

Georges Didi-Huberman's "Politics of Images" and His Debate with Jacques Rancière on the Pathos of Images

Xueyang Jiang
jxybem@163.com

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>

Recommended Citation

Jiang, Xueyang. . "Georges Didi-Huberman's "Politics of Images" and His Debate with Jacques Rancière on the Pathos of Images." *Theoretical Studies in Literature and Art* 43, (5): pp.124-132.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol43/iss5/13>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

迪迪-于贝尔曼“图像的政治”:姿势、激情与想象力

——兼论他与朗西埃有关图像“激情”的争论

姜雪阳

摘要:乔治·迪迪-于贝尔曼的图像理论对当下社会政治保持了极强的敏感度,自其策划名为“起义”的展览以来,多对人民“激情”的反抗姿势进行“视觉人类学”分析,并将图像视为人类欲望的赋型。“激情”(Pathos)与“想象力”是迪迪-于贝尔曼的图像理论切入政治的两个关键视角,但法国哲学家雅克·朗西埃对迪迪-于贝尔曼有关图像“激情”维度的解读提出了质疑。而迪迪-于贝尔曼通过追溯这一概念的哲学渊源,强调其被动性的创伤属性,进而澄清了朗西埃对自己的误解。此外,他从“想象力”与政治融合的视角重新思考了朗西埃“感性的分配”这一美学政治的关键概念,指出“想象力”与政治的融合是唤起“激情”的关键,并进行图像的观看与图像的政治思考,以此获得“历史之眼”以确证历史的可读性。

关键词:迪迪-于贝尔曼; 姿势; 激情; 想象力; 朗西埃

作者简介:姜雪阳,华东师范大学中文系文艺学专业在读博士生,主要从事西方艺术理论与视觉文化研究。通讯地址:上海市闵行区东川路500号华东师范大学中国语言文学系,200241。电子邮箱:jxybem@163.com。

Title: Georges Didi-Huberman's "Politics of Images" and His Debate with Jacques Rancière on the Pathos of Images

Abstract: Georges Didi-Huberman's image theory maintains strong sensitivity to current social politics. Since his exhibition "Uprising", Didi-Huberman has been making visual anthropological analysis of people's gestures of rebellion and considering images as an endowment of human desire. Pathos and imagination are two key perspectives through which Didi-Huberman's image theory enters politics, but Jacques Rancière questions his interpretation of the pathos dimension of images. In turn, Didi-Huberman clarifies Rancière's misunderstanding by tracing the philosophical origins of the concept while emphasizing its traumatic nature of passivity. In addition, he rethinks Rancière's key concept of the politics of aesthetics, "the distribution of sensible," from the perspective of the fusion of imagination and politics, pointing out that the fusion of imagination and politics is key to the evocation of pathos. Through the viewing and political reflection of images, he obtains the "eye of history" to confirm the readability of history.

Keywords: Georges Didi-Huberman; gesture; pathos; imagination; Jacques Rancière

Author: Jiang Xueyang, is a Ph. D. candidate in the Department of Chinese Language and Literature, East China Normal University. Her research interests include Western art theory and visual culture. Address: Department of Chinese Language and Literature, East China Normal University, 500 Dongchuan Road, Shanghai 200241, China. E-mail: jxybem@163.com

法国艺术史家、哲学家乔治·迪迪-于贝尔曼(Georges Didi-Huberman)在20世纪八九十年代,多将研究的眼光聚焦在对传统艺术史“知性”思维的解构之上,拒绝从形式分析的视角对图像进行意义的阐释,而是关注图像中模糊、不确定的,

即作为“非知”(non savoir)的存在。进而,批判以潘诺夫斯基为主的艺术史的书写方式,强调对图像进行直接的感受与体验而非将其视为象征符号的固定物,由此展开一种全新的对艺术史与图像的思考方式。接着,自2009年他的“历史之眼”

系列著作第一部《当图像采取立场:历史之眼1》^① (*Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*) 出版以来,可以发现迪迪-于贝尔曼开始在有关艺术与历史的研究范畴内注入他对政治的反思,这一点在2003年《不顾一切的图像:奥斯维辛的四张照片》(*Images in spite of all: four photographs from Auschwitz*)有关奥斯维辛大屠杀视觉记忆一书中也有体现。从这时起,迪迪-于贝尔曼开始借用图像这一媒介对历史进行重新思考,尝试以一种独特的美学方式进入政治理论的辩论舞台。正如,他的书名“当图像采取立场”,可见他所讨论的艺术政治并非简单的图像的政治含义问题,而是图像自身立场的问题,其涉及最基本的伦理问题。迪迪-于贝尔曼正在尝试一种全新的图像研究方法,他促使观者在图像中思考政治,正如他所说:“今天,图像的思考在很大程度上属于政治领域本身。”(Didi-Huberman, *Images in Spite of All* 57)

一、姿势传达欲望:由视觉人类学进入“图像的政治”

迪迪-于贝尔曼近些年的著作多被称为“视觉人类学”的作品,他从历史视角出发给予文化形式更多的视觉思考,在他的思想体系中,“人类学”的哲学意义是以解构历史为目的,在此基础上去捕捉图像中所潜藏的时间错位与间断所造成的间隙。他认为在当下的政治语境中图像的“视觉人类学”作用不可忽视,无论是过去还是现在,在图像中进行政治思考是必不可少的,因为图像作为历史的产物,是对历史的呈现。其次,迪迪-于贝尔曼发现在一些历史事件的图像记录中起义者们抵抗的姿势,这些“姿势”(gesture)不仅包括具有特殊含义的手势,也包括由肢体激烈运动所呈现出的任意姿势。他将这些姿势视为欲望的延续,而暴动反抗力量得以持续传递的最佳途径,便是为其赋型的图像。可见,图像不仅作为人民欲望的视觉形式,也是连接社会政治与人民欲望的中介,只有在此基础上才能将力量更多地传递给他者。

迪迪-于贝尔曼不仅是一位艺术史家、哲学家,他还是一位有着诸多展览经验的策展人,他常会将自己的理论文本以一种视觉化的方式呈

现,即理论落地成展览。2016年10月迪迪-于贝尔曼在巴黎网球现代美术馆策划了名为“起义”(Soulèvements)^②的展览,同年他出版了《历史之眼6:哭泣的人民、武装的人民》(*Peuples en larmes, peuples en armes, l'œil de l'histoire, 6*)^③一书。策展的初衷是源自2016年3月在希腊北部的伊多梅尼一万多名因逃离战火的普通百姓被拦截,马其顿决定关闭其边境,禁止难民避难。政府放弃了最基本的伦理姿态,但极为可贵的是许多当地的希腊人自发前来救助难民,但这些被拒绝的普通百姓的未来命运该如何是好?由这样的背景走进此次艺术展览,迪迪-于贝尔曼并未离题,他认为:艺术史作为艺术自身的历史,它也常常记录了真实的历史,它本身就是“历史之眼”。作为共同体的人民,当面对不平等的降临、欲望的压制,激情(pathos)^④之感所引发的反抗行为,这恰恰是起义力量的体现。在迪迪-于贝尔曼近些年书写的图像理论著作中,他将自己的方法描述为“以基于情感和欲望的名义”。由此,他特别关注图像中人物的动态姿势从一种压迫到一种奋起的转变,并指出驱动起义的主导因素是欲望,而非理性。当人民面对不公与压迫时,有一种强力阻止他们的欲求能力,理性在此失效,也正因为此,“欲望”二字才可突显它的对抗性。正如,“起义”展览的第五部分被命名为“以欲望(不可摧毁的)”,展览前言是这样写的:弗洛伊德曾说欲望是坚不可摧的,即使沦为囚徒,被囚禁于监狱之中,我们也会想尽一切办法去传达我们的记忆与呼唤。可见,对人类欲望的强调,是迪迪-于贝尔曼提出的一种有关欲望的“视觉人类学”的思考方式。但这里的欲望并非指“错误的自我意识”这一类消极被动的存在,而是指对欲望大胆的承认与直视,因为一旦选择承认,这是对欲望内在固有时刻的揭示。以欲望为核心进行“视觉人类学”的分析,迪迪-于贝尔曼明确指出人民欲望所宣泄的情感是通过做反抗的“姿势”传达,即人民以身体为媒介进行动态呈现所形成的视觉形式。面对死亡与失去,眼泪很快就会变成紧握的拳头,而起义的方式直接以具体的行动和富有象征寓意的独特“姿势”去呈现。

迪迪-于贝尔曼策划的展览“起义”的形式与阿比·瓦尔堡的《记忆女神图集》(*Mnemosyne Atlas*)有相似之处,均以图像为媒介进行不同主题

的编排,而图像内容本身来自不同的时间序列,却不约而同地在本次展览的时空下汇集。迪迪-于贝尔曼在此运用了蒙太奇的手法意在让时间错置:它既是戈雅的18世纪,也是库尔贝的19世纪;既是爱森斯坦的20世纪,也是所有无名者的永恒时间,所有同时代的人的永恒处境。在本次展览的作品中,迪迪-于贝尔曼将18世纪至20世纪的作品并置所作的蒙太奇,是源自他对图像中人物不同“姿势”的关注:《战舰波将金号》中哀悼妇女紧握的拳头、《战争的灾难》中女人张开的手臂、《自由引导人民》中女神挥舞旗帜的手臂。当这些图像蒙太奇般地出现同一个图板中,我们看到的是因起义所带来的一种永不停歇的反抗姿势,它们虽然不是出自同一个事件中同一个人物,但此处仍然存在着某种重复,这种重复“不是在第一次之外再加上第二次、第三次,而是要使第一次升至N次方(nième puissance)”(Deleuze, *Difference and Repetition* 1)。这是德勒兹意义上作为“差异力量”的重复,是源自人民生成流变的生命之力:不同时间与空间的反抗姿势在图板上重复展现,所呈现的正是人民欲望的差异之生命力。同时,此种重复代表着一种力量,这是生命的力量也是非历史的力量,能够为这些起义的人民提供不合时宜的武器,用以抵抗一切时代的约束与惯例。而谈论德勒兹的重复意味着抵达尼采所讨论的“永恒回归”(the eternal recurrence)的领域。重复不是某物的重复,回归不是某物的回归,若与此理解相反那等于将重复视为同一物的单一重复,就曲解了尼采的永恒回归的意思。所以回归的不是具体的某一事物,而是“回归本身是被确认为多样性或差异性的事物”(Deleuze, *Nietzsche and Philosophy* 48)。对此,迪迪-于贝尔曼指出这就是为何冲突的力量和重复的力量协同作用的原因:冲突的发生总是伴随着回归的节奏,即冲突的回归,这也是它作为症状的价值所在,其超越了简单且随机的偶然事件。由此,这可视为德勒兹将尼采的永恒回归从同一中抽出所做的最好的解释,因为没有差异就没有重复。此外,迪迪-于贝尔曼将目光锁定在历史上的各类悲剧性事件,选取与其相关的艺术作品或电影作品,他以蒙太奇的方式将这些来自不同时代的带有激情言说的图像按不同的主题类型进行编排。但不能简单地将其定义为一部充满悲情色彩的图像集,

迪迪-于贝尔曼意在通过图像的蒙太奇处理给予反抗的“姿势”以视觉形式,期待观者通过想象力去感受起义者的处境,进而共享他们的情感。可见,想象力与蒙太奇是紧密相关的,正如他所指出:“想象力给了我们一种知识,这种知识跨越了它内在的蒙太奇的潜能,在发现的过程中,它拒绝了由回避的相似性所产生的联系,直接观察无法发现的联系。”(Didi-Huberman, *Atlas, or the Anxious Gay Science* 5)此时,正由于图像的蒙太奇操作,一种通过打乱而非解释以此来揭露真相的方式,对图像的断裂性和差异性给予尊重,绝不会轻易抹除时间上的间断,得以让观者在各种不合时宜的图像中发挥自己的想象力,以便在时间的错置中获得“历史的眼睛”,在连续与间断的辩证法中,解锁出图像与历史的更多可读性。

“何为反抗者?一个说‘不’的人。但他,虽然拒绝,但是不放弃;他也是个说‘是’的人,一开始行动就这么定了。”(加缪 1)加缪对反抗者的定义,揭示其中存在的悖反性,对压迫说“不”是伴随着具体姿势说“是”的反抗。这是一种拒绝拿起武器的起义,它直接传达了反抗压迫的欲望,这些姿势所传达的“激情”,在迪迪-于贝尔曼看来人民起义的“姿势”不仅是对压迫的反抗,更是对被剥削者的哀悼。由受压迫的悲怆转化为革命的义愤,图像中的姿势是一种欲望冲动,是身体姿势作为力量可感化的存在。这是迪迪-于贝尔曼选择“视觉人类学”分析方法的初衷,因为如果没有一种人类学的观察视角,是无法真正理解这些“激情”。进而,迪迪-于贝尔曼吸收了加缪有关反抗的讨论:“反抗是一种融合拒绝与同意的产物,反抗者则是首先对‘出尔反尔’的欲望说‘是’的人。”(迪迪-于贝尔曼 陈旻 58)可见,人们的意识随着反抗逐步清晰,一切反抗行为均可追踪至某种欲望的展现,或许,此时此刻在我们的世界的某一处正进行着反抗活动。而在反抗者所采取的所有反抗方式中,迪迪-于贝尔曼发现艺术是最有力量的反抗媒介。反抗者经常发明独特寓意的手势、视觉图像,这是在创造属于他们自己的艺术,他们举起双手、张大嘴巴、跑、跳、做出各种姿势,身体在冲突、暴动的情境里运动。让人想起,籍里柯画作《梅杜莎之筏》中失事船只上挥舞着双臂寻求救助的人们;或是让·维果的电影《操作零分》中学校里的挥舞手臂乱扔东西的孩子

们;抑或毕加索的画作《格尔尼卡》中人物的手臂、眼睛、嘴巴“在可悲的死亡形式的忍受和动态的生命迹象的再次崛起之间不断辩证”(Didi-Huberman, *Conflicts of Gestures, Conflicts of Images* 11)。

迪迪-于贝尔曼策划“起义”展览,他选择将抵抗性质的图像放置于公共空间,他并非企图建立一个关于暴动欲望的图像志,也非试图绘制一个关于真实历史记录图标,更非尝试构建一个连接过去与未来的历史叙事。他是想进行一个确证,即图像“激情”(pathos)可以作为一种政治抵抗潜能,它的力量不是普通意义上对群众的动员力,而是对人思维方式的触动和改变。无论是面对社会事件,还是面对艺术品,看到它们的表象是必然的,但关键是要看到其中的混沌;其次,它们的结构强度不可忽视,但其中蕴藏的潜隐深度更值得关注。迪迪-于贝尔曼建立了一种关乎政治的视觉人类学,图像是反抗力量赋形的形式,此刻,图像有自身的立场,作为人类欲望的反抗工具将“激情”力量更多地传递给他者。

二、来自朗西埃的质疑:图像“激情”(pathos)何以可能?

法国哲学家雅克·朗西埃对迪迪-于贝尔曼近期的图像工作提出了些许质疑。他本人对“激情”(pathos)的面貌本就持有否定态度,进而对迪迪-于贝尔曼认为图像通过姿势传递“激情”的能力表示怀疑。迪迪-于贝尔曼随即书写了一篇名为《语言、图像——另一种辩证法》的文章对朗西埃所提出的质疑给予了回应。批判与反驳的文章均在同一期学刊上发表,可以更加直观地知晓这两位哲学家有关图像政治各自所持的鲜明立场。

首先,朗西埃肯定了图像中存在着对政治的真实解读,同样政治需要通过阅读图像发现它们到底隐藏了什么,例如,图像可以发现资产阶级神话中潜藏的意识形态的谎言。在朗西埃的语境中,迪迪-于贝尔曼近阶段的图像工作采用了一种全新的图像阅读方式,并提出一个具有挑衅意味的宣言:“图像采取立场”,且试图在图像阅读的辩证法与图像“激情”之间建立起平衡;其次,朗西埃指出迪迪-于贝尔曼的论述中存在一个可疑的假设,即“激情”(pathos)作为一种行动的存在:

“图像的激情是一种痛苦的行动,一种处于危险中的生命的行动,一种总是受到沉默威胁的目击者的行动,一种对威胁着消失的生命的沉默的行动。”(Rancière, *Images Re-read* 13)对比,朗西埃明确指出迪迪-于贝尔曼将“激情”视为图像自身的属性,但这是借助诗意的话语文字所唤起的,只是语言描述的功劳。具体而言,朗西埃认为迪迪-于贝尔曼阐述有关“激情”的辩证法,不同于马克思主义传统的视觉批评,后者忽略了图像中存在的“时间”维度,只关注图像本身所展示的物和隐藏物之间的关系。朗西埃大方指出迪迪-于贝尔曼的进步之处,认为他在布莱希特的辩证法上增加了“重叠的时间性”这个关键维度。布莱希特辩证法是将可见事物的“自然性”与它所掩盖的历史之间相对简单的辩证关系,是一种“局限于图像的无声欺骗与揭示其隐藏之物的语言之间的对抗”(De Cauwer 143)。这种图像解读是一种简单的辩证法,也即将图像视为一种被动性的存在,进而语言的主体性地位得以抬高。而迪迪-于贝尔曼对图像时间性的关注是从本雅明的“辩证图像”(dialectical image)概念中得到启发。在本雅明的弥赛亚时间观中,图像是“过去与当下聚合的星丛”,是“现在和过去之间突然相遇的横断面”。过去与我们的现在相遇,释放来自未来的丰富星丛,这就是图像接触时间的方式:通过解构历史主义的编年史,图像承载被隐藏的时间,打开了历史丰富的可读性。迪迪-于贝尔曼指出“面对图像,就是面对时间”(Didi-Huberman, *Devant le temps* 9),是图像打开被封印已久的历史记忆,让我们进入时间的奇点,这便是图像所具有的“错时性”(anachronisme)特征。正如“起义”展览中来自不同时间维度的图像,它们汇集于同一空间中所带来的视觉力量,使得观者打开了通往视觉无意识的通道,就像精神分析打开了通往驱力无意识的通道一般,将原本最压抑的记忆和欲望重新暴露在历史面前。这也是迪迪-于贝尔曼运用蒙太奇的目的:蒙太奇将时间和激情融合,将过去与现在重叠,还原出图像原始的力量。图像既不是无,也不是全部,图像提供了多重奇点,释放出差异的力量。但在朗西埃看来,图像激情的显现只不过是迪迪-于贝尔曼使用哀伤修辞性文字的功劳,在其中,文字作为一种视觉形式先于图像本身。

面对朗西埃的质疑,迪迪-于贝尔曼以回信的方式给予了反驳,强调自身的图像立场,并澄清朗西埃对其“激情”(pathos)观点的误解。首先,他惊讶于朗西埃在语言和图像之间作出严格的划分,认为此行为折射出朗西埃“哲学立场的停顿甚至是向后退的迹象”(Didi-Huberman, *Image Language* 21)。同时,语言与图像的严格二分是对图像视觉一致性的狭隘化,即通过语言操作“解决”图像,迪迪-于贝尔曼反驳道:“如果我们只是试图把图像作为一种标准语言来解释,我们就无法‘阅读’它们:在图像面前,存在着一种理性的动摇。”(24)对此,迪迪-于贝尔曼对图像展现出极大的信任,他没有吝啬承认语言无穷想象的力量,但也不会寄希望用文字去证明图像的合理性。他主张从“激情”的维度思考图像,是源于他对图像唤起情感力量的重视,试图证明图像的情感表现并非朗西埃所说的来自语言修辞的作用,而是图像自身所具有的激情之潜能。

对“激情”潜能的确证,需追溯其背后的哲学渊源:“Pathos 是一个古希腊词语,在亚里士多德那里被理论化,一方面是行动,‘我’展开行动;另一方面是激情,某种东西作用在‘我’身上。前者是 praxis,后者是 pathos。但在古典哲学中,激情一直处于被贬低的地位,哲学家普遍倾向于以主动之势传播理性,而避免激情此种被动情感的干扰。”(迪迪-于贝尔曼,《影像·历史·诗歌》37)但日后,随着斯宾诺莎、尼采,以及德勒兹等人对“pathos”进行哲理性的阐释,他们没有将“pathos”视为缺陷或不足,而是视为一种认知的方式。可见“激情”的情感力量逐渐被重视。进一步,迪迪-于贝尔曼反思了德勒兹的“情动”(affect)理论,他将德勒兹的“情动”转向“激情”这个看似含义相近、但词源更为古老的概念。其实,这两个概念都作为一种情感,但“情动是积极主动的,是外向扩散的;而激情则首先是被动承受的,是内敛回缩的。典型的情动是爱与欲望,而典型的激情则是苦痛(suffering)与创伤(trauma)”(姜宇辉 133)。迪迪-于贝尔曼的图像工作一直尝试将“激情”的苦痛与创伤之情感力量进行当代诠释,正如,2015年他在中国举办了非常精彩的视觉艺术讲座,从“影像、历史、诗歌”三个方面为切入点重新解读了导演爱森斯坦的电影《战舰波将金号》。在讲座中,他以“激情”为核心对电影进

行重读与重写,详细探讨了导演爱森斯坦是如何以“激情”为中心去建构苦痛与创伤的真实政治事件。在爱森斯坦看来,电影中一些经典场景,如三位女性围成三角形的站位进行哀悼、群众集体围殴反犹者的场景等等,这些场景构思的初衷是建立在被压迫者之间团结友爱的革命“激情”之上,所以他在电影中使用蒙太奇的处理手法对集体哀悼场景进行布局与编排。迪迪-于贝尔曼认为爱森斯坦的安排很巧妙地呈现出从“激情的”个人情绪到“激烈的”集体动乱这一辩证关系,因为苦痛的记忆普遍是属于人民集体的。这一点本雅明也有所谈及,他认为人的历史无外乎就是人的苦痛的历史;此外,阿多诺也指出对真理的探寻无法脱离苦痛。这两位哲学家的观点不仅仅是源自对历史之“激情”的探讨,而且还打开了从集体情感维度进行政治思考的大门。由此可见,“激情”的悲怆性质不再是传统哲学认知中有关缺陷的表现,它此刻作为一种认知方式,以视觉形式传递出他的“激情”之潜能。

迪迪-于贝尔曼身处“后瓦尔堡时代”,对“激情”给予的热切关注,更多是源自对阿比·瓦尔堡“激情程式”(poathosformel)概念的当代思考。迪迪-于贝尔曼非常重视他所编排的《记忆女神图集》,图集蒙太奇的编排方式创造了一种汇集图像的新形式,同时它作为“一种将图像并置的新方式,这是一种知识遗产,因为它开创了一种新的知识类型”(Didi-Huberman, *Atlas, or the Anxious Gay Science* 11)。《记忆女神图集》收录了来自不同时代的摄影或艺术作品的图像,某些板块图像中均出现人物形象具有激情的动态姿势。瓦尔堡认为这些具有激情姿势的图像,是从古希腊到意大利文艺复兴时期所遗存下的“激情程式”,它们跨越历史承载着各种暂时性情境的残余,所描摹的姿势直接传递出“激情”之潜能,此刻,图像作为一个蓄电池蕴藏着诸多能量。迪迪-于贝尔曼通过对瓦尔堡《记忆女神图集》的细致分析指出:“瓦尔堡的全部‘激情程式’理论都建立在一种悲剧——古代的或是尼采的——思想之上。”(迪迪-于贝尔曼,《记忆的灼痛》15)他注意到1905年瓦尔堡在一篇名为《丢勒与意大利古物》(*Dürer and Italian Antiquity*)文章中详细分析了丢勒的素描作品《俄狄甫斯之死》(1494年):俄狄甫斯是个十足的狄奥尼索斯式牺牲品,他被

酒神撕碎,死于非命。他从瓦尔堡的论述中发现,瓦尔堡对“狄奥尼索斯”此类悲剧性母题的关注,是源自图像中富有力量的人物姿势所传达出的“激情”维度。在瓦尔堡看来,“激情程式”具体是指“图像”具有“形式”(form)与“力量”(force)、“程式”(formule)与“激情”(pathos)四个面向(Didi-Huberman, *L'image Survivante* 140),而最为关键的是“形式的力量”需要“情”之形态的传达,也即图像具有以近乎“迷狂”的方式凝结“情感”的作用。在迪迪-于贝尔曼的弗洛伊德式术语中,图像被各种激情、欲望和情感内涵所决定,展览中所展示的政治姿态在不同地理区域和历史时期反复出现,这与瓦尔堡的“激情程式”很相像。迪迪-于贝尔曼在《历史之眼3》名为“灾难”的一章中,详细描述了瓦尔堡收集有关“一战”时期的图集情况。战争图集中凝聚着人类生与死的历史,显然,这不仅突出了对“激情”的再次强调,也是“图像政治学”(political iconology)的体现。

至此,不难理解为何迪迪-于贝尔曼近些年会对具有创伤性的历史图像给予极大的关注。正如,2013年著书《不顾一切的图像》对奥斯维辛集中营的四张珍贵照片进行重新解读、2015年来到中国策划“记忆的灼痛”的展览并对爱森斯坦的电影《战舰波将金号》进行重读与重写、2016年策划“起义”的展览对人民暴动的图像进行“视觉人类学”的分析等等,但这些并非文字语言的功劳,而是图像自身具有凝固与唤起情感的作用。其实,迪迪-于贝尔曼的努力不仅仅是为了在美学领域赋予“激情”以当代价值,更多是想用“激情”取代情动,用创伤与苦痛取代激情与爱欲。图像的“激情”虽然被动但不消极,它不是由感动引发的缺陷,而是作为非凡的潜能;它不是对过往历史的声讨,而是个体强烈抒情性的集体发声。

三、想象力与政治的融合: 从“感性的分配”谈起

细究迪迪-于贝尔曼图像理论的政治转向,可以发现他设定了一种艺术与政治两者不可分割的思考模式;更形象地说,图像和政治可视为同一枚硬币的正反两面。他关注的对象是集体欲望的图像,若没有这种图像,历史的历史性和历史作为人类事件的发生就无法被思考。而想象力在其中起

到重要的作用,它一直处于感性与理性的十字路口,它以其丰富的内涵解构了理性思维的专一性,以感性之力对尚未出现的可能性给予更多的开放空间。在迪迪-于贝尔曼的语境中,想象力给予的启发性价值是无可比拟的,想象力并非一种单一重复的幻想,相反,它是一种构建各种形式的蒙太奇。迪迪-于贝尔曼抓住想象力的这一特性,将其纳入对图像的政治思考之中,以期图像为我们提供一种重新解读历史的可能性,而这一想法的生发,也受到雅克·朗西埃美学政治思想的影响。

迪迪-于贝尔曼认为朗西埃在《美学的政治:感性的分配》一书中“提出了一种非凡的政治方法”,重新构思美学与政治的关系。书中关键概念“感性的分配”(the distribution of the sensible)意在将美学与政治相连接,开始思考作为美学的政治。从朗西埃的努力中可以发现,人们逐渐对理性主义进行反抗并积极向感性求助,在此背景下,美学的政治势必会发展成为一种与世界相连的大政治。而政治的审美讨论的核心——“感性的分配”概念,朗西埃作如下解读:“将感性的分配称作不证自明的感知事实系统,它同时揭示了共同事物的存在和界定其中各自部分和位置的界限。因此,感性的分配同时建立了一些共同的东西,即共享和专属的部分。这种部分和位置的分配是以空间、时间和活动形式的分配为基础的,它决定了共同的东西以何种方式参与,以及不同的个人以何种方式在这种分配中发挥作用。”(Rancière, *The Politics of Aesthetics* 12)。统治感性秩序的相关法律严格区分不同身份地位的民众拥有不平等的言论权利,这意味着他们无法平等地感知社会事物。继而,感性分配的不平等导致可见者与不可见者的区分,这种区分是建立在话语权利的有无之上,此处的“话语”并非作为政治存在的纯粹话语,而是“构成此话语的稳固理据(compte)”(朗西埃,《歧义》40)。这一理据是言说可被有效传达与接受所依据的法则,它决定何种声音作为喜悦或悲怆需求的表达,何种声音可作为意义生成的知性言说。除此之外,理解“感性的分配”的关键在于具体的感知行为与对它所预先建构的客体之间的张力关系,而此张力是通过“歧见”(dissensus)传达的。它是不平等的异议,是维系可感物与主体如何分配的关键,因此它决定着可被感知的条件以及可见性的范围。而美

学的政治通过对主体感官的重新建构,传达了不同的行动方式与言说方式。至此,感性的分配生成一个囊括各类别感知形式的共享空间,正是在这个空间中,美学的政治才能得到更好的发挥,而艺术是此空间得以形成的关键一环。在朗西埃看来,艺术存在的合理性就在于冲破原有等级的分配形式,在主体的感性经验与理性知识的恒常秩序之间进行感知的重新分配。

朗西埃对重新构思美学与政治之间关系的尝试,引起了迪迪-于贝尔曼极大关注,他将朗西埃视为“揭盖子”的人。此处“盖子”的比喻是指社会建构中对人民施加压迫的无形力量(Badiou et al., *What Is A People?* 74),而揭开“盖子”这个动作,意在传达历史学家或哲学家们为争取人民发声的权利所做的努力。可见,迪迪-于贝尔曼对朗西埃在美学政治方面所做的努力给予很高的赞赏。对于分配,迪迪-于贝尔曼认为合理的分配需要通过“政治与想象力”的融合使情感维度得以可见。社会底层贫穷人民的身体里埋藏着许多被压制的声音,他们虽然没有“权力”却有“力量”,这是德勒兹评论斯宾诺莎和尼采时曾用到的关键性概念,即力量(*puissance*)与权力(*pouvoir*)的区别。无权力的状态可以通过具有力量的身体姿势进行展现,即使真的存在福柯所说的“异托邦”,也是需要通过想象力的作用将来自不同时间与空间的异质元素并置在一起,被压抑者才能实现在一个完全有保障的自由之地中进行行动。就如同历史本身,不仅需要通过一系列人类行为,而且还需通过人们所感受到的全部“激情”来叙述。进而,迪迪-于贝尔曼将“感性的分配”问题与人民展示(*exposer*)的问题相联系:“如果这两个空间(人民的空间和感性展示的空间)最终只构成一个空间,那一方面是因为‘政治指的是谁有能力看到且可以说的品质’,另一方面,‘从一开始就有一种感性的政治归因于伟大的审美分布形式’。”(Didi-Huberman, *l'œil de l'histoire*, 4 105)也就是说,迪迪-于贝尔曼在“起义”展览中将目光聚焦在展示于公共领域之中的人民,他敏锐地发现在这个公共领域中,被展示的人民所影射的政治形象的首次出现是源自摄影者的激情。此刻,人民的形象处在危险的活动之中,因为公共领域的人民身处在“展示不足”与“过度展示”的双重危险中,也就意味着他们生活在“消失于黑

夜”或者“被光明蒙蔽”这两种极性的危险中。但无论黑夜还是白天,他们都是无法出声的存在。人民为何会反抗?为何会起义?其实,他们利用身体力量去展现一些具有抵抗性的姿势,并非意在传达一种颠覆,而仅仅是为了展现一种不平等。

显然,朗西埃从感性的视角讨论政治是有必要的,因为它揭示了人民的情感基调,这也使得迪迪-于贝尔曼能够将他此前对图像中有关人民激情、欲望、姿势所进行的反思给予政治化。对迪迪-于贝尔曼来说,“图像能够回忆感性物,感性物可以触发主体心中无意识的‘激情’情绪;图像在政治上发挥的作用以及引发的质疑,可将其视为是时间和历史的本身。”(Didi-Huberman, *Image Language* 22)这也恰巧印证了位于其图像政治理论的核心,即图像政治的“视觉人类学”主题。至此,他扩展了图像政治实践的概念范围对政治进行“激情”界说,历史不仅通过一系列人类行动来讲述,而且通过人们经历的激情之感来讲述。由此可见,政治是感性的,它不仅仅涉及行为积极或消极的属性,而且还涉及“激情”的记录,其中想象力发挥了巨大的作用。迪迪-于贝尔曼认为导演爱森斯坦的电影《战舰波将金号》在抹去行为与苦难之间界限所进行的想象堪称经典。电影所塑造的不仅是一个民族举起拳头的展现,还是一个受苦受难民族的展现,若是没有这一点,它只是一种纯粹的极权主义叙述。当图像对历史进行再现时,充满激情的政治想象力是必不可少的,但此种想象力不应该与神话或非理性混为一谈,这可视作感性的分界线。其实,从“感性的分配”这个理论问题中可以发现,它一方面表明感性有自身独特的辩证法;另一方面,表明政治的定义更多地植根于感性的形式中。因此,“分配”方式的提出并没有明确地涉及利益的对抗,而是涉及在可见、可听、可判断的某种关联中偏离自身。自朗西埃指出“工人解放首先是一场美学革命”以来,其实,美学是否具有“艺术性”并不重要,因为这里谈论的并非一种艺术或美的理论,而是一种作为感性事件的理论。显然,迪迪-于贝尔曼所关注的政治对象不是别的,正是一种能够引发历史性时刻的感性事件。

2003年迪迪-于贝尔曼出版《不顾一切的图像》,书中探讨了有关1944年亚历克斯拍摄的奥

斯威辛的四张照片。尽管这些模糊且失焦的图像所传达信息有限,但我们不能忽视发生在那里的事情,迪迪-于贝尔曼强调想要了解这一切我们必须自己去想象。他认为在图像的现象学结构中,这相当于一个证人如何使用沉默的方式说出他的证词。这些图像中隐约展现了模糊的人类姿势,若选择忽视它们,就等于对受害者实施残忍的死后行为。迪迪-于贝尔曼指出:“对任何一个面对历史书或在奥斯威辛的领土上的人来说,没有必要停留在这种想象的僵局中,这种僵局恰恰是纳粹的巨大战略力量之一,即通过谎言和残酷的手段;这种僵局正是纳粹灭绝系统的巨大战略力量之一,即通过谎言和残暴。”(Didi-Huberman, *Bark* 48)这意味着一味地相信证词是低估了我们应对大屠杀的想象力,所以“为了知道,我们必须想象”(Didi-Huberman, *Images in Spite of All* 3),但试图在图像中看到历史的痕迹,需要发挥我们的想象力,唤起思想的力量让图像动起来,这是对事件记忆的创造。显然,他与汉娜·阿伦特等思想家保持一致,对他们来说想象力是政治批判能力的卓越表现。对想象力的限度进行扩大,但这并不意味着胡乱幻想,迪迪-于贝尔曼寻求的是一种将批判性观看与想象力参与相结合的方法。因为,“想象力不是低级的复制,而是作为一种生产力。在这些模糊和缺失中,某种新的东西被创造出来”(Larsson, *Didi-Huberman and the Image* 135)。具体而言,对图像进行批判性的观察首先意在给予图像一种伦理视角,即尊重图像直接诉诸感官的真实性。其次,图像蒙太奇视角的切入为关键,此时,图像不再是静态与单一地而是多元与异地地呈现。一张图像可以记录一个历史性时刻,但只有当它以蒙太奇的形式与文本相结合时,图像才能引发历史的批判性反思。图像虽非指向虚构,但需要想象力根据历史感性事件进行再思考,因为“图像中包含了时间框架的并置,尤其是过去和现在的并置”(Didi-Huberman, *Quand les Images Prennent Position* 35)。迪迪-于贝尔曼强调,“图像是历史的眼睛,它顽强的作用是使之可见”(Didi-Huberman, *Images in Spite of All* 39),也就是说当图像恢复其批判功能之时,图像才使历史的真实性得以可见,但首先要明确一个作为道德主体的眼睛的位置,面对图像,进而面对历史。其实,他所说的“历史之眼”,不仅是

想象中隐喻性的眼睛,更是人类主体所共有的记忆之眼。当这些含义叠加在一起时,会发现这个概念本身就是一种蒙太奇,眼睛所注视的不是作为“绝对知识”的图像,而是一种引起我们困惑与思考的图像,它改变着我们对历史的认识态度,不再是被动地接受既定的图像结论,而是主动反思建立图像的立场。

迪迪-于贝尔曼对艺术与政治、想象力与政治之间的彼此交融的尝试,不仅使得朗西埃“感性的分配”概念作为历史理论得到重申,这也是他对图像理论以及艺术史的长期反思的最有力的反映。在他对图像的思考中,政治与想象力之间的融合是唤起“激情”的关键,是历史发生时刻的再现,也是行动与激情、存在与缺席、力量与潜能的交汇点。迪迪-于贝尔曼从图像的视角对政治进行具有想象力的反思,以身体姿势传达人类欲望为入口,运用图像的蒙太奇使我们获得“历史之眼”,通过分析图像和人、图像和激情、图像和想象力去确证历史的“可辨认性”。

结 语

迪迪-于贝尔曼图像理论的政治转向,首先,从关注人民的各类反抗姿势开始,以蒙太奇的操作方式策划有关反抗姿势的图像展览,并致力于从“视觉人类学”的视角出发对人类欲望的涌动进行观察;其次,他对人类感性事件的关注,是为了从历史的发展中挖掘出“激情”作为图像潜能的可能性,这便是对朗西埃有关激情“语-图”简单二分理解的最有力的反驳;最后,他对图像理论的政治思考是建基于朗西埃“感性的分配”理论的重申之上,其中他将想象力作为理解图像政治的关键切入点,借由图像想象的蒙太奇操作对政治进行反思,进而确证图像“激情”潜能的可能性。迪迪-于贝尔曼对图像“激情”维度的界说,面对景观社会拥有更强劲的说服力。当人类自身活动的世界内化为景观,逐渐变得无个性、无差异,定会反思图像“激情”真的拥有一种抵抗之潜能吗?此刻,从迪迪-于贝尔曼的理论来分析,图像绝不会是景观的推动者,因为图像拥有一种潜能,即在不可分割的美学政治的意义上,借由想象力去超越景观,与视觉或语言的陈词滥调拉开距离。同时,迪迪-于贝尔曼指出电视上有关血与火

战争图像只是一些记录历史苦难的摘录(excerpt),是被媒体的套话所操控的陈词滥调。可见,我们现在生活在一个“撕裂想象”的时代,要么看见的是些陈词滥调,要么就什么都看不到;同时,我们也生活在“大众情感普遍遭到质疑”的时代,要么情感被媒体滥用,要么被政治语境操控。然而,从迪迪-于贝尔曼的理论视角出发,这并非图像自身的灾难,而是一种“图像用法”上的灾难,图像本身其实是受害者。“激情”作为情感本身没有错,但对它进行滥用和操控的行为是需要被批判的。而人民不可摧毁的欲望比任何政治计划或是策略更原始更具有力量。因此,迪迪-于贝尔曼指出面对“危机时代”,我们必须审视图像中解放出来的历史,因为它拥有时代的核心力量可以帮助我们打开时间的现在。此外,面对政治文化的不满,不应该放弃那些珍贵的、内在的东西和那些人类学意义上的图像和情感,而应该在它们新的应用价值上去重新思索。

注释[Notes]

①“历史之眼”(The Eye of History)系列著作目前出版共有六卷,分别为:《历史之眼 1 当图像采取立场》(*Quand les images prennent position, l'œil de l'histoire, 1*)、《历史之眼 2:创伤时间的回溯》(*Remontages du temps subi, l'œil de l'histoire, 2*)、《历史之眼 3:图集或不安的快乐知识》(*Atlas ou le sabre agité Gaius, l'œil de l'histoire, 3*)、《历史之眼 4:被展示的人,配角》(*Peuples exposés, peuples figurants, l'œil de l'histoire, 4*)、《历史之眼 5:被戈达尔引用的过去》(*Passés cités par JLG, l'œil de l'histoire, 5*)、《历史之眼 6:哭泣的人民、武装的人民》(*Peuples en larmes, peuples en armes, l'œil de l'histoire, 6*)

②展览“起义”(Soulèvements),在巴黎网球现代美术馆举办,展览为期近三个月(2016 年 10 月 18 日至 2017 年 1 月 15 日)。展览形式从图像研究出发,包括摄影、影像、绘画、实物等,触及视觉化的历史和政治记忆的生成。展出的作品有来自艾斯法尼亚·佩尼亚菲耶尔·洛埃萨的高清视屏《他们进入了你所凝视的空间:信号灯》、丹尼斯·亚当斯的铝制彩色相片《爱国者》、空中系列、杰曼·克鲁利的银胶印刷《舞者乔·米哈伊》以及恩里克·拉米雷斯的高清彩色有声视屏《穿过一面墙》等。

③法语“*Peuples en larmes, peuples en armes*”译为“哭泣的”与“武装的”,但这两个词语的法语发音很相似,可以猜测迪迪-于贝尔曼是巧妙运用了这一经典的“双关”文学技巧,暗示武装与哭泣之间的某种必然的关联性。

④“Pathos”一词直接翻译的中文意思有:悲怆、悲情、痛苦、怜悯、受难,但另一含义是指有关境况、文章、艺术品或人的感染力。本文统一将“pathos”翻译为激情,因为若将“pathos”翻译为悲怆之类,其中所带有的悲观之意被大肆渲染,“悲”字所携带的消极性会掩盖词本身所具有的感染力的激情层面,而在迪迪-于贝尔曼文本的语境中,他更多地想通过对人类苦难事件的图像展示,去唤醒人们的激情之潜能进而重塑人类之主体性。

引用作品[Works Cited]

- 阿尔贝·加缪:《反抗者》,沈志明译。上海:上海译文出版社,2018 年。
- [Camus, Albert. *The Rebel*. Trans. Shen Zhiming. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2018.]
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Trans. Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994.
- . *Nietzsche and Philosophy*. Trans. Hugh Tomlinson. New York: Columbia University Press, 1983.
- Larsson, Chari. *Didi-Huberman and the Image*. Manchester: Manchester University Press, 2020.
- 陈旻:《欲望所致,何以让我们揭竿而起?》,《新美术》2 (2018):39—104。
- [Didi-Huberman, Georges, and Chen Min. “Par Les Désirs (Fragments sue ce qui nous soulève),” *New Arts* 2 (2008): 39—104.]
- 乔治·迪迪-于贝尔曼:《影像·历史·诗歌:关于爱森斯坦的三场视觉艺术讲座》,王名南译。上海:上海人民出版社,2020 年。
- [Didi-Huberman, Georges. *Image · History · Poetry: Three Lectures on Eisenstein's Visual Art*. Trans. Wang Mingnan. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2020.]
- :《记忆的灼痛》,何倩等译。北京:中国民族摄影艺术出版社,2015 年。
- [---. *La Memoire Brule*. Trans. He Qian, et al. Beijing: China National Photographic Art Press, 2015.]
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas, or the Anxious Gay Science: How to Carry the World on One's Back?* Trans. Shane Lillis. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.
- . *Bark*. Trans. Samuel E. Martin. Cambridge: The MIT Press, 2017.
- . “To Render Sensible.” In *What Is a People?* By Alain Badiou, et al. Trans. Jody Gladding. New York: Columbia University Press, 2016. 65—86.

(下转第 162 页)

- . *Ginster. Von ihm selbst geschrieben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2013.
- . *History, the Last Things before the Last*. Oxford: Oxford University Press, 1969.
- . "Über Türmhäuser." *Frankfurter Zeitung* 2 March 1921.
- . "Zwischen Flammen und Bestien." *Frankfurter Zeitung* 4 November 1923.
- 李政亮:《柏林文化状况中的克拉考尔——从生命经历到电影观念》,《文艺研究》6(2011):85—94。
- [Li, Zhengliang. "Kracauer in the Cultural Situation of Berlin: From Life Experiences to Film Concepts." *Literature and Art Studies* 6(2011): 85—94.]
- 林雅华:《“于世俗之中探寻真理”——克拉考尔的唯物主义转向》,《世界哲学》4(2016):117—126,161。
- [Lin, Yahua. "Searching for Truth in the Mundane: Kracauer's Materialist Turn." *World Philosophy* 4 (2016): 117—126 + 161.]
- 阿道夫·卢斯:《装饰与罪恶:尽管如此 1900—1930》,熊庠楠、梁楹成译。武汉:华中科技大学出版社,2018年。
- [Loos, Adolf. *Trotzdem 1900—1930*. Trans. Xiong Xiangnan and Liang Yingcheng. Wuhan: Huazhong University of Science and Technology Press, 2018.]
- Marbe, Karl. *Psychologie der Werbung*. Stuttgart: C. E. Poeschel, 1927.
- Pehnt, Wolfgang. "The 'New Man' and the Architecture of the Twenties." *Social Utopias of the Twenties: Bauhaus, Kibbutz and the Dream of the New Man*. Ed. Jeannine Fiedler. Tel Aviv and Germany: Müller and Busmann Press, 1995. 14—21.
- Ward, Janet. *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley: University of California Press, 2001.

(责任编辑:王嘉军)

(上接第132页)

- . "Conflicts of Gestures, Conflicts of Images." *The Nordic Journal of Aesthetics* 55—56(2018): 8—22.
- . *Devant le Temps, Histoire de L'art et Anachronisme des Images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.
- . *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Trans. Shane B. Lillis. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- . *Image, Language: The Other Dialectic*. Trans. Elise Woodard, Jorge Rodriguez Solorzano, Stijn De Cauwer and Laura Katherine Smith. *Angelaki* 23. 4 (2018): 19—24.
- . *L'image Survivante: Histoire de L'art et Temps des Fantomes Selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- . *Pueblos Expuestos, Pueblos Figurantes: L'œil de L'histoire, 4*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2016.
- . *Quand les Images Prennent Position: L'Œil de L'histoire, 1*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- De Cauwer, Stijn. *Searching for Fireflies: Pathos and Imagination in the Theories of Georges Didi-Huberman*. *Angelaki* 23.4(2018):133—149.
- 姜宇辉:《艺术史的“生”或“死”——探索一种作为激情程式(pathosformel)的艺术史》,《南京社会科学》4(2021):132—139。
- [Jiang, Yuhui. "The 'Life' and 'Death' of Art History: Towards an Art History as Pathosformel." *Nanjing Journal of Social Sciences* 4(2021): 132—139.]
- 雅克·朗西埃:《歧义:政治与哲学》,刘纪蕙、林淑芬、陈克伦、薛熙平译。西安:西北大学出版社,2015年。
- [Rancière, Jacques. *La Mésestante: Politique et philosophie*. Trans. Liu Jihui, Lin Shufen, Chen Kelun and Xue Xiping. Xi'an: Northwest University Press, 2015.]
- Rancière, Jacques. *Images Re-read: The Method of Georges Didi-Huberman*. Trans. Elise Woodard, Jorge Rodriguez Solorzano, Stijn De Cauwer and Laura Katherine Smith. *Angelaki* 23.4(2018): 11—18.
- . *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Trans. Gabriel Rockhill. London: Bloomsbury Academic, 2013.

(责任编辑:王嘉军)