

皮尔斯符号学与摄影理论研究

应爱萍

(南京师范大学 艺术学博士后流动站 江苏 南京 210097)

摘要:皮尔斯的符号学为后世摄影理论的研究者提供了有效的研究路径。他提出的解释物以及对符号的三分等,让研究者们认真关注符号与对象之间意义的复杂生成过程,以及摄影影像与绘画得以相区别的本质问题。法国著名学者亨利·范·利耶在建构自己的摄影哲学体系时借用了来自皮尔斯的标记符概念,并更为清晰地界定了其所具有的内涵。他对摄影的哲学思考是建立在坚实的物质性基础之上,用宏大的视野解读了摄影影像与景物、人类社会之间的复杂关系以及对摄影的本质性问题的深入探讨。所以,皮尔斯的符号学理论对西方摄影理论研究有着极为深远的影响。

关键词:皮尔斯;符号学;摄影;标指符;标记符

中图分类号:J40 文献标志码:A 文章编号:2095-0012(2013)02-0048-08

皮尔斯符号理论对在西方语境中的文化研究以及艺术批评、艺术史研究方面影响颇为深刻,尤其对摄影理论研究有着极为重要的价值。

一、符号/对象/解释物 与能指/所指

符号学的研究让人们关注作品意义的载体即媒介的重要作用。皮尔斯与索绪尔生活在同一个时代,却用两种不同的思考理路建构了对之后的理论研究产生重要影响的符号学理论。索绪尔以语言学为基础的符号学理论主要体现在他所编写的《普通语言学教程》一书中。能指和所指是其语言符号理论中的一组重要范畴。索绪尔认为语言符号由声音和概念组成,即能指与所指组成不可分割的整体。能指最初与指称对象建立的联系是任意的,能指一旦代替了指称对象,便指向所指,意义由此显现。所以,语言符号具有任意性。在此过程中,能指与所指是固定的一对一的对应关系。那么能指如何指向所指,使之产生意义呢?索绪尔认为它们之间存在着规律或编码,这些便构成了“语言”系统。赋予所

指意义的就是其背后发挥决定性作用的语言系统。之后在索绪尔的语言符号学基础上建立起来的结构主义,就是寻找文本、艺术作品等背后的那一套系统、结构,以此来解释它们所具有的意义。从此简单的分析中,我们可以看到索绪尔的理论没有对能指和所指如何发生关系并产生意义的过程进行一个详细而有力的解释。能指与所指之间的一对一的固定关系,导致意义的固定与解释的唯一性设想。所以,解构主义者拉康便解除了能指与所指之间这种固定与唯一性的关系,使之在无限指意过程中拥有产生不确定意义的可能。

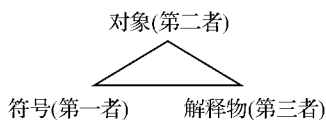
皮尔斯的符号理论虽然与索绪尔的语言符号学一样关注符号的构成等内容,但两者极为不同。他是以数学、逻辑分析为基础对符号的分类以及符号的运作方式进行逻辑分析形成的理论研究成果。所以,如果说索绪尔是用二元论来进行符号分析,那么皮尔斯则是运用三元论对符号进行更为深刻的剖析。皮尔斯认为符号学与逻辑只是名称不同而已,都是“关于符号的类似必然的或形式的学说”。^{[1]276}他把符号、对象、解释物三个一组为基准来考虑符号的运作方式以及产生意义的过程。此三者之间的关系具体而言:

收稿日期:2012-12-21

基金项目:南京师范大学艺术学博士后流动站研究课题阶段成果之一。

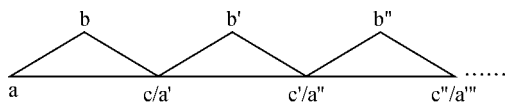
作者简介:应爱萍(1980-),女,浙江建德人,文学博士,目前于南京师范大学艺术学博士后流动站从事摄影史与摄影理论研究。

由于符号具有物质性^{[1]300},它作为物质实体通过解释物指向其对象;而解释物指人对此符号在头脑中形成的一种解释反应,来自符号对对象的指称。所以,符号并不能在所有方面去代表或代替它所指称的对象,只是与某个或某类观念相关的一些方面进行指称,即它在某方面或以某种身份代表或指称某物。同时皮尔斯也强调,“三个一组的关系是真实的,这就是说它的三个成员被这种关系绑在一起,不以任何方式存在于两个一组关系的综合体之中”^{[1]278}。我们可以用下图直观地表现符号(第一者)、对象(第二者)与解释物(第三者)之间可能存在的关系:



显然,皮尔斯关注了符号与对象之间的复杂关系,以及符号的运作方式、意义的产生必须要与其对象、解释物三者之间的关系中展开,同时也客观地肯定了具体的个人、心灵在此间所起到的作用。所以,符号、对象与解释物是皮尔斯符号学进一步展开的基础。可见,皮尔斯的符号与对象的关系以及符号在头脑中产生的意义的过程与索绪尔的符号与对象的任意性的简单关系以及其能指指向所指之间的一对一的固定关系极为不同。在皮尔斯的理论中由于解释物的不确定性而产生了与之完全不同的符号学思考路径。值得我们特别关注的是这三者之中的解释物。由于皮尔斯设置了解释物,不仅让我们看到符号与所指称对象之间由于解释物的存在而变得复杂,而且也导致意义拥有无限延展的可能。因为这三者之间的关系并不是封闭在三者之间,而是解释物参照原来的符号指称它的对象,决定它自己的解释物。即皮尔斯认为这是第二个三个一组的关系,它“与其对象的关系就其自身的(即第三者的)对象而言,必定能决定对这种关系而言的第三者。这一切都同样与第三者的第三者(以至于无穷的第三者)相符”^{[1]278}。这就意味着原初符号的解释物在第二个三个一组的关系中,建立了一个以自身为符号,并且有着自己的对象与解释物的关系;所以只要我们把第一组的解释物看作第二组的符号,那么又可以衍生出新的一组关系。从逻辑上来看,这样的符号生成可以实现无限延伸。下图直观地显现出这种在逻辑上可能存在无限符号生成的可能。其中

a 表示符号, b 表示对象, c 表示解释物; a' 表示解释物/符号, b' 是对象, c' 是解释物; 以此类推, 以致无穷。



在此过程中,由于解释物的无限延展,导致对象在我们的界定中也出现意义的不断发展与变化,即每一个后续的符号重新界定前一个符号所指称的对象,进行意义的叠加,这就是皮尔斯的动态对象。显然,皮尔斯对解释物与动态对象的分析以及导致意义的无限可能,给予了阐释视觉艺术的无限可能,即强调在不断的推论中,潜在意义将会得到无限增殖。阿历克斯·波茨(Alex Potts)在分析皮尔斯符号学对视觉艺术的意义时,曾这样说“在任何合理且具有内在统一性的解释中,符号间寻求意义……的内在逻辑,在很大程度上,决定着对这幅画特征的选取……并决定着赋予这些特征的意义”。^[2]因此,由其符号、对象和解释物三个一组的符号运作方式让我们在考察、阐释视觉艺术时,从不同的角度审视其所具有的特征,凸显丰富的潜在意义,这就形成了开放的意义。它与结构主义者对意义的封闭寻求完全迥异。这是皮尔斯符号学对寻求视觉艺术的意义贡献所在。

同时,皮尔斯根据符号、对象与解释物三元关系对符号进行分类。他认为符号有三种三分法。第一种就符号本身而言,它可以分为质的指号(qualisign)、单一的指号(sinsign)和法则的指号(legisign)。第二种就符号与其对象的关系而言,分为象似符(icon)、标记符(index)和代码符(symbol)。第三种根据符号的解释物把它表述为可能的符号,或事实的符号,或理由的符号。^{[1]279-281}需要注意的是,根据这三种不同分类方式所分的小类,也可以通过自由排列组合成为具有某种具体倾向的符号。其中,我们具体考察第二种分类方式,它对西方摄影理论研究意义颇为重大。同时也可以清晰地看到皮尔斯符号学的不同理论层面对视觉艺术(尤指绘画等)研究以及对摄影理论研究的深刻影响。

二、符号的三分对摄影理论的启示

结合上文的图标来看,皮尔斯的第二种分类

方式就符号与对象之间的关系不同为基准进行分类。首先,象似符(icon)指的是“借助自己的特征去指称对象”,它具有赋予意义的特性,不论对象是否存在,它都拥有这种相同的特征。“比如铅笔画出的线条代表几何学上的线条”。其特性简要概括如表一所示。其次,标记符(index),是“通过某个对象所影响而指示那个对象……就其被对象影响而言,它必然与那个对象共同具有某种质,就此而言,它指示那个对象”。并且标记符还具有以下特性,即如果将其对象移走,它会立刻失去使其成为符号的那种特性。皮尔斯为了更为清晰地说明标记符的特性,曾举例“比如,这里有一个带有弹孔的模子,它是射击过的指号,如果没有遭到射击,就不会有弹孔。现在这里有弹孔,不论人们感觉到它受过射击与否。”



皮尔斯虽然从逻辑学的角度如此细分符号,但他还是认为不可能存在纯粹的象似符、标记符或代码符。通常情况下,一个符号往往掺杂着三种符号,可能从某一角度看,可以将其归为所三分的其中一类符号中。那么,皮尔斯如何用他的理论来理解照片呢?他曾这样说“照片,特别是瞬间的照片是极具教育意义的,因为我们知道它们在某些方面极像它们代表的对象。但是,这种相似是由于照片产生条件所致,即它们被迫与自然的每个点相对应。”^{[1]284-285}显然,在皮尔斯看来,照片不仅是象似符,而且还是标记符。首先他认为照片“在某些方面极像它们代表的对象”,这种强调符号与对象之间的相似性,就是象似符所具有的独有特征。但是,从其理论或从上文的分析来看,对于象似符而言,对象是否存在并不重要。它只是指示出两者之间存在性质上的相似性,并不能指出对象必然曾经存在过。其次,他认为照片的这种相似性并不如绘画那样,而是照片本身的成像手段影响而形成照片中每一个细节、内容与所拍摄的事物、景致一一相对应。所以,由于对象的存在与光线等的影响作用使照片得以成像。从此点来看,照片就是标记符。因为它的存在是以照片中所拍摄之内容的曾经存在为前提,即以其对象的存在为必需作为

前提。我们若进一步跟进皮尔斯的理论路径,那么他还认为照片理所应当也包含着代码符。因为他在对代码符作进一步解释的时候,曾这样说“标记符与它的对象有自然的联系,它们形成有机的对儿,但作出解释的心灵与这种联系无关。心灵仅仅在这种联系建立之后才注意到它。借助使用代码符的心灵的观念,代码符与它的对象相联系。若没有心灵,那样一种联系就不能存在。每一个自然力都会在成对的粒子间产生作用,其中的一个充当另一个的标记符。另一方面,我们还会发现,每一理智的活动都包含三个一组的代码符。”^{[1]293}因此,皮尔斯认为标记符指示的是符号与对象之间建立起来的自然的一一对应的联系,而代码符指示的是符号与对象之间借助心灵的作用,使符号与对象之间建立起联系。所以,如果我们要对一张照片作出解释,或者如皮尔斯所言照片——尤其是瞬间的照片是极具教育意义的。那么,此时的照片就是在人心灵的作用下将照片与教育意义、启发意义相联系。这种联系并不是与自然事物的简单对应的联系关系,而是通过人类的心灵的思考方式以及当时当地人们普遍追求意义的价值以及对于意义的理解而作出的解释得以形成的联系。可见,从皮尔斯的分析来看,照片既可以从此方面认为

是象似符或标记符,又可以从另一方面认为是代码符。皮尔斯对符号的三分以及对照片的理解,可以说为之后人们理解照片、摄影提供了一种新的思路与研究路径,更为重要的是他为摄影理论的探讨提供了用来描绘和讨论照片特性的词汇——“index”(标记符)和“icon”(象似符)。

许多学者在思考摄影理论的时候,运用标记符(index)和象似符(icon)来分析照片与现实、摄影与绘画之间的关系。摄影从其诞生之初因其所具有的机械性和它产生的影像与现实之间有着——对应的关系,往往被人们命名为“自然之笔”。摄影的这些特征使照片或其产生的影像产品往往被用于档案记录、社会纪实和犯罪等事实证据。由于人们对照片与现实之间真实性的追求,使人们十分青睐照片所获得的那个决定性瞬间,摄影师往往为了在永不停歇的时间之流中捕捉稍纵即逝的画面而不惜长时间等待、寻觅。因此,在银盐时代,人们谈论摄影本质问题的时候,往往把摄影的真实性作为其之所以为摄影,并与绘画有着根本性区别的特征。从波德莱尔希望摄影回到艺术的仆人的地位,不要觊觎绘画等需要人类心灵介入的艺术领域,到约翰·伯格辨析摄影与素描之间的本质区别即照片是引用现象,而素描则依赖一种艺术语言。这些理论家从摄影诞生之初就一直关注与重视摄影的真实性问题,即摄影与现实之间的关系。同样,从摄影诞生至今,一直有许多摄影家、艺术家、理论家在关注摄影作为艺术的可能性问题。银盐时代的摄影与绘画一样,它的最终成品是图像。那么,许多人当然也认为摄影可以成为艺术。在摄影诞生之初,伊波利特·贝亚尔在官方拒绝承认他是发明摄影术的先驱者之后,愤而自演、自拍了一幅著名的《溺死者自拍像》。这幅作品除了标题外,还附有一段文字说明。可以说,这是最早编排拍摄的照片。之后,雷兰德著名的作品《人生的两条路》模仿拉斐尔的《雅典学派》,编导拍摄并后期制作了有道德寓意的戏剧场景。此外,摄影家哈斯曼也善于编导、制作此类艺术影像。所以,这种带有戏剧情节、编导拍摄并重视意义的赋予、后期制作的作品一直在摄影领域中大量存在,许多摄影师沉迷于作品中的寓意、艺术意涵而不断探索。另外,不得不提及的是依然被19世纪90年代艺术摄影家奉为艺术摄影先行者的卡梅伦,她运用柔焦技术模糊了摄影的

短暂与直接性,把摄影作为能够使内在精神外在化的一种形式,她的作品极力展现的是反瞬间性特征。然而,摄影家爱德华·韦斯顿则运用摄影的直接性,通过这种“直接法”拍摄胡椒、海藻、真菌等,这种景物特写展示的富有生命感的形式引发人们丰富的想象。艺术摄影师们难于尽数,他们的作品与努力让我们看到艺术摄影的可能性。当照片与绘画的最终成品均为图像时,摄影除去它特有的与现实之间对应的特征外,照片可以成为艺术,可以运用人类的心灵去创作出影像作品,即通过对拍摄景物的编导、拍摄技术的选用以及后期制作技术的应用来创作作品。因此,从摄影史的发展、历代摄影家的作品、学者们对摄影的探讨中,我们其实可以发现一些始终贯穿着摄影发展的问题。

首先,所拍摄的照片等于现实吗?照片中所呈现的就是现实吗?照片所拍摄的景物只能说明它曾经存在过,曾经在那儿——不论冠名为纪实摄影、作为档案之用的摄影,还是所谓进行编导和后期制作的艺术摄影。因此,纪实摄影运用的是摄影的真实性特征,而艺术摄影的诸多技术处理与艺术语言的运用也无法改变它存在过的事实。但是,存在过等于事实吗?安东尼奥尼拍摄的《放大》这部电影也试图阐释这个问题。照片给了我们真实,同时也可能欺骗我们的眼睛。所以,摄影与现实之间的关系问题非常复杂,它是摄影史中最富争议的话题;并由此引出一系列与之相关的其他话题:摄影能编导吗?摄影能后期制作吗?摄影具有语言吗?摄影可以成为艺术吗?摄影有风格吗?摄影等于绘画?等等。因此,摄影与现实、摄影与绘画之间的关系一直是摄影家、摄影理论研究者不得不面对的问题。

许多摄影理论研究者,在皮尔斯符号学提出符号的三分之后,便运用标记符(index)和象似符(icon)来确认、阐释摄影与现实或者绘画的关系。但是,之后的学者对这两个术语的运用已经部分地脱离了皮尔斯符号理论对它们的界定,并且在不断运用的过程中继续丰富着它们的意涵。例如:罗莎琳德·克劳斯(Rosalind Krauss)在《关于标记符的注释:美国70年代艺术》的文章中,基于皮尔斯的符号学理论提出,标记符是通过与其指称之物的物理关系为参照来建构自身的意义。标记符源自一个具体的原因,由此而产生标记与痕迹;并且这种原因是所指称之物以及

人们所赋予意义的对象。她还对标记符进行了分类,即分为物理痕迹(如脚印)、医学上的症状或者是作为转换的真实指称物。她认为投下的阴影也能成为此对象的标记符。把标记符运用于照片的分析,罗莎琳德认为每一张照片都是一个物理印迹的结果,因为它展示了从光反射到一个感光表面的过程。所以,当照片被认为是标记符的时候,这就意味着人们把照片中的影像看作是物理印迹,与自然一一对应,自然是产生照片的充分条件。实际上,照片也可被视作象似符(icon)或者照片与现实之间只是视觉上的相似而已,但正是上文提及的照片所具有的这种绝对存在的物理缘起的特性,使人们认识到照片是从真实的图景中攫取而来,它不允许人们像绘画艺术那样操纵影像的再现形式,形成对象与意义之间的关系。^③简言之,罗莎琳德认为照片作为标记符的首要因素是,影像是一种物理印迹,它的意义在照片与所拍摄景物之间的关系中通过想象建构起来。同时,她还看到照片其实与所拍摄景物之间存在巨大的差异,两者仅是相似而已;但是照片与对象之间的这种相似与绘画和其所描摹对象的相似存在本质区别。由此可见,把照片看作是标记符还是象似符,主要源于人们对照片的不同思考。因此,罗莎琳德在运用标记符与象似符来分析照片时,已经渴望通过将照片与现实、真实性问题转化为以下两点加以澄清,即照片与所拍摄景物之间的对应关系以及照片与写实绘画一样仅是与所拍摄对象相似而已。所以,罗莎琳德与一些学者也运用指示的象似符(indexical icon)来定义照片。同样对照片有着深刻认识的艾伦·特拉亨伯格(Alan Trachtenberg),则提出痕迹(trace)要比标记符更适合对照片与现实之间的复杂关系的讨论,因为痕迹这个术语不仅能够指示出照片与景物之间偶然发生的关系,而且还能够标示出一种形式上的相似。在他看来,许多学者将痕迹与标记符作为同义词运用于学术讨论是混淆了两者的内涵。

人们在讨论摄影与现实的关系时,不断地探讨作为摄影本质的问题,运用标记符、象似符或者加入痕迹的概念加以辨析;那么,摄影与绘画之间的界限在哪里?从对摄影本质的探讨出发,往往会倾向于认为摄影是具有因果关系的标记符,而象似符则更适用于描述绘画作品。画家格哈特·里克特(Gerhard Richter)用他的油画作品

有力地反驳了这种观点。如《枪杀者1号》(Erschossener 1)是模仿新闻照片的油画作品,它的效果很像模糊了的黑白照。如此,里克特的作品首先是一幅画作,但它又是仿照真实的照片,这为作品增加了一种“并不完美的标记符”。那么,这幅画作是标记符?还是象似符?运用皮尔斯的理论,标记符的一个重要前提是对象必须存在,而象似符则不需要。显然,这幅作品模糊了两者之间的关系,也让我们看到用它们分别标示照片与绘画的不可靠性。里克特创作的像照片的油画作品,为绘画的象似符增加了一种非自动性的指示现实的特征。因此,他的作品呈现出的反思是,摄影和绘画的区别并不在于确认谁是标记符、谁是象似符,所以也不在与现实确立的真实性问题中,而是绘画即使拥有指示、标记现实的特性,但它并不是自动地获取,因而也使得与现实紧密相连的因果缺失;但摄影则不同,它是因其机械性特征可以自动获取现实存在过的一瞬间,这种指示特性是自动获得,因而存在与现实相连的因果关系。所以,摄影与绘画之间不是涉及真实性特征的问题,而是涉及自动性特征或因果关系的缺失与否的问题。^{[3]35}

里克特用其画作阐释了摄影与绘画之间的差别,同样在理论研究中也有许多学者认为摄影不可能与绘画一样,会涉及风格的问题。如苏珊·桑塔格曾在《论摄影》中断定风格不可能属于摄影,因为影像是通过机械装置的自动性获取指示自然景物的具有一一对应的图像。但是许多学者、摄影师则对此提出反驳,认为照片中确实存在风格问题。这与拍摄对象和相机的选择、暗室的冲印习惯、观念的介入、摄影师审美理念等主观意识紧密相关。符号学家克莱夫·斯科特(Clive Scott)在《口语中的形象:摄影与语言》中联系摄影中的风格问题与相似特征来讨论摄影问题。斯科特赞成摄影有风格,但他基于数字时代的摄影实践,提出摄影师在摄影中所呈现的风格更多由于在影像制作中运用的绘画技巧,数码时代的合成照片很能体现此点^{[3]36},比如杰

^③参见 Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America (Part 1)", *October*, 1977, 3: 68 - 81; Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America" (Part 2), *October*, 1977, 4: 58 - 67. 参见 Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Heaven: Yale University, 2008: 385.

夫·沃尔(Jeff Wall)的作品追求一种经典的静谧与和谐,从而自成一体。

运用皮尔斯符号学的标记符与象似符来研究摄影理论的研究者不可胜数,他们在使用这些术语的时候,或多或少借鉴并发展了原初意义。标记符与象似符以及与之相关的延伸而来的形容词丰富了摄影理论术语,也为摄影史中一直存在的复杂问题得以进一步澄清、深入思考提供了一种更为严谨而颇为有效的研究路径。

三、亨利·范·利耶对皮尔斯符号理论的修正

亨利·范·利耶(Henri Van Lier)是一位对摄影有着独到见解的法国学者,他在西方摄影理论研究中的贡献几乎可以与我们的耳熟能详的理论家苏珊·桑塔格、罗兰·巴尔特、瓦尔特·本雅明、安德烈·巴赞、约翰·伯格等人相媲美。他的《摄影哲学》来源于1981年在布鲁塞尔美术博物馆所作系列讲座的讲稿,对当时学者思考或研究摄影的理论路径进行了深刻反思,以一种新视野理解、思考摄影。他强烈反对以2500余年积累起来的西方哲学概念为基础来考察摄影,因为它的假设前提是摄影概念早于摄影术诞生,并且必然会得出“摄影是绘画或少数族裔文学的一种形式的结论”。范·利耶坚持认为“摄影哲学应该是要表明它是产生于摄影自身的一种哲学,即通过照片本身的特性暗示和传达出来”。同时,他也将哲学的概念从神龛中请下来,赋予惯常的含义,认为摄影哲学可以换用摄影社会学、摄影心理学或摄影人类学来表述;研究者的关键任务是“要去追问摄影本身带给人们了什么或者摄影本身的精髓是什么的问题,而非我们要从摄影中获得什么”^{[4]9}。范·利耶以此为其研究的出发点,建构了由思考摄影内部即摄影本身而来的深层理论探索。

在《摄影哲学》一书中,范·利耶批判、发展了来自皮尔斯符号学对照片的探讨。首先,他批判地吸收了源于皮尔斯符号学的标记符(index)概念。如前文所言,皮尔斯的标记符是“通过某个对象所影响而指示那个对象……就其被对象影响而言,它必然与那个对象共同具有某种质,就此而言,它指示那个对象……它和它作为符号

为之服务的那个人感觉、记忆有联系。……从心理学上看,标记符的作用依赖于空间和时间上接近的联想,而不依赖于相似的联想或者智力活动”。即标记符需要存在所指示的对象,它是受到对象的影响而产生指示功能;同时它能引发人们在时空上的联想。然而,在范·利耶看来,用如此界定的标记符(index)来理解照片,必然会使一些关键性问题混淆不清。他借用index的两个复数形式indexes、indices,分别在本义的基础上界定了它们各自不同的内涵,赋予了各自的功用。范·利耶的标指符(indices)与皮尔斯的标记符(indexes)是同义词。标指符(indices)是表明由结果指向的原因,它可以揭示起因,通过展示(比如一只熊掌的印迹指示出同一个实际的熊掌)与论证(比如摆放凌乱的众多物品会向侦探透露贼的作案过程)^{[4]17},因此标指符是无意图的、不具有约定俗成的特性,也没有符号所具有的系统性。所以在他看来,照片应该是标指符。若用于具体对照片的阐释,那么它指的是光子印痕的自然与技术方面的因素,即与摄影相关的客观性内容。而由范·利耶重新提出、与标指符概念相对的标记符(indexes)则指的是有意图的方面。若用于阐释照片,那么它指的是摄影师在边框、胶卷、镜头、显影液和正片等方面产生的主观作用对照片呈像的影响。因此,范·利耶曾如此定义照片,“照片因此能够被非常精确地定义为是一种可能被标记的标指符(Possibly indexed indices)”^{[4]118}。他对照片的定义兼及了其产生可能出现的主客观因素。

但是,范·利耶对摄影的理解并没有至此为止,而是远远超越了皮尔斯以来摄影理论家谈论摄影的理论藩篱。他从摄影本身出发来理解摄影,认为由于其本身所具有之特性缘故而导致照片与景物之间的复杂关系,而并非仅仅将照片与景物之间的关系简化为由大脑产生的简单的一一对应关系;因此,他强烈批判了皮尔斯谈论照片与景物之间的关系时的简单与武断,认为皮尔斯的论述只是将复杂的关系简化为一个大脑行为,在考察其物质性方面极不充分。^{[4]118}所以,范·利耶直接考察了光子与感光胶片碰撞之后产生的这个物理化学反应的结果——照片与景物之间是否相符合,直接探讨物理光子成像的特性。他认为照片是抽象的印像,其源于光子成像的无重量作用、场景的表面性、中心印像的取舍、

同构成像、同步成像、正一负印像转换中所获得的令人激动的效果、类比与数字印像以及附加的印像等八种在组织与结构上的不同特性。从此处的细致分析,我们可以看出,照片首先是一种印像。它经过光的无重量作用改变了胶片上的卤化物而留下了印痕,并且所有内容同步成像。在照片的印像区域中,我们可以辨认出它与外在景物之间的对应关系,这些明暗光斑是通过单个卤化银颗粒转变而来,这种转化受控于对变暗或不变暗的选择。因而,照片的这种印像显然也具有类比性与数字性特征。同时,相机的边框取舍仅对所攫取内容有人为影响,所以照片不是一种刻意雕琢的结果,而是刻印于一种表面之上的无情节的片段。照片中的印像内容不在人们控制范围,因而照片能同时记录下我们在一个场景中关注与忽略的内容。这里所提及的几点均是照片之所以从诞生之初就被人们视为“自然之笔”、具有纪实功用的本性特征。其次,照片这种印像也是消除了时空概念的抽象。在拍摄过程中,远景成像在一个平面上,空间被压缩,经过两次抽象(发光体与拍摄装置之间是第一次抽象;远景呈现在一个聚焦的平面上,这是第二次抽象)形成了场景的表面性。即三维空间压缩为一个二维平面。这种抽象往往还会制造出一个真实的空间,比如在天文学或地质学的照片中,我们依据坐标,可以看出照片中往往包含着一个潜在景象。另外,景物色彩与线条呈现在照片上也被抽象成光点。可见,照片由于其自身之特性使得它既是一种印像,又具有极为抽象的特征。所以,范·利耶认为照片同时具有极端清晰与极端模糊的特性,最终的景象是在非景象中显现出来。

那么,照片的这种印像与景物之间有着怎样的关系?范·利耶在严谨地分析了照片是一种抽象的印像之后,更为深刻地探讨了照片由其特性所引发的文化意涵,认为照片提供的是秩序—世界的碎片。秩序—世界也就是现实世界,是与真实相对的存在。现实与秩序—世界都属于符号系统,受人类思维主宰与控制;然而,照片呈现的确实是与现实相对的真实存在,它展现的内容没有被人类技术、科学与社会关系所驯化。即使是广告、色情、家庭照片等具有强烈的刺激—符号的照片,它们也必然受到真实的侵蚀与影响。在范·利耶看来,现实与秩序的功能是通过一套

规则、系统来让我们认为任何事物都可以浓缩为符号、所指、客观对象和事件,这样就缩减了用以阐明、揭示起因的连接点。^{[4]25-27}但若理解真实与宇宙或者理解照片,就要面对无数的暗箱,尊重信号发出与意义的阐释之间的多重可能性或者要尊重它们之间真实存在着间隙的事实。范·利耶对照片与景物之间关系的深刻见解与罗兰·巴特生前最后一本著作《明室》所体现的观点相仿。罗兰·巴特曾经尝试用符号学的理论阐释照片中景物背后的文化符号内涵,寻找可以用之阐释的一套规则、系统;然而在《明室》中,他从观看母亲的一幅照片的切身体会出发,完全放弃了对符号背后可能存在的文化内涵的解读,从而仅仅诉诸人类本身自发的感情。范·利耶从摄影本身出发进行论证与探讨,他清晰地认识到照片与景物之间的微妙关系,从而也使他根本无须去论证摄影与绘画之间的关系,因为绘画是属于符号领域的事物,而摄影则在符号领域之外。所以,谈论摄影(或照片)就必须抛弃符号中所有在人类社会的发展过程中不断给予的意涵,重新使用符号最本初的含义,即发出信号。范·利耶在此基础上进一步探讨了摄影与人类生活的关系。他认为我们对照片的感知是发生于照片的明暗区域的印像与我们的心理图式(mental schemas)之间,而不是发生在印像与人体之间或符号与印像之间。既然照片不是符号,当然也不会包含着所谓的能指与所指,所以照片自然也不需要解释者。照片应该是多种心理图式的特别触发器。^{[4]41}人们在阅读照片的过程中,会全方位地直接触发所有的心理图式。照片会强烈地吸引我们,但绝不可能提供解释与解码。所以,范·利耶用《鲁宾逊漂流记》与《星期五—太平洋上的灵簿狱》的主人公处于荒岛之上的不同抉择,让我们感性地认识到对于照片的理解,必须抛弃鲁宾逊对“星期五”、荒岛进行所谓文明化的改造;我们要像米歇尔·图尼埃的小说中的主人公在太平洋岛屿上选择放弃文明社会的符号与社会仪式,而去用心感知周围的一切事物。照片剥离了人类思维建构的现实社会,呈现出的是无感情的真实、秩序世界的碎片;人们理解它们也应该要看到真实与现实之间的鸿沟,概念与观念、符号无法主宰对真实的解读、对心理图式的阐释。

由于时代、技术的局限,范·利耶只能基于

胶卷时代的摄影来谈论照片与景物以及摄影与人类生活的关系;然而他从摄影本身出发谈论摄影,关注摄影的物质性的因素的尝试值得处于数码时代的我们为之深思;同时他提出的观点如照片是多种心理图式的触发器,希望观者能够通过心理的感知去感受自足的照片中所体现的与秩序社会截然不同的真实存在,这显然是对文明社会所谓的规则、系统、符号的深刻反思与反叛。范·利耶的研究路径显然不同于苏珊·桑塔格、本雅明、约翰·伯格等学者,他是从摄影的内部观察摄影本身具有的特性,由此为基础来建构其摄影哲学体系。

从皮尔斯提出标记符(index)的概念,至后世学者运用它在艺术或摄影研究领域进行研究的尝试,不断丰富了标记符的内涵;范·利耶在建构自己的摄影哲学体系时也借用了来自皮尔

斯的标记符概念,并更为清晰地界定了其所具有的内涵,即运用标指符(indices)和标记符(indexes)来分别标示摄影中存在的客观与主体因素。他对摄影的哲学思考是建立在坚实的物质性基础之上,用宏大的视野解读了摄影或照片与景物、人类社会的复杂关系。

参考文献:

- [1] 涂纪亮. 皮尔斯文选[M]. 北京: 社会科学文献出版社, 2006.
- [2] Robert S N, Richard S. Critical Terms for Art History [M]. Chicago: University of Chicago Press, 2003: 23.
- [3] Hilde Van Gelder. Helen Westgeest. Photography Theory in Historical Perspective [M]. Wiley-Blackwell, 2011.
- [4] Henri Van Lier. The Philosophy of Photography [M]. Leuven: Leuven University Press, 2007.

Peirce's Semiotics and The Research in the Theories of Photography

YING Ai-ping

(Post-Doctoral Research Center in Art , Nanjing Normal University , Nanjing 210097 , China)

Abstract: Peirce's semiotics provides an effective path of research for subsequent researchers in the theories of photography. The "interpretant" and the tripartite division of symbols he proposes make it possible for researchers to seriously study the complex process in which meaning is created between a symbol and its object and the basic question of how photographic images and paintings are differentiated. Henri Van Lier, a famous French scholar, adopts Peirce's concept of index in constructing his philosophical system of photography and defines their connotations more clearly. His philosophical reflections on photography, built on a solid material basis, interpret the complex relationship between photographic images and scenic objects and human society in a grand vision and explore at great length basic questions of photography. Therefore, Peirce's semiotic theories exert a far-reaching influence on Western ideas of photography.

Key words: Peirce; semiotics; photography; indices; indexes

(责任编辑: 唐卫萍)