

影像中圖像與造形符號的關係

陳錦忠

摘 要

影像 (image) 要成爲一種語言，必須能夠進行分節 (articulation)，也就是能從影像中區分出結構單位，並組成一種文本 (text)，才能了解影像的符碼 (code) 結構。本文透過符號學的理論，發現以意指 (signified) 爲基礎的圖像符號 (iconic sign)，及以意符 (signifier) 爲基礎的造形符號 (plastic sign)，兩者同時存在於影像中，並各自擁有自身的分節單位及組成方式；並就圖像和造形兩個符號系統，分析和整理出它們的單位及組成方式，不僅能使影像成爲一種語言，更能藉此釐清具象與抽象 (abstract) 藝術的區別，使影像在閱讀及製作上更爲明確、豐富和自由。

關鍵字：影像、圖像符號、造形符號

壹、前言

在藝術的領域中，影像的文本是整體和渾然天成；在今天的人類文化裡，影像被大量的使用，它已經成為一種語言，並能夠進行符碼結構的分析，在符號學上稱為分節（articulation）。法國語言學家馬汀涅（André Martinet, 1908-1999）曾提出雙重分節（double articulation）理論，根據這個理論將語言系統，分為意義性單元（unités significatives）與區格性單元（unités distinctives）；此論點乃源自數以千計可以任意組合的意義單位，例如，語素（morphemes）或字彙，這是第一分節，它擁有意符（signifier）和意指（signified）的關係，通常被稱為「文法層級」（grammatical level）；而第二分節是源自語素的「不同類型之單位」，稱之為音素（phonèmes）（Chandler, 2001）。可知，語文語言的分節是以語法規則建立基本單位，並且集成為一部辭典，從中再選擇這些單位來組合使用。

結構主義人類學家 Claude Levi-Strauss 提出對繪畫語言的看法，認為第一層面的單位是由意指來提供，它是一種可辨識的符號（即圖像）；第二層面則是形和色彩的，它是屬於去除意符本身之外的區別單位（Corrain, Valenti, 1991），這也是對影像分為兩個層面的分節。對於繪畫、影像等符號的分析和研究，符號學巴黎學派的創立者 Algirdas Julien Greimas（1917-1992）最早提出形象符號學（sémiotique figurative）和造形符號學（sémiotique plastique）的觀念，而此學派的成員 Jean-Marie Floch, Félix Thürlemann 也依循這種方式相繼發展為視覺符號學（Visual semiotic）。Greimas 認為在形象符號學層面的閱讀，就像是一幅圖畫可以成為世界物件的代替，它主要是由「模仿」的方式來製作符號，並且和客體具有類似的關係；形象符號學是屬於人類文化的世界而非真實世界本身，必須由確認的符碼來運作，如此意符才能透過客體來確認形象；而造形符號學則是在可命名的形象單位之外，透過色彩、形、空間…等組成分子的觀念，來分析意符和意指（Corrain, Valenti, 1991）。比利時符號學研究群 Gruope μ 則進一步將視覺語言分為造形符號（plastic sign）和圖像符號（iconic sign），除了可以作為符碼的分析外，主要目的是建立視覺語言的修辭公式，如此才能「透過強力操作，來敘述所有符號的修辭功能，並適用於任何情況。」（Gruope μ , 1992, p. 255）。

依據上述學者的主張和論點，可知語文的雙重分節和影像的圖像與造形符號學的觀點上，對符號的分析方式是相同的；影像可在意指的組織上分別是第一分節或圖像符號，在意符的組織則分別是第二分節或造形符號。本文就對影像的圖像與造形符號，探討、分析其分節（articulation）的問題，亦即諸「單位」的如何區分，以及單位之間的「連結」方式和關係如何建立，才能建立符碼的規則系統，和作為一種語言的使用，並且藉以釐清具象與抽象（abstract）藝術的區別，使影像在閱讀及製作上更為豐富和自由。

貳、影像的圖像符號

在日常生活中，人們習慣利用既有的經驗來欣賞影像，並透過影像的外表形式，可以找出合理的方式來描述及分析，例如，以婀娜多姿、亭亭玉立、體態豐腴、神采奕奕、栩栩如生…等形容詞，來描述一件美麗女人的畫像。對於影像的圖像符號而言，我們也可以

利用繪畫、影像、攝影等符號，來指涉現實世界物件，並將歸類為圖像符號，藉以代替現實生活的視覺物件，這就是影像的主要目的。

一、圖像符號的辨識

美國符號學家 Charles Sanders Peirce 根據關係邏輯學和範疇學的論點，強調符號是由其指涉的客體（object）關係來分類，並可分為三種類型：肖像（Icon）、指示（Index）、象徵（Symbol）；肖像符號最原始意義是一種「肖像」的表現形式，在宗教學上指的是聖像，根據 Peirce (1960) 的論點，認為肖像符號指的是符號與客體之間的相似性，是形似或聲似所指涉的事物，也就是符號與被指涉物之間存在著某種知覺的類似性，例如：肖像、模型、擬聲語、音樂中的模擬聲音、音效、手勢等；而影像中的壁畫、圖表、雕像、圖騰或相片就是一種肖像符號，因為和所指涉的客體非常類似，這種肖像在本質上也可認為是圖像符號。

至於影像如何和客體建立起圖像的關係？義大利符號學家 Umberto Eco (1975) 強調，圖像的再現，是以符合內容特徵或辨識符碼屬性元素的技巧。他認為在一個文化裡，對於一個客體的定義，有其內容特性和外貌屬性的「辨識符碼」(codici di riconoscimento)。對客體的辨識以及如何界定所看到或所感知的方法，可分為有三種方式：(一) 視覺的 (ottico)，它是可見的，通常根據先前感知經驗的編碼；(二) 本體論的 (ontologico)，是物體本身可感知和推理的；3. 慣例的 (convenzionato)，它是模式化的，在視覺對象裡可能不存在，但卻有效、可認識的形象；這種慣例包含著許多的促因符碼，並保有非慣例的自然語言關係。以下依據 Eco 的論點，應用在圖像符號上，做更進一步的說明：

(一) 視覺的

它是源於視覺感知與認知的過程分類，並和使用者的視覺感知能力、經驗有關。對於視覺而言，在圖像符號中有一個不可改變的本質，那就是形，它必須具有幾何上的正構關係 (isomorfismo)，也就是說在兩個或多個集合的元素之間，保持在空間關係的結構性質不變，例如「人形」，它的頭、軀幹、雙手及雙腳等元素，在空間具有確定的相關位置和關係，因此才能被認定為「人」的圖像。

(二) 本體論的

本體論是形而上的哲學術語，是有關於真實世界和真實本質的表明或假設。本體論對於圖像符號的認知有相當密切的關係，只要在於圖像符號是建立在感官的一種感知，必須經過大腦的運作來產生資訊；雖然其在意符的形式上可能不存在，但仍然可以推理出因果關係，這也表示圖像符號具有超乎視覺的特質，例如地殼的剖面圖，我們永遠無法去看到地球被切開的樣子，但因科學的理論認知而被視為這是圖像。

(三) 慣例的

慣例是指對於社會中既有圖像符號的感知，必須透過象徵來表現其文化機制，例如，一般人通常使用一個圓圈和放射線段來表示太陽，基本上，這是不存在於視覺現象裡，而在理論上光芒也不是如線段的放射狀，但這種形式卻可以在文化慣例中代表光線，這就是

因慣例辨識而建立起意符和客體之間的關係。

上述 Peirce 所言的肖像符號論點和 Eco 的圖像符號辨識符碼，二者在意符與客體之間的符合關係具有著共通的看法，但在 Eco 的圖像符號認定方式，相對於 Peirce 的肖像符號則是比較實際和寬廣，也更符合社會中的傳達文化現況。

二、圖像符號的分節

(一) 單位

對於圖像符單位的定義方式，並非是隨意的分割成幾塊或幾部分，它必須是可感知、可認定的，並且具有圖像意指和可描述的單位，這就如同語文中的意素一樣。比利時符號學研究團隊 Gruope μ 提出圖像符號的定義，強調圖像符號必須是某些東西的關係建立，也就是有意指的最小分子，這些東西就是「單位」(entidad)，它因結構關係而可分為：單位、次單位(subentidad)，和巨單位(supraentidad)的上下階層關係。

圖像符號單位的階層關係，是在意指的上下文(context)的關係中來建立，也就是說在意指單位的比較和相互關係上，產生上下階層的單位，它可以利用兩種關係來說明：

1. 「決定關係」(determinantes)

「決定關係」是下一層對上一層的關係，是次單位對單位，或是單位對於巨單位，以文本的觀點是部分對於整體的，它提供了上一層單位的要素和圖像符號可能性；例如，眼睛單位和睫毛次單位的關係，「決定關係」是睫毛的長短、粗細、數量、彎曲度的因素，可以使眼睛擁有很多睫毛，並且可以影響眼睛是迷人、清純的，或是妖艷、噁心。

2. 「確指關係」(determinados)

「確指關係」是上一層的「單位」對下一層單位的規範和定義，可以確定其意指。同樣的眼睛例子，「確指關係」則是眼睛「單位」規範了睫毛的圖像意指，不管睫毛如何變化，它「必須」和「只能」是睫毛，而不是鬍鬚、頭髮或是其他的意指(Gruope μ , 1992, p. 134)。

在圖像單位裡的「決定關係」和「確指關係」，兩者之間是互為辯證的，一個單位可能是另一個單位的次單位，但也可能是其它單位的巨單位。例如，眼睛對頭的單位關係是屬於次單位，但眼睛則是瞳孔、眼瞼、睫毛…等單位集合而成的巨單位。所以圖像單位並非是絕對、固定的，它是屬於浮動的，它需要利用標記(marque)來作為圖像單位的認定，以及分析比較的基準。標記是圖像表示連結單位及次單位的結果，其單位間的連結關係是停止和固定為一個整體，例如一個「頭」，它的次單位、單位和巨單位的關係就是明確和固定，我們往往會因此而省略其單位中的意符分析，而直接在標記中做分析。

(二) 圖像單位的組成

在 Saussure 的語言系統裡，單獨的符號是無法產生完整的意義，必須根據和其它符號的關係來產生。Saussure (1983) 以西洋棋為例，認為棋子的價值不在於只是一個棋子的本身，一個棋子如果從棋盤抽離出來，棋子只是個單位而已，它必須與棋盤上的其他棋子，產生空間位置作用，才能夠成為具有國王或騎士功能的角色，而這種作用都涉及選擇和組

織。

Saussure 提出兩軸關係是意義傳達的重要方法，他認為符號演化過程中，需要靠符號轉換作用的系譜軸（Paradigm Axis）和毗鄰軸（Syntagm Axis）交互作用以產生意義，兩者為符號與符號之間的兩種結構性關係。法國符號學家 Roland Barthes（1967）也強調，符號學的一個重要工作是將文本分為最小的意義單位，再將這些單位分類為系譜軸階層，最後則是連結單位的毗鄰軸關係的分類。以符號學的觀點分析圖像符號，就是要找出其自身的系譜軸以及相對應的毗鄰軸，進而以整體性的圖像符號分析出它的符號組成，以下就圖像符號中系譜軸和毗鄰軸的如何作用和關係做說明。

1. 系譜軸

系譜軸是一個可以選擇各種單位的所在，也是一個具某種共同特色而可以被選擇的一組符號；在語文裡它是一個可以選擇各種元素的垂直軸（對西洋語文而言），是「…或…或…」的選擇，而在圖像符號的系譜軸分析，它是探討文本表面結構中各種系譜軸單位的技術結構，其意指的結合具有確定的種類系統，例如一個人物圖像，從上到下包括：頭髮、頭、五官，四肢和軀幹，並穿上各種衣飾的單位選擇；而這些單位必須是在意指上可以成為系統，例如，高貴優雅女人的系譜軸，可選擇髮型、臉蛋、五官、化妝、服裝、飾品、身材…等，以及可搭配的環境、社交場所、宮廷…等構成單位；而不同的系譜軸之間，則是自成系統和涇渭分明，人們可以藉由系譜軸的單位，對小女孩、女乞丐、村婦…等不同女人做出清楚的辨認而不會混淆。

2. 毗鄰軸

毗鄰軸就像是一種編碼行為，在一堆系譜軸中產生意義，在語文中是「…和…和…」的組成，例如，由字詞組成的句子。毗鄰軸對語文而言，被定義為「順序性的」（sequential），在符號中具有空間和時間性的前後連接關係，進而串連出一個語文的文本；對於圖像符號來說，毗鄰軸是在二次元或三次元空間裡，安排和處理系譜軸之間的位置和關係，把個別或局部的單位組成整體的圖像，以表現出構思中的影像意符與意指。如果圖像符號不具毗鄰軸，就如同一堆尚未結合的機器人模型零件，雖然在系譜軸的層面擁有各種單位，但是需要特定的結合程序和毗鄰軸的系統，才能組合成為一個完整的機器人。

基本上，圖像符號中的毗鄰軸必須和客體有著相當的關聯性，因為如此才能被辨識為圖像，例如，如何表現動態的人物，其站立、蹲下、斜躺…等不同的姿態，或行走、跑步、跳躍等動作，都有其個別和特定的毗鄰軸方式，我們常會以結構或構成來稱呼。在圖像符號中，毗鄰軸主導著製作和組成原則，它不似系譜軸單位的如此明顯，但卻能暗中操控著影像，例如，埃及壁畫中的人物表現，其站立的姿勢是以側面的頭、髖部、雙腳，以及正面的肩膀、眼睛方式呈現；而大家所熟悉的 Melos 維納斯希臘雕像，是以對置（contraposto）方式來安排身體各部位的均衡，而呈 S 形的動態效果；而勞孔群像則以激烈的扭轉顯示出戲劇性的動態效果。這些圖像符號之所以能夠有嚴肅、輕鬆、優美和劇烈的不同效果，正是以不同毗鄰軸來主導圖像符號表現和描述的最佳例證。

3. 系譜軸和毗鄰軸的關係

對於系譜軸和毗鄰軸之間的關係，Tony Thwaites 如此解釋：「在類型中，毗鄰軸層面是文本結構，系譜軸層面廣義地可以當成題材的選擇。」(Thwaites et al. 1994, 95)。在 Thwaites 所說的結構中，系譜軸層面是圖像文本的內容，表示什麼東西，例如，衣飾在系譜軸裡，能夠表示一種身分、年代或民族。又例如，少女肖像，就會在衣飾、身體五官選擇出屬於「年輕」、「女性」的系譜軸單位，而毗鄰軸層面也將受到系譜軸選擇的約束或呼應，必須表現出富動態、有力、生命、活潑、青春的組成。如此對一個圖像符號而言，系譜軸是題材或內容單位的選擇，而毗鄰軸則是如何組成這些單位來完成文本，其關係是互相配合和呼應的。

參、影像的造形符號

在生活環境中，一片色彩、一根線條或一塊天然石頭，雖然它不指涉現實世界中的具象形體，但還是能吸引我們去喜歡、觀賞、撫摸或收藏；這就是透過形的變化、色澤的感受、觸覺肌理的配合，在多種感官的閱讀下而帶給我們愉悅；而在影像中所使用的色彩、形、線條、肌理…等，雖然它們與現實世界的圖像無關，卻同樣會對人們產生訊息，這正是造形符號的作用。

在影像的圖像符號層面裡，由於意指的產生而使影像可以成為世界物件的代替，它是建立在意指基礎上的；而造形符號的研究，是屬於影像意符本身的構成，以及如何產生心理感覺的意指。Floch 就指出，造形與任何再現功能無關，它是在可理解性的「感覺的邏輯」，是「從第一種語言的圖像面向而來的第二種語言操作，或從自然世界符號的視覺意符而來的。」(Corrain, Valenti, 1991, p. 13)。造形之於影像，有如語文中的第二分節，是由音素的純粹結構單位來構成意符，它源於第一種語言功能部分的雙重作用：一是和圖像閱讀時的意指或自然世界感知有關，二是視覺意符中和圖像不同的造形組成份子；如此才能對影像閱讀的合理化解釋，因為造形符號不僅和圖像符號有關，也可以獨立於圖像符號之外自成一個系統。

Gruope μ (1992) 以 Peirce 的符號指涉論點直接表明，圖像符號的意指是直接和固定的，亦即 Peirce 所說的肖像；而造形符號則必須以指示和象徵方式來表示意義。對影像符號而言，Gruope μ 這種圖像與造形符號的論點，可以和 Peirce 的符號理論相對應；以下綜合兩位學者的論點，利用自然符號與指示、象徵的關係，來對造形符號的產生做探討和說明。

一、造形符號的產生方式

(一) 自然符號與指示

在我們生活的環境裡，透過視覺的感知，隨時隨地都可以接收到許多的訊息，這些訊息使我們了解世界並知道如何適應，例如，烏雲密佈表示即將下雨，地上的足跡表示有人經過，樹葉變黃表示秋天到了等等；雖然這一類的符號不是人類所刻意製造的，但因為具有意符和意指關係，可以傳達出某些訊息，因此可以視為符號的一種，也就是所謂的自然符號。

自然符號充滿在我們的生活世界，人們隨時隨地在接受它的訊息並且累積成經驗；這

種經驗會介入人類的符號使用，其本質可以用 Peirce 所主張的指示（index）來解釋。指示是藉由意符與客體之間的實際存在連結關係來建立，並且可以利用「部分和整體」以及「因和果」的關係來說明。指示符號的意指產生對人們而言，是長期生活和思考累積的經驗符碼，不僅可以利用來認識和適應世界，更能成為影像的基礎和介入造形符號的符碼。

我們對於影像中的形、色彩、材料、肌理…等有所感知，就會引用因自然符號和指示，所累積的視覺經驗來反應和思考其意指，這就成為造形符號。例如紅色的色彩，它在自然符號的關係上是火、熱，而在視覺語言就被稱為「暖色」，會有溫暖和熱情的意指；綻開的花，在自然符號的關係上是為爭取昆蟲的最大吸引力而呈現展開的放射狀，以人們的經驗符碼而言，這種形狀被認為具有外爍、積極和搶眼的作用，相反的，枯萎的花朵它的形狀是內縮、凹陷，因生命的結束而被定位為死亡、消極和退縮。在指示方面，例如乾墨所畫出的線條，它是筆墨在紙上直接作用所產生的，雖然線條本身只是一種色彩，但它的意指並不流暢和迅速，反而是有著如剎車痕般的阻塞和磨擦，這種指示的關係就會自然地介入造形符號的使用。

（二）象徵

象徵（Symbol）表示符號和所指涉客體之間的關係，是依照人們的習慣來解釋，或透過人際間共同約定俗成的觀念來表示它的意指，這種象徵符號的使用也就成為一種社會文化或慣例，同時也介入影像中的造形符號使用。例如，人類文化中的獨立石（menhir）、埃及方尖碑、紀念柱…等，它們在社會慣例中的意指是生命力、男性雄風、權勢、神聖的象徵，從這些符號中的形、方向、結構中，可以歸納出一個共同準則，那就是脫離地心引力往上的垂直方向，它能成為一種造形符號，並以象徵的方式來產生意指。

二、造形符號的分析

我們對於影像大都以圖像符號來閱讀，而對於造形符號的認識則是較為陌生，因為它是屬於專業的必須透過學習才能對文本有所了解。Thürlemann 將造形符號的種類，分為建構的（costituzionale），及非建構的（non costituzionale）來做為界定造形符號的內容方式（Corrain, 1999）。所謂建構，在文本中是獨立的，並能找出其分離的單位，在影像中是色彩，以及由色彩衍生的形、材質、線條、肌理、點、色塊…等，這些可以作為是造形單位；而非建構則是在二次元和三次元空間中的造形組成，它是因建構的元素在空間位置、方向的分佈，因而會有比例、動態、均衡、張力…的發展，其主要是元素相互之間的關係，而非元素本身所產生，這種非建構可以認為是造形單位的組成。本文引用 Thürlemann 的分類方式，將建構的視為造形符號的單位，而非建構的則是單位的組成造形符號，來對造形符號符碼結構做分析：

（一）造形符號單位的特色

在造形符號中的材料、形、色彩、肌理等造形單位，對於單位界定是相當困難的，通常沒有固定或明確的形式，不似語文有確切的字、詞等基本單位，這種造形單位的特色，在符號學上就稱為連續體（continuum），可以分析出如下的特性：

1. 單位沒有固定的空間大小、位置，它是建立在整體文本的相對需要上，是活性的、可變的，例如：色彩的大小或形狀。
2. 單位的定義是因單位之間的關係而非絕對的，例如：色彩的強與弱，是因和其它的色彩在色相、明度及彩度相互呼應和比較下的結果。
3. 單位是可以互相融合，例如：不同濃淡的水墨，兩個筆劃的交疊，會融合成另一個介於兩者之間的筆墨。
4. 單位會消失產生新的單位，例如：一塊紅色再疊上黃色，兩者會同時消失並產生新的橙色。
5. 單位可以由小累積成大的單位，例如：細線重疊成粗線，或成為色塊。
6. 單位間的融合成另一新單位，原有單位成為不明顯，例如：骨頭形的組成（圖 1）。

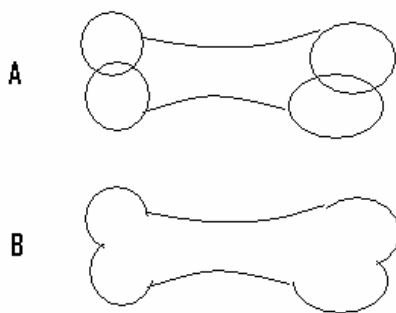


圖 1 單位的融合

7. 單位可能是不完整或「不完美」的，例如：擁有所謂「飛白」的一條水墨畫線條，它其實是殘缺和不完整。
8. 單位連接的關係勝於單位本身，例如：兩條方向組合成的「<」，這種由大到小的方向性，遠強於個別的兩截線段。
9. 單位的增加方式外，能以「分裂」或「區別」的方式來製造，例如：在一個圓畫出一條線而成為兩個半圓。
10. 單位能以「減」或「去除」的方式來產生，例如：畫素描時以橡皮擦「畫」出一個白點。
11. 單位品質可以是漸層變化的，例如：具有從濃到淡，或由寬到窄變化的一條線，因而形式上顯得非常豐富。

連續體不是絕對明確和科學的單位系統，所以不會對造形符號單位的組合有嚴格的限制和約束，這也是影像能成為藝術的原因之一。

（二）造形符號單位的組成

造形符號單位的組成，是單位在一個稱為「場」的確定空間中來進行，如同完形心理學派（Gestalt psychology）所強調的視覺感知能把原本各自獨立的局部訊息，串聯整合成一個整體概念；它是人類視覺「場」之形成與視覺上「整體性」的問題。對於繪畫而言，「場」

是畫框內的空間，它是繪畫的起始也是限制，所有的訊息就集中在一個固定的視點。

Floch 認為影像造形單位的組成，是以一種「對照」(contrast)的方式來進行，「對照」是同層級中可相容的單位，並能指出「…和…和…」的關係(Corrain, 1999)。這種「對照」在影像中，是以在二次元或三次元空間的「場」中的對照術語來定義，也就是指出「這個」和「那個」的關係，而建立整體的造形符號，造形單位之間則是透過三個參數：尺度、位置和方向，來建立一種階層變化。

1. 尺度

是造形單位的質與量的變化，例如，色彩，具有明度上的高或低，面積的大或小。

2. 位置

是在「場」中或單位之間相對的上/下、左/右、中心/邊陲的變化。

3. 方向

是在「場」中的上升 / 下降、向心 / 放射、垂直 / 水平 / 傾斜等。

對於影像而言，這三個參數的使用能使造形單位產生某種意指，以空間深度的透視為例，它是利用單位面積的大小、彩度高低的尺度變化，各單位尋找一個確定的位置，並且朝向一個或多個虛構的消失點，如此產生了空間的深度效果，這種方法也被稱為「透視」。



圖 2 印度桑奇大佛塔《女藥叉》



圖 3 波第且利《維納斯的誕生》

「對照」方式的使用，在於讓造形單位的組合，能產生各種造形符號的感覺與效果，包括：空間、均衡、動態與靜態、韻律、比例…等意指，並且當與圖像符號結合就成為一種修辭方式。在「對照」的程度上，包含著強烈和輕微的不同表現；具有程度差異性強烈的「對照」，稱為「對比」，例如，印度雕塑影像《女藥叉》(圖 2)，當去除圖像的意指，而由凸隆的球體或圓柱體的組合，可看出其單位間強烈的對比關係，在尺度上是大者愈大，小者愈小，方向則是強烈的轉折而成為 S 形的姿態模式，如此有著強烈的動態和生命力，這是以強烈「對照」的手法來表現的「對比」。而輕微的「對照」是一種類似或接近的關係，兩者互相拉近，朝向融合而不對立，例如，文藝復興時代 Sandro Botticelli《維納斯的誕生》(圖 3)，其單位形的關係是和諧的，具有流暢、柔和、謙虛、自制和輕微的動態意指，也因此被視為是一種優雅的美。上述兩個女人的影像，各自處於對比和類似的兩端，一者表現出強烈的對比，另一個則是類似柔和優雅。值得注意的是，「對照」在兩者之間還擁有無數的程度可能，它可以指引造形符號具有更多的變化，就如同在黑和白之間，各種不同層次的灰色變化一樣。

肆、圖像與造形符號在影像中的作用

圖像和造形符號兩種分節方式，可以說是理論模式而非經驗對象的，它是在同樣的符號中各自建立其獨立的符號層面，在分析時兩者是獨立和平行的，當採用造形時，圖像尚未產生，但是當圖像符號的意指產生時，造形符號則消失，兩者不能同時分析。當我們閱讀影像時，當影像尚未產生可辨識的圖像意指之前，首先我們所接受的訊息是屬於造形的，也就是說意符中的形、色彩、線條、肌理、空間、動態…等；但如果圖像意指產生，我們就可以認出影像中的圖像意指，此時，造形就消失並融入圖像當中。例如一個「」的影像，它首先是被感知為一個圓圈和一些放射狀的線段所組成，有刺眼和放射的意指，這是造形符號，但當被辨識出太陽和放射光芒的意指時，這就是圖像符號。

而在影像的製作中，造形和圖像符號的關係可以是被強調或被壓抑，當強調圖像符號時，它常被歸為寫實、自然主義，其影像所指涉的客體居於主導地位；而極度的造形符號表現，則被認為抽象，製作者的個人意志可以透過造形符號自由表現，但客體則被抑制；當造形和圖像同時被使用時，兩者在影像中的地位就得到融合，可以互相影響產生影像的各種意指效果，也因此成為一種修辭方式。

一、圖像符號為主的影像

在人類文化中，影像大都以圖像符號的表現為主，例如：相片、插圖、廣告…等，它是直接、習以為常的一種認知方式，人們只要具有視覺經驗即可閱讀，並明確的指出人物、動物，其動作、外貌、形體…的特質。而對於影像的閱讀，往往也由於圖像符號的豐富變化，使我們忘掉或難以察覺造形符號的存在，例如，超級寫實英國畫家 Lucian Freud (1922-) 的作品《女孩和白狗》(圖 4)，影像的意指是日常生活環境，由木門、窗簾、沙發所組成的室內空間，沙發上坐著一位穿著睡袍露出乳房的女人，一隻白狗親密地依偎著她，從影像中的單位及組成，可以發現這是以圖像符號為主的製作，而造形符號則隱含其中，不易且不需察覺。



圖 4 Lucian Freud 《女孩和白狗》(1951-52)

二、造形符號為主的影像

基本上，圖像語言必須依附在客體上，但對於造形而言，其製作則是獨立和自主的，它取決製作者的意向、工具材料及相關技術，不僅需要專業的學習，更必須了解其單位的組成規則。例如：東方畫會畫家蕭勤的《瀑布之二》(圖 5)，是以造形為主的影像，在畫面中以藍色的大色塊為主，這個單位包含著豐富和細膩的變化，包括：清楚的筆刷痕跡，色彩密度的漸層變化，重量集中在畫面最上方而產生張力，以及因運動的尾影效果而產生由下往上的強大躍升動態，這就是純粹造形符號的效果；但有因標題《瀑布之二》的出現，提示出它的圖像意指，因而產生瀑布的連想，也就是說由於圖像的介入而辨識出這個蔚藍色塊，成為一個大瀑布，色彩的變化指涉著瀑布沖灑而下和鬆散開來的水以及動態的速度。



圖 5 蕭勤《瀑布之二》1988

如果以圖像的觀點來看,《瀑布之二》是較為薄弱,因為缺乏如水墨畫般的水花、流動、激流、霧氣…等動態圖像的指涉,瀑布常會出現的石頭、樹木、山峰,等靜態的圖像單位,以及所產生的空間深度和高度變化,尤其是當不具標題作為參考時,將很難去辨識它是個瀑布,而成為純粹的造形符號。可見,在這種以造形符號為主的影像中,圖像符號中意符和客體之間的關係是模糊和薄弱的,當圖像被削弱或抑制,就無法清楚明確地辨識出其指涉,而突顯出造形符號,並成為影像符號作用的主軸。

三、造形和圖像的融合及作為修辭方式

對於影像而言,同時使用圖像和造形兩種語言,不僅圖像符號的指涉能反應、影響造形的計畫或策略,而造形符號也配合著圖像產生特定的效果,例如:畢卡索《夢》(圖 6),圖像是豐腴的臉龐和優雅溫柔,戴項鍊身著輕衣,半露乳房,慵懶坐在椅子上,當影像是屬於現實世界的視覺客體,但其中又包含造形符號的介入,從圓滑飽滿曲線的線條使用,以平塗方式呈現鮮艷亮麗的背景,及主題柔和粉色彩的配合,均勻穩定的構圖,以及個人立體派風格影響,顯示出圖像與造形符號兩者在影像中的地位得到均衡且互相配合,並作為可以加強效果的修辭方式。



圖 6 畢卡索《夢》1932

伍、結論

以符號學的觀點來看,影像的製造和探討可以如同語文的分節一樣,分析其結構了解其意指。本文引用符號學家 Saussure、Peirce、Eco,以及視覺語言學者 Greimas、Floch、Thurlemann、Gruope 的理論,將影像視為一種語言,發現它不僅可以分節,具有各種單位的區別,並能從單位來組成本文。

本文就圖像和造形兩個符號系統,分析和整理出它們的單位及組成方式,二者具有以

下的組織關係和特質：

一、影像的分節可以利用圖像與造形的兩種符號系統來解釋

即影像的第一分節以符號意指為基礎，也是圖像符號的系統；第二分節則是造形符號，它是以構成影像的意符為基礎，具有獨立的符號系統，也能產生其本身的意指。

二、影像中圖像與造形符號的分析和使用的是平行和獨立的

對影像中這兩種符號系統，二者可以同時存在影像裡，並擁有著各自的意符和意指的符號，在分析和使用上是平行和獨立的。

三、在影像的製作中，圖像與造形符號能各自發展或融合使用

在影像的製作中，圖像和造形符號的關係可以是被強調或被壓抑而互為消長，當強調圖像符號時，其影像所指涉的客體居於主導地位；而極度的造形符號表現，則是客體則被抑制；當造形和圖像同時被使用時，兩者在影像中的地位就得到融合，並可作為影像的修辭方式。

因此，透過圖像及造形符號的使用，不僅能使影像成為一種語言，建立影像的符碼結構，更能藉此釐清具象與抽象藝術的分析，使影像在閱讀及製作上更為明確、豐富和自由。

參考文獻

- Fiske, J. (1995)。《傳播符號學論》。(張錦華等譯)。台北：遠流出版社。(原作出版於1982)。
- Barthes, R. ([1964] 1967). *Elements of Semiology* (trans. Annette Lavers & Colin Smith). London: Jonathan Cape.
- Chandler, D. (2001). *Semiotics for Beginners* <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/>
- Corrain, L., Valenti, M. (A cura di) (1991). *Leggerre l'opera d'arte I, Dal figurativo all'astratto*. Bologna: Societa Editrice Esculapio.
- Corrain, L. (A cura di) (1999). *Leggerre l'opera d'arte II, Dal figurativo all'astratto*. Bologna: Societa Editrice Esculapio.
- Eco, U. (1975). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- Groupe µ (1992). *Tratado del signo visual*. Madrid: Catedra.
- Peirce, C. S. (1960). *Golden Age of American Philosophy*. p.3-4. New York. : George Braziller, Inc.
- Saussure, F. de ([1916] 1983): *Course in General Linguistics* (trans. Roy Harris). London: Duckworth.
- Thwaites, T., Lloyd D. & Warwick M. (1994): *Tools for Cultural Studies: An Introduction*. South Melbourne: Macmillan.

Relation between Iconic and Plastic Signs in Images

Chen Jin-Jong

Abstract

By conducting the articulation, an image can be made into words to differentiate the structural unit from the image and form a kind of text, so that the code structure of the image can be understood. The study determined that the iconic sign derived from the signified and the plastic sign transformed from the signifier both can be found in the image and each of them has its own articulation unit and composing method based on the theory of semiotics. The researcher analyzed and sorted out the related units and composing method of the two systems of iconic and plastic signs resulting in images that can be made into words and concrete/abstract art that can be therefore distinguished. Reading and producing images can be clearer, boundless, and free.

Key words : Image, Iconic Sign, Plastic Sign