

# 论艾柯的电影符号学理论

■ 蒋传红 (江苏大学文法学院, 江苏 镇江 212013)

[摘要] 意大利电影符号学理论家艾柯在麦茨和帕索里尼的电影符号学理论基础上提出了自己的理论: 艾柯质疑帕索里尼的电影影像来源于现实的观点, 认为包括电影影像在内的图像是社会惯习和文化的产物。艾柯接受麦茨和帕索里尼的电影影像从符号学角度研究的方法, 并创造性地提出了电影影像的十大符码。艾柯还在辨析麦茨和帕索里尼的电影符号分类的基础上, 对电影影像从静止和运动的物像照片两方面进行了三重分节。

[关键词] 艾柯; 电影符号学; 电影影像; 十大符码; 三重分节

受法国电影理论家麦茨的电影符号学理论的影响, 意大利电影理论家帕索里尼、艾柯、加罗尼、贝特提尼等从不同角度拓展了电影符号学理论的研究领域。<sup>①</sup>艾柯是在麦茨和帕索里尼的电影符号学理论基础上从事自己的电影符号学理论研究的。艾柯说“在从事这项研究时, 我将把对我激励最大的两种电影符号学作为我的出发点, 这就是麦茨和帕索里尼的研究。”“应当理解, 我的论证是建立在对他们的研究的高度尊重和共同的兴趣之上的。”<sup>②</sup>本文的主要观点是: 艾柯质疑帕索里尼的电影影像来源于现实的观点, 认为包括电影影像在内的图像是社会惯习和文化的产物。艾柯接受麦茨和帕索里尼的电影影像从符号学角度研究的方法, 并创造性地提出了电影影像的十大符码。艾柯还在辨析麦茨和帕索里尼的电影符号分类的基础上, 对电影影像从静止和运动的物像照片两方面进行了三重分节。

对于电影影像与现实的关系, 帕索里尼提出电影影像来源于现实。在《诗的电影》中, 帕索里尼认为现实先于电影影像“存在着这样一个完整复杂的由具体形象组成的世界……这个世界可以说是电影中进行交流的工具性基础, 它是先于电影而存在的。”<sup>③</sup>在《动作的电影》中, 帕索里尼又提出: 电影影像的动作如“我转动眼睛”“举起手臂”“站稳身躯”“笑”“跳舞”“举起拳头”等自然的姿势来源于现实。<sup>④</sup>艾柯借鉴结构主义语言学家索绪尔关于语言符号的能指和所指与外部现实相区分以及美国符号学家皮尔士关于符号的解释是永无止境的符号意指活动的观点, 认为包括电影影像在内的图像都是社会惯习和文化的产物。艾柯说“相似性也是文化规范问题: 相似性不涉及形象与其客体之间的关系, 而是涉及印象和事先文化的内容之间的关系。”<sup>⑤</sup>

其一, 从西方绘画的实践来看, 绘画图像是人为的创造。艾柯以西方绘画史上的犀牛为例, 证明绘画的相似性属于文化规范问题。如德国画家丢勒的木刻画犀牛皮肤上覆盖着鳞片和鳞状盾片, 结果西方绘画史上关于犀牛的图画至少两个世纪之久保持不变, 并且不断出现于探险家和动物学家的著作之中, 尽管他们曾经见过实际的犀牛皮肤不带鳞状盾片。如果将丢勒的木刻画犀牛与在非洲实际拍

摄的犀牛照片相比较, 就会发现犀牛照片皮肤粗糙, 而丢勒的木刻画犀牛则似乎有一身差不多平滑而又清一色的皮肤, 这是由于丢勒的木刻画犀牛借助规范去描绘大量色彩, 使犀牛晦暗的皮肤表层变得清一色, 并通过色调反差把它们区分开来。<sup>⑥</sup>艾柯说“丢勒的犀牛图在描绘对象假如不是实际犀牛, 而至多是我们对犀牛的文化概念方面, 更为成功。也许是, 它不描绘我们的视觉经验, 而肯定描述我们的语义知识。”<sup>⑦</sup>

其二, 从西方图像史的发展历程来看, 图像具有历史的继承性。艾柯发现: 西方现在的图像总是在先前的图像规范的基础上发展变化, 这种图像规范对于实际的感知经验已经误用了先前那种创造性转达方式。试以太阳图像为例, 关于太阳的原始经验使太阳总是被画成一个有许多短线从中间辐射出来的圆圈, 这是通过半闭的眼睛凝视太阳而取得。但事实上, 太阳光从科学的角度无论是被理解成量子还是波, 它们都与太阳图像中的光线的规范性特征无关。由此可见, 西方现在关于太阳的图像“并非介于印象和作为客体的太阳之间, 而是介于印象和作为一种科学实体的太阳的抽象模式之间。因此, 某种范式化表现重建了另一种范式化表现的若干属性”。艾柯并将这种图像的文化规范推而广之, 发现“‘图像’符码要么是在图形符号载体与已经编码的感知单位之间确立一种联系, 要么就是在图形系统的相关单位和语义系统的相关单位之间确立一种联系; 这种语义单位取决于事先有关感知经验的厘定过程”<sup>⑧</sup>。

其三, 从运动学的研究来看, 人的姿势是社会惯习和文化的产物。艾柯以运动学的最新研究进展证明电影影像的动作也是社会惯习和文化的产物。艾柯说“姿势表示是惯习和文化。这类行为语言的符号学已经存在, 它被称作运动学”, 运动学的进展正在把人类的姿势表达编码为意义单元, 这些意义单元可被组织为一个系统, 并引用运动学家皮丁格尔与L·史密斯的观点认为“姿势和躯体的运动不是人性本能使然, 而是习得行为的系统。”艾柯还借鉴运动学家R·比尔德维斯太尔的观点, 证明人类的姿势可以编码为意义单元: 选择运动元作为最小运动单元的名称, 它们被抽离并具有被称作是运动素的自主意义, 从而把人类的姿势表达编码为意义单元, 进而将这些意义单元组织

成为一个系统。艾柯由此得出结论“即使我们假定在那里真的存在着重要的自发性,这种自发性实际上也会被文化、惯习、系统、代码,因而引申来说,也就是被意识形态所吞没。”<sup>⑨</sup>

其四,从儿童的图像创作来看,儿童的图像创造还缺少对图像的规范。艾柯有一次发现他4岁的儿子伏在桌顶上,将手和脚延展开来像罗盘针一样旋转,并说自己是一架直升机。显然,艾柯的儿子从自己的实践经验中发现直升机区别于其他机器的基本特征在于螺旋桨,并以自己的身体对螺旋桨进行了创造性的转换。但当艾柯要求他的儿子画一架直升机时,他的儿子却画了一个粗陋的枢纽结构,在它四周随意钉上数量不定的平行六面体图案,并解释道“这里有许许多多翅膀”。艾柯从这一现象发现,虽然他的儿子能以身体创造性地模仿直升机的螺旋桨的运动,但由于未能掌握画一架直升机的螺旋桨的文化规范,因此,虽然他的儿子已经通过自己的身体创造出关于直升机螺旋桨的认知模式的特征,但仍未能将这一认知模式的特征转变为绘画,并通过绘画手段将这一认知模式固定下来。

## 二

麦茨通过借鉴结构主义语言学和结构主义符号学的观点,在西方电影理论界率先提出电影符号是一种无语言的言语符号。<sup>⑩</sup>帕索里尼主张有可能建立一种电影语言,但无需借助结构主义语言学家关于语言的双层分节观点来分析电影语言。<sup>⑪</sup>艾柯也认为电影影像可以从符号学的角度来进行研究,强调不能使用结构主义语言学关于语言的双层分节的分析模式来分析,而是提出使用范围更广泛意义更丰富的符号概念来代替结构主义语言学的语言,使电影影像的符号研究脱离结构主义语言学的狭窄和封闭。艾柯说:“我强调使用‘符号’这一术语,从现在起我将始终用它代替‘语言’一词,因为按照言语活动这种特别系统化和具有双重分节的专门符号的模式去描述多种多样的传播符号总会引起概念的含混。”<sup>⑫</sup>艾柯多角度多层次地对符号进行界定,因而其符号概念内涵丰富,但主要是指得到社会惯习和文化认可,并被系统编码的信息运行机制。艾柯说:“(符号)意味着把艺术、语言、各种制成品和相同的理解视为由可表达的规律所维系的集体的相互作用的现象。”<sup>⑬</sup>

艾柯在图像都是社会惯习和文化产物的基础上,进一步提出图像符号只是复现了与标准的感知行为相关的某些感知状态,图像符号的复现依据艾柯所提出的“认知符号”的原则进行,这些符号包括一个对象中最有回忆性或进一步交流意义的某些特征,这些“认知符号”制约着感知条件的选择,并根据这种感知条件把对象转化为一个图像。艾柯反复强调:尽管电影影像具有暂时性,囿于有限的群体或个人的选择,但是仍然具有规律性,仍然可以发现电影影像背后的符号。艾柯说“如果接受者能够理解,这就说明,在他的理解之下存在着一个符号。假设我们没有能够把握它,这并不意味着这里没有符号存在,而仅仅表明它尚待发现。”<sup>⑭</sup>“符号的观念不仅是为了肯定所有的东西都是语言和通信,而更是为了肯定一种规则的存在。”<sup>⑮</sup>在此基础上,艾柯创造性地提出了电影影像的十大符号:知觉符号、识别符号、传输符号、色调符号、肖似符号、肖似化符号、趣味和感觉符号、修辞性符号、风格符号和无意识符号。

知觉符号规定电影影像的知觉条件,即呈现出能被观众有效知觉到的图像。识别符号是将知觉条件组成一些有意义的意素,观众通过这些意素识别对象或回忆知觉过的对象,这些对象往往以整体为参考进行分类。如观众要从远处认出一匹斑马,只需根据它身上的曲线条纹和四条腿的特征即可识别。传输符号决定知觉对象的一些物理特征,可以用物理学信息理论方法对其加以分析,它确定传输一种感觉而不是一种事先预构的知觉。如观众从人影的形体、姿态等知觉符号和识别符号区分出男人或女人,传输符号则进一步得到这个人物的其他特征。色调代码是指通过电影声音,观众或者识别出语调赋予的张力、强调等韵律,或者识别出已风格化的含蓄意指系统,如观众通过电影声音产生男人或女人的判断以及联想人物性格的好坏。

肖似符号通常以可知觉的成分为基础通过传输符号实现,分为修辞元、符号和意素。肖似符号通常在意素层次上起作用,观众通过理解电影符号所指层面上的“个别性语言”来进一步理解其社会惯习和文化意义。肖似符号在电影影像的符号中居于中心地位,它不仅使电影影像得以个别化呈现,而且也奠定了电影影像含蓄意指的基础。如表现电影影像“一位教师对教室的中学生讲话”,肖似符号在观众面前呈现出这位教师的个别化特征“一位修长的、金发的男人站在那儿,身穿一套浅色西服。”肖似化符号把肖似代码的“所指”转化为“能指”,能含蓄意指更复杂和更文化化了的意素。如肖似符号使观众认识到一个“人”的形象,而肖似化符号则让观众进一步认识到这个人是一个“国王”。趣味和感觉符号通过极其富于变化的方式建立由前几类符号和意素引起的含蓄意指方式,它更多依靠文化背景和语境来认识,从而更为含蓄和抽象。女优在某个历史时期是优雅美丽的体现,在另一历史时期则意味着滑稽可笑。

修辞性符号由社会惯习作用产生,是已被社会所吸收但尚未通行的模式或规范。一个男人和一个女人充满爱意地望着一个婴儿,观众能解读出“一个美满幸福家庭是令人羡慕的”含义。风格符号是修辞学上加以符号化的或者被实现的起决定作用的表现手段,它可以表示一种风格上成功的类型,也可以表示一种情绪情境的典型化实现,还可以表示一种审美理想或技术风格理想的典型化实现过程。如“一个女人露出淫荡的神色,揪着前厅的柔软的帘窗”是西方第二次世界大战前电影色情主义的一种典型化情境。无意识符号构成肖似的或肖似化的、风格性的或修辞性的决定性结构。人们根据社会惯习把它们看成是能够进行同化作用或投射作用,能够刺激起某些反应并表现某些心理情绪。

## 三

麦茨认为电影符号的基本分析单位是电影影像,电影影像是电影符号中不能以其他方式加以分解的基本分析单元,它类似于普通语言的句子。<sup>⑯</sup>帕索里尼则将电影符号分为语素和影素,语素是与电影影像对应的相当复杂的意义单元,影素是现实中那些相同的客体和行为。<sup>⑰</sup>艾柯不同意帕索里尼的电影符号分类,接受麦茨关于电影符号的基本分析单位是电影影像的观点;但是,艾柯反对麦茨将电影影像的分析建立在结构主义符号学基础之上的分析模式,而是对电影影像从静止和运动的物像照片两方面进行三重

分节。

艾柯认为：符号系统由各种类型的符号构成，符号未必都是二级组接，每一级组接也未必对立。艾柯将各种类型的符号系统分为四类：一是不具备组接形式的系统，如交通灯不能在内部进行组接，也不能进一步分解为潜在组接单位；二是只具备一级组接形式的代码，如63路公共汽车中的“63”指公共汽车从甲地开往乙地，“6”和“3”虽然可以切分，但不具有任何意义；三是带有两种组接方式的代码，如普通语言可以在语素和音素两个层面进行切分；四是带有三种组接方式的代码，如电影影像。艾柯说：“在我看来，三级组接方式的惟一例子可以在摄影语言里找到。不妨假定在摄影画面里存在一些视觉方面的非能指灯光现象，其组合产生视觉方面的能指现象。还可假定，这种相互关系取决于一种双重组接机制。”<sup>⑧</sup>因此，用只带有两种组接方式的普通语言来分析带有三种组接方式的电影影像在方法上是行不通的。

其一，艾柯对静止的物像照片的三重分节。艾柯认为静止的物像照片可以分为修辞元、符号和意素。修辞元是对物像照片的感知条件，如主题—背景关系、明暗对比、几何量值等。它们按某种符码规则被转换为图形符号。但与普通语言不同的是，电影影像符码的二级分节可由各种可能性连续体组成，这些连续体不能归结为一个准确的符码。符号或者通过社会习惯的图形手段而形成识别意素，如“鼻子”“眼睛”“天空”“云彩”等，或者是指抽象模型、象征符号和对象的概念图式，如用放射线的圆圈表示太阳。意素构成了一个复杂的肖似性短语，如一匹马的形象意味着“这里有一匹马”。艾柯并以“一位老师对教室的中学生讲话”这一物像照片为例进行了具体说明。这一物像照片中的意素是“一位修长的、金发的教师站在那儿，身着一套浅色西服”等。这一意素可以被分解为较小的肖似符号，如人的“鼻子”“眼睛”“方脸盘”等，它们可以在该意素的语境中被认出，并具有直接意指或含蓄意指的意义。每一个肖似符号又可再被分解为诸视觉修辞元：如“角度”“明暗对比”“曲线”“主题—背景关系”等。<sup>⑨</sup>艾柯按照结构主义语言学将语言分为纵聚合轴和横组合轴的分析方法，<sup>⑩</sup>将静止的物像照片分为构成直角的纵聚合轴和横组合轴：从纵聚合轴来看，表示从单个电影影像的角度、明暗对比、曲线、主题—背景关系等感知条件中选出一些可能性视觉修辞元，这些视觉修辞元聚合成肖似符号；从横组合轴来看，表示肖似符号在一定语境之内按照各种关系结合成肖似意素，而肖似意素再按一定的规则结合成物像照片。

其二，艾柯对运动的物像照片的三重分节。艾柯认为仅仅分析共时性的物像照片还不够，因为电影影像上的角色是运动的，因此，还必须对物像照片历时性的运动进行分析。艾柯借鉴运动学的研究成果，设想将运动的物像照片分解成运动修辞元、运动元和运动素三个层次：运动修辞元是各个个别的离散的运动元素，它们可以在物像照片的同时性层次上加以分离；它们并未参与运动，本身也无

意义，但相对于其他离散运动修辞元来说具有区分价值。运动元由运动修辞元通过各种组合结合而成，使大量无意义的运动修辞元变得有意义；各运动元再通过各种组合变化，结合成多种多样姿态各异的运动素，并且可以无限制的彼此相加。

艾柯将静止的物像照片的二维分析和运动的物像照片的二维分析复合在一起，构成了电影影像的三维图式：电影影像的肖似符号结合成肖似意素，肖似意素再按一定的规则形成物像照片，它们在同时性方向上形成电影影像的物像照片层面；当肖似符号沿着同时性方向形成静止的物像照片时，这些肖似符号同时由于运动而聚合成运动素层面，这一运动层面在历时性方向上不断变化。电影影像在同时性方向上静止的物像照片层面和历时性方向上不断变化的运动素层面的复合，使电影影像形成既具物像又具运动的三维立体图像。艾柯由此得出结论：电影影像在同时性层面结合了各种各样的物像照片，同时在历时性层面聚合了大量的运动素，电影影像既经过组合段不断结合，又同时经过聚合段不断变化，而且组合段和聚合段彼此相互作用，从而使电影影像丰富多彩，变化多样，形成人类有史以来所能创造出的一个宽广无边变化不尽的含蓄意指网络。

当然，艾柯的电影符号学理论并非十分完美，也引起了西方电影理论界如美国电影理论家尼柯斯的质疑，但艾柯在麦茨和帕索里尼的电影符号学理论的基础上，提出了自己别具一格的电影符号学理论，丰富了电影符号学理论的研究方法，促进了电影符号学理论的发展，值得美学家、符号学家和电影理论家学习和借鉴。

注释：

① 王一川《语言乌托邦——20世纪西方语言论美学探究》，云南人民出版社，1999年版，第180页。

②④⑨⑩⑪⑫⑬ [法]麦茨等著《电影与方法：符号学文选》，李幼蒸译，三联书店，2002年版，第64页，第77页，第78页，第65页，第76页，第81页。

③⑭⑮ 李恒基等主编《外国电影理论文选》，三联书店，2006年版，第467页，第491页，第491页。

⑥⑦⑧⑯ [意]艾柯《符号学理论》，卢德平译，中国人民大学出版社，1990年版，第234页，第235页，第238页，第268页。

④ [英]贡布里希《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》，林夕等译，湖南科技出版社，2000年版，第57页。

⑩⑬ [法]梅茨《电影的意义》，刘森尧译，江苏教育出版社，2005年版，第44页，第56页。

⑬⑭ [意]埃科《符号学与语言哲学》，王天清译，百花文艺出版社，2006年版，第367页，第317页。

⑮ [瑞士]索绪尔《普通语言学教程》，高名凯译，商务印书馆，2003年版，第170页。

【作者简介】蒋传红（1970—），男，湖北潜江人，文学博士，江苏大学文法学院中文系讲师，主要研究方向：文艺理论及中国现当代文学研究。