

## 圖文整合文本的寫作原則探討： 基於現象學表述意向性及視域理論的分析進路\*

李明哲\*\*

---

投稿日期：2018年11月4日；通過日期：2019年3月7日。

\* 李明哲為世新大學新聞學系副教授，email: lmcsilver@gmail.com。

本文引用格式：

李明哲（2019）。〈圖文整合文本的寫作原則探討：基於現象學表述意向性及視域理論的分析進路〉，《新聞學研究》，140: 41-80。

DOI: 10.30386/MCR.201907\_(140).0002

## 《摘要》

圖文整合是多重型構的文本結構，強調媒材之間平等性互補關係而據此給出文本意義，正是此點與一般而言的傳統線性文本有不同的文本意義呈現結構。本文依胡塞爾意向性理論探討，成功的圖文整合性文本，其寫作過程中構圖原理使用的必要性，以及依論述而來的五項圖文整合文本寫作原則。「成功的」圖文整合文本是指文本應具備「溝通性」，亦即某種普遍性的意義理解應能透過文本在創作者和閱聽眾之間形成。「寫作原則」的提出在於確保依原則而來寫作「有圖有文的文本」可以成為「圖文整合文本」。

關鍵詞：生活世界、胡塞爾、視域、圖文整合、構圖原理

## 壹、視域理論與圖文整合文本的意義給出

本文是作者在實務教學立場上，對圖文整合文本寫作教學之思考，所做出的追問和理論探索。本文首先要說明，圖文整合文本和傳統的「文字配合插圖」或是「圖像有圖說」如此這般的文本呈現形式，是不同文本結構的文本。雖然從外觀直觀上看起來類似，但這是兩種不同意義給出模式的文本構成結構。換言之，「有圖有文」的文本，未必一定就是「圖文『整合』文本」，也有可能是傳統的圖說式文本或插圖式文本。如何確保「有圖有文」的文本是「圖文整合文本」呢？「寫作原則」的提出在於確保依原則而來寫作「有圖有文的文本」可以成為「圖文整合文本」。

本文以胡塞爾現象學理路的意向性理論為論述的理論基礎。選擇這一理論路數進行論述所著重之點在於：在意向性理論架構中，讀者所理解的意義是「觀念統一」之意義（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999a，頁 41）；亦即，意義「應當是同一的」、具有「嚴格同一性」（同上引，頁 99）。站在傳播領域的立場而言，只有文本的意義是具觀念統一性之意義，那麼藉由文本在不同受眾間進行「交往功能中」的溝通，亦即「進行某種傳播」（同上引，頁 33），才能具有嚴格理論上的可能。換言之，只有在此種意義理論的架構下，同一件文本，才能讓不同的受眾，在不同的時間和空間，「我們隨時都可以在對陳述的重複將這個陳述的含義作為同一的東西喚入我們的意識之中」（同上引，頁 42）。

本文基於現象學意向性理論來進行論述，那麼依理論而言，讀者最後所理解的「圖文整合文本」之意義，應是觀念統一性之意義（見第貳節）。然而，如果圖文整合文本就文本結構特色而言必然是包含著文字

與圖像兩種媒材，那麼，在思索圖文整合文本時，我們面臨了一個以胡塞爾意向性理論而來的論述困局：在意向性理論中，文字和圖像被認為是兩種對立性意義給出模式的媒材（見第肆節），那麼這兩種媒材如何可能在同一文本中共構地對不同讀者都給出具觀念統一性之文本意義呢？換言之，既然文字與圖像是異質性媒材，那麼這異質性要如何被消解，以致圖文整合文本最後得以給出具觀念統一性之意義？這一消解過程是本文的思考軸線。本文以胡塞爾表述意向性結構為基礎，進而演繹出圖文整合文本意向性結構；而讓此結構得以運作成功的構成條件，從寫作的面向而言，就是圖文整合文本的「寫作原則」。

就寫作面向而言，圖文整合文本若要能成功地給出具觀念統一性意義，本文將先論證說明：有意識地運用構圖原理進行文本寫作，是必要的寫作能力（見第參節）。這是圖文整合寫作原則的第一條原則，而且這條原則是具奠基性地位的。在這一條寫作原則被滿足的條件下，其他寫作原則才能再往下推演而出。依本文論述，理論推演過程共有五條（含第一條）寫作原則被提出。

本文所提出的圖文整合文本「寫作原理」，論證過程立基於胡塞爾現象學「表述意向性」、「圖像意向性」理論。立基於意向性理論，依前文所述，能賦予所提出之寫作原則嚴謹的理論基礎，保障所提出之寫作原理能確保圖文整合文本溝通性的維持，亦即確保圖文整合文本能給出具有觀念一致性之意義。除此之外，從胡塞爾的學術思想演進而言，「意向性」的思路模式最後開演出了「視域」理論，<sup>1</sup>再進而開演出了

---

<sup>1</sup> 關於「視域」詞彙，一般而言，我們會馬上想到加達默爾（Hans-Georg Gadamer）這位學者。然而，「『視域』概念是胡塞爾構造現象學思想的中心範疇。沒有它，胡塞爾後期的發生現象學觀念便無法理解。這個概念以後也被加達默爾所沿用並且成為解釋學的一個中心概念」（倪梁康，1999，頁216）。

「生活世界」的理論。視域理論強調，「在意向體驗中現時地被意指的那個『對象』永遠不會完全孤立地和封閉地……被經驗，而是……作為某個在環境之中和出自環境的東西而被經驗到」（倪梁康，1999，頁 215）。就此，倪梁康（同上引）說道：「所有意識作為關於某物的意識也始終是視域意識。」換言之，就本文而言，借鏡表述意向性、圖像意向性之概念同時是要與「視域」之概念相接合；「意向性」不能與「視域」切離。

胡塞爾《邏輯研究》中的意向性理論，就認識論的角度而言，往往被視之為成功挑戰了笛卡兒的「心物二元論」，而成就了「主客合一」的認識模式。這是因為，「進行我思自我極」以及「通過我思而被構造的對象極」，「這兩者在『意向性』概念的標題下融為一體，成為意向生活的兩端：同一個生活的無內外之分的兩個端點」（倪梁康，1999，頁 215）。換言之，「主客合一」意向性運作下的文本意義給出，保障了意義的客觀性，但同時也保全了個體性。然而從視域理論面向而來看待意向性的主客合一之認識模式，那麼擔任「進行我思的自我極」的那一極，就由「先驗的自我」轉移到「那個」必然伴隨著總視域——即生活世界——的自我。

那麼，本文中所意指的「讀者」、「作者」，其「主體」是哪一種概念下的主體？本文所指認的主體是奠基於生活世界的主體，而不是「唯我論」、「先驗自我」的主體。但文本所指認的「主體」概念並不妨礙依《邏輯研究》之「先驗自我觀」而來的表述意向性之應用，因為生活世界概念下的主體是有著生活世界為視域奠基層的「先驗自我」。亦即，依張憲的說法，「先驗自我學不過是先驗領域（生活世界）的一個外觀而已」（括號內為筆者所加；張憲，2003，頁 319）；或者如同漢斯—萊納·塞普（Hans-Reiner Sepp）於〈存在、世界和人〉一文中所

言：生活世界概念下的自我「是在世界中……表現著的（*erscheinende*）先驗主體性」（漢斯-萊納·塞普，1998，頁159）。

視域理論以及生活世界理論的引入，是要探討一個幾乎不可迴避的提問：圖像與圖像構圖的理解過程，個體文化背景經驗會對讀者帶來何種影響？換言之，如果圖像以及圖像構圖的理解受個體文化背景經驗之影響，同時圖文整合性文本寫作過程中，圖像的使用、構圖原理的介入又實屬必要，那麼，如何證成：「圖像」以及「構圖」不會形成創作者與閱聽眾之間的理解障礙？此亦即，圖像以及構圖原理，一旦被使用，將如何可能讓圖文整合文本保持其創作者與諸受眾之間的觀念一致性之意義溝通？依本文論述之推演，我們將會詳論視域理論的思維架構如何可能克服此一難題。

在此，我們要轉向討論圖文整合文本的文本特色。就文本構成結構而言，圖文整合文本的文本特色在於：圖、文媒材被思考使用時，是以媒材彼此之間是「平等、互補」的關係狀況之下進行文本布局。此種媒材關係下所形成的文本，Gunther Kress & Theo Van Leeuwen（1996／桑尼譯，1999）稱之為多重型構文本（*multimodality*）。<sup>2</sup> Kress & Leeuwen（同上引，頁156）談道：「圖片與內容的關係不是插圖與文字的關係。圖片並未複述內容，也不是以視覺來表現文字已說明的內容。也沒有『註解』的關係，就是內容說明圖片中已提到的資料，而未提供新的資料。誠然內容與圖片是一種部分、整體的關係，但這並不表示它們重複彼此的資料。」兩位作者強調，「圖不是只當作文字內容的插圖，也不是『創意雕琢』；這些圖是『多重模式化』所構成內容的一部分，是各個模式間的符號語言交互作用，其中文字與視覺扮演了定義

---

<sup>2</sup> *Multimodality*，另一種常見的釋譯名詞為「多模態」（朱永生，2007，頁83）。為求行文之統一性，本文依初引文之翻譯，譯為「多重型構」。

明確且同樣重要的角色」（同上引，頁 160）。換言之，圖文整合文本意義呈現的模式在於經由諸媒材之間「相互唱和關係」而展現（Painter, Martin, & Unsworth, 2013）。

然而如果對圖文整合寫作問題再進行思索，除了前文已言，須說明圖、文兩媒材之異質性要如何被消解之外，就此，我們更要進一步的追問：二種質性相異的媒材，是如何可能以平等、互補之運作關係來形成意義之給出呢？亦即，圖文整合文本的意向性要如何來進行運作？

本文論述將說明，圖像與文字這兩種異質性媒材如何可能平等互補地彼此綜合，從而在文本層面上給出新意義；同時值得再強調的是，這被綜合而出的新意義是具觀念一致性之意義（見第肆、伍節）。胡塞爾意向性理論中的表述意向性運作模型，是圖文整合文本意向性結構分析的理論基礎；我們無法迴避地將在下一章節較詳細地論述之。

## 貳、表述意向性的分析模型

「在胡塞爾那裡，『意向性』作為現象學的『不可或缺的起點概念和基本概念』標誌著所有意識的本己特性」（倪梁康，1999，頁 249）。「意向性既不是指人的主觀認知能力，也不是指人經驗的認知活動，而是人的意識活動的先天結構整體」（張汝倫，2008，頁 116）；因之，「意向行為決定了事物向我們呈現的方式，從而決定了事物的意義」（同上引，頁 118）。Robert Sokolowski（2000／李維倫譯，2004，頁 24-25）說道：「現象學的核心意旨即是我們的每一個意識動作，每一個經驗活動，都是具有指向性的（intentional）：意識總是『對於某事某物的意識』（consciousness of），經驗總是『對某事某物的經驗』（experience of）……因此意向性的意涵即是說，每一個意

識動作都是朝著某一事物，意識總是關於某事某物的意識。」

依胡塞爾的意向性理論而言，「關聯到不同種類的事物，就有不同種類的意向」（Sokolowski, 2000／李維倫譯，2004，頁 29）。換言之，「存在各種不同類型的意向性，它們顯示出不同的本質結構」（李南麟，2006，頁 31）。「圖畫與圖像的意向性相關；一般物體的知覺與知覺意向性相關。把某物當成字詞時的意向性又有不同，回憶起某事、對某物做判斷、把事物分類等，都各有其意向性結構。這種不同的意向性需要被描述及區分開來」（Sokolowski, 2000／李維倫譯，2004，頁 29）。胡塞爾在《邏輯研究》〈第二卷第一部分第一研究〉中，將具有溝通性質的文本物件之意向性，稱之為表述意向性，並有表述意向性的意向結構分析（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999a）。圖文整合文本如果要能是具有溝通性，換言之，也是溝通性的文本，那麼其意向性結構也就同樣要奠基於表述意向性。

具有「溝通性質」在此是要被強調的：文本要能是具有「交往功能」，所以是表述性文本。換言之，表述性文本的意義傳達特色是：面對不同的受眾，「它都表述同一個東西」（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999a，頁 35）。依胡塞爾意向性理論，對一般存在物之認識，是「感知意向性」之運作；對「具有交往功能的」文本此種對象物之意向性運作，則被歸於「表述意向性」運作。依前言研究旨趣之界定，本文在於探索具溝通功能、交往功能的圖文整合文本，換言之，圖文整合文本的意義給出應對不同受眾都表述同一個東西。就此而論，圖文整合文本的意義給出，這裡所給出的意義是指作者和不同受眾都能感知到的「體驗統一」（同上引，頁 39）。此種體驗統一的內容是「一種同一的、意向性的統一」（同上引，頁 97）。對文本理解的「體驗統一」，即是文本的意義，這同時保障了文本的「溝通性」。這種溝通性的具體作用

即是「我們隨時都可以在對陳述的重複將這個陳述的含義作為同一的東西喚入我們的意識之中」（同上引，頁 42）。正因如此，「無論我或其他人在同樣的意義上對這同一個陳述做出多少次表達，無論人們對它做過多少次判斷，而判斷的行為也隨情況的不同而各有差異；但判斷行為所判斷的東西，陳述所陳述的東西始終是同一個」（同上引，頁 44）。

表述意向性的意向運作模式特徵在於，「表述似乎將興趣從自身引開並將它引向意義，將它指向意義」（粗體為本文標示；Husserl, 1984／倪梁康譯，1999a，頁 35）。例如，當我們在這頁中看到「花」這個字，我們並不是看到「一堆各式線條的集合」（「花」字自身），而是從這一「花」之文本物理現象引開而去，最後所掌握的對象是「花的意義」這一表述對象物，即理解之物，即意義。圖文整合文本之理解過程亦然，是表述意向性的運作模式。看著某一圖文整合文本，我們會從物理性文本自身引開而去，最後意識到某種理解對象物，即此文本的意義；而不是看到圖像、文字、線條、顏色、形狀等等的匯集。

那麼，表述意向性是什麼樣的意向結構呢？胡塞爾在《邏輯研究》有一段經典的描述：「如果我們立足於純粹描述的基地之上，那麼激活意義的表述這個具體現象便可以一分為二，一方面是物理現象，表述在物理現象中根據其物理方面構造起自身；另一方面是行為，它給予表述以含義並且有可能給予表述以直觀的充盈，並且，與被表述對象性的關係在行為中構造起自身。」（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999a，頁 37）就此，我們將表述意向性的運作結構以文字示意圖方式展現如下：

「（物理現象）文本物件→（表述）含義意向→含義充實（充盈）→理解對象物。」

表述意向性的運作，首先要有物理性的實體，即文本物件。面對文

本物件，表述性的含義意向發動。表述意向性的運作特色是：表述似乎將興趣從自身引開並將它引向意義，將它指向意義。換言之，我們的注意力會從物理文本關注中引開而朝向含義意向。含義意向是「普遍性和一般性……『共相』……所代表的是觀念的統一」（倪梁康，2009，頁47）。「普遍的、一般的、共相的、觀念的」含義意向在這裡要被強調，因為，只有含義意向是共相性的、觀念性的，那麼在含義充實（充盈）作用之後，才能給出具有觀念一致性之意義。就此胡塞爾言：「只要這樣，它（含義意向）才能做為觀念的統一包容個體性個別性的散亂雜多性（含義充實的感性直觀）」（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999a，頁100，括號內為筆者所加）；「在這些體驗中被表述出來的東西，它始終是一個同一之物，是在最嚴格詞義上的同一個」（同上引，頁99）。在此我們要再強調：表述意向性所給出之意義是「有意義的統一含義」（同上引，頁321），這點對本文所探討的圖文整合性文本，同樣適用，也是本文的立論基礎。正因為表述性文本物的最後理解對象物，其「體驗內容是一種同一的、意向性的統一……在這些體驗中被表述出來的東西，它始終是一個同一之物」（同上引，頁97-99），所以表述性文本才能具有溝通性、交往性，圖文整合文本亦然。

然而，依表述意向性思維而談某一文本的意義給出，強調其意義之性質是觀念同一性的，但這並不代表對「文本」的理解過程，亦即意義給出，是一次完成性的動作。文本如果是由多數、多種媒材所構成，那麼文本意義之給出是「由諸多行為複合而成的統一體驗」，亦即其表述意向性行為是「複合的行為」。胡塞爾以「複合機器」為例來說明：「一個複合機器是一個由諸多機器複合而成的機器，並且這種聯合在於，這個整體機器的功能是一個整體功能，它包含著部分機器的功能。複合行為的情況也與此相似。每一個部分行為都具有它的特殊意向關

係，每一個行為都具有它的統一對象和它與此對象的關係方式。但這些雜多的部分行為組合成一個整體行為，它的整體功能就在於這個意向關係的統一性。」（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999a，頁 413）就圖文整合文本而言，文字、圖像等都是媒材，都是文本的「構成部分」，文字、圖像媒材都有其特殊的意向性。最後，奠基於這些被理解的媒材，在表述意向性運作結構之下，文本被理解的媒材對象以「複合行為」的方式被複合構造，形成「一個與對象之物的意向關係」（粗體為本文標示；同上引，頁 401），進而給出了統一的理解對象，亦即「文本」的意義。

「在《邏輯研究》中，各種意識行為之間的奠基關係自然是構成胡塞爾現象學的主要討論課題」（倪梁康，2009，頁 151）。後文將指出，對圖文整合文本進行意向性分析，更具關鍵性的地方也正是在表述意向性結構之下對「複合行為」進行奠基層次性的描述分析；例如構成圖像意義的三層奠基關係，又例如圖與文「聯結綜合」複合行為過程中的奠基性關係等等。

就圖文整合文本而言，首先我們能確定的是：在圖文整合文本中圖像媒材的存在是必要的；圖像是圖文整合文本的「必要媒材」。換言之，在圖文整合文本的意向性理解過程中，是要奠基於對圖像媒材的理解，進而才有圖文整合文本的意義對象給出。而對圖像理解的過程，本文於後文所援引的胡塞爾圖像理解架構，仍是「依著名的『內容（感覺材料）——立義（統攝）範式』：意識活動就意味將一堆雜亂的感覺材料立義、統攝、理解為一個統一的對象的過程」（倪梁康，2007，頁 204-205）。這即是意向性分析範式下的圖像意向性，胡塞爾亦稱之為圖像意識（倪梁康，1999，頁 92）。同時，胡塞爾指出，圖像理解本身即是「複合行為」的過程；圖像，「它已經不是素朴的意識行為，因

為在它的本質結構中包含著多個對象和多種立義」（同上引，頁93）。胡塞爾將圖像複合行為的理解過程，又稱之為「多重對象性」的理解過程；他指出在圖像理解過程中是「三種客體」的奠基性複合行為理解過程（同上引，頁93），這一複合行為理解過程我們將在下文指出正是我們一般概念中的構圖原理之運作過程。

前文已述，關聯到不同種類的事物，就有不同種類的意向性；而「以照片、圖畫等等為對象的意識行為」，對它的理解是依圖像意向性來進行（倪梁康，1999，頁92）。同時胡塞爾在《邏輯研究》中強調：圖像意向性是不同於表述意向性，也不同對外客觀事物的感知意向性（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999a，頁428-429），甚至，圖像意向性與符號意向性是對立性的，有本質上的區別（見第肆節）。

如依上述所言，那麼圖文整合文本若要有觀念統一性之意義給出，其複合行為理解過程中媒材矛盾性的消解，是必要的前提。正是奠基於對這消解過程的理解，從寫作面而言，本文提出了圖文整合寫作原則。換言之，依著意向性架構而來論述文本的意義，意義之所以可能是來自於對文本的理解判斷；因此，寫作如果是為了讓文本具有意義，那麼探討寫作原則必須奠基於文本理解過程。此亦即，在本研究的理論架構下，「寫作原則」並不是某種獨立的概念，可以獨立研究的，相反的，寫作原則是為了使「文本可以被理解」而進行思索的，因之，「文本如何被理解」是寫作原則所依賴的思考根據地。

依此，對圖文整合文本的某種寫作原則之揭示，其目的在於：依寫作原則去創作而成的圖文整合文本，可以確保理解的結果是具有觀念統一性的意義。如依讀者／作者這兩種行為者之概念而言，就本文而言，讀者與作者不是性質獨立的兩種行為者，不可以分別而獨立研究。亦即文本創作者與文本接受者不是可以被獨立區分開來的兩種概念主體；相

反的，本文強調：一位作者的創作是奠基於其本身是讀者的理解過程，而來進行對文本的創製建構。換言之，作者與讀者是同一主體下的奠基關係之不同面貌呈現，作者奠基於讀者，作者的創作過程奠基於讀者的理解過程。

下文將以表述意向運作模型來對圖文整合文本本身進行分析；同時在確保此意向模型之運作過程得以順利完成的目的上，在分析過程中依理論推演提出圖文整合文本寫作原則。依前文之分析，我們首先要處理的是：如何理解圖像此種媒材？

## 參、圖像意向性的行為特色：構圖原理的理論地位

依胡塞爾圖像意向性理論架構，我們是如何去認知圖像的呢？對圖像的認知過程，亦即「圖像意識」的給出，胡塞爾指出，圖像的理解是「多重對象性」的理解，在對圖像認識過程中，有關「圖像意識」歷經了三個階段的變化，亦即歷經了三個圖像認知客體對象之意識變化。這三個圖像認知客體對象是：（一）圖像事物，（二）圖像客體，（三）圖像主題（倪梁康，2007，頁 205）。「圖像事物」是指物理性的圖像（單純物理性感知），例如加框的一幅油畫。「圖像客體」則是指主體認知意識的變化是從物理圖像意識轉變到了「畫」此種精神圖像，所以胡塞爾將圖像客體也稱之為精神圖像或圖像形式的非感知對象。換言之，此時主體意識到了精神性的「畫」，而不是物理性的「畫」。但依胡塞爾圖像意向性理論，我們對圖像認知過程，最終則必然要從圖像客體（畫的意識）再進一步於意識中呈現出「圖像主題」，例如從一幅精神性的畫之意識到一幅有關「荷花主題」的畫。在對圖像認知過程中，圖像主題的出現是必要的，因為「如果隨著圖像而沒有給出一個有意識

的與被展現者（圖像主題）的聯繫，我們也就不會有圖像」（同上引，頁 210）。換言之，「如果缺少其中任何一個，圖像意識就不成其為圖像意識」（同上引，頁 205）。

這三者是具有奠基性的關係，「物理圖像喚起精神圖像，而精神圖像又表象著另一個圖像——圖像主題」（Husserl, 1980；轉引自倪梁康，2007，頁 206）。換言之，從圖像客體而「被意指」出來圖像主題導引了我們對圖像理解的方向。在這裡「被意指」，即「意向指向它」（同上引，頁 207），是我們所要強調的。「被意指」在於強調圖像主題「呈現」的特色。此即，圖像主題並不是從圖像客體中，被意識所呈現出來的一個具獨立性的客體意識，換言之，「圖像主題並不是作為一個與圖像客體並列的第二個對象而顯現出來」（同上引，頁 207）。而毋寧是，圖像主題的呈現，其與圖像客體之間的關係是，「在這樣一種意義上相互聯結：它們相互交織並且相互依賴。這種結合因而不是兩種立義的相互並列，而是它們的相互蘊含」（倪梁康，2007，頁 210）。

正如同胡塞爾在分析杜勒（Albrecht Dürer, 1471-1528）的作品時說道：「『馬上騎士』、『死亡』和『魔鬼』。我們並不在審美觀察中把它們作**對象**加以注視；我們毋寧是注意『在圖像中』呈現的這些現實。」（粗體為本文標示；Husserl, 1913／李幼蒸譯，1994，頁 302）換言之，圖像主題的確是「在圖像中」呈現，但這種呈現不是以外在的、獨立的（客體化）「對象」的理解方式被呈現。那麼，這是一種什麼樣的呈現模式呢？胡塞爾強調，圖像主題在圖像中的呈現是一種「在進行展示，在進行再現，在進行圖像化，在進行直觀化」如此這般「在進行」的方式來呈現（Husserl, 1980；轉引自倪梁康，2007，頁 210）。就此，我們可以說，圖像意向性運作中，圖像主題與圖像客體的呈現關係，是一種胡塞爾「視域式」的「前景與背景」這種呈現方式

的關係，換言之，是一種前景與背景相互關係襯托之意識結構的呈現。

視域最初含義，「它是指感性的感知對象一起在感性感知過程中被給予的那個『暈』（hof）」（倪梁康，2014，頁 248）。「暈」就是指背景。在視域這種認知模式中，前景依某種配置關係從背景中「站了出來」。但為利於後續論述的理解，這裡要特別強調，此處所談的圖像主題（前景）從圖像客體（背景）中「站了出來」，並不是說圖像主題（前景）獨立性地客體化地被意識到。相反的，圖像主題（前景）與圖像客體（背景）是「共同當下」地被意識到（Held, 1986／倪梁康、張廷國譯，2002，頁 12）。在此種共同當下地認識過程中，背景（圖像客體）是處於一種「非主題化／非課題化」的認識樣態，而前景（圖像主題）則是以「主題化／課題化」的認知樣態顯現出來。同時，值得再說明的是，背景必須是以「非課題性」的姿態共同當下地參與作用。然而值得再強調的是，此種認知過程，背景一旦被課題化成為主題來認知，那麼「之前的背景」就轉為前景，而前景之外的其餘部分，此時又沉隱為背景；亦即前景與背景的關係並不是固定的，而是流動性、開放性與可逆性關係（見第陸節）。

在視域的認識模式中，前景如何可能從背景中主題化式地被認知呢？依視域理論，前景是依托著背景中的某種配置關係而從背景中凸顯了出來，「前景與背景的配置不同，會顯示成不同的圖形，亦即其知覺意義（perceptual meaning）便不同」（劉國英，2009，頁 509）。用胡塞爾在《經驗與判斷》中的說法，前題（主題）要被給出為什麼，是奠基於背景，是被背景所誘導而給出（Husserl, n.d.／鄧曉芒、張廷國譯，1999）。那麼，從圖文整合文本寫作的角度而言，如果圖像是圖文整合文本必要的媒材，而對圖像的認識過程又必然要走到圖像主題的呈現，那麼去思考某種前景／後景之間的配置關係，運用這種配置關係，使得

某種前景內容的呈現是依創作者的創作構思而呈現，就是圖文整合文本寫作過程的必要環節。而此處所談的配置關係、誘導關係，從平面設計、視覺構成等領域的角度而言，就是平面（視覺）構成原理；而如果從攝影圖像的角度而言，就是攝影構圖原理。在本文，我們暫先只討論含有攝影圖像媒材的圖文整合文本。

依前文，就攝影圖像而言，從圖像客體到圖像主題的呈現，這一轉換的過程，所要藉助的正是以使用「構圖原理」來對圖像客體進行某種「設計」，而使得圖像主題在這一轉換過程得以順利被讀者辨識完成。例如，《攝影構圖與色彩設計》提到：「沒有經過（構圖）設計的照片無法傳達內容。」（Mante, 2008/PCuSER 電腦人譯，2011，頁7）從創作者的角度而言，「透過構圖，攝影者可以闡明他的訊息，並將觀賞者的注意力導向那些他認為最重要、最具趣味性的物體上去」（Clements & Rosenfeld, 1974/塗紹基譯，1983，頁18），且「構圖是拍照最重的關鍵，從被攝體的角色與呈現方式，可以看出拍攝者對於被攝體的想法和熱情」（河也鐵平，2013/游韻馨譯，2015，頁2）。

正是在此，依上述理論的推演，我們得以提出第一條圖文整合文本的寫作原則：構圖原理的使用。在此我們要強調，這一寫作原則是依意向性理論中的圖像意向性結構推演而出，這是指「構圖原理使用」在圖文整合寫作所扮演之重要性在於強化、確保圖文整合文本溝通性的維持，而不是一般的文本美感感受之層次範圍。就此處的論述需要而言，這亦是指，因構圖原則之配置作用而使得圖像主題得以跳出而被辨識出來，這一說明是同樣具合法性地作用於創作者與閱聽眾。換言之，圖文整合文本中的攝影圖像媒材，對創作者及受眾兩造而言，是可以有一致性的圖像主題之給出。從而，就寫作者的角度而言，寫作者要能「運用」構圖原則來進行創作寫作；對受眾而言，當圖像主題的給出後，圖

文整合性文本的理解才有可能進行下去。此處所言的「運用」，可以是指在攝影過程中的使用，也可以是指對圖像進行後製編輯上的使用。同時如依文本的論述取徑而言，一旦構圖原理之使用獲得了理論性層面的合法性證成，那麼一般可見談論構圖原理的相關書籍之知識內容，均是可採用的構圖原理之具體知識內容。

換言之，我們可以明確地宣稱：有意識性的使用構圖原理是圖文整合性文本寫作過程的必要寫作原則。這是我們提出的第一條寫作原則，而且這一寫作原則具有奠基性之地位。而從讀者的立場而言，面對依構圖原理設計而成的圖像，圖像主題就能順利被辨識出來，圖文整合文本之理解才有可能。同時，這一寫作原則之必要性與奠基性是緊扣著「文本意義理解」這一目標而來，而不是其他關乎審美議題上的考量。至此，我們可依表述意向性結構將圖文整合文本的意向性結構表示如下：「圖文整合文本→「圖像主題」→含義意向→含義充實（充盈）→理解對象物。」

## 肆、圖像與文字的綜合

構圖原理之使用獲得了文本理論上的合法性證明後，再來要探索的問題是：圖像與文字在含義意向立義形式上的對立性問題。依胡塞爾的分析，這是直觀（圖像）意向性與表述（文字）意向性，這二種意向性在其結構面上對立的問題，這個對立矛盾的化解，圖文整合文本的理解進行才有可能。我們已在前文談過，圖文整合文本是表述意向性文本，文字的理解過程亦然，因為主體會從文字物理現象轉引開來並給出觀念一致性意義。而就圖像而言，圖像是直觀意向客體化行為（亦即不是符號意向／表述意向），在胡塞爾理論中，直觀意向分為兩種，一種是以

同一性為質性的感知直觀意向性，其結果是對某物的「同一性認識」，例如桌子；而另一種是對圖像的直觀，這涉及前文所言的圖像意向性，其立義形式是「相似的」，亦即前文所言的圖像主題是以相似的立義形式而被理解。換言之，我們對實物（桌子）以及圖像都是採取直觀的方式，但其意向性的運作方式不同，一是同一的，一是相似的（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999b，頁 52-55）。

在胡氏意向性理論中，胡塞爾指出表述意向性（文字）與圖像意向性（圖像），兩者在形成含義意向的立義形式上是「相對立的」（倪梁康，2014，頁 58）：圖像意向性是「相似性的」，而表述意向性是「不相似性的」（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999b，頁 53）。在圖文整合性文本中，構成文本的媒材如果不可避免的最少需要同時使用圖像與文字，那麼在一文本中同時存在著文字與圖像這兩種對立含義意向的媒材，這種含義意向對立的矛盾在理解過程如何被化解，是圖文整合文本若要能被理解時，必須要解決的難題。再者，我們亦將指出，這一矛盾解決的過程，將導致圖像在理解圖文整合文本過程中的優先地位。依此點，我們將提出圖文整合文本的第二條寫作原則。那麼，圖、文兩種媒材意向性立義形式的「對立」是一種什麼情況下的對立？這我們要先進行說明的。

前文已言，在《邏輯研究》中表述性文本的重要文本特色在於其給出的理解對象物是「有意義的統一含義」，正因如此，文本才能具有跨出個人的交往性，即具溝通性。此種表述性文本所給出的意義特色，胡塞爾說道，亦正是「判斷」行為中所顯現給我們的對象（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999a，頁 463）。胡塞爾（同上引，頁 463）強調：「在判斷中顯現給我們的……它當然不應該被理解為懷疑的猜測，而應被理解為（在給予判斷之說法的通常意義上）確定的意旨、確然性、確

信。」就此，表述性文本（包含「文字」）的給出意義，除了具有觀念統一同一性之外，亦應是具有「確定性」、「確然性」。

然而在《邏輯研究》中，就圖像而言，胡塞爾強調圖像之含義意向的立義形式是相似性的（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999b，頁 52-55），此種相似性的立義行為，「這些行為的（先天）本質特殊性就在於，在它們之中『顯現出一個客體』，並且時而是素樸地、直接地顯現，時而又如此顯現，以至於這個客體不『被看作是』自為的，而『被看作是』對一個與它相似的客體的『圖像性當下化』」（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999a，頁 430）。換言之，圖像之相似性的立義行為所給出的客體是「變化的對象」（同上引，頁 426），亦即圖像理解對象物所具有的同—性，是「『自身』變化的對象同一性」（同上引，頁 426）、「被想像的同一性」（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999b，頁 167）。在《邏輯研究》中有關圖像理解對象物的這一說法，正是在其日後圖像意向性之論述中所談的圖像主題呈現樣態（參見前述第參節）。

前文已言，圖像主題並不是從圖像客體中出來的具有獨立性、客觀性的意識對象，而是「在進行展示，在進行再現，在進行圖像化，在進行直觀化」的一種進行式的呈現樣態。換言之，雖然圖像主題是可被對象性的意識到，但卻是一種「不確定性的」理解對象，是「變化的對象」。「這個圖像（主題）的意識在類比因素方面穿透了圖像客體的意識」（Husserl, 1980；轉引自倪梁康，2007，頁 211），「而另一方面，圖像客體雖然必須與圖像主題相似，但卻不能與它完全相同一」（倪梁康，2007，頁 211）。因之，圖像的意向性運作是相似性的，同時其最後的理解對象是變化的對象，亦即是具不確定性的理解對象。圖像理解對象物之不確定性，與表述文本理解對象物之確定性相比，正是

圖、文兩種媒材意向性立義形式的「對立」情況。

就此，眼下的問題是圖文整合文本中的圖、文兩種對立媒材要如何相互運作，以致於能在理解過程最後給出觀念同一性且具確定性的理解對象。在這裡，我們再重新整理圖文整合文本意向性結構文字示意說明「圖文整合文本→『圖像主題+文字意義』→含義意向→含義充實（充盈）→理解對象物。」

既然圖文整合文本是表述性文本，最後理解對象是具確定性之對象，那麼換言之，其含義意向也必須是具確定性之含義意向，如此才能具有確定性之理解對象物之給出。所以，現在的問題就是「圖像主題+文字意義」如何綜合成為一個新的「聯結的複合體」（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999a，頁 281），「相互結合成為一個『整體』的內容」（同上引，頁 282），於是奠基於此聯結複合體內容，一個確定性之含義意向得以被給出。顯然，目前的難題是：不確定性意義的圖像主題與確定性意義的文字意義，這二種意義屬性對立的媒材，要如何來進行聯結綜合成為一個整體的內容？

這一「意義內容」聯結綜合的過程，胡塞爾在《邏輯研究·含義複合體中的先天規律性》有論述，我們下文中會詳論。眼前，我們要思考的是「形式」面向上的問題：從閱讀的過程而言，我們面臨著選擇，到底是要從圖像為開始向文字進行綜合，還是反方向由文字對圖像進行綜合？在往下論述之前，容我們在此強調，前文已多處提及，圖文整合文本，從形式而言是「有圖有文」的文本；但從文本之意義內容給出特色來說，其文本諸媒材必須是在平等互補關係下共構出意義，如此才是「多重型構文本」，才是「圖文整合」文本；否則就會成為「有圖有文」以單一媒材為主導優勢的傳統文本。在這裡，我們談「圖像主題+文字意義」聯結綜合的過程形式，所指的是：能確保「圖文整合文本」

形成的聯結綜合過程，從而不至於淪為「有圖有文的傳統文本」。

哪一種方式可以確保上述圖文整合文本含義綜合的進行？第一種方式：從文字開始。如果在遭遇文本後，於進行理解過程中，因文本布局而來的影響，致使我們先去辨識文字意義，再去綜合圖像意義。在此種狀況下，即先有一個表述性確定性之意義（文字），爾後再出現一個直觀性不確定性之意義（圖像），那麼，依胡塞爾之理論，在這種情況下，綜合就不會是往「聯結綜合」的方向上去進行綜合，而是往「充實綜合」的方向上去綜合。

這是因為，其一胡塞爾論道，聯結綜合是「相同質料」的部分與部分之間「相互結合成為一個『整體』的內容」（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999a，頁 282, 323），是「聯結綜合」成為一個新的「聯結的複合體」（同上引，頁 281）；而「充實綜合表明了被聯結的成分的不等值性」（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999b，頁 64）。再者，胡塞爾強調充實作用的動態相合過程是：「在起先只是象徵地起作用的表述（含義意向）上又隨後附加了（或多或少）相應的**直觀**。一旦這種附加發生，我們便體驗到一個在描述上極具特色的充實意識。」（括號及粗體為本文標示；同上引，頁 33）依上述理論而推演，在先文後圖的狀況下，因為（1）文、圖是不等值的媒材（確定性 vs. 不確定性），（2）圖像是直觀意向性的客體化行為，所以如果「先文」、「後圖」要進行綜合，這綜合的進行方式會是：以文字確定性意義為主導而直觀性圖像隨之進行充實作用的運作模式。這種狀況的綜合是充實綜合，充實綜合方式所給出的意義，是被充實了的文字意義，終究還是文字的意義。這裡，並沒有媒材平等互補的綜合情況發生，亦即媒材並沒有相互聯結綜合成為一個「整體」的內容。一旦如此，對有圖有文的文本之理解成果將會是傳統文本式的單一媒材主導性之文本意義給出，而不會是多重型

構式的圖文整合文本意義給出。

第二種方式：從圖像開始。如果從圖像開始而往文字進行綜合，那麼圖像的意義不確定性質，再加上文字的意向性是符號意向性而不是直觀意向性，在此種情況下，依前述推演過程，先圖、後文兩種媒材並無形成含義充實作用之可能，此亦即不會有充實綜合之發生。換言之，在先圖後文的情況下，如果圖、文兩種媒材一定要進行意義綜合的過程，那麼先圖後文的理解過程就會「被迫」進入「聯結綜合」此種綜合形式。因之，就形式層面來說，就有圖有文的文本而言，其文、圖綜合過程是被要求以「聯結綜合」之樣態來進行的話，而且這方式是我們對圖文整合文本的意義給出所期待的，那麼在閱讀的過程就必然要以先圖後文的過程來進行綜合。就此，從寫作面而言，我們可以提出圖文整合寫作的第二條寫作原則：圖像媒介在文本布局思考上的優先性。

這優先性是指，在面對圖文整合性文本時，圖像這一媒材要首先被辨識出來，再進行主題化。如此，以圖像為優先的理解過程才能使得圖文媒材綜合過程是必然地進入「聯結綜合」的過程，最後形成多重型構式的文本意義給出。在此，若我們把整個圖文整合文本當作文本的感性媒材物質，如何從這一文本的內容中首先辨識出圖像來？這就是重要的寫作能力。就寫作面而言，在某一圖文整合文本布局的構成思考中，使用構圖原理或平面設計原理之類的知識系統，則又是必要的寫作過程。創作者有意識的使用構圖原理，才能有效的確保整體有圖有文的文本物件在與讀者照面下，圖像會是首先被意識到並被主題化的媒材。換言之，從前述圖像主題被給出的必要性，到此處圖像媒材先被辨識出來的優先性，都指明了構圖原理在圖文整合布局構思寫作中，有意識地被使用之必要性；這也是在文章開始所強調構圖原理的「奠基性」地位。

然而，這綜合過程是如何可能的，我們下文即詳談。就目前形式

層面之理論推演而言，我們可以說，先圖後文的理解過程，圖、文媒材才能進入聯結綜合過程，最後才能形成圖文整合文本式的意義給出。然而，形式上的正確並不能確保「意義內容」的聯結綜合就一定會成功。胡塞爾強調聯結綜合的過程是有其規律性的，下文將探討這規律性，並針對這規律性之探討提出圖文整合寫作的第三條寫作原則。

## 伍、圖、文含義綜合的規律性

意義立義性質不同的媒材要如何來彼此聯結綜合呢？這亦即意味著：不同質性的含義意向要如何彼此聯結綜合，這過程是如何進行的？含義之間的聯結綜合進行是否要有某種條件限制？胡塞爾在《邏輯研究》〈含義複合體中的先天規律〉中如此說道：「含義服從於這樣一些先天規律，這些規律將含義的聯結調整為新的含義」（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999a，頁 321），「所產生的必然是統一的含義」（同上引，頁 323）。胡氏進而說道：「我們在含義與含義的聯結中是不自由的，並且因此在有意義地被給予的聯結統一中不能對各個因素進行隨意的混合。」（同上引，頁 321）胡氏再進言：「這種不可能並不附著在須統一的含義的單個特殊性上，但卻附著在它們所屬的本質的屬上，即附著在**含義範疇**。」（粗體為本文標示；同上引，頁 322）

然而，要強調的是，胡塞爾這裡所談的「含義範疇」是「質料的含義範疇」。胡塞爾在其論證過程中說道：「一旦我們不遵守含義質料的範疇，這個意義統一便會喪失。」（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999a，頁 322）換言之，不同內容之含義如果要能聯結綜合，「將不同含義範疇的含義聯合為一個含義，而不是製作出一個雜亂的無意義」（同上引，頁 303），那是要奠基於相同的質料範疇。這一含義意向的聯結綜

合作用之結果，是胡塞爾所言「複合的含義」（同上引，頁 304）、「合義的含義」（同上引，頁 312），亦即，這聯結作用會「重新構造出有意義的統一含義」（同上引，頁 312）。

就此處所關心的圖像與文字之聯結綜合而言，圖像與文字是不同的質料含義範疇（立義形式：「相似 vs. 不相似」），那麼圖像與文字就此理論而言是不可能進行聯結綜合的。依胡塞爾理論而言，不同質料範疇的含義如果要進行綜合，那麼就要「通過含義變化的途徑」（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999a，頁 325），就質料而言，這是「質料的偷換」（同上引，頁 325）。就本文而言，如果要能聯結綜合，有如下的二種進行的可能性：（1）「圖」質料偷換成文，二者聯結綜合成新的文字意義內容；（2）「文」質料被偷換成圖，二者聯結綜合成新的圖像意義內容。如果圖文整合文本是表述意向性文本，其最後的理解物是確定性之意義，那麼要被聯結綜合而成的新的「合義的含義」也必須是確定性的含義意向，因之，前述第一項質料偷換方式，是依理論而所被要求的，即「圖」質料偷換成「文」，二者聯結綜合成新的符號確定性意義內容。如果是「文」質料偷換成「圖」，那最後也只是綜合成不確定性之圖像意義，這無法成為往下含義充實之基礎。

因之，就圖文整合文本而言，如依前文論述之推演，在理解的過程，圖像主題要首先被辨視出來再去聯結綜合文字。那麼要能與文字含義聯結綜合，我們就要對文本中的圖像之理解進行質料偷換過程，換言之對圖像的認知，要由圖像意向性模式轉換為表述（符號）意向性模式，也就是說，圖像不再是圖像而是轉為「符號」來看待，如此給出之意義才能由不確定性成為確定性。

以「一張有一顆橘子的圖像（當圖像來想像）+1=?」為例，如果「（圖像）橘子」是不確定意義的圖像主題，它無法與文字「1」聯結

綜合出新含義出來。然而在理解過程中，一張有一顆橘子的圖像如果不再被當作是圖像的立義形式來理解，而是轉變成「符號」來理解，那就不同了。正如同「王」這個中文字不是當作「四根以某種形式被置放的線條」來理解，而是視之為「王」這個「符號」，我們就能以表述意向性的立義形式給出「王」的意義。換言之，一顆橘子的圖像，此時不再是以「圖像」的含義意向去理解它，亦即不再是對它產生相似性想像的那種圖像理解結果，而是將此圖像內容轉成「符號」，一種可以產生表述關係的符號。從「一顆橘子的圖像」轉換而成的「一顆橘子的符號」，我們將以表述意向性的立義形式來解讀這個符號，進而給出「1」這種觀念確定的意義。於是「 $1+1=2$ 」的聯結綜合含義可以形成，「2」的新複合意義得以被給出。新的聯結綜合含義（複合的含義）被給出後，就可以再與「原圖像」進行充實作用，繼續再進行表述意向性的理解過程。換言之，當「2」這確定性含義被給出後，再與「（圖像）橘子」這直觀對象物進行充實作用，那麼最後就得以給出「二顆橘子」這一確定性之意義。

換言之，此例，依胡塞爾在《邏輯研究》第六研究的說法，可以說圖像「立義意義發生了變化，因而就有在相適的表述中含義的變化」（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999b，頁 151）。從而，圖像「是以新的方式……被納入到範疇關係之中，因而它在其中獲得了一個確定的位置和角色」（同上引，頁 151）。這「新的方式」，就是指「圖像」從圖像立義轉為（文字）表述立義。

我們以下列二張（圖一、圖二）圖文整合文本為例，加以說明：

圖一：（圖像）橘子加 1



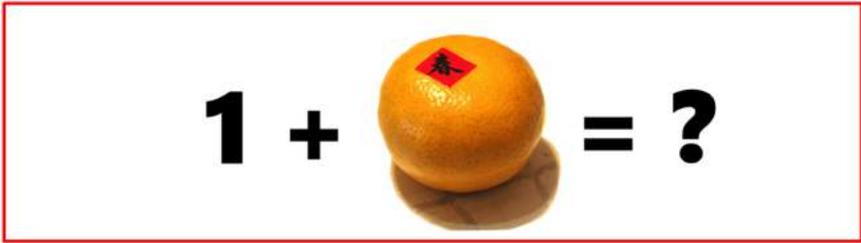
資料來源：研究者整理

在圖一，如依由左而右由上而下的閱讀習慣（從作者端就是構圖原則），圖像會先為讀者所辨視出來。圖像如欲與符號媒材「+ 1」進行聯結綜合，那麼圖像就必須進行「質料的偷換」，從圖像轉換成符號，「1」的概念被給出。於是「1+1=」得以聯結綜合出「2」。但，這一聯結綜合之發動啟始於圖像，圖像具有奠基性之地位，雖在理解過程被轉換成符號而有「1」之概念給出，但在其初始理解中而有的圖像意識，亦即圖像「橘子」之直觀對象物，仍是被保留的，亦即，仍是具有的。於是在「1+1=2」這一聯結綜合之概念對象物給出後，會再與被保留的橘子圖像直觀對象物，進行充實綜合。最後，圖文整合文本給出「二顆橘子」的文本理解對象物。

從圖像理解的給出到「二顆橘子」理解對象物的給出，這樣的一個聯結綜合而得出理解內容對象物的過程是複合行為。胡塞爾指出，複合行為給出理解內容是「被奠基」的過程，「統一因素的屬單義地受到那些為它們奠基的內容屬的規定」（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999，頁 286-287）；「一個被奠基的內容依賴於奠基性內容的特殊『本性』……被奠基內容的屬依賴於奠基性內容的特別被標識出來的屬」（同上引，頁 288）。換言之，如果在理解的過程圖像首先被發動，亦

即圖像是奠基層，那麼圖像的「本性」仍會對複合行為最後的理解給出物具有規定性。這一點，對前例而言，從理論上說明了在經過質料變換而有「 $1+1=2$ 」這一概念性理解對象物被給出後，仍需要與已存在的圖像直觀對象物再進行充實綜合作用，於是而有最後的「二顆橘子」這一理解對象物之給出。

圖二：1 加（圖像）橘子



資料來源：研究者整理

但在圖二中，就文本構圖設計而言，符號「1」會被首先辨視出來。文本如要進行聯結綜合，在此例中，符號與圖像是無法進行聯結綜合。於是，理解過程會受挫。當然，閱讀主體仍是可以強勢將圖像質料轉換為概念「1」而給出意義。「 $1+1=2$ 」這一聯結綜合過程仍可以完成。然而，在此例中，發動聯結綜合的起始媒材是符號「1」，亦即符號媒材是往下複合行為的奠基層，當「 $1+1=2$ 」這一新的聯結綜合符號意義被給出後，因受符號奠基層之規定約束，符號意義已趨於完整，理解過程在此趨於符號意義的一致性而結束。在綜合過程中後續再對圖像理解而有的圖像直觀對象物，在此被拋棄。於是，在圖二範例中，文本意義的給出將會是概念「2」，而不是「二顆橘子」。

就此，我們可以結合第肆節的內容而進一步說明：圖像媒材在文本布局思考上的優先性。第肆節是從形式這一面向來論證圖像媒材在文本

布局上的優先性；而本節則是從內容這一方面來說明，一旦圖像具有文本布局上的優先性，圖像會對複合行為最後所給出之意義內容產生影響，亦即會具有規定性的約束力。因之，如果一個圖文整合的作者，其創作意圖是藉由圖文整合文本而向讀者傳遞「二顆橘子」的意圖，那麼，依本文的分析架構而言，圖一的文本布局才能有效的使讀者理解出來。在此，我們也可以援引胡塞爾「自由想像變更法」來對上文論述所談的「文本機制」再做檢驗。就圖一而言，如果我們把橘子「更變」成其他的水果，那麼我們依然會得出「二顆xx水果」的文本意義。而就圖二而言，不管更換成什麼水果，我們對文本所能給出的理解對象物仍是「2」。

至此，有圖有文的文本若要給出圖文整合文本式文本理解意義，那麼，除了前述所提（一）構圖原理的使用，（二）圖像媒介在文本布局思考上的優先性，在此依「質料的轉換」理論，本文提出第三條寫作原則：（三）圖像要能是受眾可以符號化的圖像。

「圖像要能是受眾可以符號化的圖像」，這一原則，我們要再予以說明。如舉前述「王」這個中文方塊字為例。如果構成「王」的四條線條不是以如此的方式來擺置，那麼「那個符號」是不會有「王」這表述性意義給出。再舉例，如果一張圖像裡面是「玫瑰」的形象，不管這圖是如何被符號化，就一般的受眾而言，它大概也無法以表述意向性給出「骯髒」這個意義出來。換言之，圖像以其的立義形式而可以被以「圖像」來理解的，在其「符號化」後，未必就一定能以表述立義形式而被理解。這其中，涉及到受眾對「那個符號」是否具有表述意義給出的能力。例如，沒有受過中文訓練的受眾，「王」這個符號，是無法給出中文字「王」的意義。此亦即，受眾的文化背景，對於圖像的符號化是具有影響力的。換言之，受眾的文化背景對圖像符號化的影響，這是寫作

者所要留意的（下節詳論）。就此，可以延伸說道，如果圖文整合文本所設定的受眾是「大眾」而不是「小眾」，那麼其所選用的圖像就不應是具有強烈區域性文化背景才可被符號化理解的圖像。

再來的問題是，當圖像進行質料轉換後，含義之間的聯結綜合是如何進行的？胡塞爾在《邏輯研究》中強調要「借助於奠基概念來定義『整體的確切概念』」（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999a，頁 282）。此亦即，一旦說「整體內容」那是指，「我們將一個『整體』理解為那些由一個統一的奠基所涵蓋的、並且不依靠其他內容的內容之總合」（同上引，頁 282）。所以問題是，含義的聯結要如何來聯結，以致於其聯結綜合的成果呈現出「一個統一的奠基」之基地出來；於是在這個統一的奠基基地上「重新構造出有意義的統一的含義」（同上引，頁 321）。統一的奠基基地之形成特色在於：「所有的內容一起為一個新的內容奠基」（同上引，頁 282，黑體為原文所有）；胡塞爾強調：「是通過所有這些內容，而不僅僅是通過它們其中的個別內容被奠基」（同上引，頁 287）。「所有的內容一起」這如何可能呢？含義的結合要以什麼方式來進行，這種方式可以讓「所有的內容」相互結合成為一個整體的內容，成為一個統一之奠基基地？胡塞爾談到是以：「連鎖的方式。」（同上引，頁 283）

連鎖，胡塞爾解釋道：「如果兩個聯結共有某些環節，但並非共有所有環節（也就是說，彼此不相合，就像是同一些環節通過多種聯結而得以聯合一樣），那麼它們便構成一個『連鎖』（*verkettung*）。每一個連鎖而後都是一個複合聯結。」（Husserl, 1984／倪梁康譯，1999a，頁 281）這裡，關於「連鎖」的聯結方式，我們可以想像為兩個有交集的圓。但為什麼是「連鎖」這種聯結方式呢？胡塞爾說道：「這種聯繫可以這樣發生：所有這些內容不依靠外部的力量而直接或間接地相互奠

基；或者也可以這樣發生：反過來，**所有內容一起**為一個新的內容奠基，並且同樣**不依靠外部的力量**。」（同上引，頁 282，粗體為原文所有）前文已談到胡塞爾強調：整體的確切概念是要借助於奠基概念來定義，「一切真正的統一者都是奠基關係」（同上引，頁 285）。正是「相互奠基」這一形式，使得不同的內容得以透過「連鎖」方式，相互奠基成為一個統一之奠基基地，而後得以給出具一致性之意義。連鎖的概念，就圖文整合性文本而論即是：要進行聯結綜合的兩個媒材，任何一個含義的內容至少都要連鎖於另一個含義之內容，換言之，就要聯結的媒材含義內容而言，一個含義總要有某部分的內容是相同另一含義（讓我們想像兩個圓的交集），如此含義與含義才能因相同的內容部分而得以連鎖的方式進行聯結，形成相互奠基，才能成為「整體內容」，並因之而給出新的含義複合體。

就此，我們可以提出圖文整合寫作的第四條原則：（符號化的）圖和文兩者的意義內容要有部分是重疊的。這一原則，我們可以在不少談論圖文寫作或多媒體寫作的文本中，看到作者經驗值上的直觀描述。例如，Roland De Wolk（2001／彭蘭譯，2003，頁 92）在論及「為網路而寫作」的多媒體寫作技巧時說道，「讓圖片與新聞掛上鉤……如果有照片之類的東西，就需要在新聞中以某種方式提及，並使讀者把兩者聯繫起來」。在本文，我們以《邏輯研究》為理論基礎以現象學的論述方式來為這些直觀式的寫作經驗描述，給予合法性上的理論論證。

## 陸、圖像的文化經驗性與日常生活理論

分析至此，我們提出了四項圖文整合文本的寫作原則：（一）構圖原理的使用；（二）圖像媒介在文本布局思考上的優先性；（三）圖像

要是受眾可以符號化的圖像；（四）圖和文兩者的意義內容要有部分是重疊的。然而在第三條中，要指出來的是：受眾是否可以對圖像進行有意義給出的符號化，是無可避免的與其生活文化背景經驗有關。例如「龍」這圖像，一旦符號化後，不同文化背景之受眾所給出之意義可能會是相反的。換言之，就圖像的理解而言，主體的生活文化背景——不管是創作者或是受眾——是有影響力的；依本文圖文整合文本寫作的思索視角，在此我們所要聚焦的是：圖像理解過程個體文化背景之影響。但這一思索也可以同樣的指向抽象性、觀念性「構圖原理」此種知識系統；換言之，從圖像客體中呈現出圖像主題，如果構圖原理的介入是理解過程的必要，那麼在理解過程中什麼樣的構圖原則會被主體給出，會不會也是受到個體性文化背景之影響呢？

依胡塞爾學術思想發展脈絡而言，《邏輯研究》是早期的研究成果，胡氏後期的學術成果，例如有生成性特色的視域（horizon）以及生活世界（life-world）等概念，在此書中尚未明晰提出；《邏輯研究》中的表述意向性是「自我極」之「純粹自我」的表述意向性（陳立勝，1999，頁 41）。對圖像的理解而言，《邏輯研究》中所倚重的「超驗主體」、「純粹意識」之「超驗現象學」哲學進路（張燦輝，1996），顯然與圖像理解過程中「個體性」文化背景經驗性之介入，有著理論上的衝突。就本文論述的完整性而言，我們必須說明胡塞爾理論發展過程中，從早期的「先驗自我」走向「生活世界」的理論變化內容；如此有生活世界維度的表述意向性之分析才能面向圖像理解過程中的個體經驗維度。本節將說明，一旦從胡塞爾後期理論「生活世界」的視角出發，前文理論推演過程的合法性不但得以保存，同時個體經驗維度也獲得了理論上的地位。而視域理論的提出，是走向生活世界理論的先導（Spiegelberg, 1981／王炳文、張金言譯，1995，頁 217）。我們將由視

域出發來探討生活世界這一觀念的內容。

視域，「最初含義是指一個感性感知對象（被體驗的事物）的背景，或者說，它是指感性的感知對象一起在感性感知過程中被給予的那個『暈』」（倪梁康，2014，頁 248）。「『暈』在胡塞爾那裡實際上就是指『視域』或『背景』」（倪梁康，1999，頁 214）。視域理論之特色，在於強調「共同當下」這一觀點（Held, 1986／倪梁康、張廷國譯，2002，頁 12）；以暈的結構來說，中間清楚部分與其餘邊不清楚的部分（背景），是共同當下的被意識到，是不可分割的。

在視域結構下的理解理論，「前認知性（pre-cognition）」的重要性即會凸顯出，「前認知」即是暈概念中的非中心之餘邊（邊緣域／背景）。「前認知性」，胡塞爾在《經驗與判斷》中說道：「任何在本來意義上總是有所經驗的經驗，即當某物自身被觀看（*gesicht*）時的經驗，都不言而喻地、必然地具有正是對於此物的某種知識和共識（*mitwissen*），也就是對於此物的這樣一種在經驗尚未觀看到它時即為它所固有特性的某種知識和共識。」（Husserl, n.d.／鄧曉芒、張廷國譯，1999，頁 47-48）換言之，我們的任何認知活動，「你總已經事先就處在一個『視域』之中，通過這個視域你總預先知道了某些東西」（張祥龍，2010，頁 176）。

視域理論要凸顯出一種具有前認識性之認識過程的特色：「每一種體驗都有一個『界域』。」（Husserl, 1982／張憲譯，1992，頁 54）換言之，「與此種如影隨形的『這裡』相關，我還必然會有某種不可消解的『背後』的東西……我總是有這樣一個總是處在我的『背後』的區域，它從根本上迴避我的視線」（Held, 2009／靳希平、孫周興、張灯譯，2009，頁 74）。此種被迴避掉的「背後」視域，即後文所將談的生活世界。

在暈式的視域結構中，被凸顯出來受矚目的中心部分，稱之為「主題化／課題化」的部分，而共同當下作用的邊緣域部分（背景），則是處於一種「非主題化／非課題化」的認識樣態，Klaus Held（2002／倪梁康、孫周興、靳希平、羅麗君、吳俊業、梁寶珊譯，2003，頁 56）說道：「我們在行為中所注意的一切，我們在這個意義上所課題化的一切，都是從相應的境域中走向我們的，並且能夠以此方式向我們『顯現』（*erscheinen*）出來。為了使這種顯現得以進行，境域必須非課題性地處於背景之中。也就是說，非課題性與境域是不可分離的。」

同時，這視域的在先性，對於核（中心／對象／主題）的給出，是具有指示性的（誘導性的）作用。換言之，核（中心／對象／主題）要被給出為是什麼，是奠基於暈（背景／視域），是被暈所誘導而給出。就此，Donn Welton（2002／靳希平譯，2012，頁 468）說道：「視域本身不再是一種現象或顯現，它總是『預先給出的』，即它調節著被給出的內容與它引誘出來的預期之間的關係。」就此點，Alfred Schütz（1966／霍桂桓譯，2012，頁 109）說道：「可視別的對象，按照胡塞爾的觀點，它們從類型的角度來看都是由它們那具有類型性的預先熟悉（*prefamiliarity*）來限定的。」

然而，這預先熟悉的類型性從何而來？Held（2002／倪梁康等譯，2003，頁 59）說道：「我們的境域之所以作為先行被給予的東西而為我們所熟悉，是因為我們對它們已經習慣了。我們能夠從某種指引聯繫中抓住權能性，是由於這些權能性通過習慣化（*Gewöhnung*）對我們來說已經整備就緒，以致我們無需把它們課題化了。」與習慣有關的先行境域這一思路最後所指向的是「生活世界」，「這個世界乃是我們正常的、未打斷的連貫的生活視界（*life-horizon*），世界是我們一切認識、一切活動、一切興趣得以開展的『視界』，只不過在自然的態度下，我

們一直不察而已」(陳立勝, 1999, 頁 295)。換言之, 從視域的思維取徑而言, 生活世界是「一個先於任何對象客觀化和理念化的人類生存境域。正是這原初的境域或視域 (horizont) 構成了我們所有認識的基礎」(張祥龍, 2001, 頁 78)。

此種依「視域」生活世界之思路, 胡塞爾在《歐洲科學危機和超越現象學》〈生活世界是自然科學被遺忘了的意義基礎〉中, 具體地說道: 「已經在那裡的世界, 是一切有意義的歸納的視域這一本質意義。」(Husserl, 1936/張慶熊譯, 1992, 頁 53) 換言之, 生活世界是各種視域之基底的「總體視域」(Husserl, n.d./鄧曉芒、張廷國譯, 1999, 頁 56-64)。「胡塞爾在他的最後一部著作中, 將這個境域的世界在術語上確定為『生活世界』(lebenswelt)」(Held, 2002/倪梁康等譯, 2003, 頁 200)。

至此, 依生活世界之理論, 那麼「圖像符號化之意義給出會被其個體生活文化背景經驗所影響」與「圖像理解最後觀念一致性之意義給出」, 這二者之間的矛盾, 便可以做出澄清: 依「生活世界」前景/背景之視域理論認識論, 處於相同的生活世界「視域」之非課題性背景之中, 就應能從相應的視域中向我們顯現出相同的課題化之前景意義。換言之, 依日常生活理論而言, 在相同的文化背景視域(境域)下的個體, 就應會有相同的圖像符號化後的意義給出; 這是因為對圖像符號化之理解過程是受「生活世界」總視域所具有的預先熟悉類型性之限定而給出意義。就此, 對寫作者而言, 當使用圖像時, 就必須考量圖像的「文化視域」是偏向於「地域性的圖像」, 還是「全球性的圖像」。換言之, 如果圖像所屬的文化視域是更接近「全球化的圖像」, 那麼可以被共同理解的範圍就愈廣, 亦即可以共同理解的受眾愈多。對傳播領域工作者而言, 對追求最大受眾之可能性的文本工作者而言, 這是要被緊

抓的第五條圖文整合文本寫作原則。

那麼，針對構圖原理此種抽象、觀念性的知識系統而言，「個體化經驗對構圖原理之給出的可能影響」這一提問，生活世界理論同樣也能對之做出澄清。依生活世界理論脈絡，胡塞爾在《經驗與判斷》中強調，我們不言而喻地認為是「觀念的」、「客觀的」知識系統，其實是生活世界的一種「理想化」的形態；知識系統「這樣自在地被規定了世界的理想化，恰恰已經是認識方法的、建立在我們直接經驗的預先被給予性基礎之上的一個結果」（Husserl, n.d./鄧曉芒、張廷國譯，1999，頁 61）。換言之，「這個精密科學用來把握存在者宇宙的宇宙，無非是一件披在直接直觀世界和經驗世界之上、披在生活世界之上的理念外衣……並已經使得我們總是把我們經驗的世界在它所披的那件理念外衣的意義上來理解，以至於彷彿這個世界『自在地』就是那樣似的」（同上引，頁 62）。在《歐洲科學危機和超越現象學》中，胡塞爾說道：「正是這件理型的衣服使得我們把只是一種方法的東西當做真正的存有。」（Husserl, 1936/張慶熊譯，1992，頁 54）因之，倪梁康（1999，頁 273）總結說道：「所有理想化及其意義基礎都起源於生活世界，生活世界使得這些理想化得以可能並且引發了這些理想化。」

如前文所言，所有理想化行為都奠基於生活世界，都依生活世界之預期類型性而被理想化，就此可言，構圖原則是生活世界為基底而被理念化的一種關於對圖像理解的抽象性、觀念性判斷原則。如用《邏輯研究》脈絡之術語而言，構圖原則是對圖像的「範疇直觀」，是在對圖像感知過程中「湧現出來的共同之物」（Husserl, 1984/倪梁康譯，1999b，頁 165）。因此，就我們所能看到的，例如攝影構圖、平面設計原理、視覺溝通原理、視覺設計、平面構成等等，諸如此類的知識系統，都是源始於圖像日常生活世界總視域而來的一種理想化之觀念性知

識體系。這些名稱不同的「抽象的觀念的知識體系」（不是具象的圖像意義），因其建基於相同的基底——日常生活世界——所以可以看到，其知識體系基本上可以說是具有同一性的知識內容質性，雖然在各式有關構圖原則之著作內容會有某種條目名稱小異的樣態。

從閱聽眾面以及創作者面這二面向來說，前科學的、直觀的、非課題性的生活世界為閱聽眾及創作者提供了相同的預先給出之生活世界「普全視域」（Held, 1986／倪梁康、張廷國譯，2002，頁 44）。就閱聽眾而言，以生活世界為基底，使得受眾解讀圖像得以給出觀念化的範疇直觀，這即是構圖原則；但這是受眾在非主題化狀態下的理解認識樣態。從創作者而言，意識到「構圖原則」而進行文本布局之安排、創作，這無非是前述受眾非主題化的圖像理解過程，轉化為創作者處於主題性意識化狀況下的理解運作，亦即創作者「通過形狀和顏色的分配讓觀看者預想主題表象，從而喚起他們的圖像意識」（伊集院令子，2004，頁 21）。

就此，我們就可以理解 Clements & Rosenfeld（1974／塗紹基譯，1983，頁 17）在《攝影構圖》一書中的如下所言：「探索（攝影）主體的線條、色調、造型以質感，從觀景器中去安排它們，以符合攝影者所期望的擺置方式，並在印製成照片之後，引起觀賞者的迴響；這就是所謂的構圖。」換言之，構圖就是將日常生活中對圖像非主題性的理解狀態轉化為同樣奠基於日常生活世界而加以理想化的圖像知識系統。構圖正是奠基於日常生活的層面，所以「『構圖』能自混亂中創造秩序」（同上引，頁 18），所以構圖所成之作品可以引起觀賞者之迴響；「在那裡有人與人之間的溝通，這就是所有設計的根本」（南雲治嘉，1997，頁 11）。換言之，就圖文整合文本作者而言，「單獨地以直覺方式構圖……它無法保證攝者所欲表達的思想能跟觀賞者溝通」

(Clements & Rosenfeld, 1974/塗紹基譯, 1983, 頁 18)。因之,「就須應用視覺表現的原理,去表達自己想要說的話」(南雲治嘉, 1997, 頁 10)。

本文以圖文整合文本為標的,依胡塞爾表述意向性以及視域理論為理論基礎,對「圖文整合文本寫作」進行探討。依理論推演,本文提出五項寫作原則:(一)構圖原理的使用;(二)圖像媒介在文本布局思考上的優先性;(三)圖像要能是受眾可以符號化的圖像;(四)圖和文兩者的意義內容要有部分是重疊的;(五)使用圖像時,必須考量圖像「文化視域」的廣度。這五項寫作原則會決定了圖文整合文本最後是否可以是具有觀念一致性之意義給出的溝通性文本。

## 參考書目

- 王炳文、張金言譯(1995)。《現象學運動》。北京:商務印書館。(原書 Spiegelberg, H. [1965/1981]. *The phenomenological movement: A historical introduction* (3rd Revised and Enlarged Edition). Dordrecht, NL: Kluwer Academic Publishers.)
- 朱永生(2007)。〈多模態話語分析的理論基礎與研究方法〉,《外國語學刊》, 5: 82-86。
- 伊集院令子(2004)。〈圖像發生的現象學與 21 世紀繪畫〉,《中國現象學與哲學評論》, 6: 3-23。
- 李幼蒸譯(1994)。《純粹現象學通論》,臺北:桂冠。(原書 Husserl, E. [1913]. *Ideen zu einer reinen phänomenologie und phänomenologischen philosophie*. The Hague, NL: Martinus Nijhoff.)
- 李南麟(2006)。〈主動發生與被動發生——發生現象學與先驗主體性〉,《中國現象學與哲學評論》, 8: 14-59。
- 李維倫譯(2004)。《現象學十四講》。臺北:心靈工坊文化。(原書 Sokolowski, R. [2000]. *Introduction to phenomenology*. Cambridge, UK & New York: Cambridge University Press.)
- 倪梁康(1999)。《胡塞爾現象學概念通釋》。北京:三聯書店。

- 倪梁康譯（1999a）。《邏輯研究》（第二卷·第一部分）。臺北：時報文化。  
（原書：Husserl, E. [1984]. *Logische untersuchungen zweiter band erster teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und theorie der erkenntnis*. The Hague, NL: Nijhoff.）
- 倪梁康譯（1999b）。《邏輯研究》（第二卷·第二部分）。臺北：時報文化。  
（原書 Husserl, E. [1984]. *Logische untersuchungen zweiter band eweiter teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und theorie der erkenntnis*. The Hague, NL: Nijhoff.）
- 倪梁康、張廷國譯（2002）。〈導言〉，克勞斯·黑爾德（編），《胡塞爾。生活世界現象學》，頁 1-45。上海：上海譯文出版社。（原書 Held, K. [1986]. *Einleitung*. In: ders (Hrsg.): *Edmund Husserl. Phänomenologie der Lebenswelt. Ausgewählte Texte II*. Stuttgart, DE: Reclam.）
- 倪梁康、孫周興、靳希平、羅麗君、吳俊業、梁寶珊譯（2003）。《世界現象學》。北京：三聯書店。（原書 Held, K. [2002]. *Phänomenologie der welt*. Berlin, DE : Duncker & Humblot.）
- 倪梁康（2007）。《意識的向度：以胡塞爾為軸心的現象學問題研究》。北京：北京大學出版社。
- 倪梁康（2009）。《現象學的基始：胡塞爾《邏輯研究》釋要（內外篇）》。北京：中國人民大學出版社。
- 倪梁康（2014）。《現象學及其效應——胡塞爾與當代德國哲學》。北京：商務印書館。
- 南雲治嘉（1997）。《視覺表現》。臺北：邯鄲出版社出版。
- 桑尼譯（1999）。《解讀影像》。臺北：亞太。（原書 Kress, G., & van Leuween, T. [1996]. *Reading Images: The grammar of visual design*. London, UK: Routlege.）
- 陳立勝（1999）。《自我與世界：以問題為主中的現象學運動研究》。佛山市：廣東人民出版社。
- 張汝倫（2008）。《二十世紀德國哲學》。北京：人民出版社。
- 張祥龍（2001）。〈生活世界與更高的人性〉，《中國現象學與哲學評論》，4: 78-91。
- 張祥龍（2010）。《現象學導論七講》。北京：中國人民大學出版社。
- 張慶熊譯（1992）。《歐洲科學危機和超越現象學》。臺北：桂冠。（原書 Husserl, E. [1936]. *Die krisis der europaischen wissenschaften und die transzente phanomenologie: Eine Einleitung in die phanomenologische philosophie*. Dordrecht, NL: Kluwer Academic.）
- 張憲譯（1992）。《笛卡兒的沈思》。臺北：桂冠。（原書 Husserl, E. [1982]. *Cartesian meditations. An introduction to phenomenology* (D. Cairns Trans.). The

- Hague, NL: Martinus Nijhoff.)
- 張憲 (2003)。〈我與他人——胡塞爾《笛卡兒式的沈思》〉，《中國現象學與哲學評論》，5: 315-320。
- 張燦輝 (1996)。《海德格與胡塞爾現象學》。臺北：東大。
- 彭蘭譯 (2003)。《網路新聞導論》。北京：中國人民大學出版社。(原書 Wolk, R. [2001]. *Introduction to online journalism: Publishing news and information*. Boston, MA: Allyn and Bacon.)
- 游韻馨譯 (2015)。《這樣構圖，手殘也能拍出好照片》。臺北：平裝本。(原書 河野鐵平[2013]. 《一億人のデジカメ「構図」添削講座》。東京：翔泳社。)
- 靳希平、孫周興、張灯譯 (2009)。《時間現象學的基本概念》。上海：上海譯文出版社。(原書 Held, K. (2009). *In chinesischer Sprache: Grundbegriffe der Zeitphänomenologie*. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House.)
- 靳希平譯 (2012)。《另類胡塞爾——先驗現象學的視野》。上海：復旦大學出版社。(原書 Welton, D. [2000]. *The other Husserl. The horizons of transcendental phenomenology*. Bloomington, IN: Indiana University.)
- 塗紹基譯 (1983)。《攝影構圖》。臺北：眾文。(原書 Clements, B. & Rosenfeld, D. [1974]. *Photographic composition*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.)
- 漢斯—萊納·塞普 (1998)。〈存在、世界和人〉，《中國現象學與哲學評論》，2: 150-162。
- 劉國英 (2009)。〈梅洛龐蒂的肉身主體現象及其哲學意涵〉，劉國英、張燦輝 (編)，《修遠之路：香港中文大學哲學系六十週年系慶論文集·同寅卷》，頁 491-532。香港：中文大學出版社。
- 鄧曉芒、張廷國譯 (1999)。《經驗與判斷》。北京：三聯書店。(原書 經查書內無附原書之來源)
- 霍桂桓譯 (2012)。《現象學哲學研究》。杭州：浙江大學出版社。(原書 Schütz, A. [1966]. *Collected papers III. Studies in phenomenological philosophy*. The Hague, NL: Martinus Nijhoff.)
- PCuSER 電腦人譯 (2011)。《The Photograph：攝影構圖與色彩設計》。臺北：電腦人文化出版。(原書 Mante, H. [2008]. *The photograph: Composition and color design*. San Rafael, CA: Rocky Nook.)
- Painter, C., Martin, J. R., & Unsworth, L. (2013). *Reading visual narratives: Imageanalysis of children's picture books*. London, UK: Equinox.

# The writing principles of the article of multimodal discourse: On the theory of Husserl's intentionality and horizons

Ming-Che Lee<sup>\*</sup>

## ABSTRACT

This paper focuses on the relationship between the writing of multimodal discourse articles and the use of the principles of composition by emphasizing that the image is equal to the word in the articles of multimodal discourse. Thus, this research is different from traditional articles that only use the image or the word to present the meaning of the articles. Based on such a fact, we propose that using the principles of composition is the key factor for giving the article of multimodal discourse the function of communicating the meaning to the audience. This paper uses Husserl's theory of 'intentionality' and 'horizons' to discuss the above issues and argues when the author correctly uses the principles of composition and writing to write a multimodal discourse article that the article could become a media article, which means that the whole audience could achieve the same meaning from the same multimodal discourse article.

**Keywords:** composition, horizons, Husserl, life world, multimodal discourse

---

\* Ming Che Lee (Associate Professor). Shin Hsin University. Research interests: Online Journalism, Digital Content, Media History. email: lmcsilver@gmail.com.