从影像索引到象征系统：符号学纪实理论探赜

沈钰扉

（北京大学 艺术学院，北京　100871）

摘　要：长久以来，以巴赞、克拉考尔为代表的纪实观念基本垄断了学界对于电影纪实理论的理解，而电影纪实的实践则常被限定于纪录片或逼真摹写现实的影片类型当中。事实上，纪实学派之后的结构主义思潮以及符号学并未放弃对电影纪实魔力的理论重释，其惯例系统、幻觉、想象等概念也大都渊源有自。经由米特里、第一符号学乃至第二符号学的改造，电影纪实性观念不断突破早期的概念边界，随技术、思潮之代序而变迁，与不断更新的电影现象相适配。探究该时期影像纪实理论之内核，可以揭示其潜在的思想流变，暴露其局限，补足我们对这段“折跃”式影像纪实观念的理解的缺失。

关键词：纪实性；让·米特里；克里斯蒂安·麦茨；电影符号学；实在界

中图分类号：J90　　**文献标识码**：A　　**文章编号**：1671-394X（2024）03-0133-12

一、早期影像纪实观念的动摇

在不算漫长的电影理论及实践历程中，形式主义与纪实主义[①]间的龃龉、融合几乎贯穿始终。抛开视点倾向，电影影像与现实间无可争议的亲近关系，始终是电影理论内最大的谜团。这种可被称作影像“纪实性”的问题，不断吸引着一代又一代学者的目光，诞生出旨趣各异的纪实理论。亨利·阿杰尔（Henri Agel）在《电影美学概述》（*Esthétique du Cinéma*）中将电影纪实理论溯源至路易·费雅德（Louis Feuillade）在1913年发布的一份公告，其中倡导了不带丝毫幻想、如实反映人和物的影片。尽管在乔治·萨杜尔（Georges Sadoul）看来，费雅德倡导的只是一种相对的现实主义，以今日目光看来更接近于情节剧，但这仍不失为现实主义思想向电影的一次渗透，也潜在地成为纪实理论的拓荒行动。1922年现实主义运动的兴起，被阿杰尔称为真正的对现实主义的严肃追求。其中最具代表性的，便是吉加·维尔托夫（Dziga Vertov）的“电影眼睛”（Kino-Eye）理论。在1923年的论文《电影眼睛人：一场革命》（“Kinoks：A Revolution”）中，维尔托夫以一种宣言式的激情，呼吁排斥一切形式上的造作，让比人眼更为客观的电影眼——电影摄像机去反映现实。但这种论点必然是矛盾的：摄影机不会自己拍摄一切，成品也无法摆脱人为的“修饰”。马尔丹（Martin）就指出：“这清楚地说明了缺点不在于现实主义本身，而在于一种

作者简介：沈钰扉，北京大学博士研究生，从事艺术理论研究。

对现实主义的错误观念:这种观念只知摹写现实,而不知道电影和其他艺术一样,要想表现得自然就必须凭借艺术手法。”[1] 维尔托夫热情洋溢的观点感染了一代又一代创作者,但问题也在于此,“电影眼睛论”更像是纪实主义的一次宣言、一种观念,而非成体系的理论。同样的质询也适用于 1929 年由格里尔逊(Grierson)成立的纪录学派,其作品尽管均可归于纪实传统,但因缺乏严密的学术逻辑,没有发展成为自洽的纪实理论。这种情况一直延续到克拉考尔与巴赞著作的出现。

早期的纪实思想往往与一种社会批判意识紧密相连,他们急于摆脱麻醉剂般的虚构幻象,却忽视了符合逻辑的理论建构。巴赞与克拉考尔率先将其带出了泥潭,他们分别用《电影是什么?》(*Qu'est que le cinéma*?)和《电影的本性》(*Theory of Film*)两本代表性著作赋予电影纪实性以本体地位,也让纪实主义电影理论终于能够在学术的领域内与电影形式主义分庭抗礼。

即便巴氏、克氏观点有诸多相左之处,其理论的精髓乃至局限都主要来自对电影自动化生产机制的迷恋。二战、冷战等带来的理性和人道主义危机,让人们开始厌倦由形式狂热营造出的虚假繁荣。胶片电影技术与技法的成熟,适时为怀疑的、虚无的心灵提供了避难之所。摄影机能以无可置疑的客观见证力,发掘在主流意识形态遮蔽下长久失语的人的现实。也因此,纪实学派认可新现实主义对社会真实的关注,推崇“把摄影机扛到大街上去”的表现手法——简言之,真实借由自动机器,可以无人介入的方式生产(呈现)出来,借由影像,人类可以现象学直观的形式重拾确定的意义与自身的尊严。这样一来,纪实学派自然吁求电影影像的纪实,其观点就与某种政治、伦理倾向纠缠在一起,为“纪实性”创作打上了鲜明的“纪实意图”的烙印。

但很快,影像索引性②的危机动摇了影像自动生成的必要条件(因为这个条件暗示了被摄物与影像的因果联系),电影纪实手段的多元则暴露了“素材美学”“景深镜头”“场面调度”③的局限。或许我们依旧认为,二人范畴下的电影相较当下多样的纪实影像更接近自然的真实,但当我们切实讨论“电影纪实性”这个概念时,自然不满足于一种比较式的真实。巴赞与克拉考尔曾代表了电影纪实性研究的主流,但其概念范畴不能或者未曾涵盖电影纪实性的全部。二人的理论均流露出“以非人视角呈现纪实意图”的倾向④,在他们看来,这正是电影自动机器相较传统艺术手段无可匹敌的优势。但同时,这也是二人理论最难以澄清的“公理”。现象学试图将文化与语言等中介现实之物放置在括号之内,以便专注于直观的本质。但问题在于,若我们能从呈现于意识经验中的现象里获取任何确定性意义的话,其又必然经历过书写的“调解”(mediation)——德勒兹便认为,现象学价值理论成为了新的守旧主义即服从形式,因为价值被规定为原则,而现象评估又以价值为先决条件。这就是说,同西方悠久的“逻各斯中心主义”(logocentrism)传统一样,现象学内在意识的纯粹在场,依赖于被其标记为缺席的事物——语言、文化与书写。纪实学派希冀由直观摆脱语言的“虚伪”,从非人的视角超越偏见,实现对现实的严格解释和价值的重建。但对现实意义、价值的追求,反而讽刺性地成为书写、调解的胜利,在纪实学派的“自动化”“非人”之上,仍有一个更为高级、更为纯粹的理念之人的存在,其神秘地决定着现实的意义与价值,使之直接而瞬时地为意识所意向——现象学极力排斥形而上学的假设,却又不可避免地返回至意识超验性的怀抱。在当下相对主义的语境内,相较对影像的本性描述,我们更易接受从诸种“关系”入手,分析实现影像纪实感知的各类条件,而这种由本体论向认识论的观念转化过程,潜伏着符号学理论对“纪实性”的重释——澄清这段时期的理论内核,也即补缺这段跳跃的纪实观念史。

二、过渡阶段:让·米特里

在纪实主义与形式主义的争论以及从纪实学派到符号学的过渡中,让·米特里(Jean Mitry)都是电影理论一座难以逾越的高山。他建立的是一种真正的综合论,即电影是纪实主义与形式主义的综合,电影既是通往现实的"窗户",又是实现构型的"画框"。这并非一种天真的调和,影像具备绘画的美感,但只有在与心理真实的交互中,这种美感才得以存在——其著作《电影美学与心理学》(*Esthétique et psychologie du cinéma*)即因此得名。与巴赞"现实的渐近线"相似,米特里同样认可电影影像的先验真实,但在"何为电影?"这个问题上选择了同巴赞截然相反的路径。用达德利·安德鲁(Dudley Andrew)的话来说,"巴赞一生都在研究影像切合现实世界的重要性,而米特里则不停地探索这条'渐近线'与现实的差别之所在,探寻如此忠实地反映却又永远不相交的原因之所在"[2]163。因此,影像的纪实性在米特里看来绝非电影的终极意义,只有合适的抽象才能塑造伟大的影片。从一种构成论的真实出发,米特里区分了影像的三层表意功能:再现-语意-艺术。由此确定了电影美学的三个层次:影像-符号-艺术。显然,米特里从未提倡某类纪实性的影像实践,因为这会阻碍电影跻身于具有永恒价值的艺术殿堂。综合性的观念,无疑时常令米特里被影像纪实研究所忽视,成为"叫好不叫座"的存在。但无可否认,这种综合论与构成论的叠加,将纪实研究带往一个新的阶段,若不去观照其纪实性描述,电影理论史将产生无法填补的漏洞。

尽管米特里的构成论决定其更关注电影超越纪实、臻于艺术的一面,但从他兼收并蓄的著述当中,我们依然可以抽绎出他对电影纪实性的描述。简单来说,《电影美学与心理学》的"纪实"相当接近于纪实学派的看法,米特里将之归于"一般影像",指"尽可能非个性化的再现形式,它具有任何最普遍意义的影像都可具有的共同特性"[3]53——这同样是借助于胶片模拟影像获得的客观实在性。米特里与克拉考尔均将这种原初的光学成像视作电影的素材,只是克拉考尔由此推断出电影本性、素材美学,而米特里仅当其为质料。这也是为何克拉考尔始终反对将电影作为艺术,因为传统艺术总是要求转化素材,电影本质应服务于素材;米特里则偏爱让电影回归艺术,以符号(象征)化手段传达出永恒的价值。但之所以称后者为真正的综合论,是因为米特里并未忽视素材与现实的关联,在他看来,电影"与一切其他门类艺术相反,在电影中,再现等同于被再现物"[3]76,"抽象的是这种潜能,而不是影像"[3]196。影像特性决定其总是部分纪实的,因而真正的真实感并不依赖蒙太奇或非蒙太奇效果,不依赖主观安排造成的时空感觉。但即便只是部分纪实,米特里也同意电影应"记录"而不是"提示"真实的关系——简言之,电影在实现符号化的表意之前,必先符合现实的逻辑。为证实这种逻辑无须素材的完整或是段落、景深的连贯,米特里引入心理学观念,将真实感看作被思维与记忆重构的产物,这本质上是一个超越直接经验的世界。综合来看,电影纪实性被米特里当作电影的底材,而被巴赞、克拉考尔视作电影的目的。可以说,这是电影纪实性的一次"降维",它不再被当作完整电影神话或肩负揭示现实世界的使命,它直接与人类经验相连,是实现更具抽象性的符号功能的跳板。因而,米特里与纪实学派间的分歧更多不在纪实性的范畴,而在电影的功能与目的。米特里着意建立具备电影规定性的语言,这种语言,不能如戏剧中语言的程式化、风格化,不能像小说语言那样依赖思考与想象,不应靠音乐为视觉做注解……于是,电影的范畴只能是"过程与改变(process and change)","电影是一种逐渐成为语言的知觉"[2]178,而这种语言,还要永远追溯至影像的纪实性中。

以上,我们大致了解了电影纪实性在米特

里理论中的位置。它不再是电影的本性、功能或目的,而是被下沉至电影语言的先决条件。这种下沉,非但没有压缩电影纪实性的生存空间,反而拓展了纪实理论的解释能力。若纪实学派的观念是电影理论博物馆的一个展厅,米特里便将之化作整幢建筑的底色。然而,我们毕竟无法从米特里的叙述中得出电影纪实性的确切范畴,因为对于“合适的”电影语言,“真实”不可避免,但也不可能仅有真实。我们能够析出其中的必要条件,如“电影具备纪实性,仅当其素材符合我们对于现实的知觉”,但这绝非是充分的,米特里无意进一步探讨电影纪实的规定条件,因其只是从一种现象学的基底出发,探讨电影影像象征化的可能。不过,在分析其观念的过程中,我们依然能得到两层有益的启示:一是反观巴赞、克拉考尔的纪实主义,不难看出他们语境下的纪实性诞生于电影语言(符号)潜能消失的时刻,米特里却视此为影像成为符号的基础;二是对比电影符号学,影像又并非隔绝现实的人为约定之物,它是利用现实中知觉形成的“诗意的符码”(poetic code),永远向人类经验、原初知觉敞开——这也是电影纪实性的能源所在。

三、第一符号学阶段:纪实性的次级过程

(一)结构主义符号学的兴起

若米特里是一座分水岭,他分开的便是经典电影理论与现代电影理论。从思想上看,现代性的一个重要标志是对思维主体的反身性考量(外部权威向内部权威的转化),也即自本体论向认识论的过渡。波德维尔(Bordwell)认为,“经典理论回答的问题是电影的本性是什么,其中涉及电影和其他艺术的关系以及电影和现实的关系等问题。而 60 年代以后的电影理论则逐渐发展成一种独立于影片制作的电影哲学”[4]10。20 世纪 50 年代末以前的电影理论主要为“电影制作者和影评家偏于艺术性和技术性的实践总结以及依赖其他学科的知识对电影进行解释的工作,后一类研究涉及到哲学、社会学、心理学、文学研究等”[5]。而经米特里的全面总结、现代电影的出现、结构主义思潮的兴起,理论界逐渐将电影视作一个相对独立的范畴,从此前的总结、批评转入对电影媒介、观者身份的考察。

尼克·布朗(Nick Brown)认为 60 年代思潮反映了再现形式的危机,影像能指与其参照物间的关系呈现出某种不确定性。由此看来,结构主义符号学与电影理论的“联姻”就显得顺理成章,它要求放弃对电影作一般性、印象式的思考,并代之以更为科学、精确的研究。先前的纪实性研究与该思想的遭遇,导致了斯塔姆(Stam)总结的“本体论范式”(ontological paradigm)向“方法论范式”(methodological paradigm)的转移,人们不再关心电影纪实性的本质为何,而是试图解释电影纪实性是如何被实现的、又是如何被认知的。在此背景下,巴赞、克拉考尔甚至是米特里的形而上学都遭到了或多或少的贬抑,他们均设定了某种不生不灭的理念(如巴赞的心理真实、克拉考尔的可见真实以及米特里的艺术功能),而在相当程度上保留了传统美学的范式——电影纪实性是作为实体存在的,电影机器则恰逢其时呈现出该实体的本质属性。这在结构主义符号学一派看来,显然削弱了研究的客观性,形式主义与纪实主义自说自话的争斗便是最好的例证。此外,结构主义与意识形态理论的结合进一步显影了呈现真实的虚幻性:电影通过摄影表意,而意义并非自然存在。真实不过是将电影素材转化成意义的操作过程。巴赞与克拉考尔的纪实主义理论均隐含一种目的论,其诞生于对荒原社会的批判,因而传统纪实主义不可避免带有某种政治与伦理的向度。结构主义符号学意识到电影与社会现实的纠葛只会让理论陷入混乱,只有将电影与普适性观念切割开来,才能以科学精确的眼光,识别电影表意的结构方式——这当然也包括纪实性的结构

方式。

(二)电影第一符号学:分解电影语言

电影第一符号学的任务,即是通过结构主义符号学的方法,解析电影表现对象的组合"语法"。纪实性作为影像实践中的重要风格,也理应有其语法。在对待"电影语言"这个问题上,克里斯蒂安·麦茨(Christian Metz)显示出与传统理论全然不同的视角。无论是在蒙太奇学派还是在纪实主义学派的语境下,"电影语言"都是一种隐喻,泛指电影独有的表达方式。这要求电影需以一种先验的规则去"写作",或必须加以组合操作(形式主义),或必须排斥人为干预(纪实主义)。麦茨从电影语言演进的历史中总结道,电影并非因其是语言,才能讲述出好的故事,而是因其能讲述好的故事,才成为一种语言——这本质上是一种约定俗成的文化产物。[8]44以此,麦茨并未将电影符号的组织形式与自然语言等同,反倒是在解构"电影-语言"之类比的基础上,重构出电影符号学的理论。

20世纪符号学的重要突破,便是识别出语言能指同所指间的任意性关系⑤,但将其套用至电影上则难以成立。影像的能指与所指太过接近,其本身便是具象的再现,我们不能以二重分节的方法在分离其能指的同时,保留其所指⑥。因而麦茨认为,用音素、语素概念去分析电影是不恰当的,电影是一种语言活动(langage),却并非语言体系(langue),以镜头为单位寻找表意结构的努力终为徒劳,我们只能在电影的叙述内容(表现对象间的关系)中总结其定型化的结构方式。虽然我们不能总结出电影的"语法",它缺少任意的符号、双重分节、最小单位,但电影具有可供识别的话语、文本,因为电影与一切传播系统的相同点在于它们均依赖于某种信号的组合关系。"总结来说,电影不仅在广义的隐喻意义上是一种语言,而且作为一组基于既有表现素材的信息,以及作为一种艺术的语言、一种以特定的编纂和排序过程为特点的话语或表意实践,电影还是一种语言。"[6]136

这种有关符码的观点与传统纪实主义理论有一种若即若离的关系,前者作为建构论的观念首先背离了纪实主义的现象学"直观",但对影像与被摄物天然亲近性的承认再度为纪实感知蒙上唯心的面纱。其实在麦茨第一部著作的第一篇文章里,他便触及到这个恼人的"纪实"问题,即便那时他并未使用符号学的方法。麦茨认为,电影的现实印象来源于运动(这当然是相较照相而言的),就像埃德加·莫兰(Edgar Morin)在《电影或想象的人》(*Le Cinéma ou l'homme imaginaire*)中的说法:"运动的真实性与形态的表象结合起来便会引发实际生活感和客观现实感。形态为运动提供了客观框架,运动则使形态成为实体。"[7]莫兰将电影中的运动视作实现真实性的决定力量,只有运动,才让时空具备真实性。麦茨补充道,运动本身是"非物质的",它属于视觉,因而不像形态那样有真实/复制之分,"在电影中,现实的印象同时是一种真实的印象,是动作的真实呈现"[8]9。

可见,电影纪实性问题被符号学"接管"也并非一蹴而就。布朗指出:"麦茨的最初观点可以看成是对巴赞的关于电影影像是现实模写的概念的一种'科学'延续。尤其在最初,麦茨确实是按照现象学的导向去说明电影的真实感的……麦茨关于影像给人以真实感的论点突出了下述事实,即在电影符号学研究的早期,麦茨在很大程度上还未摆脱现实主义的问题。"[9]104麦茨在其早期的文章中即指出,观众经验到的现实印象(l'impression de réalité)是电影理论最重要的一环,因为电影拥有其他艺术所不具备的魔力,它让观者相信一种此时此刻的"在那"。[8]4-6为分析此类问题,麦茨提出被欣赏的客体以及欣赏行为本身两个层面,也就是电影的物理特质与观影的心理作用。这似乎很接近巴赞所说的物理真实与心理真实,但一方面,相较巴赞的索引性关系,麦茨显然继承了米特里的建构论及格式塔心理学概念;

另一方面,在麦茨后来的符号学著作中,他修正并批判了自己早期的“真实感”论述与纪实主义观念,曾经他认为世界的意义是由影像自然传递出来的——一如传统纪实学派所言,但麦茨越来越坚信,影像之意义如同语言,都是文化的、人为的、约定俗成的产物。

在电影 - 语言的类比以及对影像运动的符号学分析上,同为电影符号学创始者的温别尔托·艾柯(Umberto Eco)要比麦茨更为激进,也更适合我们观测符号学对传统纪实主义的颠覆。如前文所说,影像能指与所指的亲近性,让麦茨认定影像是某种非随意的、有内在理据的事物——一种先验的现实像似物,故其只能是特定话语类型的符号,不可被再行划分。艾柯不满于不彻底的符号学,在他看来,影像即符码(code)⑦,且该符码如语言系统一般,由人为约定并独立于自然世界。这样一来,我们似乎与电影纪实性的联系愈来愈远了,但事实不然。艾柯所希望的,正是破除麦茨、帕索里尼(Pasdini)等人对于影像现实的“天真”幻想——这是当时电影符号学与纪实主义学派藕断丝连的部分,麦茨也承认“电影已成为一门杰出的‘现象学’艺术,能指和所指并存,现象本身有其自己的意义”[8]40。尽管我们依然无法证明艾柯所设的客观公理(影像必然与现实隔绝),但从其目的论倾向来看⑧,他将电影纪实性内涵推进到一个完全相反的境地。艾柯与同时期麦茨的区别在于:后者是在承认具有内在理据的、不可分解的单位(镜头)的基础上,于大组合段的层面寻找符码;前者则否认了这个基础,以影像三重分节的手段切断了电影与现象学、影像与现实的关联——电影纪实性只能是人为规定之物。概言之,在艾柯彻底的符号学视域下,“纪实性”从神秘的实体领域,下降为惯例体系中的建构结果,无处不在的符号引导着观者对纪实性的认知与想象,电影纪实性不再是巴赞、克拉考尔的本体论现实,而是认识论现实。如果我们确实从某类影像中得到了纪实性的所指,那么我们必然率先将某些影像符号识别为纪实性之能指。正是能指、所指间脆弱的联系,使得观者对纪实性的判断会随社会文化、技术水平的差异而变动——这就弥补了传统纪实主义在解释数字影像纪实性时的缺陷。

而纪实性由符码系统操纵的极佳案例,体现在“照相纪实主义”(photorealism)当中,影像不追求精确复刻人们对现实的感知,而是回归到(或是模拟)传统光学摄影所带来的质感,用传统摄影的“缺陷”构建纪实性的能指——简言之,观者更倾向于把旧时粗粝的、少经雕琢的影像视作纪实的,因为“那时的”影像无法被人工(不借自然对象)创制,且任何针对自然影像的修改(布光或镜头特效等)都会留下明显的“伪造”痕迹。《火车进站》(*L´arrivée d´un train à La Ciotat*, 1896)可被视为该纪实风格的原型,其惊骇四座的效果构成了人们对于影像纪实的最初(或是最具影响力的)想象。电影机构(cinema institution)把握到了这种联系,继而通过画面的颗粒感、动态模糊、镜头眩光、黑白色等能指,以偏离真实、复归传统的方式不断唤醒观者对纪实性的记忆,强化其对影像纪实的印象。《西力传》(*Zelig*, 1983)所实现的伪纪录风格,便在很大程度上得益于对胶片感知的再生产。这种倾向,甚至偏离了巴赞对“完整电影神话”的设想,影像只是通过重复其能指,便实现了观者体认现实之欲望的满足。当然,电影符号学从未将纪实性设定为僵死的实体,狭义的电影历史不过百余年,对照相纪实主义的偏爱或许只是漫长视听史中出现的短暂惯性,虚拟现实技术毕竟仍可被视为向“完整电影神话”的努力,但作为所指的纪实性显然不会简单被“拟像”所概括,当观者意识到可见影像现实全然虚拟时,对纪实能指的要求也会被重新定义。

在电影第一符号学的规定内,麦茨与艾柯均强调了影像的象征性要素。在皮尔斯(Charles Sanders Peirce)看来,象征符号(symbol)依赖解释活动的参与,一旦解释物(inter-

pretant)消失,象征的符号属性也将随之消失。如前文所述,电影纪实性的成立依赖于影像能否向观者传递可供识别的纪实性元素,一部早期的纪实影片在当下看来或许就是程式化的,这当然不是因为影片本身发生了变化,而是社会文化惯例系统的演变使然。传统纪实主义则相信影像的索引性,它只依赖于指代的客体,而无须人为的解释。例如,弹孔可被视为射击行为(客体)的索引符,胶片上的痕迹也就是现实世界的索引。由此,我们发现纪实主义与符号学在对待影像纪实问题时的本质差异在于:前者将纪实性看作经验到的现象,后者将之视为识别到的言语;前者必然要求取消影像内的"语言潜能",因其不可避免与意识形态的判断(某种解释活动)粘连,后者必然吁求某种符号的结构,因为不被语义规定的言语是难以想象的。但这样一来,尽管第一符号学摆出了影像纪实性的必要条件,但其永远无法规定纪实性的充分条件。正如一个概念的内涵会随着思潮变动而迁移,对电影纪实性的判断也将永无止境。于是,原本整一的纪实性电影现象被打散了,纪实性"结构"(如果其确有结构的话)成为了结构化的结果。电影符号学因此陷入一个尴尬的境地,它能够确认影像的能指,却无法规定其所指⑨。麦茨曾用"次符码"(sub-code)⑩的概念解释此问题,假定了影像表意取决于具体的语境,电影的符码系统可以在无法确证的情况下成立(因而该系统实际上只是符码的集合)——这事实上再次印证电影符号学无力确认纪实性的稳定构成。正因此,"麦茨的理论是以对符码不偏不倚的陈述为基础的电影语言理论。从某种意义上讲,它是一种有待于通过经验来证实的假说"[9]110。若"纪实性"要保留纪实主义语境中的所指,那在电影符号学看来,电影就不再存在(原初的)纪实性。

显然,这种分解了主客观联系的观念只是遮蔽了此前有关纪实性本体论的问题,而远未解决问题。若纪实性永远在变动,我们坚持使用此概念的意义何在?殊异的纪实性影像会不会指向某个稳定的内核?符号学只是将纪实性视作由特殊符码、次符码规定的风格,但其是否有可能与电影一般符码⑪的关系更为接近?这些问题并非是我们的跨时空对话,符号学内部的迭代,正是重新整合被语言学打散的电影现象的尝试,纪实性内核的问题,还会在主体的内在层面回归。

四、第二符号学阶段:纪实性与想象的能指

麦茨与艾柯的共同点在于他们均强调了影像的象征属性,但在影像的像似性上,二人持有不同的观点。对艾柯而言,所有的符号都是随意性的和约定性的,电影影像也并不例外。"尽管图像符号再现着感知状态,但是它再现的只是某些状态:在这里,我们面临的是新的转写(new transcription)与选择的问题。"[4]494-495在艾柯看来,图像的像似性是次要的,因为观者并不会将电影混同为现实,而是依据认知的经济原则⑫去识别图像符码,电影也就理应呈现为受文化制约的、程式化的符码系统——影像能指,也仅需复制现实的主要结构特征。这种说法的问题无须赘言,现象学意义上的"纪实性"并不能在纯粹的符码系统中得到解释,这意味着符号学本身的表述范畴需要增补与转换。于是,一种更加稳定、先验、普适的主体视角被引入符号学,用更深层次的(或称为更原初的)"主体-效果"(subject-effects)统合离散的符号规则,这既是电影第二符号学的阶段,也是结构主义向后结构主义过渡的阶段⑬。尼克·布朗总结说:"第二符号学是围绕电影观者与电影影像之间的心理关系问题而建立起来的。如果说第一符号学是根据那些次级(心理)过程的范畴提出对符码的分析,那么第二符号学则发展了对主体的初级心理过程的分析。"[9]164-165

简言之,第一符号学涉及的是影像表现对

象间的关系,而无关电影能指本身,正是该局限(忽视了讲话主体的重要性),使得纪实性被当作某种由特殊符码集合而成的模糊风格。得益于拉康(Lacan)对弗洛伊德(Freud)理论的符号学化,电影第二符号学将此前对系统的描述转变为对主体与系统间关系的描述,事实上从侧面解释了影像纪实性得以实现的主体作用。这或许与巴赞的“心理学进路”有相似之处,但第二符号学依旧与传统纪实主义有着本质区别:精神分析与结构主义均不认可对于意识内容的现象学解释,因为在两方看来,主观性是语言结构和社会结构的产物,意识之下的“无意识”更深刻地影响着我们对纪实性的感知(或曰想象)。于是,我们不能将纪实性当成现实意义向影像的自然流溢。现实与影像,被一个“受蒙蔽的主体”区隔开来,原初的想象与随之而来的符号秩序,永久改变了人类的现实印象。而第二符号学的任务,就是“把电影对象从想象界中分离出来,并把它作为象征界加以把握,以期使后者得到扩展”[10]1。其中,想象界(the imaginary)与“镜像阶段”(mirror phase)的原初自我认同深深纠结在一起,象征界(the symbolic)则在主体进入语言后附加在想象的关系之上。因此,纪实性印象的问题被转化成主体与形象、语言二者深切关联的问题——在某种程度上,第二符号学综合了纪实学派与第一符号学所观照的问题。

(一)“镜像说”与原初想象

“镜像说”一核心观念便是主体面对镜中对象时产生的想象的认同,在麦茨看来,这与观者在影院观影时的状态极为相似。与爱森斯坦(Eisenstein)的“画框论”、巴赞的“窗户论”以及米特里的综合说相比较,镜像说的特征在于银幕上的一切本质上是基于主体的认同,且该认同的实现借由想象而非直观。于是麦茨指出,“电影的特性,并不在于它可能再现想象界,而是在于,它从一开始就是想象界,把它作为一个能指来构成的想象界”[10]41。主体需经历两级认同,才能弥补银幕影像的双重缺席⑭:初级认同(primary identification),即是与观者自己认同,认同自身作为一个纯粹的感知行为、“作为先于现存的一切之前的一种先验的主体”[10]45;次级认同(secondary identification)则建立在初级认同的基础上,是对摄影机与放映机所传输的影像的认同。作为先验的主体,观者并不会在意镜头出现在经验主体无法出现的位置,或是做出经验主体无法实现的运动。这两级认同事实上指向了精神分析“受蒙蔽的主体”的观念,影像包含了太多非现实的印记,但我们依旧清醒地选择相信,就像相信影像确有纪实性的效果。这种关系很像阿尔都塞对意识形态的描述:“意识形态是一种‘表象’。在这个表象中,个体与其实际生存状况的关系是一种想象关系。”[11]观者与影像的关系同样是一种想象关系,这种想象促成了主体对于客体的认同。因此,以第二符号学视角看,巴赞采取了唯心主义的现象学,所谓“心”,其实是被迷惑的自我/主体。观者所体认到的真实,不过是被符号秩序(大他者)操纵的想象界。纪实学派仰仗的由自动化机制承诺的本体论真实,在第二符号学中成为被电影机构⑮所支配的幻象。

纪实性被符号系统所操纵的说法似乎又将我们带回到艾柯的观点中,因为我们更熟知的是精神分析的次级认同过程,也就是观者“通过想象将自我的欲望投射到银幕上,使自我与影像中的人事物发生认同”[12],这种欲望的本质是匮乏,进而在视听驱动中显示出窥淫、恋物的倾向——象征界的种种律法与禁忌造就了匮乏,这自然强调了所谓真实印象的符号性。但被忽略的初级认同“并非认同展现在银幕上的事件或角色,而是认同感知行为”[6]199,“二次过程仅仅是掩盖了(并不总是封闭地)仍然持久出场的一次过程,并规定了掩盖它种种做法的可能性本身”[10]48。对麦茨而言,镜子是原初的认同之所,自我在破碎的知觉中通过想象被认同,并最终成为全形的幻觉。电影虽无法映射主体的身影,但“观众已

经懂得了镜子(真正的镜子)的经验,因而不必在其中首先认出自己就能构成一个物象的世界。就此而言,电影已经处在象征界一边(这只是预期的):观众知道,物象存在着,他自己作为一个主体存在着,他对于他者而言成为一个对象:他了解自己,了解和他同样的人。把这种类似在银幕上向他描述已不必要,原来他在孩子时代的镜子里就已经了解到这一点了。正如所有其他广义的'二次'活动一样,电影实践预先就假定,自我和非我的原始无差别状态已经被克服了"[10]42-43。

于是我们可以推断,纪实印象在主体真正进入到符号世界之前,便被一种更为原初的想象所应允——麦茨建立银幕与镜子的隐喻,也正是试图显影这种隐藏的退行机制。初级认同的源头少有被提及,但包含着实现认同的关键性条件。婴儿能够认出镜中自身的形象,并牵动自己的镜中像以获得一种掌控自我和他人的幻觉,离不开人、像外形的像似与动作的一致,没有这重基本的知觉相似的保障,镜像说的最初自我认同以及由此衍生的银幕隐喻就会变得难以想象。因而从原初主体角度考虑,第二符号学终究还是对现象学的还原做出了妥协,即便其强调这种现实印象从最开始便是想象、误认,但这毕竟是主体对现实世界的初始感知,若不以此为纪实性印象的内源动力,那又会回到第一符号学的表象研究,或是堕入到形而上学的超验实体当中。由此,我们可以得出第二符号学有关电影纪实性的第一个必要条件,而该条件恰恰先于符号的规约:电影具备纪实性,仅当它符合人类对现实形象及运动的原初感知/想象。

(二)真实与幻觉的钳形活动

由知觉相似引申出的一个问题是,戏剧材料相较电影材料具备更多的"相似性"——毕竟戏剧的形象与运动就发生在现场,但对于营造某种真实的印象,电影总是更具潜力。因此麦茨认为,"刺激物的相似性并不说明一切,因为,使真实的印象具有特性的乃至加以限定的在于,它是为想象界的利益而不是为再现它的材料(确切地说即是刺激物)的利益而工作的……如果电影的虚构状态具有这种可信性(它感动着每一个作者,并促进观察),那么,这既是因为它们在其中被收到的物理状况包含某种真实的特征,同时又是(矛盾地)因为它包含某些白日梦和梦的特征,因此这种可信性还属于伪真实"[10]119-120。麦茨理论难能可贵的一点,在于他首次系统地阐释了独属于电影媒介的纪实性(在麦茨语境内为"现实的印象"),试图剖析出吸引观者"走近电影院"的根本欲力——这在巴赞的"心理神话"、克拉考尔的"物理真实"中都未曾出现。在麦茨看来,电影纪实性是由"对真实的知觉"以及"对虚构的认同"二者形成的钳形活动所应允的,真实知觉的对象是影像强加于观者的形象与声音,虚构认同的对象则为电影本身。所谓钳形活动,指观者在认同影像时经历的"退行流"与知觉现实时经历的"反向流"间的遭遇状态——观者一方面堕入梦的幻觉(沉浸于想象),另一方面时刻保持清醒(意识到虚构)。这是电影独有的、比小说与戏剧生动得多的现实印象(纪实性),它把自远古以来再现艺术的内核(虚构现象),"转向从社会历史角度来说更近代的和更特殊的形式"[10]100。也就是说,电影能指是被观者真实感知的(光影与声音),但这种感知已然穿行过意识的逻辑,在近似于梦的退行机制中被结构为幻象(完整的形象与运动),电影的现实印象是通过了真实知觉的虚构世界的再现。其中,梦、白日梦、知觉三种矛盾的意识系统在影像内相遇,无意识的幻想、有意识的幻想以及有意识的知觉统合为矛盾的纪实性⑯。该矛盾点在于,梦严格且有规律地对愿望做出反应,以最恰当的程度让主体(本我、自我、超我)沉浸在幻想的满足当中——至少在梦的状态中,梦不能制造不愉悦。知觉却不可避免地遵循着现实的程序,将主体抛至一片不受象征界与想象界统辖的法外之地,观者被迫照单全收,以迂回的过程(不完全的符号化)消化这种

不愉悦本身。

麦茨在此矛盾中道出了电影纪实性中一个关键而隐蔽的特征:电影的现实印象包含某种创伤性的体验,一种对极端的现实无能为力的体验。这种创伤并非源于主体幻想被过分或是过少地满足,而是“实在界”(the real)的侵入。实在界就是不可能性,“即不可能用象征和想象加以中介化的,也就是说实在是不可言说和没有名称的东西”[13]551。在此意义上,被巴赞、克拉考尔乃至米特里用现象学还原的影像纪实魔力,又被麦茨开掘出并划归至实在界当中,其专门在想象界和象征界中制造麻烦,就像凯瑟琳·克莱芒(Catherine Clément)所言:“如果现实突然闯入主体的体验世界,这时就会产生幻觉、个性分裂的妄想、控制不住的行动、危险的错觉。在这种情况下,现实仿佛消失了,也就是实在界和想象界之间的‘正常的’脱节消失了,一切都被现实吞没了,正如拉康确切地指出的,现实在自己对自己说话了。现实在完全的孤独中发号施令,并成为一切行动的原因。”[13]551可以说,传统纪实主义之纪实性,被作为建构之形似的对立面;麦茨的纪实性,则产生于象征与想象之完满的裂隙,消散于无意识直接呈现给有意识统觉时的荒诞。至此,麦茨第二符号学关于电影纪实性概念的完整说法应为:电影具备纪实性,当且仅当影像遵循着一种现实的程序,让观者获得真实的知觉,以及观者同时经历着类梦的退行机制,与幻觉产生认同。

五、理论拓展与新的问题

至此,我们看到了电影符号学对影像纪实性理论的重述过程。分析纪实学派与符号学对纪实性概念限定的不同,最直观的方式并不是比较二者对本质概念的叙述,而是考察为其条件规定的所属成员之范畴。巴赞、克拉考尔均强调了纪实影像的“非人倾向”,它可以由“景深镜头”“段落镜头”“生活流”等手段无限接近;麦茨则重点观照独属于电影媒介的主体-效果,认定纪实性除依赖现实的程序外,还要借助想象(当然这是被象征界所操纵的)对影像虚构产生认同。这样一来,被麦茨概念所规定的具有纪实性的影片,相较纪实学派,既更具包容性,也有其狭隘面。在包容性上,符号学语境中的影像纪实不会落入索引性的窠臼,无处不在的象征过程以及清醒的知觉主体随时都会把纪实性魔力还原为建构的(伪)真实,因而数字技术对有内在理据的影像的颠覆实际上并不会改变观者对纪实性的认知(他们只是偶尔怀疑被视作真实的影像是否掺入了数字修改的痕迹);狭隘面则在于这种纪实性独见于作为超类型存在的“叙事片”当中,因为只有观者在试图认同其虚构的知觉时,方能经历类似梦与白日梦那种为纪实性所必需的退行机制。因此麦茨认为,“要是有一天根本不是叙事的电影(事实上,这样的电影相当少)得到广泛的更高程度的发展,那么,这种变化的第一个后果就是一举消除现实、梦和幻想的三重作用,并且因而消除这三种反映的使电影状态得以确定的独一无二的混合物”[10]121。

这就是说,麦茨将电影纪实性扩充至一切提供现实知觉与虚构幻觉之融合的叙事影片,一方面过于强调主体对影片之虚构的缝合效果,另一方面在事实上拓展了传统纪实学派以现象学还原方式限定的成员范畴——相较克拉考尔的可见真实,这种纪实性还存在于历史与幻想作品中;相较巴赞的心理真实,这种纪实性也可由心智模拟(蒙太奇)来实现。然而它还是比米特里所谓的一般影像的纪实性更具限定性,因为后者并没有描述出主体面对真实知觉时的规定作用,充其量只是道出了电影纪实性的一个必要条件。

这种将影像纪实性限制在叙事影片范畴内的做法,带来了新的问题:仅从日常经验的角度来看,带有明显反纪实(并非纯粹的非纪实)倾向的叙事片俯拾皆是,且这类影片并不能简单地被描述为电影机构中的“坏的对象”。

对于该问题的原因,麦茨有着清醒的认识,“以前的描述只涉及这一机构本身的某些分布形式,这些形式只在西方国家有效”[10]117。就如那个著名的故事所述⑰,一群部落民在观看城市风光片时,敏锐地(但仅仅)识别出画面角落一闪而过的鸡,我们很难承认部落民在观看影片时堕入了麦茨所说的退行状态(他们无法与城市影像产生认同),但也难以否认他们在一瞬间获得了一只鸡的全部纪实性(观影后他们都在且仅在热情地讨论这只鸡)。该简单而有趣的情境事实上反驳了麦茨纪实性概念的充分性,因为非叙事影片(很可能只是对于主体而言)并不会完全吞没纪实性印象。此外,麦茨还提出了一个相反的情境,即对于专业的电影研究者(电影批评家、电影符号学家等)而言,纪实性还可能被清醒的认知所把握——此时知觉与幻觉都要经过有意识的判断的过滤,“在这种情况下成问题的是,电影不再是作为一个发挥普通功能的机构所利用、指望、预见和喜爱的电影状态了。影片分析者是通过真正的主动性从这个机构的外部把自己置于这种状态”[10]117。现实程序与退行状态,似乎并非颠扑不破的必要条件。

电影第二符号学理论本身也难称为滴水不漏,因为符号学方法同样设定了“客观公理”。其一,电影实体中内含着必然存在且有待解释的东西。借由精神分析学,麦茨将该对象设置为吸引观者去到电影院的欲望(毕竟这是电影创作的动力基础),进而结构出作为欲望之源的实在界、作为满足欲望的想象界与符号界间的复杂配置过程。麦茨期待建立一种无所不包的理论,为欲望找到某种存在的源头——这也是德勒兹所批判的西方病症。一旦精神分析的解释力出现危机,无力统摄后现代语境中的种种问题,由电影第二符号学所规定的纪实性也就风雨飘摇,需急切地寻求一个新的基点。其二,结构主义的视点建立在自我豁免的前提之上,其假设自身可外在于结构实现客观的表述。于是,精确化的企图最终难免出现偏见的结果:非叙事的影片的符号构成遭到了冷落,观影主体也被限制在(西方)现代化的封闭自我⑱形象之中。

即便电影符号学遭受的质疑不亚于其获得的赞誉,不可否认的是,直至今日,麦茨都是最为重要的电影理论家,其贡献之深远罕有比伦。对本文研究的纪实性问题,麦茨将之严格限定于电影媒介之内,堪称开“系统讨论具有电影规定性的纪实性”之先河。此外,麦茨对结构主义语言学及精神分析的引用让我们首次获得了以结构描述电影纪实性的信心,即便这个结构在后结构主义与解构主义的视野中已不再是“符号的规则”,而更像是“符号的游戏”。

【注释】

① 或为“写实主义”。两者在电影语境中基本同义。

② 即纪实学派最核心的认识论基础:影像仅依赖其指向的客体而存在,无需人为的解释。

③ 即从影像纪实本性中推论出的电影手法。

④ 这种“非人主义”倾向在此后的理论转向中同样得到了延续。

⑤ 也就是说符号的意义取决于其在表意系统中的相对位置,任何能指都被其他能指所规定。

⑥ 简单来说,影像语言无法像自然语言一样,呈现出符号-现实间任意且分离的关系,影像总是直接呈现其内容,我们不能脱离影像画面去思考影像意义。

⑦ 艾柯使用“符码”一词,正是为了与“自然语言”分别,他试图论证的是影像具有和自然语言不同的分节方式。

⑧ 这个目的为:了解电影语言的限度,打破“由现实言说”的神话。

⑨ 也就是说,符号学能演绎其能指构成,但不能由能指归纳出作为所指的纪实性。我们只是在获得纪实感知的前提下,分析其可能包含的特殊符码。

⑩ 次符码可以被理解为一种使用符码的方法,其受到作者、类型、历史思潮等因素的规定。

⑪ 这不是用于直接表意的符码,而是广泛存在于社会文化中,代表人类基本的知觉习性的符码。

⑫ 观者只会选择符合自身认知目的的、足以识别对象特征的信息。

⑬ 电影符号学与精神分析理论的联姻,源于二者本身均为处理符码(象征)的学科,且都是以表意活动为

直接、唯一对象的科学。

⑭ 被摄对象的缺席与作为知觉中心的摄影机的缺席。观者接收到的只是(过去的)真实被摄物的幻象,且必须接受由隐藏的摄影机所设定的视角。

⑮ 在麦茨看来,电影机构是由电影生产机器、电影消费机器与电影促销机器结合而成的整体,其目的在于通过满足观者观影之欲望,实现自身的生产与再生产,以致永恒。

⑯ 由此我们可以分析出麦茨语境下“非纪实”的两个极端:一是堕入无现实刺激物的全然幻觉,二是试图将无意识呈现给知觉造成的荒诞影像。

⑰ 该故事出自克拉考尔所著的《电影的本性》。

⑱ 一种先验主体,出现并依赖于现代城市化、工业化社会,资本主义制度下的家庭等条件。

【参考文献】

[1] 阿杰尔. 电影美学概述[M]. 徐崇业,译. 北京:中国电影出版社,1994:35.

[2] 安德鲁. 经典电影理论导论[M]. 李伟峰,译. 北京:世界图书出版公司北京公司,2013.

[3] 米特里. 电影美学与心理学[M]. 崔君衍,译. 南京:江苏文艺出版社,2012.

[4] 李恒基,杨远婴. 外国电影理论文选[M]. 北京:生活·读书·新知三联书店,2006.

[5] 麦茨,等. 电影与方法:符号学文选[M]. 李幼蒸,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,2002:2.

[6] 斯塔姆. 电影理论解读[M]. 陈儒修,郭幼龙,译. 北京:北京大学出版社,2017.

[7] 莫兰. 电影或想象的人:社会人类学评论[M]. 马胜利,译. 桂林:广西师范大学出版社,2012:121.

[8] 麦茨. 电影的意义[M]. 刘森尧,译. 南京:江苏教育出版社,2005.

[9] 布朗. 电影理论史评[M]. 徐建生,译. 北京:中国电影出版社,1994.

[10] 麦茨. 想象的能指:精神分析与电影[M]. 王志敏,译. 北京:中国广播电视出版社,2006.

[11] 阿尔都塞. 意识形态和意识形态国家机器[J]. 李迅,译. 当代电影,1984(6):31-43.

[12] 郝波. 拉康镜像说与电影的同质性关系[J]. 遵义师范学院学报,2018(6):88-93.

[13] 王先霈,王又平. 文学理论批评术语汇释[M]. 北京:高等教育出版社,2006.

[责任编辑　肖　湘]

From Index to Symbol: An Exploration of Cinematic Realism in Film Semiotics

SHEN Yufei

(School of Arts, Peking University, Beijing 100871, China)

Abstract: The theory of cinematic realism has long been bound to the judgment by Bazin and Kracauer, while the practice of cinematic realism is often classified into documentary films and narrative films that faithfully depict reality. In fact, the structuralist and semiotic trends that emerged after the realism school did not abandon the re-interpretation of the magic of cinematic realism. Concepts such as convention systems, illusion, and imagination are not separate endeavors but rather a continuation of the exploration. Through the transformations brought about by Jean Mitry, Christian Metz and film semiotics, the concept boundaries of early cinematic realism have been continuously surpassed, adapting to changing technologies, trends, and newer cinematic phenomena. Exploring the inner core of cinematic realism theory during this period reveals the evolution of its underlying ideas, exposes its limitations, and fills in the gaps in the conceptual understanding of this "leap" in cinematic realism.

Key words: realism; Christian Metz; Jean Mitry; film semiotics; the real