



Warren Buckland

电影认知符号学

The Cognitive Semiotics of Film

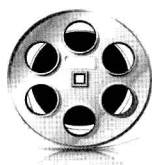


NLIC2970872507

雍青 译

CAMBRIDGE

中国社会科学出版社



Warren Buckland

电影认知符号学

The Cognitive Semiotics of Film

[英]



CAMBRIDGE

中国社会科学出版社

图字:01—2012—8324 号

图书在版编目(CIP)数据

电影认知符号学/[英]沃伦·巴克兰德著,雍青译.—北京:中国社会科学出版社,2012.11

ISBN 978-7-5161-1755-2

I. ①电… II. ①沃…②雍… III. ①电影符号学 IV. ①J90-05

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第271578号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 王 茵
特约编辑 刘晓红
责任校对 王海超
责任印制 王炳图

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲158号(邮编100720)
网 址 <http://www.csspw.cn>
中文域名:中国社科网 010-64070619
发 行 部 010-84083685
门 市 部 010-84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京君升印刷有限公司
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂
版 次 2012年11月第1版
印 次 2012年11月第1次印刷

开 本 710×1000 1/16
印 张 12.25
插 页 2
字 数 208千字
定 价 38.00元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社联系调换

电话:010-64009791

版权所有 侵权必究

中文版序言

本书初稿完成于1997年。此前我刚结束了对《电影观众：从符号到心智》（阿姆斯特丹大学出版社1995年版）的编撰工作。这部选集收录了新电影符号学家（米歇尔·科兰、罗杰·奥丹、弗朗西斯科·卡塞蒂）的作品，他们发展了克里斯蒂安·麦茨受语言学影响的电影符号学。经过多次修改，《电影认知符号学》由剑桥大学出版社于2000年出版。本书对除法国和意大利之外很少有人知晓的新电影符号学家进行了详细的评论。

我有幸申请到了英国人文社会科学院的博士后基金，这使我在英国政府的资助下进行为期三年的研究与写作。我有了充分的时间去仔细阅读科兰、奥丹、卡塞蒂的作品，并对之进行延伸研究。例如，在第2章中，我用乔治·拉考夫的理论对米歇尔·科兰的电影认知语义学进行了扩展，以表明感知是具身化的，或者说是以身体的肉身部分为基础的。在论文《电影空间中的定位》（《交流研究》2003年第19期）一文中，我更进一步对电影观众的身体如何与电影虚构的故事世界之间的定位问题进行了理论化。

通过本书的写作，我获得了一条重要的经验，那就是阅读复杂的电影理论需要耐心和坚韧——当然，这建立在理论的确在某种程度上是有意义的前提之上。我希望中译本读者在理解本书中提到的许多艰涩的理论时考虑一下我的经历。我曾花费了多年的时间反复阅读你们将在本书中遇到的作者们的作品，我发现这是一个令人愉悦的过程。我希望你们能像我写作本书初稿时那样从这些理论中获得回报。

沃伦·巴克兰德

2012年6月 牛津

前言与致谢

两位历史学家在一次研讨会上相遇，其中一位问道：“你认为法国大革命主要的后果是什么？”另一位答道：“现在回答这一问题为时尚早。”本书中，我认为回答另一场革命——语言分析传统的兴起所产生的后果同样为时尚早，这一传统的源头见于 20 世纪初期索绪尔、皮尔士、维特根斯坦等人的著作之中。众所周知，20 世纪 60 年代以来，语言分析传统对于现代（或当代）电影理论的形成与发展具有决定性的影响。之所以说现在确定这一传统的后果还太早，原因之一在于由其所引发的革命仍未结束。这一传统的主要特点在于它反抗了 17 世纪以降直至 19 世纪末英国的唯心主义一直统治西方的意识哲学（the philosophy of consciousness）。语言分析传统挑战了内在于主体性哲学的唯心主义并用一种新的心理机制（mentalité）取而代之，进而将思考重新定位于语言和其他符号系统。

当下，语言分析传统和主体性哲学的冲突可以理解为语言学和认知科学的冲突（或认知科学的非语言学领域）。20 世纪 80 年代以来，电影理论领域再次上演了这一冲突，比如像大卫·波德维尔（David Bordwell）这样的认知电影理论家反对克里斯蒂安·麦茨（Christian Metz）这些以语言学和符号学为基础的现代电影理论家。

本书首先表明了认知电影理论和现代电影理论的冲突是非建设性的，以此作为论述的前提；然后从细节上考察了一种融合认知科学、语言学和符号学洞见的现代电影理论的分支。在第 1 章中，我称这些现代电影理论家为“电影认知符号学家”，并探寻了他们所受到的语用学和诺曼·乔姆斯基（Noam Chomsky）语言学影响的轨迹。正如本书其余部分试图证明的那样，融合了电影认知理论和现代电影理论洞见的电影认知符号学是本书的结论。

[第 x 页]

本书不仅全面考察了从 20 世纪 70 年代中期至今电影认知符号学的发

2 电影认知符号学

展历程，而且还提供了一份美国电影认知理论研究的概要，同时还探讨了现代电影理论的基础——语言分析传统。在接下来的章节中，我将指出现代电影理论构成了此传统的一部分，而且还将继续发挥作用。这是因为它已经将自己从（用乔姆斯基的术语来说）观察充分性阶段（将全部研究材料分切和归类成最终的范例性构成要素）提升到了描述充分性阶段（在认知学的意义上分析产生文本的规则和习俗）。

众所周知，正是由于查尔斯·莫里斯（Charles Morris）对语法、语义和语用的区分，才确立了分析法的基本框架。第2章探讨了由迈克尔·科兰（Michel Colin）发展出的电影认知语义学理论；第3章研究了近期弗朗西斯科·卡塞蒂（Francesco Casetti）和克里斯蒂安·麦茨对电影陈述维度（一种狭义的语用学理论）的理论探讨；第4章概述了罗杰·奥丹（Roger Odin）对广义的电影认知语用学的进一步研究；最后，第5章给出了最近迈克尔·科兰和多米尼克·夏托（Dominique Chateau）借用乔姆斯基的转换生成语法对电影语法（或句法）进行研究后得出的结论。

本书和查尔斯·莫里斯符号学的关系止于术语的借用。莫里斯的符号学是行为主义的（behaviorist），而本研究中的电影理论则尝试融合符号学和认知科学。正如电影认知符号学家在他们的著作中所表述的那样，本研究的最终目的也是描绘语言分析传统与认知科学之间的界限。

[第 xi 页]

第5章中有价值的部分曾以《迈克尔·科兰与电影符号的心理现实》为题发表在《符号学》（*Semiotica*）（1995年第107卷第1—2合期，第51—79页）杂志上。本书其他章节的有些部分曾提交给下列会议：克里斯蒂安·麦茨纪念大会（阿姆斯特丹大学，1994年3月25日）；国际符号学研究协会第五次理事大会（加利福尼亚大学贝克莱分校，1994年6月12—18日）；媒介符号学研讨会（德国卡塞尔大学，1995年3月20—23日）；博士后研讨会（伦敦英国人文社会科学院，1995年12月8日）；电影研究协会会议（得克萨斯州达拉斯市，1996年3月7—10日）。

最后，我想要感谢所有那些阅读了本书不同章节并提出修改意见的朋友，当然还包括那些提供了总体上的指导和支持本书写作的人：理查德·艾伦（Richard Allen）、爱德华·布拉尼根（Edward Branigan）、罗伯特·包诺柏（Robert Burgoyne）、格伦·克雷贝尔（Glen Creeber）、凯文·唐纳利（Kevin Donnelly）、阿莉森·麦克马汉（Alison McMahan）、威妮弗雷德·诺斯（Winfried Nöth）、罗杰·奥丹、卡伦·佩拉（Karen Pehla）、

简·西蒙斯（Jan Simons）、莫瑞·史密斯（Murray Smith）和迈克尔·史密斯（Michael Smith）。在此，还要特别感谢托马斯·埃尔赛瑟（Thomas Elsaesser），十二年来，正是他一直鼓励我在逆境中坚持。他的睿智正好弥补了我这方面的不足。

此项研究是我在东安格利亚大学（University of East Anglia）主持的一项研究课题，该项目受到了英国人文社会科学院博士后基金的资助。我想要感谢我在东安格利亚大学的前同事们和英国人文社会科学院，前者为我创造了一个良好的研究环境，后者为我提供了慷慨的经济资助并在博士后阶段将电影研究列为正式的科目进行资助。

阅读本书可以参考我编选的文集《电影观众：从符号到心智》，该文集第一次用英语收集了我将在本书中讨论的电影认知符号学家们的论述。

目 录

中文版序言	(1)
前言与致谢	(1)
第1章 电影理论的认知转向	(1)
第2章 银幕和框架中的身体：电影和认知语义学	(26)
第3章 不是透过窗口看，而是窗口本身：自反性、陈述和电影	(49)
第4章 习俗语境：故事片和纪录片研究的语用符号学路径	(72)
第5章 一切皆在于心？电影语法的认知地位	(101)
结论	(130)
注释	(134)
参考文献	(156)
索引	(175)
译后记	(184)

第1章 电影理论的认知转向

我们已多次见证电影研究试图绕过电影理论最艰难的概念性问题而用某些其他的东西来替代。这些其他的东西有时候是电影历史和电影美学；有时候是新的研究对象，比如电视、大众文化、录像等；有时候是新的方法论问题，即类似于重新启用一套来自诸如观众调查或采访等社会科学方法，而实际上这是些并未从文献研究中获益且社会科学领域已然质疑过其方法和局限的程序。

——珍妮特·柏斯卓¹ (Janet Bergstrom)

20世纪80年代，电影研究逐渐采用文化研究和社会科学的“新”方法取代了电影理论中的思辨性观念。电影理论研究不再是构建关于电影的一般结构和观众观影经验的假说和模型，而是转移到为珍妮特·柏斯卓所指出的“其他东西”之上。然而，无论在欧洲还是北美，许多电影研究学者仍然一直坚持研究电影理论中最艰难的概念性问题，即处理从认知科学的角度提出的问题。本书即是关于这些电影认知理论家所形成的知识的报告。但是，因为这类知识是零碎的和不完整的，所以我将尽力用新的和不同的方法去丰富和完善它们。

不过，书中大部分内容我并没有描述北美著名的电影认知理论家们

2 电影认知符号学

(大卫·波德维尔^①、诺埃尔·卡罗尔^②、爱德华·布拉尼根^③、约瑟夫·安德森^④以及他们中的其他一些人)生产的知识,而是讨论了一些知名度较他们为低并按照欧洲认知传统展开研究的电影认知理论家们生产的知识——尤其是弗朗西斯科·卡塞蒂、罗杰·奥丹、米歇尔·科兰和多米尼克·夏托等人。²

[第2页]

尽管十分类似,但这两群人的研究显示了明显的不同:北美认知学家决绝地抛弃了现代电影理论(又称为“当代”电影理论,建基于结构语言学、符号学、马克思主义和精神分析)的基本教义,而欧洲认知主义者则在现代电影理论内部发动了一场重返其早期阶段——符号学阶段的革命。³因此,两者都拒绝精神分析并用认知科学将其替代。不过,欧洲认知主义者将认知科学内化于符号学框架,而北美认知主义者则在一个纯粹的认知学框架(一个未受符号学污染的认知学框架)内从事研究。

对由个体组成的一群人的研究工作同质化处理总是要冒很大的风险。不过,所有我已列出姓名的北美认知主义者都属于影视认知研究所,从一定意义上说,这统一了单个研究者日常的研究工作。⁴而将欧洲认知主义者统一在一起的则是他们共同对克里斯蒂安·麦茨电影符号学的批判性回应。该回应意味着用语用学、认知科学和转换生成语法(实际上,这

① 大卫·波德维尔(David Bordwell, 1947—),美国当代电影理论家和作家,威斯康星大学麦迪逊分校传播学退休名誉教授,法国电影资料馆教授。他是电影认知理论的重要代表人物之一,反对20世纪60年代以来现代电影研究中的“宏大理论”,主张“中观理论”或“理论的碎片化”。代表作有专著《电影诗学》(*Poetics of Cinema*, 2008)、《故事片的叙事》(*Narration in the Fiction Film*, 1985),与克里斯汀·汤普森(Kristin Thompson)合编教材《电影艺术:形式与风格》(*Film Art: Form and Style*, 1979)、与诺埃尔·卡罗尔合编文集《后理论:重建电影研究》(*Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, 1996)等。页面脚注皆为译注。——译者按

② 诺埃尔·卡罗尔(Noel Carroll, 1947—),美国当代艺术哲学家,威斯康星大学麦迪逊分校艺术哲学教授。代表作有《经典电影理论的哲学问题》(*Philosophical Problems of Classical Film Theory*, 1988)、《神秘化电影:当代电影理论的时尚与谬误》(*Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, 1988)及《恐惧的哲学,或心的悖论》(*The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, 1990)等。

③ 爱德华·布拉尼根(Edward Branigan, 1945—),美国著名电影理论家,西方电影理论界“感知理论”派代表人物,美国加州圣芭芭拉大学电影系教授。布拉尼根主要从心理学的角度研究观众对电影的理解和接受,并反对后结构主义对观众被动接受与无意识的强调,十分重视接受者在叙事建构过程中的主观能动性。其主要代表作《叙事理解与电影》(*Narrative Comprehension and Film*, 1992)被视为电影专业及相关学科的经典教材。

④ 约瑟夫·安德森(Joseph Anderson),美国阿肯色中央大学退休名誉教授。他主要从生态角度研究电影认知。

是认知科学的主要研究程序之一)改造麦茨的符号学。麦茨坚持认为电影符号学是唯一建基于结构语言学的方法;为了克服麦茨电影符号学中“超语言学”^①的不足,欧洲认知主义者将符号学与语用学、认知科学融合起来。结构语言学家过分强调语言的严格性和限定性,因而,唯一建基于结构语言学的符号学便以同样严格的方式将所有的符号系统概念化(限制和支配了人类经验的意义),并以牺牲操纵符号时语言使用者的反应和创造能力为代价。通过融合符号学和认知科学,欧洲认知主义者保留了可能性和限定性之间的平衡,并以此原则开始将自然语言和其他符号系统理论化。基于欧洲认知主义者在研究中对符号学和认知科学的双重强调,我将称他们为“电影认知符号学家”。⁵图1—1显示了经典电影理论(1930—1950年)、现代电影理论、北美认知主义(以下简称为“认知主义”)和电影认知符号学之间的关系。

本书意在概述由电影认知符号学家提出的一般性的理论假设,并厘清它们与更广泛的20世纪知识分子思想传统之间的渊源。电影认知符号学代表着电影符号学理论的下一个阶段——可以说,有证据证明是电影符号学的成熟阶段。尽管这一变革已经开始,但是,电影认知符号学事实上仍不为英美电影研究界所知晓。这是非常遗憾的,因为电影认知符号学比单一的无论是符号学还是认知科学都更能全面地理解电影的深层结构和观众理解电影的方式。通过本书,我希望将电影认知符号学介绍给英美的电影研究界,并进一步推动符号学在电影理论中地位的变革。

[第3页]

在描述电影认知符号学之前,我将简要回顾一下认知主义者的立场,尤其是他们拒绝语言学和符号学作为可行的电影研究范式的理由。同时,我也将试着指出他们以纯粹的认知科学为基础的电影理论中的几个问题。

[第4页]

在多大程度上现代电影理论和认知主义的争论是基于概念上的分歧,又在多大程度上仅是基于误解呢?简单地说,我将指出,认知主义者对现代电影理论精神分析维度的批评是基于概念上的分歧,而且这一分歧对认知主义者而言是部分合理的。不过,我也将指出,认知主义者对现代电影理论中语言学和符号学维度的批评是基于误解,这就导致认知主义者错误

^① 超语言学(translinguistics),在本书中的含义是指将所有符号的意义都简化为语言学意义的研究模式。注意与苏联学者巴赫金针对索绪尔客观抽象结构语言学(objective abstract structural linguistics)或纯语言学(pure linguistics)而提出的强调“对话”与“复调”的超语言学研究模式相区别。也可参看本书第2章相关内容。

4 电影认知符号学

1. 经典电影理论

(a) 蒙太奇主义者 (鲁道夫·爱因汉姆^①、谢尔盖·爱森斯坦^②等)

(b) 现实主义者 (安德烈·巴赞^③、齐格弗里德·克拉考尔^④等)

2. 现代电影理论 (又称为“当代电影理论”)

(a) 电影符号学 (《电影语言》和《语言与电影》的作者克里斯蒂安·麦茨)

(b) 后结构主义电影理论 (又称第二符号学、心理分析符号学): 马克思主义者和史蒂芬·希斯的精神分析电影理论、科林·麦凯布、《想象的能指》的作者麦茨、让-路易·康莫利、让-路易·鲍德里、雷蒙德·贝鲁尔等。(从 2a 到 2b 的转型受本维尼斯特基于语言学的陈述理论影响所致)

3. 电影认知理论

大卫·波德维尔、诺维尔·卡罗尔、爱德华·布拉尼根、约瑟夫·安德森、托本·格罗戴尔、爱德·谭、莫瑞·史密斯

4. 电影认知符号学 (从 2a 发展而来)

(a) 新陈述理论 (弗朗西斯科·卡塞蒂、《无人称陈述》的作者克里斯蒂安·麦茨)

(b) 电影语用符号学 (罗杰·奥丹)

(c) 转换生成语法与电影认知符号学 (迈克尔·科兰、多米尼克·夏托)

图 1—1

地拒绝了现代电影理论的前提。

电影理论如果要有任何发展,就需要为观点不同的学派寻找一个共同的基点,同时必须辨明、消除误解。彼得·雷曼 (Peter Lehman) 曾指出,学者之间应该互相对话。他问道,“如果学生阅读的材料鼓励他们放弃那些他们并不认同的批评方法和电影风格,那么我们如何教授他们带着

① 鲁道夫·爱因汉姆 (Rudolf Arnheim, 1904—2007), 原籍德国的美国感知心理学家、电影理论家。其代表作《电影作为艺术》(Film as Art, 1932) 对照相术和电影进行了区分, 证明了电影艺术的源泉为“变形”。

② 谢尔盖·爱森斯坦 (Sergei Eisenstein, 1898—1948), 前苏联电影导演、电影理论家, 被称为“蒙太奇之父”。代表作有影片《战舰波将金号》(Battleship Potemkin, 1925)、《十月》(October, 1927), 理论著作《电影形式》(Film Form, 1949)、《电影感》(The Film Sense, 1942) 等。

③ 安德烈·巴赞 (André Bazin, 1918—1958), 法国电影理论批评家, 被称为法国电影“新浪潮之父”, 长镜头理论的提倡者。代表作《电影是什么?》(What is Cinema? 1967)。

④ 齐格弗里德·克拉考尔 (Siegfried Kracauer, 1889—1966), 生于德国后定居美国。著名的作家、新闻记者、社会学家、文化批评家, 现实主义电影理论的重要代表。著作有《电影的本性》(Theory of Film: The Redemption of Physical Reality, 1960) 和《从卡里加利到希特勒: 德国电影心理史》(From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film, 1947) 等。

敬意地与他们的同侪和师长辩论呢?”另外,“学生也应该认识到,他们能从一个人身上所学到的与他们同对方在个人方法和批评判断上达成一致这一点上很少或毫无关系”⁶。同样,诺埃尔·卡罗尔认为“电影的理论化应是论辩性的”,他解释道,“我这样说是因为电影理论进步的主要途径是批判既有的理论。有人可能会说这里使用术语‘进步’(progress)本身就值得怀疑。尽管如此,我仍将消除错误看作进步,并认为这会潜在地导致所希望的辩证批评。当然,一种更有益的结果在于,通过对一种解决问题的理论方案的批评,一个人可能找到了更好的解决方案”⁷。卡罗尔最近的立场就是和先前的电影理论对话而不是简单地指责它们。

接下来对认知主义的回顾中,我并不意在贬低它的价值,而是评论性的。这就意味着辨明误解以便我们能将旧的分歧弃之于后而在解决新的分歧中前进。

认知主义者在现代电影理论中几乎没有发现什么价值和兴趣,尽管在《故事片的叙事》(*Narration in the Fiction Film*)一书中波德维尔承认一些早期符号学研究的价值,比如克里斯蒂安·麦茨的大组合段理论。⁸然而,在同一本书的第2章,他又否定了自己的判断,他问道:

[第5页]

为什么……应用语言学概念是分析电影叙事的必要条件?语言学提供了一种将电影归入到一般的意义理论的方法吗?或者语言学提供了我们可采用的研究方法吗?或者语言学仅仅是一个电影过程局部的、联想式类比的货栈吗?⁹

我将逐一讨论每一个问题。同时,我也将阐明我的看法,正好作为对那些以电影符号学为名的先前研究的回顾。

1. “为什么……应用语言学概念是分析电影叙事的必要条件?”

简单的回答是,语言学的应用在电影叙事分析中并不是必要的。波德维尔对麦茨超语言学立场的批评是正确的。最初,麦茨错误地以为语言学是分析电影叙事的必要条件,因为他将电影语言和叙事性等同了:“精确地说,当它设计一些具体的表意程序的时候,……电影一定程度上遭遇到了叙事问题。”¹⁰不过,在标志着麦茨电影符号学思想成熟的《语言与电影》(*Language and Cinema*)一书中,¹¹他挑战了电影语言和叙事性的等同

6 电影认知符号学

关系。也许，就此问题，我们可以回到波德维尔并追问，为什么他广有影响的电影历史诗学是一种叙事诗学？¹²

2. 语言学提供了一种将电影归入到一般的意义理论的方法吗？

对语言学是否将电影归入到一般的意义理论这一问题的简单回答是肯定的。在一种一般意义理论之中思考电影会导致多种结果，其中很多我将做简要介绍。

电影符号学是这样一项工程，它并没有将“电影”看作是毫无疑问的、事先给定的实体，而是对其存在特性以及引起的社会、文化后果进行反思。符号学家质疑电影仅仅是一种无害的娱乐形式这一意识形态常识，并坚持认为电影是一种表述人类经验的意义系统。这是考察电影的一种相关框架，因为一个社会变得越复杂，它就越依赖于表意系统去建构、简化和组织人类的经验。符号学的基本前提是，“整个人类经验，无一例外，是一种由符号承载和充当中介的阐释性结构”¹³。符号学为人类文化——或者更准确地说，人类经验、信仰和知识提供了一个无所不包的理论。这一理论假定人类与他们的环境之间有一种间接的——中介性的——关系。我认为，自然语言在这一中介和使个体控制、理解自身环境的过程中扮演着关键性的角色。但是，自然语言并不是无所不包的，因为人类文化包括大量其他同样能充当个体与其环境中介的符号系统——比如电影。也许，应注意的是，我的讨论限定在人类符号学方面（研究人类符号）而没有包括动物符号学（研究动物交流），尽管两者都统一于生物符号学（研究所有生物之间产生的交流）。研究自然语言的语言学是人类符号学中居于优势的一个分支，但在生物符号学中仅仅扮演一个很不重要的角色，并且还不包括动物符号学。

从符号学的角度来研究电影虽然并不必然意味着将电影比作自然语言（尽管这是进行电影符号学分析第二步的任务之一），但是必然涉及的第一步也是最重要的一步是分析电影的特殊性。在电影符号学中，特殊性被定义为体现在所有电影之中不变的特征，这些特征赋予电影特殊性并决定电影表达和中介人类经验的独特方式。电影符号学并不是从电影不变的表面（立即可感的）特征来定义它的特殊性，而是从其不变特征的潜在（非可感的和非呈现的）系统来定义。符号学这一定义电影特殊性的角度不同于经典电影理论家的研究工作。经典电影理论家也研究电影的特殊

性，不过他们从电影立即可感的特征来定义电影的特殊性，这导致他们形成了两种互相矛盾的电影特殊性理论。鲁道夫·爱因汉姆（Rudolf Arnheim）认为电影的特殊性在于其独一无二的“变形”能力（特别是蒙太奇），这种能力体现了电影呈现可感现实的特殊方式——一种独一无二的呈现现实的角度。相反，安德烈·巴赞认为电影的特殊性在于电影（在艺术史上第一次）具有不受人干扰地记录“现实”的能力（就是说，他认为电影的特殊性在于电影与现实的存在主义联系）。他要求电影制作者不要将电影的能力局限于诸如蒙太奇这样的变形技术之中，而提倡发展、利用电影的纪实能力，比如使用长镜头、景深镜头和移动镜头，以保持电影与现实的存在主义联系。麦茨试图尽力克服这两种互相矛盾的理论，因而，他从不变特征的潜在系统（underlying system）来定义电影的特殊性。要理解“不变特征的潜在系统”的意义以及它如何使麦茨能克服经典电影理论的矛盾，我们需要纵观一下符号学的历史。

[第7页]

符号学建基于一种假设性前提，即所有的现象背后都有一个相应的潜在系统，它构成了那些现象的特殊性和明晰性。符号学中，理论的任务就是通过建构一个模型去使这些潜在的、非可感的系统变得可见。模型“是用来代替（既不完全同一又不完全不同）相应认知对象的独立物。作为认知活动的中介，它能在一定的关联中代替认知对象，并为研究者提供一定量的信息，这些信息依据与被模型化的对象相符的法则转换而来。当由于某些原因对对象做即时分析不合适或不可能时，对模型的需要就出现了。”¹⁴

电影符号学理论发展的第一步是建构一个潜在于电影之中的非可感的系统的模型，这意味着要确定该潜在系统的性质、组成部分以及这些组成部分之间互相关联和运行的方式。依此而得出的最终模型被表述为一系列假设或推测性命题。这些命题没有明显的正确或错误，但可能是正确的。这些可能正确的命题和所建构的模型的有效性依赖于内在和外在双重的标准。就内在标准而言，假设和模型必须显示出逻辑的连贯性。就外在标准而言，它们必须能分析已然存在的现象并“预测”新现象的结构。电影符号学可能是有效的，也可能是无效的，这取决于它逻辑的（不）连贯性，以及是否具有将结构应用于给定的或新的电影的能力——这意味着在电影和符号学家先在的潜在系统模型之间建立联系。也就是说，外在的有效性有赖于模型的普遍性——它应用于所有给定的和新的现象的能力。

[第8页]

麦茨试图建构一个内在于所有电影的普遍的系统模型。他提出的第一个模型是大组合段理论 (*grande syntagmatique*),^① 对此, 我们后面将详细讨论; 在《语言与电影》中, 他提出了第二个模型, 试图从五种相互交叠的影像特征的具体组合来确定电影的特殊性, 它们是: 肖似性、机械复制性、多样性、移动性、机械生产的多样的移动的影像。¹⁵ 麦茨认识到, 孤立地看, 这些特征中的任何一种都不能代表电影的特殊性; 他认为, 电影的特殊性在于它们的具体组合。这五种特征并不是简单地堆积在一起, 而是被组织成一个特殊的体系, 麦茨用交叠的圆圈为它们构建了一个类似韦恩图 (Venn diagram) 的模型 (目前为止, 麦茨从来没有将这一模型可视化; 我将它们图示化于图 1—2 之中)。在麦茨看来, 电影的特殊性包含五种特征以及将它们组织在一起的体系。请注意, 在这个电影符号学模型中, 麦茨并未将电影和自然语言做过直接的类比。虽然麦茨在《语言与电影》中使用的推理方式的逻辑连贯性是大可质疑的, 但我在此讨论该书的目的仅仅是要勾勒出麦茨提出的符号学模型。这一模型存在的首要问题是它的普遍性, 因为它排除了一些并没有使用机械复制这一特征的先锋电影 (例如, 列恩·雷^②的电影) 和并没有使用移动性这一特征的电影 (最著名的例子就是克里斯·马克的《堤》)。^③

如同其他符号学研究那样, 电影符号学采取了在可感和非可感现实之间进行两级分类的方法, 并将可能正确的假设公式化, 以用来描述潜在的非可感层面。电影符号学的最终目的是建构一个潜在于所有电影中的非可感的系统的模型。索绪尔称自然语言特殊的潜在系统为语言 (*la langue*),

① *Grande syntagmatique*, 法语词, 直译为“大组合段”, 一般译为“大组合段理论”、“语意群”、“语意群理论”。本书主要译为“大组合段”或“大组合段理论”。

② 列恩·雷 (Len Lye, 1901—1980), 新西兰出生的先锋动画导演和动态雕塑家。他称自己的创作风格为“原生态超现实主义” (The Original Surrealism)。代表作有抽象动画《突沙拉瓦》 (*Tusalava*, 1929)、直接在胶卷上刻画创作出来的无相机影片《彩色箱》 (*A Colour Box*, 1935) 和《交易纹身》 (*Trade Tattoo*, 1937) 等。

③ 克里斯·马克 (Chris Marker, 1921—), 法国作家、摄影师、导演。他曾到过很多社会主义国家, 并拍下了很多纪录片。代表作《堤》 (*La Jetée*, 1962), 全片完全由一个会动少许但几乎看不出移动的镜头组成, 配上如诗如梦的复杂旁白, 显示角色破碎的记忆片段。

以与表面现象的言语 (la parole) 相对;^① 而诺姆·乔姆斯基则称潜在的系统为能力 (competence), 以与运用 (performance) 相对; 至于麦茨, 他将潜在的系统称为电影语言 (cinematic language), 以与单部影片 (individual films) 相对。

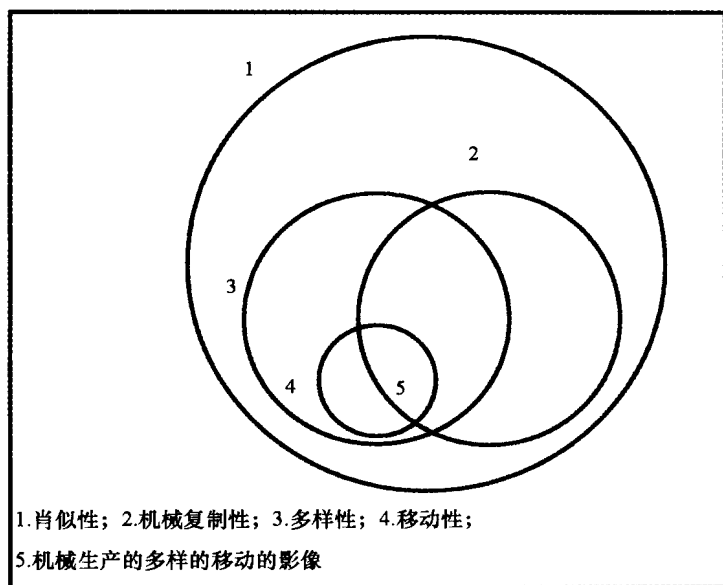


图 1—2

因此, 模型的功能是在理论与研究对象之间起中介的作用。符号学家并没有犯将现实对象与知识对象等错的错误, 因为他们认识到每一个理论框架并不能发现 (discover) 其独特的研究对象, 而必须建构 (construct) 这个对象; 准确地说, 是因为感知难以接近研究对象。索绪尔在思考符号学研究的特殊对象时认识到这一点: “对象并不是在观点之前被给定的: 远远不是。相反, 应该说是所采用的观点创造 (crée) 了对象。”¹⁶ 塞缪

[第9页]

① 索绪尔将语言活动分为语言 (La Langue) 和言语 (La Parole), 法语词 La Langue 对应英语词 Language, 指语言的社会约定俗成方面, 或编码规则; 法语词 La Parole 对应英语词 Speech, 指实际说出的有物理可感性的声音或话语。可参看 [瑞士] 费迪南德·德·索绪尔:《普通语言学教程》, 高名凯译, 商务印书馆 1980 年版, 第 30、115 页。费迪南德·德·索绪尔 (Ferdinand de Saussure, 1857—1913), 瑞士语言学家。