



【德】本哈德·瓦尔登费尔斯

译者：戴思羽

观看与知识之间存在一道裂缝，这道裂缝无法通过显而易见的常识得到填补，也无法借助哲学家称之为反思的东西而加以克服。倘若没有这道裂缝，也许就不会有驰骋于色彩和线条之中令不可见者可见的画家，也不会有通过词语和句子始终呈现比他明确说出来的和知道得更多的哲学家……

“‘Ampersand’ 旧图像世的挽歌” 东京画廊+ BTAP 展览现场



1. 乔托·迪·邦多纳，《耶稣被捕》，湿壁画，185×200cm，1304—1306

## 可见者的秩序——纪念马克思·伊姆达尔

Orders of the Visible: in Memory of Max Imdahl

〔德〕本哈德·瓦尔登费尔斯 Bernhard Waldenfels

译者 戴思羽 Translated by: Dai Siyu

**摘要：**本文原载于哥特弗里德·博姆主编的《什么是图像》（1994年）一书。作者从现象学角度探讨了马克思·伊姆达尔提出的纯粹性视看和识别性视看的区分是如何切中关于多样化的现代艺术的视看这一问题。得出的一个关键结论是只有在视看秩序不是先于视看与图像就已在物质和形式上被给定，而是在视看和图像形成过程中同时涌现之时，纯粹性视看才会起作用。在这一意义上，视看乃是创造性的，而不仅是再生生产性的。

**关键词：**视看秩序，预先给定，现象学，纯粹性视看，前对象性的

**Abstract:** Abstract: This article is taken from the book *What is an Image* (1994, ed. by Gottfried Boehm). The author uses a phenomenological perspective as the basis to explore the distinction between pure view and recognitive view, proposed by Max Imdahl in the case of the diverse phenomena of modern art. One of his key conclusions is that a kind of pure view will only appear, when the order of the visible is not given in material and form before view and image, but emerges at the same time in the process of viewing and the formation of image. In this sense, seeing is creative, not just reproductive.

**Keywords:** the order of the visible, given in advance, phenomenological perspective, pure view, pre-objective

并非不可见者才是神秘的，可见者就已相当神秘。梅洛-庞蒂，这位在绘画现象学上提出众多见解的哲学家，曾写道：“没有什么比我们真正看到的东西更难加以认识。”<sup>[1]</sup>是否存在一种无意识的观看，这种观看不知道在看以及看到了什么，还是观看在变为有意识的观看时才是真正的观看？当柏拉图说：“心灵借助眼睛在看”，他是对的，还是尼采是对的，当他回应：“眼睛在看”？画家不仅在看，而且还令不可见者可见，可是即使我们前往他的工作室参观，事情依旧是神秘的。贾科梅蒂这样谈到：“我不太清楚地知道，我看到了什么。它太复杂了。因此，人们不得不干脆试着复制可见者，以此说明他们看到了什么。”显然，艺术家不仅令不可见者可见，而且还令人观看，确切地说，令他人观看，并且首先令自己观看。

这一切都表明：观看与知识之间存在一道裂缝，这道裂缝无法通过显而易见的常识得到填补，也无法借助哲学家称之为反思的东西而加以克服。倘若没有这道裂缝，也许就不会有驰骋于色彩和线条之中令不可见者可见的画家，也不会有通过词语和句子始终呈现比他明确说出来的和知道的更多的哲学家。

如果我们接下来讨论的是可见者的秩序，那么前提乃是存在一种原生的“审美世界的逻各斯”（胡塞尔），也就是说，感性经验本身已是结构化的，它有所表达，具备形式与组织。因此，美学始终可以回溯到一种真正的感性学，并且始终与这种感性学联系在一起。此外，我们所要讨论的可见者的秩序还有另一个前提，即感性世界的这种逻各斯是以复数形式出现的，也就是以“Logoi”的形式、以变化中的各种秩序的形式出现，它导致可见性的一种独特的消解。知觉中的变为可见（Sichtbarwerden）与造型艺术中的令其可见（Sichtbarmachen）之间的关系成为我们思考的一条引线。其中，关于造型艺术的哲学追寻着它的对象。<sup>[2]</sup>

**1. 艺术理论的序曲：纯粹性视看（das sehende Sehen）和识别性视看（das wiedererkennende Sehen）**<sup>[3]</sup>

马克思·伊姆达尔的乔托一书（1980

年）在方法论上有一个关键的章节，这个章节研究的是图像志（Ikonographie）、图像学（Ikonologie）和新图像学（Ikonik）<sup>[4]</sup>。其中，伊姆达尔做了一种方法上的区分，他将两种艺术阐释方法分别与两种不同的视看方式和两个不同的图像方面关联在一起。

识别性观看旨在把握图像描绘的对象，这些对象在我们体验图像之前就已经为我们所熟悉。它关注的是图像在内容上的意义，即图像的语义学：图像说明了什么，表现了什么。这种视看是他律的，因为可见者的规律并非源自图像本身。图像志—图像学的艺术阐释方法，比如潘诺夫斯基所实践的图像学研究，便符合这种识别性的视看。我们来看画家乔托在位于帕多瓦的阿雷纳礼拜堂所创作的一系列湿壁画中的那幅《耶稣被捕》。图像的核心在于通过透视投影和场景设置来安排人物的秩序。在前图像志层面，我们看见一群拿着武器的人，他们身穿特定服饰，头上围绕着一圈神圣的光环。新约圣经的文本帮助我们进一步从图像志层面来看这幅画：它们告诉我们橄榄山上的耶稣、犹太之物以及相关事件。最后，图像学层面关注的是情感上的一种共同体验：观看者感受到耶稣的无力及其对痛苦的忍受。由此，我们在图像中所看到和体验的都是我们已经认识的东西。

纯粹性视看最初源于一种审美上的冷静，这种审美冷静最终可能逆转为对审美的一种称赞。它关注的是图像在形式上的意义，即图像的句法学：某物通过何种方式（即如何）得到表现。这种视看是自律的，因为在此可见者的规律源自图像本身。它符合形式主义的艺术阐释方式，正如康拉德·费德勒（Konrad Fiedler）所提倡的那种艺术研究方式。如果绘画中仍出现对象，那么这些对象本身将被视为无关紧要的；它们只是构成了并不重要的“主题”。在此，图像决定性的核心在于几何构图，在于通过线条、色彩和平面构建一个自律的视觉空间和图像空间。

与这两种极端的图像研究方法相对，伊姆达尔提出了一种综合性的新图像学。这种新的方法将以上两种不同的视看方式和两个不同的图像层面紧密地结合在一起，形成一种“对不仅包含具体的视看经验、而且原则上超越了具体的视看经验的秩序和意义整

体的更高层次的直观”<sup>[5]</sup>。比如在《耶稣被捕》这幅画中，从画面右侧至画面中心向上延伸的斜线依次表现了一位门徒的手指姿势经犹太人的头部到耶稣的面容；从相反方向来看，这条斜线则表现为耶稣向下看向犹太人的视线。由此在同一条图线上，两个意义主题，即耶稣在同一时刻的劣势和优势，紧密地交织在一起。场景的复杂性和句法上的构图相互变换。图像所指的意义通过以下方式在图像结构中得到实现，即所指者通过一种新的方式为我们所见。因而，“图像在意义厚度上（ikonische Sinnlichkeit）的能力”超过了语言。识别性视看和纯粹性视看的综合体现在：已知者（所听者、所见者）不仅包含在图像意义中，而且通过一种复合性的、更具厚度的图像意义获得超越。从现象学来看，这种双重的视看方式是对一种直接的“自然的”视看方式的背弃，后者陷于物的世界之中。但这种背弃并不导向另一个世界，例如一个纯粹形式或纯粹体验的世界，它所引起毋宁是另一种看待世界的方式；我们的世界显现为另一个世界，这个世界不再是已完成的既存的世界，而是一个生成中的世界<sup>[6]</sup>。

伊姆达尔并未将其基于新方法的艺术考察局限在乔托的系列湿壁画和勃鲁盖尔的《盲人的寓言》，这些绘画具有丰富的图像志和图像学内涵。毋宁说，他在其中看到了一种“基本方法的萌芽”，这种方法也可以被应用到像立体主义这样的现代绘画的观看当中。在立体主义绘画那里，吉他、圆球、烟斗或乐谱等“不完全的对象符号”与平面形式、诸直线或斜线等“自由创造的视觉材料”之间的“分裂”恰恰要求一种识别性视看和纯粹性视看的区分。

但现在有一个问题：这样的一种区分在何种条件下是完全可行的？识别性视看和纯粹性视看的区分让我们想到斯宾诺莎对生时的自然（natura naturata）与能生的自然（natura naturans）的区分，也让我们想到梅洛-庞蒂对“被说的话（parole parlée）”和“能言的话语（parole parlante）”的区别。通过区分知觉的次要形式和原始形式，梅洛-庞蒂在他的《知觉现象学》中将语言理论上的区分运用到“知觉句法”领域。<sup>[7]</sup>接下来我们试图阐明，伊姆达尔从方法上对纯粹性视看和识别性视

看所作的区分是如何切中“视看这件事情”的，它又如何促进一种本体论的区分，以至于图像的秩序在可见者的秩序中反映出来。此外，如果这种秩序只以复数的形式出现，那么我们便走在一条历史多样化的道路之上，这种多样化通过一种“基本方法”的选择将过快地受到统一。然而，我们在此呈现的历史回顾本身也是模棱两可的。正如胡塞尔在对欧洲科学的危机的思考中区分了现代科学实践及其关于自身（错误）的理解，在艺术领域，艺术实践本身及其关于自身（错误）的理解也应当区分开来。因此我们完全可以设想，在乔托的绘画中，一种“纯粹性视看”在发挥作用，尽管这在当时那人们固守预先给定的自然秩序和宗教秩序的时代原本是不可想象的。在此，对历史的考察成为一种“真理的向后运动”（梅洛-庞蒂）。当然，这里有一个前提，即没有一个时代能够发展出关于其自身的一种充分理解。

## 2. 现象学上的关键点：图像中物的可见性

如果我们问，超出绘画这种特殊情况以外，一种不含识别的纯粹性视看意味着什么？那么我们必须对看到新的东西的可能性和用一种新的方式来观看的可能性作一个区分。在第一种情况中，新的是这个“什么”：一个拥抱、一只头盔、一次晚餐，它们通过某个文本作为一般情况为人所认识。每个新的事实都指向一种熟悉的常规的结构，它使得我们对之的识别成为可能。而第二种情况所涉及的乃是一种新的如何，一种新的结构、构形和规则，它使我们用一种新的眼光，并且在一种新的光芒下来观看我们已经熟悉的事物。因此，视看方式，不管是新的还是老的，都指向一种特定的视看秩序。

每一种视看秩序又建立在两种不同层面的可见性上：一种是可见的事物层面，它展现自身，让自己被看见；一种是可见的图像层面，它在展现自身让自身被看见的同时还让某种别的东西显现出来，让其被看见。

在可见的事物层面上，让自己被看见的事物始终在一种特定的“如何”中显现出来。它已经进入到某些特定的视看秩序的尺度当中。它以特定的形象出现在特定背景之前，在特定光线之中，在特定场景或事件的

特定的时空环境中，带着特定的强调，具有特定的重量：一个位于中心，另一个则位于边缘；一个显露出来，另一个则向后隐退。显露和退隐构成一个视觉浮雕，在这个浮雕中，值得看者从相对没那么值得看者或者说完全不值得看者中突显出来。这样就产生了一种对视觉的要求，它给予视看一种紧张性：假如没有哪怕最小的优先权，事物就不可能得到表现。一种不对视觉有所要求的单纯观看必定以实际并未观看的单调而告终。

在不仅展现自身，而且让他物被看见的图像层面，视看则在图像中指向一种第二秩序的如何，即某些图像秩序。这种视看最早在面对事物的图像性时就已起作用：在重复的情况中，一个事物作为另一个事物的图像而显现，其中同一事物在另一个地方、另一个时间、另一种媒介或者关联中出现。如果我们没有从格式塔理论那里认识这些前构造和后构造，就无法学习视看，学习认知，而只有一些转瞬即逝的马赛克式的印象。对柏拉图来说，事物在水中以及在光滑物体表面的映像即是在人工的镜象工具产生之前的事件。事物的图像性不同于人工创造的图像事物。人工创造的图像事物展现一种双重性的形象：图像作为物，它展现自身，作为图像，它的任务是展现他物。那种暂时的图像观坚持这样一种造图理念，即它遵循某种特定的秩序。在更进一步的层面上，我们最终来到艺术性的造型作品（广义上的艺术作品），即不仅仅自身可见、不仅仅令他物可见、而且使可见性本身一同可见的艺术图像。根据雅各布森（Roman Jakobson）的思想，语言的诗性功能与语言媒介本身相关。与之相符，图像的图画功能也与图像媒介本身相关。也就是说，艺术图像呈现了自我关联性的一种特殊形式，一种图画的反思。这种图画的反思建立在“对感性之物的反思”（梅洛-庞蒂）的基础之上，同时又超越了这种反思。正如书写和阅读的各种意向或穿透语言媒介进入言说之物当中，或沉浸于语言的厚度之中，对图像的视看或穿透图像媒介旨在把握被模仿的事物，或停留在图像的厚度之中。因此，艺术图像在一种纯粹关于陌生之物的图像和一种纯粹关于自身的图像这两个极端之间活动，通过这种方式，图像空间产生了，这种图像空间符合语言空间，亦即文学空间（espace

littéraire）。<sup>[8]</sup>

我们再次面临一个问题：一种用新的方式观看的纯粹性视看的前提条件有哪些？与这个问题密切相关的是另一个问题，即在何种情况下能够产生作为纯粹视看的媒介的图像，尤其是更强调独立性的艺术图像？对这些问题的解答使我们重新回到可见事物层面及其相应的视看秩序那里。

## 3. 批判性的差异：生成中的与既存的视看秩序和图像秩序

只要可见者让自己被看见的方式（即如何）始终由它是什么所决定，换句话说，只要视看秩序建立在事物的一种预先给定的秩序基础之上，那么根本上就不会有纯粹的视看。视看涉及的所有新奇单纯是对我们而言的一种新奇，它与特定的发现状况有关，新奇本身却被排除在外。这种视看根本上仅是一种识别性视看，它受制于一种预先给定的秩序，而这种秩序始终已经赋予了可见性，并且担保了可见性。我们在柏拉图理念论中可以找到关于事物的这种视看方式的一个经典例子。柏拉图称为理念或者爱多斯的东西意味着对事物的真正视见。在理念领域，认识意味着对已经看见过的事物的一种回忆。这些已看见之物随着灵魂的肉身化逐渐被遗忘。一种着眼于理念之真正存在的图像艺术所模仿的乃是“真实存在的比例关系”，而非单纯“作为美而显现的事物”。直至今日，我们在胡塞尔的现象学中，在伽达默尔的阐释学中也一样，可以找到这种柏拉图主义的痕迹。

正如上文所述，可见事物坚不可摧的秩序在图像性的秩序中投下它的阴影。伴随前图像和后图像之间的颤动，图像性的重复被固定为原型和模像的差异。原型和模像之间呈现出一种清晰的反差，对这种差别的估计摇摆两个基本的极端之间。人们可以强调这种差距：模像仅仅作为对一个退回到图像背后的被复制之物的复制。反过来，人们也可以强调一种分享：模像作为原型本身在图像中的在场方式。这种摇摆的规定解释了图像之争，它可能发展为图像战役、图像破坏乃至图像禁令。人们必须阻止原型和模像之间的一种混淆，比如这种混淆体现在宗教中关于神的圣像或者智者学派视为假象的图像的形式当中，作为假象的图像使图像本身无

法得到认识。

事物的秩序最终也向艺术图像投去它的阴影。只要秩序根植在事物当中，图像便无法获得自己的位置，并且在这种情况下，现代艺术理所当然的前提，即一种自律的艺术，将无从谈起。艺术家有时被视为一位先知，宣告另一个世界；有时又被视为一位手工者，为这个世界创造有用之物。正如诗在这一传统中拥有一个不确定的位置，它徘徊在柏拉图主义的迷狂和亚里士多德的技艺诗之间，图像同样一面陷入对模仿的理念的操心之中，一面陷入对模仿的图像事物的操心之中。由此便不会出现一种仅仅诞生于图像之中而非任何其它地方的秩序。

反映在图像秩序中的事物的秩序涉及不同的方面。它与可见者内在的秩序相关，这种内在的秩序致使表相和外形作为本质形象去除了所有附属之物与偶然之物。此外，它被纳入到一个整体之中，在那里，某物作为它本身得以展开。最终便形成了一种主导性的和从属性的秩序，它导致某物或多或少是值得看的以及作为图像是有价值的，视看的要求被可见者的一种等级秩序所克制。只要秩序发挥作用，我们便与一种中心化的、向全部方向开放的同时又受到目的指引的视看相关联。图像如何形成最终与“什么”和“为何”捆绑在一起。此时，这种秩序是根植于事物之中，还是根植于宇宙永恒的运转，根植于一个命定的救赎事件，根植于发展史的一种世俗化形式之中，又或是根植于人类精神的形式设置之中——人类精神先于事物安排了一种秩序，相对已经无关紧要了。

马克思·伊姆达尔赋予纯粹性视看如此重要的地位，但他在乔托一书中结合传统的阐释仍然强调自然秩序与救赎秩序的一种综合，当他写道：“在阿雷纳湿壁画中，对自然通常所隐藏的规律的可见性表现以及对命定的救赎史事件的可见性表现是同一的，并且它们通过同一幅构图得到相同程度的表现。”<sup>[9]</sup>这意味着：命定、秩序、偶然性处于一种等级关系当中。不过一切却都为以下观点提供了支持，即只有在视看秩序并非先于视看与图像在物质上和形式上已经被给定，而是在视看和图像形成过程中同时涌现之时，一种纯粹性的视看才会出现。在这一意义上，视看乃是创造性的，而不仅是再生

产性的。并且在此，“如何”与“什么”之间存在一种差异，这种差异无法通过任何秩序而加以克服。

## 4. 历史角度的中间考察：对审美偶然性的克服

从历史角度来看，现代的秩序观念以偶然性为主要特征，这种偶然性不仅在从属层面上受次要原因驱动，而且内在于秩序本身。这说明，一种秩序始终也可能是另一种秩序，‘现实性意义’被‘可能性意义’所取代。马克思·伊姆达尔在他关于图像同一性以及造型艺术审美跨界的著名阐释中向我们精彩地展示了现代艺术，尤其现代绘画，是多么积极地参与了这一过程。秩序的这种潜在化和多元化意味着事物单一的、确定的秩序让位于变化中的势态；无所不包的整体分裂成一个个有限的领域；诸目的等级消解于争执性的主导之中。在秩序变化的地方，乃至在视看、造型和阐释的领域，有选择，有排斥，有不可避免的冲突。

针对这种情况，艺术实践和艺术理论用不同的方式作出回应。首先，它提供了一种“艺术审美化”的可能，这是审美化的一种有限的样式，它伴随着对视觉的弃置。从中脱离出来的是一种形式显象，这种形式显象作为主观的表达从普遍的要求中解脱出来，并且作为可能性的游戏，它摆脱了现实的压力。从传统角度来说，“如何”与“什么”“为何”的分离意味着美与真、善的分离。折衷的表述是：“纯粹理性边界上的艺术”，在纯粹理性的固有领域中，识别性视看始终占据主导性地位。对艺术权力的这种限定带来一种解放，同时也导致一种剥夺。艺术因此陷入一种虚弱的中间状态。通过退回到一种无利害的美的或者坏的显象，造型的活力，包括对视看和图像的要求，都无法得到恢复。

“生活的审美化”开启了另一些可能性，它作为审美化的一种普遍形式乃至引起视觉的解放。世界和生活显现为世界艺术和生活艺术的产物，世界艺术和生活艺术与形式和模型展开游戏，尝试各种可能性，在极端情况下，导致“什么”和“为何”消解于“如何”中，以至产生模拟与自我模拟间的游戏，让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）通过暗示呼吁了这种游戏。审美领域的这种

去界限化必然导致艺术的瓦解，因为艺术缺少基底——它受基底的支撑，却排斥基底。可以想象的是，视看变成一种不含识别的视看，在这种视看中，人们在看，却并未看到某物，这就如同我们在一个公开的演讲和行为中所能预料的，即彻底精湛的编排弥补了内容的空洞。

## 5. 语言学的插曲：图像作为符号

或许，人们可以避免受到艺术和生活的审美化的威胁，通过“如何”与“什么”“为何”之间一种新的结合方式，这种新的结合方式将导致视看的强力回归。可以想象是，在协调一致的秩序的边界处，发生着一种游戏，一种识别性视看和新的视看之间的相互作用，一种“什么”与“如何”之间的平衡，这种平衡不再以整体为目标，也不以一种普遍的均势为目标。我们用卡尔·布勒（Karl Bühler）提出的著名的语言模型来解释这种可能性，这种语言模型不仅可以被应用到字字符号上，而且通过类比也能被应用到图像符号上。

在我们讨论的上下文中，如果我们回想一下这种语言理论最重要的几个方面，大概已经足够了。（a）符号被赋予了三种功能：实事方面的描绘功能；说者方面的表达功能；听者方面的号召功能。由此，言说被细分为商讨、自我言说、攀谈的三元关系。（b）在符号内部需要区分的是被描绘者和描绘者，符号的功能系于前者，后者则构成了符号的物质性。（c）通过一种语言系统的规则以及一个语言文本的上下文，符号之间的关系最终得到确立。

布勒本人从一开始就担负着关于这种符号模型的一种指责，但这种指责也早已出现在传统的语义学中。符号被理解为工具，理解为正如柏拉图所称的工具论。因此，它仅仅服务于意义的阐述和传递。关于符号的这种理解符合识别性视看，它局限在对知觉范式和知觉良方的应用上。这种情况下，我们是在一个预先给定的秩序的基础上活动，其中，“什么”（实事）“谁”（发送者）“对谁”（接受者）这些机关至少在大致上都预先受到规定。然而，如果秩序的基础开始动摇，那么这种工具模式便失去了效力，此时我们面对的是一个言说事件或视看事件，它符合纯粹性观看。这种情况下，“什

么”“谁”和“对谁”这三个机关重新获得规定。严格意义上，这里没有什么被描述，没有什么被传达，因为在这种变革的情形中根本不存在需要描述和传达的东西。纯粹性视看出现在被看者与视看者的诞生过程中，被看者与视看者在视看、成为可见和令其可见的事件中处于一种游戏当中。一个图像事件符合这种视看事件，图像事件不仅令预先在这、在那、在其他地方可见的或者本身已经“是”可见的东西可见，而且令新的条件下“变得”同时可见和不可见的东西可见。由于不存在一种无所不包的视看秩序和图像秩序，不可见性被移到一边，却并未因此而消失。视看事件和造型事件开启了一个可见性的领域，其自身却并未在其所开启的领域中找到位置，仿佛纯粹性视看是被看者的一部分，或者仿佛造型本身仍能进入图像之中。

如果我们在此如此经常地谈到不可见性，那么其所涉及的绝不是一种关于更高秩序的可见性，而是“这个世界中的不可见者”（梅洛-庞蒂），不可见者通过超越这个世界而归属这个世界。严格来说，假定的不是将不可见者变成可见，“而是去观看可见者的不可见性是多么不可见”。<sup>[10]</sup>然而，这种表述方式以及与其类似的表述方式，例如利奥塔也谈到“不可表现之物的表现”，面临着危险，即将一种特定的、有限的艺术，例如纽曼的艺术，典范化。我认为，为了将这些表述方式在一种有差异的对话中展开，人们必须联系到一种多样化的观看工作和描绘工作，它在某些方面被等同于一项概念工作，或也被等同于一项哀悼工作。

#### 6. 现代艺术：观看的艺术和描绘的艺术

如果现代艺术有一个基本特征，那也许便是它将观看工作和描绘工作视为对各种边界的多样化加工。这不是偶然的：如果艺术不固守在一个预先给定的秩序框架内，而是尝试新的视看方式和新的描绘方式，那么秩序的标志就开始变得模糊不清。“谁”通过“何种方式”让“谁”根据“何种法则”看“何种形式”中的“什么”，是不确定的，处在疑问当中。既有桩界的动摇导致一种跨界工作，这种跨界工作始终面临着自我消解的危险以及由过度的张力所引起的松弛的危

险。诸多艺术努力的失败也留在了历史的痕迹之中。接下来，我们上文提到的语言模型的不同方面为启发的导向，来试图阐明关于这一跨界工作的几种尝试。

#### (1) 图像材料和图像形式

对预先给予的所指的背弃导致一种双重的越界。这种双重的越界在康定斯基关于“大抽象”和“大写实”的著名区分中已经得到了预示。模仿者与模仿者之间的差异转向内部。因此，图像接近事物，成为一种独特的图像-事物，在图像-事物中，图像本身接受了物的特性。这不仅符合拼贴画和装置艺术，也符合塔皮埃斯（Antoni Tàpies）的材料绘画、丰塔纳（Lucio Fontana）的画布切割，而且也符合色彩颜料的厚涂，它导致绘画接近一种浮雕。另外，它尤其符合现代雕塑：现代雕塑在布朗库西（Constantin Brancusi）和贾科梅蒂那里变成了圆雕，它不仅在空间中占有一个位置，而且创造空间，乃至强调一种新的城市空间。<sup>[11]</sup>传统的画框被打破，正面视看获得新的视看道路。相反，事物接近图像，成为一种事物-图像，事物由此赢得了图像的特征。从杜尚和布罗德瑟尔（Marcel Broodthaer）的现成品艺术与“找到对象”（Objet trouvé）到大地艺术的环境、建筑包装和布置都体现了这一点。

这种双重的越界通过现实性与图像性的一种原始的交织而成为可能，这种交织建立在同时发生的图像的物质性与事物的图像性的基础之上。由此，形式和物质的彻底融合被排除了，现实的象征意义也得到驱散。假如这种越界向纯粹的事物或纯粹的图像这两个极端发展，那么涉及视看工作和描绘工作的“什么”“如何”以及“在何处”之间的差异就会消失。随着这种图画差异的消失，图像本身也会消失；它变成一种大全的图像性。那里顶多还剩下一种主观性的图像概念、一种私人的图像语言，它根本无法成为现实，转变成一种物质。

#### (2) 图像文字和文字图像

在我们讨论的上下文中，值得指出的是图像符号和文字符号之间的一种特殊的关联，考古发掘物证明了这种关联。在符号学与语言学中，图像符号（基于能指与所指之间的一种相似性关联）和象征符号（基于能指和所指之间一种习俗约定的秩序）之间严

格的差别早已缩小。人们认为，图像具有习俗的特征，而象征相反并未脱离图像的外观。<sup>[12]</sup>因此在绘画中，事物与图像的交织也通过图像符号与文字符号的交织得到了加强，这并不令人感到意外。例如在保罗·克利那里，箭头和字母作为能指的碎片出现，它们本身就发挥着一种图像的功能，或者在玛格丽特那里，对图像的注解“这不是一个烟斗”就像一个画着的示意图一样出现在图像中。<sup>[13]</sup>画家在画上流行的签名也代表一种显眼的记号，它与一切错觉艺术背道而驰。柏拉图所极力揭示和批判的智者派的错觉艺术涉及的几乎都是未经签名的绘画，这些绘画否认了它们的人工性。另一方面，绘画中的文字特征符合文字的图形性，这尤其体现在汉字这样的文字当中，汉字保存了与语音的线性顺序相对的一种图画式的多维性以及放射性。象形文字在此几近完美地转变为拥有多种风格变化的视觉诗。当代日本书法家借助文字图像在视觉上呈现一首诗文，他们参与的是一种关于具象诗的特殊尝试。这些书法家跟随马拉美和阿波利奈尔的足迹，构造出一个独特的文字空间。绘画和书写的关系以及观看和阅读的关系变得更加紧密，当可见事物的秩序已经展现了人工性和习俗性因素，以至于自然性和人工性如同奖章的两个面向我们显现出来，文化历史和自然历史“在图像中相交”<sup>[14]</sup>。

#### (3) 视看事件和规范作品

秩序的潜在化和多样化使自由和规则之间的矛盾得到和解，人们完全可以通过努力重新回到一种秩序的想法变成幻想。由此产生了另一种极端化。一方面，我们发现各种尝试，它们试图通过非正式的、即兴的和自动化的绘画方式或表现形式例如偶发艺术（Happening），实现一种表演，这种表演摆脱了规则权能的束缚，重新获得游戏空间。可是当我们观察波洛克作品中的色彩网络或者米修（Henri Michaux）的纸墨卷，我们发现图像旋律、色彩序列和线条轮廓绝不是无形式无规则的，但它们却展现了一种开放的形式游戏。恰恰偶发艺术趋向仪式化，这是众所周知的。

与之相反，出现例如像波普艺术那样的各种尝试，它们用“总是新的”的假象来反对传统系列的“总是相同”、保持微笑以及老一套的图像——在那里，所有个人的手



2. 彼得·勃鲁盖尔，《盲人的寓言》，布上油画，86×154cm，那不勒斯卡波迪蒙特博物馆藏

迹、个人眼睛的眨动消失了。又或者，图像事件转变为死亡之舞，画框变为陵墓建筑，画廊变宗庙堂，正如克里斯蒂安·波坦斯基（Christian Boltanski）创作的大墓地，在那里，生与死重复发生，仿佛每个人都是他自己的祖先。在最极端的例子中，重复不断发生，但无物在其中重复自身。纯粹的重复变成纯粹事件的对立面。在这些界标之间活动着视看和造型的半匿名游戏，没有人能完全参与到这个游戏中，也没有人能完全拒绝这个游戏。可见的东西总是多于我所看到的，也总是多于视看的法则所允许看到的。

#### (4) 描绘一极和表达一极

此外，在描绘和表达之间、事实关联和自我关联之间还存在着一种紧张关系，我们可以从透视学的艺术中清楚地看出这一点。它和视角的多样性和统一性有关。只要我们用莱布尼茨的眼睛来看世界，世界像一个城市，它在不同的视角下作为同一个世界呈现出来，此时统一和多样就保持在一种平衡之中。当几种视看秩序相互争执、互不妥协的时候，这种平衡就会陷入混乱。<sup>[15]</sup>选

择一个统一的视角——这个视角根据中心透视通过简化了功能的视看主体的建构在图像中一道表现出来，意味着一种不可撤销的片面性。它至少逃避了一个位置，从这个位置出发，视域是这样而不是那样被构建起来。这个“绝对的此处”是一个“零点”，它无法完全得到安置，因为它在每一种安置的尝试中已经被预设为前提。个别不是毫无缝隙地和一个整体结合在一起。因此，马赫（Ernst Mach）在他著名的描绘自身脸庞的一幅画中将头和眼睛部分硬生生地画出边框之外；福柯对委拉斯贵兹的《宫娥》的分析也类似超出了边界，它表明再现本身不是被再现之物的一部分。正如奥古斯丁谈及一种精神的天使，这个天使阻止他拥抱自身，人们可以谈论一种图像的天使。假若我们逃到与之对立的一个极端，即描绘一种全面性，那么我们不仅会遇到自身视看的界限，而且会遇到一般视看的界限。就像梅洛-庞蒂所断言的，每个面都被看见的立方体，不再是一个真正被看见的立方体，而只是一个在观念上被设想的立方体。观念艺术试图远离我们经验领域中的熟悉性以及所熟悉之

物，但是它至少必须提供一些观看的指示，否则我们便是与一些纯粹的文字符号在打交道了。不管个别还是整体，或个别与整体两者，并非互不削弱地在一起，那么关于描绘的可能性之扇便打开了。这符合立体主义绘画的多视角透视——伴随时间、文化和发展时间的不同，对他律的透视形式的重视有所变化，直到空间深度的完全消除，这种空间深度暗示观者在图像世界中的一个位置。

但是，事实（客观）关联和自我关联两极同样涉及表达与形式或功能的客观性之间的关联。现代绘画中因此增长的紧张关系在某种程度上让我们想起胡塞尔对心理主义和逻辑主义的双重批判；众所周知，与心理主义和逻辑主义相反，胡塞尔既反对事实本身消解于个人的表达内容，也反对事实本身消解于空洞的形式之中。在极端情况中，纯粹的表达只是表达自身，它仿佛是一种图像的呐喊；而相反，去除了所有主观附加之物的客观性只是一种琐碎的事实，一种对客观性的狂热消失了，而这种狂热所面向的东西则比现存之物要多得多。只有通过修调，极端才能保持住它的张力。对此，德国战后建筑

中功能主义的命运向我们清晰地展现了这一点。

### (5) 描绘一极和效果一极

只要图像不仅描绘客观之物，不仅独善其身，而且也作用于观看者，那么最终一种附加的召唤功能就发挥了作用。效果属于修辞学的一个范畴。这种效果同样唤起一种自我的生命，当寻找、言谈和行为不再目的地附属于一个真实的整体，当经验的事物彼此竞争，并且在我们的目光中相互争执，当始终有一种观看秩序和观看方式反对另一种观看秩序和方式，但它并不因此比另外一种方式更为真实。在马克思·伊姆达尔那里，我们可以找到关于描绘和效果之间这种紧张关系的一个例子。在对艺术审美跨界的思考中，伊姆达尔提及马莱 (Hans von Marées) 绘画作品中人物过长的身型。一些批评家视其为纯粹的变形 (Deformation)，因为它用富有表现力的“效果形式 (Wirkungsform)”取代了一种纯粹客观的“存在形式 (Daseinsform)”。<sup>[16]</sup> 这些批评家并未注意到对画家来说重要的是什么，重要的是通过将形象拉长使各个关节变为可见。<sup>[17]</sup> 但是，一种不再在真理的纯粹效果中得到升华的效果不仅具有一种自己的生命，它也能够以这种方式自我独立，即在极端情况下，图像只是作为达到一种效果的诱因和手段，这种效果在另一条道路上也有所意图。例如在俄国十月革命之后的那段时期，造型艺术和纯粹宣传性的艺术之间的差别有多少就表现了出来。那时，政治性的海报艺术不仅在艺术领域而且在社会领域中使新的形式力量活跃起来，与此同时，革命圣像被制造出来，人们不惧怕将红军战士作为陶瓷小人像出售。旧瓶中装的酒有多新？对于西方国家来说，这导致了另一个结果，它表现为从图画 (Bild) 到图像 (Image) 的道路，即到一种自我表现的形式的道路，其中，自我 (Selbst) 根据效果得到生产。在这种控制图像的实践当中，古老的图像禁令转变为对一种图像的供应。而且它必须借助受人关注的事物得以推行，所以就不留痕迹地进入到艺术当中。

### (6) 描绘维度内的各种变体

至此，我们所简要勾勒的多重性跨界工作最终也导向描绘维度内的张力，在描述维

度内，当立足于某一秩序的认识消失以后，识别性观看和新的观看之间的相互作用变得尤为普遍。描绘不再是对图像外部给予的某物的描绘，而毋宁说意味着某物在图像中显现出来，意味着某物通过图像化而生成。起决定作用的所指之物的消失打开了一个充满可能性的领域。文章最后，我们略提几种可能性。

首先，我们可以谈论一种与所指之物的游戏。游戏在此意味着一种关于观看和图像之可能性的整个演出。它可能涉及各种变体，正如莫奈关于鲁昂大教堂和干草堆的系列绘画，也可能涉及过多的可能性，例如德劳内 (Robert Delaunay) 的同时对比和亚伯斯 (Josef Albers) 色彩方块中的图像闪烁，或者最后还可能涉及可见的不可能性，比如在埃舍尔 (Maurits Cornelis Escher) 的超变形中，在瓦萨雷里 (Victor Vasarély) 的形式跳动中，或在极简艺术的句法偏离中，在那里线条突然变成边缘，因为一个直角在视觉上被削平了。“开放的形式”阻碍了目光在唯一的一种图像现实中达到宁静。当与所指之物的游戏在一种随意性中展开，不安便产生了，这种不安激发“可能性意义”，并且在图像中解放一种“潜在性”<sup>[18]</sup>。如果一切皆在同等程度上是可能的，那么多样性便变为同一性；那么在最好的情况中，这里仍然事关观看练习曲以及视觉的训练，就像钢琴家练手指一样。

进一步我们还可以谈论一种关于所指之物的工作。我们所熟悉的‘实事’的变化能够接受一种陌生化的形式，比如在弗兰西斯·培根的那幅藏于慕尼黑的关于耶稣被钉十字架的三联画中；描绘在此与宗教画的类型联系在一起，但是通过以下方式，即献祭者和刽子手的界限消失，祈祷者变成观淫癖者。此外，我们还想到所指之物的一种瓦解。塞尚的作品就已经显示出这一点：事物出现在一种前物体的 (das Vordingliche)<sup>[19]</sup>、前现实的、流质般的阴影当中，它从形式中显现出来，但并未接受固定的轮廓，正如在杜布菲 (Jean Dubuffet)、塔比埃斯、安塞姆·基弗的绘画纹理和绘涂当中。原生艺术 (art brut) 指向梅洛·庞蒂在晚期曾谈到的原存在 (être brut)。这种原始的存在不再是单纯的原材料，而是包含一种潜在性，这种潜在

性不会因为加工而消耗殆尽。所指之物的扩展最终导致：关联物体变为一个关联场域，在这个关联场域中，不仅图像进入到一个图像空间，而且相反，空间也变成了图像。在现代，“什么”和“在哪里”，物与它的中性容器空间的分离让位于空间性的组合，在这个空间性的组合中，观者找到自己的位置。观者归属于观看的场域，这阻碍了主体所熟练的正面观看——在一幅绘画面前，主体就像透过一扇透明玻璃一样透过绘画平面观看其所描绘的图像世界。这里呈现的是一种关于图像的地形学和经济学，它完全与一种对自然的再阐释相重合。

### 7. 展望：观看和描绘作为回应

以上评论旨在说明：一种与识别性观看相对的纯粹性观看是如何进入图像的。这种可能性只有在以下情况中才能获得其全部力量，即可见者的宏大秩序，这种无所不包的世界观和世界图像被认识到走向没落，取而代之的是各种活动性的、有限的秩序。人们抱怨这种转变，将其视为“中心的丧失”，这意味着：他们忘记了这一中心本身始终包含着强迫。与可能性的游戏、涂色与再涂色之间的变换、让新的线条与老的线条在画面上同时显现出来并且最终不拒绝交织的各种可能的pentimento<sup>[20]</sup>属于每一种始终在寻找它的形态、而不是已经获得了它的形态的艺术。这种原初状况越是明显，造型艺术就越成为一种观看的实验室，它在入世与遁世之间展开一系列操作。因此显然，艺术不必是对象性的。只要艺术与日常观看决裂，我们便可以将这种艺术视为前对象性 (vorgegenständlich) 的，即使它仍然呈现了具象。在它的前对象性那里，艺术始终包含着世界和生活，即使它退回到对作为基础的观看条件的检验。

然而，这里同样存在一个巨大的危险，即宏大秩序的消解被纯粹的替代形式所阻碍，艺术的紧张结构在这些纯粹的替代形式中变得松弛。因此，正如已经阐明的，可能出现一种单纯的表达艺术，对社会和历史绝望的‘主体’在那里寻找他的避难所，或者可能出现一种单纯的形式艺术，它的各种设计局限于具有“美丽的居住”风格的装饰性艺术，或者出现一种魅力艺术，它与宣传和广告的控制机制结合在一起。这些

替代的艺术形式以某种方式与它的产品的观看价值和图像价值相关联，但无论如何不是基于一种纯粹性观看和令其可见的描绘——其中有某种东西有待观看，有待描绘；其中有一个“有待观看者”，它总是在我们的目光中变得陌生，总是向我们的目光发出挑战，直到眼睛被“过分要求” (伊姆达尔)。<sup>[21]</sup> 如果一种观看和描绘没有受其所观看和描绘的对象 (作为回应) 的挑衅、刺激和攀谈，那么图像的观看和制作便建立在可见者的一种已完成的秩序之上，或者对这种秩序进行持续不断的改变。不管是哪一种，这里事关趣味和方法问题：有些人喜欢老的，有些人喜欢新的。但是，如果我们细心地走过现代艺术的工作室，就会发现：始终有一件“观看的事情”，它不会在不断变化的轰动事件中耗尽自身。

本文出自Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild? München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, pp.233-252.*

作者简介：戴思羽，德国斯图加特大学哲学博士，浙江大学哲学学院在站博士后，研究方向为现象学艺术理论。

注释：

- [1] 莫里斯·梅洛·庞蒂：《知觉现象学》，柏林：德古意特出版社，1966年，第82页。
- [2] 眼下这篇文章可以追溯到我在系列讲座中的一次讲课。为了纪念马克思·伊姆达尔，波鸿大学的艺术史系开设了这一系列讲座。作为补充，我在此推荐我的另一篇文章《可见性之谜》，它发表于《艺术论坛》第100卷，并且在《陌生者的愤懑》(1990年)这部书中得到重印，在这篇文章中，我将现代绘画作为考察对象，提出了关于可见性和图像性的现象学视角；此外，我还建议阅读我在《模糊的秩序》(1987年)的阐述，在那里我详细介绍了眼下这篇文章所使用的秩序概念。在追寻一种独特的图像性之途中，我遇到了哥特弗里德·博姆关于一门原创的“图像阐释学”的尝试，它清楚地展现了与梅洛·庞蒂的感知现象学和绘画现象学之间的一种亲缘关系，这一点与我自己的尝试是类似的。参看我们两人收录在献给梅洛·庞蒂的论文集《具身化的理性》(1986年)的文章。
- [3] 关于伊姆达尔所作的纯粹性观看与识别性观看之间的区分及其在此基础上对现代绘画的研究参看译者撰写的论文《纯粹性观看和识别性观看：马克思·伊姆达尔的塞尚研究及其现象学色彩》，载于《美术》2021年第10期。

- [4] 为了将其与潘诺夫斯基的图像学方法区别开来，我们在此将伊姆达尔提出的“ikonik”方法译为“新图像学”，这个译名直接取自陈怀恩的著作《图像学：视觉艺术的意义与解释》，具体参见陈怀恩：《图像学：视觉艺术的意义与解释》，石家庄：河北美术出版社，2011年，第11页。关于伊姆达尔的新图像学方法及其对潘诺夫斯基的图像学方法的继承与批判参看格尔特·布鲁姆 (Gerd Blum)：《德意志联邦共和国艺术史的第三条书写路径：形式分析与图像学的综合》，收录于《青岛德式建筑与德国当代艺术——第二、第三届青岛德华论坛文集》，余明锋、张振华编，戴思羽译，北京：商务印书馆，2021年。——译者注
- [5] 马克思·伊姆达尔：《乔托·阿雷纳湿壁画：图像志-图像学-新图像学》，慕尼黑：芬克出版社，1988年，第92页及以下。
- [6] 参看梅洛·庞蒂：《世界的散文》，慕尼黑：芬克出版社，1984年，第84页。
- [7] 同[1]，第58、66页。
- [8] 对此参看埃克哈德·洛布森 (Eckhard Lobsien) 对文学领域的反思；在《文学领域：文学的现象学》(1988年)这部书中，我们可以清楚看到，可见者与可言说者的秩序尽管有很大的区别，但它们在结构上相互指示，在物质上彼此交织。
- [9] 同[5]，第28页。
- [10] 参看米歇尔·福柯：《域外之思》(Penser du dehors)，德译本：1979年，第137页。伊姆达尔谈到“令本身不可见者成为可见”，比如他在德劳内那里思考一种“世界的生命运动”，这种运动在“整体形式的活动”的同时性对比中变为可见。但是，“本身不可见的现实”这种说法面临着一个危险，即重新将不可见性绝对化，而不是通过一种关联性的方式将“不可见”理解为“不可见”。
- [11] 对此参看1987年在明斯特展出的令人印象深刻的雕塑项目。在《视觉与思想：关于现代雕塑的哲学思考》(1990年)这部书中，沃尔克·格哈特 (Volker Gerhardt) 从哲学角度对这个雕塑项目进行了一种深思熟虑的评论。
- [12] 罗曼·雅克布森联系皮尔斯谈到不同符号之间的一种相对的等级；参看他的文章《寻找语言的本质》。
- [13] 这个图像评论的为难之处在于：它通过讲述一件理所当然的事情 (每个人都知道这是一个画着的烟斗，如果点着它，我们将闻到纸张的气味，而不是烟草的气味) 冲破了自然眼光中的理所当然，与此同时又引出了“那么是什么”的问题；此外，它还将对图像观看的这种阻碍本身标记在图像当中，作为一种图画的不安。
- [14] 哥特弗里德·博姆：《沉默的逻各斯》，收录于《具身化的理性：梅洛·庞蒂思想的踪迹》，慕尼黑：芬克出版社，1986年，第300页。
- [15] 关于梅洛·庞蒂关于一种不妥协的同时性的

思想及其在现代绘画中的实现参看我的文章《存在的爆裂》，收录于《具身化的理性》。

- [16] “效果形式”和“存在形式”这两个概念出自阿道夫·希尔德勃兰特 (Adolf Hildebrand) 的《造型艺术中的形式问题》一书。——译者注。
- [17] 马克思·伊姆达尔：《造型艺术中审美跨界问题的四个方面》，收录于《不再是美的艺术》(诗学和阐释学，第三卷)。汉斯·罗伯特·姚斯主编，慕尼黑：芬克出版社，1968年，第497页。
- [18] 哥特弗里德·博姆：《论一门图像阐释学》，收录于《阐释学与诸科学》，加达默尔和博姆编，美因河畔法兰克福：苏坎普出版社，1978年，第451页。
- [19] 马克思·伊姆达尔：《关于图像同一性的思考》，奥多·马尔夸特和卡尔海因茨·施蒂勒勒编，慕尼黑：芬克出版社，1979年，第204页。
- [20] 关于“Pentimento” (字面意思：后悔)：绘画艺术中的一种再涂绘的技术，借此艺术家的手迟疑地摸索，不同的抉择相互叠加，但并不相互抹去，线条相互提示，参看展览目录《卢浮宫博物馆指南》，弗朗索瓦兹·维亚特编，巴黎：国家博物馆联盟出版社，1991年。
- [21] 与沃尔夫冈·伊瑟尔 (Wolfgang Iser) 谈到的文本的一种“号召结构”类似，我们可以谈论图像的一种号召结构。关于反应作为人类行为的一个基本特征参看我在《关于回答的索引》(1994年)这部书中展开的相关思考。