

艺术符号学研究专辑

走出定式与盲点：电影符号学研究什么？

马睿

摘要：从理论上讲，立足电影经验及其符号事实的电影符号学早就应该突破既有的研究范式。电影符号学既不是某种符号学理论在电影领域的演绎，也不必受制于专业化的电影学，而是一种分析符号实践、意义生产并进而探究人类如何经由艺术实现对媒介的审美占有的人文学科。本文依据媒介发展与艺术发展的动态相关性，对电影影像拓展人类符号实践的边界，作用于审视符号的意义机制和电影的艺术本质作出分析。这也是电影符号学发展新的研究范式，提出新的理论命题的起点。

关键词：电影符号学 媒介 艺术 影像

Departure from the Established Research Paradigms: The Academic Focuses of Film Semiotics

Ma Rui

Abstract: Film semiotics, which deals with the experience and semiotic reality constructed by films, requires a departure from established research paradigms. Rather than focussing on the application of semiotic models in the field of film studies or on professionalised film theories, film semiotics should focus on films' semiotic practices and meaning mechanisms, and discuss how films as a form of art achieve

aestheticisation via their medium. This paper investigates the dynamic correlation between art and media, analysing how the images in films help to cross borders of semiotic practices, and how the observations on semiosis can provide insights into the meaning-generation mechanisms of signs and the essence of art. These perspectives are then taken to be the starting points of a new research paradigm in film studies.

Keywords: Film semiotics, media, art, image

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.201602007

—

电影符号学自诞生之时起,就处于无尽的争议之中。然而在电影理论史上,电影符号学的出现仍然被视为从经典电影理论转向现代电影理论的标志。作为经典电影理论的代表性成就,蒙太奇、长镜头等理论是立足于电影文本的制作经验而进行的美学归纳,标识了电影美学不同于其他艺术美学的特质,奠定了专业化的电影美学模式。从电影符号学开始的现代电影理论则试图独立于电影制作和行业内的电影评论,是依据一定的理论和方法而进行的演绎式研究,其对具体电影文本的分析通常是为了说明某些原理,验证某些方法,而不是把电影作为一个专业领域来看待,因而现代电影理论对其他学科的前沿发展反应更敏锐,态度更开放。电影符号学既试图援引他山之石来更新、拓展对电影的认识,又热衷于通过电影现象来探究人类在文化实践上的追求和种种迷人之处,继结构主义之后,女性主义、后殖民主义、消费社会、媒介研究、景观社会等理论热点也纷纷进入电影理论。如此,就电影理论本身的发展脉络来看,电影符号学的确是一次对研究对象、研究方法和研究模式的重构,使电影理论迈入跨学科研究的阶段,自此一发不可收。

这一“僭越”之举,是电影符号学招致业内非议的一大原因。就电影而言,从剧本、表演、拍摄到后期,都具有相当的专业性,要讨论其艺术性和社会文化含量,也涉及丰富而歧异纷呈的内容,那么,当电影被提纯为一个凭借符号而行的意义生成机制,则不仅电影的美学意义被简化,电影的专业性也遭到减损,这自然是电影领域所不能认同的。在结构主义的影响下,将电影文本视为一个封闭、静态的意义系统,这是麦茨式的电影符号学引来批评的另一重要原因。显然,囿于结构主义思路的电影符号学是没有前途的,但这并不意味着麦茨当时的探索毫无意义。电影的意义机制,是电影理论不

能回避的问题，蒙太奇之所以成为经典，正在于它是关于这一问题的第一次理论表述。细究起来，麦茨与爱森斯坦之间的区别，并不是天壤之别。爱森斯坦明确指出蒙太奇是一种“说话”的手段，是电影用以完成叙述、表达思想的独特语法，（布朗，1994，p.6）蒙太奇是镜头与镜头的组接，麦茨把单帧影像视为电影符号的最小单位，并以此为基础来考察电影文本中符号的组合法则，归纳出八种“大语意段”，无非也是试图探究镜头组接的规律。结构主义的符号学、叙述学在他看来可以为此提供科学依据，因而用结构主义的理论框架和基本术语来重新建立一套解析电影文本的方法就是合理而必要的了。这套方法其实不可能取代研究电影的其他路数，然而上个世纪六七十年代结构主义的强势放大了电影符号学的影响，随之也引发了过度的反弹。批评方的注意力被结构主义电影符号学那些显明的疏漏所吸引，而忽略了探讨电影与符号的关系对于电影理论的意义；对专业性的敏感和维护，也使得电影学界忽略了电影作为一种文化实践同样需要从专业领域之外进行思考。今天看来，结构主义电影符号学只是问题的提出，而不是就此画上句号。无论是基于电影的事实来认识符号，还是基于符号的原理来探讨电影的意义机制，都是一个开放的领域，既有的电影符号学的模式，不应成为这个领域的准则，同样，专业化的电影研究范式，也无力制约其他学科对电影的思考。符号学早已走出结构主义的阶段，今天的电影也发展出在半个世纪前难以想象的形态，是时候重新审视电影与符号的连接点了。电影不只是编织一个个符号文本来讲述故事、表情达意，其规律也不只是“语意段”的构成法则，事实上电影贡献了人类符号实践的一个新的类型，并在媒介技术的推动下进一步扩展符号实践所能达至的边界。

二

一百多年来，电影的形态几经变化，但电影研究始终绕不开媒介特质、艺术属性以及电影文本制作主体的不确定性这几大核心议题。对这些议题的探讨，固然可以有美学的角度、媒介研究的角度、文化生产理论的角度，甚至社会学的角度，但无论哪一个角度，面对电影文本而进行的沿波讨源都有必要关涉其中的符号事实。

符号不是自为之物，它的存在始终与其媒介、用途和使用者凝结为一体。

电影的媒介决定了电影符号的载体是综合性的，即图像、声响、语言等不同类型符号的综合。媒介技术的发展，使动态的、声像一体的，且可以物理复制的影像成为可能，由此，电影得以破除语言艺术与造型艺术之间的壁

□ 符号与传媒 (13)

垒,也使叙述和演示不再是非此即彼的。在人类创造符号的历史上,所产生的符号类型通常对应于感官知觉,比如视觉符号、听觉符号,形成了不同的符号系统,而语言文字,则在很大程度上弥补了那些难以抽象的感官知觉在符号系统中的缺席,比如语言对嗅觉和触觉感知的说明、描述。然而,人类感官在感知世界时是综合作用的,而在影像符号产生之前,对感知的表述却几乎总是被分割在各种单一载体的符号系统之中,符号、对象、意义之间的龃龉也长期是中外哲学的核心议题。影像符号的出现,引发了对三者之间关系的新的思考。如果说媒介技术提供了使影像成为符号载体的条件,那么毫无疑问正是电影领域对影像表达的种种探索,才创造出一套以影像为载体的意义机制,从而使影像真正具有了符号的性质。可以说,作为符号系统的影像,是媒介技术和电影实践共同作用的产物,因而电影吸引了专业领域之外的其他学科的兴趣是很自然的。

如前所述,影像符号还原了感官知觉的综合性,这在符号实践的历史上具有划时代的意义,它可能改变我们对符号的某些原有认识。影像符号与对象之间的像似程度之高前所未有,对象呈现于感官知觉中的时空一体(时间过程中的空间运动)、视听一体(感官的统觉)的形态,在符号形态中几乎没有减损。当前,在技术上已能实现的全息影像,是在这个方向上的又一次重要推进,使符号得以还原感官的三维感知。当符号无限接近对象,而我们又明知这两者不是一回事时,符号与对象的关系就不止于记录/展示或指示,而可能是对对象的挑战,使感官所感知的对象形态的真实性存疑。意识到感官知觉的有限性,曾经是哲学的洞察、神学的信仰、艺术的领悟,后又被科学的发现所验证,如今则被影像符号直观地表达出来。因此,如果仅仅看到现代技术条件下影像符号与其对象的高度像似性,就表明我们仍然囿于感官世界,而且低估了人类符号实践的创造力和思想深度。电影的探索,显然走得更远。

电影所贡献的影像,早已超越了对感官知觉的记录或摹仿,因而也引起哲学界的关注。柏格森和梅洛-庞蒂都以视觉的自然感知为标准来认识电影影像,前者认为电影影像是借助错觉对自然感知的复制,后者认为摄影机的焦点和取景框,使周边不被关注的事物模糊(焦外虚化)、暗淡(没有补光)、缩减(焦点透视导致的体积缩小),甚至消失(被排除在取景框和银幕之外),因而电影影像所体现的感知低于自然的视觉感知。德勒兹则认为恰是电影影像映照出自然感知的局限,启示人们对纯粹感知的察觉。在他看来,任何事物都处于两种感知系统之中。一种是自然感知,一方面受限于感官,

不能同时从多个视点感知事物，因而呈现于知觉中的事物形态实际上是对事物的割裂或片面化；另一方面受限于主观意图，感知自动忽略知觉主体兴趣点以外的事物。另一种即纯粹感知，不依赖于感官，不被闭锁于单一的线性时间，其视角具有无限性，能够感知宇宙间一切事物的全部状态。纯粹感知高于自然感知，但在自然条件下不能呈现为视觉经验，电影影像借助摄影机的可移动性和蒙太奇对镜头的剪辑，提供多元的，甚至是相互对抗的视角，破除了感官障碍和时空限制，使纯粹感知成为可见的。如此一来，通过电影影像获得的视觉经验不同于通过自然感知获得的视觉经验，这种参照使我们意识到日常的视觉经验是不可靠的，从而有可能从自然感知中解放出来。

电影影像的探索和德勒兹的洞见，或许可以扩展符号学的理论空间。以皮尔斯符号学的三项式而论，符号实践创造出与对象形成对抗性的符号，就意味着对解释项的凸显和召唤，即影像自身凸显出可读性，“影像并不只是为了被观看而存在，它不仅可被视见（visible），同时是可阅读的（lisible）”（德勒兹，2003，p. 46）。意义来源于对世界的发现和理解，尤其是走出自然感知所营造的“洞穴”以及由此形成的定见，德勒兹正是因此推崇电影影像的“解域化”（déterritorialization），认为这样的影像可以实现影像的哲学性。解释项不仅是对符号之意义机制的洞察，有贡献于符号学，亦有可能通达符号的形而上学，因为解释项的在场标识出符号与对象的关系是非自然的，是多样的、动态的，人类的符号实践实质上是经由对这些关系的探究实现感知和思想的解放，使真理敞现。

三

既然，影像并非电影所独有，那么为什么是电影实现了影像的哲学性？解读电影作为艺术的特性，可以为探讨这一问题提供思路。

艺术创作是人类对媒介的审美占有，其创造力之强大，体现为从陶土、木石、金属到声音、语言、影像等各类物质性或非物质性的媒介，都可以成为艺术品的载体，都已经过艺术实践的重新锻造而存留于文化记忆。而各类媒介自身的特性，也在很大程度上决定了不同艺术门类在技巧和美学上的发展方向。比如文学发展了种种修辞技巧来弥补语言在形象呈现上的非直观性，又把语言的叙述优势发挥到极致推出繁复的叙事艺术，终使文学叙述学独立成学。又比如绘画时常以色彩、明暗、线条、笔触以及姿态的暗示性来营造动感，中国古典绘画以气韵生动为高，西方现代绘画亦倾心于表现空间的时间性，都是试图突破静态形象对于艺术表达的限制。影像的出现，改变了叙

□ 符号与传媒 (13)

述性/时间维度和形象直观性/空间维度的不可得兼,使艺术表达可以向新的方向推进。当然,摄影机的出现只是使影像能够记录对象,影像要最终成为艺术媒介,并形成电影这一新的艺术门类,还要通过无数的电影创作实践。赋予一种媒介以艺术表达的能力而不仅仅是记录、传递信息,甚至使媒介直接呈现出美感,比如语言的音韵节奏、水墨的自由灵动、青铜的庄严凝重等,就是人类对媒介进行审美占有的过程。以影像为媒介的电影艺术的发展,也经历了这一过程,蒙太奇、长镜头、对音画关系的处理、光效、改变运动速度等,都是对影像的艺术表达能力的开掘。电影影像所呈现的视觉经验,与影像作为对象的一般记录而呈现的视觉经验,就这样日益拉开了距离。美学早已建立起种种理论来阐明艺术内在地具有对抗、反思日常经验的诉求,作为艺术家族的后来者,电影同样实现了艺术的对抗性与否定性,电影影像对日常感知的解域化就是其重要体现。可见,电影对自身艺术属性的实现和彰显,与电影发展出能够昭示纯粹感知,富于哲学性的影像具有本质的关联。

德勒兹所谓电影的解域化,不仅指向上述对日常经验和定见的去魅,还指向电影自身,即对电影体裁规范的突破,这一判断可以从大量的现代电影实例中获得支持。经过现代电影多方面的探索,电影体裁既有的规定性不断流失,最为突出的有两方面:一是解除了电影与故事的必然联系,电影可以不再讲述一个过程完整、结局确定的传统意义上的故事,也可以讲述一个故事又不断否定它;二是解除了视觉性对电影的绝对主导,比如有些电影用音画分离来消解视觉经验的权威,甚至直接呈现全黑银幕。不断突破既有的体裁规定性,是艺术释放自身创造力的内在要求,其中蕴含的自由精神更彰显了艺术的魅力,德勒兹的解域化则又赋予其去常识之弊而探求真理的思想的魅力。从符号学的角度来说,解域化意味着在电影领域,符号规则对于电影符号文本的创作并无多大约束力,甚至符号规则存在的意义就在于被打破,被弃用。符号规则的弱约束性,是艺术符号与非艺术符号的根本区别。

艺术对媒介的审美占有,还体现为对媒介本身的凸显,尤其当代电影在技术条件的支持下推出的影像符号,越来越多地不是指向对象或解释项,而是指向影像本身,极追求视觉效果之能事。符号优先性在艺术领域一直非常突出,电影也不例外。现代美学肯定了艺术对纯粹形式美感的追求,其实质是解除了对象对意义的限制或强加。电影试图走出“一段虚构性的故事”这一经典模式,一方面于凸显叙述的丰富可能性着力,一方面于凸显影像的视听性着力,这一彰显自身特质的冲动与之前其他艺术领域经历现代主义洗礼以来的发展轨迹大同小异。符号优先性是从符号学的角度对这一艺术史现象

的命名，也是符号学经由艺术实践而发现的符号与意义之间的新型关系。

至此，可以回答为什么电影影像具有哲学性的问题。简明地说，是媒介技术和艺术的共同探索赋予了影像以哲学性。科学和技术提供了媒介条件，艺术的持续探索使媒介成为人的审美精神的领地和证明，在媒介自身特质的基础上发展出艺术符号，拓展人类符号行为和符号能力的边界，也启示对意义问题和主体认知的哲学之思。科学和艺术是人类探知世界的两翼，也始终是哲学的重要源泉，作为迄今为止与科技的产物结合得最为紧密的艺术类型，电影引发哲学界的持续关注并非偶然。

四

符号是文化事实，无论符号学发现客观、普遍规律的愿望有多么强烈，也不能回避符号系统中必然包含主体这一变量。结构主义符号学的思路为人诟病，正在于忽略了这一点。在各类艺术符号中，电影符号的生产主体是最为复杂的，因而，探讨电影符号的意义机制显然离不开对符号生产主体的特殊性的辨识。

电影有画面和声音两个轨道，有视觉符号和听觉符号两类符号系统，电影这一最终呈现在观众面前的符号文本，谁是它的生产者？编剧、导演、摄像师、演员、后期制作，甚至灯光师、收音师，他们的工作，都会作用于电影符号。类似的问题，其实在电影叙述学中已经提出过，即“谁是叙述者？”阿尔贝·拉费认为电影文本的第一叙述者是一种操控电影画面的非人格化的机制，各个次级叙述者比如编剧、导演、作为剧中人的叙述者等，都受到这个他命名为“大影像师”（grand imagers）的机制的策动。（Laffay, 1964, pp. 80 - 81）也即是说，参与电影叙述的主体，是按照一定规约来生产电影文本的，这一规约是叙述的最终源头。麦茨将“大影像师”的概念修正为操控画面和声音的机制，以涵盖声音对电影叙述的参与。类似的术语还有后来安德烈·戈德罗所使用的“大叙述者”（méga-narrateur）。他们的共同之处在于都将非人格化的叙述机制作为叙述的最高控制者，参与叙述的其他人都是代理叙述者或次级叙述者，构成树状层级结构。我们则更倾向于将叙述机制与编剧、导演、摄像师、演员、后期制作的具体叙述行为之间的关系视为一个交互作用的网状结构。电影的叙述机制不是某种具有绝对控制力的先在结构，而是在既有规约和具体叙述实践的相互博弈、妥协之中的不断解体与不断再生。

电影符号的生产者比叙述人更为复杂，因为电影符号既包括专为此一文

本创造的符号，比如为电影创作的配乐、故事中的人物角色、独创的虚拟影像等，但数量更多的则是在电影文本之外本已存在的符号，它们被纳入文本之后参与了电影叙事，或者产生了新的意义。而且，由于观众在观看电影之前已有关于这些符号的“前理解”，因而也“被邀”进入电影符号的意义机制，参与形成伴随文本。那么，电影符号的生产者应该被看作一个动态的组合，既是编剧、导演等复数的电影作者与电影叙述机制的相互对话、相互适应，还包括电影作者、电影机制与电影之外的多种符号系统的对话。电影符号文本是一个开放的文本，其意义机制也是开放的，因此，动态的社会文化语境和交互的主体，是考察电影符号及其意义机制的关键因素。走出结构主义范式的电影符号学，将进入更广阔的学术空间，一是与社会学相关联的空间，比如女性主义、视觉文化等对影像符号的意识形态分析；二是与哲学相关联的空间，比如对符号（影像）、对象（世界）、意义、主体的思考；三是重构与艺术、美学相关的空间，当代的科技手段、商业运作、文化的民主和多元以前所未有的强势参与了艺术，在这个意义上电影是最具代表性的艺术形式，探讨审美感性的变化是否以及怎样作用于影像符号的生产和接受，怎样促发电影范式的松动，是当代电影美学的题中应有之义。

五

结构主义之后的文本观着眼于“互文性”，结构主义之后的后经典叙述学^①关注作用于叙述行为及其效果的社会因素和主体因素。与之有亲缘关系的电影符号学也进行了类似的调整：麦茨讨论三种电影机构；帕特里克·富尔赖把电影文本的“互文性”细分为结构参照、主题参照、提喻结构、拼凑形态，并与电影文本对社会秩序的建构关联起来；劳拉·穆尔维从“看”的性别分工来审视女性在电影中的影像再现等，都从不同的方面推动了这种调整。目前看来，缺乏的是从理论架构、学科范式上为更新电影符号学而进行的整体设计。

电影符号学要研究什么？回答这个问题，首先应回到电影和符号实践发生交集的经验事实。符号不是自为存在，探讨某一符号系统的意义机制必然要具体分析其媒介依赖性、功能性和主体的介入，电影符号所对应的，则是影像媒介、艺术和商业的双重属性、复数主体。因此，电影符号学就需要探

^① “后经典叙述学”这一概念由戴维·赫尔曼1997年发表的《认知草案、序列和故事：后经典叙述学的要素》一文正式提出，但叙述学从经典范式向后经典范式的转化开始得更早，与结构主义的式微同步。

讨人的艺术活动如何把影像这一技术媒介的产物发展为艺术表达的符号载体，如何凭借影像相对于其他艺术媒介的特点发展出电影美学，同时还要考虑到电影比其他艺术门类更为突出的文化商品属性和资本依赖性对符号生产的影响；至于有负责于电影符号文本的主体，是由若干分工不同的、具体的个体在一定的机制条件下组成的综合体，而每一个体又关联着各自所属的专业领域，他们在专业领域中的习得将把种种规约、惯例和相关的文化信息带入电影符号文本，所以电影符号文本是典型的互文性文本，参与的主体是典型的复数主体。立足于这一事实的电影符号学是实证分析，是艺术理论，是文化批评，也是对于符号行为的社会学思考和哲学思考，它作为一个研究领域可以把关于媒介、艺术、主体的讨论整合起来，它的研究对象电影符号提供了事实基础和整合平台。据当下学术走势而言，关于媒介、艺术、主体的研究已然拆除了学科的界壁，电影符号学自然也不必自我设限。

在传统的学科理念中，一个专业领域的成立往往与研究对象的经典化关联在一起，而研究范式的突破或理论的创新又往往与经典目录的更新甚至是去经典化关联在一起。电影符号学另一不必自我设限之处，是对于“什么是电影”的理解。媒介技术的发展和电影自身的探索远未完结，电影的体裁范式已一再松动，对电影前沿保持敏感，积极关注数码技术条件下的影像艺术，关注互联网和终端化传播中电影及电影符号的存在状况，是今天电影符号学应有的眼光。一个只留恋经典文本而拒绝鲜活文化的知识领域未必没有价值，但一门向未来开放的学科将拥有更多的可能性和求知空间，电影符号学应该和电影一起进入新的文化旅程。

引用文献：

布朗，尼克（1994）. 电影理论史评（徐建生，译）. 北京：中国电影出版社.

德勒兹，吉尔（2003）. 电影 I：运动—影像（黄建宏，译）. 台北：远流出版公司.

Laffay, A. (1964). *Logique du cinema*. Paris, FR: Masson.

作者简介：

马睿，四川大学文学与新闻学院教授，主要研究文艺理论、艺术史。

Author:

Ma Rui, professor of the College of Literature and Journalism, Sichuan University. Her research fields include literature theory and art history.

Email: m. rui@126. com