

# 符號學是什麼？從藝術作品談起

李建緯

國立臺南藝術大學 藝術創作理論研究所博士班

g880201@mail.tnnua.edu.tw

「言語是心靈過程的符號與表徵，而文字則是言語的符號和表徵。正如所有的人並不是具有同一的文字記號一般，所有的人也不是具有相同的說話聲音，但這些言語和文字所直接意指的心靈過程則對一切人都是一樣的。」

—亞里斯多德，解釋篇，〈《工具論》〉

符號學家李幼蒸（b.1936）指出，在不斷創新、要求精確表達的推論邏輯學的自然學科壓力下，社會人文學科不得不反思與改變本身的話語系統。在這種理性的壓力下，現代人愈來愈無法忍受混亂、模糊、無效的思維與表達方式。這也使得以哲學為首的人文學科被迫要面對詞語表達精確性的問題。是以二十世紀以後哲學一面倒地偏向於言說與論述的問題，使得思維風氣整個斜向倒語言研究。<sup>1</sup>在語言研究中，符號學已成為整個西方人文社會學科研究的重要議題，對它的瞭解與認識，也成了當代人文社會研究不得不面對的課題。而在藝術作品意義的詮釋上，符號學也經常是被運作的方法之一。

## 第一節 從符號到符號學

當人類早期尚在茹毛飲血、與動物搏鬥、與自然爭生存、還未意識到他與動物的不同時，彼時尚未有符號的出現。然而，當環境迫使人類需合作，當他需面對與他人溝通的問題時，符號便由此而生。比方說，他企圖向別人表示他看到一頭長毛象時，他便透過各種方式表達，或用長毛象的毛、或模仿大象的聲音（語言的早期階段），或藉由某種人為的標記（文字的早期階段），諸如此類以其它事物來指涉某一特定事物的方式，其實已進入到符號的運作了。

在西方，古希臘時代已正式出現了符號概念；然而，當時作為符號的「象徵」（symbol）與「徵兆」（symptom）尚未明確嚴格地區分。歷史上第一部關於符號論的著作是古希臘的醫學家希波克拉底（Hippocrates, B.C.460—B.C.377）所寫的《論

---

<sup>1</sup> 李幼蒸，《理論符號學導論》，北京：社會科學文獻出版社，1999年，頁1-2。

預後診斷》，內容是有關如何從病人的症候(symptom)來判斷病情。其後，柏拉圖與亞里斯多德都曾談論到符號問題。例如，亞里斯多德曾有過「口語是心靈經驗的符號，而文字是口語的符號」的說法。隨後，古羅馬醫師與哲學家蓋倫(Calen, A.D. 129-199)寫了《症狀學》一書，書名為 Semiotics，此即今日我們所稱的「符號學」一詞。

十七世紀英國哲學家洛克在其理論中，將科學分成三大類：「哲學」、「倫理學」與「符號學」(Semiotic)，後者又被稱為「邏輯學」。另外，康德在《實用人類學》一書中也表述了人的「標記能力」，此即「以當前的事物為媒介，把預見未來事情觀念與對過去事情的觀念連結起來的認識能力，就是『標記能力』。由此聯結所引起的心靈動作就是標記。它也被稱為標幟，更大的程度是標誌。」

至於中國的符號概念是什麼？《易經繫辭》中所說的「聖人有以見天下之賾，而擬諸形容，『象』其物宜，是故謂之象。『象』也者，像也」一文中的「象」就是符號，而《文心雕龍》作者劉勰所說的「意象」也是類似的概念。<sup>2</sup>惟在西方符號學理論正式傳入之前，中國始終未形成系統性的「符號」研究。

二十世紀以後，西方符號學研究有了飛躍性的進步，其中，瑞士語言學與符號學家索緒爾功不可沒。若就符號的物質層與意義層面來看，索緒爾向我們解釋：「符號」(sign)是由物質層，即「能指/意符」(signifier)，以及意義層，即「所指/意指」(signified)所構成。「指稱」(signification)就是將能指與所指結合在一起以產生符號的過程。一個符號中的意指與意符必需被理解為一種關係，而這層關係如果出了指稱系統，將不具任何意義。用另一種方式解釋，索緒爾的能指與所指，也就是丹麥語言學家葉姆斯列夫(Louis Hjelmslev, 1899-1965)所說的符號的「表達層」與「內容層」。

若就符號的聲音層與意義層來看，在結構式的語言學中，語言還具有所謂「雙重接合」(double articulation)的性質，也就是聲音對應到思想概念。索緒爾解釋了語言所具備的這層雙重接合關係，即在「接合」的領域中，每個語言項目都是一種成份，一種接合項。在此，觀念固定在聲音之中，而聲音成為觀念的符號。

在官方上，現代符號學的建立是以1969年在巴黎成立的「國際符號學協會」(IASS)作為分際，該會並定期出版有《符號學》期刊(Semiotica)。<sup>3</sup>自此，符號學擺脫了作為語言學附庸的形象，而成為一門重要的學科。根據托多羅夫(Tzvetan Todorov, 1939- )的看法，現代符號學的理論來源有四：

<sup>2</sup> 吳鳳著，《藝術符號學》，北京廣播學院出版社，2002年，頁26。

<sup>3</sup> 吳鳳，《藝術符號美學》，頁23-31。

索緒爾的現代符號語言學理論(semiology)。

皮爾士的符號學思想：皮爾士指出符號發生的三重關係：即使連繫過程開始的東西、對象、以及符號所產生的效果(詮釋)。

現代邏輯學(數理邏輯)。

卡西爾的符號形式哲學。

整體而言，符號學就是研究符號或符號語言的學問，它研究的內容有符號的本質、符號的發展變化規律、符號的意義、符號間與符號與人的活動的關係、符號的運用...等課題。

值得注意的是，在法文中，「符號學」對應於兩個術語，即 *Sémiologie* 和 *Sémiotique*。在二十世紀 70 年代以前這個術語並無太大區分，而 *Sémiologie* 的使用早於 *Sémiotique*。但從 70 年代開始，由於使用後者一詞的研究工作出現重大突破，因此兩個術語在涵蓋的研究內容上也有所區隔：<sup>4</sup>

記號學(徵候學)*Sémiologie/ Semiology*：記號學有時也被稱為徵候學，它主要研究的是語法結構層次的意義。

符號學 *Sémiotique/Semiotic*：符號學有時又稱語意學，它主要是對符號中能指與所指關係的剖析與分析。

雖然符號研究概分為上述兩項，但記號學發展卻明顯地逐漸向符號學靠攏。在術語的使用上，兩者的區分亦不那麼嚴謹，反而互相滲透、互相影響。在稱呼上也多用「符號學」涵蓋之。目前符號學主要存在兩種觀看作品模式，一種是索緒爾的結構，另一種則是皮爾士的模型。

## 第二節 現代符號學之父：索緒爾的二元符號理論

索緒爾 (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) 生於瑞士日內瓦，父親為自然科學家，在其父的耳濡目染與刻意栽培下，自小便精通法文、德文、英文、拉丁文、希臘文等。1857 年進入日內瓦大學主修物理與化學，但由於他對語言的濃厚興趣，旋即加入「巴黎語言學學會」(the Linguistic Society of Paris)，並很快地轉到萊比錫大學學習印歐語。博士畢業後，赴巴黎高等研究學院 (École des Hautes

---

<sup>4</sup> 穆斯達法 薩福安(Moustafa Safouan)著、懷宇 譯，《結構精神分析學 - 拉岡思想概述》，天津社會科學院出版社，2001 年，頁 5~7。

Études in Paris) 教授梵語與哥德語等。



圖 1：符號學奠基人物索緒爾(Ferdinand de Saussure)

索緒爾生前發表文章僅見於幾篇關於印歐語與梵語的學術性論文。他的思想精華，主要彙集在《普通語言學教程》(Cours de Linguistique Générale)中。此書是他在 1907-1911 年任教於日內瓦大學期間，所授的三期的「普通語言學」上課內容，並由其同事與學生彙編成此書。由於他體認到要理解人類行為，必須將之放在「社會事實」(social fact)而非物理現象中來觀察。這種社會事實涉及到約定俗成的規範(conventions)與價值體系。因此，重要的不是現象本身，而是具有意義的現象。

過往語言學研究乃致力於探索聲音與文字發展的軌跡，但自索緒爾即開始轉向專注於探討語言是如何運作(function)的，而非如何發展(develop)。一般來說，語言可用共時性(synchronical)的角度來看，也就是把它們看成存在於某一特定時空下的語言系統、結構、或是具有相互關係的元素叢。在結構語言學中，意義就是產生於這些元素與其關係的交互作用。索緒爾認為意義的產生來自於兩種形式：

意義產生於符號的一體兩面性(sign as two sided entities)的形成過程，如「樹」與該字所代表的普遍的形象。

意義也產生於「差異」(differences)關係的作用中，如各種不同類型的樹種，在不同類中交叉比對出所指出特定形象的樹種。

索緒爾透過以下的符號結構圖【圖 2】向我們指出，「符號」包括了兩面：「意

符/能指」(signifier)屬於感官知覺的部分，也就是我們可以聽見所說的話，看見所寫的字)；「意指/所指」(signified)則是與感官知覺產生聯繫作用的概念或意義。所以，一個符號之所以能成為一個符號是因為它同時具備這兩面。一面為人們所感知；一面為人們所思考，而這兩面的關係，構成了符號(意義)。

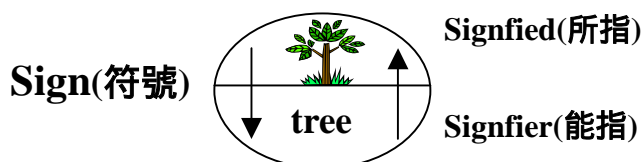


圖 2：索緒爾的符號結構圖

整體而言，索緒爾的語言結構是建立在純粹的差異性上，亦即「語言並沒有任何先於語言系統存在的觀念或符號。不論是意指的意符，語言只有源於系統而產生的觀念差異和語言差異。」因此，意義不再只是一個「意符」(signifier)與「意指」(signified)的相互關係，一切都是由差異而定，而它們之間的關係是「任意性」(arbitrariness)的；也就是說，dog 與牠的形象間的關係不是固定的，牠也也能叫 chien 或狗。若進一步分析他的語言架構，將可發現他的理論是建立在二元模式(binary model)上。就好像硬幣的正反面一般。語言是個符號系統，藉由一個二元對立符碼結構而起作用。索緒爾的理論可概分為以下數點，這幾點同時也是索緒爾的理論核心：

能指(signifier)與所指(signified)：用作品來解釋的話就是作品中的形式與內容之分。

符號的任意性(arbitrariness)：它可對應到藝術作品的外在形式與其主題的關係。對索緒爾來說，能指與所指是任意性連繫，沒有內在連繫。所指不存在固定的、普遍的概念，其與能指都是任意性的，它們是純關係性。

語言系統(language)與言說系統(parole)：如同一位藝術家所能使用的所有造形語彙的集合體即語言系統，它比較接近一種制度(institution)；而藝術家個人所慣用、偏好的創作傾向即言說系統，它則是一種事件(event)。

共時性(synchronic)與歷時性(diachronic)研究：共時性研究即一件作品所處當時的時代氛圍，歷時性研究則著眼於一種母題或形式風格在時間軸上的變化。

語言元素中的聯想(語群)關係(associative relations)與組合(句段)關係

(syntagmatic relations)：聯想關係現一般稱為聚合關係，指能夠互相替換的元素間的對比；組合關係為確定組合的可能性，即可能組成一個序列的那些元素之間的關係。

康乃爾大學文學教授喬納森 庫勒 (Jonathan Culler) 認為索緒爾的貢獻表現在幾個方面：首先，他的研究方法促成了符號學和結構主義的出現；其次，他指出「意義是由事物間的關係產生，而非由其本質確立」此一說，成為現代主義思想中試圖打破那個由絕對權威中心所明定意義的思想根源。最後，他指出「人是語言的動物」這一點上，不僅反映同時還帶領了時代轉向語言學研究的趨勢。

5

然而，索緒爾這種語言系統的結構模型，卻是後結構理論與後現代理論學者所亟欲超越的對象。除了他在符號「能指」與「所指」的二元劃分之說為後人所詬病之外，羅蘭 巴特 (Roland Barthe, 1915-1980) 認為他那種將語言分成「語言系統」(language)與「言說系統」(parole)的二分法，是把語言系統憑空想像為一種大儲藏室，而個體為了表達、為了言說，自此倉儲中心挑選適合字彙或句子並組織以產生言說。巴特相信，語言的表達形式必是個體的、記憶的，並沒有一種抽象的、普遍性的、與集體維度的語言中心的存在。<sup>6</sup>

### 第三節 無止境的詮釋：皮爾士的符號運作結構<sup>7</sup>

美國符號學家皮爾士(Charles Sanders Peirce, 1839-1914)生於美國麻塞諸塞州，其父於哈佛大學教授數學及天文學，在他父親的耳濡目染之下，他自幼便對自然科學產生高度興趣。1861年起，皮爾士任職於美國海岸觀測所，期間並在哈佛大學、霍普金斯等大學講授邏輯與科學史。然而，他生前並未獲得重視，直到其辭世之後，其學說方受學界的青睞。

皮爾士的哲學思想被後世稱為是實用主義哲學 (Pragmatism)。實用主義後來以杜威為首，該派的中心思想便是從事物的效用著眼：有用即真理，無用即謬誤。實用主義反對神學與形而上學，並普遍採實證與從經驗主義態度來研究。

---

<sup>5</sup> 喬納森 庫勒(Jonathan Culler)著，張景智譯，《索緒爾》，台北：桂冠圖書公司，1992年，頁1-6。

<sup>6</sup> 方生 著，《後結構主義文論》，濟南：山東教育出版社，1999年，頁91。

<sup>7</sup> 此一節之觀念主要參照自 Alex Potts 的「符號」一文，見 Alex Potts, "Sign," in Robert S. Nelson & Richard Shiff ed., *Critical Terms for Art History*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996, pp.17-20.



圖 3：符號學奠基人物皮爾士(Charles Sanders Peirce)

皮爾士認為，符號可區分為「指標」(signal)、「肖像」(icon) 與「象徵」(symbol) 三種。在第一種的「指標」中，符號與客體之間有物理性的連結或因果關係，如煙是火的指標 (There is no smoke without fire)；「肖像」符號則與客體彼此相像，如繪畫或漫畫；至於「象徵」性符號，它不來自自然意義上的而是文化的象徵，例如黑象徵死亡、白象徵純潔、紅象徵熱情 等。在藝術作品中的符號意義賦與的問題上，其實皮爾士的無止盡的符號作用之說，特別是在如何理解視覺藝術作品的角度上，比起索緒爾的二元符號架構更為適用。

在符號運作上，他認為符號製作時常以它自身以外的面貌出現。過去人們經常把直覺意義加諸於對象上，並將之歸為某種文化符碼的運作；但是要理解作品符號的真正價值，在於它使人們重新思索「意義」為何，並非只是提供另一組形象意義而已。若我們將作品視為符號或符號組合時，我們對其形式的理解就不光只停留在純視覺層次，同時也關心到意義如何開展。「符號理論」最重要特色是去注意到作品功用是作為表達意義的載體，符號是基於先前已被建立的社會成規之整體，能藉由其它類似事物以指涉。

因此，對皮爾士而言，符號理論應先建立的觀念是：符號經常透過自身以外的意義指向自身，以及意義是觀者基於先驗的符號解讀而來。在最基本層面上，一件藝術作品如同符號一般地作用是因為它被視為是藝術；而更進一步的意義乃是由觀者所描繪的、基於某種密碼或成規中所詮釋的意義特徵。為了要使我們注意到成規如何擔任了觀者與作品間的連結符號模型，必需去強調若無觀者作品本身則不具意義。符號之所以為符號乃是因為有「詮釋」(interpretation)的動作，通

過觀者的詮釋的介入，作品才被賦予意義【圖 4】。

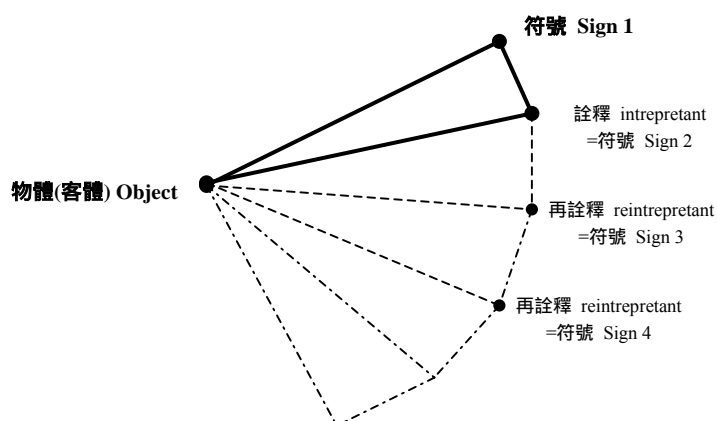


圖 4：皮爾士的符號運作模型

從皮爾士符號模型來看，他相信意義賦予過程不能被貶為一對一的運作，而只將符號視為是信息集合體。他強調，「我們無法不透過其它事物來構想符號本身，此即詮釋」。與此相對，索緒爾將符號定義為物質界的集合體，或「能指」；或是非物質界的意義，即「所指」。在能指與所指之間的連結是透過複雜的思索規則或為密碼(慣例)所組成、專屬於符號的語言。索緒爾並不關心意味本身的過程，因此其符號架構僅停留在「能指」喚起「所指」的簡單運作層面上。至於後結構主義者雖放棄索緒爾的能指與所指間一對一的方式，意義遂成為永不休止的象徵作用，然而他們那種開放式的符號遊戲，仍舊脫不開二元式的延續序列中的符號集合過程。

回到皮爾士的符號架構，上述的這種從符號到符號的追逐，他稱之為「無止境的符號學」(unlimited semiotics)——當詮釋者改變，時空脈絡變動時，符號意義便成為另一個符號，也就成為另一組三角形，且這種再詮釋的動作會永無止境的繼續下去，而唯一沒變的是客體(object)。他與後結構主義者不同之處在於，無止盡的符號運作過程是隱藏及受限於物體的，並且對同一物件的一系列的符號指涉並非是靜態的，而是動態。因此，作品的定義是不斷前進的，從一種詮釋到另一種詮釋，端視詮釋者立足觀點。意義詮釋是潛在的無止境的意義繁殖。<sup>8</sup>

以達文西所畫的蒙娜麗莎(Mona Lisa)為例，當我們將她視為繪畫或風景中某個人物形象，而非畫布上以油墨繪就的形式線條時，我們其實已進入了詮釋

<sup>8</sup> 事實上，不單作品的意義是無限的，即便「意義」一詞也是難以定義的。皮爾士曾經統計過「意的種類多達五萬，後來被減縮為 60 餘種。這說明了最不可定義的意義，正是意義的意義(the meaning of meaning)。見 C. S. Peirce, "Elements of Logic," in *The Collected Papers of Charles S. Peirce II*, Cambridge, Mass, 1932, p.330.



階段，並賦予它某種符號意義。當我們再進一步從符號辨識進入到言辭符號層面來檢視它時，我們會將該形象歸類為肖像，以便與宗教或象徵形象區隔開來，如此一更開啟了詮釋方面的眾多分歧。比方說，蒙娜麗莎曾被佛洛伊德詮釋為達文西戀母情結的表現，而今日則有《達文西密碼》一書對它重新解讀——不論它被賦予何種意義，唯一沒變的是她的形象。因此，透過這樣的例子可以發現，面對同一件作品，隨著我們對其理解的不同，其意義也會跟著流變。

#### 第四節 符號類型的探討：文字符號與視覺符號的區別

過去在探討文字與圖像（詩與畫）關係時，多關注於其共性上，如希臘詩人西蒙尼德斯曾提出「畫是無聲的詩，詩是有聲的畫」，這表明了書畫是可以互通的；然而，至德國啟蒙時期，美學家萊辛（Lessing, 1729-1781）於其《拉奧孔》（Laokoon，副標題為「論詩與畫的界限」）一書中，指出詩（文字）與畫（圖像）間的差異：<sup>9</sup>

**在使用媒介上：**畫用顏色和線條，它的各部位是在空間中並列的，是同時鋪於一平面上；詩以語言為媒介，是在時間中沿著直線發展的。

**在題材上：**由於題材有著靜止的與流動的分別，其物體各部位是在空間中並列的，而物體的動作又是在時間中承續的，因此畫的媒介適於描寫物體，詩的媒介適於描寫動作和情節。

**在感官上：**畫是用眼睛來感受的，眼睛可以把極大的範圍內並列的形象同時印入眼簾，故適於感受靜止的物體；詩是通過耳朵接受，耳朵在時間上只能聽到聲音之流中的一點，對聲音的感受只能憑借印象，不適於聽並列事物的羅列。因此詩適合描寫動態而畫適於描寫靜態。

相較於西方情形，在中國，雖然晉陸機所提出的「宣物莫大於言，存形莫善於畫」（見唐張彥遠《歷代名畫記》所載）已點出詩與畫間的特性，而宋代文人晁以道也曾表示：「畫寫物外形，要物形不改。詩傳畫外意，貴有畫中態」，然中國整體發展仍不脫宋代文豪蘇軾的格局：「味摩詰（即王維）之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」（見蘇軾《書摩詰藍田煙雨圖》）也就是將詩、畫等量齊觀之。它們的分界，需晚至二十世紀以後方在美學大家宗白華處得到較為深入的論述：「詩中有畫，而不全是畫；畫中有詩，而不全是詩。」<sup>10</sup>但是，這種關於

<sup>9</sup> 朱光潛，《西方美學史》，頁 303。

<sup>10</sup> 宗白華，美學的散步—詩（文學）和畫的分界，《美學的散步》，台北：洪範書局，1981年，頁 99。

不同符號類型差異的課題，在中國總是未受到系統化的分析。

回到西方的發展情形。在當代符號學研究的時代風氣下，則開始透過不同符號系統運作模式來探討視覺藝術與文字差異。一般而言，西方針對文字符號系統與形式再現的符號系統進行比較，其差異大抵如下：

語言 (文字) language	視覺形式(圖畫) visual form
有教養的、高度發展的、合邏輯的	原始的、不成熟的、粗野的、自然的、幼稚的
有意味的意涵	符號的成形未經一套建立的規則
成規中被符碼化的再現	現實的複製
能區分為如字或段落一般的連續單元。	視覺形象總是具有某種延展性；從未能完全區分為連續不同性質的單元，如文章中的文字或段落一般。
抽象觀念	具體觀念
衍生意義	原始意義

學者向我們直陳語言與圖畫的差異：首先，形象本身缺乏語言中具雙重結合(即聲音或文字←→思想概念)的性質；其次，製造符號載體的客體(作品)之作坊或創作者，其本身是否意識到語意上的意義，是值得懷疑的；其三，視覺形象總是具某些延續性，無法被分裂為連續不同性質的單元，如同文章中的單字或段落一般；其四，視覺形式沒有結構上的邏輯，而語言早於埃及時代就有其系統邏輯的結構了；其五，即便在宗教或世俗藝術中，存在著精緻範疇意義上所使用的、具抽象特質的、以及按慣例的再現形式，但這些伴隨而來的慣例並未組成了自律性、具區隔性的視覺語彙。<sup>11</sup>

更深入地說，在藝術表現中特定母題及意義間所存在的連繫是基於文化知識，能透過文字形式中如詩或散文中被仔細地完成。雖然視覺再現能透過文字被說明，但並非說視覺範疇或象徵以文字面貌出現則更精確而完備；對人們心智而言，視覺再現形式經常被視為是比起任何對等的字面意義來的更加生動和直接。以聖母形象為例，當她身著藍袍、手捧聖嬰，坐於鍍金的王座上時，往往令人連想起其人格及神性，一方面其相關特徵能用文字得以精確的描述，另一方面視覺形象亦具有某種力量，似能將聖母的神秘感予以具體化，這是沒有任何文字能作到的地步。形象的力量使得觀者相信永恆的、非物質性的神性顯現其中。總之，視覺形象並不會被矮化為文字之附庸，<sup>12</sup>它們實各擅勝場。

<sup>11</sup> Alex Potts, "Sign," 1996, pp.20-22.

<sup>12</sup> Alex Potts, "Sign," 1996, pp.22-23.

## 第五節 視覺符號的非指涉性？

「...如標月指，若復見月，了知所標，畢竟非月。」

—《大方廣圓覺陀羅尼經》第六卷：清淨慧菩薩

在上文中，我們已點出了視覺符號與文字符號的差異性。其實，詩與畫的這種差異性更是二十世紀以後的形式主義者亟欲強調的：他們企圖將藝術中所有的符號性排除，以創造出一種本質上不具符號性(辨識)功能與指涉性的藝術，如抽象派繪畫。形式主義者將藝術意義指向它自己，把藝術形式的自律性(autonomy)無限提升。對他們來說，藝術品的存在正是基於它物理性質上的排列意義。

但是，這麼一來我們便會以為視覺藝術是不具指涉性(denotation)的，在此可引布洛克的說法來解釋。他認為，儘管現代藝術作品試圖要擺脫指涉的掌握，問題在於，一旦它們被放置到某種藝術環境中，被當成藝術品欣賞和評價，就永遠無法避免地被指向它們之外的其它事物。真相是，每件藝術作品都表達了作品的某種態度，它們本身就是作者探索藝術的另一種指涉。風格本身的選取也說明了一種指涉：即便強調藝術的非指涉性，這種「強調」的動機本身已是一種指涉，即便是非具象作品也已進入了指涉階段。<sup>13</sup>我們所要體認的是，藝術品的指涉性並非像文字一般具字面意義的指涉性。

就此來看，所有藝術作品都是作者意圖性的產物，它們有其被創作的動機，它們也都有所指涉。但應被指出的是，作者意圖並不直接等於作品意圖，一方面，雖然藝術品的指涉與創作者意圖有著因果關係，但作品是獨立於藝術家而存在的，因此它們不是相等關係。一但藝術家本人意圖體現於一個適用於公共交流的表現形式，該意圖便成為藝術品的一部份，成為公共財產；另一方面，轉譯為作品的創作動機不見得都能落入言詮，作品內容與審美價值也不見得都能直接被語言翻譯出來。

## 第六節 當代符號的轉變

事實上，視覺文化的興起，與文學的沒落有關。當代講求訊息的快速傳播，小說、散文那般的經典已無法應付快速消費資訊的要求，因此圖像那種能有效而

---

<sup>13</sup> H. G. 布洛克(Blocker)著，滕守堯譯，形式主義，《現代藝術哲學》，成都：四川人民出版社，頁199、204-205。

立即傳遞資訊的方式遂被大量運用。視覺文化那平面性、直觀性與圖像化的特徵使得紙上文字相形見绌，因此圖像化的背後動機是大眾消費文化的抬頭。

首先，視覺符號的興起導向了知識的視覺化/圖像化轉向：如前文所示，西方文化將語言視為高度發展而圖像則較為原始的，人們總是偏好以語言符號來表達一切事物；然而，這種現象在當代已完全改觀。實際的狀況是，各式符號無不以視覺化（visualizing）方式呈現，如醫學的心跳圖、腦波圖、漫畫取代文字、以至於最顯著的微軟（Microsoft）公司的視窗（Windows）軟體的橫掃全世界電腦作業系統【圖 5】。它們全是這個追求視覺化符號的時代產物。與此同時，這些產物還進一步的回饋到當代思考模式中，將過去語言符號傾向的思考邏輯，被立即性的、物質的、跳躍式的、無敘事結構的影像符號邏輯所取代。過去的媒介如文字是訊息的載體，今日的媒介本身便是訊息。<sup>14</sup>視覺化思維的來臨，正呼應了後現代文化特徵，如視聽時代、大眾媒體的興起。隨著當代視覺化的現象，也有西方學者提出了「視覺文化」（visual culture）一詞，作為與過去文字思考模式分庭抗禮的另一種新興的學科範疇。<sup>15</sup>這種「圖像化轉向」（pictorial turn），乃接續著二十世紀語言學轉向的另一種思維方式而來的。



圖 5：視窗軟體將電腦運作予以視覺化

其次，當代符號角色與過去已所有轉變：人總是透過「符號」中介物的創造和運作，以再生產與更新文化，而文化更新往往又進一步推動符號的差異化與層次化，把文化的再生產的活動，推至更新、更高的層次。在其間，符號系統始終

<sup>14</sup> Nicolas Mirzoeff 著，陳芸芸譯，*虛擬：從虛擬的古代到像素地帶*，《視覺文化導論》，台北：韋伯文化，2004年，頁109-152。

<sup>15</sup> 關於這方面的研究，見王正華，*藝術史與文化史的交界：關於視覺文化研究*，《近代中國史研究通訊》，第32期，2001：9，頁76-89。

扮演著關鍵的角色。羅蘭 巴特指出，符號既是人類社會文化活動以及與之對應的文化關係網的產物，也是它們得以不斷運轉和再生產的基本條件與中介因素。在此模式中，符號就如同「以手指月」的指頭（能指），一旦得魚（所指）即忘筌（能指）了。而意義與符號的關係是在共識的前提下進行的。

然而，當代人為符號的生產、再生產與運作，在當代朝向視覺化符號轉變的影響下，卻愈來愈脫離以語言為中心的「能指」與「所指」的固定二元參照體系：符號體系的變化，只靠純粹的符號形式變化來製造與指涉某些意義。符號與其參照體系的關係已不需透過協議與共識的程序來確立。「能指」與「所指」的二元結構被打破，而成為不確定意義的符號遊戲；<sup>16</sup>我們可以發現當代的情形是，能指（意符）尚存而所指（意指）不見了。符號生產者可以完成無視符號（文本）的成規而依其意志任意地決定符號（或文本）的意義。這種現象，正是布希亞(Jean Baudrillard, 1929- )所說的擬像社會；也是詹明信 (Frederic Jameson, b.1934-) 指出後現代主義特徵中的襲仿 (pastiche)。

## 【參考資料】

### 一、中文書籍

#### 李幼蒸

1999 《理論符號學導論》，北京：社會科學文獻出版社。

#### 吳鳳

2002 《藝術符號學》，北京：北京廣播學院出版社。

#### Chalumeau, Jean-Luc

1993 《藝術的形式主義與符號學》，王海齡、黃海鳴譯，《藝術解讀》(Lectures de L'Art)，台北：遠流出版社（法文版 1991），頁 129-146。

#### Collins, Jeff

1994 《德希達》，安原良譯，台北：立緒文化。

#### Hénault, Anne (安娜 埃諾)

2003 《符號學簡史》(Histoire de la sémiotique)，懷宇譯，天津：百花文藝出版社(法文版為 1992 年)。

#### Mirzoeff, Nicolas

2004 《視覺文化導論》，陳芸芸譯，台北：韋伯文化。

---

<sup>16</sup> 高宣揚，從符號批判、話語解構到擬像遊戲，《後現代論》，台北：五南圖書，1999 年，頁 196-200。

**Safouan, Moustafa ( 穆斯達法 薩福安 )**

2001 《結構精神分析學 - 拉岡思想概述》，懷宇譯，天津社會科學院出版社。

**Saussure, Ferdinand ( 費爾迪南 德 索緒爾 )**

2002 《索緒爾第三次普通語言學教程》，臺中龍井：廣陽譯學出版社。

## 二、外文書籍

**Culler, P.**

1993 *The Field of Cultural Production*, Cambridge: Polity Press.

**Damisch, Hubert**

1998 “Semiotics and Iconography,” in *The Art of Art History: A Critical Anthology*, New York: Oxford University Press ( 1975 ), pp.234~241.

**Mitchell, W. J. T.**

1996 “World and Image,” in *Critical Terms for Art History*, Chicago & London: The University of Chicago Press, , pp.47-56.

**Potts, Alex**

1996 “Sign,” in Robert S. Nelson & Richard Shiff ed., in *Critical Terms for Art History*, Chicago & London: The University of Chicago Press, pp.17-30.

**Peirce, Charles Sanders**

1998 *The Essential Peirce*, 2 vols. Edited by Nathan Houser, Christian Kloesel, Indiana: Indiana University Press.