

視覺符號探討方法之理論探析

：由圖像誌到符號學與 Lacan 的符號學之創新

劉豐榮*

摘要

視覺藝術之研究方法學包括傳統之精神分析、完形心理學與形式主義美學、脈絡探討途徑、傳記與自傳、圖像誌、符號學、與後佛洛伊德之精神分析等。對於強調內容及社會文化議題之前現代或後現代藝術作品、以及視覺文化中之視覺符號而言，圖像誌、符號學、以及 Lacan 之後佛洛伊德精神分析與符號學之創新理論等較能提供適切之解讀與研究方法。本文旨在探析此三種方法之理論要義，主要涉及（一）圖像誌方法中三層面的意義，與其在傳統藝術及視覺文化解讀之應用；（二）符號學之意義，其在藝術史之應用基礎，以及其在多元文化作品、當代藝術、與文化意象之分析；（三）Lacan 對符號學與精神分析之新觀點，如三位一體之心靈結構要素，由此引申的關於符徵與符旨之新闡釋，以及「凝視」在作品解讀之意義等。

關鍵詞：圖像誌、符號學、後佛洛伊德之精神分析、Lacan 之精神分析、符號學之創新、視覺符號解讀、視覺藝術研究方法學

* 國立嘉義大學視覺藝術研究所教授；人文藝術學院院長

Theories on Approaches to Visual Signs

: From Iconography, to Semiotics, and Lacan's Innovation of Semiotics

Feng-jung Liu*

Abstract

The methodologies of visual arts include traditional psychoanalysis, Gestalt psychology and formalism, contextual approaches (Marxism, Feminism), biography and autobiography, iconography, semiotics, post-Freudian psychoanalysis (Lacanian psychoanalysis), etc. For pre-modern or postmodern artworks that emphasize content and socio-cultural issues, the theories of iconography, semiotics, and Lacan's post-Freudian psychoanalysis and innovation of semiotics can provide more suitable conceptions concerning methods of reading and researching. This article focuses on the theories of the three, which involve: (a) three levels of meaning in the method of iconography, and their applications into reading traditional artworks and visual culture; (b) the meaning of semiotics, the basics of its application to art history, and its application to works of art in multicultural context, contemporary art, and cultural images; (c) Lacan's new perspectives on semiotics and psychoanalysis, his trinity of the elements of the psychic structure, his new interpretation of the signified and signifier, and his conception of "gaze" in reading artworks.

Keywords: iconography, semiotics, post-Freudian psychoanalysis, Lacanian psychoanalysis, innovation of semiotics, visual sign reading, methodologies of visual arts

* Professor, Graduate Institute of Visual Arts; Dean of College of Humanities and Arts, National Chiayi University

視覺符號探討方法之理論探析

：由圖像誌到符號學與 Lacan 的符號學之創新

壹、前言

關於視覺藝術之解讀與研究之方法學包括不同之觀點與途徑，例如傳統 Freud 與 Jung 之精神分析、完形心理學理論與形式主義美學、脈絡探討途徑（Maxism 與 Feminism）、傳記與自傳、圖像誌（iconography）、符號學（semiotics/semiology）、後佛洛伊德之精神分析等方面。其中傳統精神分析適於藝術家人格與作品關係之分析；脈絡途徑主要提供關於藝術現象及其意識型態之透視與批判；傳記與自傳方法強調藝術品與藝術家之生活及人格的關係；形式主義美學與藝術心理學中完形理論著重對造形要素與原理及其作用之探討，其有助於分析某些類型之藝術品，尤其傾向形式主義之現代主義作品。若針對強調內容面向¹以及涉及社會脈絡與文化議題之作品、以及視覺文化中之視覺符號，則圖像誌、符號學、以及後佛洛伊德理論中 Jacques Lacan（1901-1981）之精神分析與符號學之創新理論較能充分闡釋與適切評析。前現代與後現代藝術²均重視內容，尤其當代藝術強調思想與社會文化議題之探討，故圖像誌、符號學與 Lacan 理論之觀點與探討方法對當前視覺藝術創作者、批評者、及教育者益顯重要，故本文擬分別探析此三種探討方法之理論要義。

貳、本文

一、圖像誌

對藝術品研究之圖像誌探討途徑（iconographic approach）主要在考慮題材（subject matter）之意義，iconography 一詞源自希臘文 eikon 與 graphe，前者意指「意象（image）」，而後者意指「書寫（writing）」。故 iconography 即為藝術家「書寫」意象之方式，也是意象本身所「書寫」之事物 -- 亦即它敘述之故事。一般而言，圖像誌研究（iconographic studies）乃聚焦於「內容（content）」而非「形式（form）」。（Adams, 1996）

Chanda（2004）在闡述「圖像誌（iconography）」與「圖像學（iconology）」之差異時指出圖像誌常被定義為對視覺藝術內容之探討，亦即對意象意義之研究，或藝術品中物象的自然與成規之意義。如同人種誌（ethnography）是對人種

¹ 內容面向如主題（subject, motif, theme）、題材（subject matter）、象徵（symbol）、或意義（meaning）等。

² 挪用前現代之主題（motif）亦為後現代藝術特色之一。

之描述與分類一般，圖像誌是對意象之描述與分類；而圖像學（iconology）則涉及對可能的基礎哲學理念之發現與闡釋，這些哲學理念乃內在於藝術品中之構圖、形式、圖樣、意象、故事、與寓言等。而且圖像學涉及從「事實」而思考、並作推論與結論。Adams(1996)亦論及與圖像誌相關之途徑為圖像學(iconology)或意象之科學 [the “science” (logos) of imagery]，其指作品所屬的「較大之項目組織 (the larger program)」。根據 Ernst Gombrich (1972)，「圖像誌」與「圖像學」兩者之區別在於圖像學包括「整體項目組織之重構 (the reconstruction of an entire program)」，因此所涵蓋的不僅僅是單一「文本 (text)」，圖像學係包含於「一個脈絡 (a context)」之中，而此脈絡包括文化與藝術之環境。(引自 Adams, 1996) Erwin Panofsky 持續探討意象與思想之關係、藝術創造模式與哲學之關係、或他所謂的「圖像學 (iconology)」，亦即「深層意義之圖像誌 (iconography in a deeper sense)」(Panofsky, 1934/1971)。因此圖像學旨在探討意象內在之思想與哲學理念，其方式乃在文化視野中透過推論而達到結論或重構。

Panofsky 為圖像誌方法之先驅，他區分以圖像誌方式解讀藝術品之三層次：其一為「前圖像誌 (the pre-iconographic)」，其二為「成規與慣例 (convention and precedent)」之層次，其三為到達意象之內在意義的層次。茲整合相關學者之論述 (Chanda, 2004； Adams, 1996； Panofsky, 1962； Gombrich, 1972) 分析其意義如次：

第一層次為「前圖像誌」，此為「初級的或自然的題材 (primary, or natural subject matter)」之層次 (Adams, 1996)。此乃透過個人洞察與想像，確認呈現於藝術品中之物象、圖樣、與主題，並由此決定物體之事實的與表現的意義。假使個人之經驗尚不足以認識事實的或表現的意義，則吾人須擴展實務經驗之範圍，並藉參考相關資料以辨識作品中之物體。因表現的意義與社會共享之文化象徵有緊密之關聯，故知悉關於視覺語言及某年代文化表現之知識是有助益的 (Chanda, 2004)。

在基督教藝術中十字架上的物象被描述為「十字架上的人」即為前圖像誌解讀的例子。對於大眾文化中卡通米老鼠之前圖像誌思考可解讀為：一隻有圓臉與黑色圓形大耳之老鼠，並且這老鼠穿著有白鈕釦之紅襯衫及黃鞋子 (Adams, 1996)。此外，於 Jan Van Eyck 之 1434 所作之 *Arnolfini and his wife* 作品中，吾人之個人經驗有助於辨認該婦女腳邊之物體為一隻狗 (Chanda, 2004)。

第二層次為「成規與慣例 (convention and precedent)」之層次 (Adams, 1996)，此層次亦可稱為「圖像誌分析 (iconographic analysis)」，此即對成規意義之辨識，或對題材的系統聯想，而這些意義與題材係源自「文本 (texts)」以及「歷史的與文化的脈絡 (historical and cultural context)」。在此過程中，跡象或物體被賦予象徵之意義，而這些意義乃關聯於產生這些物體之文化成規。根據 Panofsky (1934)，「圖像誌分析」需要對文學資料、主題、與概念之知識，亦即對同時代與地點之其他藝術品中出現之這些資訊須有所理解，它需分析圖樣與文學內容之系統聯想。

前述基督教藝術例子在此第二層次中係指耶穌在十字架上，或耶穌受難於十字架。於此解讀中，此意象被視同為新約聖經所述的基督辭世之故事，在此層次上該意象有文本的基礎。關於米老鼠之例子，在第二層次之解讀中由於吾人熟悉米老鼠之屬性，故能辨認此老鼠為米老鼠之身份，亦即吾人知道關聯於此角色的成規之再現方式(Adams, 1996)。此外，關於 Jan Van Eyck 之 *Arnolfini and his wife* 作品，Panofsky 參考中世紀之文本，指出狗可能是婚姻忠誠之象徵，Seidal(1993) 則更精確闡釋其為妻子對丈夫之忠貞(Chanda, 2004)。

第三為到達意象之內在意義的層次，其考慮意象被創作之時間與地點、盛行之文化風格或特定藝術家之風格、以及贊助者之希求等。此為闡釋之綜合層次，此層次由各種來源而融合資料，它包括文化主題、可獲得之當代文本、從以前文化所傳遞下來之文本、以及藝術之慣例等(Adams, 1996)。此層次之意義為「圖像學層面，亦即基礎哲學理念之闡釋，這些基礎哲學理念之表現係經由在圖像誌階段所發現的「構圖、形式、圖樣、意象、故事、或寓言等」方式。它可謂是前兩層次所發現之訊息的綜合，而且指涉內在的意義。由於「圖像學」被認為是形成某年代之表現的基本原理，故文化之理念會在此層次中顯現出來(Chanda, 2004)。

若對米老鼠內在意義進行第三層次的探討，則須研究他的原始連載漫畫、觀察他的舊電影、閱讀對他的論述、觀看一些後續藝術家們對他的描繪方式。吾人亦須考慮好萊塢電影工業脈絡中關於他的觀念之性質與進展。因米老鼠已成爲某種文化圖像，故其擁有許多的意義。吾人須在廿世紀美國脈絡中考慮一些意義，探討在美國與其他地方對米老鼠的「喜歡」與「不喜歡」。對米老鼠之圖像學研究為例，其不僅包括單一意象或文本，而必須考慮整個項目組織，如一系列之電影、漫畫書、T 恤等等，以及相關之文化事件及其內在意義等。(Adams, 1996)

再以 Jan Van Eyck 之 *Arnolfini and his wife* 為例，基於 Panofsky 等人之圖像學研究，吾人可瞭解十五世紀於 Flanders 地區，可能的結婚相關之基礎文化理念。在 Panofsky (1934) 之闡釋中，結婚是一種聖禮(a sacrament)，一種恩典之方式；就 Bedaux (1986) 觀點而言，結婚是遵循教堂法律的儀式化家庭行爲。而根據 Seidel (1993)，結婚是兩個家庭之間的經濟企業。這些闡釋均同樣可被接受，這些闡釋只是由不同之觀點所形成的，而且這些闡釋可由 Flanders 的不同面向與文化證據而獲得支持(Chanda, 2004)。

關於第三層之圖像學意義之闡釋方式，吾人可進而以後現代主義觀點加以補充，茲分兩方面說明：其一該闡釋可參照觀賞者之文化背景，因後現代藝術批評雖然注意對創作者之文化脈絡加以探討，但往往更強調由觀賞者之文化脈絡進行闡釋。筆者(2001)亦曾指出當代藝術批評不僅宜分析或解構某藝術品的意義及該意義的背景，而且可基於不同的角度或背景提出闡釋或重構。其二，闡釋之多元性受到重視，筆者(2001)嘗論及對後現代藝術之批評往往涉及「個人性闡釋(personal interpretations)」與「多重闡釋(multiple interpretations)」，且當代藝術創作者也允許乃至鼓勵觀賞者能有創造性觀點。此外，儘管個人的、多重的、或創

造性闡釋在後現代是受到鼓勵，然而前述第三層次的研究與推論，以及提供有證據或具說服力之看法仍有其重要性。

二、符號學

廣義之符號學關注每一個被當作符號 (sign) 的事物。符號採取之形式包括文字、意象、聲音、姿勢、與物體。當代符號學者不僅以孤立的方式研究符號，而更以「符號系統」(如某一媒介或類別)的方式研究，他們研究意義如何被製造以及真實如何被呈現 (Chandler, 2002)。Smith-Shank (2004) 認為符號學即對文化中符號與象徵之研究；Danesi (1993) 亦主張符號學乃在研究吾人為再現周邊之世界、以及製造關於此世界之訊息，而所做或所用之任何事物，吾人用以承載訊息之事物即為符號 (如書寫或言談之文字，姿勢、物體、衣著、以及傳統藝術)。任何對人所能代表事物者均可謂為符號，任何事物皆可能為符號，且事實上大多的事物在大部分時候已是符號。符號並非處於停滯狀態中，且吾人賦予符號之意義會隨著「脈絡」與「吾人自己之理解」的變化而有所改變。

根據前述，符號學研究之符號包含多種文化表現形式，其能代表或再現事物且傳遞訊息，且其意義會隨主客觀因素而變動。就客觀因素而言，文化及其涉及之理念在賦予符號之意義上扮演著重要之角色。Chanda (2004) 認為「文化理念」與「符號學」之關係是頗為直接的，因「文化理念」是透過符碼系統 (a coding system) 而溝通，符碼系統乃依賴推證式符號 (discursive signs)；而「符號學」則在處理符號之性質。「符號」或構成符號學系統之「符號要素 (sign elements)」[如構成圖像學之象徵] 在理念形成上與其所立基之社會文化是息息相關的。

符號學對於精緻藝術或視覺文化中符號系統及其文化理念頗能提供解讀與闡釋的參考架構。Norman Bryson 將符號學調整且應用於藝術史，藝術史中之符號學乃在探討基本的記號現象 (semiosis) 或各種類型之溝通，此乃透過以下理念之一：(一) Saussure 學派之「符徵 (signifier)」[或符號 (sign)] 與「符旨 (signified)」[或意義] 之概念；(二) Bryson 所謂的敘述某故事之「推證式意象 (discursive images)」，以及不受語言決定之「圖形意象 (figural images)」之理念；與(三) Peirce 學派之「圖象意象 (iconic images)」-- 指物體 (the objects)，「檢索意象 (indexical images)」-- 指藝術家風格，與「象徵意象 (symbolic images)」-- 藉某傳統而暗示物體且與語言關聯的符號。³在符號學探討取向中，藝術史家所關注的是用以溝通意義的符號或符徵之模式 (patterns)、意象為吾人訴說些什麼、以及符徵與符旨隨著時代可能會如何改變等。對符號模式之探討需要對一連串相關意象之研究，這些意象可能有同樣或類似之符徵。因此，符號學研究一般在性質上為歷時性的 (diachronic)，因其所強調的乃在於確定「符徵 (符號)」與「符旨 (意義)」之歷時變化 (引自 Chanda, 2004；Minor, 1994)。

³於此 Chanda (2004) 將 Saussure 學派中符徵與符號相提並論，然依 Saussure 之符號模式，符號是包括符徵與符旨，且語言符號並非某物與某名稱間之關聯，而是某概念 (符旨) 與某聲音模式 (符徵) 間之關聯，兩者皆為純粹心理學的，亦即符徵為一聲音樣態與心理印象，而符旨則為一抽象概念 (Chandler, 2002)。

Chanda (2004) 曾舉非洲雕刻 *Chibinda Ilunga* 之系列為例，該作品有許多圖像重複出現且形成一符號系統，其要素具有「關聯性細節」的角色，這些「關聯性細節」能激發關於此雕像與文化之理念或觀念。例如「頭飾」即為「酋長」之符號，然而當混合著周邊的要素如「來福槍或角、杖、帶子」，則涉及故事細節之回憶 -- 敘述如何以及為何一位外國人 *Chibinda Ilunga* 能成為 Chokwe 族群所尊崇之文明英雄。符號在此指涉一位文明英雄之特徵，其具有領導能力、優越之狩獵技巧、與超自然之力量。由於符號學強調以「轉喻 (metonym)」⁴ 為主的符號關係，此雕像是基於「文明英雄」與「*Chibinda Ilunga*」之轉喻關係。藝術史中的符號學尚涉及「文字」與「意象」間之聯想或關係，以及「對文本之理解」影響「人對意象之理解」的事實 (Minor, 1994)。這方面實接近 Panofsky 方法之「圖像誌階段 (iconographic stage)」，在該階段中「文字」與「意象」兩者之意義有所 合 (Chanda, 2004)。⁵

此外，符號學尚有兩個重要觀念對當代藝術與文化意象之解讀具有啟發性，此兩個觀念即為「文字並非事物 (the word is not the thing)」，以及「空無的符徵 (empty signifiers)」。茲說明如次：

(一)「文字並非事物」：超現實畫家 Magritte 1936 年之 *The Treachery of Images* (意象之背叛) 作品中，吾人首先看到是其主題為平凡的且易辨認的一支煙斗。然而畫中也包括一文本「這不是一支煙斗」，此令人想到它是否為純粹非合理性？或吾人可從此矛盾中學到些什麼？它可能意指什麼？然而此可能無單一正確之解答，且涉及多層的真實。⁶此作品或許意指此「再現 (representation)」(或任何「再現」)並非它所再現之事物。此作品可被視為某種「去熟悉化 (defamiliarization)」，吾人習於觀看事物且賦予標籤以致無法看到其深層與特殊性 (Chandler, 2002)。⁷

(二)「空無的符徵」：Barthes 把「空無的符徵」定義為沒有確定符旨的符徵。Saussure 視符徵與符旨之關係雖然是任意的 (或專斷的) (arbitrary)，然而却是不可分離的；後結構主義者則反對 Saussure 模式中符徵與符旨的穩定與可預期之關係。Lacan 嘗論道在符徵下的不斷游移 (sliding) 之符旨，他主張無特定之符徵定著於特定之符旨。Derrida 指出符徵之遊戲 (play) 或自由遊戲 (free play)，符徵並非固定於其符旨，而是越過自身而指向其他符徵，且符徵對符旨存在著不確定之參照方式。Derrida 支持對西方符號學系統之解構 (deconstruction)，而否定了有任何終極的決定性意義，意義是無限地延異

⁴「轉喻」為一事物之名取代另一密切相關的事物之名，如「手」與「掌聲」之關係。「象徵 (symbol)」乃代表抽象事物，如「鴿子」為「和平」之象徵。「符號 (sign)」指涉一姿態或品質，如黑色為哀傷之符號。符號與象徵可依脈絡或功能之情況而互相轉換。Cited in Chanda, 2004)

⁵ 西歐藝術之案例中，文本有可能是書寫的，而在非洲藝術之案例中則以口語傳統之形式。

⁶ 包括「這『煙斗』 是一支煙斗」「這『煙斗之意象』 是一支煙斗」「這『畫』 是一支煙斗」「這『句子』 是一支煙斗」「『這』這 是一支煙斗」「『這』 是一支煙斗」等意義 (Wilden, 1987) (cited in Chandler, 2002)。

⁷ 關於此點觀，一般語意學創始者 Korzybsky (1933) 曾宣稱「地圖並非領土」「文字並非事物」 (cited in Chandler, 2002)

(endlessly deferred)，且無超越的符旨 (transcendent signified) 存在。此外，Baudrillard 主張當言說與書寫被創造出來時，符號便被發明以指涉物質與社會真實，然而符徵與符旨之連結却即被破壞。當廣告、宣傳、與商品流行時，符號便開始隱藏「基本的真實 (basic reality)」。在「超真實 (hyper-reality)」⁸ 的後現代中，符號隱藏了「真實的不在 (the absence of reality)」，而且符號僅是假裝意指著某事物。此外，Baudrillard 認為後資本主義特徵之一的「擬像 (simulcra)」有三種形式：模仿、幻覺、與虛假。「模仿 (imitation)」指當符徵與符旨尚有直接關係時之情況；「幻覺 (illusion)」為當符徵與符旨有間接關係時之情況；而「虛假 (fake)」則意指當符徵與其他符徵有關，且與任何固定之外在真實無關時之情況。Baudrillard 甚至認為波斯灣戰爭未嘗發生 (cited in Chandler, 2002)。故吾人面對當代視覺符號時宜注意這三種形式存在之可能性，且未必能預設於所有視覺文化中符徵與符旨皆有必然的直接關係。

符號學之學者們強調符號之「關係性 (relationality)」，亦即某符號所意指之事物取決於它與其他符號之關係，由於吾人難以知悉何處切入該關係性，故符號分析仍有其困難。所有意義皆為關係的，此關係不僅存在於某意象中，更在與其他意象、較廣之主宰符碼、參照系統、與神話之關係中。儘管有這些問題存在，對於意象仍有符號學分析之步驟可循：(一) 確定符號為何？(二) 確定符號自身意指什麼？(三) 考慮符號與其他符號如何關聯？此包括在該意象中 (可以圖解說明某意象之一些符徵間其符旨的變動) 或其他一些意象中之關聯；(四) 探討他們與較大的意義系統之關聯 (以及關聯之關聯)，從符碼到主宰符碼、參照系統、或神話；以及 (五) 回到符號，經由他們的符碼以探討意識型態與神話之精確敘述 (Rose, 2001)。

三、後佛洛伊德之精神分析 -- Lacan 之精神分析與符號學之創新

Lacan 將 Freud 之精神病學加以「重新設計 (refashion)」，且主張潛意識實乃如同語言般地被結構，由此賦予語意學一個關鍵之角色，同時消解了一般觀念中在理性與非理性間所劃清的界限，此觀點也提供後現代主義許多方面之支持。Lacan 之理論中沒有 Jung 之最初的原型 (primordial archetypes)、Freud 之超越語言所能觸及的實體、或 Piaget 之「邏輯-感覺運動結構 (logical-sensorimotor structure)」等。Lacan 如同其他精神分析者一般，視心理疾病為早期兒童困境之結果，不過 他以 1953 年提出的三位一體心靈結構之要素：「象徵界 (the Symbolic)」、「想像界 (the Imaginary)」、與「真實界 (the Real)」加以解釋，而認為想像與象徵界之不均衡為其重要原因，但兒童能經由「前鏡像 (pre-mirror)」、「鏡像 (mirror)」、與「後鏡像 (post-mirror)」等發展階段⁹，逐

⁸ 「超真實 (hyper-reality)」裏雖溝通媒體中僅為幻覺之事物却似乎很真實。

⁹ Lacan 以「前鏡像」、「鏡像」、與「後鏡像」等發展階段取代 Freud 的「口腔期」、「肛門期」、與「生殖器期」，兒童六個月大時逐漸以象徵 (symbols) 填補身體感覺與對外在事物知覺之間的鴻溝，這些象徵亦即兒童之意識與之合一的幻想 (fantasies)；約一年後兒童開始認識外界，且將外界當作他自己身體意象之延伸或鏡子，同時吸收外界語言之意識，亦即「他者」的意義；在後

漸進展而獲得自我認同 (Adams, 1996)。¹⁰

如同前述象徵、想像、與真實界構成 Lacan 理論之「三個心靈記錄 (three psychic registers)」，其心理分析即立基於此三個心靈之秩序 (psychic orders)，這些心靈之秩序乃於日常生活中交織著發生作用，且此三者間之張力構成了「真實 (reality)」(jagodzinski, 2004a) 本身。茲綜合相關學者之闡釋而分析此三者之意義如次：

(一) 象徵界：象徵秩序 (symbolic order) 之理論強調主體進入語言的進展情形，象徵界乃外在於主體且為預先建立的秩序，在該秩序中「父之律則 (the law of the father)」發揮功能，且潛意識透過它而被賦予形式 (Cashmore, & Rojek, 1999)。「象徵界的記錄 (the symbolic register)」是在意識語言 (conscious language) 之層次，作為一個語言層面之象徵記錄意指如法律 (Law) 所界定之「象徵界秩序 (Symbolic Order)」或符號的系統 (system of signs)，此法律對於欲望以及可能違犯該法律之情形加以規範，這也是符徵的秩序 (the order of the signifier)，同時象徵界常被指為「他者 (the Other)」¹¹，因它指涉「論述之網絡 (network of discourses)」，這些論述不僅作用在人們身上，也作用在語言本身的「根本變異 (radical alterity)」上。它是吾人的「象徵宇宙 (symbolic universe)」，該象徵宇宙提供吾人「一自我之理想 (an ego ideal)」的存在方式 (jagodzinski, 2004a)。象徵界是被界定的成人世界，有其強加的區分與壓制，潛意識並非單純地反映在吾人使用之語言中，而是同等地被語言所控制。論述 (包括社會與公眾的語言) 塑造並進入潛意識結構中，而且緊密混合未滿足之性慾，這些皆呈現於夢、玩笑、與藝術的偽裝中。¹²

(二) 想像界：在闡述「想像界」意義之前，吾人宜先說明與之密切關聯的概念 -- Lacan 之「鏡像階段 (mirror stage/ mirror phase)」觀點，鏡像階段 (約六至十八個月大時) 意指兒童用外在意象或實體之認同過程，此認同過程乃朝「主體之製造 (the manufacture of the subject)」的第一步驟，因後續進入的「想像秩序」與「象徵秩序」皆基於此之「誤認 (misrecognition)」，且此誤認呈現於後續的每個對他人認同之過程中，因此這是藉前述之「他者」來認同自己的整個一生

鏡像階段，當兒童開始自己說話時這些意義之形跡 (traces of meaning) 即被壓抑，因意義之形跡代表著「某種事物已與兒童隔離」。但「慾望」仍留存而進入成人期，不過慾望却被禁制與期許所圍阻，而且為本我 (Id) 提供它自己的邏輯、語言、與意圖性，神經症 (neurosis) 或精神病 (psychosis) 也來自早期階段，成人可能後續深受其苦，而其原因在於想像界、象徵界、與真實界之間的 均衡 (imbalances) (<http://www.textetc.com/theory/lacan.html>)。前述「某種事物已與兒童隔離」此應指象徵界之語言或律則使兒童隔離真實。

¹⁰ 另詳參 <http://www.textetc.com/theory/lacan.html> 與 http://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan。

¹¹ Lacan 認為自我 (self) 是在「他者」中構成的，「他者」即「外在 (the external)」之概念，Lacan 應用 Saussure 之看法：符徵是藉與其他符徵之差異而被區別與確認 (認同) 出來，例如「愛」須透過與「恨」之對比關係而能有所理解。因此語言總會包含一些超越原本意指之事物，這些事物便形成無止境之「符徵連環 (chain of signifiers)」，此「符號化連環 (signifying chain)」【更廣泛而言「語言的秩序系統」】即構成「他者」(Lacan 作品中 Other 輒以大寫)。

¹² 詳參 <http://www.textetc.com/theory/lacan.html>。

過程之起點。¹³「鏡像階段」可謂是自我(ego)的起源，在該階段中兒童感受到有統一的自己(unified self)，而直到他認清鏡中意象是他自己時才能客觀理解到它。自我在該時刻以前乃存在於「他者」(經常為母親)的知覺中，由此產生對控制她的來去之需求，而且創造了「轉換物(transitional object)」(Adams, 1996)。「想像界」是開始於鏡像階段的「空間性認同作用(spatial identification)」之領域，在想像界中顯露的主體(emerging subject)能將他或她的「鏡中意象(mirror image)」認同為「自己(self)」，而與「其他(other)」有所區別。然而此過程產生一種「結構上的疏離(structural alienation)」，於此「何為自己」乃透過「何為『他者』--鏡中意象」而形成。當開始進入象徵界秩序時主體之內涵即被製造，亦即當嬰兒獲得使用語言之能力時，即可透過言談而實現其慾望。¹⁴

「想像界的心靈記錄(the imaginary psychic register)」乃指幻覺、迷惑、與誘惑之隱含意。此記錄處理「自我」與它的「反射意象(specular image)」。「想像界」既非幻覺的，亦非可單純地歸納為想像的，它指吾人自我的形成過程(the formational process of our ego)，其發生在當我們形成自己的「變異之自我(alter ego)」【或理想自己(ideal self)】時的「鏡像階段」，此乃自戀之相應部分、或吾人自認看來如何之反射意象。因此「想像界」即是意象與想像的領域、因對自我誤認之迷惑的領域、以及一種關於「吾人想成為如何」之誘惑的領域。「想像界」之一些主要幻覺(principal illusions)包括「整體、自主、與熟悉之感覺(a sense of being whole, autonomous, and familiar)」(jagodzinski, 2004a)。

雖然象徵界主要為推證的(discursive)而想像界主要為知覺的(perceptive)(Adams, 1996)，然而想像界却深受象徵界之影響。易言之，想像界已被「象徵的秩序」所結構，由某些事物被符號化為「符號之想像部分(the imaginary part of the sign)」的角度而言，想像界包括語言向度。想像界可謂屬於「前-戀母情結之發展層次(the pre-Oedipal level of development)」，亦即符旨之心靈領域；然而象徵界則指「完全的戀母情結化(complete Oedipalization)」，亦即符徵之層次(jagodzinski, 2004a)。象徵界包含「他者」，在象徵界之語言與文法的秩序結構中想像界得以「自己之組型(self-formulates)」。「他者」在「自我」與「自我之慾望」間強加無可避免的不聯繫性(disconnection)，此乃精神分析之症狀來源¹⁵。同時依Lacan之概念，現代生活中之「疏離(alienation)」不僅來自資本主義，而更由於吾人一旦進入公眾語言之「象徵界」即不可避免地被疏離，吾人在性別來源上即被深刻地分裂，例如具融合性與流動性之「想像界」乃相應於女性特質，然而一旦採用公眾語言，則吾人即被投入於男性特質的「秩序、認同、一貫、與禁制」之世界，此即為女性主義批評者常採用之主題。¹⁶

¹³ 詳參 http://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan。

¹⁴ 詳參 http://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan。

¹⁵ Lacan 並相信將所有症狀移除之治療的可能性，因為語言的秩序結構不能被避免，因此「他者」永遠存在。然吾人頂多只能希望「改變(alter)」症狀，或欣賞症狀。詳參 http://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan。

¹⁶ 詳參 <http://www.textetc.com/theory/lacan.html>。

(三) 真實界：「真實界 (the Real)」為個體的內在精神之真實 (inner psychic reality) 而非客觀的真實事物 (not what is objectively real) (Adams, 1996)。jagodzinski (2004) 亦指出此詞採用大寫乃為與通俗之「真實或實在 (reality)」有所區隔。真實界意指存在於象徵界與想像界之外的一種秩序，「精神之真實界 (the psychic Reality)」僅能被描述為一種虛空 (a void)、一個向度 (a dimension)，其持續使「系統 (a system)」免於封閉，真實界亦為一種非意義性與不可能性之場域 (a place of non-sense and impossibility)。以此意義而言，其具有「創傷之品質 (a traumatic quality)」，因其乃愛與拒絕的「愛神 (Eros)」與「死 (或焦慮) 【Thanatos (anxiety)】」之事物所處的場域 (site)，此場域既無法加以命名也難以想像。它是無意義的、非意義性的符號、色彩、與聲音，而這些是藉由具感覺之個體的意境所感受的 (jagodzinski, 2004a)。Lacan 之真實界與中國之「道 (Tao)」的宇宙論第一原理有些切近性 (affinities) (jagodzinski, 2004b)¹⁷。由於「真實界」是無法命名且在語言之外的，故「真實界」乃在語言「調節 (mediation)」前就已存在的世界，因此「真實界」無法真正加以掌握與處理，它透過「想像界」與「象徵界」而持續被「調節」。¹⁸

這三種記錄 (registers) 總是複雜地糾結在一起。當 Lacan 在掌握與建構「真實 (reality)」本身時，他特別重視符徵之引用。然而藝術試圖掌握超越的不可能性之層面，超現實畫家 Rene Magritte 也意識到語言之符徵是一種特權之方式，在此方式中知覺被結構化了，此結構化係由於日常生活中的「符號化 (符號作用) (signification)」透過未被檢視的「主宰符徵 (master signifiers)」，而形成的霸權式固定化。關於 Lacan 之三個心靈記錄，Magritte 之作品實提供了有趣之探討，該探討藉由明確顯示三個心靈記錄中每對記錄間不可能的鴻溝，而以此解構了「真實」。在「象徵界」與「想像界」存在一個不可能性的「節線 (bar)」。Saussure 也曾在符號之語言單位中放入「節線」以顯示符徵 (概念或文字) 與符旨 (聲音-意象) 是密切關聯的。(jagodzinski, 2004a)

前述 Saussure 所強調符號之任意性亦即指符徵與符旨間關係之任意性，他認為符號之任意性質為語言的第一原理。根據 Saussure，每種語言將「真實」分解為任意的範疇，而且吾人所熟悉之世界也可能早已被以很不同的方式而分解了，語言在「建構真實 (constructing reality)」上扮演著關鍵之角色。故依前述任意性而言，符旨乃被符徵所決定，而非以相反方式。Lacan 在調整 Saussure 理論時強調符徵在心靈之首要性 (primacy)，以 S 代表「符徵」，以 s 代表「符旨」，並以水平之「節線 (bar)」分開兩者而形成 S/s 之關係。此乃符合 Lacan 之目的，亦即強調符旨無可避免地在符徵下「游離 (slip)」且抗拒吾人之限定。符號之任意性是一個激進之概念，因其建立了語言在與現實關係上之自主性。(Chandler,

¹⁷ jagodzinski 此處所言應指老子 (道德經) 第一章中開宗明義的「道可道，非常道；名可名，非常名」，藉以說明真實界有超越語言所能描述之特性。

¹⁸ Lacan 之「真實界」觀念是非常困難之概念，他在晚年試圖以結構的與組型理論方式加以呈現，如 mathemes。詳參 <http://www.textetc.com/theory/lacan.html> 與 http://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan。

2002)

Lacan 解構了符徵與符旨密切關聯性，將 Saussure 關於符號之 *s/S* 觀點轉變為 *S/s*，而主張在符徵與符旨關係中符徵之自主性。Magritte 一些作品之標題也掌握同樣之重點，他的標題未嘗直接意指呈現之意象，而促發符徵與符旨間之「游離性 (slippage)」，以致原使符號能聚合一起的「節線」却攙開了符徵與符旨之關係。前述 Magritte 之作品 *The Treachery of Images* (意象之背叛) 中畫一寫實之煙斗，而却在底下有顯得與事實相反之文字陳述，文字與它的意象乃運作於兩種截然不同之「紀錄 (registers)」上，雖在知覺上吾人將兩者摺疊一起，煙斗與煙斗之意象則結合一起 (jagodzinski, 2004a)。具體而言，此作品中之文字屬象徵界之符徵，而意象則為想像界之符旨，故兩者分屬於象徵與想像兩種不同之記錄。此外，因此作品之文字與意象相互矛盾，而造成符徵與符旨兩者亦不一致，故造成兩者之游離的關係。至於畫中煙斗之意象指涉煙斗之實物應可謂為一致的。

在真實界與想像界之間存在著一道藩籬，此藩籬即為使鏡子成為鏡子之銀底薄層 (tain)，形上而言，此乃反映吾人的自我之「想像界的心靈記錄」，它是吾人的「變異之自我」。Magritte 之作品持續在處理前述之「誤認」，且認同 Lacan 的對「自我結構」之不信任，此「自我結構」當遭受威脅時會產生防衛與妄想 (偏執)。當鏡子之銀底薄層剝落，或形上而言當鏡子粉碎時，「真實界」與「象徵界」間之界線便顯露出來，吾人之自我因再無所立足而失去基礎，遂處在無意義之狀態，「符徵」不再擁有任何意思，因鏡子不再反映吾人的「變異之自我」，吾人即面對精神病的與妄想 (偏執) 的時刻，世界將顯得非常困惑與黑暗。Munch 之 *Scream* 與 Magritte 之 *La Reproduction Interdite* 即呈現了類似之精神病的時刻 (jagodzinski, 2004a)。¹⁹

Lacan 關於「凝視 (gaze)」之觀點對傳統藝術與當代視覺意象亦提供了探討之方向與架構。Freud 對象徵之觀念乃基於象徵及它所再現事物間之關聯性或類似性，而 Lacan 所論之象徵雖也是潛意識的，但却是如語言般為被結構之系統，且由「象徵之父 (symbolic father)」所規範，Lacan 稱之為「父之名 (the name of father)」。Lacan 依循 Lévi-Strauss 之結構主義而相信兒童出生於象徵的文化結構，Lacan 也如 Derrida 一樣聚焦於「在 (presence)」與「不在 (absence)」之議題上，然而 Lacan 將它當作「想像界」之一種表現，亦即指兒童關於「所看見的」與「所沒看見的」之幻想。Lacan 認為「慾望 (desire)」是被「鴻溝 (gap)」或「知覺到的不在 (perceived absence)」所引發之本能，亦即由未見到之事物所引起。在語言中符號所指涉之事物的「不在」，乃藉由符號之「在」而得到補償。兒童之「閹割焦慮 (castration anxiety)」即為一種「匱乏 (lack)」或一種「不在」之結果。Lacan 強調「被看見之事物」與「沒有被看見之事物」、或「在」與「不

¹⁹關於自我意象被破壞之效應，Lacan 主張兒童係處在喪失「自己為整體性」之感覺的潛在狀態。在回退 (regression) 情況中 (此可能發生在夢、幻覺、精神分裂、與存在主義文學中)，兒童自我意象被粉碎，當兒童之自戀被侵襲，他即經驗到身體被分解，而喪失適當之情緒回應能力，成為精神之陌生人，不僅與自己分離且與周遭世界分離 (Adams, 1996)。

在」等觀念，同時將之引申成爲他的相關概念 -- 「凝視」與「慾望」。「凝視」使主體注目於「在的事物」，而「慾望」則爲針對「不在的事物」之本能。Lacan 對這些觀念之派典應用即爲母親與兒童的鎖定之「凝視」，此亦引發外人之「羨忌 (envy)」²⁰，凡被排除在母與子間凝視以外的人在效果上即被隔離於外，此種排除性造成之粉碎效果也複製了對自戀的侵襲（其經驗有如身體被分解之感覺）。在 Giotto 於 1305 年之作品 *Nativity* 中可見人物間「凝視」在敘事面向之作用；然而 Duchamp 於 1919 年之作品 *L.H.O.O.Q.* 中的「凝視」作用則不在於畫中人物之間，而是在於觀者與再現之女人間自覺地運作，由最初景象之觀察而言，有鬍鬚之 *Mona Lisa* 引發對最初景象的兒童式解讀，亦即解讀爲難以分辨之人物且兼具雌雄同體之特性，Duchamp 以雙關語 (pun) 之形式記錄一個指示，他告訴觀者宜如兒童「凝視」最初的景象一樣，「觀看 (look)」、直接「凝視」*Mona Lisa* 之雙性特質，他融合了 Lacan 之想像界（由於對女性喪失陽具之知覺印象）與象徵界（由於推證式文字觀念 – 它應該在那裏），且藉增加男性屬性而將陽具之「不在」加以修補，同時將 Leonardo 原作中之女性與山轉化爲有鬍鬚之女人造形 (Adams, 1996)。

Lacan 之「凝視」與女性主義者討論之「男性凝視」有所不同，Lacan 之「凝視」觀念是在其鏡像階段探討之後而發展出來的，在較晚期之論述中他較少關注主體如何看，而較有興趣於主體如何被看，故「凝視」補足了其早期鏡像之論述。「凝視」是一種視覺性之形式，在個人主體以前即已存在，它是主體出生而進入之視覺性，如同視覺性乃主體採用作爲他們自己的一般，「凝視」乃由文化上建構的 (Rose, 2001)。

Lacan 之「凝視」概念乃側重於「在與不在」、「自戀、自我意象、自我完整性」、以及「對最初景象之直接觀看」等之相關議題。故其不同於女性主義中之「凝視」、或美學中之審美觀照 (aesthetic contemplation) 的涵義。此爲吾人應用其概念在視覺符號解讀與闡釋上首須明辨之處。

參、 結論

根據前述，圖像誌探討之第三層次乃爲到達意象內在意義之關鍵步驟，易言之，此第三層次須綜合前圖像誌、以及成規與慣例兩層次之發現，並且蒐集各種來源之資料，進而探討相關之社會、文化狀況與條件，據以分析各種涉及之議題，最後提出有證據且推論嚴謹之觀點，方能爲該視覺現象建構更完整之理解。

關於視覺意象之符號學探討，Rose 提出之分析步驟固然可應用於一般之視覺文化，然而當代視覺現象經常反映前述視覺語意之特殊觀念與方式，故吾人運用這些步驟分析時，仍宜再參照與掌握這些當代藝術與文化表現之特質，例如「去熟悉化」以顯示多層之真實、摒棄符徵與符旨之相應性、追求終極意義或超越的符旨、容許符旨之不限定性與歧義性、運用意義無限的延異之方式、甚至可能

²⁰此英文之拉丁文原有「看到 (see)」之意義(Adams, 1996)。

刻意產生符號之虛假性等。當吾人適切運用這些觀念時，方能瞭解其表現策略，進而而充分解讀其意義。

在 Lacan 理論中，想像界乃源於鏡像階段之自我形成過程，以及該過程中自我所呈顯的狀態，自我內涵乃藉向「他者」之參照或與之融合而形成，此「他者」在鏡像階段以前為母親，鏡像階段主要為自己之鏡中意象，其後則擴及象徵界之語言、律則或與他人互動時他人之回應等，此種一生的認同過程中可能因「誤認」或虛假認同，而構築「變異之自我」甚且形成「疏離」。此種「疏離」或人格上之衝突乃由於象徵界對想像界之作用，或想像界與象徵界之對立屬性及矛盾所致。同時真實界、想像界與象徵界之間的不均衡亦極可能形成人們的心理與精神問題，有些作品直接表現該危機之時刻，也有些作品呈顯想像界與象徵界之矛盾現象。至於凝視之觀點不僅可見諸作品內之人物，也須注意於觀者與作品間之凝視關係，同時凝視之表現也可能透露人處於真實界、想像界與象徵界之間的困境。

參考書目

- 劉豐榮 (2001)。後現代主義對當前藝術批評教學之啓示。《國際藝術教育學會 (InSEA) 亞洲地區學術研討會論文集 (177-185)》。國立彰化師大美術系/中華民國藝術教育研究發展學會。
- Adams, L. S. (1996). *The methodology of art: An introduction*. New York: HarperCollins.
- Bedaux, J. B. (1986). The reality of symbols: The question of disguised symbolism in Jan Van Eyck's Arnolfini portrait. *Netherlands Quarterly for the History of Art*, 16(1), 5-25.
- Cashmore, E., & Rojek, C. (1999). *Dictionary of cultural theorists*. London: Arnold.
- Chanda, J. (2004). Learning about culture through visual signs. In Deborah L. Smith-Shank (Ed.), *Semiotics and visual culture: Sights, signs, and significance*, 86-93.
- Chandler, D. (2002). *Semiotics: The basics*. London: Routledge.
- Danesi (1993). *Messages and meanings: An introduction to semiotics*. Toronto: Canadian Scholars Press.
- Gombrich, E. (1972). *Symbolic images*. London.
- jagodzinski, j. (2004a). Lacan's innovation of semiotics: Psychoanalysis as a methodology for art education as visual cultural studies. In Deborah L. Smith-Shank (Ed.), *Semiotics and visual culture: Sights, signs, and significance*, 139-146.
- jagodzinski, j. (2004b). *Youth fantasies: The Perverse landscape of the media*. New York: Palgrave Macmillan.
- Minor, V. H. J. (1994). *Art history's history*. NJ: Prentice-Hall.
- Panofsky, E. (1934/1971). J. Van Eyck's Arnolfini portrait. In W. Eugene

- Kleinbauer(Ed.), *Modern perspectives in western art history: An anthology of 20th-century Writings on the visual arts (193-203)*. New York: Holt, Rinehart and Winston. (*Burlington Magazine for Connoisseurs*, 64, 117-127.)
- Panofsky, E.(1962). *Studies in Iconology*. New York.
- Rose, G. (2001). *Visual methodologies: An introduction to the interpretation of visual materials*. London: Sage.
- Seidal, L. (1993). *J. Van Eyck's Arnolfini portrait: Stories of an icon*. Cambridge: Cambridge, UK University Press.
- Smith-Shank, D. L. (2004). Introduction. In Deborah L. Smith-Shank (Ed.), *Semiotics and visual culture: Sights, signs, and significance*, vii-xii.
- Wilden, A. (1987). *The rules are no game: The strategy of communication*. London: Routledge & Keg