**image/象(Xiàng)**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| European Perspective | Alain le Pichon | 28 Jun 2022 |

术语“象”被定义为某种事物的表征或复现。象可以说是一个可见的现实，其展现了另一现实。这个词在英语和法语中，均来自于拉丁语“imago”，它最初指的是一种在死者脸上用蜂蜡来铸模的面具，以保留脸部的特征，它是最终用其来制作脸部模子的一种肖像。

在古罗马，这种死者的蜡制肖像被放置于中庭，并（最终）被带到葬礼上。这种象的权利独属于贵族，进而令他们能够建立并保存自己的世系。故此从词源上而言，象便是指一个死去之人的肖像。

古代哲学家和历史学家的许多论述，都强调了象之发明中所常常存有的情感特征。其中一个例子是拉丁文历史学家小普林尼的这一著名记载："西锡安（Sicyon）的陶工布塔德斯（Butades）是第一个发现去用粘土塑造肖像艺术的人；地点是在科林斯，他的发明要归功于他的女儿，她爱上了一个年轻人；当他要去国外时，她便在灯盏的光投射在墙上的，他脸的阴影周围画出一圈线条；她的父亲则会将粘土涂在这剪影上，将其做成一个浮雕，在干燥后，他就把它和其余的陶器放在火里使它们硬化。“

故而欧洲文化中的象之概念，在语义上被这些情感、仪式和葬礼的根源烙入其中。人脸在西方形象史上的这种超凡地位，对于我们的欧洲先祖而言，就恰恰如同利希滕贝格的声明那般：对我们来说，地球上最迷人的表面便是人脸......"

而这种魅力在哲学上也有极深的烙印，至少对接受过人文科学训练的欧洲人来说，这里有着一个黑暗的监护形象，那就是柏拉图的洞穴（譬喻）。可以这么说，欧洲的想象力在其对象这一关键概念的感知诞生于洞穴，并永远被柏拉图寓言中的这一原初、深奥和萦绕于心的焦点形象所烙印，该寓言展现了被桎梏于洞穴中无法动弹的一群人：“他们背对着入口，除了投射在墙上的物体的影子（之外），看不到任何物体。他们以为自己看见了真实，但他们只看见了真实的表象。“

因而，在我们所应在这第一期误解词典中处理的所有关键概念中，对于象的处理，可能是最重要的一个，但也是最难的一个，如果不是不可能的话。

难点在于，欧洲的角度尤为突出了关于我们目标的一个主要的，方法论上的局限性：出于实际与现实的原因，我们不得不把这项工作限制于西方这一方，也即只使用英语，是故，我们仅仅（能）使用英语来起草关键词的清单。在这种情形下，具有古典拉丁语词源引述意义的英语单词中的象，可以说[[1]](#footnote-1)是“最小的差”（least worst）。与此同时，通过选择象这个词，我们便已远离了一个专横的关键词：在德语中，它或多或少地对应于象的经典通用概念“原型”（Urform），而在英语之中，其在词源学上是拉丁语，在形象（image）这个词中实现。相应的德语关键词是概象（图像、景象）（Bild），其哲学语义的发展是教化（Bildung），两者都代表了欧洲文化领域的一个主要潮流。

再者，同样的问题起初出现在拉丁语间，imago 这个词的语义，被指责为相对狭窄和有限，而希腊语则能提供（更）大的领域。因而我们试图弥补这一弱点，并先后考虑了希腊语条目：eidos、eidolon 和 eikon与拉丁语 imago，以及英语和法语中的 image 相对于德语中的 Bild，连同其极其丰富的哲学倾向[[2]](#footnote-2)。

但尽管存有这些困难，在中西方文化中所选择的关键词，即英文的 image 和中文的象，也许可以被视作各自“心态”史中的一个根本的里程碑，甚至是一个“原型”（Urform），一种本初形式，构成了双方[[3]](#footnote-3)思想和语言建设的，历史意义上的建构。

在中国那一方，正如孙向晨教授在他文中所阐释的那般，关键词，或者关键字，似乎是中国书写史的起源：此字的历史包含且说明了书写发明的一般过程。

在欧洲这一方，象的概念，尤其是作为柏拉图著名的洞穴寓言所描述的（那般），它是作为西方哲学思考之起源的一个根本要素出现的，并可能是一个决定性的工具，（服务于）西方思想建构中的两个主要特征，即超越性原则和批判性与科学知识的原则。

对更正模型的详尽阐述，自象伊始，使其作为现实的不确定表征，令我们有可能通过理论（沉思（theorein））的运用和构建，将批判性验证（或证伪）原则，应用于现实的不同表征（之中）。Theorein 在希腊语中意为沉思。正是通过对象的沉思，对幻象（eidolon）的沉思，现实才得以诞生，即使这个现实是带有幻觉与错谬的阴影，蕴含着它所发出的，情感同诗意的能量。心灵可以达成批判性的结论，并逐渐重构现实的模型，对不同的表征进行区分，最终接近理式（eidos）。

柏拉图认为，此便是这两类象的本质区别所在。

镜子所提供的幻象，象之模拟，提供了如此的相似性，以诱发人们的凝视，使之偏离真相，而它会遭受谴责。

唯有 eikon，即复制的象，与其的模型有充分的不同，以保证它的差异性，才会被接受，并在辩证法哲学中有其关键的功能。

在这两个类别之上，处于这一层级之顶端的是理式（eidos），纯粹的形式，理念的帝国，尽管它的原则是无形和非物质的，（但）其形式主张的特征，揭示了它与象之世界的，含混不清的关系。理式这一概念，在英语中被译介为“形式”（form），是古希腊哲学家们在分析现实时所使用的基本概念之一。在当时的通用语中，这一词指称的是人形（figure），指的是身体的外在的部分（外表），或是指视觉所能感知的人身的样子。但自德谟克利特和柏拉图始，它被用于指称一种只有通过思想方能把握的，无形的现实，它构成了事物的本真存在，在德谟克利特那是有形的（原子的），在柏拉图那是无形体的（理念的）。亚里士多德在其柏拉图式的，非质料原则的意义上拾起了这一术语，在形式因的名称下，将其纳入了他那由质料（matter）和形式所组成的实体（substance）本体论。

在亚里士多德看来，质料与思想间没有明确的分离，形象、幻象构成了感知的对象，为概念的发展提供了原质料。想象力是灵魂的镜面，它将内心世界带入生活的昵爱之中。

现在，让我们回到西方想象力和象之哲学的那一原始场景：柏拉图洞穴的寓言之中。光从何处而来？针对雅典提出的这个问题，耶路撒冷给出了一个激进的、果决的答案，这可被概括为《创世纪》中的两个命题：

1- “神说，要有光， 就有了光”。原始之光是神性的直接散发。

2-“神按着自己的形象造人。”

沿着柏拉图所开辟的道路，普罗提诺紧随奥古斯丁之后，建立了强大的形象认识论，其主要思想是上帝与人之间的生成之联系。奥古斯丁说，“如果不从某物生成（exprimitur），这里就没有形象”，并强调了相似、形象和平等这三个特性，这三个特性由三位一体的基督来实现。

这种形象哲学，以如同上帝形象的人之形象为中心，鼓舞了整个西方，并凭借中世纪时代塑就了欧洲诸文化，这可以通过《圣经》中的基本概念——初始之人的形象来加以说明：亚当·卡德蒙（Adam Kadmon），正如它在卡巴拉（ Kabbalah）中所呈现的那样。

在卡巴拉中，亚当·卡德蒙是一个巨大的人形，由从神光中发出的位格（原质）（hypostasis）（表现形式）组成，代表着人类之创造，以及“按照神的形象和样式”（创世纪 1：26）的宇宙。这种形式，也即上帝的形象来自于人的形象，覆盖着整个宇宙，其根植于《雅歌》中对“良人”的描绘（雅歌 5：10-16）。

对基督徒来说，基督的形象是活着的形象，是初始之人的真实同完美的表现形式，这无疑是把人与人的本质，重新纳入了他们的神性血统之中。因此，在基督教、伊斯兰教，以及最初的犹太教的历史中，人之本质的这种模糊性，引发了关于形象和偶像的分歧，引向在宗教上、文化上和政治上的历史危机，也即拜占庭帝国的破坏偶像主义（iconoclasm）。

在中世纪，这种基督教的形象文化导致了欧洲对形象之认识与哲学的一个全新的、决定性的篇章，也即在德国的接纳：概象（形象）（Bild）。在德国，这便是莱茵兰神秘主义者（Rhineland Mystics）的运动。埃克哈特（Eckhart）将他的概象（lat. ymago）学说，建立在他对“形象-存在”的理解上，即完美的同化（"ymago est similis"）和形象（Abbild）与其为形象（Urbild）之间的一种活生生的关系：形象（the image）。埃克哈特的学说之特点，是他对形象的动态理解：”Ymago proprie est emanatio simplex, formalis, transfusiva totius essentiae purae nudae[形象本身，是整全纯洁和赤裸本质的简单、典型和延展的散发]“，作为内在翻腾的源泉。

康德则拾起了其关于想象过程的动态观点。在他的《纯粹理性批判》的先验演绎中，他如是写道："Die Einbildungskraft soll [...] das Mannigfaltige der Anschauung in ein Bild bringen"[想象力应把[...]观念的多样性带入一个概象(形象）中]。“一个概象”（Bild）赋予多样化的宇宙形式——宇宙(kosmos)[κόὓμος]而非混沌（khaos）[χάος]。那么，概象，即Bild，就是一个具体而独特的形象（image），一个具象的（figurlich）综合体，因为它是由想象力（Einbildungskraft）统一的，可被理解为一种一体与综合的力量。

如果想象力（幻想力）（古希腊语：phantasia，德语：Phantasie）在亚里士多德传统中，被经典地定义为再造想象（reproductive imagination），康德则区分了再造想象和生创想象（productive imagination）（exhibitio derivative），前者是心理学的问题，后者则是先验哲学（exhibitio originaria）的问题。当它是再造的（reproduktiv）时，想象力仍被称为唤回的（zurückrufend）；当它是生创的（produktiv）时，它仍被称为编创的（dichtend），创作（诗歌）的（poiétique），或有创造力的。

费希特承袭了康德对先验想象力的这一解读，将“形象即如是”视作“自我的自由产物”，使创造性和神秘性的莱茵式想象（vision），经历了重大的演变。形象并不是事物的反映，而是自我在其自由的活动过程中，在形象中产生的对自我的映射（Reflex）。换言之，形象所能要求的唯一原初便是自我。

海德格尔的现象学路径，则带来了一个新的、甚至更为激进的转向。继胡塞尔之后，海德格尔对康德的解读，提出了关于人本质上的有限性（看法），即“有限性之王”（荷尔德林，《自由赞美诗》）的观念。德国理念论提出了先验统觉（transcendental apperception）的自我无条件性，即自我意识（Selbstbewuβtsein），而海德格尔则坚持在所有知识中，属于感性的基本部分，不应被理解为被动性（passivity），而应理解为接受性。

海德格尔指出（康德著作（Kantbuch），§19）：“概象（Bild）一词，在此处要真正地从源头上去理解，就像我们面对风景时会说：‘何其美丽的景色！（Bild）（景象（Anblick）），或是再一次，出席一个沉闷的大会时会说：'多么悲哀的情景！'（Bild）（景象）“。与费希特的“概象”相比，这里的“景象”（Bild)，并非是由想象力的力量所铸造的。“我们说一个景观是一处风景（图画），一个物种[景象(Bild)"，物种（species）]，仿佛它在看着我们[gleich als blicke sie uns an]。”景象（Bild）在这里被”去主体化“了。

在西方形象的这段湍急与还原的历史中，从柏拉图洞穴的本初的象征性焦点，到围绕德语之概象/景象（Bild）的哲学发展中，显现了两个恒定（的存在）：寻找和辨别能量的源泉，对于形象的起源——无论是归于上帝，还是归于作为上帝形象的人，而后归于人本身，归于“去神圣化”的自我，或是恰恰相反，（归于）被启蒙运动“神性化”——以及（归于）在形象之宇宙中的，一个卓著的和支配的形式，（比如）人的形象，甚至于更多，即他的面孔

长期以来，柏拉图式的理念论，与犹太教-基督教一神论思想相遇并接力，强加了人与上帝、人在上帝中的形象、人与上帝的形象在创造物中的一般关系模式。拜占庭的圣像艺术，克服了在中世纪艺术的实质中，所引发的对形象的分歧，（且）通过早期意大利人，一直绵延到文艺复兴时期，将这种对人面孔的欢庆圣化，当作上帝的形象，并将其作为神圣能量的承载者与见证者。

伴随着启蒙运动的哲学革命，借助触发图像的工业化以及此后不久又出现的数字复制，工业革命有助于“再造想象“这一康德式选择的盛行，而不是相对立的“生创“与创造想象（creative imagination）。故此，继“语言转向”（linguistic turn）之后，“图像转向”（iconic turn）在当代西方思想史中，被创立为对语言本身中的符号与形象的审查同“解构“。

与维特根斯坦一样，瓦尔特·本雅明的思想也是这一疑难的中心。在《技术复制时代的艺术作品》中，他强调并痛惜这种“图像转向”所造成的“氛围”的丧失。除却这种马克思主义的分析，即试图在一种神秘性质的革命灵感中，找到对这种氛围和意义丧失的补偿之外，此处还有他的另一文本，一个具有深刻的形而上学的、神秘之启示的文本，也许（它）能让我们以对形象之本体论性质的质疑，来为本文的旅程画上句号。

在《关于绘画，或符号与污迹》（On Painting, or Sign and Stain）一文中，本雅明问及了“由与表面的对立所决定的”平面艺术线条（graphic line），然后问及了绘画与绘画行为，最后又对污迹发问。如果平面艺术线条，正如我们所见的那般，起源于史前深处，源于将轮廓的描摹或人的形象固定的，原始的本初行为，它与人，与人类有着内在的联系，故而与代表他所被刻入的宇宙之表面不可区分，并与他作为一个人的存在而相对立并有所区分，那么污迹，绘画中的污迹，“似乎呈现出了更多的时间价值，将任何个人层面排除在外”。（我们可以）目睹到在绘画艺术（pictorial art）中，作为污迹而运作的绘画，覆盖了整个表面，随后它只因“在污迹之媒介中”有一种“更高的力量”而有其意义...... “这种力量就是字词”，它本身并不可见，只在创作中表现自我，并在绘画语言的媒介之中奠定自身。“所绘之图像，承载其创作之名”。

故而，这正是象的本质，在其组件之中，平面艺术线条同 “污迹”，本身就提出了人之于世界的，形而上学关系问题。但有些形象被赋予了更为重大的语义能量；我们可以将它们称之为为焦点之象（focal images）。每种文化都构建了其主要“焦点之象”的复杂层级，这些形象被假定（应去）承载并展示其自身的世界观。

1. 我们的中国同僚不存在这个问题，因为他们受益于字的语义普遍性。 [↑](#footnote-ref-1)
2. 我想要说的是，作为一个好的方法，我们就应在我们的进程中，在我们的论辩中，包括与不同的欧洲语言作者之间的内部论辩之中——并且，要感谢这个完善的翻译系统，让作者用他们的母语表达自己，这也同样可以在欧洲和中国的作者之间进行，去考虑微妙的差别，差异，以及可能随之而来的误解，在这种情形下，就是英语和德语的那些词汇。 [↑](#footnote-ref-2)
3. 就我们这一项目的目标而言，象这个关键词是非常重要的，因为我们认为误解词典必须考虑到“图像转向”（iconic turn）（我们将在本文的第二部分加以考虑），且必须不仅扩展到关键词和关键概念，而且要扩展到关键形象，并在标志领域内将类似于阿比·瓦尔堡（Ady Warburg）的“记忆女神地图集“（Mnemosyne Atlas）项目囊括其中。这也意味着将寻找“焦点图像”（focal icons）（即根据赵汀阳对“焦点”的理解，对“图像焦点时刻”(iconic focal points)的一个人类学分析）的原则，延伸并应用到图像领域，在礼仪（仪式）中，在文化中，正如威廉·透纳（William Turner）等人类学家在田野调查中所做的那样（威廉·透纳：《苦难之鼓》（the Drums of Affliction））。 [↑](#footnote-ref-3)