于下。在远近有端，与于光，故景库内也。”（《墨子·经说下》二五九）“在午有端”指光线的交叉点，即针孔。“与”指针孔的位置与投影大小的关系。“煦”即照射，如射箭一样，“库”即暗盒内部。宋代著名科学家沈括在《梦溪笔谈》中也谈论过这种小孔成像的倒影现象：“阳燧照物皆倒，中间有碍故也，算家谓之格术。如人摇橹，橹为之碍故也。若鸢飞空中，其影随鸢而移；或中间为窗隙所束，则影与鸢遂相违，鸢东则影西，鸢西则影东。”（卷三“辩证一”）“阳燧”即凹面镜，“碍”即焦点，“格术”是古代中国学者以数学、光学等知识获取各种球面镜特性及其成像原理的技艺。

如何将小孔成像的影像留住，这是摄影成功的关键问题。由于缺乏跨学科的研究和相关技术的配合，如影像的采集（照相机制作，特别是透镜制作）、存储（玻璃板、胶片和相纸生产）、呈现（显影和定影方法及化学配方）等，这个问题一拖就几千年。遗憾的是，我们今天谈及摄影的发生，却只能一再纪念性地回到我们悠久的历史，如阿Q一样悲哀地炫耀一下“祖上”形而上的荣耀，缺少后续研究及实操能力。所以，等到现在才轰轰烈烈地召开一届又一届的“墨子小孔成像国际摄影学术研讨会”，难免有人要吐血。^①

尽管保守的观点认为“在法国魔幻术那里，抓住镜子中虚幻未定之形象的意图不仅像彻底的德意志式调查所确定的那样是一件不可能的事，而且这意图本身就是对上帝的一种亵渎”（本雅明，2006：4），但摄影术最终还是在西方实验科学的基础上逐渐成形。在此之前，欧洲已经在化学、光学等领域打了基础。1725年，德国纽伦堡阿道夫大学医学教授亨利其·舒尔茨（Heinrich Schulze）发现硝酸银溶

^① 参见 <http://baike.baidu.com/view/47463.htm>。另据网络（<http://tieba.baidu.com/kz=487503895>）报道：“2007年9月25日，来自美国、法国、英国、意大利、比利时、韩国、日本等12个国家和地区的60多位国际摄影大师齐聚滕州，举办了‘墨子小孔成像国际摄影学术研讨会’，对世界摄影术和数码影像的光学原理溯根求源。摄影大师们亲自祭奠墨子，到墨子诞生地滕州市木石镇化石沟村寻根祭祖。这次研讨会，进一步挖掘和保护了墨子‘小孔成像’这个非物质文化遗产，确立了墨子是世界摄影光学之父、滕州是‘世界摄影光学最早的发源地’的地位，改写了西方人发明摄影术的历史，为滕州、中国乃至整个东方争得了荣誉。”有网友称“看见墨家发现小孔成像时我吐血了”。

液在光作用下会变黑，并于1727年发表论文，讨论了硝酸银混合物在光作用下记录图案的功能。1757年，英国人道龙发明了消色差透镜，意大利人贝卡利发现了氯化银的感光性能。1793年，法国尼埃普斯兄弟两人首先设想利用感光物质来固定针孔镜箱所形成的影像。

19世纪初中叶是摄影术发明的井喷时代。1802年，英国人汤姆斯维·吉伍德(Thomas Wedgwood)完成“晦影照相机”，使用可感光的硝酸银纸。其学生亨弗利爵士以氯化银取代硝酸银定影，制成人类史上第一张较能久存的照片。此二人被誉为“暗箱”与感光材料结合的先驱者。1816年，法国J. 尼埃普斯(Joseph Nicéphore Niépce)用自己定名的“人工魔眼”的透镜装配成第一架照相机，用氯化银感光纸取影，试图把暗箱中形成的光学像记录下来，但在从负片翻转成正片的过程中失败了。10年之后，他用了长达8小时的曝光时间，以犹太沥青做感光底片拍摄了世界上第一张照片。改进后感光时间只需2~3小时，但仍然只能用于拍风景。1819年，英国人赫谢尔(John Herschel)发明了定影法，可使已感光的氯化银固定下来，从而可长期保存影像。这之后，达盖尔银版照片、塔尔博特盐纸照片、卡罗式摄影法、阿切尔湿版火棉胶玻璃版底片、安布罗摄影法、蛋白照片、立体照片、名片格式照片、橱柜式照片等层出不穷(贝内特, 2011: 196-197)。

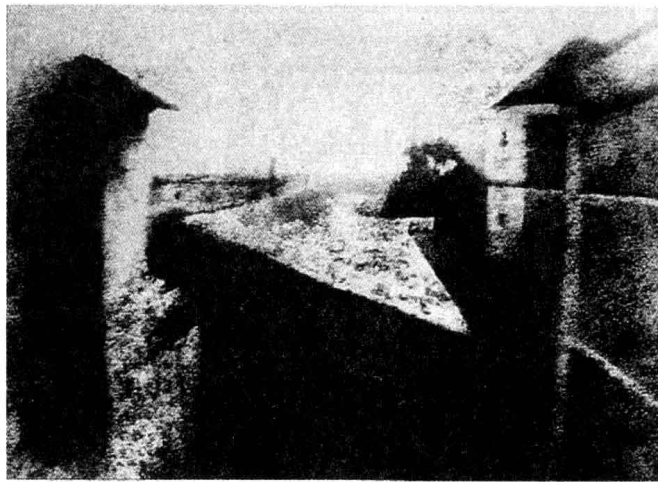


图1-1 窗外(尼埃普斯摄, 1826年)

1835年，法国人达盖尔(Daguerre)发现在碘化银感光板上的潜影，利用水银蒸汽能够显现为可见的图像。两年后，他在摄影室内用自然光拍摄了《画室》，这幅照片是存世最早的“达盖尔银版法”照片。1839年8月19日，法国政府公布“达盖尔摄影术”(银版照相法)诞生，这一年也因之成为流行的摄影史的开端。



图 1-2 画室（达盖尔摄，1837 年）

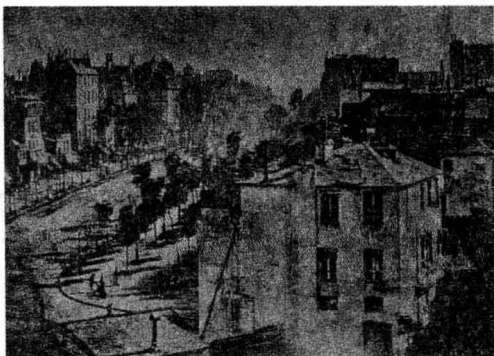


图 1-3 坦普尔大街街景（达盖尔摄，1839 年）

几乎同时，英国 F. 塔尔博特发明负片曝光成像的显影和定影以及制成相片的方法。1848 年，S. 阿切尔发明了柯洛酊“湿板”，敷有光敏乳剂的干板于 19 世纪 70 年代中期已作为商品生产，1889 年又生产出赛璐珞衬底的胶片（霍金斯，2001：5，6，79；Guindi，2004：73；张江华等，2000：99-101）。

摄影技术经历了干板腐蚀片、湿板腐蚀片、玻璃底片、胶卷底片和电子数码摄影等阶段。摄影术的出现很快成为人类保存和传播视觉信息的新方式，“结束了只能以文字和绘画手段记录人类文化的漫长历史，宣告了一个信息记录、储存、传播的新时代的到来。”（张江华等，2000：351）法国一位自然博物馆的解剖学和人类学教授买下了最初的达盖尔相机中的一台，以便实现“种族肖像”的制作。他在 1852 年科学院的报告里写道：“达盖尔照相机为我们提供的是赤裸裸的，未经过艺术加工的现实，这种方式（摄影）赋予所获得的影像一种确定性，是其他任何方式都无法替代的。”（德冯特，2009）他们认为比绘画更写实的摄影，是对现实描述进行“援救”的一种理想工具。

1844 年，中国人也发明了摄影术并制作了摄影器。清末广州学海堂一位叫邹伯奇（1819—1869）的年轻学生，少年时代就对《梦溪笔谈》等著述中“阳燧照物”、“凸镜收物光成影”现象很着迷，17 岁曾撰《格术补》一卷，讨论“密室小孔漏光，必成倒影。云鸟东飞，其影西逝。日圆影圆，月缺影缺，影距孔近则小，影距孔远则大，常若视径之比。孔束愈小，则影界愈清”（邹伯奇，2009：158）等现象，并对其中涉及的几何光学问题进行实验，琢磨小孔成像后如何将影像留住的可能性。25 岁时，他在用镜取火时豁然有悟：“甲辰岁（1844）因用镜取火忽悟其能摄诸形色也，急闭窗穴板验之，引伸触类而制此器（取名‘摄影器’）。”具体方法是，“以木为箱，中张白纸或白色玻璃，前面开孔安筒，筒口安镜而进退之，后面开窥孔，随意转移而观之，名曰摄影之器，此画谱之最生活者也。”（邹伯奇，2009a：175）这被称为中国人独立制作出的第一部照相机，距“达盖尔摄影术”

公布仅5年。邹伯奇还研制出滤色镜、玻板照相术、显影剂和定影剂配方。虽然邹伯奇的发明可能来自欧洲发明消息的鼓舞（其爱好摄影的友人曾去美国和法国旅行，埃及尔等1844年也在广州等地拍过照片，见贝内特2011：7），但在没有多少相关参照物和技术信息的情况下，能够进行如此系列的研制，以一人之力广涉物理、光学、化学、机械制造等多学科领域，在短时间内完成多人多学科几十年才能完成的事，实属不易。出于对于空间关系特殊的敏感，邹伯奇还参与了粤海地图的绘制。邹伯奇因之被称为“百科全书式的学者”（王维，2009）。



图1-4 邹伯奇自拍像（玻璃底片，广州博物馆藏）

在影像理论方面，邹伯奇写了《格术补述古》、《格术补》、《摄影之器记》、《传影筒》、《论郑复光〈镜镜詵痴〉》等，分析了眼睛结构和视觉原理，叙述了平面镜、透镜、透镜组等成像的规律，对眼镜、望远镜、显微镜等光学仪器的工作原理进行了解释，对摄影的光学原理、暗箱制作、感光板制造以及拍摄、冲洗等方法也有叙述（王维，2009：53-58）。在摄影实践方面，邹伯奇使用玻板照相术，成功拍摄了自拍像。另据述，邹伯奇留有一页散稿，记述了有关这些化合物的药料配方，并定名了“硝酸”、“盐酸”、“醋酸”三类酸性物质。在药料配方中，鸡蛋胶是玻璃摄影术中极为重要的化学物品，其主要成分是蛋清（即蛋白）。以蒸馏水加明矾，净化水质。将蛋清、少量食盐加纯净水以筷子打匀，能成为玻板或纸面的银

盐载体。将玻板或纸的一面细心地放入盛有蛋清的瓷盘中，使其均匀地黏连蛋清之后，再将其置于银盐溶液中，使之均匀地附着银盐溶液，就制成了银质阳面板或纸（或胶片）的正片。早期玻璃板照相术迟迟未成功，就是因为未曾发现蛋清胶及其耐心细致的操作法。^① 欧洲 1847 年才发明蛋清玻板照相术，但一直未能解决拍摄人物肖像的工艺，而邹伯奇却能成功拍摄人物肖像。他留下的玻璃板底片，一百多年后复制的照片视觉效果依然不差。

第二节 视觉发现的认知基础

法国人类学家列维 - 斯特劳斯在一篇分析绘画的文章里谈到：“对艺术家来说，最出色的才华莫过于模仿现实达到以假乱真的地步，然而这是一种延续至今，甚至在我们之中长期占优势的美学观点的陈词滥调而已。”（列维 - 斯特劳斯，2006：23）正因为此，照相机的发明一度使写实主义画家产生了恐慌。但列维 - 斯特劳斯认为，“摄影的现实主义区分不出事物本质和次要事实：它任凭它们留在同一画面上。这是一种复制，而智力活动的部分是短暂的……逼真画并不复制，它再造。它同时假定某种知（甚至它没有表现出来东西的知）和思考。逼真画也具有选择，它并不设法表现一切和模特儿的任何东西。”（2006：27）现在看来，列维 - 斯特劳斯对摄影的看法是有局限的，因为摄影过程及其影像其实也是拍摄主体有意识进行观看选择和视觉建构的结果。不过，列维 - 斯特劳斯说到的逼真画“假定某种知和思考”，“以自己的方式并在自身的领域里实现着感觉和心智的结合”（2006：26）的观点，却是富有启发性的，适用于我们将要谈到的视觉认知和视觉表达。

其实，就是在绘画领域，关于视觉认知的问题，也是充满异见的。

一、观看方式的革命

19 世纪是人类再次“开眼”的世纪。要谈 19 世纪的视觉现象，不可能绕开印象主义（Le Impressionsme）绘画。

接触过一点欧洲艺术史的人都熟悉古典主义和写实主义。它们影响了欧洲千百年来所养成的视觉经验。在画室或艺术沙龙里生产的绘画完美而成熟，观众和评论家无不以此为“规范”，形成一种主导性的视觉方式，甚至形成了图像霸权。在 19 世纪之前，欧洲人看到的树是透纳式的树，人是达·芬奇、安格尔式的人。人们已经习惯了这种绘画形式，并产生了严重的视觉依赖。

^① <http://www.dashuhua.com/boke/60113104.html>.