圖文不符，馬格利特與馬格利特的影像

Warring Text and Image: Magritte Versus His Photos and Films

文 |
楊凱麟
Kailin Yang
國立臺北藝術大學藝術跨領域研究所教授

我們正處在語言與影像的關係最衝突與變態的時代裡，不僅兩者永恆地相互背叛，影像以各種方式不斷處決文字，或反之，文字只要有機會便一再曲扭影像，所看的從來不是所說的，說與看、詞與物、文與圖、舌頭與眼睛……在各種媒介上總是以分裂來結合、以衝突來和解、以無關來造成關連，而且圖與文亦都各自置身於沒有盡頭的錯亂、瘋狂與奇觀之中。這樣的影音或圖文大亂鬥，構成了當代的複雜現實。

這樣的處境在社群媒體與當代藝術的場域裡屢見不鮮，簡直無足為奇，早已成為我們的日常生活，圖文間的相互衝突與征戰，或者自身的精神分裂，對觀看者心中所造成的小小擾動與不安，效果或者就如班雅明在半世紀前所言，成為一種

左圖——
巨人 (Le Géant)，保羅．努傑於比利時海邊，1937 年，私人收藏，Courtesy Brachot Gallery, Brussels

右圖——
商克．肯德：立於畫作《現實感》(Le sens de réalité) 前的賀內．馬格利特，1960 年，私人收藏，Courtesy Brachot Gallery, Brussels

影子及其影子 (L'ombre et son ombre)。喬婕特與賀內．馬格利特，布魯塞爾，1932年，私人收藏，Courtesy Brachot Gallery, Brussels

「世俗的啟迪」(illumination profane)，但其效果似乎僅僅是要再次地告訴我們（我們這些在語言學轉向之後也在印象派與表現主義之後的人們），語言與影像所具有的威力，既不是為任何真理服務，也從不再現任何事物，而是把我們由單一的「真理遊戲」中驅趕出來。

北美館的「揭相：馬格利特影像展」或許正處在這個圖文不符的時代源頭，透過馬格利特遙遙地向著 70 年後的我們招手。

馬格利特中晚年的這些照片與影像並未建構出一個創造性的新階段，但似乎亦不能單純地視為僅僅是某種家庭影片，或僅僅是窺視創作者生活的傳記錄像。因為影片裡充滿著典型超現實主義的怪誕，各種象徵物的反覆挪用與在場：烤箱裡的骷顱、相擁接吻的蒙面情侶、流血的面具、藏在畫框後的人、高舉黑傘在室內踱步……，這些「超現實主義元素」使得影像與照片很容易被賦予各種象徵意義，而馬格利特的超現實畫作亦成為影像中的重要構成物件，以多重疊套的形式進一步加遽既有的意指。超現實主義贏來廣大群眾，正因為大家的「想像」都可以在作品中被快速激發，各種夢境與狂想都在事先已被允許，總之，「恍若一架縫紉機和一把雨傘在解剖台上的偶然相遇」(Les Chants de Maldoror, Comte de Lautréamont)。怪誕似乎成為一種特殊的邀請與好客，某種毫不遮掩的暗示，人人都有所感，也可以仿效。一切非比尋常，如夢似幻，但卻又充滿「既視感」地赤裸呈現。

在臉書、Instgram、Youtube、抖音與各種假新聞當道的今日，該怎麼重新觀看馬格利特在 1950 年代拍攝的這七部影片？或者不如問，在畫家馬格利特與攝影師馬格利特之間的連繫是什麼？由靜態的文字與圖像到動態的影片，馬格利特添加了何種嶄新的元素？

在《賀內．馬格利特的不期而遇》（Encounters of René Magritte，1942）一開始，馬格利特迅速地在畫著煙斗素描的紙上寫出「這不是一支煙斗」，以同一支炭筆生出相互悖逆的兩種事物狀態：再現煙斗的圖與否認煙斗的陳述。這個圖文不符的組合已是廿世紀最著名怪誕的圖形詩（calligramme），確切地說，這樣的布陣正是署名著馬格利特的最小單位，說與看的並置與和解的不可能。

《這不是一支煙斗》（或應該正名為《影像的背叛》）的重點既不是表意的文字也不是再現的圖像，因為煙斗的圖幾近完美，沒有人看不出這是技術高超畫家的手筆，當然亦不會誤認為是煙斗之外的東西，而寫在煙斗下的法文亦毫無錯誤，簡單而且直接，完全沒有任何隱喻或語意曖昧之處。這是煙斗與這不是煙斗都毫無疑義，但一切的問題正在於這兩者的「不可能並置」，馬格利特的乖張在於以作品的赤裸在場使邏輯學基本原理全部崩潰。如果這是寫在紙上的兩個句子，其中之一肯定，另一否定，則這張紙只是法文基礎造句示範，最多不過因畫家寫出一手漂亮的法文字成為畫法練習，相反的，如果在同一張紙上畫了煙斗與其他靜物，或在兩支煙斗之一打一個 X，那麼這亦只是畫家的素描練習，可能其中之一畫得較好，另一畫壞因此隨手畫叉損掉。然而，將煙斗的圖與否認煙斗的字共陳，卻能使得四大邏輯基本原理同時失效。同一律失效，因為煙斗不能「不是煙斗」；無矛盾律失效，因為煙斗不能同時是與不是煙斗；排中律失效，因為煙斗只能有「是」或「不是」兩種狀態，不存在中間狀態；充足理由律失效，因為這樣的圖文不符沒有其存在的充足理由。

再現煙斗的畫，指稱煙斗的詞，用來意指畫的「這」（ceci），都可以是煙斗，在這件作品中究竟有幾支煙斗？1、2、3 皆是，或者，根本什麼煙斗都沒有，因為實體的煙斗並不存在，沒有哪個是真正的煙斗，都只是煙斗的再現與能指，甚至是此再現的否定。在馬格利特的畫布上因此一方面徘徊著無數煙斗的幽靈，另一方面卻也毫無煙斗的真正在場。

《影像的背叛》（La trahison des images [Ceci n'est pas une pipe]），1929

圖片來源：Creative Commons

然而，真正的戰場並不是煙斗的有或無，而是煙斗的圖文之戰。煙斗的本質或存廢並不重要，這只是一場代理人的戰爭，由再現的圖與表意的字所構成的最大撕裂中，作品成立。換言之，煙斗的圖忠實再現了煙斗，只是底下的文字卻否決圖像。作品成立的前提在於影像的煙斗與文字的煙斗都必須存在，圖與文的單獨存在完全合法，但圖文的並置卻啟動了馬格利特的地獄機器。

如果傅柯說這是「辯證」，那麼必然是多重的。這或許較不是一個關於再現的古老問題，而是不同再現平面如可相互獨立卻又共構世界的問題。

《這不是一支煙斗》意謂著圖與文的不可能「相遇」，在獨特條件下語言與影像的不共可能性，亦是透過創作來構成與取消圖與文的「共同場域」（lieu commun）。《賀內．馬格利特的不期而遇》的法文標題直譯正是《賀內．馬格利特的相遇》，但馬格利特總是意謂著相遇的偶然，與或許更糟，相遇的不可能：縫紉機和雨傘，再現的圖像與反圖像的陳述。

那麼，在《賀內．馬格利特的不期而遇》這部影片中，這個早已成為馬格利特標誌的「程序」，圖與文共置一處的永恆衝突與對抗，有何不同？馬格利特的入鏡與在場使得他亦成為某種影像，置身於畫中煙斗的同樣位置，一個「國王的位子」。這意味著某種再次被惡化與加遽的「相遇」。在影片中，「馬格利特的倍增」成為某種怪誕、彆扭、矛盾的「非存在」與「僅只是作品的存在」。

在影片裡，馬格利特一個字一個字地寫出他最著名句子：這不是一支……，最後的法文詞彙「煙斗」一寫出來後，立即成為對立於圖像的句子。在這個 10 秒鐘的段落裡，馬格利特使得操作本身成為內容，以他自身的影像展示反影像的程序，在影像裡反影像。我們無疑地必須以同樣的邏輯與邏輯的弔詭來理解這個「馬格利特程序」，這恐怕不僅僅是導演羅伯．考克里阿蒙（Robert Cocriamont）在下一鏡頭中所剪接的波希（Jérôme Bosch）的《變戲法者》

《兩種神秘》（Les Deux Mystères），1966

圖片來源：達志影像提供

正在創作《青春圖解》(La jeunesse illustrée) 的賀內．馬格利特，倫敦，1937年，私人收藏，Courtesy Brachot Gallery, Brussels

（L'Escamoteur），因為這個程序涉及的並不是視覺的幻術，亦不是任何障眼法，而只是事物狀態的不共可能性，不可能相遇的相遇。

影像（就如同在《影像的背叛》中一樣）成為這個怪誕相遇的場所，亦是取消「共同場域」的場域。弔詭的是，這個場所正誕生在自身的取消上：畫著煙斗的畫上面寫著「這不是煙斗」……。這就像是一個怪異的夢境，觀者處在一種由日常事物所組成的「詭異」（uncanny）中，但一切亦都已經以最赤裸的方式無遮掩的呈現。班雅明對超現實主義的斷言為此做了極佳的註腳：「生命似乎僅在清醒與睡夢間的門檻才值得經歷，每個人在此都凹陷成巨大影像流的漲潮與退潮，聲音與影像、影像與聲音，伴隨著自動化的確切性無比幸福地相互嵌合，以致於不再有任何空隙來滑動最小的『意義』[1]。」然而，影片中的效果加乘不只是《兩種神秘》（Les Deux Mystères, 1966）中煙斗圖象的加倍，在有煙斗的畫中再加上一幅《影像的背叛》。這是馬格利特作品中常見的「劇中劇」（mise en abyme），將自己的影像再放入影像之中，如同 1936 年的《靈視》（La clarvoyance），照片中的馬格利特正畫著一幅畫，畫中亦是馬格利特畫著一隻振翼飛起的鳥。這種不斷倍增與加乘的多重鏡像無疑地極大化了馬格利特所想要的怪誕效果。從這個角度來看，《賀內．馬格利特的不期而遇》從一開始就是這個馬格利特程序的無限引入，首先是馬格利特本人的正面特寫，然後是他飛速地寫出那行字，然後是他站在波希《變戲法者》前，無一鏡頭不是對此程序的再加碼與再置入迴圈之中。

這樣的劇中劇不斷出現在這次的七部短片中，馬格利特的一幅畫、一本書，或僅只是馬格利特本人的入鏡，我們都應該意識到這是程序的啟動，而且立刻進入怪誕加重不知伊於胡底的馬格利特迴圈之中。

圖片授權未涵蓋網站

左圖——
《靈視》（La clarvoyance），1936

圖片來源：達志影像提供

右圖——
正在創作《靈視》(Clairvoyance) 的賀內・馬格利特，布魯塞 爾，1936 年 10 月 4 日，Collection Charly Herscovici, Europe

在《詞與物》（*Les Mots et les choses: un archeologie des sciences humaines*）的前言中，傅柯提到波赫士曾引用某本《中國百科全書》，書裡所布置的事物秩序動搖了長久以來我們對於「同」與「異」的區分，因為動物被劃分為「屬皇帝所有的、有芬芳氣味的、馴順的、乳豬、鰻螈、傳說中的、自由走動的狗……」。這樣的分類錯亂與秩序錯置似乎正是馬格利特怪誕的來源之一。比如，在影片《面具》中，三人手忙腳亂地互換互遞各種物件，組成各種排列可能，或各種排列可能都重構畫面中的秩序。似乎正是對事物的狀態所從事的重新編碼，以最不可能的方式再生產最日常的事物，這樣的「超現實主義」場景其實早已經成為我們的現實（看看 FB，IG，或 Youtube），問題在於，新的物與物的關係（或「非關係」）呈顯了什麼現實？即使這個現實僅只是影像的現實？

什麼是馬格利特使之成為可能的世界？

物與物的代換、關係挪移，給出了各種萊布尼茲式的平行宇宙。既驚奇又毫不足奇。這些人、物、書、畫在一個無聲的世界裡載歌載舞。拿著一本書的夢遊狀態，不尋常的運動。文字的重要性似乎不亞於視覺，這或許是來自精神分析的啟發，然而文圖的衝突、壓抑、否定等等「精神分析式」的潛抑關係，構成馬格利特的「大腦」，構思了各種繪畫或影像的可能性（與影像中事物的不可能性）。由這種不共可能性所獨特撐持的影像空間，或許是觀看馬格利特所不可或缺的「靈視」。

1 Benjamin, Walter(2000). « Le surréalisme », in Œuvres II, 115.