

中国电影符号学研究中的基本问题

杨世真

以法国电影理论家克里斯蒂安·麦茨为代表的电影符号学盛行于上世纪六七十年代，在世界范围内产生过较大的影响，时间长达 20 年之久。电影符号学自诞生之日起，就受到很多质疑与诘难，甚至有人宣称其走入了死胡同。八十年代以降，电影符号学在西方主流学界的确呈现疲弱之势，至少在美国电影理论界处于很边缘化的位置。

相映成趣的是，70 年代末电影符号学开始引进我国¹以来，电影符号学不但没有走入所谓的“死胡同”，在某种意义上有获得“新生”的迹象。特别是自 2008 年以后，我们甚至可以说电影符号学热起来了，仅从每年发表的论文数量逐步上升至两位数就可见一斑。电影符号学在我国的“新生”，固然包含时代发展错位带来的“补课”因素，但也不能否认我国学界自主开展电影符号学研究的努力。

同国外的情况类似，电影符号学进入我国以来，同样一直存在着不少也不小的争议。这些争议不是国外电影符号学争议的简单重复，而是融入了中国电影理论独特的关切、立场与学术品格。关于电影符号学在中国大陆的传播情况，有学者已经做了较为明晰的梳理²，本文不打算重复这一工作。为了避免国外电影符号学走过的历史弯路，探索电影符号学中国化发展的可能路径，本文拟将重点放在提炼与辨析中国电影符号学研究中存在的基本问题，并在此基础上探讨中国电影符号学发展的前景。

一、学科现状：死亡还是新生

今天要开展电影符号学研究，必须面对国际上“电影符号学走进死胡同”这一历史“公案”。考虑到“死胡同说”在我国学者中也有赞同者，更考虑到我国学者中更多人对麦茨符号学总体上持接受与赞成的立场，如果电影符号学真的走进了死胡同，那就应该引起我们的警醒，避免重蹈覆辙，浪费学术资源。当下，与国际上“(电影)符号学的狂热业已平息”³相反，电影符号学在我国不但没有走入死胡同，而且分明有“重生”的迹象，这是否表明在新的历史文化语境下，我们已经理解并克服了电影符号学的内在矛盾，走出了旧电影符号学

1除非特别说明，本文主要指中国大陆。下同。

2参见齐隆壬.电影符号学[M].上海:东方出版中心,2013.; 马睿,吴迎君.电影符号学教程[M].重庆大学出版社,2016.

3让·米特里.电影符号学质疑:语言与电影[M].吉林出版集团,2012:9.

的窠臼？

反对电影符号学的学者中影响最大的当属法国电影理论家让·米特里。据他回忆，1964年麦茨的论文《电影：语言，还是言语活动？》发表后，迅速在一些以电影为研究对象的大学学者之间得到了发展，而他本人当时就打算写一本书，用以阐明“这类研究在哪些方面以及为何没有出路，同时提醒不少教学人员加以警觉，相比电影他们更擅长于语言学，但却在被运用于运动影像的结构主义所布下的诸多陷阱中盲目地欢欣鼓舞”⁴。由于撰写五卷本《电影史》的耽搁。米特里只好将上述想法陆续以论文形式发表，最终于1987年修订成书出版。这本书就是被称为电影符号学终结之作的《电影符号学质疑：语言与电影》。

面对着越来越多的质疑与反对声，麦茨似乎也意识到用语言符号学模式去研究电影行不通。在1977年的一个电影学研讨会上，麦茨不得不承认：“符号学作为一个流派，已经度过了它的时代。它甚至也应该销声匿迹了”⁵。当然，麦茨没有轻易退出电影符号学研究领域，而是以此为契机，吸收了拉康的精神分析学成分，创建了第二电影符号学。

但问题是，第二电影符号学阶段的麦茨意识到了第一电影符号学纯形式研究的缺陷的同时，是否又陷入了精神分析的漩涡？被麦茨抛弃的第一电影符号学是否真的如它的反对者所说的那样一无是处？是否也会存在“婴儿同洗澡水一起倒掉”的可能？而第二电影符号学是否真正摆脱了语言符号学的消极影响？是否会令电影研究重回主观主义、印象主义的老路上？

从第一电影符号学到第二电影符号学，究竟是科学探索的自然演进，还是准备不足的匆忙应对，令人生疑。M·雅姆波尔斯基对此评价道：“结构主义便面临着这样的选择：要么是没有内容的结构，要么是没有结构的内容。……梅茨（今译“麦茨”）作为一位严肃的学者，以极度的顽强在精神分析的道路上探索着电影的真理。然而，当错误的哲学和方法学前提引导他离开了早先他曾为之作出过不小贡献的真正的电影理论时，就更令人感到可悲了。他后来的著作愈来愈带有主观主义的性质，并且丧失了明晰的逻辑。梅茨的新理论的核心是类比，是电影画面结构与心理结构的类比”⁶。

关于电影符号学在国外的颓势及其硬伤，我国有学者于1987年翻译让·米特里的几篇论文，合起来以《符号学的死胡同》为题收录在《世界艺术与美学》第8集（文化艺术出版社，1987年）一书中，但那时国内对电影符号学总体上还处于引介阶段，“死胡同”的判决似乎不太合时宜，没有引起多大注意。国内较早对电影符号学持怀疑、批评与反对立场的主要有姚晓濛、余纪、周传基等人，但影响都不是很大。⁷从价值立场上看，对电影符号学的译介及评述，绝大多数都是以肯定为主，有人甚至将麦茨的电影符号学称为电影理论发展史上的“第三丰碑”⁸。

4让·米特里.电影符号学质疑：语言与电影[M].长春:吉林出版集团,2012:8.

5让·米特里.电影符号学质疑：语言与电影[M].长春:吉林出版集团,2012:30.

6M·雅姆波尔斯基.梅茨电影符号学述评[J].伍菡卿译.电影艺术译丛,1980:179.

7参见姚晓濛.电影符号学及其批评[J].当代电影,1989(06).;余纪.电影符号学置疑[J].电影艺术,2007(04).;周传基反对电影符号学理论的观点散见于网络。

8张振华.第三丰碑——电影符号学综述[M].长沙:湖南文艺出版社,1991.

当然，也有少数学者对所谓“符号学的死胡同”表示不同意见。法国的弗朗索瓦·若斯特接受采访时就表示，麦茨之后的电影符号学没有死亡，当然也谈不上新生，而是融合到各个研究领域去了，“符号学不再像以前那样纯粹了，不像以前那样生硬了。但它仍然存在着。它是一个基础。”⁹这是比较客观的看法，它的确已经成了后来的电影研究者不得不面对的背景或语境如果没有电影符号学，人们很难想象整个六七十年代的世界电影研究会是什么样的面貌。澳大利亚的丹·M·哈里斯引述道：“尽管符号学也许不再能独领风骚，但当今所有时髦的运动都要大大归功于它，若没有符号学为它们提供滋生的土壤，它们也不大可能会有今天。”¹⁰

电影符号学在西方的式微是一个不争的事实，但这并不意味着我们不可以开展研究并促其发展。我们要做的工作不外乎两个方面：一方面是全面分析与了解麦茨式电影符号学遭到质疑的原因，区分哪些属于门户之见，哪些属于其硬伤，避免再走弯路；另一方面是如何将麦茨式电影符号学与一般电影符号学区分开，为电影符号学的发展注入新的活力，走出历史的死胡同，实现凤凰涅槃式的新生。正如我国的青年学者吴迎君所认为：“囿于对电影符号学的偏见，把既有电影符号学的不足和偏颇误认为专门学科的本职缺陷，把麦茨模式的狭义电影符号学等同为电影符号学本身，因而认为电影符号学已经过时，不再有理论建构和学术发展的前景。这种偏见阻碍了电影符号学在中国的发展”¹¹

事实上，电影符号学自上世纪70年代末引介我国以来，经历了从译介、评述到自我创新发展的持续发展路径，特别是进入21世纪以来，电影符号学作为传媒符号学的一个重要分支，已经初具规模，初显特色，初现成果，与其他各门具体符号学共同组成以四川大学为主的中国符号学“西部学派”，其学术观点开始向国外逆向传播，产生了相当的国际影响力。可见，电影符号学还是有生命力的。

二、研究对象：镜头群还是镜头

要研究一门学问，必须先要搞清楚其研究对象是什么。如果连研究对象都搞不清楚，那么就等于是缘木求鱼，无果而终。麦茨电影符号学饱受诟病的一个就是简单挪用语言符号学的方法与概念，最后导致研究对象飘忽不定，甚至被指在电影中找不到一个真正的符号（实指语言符号学意义上的）。这个问题同样也困扰着我国学者。

顾名思义，电影符号学就是研究电影符号的基本特点及其表意规则的科学。问题本来似乎并不复杂。电影符号学既符合一般符号学的原理，同时也必然带有自身的特点，否则就没有其存在的必要和价值了。

“电影符号的基本特点”是什么意思？不外乎就是指电影符号区别于其他艺术符号的独特性，其他艺术符号不仅仅指文学语言符号，也包含舞蹈、音乐、绘画、建筑、雕塑等艺术

9刘云舟.弗朗索瓦·若斯特谈——当代电影叙事学和电影符号学[J].当代电影,1989,03:23,24.

10丹·M·哈里斯.电影符号学[J].桑重,李小刚译.世界电影,1997,01:35.

11马睿,吴迎君.电影符号学教程[M].重庆:重庆大学出版社,2016:49.

符号。在这样同一层级的范围内做比较，才能更清楚地看清电影符号的最大特点是时空连续的活动影像（moving picture）。然而，由于受到语言符号学的掣肘，麦茨式电影符号学在确立自己的研究对象时遇到了不小的麻烦。

第一个麻烦就是电影符号的分节问题。由于符号学主要来源于语言学，而语言符号的最小单位音素、义素界限分明，非常便于进行符号学推演。但是，分节问题却令电影符号学学者们头疼，因为面对电影动态的时空连续体（电影影像），很难确定一个具体的分节单位，进而连一个具体的符号也难以确立。在这种情况下，何以建立可信的电影符号学学科？

在这个问题上，麦茨一方面比较勇于自省，承认电影影像不可分节或者只有第一分节，认为电影的最小单位是镜头，而镜头相当于一个句子¹²。但另一方面他的八大段组合仍然对电影影像进行了某种变相的分节，并在此基础上建立了著名的大组合段公式。八大组合段公式在译介到国内后，不少学者对其评价甚高。有学者认为：“麦茨对影片符码所进行的科学化系统把握表明电影理论已经超过了爱森斯坦和巴赞所达到的水平。……符号学比以往的电影理论具有更高的抽象能力。麦茨的大组合段理论不仅在学术界引起极大兴趣，同时也被广泛运用于影片分析。”¹³

不过，当我们仔细分析八大组合段的时候就会发现，麦茨一会儿以镜头为最小单位进行分节，一会儿又以场景作为最小分节单位，一会儿又以段落作为分节单位。表明麦茨未能抓住电影媒介本身的特性来进行分节，显得标准不一，分节单位忽小忽大，比较随意，未能契合电影影像本身的特点。那么在一个镜头内部可否分节呢？似乎也不行，因为镜头内部是几乎完整的现实影像，具有浑整的特性，无论按照什么标准，都可以无限制地分节下去，这样的分节就是没玩没了，符号数量可能太多，还是无法满足符号学的运用。

另外有些学者则试图在麦茨的基础上对八大组合段的分节思路进行修补与完善，但也未能从根本上克服麦茨式分节的硬伤。比如，意大利符号学家帕索里尼 1965 年提出了双层分节理论，把影像分为语素和影素两层分节。艾柯于 1967 年发表《电影代码的分节方式》一文，对电影影像进行运动修辞元、运动元和运动素等三重分节，共计十种符码。

我国有学者朝另一个方向探索，即无限缩小分节单位，把电影影像看作是由帧构成的。这种划分似乎真正实现了科学化、客观化的分节，但影片毕竟是以观众的视觉感知为基础的一种叙事文本，在实际的观影过程中，观众根本不可能看到具体的每一帧，帧的单元对于观众大脑中的意义建构不产生直接的影响。当然，从技术上讲，如果没有具体的每一帧画面，就不可能有动态的影像。如果循着这种技术视角看问题，那么可以进一步说更小的分节单位是像素；而在数字化时代，最小的分节符码其实只是代码 0 和 1，这种极端化的影像分节也就失去了意义。让·米特里曾正确地指出：“胶片画格必须消失，电影影像才会消失。”¹⁴所以，电影影像的分节既要结合技术因素，也要结合文本构成因素，还要结合主体制作与主体接受的因素。

12 麦茨.电影的意义[M].刘森尧译.南京:江苏教育出版社,2005:58-60.

13 远婴.从符号学到精神分析学——当代西方电影理论学习笔记之一[J].当代电影,1989,04:25.

14 让·米特里.电影符号学质疑：语言与电影[M].长春:吉林出版集团,2012:33.

那么电影影像到底有没有最小的单位呢？

其实如果非要对电影影像进行分节，最恰当的分节单位也许就是镜头，因为镜头是电影表意的最基本单元。只有以镜头为最小分节单位，才最符合电影的本体特性，才是认识电影文本与影片制作的根本抓手。扩大或缩小分节单位都将导致无法确定电影符号学的研究对象。

电影发展史表明，第一批电影全部是一镜到底的单镜头电影；到了梅里爱才仿照舞台剧，以场景为最小叙事单位；只有到了大卫·格里菲斯才有意识地将场景切分为镜头。只有发展到以镜头为叙事单元并以蒙太奇为剪辑手段的时候，电影才成为一门独立的叙事艺术，才成就了电影产业的世纪辉煌。到底什么是一个镜头呢？马赛尔·马尔丹做了非常明确的界定：“从技术上讲，镜头是拍摄过程中摄影机的马达开动到停止为止这段时间内被感光的那段胶片；从剪辑的角度看，便是剪两次与接两次之间的那段影片；从观众的角度看，便是两个接头之间的那段影片。”¹⁵至于比镜头范围更大的场景与段落，已经非电影所独有的叙事单元了；可能正是因为语言文本（例如小说）与电影文本在这两个层面上给人一种非常相似的印象，才导致语言符号学与电影符号学长期以来剪不断理还乱的关系。换句话说，那主要是电影叙事学的研究范畴了。

镜头从技术上讲，最容易分清楚；从性质上说，是电影艺术诸多组成元素的最核心。以镜头为最小切分单位，其数量在物理上以及观众可感知的层面上是确切的，而且镜头本身正是电影表意的基础。这样一来，一部影片的镜头数量就如数学般的精确，而且数量也比较有限，很适合电影符号学的应用。一个镜头向下可以析出更多参数，比如时值、角度、色彩、景别以及运动等，向上可以扩展至场景、段落、幕乃至全片。如此，我们不妨说，一个镜头就是一个符号，镜头才是电影符号学理想的分节单位。

电影符号学历史上受到诟病最多的一个地方就是电影镜头中的影像与物质现实太相似，近似于原物，影像无法做到语言符号那样指示原物，所以没有符号生存的空间。这其实是一个深刻的误会。从哲学上看，电影因为活动影像强烈的运动性而令观影者产生“逼真的幻觉”，这种幻觉本身恰恰是原物不在场的证据。事实证明，电影影像仍然只能作用于观影者的视觉与听觉，触觉、嗅觉、味觉等仍然阙如，而且影像本身早已不同于观影者在现实空间看到的原物，因为角度、景别、镜头运动、变焦的等元素无时无刻不改变着现实，也就是说，在银幕之中，现实早已不在场或离场。赵毅衡在《符号意义的“不在场原则”》一文中指出：“符号表意之所以有可能，之所以有必要，都是因为符号的解释以及不在场，或没有充分在场。”¹⁶因此，镜头影像仍然可以有充分的资格充当符号单位。

电影符号学家们遇到的第二个麻烦是如何对各自的分节单位进行程式化的操作。

对电影影像分节的程式化操作（解读作品或创作影片）是电影符号学家们的最终目标，否则就没有必要分节了。由于未能正确地对影像符号进行分节，也就很难对各分节单位进行合理的程式化操作。麦茨一方面认为电影没有语法，只有修辞，另一方面却扩大操作范围，

15 马尔丹.电影语言[M].何振淦译.北京:中国电影出版社,2006:130.

16 赵毅衡.符号意义的“不在场原则”[J].重庆广播电视大学学报,2015,06:3.

把镜头、场景、段落混在一起寻找组合规律，导致他最终将电影影像的组合规则淹没在语言学组合规则中——在叙事的层面上二者的确有共通之处——电影影像组合研究离开了或者说失去了电影的本性。在这个意义上，说电影符号学研究走进了死胡同也就在所难免了。

其实，只要认识到电影影像的最小分节单位是镜头，就能更加清楚地认识到麦茨八大组合段以及各种分节方式的先天不足：要么是没能确立恰当的分节单位，要么是没能找到相应的程式化组合手段。电影符号学如果能把镜头当作最小的分节单位，并把蒙太奇当作基本的程式化组合手段来研究，将会改变在研究对象上摇摆不定的尴尬局面，从而打开一条符合电影本性的电影符号学研究新天地。在我国电影符号学渐渐热起来的时候，理应对此有充分的认识。

电影镜头的程式化组合问题，就是剪辑，而剪辑是有规则的，这规则其实就是电影的语法。如果透过这个缝隙来重新看待麦茨的大组合段理论，将有可能带领我们走出所谓的符号学死胡同；甚至我们可以看到，语言学也并非完全不具有可比性，关键是不能机械地挪用。在语言学中，语法一般是指语言的结构方式，包括词的构成和变化、词组和句子的组织，分为词法与句法两大类。如果我们把“电影的语法”看作是电影镜头的结构方式，就不难发现，电影具有非常成熟的表意体系。从20世纪电影一跃成为主流的叙事样式的史实来看，它不可能不具有一套成熟的表意体系。这个表意体系就是电影语言。马赛尔·马尔丹总结道：“电影最初是一种电影演出或者是现实的简单再现，以后便逐渐变成了一种语言，也就是说，叙述故事和传达思想的手段。在这段演变过程中，格里菲斯和爱森斯坦是重要的环节，是我们从此可以看到许多愈来愈发展的电影表现手段被发现，尤其是其中最为独特的一项——蒙太奇的日益完善化。”¹⁷电影语言包含很多元素，其中很多是“非独特元素”——不属于电影艺术所独有，其他艺术（如戏剧、绘画）也采用，而独特的元素就是蒙太奇，它被看做电影语言最独特的基础¹⁸。这里需要稍微修正一下，蒙太奇固然是电影最独特的元素，但镜头之间的连接并非都能达到蒙太奇效果，更宽泛点来看，镜头连接的规则应该是剪辑。蒙太奇属于剪辑，但并非每一次剪辑都能创造蒙太奇。

事实上，正是把镜头作为表意最小单元、把剪辑作为表意手段，电影才真正成为电影。乌拉圭的丹尼艾尔·阿里洪（Daniel Arijon）几乎在麦茨创立第二电影符号学的同时出版了皇皇巨著《电影语言的语法》。如果麦茨当时能够看到这本著作，面对众多对第一电影符号学的质疑，恐怕不会轻率承认电影没有语法，背离创立第一电影符号学的初衷，更不会轻易调转方向扎进精神分析学的迷宫。聂欣如不无遗憾地就此评价道：“麦茨与影像语法擦肩而过”¹⁹。电影不但有肯定性语法——规定如何剪辑才能正确表意，例如连贯性剪辑、视线剪辑、运动惯性剪辑等，而且还有否定性语法——规定不能剪辑的情况，例如不可越轴、不可同景别跳切、出画入画方向一致等，何止八大组合方式或者十几种修辞格。

今天我们建设新的电影符号学，一方面不应背负麦茨电影符号学的包袱，另一方面也要

17 马尔丹.电影语言[M].何振淦译.北京:中国电影出版社,2006:引言 4-5.

18 马赛尔·马尔丹.电影语言[M].何振淦译.北京:中国电影出版社,2006:40.

19 聂欣如.电影的语言：影像构成及语法修辞[M].上海:复旦大学出版社,2012:235.

善于从中发现可取之处。从电影语言角度切入，确立镜头及其剪辑为电影符号学研究对象，既遵从电影的本性，又能借助符号学的观照，有望真正促进电影符号学的新生。

三、研究目的：理论的还是实践的

研究目的是开展研究工作的推动力，也是确立研究目标的内在依据。只有研究目的合理明确，才可能保证研究工作的价值。如果研究目的不同，即使研究对象相同，也会导致不同的研究方向，产生不同的研究结果。同时，研究目的模糊也会导致整个研究失去目标。对于电影符号学的研究目的，我国研究者的看法还是存在比较明显的差别的。

目前主流的看法倾向于把电影符号学研究看作是一门独立的理论认识活动，自觉地远离电影实务，并把这看作是电影符号学超越经典电影理论的优势。这类看法深受麦茨式电影符号学的影响，其主要特征表现为：“电影研究，特别是电影理论，应当成为人文科学的一个分支；作为两种不同文化活动的电影制作和电影研究，在行政管理上和学术活动上均应分开。”²⁰这使得电影符号学研究自觉地远离了电影实践，沉浸在高度抽象的理论真空中。电影是一门大众艺术，具有突出的实践性特点，人们很难想象，一种自觉远离电影实践的电影研究和电影理论能有多强的生命力。远离电影实践、沉迷于抽象符号体系构建的电影符号学在国内外式微的宿命应该值得我们深刻反思，我国的电影符号学研究对此应有清醒的认识，否则将有可能走上老路。

麦茨创建电影符号学的起因是对传统电影理论那种印象式的主观批评感到不满，他借助结构主义语言学的严密体系，将电影理论研究科学化、规范化，重建电影理论。其初衷值得理解与肯定。现在比较一致的看法是，以麦茨的电影符号学理论为标志，现代电影理论拉开了序幕。人们习惯上有一种感觉，以为“现代的”的东西总是好的、进步的。事实上未必如此。电影符号学作为一种有较大影响的电影理论，仅仅冠以“现代”一词并不能保证它的合理性，更不能仅仅因为其时间上的“现代性”而判断它比传统电影理论优越。一种理论有没有合理性，有没有存在的价值，最终取决于该理论是否能服务于实践。

传统电影理论——无论是以俄国蒙太奇学派为代表的形式主义，还是以克拉考尔和巴赞为代表的写实主义——都十分注重与电影创作实践的紧密联系。上述理论派别本身就是从电影创作实践中提炼、总结出来的，而且对其后的电影创作实践产生了不可忽视的导引作用。苏联蒙太奇学派曾对大卫·格里菲斯的影（胶）片进行逐格分解研究，爱森斯坦、普多夫金等人亲自拍摄了许多佳作；巴赞的写实主义、长镜头思想、作者理论更是在研究意大利新现实主义影片等基础上提出来的，并在世界范围内的电影创作产生了重要影响。世界电影理论本身当然在不断地变化，但是上述理论的核心部分已经超越了一时一地的电影理论，超越了某个电影理论流派的特征，而成为电影理论本身的组成部分。源自实践、服务实践的理论品格是传统电影理论获得强大生命力的根本原因，这正是传统电影理论的优点所在。

但是，传统电影理论的这些优点在有些电影符号学研究者那里却变成了缺点，而电影符

²⁰李幼蒸.电影与方法:符号学文选[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2002:356.

号学背离实践的倾向却成了特点甚至优点。有的学者认为，麦茨的电影符号学是对巴赞的电影本体论构成有力的挑战：“麦茨对影片符码所进行的科学化系统把握表明电影理论已经超过了爱森斯坦和巴赞所达到的水平……符号学比以往的电影理论具有更高的抽象能力”。²¹也有学者认为：“尽管古典电影语言研究在实用美学上仍然重要，但其意义属于技术性方面而非理论性方面。实际上，正是电影语言结构的研究导致了更为科学的和理论化的转向。”²²更有研究者明确指出，经典电影理论更多地依赖于电影制作，是从经验中归纳提炼出来的；而从电影符号学开始的现代电影理论则是独立于电影制作的演绎式研究，实现了与电影制作的分离。²³这些看法一方面低估了传统电影理论的抽象性、科学性、客观性，另一方面却无意中夸大甚至美化了麦茨式电影符号学的抽象性、科学性、客观性。实际上，爱森斯坦等人的蒙太奇理论既具有电影创作经验为基础，同时也含有较高质量的辩证思维，且二者互相推动的意图十分明显；明斯特伯格、爱因汉姆、米特里等人的电影理论具有扎实的实验心理学基础，而巴赞的电影思想虽然是以具体影片的评论形式存在的，但谁又能否认其电影思想的深度呢？从某种意义上，麦茨在电影符号学方面的失误与麦茨“没有亲自执导过电影有关，换句话说，麦茨并没有真正使用电影语言来说过话，他始终处在接受的一端，并认为从接受的角度可以了解所有有关电影语言的问题。从理论上这并不错，但是在实践上，许多影像连接的规则不通过亲身的尝试是难以理解和消化的。”²⁴弗朗索瓦·若斯特曾表示：“我有时责备某些电影研究工作者，仅仅因为他们所谈之事显而易见与实际情况不符，只要稍微接触创作实践就会意识到这一点”²⁵当然，并非一定要亲力亲为电影创作才可以从事研究；有些理论偏重于实践性，有些理论则偏重于认识论方面，并不直接为实践服务，但即使是最抽象的哲学研究，也不可能不与实践发生直接或间接的联系，如果脱离了与实践的联系，理论终将成为无源之水，无本之木。

我们今天建设电影符号学，应该从传统电影理论与现代电影理论中学习经验、汲取教训，而不是厚此薄彼，简单化地以语言符号学般的严密体系去贬抑传统电影理论与创作实践血肉相连的品格，进而为语言符号学化的电影符号学寻求正当性。这样对传统电影理论是不公平的，对未来的电影创作实践是没有益处的，使电影符号学研究很可能会迷失大方向，对理论建设本身也是有害的。李幼蒸记述一位学者对结构主义电影理论家们的疑惑：“这些西方电影理论家只是一些课堂里的教授，从不接触电影制作”²⁶我们并不能要求每一位理论家都去直接从事一线电影制作，不能否认理论研究的独立性，但是如果只有理论，没有电影，只有符号学，没有电影，这种电影符号学的价值究竟为何，令人生疑。

四、学科归属：一般人文科学还是电影学

21 远婴.从符号学到精神分析学——当代西方电影理论学习笔记之一[J].当代电影,1989,04:22,25.

22 李幼蒸.电影与方法：符号学文选.北京:生活·读书·新知三联书店,2002: 357.

23 马睿,吴迎君.电影符号学教程[M].重庆:重庆大学出版社,2016:33-34.

24 聂欣如.电影的语言：影像构成及语法修辞[M].上海:复旦大学出版社,2012:236.

25 刘云舟.弗朗索瓦·若斯特谈——当代电影叙事学和电影符号学[J].当代电影,1989,03: 25.

26 李幼蒸.电影与方法:符号学文选[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2002:355-356.

电影符号学究竟是归属于一般人文科学还是电影学将决定不同的研究对象、研究方法与研究目的,当然也会导致不同的研究结果。在这个问题上,分歧是很明显的。我国有学者指出:“时至今日,‘电影理论’仍然常常混淆于关于点的或借助电影的‘任何一种理论性思考’。例如有关于或借助于电影的哲学议论,特别是有关于电影艺术的哲学美学,往往与‘电影理论’相混淆。……电影作为一种介质当然可被任何人用于任何目标。”²⁷目前总的趋势是,电影符号学借助于语言符号学及哲学而归为一般人文科学,这就导致了电影符号学研究者只见语言学、符号学及哲学,而不见电影的尴尬局面。

德勒兹声称:“电影理论不涉及电影,而是涉及电影的概念,同电影本身一样,是实际的或存在的实践。……电影理论不是为电影而设的,然而,它们是电影的概念,而不是关于电影的理论,……我们不应再问‘什么是电影’而是应该问‘什么是哲学’。”²⁸李幼蒸表示对电影理论的翻译,兴趣与其说在于“电影”,不如说在于“理论”。²⁹另有研究者指出:“对电影符号学而言,就是通过电影领域中的经验事实来揭示人类符号实践的多样性、创造性。它的最终理论归宿是符号而不是电影,因为在符号学的理论框架中,电影是现象,符号才是本质。”³⁰上述立场都是把电影当作其他学科运作的研究对象或研究材料,一旦达成自己的目标,就会弃电影于不顾。

把电影当作其他学科的研究对象或研究材料,服务于其他学科,并非自电影符号学开始的。格式塔心理学可以说是最早将电影纳入自己研究范围的,但是这种学科的“入侵”是以尊重电影制作与观影的基本规律与特点为前提的。正因为如此,尽管明斯特伯格、阿恩海姆等人的主观目的可能并非为了电影,但他们的研究成果却更多地被看成电影研究成果,而非心理学成果。哲学研究当然可以以电影为材料,研究目的也并非一定得为了电影,但不管如何,既然要以电影为材料而非音乐或建筑,当然不能背离电影的本性。伊·克里斯蒂认为:“电影理论已经发生历史性的转折,人们如今正愈来愈把它视为自身的产物,而不是某种置身于电影之外的某种东西”³¹。电影理论当然需要与其他学科交叉,吸收其他学科的方法与资源,但应该以尊重电影的本性为前提。

语言符号学对电影的侵入就更为具有迷惑性,因为以语言为材料的文学与电影一样,不但具有叙事的长度,而且电影的对白也是语言形式的。电影符号学在借助语言符号学资源的同时,丢掉了电影自身的立场,因而被语言符号学裹挟着走向了广义的人文科学,不知是一种理性的选择,还是一种自我迷失。英国人林赛·安德森于1981年3月发表文章指出“将电影等同于语言,尝试通过源自语言学分析的方法来研究和诠释艺术作品……即尝试依据科学且富有逻辑性的观点来研究艺术作品,千方百计地用某一普适的法则替代单纯的相似性,

27李幼蒸.电影与方法:符号学文选[M].生北京:活·读书·新知三联书店.2002: 360.

28吉尔·德勒兹.时间-影像[M].谢强等译.长沙:湖南美术出版社,2004:444.

29李幼蒸.电影理论和符号学“80年代”忆往[J].电影艺术,2009,04:120.

30马睿,吴迎君.电影符号学教程[M].重庆:重庆大学出版社,2016:33.

31伊·克里斯蒂.电影学者的生活[J].闻谷译.世界电影,1990(01):49.

用某一普适的公示取代直觉。在电影评论中，结构主义运动是有害的”；吉尔·德勒兹于1983年的访谈中也认为“将语言学应用于电影，是一个灾难。对语言学模型的参考，最终总是说明电影是有别于语言的另一种事物”。³²

电影理论发展的历史表明，现代电影理论中的大多数终究只是一种历史上的暂时现象，并没有自动具备理论上的普遍的、永恒的有效性和真理性，电影符号学如果不彻底摆脱语言符号学的羁绊，恐怕难逃类似的宿命。在1989年4月爱荷华大学举行的美国电影研究学会的年会上，艾尔萨赛指出，“难道现在还不该把鲍德利和麦茨的理论视为对电影的一种特殊的历史态度（五十年代巴黎狂热的电影爱好者对电影的态度），而不是对它的整个机制的永远有效的分析吗？”³³现代电影理论遭到的这种怀疑，与现代电影理论的确曾经一度被众多的外来者所染指不无关系。现代电影理论往往沦为符号学、语言学、精神分析学、意识形态理论、哲学的附庸，变成了一种电影理论，而不是电影理论。

因此，中国的电影符号学研究还是应该把跟扎在电影上，以尊重电影的本性为前提，避免将电影抽干的哲学化倾向以及机械挪用语言学的倾向。

五、电影研究：法国方向还是美国方向

上世纪八十年代起，电影符号学在美国电影研究界已经式微，以法国电影符号学理论为代表的欧洲“大理论”受到普遍的怀疑与反对。所谓的“大理论”，按照大卫·波德韦尔（也译“鲍德维尔”）的说法，是指“一种抽象的思想体，20世纪70年代，大理论在英美电影研究中大行其道。大理论最著名的化身是由各种学说规则构成的聚合体，这些清规戒律来自拉康的精神分析、结构主义符号学、后结构主义文学理论以及各种变异了的阿尔都塞式的马克思主义。可以坦率地说，电影研究一直以来所拥有的，首先就是这种宏大理论（Grand Theory）。大理论被提高成为不可或缺的参照系，以供人们去理解所有的电影现象。”³⁴应该说，这种现象不仅西方存在，在我国也存在。长久以来，我们的学术研究似乎已经习惯了从理论到理论，动辄这个理论，那个流派，为理论而理论，热衷于全面体系的建构，疏于对具体问题的微观辨析。这样的理论往往是空洞的，受到人们的冷落也是必然的。

不过，国内学者对于鲍德韦尔的观点也有不同看法。作为国内最早引介电影符号学的学者，李幼蒸认为美国电影理论偏实用性，法国电影理论则是一种跨学科、艰深的“高层理论研究”，而这正是我国所缺乏的，因此他觉得应该把法国思想潮流尽快介绍进来，电影符号学就是其中的重要组成部分。³⁵王志敏在其专著《电影学：基本理论和宏观叙述》中针锋相对地指出：“（鲍德韦尔的观点）不仅是完全错误的，而且是非常有害的。就像该书严厉地批

32 让·米特里.电影符号学质疑:语言与电影[M].长春:吉林出版集团,2012:31.

33 伊·克里斯蒂.电影学者的生活[J].闻谷译.世界电影,1990(01):49.

34 鲍德韦尔,卡罗尔主编:后理论:重建电影研究[M].麦永雄等译.北京:中国社会科学出版社,2000:前言.

35 李幼蒸.电影理论和符号学“80年代”忆往[J].电影艺术,2009,04:122.

判‘大理论’一样，是应该严加批判的。……这就是本书写作的基本动机。”³⁶

实际上，“大理论”问题从根本上并非指涉具体的理论观点，而是学术研究方法的一种取向。上述两位在这个问题上虽然各有侧重，但是也绝非水火不容。鲍德韦尔一开始就宣称讨论的只是大理论的终结，而非所有电影理论的终结，并且倡导一种“中间范围（a middle-range）”的研讨，这种性质的研讨能够便利地从实证性的具体研究转向更具有普遍性的论证和对内蕴的探讨。这种碎片式的重视解决问题的反思和研究，迥异于宏大理论虚无缥缈的思辨，也迥异于资料的堆砌。”³⁷而王志敏也恰恰指出：“不仅小理论是需要的，大理论也是需要的。……只要是理论，都是需要抽象的。关键在于抽象的好，还是不好。”³⁸由此不难看出，二者最终的共同点其实就在于自下而上的研究方法与自上而下的研究方法相结合，只不过由于各自的学术语境的差异导致了在各自表述中一方侧重前者，另一方侧重后者。

具体到电影符号学这个话题上，鉴于我国电影符号学研究一开始就深受结构主义、语言学、精神分析学等各种“大理论”的深度浸染，要使电影符号学获得健康发展，似乎更应侧重自下而上式的电影研究。这种方法从微观视角入手，在宏观层面提升，把微观研究与宏观研究结合起来，理论表述过程紧密结合作品进行，不奢求全面体系的建构，只是以具体的问题意识为导引，是一种“碎片式”的研究。对于电影符号学研究来说，这也许是大有裨益的。

中国电影符号学研究涉及到方方面面很多问题，但总的说来，对上述五个问题的理解与回答是最基本的前提。这些问题不仅涉及电影符号学的研究目的、研究对象，更涉及到这门学科的自身定位以及价值属性，特意提出来和大家一起探讨。我们有理由期待并相信，经过近四十年（特别是新世纪十多年）来的引介、消化、吸收、摸索与建设，中国学者将会在重建电影符号学、带着电影符号学走出死胡同方面做出应有的贡献。

作者简介：杨世真，男，博士/教授，戏剧影视学专业硕士生导师，广州大学新闻与传播学院任教，主要研究领域为电影语言、电影叙事、类型电影、中韩电视剧比较等，主持完成国家社科基金项目、教育部人文社科项目、广电总局科研项目等多项，已出版影视类专著四部。

³⁶王志敏.电影学:基本理论与宏观叙述[M].北京:中国电影出版社,2002:导言,第 12 页.

³⁷鲍德韦尔,卡罗尔主编:后理论:重建电影研究[M].麦永雄等译.北京:中国社会科学出版社,2000:前言.

³⁸王志敏.电影学:基本理论与宏观叙述[M].北京:中国电影出版社,2002:导言,第 11-12 页.