

命題與符號的圖像性質

林子龍*

摘 要

命題表達事實，語言表達命題，相對於圖示符號的具像（mimetic）形式，語言符號是屬於抽象的形式，由於命題與事實兩者都是從現實世界中被萃取出來，所以命題及事實兩者與現實的關係是屬於抽象與具像（concrete）的對應關係，也因此語言與命題兩者有著形式上的一致性，但是圖像形式是類似現實世界的具像形式與命題的抽象形式並不相同，所以屬於具像性質的圖像是如何去表達一個抽象性質的命題是本篇論文所要探討的主題。文章的結構為：前言透過對現象區分為自然與法則兩種類型成為本文論述的架構起點；第一章討論命題，包含命題與事實、事實與事件、事實與事態三個小節；第二章討論符號，包含命題與符號、符號與圖像性、圖像與原型符號三個小節；第三章討論命題與圖像，包含圖像的性質與命題、圖像與構圖兩個小節；結語則是透過符號發展理論去釐清圖像性在符號與對象三者之間在觀念上容易混淆的地方。文章裡主要引用的理論有 Wittgenstein 的圖像及再現理論、Tulving 的陳述記憶理論、Sonesson 的圖像性理論、Lowenfeld 與 Brittain 的兒童圖像發展理論、Barthes 的語言組合段理論。所有的理論主要透過「Gabrielle 和她的姊姊」這件畫作探討圖像符號與命題分析的策略及步驟，並作闡述如何運用原型圖像的概念發展 Wittgenstein 關於原子命題與命名之間的關係架構，並探討特定的命題是如何被勾勒出來。

關鍵詞：情節記憶、語意記憶、基礎命題、事態、圖像性、組合段

* 臺北市立教育大學視覺藝術學系講師

命題與符號的圖像性質

林子龍

壹、前言

世界所展示出來的現象都是立基於本質所有可能性的意義上，不管是 Kant 所區分的物自身（thing in itself）和現象（appearance），還是 Schopenhauer 所說的意志（will）與表象（idea），驅使我們認知世界的動力就是這種根源於物自身或意志存在的本能作用，我們認知到的世界只是一種現象，它可以被區分為自然現象和法則現象兩種類型，若是透過 Kant 的用語來詮釋這兩種類型，自然現象指的是一種經驗（experience）的形態，而法則現象則是一種觀念（ideas 或 reason）的形態，但如果使用心理學的觀念來解釋這兩種類型的認知結構，則自然現象是來自是感官層面的活動，而法則現象則是來自思維層面的活動。符號體系本身也有兩種不同性質的類型：語言符號與圖示符號，語言符號以任意性（arbitrary）的模式直接對應著我們內在的概念，圖示符號則是利用符號與對象外形的相似性產生意指作用，如果我們透過這兩種不同類型的符號去表達兩種不同性質的現象，有沒有可能會因為符號與現象彼此形式的類似性而能產生較多的意義理解或是訊息傳遞的數量？還是說會因為形式上的差異而對意義理解或是訊息傳遞產生阻礙？由於語言符號是透過聲音及文字直接對應著人內在的概念，因此看起來似乎比較適合用來表達法則的現象，而圖示符號則是奠基於感官所捕捉到對象外形的直覺性，所以是利用模仿自然的樣式來展現自己，因此看起來好像比較適合用來表達自然的現象，不過真是如此嗎？視覺藝術的圖像就是很好的例子，一件具像形式的繪畫作品不會僅是單純在表現畫家再現自然景象的技巧，它總是有人文意象的主題要表達，也就是說圖示符號同樣也要表達抽象的法則現象，就像文藝復興時期古典風格的繪畫作品，再現的技術可以說是科學知識的一部分，但主題所要呈現的觀念世界（法則現象），並不是再現的技術能表現的，再現的技術只能完成圖像的樣貌，法則現象的觀念世界得透過圖像的命題分析才有辦法被顯現出來。



圖 1 女人的三個階段和死亡，1510，油畫，48 x 32,5 公分，維也納：Kunsthistorisches 博物館。

圖片來源：http://en.wikipedia.org/wiki/File:Baldung_Woman.jpg

圖 1 是歐洲文藝復興時期 Baldung 所繪的油畫，標題是“女人的三個階段與死亡”，樣式是屬於再現（模仿）自然形象的具像形式，顯然它的再現範圍僅在個別的符號的樣式而不是畫面的整體內容，因為從女人不同的三個階段：小孩、年輕人、老婦人與死人同時呈現在畫面的空間上就足以說明著畫面的構圖是一種觀念的呈現而不是現實空間的再現，也就是說這幅作品的圖像不僅只是再現了自然世界的形象，同時也呈現了觀念世界的意象；不過這件作品所要展示的觀念世界是否也能像

它的圖示符號所再現出自然世界的形象一樣令人一目瞭然呢？先就畫面左下方的小孩階段來說，草地上的蘋果象徵著小孩終究會失去純真的本性（當她吃了伊甸園裡的蘋果後），木馬則代表小孩奔放的野性（這種隱喻來自伊索寓言）；另外年輕女人看著手上的凸面鏡則是虛榮的隱喻（照鏡面平整的鏡子會反映現實，照凸面鏡則會失真誇大），老婦人沒有自己的屬性（小孩有蘋果與木馬、年輕人有凸面鏡），而死人拿在年輕女人頭上的沙漏則暗示著死亡的逼近；整張畫面的中心年輕女人究竟是 Venus 女神還是妓女（畫面上的透明絲帶既是 Venus 的象徵也是妓女的象徵）很難被判斷出來？（Rose-Marie & Rainer Hagen, 2003: volume 1: 110- 115），從上面的線索我們約略可以補捉到作者的意圖：關於女性角色功能的詮釋，美貌、虛榮（做為男性欲望對象的投射）以至於死亡的隨時降臨（文藝復興時代的歐洲女性平均壽命不超過四十歲），但就算我們可以對個別圖像做如此的解讀，這幅畫的確切意義還是令人費解，就如同觀看自然世界的事物一般，你知道你看到的是什麼，不代表你知道它背後的整體知識是什麼，從這樣的角度來看人為圖像與自然影像對一個觀者而言似乎非常類似，因為兩者都是以事物具像的樣貌成為觀者觀察的對象，並且讓觀者從這些事物的形態結構中形成某種觀念，而在這個過程中觀察的部分是屬於自然的現象，觀念的部分則是屬於法則的現象；當然人為圖像與自然影像兩者還是存在很大的差異性，在自然世界裡不同事物之間的關係是屬於偶然性的存在，而在人為圖像裡不同對象的關係卻是被刻意安排出來的，若是從以獲得觀念為目的的角度來看待偶然性與刻意性，偶然性的觀念是來自觀者的理解，但刻意性的觀念卻有可能來自作者或是觀者的意向，這也是為什麼圖一會讓人費解的原因，因為有太多的可能性可以作為觀者詮釋作品的依據，但若是能清楚的解讀作者原始的意圖為何，顯然只看作品是不夠的，不過若是刻意性的安排則這樣的結果是有問題的，因為不管是從作者還是從觀者的角度來看，觀念形成的依據就在事物（符號）具體的形式結構之中，如果我們無法從圖像中去發掘出適當的意象，那應該是符號解讀的面向不同所導致，而不應該是因為缺乏未被符號意義可能性包含在內的作者補充說明所導致的結果；觀念可以帶著跑，但是形成觀念的事物卻沒辦法跟著移動，如何創造出能形成觀念的具體形式成為人類發展知識文化的一大課題，命題（proposition）就是解決這種課題的方式之一，雖然我們可以在自然與人文的領域裡發現各式各樣的命題，不過這裡所關心的是視覺藝術裡的圖像命題，也就是具像的圖示符號如何表達抽象的命題世界，當然我們首先要瞭解的是命題與觀念的關係是什麼？

貳、命題

一、命題與事實

什麼是命題？請看下面的句子：S believes that p, and in ‘that p is true’, the that-clauses would refer to propositions. (McGrath, 2005: 3.1 para. 1)，意思是說當你認為 p 的內容是真的，則引導 p 內容的 that 子句就是一個命題，所以如果 p 的內容是指“地球繞著太陽轉”，那麼“地球繞著太陽轉”這句話就是一個命題，換言之命題指的是一個語言的陳述句是否為真的意思，可是如果這個命題的陳述形式是利用隱喻的模式表達出來，就像很多詩詞的內容，例如“總為浮雲能蔽日，長安不見使人愁”這類的陳述語句所涉及的命題真偽是在語句的表面意義，還是它的隱喻意義？很多類型的藝術作品就是透過隱喻的形式來象徵特定的命題，我們有可能去分辨這類命題的真偽嗎？「父子騎驢」是伊索寓言 (Aesop's Fables) 裡面的一個故事，內容是在描述一對父子牽著一頭驢子想到市場裡把它賣掉，可是一路上不斷被路人嘲笑的故事，一開始是有人嘲笑他們很笨竟然有驢子也不會騎，父親聽了就叫兒子趕緊上去騎，可是接下來又有人批評這個小孩不孝，竟然自己騎著驢子卻讓父親走路，父親聽了又叫兒子下來換自己上去騎，可是沒一會還是有人批評這個父親太自私，竟然自己騎驢子而讓小孩走路，父親聽了只好再叫兒子一起上來騎驢子，沒想到還是有人批評他們父子倆沒有愛心，竟然兩個人同時騎在一頭瘦弱驢子的背上，不知如何是好的父子只好合力扛著這頭驢子一路走去市場，故事的結局是不斷掙扎的驢子最後跌落河裡被淹死。如果我們從這個故事的表面意義去探索到底故事是真的還是假的顯然是弄錯方向，因為作者自己就認為這個故事主要的隱喻就是在提醒人們“如果你想討好所有的人，結果是討好不了任何人”¹，也就是說這個隱喻才是這個故事的命題，不過這樣的命題有辦法被辨識出真偽嗎？命題的真偽是由是否符合事實 (fact) 這個條件來決定？而事實是指事物真實的形態 (fact is just an obtaining state of affairs)，不過事物的真實形態可以被區分成兩種形態，第一種是偶然性 (contingent) 的形態，例如當我們說“Sam 是悲傷的”這件事是否為真的情形；第二種則是非偶然性的形態，例如“ $2 + 2 = 4$ ”這個命題是否為真的情形 (Mulligan, 2008: 1.1 para. 1)；所以就這個故事來說偶然性的事實是指父子騎驢這個故事是否真的曾經發生過，而非偶然性的事實則是指這個故事寓意所指的普遍性狀態也就是“如果你想討好所有

¹ 資料來源：<http://www.aesopfables.com/cgi/aesop1.cgi?sel&TheMillerHisSonandTheirAss>

的人，結果是討好不了任何人”這句話是否具有普遍性；換個方式來說，作者認為這樣的行為法則是適用於所有的人，所以利用「父子騎驢」這個故事把它表達出來，問題是這個賣驢子的特殊經驗是如何與普遍性的命題產生關聯性？首先就這個故事的第一個批評者來說，有驢子也不會騎，應該是在批評這對父子不會利用工具來改善本身生活的意思，也就是說對第一個批評者而言驢子具有交通工具的功能；而第二與第三的批評則是建立在親情倫理關係的基礎上，長輩應該照顧晚輩或者是晚輩應該尊敬長輩之類的倫理規範，所以不管是誰騎在驢子的背上一樣都會招致批評；第四個批評則是根源於對人性普世價值的信仰，認為人應該要有民胞物與推及萬物的情懷，所以不應該虐待動物；而這三種批評的理由都是建立在一種普遍性意義的基礎上，所以適用於類似意義結構的案例，由於這對父子為了應付突如其來不同觀點的意見，導致忽略了把驢子送達市場販賣才是他們原始的目的，因此可以評定這樣結局是一種“不好的結果”。從這些結論我們可以發現到“不好的結果”這個價值判斷來自於“想要討好所有的人結果是討好不到任何人”這個普遍性的命題，而這個普遍性的命題是從“父子騎驢”這個故事的事態中得來，因為每一個獨一無二的特殊經驗總可以包含著具有普遍性質的事態結構在裡面，所以利用隱喻結構來陳述命題的模式是在表達非偶然性的事實，它的意圖就是試圖在不同的事件裡找出一種普遍性意義，因為人們價值判斷的情感需求須要這種普遍性意義的理由來支撐。

二、事實與事件

不管是電視新聞或者是報章雜誌所陳述的事件要聞，理論上都是屬於偶然性的事實，因為它的內容得是真實發生過的事件才行，但是這些偶然性的事件卻得是建立在非偶然性事實的基礎上對視聽大眾才能產生實質的意義，例如在台灣的夏季非常容易受到颱風侵襲，當新聞在報導水災對某地造成災害時總是播出驚人的災害畫面，接著就是訪問當地的居民或是專家學者對造成這些災害的因果關係進行分析，最後歸納出類似大自然的反撲或是人謀不臧的結論，爾後這個災害事件就會以一個故事的形態象徵著某種因果關係的命題而成為人類知識的一部分。但是任何的場景（如水災的場景）都是發生在綿延不斷的時間與空間裡，是什麼因素造成連續性的時間可以被截取成一段有頭有尾的故事或事件呢？試著回想過去發生的一些事情，我們如何把記憶中片段的畫面從過去的時間軸上形成一個事件？要回答這個問題或許可以讓我們先從 Tulving 對陳述性記憶的看法開始，陳述性記憶可以被分類為情節記憶（episodic memory）與語意記憶（semantic memory）兩種類型，情節記憶的內容，除了包含特定事件時間與空間的資料外，也包含與該事件相關其他可以

被察覺到的資料，但是情節記憶容易受個人的情感和特定的觀點影響，所以通常具有個人情感的色彩；而語意記憶的內容則是有關語言結構所的材料，它不受時間與空間的限制可以處理統整記憶內容的規則或概念（Tulving, 1972: 385- 389），所以可以這麼說情節記憶的特徵是“我記得”，而語意記憶的特徵則是“我知道”，這有點類似前面提到的偶然性與非偶然性這兩種類型的**事實**，因為我們無法長時間的記住在過去的時間軸裡所發生的所有事物，記憶大部分的內容經過一段時間後都會被處理成語意記憶的形式，只有少數對我們具有特殊意義或情感的部分才會繼續以情節記憶的形式存在，也因此情節記憶是零星片斷的散佈在過去的時間軸上。如同新聞對一個事件的處理模式，對觀眾而言新聞事件就如散佈在報紙的版面上或電視新聞時段上零星獨立的情節記憶，它們各自有各自的情感張力以吸引我們的眼光，例如水災的新聞可能與汽油漲價的新聞出現在同一頁版面，兩者彼此並沒有什麼相關性，但對我們的生活都能產生某種程度的影響，所以有必要對這些現象進行結構性的分析與理解，因為如果能瞭解造成這種結果的因果關係或許能夠讓我們預測它們再次發生的可能性。所以因果關係的結構就會在時間軸上產生起點與終點，因而也形成了一個事件或者是故事。所以我們可以這麼說，一個有意義的場景是透過因果關係形成結構，它把單純的空間性場景變化成時間性的場景，也就是一個事件或是一個故事，對藝術的主題而言，命題就是在表達從一個現象所產生的事件或故事裡面所蘊涵的道理，我們把這個道理稱為是一個**事實**，它意指著在不同個別事物的表象裡有著共同結構的存在，所以我們認定它是表現事物的真實存在而稱為**事實**，而這個事實可以被符號形式的命題表示出來。

三、事實與事態

世界是由我們所認知到的事實所組成，而事實則是透過命題來陳述（Anscombe, 1959: 19），至於事實則是指事物真實的形態，那麼我們可以說世界就是由事物所組成的嗎？Wittgenstein 認為“世界是由全部的事實所構成，而不是由事物（things）所構成”（Wittgenstein, 1921: 1.1），也就是說事物無法構成世界，事物只能構成事態（事物形態），而事態再構成事實；對世界、事實、事態、事物進行分類與解釋乍看之下好像只是一種繁瑣的名詞解釋遊戲，其實不然，這四個層次是 Wittgenstein 對世界所進行分析的邏輯架構，關鍵在於事實（就其存在的意義而言可以符合人們的情感需求）與事態（可以被人的感官捕捉到）這兩個層次，世界與事物的觀念就 Wittgenstein 而言是邏輯結構所需的產物，它並不是從感官所得到的產物，而是透過思維的分析與推論才有辦法得到它們的存在。前面提到事實就是由事態所構成，不

過我們也可以說事實指的就是能使原子事實 (atomic fact) 存在的結構 (Anscombe, 1959: 30)，原子事實這個名詞是從它是構成事實的元素的角度的角度來看待，它的內容其實指的就是事物的形態 (states of affairs)，事物的形態是指事物在空間裡呈現出的樣態，任何事物的形態都是從與其它事物的相關的位置被型塑出來，也就是從一個特定的觀點展現出來的樣態，我們可以設想一個空間是由一些事物組合而成，Wittgenstein 用舞台的靜態畫面 (tableau vivant) 來形容這種由多個事物組合而成的事態結構 (Wittgenstein, 1921: 4.0311)，在事態中不同事物的個別性存在被稱為對象 (object)，不過這裡所稱的對象，並不是我們日常生活所感知到的具體事物，因為事物的具體性得在事態中才能被呈現，若一個事物被指稱為一個對象時是在指該事物的本質狀態，也就是它被視為在整個事態結構中無法再被化約的基本元素，所以 Wittgenstein 才會說對象是簡單的 (Wittgenstein, 1921: 2.02)，顯然在邏輯分析的結構裡需要這種不能再化約的角色，而對象就是在扮演這個角色，所以可以把它想像成是為了因應邏輯分析所出現的產物，而不是一個感官具體的對象，只有當它存在於事態的架構中才能獲得具體的屬性；舉例來說你認識某個人，這個人能讓你認識的先決條件是他得先存在，然後才有可能被你認識，所以一旦你發覺了這個人的存在，基本上應該也會對這個人產生某種概念，這個概念的內容是什麼呢，就是足以讓你把他和其他的人區隔開來的內容，它很難被描述出具體的內容是什麼，因為它的內容也僅支撐它成為獨立存在的一個類別，因此它可以成為一個存在的事物，當你的意向性投向這個事物時它就成了一個對象，但如果你要進一步的去認識或描述這個人的具體內容的話，勢必運用到其它對象的存在，如衣服、眼鏡或者是高度、重量、個性等，也就說我們得運用到不同的對象來描述一個對象，這種由多種對象所結構出來的形態就稱為事態，因為任何的認知或描述都是指一個對象處在一個特定的空間或角度所呈現出的樣態。因此可以這麼說，做為讓事實成為可能的基本要素—對象，其必然性是邏輯形式的前提設定，而事態則是事實分析的邏輯基礎，當現象被理解成是事態在時間軸上所產生的變化，並且可以把它轉化成因果關係的結構時就意味著我們對這個現象已掌握到了它的事實層面。

參、符號

一、命題與符號

Wittgenstein 透過對象、事態與事實、勾勒出他對世界架構的看法，相對的他也提出一套語言系統去對應這個世界的結構：

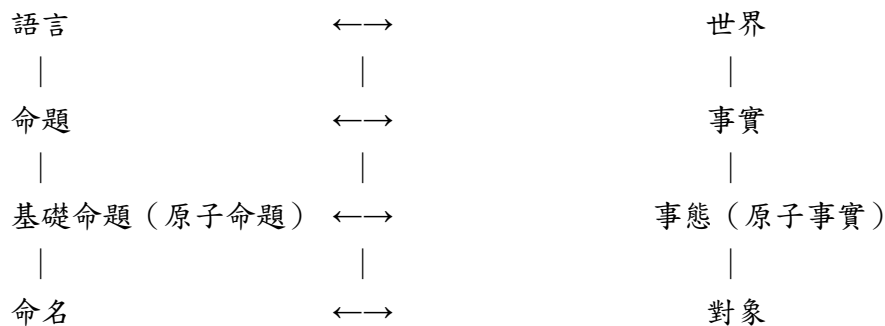


圖 2 Wittgenstein 語言與世界兩個平行結構的簡略圖

從圖 2 可以發現到與世界體系一樣語言體系也有它的內在結構，那就是命名、基礎命題與命題，並且它與世界架構有著結構上對應的關係：對象對應著命名，事態（或稱原子事實）對應著基礎命題（或稱原子命題），而事實對應著命題，至於世界則是對應著語言（Grayling, 1988: 36），也就是說透過語言結構映射（mirror）出抽象的世界結構，而這種結構的映射就是一種圖像化（picture）的過程（Wittgenstein, 1921: 2.17）。由此可知命題之所以能表達事實其實就是透過本身語言的結構而來，也就是從分析基礎命題的結構而來，至於基礎命題，就如同事態與對象的關係，則是透過具體化命名的形態關係而來，因此讓我們從檢視語言結構中最基礎的元素——命名開始，命名對應著世界體系中的對象，它不僅只是一個記號，而且也是一個存有的象徵（Proops, 2010: 1 para. 1），我們可以把命名理解為是對概念進行分類後給它一個名稱的過程（Rosch, 1978: 4），也就是說命名同時具有先驗及經驗兩種性質；例如我們把一種我們已經存在的概念類別命名為桌子（對象），我們知道它是什麼，但卻無法描繪出它的形式內容，因為一旦它的形式內容被我們具體的描繪出來，那

麼它就不再是一張分類概念的桌子，而是一張具體個別的桌子、一張有擁有明確的屬性而且可以在特定的空間中被呈現出來的桌子，而這張具體的桌子必定是從經由某種觀點而產生出特定的形態，若觀點改變則形態也會跟著改變，我們把這種階段稱為基礎命題。我們可以這麼說命名作為一個存在的現象，它是命題邏輯分析之所以成為可能的先決條件，但其本身卻沒有足夠的形式條件可以讓其產生結構與意義²，它唯一的意義就是它自身的存在，因此命名就是原始符號（primitive sign），也就是這個名稱無法再被分解成除了它自己本身的以外其它定義（Wittgenstein, 1921: 3.26），所以命名所指涉的對象是一個本身的存在即是意義的概念。至於基礎命題則是指透過符號再現出不同對象彼此的關係與聯結所呈現出來的具體形態，所以分析對象所處的條件與限制才能對其形態進行意義的瞭解，一旦基礎命題的意義被確立後，它才能成為更複雜結構中的一個元素而成為命題邏輯分析的內容，這也是為什麼基礎命題也可以稱為原子命題（atomic proposition）的原因。Anscombe 曾批評 Karl Popper 把基礎命題視為是一種透過觀察（observation）所得到的結果是強加了認識論的觀點在 Wittgenstein 的哲學上，因為 Wittgenstein 本人也不認為自己所談論的主題與心理學有何相關性（Anscombe, 1959: 25- 29），沒錯就 Wittgenstein 的哲學主張來說確實是如此，但若是透過心理學跨領域的觀點來看，Karl Popper 的觀點倒是非常清楚的闡述了基礎命題的性質，那就是基礎命題是以感官的客觀觀察為基礎，而命名則是這種觀察的先驗條件；至於命題我們可以說它是立基於對基礎命題的原子事實所進行的意義性理解，前面曾經提到過的例子“如果 p 的內容是真的，則引導 p 內容的 that 子句就是一個命題”，對人們來說雖然相信命題為真這種認知作用有其情感需求的功能，但認知本身就不純然僅是情感的成份，它還包含有客觀理解的成份，也就是說認知是介於情感與感官之間的一種心理活動，而這正也是命題所處的條件限制，它在感官之上但在情感之下，它以感官的客觀性為基礎，但卻以符合情感的意義需求為目的，如果要說命題的意義是什麼？我想它的意義就在於它扮演者客觀與情感之間的橋樑。

二、符號的圖像性

命題之所以能表達出事實是因為兩者具有相類似且相互對應的結構，因此命題

² Wittgenstein 認為只有空間、時間和顏色算是對象的形式。（Wittgenstein, 1921: 2.0251）

才能映射出事實，Wittgenstein 把這樣的結構稱為圖像關係³（Wittgenstein, 1921: 2.15），不過這裡所指稱的圖像可能和我們日常生活的習慣用法不太一樣，通常我們所說的圖像是指它的名詞形式，也就是那些能夠再現視覺景象的具體事物，像是圖畫或是相片之類的物品，不過圖像在這裡的用法就比較寬廣，除了當名詞外也會把它當動詞來使用，當它被以動詞功能的角度來看待時所指就是它和再現對象之間相互類似的特徵或結構，這種結構就是 Sonesson 所稱的圖像性(iconicity)(Sonesson, 2006 b: 8- 12)，也就是說如果不同的事物間有著相類似的特徵或結構，那麼我們就可以利用其中的一個事物來表示另外一個事物，這種不同事物間因為彼此特徵相類似而能產生相互替代的關係，我們把它稱為圖示符號（pictorial sign），語言符號（linguistic sign）是符號體系中另外一種類型的符號系統，它的符號（能指）與對象（所指）兩是建立在一種任意性（arbitrary）的關係上（Saussure, 1910: 67），所以它的符號與對象間並不存在圖像性，彼此僅是透過命名產生關連性；不過語言符號不具圖像性這樣的情形只會出現在 Wittgenstein 語言體系中的命名階段，因為在命名的階段裡符號與對象的關係是處於編碼（code）的狀態，所謂的“編碼”指的是符號與對象關係建立的過程，由於圖示符號裡的符號（能指）與對象（所指）是基於特徵的類似性被聯繫在一起所以具有圖像性，而語言符號裡的能指與所指兩者卻僅是一種任意性的關係，所以符號與對象間並不存在圖像性；但到了基礎命題的階段，符號主要的目的是如何表達出原子事實，而符號是透過陳述（description）的模式在運作，陳述性就是一種圖像的映射模式，所以不管是圖示符號還是語言符號兩者都是透過圖像性來表達原子事實。從上面的分析可以發現到圖示符號的圖像性在命名的階段與基礎命題的階段是分屬於編碼性質與陳述性質，這兩種不同的類型頗類似 Sonesson 對圖像性所作的兩類區分：第一圖像性（primary iconicity）與第二圖像性（secondary iconicity），第一圖像性是指符號與對象之間的相似性就是符號要表達的內容，第二圖像性則是指表達符號與對象之間的相似性的相關知識才是符號所要表達的內容（Sonesson, 2006 b: 27），也就是說第一圖像性的符號是在創造一個與對象相類似的符號個體，就算你不知道它所指對象為何，但是它仍具有自己的完整性，第二圖像性則不然，它的符號功能是在指出它與對象的關係，這種類型的符號永遠指向另外一個事物的存在；在 Sumerfield 闡釋 Wittgenstein 的再現理論時也有類似的分類，他在探討一個符號如何能指向一個對象時提到相適理論（fitting theories）與蹤跡理論（tracking theories）兩種類型，所謂相適理論是指符號與對象

³ “圖像”這個詞在這裡可能很容易另人混淆，它包含了 picture、pictorial 兩種意思，當它被運用為 picture 的意思時，它比較接近動詞的用法表示“取景”的意思，當它被使用成 pictorial 的意思時比較接近形容詞的用法表示“圖示”的意思。

的指涉關係是建立在彼此結構的相似性上，一樣的不管是符號或是對象兩者的內容基本上都有獨立的完整性；不過在蹤跡理論裡符號與對象的指涉關係是建立在一種索引（index）的結構上，也就是說符號與對象是非偶然性的被聯繫在一起，彼此共同使用一個內容（Sumerfield, 1996: 102- 103）。應該這麼說不管是第一圖像性還是相適理論，符號與對象相似性的內容是建立在人們的概念裡，且這個概念具有一定程度的完整性，所以相對的其符號也具有自己的完整性，但第二圖像性或是蹤跡理論的相似性則是以特徵為主要的表現內容，其主要的功能就在於指出所指對象的特徵，因此對符號的理解得透過對其所指對象的認知才辦得到。

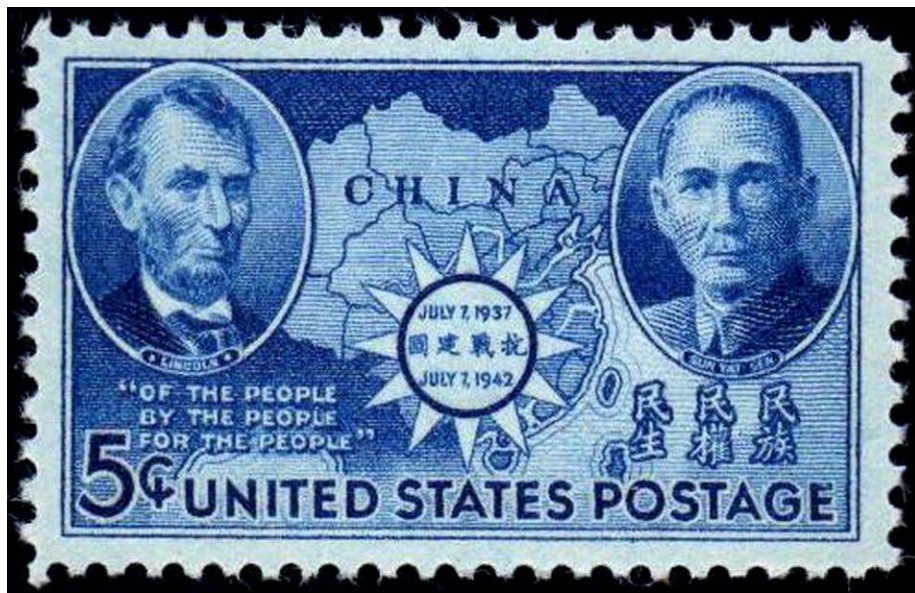


圖 3 1942 在美國所發行的郵票

圖片來源：

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Chinese_Resistance_Issue_1942_Issue-3c.jpg

圖 3 是美國於 1942 年所發行的郵票，郵票上的兩個人像左邊的肖像是美國第 16 任總統林肯（Abraham Lincoln），右邊的肖像則是中國的孫逸仙，如果我們省略郵票上的文字說明不看但仍舊能夠認得出來這兩個人是誰，這種情形就是蹤跡理論所說的內容：符號指向的另外一個事物的存在，並且與這個事物具有聯動關係；但如果你並不在乎這兩個人是誰，對你而言這兩個人就僅是上了年紀的陌生男子的肖像，這樣的情形就是屬於相適理論的內容：符號直接對應著我們的概念，它自己有自己完整的獨立性。顯然的就林肯或孫逸仙的特徵仍然得以第一圖像性為基礎，例如林肯或是孫逸仙眼睛的特徵就是在一般眼睛的概念上發展出來的，而所謂眼睛的一般

概念指的就是一個完整眼睛的圖像性，特徵只是這一般性的局部變形，而第二圖像性或蹤跡理論就是聚焦在這個局部的特徵上，至於第一圖像性則是著重於那概念完整性的表現上。其實對圖像性這兩種不同性質的分類，就是根源於將符號區分為形式（能指）與內容（所指）的思維結構，第一圖像性就這個意義而言可以被理解為單就符號的形式我們可以解讀出那些內容？第二圖像性則是指如何透過符號去追溯原始意圖的內容是什麼？從這裡就可以體認到第一位提出能指與所指結構的 Saussure 為什麼會被稱為是符號學之父的原因。

三、圖像與原型符號

就語言體系而言，命名與基礎命題的區分是很容易的，命名就是一個語詞對應於一個對象的存在，而基礎命題則是透過多個語詞的串聯並置進而描繪出對象的特定形態，例如“桌子”這個語詞指涉一個對象，“桌子是由一張桌面及四隻桌腳所構成”這個句子則多了桌面、桌腳及構成三個語詞（也就是增加了三個對象）來描述這張桌子的形態，這也是為什麼 Wittgenstein 會說事態是由一串的對象所構成的原因（Wittgenstein, 1921: 2.03）；換句話說，命題所指涉的對象是一種恆常時間的存在性，而基礎命題所描繪的則是該對象特定的空間形態。就圖示符號而言，本身呈現的形式就與事物在空間裡的形態有關，因此圖像似乎就是處於基礎命題的階段，但是就一個對象恆常時間的存在性而言有辦法透過圖像的形式被呈現出來嗎？這個問題我們可以從 Lowenfeld 和 Brittain 關於兒童藝術形式的發展理論找到一些線索，他們兩人的研究認為兒童從二歲到八歲的繪畫發展歷經了塗鴉期（scribbling stage）、前樣式期（the preschematic stage）、樣式期（schematic stage）三個階段，這三個階段兒童逐漸發展成以固定的圖式來表現外在的對象，從九歲到十四歲則歷經了黨羣期（the gang stage）、擬似寫實期（the pseudo-naturalistic stage），在這兩個階段兒童的繪畫形式主要是朝著寫實的樣式在發展，到了十五歲左右發展也告一個段落，有些成人的藝術表現形式就停留在這個階段（Lowenfeld, Brittain, 1987: 37-41）；雖然 Lowenfeld 和 Brittain 把兒童繪畫形式的發展分成五個不同的階段，但這五個階段主要是朝著固定樣式（schema）和客觀寫實（realistic）兩個目標在發展；在固定樣式的發展中，兒童隨著肌肉的發展逐漸能穩定掌握用筆並且在圖像上發展出一種固定形式風格以象徵他要表達的對象，不同時期的差別在於對象細節的多寡，至於客觀寫實的發展則是嘗試表現視覺感官所捕捉到的現象，在這個階段視覺透視（perspective）的概念逐漸浮現出來，這兩種發展的目標與 Wittgenstein 對象與事態的結構頗為吻合；另外在 Rosch 的分類理論中我們也可以發現類似固定樣式圖

像的概念，Rosch 認為可以在圖示符號裡發現一種最具代表性的樣式被拿來象徵一個對象，它把這種符號稱為原型符號（prototype sign），原型這個詞是用來指稱某符號的樣式最能代表某分類內容的特性，這是由於我們在日常生活中對環境事物進行分類是因為我們掌握了對象的特性，而且我們總是運用嘗試用最少的認知力（cognitive effort）去獲取最大的訊息量（Rosch, 1978: 11），也就是說原型符號類似語言符號的形態：以固定的形態去指涉它的對象，但和語言符號不同的是原型符號本身仍擁有與其對象相類似的結構特徵（也就是圖像性），而語言符號與它的對象則沒有這種關聯性，所以我們可以在 Rosch 的分類理論裡發現到“以最少的認知力獲取最大的訊息量”以及“透過對象的結構來理解世界”這兩個概念是 Rosch 分類理論的基礎法則（Rosch, 1978: 2-4），而這兩個法則就具體呈現在兒童樣式化期的圖像上。至此我們可以發現到圖示符號在相對於語言符號的命名階段就是原型符號，也就是說原型符號是圖像系統理最基礎的單位，在意指的脈絡裡它只對應一個對象或概念，屬於複合性的概念得在事態中才會出現，因此原型符號是沒辦法再被拆解的，除非我們發現到還有其他的內容在裡面，但如此就意味著它可以繼續被分類下去，如果一個圖像能呈現兩個概念，那麼這個圖像就可以被解析成兩個原型符號。圖 4 是一幅大三學生的水彩命題練習的作品，這位學生嘗試透過日常生活中常見的雞腿便當去尋找某種命題：



圖 4 雞腿便當，2011，水彩。

圖片來源：大二學生水彩習作

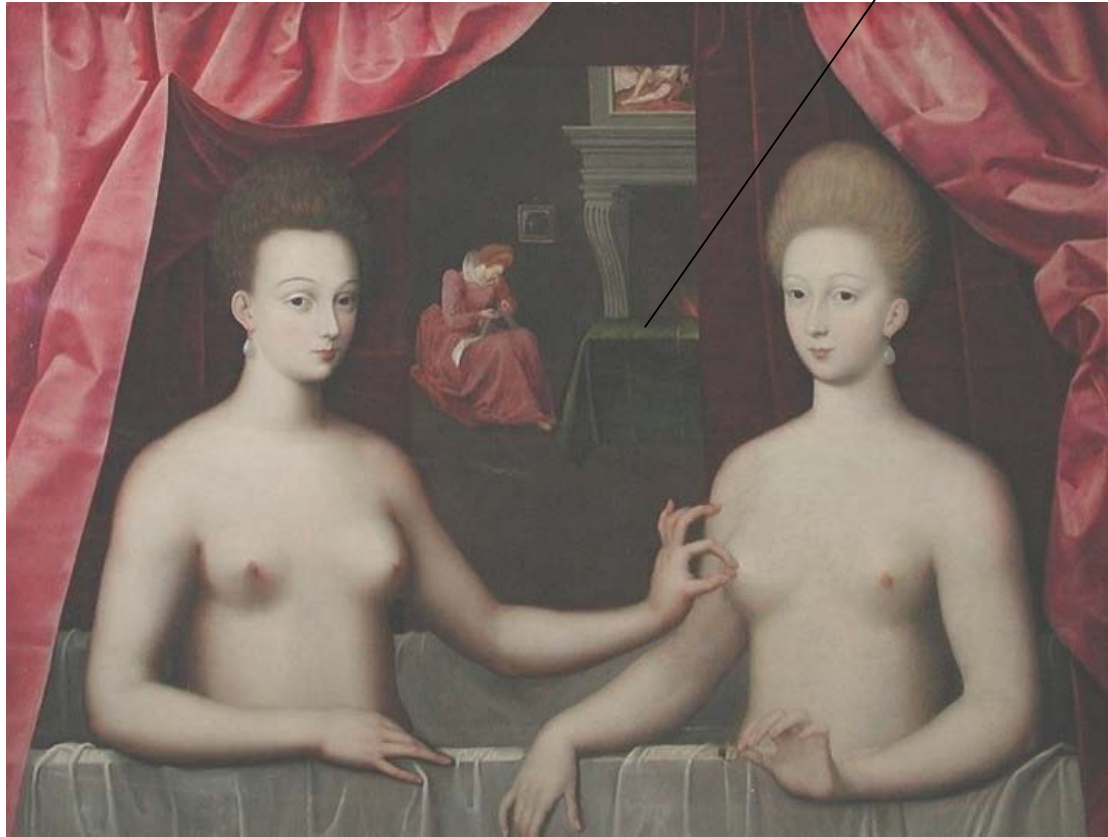
畫面上可以看到一個便當盒，裡面有一些剩菜殘渣，旁邊還有便當盒蓋，另外還有一雙筷子、一個飲料罐及一張墊在便當下面的報紙，這樣算起來總共有六個原型符號在裡面，所以畫面上呈現的是一個事態，不過其他的同學對這幅作品的第一印象似乎沒有發現到這麼多數量的獨立圖像，對某些同學而言畫面上似乎就是在表現一個吃完的便當，從其剩菜中的雞骨頭來看，應該是一個吃完的雞腿便當，一個外帶的便當通常會附上一雙免洗筷，一瓶類似養樂多的飲料，並且我們在用餐的時候通常會墊一張報紙或廢紙以免便當的油垢沾到桌面，由此看來整個畫面似乎只呈現出吃雞腿便當之類的單一概念，因此這幅畫就是一個圖像，便當盒、剩菜、便當盒蓋、筷子、飲料、報紙等六個圖像只能算是這個圖像的構成元素；但隨著討論的進行，當他們對不同圖像賦予不同的功能時畫面的意義也開始變得多元與複雜，例如當有人在類似養樂多的飲料圖像上聯想到幫助消化這個概念時，飲料罐就變成一個具有獨立功能的圖像，不再僅是便當這個概念的元素之一，但因此畫面的意義可能就變成是吃便當得注意消化這類的概念，另外則是有人在便當下面的那張墊紙聯想到看報紙的行為，所以這張報紙也變成具有獨立功能的圖像，也因此對這位同學而言這張作品的意義就出現了「吃飯配報紙」這類具有文化意象的命題。換個方式來說，當整個畫面僅指向吃完的便當這個單一意象時，這幅畫就類似在現實生活場景裡取景的攝影作品一樣，所有的原型符號都只是構成這個圖像的材料（property）之一，但當畫面呈現的是多重意象的命題意義時，原型符號具有自己獨立的意義，畫面就不再僅是一個意象，而是一個觀念的呈現。

肆、命題與圖像

一、圖像的性質與命題

就語言符號系統而言，從語詞到句子就是從對象到事態的過程，是一種從抽象概念進展到具體事物的過程，而事態到事實的過程，則是再從具體事物轉化為抽象的觀念，從這樣的脈絡來看，事態所呈現出來的具體事物似乎就是我們分析的起點，因為具體事物就是我們日常生活感官的內容，對具體事物的分析理解就是對象的狀態，而對具體事物的歸納理解就是命題的結構，不管是分析或是歸納都是把事物從具體的狀態轉變成抽象的觀念狀態，以圖示符號而言，圖像本身就是一種感官直覺的具體狀態，所以對其進行分析理解後的內容就是概念形態的原型符號，而對其採取歸納演繹的理解則成為觀念形態的命題表達，不過圖像的兩種不同性質：第

一圖像性（相適理論）與第二圖像性（蹤跡理論）對圖像的分析與解讀會產生怎樣的影響呢？



長
方
形
物
體

圖 5 Gabrielle 和她的姊妹，1594，油畫，96 × 125 公分，法國：羅浮宮。

圖片來源：http://en.wikipedia.org/wiki/File:Gabrielle_d_Estree_-_Louvre.jpg

圖 5 是 16 世紀法國的油畫，畫面上有三個女人，前面兩位裸體的女人站在白布包裹起來的浴缸裡周遭圍著紅色的布幔，看起來就是一個私密的空間且兩人也做出親密的動作：左邊的女人以左手捏著右邊女人的乳頭，右邊的女人左手則是拿著一枚戒指，後面一位穿著衣服的女人似乎正在縫製某種衣物。這是一幅令人頗為費解的畫作，我們似乎很難不去猜測兩位裸體女士這種帶有性涵意的姿勢到底是在表達什麼？她們與後面那位縫衣的女子也很難形成因果關係的解讀，除非這個場景蘊藏著一個故事在裡面，否則我們只能說她們之間是一種偶然的巧合，但這不是日常生活的攝影場景，所以畫面不會出現偶然的現象，這是一幅經過刻意安排的畫作，兩位裸體女子與後面的縫衣女子應有結構上的象徵意義，只是這種意義是建立在特定的知識脈絡中，不是透過普遍的概念所能夠解讀出來的，這也是這幅畫之所以令

人費解的原因。是否記得前面提到關於情節與語意兩種類型的記憶，如果你曾經閱讀過這幅畫作的歷史背景那麼你就可以利用情節記憶來解釋它的內容，這樣的詮釋方式就是屬於次要圖像性（蹤跡理論）解讀模式；但如果對這幅畫作的歷史背景毫無所悉那麼就僅能透過主要圖像性的模式（相適理論）來解讀，也就是符號的普遍性概念來詮釋，換句話說就是透過語意記憶的內容來進行。現在就讓我們先以主要圖像性的角度來解讀這件作品的內容：由耳環與口紅兩個圖像顯示出她們臉部都有妝扮，如此表示兩位女子並非是在浴缸裡進行清洗身體的活動，因為在裸露身體的狀態下她們仍然注重自己的容貌，所以她們如果不是在洗澡那她們是在做什麼？從左邊女人的手捏著右邊女人的乳頭這種姿勢似乎暗示著她們在進行某種情慾性質的遊戲，畢竟以肢體接觸他人身體的敏感部位這樣的意象很難不讓人產生情色的聯想；再加上右邊女子手上的戒指（象徵著永恆的誓約），這張畫的主題似乎與女性之間的愛慾與戀情有關係。如果從情色的角度來解讀她們兩人的姿態的話，顯然兩位女子的胸部也具有不同意義的圖像功能，兩位女子的胸部都做為裸露的女性這個概念的重要特徵，但右邊女子的胸部還多了其它的內容，做為被刺激愉悅的對象，象徵著情慾歡愉的性行為的意象，也就是說右邊女子的胸部這個原型符號是一個獨立的圖像，它除了做為表達裸體女性這個概念的屬性外，它也傳達了情慾的意象，而左邊女子的胸部不是一個獨立的圖像而僅是裸體女人這個圖像的屬性之一，因為它並未傳遞除了作為女性身體特徵之外的意義。若從這種角度來解釋這幅畫，縫衣女子顯然難以解釋，不是無法解釋而是無法以語意的方式來解釋（概念的普遍意義），而是得利用情節的方式來解釋（特殊的個別經驗），或許我們可以這麼說從頭髮的顏色來判斷縫衣女子可能就是前方右邊的女子，其縫衣的動作這個原型符號象徵著她可能是一位人妻或者是母親，相對於前景同性戀的意象，這個圖像可以說是異性戀的象徵，而其所處空間的則是一個日常生活的居家場景（整個室內空間是一個圖像，裡面的形的長方桌子、壁爐與掛畫不是獨立的圖像而是作為這個居家空間的屬性內容），如此似乎是在表達一位看似平常的家庭主婦其實在暗地裡卻是一位同性戀者這樣的主題。很難想像 16 世紀的畫家會表達這樣的議題，這樣的解讀明顯是現代時空的理解，這也是語意記憶的特徵，也就是透過當下的普遍概念來解讀內容，缺乏個別獨特性質的描述。

接下來我們再以情節記憶的內容，也就是蹤跡理論的角度再重新詮釋這張畫的內容：右邊的女人是法國國王 Henri 四世的情婦 Gabrielle，左邊的女人則是 Gabrielle 的姐姐 Juliette，縫製衣服的女人是一位女僕。Gabrielle 和 Juliette 所處的浴缸被紅色布幔裡包圍著並且以素色的布包裹著，這是 16 世紀流行的一種美容浴，此幅畫

中的 Gabrielle 當時已經懷孕，所以女僕正在為未來的嬰兒縫製衣物，Gabrielle 左手拿的是 Henri 四世送她的戒指，象徵著她與 Henri 四世堅定不移的愛情，而姐姐 Juliette 捏著 Gabrielle 的乳頭，則是象徵 Gabrielle 即將分泌乳汁的乳房 (Rose-Marie & Rainer Hagen, 2003: volume 2: 202- 207)，與上面的解讀一樣，左邊 Juliette 的胸部不是一個獨立的圖像，右邊 Gabrielle 的胸部則是一個獨立的圖像表達懷孕之意。從這樣的角度來看這幅畫的命題似乎就是在表達 Gabrielle 做為 Henri 四世最受寵情婦的正統地位。這個命題由愛情與受孕這兩個子命題所構成，愛情是永恆的這個命題則由戒指這個圖像來象徵，而受孕這個命題由三個基礎命題所組成，首先是宣告受孕消息，由 Juliette 捏的動作來表達，再來是受孕的事實由 Gabrielle 的乳房來表達，第三則是 Henri 四世即將會有新的子嗣則是透過縫製衣物的女僕來表達。不過這場堅定不移的愛情最後是以悲劇收場，Gabrielle 後來難產而死，很多人懷疑她的死因不單純，認為其中牽扯到宗教與政治的鬥爭，懷疑 Gabrielle 可能是在 Henri 四世的默許下被下毒而死，這種充滿悲劇色彩的結局也被認為在畫面上被象徵的隱喻出來；壁爐裡稀疏的火暗示著 Gabrielle 的生命只剩微弱的火光，先前被解釋成桌子的長方形物體其實是一個棺木，表達 Gabrielle 即將死亡的意象，壁爐上方的沒有顯露出完整身體的畫作則是暗示 Gabrielle 與 Henri 四世不正常的關係 (Rose-Marie & Rainer Hagen, 2003: 207)，在這裡壁爐、畫作及棺木這些原型符號都有各自的象徵意義。以情節記憶的方式解讀這張畫能展現較獨特的內容與風貌，但就普遍性的概念理解而言符號與內容之間似乎缺乏足夠的線索與暗示，例如火燄如何令人產生生命力的聯想？再來就是壁爐前的長方形物體為什麼能被解讀成棺木？若 Gabrielle 的胸部做為懷孕的重要象徵，常理推斷她的胸部是否應大於沒有懷孕的 Juliette 的胸部？圖像個別性的解釋可以說是某種偶然的現象，例如 Gabrielle 的胸部可以被視為是情慾的象徵，也可以被視為是懷孕的象徵，就看它怎麼被使用，但不同圖像的排列組合的設計則非偶然性，而是某種邏輯因果關係，例如 Gabrielle 的胸部若是懷孕的象徵，則女僕縫衣及 Juliette 手的動作皆與此有關，甚至 Gabrielle 手上的戒指也與此有關；或者說火燄與長方形的棺木是相關性的圖像，兩者與死亡的意象是相關的。所以真正構成命題邏輯關係的是圖像的組成關係，而非圖像內容的個別性意義。

二、圖像與構圖

透過圖像表達命題存在著兩極化的現象，由於對圖示符號的認知是透過感官直覺的運作所以在理解上似乎比語言符號來的容易，不過到了的命題層次的理解圖像整體的意義就常常令人難以解讀，這應該是導因於圖像的視覺條件是屬於一種靜態

的空間畫面，因為就算是在現實生活的經驗世界裡我們也很難從單一固定場景的影像中理解出一個事件或故事的內容，靜態畫面頂多只能透過經驗去聯想出一個事件概念，不過這種以畫面表示概念的功能就變成和語言符號以記號表示概念相類似，日常生活裡的視覺現象或是電影裡的影像都是透過持續連續性的畫面的觀看才有辦法理解到事件的內容與意義，所以對單一畫面的圖像而言，把分屬不同時間或空間的影像並存在一個空間畫面上就是類似這種時間連續性的功能，因此單一的畫面也能呈現出故事或命題，而這種圖像的組成結構我們把它稱為構圖（composition），所以具有構圖性質的靜態畫面與從現實空間中沒有經過構圖直接截取景象的靜態畫面兩者並不一樣，前者透過構圖表達觀念而後者透過想像表達概念，就如同圖 1 的形式一樣圖 5 的畫面是經過刻意安排以表達特定觀念與命題，畫面上原型符號的位置形構出事態，而事態間的結構則是象徵出意義，所以命題的意義是建立在構圖的邏輯關係上。在語言符號的系統裡，當我們說話或是寫文章的時候會把不同的字詞串聯起來形成一個句子、一個段落乃至於一篇文章，這種把不同意義的字詞串起來的歷程被 Barthes 稱為組合段（syntagm），Barthes 把這種具有歷時性特徵的組合段和具有共時性特徵的系統（system）視為是語言符號的兩根軸線，這兩者的區分類似於言說（speech）和語言（language）兩者的關係，也有人把這兩者的結構等同於轉喻（metonymy）和隱喻（metaphor）的功能（Barthes, 1968: 60）。其實系統（語言、隱喻）這條軸線指的就是對符號內容所產生的聯想平面，若再以 Gabrielle 的胸部這個圖像為例子來看，它指的就是 Gabrielle 的胸部既可以是情欲的表徵但另一方面也可以是象徵懷孕的的隱喻，所以從系統的角度來看待符號的功能指的就是一個符號到底能夠包含多少數量的意義。語言的另一條軸線組合段則是在不同意義的符號間彼此是如何被聯繫成為具有特定功能或意義的形態，這種聯繫的關係在組合段裡可以被區分成三種類型：第一種是相互關聯（solidarity）的類型，指的是不同符號之間雖然各自具有自己的意義但彼此間有著必然的相關性；第二種是單向關聯（simple implication）的類型，指的是不同符號間具有暗示性的因果關係；第三種則是組合關聯（combination）的類型，指的是不同符號彼此之間只有空間意義的相關性（Barthes, 1968: 69）。組合段是標準的語言符號型式的術語，若要從概念上類比於圖像符號型式的術語則是構圖這個術語的概念，構圖是指畫面上不同的圖像如何有意識的被結構在一起，當然組合段是屬於時間性的，而構圖則是屬於空間性，不過就理解的意義而言兩者在概念上是類似的，所以這裡就直接把組合段的單元關係結構直接運用到構圖的結構裡以說明不同圖像之間的相關性。現在讓我們把焦點再回到 Gabrielle 和她的姊姊這幅畫作上，若採取語意記憶的解讀方式，也就是以同性間情欲的表現這樣的命題來看，從右邊女性被捏的胸部的圖像為起點（情慾的象

徵)，它與本身整個裸體的圖像是屬於相互關聯的類型（身體結構），它與左邊女子的圖像則是單向關聯的類型（情慾關係），戒指與兩位女子的關係也是單向關聯的類型（愛慾關係），縫衣女子、背景的室內空間與兩位裸體女子則是屬於組合關聯類型（空間關係）。換個角度從情節記憶的解釋方式來看，也就是受孕與死亡這組命題，先看受孕的命題，相同的 Gabrielle 的胸部和自身的裸體是屬於相互關聯的類型，Juliette 與它的關係也屬於單向關聯的類型（宣告關係），它與戒指及縫衣女僕也是單向關聯的類型（愛情與愛的結晶的因果關係）；另外死亡的意象與受孕的意象兩組可以是組合關聯類型（政治謀殺），或者也可能仍是單向關聯的類型（難產）；不完整的畫像、微弱的火燄、長方形的棺木則是單向關聯的類型（不正常的關係導致悲劇的結局）。Barthes 說語言就是將現實區分成不同的符號（Barthes, 1968: 69），而組合段（構圖）就是要把這些不同符號組合成可以表達現實的命題，而從這些符號彼此間三種類型的聯繫關係我們可以發現到下列的特徵：第一種相互關聯的類型與形態有關，是屬於一種必然性的現象，所涉及的是認知領域的範疇；第二種單向關聯的類型與動力學有關，是屬於因果性的現象，所涉及的是邏輯領域的範疇；第三種組合關聯的類型則是與空間有關，是屬於一種偶然性的現象，所涉及的領域是意識的範疇；對必然性與偶然性我們都無法作為，只有在因果關係的架構下人才能展現作為，所以這部分才是構成命題最主要的成分。雖然命題主要的意義是建立在因果關係的架構裡，不過它還是同時擁有偶然性和必然性兩種成分在它的結構裡，應該這麼說，偶然性是命題的起點，必然性是則是命題的存在條件，而因果關係是命題的運作的法則，不過就心理學的意義而言必然性似乎也可以說成是命題最終的結果。

伍、結語

圖示符號可以透過感官直接來認識，一般來說比語言符號更容易理解，不過這並不是圖示符號的唯一優點，圖示符號與對象兩者在外形上的相似性暗示著它是一個對象真實的摹本，尤其當這個摹本不是來自人的繪製而是來自攝影機直接的捕捉時其真實性就更加值得被信賴，它甚至可以被當成是對象存在事實的證據，時下有一句流行用語“沒圖沒真象”就是這種想法的一種表徵。不過這個“相似性”的概念卻也是圖像繪製過程中最令人混淆的部分，圖像能夠指涉它的對象是建立在圖像性的基礎上，而圖像性指的就是這個“相似性”可以被視為是一種獨立於對象與符號之外的存在形態，但問題就發生在這個環結上，在繪製一個圖像時被描繪的“相似性”究

竟是來自對象還是來自圖像性？也就是說到底是在畫眼睛所看到的現象？還是在畫觀念所理解到的現象？圖 6 是 Sonesson 依據 Donald 人類意識演化理論所繪製的“符號功能發展階段圖”(Sonesson, 2006 a: 89)，這個圖表可以為我們釐清這個問題：

符號功能的演化

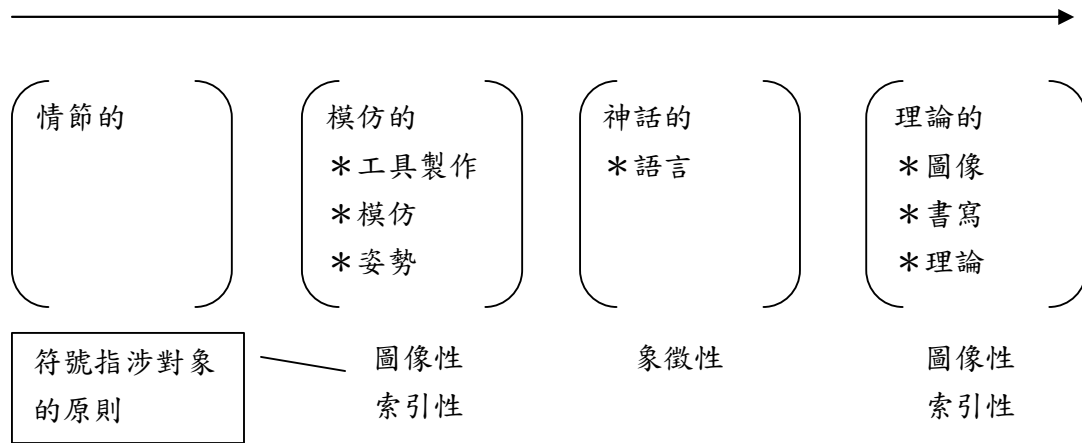


圖 6 Sonesson 依據 Donald 人類意識演化理論所繪製的符號功能發展階段圖

在圖 6 裡的第一個階段人類意識的主要特徵是以情節記憶的功能為主，透過情節記憶的作用能夠把所經歷到的內容轉化成空間及情節的形式而成為知識的一部分，不過在這個階段還談不上對符號的運用；第二階段自我意識開始出現，能透過自己的身體模仿外在對象的情境，具體的表現形式有工具製作的能力、模仿行為、身體姿勢等，明顯的這些能力是建立在圖像性的基礎上，不過這個階段仍不具符號的實質意義，因為指涉對象的具體形式仍然是屬於自然世界的人類身體，而不是由人所創造出來的人工事物；第三階段的語言才是實質意義的符號，這個階段利用語意記憶創造出一套系統性的形式（話語）與他者進行交互溝通，不過基於語言的對象與符號是建立在一種約定俗成的任意性，所以兩者的關係是透過象徵性的原則在運作，因此稱為神話的階段（mythic）；第四階段稱為理論階段是指人所創造出來的知識文化以成為一個獨立領域，與神話階段強調相互溝通的實用性所不同的是理論階段強調知識文化獨立系統的存在，這個階段的具體表現形式為圖像、書寫、理論等。在這四個發展階段裡圖像性出現在模仿階段與理論階段，模仿與理論兩者圖像性不同的地方在於模仿透過身體直接表達圖像的內容，而理論則是透過人為的符號體系表達圖像性；模仿型的圖像性（模仿者的身體行為）主要是讓觀看者

(addressee) 能辨識模仿的對象或意圖，所以並沒有出現一種約定俗成的規範，也缺乏系統性的特徵 (Sonesson, 2006 a: 103- 104)，它所模仿的圖像性主要是以能被“辨識”為目的，理論型的圖像性則是屬於一種觀念的形態，它是知識體系的一個部分，就符號的意義而言它不是在表現一個對象的存在，而是在展現對這個對象的理解。所以我們可以這麼說，從模仿階段到神話（語言）階段就是一種透過觀察與實踐去建立概念的過程，而畫眼睛所看到的現象就是屬於這樣的過程；至於從神話階段到理論階段則是一種透過概念回來深化觀察與實踐的過程，畫觀念所理解到現象就是屬於這種過程。所以就圖像的繪製而言，不是那一種方法才是對的，而是它們分屬於不同的階段且各具自己的功能性，且大部分的時候是兩者相輔相成，所以圖像性不僅只是認知的結果同時也是認知的過程。不過不管是眼睛看到的還是思維理解到，對圖示符號而言都是人認知意向投射到外部世界所致，而語言符號所象徵的概念性則是人認知意向投射到內部世界所致，所以可以這麼說圖示符號呈現的是外部世界的性質，而語言符號呈現的是內部世界的性質，不過對圖示符號而言雖然它的能指面是外部世界但它的所指面仍然是內部世界。這樣的區分似乎頗能滿足我們思維觀念的需求，但真實世界可未必完全照著我們的分類模式來呈現，應該這麼說，圖示符號的能指面真的純粹是外部世界導向所結構出來的嗎？是否也有可能符號外形的部分結構是受到內部世界的影響呢？如果有的話那麼它會是一個怎樣的樣貌呢？答案是圖像的變形或是俗稱抽象畫的模樣，也就是在一個寫實圖像的框架裡脫離具體形象的部分，它以符號物理的抽象形式直接展現於我們身理感官的直覺想像，透過形式的物理現象：輕、重、疏、密、連續、斷裂、彎曲...等類比於我們的情緒或情感的狀態，它不表現內心世界的經驗內容，它表現內心世界的情感狀態，雖然說 Wittgenstein 圖像理論中的語言世界在某種意義上平行對應著真實世界，但藝術家總是刻意的把天平傾向於語言世界的這一邊。

參考文獻

- Anscombe, G. E. M. (1959). *An introduction to Wittgenstein's Tractatus*. New York: Harper Torchbooks.
- Barthes, R. (1968). *Elements of semiology*. New York: Hill and Wang.
- Graying, A. C. (1988). *Wittgenstein: A very short introduction*. New York: Oxford University.
- Lowenfeld, V., & Brittain, W. L. (1987). *Creative and mental growth*. New York: Macmillan.
- McGrath, M. (2005). Propositions. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter, 2005 ed.). Retrieved May 12, 2011, from <http://plato.stanford.edu/archives/win2005/entries/propositions/>
- Mulligan, K., & Correia, F. (2008). Facts. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter, 2008 ed.). Retrieved May 14, 2011, from <http://plato.stanford.edu/archives/win2008/entries/facts/>
- Proops, I. (2010). Wittgenstein's Logical Atomism. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall, 2010 ed.). Retrieved May 12, 2011, from <http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/wittgenstein-atomism/>
- Rosch, E. (1978). *Principles of categorization*. Retrieved May 2, 2011, from http://commonweb.unifr.ch/artsdean/pub/gestens/f/as/files/4610/9778_083247.pdf
- Rose- Marie H., & Rainer, H. (2003a). *What great paintings say* (vol. 1). Los Angeles: Taschen.
- Rose- Marie H., & Rainer, H. (2003b). *What great paintings say* (vol. 2). Los Angeles: Taschen.
- Saussure, F. D. (1910). *Third course of lectures on general linguistics* (W. Baskin, Trans.). New York: Philosophical Library.

- Sonesson, G. (2006a). Current issues in pictorial semiotics. Lecture two: The Psychology and Archaeology of Semiosis. In P. Bouissac (Ed.), *Semiotics Institute Online*. <http://www.sol.lu.se/en/semiotik/publikationer/>
- Sonesson, G. (2006 b). Current issues in pictorial semiotics. Lecture three: From the Critique of the Iconicity Critique to Pictorality. In P. Bouissac (Ed.), *Semiotics Institute Online*. <http://www.sol.lu.se/en/semiotik/publikationer/>
- Sumerfield, D. M. (1996). Fitting versus tracking: Wittgenstein on representation. In H. Sluga, & D. G. Stern (Eds.), *The Cambridge Companion to Wittgenstein* (pp. 100-138). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Tulving, E. (1972). Episodic and Semantic memory. In E. Tulving., & W. Donaldson (Eds.), *Organization of Memory* (pp. 382- 402). New York: Academic Press.
- Wittgenstein, L. (1921). *Tractatus: Logico-Philosophicus* (D. F. Pears, & B. F. McGuinness Trans.). London: Routledge & Kegan Paul. (Original work published 1963).

The Iconicity between Propositions and Signs

Zih-Long Lin*

Abstract

Proposition states the fact, and language describes the proposition. The relationship of structure between picture and language is that pictures, which configuration is mimetic is in contrast to language, which configuration is abstract. Since both proposition and fact are abstract from reality, we can say that the relation between proposition and reality is similar to the relation between language and picture, so that the form of proposition and the form of language both have similar configurations: non-mimetic. The works of visual arts are used to express a subject by virtue of proposition, but the problem is how a picture with mimetic configuration can express a proposition which is abstract? The aim of this essay is to explore the relationship of structure between picture and proposition. Some opinions are provided from this essay: The thinking of how to divide the reality into units and develop them into a structure of language is based on Wittgenstein's "Tractatus"; and the approach which is based on Tulving's episodic memory and semantic memory is adopted to explain the content of pictures, then made up the concept of iconicity to build the fundamentals which combine picture and language. Such approach is attempted to transfer the semantic theory into the iconic theory and finally to develop the theory of prototype of picture. The oil painting "Gabrielle d'Estrees and one of her sisters" is a good example, and Barthes's concept of syntagm also provides a good guide to build up the theory about composition and explain the logic formation of proposition.

Key words: episodic memory, semantic memory, elemental proposition, states of affairs, iconicity, syntagm

* Lecturer, Department of Visual Art, Taipei Municipal University of Education

