

W.J.T.Mitchell

WHAT DO PICTURES WANT?

图-像
何-求
？

形象的生命与爱

[美] W.J.T. 米歇尔 著
陈永国 高焱 译

THE LIVES AND LOVES OF IMAGES



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图-像 何-求 ？

形象的生命与爱

[美] W.J.T. 米歇尔 著

陈永国 高焱 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记号 图字：021-2015-0321

图书在版编目 (CIP) 数据

图像何求：形象的生命与爱 / (美) W.J.T. 米歇尔
(W.J.T.Mitchell) 著；陈永国，高焱译．—北京：北
京大学出版社，2018.4
(雅努斯思想文库)
ISBN 978-7-301-28859-7

I . ①图… II . ①W… ②陈… ③高… III . ①构图学
IV . ①J061

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 250054 号

What Do Pictures Want?—The Lives and Loves of Images written by W.J.T.Mitchell.
Licensed by The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, U.S.A..
© 2005 by The University of Chicago.
All rights reserved.

书 名 图像何求? ——形象的生命与爱
TUXIANG HE QIU? —— XINGXIANG DE SHENGMING YU AI
著作责任者 [美]W.J.T. 米歇尔 著 陈永国 高焱 译
责任编辑 于海冰
标准书号 ISBN 978-7-301-28859-7
出版发行 北京大学出版社
地 址 北京市海淀区成府路 205 号 100871
网 址 <http://www.pup.cn> 新浪微博：@北京大学出版社
电子信箱 pkupw@qq.com
电 话 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750883
印 刷 者 北京市松源印刷有限公司
经 销 者 新华书店
880 毫米 × 1230 毫米 32 开 13.75 印张 313 千字
2018 年 4 月第 1 版 2018 年 4 月第 1 次印刷
定 价：68.00 元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究

举报电话：010-62752024 电子信箱：fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题，请与出版部联系，电话：010-62756370

献给

卡门·爱丽娜·米歇尔

和

加布里埃尔·托马斯·米歇尔

致中国读者

形象科学的四个基本概念

| W. J. T. 米歇尔

20年前出版《图像学》时（*Iconology*，1986年），我没想到它居然是“图像三部曲”的第一部（1994年的《图像理论》[*Picture Theory*]和2005年的《图像何求？》为其续集）。20世纪80年代中期，“视觉文化”和“新艺术史”的观念还不过是传言。“词与象”的概念是几乎连做梦都想不到的事，更不用说国际词与象研究协会（IAWIS）了。“图像学”本身在当时就仿佛是艺术史的一个过时的亚学科，这与艺术史的创始人阿贝·沃伯格、阿洛伊斯·里格尔和厄文·潘诺夫斯基相关。

当然，现在这个领域大为改观。视觉研究和视觉文化的学术机构已经建立起来，也创建了专事这些研究的杂志。新艺术史（受符号学的启发）已是明日黄花。词语与视觉媒介的交叉研究已经成为现代人文研究的主要特征。批评图像学或“形象科学”（*Bildwissenschaft*）的新形式已在人文学科、社会科学，甚至自然科学领域遍地开花。

《图像学》对这些发展起到了某种作用，究竟影响多大我很难估

计。现在我所能做的只是回过头来看看我在书中提出的一些观点都有了哪些深入发展。在过去 20 年中，关于视觉文化、视觉读写、形象科学和形象学的研究中，有四个基本概念不断得到认证。其中有的已经隐含于《图像学》中，而只在后来著述中加以命名。我希望本文能帮助读者厘清《图像学》提出的一系列主题和问题，这就是我现在谈的“形象科学的四个基本概念”。我称之为“图像转向”“形象/图像之区分”“元图像”和“生物图像”。下面是关于这四个概念的非常公式化的概述。

1. 图像转向

这个短语（首先在《图像理论》中提出）有时与戈特弗里德·波埃姆后来提出的“肖像转向”构成比较，也与作为学科的视觉研究和视觉文化构成比较，常常被误解为新兴的“视觉媒介”的一个标签，包括电视、视频和电影。对物质的这种构型存有几个问题。首先，纯粹视觉媒介的观念是极不合逻辑的，视觉文化的第一堂课就应该去掉这个词。媒介始终是感觉和符号因素的混合，而所谓“视觉媒介”都是混合的或杂交的构型，把声音和景象、文本和形象结合起来。甚至视力本身也不完全是视觉的，其操作要求有视觉和触觉的协同作用。第二，向图像的“转向”的说法并不局限于现代性，或当代视觉文化。它是一个转义或思想形象，在文化史中出现过无数次，通常在新的再生产技术或一些形象与新的社会、政治或美学运动相关的时候到来。因此，艺术视角的发明，画架绘画的出现，照相术的发明都被当作“图像转向”而受到欢迎，被视为是美妙的或危险的，有时既美妙又危险。也可在古代世界窥见某种形式的图像转向，如以色列人把摩西从西奈山上带回的律法“置于一边”，而立金犊为偶像。向偶像崇

拜的转向是最令人焦虑的图像转向，往往基于人民大众被某一虚假形象所误导的恐惧，无论是意识形态概念还是领袖人物的形象。第三，如这个例子所示，图像转向常常与形象的“新统治”相关，这种新统治威胁到从上帝之言到识文断字之间的一切。图像转向通常激发词与象之间的区别，词与律法、识文断字的能力以及中坚力量的统治相关，而象则与民众迷信、没文化和放荡相关。因此，图像转向是从词到象的转向，并不是我们时代特有的。然而，这并不是说图像转向都是一致的：每一次都涉及一种特殊的图像，在一个特殊的历史环境中出现。

最后，图像转向对我们的时代具有独特的意义，关系到学科知识的发展（甚或哲学本身），是罗蒂所说的“语言转向”的接续。罗蒂认为西方哲学从对物或物体的关注转向了对观念和概念的关注，最后（在20世纪）转向对语言的关注。我认为，形象（不仅视觉形象，还有词语隐喻）已经成为我们时代的一个迫切话题，不仅在政治和大众文化中（在此领域它已经是一个尽人皆知的问题），而且在关于人类心理和社会行为的普遍反思中，以及在知识结构自身之中。弗雷德里克·詹姆逊描写的人文学科从“哲学”到“理论”的转向不仅基于哲学以语言为媒介这一认识，而且以整个再现实践为媒介，其中包括形象。由于这个原因，形象和视觉文化理论在最近几十年中转向了比较普遍问题的研究，从对艺术史的特殊关注转向一个“扩展的领域”，包括心理学、神经科学、认识论、伦理学和美学、媒介理论和政治学，转向了只能被描写为新的“形象的形而上学”的东西。

这一发展，与罗蒂的语言转向一样，生发出对哲学本身的一套新的阅读，在这方面，可以追溯德里达对逻各斯中心主义的批判而转向文字和空间的书写模式，或吉尔·德勒兹的一贯主张，即哲学始终执

迷于形象的问题，因此始终是图像学的一种形式。20 世纪的哲学不仅经历了语言转向：如维特根斯坦所说，“图像迷住了我们”，而哲学则以许多新的突破报以回复：符号学、结构主义、解构、系统理论、言语行为理论、普通语言哲学和新的形象科学，或批评图像学。

2. 形象 / 图像

如果图像转向表示词与象的关系，那么，形象 / 图像的关系就是回归物体性的转向。图与像之间区别何在？我愿意从本土语言开始，听一听英语语言，这是无法译成德文的一种区别：“你可以挂一幅图画，但你不能挂一个形象。”图画是物质性的物，你可以烧掉或破坏的物。一个形象出现在图画中，图画坏了但形象依然存在——在记忆中、在叙事中、在其他媒介的拷贝和踪迹中。金犊被打破了或融化了，但仍然作为一个形象活在故事中和无数描画中。因此，图像是以某种特殊支撑或在某个特殊地方出现的形象。这包括精神图像，如汉斯·贝尔廷所说，精神图像出现在身体、记忆或想象中。形象总是以一种或另一种媒介出现，但也超越媒介，超越从一种媒介到另一种媒介的转换。金犊首先作为塑像出现，然后在语言叙事中作为描述对象重新出现，在绘画中以形象重新出现。它可以从绘画经拷贝而进入另一种媒介，如照片或幻灯片或数码文件。

因此，形象是高度抽象的、用一个词就可以唤起的极简实体。给形象一个名字就足以想到它——即进入认知或记忆身体的意识之中。潘诺夫斯基提出的“母题”与此相关，它是图像中引发认识、尤其是重新认识的元素，即“这就是它”的那种识别，对可命名的、可识别的物体的认知，这个物体出现在虚拟在场之中，即似是而非的“缺场的在场”，这是一切再现性实体的基础。

关于图像的概念，你不必非得是柏拉图主义者，假设一个超验的有着理式和理念的原型系统，等待着以物质性物体和感性认知的影子显身。亚里士多德提供了一个同样牢固的起点，那里有类似于图像种类的东西，是把一些特殊实体用家族相似相连接的遗传识别符。如奈尔森·古德曼所说，有许多温斯顿·丘吉尔的图像，包含丘吉尔形象的图像。我们可以称它们为“丘吉尔图像”——意味着这是一个类别或序列，在这种情况下，我们可以说形象就是让我们识别一类图像的东西，有时非常特殊（丘吉尔图像），或非常普遍（肖像）。还有漫画，如把温斯顿·丘吉尔画成斗牛犬。在这种情况下，两个形象同时出现，融合在单一的肖像或形式中，这是视觉隐喻的经典例子。但一切描画都基于隐喻，基于“视为”。把一片墨迹“视为”大地景色就是把两个视觉认知等同起来或进行转换，正如“没有人是孤岛”这句话暗示人的身体与地理图像之间的比较或类比一样。

因此，一个形象可以认为是一个非物质实体，一个幽灵般的、幻影般的显现，依靠某种物质支持浮出地表或获得生命（也许是同一物）。但是我们不必假设任何形而上的非物质实体领域。一个影子的投射是一个形象的投射，就好比一片叶子在一页纸上留下的印记，或一棵树在水中映出的倒影，或一块化石在石头里的印象。形象是对一种相似或相像或类比关系的认知——C. S. 皮尔斯界定的“肖像符号”，其内在感觉性质使我们想起另一物体。因此，抽象和装饰性形式是一种“零度”形象，可通过阿拉伯图案或几何图形加以识别。

形象与图像之间的关系可以用“克隆”的双重意义加以说明。“克隆”既指一个活的有机体的个别样本，是其母体或捐赠机体的复制品，又指它所属的整个序列的样本。世界上最著名的克隆羊“多利”的形象可以用照片复制，每一个复制的图像形象都将是一幅画。但在所有

这些画中复制并将所有复制品联系在一起的那个形象与集体序列中也称作“克隆”的那个单一克隆的全部祖先和后裔构成了严格类比。当我们说一个孩子与其父母简直一模一样时，或两个双胞胎兄弟完全相像时，我们用的是家族相似的识别逻辑，这个逻辑把形象建构成一种关系而非一个实体或实质。

3. 元图像

我们有时碰上一幅画，其中出现了另一幅画的形象，一个形象寓于另一个形象之中，如同委拉斯开兹在《宫娥》中把正在作画的自己放在画面上一样，或索尔·斯坦伯格在《新世界》中画一个画画的人一样。在普桑的《金犊崇拜》中，我们看到一个荒原场景，以色列人围着它舞蹈，教士亚伦朝它做某种动作，而摩西则从西奈山上下来，正要用律法石板击打这种堕落的偶像崇拜。这是元图像，其中，以一种媒介（绘画）体现的形象包容了用另一种媒介（雕塑）体现的形象。这也是从词语到形象的“图像转向”的元图像，从书写的十诫（尤其是反对雕刻形象的律法）到偶像权威的转向。

元图像并不是特别罕见的物。当一个形象出现在另一个形象之中时，当一个图像呈现一个描绘的场景或一个形象时，如一幅画出现在影片中的墙上，或电视节目中展示某一布景时，元图像就出现了。媒介本身不必重叠（即绘画再现绘画；照片再现照片）：一种媒介也许寓于另一种媒介之中，如金犊出现在一幅油画中，或一幅画中影子的投射。

人们感到任何一个图像一旦被用作表现图像本质之手段，都可以成为元图像。最简单的线条画，一旦在论述形象的话语中被用作例子，就成了元图像。最谦卑的多元稳定的鸭兔图也许是现代哲学

中最著名的元图像，它首先出现在维特根斯坦的《哲学研究》中，作为“视为”和“描画为”之双重性的例子。柏拉图的洞穴寓言是详尽阐述的哲学元图像，把认识的本质视为由影子、人工制品、照明和认知身体等因素的复杂组合。在《图像学》中，我把这些词语的、话语的隐喻说成是“超形象”或“理论图像”，经常作为解释性类比出现在哲学文本中（如把精神比作一块蜡版或照相机的暗箱），以说明形象在精神、认知和记忆中起到的核心作用。因此，“元图像”可以是视觉上、想象上或物质上得以实现的超形象的形式。

如洞穴寓言所暗示的，元图像可以成为一整个话语的基础隐喻或类比。比如，“身体政治”这个隐喻就涉及把一个社会集体看作或图绘为单一的巨大身体，如霍布斯的《利维坦》封面上的巨大肖像。“国家首脑”这个尽人皆知的隐喻悄然地延伸了这个类比。这是在现代生物学话语中颠倒自身的一个隐喻，其中身体不被看作机器或有机体，而被看作社会整体或“细胞状态”，盘踞着无数寄生虫、入侵者和外来有机体，或被看作执法、司法和审议功能的劳动分工，此外还有一个保护身体不受外来者侵犯的免疫系统和与部件或“成员”交流的一个神经系统。“成员”这个隐喻是用社会身体测绘有机体还是相反？公司这个形象所描绘的是什么身体？这些可逆的和基础的隐喻就是拉考夫和约翰森所说的“我们借以生存的隐喻”。它们不纯粹是话语的装饰，而是充斥于所有知识型的结构性类比。

4. 生命图像

图像转向的一个新说法在我们时代出现了，其最生动的例子就是克隆生物的过程，它已经成为一个潜在的隐喻和具有深刻伦理和政治内涵的生物现实。克隆当然是植物和简单动物的一整个自然生长过程，

指代遗传上相同细胞的无性繁殖的过程。“克隆”（在希腊语中）的原意是“滑动或枝条”，指移植或嫁接的植物生长过程。随着微生物的发现和细胞繁殖的出现，克隆的概念也进入了动物王国。但近年来生物学领域里发生了一场革命，即人的基因的（部分）解码和第一个哺乳动物的克隆。人类克隆繁殖的可能性现已提到技术层面，这个可能性又使人想到关于形象制造的传统禁忌，即最隐在和令人不安的形式，人工生命的创造。

“以我们自己的形象”复制生命形式和创造活的有机体的观念把神话和传奇中预言的一种可能性变成了现实，从科幻小说的电子人，到机器人，到弗兰肯斯坦的叙事，到泥人哥连，到《圣经》的创世故事，其中亚当是以上帝的形象用泥土创造后，接受了生命的气息的。

当然，《图像学》中的许多其他观点自其出版的20多年中已有深入阐释。把“词与象”视为不同的理论问题的观点不仅要求符号学的形式分析，而且要求历史的和观念的语境化，在一些领域中已有广泛深入的探讨。围绕形象的一长串焦虑（肖像恐惧症、偶像破坏、偶像崇拜、物崇拜，以及犹太教、基督教和伊斯兰教中对雕刻形象的禁止），在以20世纪80年代极为罕见的“回归宗教”为特点的一个时代里已经成为形象研究中的核心问题。我希望，把“意识形态批判”本身作为“偶像破坏的修辞”的批判已经净化了必然诉诸自身观念纯正性的一种去魅批评的野心。对比之下，我曾经想与比较谦虚的“世俗占卜”和与爱德华·赛义德和雅各·德里达相关的解构结盟，对我来说，这两位批评理论家始终是我所认为的理论的黄金时代给人以最大启迪的同道人。

序

画画，采取一个视点，我们就是人类了。艺术制造意义，并给那个意义以形状。

——杰哈德·里希特，《绘画的日常练习》（1995）

作为主体，我们都被直接唤入那个画面，被当作囚徒在这里再现出来。

——雅克·拉康，《精神分析学的四个基本概念》（1978年）

本书分为三部分。第一部分讨论形象，第二部分讨论物，第三部分讨论媒介。其结构逻辑如下：所谓“形象”，指的是任何一种相像性，一种或另一种媒介中出现的图、母题或形式。所谓“物”，指的是在所说的形象中出现的、或支持这个形象的物质，即一个形象所指或使之出现的物质的东西。当然，我还想在此涉及物性和客体性等概念，即凌驾于主体之上的物的概念。所谓“媒介”，指的是把形象与

物体放在一起以生产一幅图画物质实践。因此，全书都是讨论图画的，也就是把虚拟的、物质的和象征的因素组装起来。在最狭隘的意义上，一幅图不过是我们看到的挂在墙上的、贴在相册里的或在图册里用作装饰的那些熟悉物体之一。然而，较广义而言，图画产生于所有其他媒介——在构成影片的转瞬即逝的影子与实物的组装之中，在特定地点安放的一件雕塑之中，在描画某一类型的人类行为的漫画或脸谱之中，在想象或记忆某一具体意识的“精神图像”之中，按维特根斯坦所说，这是在一个命题或一个文本中“某一事物状态”的投射。¹

就其广义而言，一幅图指一个形象得以出现的整个环境，我们常常问别人“看到那场面了吗？”，指的就是这个意思。海德格尔提出的著名命题是，我们生活在“世界图景的时代”。海德格尔指的是世界已经成为图景的现代时期，也就是说，世界已经成为技术科学理性的系统化的、可再现的客体：“世界图景……并不是指世界的图画，而是被当作图画构思和理解的世界。”²他认为这个现象（我们有些人称之为的“图像转向”）³是一次历史转型，即向现代时期的转型：“世界图景并不是从早些时候的中世纪转变为现代时期，而是说，世界已经转而成为图景这个事实正是现代时期的本质。”⁴海德格尔在哲学上寄望

1 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trans. D. F. Pears and B. F. McGuinness (London: Routledge & Kegan Paul, 1922), 4.023, p. 21. 我对图像概念的引申与道格拉斯·克里姆普在“图画”(October 8 [Spring 1979]:75-88)一文开头阐述的精神相符：“它不局限于某一特定的媒介：相反，它利用摄影、电影、表演，以及传统的绘画、图画和雕塑……同样重要的是……图画的动词形式既可以指某一审美客体的生产，也可以指一个精神过程。”(75)

2 Martin Heidegger, “The Age of the World Picture,” in *The Question Concerning Technologies*, trans. William Lovitt (New York: Harper & Row, 1977), pp. 116-154; 引文自 130 页。

3 W. J. T. Mitchell, “The Picture Turn”, in *Picture Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), pp. 11-34.

4 Heidegger, “The Age of the World Picture”, p. 130.

于一个超越现代性、超越作为图景的世界的一个时代。他认为走向这个时代的途径不是向前图像时代的回归，或任意地毁灭现代的世界图景，而是诗歌——为我们开启存在之路的那种诗歌。

本书立论在于，包括世界图景在内的图像始终没离开过我们，不用超越什么图像，更不用说超越世界图景，就能建立比较真实的与存在的关系，与实在的关系，或与世界的关系。在不同地方和不同时代有不同种类的世界图景，因此，历史和比较人类学才不仅仅描写事件和实践，而描写对事件和实践的再现。图像是我们接近图像所再现的事物的途径。更重要的是，（如哲学家尼尔森·古德曼所说）图像是“世界制作的方式”，不仅仅是世界的反映。¹（作为“制造”或生产的）诗歌是图像的基础。图像本身是诗歌的产物，如亚里士多德所提出的，一种图像诗学本身就是讨论诗歌产品的，仿佛它们是活物，是人类在自身周围创造的第二自然。²因此，与修辞学或诠释学相对立的一种图像诗学是对“图像的生命”的研究，从古代偶像到当代技术图像和人造生命形式，包括机器人和克隆人。从诗学角度探讨图像的问题不仅仅涉及它们意味着什么或做什么，而是它们想要什么——它们向我们提出什么要求，我们如何回应。显然，这个问题也要求我们追问我们想从图像那里得到什么。

恐怖电影给了这个问题最生动的回答。大卫·柯南伯格导演的《录影带谋杀案》的一个剧照（图1）恰到好处地把图像-观者的关系展现为相互欲望的场所。我们看到麦克斯·吴伦（詹姆斯·伍兹扮演）走向电视机鼓胀的屏幕，里面是他新情人尼基·布兰德（黛布拉·哈

1 Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett Publishing Co., 1978).

2 关于亚里士多德诗学的讨论，见第一章。



图1 《录影带谋杀案》剧照（导演大卫·柯南伯格，1983）。麦克斯·吴伦准备把头伸进电视屏幕向他张开的大口。

利扮演)的唇齿图像。麦克斯在想是否把头伸进图像的嘴，这张嘴一直在召唤他“到我这儿来，到尼基这儿来”。显像管，电视机本身，都活了，鼓胀的静脉在橡皮泥的表面之下跳动、喘息和咕噜咕噜地响。不仅尼基·布兰德的图像，就连支撑她出现的物质也随欲望震颤着。麦克斯既为之吸引又为之所逐。他想要融入画面，渗透他面前呈现的屏幕/嘴/面孔，哪怕冒着被它吞噬的危险。如果我们只有这一个画面的话，我们会说我们问题的答案就是：图像想要被吻。当然，我们也想要被回吻。

并不是每一个图像都如此清晰而肮脏地用戏剧形式表现其欲望。我们看重的大多数图像都非常慎重对待它们所建构的欲望场域，即它们具有诱惑力的致命之吻。然而，柯南伯格的奇异画面在他心中也许是一种未经审查的关于这些图像之生命和爱的快照，既有我们要渗透

它们的愿望，又有被它们吞噬的恐惧。¹（我相信我没有必要对这个画面含有的男性幻想的重要指数妄加评论。）

因此，一幅图是一个非常独特和自相矛盾的生物，既是具体的又是抽象的，既是特殊的个别事物，又是包含一个总体的象征形式。理解这个画面就等于理解一个环境的综合全面景观，然而又是对一个特殊时刻的快照——当相机快门瞄准一个画面拍照的时刻，无论那是一个庸俗的老套，一个系统，还是一个诗意的世界（或者三者都是）。所以，要抓住不同画面的整体图像，我们就不能满足于对这些画面的狭隘看法，也不能想象我们的结果不管多么笼统或全面都将不仅仅是关于图像、物和媒介的图画，尽管此时对我们中的一些人来说的确如此。如芭芭拉·克鲁格所表明的（图2），不管那图像是什么，我们都身在其中。



图2 芭芭拉·克鲁格，《无题（救命！我被锁在这幅图里了）》，1985。

1 对这幅画的深入分析见第三部分“媒介”。