

当代激进思想家译丛

● 丛书主编 张一兵

Le destin des images

图像的命运

Jacques Rancière

[法] 雅克·朗西埃 著 张新木 陆洵 译



南京大学出版社

当代激进思想家译丛

● 丛书主编 张一兵

图像的命运

[法] 雅克·朗西埃 著 张新木 陆洵 译

图书在版编目 (CIP) 数据

图像的命运 / (法) 朗西埃 (Rancière, J.) 著; 张新木, 陆洵译. —
南京: 南京大学出版社, 2014. 1

(当代激进思想家译丛/张一兵主编)

ISBN 978-7-305-10616-3

I. ①图… II. ①朗…②张…③陆… III. ①艺术哲学—文集

IV. ①J0-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 221560 号

Jacques Rancière

Le destin des images

Copyright © La Fabrique-Éditions, 2003

Simplified Chinese edition copyright © 2014 by NJUP

All rights reserved

江苏版权局著作权合同登记 图字: 10-2008-307 号



出版者 南京大学出版社

地址 北京东大街 22 号 邮编 210093

网址 <http://www.NjupCo.com>

出版人 左健

丛书名 当代激进思想家译丛/张一兵主编

书名 图像的命运

著者 [法] 雅克·朗西埃

译者 张新木 陆洵

责任编辑 陈蕴敏

照排 南京紫藤制版印务中心

印刷 南京爱德印刷有限公司

开本 635×965 1/16 印张 11.75 字数 108 千

版次 2014 年 1 月第 1 版 2014 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-305-10616-3

定价 35.00 元

发行热线 025-83594756

电子邮箱 Press@NjupCo.com

Sales@NjupCo.com (市场部)

* 版权所有, 侵权必究

* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购
图书销售部门联系调换

Le destin des images
Jacques Rancière

目录

| | |
|-------------------------|----|
| 一、图像的命运 | 1 |
| 图像的相异性 | 6 |
| 图像、相像、原相像 | 12 |
| 从一个图像性体制到另一个体制 ... | 16 |
| 图像的终结在我们背后 | 23 |
| 赤裸图像，直指图像，变质图像 ... | 29 |
| 二、句子、图像、历史 | 43 |
| 没有共同的尺度? | 46 |
| 图像句子和大型并列 | 59 |
| 女管家、犹太儿童和教授 | 69 |
| 辩证的剪辑，象征的剪辑 | 75 |

| | |
|------------------|-----|
| 三、文本中的绘画····· | 93 |
| 四、设计的表面····· | 121 |
| 五、若有不可再现物····· | 143 |
| 再现意味着什么····· | 149 |
| 反再现意味着什么····· | 155 |
| 非人道的再现····· | 162 |
| 不可再现物的思辨性夸张····· | 170 |
| 文献来源····· | 179 |

一

图像的命运

我的书名可能会让人们期待某种图像(image)的新奇历险，将我们从拉斯科岩洞^①壁画的辉煌黎明引向当代黄昏，即被传媒图像所吞噬的现实，由监视器和合成图像所主宰的艺术。然而我的话题则完全不同。在考察命运的某种想法和图像的某种想法怎样在时代强音的启示式话语中相互结合时，我想提出这个问题：这些话语对我们所说的果真是一种简朴而又单义的现实吗？在同一个称呼下，图像是否具有若干个功能？而对这些问题性调整正好构成了艺术的工作？从这一点开始，也许可以在更为坚实的基础上去思考什么是艺术的图像，什么是其地位的现代性转变。

^① 拉斯科岩洞 (Grotte de Lascaux)：法国南方佩里格 (Périgord) 地区多尔多涅省 (Dordogne) 的旧石器时代文化遗址，岩洞内壁上有距今约两万年的绘画遗迹。1940年9月12日由两个孩子发现，后经著名史前艺术学者 H. 布勒伊考察整理，公之于世。开放后受空气杂质污染，壁画开始毁坏，故于1963年重新封闭，不再向公众开放，现可参观的为复制的拉斯科岩洞二号。(本书未标明“原注”的注释皆为译注。)

那么让我们从头开始吧。当人们断定从今以后再也没有现实而只有图像时，或者相反，说从今以后再也没有图像而只有一个不断再现自身的现实时，人们在说些什么呢？究竟想告诉我们什么呢？这两种说法看上去似乎截然相反。然而我们知道，两种话语按照基本推论法在不停地相互转变：如果说只有图像，那就没有图像的他者；而如果没有图像的他者，那么图像的概念本身就失去了它的内容，也就不再有图像。于是，有几位当代学者便将参照于一个**他者**（l'Autre）的**图像**对立于只参照于自身的**视像**（Visuel）。

这种简单的推论已经引起一个问题。**同者**（le Même）就是**他者**的反面，这很容易理解。然而要了解这般援引的**他者**是什么，这就不太容易了。首先，人们依靠什么符号来辨别他者的在场或缺席呢？我们凭什么说屏幕上的可见形式中存在他者，而另一种形式中不存在他者呢？例如说在电影《巴尔塔扎尔的遭遇》^①的镜头中有他者，而在“冠军竞答”^②节目中却没有他者？轻视“视像”的人们最常见的答案会是这样：电视图像由于它本身的性质而没有他者。确实，电视图像本身就带有自己的光亮，而电影图

① 《巴尔塔扎尔的遭遇》（*Au hasard Balthazar*），法国导演罗贝尔·布列松的代表作之一，讲述了一头名为巴尔塔扎尔的小毛驴的一生。该影片获得1966年威尼斯影展的评审团特别奖。

② “冠军竞答”（*Questions pour un champion*），法国电视三台于1988年开播的一档电视有奖问答节目，类似于中国的“开心辞典”。

像则借助外部光源来保持光亮。这就是雷吉斯·德布雷^①在一本名叫《图像的生与死》的书中所概括的意思：“这里的图像有其内置的光线。它能够自我展示。通过自身提供的光线，图像便自行出现在我们眼前。这种定义类似于斯宾诺莎^②关于上帝或实体（substance）的定义。”^③

显然，这里所提出的被当作视像本质的同语重复不过是话语本身的同语重复。这种话语只是告诉我们，同者是一样的，而他者是另样的。这种话语还让人觉得它不仅仅是一种同语重复，因为它通过混杂独立分句的修辞游戏，将普遍事物的普通特性等同于某种技术装置（dispositif）的特殊特性。然而阴极管的技术特性是一回事，我们在屏幕上看到的图像的美学特性则是另一回事。准确地说，屏幕既能随时迎接“冠军竞答”的表演，也能迎接布列松的摄影机的表演。显而易见，正是这些表演在本质上有所不同。电视向我们推介的娱乐节目，该节目在我们身上所激发的情感，其本质完全独立于光线来自我们的机器这个事实。布列松图像的内在本质依然不变，无论我们是在放映厅里观看电影胶片，还是在电视屏幕上观看录像带或光盘，抑或通过视频投影观看图像。同者并不独在一边，而他者

① 雷吉斯·德布雷（Régis Debray，1940—），法国作家和媒介学家，作品有《普通媒介学教程》（*Cours de médiologie générale*）、《图像的生与死》（*Vie et mort de l'image*）等。

② 斯宾诺莎（Baruch Spinoza，1632—1677），荷兰哲学家。著有《神学政治论》和《伦理学》等。

③ 雷吉斯·德布雷，《图像的生与死》，伽利玛出版社（Gallimard），巴黎，1992年，第382页。——原注1

也不另在一边。同一性（Identité）和相异性（altérité）以不同方式相互纠结。我们这个光源内置的电视机和“冠军竞答”的摄像机，让我们观看着一种记忆的表演和精神在场的表演，这种表演本身对机器来说也是陌生的事情。相反，放映厅里的胶片或我们屏幕上视频化的《巴尔塔扎尔的遭遇》的录像带，则让我们看到一些不参照任何他者的图像，而这些图像本身就是表演。

图像的相异性

这些图像并不参照“任何他者”。这并不意味着它们就像人们通常所说的那样，是一些不及物的图像，而是意味着相异性进入了图像的构建本身中，还意味着这种相异性不仅取决于电影媒介的材料特性，更取决于其他因素。《巴尔塔扎尔的遭遇》的图像首先不是某种技术媒介特性的表现，而是某些操作：它们展示着整体与部分之间的关系，展示着可视性和与其相连的意指和情感威力之间的关系，展示着各种期待与填充期待之物的关系。让我们看一下该影片的开头。银屏还没亮，“图像”游戏就已经开始，伴随着一段舒伯特奏鸣曲的晶莹音符。当片头字幕在某个背景上一闪而过时，这个游戏又继续进行。那背景既让人联想到一段岩石般的城墙，也让人想起一堵干燥的石头墙，

或是糊浆纸板 (carton bouilli)。突然一声驴鸣代替了奏鸣曲，然后奏鸣曲再次响起，随后又被一阵铃铛声覆盖，并且与影片的近景连成一气：一头小毛驴的头，在中近景中吃着驴妈妈的奶。一只非常白皙的手沿着小驴的灰暗颈部往下移动，而镜头却沿着相反的方向往上移动，移向这只手的主人小女孩，还有她的哥哥和她的父亲。一段对话伴随着镜头的移动（“我们需要它”——“把它给我们吧”——“我的孩子，这可不成”）。而我们从未看到说出这些话的嘴巴：孩子们对他们父亲说话时却转身背对着我们，而在回话时他们的身体又遮住了父亲的脸。一个叠化镜头 (fondu enchaîné) 又引入一个画面，向我们展现了与话语相反的情况：父亲和孩子们背对着观众，在远景中牵着小毛驴走下山坡。另一个叠化镜头则展现了小毛驴的洗礼仪式，即另一个中近景让我们只能看到动物的头部、男孩正在倒水的手臂和手持蜡烛的小姑娘的上半身。

通过片头字幕和三个镜头，我们看到了整个图像性 (imagéité) 的体制 (régime)，即各种要素和功能之间关系的体制。首先是灰黑银幕的中立性和声音对比之间的对立。以清晰的音符一直进行的旋律和打断它的驴鸣声已经给将要到来的寓言提供了整个的张力。这个对比后来又让位于白手在黑毛上的视觉对立，让位于声音与面孔的分离。通过一种语言决定与视觉矛盾的连接，通过强化连续性的叠化镜头以及它所展示的反衬效果的连接，这种分离

也再次得到延伸。

布列松的“图像”不是一头驴、两个孩子和一个成年人，也不仅仅是中近景的取景技术和摄像机的移动，或是拓宽画面的叠化技术。它是这种操作，将可见物（le visible）及其意义或言语及其效果连接起来和分离开来，让它们制造诸多的期待，然后又让这些期待偏向。这些操作并不来自电影媒体的特性。它们甚至针对电影媒体的通常用途假设了一种体系性的差异。只要是“正常”的电影制作者就会给我们指出一个迹象，即父亲决定的变化迹象，无论这个迹象是多么轻微。他会以更宽的镜头拍摄洗礼的场景，让镜头向上移动或是引入一个附加镜头，以便向我们展现孩子们在仪式中的脸部表情。

人们是否想说，布列松的断片手法向我们展示的不是叙述的连接，即那些让电影向戏剧或小说看齐的作家所使用的叙述连接，而是电影艺术固有的纯粹图像呢？然而将摄影机定格在倒水的手上和持蜡烛的手上，这并不是电影特有的技术；在文学中也一样，将包法利医生的目光固定在艾玛小姐的指甲上或将包法利夫人的目光固定在公证人书记的指甲上，这也不是文学所特有的技巧。断片手法不只是简单地打碎了叙述的连接。它在叙述连接方面进行着一种双重游戏。通过将手与脸部表情相分离，它将动作化约到它的本质：洗礼仪式就是一些言语，还有往驴头上倒水的手。通过将行动紧扣于感知和运动的连接，直接跳过

对原因的解释，布列松的电影实现的并不是电影固有的本质。它将自己载入了福楼拜开创的小说传统的连续中；这是具有双重性的小说传统，即同样的程序既产生意义也取消意义，既保证又解除着感知、行动和情感之间的联系。可见物的无语句的直接性无疑使可见物的效果绝对化，但这种绝对性本身是通过某种权力的游戏来进行的。这是一种将电影与造型艺术分开的权力，同时又使电影与文学更加接近：这就是提前设置效果的权力，以便更好地转移或者否定这个效果。

图像从来就不是一个简单的现实。电影的图像首先是一些操作，是可说物（le dicible）与可见物之间的一些关系，是一些与之前和之后、原因和后果进行游戏的方式。这些操作投入了一些不同的图像功能（fonctions-images），还有图像这个词的不同意义。因此，两个镜头或电影的连续镜头可以隶属于不同的图像性。反之，一个电影镜头也可以像小说语句或绘画作品那样，隶属于同一个图像性类型。因此爱森斯坦（Eisenstein）就能够在左拉或狄更斯的身上，在格列柯^①或皮拉内西^②的身上，寻找电影剪辑的原型；而

① 格列柯（El Greco，1541—1614），西班牙语原名为 Doménikos Theotokópoulos，西班牙画家、雕塑家和建筑师。作品有《奥尔加斯伯爵的葬礼》《圣马丁与乞丐》《手置于胸前的骑士》等。

② 皮拉内西（Piranesi，1720—1778），意大利语原名为 Giovanni Battista Piranesi，意大利雕刻师和建筑师。作品有《罗马景色》《罗马古董》《战神广场》等。

戈达尔^①则能够用艾利·福尔^②关于伦勃朗^③绘画的语句来写作电影的颂词。

因此，电影图像并不像相异性对立于一性那样，与电视传播相对立。电视传播亦有其自身的他者：表演台上的实际表演。电影也再现了面对摄影机时进行的表演。只是当我们谈到布列松的图像时，我们谈论的并不是这种关系：谈论的不是别处已经发生的事情和在我们眼前正在发生的事情之间的关系，而是将我们所见的事物变成艺术本质的那些操作。这样，图像指明了两种不同的事物。先有一种简单的关系，它产生一种与原作的相像（ressmblance）：并非一定是它忠实的复本，而仅仅是足以代替原作的东西。然后有操作的游戏，它产生我们称之为属于艺术的东西：更确切地说是一种相像的变化（altération）。这种变化可以具有上千种形式：它可以是赋予画笔的无用线条的清晰度，以便让我们知道肖像所再现的是谁；可以是一种身体的拉伸，以表达身体的运动，却无视身体的比例；可以是一个语言措辞，以便加强对一种感觉的表达或使对一种想法的感知更加复杂；可以是一个

① 让-吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard, 1930— ），法国和瑞士籍导演，法国新浪潮电影的奠基者之一。其代表作之一，在本书中得到深入分析的《电影史》由8部短片组成，长约270分钟。

② 艾利·福尔（Élie Faure, 1873—1937），法国艺术史家和评论家，著有五卷本《艺术史》。

③ 伦勃朗·哈尔曼松·凡·莱因（Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606—1669），17世纪荷兰画家。他的一生留下了500多幅油画，把荷兰的肖像画、历史画和风景画发展到了极致，为欧洲油画的发展作出了极大的贡献。

词或是一个镜头，以便代替那些似乎应该到来的事情……

正是在这个意义上，我们说艺术是由图像构成的，无论它是否隶属于形象艺术，也不管是否能从中认出可识别人物和场景的形态。艺术的图像是一些产生差异和不相像（dissemblance）的操作。文字可以描述眼睛能看到的東西或者表达眼睛永远看不到的東西，文字可以故意让思想清晰可见或晦涩难懂。可见的形式会提出一个有待理解的意指或撤销它。摄影机的运动可以预见一个场景并发现另一个场景，一位钢琴师在黑暗银幕“后面”开始演奏一个音乐句段。所有这些关系确定着图像的意义。这意味着两件事。第一，以原样形式出现的艺术图像是一些不相像形态。第二，图像不是可见物的特有形态。还存在一种不构成图像的可见物，也存在一些全部由词语构成的图像。但是图像最常见的体制是这样的体制，它将可说物到可见物的关系推向前台，这种关系既在可说物和可见物的类似上进行游戏，也在它们的不相像上做文章。这种关系绝不要求这两个项具有物质上的在场。可见物将以具有意义的比喻自行布局，而言语则展开一种可能令人炫目的可视性。

回顾一些如此简单的东西似乎有些多余。然而如果必须回顾的话，那是因为这些简单的东西在不停地变得模糊不清，因为相像的身份相异性总是受到组成艺术图像的关系游戏的干扰。很久以来，相像被看作艺术的本性，即使无数的表演和模仿形式排斥这种相像亦然。而不相像在我们的时代