

## 电影符号中的主体三分性

文一茗\*

**内容提要:** 作为一种表意方式,电影符号文本折射出的,是主体的缺失。这个符号文本以缺席的符号形式呈现自身,将主体包裹于丰富的感知形式之中,依赖主体的欲望机制示意。它的叙述展开,以一个完全认同其话语的接受者为前提,使之在“看”这一行为中,完成符号文本的构建。然而,主体的符号性(即能意识到自我意识的元自我能力),使主体能认知自己为何心甘情愿成为被构建的主体,从而不停地生成阐释主体。所以,电影的意义永远在符号文本之外,游走于叙述主体、话语构建主体和阐释主体之间。本文根据皮尔斯的符号定义,分析电影符号的三分性——叙述主体、构建主体以及阐释主体,借此反思那个“自觉”缝合意识形态与电影话语缝隙的主体。

**关键词:** 电影符号; 叙述主体; 构建主体; 阐释主体

**Abstract:** As a way of signification, film as a semiotic text is reflexive of the absence of subject. It is accessible on the condition that a receiver of text is available, who could fully identify with the discourse of the film, and thus contributes to the construction of the semiotic text. Subject as the semiotic self, however, is fully aware of its self-awareness, thus could recognize the way the self becomes a constructed subject, and in a further step, becomes an interpreting subject. Therefore, meanings of film seem to be constantly shifting back and forth between the narrative subject, the constructed subject and the interpreting subject. Based on Peircean semiotics, this paper tries to analyze the triadicity of the sign of film, which leads to a reflection on the subject of suture that would be “willing” to bridge the gap between ideology

---

\* [作者简介]: 文一茗,四川外国语大学英语学院副教授,主要从事小说叙述学、电影符号学方向的研究。

and film discourse.

**Key words:** film-sign; the speaking subject; the constructed subject; the interpreting subject

主体与示意是一对彼此依存的概念。作为一种表意方式,电影涉及主体的三分性。主体在具体的话语之外无法存活,必须不停地通过话语得以重构。经典电影的表意机制,是引导接收主体与电影文本背后的话语支撑“共谋”完成电影叙述,让观众在不自觉的情况下去缝合意识形态与电影话语链条之间的缝隙,从而成为一个臣服式主体。然而,影片从生产到消费以及观众的参与,其实是一个复杂的符号化过程,涉及庞大而精密的意义机制。面对意识形态的建构,主体除了被动接受,也有自觉的理解。虽然电影文本是通过那个“幽灵似的不在场者”之视角得以呈现,但主体阐释意义的话语,会与文本形成某种游离于电影话语之外的关联,并因此对文本进行主动的过滤及塑形。

根据皮尔斯的定义,符号是一种三元示意模式(triad)。一个符号由符号再现体(sign)、符号所指涉的对象(object)以及在符号指涉过程中生产的意义解释项(interpretant)组成。该定义道出了符号示意的本质特征在于:无限衍义的可能性,以及主体的欲望与缺失之存在状态。作为符号的电影,也是由符号示意的三个方面组成的。所以,要理解电影的示意机制,就必须理解电影符号的三元模式。本文根据符号与主体示意的关联,剖析电影的物质形态、电影叙述的文本模式以及电影制作的动力机制——电影符号的三分性,并由此深入电影符号中卷入的三重主体:作为符号再现体的叙述主体(电影文本);作为符号指涉对象的构建主体(电影叙述掩盖之下的话语所呼唤的观众);以及作为符号解释项的释义主体(通过对电影的二次叙述对电影形成元话语的阐释主体)。

## 一、叙述主体

任何文本都有其背后的身份支撑。作为符号再现体的电影,是一种独具特性的文本类型,而与其对应的是想象的意识形态身份。与教化相比,电影的形式必须是娱乐,因而是包装、“变形”了的意识形态话语,具有迂回的示意策略。而与这个示意过程相对应的则是电影文本的叙述主体。其特性在于:它是一种双重缺席。

当我们谈到一部具体的影视剧作时,首先指的是一种文化的物质成品。比如,“让我们来说说《美国往事》这个片子吧……。”此时,被论及的这部影片,是电影符号的再现体(也就是我们泛泛意义上所说的“符号”或“能指”)。但这一符号再现体并不是直接呈现于主体,而恰恰以其缺席来成就其在场。用电影符号学家克里斯丁·麦茨(Christian Metz)的术语形容:这是一个“想象的能指”(imaginary signifier),因为正是主体通过想象将之构建为一个能指,并在想象中集合了在场与缺席。也就是说,电影展开本身乃一种虚构性,作为一个整体,它是事先记录的。电影作为能指本身,是缺席的。而符号的存在正是以意义的缺席为前提的。人们之所以永不止息地使用符号,是因为追逐意义乃人之本性。使用符号释意与达意,则是其根本的方式。(文一茗 182)所以,电影是一种“双重缺席”的文本符号:以缺席的符号再现体来指代缺席的对象意义。

这对符号接受者构成一个有趣的挑战:通过想象的认同将属于现实域的文本置入象征域的文化之中。所以,电影要求主体具备双重性的知识形式:我知道我正在感知某种想象之物,并且我知道我正在感知它。这是一种自我元意识的符号属性,因为作为符号的主体也呈现为三元模式:当下我(符号)通过过去我(对象)而向未来我(解释项)推进。使自我能在不同维度上同时延展,丰富自身。我知道我确实是在看,我的感官在肉体层面上受到影响;并且我还知道,正是我正在看所有这一切。事实上,电影不仅可以使我们处于电影的话语位置(比如与影片中的人物相认同),还处于观看者的位置。

这一缺席的符号再现体,使电影符号更深地卷入想象域层面。事实上,与其它表意方式相比,电影首先是一种视觉艺术,更为依赖主体的视觉感知能力。而我们对电影的感知,更是一种对虚构性的感知。因为,与话剧台上演员所呈现的演示不同,在电影中,是演员的影子将其表演呈现于我,或者按照麦茨的说法,是演员以“自身缺席的方式来呈现其言语”(Metz 44)。所以,电影符号的独特之处在于使观众陷入一种“双重性”的局面:一是主体感知的富足;二是与之同时而来的极大的不真实感。电影符号使主体卷入丰富的想象域场所,赋予主体海洋般的感知微粒,却又立即将之带入其自身的缺席,而缺席本身却是唯一在场的能指。其结果就是,一旦与电影文本“共谋”,开启了电影叙述,观众就将自我识别为一种纯粹的感知行为,使“看”成为一种先验条件。这是一种尽可能阻碍主体将文本符号化的“看”。这种“看”建立在一种观念上,那就是文本发送的技术影响着文本生命的长短。电影特有的媒介支撑,在更为丰富主体感知的同时,也压缩了符号化的过程。换言之,电影文本必须是一个即刻性的消费文本,仿佛其追求的最大效果,是尽可能地吞噬那个正在观看的自我,从而拉长了叙述还原的距离。

人们往往认为,一部电影越是能轻易地被还原为叙述的故事,对其符号再现体的研究,就显得越不重要。但事实上,每部电影最终总是被还原为其所指的叙述文本,但这里涉及一个还原距离的问题,即在多大程度上,这个所指对象是隐含的。从电影的符号再现体到其所指对象的过程中,电影在多大程度上被编码。如前所述,从感知角度而言,由于电影媒介特性,电影叙述会让接收主体体验到更为丰富的感知,但同时也需要为感知的丰富性付出代价:那就是对主体思维能动性的“麻痹”,使之在接收电影文本时更为被动。主体享受更为丰富立体的感知同时,却容易削弱自身对接收信息的能动性回应,使主体“沉溺于”感知漩涡中。所以,感知的丰富性与被动性所必然导致的后果便是,主体返构电影叙述的路径更为迂回。在电影符号这个实例中,我们可以看出:感知的丰富性并不一定是认知的福音。它

可能更易将主体挽留于感知的当下,而推迟认知深入的进程。

事实上,电影文本的最高层叙述主体——大影像师及其操控的叙述代理和叙述技巧,如视角、镜头及作为伴随文本的电影背景音乐等,都旨在催生与之认同的观看主体,赋予其创造叙述而非只是接受叙述的错觉。比如,聚焦首先被定义为叙述者与他的人物之间的一种“认知”关系。摄影机(作为大影像师的叙述代理)仅仅通过它的机位或一些简单运动,就可以干预或改变观众对影片的感知。它能在不同程度上约束或引导观众的视线。电影背景音乐是典型的指示符,对电影叙述的推进甚至阐释都起着提示、解释甚至反讽的作用,从而形成伴随文本。电影文本的叙述展开,恰恰是在不同程度上抹去叙述痕迹的过程。不同的叙述痕迹反过来指向背后操纵这一切的叙述主体。大影像师可以建构内在于虚构世界的一个视点、一个人物,也同时暴露了试图退隐于虚构世界之外的大影像师自身。

## 二、构建主体

电影文本的理想接收主体,是能与之认同的虚拟主体,它是既定的过去我,受辖于主流文化所管辖的象征域,必须使用社会一致性的再现话语,来消费这个符号文本。因此,电影叙述所指涉的,是一个消极被动的构造物,它受制于电影叙述掩盖之下的意识形态。阿尔都塞的意识形态理论认为,主体是臣服于或缝合进主流意识形态之网的主体。在那个著名的例子中,通过一声询唤以及个体的三百六十度转身,完成了一个臣服式的主体。这也是电影缝合理论(suture)所说的话语构建主体。如果说叙述主体是符号发送者抛出的电影文本,那么,话语构建的主体,就是文本符号所指涉的对象,即与电影文本相认同的观众。

电影缝合理论强调电影文本赋予其观众主体性的过程。米勒(Jacques-Alain Miller)将缝合定义为一种时刻,即某一时刻主体以一个符号(再现体)为由,将自身置入象征域,并借此获得意义。

(Silverman 200)在这个过程中,电影文本暴露了主体地位的不充分性,从而制造了主体的欲望,使之再次进入文化话语,这种文化话语承诺可以弥补主体的不充分性。电影缝合系统不停召唤观看主体进入某个话语位置,并因此给主体一种幻觉,即有一个稳定和持续的身份,但是却以非正统(有别于意识形态话语)的方式,来重新阐明现存的象征秩序,(Silverman 221)使(文化意义上)被询唤的个体,将自己认同为想象域中的幻象自我,从而界定了象征域的主体地位。

话语只有通过主体才能被激活。而主体又必须允许为话语所说,才成为主体。电影将叙述主体固定在话语“背后”,又将构建主体(符号文本的隐含读者)置于话语“前面”。换言之,电影文本的叙述主体总是被置于符号的生产场所,而同一文本的观众却处于叙述主体所规定的消费场所。

由此,构建主体只能通过电影叙述主体的示意来获得自我理解。在电影中,话语构建主体会说:“对,那就是我!”。这相当于主动允许某个视角来界定自己所看到的内容(Silverman 205)。此时,叙述主体假扮成构建主体蒙混过关。而经典电影的最大特征是电影文本必须尽量向观看主体隐瞒其所处位置的被动性。(Silverman 204)比如,剪辑是电影中常用的技术,用以告知观众,我们(作为主体)所看到的,只能是足以让我们知道还有更多没有被看到的。这些缺席使示意整体成为可能,将一个镜头转换为下一个镜头的能指,和前一个镜头的所指。(Silverman 205)叙述主体说服构建主体将某种电影形象作为对其自身主体性的确切反映而接受。

但我们必须意识到,电影叙述所召唤的,是一种虚假的完满。电影叙述展开的动力是缺失的主体欲望。电影符号的对象就是可被还原为文本的电影叙述,它作为一种象征域图示,必须反转到主体的想象域场所,并依赖能指的缺失。电影符号以缺失形成一种“充实”,而因此更加确证了那一缺失。其实,观众会发现:自己只是被授权去看碰巧属于另一人(且此人是缺席的)的目光所能企及的范围。这只不过是一种被规定的主体性。电影所追求的,是一个想象的对象,它是

失落的,并且永远被希望是失落的。(Metz 61)电影所依靠的,正是对其缺席对象的永无止境的追求。而电影的特殊之处在于一种悬疑的欲望缺失。比如,摄像机、镜框内的移动、幕外音以及框定镜头边界等都起到指示符的作用,指向某个虚构的目光,从而使主体的注意力以及欲望超越某个镜头的局限,并转向下一个。在此,这些指示符为观看主体提供了一个视点和一个主体位置。这也是为何电影缝合理论在很大程度上成为经典电影的代名词:运用一系列技术,但在其中永远扮演核心角色的是缺席和缺失的价值。这些价值不仅激活了观看主体的欲望,也将一个镜头转换为下一个镜头的能指,让主体的缝合过程变得永无止境。

所以,电影示意完全取决于观看主体发现自身有所缺失时的那一刻所产生的不愉快。观众明白自己所缺失的,正是叙述主体所具备的。这种缺失感激起观众渴求看见更多的欲望。而观众被构建的主体性正体现于此:电影叙述向观众揭示的越多,这个在看的主体就愈发渴求叙述的慰藉——主体就越急于在电影叙述中寻找安慰。如此一来,观看主体臣服于电影示意,允许自身被电影话语所讲述,并因此再次进入象征秩序。而叙述推进并作用于构建主体的机制是通过某种尚未被完全看见、领悟或揭示的东西完成的。电影符号指向一种无限延伸且不可被弥补的欲望。通过这种欲望机制,接收主体成为一个窥视者,依靠荧幕和叙述之间的距离,得以保留自反之本性。

### 三、阐释主体

尽管电影话语总让观众以为自己就是话语的源头。但是,这并不意味着观看者无法形成元自我的多维层面。事实上,任何一个主体都是多维、动态的过程中生成的自我形象,将通过言说过去、既定的自我形象投射于正在生成的未来我。所以,观众不仅是电影叙述及其掩盖的象征域接收主体,也可以是反观自身的阐释主体。符号

的三分性为主体示意打开了一个无限可能的空间。作为一种表意方式,电影符号体现出主体意识将“电影”对象化的符号化过程,即如何将主体的意向性投射于其上(这里的意向性由主体意识与对象电影的关联构成),从中构筑意义,使意义体现为电影的文本化,并获得阐释的诸方面。

所以,传统缝合理论将电影意义止于构建观众,是一种静态、封闭、消极的主体观。事实上,电影文本一旦抛出,必然形成二次叙述,即关于电影的元话语。电影符号的消费,必然推动对这一符号的批判与繁衍,从而催生出游离于电影符号之外的阐释主体,使主体通过电影文本的链接,衍生出新的自我身份。看完一部电影之后,人们终会将其还原为(对自我而言“意味着如此”的)一次叙述,一个确有所指的文本对象,以便追溯其意义何在。电影之真相在于主体之缺失是必有的境遇。作为现代性的产物与见证者,电影证实了关于现代性的一个事实,那就是主体的象征域统领着现实域。(Chateau 125)现代主体的最大挑战,就是被卷入欺骗性的符号漩涡中。

当我们谈及电影中的主体性时,是在比喻意义上使用这个词。我们将自我意识的属性投射到一个无生命的物体中,仿佛电影自身有主体性,某种东西如意识运作那样作用于电影中。电影的物质属性是各种精神、思维属性的一种编码;意识的内容通过编码得以再现,在具体的符号化过程中得以媒介化。电影中所再现的,可被理解为隐含主体性的视角。这要求我们将电影过程比之于思维过程,将观众的思维运用与电影程序联系起来。比如记忆、想象、关注等程序首先是对意义的各种感知;与之相应,电影的各种手法是对那些程序的对象化。(Chateau 32)所有的影视程序都是内在精神过程的外在化或客观化。

作为观众,我们不只是在接收电影,我们在亲历体验之。它对我们的存在会产生实际的精神效果。荧幕上移动影像的有效性基于心理现象的运用。作为一个在看的主体,观众参与构建自身头脑法则所调节的自主世界。这一点要求我们不仅思考观众如何成为一名观



众,是什么样的观众;并且还要问,是基于什么样的基础成为观众的。简言之,我们正在看一部影片时,会赋予看这一事实什么样的意义?(Chateau 53)

看电影是一种认知行为,也是一种情感行为,还是一种实践行为,与由消费过程中所引发的种种行为相连。看电影愈发成为一种自我构建与自我延展,以得到关于自我的幻觉。这便是看电影这一符号化过程中所诞生的符号解释项。除此以外,它还是一种关系行为,我们不得不构筑一种用以共享、交流的社交网络,与身份构建相关。选择一部影片,越来越成为一种归属的宣言。最后,它还是一种文本行为:观众越来越有机会操纵他所消费的文本,不仅通过调整观看文本的条件,还通过介入其中的方式。主体在世的方式,便是使用符号进行示意与释义。在电影符号中,人的主体性成为一个平台,被视为示意能力之间意义循环的关联网。

## 结 语

电影对接收主体的感知方式及感知效果,形成不同于其他(比如文学叙述)叙述体裁的意义取向。它首先使“看”成为一种可以超脱主体的元行为,使主体在主动与被动、自觉与自欺、体验与批判多个层面同步分化,彼此推进。“看”在缺席的符号对象与主体之间搭起一座隐形的桥梁。电影通过“看”这一运动完成对主体的询唤。推进叙述进程开展的,是主体的欲望。而这个主体,正是电影符号所指涉的那个理想接受者——文本话语所构筑并试图掩盖的价值取向。电影是一面镜子,折射出的是主体的缺失。这个符号文本依赖主体的欲望机制示意,以缺席的符号形式呈现自身,将主体包裹于丰富的感知形式之中。它的叙述展开,以一个完全认同其话语的接受者为前提,使之在“看”这一行为中,完成符号文本的构建。然而,“看”是一种双向运动——既是接收也是释放,主体的符号性(即能意识到自我意识的元自我能力)使主体能认知自己为何心甘情愿成为被构建的

主体,从而不停地生成阐释主体。所以,电影文本的意义永远在符号之外,游走于叙述主体、话语主体和阐释主体之间。正如哈姆雷特的痛苦源于其符号自我的能力那样:不仅陷入两难选择而举棋不定,而且知道自己优柔寡断、进退维谷;我们不仅“沉溺”于电影符号所带来的感知漩涡中,更令人纠结的是,我们知道自己沉溺于其中。

### 引用作品[Works Cited]:

- Chateau, Dominique, ed. *Subjectivity*. Amsterdam: UP of Amsterdam, 2011.
- Metz, Christian. *The Imaginary Signifier*. Bloomington: UP of Indiana, 1982.
- Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. Oxford: UP of Oxford, 1984.
- 安德烈·戈德罗、弗朗索瓦·若斯特著,刘云舟译:《什么是电影叙事学》,北京:商务印书馆,2010年。
- 文一茗:“论主体性与符号表意的关联”,《社会科学》,2015年10期,第182页。