

電影一百年 (1895-1995) 電影學新論叢書
賈磊磊著《電影語言學導論》北京，中國電影出版社，1996.02

《電影語言學導論》讀書筆記

謝清俊 930302 初稿

序

一種藝術的創造，實質上就是一種語言的創造，
一種表達人類精神活動的媒介形式的創造。

一部藝術的歷史，往往就是一種藝術語言的發明、形成、發展的歷史，一種確立規則與超越規則，
創建法度與重構法度的歷史。

一門藝術的研究，首先應當是一種藝術語言的研究，
一種藝術語言表達方式與意義的研究。

作者 1993.1008

目錄

第一章 電影語言學的“生成語境”

一、語言學：二十世紀的“第一哲學”

語言的藝術觀、美學觀；日常語言和藝術語言；藝術語言的意義

二、經典電影理論中的語言問題

電影作為一種心理語言；物鏡與眼睛；電影語言觀

第二章 電影語言學的方法與範疇

一、方法：論美學分析與語言分析

二、電影語言的現代意義

三、影像

四、敘事、敘事形態

第三章 電影語言的文化釋意與本文辨讀

一、電影語言的文化指向

二、娛樂型影片的敘事、修辭策略

三、電影語言、表達體中的電影攝影機

四、電影明星制、明星崇拜與商品拜物教

第四章 電影語言的相關範疇

電影與現實、電影與大眾、電影與歷史

第五章 電影史學的第二範疇

電影史：影片的語言形態史

第六章 電影批評，一種藝術語言的闡釋與評價

一、電影批評的類型與功能

二、電影及藝術批評的闡釋原則

讀書筆記

第一章 電影語言學的”生成語境”

一、語言學：二十世紀的”第一哲學”

◆ 本體論、認識論、語言學

- 自從亞里士多德以存在為哲學研究對象，存在就成為西方古典哲學本體論的品格。
- 古典哲學把研究對象完全客體化，自我站在超然域外的角度反觀世界，尋求萬物的本源、本質、共同的屬性；這就展開了善于玄想的形而上學。
- 與時推演，當人們思考萬物的本源時，便引出了知識本質的問題。知識的來源在那裡？根據什麼？可靠嗎？...笛卡兒提出了認識論，因為離開了認識論，便無從談起本體論。
- 認識論談的是主體的問題，不是客體的問題。這就使「主體和客體」、「思維和存在」的關係等成為哲學的基本問題。
- 康德的三重批判：《純理性批判》、《實踐理性批判》、《判斷力批判》對人類的認識能力進行了整體的檢討和界說，引導了認識論的轉向和進一步發展，奠定了近代哲學的基礎。
- 到二十世紀，哲學家發現：一切知識僅僅憑藉語言形式而成為知識；任何認識都是一種表達、一種陳述...因而「語言的界限意味著我們世界的界限」。
- 鑑於此，近代哲學以人的能力（思惟、理性）為基礎所作的認識論研究，並不能確立科學知識的真理性和真理性，依然不能解決認識自身的價值判定；甚至連一種命題、一種爭論的真假都難下斷語。
- 是故二十世紀的哲學，回到了問題發生的最基本、最原初的範

疇——語言領域。這便啟開了從語言到存在、從語言到思惟的途徑，以檢視內省性、自閉性之命題和方法，使哲學成為可以操作、闡釋、分析的本文命題。

- 哲學的這條路，從對客體世界、物質世界的追尋，轉向到對主體內在、世界、認知能力的反思，再轉向對語言形式、思惟方法的審度，可說是從存在到認識、從認識到語言的主題變奏。
- 二十一世紀的文藝理論、美學、倫理學、...甚至於資訊學、數位化，正是在這樣的人文背景中，逐漸走進語言學的領域，並開始了語言與藝術、語言與美學、語言與資訊學...等關係的探討、研究。

- ◆ 語言的藝術觀、美學觀

- 把藝術視為一種語言，把藝術創作視為一種語言的表述方式，已是二十世紀許多美學家的共識。



- ◆ 日常語言和藝術語言

- ◆ 藝術語言的意義

二、經典電影理論中的語言問題

- ◆ 電影作為一種心理語言

- ◆ 物鏡與眼睛

- ◆ 電影語言觀

電影語言學的方法與範疇

方法：論美學分析與語言分析

電影語言的現代意義

影像

敘事、敘事形態

電影語言的文化釋意與本文辨讀

電影語言的文化指向

娛樂型影片的敘事、修辭策略

電影語言、表達體中的電影攝影機

電影明星制、明星崇拜與商品拜物教

電影語言的相關範疇

電影與現實、電影與大眾、電影與歷史

電影史學的第二範疇

電影史：影片的语言形態史

電影批評，一種藝術語言的闡釋與評價

沿革：

- ◆ 最早的電影批評：1986年四月二十四日紐約時報。
- ◆ 百年來，隨著電影藝術、人文學科的發展，電影批評從理論模式到表述型態，從功能定向到闡述原則，從解讀觀點到評價標準，都發生了根本的變化。
- ◆ 60年代以來，電影批評作為當代電影理論的一部份，已經跨越了對電影藝術進行形而上學的抽象思考軌跡。
 - 電影是什麼？—典型的古典美學本體論命題，已「懸擱」。
 - 人們擔心「尋求客體的本質及最終本性」的企圖，可能會掉入分析美學的「概括的陷阱」之中。是故焦點轉移：從審美屬性轉向到認識問題的方式—從不同的角度、用不同的方法，來研究不同時期、不同類型的作品。
- ◆ 當代電影理論關注的不再是抽象意義上的「電影藝術」，而是處於特定意識形態圖景中的本文。從總體形勢上來看，電影批評已經形成了一種多元共存的整體性學術格局。
 - 那種只沿襲一種方法、只固定一個視點、只採用一種分析模式的時代已然結束。
 - 人們都在尋求更有效、更科學、更有系統的方法來透視它的多重含義。
 - 然而，時下的電影批評卻患了「功能紊亂症」—自身的機能退化：批評對象與批評目的的迷失，該探討的厭於探討，該引導的懶於引導，該宣傳的羞於宣傳…

電影批評的類型與功能

- 一、影片評介
- 二、影片評論
- 三、理論批評

電影及藝術批評的闡釋原則 (*此節可獨立為『資訊的闡釋』)

當我們把電影藝術還原為一種語言現象來審視時，關於電影理論與批評的諸多問題便可歸結為「影片的意義」這樣一個釋義學的問題。無論是本體論上的爭執，或是影片的評價，都與「影片的意義」的體會直接相關。

- ◆ 經典電影理論的基本命題—電影是什麼？
- ◆ 當代電影理論的恆常命題—影片意義的辨析。
 - 這是當代電影理論從本體論走向語言學的重要標誌。

意義是什麼？

- ◆ 布魯克斯：意義就是形式。
- ◆ 達米特：意義就是理解。
- ◆ 伽達默爾：意義就是闡釋。

- ◆ 弗雷格：意義就是語境。
- ◆ 姚 斯：意義就是視界融合。
- ◆ 伊瑟爾：意義就是本文的對象化。
- ◆ 烏斯賓斯基：意義就是互譯過程中的不變量。
- ◆ ...

是故討論此問題時，應先建立前提（即邏輯規範之建立），才可能有共同的方向和範疇。

首先，不需在一個價值論的範疇內來討論意義；也就是說

- ◆ 不把意義歸之於一種社會歷史學的、美學的範疇
- ◆ 強調的不是創作觀念上的進步或落後
- ◆ 強調的不是創作技巧上的精緻或粗疏
- ◆ 強調的不是創作態度的嚴謹或草率

雖然以上的價值判斷對電影批評是重要的，但是，更重要的是「以文本闡述為出發點的語言事實判斷」。換言之，我們首先應當明確：我們是根據什麼閱讀、闡釋規則來理解一部影片的語義。在此之後，才能談及對這些語義所構成的整部影片意義的評判。

我們對任何意義的指稱，都必需符合某些先決的條件，依照某些釋義的規則。如果我們稱一部影片有意義，則意味著這部影片必需具備以下之條件：

- ◆ 遵循電影語言表達的某種一般規則
- ◆ 滿足觀眾特定的心理期待
- ◆ 符合人們在現實中（當時）共有的思惟習慣

這是一種釋義法則。是歷史的、文化的、心理的視界，先於影片存在。（書中 p.235-6 有一以卓別林喜劇之例，從略）

影片意義的基礎

任何影片的意義是通過期中介形態——影像語言，來表述的。

- ◆ 通過影像語言所構成的表述對象，和
- ◆ 所採取的表述方式，共同實現的。

作品的“權威意義”與相對意義

解構釋義的循環

整體與部份的吊詭。

從對藝術作品意義的解釋形式來看，任何解釋都面臨一個窘境：對藝術作品意義的理解，首先依賴於對構成整個作品的每一部份的理解，而對每一部份的理解又同時依賴於對作品整體的把握。

- ◆ 我們不可能在沒有看完整部影片的情況下，對某個鏡頭的真正涵義作判斷。影片中單一的鏡頭語義，如果不與整個影片聯繫起來閱讀，那麼我們只能得到它的表義、狹義，而不能得到它的真正意義。
- ◆ 同樣，一部影片的整體意義的由各個不同的鏡頭組成的。笛卡兒說：『整體只有通過理解它的部份才能得到理解，而對部份的理解，又

只能通過對整體的理解』

- ◆ 要解決這「解釋的循環（斯芬克斯之謎）」，才能確立藝術作品意義的最終形式。

海德格爾和伽達默爾不同意將此問題視為單純的解釋學的技巧問題，或是閱讀的形式問題。他們把此問題引入了與存在有關的本體論範疇。你們認為此悖論正是人類存在狀態的寫照。

其實，任何意義之確立與接受，都不只是指涉作品的部份與整體之間的關係問題；不論誰來閱讀作品，意義的接受首先涉及的都是個解釋者自身先於閱讀活動形成的視界（horizon）與作品之間的關係問題。

- ◆ 作品中的一切都只有在解釋者的理解視野中，才能夠得到顯現和理解。
 - 所以，解釋者的期待視野與作品之間的關係，對於作品意義的構成來說，比閱讀形式中所產生的整體與部份之間的矛盾現象更具有決定性。
- ◆ 所以，解釋學就從一種單純的對本人閱讀形式的探討，轉向對意義相關範疇的探討。

釋義學之父狄爾泰建立了關於本文意義的解釋原則。他不再把解釋問題的研究局限在作品的整體與局部的關係，而是擴展到整個生活中。他說：『理解與解釋總是在生活本身之中』。閱讀形式帶來的難題，狄爾泰並不任為是解釋的關鍵所在——釋義的關鍵在於閱讀所立場和方法。

簡言之，他創的是一種以歷史、現實和生活的立場為出發點的解釋理論，從而把解釋學擴大為一種歷史的方法，使之成為人文科學的一種認識論。他堅持認為：「人對自己和外部世界的理解，總是依據他自身的生活經驗與他所接觸的客觀世界，以及科學和哲學觀念對他的影響之間的相互作用。一部作品，作品把作者的自我傳遞給讀者，讀者則從作品中發現自我；由此，作為讀者的我們的實際存在，便也由我們的經驗得以確認。」

如此一來，關於藝術作品意義的理解，實質上被他建立在「關於人的存在的歷史性本質」這樣一個哲學命題上，從而使意義闡述的問題，超越了閱讀形式的範疇，晉升至哲學領域。

- ◆ 人的存在本質各自不同，所以藝術作品意義的闡述與理解必然不盡一致。解釋的相對性與多義性正是由人的多樣性決定的。

從語言哲學的立場，我們可以對人文科學中的任何問題、論爭，首先提出一個語言學的分析模式，先對其命題本身的合理否，進行語意上的辨析（看是否是真命題，以及前提條件是否合理）。

於此，我們便可發現這「整體與部份的吊詭」其實是前提有誤：論者預先把意義的生成問題，確定為一個「先有雞或先有蛋」的二元邏輯過程。而實際上，任何意義的生成（即主體對語言的闡釋活動），首先並不是一個邏輯的過程，而是一個歷史（時間）的複合過程。在這過程中，意義的生成、意義的判定依據，並不能只界定在要麼是部份、要麼是整體，這樣的一個二元對立的邏輯範疇之內，因為意義的生成，並不是在這個領域內就能解決的問題。

- ◆ 解釋循環論在提出這個命題時，便犯下了命題範疇的錯誤；即把一個不屬於（至少是不全屬於）該範疇的問題，引入該範疇之中。所以，無論把問題的結論歸之於任何一項（邊），都是難以成立的。
- ◆ 再者，整體與部份之間，並不存在一種主僕、隸屬式的決定關係；他們之間的核心所在是整體與部份之間的互證和互釋。

整體意義：批評的終極旨意

我們可以把任何藝術作品中的意義，都看作由不同的「有效意義」所構成的「整體意義」。此整體意義包括：

一、意向義

在中國傳統藝術創作理論中，意向義是指藝術家的主觀意圖。

- ◆ 『意與言會，言隨意遣』—《石林詩話》

意指藝術創作的意念、動機。

- ◆ 比爾茲利：「我們由觀看、聆聽、閱讀等方式發現作品的本質；然而我們卻是靠對作者生平的了解，通過信件、日記、工作手冊、訪問...來發現作者的意向」。

雖然，了解作者的意向主要靠的並非作品，然而在作品中還是能夠認出作者意向的對應部份；此部份即作品的意向義。（p.242 有二例）

意向義並不等於作品的評判標準。對作品的有效解釋和科學評價，必需依據作品語言自身所顯現的意義（由直接閱讀獲得），而非在完成作品前任何表現和事跡。

二、表達義

被表達面：題材、情節、人物...

表達面：表達方式

被表達面和表達面均含有表達義。

- ◆ 如以不同的語氣、語調、節奏...說同一句話『我走了』。

藝術中的符號與內容的關係是一種「肖似關係」，有別於日用語的「任意關係」。然而，兩者均帶有特定的意義。人們曾經認為：這種具有物質、技術特徵的手段是中性的媒體（應為：媒介或介質）其本身並沒有意指作用；其實，並非如此—不同的表達方式，就可以產生不同的意義。

藝術作品的意義，不僅在於他「說了什麼」，更重要的在於他「怎樣說的」。《文學解釋學》曾界定表達義為：作者在特定場合使用的一系列語調所具有的意義。此界定需作以下之補充：即辭語在不同的使用中所產生的意義，往往要大於辭語本身的意義。表達義即表達方式所產生的意義，而不是辭語本身的初始意義。（p.244-5 有例）

三、生成義

對任何藝術作品的接受活動都是「生產性」的—觀眾、讀者在不同程度、範圍、意義上，重新創造該作品。生成義即指接受活動所產生的直接審美效應。生成義包含：

1. 讀者（個體）給定義

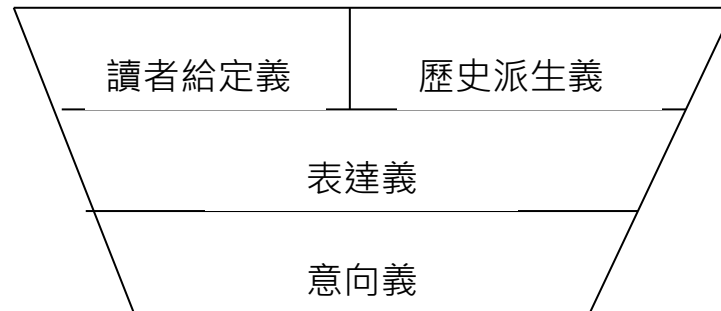
即讀者對本文意義框架的具體補充。此義因人、時、環境而異。

◆ 『才高者苑其鴻裁，中巧者獵其豔辭；吟沈者銜其山川，童蒙者拾其香草』——《文心雕龍·辨騷》所謂『雅俗共賞是也。』

2. 歷史（文化）派生義

即情境產生的衍生意。如同一作品，在不同的國家、民族、社群...會產生不同的派生義。

藝術作品的意義結構示意圖



否定性的釋義命題

一、不能以作者意圖作為本文意義的唯一闡釋原則。

◆ 因為本文的涵義並不等於作者的原意。

二、不能以尋求作品單向的因果關聯作為本文意義闡釋的唯一方法。

三、不能以確立本文的客觀性作為闡述活動的最終目的。

四、不能將解釋的相對性變為釋義的隨意性。