“索引性”概念的还原

○ 王 迟

摘 要： 在当代纪录片理论中，源自符号学家皮尔斯的“索引性”概念占据了一个核心的位置。在中国语境下，由于此概念为纪实主义理论提供了学理支持，那些拥护纪实主义、直接电影理论的学者们迅速拥抱了这一概念。但对照皮尔斯原始著述会发现，实际上过去几十年来，中西方的电影理论家们一直在误读、误用索引性概念。本文将回到皮尔斯，厘清此间偏差，还原索引性概念的本意。

关键词： 纪录片　索引性　符号　纪录媒介

在当代西方纪录片理论中，符号学家查尔斯·桑德斯·皮尔斯（Charles Sanders Santiago Peirce）提出的“索引性”（Indexicality）当属最核心概念之一。延续最早将其引入电影研究的彼得·沃伦（Peter Wollen）的解读，索引性被学者们用来强调摄影影像与其所表现对象之间必然存在的物理关联。由于在相当程度上，当代西方纪录片理论是在反思、批判直接电影理论的过程中发展起来的，而索引性概念又有力地展示、支撑了直接电影的核心主张，所以在当代纪录片理论家那里，特别是在标志着西方纪录片理论走向成熟的著作《表现现实：纪录片中的议题与概念》（*Representing Reality：Issues and Concepts in Documentary*，1991）出版之后，索引性几乎总是作为批评的对象而被反复提及。[1] 中国的情况有所不同。中国的纪录片理论同样也是在 20 世纪 90 年代初时获得长足发展，但在方向上，却与西方恰好相反。当时创作领域骤然兴起的，是与直接电影高度相似的纪实主义，最受学者们倚重的，则是安德烈·巴赞（André Bazin）的“摄影影像本体论”。[2] 理论家杨田村曾概括说：“在我国，说到纪实理论、纪实美学、纪实方法，一般也都是指的巴赞的理论。”[3] 杨田村在北京广播学院的同事任远或许是当时纪录片研究领域最活跃的学者之一，由于他每谈纪录片必称巴赞，有学生甚

王迟，四川师范大学研究员。

至送给他“任巴赞”的雅号。[4] 后文还会谈到：尽管巴赞的本体论诞生于一个完全不同的语境，但与上述索引性理论却颇为契合。可以想象，如果当时国内学界就有对索引性概念的译介，那它一定会得到人们的肯定。近几年发生的事或许可以佐证这个猜测。在 21 世纪 10 年代，伴随着国内学界对动画纪录片的讨论，当索引性概念逐渐为人们所了解，那些明确坚持纪实主义、直接电影理论的学者们第一个成为索引性概念的捍卫者。有学者明确提出，摄影影像的索引性是如此重要，当视作纪录片之为纪录片的前提：“放弃对影像索引性的要求，就等于放弃纪录片与人类外部世界联系的确认。”[5]

但是，或许让人感到有些费解的是，西方电影学界几十年来对索引性的这种基本认识实际上是不准确的。问题很大程度出在沃伦那里，因为正是他最早误读了皮尔斯。当然，学界多年失察，后来的学者也不能说没有责任。符号与其所指称、表现的对象之间有实际的物理关联，那它就是索引符号，这没有问题。但按皮尔斯的原意，即便是没有这层物理关联，比如对话中的一个指示代词，只要它在当时语境下指向了具体的对象，那它就是索引符号。也就是说，沃伦在依据皮尔斯阐述索引性概念的时候，误会了皮尔斯的本意，错置了界定标准，极大压缩了索引符号的范围。

一、摄影影像的索引性

皮尔斯针对符号提出过多种不同的分类方案，但最为人所熟知的，是这样一种三分法，即图像符号（Icon）、象征符号（Symbol）和索引符号（Index）三种类型。其中图像符号强调的是其与被表现对象之间存在的某种相似性，“只因为相似（Resemble）而得以代表某物”[6]。值得一提的是，这种相似性可以是视觉的，但也可以是听觉的、嗅觉的，或是其他任何知觉形式的。比如像绘画，或者广播剧、电影中仿真的音效等，都因其可以感知到的相似性，被视作图像符号（或称“像似符”）。[7] 和图像符号不同，象征符号并不强调其与对象之间的相似性，它们彼此之间只存在任意设置的关联，但足以“使象征符号被解读为指向那个对象”。比如，五星红旗可以代表中国这个国家，汉字“西瓜”，或英文 Watermelon 都会指向一种特定的水果。索引符号与前两者都不同，按照过去传统理解，由于其“与对象之间是实在地（Really）联系在了一起，故而表征这个对象”[8]。此时在索引符号和现实对象之间，存在着一种直接的、物理性的关联。罪案现场留下的脚印、指纹，表示时间的日晷、钟表，标示风的方向的风向标等，都属于索引符号。

在数字技术兴起之前，在绝大多数人的认知里，摄影影像最重要的属性是其索引性。从技术上说，传统的摄影影像之所以存在，是因为被拍摄对象发射出来的光线进入到摄影机的镜头，投射到底片上，引发光化学反应，进而留下被拍摄对象特有的痕迹。此时影像与被摄物之间存在着实际的、“直接的物理联系”，或者说明确的因果关系。[9] 布莱恩·温斯顿（Brian Winston）曾注意到一个历史细节，即在达盖尔照相术发明不久，就有人看出其在科学研究上的潜力，并劝说法国政府购买这项专利。这些人的理由是，和温度计、气压计、显微镜一样，照相机也属于一种科学仪器。[10] 这可能是对摄影影像索引性，及其证据功能最早，也最直接的一种确认。皮尔斯对此也有直接的评论：“照片，特别是快照，可以提供很多有用的信息。这是因为在某些特定方面，照片与其所表现的实物完全相似。这种相似源于这样一个事实，即照片服从于自然规律，它与被摄自然界之间具有点对点的对应。那么就此来说，照片属于第二层次的符号，即那种基于物理联系而存在的符号。”[11] 从这一表述可以看出，在皮尔斯看来，较之同时兼具的像似性，照片的索引性似乎来得更为根本。在另一处，皮尔斯更明确地表示，照片是“一种有图像符号嵌入的索引符号”[12]。

这种索引性背后隐含的，当然是对应符号的证据性。无论是指纹，还是风向标，索引符号与对象之间存在“真正的关系”（Genuine Relation）。就像“从对象上剥离下来的碎片”一样，索引符号可以“毋庸置疑地证明这

个东西、那个东西的存在”[13]。摄影影像当然符合这样的描述。皮尔斯曾断言:“由于照片与对象的光学联系,照片……就成了能够证明其所显示内容与某一现实相互对应的证据。”[14] 这种说法后来得到了法国学者罗兰·巴特(Roland Barthes)的再次确认:“我称作‘照片的所指’(Photographic Referent)并不是可有可无的、被影像或符号指涉的真实对象,而是必然存在的、曾经被置于镜头前的真实对象,没有它,就没有照片。”和皮尔斯一样,对巴特而言,“任何照片都是一份关于存在的证明(Certificate)”[15]。

皮尔斯本人去世半个多世纪后,他所提出的包括索引性概念在内的符号学理论被第一次运用到了电影研究。1969年,英国人彼得·沃伦出版了名著《电影中的符号与意义》(*Signs and Meaning in the Cinema*),其中“电影符号学”(The Semiology of the Cinema)一章专门讨论了皮尔斯的符号学理论,特别是将他的索引性概念与此前不久刚译介到英文领域的巴赞的“摄影影像的本体论”联系到一起,并得出二者“惊人相似”的基本结论。[16] 沃伦指出:“他(巴赞)的结论与皮尔斯的结论非常接近。巴赞一再用模具、死者的面模、圣面巾(即基督的面容在面巾上留下的印记——译注)、都灵的圣裹、遗物、印记等词语来表达摄影的意义。……因此,巴赞反复强调了符号与对象之间的存在性联系(Existential Bond),而这对于皮尔斯来说,正是索引符号的决定性特征。”[17]

事实看起来好像确实如此。最能体现巴赞对摄影影像基本认识的,是他的著名文章《摄影影像的本体论》。在这篇文章中,巴赞这样描述摄影的过程:“在原物体与它的再现物之间只有另一个实物(即摄影机——本文作者注)发生作用,这真是破天荒第一次。外部世界的影像第一次按照严格的决定论自动生成,不用人加以干预,参与创造。”[18] 这一生成机制保证了摄影“本质上的客观性”。巴赞赞叹:“唯有摄影机镜头拍下的客体影像能够满足我们潜意识提出的再现原物的需要,它比几可乱真的仿印更真切:因为它就是这件实物的原型。不过,它已经摆脱了时间流逝的影响。影像可能模糊不清、畸变褪色,失去纪录价值,但是它毕竟产生了被拍摄物的本体,影像就是这件被拍摄物。”[19] 按照这种说法,摄影影像就成了被拍摄物的一个分身,具有了与后者同样的本体论地位。这种措辞足以让人联想起皮尔斯的“从对象上剥离下来的碎片”的比喻,二者对摄影影像的证据功能的确认如出一辙。[20]

二、纪录片研究中的索引性问题

相对于以巴赞、克拉考尔为代表的纪实理论,20世纪60年代发展起来的电影符号学理论几乎构成了一种反题。与皮尔斯同时代的语言学家弗迪南·德·索绪尔(Ferdinand de Saussure)曾有一个判断:所有符号都是因其与其他符号之间的关系,或者说与其他符号之间的分别来定义自身的,这是“语言的终极律令”[21]。如果把摄影影像视作一种符号,把影片视作一种符号系统,那纪实理论所认为的“按照严格的决定论自动生成”的摄影影像就和任何其他符号一样,不可能具备任何稳定或客观的含义。对纪实理论而言,这不啻一次釜底抽薪。

纪录片理论家比尔·尼科尔斯(Bill Nichols)是最早将符号学原理运用于纪录片研究的学者之一。在其1976年发表的“(史上)第一篇严肃的纪录片理论文章”中,尼科尔斯提醒当时为数寥寥的纪录片学者,应该把已经在一般电影理论中获得广泛运用的符号学理论用于对纪录片的研究:“为了更新对纪录片的认识,我们需要检视纪录片的形式结构及其中的符号和组件。对于这些符号和组件,我们不是把它们当成巴赞所理解的那种密封在摄影影像的琥珀中的现实,而是将其视作一个符号系统。这个系统通过对差异性的连续选择,或曰对相关特征的连续选择而产生含义。”[22] 在这种新的理论范式下,尼科尔斯开启了自己后来延续多年的纪录片类型学建设。

上述文章发表十五年后，尼科尔斯在被温斯顿视为“重新设置了纪录片理论议程”的专著《表现现实》一书中，以“索引性联结”为标题，用一节的篇幅专门讨论了纪录片中索引性问题，特别是这种索引性与证据性之间（不稳定）的关系。[23] 尼科尔斯提出的第一个问题是，影像索引性未必完全可靠，因为影像内容有可能是完全的捏造，但观众面对影像本身却无从察觉，即“摄影影像重现了镜头前的视觉场域，但却不能区分（或者说允许我们区分）这个场域的历史地位”[24]。尼科尔斯举了一个巴赞的例子。巴赞曾在一篇文章中评论一部名为《斯考特在南极》（*Scott of the Antarctic*，1948）的影片。斯考特是位探险家，死于征服南极的路上，影片就是要再现这段历史。但巴赞发现，影片中表现南极的场面实际并不是在南极拍摄的。巴赞对此深感失望，并认为这部影片“足以证明‘重新搬演的纪录片’已经失去生机”：“当一个人发现弗兰德的影片是在挪威和瑞士的冰川上拍摄的，那就更觉得这部影片毫无意义了 。一想到影片外景虽然与南极有些相像，却不是真正的南极大陆，就足以使影片画面失去否则应具备的戏剧性魅力。”[25] 尼科尔斯追问说，观众是在什么时候发现影片并非在南极拍摄的呢？会是在观影时，从画面上判断出来吗？在他看来，绝大多数时候都不是这样。一定是来自影片之外的某些澄清或指证，才让观众事后知晓这一事实。在尼科尔斯看来，巴赞的评论足以说明，“巴赞本人也承认，影像并非自身的保证，我们对其施与的信任可能是盲目的”[26]。

尼科尔斯的第二个问题是纪录片中影像含义的来源。“事实只有在意义系统内才能产生含义”，同样的事实或证据被置于不同的系统，展示出来的含义也会不同。尼科尔斯以法庭审判为例，来说明这一点。在庭审中，证据固然重要，但同样重要的还有对证据的解读和阐释。比如在一个案件中，监控录像显示一个女人端着枪抢银行，这的确也是事实，但辩方却提出，这段影像的问题是，它本身无法揭示当时这个女人的精神状态，或者她的作案动机。就庭审而言，这种对行为背后动机的解释，却会“极大地改变其行为的含义”，并直接影响到如何定罪量刑。尼科尔斯提醒说，当阐释的语境经过精心设计，“令影像或影片如此具有说服力的索引性，反而可能更有力地误导观众”[27]。

在后来的纪录片研究中，尼科尔斯对纪录片索引性、证据性的这些基本判断得到了其他学者们的确认，被广泛接受。唯一的例外或许是英国分析哲学家格雷戈里·科里（Gregory Currie）。在 1999 年的一篇文章中，他像巴赞一样，通过对大体可以视为索引性代名词的“印迹”（Trace）的阐述，试图重建摄影影像的客观性、证据性，并将“印迹”的存在立为纪录片之所以是纪录片的前提。[28] 这和早于他三十多年的直接电影拥护者的主张何其相似。在过去二十多年里，整个西方纪录片学界对科里的论述几乎是视而不见，似乎连反驳的兴趣都没有，原因或许在于他错得太过离谱。但是，他的一些分析哲学家同行们还是会谈到他，这自然和他在分析哲学领域的成就和地位有关，但此时人们似乎也没有表现出对他的认同，而是分别以各种不同的方式对上述观点进行批评和修正。[29]

三、回到皮尔斯：实用主义原则与符号的定义

前文所谈的索引性概念，对应的是电影理论家、纪录片理论家们多年来的理解。在当代西方纪录片理论研究的语境中，这一概念的介入显得有些“生不逢时”，因为从始至终，除了科里等少数例外，几乎所有人都是将其视作直接电影、纪实主义理论的某种内核加以批评。几十年来，学者们一直确信这是对皮尔斯理论的准确运用，没人提出任何疑问。但 21 世纪以来，随着世界范围内对皮尔斯的研究的拓展和深化，情况有了重大改变。丹尼尔·摩根（Daniel Morgan）、马丁·列斐伏尔（Martin Lefebvre）、玛丽·道恩（Mary Ann Doane）、汤姆·甘宁（Tom Gunning）、布莱恩·温斯顿等一批学者开始越过沃伦，回到皮尔斯的原始著述，检讨对索引性概念的传统理解，重新确认摄影影像的符号学身份。[30]

人们之所以误解皮尔斯，除了其他原因之外，一个客观的事实是，皮尔斯身份复杂，既是科学家、数学家，还是逻辑学家、哲学家。符号学只占他理论思考的一小部分，对应著述并非我们通常理解的严谨的论文或专著，而是颇显杂乱的片段化、即兴式的书写。在同一议题之下，在不同的历史阶段，他又经常作出彼此差异，甚至不无矛盾的表述。这些都给后人造成了理解上的困难，也让种种曲解、误读变得难以避免。要相对完整地梳理皮尔斯关于索引符号的论述，需要很大篇幅，本文显然力不能及，但就本文论题而言，仅指出其中几个关键点，就足以让人意识到此前理解的问题。

关于什么是符号，皮尔斯曾给出一个清晰的定义：“一个符号，或表现体（Representamen），就是可以在某些方面或在某种能力上代表某物的那个东西。它是在向某人进行陈述，也就是说，它在此人的思维中创造出一个对等的符号，或者是一个被进一步发展了的符号。此时它所创造的符号可以被称作第一个符号的解释项（Interpretant）。这个符号代表了某物，即它的对象（Object）。它代表了那个对象，但不是在所有方面都代表，而是就某种思想而言。有时我会把这个思想称作再现体的基础（Ground）。”[31] 按照这种解释，符号之所以能够指涉、替代客体对象，或者符号之所以成为符号，并不是由于其本身具备了某些先验的品质或能力，进而导致它必然地成为符号，它只是在其与使用者及客体对象所构成的关系中，获得了符号的身份。符号具有怎样的含义、内容？决定因素不在别处，而在于使用者的思想意图。从根本上说，符号从无到有，不过是人的思想意图的一种有根据的投射而已。

沿着这个方向，皮尔斯深刻阐述了人类思维以符号为基础的基本运作方式：“我们只要是思考，就是在把某种感觉、形象、概念或其他表现物等，作为符号，呈现给意识。但由我们自身的存在可以推导出，呈现给我们的所有事物都是我们自身的某些现象呈现。”[32] 也就是说，相对于外部实在，符号并不是后发的、被动的，而是先发的、决定性的。不是实在决定了符号的意义，而是符号赋予了实在以意义。在这一关键点上，皮尔斯显然能够获得索绪尔的支持。索绪尔提出，不是自然规定了语言符号，而是语言符号为自然立法；所谓自然不过是一个混沌的连续体，是语言符号做出范畴化的切分，并令其产生含义。德国哲学家恩斯特·卡西尔（Ernst Cassirer）后来曾把人说成是“符号的动物”，而不是“理性的动物”，可以说是对这一点更为简洁的概括。[33] 但如果回到纪录片研究领域，显而易见，这样一些站在符号学、语言学立场上得出的基本判断，与长期以来作为纪录片认识论基础的反映论，特别是近几十年来直接电影、纪实主义的主张，存在着根本对立。

皮尔斯对符号的这种定义鲜明地反映出他曾深入阐述过的实用主义哲学。按他的解释，实用主义哲学“最引人注目的特征”在于其对“理性认识与理性目的之间不可分割的联系的承认”。[34] 这一基本立场也完整地体现在了皮尔斯对符号三分法的处理上。就像前文提到的对一般符号的定义一样，皮尔斯认为，无论是图像符号、索引符号还是象征符号，它们都没有自性或本质，是使用者不同的目的、对符号的不同使用方式，确定了它们各自不同的身份。有人曾就此总结说：“我们称一个符号为像似符号（即本文所说图像符号），并非因为其本质上就是纯粹的像似符号，而是因为我们从像似关系的角度来解释这一符号与其所指对象之间的关系。同理，我们称一个符号为指示符号（即本文所说索引符号），并非因为其本质上就是纯粹的指示符号，而是因为我们从指示关系或因果关系的角度来解释这一符号与其所指对象之间的关系。我们称一个符号为规约符号（即本文所说象征符号），并非因为其本质上就是纯粹的规约符号，而是因为我们从规约关系的角度来解释这一符号与其所指对象之间的关系。”[35] 这一解释清晰展示了皮尔斯的思想方法。举例来说，一幅肖像照片与被拍摄人物之间有索引关系，理所当然被视作索引符号。但由于照片上的形象与被拍摄人物存在着视觉上的相似性，它也可以成为一个图像符号。此外，在特定的语境下，照片也可能成为一个象征符号，比如历史上常见的将某些政治领袖、宗教领袖的照片视作“宝像”“圣像”，加以供奉、膜拜，此时的照片就又

成了一种象征符号。

这三种符号间经常有不同形式的组合。比如象形文字，就可说是图像符号与象征符号的结合。在皮尔斯看来，这其中尤以索引符号与图像符号、象征符号的结合最为常见。他断言："要找到绝对纯粹的索引符号，或者要找到任何一个完全排除索引性的符号，如果不是绝无可能，那也是极为困难的。"[36] 当代艺术理论家詹姆斯·埃尔金斯（James Elkins）非常认同这一点，并对人们在讨论照片时，只看其索引性的做法提出了直接批评："或许可以这样说，将索引符号与象征符号、图像符号脱离了单独使用，是对皮尔斯理论的一种误用，因为他坚定地认为任何一个符号都包含上述三种元素。所以称一幅照片具有索引性，或者说它最重要的属性是索引性，都是误读了皮尔斯。"[37]

概言之，在皮尔斯那里，三种不同的符号类型或许可以被视作同一个符号在不同语境下，采用的三种不同的模式。这三种模式一直是潜在地在场，只是由于语境的不同，在使用过程中某些方面被凸显，另外的方面则被遮蔽，符号也因此获得相应的命名。俄国语言学家罗曼·雅各布森（Roman Jakobson）提出，这三种符号类型是同时在场，但相对位置不同，它们共同构成了一个"相对等级"（Difference in Hierarchy）。是具体的语境，使用者具体的意图，决定了这个等级的次序。[38] 这体现了和皮尔斯一样的实用主义的思想方法。

四、"索引性"概念的还原

如果真像皮尔斯所说，并不存在纯粹的索引符号，也不存在完全排除了索引性的符号，那沃伦和其他电影学者们单纯从"存在性联系"出发而对索引符号所做的界定，就必然失之于偏颇。皮尔斯的确不止一次地表达过这层意思，比如：索引符号与其对象间存在"一种真实的联系"，被后者"事实性地改变"；索引符号"与对象之间是真实地联系在一起，并决定了自身的存在"；索引符号"正面地确保了现实的存在，以及与单个对象之间的近距离"，等等。[39] 留在杯口的一枚指纹，它是一个人的手指留下的印迹。作为一个索引符号，它表明了这个人在过去某个时间里，曾用过这个杯子。在这种理解之下，索引符号一定是在过去某个时间点形成的，具备明确的历史性。就像罗兰·巴特在概括"摄影的真谛"时说的："'这个存在过'，一点不能通融。"[40] 但是，被沃伦和绝大多数电影学者们所误解了的是，尽管这样的符号的确是索引符号，但索引符号却不只是这样的符号。实际上，皮尔斯对索引符号的界定还有另外一个完全不同的标准。在他那里，索引符号的范畴要比这个宽广得多。

按皮尔斯的解释，索引符号实际上可以是任何一个东西，唯一的要求是它在功能上能够指明此时此地符号使用者正在谈论、指涉的对象是谁。这个索引符号可以是一只指月之手，让身旁的人看向天上的月亮；它可以是一场对话中的一个词汇，比如一个人说"他很幽默"，这个代词"他"确认了这个说话人所指的对象，"他"就成了索引符号。用皮尔斯的话说，就是"任何一个引导注意力的东西都是一个索引符号"。[41] 皮尔斯认为，在人类交流中，索引符号无处不在，这是因为一旦失去索引符号的引导，那我们表达就只能指向一些笼统的、一般的、模糊的对象，而无法做任何的特指。具体来说，如果没有了索引性，单纯的图像符号只能依赖自身的性质、特点来指涉自己、表达自己，无法让人联想到另外存在的对象。同样，没有了索引性，象征符号也只能做笼统的表达，尽管还是可以指向一般种类，但无法与语境中具体的对象建立直接的指涉关系。

皮尔斯本人曾对两种不同索引符号进行了对比。他说："有些索引符号只是代表（Stand for）进行阐释的人已经了知的一些事物或准事物（Quasi-thing），而另一些索引符号则可能被用来查明（Ascertain）某些事实。前者或可被称为指示体（Designation），像人称代词、指示代词、关系代词、恰当的名字、与几何图形相关联的字母、代数中的常用字母等，都属此类。它们会强迫注意力投向目标事物。无论是对于传播，还是对于思考，这种

指示体都是绝对不可或缺。任何断言都没有意义，除非有指示体表明该断言是否指涉了现实世界或某个虚构世界。另一种级别的索引符号或许可以称作反应体（Reagent）。于是把一片樟脑丸扔到装满水的容器，可以看出容器是不是干净。……正如指示体只有在进行阐释的头脑早已知悉所指的事物时才能有效一样，一个反应体只有在头脑已经明了它与所指示现象之间的联系时才能发挥作用。”[42] 套用这里皮尔斯运用的术语，那电影学界多年来所了解的关于索引符号的全部，其实就只是其中的“反应体”部分，而没有涉及另外的“指示体”部分。

21 世纪以来，部分西方电影学者们开始意识到这种偏差，并试图进行理论修正。其中加拿大学者马丁·列斐伏尔的观点或许值得一提。他把索引符号的第一种含义，即皮尔斯所说的“反应体”，称作“直接索引关系”（Direct indexical relation），而把索引符号的第二种含义，即“指示体”，称作“间接索引关系”（Indirect indexical relation）。前者之所以得名“直接”，是因为符号与对象之间存在直接的接触，这种接触导致了符号的出现。比如，摄影就是对象反射的光线直接落到摄影机透镜后的胶片上，留下对应的影像。后者得名“间接”，是因为符号与对象之间存在间接的接触，即在二者之间，还存在其他中间的环节。比如绘画，在画作和实物对象之间，有画家做中介。[43] 列斐伏尔的这一提法曾被一篇英文动画纪录片文章简略提及，之后随着该文的中文翻译，为国内纪录片学界所知晓。[44] 最近国内一篇讨论纪录片索引性的文章，标题就是《直接与间接：关于纪录片“索引性”的争议与思考》。[45] 这个“直接与间接”的来源，应该就是列斐伏尔。

在具体措辞上，皮尔斯说反应体（对应列斐伏尔所说“直接索引关系”）“查明”了某些事实的存在，这似乎支持、呼应了长久以来，人们因摄影影像的索引性而赋予其证据性的做法。但事实并非如此。皮尔斯明确说，索引符号“对现实和索引对象的接近性做出了肯定的保证。但是，这种保证对那些对象的性质却全无探究”[46]。换言之，索引符号所能确认的，仅止于事实的存在；事实有哪些含义，并非索引符号本身所能提供。玛丽·多恩（Mary Ann Doane）就此指出，索引符号的内容已经被彻底清空，因而只是一种空心（Hollowed-out）符号，“毫无认知价值”。[47] 也就是说，指月之手只是“显示”（Show），而不做任何“断言”（Assert）。[48] 它只是告诉你有个月亮高挂天际，至于这个月亮是怎么回事，是真还是假，是善还是恶，是美还是丑，它自身无力置喙。显然，对索引符号含义的这种谨慎与直接电影、纪实主义拥趸者对纪实影像客观性、真实性普遍的、大而化之的肯定，形成了强烈反差。

结语：从纪录片到纪录媒介

如果说电影学界多年沿袭的索引性概念在实际效果上是在划定一个区域，赋予摄影影像以独尊的本体论地位，那么回到皮尔斯本人，对索引性概念做更完整的理解，则很像是打开了之前的藩篱，赋予所有媒介形式同样的表现现实的机会和权利。也就是说，此时不同类型的符号无分高下，都可以用来表现现实。有声语言、文字、绘画、动画、舞台表演、实拍影像、数字合成影像等，莫不如此。就纪录片而言，任何一种媒介符号都可以进入，它们会给纪录片带来新的活力，而未必损伤其纪录片身份。去年以来，国内召开了一系列聚焦于该主题的研讨会，比如：“打开纪录＋的未来想象”（3 月成都），“纪录片与非虚构的跨形态应用与边界”（5 月苏州），“纪录片与报告文学‘双向奔赴’”（8 月北京）等。在这个背景下，本文或许给人感觉颇为应景。但正如前文讨论表明的，对索引性概念的这种澄清并非一时兴起，或任何权宜之计。这个方向上的理论开拓应该是我们深入把握纪录片原理、推动纪录片理论发展的一个重要方面。

除此之外，对索引性概念的这种还原还提醒我们注意到，在摄影影像之外、通过其他媒介来记录历史、表现现实的创作形式，比如基于动画的“纪录动画”，亦即纪录片学者们此前常说的“动画纪录片”；比如采用漫

画形式的“纪录漫画”;再比如,依托剧场表演的“纪录剧场”,等等。这些或许可以被统称为“纪录媒介”的表达,共同构成了具有某种统一性的研究对象。这时候,被周宪称作“对于艺术理论的学科建设和知识生产最具生产性”的跨媒介性(Intermediality)就会作为一种基本的理论方法,自然而然地凸显出来。[49] 无论是对纪录片来说,还是对其他纪录媒介形式而言,这都表明一种崭新的理论范式出现了。这或许是本文修正索引性含义所带来的一个更为重要的启示。

(责任编辑:谢阳)

注释:

[1] Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*[M].Indiana University Press,1991. 本文第二节会谈到作者尼科尔斯在本书中对索引性的讨论。

[2] 关于直接电影与纪实主义的关系,参见王迟 . 序言:西方的直接电影与中国的纪实主义 [A]. 王迟,(英)布莱恩·温斯顿编 . 直接电影:反思与批判 [M]. 北京:中国国际广播出版社,2017. 关于巴赞理论,参见(法)安德烈·巴赞著 . 崔君衍译 . 电影是什么? [M]. 北京:中国电影出版社,1987.

[3] 杨田村 . 传统现实主义与纪实主义不可通约:传统现实主义与纪实主义表意方法比较 [J]. 现代传播,1995(6):1.

[4] 2023 年 12 月 8 日,与一位北京广播学院 1989 届毕业生私下交流时,告知此逸闻。

[5] 聂欣如 . 尼科尔斯纪录片分类刍议 [J]. 华东师范大学学报(哲学社会科学版),2018(1):109.

[6] Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volume 3: Exact Logic*[M].Cambridge: Harvard University Press,1933: 211.

[7] 从这个意义来看,中文纪录片学者将 Icon 译作“图像符号”似乎并非最佳选择,国内部分符号学家将其译作“像似符号”可能更合适一些。后文对 Index,即“索引符号”的讨论将会表明,将其译作“指示符号”的做法似乎更可取。但由于本文读者可能更多来自纪录片学界,为阅读方便,本文暂时遵从纪录片学界习惯,仍将其称作“图像符号”、“索引符号”,但这并非最佳译法。

[8] Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volume 3: Exact Logic*[M].Cambridge: Harvard University Press,1933: 211.

[9] Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volume 3: Exact Logic*[M].Cambridge: Harvard University Press,1933: 1.372、2.281、2.299.

[10] 参见(英)布莱恩·温斯顿著 . 王迟,李莉,项冶译 . 纪录片:历史与理论 [M]. 北京:中国广播影视出版社,2015:115.

[11] Charles Sanders Peirce,*Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volume 3: Elements of Logic*[M].Cambridge: Harvard University Press, 1932: 195. 转引自 Peter Wollen,The Semiology of the Cinema[A]. *Signs and Meaning in the Cinema(5th Edition)*[M].London: British Film Institute, 2013: 103.

[12] Charles Sanders Peirce,*Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volume 3: Exact Logic*[M].Cambridge: Harvard University Press, 1933:4.447.

[13] Daniel Chandler,*Semiotics: The Basics*[M].Routledge, 2002: 66-67.

[14] Daniel Chandler,*Semiotics: The Basics*[M].Routledge, 2002: 66-67.

[15] Roland Barthes,trans. Richard Howard,*Camera Lucida: Reflections on Photography*[M].New York: Hill and Wang, 1981: 76、87.

[16] Peter Wollen, The Semiology of the Cinema[A].*Signs and Meaning in the Cinema(5th Edition)*[M].British Film Institute, 2013: 122.

[17] Peter Wollen,The Semiology of the Cinema[A].*Signs and Meaning in the Cinema(5th Edition)*[M].British Film Institute, 2013:105.

[18] (法)安德烈·巴赞 . 摄影影像的本体论 [A].(法)安德烈·巴赞著 . 崔君衍译 . 电影是什么? [M]. 北京:中国电影出版社,1987:11.

[19] (法)安德烈·巴赞 . 摄影影像的本体论 [A].(法)安德烈·巴赞著 . 崔君衍译 . 电影是什么? [M]. 北京:中国电影出版社,1987:12-13.

[20] 究竟是否可以将皮尔斯的索引性与巴赞的本体论等同,沃伦曾有提醒:“皮尔斯所做观察目的是确认一种逻辑,而巴赞是在希望建立一种美学。”参见巴赞的《摄影影像的本体论》第 105 页。在这个问题上,学者丹尼尔·摩根(Daniel Morgan)曾作出彻底否定的回答。参见 Daniel Morgan, Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics[J]. *Critical Inquiry*, 2006, 32(3): 443-481.

[21] 转引自 Warren Buckland,*The Cognitive Semiotics of Film*[M]. Cambridge University Press, 2007: 86.

[22] Bill Nichols,Documentary Theory and Practice[J]. *Screen*,1976, 17（4）: 35. 转引自王迟 . 译序：在纪实主义的阴影下——谈比尔·尼科尔斯纪录片理论在中国的接受 [A].（美）比尔·尼科尔斯著 . 王迟译 . 纪录片导论（第三版）[M]. 北京：中国国际广播出版社，2010：9-10.

[23] 对尼科尔斯这本专著的这个评价，来自布莱恩·温斯顿为该书撰写的书评。参见 Brian Winston,Setting the Agenda[J].*Sight and Sound*,1992, 9（1,2,5）: 44.

[24] Bill Nichols,*Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*[M]. Indiana University Press,1991: 150.

[25]（法）安德烈·巴赞 . 电影与探险 [A].（法）安德烈·巴赞著 . 崔君衍译 . 电影是什么？ [M]. 北京：中国电影出版社，1987：29.

[26] Bill Nichols, *Representing Reality*[M].Indiana University Press, 1991: 152.

[27] Bill Nichols, *Representing Reality*[M].Indiana University Press, 1991: 153. 过去十年中，国内学界也曾就这一问题反复商榷，坚持纪实影像素材客观性的文章可参见：余权，刘敬 . 素材的要义——也谈“动画纪录片”的合法性 [J]. 中国电视，2013（5）. 倪祥保 . 素材的含义与理解纪录片 [J]. 北京电影学院学报，2016（5）. 聂欣如 . 纪录片素材的意义能创造发明吗 ?[J]. 当代电影，2017（1）. 聂欣如 . 纪录片素材客观性考量：对一则案例的剖析 [J]. 中国电视，2019（3）. 相反观点可参见：王迟 . 素材的含义——对动画纪录片争议的延伸思考 [J]. 北京电影学院学报，2015（6）. 王迟 . 再谈素材的含义 [J]. 北京电影学院学报，2017（2）.

[28] Gregory Currie,Visible Traces: Documentary Film and the Contents of Photographs[J].*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1999（57）. 中文相关讨论参见王迟 . 分析哲学视野下纪录片的定义 [J]. 电影艺术，2023（2）.

[29] 相关批评文章可参见 Noël Carroll,Photographic Traces and Documentary Films: Comments for Gregory Currie[J].*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2000, 58（3）: 303-306.Jinhee Choi,A Reply to Gregory Currie on Documentaries[J].*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2001,59（3）: 317-319. 科里也对批评作出过回应，并对自己的观点做出某些修正，参见 Gregory Currie,Preserving the Traces: An Answer to Noël Carroll[J].*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2000, 58（3）. Gregory Currie,Response to Jinhee Choi[J].*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2001, 59（3）.

[30] Daniel Morgan,Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics[J]. *Critical Inquiry*,2006, 32（3）: 443-481. Martin Lefebvre,The Art of Pointing: On Peirce, Indexicality, and Photographic Images[A].James Elkins ed., *Photography Theory*[M]. Routledge, 2007: 220-243. Mary Ann Doane, The Indexical and the Concept of Medium Specificity [J]. *Differences*, 2007, 18（1）: 128-152. Tom Gunning, Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality[J]. *Differences*, 2007, 18（1）: 29-52. Brian Winston,trans. Hing Tsang, *Semiotica*[M].2009,173-1/4: 453-469.

[31] Charles Sanders Peirce,*Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volume 3: Exact Logic*[M].Cambridge: Harvard University Press, 1933:2.228. 此处关键术语的翻译，参照了“附录 1：皮尔斯符号学属于英汉对照表”，载于（美）查尔斯·桑德斯·皮尔斯，（美）詹姆斯·雅各布·李斯卡（James Jacób Liszka）著 . 赵星植译 . 皮尔斯：论符号 [M]. 成都：四川大学出版社，2014：280.

[32] Charles Sanders Peirce,*Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volume 3: Exact Logic*[M].Cambridge: Harvard University Press, 1933:5.283.

[33]（德）恩斯特·卡西尔著 . 甘阳译 . 人论 [M]. 上海：上海译文出版社，1985：34.

[34] Charles Sanders Peirce,*Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volume 3: Exact Logic*[M].Cambridge: Harvard University Press, 1933:5.412.

[35] 姜奕村 . 皮尔士符号分类与演变理论之解读与修正 [J]. 江苏社会科学，2022（2）：218-219.

[36] Charles Sanders Peirce,*Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volume 3: Exact Logic*[M].Cambridge: Harvard University Press, 1933:2.306.

[37] Martin Lefebvre, The Art of Pointing: On Peirce, Indexicality, and Photographic Images[A].James Elkins ed., *Photography Theory*[M].Routledge, 2007: 220-243.

[38] Roman Jakobson,Quest for the Essence of Language[J]. *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* , 1965, 18（6）:4.

[39] Charles Sanders Peirce,*Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volume 3: Exact Logic*[M].Cambridge: Harvard University Press, 1933:5.57、25、143.

[40]（法）罗兰·巴特著 . 赵克非译 . 明室：摄影纵横谈 [M]. 北京：文化艺术出版社，2002：121.

[41] Charles Sanders Peirce,*Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volume 3: Exact Logic*[M].Cambridge: Harvard University Press, 1933:2.285、3.434.

[42] Charles Sanders Peirce,*Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volume 3: Exact Logic*[M].Cambridge: Harvard University Press, 1933:8.368; Fn 23 p. 241.

[43] Martin Lefebvre, The Art of Pointing: On Peirce, Indexicality, and Photographic Images[A].James Elkins ed., *Photography Theory*[M]. Routledge, 2007: 231.

[44] 参见（美）尼雅·埃尔利希（Nea Ehrlich）著 . 徐亚萍，孙红云译 . 乔装的动画纪录片 [J]. 世界电影，2015（1）：182.

[45] 参见唐俊 . 直接与间接：关于纪录片“索引性”的争议与思考 [J]. 电影艺术，2023（2）：114-121.

[46] Charles Sanders Peirce,*Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volume 3: Exact Logic*[M].Cambridge: Harvard University Press, 1933:4.531.

[47] Mary Ann Doane, The Indexical and the Concept of Medium Specificity [J]. *Differences*, 2007, 18（1）: 128-152.

[48] Charles Sanders Peirce,*Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volume 3: Exact Logic*[M].Cambridge: Harvard University Press, 1933:3.361.

[49] 参见周宪 . 艺术跨媒介性与艺术统一性——艺术理论学科知识建构的方法论 [J]. 艺术研究，2019（12）：20.