

# W. J. T. 米切尔论语言与意象

王安

[提要] 意象为何? 怎样认识语言与意象之间的关系? 这两大问题是时下学术界讨论的热点, 尤以美国芝加哥大学教授 W. J. T. 米切尔的论述影响最大。从上世纪 70 年代末至今, 米切尔在其系列著述中系统讨论了图像转向、意象与图像、意象 X 文本、元图像与生物图像、语象叙事的冷漠 - 希望 - 恐慌、视觉文化与意象科学等概念, 对上述问题做出了回答。图像转向强调的是在读图时代应抛弃意象研究的语言学模式, 以使意象回归现象学研究的本质, 是一场深刻的认识论范式变革。他强调一切媒介皆为混合媒介, 因而语言与意象是紧密不可分割的一体关系。在借鉴皮尔斯符号学三分法的基础上, 米切尔提出了意象 X 文本的概念, 它与恐龙、多利羊、世贸双塔、金牛犊类似, 是关于图像如何成为图像的元图像。在米切尔看来, 图像是意象的物质载体, 意象是有生命的有机体, 来自于人类与生俱来的将事物类比为它物的本能, 具有超越自身的可被人的意识加工的富余价值。语象叙事从本质上讲是一切意象文本的共性, 它其实也是一种元图像, 在其混合媒介的内部产生了类似主体与他者遭遇时的冷漠 - 希望 - 恐慌的三个认知层次。米切尔先后使用过的图像理论、批判图符学、视觉研究、视觉文化和意象科学等术语, 说明他理论的实质是反理论、去学科的跨界研究。

[关键词] W. J. T. 米切尔; 语言; 意象; 图像

中图分类号: H0-06

文献标识码: A

文章编号: 1004-3926(2019)12-0161-09

基金项目: 四川大学中央高校基本科研业务费研究专项杰出青年基金项目( skqx201208) 阶段性成果。

作者简介: 王安, 四川大学外国语学院教授、博士生导师, 研究方向: 文学理论、英美文学。四川 成都 610064

自 1992 年 3 月 W. J. T. 米切尔在《艺术论坛》( Art Forum) 中提出“图像转向”( pictorial turn) 的概念以来<sup>[1]</sup>, 图像转向、读图时代等已逐渐成为当今人们的共识, 并在人文社会科学领域里产生了广泛而深远的影响。图像是什么? 语言与图像的关系如何? 这两大问题, 可谓今天文学、艺术、哲学、文化和媒介研究等领域中讨论最集中、最具争议性的焦点话题, 其中贡献和影响最大的无疑是芝加哥大学杰出教授、《批评探索》( Critical Inquiry) 杂志主编 W. J. T. 米切尔, 他是当今世界对上述问题做出最权威回应的教父级代表人物。正因如此, 国内研究米切尔及其理论思想的著述已有不少, 以赵宪章、周宪、陈永国等人的作品最具代表性。然而, 一个不容忽视的事实是, 目前国内对米切尔视觉文化研究的认识还处于较为肤浅的阶段, 基本思维模式依然是语言与图像的二元对立, 受传统语言学和符号学研究范式的影响甚深, 违背了米切尔本人图像转向时代需要彻底的范式转变、让图像回归现象学本质的初衷; 同时, 对研究对象的认识也较为狭隘, 长期纠结于艺术史、美学和大众文化之间, 未能把握米切尔意象科学跳

出学科窠臼的反理论、去学科精髓。从米切尔大量的论著中, 不妨选择其中最具代表性的和最新出版的作品, 如《图符学: 意象、文本、意识形态》( Iconology: Image Text, Ideology, 1986)、《图像理论: 文字与视觉再现文集》( Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation, 1994)、《图像想要什么? 意象的生命与爱文集》( What Do Pictures Want? Essays on the Lives and Loves of Images, 2005)、《意象科学: 图符学、媒介美学与视觉文化》( Image Science: Iconology, Media Aesthetics, and Visual Culture, 2015) 等, 来梳理他关于图像转向、视觉文化( 以及意象科学等等相似的表述)、图像与意象、元图像与生物图像、语象叙事的冷漠 - 希望 - 恐慌等重要概念的表述, 以厘清他关于何为图像、语言与图像关系如何这两大问题的解读思路。

## 一、图像转向: 一场深刻的认识论范式转向

众所周知, 当今视觉文化/研究的重镇在以米切尔为首的芝加哥大学, 即大名鼎鼎的“芝加哥媒介理论学派”( The Chicago School of Media Theory), 其前身为 1977 - 1985 年间以米切尔为首的芝

大教员所组成的“拉奥孔俱乐部”(The Laokoon Club)。主要代表人物有米切尔、乔尔·斯奈德( Joel Snyder)、詹姆斯·埃尔金斯( James Elkins)、汉斯·贝尔廷( Hans Belting)等人,以及《批判研究》杂志的编辑和芝加哥大学的教师等。他们广泛受惠于却又拒绝从符号学、语言学、叙述学、心理分析、马克思主义等单一学科研究语言与意象的关系,强调视觉文化/研究的非学科、跨学科和去学科化。

W. J. T. 米切尔对语言与图像关系的兴趣始于上世纪70年代末他的博士论文《布莱克的混合艺术: 插画诗研究》( Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry, 1978) 到2015年出版《意象科学》一书止,其对语言与图像关系的研究逐步发展为一种意象科学。在米切尔著述的众多作品中,影响最大的可能要数《图符学》和《图像理论》了。前者为一部纯理论之作,试图回答意象是什么、它与词语有何区别、考察这些区别有何意义等问题,是“一种关于意象及其与话语关系的普遍意义上的研究”<sup>[2] (P. 36)</sup>。后者则在回应上述理论问题的基础上,讨论那些具体的、由意象以物理再现形式出现的图像,是前者实践上的姊妹篇,即一种“应用图符学”<sup>[2] (P. 4)</sup>。

《图符学》一书通过分析伯克、莱辛等古人作品及贡布里希、古德曼( Nelson Goodman)等当代作家作品中对诗画关系的讨论,反驳了学者们依然深信不疑的19世纪的观念: 诗与画之间存在本质的区别。这一区别来自柏拉图、莱辛、贡布里希等人提出的自然与任意(或习俗、常规, conventional)符号的区别。自然-习俗符号之间的二分法导致了语象竞争的传统,即在诗画之间一定要分出孰优孰劣来。达芬奇认为自然更优越,因而画优于诗,雪莱则得出了完全相反的结论,诗因为使用语言的、想象的与思维最接近的模仿方式,而比其它艺术更优越。这两种泾渭分明的观点,其实都是在片面强调各自媒介的优势: 任意符具有更多的思想、精神层面的自由,而自然符只适合表达可见的、物理的、低端的、原始的客体,无法表达复杂的概念、命题、谎言、逻辑关系等。图像作为自然符号,因此只能表达有限的自然状态(动物、儿童、文盲、野蛮)的信息,这是“意象的自然劣势”。换个角度看,这一劣势也是其优势: 它提供了一种普遍的、直接的、未经中介的、精确的事物再现和交流方式,而非间接的、不可靠的转述。贡布里希认为语言作为任意符号,需要习得和编码,而图像则是直观的交流。后来他意识到自己的局限,在《艺术

与幻觉》一书中指出图像也具有任意符的特征,它并非简单地复制所见之物,而是需要一套可以习得的程式化的规则去理解和把握(如,看懂一幅西洋油画需要了解与历史和绘画技巧相关的背景知识)这套理解图像运作机制的规则便是视觉意象的语言学: 图符学( iconology)。图符学的出现打破了传统的符号自然-任意二分法。但贡布里希本质上还是没有跳出自然-任意二分的: 意象总体上是自然符,但有任意符号的规则成分在内,其规则习得的难易程度决定了符号的自然可辨性,越不需要习得、越容易一眼看懂的图像就是越自然的符号,反之亦然。贡布里希的图像任意性,因此还是以自然逼真原则为基础的,最终自然符号和任意符号的目标都是最理想地、极致地接近自然符号的状态。这一自然符号的痴迷可以说是西方文化的恋物癖和偶像崇拜。<sup>[3] (P. 78-81)</sup>米切尔指出,自己在《图符学》一书中有两大目标: 一是要认识到,欲重建图符学的第一步是放弃试图寻找一种关于意象的科学理论,放开手脚,让图符( icon)和逻各斯( logos, 及语言)在关于绘画与文学的语象竞争的讨论中相遇,以超越传统的关于视觉和语言艺术的比较研究,将其上升到人类主体如何被语言和意象生成过程所建构的高度。第二大目标,是考察当图符与逻各斯相遇时,所产生的关于话语与意识形态关系的问题。当代的网络、计算机、人工智能与数字技术,使视觉文化已深深烙上了欲望、权力、控制、暴力等意识形态因素,因此,必须考察语象交互中的权力、价值和人文关切等话题。潘诺夫斯基也使用图符学一词,但他向人们允诺的是一种关于意象的话语科学,即通过逻各斯( 语言)来把握意象;同时,在潘诺夫斯基的图符理论中,一些常见的意象反复出现,从而进入话语体系,成为一种总体性的“世界-图像”或“世界-观点”的宏大叙事,因此,有必要抛弃潘诺夫斯基这一总体式的、元语言的宏大叙事,来寻求一种发掘图像如何自我呈现的理论。<sup>[2] (P. 23-24)</sup>这便是米切尔所说的图像理论。

《图像理论》在借鉴和吸收现有学科养分的基础上,否定既有的语象关系的二元对立,否定建立一门独立学科的可能,否定从符号学、语言学等单一学科领域研究意象的做法,否定一切预设前提的研究范式。作者的目的在于写一部“图像理论”(更不用说关于图像的理论)方面的著作,而是一本关于如何“图绘”一个作为再现形成过程的具体行为的书。<sup>[2] (P. 6)</sup>不过,必须指出的是,米切尔的图像理论以后现代主义的反理论、反学科思潮为

养分,最后却依然摆脱不了要为意象建立一种崭新的学科分析范式的宿命,因为所有的理论,不管它多么反对一切、解构一切,最后还是希望成为一种新的思潮或范式,而米切尔的动态的图像理论,最后必然走向关于图像的元理论,或关于意象的意象哲学(形而上学)。这里的“picture”一词,既是名词,更是动词。在回顾了潘诺夫斯基、乔纳森·克拉里(Jonathan Crary)等人关于视觉文化研究的贡献后,作者指出,不管是福柯、阿多诺、鲍德里亚、本雅明、居伊·德波、德鲁兹,还是其他许多批评家,虽然其观点各异,但都在试图为视觉艺术寻找一个统一的模式,以解释某个同质领域里的视觉现象。米切尔在此基础上明确提出了图像转向,以反对语言学转向一说。他呼吁,是时候抛弃以文本经验来解码视觉意象的做法了,他坚持采用一种“视觉读写”(visual literacy)的标准来区别于时下流行的在语言和文本框架内解释一切与现代性相关的文化行为,由此宣告了后现代主义的终结与图像转向的到来。概言之,他的图像理论是一种实用的意象学,是关于活生生的图像的、进程中的、操演中的、图像如何显示其存在的理论,即关于有生命的、活动的图像的理论,<sup>[4] P. 190</sup>是在后现代之后的反理论思潮下,一种强调意象行为本身而非静止意象或其技术工具(如摄影)的非学科、跨学科、交叉学科概念,强调的是当语与象遭遇时,可能会产生的问题域,而非其终极的答案或解决的办法。作者指出,“不管图像转向是什么,必须清楚的是,它不是回归各种再现理论中天真的摹仿、拷贝或对应,或某种关于图像‘在场’的重生的形而上学,而是一种重新发掘作为视觉性、工具、机构、话语、身体和隐喻性之间交互关系的图像的后语言、后符号学概念”<sup>[2] P. 16</sup>。图像关涉的是处于复杂互动关系中的艺术表达、媒介平台、意识形态、身体和社会现象,没有先在的理论前提。图像理论是建立在对事物、现象、事件的观察与审视基础上的意义直观,是反理论的理论。该书得出的一个重要结论是:在文本与图像交互的再现中,“所有媒介都是混合媒介,所有再现都是异质的再现”<sup>[2] P. 5</sup>,没有纯粹的视觉艺术,也没有纯粹的语言艺术,所有艺术都是异质融合的混合艺术,所有文本都是意象文本。理解米切尔的图像转向与图像理论的关键在于视角的转变,即一定要跳出语言学转向后的符号学、语言学、叙述学和阐释学等的文本窠臼,转向一种兼顾了文本与视觉属性的视觉研究范式,一种不借助和依赖语言的、回归图像和意象本身的研究范式。

## 二、从图像理论到意象科学

从1992年宣告图像转向以来,米切尔等人并不热衷于建构一种关于图像和意象的理论话语(如关于图像的符号学、美学、艺术史等),而是强调对图像的现象学解读,即在具体的历史文化语境中对作为文化症候的视觉现象本身的具体分析,因而也被视为一种文化症候学(cultural symptomatology)。<sup>[4] P. 82</sup>米切尔指出,当图像学家在辨识和分析具体图像时,“我们的主要工作不是进行价值判断,而是尝试去解释事物为何会那样?物种何以在世上出现,它们的行为与意义如何?又如何随着时代而改变?”<sup>[5] P. 85</sup>。作为一种关于有生命的活的意象的“非”理论,米切尔的意象科学具有重大的学科范式转向的意义。

米切尔的意象科学产生的背景是后现代主义对宏大叙事的颠覆以及此后出现的反美学、反理论思潮。与诺曼·布列逊(Norman Bryson)、米克·巴尔等艺术史家和符号学家相比,米切尔走得更远,他不光看到了文本中的视觉因素可能导致新的批判的艺术史的出现,更完全抛弃了他们试图“语言化”艺术史的思路。米切尔对语言学转向的不满在于,它幻想已经在符号学和语言学的领域里找到了意义分析(包括视觉意象)的普遍工具。他要彻底抛弃语言学转向的宏大叙事,抛弃文本的原则,向语言的帝国发起挑战。这便是他在图像理论中提出的新的 weltanschauung(德语,“世界观”),它需要讨论以下三个重要问题:一个与现实本身协商的新的理论工具;重读现有文学,挖掘出看似中性的意象、文本和媒介等词背后的意识形态深意;将意象直观(firstness)放置在皮尔斯(Charles Sanders Peirce 1839-1914)所宣称的意义与情感生产中的核心地位。<sup>[4] P. 4</sup>针对艺术史、美学与视觉研究之间的分歧和争议,米切尔指出,它源自学者们对意象的恐慌,他们认为意象的泛滥成灾模糊了传统上学术领域与生活领域之间的界限,模糊了高雅/通俗、单媒/混媒、历史/人类学之间的界限,前者产生了艺术史与美学,后者产生了视觉研究。这是对视觉研究(visual studies)的误解,它本质上是反本质主义的、非学科的概念。

米切尔所关注的是事物、现象和事件本身。如果他的视觉研究或意象科学(image science)可以被视作一种非理论的理论,它应当是一个对我们当下无序世界的具体个案进行具体分析的复杂体系,已突破了所有人文与自然学科方法论的界限。米切尔的意图,是要打破所有固化的学科疆界,颠覆其所谓的学科自足,其图像理论、批判图

符学、视觉研究(visual studies,或德语 Bildwissenschaft)、视觉文化(visual culture)、意象科学等,没有学科界限,没有对象和方法上的限制。上述各种不同的表述,其实已意在向大家表明,这样一个连学科名都没有或者难以起好的所谓“学科”,一定是一种跨学科(interdisciplinary)、非学科(indisciplinary)、去学科(de-disciplinary)的学科。米切尔广泛取材于符号学、心理分析、性属理论、马克思主义、图形加工与认知科学等人文和自然科学,却否认其理论可以归属于其中任何一种。他的意象科学没有所谓的前提,所有的单一学科均无法界定何为意象。这是一门从一开始就没有任何意识形态偏见、不预设任何立场、极为开放灵活的、极不稳定的学科,因此其定义也是相当模糊的。他对视觉研究的定义是“视觉研究即对视觉文化的研究”<sup>[6]</sup>。“视觉文化”一词,最早来自1996年《十月》杂志向权威的专家和学者发放的“视觉文化调查问卷”,<sup>[4] P.117</sup>这一事件标志着视觉文化开始作为一门独立于艺术史(kunstwissenschaft)的学科的诞生。米切尔对视觉文化(visual culture)的界定是“关于视觉领域的社会建构以及同样重要的社会领域的视觉建构的研究”,<sup>[7] P.6</sup>是“一种跨越学科界限的融合与交流的场所”,即在多个学科的交叉、融合和交流中产生的,在各学科接触地带形成的“影子学科”(shadow discipline):学科边界的扰动带来了裂痕、冲突、混乱和不安,在一个无政府主义的、极不稳定的交叉区域出现了新的关于某个问题的新话题,即学科接触地带的新问题域。随着时间发展,某个问题或事件变得越来越突出,但又无法从任何学科的角度去寻求解决办法,因而只好在多个学科领域的影子地带去寻求解决,于是产生了所谓的新学科,图像和意象、语象关系这类重大问题,便只能在各学科交叉的灰色地带寻找解答。米切尔又将自己的意象科学称为批判图符学,以区别于主要研究视觉艺术中的文学影响或文学中的视觉艺术的语文学和艺术学,它不仅研究艺术形象和文学作品,更广泛指涉“意象及其与话语之间联系的一般领域”,<sup>[2] P.36</sup>即研究所有的跨学科、跨媒介的意象和话语,它们的相互作用和融合构成了我们对这个世界的全部表征。米切尔指出,理解意象科学(图像理论、视觉文化)需要把握四个基本概念:图像转向、意象/图像的区别、元图像(metapictures)和生物图像(biopictures)。<sup>[7] P.13</sup>

### 三、意象与图像

米切尔的意象概念深受皮尔斯符号学的影

响,类似皮尔斯符号学中的象似符(iconic sign)。意象是最基本的图符单位(iconic unit),作用与索绪尔普通语言学中的基本语言符号相似。意象不是人们视觉感知的物体,也并非所有见到的事物都构成意象。这一图符单位并不必然与视觉性相关,看上去似乎与人们的常识相悖,它指的是意识中感知到的某种相似或类同,即符号可直观感知为与另一物相似。<sup>[7] P.17</sup>图像与意象不同,它是意象呈现于其中的物理介质,是意象的物理支撑。<sup>[7] P.30</sup>人们可以悬挂图像,却无法悬挂意象;意象是神,图像是形;意象是灵魂,图像是承载这一灵魂的不同肉体。

皮尔斯所说的象似符的物理直观性,指的是意象这一图符单位与语言符号不同,它介于符号的概念域与美学的感知域之间,既携带由文化习俗所决定的任意武断意义,又被赋予某种超出任意规则的、植根于人类意识的对事物类似性的感知。换言之,理解和把握意象,不需要像理解和把握语言那样,必须事先掌握一套规则和编码,而是可以自然、直观地感知到事物的相似。意象不是实物(图像才是),而是感知到的相似与类同关系,它可以是心象、数(学)象、语象、图像和视觉意象等等,<sup>[7] P.29-30</sup>既包括图像、绘画、照片、影视、视频,也包括风景、语言、几何、数学等方面的相似关系。在《何为意象》一文中,米切尔绘制了详细的意象族谱,包括以下五大类:<sup>[8]</sup>

1. 图形类,如图像、雕塑、建筑设计等,大致属于艺术史范畴。
2. 光学类,如镜子、投影等,大致属于物理学范畴。
3. 感知类,如感觉材料(sense data)、类属(“species”)、表象(appearances)等,属于各学科的交叉地带。
4. 心象类,如梦、记忆、观点、幻象(fantasmata)等,大致属于心理和认知范畴。
5. 语象类,如隐喻(metaphors)、描写等,大致属于文学批评范畴。

从米切尔所给的意象家谱中,可以看出,真正属于实在的、物理的图像部分其实只占很少的比例。

意象不是实物,它依靠我们的感知直观来实现;同时,它又具有生命,以外溢的富余价值,即各种不同实物的形式呈现出来。皮尔斯所说的象似符的感知第一性(firstness),是事物首先进入我们感知的诸如色彩、质地、形状等的内在特征,它们可引起与其它事物相似的感觉:在场的某物产

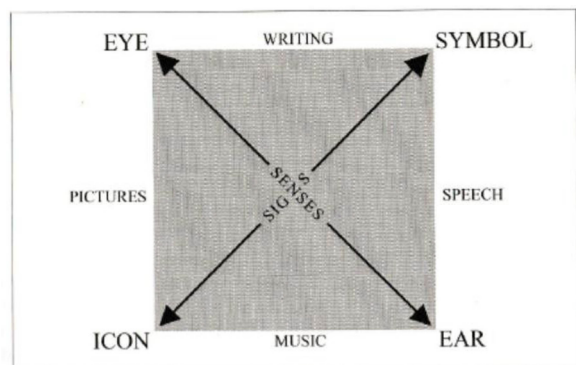
生了双重的意义,它是实体,又与不在场的它物相似。至于如何相似则完全依赖于接受者的意识加工和观察者脑海中的联想。因此,意象是一种由相似性产生的此物与它物之间的关联,它既是自身,又是借助交流的媒介而出现的它物,借用德里达的术语,是在场的缺席。<sup>[7] (P.43)</sup>以皮尔斯的指示符、象似符和象征符三分法为基础,米切尔发展出了“意象为有机生命”的思想,“所有意象,不管是处于静止还是运动状态,……都具有生命”。<sup>[5] (P.10)</sup>米切尔指出,象似的符号功能内在的属性便是生物活性(anima),是人们实际感受到的符号相似性这一超越意象自身的“富余价值”(surplus value)。生物活性、剩余价值的概念借鉴自人类学,在相似性基础上,象似符可令人联想到偶像(idol),指示符指的是恋物(fetish),而象征符与图腾(totem)相关,于是,米切尔发展出了西方人类学的三分法:偶像崇拜(idolatry)与偶像破坏(iconoclasm)、恋物主义(fetishism)和图腾崇拜(totemism)。<sup>[4] (P.54)</sup>

观看事物,首先想到的不是它是什么,而是它像什么。与代表着智性和逻辑的象征性思维相比,人类的类比思维更为历史悠久,这是一种意象的认同(empathy of images)。象似符与人类的感官之间的联系如此紧密,在成为象征界的人之前,我们已学会了以类比的方式推己及物。换言之,人类的基因排序组合和生物进化,必然使我们某物视作它物,这是内置的生物必然:感知意象无需借助文化的教育,我们直观地面对它,赋予其以意义,在我们的眼中,事物成为意象,在我们的耳中,声音从胡言乱语变为有意义的音乐:远方的群山被看作了人脸,流云被视作绵羊,天上的繁星则组成了星座。人类通过身体在场的感知,在无数可能的现象世界之中选择了对自己的生存有意义的不同事物或意象的富余价值,从而赋予了无意义的世界以井然有序的结构。<sup>[4] (P.55)</sup>从这一结论来看,建立在相似性基础上的意象,是人类的生物本能,人们可以从完全没有任何关联的混乱世界中幻想出某种图形、模式或联系。这种图形妄想症(apophenia)无处不在,构成了人类对世界的基本认知方式:面对周边的一切,我们必然要观察和阅读它,赋予其超越事物本身的富余价值,以感知和认识由相似性连接起来的世界网络。这并不意味着世界一定是因果关联的有序结构,而是因为人类的形而上的元感知,在赋予事物以超越其自身的不在场的富余价值的同时,也将其组织为彼此相关的有意义的网络。总之,意象如行云流水,来去无踪,当其转瞬即逝的存在被人类的意识所

攫取和驻留,便具有了相似性和形状,也具有了结构和意义。

#### 四、意象 X 文本、元图像、生物图像

米切尔认为,所有的艺术都是综合的艺术,所有的媒介都是混合的异质媒介,即意象文本(imagetexts),在意象与文本之间不存在一个清晰可辨的共同或相反地带。所有言说的词都是音象,所有的象其实也是词,试图通过自然符号与任意符号的二元对立来找出语象之间静止的异同的做法显然是错误的,福柯的《这不是一只烟斗》以及其它具象诗(concrete poems)和以文绘图诗(calligram),即是以意象文本的方式对关于思想与文本之间二分法的质疑和拷问。在米切尔的系列著作中,作者曾先后使用过意象/文本(image/text)、意象-文本(image-text)、意象文本(imagetext)和意象 X 文本(imageXtext)等不同的表述方式。之所以采用“意象 X 文本”的新提法,一在于这一表述本身类似埃及象形文字或图文结合体,与米切尔要实现的“不是关于图像的理论,而是如何图像化理论”<sup>[2] (P.19)</sup>的目的相一致,即选择图像化的结构,来动态地描述意象科学中的具体实践,从而突出其反理论、反学科的性质。当然更重要的原因还在于,意象本身是视觉艺术与语言再现遭遇后激烈互动的结果,在视觉与语言之间存在着一处既非纯符号学、又非纯美学的神秘地带,这一神秘地带可以用代表未知的符号 X 表示。在《意象科学》中,他绘制了一幅关于“意象 X 文本”的全息图,<sup>[7] (P.40)</sup>在其立体的 X 型结构中,眼睛-象征轴(eye-symbol)表现为书写,眼睛-象似轴(eye-icon)表现为图像,耳朵-象似轴(ear-icon)表现为音乐,耳朵-象征轴(ear-symbol)表现为话语,四个轴向的中间地带是由视、听觉和符号构成的 X 型未知区域。



意象 X 文本, W. J. T. Mitchell Image Science #1.

米切尔的“意象 X 文本”概念直接受皮尔斯符号学三分法的影响。象似符(icon)不局限于视觉



意象,而是包括了所有具有相似、类同和对应关系的符号。象征符(symbol)是由规则、法令和编码产生的人为的任意符号,不仅包括词语和文本,也包括由规则限定的习俗符号。指示符(index)则是介于视觉意象与习俗符号之间的第三元素,它们不再再现任何事物,而是通过指示关系指向事物,如见到烟联想到火,地上的足迹指向猎物逃离的方向等。<sup>[7] (P.121)</sup>米切尔深受皮尔斯符号三分法的影响,认为人类历史上哲学、美学、符号学、语言学等诸多大家的思想体系均可以按皮尔斯三分法的模式加以概括,从而与其“意象 X 文本”的概念相对应。如果按“意象 X 文本”的模型加以概括,亚里士多德的剧景(opsis)、巴特的意象(image)、基特勒(Friedrich Kittler)的电影(film)、拉康的想象界(imaginary)、古德曼的素描(sketch)、皮尔斯的象似符(icon)、福柯的可见(seeable)、休谟的相似(similarity)、索绪尔的所指(signified)对应于“意象”;亚里士多德的音乐伴奏(melos)、巴特的音乐(music)、基特勒的留声机(gramophone)、拉康的真实界(real)、古德曼的乐谱(score)、皮尔斯的指示符(index)、休谟的因果关系(cause-effect)、索绪尔能指与所指间的箭头等,对应于模型中的X;亚里士多德的文本(texis)、巴特的文本(text)、基特勒的打字机(typewriter)、拉康的象征界(symbolic)、古德曼的文本(script)、皮尔斯的符号(sign)、福柯的可说(sayable)、休谟的习俗(convention)、索绪尔的能指(signifier)等对应于这一模型中的“文本”。<sup>[7] (P.46)</sup>因此,“意象 X 文本”的概念不宜从传统的意义上去把握,仅将其视为一个关于意象的新概念,它更是一个关于人类认知的元图像(metapicture)。

正如皮尔斯符号学所揭示的那样,符号并非本体的实在,而是人类指涉事物的交际功能,是维特根斯坦所说的事实(facts)或事物的状态,而非静止的事物(things)。因此,所有的象似符均非纯粹的象似符,它们也包括了文本性。象似符可以是指示符(如数学等式、图标、交通信号等),可以是象征符(如写作是语言的图像化生存);指示符可以是象征符(如代词、关于时空的标记等)。某种程度上,所有符号(象征符、指示符、象似符)都可以被视为某种指示符,它们作为符号,本身便指向并不在场的它物,如当提到某人的名字,便联想到他的相貌;任何符号都可以被视作象似符,因为它们具有可视性(如书面语、指示方向的箭头等);同时,所有符号也都是象征符(因为均需要在文化的习俗内获得意义)。米切尔的“意象 X 文本”概念因

此表明,所有符号均是混合符号,所有媒体都是混合媒体,没有所谓独立的视觉媒体存在。<sup>[7] (P.125-137)</sup>

如果说所有的意象都是文本的意象,所有文本都是意象的文本,那么,人类又是如何选择一个意象,将其从媒介中区分出来,解码其文化症候,赋予其富余价值,将其转化为有意义的符号的呢?从米切尔的意象 X 文本图可以发现,视觉与触觉相关于感知轴,区别于符号轴(我们可以由视觉辨认文本、图像和信号,却不能仅凭触觉解码文本,如指尖触摸文本并不代表我们读懂了它);视觉与听觉相关于符号轴,区别于感知轴(听到单词,想到其所指物;但我们看到的事物不一定听到,听到的事物不一定看到)。只有见到了意象或文本,我们才能识别它(符号轴),说出的单词和响起的音乐可以勾起意象(记忆、过去的场景等,符号轴),但却不能触摸意象,只能触摸图像(感知轴)。米切尔的意象 X 文本概念,可以帮助人们更好地认识意象与图像的区别:图像介于眼睛与象似符之间,是物理的意象,具有可触摸的物理介质;而意象则介于听觉与象似符之间,靠近声音一端,其意义经由词语、音乐、声音、味觉、嗅觉等的联想而产生。在米切尔的上述图中,只讨论了听觉和视觉,未包括人类五官的其它三种功能,这是因为除了视觉和听觉,嗅觉、触觉、味觉通常直接在场,它们除了指涉自身外,不具有再现功能,因而不具有用于交流(不在场事物)的富余符号价值。

“意象 X 文本”是米切尔笔下的元图像之一。所谓元图像,指的是关于图像的图像,即用以揭示图像为何、指向图像自身或其它图像的图像,“任何用于反思图像本质的图像都是元图像”。<sup>[2]</sup>借助于跨学科的符号学、现象学、心理分析、马克思主义等理论方法,米切尔通过元图像试图揭示的不在于图像的丰富意蕴,而在于找到一套可以让意象自己上场表演、呈现自己生存状态的理论话语和分析工具,从而无需借助语言等宏大叙事对作为被动客体的图像的言说与阐释。米切尔区分了三种类型的元图像。第一种是明显指涉自身,或复制自己的图像,如索尔·斯坦伯格(Saul Steinberg)的画,画中呈现的是关于该幅画的创作过程,以及常见的画中画(mise en abime)。第二种是在一幅画中嵌入了另一幅不同的画,使画中的画仿佛被置于一幅更大的背景画中。第三种是嵌入话语中的、具有图像性的画,如著名的鸭-兔含混画、委拉斯开兹(Velázquez)的《宫娥图》(Las Meninas)。后者以这幅画来迷宫式地反映了关于画家、绘画工具、材料、画作、观众等之间的复杂辩证

关系,可以被视作一种元-元图像,类似的还有玛格丽特著名的作品《这不是一只烟斗》等。元图像的作用,在于以一种图像自涉的方式,揭示图像生产、消费、传播中的本质特征,即以图像方式来具体化地绘制关于其自身的理论。

米切尔反对使用符号学的话语分析意象,而是视意象为狂野的具有生命力的生物图像(wild sign biopicture)。这些图像具有生物活性、诡异性(uncanny)和幽灵性质,最好的例子便是元图像。它们回应观者的凝视,向其回望,想从他们那里获取什么。这是图像的欲望,它们想被亲吻、被爱,想要真实的存在。米切尔给出的关于活的生物图像/元图像的著名例子包括恐龙、多利羊、世贸双塔、圣经旧约中的金牛犊等。<sup>[4] [P. 82-99]</sup> 恐龙是标志着图像转向的重要意象。作为一种早已从地球上消失的古老的爬行动物,没有人见过它们到底长什么样(不过通过考古发现和借助生物复原技术,现在人们已能见到它们当时的模样),但借助现代技术,从上世纪60年代起,恐龙迅速成为世界各国影视、绘画、文学等作品中的常客,逐渐形成了风靡全球的恐龙热。作为曾主宰地球1亿多年的史前怪兽,恐龙既是真实存在的,又是文化加工和想象的产物,一旦被现代科技赋予活生生的意象,这些怪兽便具有了让人人都熟悉的真切的存在。这是现代科技的胜利,也是虚拟图像胜过自然真实的开始。多利羊是一只由克隆技术产生出来的温顺的绵羊,但它却唤醒了深植于人类内心的恐惧。现代技术可以通过对基因和细胞的操作,真实地复制和创造一个新的生命,作为上帝之子的人类亚当,因而具有了上帝专属的能力。作为一种隐喻的表达,生物控制技术(biocybernetic)象征着弗洛伊德所说的诡异(uncanny,又译作“暗恐”)的回归,它的出现可以被视作图像转向中的“生物图像转向”(biopictorial turn)<sup>[4] [P. 193]</sup>。类似生物克隆技术下的多利羊或克隆人,这些原本只存在于图像中的意象克隆了自己,又被克隆,它具有了生命与活力,如同人类一样有爱,有欲望,更多时候甚至比其原本更完美(如基因改良、美容整形、网络美图等)。类似本雅明所说的大规模机械复制时代,克隆技术却又比其走得更远,它不仅复制出仿品,更可以复制生物基因,从而生产出与原本一模一样甚至远胜原本的活生生的有机体。生殖复制和基因克隆,彻底颠覆了人类已有的对时间、道德、历史、传统和宗教的认知,也造成了当今时代巨大的图像恐慌:对文化的视觉建构越来越依赖于虚构的拟象而非现实,人们可以像克隆多

利羊一样,凭自己的意志和想象克隆、创造、生产出新的意象,令我们的世界变得越来越光怪陆离,亦真亦幻。在分析了恐龙和多利羊之后,米切尔进一步反思了当今的恐怖主义和反恐战争。他指出,恐怖主义和反恐战争之间是一场关于意象的战争,世贸双塔作为西方世界的代表无疑是一幅最典型的元图像,因此,恐怖份子并不在乎消灭人的肉体或攻城略地,而在乎摧毁作为文化象征的它的拟象。军事回应恐怖主义显然并未找到问题的实质,问题的实质在于意象之间的交锋:基地组织攻击的是作为西方文明象征的双子塔的意象,而非要和美军在战场上较一较高下。恐怖主义和克隆技术都是导致我们图像恐慌(iconophobia)的原因,前者通过破坏偶像(iconoclasm)来突出意象的富余价值,后者通过不受道德约束的克隆技术机械复制其原型,使人真假难辨,对上帝、历史、时间、道德、现实等产生深深的忧虑和质疑。然而,不管历史上有多少毁坏图像运动(iconoclasm),意象作为意识的因素和人类象征世界的组成部分,具有不可摧毁的特性:刻意要毁掉某个意象,只会使其在另外的介质里更顽强地存在。它具有历史的延续性和记忆特质。图像可以被破坏,但意象不会。破坏意象的举动只会使其生命力更持久。意象是具有生命的有机体,如同物理学家眼里的物质和能量,它一经产生,便无法被彻底毁灭。人类历史上不乏为了某个意象、比喻或图腾而进行的战争,这是与看不见的幽灵进行的战争。一方愈是想摧毁另一方的偶像,它的力量反而愈发强大;肉体的个体被大量消灭了,而幽灵般的意象却愈加坚不可摧。金牛犊的故事出自圣经旧约中的《出埃及记》第32章。上帝告诉摩西以色列人自己创造了一个供祭祀的偶像,于是摩西从西奈山上走下来,将刻有自己十诫的碑匾打碎,并焚毁了供以色列人崇拜的刻有圣言的金牛犊。作为古犹太人在摩西不在时所崇拜的偶像,金牛犊显然取代了上帝在以色列人心目中的位置,对金牛犊的偶像崇拜(idolatry),反而阻碍了对上帝真言的敬畏和崇拜。打破偶像的行为,一方面说明了人们对图像的恐慌(iconophobia),另一方面也凸显了图像的威力:你越是想破坏图像,越不准人们观看,恰好就越需要以图像(或图像化的叙述)的方式告诉人们,哪些图像是不准崇拜的。反过来的表述也成立,只有先创造了图像,告知大家不可盲从,人们才能充分理解上帝圣言的重要性。米切尔通过对恐龙、多利羊、世贸双塔和金牛犊的分析,揭示了人们对意象又爱又恨的文化症候,从而

在图像化恐慌的过程中,图像化了理论。从米切尔所分析的这四个经典元图像来看,其图像转向无疑是一次深刻的认识论范式的转向,一举扭转了以语言来言说图像的传统,让图像回归图像。由是,它既是现象学的、具体图像具体分析的文化对症研究,又是以图像和意象为基本出发点的意象哲学研究;但归根结底,正如米切尔自己所反复强调的那样,它是突破学科和理论界限的跨学科、非学科、去学科的以问题为牵引的对策研究。

五、语象叙事的冷漠-希望-恐慌:混合媒介中的语象文化博弈

关于语言与图像关系的思考,可上溯至西方文学和艺术中历史悠久的语象叙事(ekphrasis)传统。关于语象叙事,目前学术界普遍接受的定义是赫弗南和米切尔等人提出的“视觉再现的文字再现”(verbal representation of visual representation)<sup>①</sup>。米切尔强调一切媒介都是混合媒介,语象之间根本就不可分割,这一表述将从传统到现代的语象叙事概念都颠覆了。原因在于,从本质上讲,图像是任何语言里都自带的题中应有之义,无需也不可能将二者分开。这样一来,在图像转向已成为整个人类文化或科学研究的共识的前提下,语象叙事研究无疑被放置在了一个无比宏大的背景里。换句话说,因语象叙事涉及语与象的研究,它的边界从理论上讲可以扩展到人类文明的各个方面。不过,米切尔也中肯地指出,对语象关系的研究,重要的是考察当语与象遭遇时,可能会碰撞出的火花、产生的新问题域,正是在此基础上,他提出了语象叙事的冷漠、希望和恐慌等具有心理认知维度的重要概念,在学术界产生了重大的影响。他在《语象叙事与他者》(“Ekphrasis and the Other”)一文中详细阐述了上述概念。当语言遭遇图像时,人们会经历三个认识层次。第一阶段的认知称“语象叙事的冷漠”(ekphrastic indifference),即从常识看,语象叙事是不可能实现的。由于不同的艺术形式具有迥异于其它艺术的独特特征,文字的描写虽可讲述(cite),但却永远无法如欣赏绘画般看见(sight)其讲述之物。这一层次的语象遭遇强调了语言艺术与视觉艺术之间的差异。第二阶段的认知称“语象叙事的希望”(ekphrastic hope)。虽然不同艺术间的鸿沟无法跨越,然而借助想象,我们有望克服这一障碍。我们可通过文字的描写,在脑海中看见具体的意象。第三阶段的认知是“语象叙事的恐慌”(ekphrastic fear)。“语象叙事的希望”使文字再现意象失去了限定,有将文字与意象同一化的危险,因此需时刻

保持警惕,使男性的文字与女性的意象之间保持竞争与沟通的张力关系。打一个形象却不一定完全贴切的比方,语象叙事的冷漠指的是当语象遭遇时,语言可以对意象说,“瞧,我能做到的,你做不到吧”(或反之亦然),强调的是语与象的不同;希望指的是,语对象说,“你能做到的,我也可以做到”(或反之亦然);恐慌指的是,语对象说,“我能做到的,你最好做不到”(或反之亦然)。当然,在今天的语境下,讨论更多的是语言面临的意象的挑战。因此,语象叙事是完全隐喻的表达:它通过文字再现的视觉意象是不可能真实亲见的他者的艺术,其本质在于克服他者性。米切尔的思路可以大概梳理如下:所有媒介都是混合媒介——所有文本都是意象文本——语象叙事是一切文本的共同特征——语象叙事是活生生的有机体和一幅关于语与象关系的元图像——这幅活的元图像内部的动态竞争机制体现为冷漠、希望和恐慌。他将语象叙事的研究从单一的语言学范式中解救出来,将其置于更广泛的图像转向的背景中,视其为所有文本的共同特征;在这一有机统一的意象文本内,呈现出语与象之间克服他者性的动态竞争机制。米切尔的《语象叙事与他者》一文后来成为其影响甚广的专著《图像理论》(Picture Theory, 1994)中的一章。

从米切尔对意象X文本、元图像、生物图像等概念的讨论看,其实语象叙事本身即是一个意象X文本、元图像和生物图像。他认为一切媒介都是异质的混合媒介,没有所谓纯粹的语言,也没有所谓纯粹的图像,因此,所有文本都是意象的文本,所有意象都是文本的意象。语象叙事是语与象的结合地带,它是关于意象文本的研究。作为一个整体、不可分割的单元,语象叙事的题中之义,既包括了传统上男性的、时间的、理性的、自由的、想象的、任意的文字的属性,也包括了女性的、空间的、感官的、受限的、模仿的、自然的图像的属性,它是二者有机的结合。米切尔将语象叙事视为一个有机的生命体,在这一有机生命体的内部,产生了语与象的激烈竞争,就像细胞和组织器官之间的合作与竞争,体现为语象叙事的冷漠-希望-恐慌,即语与象为争夺控制权而进行的克服对方他者性的动态博弈,其结果具有了更多文化表征的意味。

结语

从上世纪70年代末到2015年的近40年间,W. J. T. 米切尔以大量的著述反思并论证图像转向后的时代特征。欲理解其深邃而复杂的思想,



须回归其作品本身。所谓图像转向,指的是必须跳出贡布里希、潘诺夫斯基等人以来的在语言学和符号学框架内解释并分析图像或意象的做法,让其回归现象学的物理存在,以考察它们是如何在具体的场景中成为图像或意象的。由于图像或意象以及语象关系这类问题,已经超出了人类现有的认知,无法用现存的任何学科加以解释,因此,必须在各学科的无政府主义的灰色地带,寻求对这类问题的解答。从这一意义上讲,它本质上是跨学科、跨媒介、跨艺术,甚至去学科、反理论的;米切尔前后使用了图像理论、批判图符学、视觉研究、视觉文化、意象科学等不同的术语,来指代对图像、意象和语象关系进行的研究,其实也从侧面反衬了其内容的复杂性和未定性。他认为,图像是意象的物理存在,而意象则是人类意识直观感知到的事物的相似性,它具有超越图像存在的意义外溢的“富余价值”。要考察图像是如何成为图像,或如何绘制自己的,一个有效的途径是分析当今文化中的那些元图像,如恐龙、多利羊、世贸双塔和圣经中的金牛犊,它们充分显示了图像是有生命的有机体,人们对图像的崇拜和恐慌体现了文化中的权力、性属和意识形态之间的博弈。米切尔的诸多结论中,颇具颠覆性的是“一切媒介都是混合媒介”,这是对语象二分法的彻底抛弃,在此基础上重新审视争议了2000多年的语象关系,便跳出了单纯的任意和自然符号美学之争,使意象X文本这一语象融合体的研究,在其内部的类似中国太极图的竞争和博弈中,具有了更多文化表征的意味。米切尔的意象科学,目的在于扭转以语言为单位来思考、认识和建构世界与人生的固有模式,从而转向以图像和意象为重心,来考察意象流动不羁的生命与文化价值。有意思的是,米切尔的思考重心大致经历了图符(icon)、图像(picture)和意象(image)这一路径,正如对其意象科学的名称和界定都难以确认,米切尔对意象的界定也是包容开放的,或者说它是拒绝定义和反宏大叙事的。对于米切尔而言,意象是具有生命的具体的文化产品,可以在媒介中延续和流通,其基本出发点在于人类能够通过将此物与彼物相联系以达到认识外部世界的目的。值得引起重视的是,人类意识对意象的加工,早已模糊了传统模仿理论中现实与幻象之间的界限,意象不再等同于自然物。尤为重要的是,在现代工业社会,随着

技术与科学的飞速发展,虚拟的图像已经无孔不入地侵入了普通人的生活,呈现在眼前的由技术所构造的现实有时会比自然世界更为真实,形成一种类似德鲁兹与鲍德里亚等人所说的后现代的“超现实”。<sup>[9] [P. 295]</sup> 意象不一定是对真实事物的复制,而是自己取代了真实,成为了一种无缘之木、没有模仿对象的拟象(simulcra),如圣诞老人、迪士尼乐园、恐龙、影视作品与网络游戏等。<sup>[10] [P. 12]</sup> 如果借用巴特勒(Judith Butler, 1956-)的观点,性属是操演过程,是“没有原型的模仿”,<sup>[11] [P. xxvii]</sup> 意象显然也是成为意象的,并非必须以外部现实作为参考。

#### 注释:

① James A. W. Heffernan, “Ekphrasis and Representation,” *New Literary History*, vol. 22, no. 2 (Spring 1991), p. 299. J. T. Mitchell, “Ekphrasis and the Other,” *South Atlantic Quarterly*, vol. 91, no. 3 (1992), p. 696.

#### 参考文献:

- [1] W. J. T. Mitchell, “The Pictorial Turn,” *Artforum*, March 1992, <https://www.artforum.com/inprint/issue=199203&id=33613> 2017-12-28.
- [2] Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 36.
- [3] Mitchell, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- [4] Krešimir Purgar, ed. *W. J. T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures*, New York & London: Routledge, 2017.
- [5] W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?* Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- [6] W. J. T. Mitchell, “Showing Seeing: A Critique of Visual Culture,” *Journal of Visual Cultures*, vol. 1, no. 2, 2002.
- [7] W. J. T. Mitchell, *Image Science*, Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- [8] W. J. T. Mitchell, “What Is An Image,” *New Literary History*, vol. 15, no. 3, Spring, 1984.
- [9] Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, ed. by Constantin V. Boundas, trans. by Mark Lester with Charles Stivale, New York: Columbia University Press, 1990.
- [10] Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulations*, trans. Sheli Fara Glazer, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- [11] Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge, 1999.

收稿日期 2019-09-10 责任编辑 申燕