

Mikhail Bakhtin 「時空型」概念的 視覺語藝意識與實踐之初探： 以 2014 年台北同志遊行為例 *

王孝勇 **

摘要

本研究旨在就 Bakhtin 「時空型」概念的視覺語藝意識與實踐進行初探性的理論溯源和理論重構。首先，透過釐清 Barthes 的視覺語藝觀，本研究勾勒出圖文競合性、符號系統性，以及對話互動性等視覺語藝特定的時空性。其次，本研究改從 Bakhtin 的「時空型」概念出發，嘗試歸納演繹其視覺語藝意識為「從文字到圖像的意義拋物線」、「從循序到失速的符號系統性」、「從在地到全球的意識形態環境」（ideological environment）等三點，並以 2014 年台北同志遊行的主視覺圖像作為例說。

關鍵詞：巴赫汀、文字圖像、台北同志遊行、時空性、時空型、視覺語藝

* 本文為科技部優秀年輕學者研究計畫（2015.8.1 至 2017.7.31）「穿越時空、重返視覺：Mikhail Bakhtin 『時空型』概念的視覺語藝意識與實踐之初探」（104-2628-H-126-001-MY2）之部分研究成果。初稿曾宣讀於中華傳播學會 2015 年會。作者感謝學刊匿名評審、編委會分別給予的鼓勵與建議。符號學者陳儀芬老師在本文修改中提供的諸多幫助，在此一併表達謝忱。

** 王孝勇為靜宜大學大眾傳播學系副教授，Email: hywang2@pu.edu.tw。
投稿日期：2015/04/13；通過日期：2015/08/31

壹、前言：從語藝學的「視覺轉向」談起

「視覺轉向」(the visual turn)^[1]很可能是語藝學自古典到當代的發展歷程中，最引人入勝且高度爭議的脈絡。這是因為語藝學傳統一直維持著重口語文字、輕視覺圖像的知識傾向和特性。然而隨著美國 60 年代風起雲湧的社會運動高度仰賴視覺圖像傳達訴求，以及後來網際網路和數位科技日新月異的視覺化時代潮流所驅使，語藝的視覺性 (visuality) 呼應著廣義人文學思潮中主張轉向視覺圖像的思潮，於 20 世紀末逐漸成為語藝學中相當新穎且備受關注討論的思想脈絡 (Medhurst, 1982; Olson, 1991)。語藝學者 Foss (2005: 145) 據此主張，視覺語藝建構了一種「觀點」(perspective)，用以分析圖像的象徵與傳播／溝通面向。視覺語藝可被界定為「一個強調視覺的傳播／溝通面向並對此加以批判的分析取徑」(同上引)，視覺語藝研究聚焦於圖像文本的組織結構、運作功能，並評估圖像作為語藝實踐的有效性與說服力 (Foss, 2004)。更有甚者，論者直指視覺語藝得以揭示出一種「時間可被延伸和壓縮，空間可被重繪或消散」此一特殊的時空屬性與「新語藝」(Gronbeck, 2008: xxiv)。在此，視覺語藝如何透過特殊的視覺語藝意識展現其「時空性」(time-space category) (Barthes, 1977/1978: 44)，特別值得持續加以關注和剖析。這亦是本研究核心的問題意識和關懷。

以上述相關討論為基礎，本研究所說的視覺語藝意識，可被初步地定義為：透過視覺進行說服，以彰顯意義的動態開放性、情境依附性以及語藝言者得基於特定思考或判斷而對視覺物件加以組裝設計的語藝動能。此外，由於視覺語藝在當代經常出現在知識與權力關係彼此交疊纏繞處，並體現為社會運動團體賴以發聲宣示的語藝策略 (Foss, 1996)。論者因此主張，視覺圖像的語藝意識「或為社會控制，更或許得以體現社會抗議或政治的改革」(Rose, 2001 / 王國強譯, 2006: 180; Benson, 2008: 416)。視覺語藝的政治與政治性 (the political) 可能也是其依境而生以回應時代需求所衍生體現的特殊語藝意識。據此，本研究所界定的視覺語藝意識，亦包括語藝透過視覺以動員意識形態抗爭的面向與範疇。

就在視覺中心主義 (ocularcentric; eye-centered) (Jay, 1994) 以野火燎原之姿席捲而來並對語藝傳統帶來挑戰之際，語藝學者亦開始試

圖對視覺語藝的理論化進行努力。某些語藝學者嘗試從古典語藝理論中（例如羅馬語藝學者 Quintilian 對「語藝五大要素」的重新演繹）^[2]提煉「文字圖像化」（word-image）的觀點，賴以陳述以口語為本、以文字論述為主的語藝機制（rhetorical devices）中具有特定的視覺面向與本質（Kjeldsen, 2003）。另有許多視覺語藝學者從既有的語藝理論中選取可能的分析工具，藉此探索視覺語藝的說服功能（Erickson, 2008）。還有視覺語藝學者傾向從一般人文學領域借用相關的概念，以評估視覺語藝的說服力（Saindon, 2012）。這些學術成果的價值和貢獻，應在於其具體地陳述和分析圖像在意義運作和語藝實踐中可能（甚至必然）蘊藏的圖文競合性。

然而，上述這些嘗試一方面因為缺乏充分的理論轉化就貿然借用（或套用）相關術語，被認為難以清晰地洞悉視覺語藝本身的符號系統性（Burrige, 2008；Kjeldsen, 2007）。另一方面，論者甚至在評估特定視覺物件的語藝效能時，並未就視覺語藝「針對特定情境進行應答」（李明哲，2013：193）的對話互動性或其遂行社會政治的說服或抗議之語藝動能，提供適切的架構與例說。此舉恐輕忽了視覺物件對外在時空環境的敏感因應特質，更凸顯出視覺語藝研究轉而圖謀另闢蹊徑，已是當務之急。如何從語藝學的觀點提供視覺圖像一個適切且深刻的問題意識、理論架構和實踐／分析策略？亟待討論和關注。

對此，Barthes（1977/1978）的經典文章“Rhetoric of the Image”作為第一篇正視上述問題並試圖提出可能解決方案的經典之作，自有其不可抹滅的時代意義。Barthes 從其十分熟稔的（古典）語藝學知識出發，以法國品牌 Panzani 的義大利麵平面廣告為具體的分析對象，試圖對視覺語藝的意義化過程進行本體論的思考與「光譜分析」（a spectral analysis）（同上引：32）。Barthes 具體指出，視覺圖像至少具有三層意義訊息，分別是語文訊息（linguistic message）、圖像的明示義（the denoted image）、圖像的隱含／延伸義（the connoted image/the symbolic message）。透過逐步辨析圖像的意義運作層次與「結構分析」（同上引：37），Barthes 直言視覺語藝具有特殊的「時空性」（同上引：44）。這裡所說的時空性，除了意指每個視覺物件在時間序列上乃是不連續的，而且是被人為組裝成一個圖文並茂且具有特定指涉性的符號系統；更揭示出圖像本體在空間結構上遙遙指向一個社會文化共識的「人類學知識」（anthropological knowledge）（同

上引：36）或意識形態。Barthes 據此主張，視覺語藝的時空性正是相關學者應費心檢視的範疇，而上述三層次的分析架構更得以作為視覺語藝分析的基石，用以檢視特定視覺物件的圖文競合性、符號系統性，以及圖像指向外在世界的對話互動性。^[3]

然而 Barthes 的書寫畢竟屬於前端開創性的嘗試。他在字裡行間亦留下一些可能的缺漏，有待後續的理論論述加以批判梳理或接合縫補。其中 Barthes 最為人所詬病之處，在於他對於結構主義脈絡的堅持延續，使其所提出的分析架構恐流於單純仰賴研究者直覺／直觀式的意義對應聯想，且難以掌握視覺圖像懸而未決、彈性多變、曖昧多義的時空性——即使 Barthes（1977/1978: 43）確實在字裡行間曾強調圖像意義的「不連續性」、流動性與開放性。對此，本研究主張在 Barthes 視覺語藝觀的基礎上，俄國語言哲學家 Mikhail Bakhtin（1994a, 2002c）的「時空型」（chronotope）概念，以古希臘羅馬以降小說敘事中對於「人的形象」（image of the man）的文字圖像化、美學視覺化（aesthetic visualizing of human being）描繪和類型分析為例，進而主張從對話的角度來把握各種語言文化（包括視覺文化）與歷史文化中的時空觀及其演進脈絡（劉康，1995），得以揭示出更為情境化、系統性且政治性的視覺語藝意識，並化解 Barthes 視覺語藝觀的未竟之業。

本研究旨在就 Bakhtin「時空型」概念的視覺語藝意識與實踐進行初探性的理論溯源和理論重構。首先，透過釐清 Barthes 的視覺語藝觀，本研究將勾勒出圖文競合性、符號系統性，以及對話互動性等視覺語藝特定的時空性。其次，有鑑於 Barthes 的結構主義觀點自身存在著難以克服化解的理論僵局，本研究將改從 Bakhtin 的「時空型」概念出發，嘗試歸納演繹出其視覺語藝意識為「從文字到圖像的意義拋物線」、「從循序到失速的符號系統性」、「從在地到全球的意識形態環境」（ideological environment）等三點。最後，透過對 2014 年台北同志遊行的主視覺圖像進行視覺語藝分析，本研究將嘗試探討時空型的視覺語藝意識如何實踐並重塑替代性的意識形態環境。以下，本研究先試圖逐步推敲和拆解 Barthes 的視覺語藝觀，作為接合 Bakhtin「時空型」概念的起點。這個理論化的路徑除了肯認 Barthes 的承先啟後性與開創突破性，更試圖將 Barthes 的觀點視為理論重構的起點和批判基礎，以期初探性地分析展示從時空性到「時空型」的視覺語藝意識與實踐的可能性。

貳、從時空性到「時空型」的視覺語藝理論重構

Barthes (1977/1978) (亦見李建瑩、王孝勇, 2014) 對視覺圖像時空性的討論, 源自於他試圖將其長期熟稔的語文訊息結構分析延展開拓至視覺符號的推敲掌握。這裡 Barthes 試圖回應的是: 意義如何被視覺化? 視覺語藝的目的為何? 視覺如何超越 (beyond) 文字的意義化範疇? 等問題。相關討論和就 Panzani 廣告的分析也是當代的視覺語藝領域範疇中, 最早的理论例說。

一、Barthes 的視覺語藝觀

Panzani 的平面廣告中有數包義大利麵、鐵罐、幾顆番茄、洋蔥、胡椒、一顆蘑菇等。所有這些東西被放在一個半開的線袋。而圖像物件以黃色和綠色為主色調, 背景是紅色 (Barthes, 1977/1978)。這些看似平凡的物件結構究竟有何深意? Barthes 首先指出圖像在表意的過程乃是建立在語文訊息的基礎上。語文訊息又可歸納出兩個具體的功能: 定錨功能 (anchorage)、情境功能 (relay)。文字透過定錨功能得以鎖定能指 (signifier) 與所指 (signified) 的關係, 目的在「遙控讀者聚焦於一個預先被選定好的意義」(同上引: 40)。情境功能關注的是文字和圖像如何互補。從語文訊息的定錨和情境功能看 Panzani 的廣告, Barthes (1977/1978) 說我們首先會注意到廣告的標籤文字是以法文書寫的, 而搭配文字的圖像有黃、綠、紅三種色調, 這是義大利國旗的用色。在這裡, Panzani 這個文字帶給人的視覺聯想, 乃是法國人眼中的「義大利風情」(同上引: 34)。它可能是一種基於觀光客刻板印象的義大利想像, 跟「真正的義大利」並不一定具有等同性 (孫秀蕙、陳儀芬, 2011: 72)。

其次, Barthes (1977/1978: 34-35) 進一步對圖像的明示義, 亦即圖像中各種視覺物件的原始狀態 (edenic state) 和組合關係提出分析。在 Panzani 廣告中的明示義, 清楚呈現出不同食材的聚集。此舉的意圖可能有二: (1) Panzani 提供了飲食均衡所需的所有營養; (2) 鐵罐縱使裝的是人為加工的食品, 但它被諸多天然食材圍繞, 這得以使得其人為加工性被淡化。Barthes 並且進一步指陳, 在動態圖像的明示義上, 會更容易出現毗鄰軸的「流動」(a syntagmatic “flow”), 亦即地中海式的蔬菜、顏色、構圖等視覺元素原先都是彼此不具有連

續性或類比關係，但卻共同被聚集在一個圖像場景之中。在此，圖像建立的並非各種物件或事物「此在」（being-there）的意識，而是流動回溯到一種「曾在」（having-being-there）的時空性：空間的立即性（spatial immediacy）與時間的先行性（temporal anteriority）。這是說，圖像在其本體上所展現出的「在場」（空間的立即性）絕非真正的「在場」，圖像的真實性乃是「曾在他處」（having-being-there）的事實（時間的先行性）。而當 Panzani 義大利麵廣告中的加工食品透過特定的影像組構（composition）進行表述或訊息投射時，它必然是高度文化導向地（heavily culture）依附在某種預先存在的義大利想像。超出這個立即空間與先行時間的符號系統和想像範疇，則圖像的明示義會顯得突兀怪異。

最後，針對上述圖像明示義的意義化，Barthes（1977/1978: 36）認為我們可以用「準套套邏輯的」（quasi-tautological）的方式推論演繹出最後一層次的隱含／延伸義。所謂的準套套邏輯，意指我們必須基於「自己認知的知識」或「一般的文化知識」去追溯義大利風情所蘊藏的「全球化的」（global）價值觀與社群共識。雖然圖像的第三層訊息經常和第二層的圖像明示義難以斷然區分，因為我們在圖像閱讀過程也經常會自動帶入或聯想到特定的文化訊息。但 Barthes 認為圖像隱含／延伸義的分析旨在探索的正是「意識形態」，而「語藝」或「人類學知識」則是意識形態分析的深層關懷。這裡，義大利風情不是義大利，它是每個可被稱為「義大利的」（Italian）的事物的濃縮壓縮。它更得以對外接合至文化符碼（cultural code）中一系列具有原始風貌、天然新鮮的價值清單與價值排序。

上述三層次分析具體展現出 Barthes 的視覺語藝觀。

首先，透過語文分析的定錨功能與情境功能，Barthes 提出了跟結構主義代表人物 Saussure 類似的文本分析概念。Saussure（1979/2002）曾指出符號的基本組成形式有兩個軸線：毗鄰軸代表時間軸線，用以分析話語中各個詞彙彼此之間的組合關係（例如：主詞 + 動詞 + 受詞），系譜軸（paradigmatic axis）代表空間層次，指的是同一套語彙體系中，某一語彙與其他語彙之間的聯想關係或選擇關係。論者指出，從這裡回過頭來接合 Barthes 的語言，不難發現毗鄰軸十分接近情境功能，系譜軸則與定錨功能異曲同工（孫秀蕙、陳儀芬，2011）。

不過與 Saussure 專注於文字分析的理論初衷略微不同，Barthes 更進一步透過情境功能架構了從文字到圖像的橋樑。Barthes (1977/1978) 明白指出在圖文競合的視覺圖像中，文字得以透過對影像「命名」，幫助讀者在流動的符號鏈結 (floating chain) 中聚焦於特定的場景或要素並忽略其他的枝微末節；而在文字引導讀者認識、辨識視覺文本時，更可能持續影響讀者的思考和判斷。在此，文字更具有「詮釋」圖像的功能。反過來看，圖像則透過將文字視覺化，得以重塑了其視覺語藝的本質：當圖像在進行表述時，它甚至不需要宣告「我正在透過語言說話」，除非這個圖像的抽象性較高。有鑑於此，圖文競合性可說是 Barthes 視覺語藝觀的首要主張。^[4]

其次，雖然圖像明示義和隱含／延伸義難以切割，Barthes (1977/1978: 37) 仍主張在實際分析操作上需「有效地區分兩者」(operational validity)。Barthes 並清楚示範了如何按部就班、層層剝除視覺結構的符號系統性 (Culler, 1975)。然而，當 Barthes 再三強調視覺的符號系統性，並主張穩定對應地連結圖像的明示義和隱含／延伸義時，Barthes 幾乎必然要訴諸一個先驗存在的視覺分析工具箱或架構，才得以後續套用在不同視覺圖像元素的功能語法 (functional syntax) 上。Barthes (1983: 268-269) 在他處直言坦承這樣的分析是相當「語言學的模式」(linguistic model)，因其預設每一個語句和元素之間乃是從屬於特定的、有限的、必然的、充分的邏輯。這裡，Barthes 視覺語藝觀的結構主義色彩，甚至具有某種「決定論」或「科學性」的傾向。而訴諸直覺／直觀式的意義對應聯想是否能掌握視覺圖像的鏈結性 (chains)、循環性 (circular nature；例如在同志運動中的六色彩虹，從尊重多元差異的隱含／延伸義轉換為下一階段規畫遊行路徑並將運動成員區分為六大隊伍的明示義) 和言外之意 (Moriarty, 2005) 等非結構化約論可以概括的範疇，恐怕是 Barthes 力有未逮之處。

最後，承接上述視覺語藝觀的符號系統性，Barthes (1977/1978) 直指視覺圖像得以進而對外窺視世界整體的意義紋理脈絡與語藝行動。此一「(圖像)系統即文化」(the system as culture) (同上引：51) 的主張彰顯出視覺語藝的社會文化屬性、依境而生與伺機而動，亦即視覺語藝與外在世界的對話互動性。然而，Barthes (1984: 82, as cited in G. Allen, 2000: 9) 直指符號系統是一種「集體性的限制」，人

們只能全然接受它，無法對它做出任何變造或更替。這等於間接否認了視覺圖像的語藝動能與社會改造力。雖然 Barthes 在他較為晚期的著作中，試圖修正早期的結構主義觀點並指出意義的多義性。但至少論及視覺語藝的篇章中，Barthes 採取了跟 Saussure (1979/2002) 結構本質論極為接近的路徑。一般認為，結構本質論「過分強調結構的穩定性與完整性，忽略了社會結構的歷史性，也無法對結構變遷提出具說服力的解釋」(林淑芬，2003：41；Howarth, 2000: 23-24)。

綜上所述，本研究主張 Barthes 的視覺語藝觀充分展現為視覺圖像的圖文競合性、符號系統性與對話互動性。以 Barthes 的視覺語藝觀為基石，我們更得以按部就班地對具有特定意圖、特質的視覺圖像進行視覺語藝分析。然而，Barthes (1977/1978) 雖清楚意識到圖像分析和一般符號學之間不宜過度等同或快速類比，但卻仍弔詭地預設了圖像本身極為僵化的時空性和結構本質論。在此，圖像在時間軸線上指向的是不可被挑戰、更動、質疑替換的「絕對過去」(absolute past)；圖像在空間層次上呼應了外在世界長久以來習以為常、理所當然、集體默許、陳舊古老的社會文化共識。這跟視覺語藝所標榜頌揚的活潑創意、開放文本、身歷其境、文字圖像，以及當代認為視覺得以作為社會政治抗議的策略之主張，有著極大的差距。有鑑於此，重塑視覺語藝的理論架構，在此已是迫在眉睫。而以時間為本、空間為輔的理論重構策略，乃是包括 Barthes (1977/1978: 51, 1983: 270) 在內的多數學者都同意的可能方式。這也是 Bakhtin 「時空型」概念獨到擅長之處。

二、Bakhtin 的「時空型」概念

Bakhtin 的「時空型」概念主要提陳自其於 1937 到 1938 年間寫就的專文“Forms of time and Chronotope in the Novel” (Bakhtin, 2002c)。這篇文章旨在承接康德哲學所關注的人類主體性和認知形構的問題(王孝勇，2016；Scholz, 2003)。但是不同於康德傾向從絕對律令、超驗法則統攝人類存在圖像的運作和意義化，Bakhtin 則以「人類存在實際經驗中，時間與空間的『立即性』」(Clark & Holquist, 1984: 278) 為本，試圖「譜繪」(chart) 主體意識生成變遷的歷史和「世界圖像」(同上引)。這裡，歷史小說敘事中各個主角

形象產生了時空物質性和視覺圖像性，敘事動態的時空更得以轉化為視覺語藝理論和實踐可以萃取提煉的素材。Bakhtin 如何超越 Barthes 聚焦於平面圖像的美學結構與功能效果分析，旋即旁敲側擊、急轉直下地從人類存在與人生百態的色相形質（incarnation）為本，探究捉摸時空屬性在小說敘事主角間的形象建構與對話互動之際所展現體現的文字圖像化，值得勉力梳理。^[5]

事實上，「時空型」並非 Bakhtin 一系列思想論著中首個具有視覺性意涵的術語。早在 Bakhtin 以 Volosinov 之名發表對於話語型態變革的社會政治史考察成果中，就曾出現「圖像風格」（pictorial style）這個詞彙並用以形容近代、當代互文引述語言（reported speech）中所體現的逐步開放、相對自主、異質多樣的文化價值觀和制度（Bakhtin, 1994c: 66；Volosinov, 1929/1986: 123）。圖像風格相對於線性風格（linear style）所強調的語言和語言之間必須涇渭分明以示對權威話語的崇敬敬畏，更顯其打破封閉權威、訴諸民主改革和社會解放的政治性（王孝勇，2014a）。延續圖像風格的語言觀，Bakhtin 在「時空型」概念的語藝歷史考察中，更進一步嘗試勾勒出古希臘羅馬時期所出現的三種小說類型及其所展現出的「圖像時空」（Antonova, 2003: 110），並透過中世紀民俗文化的時空型重塑人類存在形象的視覺性與視覺語藝意識。

（一）希臘羅曼史的歷險時空

Bakhtin（2002c: 87-90）指出，古希臘羅馬時期誕生的第一種小說文體，乃是希臘羅曼史（the Greek romance）。這種小說文體架構出一種特殊的「歷險時空」，並廣泛影響了所有西元二世紀到六世紀之間，希臘人與智辯士寫的小說。Bakhtin 進一步發現所有希臘羅曼史出現的情節，即便在個別小說家的書寫安排中有些許變化微調，但基本上都具有共同的元素、主題和情節。希臘羅曼史的情節多半寫得是一對已達適婚年齡的俊男美女，他們「無預期地」相遇並且一見鍾情，彷彿一切都是命中註定；然而，就在兩人決定攜手白頭之際，婚姻的儀式總是無法順利完成，總有莫名的阻礙和拖延，例如新娘在婚禮前夕被綁架、父母突然翻臉不認這門親事。兩人於是決定私奔，為愛走天涯。但在途中又遇到颶風、船難。在奇蹟式獲救後又被海盜襲擊、俘虜、監禁。兩人被迫分離後，女主角雖然被販賣為奴，或以假

死、化名的方式苟延殘喘，但仍全力保有自己的貞潔清白。在經歷一切的考驗和險阻後，兩人終於重逢相遇了。歲月並沒有在他們臉下留下風霜與記憶，他們仍跟初相逢時一樣美貌異常，戀人終成眷屬。

以上述情節為基礎，Bakhtin (2002c: 110) 首先指出希臘羅曼史所呈現出來的時間軸線，本質上是一種線性且「既定已了」的時間。這是因為故事以樣板化的態勢始於男女主角的一見鍾情，終點是兩人終於結合成婚。小說敘事中所有的行動都是在這兩個時間點上開展。對此，Bakhtin 認為「實質上而言」(in essence)，這兩個時間點上根本沒有發生任何事情或行動，因為環繞在男女主角身上的情節早已預先設定完成且照表操課，甚至連颶風、船難等希臘愛情詩中的愛的母題 (love motif) 都融入其中，將人的行動形象、世界的圖像展現「排除在時間演化的序列之外」(同上引：91)。在希臘羅曼史的時間序列中，世界依舊維持原樣、主角的生理生命從未增長、主角間的情感比金堅、人們永遠不老。這裡的歷險時間乃是「與時間無涉 (extratemporal) 的可逆時間或空白時間」(同上引：90)，它回溯性地指向一個既定已了的敘事規則。

再者，上述樣板化的歷險情節與時間還連結至一個任意武斷、隨機安排的抽象空間。亦即，為了要有船難，就一定要有海的空間；但是船難發生的海本身毫無任何特殊性，它跟其他的海沒有比較差異。又或者綁架事件發生在埃及、巴比倫還是拜占庭，根本無需考量或交代，重點是綁架一定要發生。這裡，Bakhtin (2002c: 100) 說空間地點的本質並非組成事件或文字圖像的元素，空間更被抽象化並消弭了與其他空間之間的差異。希臘羅曼史的所有歷險因此呈現出一種「空間的互換性」(interchangeability of space)，亦即空間得以被任何其他空間給取代，無傷大雅。對此 Bakhtin 直言：

歷險小說的時空型是「時間與空間的機械性、抽象性連結」。這個連結乃是透過時間序列上不同時刻的「可逆性」，以及空間上的「互換性」。在這樣的時空型中，所有的行動動能都從屬於機運 (chance)，因此這個世界的特殊性、具體性都必然是非常限縮的 (Bakhtin, 2002c: 100)。……在這裡，人本身沒有任何主動性，他只是行動的物理主體 (physical subject of the action)。(同上引：105)

事實上，Bakhtin (2002b) 在他處曾論及史詩 (epic) 不同於小說在於前者對於絕對過去乃是高度推崇的。Bakhtin 也清楚意識到史詩的時間觀在希臘小說時空型發展之初，仍具有相當的影響力與發酵作用。如果人的存在形象是一個視覺化的姿態展現 (Bakhtin, 2002c)，希臘羅曼史所體現的視覺語藝意識似乎比較接近 Barthes 提及視覺語藝透過語文訊息所發揮的定錨功能，幫助我們排除枝微末節的情節發展和時間軸線，並進一步鎖定聚焦在符合社群期待的情節內容與意義空間。在此，希臘歷史時空即使極為努力地要將人類存在加以視覺化，但它仍是高度語文化、機械化的時空型。人類的存在圖像被動地受制於既定僵化的規範規則，彷彿 Barthes 在圖文競合性中所透露的符號象徵與特定意義的穩定對應關係和結構主義屬性。

然而，作為小說敘事的一種，希臘羅曼史畢竟在文類性質上不同於史詩。Bakhtin (2002c) 發現上述提及羅曼史中多處可見的「機運」，並不總是預先設定用以搭配人類存在圖像的樣板公式元素或結構主義規則。有時機運更具有某種「隨機偶然性」(random contingency) (同上引：92)，讓整個故事更有生命力與張力。因此，即使外在世界看似陌生抽象，人類存在的行動力也似乎逐漸找到拒斥超驗性、重返「最立即直接的生活世界」(the most immediate reality) (Holquist, 2002: 85) 的可能性，並於下一種時空型中加以呈現。

(二) 每日生活的歷險小說 (Adventure Novel of Everyday Life)

古典時期的第二種時空型，Bakhtin (2002c: 111) 稱之為「每日生活的歷險小說」。這種時空型最引人注目的特質，當屬「歷險時間跟每日時間的接合融匯」(同上引)。Bakhtin 強調這裡的接合融匯並不是機械化的；相反地，在歷險時間跟每日時間接合融匯之際，小說主角的形象風格與視覺存在走出了古希臘羅曼史所訴諸的絕對過去，且建構出一種全新的時空型條件，用以提陳文字圖像在語藝實踐歷程中所展現的視覺語藝意識。每日生活歷險小說的代表性案例，乃是古羅馬作家 Apuleius (1962 / 張時譯，1998) 的《金驢記》(*The Golden Ass*)。

《金驢記》講的是一個年輕男子 Lucius 不幸變形為一頭驢子，又落入一群盜匪手中的故事。透過與盜匪一同經歷種種不可思議的冒險，變成驢子的 Lucius 終於藉由女神的魔力才恢復人身，最後成了

祭司。針對這個故事範例，Bakhtin (2002c: 111) 羅列出每日生活歷險小說的兩個先決條件以及時間性：(1) 主角的生命歷程乃是在一個「變形」(metamorphosis; transformation) 的脈絡下開展；(2) 主角的「每日生活旅程」必然在某種程度上跟他幻化為驢型的「實際流浪旅程」融為一體。

Bakhtin (2002c) 指出，在《金驢記》中有三種主角形象：變形為驢子前的 Lucius、驢子 Lucius，以及淨化與重生的 Lucius。然而必須強調的是，主角的變形歷程並非線性已了，而是將日常生活經驗融入時空型之中，用以描繪人生中的「意外」、「偶然」與「不尋常」。例如女巫師在陰錯陽差之下沒能把主角重新變為人形，當晚驢子 Lucius 又被登徒子入侵家中並綁走，開始後續的流浪旅程和每日生活。這裡，歷險時間已不再是希臘羅曼史中的無限循環與線性封閉，而是取材自人於不同時期階段的存在圖像所組織結構的縱向跳躍時間：

變形得以被視為一種方法，用以描述個體生活的完整性，尤其是個人在生活危機的重要關頭。變形用以描述「人如何變成與過去不同的他者。同一個人以不同的形象出現，並組成統合為他生活旅程中的不同時期、不同階段。或許嚴格來說這裡並沒有發生成長進化 (evolution)，但有的是危機和重生。(Bakhtin, 2002c: 115)

承上，Bakhtin (2002c: 118) 指出，我們雖然仍可在每日生活的歷險小說中歸結出特定的時間軸線，例如《金驢記》乃是依循著「犯罪、懲罰、救贖、幸福」這個時間序列而開展人類存在圖像的變化與演進，但這個序列已非古希臘羅曼史中的先驗既定公式或結構主義般的線性排列組合，而是建立在「個人責任性／回應性」(individual responsibility) (同上引：119)^[6] 之上，由個體的主動性與行動力所觸發動員。在人類的存在圖像不停演變更替之際，我們重新回到並見證了現實主義下日常生活空間的動態動能與活潑多樣。

劉康 (1995：243) 指出：「變形讓時間與空間的轉換在人物身上留下真切的歷史痕跡」。日常生活所具有的時間與空間的穩定、常規性與冒險活動的千變萬化、反覆無常互相交叉，形成了十分錯綜複

雜的時空關係。在此本研究欲進一步指出的是，透過將日常生活的動態屬性融入小說敘事的時間軸線和空間層次，希臘羅曼史所訴諸的「去時空性」甚至是「絕對過去」得以進一步被相對化、生活化。這裡，人的存在圖像因此得以有機會擺脫語文規則規約的無上掌控性，並於日常生活的對話互動與人際脈絡中逐步視覺化。此外，透過每日生活歷險小說的縱向跳躍時間，我們亦得以對視覺圖像在語藝實踐之際如何展現非結構化約論的圖文競合性，有較為深刻的理解把握。在此，變形雖依附於語文訊息與特定的文字敘事結構，卻得以超越毗鄰軸的組合關係和系譜軸的選擇關係，並進一步接合日常生活豐富多樣的視覺圖像想像，幻化流形為一個圖文並茂的文字圖像和色相形質，用以分析視覺語藝在運作之際所展現出的情境功能與圖文關係。

然而，批評者提醒我們注意，「變形基本上是由神奇力量和神秘事件所造成的。它僅僅與個別人物的命運有關，與整個社會和歷史的進程不甚相干」（劉康，1995：243）。確實，Bakhtin 曾提及《金驢記》中有太多幻象和夢境，引導主角的淨化、禁慾和重生。我們甚至看不出其中諸多事物或文字圖像的內在聯繫性（尚小穗，2013.07）。對此，如何讓歷史與社會進入時空型中，並隨著主角和語藝主體的圖像存在而公然亮相登場，則是下一個時空型的旨趣。

（三）傳記小說（Biographical Novel）的時空型

Bakhtin（2002c: 130）說，在傳記小說中有著全新的「傳記時間類型」以及「全新的人類圖像」，並鮮明地體現在「柏拉圖式時間」以及「語藝式傳記時間」中。柏拉圖式時間指的是柏拉圖在對話錄中呈現的蘇格拉底形象，這個存在圖像處於變形的狀態，不停地透過自我批判的心態認識自己以追求真知。Bakhtin（2002c: 131）說，在尋求真知者的生命旅程中，「真實的時間與時序逐漸被進一步消弭溶解於理想的變形時間之中」。這裡的時間軸線從依附於物理時鐘的循序狀態和理論邏輯逐漸失速溢出，進而逐步體現為追求真知、靈魂昇華的生命旅程與生活空間。

此外，在「語藝式傳記時間」此一類型中，基本的話語表述方式是市民葬禮和公共追悼，目的在將特定人物的形象與其社會活動在公共廣場上公諸於世，據此鼓吹倡議特定的且通常是國家官方推崇的美德與倫理。Bakhtin（2002c）認為對他人（或死者）的讚美和追憶乃

是自我發現和自我意識發展的主要方式。人的存在圖像在此呈現出一種特殊的「全然外在性」(utter exteriority)與「公共性」。亦即，人類存在並非單獨孤立的，而總是與其他的存在共同體現、互相交織。人類的存在圖像即是「公共人物的全然外在性與公共性」(同上引：133-134)：

希臘的公共廣場是個體自我意識的起源地。這裡沒有任何內在的人(internal man)，沒有利己的人，也沒有任何個人化、私密化的取徑去探討人的意志。人的整體性和自我意識都是公共性的。人徹底地由內向外，這絲毫不誇張。(Bakhtin, 2002c: 133)

劉康(1995：245)指出：「公共空間和廣場成為傳記時空型的核心，就像變形是每日生活歷險小說的核心一樣」。柏拉圖式時間和語藝式傳記時間都具有公開性，個人的經歷均呈現在雅典的廣場上讓大眾品頭論足，沒有隱私可言。也正是在這種完全的開放性中，自我才能真正面對他者。順著劉康的詮釋，本研究進一步指出，Bakhtin在傳記時間中，試圖透過人類存在的外在化與公共化，架構出特定的時間和空間。這裡的時間軸線是人類在追求真知的生命旅程中所呈現的自我意識成就過程，空間層次則是在公共廣場上所形成建構的一整套「國家」系統，據此讓所有神聖崇高的真理真知都可具體地、完整地成為可見之視覺圖像奇觀，並讓人肆無忌憚地品頭論足。在此，人的存在圖像及其及接合的時間空間，已非個人主觀主義或唯意志論，而是必須透過與其他存在圖像的碰撞、轉譯、親暱交流才得以建構自我意識與整體性。傳記小說時空型更超越了Barthes對於圖像具有符號系統性並僅仰賴直覺／直觀聯想以拼湊其姿態樣貌的主張。在此，歷史與社會必然進入時空型，公共外在性的時空型亦得以破除諸多「私室語藝」(drawing-room rhetoric)，並進一步構築兼具自我意識和社群屬性、既蘊含時代規約的歷史性又能對其直觀省思以追尋真理真知的另一種符號系統與存在圖像。

然而好景不長。Bakhtin指出在往後幾個紀元中，人的存在圖像逐漸隨著政治權威的建立壯大(例如羅馬從共和國走向帝國制度)和形而上學知識觀(例如亞里斯多德把「最終目的」和「起點」等同起

來的主張，事實上漠視了歷史進程和主角自我意識成就的「發展性」與「變異性」)的主導位階而產生扭曲，傳記時間也有了根本的轉變。政治權威和形上學認定人類存在以及自我意識並不會在歷史真實中確實的「變化生成」(becoming)，而僅僅是種「充滿／填空」(fulfillment)，亦即去填寫、填滿一個預先設定好的表格或問卷。傳記時間在這樣的影響下，更傾向以一個既定預先的模式、習俗、成規為核心，並將人類存在圖像在「不同時間」或事件過程中的經歷用來作為印證既定規約的素材。這裡，傳記小說的時空型雖然相較於每日生活歷險小說中的「變形」更具有意義(至少前者在發展之初特別強調公共性與外在化)，但歷史社會的發展和變異仍是從屬於預先設定的方向行進。這裡所體現的視覺語藝功能，仍是一種目的論；亦即「有變化，但變化的核心卻是恆常不變」(劉康，1995：246)。圖像如何透過特定的人類存在形象和時空屬性指向外在，並藉由不同自我意識的對話互動、親暱交流建構具有自省力與社會改造力的語藝動能，直到中世紀的民俗文化現實主義(folkloric realism)的時空型中才有確切的展現。

(四) 民俗文化的(Folkloric)時空型

雖然上述三種古典時期的時空型在論及人類存在圖像乃至於時間與空間的融合性上皆有未竟之業，但是 Bakhtin 仍費心地對其語藝歷史和視覺意識加以考察。這是因為在 Bakhtin 眼中，古典時期小說敘事的時間觀，具有一種弔詭的雙重性：它的根源一方面來自民間神話，然而民間神話的當代性與動態活潑性卻因為社會分化的加遽而未能適切地型塑生成；另一方面，古典小說敘事中確實包括了微弱地、萌芽階段的「新」型態的時間觀，那是一種揭露社會衝突、把時間推向未來的時間觀。我們從每日生活歷險小說中的變形，以及傳記小說所述的外在公共化的變化生成，都可略見端倪。Bakhtin (2002c: 147) 進一步指出，當「未來時」不再需要架構在「過去時」的基礎上，「現在時」所具有的物質性和現實密度才不再被視為空洞片段，新的時空型就此誕生。而中世紀民俗文化的時空型藉由對「此刻當下」的物質性加以關注重視，提供了這樣的可能性。

Bakhtin (2002c) 指出，中世紀民俗文化來自於底層社會(而非高級文化)的文學特徵。底層文學具有三個典型的角色形象，分別是

市井流氓、小丑和傻瓜。雖然這些角色形象並非中世紀嶄新獨有的，而是早在古希臘羅馬時期的文藝作品和宗教儀式中就曾出現。但市井流氓、小丑和傻瓜自成一體的小世界和符號系統，並建立自己的時空型與視覺語藝意識，確實是中世紀文學作品中的瑰寶。

首先，Bakhtin (2002c: 159) 指出市井流氓、小丑和傻瓜等形象風格在文學中最首要的特質乃是「與公共廣場戲台 (theatrical trappings of the public square)、公眾奇觀面具 (mask of public spectacle) 互相連結在一起的屬性」。而這樣的連結目的另一方面在「重建人類形象的公共本質」(同上引: 160)，另一方面在透過扮演扮裝、諧擬詼諧 (parodic laughter) 的方式折射 (而非直接的反應或再現) 他人的存在圖像。對此，民俗文化的時空型延續著前述傳記小說時空型的外在化與公共性，並進一步透過把每件事情、他人存在圖像攤在廣場上，映照出每一個既定類目、人生處境、動態事件的背反面與虛偽性。這使得民俗文化透過市井流氓、小丑和傻瓜等形象風格，具體展現出某種奇觀異端性和「怪胎邏輯」(peculiar logic of sorcerers) (同上引: 177)。所有民俗文化時空型中的元素在此進入一個自由連結、有機連帶的秩序之中。這個連結秩序在一般世俗的眼光看來極為怪異的，因為它早已超越了既定規範與價值階層的限制，並建構了一個嶄新獨特的符號系統、視覺圖像和人生百態。

其次，Bakhtin (2002c) 認為民俗文化時空型對既定社會文化成規 (conventionality) 乃至於封建體制的挑戰對抗，乃是透過市井流氓、小丑和傻瓜等形象風格所創造出來的動態變遷性 (transformation) 和發展成長性 (growth)。Bakhtin 說，在市井流氓化身為惡徒、城裡的小幫傭、流浪漢等不屬於任何既定社會階級類目的存在圖像時，往往可見他以透過清醒、風趣、聰慧的頭腦揭露人類關係和世界秩序為了維繫現狀所撒下的彌天大謊 (例如把階級分化與剝削說成是既定的歷史必然)；在小丑戴上面具喜劇登台、高聲怒罵時，搭配著將沙皇和上帝在死後被帶入地獄並轉變為奴隸和罪犯的誇大演出中，具體呈現出將歷史必然性偶然化、虛假化、換位倒置 (trans-positioning and historical inversion) 的可能；透過傻瓜無私的天真和對每日生活規範、道德、政治、藝術的「不理解」(not understanding)，民俗文化時空型試圖揭發官方體制的利己主義和不合理。這裡，民俗文化的時空型承繼了每日生活歷險小說中的「變形」以及傳記小說時空型

的「變化生成」，並進一步從「新的文化、新的人類主體意識的興起」（劉康，1995：247）揭示出歷史本身即是發展成長的動態變遷。歷史發展更與個人的成長歷程類似，既不是按照某個神靈或上帝的安排設計，也不是遵循某種不可逆轉、不可抗拒的歷史規律或目的論的因果規律。「歷史本身乃是一個生機勃勃、充滿創造力和生命力的開放過程」（同上引）與時間軸線。

最後，Bakhtin (2002c: 161-162) 指陳在市井流氓、小丑和傻瓜戳穿所有既定已了的社會文化成規，並暴露人類關係中所有惡劣、錯誤的刻板印象之際，民俗文化的時空型正式跳脫文學藝術的範疇，並廣泛地、普遍性的展現出一種「寓意狀態」(allegorical state) 和空間層次。這裡所說的寓意狀態，是指透過公開所有非官方的、禁忌的人類生活領域（尤其是性生活和酒池肉林），並且解構所有掩飾這些過程的象徵（包括日常生活的、禮儀上的、國家宗教的規約），民俗意識 (folk consciousness) 得以在空間層次上「瓦解舊的世界圖像」和「重建一個新的世界圖像」（同上引：169）。這即是民俗文化時空型所體現的視覺語藝意識。

綜上所述，Bakhtin 以 Rabelais 《巨人傳》中的身體描繪，進一步指出上述民俗文化時空型的視覺語藝意識至少具有兩個特點。首先，民俗文化的時空型乃是在地性的 (local) 視覺語藝實踐。例如在《巨人傳》中主角 Gargantua 的誕生，是母親吃壞了肚子並開始排泄，然後就莫名生下了他。但在生產過程中由於子宮意外收縮，嬰兒從輸卵管跑到另一個空血管，然後爬行過橫膈膜到了肩頸。這裡的血管粗了一倍，嬰兒轉向左邊最後便從左耳爬了出來 (Bakhtin, 2002c)。Bakhtin 說這個例子雖然不合常理、怪誕幻想，但清楚展現出排泄主題、身體器官主題，並將這些主題組織結構為一個獨特獨有的故事序列 (series) 和文字圖像。更重要的是，上述主題雖然被中世紀禮教文化和禁慾主義所排斥貶抑，卻是最一般常見的在地文化風貌。如今，它們在民俗文化的時空型中，透過平民眾生／身詭異怪誕的外在色相加以視覺化，並直白赤裸地頻繁呈現以求翻轉其原先的底層卑賤位階 (王孝勇，2011)。

其次，民俗文化的時空型乃是全球性的 (global) 視覺語藝實踐。這裡所說的全球性，並非社會學對於全球化的界定，而是意指挑戰權威的必然性與普遍性。例如《巨人傳》中另個主角 Pantagruel 為了清

空自己的胃，他吞了像是大銅球的藥丸，藥丸裡面關著拿著工具和籃子的工人，負責洗胃。清洗完畢後，主角嘔吐將藥丸吐出，工人隨即被釋放。由於上述這段文字在 Rabelais 的筆下乃是為了隱喻和嘲諷希臘正典史詩中的特洛伊木馬屠城記，Bakhtin (2002c: 177) 據此直指 Rabelais 的文字圖像對於傳統理想化社會階層和價值體系的裂解與再造，乃是一種充滿「意識形態驅力」的對話互動性。這裡，民俗文化時空型的全球性意味著它具有指向未來、迎向未知的普遍性、一般性和必然性：

在 Rabelais 的小說中，時間與空間的對等性 (equivalence) 乃是具有特殊意涵的，因其旨在挑戰中世紀的垂直價值觀 (medieval verticality)。Rabelais 的工作乃是試圖清除掉所有依附於垂直世界觀的象徵意涵與階層關係，並藉此重新建構一個適切的時間與空間世界，使其得以為新的、整體的、和諧的人與人類溝通形式提供全新的時空型 (Bakhtin, 2002c: 168)。……所有話語的連結，都旨在破壞傳統既定的價值階層，並將所有高層的事物降格，以裂解那個慣習世界的每個角落和縫隙。於此同時，Rabelais 更占據了一個正面積極的位置。因為透過話語連結以及怪誕形象，Rabelais 「體現」了一個世界，並將其惡質化。他將這個世界置入時間與空間的系列，用人類身體的標準去度量它，以建構一個新的圖像。(同上引：177)

Rabelais 小說鋪了一條路，那是一條重新回復世界整體的時間與空間物質性的路，使其得以有新的、更廣泛的、更複雜的發展。Rabelais 鋪了一條路，使得小說能夠挪用那個發現美洲大陸和通往印度的海路，那個為自然科學和數學敞開大門的世界。這裡同時也醞釀著全然嶄新的觀看和描繪小說中時間的方式。(Bakhtin, 2002c: 166)

參、「時空型」概念的視覺語藝意識與實踐之初探： 以 2014 年台北同志遊行為例

基於以上的討論，本研究接著試圖歸納統整「時空型」概念的理論溯源和脈絡為表 1。以表 1 為本，本研究將從視覺語藝的理論重構進一步描繪「時空型」概念的視覺語藝意識，並據此對 2014 年台北同志遊行的主視覺圖像進行視覺語藝分析。

從表 1 來看，視覺語藝的意義運作層次首先是以語文訊息中的定錨與情境功能為起點。透過語文訊息在空間層次上的語彙體系結構以及時間軸線上圖文組合關係，視覺語藝清楚展現圖文競合的語藝觀。視覺語藝的圖文競合性部分立基於社會文化或語言社群共識既定的規範規約，然而在希臘羅曼史的歷險時空以及每日生活的歷險小說對於「絕對過去」皆抱持著不同程度的拒斥，視覺語藝逐步貼近生活世界中動態多元的活潑樣貌，並得以關注圖文在排列組合、拼貼結構之際所展現出的非傳統的、非既定的生命力與張力。從 Barthes 的時空性到 Bakhtin 的時空型，視覺語藝已逐漸走出結構本質論的陰影，並坦然面對圖文競合性所描繪醞釀的意義在縱向跳躍之際所畫出的拋物線（而非僅是意義的水平軸線或垂直軸線）。這裡，從 Bakhtin「時空型」概念所譜繪出的色相形質，首先從語文訊息的定錨出發，接著透過圖像搭配進行意義的填空補述，同時藉此讓文本時空進一步離地飛起甚至得以朝向天際展翅翱翔。據此，文字圖像已非傳統結構主義所揭櫫的聯想關係和組合關係彼此機械化的排列連結，而是將已知規範拋出使其鬆動化、離心化的意義弧線和開放結構。「從文字到圖像的意義拋物線」是本研究歸結出的第一個「時空型」概念的視覺語藝意識。

表 1：視覺語藝的理論與實踐

視覺語藝的 意義運作層次	視覺語藝的 語藝觀	視覺語藝的 時空型	時空型的 視覺語藝意識
語文訊息：定錨與情境功能	圖文競合性	希臘浪漫史的歷險時空、每日生活的歷險小說	從文字到圖像的意義拋物線
圖像的明示義	符號系統性	傳記小說的時空型	從循序到失速的符號系統性
圖像的隱含／延伸義	對話互動性	民俗文化的時空型	從在地到全球的意識形態環境

其次，隨著從文字到圖像的意義拋物線，視覺圖像在明示義上雖然看似具有得以按部就班、層層剝除以彰顯本質風貌的符號系統性，但在實際的語藝運作中，視覺圖像對於未定當下的指涉接合使其意義化過程有機會重新貼近生活世界的脈動（乃至於變遷）。在傳記小說的時空型中，我們進一步看到視覺如何在公共領域中批判詰問、追求真知以成就自我意識和社群屬性。視覺語藝在此彰顯了從依循傳統到轉化傳統、從定速行駛到失速狂飆的符號系統性。當視覺圖像失速狂飆之際，視覺語藝對於多音交雜、眾聲喧嘩、創意聯想的嚮往亦得以超越符號系統語意穩定性的規範掌握，並形成全新的符號系統性。這個嶄新的符號系統性擅用圖像本身較為彈性流動、離心鬆動的特質，試圖在傳統定見規範之外創造言外之意的存在正當性。前述所言的意義拋物線在此得以更為迅速敏捷的姿態投射揮灑出多元異質、瞬間轉換且自成一格的內在文本時空和圖像明示義。「從循序到失速的符號系統性」是本研究歸結出的第二個「時空型」概念的視覺語藝意識。

最後，視覺圖像具有與外在時空積極對話互動的特性。這個特性透過視覺語藝對於開放未來的理想投射，透露出圖像作為動員社會與政治改革的隱含／延伸義。在民俗文化的時空型中，**Bakhtin** 藉由操作歷史倒置的時間軸線以及異質怪誕空間層次的建構，試圖掌握文字圖像化所體現的動態變遷性和發展成長性。這裡我們清楚看見視覺圖想得得以藉由特定的時空型，建構「從在地到全球的意識形態環境」並作為意義抗爭的視覺基礎。圖像據此必然成為社會與政治的抗議，而抗議的動員基礎和語藝資源則是以民間在地風貌為本，接著透過視覺想像進而渲染凝聚其反正典、反官方、反既定、反傳統的理念訴求和批判意識。而基於特定意識形態鬥爭意圖的視覺語藝，最終則以意義共享、認同共鳴為其傳播／溝通目的。這使得視覺圖像的色相形質得以清晰地體現在每逢政治抗議的活動中，特定的視覺物件或要素對外在時空環境敏感因應，繼之與其對話互動並展現語藝動能的過程。據此，「從在地到全球的意識形態環境」是本研究歸結出的第三個「時空型」概念的視覺語藝意識。所謂的意識形態環境，正是 **Bakhtin**（1994b: 127；**Bakhtin & Medvedev**, 1991: 14）所說的在對話互動的意義轉折處實踐意識形態鬥爭，以解構舊體制並創造新制度的必要性和語藝實踐歷程。

上述揭櫫視覺語藝「從文字到圖像的意義拋物線」、「從循序到

失速的符號系統性」、「從在地到全球的意識形態環境」等三點語藝意識，得以進一步應用在生活世界中的視覺圖像的結構分析、功能分析與有效性評估上。

圖 1 是 2014 年第十二屆台北同志遊行的主視覺。該年主要的運動訴求乃是以圖文並茂的方式主張「擁抱性／別、認同差異」（英文標題“Walk in Queers’ Shoes”則出現在由台北同志遊行聯盟所設計的宣傳單上）。文字與圖像在主視覺中分別占有一定的篇幅與版面，看似兩者各自獨自（甚至競爭表述的主導權），實則互相指涉，營造著同志遊行欲傳遞的性別觀。

首先，在文字標題的設定上，「擁抱」一詞的挑選乃是因為本土樂團五月天作為 2014 年台北同志遊行大使的緣故。而〈擁抱〉這首由主唱阿信最早發表於 1998 年的歌曲（當時收錄在角頭唱片發行的《台灣同志音樂創作 2》專輯，由阿信作詞作曲並擔任製作人，但並非阿信親自演唱），一直被認為相當程度足以刻劃同志隱身隱晦於社會角落，僅能孤芳自賞或暗夜獨自徘徊於陋巷，以尋覓慾望紓解並渴望真愛的時代氛圍和生活處境。當 2014 年五月天重唱十多年前的「同志國歌」並站上台北同志遊行主舞台時，輔以重新拍攝的〈擁抱〉MV 在內容多處表達支持多元成家、尊重不同性別實踐的主張，2014 年台北同志遊行展現出積極深刻、發人深省的歷史脈絡性。此外，用“Queer”這個字眼設定英文標題更是該年台北同志遊行的匠心巧思。這可能投射彰顯出台灣同志團體近來已逐漸無懼於「現身」（張盈堃，



圖 1：2014 年台北同志遊行之主視覺

2003：80），甚至選擇刻意地公然展示自我的奇觀異端性和怪胎／誕意識，據此多元基進地批判社群內部或外在主流社會的性別邏輯和秩序（林純德，2013）。

對此，台灣同志遊行聯盟（2014）在網站上另有四點語文訊息，試圖進一步演繹並定錨「擁抱性／別、認同差異」的實質內涵和立場。這四點語文訊息分別是「從認同到差異」，「『性』中有『別』」、「『性別』以及諸種分『別』」、「擁抱：看見『差異』間的權力關係」。

在「從認同到差異」的部分，台灣同志遊行聯盟提問：當同志名人紛紛以自信、告別黑暗、走出暗櫃的方式現身，我們隱隱然看到陽光、驕傲、正向的主流同志形象在公共領域中逐漸出現並成形；但這會否產生一種排除效應，使得與主流同志形象抵觸的感染者、性工作者、藥物性愛者繼續承擔汙名？在「『性』中有『別』」的部分，台灣同志遊行聯盟批判主流異性戀性別觀的代言人（例如護家盟）以「單偶關係」為唯一合法正當的性別實踐，並透過道德規範和法律責罰的手段指控非單偶性實踐與親密關係乃是「性解放」，除了流於僵化和同質化，更值得同志社群進一步反思同志婚姻合法化的推動究竟是「多元成家」的理念落實，或是弔詭變相的維繫鞏固了單一的性關係。在「『性別』以及諸種分『別』」的部分，台灣同志遊行聯盟對於社會政策（例如女同性戀者被拒絕捐卵、男同性戀者被拒絕捐血、行政院預計通過愛滋條例修正草案讓感染者在兩年後以部分自費的方式接受治療）、國家資源分配（例如育兒津貼、共同報稅等經濟福利）中的性別歧視和性別盲點提出嚴厲的批判。台灣同志遊行聯盟認為缺乏配套措施的草率政策或治理將使得弱勢更加弱勢、貧困者更加貧困。最後，在「擁抱：看見『差異』間的權力關係」的部分，台灣同志遊行聯盟試圖對同志社群喊話，並主張太過關注同婚議題，可能漠視或忽視了同志社群內部所逐漸或已然形成的權力關係和階層化。特定的性別下層階級並未隨著同志運動得以進一步擺脫汙名，反而在陽光、健康、正向形象的主流同志社群內規中隱身、排除、甚至被雙重性壓迫。

上述語文訊息透露出一個基本軸線，乃是台灣同志運動長期以來對於法律、政策的性別批判。事實上，自2003年第一屆台北同志遊行至今，推動性平在公共領域中的能見度並積極搶奪發言主導權，一直是運動的基調。2010年的第八屆台北同志遊行甚至直接以「同

志站出來，展現政治力」為訴求。從這點來看，2014年台北同志遊行在相當程度上承繼依循了台灣同志運動慣性的路線主張和符號系統，並藉此自我定位和定錨聚焦。值此我們在圖1下方看到彩虹六色以愛心的圖像環繞聚集，指涉著台灣同志遊行聯盟長期以來對於同志運動的關注和實踐，具有相當程度的延續與堅持。彩虹六色的愛心圖像是台灣同志運動最典型的視覺象徵。它幾乎是歷屆台北同志遊行的基本視覺元素。

然而，除了批判外在的異性戀體制對於同志議題的漠視和制度性的剝削壓迫，四點語文訊息大量使用引號的表述形式以及其中的表述內容，更多處透露出對於當前同志社群似乎「太強調同婚」的質疑。這裡，台灣同志遊行聯盟把焦點和炮口轉而對內，試圖提出不同的社群價值觀和運動路線；亦即同志運動是否已然形成另種單一的性別觀和權力關係，並進而排除不符合「主流同志形象」的性別實踐，例如用藥者、感染者。事實上，早有研究指出台灣同志社群內部形塑的性別觀，具有劃分好 vs. 壞同志並排除邊緣他者的傾向。例如王右君（2009）就指出，對於陽剛男體的偏好以及陰柔男體的貶抑，隱然形成社群價值的一環，這樣的社群規範多少也符應著異性戀社會讚揚男子氣概的主流價值。而好同志 vs. 壞同志的二元對立更是依循著「陽剛 vs. 陰柔」之分，並暗示著主流社會價值觀（例如：單偶制的性道德）對於同志社群團體內的規範性影響。類似的觀察亦見林純德（2009）指陳台灣「熊族」男同志必須透過刻意表現陽剛特質，以擺脫自己因為身體肥胖和舉止 C / 娘而在社群內遭到貶抑的處境。而這樣的身體打造過程，基本上仍是「主流男同志社群」極為僵化並充滿壓迫意涵的（異性戀）性別霸權想像和實踐。從這裡反觀被認為在相當程度上較具進步開放前衛意識的台北同志遊行，卻在2014年之前的歷年訴求中，未曾明顯出現同志運動內部自省、自我批判的聲音。2014年第十二屆台北同志遊行此項創舉，對台灣同志運動的發展恐怕也是一種「意料之外」。

值此，我們看到了圖1主視覺選擇搭配、演繹、情境化「擁抱性／別、認同差異」此一語文訊息的，乃是變形蟲的圖像。按照 Bakhtin 對每日生活歷險小說時空型的說法，變形意味著視覺圖像持續演化、不斷生成的動態樣貌，更得以指涉人類存在於日常生活中依

境而生、危機重生的歷險過程。變形所構築的文字圖像，乃是縱向跳躍的拋物線、而非線性因果的水平垂直線。圖像在此逐漸走出因循定速，進一步往失速狂飆的意料之外、言外之意走去。

為了表達台灣同志遊行聯盟在運動訴求和主張上，既遵循傳統同運路線又對此加以反動省思的曖昧多義性與時空屬性，圖 1 進一步以火山爆發／冰山一角的圖像明示義構築 2014 年台北同志遊行的符號系統性。火山爆發的視覺物件在此，乃是藉由指涉同志運動在歷史演進過程中持續批判異性戀制度的路線主軸，呈現出同志運動對於國家在政策、社會福利、資源分配上的制度性不公、性別盲點乃至於性別歧視表達憤怒。這與 2011 年的第九屆台北同志遊行以「憤怒的獅子」為主視覺，藉以控訴同志社群對於教育部（因「真愛聯盟」等民間團體的抗議而）貿然取消在國、高中推動性平教育的政策大轉彎，有異曲同工之妙。但不同的地方是，憤怒的獅子相對於火山爆發，似乎有較明顯直白的圖像明示義。火山爆發基本上可被詮釋的空間較大。火山爆發和變形蟲結合在一起，甚至有種慶賀多元、「認同差異」的節慶氛圍或煙火想像。這點削弱了語文訊息定錨為抗議體制不公的語藝意圖。圖 1 所揭示出的「從循序到失速的符號系統性」恐有引人誤解或表意不清之疑慮。

圖 1 最後一個視覺要素，乃是跟火山爆發一體兩面的冰山一角圖像。本研究曾對此訪談台灣同志遊行聯盟的內部志工。^[7] 按照他的說法，冰山一角在此乃是試圖彰顯出目前同志社群對於同志議題的關注仍不夠多元，許多議題也並未被看見，就像冰山可見的一角僅僅是整個冰山的一小部分。對照語文訊息所呈現出對於同志社群內部恐逐漸形成某種僵化權力關係和階層化的自省與批判，冰山一角作為隱喻性的視覺圖像似有反求諸己，並將同志運動現階段的語藝困境和未來可能的發展轉折外在公開化的隱含／延伸義。事實上，正如同台灣同志遊行聯盟主張同性婚姻不見得是唯一的改革訴求，在世界性、全球性的同志運動中，許多國家專攻的乃是「伴侶制度」（registered partnership）或「收養制度」（joint adoption）並獲得具體成效。其中，也並不是所有的國家都持續修改法令以通過同性婚姻（Takács & Szalma, 2011: 357）。箇中原委和不同國情脈絡的考量雖非本研究得以處理的範疇，但 2014 年台北同志遊行對於「同志社群是否太關注同婚議題」的警覺、遲疑、不解、批判，在相當程度上透露出台灣同

志運動正面臨著重整旗鼓、路線調整的語藝困境。^[8] 這個語藝困境除了揭橥台灣同志運動內部、在地的時空處境，更對外指涉接合到下一階段更大規模、更貼近時代脈動、更多元異質的語藝實踐、知識生產和運動動員。這裡，台灣同志遊行聯盟的主視覺清楚建構了一個特定的「從在地到全球的意識形態環境」，並邀請一般大眾、公民公眾一同對性平議題提出立場、異議並進行思考、回應和激辯。

肆、結論與討論

本研究旨在就 Bakhtin「時空型」概念的視覺語藝意識與實踐進行初探性的理論溯源和理論重構。首先，透過對 Barthes 視覺語藝觀的批判性閱讀，本研究一方面歸納出圖文競合性、符號系統性，以及對話互動性應為視覺語藝時空性的體現樣貌；另一方面，本研究更直指 Barthes 訴諸結構本質論的觀點立場似抹煞了視覺語藝在實踐運作之際可能展現出的多元開放、活潑彈性。而 Bakhtin 的「時空型」概念在此得以進一步接合、挹注，並對視覺語藝的語藝意識和實踐提出生活化、系統性與政治性的思考與討論。這裡，透過持續推敲「時空型」概念的語藝歷史以及文類變遷，本研究發現 Bakhtin 的「時空型」概念確實藉由人類存在圖像的描繪指涉出如下的視覺語藝意識：從文字到圖像的意義拋物線、從循序到失速的符號系統性、從在地到全球的意識形態環境。從文字到圖像的意義拋物線讓我們首先關注視覺圖像如何藉由文字定錨和圖文整合，回應外在時空的既定規範並將其初步地相對化、鬆動化。從循序到失速的符號系統性則關注特定圖文組織結構的視覺物件如何在明意義上，具有創造言外之意、意料之外的語藝功能。從在地到全球的意識形態環境則聚焦於圖像凝聚共識、對話互動以創造認同共鳴和實踐社會運動動員的立基與囿限。

在此，「語藝」不再是特定古典語藝學者（例如柏拉圖所代表的哲學語藝觀）曾大力批判的單音獨鳴或雄辯話術，「視覺」也不再是統攝諸多美學元素的穩定結構組織。我們清晰明暢地目睹的正是 Bakhtin「時空型」概念的視覺語藝意識同時將美學與倫理等同並視，使之醞釀蓄積眾聲喧嘩的語藝動能與民主觀。而 2014 年台北同志遊行在主視覺圖像設計中所動用的六色彩虹、變形蟲、火山爆發／冰山一角等視覺要素，搭配著語文訊息裡對於外在異性戀制度以及內在同

志運動路線的反思批判，清楚彰顯出視覺語藝如何透過特定的語藝策略實踐視覺批判絕對過去、聚焦未定當下、放眼開放未來的視覺語藝意識。

在上述研究發現的基礎上，本研究有以下幾點延伸討論與研究貢獻：

首先，不同於過去 Bakhtin 研究者多半將「時空型」概念視為 Bakhtin 小說理論中的其中一的枝節（劉康，1995），本研究發現「時空型」除了展現出 Bakhtin 思想體系中一貫以來對於人類存在以及對話互動的關懷，但更標示出從口語、文字論述分析的擅長轉而進一步觸及文化和歷史的視覺性。因此本研究透過「時空型」視覺語藝意識的爬梳釐清，有助於還原此一概念在 Bakhtin 思想體系中的相對位置，並提供更完整、更全觀以及更動態的 Bakhtin 知識觀。從中我們也可以回溯性地省思，「視覺語藝」再是當紅辭令，也並非僅存在於當代或科技時代的學術建構。

其次，不同於過去 Bakhtin 研究者在進行視覺分析時，多半動用的是「對話」（dialogue）、「眾聲喧嘩」（heteroglossia）等概念（例如：S. L. Allen, 2002；Marsden, 2014），本研究透過對「時空型」視覺語藝意識的歸納演繹，並將其理論架構轉化為可供視覺分析應用的架構，除了得以論證「時空型」概念確能在視覺分析上提供批判的基礎，亦有助於未來相關研究在此一概念的指引或啟發下，持續累積經驗研究成果。在此，「時空型」概念在視覺文本分析上應有獨到的適用性和方法論。

最後，由於 Bakhtin（1979/2004: 150）在其論著中確實曾大力批判語藝的雄辯性將導致對話互動的僵化，並有礙民主自由的進程；Bakhtin 甚至認為在語藝實踐中只有絕對的是非黑白，不容許灰色地帶。這個零和遊戲的邏輯特性消弭了對話互動的可能，更是語藝學自古希臘以來就永續存在、無法克服的難題困境。然而矛盾的是，Bakhtin（2002a: 269-279）卻又在論及小說話語引述的「圖像風格」時，盛讚語藝對眾聲喧嘩與對話互動性的助益。在 Bakhtin 的語藝觀或看似「反語藝」的立場持續困擾著語藝學者的同時（見王孝勇，2014b；Halasek, 1992；Jasinski, 1997；J. M. Murphy, 2001），本研究雖限於篇幅和主題，無法對這些辯論大書特書，但行文至此卻有另番體悟。本研究認為，姑且不論 Bakhtin 究竟是貶抑語藝或是如同古典

語藝學者柏拉圖般，在批判特定語藝派別之際建立自己的理想語藝觀，就人類存在圖像、眾聲百態喧嘩論視覺語藝，本就較為容易對比出「語文」此一特定媒介相對於「圖像」所更甚的僵化封閉性與定錨聚焦性。就這點來說，Bakhtin「時空型」概念的視覺語藝意識雖仍留意訊息表意結構的清晰、一貫、一致，但實已克服傳統語藝特定派別所訴諸的雄辯術與教條化，並極有潛力得以體現建構眾聲喧嘩的民主觀。未來相關研究當持續地再探 Bakhtin 的語藝觀。此舉對於語藝學界爭議不休的 Bakhtin 學說，或可提供較為持平的論點。

註釋

- [1] 另有學者以「圖像轉向」(the pictorial turn)來命名語藝學乃至於廣義人文學取徑中的視覺中心主義思潮(例如: Jay, 1994; Mitchell, 1994)。對此,本研究基本上傾向將「視覺」和「圖像」視為同義,因為兩者都旨在對於文字主宰的思維邏輯和智識風潮進行反省與抗辯,並藉此主張「文字圖像化」或為當代最關鍵的人類傳播/溝通模式。「視覺語藝」(而非圖像語藝)更已成為語藝學陣營中的學門慣用語。唯顧及中文行文的流暢,後續書寫將保留交替使用視覺、圖像等用語或併用之彈性。
- [2] 語藝五大要素(five canons of rhetoric;或譯語藝五綱,見沈錦惠,2011:279)即創作(invention)、安排(arrangement)、風格(style)、記憶(memory)、表達(delivery)。最早系統性討論語藝五大要素的著作,是 *Rhetorica ad Herennium* 一書。有人說本書作者為羅馬共和國時期的語藝學者 Cicero,但這點無從考據。而不同於柏拉圖、亞里斯多德等希臘哲學家較頌揚「創作」與「安排」(一般將這一個脈絡的語藝觀稱之為「哲學的語藝」,見林靜伶,2004),Cicero 和 Quintilian 因其較為重視「風格」和「發表」,所以其語藝脈絡通常被歸類為「技巧的語藝」。此一脈絡和「智辯士的語藝」比較接近。但前者重視演說稿本身的建構,後者重視口語表達的訓練(林靜伶,1993; Herrick, 2009; J. J. Murphy, Katula, & Hoppmann, 2014)。Quintilian (1989) 甚至是第一位正式探討語藝視覺性的語藝學者。這部分值得另文詳加討論。

- [3] 這裡值得說明的是，「時空性」（或接下來要提及的「時空型」）並非研究視覺語藝唯一的切入點，例如 S. L. Allen (2002: 2) 即強調圖像的「折射」（而非反映）挑戰了眼見為真 (eye as opaque reflector)、視圖像具有穿透性 (transparency) 的慣性思維，這點讓視覺作為特定認知與媒介形式的特殊性，有更為複雜的深意。然而，本研究認為，無論是對視覺穿透性的挑戰或是視覺無法確切再現真實的主張，究其根本乃是指涉視覺圖像具有架構時間軸線、營造空間層次的語藝動機、功能和目的。因此時空屬性應該是視覺圖像最核心、根本的問題意識和研究範疇。
- [4] 這裡我們清楚地看見，對 Barthes 而言，語文訊息的分析雖以文字為出發點，但已非純文字性的訊息解讀活動。圖文競合性更使得 Barthes 三層次的分析架構彼此顯得互文呼應、環環相扣（這當然是因為生活世界中的文字和圖像本就整體融貫之緣故）。我們甚至可以說，Barthes 本意就不是要斷然切割出一個精準互斥的概念框架。然而本研究認為，在實際借用 Barthes 的概念進行視覺圖像分析時，我們仍必須注意三層次分析架構各有擅長的特質。在此，語文訊息的分析強調的是文字定錨圖像以及圖文呼應以共構視覺物件的結構分析，而圖像明示義和隱含／延伸義則偏向圖像「本身」的功能和（社會的、政治的）效果。
- [5] 就這點而言，Bakhtin 的「時空型」概念相較於 Barthes 的視覺語藝觀，或因其並非直接以圖像為分析素材而顯得較為隱喻間接，但卻更為深刻地觸碰到圖像指向外在世界、架構在歷史社會結構中的時空性。畢竟就「視覺」方面，色相形質為視覺之本，而人類存在與主體形構的周旋折衝相較於平面圖像而言，自是更為豐富多樣又具視覺感。據此，從「人的形象」論視覺語藝，反而得以具體而微、綿密細緻、奔放綿長地掌握視覺語藝在傳播／溝通中的立基和圍限。這應屬 Bakhtin 「時空型」概念的獨到創見，亦是本研究在案例分析處，試圖初步申論推敲的其中一點。
- [6] 「個人責任性／回應性」乃是 Bakhtin (1986/1993) 於早期的存在美學哲學中提出的概念。這個概念指陳生活世界中的每個

主體都不是孤立存在，而是在歷史演化的脈絡下不停與他者對話互動以形塑主體性的對話主體。互為主體性更為言者無從規避的倫理承擔（王孝勇，2012）。

- 〔7〕訪談時間為2014年11月10日。訪談方式為電訪，由研究者親自致電給受訪者。訪談執行前已清楚告知採訪目的和用途。訪談呈現均遵照研究倫理的規範。
- 〔8〕這裡需要澄清的是，2014年台北同志遊行對於同婚的立場，並非全然地反對棄置，而是擔憂同婚訴求一旦成為社群內部唯一具有能見度或社會支持性的主張，恐怕形成另一種性別霸權或排他性的壓迫力量。易言之，如何（以基於人權等理由）在推動同婚之際仍保有同志運動訴求的多樣性，甚至洞悉「婚姻類目」可能複製的強迫性異性戀主義或平等主義虛假意識之虞，似乎更是該年遊行乃至於諸多性別研究者提醒關注的點。本研究亦是採取這樣的主張。此外，本研究認為，由於修法本身難以一蹴可幾、一次到位，如何策略性地先從在地的、生活化的、暫不直接涉及法律爭議的同志權益照顧和醫療人權出發進行配套（但這並不否認修法的必要性），在某些社會文化情境中可能更顯得及時有益。2015年五、六月間高雄市、台北市相繼推動伴侶登記制，以及同年七月台中市政府函文所有市立醫院得讓同性伴侶簽具手術同意書等地方層級的政策研擬，皆可視為後續進行更全面性修法的前哨站和灘頭堡。而這些政策研擬當然也投射出婚姻權之外的其他同運訴求應享有更多的關注眼光。

參考書目

- 王右君（2009）。〈重訪網路上的身分展演：以同志論壇 MOTSS 為分析對象〉，《新聞學研究》，99：47-77。
- 王孝勇（2011）。〈Mikhail Bakhtin 狂歡節概念的民主化意涵：從批判取向論述分析的理論困境談起〉，《新聞學研究》，108：183-223。
- 王孝勇（2012）。〈Mikhail Bakhtin 的對話主義及其對批判論述分析的再延伸：以白玫瑰運動為例〉，《政治與社會哲學評論》，40：149-202。
- 王孝勇（2014a）。〈Mikhail Bakhtin 眾聲喧嘩的倫理與倫理困境之反思〉，《政治與社會哲學評論》，48：135-191。
- 王孝勇（2014b）。〈眾聲喧嘩即倫理實踐：從 Mikhail Bakhtin 的語藝觀談起〉，《中華傳播學刊》，26：137-173。
- 王孝勇（2016）。〈從小說話語看眾聲群像：評介巴赫汀之《對話的想像：四篇論文》〉，《傳播研究與實踐》，6（1）：271-288。
- 王國強譯（2006）。《視覺研究導論：影像的思考》。台北市：群學。（原書 Rose, G. [2001]. *Visual methodologies: An introduction to the interpretation of visual materials*. London: Sage.）
- 台灣同志遊行聯盟（2014）。〈2014 台灣同志遊行主題「擁抱性／別・認同差異 Walk in Queers' Shoes 論述」〉。上網日期：2014 年 11 月 16 日，取自 http://twpride.org/twp/?q=about/essence_2014
- 李明哲（2013）。〈從「超媒體新聞」文本理論談多媒體技能教學理論定位及實踐〉，《傳播與社會學刊》，25：173-206。
- 李建瑩、王孝勇（2014）。〈「新」女性形象的媒體再現與性別意識：電視內衣廣告曼黛瑪璉之圖像符號學分析〉，《靜宜人文社會學報》，8（1）：71-115。
- 沈錦惠（2011）。〈時機與傳播情境：評介《語藝與時機：歷史、理論、實踐論文集》〉，《傳播研究與實踐》，1（2）：269-283。
- 肖小穗（2013.07）。〈易經的時空敘事：兼論浦安迪的中西二分法〉，「2013 年中華傳播學會年會」論文。台灣，台北。
- 林純德（2009）。〈成為一隻「熊」：台灣男同志「熊族」的認同型

- 塑與性／性別／身體展演》，《台灣社會研究季刊》，76：57-117。
- 林純德（2013）。〈「C／娘」的爭戰指涉、怪胎展演與反抗能動性：檢視「蔡康永 C／娘事件」中的「性別平等教育女性主義」論述〉，《台灣社會研究季刊》，90：163-214。
- 林淑芬（2003）。〈政治行動的可能性條件〉，《政治與社會哲學評論》，4：29-72。
- 林靜伶（1993）。〈民主自由與語藝生存空間〉，《傳播文化》，1：67-80。
- 林靜伶（2004）。〈語藝學：西方發展與在台灣之現況〉，翁秀琪（編）《台灣傳播學的想像（上）》，頁 165-197。台北市：巨流。
- 孫秀蕙、陳儀芬（2011）。《結構符號學與傳播文本：理論與研究實例》。台北市：正中。
- 張盈堃（2003）。〈網路同志運動的可能與不可能〉，《資訊社會研究》，4：53-86。
- 張時譯（1998）。《阿普留斯變形記：金驢傳奇》。台北市：台灣商務印書館。（原書 Apuleius, L. [1962]. *The golden ass*. New York: Collier.）
- 劉康（1995）。《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》。台北市：麥田。
- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.
- Allen, S. L. (2002). Reflection/refraction of the dying light: Narrative vision in nineteenth-century Russian and French fiction. *Comparative Literature*, 54, 2-22.
- Antonova, C. (2003). Florensky's "reverse time" and Bakhtin's "chronotope": A Russian contribution to the theory of the visual arts. *Slovo*, 15, 101-114.
- Bakhtin, M. M. (1979/2004). *Speech genres & other late essays* (V. W. McGee, Trans.). Austin, TX: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. M. (1986/1993). *Toward a philosophy of the act* (V. Liapunov, Trans.). Austin, TX: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. M. (1994a). Aesthetic visualizing of time/space: The chronotope. In P. Morris (Ed.), *The Bakhtin reader: Selected writings of Bakhtin, Medvedev, and Voloshinov* (pp. 180-187). London:

- Edward Arnold.
- Bakhtin, M. M. (1994b). Literature as ideological form. In P. Morris (Ed.), *The Bakhtin reader: Selected writings of Bakhtin, Medvedev and Voloshinov* (pp. 123-134). London: Edward Arnold.
- Bakhtin, M. M. (1994c). Reported speech as index of social change. In P. Morris (Ed.), *The Bakhtin reader: Selected writings of Bakhtin, Medvedev and Voloshinov* (pp. 61-73). London: Edward Arnold.
- Bakhtin, M. M. (2002a). Discourse in the novel. In M. Holquist (Ed.), *The dialogic imagination: Four essays* (pp. 259-422). Austin, TX: University of Austin Press.
- Bakhtin, M. M. (2002b). Epic and novel: Toward a methodology for the study of the novel. In M. Holquist (Ed.), *The dialogic imagination: Four essays* (pp. 1-40). Austin, TX: University of Austin Press.
- Bakhtin, M. M. (2002c). Forms of time and of the chronotope in the novel: Notes toward a historical poetics. In M. Holquist (Ed.), *The dialogic imagination: Four essays* (pp. 84-258). Austin, TX: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. M., & Medvedev, P. N. (1991). *The formal method in literary scholarship: A critical introduction to sociological poetics*. Baltimore, MD: The John Hopkins University Press.
- Barthes, R. (1977/1978). *Image, music, text* (S. Heath, Trans.). New York: Hill and Wang.
- Barthes, R. (1983). Introduction to the structural analysis of narratives. In S. Sontag (Ed.), *A Barthes reader* (pp. 251-295). New York: Hill and Wang.
- Barthes, R. (1984). *Elements of semiology* (A. Lavers & C. Smith, Trans.). London: Jonathan Cape.
- Benson, T. W. (2008). Afterword: Look, rhetoric! In L. C. Olson, C. A. Finnegan, & D. S. Hope (Eds.), *Visual rhetoric: A reader in communication and American culture* (pp. 413-416). London: Sage.
- Burridge, J. (2008). "Hunting is not just for blood-thirsty toffs": The countryside alliance and the visual rhetoric of a poster campaign. *Text & Talk -- An Interdisciplinary Journal of Language, Discourse & Communication Studies*, 28, 31-53.

- Clark, K., & Holquist, M. (1984). *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Culler, J. (1975). *Structuralist poetics: Structuralism, linguistics and the study of literature*. London: Routledge.
- Erickson, K. (2008). Presidential rhetoric's visual turn: Performance fragments and the politics of illusionism. In L. C. Olson, C. A. Finnegan, & D. S. Hope (Eds.), *Visual rhetoric: A reader in communication and American culture* (pp. 357-374). London: Sage.
- Foss, S. K. (1996). Judy Chicago's the dinner party: Empowering of women's voice in visual art. In S. K. Foss (Ed.), *Rhetorical criticism: Exploration & practice* (2nd ed., pp. 204-220). Prospect Heights, IL: Waveland Press.
- Foss, S. K. (2004). Framing the study of visual rhetoric: Toward a transformation of rhetorical theory. In C. A. Hill & M. Helmers (Eds.), *Defining visual rhetorics* (pp. 303-313). Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Foss, S. K. (2005). Theory of visual rhetoric. In K. L. Smith, S. Moriarty, K. Kenney, & G. Barbatsis (Eds.), *Handbook of visual communication: Theory, methods, and media* (pp. 141-152). Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Gronbeck, B. E. (2008). Foreword: Visual rhetorical studies: Traces through time and space. In L. C. Olson, C. A. Finnegan, & D. S. Hope (Eds.), *Visual rhetoric: A reader in communication and American culture* (pp. xxi-xxvi). London: Sage.
- Halasek, K. (1992). Starting the dialogue: What can we do about Bakhtin's ambivalence toward rhetoric. *Rhetoric Society Quarterly*, 22(4), 1-9.
- Herrick, J. A. (2009). *The history and theory of rhetoric: An introduction* (4th ed.). Boston, MA: Pearson.
- Holquist, M. (Ed.). (2002). *The dialogic imagination: Four essays*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Howarth, D. R. (2000). *Discourse*. Buckingham, UK: Open University Press.
- Jasinski, J. (1997). Heteroglossia, polyphony, and the federalist papers.

- Rhetoric Society Quarterly*, 27(1), 23-46.
- Jay, M. (1994). *Downcast eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Kjeldsen, J. E. (2003). Talking to the eye: Visuality in ancient rhetoric. *Word & Image*, 19, 133-137.
- Kjeldsen, J. E. (2007). Visual argumentation in Scandinavian political advertising: A cognitive, contextual, and reception oriented approach. *Argumentation and Advocacy*, 43, 124-132.
- Marsden, S. (2014). Experiments in visual art, alternative history and community collaboration. *Canadian Review of Art Education: Research and Issues*, 41(1), 97-116.
- Medhurst, M. J. (1982). Hiroshima, Mon Amour: From iconography to rhetoric. *Quarterly Journal of Speech*, 68, 345-370.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Moriarty, S. (2005). Visual semiotics theory. In K. L. Smith, S. Moriarty, K. Kenney, & G. Barbatsis (Eds.), *Handbook of visual communication: Theory, methods, and media* (pp. 227-241). Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Murphy, J. J., Katula, R. A., & Hoppmann, M. J. (2014). *A synoptic history of classical rhetoric* (4th ed.). New York: Routledge.
- Murphy, J. M. (2001). Mikhail Bakhtin and the rhetorical tradition. *Quarterly Journal of Speech*, 87, 259-277.
- Olson, L. C. (1991). *Emblems of American community in the revolutionary era: A study in rhetorical iconology*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Quintilian, M. F. (1989). *Institutio Oratoria* (Vol. 4). London: Harvard University Press.
- Saindon, B. A. (2012). A doubled heterotopia: Shifting spatial and visual symbolism in the Jewish museum Berlin's development. *Quarterly Journal of Speech*, 98, 24-48.
- Saussure, F. de (1979/2002). *Course in general linguistics* (R. Harris, Trans.). Chicago, IL: Open Court.

- Scholz, B. F. (2003). Bakhtin's concept of "chronotope": The Kantian connection. In M. E. Gardiner (Ed.), *Mikhail Bakhtin* (pp. 145-172). London: Sage.
- Takács, J., & Szalma, I. (2011). Homophobia and same-sex partnership legislation in Europe. *Equality, Diversity and Inclusion: An International Journal*, 30, 356-378.
- Volosinov, V. N. (1929/1986). *Marxism and the philosophy of language* (L. Matejka & I. R. Titunik, Trans.). Cambridge, MA: Harvard University Press.

A Preliminary Study on the Visual Rhetorical Consciousness and Practice of Mikhail Bakhtin's Chronotope Concept: A Case of the 2014 Taipei LGBT Parade

Hsiao-Yung Wang*

Abstract

This paper elaborates the visual rhetorical consciousness of Mikhail Bakhtin's chronotope concept through theoretical problematization and theoretical reconstruction. First, it attempts to outline Barthes' perspective on visual rhetoric and its time-space category by referring to the concurrent word-image, symbolic systematicity, and outer dialogicity. Second, an alternative approach is explored for grasping the dynamics and functions of visual rhetoric by articulating Mikhail Bakhtin's chronotope concept. Furthermore, the visual rhetorical consciousness of chronotope could be defined as "the meaning parabola which projects from word to image," "the symbolic system which proceeds from sequence to disorder," "the ideological environment which struggles from the local to the global." Finally, a preliminary analysis of the primary vision of the 2014 Taipei LGBT parade is conducted to evaluate the effectiveness and persuasiveness embodied by specific visual rhetorical strategies.

Keywords: Mikhail Bakhtin, word-image, Taipei LGBT parade, time-space category, chronotope, visual rhetoric

*Hsiao-Yung Wang is Associate Professor at the Department of Mass Communication, Providence University, Taichung, Taiwan.