



# 从雅典娜之盾到影像明鉴

## From Athena's Shield to an Analysis of Screen Images

陈新钰

学过建筑但更爱电影，近现代视觉媒介研究的狂热爱好者。

引用格式：

陈新钰. 从雅典娜之盾到影像明鉴 [J/OL]. 切线 Tangent Essays, 2024 年 02 月 06 日.

01

珀耳修斯受波吕德克特斯国王的派遣，要去找寻并杀死美杜莎。美杜莎是戈尔贡女妖中最可怕的一个：她的头发由蛇组成，凝视能将人石化。珀耳修斯收集了一些工具：一双会飞的拖鞋，一个能隐身的面具，一只能装下美杜莎头颅的麻袋，以及赫耳墨斯的镰刀和雅典娜的盾牌。找到美杜莎时，珀耳修斯巧妙地借鉴着抛光的盾牌上的倒影，摆脱了被石化的风险并一刀砍下了女妖的头颅，完成了他的使命。

珀耳修斯的成功有赖于雅典娜的盾牌。在杀死美杜莎的过程中，盾牌的作用发生了一系列转化，物理上的阻隔让位于光学上的反射。如果在中文语境里浅尝帕耳修斯的故事，我们不难发现这枚盾牌似乎与“屏”同构：它既是屏障也是承载图像的媒介。更进一步，帕耳修斯的凯旋还得益于雅典娜之盾对影与鉴的整合。影与鉴的含义并不唯一。影是幻影、倒影和投影，是言说媒介的惯用修辞。鉴是镜子、观察和鉴戒，它为史学家和研究者提供了反思和归纳的手段。神话的寓意不仅指向了那些会使我们感官麻痹的可怕事物，还指向了对视觉机制的重新认知：作为庇护的雅典娜之盾化身为“屏”，看与被看之间多了一层介质与周旋。

### 视觉魔法

15 世纪，菲利波·布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi）重新发现了线性透视的定律，发展出了一种在二维平面上写实表现立体形态的系统性方法。布鲁内莱斯基进行了一系列实验，试图经验性地证实线性透视的科学法则。其中一个实验被他的传记作者安东尼奥·马内蒂（Antonio Manetti）记录了下来。在这个实验中，镜面反射为证实透视画法的准确性发挥了重要的作用。

1415年，布鲁内莱斯基在一面画板上绘出了佛罗伦萨圣约翰洗礼堂（Baptistry of San Giovanni）的轮廓。作画对象的选择既基于洗礼堂本身纯粹的几何学构造，也归因于其在宗教和社会领域的象征意义。<sup>1</sup> 为了证明他的画作即是建筑形体在二维空间的完美复刻，布鲁内莱斯基在他的画面之上钻了一个小孔，并把它置于洗礼堂前，目光穿过窥视孔触及建筑。实验得益于一面放在画作和洗礼堂之间的镜子。镜子面向观察者，视线被阻拦和反射。洗礼堂的实体与画板上绘画的镜像虚实交映。据说，借由镜子在视野范围内的移动，布鲁内莱斯基即证明他的画作就是眼前三维景观在平面上的精确表现。

布鲁内莱斯基的实验装置早已遗失，关于他的作画方法众说纷纭。几何学的推演、小孔成像的运用等都被认为是可能的实验手段。<sup>2</sup> 众多的假设之中，较为特殊的一种观点是布鲁内莱斯基的画板并非传统意义上的作画表面，而是一面打磨过的镜子。遵循镜面的反射将固定视点下洗礼堂的轮廓进行描摹，作为结果的画作便是忠实于原建筑的图像幽灵。如此，线性透视这一由表征归纳出的科学法则既涵盖抽象的空间概念又经由镜子的物质基础验证。镜面作为成像媒介促成了从现象到规律的转化。这种设定之下，原实验中有几点值得我们的注意。其一，与西方艺术史中常见的固定于墙面的梳妆镜不同，面向观察者的镜子独立存在于空间并被用于阻隔视线。镜子中反映的不是观察者的容貌，而是镜后实景的一个幻象。其作用与“屏”趋同。另一方面，布鲁内莱斯基的画作并不是眼前所见之景的完整复制。画板之上，洗礼堂以颜料如实描摹，天空却留给了镜像。作为结果，镜子上的图像是一种混合式的现实：楼宇是建筑实体的镜像画面表现，而天空则是真实世界的二次反射。这一混合表现法的运用使得观察者所见到的画面更加具有欺骗性。<sup>3</sup> 现实中的建筑物是固定不动的，而云朵却随风来去。<sup>4</sup>（图1 - 图4）云存在于透视的再现法则之外。将瞬息变幻的环境从静止的描摹中剔除，镜子之中反射的图像动静相融，人造的幻影也就更加接近了现实。再者，对于文艺复兴时期的人们而言，天空是神明的居住地。选择性地融合人造建筑物的透视画和天空的自然反射，是文艺复兴时期人类心智的侧面表现。这一时期，对宗教神话世界的敬畏与对人类创造自主性的再认知和谐共存。<sup>5</sup> 也就是说，如果假设成立，即画板也是一面镜子，那么从两面镜子的呼应之中，文艺复兴时期的工匠不仅证实了线性透视的内在逻辑，还更新了人类世界与神明世界的关系。<sup>6</sup> 由镜面定义的透视画不但是现实的摹本，更成了经由数学演算的抽象空间概念。客观与主观从此有了交集。神明无所不在的凝视消逝了，一种新的、思辨性的对世界的认知体系出现了。

光线的反射不单单被用于沟通人类与神明，还被用于创造幽灵。19世纪中期，为了使舞台剧中鬼魂的演绎更加真实，剧院在舞台布景时会将一面双向镜斜放于观众和表演者之间。一方面，观众可以透过透明镜面看到舞台主景；另一方面，在台下隐蔽处，一个演员被打扮成幽灵模样，他的剪影被强光照射而反映在了双向镜上。<sup>7</sup> 舞台呈现的不是演员的实体，而是镜中的鬼影。而双向镜分隔空间的设置又和屏风无异。魔术师亨利·罗宾（Henri Robin）在1860年代初期就于他在巴黎圣殿大道（Boulevard du Temple）的魔术表演中运用了这一技法。他导演下的幽灵既虚无缥缈又依附于镜面的物质性存在。镜面之外则与幽灵无涉，观众席上的看客便可安心欣赏幽冥奇景。（图5）

无独有偶，艺术史上一大著名的“幻影”同样出现在圣殿大道。1838年，路易·达盖尔（Louis-Jacques-Mandé Daguerre）运用银版摄影拍摄的街道上，出现了历史上第一个被相机“定格”的人。（图6）新技术为人类与超自然的关系赋予了新的样貌。首次出现在相片这一定格图像之中，这人影是异乎寻常的：它抹去了生命与死亡、现实与幻像之间的界限。到19世纪末，随着摄影技术的普及，人们开始借助显影手段来刻意构造一些超自然的

现象。透过相机取景器，底片对投射光线的捕捉与记录超越了传统剧场的时空限制。玻璃底片 (glass plate) 代替了单一的镜面，而多重影像的重叠加印使得魔术有了新的定义：幽灵不再被拘束于镜面与舞台，而是经由摄影术进入更为日常的市井生活之中。艾伯特·贝格雷 (Albert Bergeret) 和费利克斯·杜安 (Félix Drouin) 于 1890 年率先发表了《娱乐摄影》(Les Récréations Photographiques) 一书并大获成功。此后的一二十年间，类似的图书期刊风靡欧洲。一系列引人入胜的视觉幻象经由在同一玻璃底片上的重叠曝光被呈现在相片纸上：人们可以与自己下棋、打架、寒暄；指挥家可以与乐手共享一致的容颜。在照相机的暗盒里，在光线流转之间，形和影被分别表现。在一张名为《一位与他的模特神似的艺术家》(Un artiste qui ressemble étrangement a son modele) 的相片里，一位画家与他的模特相对而坐，模特正是他本人。(图 7) 画板立于画家面前，其上的画作是对模特分身的二次重现。三个相似的图像互为对证，反射平面的设定与布鲁内莱斯基的实验装置殊趣同。贝格雷乘机发展了他的出版事业，将这些视觉魔术印在明信片上大量贩售，将光影反射的娱乐性带入了千家万户。<sup>8</sup>

### 社会观察

丹麦导演卡尔·西奥多·德莱叶 (Carl Theodor Dreyer) 1964 年的电影作品《葛楚》(Gertrud) 讲述了一个中产阶级女子对其理想化的爱情的极致追求。整部影片的剧情发展被女主人公葛楚对爱情的持续反思所推进。然而，葛楚对于爱情的构想与她周遭男性对她物化式的臆想截然不同。电影之中，葛楚的丈夫坎宁 (Kanning) 与旧时情人利德曼 (Lidman) 都曾赠与葛楚镜子作为礼物，在他人赠予的镜子之中，自身的倒影既是自我发现的手段也是旁观者视角的介入。就此而言，电影独特的演绎方法值得一提：葛楚和她的爱人互相交谈时从未看向过对方，她的目光往往游离在电影的画面之外，瞳孔被虚无填满。这一演绎方法只在人物谈话的高潮时刻被突破：在一个室内场景中，利德曼将一面镜子两侧的蜡烛先后点燃，视线随即被拉回到镜面，镜像之中葛楚正在走向利德曼。利德曼将悲伤的目光投向他的情人，而葛楚竟对利德曼的凝视投以同样充满怜悯的回望。(图 8) 然而目光的交汇并未被镜头直接捕捉，而是通过镜子的反射被展现——除了镜像，葛楚并没有真正出现在画面之中。镜子中，她从身后凝视着利德曼，观察者与被观察者互换了位置。这一情境只向观众呈现，导演借由图像从侧面暗指葛楚对利德曼的审视。然而，镜子繁复的镜框也象征着对葛楚女性形象的物化与框限。在与利德曼的冗长交谈之后，葛楚忠告道：“在我这里你所得 (所见) 皆空。”<sup>9</sup> 她吹灭了镜子旁边的蜡烛，将自己的背影留在了镜面反射之中。除了对无法挽回的亲密关系的回忆，这一系列镜头以葛楚背向镜子作为结束，向着由外界定义的女性形象投以一记背影。仿若弗里茨·朗 (Fritz Lang) 的电影《M》中杀人犯的镜像被画外音所注解，我们在镜中所见自己的影像既是自我认知的一部分，也反映了外部观察者对我们形象的窥视与塑造。(图 9) 雅克拉康 (Jacques Lacan) 的镜像理论 (Mirror Stage) 中，对镜像的识别与认同触发了自我的形成，我们与自我的关系经由镜面斡旋沟通，而镜像本身就是一种他者的构建，被外部审视所左右。<sup>10</sup> 葛楚以背影拒绝社会审判的目光。也许我们可以得出一个结论，即回避镜面中的反射也是对自我的一种保护。

18 世纪，清朝的宫廷画家为乾隆皇帝作了一幅《乾隆皇帝是一是二图轴》。<sup>11</sup> (图 10) 画面的布局以一个画中画为中心。与葛楚在镜中的影像遥相呼应，这幅为皇帝所做的肖像画将在人物间游走的目光刻画入微。图中乾隆在榻上正襟危坐：他一手握着一幅尚未打开的画卷似乎正要鉴赏，却将头转向了身体的另一侧。视线所及，一位佣人正在备茶。乾隆无声地注

视着这位佣人的一举一动。而画面更高处，仿佛照镜子一般，一幅乾隆的半身画像被挂于一面屏风之上。画中画所成的镜像里，乾隆双眼微垂。他凝视着屏风前的镜像正主。如此，画中的主仆两人与画中画里乾隆的镜像构成了一系列视线的传递。而与葛楚的镜像不同，此处画面的主角不是置身画外而被镜面间接呈现，画面的象征意义也非主宾关系的互换。与之相对，乾隆身在画内，而他的形象被如镜像般的画中画增加了。这又仿佛是贝格雷娱乐摄影的遥远先兆。乾隆给这幅画的题诗写道：“是一是二，不即不离，儒可墨可，何虑何思。”如果说“是一是二，不即不离”既形容了画像——也是镜像——对现实亦真亦幻的再造，那么诗的后两句则将形影的相近提升到了意识层面的相融。乾隆认为儒家思想和墨家学说就如自己与屏风上的画像一般形影不离。而要成功统治中国的文化和山河，这些传统的哲学思想就应该被融汇贯通。画中成倍增加的肖像也就影射了乾隆治国的两种政治策略，而“何虑何思”又暗含了他对自己真实身份与意图的隐藏。<sup>12</sup> 对自设的问句不予回答，其实加强了天子对自我的神秘化。诚然，来自外邦的满清对中国的统治也伴随着对中国文化与世界观的适应与移用。他们一方面要选择性地弘扬汉族文化以达到对人民的控制和对土地的占有，一方面要保护自己独特的政治地位与社会架构。《乾隆皇帝是一是二图轴》中，乾隆身着汉人服饰，而他在屏风上的半身画像对阴影透视的处理又有西洋画法的影响。<sup>13</sup> 成倍的画像暗指多重的人格面具，清朝鼎盛时期的统治者在多种文化身份和治国策略之间游移。

倘若拿《乾隆皇帝是一是二图轴》与《葛楚》相比较，值得注意的是西方文化对镜面的迷恋与中国文化对画屏的耽溺。作为明清时代文化生活的影本，《红楼梦》中描写的屏风就有围屏、插屏、炕屏、影屏、纱桌屏等繁多种类。据北京故宫博物院的馆藏说明，如今以手卷形式呈现的《乾隆皇帝是一是二图轴》曾经是一幅被裱装于屏风上的画。那么当乾隆坐在这面屏风之前，画中画便延伸为屏中屏。屏风上画面的表现在现实世界里有了照应。观画的体验和照镜子的感受大同小异。只是镜子在这里由画屏替代。宋代苏汉臣所作的扇面《靓妆仕女图》中，镜子与画屏的呼应得以生动展现。（图 11）画面上，一位年轻的宫女在梳妆镜前对影自怜。她的容颜被反映在了面前的镜子之中，而她身旁孤独盛开的桃花象征着她那深锁宫中无人问津却稍纵即逝的美貌。这幅画的构图逻辑和象征含义与 17 世纪荷兰画家杰拉德·特·博尔奇（Gerard ter Borch）所作《梳妆镜前的女子》（“Woman at a Mirror”）十分相似。<sup>14</sup>（图 12）而宋朝画匠的差别之处在于对屏风这一作画元素的引入与妙用。梳妆镜的后方，没有持镜的童仆，取而代之的是同样面对宫女的一面画屏。画屏之上所绘是绵绵不绝的浪花。水波纹在中国古代与女子的肖像相配，通常暗指女性被压抑的欲望。<sup>15</sup> 如此，在苏汉臣的画作中，梳妆镜映衬着宫女的容颜，而屏风变成了镜子在意识认知层面的替代。屏风上反映的不是现实中宫女孤独的身影，而是她那因后宫制度被深深埋藏的情思。在闵齐伋为《西厢记》第十回所做的插画中，影与鉴、镜与屏也同时出现。一面屏风将画面一分为二：崔莺莺在收到张珙的书信后躲到屏风后以掩藏内心的喜悦，而丫鬟小红则藏在屏风的另一侧企图一探究竟。（图 13）屏风之上画着的是一叶孤舟，是遭遇分离的爱人内在心理的投射。较《靓妆仕女图》递进，这一插画中，主体从屏前藏入了屏后。屏上的画既是内心的表达也是遮蔽现实的幻象。崔莺莺的人物形象并不被直接完整地呈现，而是通过屏风的遮拦与铜镜的反射被带入读者的视野。《葛楚》中的镜面设置有了先鉴，而崔莺莺屏后的衣衫与镜中的面庞所构成的图像拼接虚实相映。这种混合式的现实又将我们带回布鲁内莱斯基的实验。画屏的介入不光影射了人物暗藏的情愫，也用“屏”的概念对雅典娜之盾进行了再定义。这里，由“屏”隔挡出的小空间使得喜形于色得以适当表露又有所隐藏。它既是画面的载体、物理性的庇护，也是倾诉内心的手段。

若镜面与镜像为思考由文艺复兴至近现代的西方媒介艺术史提供了思维架构，那么镜像在中国古代的载体多面性也许能引导我们重新审视现当代媒介的现状与未来。精神分析学家西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud）的工作室坐落于维也纳的博格巷 19 号。房间之中，一面小镜子垂于工作台一旁的窗户上。这面带框的方镜可以被看作一幅没有内容的画。这幅“画”被光的反射所定义，它冷漠地返还观察者寻觅的目光。与屏风在中国古代的意境画法类似，在弗洛伊德的理论体系中，镜中影像也是人类自我认知在外部世界的表现。<sup>16</sup> 在弗洛伊德式精神分析中，梦的解析恰似一场解画谜的游戏，断碎的语言和图像可以被整合，从而在表征之外影射内在自我被长期压抑的欲望。<sup>17</sup> 精神分析师如镜子一般，将病人的口述返还，使内心隐藏的内容经由复诵整理得以浮现。<sup>18</sup> 由此，灵魂与外部世界的分割不再明确，而是随着意识的迷离融为一体。

对于拉康而言，自我意识的存在取决于一个缺失之物（absence）或一个空洞之所（void）。在他的《精神分析的四个基本概念》（*The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*）中，拉康集中探讨了一个被弗洛伊德忽视的议题，即凝视（gaze）的意义。拉康对线性透视有一番深刻的研究和独到的见解。可惜他并不知道布鲁内莱斯基的实验细节，否则，他将在布鲁内莱斯基的镜面画板上找到他理论的标志性隐喻：画板之上的窥视孔是一个物理性的残缺。这个孔洞是视线的灭点，也是沟通三维建筑与二维画面的媒介。<sup>19</sup> 如同人的意识一般，所有的线性透视画都依附于一个空缺而存在。光线的反射与内省相交于同一个平面。

05

屏与鉴的联结无处不在。社会学家齐格弗里德·克拉考尔（Siegfried Kracauer）就指出雅典娜之盾既是镜面也是潜在的屏幕。<sup>20</sup> 在 1959 年的莫斯科美国国家博览会上，伊姆斯夫妇（Charles and Ray Eames）的多屏幕多媒体表现手法成为了一种煽动性的宣传武器。<sup>21</sup> 他们为展览而创作的沉浸式影视短篇作品 *Glimpses of the USA* 将林林总总的图片集合剪裁。

（图 14）短片的内容与展现模式得以有效结合：超过 2200 张静止和动态的图像经由七个相互连锁的投影仪被映射到七张 20 x 30 英尺（6 x 9 米）的巨型屏幕上。信息的过载产生了一种令人癫狂的观影体验。电影原片的图像素材取自多种渠道。<sup>22</sup> 分散的素材资源意味着屏幕之上的投影实际上是经由对图像碎片的剪切制作而成的电影蒙太奇。杨德昌的电影《一一》中，胖子对敏敏说：“电影发明了以后，人类的生命比起以前延长了至少三倍。”这用于形容伊姆斯夫妇高度浓缩的影片内容再贴切不过。与镜面上通过光线反射而产生的空间重叠不同，电影荧幕上的图像不仅扭曲了空间还折叠了时间。镜子不仅作为内容由荧幕呈现。屏幕愈发取代了镜面。这一镜面不对表象现实进行直接反射。它作用于观众的潜意识，通过个体想象力的投射使屏幕外的人与影片中的角色产生身份认同而被带入屏幕所呈现的世界。<sup>23</sup> 屏幕之上，光影交错。投射（projection）与反射（reflection）融解在一个同质的空间。<sup>24</sup> 缺席与在场，平面与深度，观察与反思互相碰撞，若即若离。

屏幕通过在其上展示的内容影响观者的心理活动。伊姆斯夫妇和美国当局利用这一点，试图引导苏联观众的自我反思。影像装置所展示的不是美国在科学技术方面的发展，而是暗含在无尽生活场景之中的资本主义对社会主义的胜利。这部 12 分钟的短片成功地展现了标准美式生活所享有的各类现代电器和消费品。与之相映成辉的是展示厅中的一间美式郊区私宅厨房模版复刻。在这里，美国人饶有心机地安排尼克松和赫鲁晓夫进行了有名的“厨房辩论”。

这一系列操作的理想结果是通过图像的过载在观展者心中激起一丝妒忌之情。这种妒忌之情并不基于科学或军事进步，而是基于人对日常商品的向往，对“美国梦”的向往。无论是牛奶瓶还是洗碗机，屏幕上每帧内容都经过了精心的挑选，引导苏联观众在不经意间对照自己的生活状况。这一点被《生活》（*Life*）杂志封面上领导人夫人人们的肖像所佐证。第一夫人帕特·尼克松被刻画为一位优雅时髦又自信的美国女性，而三位苏联领导人的夫人们则“可悲地”看起来又矮又壮；科兹洛夫夫人更是怎么也无法将目光从帕特·尼克松的裙装上移开，<sup>25</sup>眼神中流露出的尽是嫉妒。这种图像渲染也是美苏冷战时期的惯用手段。

在伊姆斯夫妇的多屏幕观影装置中，发生在观众意识层面的反思是海量信息单向灌输的结果。与之相对，埃文·罗斯（Evan Roth）2019年的艺术作品《自你出生》（*Since You Were Born*）则将更为当代的双向信息捕捉转化为沉浸式的视觉体验，显示出屏幕影像中一种人机互动的新模式。《自你出生》所展出的，是网页浏览器所记录的自他的第二个女儿出生后四个月内罗斯访问过的所有图像。<sup>26</sup>表面上，由电子数据组成的星云是艺术家浏览纪录的真实反映，也是他生活的侧面写照。超现实主义作家安德烈·布勒东（André Breton）将自己与至爱之人的偶遇洋洋洒洒写了一本书：我们的人生际遇既是幸运的意外，也是预先的决定。而来自算法的凝视将这些遭遇一一记录与再现。

在一个日益被数字化远程通讯网络所主导的时代，想要不留痕迹地生活几乎沦为妄想。徜徉在后数字化社会的各类电子仪器之间，我们的日常生活不间断地被记录和编载。与此同时，这些被机器归入档案的记忆并未被尘封箱底。他们不会销声匿迹，而是即刻以新的内容与形式返回到我们的屏幕之上。当我们将目光投向屏幕，我们也同时受到屏幕背后的电子系统的审视。重看《靓妆仕女图》，画中宫女面向画屏而坐。画屏的摆放位置像极了如今电脑显示屏的常规摆设。人与屏幕相对的凝视取代了博尔奇画笔下人与人面对面的交流。以此看来，屏幕是画屏的衍生物，也与弗洛伊德和拉康的镜面有了可比性。镜面所反射的是观察者实时的肖像和暗藏的心绪，而屏幕所反映的则是基于观察者过往经验的分析与预测，是经整合编码的“喜好”的集结、由数据推算得出的“行为倾向”。电子监视不再依赖于全景监狱（Panopticon）对视点及权力的集中利用，而是将督察弥散到了人们习以为常的平凡生活之中。布鲁内莱斯基透视画法下的固定视点消失了。取而代之的是早已隐含在《乾隆皇帝是一是二图轴》中由画屏斡旋的视线周转。我们已然意识不到屏幕既向我们提供信息也反映着我们的倒影。在这种现实与虚拟交映的出神状态，观察者仿佛化作电子程序中的一环。<sup>27</sup>内在的自我被“剖析”并赤裸地展示出来。日本导演今敏的动画电影《红辣椒》中，红辣椒向刑警感慨：“梦和互联网很像。它们都是潜意识悄悄出没的地方。”在后信息化时代，算法与屏幕取代了精神分析师的角色。

在这种新型架构下，电子设备的更迭所产生的信息周转的动态性引发了一种新的用户参与模式。多重时间和地理维度无缝对接，人机之间双向凝望，一段布鲁内莱斯基曾据守要津的西方媒介艺术史既自成一脉，又显露了局限。而雅典娜之盾自带的提示是，将影、屏、鉴相互联结，同时欣赏奇观和享受庇护或可成为一种可能。

1

Samuel Y. Edgerton, "Brunelleschi's Mirror," in *The Mirror, the Window, and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2009), 46–47.

2

关于几何学推演, 见 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, ed. Rosanna Bettarini and Paola Barocchi, vol.3 (Florence: Sansoni Editore, 1971). 引自 Edgerton, "Brunelleschi's Method," in *The Mirror, the Window, and the Telescope*, 54–56. 关于小孔成像的投影描摹, 见 Shigeru Tsuji, "Brunelleschi and the Camera Obscura: The Discovery of Pictorial Perspective," *Art History* 13(3) (1990): 276–292; 更多关于该实验的探讨, 见 Malcolm Park, "Brunelleschi's Discovery of Perspective's 'Rule'," *Leonardo* 46(3) (2013): 259–265.

3

Friedrich Teja Bach, "Filippo Brunelleschi and the Fat Woodcarver: The Anthropological Experiment of Perspective and the Paradigm of the Picture as inlay," *RES: Anthropology and Aesthetics* 51, (2007): 163.

4

Hubert Damisch 对此有过广为所知的讨论。见 Damisch, *A Theory of /Cloud/*, trans. Janet Lloyd (Stanford, CA: Stanford University Press, 2002).

5

“再认知”基于对古典主义世界的再次发掘与肯定。

6

Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form* (Zone Books: 1991), 72.

7

Clément Chéroux, "The Great Trade of Tricks: On Some Relations Between Conjuring Tricks, Photography, and Cinematography," in *Between Still and Moving Images*, ed. Laurent Guido and Olivier Lugon (New Barnet: John Libbey Publishing Ltd, 2012), 90.

8

Chéroux, "The Great Trade of Tricks," 87.

9

“Look for nothing from me,”来自电影英译。

10

Jane Gallop, "Where to Begin?" in *Reading Lacan* (Ithaca: Cornell University Press, 1985), 78–79.

11

同样的画卷由不同画师绘制过多幅。因画面构图内容大同小异, 在此不作区分。

12

Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Repre-*

*sentation in Chinese Painting* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996), 236.

13

欧洲传教士郎世宁 (Giuseppe Castiglione, S.J.) 曾于康熙、雍正、乾隆三位皇帝当朝时担任宫廷画家。他将西洋写实画法与中国传统画法结合, 通过光影对人物五官的三维形态进行有效的塑造。

14

两幅画中的主角都将背影留给观者而面向镜子。她们的容颜经镜面反射进入到观者的视野。画家借由镜子表达的都是美貌易逝去, 流年不复返。而与葛楚将背影留于镜面不同, 无论是仕女还是梳妆镜前的女子, 她们既在镜中欣赏自己的容颜, 又由这一举动将自己的面貌赤裸地展现给了观画的人。她们的女子形象也就难免遭到外界社会审判式的解读。

15

Wu Hung, *The Double Screen*, 22–24.

16

Beatriz Colomina, "Interior," in *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge and London: The MIT Press, 1994), 255.

17

Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* (1900), in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. 4, 277–278, accessed at Psychoanalytic Electronic Publishing website, <https://pep-web.org/browse/document/SE.004.R0009A?page=PR0009>.

18

Gallop, "Directions for a Return to Freud," in *Reading Lacan*, 109–110.

19

Friedrich Kittler, *Optical Media* (Cambridge, UK and Malden, MA: Polity Press, 2010), 59.

20

“The film screen is Athena's polished shield.” 见 Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (New York: Oxford University Press, 1960), 305.

21

Beatriz Colomina, "Enclosed by Images: The Eameses' Multimedia Architecture," in *Grey Room*, no.2 (Winter 2001): 8–10.

22

Colomina, "Enclosed by Images," 10.

23

见 Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti (Bloomington: Indiana University Press, 1982).

24

Jean-Louis Baudry, "Ideological Effects of the

Basic Cinematographic Apparatus,” in *Apparatus: Cinematographic Apparatus: Selected Writings*, ed. Theresa Hak Kyung Cha (New York: Tanam Press, 1980), 32.

25

Colomina, “Enclosed by Images,” 9.

26

该作品的更详尽信息，请见 *Since You Were Born* (2019), <http://www.evan-roth.com/work/since-you-were-born-2019/>.

27

Wendy Hui Kyong Chun, “On Hypo-Real Models or Global Climate Change: A Challenge for the Humanities,” in *Critical Inquiry* 41 (Spring 2015): 697.





图 1  
Nigel Konstam, 布鲁内莱斯利用镜子与固定视点作画的装置演示 (NKonstamNewHumanist, Youtube)

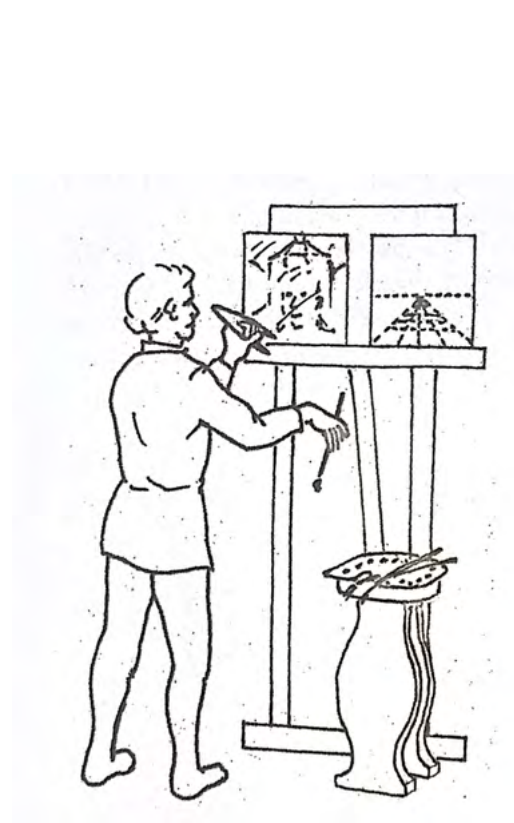


图 2  
Samuel Y. Edgerton, 布鲁内莱斯基于将镜面倒影转化到画板上 (*The Mirror, the Window, and the Telescope*, Cornell University Press)

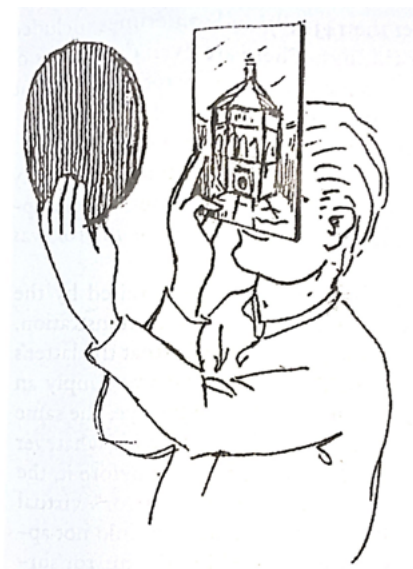


图 3  
Samuel Y. Edgerton, 布鲁内莱斯基于镜中观察他的画作 (*The Mirror, the Window, and the Telescope*, Cornell University Press)



图 4  
Nigel Konstam, 布鲁内莱斯基的画板 (NKonstamNewHumanist, Youtube)

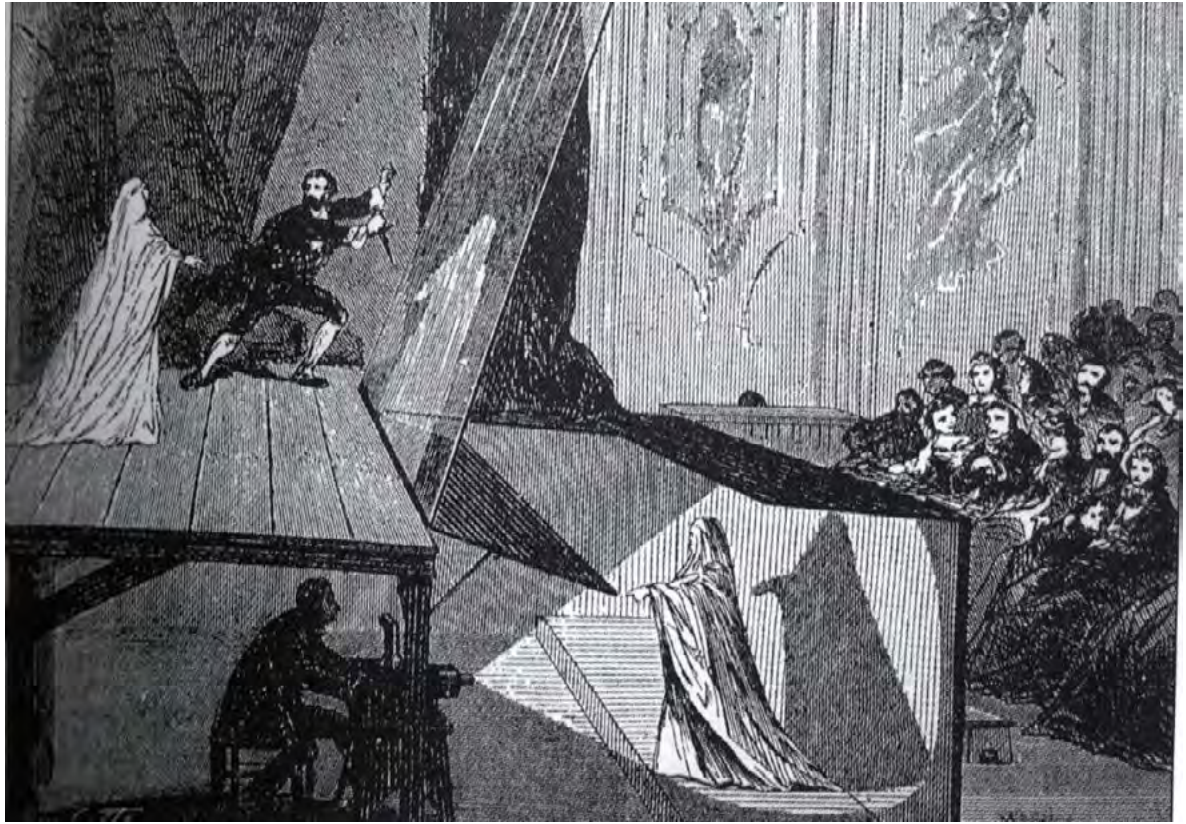


图 5  
《幽灵浮现于罗宾剧院》（1865）（巴黎私人收藏）



图6  
路易·达盖尔《圣殿大道》局部，一位男子因为在擦皮鞋而长时间站立，使得他的形象得以被相机的长曝光捕捉（wikimedia commons）



图7  
Paul Gruyer，画家的模特与他容貌神似。取自《摄影魔术》*Lectures pour tous*, 1901-1902, p. 900（巴黎私人收藏）



图 8  
葛楚在镜中的镜像凝视着利德曼, 来自卡尔西奥多德莱叶《葛楚》(1964)



图 9  
杀人犯 M 看到镜中的自己, 来自弗里茨·朗《M》(1931)



图 10  
乾隆皇帝一是二图轴（故宫博物院馆藏）



图 11  
苏汉臣,《靚妆仕女图》(波士顿艺术博物馆馆藏)



图 12  
Gerard ter Borch, *Woman at a Mirror* (Rijksmuseum 馆藏)



图 13  
闵齐伋绘刻西厢记彩图第十二 (wikimedia commons)



图 14  
*Glimpses of the U.S.A.* 影像装置 (Eames Office)