

从共现到重复：从符号现象学论“电影影像生成性”^{*}

张 骋

摘 要：电影影像的表意依赖于影像的生成性，这种生成性使得影像永远处于生成过程中，影像的表意也永远处于未完成的状态。但是，影像的生成性不是影像自身具有的，而是依赖观众意识的意向性活动实现的。具体而言，意识分两步来实现影像的生成性：第一步是共现，即意识通过自身的先验统觉能力将呈现的观相整合为共现的观相，获得影像的最初意义；第二步是重复，即意识通过重复多次的获义活动，形成意义累加的效果，进而获得影像的完整意义。并且，电影影像的意义是我们沉浸于电影影像之中的感同身受，无法用语言来表达。

关键词：影像，生成性，共现，重复，符号现象学

From Co-occurrence to Repetition: On Generativity of the Film Image from the Perspective of Semiotic Phenomenology

Zhang Cheng

Abstract: The signification of the film image depends on its generativity. As such, the film image constantly remains in the generation process, and its signification stays in a permanent and unfinished state. However, the generativity of the image depends not on the image itself, but on the intentional activities of audience's consciousness. More specifically,

^{*} 本文为国家社科基金重大项目“当今中国文化现状与发展的符号学研究”（13&·ZD123）阶段性成果。

image generativity is generated by consciousness in two steps. The first step is co-occurrence, that is, consciousness integrates the represented aspect into co-occurrence aspects through its transcendental apperception and obtains the original meaning of the image. The second step is repetition, that is, consciousness forms the effect of meaning accumulation through repetitive meaningful activities. This provides the complete meaning of the film image. Moreover, empathic experience merely refers to the meaning of film images we receive when we are directly immersed in them, which is an experience hard to express in words.

Keywords: image of film, generativity, co-occurrence, repetition, semiotic phenomenology

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.201901003

“影像”是电影理论最直接、最核心的研究对象，究其原因，是影像这个研究对象的确立使得电影理论能够从文学理论和文化批评中独立出来而拥有一套独特的理论体系。为什么影像能够使电影拥有独特的理论体系？因为影像是电影艺术的媒介。

每种艺术门类都有自己的媒介，都依靠媒介来表达自身的艺术价值。比如，音乐靠声音来表达，舞蹈靠形体来表达，文学靠语言来表达，绘画和雕塑靠颜色和构形来表达。并且，不同艺术门类之间的划分依据也是媒介的不同。而电影就是依靠影像这种媒介来表达价值的艺术。

然而，为什么影像是电影的媒介呢？因为电影的诞生就源于摄影机的发明，摄影机使动态的影像能够保存下来、反复播放，这就使得影像既能直观地呈现各种形象，也能描述各种连续的动作变化，影像也就成为一种可以表达艺术价值的媒介。虽然声音、音乐、文字也是电影表达艺术价值的媒介，但只有影像是在电影诞生之初就存在的媒介。因此，对于影像这种媒介的分析，既可以使电影从各种艺术门类中独立出来，又可以清晰呈现电影影像的表意机制。本文旨在分析电影影像区别于其他媒介的本质特征——生成性，并着重探讨这种生成性是如何实现的，进而重新理解电影的本质。

一、何谓“电影影像生成性”

影像，顾名思义，就是摄影机在胶片上或者通过数字技术捕捉物象而获

得的视觉形象。电影艺术所要表达的意义几乎都承载在这个视觉形象之上，影像也因此成为一种携带意义的符号。传统电影符号学试图将影像视为一种语言符号，将电影视为一种用影像表意的语言符号系统，运用结构主义语言学的思想和方法找到电影语言的表意机制和规律。这种站在结构主义语言学立场上分析电影的最大缺陷在于将影像视为一个静止、封闭的符号系统，这并不符合影像的运作逻辑。同时，如果我们将影像视为语言符号的话，也找不到电影的本质，因为无法将电影与其他艺术从根本上区别开来。

相比于语言符号，影像符号的最大特点就是它的生成性。影像的生成性是指影像永远处于生成过程中，永远处于未完成的状态。正如当代哲学家德勒兹指出：“画面（德勒兹这里所指的画面就是指影像）类型显然并不预先存在，它们必须创造出来。平面画面，或者与之相反的景深，每次皆需要创造和再创造。”（2000，p. 57）也就是说，世界上永远不存在一个已经完成了的影像，供我们原封不动地运用到电影创作之中，电影影像必须被创造出来，并且这个创造的过程永无止境。意大利著名电影理论家帕索里尼也指出：“世界上没有一本形象词典。没有可供随时取用的形象。电影导演没有词典，他只有无穷无尽的可能性。他不是从某个柜子里或某个提包里取来他的形象符号，他要从混沌世界中选取他的形象符号。”（李恒基，等，2006，p. 487）换言之，电影影像是电影创作者在混沌的世界中创造的结果。

那么，为什么电影影像具有这种永远未完成的生成性？因为电影中的每个影像都携带着过去的“余韵”和未来的信息，每个影像的意义都需要参照过去和未来的影像才能揭示出来，而且过去的影像和未来的影像永远处在生成之中，因此，我们对电影影像意义的揭示永远不可能完成，我们也很难理解自己没有看过的电影中的一个独立的影像。比如，“《党同伐异》中梅·马区在法庭场面上紧拽双手的镜头。之所以插入她这双硕大无朋、指头在痉挛地扭动的手，看来几乎只是为了更有力地说明她在审讯的关键时刻极度痛苦的心情”（克拉考尔，2006，p. 65）。如果没有看过《党同伐异》这部电影，单独看这个紧拽双手的特写镜头，我们就无法理解这个特写镜头的意义。只有结合前后影像来理解，才能解读出这个特写镜头所代表的意义。并且，随着电影的放映，前后影像也处在不断生成之中，我们对这个特写镜头的理解也会发生相应的变化。

但这里有一种特殊的情况：电影的第一个影像是否携带着过去的“余韵”，最后一个影像是否携带着未来的信息？事实上，就这种特殊情况提出的疑问是不存在的，因为在一部电影中，虽然第一个影像没有前影像，最后一

一个影像没有后影像，但是电影中的任何一个影像都不仅跟前后影像相关联，还关联着世界上的万事万物。我们在理解一个电影影像的时候，不仅参照电影中与这个影像相关的前后影像，还参照着电影之外与这个影像相关的一切经验和事物。也就是说，电影的第一个影像携带的过去的“余韵”以及最后一个影像携带的未来的信息都存在于电影之外的时空中。

由此可见，电影影像的生成性意味着我们永远无法把握一个单独的影像，因为一个影像出现的时候，也就正在向下一个影像转换。同时，任何一个影像在表现自身的同时表达着向下一个影像转换的动势，也就是说，电影影像一直都在运动变化。这里要特别说明的是，影像的运动是影像本身的运动，而不是运动事物的影像。也就是说，电影中真正运动的是影像本身，而不是影像中的事物。有时候，影像中的事物是静止的，但是影像本身一定是运动的。比如，先锋电影导演克里斯·马克的《堤》这部电影就用静止的图片讲述故事，但是影像本身仍然在运动，因为胶片一直在匀速运动（如果是数字电影，影像也一直在帧帧地运动）。对于观众而言，虽然影像看似不动，但是观众仍然期待着它的变化。这也是电影与照片的最大区别所在：虽然电影和照片都是写实，但是相片一定是静止的，而影像一定是运动的。

最重要的是，电影影像任何瞬间的微观变化都是质的变化。这里所谓的微观变化是指“总是能从看似一样的东西中分解出更细致的不一样的东西。也就是说，要从绝对的黑暗中寻找最细微的夹缝，寻找那微弱而珍贵的光明”（尚杰，2016，p. 333）。众所周知，电影影像的真实运动是胶片以每秒 24 张的速度依次通过投影窗口，或者数字画面以每秒 25 帧到 30 帧的速度一帧一帧切换，每秒钟之内这些画面之间的差异十分微小，但正是这些微小差异将每秒钟分割为 20 多个不同的瞬间，这些瞬间之间的差异不是量上的差异，而是质上的差异。这些质上的差异使得影像的运动变化不是量变，而是质变。这种质变很像电脑屏保中的 box flower，我们看到的是正方体、圆球体、方锥体等各种形状的隐现，但我们又永远看不到一个固定的形状，因为它一直处于质变之中。

那么，电影影像的生成性是自身具有的还是依赖一定的外在条件实现的？要回答这个问题，就需要我们对电影影像生成性的实现方式做进一步的分析。

二、共现：实现“电影影像生成性”的第一步

虽然电影在放映过程中画面始终以每秒 24 个或以上不同影像的速度在切换，但是我们在观影过程中看到的都是完整的影像，看不到影像与影像之间

在切换过程中的空隙和残缺，但是如何才能保证不同影像之间的连续性，让观众看不到不同影像之间切换的空隙？这就需要充分利用视觉后像的原理。

视觉后像原理是指“当外界物体的视觉刺激作用停止以后，在眼睛视网膜上的影像感觉并不会立刻消失，这种视觉现象叫做视觉后像”（刘弢，2015，p. 48）。这种视觉后像现象在我们的日常生活中随处可见，比如，我们盯着一个黑色灯泡看 30 秒以上，然后把目光转移到任何白色的区域，我们仿佛会看到有灯泡发光，这是因为当刺激变成白色的时候，原来注意黑色区域的视觉细胞反应比其他细胞更为强烈，产生更亮的后像，就像一盏点亮的灯。由是观之，我们通过视觉后像看到的影像不是客观存在的，而只是一种由神经持续兴奋留下的视觉残像。正是这些视觉残像使影像与影像之间能够无缝连接，使我们在视觉上能够感受到影像的生成性和运动。同时，视觉后像原理还表明，虽然我们的感觉刺激可能会中断，但是我们的意识活动是连续的，能够补足我们的感知活动。

在观影过程中，胶片每秒 24 张的速度，数字画面每秒 25 帧到 30 帧的速度，超出了我们的感知能力，我们无法在一秒钟内辨别出 24 个以上的不同影像，这就使我们认为自己看到的影像是连续的、运动的。其实，我们看到的只是由一个个单独的瞬间组成的静态影像，但是观众感知系统的介入以及视觉后像原理的作用重建了影像的生成性和运动。因此，电影影像的生成性和运动都是与人类的视觉感知共建的。对于观众来说，影像的生成性和运动也不是虚假的，而是真实的。只是这种真实不是传统认识论所强调的本质真实，而是建立在意识活动之上的现象真实。现象真实虽然不是客观存在的真实，但对于人类的意识来说，它是真实的。比如，我们看到天空和海水都是蓝色的，其实大气层和海水并没有颜色，都是太阳光选择性散射作用于我们的感知系统之后导致的错觉，虽然是错觉，但是对于我们的意识来说，蓝色是真实存在的。由此可见，电影影像的生成性蕴含有符号现象学的思想。

符号现象学的思想由当代著名符号学家皮尔斯提出，试图在符号学框架内探讨现象学问题，旨在为符号学奠定本体论基础。正如皮尔斯（Charles Sanders Peirce）指出：“就我所提出的现象学这门科学而言，它所研究的是现象的形式因素。”（CP 1.284）也就是说，符号现象学是一种研究意义的形式理论。进言之，符号学关注意义，现象学关注意识，那么符号现象学就关注意义与意识之间的关系，研究意义如何通过意识产生。

符号现象学的起点是形式直观。形式直观主要研究意义产生的初始过程，研究意识如何将事物变成意义对象，又如何将意义对象变成符号。人类意识

的存在方式就是寻找意义，意识的主要功能也是发出意向性活动让事物变成对象，进而获得意义。因此，所谓形式直观，就是指“意识把获义意向活动投向事物，把事物转化成获义意向对象，在这个过程中获得意义”（赵毅衡，2016，p. 3）。那么，意识是如何将事物变成意向对象，又是如何获得意义的？

首先，意识将事物变成意向对象的必不可少的前提是区隔，即意识的意向性活动投射到事物之后，将事物的一部分要素区隔出来，将其他要素放入括弧，存而不论，这些被区隔出来的要素就成了意向对象。意识的意向性活动不可能也无必要投射到事物的整体，比如，当我们看到一辆豪车的时候，我们只需要注意到车标和车身样式就可以辨认出这是一辆豪车，该车的性能和质量等要素都可以放入括弧，存而不论。也就是说，意识的意向性活动就像一把手电筒，只照亮事物的一部分要素，这些被照亮的部分就变成了事物的意向对象，其余没有被照亮的部分就被悬隔起来，变成了事物的非对象部分。因此，形式还原就是意识通过区隔的方式将事物片面化，划出事物被感知的范围，这是事物获得意义的前提，也是事物被还原成携带意义的感知（符号）的前提。因为“事物在被意向性激活之前，是一片晦暗的无意义，一片没有秩序的混沌，被意向性照亮后，才有了意义和秩序”（赵毅衡，2016，p. 15）。

进言之，虽然意识的意向性活动通过区隔可以将事物变成符号，但是符号不能单独表意，符号表意一定是通过符号与符号的组合（符号文本）实现的。因此，符号文本的表意需要满足以下两个条件：“一些符号被组织进一个符号组合中，此符号组合可以被接收者理解为具有合一的意义向度。”（赵毅衡，2016，p. 53）这里“合一的意义向度”就是指符号与符号组合起来表达一个意义。这个意义不是各个符号意义之和，而是一个超越各个符号意义的整合性意义。那么，符号与符号之间要怎样组合才能形成整合性意义？这取决于文本接受者的意义构筑方式。

接收者构筑意义的第一步是“共现”。具体而言，意识的意向性活动投射到事物之后直接感知到的只是零散的观相，这些零散的观相就是呈现。但是，呈现不能直接表意，意识必须依靠自身的先验统觉能力，对事物进一步施压，使呈现指向共现，进而使意识感知到事物未呈现的观相。至此，意识的意向对象才是完整的，才能获得最初的意义。著名符号学家赵毅衡教授将从呈现到共现的方式分为四种：“部分指向整体，瞬间指向过程，邻接指向认知，个别代替类型。”（赵毅衡，2016，p. 68）这四种呈现与共现的关系都是一种符

号意指关系，即事物呈现的观相指向事物不在场的共现，这种符号意指关系构成了指示符号。例如，在影像表意的时候，我们可以用人的一部分代替整个人，用楼房的一个侧面代替整栋楼房，用球场的一角代替整个球场。这里“人的一部分”“楼房的一个侧面”“球场的一角”就是指示符号。

由此可见，电影影像的生成性使得单个影像不能表意，影像与影像的组合才能表意，但是影像之间的组合往往会省略一些内容，这就需要观众依靠自身意识的先验统觉能力，使得呈现的影像指向共现的影像，进而感知到影像未呈现的内容，使电影影像获得意义。

三、重复：实现“电影影像生成性”的第二步

共现只是完成了构筑意义的第一步，获得的也只是事物的最初意义，想要获得事物相对完整的意义就需要完成第二步——重复。重复就是指意识的获义活动不停留在形式直观阶段，而是多次获义活动的累加。并且，这种获义活动的累加是指不同的获义活动在同一意识中发生关系，即在意识记得前一次获义活动的基础上，后一次的获义活动留下印迹，如此不断累加。也就是说，意识将两个或多个符号连接起来，形成累加的效果。这种累加的符号活动能够形成和丰富我们的记忆，这种重复的符号活动形成的记忆是意识与意义世界发生关联的最基本方式。正如美国符号学家皮尔斯指出：认识的累加就是“把自己与其他符号相连接，竭尽所能，使解释项能够接近真相”（2014，p. 15）。例如，每个影像的意义都需要参照过去的影像才能揭示出来，因为过去的影像能在我们的意识中形成记忆，这种记忆是我们获得影像意义的关键，而且随着经验的积累，过去的影像永远处在生成之中，所以观众需要多次获义活动的累加，才能把握住电影影像相对完整的意义。

同时，这里的意识可以是个体的意识，也可以是集体的意识。也就是说，重复既指同一个体通过多次获义活动的累加，将前后两个或多个符号连接起来获得意义，又指集体通过不同个体之间多次获义活动的累加，使符号和经验得以在人与人之间、代与代之间传递，进而形成集体记忆，人类文明也借此得以传承。例如，所有电影影像的表意方式（蒙太奇、长镜头等）最开始都只是个体的经验，经过同一个体的不断重复，不同个体的不断传递，能够形成一种集体经验和记忆，进而成为一种集体的电影表意技能。具体而言，这是“重复对意识施加压力的结果：重复使我们寻找并固定化重复的符号活动，使它们变成意义和知识的承载物”（赵毅衡，2016，p. 72）。并且，在重复的过程中，意识还对重复做了加工和处理：“意识把重复的经验做了合并，

除去了每次变异的临时性成分，只保留真正值得重复的核心。”（2016，p. 72）例如，我们在重复理解一部电影的时候，只会保留与电影主题相关的部分，而与主题无关的部分通常会被我们省略掉，这样电影的主题才能被我们阐释出来。由此可见，电影影像生成性的实现既需要单个观众重复进行多次获义活动，又需要不同观众之间进行符号和经验的交流和传递，以形成集体记忆，这种集体记忆是我们感知影像生成性和理解影像意义的关键。

进言之，重复包括同相重复和异相重复。同相重复是指重复使用具有相同意指对象的符号，使意义累加。这种意义累加可以不断增加该符号的理据性，当符号的理据性积累到一定程度就会发生符用学变异，进而形成象征的效果。比如，我们在文学文本中反复使用“阿Q”这个词，“阿Q”就不再仅仅指称一个人名，更能象征一种精神。同理，电影影像表意也是一样，当几个相同或相近的影像在一部电影中反复出现的时候，这些影像便具有了象征的意义，比如，在电影《入殓师》中，大提琴的影像先后一共出现了8次，这8次重复使得大提琴的意义发生了质的飞跃，它不再仅仅指称一种乐器，而成为父亲形象的象征。

异相重复是指重复使用两个具有不同意指对象的符号，形成反讽的效果。反讽是指文本的表达层面和实际层面之间的意义冲突。具体而言，在反讽文本中，同相重复和异相重复同时出现：文本的表达层面是同相重复，实际层面是异相重复，并且，异相重复建构的意义是隐藏在同相重复之中的。比如，有一句广告词是“劲酒虽好，可不要贪杯哦”，这句广告词表面上是劝人不要多喝酒，实际上是说劲酒太好了，很容易让人喝上瘾。同理，电影影像的表意也经常用异相重复的方式来达到反讽的效果。比如，在电影《芝加哥》中，各种绚丽多彩的歌舞影像的重复表面上是在显示芝加哥的繁荣与喧嚣，实际揭露的是在这种繁荣与喧嚣背后的黑暗现实。

四、从符号现象学视角重新理解“电影是什么”

综上所述，电影影像的表意依赖于影像的生成性，影像的生成性又离不开观众的参与，所以，电影的表意就是观众意识的意向性活动投射到影像之后的结果。正如前文所言，投射到银幕之上的影像本身是不能表意的，因为投射到银幕上的都是一个个独立的不断切换的影像，这些不断切换的影像对我们的感官刺激是会中断的，但是观众意识的意向性活动通过区隔能够使影像与影像之间无缝连接，将干扰影像连接的因素放入括弧，存而不论，进而感知到影像的运动，这就能使影像变成意识的意向对象。进言之，变成意向

对象的影像也是通过共现和重复来表达完整意义的。因为形式直观只能得到零散的观相，这些零散的观相不能呈现影像的意义，观者只有通过意识的进一步施压，使呈现指向共现，进而感知到事物未呈现的观相，才能获得影像的意义。但是，观者通过共现只能获得影像的最初意义，还需要意识重复进行多次获义活动，将符号与符号连接起来才能获得影像的完整意义。

综合以上笔者以符号现象学视角对电影影像生成性的分析，我们可以试图去回答那人们追问了一个世纪都没有弄清楚的问题：“电影是什么？”这个世纪追问在电影学界始终没有能够得到有效的解答。究其原因，是因为已有的解答基本上都站在认识论的立场上，从不同的角度来认识电影。比如，我们经常从艺术、科技、语言、商业、媒介、文化的角度来认识电影，与此同时，很多电影理论家也提出了“影像本体论”“蒙太奇论”“符码分节论”“局部幻觉论”“大组合段模型”等认识电影的理论，但是，这些认识和理论都只是试图解答电影的功能、属性、特征，并没有涉及电影的本质，都没有站在本体论立场上思考电影的本质是什么。也就是说，它们都是从电影影像与现实世界的关系视角来理解电影的。这种视角可以被称为认识论视角，即观众与电影的关系被视为主客二元的关系，观众总是带着一定的“前理解”来理解外在于自身的客观存在的电影影像。认识论虽然视角有其价值和合理性，但没有真正进入电影影像本身，使得我们面对电影的时候总会受到“前理解”的干扰，不能真正体悟到电影这种艺术的精华所在。并且，这种理解也遵循语言学模式，将电影影像视为一种语言符号，按照语言符号的表意方式来理解影像符号，这也不能真正理解影像符号独有的表意方式。

因此，电影本体探究的缺失将使我们始终在各种电影观念之间摇摆不定，莫衷一是，这也是我们始终没有能够有效解答那个世纪追问的根本原因。在本文里，我们就不是用语言符号的模式来理解电影影像，而是回到电影影像本身，消解了影像世界与现实世界的相似关系，真正理解电影影像本身的表意方式。由于电影影像的生成性使得单个影像无法表意，也使得影像的意义永远处于动态之中，所以我们不能试图去理解电影所要表达的所谓正确的观念和意义，因为其所要表达的观念和意义一直都在改变，无法准确把握，我们只需要去直接享受电影带给我们的刺激就可以了。因此，电影影像所追求的就是我们在现实生活中看不到的真实，它以剪接的方式能将现实生活中本来并不连续的几个瞬间并置在一起，形成一种特殊的相遇，以产生一种刺激。这种刺激没有正确与错误的区分，对它的评价主要看它能否给观众带来意外和震惊的效果。正如法国著名的新浪潮电影导演戈达尔所说：“没有所谓正确

的影像，只是影像。”也就是说，电影不再以语言为主导，而是回归影像本身，强调电影影像的视觉效果。这种视觉效果带来的是一种脱离实际的瞬间意义，这种瞬间意义能够激起我们的遐想，赋予我们灵感。并且，这种遐想和灵感因为只适用于此时、当下，不会再次降临，而显得无比珍贵。

这种从符号现象学角度来理解电影影像的视角非常符合海德格尔对“世界图像时代”的论述。海德格尔在理解“哲学是什么”的时候，关注的不是“什么”，而是系动词“是”。他认为我们不应该把“being”翻译为“存在”。因为存在是“什么”，是指一种外在于时间的已经完成了的概念，这就已经站在哲学之外了。在海德格尔看来，整个西方哲学一直围绕着回答这个“什么”到底是“什么”而展开，一直在试图寻找那个永恒不变的终极存在，例如柏拉图认为这个“什么”是“理式”，笛卡尔认为是“我思”，康德认为是“先验”。但是，海德格尔认为，哲学不应该是一个名词，而应该是个动词。也就是说，哲学应该处于动态和时间之中，处于生成状态之中，没有那个永恒不变的终极存在。这就是“思之路”，即哲学永远走在新的道路和方向之上。因此，我们应该把“being”理解为“becoming”，即永远处在时间之中，永远处于未完成和不确定的状态。这就相当于把哲学看成是“爱智慧”，重点不是“智慧”，而是“爱”。“爱”是一种感触和遭遇，这种感触和遭遇不是认识论意义上的，而是直接沉浸于事物之中。这种直接沉浸在生成和绵延中消解了感性与理性、想象与实在之间的界线。也就是说，海德格尔在挑战传统形而上学。在他看来，我们在认识事物的过程中与事物的关系不是二元对立的，而是相互拥有的；我们只有与事物相互拥有之后才能理解它，这里的“理解”不是概念性的理解，而是绵延性和直觉性的理解。

因此，海德格尔认为，“世界图像时代”不是指世界上有很多图像，而是指人类以图像性思维来理解这个世界。这里的图像性思维是指思维本身不是“静态下关于某某的判断，而是动态下沉浸于自身的描述”。这意味着我们对事物的理解永远处于世界图像之中，处于时间之中，处于生成和绵延状态之中。这种理解是非语言的，是一种感同身受，是我们全身心沉浸于一个事物之中时的直接感受。并且，这种直接感受是纯粹个人性的，不能用语言说出来，一旦用语言说出来就从个人性进入一般性，进入了所有人都可以理解的可交流性。这种具有一般性和可交流性的语言只能表达某种观念性的意义，不能表现我们的感同身受本身。由此，如果我们按照海德格尔的图像性思维来理解电影影像，则电影影像的意义是不能用语言去解释、思考和评论的，其意义就在于它在一瞬间带给我们的强烈的感官享受和美感力量，这种享受

□ 符号与传媒 (18)

和力量是无意识的，是无法用语言来表达的。

因此，本文从电影理论最直接、最核心的研究对象——影像入手，从符号学的本体论基础——符号现象学的视角，重新理解电影的本质，即“电影是一种以‘影像’为表意单位，以‘生成性’为表意方式，以‘共现和重复’为实现方式，以‘纯粹的美感享受’为表意效果的表意符号”。

引用文献：

- 德勒兹 (2000). 哲学与权力的谈判 (刘汉全, 译). 北京: 商务印书馆.
克拉考尔 (2006). 电影的本性 (邵牧君, 译). 南京: 江苏教育出版社.
刘洵 (2015). 幻像的视觉秩序: 电影认知符号学概论. 上海: 华东师范大学出版社.
李恒基, 等 (编) (2006). 外国电影理论文选. 北京: 生活·读书·新知三联书店.
皮尔斯 (2014). 论符号 (赵星植, 译). 成都: 四川大学出版社.
尚杰 (2016). 图像暨影像哲学研究. 北京: 中国社会科学出版社.
赵毅衡 (2016). 形式之谜. 上海: 复旦大学出版社.
Peirce, C. S. (1931—1958). Collected Papers. Cambridge, MA: Harvard University Press.

作者简介：

张骋，博士，四川师范大学影视与传媒学院副教授，研究方向为电影符号学、符号现象学。

Author:

Zhang Cheng, Ph. D., associate professor of College of Movie and Media, Sichuan Normal University. His research fields are semiotics of film and semiotic phenomenology.

E-mail: 441080176@qq.com