

符号学译丛

从书主编

赵毅衡

唐小林



本书探讨电影，却非电影本身。

电影理论终究是一种理论，

而非针对具体影片的阐释。

它必须在电影特性这一语境中，

仔细分析作为认知行为的电影所具有的意义。

Cinema and Semiotic:  
Peirce and Film Aesthetics,  
Narration, and Representation

# 电影符号学： 皮尔斯与电影美学

〔意〕文一茗/译



四川大学出版社

四川大学哲学社会科学出版基金资助

符号学译丛 ○ 丛书主编 赵毅衡 唐小林



符号与传媒  
Semiotics & Media

本书探讨电影，却非电影本身。

电影理论终归是一种理论，

而非针对具体影片的阐释。

它必须在电影特性这一语境中，

仔细分析作为认知行为的电影所具有的意义。

Cinema and Semiotic:  
Peirce and Film Aesthetics,  
Narration, and Representation

电影符号学：  
皮尔斯与电影美学

〔意〕 Johannes Ehrat/著 文一茗/译



四川大学出版社

责任编辑:吴近宇  
责任校对:宋颖  
封面设计:米迦设计工作室  
责任印制:王炜

### 图书在版编目(CIP)数据

电影符号学:皮尔斯与电影美学 / (意)艾赫拉特  
著;文一茗译. —成都:四川大学出版社, 2015. 12  
(符号学译丛 / 赵毅衡, 唐小林主编)  
ISBN 978-7-5614-9207-9

I. ①电… II. ①艾… ②文… III. ①电影符号学—  
研究②电影美学—研究 IV. ①J90-05②J901

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 306175 号

Cinema and Semiotic: Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation

By Johannes Ehrat

Copyright © 2005 University of Toronto Press Incorporated

四川省版权局著作权合同登记图进字 21-2016-29 号

书名 **电影符号学:皮尔斯与电影美学**

**DIANYING FUHAOXUE: PIERSI YU DIANYINGMEIXUE**

---

著者 [意]约翰奈斯·艾赫拉特  
译者 文一茗  
出版 四川大学出版社  
地址 成都市一环路南一段 24 号 (610065)  
发行 四川大学出版社  
书号 ISBN 978-7-5614-9207-9  
印刷 郫县犀浦印刷厂  
成品尺寸 170 mm×240 mm  
印张 26.75  
字数 509 千字  
版次 2015 年 12 月第 1 版  
印次 2015 年 12 月第 1 次印刷  
定 价 68.00 元

◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。

电话:(028)85408408/(028)85401670/  
(028)85408023 邮政编码:610065

◆本社图书如有印装质量问题,请  
寄回出版社调换。

◆网址:<http://www.scup.cn>

---

版权所有◆侵权必究

# 目 录

导 论	( 1 )
1. 符号、范畴分类、现实性及其与电影的关联	( 5 )
1.1 符号的使用	( 10 )
1.2 意义的建构	( 17 )
1.3 将行为作为一种实施来探索	( 23 )
1.4 行为的范畴	( 37 )
1.5 行为的范畴形式	( 40 )
1.6 关系逻辑学	( 51 )
1.7 皮尔斯符号学的形而上学	( 71 )
2. 皮尔斯符号学及其在电影中的实际应用	( 83 )
2.1 电影“是”一类符号	( 85 )
2.2 电影的像似性：符号学的第一原理	( 101 )
2.3 从电影语用学到电影实效主义	( 111 )
3. 何谓电影？	( 123 )
3.1 电影“是”横组合段	( 128 )
3.2 电影“是”符号功能	( 134 )
3.3 电影“是”感知	( 143 )
3.4 电影“是”移动的物质或时间	( 160 )
3.5 电影会成为什么：比较、协调并拒绝理论对象	( 182 )
4. 电影及电影理论中的叙述	( 212 )
4.1 叙述学的问题，皮尔斯及电影	( 212 )
4.2 符号的叙述时间	( 215 )
4.3 电影时间	( 235 )
5. 叙述、时间及各种叙述理论	( 257 )
5.1 利科的“摹创”（Mimesis）	( 257 )
5.2 海德格尔的“绽出”（Ekstasis）	( 261 )

5.3	亚里士多德的“诗学”(Poesis) .....	(267)
5.4	格雷马斯的“符号化”(Semiosis) .....	(275)
5.5	博德维尔的形式主义 .....	(281)
5.6	奥尔米的《创世纪》 .....	(286)
<b>6.</b>	<b>电影中的陈述活动</b> .....	<b>(294)</b>
6.1	陈述活动：从模糊性到普遍性 .....	(296)
6.2	叙述的陈述活动 .....	(301)
6.3	电影中的修辞陈述活动：修辞格的意义 .....	(319)
6.4	电影中的美学陈述活动 .....	(335)
6.5	电影中的两种美学过程 .....	(384)
	<b>结 语</b> .....	<b>(403)</b>
	<b>参考书目</b> .....	<b>(407)</b>

# 导 论

那不能看见之神的像。

《新约·歌罗西书 1: 15》

本书探讨电影，却非电影本身。电影理论终归是一种理论，而非针对具体影片的阐释。原则上讲，我们必须认定电影具有某种意义，属于一种认知行为。也就是说，电影理论必须在电影特性这一语境中，仔细分析作为认知行为的电影所具有的意义。

哲学将认知的可能性及各种情况揭示为这样的意义，并且还极大地促进了人们更好地了解电影——哲学对电影意义中关键问题的解答，衡量着人们对电影的理解程度。而在这些关键问题中，最难的是艺术，包括电影艺术。艺术品是否能增长人的认知力，或只是表达了人的主观感知而已？艺术品中的上乘之作似乎总是极具创造性，其总是将无法想象的领域直观地呈现在人们面前。因此，电影美学作为一种理论，应对的是一种扑朔迷离、难以把握的对象。电影理论的另一个核心问题是叙述，但认为叙述就是描述事实的看法却很幼稚。事实上，叙述模仿行为，并提出行为意向。要理解叙述如何控制时间，必须明白时间的性质。电影能否道出真实？要弄明白这个关键问题，我们切不可用本质主义的思维，将银幕上的影像与镜头前的尘世之间简单地画上等号。

大多数电影理论会运用某种哲学论点，鉴于符号学与分析电影具体意义的诸学科有着直接的关联，本书采用皮尔斯符号学的理论视角，并通过这种理论视角与其他电影哲学（德勒兹的观点、认知主义理论、传统符号学理论）的对话，提出符号学的路径，将为解答电影意义中的关键问题提供全新的方案。

我们真的需要解答关于电影的根本问题吗？如果能将有价值的理论化实践限制在对一些具体问题，如“电影中的隐喻”“时代与民族风格所决定的影视制作规约”“影视幻觉主义”“电影的现实主义本质”等的探讨上，岂不更好？即使我们认定有必要回答这些具体问题，这些问题本身却是不可解答的。当然，这并不是说基本原理是可要可不要的。当我们在仔细研究具体的电影问题

时，就会发现：这些设定的问题之间存在着密切的联系，而这种关联可以直接或间接地帮助我们解答电影意义的基本问题。事实是，电影领域没有“现成”的方法论，正如语言没有提供现成的语言学。想要全面地、彻底地理解电影，就不能依靠从其他领域借鉴来的方法。若是我们通过类比的思维，将用于一门学科的方法运用于其他学科，那么这种“移花接木”式的理论就会遭殃。这是因为在比较两个事物时，我们常常会过度运用类推的原则而夸大了两者之间的类同之处。事实上，一旦这些类比的基础开始动摇，基于这种“大胆”类推所得的阐释就完全站不住脚。当我们在考虑这些方法论就现实性原理而言所能推导的内容时，就会一下子看清这种移花接木式理论是多么不堪一击。方法必须在其权限之内构建对象，而这些对象的存在，也只能源于这种方法的权限范围。比如说，语言不只是语言学的对象。在语言学中，存在的是就其常规性而言的语言。这一切为鼓励我们在一种电影理论成为方法之前，放手大胆地去探讨这一电影理论的基础提供了充足的理由，而我们必须以哲学的视角展开这项探索。

皮尔斯符号学的贡献体现在何处呢？首先，它只涉及电影理论中主要的争议点，而非全盘卷入那些永恒的传统讨论。从根本意义上讲，电影理论中存在争议的三个基本问题及其相关的主要领域，在皮尔斯符号学中都得到了回应，具体表现如下：

第一，关于真实的问题：电影为何以及如何能够再现另一世界的对象？所有的“现实主义”争论（巴赞、帕索里尼、艾柯）的重点已经转向了似乎更为技术层面的电影符码再现。关于现实性的争论被无尽的符码困住，并且任何试图从理论上把符码转为可实际感知的意义的活动，都因其复杂性而令人止步。因此我们仍然可以将电影再现这一问题视为开放的。皮尔斯符号学将有助于为我们打造一把新钥匙。

第二，关于叙述的问题：电影为何以及如何再现时间？电影叙述这一领域刻意与刚才所说的第一个问题截然分开。人们常把这两个问题合并到一起来考虑。但当我们把这个问题的认作一个关于时间的问题时，就会发现其根本差异之所在，并且会发现，要解决两者间的差异会牵涉其他的理论概念。新形式主义和梅茨（Christian Metz）的宏大横向组合关系可以解决这个问题，但我们必须追问：他们是否针对该问题给出了合适的答案，即电影如何构建叙述时间？对此，皮尔斯符号学再一次为我们提供了一个新的视角。

第三，关于发现的问题：电影为何以及如何再在再现之外引发审美过程？在电影中最容易为人遗忘的或许就是美学。当奥蒙（Jacques Aumont）作品的标

题向我们保证了“电影美学”，但是在书里不留一丝痕迹时，就证明美学在该领域中有多么萧条。仿佛“美学”被自然而然地转换为更便于操作的具体问题，比如感知、叙述和符码。

皮尔斯的点滴思想已经融入各种流行电影书籍以及电影理论作品的注释中了。他的理论大多数涉及对符号的探讨，这些讨论又回到对符号的划分上，而这样的划分并不符合皮尔斯本人所指的符号分类。人们普遍忘记了他的实用主义和美学理念。由于这是哲学探索的一个新兴领域，所以尚未为电影美学结出富有成效的果实。符号学在电影研究中占绝对优势，对于皮尔斯这样一位没有得到足够重视的伟大思想家而言，这一现象或许是好事。与黑格尔不同，皮尔斯没有在有生之年系统地呈现自己的思想，也没有机会让他的学生这样做。所以，目前没有一套系统的皮尔斯式美学并不令人感到奇怪。但皮尔斯的思想足以帮助我们如实地将他的美学观构建为一套规范科学。

皮尔斯的符号理论要点尚不明确。在某些核心观点上，皮尔斯符号学与传统索绪尔式符号学相冲突；更甚者，其解释力量并不囿于规约符号或符码。皮尔斯符号学给人的第一印象或许是完全反直觉的，因为其隐含的指称点不是语言。语言——对每位说者来讲就是直觉的。然而，符号在严格意义上是有逻辑性的，并且依赖数学推理。而这样的逻辑正是符号的逻辑，它的任务就是为我们所用，并且其用法是人类行为中唯一可用于形成意义的（即控制人的行动）。自控的行为只有一种形式，即符号。它是一种逻辑关系，并因此必须理解所有有意义的行为。因此，意义不能局限于真实的活动（或可被言说的，或“语言化”的）；除了所有存在的过去和当下行为，自控的行为必须同样理解所有可能的行为。在此，我们已经超越了言语的维度，因为人们只能说出被构思的或作为某一观念而存在的东西。然而，这不能成为意义领域的边界，所以必须为可构思的东西留出空间。自控行为要求进一步的公开性，而这同样超越了事实和现存之物：人们或许会看见任何数量的事实，但却并未理解有一条规则可以将所有这些认知事实整合为同一定律。认知是无尽的，而未来的认知不会受制于我们的当下认知。

所有这些认知都包含于符号形式中。符号“不只是符号”，因为任何事物都是一个符号，否则就不存在；也就是说，它是可能的、真实的或必然的。“这是一个符号”之类的错误说法极具误导性。事实上，否定是一种存在关系，并因此是一个符号。与对象形成存在性关联，只是任何符号关系所需的三种维度之一。所以，皮尔斯符号学完全可以称自己并非还原主义者，而是捕捉了所有的“现象”或世界的被给予性。不管（为我们）存在的是什么，存在的就是符



号。其他符号理论被限定为语言和规约，并且必须将一切事物解释为一种语言功能。所以，在本书的研究中，我将尝试让皮尔斯符号学开花结果。

皮尔斯符号学的另一个成果是，以新的视角看待再现。为此所选的主题是“电影对象”与具体影片的关系：电影如何捕捉其对象？按此思路，我们不能将问题缩小为“电影如何制造幻觉”。对所有客体对象（包括幻觉）进行再现，是电影最根本的功能之一；而每种电影理论都必须有自己的说法来解释这一切是如何形成的。皮尔斯符号学理论充分利用三分符号关系，能最大程度上涉及“客体化”范围。

电影经常被等同于叙述。在本书中，我会阐明再现某事物与叙述某事物之间的区别。当然，叙述会运用各种再现，但其要点完全不同，要点就是时间。借助于适当的陈述活动（enunciation），叙述给予时间一种或然的形式。显然，在这种转化过程中，存在根本的问题——转化并非源自叙述时间。时间的本源，包括所有进一步的转化（叙述只不过是其中之一），是连续性（continuity），而连续性又被认知为像似符号（iconic sign）。这种时间理论有助于克服物理时间与心理时间理论之间的传统裂痕。我们很难掌握连续性概念，但必须知道它不同于存在的当下（比如，正在叙述的当下）所体验的时间。

要提出一个非技术层面的、笼统的美学理论显得更加困难。如果我们接受这样一个假设：即美学是一种认知，并因此会产生“实际成果”；那么，作为认知行为的美学，便要承担起与规范性相连的特别任务。与某些社会学纲领（韦伯、哈贝马斯、“批判”传统）相反，规则并不等同于“合理性”。一个人只有在掌握规范时，才有可能做出合理行为。然而，创建或不停地重建规范，实际上是一种像似感觉。作为各种情感的规范既非体验亦非认知，但作为为不同认知所需的各种实用指导，规范是必需的。间接掌握规范会对相关的符号化过程构成威胁。同样也威胁到以规范为目标的美学陈述活动。我们会发现：美学认知过程十分微妙，它涉及非认知行为，而这会形成一种关于电影的特别美学，正如会产生一种独特的音乐美学那样。虽说很难用一个美学符号得出有效的阐释，但我们可以相当清晰地谈论一个符号模式的应用。尽管如此，这并不是说可以向任意性大开其门。

用皮尔斯符号学的思维来理解电影，会涉及三个部分的内容：首先，我将用意义与现实的符号学理论作为论证基础；然后，我会论及电影对象（再现及真值）、电影叙述（生产时间）及电影美学（感知）；最终，我将全面论述电影如何生成不同的意义。这是一部理论专著，但其间会融入对某些电影文本的分析或阐释。而这些文本分析与理论的综合，不会超出相关的符号学维度。

# 1. 符号、范畴分类、现实性 及其与电影的关联

很少有人尝试去全面整合皮尔斯的思想，即使人们在否定其理念的同时，也很难承认对皮尔斯有彻底的了解。若是皮尔斯能够看到那些散见于电影评论中对自己的草率评价，他肯定会感到被误解了。有时，这种误读像家谱一样代代传承下去：从早期德勒达勒（Gérard Deledalle）对皮尔斯的系统化阐释中推出一种阐释，由此，再生成另一种（德勒兹富于想象的）阐释，以此类推。而德勒达勒只考虑符号理论，难怪皮尔斯的符号之说被理解成一种无限递归和通过再现的普遍用法。还有一种说法，就是彼得·沃伦（Peter Wellen）用皮尔斯的符号三分法对电影做的分类，显得琐碎且毫不相干。只有在德勒兹的理论中，才凸显出了皮尔斯理论在电影理论中的显著地位。和其他人相比，在将皮尔斯的思想运用于电影理论基本原理这方面，德勒兹所做的努力是更为瞩目和富有成果的。可以说，若不是以一种具有高度创造性的和独特的方式来运用皮尔斯的思想，德勒兹就不会达到现有的理论高度。公允地说，德勒兹有自己的理论，但为了形成自己的理论，他曾从皮尔斯的符号分类中汲取了有用的思想元素。

电影理论中那些为数不少的反符号学的态度，通常是由于拒绝传统索绪尔符号学而形成的，而酝酿这种态度的温床大多是高等学府和国家科研中心。有时，皮尔斯理论就像一个连同电影符号学的洗澡水一起被抛出的婴儿。不难看出，在符码与符码系统的文字游戏中（而这通常被错误地等同于符号学），皮尔斯并没有一席之地。如果不首先掌握作为皮尔斯思想之基的范畴分类，确实很难理解皮尔斯。皮尔斯的范畴分类相当抽象，这对于电影分析而言，显得多余而无价值。但越是试图将皮尔斯理论和索绪尔的二元任意符号概念绑在一起，就越是破坏了皮尔斯符号学的有用性。对于玛丽·克莱尔（Marie Claire）来讲，“系统循环之圈的眩晕”正是由于皮尔斯“一切皆为符号”理念的结果。如果说符号就是索绪尔所说的位值，那么很多人会轻易认同；但皮尔斯考虑的是，能否找到一个更好的办法来表述我们在用范畴分类法“占用”存在时，不

考虑其逻辑学和形而上学的含义？

显然，电影理论对皮尔斯的重视依然不够。我承认，从一开始，皮尔斯提出的理论概念并不易于运用。他所构建的理论体系相当复杂，如果想受其裨益，我们必须做到相当仔细并且全面。理解皮尔斯从来且永远不可能是一件简单的事情，他的理论体系晦涩难懂，并且几乎从未将其符号学思想梳理整合成一个综合的系统。除了少数人“为我所用”地借取过其观点，皮尔斯没有真正意义上的学徒可以传承其思想。

鉴于其悲惨的个人命运及学术生涯，人们从不同的角度来解读皮尔斯，并由此得出运用皮尔斯理论的诸种方式在持续演化的结论。这是伟大哲学家常有的命运轨迹。威廉·詹姆士（William James）在皮尔斯在世时曾“绑架”过实用主义。皮尔斯去世后不久，捍卫其思想的人中，包括杜威，而杜威后来又对米德产生了明显的影响。通过杜威和芝加哥学派，皮尔斯依然留下了难以察觉的影响。古吉（Goudge）在 20 世纪 50 年代的再度挖掘显示出了皮尔斯的重要性，明确了皮尔斯本身是一位重要的思想家，而非只是实用主义和莫里斯（Charles Morris）的先驱的身份。当时存在的争议，主要围绕皮尔斯是否算作开创一套系统性理论的思想家展开的。最近，皮尔斯声名鹊起，被誉为符号学鼻祖，然而这是离谱的误读。事实上，皮尔斯通过莫里斯了解到罗曼·雅各布森（Roman Jakobson）时，也产生了同样的误读（Liszka 1981；Portis-Winner 1994）。

马克思·费西（Max Fisch）和墨菲（Murray Murphey）开启了对皮尔斯真正意义上的研究。我们必须意识到最先是墨菲（1961）继承了皮尔斯的符号学思想。根据皮尔斯 1867 年新列出的范畴表，墨菲就清楚地认识到他早期的形而上学有多么重要，并且他率先承认数学连续性理论，这对于理解皮尔斯后来形成的形而上学十分有益。然而，在关于皮尔斯正确理解康德的《批评》（*Critique*）一书中，墨菲做出了否定消极的判断，因而受到了批评：“由此，我们认定，皮尔斯创立了四套彼此冲突的理论体系，并且失败了，因为他最终没有理解并解读其系统，即连续性的钥匙。”不过，追随墨菲悲观看法的人也没有几个，尽管如此，墨菲仍然树立了标准的批判点。再次评估皮尔斯所发现的存在图表就会发现，回避连续性的观点并不完整。再版时，墨菲“依然坚持第一版中的结论”（1993：V）；尽管如此，他还是就此前针对皮尔斯失败的评论稍做调整与修改。从那时起，人们不得不用历史的眼光来研究皮尔斯的体系建构。

皮尔斯的另一影响在于，他的理论发展与他对形式逻辑（尤其是皮尔斯发

现的三段论的不可还原性)、关系逻辑及量化逻辑(为研究模态开辟新的路径)的研究紧密相关。由于已出版的皮尔斯著作十分零散,所以早期研究受到牵连(墨菲首次大量利用皮尔斯未发表的草稿)。伯克(Arthur Burk)和魏斯(Paul Weiss)率先出版了皮尔斯收藏的文稿,虽然从主题上统一了其结构,但并没有深化对皮尔斯思想进程的理解。

如今,皮尔斯是一位十分重要的思想家,这已经是不争的事实。尽管有难度,但在分析哲学领域是可以清楚地确定皮尔斯具有持久影响力的(Oehler 1993)。维尔比女士(Welby)与罗素分享了她于1903年与皮尔斯之间的通信,使罗素了解到皮尔斯对符号所做的分类,并认为皮尔斯至今对“分析主流”仍产生着普遍影响力。甚至在继分析思维危机之后,再次产生了皮尔斯研究热潮。事实上,关于皮尔斯的重新发现中最有趣的,就是其思想中一以贯之的形而上学线索。早期的非分析性回应所关注的,是将皮尔斯视为实用主义的先驱,从那以后,人们就注意到了皮尔斯对形而上学的兴趣。我们必须将德勒达勒(Gérard Deledalle)和阿贝尔(Karl-Otto Apel)归入实用主义传统,他们激发了哈贝马斯对皮尔斯的研究。此外,埃斯波西托(Joseph L. Esposito)和佩普(Helmut Pape)的研究有助于我们从形而上学的角度解读皮尔斯。对皮尔斯的这些研究热潮呈现出一种复杂的思想,以及彼此间系统性的关联,同时这些研究还显示出还原式的解读并非能够结出实质性的果实。

从历史上看,将皮尔斯与电影结合起来的可能性微乎其微。电影理论中涉及皮尔斯的更多是引用他关于符号的著名定义(2.228)。本书的目的并不是梳理皮尔斯的思想,但将其运用于电影(这也是本书的主要目的)值得一试。首先,我需要对稍后会用到的主要元素做一个简要的总结。皮尔斯与维尔比女士(于1904年10月12日的)通信中很好地概述了关于符号学的想法。现在,必须解决电影理论中可能出现的反对或质疑:电影理论能从范畴分类的基础认知学理论中获益吗?比起一种传媒表意方式而言,范畴认知论与现实性构成的相关性更强。如果只是为符号打造一个基础,那么,电影符号学能成就什么呢?与依赖结构范式(Deleuze 1973)的理论不一样,符号不能通过方法论而形成对电影叙述、心理分析建构等方面的分类。相反,皮尔斯符号学是一种关于探索的理论,该理论对电影理论产生了深远的影响,并为最近关于构建主义的争论提供了另一种思路。符号学意味着存在某种尚待某人发现的东西,而这并不意味着所有事物都已然存在于规约(conventions)及其变体中,也不是指对于一种可以自我言说的语言来说,说话的主体是多余的。有时,这种情况在电影理论中,被当作是理所当然的(或者说被视为一种外来元素,比如作为附属

于电影叙述理论的构建主义)。

然而，为何不让电影符号帮助我们发现思想之外的东西呢？皮尔斯的优势在于其理论的宽度，它包括了复杂且有创造力的东西与认知思维和现实之间的对比；同时，还包括了社会与个体认知的复杂性。通常被奉为探索对象的只不过是皮尔斯符号学的第三元素，而没有必要一定用皮尔斯理论的视角来限制这种探索。这只是一方面（即普遍性），它超越了个人理解行为，却完全融入了个人理解。当某物被当作某种广泛意义上的案例时，皮尔斯符号学会毫无疑问地将普通原则应用于具体个例。通常一个词所代表的一种普遍性，会帮助人理解用这个词所描绘的个别事物。同样，电影再现常常将意义注入明显巧合、随意、偶然的某物某事中，从银幕画面上挪开观众的视线去凝视其他地方，这被视为（以叙述方式分布的）空间（意义）的惯例。如果电影中的注视不是约定俗成的规则，它们就只是单纯的视线而已。

探索电影的“词汇”固然有趣，既然规约惯例的数量肯定是有限的，那么我们有希望可以收集所有的规约，这将有助于我们理解规则的各种变体，如形式主义中的基本“思维格”（figure of thought）。但从符号学视角来看，它只是认知的三大基本元素之一。为了有新发现——认知的真正进展——这个第三元素是最不重要的（尽管有必要）。我们正是通过皮尔斯符号学来找到“探索的方法”。即使在电影中（肯定有大量的规约），有很多程序也能使我们了解新的认知。

我们应该研究在电影中才可能拓展思维、形成意义的认知过程，而不是去探究电影中如何运用规约及通过规则整理意义。我们将看到，在符号学的理论框架中，思维中的所有创造性程序都与像似性有关，并且电影具有促进认知深化所需的所有特征。我们可以将电影与皮尔斯后来所说的“图表思维”相比，同时，又不只是作为一种图表。当然，图表不会被当作这一思维过程的唯一场地。它们只是将一种思维实体化了。皮尔斯在《如何让我们的思维清晰》（*How to Make Our Ideas Clear*）中，指出了“清晰”三个层面之间的区别。第一层“清晰”可被称作未经反射地将一个概念运用于多方面，第二层是通过定义，而只有第三层使可能世界清晰。符号只是被当作符码和对等项。若不以差异的二元对位价位系统来定义一个符号的话，事物又怎能作为这个符号来起作用呢？这是无法想象的。而如果可能世界已经是符号，并因此创造出一种现实性，就不再可能将差异系统视为符号行为的解释要素。没有完全承认“清晰”的这第三种形式，就不利于有效地借鉴皮尔斯的思想。比如，西蒙（Josef Simon 1989）的符号哲学就是一例。不幸的是，后者被限制为“清晰”

的定义类型, 即通过其他符号来系统性地阐释符号。西蒙的错误十分典型, 因为他低估了符号的功能。所有这些都说明了为何电影理论放弃了作为理论构建物的符号。

我们必须承认, 作为符号的电影, 大多是不可定义的。就其本质而言, 它取决于这么一个事实: 即我们是通过行为和期待来创造或发现一个概念(理念或内容)的。图表思维恰恰是由这一事实构成的。另外, 参与构成的, 还有可能之物的精神实验。只有最近对皮尔斯的相关研究文献中, 才强调了包括模糊性(vagueness)的重要性。稍后我们会看到, 这对于以符号学视角来理解电影的尝试是十分关键的。保持固有的含糊, 而非损害电影示意, 使电影示意的综述符码共存很有必要, 才能真正具有诗性的潜能。作为皮尔斯思想中一直以来存在的特征, 这一观点在许多新的概念中得到了表述: 含糊、模态、像似性、探索方法。它形成了重大影响力: 从包括艾柯(1975)、德勒兹(1985)等用“符号分类”将皮尔斯归入“清晰”第一层和第二层的“符号理论家”中, 把皮尔斯拯救出来。作为电影理论, 皮尔斯思想的这一核心方面应该打通在电影“符号学”理论中, 是至今尚未被关注过的路径。电影符号学几乎没有使用过模态, 尽管明显有人探讨过“陈述活动理论”(指热奈特的语气模态, 或是指可能世界逻辑领域内的模态逻辑), 但除皮尔斯之外, 尚未有人将模态引入关于符号的理论, 其结果是美学的枯萎。从后来发生的情况来看, 可以更清楚地知晓, 地道的皮尔斯式思路有助于帮助我们真正地理解电影的本质含义, 而不只是帮助理解其侧面的东西。理解的关键在于, 于电影意义之根基上采用图表思维。我们将看到, 一旦我们明白了像似性的符号化性质, 就会发现像似性的电影场所。不管怎样, 皮尔斯符号学之目的同样在于, 在规则或规约之前和以外, 澄清精神过程。

皮尔斯的思想从本质上是系统的、可构筑的, 他本人曾打算将自己的思想综合起来出版发行, 卡耐基基金会曾拒绝出版发表他为纯逻辑批判所做的一个项目。我们虽然有成形且翔实的教学大纲, 但这只是一个大致轮廓。最近出现了一些富有成效的系统性研究, 本书将以之为论证基础, 但脱离了皮尔斯思想本身的指导来谈论皮尔斯是十分冒险的。随着他文稿的陆续出版发行, 有一点是显而易见的: 这些文稿有助于我们工作的进展, 而不是成为对一位思想家的定论。

皮尔斯理论系统的知识体系性, 允许我们用多种不同的方式来呈现符号学概念, 但并不是所有的方法都适合本书的目的, 本书旨在深化推进理解电影的基础。我们可以以更广的哲学视角作为起点——本体论, 认知其性质并挖掘皮

尔斯对其所做的解答。本书以行为为前提，运用实用主义分析电影。鉴于每一种理论都基于某种设想或假定，因此当下分析电影的首要任务是讨论电影理论的设想，这也是本章的任务。在没有系统性地解读电影理论所带来的问题之前，我将提议如何通过一种全新的理论基础——建立在与现实性基本关系基础上的，关于意义的综合理论——“范畴”，来解决电影中的经典问题。

为了能理解所有意义，我们首先探讨行为本身，即有意义的行为以及使之可能的一切事物（1.2）。

采取行为意味着对所有可能行为给予正式的规划蓝图。必须进一步分析对行为的这种普及形式：通过分析行动如何依赖——作为不同复杂性的外现——如其所是的现实（1.3，1.4），而不是通过通常的主体意图作为分析路径。在行动过程中，这种依赖性必然产生控制，或者是由某种价值观引导而刻意努力获取目标。赋予价值观适当的概念，就可以避免拟定本体论性依赖——本体论依赖性体现在行为只能依照客观上已然存在的事物。探讨行为与行为中价值不同分类之间的关系，能够使人们从形式上想到行为中的任何可能意义。实用主义将意义理解为关系性的，并且从关系逻辑中分析意义（1.6）。

只有这样，符号才能发挥作用。符号是普遍的意义形式，而皮尔斯符号学作为一个过程，可以建构或分解意义。这将同样标志着符号学与皮尔斯符号学之间的明显区别（1.4.1）。

厘清本书的理论假设不是为假设本身，而是便于与当下盛行的电影理论及其五花八门的理论假设（认知主义或建构主义的电影理论、索绪尔符号学、德勒兹的理论）之间展开对话。最后，我们重读实用主义，不是将其作为电影实用主义理论，而是作为对于研究而言很实用的电影意义理论（1.2），其目的是将本书与当代电影理论中的基本问题联系起来。

## 1.1 符号的使用

当今的电影理论家并不特别喜欢符号。其中不少人甚至厌烦无处不在的符号、符码、能指、所指之类的概念。那么，符号的用处是什么？原文没有回答这个问题。将研究的对象抛入符号的术语中，能否深化电影理论呢？除非这能推动实质性的进展，否则任何依靠符号术语来深化研究的办法都是缘木求鱼。本书任务就是阐明：将电影概念化为一种符号过程确实会帮助我们深化对电影的理解。这意味着，我们首先要把符号抛入解说电影的复杂漩涡之中。

一个概念的价值在于，当我们着手确认一个问题或为其划定一个范围时，

这个概念是可以清晰地自主呈现的。这意味着为一个问题下定义时, 一些方法会比另一些方法更有成效。只有当皮尔斯符号学印证了这一点时, 才会对我们理解电影有所帮助。

那么, 我们从何开始呢? 面对难以理解的问题, 我们必须拥有共同的前提, 并且这个前提是包罗万象, 不具有排他性的。似乎无人能否认, 电影就是经验。此外, 在经过反复思考后无人会否认: 作为一种体验, 电影至少在某种程度上是独一无二的。这前提唯一要求的是, 就一个共睹的现象会形成有意义的问题, 因此没有必要将之作为一个信条来对待。

我们可以清楚阐明质疑的基础及其(不管正面的还是负面的)含义。因此, 当上述提及的方面被视为潜在可能的问题时, 质疑的领域才可能更为开放; 反过来, 如果不被视为问题, 那么, 现象将会被人为地简化, 因此:

- 当电影被视为对世界对象的常规感知, 就会使人们无暇顾及电影产生的幻象。

- 当电影被视为对时间的常规体验时, 对移动影像序列化所独有的限制方式就无从谈起。它既非随意的链条, 亦非句法规则的强制约束, 也不是任意世界中纯粹偶然的事件; 相反, 它提出自己的逻辑——“后此, 所以因此”(post hoc ergo propter hoc)——即事物 B 发生在 A 之后, 所以, B 的原因是 A, 它给人的感觉是一种时间, 而非规则。

- 当电影被视为风格的常规应用——就像人们通过影视作品可以运用自己发明的矫情语言, 或是像人们在电影中, 可以使用某种修辞层面, 这就与电影之美擦肩而过。

- 当电影被认作可以形成身份的某种动力机制——仿佛形成客我、自我、主我, 或心理分析的人格结构方式, 与在人际或社会语境中形成的方式一样——就无法领会电影所特有的存在方式。

这可以详尽说明我们质疑的基础会产生什么样的结果, 并指出不存在其他情况均同的电影理论。电影需要一种从一开始就能说明电影特性的理论, 只有这样才能证明像皮尔斯符号学这种全面的理论是正确有效的。与其阐释的对象相比, 形成适当的阐释理论同样有难度。一种理论不能为了理论阐释的说服力而反驳或否定问题本身。当然, 我们无法排除这种可能性, 那就是“电影”将自身呈现为比皮尔斯符号学所能掌握的对象更为复杂的状态。不得不承认, 符号学范式留下了太多未能解答的问题, 能够看清的现象只是简化了的。然而, 比较容易的电影理论甚至留下了更多的问题, 如果导致以还原的方式对待所探讨的现象, 那么, 简单不是理论的优点。比如, 如果只是由于无法从理论上掌



握电影中感知的独特性质，我们就用电影评论将各种感知混为一谈就太过简单了。如果皮尔斯符号学自认为是全面的，就必须包容这一特性。所以，在解决真正的电影理论问题而皮尔斯符号学所显示出有用之处时，我们必须在与其它解决同样问题的理论相互探讨对话中，让皮尔斯符号学大放光彩。

既然皮尔斯符号学是全面的，并且能用理论全面地重构电影现象。那么，我们用什么来证明其合理性呢？我们不能用常识性的假设来支撑这种看法。从终极意义上讲，符号学等于宣称可以理解所有现象。符号学认为它能将所有可能的、存在的及所有必然的现象概念化。出于一种存在事实的当下所形成的常规认知，很显然这是不可能的，也不可能是知识或关于过去事实的回忆。这甚至超过对定律的认知，这种认知包含了所有过去的事实，并投射向所有未来的事实，甚至比用胡塞尔称为现象学中的“自然态度”所得的综合性更难。比如说，我们不可能作这样的假设：即只需用真实的秩序，来叙述事件的现实世界过程。也不可能做这样的设定：我们的视觉感知如其所是地“看待”这个世界。电影理论只需关注艺术转化。基于此类假设的电影理论已经太多了。因此，没有留下足以与一种（表面奇怪）电影理论（如德勒兹的理论）展开严肃辩论的基础。我们必须考虑广义上的电影意义，所以，必须探究皮尔斯符号学的阐释潜能。

任何一种电影理论，都必须就电影与现实性之间的关系做出假设。就这一点，无论我们是将这种关系概念化为完全透明的，还是控制性很强的，都不重要。可以承认的是，在现实性和正在感知、体验的思想（认知、能指能力）之间确实存在“某种影视的东西”。一旦我们承认在“看”与“意向性地看”之间，确实存在某种因素——换言之，电影确实是一种媒介——就会产生一个问题，在这种媒介化中，到底会发生什么。有人或许仍然会辩驳，认为电影很少会介入现实感知，并且，相信人们必须从艺术角度来渴望与现实的“疏远”（estrangement），但这也有待证明。然而，如果我们进入问题的根本（与解决这种关系的其他理论相比较的）视野，就会看见皮尔斯符号学最显赫的标志。

我们的第一种选择——或许可以被称为“认知方法”——认为通过认知可以连接（现象学意义上的）现实和（与现象隔离的）思维。对于电影而言，这种模式意味着，用头脑思维去组织可感知的数据以生成意义，“意义”属于主体固有的行为能力——即属于其操作规则及习得的内在规约。然而，不存在自然主义的认知方式。谈到电影，人们仍然以康德式的悖论说，从概念的角度来理解认知思想。如果我们可以思维中来认识思维，试图逃避对头脑的先验论“认识”，通常就会导向循环论证。很显然，认知式的电影理论并未意识到这种