

CHINESE SEMIOTICS

中国符号学丛书

电影符号学

- 名誉主编 汤一介 / 主编 龚鹏程
- 齐隆壬 著 / 中国出版集团东方出版中心



图书在版编目(CIP)数据

电影符号学 / 齐隆壬著. —上海: 东方出版中心,
2013.5

ISBN 978-7-5473-0571-3

I. ①电… II. ①齐… III. ①电影符号学 IV.
①J90-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 055184 号

电影符号学

出版发行: 东方出版中心

地 址: 上海市仙霞路 345 号

电 话: 021-62417400

邮政编码: 200336

经 销: 全国新华书店

印 刷: 昆山亭林印刷有限责任公司

开 本: 710×1020 毫米 1/16

字 数: 320 千字

印 张: 21

插 页: 4

版 次: 2013 年 5 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-5473-0571-3

定 价: 39.00 元

版权所有, 侵权必究

东方出版中心邮购部 电话: 52069798

目 录

自序	1
第一章 绪论	1
第一节 欧陆和北美电影符号学的昨日、今日和 未来	1
第二节 中国大陆结构主义—电影符号学发展 变革	13
第三节 中国台湾结构主义—电影符号学发展 进程	25
第二章 现代符号学理论创立者	39
第一节 索绪尔	39
第二节 皮尔斯	56
第三章 现代符号学与电影理论	69
第一节 罗曼·雅克布逊	69
第二节 路易·叶尔姆斯列夫	74
第三节 埃米尔·班维尼斯特	80
第四节 罗兰·巴特	85
第四章 电影符号学理论	105
第一节 麦茨：第一符号学与第二符号学	105
第二节 帕索里尼：现实符号学	147

第三节 皮尔斯电影符号学：沃伦、艾柯	154
第五章 文本符号学	168
第一节 文本分析	168
第二节 影片分析	183
第六章 电影叙述符号学	201
第一节 普洛普和列维-斯特劳斯的影片 叙述分析	205
第二节 格雷马斯：符号学矩阵和影片叙述 分析	210
第三节 热奈特：叙述话语和影片叙述分析	219
第七章 影片认知符号学	229
第一节 陈述过程：卡塞提和卡塞提—麦茨 类型	229
第二节 符号—语用学	242
第三节 转换生成语法学	247
第八章 皮尔斯电影符号学复兴	261
第一节 德勒兹：影像与符号分类	261
第二节 德勒兹：转化—符号学	276
第九章 数字电影：电影符号学范畴论	283
第一节 第一性：镜框—镜头	286
第二节 第二性：动态影像	296
第三节 第三性：解释项	301
第十章 结论	305
 参考文献	 309
中外人名对照	320

第一章 绪 论

第一节 欧陆和北美电影符号学的 昨日、今日和未来

现代符号学的建构者为瑞士语言学家索绪尔(Ferdinand de Saussure, 1857~1913),以及美国哲学、逻辑学家皮尔斯(Charles Sanders Peirce, 1839~1914)。历史潮流的第一波进展与推动偏向欧洲大陆索绪尔的语言符号理论,实因索绪尔所提出的语言符号理论,通过1920~1930年代布拉格结构语言学派、1940年代丹麦哥本哈根结构语言学派,至1950年代法国列维-斯特劳斯(Claude Lévi-Strauss, 1908~2009)、格雷马斯(Algirdas Julien Greimas, 1917~1992)、拉康(Jacques Lacan, 1901~1981)、罗兰·巴特(Roland Barthes, 1915~1980)等人推展并应用于非语言学领域,亦即为法国结构主义—符号学的兴起,而产生广泛影响。

继索绪尔、布拉格语言学派、哥本哈根语言学派之后,罗兰·巴特把符号学推向一门正式学科。他是第二次世界大战后,法国文艺界才气横溢、见解特异的彗星,开启了结构主义、符号学、后结构主义整个世代的大门,对人类思想领域的提升,有着难以磨灭的贡献。巴特年轻时接受马克思主义且受存在主义大师萨特(Jean-Paul Satre, 1905~1980)影响,因而其书写首先是战斗和介入性质的。1949年开始持续在报刊写短文,1953年发表《写作的零度》(*Le Degré zero de l'écriture*)^①,开始对法国小资产阶级的文化及

① Roland Barthes, *Le Degré zero de l'écriture*, Paris: Éditions du Seuil, 1953. 罗兰·巴尔特:《写作的零度》,李幼蒸译,北京:中国人民大学出版社,2008年。《写作的零度》,李幼蒸译,台北:时报文化出版公司,1991年。

意识形态的揭露和除神秘化,此一取向横跨整个 1950 年代,其间于 1957 年还出版《神话学》(*Mythologies*)^①。在《神话学》中,巴特首次运用索绪尔的符号学理论来分析社会文化现象,开启符号学运用于非语言学领域的先河。结构语言学影响下的符号学已渐成形,尤其在该书中的第二部分“现代神话”,已显示为一种对各文化现象的符号学分析,此一转向要到 1964 年于法国《传播》学刊第四期发表的《符号学原理》(*Éléments de sémiologie*)^②之后,才真正建构一门由语言学领域延至非语言学领域的符号学。

1964 年与罗兰·巴特《符号学原理》同一期发表的有克里斯蒂安·麦茨(Christian Metz, 1931~1993)的《电影:语言系统或语言?》(*Le cinéma: langue ou langage?*)^③一文。这一年是符号学研究真正奠基的一年,巴特的《符号学原理》直接从结构主义里另辟蹊径,并以索绪尔、布拉格语言学派雅克布逊(Roman Jakobson, 1896~1982)、哥本哈根语言学派叶尔姆斯列夫(Louis Hjelmslev, 1899~1965)结构语言学理论为架构,研究日常社会生活中的符号系统,并推动符号学在国际上的研究。而麦茨则揭开了现代电影理论研究的新页,把电影符号学建构成现代电影理论的一支主脉,并主导整个 1960 年代至 1970 年代。

至于皮尔斯的符号理论体系,则因其深奥又体系庞大,较难广泛被人讨论与应用,要迟至结构主义—符号学、后结构主义的兴起,才渐被人重新探究,1970 年代特别通过由艾柯(Umberto Eco)、塞比奥克(Thomas A. Sebeok, 1920~2001)及后来的约翰·迪利(John Deely)等人推动,产生世界性巨大影响,以至分成符号学的两学派:一是以索绪尔为代表的“符号

① Roland Barthes, *Mythologies*, Paris: Éditions du Seuil, 1957, p. 215. 罗兰·巴特:《神话学》,许蔷蔷、许绮玲译,台北:桂冠图书公司,1997 年。《神话修辞术:批评与真实》,屠友祥、温晋仪译,上海:上海人民出版社,2009 年。

② Roland Barthes, “*Éléments de sémiologie*”, in *Communications* no. 4, 1964, pp. 91~135. *Elements of Semiology*, trans. , Annette Lavers and Colin Smith, New York: Hill and Wang, 1973. 罗兰·巴特:《符号学原理》,李幼蒸译,北京:中国人民大学出版社,2008[1988]年。

③ Christian Metz, “*Le cinéma: langue ou langage?*” in *Communications* no. 4, 1964, pp. 52~90, 后收入 *Essais sur la signification au cinéma*, Tome I, Paris: Éditions Klincksieck, 1968, pp. 39~93. 《电影语言:电影符号学导论》,刘森尧译,台北:远流出版公司,1996 年。另名出版:《电影的意义》,南京:江苏教育出版社,2005 年。在中文电影社群里,一般把 *langue* 翻译为“语言系统”,把 *langage* 翻成“语言”,*parole* 翻成“言语”,本文依循此例。

学”(Sémiologie; Semiology);另一是以皮尔斯为代表的“符号学”(Semiotics)。虽然两者中文译名相同,但其内容及方法皆有很大的差异性。一般认为,以索绪尔为代表的符号学被称为“意指符号学”(semiotics of signification);皮尔斯所代表的符号学为“沟通符号学”(semiotics of communication)^①。有关两人的符号学内容,将在下一章讨论。

1964年麦茨在《传播》学刊第四期发表《电影:语言系统或是语言?》一文,首开电影符号学研究。麦茨站在结构主义语言学风潮上,回顾法国电影研究的方式主要有四种:电影批评、电影史、电影理论和电影学(filmologie),而他提议开辟另一个从结构语言学延伸至符号学的电影研究方法,并称之为“电影符号学”(semiotics of cinema),而电影符号学的发展亦如其所愿,成为研究现代电影理论的基石。麦茨在该文中表达的主要论点是:电影是“一个没有语言系统的语言”(un langage sans langue)。麦茨运用索绪尔的语言区分理论,提出电影是一个没有“语言系统”(langue),但是包含“言语”(parole)的“语言”(langage)。麦茨认为,电影是单向传播,电影观众只是信息接收者;而电影因其所牵涉层面广泛复杂,因此不像语言一样具有一固定不变之系统,同时电影也缺少符号(signs)或语言符号,因此,电影并不足以以完整“符号系统”(语言系统)存在。

当然该论点的提出并非全然获得同意和信服,引致意大利学派帕索里尼(Pier Paolo Pasolini, 1922~1975)、艾柯、加罗尼(Emilio Garroni, 1925~2005)、贝特提尼(Gianfranco Bettetini)等人的批评,而电影符号学能快速扩张,并成为专门研究领域,这得归功于上述意大利电影符号学家的积极介入和参与;而首先介入的议题即对麦茨所主张电影是一种没有语言系统的语言,提出不同意见。1965年在意大利贝萨洛举行的第一届新电影影展,以及往后三届影展,成为双方主要交会平台,并促成了电影符号学的国际化活动。麦茨1964年电影符号学开山论文为第一届大会讨论焦点,而意大利电影符号学活动自此育生。意大利电影符号学家贝特提尼回顾说:麦茨是第一个从科学结构主义角度研究电影语言的,他的研究带起一

^① Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, London: Indiana University Press, 1976, pp. 8~9.

批意大利追随者:帕索里尼、安伯托·艾柯、加罗尼、贝特提尼等^①。就在这一届新电影影展上,导演帕索里尼在会上发表《诗的电影》(*Le cinéma de poésie*)^②,接着1966年发表《现实的书写语言》(*La langue écrite de la réalité*)^③文论,除建构自己的“现实电影符号学”(sémiologie de la réalité)理论外,更对麦茨的电影语言论点,提出相反意见。1967年艾柯在第三届该影展发表《电影符码的分节》(*Articulations of the Cinematic Code*)^④,主要针对麦茨和帕索里尼论文提出不同看法,建立了电影符码的三层分节论说。

1968年意大利出版了三本重要符号学著作,分别为:艾柯的《不在的结构》(*La struttura assente*)、加罗尼的《符号学和美学》(*Semiotica ed estetica*)和贝特提尼的《电影:语言和书写》(*Cinema: lingua e scrittura*),为意大利符号学流派奠定基石^⑤。这三本符号学著作可以说是麦茨提出电影是语言系统或语言论题之后的直接反应,亦即延续帕索里尼的电影“语言系统”见解,但却导向另一范畴,三位作者认同电影与其他自然语言相似,皆由符码组成,并且是由不同符码所建构,而研究重点摆在图像主义(iconism)上。

此种论点导致麦茨在1971年《语言与电影》(*Langage et Cinéma*)^⑥一书中的修正。而在1964~1971年此一阶段,又被称为第一符号学(first semiotics)阶段,在这一阶段麦茨主要师承他的老师罗兰·巴特的符号学脉络,运用结构语言学家索绪尔、雅克布逊、叶尔姆斯列夫、马汀内(André Martinet, 1908~1999)、班维尼斯特(Émile Benveniste, 1902~1976)等人

① 引自李幼蒸:《当代西方电影美学思想》,北京:中国社会科学出版社,1986年,第27页。《当代西方电影美学思想》,台北:时报文化出版公司,1991年,第50页。

② Pier Paolo Pasolini, “Le cinéma de poésie”, *L'expérience hérétique*, Paris: Payot, 1976, pp. 135~155. 《诗的电影》,李尚仁译,《电影欣赏》,Vol. 8 No. 1, 1990年,第18~25页。

③ Pier Paolo Pasolini, “La langue écrite de la réalité”, *L'expérience hérétique*, Paris: Payot, 1976, pp. 167~196.

④ 温别尔托·艾柯:《电影符码的分节》,《外国电影理论文选》,李恒基、杨远婴主编,鲍玉珩、葛岩译,上海:上海文艺出版社,1995年,第428~449页。

⑤ Giuliana Muscio, Roberto Zemignán, “Francesco Casetti and Italian Film Semiotics”, *Cinema Journal*, Vol. 30, No. 2, Winter 1991, pp. 23~46;引自 pp. 25~26.

⑥ Christian Metz, *Langage et Cinéma*, Paris: Éditions Albatros, 1977[1971].

理论,以探究“电影语言”概念为首要。1971年麦茨出版《语言与电影》,书中修正了前述观点,重新定义电影语言活动是所有一般或特殊电影符码之整体。麦茨把影片等同文本(texte),文本是“能指展示”(déroutement signifiant),又是“过程”(procès)。《语言与电影》出版后,麦茨开始由结构语言学转向精神分析研究,至1977年《想象的能指》(*Le signifiant imaginaire*)^①出版为止,此即所称第二符号学(second semiotics)。麦茨在《想象的能指》中,运用弗洛伊德—拉康(Freud-Lacan)精神分析理论来解释电影现象,把围绕在电影观众与影像之间的心理关系建立起来。

麦茨提出电影的“镜像论”,他认为银幕在某方面可与镜子并论,但银幕不能如镜子般反射出观众躯体影像,观众在银幕之前是被剔除于镜子之外的,由此影片与观众的自我想象关系才得以确立。与拉康镜像理论不同的是,麦茨认为电影银幕就如同一面镜子,在镜中一切都得到了反映,除了最根本的一点——银幕无法反映出观众自己的身体。观众在银幕上是缺席的:这与镜子前的孩子相反,因此,观众只能获得独立于他的客体认同。从这个意义上来说,银幕不是一面镜子。

法国1968年学生运动后,整个思想界左倾,以阿尔都塞(Louis Althusser, 1918~1990)的马克思结构主义为参考坐标。电影理论与批评领域也避免不了此一趋势,以阿尔都塞的经典论文《意识形态和意识形态的国家机器》(*Idéologie et appareils idéologiques d'Etat*)^②为遵循原则,主要表现在《电影手册》(*Cahiers du Cinéma*)、《电影批判》(*Cinéthique*),以解释电影的政治功能。1970年5~6月《电影手册》第220~221号以俄罗斯1920年代为专题,8月号以集体名义刊出著名的《年轻的林肯先生,集体文本》^③,全面分析并解构了美国历史、政治、经济以及意识形态,开启现代意识形态电影批评的先河。此外《电影批判》于1970年出版尚—路易·鲍德利(Jean-Louis Baudry)的《基本电影摄影机的意识形态效果》(*Cinéma: effets*

① Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris: Union générale d'Éditions, 1977. 克里斯蒂安·麦茨:《想象的能指》,王志敏译,北京:中国广播电视出版社,2006年。

② 路易·阿尔都塞:《意识形态和意识形态的国家机器》,《当代电影》,1987年第3期,第98~110页;《当代电影》,1987年第4期,第31~43页,后收于《外国电影理论文选》,李恒基、杨远婴主编,李迅译,上海:上海文艺出版社,1995年,第616~665页。

③ “Young Mr. Lincoln, texte collectif”, trans in *Screen*, Autumn 1972, pp. 5~44.

idéologiques produits par l'appareil de base)^①,他在文中强调电影摄影机与观众的关系,将观众建立在意义生产的中心,并成为意识形态召唤的对象,电影摄影机提供了先验的主体语境。同一期有米谢·塞哥拉(Michel Cegarra)对麦茨的批评,从唯物论立场批评麦茨忽视电影与政治、经济、社会之关联,忽略电影与意识形态的讨论^②。

此时英国《银幕》(*Screen*)杂志,开始大量翻译麦茨电影符号学理论文章,以及意识形态电影批评论文,其立场为阿尔都塞马克思主义和现实主义,并涉及影片文本分析,由山姆·罗蒂(Sam Rohdie)、史蒂芬·希斯(Stephen Heath)、科林·麦卡伯(Colin MacCabe)等人所组成,逐渐成为英语系国家最重要的一本电影杂志。劳拉·莫薇(Laura Mulvey)的女性主义电影经典论文《视觉快感与叙事电影》^③也是在此一杂志发表,开启现代女性主义电影研究之门,后来影响美国女性主义与文化研究的《暗箱》(*Camera Obscura*)电影杂志。

而此一时期美国并非全然欢迎此电影符号学,因为美国电影理论和批评仍处于巴赞(André Bazin, 1918~1958)写实美学和爱森斯坦(Sergei M. Eisenstein, 1898~1948)蒙太奇理论的背景中,这一时期反对电影符号学最激烈者莫过于《电影季刊》(*Film Quarterly*)的布莱恩·汉得森(Brain Henderson),其写作时期横跨1970年至1977年,他主要反对论点是认为电影符号学是不适当的,并且不能应用于电影批评。在美国对欧陆电影符号学持接受态度者有詹明信(Fredric Jameson)、比尔·尼柯斯(Bill Nichols)、尼克·布朗(Nick Browne)和戴维·罗德维克(D. N. Rodowick)、劳勃·史坦(Robert Stam)等人。

与电影符号学发展的同时,一般认为由1969年雷蒙·贝鲁(Raymond Bellour)在《电影手册》的《“鸟”:一场戏分析》^④肇始,另外还有提耶希·昆

① Jean-Louis Baudry, “Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base”, *Cinéthique* 7~8, pp. 1~8.

② Michel Cegarra, “Cinéma et sémiologie”, *Cinéthique* 7~8, 1970, pp. 25~59.

③ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, Autumn 1975, pp. 6~18. 林宝元译,《电影欣赏》,第七卷第六期, No. 42, 1989年,第21~31页。

④ “‘Les Oiseaux’: description d’une séquence”, *Cahiers du Cinéma*, No. 216, 1969, pp. 24~38.

塞(Thierry Kuntzel)、玛丽-克莱儿·侯帕斯(Marie-Claire Ropars, 1936~2007)、史蒂芬·希斯(Stephen Heath)、罗杰·奥登(Roger Odin)、米谢·马利(Michel Marie)、杰克·欧蒙(Jacques Aumont)等人的加入,使得文本符号学成为电影符号学重要分支,其中分为“文本分析”(textual analysis)和“影片分析”(film analysis),“影片分析”所带来的方法已成为电影社群普遍接纳的原则。另一方面,1980年代法国叙述学家热奈特(Gérard Genette)有关叙述(narrative)和叙事(narration)理论,在法国电影叙述学中取得主导地位,主要沿着电影符号学脉络的有安德烈·戈德罗(André Gaudreault)和弗朗索瓦·若斯特(François Jost),然而此一流派至1990年代以后亦逐渐式微。

1996年美国戴维·鲍德威尔(David Bordwell)和诺埃尔·卡罗尔(Noël Carroll)编辑出版的《后理论:重建电影研究》^①一书,他们所称的“大理论”(Grand Theory,或译:宏大理论)是指1970年代以来主导电影理论达二十年之久的结构主义—符号学、精神分析、文本分析、女性主义、后结构主义、后现代主义、男/女同性恋论述和文化研究等面向。两人认为1990年代电影理论衰退的主因为上述“大理论”关系所致,他们认为“大理论”是偏狭的、权威式的、由上而下的抽象学说,只会用空洞的概念,以及千篇一律的机械化格式写作,对阐明和理解电影毫无任何帮助,于是他们提出“后理论”概念,即鲍德威尔提出“中阶研究”(middle-level research)和卡罗尔提出“零碎理论”(piecemeal theory)来对抗“大理论”,用“中阶研究”和“零碎理论”对电影的局部和个案研究方法以为对策。该书的出现,立即引发了电影理论社群的对立和争议,至今仍未平息。“后理论”可视为鲍德威尔和卡罗尔所发展的认知主义电影理论脉络,与欧陆的认知主义不同,但在美国已形成重要电影理论支脉。

1990年代电影理论的衰退,当然不是由于“大理论”的提出所致,按照意大利的电影符号学家、理论家卡塞提(Francesco Casetti)于2007年的说法:“理论的消蔽也许显示,首先是电影的消失。没有理论是因为没有了

① David Bordwell, No l Carroll, eds, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996. 大卫·鲍德威尔、诺埃尔·卡罗尔主编:《后理论:重建电影研究》,麦永雄、柏敬泽等译,北京:中国社会科学出版社,2000年。

电影。”^①他认为 1995 年以后,电影进入一种深层的转移,此种激烈的改变超过电影的任何时期,而这种转变倒不如说是:电影的消失,盖因数字革命和媒体汇流所致,电影已不再拥有自己的版图。他认为现在电影面对的是进入复数性(plurality)状况,我试着整理其观点如下:

- 支持物的复数性(摄影影像/数字影像)
- 一个工业部门的复数性(电影、娱乐、电视、新闻等)
- 一个产品的复数性(剧情、记录、档案材料等)
- 一个消费方式的复数性(在一电影院、在一多功能厅、在家里、经由有线电视、在计算机网络交换,或在手机中观看)^②

此外,电影亦可被报章、杂志作为一附属赠品,可以在电视节目或播映目录出现,可在小团体中放映,可剪成不同版本供输,也可成为 DVD 形式出现,电影在任何地方都可以出现,亦表示它没有自己的地方。我以为卡塞提可以说是借用巴特文本理论的复数性来解释电影在数字革命和媒体汇流状态下的身份问题,这是后结构主体分裂观点,进而延伸运用至后现代情境,早在卡塞提于 1999 年出版的《电影众理论,1945~1995》^③一书中,即可见他以复数性概念讨论电影理论的复数性。于是电影在此情况下已非单一面貌,原先电影由摄影影像为基础的原则已不复存在,实因现今电影具有众多的不同“格式”(formats),如 DVD、电视节目、计算机视频等。

2007 年美国电影学者戴维·罗德维克在《影片的虚拟生命》^④一书里,则提出电影没有消失,消失的是影片,取代的是数字化影像。在数字时代消失的会是摄影影像,而接替的是数字影像,数字影像是一种计算机生成影像(CGI),为一种合成和自动主义(automatisms)的。罗德维克援引了麦茨在电影符号学中所作电影和影片概念的区分,即影片是话语的具体单位,而电

①② Francesco Casetti, "Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects", *CiNéMAS*, Vol. 17, No. 2~3, 2007, pp. 33~44; p. 35, p. 36.

③ Francesco Casetti, *Theories of Cinema 1945~1995*, Austin: University of Texas Press, 1999.

④ D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007.

影是一理性整体,并认为能把此一区分推展至影片的虚拟性研究。按照麦茨的观点,影片是一具体对象,而电影是一抽象的整体(包括技术的、经济的、社会的、工业的等面向),以及电影是一理想对象^①。于是麦茨的电影是一抽象的整体或是一理想整体的概念,被罗德维克汲取并用来讨论数字电影之概念,这意味着作为抽象概念的电影仍会持续存在,而数字电影的概念亦包含在电影的概念之中,物质性的影片将注定消失。在电影和影片的区别里,他还提出麦茨对电影的符码(cinematic code)看法,仍可适用于数字电影中值得探讨的一部分,按照麦茨的观点,一个符码是一个被建构,而非一个实体。我在此举一例证说明,美国名导演马丁·斯科塞斯(Martin Scorsese)导演的第一部3D电影《雨果》(*Hugo*, 2011),片中具有实验性地运用垂直、水平融合连续的动态影像,创造出一种类似电影自身的新符码,以别于传统模拟电影的符码,因为数字电影面对的是一种全然的后制,符码可在后制中借计算机特效完成,因此电影符码是被建构、创造或虚拟出来的,而非一个永存、不变的实体。另外,麦茨所宣称的想象的能指观点,在影片状态(filmic state)里观众追寻的是一个双重不在,数字电影仍可参考麦茨“想象的能指”(imaginary signifier)观点,进而探讨数字电影的虚拟特性^②。

我的看法是罗德维克意图以电影符号学理念,特别是运用麦茨在第一和第二符号学所揭示的概念,重新来审视数字电影所引发的议题。在此一观点下,罗德维克的见解是从模拟到数字电影的发展,两者之间关系不是绝然断裂,只是影片(物质的胶片)的消失将在我们眼前发生,而电影则被替换成数字电影,因为数字电影的产制、发行和放映方式,与传统电影模式相近,几乎在同一模式下运作。罗德维克又提出倘若影片都进入电子和数字控制的虚拟领域,那么就要以新思维方式响应理论问题。我想他重新运用电影符号学的概念如:“电影的”(cinematic)、“符码”、“想象的能指”等,以解释数字电影的理论议题,电影作为抽象的概念,仍可涵盖数字电影,这也可证明电影符号学在数字时代下仍可提供理论性的根基问题与响应。我以为罗德

① Christian Metz, *Langage et Cinéma*, Paris: Éditions Albatros, 1977[1971], pp. 15~16.

② D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007, pp. 17~22.

维克的观察较卡塞提来得准确,因为作为物质性的影片在数字时代及产业环境下一定会消失,取而代之的是数字影像数据库。

面对新时代和数字科技的变革,电影理论研究何去何从?其内容议题又为何?卡塞提于2007年所归纳的电影理论研究有四种路径,我整理如下^①:

1. 鲍德威尔和卡罗尔所主张的“风格历史”(history of style)和“认知心理学”(cognitive psychology);“风格历史”研究电影再现问题,“认知心理学”研究电影所生产的意义。

2. 由文化研究(cultural studies)组成,继承符号学与批判意识形态论述;关切社会建构的影片再现关系,社会主体和次文化与影片文本对抗关系。

3. 德勒兹提出的电影同时是理论和历史的研究方式;电影是一个思想的形式,以研究古典和现代电影。

4. 回到分析哲学(analytic philosophy),特别是参照维根斯坦(Ludwig Wittgenstein, 1889~1951)哲学;厘清和修正电影研究的相关概念。

电影理论对卡塞提而言,依旧继续存活,其结论是:“电影理论没有消失:它只是隐匿起来。它在玩捉迷藏游戏。”(第44页)在他的路径里,电影符号学已被文化研究所承继,转向更大的领域,并与社会建构相关。我以为值得注意的是卡塞提所提出新时代四种电影研究新典范,以响应电影理论衰退或消失的立论。这四种新典范或者可以说是四种电影研究面向,把1970年至1980年以来着重主体一位置分析研究,扩展至一更大的解释领域,包括:历史、文化、认知心理学和分析哲学取向,依照卡塞提的说法,也就是说方法论分析研究已被解释所取代。

而这种新典范的提出,可以回溯到他前述《电影众理论,1945~1995》

^① Francesco Casetti, “Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects”, *CiNéMAS*, Vol. 17, No. 2~3, 2007, pp. 41~42.

一书,如他本人所言受到麦茨和安德鲁影响而来,此书最早版本于1993年出版于意大利。卡塞提在这本书中不但讨论了“二战”后电影复数理论的发展与演变,更在建构自己的理论模式,这在一般电影理论书籍中并不多见。卡塞提把它们分为三个世代三种典范(Three Paradigms):(1)本体论理论(ontological theories);(2)方法论理论(methodological theories);(3)领域理论(field theories)。本体论理论是指文化的,方法论理论是科学的,而领域理论是社会的,他并附列有两表(表1-1-1、表1-1-2)^①便于说明:

表 1-1-1 三种典范内部特征概要表

	本体论理论	方法论理论	领域论理论
成分 (component)	形而上 (metaphysical)	系统化 (systematic)	现象 (phenomenal)
对象 (object)	本质 (essense)	适宜性 (pertinence)	问题化 (problematic)
操作 (operation)	定义 (definition)	分析 (analysis)	探索 (exploration)
知识 (knowledge)	全面 (global)	聚焦 (focus)	跨越 (transversal)
准则 (criterion)	真实 (truth)	修正 (correctness)	孕育 (pregnancy)

表 1-1-2 三种典范观察概要表

	本体论理论	方法论理论	领域论理论
主体 (subjects)	电影批评 (film critics)	学科研究 (disciplinary scholar)	专家和知识分子 (specialists and intellectuals)
环境 (environment)	期刊或团体 (journal or group)	研究机构和大学 (research institute and university)	传媒大学 (university of mass media)

① Francesco Casetti, *Theories of Cinema 1945~1995*, Austin: University of Texas Press, 1999, p. 17; p. 19.

续 表

	本体论理论	方法论理论	领域论理论
统一因素 (unifying factor)	共同语言 (common language)	知识背景 (intellectual background)	兴趣汇流 (convergence of interest)
表达方式 (means of expression)	散文或主文 (essays or lead article)	科学报告 (scientific paper)	研读或研究 (study or research)
目的 (purpose)	文化的 (cultural)	科学的 (scientific)	社会的 (social)

这本书上下博览广知电影各门各派,且深入研讨关键问题,又能建构自己论述体系,此种研究相较之下已达超高层次。卡塞提把 1980 年代以来的电影理论称为“领域理论”,以区别 1960 年代中期至 1970 年代中期的“方法论理论”,“方法论理论”的目的是科学性的,而“领域理论”是社会性的。他说:“领域理论意指我们处理的研究领域,同时是自主的和相互联结的,被定界的并朝向新的联结。”^①而上述四种新典范研究即归属于他所主张的“领域理论”之内,于是理论显然已朝向“社会众话语”(social discourses)转移。

我认为卡塞提可以说是自艾柯后,另一位尝试建构电影理论体系的意大利第二代电影符号学家和理论家,只是他比艾柯更专注于电影和电视研究,而非一般符号学理论。1980 年代卡塞提以符号学者自嘲,致力于研讨陈述过程(enunciation),后研讨电影观众问题,综其论点于《凝视之内:剧情片和其观众》^②一书,该英文版由法文版译出,而法文版由麦茨作序,麦茨甚少为电影专著撰写序言,尽管与卡塞提在陈述过程观点上不尽相同,但仍为他撰写称许其横越阿尔卑斯山和比利牛斯山;而英文版则由道利·安德鲁作序,安德鲁以其在美国学术代表地位,对推介卡塞提进入英语世界起了不小作用。

至于他的《电影众理论,1945~1995》一书,重要性不只在评价“二战”后

① Francesco Casetti, *Theories of Cinema 1945~1995*, Austin: University of Texas Press, 1999, p. 183.

② Francesco Casetti, *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectators*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998.

电影众理论的进展和演变,因此我个人以为应该把卡塞提所使用的电影复数理论之名纳入他前述所提四种典范里来,而成为 21 世纪电影理论研究的第五种典范。理由是电影复数理论可以涵括上述四种研究所不能包含的面向,亦即涵盖电影众多、多样和未来可能的理论,例如:数字电影理论,这也是本书要讨论的内容之一。

电影理论虽然面对四面八方的严峻挑战,给人有衰退和消失印象,但如仔细观察却充满活力和动能,不时仍有好的理论著述出现,如果只列举电影符号学领域在 21 世纪,例如就有华伦·巴克蓝(Warren Buckland)的《影片认知符号学》^①,陈述欧洲电影认知符号学和北美认知电影理论之不同。约翰纳斯·埃贺拉(Johannes Ehrat)的《电影与符号学:皮尔斯和电影美学、叙事和再现》^②,此大部头近 700 页的专著以美国符号学之父皮尔斯符号论为纲目,讨论电影美学、叙事相关问题,全书为深奥哲学论述且文句不易消化,但却是以皮尔斯符号论讨论电影的第一本著作。还有戴维·罗德维克的《影片的虚拟生命》,运用电影第一符号学和第二符号学的概念,如“电影/影片”、“电影的”、“想象的能指”来讨论数字电影,电影符号学并没有因为数字电影的到来而消失,反而更具创意和生产力,且能提供立论基础以为深化。

我的见解是,电影符号学作为电影复数理论下的一个支脉,并没有消失,仍与时俱进,从古典到数字仍展现具有开发和研究新议题的能力与活力,如同摆在我们面前众多的电影理论新课题一般,仍待我们电影社群持续探究。

第二节 中国大陆结构主义— 电影符号学发展变革

1976 年 10 月“文化大革命”结束,1978 年底中国实行改革开放政策,西

① Warren Buckland, *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2000.

② Johannes Ehrat, *Cinema and Semiotic: Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation*, Toronto: University of Toronto Press, 2005.