

# 符號學是什麼？從藝術作品談起



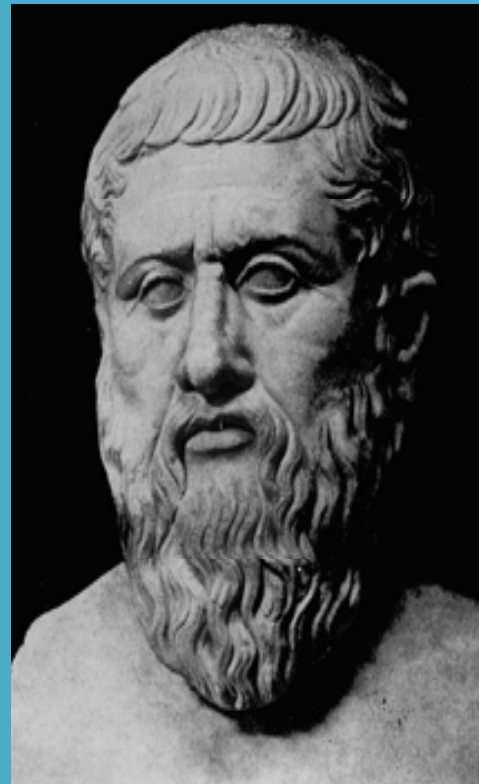
**言語是心靈過程的符號與表徵，  
而文字則是言語的符號和表徵。**

**—亞里斯多德，〈解釋篇〉，  
《工具論》**

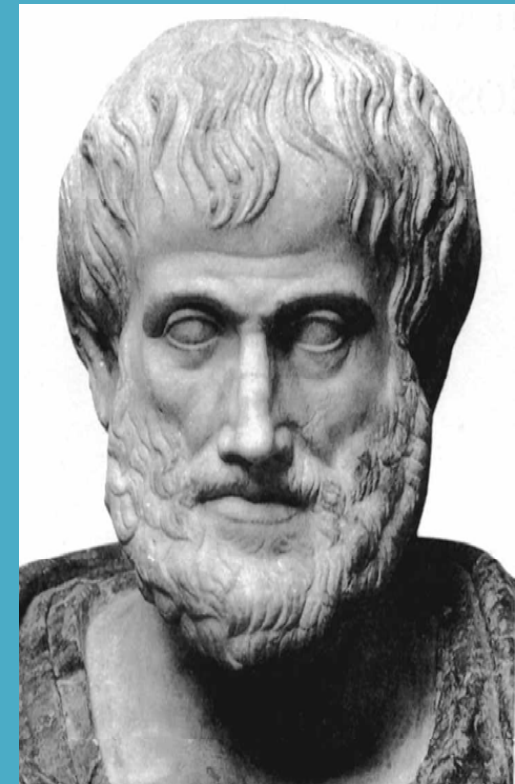


(公元前320年—公元前250年)

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。



柏拉圖  
( B.C. 427-347 )



亞里斯多德  
( B.C. 384-322 )



(Louis Hjelmslev, 1899-1965)

**「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所說的符號的「表達層」與「內容層」。**

**根據托多羅夫的看法，現代符號學的理论來源有四：**

**1. 索緒爾的現代符號語言學理論 (semiology)。**

**2. 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)。**

**3. 現代邏輯學(數理邏輯)。**

**4. 卡西爾的符號形式哲學。**



(Tzvetan Todorov, 1939- )

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。**

雖然符號研究概分為上述兩項，但記號學發展却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。






## 索緒爾的二元符號理論

索緒爾生於瑞士日內瓦，父親為自然科學家，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 Études in Paris）教授梵語與哥德語等。




Ferdinand de Saussure  
(1857-1913)



**索緒爾認為意義的產生來自於兩種形式：**

**1. 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。**

**2. 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。**



**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）。**

**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。」**



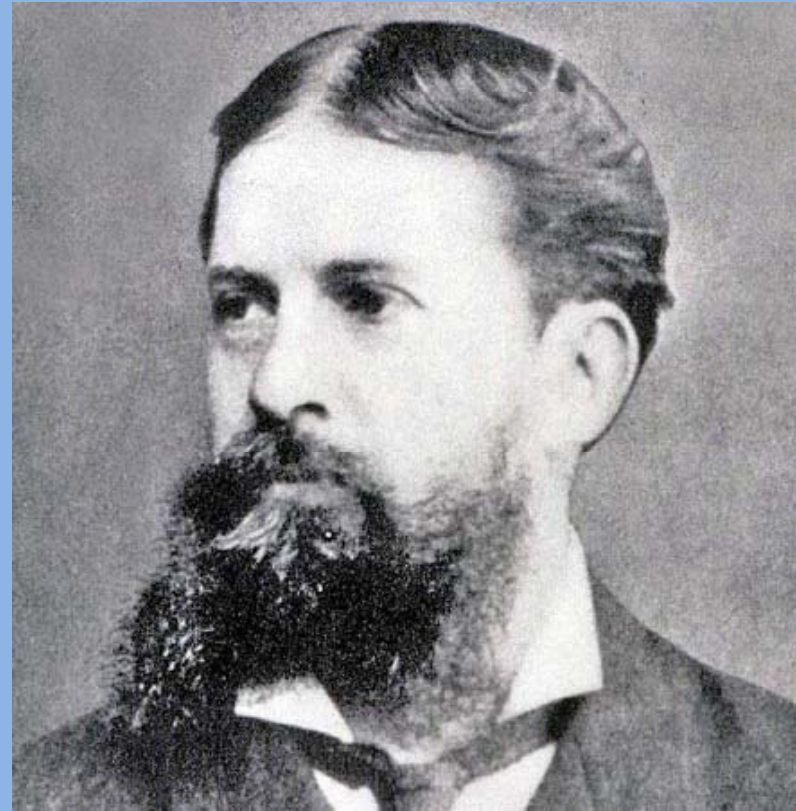
因此，意義不再只是一個「意符」(signifier)與「意指」(signified)的相互關係，一切都是由差異而定，而它們之間的關係是「任意性」(arbitrariness)的；也就是說，dog與牠的形象間的關係不是固定的，牠也也能叫chien或狗。若進一步分析他的語言架構，將可發現他的理論是建立在二元模式(binary model)上。就好像硬幣的正反面一般。語言是個符號系統，藉由一個二元對立符碼結構而起作用。

**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。**



**美國符號學家皮爾士生於美國麻塞諸塞州，其父於哈佛大學教授數學及天文學。**

**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。**




**(Charles Sanders Peirce, 1839-1914)**

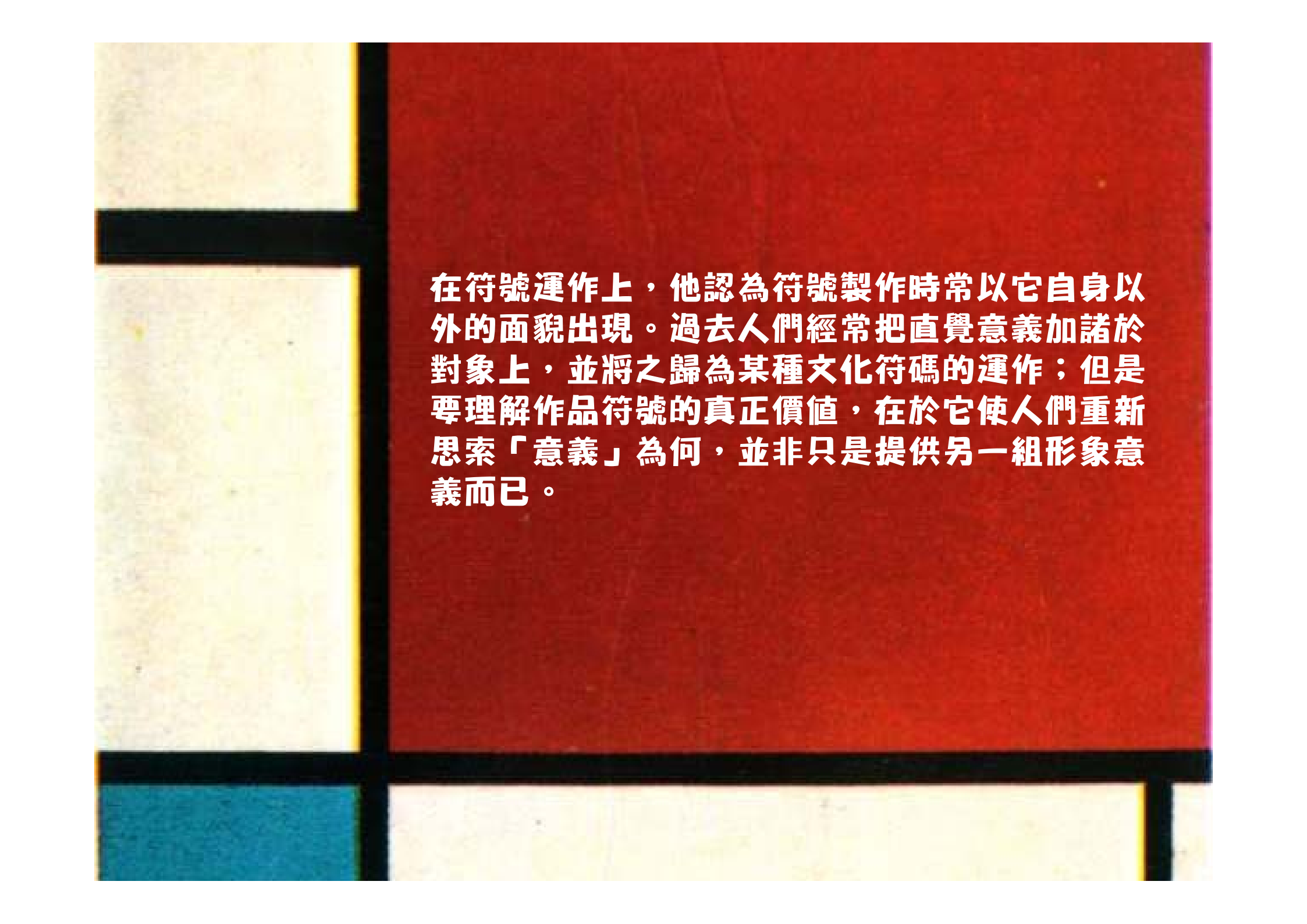
皮爾士的哲學思想被後世稱為是實用主義哲學（Pragmatism）。實用主義後來以杜威為首，該派的中心思想便是從事物的效用著眼：有用即真理，無用即謬誤。實用主義反對神學與形而上學，並普遍採實證與從經驗主義態度來研究。





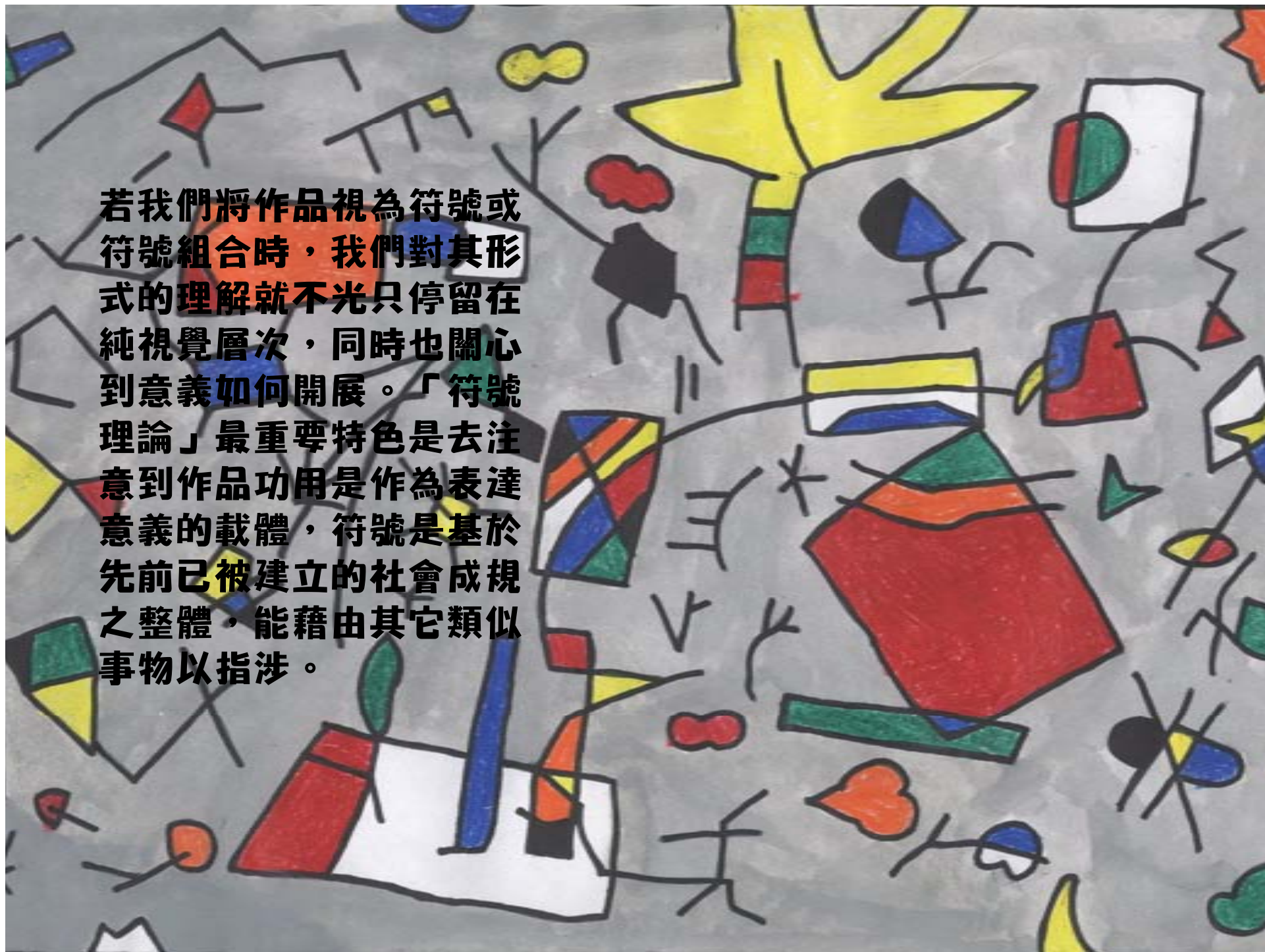
The background is a dark, textured black. It is populated with numerous overlapping circles of various colors, including red, yellow, green, blue, purple, and pink. Some circles have smaller circles inside them, creating a complex, layered visual effect. A large, bright blue circle is positioned in the upper center, containing the main text. The text is white and bold, with a slight shadow effect. The overall composition is abstract and visually rich.

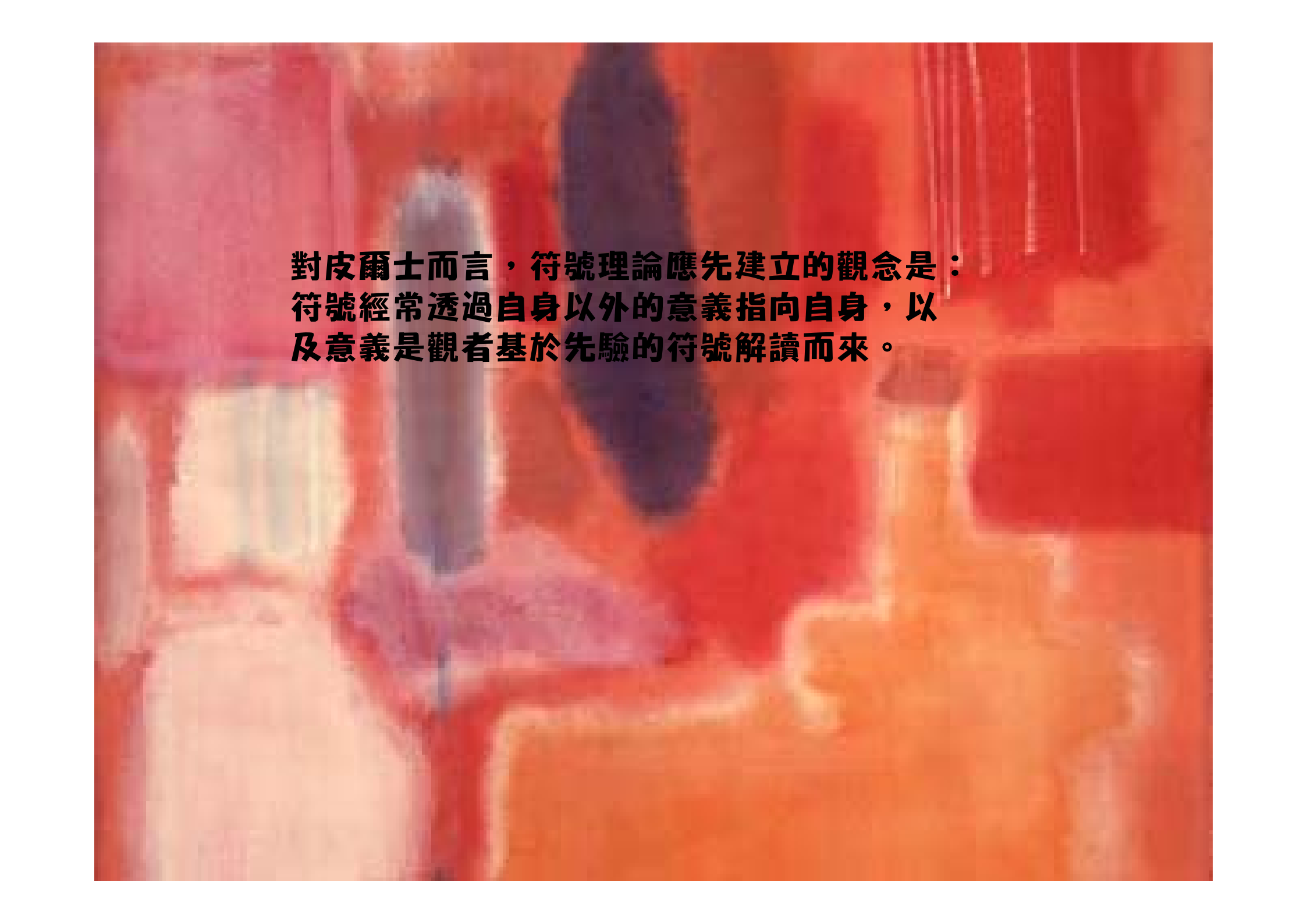
在藝術作品中的符號意義賦與的問題上，  
其實皮爾士的無止盡的符號作用之說，  
特別是在如何理解視覺藝術作品的角度  
上，比起索緒爾的二元符號架構更為適  
用。




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。



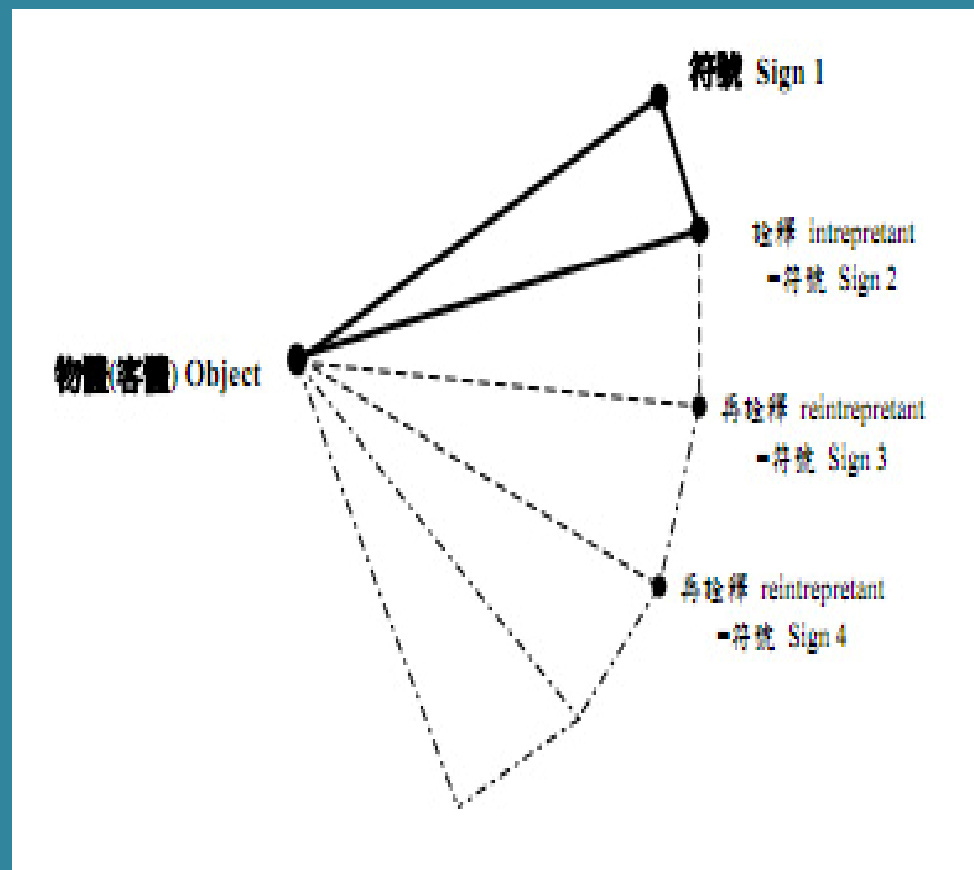


**對皮爾士而言，符號理論應先建立的觀念是：  
符號經常透過自身以外的意義指向自身，以  
及意義是觀者基於先驗的符號解讀而來。**

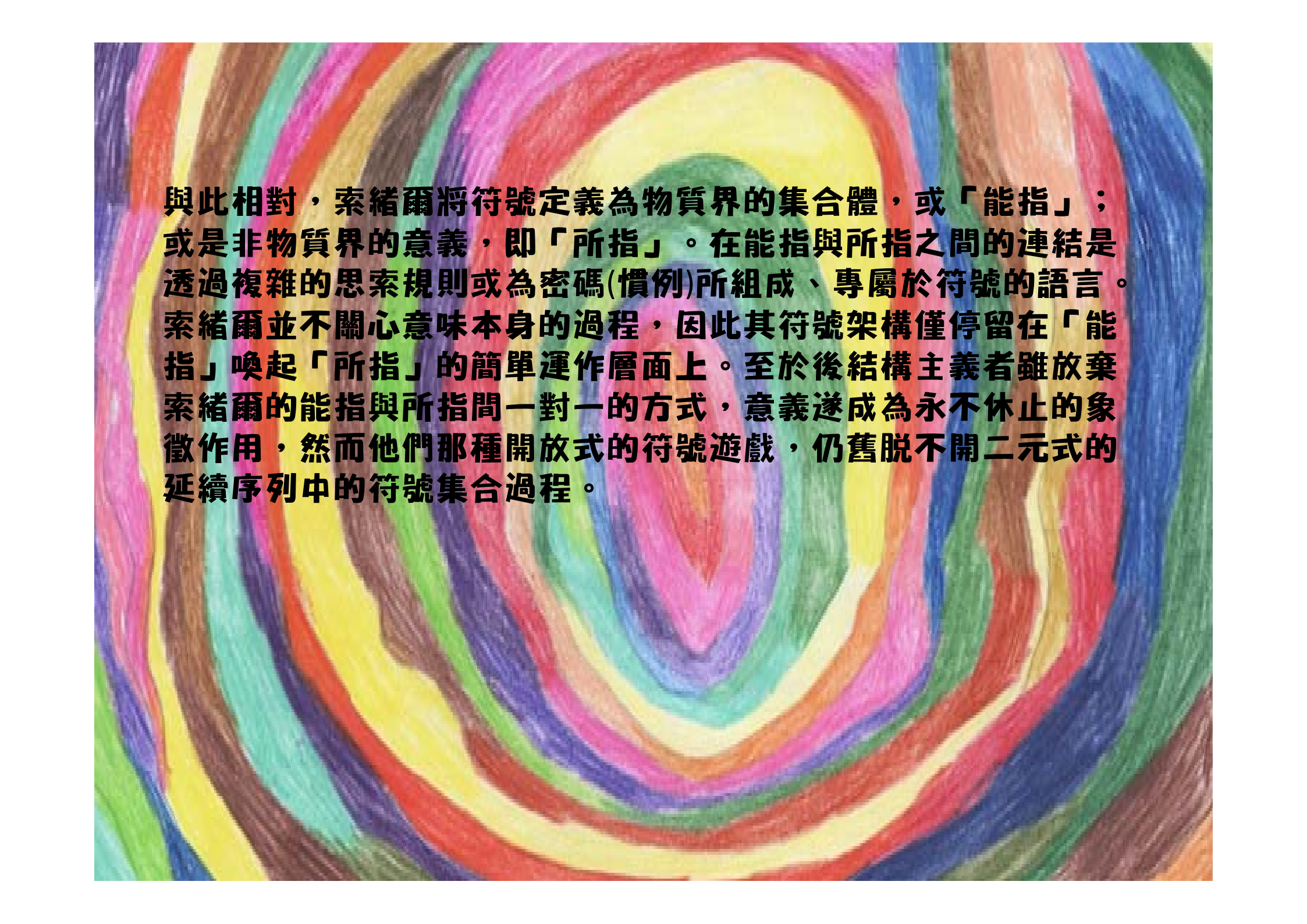


**一件藝術作品如同符號一般地作用是因為它被視為是藝術；而更進一步的意義乃是由觀者所描繪的、基於某種密碼或成規中所詮釋的意義特徵。為了要使我們注意到成規如何擔任了觀者與作品間的連結符號模型，必需去強調若無觀者作品本身則不具意義。**

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。

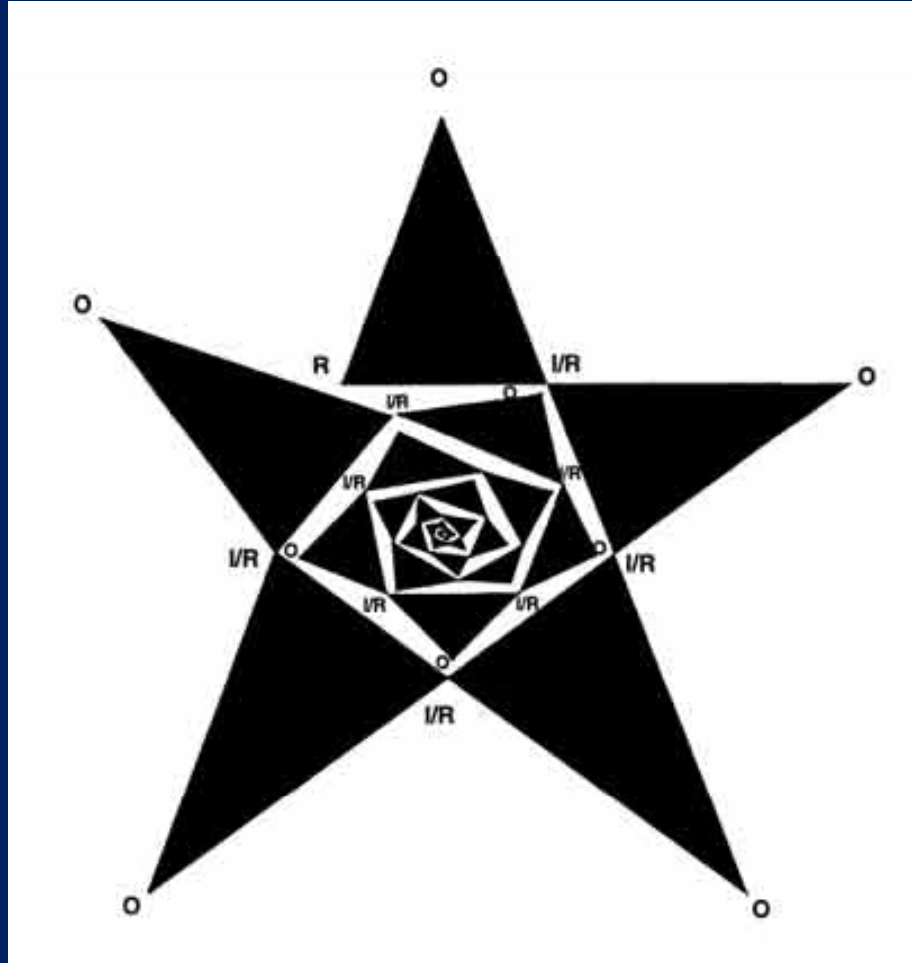


**從皮爾士符號模型來看，他相信意義賦予過程不能被貶為一對一的運作，而只將符號視為是信息集合體。他強調，「我們無法不透過其它事物來構想符號本身，此即詮釋」。**

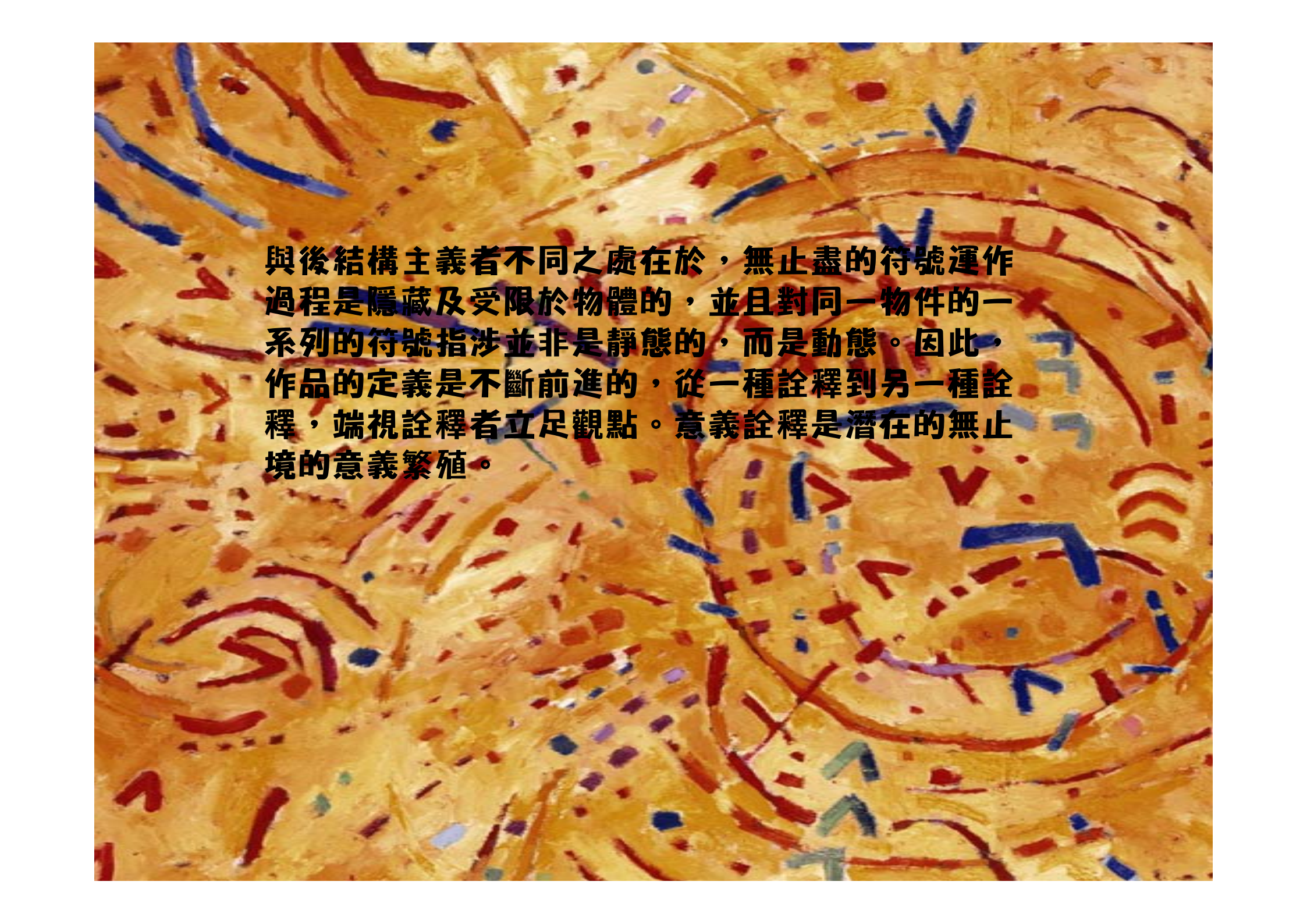


**與此相對，索緒爾將符號定義為物質界的集合體，或「能指」；或是非物質界的意義，即「所指」。在能指與所指之間的連結是透過複雜的思索規則或為密碼(慣例)所組成、專屬於符號的語言。索緒爾並不關心意味本身的過程，因此其符號架構僅停留在「能指」喚起「所指」的簡單運作層面上。至於後結構主義者雖放棄索緒爾的能指與所指間一對一的方式，意義遂成為永不休止的象徵作用，然而他們那種開放式的符號遊戲，仍舊脫不開二元式的延續序列中的符號集合過程。**



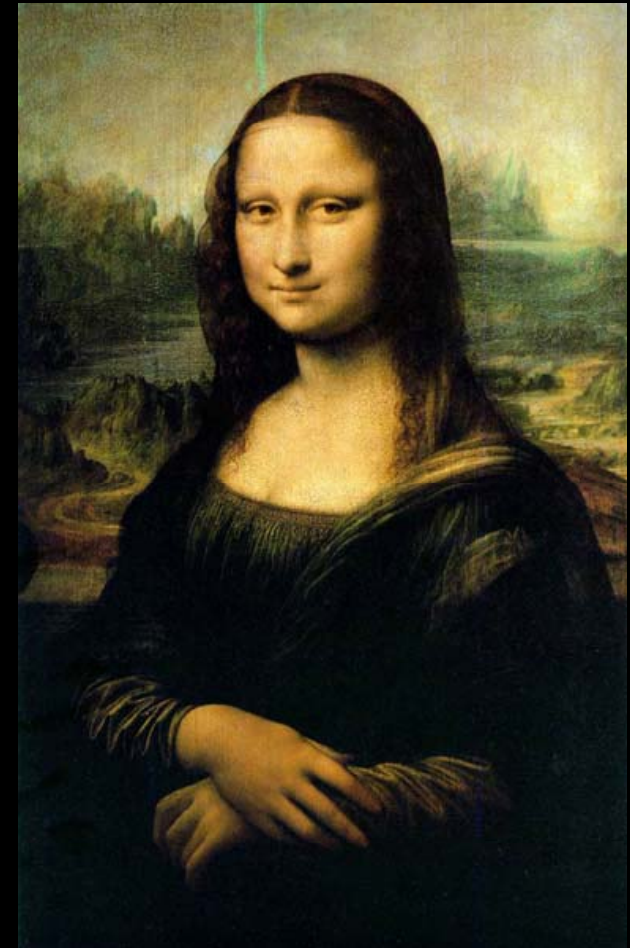


回到皮爾士的符號架構，上述的這種從符號到符號的追逐，他稱之為「無止境的符號學」（unlimited semiotics）——當詮釋者改變，時空脈絡變動時，符號意義便成為另一個符號，也就成為另一組三角形，且這種再詮釋的動作會永無止境的繼續下去，而唯一沒變的是客體（object）。

An abstract painting featuring a dense, textured composition of brushstrokes. The primary color is a warm, golden-yellow, which serves as the background. Overlaid on this are numerous strokes in vibrant red and deep blue. The strokes vary in thickness and direction, creating a sense of movement and depth. Some strokes are straight and sharp, while others are curved and more fluid. The overall effect is one of dynamic energy and complex visual relationships.

**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。**

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，如此一更開啓了詮釋方面的衆多分歧。



## **符號類型的探討：文字符號與視覺符號的區別**


## 語言與圖畫的差異：

1. 形象本身缺乏語言中具雙重結合(即聲音或文字 $\leftrightarrow$ 思想概念)的性質。
2. 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。
3. 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。
4. 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
5. 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。

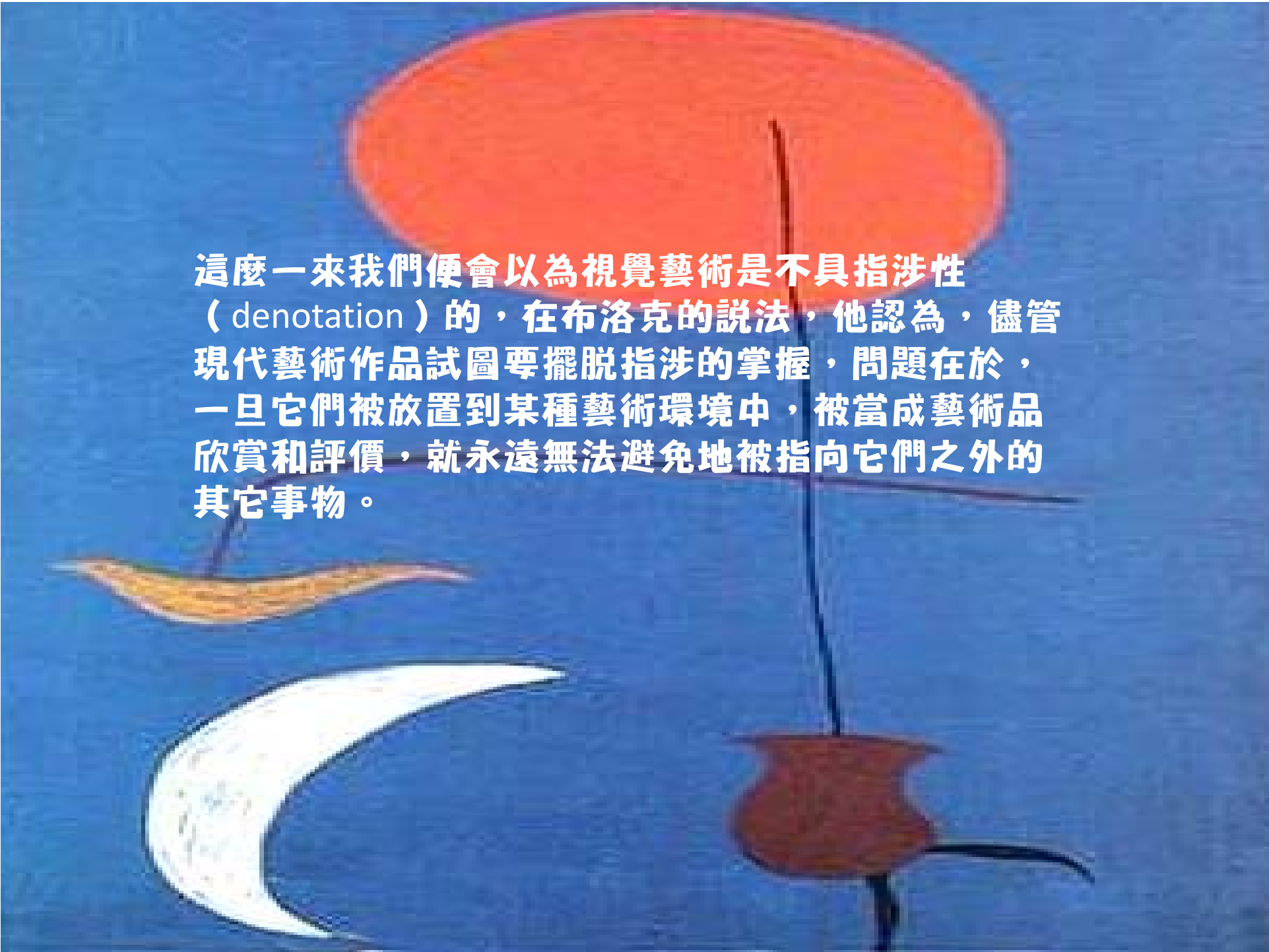


在藝術表現中特定母題及意義間所存在的連繫是基於文化知識，能透過文字形式中如詩或散文中被仔細地完成。雖然視覺再現能透過文字被說明，但並非說視覺範疇或象徵以文字面貌出現則更精確而完備；對人們心智而言，視覺再現形式經常被視為是比起任何對等的字面意義來的更加生動和直接。



An abstract painting featuring a complex composition of bold, flat colors and geometric shapes. The palette includes a large yellow rectangle at the top center, a large red rectangle at the bottom center, a large blue rectangle on the left, and a large green rectangle on the right. There are also smaller white and grey shapes scattered throughout. The background is a dark, textured green. The overall style is reminiscent of mid-20th-century abstract art.

二十世紀以後的形式主義者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。



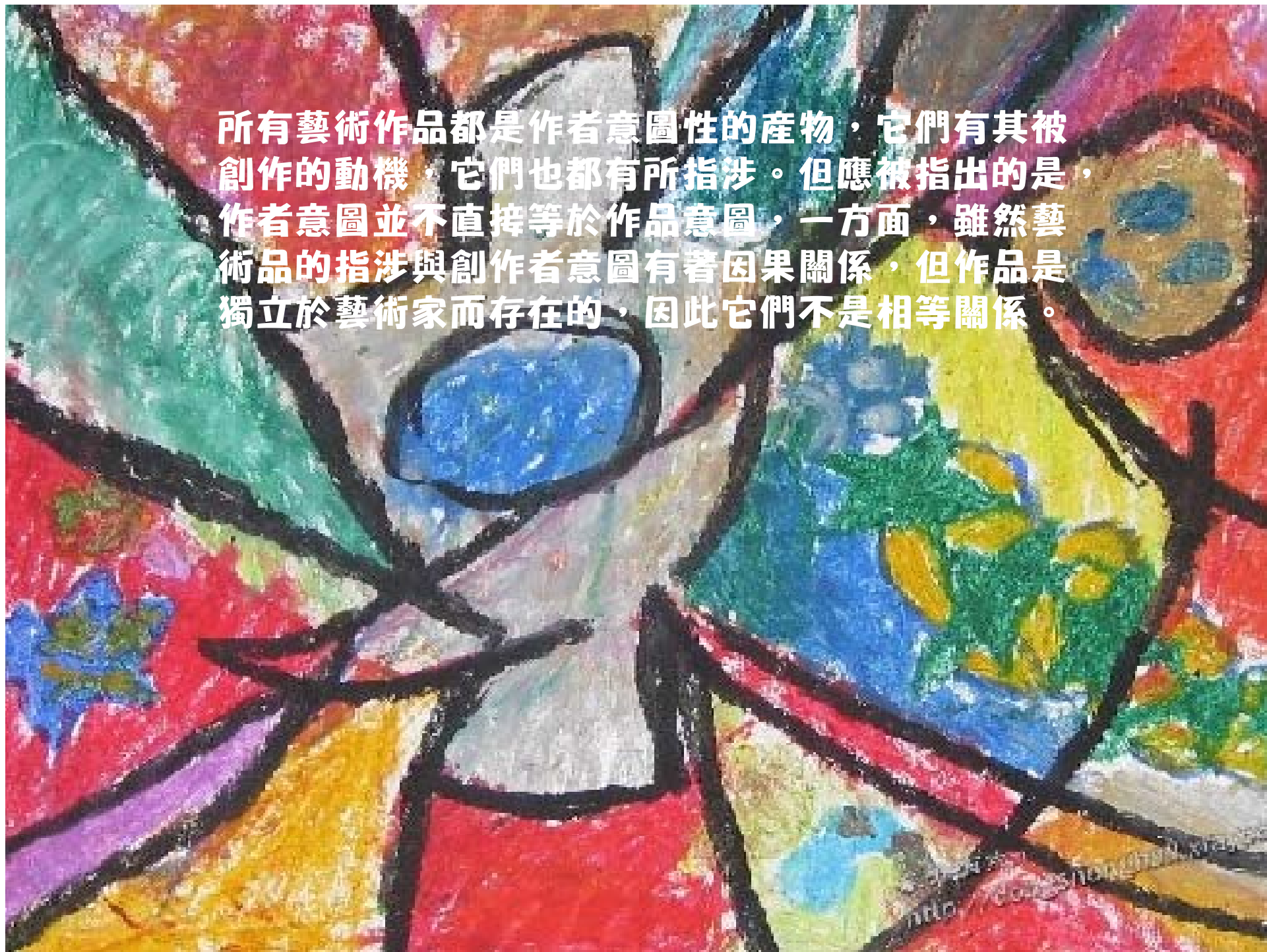
這麼一來我們便會以為視覺藝術是不具指涉性（denotation）的，在布洛克的說法，他認為，儘管現代藝術作品試圖要擺脫指涉的掌握，問題在於，一旦它們被放置到某種藝術環境中，被當成藝術品欣賞和評價，就永遠無法避免地被指向它們之外的其它事物。

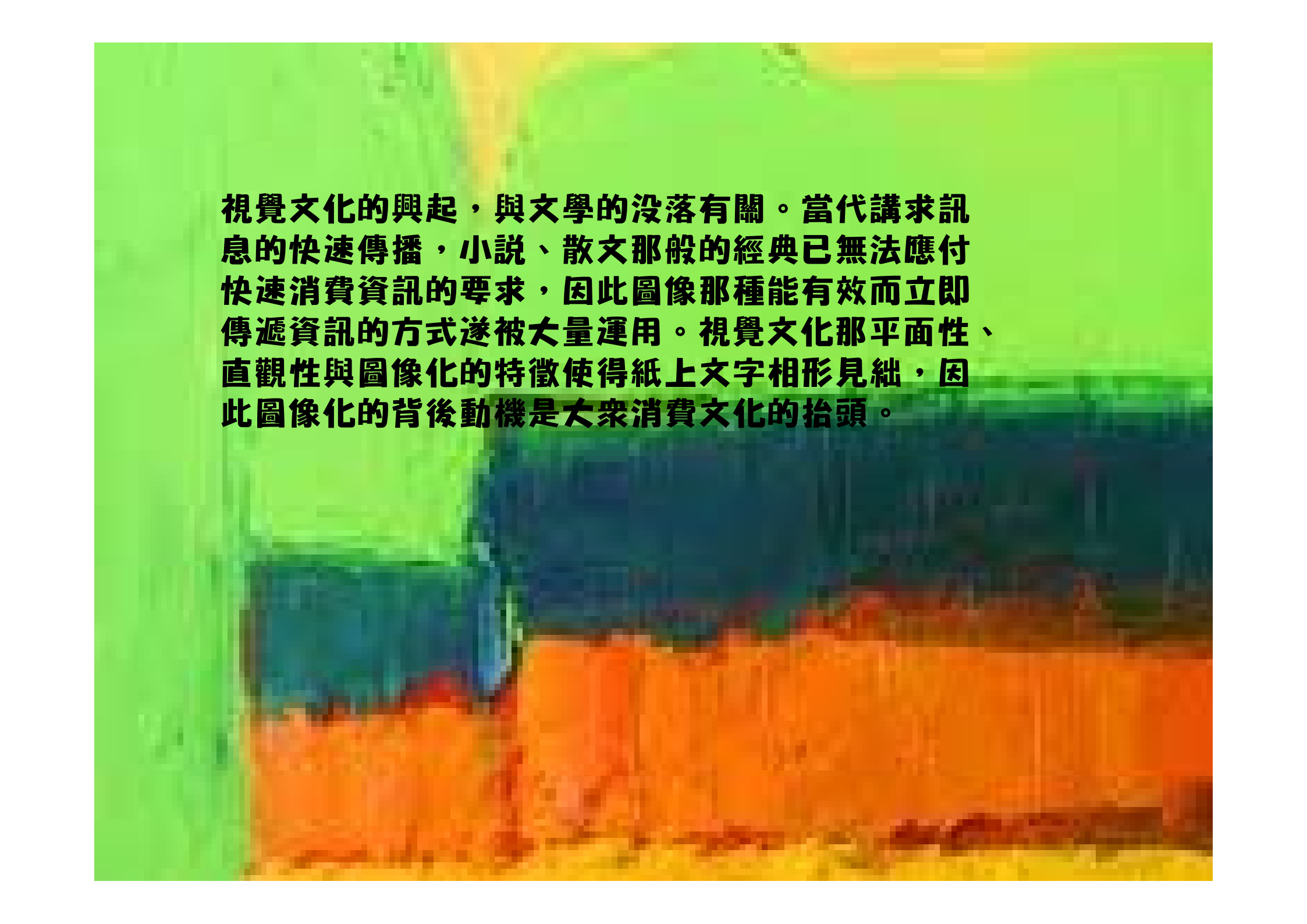


**每件藝術作品都表達了作品的某種態度，它們本身就是作者探索藝術的另一種指涉。風格本身的選取也說明了一種指涉：即便強調藝術的非指涉性，這種「強調」的動機本身已是一種指涉，即便是非具象作品也已進入了指涉階段。我們所要體認的是，藝術品的指涉性並非像文字一般具字面意義的指涉性。**



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。





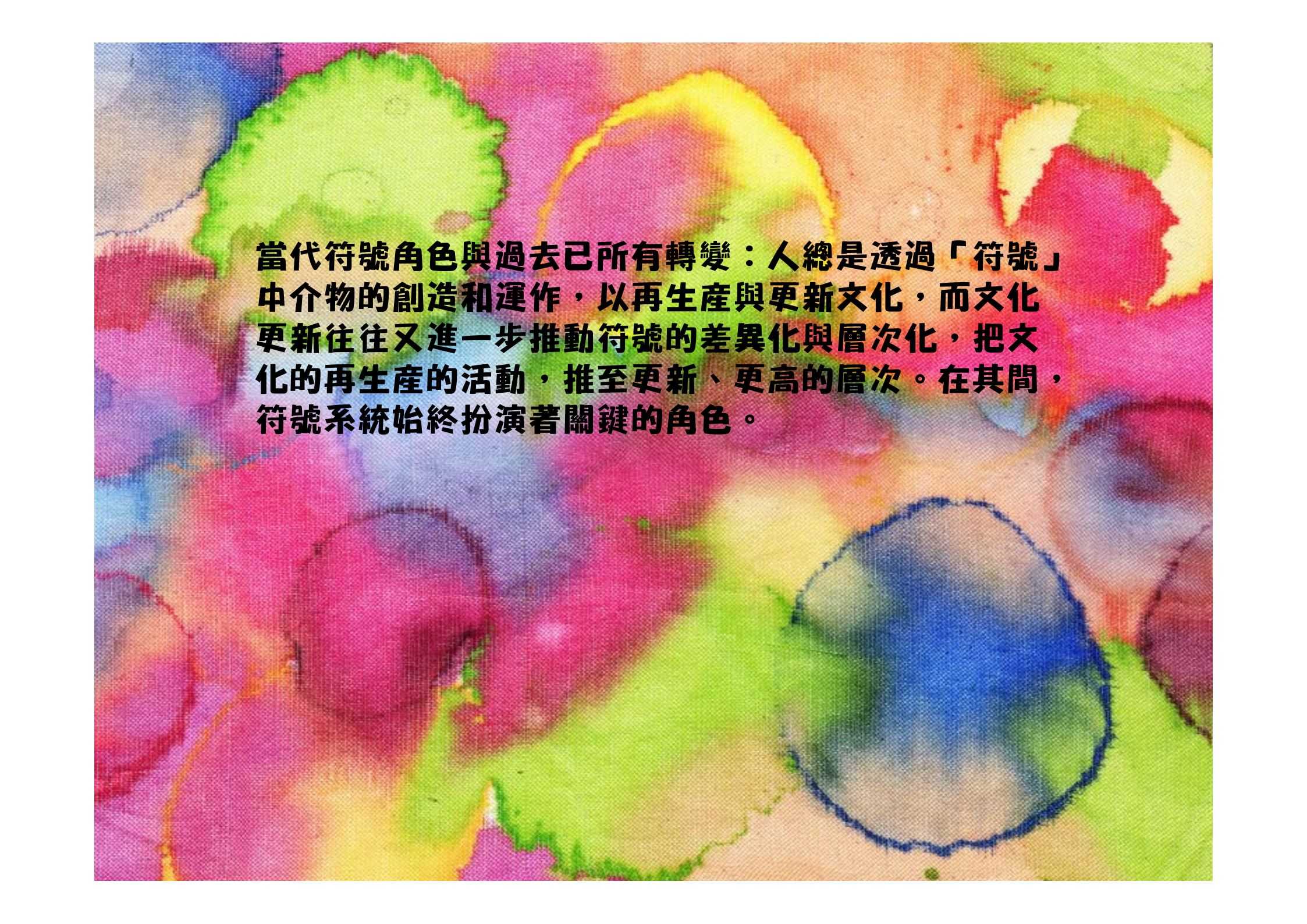
**視覺文化的興起，與文學的沒落有關。當代講求訊息的快速傳播，小說、散文那般的經典已無法應付快速消費資訊的要求，因此圖像那種能有效而立即傳遞資訊的方式遂被大量運用。視覺文化那平面性、直觀性與圖像化的特徵使得紙上文字相形見绌，因此圖像化的背後動機是大眾消費文化的抬頭。**

**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……它們全是這個追求視覺化符號的時代產物。**





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。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。



**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）即忘荃（能指）了。而意義與符號的關係是在共識的前提下進行的。

