

口述影像：一個翻譯與再現觀點的對話*

趙雅麗**

《摘要》

「口述影像服務」(Descriptive Video Service, 簡稱 DVS) 是一種為視障者描述其無法收視之影像畫面, 以協助其有效觀賞電影的語言工作。

本文主要欲探討口述影像此一將電影之「視覺符號」轉述成「言辭符號」的符號過程, 究竟是「翻譯」還是「再現」, 以發掘「口述影像」的符號行為本質, 並釐清口述影像撰述者的「自我定位」。

本文以為「口述影像」並非絕然是一種「再現」或「翻譯」的符號行為, 而是具有一種光譜連續變化的本質, 端視轉換之符號體系間「相似性」的大小而定。因此, 本文提出一個從翻譯到再現的丈量標準, 並認為光譜的界線也非恆常不變, 而會隨著兩種符號背後文化的交融, 擴大「翻譯」的版圖。

關鍵詞：口述影像、翻譯、再現、視覺符號、言辭符號、視障者、視覺障礙

投稿日期：2001年5月11日；通過日期：2001年11月22日。

* 本文係國科會三年期專題計畫(編號89-2412-H-032-001)之部份研究成果。

**作者趙雅麗現為私立淡江大學大眾傳播學系副教授。E-mail: yaly@mail.tku.edu.tw

壹、研究動機與目的

電影反映與呈現了人類社會生活中真實與經驗的世界，也建構與提供了一個虛幻與想像交織的夢幻天地。觀賞電影因而成爲人類建立共同社會情感的形式。然而視障者卻無法與明眼人共同參與此一文化建構與情感分享的活動，這不僅影響其社會參與的機會，也使其缺少了與社會大眾互動交流的管道。因此，爲視障者提供「口述影像服務」，以協助其有效、愉悅地觀賞電影，是現代文明社會對視障弱勢族群應有的關懷與承諾。

所謂的口述影像或成音描述（Audio Description，以下簡稱AD）乃是指，針對影像節目所提供的口語敘述服務；也就是當影片中之對白停頓，或本身之敘述暫停時，在不干擾節目成音的情況下，適時地將視障者無法收視之影像畫面加以敘述，爲其提供系統性之視覺成份的描繪服務（Cronin & King, 1990），以輔助其觀賞影像節目。

其實口述影像最簡單的形式，就是一位在視障者身旁的明眼人，爲視障者說明其無法接收的視覺訊息，如：公車站牌號碼、文字文件、超級市場中的商品、餐桌菜色等。而這種明眼人爲視障者解說畫面訊息的報讀關係，自然也發生在視障者與明眼人一起觀賞影片的環境中，但由於影片之畫面內容涉及較爲複雜的訊息結構，因此，在影片觀賞的過程中，一般人通常很難即時的，爲視障者說明其剛剛所「看到」的影像內容，如此不僅影響了視障者對影片的理解效果，在劇情精彩時，「明眼人」往往爲劇情所吸引致忘記報讀，而視障者也不好意思「有疑必問」，以免造成明眼人觀賞的困擾。這些情形都造成了視障者無法順利觀賞影片的障礙，最後，視障者往往便捨棄了對影片的觀賞。因此，爲視障者進行影片畫面的解說服務，便逐漸發展成事先將敘述的內容插錄於影帶中的方式，讓視障者能透過更輕鬆、有效的方式，「觀賞」一部有「口述影像」的影片。

簡言之，「口述影像」的目的就是針對視障特殊閱聽人，將視覺符號轉換爲言辭符號之口語溝通的過程。這種將視障者無法識讀之「影像符號」，轉述成視障者可識讀之「言辭符號」的轉述行爲，就如同替一般明眼讀者，將其不懂之「原文」（source language）作品，翻譯成其可閱讀的「譯出語言」（target language）一般，都是一種將原作品轉換成，以另一種符號呈現的轉述過程，所不同的是，語言翻譯所涉及的是兩種「言辭符號」間的翻譯，而口述影像涉及的則是「言辭符號」

和「視覺符號」間的翻譯。因此，從產製過程中的「操作型定義」來看，口述影像與文學作品中的翻譯似乎具有相同的本質。

但是「影像」究竟能不能被文字所取代，是一個值得探討的問題。在傳播行為中，不同傳播媒介間，在表現風格上差異的現象，似乎意味著不同屬性媒介之間轉換的限制，尤其是當口述影像欲「轉述」電影畫面的過程中，涉及電影獨一無二的視覺美學符碼時，視覺符號和言辭符號的歧異性將徹底顯現，此時，視覺美學符碼的意義是否仍然可以被「翻譯」，還是需要透過言辭符號，進行徹底的重構、解釋與創造，而這種「重構」、「解釋」與「創造」的過程是否就是所謂的「再現」？

「再現」是另一種意義展現的形式，它可被定義為聯繫實體與意義的一種符號行為（方孝謙，1999: 115），從此一角度而言，「口述影像」既然透過語言此一「符號體系」，為視障者「建構／表達」出電影畫面此一「實體」的「意義」，基本上也可視為一種再現的行為。但是，口述影像對意義的「再現」，其實又和新聞記者對新聞意義的再現極為不同。當記者還未透過符號建構出新聞文本之前，意義是尚未被「建構／表達」的，但是口述影像所「再現」之畫面的意義，卻已經先被導演以視覺符號的形式賦予了。「口述影像」所做的，的確不過是將這些意義，以言辭符號的形式「再陳述」出來而已；在「原作品」已經先被創造的情況下，口述影像的工作，顯然又與新聞報導中所謂的「再現」有所不同，而比較接近「翻譯」的形式。

口述影像是一種為視障者解說電影畫面訊息而產生的特殊語言行為，但口述影像仍是建構在語言溝通的共同基礎上，因此，「翻譯」、「再現」等，與口述影像相類似之語言行為，其理論的應用與修正，便成為發展與建構口述影像相關理論的重要工作。而口述影像的撰述者，究竟認為自己是一位翻譯電影畫面文本的「譯者」，還是一位再現影片畫面真實的「記者」，此一自我角色認定的差異，亦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」，甚而影響到其對「語用」的認定、「語彙」的使用，和「語境」安排等語言的使用行為。

口述影像推動時最大的瓶頸，在於一位好的口述影像撰述者不易覓尋，而欲成為一位口述影像者，除了對視障者特殊經驗的理解外，語言掌握的敏感度是不可或缺的必要條件，這些有潛力之參與者的先前語文經驗，可能來自於「小說」的創作、也可能來自於「新聞寫作」等，當他們投入口述影像製作時，都會涉及角色轉銜的定位問題，因此，若能對「口述影像」、「再現」、「翻譯」等語言行為有一清楚的分析比較，將使口述影像撰述者更清楚的意識到，口述影像在語言版圖上的

定位，釐清口述影像和「再現」、「翻譯」等語言行為重疊和分離的區域，並瞭解口述影像的文本，與其他類型文本之間的「交集」與「區隔」，為口述影像的製作匯集更多的資源。

本文從「口述影像」的文本形式，來探討口述影像將電影畫面轉述成文字的「書寫過程」，究竟是一種「翻譯」，還是「再現」的語言行為，並試圖透過「翻譯」與「再現」兩種觀點的辯證，同時發掘「口述影像」的製作意義，與電影表達的「語言形式」，此為一體兩面的問題。本文主要在探索以下的問題：

- 一、口述影像是否是一種「翻譯」的行為？
- 二、口述影像是否是一種「再現」的行為？
- 三、口述影像究竟為一種翻譯或再現，翻譯與再現之間的差異如何界定？

貳、相關理論

一、翻譯的相關理論

翻譯是一種透過「甲語言」改寫「乙語言」的創造能力，所以基本上是比较語言的運用（黃宣範，1976）。而口述影像是將視覺語言翻譯為言辭語言的溝通過程，因此，也具有「翻譯」的本質。被稱為「翻譯科學創始人」的西方學者 Nida（1964）深受語言學及其他學科的影響，他提出了一種機動對等翻譯的概念（Dynamic Equivalence），主要是以溝通的模式來解釋翻譯的過程。他把翻譯的重點從意義（字義、字句）的轉換，移至讀者的接受度，以譯文之讀者得到與原文讀者相似的效果作為翻譯的標準，他強調的是：「聽眾的需要優先於語言的形式」（轉引自胡功澤，1994: 75-77）。

胡功澤（1994: 87）也提出了一種溝通的翻譯觀。他認為翻譯是語言溝通的一種，它具備溝通活動的基本特性。他指出語言溝通既然是兩方面以語言溝通，以產生共識的過程，其重點不在百分之百無誤的了解對方，而在於求得一個功能性的共識。此處「兩方面」、「語言」及「共識」都是重要的因素。

在中文翻譯界，從事譯評最常提到的標準，就是嚴復所倡言的：譯事賴「信達而外，求其爾雅」，這也就是嗣後奉為譯事經典的「信達雅」準則。雖然黃宣範（1986）和周兆祥（1996）對此標準提出質疑，認為這樣的標準其實僅為含糊空洞的說詞，而非概念的具體解析，且無實際指引的作用。而後人在使用這個標準時，也往往各自賦予其不同的解釋，且這三個字所指的對象也常有不同，但畢竟它簡明

扼要地提出了翻譯的要素，因此也對中國的翻譯事業影響深遠。

「信達雅」準則之「信」指涉了譯者對原文的態度，「達」涉及了譯者表達的標準，而「雅」則是對文字本身的要求（胡功澤，1994: 147）。若將此翻譯準則應用到口述影像，就視覺語言轉換為言辭語言的創作而言，「信」代表了口述者對影像訊息傳達上的正確無誤；「達」表示了口述影像訊息之清晰通達，「雅」則是在口述影像文字上的練達與美感。這樣的準則其實也正是口述影像既要求「理解」又要兼顧「美感」的精神，也因而為口述影像較為接近翻譯的形式，提供了一個基礎。

此外，在有關翻譯的論述中，「直譯」與「意譯」的問題也一直是翻譯理念之爭的癥結。大體而言，照字面或句法之翻譯謂之「直譯」，不照其原意或句法而述其大意之翻譯謂之「意譯」。事實上，林以亮（1984: 3）指出，將翻譯的原則以直譯、意譯分作兩類，在根本上似有問題，所謂直譯與意譯之說似乎係「程度」而非「種類」之問題。他指出，一般人對於意譯之界說，以為意譯者乃將原文中之大意自由引申，成為譯文（即譯出文），不必嚴密吻合原文（即被譯文），如此不過借意行文而已，而非翻譯。其實一切翻譯均需以合於習慣的（idiomatic）譯文，盡量並真切的表達原文中所有的意義。不過譯者對原文的了解與運用譯文的能力亦有參差，其結果就勢必會有遠近之分了。

而胡功澤（1994）就溝通的翻譯觀指出，直譯或意譯應依照溝通的功能而定，有些功能要求直譯，有些則以意譯為佳，此外尚須注意有趣的敘述形式、忠於原文之風格、語氣。

事實上，由於翻譯受原著的限制，譯文的基本體式和風貌必須顧及原著的思想內容和語言形式，而不能隨心所欲地改變、渲染、抒情、敘事，這是翻譯工作者面臨之客觀上的侷限性。因此翻譯的風格，與一般寫作之風格論並不相同。翻譯上的風格論所探討的是在語言轉換中，譯文如何因應原文進行調整（adaptation）的問題。這種調整包含了對原文文體之風貌的適應，就是要留意作家的個人風格或作品的風格。

在適應原文文體風貌方面，除了語類不同造成文體有別外，文體差異的形成及發展機制還受以下因素的制約：一、讀者對象的知識水準；二、作者的知識水準及氣質；三、語境之要求的正式程度（level of formality）。至於對作家個人或作品風格的適應，就須靠譯者的學習、分析、調整與注重效果來達成，也就是認真掌握有關作家風格的評論或分析資料，並在動筆翻譯前反覆閱讀作品，不只是對原文作字

面的理解，還應進行文章論述結構的分析（discourse analysis），而譯者也須調整自己習用的翻譯方法，以適應原作的風格特徵，才不失為一種藝術「創作」，最後則是要兼顧讀者對象與時代性（劉宓慶，1997）。

喬志高為林以亮（1984）撰寫之《文學與翻譯》一書作序時提及，翻譯在本質上是一件「不得以而求其次」（second best）的事，它涉及的不是「對不對」的問題，而是「不好、好、更好」的問題。而即使一般好的翻譯，也必有見仁見智的地方。其實翻譯最大的困難在於，它畢竟是一種極富「創造性」的工作。如何做到「重神似而不重形式」的最高境界其實涉及了諸多因素，由譯者的知識結構、語言素養、個人才力、經驗的差異到翻譯技能的領悟與掌握皆屬之。就此觀點而言，口述影像工作既在進行一種視覺符號與言辭符號間轉換的翻譯，那麼它必然也是一種富有創作意涵的過程，或者說，它進行的應是一樁頗具文字創意的藝術工程。

二、「再現」的意涵

再現是人們最關心的一種表意行為，它可以是情緒的、心理狀態的、或是社會形構的。再現常被視為一種對符號的選擇與建構，以創造所關注對象或觀念的意義與結果之過程，換言之，就是將不同的符號組合起來，表達複雜和抽象的概念，以令人明瞭且有意義的一種實踐活動，這種製造意義的實踐（sense-making practice）也是一種基本的認知過程（王明嘉，1995，三月）。而文本便包含了告訴讀者關於再現的某些事，以及什麼被再現出來，因此再現也是意識形態的。（簡妙如等譯，1999: 52）。

有關再現一詞最普通的說法就是，透過語言將世界有意義的告知或呈現給他人。再現將語言和概念連結，使我們得以指涉真實世界與虛構想像世界的人、事物與事件，它包含了語言、和代表或呈現其他事物的記號（signs）與意象（image）的使用；而將事物、概念與記號三者連結的過程就是再現。簡言之，再現就是透過語言為我們心中的意念產製意義（Hall, 1997: 15-19）。就此觀點而言，再現可被定義為聯繫實體與意義的一種符號行為（方孝謙，1999: 115）。而若將再現的概念放在口述影像研究中來看，再現主要是指口述影像者得以主動地對電影之文字、圖片等視覺符號加以選擇、組織，以建立有關影片之觀賞效果的過程。

對意義如何透過語言再現的廣泛討論有反映論（reflection）、意圖論（intentional）和建構論（constructivist）三種主要的觀點（Hall, 1997: 15）。反映論認為，意義是存在於真實世界中的物件、人、意念或事件中，而語言猶如一面鏡

子，反映出事件在世界中本來即存在的真實意義。這樣的看法意味著，社會是一種客觀存在的實體，而語言有能力精準的將它反映出來，這個看法備受批評且已被捨棄。意圖論則提出了另一種的看法，主張說話者、作者或繪圖者只說了他們想說的，或意圖表達的意義，因此，在表述時，他們已透過語言將他個人對世界獨特的意義加諸其中，這種看法強調了說話者的主體性與主動性，這也就是一種再現的重點。至於建構論則強調語言的公眾性與社會性，認為物件本身或個別語言使用者都不能將語言意義固定。事件本身並無任何意義，而是人們利用觀念和記號等再現系統所建構的。

人文社會學科中對「再現」觀點的討論可說是非常豐富，但對於這個觀念的意涵卻並無一致的看法，且仍多爭議（方孝謙，1999）。再現的概念近年來逐漸受到文化研究和傳播學者的關注，其討論的範疇包含了各類新聞報導（陳雪雲，1991、翁秀琪，1994；蔡琰、臧國仁，1999；臧國仁，1999；胡紹嘉，1999；翁秀琪、鐘蔚文、簡妙如、邱承君，1999；倪炎元，1999），和其他娛樂文化形式（林芳玫，1996；簡妙如，1999）以及歷史的再現（翁秀琪，2000）。

這些既有之相關研究主要多是將語言視作產生特定意義的介質，來探討媒體藉由新聞，或其他娛樂文化形式等特定的語言使用方式，再現有關社會真實的本質與效果，這些研究均顯示，文本的結構，由字彙到文本的組織都可能影響事實建構的形貌，但既有的研究似乎較少觸及再現的本質，也並未以語言符號的觀點來界定再現在人的表意行為中的角色，而較重視新聞中的語言機制如何再現社會真實。綜而觀之，一般對再現的論著關心的不是真實的本身是什麼，或者什麼是真實的真偽，而是著重於討論真實是如何被再現與建構的（翁秀琪、鐘蔚文、簡妙如、邱承君，1999）。

由探討不同再現形式的研究觀之，新聞報導形式之再現強調的是嚴守客觀，報導「事實」的原則，其目的不外乎是閱聽人對新聞事件的理解，因此，可發展出較獨特的語言結構與機制，分析新聞報導的內容可較細緻的捕捉到語言和事實建構間的關係（翁秀琪、鐘蔚文、簡妙如、邱承君，1999）。而就另一種再現的形式—口述歷史而言，口述歷史的研究者（訪談者）雖然扮演了與口述影像者類似的角色，但由於溝通目的之差異，其與口述影像之語言使用的原則與機制也因而不同。至於其他以娛樂為主的文化形式，如電影中意義再現的語言機制，就顯得極為複雜、微妙，且不易掌握。

王明嘉（1995，三月：263）就藝術設計中，視覺語言運用的觀點，對視覺意義

的再現，提出了他的觀點。他指出再現並不等於機械式複製或實物的替代。如果再現的目的在於複製或替代外在既存的景物，那麼作品本身的意義何在？所謂的心像更是多此一舉。因此，視覺作品的再現所關心的是，影像本身與景物對象的參照價值，而非景物對象的重複。而再現的目的乃在透過作品，以便參照對象在形象上必要的特質與特徵，這也正是視覺再現與機械式複製最大的不同點。

就一件視覺創作的作品而言，影像的視覺意義可依該作品的目的而作不同功能的展現，它必須把表達的對象在視覺認知上的必要細節做完整描述，以符合觀眾對影像畫面之視覺認知上的共通性。就此觀點而言，再現可被視作一種認知的陳述過程，而這種認知的陳述無疑的提供了口述影像工作一個視覺溝通的基石。

在符號使用的行為中，與「再現」常常相提並論的即是「表現」。在藝術領域中，「再現」與「表現」之間的界線，更是許多藝術理論討論的重點，而「再現」的原則之一，往往便是如何使再現不要變成了「表現」。科林伍德（Collingwood）將藝術中的再現分成三種等級，第一等級是一種樸素或近乎無所取捨的再現；第二等級是，通過大膽選擇重要的，或者具有特色的特徵，並抑制其餘一切，甚至能更成功的產生同樣的情感效果；第三等級則是完全拋棄刻板再現…，而致力於情感的再現。（王至元、陳華中譯，1987: 57-58）。科林伍德論及的第三等級之「再現」，其實就是「表現」，而前兩個等級，便約略等於「複製」和一般「再現」的概念。

滕守堯（1987: 153）認為「表現與內在情感有關，簡單說來，表現即內在情感的外部呈現」。王明嘉（1995，三月）也進一步的釐清與說明了「再現」與「表現」的區分，他指出「表現」是一種轉換影像感知為視覺概念的能力，也是從物體到想法的轉化過程。於是，對影像的處理，就從再現的目的逐漸轉變為以作者意念為主的表現式創作。表現式的藝術作品，不只替觀賞者預先作好大量的視訊選擇工作，也經常利用表現形式和展現的特殊安排，將觀賞者與外在紛擾的雜物隔離，使他們更易進入一個存純觀賞的境界。

其實在符號行為中，「表現」與「再現」之間的關係是相互共生、不易決然分離的，而並沒有所謂「全然的表現或再現」。「寫抒情詩要創造意境，意境便是主觀情志與客觀景物的融合」，「再現生活與表現情感是完全統一的」（黃海澄，1987: 308）。再現是以表現作為起點，而表現需要以再現做為工具，即使記者在新聞報導的過程中對「再現」所要求的「客觀」，其實也都無可避免的，涉入了自己的「觀點」，來對事件加以解讀與篩選，這種「觀點」的發生，何嘗不是另一種沒

有「情緒」的「情感」，因而這種觀點的介入，也可說是一種沒有情緒的「表現」。不過，「報導」畢竟又不等同於寫抒情詩，讀者重視的是「事實」，而不是記者心中的「感受」，因此，口述影像的工作在「發於情」的觀賞後，能否止於「再現」畫面，而不發生藝術觀賞過程中的「情感」涉入，換言之，就是在撰述中，口述影像者能否以自己的「情感」去解讀導演的「作品」，然後小心的只進行「再現」電影的畫面，而非表現自己心中的情感，是探討口述影像之轉述過程的重要問題。

參、研究方法

翻譯的精神在於「忠於原著的真實」，再現的本質在於「呈現實體的真實」，因此，如何達成真實、建構真實，便成為「翻譯」與「再現」兩種語言行為之主要特性，而探討兩者間對「真實」之界定標準與期待的差異，將有助於釐清此兩種語言行為間的差異。而不同譯本間的「歧異性」的多寡與大小則可界定「真實」是否存在，因此，如能藉由不同版本之口述影像間「歧異性」的多寡與大小進行分析，對理解口述影像在「翻譯」與「再現」間的定位將有所啟發。

為了具體的發現不同版本之口述影像腳本間「歧異」的樣貌，以更有效的探尋在口述影像撰述過程中，口述影像者因為「個人觀點」或「角色定位」等問題，而造成之口述效果的差異，本研究分別透過四位不同背景的撰述者，獨立完成四份口述影像之片段腳本。而此四份口述影像之片段腳本間的「歧異性」，可透過對四份腳本文字的分析與觀賞效果分析獲得。因此，本研究除了直接比對四份腳本文字上的差異外，也將四份腳本錄製成口述影像影片，提供給本研究之受試者（含視障者與明眼人）觀賞，並藉由受試者對不同版本之腳本觀賞效果的差異，以進一步發掘無法直接由分析四份腳本獲得之潛藏的歧異性。

本研究在徵選口述影像撰述者的過程中，為求在撰述的文本上產生足夠的差異，以進一步透過撰述文本的差異，進行相關的理論研究，因此盡量將撰述者的個人背景予以區隔。由於本研究以為，造成口述影像撰述者之背景差異的因素主要為其媒體知識背景，與其對視障者的接觸了解程度兩項，所以，對撰述者背景的區隔也是朝這兩個方向進行。

本研究的四位撰述者皆具有不同之知識背景。其中兩位學生分別來自淡江大學化學系（以下稱 A）與日文系二年級學生（以下稱 B），一位接觸視障者時間較長，一位則剛接觸視障服務工作，但均未接受過任何媒體的課程；至於另兩位撰述

者則為大眾傳播系四年級的學生（以下稱 C 與 D），具有較專業的媒體訓練背景，但對視障者之接觸較少。因此，本研究之四位撰述者除了具有高度個人背景上的差異外（A、B 與 C 或 A、B 與 D），其實也可進一步比較在相同知識背景下（C 與 D），腳本撰述上的「歧異性」是否仍會發生。

本文主要關切的問題是「口述影像」，此一語言轉述行為究竟屬「翻譯」或者「再現」，這個問題主要可從分析文本的歧異性中獲得了解。由於本文並不欲對不同文本之差異，與撰述者之知識背景間的關係進行比較，因此，該部分資料將留待後續研究中再加以分析探討。

本研究是以研究者自行挑選之一部電影戲劇片「新夜半歌聲」的片段情節為實驗腳本（以下皆稱之為無口述之電影片段版），先請 27 位視障對象觀賞此一先前選出之一般正常無口述影像的電影片段。觀賞後立刻對其進行有關內容之理解的問卷調查，然後即實施第二步驟的實驗，就是對相同受試對象播映同一段落，但附有自製的口述影像之版本（以下稱之為有口述影像片段版），之後，再請其回答同一組有關內容理解的問題，並於問卷後再度對受試者進行深度訪談，此外，並以相同方式針對兩組明眼受試者進行實驗，以作為「對照組」與「控制組」。

實驗中對照組的設計由明眼人「蒙眼」，模擬視障者的受試情境，其主要目的是為了理解「視覺經驗差異」在「口述影像」接收時的差異；而「控制組」受試之明眼人在第二階段受試時，則不帶眼罩，以一般觀賞電影之方式直接「觀看」，其目的是為了進一步藉由一般觀眾的觀賞行為，來界定出電影中所謂的影像之真實面貌，以作為「電影觀賞效果」的分析基準。詳細之研究設計見下表：

受試組別 實施步驟	視障受試者 (實驗組)	明眼受試者 1 (對照組)	明眼受試者 2 (控制組)
施測方式	收看一般正常影片	蒙眼 收看一般正常影片	蒙眼 收看一般正常影片
	填答問卷	填答問卷	填答問卷
	收看口述影像影片	蒙眼 收看口述影像影片	不蒙眼 收看一般正常影片
	填答問卷	填答問卷	填答問卷
	填答 個人資料	填答 個人資料	填答 個人資料

造成不同版本之口述影像腳本間差異的原因很多，如「媒體素養、語文能力、經驗差異」等，然本文並不擬從「句構或語法」的角度來分析探討四種版本間的差異，也不擬深入討論口述影像腳本撰述者之個人背景與腳本歧異間之關聯，而是從溝通的觀點，來比較不同版本之口述影像腳本間存在哪些「歧異性」？歧異大小如何？以及在何處產生歧異，進而由「歧異性」界定出口述影像之「翻譯」與「再現」兩種觀點的差異。

此外，由於本文關注的重點主要在發現四種口述影像版本間存在之差異，而不在比較明眼受試者與視障受試者間，在理解效果上的差異，因此在研究的執行過程中，雖分別針對明眼與視障受試者進行了理解效果上的比較與分析，但此部份資料並非本文探討的主旨與範疇。就本文之研究目的而言，受試者的實驗結果只在於協助研究者進一步了解與發現，四種口述影像版本間存在之差異，因此，在以下的資料分析處，並不擬呈現受試者在實驗訪談中的細部內容，而只將其中具參考性的受試者觀點提出，作為凸顯與掌握口述影像究竟是翻譯或是再現兩種觀點間辯證的依據與素材。

肆、口述影像是不是一種翻譯？

口述影像在本文中被視作一樁將電影敘事之視覺符號「轉述」或「再敘述」給視障觀眾的工作，更具體的來說，就是透過語言的形式將電影的視覺符號形式予以轉換。因此，就形式而言，「口述影像」可以說是一種「翻譯」。

口述影像的主要目的是透過轉換的過程，將視障者無法接收之「影像符號」轉述成視障者可理解之「言辭符號」，因此，轉換是手段，最後能不能讓視障者「聽起來像看電影一樣」才是真正的目的，也因而在轉述的過程中，如何「忠於原著」便成為整體口述影像工作思考的中心，這便如同「言辭翻譯」中所要求的：譯出之譯文的體式、風貌必須顧及原著的思想內容和語言形式，而不能隨心所欲地渲染、抒情…等，也就是面臨了「忠於原著」的限制。而在言辭翻譯的過程中，對於「讀者對象的知識水準」、「作者的知識水準及氣質」、「語境之要求的正式程度」等考量，也正如同口述影像在轉述畫面時，需顧及視障者對「視覺知識」的理解、「視覺經驗」的基礎，以及如何調整「語言結構」，以對應該片導演產製電影特有的「形式」與「風格」是一樣的。在言辭翻譯的過程中，甚至還要面臨不同「語言」背後，不同「文化體系」的差異對翻譯之影響，這些都同時反映在「言辭符

號」和「視覺符號」彼此間的差異上。簡而言之，不管是「口述影像」的翻譯，還是「言辭翻譯」，都是涉及一種「譯者」向「讀者」傳遞原作內容的溝通過程，因此，若從溝通的目的而言，口述影像的確具有翻譯的本質。

然而，就如同兩種語言之言辭符號間「完全翻譯」的不可能，視覺符號要完全的翻譯成言辭符號更有其困難，這也因而產生口述影像的工作不是一種翻譯的質疑。在電影中，作品的意義是透過視覺影像的形式展現，是以「瞬間顯現」、「選擇性觀看」等視覺符號的特有形式被觀賞者所接收。視覺畫面不像言辭符號的一個句子一樣，可以被切分為簡單的「詞」，一個畫面的意義是不容易被明確的切分為更細小的元素、各個構成畫面之元素間意義的連結，也不具有一定的順序。在電影中，畫面更是以「流動」的方式，在某個固定的時間中被呈現，這種視覺畫面「瞬間」、「流動」、「混合」的呈現方式，構成了電影表達意義的表意結構，與一個句子閱讀有明確的順序，文字上所明確界定的「前後、上下、左右、裡外」等方位集合時之特性極為不同。

言辭符號必須透過序列（一維）閱讀理解，而後產生意義，但是視覺符號的理解卻是一種直接以平面（二維）的心像知覺來產生意義的形式，這也是造成兩種符號表意上差異的關鍵，這些根本的差異，往往使得「意義轉述」必須透過「重構」、「解釋」與「創造」等手法來完成，而很難達成「完全翻譯」的要求。

在翻譯過程中，不能「保持意義」所造成之「不能完全翻譯」的部分，在兩個「言辭符號」體系相互翻譯的行為中，或許還可稱為「不完全翻譯」，因為「被譯體系」和「譯出體系」兩者之間，最起碼都還維持了「言辭符號」之表意結構的共同點。但是在「言辭符號」和「視覺符號」間相互翻譯時，這種不能「保持意義」而進行的意義轉述之語言行為，還能稱之為「不完全」的「翻譯」嗎？或者是根本就必須被視為「不是翻譯」。

要真正去檢視到底離完全翻譯多遠，可能有其困難，其間除了涉及「被譯體系」和「譯出體系」兩者間表意機制複雜的比較外，作者原意如何確立；更是界定轉述過程中，「意義是否被保持」的最大困難，但如能比較不同譯本間的歧異性，以及其間歧異的大小，應是一個可行的界定標準，因為只有出現了歧異性之後，才會有意義是否被真實保存的爭辯，翻譯理論所關心的也大都是「歧異性」所產生之對原著意義「真實性」的爭論。

在翻譯理論的文獻中，對不同譯本間的比較極多，本文並不擬在此比較不同譯文間的好壞優劣，而是希望藉由譯文之歧異性的大小，來進一步說明口述影像的

「翻譯行爲」和言辭符號間之「翻譯行爲」的差異。因此，本文直接採用單德興（2000）在「理論之旅行／翻譯」文中，一段比較薩依德（Said）之「東方主義」（Orientalism）一書的緒論中，一個句子的四種譯文，與本研究過程中分別由四位口述影像撰述者，針對「新夜半歌聲」一劇之畫面內容所撰寫出之四種「譯本」來加以比較：

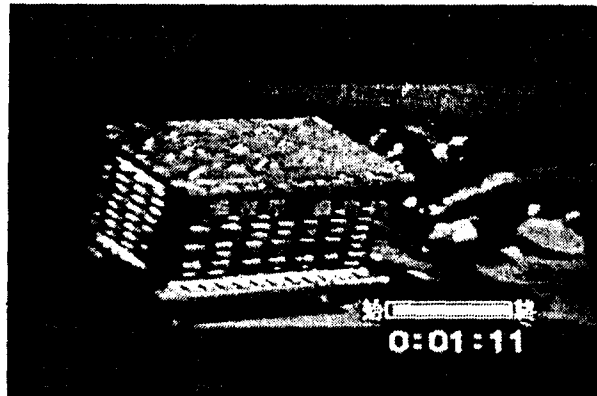
薩依德之「東方主義」一書緒論中，一個句子的四種譯文原文如下：

On a visit to Beirut during the terrible civil war of 1975-1976 a French journalist wrote regretfully of the gutted downtown area that “it had once seemed to belong to... the Orient of Chateaubriand and Nerval.”

四個譯本如下：

- b 本：一位法國記者在一九七五至一九七六年間，貝魯特（Beirut）內戰時到訪該處，見到那被焚毀的城市面貌，難過地寫道：「這地方似乎是屬於夏多布里昂（Chateaubriand）和聶瓦（Nerval）（筆下）的東方」。
- c 本：1975 至 1976 年間，黎巴嫩內漫天焚火，一名採訪的法國記者寫及「曾經宛如夏徒比里昂（Chateaubriand）和雷伏（Nerval）筆下的東方」的貝魯特市中心飽受戰火蹂躪，惋嘆不已。
- d 本：在 1975-1976 年那場殘酷的內戰期間，一位法國記者在訪問貝魯特時遺憾地描寫了被劫掠一空的市區：“這種看來曾經屬於……夏多布里昂和奈瓦爾的東方”。
- a 本：一位法國記者 1975-1976 年黎巴嫩內戰期間訪問貝魯特（Beirut）時對市區滿目瘡痍的景象曾不無感傷地寫道：“它讓我想起了夏多布里昂和門瓦爾筆下的東方。”

至於以下所節錄之電影「新夜半歌聲」一劇的畫面，是展現故事一開始時，影片對全片氣氛之鋪陳，其中畫面的處理是典型口述影像所描繪之內容，畫面的呈現，與四種不同版本之口述影像的腳本節錄如下：



- A：風雨的深夜裡斑駁老舊的屋內浮滿了灰塵的雕刻，躺在地上的小提琴，琴弦一根根整整齊齊的拱著同樣的角度，色澤因著歷史而昏暗，毫無光澤的雕飾金屬珠寶盒散亂在桌上，兩隻蠟燭的燭火投映在古老木製的梳妝鏡前左右搖晃著，閃電一道道的劃過，屋內明暗交錯，吹熄了早已岌岌可危的燭火，一絲絲殘留的白色煙霧緩緩上升，呈現著詭譎的氣氛。
- B：首先出現的是一些修理的器具，如：握把之類的東西。再來是一疊泛黃的樂譜。接著出現的是一把小提琴，平放在一個木頭製成的梳妝台上面，梳妝台上，也就是小提琴的旁邊，放著一個蠟燭臺，燭台上點著幾支蠟燭。突然間一陣風吹來，把蠟燭吹熄了。
- C：鏡頭出現的是一尊奇特的雕像，像是一隻巨大的野獸，有著一張像鳥的尖喙，和一雙翅膀，閃電不停的打在它身上，更增添了恐怖的氣氛。散落在滿是灰塵的桌上，是一張張散亂的樂譜，和一把陳舊破爛的小提琴，在這看似許久已無人居住的廢墟中，桌上的燭臺早已佈滿鐵鏽，但燭台上的燭光卻是點著的，四周一片漆黑，忽暗忽明的燭光，透露出若隱若現的恐懼，突然有人吹熄了蠟燭。
- D：四周一片漆黑，閃電的光映照在屋頂雕刻的龍上。視線往下移動，看見地上斑駁的影子，和平躺在桌上的小提琴，小提琴的琴弦依稀可見。然後頭一抬，看到兩根點亮的蠟燭，蠟燭的火被風微微的吹動著。閃電照亮漆黑的屋內，忽然一陣強風把蠟燭吹滅了。

比較上述兩組「四種譯文」間的歧異性，我們可以發現，「視覺符號」翻譯成「言辭符號」，和「言辭符號」與「言辭符號」互譯過程中最大的不同說明如下：

針對薩依德之「東方主義」(Orientalism)一書之緒論中，一個句字的四種譯文之歧異，主要有以下兩點：

- (一) 於對「terrible」……「gutted」兩個對貝魯特遭戰火蹂躪的市容之形容詞的翻譯：分別出現「被焚毀」、「漫天焚火」、「被劫掠一空」、「滿目瘡痍」四種差異。
- (二) 「regretfully」一詞的翻譯：「難過地」、「遺憾地」、「不無感傷地」、「惋嘆不已」。

而在口述影像的實驗中，受試者對四份口述影像腳本間之歧異的反映，則可歸納為以下四點：

- (一) 圖一中畫面出現的雕像之解說：分別出現「一隻巨大的野獸，有著一張像鳥的尖喙，和一雙翅膀，」(C版)和「雕刻的龍」(D版)，而「B版」和「A版」則未提及此物件。
- (二) 圖二中的桌子：分別有「古老木製的梳妝鏡」(A版)、「木製的梳妝鏡」(B版)、「滿是灰塵的桌上」(C版)、「桌上」(D版)四種版本。
- (三) 圖二中出現的小盒子之解說：分別出現「小鐵盒」(C版)、其餘三版則隻字未提及此物。
- (四) 畫面的場景究竟在屋內或屋外：D版一開始在描繪雕刻的龍一詞時，曾提及「屋頂」一詞，A版則一開始便直接指陳場景是在「屋內」，C版則用「看似許久已無人居住的廢墟」加以交代，而D版則並交代房屋空間的場景關係。
- (五) 蠟燭如何熄滅的，A版在「屋內明暗交錯」之後直接寫著「吹熄了早已岌岌可危的燭火」並無寫出原因，B版中「一陣風吹來，把蠟燭吹熄了」和D版中「一陣強風把蠟燭吹滅了」都是表示「風」吹熄的，而D版的「突然有人吹熄了蠟燭」，則認為蠟燭是人吹熄的。

上述文學翻譯和口述影像兩組的作法，的確都是將原來作品之意義轉述出來的一種「翻譯」行為，就不同「譯本」或「腳本」間歧異性的比較可以發現，「terrible」……「gutted」和「regretfully」等被翻成四種不同的版本，但這樣的問題卻不是該文作者主要討論的重點，原因似乎是由於「原作」本身既然也是言辭文

本，因此，對於「terrible」……「gutted」和「regretfully」等字到底是不是一定要說成什麼「詞」，在言辭符號系統中，本來就給了使用者極大的自主空間，因此，這種歧異性其實也只是反映了言辭符號的「抽象性」，以及符徵和符旨間「任意與專斷」的關係而已。

但在上述口述影像之四個腳本案例中出現的歧異，便造成視障者很大的困擾，畢竟「一隻巨大的野獸」和「雕刻的龍」是極為不同的，也會因而影響其後故事可能的發展和氣氛的塑造，而什麼時候從「屋外」變成「屋內」的，也是一個重要的空間位置邏輯的問題，這其實正顯示了「口述影像」的翻譯，和一般翻譯的不同。就符號學的觀點而言，這正是因為「視覺符號」其符徵和符旨間的關係是屬於一種「較嚴格的肖似」關係，因而視障者自然會對於影像畫面中到底出現的「是什麼」，有極高的期待。

「選擇性觀看」的問題也反映在上述四組「譯本」，和四組「腳本」彼此間歧異性的比較上。在「東方主義」的翻譯中，四組翻譯版本「構成之詞彙」的「總量」和「內容」，其實差距不大。但四組口述影像腳本「構成的詞彙」的「總量」和「內容」則差距極大。這除了撰述者之語言能力的差異外，最重要的，也反映出在接收視覺符號時，「選擇性觀看」的問題。視覺符號具有「瞬間顯現」大量資訊刺激的特性，而過濾刺激資訊的基模不同導致觀看之內容的不同，自然會造成撰述內容的差異，而「瞬間顯現」的現象，除了造成「選擇性觀看」的問題之外，在「影像出現的瞬間內」到底要寫什麼，也會進一步的造成腳本上的歧異性，但這些問題在「逐字陳述」的言辭系統的翻譯中，是不易發生的。

此外，在實驗過程中亦可發現另一個有趣的現象，就是在「明眼校正組」中，明眼受試者其實也不甚清楚一開始出現的到底是「一隻巨大的野獸」，還是「雕刻的龍」，但在其觀看的過程中，卻不致造成困擾，但要將這種未造成困擾的觀賞結果，「翻譯」成文字的敘述時，卻反而造成了極大的問題。但這個現象其實倒是和「terrible」……「gutted」，這兩個對貝魯特遭戰火蹂躪之市容的形容詞，被翻譯成「被焚毀」、「漫天焚火」、「被劫掠一空」、「滿目瘡痍」四種差異，有異曲同工之妙。這些差異在讀者閱讀原作品時往往不易被察覺或顯現，但在進行翻譯的過程中，則會出現明顯的「歧異」。

翻譯是一種在轉述中「意義保持」的工作。但是先於「意義保持」之前的問題，是「意義存在」的問題，而意義存在的問題，歸結到符號的觀點中，其實也就是轉述過程中，兩符號體系間「意義對應」的問題。翻譯的過程中「對應的概

念」，不只涉及「符號對應」的層次，也涉及「符號組合」所產製之意義的對應問題，而一個符號意義的確立，是由符號體系中其他符號所界定的，因此，符號意義的問題更涉及了在符號體系內，各種符號間相互聯繫的形式。所以，符號體系間的相似性，是決定一個符號的意義，在翻譯的過程中能否找到對等的符號，以代表其原來符號之意義的關鍵，也是翻譯的轉述行為中，「意義能否保持」的主要問題。

口述影像轉述畫面意義的過程中，往往是「明示義易講、隱涵義難言」，也就是說，如果符號在文本中的意義止於「明示義」，那麼便可以在語言中輕易地找到其所聯繫之相同實體所使用的文字，例如片中哪個角色人物「站起來」、「走出去」，但如果符號在文本中的意義提升至「隱涵義」的層次，比方這個隱涵義是透過視覺隱喻而來，而「隱喻」的起源是來自於視覺美感，例如：透過像對比、重疊、或黃金比例所形成的畫面張力，所建構而成的一種隱喻效果，這時文字的翻譯便無能為力了，也就是說，意義的世界中，有許多是可以藉由、或容易藉由文字所建構與呈現，有些則是適合藉由、或只能藉由圖像呈現的。

不同符號所建構 / 表達的意義中，有共有交集的區域，但也可能形成許多互不相通的地帶，這些兩種符號間互不相通的地帶便形成了所謂「語言不及之處，圖畫因此產生」的需要與現象。由於語言表達的極限，電影表現的形式乃應運而生。而感覺是一種感官的綜合記憶，「看」有其獨有的知覺記憶，因此電影美學符碼自有其獨特之處，其效果在於，當看到這類符碼的剎那，觀者直接將這種知覺記憶從所感知的經驗中喚起，然而，一個值得探究的問題是，這種感覺究竟能否被「語言」再現？這種「感覺」可不可能以言語取代？換句話說，我們關心的是，這種感覺能否被明眼人，以言辭語言的方式再現給視障者。

各種類型的符號體系都構成了一個完整，但不相同的表意機制，這些不同類型的符號體系不但自給自足，且互不侵犯，而且不同感官知覺下的符號差異，反而足以表現意義的「多元性」，也不會造成彼此的困擾。電影中的影像本來就是要用視覺來接收的，而不是用耳朵來聽的。電影中加入了「語言」，是爲了讓「語言」和「畫面」共同再創造出另一層意義，但它們是永遠無法取代視覺符號已經存在的位置，即使是藉由「聯覺」進行的藝術創作，其所關心的其實也是不同的符號體系間，如何共同創造出更豐富的意義世界，而不是符號間如何相互取代。以最常見的小說改編成的電影為例，其符號體系間也並非一種取代的關係，而是一種繁衍的關係。取代關係中的兩種符號，往往需要嚴格的檢證其所建構 / 表達的意義是否相同，而繁衍關係則沒有這種限制。

此處所謂的取代是指，保留了對比出符號意義的「背景」，而只抽換了建構／表達意義的符號，而原符號體系將因新符號體系的出現而消失。至於繁衍的關係則是表示，新符號體系是在舊符號體系仍然存在的情況下生成。在取代關係中所說的「對比出符號意義的背景」，與「建構／表達意義的符號」之間的關係，也就是格式塔（Gestalt）（黎煒譯，2000），即完形心理中「底」與「圖」的關係。而這種「底」與「圖」的關係，其實也與索緒爾所說的：「符號的意義是被其他不同的符號所界定的」，意義是一樣的（張錦華等譯，1995）。

依據上述之觀點，我們可以說，除了天然語言間的翻譯外，一般不同之符號體系間，文本意義的轉換，並沒有這種取代式的翻譯關係，也因此限制了各種符號體系間，具有檢證關係的交流活動，以及符號創作疆界版圖的擴展，也限制了聯繫起兩種符號體系間，原本互不相連的某兩個地帶的機會。而口述影像撰述形式的出現，正提供了這種發生此一行為的動力與機會。當然，不同體系的符號各有其特徵，也正是這些「特徵」限制了符號體系間相互溝通的可能，因此，如何跨越符號體系間特徵所形成的鴻溝，是口述影像工作的主要挑戰。但是，這些符號所建構／表達的意義世界，其實是來自於一個「相同的實體世界」，因而這個相同的實體世界將扮演起聯繫不同符號體系的重要管道，這也正是口述影像工作可能被完成的基礎，也就是運用「聯覺」與「神話」作用的機制。

在此，我們就「電影語言」究竟是不是一種天然語言的觀點，再來探討口述影像究竟是不是一種「翻譯」，這也是一個極具啟發性的討論方向。既然口述影像是以「言辭符號」系統呈現，那麼電影也就應該是一種接近言辭符號的符號系統，這隱含了電影是一種語言的假設與前提，但此一結論似乎背離了西方電影學對電影語言的結論。就翻譯的觀點而言，如果電影是一種語言，那麼，口述影像的工作就應該可以簡單的透過言辭語言和言辭語言之間「翻譯」的原則實現。然而，如果電影不是一種語言，口述影像仍要進行轉述時，它可能會面臨什麼樣的問題與限制？又應該遵守什麼樣的原則呢？

如果電影是一種天然語言，何以將電影中的影像轉換成文字的過程，不似天然語言與天然語言間的轉換一般，有系統或有固定的結構性規則？但是，如果電影不是一種語言，何以在口述影像的工作中，最終仍可將電影的畫面翻譯成語言的形式？這表示「轉述」不等於翻譯。然而，矛盾的是，口述影像的工作確實是一種「轉述」的形式，但卻不是一種「翻譯」，起碼，它不屬於一種天然語言和另一種天然語言間直接翻譯的過程。因此，就如同電影的確具有語言的形式，但它不具有

「天然語言」的特性一般，這是否也暗示著，口述影像的確具有「翻譯」的形式，只是它不是一種「言辭間的翻譯」而已。

就翻譯的觀點而言，將「甲符號體系」的意義，透過「乙符號體系」陳述出來的行爲，的確可稱爲「翻譯」，而翻譯中的許多觀點，的確對口述影像轉述工作的進行有所啓發。翻譯此一語言行爲最大的特徵在於，譯者的語言使用受「原著」的限制，而口述影像同樣也受到既有畫面內容的限制，受原著的限制其實也正是能展現原著特色的保障。口述影像的撰述過程中，我們便常常看到撰述者對畫面（尤其訊息複雜的畫面）之描繪極盡抒情寫意的現象（如：色澤因著歷史而暗沉（A版）、劇院內陳設的鏤空雕刻，顯示著它過往的華美（B版）），這的確達成了「情感意義傳達」的效果，但是如此的描述，卻無法讓視障者對於畫面到底呈現了些什麼，有具體的瞭解。這其實便違背了口述影像的初衷；「口述影像」不止欲呈現豐富的影像內涵，更企望透過影像媒介的引導，展現更爲鉅細靡遺之「真實世界」的映照，因爲讓電影再現這個世界的手段不只是影像，還有爲了配合影像的擬真境界所一同提升之「音效」的擬真效果，這些都非一般廣播劇或廣播小說的製作規模所能達成的。

對口述影像畫面的轉述若只是「抒情達意」，其實只不過是透過既有聲音和故事素材的協助，向視障者說一個故事罷了。因此，口述影像之「翻譯」的定位，的確可讓撰述者在撰述的過程中，不妄加創造或推論，讓影像的真實以原貌呈現，而有助於讓口述影像所轉述的電影聽起來像是一部電影，而不是一部「廣播小說」。此外，翻譯在本質上，是一件「不得以而求其次」（second best）的事，它涉及的不是「對不對」的問題，而是「不好、好、更好」的問題，其實也頗爲貼切的道出了口述影像撰述是一項永遠沒有最佳答案的文字工作。

口述影像的確具有翻譯的本質，但「言辭符號」和「視覺符號」間根本的差異，又使其「無法翻譯」，這正是能否將口述影像界定成一種「翻譯」的主要困擾。「原作文本」已經存在，是「翻譯」之所以稱爲翻譯的主要原因，也是支持口述影像爲一種翻譯的最大證據。在言辭翻譯中，「被譯」與「譯出」兩符號體系間，在同爲天然語言的本質上，文本大部分的意義可以透過符號對應來呈現，因此，才進而涉及對應的過程中，「意義保持」的問題。但相對於「言辭符號」與「視覺符號」兩體系間如此之大的本質差異，使得「原來文本」的意義，幾乎只能在「被譯」之符號（視覺符號）體系中被呈現，而無法在譯出之符號（言辭符號）體系中找到。在此情況下，對「譯出」符號體系而言，這種文本究竟是否還具有文

本的「本質」？還是對於「譯出」符號體系中的語言行爲，此一文本的意義，其實只不過是一種「限制」譯出符號體系進行語言「創作」的一種素材規範而已。而這種在「有限制」的條件下進行意義「重構」、「解釋」與「創造」的過程，是否就是所謂的「再現」？這些問題正是以下我們所要開展的討論。

伍、口述影像的「再現」問題

再現就字面上而言，就是一種「再次呈現」意義的行爲，而問題是「再次」從何而來，意義何以需要「再次」呈現？上述所謂將原本意義「重構」、「解釋」與「創造」的動機與行爲，是否就是「再現」呢？口述影像討論「再現」的意義在於，既然視覺符號與言辭符號間無法進行完全的翻譯，那麼口述影像者是否便可漫無章法的恣意創作？或是仍可藉由「再現」的觀點，進一步爲口述影像者提供一個踰越翻譯界限後仍可規範的標準，而口述影像的「再現」和一般的「再現」，在本質上又有什麼不同，這些都是本節所關注的焦點。

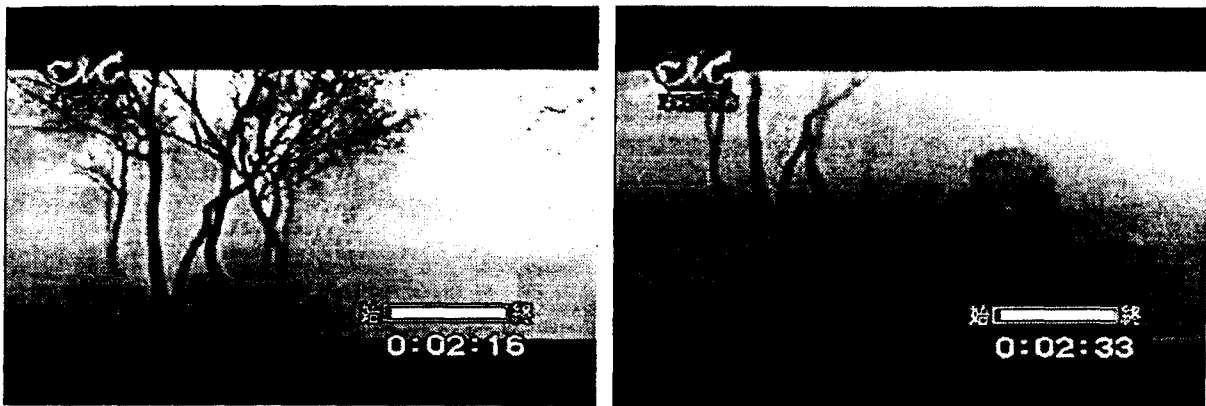
一、真實的意涵：何謂口述影像的真實？

對明眼人而言，「口述影像」是一種新穎、特殊的再現形式，只是因爲明眼人「看得到」，所以這種再現的形式並沒有被「創造」出來，然而它再現的形式卻是非常特殊的，此處即使先不考慮視障者的因素，它仍是一個可以討論的問題。口述影像的特殊性與目的在於，它是一種讓電影只能透過聽覺來觀賞的形式，但卻希望達成一般觀眾觀賞電影的「效果」。由於缺乏視覺能力，影像的真實對視障者而言，被認爲是無法檢證的，然而任何對真實再現的形式，如新聞或歷史，何謂「真實」，對其接收對象而言，由於並非出自接收者的親身經驗，所以也同樣是無法被檢證的，因此，真實皆是存在於接收對象對真實的主觀認知中。

就此一再現真實的觀點而言，口述影像中之影像再現的真實性也同樣無法檢證，而只存在於視障者的主觀認知中。然而口述影像的再現卻仍應有其可依循的一套語言機制，而非漫無章法、隨心所欲的敘事。如果口述影像只求達到，讓視障接收者認知即可的效果，則這種再現方式與小說創作又有何異？因此，就傳遞真實的層面而言，口述影像與新聞報導也有其相同之處。

然而，口述影像的再現與新聞報導也有其根本的相異之處。進行口述影像時，既要真實、正確的報讀影像呈現的內容，同時又要兼顧語言的美感與張力，是否如實的呈現視覺觀賞的美感與魅力，進而使視障觀眾產生與明眼閱聽人相同之電影的

觀賞情境與效果，因此，口述影像的再現有其特殊性，且無法遵循新聞行規的一般性報導原則，也就是完全使用與新聞再現同一種的「報導語言」或語言機制來達成，換言之，口述影像所關心的是「畫面是什麼？」如何傳達？而無須詮釋畫面的意義，至於新聞報導較直接關心的則是「意義是什麼？」如何傳達？而較不須關心「畫面在哪裡」。這個現象可以從「新夜半歌聲」的劇情中，口述影像者描繪一段劇場人員乘坐馬車遷移之畫面時，四份口述影像版本間呈現的歧異獲得說明。該片段之畫面與四個口述影像版本如下：



- A：夕陽即將西落，旁邊的樹林中風沙大作，滾滾黃沙打在稀疏的枝葉上，頻頻搖晃動盪不安，1936年，十幾輛馬車逆著風沙賣力的行駛而來。
- B：時間是1936年的冬季。在寒風呼嘯的樹林中，有幾輛馬車奔馳而過。
- C：鏡頭又來到了另一個場景，現在是1936年，黃沙漫天飛舞，只能依稀見到立在道路兩旁的樹木，纖細、歪曲的枝幹，什麼都看不清楚，遠處傳來了一陣陣馬蹄聲，越來越近，越來越清楚，約莫有四輛馬車，在滾滾黃沙中趕路。
- D：1936年。在充滿濃霧的樹林裡，有好幾輛馬車趕著路，駛進了森林裡。

上述的四個版本中，除了「文字總數」的差異之外，最大的差異有二，第一點是畫面中吹的究竟是「黃沙」（A版與C版）、還是「霧」（D版）？第二點是，倒底畫面中有「四輛馬車」（C版）、「好幾輛馬車」（B版和D版）、還是「十幾輛馬車」？（A版），收聽口述影像版本的視障與明眼受試者皆有相同之困惑。就第一點而言，事實上，電影所要表現的重點並不是告訴讀者在畫面中出現的究竟是「霧」還是「黃沙」（這個問題其實一般明眼觀眾也不可能從畫面中檢證），電影所要表達的，其實是畫面中「什麼都看不清楚」所「依稀見到」所營造出來的氣

氛而已，因此，這種氣氛的描繪應重於到底是「霧」還是「黃沙」的事實，這便是口述影像所關心的是「畫面是什麼？」而如何傳達重於「意義是什麼」的精神。

至於畫面中馬車的數量到底該說是「四輛」還是「十幾輛」，基本上也無法簡單的利用新聞報導中的「事實原則」來加以規範，如果仔細的數一數畫面出現的馬車數目，的確是「四輛」，但問題是，電影中常利用觀眾對「畫面景框」以外空間之想像的行為，透過「以部分代表全部」格式塔（Gestalt）的手法呈現畫面的意涵，因此，該段落的敘述中，如果畫面上就只出現「四輛馬車」，這到底表示導演要說的就是只有「四輛馬車」，還是導演是企圖透過「四輛馬車」來營造出「好幾輛馬車」的氣氛？否則何以「A版、B版、D版」之撰述者會誤以為有「好幾輛」、「十幾輛」馬車？這些都說明了，口述影像對畫面再現的處理原則，其實是和新聞報導所關心的「事實是什麼」、「意義是什麼」的重點極為不同。

此外，由於並非出自接收者的親身經驗，因此新聞報導所呈現的客觀真實是否存在，也是無法被檢證的，所以它只存在於接收對象對真實的主觀認知中。這使得再現理論不去討論真實的真偽，而只集中於討論真實是如何被建構出來的，也因而出現了由客觀真實到主觀真實認知形成之間的模糊地帶。事實上，口述影像對影像真實的界定，也面臨了同樣的問題，因此也創造了一個由影片的客觀真實，到視障者對影片之主觀真實認知間形成的模糊地帶，這兩種模糊地帶的形成，雖然皆源於接收者欠缺親身的經驗，然而在新聞報導中，個體親身經驗的差異，與口述影像中，視障者與明眼者間視覺經驗的差異，不論就本質或程度上皆有極大的不同，例如視覺的美感，事實上是不可能透過語言或聽覺來呈現的，但新聞的意義卻可以盡量被解說與建構，這也就是口述影像的再現，與新聞報導之再現間最大的相異之處。

此外，口述影像的再現與新聞再現間，另一個明顯的不同在於，口述影像中，電影文本的真實並不是全然被口述影像的再現所取代的，視障者仍可透過聽覺管道所提供的訊息，直接獲得某些檢證口述影像真實的依據，因此，口述影像只是對電影文本進行「部份的」再現，而電影文本意義的真實，其實也可以透過視障者親身由聽覺管道所獲取之訊息直接的建構。所以，當影像聲音的訊息，與口述影像敘述的內容矛盾或有所出入時，觀賞影片的視障者之主觀真實，必須在媒體真實與再現真實間進行判定與取捨。

就新聞再現的本質而言，接收者如何對客觀真實報導，來進行主觀真實認定的理論，在某種程度上，或許可用來檢測口述影像的再現，然而，由於視障者與明眼

者間，在視覺經驗上的根本差異，以及口述影像的文本，並非對電影文本的整體再現，而僅為對視覺符號的局部與片面之再現，這些因素都造成了口述影像研究，在界定再現電影文本效果上的困難。

二、再現中「第一文本」的問題

「口述影像」究竟是不是一種「再現」，又是一種如何的再現？此一問題可進一步從再現的「操作型定義」來加以探討。如果「再現」被定義為「聯繫實體與意義的一種符號行為」，那麼口述影像的確是透過「言辭」的符號行為，將畫面與畫面的意義進行了聯繫。但是口述影像此一再現行為，和一般新聞或歷史的再現行為最大不同之處在於，意義被口述影像再現以前，「第一文本」（在此指原作者或導演所建構的文本或作品），與第一文本所建構／表達的「第一意義」均已存在。

口述影像將電影畫面「再現」成文字之前，其實「電影文本」便已經存在了，但記者或作家將事件以文本再現之前，是沒有「第一文本」的。就再現之「建構論」的觀點而言，意義在未被建構之前其實是不存在的，如果意義被建構／表達之前就已經存在，那麼這種意義的陳述可能只能稱為「再建構／再表達」的行為，或稱為「翻譯」而已，也因此「口述影像」所做的，似乎的確只是一種將意義進行轉述的「翻譯」行為而已，而「第一文本」（第一意義）的存在，似乎劃立了「翻譯」與「再現」之間截然不同的分界。在此，「第一文本」的問題便牽涉到，何謂文本（意義）？這也應是口述影像究竟是不是一種再現之問題的關鍵所在。

何謂「文本」？文本具有負載意義的本質，因此「翻譯」的精神，正是將「被譯符號體系」裡，文本所負載的意義，透過翻譯的程序，「轉載」於「譯出符號體系」的文本之上，也因而才涉及忠於原著等「意義保持」的翻譯問題。但就口述影像而言，由於「視覺符號體系」和「言辭符號體系」之間截然不同的差異，常常造成「被譯符號體系」（視覺符號體系）與「譯出符號體系」（「言辭符號體系」）之間的意義無法對應，進而使得「被譯符號體系」中的文本意義，無法在「譯出符號體系」中被建構，也進而使得意義根本不存在所謂之「完整保留」的問題，這正是讓口述影像的定位，從「翻譯」過渡到「再現」的主要論點，也是讓一般翻譯中衍生出「直譯」與「意譯」兩種概念的起源。

同樣的問題，其實也是上述「再現」中，「第一文本」問題的癥結。文本需負載意義才能稱之為文本，因而「意義是否存在」，才是確立「文本」的關鍵，如果「被譯符號體系」裡文本的意義，在「譯出符號體系」中根本無法對應，那麼這個

在「被譯符號體系」文本中所負載的意義，其實也就不存在於譯出符號體系中，意義既不存在，「第一文本」的存在其實也就「形同虛設」，或頂多只是一種「限制」了語言在譯出符號體系中，進行「建構／表達」意義的規範而已。如果「被譯符號系統」中存在的意義，無法在「譯出符號系統」之中產生，而這種符號行為又是否能稱為「意義轉述」？而轉述者在不藉由符號「對應性」的機制下，直接透過「重回實體世界」，進行「被譯符號體系」和「譯出符號體系」間，意義識別與比較的過程，這種在「有限制」的條件下，「重回實體世界」進行意義「重構」、「解釋」與「創造」的過程，不正是所謂的「再現」。

三、「再現」的翻譯觀

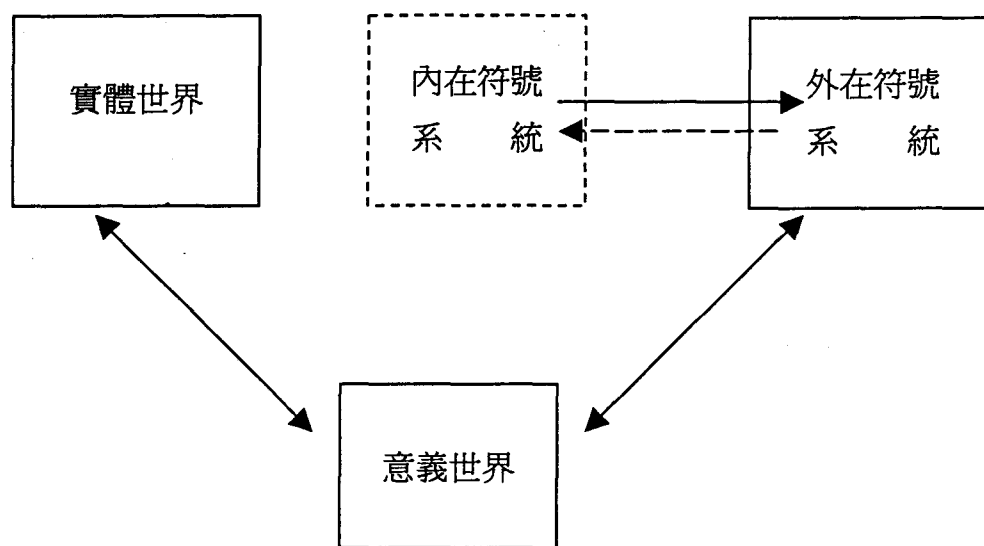
口述影像從「翻譯」過渡到「再現」的現象，以及「第一文本」晦暗不明的角色，都暗示著「翻譯」與「再現」之間，其實存在著某種相似的本質，也可說它們其實都是一種建構／表達意義的形式，因此，「翻譯」與「再現」之間的關係其實可以進一步從「意義的產生」或「符號化」的觀點再加以探討。

事實上，除了文字與圖像這種由人類所自行創造出來的記號外，符號也可以直接就是刺激的實體本身，所以體態是一種符號、行為是一種符號、儀式也是一種符號。當一個人生活在一個已經高度符號化的社會中，各種已經符號化的訊息不斷的對個體展示意義，而個體藉由其理解的意義與社會溝通，因此，既然再現的「第一意義」，在作者接觸到這一個社會時已經出現，那麼他將意義透過任何「書寫」形式的符號分享與再現給其他人時，其實也只能說是一種翻譯，甚至更明確的說，可以被視為是一種「內在言語」系統，與「外在言語」系統之間的翻譯。而第一意義符號化的過程，應該是在作者內心的內在語言系統中進行的。

職是之故，本文以為其實沒有所謂「第一意義」的文本；「第一意義」是「已經存在」，但「未以任何文本形式呈現」的內在語言。當「第一意義」投射到任何一種符號體系時，它才以該符號的書寫形式出現，而這種出現的形式都只是第一意義的投射，也只對第一意義的原貌做了部份的呈現。這樣的概念其實也出現在索緒爾對「語言」(langue)與「言語」(parole)之區分的關係上。索緒爾(1959)認為「每一個說話者都不具備完整的語言，完全具備者只有群體」(引自 Silverman, 1983: 11)，因此，說話其實是對「語言」極不完美的模仿。在這裡，「模仿」其實和「投射」具有相同的概念，所以我們似乎可以把索緒爾指稱的語言系統視為一種「已經存在」，但「未以任何文本的形式呈現」的世界，而言語行為則是這個已

存在的意義世界，被某個說話者投射到實體世界的表現。當然，語言的意義世界只是一個人所經驗之意義世界的一部份。

依據以上論述之觀點，本文以為再現和翻譯之間其實沒有絕對的疆界，而是兩種符號體系間，「接近性」或「相似性」之差異的大小而已。再現其實正是「書寫符號體系」對「實體世界」的符號體系進行翻譯的過程，由於兩種符號體系間對應性極大的差異，造成所謂直接透過符號的對應性，來進行翻譯有其本質上的困難，讓此一「意義轉述」的「翻譯」工作進入「再現」的範疇，「符號為意念的再現、意念為感知物的再現」（Derrida, 1988: 6），在此，就認知心理學的角度，我們可將「意念」視之為一種刺激與反應經多次累積之後所形成的記憶單位（心像、命題），而這種兩階段的再現，其實即可解釋為「內在言語系統」，翻譯成「外在言語系統」的過程（見下圖一），如此，則我們亦可說任何的再現其實都是一種翻譯的過程。



圖一：雙重再現系統圖－內在與外在語言系統間的翻譯

四、再現與表現的份際

既然口述影像會從「翻譯」過渡到「再現」，那麼「再現」會不會進一步的又過渡到「表現」？「翻譯」、「再現」與「表現」都是一種透過符號「建構/表達」意義的行為，從這個角度而言，「翻譯」、「再現」與「表現」三者之間，的確存在極大的「公約數」，也因而常常隱藏著模糊的灰色地帶。此外，由於「再現」是以表現作為起點，而表現需要以再現做為工具，這往往又使「再現」與「表

現」之間的界線更加模糊；雖然再現所強調的是「是什麼」，而表現所強調的是「覺得如何？」，但「手段」和「目的」之間的不一致，可能便造成過度詮釋下的再現，變成了表現；而乾枯無味的表現則可能只是再現，或甚至是一種拙劣的翻譯而已。此外，當要再現畫面中出現的「是什麼」，而其實這個是什麼的問題，本身就是一種「覺得如何」的感受時，「再現」與「表現」之間的份際，其實更不易拿捏，比如電影畫面中美感的呈現，就是同時涉及了「是什麼」與「覺得如何」一體兩面的表達。

由本研究取得之四份不同之口述影像的實驗腳本，在描繪女主角杜雲媽看戲部份出現之敘述上的差異，可以說明上述所謂「過度詮釋下的再現，變成了表現」的現象，該片段之畫面與四個版本的敘述如下：



- A：雲媽表情冷靜，似看不出他內心已澎湃。
- B：杜雲媽正專注地在看戲。
- C：杜雲媽專注地欣賞表演。
- D：雲媽專注地看著台上的表演。

若上述之畫面真要如實的「翻譯」，那麼其實應該說是「杜雲媽目不轉睛的看著舞台」，從「目不轉睛的看著舞台」說成「專注」（B版、C版、D版），其實已經是一種在「隱藏觀眾」、「約定俗成」的客觀標準之下的「再現」了，至於將這種「目不轉睛的看著舞台」進一步的描寫成「表情冷靜似看不出他內心已澎湃」（A版），事實上便已涉及了表達與渲染撰述者個人內心情感的「表現」了。

事實上，從「讀者」的動機來作劃分，「表現」與「再現」和「翻譯」兩者之間，其實是存在著截然不同的定位。就表現而言，由於是一種作者自身情感的表達，所以，在表現的範疇中，讀者在意的是「作者覺得如何？」，也就是作者心中的情感，也因而「作者的情感」是否充分的傳達給讀者，是「表現」的主要問題。而在「再現」（或「翻譯」）的範疇中，讀者所在意的是「真相到底如何」，也就是「讀者自己（對真相）的感受」，「再現」有一群隱藏的檢驗者（潛在閱讀者）在檢證真實，而「表現」的創作者則只要通過自身的檢驗即可。這是在「翻譯」、「再現」與「表現」三者之間存有極大「公約數」的情況下，仍具有之截然不同的差異。

在對「再現」的研究論述中，有關如何透過獨特的語言結構與機制，讓再現的內容可較細緻的捕捉到「是什麼？」的原貌，已有相當豐富的探討。本文不擬作深入的討論，此亦非本文研究的重點，本文旨在指出，「翻譯」、「再現」與「表現」三者之間的確存有極大「公約數」，然而就讀者動機而言，仍有其截然不同的定位，而「符號表意機制的重疊」亦不能作為符號表現手段拙劣的推辭。

陸、口述影像的敘事本質：從翻譯到再現的光譜

口述影像到底是一種「符號」與「符號」間的翻譯，還是一種符號對另一種符號的再現？如果意義已被某種符號以某種形式來賦予，那麼，將這種意義以另一種符號陳述出來，其實就是一種翻譯而已。從此一角度而言，電影的意義既然已經先被導演以視覺符號的形式所賦予了，所以「口述影像」只是將電影中的畫面轉述成文字說出來，那麼，「口述影像」所做的，不過是將這些意義以言辭符號的形式再陳述出來，它顯然就不是新聞領域中所謂的「再現」行為，而是一種翻譯。

透過符號將「第一意義」呈現出來的才是再現，但問題是，對甲符號體系所建構出的「意義單位」，在乙符號體系中，不一定能找出與其完全對應的「意義單位」，這時就出現了兩個問題：

- （一）意義分析的單位如何確認？
- （二）符號體系間對應的丈量標準如何訂定？

就天然語言文本間的翻譯工作而言，由於文化的差異（也是符號體系在「建構／表達」意義上的差異），其實也並無法達到意義「完全對應」的要求，因此，當原符號體系中出現無法與另一符號體系完全對應的部份時，就會產生無法「翻譯」

的問題，此時「譯出符號體系」，在翻譯的過程中所採取的策略，通常就是捨棄「被譯符號體系」已產製出來的「第一意義」（因為在翻譯的符號體系中根本不存在，且無法對應），重回被翻譯符號的「意義」所指涉聯繫的「實體」世界，直接用譯文之符號體系的觀點將其意義「建構／表達」出來，而這其實也就是「再現」的工作--進行實體與意義的連結。

以上所欲說明的其實就是，「譯出符號體系」爲了要「翻譯」原作品的符號體系已經產製出來的意義，而直接再一次進行「被譯符號體系所指涉之實體」，與「譯出符號體系下的意義」之間聯繫的工作。其實這也就是所謂翻譯技巧中的「意譯」和「直譯」之間的差別，就這個角度而言，當兩個符號間在進行翻譯的過程中，碰到意義單位無法直接對應時，就必須進行某種「再現」的工作，因此，從「翻譯」、「再現」、到「表現」之間，其實並不存在一種絕對的標準，而是一種「連續之光譜」的關係。

然而，在此牽引出一個有趣的問題是，在翻譯的工作中，英文小說被翻譯成中文小說時，它仍是一部小說，而一種語言的詩被翻譯成另一種語言的詩，它也還是一首詩，這些被翻譯的文本仍保留了原來書寫的形式與閱讀的文體，但是，如果一部「可以看」的電影被翻譯成「口述影像」，這種「只能聽」的電影時，這部用口述影像呈現的電影還算不算是一部電影？如果是，那麼有沒有人願意去「聽」這樣一部電影？聽的電影所具有的電影本質到底在哪裡？如果它已不算是一部電影，那麼這樣的轉述形式還能稱之爲「翻譯」嗎？電影是用看的，而這種變成了用聽的電影，和用看的電影之間的差異，真只是如同兩種不同天然語言系統間的差異而已嗎？

所以意義是不是可以被「翻譯」，在此並無一個絕對的答案，兩種符號體系之間如果有較大的相似性，例如「天然語言」和「天然語言」之間，那麼這種翻譯是較容易進行的，但對於相似性不高的兩種符號體系之間，「翻譯」還可以進行嗎？如果不能翻譯的話，那麼又該如何轉述呢？也就是說，當原來符號體系中被翻譯的意義，恰好是落在另一符號體系所無法「建構／表達」的區域時，兩種符號體系間還能相互轉譯嗎？

對視障者而言，口述影像的意義比較接近「再現」，甚至更接近「表現」，但是對明眼人而言，口述影像的意義則比較接近「翻譯」，這中間最主要的問題在於，明眼人與視障者基本上是使用兩種不一樣的符號系統，所以導致相同的文本，在不同符號體系下有著截然不同的定位。

雖然我們假設明眼人仍和視障者可能擁有大部分相同的符號意義，但他們之間在部分符號體系上的差異，卻造成了對轉述工作究竟是「翻譯」或「再現」兩種截然不同的看法。同樣是從「視覺符號」體系轉換成「言辭符號」體系，對明眼人而言，這兩種符號體系的相似性是較小的，也因此，這種轉換其實就介於「翻譯」和「表現」之間。

但是對視障者而言，由於從未擁有與觸及過「視覺符號」體系，所以視覺符號體系和言辭符號體系之間的差異，就是「有」與「無」的不同，因此對視障者而言，這兩種符號體系間的轉換形式就較接近「再現」，甚而是「表現」。也就是說，對明眼人而言，「視覺符號」和「言辭符號」間的差異是其本質上的「不同」，而對視障者而言，「視覺符號」和「言辭符號」間的差異則是「不知其是否相同」，而明眼人更由於有視覺經驗的影響，其言辭符號系統較有「視覺化」的傾向，因而也較視障者的言辭符號系統更為接近「視覺符號系統」，此可由視障者因缺乏視覺經驗，而在語言使用上經常出現「唯語言」(verbalism)⁽¹⁾的現象得到說明。

口述影像的語言行為到底是「翻譯」還是「再現」，其實還可以進一步從「鏡頭」、「組接」等電影中特殊的結構性美學符碼來加以界定，這些特殊的結構性美學符碼，其實正是「電影獨一無二的美學符碼」，比如畫面中有一匹馬，所以在言辭體系中，我們可以很簡單的就用「馬」一詞來轉述，然而這匹馬既然被導演以某種「馬」的特徵製成符號出現在影片上，那麼在描述這到底是一匹「如何的馬」時，言辭符號便會發生「言不盡意」的問題，所以在「言不盡意」的情形下，口述影像的轉述，勢必從故事的脈絡中，去找出「馬」的「實體」在電影完整的文本中所要呈現的意涵，這其實也是一種「實體」和「意義」的聯繫。

一切非語言的符號現象，均隱含了語言結構或非語言結構，其實我們不妨將之稱為「表意」結構。而語言結構是所有溝通體系中最完備與最成熟的，因而取得其在所有表意體系中的「代表地位」，並且發展成為其他表意系統的分析藍圖。因此，我們可以進一步透過語言中翻譯的理論，更準確的來界定出翻譯與再現間的丈量標準，也就是透過「語言符號系統」，來掌握各種符號系統間異同的辯證。

從符號體系來瞭解符號的本質時，可以這種符號本身「語言化」的程度作為一個參考標準；「語言化」在此是指一種符號體系接近語言的程度。但是對於相同的兩種天然語言系統間，在翻譯的工作上仍有「難、易」的問題，因而出現「直譯」與「意譯」間的差異，因此，符號系統顯然不是一個好的分析對象。能否翻譯的問

題，到底是符號的問題、句子的問題，還是文本的問題？其實，符號並不存在翻譯的問題，符號只有對應與否的問題。既然符號沒有問題，那是什麼發生問題了呢？在此我們有必要進一步從符號體系中，抽離出一較「次級的單位」來加以界定，「文本」是丈量這種系統有必要進入的一個範疇。因此，要判定口述影像轉述視覺符號的行為，究竟是翻譯還是再現，必須由一個符號在句子（sentence）中的意義來加以判斷，而句子的意義又需要透過文本來理解，所以句子「可以稱為是一個完整的表意模式」，並且是分析符號轉述的行為是翻譯或是再現的有效意義單位。

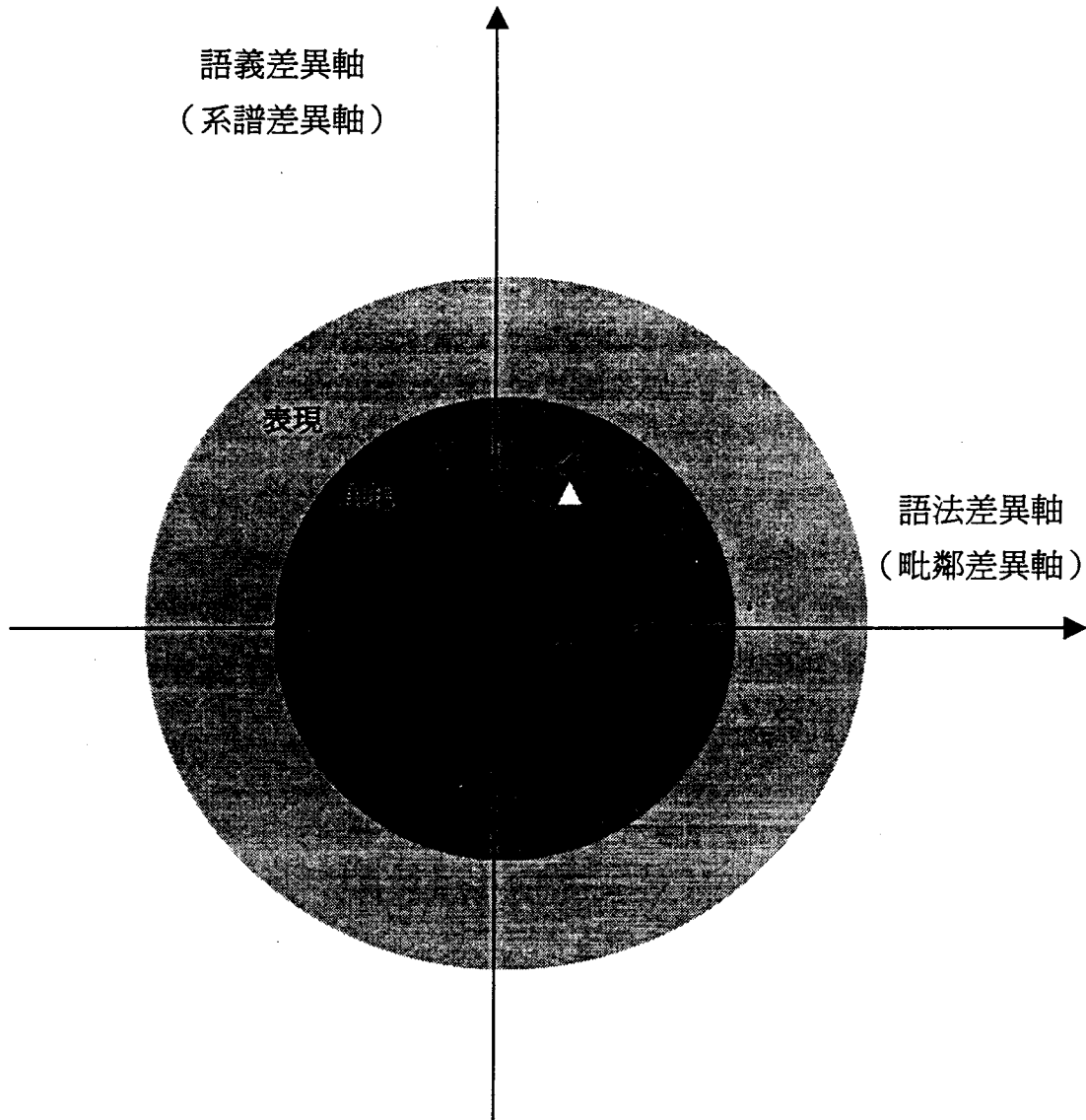
翻譯是藝術還是科學？完全的翻譯究竟可不可能？（黃宣範，1976: 230），其實也就是涉及了天然語言系統中，翻譯與再現的問題。在進行語言翻譯時，翻譯者必須先對「原文」之語法及語義兩層面的深層結構有所瞭解，並將其分析成若干語法及語義單位，然後把這些單位一一轉換成「譯出語言」的語法和語義，最後經過重整組合的手續才能成為「譯作」（黃宣範，1976: 219-220）。由上述對翻譯過程的敘述，我們可以發現，語法和語義是決定能否翻譯的重要條件。

在言辭語言中，存在著一種多義與不對等的對應關係，例如「赤腳走路」、「赤兔馬」，在英文的翻譯中，「赤腳走路」的赤是「裸著」的意思，而「赤兔馬」的赤，其實就是「紅色」的意思，這是語義上多重交叉對應的問題。當翻譯者無法從「直接對應」上進行翻譯時，便需要藉由文本的上下文情境中，先找出其在實體世界中指涉的客體，然後再用一個譯出語言系統的符號，將這個實體與意義重新連結。而在語法上，真正構成翻譯困難的是深層結構上的差異，也就是找不到對等的結構方式（黃宣範，1976: 215）。因此翻譯的問題，可簡單的分成「語法」和「語義」兩個面向，如果兩種符號體系間可以翻譯的話，那麼在這兩種符號體系中，就應存有其「語法」和「語義」對應的關係。

因此，在視覺符號系統與言辭符號系統的翻譯問題上，語法的問題在於兩系統間之「語法規則」的對應性，這是造成「視覺符號」在翻譯成「言辭符號」上最大的困難。由於視覺符號是在符號學中一種「非嚴格」的編碼系統（李幼蒸，1997: 100），但是言辭符號卻是一種嚴格的編碼系統，在這裡符號的編碼規則就等同於語言中的語法，所以，言辭符號系統和視覺符號系統之間翻譯上的困難，有一部份是來自於兩系統間在語法上的不對應。至於語義方面，視覺符號系統和言辭符號系統間也有不對應的問題，視覺符號系統由於其肖似性，符號和指涉客體間的關係較為嚴謹，而言辭符號在符號與指涉客體間，卻存在了一種武斷和任意性的關係，因此，就語義的角度而言，言辭符號和視覺符號在翻譯上也有其困難。在語義上，視

覺符號在巴特（Barthe）所界定之第二層涵義上的轉述，在翻譯時是更為困難的（張錦華等譯，1995: 115）。

因此，本文提出一個從翻譯到再現的丈量標準，主要在呈現與說明兩種符號體系間，意義轉述的形式，並非絕對的是一種翻譯或再現的行為，而具有一種光譜連續變化的本質（見下圖二）。



圖二：從翻譯到再現的光譜示意圖

上圖二中的縱軸代表兩符號系統間，語義差異的大小，而橫軸則表示語法差異的大小，其中兩軸交接的原點，也就是圓心，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，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。

而圖中的三個圓形光環分別代表上文所述及之翻譯、再現與表現的概念與行為。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，如果兩個符號體系間語法或語義上的差異太大，這種轉述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。

這樣的一個光譜示意圖，可以用來簡單的說明前文中所論及的：同樣的一個口述影像的轉述文本，對明眼人而言，是一種翻譯行為，但對視障者而言，卻是一種再現的行為。至於圖中的兩個黑色箭號，實線的箭號代表口述影像的文本，在從視覺符號翻譯成言辭符號的過程中，由於視覺符號系統和言辭符號系統兩者，在符號意義上不能產生完全的對應，因此在代表兩符號系統之符號對應性的語義距離軸上，有偏離原點的現象，同樣的，兩符號系統在符號編碼的規則上也有所差異，因此，也在代表符號編碼規則之對應性的語法軸上偏離了圓點。而這兩個偏離圓點距離的總和，就是口述影像中，對明眼人而言，在視覺符號轉述成言辭符號時，偏離完全翻譯程度的大小。至於圖中黑色的虛線箭號則代表對視障者而言，口述影像文本在轉述的過程中，偏離了完全翻譯的程度。

我們可以發現，兩個箭號所在的位置，在代表語法差異的軸上都是一樣的，這是我們暫時假定，視覺符號系統和言辭符號系統，兩者間編碼規則差異的程度，並不因為視障者或明眼人而有所差異。最重要的是，在代表語義差異的軸上，視障者離原點的距離，明顯的比明眼人更遠，其多出的距離（也就是圖中白色的箭號），正是代表了視障者由於視覺經驗的限制所產生的語義差異。當我們向視障者解說「雲媽深情的看著丹平」此一描繪語句時，視障者並不是不懂這個句子的「語法」規則，但由於其視覺無法直接感受所造成之「視覺經驗」上的落差，使其對「深情」一詞無法產生明確的意義，這也說明了視障者比一般明眼人更易產生「語義差異」上的問題。因此，當一位口述影像轉述者試圖向一位視障者解說何謂「深情」時，其實便涉及了撰述者本身對「深情」一詞的認知，以及如何透過文字「再現深情」此一視覺意象的內涵，而也就是這一段距離，使得原本屬於翻譯範疇的一個轉述行為，變成了具有再現範疇意涵的轉述行為，而在轉述的過程中往往也可能稍有不慎，便會因文字上的過度渲染而踰越了「再現」的原則與範疇，而變成了「表現」的符號行為。

事實上，在此光譜圖中的語義差異軸所代表的是，兩系統間符號對應性上的差異，而符號是否對應，又可由同一符號體系中，其他的符號來界定，因此，本文中語義對應性的概念，其實非常接近索緒爾所定義的系譜軸間的對應。所以，「語義差異軸」也可定義為「系譜差異軸」，同樣的，「語法差異軸」則可定義為「毗鄰差異軸」。

另外，口述影像究竟是「翻譯」還是「再現」的問題，還涉及了另一個面向，就是對象的問題。某種轉述的工作對「甲對象」而言，可能是翻譯，但對「乙對象」而言，可能就變成了「再現」。如果說符號體系的使用是非常個人化的，也就是說，兩個人之間其實是沒有完全一樣的符號體系，那麼對象的差異，是否就可以解釋成「符號體系間的差異」。因此，「翻譯」與「再現」光譜的本質並非絕對的，而是因對象之差異而定。

此外，「翻譯」與「再現」之間的疆界也不是恆常的，這其實涉及了兩種符號背後之文化，在「互動」過程中相互「衍義/衍異」的結果。是不是翻譯行為涉及「被譯符號」和「譯出符號」兩者之間的意義是否對應來判斷，在無法直接對應的情況下，兩不同體系符號間的關係，則需由各自體系中其他符號（也就是毗鄰軸中的其他符號）來加以界定，那麼，如果毗鄰軸中其他符號也都不存在對應關係，那麼這個符號的意義在「譯出符號」的符號體系中，就成為一個全新的「異義」，而這個符號的轉述行為，也就只能透過「再現」的方式來達成。因此，兩種符號體系間第一次相互交鋒的剎那，在毫無對應基礎下，任何意義的傳遞幾乎都是一種極耗心神的「再現」。清末民初，中外文化初交會的時空下，嚴復「一名之立、尋日踟躕」便是例證。

然而，轉述的過程不只是一種意義的「搬移、傳遞」，更是一種「移植」的過程。「意義」在遷徙進駐到一個全新的文化體系後，會逐漸的和該文化體系的其他意義，產生「繁衍、互動」的行為，並進而產生兩文化間意義的比較，衍義與衍異的過程中，也會逐漸透過「集體的再現」、「重複的再現」，發生「約定俗成」的效果，使得兩符號文化間意義可相對應性之區域逐漸的擴大，對應的關係也逐漸被規範而日趨嚴密，而形成「翻譯」的可能；而文化交鋒中較少觸及的區域，則仍需要較多意義比對，或「再現」的工作，但它們往往已經有足夠之「已確立對應關係」的其他符號來加以固定，而這也正是翻譯之中「直譯」與「意譯」的分界。今日的翻譯工作，在許多名詞已有約定俗成的「譯名」之後，「直譯」已變得越來越有可能，而「意譯」的內容多屬涉及未曾接觸的文化空隙。因此，如同言辭符號翻

譯的歷史中，「翻譯」與「再現」疆界的變遷，在口述影像工作中，「視覺符號」和「言辭符號」頻繁的互動下，其「翻譯」與「再現」之間的疆界也不是恆常的，而且會由「再現」向「翻譯」方向移動，逐漸擴大了翻譯的版圖。

柒、結論

本文主要藉由「口述影像」的文本形式，來探討口述影像將電影畫面轉述成文字的「書寫過程」，究竟是一種「翻譯」還是「再現」，並透過「翻譯」與「再現」兩種觀點的辯證，為口述影像工作尋求一個本質上的定位，以確立其製作的意義。本文同時也試圖對如何界定口述影像為一種翻譯或再現之行爲，提出一個可行之界定的標準，與具體丈量的工具。

首先，本文以為口述影像確實是一種視覺符號與言辭符號間的「轉述」形式，但它卻不是一種「翻譯」，起碼，它不屬於一種天然語言和另一種天然語言間直接翻譯的過程，因此，「轉述」並不等於翻譯。本文主張，不同符號體系間的相似性，是決定此符號體系間可否「翻譯」的條件。

然而依據現有對再現觀點的定義：「透過符號聯繫意義與實體的過程」，意義的形成是否直接從實體藉由符號而形成「第一意義」，應是區隔「翻譯」與「再現」的重要指標。就此看來，在翻譯中使用「意譯」的行爲（將「原文之符號體系所指涉之實體」與「該符號體系下的意義」予以聯繫）其實已經進行了「實體」和「意義」的聯繫，應該就是所謂的「再現」行爲了。然而本文以為，再現的「第一意義」在作者接觸到這一個社會時已然存在，因此，口述影像者將意義透過任何「書寫」形式的符號分享與再現給其他人時，仍只是一種翻譯，或是一種「內在言語」系統與「外在言語」系統之間的翻譯，而第一意義符號化的過程，就是在作者內心的內在語言系統中進行的。因此，也並無所謂「第一意義」的文本，就此說來，口述影像也並非全然再現的行爲。

就以上論述之觀點，本文以為再現和翻譯之間其實沒有絕對的疆界，而是兩種符號體系間「接近性」或「相似性」之差異的大小而已。因此，本文試圖提出了一個從翻譯到再現的丈量標準，主要在呈現與說明，兩種符號體系間意義轉述的形式，並非是一種絕對的翻譯或再現的行爲，而是具有一種光譜連續變化的本質。

依據上述論點，口述影像工作的本質與目的，毋寧說是一種包含了翻譯到再現多元本質的溝通過程。對明眼人而言，因為看得到電影，所以口述影像這種特殊之

電影觀賞的形式並沒有被「創造」出來，因此它仍屬一種新穎、特殊的電影觀賞形式，有其形式上極為顯著的特殊性，值得深入研究。無論如何，視障者雖為社會中的極少數，但其對影像媒體的合理接近與使用的權益，絕不應因其為弱勢而可予忽視。

本文雖然對口述影像的翻譯與再現行為，提出了一個丈量的工具，但口述影像研究仍有若干需要進一步探索的相關問題，以下即指陳一些延伸性的相關議題，作為未來口述影像研究具體關注的焦點：

羅蘭巴特在「批評與真實」中曾提及一種「作品的擬真」，他指出「『擬真』是傳統、聖賢、大眾和輿論等，積澱於人類精神之種所建立的。『擬真』在作品或語言中…，它並不是注定於等於『已然』（源於歷史）或『必然』（源於科學），而只是相等於大眾的認可。」（溫晉儀譯，1997: 7）因此，何謂口述影像中「畫面」的擬真，「翻譯」與「再現」的辯證，其實也正是要還原此一「擬真」的原貌，此問題能否進一步從「格式塔」中「圖」與「底」的關係加以探討，或從「閱讀的形式」進行翻譯與再現的再思考？是口述影像研究可進一步思索與探究的。

此外，「再現」的定義仍有許多歧異，就意義產製與溝通的觀點而言，除了第一文本的差異外，「翻譯的再現」與「新聞的再現」究竟有何不同，這也是進一步探究口述影像間的再現意涵，所需深入探索的問題。而如果口述影像是一種再現，它又再現了什麼？其「再現意涵」為何？這其實涉及了導致兩種符號體系間意義板塊分裂的鴻溝，其由來為何？與進行這種轉述行為的深層動機又為何？等問題。

當兩符號間的對應性足夠時，「辭典」便出現了，而「辭典」的出現必然加速了「再現」向「翻譯」移動的速度，因此，當視障者經由口述影像，逐漸對「視覺符號」的意義，發生「衍義」和「對應」的現象時，「口述影像辭典」也該應運而生，它提供了未來視障口述影像服務之另一個研究的方向。而「口述影像辭典」若得以誕生，代表了視障者與明眼人間文化的隔閡，將再度藉由口述影像拉近了彼此的界線。

註釋

- (1) 唯語言主義（verbalism）是視障兒童的一種特徵。這是指針對「物的顏色」或「雲」、「月」等只有靠視覺感官才能獲得的事物、現象，而視障者則不經由直接感官的體驗，專靠語言上的聯想去使用。通常，視障者由於無法透過視覺獲得訊息，因此只在語言上形成概念，就自認為對事物或現象已獲得理解，而

做了不實際的語言表達，（陳英三，1994: 157-158）比如視障兒童作文時會出現像：「一片白茫茫的大雪中，我看見一塊綠油油的大地」的句子。

參考書目

- 王至元、陳華中等譯（1987）。《藝術原理》，台北：五洲。（原書 Collingwood, R. G. [1938]. *The Principle of Art.*）
- 王明嘉（1995，三月）。〈從視覺影像到視覺意義〉。《藝術家雜誌》，261-265。
- 方孝謙（1999）。〈什麼是再現？跨學門觀點初探〉。《新聞學研究》，60: 115-148。
- 李幼蒸（1997）。《哲學符號學：記號的普遍理論》。台北：唐山。
- 林以亮（1984）。《文學與翻譯》。台北：皇冠。
- 林芳玫（1996）。《女性與媒體再現：女性主義與社會建構論的觀點》。台北：巨流。
- 周兆祥（1995）。《翻譯實務》。台北：商務。
- 胡功澤（1994）。《翻譯理論之演變與發展：建立溝通的翻譯觀》。台北：書林。
- 胡紹嘉（1999）。〈語言互動與經驗脈絡下的超自然論述：大學生對於新聞中靈異內容的意義建構語言說〉。《新聞學研究》，58: 29-58。
- 翁秀琪（1994）。〈我國婦女運動的媒介真實和「社會真實」〉。《新聞學研究》，48: 193-236。
- 翁秀琪、鐘蔚文、簡妙如、邱承君（1999）。〈似假還真的新聞文本世界：新聞如何呈現超經驗事件〉。《新聞學研究》，58: 59-83。
- 翁秀琪（2000）。〈多元典範衝擊下傳播研究方法的省思：從口述歷史在傳播研究中的應用談起〉。《新聞學研究》，63: 9-33。
- 倪炎元（1999）。〈再現的政治：解讀媒介對他者的負面建構的策略〉。《新聞學研究》，58: 85-112。
- 陳雪雲（1991）。〈我國新聞媒體建構社會現實之研究－以社會運動報導為例〉。政治大學博士論文。
- 張錦華等譯（1995）。《傳播符號學理論》，台北：遠流。（原書 Fiske, J. [1990]. *Introduction to Communication Studies*. Routledge.）

- 黃宣範（1976）。《翻譯與語意之間》。台北：聯經。
- 黃宣範（1986）。《中英翻譯：理論與實踐》。台北：文鶴。
- 黃海澄（1987）。《美學原理》。大陸：湖南人民出版社。
- 單德興（2000）。〈理論之旅行 / 翻譯：以中文再現 Edward W. Said — 以 Orientalism 的四種中譯為例〉。《中外文學》，29(5): 39-72。
- 溫晉儀（1997）。《批評與真實》。台北：桂冠。（原書 Barthes, R. *Critique et Verite.*）
- 臧國仁（1999）。《新聞媒體與消息來源：媒介框架與真實建構之論述》。台北：三民。
- 滕守堯（1987）。《審美心理描述》。台北：漢京。
- 劉宓慶（1997）。《文體與翻譯》。台北：書林。
- 蔡琰、臧國仁（1999）。〈新聞敘事結構：再現故事的理論分析〉。《新聞學研究》，58: 43-49。
- 黎煒譯（2000）。《格式塔心理學原理》。台北：昭明。（原書 Koffka, K. *Principle of Gestalt Psychology.*）
- 簡妙如（1999）。〈再現的再現：九〇年代台灣 A 片「常識」的分析與反思〉。《新聞學研究》，58: 113-140。
- 簡妙如（1999）。《大眾傳播媒體新論》。台北：韋伯。（原書 Taylor, L. & Willis, A. *Media Studies: Texts, Institutions and Audiences.* U.K.: Blackwell Publishers.）
- Cronin, B. J. & King, S. R. (1990, December). The development of the descriptive video service. *Journal of Visual Impairment & Blindness*, 503-506.
- Derrida, J. (1988or1986). Signature event context, in his *Limited Inc*, 1-23. *Evanston, Il.:* Northwestern University Press.
- Hall, S. (1997). The work of representation. In Hall, S. (Ed.). *Representation: Cultural representations and signifying practices.* London: Sage.
- Silverman, K. (1983). *The subject of semiotics.* NY: Oxford University Press.

Audio Description: A Dialogue Between Translation and Representation

Yaly Chao*

ABSTRACT

“Descriptive Video Service” aims to help the visually impaired watching a movie more effectively by describing the visual elements that the visually impaired are unable to receive.

This paper explores the nature of the “symbol using behavior” of changing visual symbols of a film narration to verbal form of the video description. Moreover, this study attempts to discover the “symbol using process” of the video description a kind of behavior of translation or representation, and meanwhile, to clarify self-position of a writer of the audio description.

Thus, this paper suggests criteria for measuring visual symbols from translation to representation. Furthermore, it indicates that the nature of the spectrum is not absolute, nor unchangeable, but will gradually assimilate and move from representation toward translation following the cultures behind these two symbols and thus enlarge the territory of translation.

Keywords: descriptive video service, translation, representation, visual symbols, the visually impaired, visual handicapped

* Yaly Chao is Associate Professor, department of Mass Communication, Tamkang University, Taipei, Taiwan.