

研究論文

從幻燈到電影：視覺現代性的脈絡

唐宏峰

摘要

本文對近代中國城市中的幻燈放映做考察，通過對晚清報刊中的放映廣告、觀眾的觀感文章與《點石齋畫報》圖像進行分析，指出幻燈作為近代最流行的視覺媒介之一，實乃電影之前史和同史，在同時代的觀者那裡，包括幻燈和其他各種風行的光學娛樂玩具在內的視覺文化是電影之出現的同質環境。研究多認為，對中國人來說電影作為一種全新的視覺技術帶來了嶄新的視覺體驗，是前所未有的視覺感受與沖擊。而實際上，若關注幻燈放映的歷史，就會看到一種類電影的視覺經驗在電影技術之前已經展開。幻燈與電影為中國觀眾提供了一種虛擬影像的美學，它們共同構成了中國視覺現代性的重要內容。

關鍵詞：影戲、電影、幻燈、視覺現代性、虛擬影像

唐宏峰，北京師範大學藝術與傳媒學院副教授。研究興趣：近代中國視覺文化、文學與思想，批評理論，當代電影批評。電郵：tanghongfeng1979@163.com

論文交稿日期：2014年11月12日。論文接受日期：2015年5月29日。

Research Article

From Lantern Slides to Cinema: In View of Visual Modernity

Hongfeng TANG

Abstract

This essay reports a survey of lantern slide shows in late Qing China. Based on a detailed analysis of slide advertisements, journal reports, and images in the *Dianshizhai Pictorial*, I argue that the lantern slide show was one of the most popular modern visual tools and entertainments and should be included in the early history of cinema. Lantern slide shows provided a cinematic experience before the invention of cinema. These observations counter the opinion that cinema was a new technique that introduced the audience to a unique visual experience. In fact, both lantern slide shows and cinema projection provide the audience with an aesthetics of virtual images, which constitute a significant part of Chinese visual modernity.

Keywords: *Yingxi* (shadow play), cinema, lantern slides, visual modernity, virtual image

Citation of this article: Tang, H. (2016). From lantern slides to cinema: In view of visual modernity. *Communication & Society*, 35, 185–213.

Hongfeng TANG (Associate Professor). School of Art and Communication, Beijing Normal University. Research interests: modern Chinese visual culture and literature, critical theory, contemporary film criticism.

鳴謝

本文為國家社科基金藝術學項目「近代中國視覺文化研究」(10CC077)的階段性研究成果，並受中央高校基本科研業務費專項資金資助。

本文對近代中國城市中的幻燈放映做考察，指出幻燈作為近代最流行的視覺媒介之一，可被視為電影之前史和同史。在同時代的觀者那裡，包括幻燈和其他各種風行的光學娛樂玩具在內的視覺文化是電影之出現的同質環境。

本文在電影史的研究中引入對幻燈等他種視覺媒介的考察，注重不同媒介所引起的相似的視覺體驗，力圖挖掘近代中國人在幻燈和電影所提供的虛擬影像中形成的審美的或感性的新體驗。這裡基本的問題意識是視覺現代性的問題，將電影放置於更廣泛的現代視覺文化的語境中進行思考，以電影來回答現代人的視覺性的問題。本雅明、福柯等之視覺現代性的命題已告知我們在現代性的諸種計劃當中，視覺成為感官系統的主導，從現代文明的規訓手段如醫學和監獄，到攝影與電影等視覺新技術，視覺性內化在現代性當中，是現代性的條件，也是其結果(本雅明，2008；福柯，2007)。科拉里(Jonathan Crary)等視覺文化研究者則將現代視覺的形成與特徵揭示出來，從19世紀上半葉的各種光學發明，直至攝影術、印象主義繪畫等，一種主觀視覺(subjective vision)逐漸形成(Crary, 1988)。在視覺優先的現代感官文化中，各種媒介領域都在展開一種現代視覺，包括人工照明、繪畫上的新進展、新聞畫報、各種新巧光學玩具的出現、醫學之新技術(如顯微鏡與X光)、新都市、玻璃櫥窗、街道、攝影、電影、新的風景等等，人眼的注目，反身造就新的現代主體，視覺性—現代性—主體性成為聯動的現代性的重要計劃之一。這是一個重大的理論與歷史的課題，宏觀的問題與結論似乎清晰，但要害在於細微的分析。在近代中國的視覺形成中，線索自然繁多，電影的傳入是重大事件，中國人以「影戲」稱之，將其與一系列古老的或新近的虛擬影像技術聯繫起來，尤其是同樣經過鏡頭折射的幻燈。在我所閱覽的近代報刊上的各種影戲觀感當中，早期中國觀眾都折服於這種「奇—虛—真—幻」的視覺技術，這方面內容構成了近代中國視覺性的基本組成部分。

晚清幻燈放映情況

程季華主編之《中國電影發展史》根據1896年8月《申報》上的兩則

廣告來判斷：「1896年（光緒二十二年）8月11日，上海徐園內的『又一村』放映了『西洋影戲』，這是中國第一次電影放映」（程季華，1980: 8）。後世學者對此進一步考證，或提出不同意見，或以更多的材料來支撐這一判斷。學者黃德泉認為程書判斷的依據僅為廣告中「西洋影戲」一詞，而沒有電影放映來源的材料支持，論證是較為單薄的，因為「西洋影戲」在彼時同樣也可以指稱幻燈。同時徐園此次放映沒有在報刊上出現詳細的報道，而電影和幻燈初次登陸上海的時候在報刊上都出現了長文觀影記錄，因此他認為徐園之「西洋影戲」當為已經不新鮮了的幻燈（黃德泉，2007）。魯曉鵬則根據其掌握的更多材料支持程書觀點。他在文中舉出法國盧米埃爾紀念館的展示文字，稱盧米埃爾電影的放映員在1896和1899年兩次到達上海，並提供了法國漢學家巴蒂斯夫人援引法國外交部檔案的口述材料，稱1896年7月14日法國國慶日在漢口的法國領事館放映了盧米埃爾電影（魯曉鵬，2015）。還有學者根據徐園主人後人的回憶文字和採訪內容，肯定此次放映為徐園主人購買電影機自主放映（劉小磊，2011；侯凱，2011）。到目前為止，何種電影系統何時以何種方式傳入中國尚無定論。《申報》廣告材料偏單薄，徐園後人口述稱購買電影機自主放映不太可信，而盧米埃紀念館關於盧米埃電影1896年到上海¹和法國外交部的檔案這兩條線索都暫無原始文獻披露。更多的研究尚待開展。

本文並不以考辨此問題為要，而是受黃德泉先生文章的啟發，對近代中國城市中的幻燈放映進行考察。在中國語境中，電影（cinema）與幻燈（magic lantern）這兩種西式視覺技術都延續了古老的「影戲」這一稱呼。「影戲」這一古老的漢語詞匯，可以指稱種種利用燈光而成影的視覺活動，近代以來，人們也用這一詞匯來稱呼幻燈和電影等新式放映媒介。《申報》廣告中「西洋影戲」指來自西方的影戲，可以指電影，也可以指同樣來自西方的幻燈。黃德泉引用的被判定為是幻燈放映的文字材料使用的語匯是「外國奇巧影戲」、法商「影戲」、英法諸商「影戲」等，事實上，不必通過「外國影戲」來轉譯「西洋影戲」，「西洋影戲」一語早在晚清報刊中出現，意指由歐美而來的新式幻燈放映。如1875年5月1日《申報》刊載〈西洋影戲〉一文，稱：

連宵在友人處觀西洋影劇，頗堪悅目，看法用射影燈一盞對準其光，使乎射粉壁上，將有戲法玻璃片正燈單前逼光得影，作壁上觀，其上人物具備五色，紛極愜悅離奇之致，有人首大如盆、身細如瓜，亦有身體平等、須眉盡可辨也，獸物多異類，象形惟肖，皆可諦視。此小戲法得三匣，每匣有十二燈片，其天文地理山川草木並人物諸式，可以活動之大戲片共有兩箱，則須以帛滿障壁間而取視焉，星鬥珠如鹽米凌雜作伴，有芒月影斜橫日光曙晦明畢現，此成象之奇也，山高下各具形勢，陰陽異觀，間有雲氣，其上河水湧流源委悉舟楫宛在，有輪船鉅管濃煙正騰，沿堤植木比屋而森立，芳草鋪地一望如措，此成形之巧也。……其戲片多運以機巧，可以撥動，故有左右轉顧者，上下其手者，無不伸縮自如，倏坐倏立忽隱忽現，變動異當。有人騎一馬身向前探，陡然往後一仆，偃臥馬背落帽於地，反接兩手以拾之。有鼠自下而上入一獸口內，數嚼而吞，繼至老卻退數步，似作防恐狀，獸張口待之，鼠遽入嚼吞如前，如是者數十鼠水龍一架，裝點成彩，勢如本埠之滅火龍，花筒數且亦似真有火屑噴飛。種種用物俱極精巧，難以縷述，並有中國東洋諸戲式，與本埠各戲園所演無異，其中景象逼視皆真，惟是影裡乾坤，幻中之幻，殊令人嘆可望不可及耳。

這裡描述的影戲顯然為幻燈放映，從其描述的觀看方法(看法用射影燈一盞對準其光，使乎射粉壁上，將有戲法玻璃片正燈單前逼光得影)、放映內容(天文地理山川草木)和效果(其上人物具備五色，紛極愜悅離奇之致)幾方面可以判斷。因此，單憑「西洋影戲」一語，判斷徐園影戲為電影是比較武斷的。即使在電影傳入中國以後，「影戲」、「西洋影戲」、「外國影戲」等詞匯仍可以指幻燈。如1902年12月11日《申報》載〈影戲奇觀〉一文，稱「昨日西國技師就張園安愷第洋房」搬演影戲，從文章描述內容可以判斷其為幻燈。

這裡可以進一步辨析徐園後人的口述材料。2004年11月28日《新民晚報》刊載徐凌雲的外孫臧增嘉回憶祖父對他的講述：「放的是黑白無聲電影，一架放映機，一塊幕布，與現在沒啥不同，但放映機光源

用的不是電燈，而是明火燈，膠片的質地是硝酸纖維，燃點很低。為防不測，放映機旁一溜排放著幾只盛滿水的大缸，放映中，還有人一盆盆往幕布上潑水，為的是靠水珠反光增加銀幕亮度，那陣勢，活像是雲南傣族的潑水節。」(姚泓婷、黃建新，2004) 侯凱(2011)認為這段話證明徐園影戲使用了膠片和幕布，「這足以證明它並不是幻燈而確實是電影」。另有徐凌雲的孫子徐希博稱，「當年我曾祖父(徐棣山)是通過怡和洋行購買的電影機進行的放映，還附帶了十卷膠片。……我曾祖父是做絲綢生意的，一直和怡和洋行有生意往來，所以購買電影機也是通過它來實現。……因為攝影機的使用非常複雜，當年放映是花了大力氣的，以至於第一次都沒有成功。……當時電影的光源不是用電，是用的汽燈……房頂吊一塊大的白布，下面放幾口大缸，缸裡裝滿水，然後將水不停的潑在白布上，一是為了防火，二來潑了水，讓白布上黑白反差更加清楚。……放映的內容就是火車站，人上火車，下火車」(劉小磊，2011)。劉小磊(2011)認為「無論是往幕布上潑水，還是用汽燈代替電影光源，都證明這應該是一次『電影放映』的嘗試。」徐園後人回憶此次放映為徐棣山向國外購買電影機進行自主放映，不是西商來華放映。本文對持懷疑態度，若無其他客觀材料支持，口述材料的可靠性是需要打折扣的。

我們可以看到，在另外的場合，徐希博的敘述是有差異的：「聽祖父徐凌雲說，徐鴻逵與兒子凌雲從怡和洋行買進了法國電影放映機，同時還附有十盤每盤可放3至5分鐘35毫米的膠片。」(丁鑒，2012)在趙惠康(2011)對徐希博的採訪中，也強調「通過怡和洋行到法國訂購」。這裡「電影機」被明確為「法國電影機」，而事實上，在1896年6月這個時間，法國盧米埃爾的電影放映機根本不可能來到中國。根據薩杜爾(1983: 305-308)的著作，在1895年12月28日巴黎首次公映之後，盧米埃爾兄弟並沒有開放其電影機的出售權，而是派二十幾位經過訓練的操作師到全球放映經營其產品。直到1897年，盧米埃爾才開始對外出售他們的發明。因此徐園主人無法在1896年通過怡和洋行買到「法國電影機」。學者劉小磊(2011)根據前段「電影機」引文進行推論分析，推斷徐園放映使用的是英國人 Robert William Paul發明的 *Animatographe*，這就與徐希博另外的敘述「法國電影機」相矛盾了。徐

希博還有另一段敘述，「社會上誤傳徐園看電影會著火，所以備著幾缸水，於是起初在徐園看電影，前面兩排總是空著的。其實，看過之後大家明白這水是往幕布上潑的，靠水珠反光增加銀幕亮度、對比度，使影片更清晰。」(丁鑒，2012)與前面敘述「潑水」情節的引文相比，這裡沒有強調膠片燃火的危險，而是明白地說備水是為增加銀幕亮度。

即使口述材料之可靠性不打折扣，這些敘述中的「幕布」、「明火燈」、「汽燈」、「潑水」，甚至「活動影像」等被學者突出的關鍵要素也仍然不能保證其為電影。如果我們了解近代幻燈放映的情況，就會明白這些要素同樣是新式幻燈放映的條件。

幻燈(magic lantern)這種視覺技術於1659年由荷蘭物理學家Christiaan Huygens發明(Mannoni, 2000)。這種技術使用光源將透光的玻璃畫片內容投射到白牆或幕布上。到19世紀，幻燈技術已相當成熟，成為一種流行的大眾娛樂方式。王韜(2004)在1860年代漫遊歐洲，就曾在巴黎觀幻燈。幻燈傳入中國甚早，早在清代初中期由傳教士帶入中國，首先在宮廷皇室流行，後在民間廣受歡迎，蘇州等地甚至有了成熟的包括幻燈在內的光學機具制造產業。一些電影史學者認為1875年中國才有了幻燈放映，是不了解科技史研究成果的誤解(黃德泉，2007；劉小磊，2011)。在清代，關於幻燈的記錄主要是西洋傳教士和鄭光復、顧祿、孫雲球等清代格致學家的科學著作，同時還有各種詩詞文字。而在晚清，隨著現代報刊的出現，各種幻燈放映的廣告、技術解說和觀感報道更為豐富。²到19世紀中葉，幻燈技術不斷發展，主要是光源的改進，明亮清晰的圖像加之各種聯動特技，使得新式幻燈在上海等晚清中國城市非常流行(段海龍、馮立昇，2013)。

前引口述材料所強調的「幕布」自然是新式幻燈使用的技術和材料。晚清報刊記載幻燈放映的文字常介紹影戲裝置，並明確提及接收圖像的平面。如〈丹桂園觀影戲誌略〉一文稱：「……上禮拜六丹桂園又演影戲，臺上設布幄，潔白無纖塵，俄爾電光發射，現種種景色，頗有匣劍幃燈之妙……」(《申報》1887年10月17日)潔白的幕布是幻燈放映的常見設施，參見如下記述：「影戲燈者西國之戲具也，能將畫影射於牆壁或屏帷之上」(〈影戲燈說〉，《格致匯》1880年秋季)，「堂中張素布」(〈觀鏡影燈記〉，《萬國公報》1876年第419期)，「正對堂上

屏風，屏上懸潔白洋布一幅，大小與屏齊」（〈觀影戲記〉，《申報》1885年11月23日）。甚至往幕布上「潑水」也是幻燈放映中的常見手段，目的一樣是為了提升熒幕的亮度。在晚清上海著名的導遊書《滬遊雜記》（1876）中有一條〈外國影戲〉，稱「西人影戲，臺前張白布大幔一，以水濕之，中藏燈匣，匣面置洋畫，更番疊換，光射布上，則山水樹木樓閣人物鳥獸蟲魚，光怪陸離，諸狀畢現」（葛元煦，2006: 135）。

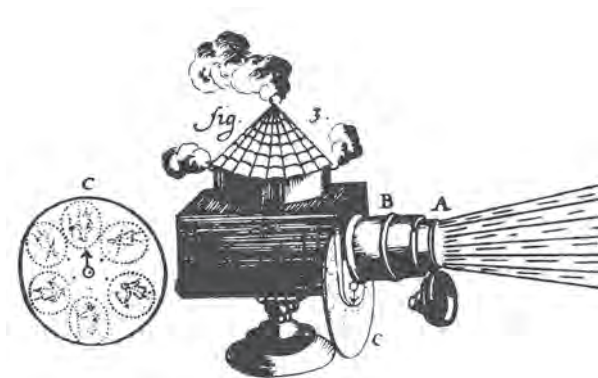
而「燈」更是幻燈技術的根本，幻燈在早年除被稱為「影戲」外，常見的名字還有「影燈」³、「鏡影燈」⁴、「影戲燈」⁵、「燈下畫景」⁶，都在突出「燈」的重要。前引口述材料均強調徐園影戲使用的光源不是電而是「明火燈」/「汽燈」，而這正是其時幻燈放映的主要光源手段。1873年《中西見聞錄》第9期刊載長文〈鏡影燈說〉，介紹西式幻燈知識，其中重點講述幻燈光源的制作，「今所用之燈約分三種，一為油燈，一為輕養石灰燈，一為電氣燈。」油燈效果不好已基本淘汰，後兩者為光源改進的成果，均為汽燈種類。所謂「輕養石灰燈」為氫氣氧氣混合與石灰燃燒而形成明亮火焰，而「電氣燈」也並非後來的電燈，而是通過電氣點燃其他氣體如煤氣⁷，仍是明火燈，其光亮度更高。在記載幻燈放映的報刊文字當中，很多都提及此新物中光的特殊性，如「於二月十六夜起開演外國奇巧影戲，演出各國景園並雪景火山百鳥朝王等，其火用電氣引來故格外明亮比眾不同」（〈美商發倫現借大馬路富春茶恩怨演術〉，《申報》1875年3月23日）；「富春茶園亦於今晚起開演奇巧影戲，並用電氣引火格外光明」（〈疊演影戲〉，《申報》1875年3月23日）。實際上，在電影的發明過程當中，傳統的幻燈技術為電影提供了放映手段，電影與幻燈共享一套類似的放映原理與放映系統（薩杜爾，1983: 247-255），光源技術的進步同時體現在幻燈與電影的發展當中。隨著技術發展，幻燈放映也可使用電力，前引〈丹桂園觀影戲誌略〉稱「電光發射」，與後來描繪電影的語句，如「九江城內近到有美國電光影戲，假化善堂開演，其所演各戲，係用電光照出，無不惟妙惟肖栩栩如生」（〈影戲到潯〉，《湘報》1898年第174號），「都城又到一美國影戲，亦係電光映射」（〈又一影戲〉，《大公報》1903年12月4日）等，並無不同。

從放映原理上看，幻燈的基本結構包括四個部分——光源、鏡頭、圖像和接受圖像的平面，這與電影的基本原理是大體一致的。

1914年《東方雜誌》第11卷第6號載文〈活動影戲濫觴中國與其發明之歷史〉，認為活動影戲「由舊之影燈而出」，「活動影戲與影燈，新舊雖不同，其理則一」。在中國最早的電影批評文章之一〈觀美國影戲記〉中，作者先言幻燈而後言電影，「曾見東洋影燈，以白布作障，對面置一器，如照相具，燃以電光，以小玻璃片插入其中，影射於障，山水則峰巒萬疊，人物則須眉並現，衣服玩具無不一一如真，然亦大類西洋畫片不能變動也。近有美國電光影戲，制同影燈，而奇巧幻化皆出人意料之外」(《遊戲報》1897年9月5日)。文章強調電影「制同影燈」，但差別在於影燈「不能變動」。而實際上，幻燈從很早就可以憑藉各種機械手段實現活動影像放映。

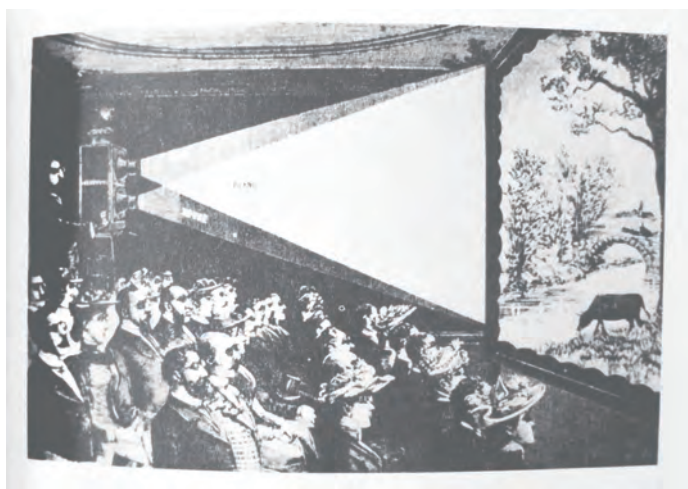
當普拉托發現人眼的視覺留存現象之後，人們便明白分解的動作圖像被快速放映後就可在人眼中形成連續的運動幻覺。幻燈使用可以容納四個甚至更多圖像的長條玻璃片或玻璃圓盤，通過推拉或旋轉就可形成運動影像，還可以通過雙鏡頭甚至多鏡頭來實現更複雜的運動設計(圖一、二)。當攝影術產生後，照片更成為幻燈圖像的重要來源，進而快照實現後，放映活動照片就成為幻燈的新賣點(薩杜爾，1983: 247-255；李銘，2011)。前引〈鏡影燈說〉文已經介紹了活動圖像的放映：「復有帶機撬者，又有帶轆轤者，有帶輪轉者，能使其物影活潑如生，今畫其機撬兩種影片……其影是將一物之形畫於兩玻片之上，將一片乃嵌於木框之中，一片乃活按之，可以抽取更待，能使其鼓翅搖翎。」這裡的描述正是前面說的兩種運動模式。前引〈西洋影戲〉文中描述此次放映內容有兩類，一類為靜態圖像，另一類則為「可以活動之大戲片」，「其戲片多運以機巧，可以撥動，故有左右轉顧者，上下其手者，無不伸縮自如，倏坐倏立忽隱忽現，變動異常。有人騎一馬身向前探，陡然往後一仆，偃臥馬背落帽於地，反接兩手以拾之」(《申報》1875年5月1日)。放映活動的圖像，在幻燈那裡已經實現。幻燈所放之活動影像自然簡單粗糙，而當存儲影像的媒介進一步發展，快照與膠片結合，活生生地再現自然的電影終於出現了。但人類創造和欣賞運動影像放映的娛樂活動已經持續了半個多世紀，這裡也包括在電影傳入之前的晚清中國口岸城市的居民。⁸

圖一 使用玻璃圓盤表現運動影像的幻燈機 (1685)



圖片來源：Friedberg, A. (2009). *The virtual window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge, MA: MIT Press (p. 69).

圖二 使用雙鏡頭的幻燈放映



圖片來源：Foster, H. (Ed.) (1988). *Vision and visibility*. Seattle, WA: Bay Press (p. 57).

以上憑藉大量報刊材料，我們描畫了一幅西洋幻燈在近代中國城市放映的繁榮景象。在憑藉鏡頭和光源投射清晰而逼真的影像方面，幻燈確屬電影前身，為人們提供著現代虛擬影像的娛樂。康有為 (1994: 3) 曾在《大同書》中描述自己十幾歲時觀看普法戰爭幻燈片的經歷，這段記述為我們提供了一個上層知識精英如何對待幻燈媒介的例子：

蓋全世界皆憂患之世也……，蒼蒼者天，持持者地，不過一場大殺場大牢獄而已。……吾自為身，彼身自困苦，與我無關，而惻惻潘詳，行憂坐念，若是者何哉？是其為覺耶非歟？……我果有覺耶？則今諸星人種之爭國……而我何為不幹感愴於予心哉？

且俾士麥之火燒法師丹也，我年已十餘，未有所哀感也，及觀影戲，則屍橫草木，火焚室屋，而悚然動矣。非我無覺，患我不見也。夫見見覺覺者，淒淒形聲於彼，傳送於目耳，沖觸於魂氣，淒淒愴愴，襲我之陽，冥冥岑岑，入我之陰，猶猶然而不能自己者，其何朕耶？其歐人所謂以太耶？其古所謂不忍之心耶？其人人皆有此不忍之心耶？

這段話表明康有為所謂「不忍之心」和「覺」源自於「見」。他對「我為何可以感受到遠距離的他人的痛苦」這一問題的回答，是因為能「見」，「非我無覺，患我不見也」。康有為敘述十餘歲時看到普法戰爭中普魯士攻佔色當的「影戲」（應當為攝影或繪畫的幻燈展示），而受到耳目魂魄的觸動，他描述這種震驚效果甚至從耳目而至於陰陽內心。這段記述很好展現了幻燈傳遞遙遠地域景象的能力，凸現了現代視覺技術如何展現遠距離的戰爭暴力。現代視覺技術促使康有為開始思考人心相通的條件、不忍之心的基礎與大同世界的可能。

《點石齋畫報》中的「影戲同觀」

早期的放映活動，無論是幻燈還是電影，留下的影像資料少之又少，電影史學者大部分工作只能依賴文字考證，因此1886年《點石齋畫報》上的一組表現幻燈放映的圖畫就格外珍貴，值得挖掘和分析。《點石齋畫報》(1884-1898)是中國近代最重要的一份新聞畫報，持續14年，留下了四千餘張表現近代中國社會狀貌的圖像資料，這些圖畫既是普遍近代史的重要資料，更是近代視覺文化的重要表現。

1885年11-12月，為助賑南方水災，華人牧師顏永京在上海格致書院舉行其環球旅行的幻燈放映會，此次賑災助演在《申報》上有持續

的報道和廣告，留下了不少的文字記載，表明該活動在滬上產生了一定影響。而圖像方面，顏永京的「影戲畫片」似乎已不存世，只有事後《點石齋畫報》「特倩吳君友如一手繪成十六幅傳留此雪泥鴻爪與海內君子同觀焉」（〈六十六號畫報出售〉，《申報》1886年2月9-18日），1886年2月已六期以整本刊物的篇幅報道了這次放映（圖三）。文字敘述顏君永京在格致書院「出其遍歷海外各國名勝畫片為影戲」，「圖凡一百數十幅，顏君一一指示之曰，某山也，某水也，某洲之某國，某國之某埠也，形形色色，一瞬萬變，不能遍記，而亦不盡遺忘，凡足以恢眼界資學識者，斟酌去留，得圖十有六。」之後介紹了十六幅圖的題目和顏永京環球旅行的線路。

圖三 《點石齋畫報——獅廟千年、阿崇回教》（已六，四十四）



這組圖畫內容屬於點石齋常見的主題之一，即世界風俗奇聞，比如赤道附近島嶼的生民、奉猴為神明的寺廟、埃及金字塔和獅身人面像、蘇黎世運河、對魚彈琴、水城威尼斯、忠犬救主、美洲黑人、東京風景等。現有資料尚不能判斷吳友如是否親臨了幻燈會，或者是直

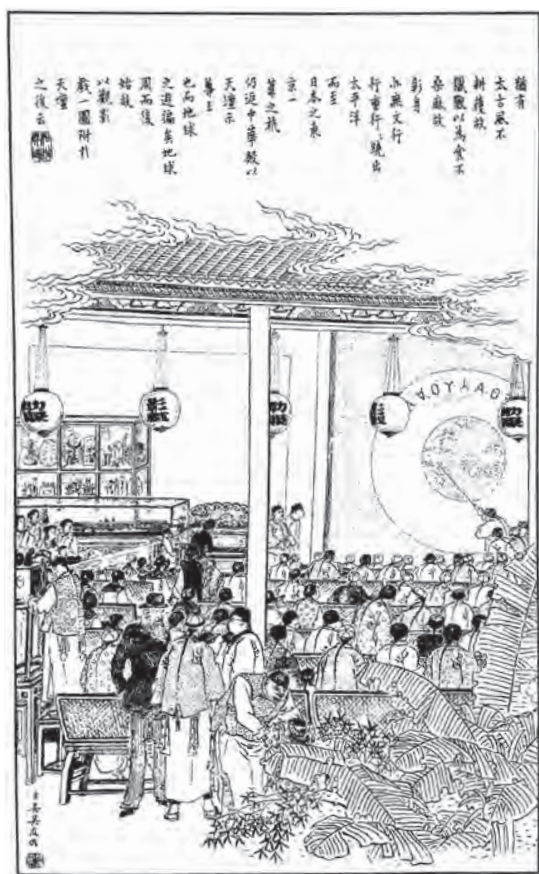
接臨摹這些「名勝畫片」。從圖像上看，繪圖手法依然是傳統線描，除最後兩幅表現東京和天壇的圖畫外，其餘皆比較粗糙，不像是有洋畫或照片參照。但《獅廟千年》圖對埃及金字塔的錯誤表現，倒是與西方長久以來的錯誤一致——頂端畫得過於尖銳。

關於圖像，首先需要探究的問題是，顏永京之「影戲畫片」是甚麼性質的圖像，為照片還是圖畫？該「影戲」是怎樣的放映或展示方法？在這組圖像的最後有一張名為《影戲同觀》的圖畫，表現了活動的現場（圖四）。從畫面來看可以判定，這是一場放映活動。畫面右上方是一塊圓形幕布，上面隱約顯示出一個地球的形狀，旁邊一個人在手持長棍指點，當為顏君的指示與解說。畫面下方為坐在長椅上的觀眾，近處也有站立者，雜有西人、婦女和小孩。室內環境，幾盞燈籠上書「影戲」、「助賑」，左上角有幾排玻璃櫃子，裡面隱約可見一些儀器與器皿，表明格致書院的科學環境。值得注意的是畫面左下角，出現一個站在方凳上的人物，他在操作旁邊一架長方盒子形狀的機器，此機器當為放映機，畫面甚至還表現一束光從機器中朝向幕布的方向打出來。這張圖畫表明此影戲助賑活動當為一場西式幻燈放映會。對照《申報》上的文字記載，這一點會看得更清楚。1885年11月23日，在第一次影戲會後兩天，《申報》刊載了一篇〈觀影戲記〉：

攜輕裝附輪船，環遊地球一周，以擴聞見，歷十數寒暑始返，則行囊中貯畫片百餘幅，皆圖繪各國之風俗人情禮樂刑政以及舟車屋宇城郭冠裳山川花鳥，絕妙寫生，罔不曲肖。暇時以輕養氣燈映之，五色相宣，歷歷如睹，俗謂之影戲。……堂上燈燭輝煌，無殊白晝，顏君方偕吳君虹玉安置機器，跋來報往，趾不能停。其機器式四方，高三四尺，上有一煙囪，中置小燈一盞，安置小方桌上，正對堂上屏風，屏上懸潔白洋布一幅，大小與屏齊。少遲，燈忽滅，如處漆室中，昏黑不見一物。顏君立機器旁，一經點撥，忽布上現一圓形，光耀如月，一美人捧長方牌，上書「群賢畢集」四字，含睇宜笑，婉轉如生。洎美人過，而又一天官出，絳袍烏帽，弈弈有神，所捧之牌與美人無異，惟字則易為「中外同慶」矣。由是而現一圓地球，由是而現一平地球。顏君具口講指畫，不憚紛煩，人皆屏息以聽，無敢嘩者。

由此可知，點石齋圖畫中放映者為吳虹玉。文字對放映機的描述與圖畫中的細節一模一樣，並指明使用的光源為輕養氣燈（氫氧氣燈）。幕布上出現地球，也與圖畫一致。文字描述放映過程，突出「燈忽滅」、「布上忽現」等特點。《申報》廣告稱之為「西法影戲」（〈影戲助賑〉廣告，《申報》1885年11月23日；〈重演影戲〉廣告，《申報》1885年11月28日），後續報道稱「未多裝電氣故不能多演」（〈影戲勝語〉，《申報》1885年11月30日）。這些都顯示出此影戲為幻燈放映。近五十年後《申報》上一篇文章回憶這次放映，也稱「所謂影戲，當係幻燈無疑」（〈四十九年前的上海影戲談〉，《申報》1934年3月6日）。

圖四 《點石齋畫報——影戲同觀》（巳六）



這篇〈觀影戲記〉後面的文字記述顏永京的環遊行程和畫片內容，與點石齋圖畫的內容相當一致，包括了《番輿異制》、《赤道媚神》、《廟蓄馴猴》、《駝營百物》、《獅廟千年》、《阿崇回教》、《河濱蘇黎》、《雪嶺救人》九圖的內容，涵蓋點石齋此組圖像的三分之二。甚至一些細節都反映在了圖畫中，比如印屬格拉巴島生民擡轎，「一女子半身微露，雖黑如黝漆，而拈花一笑」；印廟奉猴子為神明，「適英太子遊行至此，長身玉立身衣淺紅衣，印員咸陪侍焉」；埃及「有一石像人首獅其身，顏君曰是亦古廟人從口中出入」。此文過後兩天(1885年11月25日)，《申報》又刊載一篇〈觀影戲後記〉，補充前記略而不詳者。此〈後記〉敘述的內容又包括了《有鱷知音》、《墨境土番》，同時還有點石齋圖畫中未表現的內容。從《申報》廣告和報道來看，顏永京幻燈放映會從1885年11月21日起至12月25日，陸續進行至少八次，內容時常更新。次年2月，《點石齋畫報》刊出組圖記載此次活動，此時顏君的放映活動已結束兩月。吳友如是否觀看過幻燈不可知，不過圖像風格確實不像參照臨摹洋畫或照片。而點石齋圖畫與《申報》文字的內容如此一致，由此我猜想吳友如可能是根據這些文字記述而作畫的。

但顏永京的幻燈片是圖畫還是照片？幻燈放映的對象可以是照片也可以是圖畫，二者都可以制成透光的玻璃幻燈片。由於這些幻燈片似已不存世，我們無法直接判斷其圖像性質，但可根據文字記載來大致推斷。點石齋配圖文字稱「畫片」、「圖」；〈觀影戲記〉稱顏君「行囊中貯畫片百餘幅，皆圖繪各國之風俗……」，「畫片」、「圖繪」二語並用，大致表明幻燈片為圖畫而非攝影⁹；在後來的《申報》相關文字中，還使用了「影戲圖」(〈影戲助賑〉廣告，《申報》1885年11月19日)、「新繪」(〈影戲誌略〉廣告，《申報》1885年12月25日)等詞匯。這些詞匯基本表明這些幻燈片為圖畫而非照片。同時，所放映的一些戲劇性的場面如《雪嶺救人》、《有鱷知音》等，在當時的攝影條件下，也不太可能為照片。

由於申報館的積極參與，顏永京幻燈會留下了豐富的圖文紀錄，在《申報》另一篇記敘顏君第三次幻燈放映的文章中，我們可以判斷此次放映使用了活動圖畫：

英都倫敦富麗甲天下，商賈之所輻輳，車馬之所往來，肩相摩踵相擦也，有一人自鄉曲來者，佝僂徐步，大搖大擺，若不知身之在城市也，忽有馬車自後飛馳而至，其人急回首則馬頭已與人面相向，其人不覺失色張目吐舌若甚驚慌。倫敦多雪，有一窮人子，日持曲帚在三岔路掃雪以便行人，見衣裳華美者則將帽脫下，向之乞錢。此二事皆不足為奇，所奇者，鄉人方前行而轉瞬即已回首，窮人方掃雪而轉瞬即已脫帽。頃刻變幻並不見移動之跡，石火電光不足喻其速，移花接木不足喻其奇。俄又現一花狀如菊花心，忽現忽隱忽卷忽舒，變化離奇不可方物，戲術之妙無過於此。（〈影戲勝語〉，《申報》1885年11月30日）

這已經是對運動影像的描述。如前所述，在電影之前人們已經開始了對運動影像進行各種嘗試與追求，比如「詭盤」（phenakistiscope）、「幻盤」（thaumatrope）等，這些技巧又可以與幻燈放映相結合，實現在幕布上的運動影像的放映。這篇文章所述的效果應當是一張繪有幾個連續動作畫面的長條幻燈片，通過推拉放映而形成運動錯覺。「鄉人方前行而轉瞬即已回首，窮人方掃雪而轉瞬即已脫帽。頃刻變幻並不見移動之跡」。仔細辨別這句話，可以看出這裡並不是真正的運動影像，「不見移動之跡」，只是「頃刻變幻」。最後「俄又現一花狀如菊花心，忽現忽隱忽卷忽舒」的文字，像是描述萬花筒（kaleidoscope）的效果。

那麼，《點石齋畫報》如何表現這種視覺效果呢？作為線描石印圖像，點石齋當然無法表現逼真變幻，更別提運動，但它仍然力圖通過體式的不同來體現幻燈的不同特點。點石齋的畫師們可以用豐富的想像力力圖模擬其他種類的視覺形態，比如攝影和全景油畫。¹⁰就這組圖像來說，它們在體式上與畫報絕大多數其他圖畫非常不同。首先，通常《點石齋畫報》每一期圖畫與圖畫之間並無內容上的聯繫，而《影戲助賑》為同一主題的系列圖像，圖像之間內容相關，具有連續性。點石齋上確實偶見這種專題系列圖畫，比如「朝鮮亂略」（丙七）和「英女王五十誕辰慶祝」（癸十一）等，點石齋稱這種處理為「續圖演說」¹¹。其次，《點石齋畫報》每一期通常的體制為九幅圖畫，首和尾兩張為單頁畫面，中間七張為左右兩頁連在一起形成一個畫面。每幅圖畫有自己

的配圖文字，圖畫的題目在畫面內部，冠為配圖文字的標題。而《影戲助賑》的配圖文字是連續的，在圖畫上方，從第一幅圖一直連續到最後一幅，這樣顯然加強了圖畫的連續性，表明這是一組系列圖像。在視覺形態上，就是引導讀者將畫面組合連續起來。同時，每幅圖畫的題目也不在畫面內部，而是列在畫框之外、頁面邊緣。而最為突出的不同是，《影戲助賑》共十六幅圖，每圖都是單頁畫面，而非左右頁合為一圖。這樣，每頁為不同的圖畫，這期畫報的容量更大，畫面變換更多、更頻繁，就彷彿是在模仿一張張幻燈片的切換，「一瞬萬變」，「光怪陸離」。而連續的配圖文字則彷彿是顏永京的解說，在幻燈放映的同時配以連貫的語言說明。這些不同的設計顯然是吳友如有意為之，它力圖通過特別的筆法、技術和體例安排等手段來再現其他視覺媒介形態，傳達它種視覺經驗。這是《點石齋畫報》視覺性的一個重要創造。

幻燈 / 電影：虛擬影像美學

前文第一部分所辨析的幻燈與電影的混淆，除了早期名稱通用的原因，更根本在於二者同為西來，在西式圖像內容與機器放映方式兩方面具有共性，前者作為電影前史，提供了電影出現之前的虛擬影像的視覺體驗。研究多認為，對中國人來說電影作為一種全新的視覺技術帶來了嶄新的視覺體驗，這種體驗是前所未有的視覺感受與沖擊。而實際上，若關注幻燈放映的歷史，就會看到一種類電影的視覺經驗在電影技術之前已經展開，電影是19世紀多種多樣的視覺發明中的一種，是前此眾多機器、機巧、技術、活動、實驗累積而達的頂點(薩杜爾，1983；Crary, 1996)。對於近代上海的時髦市民來說，在真正的電影進入之前，人們已經在幻燈、萬花筒、西洋景、詭盤等奇巧玩意那裡，感受了一種古所未有的逼真而運動變幻的影像。

幻燈放映帶來了與傳統中國的戲曲、皮影戲等不同的新的視覺體驗。它依靠機器、環境黑暗、影像碩大逼真、快速變換，讓人有身處幻境之感。前引顏永京幻燈會的〈觀影戲記〉一文強調了黑暗觀影，如「燈忽滅，如處漆室中，昏黑不見一物」，「我獨惜是戲演於黑室中，不能操管綜紀，致其中之議院王宮火山雪領山川瀑布竹樹煙波，僅如電

光之過，事後多不克記憶。」（《申報》1885年11月23日）黑暗中忽現光芒影像，沒有旁騖，影像抓住觀者全部感官。「如電光之過」的豐富內容表明幻燈片變換快速、方便，讓人有目不暇接之感，這與點石齋配圖文字中「一瞬萬變，不能遍記，而亦不盡遺忘」的感受是同樣的。這一點在其他觀感文章中也有表達，「神妙變化，光怪陸離，大有可觀」（〈影戲助賑〉廣告，《申報》1885年11月19日），「精美奇異，變化無窮，誠為巨觀」（〈影戲助賑〉廣告，《申報》1885年11月23日），豐富的內容與多樣的變化是此次幻燈會觀眾的重要感受。同時影像逼真，「英德法日本等處京都即沿途名勝地方，如在目前，不啻身歷其境」（〈影戲助賑〉廣告，《申報》1885年11月23日），「見者不啻身歷其境，不止作宗少文之臥遊已也」（〈影戲助賑〉廣告，《申報》1885年11月19日），讓人覺得彷彿直接進入了幻燈圖像所展現的世界。

正是在這幾方面，幻燈的視覺效果與電影有了深刻的相似之處——公眾放映，黑暗之中被放大的影像，形成一種剝奪性的畫面效果，影像逼真並且變幻無窮，觀眾靜坐而在一個框架中觀賞圖像的運動。對比中國早期最著名的電影評論文字之一〈觀美國影戲記〉：

近有美國電光影戲，制同影燈，而奇妙幻化皆出人意料之外者。昨夕雨後新涼，攜友人往奇園觀焉。座客既集，停燈開演。旋見現一影，兩西女做跳舞狀，黃髮蓬蓬，憨態可掬；又一影，兩西人作角抵戲……又為一火輪車，電卷風馳，滿屋震眩，如是數轉，車輪乍停，車上座客蜂擁而下，左右東西，分頭各散，男女紛錯，老少異狀，不下數百人，觀者方目給不暇，一瞬而滅。觀者至此幾疑身如其中，無不眉為之飛，色為之舞。忽燈光一明，萬象俱滅。其他尚多，不能悉記，旬奇觀也！觀畢，因嘆曰，天地之間，千變萬化，如海市蜃樓，與過影何以異？自電法既創，開古今未有之奇，泄造物無窮之秘。如影戲者，數萬里在咫尺，不必求縮地之方，千百狀而紛呈，何殊乎鑄鼎之像，乍隱乍現，人生真夢幻泡影耳，皆可作如是觀。（《遊戲報》第74號，1897年9月5日）

影像在黑暗中「千變萬化」，豐富奇幻不能遍記，萬里咫尺，身臨

其境，真境與幻影難辨。這些感受與前引顏君幻燈會的觀感文章非常相似。

與此前的圖像傳統相比，幻燈和電影的特性在於它們是一種虛擬影像(virtual image)的投射，其被觀賞的圖像並不具有物質載體，其所再現的對象並不在那裡，本質是缺席的，這是幻燈影像與電影影像的根本一致之處。虛擬(virtual)一詞經過弗萊伯格(Anne Freidberg)的闡發，已不僅指稱數字技術之後的當代圖像生產，而是具有更廣的歷史應用，包括種種不依靠物理載體的視覺媒介效果，可以看見但無法被測量，比如鏡中影、暗箱影像、記憶影像等。虛擬影像是經過光學技術中介過的視覺形態，比如各種鏡頭之下的影像，是一種非物質形式的影像，但也可以被賦予物質載體。(Freidberg, 2009, pp. 11-17)幻燈和電影的銀幕上的種種奇幻影像灼人耳目，但燈光一亮而萬物皆消，是一種虛擬影像，在這一點上，根本不同於傳統的繪畫、戲劇等視覺活動。觀影者身體不動處於固定的空間當中，觀看的卻是虛擬的運動的影像。

因而這種虛擬性在近代中國觀眾那裡形成一種突出的虛幻之感。前引電影評論文章〈觀美國影戲記〉最後發出感嘆，「如影戲者，數萬里在咫尺，不必求縮地之方，千百狀而紛呈，何殊乎鑄鼎之像，乍隱乍現，人生真夢幻泡影耳，皆可作如是觀。」「人生夢幻」的虛幻感受在幻燈放映中同樣非常突出，如前引材料中「神妙變化，光怪陸離」的描述，再如：

上禮拜六丹桂園又演影戲，臺上設布幄，潔白無纖塵，俄爾電光發射，現種種景色，頗有匣劍幃燈之妙，其中如英皇太子宰相及德國君臣各像，無不奕奕有神歷歷在目，又有土耳其京城、英國海島、中國天壇及燕京各處勝跡，令觀者心目為之一爽，幾如宗少文之臥遊，撫弦動操欲令眾山皆響。他如人物之變幻、日月之吞吐，沙○風帆之出沒，珍禽怪獸之往來，一轉瞬間而儀態百變，嗟乎，白雲蒼狗、滄海桑田，大千世界何不可做如是觀哉。
(〈丹桂園觀影戲誌略〉，《申報》1887年10月17日)¹²

種種用物俱極精巧，難以縷述，並有中國東洋諸戲式與本埠各戲園所演無異，其中景象逼視皆真，惟是影裡乾坤幻中之幻，殊令人嘆可望不可即耳。（〈西洋影戲〉，《申報》1875年5月1日）

初五晚間新到外國影戲，借園開演一晚，其小者則鴨能浮水、魚能穿波、鼠能跳梁、馬能嚙草，其大者輪舟壞事、洋房延燒、西人駕船、洋女走索，時或雪花飛舞，時或月影橫斜，修忽變幻，景象如真，真有目迷五色、意動神移者。（〈影戲述略〉，《申報》1874年12月28日）

可以看到，早期觀影文字通常把影像內容與觀影感受並陳，變幻無窮的影像讓人感嘆「白雲蒼狗、滄海桑田」、「影裡乾坤幻中之幻」。新式的虛擬影像技術與傳統的佛老之說結合起來，人們用傳統的觀念來解釋新鮮的感受，「佛言一粒粟中現大千世界，是鏡也亦粟之一粒歟？」（〈影戲奇觀〉，《申報》1887年12月14日）

仔細分辨這些虛幻觀感，觀者慨嘆眼前景象變幻迷離，既是「逼視皆真」，又是「幻中之幻」，這種真一幻的悖論實際源於虛擬影像所帶來的一種「缺席的在場」。漢斯·貝爾廷(Hans Belting)將攝影與電影的虛擬性闡發為一種「缺席的在場」(the presence of an absence)，指影像可見/在場，但其所再現的對象卻是缺席的/不可見的，圖像的存在恰恰證明了其所再現、使在場、使可見的對象本質上的缺席。影像以一種虛擬的在場，將不在場的事物呈現出來(Belting, 2011, p. 6)。這是影像的悖論，也是麥茨電影符號學理論的根本。電影是「想像的能指」，是在場與不在場的奇妙混合。電影儘管具有最細緻的真實，卻是銀幕上虛擬影像，真實的演員與事物已經不在場，在場的是它們的影像/分身。「它所包含的知覺活動是真實的(電影不是幻覺)，但是，那被知覺的並不是真實的物體，而是在一種新式鏡子中所展現出來的它的影子、它的虛像、它的幽靈、它的復制品。」所以，電影就是能指本身(麥茨，2005: 36)。早期中國觀眾們慨嘆幻燈和電影中的景象如此真實，令人彷彿身臨其境，親眼所見，但一個景象出現馬上又消失，代之以另一景象，瞬間變換，目不暇接，讓人頻生虛幻之感，明白銀幕上的

影像不過是真實事物的虛擬，後者並不在場，在場的只是影像。〈味蕪園觀影戲記〉的作者觀影結束後與精通攝影的友人探討電影原理，提到攝影為人留影，形去而影留，是攝影之奇，因此電影能保存運動之影，可為國家政治和家庭紀念服務。這類似於巴贊的「木乃伊」理念。將不在場的事物呈現出來，這是現代影像的技術區別於日影鏡影皮影之處，也是現代虛擬性視覺的根本。

要注意的是，這種幻燈和電影在早期中國觀眾那裡引發的虛幻之感除了來源於虛擬影像的放映技術，也來自於西洋圖像內容。近代幻燈與電影的放映內容基本為西方場景，對於晚清中國人來說，這些內容本身就構成了新奇的異域幻境。上面三段文字描述的幻燈內容主體均是西洋物景。前引顏永京幻燈會的觀影文字兩次提到「不啻身歷其境」，〈觀美國影戲記〉作者也慨嘆「觀者至此幾疑身如其中」，二者都強調現代視覺技術將異域奇觀帶到目前。不過「幻」並不等於「假」，相反，「逼真」倒是兩種視覺技術的突出效果，通過一種虛擬技術而真實地將幻境呈現出來。「夫戲，幻也，影亦幻也，影戲而能以幻為真，技也，而進於道矣。」(〈味蕪園觀影戲記〉[續前稿]，《新聞報》1897年6月13日)新奇的域外景象加深了幻燈和電影的虛幻之感，也更加溝通了這兩種新式視覺娛樂技術。〈味蕪園觀影戲記〉、〈觀美國影戲記〉和〈徐園記遊敘〉這幾篇最早的電影評論文字，介紹影片內容大致如西人舞蹈、洗浴、戲法、角鬥、操練、火車、輪船、馬路、自行車、跑馬、餐飲等內容，「通觀前後各戲，水陸舟車、起居飲食無所不備」(〈味蕪園觀影戲記〉[續前稿]，《新聞報》1897年6月13日)。西洋景觀之「水陸舟車、起居飲食」對於晚清國人來說，無非新奇與幻境。這種虛幻與奇觀的感受既是技術上與形式上的(虛擬影像，逼真神奇)，又是內容上的(異域題材，奇觀幻境)。而這種形式和內容上的雙重相似，更容易使時人不那麼區分幻燈和電影，至少將它們看作是類似性質的視覺娛樂活動，而非今人截然區分二者。

1922年，管際安在《影戲輸入中國後的變遷》一文中說：「影戲是從哪一年輸入中國，我不敢亂說。大約又有二三十年了。不過起初來的，都是死片，只能叫做幻燈。現在還有誰願意請教？當時卻算它又新鮮又別致的外國玩意，看的人倒也轟動一時。不多時活動影片到

了，中國人才覺得幻燈沒有甚麼好玩，大家把歡迎幻燈的熱度，移到活動影片上去了。」（《戲雜誌》嘗試號，1922）這段引文當然是在說電影比幻燈先進，但也明白無誤地告訴我們，二者是被看作為同一性質的視覺媒介（影戲），只不過幻燈是早期產品，電影則是更先進的技術。事實上，早期電影放映時常夾雜幻燈片、萬花筒等他種視覺娛樂，它們通常是作為電影開場的預熱或換片的間歇表演（〈味蕪園觀影戲記〉，《新聞報》1897年6月13日）。對於早期觀眾來說，這確實是一種共通而連續的視覺表現。

正是在這樣的西洋景觀的意義上，我認為，晚清中國出現的各種西洋視覺機巧，構成了一個電影出現的前史與同史，當後世學者強調電影之嶄新性與獨特性的時候，在某種程度上是將電影割裂和孤立於同時代的各種豐富的視覺文化，而事實上，從畫報圖像、攝影術、西洋景，到萬花筒、走馬燈、幻燈，最終發展到電影，它們構成了近代中國的豐富多樣異質交融的視覺現代性內容，它們在首要的屬性上是一致的，都是全球景觀的呈現，是新奇、是現代性。〈味蕪園觀影戲記〉開篇即說：「上海繁勝甲天下，西來之奇技淫巧幾於無美不備，仆以風萍浪跡往來二十餘年亦，凡耳聽之而為聲，目過之而為成色者，舉非一端，如從前之車里尼馬戲，其尤膾炙人口者也，近如奇園、張園之油畫，圓明園路之西劇，威利臣之馬戲，亦皆新人耳目，足以極視聽之娛」，而「新來電機影戲神乎其技」，正是滬上視聽娛樂的新寵兒（《新聞報》1897年6月13日）。對於作者來說，從馬戲、油畫，到西洋戲劇等，乃至電影，都是新型的感官娛樂文化的具體種類，越來越奇、越來越神妙，晚清上海的觀眾們是經過培育的觀眾，他們做好了準備迎接一個又一個的感官新技術，電影呼應而來，實乃一連串現代性視覺觀感的頂點。

早期電影觀感文章，在描述影片內容和讚嘆奇幻逼真的視覺效果之外，也常會對電影的技術與原理進行討論，這種討論就會進行溯源，將攝影、幻燈等影像技術聯繫起來。〈觀美國影戲記〉開篇就將電影與中國傳統的皮影戲和新式幻燈聯繫起來。〈味蕪園觀影戲記〉的作者則在文中記述自己與精通照相的友人探討電影原理，提到攝影、跑馬鏡 / 快鏡等電影出現的技術條件，甚至提到X光，更說出了電影運動

感的原理。將電影與其他視覺媒介聯繫起來進行考察，是近年來早期電影史研究的新趨勢，所謂電影考古學 (archaeology of the cinema) 或媒介考古學 (media archaeology) (Huhtamo & Parikka, 2011; Mannoni, 2000)。實際上，時人對此從不疑惑，只是後人患有健忘症。發掘電影前史，並非僅僅是一種科技史的視野，而更蘊藏一種視覺現代性的問題意識。探討早期電影、尤其是電影發生初期的狀態，必然無法使用電影成熟時期的經典電影史研究方法，而需更加關注寬泛的電影文化，還原電影尚未成熟、尚未被識別為是一種俱有長遠前途的藝術種類時期的粗糙而雜揉的狀態。早期電影尚未發展出經典好萊塢的敘事模式，其神奇的藝術能力尚未被全部發現，盧米埃爾兄弟以為他們的新產品很快就會喪失生命力、被人們所厭倦，因此趁新鮮趕快推銷，他知道更新鮮的技術—X射線已經出現，以為電影很快就會被取代。在電影誕生初期，人們對它的期待與更早一點的各種視覺玩意所激起的期待相比，並不更高，人們對其接受的態度也並非面對一種偉大的藝術。因此，將早期電影還原為一種新式視覺技術、娛樂機巧，由電影史轉換問題至現代視覺文化，是更適切的態度與方法。視覺文化研究則俱有跨學科、跨媒介的基本屬性，在不同性質的媒介與活動中探究共通而根本的視覺性問題。需要討論的是電影的視覺性問題，詢問電影提供給人何種感受，如何作用於現代人，帶來何種現代視覺，如何在歷史現代性的宏大進程中與各種其他視覺媒介共同參與構造一種視覺的現代性？而回答視覺現代性的問題，共通比差異重要。現代視覺文化當然包含各類視覺媒介，其間的差異在回答現代性這一共同問題時就沒那麼重要了。這就是所謂的早期電影研究的「現代性」與「感官文化學派」(張英進，2005；Charney & Schwartz, 1995)。還有對暗箱 (camera obscura)、幻燈等的研究，也成為近年來英語學界電影史研究的熱點 (Mannoni, 2000; Rossell, 1998)，力求實現一種對電影前史的溯源與對現代視覺經驗的展開。

媒介各別，而人自一體，在娛樂文化豐富的晚清口岸城市中，早期電影的觀眾同時是畫報讀者、公園的遊覽者和各種新式娛樂活動如賽馬、馬戲等的參與者，當然同時仍是傳統的詩酒文人。正是在這種視覺現代性的思路下，本文在視覺現代性的思路下展開一種對電影前

史的挖掘，如幻燈或他種虛擬影像，展現電影傳入中國之前和同時，口岸城市的時髦居民所分享視覺經驗。晚清中國的電影觀眾並非原始觀眾，他們已經在幻燈、西洋景等娛樂中培養出了一種接受虛擬影像的美學，而電影的到來，最終將其推向了頂點。

註釋

- 1 盧米埃電影放映員 Gabriel Veyre 於 1899 年抵達上海放映並拍攝影片，這一點基本是確定的，但 1896 年有盧米埃兄弟的放映員到中國這一情況，則暫無原始材料證明和學者研究肯定。「1899 年」說為我所閱覽的一些電影史著作支持。Emmanuelle Toulet 著《電影：世紀的發明》稱 Gabriel Veyre 於 1899 年到達中國，並拍攝了一些街頭景象的鏡頭 (Emmanuelle Toulet, 2006, p. 25)。Stephen Herbert and Luke McKernan 編輯的 *Who's who of Victorian cinema: A worldwide survey* 這本關於維多利亞時代電影相關人物的工具書提供了更詳細的 Gabriel Veyre 的全球行程表，稱其於 1896 年 7 月到達紐約，並進一步去了墨西哥，在那裡放映盧米埃電影，並為墨西哥總統放映，同時拍攝了不少影片紀錄總統的日常生活。這也是 Veyre 在電影史上的主要貢獻。直到 1897 年 10 月，Veyre 離開拉美和南美回到法國，隨後取道加拿大，前往日本。1898 年 10 月到達日本，之後在 1899 年 2 月至 4 月間在中國遊歷。1899 年 4 月抵達河內。1900 年 2 月趕回巴黎參加世界博覽會 (Herbert & McKernan, 1996, p. 145)。
- 2 比如，1873 年《中西見聞錄》刊載長文〈鏡影燈說〉，此文重刊於 1881 年第 10 卷《格致匯編》更名為〈影戲燈說〉。1874 年 5 月 28 日《申報》載廣告〈丹桂茶員改演西戲〉。1874 年 12 月 28 日《申報》載文〈影戲述略〉。1875 年 3 月 18 日《申報》載廣告〈開演影戲〉。1875 年 3 月 19 日《申報》載廣告〈新到外國戲〉。1875 年 3 月 23 日《申報》載廣告〈美商發倫現借大馬路富春茶恩怨演術〉和〈豐演影戲〉。1875 年 3 月 26 日《申報》載文〈觀演影戲記〉。1876 年第 419 期《萬國公報》載文〈觀鏡影燈記〉。1880 年第 589 期《萬國公報》載〈鏡影燈說略〉。1887 年 10 月 17 日《申報》載文〈丹桂園觀影戲誌略〉。1887 年 12 月 14 日《申報》載文〈影戲奇觀〉。1887 年 12 月 17 日《申報》載文〈影戲述聞〉。1887 年 12 月 21 日《申報》載文〈觀影戲記二〉。1887 年 12 月 27 日《申報》載廣告〈復演影戲〉。1889 年 8 月 29 日《申報》載文〈觀影戲記〉。筆者通過內容可以判斷這些文字所描述的為西式幻燈放映。
- 3 〈日本第五回勸業博覽會預約出品目錄〉，《大公報》1903 年 5 月 4 日。

- 〈中國青年第二次影燈演說〉，《申報》1908年5月30日。〈寰球學生會映演新式影燈〉，《申報》1918年3月19日，內容是吳稚暉使用非透光玻璃的幻燈片。
- 4 〈觀鏡影燈記〉，《萬國公報》1876年第419期。
 - 5 〈美國博物大會〉，《格致彙編》1892年冬季。「日本亦賽斯會送物頗多，前有西人繞行地球，隨攜影戲燈與各院畫片，抵日本，覲其皇上與其皇后，為演影戲以慶良宵。」
 - 6 《上海新報》1866年10月31日。「禮拜日晚六點鐘時，在滬城同文館內，觀西士帶來燈下畫景數十套，掀空玲瓏，無美不備。其小套如名花異卉、人物山水、奇禽異獸固已，目不給賞，他如英國京城城池屋宇，以及冰洋凝結，更有引人入勝之妙……」
 - 7 「基內燈光雖由電氣所引然必與煤氣相合乃能照耀」，〈觀演影戲記〉，《申報》1875年3月26日。
 - 8 除幕布、燈光、潑水、運動等與電影共享的要素外，幻燈放映中的講解和現場配樂等傳統(見〈觀演影戲記〉，《申報》1875年3月26日。〈影戲奇觀〉，《申報》1887年12月14日)，後來也延伸到了電影放映當中。而電影放映中夾雜幻燈放映，更成為早期電影乃至1949年以後中國農村電影放映的慣常做法。
 - 9 攝影在彼時常被稱為「照相」、「小照」、「小影」、「影片」、「真像」等。
 - 10 參見筆者未刊稿〈1884：〈點石齋畫報〉與再媒介性〉。
 - 11 《點石齋畫報——柔物風土》(丁六，四十二、四十三)介紹南亞風土，「爰為續圖演說，世之好奇者見之不啻親歷其境目觀其人矣。」
 - 12 ○表示無法識別的文字。

參考文獻

中文部分 (Chinese Section)

- 圖萊(2006)。《電影：世紀的發明》(徐波等譯)。上海：上海譯文出版社。(原書Toulet, E. [1993]. *Cinématographe, invention du siècle*. Paris: Gallimard.)
- Tulai (2006). *Dianying: Shiji de faming*. (Xubo et al, Trans.). Shanghai: Shanghai yuwen chubanshe (Original Book: Toulet, E. [1993]. *Cinématographe, invention du siècle*. Paris: Gallimard.)
- 丁鑾(2012年6月4日)。〈上海徐園憶往〉。取自中航傳媒，http://www.airchinanews.com/imerl/article/20120604/26374_13.shtml。

- Ding Jian (2012, June 4). *Shanghai xuyuan yiwang*. Retrieved from Zhonghang chuanmei. http://www.airchinanews.com/imer1/article/20120604/26374_13.shtml.
- 王韜 (2004)。《漫遊隨錄圖記》。濟南：山東畫報出版社。
- Wang Tao (2004). *Manyou suilu tuji*. Jinan: Shandong huabao chubanshe.
- 麥茨 (2005)。〈想像的能指〉，吳瓊 (編)，《凝視的快感：電影文本的精神分析》 (頁 33–61)，北京：中國人民大學出版社。
- Maici (2005). Xiangxiang de nengzhi. Wu Qiong (Ed.). *Ningshi de kuaigan: Dianying wenben de jingshenfenxi*, (pp. 33–61). Beijing: Zhongguo renmin daxue chubanshe.
- 本雅明 (2008)。〈機械複製時代的藝術作品〉，漢娜·阿倫特 (編)，《啟迪》 (頁 231–264) (張旭東、王斑譯)。北京：三聯書店。(原書 Benjamin, W. *The Work of Art in the age of Mechanical Reproduction*. In Hannah Arendt. [Ed.] [1969]. *Illuminations: Essays and Reflections* (Harry Zohn, Trans.). New York: Schocken.)
- Benyaming (2008). Jixie fuzhi shidai de yishupin. Hanna Alunte (Eds.). *Qidi* (pp. 231–264) (Zhang Xudong, Wang Ban, Trans.). Beijing: Sanlian shudian. (Original Book: Benjamin, W. *The Work of Art in the age of Mechanical Reproduction*. In Hannah Arendt. [Ed.] [1969]. *Illuminations: Essays and Reflections* (Harry Zohn, Trans.). New York: Schocken.)
- 李銘 (2011)。〈電影從幻燈學到了甚麼〉。《北京電影學院學報》，第 4 期，頁 51–59。
- Li Ming (2011). Dianying cong huandeng xuedao le shenme. *Beijing dianying xueyuan xuebao*, 4, 51–59.
- 姚泓婷、黃建新 (2004 年 11 月 28 日)。〈玩電影的『老克拉』〉。《新民晚報》。
- Yao Hongting, Huang Jianxin (2004, November 28). Wan Dianying de Laokela. *Xinmin wanbao*.
- 侯凱 (2011)。〈電影傳入中國的問題再考〉，《電影藝術》，第 5 期，頁 126–129。
- Hou Kai (2011). Dianying chuanru zhongguo de wenti zaisikao. *Dianying yishu*, 5, 126–129.
- 段海龍、馮立昇 (2013)。〈幻燈技術的傳入與相關知識在清代的傳播〉，《內蒙古師範大學學報》，第 6 期，頁 697–707。
- Duan Hailong, Feng Lisheng (2013). Huandeng jishu de chuanru yu xiangguan zhishi zai qingdai de chuanbo. *Neimenggu shifan daxue xuebao*, 6, 697–707.
- 康有為 (1994)。《大同書》。沈陽：遼寧人民出版社。

- Kang Youwei (1994). *Datong shu*. Shenyang: Liaoning renmin chubanshe.
- 張英進 (2005)。〈閱讀早期電影理論：集體感官機制與白話現代主義〉，《當代電影》，第1期，頁29–34。
- Zhang Yingjin (2005). Yuedu zaoqi dianying lilun: jiti ganguan jizhi yu baihua xiandai zhuyi. *Dangdai dianying*, 1, 29–34.
- 程季華主編 (1980)。《中國電影發展史》(第壹卷)。北京：中國電影出版社。
- Cheng Jihua (Ed.) (1980). *Zhongguo dianying fazhanshi* (Volume 1). Beijing: Zhongguo dianying chubanshe.
- 黃德泉 (2007)。〈電影初到上海考〉。《電影藝術》，第3期，頁102–109。
- Huang Dequan (2007). Dianying chudao shanghai kao. *Dianying yishu*, 3, 102–109.
- 劉小磊 (2011)。〈「影」的界定與電影傳入中國伊始的再考辯〉。《電影藝術》，第5期，頁119–125。
- Liu Xiaolei (2011). Ying de jading yu dianying chuanru zhongguo yishi de zaikaobian. *Dianying yishu*, 5, 119–125.
- 葛元煦 (2006)。《滬遊雜記》。上海：上海書店出版社。
- Ge Yuanxu (2006). *Huyou zaji*. Shanghai: Shanghai shudian chubanshe.
- 福柯 (2007)。《規訓與懲罰》(劉北城、楊遠嬰譯)，北京：三聯書店。(原書 Foucault, M. [1975]. *Discipline and punish: The birth of the prison*. New York: Random House.)
- Fuke (2007). *Guixun yu chengfa* (Liu Beicheng & Yang Yuanying, Trans.). Beijing: Sanlian shudian. (Original Book: Foucault, M. [1975]. *Discipline and punish: The birth of the prison*. New York: Random House.)
- 趙惠康 (2011)。〈徐園「又一村」——中國電影起源新探〉。《當代電影》，第11期，頁57–62。
- Zhao Huikang (2011). Xuyuan youyicun — zhongguo dianying qiyuan xintan. *Dangdai dianying*, 11, 57–62.
- 薩杜爾 (1983)。《電影通史》(第一卷)(忠培譯)。北京：中國電影出版社。(原書 Sadoul, G. [1946]. *Histoire generale du cinema. 1: L'invention du cinema 1832–1897*. Paris: Denoël.)
- Saduer (1983). *Dianying tongshi* (Volume 1) (Zhong Pei, Trans.). Beijing: Zhongguo dianying chubanshe. (Original Book: Sadoul, G. [1946]. *Histoire generale du cinema. 1: L'invention du cinema 1832–1897*. Paris: Denoël.)

英文部分 (English Section)

- Belting, H. (2011). *An anthropology of images: Picture, medium and body* (Tomas

- Dunlap, Trans.). Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Charney, L., & Schwartz, V. R. (Eds.). (1995). *Cinema and the invention of modern life*. Los Angeles, CA: University of California Press.
- Crary, J. (1988). Modernizing vision. In H. Foster (Ed.), *Vision and visuality* (pp. 29–44). Seattle, WA: Bay Press.
- Freidberg, A. (2009). *The virtual window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Herbert, S., & McKernan, L. (Eds.). (1996). *Who's who of Victorian cinema: A worldwide survey*. London: British Film Institute.
- Huhtamo, E., & Parikka, J. (Eds.). (2011). *Media archaeology: Approaches, applications, and implications*. Los Angeles, CA: University of California Press.
- Mannoni, L. (2000). *The great art of light and shadow: Archeology of the cinema* (Richard Cragle, Trans.). Exeter: The University of Exeter Press.
- Rossell, D. (1998). *Living pictures: The origins of the movies*. New York: State University of New York Press.

本文引用格式

- 唐宏峰 (2016)。〈從幻燈到電影：視覺現代性的脈絡〉。《傳播與社會學刊》，第 35 期，頁 185–213。