



图像研究的演进

The Evolution of Picture Research

段炼 Duan Lian

图像研究是视觉文化研究的要义。西方的图像研究源远流长，但现代学术意义上的图像研究却是大半个世纪前才确立的，称图像学。在20世纪的艺术史研究中，图像学主要关注图像的意义，以及阐释意义的方法。到20世纪末，在视觉文化研究中，除了阐释意义，图像学也关心图像的传播功能及其价值，尤其是社会和文化价值。按照古希腊以来的主流艺术哲学观的思路，图像的传播功能是再现和叙事，其手段是模仿。到20世纪中后期，这一主流观点受到挑战，在今日的媒体研究中，图像的传播功能与符号学密切相关。本文是撰写中的《视觉文化研究导论》之一节，力图由面到点，既阐述图像学的来龙去脉，也讨论今日的图像研究，以便引领读者到这一学科的最前沿。

一、课题与方法

大约十年前，美国畅销书作家丹·布朗（Dan Brown）出版了轰动一时的悬念小说《达芬奇密码》，竟使洛阳纸贵。过了没几年，根据这部小说改编的好莱坞电影上映，也创票房新高。这一市场现象，是视觉文化研究的一

个课题，但图像研究所关注的，是从小说到电影的改编过程，是这个故事的视觉化过程，其间存在着文本与图像的转换和互动关系。对艺术史和视觉文化研究者来说，小说和电影将图像研究的许多问题都推到了读者和观众面前，为视觉文化中的图像研究，提供了一个极好的切入点。

首先，就研究目的而言，丹·布朗以虚构故事而对达芬奇绘画做出另类阐释，颠覆了两千多年来人们对圣杯的认知。丹·布朗说圣杯不是一个杯子或容器，而是一个女人，这个女人的子宫盛载并承传了耶稣的血脉。其次，就研究方法而言，为了支持自己这惊世骇俗的观点，小说家采用了大量历史文献，用来与达芬奇的绘画互为佐证。此种举证法，正是图像学的图文互证法，即以文本资料来支持图像解读。第三，仍就方法而

言，除了历史文献，丹·布朗还采用了类似于考古发掘的方法，例如小说和电影中那些真实的中世纪教堂，以及深藏于教堂底下的秘密档案，这些资料均被用作图像阐释的物证。这些物证的真实性，竟然经得起今天的读者和观众亲自去一一验证，这成为作者的三重证据，其中甚至包括了巴黎罗浮宫最新的现代建筑，即贝聿铭设计的玻璃金字塔。第四，丹·布朗进一步采用了文化人类学研究中的三重证据，即举证当今现存的社团组织或社会群落，例如有牛顿、达芬奇等古代名人参加而且至今在欧美仍有活动的宗教团体。第五，丹·布朗故事中最迷人、最令人眼花缭乱的是他的符号分析，也称密码学。小说家将语言符号和象征图像的意指性发挥到极致，例如将“圣杯”（Sangreal）一词分拆开来，解释为神圣（real）的血脉（sang），一语中的，道出了圣杯一词的字面所指与其隐藏的秘密所在。最后，正因其符号特征，作者颠覆了学术界对达芬奇名画《最后的晚餐》的一贯阐释，指出此画既非寻常的情景再现或历史叙事，也不仅仅是《圣经》插图，而是一个图像符号，其所指乃是可以动摇蒂芬根基的惊天大秘密，此画是这一秘密的图像载体。

丹·布朗的故事所涉及的这些方面，恰好可以说明图像学的目的、功能、方法等问题。当然，小说是虚构的故事，不是学术研究。在今天的中文学术界，迄今对图像的这些问题所做的最好阐述，是台湾学者陈怀恩的专著《图像学：视觉艺术的意义与解释》。此书2008年出版，凡九章，前四章阐述图像的基本概念和西方学界之图像研究的演进，随后三章探讨现代图像学之建立者潘诺夫斯基的图像理论和阐释方法，最后两章及附录是对今日图像研究之新发展的考察和专题研究。在此书出版两年之后，作者又写作了《当代影像学的图像研究格局》一文，跟进了图像学的新发展，并进一步探讨了图像研究的主要问题。

二、图像研究的演进

由于现代图像学是由德国学者在20世纪前半期建立，所以《图像学》一书的作者在该书第一章便从德语ikonologie说起，由此回溯，将西语“图像学”的词根icon追溯到希腊语eikon和拉丁语的源头，以及这一术语在欧洲主要语种里的各种变形，并进一步讨论这一术语的发展和演变，为读者提供了“图像学”一词的百科全书式解释。此外，作者还讨论了这一术语的翻译问题，指出了图像学在初入中文学术界时所遭遇的误译错译以及阐释的混乱，并提出了自己所主张的译法。就其要义，作者认为iconography和iconology均

可译作“图像学”，但在特定的语境中，后者也可译作“图像阐释学”。

作者所讨论的，不仅是台湾学术界存在的问题，也是国内学术界存在的问题。早在八十年代中后期，潘诺夫斯基的图像学著作《视觉艺术的含义》刚被译介到中国时，iconography被译作“肖像学”，iconology被译作“圣像学”。由于这一译法不是出自美术史学界，所以后来国内的美术史学者将这两个术语重新译作“图像志”和“图像学”。虽然美术史学界基本上都采用了后一种更专业的译法，但在美术史学界之外的领域，不少学者仍沿用旧译，造成了不必要的术语和概念的混乱。

在《图像学》一书中，作者给图像学的主要术语和关键词提供了充足的文献资料，进行了必要的辨析，避免了后续讨论中可能出现的“名不副实”之虞。更重要的是，这一辨析不仅发掘了图像概念的起源，有正本清源之功，而且触及了图文关系，也就是以文本来佐证图像，这是图像学和图像研究的一大要义。

《图像学》第二章是历史叙述，从史前洞穴图像和古埃及古希腊的图像入手，借亚里士多德和贺拉斯对图像的言说，而引入20世纪图像学者们对古代图像的研究和阐释，尤其是贡布里希的解说。自此，《图像学》转而对中世纪的宗教、皇权和世俗图像进行阐释，而这一切正是20世纪图像学得以建

- #1 我在18层地狱看见了上帝先生 版画 刘龙洋
- #2 魔鬼就应该关在地狱 版画 刘龙洋
- #3 kiss 版画 刘龙洋
- #4 2月14日 版画 刘龙洋
- #5 羽化 布面丙烯 彭博



立的根基。

中世纪的宗教图像以象征为要义，既涉文字，又涉符号。例如基督的图像为鱼，盖因“鱼”字在古希腊语中的拼写，是耶、基督、神、子、救世主五字的缩写，因此鱼的图像也就成为基督的符号。中世纪的皇室和世俗图像，主要见于纹章、徽章、旗帜等标识的图案设计，尽管这一传统在后来逐渐式微，但其遗韵仍保留至今，例如欧美国大学保留至今的校徽，既是学校的标志，也是校训的载体，更是教育理念的呈现。《图像学》对这一传统的描述，旨在由图像标识而进入图像研究，以便为图像学提供图像和文本的双重物证。

现代图像学源自19世纪后期和20世纪初期的德国美术史学家瓦堡（Aby Warburg, 1866—1933），以及以瓦堡的图书收藏为基础的瓦堡研究院。这是一个以德国犹太裔学者为主体的学术圈，其中有20世纪美术史和图像学研究领域里最重要的学者，潘诺夫斯基即在其中。瓦堡的最大贡献在于以图像研究作为艺术史研究的方法论，偏重社会文化和历史的释义，促成了现代图像学的建立。

在《图像学》第三章里，作者继续讨论图文关系，由古埃及的象形文字入手，来进一步探讨中世纪和文艺复兴时期的象征图像，亦讨论早期图像学的研究。经过繁复的描述和阐释，作者在第四章里将欧洲文化传统里的图像发展，概括为三个渐进的步骤，或称三个类型：象征图像、拟人图像、寓意图像。从艺术史研究的角度说，这三个渐进的类型，有效解释了欧洲艺术中图像的发展、图像的意义，以及图像的文化价值。从符号研究的角度说，象征图像是一个能指的标识，其意义在于所指；拟人图像的意义也在于象征的所指，而不在于再现；寓意图像的符号已不再是一个标识或人物，而是整件作品，其意义在于符号能指的扩展。

《图像学》一书的作者从西方艺术的图像发展和图像研究中，归纳出象征、拟人和寓意这三类图像，由小节而至大局，把握了图像阐释的要义。

三、现代图像学

当欧洲艺术史学界的图像研究发展到20世纪前期之际，现代图像学应运而生，其代表学者为潘诺夫斯基（1892—1968）。由于希特勒对犹太学者的迫害，二战伊始，瓦堡研究院由德国迁往英国，这使图像研究从德语学界进入英语学界。其时，潘诺夫斯基到美国高校执教，使瓦堡的图像研究传统超越了欧洲地界，并最终在美国完成了现代图像学的创建大业。

潘诺夫斯基于1892年3月30日出生于德国汉诺威一个富有的犹太家庭，后来在柏林和慕尼黑等地求学，1914年在弗莱堡大学获得博士学位，并任教于汉堡大学，二次世界大战前夕被纳粹剥夺了教职。潘诺夫斯基于1934年到美国，先在纽约大学任访问教授，后到普林斯顿大学任教，直到1968年去世。

潘诺夫斯基的学术活动分为德国时期和美国时期两个阶段，前一阶段用德文发表的主要著述，后来也都用英文发表于美国。潘诺夫斯基的学术研究深受19世纪末和20世纪初的形式主义影响，尤其受沃尔夫林和里格勒的形式分析的影响，但是，他超越了形式的局限，专注于视觉艺术的文化意义，继承了瓦堡等前辈学者的治学理念。潘诺夫斯基著述甚丰，就图像学研究而言，主要有1939年出版的《图像学研究：文艺复兴艺术中的人文主题》，1943年出版的《阿布莱特·杜勒的生平与艺术》，以及1953年出版的

《视觉艺术的含义：关于艺术史的论文集》。其中第一和第三部书采用了同一《前言》，是为潘诺夫斯基之现代图像学的入门之作，重在阐述图像研究的方法。

在这篇《前言》中，潘诺夫斯基对欧洲文艺复兴绘画的解读，按三个层次推进，也称三步骤。最外在的第一层为“前图像志”（pre-iconographical level）的层次，关注画中形象的辨认。例如观赏达芬奇《最后的晚餐》一画，任何人都可以辨认出画中有十三人沿桌就餐，并发现这十三人不是围桌而坐，而是排在一侧，此为不寻常之处。这种表层的图像解读，依据一般的生活经验，不需要专门的历史、文化或美术知识。

进一步的图像解读，是在第二层“图像志”（iconographical level）的层次，关注图像所讲述的故事，例如十三人就餐的画面，呈现了《圣经·新约》之福音书中耶 与众门徒的最后一次晚餐，其中隐藏着背叛与出卖的暗示。这一层次的图像解读，依据宗教知识，也就是历史和文化背景，读者能辨认出绘画的《圣经》题材和耶 被出卖的主题，并由此而达于对这一绘画的理解。

潘诺夫斯基的第三个层次，是图像学（iconology）的层次，关注画中图像的内在含义和引申含义，并通过探讨作者的创作意图来考察这一作品与其文化语境的关系。例如，按照潘诺夫斯基的说法，《最后的晚餐》透露了达芬奇的个性、文艺复兴盛期意大利的文化成就、画家的宗教态度等等。潘诺夫斯基称这些为作品的综合性象征价值。在此，他的研究超越了具体作品的个别性，上升为具有普遍意义的共同性。

国内学者对潘诺夫斯基图像学的了解，一般都到此为止，因为潘诺夫斯基的图像学著述，只有《视觉艺术的含义》被译成中文，一般读者和学者对其图像解读法的认识，也都局限于该书的《前言》。其实，在上述三个层次之后，潘诺夫斯基还有一个求证的步骤，称“纠偏之举”（corrective measure），旨在确认他对作品之象征价值的判断是正确的。例如在关于杜勒之生平和艺术的专著中，他对《忧郁》一画的解读，就引入了新柏拉图主义的哲学，并通过引证前人和其他学者对杜勒及其绘画的解读，来求证自己的解读未入歧途。

除了杜勒的《忧郁》，潘诺夫斯基对凡·艾克《阿诺芬尼的婚礼》一画的解读，也是其图像学研究的实践典范。虽然人对他的解读持有异议，但就图像学方法而言，潘诺夫斯基的读图实践对后来图像学的发展和应用影响极大。

四、当代图像学

到了20世纪后半期，西方的图像学研究改变



了发展方向，不再固执于读图本身，转而关注图像与文本的关系。在七十年代，福柯的小册子《这不是一只烟斗》出版，此书借比利时抽象表现主义画家马格利特的作品来探讨图文关系，旨在颠覆以相似性为基础的再现理念。到了80年代，美国学者米歇尔的图像学研究，则将图文关系引向传播学，后来更从新闻图像的角度进行研究，使图像学超出了视觉艺术的局限。

米歇尔（W.J. Thomas Mitchell, 1942—）是芝加哥大学教授，任教于该校英文系和艺术史系，并任著名学术期刊《批评探索》的主编。米歇尔的学术专长在于比较文学和艺术史论，他对二十世纪的批评理论和方法比较了解，并站在当代学术前沿，以“图像转向”（pictorial turn）的概念而引领美国视觉文化和图像研究的新方向。米歇尔著述甚丰，涉及视觉文化之图像理论的主要有两部旧著和两部新著。旧著为20世纪末的《图像学：图像、文本、意识形态》（Iconology: image, text, ideology, 1986）及《图像理论》（Picture Theory, 1994），新著为21世纪初《图像何所欲》（What Do Pictures Want, 2005）及《恐怖的克隆：图像战争，从美国九一一到伊拉克虐囚》（Cloning Terror: the War of Images, 9—11 to Abu Ghraib, 2010）。其中《图像理论》有中文译本，而《图像何所欲》的主要章节则收入本书作者主编的视觉文化研究译文集，北京师范大学出版社2012年出版。在此，我

#1 野草滩，春水弯弯 布面油画 陈树中

#2 MA 综合材料 尹代波



们主要讨论米歇尔的《图像战争》，以管窥当代图像学。

如前所述，米歇尔早在上世纪八九十年代就对潘诺夫斯基的现代图像学进行了挑战，并以“图像转向”为号召，主张超越绘画和视觉艺术，使图像研究成为后现代以来之文化研究的一个重要内容。为此，他弃用潘诺夫斯基图像学的专业术语iconology，转而使用普通术语picture（图画），以此显示自己的大众文化研究与前者的精英文化研究有所区别。

米歇尔的当代图像学涉及三个“图像”术语，第一个是潘诺夫斯基的iconology，源自古希腊语和拉丁语中的“肖似”一词，后来指基督教的图像，自19世纪初则被东正教用来指称圣像。第二个术语picture以其通俗化和大众化而具有后现代主义之平民文化色彩，不仅是对潘诺夫斯基之专业术语的颠覆，也是对其图像学基本概念的颠覆。在米歇尔新著《恐怖的克隆：图像战争》中，他还使用了一个比较中性的术语image。照米歇尔的说法，picture就像一张画片，可以用电脑软件来修改它，也可以把它撕毁，但画片上的原初图像却无法被改变或毁掉，这原初图像就是image，它以不同的方式存在于不同的地方，如以数码方式存在和传播。

米歇尔认为，作为原初图像的image不能被人任意扭曲，而被扭曲的只能是picture。经过人为扭曲后的图像，已经不再是那个未被扭曲的原初图像，而是一个具有实际用途的picture，例如商业或宣传用途。然而，在这被扭曲的picture中，却以基因密码的方式保存着原初image的信息。米歇尔的当代图像学和视觉文化研究，关注image怎样变成了picture，关注image所携带的信息，以及image经过了加工或人为的扭曲而成为picture后，这picture所具有的信息传播和宣传功能。

在涉及image转化为picture的过程和方式时，米歇尔提出了一个关于当代图像学的关键词“生物图像”（bio-pictures），并从人工智能、遗传基因、生物工程、数码复制等角度进行阐释。他的基本看法是，当作为image的图像借助大众传播工具而被广泛复制和传输时，不会出现失真的情况，因为这是一个数码复制和传输的过程。在这个过程中，数码信息保留了image原初的DNA编码。与此相对，失真的图像是人为操作时出现的有意扭曲，是操作者出于某种目的而特意为之。他认为，当代大众传媒对于图像的使用，有意利

用了人为失真的picture，但我们透过这图像的表象，却能把握其原初图像的真实信息。

照我的理解，任何图像一旦经过传播，无论是image还是picture，都会失真。传播是一个大规模复制并散发的过程，处于传播之另一端的图像，与原初图像有时间和空间的距离，这使复制和传播的图像，失去了它原初的语境。图像携带的原初信息，在相当程度上由其语境所确定，一个失去了自身时空语境的图像，便只能是一个失真的图像，这就像本雅明所言，失去了该图像产生时的特定“光晕”（aura）。因此，无论以何种方式传播图像，都是无根漂浮，在相当程度上失去了原初的本真。

针对这个疑问，米歇尔回答本书作者说，本雅明所说的图像复制，是机器复制，与今日数码复制完全不同。数码复制所传输的是图像的生物信息DNA，而不是机器复制所传输的图像外观。生物信息虽然脱离了原初的“光晕”，但所携带遗传密码并未改变，因此不存在失真问题，这是今日数码传输的要义。我在此注意到，米歇尔的探讨转入了技术层面，他绕过了图像文本与其语境的关系问题，而开始了形而下的解说。虽然我坚持认为，图像的信息受制于原初的语境，但“生物图像”之说，却仍然具有启发意义。

五、图像研究的前沿

显然，米歇尔的图像研究与潘诺夫斯基大异其趣，二人代表了图像学的不同发展方向和不同治学方法。米歇尔偏向宽泛的图像研究，尤其是

新闻图像，潘诺夫斯基偏向专门的图像研究，尤其是绘画图像。米歇尔的图像研究所具有的当代性，在于他将图像学引入了视觉文化研究，而不是艺术史领域。如前所述，视觉文化研究有两大倾向，一以艺术图像为研究对象，另一以非艺术图像为研究对象，米歇尔属于后者。

就西方学术界的研究大格局而言，可笼统分为欧美两大派系。大体上说，欧洲学派偏向艺术图像，美国学派偏向非艺术图像。但是，由于英美两国语言相通，学术不分国界，以布莱逊为代表的学者，将欧洲学术引入了美国，与米歇尔所代表的学者大相径庭。

英国学者诺尔曼·布莱逊（Norman Bryson，1949—）早年研习文学，1977年起在剑桥大学国王学院从事研究，1988年到美国纽约州的罗切斯特大学执教，创建了美国第一个视觉文化研究的博士班，这是美国学术界之视觉文化研究的开始。其时，与他一道从事研究和教学的一批学者，后来均成为视觉文化研究的前沿学者，例如来自荷兰的米柯·保尔（Mieke Bal）、美国本土的安·荷莉（Ann Holly）和麦克·默克希（Michael Moxey）等。布莱逊与这些学者一道，自1987起年举办了数次视觉文化研讨班，并将研讨会上宣读的论文选编成册，在九十年代初出版了影响深远的论文集《视觉理论：绘画与阐释》和《视觉文化：图像与阐释》。此外，布莱逊本人的著述主要有被称为“新艺术史”的三部曲《词语与图像：旧王朝时期的法国绘画》、《视觉与绘画：凝视的逻辑》、《传统与欲望：从大卫到德拉拉克洛瓦》，以及《注视被忽视的事物：静物画四论》。虽然布莱逊的学术活动沟通了欧洲学派和美国学派的研究，但布莱逊与米歇尔的区别，也见证了这两个学派的不同：布莱逊更倾向于视觉艺术和绘画图像。

就研究对象而言，本书所持的基本观点是，图像研究是视觉文化研究的中心。勿庸讳言，本书作者的学术观点倾向于布莱逊一派，同时将米歇尔一派作为补充，以便把握西方当代图像研究和视觉文化研究的本相。基于这一理念，本书作者选编了一部关于视觉文化研究的译文集，其选文既展示视觉文化研究的起始和发展历程，展示今日视觉文化研究的前沿，也探讨作为中心议题的图像研究，尤其是图像研究的几个关键词：再现、凝视、叙事、符号。此译文集名为《艺术学经典文献导读书系·视觉文化卷》，与眼前这部正写作中的专著《视觉文化研究导论》相辅相成。

为了实现选编这部译文集的理念，为了将读者引领到图像研究和视觉文化研究的前沿，本书作者从理论与实践两方面考虑，将译文集的选目



分为五个专题，分别是：研究领域、关键词、理论探索、视角与方法、个案研究。不仅是关键词以图像研究为主，而且理论、方法、个案三大专题也以图像解读为主，且偏向于艺术图像。也许我们可以这样说：艺术史研究在今日学界的理论前沿，是视觉文化研究，二者的共同之处，是图像研究。也正因此，我所主张的图像研究，才是艺术史领域里的图像研究，同时又在今日学术的大语境中，引入了文化研究的相关理念，并吸收了相关成果。

由此，我们从图像研究的源头，步入了图像研究的前沿，本节纵向的历史叙述，为下一节横向的图像解读，做好了语境的铺垫。