

口述影像研究： 語言世界的秘密後花園

趙雅麗*

《摘要》

本文首先闡述「病理學還原」(Pathological reduction) 的理念與意涵，並說明其如何作為推進口述影像研究的進路；其次則介紹口述影像研究的內涵，以及其所涉及之符號、再現、敘事等傳播相關問題；再者，本文也試圖說明在認知的理論架構下，口述影像研究如何延伸與引發了對「心像」問題的探索，並進一步提出了口述影像研究未來可開啓之有關「創造力」的主題，同時期待以此作為視障者與明眼人合組創意團隊的基礎。本文最後再度強調「病理學還原」的理念與精神，及其對傳播領域的反思。

關鍵詞：視障者、口述影像、心像、創意、病理學還原

*淡江大學大眾傳播學系教授。E-mail: yaly@mail.tku.edu.tw

壹、研究的緣起

「廣播」之外，可否找到另一個頻道，一直是視障者生活中的苦悶與期待。這不僅說明了國內對視障者之「媒介接近使用權」(access to media)的問題，一直缺乏先進社會應有與足夠的關注外，也曝露了視障者之「傳播邊緣人」的窘境。「口述影像」研究從傳播理論的基礎建構出發，藉由「影像」和「語言」接軌的探索，為視障者開啓了一扇得以接觸影像世界的窗口，也為我國傳播界與視障者提供了一個「傳播無障礙」的藍圖。

所謂的口述影像(Audio Description, 簡稱AD)技術，主要就是在電視節目或電影中對白停頓或本身之敘述暫停處，以不干擾原節目的聲音和對白部份成音的原則，對影像節目中出現之視覺成份(visual elements)加以解釋與描述。這些視覺元素包含了諸如時間和空間情境的說明，人物角色的關係、場景、佈景以及人物的肢體語言等(Cronin & King, 1990)。簡言之，口述影像就是一種將視覺符號轉換為言辭符號的溝通行為。

「影像」與「故事」是口述影像欲為視障者傳達的兩大核心，而將影像與故事結合，正是電影此一媒介的魅力所在。因此提供視障者「口述影像」服務，不只開啓了一個視障者得以觸碰的實在世界，也讓視障者獲得一個理解與融入主流社會的溝通管道，更進而在社會中開創了一個「次文化」的頻道與空間，建立起視障者和大眾互動及分享社會情感的方式。

本文主要的目的有五：第一、首先提出「病理學還原」的研究觀點。在一系列口述影像的相關研究中，「病理學還原」是其一貫的研究思維與推進的基礎。因此本文首先簡介「病理學還原」的淵源，並闡釋「病理學還原」與口述影像研究在思維脈絡以及研究精神上的關係。

第二、介紹口述影像研究的內涵與其所涉及之傳播相關的概念。本

文試圖闡述口述影像在將視覺符號轉換為言辭符號的過程中，所產生之符號對應性的問題，及其可能面臨的不足、限制與困難，並藉由對口述影像之「語言本質」的界定以及「敘事形式」的探討，來思索口述影像此一特殊符號行為，究竟是一種「翻譯、再現、還是表現」？同時也探討口述影像所特有的「敘事形式」，說明如何才能讓口述影像電影更像一般電影，以及在其獨特之敘事架構下所展現的「敘事本質」。

第三、說明口述影像所引發與延伸之有關「心像」與「創意」問題的探索。本文提出口述影像研究可從認知的觀點，來檢證視障者理解口述影像敘述的心理機制，並探討語言的陳述，是否能「呈現」或「替代」視障者由感官知覺刺激所產生的「心像」，同時進一步比較視障者和明眼人間，在「心像」和「語言」的相互關係上有無差異等問題，以深化口述影像研究的理論基礎。此外，本文以為口述影像和「語言與心像」研究成果的結合，將可作為解構、開創視障者「創造力」的研究基礎。創造力的研究內涵主要在探索「視覺障礙」是否會造成視障者「創造力」的障礙？如果是，那麼視障者究竟失去了什麼樣的創造力？如果不是，那麼視障者又擁有哪些並未被發掘的創造力？它與明眼人間的創造力有何不同？視障者和明眼人之間如何互補不足，並組成一個具有生產能力的團隊，甚至是一個具有創造力與創意的團隊，這些都是口述影像研究值得進一步探究與關切的相關問題。最後本文再度強調「病理學還原」之精神的實踐，並也以此觀點出發，對傳播領域進行反思。

貳、病理學還原與口述影像

符號提供人們思維、表達意義的管道，而人們更透過符號的操作與傳播互動，建構一個比實在世界還真實的意義世界，但是過度符號化的結果，將導致知覺經驗的本質被符號的操作所掩蓋，因此，E. Husserl（林信華，1999；龔卓軍主編，1997；李幼蒸譯，1994）試圖透過對純然「現象」的描述，以還原出「意識、意向」的本貌，這種試圖從符號

世界中返回意向的方法，就稱為「現象學還原」。

現象學還原是一種試圖「中止」對客體存在之信念的態度與方法，現象學還原的真意在於將思維引向認識的起源，認為只有在起源處，才有所謂「真實的實在性」（李幼蒸，1994：7-11）。這種作法又稱為「懸擱」（epoché），或把外間世界「加刮號」（Einklammerung），也就是希望在「中止」對客體存在之信念的狀態下，在隔離了既定刻板經驗的蒙蔽下，找到一種意識、現象、或經驗之「真實的實在性」。

透過還原的行動，Husserl 追問「語言、社會、自我、邏輯、存在」等現象的本然與實然（尙新建、杜麗燕譯，1992：29-34；李幼蒸，1994：57-66），更企圖對人類一切主張與信仰的基礎進行徹底的檢驗，他不直接去問「知識是什麼」，而從知識如何被創造的問題，來檢證與「反思」知識的本質，因而他將現象學視為一種「科學的科學」。

Husserl 的現象學還原其實正是一種「去符號化」的行為，因為他所要去除的，就是被既定之符號框架所限定的經驗描述方式，以還原出經驗的真正內涵，「反思」在沒有「符號化」的影響下，意識究竟是什麼？因此，Husserl 的現象學還原，可說是試圖建立一套直接描述「知覺經驗」或「意向」的方法，以達成「去符號化」的效果，並還原出人們與實在世界間應然的關係。但「知覺經驗」與「符號建構」緊密細緻的互動，讓 Merleau-Ponty 懷疑徹底「去符號化」的可能性，因為，「我思開始之前，世界便已經存在」（Smith.C 譯，1974：x），思想與世界之間是以一種不可分割的方式呈現。去除了世界，思想如何能夠建立？當我們不透過符號來認識世界，反思又如何開始？

因此，「病理學還原」的方法，即是 Merleau-Ponty 對「現象學還原」進行檢驗的一種重要手段。當我思與世界、現象和符號之間是如此不可分割，執意的將外在世界「懸擱」，反容易讓反思掉入一種「唯心主義」的泥沼，因此唯有透過「不思」（或因某種病症而「無法思」、「無法感」）的反思，才能對比出「我思」的真實性。所以他透過「知覺現象學」的進路，「神經科學」與「心理學」的現象觀察（Smith, 1962；林信華，

1999；龔卓軍主編，1997），從病理學的證據中，去尋找 Husserl 所要洞察的「本質直觀」（Wesensschau），從「病理」去還原出「現象」的本貌。

從「病理」去還原出「現象」的本貌，其實也正是「從結構的空隙中解構結構」的精神，也就是說，「現象學還原」與「病理學還原」中所要洞察的，其實是那一個無法由「經驗系統」所直接感觸的「非經驗系統」，或為經驗所蒙蔽的現象。因為在由經驗所組成的意義系統中，其實暗藏著一種經驗以外的，或「存而不察」的非經驗系統，這種「經驗以外」所存在的系統，一直是被經驗所忽略的，但其實我們對「經驗」本質的界定，如果缺乏對「非經驗系統」的瞭解，那麼我們對「經驗」、「意識」的認識將不完整，甚至是「虛假的」，這正是胡賽爾現象學還原所要還原之「真實的實在性」。唯有發現出這種「非經驗系統」，以及其與「經驗系統」之間的相互關係，意義的結構才算完整。這種藉由系統中對立的兩端彼此間的「相互認識」，達成對整個系統「完整認識」的機制，其實就是格式塔心理學中所謂之「圖」與「底」的關係。

也就是如果經驗的結構由經驗所組成，那麼這個結構必須由「非經驗」的部分才能加以界定，這正如同「圖」與「底」的關係，即藉由某些不存在的知覺經驗所形成的結構體系，與完整之知覺經驗的結構體系相互比較，以對比出兩個結構間的差異；而結構差異之處，其實也就是「知覺經驗」發生的範圍，因而我們可由結構的差異中，還原出「知覺經驗」的本貌，這即是「病理學還原」的意涵。

病理學還原的重要精神在於，只有在生病的時候，我們才會注意到某些功能的存在，最重要的，只有「病」的存在所形成「去病」的行動，才會形成「持續的動力」，驅策我們去「正視」、「發掘」某些身體的原理，而非只是學術符號上的「紙上談兵」，進而掉入系統內的「自我指涉」（self-referentiality）或「自我流通」（self-circularity）（李幼蒸，1998：214）的循環。

「口述影像」的研究宗旨為「如何藉由言辭幫視障者克服影像障

礙？」此一「去病」的行動與命題，從命題一開始即思索「何謂影像？」、「何謂障礙？」，並從「何謂影像障礙？」來反思「什麼是影像的功能？」，而言辭又如何協助視障者克服（或繞過）影像障礙？並將不同符號體系間的關係，由如何相互「轉換」的探索，推入如何相互「取代」、甚至相互「挑戰」的命題，同時從此一命題，再度反思符號的根本。

過去影像和語言研究，分屬兩塊幾乎毫不相涉的學術版圖，關注的問題與方法也不盡相同，不僅理論師承大異其趣，分析邏輯和關注重點亦鮮少交集（陳世敏序，引自趙雅麗，2002b：iii）。因此，有關言辭符號和視覺符號間相互關係的探討，幾乎都是從「如何並用」的觀點來進行思索，比如新聞報導、電影中，「影像」和「言辭」研究所關注的焦點幾乎都是兩者間如何相互搭配的探索，因為能用「看的」，為什麼要用「說的」？這樣的現象極為自然，因為我們無須違逆在「正常」的感官下所形成的媒介使用原則，以及符號表現的機制，但我們也因此被限定在既有之符號使用的成規中，並陷入一種刻板經驗或慣性思索，而我們之所以被限定在這種泥沼裏，正是因為知覺和符號之間緊密的聯繫所致。因此，如果不是經由一種「失去」的知覺現象（比如「盲」的「病狀」）所形成的「反思」，我們又如何會走入「言辭如何取代影像」，或「言辭如何挑戰影像」此一研究命題呢？而如果不是因為「協助視障者克服「影像障礙」此一實際「去病」之行動層面的檢證，我們又如何會堅持在此一「違逆常理」的命題上進行耕耘？

「知覺下的動機」有時已經直接決定了思維的「規模與視野」，在純粹符號操作中，命題也可以一一的被越劃越小，只要符合符號體系或學術社群內的「自指涉性」和「自流通性」即可，而體系的「自繁衍性」更助長了這種趨勢，但在「自指涉性」和「自流通性」的循環下，我們又如何檢證研究之「命題是否為真」此一根本問題，我們怎麼知道「命題」是否反映出命題背後那個現象之「真實的實在性」，而又怎麼知道此一命題之下的探索是否恰當？此時「病理」便如同當頭棒喝班，讓思維從「無限符號鏈」之中抽身而出，從知覺的行動層面直指問題的根本。

在我們所意識到的現象中，有許多是適合「想」的，有許多是適合「做」的，適合「想」和適合「做」的，有些時候不是同一種東西，因此，不是所有適合「想」的東西都「做」的出來，也不是所有「做」的東西都「想」得出所以然，各種現象中「想」和「做」的纏繞交雜，究竟什麼叫「想」？什麼叫「做」？該如何「想」與「做」，這正是現象學的思想運動所要洞察之「本質直觀」，這種「本質直觀」的思想運動，其實也正是口述影像從病理學還原出發，對傳播學域所進行的一種反思。以下說明口述影像相關研究，及其與病理學還原之關連。

參、口述影像的相關問題：視障者看電影？怎麼看？ 看到什麼？

國內的「口述影像」研究可說是全球首宗針對視障者如何克服影像障礙，以及其所衍伸之語言與符號溝通的問題，所進行之系統性與大規模的基礎研究。透過言辭如何「取代」影像，此一「口述影像」特殊的「符號命題」，口述影像研究從知識的底層，對符號、語言、文本到結構，進行了一系列人類傳播與溝通元素的根本檢視。

簡單的說，口述影像可以被視作是一種「填空題」，當電影的內容因為缺少視覺訊息而形成一個「空格」時，我們如何藉由「填空」來填補意義的空隙，這便是口述影像最原始的形式與需求。由於空格中所空缺的是「原電影」中的「視覺訊息」，因此「填空」的內容便必需完全銜接「原電影」之敘事脈絡與表現內涵，而其敘述也必需在該畫面呈現的時間點上作解說、且必須在「對白空隙」的時間內完成，以免干擾對原電影對白的接收，這種需在「時間安排」、「情節脈絡」、「表現內涵」與原電影一致的轉換要求，使得口述影像此一須透過言辭符號來呈現視覺符號效果的「填空」工作，成爲一種極爲「嚴格之符號轉換」的溝通行爲。

但是，透過言辭符號來呈現視覺效果的轉換可能嗎？透過「某一種」媒介的形式，去呈現「另一種」媒介的表現效果時，這兩種媒介之間有共通性嗎？效果該如何界定呢？這種轉述的意義又在哪裡呢？這便是「口述影像」最為弔詭、而且必須加以探討之處。這種嚴格轉換的口述影像之「特殊命題」，和一般媒體的呈現方式與概念大異其趣，也無法直接引用既有之理論，因而引發了一連串對「符號轉換」、「再現意涵」、「敘事結構」等傳播底層理論的檢視工作。也唯有透過對上游傳播理論的再檢視，才能對視障者究竟如何看電影？怎麼看？看到什麼？等問題有進一步的掌握。以下即概述口述影像研究所涉及的相關問題。

一、符號問題

口述影像既然涉及了一種「視覺符號」和「言辭符號」間嚴格轉換的問題，因此「符號」自然便成了口述影像第一個必需探究的領域。一般電影與口述影像電影間最根本的差異即在於，使用之符號本質上的不同。一般電影應用了影像、聲音和語言等多重的符號，而口述影像則必須將一般電影中的「影像」符號，轉述成視障者可接收與理解的「言辭」符號。口述影像的工作既然是要將電影之視覺符號轉換為言辭符號，因此探索視覺符號與言辭符號，在對應性和本質上的差異，就是試圖了解在將視覺符號轉化為言辭符號的過程中，可能面臨的不足、限制與困難。

由符號學對「視覺語言」和「言辭語言」的比較中可以發現，「視覺符號」與「言辭符號」之間的差異，其實可以簡單的用「語義」和「語法」間的差異來進一步劃分。所謂「語義」的差異所指的就是「符號的表意特性」，也就是符號間「符徵與符旨之間意指性聯繫」的特性，而「語法」的問題則是「符號彼此間組成規則」的問題。視覺符號的語義特性是一種「較嚴格的肖似性意指」（例如：照片中的「馬」一定要具有馬的某些特徵，才能代表「馬」）；而言辭符號則屬於「較寬鬆的任意性意指」（例如：「馬」的言辭符號可以是：『白馬』或者是『黑馬』）。

而在語法上，符號組織各有不同的嚴密性，言辭符號具有較強的結

構組織性，而視覺符號其結構組織性便相對較弱（李幼蒸，1997：90），因此，視覺符號相對於言辭符號，可說是一種較寬鬆與「非嚴格」的編碼系統（李幼蒸，1997：100），而這種符號間的編碼結構，其實可被視作一種符號體系的語法結構。

「視覺符號」與「言辭符號」之間在語義和語法上的差異，可進一步整理如表一（詳參趙雅麗，2001）：

表一：「視覺符號」與「言辭符號」之語義和語法的差異

	視覺符號	言辭符號
語義條件	較嚴格的肖似性意指	較寬鬆的任意性意指
語法條件	較寬鬆的符號編碼	較嚴格的符號編碼

從表一中，我們不難發現，「視覺符號」與「言辭符號」兩者之間在結構上有其「共軛性」（即一種既對稱又互補的特性）。「視覺符號」在語義條件上較為嚴格，因此在語法條件上採取較為寬鬆的編碼機制，而「言辭符號」則恰好相反，其語義條件上較為寬鬆，因此必須在語法條件上，採取較為嚴格的編碼組織。這樣的「共軛性」似乎隱含著這兩種符號體系間雖然有其差異，實則又有其對稱與互補的關係。因此，在「語義」和「語法」兩者「互補」的結構下，「視覺符號」與「言辭符號」均能對實體世界的意義進行完全的表述（例如：我們用文字（言辭符號）寫成一部小說，我們也可以把小說的故事，用電影（或甚至默片）（也就是視覺符號）表現出來），因為無論是「視覺符號」或「言辭符號」其符號形成與發展所建構而成的表意系統，其實均是對一個相同實體世界的反映。而儘管不同符號體系間之「語義」和「語法」的不同，會造成表現形式上的差異（如體積上長、寬、高的不同），但這兩種符號其實都是可具體表現同樣根本與廣泛意義的系統，因而藉由此兩者中

的任何一種符號系統，皆可以建構出等量的意義空間，或者是相同的意義體積，也就是說以「言辭符號」形式寫成的「小說」和以「視覺符號」形式製作的「電影」都可以完整的說出同一個故事），雖然言辭符號體系和視覺符號體系所能表達的資訊總量，並未被實際測量過。

口述影像的符號研究在上述的基礎上，將電影中之「視覺語言」轉換成「言辭語言」的符號問題，以橫切軸分成三個層面，分別為「訊息感知層」、「符號表意層」以及「美學符碼層」，主要是欲討論符號在「訊息感知」、「編碼結構」以及電影所獨有之「美學符碼」上的相關問題。

「訊息感知層」主要是針對訊息的接收形式與閱聽特質進行比較。由於電影中的畫面也是透過「聲音」來呈現，這將導致原來電影中「聲音訊息」和「畫面訊息」的相互關係將重新定位，例如口述影像的敘述與電影對白等內容，都是透過聲音元素來呈現，這個以聲音呈現之口述影像電影的閱聽特質，到底是屬於「用聲音協助視障者聽懂一個故事」？抑或是「用聲音化的影像，向視障者講述一個故事」？這是在口述影像腳本製作時必須首先必須確立的一個製作原則與方向。也就是說，視障者究竟是在聽一個「用聽的電影」，還是只是「聽故事」，口述影像者必須有所區分。若為「聽故事」，則說故事的便是「電影中原來的聲音」，「口述影像」只是為這些「電影中原來的聲音」進行意義斷裂時的補述，因此，這就是用『聲音化的畫面』去固定聲音的現象；但倘若是聽一個「用聽的電影」時，那麼說故事的就是電影中的畫面了。其他諸如對視覺符號「選擇性觀看」的解讀現象，也是在轉述成「序列閱讀」的聽覺符號過程中所必需注意與關切的問題。

承上所述，如果口述影像只是讓視障者「聽故事」，那麼只要描述電影畫面中具體的行動內容（如「男主角站起來走出大門」），或所謂符號的「明示義」即可；但如果聽的是「電影」，那麼對電影中影像訊息的描繪，除了「明示義」之外，便應加入影像特殊表現所象徵、隱含的某些「美學符碼」、「意識型態」、「社會意涵」等影像之「隱含義」的面向。「聽故事」和「聽電影」的差異，其實正是口述影像「雙重敘事架

構」的核心，此部份於下文中將進一步從敘事理論加以說明。

在「符號表意層」的關係上，口述影像研究提出的觀點是，在電影的流動畫面中，各種圖像的「底、圖」關係都是流動的，這是視覺畫面「瞬間」、「流動」、「混合」成爲一個句子的主要因素；但文字上所明確界定的「前後、上下、左右、裡外」等方位集合關係，顯然限制了口述影像者對畫面的描繪。閱讀與理解言辭符號必須透過序列（一維），而後產生意義，但是對視覺符號的理解，卻是一種直接以平面（二維）之心像知覺來產生意義的形式。這些符號表意結構上的差異，是口述影像製作時必須注意的重點；此外，口述影像在符號表意上其實還必須兼顧「理解」與「娛樂」兩種效果。

至於「美學符碼層」的問題，則主要著重在對電影美學符碼的探討，即這種「視覺符碼」究竟是否有必要在口述影像中呈現？如何呈現？等問題。電影的表現手法主要是透過影像符號的「肖似性」來進行各種表達，而電影美學的表達能力，則是取決於視覺感官的經驗，因此，對一位不具有感知「影像肖似性」能力的口述影像者，或從來沒有視覺經驗的視障者而言，美學符碼的意義在哪裡，可能比如何呈現美學符碼的意義更爲重要。作者以爲，對視障者而言，美學符碼的問題其實也是「超知覺經驗」的問題，而超知覺經驗之意義的傳遞，其實可以巧妙地透過「聯覺」（synesthesia，或稱「通感」、「共感」，是指由於物體之色、香、味，以及事件、經驗的生成等「實在」，本來即是「同時共存」，因此，任一感官受到的刺激，其他感官系統必然也會引起與產生「共鳴」的現象，例如「空曠」的感覺：可以同時由聽覺對聲音傳播的感受，和視覺對空間結構的比較，獲得類似的意象），甚至「迷思」或「共同記憶」等思考方式來加以完成。因爲「聯覺」、「迷思」或「共同記憶」等現象，有一共同特質，即它們都是由聚合了各類型的知覺經驗或行動事件所形成的「綜合意義」，因而具有較高的「文化聯結力」，因此，當視障者因爲視覺限制而無法接收某些美學或情感的訊息時，其實是可以透過其他知覺經驗的「轉喻」加以達成，而這些轉喻的素材通常都存在

於「聯覺」、「迷思」或「共同記憶」之中。

二、再現問題

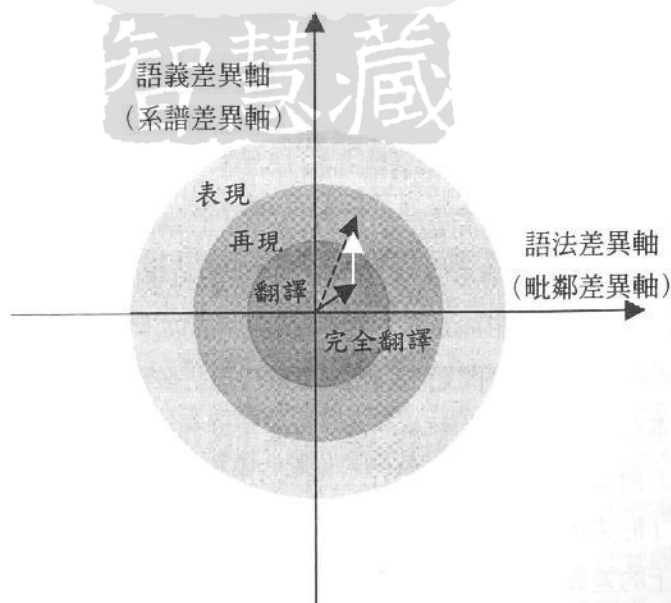
口述影像撰述者究竟該自視為翻譯電影畫面文本的「譯者」、還是再現影片畫面真實的「記者」、或是一位用文字語言「說電影」給視障者聽的「作者」？此一自我角色認定上的差異，不僅將進一步影響口述影像者撰述時應「嚴守的份際」與「掌握的原則」，甚而也會影響到其使用的「語彙」，和「語境」安排等語言行爲，而此一問題更涉及了口述影像究竟是一種「翻譯」、還是「再現」、甚至是否爲一種「表現」形式的思考。

雖然近代的觀點認爲，翻譯本身可能就是一種再現，但是「翻譯」和「再現」畢竟有所不同，例如，我們絕不會說記者的報導即是爲我們「翻譯」現場，或在聯考英文翻譯的題目上要求「將以下中文句子『再現』成英文」，這除了涉及詞語「使用習慣」的差異外，亦說明了此兩者間縱有其相通之處，但絕非完全相同，而其中「翻譯」與「再現」這兩種意義轉述過程所涉及的符號行爲，其相通與相異的內涵，以及所引發的思維，正是我們希望對「口述影像」此一特殊之意義轉述行爲進行本質界定的進路，並具體的發現在口述影像進行視覺與言辭符號間轉換的過程中，所應「嚴守的份際」與「掌握的原則」。

口述影像和「翻譯」或「再現」的相似之處，在於他們都是一種意義轉述（或轉換）的符號行爲，但口述影像不同於一般的言辭翻譯，因爲一般的言辭翻譯涉及的乃是言辭體系與言辭體系之間的轉換；而口述影像也並非一種新聞報導所涉及的再現行爲，因爲口述影像者的任務是去轉述意義，而非建構意義。但是，口述影像又是一種翻譯，因爲它的確必須將畫面的意義，透過言辭符號來加以描繪轉述，這種轉述的行爲就是一種翻譯；然而口述影像也是一種再現，因爲既然畫面的意象總有「言不盡義」的限制，那麼，轉述者勢必在某種程度上，加入其對內容主觀的選擇與意義的組構，就這個角度來說，口述影像就如同一般言辭

翻譯，也面臨了「完全翻譯上的不可能」，因而產生了「翻譯」與「再現」間的辯證，同時也出現了在一般新聞報導中，「主觀」與「客觀」間界線劃定的問題。然而其實口述影像所牽涉的面向，又遠不止於一般言辭符號和言辭符號間之翻譯所面臨的問題那樣單純，因為口述影像所涉及的是「言辭符號」和「視覺符號」兩種截然不同之符號表意體系間的轉換，這些差異包含了從根本的「訊息感知」形式、「符號表意」的原理、到整個作品「論述結構」上的差異。

這些問題可以藉由圖一，此一衡量翻譯與再現的操作丈量標準，提供口述影像符號行為定位上一個適切的參考標準。此一衡量模式主要是藉由視覺符號與言辭符號兩者間，在「語義」和「語法」上的差異程度，來衡量「譯出符號體系」和「翻譯符號體系」兩者間，在一個符號意義表現上之「意義距離」的長短，並由「意義距離」的長短，來判斷在口述影像的過程中，直接轉述之符號行為較接近「翻譯」或「再現」的程度，同時建構出從「翻譯」到「再現」兩極間的連續光譜（見圖一）（詳參趙雅麗，2002a: 127）。



圖一：從翻譯到再現的光譜示意圖

圖一中的縱軸代表兩符號系統間，語義（符徵與符旨之間意指性的聯繫）差異的大小（例如：在進行電影之「美感」的口述影像轉述時，其言辭符號的和視覺符號間所產生之「語義差異」的幅度大小，就比對「實物」進行口述影像轉述時來的「大」）；而橫軸則表示語法（符號彼此間組成之規則）差異的大小（例如：在對「快速鏡頭」進行口述影像的轉述時，其言辭符號和視覺符號間之「語法差異」的大小，則比對「靜止畫面」進行口述影像轉述時來的「大」），其中兩軸交接的原點，也就是圓心，則代表兩符號系統的意義轉述，是可以透過語義和語法的對應，而達成完全的翻譯，但事實上，這是一種理想的狀態。任何兩符號系統間的翻譯，都可能由於語義或語法的無法對應，而產生偏離完全翻譯的行為，因此，圖中任何一點距離圓心的長度，都代表了兩符號系統在轉換時，因為語義和語法差異所造成之偏離完全翻譯程度的大小。

而圖中的三個由深到淺的圓形光環，則分別代表了口述影像語言本質究竟是「翻譯、再現與表現」的三個範疇。因此，一般所謂的翻譯，即使有語法或語義上的對應問題，但仍較接近翻譯的本質，但如果兩個符號體系間語法或語義上的差異太大，那麼這種轉述的行為就可能從所謂的翻譯，跨到了再現的範疇，甚至變成了恣意創作的表現形式。

三、敘事問題

口述影像之敘事問題的討論，主要是從敘事觀點來探討口述影像腳本的敘事原則與敘事本質，探討用「影像」說故事的一般電影，和用「言辭」說故事的口述影像電影，兩種敘事形式間如何互相轉換的問題，並從「說故事」的敘事問題出發，來發掘口述影像到底「說了什麼？」的敘事本質。口述影像的敘事問題，可簡單地分成「形式轉換」與「本質界定」兩部份。

「形式轉換」主要在討論「一般電影」與「口述影像電影」在敘事手法上的差異，並探討口述影像透過「言辭符號」來轉述「視覺符號」的過程中，與原來電影敘事系統之間，可能出現的轉變與落差，以進一

步瞭解如何才能在這種轉換過程中，保持電影之「情節建構、形式風格、敘事觀點」等電影特殊敘事形式的風貌，並透過敘事理論的推演與歸納，為口述影像的敘事過程，提供一套原則性的策略與建議，讓口述影像在進行視覺符號與言辭符號轉述的過程中，能夠更為清晰的掌握敘事體系中，符號的本質以及符號間互動的機制，以創造出一個更貼近電影敘事表象的口述影像電影，讓視障者在欣賞口述影像電影時，感覺「更像在看一部電影」。

其中「故事」(story)與「論述」(discourse)的關係和分野，是口述影像敘事問題上重要的議題。在口述影像的轉述過程中，如何同時達成「故事」與「論述」兩個面向之「完整的表現」與「精確的關係」，是一位口述影像者進行口述影像之敘事轉換時，必須掌握的問題。所謂「完整的表現」是指口述影像的轉述內容，不只要考慮「故事情節」的解說，告知視障者其所無法獲知的畫面訊息，讓視障者瞭解劇情的發展脈絡，但也需要適時地對畫面中演員的表現、燈光、場景、鏡頭運用等「論述手法」的安排，甚至許多「與故事無關」的風格元素加以描繪，才能讓視障者在「觀賞」口述影像電影時，也能同時感受到電影影像的趣味，讓視障者在收看口述影像電影時，感覺「更像」在觀賞一部電影。

而「精確的關係」，則是指敘事中「故事」與「論述」兩個層面間精準的區隔，以避免撰述過程中，口述影像腳本的撰述者常會因疏忽或不清楚「故事」與「論述」的區隔，而踰越了原來電影論述層面「所應」、且「只能」呈現的內容，而自行加入了對劇情的詮釋、或提早暴露了故事的情節，甚至改變或扭曲了整個電影的情節架構與呈現的意涵，也阻礙與破壞了視障者接近一部原作的機會與興致。

再者，口述影像如何能將鏡頭所隱含之「敘事者的觀點」(Bordwell, 1985)，在敘述時達到與原電影一致？或者能不能一致？此一轉述上的敘事問題，不僅會影響視障觀眾對電影的感受，也關係著他們對電影的理解與整體觀賞的效果。最後，在進行敘述時，口述影像者究竟應將自己視作電影故事的另一個「再現者」或「建構者」，還是自視為一位將

影像符號轉換為言辭符號的「轉述者」或「翻譯者」，這種角色上的定位，不僅會影響口述影像者所使用的語言、口氣、語境、稱謂、與整體敘事觀點以及風格，也會影響口述影像者在撰述過程中，對整體敘事策略的運用，因此對口述影像之敘事本質的探討，也進一步檢視了電影敘事者與口述影像敘事者間，角色區隔與定位的相關問題。

至於「本質界定」所探討的，則是從敘事理論出發，藉由系統結構的觀點，來探討口述影像此一「說」之符號行為的敘事本質。透過口述影像電影中所隱藏之「雙重敘事者」的觀點，以及「雙重文本」的敘事結構，說明口述影像此一「說」的敘述行為，其實包含了「電影所說的故事」和「向視障者說一個影像的故事」雙層敘事架構。

「雙重敘事者」的觀點是指，口述影像實際上包含了「用電影來說故事」還是「說影像的故事」兩種截然不同的敘事內涵。「用電影來說故事」，說故事的仍是電影，因此，口述影像者的角色只是「取代影像內容」，與既有電影之「聲部內容」一起說故事的「協力敘事者」；但是在「獨立敘事者」的觀點下，口述影像者則是在「說一個影像的故事」，因此，「電影的故事情節」、「聲部內容」只是用來「說影像之故事」的行為下，其「不可更動」的故事「素材」而已。

口述影像者可同時自視為「協力敘事者」與「獨立敘事者」，其中「協力敘事者」，類似將其角色設定成「畫面敘事符號」的「翻譯」者，此一觀點可提醒口述影像者謹慎忠實地呈現電影原貌；而「獨立敘事者」的定位，則有助於口述影像者從「廣義」的角度再現該片的一個「觀賞行為」，其中所涉及的是，如何將口述影像者心中一個完整的「觀賞過程」、「觀賞意義」，透過其所撰述的口述影像腳本，以及「借用」原電影的聲音訊息來加以完整的呈現。

「協力敘事者」與「獨立敘事者」兩者間是一種「二元並存」的狀態，就如同在一個座標平面上，「X軸」和「Y軸」共同存在所形成之既「對立」又「互補」的關係。「X軸」和「Y軸」的對立關係在於，因為「X軸」不是「Y軸」，但此二者又共同組成一個平面上「位置」

的完整描述，就此一觀點而言，此二者又是「互補」的，這種透過既「對立」又「互補」的關係，完成一個「概念」或「情境」的「完整描述」，在符號系統中可說比比皆是。口述影像中「獨立敘事者」和「協立敘事者」的兩種觀點間，也具有這樣的關係，他們透過既對立又互補的關係，完成一個完整之口述影像的敘事結構。

因此，口述影像者若採取「協力敘事者」的觀點與角色時，會較著重於「形式轉換」的內涵，其所關心的是一般電影中既有的敘事特質，在經過語言轉述後如何被保存的問題，即探討將電影畫面轉換為語言敘述時，如何盡其可能保持原電影中「故事」與「論述」兩種內涵之形式上的擬似，以盡量呈現電影的「原貌」。但是當插入空檔的時間過短，而無法述盡畫面飽滿的訊息，或面臨超越視障者經驗範疇以外(如美感)之訊息的解說時，口述影像者往往就必須由「協力敘事者」的角色轉變為「獨立敘事者」，從「獨立敘事者」的觀點與角度，來進行「說什麼」與「如何說」的選擇，以決定什麼訊息要被描述，並從「圖像符號、電影文本」到「社會行動」之間，進行一個影像訊息究竟為視障者再現什麼？如何再現？的構連，也就是究竟要為視障者說一個什麼樣的影像故事，這時就觸及了「本質界定」的思維範疇。

口述影像最大的特色在於「雙重敘事結構」的本質(見表二)。雙重敘事結構中所討論的是「雙重文本」與「雙重故事」彼此間的關係。在這裡的「雙重文本」包含了由「原電影聲部文本」，以及取代原電影畫面文本的「口述影像之敘述文本」這兩個文本，這兩個文本共同組成

表二：口述影像「雙重敘事涵」(「雙重文本」與「雙重故事」)示意圖

雙重文本	原片之聲部文本 (作者為原電影導演)	口述影像文本 (作者為口述影像撰述者)
雙重故事	原來電影的故事與論述	口述影像者對於 「影像」的故事與論述

了一個說故事的完整文本，協助視障者克服影像障礙，完成觀賞的行為。所謂「雙重故事」指的是，這兩個文本所呈現的故事，往往不只傳達了電影本身所傳達的故事，以及呈現故事的論述手法，更在無形中向視障者陳述了影像世界的種種豐富性與價值，也就是說，當一位視障者在收聽口述影像電影時，其實還聽到了口述影像者對影像的觀點，解釋影像與聲音搭配的關係、影像與電影故事的關係、以及影像所呈現的社會意涵等；相對的，要傳遞「原來電影的故事」或「影像的故事」，也都需要兩個文本一起表達才能完成。

「為什麼視障者想看電影？」是口述影像服務在規劃與設計的過程中，值得一再思考的問題。「影像」與「故事」是口述影像的兩大核心，將影像與故事結合，正是電影此一媒介的魅力所在，也開啓了一個視障者得以觸碰的實在世界。提供視障者「口述影像」服務，不只讓視障者獲得一個理解與融入主流社會的溝通管道，相對地，也在社會中開創了一個「次文化」的頻道與空間，建立起視障者和大眾互動及分享社會情感的方式，這些思維其實涉及了從「影像的符號本質」、「電影的文本論述」、到「觀賞的社會實踐」諸多層面再現的工作。而從「符號再現」到「文本再現」，進而實踐「社會再現」的思考觀點，不僅可落實在「語言表意體系」和「非語言表意體系」，兩大表意系統間溝通轉換的過程，其最大的意義更在於推促兩種表意體系下，所形成之兩種文化體系間的交鋒與互融。

肆、口述影像研究的探源：語言與「心像」之關聯

當視障者失去了藉由視覺感官接受資訊的管道，「語言」自然就成為視障者和世界知識接軌的主要方式，但面對這一大片由明眼人在視覺基礎下所構築而成的知識體系，視障者究竟能掌握多少？面對經驗以外的知識，視障者又是透過什麼機制來理解語言所轉述的意涵？「心像」自然成為回答這些問題的關鍵。視障者有沒有「心像」的行為表現，在

「心像」和「語言」的關係中，視障者和明眼人間又存在哪些差異？這些面向都將影響視障者語言使用的基礎與策略。尤其當口述影像者向視障者描繪了一幕幕由「美學符碼」所組構而成的電影畫面時，視障受眾對口述影像電影所謂「好」和「不好」的評估之間，差異究竟在哪裡？這些都是口述影像研究必須關切的議題，也是其後續之「心像」研究所欲探索的。

「心像」與「命題」以及「線性規則」結合成陳述性知識的三種基本形式。「心像」可視為心理的圖像或景物，但與實際的圖畫和景物不同；心像是心理運作的一個結果，個人可透過努力形成一幅與客觀外在世界不盡相符的心像，因此它也可說是個人對外界所形成的一種主觀知識（鄭昭明，1997；林青山，1997）。而由心像所構成的知識形式，稱為「意象」（imagery）。意象（imagery）與知覺（perception）不同，「知覺」是指對實際出現之刺激的登錄（Arditi, Holtzman & Kosslyn, 1988），而「意象」則是指在沒有立即感官輸入的情況下，「看見」或「聽見」一個刺激項目，也就是所謂的視覺心理意象（visual mental imagery）或聽覺心理意象（auditory mental imagery）（Kosslyn, Behrmann & Jeannerod, 1995），事實上，心像的形式亦不限於視覺或聽覺，只要是一種「知覺的記憶」，可以透過回想產製，都可以稱之為心像。

視障者也有心像的行為，只是這種心像是由「觸覺」、「聽覺」、「移動覺」等「知覺記憶」所形成的一種記憶模式，例如：當我們詢問視障者究竟貓比較重？還是兔子比較重，視障者仍有回憶他們抱著貓，以及抱著兔子時的感覺，也就是藉由「運動感」所產生的「心像」，來衡量兩者的差異，這種行為和明眼人被問到家中客廳有幾個窗子時，所使用「回想客廳畫面」來計算窗戶的過程是一樣的（岳修平，1998：98）。

在電影、戲劇的口述影像工作中，由於「影像」的意義寄存在「故事」的架構下，因此，許多影像的訊息可以巧妙的透過故事中的「劇情」所隱含之「整體知覺的行動」，來進行轉換或陳述，並以一種「再現」的方式來加以描述。因此心像研究就是要探討一個更基礎的問題：如果

脫離了故事的架構，「圖像」對視障者而言的意義該如何界定？又該如何轉述？

也就是說，在由故事情節所鋪陳而成的特定情境下，「影像」的意義在該情境下，可以較為「直接」而且「簡單」的被說明，因為影像的意涵都不脫離巴特的敘事理論中，「功能」(functions)或「行動」(actions)的層次(高辛勇，1987：135)，因此，影像的描繪在這些「功能」的前提下，一方面是知識理解所需要的情境大多已被故事情節所定錨，而影像知識的範疇也因此鎖定在符合「功能」的描述上，這都使影像的意涵可以得到一種「簡約」的理解。但是當「影像」的知識不只是完成故事敘述的一種功能而已，或其意義的理解必須被放置到更廣闊的情境下時，「影像」的意義該如何劃定範疇，或什麼才是視障者所需具備之影像的世界知識？而如果明眼人已經成熟的發展出一套搭配圖像和語言表現而成的知識體系，那麼視障者所面臨的知識障礙又該如何克服？這些問題都需要進一步藉由心像的觀點出發來加以檢證。

因此，在心像的研究中，我們主要關心的問題是圍繞在探索視障者對圖像認知的問題，這個後續研究兼具理論與實用的雙重意義與目的，例如：「語文」的使用，是否能「呈現」或「替代」感官知覺刺激所產生的「心像」？視障者經由語言所獲得的訊息，和他們親身體驗之知覺所感受的訊息間究竟有何差異？他們所謂的知道，究竟知道多少？知道的究竟是什麼？又是如何知道的？這些訊息和純粹經由親身知覺體驗的經驗究竟有何不同？

而就知識的理論層次而言，心像的研究涉及了包括：了解視障者如何獲得對世界的知識、如何儲存與組織這些知識、如何運用這些知識去認識新的訊息？等相關問題的探索，以及進一步的理解視障者是如何運用圖像之「陳述性」知識(事實知識)，並將其轉化為程序性知識的過程。

近年來，「影像化」、「多媒體」的教材設計方式已蔚為主流，教材內容藉由「圖像」來呈現的比例更是大幅提高，對於無法學習「影像圖

片」的視障生而言，這將造成其可藉由教材獲取之學習內容，較以前的教材設計情況「不增反減」。倘若一般眼明學生的學習品質的確因逐漸「影像化」、「多元化」的教材設計，而更為有效地提升，那麼上述的現象勢必將造成視障生和主流教育之一般學生間「知溝」的加劇。因此，如何藉由語言的描述，搭配其他「實體模型、半立體模型」等「圖形輔具」，協助視障者學習教材中的圖像內容，並藉由對「心像」機制的了解，來分析「語文描述／溝通」的介入，對視障生在各種學習歷程中的影響，以及設計與建立「視覺圖像輔具」之「有效性」(effectiveness)的評量標準與原則等工作，將是眼前視障教育領域中極為迫切的課題。

心像問題可說是一個典型「病理學還原」的探討，例如，在認知心理學的研究中，透過「皮質盲」(cortical blind，也就是因腦皮質區缺損造成視覺障礙的視障者)的研究(Riddoch,1999; Goldenberg,1995; Chatterjee,1995)，或比較視障者與明眼人對心像旋轉、移動的操弄，來發現心像的行為歷程，都已經行之有年。而從語言的觀點來探討視障者的心像行為，可由視障者對知識體系之理解過程中的心像行為，進一步的發現知識結構、本質以及表現形式中，視覺體系和言辭體系間的差異，以發現其中的「視覺迷思」與「語言傳統」，並更直接發現知識中語言的定位，例如：如果許多知識的學習，視障者也可以透過「語言」與「心像」清晰的理解，那麼我們將可更清楚的辨別許多多媒體的設計，會不會只是一種「多而無用」的干擾，因為，這表示由言辭所呈現的知識內涵與方式，其實有許多尚未被開發的版圖，也不一定需要藉由製作耗力費時的影像來呈現(例如：不一定每一則新聞都需要附上照片)這將提供「多媒體」媒介表現時另一個省思的管道；而如果知識體系因影像產製技術的演進，而更為「不費力」與「視覺化」，那麼，這是否表示知識體系中，「(視覺)心像」以外，「命題」、「線性規則」等形式的知識內涵將逐漸式微？

伍、口述影像的未來進程：知識創造力的再發現

視覺障礙是否會造成創造力上的障礙？如果是，那麼視障者究竟失去了什麼樣的創造力？如果不是，那麼視障者又擁有哪些並未被發掘的創造力？它與明眼人之間的創造力有何不同？視障者如何和明眼人間互補不足，並組成一個具有生產能力的團隊，甚至是一個具有創造力與創意的團隊，這也是作者繼口述影像之現階段之心像研究後，另一個欲深入探究與關切的問題。「三個臭皮匠是否真能勝過一個諸葛亮？」是口述影像之創意研究的核心命題，如果視障者因為視覺障礙而導致其「創意」（或「能力」）的不足，那麼究竟能否透過和明眼人合組工作團隊的形式，來協助其「繞過」視覺障礙，甚而藉其所特有的質感，與明眼人互補不足，發揮『1加1大於2』的完形效果，也是另一個視障傳播研究的基礎問題。

許多領域對「創意」此一主題都懷有高度的興趣，其中包括心理學、精神分析學、哲學、人文學科、商學與科學等。事實上，創意的相關文獻如汗牛充棟，光是其定義即多達五、六十種之多。而若進一步檢視與創意直接相關的思維和解決問題（problem solving）的相關研究時更可發現，其多樣的理論取向以及實驗的調查結果，而創意本身更是呈現出極為多元的本質，在各種創意研究的內容中，從創意環境（creative environment）、創意成品（creative product）、創意過程（creative process）、創意者（creative person）（Mooney,1963）、到「創意的特質、過程與模式」、創意和「智力、知識、心像」、甚而「傳播」等領域的關係、以及「組織理論」中團隊創意和個體創意間的差異，幾乎都是創意的研究範疇。然而在探討視障者和明眼人如何混合組成創意團隊時面臨的最大問題，仍是「感官的差異」對創意的影響該如何釐清與互補；而「視覺體系」和「言辭體系」的使用與思維，究竟在創意表現上又有何差異與影響，也都是口述影像研究工作中的核心命題，因此，符號、語言的創意研究取徑，便成為作者在口述影像未來研究進程中的另一個主要的切入

點。

比較創意和符號系統間的關係，不難看到彼此間許多微妙的聯繫，創意（思維）中的每一個意念與想法都是受到下一個意念與想法的修正，這與言辭符號溝通的特質相似，即上一句話必須被下一句話所修正（滕守堯譯，1998），也就是上一句話是放在由加入之下一句話所構成的情境中來加以解讀的，就這個角度而言，作者以為創意呈現了「言辭」的本質，然而思維中的「頓悟」、或創意中的「靈感」，又類似於視覺符號接收過程中「一目了然」的效果。所以，創意也具有視覺符號的本質。不管是創意過程或符號接收，其實均涉及了意義從單一概念的認識，到集體意義呈現等各種層次的處理機制，而思維的諸多概念有時又是從知覺轉喻而來（如：思想很「深」中的「深」，便是視覺感官中之「深」的轉喻），因此，創意和符號系統間所呈現的符號相似性，就思維本質而言並不足為奇。

而在敘事理論中，「故事、情節與論述」的關係，也和創意之「歷程、結果、策略」間有高度的對應關係。創意過程中，創意的策略決定了創意歷程的發生，這就如同論述決定了情節的呈現，而創意策略與敘事系統中的論述安排，兩者都是涉及「如何作」的思維，是一種語言（指實際呈現的文本）的語言（指思維本身）。此外，創意的歷程是指創作過程中實際發生的行為，就如同在敘事研究中，只有「情節」是實際可供分析的「文本」一般。至於創意的「結果」，則是整個創意系統意義外顯的內涵與主軸，就如同敘事系統中的「故事」。而一般敘事中常有「情節沒有表現出的故事」，或是「與故事無關的情節」（曾偉禎譯，1996），這樣的現象其實也正巧對應了在創意、思維的過程中，「未思而得」的靈感，以及「思而未得」的創意。

作者以為創造（或「創意」）的過程中包含了各種可觀察的「實體文本」（指創造完成的「作品」，以及創造過程中各種未完成、或修改中的「作品」），以及修正、創作這些文本的過程中，創作者內心的「思維內涵」（這些思維內涵又包含：未被呈現為實體作品的意念、心像，或

稱為「內在文本」，以及修正意念過程中所進行的思考)。而完整創作的過程即由一連串的「實體文本」、「思維內涵」以及兩者間的對話所構成。

因此，口述影像創意研究的方向，主要是欲從語言、符號的觀點出發，將創意的思維歷程，視為一種創作者內在語言的「敘事表現」，並將其歷程中包含之所有「思維內涵」與「實體文本」的內容，視為可供分析此一內在語言之「敘事表現」的「超文本」，藉由敘事、符號、認知、以及既有之創意理論的推演與分析，來探索創意之「超文本」和一般文本，在本質與結構上的異同，並從此一基礎，來發現創意的多元內涵，並探討本研究關切的相關問題。其主要目的就是設法將創意行為界定為一個可分析之「超文本」，再從文本的角度與特性，由敘事理論來觀察與分析其創意行為。從這個基礎出發，我們更可以進一步的去問：在創意的過程中，什麼是等同於敘事結構中的「語法」和「語義」的關係？創意中的哪些元素，類似於「符號體系」中的「符徵」與「符指」之關係？而在創意的「過程」與「要素」中，又有哪些東西等同於敘事體系中之「比鄰軸」與「系譜軸」的結構關係？等語言觀點下，對創意的另類探索。

視障者因為視覺障礙所以無法進行較具「視覺性」的工作，例如「攝影師」、「美工設計」等，但事實上，視障者在很多「純文字性」的工作上，也幾乎未被給予參與的機會，這其實隱含著，除了所謂的社會接受度之外，視障者的確因為視覺障礙而產生了「非視覺形式」知識上的「知溝」(information gap/ knowledge gap)，也因而影響其在創意上的表現，因此，這樣的現象所涉及的其實不只是「工作形式」上的問題，應該還有更高層次之「思維結構」上的探索。口述影像研究下一階段所欲進行之對「創意」的探索，便是希望藉由「語言」此一架構知識系統的基礎元素，透過既有之理論的推演、調查、實驗設計等方法，來發現創意之超文本結構的相關特性，以進而建構出視障者和明眼人混合作業團隊的基礎。

最後，從創意研究未來將開展的架構與探索中，再一次的浮現出

口述影像此一邊緣研究所具有之病理學還原的本質與精神，這其中更隱含了兩個層次或雙重的病理學還原架構：我們不但可由視障者因視覺障礙所產生之創意障礙，解構出創意中，視覺元素所扮演的機制，也可發現視覺對創意的影響；此外，我們更可進一步的從創意與傳播的對立關係來解構傳播，以深入的思索，傳播／溝通究竟該不該有創造力？並探究什麼叫做傳播／溝通的創造力？以及傳播／溝通如何產生創造力？等本質上的問題。因為從傳播／溝通的角度來看，既然創意被定義為一種「新奇」(fresh) 或「未被知悉」(not well-known) 的概念 (Perkins, 1981; Bruner, 1962; Young, 1985; Sternberg, 1985; Weisberg, 1999)，那麼，創意和溝通間，事實上便隱含了某種「對立」的關係，因為任何一個概念一旦被廣泛的傳播與溝通後，便不再「新奇」，也不再被視為「新穎」。

陸、病理學還原的啟發：口述影像研究的基礎 以及對傳播學域的反思

一、病理學還原的精神對弱勢傳播研究的啟發

弱勢族群由於人數稀少、邊緣化等因素，往往不易受到社會主流的「注視」，而只能希冀於社會「人文關懷」的報償，以獲得應有的關注，這無異限制了弱勢族群發展與生活的格局和視野，造成弱勢族群研究之相關問題無法深化的限制。事實上，弱勢族群既為整體社會之一員，就必然存在著與整體社會成員共有的價值，而弱勢族群和主流族群間的差異，更具有反照主流價值的功能，這種從『不是什麼』看到『什麼』的理念，正是「病理學還原」的精神，也是口述影像研究的核心概念。

直接關心「主流對象」來探索主流自身的問題，固然可以獲得許多立即的成果，這也是一般研究最直接的作法，然而若能進一步藉由「不是主流」的邊緣區域，和主流區域進行檢視與對話，應能帶給我們更深

入的發現。這種兼顧自身主體性和全體完整性的結構本質，其實是結構為其邊緣所精心設計的一種聯繫方式，但這樣的思維顯然就如同「基礎研究」一般，在快速與實用的學術價值下，並未受到足夠的重視。口述影像研究藉由「病理學還原」精神的實踐，讓弱勢關懷與主流研究緊密的結合，相互輝映，使弱勢關懷不再只是一種悲憫的同情，而是一種可以直指知識根本的探索，並擴大弱勢關懷的格局與力量，同時也為知識研究的方法帶來新的思維。

綜上所述，「病理學還原」可說是口述影像研究的精神與核心，也是口述影像研究的主要進路。在言辭如何「取代」影像此一特殊命題下，口述影像開啓了影像與言辭兩大符號版圖激烈碰撞的場域，並從符號形成意義之「結構、圖底」的關係下，重新思索與解構，人類在不同之符號體系間的互通與互異。

在一個包含了視障者和明眼人的社會「整體結構」中，與明眼人和視障者間互為圖與底的關係下，我們從視障者所缺乏的，看到我們所擁有的，同時也從我們為視障者所做的，省視我們自己還缺少些什麼。而在「視覺和言辭」符號間互為圖底的整體結構關係中，我們從企圖「挑戰」視覺符號的動機出發，從視覺的版圖中，發現了言辭符號另一種可能的表現形式與內涵，同時也由言辭符號的版圖中，看到了視覺符號的濫用與誤用，並由兩者間的相互挑戰，互相認識的圖底關係中，看到了現階段相關理論對符號本質與內涵認識的不足，以及我們在既有之符號使用成規的限定下，所陷入之刻板經驗或慣性思索，更看到了「口語傳播」(Speech Communication) 領域發展上的不足。因為「視覺符號」和「言辭符號」之間究竟「如何相互轉換、能否相互取代？」此一提問，涉及了符號如何傳遞意義、不同符號系統間的意義如何相互比較、或相互界定等問題的思索，而這些問題正檢證了我們對符號如何「反映、再現」與「建構」意義，此一「口語傳播」領域之核心命題的認識。

因此，口述影像此一特殊命題所反應出的，不是現階段口語傳播理論之「有效性」(validity) (Littlejohn, 2002:30-32) 不夠、或「適用性」

(appropriateness)不佳，就是其上游理論在「啓發性」(heuristic value)或「開放性」(openness)上仍有所不足，或其涵蓋的範疇(scope)不夠寬廣，致「口述影像」此一新符號行爲發生時，而必須重新劃立。這些都是由視障者這群特殊閱聽人所呈現出的特殊問題，它們猶如一面鏡子般地映射出，我們自身在被限定於既有之符號使用成規、慣性思考中，所無法觀察的缺失與不足。

病理學還原的精神，在於讓人們可以直接獲得知覺現象的證據，來發現知覺經驗的「本質」，而無須藉由符號的操作與推演，也就是繞過「無限符號鏈」(即符號的意義，均由符號彼此間相互指涉、相互固定而來的現象)的限制，直接體現「知覺經驗」的本然。在研究工作中，理所當然之處往往最值得探索，但是既然已經是「理所當然」，那麼，問題的發掘又何嘗容易；而結構如果已經完備，又如何能夠窺見結構內部的全貌，因此，唯有透過解剖，方能檢視結構內部的樣貌；任何結構的解剖，其實都是對結構的破壞，但如不經解剖，又如何能明白結構內部深層的奧妙，這也是病理學還原的理念與意涵。

而病理學還原之精神的另一個要義則在於，透過知覺的優先性與持續性，提供一個促動解構的動力，並促使行動向解構深耕，並進一步透過知覺的刺激，形成持續的行動。純粹的理論推演，往往容易陷入符號所建構的意義空間，因為推論過程中的邏輯也來自於符號的推演，所以，唯有透過知覺經驗的反照，才能達到「解剖」的效果。

換一個角度來看，病理學還原的精神，正如同一個句子中突然出現了一個「空格」所具有的思維效果，從語句因「空格」的中斷所產生之「填空」的過程，去檢驗我們對語句中，各個字詞間之聯繫關係的瞭解，進行一種類似於考試的「過度學習」或「過度檢驗」的歷程；當然，也從「空格」的存在，再度啓發我們探索「空格內」與「空格外」兩者間可能的聯繫。此外，病理學還原其實還可以視同實驗操作中的「變項」，透過變項的控制與減除的過程，瞭解「變項」本身對實驗對象的影響，病理學還原更可以簡化成為理論建構中「如果」的推論，但如果「變項」

不能輕易操作，「如果」不是清晰可見，那麼現象的還原仍只能透過「病理」所產生之結構缺陷的對比，才能對知覺還原。

其實病理學還原的精神在日常生活中處處可見，比如對於成人世界的紛擾、失真，我們往往可直接從孩童的世界進行觀察與對照；我們不直接去辯證成人世界的失序，而透過孩童的行為去加以反思，因為，孩童的歡顏與純真，形成了一個最直接知覺的力場，引導思維指向一種生命所面對之環境中最直接的本然。

具體而言，病理學還原的基礎，來自於一種從「缺乏」中窺見結構的對比。孩童對成人而言，即是一種「缺乏」成熟的「病狀」，但是從「缺乏」的「病狀」之中，也讓我們反思，什麼是「成熟」；同樣的，我們不也是從大自然的原始中，省思與學習文明的何去何從。只有透過知覺經驗的「缺乏」，我們才能知道什麼是知覺經驗的「擁有」。「缺乏」與「擁有」，其實正是格式塔 (Gestalt) (黎煒譯，2000) 觀點中所謂「圖」與「底」的對比，「圖底」既是對立的、也是互補的；任何天才與先知的敏銳，不也正是一種對平凡的缺乏，才帶來之平凡所缺乏的精彩與智慧。

二、病理學還原的精神對傳播領域的反思

長期以來高度分工的知識結構下，「視覺」和「語言」兩大符號體系已創造了各自雄劇一方的版圖，不但造成了「視覺」和「語言」鮮少交集的學術傳統，也因而形成了兩者間不易跨越的鴻溝，更進而深化了視障者所面臨的困境。口述影像的各種問題不僅赤裸裸地檢視了既有之傳播理論的限制，也暴露了口語傳播理論的不足，更反映了國內相關領域之研究的貧瘠，讓我們不得不嚴肅地反思，國內口語傳播領域之理論紮根的迫切與必要性。

事實上，口語傳播在美國早已是「傳播／溝通研究」(Communication Studies) 中重要、且已發展相當成熟的領域，它與大眾傳播並重，成為傳播領域中的兩大學術傳統。然而一般國人對這個學科領域的內涵與了

解不僅極為有限，且多流於層面，也不盡正確與完整。在欠缺結構性的條件下，國內遲至 1992 年，方由世新大學創設了第一所「口語傳播學系」(Department of Speech Communication)。由此可見，國內的傳播教育與研究現況，長久以來一直存在著重「大眾傳播」，輕「口語傳播／溝通」的偏頗現象(趙雅麗，2001b)。

口語傳播的領域，廣義而言，涵括了人類透過「符號」達成意義共享的所有過程。但是根據相關的調查結果顯示，國內傳播研究領域，近年來雖已有些「質」的轉變，然而就整體而言，大眾傳播領域的研究仍為主流，有關人類溝通學理的研究，雖有逐漸成長之勢，但就數量與研究成果而言，仍顯得極為薄弱與不足。事實上，這種傾斜與不平均的現象，在近十年間仍未獲得明顯與大幅的改進。口語傳播的各類著述，包含書籍、期刊著作、學位論文和國科會專題計畫等的數量不僅極為有限，且在整體傳播研究中仍然是最為薄弱的一環(詳參汪琪與臧國仁，1994；陳世敏，2000；趙雅麗，2001b)，有待積極耕耘。

本土傳播領域長期以來忽略口語傳播研究的現象，不僅侷限與窄化了本地傳播領域宏觀與多元化之學術研究的視野與成果，而缺乏對人類溝通原理的重視與了解，也使得本地大眾傳播的研究與教育喪失完整性，欠缺基磐，猶如隔空架屋，連帶地影響了傳播教育的品質，進而導致整個學門長期以來扭曲與偏狹的發展局面。事實上，由於重大眾傳播而缺乏口語傳播的豐厚基礎，整個社會對「媒體」此一社會語言的使用行為，儼然形成了另一種「唯語言主義」⁽¹⁾，或可稱之為「唯媒介主義」，也就是對人類傳播行為理論的認識與運用，陷於一種無意義之媒體語言的「句法組合」，而忽略了媒體原初聯繫與反映社會的本質，這種「唯媒介主義」的傳播行為將造成媒體的「過渡建構現象」；人們不再關心小的、基礎的傳播本質與元素，而鍾情於空泛之媒體語言的追逐與運用。

「唯語言主義」是指視障者經常使用未經知覺檢驗的詞彙，尤其是需要「視覺檢驗」的相關詞彙，但這是否也暗示著一種「視覺沙文」作祟的結果呢？我們一方面盡力教導視障者學習明眼世界約定俗成的語

言規則，以使其溶入由視覺經驗所建構而成的主流社會，但我們可否也透過「病理學還原」的操作方式，藉助視障者這種不依賴視覺，因而未被視覺所蒙蔽的語言思維和語言經驗，檢證出語言中被視覺所污染的區塊，或發展出另一套更具「純正語言血統」的表述形式呢？

視障者所面臨的困境，往往也是我們所未察覺的病徵，在逐漸視覺化的訊息產製體系下，視障者的「影像障礙」勢必使其面臨更大知識學習上的困境。視障者如何保有其對影像知識的接近權？又能否藉由「影像」和「文字」的分工，在社會中掙得一席之地？也促使我們面臨了對「影像」與「文字」，在知識結構變異上諸多相關問題的思索。

影像產製科技的進步所引發之「影像化」的閱讀方式，對知識體系的結構有何改變？這不僅涉及了長期以來「視覺迷思」和「語言傳統」間的角力，也直接加劇了視障者接近影像的困境，更具體而微的反映出人類在不同的符號體系間，意義如何發生？如何表現？到如何建構與分享？等溝通與互動行為的思索。在面臨逐漸影像化的年代，文字是否將成爲一種符號古文物？抑或在「視覺迷思」及「語言傳統」的角力下，文字所構築的知識堡壘仍將屹立不搖？這樣的問題或許遙遠，但其中所蘊含的思維，其實就發生在每日影像和文字交雜的資訊洪流中。

傳播研究的主體對象爲「人」，應是毋庸置疑的，因此傳播研究之主體，自然亦應回歸和體現以「人」爲本的精神與理想，將與「人」相關的探索廣闊並縱深地落實在多元與多樣的傳播研究主題中，強化人類溝通原理之基礎研究，如此方可以理論的研究爲先驅，並進而爲本土的傳播教育與研究紮下堅實與深厚的基礎。口述影像研究的立意正是在於讓傳播研究回歸到對多元與多樣之人類關懷，及意義分享的原點，並讓人類對多元互異共存與包容之「心意」，成爲傳播人彼此溝通對話的基石和共同的語言，而口述影像研究更深層的意涵，則在於其跨越了「主流」、「大眾」與「媒介」研究的多層迷思，使其縱令是如此渺小之邊緣研究，亦能吸引人們誠懇的注視與關懷。

柒、結論

在量化的思維下，「成效」的評估往往流於數量的比較，照顧身心障礙者所需花費的社會成本，不該以一般社會之「等距量尺」的估算方式來加以評估。口述影像的理論基礎，破除了量化的迷思，讓少數與邊緣縫隙的彌補，其功效不只在於達成少數與邊緣族群此類「直接對象」之個體的滿足，更在於成就了整體社會組構「圓滿」之意義的完形效益。口述影像這個從知覺與符號基礎出發的研究，讓關懷化為一種對自身底層的檢視，也為傳播對弱勢族群的關懷界定了新命題，更為追求與實踐「社會公平正義」的普世價值，以及「尊重多元文化」和「促進邊緣融合」的社會意義，提供了新的觀點。

綜觀口述影像研究的進程，可以發現其理論發展上的連續性，以及行動進程上的推進性。在研究理論範疇進展的規劃上，口述影像研究主要有三階段的理論脈絡：第一階段的口述影像研究，主要在於探討傳播領域中鮮少交集之「視覺」與「言辭」兩大符號版圖的互通與互異，這不僅為視障者建構出一套得以接觸影像的窗口，也將傳播帶入「視覺」與「言辭」交疊的疆界，再一次探索並解構，從「符號」到「知覺」、從「表層」到「深層」的行動書寫；而第二階段的「圖文溝通」則欲將口述影像的理論，透過「心像」的機制，進一步的進行認知基礎的檢證，以做為視障者和明眼人的溝通基礎；至於第三階段的口述影像創意研究，則是從「語言解構的創意」，試圖將從認知獲致驗證的語言理論，反推進入充滿認知語彙的「創意」領域，企圖藉由「符號結構」與「文本論述」這兩大語言領域的基石，為糾纏不清，莫衷一是的諸多創意理論劃定一個藍圖，提供創意一個進出「語言」與「思維」的蹊徑。

第一階段的口述影像研究計畫，可以說是致力於透過「戲劇」此一虛擬世界所建構的通道，讓視障者成為一個文化環境中不缺席的「文化消費者」，而第二階段則是透過「教育」的進路，試圖深化口述影像的研究基礎與範疇，這不僅將口述影像的應用由傳播推進到教育，也讓口

述影像的理論基礎由符號推進至認知，為視障者成為一位稱職的「文化生產者」預作準備；而創意研究的目的則是希望透過明眼人與視障者混合創意團隊的模式，讓視障者藉由和明眼人的互補合作，從「文化消費者」，得以晉身成為一位「文化建構者」。

口述影像研究帶領我們穿梭在「視覺」與「言辭」兩大版圖的疆界，進而探索並解構，從「符號」到「知覺」、從「表層」到「深層」的行動書寫；直指了傳播問題的本質，也從問題的根本，深化了傳播研究的內涵，並另闢為傳播研究另闢蹊徑。由病理學還原的視角向下鳥瞰，口述影像研究也讓我們從「缺乏」與「擁有」的圖底關係中，再度發現「影像」和「語言」兩者間，尚未被發掘的可能聯繫。在病理學還原精神的前導下，口述影像將對邊緣族群的關注與主流研究緊密的結合、相互輝映，讓弱勢關懷實踐的行動本質不再只是一種悲憫的同情，而是一種可以直指知識根本的思索與研究，不僅擴大弱勢關懷的格局與力量，也為知識研究的方法帶來新的思維。

在「病理學還原」的引領下，口述影像系列研究沿著「障礙」的軌跡，往傳播底層挖掘，從視障者缺少了什麼，找到了明眼人擁有什么。影像和語言向來是雄踞傳播版圖的兩種傳統。在一般的符號學研究中，兩者間也鮮有交集，除了兩者同是一種符號系統此一相同的本質外，相關的研究就此分道揚鑣，漸行漸遠，或最多在媒介使用的過程中被提及與強調其兩者間「相輔相成」的關係。在為視障者克服影像障礙此一「病理」的過程中，口述影像藉由言辭如何「取代」影像此一特殊命題，讓「影像」和「語言」直接的碰撞，也讓「影像」和「語言」相互踏入彼此的版圖，回過頭來回饋「明眼人沙文」的「口述」與「影像」的研究傳統（趙雅麗，2002b：i）。在「影像消失之處，正是語言開始之時」的結論外，口述影像系列研究無疑開啓了「影像存在之處，語言能否開始？如何開始？」的豐富提問。

而從「病理」和「常理」對立與圖底的關係中，我們更可進一步的探索傳播與創新的關係。從傳播／溝通的角度來看，如果創意被定義為

一種「新奇」或「未被知悉」(not well-known)的概念，那麼創意和傳播／溝通間，便隱然形成了某種「對立」的關係，因為任何一個概念被廣泛的傳播與溝通後，便不再具有「新奇」的本質。因此從創意與傳播之對立的關係來思索傳播、解構傳播，將有助於進一步「還原」出傳播的本質。

職是之故，在「病理學還原」的思維下，從「創新」這一個與傳播對立的命題來解構傳播，將帶領我們深入的思索：何謂「創新的傳播」或「傳播的創新」？傳播究竟該不該有創造力？什麼叫做傳播的創造力？以及傳播如何產生創造力？這些也正是另一種由「病理學還原」之精神引發的諸多探索。

「創新」和「傳播」所形成的對立關係，正如同「病理」和「常理」的對立關係，都是一種在整體結構中所形成之「互為圖底」的關係，也就是如同「空隙」(無)和「不是空隙」(有)之間的關係一樣；我們之所以知道「空隙」，是因為有「不是空隙」的存在。因此，所謂的「創新」，正是在整個知識整體結構中，以傳播為「底」的基礎下，尋找到傳播空隙之「圖」；而相對的，我們更渴望進一步藉由「創新」此一「空隙」，來檢視「習以為常」的「傳播迷思」。

簡單的說，口述影像相關研究的內涵與動機，不外乎想「找些有用的東西、作些新的東西」，如果可以，並進一步的將這些東西作的更為細緻有趣。「找些有用的東西」是指：我們的確知道這個是有許多現況是「不夠好的」，我們大概也知道什麼情況是「較好的」，因此，我們希望找出一些可以「用來」改進這些現況的方法，這是研究最開始、也是最根本的啓動力與方向感，這種植基於「知覺」或「事實」的實踐，是口述影像的最大推進力；這種和「實踐」緊密結合的過程，讓研究與理論的發展，無法避開實際情況的檢證，而透過理論與實踐兩者間不斷的對話，也讓研究工作不再流於一種紙上談兵的符號遊戲。

而「找些新的東西」所指的是問題要解決，就需要有方法，因此，當問題一直存在，如果不是既有的方法未被體現、就是缺乏新的想法、

新的理論未被開發、或是在既有的知識內涵與範疇中，某些不同與差異未獲得注視。因此，找些新的東西，就是在既有的知識內涵與範疇中，發覺出知識未被關注的面向、未被操作的新組合、以及未被實踐、檢證的的形式。

事實上，口述影像研究背後的動機，和所有文化演進的本質相同，它們都來自於一種「顛覆」的推動力，爲了顛覆既有理論在這個問題上被實踐的品質與極限、顛覆視障者可被開發的潛能與既存的宿命、顛覆社會和視障者之間既有的關係、顛覆知識結構與人文行動的對位關係，最後，在不經意間，也顛覆了我們自身對傳播學域中，题目的選擇、理論的發展、以及典範的依循等既存的觀念與態度。



智慧藏

註釋

- (1) 「唯語言主義」一詞，轉引自「唯語言行爲」(verbalism)，這是視障兒童的一種特徵。視障兒童因缺乏感官經驗，故語言發展較為遲緩，且因對物體的概念和字義的理解常需依賴他人的敘述或取自二手資料，故在語言的使用上常易產生「語意不合」的現象，也稱爲「唯語言主義」(verbalism)。比如針對「物的顏色」或「雲」、「月」等這些只有靠視覺感官才能獲得的事物、現象，視障者無法經由直接感官的體驗，而專靠語言上的聯想去使用，因此只在語言上形成概念，但往往就自認爲對事物或現象已獲得理解，而做出不實際與正確的語言表達（陳英三，1994: 157-158；萬明美，1996: 63），比如視障兒童作文時會出現像：「一片白茫茫的大雪中，我看見綠油油的大地」這類的陳述。

智慧藏

參考書目

- 李幼蒸 (1994)。《結構與意義——現代西方哲學論集》。台北：聯經。
- 李幼蒸 (1997)。《哲學符號學：記號的普遍理論》。台北：唐山。
- 李幼蒸 (1998)。〈符號學和人文科學：關於符號學方法的認識論思考〉。
《哲學雜誌》，23: 208-222。
- 李幼蒸譯 (1994)。《純粹現象學通論》。台北：桂冠。
- 汪琪與臧國仁 (1994)。《傳播學學門人力資源的現況分析》。國科會專題研究計畫。
- 尚新建與杜麗燕譯 (1992)。《梅洛龐帝：現象學與結構主義之間》。台北：桂冠。
- 岳修平譯 (1998)。《教學心理學：學習的認知基礎》。台北：遠流。(原書 E. D. Gagne, C. W. Yekovich, & F. R. Yekovich [1987]. *The cognitive psychology of school learning* (2nd ed.). New York: Harper Collins Publishers.)
- 林信華 (1999)。《符號與社會》。台北：唐山。
- 林清山譯 (1997)。《教育心理學》。台北：遠流。(原書 Mayer, R. E. [1987]. *Educational psychology*. Harper Collins Publishers.)
- 陳世敏 (2000)。〈台灣傳播學的書籍出版〉，論文發表於「2000 中華傳播學會」年會。台北：深坑。
- 陳英三譯 (1994)。《視覺障礙兒童的發展與學習》。台南：台灣省視覺視障兒童混合教育師資訓練班印行。
- 曾偉禎譯 (1996)。《電影藝術：形式與風格》。台北：美商麥格羅·希爾。(原書 Bordwell, D. & Thompson, K. [1986]. *Film art: An introduction*. McGraw-Hill, Inc.)
- 萬明美 (1996)。《視覺障礙教育》。台北：五南。
- 趙雅麗 (2001a)。〈口述影像之符號問題初探〉，發表於「中華傳播學會 2001 年論文研討會」。香港：浸會大學。
- 趙雅麗 (2001b)。〈台灣口語傳播學門之發展綜論〉，論文發表於「二十世紀台灣傳播學門的回顧與展望」研討會。台北：國科會人文處、政大傳播學院主辦。

- 趙雅麗 (2002a)。〈口述影像：一個翻譯與再現觀點的對話〉。《新聞學研究》，70: 97-134。
- 趙雅麗 (2002b)。《言語世界中的流動光影：口述影像的理論建構》。台北：五南。
- 滕守堯譯 (1998)。《視覺思維：審美直覺心理學》。四川：人民。(原書 Arnheim, R. [1969]. *Visual thinking*. Berkeley: University of California.)
- 鄭昭明 (1993)。《認知心理學：理論與實踐》。台北：桂冠。
- 黎煒譯 (2000)。《格式塔心理學原理》。台北：昭明。(原書 Koffka, K. [1963]. *Principle of Gestalt psychology*. Harcourt, Brace & World)。
- 龔卓軍主編 (1997)。《臺灣現象學：性·身體·現象學》。台北：梅洛龐蒂讀書會。
- Arditi, A., Holtzman, J. D., & Kosslyn, S. M. (1988). Mental imagery and sensory experience in congenital blindness. *Neuropsychologia*, 26, 1-12.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bruner, J. (1962). The conditions of creativity. In H. Gruber, G. Gerrell, & M. Wertheimer, (Eds.), *Contemporary approaches to creative thinking* (pp.1-30). New York: Atherton.
- Chatterjee, A. & Southwood, M. H. (1995). Cortical blindness and visual-imagery. *Neurology*, 45(12), 2189-2195.
- Cronin, B. J., & King, S. R. (1990). The development of the descriptive video service. *Journal of Visual Impairment & Blindness*, 80, 503-506.
- Greimas, A. J. (1983). *Structural semantics*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Greimas, A. J. (1987). *On meaning: Selected writings in semiotic theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Goldenberg, G., Mullbacher, W., & Nowak, A. (1995). Imagery without perception: A case-study of anosognosia for cortical blindness. *Europsychologia*, 33(11), 1373.

- Kosslyn, S. M., Behrmann, M., & Jeannerod, M. (1995). The cognitive neuroscience of mental imagery. *Neuropsychologia*, 33(11), 1565-1574.
- Littlejohn, S. W. (2002). *Theories of human communication*. Albuquerque, New Mexico: Wadsworth.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception*. Translated from French by Colin Smith. New Jersey: Humanities Press.
- Mooney, R. L. (1963). A conceptual model for integrating four approaches to the identification of creative talent. In C. W. Taylor & F. Barron (Eds.), *Scientific creativity: Its recognition and development* (pp.331-340). New York: Wiley.
- Perkins, D. (1981). *The mind's best work*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Riddoch, M. J., Humphreys, G. W., Gannon, T., Blott, W. & Jones, V. (1999). Memories are made of this: The effects of time on stored visual knowledge in a case of visual agnosia. *Brain*, 122, 537-559.
- Sternberg, R. J. (1985). A three-facet model of creativity. In R. J. Sternberg (Ed.), *The nature of creativity: Contemporary psychological perspectives* (pp.125-146). Cambridge: Cambridge University Press.
- Young, J. (1985). What is creativity? *Journal of Creative Behavior*, 19(2), 77-87.
- Weisberg, R. W. (1999). Creative and Knowledge: A challenge to theories. In R.J. Sternberg (Ed.), *Handbook of creativity*. Cambridge University Press.
- Sternberg, R. J. (1985). A three-facet model of creativity. In R. J. Sternberg (Ed.), *The nature of creativity: Contemporary psychological perspectives* (pp.125-146). Cambridge: Cambridge University Press.

The Study of Audio Description: The Secret Garden of Language

Yaly Chao*

Abstract

This paper firstly examines the conception and implications of Pathological Reduction and proceeds to explain how it guides the study of Audio Description and furthermore serves as a general outlook for communication studies. Secondly, this paper intends to introduce the study of Audio Description and its related issues including symbols, representation and narration. Moreover, this paper attempts to discuss how Audio Description extends and initiates the exploration of the issue on "mental image" based on the theoretical structure of cognition, and furthermore, to propose "creativity" as a new research agenda in the field of audio description. Finally, this paper emphasizes that the concept of Pathological Reduction sheds new light on the field of communication studies.

Keywords: the visually impaired, Audio Description, mental image, creativity, Pathological reduction

* Yaly Chao is Professor at the Department of Mass Communication, Tamkang University, Taipei, Taiwan.