

Essais sur la
signification au
cinéma

电影表意泛论

[法] 克里斯蒂安·麦茨 著

崔君衍 译

Christian Metz

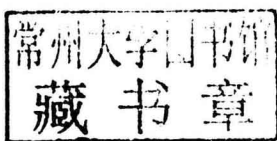


商務印書館
The Commercial Press

电影表意泛论

[法] 克里斯蒂安·麦茨 著

崔君衍 译



 商务印书馆
The Commercial Press

2018年·北京

图书在版编目(CIP)数据

电影表意泛论/(法)克里斯蒂安·麦茨著;崔君衍
译.—北京:商务印书馆,2018
ISBN 978-7-100-15805-3

I. ①电… II. ①克… ②崔… III. ①电影符号
学—文集 IV. ①J90-05

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第022807号

权利保留,侵权必究。

电影表意泛论

[法]克里斯蒂安·麦茨 著

崔君衍 译

商务印书馆出版
(北京王府井大街36号 邮政编码100710)
商务印书馆发行
北京市艺辉印刷有限公司印刷
ISBN 978-7-100-15805-3

2018年1月第1版 开本787×960 1/16
2018年1月北京第1次印刷 印张31 插页3

定价:98.00元

我向麦茨学电影符号学

——译者前言

麦茨的《电影表意泛论》中译本即将出版了。我的思绪回到了初识这部电影符号学奠基性著作的 20 世纪 80 年代。

一、赶上了好年代——引入电影符号学的时代语境^①

以阶级斗争为纲的“文化大革命”结束后，以传播电影文化为己任的《电影艺术译丛》复刊。从 1978 年到 1988 年，我在“译丛”编辑部干了十年。那是思想解放的春潮滚滚而来的年代，那是改革开放的伟业石破天惊的年代，那是拿来主义的大旗猎猎飘扬的年代，那是理论思维的激情汪洋恣肆的年代。

当年，第一件振聋发聩的事就是“实践是检验真理的唯一标准”的大讨论。中国迎来了思想解放的春天，中国电影也有了争鸣的空间：现实主义回归的呐喊，“扔掉戏剧拐杖”的论战，“电影语言现代化”的呼唤，“电影文学性”的论争，“电影观念”的争辩……《电影艺术

^① 这一小节的文字摘自作者已经发表的文章《赶上了好年代》（原载《世界电影》2003 年第 1 期）。

译丛》也改名为《世界电影》，放宽视野，辛勤耕耘，传播新观念。

在思想解放的大潮中，昔日的禁忌不再是洪水猛兽，对“离经叛道”的“异说”也不再噤若寒蝉。1983年春天，《世界电影》编辑部主办了“西方现代文化和现代电影研讨会”。哲学、文学、美术、戏剧和舞蹈方面的专家学者和中青年电影导演，济济一堂，认真观摩，深入分析，交流感想，畅所欲言。那是中国电影家协会主办的第一次跨界学术聚会，盛况空前。冬天，又举办了“苏联电影研讨会”，与久违的“修正主义”电影谋面。后来，《世界电影》刊载了评述西方现代派和20年代先锋派的文章，让读者分享了更多的信息、更多的文化现象和更多的学术观点。

在百废待兴的年代，人人关心改革开放。打开朝向世界电影的窗户，也是《世界电影》的向往。信息时代需要广泛的交流。1980年代初期，有两次“走出去，引进来”的活动堪称中国电影对外开放的标杆：一是，在意大利都灵举办了空前规模的中国电影展；二是，1984年8月2日至8月23日中国电影家协会在北京怀柔宽沟招待所开办“第一届暑期国际电影讲习班”，由书记处书记、中国电影史学家程季华主持并出面邀请美国学者授课，中国电影第一次“亲密接触”了西方电影理论的代言人。洛杉矶加州大学电影电视系教授尼克·布朗（Nike Brown）、南加州大学电影电视研究理论系主任贝弗里·休斯敦（Beverly Huston）和洛杉矶加州大学电影资料馆馆长罗伯特·罗森（Robert Rossen），分别主讲了《西方电影理论史及当代电影理论的若干问题》、《美国五十年代的情节剧电影》和《从社会学观点分析电影语言的表现和发展》。年高德劭的夏衍接见了美国教授和中国学者，美国驻华使馆文化处也举办了一次聚会，请大家欢谈。美国《好莱坞记者报》以“中美电影联盟”为题，报道了这件史无前例的事件。《世界电影》也报道了讲习班见闻。“暑期电影讲习班”办了五期，中国电影

学术从中受益匪浅。

鲁迅的“拿来主义”是新时期文化人高擎的大旗。改革开放的总设计师邓小平给了人们“拿来”的智慧和勇气。在“拿来”过程中，电影哲学、电影社会学、电影心理学、电影美学、电影符号学和电影文化人类学纷纷落户《世界电影》；在广阔的理论空间和视域中反思电影，成为电影研究的“时尚”。我也“意气风发”，给自己加码儿，一鼓作气译介了西方电影理论三大学派的重要著述：巴赞的现实主义影像本体论、米特里的电影美学与心理学、麦茨的电影符号学。世界电影理论不再是陌生的领域，人文与科学思潮的论争在中国电影研究中也有了呼应。他山之石，可以攻玉。拿来他人的成果，为己所用，是一条捷径，只是别照搬照抄，依葫芦画瓢，丢了自己的“思路话语”。

1980年代，中国电影满腔热忱倡导和呼唤现代电影语言和现代电影理论体系。既然中国电影是在理论准备不足的状况下艰难崛起，缺少点燃理论思维的薪火，“西风东渐”也许就是历史的选择。即使有“误读”，有“失语”，有“失落”，也胜于“无话可言”。西方电影理论有着近两个世纪以来发展成熟的社会科学、人文科学乃至自然科学的文化后盾，无论其成就或失误，也许都值得借鉴。“饥肠辘辘”的中国电影，曾经急于吸收国外新理论、新范畴、新思路、新方法和新术语。每遇新说，便忙于“急用先学，立竿见影”，因而难免急功近利、囫圇吞枣和食洋不化。后来，国外电影研究的对象又超越了电影自身，广泛涉及经济、社会、政治和历史的方方面面，电影文化研究的宏论何止千篇万篇！那些年，求知心切的人恨不能生出三头六臂，把诸多的主义和无数的问题纳入自己的视野，一网打尽，追赶西方电影几十年走完的路，迎接信息时代的挑战。想起来，那时显得多么幼稚，多么片面。那些年，我常拿恩格斯说的一句话自我辩解：“片面性是历史发展的必要形式。”

当然，我也真诚祈盼中国学者俯瞰、借鉴和批判世界各派电影理论以构建原创性理论体系的梦想圆满实现。

二、边读边译，初识电影符号学

我收到北京语言学院法语专家戈蒂耶教授送给我的两卷本《电影表意泛论》时，对电影符号学还茫然无知。唯独麦茨收入书中的论述“现代电影”的三篇文章让我一见钟情，因为1980年代初，“电影的现代性”、“电影语言的现代化”才是中国电影的热门话题，况且，当时，为了看懂内部放映的《八部半》、《去年在马里昂巴德》这类让人发懵犯晕的“现代派”影片，也确实需要内行的“洋人”指点迷津。于是，我和我的同行李恒基、韩树站、王蔚、李霄森合力翻译了书中的几篇论文《当代电影理论问题》、《现代电影和叙事性》、《费里尼的“八部半”中的套层结构》，交《世界电影》刊登。为了亲口尝一尝梨子，开阔一下眼界，我也顺带阅读了论及电影符号学的几篇“奇文”，重新理解了符号、文本、表意、外延、内涵、约定性、语意段、聚类体等诸多概念，摸清了电影符号学的大致眉目。我后来才知道，这些“奇谈”才是电影符号学这座理论大船的“压舱石”。

1984年夏天，我在尼克·布朗教授的课堂上第一次系统了解到1960年代后西方电影理论范式发生的从传统到现代的转折，也认识了麦茨电影符号学的里程碑意义。布朗认为，从巴赞的电影理论问世起，传统电影理论便开始向现代电影理论转折，克拉考尔和让·米特里的著作推动了这一转折，而麦茨的电影符号学则标志着电影理论的彻底改观。

传统电影理论的主要关注是什么？传统电影理论的中心议题是摄影机表现的事件与现实的关系、被表现的现实与观众心理的关系、影片作

为审美的形式、电影与社会的关系、电影与各门艺术的关系——尤其是与绘画、戏剧、文学的关系。

西方现代电影理论的主要特点是什么？电影作为社会文化现象和美学现象，作为信息手段和知识的综合体，电影理论的研究也远远超出了文艺学范围，而与哲学、心理学、语言学、逻辑学、社会学、人类学、传播学密切结合，开创出新的探索领域，形成新“聚焦”，呈现出复杂的图景，甚至包括神学：譬如，美国学者罗纳德·霍洛韦（Ronald Holloway）在1977年出版的《超越影像：电影中的宗教研究》（*Beyond the Image: Approaches to the Religions Dimension in the Cinema*）一书，不仅探索了影片中的宗教主题，甚至对电影美学做了神学的诠释。再如，乔姆斯基的转换生成语法的规则系统竟然也被用于分析电影的语言结构：美国电影学家约翰·卡罗尔的《论电影的结构心理学》（*On Structural Psychology of Cinema*）一书专辟“转换生成电影语法”一章，利用乔姆斯基的语言模式，列出了“意义事件结构和段落结构影片”的互相转化过程的图式。

总之，传统电影理论基本上是单线型的，是对电影自身特性的探讨，而西方现代电影理论是综合型的，是多角度和多层次的探讨；传统电影理论关注的是艺术，是电影艺术与自然的关系，而西方现代电影理论关注的是“语言”，是利用语言学系统研究非语言学对象，是研究作为符号系统的电影叙事；传统电影理论力图说明电影是与众不同的一门独特艺术，现代电影理论则确认电影与社会生活的交织，视影片为社会铭文。

在不同学科跨界研究的趋势中，特别值得注意的是语言学的地位。“语言学，无论就其理论结构而言，还是就其任务之确切性而言，都是在人文科学中最先进而且对各部门学科有重大作用的带头学科。”^①瑞士心

① 转引自《语言学和现代科学》（《走向未来》丛书），四川人民出版社，1987年，第12页。

理学家让·皮亚杰的这段话可以说明现代语言学的各个分支流派渗入各门人文科学的重要原因。

结构主义通过符号学折射在电影理论中。在1960年代中期勃兴的法国结构主义运动的直接推动下，麦茨创立了电影符号学。他的美学观念、研究方法和对象范畴，以及第一电影符号学到第二电影符号学的演变，使西方现代电影理论彻底改观。

暑期讲习班结束后，程季华嘱托我写一篇综述性文章，传播美国教授的讲课内容。于是，我详细整理了听课笔记。而为了说清楚现代电影理论的脉络，我又一头扎入麦茨的著作中，重读“奇文”，再度领悟电影符号学的“真谛”，也搜罗了一箩筐有关符号学的参考资料。第二年，我一锹劲儿完成了长文《现代电影理论信息》，分述了三位美国教授的话题，也分享了自己的阅读经验，还添补了西方现代电影理论的新信息，交《世界电影》连载了三期。

三、匆匆一瞥：电影符号学的前世今生

麦茨说，“应当创立电影符号学”^①，他还说，“重视影片符号学问题和细致研究电影表意机制的坚定意图。这是很有积极意义的事”^②。他认为，电影语言学的存在是完全正当的，完全可以借助语言学，以索绪尔提出的更广泛的符号学为依据研究电影。

表达观念的符号系统古已有之。如“结绳记事”、自然语言、书面文字、聋哑人的字母、象征仪式、军用信号……关于各种符号性表意体系的理论思考也是古已有之。美国符号学家西比奥克（Thomas

① 见本书第86页。

② 见本书第316页。

Albert Sebeok) 甚至认为符号学的起源应当追溯到古代医学: 古希腊名医希波克拉底在《论预后诊断》(*The Prognosis*) 中将垂死者征象详加记录, 并视为其“机体的符号”。柏拉图《智者篇》中提到过各种称谓的组合问题, 在《吕锡篇》中探讨过语言的约定性。亚里士多德在《工具论》中区分了有意义的符号序列与无意义的符号序列。斯多噶学派认为, 事物与表意符号是有形的, 而意义是精神的。这种明确的“符号意识”似乎可以视为符号学的先声。

但是, 符号学作为一门自觉的科学体系诞生于 20 世纪初, 这应当归功于瑞士结构主义语言学家费迪南·德·索绪尔, 以及美国哲学家、科学家和语义学家查尔斯·皮尔斯。

索绪尔有一句几乎是宣告符号学正式诞生的名言: “我们可以设想有一门研究社会生活中符号生命的科学, 它将构成社会心理学的一部分, 因而也是普通心理学的一部分; 我们管它叫符号学。它将告诉符号是什么构成的, 受什么规律支配。因为这门科学还不存在, 我们说不出它将会是什么样子, 但是它有存在的权利……”^① 后来, 索绪尔创立的结构主义语言学模式确实成了符号学理论概念体系的基础。

符号学的第一次浪潮崛起于 20 世纪 20 年代末至 30 年代初。欧洲各国的符号学家涉足了诗歌、民俗、舞蹈、戏剧等领域。什克洛夫斯基的《散文理论》(1925 年)、让·穆卡洛夫斯基的 (Jan Mukařovský)《艺术作为符号学现象》(1934 年)、奥塔卡尔·齐齐 (Otakar Zich) 的《戏剧艺术美学》(1931 年)、弗拉基米尔·普洛普的《童话形态学》(1928 年)、I. A. 理查兹的《意义的意义》(1924 年) 和《文学批评的原则》(*Principles of Literary Criticism*, 1926 年) 等都是早期符号学的代表作。不久, 符号学趋于沉寂。

① 索绪尔《普通语言学教程》中译本, 商务印书馆, 1980 年, 第 37 页。

二十多年后,新理性主义的土壤使符号学重获生机,文艺理论家以索绪尔的理论为依据创立了新的文艺研究方法。克劳德·列维-斯特劳斯的《结构人类学》(1958年)、罗兰·巴特的《神话学》(1957年)和《符号学原理》(1964年)、罗曼·雅各布逊的《语言学与传播理论》(1961年)等一系列经典著作的问世,标志着符号学的复兴。在西方,符号学的第二次浪潮冲击着传统的理论模式,就其深度与广度而言,也大大突破了早期符号学的格局,逐步实现着索绪尔的预言:符号学原则适用于文化的各个方面。

电影又赶上了这次浪潮。

1964年,麦茨发表了《电影:纯语言还是泛语言?》一文,标志以语言学为模式的第一阶段的电影符号学正式出炉,从此,符号学的模式与术语涌入电影理论与批评领域。1965年6月,意大利作家和电影家皮埃尔·保罗·帕索里尼在佩萨罗第一届新电影节上宣读了自己的学术论文《诗的电影》,他宣称:“从今以后,如要把电影作为语言来讨论,至少要会运用符号学的一套术语”,“电影实际上使用的是一种人人可懂的语言。所以,它肯定是建立在一般人都懂的符号基础上的”。1967年,意大利作家和符号学家温别尔托·艾柯发表了《电影符码的分节》,提出影像符号学的一系列新概念。1969年,英国电影理论家彼得·沃伦将符号学理论应用于影片分析的《电影中的符号和意义》一书问世。麦茨的著述很快被译成15种外文,流传世界。美国电影学者比尔·尼科尔斯甚至认为结构主义电影符号学是继爱森斯坦和巴赞之后电影理论史上的第三阶段。

此后,电影符号学自身也经历了四个阶段的变化:在1970年代以前是以语言学为模式的电影符号学第一阶段;1970年代初期,电影符号学的研究从结构转向结构过程,从表述结果转向表述过程,从静态结构分析和非历史视点转向影片过程、文体解读,形成第二阶段;随

后一段时间，意识形态成为电影符号学分析的主旋律，构成第三阶段；1975年后，电影符号学的侧重点从作者转向观影者，从客体转向主体，从文本转向“阅读”，从精密分析各种电影符码返回如何理解可见影像的传统理论和电影机制问题，从而形成以精神分析为模式的第二电影符号学，这是第四阶段。

四、入门：熟悉电影符号学的核心概念

初涉电影符号学时，我特别理清了麦茨运用的如下七组概念。

1. 表意符号 (signe)、表意形式 (signifiant)、表意内容 (signifié)、表意 (signification)。

在索绪尔的符号学中，符号是指可以利用各种不同物质（声音、图像、实物等）表达意义的形式单位，是两项相关因素的统一体：一是物质方面，即构成语言表达方面的 signifiant (又译“能指”)，一是概念方面，即构成语言内容方面的 signifié (又译“所指”)。譬如，在汉语中，单词“树”，作为一组声音的组合，是“表意形式”，而“树”的概念就是“表意内容”，两者相结合具有表意功能：树的表象。罗兰·巴尔特也是从内容和形式两方面区分了构成符号的这两个方面：signifiant 是表达形式和表达实体，signifié 是内容形式和内容实体。这四个术语是同根词，不妨把它们译为一串儿概念：“表意”、“表意符号”、“表意形式”和“表意内容”。

“表意”是指抽象概念或具体事物与用来表现抽象概念和具体事物的语言符号之间的关系，是指把讯息传达给接受者的过程。“表意”是有系统的编码过程。它在于强调影像的产生不是现实的自然显现，而是一个创造过程。符号是文化的产物，不同文化背景的人对同一符号会有不同的理解。

麦茨的电影符号学给电影创作者的重要启示是：富有表现力的“符号性”会使源于现实的影像产生丰富的内涵，使现实超越具体经验的范围成为表意元素。肯定影像的符号性是对影像本体论的否定，是强调电影影像并非现实的摹写，而是为了表达意义创造的现实。对影片的“读解”就是细致分析影片中的各种表意方式。

2. 纯语言 (langue)、泛语言 (language)、言语 (parole)。

麦茨从区分纯语言和泛语言开始，宣告了电影符号学的诞生。

这又是一串儿概念。在法语中，langue 的主要含义是指有声和文字的语言，即纯粹意义上的人类交流的语言；language 是指各种形态的表情达意活动，即宽泛的语言性活动；parole 是指具体的语言活动。索绪尔确认：language 是形态多样和驳杂的，langue 是自在的整体和分类的原则；parole 是个体的意愿和智力的行为。我把这三个概念分别译为“纯语言”、“泛语言”和“言语”。

3. 参照物 (referent)、约定性的 (conventionnel)、有理据的 (motivated)。

符号代表的物质实体或抽象概念就叫参照物。譬如，“星星”这一名词表示的参照物就是定义为“晚间天空中闪烁的发光体”的物体。

在纯语言系统中，语言符号与其参照物、表意形式和表意内容的联系是随意性的，即约定俗成的（“公牛”这个单词与公牛之间没有任何相似性）。而电影影像与其参照物的关系是形似关系，表意形式和表意内容几乎是一致的，即有理据的：镜头表达的物象和含义就包括在镜头中，一朵花就是一朵花。所以，为了说明影像不同于一般符号，但也是一种表意符号，麦茨把影像符号称为段落符号。

4. 外延 (denotation)、内涵 (connotation)。

丹麦语言学家叶尔姆斯列夫确定了表意体系的独特分类：外延符号学和内涵符号学。“外延”是指符号与参照物的联系，即词或词组以可见到的外部世界的特定部分为参照物而确定的概念。这是第一性纯信息语言。“内涵”是指词或词组在说者（作者）和听者（读者）的脑海中

引起的感情和想象的基础上产生的深层含义，它与主体的社会文化观念有关，这种意义是“漫射”的，它包含修辞、意识形态、社会心理或个体状况等不同因素，这是第二性语言。外延符号的总和（表意形式和表意内容）可以构成内涵符号，内涵概念中包含着反映对象本质属性的意义。譬如，“狼吃羊”这一外延概念就构成了“残酷”的内涵意义。

麦茨电影符号学借用了这对概念，区分了影像和声音的外延意义和内涵意义：电影能够为我们提供酷似现实的逼真形象和构成形态，电影的真正力量在于外延，在于具象表现力；同时，电影也具有构成内涵的特殊手段，譬如，隐喻和换喻。麦茨以美国黑色类型片中常见的码头场景为例，说明了外延和内涵的关系：堆满木箱和吊车林立的荒凉码头（=外延的表意内容），依靠灯光效果获取码头形象的摄影技巧（=外延的表意形式），两者结合便构成内涵的表意形式，而阴冷闪光的路面可以产生令人焦虑和冷漠无情的印象（=内涵的表意内容）。电影通过景物、演员形体动作、对话和镜头运动这些外延范畴，可以产生无限的意蕴。这就是外延与内涵的辩证法。简言之，内涵的表意内容就是文学或电影的特定“风格”、“类型”（如史诗片或西部片）、象征（哲理、人道主义、意识形态）或诗意，内涵的表意形式则是外延化的符号素材整体（外延的表意形式和外延的表意内容）。

5. 聚类体（paradigm）、语意段（syntagm）。

聚类体关系（也称联想关系）和语意段关系（也称组合关系）是索绪尔结构主义语言学研究语言状态中的关系的两根主轴。

聚类体关系指一个语言元素与另一语言元素因为类似性而可能互相替代的潜在关系（譬如，在语言中，单词“教育”可以使人联想到有若干共同点的单词“教书”、“教导”、“教课”等）；语意段关系指一个语言元素与另一语言元素同时排列在言语链上的组合（譬如，语句“快来”中，“快”和“来”的关系）。

电影符号学借用“聚类体”概念表示电影作为一门艺术的选择过

程：从类似的元素中选择最佳方案（譬如，仰摄、俯摄、平摄）；借用“语意段”概念表示电影的剪辑（镜头的组接）。在叙事的段落层次上，麦茨按照时空逻辑分析影片的编码，提出了所谓的八大语意段（非时序性语意段、时序性语意段、平行语意段、括入语意段、描述语意段、叙事语意段、交替叙事语意段、线性叙事语意段）。

6. 符码（code）、编码（codification）。

符码是指传达一组信息时，不同符号系统的变换规则和保证参加交流过程的人能够理解的约定性规则。语言语法、莫尔斯电码、计算机编制程序的二进制数字系统都是符码。

罗兰·巴尔特认为，在人类生活中，符码的概念应当是广泛的。他在《符号学原理》一书中详细论证了食品、神话、时装、影像、文学作品的人物类型、叙事的人称与非人称等都可以构成符码。同一种符码具有系统性、同质性和连贯性。

麦茨认为，电影也因叙事的需要而有一系列符码，有支配电影表现手段的规律。他区分了作为信息的影片包含的多重符码：特性符码（电影专有的符码，如特技、快速剪辑、摄影机运动、镜头组接、镜头角度）、泛符码（非电影特有的、社会文化中存在的符码，如政治、社会、商业和习俗方面的符码）、共性符码（如电影表演与戏剧表演共有的手势动作，电影与摄影共有的明暗对比和逆光，电影与绘画艺术共有的构图、色彩、线条和形态）、次符码（譬如，作为分段形式的“标点符号”是对所有影片都有效的约定性符码，而“切”、“划”、“渐显渐隐”等范畴对于“标点符号”而言就是次级符码；再如，表演也可以分出现实主义表演和表现主义表演两种次符码）。一个电影场景可以同时存在不同的符码。

影像的符码是图像性符码，是由镜头内容本身构成的，因此较少约定性，但是，影片创作也是编码的过程。

应当指出，即使像蒙太奇那样特殊的电影符码也并非为电影所专有。蒙太奇的思维也存在于散文的叙事过程中。

7. 文本 (text)、互文本 (intertext)、泛文本 (context)、超文本 (supertext)、亚文本 (subtext)。

文本是什么? 在语言学的概念中, 文本就是由文字符号构成的一段话语, 它可以是洋洋洒洒的长篇大作, 也可以是短小精悍的诗词歌赋。在一般符号学概念中, 文本可以是任何具有语言性的一个表意客体和表意体系, 无论它是舞蹈, 是绘画作品, 是建筑物, 是音乐乐曲, 还是电影影片。从信息论角度考察, 文本就是信息。文本一词的词源是“织物”(tissa), 因此文本又是多元系统的相关结构, 是“符码的交织”(巴尔特语), 它贯穿着一个动态的表意过程, 包含着一切表意形态。

一部影片自身创造的意义称为文本意义。利用另一些影片中的元素创造的意义称为互文本意义。互文本的明显实例就是类型影片, 因为类型影片的程式是创作类型影片时的互鉴元素。社会生活所固有的意义则可称为泛文本(又译语境)意义。《电影手册》编辑部集体撰写的分析《青年林肯》的文章是分析泛文本的典型尝试: 把影片放在1938年至1939年的好莱坞和美国的社会经济总背景中, 运用电影符号学方法精细分析了影片的14个重要段落(如开始部分的诗句、竞选演说、林肯在农民家中读到的书、法律的发现……), 揭示出影片作者在意识形态方面用神话替代现实以及用道德掩盖政治的意图……

五、归纳: 电影符号学的美学观和方法论^①

电影符号学是电影观, 也是方法论。从符号学家的著述中归纳出要义, 也许是深入电影符号学的通关路径。

^① 这一小节的部分文字摘自《现代电影理论信息 第二部分》(原载《世界电影》1985年第3期)。

1. “影像不是现实的摹写”。

探索研究对象的本性是当代结构主义文艺学的各种理论构成的出发点。麦茨断言，电影影像的本性“不是摹写出现实为人们提供的感知整体”^①，而是艺术家的创造物，是经过文化“过滤”的符号。影像的组合方式，是具有纯语言的约定性的重新结构的符号系统。他认为，具有原始形态的外延性图像是电影的自然属性，但是，具有文化属性的内涵必然赋予影像以二次元的表现性，可以强化自然表现力，虚构的故事可以将自然表现力转换为另一种形态，增添文化的属性，即经过加工的属性。这是对影像本体论的挑战。

2. 电影艺术的创造必然依循社会公认的“程式”和常规。

索绪尔指出，“符号本质上是社会的”，作为符号的语言具有社会属性，即约定性。

麦茨认为，电影叙事的初级元素就是物象本身，现实先于艺术的约定性，所以影像特性与词语不同，但是，影像的组合方式则如纯语言一样具有约定性。电影叙事形式通过无数部影片的程式和重复运用而稳定下来，逐渐定形。尽管叙事影片的大语意段也可能有变化，但是，任何人不可能随意改变它。作为使用者的观众如果全然不解其意，那就是对纯系个人创新活动的自发惩罚，而整个体系对这种创新是不会认可的。富于创造性的艺术家的独创性在于绕过程式，或者巧妙利用程式，而不是违背或破坏程式。他还说过：“尽管电影形式有丰富而独特的变异形式，但是，情节结构是共通的。”

温别尔托·艾柯的立论更为彻底。他在《电影符码的分节》一文中，从信息论角度阐述了“影像即符码”和“影片即信息”的原则。他指出，“信息的传达必然取决于信息发送者组织信息的方式，而信息的接受者必然按照社会通行的约定性规则接受信息”，所以影片留给观众

^① 《电影：纯语言还是泛语言？》。

的不是自然的真实印象,“形似性”不存在于原物与影像之间,只存在于影像与文化背景造成的观念之间。他认为,如果把一个影像当作一个信息单位,影像所包含的信息量应当是冗余信息^①与新信息之和,“创造是以冗余为基础的”,“不然就只有噪音,而没有信息的传达”^②。

电影符号学力图纠正对于个人天才的首创性的曲解,强调创造活动中传统因素的重要性,强调任何创造都是在一定背景条件下的创造^③。

彼得·沃伦把“作者论”与结构主义符号学结合起来,研究不同导演或一组影片的共同结构和叙事的核心模式。在对福特和霍克斯的西部片的研究中,他抽取出“荒原”和“田野”的结构对立特点,探讨每个作者的叙事方式和对立结构的规律性。沃伦的方法在于把研究和评论的重点从个人的天才转向整体的影片类型,赋予作者论以新的含义。

3. 电影是一种特殊形态的语言。

电影语言不等于人类使用的纯语言,因为影像本身是有理据的,即与客观参照物对应和相似,它不像文字符号那样具有随意性和约定性。

① 冗余信息即剩余信息(redundancy),指超过传递最少需要量的信息量。根据信息论原理,传递信息时,为了使信息接受者理解信息,总是给出比实际需要多得多的信息。信息论的研究表明,剩余信息和出现率之间有联系,愈常出现的符号提供的信息愈少。但是,剩余信息有助于排除“噪音”,即有助于理解新信息。

② 见《电影符码的分节》一文,载尼科尔斯编《影片与方法》(*Movies and Methods*),加州大学出版社,1967年。

③ 这个观念在结构主义理论家的著作中有明确的阐释。列维-斯特劳斯提出了“集体象征主义”概念。他认为社会科学方法主要是描写人类的精神结构,不是作者发言,而是语言本身发言。他指出“神话是由社会产生,对社会讲话”。社会和大众是神话的集体作者。俄裔瑞士语言学家雅各布逊在为阿凡纳希耶夫(Afanassiev)所作的跋中也写道:“一个故事能否在民间流传完全取决于社会是否接受它。唯有引起公众共鸣的作品,或一部作品中能够经受住公众审查的那部分才能成为民间传说的实体。一个作家可以拂逆他的社会环境从事创作,然而,在民间传说的创作中,这样的意图是不可思议的……精神文化的社会化部分,譬如语言或民间传说,较之那些个人创作占优势的领域更要严格遵循一些恒定的法则。”彼得·沃伦认为,雅各布逊对民间文艺的评论无疑也适用于包括电影这样的大众艺术,见《电影与符号学:若干联系点》(*Cinema and Semiotics: Some Contacts*)。

但是，电影符号系统与语言符号系统本质相似，也是一种表意系统和交流系统，一种泛语言，因此必然包含与纯语言相近的表述规律。

麦茨认为，影片本身没有任何对应于纯语言的第二节分单位的区分性元素，一切电影单位，甚至像“化”或“划”这类最简单的单位都是有直接含义的。他认为，“镜头不能比作词典中的单词，它更像一段完整的陈述。因为，它已经是相当自由的组合的结果，是属于语句的组合，而一个单词只是约定俗成的一个语意段”^①，况且，影像本身也不是由单个符号系统组成的，而是由不同符号系统组成的。按照麦茨的提法，“每幅影像，远非等同于一个‘词素’，甚至一个单词，而更符合一个完整的陈述句”^②。电影语言的语言特性就在于镜头的组合方式。

帕索里尼认为，就创造过程而言，电影与文学的区别表现在作家与电影家工作的差异上。作家工作是一次性的，有现成的语言工具，而电影家的工作是两次性的，必须先从零乱的素材中选定影像符号，并加以分类，即先完成语言学工作，然后才完成美学的创造。每个电影家不可能变更现实和视觉形象，但是可以变换电影的次符号系统。

4. 电影研究应当成为一门科学，语言学是一把利器。

从千差万别的表意体系中探掘出普遍性结构，并且用一定的模式加以描述，这是古已有之的人类思维形态，也是结构主义文艺批评和符号学的共同追求。结构主义认为，在人类思维过程中存在着普遍的相似规律，因此试图建立一般艺术理论和一整套完整的概念，这些理论和概念不仅适用于一门艺术，而且应当适用于不同的艺术门类。因此，他们寄希望于符号学。譬如，罗兰·巴尔特曾经主张建立一门遵循科学学科原则，不取决于个人趣味和世界观的、超越意识形态的文

① 《电影符号学若干问题》，原载《崛起的经验主义》一书，第202页，迦朗蒂出版社。见本书第95页。

② 见本书第25页。

学科学。

思辨随想式的印象性艺术评价让位于所谓科学性结构文本分析是西方当代批评的一大特点。现代人文科学从经验描述阶段进入抽象阶段，复杂无限的层次结构被归结为少量的基本单位的组合。

语言是思维的介质，语言学作为研究语言规律的科学，为分析思维的表述过程提供了科学的工具。近百年学术研究的历史也表明，语言学是人类文化研究的带头性学科。雅各布逊肯定了运用语言学范畴分析文学艺术的合理性和有效性，他指出：“语言学家忽视语言的诗歌功能，文学研究家对语言学漠不关心和不了解语言学方法，都是令人寒心的落伍者。”罗兰·巴尔特在《符号学原理》一文中也认为，“一切非语言学的符号系统都有赖于纯语言，结构语言学应当成为一般符号学以及艺术符号学的蓝本”，“很难想象有什么图形或实物系统的表意内容能够不依赖语言而存在，表意的世界就是语言的世界”^①。

电影符号学主张对电影作品展开多元和精确的分析，构建电影研究的科学体系，借用语言学概念系统模式作为规范工具，描述复杂纷呈的电影语言结构系统，把握电影作品的内在叙事规律。帕索里尼有一句名言：“只有依靠语言学和近年来得到发展的符号学，才能使电影研究登上科学性高峰。”麦茨第一次明确指出，电影语言学的存在是完全正当的，它完全可以借助语言学，依据索绪尔提出的更广泛的符号学研究电影。总之，就方法论而言，电影符号学的主旨是用语言学的概念替换传统的研究范畴，赋予电影理论以“理性的新生命”。

5. 整体决定局部：电影研究的系统化和格式化。

结构主义语言学反对支离破碎的语言分析，注重对语言结构系统和功能的共时性研究。这一观念深刻影响了电影符号学的形态。麦茨

^① 罗兰·巴尔特实际上颠倒了索绪尔的命题：语言学不再是一般符号学的一部分，符号学本身成了语言学的一个部分。参阅麦茨《电影符号学若干问题》。

沿袭索绪尔的观念^①，主张利用语言学或信息论的模式，系统分析影片内部结构。他的大语意段系统就试图涵盖电影的全部蒙太奇叙事结构。温别尔托·艾柯遵循列维-斯特劳斯根据雅各布逊的音位学原理创立的“二元选择”规律，分析出邦德系列影片的情节中的二元对立符号系列（邦德—坏人、邦德—美女、自由世界—苏联、享乐—苦难等）。帕索里尼曾经试图以义素为单位^②，把电影语言分解为一系列的符素，制订出电影语法和修辞文体的系统“操作法则”。彼得·沃伦则采用查尔斯·皮尔斯的符号分类体系，把符号分为象形（如照片、地图）、指示（如指纹、印迹）和象征（复杂的隐喻）三大类，认为好莱坞影片可以归入象形符号系统，纪录影片可以归入指示符号系统，布努艾尔的《一条安达鲁狗》一类影片则属于象征符号系统。彼得·沃伦还运用这三种不同符号系统研究不同导演的作品，判定作品的属性。他发现，戈达尔擅长同时运用这三种符号系统。他还主张，真正的结构分析不应仅仅考察相似形式或重复形式，还必须考察差异形式系统，研究作者在作品的常规特点之外的明显的非常规特点，以便再现作者的原貌^③。

电影符号学家始终认为，他们的研究工作是通过结构分析认识作品的局部和整体，揭示作品的深层意义，而绝非形式主义。罗兰·巴尔特说过：“如果正确进行结构分析，应当反对唯美主义和形式主义，而不

① 索绪尔在《普通语言学教程》中指出，“在语言状态中，一切都是以关系为基础的”，“符号本身没有固定的意义，只有排列成一定顺序的物质单位才能够创造出这种价值”，“在语言的组织中，头一件引人注目的是手段的连带关系，差不多语言中的一切单位都决定于它们在语链上的周围要素，或构成它们本身的各个连续部分……整体的价值决定于它的部分，部分的价值决定于它们在整体中的地位，所以部分和整体的句段关系跟部分与部分之间的关系一样重要”（《普通语言学教程》，第17页）。

② 义素（seme）是意义和内容的单位，和形式单位音素、语素对立。在影片中，譬如，人站在黑暗中等待这一影像不仅包含图象和符号，而且可以传达完整的意义。

③ 《电影与符号学：若干联系点》，载比尔·尼科尔斯编《电影与方法》一书。

是像通常认为的那样与此相反。”

6. 电影符号学的研究重点是外延和叙事。

麦茨主张，电影和叙事的结合是电影发展历程上的重大转折，考察叙事影片也就抓住了问题的核心。

麦茨声称，他的电影符号学主要研究影像体系（如西部片中善恶牛仔的区分标志）、蒙太奇、摄影机移动、景别、段落、大语意段等，即影片的外延方面。电影如何表现事件接续、岁月流逝、时间间断、因果关系、对立关系、空间距离和事件后果等就是麦茨的早期电影符号学的研究核心，因为电影语言首先是对一个情节结构的具体表述，这些手法已经具有结构和规范的意义，运用这些手法不等于照搬刻板公式，而是运用约定俗成的稳定形式。在电影符号学的方法论范畴中，艺术效果尽管与影片为我们交代故事时的语意内涵不可分离，但仍然是表意的“居后”层次，

麦茨认为，所谓电影手段毕竟是电影叙事手段，叙事影片在电影符号学的研究工作中应当享有优先地位是顺理成章的事。

六、到巴黎，听麦茨讲电影符号学

三十年前，我以访问学者的身份到了巴黎大学。麦茨正在巴黎第三大学授课。听麦茨的课早就列入了我首选的研修计划。尽管 1980 年代末，电影符号学遭遇了德勒兹电影哲学和美国实用主义电影理论的双重挑战，也受到米特里的质疑，麦茨的学术光环已经不再璀璨，但是，电影符号学仍然是一门显学，一门必修课，在“麦粉”的心目中，麦茨的学术思想仍然是一座令人景仰的高峰。

我住在巴黎近郊蒙特洛伊。一百年前，电影先驱梅里爱（M. G. Méliès）曾经在那里搭建了一座摄影棚。每天，在来往的路上，都可

以眺望到那片旧址上一座孤楼的身影。整整一学年，每周二清晨，我都搭乘巴黎地铁，到桑迪耶大街站下车，赶往巴黎三大，听麦茨的课。当年，语言学化的电影符号学、精神分析电影符号学已经渐渐淡出了法国电影理论的热议，叙事学、语用学和新史学似乎更引人注目。麦茨讲课的主题就是电影符号学视野中的电影叙事学。学员们聚在一起，听讲、提问、评点、交流和争辩。课堂里弥漫着浓郁的学术气息。我也曾多次拜访麦茨，到他任教的法国高等社会科学学院的办公室里，向他请教疑难问题。他以明晰的语言和友善的耐心为我答疑解惑。我和麦茨开始了亦师亦友的交往。他甚至为我写了一封推荐信，帮助我申请到洛杉矶加州大学的研修资格。我也曾表示非常乐意作为译者，把他的著述完整引荐给中国读者。学期末尾，麦茨的讲稿结集出版，书名是《无人称陈述，或影片的定位》（*L'Enonciation impersonnelle ou le Site du Film*）。我收到了他给我的赠书。谁曾料到，这部著作竟是麦茨的学术绝唱。1990年回国后，我与麦茨一直保持来往，每到新年也互寄贺卡，彼此祝福。1993年后，我没有再收到他的来信与贺卡，直到从巴黎传来了令人痛心的噩耗：麦茨饮弹自尽……为什么这样平和友善的学者会以这种方式结束自己鲜活的生命？至今，我也困惑不解。

在麦茨的课堂上，我收获了知识，也收获了友谊。麦茨的课堂是国际学者济济一堂的学术沙龙。我的学友来自加拿大、英国、法国、德国、意大利、瑞士和日本，也来自中国的上海、台北和香港。在那里，我竟然巧遇了在北京认识的中国电影公司的法语字幕审稿专家。除了课上的交流，许多人成了朋友。在只身苦读的日子里，友谊是一股温暖的春风，吹散了孤独的寒意。暑期、寒假和周末，朋友们结伴而行，到诺曼底，到敦刻尔克，到吉维尼的莫奈花园欣赏满池的睡莲，到高更的布列塔尼旧居回味“我们从何处来？我们是谁？我们向何处去？”的哲理……

七、交一份学习报告：“电影符号学的三重变奏”

1990年，我回到北京。中国艺术研究院影视所郑雪来所长约我写一篇概述电影符号学的文章。我拟就了一份学习报告，题目是“电影符号学的三重变奏”^①，交给郑老师创办的《当代外国影视艺术》刊登。

.....

1964年，麦茨奏出了一段冗长的序曲《电影：纯语言还是泛语言？》，从此，电影理论的舞台上响起了电影符号学的“音乐之声”。随着研究主题的变迁，电影符号学呈现出三重“变奏”，即主题各异三部曲：梳理符码、分析文本和探究主体。

1. 第一重变奏：梳理符码

确定了电影的语言性和约定性之后，电影符号学家断言，电影语言是各种符码的总和。他们力求以科学的细密方式梳理出电影的符号系统：符码。他们以索绪尔、皮尔斯、列维-斯特劳斯、雅各布逊和巴尔特的理论为依据，按照不同的理念，提出了各自的电影符码说。为了把纷杂的电影表现元素和影片表意单元统统纳入符码系统，踌躇满志的电影符号学家提出了各种分类原则。

麦茨以结构主义语言学的音素和音位概念为理论前提，区分出影片的八大语意段系统。后来，麦茨对八大语意段系统的局限性表示不满，但是它毕竟是电影符号学利用语言学模式把影片表现元素梳理为符码的最初尝试。在《语言和电影》（*Langage et cinéma*，1971年）一书中，他还提出按照符号的“表现材料”区分五种符码：活动影像、音乐、话语、音响和书写文字。

① 《电影符号学的三重变奏》一文原载《当代外国影视艺术》1992年第2期，收入本文时做了删节。

帕索里尼按照修辞格系列,确认了象征、省略、隐喻和转喻构成的电影语言符码。他还指出一部影片有不同的层次,在不同层次上出现的不同符号构成不同的符号系统,即符码。影片的“原始符码”,即现实的展示方式,是一切电影符码的基础。

温别尔托·艾柯按照影像的表意形式和表意内容断言,影像不仅有相似于自然语言中的音素和词素构成的“双重分节”系统,还有第三层分节(第一分节是象形图像,第二分节是象形符号,第三分节是象形意素),并且界定了影像的十大符码:感知符码、认识符码、传输符码、情调符码、形似符码(包括图像符号和与影像短语相近的“义素”)、图式符码、体验与情感符码、修辞符码(又分为视觉修辞格、视觉修辞提示、视觉修辞证明)、风格符码、无意识符码。这些琐细分类把电影符号学有关符码的认识推至极端。他还认为,由连续画格组成的一个历时性段落的动态结构也同样具有三种分节方式:动态图像、动态形素和动素。他还区分出电影的符码和影片的符码:电影符码是利用电影摄录手段复制摄影机前的现实、将感性现实转换为声光属性时采用的各种系统手法;影片符码是指叙述影片情节的各种规则。

荷兰电影符号学家扬·彼得斯(Jane Peters)按照符号与现实参照体的不同关系,区分了逼近现实原态的摹拟性符码和强化主观因素的表现性符码。无论在描述对象层次,描述层次(摄影、剪辑等),还是在非影像层次(话语和音乐等),都可以利用两类不同的符码,从而创造出不同的影片风格。

美国电影理论家莫纳柯(James Monaco)在《怎样读解一部影片》(*How to Read a Film*)一书中从造型角度详细分析了各类电影符码:譬如,1920年代德国电影表现主义借鉴绘画的明暗对比符码营造戏剧性效果,经典好莱坞摄影则追求“主光”和“辅光”平衡的符码,以造成更自然的效果。光线角度可以构成电影照明的一套符码:平光可以冲淡被摄主体,顶光支配主体,俯光为主体造成阴郁的外观,高光可以引起

对细节的注意。他认为,鲁道夫·爱因汉姆在《艺术与视知觉》中指出的平衡、轮廓、形状、形式、发展、空间、光线、色彩、运动、张力和表现这十一大范畴可以作为梳理电影造型符码的依据。

在早期电影符号学的“第一重变奏”中,符码成了主旋律。在电影符号学家的视野里,电影似乎就是符码的世界,影片就是创作者通过选择编排纯电影符码和超电影符码(现实世界存在的文化习俗等)实现表意的结果。于是,大至导演、表演、剪辑、叙事、造型、色彩、音乐和音响一类比较宽泛的范畴,小至景别(前景、后景、中景、近景、远景……)、摄影机移动、焦点(浅景深和大景深轴,硬焦和软焦轴)、视点(主观视点、客观视点)、服饰(西部片中分别象征善恶的白色和黑色服装)和标点符号(叠化、淡化……)一类具体表现手段“全盘符码化”。

当孜孜不倦的电影符号学家以筚路蓝缕的精神梳理了电影符码之后,清醒的学者终于发现,脱离影片去分析符号和梳理符码无助于理解具体影片的表意功能,镜头的符号意义无法独立于影片整体,没有不依附影片内容的孤立符码,也没有意义一成不变的符码。

罗兰·巴尔特在1970年出版的《S/Z》一书中,开宗明义第一句话就是对前期符号学研究的反思和批评:“据说,凭借苦行禁欲,一些佛徒可以修行到在一粒蚕豆中睹见一片风光。这也许正是分析故事的学者们的初衷:从单一的结构中看到世间全部故事……我们从每个故事中抽取出它的模式,然后从这些模式中推导出一个总的叙事结构,再反过来(为了验证)把它套入任何一个故事上:这是使人疲惫不堪……和最终令人乏味的任务,因为文本因此而失去差异性。”

麦茨呼应了巴爾特的批评,于1971年发表了新著《语言和电影》,首次提出了“影片文本”概念,为电影符号学确定了新的主题:文本分析。

2. 第二重变奏:分析文本

在麦茨的电影理论中,一部影片就是一个“独特的符号学系统”,

一份文本。所谓“读解影片文本”就是把影片视为富有意义的表述体，分析它的内在系统，研究一切可见的和潜在的意义，在各种符码和表意形式的交织中洞见精密的结构。

衍生自电影符号学的文本分析有别于传统的影片分析方法。1) 传统的影片分析是一种规范，一种价值分析。理论家们利用它传播自己的信念，弘扬美学理想，“为特定的审美趣味立论”（麦茨语）。它往往以作者的经验、印象和直感为依据。文本分析是力求准确详尽描述各个元素的精细化和科学化分析。2) 传统分析力求如实揭示影片作者所展现的“真实”，因此，它的分析目的是阐释。而文本分析认为，一部影片的纯粹“真实”是无法企及的，永远不会有自在的文本，只有对文本的阅读过程、逻辑分析和理解原则，它的分析目的是阐述。因而，文本分析的重点不是最终的结论，而是影片的运作，是创造意义和效果的过程。3) 尽管传统分析在评论影片时也遵循一定的审视原则和方法，但毕竟是随意性的，而文本分析的出现强化了方法论倾向，力求运用符合电影特性的方法确定观察、描述和分析活动的理论前提，从而形成自我评估的能力。4) 传统分析的特点在于把一切内容简化为单一的系统和最终的表意内容，文本分析则把影片视为潜在的多元系统，读解若干表意形式与其他表意形式的互补互生关系，注重表意形式产生表意内容的过程。

文本分析名目繁多。它既可以研究影片文本的风格或美学运作、声音或影像的功效和影片从情感上影响观众的方式，也可以研究影片文本的意识形态功能，研究文本如何在深隐的层次而不是在剧本承载的内容层次上体现意识形态效果，还可以研究作为文化形态、象征体系或性别差异模式的影片文本。一个文本创造着自己独有的有别于其他文本的符码。

在温别尔托·艾柯的符号学系统里，文本分为限定性文本和开放性文本。限定性文本是沿着既定途径引导读者的一种文本：精心营造

文本的效果，以便在恰当的场合和时刻唤起怜悯或恐惧，兴奋或沮丧；故事每跨出一步都会使观众满足于对下一回合故事走向的期待。这种文本似乎是按图索骥的结构。而在开放性文本中，作品为读者留下了多层次的阐释余地。限定性文本是一条刺激与预期反应的直路，开放性文本则是一座含有多种解释可能的多义的结构迷宫。艾柯认为，肥皂剧就是一种限定性文本，因为文本的作者小心翼翼准确无误地控制着读者的反应。

读解影片的文本分析是一个多层次的动态过程。

第一层次是分解研读影像的形式要素。这个层次可以涉及影像内涵、剪辑方式、构图形态（画幅的宽窄与影像外空间的配合、不同物象在画框内形成的相互关系、摄影机方位和角度、光影和色彩的运用）、运动形式（镜头衔接方式创造的节奏类型、摄影机透镜的轴向运动和摄影机的移动、人和物在镜头内的位移营造的意义）、表演风格（符合现实主义主张的“不足表演”，或凸显表现主义特点的“过火表演”）、叙事结构（以时间为区分尺度的线性叙事、平行叙事、倒叙、交错等）和表述结构（以不同方式影响观众感受银幕现实而创造的修辞结构：或保持理性的思索，或卷入主观情感，是通过叙述者的旁白被带入故事中，或随着摄影机步入银幕世界；或促使认同，或保持间离，或形成对影片自体的反思）。要素分析是研读一部影片的基础，可以把握一部影片的双重辩证关系：一是影片内部的辩证关系，一是影片与观众的辩证关系。对听觉要素的分析亦如是。

对影像和声音元素的文本分析可以阐明影片文本的风格与意义。譬如，展现双方交谈的正反景镜头的交替运用是典型的好莱坞“缝合体系”；一支重复出现的萨克斯管和凄凉的乐曲烘托了主人公的孤寂心境和意识形态（科波拉的影片《对话》）；詹姆斯·迪恩支着身子躺在椅子上和一次次站起来的浮躁的形体动作加上喉头蠕动的细节揭示了充满青春感的逆反主题（《无因的反叛》）；《八部半》的套层结构体现了反

思型影片的叙事形态……

第二层次是分辨镜头结构的三种形态：符合惯例的常规结构、产生冲突的对立结构和偏离常规的反常结构。镜头结构的形态往往就是影片表达特殊意义和引起不同审美快感的关键：常规结构造成亲切感，对立结构造成复杂感，反常结构造成奇特感。

第三层次是按照意义的不同来源，区分文本、互文本和泛文本，甚至包括超文本和亚文本。一部影片作为一个表意系统必然通过视觉听觉元素和结构创造出特殊的形象和意义。同时，社会文化和社会心理必然贯穿于每一部影片：一面迎风招展的红旗表示的含义既不是文本的创造，也不是从其他影片中借用的互文本的意义，而是社会固有的泛文本的意义。

文本分析可以超越电影符号学第一阶段的局限，按照关联性原则，详尽研读一部影片、影片段落、镜头组接、影像结构和声音元素的表意功能，因此，就方法论而言，文本分析不再限于纯形式的描述，而多少涉及影片的内容和意识形态。这就初步突破了西方“新批评”、形式主义批评和结构主义批评最初提倡的信条：形式和修辞问题才是批评家的首要任务。

形式包含内容，形式与内容密不可分，这是文本分析的基本原则。对格里菲斯的《党同伐异》的文本分析即是一例。1) 影片由四段故事组成：巴比伦的陷落、耶稣受难、16世纪发生在法国的圣巴尔特莱米日的大屠杀和现代美国工人家庭生活。2) 平行蒙太奇贯穿影片整体，且速度逐渐加快，先是表现各段落群之间的平行性（影片开端），然后是各段落之间的平行性（影片中部），最后是段落之中和镜头之间的平行性。3) 贯穿始终的平行蒙太奇与影片的特定主题密切相关，即通过不同的历史事件，表现“党同伐异”的同一主题。4) 通过体现善良与慈爱的寓意影像（摇着摇篮的母亲）与各个段落的对位，可以发现这部影片的文本动力结构和反对“党同伐异”的意识形态外观。

5) 把影片中的意识形态主题与影片外的历史背景结合起来考察,便可理解南北战争之后的美国社会中以阶级调和为主导的思潮怎样确定了电影修辞格(这种修辞格反过来又赋予这种思潮以具体形式):平行蒙太奇。至此,文本分析系统阐述了影片中的一个重要元素:平行蒙太奇。

文本分析体系的确立说明了梳理电影符码的努力已经让位于涉及电影表述(discourse)的分析,因为每个文本都是一个凝聚着源源不断的符码和表意过程的特定结构。

文本分析提倡精密严谨的科学精神,培养创造性审美敏感,提高电影文化修养,从而引起电影学者和学生的浓厚兴趣,在影视文化广泛普及和影视教育深入高等学府的“泛文本”语境中倍受青睐。这也是顺理成章的现象。文本分析的原则也许是电影符号学的意义链中最有价值的一环。

3. 第三重变奏:探索主体(subject)

麦茨和电影符号学家们发现,在文本研究的视野中还缺少一个关键环节:主体。

1977年,麦茨的新作《想象的能指》问世。电影符号学和精神分析学联姻,进入系统探索主体的第二电影符号学阶段。电影理论的研究主题从影像与现实的关系转向影像与观看主体的关系。理论要回答的新问题是:观众的心理机制怎样与电影影像的映现机制互相作用?两种机制的统一形式是什么?在这里,理论家们更加注重的是真实印象造成的效果。

麦茨借助弗洛伊德和法国精神分析学派代表人物雅克·拉康的理论,研究作为主体的观影者的一般心理机制。弗洛伊德的“移换”、“凝聚”、“意识”、“无意识”、“审查”、“梦的工作”和“初始过程”这些关键范畴,拉康自1930年代以来在《精神分析的四个基本概念》、《笔名录集》中阐述的重要概念构成了麦茨的理论内核,譬如,精神分析学的

“主体”、人类现实的自然层面通过符号层面向文化层面的转化、“想象”的心理功能、形成内心视象的“镜像阶段”、初始场景说、体现主体与镜像关系的想象和体现主体与语言关系的象征。

在探索观影者主体的论述中，麦茨力求回答四个问题：电影观众的欲望是什么？电影的设置怎样吸引观众？影片放映过程中观影者主体的心理活动是什么？在影片展开过程中观影者处于什么样的位置？于是，在精神分析理论中占据中心位置的认同作用（identification）成了了解这些问题的一把钥匙，成为电影符号学第三重变奏中的主旋律。在精神分析学领域中，认同是心理过程的源泉、核心和原型，是人通过想象构成自我的基本机制。

从认同这一概念出发研究观影者并非电影符号学的首创。法国电影理论家罗森克朗兹（Rosenkranz）在1937年的《精神》杂志上已经强调过“银幕上的人物自然而然就是认同对象，而舞台上的人物在观众心目中是对立实体”，巴赞也以杂耍歌舞扬舞女在舞台上表演和出现在银幕上的不同效果为例说明电影的认同作用：舞女们在银幕上与男主角的接触符合观众的意愿，因为观众与男主角产生了认同，在舞台上则不同，因为男主角是被嫉妒的对象，观众不可能与之认同。

但是，对于认同这一心理机制与电影的关系的系统阐述应当归功于以精神分析为模式的第二电影符号学。

按照精神分析学的解释，人的自我的形成过程，即主体的形成过程，经历了主体与客体未分化状态、初级认同和镜像阶段、各种次级认同和俄狄浦斯阶段。弗洛伊德认为，人类主体在其存在初期，处于前俄狄浦斯情结阶段，处于相对未分化状态，人之初，主体客体浑如一体。

及至认同的初级阶段，主体客体尚有一定程度的无区分状态。主体的初步分化是以与一个影像的认同为基础的。拉康创立的镜像阶段理论与初级认同密切相关。拉康把这个阶段确定于婴儿6个月至18个月之间。主体与客体、自我和他人的二元关系初露端倪，在这个阶段，婴儿

尚难协调自己的动作，而仅仅通过视觉发现镜中自身影像和他人影像，譬如怀抱婴儿的母亲影像。婴儿开始按照他人影像在想象中构造自我，所以镜像经验就是与他人影像认同的经验。自我，通过这种认同，开始在镜像中构成。所以，镜像阶段还是主体与客体的各种认同的自恋性原型。

及至认同的次级阶段，自我，即主体的人格，通过各种认同过程，逐步分化，逐步形成。这个阶段与所谓的俄狄浦斯情结密切相关。众所周知，俄狄浦斯情结是精神分析理论的基石，弗洛伊德认为，在人格形成过程中，俄狄浦斯情结产生的精神危机、危机的情境和解决，具有中心作用。同样，拉康也认为俄狄浦斯情结标志着人的根本转变，即从镜像阶段的想象特有的二元关系过渡到象征域，人在通过这一过渡确立自身独特性的同时，就构成了主体。

弗洛伊德认为，俄狄浦斯情结这个危机出现于三岁至五岁之间。危机的出路便是次级认同，因为它可以接替和取代俄狄浦斯三边结构中父与母的关系。简言之，俄狄浦斯情结就是子女对与其异性的双亲的依恋和情欲，对与其同性的双亲的嫉妒和怨恨。譬如，男孩起初把情欲投向母亲，对父亲产生敌意，但是由于母亲是禁忌对象，这种欲望便无法满足，于是，男孩便与被视为竞争对手和侵犯者的父亲认同，通过与父亲的认同（以父亲自居）而在想象中占有母亲。俄狄浦斯阶段是由主体通过认同途径结束的。对双亲的这种依恋被放弃，而转化为一系列的次级认同，通过这类认同确立“自我”、“超我”、“理想我”等不同层次。譬如，弗洛伊德经常阐述的压抑自我的超我，即直接派生自对恋爱情结的禁忌，派生自实现欲望的障碍。因此，拉康强调指出：自我是“为了他人和通过他人”，通过与他人影像的认同而确立的；我不是主体的中心，不是一个综合点，而是由“一堆杂乱的认同活动，由散乱的图案混杂的拼花布构成的”。自我远非主体通过自己的认识构成的，而更多是通过误识确立的。由于连续不断的各种次级认同，自我建构为一种想象

源,在这里,主体逐渐异化,逐渐分化。在主体的一生中,各种文化体验显然也参与到随后的这些次级认同中。总之,次级认同是主体进入语言活动,涉足象征域的首要条件。

精神分析电影符号学把一般认同理论用于研究电影的双重认同机制。

其一,电影的初级认同就是观影者与摄录一切的摄影机镜头的认同,也是与自己视线的认同,仿佛观影者自己成为再现物的始源,成为视像的主宰和先验主体。似乎观影者从这唯一视点欣赏影片,而场景是按照观影者目光的落点位置安排的。推镜头时,观影者无须移动便可用目光紧紧追随驰骋在草原上的骑士。在全景镜头时,观影者的视线就是场景中轴,这永远是全知全能的无处不在的上帝的位置。当然,“电影的初级认同”和精神分析学说的初级认同只是一种比拟。因为任何电影的认同实际上都已超出婴儿期的原始混沌状态而达到象征域,都属于精神分析理论中的次级认同。

观影者明白,自己不可能直接转身到场景之中。他知道,影片的平面和色彩并不真实,投射在银幕上的影像是二维的,因此,所谓初级认同,就是观众与事先“目睹”这个场景、为观影者安排再现方式和从一个特殊视点进行“观察”的摄影机的“眼睛”认同。在传统的分镜头方式中,观影者犹如全知全能的超验主体。罗伯特·蒙哥马利的影片《湖上艳尸》就是初级认同心理机制用于创作的极端实例:影片自始至终使观影者与人物的视点一致,或者说把次级认同仅仅限制在唯一的初级认同上,整部影片仿佛都是通过主人公的目光看到的情景,而主人公从未在银幕上出现(他只在镜中看到了自己的脸)。鲍威尔(Michael Powell)的《偷窥狂》(*Peeping Tom*)运用各种手法使观影者视线、摄影机视线和人物视线相重合而造成恐怖效果。

镜像阶段婴儿的状态与电影观众状态有两个相似之处。1)镜子与银幕两者都是有边框的有限平面。这种特点必然使它们力求把物象与世界隔离,构成完整的客体。传统电影即通过景框的向心作用减弱它的断

裂感，追求镜头客体的完整化，一些现代电影导演则有意强调断裂感，如让-玛丽·斯特劳布的影片。2）婴儿无动作能力状态和电影设置造成的观影者状态。雅克·拉康强调与婴儿生理发展有关的限定“镜像阶段”中自我的两个想象性构成条件：动作能力尚未成熟和视觉的组织作用已经早熟。运动的抑制和视觉功能的优势也正是电影观众的观片状态的两个特点，因此，电影的体制所安排的设置（静坐状态、漆黑一片造成视觉活动集中于银幕上的后果）仿佛模仿或部分复制了婴儿时期支配镜像阶段中“自我”的想象性构成条件。

其二，电影的次级认同涉及故事、人物、结构、分镜头和陈述等范畴。

1）观众去影院看影片和阅读小说一样，都怀着深入了解一段故事的基本欲望。精神分析学认为，人们被故事吸引住的过程，即与故事的认同过程，主要取决于故事的基本结构与俄狄浦斯结构的相似性。每一部叙事性作品都是一定程度的俄狄浦斯故事的翻版，即欲望与法规（即禁忌）的冲突。每一部传统叙事影片似乎都在主体的欲望与欲望的对象之间掘开一道鸿沟，以此吸引观众。然后，每一门叙事艺术都是在欲望被拖延、被阻滞的过程上着墨：最初的平衡被打破，出现一系列困难、障碍、假象与圈套，经过种种波折，最终恢复平衡。叙事的功能在于持续这些环节形成的张力，使观众保持那种等待危机最终解决的欲望。观影者对上述深层故事结构的认同重新激活了来自内心深处的对俄狄浦斯结构的认同。

2）与影片人物的认同是另一个电影次级认同的问题。弗洛伊德在分析主体与他人的认同时认为，人们不是出于好感而与他人认同，相反，好感源自认同。因此，好感是认同的结果，而不是认同的起因。在一个结构严谨的电影叙述过程中，观众随着影片产生的各种效果而与人物认同，虽然影片人物的品格、性情和思想在现实生活中未必能赢得好感，甚至会受到唾弃。譬如，在叙述结构的引导下，希区柯克的影片得以

使观众与女贼或恶棍式人物认同,至少是部分认同。就普遍的影片程式而言,观众认同的对象始终是主要人物,而且,惰性的认同往往使观众习惯于与影片的类型化人物认同,因为类型化以可感的方式在深层次上激活了与俄狄浦斯式人物的认同,即与作为被压抑的负载者的人物认同。

3) 至于认同与结构之间的关系,精神分析学强调指出,一个主体与另一个主体的认同极少是整体性的,而常常是局部性的。因为认同的过程是在主体间的关系网络中实现的(这个网络被称为情境)。认同有赖于主体在情境内部的位置的变化,因而具有流动性和可逆性。电影符号学认为上述原理亦适用于电影。譬如,一个好奇的人潜入别人房间翻抽屜。你先让观众看到房主人正在楼梯,然后再表现翻抽屜的人,观众心里会说:“当心,有人来了!”希区柯克指出,这种情境和情境展示方式在结构上决定着观众在影片特定时刻与特定人物的认同。观影者无须了解影片开头和故事的来龙去脉,也会在影片提供的人物条件下,立即与一个段落中的人物产生认同。这也是一种结构性认同。因为一个段落或一个场景的叙述空间足以使观影者找到自己的位置,足以在一个场景中形成多种关系的结构网络,即情境。观影者是否了解人物,这并不重要,因为在这个有意摹拟主体间关系的结构中,观影者会立即确定出人物位置的分布,按照与自己同样位置的人选择认同对象。这也是传统影片叙事力求造成的效果:每个情境都要重新处理位置关系,展示新的结构网络,确定主体间关系的新布局,从而保持一种流动的认同过程,增添叙事的情趣。

4) 就影片表层文本的最小单位镜头层次而言,传统电影是通过不断变化的视点、焦点和取景角度不断转移观影者的视线,影响观影者的认同过程。多视点,作为影片场景的传统分镜头基础,是构成对表层文本中各细节形成认同的基本原则。通过视点变化,可以表现出在一个场景的主体间关系中不同人物的不同重要性,突出一些张力线和分界线,

从而影响观影者的认同指向。在传统叙事影片中,这种多视点的变化往往伴随景别而变化。以景框内演员身体部位的显现状态和远近距离为依据划分景别,这并非随意的规定,它体现出观影者与人物的认同机制,也确定了观影者的注意程度,限定了观影者对人物认同的程度。希区柯克曾经说过,导演“操纵”观影者与人物认同的最有效手段便是“影像的大小”。多视点与景别的结合使传统的分镜头形成精巧的组合,人物的远近聚散交替出现,从而通过详加描述情境关系网络中的有关人物,使其成为认同的主要对象。

电影符号学运用精神分析模式研究观影者主体的论题当然不仅限于认同这一范畴。电影的似梦特性、观影者的性别差异、影片的修辞效应都涉及观影者主体。但是,以认同为纽带了解精神分析与电影符号学的联姻,了解电影符号学的“第三重变奏”,可能对这种研究倾向和方法论有比较系统的认识,虽然这只是各种研究视角之一。

电影符号学的“三重变奏”曾经赢得了喝彩,也深受诟病。电影符号学曾经是现代电影理论总谱中一个红红火火的嘹亮乐章。后来由绚烂归于平淡。但是,麦茨的电影符号学毕竟没有销声匿迹。它作为一个独特的乐章,仍然留在电影理论的总谱中。

《电影表意泛论》从现象学、语言学、叙事学、风格学等诸多方面论述了电影表意这一核心命题,是电影符号学的一部先导性著作。借助《电影表意泛论》中译本的出版,我也终于可以追慕麦茨老师的学术风范,表达自己的一份敬意。

崔君衍

2017年9月16日

目 录

我向麦茨学电影符号学——译者前言	I
------------------------	---

第一卷

前言	3
第一单元 影片的现象学研究	5
第一篇 论电影中的真实印象	5
第二篇 刍议叙事性的现象学	16
第二单元 电影符号学问题	28
第三篇 电影：纯语言还是泛语言？	28
电影的一个时代：“蒙太奇为王”	28
操纵的精神	31
从“电影纯语言”到电影泛语言	36
非纯语言的泛语言：影片的叙事性	41
电影纯语言和真正的纯语言：有声电影悖论	46
一种状态、一个阶段：试评“电影纯语言”	53
多级概念：电影特性	55

电影和语言学	56
影像化表述与纯语言相比较；电影句法问题	58
理解影片	68
电影与文学 影片表现性问题	71
电影和跨语言学 大表意单位	79
结语	84
第四篇 电影符号学若干问题	86
电影与叙事性	87
电影符号学中的外延和内涵研究	90
聚类体系统和语意段系统	94
一个实例：交替语意段	97
其他问题	99
结束语	102
第五篇 虚构故事片中的外延问题	102
一、电影表意或多或少总是有依据的，从不是随意性的	102
二、“摹拟”概念的意义和限度	104
三、这类电影本身没有任何因素符合纯语言的双重分节	107
四、电影的“语法”是修辞还是语法？	110
五、影像的大语意段系统	112
六、大语意段系统和电影“蒙太奇”概念之间的关系	126
七、浅说电影符码的历时性演进	127
八、影片安排方式中的“自然逻辑”和程式化编码	127
九、“影片语法”中的语意段系统和聚类体系统	128
十、与纯电影表意系统定义相对比时，“大元素”和“小元素”的 各自位置	129
十一、影片和故事体：电影符号学和叙述符号学	134
结语	136

第三单元 影像部分的语意段分析	138
第六篇 雅克·罗齐耶的影片《再见，菲律宾》的“独立语段”	
解析表	138
第七篇 雅克·罗齐耶的影片《再见，菲律宾》的语意段研究	169
第四单元 “现代电影”：若干理论问题	174
第八篇 现代电影和叙事性	174
第九篇 费里尼的《八部半》中的“套层”结构	212
第十篇 电影中的言说和所说：逼真性渐趋衰落？	218
影片及其三种审查	219
逼真性（初始研究）	221
电影式逼真	222
内容和表达，形式和实质	226
现实的种种可能和表述的种种可能	227
相对的“逼真”，绝对的“逼真”？	229
“逼真”的第二个定义	230
“逼真”和“新电影”	233

第二卷

前言	237
第一单元 论经典电影理论	239
第一篇 关于电影思考的新阶段	241
第二篇 当代电影理论问题	265
一、现代电影	267
二、主观影像	273

三、影片中的有声语言	278
四、影片的音乐	286
五、影片中的色彩	289
六、纯“视听”影片	292
七、电影对戏剧程式的逐渐摒弃	295
八、电影与戏剧	298
九、电影与小说	303
十、隐喻、象征和语言	308
结语	318
第二单元 关于符号学的各种问题	320
第三篇 影片中的蒙太奇和表述	320
第四篇 影片分析方法论建议	328
第五篇 故事体影片中的标点法和分界法	341
一、非连续影片	341
二、连续影片	343
三、“必用”标点,“选用”标点	347
四、讨论几个具体案例	350
五、硬切	352
六、关于“承上启下”的概念	355
七、标点/分界	357
八、分界线和最高点	360
九、“硬蒙太奇”	361
十、标点符号,或符号的标点化用法	363
十一、淡化和叠化	364
第三单元 摹拟前后	368
第六篇 影像与教育	368

第七篇 影像,摹拟之外	376
第八篇 再论内涵	387
第九篇 特技和电影	397
一、影像部分的概念	397
二、特技和语法符号	398
三、句法元素和显示指数	399
四、亲影片特技和电影特技	401
五、难以觉察的特技,不露形迹的特技,可见的特技	403
六、特技,作为公开宣扬的魔法巧计	405
七、特技,作为故事体化的过程	406
八、特技和修辞标志(反作用):界限浮动	408
九、否定电影感知	410
十、从电影的特技到作为特技的电影	411
结语:电影,在何种历史中?	416
第四单元 符号学家的符号学	417
第十篇 雷蒙·贝卢尔和克里斯蒂安·麦茨:谈论电影符号学	417
文章首刊索引	443
索引	445

第一卷

前 言

这部文集*分为四个单元，包括十篇文章，涵盖了前已发表的十二篇文章，十二篇文章合成十篇文章的区别在于本书第五篇是三篇不同文章的重构。如书名所示，收入这里的篇什皆选自作者讨论电影问题的文章。

这毕竟是一本文集，我们无意删除和修饰若干在所难免的重复文字^①。同样，即使因为从这些文章初次发表到结集出版已经间隔一段时间，一些阐述已落后于笔者的研究现状，我们也不做更删：因此，即使在研究方向已然有所改变，或者其间又出现了新高见的情况下，或者必须考虑参与争论的各位作者近期的若干主张时，我们也不改动原文，而只是通过附加注释（如需则长）做必要的“说明”^②。

反之，为了完善表达的细节，我们也不妨对最初发表的文字做些许修饰。

题为《虚构故事片中的外延问题》的第五篇，则属特例：我们借合集出版的机会，把主题相近的三篇已有文章合为一篇（并大幅“充实”），因

* 这是克里斯蒂安·麦茨专为《电影表意泛论》第一卷撰写的前言。

① 唯独重复的文字涉及较长段落时，我们索性删除整个段落，并注明这种情况。

② 尤其在第三篇、第四篇和第八篇中有类似“脚注”。尤其是第三篇《电影：纯语言还是泛语言？》一文。实际上，这是本文集中最早问世的一篇。在两三个明确的要点上，这篇文章更符合当前问题现状。我们充分利用它们，并通过“自我修正”的注释去阐明它，从而考察它；因为激发这篇纲领性文章的深层做法可能允许它以更加“敏锐”和较少“技术性”的方式去呈现涉及一个新领域的符号学工程到底是什么。

为原来每篇文章只侧重问题的局部，且彼此也有若干歧义。因此，这篇文字是以全新形式问世的，尽管构成这篇文章的诸多段落并非初见。

我们竭力完善不同初始文本的细节，必要时为这些文本增补一些与近期研究相关的注释，力求借助第五篇文章勾勒出主要问题的当下一般“状态”，旨在呈献给读者一部符合文集特色要求的统一和“透亮”的著述，因为电影符号学还是一门仍需不断推进的新兴研究领域。

作者衷心感谢最初刊登书中这些文章的五份杂志：《美学杂志》、《语言学》、《电影手册》、《影像与声音》和《传播》；也要感谢出版《传播》杂志的大众传播研究中心（高等研究实验学校第六分部）；此外，我要感谢国际研讨会的组织者波兰科学院，在这次研讨会上，本书“重构”的第五篇文章中的一节得以宣读，也要感谢圆桌讨论会的组织者新电影电影节（意大利佩萨罗），这卷文集的最后一篇文章最初就是在那里宣读的。

我们在书后可以看到准确的每篇文章的首刊索引。

作者还要感谢社会人类学实验室（巴黎）语言符号学部的研究助理米谢勒·拉克斯特小姐，她全力协助完成了本书第三单元（第六篇和第七篇）的工作，尤其悉心完成了逐段研究雅克·罗齐耶的影片《再见，菲律宾》所需的拉片和分析工作。法国音影教育作品世俗联盟热情提供了影片拷贝和贝尔-霍威尔放映机，在此一并致谢。

巴黎第十大学教授、将本书纳入这套丛书的主编米克尔·杜夫海纳先生，最先提议将作者的几篇文章合集成册，从而更便于阅读。在此，我深表谢意。

1967年8月于戛纳

第一单元 影片的现象学研究

第一篇

论电影中的真实印象

早年，当电影还是一种新奇玩意儿而它的存在本身还成问题的时候，电影的专题文献就已然埋首理论和本质的探讨，那是德吕克、爱浦斯坦、巴拉兹和爱森斯坦们的时代。那时，凡是电影批评家，多少都是理论家，也多少都是“电影学家”。如今，有人会讪笑这类著述，或者多多少少明确认为，对具体影片的评论足可穷尽有关影片的全部话题。当然，影片批评——或者更恰当的说法是影片分析——是一件至关重要的事情：电影导演创造出电影，而我们通过对自己喜爱的（或自己不喜爱的）影片的思考，获得对于一般电影艺术的许多真知。但是，还有其他研究方法。电影是广泛的事物，研究途径不止一条。总体而言，电影首先是一个事实，这一事实提出的问题，涉及了感知行为和智力活动的心理学、审美理论、观众社会学和普通符号学。一部影片，无论优劣，它首先是一个电影片段，如同我们所说的一个音乐曲段。作为人类学的事物，电影呈现一定数量的形态、具象和稳定结构，值得我们径直研究。影片事实，因其具有最普遍的真实性，而往往被视为不证自明的事物；然而，电影的可说之处仍然甚多……正如埃德加·莫兰所说，电影

给我们的震撼，值得我们写出最丰赡的著述，奉献给第七艺术。

在影片理论的所有这些问题中，最重要的问题之一，就是观众观看影片时体验到的真实印象问题。正如阿尔贝·拉费所言，影片远比小说、戏剧和具象画家的画作更让我们产生近乎亲临现场的感觉^①。电影带给观众的是一种感知和感情的“参与”过程（我们对电影几乎从不厌倦），电影倏然就会获得一种可信感（当然绝非完全可信，但是与他物比较更觉可信，单独看上去往往更显生动可信），因为电影有办法用不证自明的口气和“就是如此”的令人信服的语调对我们直言，电影不难达到语言学家所称的完全肯定式的一类陈述，这种陈述往往还被认真看待。有一种影片方式可以体现存在，这是充分可信的方式。这种“真实的气息”，这种对感知的直接控制，得天独厚，可以让芸芸众生争相观看，而花费精力去看最新一出戏、去买最新一部小说的人则要少。我们知道，安德烈·巴赞十分重视活动影像艺术的这种“大众性”^②。一部优秀影片在商业上一败涂地的事并不鲜见，然而，电影整体（即使它的展现形式新奇或“大胆”）仍会保留一批公众。当代所有其他门类艺术可以同日而语吗？就公众的完整意义而言，抽象绘画、十二音体系音乐、现代爵士乐和法国新小说的知音加在一起也称不上公众吧？这几批有修养的小众，即使与高雅社会本身（其他人则毋庸赘说）相比，也相差悬殊，而且，他们大多是知名的或陌生的创意艺术家的同谋，简而言之，他们是同气相求的人，是潜在的或实际的同行，——而唯有在创作者和他的受众之间呈现出起码的数量差距和社会文化的多样性时，观众才转化为公众。

如果说电影至少很大程度上可以避免活的艺术与公众之间的当代鸿沟，如果说电影导演能够不仅仅对自己的亲朋好友（或可能成为

① 《展现电影中的世界》（« L'évocation du monde au cinéma »），载《现代》（*Temps modernes*），1946年。收入《电影逻辑学》（*Logique du cinéma*），马松出版社，1964年，第15—30页。

② 具体参阅《电影是什么？》（*Qu'est-ce que le cinéma?*）第二册《电影和其他门类艺术》（*Le cinéma et les autres arts*），塞尔出版社，1959年，有关改编、戏剧纪录片和艺术影片的问题。

亲朋好友的人)说说道道,这是因为在影片**控制力**中有着一种存在和亲近的奥秘,可以聚拢大批观众,可以好歹填满放映大厅。这里,我们又遇到**真实印象**问题,这是引发巨大审美后果的现象,但是这个现象的基础首先来自心理学。这种如此直接的可信性的感觉,既作用于“现实主义”影片,也作用于奇异或神怪影片。一部神怪作品,只有令人信服,才显神奇(否则就是荒诞不经),电影中的非现实性效果在于电影中的非现实似乎现实化,呈现在观众眼前的是事件发生时的外貌,而不是单纯设计出来的奇异过程的合理图示。如果我们认可,影片的题材可以分为“现实主义”和“非现实主义”两类,但是,影片载体的现实化力量是这两大“类型”的共同元素,既确保现实主义题材具有特别愉悦情感的亲近力,亦确保非现实主义题材具有特别滋养想象的新奇力。《金刚》中的神怪造物是绘制的,但是,这些绘画后来被拍成影片,我们认为,问题正源于此。

罗兰·巴尔特在他的《影像修辞》一文^①中,就这个问题谈了几点意见^②,但是谈的是**摄影**:摄影产生的真实印象的本质是什么?尤其是摄影的局限是什么?我们知道,这是研究影片时经常涉及的论题(这是电影学和电影理论的重要经典主题之一),但是,在固定摄影方面反而较少提及。罗兰·巴尔特曾说,看一幅照片,不是瞄准一个此时的存在(这个定义过于宽泛,可以用于任何复制品),而是一个曾经的存在:“因此,这是一个新的时空范畴:直接的空间和先在的时间;因此在摄影中形成一种‘此处’和‘彼时’不合逻辑的脱节。”这说明了摄影的“现实的非真实性”。需要从先在的时间方面寻找真实性部分:摄影为我们展现的是有一天曾经确实存在于透镜之前的事物;摄影(机械复制手段)只需把它记录下来,就给我们带来这个“珍贵的奇迹:我们得以栖身的一个真实”。至于非真实性部分,它来自“时间的均衡”(事物曾经

① 《传播》,第4期,1964年(“符号学研究”专刊),第40—51页。

② 同上,第47页。

如此,但已不复如此),同时也来自对“此在”的意识;因为“我们不得不接受摄影影像的魔力”,因为摄影所显现的并不是真实的幻象,我们始终知道摄影呈现在我们面前的不是真正的“此在”。罗兰·巴尔特继续说,正因为这个理由,摄影的投影力量较弱(投影的实验喜欢利用图画),摄影激起的是纯观看者的注视,是一种置身事外的旁观态度,而不是一种神奇或虚构的意识。“曾经在此撼动了我就在此”(重点号系罗兰·巴尔特所加)。因此摄影有别于作为虚构和叙述艺术的电影,我们知道电影有不小的投影力量;电影观众看到的不是“曾经在此”,而是活生生的此在。

起始,我们是以这个简略概括的分析为依据的,下面我们将延伸这一分析,提出特别涉及电影的若干论点。真实印象(深浅不同,因为它可以有多种层次)原本属于迄今存在的各种再现技术(照相、电影、戏剧、具象的绘画和雕塑、写实的图画,等等),始终是一种双层面现象:或从被感知客体方面,或从感知行为方面,去解释电影;一方面,复现是大抵“逼真的”,大抵接近它的摹本,自身包含大量的真实性标记;另一方面,感知行为,这种积极的构建活动,始终以或多或少的现实化方式把握这些真实性标记。这两个元素不断互动:令人十分信服的再现可以诱导观众参与(情感和感知同时参与),最终增强复本的真实性。按照这个观点,我们可以追问为什么影片比照片产生的真实印象更强烈,许多作者已经指出了这一点,每个人也皆能时常体验到这一点。

答案唾手可得:正是运动(电影和摄影的最大差异之一,也许就是最大差异),正是运动造成一种强烈的真实印象。当然,关于这一点,已经多有论述,但是可能尚欠透彻。埃德加·莫兰在《电影或想象的人》^①一书中断言:“运动的真实性”^②和形式的表象相结合,引来具体的生命感和对客观真实性的感知。形式把自己的客观结构赋予运动,运

① 子夜出版社,1956年,第123页。

② “表象”和“真实性”两词的强调符号系埃德加·莫兰所加。

动使形式有实体感。”于是，与摄影相比，电影为真实性增添了一个标记（因为现实生活场景是运动不息的），但是，仍如埃德加·莫兰引用A.米绍特·冯·登·贝尔克的著名分析^①时指出的^②，运动赋予物象一种“实体性”和自主性，这是固定图像完全阙如的特性，运动使物象摆脱了束缚它的平面，使它们作为“具象”更加凸显在一个“背景”上；物象摆脱片基的羁绊，似乎“实体化”；运动带来立体感^③，立体感带来生命^④。由此观之，我们会必然承认“立体电影效果”，恺撒·L.穆萨蒂在题为《常规电影的立体电影现象和立体镜效果》一文中强调了这种效果对于电影的重要意义^⑤。

因此，运动带来两件事物：一是为真实性增添一个标记，二是物象的实体化。然而，不止于此，我们可以想到运动在电影中的重要性，主要在于尚未得到详尽分析的第三要素，尽管埃德加·莫兰曾经顺便提到它（当他把影片呈现给观众的事物之内的形式表象对立于运动的真实性时），也尽管A.米绍特明确肯定了它的独特地位^⑥。让我们看看A.米绍特的说法：运动以间接的方式促进真实印象（赋予物象以实体感），但是运动仅凭自身就呈现为现实的运动，因此它还以直接方式促进真实印象。确实，任何运动，从被感知的时刻起，都总是被视为真实的，这是心理学的一般法则，这与许多其他视觉结构截然不同，譬如体积：体积即使被感知时，也完全可能被视为非真实的（一些透视法图画即如此）。

① 《电影放映的“真实”特性》（« Le caractère de “réalité” des projections cinématographiques »），载《国际电影学杂志》（*Revue internationale de Filmologie*），第一卷，第3—4期，1948年10月，第249—261页。

② 同第8页注1，第122页。

③ 我们只想说：立体感的可以接受的等同形式。众所周知，电影中的立体感问题是宽泛和复杂的。

④ A.米绍特，同本页注1，第257—258页。

⑤ 《国际电影学杂志》，第29期，1957年1—3月。

⑥ 引文，第258—259页。

A. 米绍特研究了让测试主体仅可看见运动时所设想的因果论阐释（一个物件被推、被拉或被抛等等的印象）——他借助一个小型组合装置，仅仅显现运动，而不显现生成运动的机械：米绍特认为，这种自发的因果论源自主体一刻也不怀疑运动从被看到的时刻起就是真实的。

我们进一步看到：正如安德烈·巴赞所言^①，固定摄影是一个以往场景的一种印迹，我们必然期待活动摄影（即电影）同样被感知为以往运动的印迹。而实际情况并非如此，因为观众看到的永远是现在时态的运动（即便它是以往运动的“复制”），因此，罗兰·巴尔特所说的“时间的平衡作用”（凝视一幅照片时感到不真实的这种“以往”印象）对于一个运动的场景就不起作用。我们呈现在影片中的事物或人物在影片中只显现为图像，但是，活动起来的图像并不是运动的图像，而是真实的显现^②。

运动是“非物质性的”，纵然可见，但无从触摸，所以运动不会分占可感真实的两个层面：“实物”和摹本。我们往往默认触觉是“真实性”的最高仲裁（“真实性”难免混同于“可触性”），我们就是以触觉为参照，感觉出事物的再现毕竟是摹本^③：这里有一棵大树，如实呈现在电影银幕上，但是，如果我们伸手去摸，那只会止于穿透光影的虚空，而不是手掌应当触及的虬曲的枝干。正是隐约存在于我们脑海中的触觉标准，即“物质性”标准，在许多情况下都把世界分为实物和摹本，而从不搅乱这个重要的分界（除非在一些确被视为病理学反常的案例中）。

① 《摄影影像的本体论》（« Ontologie de l'image photographique »），载《绘画问题》（*Problèmes de la peinture*），合集，1945年。收入《电影是什么？》第一册《本体论和语言》（*Ontologie et langage*），塞尔出版社，1958年，第10—19页。

② 显然，图像失去了它通常在其中推演的立体空间中的一个维度。但是，这里涉及的是真实性的可感属性，而不是它的丰富性或多样性。

③ 雕塑的图像本身具有凸显的“物质”特性，因此会提出不同的问题。然而，即使我们设想塑像和它的原型之间的视觉逼真性达到乱真的程度（我们想到格雷万蜡像馆），最终还是由触觉标准（蜡像不同于肉体）区分出摹本和原型。

罗兰·巴尔特提醒我们，最逼真的摄影式“参与”也不会引来真实的幻象，他是蛮有理由的。但是，这种严格的分界倒在了运动的门槛上：尽管运动永远不是“物质性的”，但毕竟是可见的，复制一个运动的视觉形象，就是复制它的真实；确实，我们毕竟无法“复制”一个运动，我们只能通过第二次制作再造一个运动，第二次制作对于看到这个运动的观众而言也是与第一次制作具有同等真实性。因此，说影片比照片更“生动”和更“活动”是不够的，说影片中的事物更具“形体化”也是不够的；这里有更多的元素：在电影中，真实的印象也是印象的真实，是运动的现实存在。

在《电影与时间》^①中，让·莱昂阐发了一套理论，按照这种理论，电影中的认同（与真实印象密切相关）在一定程度上是一种负面现象。他的立论依据是罗森克朗兹^②对戏剧人物和电影人物的著名区分，前者是观众的“对立”客体，后者是观众的认同客体。

剧作家季洛杜（Giraudoux）也写到^③，在戏剧中，“我们给观众提供许多想象，但是每一个想象都隐现在完整的和严格性别化的形体之后”。依照罗森克朗兹的说法，观众被要求藏否这些十分真实的演员，而不是认同演员体现的人物。演员的血肉之躯“抗拒”我们把演员感知为一个虚构世界中的人物的欲望，这是观赏演出时经常燃起的一种欲望，而戏剧只是在默契者之间展开的被自由接受的一场游戏，那是因为戏剧过于现实，戏剧的虚构故事仅仅呈现微弱的真实印象；反之，依照让·莱昂的看法^④，影片为我们呈现的真实印象绝非源于演员的亲

① 塞尔出版社，1954年。

② 《精神》，1937年。转引自安德烈·巴赞的《戏剧与电影》（« Théâtre et cinéma »）一文。

③ 见《戏剧和影片》（« Théâtre et film »），《朗热公爵夫人的影片》（*Le Film de la Duchesse de Langeais*）一书前言，格拉塞出版社，1942年。收入马塞尔·拉皮埃尔（Marcel Lapierre）主编的文集《电影文论选》（*Anthologie du cinéma*），新新出版社，1946年，第297—302页。引文见第298页。

④ 同前引，尤见第28页。

自在场，反而源于活动在银幕上的这些梦幻般造物的隐约存在，他们无法抗拒我们为他们注入“真实性”的顽念，这是虚构（“故事体”概念）的真实，是仅仅源自我们的真实，是源自与我们对影片的感知混为一体的投射和认同行为的真实。如果电影场景带给我们一种强烈的真实印象，这是因为电影场景符合“梦幻易于沉入的虚空”^①。亨利·瓦隆（Henri Wallon）在《感知活动与电影》一文^②中阐发的一个理念有些部分符合让·莱昂的论点。他说，戏剧场景不可能成为令人信服的生活再现，因为戏剧场景本身就是生活的一部分，而且灼然可见：有幕间休息，有社交仪式，有舞台的现实空间，有演员的真实在场；这一切使舞台剧展现的虚构故事难以被感知为真正现实的故事，譬如，布景的效果不是创造一个故事体的世界，它只是现实世界中的一个程式。（按照同样观点，我们还可以说，电影中所谓的“虚构”就是故事体，而戏剧中的“虚构”只是“程式”意义上的虚构，正如日常生活中也有各种虚构，譬如官方礼节或官方话语的各种程式。）反之，电影场景是完全非现实的，它在另一个世界中展开；A. 米绍特称之为“空间分离”^③：故事体空间和放映厅空间（容纳观众）各自为政，彼此互不包容，互无影响，似是无形但是绝缘的隔墙把两个空间截然分开。如亨利·瓦隆所言^④，放映影片时，观者获得的总印象分为两个完全分立的系列，一是“视觉系列”（即影片、故事体），二是仍有微弱作用的“自身感受系列”，即自己身体的感觉——因此也是对现实世界的感觉（譬如，观众在自己座位上挪动，为了换一个舒服的姿势）。这是因为现实世界不干扰虚构故事，无意揭穿虚构故事构成世界的野心（如戏剧遇到的情况），所以影片的故事体本身就可以激发这种奇异的和不寻常的真实印

① 同前引，第113页（论明星）。

② 《国际电影学杂志》，第13期，1953年4—6月。

③ 同前引，第256页。

④ 同前引。

象，这是我们力求理解的真实印象。

有人可能会埋怨前面概括的否定性解释有失公允。这些解释考虑的是真实印象成为可能的各种情况，而不是真实印象实际产生的各种情况，它们涉及的是必要条件，而不是充分条件。确实，当戏剧演员打喷嚏或忘台词时，这种突然闯入的现实真实会颠覆虚构故事的真实；同样确实的是，这类干扰不仅有打喷嚏式的特殊和滑稽形式，而且有千百种更潜在的形式，即使臻至完美的演出质量也消除不了它们，因为这也是必须在大厅中，在“男士的装腔作势的自由和女士的梳妆打扮”^①中发现它们。电影，通过虚构故事与现实的完全隔绝，横扫了这种抵制作用，清除了一切影响参与的障碍。但是还需要产生参与的条件。一个挣脱了束缚的人还可能止步不前……就摄影或具象绘画而言，现实和虚构的分离也和电影一样严格（两个空间无法类比，没有演员真身），但并不因此带来强烈的真实印象。让·米特里正确指出^②，用催眠、摹拟或其他纯被动过程去解释“影片状态”，都没有考虑到影片观众的参与，而仅仅考虑到可能参与的各种情况：就算观众与现实世界“脱离”，但是他还可以投身别的事情，完成真实感的“移情”^③，这种移情涵盖一切情感、感知和智力的活动，而唯有与现实世界的场景多少类似的场景才能够勾起这种活动。因此，如果我们希望解释电影真实印象这类强烈现象，那又必须考虑毋庸置疑的因素，尤其是包含在影片本身中的真实元素，首先就是运动的真实性。

鲁道夫·爱因汉姆认识到^④摄影缺乏时间和体积，摄影产生的真实印象远比电影弱，即使它拥有时间维度，也有立体的尚可接受的等值形式（尤其是通过运动的作用获得的）。但是他又认为戏剧场景比电影虚

① 让·季洛杜的文章，见前引，第299页。

② 《电影美学与心理学》，大学出版社，1963年，第一卷，第182—192页。

③ 同上，第183页。

④ 《电影作为艺术》（*Film als Kunst*），柏林，罗沃尔特出版社，1932年，第40页。

构故事更令人信服。他提出的“局部幻象”理论广为人知^①：每一门再现型艺术都立足于局部真实的幻象，局部幻象决定着游戏规则（在戏剧中，我们看到实体布景倒下来会笑，而只见三面墙的“客厅”反而不笑），这种雕塑型立体幻象的强度受制于不同门类的艺术；在这方面，电影居于摄影和戏剧之间。局部幻象的本质和强弱实际上取决于再现形式的具体的物质和技术条件；电影呈现给我们的只是影像，而戏剧演出则嵌入现实的时空中^②。这种分析几乎不可接受；它违逆最通常的经验（我们“相信”影片的虚构故事，远超舞台剧的虚构故事）。而且，如果同意作者的说法，戏剧中更“强烈的”事物还不是真实的“幻象”，而是**真实本身**（尤其是舞台的现实空间和演员的现实存在），鲁道夫·爱因汉姆把这一点与提供给电影观众的这些简单影像对立起来：但是，这不再是戏剧观众心中的现实幻象，这是他对现实幻象的感知，这是他在目睹现实事件。

所有这类争论表明，需要更加明确区分（包括术语，譬如“现实的”一词就够伤脑筋了）两个不同的问题：一方面是**故事体**、虚构世界和每门艺术特有的“**再现内容**”引发的真实印象，另一方面是各门艺术用于再现形式的**材质的真实性**；一方面是真实印象，另一方面是对真实的感知，即真实性标记的所有问题，这些标记包含在每门再现艺术拥有的材质中。正是因为戏剧艺术使用的材质过于现实，所以就不容易相信故事体的真实性。而影片材质完全是不真实的（在此我们重拾让·莱昂和亨利·瓦隆的观念），故事体反而可以获得一些真实性。

但是，绝非使用的材质越远离真实，故事体的真实印象就越强烈，那是对惯例的机械式理解。因为按照这种理解，摄影（材质比影片更不真实，因为摄影缺少运动）理应比电影更具令人信服的形态。而具象绘

① 《电影作为艺术》（*Film als Kunst*），柏林，罗沃尔特出版社，1932年，第39页。

② 同上，第40页。

画更应如此，它比照片本身离现实更远，因为它不以照相般的精准保留图像轮廓的原态。我们看到，反比例递进的这种观念导致了怎样的谬误。实话说，电影毕竟是一个最佳点，若超过或不及这一点，则虚构产生的真实印象就趋于减弱。超过这一点的，我们有戏剧，而过于现实的戏剧材质赶跑了虚构故事；不及这一点的，我们有摄影和写实性绘画，而反映真实过于单薄的材质，最终无力支撑和构筑一个故事体世界。如果说我们确实不相信戏剧情节的真实性，乃是因为戏剧过于现实，同样，我们确实不相信被摄客体的真实性，乃是因为正方形的纸片（灰色，狭小，固定不动）实在缺欠足够的现实。一种再现形式，如果包含很少真实性提示，就不具有足够的使虚构故事成型的表征性；一种再现形式本身，如果像戏剧那样包含完整的现实，那么，让人感觉到的就是现实在摹拟非现实，而不是现实化的非现实。影片处于这两种障碍之间，找到一种弥足珍贵的平衡：电影带来许多真实元素（原原本本尊重图像的轮廓，尤其是运动的现实存在），为我们提供故事体世界的丰富和多样的讯息，而摄影或绘画的材质是无法胜任的；但是无论前者还是后者都毕竟是由影像组成的：观众的感知也如此看待它，不会把它与现实场景相混淆（在此，我们又想到 A. 米绍特的“空间分离”说）。融于场景材质中的局部的真实，尽管不够强烈，不足以构成真实的局部（这使电影对立於戏剧）令人瞩目，但是大体转入了故事体名下。场景的完整真实在戏剧中比在电影中更强烈，但是，可用于虚构故事中的真实成分在电影中比戏剧中更有力。

总之，电影的奥秘在于能够把大量真实标记置于影像之中，但是，借此而丰富的影像仍然被感知为影像。贫乏的影像无法充分滋养想象以使想象获得真实感。反之，采用与现实一样丰富的手段去摹拟一段故事，也无法使想象获得真实感，因为现实实物（戏剧的情况）难免仅仅呈现为对于一个无真实性的想象的过分现实的摹拟。

电影之前即有摄影。在形形色色的影像中，摄影曾经是最丰富的反

映真实的手段，也是唯一的手段，诚如安德烈·巴赞所言^①，唯摄影从道义上绝对保障图像外貌的忠实复现，因为摄影的再现形式是通过机械复制手段获得的，可以说，客体本身被刻印在尚未感光的胶片上。但是，这种如此逼真的材质还不够逼真；它缺少时间，缺少尚可接受的体积的再现，缺少通常被视为生命的同义词的运动。电影一下子就带来了这一切，而且，这不仅是运动的尚可接受的大体复制（人们已有见识），而是完全真实的运动本身——出乎意料的补充。最终，作为惊天逆转，这种如此真实的运动寄寓在影像上（毕竟也是摄影的影像），以此赋予影像前所未有的但是唯独想象可以借助的公信力，因为这毕竟还是影像。

这些浅见唯望重提电影真实印象问题的一个方面^②。电影的“奥秘”，亦然在此：运动的真实，注入影像的不真实之中，从而赋予想象一种以前不曾达到的客观现实性。

第二篇 刍议叙事性的现象学

众所周知，“叙述”研究如今成为许多受结构主义影响的研究者热衷的课题^③。继弗拉基米尔·普洛普有关俄国民间传说故事的著名研究和克劳德·列维-斯特劳斯的神话研究之后，分析叙述的各种不同“模式”（或者按照不同情况对若干叙述的分析）陆续问世：A. 朱利恩·格雷马

① 参考第10页注1。

② 当然，事实是，影片亦由许多照片集合而成，这就提出了与真实印象密切相关的全部蒙太奇和表述问题，但这需另文研究。

③ 这篇文章写于1966年的秋天。文中第一句话提及的研究兴趣仍方兴未艾；譬如，可参阅《叙述分析方法国际研讨会》（*Séminaire international sur les méthodes d'analyse du récit*），1967年7月，乌尔比诺，意大利。

斯、罗兰·巴尔特、克劳德·布莱蒙,《传播》杂志第8期,等等。

如下文字无意另立一个模式,而是意在邀请读者思考那些使已有的各种尝试切实可行的问题:我们确实以为,如果说叙述可以接纳结构主义的分析,这首先是因为叙述在一定程度上是一个现实话题,即使天真的使用者也必然了解这个话题,不会混淆那些不属于叙述的现象。

按照 A. 朱利恩·格雷马斯《结构语义学》的说法,任何表意活动的最低限度结构皆是由两个单项的在场和衔接这两个单项的关系界定的;作者从而指出,表意必须以感知为前提(感知各个单项和感知各单项的关系)。按照同样观点,我们可以认为,结构分析的主要旨趣是只能发现已经存在的事物,以更精确的方式去说明天真的思想不进行分析就可“复述”的事物。我们还记得克劳德·列维-斯特劳斯在《结构人类学》中关于神话的说法:听到神话的人总是认为神话原本如是,即使它已从一种语言转译为另一种语言,即使神话表达的原型已经有些变化。

因此,我们不妨放胆宣称,结构分析总是作为或显或隐的前设阶段,假定一个事物作为它的研究对象的现象学;或者还假定表意活动(建构的和连贯的)终究可以阐明最初只能被体验为一个意义的事物(被感知的和总体性的意义)。

我们按此精神去探讨如下问题:在各种分析之前,我们如何认识一段“叙述”?

— I —

一段叙述有始有讫,这就使它独立于外部世界,对立干“现实”世界。尽管确实有些文化层次颇高的叙述类型,追求独特,在结尾处故弄玄虚(“留下悬念”或欲说还休的结局、被述事件的结尾交代和确立了叙述源现身条件的“套层”结构、螺旋式结尾等等),但是这仅是些次要加工,虽丰富叙述,但不颠覆叙述,它们不能也无意使叙述摆脱就此

结束的基本要求，因为这些变异的结尾投射到无限之中的内容，是读者的想象性讯息，而不是叙事序列的具体内容：在一段以省略号结尾（现实的或暗示的）的文学叙述中，悬念效果并不适用于叙述客体，因为叙述客体毕竟保留着一个以省略号注明的清晰结尾；英国影片《黑夜之心》采用螺旋式结局^①，但是作为影像系列毕竟有个结尾，这就是影片的最后影像。

听人讲故事的孩子不会出错，他们对故事是否结束的问题总是合乎情理的，在他们成熟到可以隐约看见叙述的语义内容（但不是叙述）的潜在下文时，他们会问：“故事在这儿结束啦？但是王子以后要做什么呢……？”

— II —

有开端，有结尾：这就是说，叙述是一个时间序列。需要即刻明确的是，这是双重时间序列：既有被叙述事物的时间，也有叙述的时间（表意内容的时间和表意形式的时间）。这种双重性不仅是造成时间变形的因素，这在叙述中屡见不鲜（主人公的三年生活可以凝聚为小说中两三句话，或电影中的几个反复蒙太奇镜头）；究其根本，时间的双重性可以让我们看到，叙述的主要功能之一是在另一个时间中营造出一个时间，因此叙述有别于描述（描述是在时间中营造出空间），也有别于影像（影像是在另一个空间中营造出一个空间）。

电影叙述的实例易于说明这三种可能性：一片沙漠的静态独立的“镜头”是一个影像（从空间表意内容到空间表意形式）；这片沙漠的几个局部的连续“镜头”是一种描述（从空间表意内容到时间表意形式）；

① 清晨，主人公（身份是建筑师）睡醒起身。他没有睡好：场景相同的梦一直搅扰他……电话铃响：这是附近庄园主人打来的，他打算改建自己的府邸，邀请建筑师共度周末。主人公来到庄园。他逐渐认出他梦中的庄园。但是，聚会有条不紊，然后结束……这时主人公醒了。主人公起身：这是一场梦。又是相同的搅扰他的梦。电话又响。

一支沙漠商队在这片沙漠上跋涉的几个连续“镜头”构成叙事（从时间表意内容到时间表意形式）。

我们有意简化实例（实际上，电影的空间是永远在场的；即使在叙述中，空间也是在场的，因为影片叙述是由影像完成的）。但是，这种简化在这里并不重要，因为我们唯愿说明，除了另外功能，叙述还是一个时间转化系统。在任何叙述中，被讲述的内容是大抵顺序的事件系列；在任何叙述中，叙述源具有的形态是表意形式的序列，使用者需要用一定时间浏览这个序列：就文学叙事而言，是阅读时间；就电影叙述而言，是观赏时间。

反之，就影像而言，被再现的内容原则上是一个被固定的时间点；使用者的观赏过程也被视为瞬间性的；即使延长观赏时间，它也不是按照单一和必然的连贯顺序浏览所有表意形式元素。

通过叙述和影像的这种对立，可以解释描述的混杂尴尬的处境。人人都感觉到描述异于叙事，这是一种传统区分；但是另一方面，大量的叙述包含描述，甚至无法确定我们能否在叙述之外找到描述。因此，描述似乎既是叙事的对立物，又是叙事的重要修辞格或重要时刻之一。通过这种既相近又矛盾的有趣混合，按照直观印象，即可界定叙事和描述的关系，如果把影像作为第三单项拉入“系统”中，就更容易说清：叙述和描述共同对立於影像，因为它们的表意形式是时间化的，而影像的表意形式是瞬间的；这就是叙述和描述的相近性。但是，在由表意形式的一个特性界定的这个“叙述—描述”范畴内，叙事和描述的对立关系则在于它们的表意内容：在叙事中，表意内容时间化，在描述中，表意内容瞬间化；这就是矛盾性。^①

① 我们知道，杰拉尔·热奈特关注这个描述问题，关注叙述与叙事之间的关系问题：他详述了与这里表达的见解部分相符的见解。可参阅《修辞格》（*Figures*），索伊出版社，1966年；还可参阅载于1966年第8期《传播》上的《叙述的界限》（« Frontières du récit »）一文（“叙述的结构分析”专刊，第152—163页，尤见第156—159页）。

在一段叙述内，描述时刻异常醒目：它是表意元素的时间连贯（连续不断）停顿下来而不再表示相应表意内容之间的若干时间关系（连续的或其他的的关系）的唯一时刻，它仅仅确定这些表意内容之间的空间共存序列（即人们把握它们的若干瞬间的所谓固定关系）。通过可理解性的改变，我们从叙事性过渡到描述性，就像人们常说的汽车“换挡”。

— III —

是封闭性段落，也是时间性段落：因此，任何叙事都是一段表述（反之则未必；许多表述不是叙述：比如抒情诗、教学影片等等）。

一段表述独立于外部世界，同时与“现实的”世界相对立，这是因为必然有一个人去表述（表述不是语言）；反之，世界的特性之一就是它不是由任何人说出来的。

按照雅各布逊的说法，我们可以说，表述，作为一个陈述句或一组陈述句，必然涉及一个陈述的主体。但是不必急于谈论作者；因为作者概念只是远为普泛的受到文化限制和约束的语源形式之一，基于这个原因，我们更乐于把它命名为“叙述源”。确实，在西方现代社会的一些十分精巧的叙述中，陈述的主体往往是作者；但是，除此之外，还有神话，有民间故事，有在产业化或作坊式生产过程中经过一道道工序的供日常消费的许多叙事影片，有草台班子（或是有组织的“集体”，或是散兵游勇）拼凑的许多广播或电视节目，等等，总之，至少就作者这个字眼对于人文主义“高雅文化”传统具有的完整意义而言，这都是些无作者的叙述。

无作者的叙述，绝非无讲述主体的叙述。有人在说的印象与一名确切的讲述者（或熟悉或陌生）的具体存在并无必然联系，而是与叙述的消费者对于他正在消费的客体的语言属性的直接感知密切相关；因为这是在说，必须有人在说。

阿尔贝·拉费在《影片逻辑学》中谈到影片叙述时证明了这一点：观众感知到的影像已经从视觉上经过选择（也许会选择另一批影像），经过明显安排（也许是另一种顺序）：他仿佛在翻阅一本编排好的相簿，不用他去翻页，但是必然有一名“司仪”或“大画师”翻页，这位“大画师”（在一部作者影片被承认有个作者之前，以及在没有任何作者的其他情况下）始终首先是作为语言客体的影片本身（因为观众毕竟知道他看到的是一部影片），或者更确切些说，“大画师”好似位于影片背一隅的“语言学虚拟焦点”，代表着影片可以存在的出发点。^①这就是这种叙述源的电影形式，它在任何叙述中都必然存在和必然被感知。

— IV —

是封闭性段落，是时间性段落，也是表述：于是，感知叙述如同感知现实（即实实在在作为一段叙述）的直接后果就是使被讲述的事物非现实化。

我们无意详谈特意为之的想象性叙述（神怪故事、传奇等）：这种叙述远非与叙事活动密切相关的非现实化过程的可信实例，它们会误导注意力去关注绝非必然的、与初级非现实化截然不同的次级非现实化。被讲述的事件，无论是服从一个非人化逻辑（南瓜变成四轮豪华马车等等），还是服从日常生活逻辑（各种各样的“现实主义”叙述），就在它被感知为一种叙述时，它就已经是非现实化的。况且，众所周知，现实主义未必现实，没人期待在街上会遇见笔触细腻的当代现实主义小说中的主人公。现实主义涉及内容的组织，而不涉及叙述性法则，它是一个感知层次，对于感知而言，爱玛·包法利夫人和童话中的女巫师一样，

① 阿尔贝·拉费，《叙述、世界和电影》（« Le récit, le monde et le cinéma »），载《现代》，1947年5月和6月；收入《电影逻辑学》，马松出版社，1964年，第51—90页。关于上述问题：尤见第81—82页。

都是想象性的。

但是，还应做进一步探讨。因为在写实故事（无人相信这些故事真正“发生过”）之外，还有**真实故事**：叙述历史事件（马拉遇刺）、叙述日常生活（向朋友讲述我在昨晚做的事）、叙述自我（等于我追述自己的记忆），构成电影、广播和报刊的时事新闻的叙述，等等。然而，这些“真实”叙述，一如其他叙述，仍然具有我们在这里讨论的非真实性形式，历史书的读者知道，刺客不是在他面前正在暗杀马拉；我给朋友讲述我的生活，而朋友明白，那不是我眼下的生活（或者更确切地说，如果这个叙事活动也是我生活的另一部分，那么，我给他讲述的那部分生活，在我给他讲述时已不复存在）；电视新闻的观众不会认为自己是影像告诉我们的那个事件的现场目击者。

真实以在场为前提，对于空间与时间两个参数而言，在场是一个优先的地位；唯有“**当场和即刻**”才是完全现实的。而叙述以自己的身影挡住了“即刻”（当下生活的叙述），或挡住了“当场”（电视“直播”），而且往往同时挡住两者（新闻纪录片、历史叙述等）。

只要有极小的罅隙把叙述和完整的“**当场和即刻**”分离开来，一段叙述就始终被感知为叙述。一些不真实成分极小的情况很能说明问题：人们常常提到一边游行一边提着收音机收听现场报道的游行示威者的悖谬状况。但是，人们没有足够指出（也许因为高估了“视听”特性而往往模糊了更普遍的真理）对于示威游行者兼听众而言，这种新闻广播报道仍完全是叙述：因为在他们收听新闻报道的那一刻，他们没有再示威（或者至少不是作为示威者去收听），而且，只有从引入二次信息（在所述实例中，示威者是否拥有这份信息并不重要）的实证论观点看，他们正在收听的**被讲述的游行**才能够与他们参加的游行相混淆。当然，这两种游行之间的差别，不同于一次在5月15日举行的游行和另一次在5月16日举行的游行之间的差别；但是，这类差别不是唯一可能的差别，如同这里所说的情况，唯独实质性的游行可以符合两个现象性的游

行：一是携收音机的人知道他参加的游行，是他排在队列中分分秒秒时刻经历的游行（如同奔赴滑铁卢的法布里斯，他永远控制不了这场游行），二是他收听到有关叙述的游行，这只是一次元游行的非现实化，非现实化源于在一次元游行中明显缺席的播音员的介入，也源于这个讲述者的闯入必然造成的时空差距（在我们的实例中已减至最低限度）：携收音机的人唯独真正能掌控的就是这二次元游行，这就如同维克多·雨果的《滑铁卢》（*Waterloo*）的读者（A. 朱利恩·格雷马斯认为，携收音机的人分属两个行动元：游行者行动元和收听者行动元）。

我们由此就呼应了自从让-保罗·萨特对于想象的研究后经常阐发的并不新鲜的一个概念：现实从不说故事；记忆，因为是一段叙述，就完全是想象性的；事件应当大致结束在前，叙事才能够开始。我们的补充是，在电视直播允许的严格同步的叙述情况下，空间差距（即影像事实本身）足以接替时间差距（传统叙述中的主导因素），从而独自确保叙事非现实化的正确运行（否则，如何解释电视观众明显缺少任何精神巨震？）：直播新闻讲述的事件是现实的，但是它是发生在别处的现实；在银幕上，它是非现实的。

—V—

封闭性段落，时间性段落，表述，非现实化层次：于是，我们还缺少一个段落概念和非现实化概念同时需要的界定元素：什么内容的段落，什么内容的非现实化？

叙述是诸多事件的总和：就是这些依序排成段落的事件；就是叙事活动为了存在而开始非现实化的这些事件；最后，就是为叙述主体提供必要连贯性的这些事件：主体成为讲述者只是因为他讲述事件。（反之，这组事件不是封闭的，只是这组事件成为表述客体时才是封闭的：我们看到，叙述并非封闭性事件的一个段落，而是事件的封闭性

段落。传统的“有始有终的”叙述是封闭事件的封闭段落；文化现代性青睐的“炫巧结尾的”叙述是开放事件的封闭段落。被讲述内容的结局是可变的，叙述的结尾则是一个常数，于是在不同叙事集合中这两个特点的语意段共生关系就是叶尔姆斯列夫所说的一种确定关系：有封闭事件的段落，就一定要有封闭的段落；但是，有封闭的段落，未必有封闭事件的段落。）

尽管可以利用多种多样的手段分解被叙述的事件（各个被叙述的事件一开始并不构成分离单位），但是叙述的基本统一性毕竟是由事件构成的。涉及叙述的“谓项”^①概念，是由朱利恩·格雷马斯（行动元理论和谓项理论）和克劳德·列维-斯特劳斯明确提出的（最初，单独归入每个卡片分类的神话叙述的单位，是通过“给一个主语派定一个谓语提供的”）。同样显见的是，弗拉基米尔·普洛普的“功能”说（借用语言学家瓦尔特·波齐格的说法——见本书第79页注3——每一个功能皆由一个抽象名词来定义，即由句中谓语的名词化来定义）、克劳德·布莱蒙的“基本段落”、茨维坦·托多罗夫为阐释文学叙述而借自奥斯汀和本维尼斯特的施行陈述句或记述陈述句的概念^②，都符合连续性谓项化（普洛普）或谓项化连续组群（布莱蒙）。

我们知道，在任何使用分节语言作为载体的叙述中（书面叙述或口头叙述），纯叙事单位既非“音素”，亦非“词素”（这是词语单位，不是叙述单位），而是句子，或至少邻近句子层次的一个片段（如埃米尔·本维尼斯特所说的完整判定陈述句，或其他类最低限度完整陈述句）。我们刚刚提到，叙述是一个表述话语，因为叙述包含一个陈述主体；这里我们可以看到叙述还是另一种方式的表述：比句子更长的由几个句子组成

① 谓项(predicats)：格雷马斯把被定义为离散单位的义位的子类称为动作元(actant,或译“施动者”)，把被视为整合单位的义位称为谓项(predicat)。如此，一个谓项和至少一个施动者的组合就构成一个更大的单位，即语义信息。——译者注

② 施行式(performative)语句表述行动和意图，记述式(constative)语句描述事态。——译者注

的语言学语意段,“超语句”组合体,叙述是美国语言学所说的“表述”(参阅泽里格·S.哈里斯的《表述分析》的概念),它本身又部分涵盖在埃米尔·本维尼斯特所说的“表述”中(《一般语言学问题》^①)。

另一些叙述运用影像作为载体;譬如电影叙述。而我们曾经有机会说明^②,每幅影像,远非等同于一个“词素”,甚至一个单词,而更符合一个完整的陈述句,这种陈述句具有五个基本特征:1.作为不同于词汇的陈述句,影片影像的数量是无限的;影像自身不是分离的单位;2.作为不同于词汇的陈述句,影像原则上是“诉说”者(这里是电影导演)的创造;3.作为不同于词汇的陈述句,影像传达给受众许多未确定的讯息;4.作为不同于纯潜在单位的单词(语汇单位)的陈述句,影像是现实化的单位;5.影像只是在微弱程度上通过与其他影像的聚类体对照而确定自己的意义,而其他影像恐怕也可能呈现在影像链的同一位置上,因为其数量是无限的;因此,影像更像陈述句,而不像词汇,因为词汇总是多少“被纳入”表意活动的聚类体网络中(传统语汇网络,朱利恩·格雷马斯或贝纳尔·波蒂埃等人所说的义素网络)。

① 伽利玛出版社,1966年(“人文科学图书馆”系列)。这本选辑包含的几篇论文中,作者采用的是可称之为“广义的”术语**表述**,大致符合泽里格·哈里斯的说法,也符合我们这里所取的含义:表述对立于纯语言,这是面对作为固定视觉结构的泛语言的完成语言;任何**情境陈述句的有效系列**皆属于表述(本维尼斯特所著《一般语言学问题》第130页,“语言学分析的层次”一节在这方面的叙述尤其清晰)。但是《法文动词中的时间关系》(« Les relations de temps dans le verbe français »)一文〔《巴黎语言学学会通讯》(Bulletin de la Société de linguistique de Paris),第54卷,1959年;后收入《一般语言学问题》,第237—250页〕分析更加深入,为表述所下的定义更窄(第238—242页):表述话语在这里对立于**故事**(=各种“无人称”叙事),因此仅表示生动的和“个性化的”现在时陈述的交流,运用的是口头或书面形式的**我和你**(交谈、书信、小说的对话段落,等等)。简言之,我们可以指出:1.本维尼斯特认为,狭义的故事和表述只是广义表述的两个不同方面;2.本维尼斯特所说的“故事”大抵符合我们这里所称的“叙述”或“叙事”;3.因此,尽管叙述被本维尼斯特的狭义表述的定义排除在外,叙述显然仍是这位作者的“广义”表述的一部分。因此,我们在此说明了叙述作为表述话语的特点,但是明确指出这种说法仅仅局部涵盖埃米尔·本维尼斯特的各种定义。

② 见《虚构故事片中的外延问题》(本书第107—109页),与这里形式相同;见《电影:纯语言还是泛语言?》(本书第61—63页),与这里形式稍有不同。

还有第三类叙述，是用手势动作作为载体（如芭蕾节目、默剧等）。而正如我们在别处提到的^①，每个手势动作都是一个表达意义的陈述句（或者还是一个义素，但是这一次是埃里克·比桑和路易·J. 普列托所说的义素），因此，更接近句子，而不是单词（约瑟夫·旺德里已经在他那篇论手势动作语言的文章中指出这一事实）。

因此，可以承担叙述的符号学载体是多种多样的，在此之外，述说段落区分为现实化（连续谓语句）陈述句的基本方式似乎是叙事性的一个恒定特点，而绝不是区分为可以大抵比作词素、单词或音素的单位。

这一切并无新意；只需记住：如果说叙述从结构上可以解析为诸多谓词化的一个系列，这是因为在现象学上它是诸多事件的一个系列。

在埃迪安·苏里奥和米克尔·杜夫海纳的影响下，当代美学关注诸如高雅、崇高和哀婉等这些宏大“范畴”，这些范畴在艺术、人际关系或情感和生命感觉的领域中，在一定程度上界定着康德超验性的审美情感等价物，康德超验性本身获得现象学的重新诠释，也摒弃了一切可能的理想主义痕迹。

外在世界的普遍特征，或者把握世界的人的普遍特征（因为无法超越“存在”的这种往返运动，而且情感的普遍概念既是宇宙性的也是存在性的），这些先验的决定因素毕竟为人类可以感知的世界（即现象整体）赋形，使人与世界的联系成为可能，也说明高雅或崇高印象一类事物只能是一种感受。

当然，不能把叙事性与高雅或崇高置于同一层面，因为一段叙述

① 与朱利恩·格雷马斯合作《动作语言集体研究项目》（*Projet de recherche collective sur le langage gestuel*），1966年，油印稿；再有《拉鲁斯大百科全书科技补编》（*Supplément scientifique à la grande Encyclopédie Larousse*）中“动作语言”词条，1968年。这两篇文章未收入本书。

有可能是优雅或崇高的，叙述之外的各种事物也可能是高雅或崇高的。而且，就目前使用的结构分析方法而言，优雅和崇高的印象依然是不可分解的，而一些叙述已经被解析（这并不是说，与叙述肯定有关但不同于任何特定叙述的叙事性印象，必然比高雅印象或崇高印象更容易分解——至少在体验这种印象的时候）。无论如何，优雅和崇高更似色调，叙事性则更像一种类型，两个序列的概念不能按照同一分类轴排列。

然而——除了由于一些色调已经固着在一些类型中（如哀婉）从而在有些情况下特别难以坚持这里提出的区分之外——，我们认为，叙事性（最终为它命名）与审美情感范畴的共同之处在于它既是感知的（叙述的“消费者”）也是操作的（叙述的创作者）重要人类学形式之一。

作为结语和总结，我们建议以如下方式界定人类想象力的这个重要形式：使诸事件的一个时间段落非现实化的封闭性表述。

第二单元 电影符号学问题

第三篇

电影：纯语言还是泛语言？

电影的一个时代：“蒙太奇为王”

1959年4月，罗伯特·罗西里尼在《电影手册》组织的一次著名“对话”^①中涉及了蒙太奇问题，在谈话结尾，他表达了一个并非新鲜但颇具个性的意见。开始，是一段常见的阐述：在现代电影中蒙太奇的作用有别于它在1925—1930年鼎盛时代的作用；当然，蒙太奇仍然是影片创作过程的一个必要阶段：因为必须选择拍摄对象，把拍摄到的素材衔接起来。然后，应当分切和配置，怎能不力求做到极致，怎能不力求“切换”到位？但是，影片《游击队》的作者后来又说，蒙太奇如今不再被理解为全知全能的操纵。这一提法在这位意大利导演的谈话中并不明确，但是，它毕竟概括了这次谈话中更有启发性的内容。

蒙太奇作为支配一切的编排手段……在鼎盛时代，这种蒙太奇不就是追求一种近乎绝对的说服力，而著名的库里肖夫实验不就是为它提出

① 见《电影手册》，第94期，1959年4月，欧维达（F. Hoveyda）和里维特（J. Rivette）主持的对话。

“科学”依据吗？这种蒙太奇不就是以自己的效力（也许对它估计过高，但是，它肯定确实存在）震惊了青年爱森斯坦吗？起初，爱森斯坦惊诧于这种可以利用的几近邪乎的巨大功效^①，但是，他的思想很快也被征服他人思想的欲望所征服，成为鼓吹“蒙太奇为王”的所有理论家的首领^②。这曾经是一个灿烂的时代。随着普多夫金、亚历山大罗夫、吉卡·维尔托夫、库里肖夫、贝拉·巴拉兹、里纳托·麦伊、鲁道夫·爱因汉姆、雷蒙·J.斯波蒂斯伍德、安德烈·勒万松、阿贝尔·冈斯和让·爱浦斯坦（还有其他多少人啊！）的宣扬，通过对其各种组合形式的积极和巧妙的运用，加之各种书刊对它的连篇累牍的颂扬，蒙太奇几乎成为电影本身的同义语。

比其他人更率直的正是普多夫金，当他断言^③蒙太奇的概念除了人们往往赋予它的一切具体意义之外（首尾拼贴、加速蒙太奇、纯节奏原则等）其实就是影片创作的全部时，他并未想到一语中的：孤立的“镜头”甚至不是电影的一个小片段；它只是原材料，只是现实世界的照片。我们只能通过蒙太奇超越照片走向电影，超越摹拟走向艺术。广义的蒙太奇完全等同于作品构成本身^④。

现代读者可以从爱森斯坦的重要理论文集《影片形式》和《影片意义》中看到堪称蒙太奇狂热的东西。R.米沙正确指出，被这一主导概念困扰的这位苏联电影导演到处寻找它的踪迹，无限扩大它的范

① “功效”一词在这里符合科昂-塞阿确定的意义：这不是一个具体做法或确切行为的功效力，而是纯属一种表现方法的功效。

② 让·卡尔达（J. Carta）详尽分析了爱森斯坦初期的这次转变。见《人道主义始于语言》（《L'humanisme commence au langage》），载《精神》，1960年6月，第1113—1132页，尤见第1114—1116页。

③ 见《大众的电影术与电影》（《Cinéa-Ciné pour tous》），1924年1月1日。收入皮埃尔·莱尔米尼耶（Pierre Lherminier）主编的文选《电影艺术》（《L'Art du cinéma》），塞格尔出版社，1960年，第189—200页。

④ 同上，第190页。

国^①。被大量“招募过来的”文学史和绘画史足以给他提供尚未定型的蒙太奇实例。狄更斯、列奥纳多·达·芬奇或其他二十多人，只要把两个主题、两个概念或两种颜色放在一起，爱森斯坦就会惊呼蒙太奇；按照他的见解，最显见的图像并列和在文学中最常见的结构效果都成为前电影性的先知预言。一切皆为蒙太奇。爱森斯坦根本否认创造性连续流程时的那种方式颇有些狂热，也往往令人尴尬：他把一切都仅仅视为随后应通过巧妙的操纵加以“剪辑”的待分切元素。所以，他描述那些被他勉强视为自己的先驱者的创造性作品时采用的方式，在若干确实不甚准确的段落中，实在与创造活动的各种心理生成过程相去甚远^②。

他甚至断然摒弃电影中一切描述性现实主义形式。爱森斯坦不承认可以拍摄一个连续场景，他十分蔑视在不同段落中被他称为“自然主义”、“纯客观再现”、单纯“讯息性”叙述的因素（对立干“激情的”或“有机的”叙述，即最终被分切、被剪辑的叙述）。他甚至否认连续记录一段经过编排和表演的较短场景也可以作为选项之一。不，我们应当分切，应当单独突出特写镜头，然后重新剪辑一切。被摄场景能否具有自身特有的美感？不需持此说法。这位大艺术家的天才和声誉原本可以让他放心，但是，他仿佛仍然希望不断告诫自己，千方百计证明一切亲电影性素材^③本身没有任何美感，美感必然和只能从影

① 见 R. 米沙的《电影，是蒙太奇艺术吗？》（« Le cinéma, art du montage ? »），载《批评》（*Critique*），1971 年 8—9 月，第 51—52 期，第 710—724 页。我们关注的上述思想见第 723—724 页。

② 尤见在爱森斯坦为《美国电影：D.W. 格里菲斯》（*Amerikanskaya kinematografiya: D.W. Griffith*）撰写的《狄更斯、格里菲斯和今日电影》（« Dickens, Griffith and the film today »）一文中对狄更斯和格里菲斯的比较（莫斯科，1944 年）。收入杰·莱达（Jay Leyda）编选的《影片形式》和《影片意义》（纽约，哈考特-布拉斯和子午线书局），1957 年，第 195—255 页。

③ 苏里奥界定的概念。置于摄影机前或置于摄影机“摄取”的事物之前的任何事物都是“亲电影性的”。

片拍摄过程中产生。而且，唯独从蒙太奇中产生。因为，就每个“镜头”层次而言，已经有拍摄活动，因此有构图过程。但是，爱森斯坦又不放任何机会贬低一切能够注入被编排段落中的造型艺术，而特别关注段落的编排^①。

操纵的精神

对于分镜和蒙太奇的这种偏执态度必然与“现代”精神和文明的若干倾向有关——这个问题值得比以下刍议更加详尽地论述。当毫无灵感而只是滥用蒙太奇的时候，蒙太奇电影（不是指爱森斯坦的影片）往往成为一种拼图游戏，而在这个世界中，拼图可不是唯一能使孩子们着迷的组合玩具。孩子们通过这种游戏获得一种操纵他物的兴趣，如果他们将来成为工程师、控制论者甚至人类学家或语言学家，这种兴趣便可能一直保持下去，成为一种操作习惯，这种习惯的本质优点在这些方面将比在电影中更明显。当然，我们深知，几个人的精神并不决定一个时代，同样，蒙太奇为王论并不能界定全部电影。有的人是控制论者，另一个人则是农艺师或清洁工；有的影片是“剪辑而成的”，另一部影片则展现为大幅摇拍。而一个时代是由显现在这个时代中的一切因素构成的。谁选择强调其中一个方面，谁就往往因为没有同时强调另一些方面而受到指责：顾此失彼便成为反精神的罪愆。但是，我们不打算同时讨论与我们的议题无关的那些话题。

在《公民凯恩》问世的时代，从雷电华公司制片人那里得到不同寻常的自由和资金的奥逊·威尔斯（Orson Welles），如果相信有关他的传

^① 众所周知，在其后期作品（《亚历山大·涅夫斯基》和《伊凡雷帝》）中，爱森斯坦遵循了一种十分不同的美学，即影像美学，而非蒙太奇美学。但是，这种演进在上述理论著作中仅有较少反映。然而，应当参阅陆续发表的未曾刊行的著述。

记^①，他面对后来掌握的这一切设备欣喜若狂：“这是送给一个男孩子的最漂亮的电器玩具！”梅卡诺电气火车：蒙太奇式组合玩具。大商店出售电气火车零件：小男孩以后买到的每组新铁轨都可以“拼接”到已有的道岔上；严丝合缝。说明书（按照各组件在此系列中的功能分类）列出可供拼合的不同“组件”：“右道轨、左道轨、90度叉口、22度叉口……”^②莫非就像库雷洛维奇^③看到的词类，或者像热衷于结构分布分析的一位美国人所宣读的一篇“文本”？而且，玩具只是有趣的实例之一……还有照片剪辑、“拼贴”、鲍罗夫茨克和勒尼卡的动画片中举足轻重的剪纸，或法国广播电视局研究小组的“实验片”。尤其还有控制论和信息论，这些理论比最注重结构的语言学更激进：人类纯语言已经相当有序，比其他诸如礼貌、艺术和习俗等许多其他“泛语言”毕竟规范得多；词语语言充满相当严格的聚类体系统，也允许多种多样的语意段的编排。但是，从若干现代倾向来看，词语语言仍然拖带着过多的“内容要义”，它不是可以完全安排成序的。纯语言在声音和语意方面的双重实体性（也就是说既涉及身体又涉及精神的双重人性）难以全盘纳入一个格式中。因此，我们所说的泛语言就成了（如果我们想到这一点，就会感到格外逆于常理）那些美国逻辑学学家称为“自然”语言或“常规”语言的东西，而当他们谈到他们的计算机语言，谈到比雅各布逊的最佳分析更完备的二进制语言时，则认为不需附加任何限定语。计算机剔出人类语言的筋骨，把它剥成干干净净不留腱肉的薄片。这些“二进制数”，这些完备的段落，只需顺序组接（编码）。通过信息的传输，符号日臻完善。这是意群学的组合精神的盛大节日。

还可以另觅实例。假肢与腿的关系就是控制论信息与人的语句的关

① 见 R. A. 福勒的《奥逊·威尔斯初入好莱坞》（« Les débuts d'O. Welles à Hollywood »），载《电影杂志》（*Revue du cinéma*），第二集，第3期，1946年12月，第13页。

② 指廉价出售的“杰杰”牌电动火车玩具。

③ 库雷洛维奇（1895—1978年），波兰历史语言学家。——译者注

系。而且（为了逗趣和改换个玩具），为什么不说说奶粉和雀巢咖啡，再加上各种各样的机器人呢？然而，在现代人的各种关注中，语言学机器仍然是优选的实例。

构想和营造所有这些产品的步骤大致相同：自然客体（人的语言或牛奶）被视为一个单纯的出发点。人们按照原意和转意分析它，单独抽出它的构成元素，这就如同电影的分镜。然后，这些元素被分别归纳到同一功能的范畴中^①：有的归入直轨道，有的归入弯轨道。这是聚类体环节。但是，这一切只是备用性的，正如分别拍摄的每个“镜头”对爱森斯坦来说只是备用的一样。人们自始就期待和思考的重要时刻是语意段时刻。人们重构出一个原客体的摹本，一个完全可以想到的摹本，因为这是纯粹的思维的产物：对于客体的理解本身成为一个客体。

而且，人们绝不认为自然客体会充当模型。相反，正是构成的客体既是客体又是模型，而自然客体只需保持原状。因此，语言学家^②力图把信息论的数据用于人际语言，人类学家则并不把他研究过的现实称为“模型”，而是把他确立的规范形式称为“模型”：克劳德·列维-斯特劳斯对这一点论述得尤其清楚^③。人们强调自然客体与它的经过重构的模型之间的差异，这种差异在一定程度上可以算作现实的负面；譬如，在涉及音位学中音素分节的自选性变体和个人化变体时，人们把这种差异称为“非相关性”差异。正如罗兰·巴尔特强调的，这种重构的宗旨并非再现现实，这不是一种复制，重构无意仿制原客体的具体外貌，它不

① 这里的概念取其广意，来自库雷洛维奇的《语言学和符号理论》（«Linguistique et théorie du signe»），载《正常和病态心理学杂志》（*Journal de psychologie normale et pathologique*），第42卷，1949年，第175页。况且，这位作者青睐的使形态学服从句法学的见解如此相同。

② 赞同这一做法的语言学家往往对这个问题保持缄默（参照马丁内的态度）。但是P.吉罗或R.雅各布逊的态度更积极些。

③ 见《人种学中的结构概念》（«La notion de structure en ethnologie»），载《社会结构》（*Social structure*）研究会通讯，纽约，1952年。收入《结构人类学》，第303—351页。

是“创制”^①或“以假乱真”；这是一种摹拟活动，一个“工艺”产物^②。总之，这是操纵的结果。这是上升为一个二次元客体的客体的结构骨架，这始终是一种人造假肢。

这恐怕就是爱森斯坦打算做的事，这就是他的梦想和追求：让观众看到事件包含的教训，借助分镜和蒙太奇使这个教训本身变为一个可感的事件。因此他厌恶“自然主义”。对于罗西里尼的问话“事物在此。为何操纵它们？”，这位苏联人可能会回答“事物在此。必须操纵它们”。爱森斯坦为我们展现的永远不是世界的流程，而如他所说，始终是被一个“意识形态视点”折射的世界的流程，这是被充分思考过的自始至终富有表意性的世界。只有原意是不够的，必须增添表意。

请勿误解，这里并不涉及政治。这里无意将说不清道不明的客观性与爱森斯坦的政治选择对立起来，也无意像巴赞那样^③，把神秘契合于事物深层意义的若干直接读解的可能性对立于是爱森斯坦的限于叙事方面的（不再是政治的）“立场”，尽管巴赞比那些指责爱森斯坦是共产党的人做得本分些。这里仅仅涉及符号学：我们所说的意义是指电影导演所叙事件的“意义”，这个意义毕竟是一个人所理解的一个意义（不存在另外的意义）。但是，就表现性机制而言，我们可以区分出人和物的“自然”意义（连续的、总体的和没有区分性表意形式的意义：譬如孩子脸上流露出来的愉快神情）和刻意营造的表意。假如我们至今不曾生活在一个意义的世界中，表意活动就是不可思议的，但是，表意只能被理解为重新安排意义的区分性组构活动：表意活动热衷于精确显现那些与众多离散性表意形式相对应的非连续性表意内容。表意的本质在于为一个

① “创制”（*poiésis*），亚里士多德把人类知识和活动三分为理论、实践和创制。——译者注

② 见罗兰·巴尔特的《结构主义活动》（« L'activité structuraliste »），载《新文论》（*Lettres nouvelles*），1963年2月，第71—81页。

③ 见《安德烈·卡雅特的控制论》（« La cybernétique d'André Cayatte »）一文，《电影是什么？》第三卷，《电影和社会学》（*Cinéma et Sociologie*），塞尔出版社，1961年，第172—173页。收入《电影手册》，第36期，1954年。

不定型的语意性赋形。在《战舰波将金号》中，分别拍摄下来的三个不同的石狮衔接在一起，构成一个绝妙的语意段；石狮仿佛挺身直立起来，人们可以明白无误地视其为工人阶级奋起反抗的象征。对于爱森斯坦来说，在这里仅仅组接出一个华彩段落是不够的，爱森斯坦还把它理解为一次语言表达。

编排是罗兰·巴尔特所说的“符号的想象力”^①的三种形式之一，对于它的兴趣可以有多浓？A. 莫尔斯不是也讨论过一种“排列技巧”吗？通过这种技巧，诗歌最终与科学和解，拒绝披上灵感的纯真神秘的外衣，明确承认自己始终包含操纵成分，甚至最后还求助电脑。“诗人”为机器编制程序，为机器确定一定数量的元素和限制，机器则提供各种可能的组合，“创造者”则在终端做出自己的选择^②。是乌托邦？是预言？但是，莫尔斯没说过这是明天的事，而且，不妨依据今天的数据展开推论。预言极少按指定的方式实现，但是，一些预言毕竟具有指标性。这篇论文完全来自下述信念：对电影而言，霸道的操纵并非有效的途径（对诗歌亦然）。但是，还应看到，这类倾向完全符合若干现代性，当这种现代性不涉及美学创造而以控制论或结构科学命名时，它的结果就可以少遭非议。

因此，“蒙太奇为王”在一定程度上与“结构人”^③特有的一种精神形式同气相求。但是，对于当下做出的这种比较应当提出两项保留，这两项保留也可合为一项。首先，蒙太奇的鼎盛先于语意组合的思潮。语意组合思潮确实只是在法国解放时期以后才开始勃兴，而且，恰恰在它开始勃兴的时候，蒙太奇，至少就其主宰一切的形式而言（1925—1930年），已经受到电影导演和理论家们越来越多的批评和摒弃^④。其

① 见《文论》(Arguments), 第27—28期, 1962年第3—4季度, 第118—120页。

② 见A. 莫尔斯的《实验诗、诗学和排列技巧》(« Poésie expérimentale, poétique et art permutatif »), 载《文论》, 第27—28期, 1962年第3—4季度, 第93—97页。

③ 罗兰·巴尔特用语。

④ 见本文关于历史发展的章节：“从‘电影纯语言’到电影泛语言”（第36—41页）。

次，电影是操纵精神开始滋生的领域之一岂不有悖常理？一个重构的和不求逼真的现实，这个概念不是明显违背电影的基本使命吗？即使被摄客体仅仅是整体情境中被事先分切的片段，摄影机的特性不仍然是从感知上为我们逼真重现客体原貌吗？特写镜头本身，作为蒙太奇理论家在与视觉自然主义斗争中的最重要的武器，虽然与全景有大小之别^①，不也同样尊重客体的外貌吗？电影不正是这种被操纵精神摒弃的“以假乱真”形式的胜利吗？电影不正是完全建立在无人否认的著名的“真实印象”之上吗？许多人研究过这种真实印象，而且多亏这种真实印象，电影才既有其“现实主义”倾向，又有拍摄奇观幻景的能力^②。

实际上，两项保留可以归为一项：在智能工具的一定形式开始得到承认和变得更自信的时代，它自然而然倾向于放弃那些不能充分施展自己才干的领域（如电影），而在更有利于自己的地方集结力量。相反，在其问世初期，它必须如此，必须做些探索，以便了解如何认真涉足电影^③。

从“电影纯语言”到电影泛语言

上述粗率的见解^④无意解释一切。它可以作为一种假设。它会导致一个消极的（甚至加倍消极的）论断：电影并不甘心接受操纵；操纵精神对自己并无清醒的认识。但是，还需考虑一个积极的事实：与其他领

① 实际上不完全一样；单独放大的断片往往难以识别。人们已经合理提到过这一点。但是，这一差别另当别论，在这篇全景式的论文中暂时可以忽略不计。

② 真实现象是现实主义和奇观幻景的影片内容的共同因素。许多电影理论家感到了这一点，约略谈到了这一点，后来 E. 莫兰在《电影或想象的人》一书中非常有力地确立了这一概念。关于这些问题，见《论电影中的真实印象》（本书第 5—16 页）。

③ 毋庸置疑，我们这里指的是电影的创造。因为，在影片分析领域，本文作者显然无意指出组合方法并不适用（见本书第三单元，第 138—159 页）。这仿佛是“创造者”和“理论家”的遭遇（尽管两者在当代互相趋近，这种趋向又往往十分明显和十分有益，但仍然不够），即必然通过如此不同的途径涉及同一对象，以致他们往往无力摆脱悲观的和简单化的幻觉：这是不同的对象。

④ 而且我们以为今天比文章问世时显得更粗率。

域相比,鼓吹编排活动的理论家们宁可选择(多么热情!)电影——电影不是操纵活动尚可理解的唯一领域。

当然,在同一时期,蒙太奇也在银幕之外的领域中崭露头角,包括机械艺术、工程技术和构成主义戏剧。1917年前,爱森斯坦曾就学于彼得格勒公共工程学校。他自己曾经宣称^①,他的“杂耍蒙太奇”理论受到一些工程师管道配件组装的启发,也受到马戏团和歌舞厅中惯用并置技巧的启发。他参加过年轻的苏维埃戏剧的构成主义运动;他赞美日本的能剧,视其为纯粹的蒙太奇的产物;他为马雅可夫斯基的《左翼》杂志撰写文章;导演特列季亚柯夫的剧作;为无产者文化(人民戏剧)、自由实验剧院和梅耶荷德剧院工作过。但是,所有这些影响和感染^②都不能取代纯电影的研究:即探讨在电影本性中能够允许操纵精神特别用于影片创造过程的各种因素,尽管有些误解。

因为,误解是诱人的:从一定角度上看,电影具有一切非其所是的表象^③。电影显然是一种泛语言;而人们曾把电影视为一门纯语言^④。电影

① 见爱森斯坦关于杂耍蒙太奇的宣言,载《左翼》(*Lef*),1923年5月,莫斯科。我们在这里关注的见解收入作者的《我怎样成为导演》(«Comment je suis devenu metteur en scène?»)一文,载《一个导演的思考》(*Réflexions d'un cinéaste*),莫斯科,1958年,外语出版社,第11—19页,详见第18页。

② 爱森斯坦的自述(多处)和杰·莱达、阿芒卡尔、让·米特里等人对爱森斯坦的研究可以反映这一点。

③ 我们认为,尽管爱森斯坦的著作(但绝非他的影片)因其半路出家而有不少疏漏,但是,他仍是伟大的电影理论家之一。他的著述见解颇多。但是,需要按照泛语言观点重新思考他按照纯语言思考过的一切。

④ 一门纯语言是一套组织严谨的符码。泛语言则包括广泛得多的领域;索绪尔说过,泛语言是纯语言和言语的总合。在夏尔·巴利或埃米尔·本维尼斯特的著作中,“泛语言事实”这一概念具有同样意义。如果我们打算界定事物而不是界定词汇,我们就会说,只要有述说意愿时去述说一件事,最广泛存在的泛语言便呈现出来,见夏尔·巴利《符号是什么?》(«Qu'est-ce qu'un signe?»),载《正常和病态心理学杂志》,第36卷,1939年,第3—4期,第161—174页。尤见第165页。当然,语汇语言(纯粹意义上的语言)和其他“语言活动”(往往指“转意的泛语言”)的差别深入人心,不容混淆。但是,符号学自然而然关注一切“泛语言”,对语言活动领域的广度和限度并无预先的成见。符号学可以和应当依靠语言学,但并不与之混同。

允许,甚至要求分镜和蒙太奇;而人们曾认为,电影的明显语意组合编排只能源自事先存在的聚类关系,尽管这种关系尚未充分认识自己。影片是一种过分明显的信息,因此很难为它设定一套符码。

况且,各种信息,只要经常重复,只要形成足够的变体(电影不正是如此吗?),最终就会酷似一条支脉时时变动的长河,使各个离散元素(至少是一个局部符码的离散元素)散落在它的河床里,宛如座座岛屿。也许,这些勉强露出水面的岛屿过于零落,过于分散,难以抵御生成这些岛屿又反过来始终威胁它们的水流的冲击。唯有若干按照言语功能经常使用的“句法手段”最终能够具有纯语言功能,呈现在以后的影片中:它们在一定程度上变成了固定程式。因此,许多人热衷于一种反果为因的预见:他们弄反了纯语言的出生日期;他们认为只有借助影片的句法才能理解影片,其实,正是因为理解了影片,也仅仅因为理解了影片,才理解影片的句法。如果这不是对于出现在其他影片中的叠化或叠印已有见识的观众,那么,只有对于叠化或叠印自身的理解,就永远阐明不了影片的情节。但是,因为情节是用影像为我们讲述世界和我们自己,我们对于情节将烂熟于心,于是,情节的叙事动力学似乎迫使我们去理解叠化或叠印,即使不是初次见到它们的时候,至少也是在观看第三部或第四部影片的时候就可以理解它们。正如 G. 科昂-塞阿所言,他认为,影片的语言必然“已经完全铭刻在与我们有关的动作和情感中”^①。这是研究与影片智力活动有关的一切电影学实验力求证明的现象。B. 和 R. 扎佐、A. 翁布里丹尼、J. 麦迪逊、L. 冯·贝维尔、G. 米阿拉雷和 M.G. 梅里爱、J. 拉若奈斯和 R. 罗西、M. 列贝雅尔等人的著述达到一个共识,即唯有过分程式化的句法手段会给孩子或“原始人”造成领悟的困难,除非不用这些手段影片情节和故事体世界也始终可以被理

① 见《电影哲学原理概说》(*Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*),修订版,1958年,法国大学出版社,第13页。

解，他们才能够理解这些手段本身。

在这些琐议之后，让我们回到开篇时提到的罗西里尼那段访谈吧。他说，“事物在此。为什么操纵它们？”想必，他不是指最广义的编排技巧；他仅仅（但旗帜鲜明）针对主张蒙太奇之上的纯电影理论。这样，他就应和了《电影手册》所庇护、支持和大致体现的一种倾向（《电影手册》并非平白无故采访他，因此欣喜若狂）。意大利人说了这番话，但是我们想到了法国人。不正是论及罗西里尼的影片时^①，安德烈·巴赞创立了关于段落—镜头、景深和连续拍摄的著名理论吗^②？预感到一种电影观念（可称为拼合电影）必然消亡的这些朋友和同行们不是都盼望实现这一点吗？他们认为，如果电影想成为一种真正的泛语言，电影首先就应拒绝成为语言的一种简单模仿。影片不是应当言之有物吗？那就请说吧！但是，在述说的时候，影片不必把影像处理为“单词”，不必按照一种伪句法规则安排影像，因为这类规则的明显制约性不是越来越难以打动那些足以接受所谓“现代”电影（不仅是狭义的“新浪潮”）的成熟精神吗？我们不再理睬什么吉卡·维尔托夫的“电影句子”或“电影纯语言”^③！

因此，安德烈·巴赞并非孤军奋战。还有R.莱昂哈特（R. Leenhardt）^④，

① 也涉及一般的意大利新现实主义，以及奥逊·威尔斯、惠勒、让·雷诺阿、斯特劳亨和茂瑙的若干方面。

② 巴赞经常谈论这些理论。他对这个话题的最重要论述《电影语言的演进》（《L'évolution du langage cinématographique》）一文为三篇原有文章的改写和综合，载《电影是什么？》第一卷《本体论和语言》，塞尔出版社，1958年，第131—148页。

③ 维尔托夫的这些术语（它们出色概括了蒙太奇为王论的观念）中的第一个术语（“电影句子”）见于作为“苏维埃三人（即维尔托夫组创的“三人小组”）宣言”的《电影眼睛派转折》一文，载于《左翼》（马雅可夫斯基主办的杂志），1923年5—6月号（与爱森斯坦的宣言刊于同期）。后由萨杜尔推荐收入《电影手册》第144期（1963年6月）和第146期（1963年8月）。引文见第144期第33页。第二个术语（“电影纯语言”）载《电影眼睛》（*Ciné-œil*），莫斯科，1924年，后收入拉皮埃尔主编的文集《电影文论选》，新新出版社，1946年，第207—209页。

④ 见《电影的暧昧性》（《Ambiguïté du cinéma》），1957年9月2日召开的研究会，文章转载于《电影手册》，第100期，1959年10月，第27—38页。

还有发表了多篇声明支持段落—镜头的让·雷诺阿^①；如果我们谈到既是导演又是理论家的人，那还有阿斯特吕克，他的著名的“摄影机一笔”概念^②与电影纯语言的旧概念貌似而神异。笔永远只能写下握笔者让它书写的文字。阿斯特吕克期望有一种酷似小说的、自由的、个性化的和富有洞察力的电影，但是，他也特意明确指出^③，他的“语汇”将由事物表象本身构成，由“世界的色彩”构成。相反，蒙太奇为王论在于分解内在意义，把它拆成几个部分，使之变为任人摆弄的单纯符号。与此同时，M. 马尔丹在书名已经表明电影是一种泛语言的著作^④中顺带指出^⑤，不应在电影中寻找严格的符号体系。在梅洛-庞蒂的“电影和心理学”的讲座^⑥之后，人们不时从所谓的“现象学”角度去说明影片特性，或者至少去讨论影片：影片的一个段落，正如一个生活场景，自身包含意义，在这里表意形式与表意内容难以区分。“表明一事物不是通过提示已经形成或已成习惯的概念，而是通过对元素的时空安排去表达意义，这是艺术的福分……”^⑦这是关于编排活动的另一种观念。电影，典型的“现象学”艺术，与表意内容整体同外延的表意形式，自身表达意义的场景，从而是纯粹短路的符号等等：这就是É. 苏里奥、M. 索里阿诺、R. 布朗夏尔、G. 马塞尔、G. 科昂-塞阿、A. 巴赞、M. 马尔丹、A. 艾弗尔、G.A. 阿斯特尔、A.J. 戈里埃、B. 多尔、R. 瓦扬、D. 马利雍、A. 罗布-格里耶、B. 扎佐、R. 扎佐，以及其他许多人

① 载《广播—电影—电视》(Radio-Cinéma-télévision, 1959年11月22日)、《电影手册》(第100期, 1959年10月)和他在各处发表的“谈话”。更明显的是，他自1938年始就说过同样的意见，见《观点》(Point, 12月号)。

② 宣言载《法国银幕》(L'Écran français), 1948年3月30日。

③ 见《电影文摘》(Ciné-Digest), 第1期, 1949年。

④ 见《电影语言》(Le Langage cinématographique), 塞尔出版社, 第一版, 1955年。

⑤ 同上, 第236—237页。

⑥ 法国高等电影学院的讲座, 1945年3月13日。收入梅洛-庞蒂的《意义与非意义》(Sens et non-sens)一书。

⑦ 同上。

在一些文章中大体涉及的话题。人们可能（甚至很可能）在这条路上走得太远：电影毕竟不是生活，这是经过编排的一个场景^①。但是，我们暂时放弃这些保留。我们仅仅指出在关于影片观念的历史演进中一个实际的共识。

罗西里尼的话虽然较少“哲学性”，但是毕竟具有同样的倾向。让我们倾听接下去的一句话：他说，如果我们把电影理解为“诗的语言”，它就是一种泛语言。但是，无声电影的理论家曾经把电影视为一个真正的特殊媒介（导演的用语），如今我们更加怀疑这种说法。对于《罗马，不设防城市》的作者来说，他自然并不关注符号学，但是他的话是一种结论。这一结论的表述有些随意（至少在选择术语时），未必经过深思熟虑，但实际上是非常恰当的：一位职业导演在自己的影片之外仅三言两语便提示出这么多意思，这并不常见。

非纯语言的泛语言：影片的叙事性

对于从语言学角度研究电影的人来说，很难放弃下述做法，即不断参照两个引起纷争的明显事实：电影是一种语言，但电影与语汇语言有很大差别。这是难以回避的令人举棋不定的困境，也许很难避免非议。

在分析影片的“语言形态学”^②时，G. 科昂-塞阿一度得出结论：至

① 在《电影美学与心理学》（大学出版社，第一卷，1963年）中，让·米特里审慎重提这些问题：蒙太奇在主宰一切之后似乎渐渐变得微不足道，至少在一些理论中。而没有起码的蒙太奇，电影是不可思议的，蒙太奇本身属于更宽泛的一组语言现象（见第10—11页）。表意形式与表意内容的完全类似和大体融合不能界定全部影片，而只是影片的层面之一，即仅仅是出发点的摄影素材。一部影片由许多影像组成，影像的意义通过影像间一系列蕴涵、象征和省略彼此相关。在这里表意形式和表意内容有更大的距离，确实有一种“电影泛语言”（尤见第119—123页）。而我们则希望强调这种泛语言与一门纯语言的差异：所谓“非蒙太奇”的拥护者（安德烈·巴赞的倾向）即使对影片美学往往提出了过于排他的主张，但至少否定了视电影为一门纯语言的概念，肯定电影泛语言的存在功绩（在一种直觉和自发的符号学问题上）。

② 见《电影哲学原理概说》，第128页。

少应当克服把电影视为一种泛语言的诱惑^①。影片为我们讲述连贯的故事；它为我们“话说”许多可以通过文字语言讲述的事物；它的讲述方式不同：“改编”的可能性和“改编”的必要性的起源皆在于此。

当然，人们往往合理指出^②，电影走上叙事之路，走上 F. 利奇 (F. Ricci) 所说的“传奇小说之路”^③，而且仅仅作为可以接受的“类型”之一的长故事片最终成为全部电影产品的主干，这都是电影历史积极演进的结果，尤其是从卢米埃尔到梅里爱、从“原始电影”到电影的巨大转折^④。这里没有任何必然性，没有任何特殊“自然性”。但是，强调事物历史性的人从未因此断言历史因素微不足道，从未断言偶然的作用。需有这种结果，但是，也需有原因；电影的本性必须使这种演进至少成为可能，也许非常可能，甚至成为必然。

观众有过各种各样的需要，总称需求。在 E. 莫兰的分析中，这是核心思想，无须一般复述。最近，他明确指出^⑤，尽管观众需求无力左右每部影片的具体内容，但是这种需求完全可能影响我们所说的演映格局。一个半小时的长片加映叙事性不强的短片（纪录片等），这就是一种格局。也许，这种格局保持不下去，但是，它当时相当令人满意，因此得到认可。当时还有其他格局，譬如，每场放映两部“长片”。但是，这只是可变形式。始终未变的基本格局就是把“影片”称为给我们讲述一段故事的大单元；“去看电影”，就是去看这段故事。

而电影非常适合采用这种形态；假若电影的内在符号学机制使此路不通，最强烈的需求恐怕也无济于事，电影也不会永远沿这条路走下

① 见《电影哲学原理概说》，第 119 页。

② 尤见 E. 莫兰的《电影或想象的人》，子夜出版社，1956 年，第 55—90 页（第三章全文）。

③ 见 F. 利奇的《想象与现实之间的电影》（« Le cinéma entre l'imagination et la réalité »），载《国际电影学杂志》，第 2 期，1947 年 9—10 月，第 161—163 页。

④ E. 莫兰的概念和术语，同前引。

⑤ 见《电影的作用》（« Le rôle du cinéma »），载《精神》，第 38 卷，1960 年 6 月，第 1069—1079 页。上述观点见第 1071 页。

去。电影必须成为出色的叙述者，必须有娴熟的叙事技巧，千姿百态的事物才可能呼之即来，历历在目：神话虚构故事涌入电影，这确实是激动人心、不同凡响的事，而影片原本可以有其他许多用途，但是在一个伺机获取一切新技术的社会中，它们还没有被充分利用呢。

“故事”的权力至高无上，结果，按照一些分析来看，尽管情节本身是由影像织就的，影像作为电影的所谓构成源，反而退居情节之后，电影仅仅成了理论上的影像艺术^①。人们以为可以从容欣赏每一个“镜头”中的视像内容，纵向读解影片，然而影片几乎即刻就成为横向读解对象，它加速前行，急于“下回分解”。段落并非叠加“镜头”，而是删减“镜头”。影片学对于影片记忆程度所做的各种实验（无论是D.J.布鲁斯、P.弗莱斯和G.德·蒙莫兰、M.列贝雅尔，还是D.洛马诺和C.鲍特松的实验）通过不同途径达到共识，即人们仅仅记得住一部影片的情节，最多还记得住若干影像。日常生活经验也肯定了这一点，当然，因为很少看电影而对影片记得一清二楚的人除外（譬如，小孩子对平生看到的第一部影片，农民对一年中看到的唯一一部影片，等等）。另一方面，D.德莱弗斯指出^②，对现代电影一些特有“语言”的追求（安东尼奥尼、戈达尔……）往往会在影片中造成虽有才气但令人困惑的赘笔，因为影像本身毕竟已经在讲述一件事。

词符形态性、叙事性……仿佛一股感应电流^③把形形色色的影像串联起来，仿佛超越了人的想象力（既是观众的想象，也是导演的想象）：一旦两个影像先后出现，便会否定一条“连线”。

因为摄影（电影的近亲，或以近亲相待的远亲？）未曾打算讲述故

① 尤见L.塞夫(L. Sève)的《电影和方法》(« Cinéma et méthode »)，载《国际电影学杂志》，第1期(1947年7—8月)、第2期(1947年9—10月)和第3—4期(1948年10月)。上述论述见第2期，第172—174页。

② 《电影和语言》(« Cinéma et langage »)，载《第欧根尼》(Diogène)第35期，1961年7—9月。

③ 贝拉·巴拉兹用语(请参阅下文)。

事。它讲故事的时候，也是模仿电影：它把影片可能展现在时间中的连续过程铺展在空间中，而且，在“照片小说”之页，我们的目光是按照理想的顺序拼读一幅幅照片，这些照片也可以按同样的顺序映现在银幕上。照片小说经常用于讲述已有影片的情节：这是源自基本相异性的一种更深刻的相似性的结果：照片不适合叙述，因此，当它希望叙述时，它便成为电影。照片小说不是照片的派生物，而是电影的派生物。一幅孤零零的照片不能讲述任何事情，当然如此！但是，为什么必须通过一种奇特联系，才能够迫使并列的两张照片讲述一件事情呢？因为从一幅影像转入两幅影像，就是从影像转入语言。

如上所述，库里肖夫实验长期以来被视为全能蒙太奇的“科学”论据。但是，在蒙太奇至上论全盛时代，人们并未充分注意到，对于这些明确昭示了当时还相当模糊的一个真理的著名实验还有另一番阐释，而这些实验，这一阐释貌似加强了操纵论拥趸的大合唱，其实，它暗含着（因为过分谦逊）日后才会澄清的一部分不和谐音。这是贝拉·巴拉兹在《电影的精神》（1930年）中的一段话^①。这位匈牙利理论家以其特有的机巧指出，如果说电影的蒙太奇至高无上，它也被大致是被迫如此：即使在完全偶然并列的两个影像中，观众也会发现一种“前后联系”。库里肖夫实验证明的正是这一点，也仅仅是这一点。显然，电影导演们理解这一点，他们也认定这种“前后联系”就是他们的事，他们可以随意编排它。但是，起初他们受到观众的约束，或者说受到人类精神的一些结构的约束，而人类精神是囿于积习的“历时派”。请听这位匈牙利人的话：“我们事先假设一个意向……观众力求理解他认为蒙太奇希望他理解的内容。通过一股表意的电流的必然感

① 这段话（法语译文）被P.莱尔米尼耶收入他的文选（《电影艺术》，塞格尔出版社，1960年）中，我们讨论的概念见第208页，又见1949年版，书名为《电影美学》（*Der Film*，维也纳，世界出版社），作者把《电影的精神》和《可见的人或电影的艺术》（*Der sichtbare Mensch oder die kultur des Films*）缩编为一册。

应……影像……内在地……互相串联起来……不论人们期望与否，蒙太奇的力量存在着，发挥着作用。应当自觉利用它。”在《电影美学与心理学》（前已引述）一书中，让·米特里详细阐述了对“库里肖夫效应”的一种解释，这种解释基本符合贝拉·巴拉兹的见解。从“库里肖夫效应的后果”一节中（第283—285页）可以总结出如下立论：这些著名实验并不能完全肯定各种蒙太奇至上论（对于这些理论来说，蒙太奇效应展现于故事体之外，往往构成脱离影片本身的抽象论述或修饰片段），而仅能证明存在着使影像成为泛语言的一种“蕴涵逻辑”，而这种逻辑是与影片叙事性融为一体的。

因此，昔日盛行一时或今日归于平淡的电影蒙太奇（今昔始终盛行的叙事性）只是这股感应电流的结果，一旦两极足够接近（有时也相距较远），这股电流便必然流通：电影是超越一切具体的蒙太奇效果的泛语言。这并非因为电影是一种泛语言才可能为我们讲述如此优美的故事，而是因为它为我们讲述了如此优美的故事，它才成为一种泛语言。

有些理论家和电影导演宣扬远离场景奇观的电影，鼓励电影贴近擅长述说一切（既说作者，又说世界）的小说式书写，以便充实和有时取代自19世纪以来已经承担了这种多重任务的小说^①，在他们中间，我们恰恰看到了（而且这绝非偶然）许多较少关心“电影句法”的人，他们在自己的往往不乏才气的文章（诸如巴赞、莱昂哈特、阿斯特吕克和特吕弗）或影片（诸如安东尼奥尼、维斯康蒂、戈达尔和特吕弗）中论述或表现了这一点。当然，也有特殊案例：在阿仑·雷乃和让-吕克·戈达尔的作品中，蒙太奇携带着新意义重新露面；天才的奥逊·威尔斯拍摄出不受任何选择限制的电影：富于冲击力的操纵无与伦比，而一旦需要，摄影机的连续运动又像普鲁斯特笔下的语句那样富有魅力。但是，作者风格是一件事，电影语言的演进是另一件事，两者的

① 见F.R.巴斯蒂德(F.R. Bastide)的《编织的小说》(« Le roman à l'échafaud »),载《精神》第28卷,1960年6月,第1133—1141页。上述问题见第1139页。

差别不是实质差异（因为都是由导演拍电影），而在于人们观察它们的视野的宽窄：谈论作者风格需要 40 章；讨论电影语言，至少就目前而言，两章即可：先谈电影纯语言，再谈电影泛语言。我们提到安东尼奥尼、维斯康蒂、戈达尔和特吕弗，因为在具有一定风格的作者之中，他们似乎属于明显体现出从纯语言的意志转向泛语言的欲望的导演之列^①。在蒙太奇派可能拆散和重构的地方，他们往往利用段落一镜头；在传统句法区分出“推镜头”、“拉镜头”、“平摇”和“竖摇”的地方，他们往往采用权且称为“摇一移”的手法^②（这无非是摄影机的一种尚未符码化的移动，一种真正自由的运动^③）……

于是，纯语言的失，可以促成泛语言的得，两种运动合而为一。似乎在电影中，符码表意的丰富性与信息的丰富性形成一种隐约的严格的反比关系，因而彼此相关（或者也可以说彼此分立）：现已存在的符码都是粗糙的；如果大导演也相信符码，他也是勉强相信；精炼的信息绕开符码；符码随时会变化或消失；信息随时会找到另一种表达自己意义的方法^④。

电影纯语言和真正的纯语言：有声电影悖论

在电影被视为一门真正的纯语言的时代，电影对真正的纯语言怀有一种神圣的敬畏。电影担心它们的竞争，因为电影单枪匹马与纯语言处于同一层面的时候，就可能有竞争。人们可能认为，在 1930 年以前，

① 此文写于 1964 年，今天似应增补一些人。

② 一个十分成功的实例：戈达尔影片《精疲力尽》（*À bout de souffle*）中的旅行社段落。

③ 这个现象在 F. 什瓦苏（F. Chevassu）的《电影语言》（法国教联出版社，1962 年）中有出色分析，见第 36—37 页。

④ 如今，我们不再用完全对立的术语描述符码和信息之间的关系，同时，符码本身似乎构成了更复杂、更多样和更精细的实在，而且可以说是更能与信息的丰富性和谐共存的实在。关于这几点可参阅本书第五篇文章（第 102—137 页），题为《虚构故事片中的外延问题》，也可参阅《现代电影和叙事性》中的若干段落（载于本书，尤见第 174—212 页）。还可参阅《当代电影理论问题》第 265—318 页（上述论点见第 317—318 页）。

影片的无声状态本身为影片提供了自动的保护，以抵制令人生厌的话语。人们以为，正如不受声音干扰安然入睡的聋子，无声电影也可以安于自己的弱点，过着静默无声的生活。然而，并非如此！任何时代也比不上默片时代更饶舌。连篇累牍的宣言、诅咒、抨击、声明和预言，而且始终对准同一个假想敌：话语。话语在影片中并无立足之地（也自有原因），结果，它仅仅存在于攻击它的言论中（既是受攻击的话语，又是攻击性话语）。青年让·爱浦斯坦、青年雷内·克莱尔、英年早逝的路易·德吕克、“纯电影”派及其狂热的女先知杰尔曼·杜拉克、贝拉·巴拉兹、查理·卓别林，当然，还有整整一批苏联电影的先驱：蔑视话语的人真多。尽管我们仅仅列举出名气最大的几位。

当然，这难免令人发笑。但是，在这些逆于常理的咒骂中，包含着比初看上去要多的真理。表面上看不到的旧式语汇结构，仍然纠缠着影片。抨击有的放矢：显然，包括字幕；尤其包括演员表演中的各种手势动作，这种表演的真正原因（容后详述）不在于人们误认为的无声影像的缺陷，也不在于从戏剧那里沿袭的习惯（不然怎么解释一些默片根本没有什么手势动作呢？），而在于实现一种无言语交流的无意识愿望，为的是不用词语语言就说出人们借助词语语言述说的内容（并非完全不可行），而且以同样方式说出人们借助词语语言讲述的内容。于是，一种既夸张又僵化的无声对话方式，一种挤眉弄眼嘟嘟囔囔的做法便随之问世，在这里，每个手势和每个模仿动作都是一个语言单位（几乎总是一句话）的认真而笨拙的复述，而打着手势做出的各种模仿动作更加凸显了这种无语状态的尴尬（缺少话语原本也不是什么了不起的大事）。但是，斯特劳亨一类虽然只能利用无声的影像但是希望说得更多的电影导演，只需认识到可以绕开话语去述说这些内容^①（而不是拼命运用话

① 在影片《婚礼进行曲》（*Marche nuptiale*, 1927年）中，绝妙的诱惑一场戏，完全建立在导演兼演员的斯特劳亨的难以觉察的面部表情上，多么令人神往。没有任何手势。但是，多么富于表现力！

语，再加上可怜的剽窃），影片就会显得丰富和顺畅，先前那些断续的表意形式就会更加连贯，从而呈现一个复杂的和丰富流畅的意义。

因此，那些认为无声电影还过于饶舌的人并没有全错。但是，如果说他们已经揣测到不少真理，那么，这也是按照一个更广泛、更模糊和内在依据更深刻的思想脉络揣测到的。他们几乎惧怕词语语言，因为就在他们把电影定为一门非词语语言的时候，他们还是隐约觉得有一种准话语机制在影片中发挥作用。虽说隐约，但也相当明确，足以让他们觉得词语语言是随时准备纠缠不休的一个强大对手。通过对当时一些理论著述的剖析，很容易看到一个惊人的共识：影像如单词，段落如语句，段落是由影像构成的，正如语句是由单词构成的。由于立足于此，电影注定永远低人一等，尽管它自称不乏优势。面对一种精巧的语言（词语语言），电影无意中就把自己界定为一个比较粗疏的复件。电影只好打起精神接受自己的庶民身份（马塞尔·莱比埃的许多文章都只谈这个话题），因为它暗自惧怕一个更高贵的长者。

我们看到，有声电影的悖论植根于无声电影时期。但是，最逆于常理的事以后才出现：有声电影的问世理应不仅改变影片风貌，而且改变讨论影片的电影理论，但是至少多年未见这些理论有丝毫改观。影片已经说话，但是人们谈论的仿佛还是哑巴影片。也有例外：在巴赞开始为其辩护之前^①受到无端蔑视的一个全新倾向在马塞尔·帕尼奥尔的著述中得到了全面阐释。这一倾向并非来自电影，也并非源于无声电影的生存困境（因此它的反对者才怒不可遏），意味深长的是，这一倾向只是随着有声电影的问世才初露端倪^②。它并不涉及我们所说的有声电影的悖论：我们暂时搁下这个话题。

言语出现在影片中与这个倾向有关，但是这并未从实质上改变已

① 见《帕尼奥尔专议》（« Le cas Pagnol »），载《电影是什么？》第二卷《电影与其他门类艺术》，1959年，第119—125页。

② M. 帕尼奥尔的第一篇宣言发表于1930年，第二篇宣言发表于1933年。

有的理论观念。众所周知，钟情于电影“纯粹性”的人轻易不会允许新来户踏入影片世界。他们到处扬言，没人会利用言语，或者应当尽量少利用它，反正别依据写实功能去利用它，况且，时髦只是一阵风。当时，还有一种实际做法（既是钳制，又是延迟），即利用“声音”抵制“说话”：人们接受现实的音响和音乐，不接受言语，尽管言语毕竟是大千世界中各种声音之一，但是唯有言语（在理论上）始终是一种神秘和特殊的禁忌：这是“无言语的有声片，是缄默无语的影片，是加上门声和叮叮当当刀叉声的影片，是呻吟、呼喊、欢笑、叹息和抽泣但一言不发的影片”，是南方剧作家狠抓不放的影片^①。但是，这一切仅是插曲。关于影片正式接纳言语的这场广泛争论，完全是柏拉图式的空谈：人们只能在影片理论中了解争论的始末。而影片本身是有话语的，它们很快就有了话语，几乎无一例外，而且至今如是。

因此，言语不费吹灰之力就实际上渗入到那些声称电影艺术的生命永远和哑然无语相伴的人的影片中^②，这可不是悖论的一个无足轻重的方面。言语，事实上被接受，法则上未被接受。人们竭力说明言语改变不了任何本质（这个意见举足轻重！），电影纯语言的法则依然如故。A. 阿尔诺在概括当时十分流行的一种意见时指出^③，好的有声影片和好的无声影片遵循相同标准，有声毕竟只是日臻完善的一个方面，总的来说，它还没有早就“发明出来”的特写镜头重要呢。

事后反思，我们对这种顽固否认转向言语是一项重大突破的态度实在感到奇怪，而这至少是应当在理论领域中占有一席之地的事件，因此也是应当改变先前各种成见的一个事件。我们知道，所有真正的变化（语言学

① 见第二篇宣言，《巴黎影评》（« Cinématurgie de Paris »），载《影片手册》，1933年12月15日。

② R. 莱昂哈特在《电影的暧昧性》中（见前引）已经指出这件事；关于这一看法，可参阅《电影手册》第100期，第28页。

③ 见后来收入《从无声到有声》（*Du muet au parlant*，新新出版社，1946年）的一篇文章，此处按莱尔米耶选编的文集引述，未指明出处。

家在涉及历时性时谈论的变化，普鲁斯特谈到情感时所说的变化）都与这个条件有关。但是，言语只是附加在（而且还……）电影理论中，仿佛超编的新成员只能坐到加座上——即使无声电影（无须再提“有声片”，它们就像自残者和死产儿）完全从银幕上消失。

这种拒绝正视现实，或者更贴近些说，拒绝倾听现实的态度，甚至在那些对有声片的诞生反应最有效和最丰富的人当中，也可见到，尽管较少偏颇和较少夸张，当然，帕尼奥尔不在此列。爱森斯坦、亚历山大罗夫和普多夫金在著名的《交响乐对位声明》（« Manifeste du contrepoint orchestral »）^①中表示乐意接受声音，只要没有言语。精神实质是积极的。这里特别涉及如何用听觉内容丰富视觉对位，以新形式丰富旧电影。但是，我们还看到（而且正因为一种睿智与合理的反应凸显出其疏漏，我们才更加遗憾），这三位苏联人根本没有重视言语：在他们的心目中，音响电影是一种开平方的电影；如果说它是通过自身增强表现力，那么，它也仅仅是通过自身增加表现力。宣言的作者想到音响，想到音乐：对于他们来说，影片毕竟是一段大声说出的表述。言语，作为一个大声述说的元素，就可能渗入到影片中，而这就是他们未加考虑的因素，甚至是他们排斥的因素。

不必责备他们：1928年与1964年相比，研究这些问题的难度更大。但是，不妨利用这段时间距离看到影片中出现言语使电影在一定意义上接近戏剧的必然性，这与相当流行的一种意见相左，也有悖1930年以来强调戏剧言语和电影言语的差别的许多分析（这些分析也往往有正确的方面）。这些分析不乏共识：它们都以各自的方式指出，戏剧的圣言是君主，构成被再现的世界，而影片的言语是臣民，是被故事体世界构成的。差别明显，无可非议。但是，深究起来，一切言语，无论是君是民，其本性就是首先为我们说件事儿，而影像、音乐和音响首先应当被

① 载《艺术生活》（Zhizn Iskusstva），列宁格勒，第32期，1928年8月5日。

制造出来，即使它们也能为我们“说”好多事儿。

一方面，在自始就与施动者和特意的表意活动密切相关的词汇语言中，另一方面，在过分依赖世界的耐性和事物的可塑性的影像、音响甚至音乐这类“泛语言”中，积极方面和消极方面的分野全然不同。无论说什么，影片中的一段对话都不会完全属于故事体。语汇元素很难完全融入影片中，即使忽略不计那些很容易证明我们有理有据的“述说者的解说词”（还应指出它们的存在）。它必然有些间离。言语始终近似代言人。它从不会完全在影片之中，它永远稍稍位于影片之前。反之，声情并茂或历历在目的音乐乐曲或影像构图并不在影片与观众之间游移；我们觉得，它们仿佛构成了影片的血脉：经过精细加工的质料仍是原来的质料。

除了帕尼奥尔的有关舞台戏剧片的理念尚可争议之外^①，这位剧作家在难免犯错的1927—1933年间可能是最清醒的一位。一些人拒绝声音。另一些人勉强接纳了声音。还有一些人乐意接受声音。就在这场大胆接受声音的运动中，有些人（正如希望请到大音乐家共餐的家庭主妇不得不邀请他的饶舌的夫人一样，但愿这可怕的怪癖终究不太可怕）甚至考虑在特别需要的音响中加入一些言语。唯有帕尼奥尔，几乎独自一人，接纳了“说话”电影，即开口讲话的电影。

在有关这段历史的只言片语之后，让我们在这里明确说明唯独帕尼奥尔得以避免的所谓有声电影的这种悖论。当电影寂然无声时，人们指责它过于饶舌。当电影开始说话时，人们宣称，电影基本上还是无声的，而且应当依然无声。因北，如果有人断言有声电影的光临并未带来任何变化，那又有什么奇怪呢？而且，有些电影确实没有任何变化。1930年前，影片虽无声但饶舌（模仿话语的手势动作）。1930年后，影

① 关于这一点可参阅克里斯蒂安·麦茨的《语言和电影》，第11章第3节（全篇），巴黎，拉鲁斯出版社，1971年。

片虽饶舌但无声：那是附加在拘泥陈规的影像结构上的言语流。电影纯语言不可能是有声谈话式的，也不曾是有声谈话式的。不是在1930年，而是在1940年左右，电影才成为有谈话的电影，那时，影片渐下决心改变自己，接受已经存在但一直被冷落的言语^①。

但是，有人会说，谁都知道最初几部有声片说话过多。确实如此。但是，有这种说法，也是因为在这些影片中没有真正的谈话。相反，如今，影片中的言语不再令人反感；是因为话语不多吗？不尽然。但是，就算不多吧。问题的本质毕竟在别处：影片说得更妙，影片中的言语不跑调，至少符合一般规则。我们指的是对于一部影片而言影片说得更妙；不是台词必须写得更妙，而是台词与影片的配合相得益彰。

对于一种属于泛语言但是按纯语言（当然是通用的“非程式化”的纯语言；但毕竟是纯语言，因为它希望构成一套在逻辑上先于一切信息的相当严格的体系）思考的电影来说，真正的纯语言只能为影片增添累赘和不合时宜的竞争：人们无法认真考虑怎样使语言纳入影像系统，更想不到把它们融于一体，而只能想到两者的匹配。

只有当电影被视为一种不拘一格的灵活的泛语言时，它才成为有声对话片，这时，它已足够自信，不必在自家门前设立拒人于门外的常驻卫队；它已足够富足，不怕借他人财富充实自己。对有声电影而言，“段落—镜头”比有声电影的到来更有用。正如É. 苏里奥涉及另一话题时所言，一项技术发明不可能解决一个艺术问题，它只能提出问题，直至应运而生的第二项纯美学发明来解决这个问题^②。这是众所周知的长远进步和暂时退步的辩证法。

① 如今，我们倾向于对上述立论做些保留。一些好的有声对话影片问世于有声电影初期，1930—1933年是多产时期。后来，那些美国喜剧又相继问世。等等。

② 涉及电影“新技术”（星涅拉玛宽银幕等）问题，见在“新技术影片效果研讨会”上的发言，“第二届国际电影学大会”，巴黎大学，1955年2月。收入《国际电影学杂志》第22—24期，1955年，第92—95页。上述观点见第94页。

为了更好地理解有声电影，似应研究一种“现代”影片^①，尤其是阿仑·雷乃、克利斯·马盖和阿涅斯·瓦尔达的影片，这是密切相关的三位导演。话语元素，甚至明显的“文学性”元素，在更具“电影性”的整体结构中具有举足轻重的作用，这在以往是鲜见的。在《去年在马里昂巴德》中，影像与台词仿佛在捉迷藏，在互相亲热。双方平分秋色：台词生成影像，影像变为台词；正是这组语境构成影片的脉络。

因此，我们又会遇到尽人皆知的“电影特性”问题，对于这个问题，安德烈·巴赞几乎在自己的每篇文章中都会说一两句颇具启发性的话。明确标榜强烈个性的做法未必是个性最强者之所为：譬如，昔日的一些电影。

一种状态、一个阶段：试评“电影纯语言”

我们完全“谅解”这种昔日电影，因为毕竟产生了爱森斯坦和其他几位大师。但是，人们只是“原谅”天才。“电影纯语言”构成了一套完整的理论系统，我们可以据此评价它；区别甚显：在这里，批评家或史学家的观点并不符合理论家的观点。有些观点华而不实。但是，一些过时的观念，在它们流行之日，毕竟为我们留下了一些伟大的银幕杰作。

况且，尽管曾经存在一种拼合电影，但不曾存在拼合影片。当时，许多影片的共同倾向仅仅体现在文章和宣言中，但从未完全落实在一部具体的影片中，而仅见于介乎常规电影和纯实验作品之间的先锋派作品中；即使如今重看这类影片，我们也会觉得它们不是“常规影片”。让评论家去留心强调这类影片的贡献吧。

^① 这项工作已经纷纷展开：B. 潘戈和 J. 里卡杜 (J. Ricardou) 对阿仑·雷乃的研究见《前景》(Premier Plan)，第 18 期，1961 年 10 月；J. 卡尔达对阿仑·雷乃、阿涅斯·瓦尔达和克利斯·马盖的研究见《精神》，1960 年 6 月；R. 贝卢尔 (R. Bellour) 对这几位电影导演的研究见《第七艺术》(Artsept)，第 1 期，1963 年，第 1 季度。

至于历史学家，他有理由认为，电影只有切身体验种种极端（理论的或实践的）之后，才能够开始认识自己。电影纯语言，这也是电影自身作为艺术的诞生，是早期电影的全部技术发明完成之后的事；这是安德烈·巴赞论及严格意义的“先锋派”时的说法^①。我们可以用它说明当时的相当一部分电影。因此，请历史学家去研究这场青春期独创性危机中一切积极因素吧——毕竟为数不少。

我们所理解的广义的电影纯语言提供了时代馈赠给电影的相当一部分精华；通过电影纯语言，涉及艺术和泛语言的元素已经发挥作用。所以，我们只谈论了电影纯语言。但是，不应由此而挡住视野：通常，有一部这种倾向的影片，就有十部回避（但出于下策）无声电影的困境和有声电影的悖论的一般影片：1930年前，平庸之作拍摄了非洲大象；1930年后，平庸之作记录了包含言语和音乐的歌舞厅节目。不管有没有言语，都无碍这种任性。

还有另一种电影，既非“电影纯语言”，亦非平庸之作。在蒙太奇为王的鼎盛时代，斯特劳亨和茂瑙的创作预示了现代电影特征。这是天才与个性的表现。因为，这种电影当时尚无自己的理论，尚未形成流派。就意识形态而言，当时唯有操纵精神大行其道。这很正常：每个阶段都是为了少数人的跨越而设置的^②。

① 见《新先锋派》（« L'avant-garde nouvelle »），载《被诅咒影片的电影节》（*Festival du film maudit*），为上述电影节发行的印数不多的精装本小册子，1949年。收入《电影手册》，第10期，1952年3月，第16—17页。

② 我们在这里没有提到1920年以前的阶段，尽管它对电影语言的形成至关重要（尤其是格里菲斯）。但是，这个阶段提出的各种问题与本文的论题无关，本文无意涉及历史。如果仅举一例（虽然实例甚多），显然费雅德就没有我们批评的那种“电影纯语言”的弊端。我们关注的问题（泛语言还是纯语言？）只能始于最初的电影理论已经问世的时期，即1920年左右。在此之前，电影首先要拍出来。卢米埃尔发明了电影术，他没有发明我们今天看到的“影片”（相当篇幅的复杂的叙事整体）。1920年前的伟大先驱发明了电影（参阅让·米特里《电影美学与心理学》，第1卷，第267—285页）。电影首先要存在，并开始理论的反思，这里提到的符号学问题才有意义和对象。电影符号学是电影的一门符号学。

多级概念：电影特性

因此，正如罗西里尼所言，与其说电影是特殊的媒介，莫如说它是艺术的泛语言。电影虽然是各种并未完全丧失其自身规律的已有表现形式的结合（影像、言语、音乐甚至音响），它仍然必须从完整意义的组合起步。电影自始就是一门艺术，否则就一文不名。它的力量，或是它的弱点，就在于容纳先前的各种表现形式：一些是完全意义上的语言（词语元素），另一些只是转化意义上的语言（音乐、影像和音响）。

但是，对电影而言，这些“泛语言”处于不同的层次：影片后来“兼并”了言语、音响和音乐；影片的与生俱来的因素是影像化表述。因此，“电影特性”的真正界定只能涉及两个层面：影片表述和影像化表述。

作为整体，影片表述的特殊性在于自身的结构。作为最高层次，影片把各门初级的“泛语言”聚集到一起，竭力攀升，跻身艺术领域——即使重新成为一门经过艺术浸润的独特的泛语言。只有影片整体已经是艺术时，它能够是泛语言。

但是，在这个整体的内部，还有一个更为特殊的内核，而且与影片世界的其他构成元素相反，这个内核不像在其他门类艺术中那样处于分立状态：这就是影像化表述。在此，视野反向：影像系列首先是一种泛语言。因为与人所说的语言大相径庭，所以这是转化意义上的语言吧？就算如此。但是，毕竟是泛语言，因为罗西里尼所说的直觉（它显然涉及影片整体）与之无涉。影像化表述就是一种独特的媒介：电影问世之前，它不曾存在，1930年以前，单独用它就可以说明影片的特性。在介绍技术和外科手术的影片中，影像化表述仅仅承担媒介功能，不涉及任何艺术总体化的探索。相反，在虚构故事影片中，这种影像的泛语言力求成为一种艺术（在一种更广泛的艺术内），正如可以有千百种实际用途的词语语言也不妨成为咒语、诗歌、戏剧和小说。

电影的“特性”，就是在希望成为泛语言的一门艺术之中存在着希望成为艺术的一种泛语言。

因此，这是两件事。而不是三件事。因为还有纯语言问题。而影像化表述和影片表述都不是纯语言。作为泛语言或艺术，影像化表述是一个难以编码的开放体系，包括其非离散性的基本单位（=影像）、过于直接自然的易理解性、表意形式和表意内容的无差距性。作为艺术或泛语言，经过编排的影片是一个更开放的系统，包括它为我们直接提供^①的完整全面的意义。

我们认识的影片不是一个变化无常的混合物；因为影片的各个元素可以并存。而且，它们之所以能够并存，这是因为其中任何一个元素都不是一种纯语言。我们恐怕无法同时用两种语言说话；正在对我讲英语的人就不用德语。然而，泛语言完全容忍这种并用，至少在一定的限度内：对我讲词语语言（英语或德语）的同时也可以向我打手势。至于艺术，它们可以在更广泛的限度内兼容并蓄，歌剧、芭蕾舞和吟唱诗便是明证。如果说电影造成了这种一切均可并存的印象（尽管有时是虚假的），那是因为它的主要部分在泛语言与艺术之间游移，而与纯语言相距甚远。我们认识的电影（也许会有其他类型的电影，有些类型在全景电影的那类场面中已见端倪）是福分不浅的“婚姻程式”：电影与艺术和欣然同意这门亲事的泛语言喜结良缘，各方权利往往可以互换。财产共享，互敬互爱。

电影和语言学

但是，这是否意味着在大体遵循索绪尔教诲的纯语言学主要关注纯语言的时代，电影研究不可能包含语言学维度？

① 如今，我们不再使用自然的和直接这两个词，或者至少用于更具体的意义上，见本书第74页，注释1。

不，恰恰相反，我们坚信，“影片语言学”的创举是完全合理的，而且它应当完全“语言学化”，即紧紧依靠纯粹的语言学。既然电影不是一门纯语言，又怎样理解这种做法呢？这是我们力求阐明的問題。

影片研究两次涉及语言学：这是研究方法的两个不同环节，而第二环节涉及的语言学与第一环节涉及的语言学不尽相同。

众所周知，索绪尔把纯语言研究视为语言学对象^①。但是，索绪尔还为一门更广泛的科学奠定了基础，这就是符号学，而语言学只是其中一个十分重要的具体部门^②。反之，有些人逐渐开始研究非话语系统的内在机制（道路的代码、地图绘制术、号码、礼貌手势……），或跨话语系统（礼貌用语、诗歌、童话、神话……），或话语和非话语之间的系统（如列维-斯特劳斯^③设想的亲属关系，以及对其“称呼”和“态度”的双元结构），他们不都是这位日内瓦大师的热忱读者、崇拜者和亲炙的门生吗？我们还要谈到这个问题。但是，我们已经指出一个相当明显的特点：照理，语言学只是符号学的一部分；实际上，符号学的构成需要以语言学为依据。符号学基本上还尚待创立，语言学已经十分先进，在一定意义上说，这是正常的。但是，这里似乎有些颠倒。后索绪尔派比索绪尔更索绪尔：他们把这位语言学家梦想的符号学完全建构成一门跨语言学。这也是顺理成章的：长者应当帮助幼者，而非相反。况且，索绪尔本人的一段话就让人窥见了这种交叉移位的可能：他说，如果语言学更加符号学化，它就能大大推动符号学的发展^④。自索绪尔以来，多亏索绪尔，语言学变得更加符号学化。

① 见《普通语言学教程》，第25页。本书所引全部论述均依《普通语言学教程》第五版，贝诺出版社，1962年。

② 《普通语言学教程》，第33页。

③ 见《语言学和人类学中的结构分析》（« L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie »），载《词语》（*Word*），纽约，1945年8月。收入《结构人类学》，普龙出版社，1958年，第37—62页。上述段落见第44—45页。

④ 《普通语言学教程》，第34页。

纯语言学专门研究人类的纯语言，它以一种令人羡慕的严谨性认识了自己的对象。语言学向纯语言投去一束照亮四周的强光（这并非逆于常理）。譬如，在第一个环节上，如果通过与纯语言的区别考察影片编排的影像化表述，这种表述的很多方面就可以被理解，至少更易理解。在把握电影是什么的努力中，了解电影不是什么，这可以赢得时间，而不是浪费时间。认识电影是什么的目的决定着电影研究的第二个环节。在实践中，两个环节不可分离，彼此呼应：如果我们称其中一个环节为“第一”，这是因为它以语言学的已有成果为依据，因此，我们自然会以它为起点。“第二”环节则是纯符号学和跨语言学环节；它可以较少依赖已有成果；反之，它不仅无前车可鉴，而且应当帮助创立新说（如果可能）；因此，它注定会遇到当下各种符号学的难题。

影像化表述与纯语言相比较；电影句法问题

第二分节^①：电影本身没有任何对应于第二分节的元素，哪怕这是一种隐喻说法^②。这个分节是在表意形式层次上而不是在表意内容层次上实现的：音素，尤其是“音群”，是无具体表意的区分性单位。它们的

① 我们在载于《交流》第7期（1966年）的《符号学，或符号系统：关于路易·叶尔姆斯列夫和安德烈·马丁内的著述》（« Les sémiotiques, ou sémies. À propos de travaux de Luis Hjelmslev et d'André Martinet »）一文中针对非语言学的符号学还谈过“分节”问题。

② 第二分节问题：这种提法实际上主要适用于电影和“电影语言”，即影片特有的和所有影片共有的表意结构构成的特殊编码层次。因此，更正确的说法是，这类电影没有第二分节（也没有第一分节，可见如下论述）。但是作为**整体的“电影”**——也就是全部影片所述的总体，以及有助理解一部影片的所有表意结构的总体（感知的、理性的、图像的、表意的和“象征的”等等）——是一个更广泛的现象，其中电影语言只是诸多表意层次之一。就此而言，各种电影表意完全可能遵循意义不同的一种或多种分节。**电影语言概念**是一种方法论的抽象概括：这种语言绝不单独呈现在影片中，而始终与另一些表意系统合在一起，如文化的、社会的、风格的和感知的表意系统等。再者，应当指出，语言学意义上的“分节”（即所谓的“双重分节”）并不是可行分节的唯一形式。

由于以上两种原因，我们务须分清两种说法：本文阐述的第一个说法是电影语言本身没有任何类似语言学双重分节的元素。我们不予考虑的第二个说法是“电影没有分节”。

单独存在意味着“内容”和“表现形式”有很大差距。在电影中，这种差距实在很小。表意形式是一幅影像，表意内容则是影像再现的事物。此外，摄影的传真度使这里的影像尤其逼真，而参与的心理机制使众所周知的“真实印象”^①有了保证，最终更加缩短了表意形式和表意内容的差距：于是，如果分切表意形式，表意内容本身也必然被分切为同形的意义段；因此，不可能有第二分节：用E.比桑的话说，电影是过分“内在的”一种“符号系统”。如果一个影像再现出三只狗，而我“切去”第三只狗，那么我只能同时切去“第三只狗”的表意形式和表意内

(接上页)因为如下提法毫不荒谬(这只是一个范例)：完整的电影信息利用五大编码层面，每个层面就是一种分节：1.感知本身(空间、“修辞格”和“背景”等建构系统)，因为这个系统已经是习得的随“文化”而变的理解系统；2.认识和认同呈现在银幕上的视听客体，即正确把握影片呈现的外延化素材的能力(也是文化和习得的能力)；3.附加在客体上(或客体关系上)的各类外在于影片(即在文化自身中)的“象征系统”和“内涵”的总体；4.流行于影片外(但是也在影片中)每种文化中的大叙事结构(克劳德·布莱蒙的说法)；5.最后，是纯电影系统整体，它把上述四个层面提供给观众的不同元素安排成一段独特表述。

我们知道，温别尔托·艾柯最近提出了一个有趣的假设，按照这个假设，电影信息整体总共可以利用三个主要分节层次，见《视觉交流符号学笔记》(*Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*)，佛罗伦萨大学，彭比安妮出版社，1967年，第139—152页)。我们也记得，克劳德·列维-斯特劳斯在《生食与熟食》(*Le cru et le cuit*)，普隆出版社，1964年，尤见第31页)一书的序言中区分了绘画作品(这也适用于电影作品)中两个主要结构层次：一方面是画布上的再现客体，另一方面是纳入客体的纯绘画构图。皮埃尔·保罗·帕索里尼则在电影信息中看到两大分节阶段〔《进化中的书写语言》(*La lingua scritta dell'azione*)，第二届新电影电影节上的演说，第二届佩萨罗电影节，意大利，1966年6月；收入《新批评》(*Nuovi Argomenti*)，新系列，第二期，1966年4—6月，第67—103页〕，这在一定程度上类似克劳德·列维-斯特劳斯对绘画信息做的区分。我们无意详细论述这些不同的分析，而只想明确指出，我们认为它们在原则上与上述各项概念并不矛盾。因为显而易见：1.上述几位作者既考虑了纯电影语言，也考虑了超出电影但影响解析影片整体的各类文化表意系统；2.他们注意到只需真实存在的分节层次(我们同意他们这种看法)，但是他们不要求与语言学的分节有一定的等价形式(而我们希望明确强调电影缺少这种等价形式，但是并不因此认为电影没有任何类型的分节)。

基于同样的理念，我们可以指出，“影像的大语意段系统”(我们将在本书第112—116页阐述)通过自身的存在构成了一种特殊的分节：它不同于纯语言的第一分节或第二分节(因为它并不把影片分切为可以类似音素或义素的单位)，但是它必然具有分节(以另一种方式，即在表述层面)电影信息的效果。

① 关于这个问题，参阅《论电影中的真实印象》一文(本书第5—19页)。

容。美国逻辑语言学家 G. 赖尔曾经嘲笑一种幼稚的纯语言观念（它已受到索绪尔的批评），讥之为“狗名费多—小狗费多论”：狗名费多与小狗费多严格对应；单词事后为数目相等和严格先在的事物——命名：这种观察方式在语言学中早已过时，而在电影中仍然适用；在被摄场景中有多少“事物”，在影片影像中就有多少“物象”。

无声影片的理论家们喜欢把电影说成是“世界语”。实在荒谬。当然，世界语不同于一般的纯语言，但是，这是因为它完美实现了一般纯语言还仅仅在追求的东西：一个完全程式化、专门化和有序化的系统。电影也有别于纯语言，但是，这需要按照反向意义去理解。更确切些说，纯语言仿佛夹在两种“世界语”之间：一种是真正的（或 l'ido，或 le novial，这无关紧要）具有过分语言学性的“世界语”；另一种是缺少语言学性的电影。

总之，电影的普泛性是一个双面现象。正面：因为投向世界的视觉感知不似各种语言那样多变，所以电影是普泛性的。反面：因为它与第二分节无涉，所以电影是普泛性的。务必强调两项判断的一致性：视像场景导致表意形式对表意内容的一种依附性，这种依附性本身使两者根本无法分离，因此不存在第二分节。

纯世界语是人造的，这是纯语言的一种后续。“视觉形象世界语”大部分是既定的，这是纯语言的一个前奏。在“影片世界语”这一概念中，毕竟有几分真理：由于第二分节，各种纯语言之间形成了根本差别，也由于第二分节，人们不能直接理解。正如 R. 雅各布逊指出的，语句几乎都可转译^①。因为它符合思维的实际运动，而不是符合一个符号单位。单词还可以有跨语言等价形式，虽不完善，但足以编出各种词典。音素则是根本无法转译的，因为它完全取决于它在每门语言的音位

① 见《翻译的语言学方面》（《Aspects Linguistiques de la traduction》），载 R. A. 布罗维尔（R.A. Brower）的《论翻译》（*On translation*），哈佛大学出版社，1959年。收入《普通语言学概论》（*Essais de linguistique générale*），子夜出版社，1963年，第78—86页。引述段落，见79—82页。

表上的位置。没有意义,则无从转译。因此,我们认为,影像化表述用不着任何转译的原因就在于它与第二分节无涉,它事先已被译成各种语言:最能被转译的内容就是处处相似的事物。

A. 马丁内认为,只有存在双重分节的地方才谈得上严格意义的纯语言^①。确实,电影不是一门纯语言,而是一种艺术的泛语言。泛语言一词具有多重意义,或者比较严格,或者比较宽泛,各种意义都有一定的合理性。在我们看来,这种多重语意的扩展呈现为两种倾向:如果这类体系(即使是最非人化的体系)的形式结构近似我们的纯语言的结构,它们就是所谓的“泛语言”:譬如象棋语言(索绪尔对此尤感兴趣)和自控设备使用的二进制语言。而另一极则是人际交流的形式(即使很少规范化,很少语言学化)亦被视为“泛语言”:于是,有花卉的泛语言,有绘画的泛语言,甚至有沉默的泛语言。泛语言一词的语义范围似乎沿着这两个主轴有序排列。而隐喻性拓展的这两个方面产生自最纯正意义的“语言”(人的有声语言):语汇语言用于人际交流;它是高度有序的。两组转义已经存在。既然考虑到这种用法,那就无须总是拘泥于严格的意义,我们似可把电影视为无纯语言的泛语言。

第一分节:如果说电影没有音素,那么,无论如何也没有“单词”。它并不遵循第一分节(尽管有时遵循和偶然遵循)。应当指出,电影“句法”之所以陷入几乎不可克服的困境,主要在于最初的迷误:电影中的影像被界定为一个单词,段落则被界定为一个语句。而影像(至少是电影影像)相当于一个或数个语句,段落则是一个复杂的表述片段。

当然,“语句”这一术语在这里和在下述文字中都表示语法学家所说的口语语句,而不是书面语句(在两个明显的标点符号之间的具有多重

① 见《语言学随意性和双重分节》(« Arbitraire linguistique et double articulation »),载《索绪尔笔记》(Cahiers F. de Saussur),第15期,1957年,第105—106页;收入《历时语言学》,法国大学出版社,1965年,“语言学家”系列,第21—35页。引述段落,见第26—27页。

意义的复杂陈述)。这里指的是语言学家所说的语句^①。在J.旺德里的恰恰用于区分这两类语句的著名实例中^②，笔者认为在下列陈述句中有五个分句(在我们关心的意义上)：“您看见这个男人，就在下面，他坐在沙滩上，而我昨天遇见过他，那时他在车站。”同样内容的一个影片段落未必恰恰包含这五个语句(五个“镜头”)。只是，电影影像是口语语句的一种“等价物”，而不是书面语句的“等价物”。并不排除(但是，这是另一问题)一些镜头或镜头组也相当于“书面”类语句的可能性。在许多方面^③，电影更像书面表现形式，而不是口语语言。但是，在划分单位的分镜的特定时刻，镜头作为本维尼斯特所说的“完整的肯定陈述”^④，相当于一个口语语句。

雅各布逊谈到^⑤，希姆金在其研究谚语的著作中已经提出在谚语中“符码化的最高语言学单位与富有诗意的最小整体同时运作”。电影

① 与这篇文章成文时相比，对两种语句的这种区分如今已不甚重要。首先，从纯语言学角度看，需要对我们在这一章节中所依据的旺德里的分析提出不同的保留，尤其在诺瓦姆·乔姆斯基的一系列著作逐渐以新的观点阐明了语句问题之后。另一方面，从纯电影角度看，毕竟不能说“镜头”是否相当于一个或数个语句；因此，这些语句是“书面”型还是“口语”型、“单句”还是“复句”的问题并不重要。我们只能说电影“镜头”迥异于一个单词，它始终是表述的一个具体化单位，因此它处在语句层次上。这正是我们在这篇重印文章中提出的问题，但是，这样一来，我们恐怕无须研究纯语言中那类可标定的内在句型结构与镜头之间更精确的等价物。既然“镜头”不是由单词构成的，它就只能从外部对应于语句，即对应于表述(关于这一点，参阅本书第107—110页)。如果寻找内在等价物，那就必然陷入死胡同：我们实际上假设一个“镜头”作为数个语句的等价物出现在各类关系中(这种现象必然出现)，我们怎么知道这些语句在一个书面文章中将是些独立句还是将构成(譬如)一个完整复杂句的各个不同“分句”呢？

② 见《语言，语言学史导引》(*Le Langage, introduction linguistique à l'histoire*)，图书复兴出版社，1921年。

③ 参阅下面关于“电影与文学”的论述(第71—79页)。

④ 见《名词句》(*« La phrase nominale »*)，载《巴黎语言学学会通讯》，1950年，第46卷。收入《普通语言学问题》(*Problèmes de linguistique générale*) (伽利玛尔出版社，1966年)，第151—167页。

⑤ 见《语言学家和人类学家的共同语言》(*« Le langage commun des linguistes et des anthropologues »*)，载“人类学家和语言学家大会”总结发言(印第安纳大学，1952年)。收入《普通语言学概论》(同前引)，第25—42页，所引段落见第31页。

的影像化表述是一种非话语性领域（谚语则是跨话语性领域）。无论如何，镜头是“句子”，而不是单词（与谚语相似），它正是最小的“诗意”整体。

如何理解影片影像与语句之间的这种“对应性”呢？首先，按照其语义内容，按照É. 比桑所说的“本质内容”^①，镜头毕竟更近似一个句子，而不是一个单词。影像展现一个走在街上的人？它就相当于语句：“一个人走在街上。”当然，这是一个近似的等价物，对此似应细说。但是，这个影片影像毕竟不同于单词“人”、“走”或“街”，更不同于冠词“La”，或动词“走”的零度词素^②。

影像是“语句”，不仅因其纷杂的意义（这是极难弄清的概念，尤其在电影中），而且因其陈述的形态。影像永远是现实化的。因此，即使是内容相当于一个单词的影像（这种情况相当罕见），也是语句：这是特别说明问题的具体实例。手枪的特写镜头不表示“手枪”（纯潜在的词汇单位），而是至少表示“这是一支枪！”，更不用说其他内涵了。特写镜头就包含着类似“这是”的意义（这是被A. 马丁内视为纯现实化标志的单词^③）。即使说镜头是一个“单词”，它也如同一些纯语言中的单词句。

电影和句法：因此，影像始终是言语，绝不是纯语言的单位。毫不奇怪，“电影语法”的作者们走入了一条死胡同。他们也企图编写出电影的句法，他们确实是想利用他们提出的影像即单词的观点找到词汇和词法之间的一种中间环节。这是在任何纯语言中都没有命名的元素，或者更确切些说，它只是在纯语言中才有两个名称的元素。电影则不同。

① 见《语言和表述》（*Les langages et le discours*），广告局出版社，布鲁塞尔，1943年，第2章，第A节，第8—12页。

② “零度词素”，近似“原形”。——译者注

③ 见《普通语言学原理》（*Éléments de linguistique générale*），A. 科兰出版社，第3版，1963年，第125页。

有一种电影句法,但是,它尚待营造,它的基础只能是句法,而非词法^①;索绪尔指出^②,句法只是语言的语意段组合的一个方面,但是任何句法都是语意段组合:对于研究电影的人来说,这是值得考虑的概念。“镜头”是影片链环的最小单位(这大约是L.叶尔姆斯列夫所说的“语法素”^③),段落则是一个大语意段整体。必须研究影片允许的语意段编排的丰富性,甚至无限性(因此,我们可以用另一种方式再论蒙太奇问题),并且与电影聚类手段的惊人贫乏相对立^④。

影片的聚类体系统:在理论家的著述中,广义的蒙太奇一词往往包括分镜,但是反之则不尽然。在电影中,编排的时刻(蒙太奇)在一定

① 从这个观点出发,让·米特里的著作(《电影美学与心理学》,大学出版社,1963年,第一卷)与以前的电影理论著作相比是一个巨大的进步。

② 见《普通语言学教程》,第188页。

③ 见《语言的层级》(«La stratification du langage»),载《词语》,第10期,1954年;收入《语言学论文集》(Essais linguistiques),哥本哈根,北欧语言和文化出版社,1959年;关于“语法素”见第40页和第58页(《语言学论文集》)。

④ 今天,我们不再认为问题的这两个方面确实能够“对立”。因为,正如本文谈到的(但是不大明确),它们不在同一层次上:谈到影像时(参阅第58—68页),我们可以说“聚类体的贫乏”,谈到影像的编排时(参阅第63—64页),我们可以说“语意段的丰富”;但是,与此同时,似应指出,由于对影像有各种类型的编排,结果就造成(始终在表述层次上)一种特殊的聚类体关系,这种关系正是由这些不同语意的一套系统构成的。确实,我们想象不出与同一层次的聚类体关系不对应的语意段关系是什么(我们指的是涉及大小相同的几个单位的聚类体关系),也想象不出与同一层次的语意段关系不对应的聚类体关系是什么:聚类体关系和语意段关系本质上是彼此密切相关的。我们在第五篇文章中还将讨论这个问题,尤见第四部分(第110—112页)和第九部分(第128—129页)。第二项说明:在各影像本身之间,可能存在不同类型的聚类体关系组合,因为在人的各种群体中我们都可以发现同样涉及图像形象的不同文化“象征体系”。只是这些聚类体并不专门属于电影语言。

最后是第三项说明:当我们把“影像”和“影像编排”对立起来的时候,应当留意,第一个术语可以表示“镜头”(譬如,与“段落”对立),也可以表示被摄主题(这时,与镜头本身对立,镜头则被视为已经是第一次“构成”和第一次编排的产物)。在两种情况下,所谓的“影像”大抵都是摄影事实(或录音事实,这时想到的是影片的声音),与之对立的是影片事实。实际上,影片事实涉及两个层次:镜头内部从“主题”到“主题”,段落内部从镜头到镜头。有关这一点,也可参阅第五篇文章,尤其是第六部分(第126页)。

程度上比选择影像的时刻（分镜头）更属于基本程序（至少在语言学意义上），显然因为这种选择格外开放，不仅是一次选择，而主要是一种决策活动，一种创造。因此，在艺术层次上，每个“主题”的内容十分重要（虽然编排也是艺术）。在“主题”层次上有艺术（如果有一定内容）。在段落层次或被组合的“镜头”层次上，艺术继续存在，但“电影语言”已然开始。所以，电影中的“摄影美”饱受诟病。

在电影中，影像的聚类体是脆弱的，近似性的，往往旋生旋灭，容易被更改，毕竟可以被忽略。仅在很少的情况下，影片影像才通过与可能出现在同一环节上的其他影像的比较而获得意义。其他影像不胜枚举；它们的范围即使不是无限的，至少也比最开放的语言学范围“开放”。这里绝无纪尧姆所强调的在话语语言中具有重要作用的那种“边际”划分^①。Ch. 巴利指出^②，与无限的和难以确定的大量比较项相对比（仅仅取决于语境、说话人或概念联想）的若干单位，最终也就不再与任何比较项真正去对比了；影片影像的情况近乎于此。

在影片中，一切都是现在时：由此形成影片的明显实在性，由此也形成不透明性。在话语语言中，可以参照缺席单位阐明在场单位的意义，在影片中，这种作用较小。在场的关系是丰富的，因此很难严格安排缺席的关系，而且那样做也是多此一举。因为影片易于理解而难于解释。影像就在眼前，它“挡住”一切非影像的东西。

电影影像的特点是符码贫乏而信息丰富，系统贫乏而文本丰富，因为它首先是言语。这里一切都已经是陈述。这里没有作为纯语言单位的单词，作为言语单位的语句则是主宰。电影只会通过新词语说话，任何

① 见《语言科学中的观察和解释》（« Observation et explication dans les sciences du langage »），载《哲学研究》（*Études philosophiques*），1958年，第446—462页。上述段落见第446—447页。

② 见《语言学符号的理据》（« Sur la motivation des signes linguistiques »），载《巴黎语言学学会通讯》，1940年，第41卷，第75页。上述段落见第87页。

影像都是个例^①。在影像与影像之间寻找真正的联想系列或严格的语义场恐怕是徒劳的。如 St. 乌尔曼^② 的灵活而审慎的结构主义在这里也无立足之地，因为它是词汇学的结构主义，而“影片语言学”的结构主义只能是句法学的。

影片的聚类关系毕竟存在。但是，可转换的单位是大表意单位。因此，J. -L. 里厄贝卢的关于西部片历史的学术著作告诉我们，有一个时期，“善”牛仔以白色服装为标志，“恶”牛仔用黑色服装为标志。观众似乎从来没搞错过。由此可以形成一种大致的转换，而且，按照惯例，既涉及表意形式层次（黑与白），又涉及表意内容层次（“善”与“恶”）。这是“大色块”的转换：两种颜色已经事先确定（因为这是一套服装定的颜色），两种性质也是事先确定的（因为影像中的牛仔或“善”或“恶”），而后才可能有转换：这是与词汇转换的基本区别，尤其是与音位转换的基本区别。但是，问题不止于此：也许正因为这种聚类体过分依赖“言语”，所以它是不稳定的和脆弱的，白衣牛仔或黑衣牛仔的程式仅仅持续了一阵子。几乎是注定如此：怎么能避免有朝一日一位憎恶陈规的导演计上心来，让自己的骑士穿上灰色服装或白上衣黑长裤呢？别了，聚类体！聚类体的贫困与其他范畴的丰富恰成对比：电影导演在这方面与谈话人不同，他可以通过大千世界的直接展示去表达意义；于是，聚类体很快便难以为继：这是在电影的若干方面使符码与

① 实际上，自从我们深入认识了乔姆斯基的著作之后，愈来愈难肯定句子就是一个言语单位。在一定意义上说，句子甚至是典型的纯语言单位，因为一门纯语言就是一个可以造句的系统。

至于电影影像，之所以是一个“句子”，只是由于其表述功能，而不在于其内在结构，它仍然是一个“特例”，但是同时也包含在不是特例的更大单位中。因此，“电影只会用新词汇说话”的提法仅仅说对了一半。应当说电影为了说话只会使用新词汇作为基本材料，但是电影说话的时候把这些新词整合到第二层级（但并不因此改动它们），新词汇的丰富不再是唯一规律。关于这些问题，参阅本书第五篇第三、四部分，第 107—112 页。

② 参阅《语义学新走向》（« Orientations nouvelles en sémantique »），载《正常和病态心理学杂志》1958 年，第 341—343 页；《法语语义学概要》（*Précis de sémantique française*）一书亦有多处可参阅（伯尔尼，A. 弗朗克出版社，1952 年）。

信息相颀颀的另一侧面。伟大的导演（说电影而不说他们，毕竟不妥，还用得着说，电影不就是他们创造的吗？）回避聚类体。

或者，他们至少回避若干聚类体。因为白衣牛仔—黑衣牛仔这种“类型”仅仅界定一种影片聚类体。这是通过可换片段的语意段范围和它们的陈述作用而形成的“句法”，这类对立通过其内容涉及还保留着若干“词汇”意义的情感印象（“牛仔是好人”）。影片中另一些大体亦可转换的对立更多涉及句法，也涉及各类“词素”^①。可以从这个角度去考察许多摄影机运动（推和拉）或标点手段（化入化出对立干硬切蒙太奇；即化入化出对立干零度剪辑）^②。这里总是一个关系与另一个关系的对立。在可转换的因素之外，始终存在着一种理想的不变支点^③。推镜头和拉镜头相当于目光的两种意向性，但是，这一目光始终对准一个客体，即摄影机推进或移开的客体。因此，有关虚词的理论可能对我们有用：正如但是一词从不表示真正的对立概念，而始终表示两个现实化单位之间的对立关系，同样，推镜头表示不关注自身而永远关注一个客体的注意力焦点。

在允许多种被感知物同时存在于视野中的一种泛语言中，支点和关系的这种双重性可以解释这类手段具有超语段性的可能：支点和关系往

① “词素”（morphème）在这里的意义对立干成为“词位”（lexème）的原“语意单位”（sémantème），而不与具有自在含意的最小单位的意义相对立。按照这种说法，我们在收入本书的段落中还没有足够强调如下事实，即与其他聚类体相比，更难从“独特”或“俗套”方面判断我们在影片中遇见的这第二种聚类体（恰恰由于它更加接近真正语法的聚类体）。这正是构成纯粹“电影泛语言”的聚类体，而黑衣或白衣牛仔的系统只影响若干影片主题，且时间不长。我们在下一篇文章中再谈这个问题，第八篇（具体见第206—208页，包括208页注1）。

② 此外，还有许多蒙太奇的符码化编排（参阅《虚构故事片中的外延问题》，具体见第102—136页）。因此，我们今天对影片中的聚类体关系的肯定超过了我们当时撰写这篇文章时所持的看法；我们当时没有看到的是影片的相当一部分聚类体关系应当在影片的语意段关系中寻找，即在影像的各种不同编排方式的对立处理中寻找；关于这个问题也可参阅后面的《虚构故事片中的外延问题》一文，第128页。

③ B.巴尔特已经在《电影中的“创伤性”单元》（« Les unités traumatiques au cinéma »）中指出这一点（见《国际电影学杂志》，第34期，1960年7—9月）。

往同时被感知。此外，在电影中，“关系”往往与摄影机（和观者）注视客体支点时的视角合为一体：对准面部的推镜头就是注视这张脸的方式。因此，正如人们不时指出的^①，物质上失真的许多影片手段就心理感受而言都是逼真的。譬如，使我们目睹到客体突然增大的急推镜头、斜角度取景或若干大特写镜头：在这些情况下，对象的面部都根本“不像”。但是，支点和关系的超语段性具有下述效果，即需要从感知的生动性和构造性的动力学层次上，而不是在被感知情境的客观描述层次上去寻找影片的“逼真”，因为在同一语段中影片包含一个被感知源和一个感知源。摄影机的许多运动就在于把一个失真的客体交给一个逼真的目光。

理解影片^②

一部影片多少会被理解。如果万一它完全未被理解，原因一定是出于特殊情况，而不是出于电影特有的符号学机制。当然，晦涩的影片正如晦涩的言语，特殊的影片正如特殊的书籍，过于丰富或过于新奇的影片正如过于丰富或过于新奇的阐述，都完全可能不被理解。但是，作为“泛语言”的影片是毕竟可以被理解的——除非是不正常的人，他对影片之外的表述恐怕也理解不好，而且往往更差；除非是无法看到表意形式的双目失明的盲人（和听不见话的聋子）；最后，除非是构成这个表意形式的实质内容上已被损坏：老影片的胶片已经泛黄，有划痕，无法看清；正如嗓子嘶哑的演说者无法让人听清。

除了这些情况之外，影片毕竟是可以被理解的，但总是或多或少被理解，“或多或少”很难量化，因为这里几乎没有泾渭分明的程度差别和易于计量的表意单位。如果两个人讲不同的语言，就容易量化（至少在

① 具体可参阅 M. 马尔丹的《电影语言》，第 152—154 页。

② 论及另一问题时，我们已经谈过理解影片的问题，本书第 36—37 页。E. 莫兰的著作（《电影或想象的人》，见前引）的第 194—200 页对此论题极有启发性。

原则上)两人相互理解的程度:在乙使用的语言中,甲知道三个单词,在甲使用的语言中,乙知道六个单词。在一个语句中,未被理解的是这个单词,而不是邻近的另一单词;或者,这时我们可以确定,听者是否正是受这个单词的影响连整个句子都弄明白了。因为语言学单位事先存在于纯语言中,所以能否识别它,将取决于听者。马塞尔·科昂提出的愿望(语言相互理解程度的研究)是可以实现的,尽管有很大困难。但是,在电影中,共现于影像中的表意单元(或更应称“元素”)不胜枚举,更是连绵不断:最聪明的观众也不可能完全理解它们。反之,只需从总体上把握其中的主要表意单元,就可以“捕捉”整体的和近似的意义(而且都是相关意义):最迟钝的观众也会理解大意。一些相当有趣的实验^①,粗略显示了影片中容易理解或难以理解的内容的性质。但是,不应由此断言不难评定一个观众或一类观众对一部常规商业片的理解程度。

一个信息,因其所述事物的性质(符号学机制与之无关)而不易被理解的各种情况似应另当别论(在电影中这种情况为数不少,在词语语言、文学甚至日常生活中亦有所见):许多影片是难以理解的(全部或部分,或对于一定的观众),因为它们的故事体本身就包含着难以捉摸、过分奇异或可能引起误解的现实或概念。我们对于下述事实强调得不够,即在這些情况中,难以理解的不是影片,而是影片中未加解释的内容。而且,如果说我们对此强调得不够,这是因为眼下的一种时髦做法就是希望一切都是语言,以至于这种夸夸其谈的言说方式竟然让言说内容无地容身。况且,这是十分常见的错觉。怒气冲冲的情人对负心女子高喊“你不理解我!”非也,她完全理解他。只是,她不再爱他。影片语言或语汇语言都不可能消灭现实;相反,语言扎根在现实中。如果人们不能互相“理解”,这不仅由于词汇,也由于词汇涵盖的内容。实际上,有多少“误解”属于似乎不言而喻的事物啊!人们希望把矛盾之处视为误解。

① 见本书第36—37页。

科日布斯基^①和“普通语义学家”(!)的整整一队人马也挡不住对抗、愚昧和冷漠。对影片《奇遇》喝倒彩的戛纳一般市民^②看懂了影片,但是并不理解影片所说的内容,因此就对影片大加嘲弄。对影片的理解与此无关;这只是“生活”影响了理解。安东尼奥尼提出的男女相伴一类问题让大批观众感到无趣、茫然或好笑,这也是正常的^③。

① 科日布斯基(Korzybski, 1877—1950年):波兰籍科学哲学家,创立普通语义学。——译者注

② 他们持有市政厅发给的赠票,构成所谓的电影节观众。

③ 在收入本书的这段文字中,我们过分专注于电影的视角,忽略了一般文化符号学的可能性。当然,不是《奇遇》中的电影语言让“戛纳一般市民”大惑不解(影片使用的电影语言十分清晰);在这方面,我们可以说是影片的主题令人困惑,而“这就是生活”。如果说这里是要证明理解影片的问题本身与这类情况毫无关系,那么论据就足够了。但是,如果我们希望深入探讨,那就必须指出,影片的“主题”和“生活”是可以按照各个文化系统的整体或多或少被理解的(为一定的观众,当呈现为一定的形式时),尽管文化系统外在于电影,但毕竟构成安排有序的表意形式整体。

易言之,这里提到的“言说”和“言说内容”的区别应当是相对而言的;我们只能通过“言说内容”和“言说”源的关系去分辨“言说”和“言说内容”,我们在每次具体分析时都会研究这种关系,而当我们分析另一表意群时,“言说内容”会变成“言说”。在任何人类现象中(也包括电影),多种文化系统同时介入,并且以复杂的形式叠加在一起。被其中一种文化塑造的“内容”,会被另一种文化(并未塑造但是吸收那个内容的文化)纳入同一整体信息内。所谓“电影”,不只是电影语言自身,还是千万种已经在别的文化中铸造成形的社会的和人文的表意,但是它们也呈现在影片中。再者,电影也是**每一部影片**,影片作为单一整体结构,包含了与电影语言的表意形式和表意内容不同的表意形式和表意内容。在《奇遇》这一实例中,我们至少可以区分出三组插入具体信息层面的独立表意形式:系统1,电影语言(它大大超出,但不排斥《奇遇》),系统2,作为艺术作品的《奇遇》(作品既从表现层面又从内容层面为电影语言补充了许多不属于一般电影书写的独特结构);系统3,特定的意识形态(“现代男女”、“感情枯竭”等意识形态),这些意识形态滥觞于各种自身外在于电影的历史和社会文化的环境中,但是这种环境可以反映在影片中。如果说学问欠缺的观众未能理解这部影片,这并非由于他不够熟悉系统1,而必然是因为他拙于解析系统2和系统3。因此,电影“言说方式”与此无关,但是纯粹的“言说内容”也不会因此而有关(或至少与前面的“言说方式”联系起来才与此有关),因为这一方面涉及安东尼奥尼式的言说方式,另一方面涉及一定的社会意识形态“言说方式”。因此,尽管在一定意义上确实一切来自“言说形式”,“言说内容”无足轻重,但从另一个角度看,一切来自“言说内容”,而“言说方式”无足轻重。在研究一个确定的表意系统时,许多元素貌似纯粹的内容,实际上相当于在彼处已经成型的表意,这些表意原本是彼处的形式。我们无法避免意义的限定,除非不再谈及人。而且,如果说作为整体的电影给人的最初印象就是构成一个缺乏严格编排的组合,那主要是因为电影是来自各方文化和各自相对独立的众多表意系统的汇聚地:纯粹的电影语言只是表意系统之一;电影语言没有计入的元素并未因此而必无定型,只是它们已经在别处定型。

电影与文学 影片表现性问题

电影不是一门纯语言，因为它不符合语言学现象的三大特点：一门纯语言是用于互相交流的符号的一个系统。这是定义的要三要素^①。而电影如同各门艺术，也因为它是—门艺术，所有电影是一种单向的“交流”；实际上，电影主要是一种表现手段，而后才是交流手段。我们看到，电影只是一个局部的系统。最后，它仅仅运用为数不多的真正意义的符号。电影的一些影像，依据言语功能，经过长期使用，最终凝固为一个约定性的和稳定的意义，这些影像就成为各种符号。但是，生动的电影避开符号，仍然可以被理解：因此，符号学机制的动力不在于此。

影像始终首先是一个影像，它通过自己感知的如实性可以复现表意内容场景，它就是场景的表意形式；因此，影像真真切切就是它所展示的事物，而无须再用符号表意（如果我们把这个术语理解为 *Signum facere*，即专门营造一个符号）。诸多特性使影片影像异于各种符号（随意的、程式化的和符码化的符号）所采用的优先形式。这是因为一些影像从来就不是自身之外的另一事物的标示，而是它本身包含的事物的实影。

电影导演拍摄的场景可能是自然的（“现实主义”影片、街头拍摄、真实电影等），或布置安排的（爱森斯坦后期的歌剧式影片、奥逊·威尔斯的影片、一切更宽泛的非现实主义电影、神怪电影或表现主义电影，等等）。但是，这都大同小异。无论影片主题“现实”与否，影片毕竟仅仅展示它所展示的事物。就说一位拍了些影片的导演吧，无论现实主义派还是非现实主义派。他会拍出什么呢？无论是自然的还是经过布置安排，被摄场景自身已有表现性，因为它终归是世界的一隅，而世界总有一定意义。小说家使用的词汇也有一个先在的意义，因为它们是

^① 参阅 G. 科昂-塞阿的《电影哲学原理概论》，第 145—146 页。

纯语言的片段，而纯语言毕竟可以表意。唯有音乐和建筑有幸能够利用纯摹拟性的不表示任何意义的材料（或声音，或石料）直接展现自身的独特的美学表现性（自身的风格）^①。但是，文学和电影本质上注定会有内涵^②，因为总是先有外延，而后才有文学和电影的艺术创造^③。

影片可以像语汇语言那样作为纯传播媒介，从而不用操心任何艺术，在这里，指出意义（=外延）是唯一要义。电影艺术也可像语言艺术，进入更高层次^④；归根结底，正是由于丰富的内涵，普鲁斯特的小说才有别于（就符号学而言）一本烹调读物，维斯康蒂的影片才有别于一部外科手术纪录片。

米克尔·杜夫海纳认为，在一切艺术作品中，再现（外延化）一个世界并不是作者“有意言说”的主要内容。这是一个备用的平台；在非再现性艺术中，甚至缺少被再现的世界：石料艺术和声音艺术不指明任何实物。这种艺术的存在仅仅用于更好地引入被表现的世界^⑤；艺术家的风格、主题与审美价值的关系、有迹可求的“格调”；总之，这是内涵化事物的大千世界。

但是，就此而言，在文学和电影之间尚有一个重要区别。在电影中，审美表现性附丽于自然表现性，即影片为我们展示的风景或面容的

① 参照É. 苏里奥对再现艺术和非再现艺术的著名区分，D. 德莱弗斯的《电影和语言》中涉及电影和电影诗学时提出的同样意义的概念，以及L. 朗德利（L. Landry）1927年在《感性的形成》（« Formation de la sensibilité »）中谈到电影时提出的概念，载《电影艺术》（*L'Art cinématographique*）第2期，第60页。

② “内涵”、“外延”这两个单词采用叶尔姆斯列夫确定的意义，参照《语言理论导论》（*Prolegomena to a theory of language*）最后部分（美国，1953年，印第安纳大学人类学和语言学出版物；丹麦著作英译本，1943年）。

③ “先于”文学，外延是由语汇确定的。“先于”电影艺术，确定外延的是：1）感知的相似；2）自身具有局部外延符码的电影语言（而且来自以前对内涵的探索）。关于这个问题，可参阅本书第五篇第四节，第110—112页。

④ 见让·米特里的《电影美学与心理学》，第1卷，大学出版社，1963年；第4章《词汇与影像》（« Le mot et l'image »）全篇，第65—104页。

⑤ 杜夫海纳，《审美经验现象学》（*Phénoménologie de l'expérience esthétique*，法国大学出版社，1953年），第一卷，《审美客体》（*L'objet esthétique*），第240页。

表现性。在语言艺术中,审美表现性绝不附丽于真正的原始表现性,而是附丽于非表现性为主的约定性表意活动,即纯语言的表意活动。因此,电影到达审美境界(高于表现性的表现性)就显得简便轻松:因为是简便的艺术,所以电影始终难免成为这种简便的牺牲品:似乎拥有人、事物和世界的自然表现形式,就容易制造效果!电影是过于简便的艺术,也是一门艰难的艺术:它顺着简便的斜坡反复攀爬,没停没歇。稍有艺术性的影片为数不多,颇具艺术性的影片更是寥寥无几!文学(尤其是诗歌)是多么不可思议的一门艺术啊!如何实现这种奇特的嫁接:赋予饱受马拉美诟病的“部落语汇”一种审美表现性(即一定程度的自然表现性)?即使考虑到自索绪尔以来对著名的“随意性”理论的修正(St. 乌尔曼阐明了在纯语言中存在着声音的、形态的或词义的局部理据;Ch. 巴利分析了由表意形式和其他“含蓄性联想”确立的理据……;对泛语言的“有理据”区域的各种研究更为广泛),语言学家也一致承认,面对大量的随意性表意,这里的表现性成分实在微弱。但是,一旦诗人成功实现了这种原始炼金术,使词汇获得表现性,主要难题便可迎刃而解:文学,这门艰难的艺术,起码拥有这种方便。文学的事业如此“陡峭”,它反而较少受到平坦斜坡的威胁。没有任何艺术性的书很多,充满艺术性的书也不少。

在这里,表现的概念符合米克尔·杜夫海纳确定的意义。当一个“意义”在一定程度上寓于一事物中,直接来自这一事物,并且与其形式^①本身不可分离时,就有表现性。É. 比桑所说的一些“内在意素”也许就属于这种情况。反之,表意活动从外部把可以分离的表意形式与本身是一个概念而不是一个具体事物的表意内容(自索绪尔以来人们就了解这一点^②)联系在一起。这是比桑所说的“外在意素”^③。概念涉及表意,事

① 指格式塔完形,不是指图像轮廓。

② 见《普通语言学教程》,第98页。

③ 见《语言与表述》,第5章,B节,第44—48页。

物涉及表现。作为外在因素，表意只能来自一个约定程式；它必然是强制性的，因为允许表意活动自行其是，就会使其失去唯一支点：普遍共识。我们仿佛看到希腊哲学家的著名“立论”。在表现和表意之间，存在着不只一项差别：一个是自然的，另一个是约定的；一个是整体和连续的^①，另一个是被分为离散单位的；一个来自人或物，另一个来自概念。

世界的表现性（风景、面容）和艺术的表现性（瓦格纳的双簧管曲的凄凉感）基本服从同样的符号学机制：“意义”从表意形式整体中自然流露出来，无须求助一个符码。区别就在这个表意形式层次上，也仅仅在这个层次上：那里是自然创造的表现性（世界的表现性）；这里是人创造的表现性（艺术的表现性）。

所以，文学是一种具有异质内涵的艺术（非表现性外延之上的表现性内涵），电影则是具有同质内涵的艺术（表现性外延之上的表现性内涵）。应当从这个角度研究电影表现性问题，从而必然会谈到风格，谈到作者。在爱森斯坦的《墨西哥万岁》中，有一个尽人皆知的影像，它再现出三个被活埋的农奴，泥土掩至肩部，压迫者的马匹蹂躏他们，脸

① 如今，我们更可以说，“表现性”是不必诉诸特殊和明确的符码即可确立的意义。但是，仍需诉诸再现另一些编码形式的庞大和复杂的社会文化组织结构。关于这一点，可参阅本书第五篇（《虚构故事片中的外延问题》）第104—106页和129—132页。一般而言，如果说我们称之为表现性的、有依据的或象征性的意义效果整体显得“很自然”（譬如对意义的现象学和心理学而言，在一定程度上确实很自然），这大多是因为这些效果深深扎根于文化之中，也因为这些效果诞生在远超这些文化中各种明确、特殊和纯信息性符码的层次上。当然，我们可以讨论这些占据了“远超层次”的深层表意结构是否堪称纯粹的符码，但是，它们毕竟仍然是多多少少安排有序的系统，是随人群的不同而变化的意义的携带者。如果使用者按一般规则没有把它们视为符码，而是视为意义的自然效果，那是因为他已经充分“吸收了”它们，不必再把它们置于分离状态。因此，逆乎常理的是，最深层的文化编码被视为自然的编码，而且此就是彼的结果。反之，使用者很容易把另一些编码（也是文化的编码，但更表面或更专门）视为约定俗成的和分离的系统。在本文中，我们恰恰举出所谓的“面部表情”作为表现性的一例。当然，电影观众绝非通过电影语言的效果（也不是通过明确的信息性符码）识别出影片主人公的面部表情。但是，也不是通过纯自然的效果，因为面部的表情随不同的文明而有十分不同的意义（我们极难“理解”日本影片中的面部表情，这就是明证）。但是，确实，在法国影片中，我们可以“自然而然”理解面部表情，即通过我们自身的根深蒂固的知识效果，这种效果“独自”发挥作用，它（对于我们而言）早已与感知本身混为一体。

部表情痛苦然而平静。这是一幅出色的三角形构图：这位导演大师的广为人知的风格特征。在这里，外延关系为我们提供了一个表意形式（三个人的面部）和一个表意内容（他们受尽折磨，死于非命）。这是“主题”和“故事”。自然的表現性：在他们的脸上看到痛苦，在他们的静止不动的姿态中可以悟出死亡。这里兼具内涵关系，而艺术就是从内涵开始的：由三张面孔组成的三角形（=影像的形式）所造成的景象具有一种悲壮感，表现出作者希望通过自己的风格让影像“言说”的要意：墨西哥人民的崇高精神、必胜信念和北方人对这种阳光璀璨的壮观景象的几分迷恋。因此，这是审美表现性。但是仍是“自然的”：一种野性的和强烈的崇高感直接来自使痛苦成为美的造型结构。但是，两种泛语言并存于这个影像中，因为我们在这里看到两个表意形式（先是处于一个空间中的三张脸，同时又是由这三张脸构成的一个三角形空间）和两个表意内容（先是苦难和死亡，同时又是崇高和胜利）。人们自然会指出，注入了内涵的表现比限于外延的表现“更宽泛”，同时与之相比也更散漫^①。在内涵的表意形式中，我们可以看到外延的全部质料（表意形式和表意内容）：注入影像中的悲壮和必胜精神的内涵是通过三张脸本身（外延的表意形式）和从脸上看到的苦难（外延的表意内容）表现出来的。审美性泛语言的表意形式是原始泛语言（故事、主题）中密切结合的表意形式和表意内容整体。这正是叶尔姆斯列夫对内涵的界定；我们知道，这位语言学家不用术语“表意形式”和“表意内容”，而用表现和内容（表达单位和意义单位^②）。但是，对研究电影的人来说，表现一词分量过重（与表意对立），不能把它用于“表意形式”的意义，因为这样会造成多重意义的冲突而令人困惑；因此，按照我们的观点，“表现”一词指的不是表意形式，而是一个表意形式与一个表意内容之

① 见 R. 巴尔特在《神话学》（索伊出版社，1957 年）的结语中的列表，第 222 页。

② “表达单位”（cénématique）和“意义单位”（plérématique）是叶尔姆斯列夫的语符学使用的术语。——译者注

间的“内在”关系^①。在涉及表现性符号时，甚至可以说是能表和所表，而把“表意形式”和“表意内容”留给非表现性关系（纯表意）。但是，人们舍不得抛弃自索绪尔以来就与许多重要分析密切相关的如此神圣的一对术语：表意形式和表意内容。

人们常常对电影和“泛语言”做各种比较，在这些比较中，泛语言的身份含糊不清，变化无常。人们或用文学（语言艺术），或用普通语言对比影片；在这三口之家中，谁也不服谁。我们看到，词汇的艺术与影像的艺术住在符号学的同一层楼上；它们是住在“内涵”这层楼上的近邻。但是，如果我们把电影艺术与普通语言相比，那就一切皆变；两位竞争者这时不再同住一层。电影起步于普通语言止步的地方：这就是“语句”，语句是电影导演的最小单位，也是语言的纯语言学的更高单位。这时，我们涉及的不再是两种艺术，而是一门艺术和一门语言（在这种特殊情况下，后者是泛语言）。一旦任何因素都不再有强制性，一旦编排方式变成“自由的”^②，纯粹的语言学法则便告终止。影片由此开始；它立即引入修辞学和诗学。

但是，这样一来如何解释一个让有识之士迷惑不解又让大量著述语焉不详的奇怪的不对称现象呢？在语汇这一边，两个层次不难区别：普通语言和文学。在影片这一边，我们说的毕竟就是“电影”。当然，我们

① 如今，这一术语问题显得不甚重要；只需明确在各种情况中人们想说什么。而且，我们不再认为表现和表意之间的关系那么对立；对于意义的现象学而言，两者的区别还保留着全部价值，而对于符号学分析而言，可能涉及符码化结构的两种状况，尽管性质不同，尤其是层次不同。关于这个问题可参阅后面第五篇，第二节，第104—107页。

② 我们给“自由”一词加了引号，因为这种自由从来不是绝对的，因为我们接下来要提到修辞学和诗学（也可以再加上R.巴尔特所说的各种不同书写；从许多方面看，“电影语言”是书写的一种；关于这一论点，请参阅本书第八篇，本书第208页注1）。只是如罗曼·雅各布逊指出的，我们越是追求大语意段单位，说话者所拥有的“自由”限度就越重要。在这方面，句子的层次就成为一种阈限：在阈限以下，说话者遵循话语规则（至少相当部分），阈限以上，说话者遵循“组构”、“修辞学”等弱于纯语言限制的限制性规则（或其他方式的限制性？）。即使我们不能忽略这些限制性规则，至少可以巧妙对付它们，或灵活运用它们，或使它们转向。因此真正的创造性绝非离不开完全的自由。法国17世纪的古典作家充分理解这一点，而资产阶级的浪漫主义让我们忘记了这一点。

可以区别纯“实用”影片（如教学纪录片）和“艺术”影片。但是，我们明显感到这里有些不妥，这一区别并不像诗歌或戏剧语汇与街头谈话的区别那样明显。当然，我们可以替模糊了严格分界的中间情况辩护：弗拉哈迪的影片、茂瑙的影片和潘勒维的影片，它们既是纪录影片（生理学的或人种学的）又是艺术作品。但是，我们在语汇范围中可以找到这种交界情况的等价形式。因此，本质问题不在于此。实话说，并不存在完全“审美化”运用电影的方式，因为即使是内涵最丰富的影像也免不了还是一份照相性说明。在人们与杰尔曼·杜拉克一起憧憬“纯电影”的时代，最典型的非现实主义的先锋派影片和唯独关注节奏结构的影片仍然再现了若干物象：流变的浮云、水面的波光、杠杆与活塞的芭蕾。也不存在完全“实用性”运用电影的方式：最局限于外延的影像也会有些内涵。最平铺直叙的教学纪录影片也不妨调整自己影像的结构，安排影像序列，点染几分艺术色彩；当一种“泛语言”并不完全存在的时候，就已经需要像艺术家那样把它说出来，尽管说得不好。说这种泛语言，这在一定程度上就是发明它。用日常纯语言交谈，这仅仅是使用它。

这一切都是由于电影的外延与其内涵同质，而且与内涵一样也是表现性的。在电影中，我们不断地从艺术走向非艺术，又从非艺术走向艺术。影片的美与被摄场景的美几乎遵循同样的法则；在有些情况下，我们分不出两者孰美，或孰丑。费里尼的一部影片与美国海军拍摄的一部影片（用于向新兵传授打绳结的技术）^①的差别在于天才与目的，而不在于其符号学机制中更内在的因素。纯媒介影片^②与其他影片的拍摄方式别无二致，而雨果的一首诗则不是办公室同行之间的一场谈话。首先，影片始终是拍摄下来的，而诗是写出来的，谈话则是口头的交流。但是，这不是实质问题。正是由于内涵的异质性这一事实（= 赋予自身非

① 不要忘记，有几千部这种类型的影片。

② 如上述美国海军拍摄的影片；或如电影学研究所拍摄的实验片，或全部工艺技术影片。在影院里看到的纪录片则不同：后者已经是艺术影片，至少有意成为艺术影片……

表现性的词汇以表现性的价值), 语汇的媒介性运用和审美性运用之间就形成了这种裂隙^①。

由此而产生下述印象: 一方面有两种实体(普通语言和文学), 另一方面则仅有一个实体, 即“电影”^②。由此还产生这种印象的真实性。语汇语言是每时每刻都使用的语言。文学的存在则需要一个人先写出一部书, 这是无法消解于日常生活之中的费时费力的特殊工作。影片, 无论是“实用性的”还是“艺术性的”, 永远像一部书, 绝不像一段对话。毕竟需要把它制作出来。影片更似书而不似口语语句, 还因为它没有可以使用同一种语言立即应答的在场的交谈者; 所以, 就此而言, 影片也主要是表现, 而不是表意。在交流(双向关系)和“随意性”表意之间存在着稍嫌模糊但似属本质的相关关系, 相反, 单向信息往往属于表现(非随意性的), 这里的联系更容易把握。通过表现形式, 一事物或一个人揭示出自己独特的一面: 这类信息不含反馈。最和谐的爱情不是“对话”, 而是倾诉衷肠的歌。雅克对妮克尔说的是雅克对妮克尔的爱; 妮克尔对雅克说的是妮克尔对雅克的爱。因此他们说的不是一回事, 人们也就有理由说他们的爱是“被分享”的。他们并没有一问一答; 人们确实不可能向自我表白的人答话。

他们的爱情由双方分享, 产生两种表现。为了两种不同情感的表达两人不知不觉安排了一场亲亲密密的相会, 而不是你问我答的对话, 那就需要巧合(因此这种事很罕见), 而不是确定一场对话(或者还有延

① 事实上, 即使在语汇范围内, 纯外延也相当鲜见。日常语言包含明显的“内涵”。夏尔·巴利在《语言与生活》(*Le langage et la vie*)一书中(文集, 贝若出版社, 1926年)详细分析了日常或“大众”语言的自然表现性, 证明了它在本质上与文学或诗歌的表现性并无差别。但是, 这是另一个问题, 因为我们谈到的表现性内涵(无论是“文学的”还是“日常的”)和由纯语言的非表现性符码呈现的纯外延之间的“裂隙”始终存在(在语汇范围, 而不是在电影范围)。

② 让·米特里在《电影美学与心理学》一卷中(第48页)曾正确指出, 电影表示三种不同事物: 属于艺术之外(活动摄影)的机械记录手段; 也是泛语言的电影艺术(影片事实); 最后, 传播媒介手段(电影事实)。

伸爱情的理解)的各种影响和随后的调整;相会盼望的是任何对话都显多余的融合。影片和书就像妮克尔(不用管雅克)或雅克(不用管妮克尔)那样去表达自己,别人确实无从回答。相反,如果我用普通语言问“现在几点”,人家又告诉我“8点”,这时,我就不是表达自己;我表示了意义;我有了交流;人家给了我回答。

因此,面对文学和纯语言的这个“对偶项”,我们确实仅仅看到单项的电影,而且,电影更像文学,而不像纯语言。

电影和跨语言学 大表意单位

因此,语言学借用自己对纯语言的分析,先是阐明了电影不是什么,然后渐渐引导人们看到电影是什么,而这离不开语言学自封为一门跨语言学(符号学)的运动。电影只认识“语句”、陈述句和现实化单位。为何不做些比较呢?

尽管一股当代研究思潮大抵沿袭了索绪尔的设想,但是它最终还是关注语句。J.旺德里指出^①,手势相当于一个句子,而不是一个单词。É.比桑谈到公路交通信号和范围更广的不能分解为符号的“意素”时,提出了同样的见解^②。克劳德·列维-斯特劳斯认为神话最小单位(“神话素”)的特征就是为一个主语确定一个谓语,即陈述;他甚至明确指出^③,每个神话素被初次编入卡片的时候,可以相应概括为一个语句;他说,在随后的格式化过程中,“大神话素”也还是一种谓语关系,简言之,还是主题反复的一组语句。我们说过,希姆金把符码化的最大语言单位视为谚语的最小诗意

① 见《口头语言和手势语言》(« Langage oral et langage par gestes »),载《正常和病态心理学杂志》,第43卷,1950年,第7—33页。所引段落见第22页。

② 见《语言与表述》,第9章,第A节,第31—42页。

③ 见《神话结构》(« La structure des mythes »),讨论会(“神话,讨论会”)发言。收入《结构人类学》,第227—255页。所引段落见第233页(“大构成单位”)。

单位。V. 普洛普以相当近似的精神分析了俄罗斯童话^①。罗兰·巴尔特把现代神话界定为言语单位^②，并且特别强调（恰恰是谈到电影时）“各种大表意单位”^③。G. 穆南认为，若干“非语言学交流系统”在现代社会中具有相当重要的意义^④，以至于确实应当及时研究索绪尔梦想的符号学（É. 比桑在其著作开篇就谈到这一点），而不是在语言学教科书中附上几笔敷衍了事。罗曼·雅各布逊设想^⑤，可以用更具语言学的精神研究诗歌，只要语言学反过来关注大于语句的组合物。如上就是一个趋向相同的整体运动^⑥。

-
- ① 《童话形态学》，莫顿公司出版社，1958年。童话被分解成各个“功能”，每个功能是由一个抽象名词界定的（禁止、破坏、追逐等）；如瓦尔特·波齐格所论，抽象名词相当于把句中的一个谓语名词化，见《语言中的抽象力》（« Die Leistung der Abstrakta in der Sprache »），载《德意志哲学报》（*Blätter für deutsche Philosophie*），第4期，1930年，第66—67页。
- ② 见《神话学》，第215—217页（“神话是一种言语”）。
- ③ 见《罗兰·巴尔特访谈录》（« Entretien avec Roland Barthes »），M. 德拉艾（M. Delahaye）和J. 里维特（J. Rivette）采访，载《电影手册》，第147期，1963年9月，第22—31页。所引段落见第23—24页（“宏观语意学”）。
- ④ 见《非语言学交流系统及其在20世纪生活中的位置》（« Les système de communication non-linguistiques et leur place dans la vie du vingtième siècle »），载《巴黎语言学学会通讯》，第54卷，1959年（全文）。
- ⑤ 见《结论：语言学和诗学》（« Closing statement: Linguistics and Poetics »），载《风格和语言》（*Style and Language*）（Th. A. 塞比欧克出版社，美国，1960年）；收入《普通语言学概论》，篇名为《语言学和诗学》（« Linguistique et poétique »），第209—248页。上述段落见第212—213页。
- ⑥ 自从这篇文章重编以来（1964年2月），这个“趋向相同的运动”更加强大。如今务必补入（为了考虑到具有理论性和总体性的贡献，以及尤其适用于纯语言之外的各种表意整体）A. 朱利恩·格雷马斯和路易·J. 普列托的研究，自从他们把这些研究集中收入连贯完整的著述之后，它们的意义就更加明显，前者的文集是《结构语义学》（1966年），后者的文集是《讯息和符号》（*Messages et signaux*，也是1966年）。同样，埃米尔·本维尼斯特出版了多篇文章的单本合集（《普通语言学问题》，也是1966年），书中的比较和对照有助于更清晰说明表述概念。也是自1964年以来，一些符号学研究才更趋明确，而关于叙事或表述这类问题的研究，与电影符号学有局部“交叉”：文学研究、神话研究、叙事性研究等等，既在法国〔譬如，可参阅《交流》第8期，《叙述的结构分析》（« L'analyse structurale du récit »），1966年〕，也在国外（意大利、美国、波兰、苏联、捷克斯洛伐克等国举办了始于这些研究的各种研讨会）。在电影领域自身，在“新电影电影节”框架内（佩萨罗，意大利）连续举办的圆桌会议（1965年、1966年和1967年）促进了各种研究新成果的问世，如在本文集的其他段落中也谈到的皮埃尔·保罗·帕索里尼或温别尔托·艾柯的研究成果。还有让·米特里的《电影美学与心理学》第2卷（1965年），等等。

G. 穆南思考的“非语言学系统”是号码（电话、社会保险号等）、公路标志、地图绘制术、导游标志和影像化广告^①。他未提电影。但是，他指出，在现代世界中，影像昔日具有的装饰作用日益让位于信息功能。他尤其强调，这些非语言学系统大多遵循单一分节。他说，“是意素到意素，而不是音素到音素”^②。但是，许多非语言学系统似乎可以被分切为“语句”，而不能被分切为“意素”。许多，而非全部。那些允许被分切为“单词”的系统，以及作者想到的一些系统（如国际旅游组织表示“饭店”、“旅馆”或“车库”的标志）就呈现为单一分节。正如 G. 穆南所言，这些系统使 A. 马丁内提出的问题有了依据：在第二分节把表述划分为无相应内容的表现单位时，可能存在一套“完美的表意符号系统”、一门“不再被说但仍然被写的语言”、一个“内容单位与表现单位混为一体的系统”吗？在电影和其他非语言学系统中，内容单位也与表现单位“混为一体”，但是含义不同，这里指的是在“句子”层次上^③。一切公路交通信号都是命令式语句，而不是一个语意素。命令式与

① 见《非语言学交流系统……》一文（前引）。

② 同上，第 187 页。

③ 我们提醒大家，这里并未断言每个“镜头”就等于一个句子。所以在整段文章中“句子”一词都打上了引号。镜头和句子的“对应”属于总体性问题，因为镜头是一个现实化单位，一个表述单位，本质上不同于单词；影片镜头可以说属于句子范畴。

这与下面讨论的公路交通信号明显不同（在更深层的相似性之内）：公路交通信号也属于句子范畴，但是除此之外还可能找到一个指示牌和一个句子（譬如我们所举的实例：“禁止超车！”）之间更明确的等价形式。除了其他因素，这显然因为公路指示牌是比电影语言更贫乏和更易于分析的表意整体。所以我们谈到电影时（尤其谈到镜头时）还在犹豫是否使用术语“意素”（sème）。这个术语——至少采用它的一个意义，因为贝纳尔·波蒂埃和 A. 朱利恩·格雷马斯这类作者在另一个意义上使用这一术语——是埃里克·比桑和路易·普列托用于确切表示我们在各种表意系统见到的陈述范畴的表意单位；从而，严格意义的陈述便成为“义素”的特殊语言学形式〔关于这个问题，可参阅《拉鲁斯大百科全书科技补编》词条“义素”，1968 年；以及载于《语言学》1967 年第 2 分册的《单词与数字刍议，谈路易·普列托的符号学观念》（« Remarque sur le mot et le chiffre. À propos des conceptions sémiologiques de Luis J. Prieto »）一文；以上两文未收入本文集〕。在许多非语言学表意组合中，我们可以看到与“单词”明显不同的单位，明显属于句子范畴的单位（如在今日的电影中），但是，它们数量有限，屈指可数，每个单位就其语

陈述式一样,都使一切现实化。“禁止超车!”有两个元素:词汇单位(“超车”概念)和命令式词素,命令式造成现实化,同时也构成语句。让·福盖、路易·叶尔姆斯列夫、埃米尔·本维尼斯特和安德烈·马丁内^①这类语言学家,研究了“动词”和更广泛意义的谓语所担负的这种双重功能(带入一个词汇内容,又构成这样的陈述句),尤其在讨论尽人皆知的名词句问题时,这个问题酷似电影中的特写镜头问题,或一些广告牌和招牌的问题:绿色十字并非想说“药店”(纯词汇单位),而是想说:“这里是药店”。这是一个自足的陈述句,它肯定一个事物在现实中的存在;因此,这不是一个单词。

只是如下现象可能导致误判:在本质上就贫乏的系统中,把“符号系统”划分为句子的做法(这就导致实际上没有第一分节)并未因此转现为单位数量的膨胀:单位数量仍然不多,几乎不变;这就造成有了

(接上页)意内容而言大抵等于一个几乎可以被重构的句子(譬如本文提到的旅游定点牌):自从经过路易·普列托的出色阐释以来,“意素”概念似乎已然“到位”,有助于对所有这类情况(为数甚多)的研究。反之,目前形式下的“意素”概念恐怕不能直接用于电影语言这类表意整体,在这种表意整体中我们会遇到尽管属于陈述范畴但数量无限数不胜数的单位,其中任何单位都不是一个句子的完全等价形式,而只是一段包含着无数连续句的语言学表述的大段落的大致等价形式。况且,我们目前还提不出更好的说法“取代”上述各实例中的“意素”概念;我们只能指出,目前,一般符号学理论对这个问题还没有任何建树(至少就我们所知);所以我们采用了代用语,如“句子范畴的单位,但是……等等”。况且,如果我们承认困惑只是来自如下事实,即“电影语言”的独特单位不在影像层次上,而只在影像编排的层次上,那么,这也许是永远的缺憾(也许这不是真正的缺憾)。

① 让·福盖,《动词概念》(« La notion de verbe »),《正常和病态心理学杂志》,1950年,第74—98页。路易·叶尔姆斯列夫,《动词和名词句》(« Le verbe et la phrase nominale »),载《献给J.马鲁佐的语文学、文学和古代史合集》(« Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à J. Marouzeau »),1948年,第253—281页;收入《语言学论文集》,第165—191页(动词作为“句子的连接成分”一节,见第190页)。埃米尔·本维尼斯特,《名词句》(« La phrase nominale »),《实用语言学基础》,第46卷,1950年;收入《普通语言学问题》(见前引),第151—167页。(双重“动词功能”:黏和与陈述;动词作为“现实谓语”。)安德烈·马丁内,《行为主语的构建》(« La construction ergative »),《正常和病态心理学杂志》,1958年6—9月;收入《共时语言学》(« La Linguistique synchronique »,法国大学出版社,1965年),第206—222页(“存在谓语”的概念,谈巴斯克语的句法)。

分节的印象；而且在一定意义上说确实有分节，因为这些单位确实变化不大，几乎可以数清。但是，离散单位的这种含蓄性并不妨碍它们成为“句子”。在这里，表意事物的与生俱来的贫乏反而可以确保一种自然而然的“节约”，省去了第一分节，并且在完成与分节相同的工作时，让人感到这还是分节的作用，因为人们喜欢锦上添花，而且，正如 A. 马丁内所强调的^①，在语汇语言中，节约职能也是由第一分节承担的。各种招牌的符号系统，事先就做到了节约，需要标示的商店和店铺的数目是有限的：在这里，少量的参照就可以完成第一分节在别处完成的工作。语汇语言是包括许许多多“应说之事”的一个符号系统，因此，它需要第一分节，以便把句子的无限丰富性压缩至词汇的可控丰富性。电影，如同语汇语言，也有许多话要说；但是，它就像各种招牌，实际上避开了第一分节；它也像招牌那样，是以“句子”为基准的，但是它的句子如同语汇语言的句子，数量是无限的；只是语汇语言的句子可以细分为单词，这与电影的句子不同：影片可以被切成大的单位（“镜头”），但是，这些镜头不会化为（按照雅各布逊规定的意义）特殊的小的基本单位。

显然，人们可能由此认定电影不是一种泛语言，或者至少是过分转义上的泛语言，因此，符号学只应把它搁置一旁。但是，这是一种十分消极的见解，尤其面对的是电影这样一个重要社会现象。这样一来，人们最终就会去研究交通规则，因为它显示出相当明显的聚类体系统，而对于毕竟具有另一种人文价值的有别于路标的表现手段不感兴趣！而另一种态度则是把符号学创举视为一种开放性的研究，允许它具有新的风貌；“泛语言”（按照最宽泛的意义）不是一项简单的事物，可以通过相应的方法，以灵活的系统去研究灵活的系统。

在这些情况下（尽管我们提到的各位著作者的大名已经显示出索绪尔的这笔遗产是多么丰厚），显然会提出恪守原旨的各种问题。但是，只要谈到就够了。当然，各种说法可能多少近似一门言语语言学，似乎

^① 见《普通语言学原理》，第 18 页。

偏离了这位日内瓦大师的思想。应当指出困难。但是，困难是可以克服的^①，假如借口会触及言语研究，而阻止任何探索，这对伟大的语言学家的尊崇恐怕就颇为离奇了。我们说的是：触及。因为在研究非词语表现手段时，人们往往受被研究材料本性的制约，不得不采用一种既不是纯语言的“语言学”，又不是真正言语的“语言学”，而是埃米尔·本维尼斯特所说的表述的语言学（或者还有É. 比桑所理解的表述，他正是在力求拓展索绪尔的著名的二元对立说以便理解各种“纯语言”的一段文字中为表述下了定义^②）。在“言语”（即美国符号学所说的纯“符号—偶然事件”，不可能出现两次和不可能成为科学研究对象的事件）和纯语言（即一切都交织在一起的有序语源，包括人类语言，或更系统的格式化机器语言）之间存在着研究“设计符号”、语句图式^③、跨语句编排和巴尔特所说的“书写”（简言之，研究各类言语）的广阔天地。

结语

迄今为止已有四种研究电影的方法。我们暂且不论与本篇论旨相距甚远的前两种方法（电影批评和电影史），尽管它们涉及“一般电影文化”的若干基本数据对于愿意谈论电影的人来说显然也是不可或缺的。当然，应当观看影片，也不应搞错日期。第三种研究影片的方法：我们称之为“电影理论”。电影理论有自己的伟大代表：爱森斯坦、贝拉·巴拉兹和安德烈·巴赞。这是根本性的思考（按照不同情况，或

① 按照语言学和符号学研究的现状，困难甚至越来越容易克服。乔姆斯基的著述（除了其他建树，他把“纯语言/言语”的对立重新表述为意义明显不同的“能力/执行”的对立）在法国更为人知晓这件事，只是一个原因。还有埃米尔·本维尼斯特提出的表述概念（既非纯“语言”，亦非纯“言语”）、泽里格·S. 哈里斯的《表述分析》、A. 朱利恩·格雷马斯的“跨句子分析”和意素概念（与路易·J. 普列托的陈述句同型的外部语言学单位）等等。一种过于粗疏或过于拘泥索绪尔原意的“语言/言语”二分法概念，如今已然式微。

② 见《语言与表述》，第三章，第C节，第30—33页（“言语、表述，纯语言”）。

③ 埃里克·比桑的说法。

研究影片，或研究电影），这种思考的独特性、旨趣、意义和总体界定本身就在于它始终是来自电影世界的内部：这些“理论家”，或是电影导演，或是狂热的电影爱好者，或是评论家；有人说，影评本身就是电影体制的一部分^①。第四种就是我们知道的电影学，这是由心理学家、精神分析学家、美学家、社会学家、教育学家和生物学家从外部开展的科学研究。他们的身份和他们的研究方法使他们处于体制之外：这里考察的是电影现象和影片现象，而不是电影和影片^②。这个领域有着收获必丰的前景。电影学和电影理论可以在一些方面互补。我们甚至可以遇到明显的跨界案例：谁能认定鲁道夫·爱因汉姆、让·爱浦斯坦、阿尔贝·拉费是“电影学家”还是“电影理论家”？狭义的电影学也有自己的伟大人物：科昂-塞阿和埃德加·莫兰。对于我们尝试涉足的研究方向来说，电影学和电影理论都不可或缺。况且，只有当两者的区分是以不同视野的互补性为凭据时，这种区分才有道理：假如这种区分变成分裂，甚至敌对，它就只能是有害的。让·米特里新近出版的巨著（《电影美学与心理学》）是迄今为止由电影引发的各种思考的集大成，全书贯穿着这两种互补的研究方法，博大而精深。我们只能为之额手称庆。

在远离电影学和电影理论的地方（也许是不幸）站着语言学^③，及其符号学延伸。这是一位老妪，因为她认识葆朴和拉斯克^④。她健康长寿。

① 见《图书管理和资料工作原则》（« Principes de bibliographie et de documentation »），由科昂-塞阿概述的克·布雷蒙的论文，载《当代电影问题和视觉信息》（*Problèmes actuels du cinéma et l'information visuelle*），法国大学出版社，1959年，第二卷，第79—88页。引述段落见第79页。

② 这是科昂-塞阿的著名区分；参阅《电影哲学原理概说》（见前引），第54页。

③ 在《电影哲学原理概说》中，科昂-塞阿正确指出了从语言学角度研究现象的重要性。但是此后事情搁置了下来。谈及影片时，人们最常说的还是无牵无挂的“泛语言”，仿佛没人研究过它。那么，梅耶（Meillet）是车库经营者？特鲁别茨柯依（Troubetzkoy）是肉食店商人？

④ 葆朴（Franz Bopp，1791—1867年），德国语言学家；拉斯克（Rask，1787—1832年），丹麦语言学家，比较语言学奠基人之一。——译者注

她办事稳重，因此让人放心。所以大家毫不犹豫地向她求助；她不会因些许小事而劳累过度；除了帮助研究影片之外，她毕竟还张罗好多别的事情呢。大家知道，越是大忙人，越能抽出时间关心你，这是普鲁斯特谈到诺尔博瓦先生时说的话。

上述这些文字源自一个信念，即开始寻找若干结合点的时刻已经来临：一种既依靠电影理论大师的著作又依靠电影学研究和语言学成果的思考，能够逐步（时间会很长）在电影领域中，尤其在大表意单位的层次上，实现索绪尔的美好设想：研究人类通过何种机制在人类社会中传达人类创造的表意。

这位日内瓦大师无缘目睹电影在当代世界中的重要作用。无人否认这个重要性。应当创立电影符号学。

第四篇

电影符号学若干问题

有志于在电影语言领域中着手实现索绪尔的普通符号学^①设想的人，有志于研究用于影片信息中的基本表意结构的编排和功能的人，难免遇到一些问题和难题，本文目的就是对这些问题和难题做一番探讨。正如埃里克·比桑指出的^②，F. 德·索绪尔设想的符号学仅仅初见端倪，但是，任何研究，只要涉及一种非语汇“语言”，只要它采用一种纯符号学的相关性，而不热衷于研究“实体”，它就会对全面研究表意的这项大工程做出或大或小的贡献。

① 《普通语言学教程》，第33页。

② 见《语言与表述》，布鲁塞尔，广告局出版社，1943年，第1章，第5页。

“电影语言”这一提法本身已经涉及影片符号学的全部问题，它需要详尽的合理化说明，而且，严格说，我们只有深入研究了在传达影片信息时发挥作用的符号学机制之后，才能够使用这一说法。然而为了方便起见，我们不得不在此保留这一固定术语，因为它在电影理论家和美学家的专门语言中已经逐渐通用。即使从严格的符号学观点来看，从现在起，已经可以替“电影泛语言”（不要与似难接受的电影“纯语言”提法相混淆）这一说法提出初步的辩解，按照目前研究现状，这种辩解还只能是总括性的。我们将力求通过整篇文章（尤其是通过临近结尾的文字）提供辩解。

电影与叙事性

“电影符号学家”面临第一个选择：研究资料应当是“大影片”（即叙事影片）还是短片、纪录片、工艺片、教学片和广告片等？我们可以回答说，这仅仅取决于研究的意图，而电影包括多种“方言”，其中每一种方言都值得专项研究。确实如此。但是，由于重要程度有高低之分（或者更确切些说，方法论的紧迫性有缓急之分），叙事影片的研究（至少在初始阶段）便成了重点。众所周知，卢米埃尔兄弟于1895年发明了电影机，在此前后的几年间，评论家、新闻记者和先驱者本人对这个新机器的社会功能抱有各种不同的见解，或做过不同的预言：保存或留档的手段，植物学或外科学一类科研和教学领域的辅助性技术志，新闻报道的新形式，保留亡者的生动形象寄托哀思（为私人或为公众的）的工具等等。至于电影能够首先成为一种讲故事的机器，这确实未曾预料到。电影问世初期，一些情况或声明确实顺应了这种趋向，但是，它们与后来这种现象达到的规模不可同日而语。电影和叙事相逢是一个重要现象，但是它既非注定如此，恐怕也不能说纯属偶然：这是一个历史和社会现象，是文明的一种产物（这是社会学家马塞尔·穆斯所喜爱的

惯用语),它制约了作为符号学实在的影片步步演进;这近似“外部”语言学事件(征服、殖民化、语言变更……)对民族语言的“内在”功能的影响方式(间接的和总体的,但有效的)^①。在电影王国中,叙事影片之外的各种“类型”(纪录影片、科技影片等)成了偏远外省,可以说成了边区,而长虚构故事片(人们通常以简洁的方式把它直称为“影片”)^②日益明显地成为影片表现形式的主脉。

这种纯数量的和社会性的优势不是唯一有关的原因;一种更“内在”的考虑加强了这一优势:非叙事影片与“真正”影片的基本区别在于它们的社会功能和实质内容,而不在于它们的“语言手段”。电影符号学的基本的重要辞格(蒙太奇、摄影机移动、景别、影像和言语的关系、段落,以及其他大语意段单位……)在“小影片”和“大影片”中别无二致。各种非叙事类型影片的独立的符号学,恐怕只能以一系列零散的注释形式说明与“常规”影片的不同点。因此,考察故事片也就直接抓住了问题的核心。

此外,历时性的考察也促使我们重点研究叙事影片。我们知道,按照贝拉·巴拉兹^③、安德烈·马尔罗^④、埃德加·莫兰^⑤、让·米特里^⑥和其他许多人的见解,电影诞生之初并非一种独特的“泛语言”。在成为

① 当然,一些词汇现象除外。

② 说法很多,如:“纪录片真差,影片可真好”,或者“今晚演什么?一组短片,还是一部影片?”等等。

③ 《电影理论》(*Theory of the film*),1852年,伦敦,德尼斯·多布森出版社,多处引述,尤见第3节(第30—32页,“新语言形式”)和第6节(第46—51页,“创造性摄影机”)。

④ 《电影心理学简论》(*Esquisse d'une psychologie du cinéma*),发表于《激情》(*Verve*)第二卷第8期,1940年。单行本由伽利玛出版社于1946年出版,是《想象的博物馆》(*Musée imaginaire*)一书(《艺术心理学》)丛书)“电影”一章的中心内容。后收入马塞尔·莱比埃主编的文集《电影的智力》(*L'Intelligence du cinéma*),1945年,科列阿出版社,第372—384页。引述段落,见第375—376页。

⑤ 《电影或想象的人》(1956年,子夜出版社)。见第3章全文(第55—90页,“从电影术到电影”)。

⑥ 《电影美学与心理学》,1963年,大学出版社,第1卷,可参阅该书多处,尤见第157—165页(第30节,第149—165页,“镜头与角度”)。

我们认识的表现手段之前，电影曾是保存和复制活动视觉场景（如生活情景、戏剧场景或者经过特别构思但本质上仍然纯属戏剧范畴的小型演出）的简单机械记录手段，简言之，按照安德烈·马尔罗的说法，它还是一种“复制手段”^①。而正是由于影片遇到了叙事问题，才促使它在后来的各种探索过程中建构了一套独特的表意手段。电影史学家的意见基本一致，他们认为今天所说的“电影”大约始于1910—1915年：如《爱诺克·阿登》^②、《为沙皇而生》^③、《你往何处去？》^④、《芳托马斯》^⑤、《卡比利亚》^⑥、《泥人哥连》^⑦、《盖茨堡战役》^⑧，尤其是《一个国家的诞生》^⑨，这是体现了我们今天使用“影片”这个术语时已经不加任何限定词的电影概念的最初几部影片：即具有一定篇幅的和依靠专门电影化手段展开的叙事。而这些手段还是随着叙事的需要而逐渐定型的。“电影泛语言”的先驱（梅里爱、鲍特、格里菲斯……）并不留意单纯的“形式”探索，再者，他们很少关注（除了幼稚和含糊的冲动）自己的影片的象征性、哲理性和人性的“信息”。这些重外延轻内涵的人，首先希望讲述一段故事；他们始终让摄影复制的形似和连贯的素材服从于叙事性表述的布局（即使相当粗陋）。乔治·萨杜尔出色说明了^⑩一心指望讲述幼稚故事的梅里爱如何最终“发明”了“叠印”^⑪、利用画托和黑色背景的

① 《电影心理学简论》，同上。

② D.W. 格里菲斯导演，美国，1911年。

③ 查尔迪尼（Tchardynine）导演，俄国，1911年。

④ E. 格佐尼（E. Guazzoni）导演，意大利，1912年。

⑤ 路易·费雅德导演，法国，1913年。

⑥ 乔万尼·帕斯特隆纳（Giovanni Pastrone）导演，意大利，1914年。

⑦ 亨利克·加伦（Henrik Galeen）导演，德国，1914年。

⑧ 托马斯·英斯（Thomas Ince）导演，美国，1914年。

⑨ 大卫·沃克·格里菲斯导演，美国，1915年。

⑩ 《乔治·梅里爱和电影语言初探》（« Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique »），原载《国际电影学杂志》，第1期，1947年7—8月，第23—30页。

⑪ 发明于1898年，影片《魔窟》（*La Caverne maudite*）、《艺术家的梦》（*Rêve d'artiste*）和《画室》（*L'Atelier du peintre*）。

多次曝光手法^①、淡出淡入和叠化^②、摇镜头^③。让·米特里对这些问题做了相当精确的综述^④，考察了一些电影语言手段（特写镜头、摇镜头和推拉镜头、平行蒙太奇和交替蒙太奇……）在早期影片中的第一次亮相；我们在这里综述他的结论：主要的“发明”归功于法国人梅里爱和普罗米奥、英国人 A.G. 史密斯和 J. 威廉森、美国人 E. S. 鲍特，然而，正是格里菲斯确定和固定了（我们的用语是符码化）这些不同手段与影片叙述相关联的功能，由此在一定程度上把这些手段整合为一套严密的“句法”（应当指出，最恰当的说法还是“语意段系统”，而且让·米特里自己也避免采用句法这一术语^⑤）。格里菲斯在 1911 年至 1915 年间拍摄了一系列多少具有自觉的实验探索价值的影片，1915 年拍摄的《一个国家的诞生》是这些探索的华冠、巅峰和明证，这些探索虽然尚显幼稚，但毕竟有了系统，打下基础。所以说，正是在这唯一的运动中，电影成为叙事性的，并且获得了一门泛语言的若干特性。

如今，所谓电影手段实际上仍然是叙事—影片的现象。因此，我们认为，在电影符号学家的研究工作中，叙事影片应当享有优先地位是合理的，当然这种优先性不应当变成独断性。

电影符号学中的外延和内涵研究

从上述事实中，可以引出另一个结论。电影符号学可以构想为内

① 发明于 1898 年，影片《多头人》（*Les Quatre Têtes embarrassantes*）和《魔术分身》（*Dédoublément cabalistique*）。

② 也发明于 1898 年。

③ 发明于 1899 年，影片《塞纳河全景》。

④ 《电影美学与心理学》，第一卷，第 157—165 页和 269—279 页。

⑤ 还可参阅 F. 德·索绪尔著述（《普通语言学教程》，第 188 页）：“不是所有语意段系统都可以列入句法，但是，所有句法现象都属于语意段系统。”

涵的符号学，也可以构想为外延的符号学^①。这两个走向各有自己的着眼点，而且，显而易见，对于影片的符号学研究有所进展和开始形成一套知识体系之后，必然会同时研究内涵的表意和外延的表意。研究内涵时，我们更接近于作为艺术的电影（“第七艺术”概念）。正如我们在另文中更详尽阐述的^②，影片艺术与文学艺术处于同一符号学“层次”：纯审美的安排和约束（文学中的诗韵、格式、修辞……影片中的取景、摄影机移动、光影“效果”……）就是内涵之源，内涵则附着在外延意义上，在文学中，外延意义通过纯语言的表意得到体现，这是附着在作家使用的语汇单位上的表意；在电影中，外延意义通过影像复制的场景（或“声带”复制的音响）的表面的（即感知的）意义得到体现。至于在各种审美语言中起着重要作用的内涵^③，它的表意内容就是文学或电影的各类“风格”、各种“类型”（史诗片或西部片）、各类“象征”（哲学的、人道主义的、意识形态的，等等）、各类“诗意氛围”；它的表意形式就是符号学的外延化材料整体，它既是表意形式又是表意内容：在美国“黑色影片”中，海岸码头闪闪发光的路面给人一种焦躁不安或冷酷无情的印象（=内涵的表意内容），这既是被再现的场景（荒凉昏暗的码头，堆满木箱和吊车=外延的表意内容），又是完全依靠照明效果获取这些码头的特定影像的摄影技巧（=外延的表意形式），两者结合，构成内涵的表意形式。同样的码头，如果拍得平淡无奇，就不会产生同样印象；同样的拍摄技巧用于拍摄微笑的儿童，也不会产生同样印象。电影美学家们常说，影片效果不应当“无端乱用”，而应当始终为“情节服

① 按照路易·叶尔姆斯列夫所说的意义：参阅《语言理论导论》最后部分“内涵和元语言”（美国，1953年，印第安纳大学人种学和语言学出版物；1943年丹麦著作的英译本）。

② 见《电影：纯语言还是泛语言？》一文（本书第28—84页），尤见71—79页。

③ 美学语言使内涵得到一种升华，但是正如夏尔·巴利的研究结果（《语言与生活》，1926年，贝若出版社）表明的那样，内涵也呈现在通用语言特有的不同表现方式中。

务”^①：这等于说，只有相应的表意形式同时利用了外延的表意形式和表意内容，内涵的表意内容才能确立。

因此，可以沿袭语言学的方法研究作为艺术的电影（研究电影表现力）。譬如，显然可以接受 Th.A. 塞伯克用于切列米斯人歌曲的分析法^②或塞缪尔·列文^③提倡的分析方法分析影片（要有局部修正）。然而，这不是要求电影符号学家关注的唯一任务。因为电影还要（甚至首先要）靠自己的外延手段才是独特的语言。对于电影符号学来说，故事体概念与艺术概念同样重要。这个单词来自希腊语（διήγησις），表示“叙事”，特别表示司法公诉中的一个必要部分，即对事实的陈述。在电影领域，这个术语是埃迪安·苏里奥提倡采用的^④；它表示影片的再现形态（米克尔·杜夫海纳把它对立於纯美学的表现形态^⑤），即影片外延的总和：包括叙述本身，也包括存在和贯穿于这段叙述中的虚构时空，从而还包括只涉及外延化状态的人物、景物、事件和其他叙事元素。电影如何表示接续、岁差、时间断续、因果关系、对立关系、推论、空间远近等等，这都是电影符号学的核心问题。

实际上，不应忘记，按照符号学观点，电影与摄影很不相同，尽管

① 参阅鲁道夫·爱因汉姆《电影作为艺术》（柏林，罗沃特出版社，1932年），第73—74页；让·米特里《电影美学与心理学》，第1卷，第337—346页；马塞尔·马尔丹《电影语言》（巴黎，塞尔出版社，1955年），第7章，第86—99页，“隐喻和象征”，等。对“纯电影”概念的全部争论都应参考。

② 《解析文本：切列米斯人十四行诗中的层次和形貌》（《Decoding a text: levels and aspects in a Cheremis sonnet》），《语言中的风格》（*Style in language*）一书前言，1960年，纽约，麻省理工学院出版社，Th. A. 塞伯克主编。

③ 《诗歌中的语言学结构》（*Linguistic structure in poetry*），1962年，海牙，莫顿出版公司。

④ 《影片世界》（*L'univers filmique*）1953年，弗拉马里翁出版社，É. 苏里奥主编的文集。故事体概念，见前言，第7页；或见同一作者的《电影世界的结构和电影学词汇》（《La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie》），载《国际电影学杂志》，第7—8期，第231—240页。

⑤ 《审美经验现象学》（法国大学出版社，1953年），第1卷，《审美客体》，第240页。

电影技术源于摄影。正如罗兰·巴尔特^①明确指出的，在摄影中，外延意义完全取决于光化学复制的自动化程序；外延是感知性的直接摹写^②，它没有符码化，没有特别的安排。人的干预会带来一些纯符号学元素^③，但是人的干预仅仅在内涵层次（照明、角度变化、摄影“效果”等）发挥作用。除非呈现一幢房屋，实际上摄影没有任何特殊手段去表示外延状态的“房屋”的表意内容。相反，在电影中，外延的一整套符号学不仅是可能的，也是必然的，因为一部影片由许多照片构成（蒙太奇概念及其无限后果），而大部分照片只能为我们呈现故事体的表现对象的局部方面。在电影中，一幢“房屋”就会是楼梯的一个镜头，然后是从外部拍摄的一面墙，还有窗户近景，以及楼房全景的一个短镜头等等^④。于是，一种影片分节（在摄影中没有任何等同形式）开始显现：这是经过建构的、经过安排的和在一定程度上符码化的（我们说的是符码化，而不必是编码）外延本身；在并无绝对规则的情况下，为了使影片晓畅易懂，一些起决定性作用的常规用法应运而生：因为随意剪接起来的一部影片是无从理解的。

这里可以重提我们最初的见解：“电影语言”，这首先是一个情节的实像展现；而艺术效果，即使在实体上离不开影片为我们交代故事时的语义行为，也仍然是另一层表意，从方法论观点看，这是“居后”层次。

① 《影像修辞》（« Rhétorique de l'image »），载《交流》，第4期，1964年11月，第40—51页。引述段落见第46页。

② 我们在此不是以心理学学者的身份而是以符号学学者的身份发言。对于现实情境和影片情境中视觉感知的比较研究表明，任何光学失真都会使原物在照片上走形。但是所有这些服从光学物理、乳剂化学和视网膜生理学规律的变形并不构成表意系统。

③ 不是 sémiologie，而是 sémiotique，前者指语言符号的严格分析，后者是非语言学对象的初级研究。——译者注

④ 即使这个全景是影片为我们呈现的唯一全景，也仍需选择。我们知道，现代电影已经部分摒弃了琐细的镜头分切和过分的蒙太奇手法，而多用连续性拍摄（如著名的“段落镜头论战”）。这种情况同样改变了影片外延符号学，但是，它绝没有否定它。它仅仅表明，电影语言与其他各种语言一样具有历时性。单“镜头”本身就包含着多主题（譬如，通过摄影机的移动从一个景物过渡到另一景物，不用蒙太奇）。

聚类体系统和语意段系统

电影符号学恐怕主要侧重于语意段系统，而不是聚类体系统^①。这并不是说根本不存在影片聚类体：在语链的一定节点上，可以呈现的单位是有限的，以至于落入这类语境的单位，常要对比聚类体的其他成员才能够确定自己的意义。譬如，在“两个段落接点”的语境中，淡出和叠化的对比^②：一个简单的替换（而且是由作为使用者的观众出于本能实现的替换）可以引出相应的表意内容：或是由一种内在的转换纽带连贯起来的时空断续（=叠化），或是时空完全中断（=淡出）。但是，在整个影片链的大多数位置上，可以显现的单位的幅度是非常宽泛的（虽然不是无限的）。毕竟比语言学中的词汇单位的幅度更宽，而词汇单位又以自己的无限性对立语语法符素的幅度^③。因为尽管约瑟夫·旺德里在《语言》一书中已经强调指出很难确切计算出一门语言的全部词汇，但是至少可以指出其上下限，并由此确定一个数量级（在法语中：有词素 *lav-*，而没有词素 *patouf*）。电影则不同，在电影中，可拍摄的影像不

① 聚类体系统(*paradigmatique*)和语意段系统(*syntagmatique*)这两个对立概念是由F.德·索绪尔提出的，后来成为结构主义最基本的概念之一，被称为语言结构的两根轴。语意段系统指话语中的成分依照一定构句规则所组成的相互邻近的整体，其中每一成分都受其语境的制约。聚类体系统指由具有某一种类似性因而可以于语意段关系内某一相同位置上互相替代的成分共同构成的（潜在的）集合体。譬如，“这只小猫累了”这句话，就是一个语意段关系，而在“累了”这个位置上，还可以用“病了”、“死了”等替换，表达另一些语义，这几个词语就可以说是构成了一种聚类体系统。麦茨的电影符号学认为，镜头内部结构、摄影机移动、音影关系、隐喻、淡入淡出等光学手段等造成的联想性关系属于聚类体系统。——译者注

② 淡出淡入也可以出现于另外的语境中，尤其是在段落的中心。那时，它们会有不同的“价值”。

③ 安德烈·马丁内：《普通语言学原理》，阿芒·科兰出版社，第3版，1963年。引述段落见第4章第19节（第117页）“词素和语素：形态”。路易·普列托，《精神原则》（*Principes de nodogie*），1964年，海牙，莫顿出版公司，见第5章第12节（第125—127页），“语法对立和词汇对立”。

可胜数。应当说无穷无尽。因为亲影片场景^①本身就数量无限；照明特性亦千变万化，数量可观；被摄物和摄影机之间的轴向距离（所谓景别的变化，即镜头的大小）属于同样的情况^②；角度亦如是；所用胶片的性能和焦距也是变化不一；摄影机运动的实际轨迹（包括固定镜头，它在这里代表零度变化）也是如此……而只需改动这里的一个元素，让人感到些许量变，那就会获得另一幅影像。因此，镜头不能被比作词典中的单词，它更像一段完整的陈述（一个或几个句子），因为它已经是非常自由的组合的结果，是属于“言语”的组合，而单词已是约定俗成的一个语意段^③，是R.F. 米古斯所说的“垂直”语意段。（就此应当指出，影像和陈述句之间还有另一处相似：两者都是现实化的单位，单词自身则是一个纯粹潜在的符码单位。影像几乎总是叙述性的，而叙述就是现实化的语意行为的重要“形态”之一^④）。因此，影片的聚类体系统似乎注定是局部的和片段性的，至少在影像层面找到的聚类体系统是这种情况。这显然是因为创造的作用在电影语言中比在使用日常语言时更为重要：“说”一门纯语言，这就是使用这门语言；“说”电影语言，这在一定程度上就是发明语言。交谈者是一群使用者，而电影导演则是一群创造者。反之，电影观众则是一群使用者。因此，电影符号学往往主要是从观众角度，而不是从导演角度看问题。埃迪安·苏里奥对影片的视点

① 埃迪安·苏里奥下的定义（参阅本书第92页注4）。一切置于摄影机前，或置于摄影机捕捉的事物前的被摄物都是亲电影的。

② 在《电影语言》（巴黎，法国教联出版社，1962年）一书第14页中，弗朗索瓦·什瓦苏断言“景别”是符码化的。实际上，我们可以认为，这主要是技术术语符码化了（“特写镜头”、“半身镜头”、“半全景”等）。景别本身，从最近景至最远景，形成一种连续的渐变。这里，符码化涉及的只是元语言层次（即摄影场的专用语），而不是物象—泛语言层次（这种特殊情况下的电影泛语言）。

③ 《语言》（*Lingua*），1953年8月，第430—470页。引述段落见第18节。

④ 见埃里克·比桑《语言与表述》，第3章B（第22—30页，“语意行为和意素的区别”）和第8章C（第74—82页，“表述的形态和实质内容”）。

和“导演的”视点所做的区分^①在这里很有用处；电影符号学主要研究影片。在语言学中也有类似情况：我们知道，有些语言学家认为，讲话者是传达信息的一方，而听者仿佛“代表”符码^②，因为听者唯靠掌握符码去理解别人对他说的话，而说者想必事先知道打算说什么。

与聚类体系统的研究相比，语意段系统的考察更属影片外延的中心议题^③。尽管每个影像都是一种自由的创造，但是这些影像如何被安排成可以理解的序列（通过分镜和蒙太奇），这才是影片符号学研究的核心。这种情况有些逆乎常理：在组构一部影片时，影像，这些源源不断的（较少离散的）单位，竟然甘愿接受一些大语意段结构的约束；一个影像与另一个影像从不会一模一样，而大多数叙事影片的主要语意段辞格却相差无几。影片的叙事性（因为这还是我们在探索过程中遇到的问题）通过无数部影片的程式和重复稳定下来，逐渐具有比较固定的形态，当然，这些形式绝不是一成不变的，它们所代表的也只是一种共时性“状况”（即目前电影的状况），但是，如果说这些形式应当有些变化，它们也需要经过一段扎扎实实的足以被认定的演进过程，就像引起纯语言的时态和动词体的分类中各种历时性变化的那种演进。用索绪尔的一个思想来解释电影^④，我们可以说，叙事影片的大语意段系统可能有

① 《影片世界的重要特征》（《Les grands caractères de l'univers filmique》），《影片世界》一书文章（第11—31页）。引述段落：第30—31页。

② F. 德·索绪尔始终把语言的表意形式界定为“听觉形象”，而不是由肌肉动作或发音器官造成的形象，或原动性图式。因此说，表意形式是听觉现象，而不是词组现象（《普通语言学教程》，第30页和第98页）。德·索绪尔著作的出版者夏尔·巴利和A. 塞什阿伊（A. Séchehaye）也推崇相同见解，见他们在《普通语言学教程》第98页的注释，以及夏尔·巴利在《语言与生活》中的详述：通过听者的信道，个人的创新用语才能够成为纯语言事实。

③ 在《电影美学与心理学》第2卷（大学出版社，1965年）中，让·米特里阐述了如下概念，即所谓的影片“隐喻”实质上始终是换喻（参阅米特里原书第447页）。然而，我们不完全同意这一分析：参阅《当代电影理论问题》，本书第265—318页，关于所提问题，参阅第308—313页。

④ 《普通语言学教程》，第一部分，第2章（第104—113页），“语言学符号的不变性和可变性”。

变化,但是任何人都不能随心所欲改变它^①。如果作为使用者的观众茫然不解,那就是对纯个人化创新的必然惩罚,而整个体系不会认可这种创新;富于创造性的艺术家的独创性在于处处巧用符码,善用符码,而不是颠覆或破坏符码,更不是忽略它。

一个实例:交替语意段

因本文篇幅所限,不可能详尽分析影片大语意段的主要类型。我们仅仅以交替语意段(譬如,母亲的影像—女儿的影像—母亲的影像)为例,说明它的若干特点。交替语意段以两个或多个故事体“主题”的轮流交替为依据,因此影像分属两个或数个系列,假若其中每个系列都是连续呈现出来的,那就可能是一个常规段落;而交替语意段恰恰在于摒弃这种连续系列的组合(为了获得内涵:追求各类“结构”、各类效果……),于是,连续性就始终是潜在的。交替语意段大约首次出现于英国人J.威廉森1901年拍摄的一部影片《教会在华被袭记》中。这是一部“重新排演新闻片”,当时,这是常见的做法。教会被义和团(义和团战争期间)包围的影像和赶来解救教士的水兵的影像在银幕上交替出现^②。后来,这种手段逐渐通用。

交替关系决定表意形式的形态,但是,如下所见,未必决定表意内容的形态,这就是说,在交替语意段中,表意形式和表意内容的关系未必是类似性的。如果我们把时间外延的表意内容的特性作为切题,我们就可以区分出三类交替语意段。在第一类交替语意段中(可称换位语意段),表意形式的交替是以表意内容的平行交替为参照的(这

① 但是,似应补充说明,这种语意段系统同时具有一种聚类体系统的性质,从而应当较少怀疑影片的聚类体系统的可能性。对这个问题,可参阅本书第64页注释4;以及本书第五篇,第9节,第128页。

② 这里,交替表示同时性。因此是随后界定的意义上的一个交替语意段。

里是类似关系)。譬如,两人打网球,每次都是把正在击球的一方交替“拍入”镜头。在第二类交替语意段中(可称交错语意段),表意形式的变化符合表意内容的同时性。譬如,追逐者和被迫者。观众都明白,这里涉及的是每一时刻同时并存的两个时序系列,当我们看到被迫者策马疾驰时(银幕上呈现的表意形式),追逐者并没有停止策马追踪(故事体中包含的表意内容)。在这里,符号学的联结关系(交替=同时性)不再是类似性的。但是,它并不因此而成为“随意性”的:它仍然是有理据的(别忘了,类似只是有理据的一种形式),观众对这类语意段的理解是比较“自然的”;在这里,要从感知影片的自发心理机制方面寻找理据:安妮·苏里奥正确指出^①，“追逐—被追”类型的段落容易理解,不用费心琢磨,因为观众(只要交替节奏不过分缓慢)会“自发增添”影片提供的视觉内容:当观众在影像上看到第二系列时,他会想到情节中的第一系列也在继续推进呢。在第三类交替语意段中,我们可以保留平行语意段之名:两个系列的事件通过蒙太奇交叠在一起,两者之间在表意内容(故事体)层面上,至少在外延层面上,不存在时间的关联。因此,电影理论家往往用“无关的时间联系”的这类说法提及这第三类情况^②。譬如,城市的阴森夜景,随后是阳光明媚的乡村风光,随后,又重现前一个主题等。没有任何标志说明这两个场景到底是发生在同一时刻,还是发生在不同时刻(在后一种假设情况下,也没有表明时间差距如何)。这里是为了“象征”目的由蒙太奇组接在一起的两个主题(贫与富、生与死、红军与白军等等),它们的时间性在表面上并无关联,这仿佛对于外延化时间关系的一种破坏,以有利于表现丰富和多样的内涵意义,而内涵意义既取

① 见《影片中的接续关系和同时关系》(« Succession et simultanéité dans le film »),《影片世界》一书文章(第59—73页)。引述段落:第68页。

② 见R.爱因汉姆《电影作为艺术》,第118—119页(蒙太奇一览表),或马塞尔·马尔丹《电影语言》,第148—149页(“平行蒙太奇”定义)。

决于表意内容的要旨，也取决于语境。

交替语意段的三种不同变体构成一个微体系，它的内部格局令人联想到本维尼斯特设想的动词人称结构^①。按照第一种相关性（相关联的时间外延是否存在），可以把平行蒙太奇归于一项（= 不存在），换位蒙太奇和交错蒙太奇归于另一项（= 存在）。在后一项内，按照第二种相关性（时间外延的表意内容的性质），又可区分出交错蒙太奇（表意内容 = 同时性）和换位蒙太奇（表意内容 = 交替）^②。

其他问题

如上这些简述提供了研究影片外延的语意段系统的一个实例。电影符号学与纯语言学有很大的差异。我们在其他文章中已经阐述的意

① 《动词人称关系的结构》（« Structure des relations de personne dans le verbe »），《实用语言学基础》，1946 年（标注日期 1947），第 43 章，第 1—12 页；后收入《普通语言学问题》（伽利玛出版社，1966 年），第 225—236 页。“人称的相关性”把第三人称（它实际上是一个“无人称”）与第一人称和第二人称相对应，它们共同构成第一种相关性的有愿特性的分项，在这个分项内，“主观相关性”（第二种相关性）又使第一人称（有特性的）和第二人称（无特性的）相对立。

② 我们保留了这段文字，因为它是说明影片材料整体中可能出现的转换现象的一个简单实例，但是，这里所列举的实际结论已经不符合我们现在对这一问题的分析。首先，对影片的不同段落的研究表明，“换位”语意段未必通过确实可靠的转换可以区别于“交错”语意段（或者，在罕见的情况下，可以区分于平行语意段）；在打网球的这个实例中，我们也完全可以认为双方始终在同时活动（这就是交错语意段）；因此，我们没有把交错语意段单独列为一类，或一个次类（虽然在有些情况中，采用与上述换位语意段相似的一个变体的形式，与其他形式相比，交替性语意段的表达会更清楚）。还有一些银幕影像符合的时间关系并非本文提及的时间关系；譬如，有把“现在时”系列和“过去时”系列相交叉的“交替语意段”（这是一种交替闪回镜头），结果，这里既不能用同时性也不能用“无关的时间关系”来说明两个系列的关系；我们通过对影片《再见，菲律宾》的分析（第 153 页，影片 32°“独立语段”）可以看到这种情况的一个恰当实例。此外，我们会看到，“交替语意段”概念和“反复语意段”概念之间的界限也不甚分明（关于这一点，可参阅第 116 页，注 2 和 3）。但是，实际上，如果说我们没有保留“交错语意段”作为分类纲目，这不全是由于上述缺陷（通过各方面的修正可以排除这种缺陷），而是由于对影片各大类编排表的整体做了改动，这一改动见本文集第五篇，第 112—126 页。单独来看，这里的分析仍然具有部分价值。

见^①，这里不再复述，我们仅仅重提十分重要的几点：影片本身没有任何元素相应于纯区分性的第二分节的单位，影片的一切单位（甚至像“化”或“划”这类最简单的单位）都是直接表意的（而且，正如我们所言，这些单位只是呈现于现实化状态）。因此，电影符号学讨论的转换和其他处理形式主要涉及大表意单位。电影语言的“法则”整饬的是一段叙述之内的陈述句，而绝不是陈述句内的词素，更不是词素内的音素。

电影当然不是一门纯语言，这与许多无声电影理论家的说法和理解（“电影纯语言”、“视觉世界语”等议题）相悖，但是，我们可以把它视为一种泛语言，因为它也是在有规则的编排内把表意元素安排成序，尽管影片的编排与我们的语言的编排不同，而且电影并不复写现实提供给我们的感知整体（现实不会讲述连贯的故事）^②。对影片的操控，可以把仅仅摹写现实的影像变成一段表述。从纯摹拟的和连贯性的表意（活动摄影、电影术）开始^③，在历时性的成熟过程中，电影逐渐提炼出一些纯符号学元素，尽管在单纯视像摹拟的无定型整体中它们仍然是分散的和片段的。

“镜头”——已是复杂的单位，需要加以研究——还是目前必不可少的参照，正如在语言学研究的整整一个阶段中“单词”层次具有的作用

① 见这本汇编收入的几篇文章（《电影：纯语言还是泛语言？》，尤其见第58—68页；《虚构故事片中的外延问题》，第102—107页和第107—110页）；《关于电影思考的新阶段》，第241—264页（上述观点见第242—249页）；《当代电影理论问题》，第265—318页（上述观点见第308—318页）。

② 参阅阿尔贝·拉费《电影逻辑学》（马松出版社，1964年），本书中心思想尤见第三章，第51—90页。

③ 但是，在此必须补充说明，通过摹拟和机械复制提供给我们各种表意，尽管不属于作为特殊系统的电影语言，但是结果还是把属于其他文化系统的、有含义的、多少被安排成序的结构和元素引入电影（这里应当理解为整体）。关于这一点，参阅第五篇，第二节（第104—107页），以及第58页注2和第200页注1。

一样。也许把镜头等同于路易·叶尔姆斯列夫^①所说的语法素(taxème)是很不妥当的,但是我们可以认为电影中的镜头是最小语段(借用安德烈·马丁内的用语^②),因为为了拍成一部影片或影片的一部分,至少要有镜头;如同一个语言学陈述句至少要有音素一样。删去一个段落中的几个镜头,还可以分析这个段落,剪去一个镜头内的几个画格,这已经是破坏镜头。如果说镜头不是影片表意的最小元素(因为一个单镜头可以为我们提供多方面信息),它至少是影片链条的最小元素^③。

不应由此断言影片的最小片段都是镜头。除了镜头,还有其他类型的最小分段,如光学手段(各种“化”和“划”),我们可以把它们界定为视觉的而不是摄影的元素。影像以现实中的实物为参照,光学手段并不再现任何原物,它以影像为参照(即在语意段中与光学手段相邻的影像)。这些手段之于拍摄的镜头,犹如词素^④之于词义的单位:它们依据语境落实两大功能:一是“特技”(在这种情况下,这是涉及相邻影像的一种符号学指数),二是“标点”。“影片的标点”这一提法已经通用,但是不应因此忘记光学手段断开的是大量复杂的陈述句,由此相当于文学叙述的分节(譬如,另起一段或掀过一页),而纯标点符号(即印刷符号)区分的是简单句(句号、问号、惊叹号、分号……)、复合句(逗号、分号、破折号),以及特性明显或不明显的“语言主要成分”(两个“单词”之间的逗号、同样语境中的连词符等)。

① 《语言的层级》,载《词语》,第10期,第163—188页。后收入《语言学概论》(*Essais Linguistiques*),哥本哈根,北欧语言和文化出版社,1959年,第36—68页。“语法素”:见第57页和第65页。

② 《普通语言学原理》,第3—12页(“相关特点的研究”),第62—63页。

③ 同理,音素并非最小可分单位,因为最小可分单位是“表达方式”,但是音素是言说段落的最小元素,是阈限,在阈限之下,顺序性让位于同时性。

④ 取其法语意义,而不是美语意义。

结束语

电影符号学应当特别慎用语言学的概念。反之，语言学的方法（转换、分段、严格区分表意形式和表意内容、严格区分内容和形式、严格区分相关与“无关”等）为电影符号学提供了可靠和宝贵的帮助，用于确定现在还只有大致轮廓的单位，而这些单位可以与时俱进（我们希望，不只一个研究者投入这项工作），逐渐完善。

第五篇

虚构故事片中的外延问题

电影符号学家自然会借鉴语言学方法研究他的课题。也是在电影语言与纯语言最不同之处，电影符号学遇到了最大的困难。让我们直接探讨这些最大的不同点。总共两点：一是符号的有理据问题（请阅第1节），二是表意的连续性问题（请阅第3节）。或者，还称随意性问题（索绪尔的说法）和离散单位问题。

一、电影表意或多或少总是有理据的，从不是随意性的

这种理据化作用于两个层次：一是外延的表意形式和表意内容之间的关系，二是内涵的表意形式和表意内容之间的关系。

A) 外延：这里的理据化源自摹拟，即源自表意形式与表意内容的感知相似性。既涉及影像部分（=狗的影像与一条狗相仿），也涉及声音部分（=影片中的炮声与真正的炮声相仿）。

因此有视觉摹拟和听觉摹拟；电影是摄影和录音的产物，两者都是机械复制的现代工艺。

当然，这些技术获得的复制效果未必完美；实物和它的影像之间仍有许多感知差异，电影心理学家对此有过研究。但是，按照符号学的观点，说到理据化，并不需要表意形式和表意内容同一，单有摹拟即可提供足够的理据。

因为尽管机械复制会使复制客体局部失真，但是不会把客体分解为一个个特殊的单位。客体没有真正突变，而只是部分的纯感知性变形。

B) 内涵：在电影中，内涵化表意也是有理据的，但是，这里的理据化未必依据感知的摹拟关系。务必记得，埃里克·比桑在区别内在符号与外在符号时曾指出，摹拟只是理据化形式之一。

我们无意详谈影片内涵问题，因为这篇文章着眼于外延。我们仅仅指出，电影毕竟是象征性的：表意为表意形式提供理据，但是超越表意形式。“有理据的超越”这个概念几乎可以说明一切影片内涵的性质。同样，我们说十字架是基督教的象征，因为一方面耶稣死在十字架上（=有理据），但是另一方面基督教包含的事物远远超出十字架包含的意义（=超越）。

影片内涵的部分理据化并不妨碍这些内涵经常被符码化或程式化，情况不同则程度不同。一个简单实例：在一部有声片中，男主人公在故事体的各种特殊情境中有一个用口哨吹出一个曲调的前几个节拍的习惯（只要在影片开头就向观众足够明确交代了这一现象），即使这个曲调在声带上单独出现（没有主人公的任何视觉呈现），也足以让人在随后的叙述段落中清晰联想起人物的全貌，而主人公实际上已经远走他乡，甚至生死不明；如此刻画人物，不乏强烈内涵。我们在这个简单化的实例中看到这里没有用一个随意选择的特征而是用确实属于他的一个特征（=没有完全随意）去“象征”主人公；但是就人物全貌而言，绝不止这个耳熟能详的曲调：也可选择他身上的其他特征“象征”他（这会带

来其他内涵)：因此，在内涵的表意形式(=曲调)和内涵的表意内容(=人物)的关系中仍有几分随意性^①。

即使是最精巧最细腻的影像内涵，归根结底还是以这个简单原则为依据，对于这个原则，我们可以做如下归纳：一个视像或声音主题(抑或还包括视像或声音主题的编排)一旦在影片整体构成的表述中获得明确的语意段定位，就会超越自身的价值，增添补充的意义，但是这种补充本身不是完全“随意性的”，因为这个主题所“象征”的是影片故事中的一个整体情境或一个整体过程，而它就是这个整体的一部分(或者影片观众知道它就是生活中的一部分)。总之，内涵的意义超越外延意义，但并不抵触或忽略外延意义。从而有部分随意性，或者说没有完全的随意性。

二、“摹拟”概念的意义和限度

然而，摹拟概念必须慎用。确实，对于一门纯电影符号学而言，摹拟概念就像一块挡板，在摹拟承担影片表意功能的各个确切节点上(=具体而言，就是每个“主题”单独具有的意义)，电影特有的编码全无踪影；正是由于这个原因，我们认为应当在另外层面寻找影片符码：内涵的特有符码(包括“局部理据化”符码，因为纯“随意性”包揽不了可以符码化的领域)或是与各组影像的表述结构有关的“外延—内涵”符码(可参阅后面的“影像的大语意段系统”，第112—126页)。但是，对于普通符号学而言，影片表意的摹拟范畴并不是终止点；因为许多事物对于影片分析家而言都是“假定习得的”，是这个范围内的一种理想起点，此后，电影的奇遇才会风生水起，而这些事物又是其他文化奇遇和各种组织结构的复杂和最终的产物，它们的活动领域更为普遍，

^① 这就是说，省略和象征就其本质而言在电影中并非不同的两件事，而是构成同一个大手法的可见面(象征)和隐现面(省略)，影片通过这种手法(只是因为电影随时需要选择呈现什么不呈现什么)把世界变为表述。

早已超出电影，但是并不排斥电影。在这些本质上属于电影外部的但披着摹拟外衣呈现在银幕上的符码中，务必起码指出（不带有更完整和更精细的统计偏见）每个影片生产或消费的社会文化群体特有的寓意图像^①（客体再现形式的比较固定的形态、认识和分辨客体的视听“复制”过程、对于影像的更广泛的集体观念等），另一方面，在一定程度上还要指出感知本身（定位和建构各种形式与具象的视觉习惯、每一种文化特有的空间再现方式、各种听觉结构等）。可以说，这类符码的特性就是以摹拟为核心发挥作用，让使用者觉得它们就是最普通最自然的视听辨识的一部分。

相对于我们在四年前的想法（尤见《电影：纯语言还是泛语言？》^②），如今似乎完全可以认为摹拟本身也是符码化的，但是与更高层次的符码相比，摹拟确实始终作为摹拟发挥作用，更高层次的符码只是在这种既定经验的基础上才开始发挥作用。许多误解和争论涉及这些议题，因为还无人尝试开具完整的清单，收入在一切重要文化活动中共同发挥作用的各种异质和重叠的符码，还无人尝试澄清它们之间确切的互动结构^③。

无论如何，我们似乎至少可以区分两大类表意结构：文化符码与特殊化符码。前者可以限定每个社会群体的文化，它们无处不在，也被“心领神会”，所以使用者一般认为它们是“自然的”，是人类自身的元件（尽管它们显然是各种产物，因为它们随时间和空间而变化）；运用这些符码无须任何专门训练，也就是说，只要在一个社会中生活和成长就是训练了。反之，我们所称的“专门化”符码则涉及更特殊和更有限

① iconologic。——译者注

② 已收入本文集，第28—86页。

③ 多年来围绕电影符号学的讨论日益清晰表明电影作为整体是许多表意系统重合与交织的地方，而电影语言只是这些系统之一。我们则乐于把呈现在完整电影信息中的全部符码划分为层层叠加的五大结构平台（参阅本书第三篇、第58页注2）。但是，这只是一个假设。

的社会活动,呈现为更典型的符码,而且需要特殊的训练(训练要求视情况而定;电影方面的训练相当“轻松”),也就是说,即使已经掌握自己群体的文化的“当地人”也不能免除这种训练。

研究手势符码时,这种二分法相当有效,我们权且以它们为例。所谓“富有表情的”、“富有感情的”、“自发的”、“自然的”或“伴随言语的”的手势,已经构成第一层次的编码,因为众所周知,在不同文化中,同一个手势具有不同的意义,而同一个意义需要不同的手势。但是,各种手势,就像构成聋哑人的手语符码的手势(泛言之,所有“人为的”、“约定俗成的”、“符码化的”或“限定”的手势等等)是另一层次的编码,它用于更独特的社会情境中,为掌握它们就可能需要训练,这种训练是一项单独的活动。因此,在法国出生长大的法国人,无须专门学习表达愤怒、拒绝、无奈接受或想说“过来!”的手势,但是任何法国人都需要专门学习才会懂得聋哑人(这里指的是说法语的聋哑人自己)的手语,否则他对此就一窍不通。

我们研究过的纯电影表意辞格(蒙太奇、摄影机运动、光学效果、“银幕修辞学”、视听互动等)构成了特殊化符码(尽管相对“简便”,下面我们还会提及^①),它们是在摄影摹拟和录音摹拟之上运作的。寓意图像的、感知的符码是文化符码,搬上银幕后,它们大抵是在摄影摹拟和声音摹拟之下运作的,温别尔托·艾柯曾经正确指出过这一点,这里阐述的假设大多来自艾柯^②。

至此,我们主要论述了外延(影片的表面意义)。但是内涵化表意

① 见第127—128页。

② 尤其是他在第三届新电影电影节举办的“电影中的意识形态和语言”圆桌会议上(佩萨罗,意大利,1967年6月)的讲话。这次讲话的核心内容大多收入《视觉交流符号学笔记》(佛罗伦萨大学、蓬皮亚尼出版社,1967年),第139—152页。在佩萨罗的讲话中,温别尔托·艾柯针对我们曾经持有的摹拟概念提出了一些异议;下述段话考虑了我们在佩萨罗与温别尔托·艾柯的交谈,我们从中可以看到这位意大利作者的《视觉交流符号学笔记》中的痕迹,第141页。

在电影中构成了庞大整体（各类“象征意义”），其中仍有许多借助感知摹拟渗入影片的表意，它们不属于电影特有的编码：譬如，每当一个客体（视像的或声音的）或者几个客体的安排方式在影片中“象征”它们在影片外（即文化中）象征的事物时（即使仅在这部影片中附加了各种象征性表意，这类表意取决于它在纯电影表述中的位置）。“客体”（还应包括人物），即影片表述的各种基本“主题”，并非以处子之身进入影片；它们在“电影语言”介入之前已经携带超乎自己表面身份的更多意义，这并不妨碍属于一个特定文化圈的观众在认识这个客体的同时，解析这种“更多意义”。我们在此又想到皮埃尔·帕索里尼所说的“影像符号”概念（但是，帕索里尼并未特别强调如下事实，即电影中的“影像符号”正是借助客体及其影像之间的感知摹拟关系被认出来的^①）。

这种新的特殊的结构层次，是由客体的文化内涵构成的，它与寓意图像（前文已提及）的关系相当复杂；关系本身就很复杂，在一部影片的框架中就更加复杂。在可理解性的这两个层次上，存在着可以区分外延和内涵的差异性，但是也存在着因两者渗入观众的感知而造成的相似性；所以我们暂时把客体的亲影片的内涵命名为图像写意^②，使它们与寓意图像（也是亲影片的）既分且合，寓意图像则把同样这些客体的外延安排成序。

三、这类电影本身没有任何因素符合纯语言的双重分节

首先我们指出，电影并无区分性单位（我们指的是电影特有的区分

① 有关涉及帕索里尼的影像符号（im-segno）理论的参照，有关这个理论的阐述和讨论，可参阅这本论集的第八篇（《现代电影和叙事性》），尤见第198—203页，以及第200页注1。“影像符号”这个概念，尽管受到我们的非议，但是很有启发性，也有助于我们阐明自己的涉及整体“电影”的核心中许多不同结构层次相叠加的理念。

② iconographie, 词典译为“肖像集”，试译为“图像写意”。——译者注

性单位^①)。电影在表现层面上没有任何对应于音素或相关语音特征的元素,在内容层面上则没有任何元素对应于“意素”(按照朱利恩·格雷马斯^②或贝纳尔·波蒂埃的定义^③)。

即使对于有含义的单位而言,电影起初也不具有离散元素。电影保持完整的“现实团块”,这些现实团块,带着自己的总体意义呈现在表述中。这就是我们所说的“镜头”。在影片表述中,另一层面的可离散单位(因为我们将看到确有另一层面)并不等于纯语言中“第一节”的结果。

当然,蒙太奇在一定意义上确实是一种分析,是银幕上的被再现现实的一种分节:电影导演不呈现景物的全貌,而是逐一呈现景物的多个局部景象,这是按照明确意图分切和安排的景象。众所周知,电影的特性就是把世界转换为表述。

但是这种分节^④不是真正的语言学意义的分节。即使是最局部最细碎的“镜头”(电影人所称的特写镜头)仍然是一个完整的现实片段。特写镜头只是比其他镜头更放大的镜头。

电影的段落也确实是一个现实单位,即一种关联性语意段,其中各个“镜头”互相搭配(在语意上)。这个现象在一定程度上令人联想到词汇与词汇在句子中互相搭配的方式,所以早期理论家往往把“镜头”

① 我们希望以此确认电影语言本身缺乏区分单位。因为“电影”整体也包含其他不同表意系统,而每一系统针对分节问题有自己的做法。关于这一点,可参阅前面第三篇,第58页注2。有声片中的语汇的存在提供了电影整体中各个符码相重叠(使电影分节问题变得复杂的重叠)的最明显实例(还有其他实例,但不甚明显);声音介入的结果是把双重分节的表意融入影片的总体信息中,而不是融入电影的特殊语言中。

② 《结构语文学》,拉鲁斯出版社,1966年,“纯语言和泛语言”丛书。

③ 《关系元素的系统性》(*Systématique des éléments de relation*),博士论文,1955年;1962年印刷(克林克西克出版社),无修改。在这里,让我们感兴趣的“意素”概念是确定的,但是未提单词;单词出现在《语言学和机械翻译中的语意分析研究》(*Recherches sur l'analyse sémantique en linguistique et en traduction mécanique*)中,南希文学院出版物,1963年。

④ 见前面第四篇,第90页。

比作一个单字，把段落比作一个句子。但是这种比拟相当荒谬，因为影片镜头和语言学单词的五项根本差异显而易见^①：

1. 镜头数量无限，这不同于一门纯语言单词，但是类似纯语言中可以明确表达的陈述句。

2. 镜头是电影导演的发明物，这不同于单词（单词先已存在于词汇中），但是类似陈述句（因为陈述句原则上是说话者的发明物）。

3. 镜头呈现给受众一组不确定的信息，这不同于单词。按照这个观点，镜头甚至不等于一个句子，但是等同于一个长度不一的复杂陈述句（譬如，如何用一门自然语言完整描述影片的一个镜头？）。

4. 镜头是一个现实化单位，是一个表述单位，是一段述说，这不同于单词（单词是一个纯潜在的词汇单位），但是等同于陈述，陈述始终以现实为参照（即使是疑问句或命令式）。一座房屋的影像表示的不是“房屋”，而是“这里有一栋房屋”；影像自身包含着一种现实化标志^②，只因为影像呈现在一部影片中。

5. 有时，一个镜头只是通过与可能出现在情节链同一节点上的其他镜头的聚类体方面的对照才获得意义，这种情况甚少（因为其他镜头的数量是无限的），而一个单词始终是一个或数个多少经过安排的语境场的一部分。通过缺席单位阐明在场单位，这是重要的语言学现象，但是这种现象在电影中的作用并不明显。于是，我们通过符号学的途径呼应了电影美学家往往确认的事实：电影是一门“在场的艺术”（影像的主宰，“阻碍了”非影像的一切）。

因此，影片“镜头”不像一个单词，更像一段陈述。然而，说镜头等于一段陈述，恐怕也不对。因为镜头和语言学陈述之间还有很大差异。即使最复杂的陈述归根结底仍可缩约为数量和本性都已固定的离散

① 下面一段文字实际上是本书第25—26页的一段文字的复述。

② 按照安德烈·马丁内的定义，《普通语言学原理》，A. 科兰出版社，第3版，1963年，第125页。

元素（单词、词素、音素、相关特征）。

当然，影片镜头也是数个元素安排组合的结果（譬如，呈现在影像上的各种不同的视觉主题，人们称之为“内部蒙太奇”），但是这些元素数目无限，特性不定，就像镜头本身。分析一个镜头就是从一个非离散的整体转向更小的非离散整体：我们可以分解一个镜头，但是无法缩约一个镜头。

因此，我们唯一可以肯定的是：与陈述相比，一个镜头更不像一个单词，但并不因此而更像一段陈述。

四、电影的“语法”是修辞还是语法？

按照上述观点，我们可以认为这主要是一种修辞，因为最小单位（镜头）是不固定的，因此编码功能只能涉及大的单位。

譬如，作为经典修辞学重要部分的布局（或大语意段系统），就是以固定方式安排不固定的元素：任何法庭表述都应包括五个部分（开场语、陈述事实等），但是每一部分的长度和内部结构是可以变通的。实际上，“电影语法”的全部辞格（即各个单位的一个整体：1. 富有意义的不同于“区分性的”；2. 离散的；3. 大幅度的；4. 电影特有的和影片共同的）也服从这个原则：譬如，“交替蒙太奇”（影像交替 = 参照物的同时性）既是符码化编排（= 交替安排做法本身），也是表意性安排（因为这种交替表示同时性），但是被安排的元素的长度和内部结构是完全可以变通的。

然而，正是在这里，电影符号学遇到了一个更大的困难。因为这种修辞学在另一些方面也是一种语法，而且正如皮埃尔·保罗·帕索里尼正确强调的^①，电影符号学的特性就是修辞和语法不可分离。

^① 《诗的电影》，在第一届新电影电影节上的讲话（第一届佩萨罗电影节，意大利，1965年6月）。收入《电影手册》，第171期，1965年10月，第55—64页。引用段落：第55—56页。

为什么“符码化的”和“表意性的”影片安排是一种语法？因为这种安排既要组织好影片内涵，也要首先组织好外延。我们看到，即使交替的布局必然带来各种不同的内涵，交替蒙太奇的特殊表意内容仍然涉及情节的表面的时间性，即影片的初始信息。

如果不即刻明确指出“首先”意味着什么，就不能断言影片的“语法”首先涉及外延。这是一种共时性的“首先”：它说明影片编排的运行特点，观众通过影片的编排首先了解到的是影片的表层意义。反之，按照历时性观点，影片编排“符码化”的作用首先涉及内涵，而不是外延。仅仅通过形象摹拟的效能就可以“说一则故事”，这正是初期电影导演的做法（譬如，他们拍摄杂耍歌舞厅的短喜剧），当时还不存在独特的“电影语言”（即1895—1900年这段时间，甚至直到1900—1915年这段时间）。电影语言的主要辞格的最初作用就是使故事更“生动”和更“动人”，也就是为了注入内涵；电影的实践历史足资证明这一点。然而，随即出现了符号学的广泛移位：对内涵的关注最终使外延丰富、有序和符码化，从而终结了作为外延手段的形象摹拟的一统天下。我们再以交替蒙太奇为例：发明它的初衷是创造“风格效果”和结构效果，但是它变成了理解外延的一种格式，因为观众从此知道了银幕影像的交替总是可以通过故事的最客观的时间性去表示事件是同时发生的。

因此，确实如电影美学家让·米特里所言，内涵无非是外延的形式^①，在电影中比别处更明显。再说一遍我们的实例：一位电影导演打算在故事中再现两个同时发生的事件（外延的表意内容=同时性和其他内容），有两种蒙太奇可供选择，一是交替蒙太奇，一是两个事件顺序呈现而无交替的常规蒙太奇形式（通过一些技巧预告第二个事件：“这

① 《电影美学与心理学》，大学出版社，第2卷（1965年），第381页。

时……”一类字幕、对话内容、根据影像细节的推理等)：两种假设最终会给观众留下不同印象(内涵的表意内容)；譬如，使用交替蒙太奇会更加强化观众对于两个事物的同时性的具体感觉。然而，外延的表意内容(=大致的同时性)在两种情况下中都会被正确理解。但是，外延的形式彼此不同，内涵也同时改变。

总之，如果说电影可以无须特殊的(=单独的)内涵元素就可以注入内涵，那是因为电影始终拥有基本的内涵表意形式，那就是在建构外延的多种方式中做出选择。反之，因为外延本身就是被建构的^①，因为外延如今已经不再归结为图像摹拟的自动显现，也因为电影大大超越了摄影，所以影片无须求助不连续的内涵元素就可以注入内涵意义。于是，我们通过符号学的途径呼应了电影美学家反复确认的事实：即人为附加在影片连续性上的先已存在的象征(社会性的、精神分析的)是一种贫乏的和简单化的手段，电影象征体系的主体并不在此(象征应当“从影片中诞生”)。

五、影像的大语意段系统

至此，我们研究了“电影语法”的身份，但是没有谈到它的任何内容，就是说我们还没有列出用于影片中的各种符码化编排方式的一览表。

这里不可能以完整形式列出这份一览表，以及每个有关编排方式和转换原则所需的各种解释，而借助转换原则可以区分开(从而一一列举出来)不同的编排方式。

因此，我们在这里仅限于提交一个粗略的“结果”，即综述式的一

① 关于这一点，可参阅前面第四篇，第90页。

览表；而且仅仅涉及影像部分的大语意段系统（=影片大的^①单位层次上的符码化和表意性安排，撇开声音和话语元素）。当然，这个问题只是“电影句法”的各种话题之一。

为了确定用于当代电影中的语意段系统大类型的数量和特性^②，一开始必须依靠通常的观念（“场景”、“段落”、“交替蒙太奇”等的存在），也必须依靠电影批评家、史学家和理论家的若干前符号学式的分析”（“蒙太奇一览表”、各种分类等）^③。这些数据需要在几个重要方面

① 也就是大抵符合通常所说的“段落”层次（下面提到的一个保留见第173页）。因此，术语“大语意段系统”主要在于指出此种方法与镜头到镜头的分析或单镜头分析的不同。但是不要因为这个“大”字，而忘记还有“更大”的语意段系统：段落组群、影片的“主要部分”、远距离主题的回忆或反复等。

我们如下将看到（本章第十节，第129—134页），事实上可以认为构成电影语言的一切单位都是“大的”，但是，大小程度不同，因为单位的类型不同。

我们的“大语意段系统”就在于把影片分切为一定大小层次的片段。但是这个层次并非唯一可能的层次。譬如，必须指出，在意大利杂志《电影和影片》（*Cinema e film*）第2期，1967年春季号，第198—207页，《按照语意段系统分析〈意大利之旅〉》（«Premesse sintagmatiche ad un'analisi di 'Viaggio in Italia'»）一文，阿德里亚诺·阿普拉（Adriano Aprà）和路易吉·马尔特尼（Luigi Martelli）同时从几个层次分析了罗西里尼的《意大利之旅》中的一个段落：在这个段落中，作者利用我们的“一览表”区分出独立语段，但是也分辨出（非常正确）比我们的“独立语段”更大和更小的单位。同样，当语言学家从一段语汇陈述出发时，也可能既按照音素又按照词素全盘考虑它（即乔姆斯基所说的全盘再现）。

我们所说的影片，就是一系列段落，但也是一系列镜头，还是一些“大的插曲”等等。每个不同层次都可以涵盖影片的全部材料；但是为了认识影片的完整结构，就必须层层分析影片（理想的做法）。

② “类型”一词这里所取的意义，近似所谓的作为拉丁语特有类型的“绝对夺格”。在语法中，类型就是能产性摹拟型式。

③ 许多作者编制了蒙太奇一览表，或各种分类，或者分别研究了不同类型的蒙太奇，在这些作者中我们特别感谢爱森斯坦、普多夫金、库里肖夫、铁木申科、巴拉兹、爱因汉姆、安德烈·巴赞、埃德加·莫兰、吉尔贝·科昂-塞阿、让·米特里、马塞尔·马尔丹、亨利·阿杰尔、弗朗索瓦·什瓦苏和安·苏里奥……可能挂一漏万。

因篇幅所限，我们不再细说（至少在本文中）上述各种研究成果如何分别涉及我们那张“一览表”的具体环节。但是不应忘记，在影片中存在着可以辨识的不同“影像结构”，有些影像结构在纯符号学方法出现前就已经得到定性和分析（有时极有创意）。也曾有更宽泛的极富启迪性的分类尝试，尽管难免有些不足。我们理解的符号学，毕竟应当有双重依据：一是依据语言学，一是依据有关领域自身的理论。

得到补充（所以不能不看大量影片），并且重新编入一个结构严密的整体，即编制一份清单，让呈现在影片中的各大类影像编排方式能够自然归入这份清单中的一个分项。

于是，我们完成了电影语意段系统的第一份“一览表”，这份一览表非常贴近影片的具体素材，但是从符号学理论上还尚未成型。我们无意在此阐述这个初级阶段的来龙去脉，这个阶段必不可少，但是应当被超越，因为我已经在《交流》杂志第8期（1966年）^①向法语读者说明了这个阶段，也在意大利佩萨罗第二届电影节（1966年5月）上口头讲述过这个阶段^②。只需记得我们那时区分了六个主要类型：独立镜头、狭义的场景、狭义的段落、描述性语意段、交替语意段（包括三个亚类型：换位的、交错的和平行的）和反复语意段，后者也包括三个亚类型：完全反复、“括入”反复和半程反复。

那时，我们还努力编制了第二版电影语意段系统一览表。这就是发表在《影像与声音》杂志第201期（1967年）上^③和1966年9月在波兰“卡奇米日符号学研讨会”上宣读的版本^④；也就是我们附加在本文末尾的较长版本；也是后面分析雅克·罗齐耶的影片《再见，菲律宾》时依据的版本^⑤。

① 这指的是《叙事影片的大语意段系统》（« La grande syntagmatique du film narratif »）一文，系本文“重构”的三篇文章之一。

② 即题为《影片符号学元素考察》（« Considérations sur les éléments sémiologiques du film »）的报告，提交给“关于电影语言学批评的新意识”圆桌会议，圆桌会议本身是第二届新电影节（佩萨罗，意大利，1966年）附设的项目。会议文集发表在《新主题》（Nuovi Argomenti），意大利，新系列，第2期，1966年4—6月；我们的报告《影片符号学元素考察》载于上述刊物第46—66页。（文章未收入这本论文集，文中一部分阐释了第一版大语意段系列一览表。）

③ 指《电影符号学问题》（« Un problème de sémiologie du cinéma »）一文，系本文“重构”的三篇文章之一。

④ 即题为《虚构故事片的外延问题：对电影符号学的贡献》（« Problème de dénotation dans le film de fiction: contribution à une sémiologie du cinéma »）的报告（系本文“重构”的三篇文章的末篇）。

⑤ 构成这本论文集第三单元第六篇和第七篇（第138—173页）的研究。

这第二版在两个具体问题和一般方法问题上不同于第一版。具体问题是：首先，“反复语意段”（而且相对罕见^①）似乎不是可与其他类型平起平坐的影像组合类型，而是一种在特定状况下会影响其余类型的独特形态^②；其次，我们给“交替语意段”（它具体包含转换语意段与平行语意段，把它们降至亚类型）统一身份的做法如今显得有些勉强，因为银幕上的影像系列的交替是十分普遍的现象，可以有许多不同的表意^③；因此，交替语意段和反复语意段就不再如此呈现在我们的新一

① 譬如，我们将看到，它一次也没有出现在《再见，菲律宾》中。

② 我们所称的“完全反复”（《交流》，第8期，第122页）和它的影像交替系列，实际上是在不同情况下的平行语意段或转换语意段的变体；的确，无法通过最初的严格转换（即分析者未必已经掌握交替的表意内容时实现的转换）把我们提及的（前引刊物，第121页）“重复影像的邻近系列”与影像系列交替区别开来（影像的交替说明了平行语意段和转换语意段的特点）；正是熟悉电影的观众毕竟已经认识表意内容这种现象，使观众误以为在纯形式方面（即在分布上）ABAB……的交替始终是ABAB……的交替，以至于应当到另一层面去寻找“普通”交替形式（=平行或转换语意段）和“反复”交替形式（=相同语意段的反复变体）之间的相关性区别，这种区分把我们引向亚类型范围。（我们很清楚，在语言学中，对表意内容的过分熟悉会在何种程度上遮掩或扭曲在理论上十分明显的表意形式的各类特征；正如我们在分析一门外语时，会娴熟使用无意识地借自母语的语法范畴。）

我们所谓的“半程反复”语意段（《交流》，第8期，第122页）也是一个反复性的变体，但是这一次是插曲式段落的变体：关于这个问题可参阅本书第123—124页。同样，基于同样的道理，我们所说的“括入反复”是括入语意段的一个反复性变体：参阅第118—120页。

如果把以不同方式影响不同影像结构的诸多反复性变体统一归入语意段系统的一大类型，与其他类语意段系统一视同仁，那就多了一个弊端，即人为的归类会局部歪曲影片编排的真实性；对于不同影片段落的测试分析尤其表明，如果在我们的前“完全反复”的案例中反复形态伴随影像系列交替，表意内容的同样形态就完全会在我们的前“括入反复”和“半程反复”案例中的任何交替效果之外确立下来。因此，显然应当为不同独立段落的反复性变体的整体保留相对的统一，但是应当在别处而不只是在交替现象中找到这种统一性。

③ 就此问题可参阅本书第99页注2。在我们的新一览表中不再有只由交替关系决定的一个大组合段类型，这种情况并不意味着交替标准没有实际意义（全部问题在于知道它应当在哪一层次出现）；因为显而易见，在有的影片段落中影像是以系列形式交替，有的段落则没有影像系列的交替。但是分类伊始就“给定”这种相关性，那就不容易操作，因为在这里依据其他标准可以更快提出一般建议（可参阅语言学形式化中的“便利”和“简单”的问题）。

览表中。

现在，谈谈方法的不同：显然，构成初版一览表的、在那里按照纯序号列入一份清单的不同类型和亚类型，可以按照通行的语言学程序分组纳入一个连续的二分法系统，这个图表凸显了电影导演为影片的每个“段落”进行选择的深层结构。于是，一种经验的和纯归纳性的分类随后可能被包含在一种推论性系统中；易言之，一种起初只是被确定和阐明的实际状况，后来显得比我们预期的更具逻辑性（参看第137页一览表）。

因此，在目前研究阶段，我们最终区分出独立语段的八大类型，即八大类“段落”（但是我们为八大类型中的第七和第八两个类型保留了“段落”之名，它们也的确名副其实）。

独立语段是影片划分的第一级；这是影片的一部分，而绝非影片的部分的部分。（如果一个独立语段包含五个连续镜头，那么每个镜头就是影片的部分的部分，即非独立语段。）显然，独立语段本身的“独立性”并非完全独立，因为其最终的意义离不开影片整体，而影片整体又是电影的最大语意段。

在区分“镜头”与“段落”时，通行的语言清楚表明了电影中有两种不同元素（不夹杂中间层次的偏见）：一方面是最小片段，即镜头（关于这一点可参阅第99—101页）；另一方面是独立语段。这并不妨碍一个最小片段有时也可能是独立语段，下面我们将看到这一点。

现在，谈谈我们的八类语意段系统吧。

—1—

第一个相关性可以区分开由单一镜头构成的独立语段（即独立镜头）和由多个镜头构成的其他七类独立语段。因此，后者都是语意段（包含两个以上最小片段的独立语段）。反之，在独立镜头中，单一镜头

独自展现情节的一个“插曲”。因此独立镜头是单个镜头构成影片一级划分而不是二级划分的唯一案例。同样，在文学中，句子是低于段落的单位，但是有些段落只含一个句子（在语言学中，同样现象涉及音素和词素的关系，或词素和陈述的关系；这也是符号学常见现象）。总之，影片的独立语段中，有些是语意段^①，有些不是语意段，反之，影片中有些镜头是独立的，有些不是独立的。

独立镜头包含几种亚类型：一方面是现代电影中著名的“段落—镜头”（=用一个单镜头处理整段场景；在这里，正是“情节动作”的统一性使镜头具有独立性）；另一方面是基于其语意段系统的内插身份而具有独立性的各类镜头，我们可以把它们归入插入镜头名下；如果我们选择内插特性的起源作为分类原则，我们会发现电影迄今有四类插入镜头：非故事体的插入镜头（=具有纯比较意义的影像，呈现一个外在于情节动作的客体）；主观的插入镜头（=不是动作主人公窥见的现场影像，而是心目中的缺席影像^②；譬如回忆、梦境、恐惧、预感等）；移位的故事体的插入镜头（=这个影像虽然完全“现实”，但是脱离了其正常影片位置，而被特意插入异在的语意段中，犹如飞地；譬如，在与追逐者相关的段落中插入被追逐者的单镜头）；说明性插入镜头（=放大细节，放大镜效果；抽离原来的实际空间而置于一个需要理解的抽象空间的主题；如名片或信函的特写镜头）。

① 因此，我们的“一览表”包含八类语意段系统，但只有七个语意段。按照定义，独立镜头不是一个语意段；但是，它是语意段系统的一个类型，因为它是出现在影片整体的语意段系统中的各大类型之一。一般而言，语意段系统是符号学的一部分，在这里，我们首先与作为幅度较大的语意段的“表述”打交道，但是在这里，我们一步步分切的单位未必都是语意段，因为其中一些单位在各类关系中可能“无法分切”。

正是独立镜头的存在，使我们可以用“独立语段”（而不用“独立语意段”）称呼各类语意段系统，以便采用一个适用于八大类型整体的术语（“独立语段”的另一好处是明确对立干“最小片段”）。

② 关于这一点可参阅《电影，世界和叙述》（« Le cinéma, monde et récit »），载《批评》，第216期，1965年5月（未收入这本论文集）。

— 2 和 3 —

在各语意段内（由几个镜头组成的独立语段），第二个标准可以让我们区别非时序性语意段和时序性语意段。在前一类语意段中，影片没有明确不同影像呈现的事实之间的时间关系（= 时间外延的表意内容暂时变异），在后一类语意段中，时间关系是明确的。

我们此前已经指出了非时序性语意段的两个主要类型。一个为电影美学家所熟知，被称作“平行蒙太奇段落”（我们更愿意说平行语意段，术语“段落”则保留它用）；定义如下：蒙太奇把两个或多个交替返回的“主题”并列和交织在一起，这种并列并不规定相关主题之间的任何确切关系（无论是时间的还是空间的），至少在外延方面是如此，但是这种并列直接具有象征意义（富人生活场景和穷人生活场景、宁静的影像和喧闹的影像、城市和农村、大海和麦田等）。

非时序性语意段的第二种类型迄今（就我们所知）尚未被认定，但是它常见于影片中；定义如下：一系列短暂场景，再现出作为同类现实的典型概貌的各个事件，并刻意消弭彼此之间的时间关系^①，以便强调各个事件在一个事实范畴内的假定的相似性，而导演的目的就是说明这种相似性和通过视觉手段凸显这种相似性。在这些展示中，任何一个展示都是点到为止，不求语意段的铺展，尽管这类展示也可能宕开一笔（= 暗示系统）；影片关注的是这些展示的整体，而不是其中每个单一的展

① 正是此种状况（= 矢量时间性的暂时中断构成影片中最常规的状态）促使我们在我们的第一版大语意段一览表中（参阅《交流》，第 8 期，第 122 页）把这种蒙太奇纳入一个“反复性”范畴。但是，实际上越来越明显，电影中的顺序时间的常态可能被多种方式打断（譬如平行语意段或描述语意段），而且括入结构本身并没有任何反复性（它把同类的几个事实并列在一起，但是并没有专门提示每个事实会多次出现；与此同时，尽管并不排除“主题的重复”，但这不是常态）。这并不妨碍括入语意段从本质上往往可以呈现为一种反复形态（我们最初的错误由此而来）。

示,这个整体可以转换成常规段落,从而构成一个独立语段(这是概念化和范畴化的尚不成熟的影片等价形式)。实例:《一个已婚妇人》(让·吕克·戈达尔,1964年)开篇中的一组色情展示,通过局部变形和重复,勾勒出“现代爱情”的普遍表意内容;再如,《欧洲一隅》(哥扎·拉德瓦尼,1947年)的片头,一连串的破坏、轰炸和丧事的展示,说明“战争灾难”的概念。

我们把这种影像结构命名为括入语意段,因为它表示的是组合在一起的各个事件之间的关系类型,就像括号括入字词一样。括入语意段经常通过光学效果(叠化、划入划出、横摇,偶尔使用的淡出等)把连续的不同展现串联在一起。这种用法是一种赘述,但是为整个段落注入了黏合剂,告诉观众必须把这个段落视为整体,而不应把局部的独立的短暂场景与其余叙述直接联系起来。譬如,在《红色女王》(约瑟夫·冯·斯登堡,1935年)中,有一个段落呈现出令人恐惧和惊愕的影像,这是未来君主(当时还是少女)心目中的沙皇俄国(囚徒被绑在巨钟的钟锤上,刽子手拿着斧头,等等)^①。

因此,在非时序性语意段内部,借助系列交织形成的影像的系统化交替,有在场或不在场之分,借此可以区别平行语意段或括入语意段(在场=平行语意段,不在场=括入语意段)。括入语意段把所有影像直接组合在一起;平行语意段则包含两个或多个系列,每个系列又有多个影像,这些系列在银幕上交替呈现(ABAB等)。

— 4 —

在时序性语意段中,连续影像呈现的各个事物之间的时间关系是在

① 在这个实例中,光学效果是淡入淡出。另一方面,同一段落是重复形态的括入语意段的很好实例。

外延层面明确的(=情节的客观时间性,而不仅是象征的或“深层的”时间)。但是,这些明确的关系未必是连续性的,它们也可能是同时性的。

单有一种语意段类型,在这里,连续呈现在影像中的所有主题的关系是同时性关系:这就是描述语意段(=影片中形形色色的描述)^①,这是银幕上的连续性并不符合任何故事体的连续性的唯一案例(关于这一点,请记住,在一部影片中,银幕是表意形式显现的场合,而故事体是表意内容显现的场合)。这种建构的实例:一片风景的描述(先是一棵树,然后是这棵树的局部影像,再后是流淌在树旁的一条小溪,最后是远处的山冈等)。在描述语意段中,影像连续呈现的各个事物之间唯一可以理解的共存关系是空间的共存关系。

这绝不意味描述语意段只能适用于静态的物体或人物。一个描述语意段完全可以涉及动作,只要这些动作的唯一可理解的关系类型是在任何时刻都保持空间平行性的关系,也就是观众想不到会有时间连续的那些动作,譬如,走在路上的一群绵羊(绵羊、牧羊人和牧羊犬等几个镜头)。电影和别处一样,描述是一种表述形态,不是这种表述的客体的一个本性;同一客体是可以描述的还是可以讲述的,这取决于人们为我们诉说的内容的自身逻辑^②。

— 5 —

描述语意段之外的所有时序性语意段都是一种叙事语意段,即是说,显现在影像上的各客体之间的时间关系不仅包括同时性,更包括顺

① 前面讨论另一问题时,已经谈过描述,以及描述与叙事和影像的关系:参阅《当议叙事性的现象学》(本文集第二篇),第16—27页。

② 我们在影片《再见,菲律宾》第45号独立语段(见后,第158页)中可见到一个很好实例。

序性^①。但是，这种叙事语意段又包含两种情况：语意段可以交叉多种不同的时间顺序，或是相反，仅仅包含一种涵盖全部影像的时间顺序。从而可以使交替叙事语意段（或简称交替语意段）区别于各类线性叙事语意段。

电影理论家熟知的交替语意段，因不同情况而有不同命名：“交替蒙太奇”、“平行蒙太奇”、“同步性”，等等。典型范例：追逐者的影像，随后是被追逐者的影像，然后是追逐者的影像。定义如下：蒙太奇以交替方式呈现两组或两组以上的事件系列，每个系列内的时间关系是连续的，但是各系列整体之间的时间关系是同时性的（我们可以用如下公式转译：影像的交替 = 事物的同时性）^②。

—6—

在线性叙事语意段内（= 统一的连续性贯穿影像中的所有动作），一个新的相关性可以让我们区分出两种情况：连续性可以是连续不断的（没有“间断”或“省略”），或中断的（“跳过的时刻”）。当然，不应把我们所称的单纯的摄影机间断（= 时间的连续因“摄影机换位”或“切换镜头”而中断，然后再衔接到原已到达的准确时序节点上）视为真正的省略，即故事体的中断。

如果连续性是连续不断的（= 没有故事体的中断），我们看到的就是近似一个戏剧“场景”或日常生活场景的单一的电影语意段，即呈现

① 因为在影片叙事过程中我们也会看到**同时性**：影片即使叙事时，也是利用影像，影像的特性就是同时呈现多样事物。因此，这不是**同时性的在场**，而是**顺序性的缺席**，才使我们得以解决电影中“描述还是叙事？”的问题。

② 除了交替语意段之外，还有一种（也许多种）特殊的影像编排方式，它在“影片逻辑”中的确切位置似乎尚不明确。我们在影片《再见，菲律宾》第32号独立语段中可以看到一个很好实例（本书第153页），关于这个问题容后讨论。尽管有些疑问，我们暂时仍把这个类型置于交替语意段名下，因为它至少比其他语意段更靠近。

出似乎没有裂隙的完整时空的语意段（“裂隙”指的是这种显现和消失的突兀效果，这是镜头数量众多本身的后果，电影学家^①已经研究过这种现象，这种现象是影片感知和现实感知之间的主要区别之一）。这就是严格意义的场景（或称场景）。这曾是早期电影导演熟悉的唯一结构，如今依然存在，但只是诸多类型中的一个类型（因此，这种结构是可以变通的）。实例如下：对话的场景（连贯的语言陈述占据声道，营造出使统一无隙的视觉结构更加可信的效果，尽管并非必然）。

因此，通过已经是拍摄影片的手段（分别取景，然后组合），场景可以重新建构出一个仍似“具体的”单位：一个地方、一个时刻、一个具体和凝练的小型动作。在场景中，表意形式是片段化的：诸多镜头只是局部“侧影”（Abschattungen^②）；但表意内容则是以统一和连续的方式被感知的。所有这些“侧影”都被视为取自一个共同整体的元素，因为我们所说的一部影片的“视像”实际上是一种更复杂的现象，它始终牵涉三种不同活动（感知、视界重构和直接记忆），这三种活动此起彼伏，循序处理它们为自己提供的数据。

—7 和 8—

与完整场景相对立的是各类不同的线性叙事语意段，再现事物的时间连续在这里是中断的。这就是各个严格意义的段落（在电影界，术语“段落”专指与戏剧的“场景”相对立的纯影片结构，但是，后来这个单词表示任何构成一个单位的镜头系列，即“独立镜头”之外的任何

① 具体可参阅 A. 米绍特·冯·登·贝尔克，《电影放映的“真实”特性》，《国际电影学杂志》，第 I 卷，第 3—4 期，1948 年 10 月，第 249—261 页，更专门论述，见第 252—254 页（“银幕效果”）。

② Abschattungen 指明暗层次、侧面、侧显、偏影。胡塞尔现象学认为，“自在之物”只在于它的连续性，由于这种连续性，感觉事物在感觉上的细微差别和明暗层次才能够相互联结起来。——译者注

“独立语段”；因此，通常意义的“段落”就是我们称呼的独立语意段，我们的一览表包含其中的七种类型；所以我们明确称呼其中的两类为“纯粹的段落”，它们的定义如下）。

在严格意义的段落内（=统一但中断的连续），存在两种情况：时间的不连续性可能是未经安排的，几乎是散现的；人们只是“跳过”对于情节而言并不重要的时刻，这就是**常规段落**，是影片中十分常见的语意段类型。反之，时间的不连续性可能是特意安排的，甚至可能成为结构和理解段落的原则；这时我们涉及的是所谓的**插曲段落**。定义如下：这种段落罗列出一定数量的往往被光学效果（叠化等）彼此隔开的简短场景，这些场景按照时序逐一呈现^①；任何一个展示都是点到为止，不求语意段的铺展（尽管也可能宕开一笔），因为影片凸显的只是这些展示的整体，而不是每个单一的展示，展示的整体可以转换为普通段落，从而构成一个独立语段。这种结构的极端形式（即故事体的一段较长的时间流程隔开连续的插曲），可以用浓缩的方式呈现**缓慢单向的变化**；实例如下：在《公民凯恩》（奥逊·威尔斯，1941年）中，有一个段落呈现了男主人公及其结发妻子之间情感关系逐渐恶化的情景，采用了顺时序快速镜头系列，暗示夫妇共进晚餐时越来越冷漠的气氛，这些暗示通过急速的横摇彼此直接衔接在一起，表明感情的破裂已有数月之久。如果运用形式不太明显但结构完全相同的**插曲式段落**，就可以借助规律性分布的一系列缩略镜头（不甚“强烈的”）和通过系统**截取**它们的一些连续“时刻”，再现出故事体的各种更加微细和总长更短的流程。（我们在影片《再见，菲律宾》的不同段落中将看到插曲式段落的许多实例。）

常规段落和插曲式段落，两者都是原本意义的**段落**（包括电影之外的含义）：既有统一连续的概念，也有非连续性的概念。然而，在插曲式段落中，在连续流程中互相关联的每个影像都明确显现为一个演变

① 这就是插曲段落和括入语意段之间的主要区别。因为我们可以看到两者还有许多共同特点。

阶段的象征性总结，这个演变过程和整个浓缩段落一样长。在常规段落中，每个叙述单位仅仅呈现情节动作的一个不含跳切的时刻。因此，在插曲式段落中，每个影像具有超越自身的价值^①，似乎从一组其他潜在影像中抽取出来，代表动作流程的一个阶段^②（这并不妨碍与语意段整体相关的每个展示以时间为轴按序排列），而常规段落中的每个影像仅仅是自身的再现。

然而，常规段落自身已经是一个更独特的影片叙事单位，它比电影场景（甚或戏剧场景）离现实感知更远。与场景不同，段落不是银幕时间和故事体时间（表意形式的时间和表意内容的时间）完全吻合的场域（至少理论上如此）。段落依据的是一个更复杂的情节动作的统一（尽管仍是单一情节动作，但不同于呈现在平行语意段或括入语意段中的情节动作），这种情节动作有意“跳过”自己的局部动作，因此可以在多个场域中推进（不同于场景）。典型实例：逃跑段落（地点大致统一，但只是基本统一，而不再是完全统一，因为这是“逃遁的空间”，即一个移动空间的反常统一）。因此，在段落内，我们遇到了故事体的中断（而不仅像场景中常见的摄影机的中断），但这些中断素来微不足道（至少在外延层面^③），而且不同于两个独立语段之间^④淡入淡出等光学效果

① 这是就外延层次（影片的表面意义）而言，因为可以说这就是这种语意段类型的基本规则。在内涵层次（情感的反响、象征的延伸等）上一切影像的价值都超越自身这件事则是另一个问题，不属于这里的分析。

② 正是这种情况说明为什么我们在大语意段系统的一览表初版中（参阅《交流》第8期，第122页）把这种类型的蒙太奇和反复语意段范畴放在一起（不过，“半程反复”的叫法意味着保留态度）。但是，事实上，这种结构在于委托一个影像去代表潜在的一组其他影像，主要依据浓缩的方式，而不是一种反复的形式（而且，反复也不会出现在语意段整体的层次中，因为影像如同影片有意概括的相应变化的各个阶段，是顺序逐一呈现的）。因此，这里分析的语意段类型本身没有任何反复性元素。反之，如同我们的蒙太奇八大类型中的其他若干类型（见本书第115页注2），它有时也常常出现在反复形式附加其上的一种独特变体中；这就是我们最初的失误。

③ 因为为了把握内涵的表意内容（尤其是不同影片和导演的风格），这些中断的数量和特性显然具有十分重要的意义。

④ 显然，这并不意味在两个相邻的独立语段之间始终有一种光学效果。

凸显的中断；后一种中断，即使在外延层次也是超表意性的：一言未发，但含义颇多（淡出是无具体内容但有明显含义的一个片段），而经过如此强调的“被跳过的时刻”（不同于段落内故事体的中断）势必影响影片所述事件的演变，尽管这是缺笔，但是为了真切理解后续内容恐怕是必不可少的。

我们的第二版大语意段系统一览表绝不是最后一版^①，因为逐渐深入是研究的特性，锲而不舍是符号学的特性。而且，语言学中众所周知的公式化要求，往往导致研究工作的阶段性发展，尤其在尚欠研究的符号学领域。毕竟最为重要的事情并不是被视为一种类型的特定影像结构有一天得到准确的分析（由我们或别人），而是按照不同情况分为两种不同的类型——或者有另一些同样的调整。电影符号学才刚刚起步。但是，正因为如此，我们在这里设定的任务就是为有志于把语言学方法用于影片领域的研究者面临的各种问题提供一个思路，这个领域还不曾采用这类方法呢。

① 独立镜头（即一览表中的类型一）很可能是一组类型，而不是单一类型，因为它可以涵盖大量不同的影像结构；这是我们的各种类型中唯一包含众多亚类型的类型，而且这种“独一无二”可能掩盖了在相应问题上的公式化的不足。另一方面，我们随后（参阅第147—150页）将看到，独立镜头可以包含其他各种类型。最后，可以说，我们的第一个两分法（把独立镜头与其他七种类型“分开”，即与所有语意段分开）依据的是表意形式的特性（=单镜头，还是多镜头？），而可以区别不同语意段的其他两分法则以表意内容为依据（尽管相关表意形式中有各自不同的标示）。由于这三种原因，也许应当重新考虑独立镜头的身份，从而对一览表的总框架做些变动。影像部分的大语意段系统甚至可能有两份一览表（也许彼此非常相似，或者至少在一些方面相同），一份是语意段，另一份是独立镜头的内部组合（如同美国语言学对词素的区分，一是“自由的”语意段系统，一是“约束的”语意段系统）？这种状况（方法论上，甚至本质上）类似许多纯语言状况，如果研究纯语言的语音系统时把它分为两个亚系统，即“母音”亚系统和“辅音”亚系统，对它的把握就更清晰。

我们还要提醒一句：我们原有的“交替语意段”整体引发的诸多问题（参阅前文，第99页和注释2，第115页和注释2）至今尚未完全解决，围绕影片《再见，菲律宾》独立语段32的讨论可以说明这一点（参阅后面第153—154页和注释1）。

六、大语意段系统和电影“蒙太奇”概念之间的关系

八大语意段类型中的每个类型（自主镜头除外，因为不存在它的问题）可以以两种方式实现：或者借助狭义的蒙太奇（如同旧电影中常见的情况），或者借助更细微的语意段安排形式（如同现代电影中常见的情况）。正如让·米特里出色证明的^①，摒弃了拼贴的那些安排方式（=连续摄影、长镜头、段落—镜头、景深镜头、采用“宽银幕”手段等等）仍然是语意段结构，是广义的蒙太奇方法。确实，作为神奇的、万能的和随意的操纵方式，蒙太奇已经过时，而利用不同组合建构一种可理解性的蒙太奇则绝没有过时，因为影片毕竟是表述，即不同现实化元素的汇聚之地^②。

实例：影片的一段描述可以不必动用任何蒙太奇，而采用摄影机移动的单一“镜头”：这是把呈现在镜头中的不同主题联系起来的可以理解的结构，它等同于把一个经典描述语意段的不同镜头组合在一起的结构。纯粹的蒙太奇是影片大语意段系统的基本形式，因为每一镜头原则上都是单独呈现一个主题：所以主题之间的关系等同于镜头之间的关系，与电影语意段系统中的复杂形式（和文化“现代性”形式）相比，分析这种关系会更容易些。

结论：对现代影片的语意段系统的深入分析，要求我们重新思考独立镜头的地位（至少是“段落—镜头”形式），因为独立镜头在一定程度上可以暗含那些继续以“自由状态”显现在另外七类语意段系统中的影像结构。（“段落—镜头”是两个单词的简单并置，这一通行说法大体概括的就是上述现象。）

① 《电影美学与心理学》（大学出版社），第2卷（“形式”篇，1965年），第9—61页。

② 就此问题可参阅《影片中的蒙太奇和表述》，第320—328页。

七、浅说电影符码的历时性演进

电影的大语意段系统并非一成不变；它有自己的历时性。它的演进速度显然比纯语言快，这种状况的原因在于艺术和泛语言在电影中相互渗透的程度远高于语汇语言领域。创新型电影导演对电影语言历时性演进的影响多于创新型作家对常用语言演进的影响，因为没有艺术常用语言仍然存在，而电影需要先成为艺术，再成为一种具有局部外延符码的泛语言^①。还应指出，电影导演是狭小的社会群体（创作群体），而说话人则是和整个社会互存的群体（使用者群体）^②。

电影的大语意段系统毕竟是贯穿在每个同时性“状态”中的一种编码。如果过分偏离存在于特定时刻的这种编码，就会使广大观众无法理解影片的实在意义（譬如一些“先锋派”影片）。

八、影片安排方式中的“自然逻辑”和程式化编码

电影“语法”是符码化的，但不是随意性的。随意性和有理据的区别在此绝不等于符码化和“自由化”的区别。

即使外延不是摹拟性的各类语意段，在表意内容和表意形式的关系中仍可保留一些自然性^③。譬如，在交替语意段中，外延不是摹拟性的，因为影像是交替呈现的，而事件是同时性的，不是交替的；然而，我们已经证明^④，这种蒙太奇类型的可理解性基于观众自然完成的一种本能性补遗（=从交替节奏变快起，观众就会联想到，银幕上展现B事件系列

① 就此问题可参阅前文第三篇，第28—84页；以及《关于电影思考的新阶段》一文，第241—265页，尤见第242—243页。

② 就此问题可参阅前文第四篇，第97页。

③ 关于理解这个概念的方式，可参阅这本论文集的第三篇，第74页注1。

④ 这里指的是前面已有介绍的安妮·苏里奥的研究，见第四篇，第98页。

的片段时，A 事件系列仍继续在故事体中推进）。

但是，这种“自然”特性不是完全的，所以我们说还有局部编码。在这些可能存在的影像结构中（可能数量颇多），只有一部分是程式化的；电影可以依据相对自然的（或符合逻辑的）可理解的模式创立自己的语意段组合，但是它仅仅保留了其中少量模式，唯有保留下来的模式会成为有效的理解模式，可以在成年和正规的观众中发挥作用，这些观众当属习惯于电影的群体。令人奇怪的是，与可以想象出来的全部影像组合相比较，确实存在的影像组合为数甚少。正如在语意学中存在着词汇化的一种随意性，在电影中也存在着语法化的一种随意性。

社会心理学家、教育家、电影学家和“大众文化活动”专家已经用比较清晰的方式指出了自然逻辑和程式化编码的这种联姻：电影的实践，无论是传播实践还是接受实践，都要求一定的训练，但是这种训练与学习语言时的训练相比毕竟是轻松的。从系统发育学层面上看：电影语言的确立经历了 20 年（从 1895 年至 1915 年左右，即从卢米埃尔到格里菲斯），这段时间既长且短。从个体发生学层面上看：已经证实，大约 12 岁之前的儿童看电影时还不能完整理解一部现代常规故事影片的准确意义；但是，12 岁以后他就会逐渐看懂影片，且无须为此而像学习外语那样（学好母语也同样）接受大量培训。对于没有电影的社会（黑非洲等）的原住民而言，情况亦然：初遇电影时，他们还不能立即理解有关我们社会的复杂影片，但是，他们随后不久就会茅塞顿开。对这些问题的所有调查结果都是一致的^①。

九、“影片语法”中的语意段系统和聚类体系统

如上所述的大语意段系统同时也是一个聚类体系统，因为电影导

① 关于这一理解影片的问题可参阅前面第三篇第 38 页和第 68—70 页。

演在影片的每个节点上恰恰要从各类语意段安排的一个有限系列中做选择。因此，我们需要研究的就是语意段的聚类体，这在一定程度上类似许多语言的句法（譬如：在多种句型中选择：“目的从句”、“后果从句”等）。

叶尔姆斯列夫曾经指出^①，勿将“聚类体系统”等同于“小单位”，也勿将“语意段系统”等同于“大单位”。安排与选择的区别是一回事，而大片段和小片段的区别则是另一回事。在短片段的层面上存在着语意段现象（譬如，语言的音节），反之，在长片段的层面上存在着聚类体现象（正如本书提到的电影“语法”的几个方面）^②。

十、与纯电影表意系统定义相对比时，“大元素”和“小元素”的各自位置

极有可能的是（尽管下定论为时尚早），大单位的聚类体系统独自构成（按照下文明确的一定意义）“电影语言”中全部聚类体系统的最主要部分。就此而言，我们已经可以提出如下四点。

1. 各种仍需探讨但本文无意涉及的影片聚类体（摄影机运动、“镜头”内在结构、叠化和其他光学手段、声音影像关系的主要类型等）与前面研究过的聚类体都会涉及已然相当“大的”语意段：如完整的镜头系列、完整的镜头、“各个主题”的关系（即从镜头整体中抽取出来的两个或多个视觉或声音“主题”之间的关系，但是这些主题本身完整呈

① 《形态学结构》（« La structure morphologique »），准备呈交国际语言学家第五次大会的报告，1939年（宣战打断了会议；会前报告已经付梓，1939年）。收入《语言学论文集》（哥本哈根，北欧语言和文化出版社，1959年），第113—138页。有关问题：见第123—128页。

② 两个区别之间的这种区分在原则上是十分简单的。但是，并不简单的是弄清如何运用它研究一个具体的新领域：这是我们在最初的一些研究中最为欠缺的；关于这一点，参阅前文第三篇，第64页注4。

现出各自不同的感知方面)、主题各个方面的关系(每个“方面”,即使剥离同一客体的其他方面,仍然具有总体和复杂的属性)。按照语言学的说法,我们可以说,纯电影的不同辞格的参照框架(或者泽里格·哈里斯所说的领域)即使是最“小的”,那也是相当“大的”。

2. 尽管有声电影问世后,言语就是影片中一个十分重要的元素(有时是最重要的元素),也尽管言语的出现把纯语言具有的真正最小单位引入了完整的电影信息中,但是,对于这种语汇元素的研究只有部分(正是涉及大片段的部分)属于特定的影片符号学:譬如,分析言语和影像、言语和其他声音因素(音乐和“现实音响”)的关系的主要类型。因为对于言语的影片形态的这种思考并不能让人忘记,即使言语在影片中已经举足轻重,但是这首先还是因为言语就是言语,即因为言语丰富了电影,给电影增添的语言本身的力量;在这个范围内,研究言语(不言而喻,尤其是研究言语的最小单位)很少牵扯到纯电影理论。

3. 在尚待研究的电影聚类体系统的其他现象中,大多数属于区分性分析,这种分析把“影片事实”^①假设为多少既定的现象,竭力探索它的具体显现,无论是作为具体“作品”的不同影片,作为具体“段落”的不同影片局部,还是各种影片的集合(仍是独特的),在不同情况下,这些影片的集合对应于不同的称呼,如“导演作品”、“电影类型”(如西部片等)、时代“风格”、出品国的“风格”和流派“风格”等等(或可参阅雷蒙·贝卢尔明确提出的“影片风格学”^②)。因此,这里的研究

① 按照吉尔贝·科昂-塞阿的意义(《电影哲学原理概说》,巴黎,PUF出版社,1946年)。

② 《论影片风格学》(« Pour une stylistique du film »),载《美学杂志》,第19卷,第2分卷,1966年4—6月,第161—178页。显然,在这类严谨的探讨方兴未艾之时,把它们排除在“电影符号学”领域之外,只会挑起一场唇枪舌战和定义之争,在电影研究目前状况和尚处初探阶段之时,这种争论恐怕既无益也无解;但是这类研究相对于全部应做的工作而言,毕竟是有别于一般“电影语言”研究的一个阶段或一项任务。因此,把影片风格学视为电影符号学的一部分或是单独的研究领域,这无关紧要;即使在语汇语言领域,风格学和纯语言学的关系也远非清晰;在两种解决方式中,术语“风格学”似乎非常适合雷蒙·贝卢尔描述的研究类型。

不可混同于纯电影语言研究：后者是一个独立的表意系统，而每部影片（影片局部，或影片集合）则是另一种表意系统。况且（尽管一般而言区分性分析大抵侧重于比电影语言研究关注的元素更小的元素），这些更小的元素恐怕仍然相当“大”（至少按照上述第一条中确定的大小概念）。

4. 最后，如果有一天我们（无论是研究电影，还是研究一部影片）终于确定了那些通过自身的语意段幅度与影片整体“尺码”的比较而堪称“小的”元素，那么我们会发现，除了一般语意学、文化符号学或实物符号学等能够提供给我们的离散单位，这里已经没有任何其他离散单位（因此也没有聚类体）；也就是说，这里已经没有电影语言特有的离散单位；实际上，确定电影语言性质的是复制和安排“现实片段”的一定方式，而这些现实片段自身没有任何影片特性（所以我们称之为“做电影”）；影片基本运作的机械性（摄影复制和录音复制）产生的结果，就是把内在结构毕竟不同于影片的、遵循泛文化聚类体的各种表意整合到最后的产品中；尽管一些融入影片的“现实片段”是为影片特制的（=场景调度概念），但是这种制作方式本身（这种制作绝非完全的再现，因为我们并不复制客体，或者至少是唯有语言复述客体）并不完全服从银幕艺术特有的系统，而是大多服从这些文化表意本身，拍摄一个多少先已存在的事物或过程时，这些文化表意因素也会参与其中。

请理解我们的想法：就现阶段电影符号学研究（以及一般符号学理论）而言，还无法确定清晰的界限，去区分我们所说的“大的”元素和我们所说的“小的”元素。区分的界限是否以被摄客体为依据？或者说，界限是否以视觉“主题”或声音“主题”（=呈现在一幅影像中的“汽车”，伴随另一幅影像的“火车隆隆声”）为依据？在这种情况下，如何分切和列举这些“客体”？区分的界限是否以被摄客体的外形为依

据（这辆汽车的“颜色”或“大小”；火车隆隆声的“响度”）？况且在这种情况下，又如何一一列举这些外形？区分的界限是否以被摄客体的局部（汽车的“发动机罩”，火车隆隆声的“开始”）为依据？又如何一一列举这些“局部”呢？

这么多问题似乎一时还难以解决。纯语言肯定可以把同样这些实据细分为精确的单位，但是电影呈现它们时则采取不同的方式：因此我们认为，直接来自影片分析家的母语的各个单位并不能直接套用于电影中；但是，也是出于这个原因，影片分析需要一种元语言，这种元语言尽管通过自己的表意内容更符合影片的实际，但是毕竟仍然需要从各类自然语言中借用自己的表意形式。只是这种元语言目前还处于初步探索阶段呢。

然而，影片的“大的”元素和“小的”元素之间的界限的位置尚未确定，而界限的存在也未确定。由于两个理由，这种状况可能合而为一。

1. 即使拍摄影片时，可以最大限度“操纵”被摄客体（无论是事先的场景调度，还是拍摄方式本身，如取景角度和轴向距离、胶片和焦点的选择等，或是分镜和蒙太奇，如不同镜头的表述性组合），仍然不可能分析和重构这些元素，哪怕拍摄影片时，操纵的力度已经超过一定程度；不可能的原因就在于摄影的最起码的忠实性是无法压缩的，即在于（无论如何）影片的基本拍摄活动的机械性。即使在特技中，每个片段并没有作假；在那些不以分解为依据而以总体变形为依据的特技片段中（譬如，低速摄影），若干方面也并未“作假”（运动的形式和方向照旧存在）。因此，无论我们把“大的”和“小的”的界限往“小的”那边偏移多远，我们总会遇到更低于这个界限的确确实实堪称“小的”元素，如果我们打算把大小水准定在界限之下，从这个水准开始，影片这种载体就不能再改变它包含的元素，就只能再现这些要素，同时只能借助这些元素本身复制一切从影片之外（即通过文化范畴）

附加给这些元素的表意（具体如实的或具有不同象征意义的，全部或局部系统化的）。

2. 从语意学的视点看，这些元素无论多“小”，总比语汇语言的小的单位大（譬如，A. J. 格雷马斯的意素），甚至大于若干相当大的语言学单位（譬如单字）。在我们前面引述的“主题”或主题的各个方面的实例中，最小影片元素已经包含了一定数量的信息，而为了传达这些信息，纯语言至少要用一个句子：由此看来，为了同样整体幅度的语意群，纯语言已经提供了相当复杂的分析（因为这个句子包含多个词素、一个句法等，从而也包含着话语的整体），而这时候电影语言还没有开始述说呢。就此而言，电影是一种粗糙的语言。而就此而言，电影又是一种睿智的语言：它让别人先说，然后再开口，它随后诉说的内容借助不是由它说出来的所有内容而变得更加丰富。

因此，当我们涉及影片中的“小的”元素时，电影专有的符号学就遇到了自己的种种局限，看到了自己无能为力的处境：我们不由自主遭遇到文化的八面来风，遭遇到上百成千的其他话语的低吟浅唱：人体象征体系、实物语言、色彩系统（对彩色影片而言）或明暗音调（对黑白影片而言）、服饰意义、风景絮语……在所有这些案例中，在我们淡忘的所有案例中，研究影片如何单纯使用（且不可或缺）这类表意，并不会为我们提供基本的聚类体：尽管它们散现在影片中会促使它们局部改观^①，但是这些意义和人性的创造性大修辞格毕竟凝聚在文化中，应当由一门十分宽泛的深刻的语意学阐释它们。

语汇语言从最小元素层次（语音和语意的相关特征、音素、词素

① 这部论文集的后面章节谈到帕索里尼的“影像符号”理论时，还将从一个稍为不同的视角讨论这个问题：参阅第八篇，《现代电影和叙事性》，第198—203页注1。还可参阅前面关于《奇遇》的讨论，第三篇，第70页注3。

等)开始,就有特定的单位,这是因为语汇语言彻头彻尾分解和重构人类经验,为这种经验的不同方面提供语音代替物,而语音代替品本身与它负责表示的事物毫无共同之处。反之,“电影语言”只是从相当大幅度的元素出发开始呈现自己的特定单位,这是因为电影语言只是分解和局部重构人类经验,以自己特有的方式安排和陈述这种经验的不同方面,而一开始它会和盘托出早在电影创作之前就已存在的这种经验。于是,我们又想到电影美学家最喜爱的表述方式不同的说法:电影是现实的语言,电影的特性是保留“世界特性”的同时把世界转化为表述。我们还应指出,正是大抵由于这种彻底重构的特性,语汇语言才是原本意义的语言,才是典型的人类语言,而电影语言没有类似长处,主要因为它(类似许多其他表意形式整体)无法觊觎纯语言具有的如此核心、如此固定、如此古老和如此普泛的人类学价值,尽管在近代的一些工业化社会中“视听”符号学发挥着重要作用。

十一、影片和故事体:电影符号学和叙述符号学

人们通过这篇报告的全文(尤其是通过不同类型的独立语段的定义)可能会注意到,很难确定影片的大语意段系统范畴是涉及电影还是涉及电影叙述。因为我们列举的所有单位在影片之中都是可定位的,但是和情节相关。始终兼顾银幕层面(表意形式)和故事体层面(表意内容)的研究方法应当被接受,甚至被奉为方法论原则,因为唯有这种做法允许单位的转换,从而辨识不同单位(=这里指独立语段)。

如果直接谈论故事体(正如在一些电影俱乐部中,讨论直接涉及情节及其蕴含的人文问题),我们就分析不了影片,因为这种做法只会研究表意内容而忽略表意形式。反之,如果只顾分切单位而忽略整个故事世界(正如无声电影时期一些理论家列举的各种“蒙太奇一览表”),这就是研究没有“表意内容”的“表意形式”,因为叙事影片的特性就

在于叙述。

影片的独立语段等同于故事体的各种元素，但绝不等同于“故事体”。故事体是影片和盘托出的远程表意内容：因此，我们会说一部影片“讲述19世纪末法国外省中产阶级的不幸的爱情故事”等等。反之，故事体的局部元素构成每个影片片段的近程表意内容。近程表意内容，通过符号学的相互密切联系融入片段本身，这种联系是转换原则的基础。

以上所述的兼顾的必要性，只是一个重要的文化和社会现象的结果：电影原本可以有多种用途，而实际上往往用于讲述故事，以至于照理是一部非叙事的影片（譬如，纪录片短片或教学影片等）基本上也遵循和“长片”一样的符号学机制^①。

假如电影没有完全变成叙事性的，电影的“语法”肯定会完全不同（甚至不会存在）。但是，电影对既定叙述的符号学处理也完全不同于小说、芭蕾节目和漫画。

因此，有两种不可彼此替换的不同举措：一方面是我们正在探索的叙事影片符号学，另一方面是对叙事性本身的结构分析，即独立于叙事载体（影片、图书等）的叙述研究^②。众所周知，对叙事性的研究方兴未艾，克劳德·布莱蒙那样的研究者正致力于研究这种十分明确的“表意形式层面”，这是叙事“载体”介入之前的叙述层面；我们完全同意这位作者关于纯叙事层面的独立性的结论^③：被叙述的事件，作为叙事载体（具体指电影）符号学的表意内容，成为叙事性符号学的表意形式。

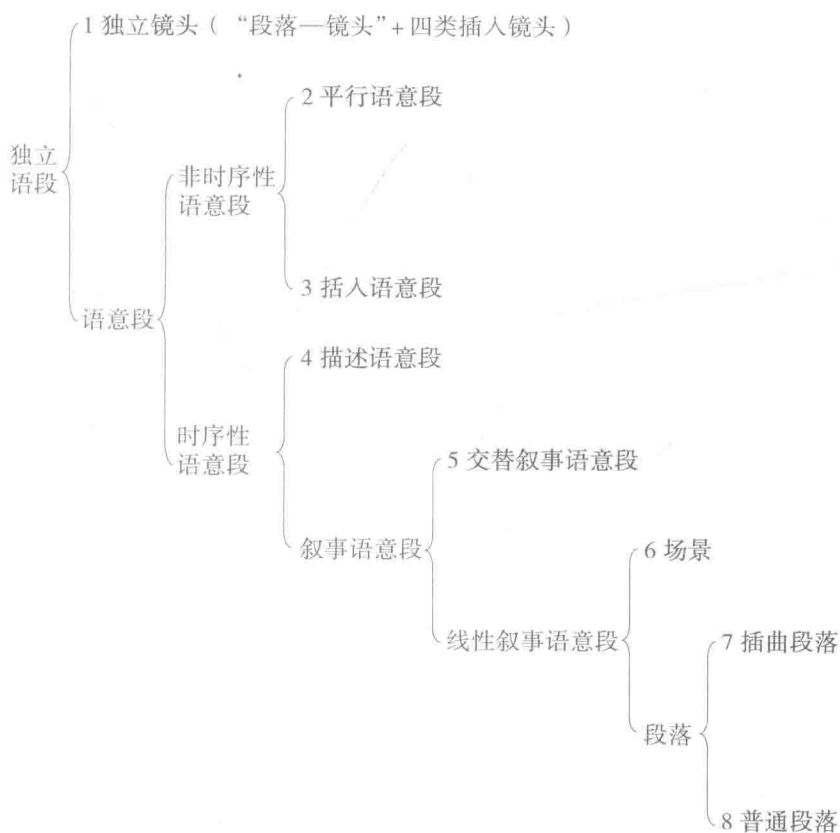
① 关于这种“电影与叙事性相遇”，以及重要性，参阅前面的第三篇（第41—46页）和第四篇（第87—90页）。

② 在这本论文集的第二篇《刍议叙事性的现象学》中，我们采用了这第二种视角。

③ 尤见《叙事性讯息》（« Le message narratif », 《交流》，第4期，1964年，“符号学研究”专号，第4—32页），尤其是第31—32页，和《叙事手段的逻辑学》（« La logique des possibles narratifs », 同上刊，第8期，“叙述的结构分析”专号，第60—76页）。

结语

“电影语法”概念如今备受批评；因此，它似乎已不存在。但是，这是因为我们没有找准靶向。人们总是有意无意参照具体语言（=电影理论家的母语）的规范语法，而语言学现象和语法现象是无限宽泛的，可以涉及传播一切信息的基本的大修辞格。唯有普通语言学和普通符号学（仅是分析型的非规范性学科）能够为电影语言研究提供合适的方法论“模型”。因此，指出电影没有符合法语后果从句或拉丁语副词的元素，这还不够，它们毕竟是非常具体的语言学现象，并非必须，也并非普遍。电影理论家和符号学家的交流只能确立在这些语言的规范或这些需要自觉遵守的规定之前的一个节点上。需要得到理解的事，就是影片得到理解这件事。单有形象的摹拟，说明不了影片表述中各种并列现象何以不难理解。那是大语意段系统的任务。



影像部分的大语意段系统一览表

黑体字表示：影片起始即可定位的（归纳法）但最后才会被明确的（演绎法）语意段类型，即八大语意段类型。

它们之中的每个语意段的编号顺序与章节中的编号相同。

第三单元 影像部分的语意段分析

在米谢勒·拉科斯特的帮助下，我们顺利完成了这个单元的编写工作。

第六篇

雅克·罗齐耶的影片《再见，菲律宾》的 “独立语段”解析表

在下述解析表中，各独立语段是按照它们出现在影片中的顺序排列的。

对它们的认定，则参照了这部论文集第五篇文章的第五章阐述的标准，依照这些标准可以通过连续的二分法确定各种不同类型。

这项工作相当费时，概述如下，仅在开篇部分和疑难费解之处稍加详细说明。

影片的标点处亦有记录。以下三种情况可以呈现：

一或两个片段通过常规的无过渡蒙太奇并列在一起（对于这种情况，我们把前两个语意段记为：1至2=零度）；

一或插入一个光学手段：淡出、叠化、划出划入……（这时，我们用文字标明）；

一或在影片链的一个节点上有意明显省略一切标点性表意形式，尽管人们预计会出现一个表意形式（譬如，主题或音响完全不同的两个片段之间），其结果是呈现出一个十分明显的标点性表意内容（这是用零度符号强调的情况）。为了区别于无过渡的常规蒙太奇，我们可以称之为无过渡的效果蒙太奇。这是连词省略结构的影片等价形式。（当它出现于影片时，我们用全称注明它。）

1：括入语意段

影片开局是一系列快速对比镜头，再现出电视摄影棚的局部场景，乐师、摄影师和技术人员正在那里忙碌。这个段落是影片中唯一可能混同于括入关系的语意段类型。但是，摄影机闪拍了这些个人身份被有意淡化的人物之后，即刻移开，他们的活动没有被如实安排成序。他们的活动不是依序推进的，而只是作为特定现实（电视台工作）的代表性活动遴选出来的。电视台作为一个特定世界，以及更广泛的影片拍摄活动，构成《再见，菲律宾》的一个贯穿性主题。雅克·罗齐耶希望以特殊的电影手段表达主题的意义：把有能力营造出这种特殊气氛的对比强烈的影像合成一个节奏整体，这种能力是这些影像的共同特点。因此，第一个语意段的作用在于把影片置于“电影电视主题”的氛围中，这种氛围为影片情节做了铺垫。

界定单位时出现了一个难题，因为镜头8与它前面的几个镜头密切相关，甚至无法离开下一个段落。在这个超长段落中，影像和前面一样也展现了电视摄影棚，然后移向摄影师，摄影师身边站着影片主人公米歇尔。我们看到电话机缺了一个部件，摄影师让米歇尔去找。这时，真正的情节动作即告开始（人物明确，各司其职），与此同时，对话也开

始出现，而对话是单位转换的冗余标志。于是，我们看到符号学中常说和电影中常见的一种交叠现象：一个大单位的末尾片段也是下一个单位的起首片段^①。

2：段落

1 至 2= 零度

前两个语意段之间没有任何标点符号，交叠效果也用不上它。呈现的新单位符合段落的定义：顺序出现但跳开若干时刻的统一动作。影片展现了米歇尔走出摄影棚去找听筒的过程。在门厅，他遇见两个女孩，又走入电视转播车，导演站在车上，他返回时又遇到那两个女孩，他把她们带进摄影棚。播映结束后，他约她们去一家咖啡馆。

通过这段概述，我们可能会感到拍片的场景和遇见两个女孩的场景之间的交替关系。但是，这种略有迹象的交替关系仍然呈现为故事体的连续关系，这是主人公的一系列连续活动和符号学属性^②；因此，谈不上交替语意段。

3：场景

2 至 3= 无过渡的效果蒙太奇

场景伊始，插入了一幅影像的特写镜头，影像再现了咖啡馆中一台自动电唱机（=具有明显标点效果的无过渡蒙太奇）。米歇尔和两个女孩朱丽叶特和丽莉雅娜坐在咖啡馆里。他们向咖啡馆服务员要饮料，然后三个朋友开始交谈，这时，一系列正反打镜头交替呈现正在说话的一方。服务员、米歇尔和两个女孩的交替镜头并没有破坏动作的统一性：

① 可参考若干音乐结构。

② 关于这一点，参阅第 153 页注 1。

在咖啡馆里交谈。表意形式的这种片段性是电影场景的一种独特性。连续的印象并不像戏剧或独立镜头那样来自所有故事体元素的同时在场，而是来自局部镜头的并列，而局部镜头的组合会重现另一种连续性。为证实这确是一个场景，而不是一个交替语意段，我们不妨默想用个独立镜头去替换它，因为替换是完全可行的：统一的取景可以一视同仁处理同一主题，否则内涵就不同。这种交替是摄影机的简单往返，它在这个片段中没有任何区分功能。

在这个语意段中，由于出现了一个插入镜头，把场景分切为两个片段，所以从另一意义上说这个影片表意形式也是不连续的。但是，这个镜头的前后两部分衔接得天衣无缝，因为在中断之后，人物和对话又正好在中断的那一刻复现和延续。况且，插入镜头没有引入任何能够改变这个语意段的后续内容的新信息：它用于展示米歇尔的令人捧腹的吹嘘，而这一点已经被整个场景中其他许多符号表现出来了。

至于场景与段落之间往往十分微妙的区别，可参阅前面提出的（第108—109页）摄影机的多处中断和涉及故事体的实际中断之间的区别，而这段场景没有中断的印记。

4：独立镜头

3至4=零度

一幅转瞬即逝的影像，未用标点法，直接插入前一个语意段中，呈现出摄影棚中的米歇尔。他刚向女孩吹嘘自己在电视台是个举足轻重的人物（“如果我出了差错，电视节目就会停播”）后，闪回镜头就让他现了原形：当有经验的技术人员忙碌不停时，我们看到他坐在一边，无所事事。单独插入场景中的这个镜头与直接语境（咖啡馆）无关，但是与故事体有关，尽管没有明确任何时序关系；这个插曲实际发生在过去何时并不重要，唯有它与包容它的语意段的对立价值才至关重要。在此

此时此刻的交谈中，幽默意味来自对米歇尔在另一生活情境中的姿态的提示，这在影片开篇已有展现。这种“现实”而非“主观”的内插格式可以说明故事体内有所位移的插入镜头的特征。

5：插曲式段落

3 至 5= 叠化

整个段落讲述米歇尔和两个女孩的一次出游。叙述由三段截然不同的小场景组成，它们选自发生在周日这一天的许多类似插曲。与延续几小时的故事体时间相比，段落的时间经过了明显压缩。这种省略意图是插曲式段落的特征。

三个短暂的插曲唯有融为一体才有意义，每个插曲的处理都极富暗喻性，无法自成一体。

1. 巴黎火车站。米歇尔和两个女孩如约相会。
2. 乡村。三人漫步田间，说说笑笑。
3. 飞机场。他们边聊边看飞机。

内部标点法（时空相距甚远的插曲之间的无过渡蒙太奇）凸显出这种缩略效果。此外，贯穿整个段落中几个不同地点的对话的连续性担负着两个互补功能：它激发观众的理解力，通过对照突出各插曲的区别，同时，通过自身的存在具体保持段落的统一。

6：场景

5 至 6= 叠化

这个场景发生在另一个周日，咖啡馆前，米歇尔在那里遇见了几个朋友。他们谈到打算合伙买一辆轿车。在整个场景中，影片时间（构成这一片段的几个镜头的时间延续）吻合于故事体时间：朋友相会实实在

在持续了片刻。

假如我们顾全影片“大局”，那就应当把这个场景并入一个更大的整体中，这个整体又会把下一个段落和场景8纳入一个大的叙事单位。但是，在独立语意段的层次上，对比的^①特性占优势：我们从一个谈话场景转入一个以情节动作为主的段落。

7：插曲式段落

6至7=叠化

实际上，试车的情节动作使分成几个插曲的这个段落完整统一。故事体时间的浓缩过程显而易见：几分钟讲述了几小时的事情；浓缩过程是系统化的，因为保留的插曲虽有连续性，但区别明显（相反，在一个常规段落中，中断之处力求不显行迹，不被观众所感知）。

这段叙述分为五个插曲：

1. 车库：伙伴们正在检查轿车。
2. 轿车向前开又向后倒的镜头。
3. 轿车发生故障。
4. 轿车行驶在路上。伙伴们在车内放声高唱。他们尾随女孩。
5. 车厢内景。女孩子们上了车，也和他们攀谈起来。

在插曲之间运用无过渡的效果蒙太奇，强化了影像的力度：譬如，可以通过简单的并列从急驰的轿车剪切到抛锚的轿车。

8：场景

7至8=零度

场景伊始，我们看到轿车开到观众已经熟悉的体育咖啡馆门

① 安德烈·马丁内的见解，《普通语言学原理》（A. 科兰出版社，第3版，1963年），第52页。

前。米歇尔走下车，向朋友戴代打招呼，然后走向那些伙伴，谈买车的事。

这个单位似乎与前一段落并无联系，它自身就构成一个独立语段。想到这个单位，是因为一个与轿车主题无关的元素（=戴代）不期而至；而米歇尔和戴代相遇与紧接其后的内容不可分离。补充一点：这一场景与场景6之间有一种对称效果，它至少在形式层面上是场景6的一种重复性变体：游览了几个景致相同的地方之后，再次呈现出那个熟悉的背景，相同的谈话环境。除了中心段落，结尾场景也与片段6、片段7和片段8构成的这个叙事序列的开头场景相呼应。

9：场景

8至9=零度

同日中午，米歇尔的父母与友人共进午餐。姗姗来迟的米歇尔和戴代走到他们身边，一场活跃的交谈使父母与晚辈意见相左。这个场景的结构十分简单，没有可标记的问题。

10：场景

9至10=叠化

相同地点，相同人物，晚些时候。通过对影像的简单读解可以把这个过渡段视为一个新单位：在前一场景的结尾处刚开始进餐，这时已经用餐完毕，我们看到餐桌上的咖啡杯。尽管有这个故事体标志，尽管谈话过程中有种种变化，但是，为了让观众明确感受到这顿饭开始和结束两个时刻之间的中断，标点法必不可少。叠化的标点效果符合导演把这段插曲处理成两个不同语意段的意图。

11 : 场景

10 至 11= 淡出

短暂的场景，从中我们看到两个女孩朱丽叶特和丽莉雅娜正在放映室前厅等人。我们知道她俩为制片人帕沙拉拍了一部广告片，制片人要与客户来审看工作样片。地点统一，影片时间与故事体时间相符：这就是一个场景。

12 : 交替语意段

11 至 12= 零度

在放映室里，我们交替看到大厅（两个女孩、帕沙拉和客户都在那里）和银幕，银幕上放映着一部拙劣的广告片的样片）。在这些愈来愈滑稽的样片中间插入了观众镜头。这两组镜头并不均匀：这个段落的独特性在于对样片的运用。但是，观众的镜头不甚零散，且有意重复，因此难以被视为单纯的插入镜头^①。此外，对观众的展示中，至少有一次展示（况且与另外几次展示相仿）包括两个连续镜头。

假若我们把这个独立语段视为一个被所谓“同时性”移位故事体插入镜头中断的场景，我们自然会看到所述事件的如实性，而绝不是支配叙事过程的结构；交替效果显然是系统化和精心安排的。

这两个交叉系列（“片中片”手法）在故事体格局上的差异是这种交替语意段变体的特点，在这里，一个叙事系列制约另一个叙事系列，但无可逆性：广告片引起客户的恼怒、女孩的大笑和帕沙拉的无奈，但是自然不会因观众对它的态度而变化。

^① 对于这一问题，参阅下面第 153 页注 1。

最终可以明确指出，银幕和大厅的有序交替符合这两个系列之间在总体上的同时性关系：当我们看到观众的面孔时，工作样片肯定仍在银幕上放映呢。

13：场景

12 至 13= 零度

场景地点：放映室前厅。买主走了，十分不满。帕沙拉打算劝住他。

14：独立镜头

13 至 14= 淡出

帕沙拉和朱丽叶特、丽莉雅娜一起乘电梯；这是可由一个场景（段落—镜头）替换的独立镜头。

15：段落

14 至 15= 叠化

丽莉雅娜和帕沙拉出门上街。他们钻进小车，小车旋即抛锚。这个短段落是归属难定的一个实例：它近似场景，因为时间的断续并不明显，甚至未必有断续。从影片的流程中也难以明确上车与抛锚之间是否跳过了短暂一刻。但是叙述与感知的连贯性似乎要求在两个镜头之间有一个转瞬即逝的间断，小车在影像上消失片刻之后，又重新出现。此外，这个片段是没有地点统一性的一个动作单位，所以，主要还是段落，而不是场景。

16 : 场景

15 至 16= 无过渡的效果蒙太奇

故事的一个完整“时刻”发生在两个片段中，没有声音：镜头离开抛锚的车，对准坐在另一辆车里的人物，随后，我们猜到这是一辆出租车。无过渡性蒙太奇强化了意外效果。一系列正反打镜头构成帕沙拉、丽莉雅娜和汽车司机之间这个交谈场景的框架。

17 : 独立镜头

16 至 17= 叠化

一个单镜头呈现出正在电视摄影棚平台上拍片（段落—镜头）的米歇尔和他的朋友达尼埃尔。

18 : 独立镜头

17 至 18= 叠化

这个独立语段有别于前一个片段，并由一个标点符号分开，这个新镜头位于另一地点，即米歇尔及其同行正在用午餐的饭厅；也是与前一镜头相似的段落—镜头^①。

19 : 插入式段落

18 至 19= 零度

这是只有合在一起才有意义的两个互补的连续性插曲。

① 我们认为，段落—镜头未必很长。段落—镜头就是未被打断的独立镜头（参阅如上第五篇，第五节，第 118 页）。

插曲 1：电话。朱丽叶特的邻居回话说女孩不在家。米歇尔正在打电话的镜头。

插曲 2：电话。丽莉雅娜接电话。米歇尔的插入镜头。

我们不能单独分别阐述这两个具有重要表意功能的场景。米歇尔给两个女孩打电话，邀请找到的那一位晚上和他一起出门。通过这种双重结构，这个段落“呼应了”米歇尔刚才说的一句话：“等等，我还没决定找谁呢！”

两个插曲是从两个女孩的角度拍摄的，米歇尔的镜头既未充分展开，亦未反复出现，因此不构成一个交替语意段的第二镜头系列。

20：a, b, c, d：独立镜头

19 至 20= 零度

前一段落侧重与米歇尔通话的人（朱丽叶特的邻居，然后是丽莉雅娜），米歇尔本人只出现在插入镜头（类似偏移故事体的插入镜头）中。

我们在这里面临语言学中的临界情况（“单词”的界限问题，非连续性表意形式问题等）。我们有时会发现在独立语段 A 中不仅有一个插入镜头 B，而是有三四个插入镜头 B，它们重复同一主题，但因起始语意段的重复而彼此分开。当 A 占据影像的时间与 B 占据影像的时间比例明显失调时，就不可能编入“交替语意段”的符码。反之，把主题 A 的四次出现视为四个分立的独立语段恐怕是牵强的。因此，我们愿意把这四个影像视为同一插入镜头^①的变化细微的四次呈现（弗拉基米尔·普洛普用他的“三分法”分析俄罗斯民间故事时，也遇到了类似问题）。

① 对于这个问题，参阅下面第 153 页注 1。

21 : 独立镜头

19 至 21= 淡出

长时间的淡出酝酿着这个美妙的连续不断的抒情性段落——镜头。平移镜头跟拍在林荫大道上散步的朱丽叶特和丽莉雅娜，直至她们走入电话亭（只是这时，始终伴随她们徐徐而行的音乐才戛然而止）。这个独立镜头的最后一个“主题”（电话）是下一语意段的起点（重叠现象）。

22 : 场景

21 至 22= 零度

米歇尔和他的两个女友之间的电话交谈被处理为发生在演播室中的一个场景，中间插入女孩的两个镜头。

对演播室气氛的细致渲染（电视台长和监听台的镜头）和对两个女孩的面部一带而过的展示（从未占据两个连续镜头）表明，这是一个包含插入镜头的场景，而不是交替语意段^①。

23 : a, b : 独立镜头

22 至 23= 零度

在电话亭里，丽莉雅娜和朱丽叶特的两个面部插入镜头（为把这两个镜头缩至一个单位，可参照关于片段 20 的解释）。这是偏离故事体的插入镜头。

^① 对于这个问题，参阅上述第 153 页注 1。

24：交替语意段

22 至 24= 零度

与前一镜头相反，这里是一个交替语意段。当然，在办公室里的帕沙拉显现的时间多于正在给他打电话的米歇尔显现的时间；就此而言，两个“主题”并未严格对等。但是，米歇尔的镜头很多，而且其中两个镜头组成了一个系列；它们并不像插入镜头，而是构成一个系列，与另一个更长的系列相互交替^①。

在电影中，可以通过不同方式“再现”电话中的交谈：

一段落：这种用法较为罕见，因为这样一来就破坏了交谈过程本身。

一无插入镜头的场景：银幕上只出现交谈双方中的一方（《再见，菲律宾》中的片段 36）。

一有插入镜头的场景：在以交谈中的一方为主的场景中，插入另一方的分立镜头（《再见，菲律宾》中的片段 19 或 22）。

一交替语意段：对话双方的镜头组合成系列，或对等或不对等（这里选择的是后者）。

我们记得，交替语意段基于两个或多个系列的交叉，在银幕上，这些系列的交替被感知为故事体同时性的表意形式。上述段落符合这一定义吗？

从一定意义上说并不符合，因为我们是轮到一个对话者说话时才看到他：影像的交替用于表达对话的交替，而不是两个动作的同时性。若干对话场景就是如此，在这些场景中，聚集在同一房间中的人物，谁说话就显现谁；而这时，这种交替没有破坏场景的统一，但没有直接关联的价值。

^① 对于这个问题，参阅上述第 153 页注 1。

上述情况则不同。帕沙拉和米歇尔分别位于他们熟悉的背景中：前者在拥挤不堪和满是灰尘的单间公寓中，他的妻子也在；后者在演播室，节目主任身边。两个人各忙各的事（一个在演播室工作，一个家居生活），在这个更广泛的层次上显示出同时性：这是帕沙拉和米歇尔因通电话而聚在一起但又被一个日常生活情景的全部具体存在分隔开的两个“时刻”之间的同时性。

25：独立镜头

24 至 25= 叠化

帕沙拉坐在咖啡厅二楼的单一镜头（段落—镜头）

26：场景

25 至 26= 叠化

地点同上，早些时候，帕沙拉和米歇尔聚在一起的一个场景，陪伴米歇尔前来的是电视台的一位同事达尼埃尔。他们谈起一项广告片计划。

27：独立镜头

26 至 27= 零度

地点改变：咖啡厅底层，两个女孩走进来找米歇尔。两人上楼，段落—镜头跟拍。

28：场景

27 至 28= 零度

地点同场景 26；三个男人正在交谈，这时丽莉雅娜和朱丽叶特走入。

我们把影片的这个段落分切成两个场景（26 和 28），不是因为两个女孩的到来（片段 27）：呈现她们的镜头其实也可采用插入镜头的格式，插在一个单一场景中。这里的标准是语意段 26 和语意段 28 之间有了中断。因为谈话并没有从原来中断的地方接下去，我们应当假设这两个叙述单位隔了一段时间。

29：段落

28 至 29= 无过渡的效果蒙太奇

由音乐烘托的一个无过渡的效果蒙太奇引入了这一相当长的段落，涉及拍摄一部广告片的准备工作和摄制过程。尽管地点始终不变（冰箱商店），但是时间是非连续的：通过标点手段（叠化）和通过对影像本身的解读（拍摄这部短片的演员们的倦态）可以显示出拍摄时间远超银幕呈现它的时间。

30：场景

29 至 30= 叠化

电话交谈，插入对话者之一的几个镜头。帕沙拉的妻子接到米歇尔打来的电话；米歇尔的几个一闪而过的镜头。相反，展示帕沙拉的书房（帕沙拉睡在沙发上）的时间很长，电话铃响后，这个场景仍在延续。

31：a, b, c, d：独立镜头

30 至 31 至 30= 零度

偏移故事体的插入镜头（米歇尔）。对简约为单一片段的这种做法的解释可参阅单位 20。

32 : 交替语意段 (?)

30 至 32= 零度

在丽莉雅娜的房间里，两个女孩正在谈心。丽莉雅娜告诉朱丽叶特，她曾与米歇尔私下约会一起外出。故事体时态不同的两个序列在这里交替出现：一个序列呈现为现在时态，另一个序列呈现为过去时态，仿佛是由一个女主人公讲述的。

1. 丽莉雅娜的房间。交谈开始。
2. 丽莉雅娜和米歇尔（闪回镜头）。
3. 丽莉雅娜的房间，而后是她父母的房间。交谈的场所。
4. 米歇尔和丽莉雅娜约会的接续镜头。
5. 返回丽莉雅娜的房间。

这是比较鲜见的一种“交替”类型，尽管《再见，菲律宾》的独立语段 32 并非这种类型的唯一实例。这里有两个序列的交替，并且顺序情景通过两者的关系（现在与过去的交替）得到明确：据此，我们暂时把它归入交替语意段。但是，这两个系列，即使各自均为完整系列，并非是同时性的，因为“丽莉雅娜与朱丽叶特交谈”的系列总是在“丽莉雅娜与米歇尔约会”系列之后（交替闪回）。由于在整体上没有同时性，因此，这一类型有别于交替语意段的一般形式，切莫与平行语意段混淆，因为平行语意段不标明任何时序。但是，显然应当把它作为一种特殊类型重新界定，它在语意段系统一览表中的位置也有待明确^①。

① 实际上，这个问题与一个更普遍和更棘手的问题密切相关。记得，我们曾一度以为可以把多系列影像交替视为唯一基础去界定一个语意段类型（我们曾称之为“可交替语意段”），后来由于种种原因，我们又放弃了这个结论（关于“可交替语意段”和“这个概念的欠妥之处”，可参考第 99 页注 2、第 115 页注 3 和 117 页注 1）。但是对这些欠妥之处的考虑，以及与之相关，对特别明显的可交替语意段的两种类型（平行语意段和交替语意段）的孤立处理，并不能解决交替现象提出的各种问题。交替现象始终存在，而

33 : 场景

32 至 33= 零度

对于一个分立片段的判断取决于两种情况：

1. 叙述不再以两个系列的交替为依据（谈话本身不再直接涉及约会）。
2. 地点不再是原处，叙述并不追随这个位移（两个语意段的中断）。

我们看到朱丽叶特和丽莉雅娜正在厨房做饭，接着跟拍她们回到房间里坐在床上吃饭。

34 : 独立镜头

33 至 34= 叠化

次日清晨，两个女孩起床的情景被处理成段落—镜头。

（接上页）且我们目前还没有考虑出一种令人满意的解决方法。解决这个问题可能需要创建一套严密的符号学理论，以便掌握影片中“十分明显”但尚未澄清的**两种现象**：1. 可以称为插入镜头转换的现象；带有单一插入镜头的一个独立语段很容易“转换”为带有多个插入镜头的独立语段，由此形成一种**交替类型**，譬如《再见，菲律宾》中的片段 12、20、22、24、30—31。2. **真正交替**（即造成影片叙事的双线结局的交替形式）和**近似交替**的区别，近似交替指局限在单一空间内的视觉形象的往复运动，或按照一定关系，仅仅属于**被摄主体**通过自身展示出比较含糊的“可交替”形式的方式。这一区别尚未明确，但是《再见，菲律宾》中的独立语段 2、3、16 和 68 中的任意一个实例都会表明问题的存在。

这些“先决条件”（也许其他先决条件与我们暂时无关）一旦解决，我们就可以把原来的可交替语意段的遗留问题（它提出了至今悬而未决的问题）顺利纳入大语意段系统的“第二版本”中。

按照这种观点，我们刚才谈到的《再见，菲律宾》中的独立语段 32 就可以呈现为主观**插入镜头的转换**（譬如，朱丽叶特和丽莉雅娜交谈段落的转换，这时可以植入一个插入镜头，形象化再现丽莉雅娜告诉朱丽叶特她昨夜曾与米歇尔约会的叙述）。

35 : 独立镜头

34 至 35= 叠化

跟拍丽莉雅娜和朱丽叶特登上一家大商场的自动电梯。在这个长段落—镜头中，她们谈论着阻止米歇尔去服兵役的计划。

36 : 场景

35 至 36= 零度

晚些时候。朱丽叶特打电话约见雷尼埃，她认为，他应当是一位有影响力的朋友，能够帮助米歇尔。对方既未被展现在银幕上，也未听到他的声音，整个场景始终聚焦朱丽叶特的面部表情。

37 : 段落

36 至 37= 淡出

入夜，米歇尔和丽莉雅娜坐在一辆小轿车里。我们看到小车启动，随后又看到小车驶向巴黎。

38 : 段落

37 至 38= 零度

同日夜晚，夜总会，朱丽叶特和雷尼埃共舞。米歇尔和丽莉雅娜入镜，与他们相聚。在这一段落内，均用叠化表示跳过的时间。

39 : 场景

38 至 39= 叠化

在夜总会的盥洗室里，两个女孩边梳头边谈论刚才的情况。一个插入镜头将这个场景一分为二，但没有破坏相应的故事体“时刻”的时间连续性。尽管出现中断，两个片段仍构成一个整体，第二片段是第一片段的完全如实的顺时序发展。

40 : 独立镜头

39 至 40 至 39= 零度

夜总会大厅的镜头，米歇尔和雷尼埃在那里无言对坐。尽管这个插入镜头与前一场景具有同时性关系，但是它展现的是与容纳它的语意段无关的一个故事侧面：因此，它是一个偏离故事体的插入镜头。

41 : 场景

39 至 41= 零度

夜总会门口：短暂的场景，这时，雷尼埃被朱丽叶特的态度激怒，说了声再见，离去。

42 : 场景

41 至 42= 零度

夜总会内景，早些时候：米歇尔和两个女孩交谈的场景。

43 : 交替语意段

42 至 43= 淡出

几个主题，时而区别明显，时而互相交迭，在这里形成一个异常复杂的组合体。在同一地点（电视摄影棚内的平台），故事体中同时发生的三个序列疾速交替出现在影像上：

1. 监听台：女场记和做出各种令人费解的指令的导演。
2. 演出平台：置景工和正在表演剧作《蒙赛拉》的演员。
3. 放映电视节目的监视屏幕。

如果我们认为第二系列本身（电视演出平台）可以分为两部分（一方面是摄影师和推机器拉线路的置景工，另一方面是演员），那么我们会想到各系列之间各种可能的组合方式：监听台 / 屏幕上的演员；屏幕上的演员 / 真实的演员；真实的演员 / 置景工，等等。在整个段落中，我们期待的最佳组合显然可以把置景工与监视屏幕上的演员聚在一起：米歇尔无意中走入场地；我们在屏幕上看到他出现在演员中间，导演勃然大怒。

44 : 段落

43 至 44= 零度

翌日清晨，在摄影棚里，米歇尔因昨日疏忽受到警告。他心中不快，决定和朋友达尼埃尔一起去科西嘉岛。

这一情节动作持续的时间略长于段落的时间，但是在两个重要时刻（与内景摄制组组长争吵，和达尼埃尔一起安排度假计划）之间，仍有少许省略。

45：描述语意段

44 至 45= 零度

离开巴黎，来到科西嘉。从两个朋友站在电视摄影棚前的镜头到描述地中海俱乐部中的生活，中间没有任何过渡：身着泳装、海滨裙裤和颈戴花饰的男男女女躺在沙滩上，坐在酒吧里，悠闲散步，或伴着挑逗的乐曲起舞。五个连续镜头构成一个描述语意段；它们在银幕上依次出现，表达出在一个特定时刻中并存于空间中的一组事物。

通过这个实例，我们清楚看到这类蒙太奇不仅限于描述固定不动的事物或人物。固定性并不是相关的标准，因为关键不在于计量镜头内部的时间。所有人物都可能参与一个动作，只要摄影机不跟拍动作的流程，不阐明动作的意向，而是仅仅单独呈现动作的一个没有起讫和未经修饰的段落。由影像展示的一段时间的一个“动作”被下一动作取代时，两者之间并没有连续性。时长可以隐现在镜头内部，但是各镜头之间没有任何时间的连续关系；它们之间唯一可以理解的关系就是共存于空间中的关系。

一群青年人坐在游泳池边；一个男人站在人群中左顾右盼；两个小伙子在散步。每个镜头均持续几秒钟，我们既不能跟踪这些人物的活动，也不能确定他们之间的关系，只知道 1960 年夏季一日他们聚集在一家地中海俱乐部。

这个语意段的最后一个镜头转入下一段落（前后交叠）。我们在此具体看到从描述到叙事的过渡：在这个镜头流程中，起初夹杂在人群中的两个漫步者逐渐离开人群（我们认出了米歇尔和达尼埃尔），往前走。

46 : 段落

45 至 46= 零度

前一语意段的最后一个镜头把米歇尔和达尼埃尔从避暑人群中完全分开。构成段落的两个镜头再次展现了他们漫步的情景，跟拍片刻。他们的对话尽管听不清楚，但是仅凭对话的出现就为单位的转换增添了冗余标记。

47 : 场景

46 至 47= 零度

米歇尔和达尼埃尔坐在池水边，议论俱乐部的女孩。

48 : 场景

47 至 48= 零度

同一地点，片刻之后。对话与镜头的视觉形象构图（后景中的一只船现已消失）可以显示出两个场景的间隔。

49 : 段落

48 至 49= 零度

载着俱乐部新成员的旅游车抵达。身着奇装异服的度假者走下旅游车，受到热烈欢迎。在新来客中我们看到了朱丽叶特和丽莉雅娜。

50 : 场景

49 至 50= 叠化

四个朋友（朱丽叶特、丽莉雅娜、米歇尔和达尼埃尔）边聊天边朝各自的更衣室走去。

51 : 场景

50 至 51= 划

片刻之后，在海滨，丽莉雅娜和朱丽叶特把帕沙拉到科西嘉岛的事告诉了米歇尔，并让他务必去索要片酬。这一短暂的场景只有两个镜头。

52 : 场景

51 至 52= 零度

一个相似场景重复同一主题。背景已变；朋友们聚集在游泳池旁。

53 : 场景

52 至 53= 叠化

这个新场景构图十分简单，延续时间多于此前各个场景。在俱乐部酒吧，朱丽叶特和丽莉雅娜讥笑米歇尔，他正跟一个女孩调情。

54 : 场景

53 至 54= 叠化

米歇尔在俱乐部的冲洗间又遇两女友。短时间的争执。

55 : 场景

54 至 55= 淡出

晚上，俱乐部举办舞会。假如导演展示的是晚会的各个不同时刻，这个插曲就可能由一个段落来实现。而导演侧重选择其中一个时刻，它是这类活动中十分典型的一个时刻。舞伴们沉湎于各种喧嚣的嬉戏中，随着欢快的乐曲扭摆。音乐停止时，镜头跟拍一对男女直至吧台，在那里，米歇尔和丽莉雅娜简短交谈了几句：他们打算明天和朱丽叶特一起去找帕沙拉。我们看到，一个场景可能是相当复杂的，它可以说明连续情节动作的一组变化（但是连续性的）。

56 : 段落

55 至 56= 零度

两个镜头呈现了行驶在科西嘉公路上的米歇尔：第一个镜头从较远处跟拍轿车，第二个镜头是小车的近景。

57 : 段落

56 至 57= 零度

黄昏，休息处，准备搭帐篷过夜。这个段落连续展现了不同动作，但是它们没有聚合为可区分的次级组合；所以算不上插曲式段落。

58 : 插曲式段落

57 至 58= 淡出

相反，由三个短插曲组成的这个段落，结构十分清晰：

1. 深夜，朱丽叶特悄悄离开她和丽莉雅娜就寝的帐篷。
2. 丽莉雅娜的面颊上挂着泪珠。
3. 清晨，朱丽叶特悄悄离开躺在身边的米歇尔。

在两个插曲之间，淡出突出了这个过渡的省略结构，这个段落通过三个短暂暗示让人猜想夜间发生的事件和感情纠葛。

59：独立镜头

58 至 59= 叠化

阳光明媚的清晨，移动镜头跟拍行驶在山路上的汽车。这个镜头令人想到段落 56，但是，导演罗齐耶在这里侧重独立镜头的连续性。

60：段落

59 至 60= 叠化

小轿车抵达海滨浴场。三个朋友下车，准备去游泳和野餐，但是几只黄蜂干扰了他们的活动。这段插曲的真正主题是米歇尔和朱丽叶特的关系掰了，和丽莉雅娜的关系也掰了，她感到被人甩了。

这段情节几乎与故事体本身的长度相符，或者说几乎采用了同一场景。但是导演恰恰摒弃了“谈话场景”的处理方法。各种景物和各种运动（奔向大海，车的启动和到达）使构图丰富多样，也跳过了许多次要环节。

61：场景

60 至 61= 叠化

车在路边抛锚。米歇尔和朱丽叶特去找水。

62 : 独立镜头

61 至 62= 叠化

丽莉雅娜在车旁独自等人的单镜头。

63 : 场景

62 至 63= 叠化

地点同上，片刻之后：来了一个英俊的陌生人奥拉蒂欧，他的车也抛锚了，他开始和丽莉雅娜一起等人。两个人搭讪的场景。

64 : 独立镜头

63 至 64= 淡出

朱丽叶特和米歇尔并肩前行，边走边谈。有必要解释一下我们把这个镜头视为段落—镜头而不是插入镜头的原因。不仅因为它的长度和引入它的十分明显的标点手段足以使它有一个真正的幅度，而且特别由于紧接其后的场景借助影像上许多可见的细节有别于前一段落，而不可能与前一段落组成包含一个插入镜头的单一语意段。

65 : 场景

64 至 65= 零度

奥拉蒂欧和丽莉雅娜共舞。镜头离开他俩后（=63）已经隔了一段时间：现在，夜幕降临。

66 : 场景

65 至 66= 淡出

他们跳舞时，米歇尔和朱丽叶特提着水桶回来。四人钻入米歇尔的车。

67 : 段落

66 至 67= 零度

次日（因为天已破晓），一个紧凑的段落呈现奥拉蒂欧正推着抛锚的车，车启动时，他一跃而入。富有提示性的简洁展示说明这个插曲已出现多次。

68 : 段落

67 至 68= 零度

四个朋友坐在车里，奥拉蒂欧唱个不停，惹烦了其他人。米歇尔佯装小车又抛锚了，让奥拉蒂欧下了车。这个段落的结尾是奥拉蒂欧被甩和其他三人在笑声中扬长而去的镜头交替呈现，这个交替过于隐晦，所以不构成一个单独的语意段。

69 : 场景

68 至 69= 零度

他们乘船前往帕沙拉正在那里拍片的半岛。与船工在一起的场景。

70 : 场景

69 至 70= 零度

片刻之后，在船上，丽莉雅娜和船工的简短对话。

71 : 描述语意段

70 至 71= 零度

从叙事向描述的过渡即刻历历在目。音乐始终伴随着剧情的发展，给这组影像增添了抒情色彩。航船、海水、蓝天、四周的快艇和坐在船首的两个女孩的虚化镜头并未引入任何连贯的叙述，而更似赞颂海上美景的一首诗意盎然的歌。我们没有看到小船驶向目的地，也没有看到景物的变化；时间似乎凝滞，直至音乐骤然停止、影像发生变化那一时刻：影像变得更加清晰，呈现出小船驶入港湾的情景。因此，最后这一镜头属于下一个单位。

72 : 交替语意段

71 至 72= 零度

小船驶向港口的镜头，结尾出现了帕沙拉正在伸向大海的山丘上拍片的影像。

两个系列（帕沙拉拍片，三位主人公下船）在起始镜头中是融为一体的，后来形成两个交错的分支：

1. 帕沙拉正在拍片。
2. 船上三人看到他。
3. 镜头返回帕沙拉。
4. 迈克尔和两个女孩离船上岸。

73 : 段落

72 至 73= 淡出

帕沙拉付给演员片酬。米歇尔走过去找他要钱。因其在叙述时序中的位置和最初呈现的明显的标点符号，在时间上稍欠连续性的这个段落构成一个分立单位。

74 : 插入式段落

三个插曲是由淡出分开的，这种手法在这类语意段中常见。

1. 晚上，米歇尔、朱丽叶特和丽莉雅娜聚集在海边；朱丽叶特想去找帕沙拉聊聊；米歇尔跟她走了一段，然后又返回营地。这些十分浓缩的事件组合成一个次单位。

2. 米歇尔和丽莉雅娜来到小船旁幽会。

3. 晚些时候，朱丽叶特返回，躺在帐篷旁的丽莉雅娜佯装入睡。

显然，这个段落与段落 58 之间有一种对称效果：表意形式的相似（由淡出隔开的插曲）和表意内容的相似（当米歇尔和一个女孩亲近时，另一个女孩形单影只）。

75 : 段落

74 至 75= 淡出

次日清晨，三个朋友一起在码头附近寻找帕沙拉。

76 : 场景

75 至 76= 零度

帕沙拉和他的摄制组提着行李，打算沿着崎岖小路穿越一个山口。

77 : 场景

76 至 77= 零度

镜头返向三个主人公，他们来到山脚下。他们决定不再追赶帕沙拉，但是准备以后再找他，于是登车上路。

78 : 段落

77 至 78= 零度

车厢内景，小车驶向阿雅克肖。断断续续的交谈声。

79 : 插曲式段落

78 至 79= 淡出

这个段落概括了三个人的心理压力的发展。由淡出手段明显断开的三个小场景勾勒出发展进程：

1. 露天舞场，夜晚。米歇尔与朱丽叶特共舞。
2. 同一地点。丽莉雅娜独自跳舞，后与米歇尔共舞。
3. 加油站，同一天晚上。两个女孩在争吵。

80 : 段落

79 至 80= 淡出

次日清晨，在阿雅克肖。米歇尔刚刚接到入伍集训通知。跟拍他离开咖啡馆来到一家旅行社，他打算在那里搞到一张船票。

81 : 场景

80 至 81= 零度

出色的连续场景展示了夜间上路的一个时刻，三个主人公驾车赶赴卡尔维。听到米歇尔要出发的消息，心理冲突得以缓解。

82 : 独立镜头

81 至 82= 淡出

单镜头：太阳升起，小车沿山路行驶。这里是片段 59 的复现。

83 : 段落

82 至 83= 零度

小车抵达卡尔维港时，天已大亮。这时，开始了登船和告别的精彩而悠长的段落。

这是根据 UFOLEIS 电影资料馆藏的 16 毫米拷贝完成的分析。这一分析忽略不计那些来源相同的其他拷贝的若干细节差异（因剪辑差错或胶片损坏）。笔者还注意到在法国电影资料馆的拷贝中也存在着通常被忽视的各种变异形式。

第七篇

雅克·罗齐耶的影片《再见，菲律宾》的 语意段研究

电影符号学是一门全新的研究方法，目前尚未得到广泛应用。然而，涉及拟定影片大语意段系统的符号学部分程序，似乎已经足够完善，以至于我们可以将它用于分析一部完整影片的影像部分。

如果我们由此认为雅克·罗齐耶的影片（或其他影片，因为我们仅以此片为例^①）的每个“段落”都与其中一个基本结构有关，那么，用于分析《再见，菲律宾》影像部分的八类语意段系统，就是一个完整的序列。但是，这并非意味所有结构都必然出现在每一部影片中，尤其是在雅克·罗齐耶的这部影片中。

实际上，一部作品涵盖电影语言的全部“语法”手段的情况实属鲜见。（同样，一篇文章涵盖各类语法结构的情况也不常见，除非是一些特意造成这种效果的文章，或是那些篇幅甚长足以使各类结构大有机会一展身手的文章。）

当文本是一部影片时，就必须补充说明电影语言和语汇语言的两点区别。

1. 我们这里考察的语意段是较长的单位，因此在文本中的数量也比语法结构少，两者并不完全对应，例如，一部中篇小说中的“句子”多于一般影片中的“独立语段”。

2. 这些电影单位的程式化不及语法单位的程式化，它们更注重风格

① 此外还由于笔者十分喜爱这部影片。

的选择，而且电影导演可以根据自己的审美意图广泛选择风格^①。因此，既应研究一部影片中缺少的若干语意段，亦应研究它们在另一部影片中的存在，涉及一部具体影片时，各种语意段的有无皆可显示这部影片的风格。

此外，就影片制作整体而言，八大类独立语段的出现次数并不相同。每类语段都有自己特有的和有助于说明其特征的平均频率，我们可以依据多次抽样的简单统计学方法计算它的出现频率。（同样，在法语中所谓的“独立”句多于所谓的“后果”从句。）因此，显而易见，就出现频率而言，常规段落多于括入语意段，场景多于交替语意段，叙事语意段多于描述语意段，段落—镜头多于非故事体插入镜头等。因而，有一些类型本质上就比较鲜见，若用风格学的术语说明它们的出现频率，我们可称之为“稀有”类型：即不同层次的平行语意段、括入语意段、描述语意段和交替语意段（已更常见）；在独立镜头中，有非故事体的插入镜头，这是主观性和解释性插入镜头。反之，有的类型本质上就是常见的，就风格而言，它们符合情节更“简单的”电影呈现，符合更透明的语言（但是，这种语言只是貌似非语法化的）：譬如，不同层次的常规段落、插曲式段落和场景；在独立镜头范畴内，有段落—镜头和偏离故事体的插入镜头。

电影风格史也与这个问题有关。如今比较鲜见的语意段编排在经典电影时期反而常见，经典电影更关心（如批评家和历史学家指出的）一网打尽电影语言的全部“修辞”手段。可以肯定，像弗立茨·朗格的《可诅咒的人》或奥逊·威尔斯的《公民凯恩》这类影片都不止一次采用上文一览表中列举的每种语意段类型和次类型（也许非故事体插曲镜头除外，因为有声电影问世后，这类镜头锐减）。

① 这是电影泛语言专有的特点，正是由于这个最重要的特点之一，语法学和风格学几乎不可分离。关于这一点，可参阅如上第五篇，第110—112页。

从符号学的理论视角来看,对这种情况需做两点说明:1.完整的电影语法体系仅仅流行在相应的一个时期中(就此而言,近似克劳德·列维-斯特劳斯的若干亲属系统。2.具体影片与电影语法形成各自特有的关系:在一些情况下是做选择,在另一些情况下是一网打尽各种类型。在导演多多少少自觉选择句法和风格时,这两种解决方法(以及第一种方法的各种历史性亚变体)同样重要。

如下是《再见,菲律宾》中出现的语意段类型表,按其出现在影片中的频率多少为序:

- 场景。
- 常规段落。
- 独立镜头(段落—镜头或偏离故事体的插入镜头)。
- 插曲式段落。
- 交替语意段。
- 描述语意段。
- 插入语意段。

影片中没有出现平行语意段,也没有(在独立镜头内部)主观性和解释性的非故事体插入镜头

众所周知,平行蒙太奇是专属稍嫌直接和直露的象征系统的一个“修辞格”,今日影片不再像昔日影片那样乐于使用它。同样,非故事体插入镜头则更少使用,在一定程度上,解释性插入镜头亦如是。至于主观性插入镜头,应当指出,它的使用频率受到现代电影风格的双重影响:在雷乃(《去年在马里昂巴德》、《战争已结束》)或费里尼(《八部半》、《朱丽叶与精灵》)的影片中,这种镜头屡见不鲜,而在直接电影的影片中(广义的)和受直接电影影响的故事片中(如戈达尔的影片),这种镜头日渐稀少。《再见,菲律宾》属于第二种倾向(如我们所知,还包括影片的摄制环境)。

在罗齐耶的影片中,场景多于段落:这不恰好符合影片的一种“现

实主义”特征吗？把我们从巴黎引向科西嘉公路上的这段故事，主要是对现代生活的一份记录：假期、电视、汽车和青年人，他们怎样和他们亲朋相处，他们如何调情，如何相爱，尤其是怎样交谈；而由于显而易见的原因，场景和段落—镜头显然是最适合表现谈话的语意段类型。

插曲式语段的较高使用率离不开对蒙太奇和叙述编排的一直关注：对若干事件的暗示性叙述，对另一些事件的强调性叙述，而叙述的自由方式只是成功结构的可见外观。

然而，简单的和始终按线性发展的情节动作，也包含着叙述中出现了分叉的过渡段落，在这些为数不少的段落中，两个不同系列的“小事”交替出现：交替语意段负责表现这种对比结构。

大量的独立镜头（故事体插入镜头或段落—镜头）是这种叙事的核心，这种叙事的整体结构的依据，是连续性长镜头和复杂组合之间的对比，在这些复杂组合中，快速、突现和往往形成冲突关系的镜头陆续呈现，这时，插入镜头最终起到了类似交替蒙太奇的作用^①。

描述语意段和插入语意段在罗齐耶的影片中为数不多，但是对这种现象的风格学阐释务必谨慎：这是本质上鲜见的类型，而我们知道，一部作品的风格取决于呈现频率的差距（即被研究的作品中每种“手段”的呈现频率与它在一般符码中的呈现频率之间的关系），而与被研究作品中的绝对频率关系不大。

总之，《再见，菲律宾》中各类语意段的可标记的频率、多少和有无，似乎足以证实和明确批评的直觉为我们指明的这部“新电影”代表作的风格（格式自由、摒弃过于直露的修辞手段、貌似“简单”和“透明”的叙述），也足以明确（在这种新电影内部）堪称“戈达尔式直接电影”的倾向具有何种风格（语汇语言元素的重要性，以及场景的重要性；整体的“现实主义”；但是，也包括蒙太奇在新形式下的真正

① 关于这个问题可参阅第六篇，第153页注1。

复兴)。

最后一个说法：我们会注意到，这里设定的独立语段一般都是比通常意义的“段落”更短的单位。这不足为奇：独立语段是一个纯影片单位，因为它是按照主题的处理方式被分切的，而不是直接按照主题分切的。反之，日常用语往往把构成一个情节视点整体的影片片段称为“段落”（“离别段落”、“示爱段落”等），即剧情的一个单位。而影片中同一剧情单位符合多个不同的和连续的电影化处理方式的情况亦不鲜见（一个场景后接一个段落，一个段落分切为两三个段落—镜头，一个交替语意段以场景结尾等）：可以借助多种不同的蒙太奇类型逐一讲述同一部分情节，这时，我们会看到多个独立语段，而故事概要（或总体记忆）可能会提示我们原本这是一个单一段落：我们在《再见，菲律宾》的详尽的独立语段列表中看到了这种情况的许多实例。

这就可以说明，在一部影片中，独立语段的数量一般多于我们通常看到的“段落”，而且，像《再见，菲律宾》这种正规长度的绝无过度分切的影片可以包含 83 个独立语段。

第四单元 “现代电影”：若干理论问题

第八篇

现代电影和叙事性

— I —

关于“现代”电影的定义，经常众说纷纭，令人莫衷一是。人们往往认为，有时甚至断言，“青年电影”、“新电影”将会超越叙述阶段，现代影片将是一种无拘无束的客体和流向不定的作品，它将在一定程度上摒弃传统影片不可或缺的叙事性。这就是“突破叙述”的大话题。

近年来，我们在许多电影批评家那里可以看到对这个问题的五花八门的阐述。我们仅以一次具有综合意图的研讨^①为例，就可看到，既有勒内·吉尔松^②借以界定一种“安东尼奥尼倾向”的“非戏剧化”（马塞尔·马尔丹^③把沟口健二也纳入此列），也有更贴近现实的强调一种本源

① 《现代电影是什么？四人试答》（« Qu'est-ce que le cinéma moderne? Tentative de réponse à quatre voix »），皮埃尔·比雅尔（Pierre Billard）、勒内·吉尔松（René Gilson）、米歇尔·马尔多尔（Michel Mardore）、马塞尔·马尔丹，《电影 62》（*Cinéma 62*），1962 年 1 月，第 62 期，第 34—41、130—132 页。这次讨论虽不深入，但是发表的见解相当契合当时流行的有关现代电影的几种主要阐释模式。

② 见上述讨论，第 35 页。

③ 见上述讨论，第 41 页。

现实主义的理念（在米歇尔·马尔多尔或皮埃尔·比雅尔^①看来，这种现实主义或多或少总要牺牲旧叙事手段）。还有即兴电影的概念（米歇尔·马尔多尔），“真实电影”、“直接电影”以及一切与之相关的作品都可纳入这一概念^②。再有“导演的电影”一说（马塞尔·马尔丹）^③，用于排斥旧时的“编剧的电影”。更有“单镜头”电影概念，它将横扫镜头分切琐细的旧式电影、直接叙事性电影（米歇尔·马尔多尔）^④。或者，还有摒弃经典影片的武断而单义的链接、摒弃戏剧化和以“现场调度”取代“场景调度”的一种可以多元读解的自由电影，一种“凝视的”和“客观性的”电影（马塞尔·马尔丹）^⑤。

另一方面，我们知道，曾经细致思考了这些问题的皮埃尔·保罗·帕索里尼认为，“诗电影”的真正盛行使观赏和叙述相形见绌^⑥。

人们毕竟都认为，近期内，决然抛弃所谓“电影语法”的句法规则的一种自由电影行将问世。

在这些部分相同的各种观念的集合中（我们的清单很不全面，只选取了有代表性的见解），我们必然发现与安德烈·巴赞、罗杰·莱昂哈特、弗朗索瓦·特吕弗和亚历山大·阿斯特吕克等人的著名分析遥相呼应的现代化回响：摒弃电影上奇观，提倡电影—语言（特吕弗），摒弃故事

① 见上述讨论，第37—38页（马尔多尔）和第38页（皮埃尔·比雅尔）。

② 见上述讨论，第130页。

③ 见上述讨论，第131页。

④ 同上。

⑤ 见上述讨论，第36页。尤见马塞尔·马尔丹的发言《现代电影，奇观还是语言？》（« Le cinéma moderne, spectacle ou langage? »），《电影62》，1962年1月，第62期，第45—53页（节选自新版《电影语言》一书的结束语，塞尔出版社，1962年）。这一论点在第49页上阐述得最清楚。

⑥ 还可参阅《贝尔纳多·贝托鲁奇和让-路易·科莫利访谈录》（« Entretien avec Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli »），载《电影手册》，1965年8月，第169期，第22—25页和第76—77页。另见《诗的电影》（1965年6月在意大利佩萨罗第一届新电影节上所做的讲演），《电影手册》转载，1965年10月，第171期，第56—64页。“访谈”一文第24页对我们提及的概念谈得最清楚。

线索过于精巧的“优质”法国片（特吕弗），摒弃破坏现实含糊性的过分明显的“符号”（巴赞），抛弃老一辈理论家青睐的伪句法手段（莱昂哈特），摒弃纯情节电影和电影一奇观，提倡“电影—书写”这种灵活顺手的表现手段（阿斯特吕克）。

这篇文章无意针砭上述各类分析（尤其因为这些分析各自包含着我们认可的许多真理），但是，我们宁愿通过对这些不同观点的逐一质疑（绝非完全质疑），批驳那种创作绝对自由的神话，尽管每个观点都没有大肆宣扬这一神话，但是它支撑和激励着所有这些观点（皮埃尔·保罗·帕索里尼的观点除外，他提出了既关联又不同的问题，我们将另题研究）。

对于“批驳”这个说法，需要做些解释：上述种种分析的目的和效果在于支持我们喜爱的影片，如今，这些影片看上去不觉沉闷。这些分析与当今唯一具有生命力的电影日益兴旺和广受欢迎的现状（至少在广泛的有文化修养的各界人士中）密切相关^①。时至1966年，拒不承认让-吕克·戈达尔或阿仑·雷乃，简直就等于甘当电影的门外汉，正如时至1966年还拒不承认罗布-格里耶和米歇尔·布托尔的贡献，就等于甘当文学的门外汉。我们不妨设想（尽管还不能从结构上加以详述），在每个时期，在每门艺术中，有生命力的言语，无论多么千姿百态，都能够汇聚成一个中心。即使我们最初只是通过这一中心向我们发射的炮火轨

① 也许总共只有两种电影可以受到我们的关注：一种是这篇文章论及的现代流行的电影，另一种是老的“类型”电影，主要是美国电影（西部片、惊悚片、滑稽片等），这种电影智力水准低，但相当讨巧，可惜的是如今它正趋于消亡，但是，通过现代流行影片的怀旧、默契和经常引用的途径，如影片《精疲力尽》中提到亨弗莱·鲍嘉（Humphrey Bogart），《另外一帮》（*Bande à part*）中借鉴黑色影片等，类型电影仍然存在。这曾经是一种了不起的电影，一种历久不衰和百看不厌的电影。由于现代流行的电影并不能保证它的发展，所以接替类型电影的恐怕是充满意识形态的说教和含糊其词劝人行善的电影（如《一个土豆，两个土豆》、《戴维与丽莎》之类）。这些是些充满良好意图的理性影片，它们是以艺术能够直接获得“人情味”的设想为基础的，然而，至少在我们的文化落后的时代，艺术只有经过一番特殊周折才能够获得人情味。

迹为它定位（我们越靠近它的中心点，火力越密集），那么，不容置疑，首先通过《狂人彼埃罗》的强烈震撼或《基督山伯爵》的极度枯燥感受到的这种明显事实，应当引导我们思考，因为思考的唯一可能的目的就是缩短激情或信念与其澄清过程的差距（这种差距起初是巨大的、乏味的和令人痛苦的），就是缩短影片语言与其元语言^①的差距。此外，千万不要忘记，评论家不完全是理论家，而始终颇似一位斗士，他不仅认真分析影片，也极力鼓吹他喜爱的影片，就此而言，我们可以认为，只要是为有生命力的电影效力的事，就是好事。

然而，总有一天必须对我们喜爱的电影展开理论分析，因为正是在这方面存在质疑，这种质疑即使不是针对赞扬新电影的批评家们的全部说法，至少也是针对动辄使那些批评家活跃起来的闪烁其词的反叙事神话。

— II —

首先值得注意的一点：大家都承认，新电影的特性在于它已经“超越”、“摒弃”或“突破”一些因素，但是，正如这篇文章开头力求简略提及的那样，所谓一些因素的具体所指（奇观、叙述、戏剧、“句法”、单义性表意、“编剧技巧”，等等）不同的批评家有不同的看法。

“奇观”的消亡？“奇观”概念是形象化比喻，但不包含任何严谨的观念。或者，我们可以从社会学意义上理解它：“奇观”就是对视觉形象为主的事件趋之若鹜的一群人的社会礼仪。就此而言，我们丝毫看不出电影影片在哪一点上比传统影片欠缺奇观，而且，所谓的革新仍然局限于电影批评元语言的纸上谈兵，并未影响电影批评力求阐明的影片客体。尽管能够看到《巴黎属于我们》的观众人数极少，他们不也是按

① “元语言”指用来描写、研究和分析各类语言的语言。——译者注

时聚集到正规场所、购买门票、付给女领座员小费吗？实际上，在这方面，只要不头脑发热到出格的地步，就不难想到，只要影片发行、放映和消费的相当异常的方式没有普及，电影就仍然是一种奇观，“离题浮想法”（普鲁斯特在捕捉心理变化时一直使用的方法）也无法让我们就目前所知形成一个有意义的认识。说现代电影不再是一种奇观，这是奢谈并不存在的相异性。我们也可以从更具有心理学意义的角度来理解“奇观”这个概念：一切以外部形态呈现在我们面前和使我们成为目击者的以视觉形象为主的事件都是“奇观”。那么，还有什么比音乐喜剧《女人毕竟是女人》更纯粹的奇观呢？被自我调侃的无限温情既削弱又添趣的这部音乐喜剧，毕竟是一部音乐喜剧。

当然，非视觉表意形式（特别是语汇表意形式）在现代电影中比以前更显重要，它们尤其不再自惭形秽（如刚刚摆脱无声状态时的那个神经官能症时期：雷内·克莱尔的《巴黎屋檐下》和查理·卓别林的《摩登时代》就是例证），或者相反，它们全无顾忌（如经常或多或少照搬通俗喜剧的法国影片的平庸对白）。然而，尽管现代电影比旧式有声电影更善于运用对白，但并不多言，影像也绝未失去自己的重要性。无论从哪方面看，“奇观”概念都无法把握新电影的独特贡献。近期的重要影片也许都是引人入胜的奇观，它们毕竟是奇观。

但是，我们经常听到人们回答说，这些影片不再是纯粹的奇观。好吧！既然如此，全部问题就在于确定这些影片在它们的奇观性之外还有什么属性；因此，奇观这一概念本身无助于解决我们关注的问题。

“戏剧”的消亡？那么，青年电影摆脱的莫非是戏剧了？先别深说。因为在往下探讨之前，必须追问我们谈及的是哪类戏剧和哪类电影。历来都有摹仿拙劣戏剧的拙劣电影：在默片时代就有这种电影，尽管那时还哑然无声（“艺术影片”和类似影片）：有声片问世后，“心理喜剧”和“剧情喜剧”（勿与美国喜剧混淆）就赶来接班；它们还没有寿终正寝。仅以法国电影为例（法国电影在这方面确实备受

青睐)，按照这种类型片的固有配方（姑且可以称之为“五个五分之一”的配方，正如做点心有“四合糕”一说）拍出来的影片，岂止数百部！^①

如果说现代电影确实很大程度摆脱了这一切，那么它通过这种做法摆脱的是通俗喜剧，而不是戏剧，以往的优秀影片也同样摆脱了通俗喜剧的做法。茂瑙、斯特劳亨和弗拉哈迪自不待言；而爱森斯坦亦如是，尽管方式不同。

反之，我们希望谈论的是好戏剧和好电影吧？那么，我们怎能忘记昨天（如爱森斯坦）、今天（如奥逊·威尔斯）或中生代（如伯格曼、维斯康蒂）的一些伟大电影导演都曾经是或仍然是名副其实的戏剧家？怎能忘记经由让·卡尔达出色阐明的^②阿仑·雷乃和阿涅斯·瓦尔达从所谓间离化戏剧中获得的教益呢？怎能忘记今日戏剧看重的一切，都像米洛斯·福曼、雅克·罗齐耶或让·卢什的影片一样，已经远离了“精雕细琢的情节”呢？如果我们站在更高的角度看问题，如果我们遵循一些电影理论家（巴拉兹）^③或戏剧理论家（莱辛）^④的观点，认为戏剧不同于

① “心理剧”（或“剧情喜剧”）的配方如下：

1. 关于社会：少年犯罪。被职业秘密左右的医生的良知。卖淫问题（社会祸害）等。
2. 关于心理真实：并非虚构的真实细节……经细腻观察的人物特征……貌似平凡但含义深远的琐事。
3. 作者的措词：对话、华丽、精彩……
4. 演员表演的节目：扣人心弦。（“E.F. 太太和 P.F. 先生闪亮出场。”）
5. 少许裸体：露得恰到好处。切忌下流。“年轻的女演员富有魅力，穿衣和脱衣动作皆风情万种。”

② 《人道主义始于语言》，《精神》杂志，1960年6月，“法国电影状况”专号，第1113—1132页。

③ 《电影理论》（伦敦，德尼斯·多布森出版社，1952年），第250—252页。“史诗性”与“戏剧性”的对立；小说亲近史诗性，戏剧亲近戏剧性，电影从若干方面来看也亲近戏剧性。

④ 见莱辛《汉堡剧评》（*Dramaturgie de Hambourg*）开篇（涉及小说改编为舞台剧问题的段落）。小说家描写心理活动，剧作家则应该“把心理活动摆到观众眼前，并通过幻觉的连续性不间断地展现这些内容”。（值得注意的是，在电影中，“幻觉的连续性”在每个“场景”内发挥作用，而在两个场景之间则告中断；况且，这一现象在戏剧中有明显的等同形式。）就这类问题而言，我们还看不出电影如何真正“非戏剧化”。

史诗（或小说，即世俗化史诗），正如呈现在动作和事件流程中的虚构故事不同于由非主角的话语叙述的同一虚构故事，那么，我们就应当断言，尽管电影是迥异于戏剧的艺术，但是眼下还不至于放弃与戏剧的既有表象又属本质的亲缘关系——除非它的本性全然改变^①。与“奇观”和“非奇观”的对比一样，“戏剧”和“非戏剧”的对比也无法让我们把偏爱奉为理论，无法帮助我们弄清我们偏爱的原因和新电影究竟新在哪里。

即兴电影？那么，现代电影是不是“即兴电影”？但是，套不上这个定义的现代影片不胜枚举：从《水中刀》到《朱尔和吉姆》，包括奥逊·威尔斯、德米、雷奈等人的全部作品。提出这一公式的迈克尔·马尔多尔小心翼翼，仅仅用它说明现代电影的一种特定倾向，但是这个概念并无依据，而且时常用得含混和空泛。实际上，这个概念仅仅适合两种情况（尚且有诸多保留），一方面适合让-吕克·戈达尔（但是我们知道，此人颇有天才，而天才毕竟需要另当别论，此外，如果说他的即兴创作非常成功，那也是因为这位“电影达人”也是干活的快手），另一方面适合广义“直接电影”范围内的若干倾向^②，除了几部有光彩的影片外，这些倾向仅为观众提供了尚未成形的草图，往常我们会像克劳德·列维-斯特劳斯曾经指出的那样^③，把它们视为一件未完成作品的中间生成状态。直接电影的各种成品往往只是怠惰或仓

① 纵观赞同或反对“舞台戏剧片”的各种意见，我们只能承认马塞尔·帕尼奥尔言之成理，因为他始终注意到电影与戏剧的根本亲缘关系，尽管我们不必赞同他的提法的全部细节（譬如，他认为舞台剧与电影是“戏剧艺术”诸多形式中的两种形式）。参阅《恺撒》（*César*）一书第一章（普罗旺斯出版社，1966年，回忆录卷），该章内容还以《巴黎影评》为题单独刊发于《电影手册》，1965年12月，帕尼奥尔和居特里（Guitry）专集，第173期，第39—54页。引述段落：第43—44页。

② 狭义的直接电影（吕斯波利）、狭义的真实电影（《夏日纪事》），还有“摄影机偷拍”、“国家电影局”（加拿大）拍摄倾向、所谓纽约学派或英国“自由电影”的若干方面、美国大型新闻片（利科克、梅斯莱斯兄弟和若干电视倾向，如克兰）等。

③ 迈克尔·德拉艾和雅克·里维特访谈录，载《电影手册》，1964年6月，第156期，第19—29页。引述段落：第20页。

促的产物；正如贝纳尔·潘戈所言^①，直接电影往往拒绝艺术的魅力，或者干脆拒绝精雕细刻，而仅仅从好的报道中（在佼佼者中）获取真实性。认识到成批的直接影片并不完美，还远远不够，事实上，直接影片不是现成的^②。不仅电影史需要深刻改变，而且审美客体的最根本的性质也需要深刻改变，一部艺术作品才能够在构思中大量保留未经加工的现实，才能觊觎不同于经过重构和移植的真实的另一种真实，这种真实是艺术初步加工所能掌握的唯一真实。直接电影的好影片之所以好，就因为它们是好影片。如果说“即兴”是指经过孜孜不倦的努力使技艺臻至娴熟而能当机立断（优秀的外科医生面对剖开的腹部也是“即兴发挥”），或者是指天才的灵机一动，或者两者兼而有之，那么所有杰出导演都曾是即兴创作者，至少有局部的即兴创作。相反，如果即兴是指怠惰与制片愿望相互冲突后两相抵消之策，那么我们干脆可以说以往和现在的一种劣质影片就是即兴电影。在前后两种情况中，都无法用即兴和非即兴的对立去界定现代电影。

“非剧情化”电影？那么，是“非剧情化”？是安东尼奥尼式电影？是“平淡无趣的时间”^③？但是，既然影片是制作出来的客体，在影片中就绝不会有平淡无趣的时间；只有在生活中才有平淡无趣的时间。一段时间，唯有相对于抱有的兴趣而言，才可能是“平淡无趣的”：在一次至关重要的会见前，我的对话者迟到了一刻钟，这段等待时间对我来说就是平淡无趣的，因为它延误了我在那段时间中的生活。但是，这只是因为生活中的事件不是按照我的意志安排的，才可能有这种事；借用埃

① 《新小说和新电影》（《Nouveau roman et nouveau cinéma》），载《电影手册》。1966年12月，第185期（“影片与小说：叙述问题”专刊），第27—41页。

② 我们注意到，提出“即兴电影”的米歇尔·马尔多尔并不完全赞同广义的“直接电影”，相反，他的观点相当严格，似乎吻合我们的观点。但是我们认为即兴电影的概念本身尚欠清晰。

③ “平淡时间”（Le temps mort），法语中表示“淡季、故事情节无进展和无生气部分”。——译者注

迪安·苏里奥的说法^①，人们渴望不断体会情感的丰富多变，认为那才令人心旷神怡，而生活中的事件并不听凭这种渴望。如果让一名安东尼奥尼派拍片，那么，这一刻钟的等待必将不再是平淡无趣的时间，因为这种等待即刻成为影片的本意（影片毕竟是被建构的），而且，在那一刻，影片的全部生命就体现在这段“平淡无趣的时间”中。在电影中，唯一真正平淡无趣的时间是使我们厌烦的影片段落（沉闷无聊的时间），因为它们从外部使昏昏欲睡的观众等得厌烦至极，从而造成相应条件，使生活的“平淡无趣的时间”成为可能。平淡无趣的时间的命运取决于分镜和蒙太奇阶段，即在影片问世之前：凡是导演感到平淡无趣的段落，他就从影片中剔除，我们也永远看不到它们，因为在这方面影片毕竟不同于生活，始终要筛选，否则就不会存在。而电影导演自认为安排在影片中的所有“时间”都是生动的。安东尼奥尼风格无非是对生活中什么是平淡无趣的时间或什么不是平淡无趣的时间的新评价（在电影中独辟蹊径），而绝非影片本身平淡无趣的时间美学。这种革新主要在意识形态方面，其次才是在电影方面；安东尼奥尼之所以是现代派，主要在于他的影片表现的人性本质^②，其次才是因为影片的“语言”。这位电影导演擅长为我们揭示那些通常被视为无关宏旨的生活瞬间具有的广泛含义；“平淡无趣的”时间一旦融入影片，便产生新的意义。显然，安东尼奥尼（以及直接电影的优秀影片）的最大功绩是把构成我们日常生活的一切失掉的表意功能网罗到一种更精细的剧作中。此外，他的功绩还在于善于保留那些表意功能，同时又避免编纂它们，也就是说，不剥夺它们的表意内容的这种闪烁不定的含糊性，而如果没有这种含糊性，它们也就不再是失掉的表意功能：所以，他的功绩就在于既不重构又能保

① 《影片世界的重要特性》，《影片世界》撰文，第11—31页（弗拉马里翁出版社，1953年，埃迪安·苏里奥主编的合著）。引述段落：第15页。

② 在这方面，我们赞同皮埃尔·比雅尔的意见（见上述讨论，第39页）。

留它们^①。因此，“非剧情化”（这是虽方便但危险的术语）无非是剧作艺术的一种新形式，因此我们才喜欢《呼喊》和《奇遇》。没有“剧情”，没有虚构，没有故事，那就不再有影片。或者只有纪录片、专题片。人们往往忘记，唯一真正的分界线，就是在通常意义的“影片”（=“现实主义”或非现实主义的虚构故事片）和从一开始（即是说，比安东尼奥尼式或戈达尔式的新剧作艺术早得多）就摒弃了叙述原则本身的各个特殊片种（新闻片、广告片、科教片，简言之，一切广义的“纪录片”）之间的分界线。许多一般水平“直接”影片充其量只是差强人意的纪录片，菲利普·奥迪盖的这个提醒不无道理^②。

本源现实主义？那么，新电影是否可以定义为更贴近现实的方法，即一种本源现实主义或一种“客观性”？首先，这里必须排除一种模糊观念：如果说上述这几个概念意味着电影生来就有一种显现宇宙的神通，揭示万物的能力，只是历时弥久才对此有自觉的意识，那就等于重拾让·米特里批判过的一个神话^③，这个神话披着现象学的华丽外衣，掩盖着一种本质论现实主义，以至于一方面以暧昧性为理由反对表意的强制的单义性，另一方面又在“事物自然感”层次上拣回这种单义性；这正是安德烈·巴赞和罗杰·穆尼埃的理论中最应受到批评的部分。况且，必须指出，米歇尔·马尔多尔和皮埃尔·比雅尔没有采用这个意义上的“现实主义”概念；马塞尔·马尔丹也没有，尽管我们认为他的一些提法不尽妥当，特别是“客观性”和“现场调度”（一部影片从来都不是客观的，它总是与一个目光相关；“现场调度”并不能取消“场景调度”，它只是场景调度的另一种形式）。影片《不凋的花》的作者

① 实例：《奇遇》中，岛上的牧羊人是绝对逼真的人物（他做了什么？他到底知道什么？影片不做交代）。另一实例是《夏日纪事》中对加比龙（Gabillon）的访谈（他对自己的入伍经历有多么悔愧？他以什么样的心情接受了相对的资产阶级化？）。

② 见《克拉科夫短片电影节拾零》（《En marge des Festivals de courts métrages de Cracovie》），《影像与声音》，1965年10月，第187期，第33—36页。引述段落：第33—34页。

③ 《电影美学与心理学》，第1卷（大学出版社，1963年），第129—131页，另见多处。

阿兰·罗布-格里耶在他的“主观性”大转折时刻曾经正确指出,单就取景必然需要选择镜头角度而言^①,电影就是一切艺术中最具主观性的艺术;众所周知,现象学的真正教益绝不在于宇宙显现论的单方面胜利,而在于它坚称存在的事物与事物为之存在的人之间有着一种决定性的双向交流关系,还在于瓦勒里^②所说的那种不可超越的已然完全包含在“有”中的“逆场景”,“有”是存在的基本形态,也是电影的基本形态:既然“有”意味着事物的存在,以及事物为之存在的人的存在,那么“有”本身就同时涉及被摄客体 and 拍摄过程。

宇宙显现神话的真正当代继承人不是全体青年电影,而主要是围绕着真实电影发展起来的一种狂热乐观主义:信仰一种影像的纯真性,认为影像可以神秘摆脱一切内涵,即使影像的纯真性必然顺从摄影机但凡稍微移动就会造成的推论式安排,它也不会像语言那样备受怀疑^③,借用巴尔特的说法,这是一种极端的图像亚当主义神话^④。其实,在真实电影的一些佳作和大量劣作中,充斥着意识形态,至少从最少技术性方面和最深情感根源上审视符号学方法时,我们可以把意识形态的充斥视为符号学主张的迷途的、可怜的和固执的姐妹。目前,有一股怀疑语言的强风迎面吹来,话语到处受到质疑。言语本来是用来

① 参见《小说描写中视点的定位与移位》(« Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque »),载《现代文学杂志》(Revue des Lettres modernes),1958年夏季刊,第36—38期(“电影与小说”专号)。对于客体派文学主将之一的这种“主观主义”,贝尔纳·陶尔(Bernard Dort)做过恰切的评述(《描述电影》(« Un cinéma de la description »),载《第七艺术》,1963年4—6月,第2期,第125—130页),尤见杰拉尔·热奈特的精当评述《定眩》(« Vertige fixé »),10/18丛书版《在迷宫中》(Dans le labyrinthe)后记,1964年,第273—306页。

② 瓦勒里(Valéry, 1871—1945年):法国诗人、作家和文论家。——译者注

③ 参阅让-克劳德·布兰吉叶(Jean-Claude Bringuier)《真实电影自由谈》(« Libres propos sur le cinéma-vérité »),载《电影手册》,第145期,1963年7月,第14—17页。引述段落:第15页。

④ 亚当主义:公元2世纪时出现的一种教派,主张裸体,以恢复创世纪时的亚当的纯真性。“图像亚当主义”喻指信仰影像的纯真性的主张。——译者注

询问世界的，如今反而备受诘难；言语本来是用来让人作答的，如今反而被勒令自我交代。正是在这个多疑的和高雅神经官能症的地盘上，美国“普通语义学”重新发现了一种出人意表的乐观主义（=净化语言必将净化人类关系），“逻辑实证主义”则重新发现了一种积极的、相对主义的和稍嫌牵强的悲观主义（=真实的表述只是合适的表述，词语只是包含特定的真实，即被纳入符合社会语言学正确用法的词语中的真实）。反之，真实电影企图通过所谓摒弃连贯表述和借助图像实录而避开这些难题；主人公的话语本身应当是漫不经心和脱口而出的，话语是影像的组成部分，是影像中的人的声效，它也甘愿成为视觉形象纯真性的衬托（在真实电影的影片中，采访场景层出不穷，皆源于此）。真是用心良苦……^①

① 观众如果仅仅看过《孤独男儿》、《疯癫大师》、《地球陌客》和已在商业院线公映的其他一些同质量影片，也许会觉得我们太苛刻。但是不应忘记，还有一些专门场合，人们能够连续看到10局美式橄榄球赛（变焦镜头和全景移动镜头变换迅疾，令人目不暇接，教练和“男孩”的粗野吼叫声不绝于耳），15次有关魁北克大学生性心理障碍的采访（含糊不清的话，情感暴露癖，等等），一大批有关拳击师、演员、赛车手、制片人和殖民地种植园主的报道（=纯粹的新闻报道），二十来次针对精神错乱者、农民、吸毒者、大学生、中非居民和更多“问题人群”的心理剧式调查。因此，我们看到这类电影在两种意识形态之间摇摆：一是我们以上谈到的注重影像客观性的意识形态，这是颇显离奇的行为主义；二是另一种更说不清的意识形态，它是现代社会心理学特有的各种暴露法或治疗法（心理剧、群体动力学、头脑风暴法、深度访谈法，心理疗法等等）的通俗化和折中式产物。人们只是忘记了，如果不能以可控制和讲技巧的方式运用这些方法，它们就只能导致两种结果：或者受访者依然故我，“阻滞状态”一如既往，只会老生常谈；或者只从专家那里学到皮毛的不负责任和窥探隐私的冒失盘问，给受访者留下精神创伤，这时，我们看到的就不是若干潜在内容的暴露，而只是一连串亢奋和杂乱的假象（人们互相指责，哭哭啼啼，胡言乱语），结果我们反倒怀念以“得体”为基础的老式教育方法。况且，意味深长的是，在一切现代方法之中，真实电影影片唯一用得较少的方法偏偏是技术性最强的方法，它要求治疗专家的言语服从精确的操作规则，不在于表现一定的真实或一定的印象，而在于激发一种预期的可控的结果：这就是严格意义的精神分析法（我们加上“严格意义”，以别于形形色色的不顾规范化程序坚持突然袭击原则的“电影干预”，即忽视实效和企图直接表现真实的处理言语的做法，因为拒绝赋予言语以严格符码化的身份，会使扭曲的精神分析法充满风险）。总之，在自诩真实的电影中，似乎可以做如下最基本的区分：一极是直接电影（外部客观性的意识形态），另一极是真实电影（拯救性干预的意识形态）。

然而，新式电影中的优秀作品，包括直接电影的影片（观看一些影片时，可以即刻感觉到下述现象），毕竟会经常提供给观众在以往重要作品中也难得一见的一种特定真实，这是极难定义的只能靠本能确定的真实。一种举止的真实，一种声音变化和一种动作手势的真实，一种情调的准确……譬如，在影片《狂人彼埃罗》中，海滩松林中那场美妙的犹如舞蹈的场景（“我的幸运线……你的纤腰……”）；然而，这是极其“非现实主义”的场景，因为有一段舞蹈，还因为引用了美国歌舞喜剧片；我们的所见与电影文化主义^①传统的纯真“现实主义”相距甚远，与电影俱乐部心目中的“现实主义”相距甚远。然而，没有任何其他影片段落——也许，斯特劳亨的《结婚进行曲》中阅兵场上暗送秋波的那个场景除外，但略逊一筹——能够如此浓墨重彩直叙胸臆，如此傲然不羁忽略时间地点的外部真实，而让人感受到因爱而生又孕育出爱的那种身体的默契，感受到由手势和微笑营造出来的这种整体氛围，感受到女友的容光焕发的脸庞如何流露出千回百转的柔情，如何温顺但不屈从，如何随着情郎在她身旁踏出的活泼、有趣和动人的柔情舞步来回转动。这种准确精当，不仅见于戈达尔和特吕弗的全部作品中，见于安东尼奥尼的一些作品中，也见于从《黑桃爱司》到《再见，菲律宾》等一大批现代影片中，包括洛塞、奥尔米、罗西、德·塞塔和马卡维耶夫等人的影片。不妨认为这些尚不稳定的真实时刻（所谓真实也尚待界定^②）毕竟是我们1966年称之为“现代”电影的最宝贵的成就。绝非什么客观性准则，什么无裂隙的现实主义，能够界定这种现代电影，但是，用反映若干真实的能力，或者更确切些说，用若干准确精当的表达能力，就能够界定现代电影，准确精当的特点使青年电影显得更成熟，而使旧时

① “文化主义”：西方人类学学派分支。——译者注

② 我们在《电影中的言说和所说：逼真性渐趋衰落？》一文中曾努力更清晰勾勒这个问题，本文集，第十篇，第218页。

电影常常显得十分幼稚。旧时影片，即使是佼佼者^①，一般也是提高调门，就像那些天赋甚高的少年：他们在父母请来的客人面前说话时也是调门偏高，尽管没有傻话。

刻意求工的电影？然而，为确认上述准确性已经成为可能（而就整体而言，从前的电影导演并不比现在的电影导演笨拙和迟钝；文化修养可能浅些，但是这种解释不足以说明问题），就要重新研究那种更加精致的新剧作艺术，新剧作艺术能够容纳更多内容，那是直线性情节舍弃或压缩的内容。语调的准确恰当（这是新电影的无可估量的成就，它使一部分传统电影显得陈旧和过时）可能只是一个承上启下的结果。

另一方面，切勿忘记，这种新的“现实主义”并不能说明现代电影的全貌，而与之相关又与之逐渐明显对立的、以刻意求工的表达术和推而广之的宣叙调为特征的电影已经风生水起，这就是阿仑·雷乃的电影，阿涅斯·瓦尔达、克利斯·马盖、阿尔芒·迦蒂和亨利·科尔比的影片中的若干方面也可在不同程度上归入此类电影^②。在这里，文字和影像的程式显然更加挑剔，一切似乎表明，影片载体固有的现实主义潜能以往曾是混沌一体，可以说受到了几分戏剧化现实主义的一般程式的制约（譬如，卡尔内和普列维合作的影片），而如今这种潜能已经分化：一方面是“疯狂电影”（符合勒内·吉尔松^③正确指出的那种“狂恋”的含义），即一种感情奔放和刻意求新的电影（正是这种电影有时能捕捉

① 参见茂瑙的《日出》中的若干段落（城里女人最初几次出场），史约斯特罗姆的《风》中的若干段落（莉莲·吉许的那些表情）和斯特劳亨的影片《贪婪》的若干段落（马尔库斯这个人物）等等。当然，还有爱森斯坦影片（不仅是《战舰波将金号》）和普多夫金影片（也许不仅是《亚洲风暴》）中的一些段落。

② 恳请注意，我们的“刻意求工的电影”范畴包括雷蒙·贝卢尔界定的部分“现实电影”范畴：《一种现实电影》（«Un cinéma réel»），载《第七艺术》，第1期，1963年第1季度，第5—27页。

③ 见上述讨论，第35页。

到非常直接的真实,而且我们知道,让-吕克·戈达尔对让·鲁什的探索尤感兴趣);另一方面,则是由阿仑·雷乃和他的先后几位编剧完美体现的精心预设和非直接化的电影,这是一种只相信重构真实的电影^①,也许,这是比它心目中的布莱希特化更布莱希特化的电影,它一丝不苟精心安排一系列反复出现和彼此匹配的符号,而且有意通过精巧奇特的布局强化对这些符号的莫衷一是的解析,让人尽管搜索枯肠也难下定论,这也是一种徘徊在暧昧和神秘之间的电影(在《穆里埃尔》中,阿尔丰斯是否如他所说在二十年前已给艾琳娜写信解释了失约的原因?在马里昂巴德,是否真有一个去年?在《长别离》中,丈夫是否真是失去记忆的人?诸如此类,不一而足),这还是一种充满不确定性的电影,它无意通过摹拟我们日常生活的常态表现复杂矛盾的意义,而是刻意构筑一座迷宫式模型,令人联想到若干现代主义离奇仪式,在这里,观众

① 数量不少的一部分评论猛烈抨击了阿涅斯·瓦尔达的《幸福》(*Le Bonheur*)。这是一场误会。本文作者也并不喜欢这部影片,但是,指责它“非现实主义”则是严重误解。当然,影片展现的工人的生活方式纯属虚构。但是,这样做自有其苦衷。这部影片相当于18世纪的哲学故事,或更似19世纪的战斗的乌托邦(但不幸的是,影片没有更清醒估计到影响所涉问题的真正社会因素,尤其是阶级因素)。从一定意义上说,这也是一个勇敢的举动。因为,如果在生产制作影片的社会圈子中确实有些人梦想一个恋爱真正自由的世界,一个既有兽性又充满人性的世界(在那里肉体的放纵也等于男男女女的宽容、同情和充分合群),梦想一个自多神教衰亡之后逐渐形成的情感(这个失责、混乱和迷人的怪物)终于被制服的世界,如果情感的未来主义果真为左岸派人士提供了一些谈资,那么,撇开创作了《淡季》(*Morte-saison*)、《美好岁月》(*Bel âge*)和《千阳烈焰》(*Brûlure de mille soleils*)的皮埃尔·卡斯特(Pierre Kast),除了阿涅斯·瓦尔达之外,还没有人把这些零散的思想聚合成这样一篇如此冒犯和挑衅的檄文。这些新型人类关系,这些在资产阶级通奸的卑劣行为之外率真展开的多角恋爱,这些被视为撩拨占有欲和嫉妒心的真诚而无谓的痛苦的爱情,在影片中呈现为现在时态,就是说,它们似乎真正存在,而且已经存在过。这就是所谓的非现实主义。但是,这不也正是乌托邦的定义吗(=由现在直陈式表达的祈愿式)?此外,在一些“艺术家”圈子内,这类自由关系或多或少已付诸实践;但是,假若阿涅斯·瓦尔达把她的影片情节移到艺术家的圈子里来,那么,故事(于是成为现实主义的)就会丧失自己的战斗力。因为影片想告诉我们是工人也可能这样生活。总之,一切误会皆源自人们把一部典型的刻意求工的电影作品当成戈达尔式的影片了。应当重申,我们不喜欢这部影片,甚至一点都不喜欢它。这是因为它硬要通过细节渲染乌托邦。但是,一位当代女性能给我们讲那么多不寻常的事,谁能硬说这里没有几分勇气和美丽呢?怎能不为她的真诚动机深表敬意呢?

必将迷失方向，但是他走的是一条预先已知的路径^①。我们可以认为，阿仑·雷乃和让-吕克·戈达尔代表影片现代性的两极：一极是精雕细刻的间接现实主义，对应的一极则是洋洋洒洒的杂沓现实主义（就此而言，“真实”既可寓于此，也可寓于彼）；借用巴尔特的概念来说，前者是“摹拟”和重新结构模式的胜利，后者是“诗意”的丰富华丽的变形。旧式影片多少总是“现实主义的”，但是多少也总是简单化的，它们超不出这种分野^②，而影片现代性的特征之一显然就是通过这些重要的双向开放趋向中的一种趋向重新布局电影领域，我们通过一些语言现象也可知道这种趋向的重要性。

一种导演电影？那么，“导演电影”与以往的“编剧电影”的对立能够为我们提供电影现代性的标准吗？这种现代性确实有所存在，因为我们感觉到它的效果，但是很难说透它。显而易见，今日电影往往是“从电影到电影”，而以往的电影经常是事先“扣紧的”一个情节的后续性二次元图解；在这里，戈达尔的影片又是最好的明证，米歇尔·古尔诺等人的评论甚至从中发现了这种可能性的条件。但是，以往的杰作已经靠影片本身而不是靠它的剧作前提吸引我们（《吸血鬼》、《可诅咒的人》、《纳努克》等等）。但是，阿仑·雷乃

① 在日常生活中，“暧昧性”（忽略它的词源）很少表示从两个（或多个）确切答案中选择。它往往表示在一定范围内词义的不确定，对这一范围的质询本身并不包含分立单位。同样，在《狂人彼埃罗》中，当费迪南开始遭到拷打而决定说出“她在伯爵夫人舞厅”时，这种近乎出卖的行为反映了纠缠在一起的难以确定的纷杂动机，而且，它们能够并存于意义链的同一节点：害怕受刑、弄不清两名蓝衣大汉的用意、怀疑玛丽亚娜是他们的同党和存心出卖他、怨恨她避而不答他原先提出的问题、超验性的“到底有何用”的念头和一切祈望突然走向反面的感受（如在最后自杀的时刻），等等。让-吕克·戈达尔真如贝纳尔·陶尔在《现代》杂志上的一篇文章中所言是个“无节制的浪漫主义者”吗？确实。但是，在一定意义上说，他也是法国电影一流“现实主义派”之一。

② 在旧电影中显然也有非现实主义影片、神怪片和幻想片，等等。但是，至少自1935年至1940年后，它们已另成一系，而阿仑·雷乃并不是它们的继承人。格律化电影是同一现实主义树干上长出的两大分枝之一，1940年至1950年间，现实主义与各种“虚幻”倾向相比已成主流。

的所有影片都首先是“编剧的影片”：这位电影导演从不独自构思自己的作品，在剧本阶段总是悉心寻找有功力和有特色的合作者，他的有条不紊的工作方式清楚表明他十分重视任何影片都要积蓄和包容的前电影层次。但是，安东尼奥尼的影片总是从对男女关系和孤独问题的一系列反思中汲取旨趣，而反思包含体验、交谈、探索心理与情感的发展脉络，易言之，包含一整套远在电影之外的现象。但是，戈达尔本人的影片证明了一种叙事的创新：首先是感受力、想象力和观察力，然后才是电影。所谓“首先”未必意味时序的先后，但是肯定意味着一个基本的主次关系。戈达尔想必属于那种只是在临场拍摄时才能够萌发灵感的人，他们只能通过对电影的持久（甚至无序）反思去搞电影^①，他们只能在介乎诗与诗论之间的界域中从事创作（我们从这里一定会认出现代文学最明显的特征之一）。但是，就戈达尔的创作而言，即使心里想到的电影成为电影创作的必不可少的催化剂（正如现代作家即使刚刚落笔写作，心里也总会有“书”的概念），戈达尔毕竟还是通过对他来说必不可少的“拍一段电影的自觉意识”的助力，最终为我们呈现一段叙述，把非影片世界的风云万象纳入叙述的网络中：爱情、政治、杀人越货、当代社会、海、阳光、巴黎、对女人的柔情蜜意，这种柔情蜜意又与提防她随时会背叛的那种原始的达利式的朦胧幻觉相通……凡此种种，不一而足。在戈达尔的影片中，总有一则故事^②。即使是“残缺的”或古怪的故事，而不是夸张的线性故事，这也丝毫改变不

① 见埃里克·罗麦尔《旧与新》（« L'ancien et le nouveau »）一文（《电影手册》访谈录），第172期，1965年11月，第33—42页和第56—59页，引述段落：第34页。

② 埃里克·罗麦尔在《旧与新》一文（同上注）第37页说得很正确：“我看不出为什么不讲故事就更具现代性。”尽管新小说与新电影有些方面彼此相似，但是，它们在整体上的相似，未必使人一时糊涂承认两者完全相同。至少应该注意到，新小说已经把一些现象推至极致，而在电影领域，这些现象才刚刚冒头（“超越叙述”等）。人们往往忘记这样的小说和电影之间存在着可观的年龄差别：小说几乎是位老人，而电影似乎是初出茅庐的青年。显然，“新小说家”和“新导演”几乎同龄，而且受到同样思潮的影响，遂使问题变得复杂。但是，就像人们理解的那样，为了说“电影比文学更超前”，那就必须从不读书。

了问题实质，而戈达尔是当代最多产的剧作家之一（确实如此，即使他的剧本产生于摄制过程中，而且在一定程度上只是影片完成后的结果）。从现代电影中排除剧作方面，或者贬低剧作的重要性，那就等于认为世上只有奥朗什和鲍斯特^①的剧本。

一种单镜头电影？那么，现代电影是不是与更注重镜头频繁转换和段落的旧式电影相对立的“单镜头”电影？但是，假若如此，那又怎么评论让·米特里所说的表现主义倾向（正宗的德国表现主义、爱森斯坦的后期几部影片，等等）？谁会怀疑这是一种旧倾向呢？而这种倾向往往牺牲节奏的内涵而偏重造型的内涵（绘画式电影，而不是音乐性电影），主要以横向浏览影片和凝视每幅影像的想法或愿望为依托。反之，如何评说蒙太奇的伟大复兴呢？如今，以“段落—镜头”为主宰的时代之后，蒙太奇作为新电影最显著的特征之一再领风骚。《穆里埃尔》中的“信息”（类似广泛的存在分裂感）不是正如贝纳尔·潘戈^②指出的那样，主要通过快速蒙太奇的不断分切传达的么？《萨尔瓦托·朱利亚诺》（又译《龙头之死》）不就是一部彻头彻尾的蒙太奇影片么？克劳德·勒鲁什的《少女和枪》的活力与朝气不正是来自影片情节和丰富恰切的蒙太奇么？再如，在《朱尔和吉姆》和戈达尔的许多影片中，固定摄影（影像定格，作为蒙太奇的呈现方式）多么重要？再如，《克列奥从五点到七点》和《随心所欲》中的插入字幕（有意中断叙述流程，蒙太奇的另一种呈现方式）多么重要？再如，《广岛之恋》中，尽管影片具有现代格调，但是广岛和纳韦尔的对位不就像直接出自巴拉兹、爱因汉姆、普多夫金或铁木申科的剪辑台吗？再如，随处可见的“拼贴”……

一种诗的电影？还有皮埃尔·保罗·帕索里尼最近宣扬的“散文电影”与“诗电影”相对立的概念。这个概念固然诱人，但是论据本身

① 奥朗什（Aurenche）和鲍斯特（Bost）：法国电影编剧，作品有《情魔》、《红与黑》、《巴黎圣母院》等，他们的剧作比较程式化。——译者注

② 见其前面已被引述的文章（本书第181页注1）。

就不牢靠。因为“散文”和“诗”这两个概念与语汇语言的用法密切相关，以至于无法信手拈来用于电影中。抑或，如果我们从广义上理解“诗”（世界直接在场、触景生情、情感起伏和内心波动充分外化），那就必须承认，无论成功与否，电影创举在其最初行动中总是富有诗意的。但是，如果我们从技术含义上理解“诗”这个概念（按照格律使用词语、语言限制之外还有附加限制、次级符码覆盖一级符码等），那么我们会遇到一个似乎无法克服的难题：电影没有统一完整的一级符码，没有一种电影纯语言。帕索里尼意识到这个难题，他自己也曾明确阐述过这一点^①。但是，他终究认为这是可以克服的难题。相反，我们认为这是无法克服的难题，我们稍后还将详述内中原因^②。除了上述难题外，还有另一道难题：无论如何定义，“散文”概念在电影中都没有任何尚能接受的对等范畴；如果说语言文字领域中存在着一种散文，那只是与诗歌相对比，也因为悠久的修辞学传统把已经属于文学的领域一分为二（因为狭义的散文，就是文学性散文，就是夏多布里昂或司汤达的散文，而不是茹尔丹^③认定的散文；散文已经是纯语言的艺术化运用，它已经有别于作为单纯媒介的语言，它已经创造出自身富有价值和语言的激情适可而止的作品）。电影则从来不用于日常交流，它永远创作作品。只有区分范围更宽时，对散文和诗的区分才有意义，那是文学创作和单用作工具的语言之间的区分。电影中不存在第一种区分，因而没有一部影片会属于严格意义的散文，也没有一部影片属于严格意义的诗。

但是，我们暂且不谈帕索里尼的理論的语言学蕴涵，容后再议。我们先从电影史角度研究他的论点。如果说有一个引领整个电影历史的重要运动，那就是把诗电影引向小说电影的运动，即按一定方式把

① 贝托鲁奇和科莫利的访谈（前已引述），第22页。《诗的电影》（前已引述），第55页。

② 参阅第198—200页注1。

③ 茹尔丹：莫里哀喜剧《贵人迷》（*Le Bourgeois gentilhomme*）中的人物。他认为押韵就是诗，不押韵就是散文。——译者注

“诗的电影”引向“散文电影”的运动，而不是与之相反。帕索里尼倾向把诗的格调（现代电影中并不鲜见）与诗的结构混为一谈，倾向只拿最优秀的今日影片与最平庸的昨日影片做比较，完全忽略前日的影片。《双重诡计》、《劳拉》、《枪击钢琴师》、《诀窍》、《为了世界的继续》或《八部半》显然比《总统先生》、《大老板》、《福尔蓬奈》或《喋血王牌》更富诗意。但是，不正是前面这些影片的内容和形式比后面这些影片的内容和形式更富诗意和少些平庸吗？难道可以断言前面这些影片使用的一般语言与后面这些影片使用的语言截然不同？难道足以肯定帕索里尼所说的“无拘束的间接主观性”是一种相当明确的手段，使我们看到电影中的诗的技巧语言已露端倪吗^①？而且，这种主观性难道归根到底不会混同于拍摄视角赋予影片客体的不可避免的主观色彩（这是任何影片都具有的一个特征，因此唯一的真正差别最终就是诗意视角和散文视角的差别，而只有具体分析每部影片之后才能廓清这种差别，在电影中，这种差别也未必符合对立干“散文”的“诗”所特有的普遍限制）？另一方面，如果我们再往前回顾，那么我们不正是在今天最显过时的（未必始终如此）影片中将会遇见那些构思影片犹如构思诗篇的最严谨和最系统的意图吗？怎么去说让·米特里出色分析过的普多夫金影片中的“抒情蒙太奇”呢？^②怎么去说《伊凡雷帝》中的加冕场景、《战舰波将金号》中为瓦库林楚克送葬和雾色蒙蒙的场景？怎样去说阿贝尔·冈斯的《拿破仑》或《车轮》呢？再有，旨在以主题电影取代情节电影的种种“纯电影”意图呢？再有，让·爱浦斯坦对特写镜头的诗意价值所做的热情分析呢？再有，《操行零分》中宿舍那场戏运用的慢动作呢？再有，旨在影片对位的形式化和旨在借助形式语意段系统的规范模式强化“深层”主题

① 《诗的电影》（前已引述），第60页。

② 《电影美学与心理学》（前已引述），第1卷，第359—362页。

的上述各种蒙太奇方法呢？再有，《吸血鬼》中黑色马车场景的低速摄影呢？再有，茂瑙的《浮士德》开头的变形空中推移镜头呢？这些不都是帕索里尼倾向于计入新电影的“诗意功能语法元素”^①吗？实际上，尽管今日电影往往不乏诗的意韵，尽管任何时期的劣质电影必然排斥状物如诗的所谓“物象”诗意，但是，唯独那些不仅追求诗的电影而且追求一种作为诗化结构语言的电影的种种意图（因为这也是帕索里尼希望谈论的）恰恰是旧电影现象^②，而且影片自诞生以来一直实实在朝着各种小说式的灵活自由的理想演进（从技术上说，这是散文化理想），理论家们的分析以各自的方式证明了这一点：如弗朗索瓦-列日·巴斯蒂德（=电影作为传统小说的现代社会学代用品）、安德烈·巴赞和一些电影学家（=电影离小说近，离戏剧远），让·米特里（叙事蒙太奇逐渐胜过“抒情”蒙太奇、“理性”蒙太奇和“构成性”蒙太奇），埃德加·莫兰（=许多早期影片特有的原生和稚拙的想象告退，而在“现实主义”影片的逼真性中巧妙注入神幻力的做法则大行其道，这是比较晚近的现象）。泛言之，以往有几个时期，所谓奇幻电影（1910—1930年的德国和瑞典的表现主义、1930—1935年的《科学怪人》、《隐身人》或《金刚》一类神怪片）几乎等同于电影的主干之一，后来才逐渐变成一种类型，一种甚至部分涵盖所谓“B级电影”的独特类型：恐怖片、意大利古装片、日本性虐片、苏联神话片、英国惊悚片，等等，于是，与此相关，人们老早就把所谓的现实主义影片对立於幻想片或神幻片，把它们视为电影

① 前已引述，第22页。

② 我们认为，这些意图以失败告终，这是在总体理论层面上孤零零的辉煌成就不能弥补的失败。一部影片可以是富于诗意的小说，但是无法成为诗（纯主题性的无情节短片除外，如罗特曼的《柏林》或舒克斯多夫的《城市节奏》）。在一首诗中，没有虚构故事，在作者与读者之间没有任何中介。小说家营造一个世界，诗人对我们说一个世界。虚构故事片似乎总是更接近小说，而不是诗。但是，认为一部影片可以是一首诗的时期毕竟是老电影时期而不是现代电影时期。

的两极（这就是“卢米埃尔抗衡梅里爱”的著名论题），尽管现实主义影片已经几乎成为当代影片的代名词。

帕索里尼还用摄影机可感在场一说界定新电影^①；与之相反，在传统影片中，摄影机力求不显行迹，隐身在它所展示的场景中。但是，即使承认这种分析适用于一些昨天的影片（譬如，经典美国喜剧片，以及泛而言之，被巴赞称为“经典分镜”的刻意不显行迹的所有影片），它们也说明不了前天的与之对立的倾向，那是以摄影机强行干预的美学为依据的各种倾向：爱森斯坦、普多夫金或阿贝尔·冈斯的蒙太奇，表现主义影片或室内剧影片中的摄影机运动，法国“先锋派”影片中的光学变形和罕见角度，德莱叶的《圣女贞德》的特写镜头，总之，这是爱浦斯坦、爱森斯坦、巴拉兹、爱因汉姆或斯波蒂斯伍德等理论家孜孜不倦极力鼓吹拍摄过程可以为拍摄对象增添特别丰富的含义时所憧憬的那一套美学。而且与之相反，在现代电影中，存在着一种名曰“客观主义”的（罗麦尔、安东尼奥尼、德·塞塔和直接电影的若干方面）一心“抹掉”摄影机效果的倾向；在这一点上，我们也赞同埃里克·罗麦尔的观点^②。

—Ⅲ—

奇观和非奇观，戏剧和非戏剧，即兴电影和精制电影，剧情化和非剧情化，本源现实主义和人为加工，导演电影和编剧电影，唯镜头电影和段落电影，散文电影和诗的电影，显现摄影机和“隐蔽”摄影机：我们认为，凡此种种对立概念，无一可以说明现代电影的特性。在每一对概念中，名曰“现代”的特征常见于太多的昨日影片中，而在太多的今日影片中反而阙如。每个对立命题都参照了一些老影片和一些现代影片

① 前已引述的“访谈录”，第22页。《诗的电影》（前已引述），尤见第63页。

② 《旧与新》（前已引述），第33页。

(就此而论, 毕竟有部分道理), 但是没有充分顾及广为人知的大量史料。类似关注显然并非无关紧要, 寥寥几页文字又无法说得面面俱到。但是, 既然事先承认结论难免有种种欠缺, 那就不妨一试……

首先应当指出, 如果说上述双元概念都不够充足, 那也许都是出于同样的原因。这都是同一个不言自明的重要观念的各种片面说法: 电影以往可能全是叙事性的, 如今不再如此, 或者叙事性毕竟很弱。相反, 我们认为电影更具叙事性和更完美, 新电影的主要贡献就在于丰富了影片的叙述。

许多批评家断言电影“语法”或“句法”已经不合时宜, 这种断言与所谓叙事性不合时宜或有所弱化的观点或多或少不谋而合。相反, 我们认为, 电影从未有过确切的语言学意义上的“语法”或“句法”(一些理论家认为有, 这是另一回事), 但是电影曾经始终服从源自传递各种信息的最内在需要的一些符号学基本法则, 今天也依然服从这些法则, 尽管这是极难梳理的符号学法则, 但是可以从普通语言学或普通符号学而不是从具体语言的规范语法或修辞法中寻找它们。一切误解的根源, 无非是人们试图从已经是派生的和专门的习语表达形式中寻找“泛语言”(因而与电影的实际相去甚远), 而没有想到影片法则完全可能存在于远离人们通常“预期”的地方, 即存在于深得多的、几乎在语汇语言(一切习语的总和)和人类其他符号系统形成分化之前的层次上。

有人说, “电影句法”已经不复存在, 它对无声影片而言是有用的, 而充满活力的电影只能把它视为枷锁。但是, 语意段的分节(比纯句法的分节更贴切: 费迪南·索绪尔早已说过^①, 句法只是语意段系统的一部分)类似那位茹尔丹先生心目中的散文: 一切表述, 无论愿意与否, 都服从语意段的分节, 否则就变得无法理解。青年电影的一些信徒往往反应过激, 这是可以理解和情有可原的, 因为在提倡“电影语”^②的时期,

① 《普通语言学教程》, 第188页。

② 关于这个概念, 参阅《电影: 纯语言还是泛语言?》, 尤见第41—43、46—47、49—50页。

甚至此后一段时期，对“句法”强调得太过分，要求它严格得如同一门纯语言的语法。但是，即使是更“灵活的”电影新形式，也仍然服从基本的大修辞格，倘若没有这些修辞格，任何信息都将无法传递；具有一定长度的表述总可以按一定方式分句分段。“电影语言”研究，只要不以规范自居，就不会像“枷锁”。如今，这种研究已无意摆布影片，而是研究影片；它不再摆出先着一鞭的架势，而甘愿尾随影片之后。正如在语汇语言领域中，最精当的语言学理论也不会影响我们的语言的将来演变，而且我们知道语言学家与规范“语法学家”的不同，1963年《艺术》杂志发表的埃蒂安布尔先生和马丁内先生的论战^①也提醒人们注意这种不同。最“无所顾忌的”影片也属于符号学研究范畴，尽管这种研究应当更加灵活以便把握新的客体，我们随后将举例说明这个问题。

总之，我们对电影的“规则”有两种不同的理解：一方面指属于规范性美学范畴的一套条条框框，我们理所当然可以视之为不合时宜或徒劳无益的约束^②；另一方面指一批事实上必须遵循的结构形式，这些形式本身在细节方面仍在不断演变。譬如，有人说“新浪潮”影片“彻底瓦解了叙述环节”，或者“完全颠覆了句法”，这是因为他们看问题的高度不够，对这种“叙述”和这种“句法”的理解特别狭隘，从而无意中让他们反对的规范美学的拥趸占了理儿（因为正是正是这些拥趸把“叙述”和“句法”的概念压缩到纯意识形态的或商业性的编码范畴，与大多数影片媒介特有的符码化结构毫无关系）。青年电影的创新之所以让人津津乐道，恰恰因为创新是对这些偏见的反拨；但是，创新的做法远非证明没有“句法”，而是探索句法的新领域，同时仍然完全服从影片表述的功能要求（只要创新可以让人接受和理解，就会如此）。《阿尔法

① 安德烈·马丁内先生是两者中的语言学家。

② 造成误会的另一原因：新电影打破了一些“规则”（它也很在理），譬如禁用180度移位、禁止轴向不变时直接从远景过渡到近景或演员直视摄影机。但是这些规则与电影符号学毫无关系：这都是些平庸至极的手法或吹毛求疵的规定，早在1951年，让·谷克多在《电影访谈录》（*Entretiens autour du cinématographe*）中就讥笑过这类做法。打破它们（因为它们理应被打破）绝非“打破句法”。

城》和《去年在马里昂巴德》仍然是彻头彻尾的故事片，尽管影片具有毋庸置疑的独创性，它们的分镜和蒙太奇仍然是按照叙事要求构思的。在电影中存在着一些不可能的结构。譬如，主人公沿着一条确定的路线径直前行，那就不可能使用描述语意段；一场凶杀案，如果只想“处理”案件本身，不做任何对比，那就不能出现平行语意段；一个独立镜头不能始于莫斯科而终于巴黎（至少在目前电影技术状况下）；一个非故事体影像应当以一定方式与一个故事体影像组接在一起，否则就不似非故事体影像^①，等等。但是，电影导演们也从未认真尝试过这类编排方式，除非是（对此还需细究）故意让人看不懂的各类极端先锋派（往往见于压根儿就与叙事性故事片无关的电影“类型”中）。而且，如果说另一些电影导演无意构筑那样的组合，甚至认为它们不可能存在，那恰恰因为电影可理解性的重要辞格深深印入他们的脑海，他们对此已习焉不觉。同样，最具独创性的作家也无意铸造一套新语汇。

—IV—

所以，我们现在应当离开对电影的历史考察，着重符号学和技艺方面的研究，也应当从这个新视角重评帕索里尼的分析，因为他的分析较之定义影片现代性的其他尝试更努力于明确研究对象和超越一般印象阶段。

“符号影像”还是图像摹拟？帕索里尼说，初看上去，电影中没有任何元素等同于作家使用的语汇。这就是说，在纯审美处理之前，不存在符码化语源。很好。然而，帕索里尼继续说，必须假设电影中存在着以一定方式起到与文学中的语言相同作用的一种元素，因为电影确实不是一个“怪胎”，确实不是“无意义符号”的产物，确实能够“传情达

① 对这些概念，可参阅前面第五篇，第五节，第112—126页。

意”^①。我们认为，正是在这里，他的断言开始显得轻率：电影这类艺术符号学系统可以不求助于先已存在的符码化语言而自行其是。电影与克劳德·列维-斯特劳斯在《生食与熟食》中（第28页）分析的具象绘画情况相同：替代“第一层分节”的元素，是感知赋予画作中（或银幕上）再现客体的“自然的”（即文化的）表意。

如果说文学需要语言，那是因为发声器官发出的声音本身并无表意功能。声音需经分节才获得意义，“无分节的喊叫”没有意义，而构成纯语言的双重分节（按照安德烈·马丁内的术语，就是音素分节和意义词素分节）无非是文字表意（=外延化表意）不可避免的创造性阶段，没有这些阶段，诗人恐怕就失去了二度处理深层内涵的依托。但是，电影导演不靠原本没有意义的声音行事。他的原始素材是影像，即通过摄影复现的一个总是已经具有意义的现实场景^②。因此，帕索里尼设定的这种符码化的或者至少可以编码的语言，这种被他定义为变化多端但可能安排成序的先于电影的一套“符号影像”，在我们看来，是一种不靠谱的烦琐的赝品。单用“图像摹拟”或“摄影形似”概念就更能说明问题。是的，影片“传情达意”，但是，用不着增补一层理论就能说清这个奥秘，况且，帕索里尼本人也直言不讳认为那种增补层次是冒险的和假定的^③；问题简单得多，因为一张最平常和最少内涵的汽车照片也总是包含“汽车”这个意义，从而必定提供给导演一个“表意内容”，而语汇语言必先实现自己的两个分节之后才能够获得这个“表意内容”：一是音素分节（汽车一词 automobile 分为 /o/、/t/、/m/、/b/ 等音素），一是意义词素分节，这层分节可以区分法语中的 automobile（汽车）、train

① 《诗的电影》（前已引述），第55页。

② 当然，对话除外。在处理对话时，电影导演和作家几乎处境相同（只是有口语和笔语之别）。至于“环境声”，它们提出的与影像提出的问题基本相同，只是转移到听觉方面。切勿把声音和语音混为一谈：环境声本身就有确切的含义（火车鸣笛，等等），而语音只有通过语言学分节才能够获得确切的意义。

③ 《电影访谈录》（前已引述），第22页。《诗的电影》（前已引述），第55页。

(火车)、char(战车)、avion(飞机)等。电影无须任何其他符码,只需具有社会心理反射和文化反射功能的感知符码,就可以达到同样的结果,简言之,电影无须任何语言的符码。

而且,我们相信,帕索里尼精心分析的这些“符号影像”确实存在,它们在理解具体影片的具体影像时可以发挥至关重要的作用,但是,涉及理解电影的根本机制时,它们不起作用。帕索里尼对我们说,如果对视觉形象的象征意义知之甚少(梦境、记忆和感情生活的影像,日常生活的影像以及它们在每个时代和每个社会中暗含的延伸意义),那怎么能理解影片?当然,假若我们不随身携带帕索里尼所说的这部体例混杂但非常实际的“符号影像”辞典,假若我们不知道《表兄弟》中——顺举一例——让-克劳德·布里阿利的小汽车是一辆跑车,也不知道这在20世纪的法国(影片故事发生的时代)意味着什么,恐怕就无法全面理解一部影片。但是,因为我们将亲眼看到,所以我们毕竟会知道这是一辆汽车,而这就足以理解这个段落的外延意义。但愿无人反驳我们,说什么一个至今与工业文明仍无任何接触的爱斯基摩人甚至很可能不认识汽车!因为这位爱斯基摩人欠缺的不是转译能力,而是文化适应力,过于贫乏的不是他的“符号影像”语言,而是他的作为社会心理整合体系的感知。一件产品(如汽车)一旦问世,就像其他事物一样成为感知客体,而对于我们社会的孩子来说,识别一辆卡车并不比识别一只猫更难^①。

① 如读者所见,这段文字(本书第198—202页)完全涉及皮埃尔·保罗·帕索里尼的观点(这个段落草拟于1966年初),兼有赞同和辩驳。这种双重态度始终未变的原因如今愈发清楚,因为我们自己关于摄影和录音摹拟性及其在电影符号学中的作用的观念,如今已经更加明确和清晰(关于这一点,参阅以上第五篇第二节,第104—106页)。因此,帕索里尼的“符号影像”,即先于狭义“电影语言”的组织有序或可以组织有序的第一表意系统(舍此,“电影语言”将不可理解),就是我们今天称之为“文化符码”的各类符码的元素(参阅前文第105页);正如我们和他的讨论所表明的那样,帕索里尼特别注意到每个社会文化群体特有的寓意图像编码和象形图像编码,没有这类编码,影像本身就不会具有任何意义。讨论中,我们在有无这些范畴的问题上并非不同意帕索里尼的观点,实际上我们只是批

帕索里尼假设存在着一种“符号影像”的初始语言（可以符码化的，但是从未真正符码化的），从而认为电影导演首先有责任发明一种

（接上页）评他的纯帕索里尼式的看法，即认为这些编码已经是语言编码，是在一定程度上的与“电影语言”本性相同的而且构成其第一层面的语言编码，以至于电影导演身为导演就不得不同时使用（或部分创造出）两种纯语言：“符号影像”的语言和电影的语言。因此，在讨论中我们认为是“不靠谱的烦琐的臆品”和“帕索里尼本人也直言不讳认为的那种冒险的和假定的增补层次”，并非指“符号影像”，而是指他硬把“符号影像”拔到“语言”高度（甚至已是电影语言高度）的不合理做法，以及随之而来的“符号影像”符码之于导演犹如习语符码之于作家的那种说法。所以，我们强调这些“符号影像”的感知的和文化的品格，说明它与纯电影符码的语言特性的不同（如今我们把电影符码归入“特殊符码”之列，参阅前文第105页）。譬如，帕索里尼以车轮在浓烟中飞转的影像为例，强调这是当代一个固定的符码化形象（《诗的电影》一文，前已引述，第56页），而给我们的强烈印象则是这一形象主要属于我们社会的寓意图像和象形图像范畴，而不是电影语言范畴。所以我们也特别强调如下概念：对于纯电影符号学而言，第一结构层次（=对电影导演来说相当于作家使用的语汇层次）不是由“符号影像”构成的，而是由视听摹拟构成的：如果说小说读者可以认知出现在叙述中的“狗”，那是有赖于语言学单位“狗”；如果说电影观众可以认知影片情节中的这条狗，那是通过对一条真狗的视觉摹拟。对于更宽泛的符号学来说，被帕索里尼称为“符号影像”的许多现象还会反复出现，但是它们将披上摹拟的外衣和在摹拟之内反复出现（见前文第105页），因为一些符码类型（非独特性符码）的特点就是不让那些习惯于从最为表象的角度解读视听元素的用户认出它们。易言之，当十分普遍的文化编码出现在影片中时（这种事司空见惯，尤其是研究具体影片内容时），它们往往通过影像本身或声音本身（即通过摹拟）出现在影片中，也就是出现在与影片表意整体布局相关的一个节点上，这个节点有别于我们称之为“电影语言”的那些构成性编码元素占据的节点。火车车轮的影像出自社会，不是出自电影；它一旦出现在电影中，就可通过真实车轮的视觉摹拟识别它，正是借助这种形似，影片承载了在文化层次上与这个影像相关的一切附加表意功能；但是，如果像阿贝尔·冈斯的《车轮》那样通过交替蒙太奇把这个影像与别的影像组接在一起，那就出现另一种编码，那就不再是普遍的文化编码，而是纯电影编码，不再是沉浸在视觉摹拟中的符码，而是附加在视觉摹拟上的符码。同时，务须指出，出现在影片中的文化编码往往出现在被摄“主题”自身的层面上，而电影编码基本涉及“主题”的编排方式：所以我们在前面说过（第五篇，第十节，第129—134页），纯电影化的聚类体皆以影片“大语段”为参照框架。显然，还有一个问题，这就是电影语言本身，作为安排方式的总和，肯定受到各种社会文化编码的影响：正如“被摄主题”会把它在影片之外的意义带入影片，同样，各类影片安排方式亦应以一定方式参照社会认可的认知常规。譬如，平行蒙太奇是纯电影修辞格，但是，在一个尚未已经认识到（通过它的纯语言、它的著述和它的“逻辑”等等）交替、平行和反衬这些相当普遍的关系类型所具有的象征价值和可识价值的社会，就难以设想平行蒙太奇能在电影中立足。然而，电影特有的元素正是使这些安排方式彼此相关的组合系统，即关系的关系，或语意段的聚类体。反之，在被摄主题层面，不存在电影语言特有的组合系统（存在着具体不同的影片特有的这些“主题”的诸多组合系统，但是，这要另当别论）。

语言(=努力厘清“符号影像”),然后创造一种艺术,而拥有现成语汇的作家只需在美学层次上发明创造。但是,一切误解就出自这个“首先”。尽管电影导演的发明创造必然是艺术灵感和语言加工之和,但是电影导演毕竟首先是艺术家,毕竟要透过重新安排现实事物的努力、透过自己的审美意图和对于内涵的探索,才有可能使以后可以成为规范和可以变成一种“语言事实”的特定形式流传下去。如果说今日影片的外延丰富多样,那也仅仅是前人探索内涵的结果^①。

创新“电影句法”。众所周知,我们曾在另文分析过的平行语意段、交替语意段、括入语意段、插入镜头、插曲式段落等影像结构,以及闪回(=作为追叙表意形式的序列)或闪前(=作为未来序列表意形式的临近序列)等影像结构,均属内涵辞格,后来才成为可以理解的外延程式。而需要指出的是,这些符号学辞格大多没有过时,相反,在现代电影中还经常使用。当然,不是因为今天的修辞手段与格里菲斯时期一模一样。电影也有历时性。我们不难看出有些手法已经陈旧:非故事体的隐喻(戈达尔的创新除外,下面我们将列举一例)、慢动作、快动作、圈入圈出(《枪击钢琴师》中那个有意逗趣的怀旧式“引用”除外)、滥用“标点法”(旧法新用的特殊情况除外:《已婚女人》的第一个段落)、如同打乒乓球那样^②一来一去的正反景镜头(但是,在《狂人彼埃罗》中,安娜·卡丽娜在四壁雪白的巴黎寓所里哼唱情歌的场景,也采用了正反景镜头,处理得比较灵活),等等。尽管这些演进十分正常,但是仍应再三深思,不可贸然断言电影句法已经“被抛到九霄云外”,也不

① 我们至少在此无意详述这个问题,因为在这本文集的另一段落(第五篇,第四节,第110—112页)已有相应论述。我们也不在这里分析已经成为可理解的外延程式的那些内涵辞格,因为在这本文集前面涉及影像的大语意段系统的段落已经论述了这个问题(第五篇,第五节,第112—126页)。因此,我们删除了——从而有这个注释和注释的位置——大约两页篇幅的一整段文字,这节文字最初曾以单篇形式发表,前面的一句话就是“……前人探索内涵的结果”;这段文字涉及以上两个问题。

② 借用让·米特里的比喻。

应把诗性灵感的自由与相对于更深层的表达形态而言不可能有的莫名自由混为一谈，因为更深层的表达形态即使有随意性部分，且始终演进，也仍需在既定的共时状态中确保准确传递信息。唯有独自一人的默想（如果它存在）才可能不受这类规律的约束。一旦出现述说行为（=希望沟通、关注公众等），就会即刻出现一些符号学约束，这些约束主要是构成思想表达方式的特征，而不是思想本身的特征，至少思想与思想表达是两码事。譬如，正如语言学家指出的那样，句子首先不是思想、现实或感知的单位，而是一个表述单位。

我们在新的电影中看到的远非电影句法的分崩离析，而是一场创新和充实的广泛和复杂的运动，这场运动表现为三种平行的演进：1）一些辞格^①多多少少被暂时摒弃（如慢动作和快动作）；2）另一些辞格得以保留，但是呈现为更灵活的变体，这些变体不应妨碍人们认识更深层的符号学机制的稳定性（如正反景镜头、场景、段落、交替蒙太奇等等）；3）最后，新辞格源源问世，充实电影的表现手段。我们就第三点略加论述。

至此，我们从发轫至今的电影中仅仅确定了为数有限的八大类基本语意段系统。而《狂人彼埃罗》中有一个段落难以归入任何一种模式或它们的变体。这是男女主人公匆匆离开四壁雪白的巴黎寓所的时刻。他们攀着雨水管爬下楼，钻进一辆404红色小汽车，驾车沿岸边公路逃跑。这个“段落”，恰恰不算一个段落，它随意交替呈现大楼底部的镜头（爬下最后几米雨水管，钻进停靠在楼墙前的404小轿车，启动汽车，手持半导体收音机的矮人转瞬即逝，等等）和另外一些按照故事线索应当几分钟后发生在另一处的镜头，因为我们明明看到那辆404疾驰在陡峭的滨河路上。因此，这一段落出现了多次奇怪的重复：镜头从河

① 我们所用“辞格”，不指“文体辞格”（或修辞辞格），即不指内涵手段，而是具有更广泛的意义：一切有特征和可辨认的语意段构型。这种用法自有道理，因为内涵程式和外延程式的混同是电影本身的特点。

畔返回雨水管；为我们展现了两三次主人公在楼下钻进汽车的情景，人物的位置和动作稍有变化（这种变异令人想到罗布-格里耶青睐的一种结构：见影片《窥淫癖》和《约会屋》）。

因此，在这种语意段中，时间不是按照体现了最常见和最简单的叙事方法的单向流动方式推进；所以这不是线性叙事（= 场景、常规段落或插曲式段落）的语意段。这也不是交替语意段，因为这些交替出现的影像并不指涉同时性事件，而是指涉先后顺序明确的事件（陡峭的滨河路的影像显然在后）；影像的交替也并不表示事件的交替（= 交替语意段中的“交错语意段”变体），因为两位主人公并没有在河畔与大楼之间多次往返；影像的交替更不符合暂时打乱时间外延的“表意内容”（= 平行语意段）的纯内涵对位，因为被呈现的事件在表意内容层次（故事体）只允许一个明确和单一的时序：首先顺雨水管爬下，然后上车，最后沿河畔疾驰。这一段落也不是描述语意段，因为它明确呈现出时间的先后，而不仅是空间的并存。一切“反复”形态同样被排除在外，因为这一段落绝未表示一个常见的或重复的过程，而是清楚表示各个情节动作的单向顺序。它也不是一个括入语意段，因为影片在这里为我们明确呈现出一个只限自身而不牵扯任何其他事件的单一事件（= 没有丝毫分门别类的痕迹）。最后，它也不是一个独立镜头，因为它是由多个影像构成的一个故事体单位。诚言，这是呈现出生存的恐慌、动荡和波折的（= 可明确定位的内涵的表意内容）一种极富表现力的错位段落，这个段落通过匆匆上路的这种混乱（= 外延的表意内容）向我们展示出仓皇逃离的几种兴许可能（这意味着从叙事性方面承认和挑明故事是虚构的）和稍许不同但足够相似方式，足以使实际发生的事件（我们永远无法确认它）置于脉络相当清晰的一堆虚虚实实的事件中。这里，我们想到普鲁斯特的若干想法，他承认，自己可以敏锐和准确意识到在纷繁生活环境中心理上可能出现或似乎确实出现的一些境况，但是他也自认往往不能预言哪种情况将会实现。（请注意，这种普鲁斯特式的区分相

当符合人人都能在自己周围看到的分类法：就此而言，确实存在两种精神类型，或两种智力形式，凡是即刻预言哪一种可能将“脱颖而出”的人，往往缺少心理上的洞察力和敏锐度，难以凭想象描述出在特定语境中与已经实现的形态同样有可能发生的各种变异形态。）就我们研究的这一段落而言，让-吕克·戈达尔恐怕属于第二类，因为他同时展示了多种可能，十分真实，但并不武断。这是一种潜在性段落（一个非确定性段落），它是语意段的一个新类别，“蒙太奇逻辑”的一种新形式，但是它毕竟仍是一种彻头彻尾的叙事性修辞格（=男女主人公、多事件、多地点、多时间、一个故事体，等等），同样，在这部影片中，雷诺阿油画的几个镜头是以往惯用的非故事体隐喻的一种旧酒新瓶，有了爱森斯坦作品和影片《十月》中雕像自行移动的象征影像之后，这种手法就已显老旧……

恐怕还另有许多值得一说的实例：譬如，鲁道夫·爱因汉姆在蒙太奇一览表中捎带提及的（仅几行，见《电影作为艺术》，第139—140页）至今很少使用的静态照片，在现代电影中开始真正流行：在《朱尔和吉姆》中让娜·莫罗的面部镜头，在《女人毕竟是女人》中“我敢打赌，我干的事你未必都能干”的那个段落，以及《海堤》或《向古巴人致敬》（整部影片）。在风格各异的现代影片中，画外音的使用也特别丰富多彩：有时是不露面的解说者的画外音（正如阿尔贝·拉费谈及另一些影片时所言^①，这种画外音主要体现叙事性，而不是作者），有时是影片主人公直接面对观众说话的画外音（一种新式旁白）：如《狂人彼埃罗》中贝尔蒙多的说话声，《去年在马里昂巴德》中的开场段落。因为除上述两种有声语源外，还应补充对话场景中的画内音和插入字幕的频繁使用（戈达尔、阿涅斯·瓦尔达等人的影片），而且因为变成宣叙调的画内音本身能够获得一种极强的密度，使声音与影像

① 见《电影逻辑学》（巴黎，马松出版社，1964年），多次引述，尤见第81页。

分离,以画外音形式从内部构成声音,使声音在一定程度脱离故事体(《广岛之恋》,《短岬村》,等),所以影片最终可以运用五种语体:五种手法和五种“我”。应当详加研究戈达尔或雷乃使用的声音:问题就是“谁在说?”。费里尼(《八部半》、《朱丽叶与精灵》)、雷乃(《马里昂巴德》)和罗布-格里耶(《不凋的花》)对于所谓“主观影像”所做的革新恐怕也值得认真研究。

“句法”并非俗套。因此,“句法”依然无恙,尽管名声一向欠佳。但是,出现许多误解是因为人们往往把“句法”与俗套(或陈规)混为一谈。一部独具特色的影片乐于接受“打破电影语法”的赞誉,反之,平庸影片则归咎电影语法。这是语言范畴与美学范畴(或风格范畴)的混淆。艺术与语言保持着复杂的符号学关系;艺术不是语言本身;它始终是一定方式的超越或烘托,所以不光是傻瓜才尊重语法。我们知道动词未完成过去时在福楼拜笔下的用法,当然这种用法并没有用于纯语言中;但是,未完成过去时则始终用于纯语言中,无论以往还是现在,就语言学而言,福楼拜使用的未完成过去时与粗野之辈使用的未完成过去时毫无二致(皆是句法学家分析的未完成过去时):这是符码化的形态句法单位。同样,无论近来正反景镜头的用法如何新颖和有趣,它仍然只是一个“平常的”辞格,因为它总是引导我们重新构建故事体空间的统一,尽管(也由于)银幕空间涉及正反两个方向。

让我们再回来谈谈帕索里尼。他认为“电影语法”没有形成真正的语法,而更切近“风格学语法”,即跨越艺术和语言的一个混合性系统:他说,这从来只是一部各种程式的大辞典,程式的“旨趣在于它先是风格的,尔后才是语法的”^①。尽管这种分析精巧绝伦,但我们无法苟同,且需要指出如下两点:1)帕索里尼的分析表明,他本人并不真正相信自己的假设,即在电影导演的艺术处理之前存在着“符号影像”这个

① 见《诗的电影》(前已引述),第56页。

已经符码化的第一电影层次，因为他现在承认影片的第一层编码是风格编码，从而符合我们的观点，因为我们认为，在电影中，正是内涵的处理最终能够使外延更加丰富和实现符码化。2) 反之，当帕索里尼列举“风格程式”的一个实例时，误解再次出现。他提到在蒸汽缭绕中飞转的火车车轮这一规范化的常见影像^①。他说，这不是语法现象，而显然是“风格素”。我们对此并无异议。但是这样一幅影像与“电影句法”毫无关系。电影句法指一定数量的影片结构，而不是指一定数量的被摄主题。火车车轮的影像既不算超越“句法”，反之，也不算一种僵化和流俗的句法手段；它是与句法无关的现象，是“形式”和“内容”都可以摄入影片的一个特定主题。

任何纯影片语意段系统的现象都意味着至少两个主题的对应关系，这两个主题或呈现在两个影像中（= 蒙太奇），或呈现在同一影像中（= 摄影机运动，甚或静态蕴涵）。火车车轮的影像是一个风格现象的说法虽然正确但不充分：它还是一个陈规，一个俗套。而且，它之所以能够成为俗套，只是因为它是个别现象。语法从未明确每个句子中应当放入什么思考的内容，它仅仅决定句子的一般构成。一个语法现象，既不可能是一个陈规，也不可能是一个创新（它在历史长河中初次呈现的时刻除外）；它低于陈规和创新这两个对立项开始形成的层次，始终局限在初级语言的层面上，而不入艺术的二级语言的层面。罗布-格里耶使用的动词直陈式现在时仍然是通行的极其“平庸的”直陈式现在时，然而，谁也不会认为这是陈规。同样，谁也不会因为马莱伯^②使用名词性补语、雨果使用关系从句或者波德莱尔使用两个并列形容词而斥之为平庸。火车车轮的影像毕竟不是这些语言现象的影片对等物，它更似（仍以一位作家为例吧）马莱伯笔下玫瑰和少女的隐喻性比拟，而比拟是一

① 见《诗的电影》（前已引述），第56页。

② 马莱伯（Malherbe，1555—1628年）：法国诗人。——译者注

个独特的结构（形式的和语意的），由此可以归入独创范畴或平庸范畴。只要人们想到的是这类实例，人们收集到的就绝不是电影的“风格语法”元素，而是不具任何语法性和极少电影性的**纯修辞**元素，因为车轮的影像（以及诸如此类的影像）往往代表一些**文化模式**，它们既然被电影所采用（甚至局部改观），它们也可以被另一些表现手段所采用。电影确有语法（或者更确切说，虚构故事影片有大语意段系统）；但是语法存在于别处。它存在于场景、段落和各类语意段中，存在于我们以前谈得过于简略的其他“类型”中，存在于建构的、表意的和规范的语意段安排中，这些安排绝非陈规，它们仅在首次运用时才算得上创新，但是它们构成了影片可理解性符码的零散和分离的元素（可理解性符码的其余部分则是“摹拟”和对话），它们是真正句法的初步对等物，而不是一份个别形式或个别内容的清单。

电影语法不在于规定应当拍摄什么。譬如，交替蒙太奇只是简单预示影像的交替能够表明相关对象的同时性，而并不告诉我们应当在这些影像中放入什么内容。把机械的和公式化的“语法”和否定语法的自由创意截然对立的**做法**（这成了有关现代电影的多次论战的核心命题），是大成问题的，因为语法必然只是由各种公式组成的，但谈不上什么公式化，而即使是别具一格的自由创意，从信息“传递出来”的时时刻刻起，也必定在一定程度上合乎语法^①。

① 我们在这里希望避免类似讨论中屡见不鲜的一个误解。第207—208页两大段论述完全无意截然区分影片中的“形式”（它可能是“普遍的”，不涉及独创范畴或平庸范畴）和“内容”（它可能始终是个别的，因而有独创和平庸之分）。我们认为，应该绝对摒弃对于“形式”和“内容”的区分，似乎唯有语言学家路易·叶尔姆斯列夫提出的解决方式令人满意，他把**表意内容部分**（=内容）及其**形式和实体**放在一边，把**表意形式部分**（被误认为“形式”元素，在叶尔姆斯列夫的术语中则被称作“表现”及其形式和实体放在另一边。（关于这两个概念应用于电影分析的问题，参阅这本论文集第218页第十篇《电影中的言说和所说：逼真性渐趋衰落？》）。所以，这里的讨论旨在区分**一般电影语言特有的结构**和出现在具体影片中的结构。这两类结构各有自己的表意形式和表意内容（即通常所说的“形式”和“内容”），而这种表意形式和这种表意内容各有自己的形式和实体（这里所说的形式是指我们觉得完好的物象）。易言之，我们希望强调一个特殊层次

近来，有些语言学家颇为关注所谓纯语意不规则结构的问题（语法似乎正确但信息“传递”不畅的句子）。例句：“荷兰式胸罩显然由于膳后不适而骤然惊醒，咧嘴强笑。”但是，在这类情况中，还可能因为对表述的若干结构要求缺乏理解而不理解信息。当然，这不再是“狭义的”（至少不是通常意义的）语法结构，而是法语的（A. J. 格雷马斯的说法）语意结构（即在一定意义上还算语法结构），或者按照语言学派的看法，这是一些纯语法性的“次规则”（让·杜波瓦的说法），只是过于琐细，以致一般的“官方”语法均不予收录，而由于对这些次规则缺乏了解，结果就造成了一些程度不同的非文法性的句子（诺瓦姆·乔姆斯基的说法）。譬如，动词“醒”，在极简单的陈述句中只能与一个有生命的或者隐喻为有

（接上页）的存在，这个层次由必然涉及影片媒介本身的“辞格”构成（严格说，正是这些辞格决定“电影语言”的特性），我们也希望把这个层次与另一个符号学层次区分开来，况且符号学层次与前一层次有双重差异：与前一层次相比，它欠普遍（因为它涉及具体影片）又更普遍（因为它求助于相当广泛的文化模式，从而超出电影自身）。在符号学层次上，我们可以根据文化模式是原封不动纳入影片（老套模式），还是被影片作者摒弃、移置、“改头换面”或翻新花样等等，谈论每部影片（或影片的每一段落，或每个影片作者）的“独创”或“平庸”。

然而，在一定程度上仍可依据“独创”或“平庸”的标准评价“电影语言”本身：这是由于“电影语言”具备我们已经提及的一些特性：它不是真正的“纯语言”，也不是纯粹的“语法”，而是语法和修辞纠葛在一起的混合物，它受电影导演的独特创作的影响，要比语汇受作家的独特创作的影响更快些。一门真正的纯语言（如德语、法语，等等）本身无所谓独创或平庸（或是从另一层意义上对一门纯语言与另一些纯语言做这种，那就另当别论，这与本文的分析无关）。相反，在电影领域中，人们很容易不仅在风格层次而且在语言层次本身发现独具匠心的作品（譬如，前面提到的让-吕克·戈达尔的那部影片中的“虚拟段落”）。如果采用罗兰·巴爾特的“语言”（langue）、“文体”（écriture）和“风格”（style）的三分法（见《零度文体》一书），我们即可发现“电影语言”最接近“文体”的概念，因为它既不同于个人的风格层次，也不等同于一门纯语言（然而，电影和语汇领域之间仍有区别：在语汇语言中文体有别于语言系统，因为语言系统存在于别处；而在电影中，文体有别于一门纯语言，因为电影中不存在纯语言）。电影的特性正在于用一种“文体”充当它的语言，也就是说，文体之物不是一种风格，但是又不像语言那样与风格迥异。

虽有上述保留，我们谈及电影的“独创”或“平庸”时，在涉及具体影片或者一般电影语言的多少独特的方面时，仍需谨慎，切勿混用这些概念。譬如，一部影片即使仅仅采用电影语言中比较平常的手法，仍然可能是一部独具匠心的作品，而一部具体结构都属平庸的影片则注定是平庸之作。

生命的主语在语义上搭配（如“狗醒了”、“唤醒仇恨”），它不可能用一个非拟人化的服饰的名称（=在上文语境中的胸罩）做主语。形容语“膳后不适”只能和属于身体不适范畴的名词（腹胀、昏沉、反酸、发困等）搭配使用，因而也会排斥咧嘴强笑之类词语（除非是专门指出的语境）。而务必指出，“电影语法”不是通常意义的“纯语法”，而恰恰是一套部分符码化的语义蕴涵（或一套琐细的语法规则）。

现代影片最明显的特点之一就是往往不难理解：在这一点上，它们与形形色色的实验影片不同，实验影片是以各种各样的撞击为背景的、用先锋派的浮夸文字做修饰的一连串凭空而来和杂沓纷乱的影像。反之，优秀的现代影片有时能给我们叙说一些“不落窠臼”的故事，为了使人理解，这些故事会找到非常直接的途径，足以引起真正的共鸣，激发每个人对亲历往事的共同回忆（它们成为理解影片的诸多类似模式），以至于稍已习惯的观众很快就能理解影片，比理解商业片的程式化叙述还要快，因为商业片标榜的通俗性（倒也确实）并未排除（反而添油加醋）光怪陆离的剧情，而由于这些内容离日常生活“形貌”差别太大，观众反倒不能立即看出究竟。

因此，将语法与独创截然对立，就会弄混两个不同的问题。一方面，电影如同别的表现手段一样，既有与众不同的“文本”，也有比较一般的“文本”。另一方面，电影的“语法”身份含糊，因为内涵可以变成外延的形态，独创手法可以变为媒介载体（这种身份正是造成这里力求澄清的混乱观念的主因）。

因为影片外延，即传达情节的表面意义，确实始终可能在不用任何编码的情况下，单凭感知摹拟的效力（或者通过对话，即非电影化的符码）得以实现。我们可以设想，片长一个半小时的影片，只有一个镜头，而且角度始终是水平的和正面的，摄影机一直不动，也没有任何光学效果（叠化之类），没有任何时间上的省略，一律使用平光，除了严格意义的故事体话语（画内音）之外，没有其他话语，等等。

但是，我们认为，这类影片不再像电影，恐怕只能算作由摄影机实录下来的一出舞台剧（它自身也是异常单线性的），与这部假想的影片相比，希区柯克的《夺魂索》或让·鲁什的《北方车站》简直成了符号学的滥用。然而，这类影片毕竟是拍得出来的，与此比照，这样一本书就是完全不可想象的。因为最“平实”的文体，即零度文体（假如真有这种文体），也还会保留语言的符码，而在电影中，感知摹拟取代这种符码，而且必要时可以省略一切纯属语言范畴的编码。但是，符号学描述应当依据的是既定的电影，而不是一种想象的电影。而电影一旦与叙事性相遇（这种相遇的后果即使不是无穷无尽的，至少尚未终结），电影就貌似在摹拟信息之上附加了另一套符码化结构系统，这是逐步获得的（尤其归功于格里菲斯）对影像的一种超越，尽管这种超越最初适应了使故事更加生动、避免单调和连续的图像流和（简言之）增加内涵的愿望，但是它毕竟丰富了外延的形态，表达了我们所知影片的最直观的信息。

—V—

必须积累现代电影中灵活运用和逐步丰富“语法”的实例，更深入分析它们，更详细证明所有这些新的开掘皆与故事体有关，证明新电影远未摒弃叙述，而是为我们提供了更多样、更多元和更复杂的叙述。因篇幅有限，这篇分析无法深入透彻，而只是抛砖引玉。我们仅想强调指出，在新一代电影叙事者刚刚崛起之时，在我们得以看到《呼喊》、《奇遇》、《八部半》、《广岛之恋》、《穆里埃尔》、《朱尔和吉姆》等影片问世之时，在《精疲力尽》和《狂人彼埃罗》的作者似乎崭露头角之时（我们知道，这位导演并无取悦众人的天赋，但是能够引起普遍关注，看来，难以否认他的丰富的创造力和弹跳力，奇怪的是，因为形式更新，人们竟然没有从中认识到这种造就出讲故事能手的独特气质），“叙

述正在消亡”的说法常常不绝于耳，这岂非咄咄怪事。

这篇文章提及的全部影片，均选自1966年初（本文撰写时）或此前已经摄制完成和已经上映的影片。

第九篇

费里尼的《八部半》中的“套层”结构

与画中有画和小说中谈小说相同，《八部半》采用了“影片中的影片”这种技巧，属于自我反思型的复调式艺术的作品范畴。人们曾建议^①借用纹章学术语“套层结构”概念^②来定义这类作品的结构，用它表示可以形成各种镜子效果的这种框架还是相当贴切的。

阿兰·维尔莫在研究费里尼的这部影片的颇有新意的文章^③中指出，尽管电影领域中的套层结构并非费里尼首创，而已经出现在以前的许多影片中（让松和杜威维埃的《昂里埃特的节日》、雷内·克莱尔的《沉默是金》、伯格曼的《监狱》^④……），但是，《八部半》的作者仍然不失为把自己的整部影片和影片中全部要素按照套层结构安排布局的始作俑者，而《八部半》的“前身”只有一半资格称得上是这类影片，因为在

① 在电影领域：阿兰·维尔莫，《征服的限度》（« Les Limites d'une conquête »），载《电影研究》（*Études cinématographique*），第28—29期，1963年第四季度，第31—39页。关于套层结构问题，见第33页。

② 在纹章学中，“套层结构”指在一个纹章内部有第二个纹章，它是第一个纹章的仿形，只是尺寸要小。

③ 同前引。

④ 罗杰·莱昂哈特的《子夜幽会》（*Le Rendez-vous de minuit*）亦可列入此类，“影片中的影片”这种技巧在那里发挥的作用已经更复杂和更重要。

那些作品中“影片中的影片”仅是一种呈现技巧、一种旁节蔓枝或别致处理（《沉默是金》），有时甚至是编剧玩弄的简单“花招”（《昂里埃特的节日》），充其量是一种片段性结构（《监狱》），即仅能展示影片的局部内容，其余部分仍是平直陈述，并无复调特点。另一方面，阿兰·维尔莫^①、雷蒙·贝卢尔^②、克里斯蒂安·雅各太^③和皮埃尔·卡斯特^④等人强调指出，整部影片的内容及其最深邃的主题与作品本身的反思型结构何等密切相关：电影导演吉多这个人物就是费里尼在影片中的化身，与影片作者酷似兄弟手足，也是自鸣得意、自我陶醉、真挚诚恳、生活杂乱、面临选择时犹豫不决；也是热切盼望“救星”下凡，即刻解决一切问题；也是沉溺于性爱和宗教顽念；也是宣称希望“把一切纳入”自己的影片中（这和费里尼如出一辙，费里尼就善于把庞杂内容融入自己的影片中，《八部半》尤为明显，这部影片是他的艺术生涯的一个间歇，是对过去的全面回顾，也是一次审美和情感的总结^⑤）。正如皮埃尔·卡斯特指出的，对这部影片的风格和费里尼作品的一般风格的各种批评（含糊、自鸣得意、内容纷杂、没有真正的结论……）都已反映在这部影片中，无论是出自吉多之口，还是出自与吉多形影相随的编剧多米埃之口（他尽说吉多坏话，但也别有苦衷，总是离不开吉多）；因此，唯有套层结构可以让费里尼反思人们对他的影片的批评，把一系列朦胧的反思融入自己的影片中。

然而，我们认为，有一点以往恐怕一直强调得不够：《八部半》之

① 同前引。

② 《自身光彩》（« La splendeur de soi-même »），载《电影研究》，同期，第27—30页。

③ 《批评总结》（« Bilan critique »），载《电影研究》，同期，第62—68页。

④ 《小眼子草》（« Les petits potamogétons »），载《电影手册》，第145期，1963年7月，第49—52页。

⑤ 阿兰·维尔莫（第36页）指出，影片《八部半》的片名本身表示的不是这部影片的特征，而是对费里尼此前全部作品的回顾。

所以异于其他“复调式”影片，不仅是因为复调技巧在其中表现得更为系统和更为集中，而且还尤其因为这部影片对复调技巧的运用别开生面。因为，不管人们留意与否，《八部半》是一部双重复调影片，而且，如果说它是一部按套层形式结构的影片，那也应该说是双套层结构^①；我们在这里看到的不仅是一部谈论电影的影片，而是一部谈论自身可以涉及电影的影片的影片；它不仅是一部谈论电影导演的影片，而且是一部谈论电影导演本人反思自己影片的影片。在一部影片中，让我们看到其主题与正片无关或关系甚少的第二部影片（如《沉默是金》）是一回事；而在一部影片中为我们述说正在拍摄过程中的这部影片本身，则是另一回事。在影片中，展示一个身为电影导演的人物，但仅仅暗示或略有提及他就是影片的作者（如《监狱》），那是一回事，而让一个正在思考一部内容完全相似的影片的作者成为主人公，对于这个作者来说，则是另一回事。而且，尽管套层结构离不开《八部半》的丰富的自传色彩和“费里尼”风格，然而就影片的丰富的巴罗克风格整体而言，这种丰富性只能体现在这种结构的复调特性中。

有人说，吉多遇到的问题就是苦心思自己的艺术的费里尼遇到的问题：难道仅凭这一点就足以说明吉多就是费里尼式的电影导演吗？相似之处只能是泛泛的……但是，吉多是苦心思自己的艺术的导演，由于有趣的巧合，这种连续的双重复调技巧在一定程度上几近不露痕迹，以至于《八部半》最终成为各方面都严丝合缝的影片；尽管影片结构异常复杂，但清晰简明，一目了然：正是因为吉多思考自己的影片和关注

① 我们也可以认为（这里主要是用词问题），“套层结构”的说法仅仅适用于我们所说的这种“双重复调”作品，而不适用于“影片中的影片”、“书中的书”或“剧中的剧”的一般情况。并非只要在一个纹章的表面刻上另一个形状不拘的纹章，就可称为“套层”，而只有另一个纹章与第一个纹章大小相似和形式相同时才可称为“套层”。如果我们同意如此确定这个术语，那就应该说《沉默是金》并无任何类似的套层结构，而在《监狱》或《子夜幽会》中，套层结构只是局部的和片段性的。

自我，所以他与费里尼相混（至少暂时如此^①）；也正是因为吉多希望拍摄的影片近乎一种自省和导演的总结，所以他又与费里尼所做的总结混为一体^②。假如影片中的这位人物没有这种双重身份，那么一般的复调处理就无法让费里尼与他的人物之间达到如此合拍和一致的丰富程度。作为电影导演，又作为苦心思索的电影导演，吉多双重接近了赋予他生命的那个人，成为他的创造者的双重化身。

在这里，正是通过具体的处理细节，“影片中的影片”手段才偏离了一般用法。因为我们始终见不到吉多将要拍摄的影片，我们甚至看不到影片片段，因此，吉多梦想拍摄的影片与费里尼已经拍成的影片之间的距离完全消失：费里尼的影片就是由吉多打算拍入自己影片中的内容构成的，正因为如此，吉多的影片从未单独呈现。这种结构明显有别于诸如《子夜幽会》中的那类结构，在那里，“片中片”的较长选段皆刻意呈现在主干影片的诸多具体节点上，这就足以使两者彼此分离。而在《八部半》中，我们甚至看不到吉多正在拍摄影片或加工影片（譬如，与《监狱》不同），我们仅仅看到他筹拍影片时的生活或梦想，看到他如何从自己的混乱生活流程中搜寻可望纳入自己影片中的全部素材，虽然他徒劳无功，但是费里尼最终把这些素材纳入了自己的影片中。正因为“影片中的影片”始终没有单独呈现在作为主干的影片中，两者在这一点上彼此重合。

我们从吉多梦想拍摄的这部影片中看到的全部内容，无非就是为招募女演员而试镜；但是，这部影片的三重性正是在此展现得最为明显。

① 就两者整体而言，吉多和费里尼之间的关系显然更为复杂；此外，吉多的个性与费里尼也不尽相同。然而，这里涉及的不是心理学问题，而是等同问题（我们所说的身份证的意义）。在影片的延续过程中，吉多完全代表费里尼这个人。

② 我大概无须明确指出，如果吉多最终决定拍片，这也是吉多梦想拍摄的影片，而不是外部压力可能迫使他拍摄的影片。因为费里尼的这部影片尽管仅仅一笔带过有关吉多签订的合同、准确的拍摄计划和摄制组的创作意图，但是在涉及吉多对自己影片的最深层的意愿时则是十分明确的。

吉多物色了一个女演员在自己的影片中扮演自己的妻子，这个角色在《八部半》中则是由女演员阿努克·艾梅扮演的；而阿努克·艾梅又只能是费里尼在自己生活中遇到的种种问题的体现^①（当然，表演十分出色）。影片《八部半》内部放映时，片中一个人物在场，他看到试镜这一段落时，一边想着吉多，一边喃喃自语：“这完全是他自己的生活”，他指的是一个复调，这个复调再加入到费里尼本人身上，便成了双重复调。

因此，仅仅说“影片中的影片”还不算到位：《八部半》是正在拍摄中的《八部半》这部影片；“影片中的影片”，就是这部影片本身。谈到费里尼的作品时，人们曾引证了文学和电影的各种先例，最令人信服的远期先例是纪德的《沼泽地》（人们常常提到这一点^②，但是似乎没有说清道理），因为在小说中，我们可以看到一个小说家正在写《沼泽地》^③。

这种三重结构在影片结局才呈现出自己的真正意义，因为影片结尾有着不同的处理方式。费里尼的最后完成本^④不仅有一个结尾，而是

① 如果我们设想，试镜头的女演员这一角色在费里尼的影片中又由另一位女演员来扮演，而在另一端，费里尼的妻子朱丽叶塔·玛齐娜（Giulietta Masina）确实也是一位演员，那么，我们就会被搞得晕头转向……为了论据更确凿些，我们可以指出，费里尼在拍完《八部半》之后，还拍摄了《朱丽叶与精灵》，众所周知，这部影片近乎《八部半》的女性版；其中妻子的角色正是由朱丽叶塔·玛齐娜扮演的。这就证明《八部半》的试镜段落中包含的三重性。

② 皮埃尔·卡斯特（第52页）、阿兰·维尔莫（第33页）、雷蒙·贝卢尔（第28页）：已经引述的文章；马克斯·米尔纳，《八部半》，载《研究》，1963年9月。

③ 显然，人们还想到《梵蒂冈的地窖》（*Caves du Vatican*）和《制造伪币的人》（*Faux-Monnayeurs*）。阿兰·维尔莫、雷蒙·贝卢尔、皮埃尔·卡斯特和马克斯·米尔纳（见前引文章）都曾强调费里尼的手法带有纪德的风格。阿兰·维尔莫引用了纪德《日记》（1899—1939年）中的话：“我渴望一部艺术作品能通过人物体现反映该作品的主题本身。”“主题本身”的强调是我们加上去的：我们看到纪德设想的不是一般的复调形式，而是上述几页文字讨论的这种特殊复调形式。按照同一思路，必须记住，纪德也是采用了“套层结构”这种说法的人之一。

④ 费里尼最初想到的是另一个结局，参阅加米拉·塞德纳（Camilla Cederna）的《费里尼的〈八部半〉，一部影片的故事》（*8 ½ de Fellini, histoire d'un film*），巴黎，朱利亚出版社，1963年。

有连续三个结尾。第一个结尾是，吉多放弃拍片的打算，因为影片会脉络不清、线索杂乱和过于近似他本人的生活而无法构成一部作品，因为影片将会蜕化为一系列纷杂无绪的反响和共鸣，因为影片无法包含任何能够统摄整部作品的核心信息，尤其因为影片不可能改变生活；这就是在乱哄哄的记者招待会行将结束时吉多的象征性自杀和多米埃的最后几句话体现的意义。在第二个结尾中（欢乐轮舞的最终寓意），放弃拍片的吉多又回到现实生活中，他看到他的生活圈里的人一个个走来；他请妻子也正视现实；在他放弃拍片的同时，他也放弃了靠“灵魂拯救”一举廓清纷杂事物从而改变事物的深层意义和未来前景的几近救世主式的期望。但是，正是在这一时刻，吉多（他不再是电影导演，而重新成为一个普通人）又毅然抓起了导演的喇叭筒，把纷纭的记忆编排成序。于是，影片就要开拍了；影片不会包含一个核心信息，也不会改变生活，因为它将是纷杂生活本身的产物；而影片的构成恰恰源自这种纷杂。我们会看出，这第二段结尾不仅预示了影片《八部半》的存在本身，也预示了影片的创作原则：这将是依据影片作者的生活编织出的一部影片，是纷杂生活的写照。然而，事情并未就此结束：在安排了奇妙的轮舞场景之后，吉多拉着妻子的手，自己也走入圆圈儿：这种通融和温情的象征（也是费里尼的通融和温情）不是唯独在这里才把吉多与他自己的往事和梦想联系起来了么？而在此之前的几个段落中，他对自己的往事和梦想还深感内疚呢（当然不无通融和温情）。难道至此我们没有看到这部多层次影片，犹如与发射架逐级分离的一支火箭，正在完成最后一次分离动作，将要真正起飞了吗？吉多走入圆圈儿，也就重新成为影片中的一员；这位曾经梦想拍摄《八部半》的作者，现在成了《八部半》中的一个角色，他可以把手伸给女佣、制片人、红衣主教和情妇；他的喇叭筒已经没有用场，因为费里尼的影片从此就要开始了。在奇妙的圆圈儿的中央，不再有吉多，而唯有身穿白衣的吹笛少年，这是一切神话的最初的和最高的启迪者——儿时吉多成为儿时

费里尼的象征，因为他身边空缺的导演位置只能由情节以外的人物去占据，即费里尼自己去占据。

是的，费里尼的影片开始了……尽管人们言之有理，指出了《八部半》的逆乎常理和熠熠生辉的特点（这恰恰是对于创作的苦闷所做的极富独创性的思索），但是，除了费里尼有些故弄玄虚之外，这个特点毕竟让我们看到一种更加本质而较少悖理的情境，这与人们的通常说法并不相同。这部影片使我们目睹了一片混杂情景，而一部结构精巧和力避混乱的影片确实将从这片混杂中诞生；但是，这是否仅仅因为创作的最后阶段（这是停止事物的不定流程和使作品定型的刻意跳跃）在被创造出来的这部作品中始终未能被描述出来？是否只有靠最后拉开距离把吉多和费里尼明显隔开的这个短促和壮观的一刻才能做出交代？

第十篇

电影中的言说和所说：逼真性渐趋衰落？

在电影中，往往是言说最终决定所说^①。不要从“言说”随时随地决定“所说”的一般和必然的意义上理解这句话，而要——因为与其他艺术门类相比，电影这门艺术与产业和大众思潮的关系更加密切——以更残酷和更病态的方式理解这句话：一种普遍的默契是希望选择影片作为表现手段和言说形式，而这种选择自始就限定了可以言说的范围，从而偏爱若干题材；有了所谓不折不扣的影片题材（而并不存在相同意义的

① “言说”（le dire）大抵表示述说的方式，“所说”（le dit）表示述说的内容。——译者注

“图书题材”），一些内容本身也以“电影性”自诩，排斥其他内容。一种含蓄消极的相关看法声称电影不可能无所不言：于是，人们常常想到的还是无声（这个词汇的全部意义）时代的那种影片。

近几年来纷纷问世的“新派电影”的主要功绩也许就是颠覆了这个牢笼式问题的各种说辞：如今，在生动的影片中，“所说”往往也插手支配“言说”。“新派”电影导演不再专门寻找影片题材：他有事要说，就用影片言说。同时，他往往也借助写书或著述的方式说事；抑或他的影片本身就是一本书，不然就是他的老友的书（或者陌生朋友爱不释手的书）变成一部影片。因为，对于银幕艺术而言，些许摆脱影片可说内容的种种限制，也就是些许摆脱所谓“电影文化”长期固守的相对孤立状态。尽管希望电影可以言说一切的野心——这种希望，促使亚历山大·阿斯特吕克心血来潮，赌兴勃勃，要把笛卡尔的《方法论》拍成影片还难以实现，即使是低于阿斯特吕克的有益挑战所抱有的野心都难以实现，然而，这种希望已经开始呈现在近期优秀影片（在昔日伟大影片之后）透露出来的更新颖、更真实和更多样的独特风格中。

影片及其三种审查

这种革故鼎新的滥觞涉及两个层面，一是直接的政治和经济层面，二是纯意识形态层面，也包括伦理层面。

删改影片内容往往是纯粹政治审查的工作，或是“扫黄”的工作，总之是狭义的审查工作。还有更常见的商业性审查：这是以盈利需要为名对产品的自我审查，因此是真正的经济性审查，这种审查和政治审查的共同特点就在于它们都是通过机构体制实施的审查，因此“机构体制审查”的概念可以完全涵盖上述两种审查（如果经济性审查是一种自我审查，那

只是因为审查机构和被审查机构暂时合而为一：譬如《海斯法典》）。众所周知，机构体制对影片的审查比对书籍、画作或乐曲的审查更严格，因此，电影内容问题与**外部审核通过**的关系远比其他门类艺术要直接得多。

至于第三种审查，即意识形态的和道德的（或非道德的？）审查，则不再来自机构体制，而是来自机构体制根植于一些导演内心的结果，他们甘愿接受推荐给银幕的可说内容，不再尝试（或从未尝试）突破它的狭窄范围。

按照从构思到成片的过程中各自涉及的确切层面，这三种审查依序构成一种“自然的”和十分有效的层层约束：狭义的审查约束发行，经济的审查约束制片，意识形态的审查约束发明创新。

如果说我们经常看到实际拍摄的影片内容和电影原本可以言说的内容之间有明显可用的盲区（而且，如果说在许多情况下观众是酷爱电影而很少喜爱影片的人），那往往正是这两种体制机构的审查造成的结果。按照这种看法，波兰、捷克斯洛伐克、巴西、西班牙、西德等国家的“新电影”的诞生就是纯政治方面的胜利，有的是针对斯大林主义后遗症取得的胜利，有的是针对种种约束取得的胜利。而各国“青年导演”修改行规的共同努力（精简摄制组、小预算、求助朋友、16毫米摄影技术、“平行”发行网、合作投资或应募投资……）所取得的成绩，则是针对经济审查的胜利。

尚有纯意识形态方面的问题；它与政治和经济方面密切相关，仿佛互为因果：新学派初期的成功之作开始明显净化电影总体的意识形态氛围，反之，倘若一种**更加解放**的电影可能具有的设想或形象没有在这些奋争者的脑海中先着一鞭，那么，使这些初期的成功之作得以问世的奋争恐怕尚未展开呢。

然而，影片的意识形态问题具有一定程度的独立性。影片的意识形态是**电影体制**运作形式的成因和后果，但不是这个体制本身，也不是这个体制的直接和机械的反映。一些昔日影片也有深刻的现代基调，属于

真正的“新式”电影，尽管它们摄于电影业解放时期的泾渭分明的“时间点”之前。尤其在另一方面，意识形态的审查独自就能够把许多题材和处理这类题材的许多方式请下银幕，这绝非罕见，而体制机构的审查未必这样做呢：如果说直至1965年电影史还没有拿出一个45岁的德国人物，如同让·玛丽·斯特劳布的《恨难解》（*Nicht Versöhnt*）中的老建筑师之子那样，给人留下真实印象，这不是任何体制审查的结果，而是一种更潜在的限制影片表现手段的结果，这种限制无非是仍需深入探讨的“逼真性”的电影外观。

逼真性（初始研究）

我们知道，亚里士多德认为，可以把“逼真”定义为公众意见视为可能的事物整体，从而有别于知情人视为可能的事物整体（后一种“可能”应当仅指真正的可能，即现实的可能）。各门再现的艺术（电影是其中之一，无论是“写实的”还是“神幻的”，电影是具象的，也永远是虚构的）并不再现全部可能和各种可能，而只是再现各种逼真事物。亚里士多德之后的传统（譬如，17世纪法国古典作家宣扬的“逼真”、“规矩”与“契合”等概念）采纳了这个概念，并且用第二种“逼真”丰富了这个概念，这是与第一种逼真出入不大的逼真，也是在亚里士多德的观念中绝不缺少的逼真：因为符合一个既定类型的各项法则的那些内容就算逼真的。在两种情况下（=公众意见、类型规则），逼真性的界定都与各种表述和已经明言的各种表述有关，因此逼真性似乎是一种语料库^①的效果：一种类型的各项法则取自这种类型的先前作品，即取

① 语料库（corpus）：研究材料的总和。——译者注

自一系列表述（除非这些作品明确采用一种特殊的表述方式，如诗歌艺术及其他）；公众意见只是一种不可胜数的分散表述，因为公众意见归根结底只是人们的话语的集合。因此，“逼真性”自始就是可能性的简约，它是各种现实可能性之中的一种文化性的和任意性的限定；它从来就是审查：在象形性虚构的各种可能性中，唯有先前的表述认可的可能性才能够“通过”。

17世纪法国古典作家认为，若把皮洛士^①写成文明和文雅王子而不是他实际注定成为的勇猛战将，这就是逼真的（=宫廷和沙龙观众的公众意见，或他们私下的心愿，因为“逼真”从来就离“如愿”不远，“约定内容”也离“合乎礼仪”不远）；若在喜剧人物身上加上一个公认的特殊毛病（贪婪吝啬、矫揉造作），而他必然陷入的种种可笑遭遇都是这个毛病的直接后果，而且在不变本质及其显现条件上与这种毛病保持着明快关系，那么，这也是逼真的（=“喜剧”类型的法则）。

电影式逼真

长久以来就有一种电影式逼真（如今仍有，但是有些减弱，而这个“有些”已不算少）。电影曾有自己的类型，我们不会混淆它们：西部片、警匪片、法国式随机应变的“剧情喜剧”等等。每个类型皆有自己独特的可言内容，其他可能则不容置喙。众所周知，西部片等了50年才说出倦怠、气馁或衰老之类比较软性的话题：50年间，青春年少、所向无敌和精力充沛的主人公曾经是西部片中唯一逼真的男人典型（至少

① 皮洛士（Pyrrhus，公元前319年或前318年—前272年）：古希腊伊庇鲁斯国王，让·拉辛悲剧《安德罗玛克》（*Andromaque*）中的人物。——译者注

作为主角)：而且，他是被西部神话认可的唯一形象，而西部神话在这里具有先前表述制约后来表述的作用。在约翰·福特的《双虎屠龙》末尾，记者不是撕碎了他的助手关于老议员真实故事的笔录后对他说“在西部，如果传奇比真相有趣，我们就刊发传奇”吗？

但是，问题不止于此。电影整体曾经（如今往往依然如此）犹如一个庞大的类型，犹如一个广阔的文化外省（毕竟是外省），有自己特许的内容，有仅适合影片的题材与基调。科昂-塞阿在1959年曾经指出，影片内容可以分为四大专栏^①：**神幻**（它出乎意料，迷惑人心，因此令人愉悦）、**通俗**（热衷于不乏幽默感的“真实琐事”，但是，正如作者强调的，“不碰棘手问题领域，回避敏感话题”）、**英雄主义**（把日常生活中感受不到的勇敢精神注入观众心中）和**戏剧化**（直接诉诸一般观众的情感悸动，但采用仿佛观众自己也会如法炮制的煽情手法，而且从不展宽视野，不让观众即使最初不明就里但随后仍有机会解析或超越这些情感悸动：因此，每一部为城市轻佻少女拍摄的影片都会让轻佻少女陷入轻佻少女式的徒具悲剧感和特意限定性的一组问题中：如果你心仪的暖男约你晚上和他外出，但是，你觉得他“另有所图”，那该怎么办？纯情影片从来不会说这种事，因为那既会抵触有关轻佻少女的公众意见，也会抵触为轻佻少女拍摄的影片的种种法则，譬如，因为这位暖男的“另有所图”（对于陷入窘境的伪问题，还另有十几种可行的因此对“戏剧化”而言也是逼真的**置换形式**呢）至少证明一种真实的欲望，就是说他并非没有杂念，所以他的“另有所图”仅仅是一定意义上的“另有所图”：但是，如果让这个意义相对化，那就会造成非戏剧化，从而背离了这一类型特有的逼真；因此，逼真性可以更加缩小每个人的间离感）。

① 《当代电影问题和视觉信息》，巴黎，法国大学出版社，1959年，第二卷。引述段落：第2卷，第35—37页（“影片内容”一章，第2卷，第35—43页）。

我们再谈谈吉尔贝·科昂-塞阿区分的四大类影片内容吧；尽管超越电影可言内容的这个令人生畏的四项区隔（或是堪称军事意义上的分区控制？）^①正是最丰富和最新颖的影片（哪怕摄于1920年）的特性，但是，我们怎么能否认这组专栏（或许还有另一套尚需完善但不难确立的同样分类）几乎囊括了目前大部分电影产品，即百分之九十的电影产品呢？

1946年，莱昂哈特在《现代》杂志第一期上说到^②，撇开审美形式的创新，就纯内容方面而言，传统电影50年来斩获不多：单纯的美景、沙漠、飞雪、海洋等等（而不是艾克斯-普罗旺斯乡村那样玲珑剔透或重重叠叠的风光）；大都市、人群、机器；儿童、动物；粗线条的基本情感、恐惧、暴力和崇高的爱等等（但是，没有我们晚近社会中真实存在的那类情感）。莱昂哈特的结论是，传统电影给我们的教益甚少，除了让我们认识了作为新表现形式的电影本身。我们看到，莱昂哈特的分类迥异于吉尔贝·科昂-塞阿的分类；然而，两者不约而同都指出了存在着对影片“所言”的限制，这种限制是专门加在把影片视为“言说”形式的做法之上的，或者说，两者本质上都指出了所谓电影“逼真性”的存在，而唯有昨日或今日的一些与众不同的影片，以及满足了部分要求的“青年电影”各个流派的全部努力，才真正摆脱了这种逼真性。

因此，在对于影片的体制机构审查的背后、四周和旁侧（在体制审查之下，但超出它的范围），按照“逼真性”实施的审查形成了第二道屏障，犹如看不见的过滤器，但是比各种有形的审查更加普遍有效：它

① “四项区隔”（quadripartition）和“分区控制”（quadrillage）在法语中是同根词。——译者注

② 罗杰·莱昂哈特在1957年9月于艾克斯-普罗旺斯召开的法语哲学学会第五次大会的一次讲座上重提同一理念，讲座题为《电影的暧昧性》，发表在《电影手册》第100期，1959年10月，第27—38页。引述段落：第33—34页。

涉及所有题材，而体制机构的审查仅仅涉及政治的或“伦理道德”的一些问题；它盯住的（这最为关键）不仅是题材，还有处理题材的方式，即影片的内容本身：题材并非内容，题材只是这个内容的最初的和一般性的特征。

借用语言学家路易·叶尔姆斯列夫的结构主义术语，我们可以说，体制审查盯住的是电影中的内容的实质，或者说，无非是符合了影片可说的主要“事物”的一种分类（既粗略又模糊，尽管在它的层面上是真实的）的各个题材：政治“过激”的影片或“大胆放肆”的影片需要审查，“爱情”片或“历史题材”影片不受审查。而按照“逼真性”实施的审查，则盯住内容的形式，即影片言说它所说内容的方式（并非它所说的内容），或者说，最终是影片说的什么或影片内容的真正形貌：所以逼真性的限制差不多盯住了所有影片，从而包括影片的题材。1953年，路易·叶尔姆斯列夫在哥本哈根的讲座中^①不是说过（谈到词汇语言时）我们命名的意识形态大部分取决于内容的形式吗？因此，体制机构的审查从未禁止在银幕上再现青少年人物（=“题材”层次，=内容的实质）；如果说必须等到《最后的假期》（罗杰·莱昂哈特）、《男性—女性》（让-吕克·戈达尔）、《黑桃爱司》（米洛斯·福曼），或让·厄斯塔什的《蓝眼睛的圣诞老人》这类电影史上一些较晚的且十分鲜见的作品问世，才能够在影片中遇见那些通过细节展示（=所谓“内容”层次，=真正内容，=内容的形式）最终成为可能的（即我们所说的“真实的”）青少年，这是因为长久以来银幕故步自封，一直拘泥于影片中逼真的青少年的固定形象，这种固定形象本身又可以分为普遍认可的七八类（按照出现先后的大致顺序，我们可以看到

① 指路易·叶尔姆斯列夫在哥本哈根大学校庆上的演说，1963年11月26日。演说题目是“作为社会元素的语言的内容形式”，收入作者的《语言学论文集》，哥本哈根，北欧语言和文化出版社，1959年，《哥本哈根语言学小组文集》（*Travaux du Cercle linguistique de Copenhague*），第12卷，第85—95页。引述段落（关于意识形态概念）：第93页。

如下几类：1. 无声电影中勇敢和多情的奶油小生；2. 纯情影片中行为端正的青年；3. 脸上长痘和说话木讷令人发笑的少年；4. 影片《作弊者》中心地善良的疯小伙；5. 吓煞人的穿黑皮夹克的阿飞，等等）。

内容和表达，形式和实质

截然区分影片中的“形式”和“实质”（或曰“形式”和“内容”）无助于分析影片、形式和实质。务须承认，如果说电影导演的表达手段既有自己独特的实质特性（譬如，影像不是声音，非语言的声音不是话语），又有自己独特的形式安排（摄影机运动、剪切、组接、影像和言语的关系、声音的运用等），那么，影片的内容则也有自己的实质属性（谈爱情、谈战争不是一回事^①）和自己的形式安排：比如《茜茜公主》叙说的爱情是一回事，《战国妖姬》叙说的爱情是另一回事。形式和“实质内容”从不截然分立（况且“实质内容”一说也没有什么意义），

① 当然，把“爱情”和“战争”视为两种不同主题就已经意味着一种粗略的安排，因此意味着“内容的形式”的一个开端。但另一种情况是：在更宽范围中考察形式和实质的关系，我们必然发现，两者相互辉映永无止境，而且一切取决于我们的分析层次。因此，为研究特定国家特定期拍摄的影片的主题分布，“爱情片”、“战争片”等一类区分确实属于“内容的形式”。但是，对于分析一部事先已知主题的既定影片的研究者而言，这个主题可以作为起初尚未定型的内容实质的一个大框架发挥作用，它将按照电影导演特有的处理采纳一个形式（=内容的形式），这位导演的“战争片”又将不同于其他战争片。这种处理则会为分析每个段落的人呈现实质内容层次（如果我们同意这样称呼被研究影片中一系列主要“战争段落”），以便深入研究内在形式等等。

但是，我们在这里涉及的是影片的层次，而不是一批影片的层次（即一个国家的作品、一个导演的作品或一个时期的作品等），也不是影片局部的层次（=情节、段落、镜头等）。在这里，主题作为内容实质发挥作用，处理（=真正内容）作为内容的形式发挥作用。更宽泛些说，我们将指出，形式和实质的区分，如同有一定深度的各种概念，既是相对又是绝对的：在它适用的各种不同情况之中是相对的，在其中每个情况之内是绝对的，因此可以说自身是绝对的。

除非是中学和大学的修辞学教材；形式通常和材质或素材相对立。至于内容，它并不与形式相对立（因为内容自身也有一种形式，否则就没法儿理解），而显然与载体相对立，即与表达方式相对立，这种纯方法论的对立（如同前一种对立）并不意味着实际的对立，而只是再次说明任何语言化客体（包括影片）都有显现的一面和待显现的一面：这种区别就是表意形式和表意内容的区别，可以用于区分始终可见的元素和始终需要寻找的元素。

基于这些原因，现代电影与制度机构审查相颉颃取得的成功自身已经是一份财富，而且超越自身，点燃希望：不仅影片的题材，还有影片的实际内容（= 内容的形式）都将逐渐变得更自由、更多样和更成熟。

现实的种种可能和表述的种种可能

我们说过，“逼真性”是文化的和随意性的：我们的意思是，逼真性所舍弃的各种可能和逼真性所留取（甚至真正往社会上推销）的各种可能之间的分界线，是随各个国家、各个时代、各门艺术和各种类型而大幅度变化的，因此，在美国电影中所谓逼真的强盗总是身披灰黄色有腰带的雨衣，头戴呢帽，而在法国（有意模仿美国电影者除外），强盗都是故意带有罗贝尔·达尔班^①的特征，不修边幅，梳着背头，操巴黎郊区口音（就像法国文学中18世纪的逼真女人的形象都是精明和健康的，而1830年代的逼真女人的形象都是纯洁和羸弱的）。

但是，这些变化形式影响逼真的内容，并不影响逼真的成规：逼真性的成规基于分界线存在本身，基于对各种可能的限制。一般而言，拘

① 罗贝尔·达尔班（Robert Dalban，1903—1987年）：法国演员。——译者注

泥纯“逼真性”的作品是封闭式作品，它无法用任何可能的补充手段丰富先前同一文明和同一类型的作品构成的“语料库”：“逼真性”是表述的重复。一般而言，部分摆脱“逼真性”的作品是开放式作品，它的若干局部实现了或重现了存在于人的生活（这里涉及一部“现实主义”作品）或想象（这里涉及一部“幻想的”或“非现实主义”的作品）中的这些可能性之一，而先前作品的“逼真性”对于开放式作品的事先排斥使人们忘记了这些可能性。因为，在创造活动中，从来不是对现实生活的观察（现实主义作品）或对想象的探索（非现实主义作品）直接决定作品内容，而很大程度是对照同类艺术的先前作品而决定作品内容：即使打算拍摄生活或拍摄自己幻想的人，他也会不由自主比照其他影片，哪怕因为他最终拍摄的并非生活的碎片或想象的杂烩，而是影片：因为导演拍摄影片时，免不了拍摄别人影片中的少许内容，却以为是在拍摄自己的素材。哪怕是稍稍挣脱以场域形式深入文化存在本身的一种应力，也需要非凡的力量。所有的书籍都互相应和，绘画如是，影片亦然。

最“简易的”种种可能，生活或梦想中最常实现的种种可能，很难转译为虚构的表述：为此，必须移植它们，让它们“活在”种种可能不再“简易的”一个世界中。现实的种种可能，生活或梦想的种种可能，似乎只能日久之后才被引入表述中，而且始终是一步一步逐渐实现的；仿佛每一种可能（远非因频频出现于另一世界就能从中获益，变成“简易的”）都应当历经艰辛才能够重获生机，都应当摆脱自己在先前的表述中完全缺席的状态，而不是从大千世界中直接生成的。尚未被言说的事物（无论在“书写”之外是否常见）仿佛背负着沉重的压力，而打算言说它们的始作俑者首先就应当排除这种压力：看来，他的任务是双重的，除了言说事物的困难，还应当加上排除其他说法的困难。在非洲随处可见的弯曲灌木，在摩纳哥就成了小小的奇观，成了需要悉心照料的稀罕植物。同样，在巴黎拉丁区的大街上每天都可遇见的“左派”学

生，被长期排斥在电影式逼真之外，从而在银幕上不见踪影，一直等到《战争已结束》的作者^①付出了心血和展示了才华，他才重现于银幕：于是，他大受欢迎，作为奇观，作为初次谋面的人，因此也作为真实（=作为艺术中的真实），实际上，热烈欢迎他的人天天都能在大街上遇见这类人。

在影片中能遇见一个动作真实或声调准确的女主人公，哪怕仅仅片刻，那也需要导演处理好极大的难题：这是可遇不可求的震惊敏感观众的一件事，而一旦拘泥于纯逼真性的几十部影片一窝蜂如法炮制，那就会显得过时陈旧。

相对的“逼真”，绝对的“逼真”？

只能以相对和绝对两种方式去界定逼真性和与之相对的真实。单一的绝对标准不足为凭：我们找不到一件作品完全墨守“逼真性”（最循规蹈矩的影片也常常在一些镜头中另辟蹊径），也找不到一件作品可以完全摆脱任何“逼真性”（那可需要一位超人）。显然，今天的真实也可能成为明天的“逼真”：真实的印象和骤然摆脱约束的印象符合“逼真性”被颠覆的这些特定时刻，这时，一种新的可能进入影片；但是，它一旦确立，便成为表述和书写的现象，从而成为一个新的逼真性的胚芽：譬如，“青年捷克”影片采用的温和的讽刺性时评一下子大大丰富了电影的可言说内容，但是后来也变成言说的形式，可能对我们不再有任何新意。

然而，“逼真”的纯粹相对的定义（相对论式的定义）也并不准确：

^① 指阿仑·雷乃。——译者注

因为影片的逼真性每退让一步，影片可取内容的总量在这一步和这一刻就会出现绝对的和不可逆的增长，因此，在大部分情况下，电影（=比其他门类艺术更年轻、更天真和无论何时都更需创新的艺术）在自己的发展历程中，从逼真化的真实再到逼真化的真实，一步一步介入言说，说得愈来愈多，也愈来愈细。

艺术表述的“真实”和非书面的真实（所谓“生活的真实”）并不直接关联，而是借助艺术领域中的内在比较（无论明确与否）；因此，真实只能是相对的；但是，真实也是绝对的，因为一种创新，也许会随着自己新鲜的真实感一起消失，但是至少最终会丰富“逼真”：无论逼真是否不断再生，每次创新的消失都直接可感为真实的一个绝对时刻。

“逼真”的第二个定义

但是，务必注意，至此我们界定的事物不只是“逼真”本身，更是使“逼真”成为可能的条件，或者说临近“逼真”的前一阶段。实际上，转入书写时，对种种可能的这种限制，本质上无非就是程式（或曰“俗套”或“公式”），就是使“逼真”得以确立的因素。

针对程式现象（对种种可能的随意性和异化性限制），各种文化可以在两种迥然不同的态度中做出抉择，这两者的对立犹如健康之于疾病，或伦理道德之于伤风败俗。第一种是原始的和清醒的坦然态度（譬如，希区柯克），它宣扬和肯定程式，认为作品就是作品，即一个规范化类型的产品，这种产品注定被视为表述的艺术呈现，并且与同一类型的其他作品密切相关；因此，作品的泛语言拒绝诡计花招，不去制造可以借助现实转现的幻象：它拒绝“逼真”，且绝不含糊，因为它拒绝的

正是**貌似真实**^①。这类作品可以为熟知游戏规则的观众提供一些最生动的“审美”愉悦：同谋的乐趣、技能的乐趣、微技巧的乐趣和在封闭领域内做比较的乐趣。英雄时代的西部片为影迷大量提供了这种乐趣。这是一种无比健康的电影类型；有人这么说过，但语焉不详：因为西部片的健康并不在于它所再现的健康事物（英雄主义、简朴的生活等等），而在于它再现事物的健康方式：这是有着规定动作和精细仪式的一场芭蕾，这是一种仪式，在这种仪式中，不可预知的变化形式本身只是无数可以预知的基本元素的尚未实现的巧妙组合。经典西部片是健康的，这不是因为它说的是骏马和原野，而是因为它的纯净。它属于刻意求工的主要类型片范畴，无论它们的情节变化细节是否逼真，这些类型片毕竟不是逼真的，因为它们别无他求，从来就自认为是**表述**：童话故事、史诗、神话、东方戏剧等等；还有古典主义的一大批作品。

反之，追求逼真的作品则怀着内疚（我们从而知道他们是真诚的）看待自己的程式（甚至自己的虚构性本身）：它企图说服自己，说服观众，宣称限制了种种可能的程式并非表述的法则或书写的规则（甚至根本不是程式），而见诸作品内容中的程式效果实际上是事物本性的效果，源自再现主题的内在特性。追求逼真的作品力求（也希望人们相信）可以直接转译现实。于是，逼真就大有用武之地：即**营造真实**。因此，正是“逼真”（而不是程式，因为程式本身按照不同情况会有或多或少的逼真性：譬如，黑色影片的程式比经典西部片的程式更逼真）这个手段和“诡计”的可疑宝库，希望把表述自然化，并且竭力掩饰规则，即使那些手段和诡计在分析家的眼中也不知不觉变成了符号，因为它们的功能就是始终与约定的一个节点处于相同布局中，同时涵盖约定的节点，以便尽量掩饰它，又借此让另一些人注意到它。在这个意义上说，“逼真”基本上是约定内容的自然化，而不是约定内容本身，然而在它的定

① “逼真”一词是“貌似”和“真实”两词的组合。——译者注

义中又不能不包含约定内容（所以在这篇论述中，我们是通过对种种可能的限制来谈论“逼真”），因为唯独在限制起作用时才有自然化：那里没有“逼真”，只有逼真化的程式。非逼真化的程式毕竟还是程式，即不似真实的程式。在一个节点上对程式的超越，说不上是逼真的还是不逼真的；超越，在其出现的时刻，就成为表述中的真实；“逼真”（这个单词很说明问题）不是真实，但近似真实：它是（也只是）既像真实又不是真实的事物（显然，我们把现代法语中“逼真”一词的所有非艺术的意义搁置一旁；在日常生活中，我们用“逼真”一词形容处于“可能”和“很可能”之间的合理可能性的程度：“很可能^①，他明天不来了。”但是，这完全是另一个问题）。

法国式“剧情喜剧”是电影式逼真的典型实例，因为这种类型片的每一个程式都是借助“情节的自然逻辑”或“人物的心理活动”的细致入微的曲笔（按需特制）达到合理化。法国式的粗俗细腻和沉重轻盈的全套手段（尤其在“心”的方面，即身体方面）都用来为叙述注入真实的气息。制片人要求一个“大团圆结局”（=类型的规则）？于是，我们就会看到曾经红杏出墙的妻子突然发现她的情人还不如丈夫，于是回到丈夫身边（=“情感的逻辑”）。这种类型（和公众意见……）需要几个“宽衣解带”镜头？于是，我们会看到夫妻从戏院回来后的一场交谈：前景处，丈夫在卧房的镜子前解开领带，后景处，妻子正在浴室里脱衣服，浴室的门始终半开着；这道门缝太自然不过了，因为夫妇正在交谈，这道门缝使一切显得逼真，女主人公的半裸体清晰可见（类型的要求），但不能过分裸露（审查的要求，因此也是这种类型的要求）：于是，电影导演一举两得，此外，他还以真实的笔触再现了巴黎中产阶级夫妻上床的情景（=“观察生活习惯”，显得真诚），从而一举三得。如果按照程式的要求（既同时又矛盾，这并不

① 在法语中，vraisemblable（“逼真”）的另一词意是“很可能”。——译者注

鲜见)，主人公从事的是令人尊敬的安稳职业（医生、建筑师之类），但是还得稍有暴力，那怎么办？这不算问题！建筑师在街上会遭遇小流氓的攻击；而担任一家医院大老板的医生会痛骂一个工作不灵但暴躁任性的年轻实习医生，凡此种种，不一而足。于是，适合这个类型或适合观众共同期待的每个程式化节点都被翻了个个儿，被认真打扮成保留在随意观察到的生活中的一种曲笔。我们远离了经典西部片的力透纸背的坦诚（也远离可耻的虚伪），而在西部片中，最草率匆忙和最欠逼真的由头（=主人公在一间酒吧里无意中撞上了小镇居民刚刚经历的恐怖，等等）足以扣动（我们指的是在作品中的扣动）仪式化的拔枪对射，这是瞬间即可一决雌雄的对射，天真而狡黠的观众从影片一开始就傻傻等待这场决斗呢。

“逼真”和“新电影”

因此，有两种方式，也只有这两种方式，可以摆脱“逼真”的束缚，而逼真确实是艺术的艰难时刻（应当称之为艺术的“因循守旧的”时刻？）。可以在之前或之后摆脱逼真的束缚：真正的类型片可以摆脱它，真正新型的影片也可以摆脱它；摆脱它的一刻就是真实的一刻：在类型片中，有随意采用的一种符码的真实（从而，在符码内可以言说许多事物）；在新型影片中，一种新的可能进入表述，为相应的节点增添一个拘谨的程式。

因此，并非偶然的是，“青年电影”的信徒，那些竭力拓展影片可说范围的人，在重新获得被电影式逼真排除的一块块领地的同时，往往流露出（既通过他们的言谈话语或文字著述，也通过频频出现在他们自己的影片中的各种摘引）对真正类型影片的怀恋、兴趣、认同和情有独

钟（西部片、黑色片、音乐喜剧片等），然而，这些影片（大多数是美国片，因为除了美国类型片之外，未必有真正的电影类型片）似乎不同于如此维护和想念这些影片的人所希望拍摄的电影：青年电影导演只是梦想个性化的自由表达，而这些影片，这些系列产品，不就是顶级的制作、好莱坞的若干机械的胜利和程式的结晶吗？

但是，尽管他们并不是始终清楚这一点（因为如同别处一样，意识形态往往落后于实践），许多新一代导演秉持个人创造性的浪漫主义意识形态，孜孜不倦，才华横溢，毕竟已经取得了一些成果，这就是电影式逼真及其相关效果的逐渐弱化和更趋灵活，这也是影片可说内容的逐渐丰富（感受到“什么都能说”的欲望）。他们憎恶的和从未命名的敌人就是“逼真”（超过了恰恰被唾弃的体制机构审查），就是异化的隐秘和模糊的外貌，就是对“言说”和“所说”的暗中删改；“逼真”至今主宰着大多数影片产品，但是由于各种不同的和最终相似的原因，“逼真”还没能并吞青年导演喜爱的并从中发现了一些电影奥秘的类型影片，也没能并吞曾经给他们滋养的、他们希望拍摄的和已经不时拍摄的新型影片。

第二卷

前 言

这部论文集的第一卷完成于1967年，出版于1968年（1971年再版），汇集了写于1964年至1967年间、出版于1964年至1968年间的文章。第二卷汇集了后来的文章（写于1967年至1971年间，出版于1968年至1972年间），还有两篇（第八篇和第九篇）未曾发表的文章（1971年重编）。涉及传统电影理论的第一单元独自成章，它收入了两篇更早些的研究论文。

我从两卷本中撤下一些文章，这些文章当然与电影有关，但是过于简短或过于应时；另一方面，我没有收入那些观点已经在《语言和电影》（拉鲁斯出版社，1971年）中得到更详尽阐述的一些文章，当然也没有收入与电影问题无关的文章。

第五篇和第八篇是近期的文章。至于其他文章，我沿袭第一卷的做法，拒绝追溯性书写，拒绝这种修正，因为事后涂一层调和、刻板 and 苍白的（同时，注定是折中的）统一色彩的主要效果就是通过筛选删除那些偏离成见和富有张力的文字，即正是让著作引人关注的文字。

除了极少的修改，本书的各篇文章保持了初版时的原貌，以及当时的注释（有时前后难免有些重复）。每篇文章题目后注明时间；这是往往明显早于出版时间的定稿时间（出版时间见于“文章首刊索引”，第443—444页）。我在1971年为说明一定思路而补入的注释有别于其他

所需注释，这类注释的序号后加上了星号。

我感谢最初发表了本书中各篇文章的刊物：《批评》、《美学杂志》、《词语》（美国）、《社会科学信息》（*Information sur les sciences sociales*，联合国教科文组织）、《电影手册》、《讯息》（*Messages*，波尔多，教育研究和发展中心）、《交流》、《符号学》（*Semiotica*，国际符号学协会）。

承蒙莫顿出版公司（海牙）的善意，第四篇得以收入本书，承蒙莱尔诺出版社（巴黎）和雷蒙·贝卢尔的善意，第十篇得以收入本书，雷蒙·贝卢尔是这篇文章的名副其实的合著者。

巴黎，1971年10月

第一单元 论经典电影理论

谈让·米特里的著作

第一单元是对于文本的长篇解读，是借助一部著作重新审视经典时期电影理论的努力（我迄今仍然认为，这部著作堪称经典时期电影理论的集大成者，因此具有重要意义），这一单元将有助于了解1963年至1966年间提出问题的方式。

这是在1968年至1969年理论创新之前；恰恰在前，从另一个意义上说，恰好在后。这是在无声电影的伟大理论时代之后。这正是巴赞热之后。不言自明，这也就是在“影片学”之后。

这是萧条时期。这个时期使存在显得更加突出。形成如下怪圈：人们不太关注理论，无意了解已经存在的理论和已被大部分遗忘的理论。

让·米特里的皇皇巨著正巧赶上这种场景，因而反响寥寥，未能激起原本应当激起的兴趣；无论是赞还是踩，评述文章都极为罕见。因此，尽管著作的内容可以证明曾经存在和已达高峰的传统的重要性，但是它的出版日期正赶上这个传统本身日渐式微的时候，读者也随之减少。

大抵同一时期（1964年），我在《电影：纯语言还是泛语言？》一文中提出了创立一门电影符号学的设想。正如我在这篇文章中所言^①，我

① 见本书第84—86页。

不曾相信（现在也不相信）这门符号学可以完全另起炉灶；它应当汲取（这个词汇的全部意义）在它之前已经存在的理论成果；这项工作不是符号学的附录，而是符号学自身有效性的保证。在这种条件下才有真正的创新，而无知仅仅容易造成假象。因此我愿意伴随让·米特里的书，“一步一步”顺流而下，希望比他本人更清晰地指出他在一段历史中的核心地位，并以这种方式重温这段历史的存在。

同时，我自己也有意研究这段历史。尤其是谈及摹拟、再现、赋予影片的真实因素、影片的现象学特性时。在视觉符号学的这些初步论述中，我们确立了摹拟性和符码化的明显对立（本书第三单元完全涉及这个问题）。符号学是语言学的一部分，在语言学中，随意性和符码化，在两者达到各自的顶点时，可能暂时混同。第一符号学认为摹拟本身不可能来自若干符码，符码特有的作用是制造出自己缺席的印象。况且，即使如今人们还打算批评真实的幻象，是否必须特别考虑到这种幻象的真实呢？因此，随意性符码和摹拟性符码之间仍有差异，即使正是这些摹拟性符码如今也被视为符码。

经典的电影理论也是经典电影的理论。最优秀的经典电影是长期拒绝抄袭戏剧的结果，尽管戏剧一直自愿上门充当便利适用的扶手。于是，这种电影走上了小说之路，这毕竟是大多数影片走的路，其间，一种另类电影也许初露端倪（毕竟可以窥见它的智力至上的影像）。我们在文中将看到小说式影片的理论，以及始终与戏剧分庭抗礼的内在动机。

如今，这些文章涉及的一些问题和曾经举足轻重的一些作者又被重提。在长期沉寂之后，我们到处看到重新燃起的理论探讨的兴趣：正是为了让理论探讨对于自己以前的地位（甚至往往被有理由深入的探讨所

忽视)做必要的回顾,我将原原本本和盘托出我最初漫游在经典电影理论中获得的印象。

第一篇

关于电影思考的新阶段

1964 年

关于让·米特里的《电影美学与心理学》第一卷(结构)

巴黎,大学出版社,1963 年

让·米特里最近出版的第一卷巨著(第二卷的副标题为“形式”,预计在1965年出版)标志着电影出版物历史的一个重要时刻。它堪称世界上第一部电影总论。作者已经赫赫有名:法国高等电影学院教授、电影史学家、大学出版社“电影经典丛书”主编、《为德彪西配影像》(*Images pour Debussy*)和《太平洋231》(*Pacific 231*)等短片的导演,让·米特里远非一位新手。他的著作代表了二十年阅读、思考和拍摄电影的直接经验。他常常引起争论和各种非议:这是他的渊博和他所研究的大量问题的反证。这部著作是对于迄今作为研究客体的电影的最严肃的综论。

众所周知,许多电影图书内容属于简单的新闻性的逸闻趣事。另一方面,还有电影批评和电影历史这两项界域大体分明的事业。剩下的就是与“一般”电影、与电影本身相关的著作。一些著作属于我们所称的“电影理论”范畴:导演、批评家或影迷撰写的著述,这些作者毕竟处于电影体制内,首先认为电影是一门艺术。另一批近期出现的著作采用

了“电影学”视角：从外部研究电影，从心理、社会、生理和审美（比较鲜见）维度把握作为现象的电影。电影理论和“电影学”曾经有些势不两立。然而，它们负有彼此互补和充实自身的使命。它们都对电影本身抱有强烈兴趣；它们都不同于任何关注具体导演、具体“类型”和具体电影出品国的区分性研究。既然影片纳入了许多超越影片自身的现象，那么，不是个“电影学家”，怎么能理解电影？但是，既然没有拍电影的导演，电影就毫无价值，那么，不是个“理论家”，怎么能理解电影？让·米特里的著作的一大功劳就是通过必然互鉴的深度思考，特别调和了这两种视角，尤其借鉴了贡献不减当年的八位作者：贝拉·巴拉兹、鲁道夫·爱因汉姆、让·爱浦斯坦^①、谢尔盖·爱森斯坦^②、安德烈·巴赞、阿贝尔·拉费、吉尔贝·科恩-塞阿、埃德加·莫兰^{③*}（但是，他们的任何一部著作并未因此而显多余）。这本书在这类图书中是独一无二的。

在几节绪论（第9—45页^④）之后，让·米特里直接讨论“电影和语言”的关系（第47—63页）。我们常说电影不是一种语言：电影在第一层次上是现实的再现，是单纯的复写；电影在更高层次上是想象性构成，是似真世界，是发明出来的摹拟世界，总之，是一种艺术的创

① 应当指出，1926年左右，让·米特里和爱浦斯坦建立了友谊。两人本应合写一部论述电影的书，但是计划未能落实。在《电影美学与心理学》中，爱浦斯坦的贡献灼然可见（亦被承认），但是经过了重新思考。

② 爱森斯坦逗留巴黎期间，让·米特里和他有过多次交谈。这本书中的一些篇章包含了对这些交谈的回应。

③* 今天，对于重要性的这种直觉估计，我会做出两点修正。尽管让·爱浦斯坦的著述如此生动睿智，但似乎终究是夸张的和极端理想化的草案。（它们保留着自己的旨趣，但是更似初期电影激发的汪洋恣肆的激情的自觉或不自觉的一种见证）。另一方面，当时我们一无所知的俄国形式主义者对电影做了很有分量的研究，多亏《电影手册》奉行的系统“出版”政策，一些文章有了译文。

④ 这里指法语原版本《电影美学与心理学》（两卷本）的页码。下同。——译者注

造，而不是一种语言的创造。如果只考虑其摄影属性，影片就过于忠实现实，如果只考虑其蒙太奇和结构，影片的建构就过于随意，所以，影片始终超出语言的身份或不及语言的身份：因此，我们可以稍许武断地归纳出一个可能引起理论家共鸣的观点。让·米特里即刻反对这种倾向，他写道（第53—54页）：“一部影片，这首先是影像，是具体事物的影像……但是，这些影像是按照选定的叙事方式被安排成系统的……影像不仅是词汇一类的符号，而首先是物象……；它首先是再现，同时借助这种再现而成为语言。也可以说，这是二次元语言。电影并不呈现为可以被添加若干审美属性的抽象形式，而是呈现为增添了语言特性的这种审美属性本身；简言之，它犹如有机整体，在这个整体中，艺术和语言合为一体，彼此相关。”^①

考察构成影片的三层次关系（复现、艺术和语言）的这种方式，是一种有的放矢的假设。否认电影具有摄影式复现属性或艺术化构图属性，就是否定两个明显的事实。但是，依据这两个明显的事实，就立马儿抛弃远离语言范围的影片表述，那就等于符号学研究还没来得及琢磨自己的技术细节就被挡在门外；这也是对语言现象的本性和拓展的误解。没有理由说所有表意系统都像语汇语言；有些泛语言就其最深刻的结构而言显然偏离分节语言，但是，正是这种偏离的本性和幅度值得研究，它还是（在语言学家的心目中^②）一个开放的问题呢。尽管索绪尔特意命名^③的一般符号学总有一天会成为现实，但是，它必须承认它所研究的那类泛语言迥异于我们的口头语言。语言学方法因此而更加宝贵：

① 见《电影美学与心理学》中译本（江苏文艺出版社，2012年），第36页。——译者注

② 尤其可以参阅路易斯·叶尔姆斯列夫的《结构语言学》（«Linguistique structurale»），载《语言学论文汇编》（*Acta linguistica*），第4卷，1944年，第5—11页。收入《语言学论文集》，哥本哈根，北欧语言和文化出版社，1959年，第21—26页。在第25页处，作者声称很难一开始就知道语汇语言在何种程度和何种意义上在其他各种符号学系统中构成一个独特案例。在同一段落的结尾，作者呼吁加强这方面的研究。

③ 《普通语言学教程》，第33页。

这些方法将以其特有的明确和令人羡慕的严谨揭示出这些差异的本性。这是一项雄心勃勃的长期工程？我们至少可以一试身手。但是，如果以语言学的保证为名把一切有所差异的“泛语言”排除在符号学领域之外，那就是误用了语言学的保证。

电影之所以重要，正是因为它坚持不懈地提示给我们一种新型泛语言的理念。这是包容着现实的片段性再现的泛语言，也是自身被包容在艺术的创造力中的泛语言。艺术和符号学的关系远非明确。埃里克·比桑本人（谁也不会怀疑他对符号学正统性的无视）就此提醒过我们^①。电影应当是重拾和明确这个问题而非否定这个问题的机遇。在普通语言学和符号学的当代数据中，没有任何凭据可以确认，摹拟复现的现象或艺术构图的现象，由于自己局部在场的唯一特性，而把任何语言形式排除在我们可以找到它们的领域之外。从对于表意功能的一般性研究角度看问题，我们可以认为，任何把有意言说的东西说出来的介质都是语言现象——大抵是广义的，但是一开始必须研究事物，而不必确定用词^②。非语汇语言没有双重分节这个现象本身^③是造成许多后果的一个特点，可以通过借鉴了语言学分析的各种方法去研究这个特点，甚至通过这些方法和语言学分析的差异去分析这个特点。因此，看到让·米特里这样的电影人采用了允许反复推敲的开放性定义，符号学当然感到高兴。

正如作者指出的（第59页），一切符号系统必然参照思维，因为正是思维构想出符号系统，在这一点上，他与比桑不谋而合^④。毋庸置疑，

① 《泛语言与表述》（布鲁塞尔，广告局，1943年），第13—14页。

② 夏尔·巴里，《符号是什么？》，载《正常和病态心理学杂志》，第36卷，第3—4期，1939年（4—6月），第161—174页，尤见第165页。我们在此搁置指示符号（=无意言说而说出事物的介质）的问题。但是，这个问题仍然是开放的。典型指示符号就是症状。而众所周知，医生有自己的“符号学”。

③ 安德烈·马丁内，《语言学随意性和双重分节》，《索绪尔笔记》，第15卷，1957年，第105—116页，尤见第109页。

④ 同前引，第61页。作者比较了比利时的路标符号和发布解释路标符号的诏令：两种语言结构完全不同，但是说的是一回事。它们必然反映一个先在的思维。

观念的形成（至少在其最明确的形式下）与其他各类系统的关系不如与纯语言的关系密切。但是，这绝不影响孰先孰后的事实本身，尽管这一事实涉及诸多问题，但是必须把它理解为必然的“岁差”：我们不是被迫假设正是思维选择符号，而不是符号选择思维吗^①？思维发明了我们的纯语言，也依然可以随心所欲地发明其他泛语言呢。电影不是一场灾变。它只是人类在前进途中发明出来的一种非语汇的表达系统。电影符号学只能是一般符号学的支脉。

“词汇和影像”一节（第65—104页）篇幅很长，内容丰富，其中包括对于诗歌表现性和影片表现性的比较。让·米特里以皮尤斯·塞尔维安界定的“抒情语言”概念为依据，认为电影酷似诗歌，因为诗歌给诗篇中通过纯语言的词汇再现的初始意义补入了次级表意，这是一种纯“诗意的”和富有创意的表现性，电影则给在影片中通过现实本身（由摄影摹拟体代替）的表意所再现的初始意义补入了次级表意。蒙太奇效果、取景效果、角度效果、造型构图效果等都是“第二含义”的构成元素，因此是隐喻、影像、多内涵词汇的符号学等价形式，也是表现性整体的等价形式。诗歌不仅是纯语言。影片不仅是现实的难以企及的完整摄影。就此，我们似乎可以把影片视为双重系统，即叶尔姆斯列夫所说的外延—内涵系统。影像的表面意义是外延化层次，影片的艺术是内涵化层次。这里不再详述一个值得细说的概念，因为只有细说才能够揭示它的旨趣。但是，可以明显看到，由电影开始的思索与现代符号学的若干阐述有些不谋而合^②。

在考察与“影像自身”相关的问题时（第107—148页），让·米

① 古斯塔夫·纪尧姆，《语言的心理系统和心理符号学》（« Psycho-systématique et psychosémiologie du langage »），载《现代法国人》（*Le Français moderne*），1953年，21，第二期，第127—136页，尤见第127页。

② 正如其著作中的提示或参照所表明的，让·米特里并非漠不关心符号学。但是，他显然首先关注电影。

特里提出,任何影片影像都是双层次“符号”(第119—120页)。如同照片,影像是它所复制的事物的符号。它是非语言学符号,因为它是纯摹拟的(还可以说,也因为它是连续的、没有分节的和没有符码化的),但毕竟是心理学赋予这个词汇的更宽泛意义的符号(=激发同样“反应”的一个客体的代替物)。再者,一部影片不是由单独一个影像组成的,而是影像的系列,是安排有序的影像系列。如果我们考虑到影像允许的编排有序的整体,以及影像在叙述中的位置^①,影像就变成二次元符号,与迄今语言学认可的符号意义相近(因为在表意形式和表意内容之间有了差距),但是在重要的一点上仍与语言学符号不同:在符号关系中没有随意性^②。

我们再强调如下一点:一旦事物有了比自身更可变和更可控的、在一定程度上更接近思维的替代形式,这些替代形式又被有意安排成表述的连续体,那就有了语言现象^③,尽管与语汇语言有种种不同。

在《战舰波将金号》中,忠于沙皇贵族的军医被起义的水兵抛入大海后,影像久留在他的挂在船舷缆绳上的夹鼻眼镜上。夹鼻眼镜的影像首先参照的是一副夹鼻眼镜(纯粹的摹拟):这是心理学意义的符号,不是语言学意义的符号。但是,正是这个符号,因为处在这个位置上,与叙述整体相关联,而获得了一个外加的意义:它“表示”对军医本人的排斥,夹鼻眼镜代表这个医生。尽管表意关系是“自然的”和非符码化的,但是不再是摹拟性的(第120—121页)。他假设了一个近似“现实逻辑”本身的蕴涵逻辑(第120页^④),在影片中,它是借助故事体的伪现实发挥作用的:如果观众能够从夹鼻眼镜联想到军医,那显然是因为在前面的场景中看到军医戴着夹鼻眼镜。同样,在

① 大语意段位置。

② 我们的说法有别于让·米特里的说法。但是,他说的是同一件事。

③ 指泛语言现象,而未必是纯语言现象。区别不容忽视。

④ 见《电影美学与心理学》中译本,第65页。——译者注

日常生活中，我的叔叔挂在衣钩上的帽子告诉我叔叔来看望我啦。一般而言，推理原则是相同的。“蕴含逻辑”这个概念对于符号学家而言可以比作叶尔姆斯列夫定义的“连带性关系”（在语意段轴上相互依存），这个问题还需再谈。

让·米特里也许可以在这里明确说明（但是，另一段落^①做了部分说明），影片不仅有两层表意，而且有第三层表意。除了摄影摹拟和故事体的蕴含逻辑之外，还有象征和隐喻、造型或节奏的表现性效果的几大系统（尤其是蒙太奇效果或创造视觉节奏的摄影机移动），一言以蔽之，就是似乎由多少是故事体外的性质界定的第三层意义^{②*}。第二层意义（叙事性）是故事体的构成元素，是通过第一层次单位（摹拟素材）构成的。我们所称的影片“表层意义”实际上是第一层次和第二层次的混合。现在，让我们重归正题。

对罗兰·巴尔特的《电影表意问题》^③一文做了半赞半批的大段评述（第123—126页^④，论述十分严密，无法概括^⑤）之后，让·米特里开始明确说明影像作为相似体的地位（第一层次）。这是摄影和上镜性的全部问题（第126—134页）。如果仅仅考虑一幅假设是严格“忠实”的孤立影像，那么这个影像会不会为它展现的事物增添些意义呢？众所周知，这个问题早就激发了路易·德吕克和让·爱浦斯坦之后的电影理论

① 第194页。（见中译本，第124页。——译者注）

②* 我认为，这段文字所说的“第三层含义”显然不是罗兰·巴尔特在1970年发表的一篇同名文章中（《电影手册》，第222期）所说的第三层含义；与我在这里建议的分类相比较，后者应当是第四层含义。

③ 《国际电影学杂志》，1960年1—6月，第32—33期。

④ 见《电影美学与心理学》中译本，第68页。——译者注

⑤ 然而，我们指出，在更近期的文章中（尤其是《符号的想象化》（« L'imagination du signe »），《争论》（Arguments），第27—28期，1962年，第118—120页），罗兰·巴尔特似乎愈来愈远离表意形式和表意内容的纯语言学，拓宽了对语意段概念和系统概念的符号学标准。在这方面，我们可以想到巴尔特如今会以不同方式在“电影语言”的更宽泛的整体内确定摹拟的地位（在摹拟的地位问题上，米特里指责巴尔特缺少明确的观点）。

家的浓厚兴趣。正如让·米特里所言，这个问题最近的和最有趣的解决之道就是埃德加·莫兰^①提出的复制理论：影片影像是化身，在各个时代人类的情感需求唤起或培植的各种各样的化身中，影片影像是最完美的化身之一。化身的威力就在于它是化身。

让·米特里的理论明显不同：他认为，复制现象并不能说明上镜性，至少在涉及电影时（因为我们相册里的照片情况不同），而是有了复制促成全部运作可以说明上镜性。进行复制时，上镜性的奇遇就可以开始。现实不会被安排成一段表述，现实的复写则可以。外部世界的一个客体从来不具上镜性，它接受任何表意。我把它做成什么样，它就是什么样。这些潜在的、多元的和含混的意义会自行消解，客体似乎还原为一种完整（我们还可以说：中性）的自身。相反，介入统一和定向的表述中的这个客体的影像可以获得惊人的确定性，既强化意义，也增添诗意。

许多热爱电影的青少年，会放弃事物本身而感受米特里所引证的那种事物的真实性。如何解释走出幽暗的大厅后迎面袭来的空荡感？是不是因为外部世界不再有紧凑和有序的叙述所包含的种种魅力而形成了剧烈反差？“现实生活是扁平的”，青年人大抵都会这样想。但是，“扁平”并不表示什么，或者只是表示缺少那种使一切具有单义性的（或者使含糊性本身显得迷人的）紧凑框架。青少年往往经过多年才会明白影片的魅力不是输出品，“生活”也有另外的快乐。他将努力学会收敛那种恼人的情感，学会只在银幕前流露这种情感。

让·米特里认为，上镜性因此与复制密切相关，但只是它的后果。含在神话故事中的“化身”始终是话语。而过分纯粹的、在各种可能的表述之间过分游移的客体本身，最终将无话再说。米特里一直以罗杰·穆尼埃的著名文章《迷人的影像》（« L'image fascinante »）的整个章节

① 《电影或想象的人》，巴黎，子夜出版社，1956年。

为立论依据^①：在影片中，客体成为陈述本身，成为自主语言。

让·米特里继续写到，在电影中，被再现的客体并不消失在它的再现形式之后（电影不是绘画），而始终存在于再现形式中。然而，电影也是再现的一种形式，任何影片都是一段陈述。

影片影像从这种双重魅力中获益：通过影像，客体本身（或至少是客体的令人信服的拟像）成为语言。这两种通常分离的特性的奇异结合可以说明上镜性的魅力。作者用一个完美的公式总结了这一重要的分析（第131页）：“电影的主要魔力就在于‘现实内容’成为电影自身的虚构元素。”

让·米特里随后着手自己的另一部分研究课题，这项课题大致等于通常所称的“电影语法”。开篇是“镜头和角度”（第149—165页）。作者做了最精确和最精细的清点和分类，超过了人们迄今在纯技术手册之外提出的清点和分类。书中的这部分内容对于研究者而言将是宝贵的研究工具^②。还须指出，“镜头”概念的定义（第149页）以在这方面的非同寻常的严谨令人赞叹：当电影随着格里菲斯的最初尝试开始分类和命名自己的“手段”时，人们决定把纵深的场景区分为与摄影机轴线成直角相交的若干镜头。每个镜头（特写镜头、近景等）按照“成为焦点”的主要演员的位置命名。因此，镜头、景别大小的确定、量化级次，在稳定的基础上最终有别于取景（第153—156页），成为电影的“有机单位”：这是摄影机在两次喊“停！”之间连续记录下来的全部素材。取景是分镜和蒙太奇的一个编号。我们还要补充一点：取景是电影的语意段单位，是影片语法素，景别则是一组聚类体。

让·米特里建议的分类还有另一个功劳，这就是他的分类绝不把各种不同镜头、角度或摄影机运动视为一劳永逸固定下来的具有天晓得的

① 《变色龙》（*Diogène*），1961年6月。

② 另外，让·米特里的书也证明，研究电影离不开他。

本质效能的“手段”，而是把它们视为影片叙述的有机元素，它们构成影片叙述的存在，影片叙述构成它们的表意。因此，电影的叙事性（埃德加·莫兰从人类学角度研究了电影叙事性的来龙去脉，让·米特里一直强调叙事性对于影片而言至关重要）近年来显得愈来愈重要，成为一切电影思考应当面对的重要议题之一。这个概念并不算新，但是它的效果仍然层出不穷。譬如，让·米特里理解的特写镜头只有借助蒙太奇^{①*}和插入叙述流程中（第162页）才成为一个真正的语言手段。正是格里菲斯把它变成一个符号，尽管它早已存在（第163页）^②。

另一段阐述（第165页）涉及对电影学引入的若干术语的批评。作者认可吉尔贝·科恩-塞阿提出的电影现象和影片现象的说法，但是否定其他术语新说。这一批评似乎过火。譬如，作者告诉我们，有了“剧情”一词，再用故事体这个词就是多此一举。反之，我们认为“剧情”概念包含的意义既少于“故事体”（被再现的世界、似真世界的概念），又多于故事体（“剧情”是相对严格的叙事布局的概念，故事体则可以是平缓的甚或松散的，这在戈达尔或安东尼奥尼的一些影片中常见）。让·米特里自己清晰阐明了使影片成为似真世界的这种蕴含逻辑的重要性；所以，影片首当其冲需要故事体这个概念和术语。“剧情”一词过于贫乏，因此难以有效涵盖如此众多的影片现象，又过于丰富，因为它包含了外在于主题的内涵。我们记得，马塞尔·马尔丹在自己的著作《电影语言》中保留了“故事体”这个术语^③。泛言之，必须指出，电影学锻造的技术术语数量不多，而且埃迪安·苏里奥对它们做了严格的界定^④。我们非常愿意保留它们。

①* 其间，正是针对这一点，让-路易·科莫利对让·米特里提出批评，参阅第26页注释33和1971年的补述。

② 我们知道，谈及梅里爱时，乔治·萨杜尔和埃德加·莫兰对这个问题已经深感兴趣。

③ 巴黎，塞尔出版社，1955年，第25页，注释1。

④ 《影片世界》（合著）序（第5—10页），巴黎，弗拉马里翁出版社，1953年，以及（更好）：《影片世界的结构和电影学词汇》（《La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie》），《国际电影学杂志》，第7—8期，第231—240页。

从第 165 页至 180 页,让·米特里研究了“景框和它的限定因素”,即作为矩形体的银幕现实,这一部分是这部著作中最重要和最有力度的篇章。我们知道,米绍特·冯·登·贝尔克^①对于感知现实中的银幕效果做了分析:任何被感知的场景的各种局限在现象学上都应当归咎于“银幕”(即遮盖了我们观看的一部分事物的东西),而不应归咎于被感知的现实;我们一刻也不怀疑被感知的现实是向四周延伸的。我们也知道,J.-J.里尼埃利^②和埃德加·莫兰^③把这个分析推至观影行为:电影是世界,它溢出银幕,我们的感知自然而然无限超出这个矩形体。安德烈·巴赞则说过^④,银幕不是一个景框,而是在连续现实中游移的活动遮片。任何这类倾向都会招致一批堪称景框取景派美学家的非议。他们认为,矩形是一种神奇的依托;多亏矩形,电影才是一门造型艺术,银幕就是景框,不是一个遮片,影像不是世界,而是画作。唯独银幕构成的双坐标(横坐标和纵坐标)和银幕对目光的限制允许把影像构成一种造型“形式”。这是艺术家和心理学家的争论。

让·米特里参与了当时的争论,提出了一种本质上近乎调和的看法,但是并未混淆互相对峙的两种立场。电影的优势,也是电影的“特性”之一,就是它既是被再现的世界,也是世界的再现形式(尤见第 170—194 页)。对于“影像化素材”(被再现的)而言,银幕是一个遮片,对于“造影性素材”(再现形式)而言,银幕是一个景框。电影是成为画作的世界,然而依旧是世界。这幅画具有矩形形式,但是呈现在画中的世界没有任何局限,既没有矩形的局限,也没有任何类型的局

① 《电影放映的“真实”特性》,《国际电影学杂志》,第 3—4 期,1948 年 10 月,第 234—261 页。

② 《电影中的真实印象:信仰的现象》(« L'impression de réalité au cinéma; les phénomènes de croyance »),载《影片世界》,同前引,第 33—45 页。

③ 同前引,第 145 页。

④ 《戏剧与电影》,载《精神》,1951 年 6 月、7 月和 8 月。收入《电影是什么?》第二册,第 69—118 页(1959 年)。参考段落:第 100 页。

限。显而易见，这段阐述至关重要。

作者随后研究了观众从情感上参与影片的老问题（第180—194页）。有些人认为“参与”是大抵通过近乎催眠和摹拟的效果即可解释的十分消极的现象，让·米特里则与那些人分庭抗礼，他仅仅认可“初级消极性”（第184页），它使观众参与成为可能，但不足以说明观众参与的积极现实。观众进入漆黑的放映厅后确实一定程度上和现实世界失联。当然，他也知道他不会出什么事。但是，这种静待状态只是参与的可能性条件，它还需要落实这种可能，而没有大量情感过程的积极介入，就不可能有参与。当然，观众的预感经常受挫，因为正如如科昂-塞阿出色证明的那样^①，在影片中一切皆可付诸视觉，蒙太奇则打破目光的连续性；但是，对叙事逻辑的预期毕竟是可能的，也是必须的：影片是一段情节，必须有情节线索。观众应当积极理解接受到的信息（第184页）。而众所周知，参与和理解密切相关，电影中如此（埃德加·莫兰），在任何情况下亦如此（让·米特里，第185页）。我们记得，亨利·阿杰尔在自己的一篇文章中^②已经提出了用于考虑观众的积极态度和消极态度的一些标准，尽管尚欠详细。

让·米特里认可投射形式的影片参与（从观众到影片的“积极”过程），而不认可认同形式的影片参与（从影片到观众的“消极”过程）。他认为，纯粹的认同是在观影之后形成的，那时，观众有意模仿他喜爱的银幕主人公（第185—186页）。而影片参与（出现在影片放映过程中）主要是一种“投射性联想”（第187页）。米绍特·冯·登·贝尔克指出，与影片人物认同在很大程度上是无法通过正规心理学途径解释的

① 此外，见《论理解》（« De la compréhension », 教授课程）。收入《当代电影问题和视觉信息》，载《电影学手册》（*Cahiers de filmologie*），巴黎，法国大学出版社，1959年，第2卷，第63—77页。

② 《观众的积极性和消极性》（« Activité ou passivité du spectateur »），载《影片世界》（同前引），第47—58页。

一种奇特现象：我在银幕上看到的演员既无我的身形，也无我的相貌；他的身体位置和我的身体位置并不一致：我坐在我的座位上，我一直忘不了他（亨利·瓦隆所说的“本体感受系列”）^①。让·米特里回答，如果说这个现象是无法解释的，那仅仅因为它根本没有形成。我从未混同于那位主人公，我只是把“一般既定情境中单纯的类似行为”投射到他的身上（第188页）。因此，往往惹人注目的现象就得到了解释：我能够与同一部影片中的许多不同人物认同（我们就此可以想到克劳德-埃德蒙·玛尼界定的“替换倾向”）^②。把我自身的一部分投射到同类者身上（不是同一者身上），这种做法从而变成更容易理解的心理现象。

于是，让·米特里按照埃德加·莫兰的观点提出了参与和投射的问题之后，在认同问题上与这位作者分道扬镳。而我们认为，对于莫兰来说，与人物的完全认同只是一个极端案例。归根结底，米特里始终否定认同概念本身。况且，书中这整个段落都在着重批驳吉尔贝·科昂-塞阿近期提出的一些观点^③。科昂-塞阿认为，催眠和摹拟至关重要，它们把影片参与变成一种新的和前所未闻的心理状态，其中包含着使人类心理和社会凝聚力解体的危险：让·米特里反拨这种灾难性的悲观主义（第190页）^④。

在题为“表现主义和形式象征体系”（第217—247页）的篇章中，让·米特里一时间又变成了电影史学家，按照时间顺序逐一分析了那些

① 《感知活动与电影》，《国际电影学杂志》，第13期，1953年4—6月。

② 见《美国小说艺术》（*L'Art du roman américain*）一书中研究电影的段落。段落收入皮埃尔·莱尔米尼耶论文集《电影艺术》，巴黎，塞格出版社，1960年，第145—152页。“替换倾向”的定义，见第146页。

③ 《电影问题和视觉信息》（*Problèmes du cinéma et de l'information visuelle*），巴黎，法国大学出版社，1961年（切勿混淆同一作者相同标题但只差“当代”一词的两篇文章，载于两期《电影学手册》，1959年，见前文第252页注1）。

④ 《电影美学与心理学》精缩本删除了这一段落。——译者注

希望把电影变成直接造型艺术的不同学派或倾向的美学家。他把这种超级象征主义空间形式的各种历史呈现汇集在“表现主义”名下：法国“艺术影片”、场面恢弘的意大利早期影片、狭义的表现主义（尤其是德国学派）和爱森斯坦后期作品（《亚历山大·涅夫斯基》、《伊凡雷帝》）。这些尝试立足于十分准确的直觉，这就是对被再现物和再现形式的对偶性的直觉。但是，这些尝试过于重后者而轻前者（第246页）。对绘画效果的追求，剥夺了故事体内容的一切真实感，这种过分表现性的现实就变成了非现实，仅成为符号（第245页）。电影是有造型方面的艺术，但不是一种造型艺术。在绘画中，矩形画框决定构图，在电影中，景框只是允许构图（第198页）。这一重要区别有两大原因：绘画主要是再现形式，电影则是被再现物和再现形式的混合。绘画是不动的，电影是活动的。在绘画中，矩形的束缚紧箍在一成不变的封闭内容上。在电影中，我们看到的一切都在矩形中，但是我们看到的一切又在不断变化。我们注意到，让·米特里对于表现主义的最终判断吻合了（以更加深刻但更少形而上学的形式）安德烈·巴赞对于他所说的与“现实电影”相颉颃的“影像电影”的判断^①。

随后，作者研究了蒙太奇问题。米特里一开始就对蒙太奇初阶和蒙太奇引发的各种不同观念做了推理性的历史概述（第269—283页）。我们会从中读到许多资讯，有益于了解蒙太奇在梅里爱、布莱顿学派（斯密特和威廉逊）、E.S. 鲍特、格里菲斯（当然！）、吉卡·维尔托夫、“奇异演员养成所”和库里肖夫的心目中到底是什么。因此，这是历史的一章，但绝非历史决定论的一章，这也是唯有历史学家能够撰写的一

① 《电影语言的演进》。先后载于《电影手册》1950年第1期、《威尼斯电影二十年》（*Vingt ans de cinéma à Venise*，合著，1952年）和《新时代》（*Âge nouveau*）1955年第93期的三篇文章的综合改写。收入《电影是什么？》第一册（巴黎，塞尔出版社，1958年），第131—148页。引证段落：第132页。

章。至此，电影仍是事件性历史，而推理性电影史（更别说结构性电影史）还尚待完成呢^{①②*}。这是一次初步尝试。这段文字的旨趣也在于此。

接下来的一段简短但重要的文字（第283—285页）涉及“库里肖夫效应”。如何解释这一效果醒目但本性模糊的著名效应呢？这一效应，一旦被误解，就可能是走向影片艺术真正死胡同的起点，就可能允许纯概念电影（第284页）泛滥，在这种电影中，影像的并置最终会使每个影像的生动内容失去任何意义。这时，影片只能事后图解抽象推理。在著名的“莫斯尤金和裸体女人”的蒙太奇中，观众理解的并不是莫斯尤金对于这个女人的真正欲望，因为没有任何影像细节指明和提示这个欲望。观众只是通过这种影像的并置辨认出自在欲望的抽象符号：按照逻辑推理，莫斯尤金对于这个女人应当有欲望（第284页）。影像变成表意文字^{③*}。极而言之，这样的影片甚至无须摄影机拍摄；它可以直接印在纸上，构成一系列具象的但图示性的缩图（第285页）。如此理解的库里肖夫效应是视觉效应，不是电影效应。但是，被正确理解的库里肖夫实验仅可证明（在这个意义上说，它们是全部电影的基础）这种蕴含逻辑的现实存在：影像通过蕴含逻辑在观众心里彼此链接，保留着自己丰富性，对影像的理解则始终离不开自发的推理和相互参照。

对库里肖夫效应的这种解释值得无保留赞成。这种解释有利于遏制蒙太奇万能论的狂热，如今，蒙太奇万能论尽管已经过时，但仍然

① 必须指出，单是对系列事件的重新整理就留给这位电影史学家大量烦琐的工作（胶片损坏，或难以复映等）。不可能面面俱到。

②* 因此，我认为，让-路易·科莫利在此期间发表的一篇很有意义的论文（《技术和意识形态》，载《电影手册》，1971年，第229、230和231期）对米特里的历史著述的判断显得过于严苛。并非科莫利全错了，而是认真细读米特里之后可以看到他本人也敏锐意识到科莫利提出的各种难题（当然，借助不同术语）。更好地解决这些难题，可皆大欢喜，但是不可能一蹴而就。

③* 电影和表意文字的关系是广泛和复杂的，三言两语无法说清，因为这里仅仅提及电影表意文字的具体的也是特别粗略的形式。在此期间，我在《语言和电影》一书中题名正是“电影和表意文字”的一章中试图更充分地研究这个问题。

长久充斥在电影文献中。就我们所知，只有一位作者，在其《电影精神》（1930年）一书的很少引人注意的一个段落中（尽管收入皮埃尔·莱尔米尼耶的文集^①），对于著名的库里肖夫效应提出了一种细致和严谨的解释，这个解释在一定方面预示了让·米特里的解释，这位作者就是贝拉·巴拉兹。我们在这里仅仅引用它的核心语句：“影像……是……通过一股表意流的必然感应，内在地^②彼此联系在一起。”这简直是给让·米特里特别推重的“蕴含逻辑”下的出色定义，尽管尚欠定型，这也是给影片叙事性构成的语言现象下的出色定义：电影是泛语言，电影不是纯语言，至少电影首先不是纯语言，不完全是纯语言。对库里肖夫效应的过分解释恰恰会自始就把它变成一种纯语言。有人推论，仿佛影片的“语法手段”顺理成章地在它们用于言语功能之前就已存在，也仿佛（极而言之）各个单位（影像细节）的基本特性与它们的表意功能并不直接相关，仿佛表意只有蒙太奇凭空创造出来的。于是，力图称霸的蒙太奇变成一种目空一切的语意段系统，即使得不到任何同样丰富的聚类体系统的保证，也毫不在意。有人认为，无论何种影像，只要安排适当，人们想让它们说什么，它们就可以表示什么。于是，在纯语言概念的暗中纠缠下，这些人想出了一种虚假的纯语言（在理论中，很少在影片中），一种扭曲的语汇结构。最地道的实例就是吉卡·维尔托夫构想的“电影纯语言”（原文如此）^{③④}。

随后，这部著作研究了电影节奏问题。我们首先可以读到（第329—346页）一段历史概述，谈及一些电影导演力求把电影变为完全音乐性艺术（“视觉音乐的意识形态”）的种种尝试。这段阐述近似前几页

① 同前引，第208页。

② 重点标记是我们加上的。

③ 《电影眼睛》，1924年。法译文载于1937年4月15日的《电影批评》。

④* 关于这一点，可参阅第259页注4。

涉及绘画表现主义的文字。我们在这里可以读到作者收集整理的许多信息,有助于了解冈斯、维勒莫兹、德吕克、慕西纳克、杰尔曼·杜拉克、莱谢尔、罗特曼、维金·艾格林、汉斯·里希特、马塞尔·杜尚、曼·雷、皮卡比亚、达德利·墨菲、亨利·绍梅特、列奥普·叙尔瓦奇、保罗·波瓦雷。这段阐述的结尾(第337—346页)是理论性总结。让·米特里首先以亨利·菲斯古尔和J.-L.布盖的著名文章《感觉还是感情》为依据^①,最终否定了“纯电影”,他没有提出与之对立的规范美学,因为意义不大^②,而是探讨了电影节奏本性。“纯电影”希望把影片安排成与音乐节奏同样严格的视觉节奏系列。但是,众所周知,耳朵是节奏的感官,它可以感知十分细微的时间差,而熟悉形式轮廓的眼睛则不善于衡量时间的流动(第340页),除非借助其空间中的替代物

① 载《大众的电影术和电影》,1926年。应当指出,除了这篇文章,稍后发表的另一篇论文也因相似原因否定了“纯电影”:里奥奈尔·兰德鲁(Lionel Landry)的《感性的构成》(« Formation de la sensibilité »),载《电影艺术》(*L'art cinématographique*,阿尔康出版公司),第72期,1927年,第51—81页,尤见第59—60页和第70页。

② 让·米特里著作的一个不可小觑的功劳就是与充斥在相当一部分电影文论中的一种狂热彻底决裂,我们可以把这种狂热界定为“规范性过度膨胀症”。在许多“研究”中,作者不出三句话就一头扑进自说自话的价值判断中。有人喜欢安东尼奥尼,有人讨厌伯格曼,有人讨厌喜欢戈达尔的人。价值“一览表”两年一换,恶语伤人,戾气十足,狂热不减。一次次评估,没完没了,仿佛到了证券交易所。理论事业变成了既过激又没准的畸形选秀。电影的最根本的区分干脆就是非“好”即“坏”。喜爱电影,就是喜爱那些好的影片。不断开具美学方面的优品和劣品的完整名单心里才踏实,这种需求有些幼稚。就像小孩子期待父亲明明白白告诉他投石党梯也尔是否比特洛伊船长更“厉害”。在电影问题上,每个人往往都会明确地(和不容分说地)选定(在他能够表现自己的不同层面之中)自动吻合的层面,这种自动吻合是难以理解和十分执拗的,而在这个层面上,执着的喜爱和无条件的赞同把他与他自己的审美情趣联系在一起。我们每个人自身都具有这样一个层面。但是,这不是唯一的层面。审美距离的作用、幽默感隐约预见的各种可能的反转、有益身心健康的满不在乎的态度、对话的欲望、对自己的条件反射的感觉,这些都是正常人格的一部分。为什么抬出我们身上没有希望和只能激起直接和剧烈冲突的东西呢?文学已经超越的纯规范化批评仍然主宰着电影。当然,批评必然提出价值判断。批评的功能就是引导观众观看它觉得重要的影片,观看那些它有责任确保成功提升影响力的影片。一种全无规范化的批评几乎是不可设想的。但是批评的方法多种多样。再者,影片批评只是电影研究的一部分。

(表针)。关键还不在于此。声音节奏,尽管不是具象的,但是能够打动我们,影响我们,给我们一个意义。我们恐怕不能改变一段乐曲的时间结构,不然稍微内行的听众也会听出破绽。反之,视觉形式系列,如果不是具象的,我们就不觉得它带有任何具体的情感或心理色彩。在这类“纯电影”影片中,貌似可以通过自己的布局确立一种视觉节奏的方形、三角形和圆形,也可以按照明显不同的顺序加以编排,没人会察觉出来。一些影片(让·米特里带着他的高等电影学院的学生做过多次实验)可以顺放,也可以倒放,观众看不出任何变化。“这种节奏的可逆性证明了它没有表意功能”(第341页)。

因此,在电影中没有“纯”节奏。单有节奏并不能表意。节奏只能把自己的提示增添到自身已经可以表意的故事体内容上(第341页)。可以说,影片节奏始终是内涵化的,从不是外延化的。所以,电影节奏酷似诗歌节奏,而不似音乐节奏(第341页)。它比音乐节奏更自由,因为它甩掉了一门精准和严谨的艺术特有的这些内在约束。它也更少自由,因为它必须用外在的视觉再现形式去构图。总之,就“灵活”而言,电影节奏是自由的(第345页):只有每部影片的节奏。

让·米特里随后分析了蒙太奇的主要概念(第354—384页)。他区分了四大类概念。一般蒙太奇或叙事蒙太奇(第358页)系美国人所首创。如今,这仍然是大多数影片采用的蒙太奇。正是由于它的叙事功能,这种蒙太奇是隐性的(观众把它算作再现的内容)。作者认为,叙事蒙太奇的第一个定义出自安德烈·巴赞的笔下(但是,应当指出,它名曰“经典分镜”)^①。第二大类是抒情蒙太奇(第359—362页),它具体呈现在普多夫金的影片中。影片中的事件被分解为大量片段性景象,

^① 同前引,第132、136、140和148页。

它们无助于甚至有损于叙述的紧张度，但是力求表现诗化的现实，展示现实的美感。于是，这种快速的蒙太奇最终形成了一种慢节奏。我们知道，让·米特里反对来自《电影手册》的那些敌视一切蒙太奇效果的空论派^{①*}，坚持小说影片和诗歌影片的区分（后者必然赋予蒙太奇重要作用）^②。因此，具体谈到普多夫金的“诗篇”时，我们会读到作者1948年发表在《电影俱乐部》（*Ciné-Club*，5月号）的著名文章所捍卫的一些理念。第三大类是构成蒙太奇，或思想蒙太奇（第362—364页）：这是吉卡·维尔托夫的发明，这一发明最终创造出一个独特的类型片：蒙太奇影片^③。他的原则难以普及：这是孤例，或者说是一部完全在剪辑台上创造的影片^{④*}。最后（第365—384页）是理性蒙太奇，这是爱森斯坦的蒙太奇，也是所有多多少少直接模仿他的人的蒙太奇。爱森斯坦先后创立了三个蒙太奇理论：杂耍蒙太奇、“辩证电影”和反射蒙太奇。杂耍蒙太奇包含了爱森斯坦美学的基本原则，它可以阐明后来提出的所有观念。除了一些例外，反射蒙太奇则是爱森斯坦实际用在自己影片中

①* 显然指的是当时的《电影手册》。

② 与罗兰·巴尔特在《符号的想象化》（*L'Imagination du signe*）结尾部分的理念相近（同前引）：诗歌是首先属于以“蒙太奇为基础”（这一次是广义）的语意段活动。

③ “蒙太奇影片”，即通常说的“剪辑片”。——译者注

④* 我认为，维尔托夫的遗产如今具有双重性。它仍然具有深刻的现实性，它是一种快速干预电影的先声，是直接电影和战斗电影的综合，是永远及时出现在事件现场的见证（和反映）；这是“电影眼睛”论，是各期《电影真理报》（*Kino-Pravda*）的创作。另一方面，这是以自然主义的拍摄方式为起点仅仅借助蒙太奇构建一部影片的理念；我们知道，爱森斯坦在这个问题上与维尔托夫分庭抗礼（然而，并无低估蒙太奇重要性之嫌），告诉他不应摒弃“艺术”，而应改变艺术，而且，应当在拍摄阶段就开始影片的加工〔参阅《关于形式问题的唯物主义研究》（« Sur la question d'une approche matérialiste de la forme »），书目见下一注释〕。蒙太奇之上的这种神秘主义在维尔托夫的一些著述中灼然可见，这恰恰导致“电影纯语言”概念的问世，维尔托夫是这个概念的最具代表性的信徒，然而，这个概念并不是“电影眼睛”概念的直接必然后果。如我在这篇文章（前文第256页）和本书第39页中所说的，无论人们怎样看待维尔托夫的影片，我以为，“电影纯语言”是在符号学和语言学领域中站不住脚的概念，尽管“电影纯语言”希冀进入这个领域。

的唯一形式（第365页）。相反，“辩证电影”是爱森斯坦思想的一个极端的僵化形式。万幸的是，它从来只是出现在他的文章中，而不是在他的影片中。

这里，我们补充一句：只需阅读《影片形式》和《影片意义》，就会明显看到爱森斯坦的理论和实践的这种差距；银幕杰作的作者以远比作品狭隘的理论之名“解释”作品。我们甚至可以埋怨让·米特里以影片的美感为名低估了这些理论的偏颇^①。“辩证电影”（我们宁可称之为“电影纯语言”）也许只是爱森斯坦思想的极端和暂时的形式。我们在他的所有著述中都可以发现“辩证电影”的种种共鸣。必须说明的是，爱森斯坦运用的“辩证法”概念是多么含糊和晦涩；苏联人有多么重视影像的并置形式而忽视并置的影像（至少在自己著述中）；他们在1938年的自我批评^②（让·米特里也许过分强调这一点）实际上是多么犹豫和暧昧：一些段落严厉批评了蒙太奇的狂热，另一些段落则猛烈抨击电影中“报告式叙述”、“毫无激情的叙述”、作者的“无可回避的敌手”等等^③。而众所周知，爱森斯坦惯用的这几个说法在他那里指的是被人憎恶的平淡无奇的“自然主义”，即实际上通过连续流程展示事件整体而不是展示分切和重构片段的一切创作形式。确实，除了蒙太奇，爱森斯坦在自己的一些著述中也认可更宽泛和更灵活的结构概念。但是，另有多少段落把蒙太奇说成影片创作的全部啊！爱

① 第381—383页的论述除外，因为这几页文字激烈批评了爱森斯坦往往过于热衷的一些系统化（还包括《战舰波将金号》的格律蒙太奇中著名的0,18比例问题）。可参阅《〈战舰波将金号〉结构中的有机统一和激情》（« L'unité organique et le pathétique dans la composition du cuirassé potemkine »），1939年论文，法译文收入《一位电影导演的思考》（*Réflexions d'un cinéaste*），莫斯科，外文出版社，1958年，第57—67页。

② 《蒙太奇1938》（« Montage 1938 »），收入《一位电影导演的思考》（同前引），第67—105页；载《影片意义》，篇名为《语汇和影像》（« Word and Image »），杰·莱达（Jay Leyda）主编的《影片形式》和《影片意义》合集，第3—65页，纽约，哈考特-布拉斯出版社，1957年。

③ 第78和第86页（《一位电影导演的思考》版本）。

森斯坦经常把电影描写为一种纯语言，把影片创作描写成一种纯语意段操控。把场景无情地分切成片段，把这些片段安排成想必能够闪现出一道神秘之光（美其名曰“意识形态视点”）的各种语意段，信仰这些伪语言学“手段”——这些就是爱森斯坦在自己的著述中几乎坚持不变的观点^①。

确实，让·米特里在这里主要涉及爱森斯坦的影片，而不是他的理论宣言，这使我们有机会看到对电影导演爱森斯坦采用的反射蒙太奇的精彩分析：蒙太奇元素附着在故事体上（通常做法），但是，爱森斯坦把它们单独抽出，剥离它们的感知背景，以足够醒目的方式把它们并置在一起，使它们承载的意义发生偏移（第356页），溢出叙事流程之外，或伴随叙事流程而生。

对这个理念的阐述有些拐弯抹角，但是这个理念不同凡响。安德烈·巴赞说过，在爱森斯坦的影片中，通过影像—符号的链接编织成的意识形态的表述构成了叠加在纯故事体的叙事之上的一种第二情节^②。因此，安德烈·巴赞和让·米特里在这一点上不谋而合，即使在其他许

①* 如我在《电影：纯语言还是泛语言？》中所言（本书第37页注3），起初，面对爱森斯坦的各种理论（不是他的影片），我一直犹豫不决，一方面是赞赏它们的明显的思维力量，一方面是一直厌烦它们缺乏严谨的术语、往往似是而非、打着“艺术风格”标记的先锋派唯美主义和稍嫌过时的未来主义色彩。（我在《电影伦理》杂志的一次访谈中又说过这个问题，见1970年第6期，第21—26页，尤其是第23页）。但是，随着迄今在法国鲜为人知的许多爱森斯坦著述的逐渐发表（尤其在《电影手册》），这些保留也逐渐减弱，我认为，这些著述可以躲过上述批评，也可以躲过我在这篇重印文章中提出的批评。譬如，我想到了刊于《电影手册》第220—221期（“二十年代俄国”专刊，1970年5—6月，第33—36页）的题为《关于形式问题的唯物主义研究》的这篇写于1925年的出色和严谨的论文（法译文）。面对这类著述，我们可能会反思是否应当重读爱森斯坦的那些先前可以读到的著述（即收入《影片形式》、《影片意义》和《一位电影导演的思考》的著述），是否应当始终想到这里的实际立论也很重要，而且不像它们的表面说法那样让人感到似是而非。这是我在《语言和电影》一书中谈到爱森斯坦的关于电影语言的表意文字性理论时采用的重读原则（第11章，第6节），我最终觉得，他的理论可以说是超越了自身的各种不准确之处的准确的理论。

② 《电影语言的演进》，同前引，第133页。在粗糙影像和影片剧本之间似乎插入了雄辩的或隐喻的第三层次，一种“补偿继电器”。

多问题上分庭抗礼：巴赞狂热鼓吹一种景深和“非蒙太奇”，这种狂热和爱森斯坦的狂热不分轩輊，针锋相对，而让·米特里并不赞同这种狂热（尤其见第389页）。巴赞是一个学派的创始人，现代电影有一部分源自他的理念和影响。因此，他的作用非同小可。他们毫不隐讳地拒绝把电影归结为单一的蒙太奇，这对一个时代而言是有益的：因为两次世界大战之间，有太多的书籍以先知启示般的自信大力宣扬相反的观念。但是，时过境迁。人们不再相信蒙太奇至上。现代电影开始了多样化的存在。现在，又到了退一步思考的时候。阿仑·雷乃的影片提醒我们，蒙太奇没有死亡。众所周知，作为连续拍摄法的伟大发明者之一，奥逊·威尔斯本人却从不拒绝蒙太奇效果。既然人们经常以《公民凯恩》中苏珊服毒的场景作为镜头段落的完美实例，那么，为什么不引证完全立足于蒙太奇冲突（狭义的蒙太奇、叠印和内部蒙太奇）的前几段场景呢（苏珊被迫演唱歌剧而备受折磨）？

让·米特里高瞻远瞩，言之成理，一方面把短促的蒙太奇，另一方面把连续的拍摄都视为风格手段，任何一个手段都不能穷尽电影的美学。作者在引论中指出，蒙太奇曾是一切之后，又仿佛毫无价值。但是，这是两种过渡性的极端。我们不能设想电影没有起码的蒙太奇，而蒙太奇自身的界定则与更宽泛的一批语言现象相关（第10—11页）。

让·米特里随后思考了作为蒙太奇结果的影片非连续性问题。作者反对吉尔贝·科昂-塞阿主张的感知断裂的重要性，强调（尤见第400页）唯有摄影素材是非连续的。观众的感知从片段出发会重构一个统一的时空，只要叙事连续不断。影像是非连续的，影片不是非连续的。这个观点并非全新的观点，它已经见于《电影学杂志》的一些文章中，包括让·米特里所依据的雷内·扎佐的文章，还有埃德加·莫兰著作中的一个段落^①。但是，让·米特里以言简意赅和令人信服的方式阐述了这一

① 同前引，第126—129页。

理念的成果。

最后，让·米特里针对运动中的组合为我们做了（第404—407页）第一次认真的书面分析^①。我们不再做概述：需要阅读这段分析，它切中肯綮。往往必须“跳过”若干画格而不是把影像逐一组接在一起的原因（它们来自感知心理学）得到了充分的阐明。这因此，我们可以用创立了它的人的名字称之为“米特里效果”。

这份报告难免挂一漏万。应当说，著作以其长篇宏论和涉及的大量问题向书评工作提出了挑战。真正分析这部著作，就得对照研究两三百部图书和以前的文章。我们仅举两例：如果不详细引证让·爱浦斯坦的那类论述^②，就不可能评价景框理论（围住一个变动不居的空间的矩形）的重要性。同样，如果不重温鲁道夫·爱因汉姆对于影片影像在感知方面的非真实性的分析^③（近来，J.-R. 德布雷接茬儿做了这种分析^④），也不可能评价作者对所谓的影片“本体论”现实主义或“宇宙显现论”（巴赞和穆尼埃的理论）的怀疑态度（多么合理！）。如果我们希望如实呈现这部著作，即整整一个时代思考电影的成果，如果我们希望完整复述构成这部巨著的学理框架的各种影响、演化、反拨、超越和原创性贡献的复杂关系（这部巨著的严谨统一，不是各种汪洋恣肆的观点的统一，而是最终完成的真正综合的统一），那么，每一章节恐怕都需要这类对照。

① 从这时起，诺埃尔·伯奇（《电影实践》，巴黎，伽利玛出版社，1969年）带来了有关组接问题的十分细致和“专业的”分析。我们在另一方面也知道，让-保罗·法吉尔（《影片创作过程》，载《电影伦理》，第6期，1970年）起草了新型组合理论，即“文本结构中的组合”。

② 《影片和世界》（«Le film et le monde»），载《现代》，1951年3月，第1701—1718页。

③ 《电影作为艺术》，柏林，罗沃尔特出版社，1932年。

④ 《电影艺术基础》（*Les Fondements de l'art cinématographique*），第一卷，巴黎，塞尔出版社，1960年。

如下文字权当结语。我们认为，随着让·米特里的这部著作的问世（第二卷已经付梓），电影文论的一个时代即告结束。如果我们撇开批评家和史学家（他们早有自己的观点，也保留这个观点），那么，曾有一段时间，电影是通过自己的重要性和新鲜感说明自己的价值，那时，电影的著作只说电影，别无他顾。人们撰写的就是“关于电影”的书。人们无须选择一种观点或另一种观点。那时，也无须确定研究电影的方法（语言学家的说法是“选择一种相关性”），因为电影独自就是一个问题。但是，众所周知，近年来这种状况已经开始改变。

于是，让·米特里的著作问世了，它确实是一部电影全书。一些段落会招致批评，这很正常。但是，应当说，一项巨大的工程终于竣工，这是至少近期不会再有的工程。不言而喻，这绝不是说关于电影的话题已经说尽，哪怕是一般话题。但是，多亏让·米特里的耕耘，也多亏在他之前和成全了他的一切重要研究，电影现象的一些重要特性才开始引人注目。

如今，激烈论辩和盲目争斗的时代已经过去。泛泛研究的时代也成为过去。我们希望人们不再隔三岔五翻来覆去地琢磨电影的最隐秘的抽象或玄奥的本性。让·米特里的著作可以开启一个精确研究的时代，尽管还是研究一般的客体，但是研究的方法不可能还是模糊不定的。让·米特里完成了一次巡游，其中每个章节都可以变成更具体的研究的出发点，而那时，我们还将可能有益地揭示出这部著作中需要明确或批评的东西。我们毕竟为最终有了一部全书而高兴。这本书辉煌地结束了一个时代，那个时代也曾经辉煌，但是如果延续时间太长，就难免老朽。《电影美学与心理学》为思考影片开辟了一个新时代的种种视野，这个时代将像开辟这个时代的人一样面貌一新。

第二篇

当代电影理论问题

1966 年

谈让·米特里的《电影美学与心理学》

第 2 卷（形式），巴黎，大学出版社，1965 年

尽管原则上不能离开第一卷去单独研究让·米特里的《电影美学与心理学》第 2 卷（大学出版社），因为前后两卷构想相同，出版时间仅仅间隔两年（1963—1965 年），又有大量互相参照的内容，但是，我们在这里无意概述第一卷的贡献，因为我们已有另文详述^①，再去重复会令人生厌。

第一卷研究“结构”，即电影表现形式中最基本和最稳定的特点。第二卷探讨“形式”，即第一卷研究过的基本结构的更具体的形态，当然，这些形态仍属一般范畴。因此，第一卷中的不同分析（作为语言现象的影像的安排、矩形银幕的作用、被再现物与再现形式的双重性、观众“参与”的确切状况、视觉“节奏”的特性等等）的一个共同点就是每一种分析原则上都适用于任何影片的任何段落，第二卷的论述涉及各种电影（现代电影、现实主义电影、非现实主义电影和初期电影……）、各种影像（所谓主观影像、所谓隐喻……）、为影片整体增添具体效果的一些影片元素（话语、音乐、彩色），以及电影与另两门艺术（小说、

^① 《关于电影思考的新阶段》，载《批评》，第 214 期，1965 年 3 月，第 227—248 页。见本卷第一篇，第 241—264 页。

戏剧)之间的特殊关系,等等。这是一份书中议题的清单,我们从中删除了谈得比较简略的主题(数量甚多,对洋洋洒洒466页的大书而言也属正常),还应当为这份清单补充两点:一方面,作者特意再度谈及电影作为泛语言的各种问题(第一卷已经讨论过这些问题,但是涉及连带问题的阐述需要进一步澄清);另一方面,有一章节专谈一般哲学(“现实意识”,第179—278页),它在一部电影理论著作中的存在和长度不免令人诧异。作者对此有自己的解释(尤其见第179和第278页):影片是一种新型的真实存在,它不可能不提出大量认知的心理学和哲学问题(感知、现实和想象、影像等等)。与其按照不正规的哲学处理这些问题,让·米特里宁肯采用现象学、形式理论、当代科学认识论和感知生理心理学数据来创建一套个性化理论,他打算在目前着手筹备的一部著作中从从容容地阐述这个理论^①——他从对电影的思考出发逐渐归结出来的这套理论,反过来又可以阐明他的影片观念。我们才疏学浅,无力判断这件创举的细节,但是,把电影和更宽泛的问题联系起来的这种方式本身似乎并无不妥,而且恰恰相反。反倒是书中“设置的”这段阐述的方式,与总的格局相比,似乎相当笨拙:这段长文毕竟是《电影美学与心理学》未能吸收的异物;它包含的主要理念毕竟影响全书;至于这些理念的纯哲学含义,为了让它们的陈述真正有益于正儿八经地准备从电影中研究点儿哲学的读者,那恐怕就必须以同样方式分述它们,贯穿全书,并且始终关注它们与影片整体的联系,而不是把它们一股脑放入官方哲学长篇大论的堂堂皇皇的框框中。我们认为,上述批评主要涉及让·米特里著作的教育学效果。

况且,我们认为,正是在同一层面上,对于作者提供给我们的丰富思索还需要有另一些保留,尤其在第二卷中。重复、离题(本身不该挨批,但这里确实过于任性)、冗长和沉闷的弊端,有时难免使读者感到疲惫,读者因此将更难理解那些扎实可靠和鞭辟入里的阐述,这些弊端

① 《物质现实和感性世界的素材》(*Le réel physique et les données du monde sensible*)。

随处可见,使那些阐述颇显拖沓。这部著作的总体“脉络”亦欠清晰,内文还不如章节的标题说得清楚。有时,迥然不同的问题被放在同一段论述中处理^①;有时,作者针对这种或那种影片理论问题的看法散现在书中,读者不得不四下里寻找^②。陈述中的这种粗疏并不影响让·米特里的这部书成为第一部伟大的电影研究全书;但是正因为这部著作具有这种特性而不同凡响,所以作者在教育学方面的随意性委实令人遗憾,因为它们可能使那些已经具备一般修养、看过许多影片和希望专攻电影理论研究的人感到不便,而按理说,这部著作肯定是首先推荐给他们的必读书。但是,别再像教授那样专门挑刺儿啦,我们去讨论著作的内容吧。

一、现代电影

第一部分论述(第9—61页)涉及现代电影,即人们常常脱口而出的“非蒙太奇”电影。众所周知,安德烈·巴赞是新拍摄方法的预言家^③,这种方法在于尽量避免把亲影片性的场面分切成随后由蒙太奇

① 譬如,第78节《现实主义和真实》(«Réalisme et réalité»,第406—436页)就有些杂拼:除了与标题相符的分析外,我们可以读到一段好长的文字(第412—420页)无谓重复此前阐述过的关于“连续”拍摄的问题,读到关于演员表演和处理的一些零碎考察(第420—421页),读到一个莫名其妙插入这类著作中的颇具论战性的段落讨论现代资产阶级的道德堕落和安东尼奥尼的主人公(第422—427页),读到对于让·爱浦斯坦把电影视为时空相对主义和现代科学预科学校的观点的非常正确和有利的批驳(第432页),也读到对影片非现实主义三种主要形式的有趣区分(第427—434页),最后是电影和戏剧的简短比较(第434—435页)!

② 譬如,关于影片的隐喻和象征:散见于第24—26、381—383、446—448页。

③ 具体参阅他的《奥逊·威尔斯评述》(Orson Welles,巴黎,沙万纳出版社,1950年,第57页)和《电影是什么?》中的多篇文章(巴黎,塞尔出版社;尤见第一册《本体论和语言》,1958年),参阅《被禁用的蒙太奇》(«Montage interdit»,第117—129页,载《电影手册》,1953年和1957年)和《威廉·惠勒,或场景调度的冉森派》(«William Wyler ou le Janséniste de la mise en scène»,第149—173页(收入《电影杂志》,1948年,第2季度,第10—11期),尤其是《电影语言的演进》,第131—148页(根据相继发表在1950年第1期《电影手册》,1952年合编的《威尼斯电影二十年》和1955年第93期《新时代》中的三篇文章改写)。

重新安排的琐碎镜头，而更加注重整体把握现象世界的时空连续性。长镜头（往往被称为段落镜头）、景深镜头（=按轴向纵深多层次排列数个主题或兴趣中心的手段）、景宽镜头（宽银幕、其他同类新技术或“标准尺寸”景框内的宽幅场景调度^①）和摄影机的运动（不用“分切”便可衔接新主题）都是在技术—美学方面可供选择的表现形式，我们以为可以把它们统称为“连续性拍摄”（所说的连续性兼及时间和空间）。在1940年代和1950年代，一些电影导演对这种新美学心悦诚服，如今，在处理每部影片的整体或局部时，这种美学仍然是可供选择的一种风格，尽管我们在另一面看到了蒙太奇的复兴（阿兰·雷奈、让-吕克·戈达尔的作品）^②。连续拍摄和更加片段化的拍摄方法之间的对立（在默片时代末期，尤其是“蒙太奇为王”的时代，大约在1922年至1929年间，片段化拍摄方法曾经备受推崇^③），在安德烈·巴赞的论述中往往势同水火：仿佛这是电影与反电影的对立；仿佛连续拍摄就是彻底否定蒙太奇；仿佛“蒙太奇电影”就是条件反射和控制心理的一种技巧，而这种技巧本身截然对立于能够给观众的感知留有自由的酷似现实本身的连续性电影：连续性电影似乎把一个整体动作呈现给观众，有纵深，有宽度，有变化，有事件内容的交叠，从而每个观众可以选择自己的解读层面，不必被迫接受那些近乎语言学单义符号的^④、夸张的、专横的和滥用的“片段”，那是旧电影往往热衷的做法。

① 经典范例：《游戏规则》（让·雷诺阿，法国，1938年）中交替出现的追猎场景。

② 我们在《现代电影和叙事性》一文中研究过这种复兴的若干方面，文章载《电影手册》，1966年12月，第185期，收入这本文集，第174—212页。

③ 这个运动主要始于《车轮》（阿贝尔·冈斯，法国，1922年）；几乎所有影片都成为有声片的时候，这个运动即告终止。

④ 我们在《电影：纯语言还是泛语言？》中研究过这一点（电影被视为纯语言），《交流》，1964年，第4期，收入这本文集，第28—86页。

如今,这场著名的论争久已平息^{①*},让·米特里在反思这场争论时,做了折中的解释,他言之成理:即使是连续拍摄的影片素材也仍然是经过安排的场景,是对现实的重新解释,它成不了完整复写现实的幻象。取景、布光、协调一致的移动摄影、演员的走位、场景内部不同主题的配置、必不可少的镜头转换——这一切决定了电影导演的构思和意向无处不在,即使是现代影片的中心环节;除了现实本身,没有不掺假的现实的等价物,现实没有替身,现实绝非艺术(第407页)。再者,观众欣赏一部艺术作品时享有的“自由”并不在于从作品诸元素之中剔抉取舍,而仅仅在于对于作品整体做出个人的判断(第46、49、50页)。最后,在“段落镜头”中,一片相当开阔的前后左右同样清晰的场景(从50厘米至无限远)也是一种纯粹的影片程式,与我们的现实感知条件相距甚远(第40页)^②。

让·米特里接着指出,现代电影也需要蒙太奇,尽管一般说来用得少些:譬如,在爱森斯坦的心目中,蒙太奇从镜头到镜头起着先决作用,“连续性电影”则是把整段整段的场景剪接在一起(第399页)。另一方面,尽管在一些现代影片中狭义蒙太奇(=接片)的作用日渐式微,但是广义蒙太奇(即蒙太奇效果)仍然是一切电影的基础(第21页和第399页)。我们记得,蕴含逻辑这一概念是让·米特里在第一卷中充分阐述的电影美学的核心理念之一^③,这一概念也贯穿在第二卷的

①* 人们可能认为论争会时起时伏,但是,实际并非如此。人们重谈此事时,也与过去提法不同。1971年后,已经没有哪个重要理论流派把景深与镜头的分切之争看成是涉及“电影本性”的争论了。确实,就整体而言,蒙太奇又被提倡,但是,提倡蒙太奇的主要意图是关注风格特色,是摒弃“透明性”的欺人之谈;因此,这种蒙太奇未必是狭义的蒙太奇(=接片),也不必排斥长镜头;因此,当年“对垒”双方如今并没有类似的阵势。人们对这场争论和这场争论揭示出的问题反倒又有了兴趣。

② 然而,关于这个问题,还应指出一点:安德烈·巴赞本人顺便承认“段落镜头达到的前后左右同样清晰的现实六面体(他的原话)并没有现实感知的精确等价物”(《电影是什么?》第一册,第159—160页,注释1)。

③ 尤见第120页。

许多分析中。电影的原始素材是通过摄影机械复制的现实世界的一组片段。而主要是通过这些片段的编排和组接方式,电影挣脱了外部世界的束缚,成为关于世界的表述^①。影片首先是广阔的组合域(第22页)。让·米特里继续写到,对于重视上述基本功能的人来说,被巴赞学派搞得截然对立的蒙太奇与非蒙太奇技巧,只是蒙太奇效果的两种不同形态(第21页):在一些老影片中,许多镜头只是独自表现单一主题,以至于两个主题的结合往往等同于两个镜头的结合(=即狭义的蒙太奇)^②;在连续拍摄的影片段落中,两个主题或通过摄影机的运动(第一主题之后引入第二主题)联系起来,或干脆同时呈现在同一影像中(这里,语意归纳的依据是同一空间,见第21页;而前一种情况仍与狭义蒙太奇相近,因为两个元素毕竟有先有后,见第22页)。

这种看法显然比以往的观点更宽阔和更丰富。我们确实可以联想到电影中的语意归纳^③(这个说法和“蕴含逻辑”也许都适合表示同一现象)的一个基本实例:这是西部片,我们先是看到一辆驿车驶入山谷隘路,然后看到一伙印第安人俯身悬岩,凝神瞭望;这时,任何影像都不包含面临危险和行将遇袭的概念,然而,可以借助流淌在影片元素之间、把摄影相似体转化为叙述的“表意流”^④的作用,将这两个概念明确地传达给观众^⑤。但是,显而易见,驿车主题和印第安人主题的具体组合

① 关于这个问题,还可参阅阿贝尔·拉费的重要新论:《电影逻辑学》(巴黎,马松出版社,1964年)第3章(《叙述、世界和电影》,第51—90页)。

② 作者指出,因为“蒙太奇效果”一说实际上就是指不同形式下蕴含意义的作用,它在老电影时期已经通行,所以人们保留了蒙太奇一词:当时,两个主题的组合往往是采用狭义蒙太奇手法实现的(第21页)。

③ 术语“归纳”,见鲁道夫·爱因汉姆的《电影作为艺术》,第121页(柏林,罗沃尔特出版社,1932年)。

④ 《电影美学》(伦敦,德尼斯·多布森出版社,1952年),第126页。

⑤ 再者,语意归纳需要事先知道相关事实(上一个世纪,印第安人时常袭击驿车)和电影类型的法则:印第安人袭击驿车是一个叙事片段,它出现在西部片中的概率远高于日常生活,甚至远高于一般影片。这种近乎信息性的标准不容忽视,它源自对于这个场景在以前的同类“语料库”(=电影类型概念)中出现的频率做出的直觉判断。但是,研究这个问题似乎离题太远。

方式（在一定层面上）无关紧要：或用狭义蒙太奇（镜头1=驿车，镜头2=印第安人），或用呈现在同一“镜头”中的两个元素（譬如，通过摄影机的适当稍移引入印第安人），这里，负责创造一个附加意义（即非摄影造成的意义）的机制不会因此而根本变化。

然而，不应偏执于上述做法。让·米特里本人也提到，巴赞的分析包含着正确和新颖的见解（第21—22页和第41页，以及第415页）；假若几个主题是靠蒙太奇连在一起的，电影导演的干预作用便过于显眼，组接起来的内容就更像符号，蕴含关系也被点破；反之，如果各表意元素不是通过接片单独出现的，观众就会有更深的印象，觉得这是现实本身（故事体的现实）在“述说”。关系依然具体可感，但是，符号吞并物象的倾向有所减弱，借用作者的十分恰当的话说，符号仅与物象“平齐”（第22页）。

让·米特里从同样缜密的视角探讨摄影机运动的问题（第34—40页）。既然仅用蒙太奇就能表现一切空间变化，摄影机运动就可能显得多余。但是，蒙太奇仅仅再现运动的最终结果，使它们晓畅易懂，而并不展示明显可见的运动，运动地点的变化只是逆乎常理的固定不动的结果。（我们可以说，用了蒙太奇，运动的轨迹^①就随之消失。）相反，摄影机的运动则可以“丈量”故事体的空间，确确实实摇入摇出。不难看出，就这个问题，让·米特里的观点酷似贝拉·巴拉兹^②和马塞尔·马尔丹^③的观点。

于是，作者对影片做了大致的历史分类（第35—38页和第43—44页），在这种分类中，“蒙太奇式”影片和“连续拍摄式”影片成为电影表现形式的两大形态，但是，它们绝非水火难容。对立两极容得下

① “轨迹”一词恰恰是表示现代电影中最常见的一种摄影机运动的术语。

② 《电影美学》（同前引）第139—141页：对空间的可感现实而言，蒙太奇总有些令人失望。

③ 《电影语言》（巴黎，塞尔出版社，第1版，1955年），第152—153页：摄影机运动并非必不可少，但是，它往往比蒙太奇的处理更富有表现力。

各种中间色彩,也符合两种观众的参与^①。当观众的视线完全被指令式的(感知上明白无误的)蒙太奇左右时,观众便欣然入戏,这时,电影首先就是控制,观众的参与过程分外紧张,但一部分是被动性的,影片往往调动观众的激情(第43—44页)。反之,当更宽更深的场景期待各位观众投入更积极的和局部可变的解析时,当故事体的广阔场景作为统一整体呈现在观众面前时,电影就侧重要求观众的注意(出处同上),这个统一整体貌似纯真如实,仿效(但从未复原)现实的无限多义性,造成更多的距离感,以明显的存在隐匿推论的意向,通过摄影机的运动强调事件发生的现实性,仿佛它就发生在我们眼前^②。一方面是脉络分明和环环相扣的就像发生在过去的故事,人们依次浏览一幅幅影像,看到一系列以往的活动,只是影片的视像使之“现今化”^③。另一方面是貌

①* 其间,关于这一问题,电影理论有一种明显变化。如今,《电影手册》和《电影伦理》这些杂志,玛丽-克莱尔·罗帕尔-维耶米埃(Marie-Claire Ropars-Wuilleumier)这类作者(见《从文学到电影》,阿尔芒·科兰出版社,1970年版;《记忆的银幕》,索伊出版社,1970年版)以各自的方式阐明,影片的所谓“透明性”,或至少是一定程度的透明性,以自然主义方式掩饰表意形式,会引起观众的消极的间离,而明确采用的蒙太奇处理,作为影片风格的积极要求,有助于造就成熟的和有批判眼光的观众(也可参照我在《语言和电影》一书中提出的**影片风格**的概念)。然而,近期的**风格理论**绝不排斥原有的连续性拍摄:它和影片加工并行不悖(按照它的完成方式);相反,“短促的”蒙太奇也不能被奉为自在的目的。此外,安德烈·巴赞本人也说过,“经典分镜”(尽管它在段落镜头中用得不多,且仍然常常把拍摄过程分解得很细)可以达到一种自然化效果,可以隐匿自己的缝合痕迹,而长镜头也允许一种广义的**强烈蒙太奇**的持久存在,这种蒙太奇可以利用各主题的轴向层次、出景和入景、目光的移动等等。因此,可以看出,这里没有针锋相对非此即彼的问题(一些思想守旧的人则喜欢这么说,他们以此为据,把理论性工作搞得名声扫地),这里涉及的是或然性判断的深入复杂的历史变动(往往包含着**扬弃过程**),因此,事物有所变化,有所前进。

② 对于摄影机运动这一问题,我们完全同意让·米特里的分析。运动,一旦被感知,就始终被感知为现实的。它没有物质性(运动在此有别于一个物体,我们无法触及运动);因此,复制视觉感知,这就是复制全部真实。反之,图像(譬如,照片)毕竟不同于它的摹本,因为图像与摹本相比明显缺失物质性(=触觉的现象性和直觉性标准)。因此,运动(也包括摄影机的运动)确实大大促进了真实印象和影片呈现的现实感。参阅《论电影中的真实印象》,《电影手册》,第166—167页,1965年5—6月,收入本书,第5—16页。

③ “现今化”(présentifié):用现在时态表现过去的事情。——译者注

似更含糊的、正在发生的和结局难料的现实，简言之，影片使之“现实化”^①。旧式影片的突出特点是现今化，现代影片的突出特点是现实化（第37页和第43—44页）。

二、主观影像

随后，让·米特里详尽分析了所谓“主观”影像的问题（第61—79页和第138—140页），即影片为转现情节中一个主人公的视像而呈现的各种影像，而不是故事体的假设客观的情境（或者说，实际上就是作者提供的视像，因为，对观众来说，正是这种视像取代了最初的既定“世界”，因此也取代了客观的语源^②）。“主观”影像名目繁多。首先是把纯粹的心像具体化的主观镜头：一位主人公的想象，他的梦境，他在担忧、恐惧、希望和憧憬时隐约预感到的景象，一言以蔽之，这不是他目睹的景象。在这个问题上，让·米特里赞同电影理论家们的最普遍的见解，他指出，电影不善于转现这类纯“内心”活动（第65页、第138—139页）。构成一部影片的镜头只能表现可见物，它们毕竟无力表现谁都不可能看见的事物。力求主观的影像（至少在一定意义上说）仍然会被观众当作与邻近影像别无二致的客观影像，因此它无助于分清主客，反而添乱，因为作为现实存在的景象，主观影像与影片其余部分相比没有让人心领神会的其他意义。所以说，电影过于“现实”，难以

① “现实化”（actualisée）：表现现实生活的具体过程。——译者注

② 在主观影像备受评论家和理论家的关注和赞赏的1920年代（让·米特里对此做了比较详细的回顾，第61—64页），术语“主观”既表示主人公名下的视像，也表示直接表现性的光学变形（即转现电影导演的视像），没有区别。但是，我们知道，后一种主观影像几乎消失，至少不再以明显的畸变形式出现（我们只能在程度不同的非现实主义特殊“类型”中找到这类镜头，在那些类型中，整体语境赋予它们特殊的价值）。在当代大多数影片中，作者的“主观”视像和尊重“现实主义”表象的做法并行不悖；我们可以说，这绝非插入影片的若干节点上而与其他影像迥然不同的主观影像，对观众来说，它是故事体的客观性内容的组成部分。整部影片是一个“被看到的世界”，绝不会变得古怪离奇。

有效转现影片主人公的想象活动^①。而且,显然很难把握这类想象“活动”的细节,意欲“如实再现”这些细节的电影导演必然会随心所欲凭空编造(请想一想所有那些“梦境段落”吧,它们往往虚假到家了!)。让·米特里进一步指出,即使假设“视像”的内容是可知的和可信的,借助影像使之客观化也仍然是一种无法纠正的变形,因为影像使想象中的事物(影像可能把它变为感知的客体)失去了似有若无只能意会的效能,而这种效能恰恰形成了被想象出来的事物的全部心理学特性。因此,主观事物客观化(第65页)是一条死胡同,而且我们会发现,在这个问题上,让·米特里和贝拉·巴拉兹以及大多数20年代“先锋派”有着明显的分歧^②。

反之,还有另一种“主观的”影像,电影能够胜任:这是通过客

① 同时,我们还可以说,电影过于虚幻。真实和虚幻这两个对立原因导致同样效果(=很难在影片中具体表现心像)。我们做如下解释:影片呈现给我们的准现实在观众心目中仍然是想象性的,因为观众知道他在看电影,“真实的印象”永远不会变为真实的幻象。因此,我们是否认为,也正是由于已经始终存在着现实与影片的第一层差距,第二层差距便难以成立(除非是与特殊心理扭曲的差距),所以影片难以处理故事体主人公的非现实的意识活动呢?实际上,观众必须把主人公本人视为虚幻的东西(因为这是梦境、恐惧等等)也视为虚幻的东西(因为这是电影)。应当被主人公视为当时存在的、况且主人公也身在其中的景物,观众却习惯于把它看成虚幻的(因为影片是一段叙述),因为在观众的心目中,主人公属于故事体内容。也许,影片影像只能有一种身份:对主人公而言的现实身份,对观众而言的想象身份。既因为影像过于真实又因为影像过于虚幻,影片无法表现纯粹的印象内容。

② 贝拉·巴拉兹将主观影像分为两类,一类是展示“灵魂的世界”,一类是“通过世界表现的灵魂”(《电影美学》,同前引,第179页)。前一说法表示纯心理的“内心活动”影像,后一说法表示“客观”可感但是由主人公(或导演本人)看到的世界的场景。在更早的一篇论文中,贝拉·巴拉兹已经提出过部分相似的分类:他说,一些影片影像展示的似乎是“映现在灵魂上的事物”,另一些影片影像展现的是“反映在手势动作中或面部表情上的灵魂”;第一种提法还是指心像,而第二种提法喻指对观众来说完全客观的影像(=通过手势动作读出主人公情感的影像)。这种分类亦出现在《电影精神》一书中(哈雷,萨勒,W.Knapp出版社,1930年;收入《电影美学》,维也纳,Globus出版社,1949年)。但是,在论及心像时(“灵魂的世界”、“映现在灵魂上的事物”),贝拉·巴拉兹完全以电影“先锋派”的做法为依据,提出具体入微的主张,最终赞成“内心”影片原则,这是具象化心理流程的影片,《电影美学》第179页(中译本,第165页。——译者注)。这位匈牙利电影理论家甚至给这种影片起名为“绝对影片”。

观内容主观化方式（第 65 和第 76 页）获得的主观影像：这种影像貌似与其他镜头相同，可以呈现故事体事件的“真实”景象，以此理由展示主人公本人，但是，它们的结构和动力线（尤其是拍摄角度和摄影机运动方向）是精心安排好的，以便使观众能够分享主人公本人看到的或假设看到的景象（我们指的是现实的可感景象），主人公因此处于自己的“视像”中：被再现物如同现实存在，但是它的再现形式是以一个剧中人的目光为基准的。譬如，在威廉·惠勒的影片《吉萨蓀尔》^①中有一个场景为我们呈现蓓蒂·戴维斯等待她爱慕的男人来访，在客厅中转来转去以排遣焦急的心绪，一会儿移动一下玩具摆设，一会儿整理一下花束等等：影像框入女主人公（因此，这是“客观的”影像），但是，镜头一直跟拍女主人公焦躁不安地转来转去，仿佛跟着她寸步不离，像她一样到处乱转，这样，观众便陪伴女主人公进入了故事体世界，仿佛观众和她一起在那里活动。所以，让·米特里为这类影像保留了半主观影像或联想式影像的名称（第 77—78 页）。

这样，他就把这类影像与主人公并不露面而我们可以看到他目睹的情景的纯主观影像（或称解析性影像，第 77—78 页）区分开来。这种影像往往与正反景手法连用（影像 1= 观者的面部，影像 2= 看到的事物；第 62 页），这种情况恰恰表明使用这种镜头范畴的局限：尽管不必运用形式严格的正反景手法，但是，为了得到正确的理解，这类主观影像要求影片中要有展示主人公本人的客观影像，而且也不应离得过远（第 66 页）；实际上，观众只有在了解主人公之后才能够暂时认同主人公的视点（人们常说，深知其人方能洞悉其眼神）。罗伯特·蒙哥马利的影片《湖上艳尸》^②没这样做，因而失败，这是全盘主观电影的唯一著名的尝试^③（第 66 页）。我们记得，主人公从未在影片中露面，或者说，

① 美国影片，1937 年。

② 美国影片，1946 年

③ 然而，1940 年奥逊·威尔斯构思了同类型影片《黑暗的心》（*Heart of darkness*）计划；但是没有拍摄。至于 1946 年拍摄的《湖上艳尸》，1938 年就有了计划。

我们只能见到他在动作过程中自己看到的自身各部位：双手、前臂、镜中的影子等等；罗伯特·蒙哥马利用皮带把摄影机绑在身体上去拍摄，结果，所有的事件都是严格按照人物的视点呈现的。导演期望观众与主人公完全认同，但是，并没有达到这种效果，因为观众在影片中的镜面上看到的毕竟不是自己的映像，在银幕上见到的不是自己的手，在人物上楼时也不觉得是自己拾级而上等等。在一般影片中往往产生的所谓“认同效果”实际上只是一种暂时的联想，一种投射动作，观众通过这一动作暂时与主人公心境相随（只要他原已从外部看到过这个人物）。因此，《湖上艳尸》的作者与演员尽管期望获得完全的认同，却抑制了部分的联想，而这种联想对于其他影片来说是大有裨益的。我们记得，阿贝尔·拉费曾经出色分析过这类现象，他的结论是：“影片（《湖上艳尸》）追求无法企及的感知的同化，反而妨碍了象征性认同”^①。让·莱昂^②、巴尔特莱米·阿芒卡尔^③、马塞尔·马尔丹^④、让·马萨莱^⑤通过不同角度的分析，对罗伯特·蒙哥马利的影片得出了同样的结论，他们和莫里斯·梅洛-庞蒂对一般主观影像的分析也得出相同的结论^⑥。因此，纯主观影像（让·米特里所称的“解析性镜头”）只能酌量使用，并且应与客观影像匹配。这种手段不可到处滥用。

让·米特里单分出电影特别善于表现的两个特殊的主观影像范畴。首先是，构成可以客观化的纯粹想象性事物整体的主观影像（第139

① 《电影逻辑学》一书，第94—97页（《主观电影》一文重刊，载《现代》，1948年，第34期）。引述段落见第97页。

② 《电影与时间》（巴黎，塞尔出版社，1954年，第38—39页）。

③ 《电影中的我、吾、他》（« Le je, le moi, le il au cinéma »），载于《影像与声音》，1950年。

④ 《电影语言》（同前引），第35—36页。

⑤ 《电影与心理学》（« Cinéma et psychologie »），载《现代》，第45期，1949年7月，第149—164页；对《湖上艳尸》的评论，见第153—155页。

⑥ 《电影和新型心理学》（*Le cinéma et la nouvelle psychologie*），1945年3月13日在高等电影学院的讲座，后收入《意义与非意义》一书。

页)。譬如,安东尼奥尼的《红色沙漠》^①中作为一种寓言故事讲给孩子的那段叙述,更宽泛些说,还可以包括所有非现实主义影片或影片段落(传奇、神话故事、幻想影片等)。因为,这时不再是把所谓心像插入属于另一现实层面的段落中,而是通篇属于一段神话故事的完整的影像系列;在这原本便属想象的世界中,所有影像都变成“客观的”,因而彼此都是同质的;于是,我们重新看到与最常见的影片段落中相同的条件(唯独内容是“非现实的”),也绕开了一个难以逾越的传统障碍,即影像只允许单一现实层面。

作者指出的第二种情况:以闪回形式出现的伴随着正在回首往事的主人公本人的旁白(自从让-皮埃尔·沙尔蒂耶的重要论著问世后,这一手法便被称为“声音第一人称”^②)的回忆影像(第68—71、107—112、140、403、404页)。当然,一个闪回影像与一个普通影像毫无区别,正如人们指出的那样,连续电影院^③的观众如果赶巧在“回顾”中间来到放映厅,他会认为这里正在展现的内容就是影片的现在时内容。因此,闪回影像自身并不是主观性的^④。但是,人物让现在时解说词伴随着影像(解说词似乎使回忆活动具体化,第69页),这就造成了两种时态并存的效果,而没有解说词就做不到这一点;同时,通过所见和所闻的相互作用(声音将影像投入往事和“内心世界”之中),使影像成为回忆内容的可以接受的等价形式^⑤。(我们还可以认为,影像部分为我们展现回忆的内容,而解说词告诉我们回忆特有的意向性^⑥,因此,

① 意大利,1964年。

② 《“声音第一人称”影片和电影真实幻象》(« Les “films à la première personne sonore” et l’illusion de réalité au cinéma »),《电影杂志》,第2季,1947年1月,第4期,第32—41页。

③ 连续电影院指不间断地连续放映同一部影片的影院。——译者注

④ 让·莱昂的《电影与时间》(同前引),第57页。

⑤ 让·米特里在该书上卷中已经探讨过带解说词的闪回镜头问题。

⑥ 德国哲学家胡塞尔(Husserl)用语。他认为当把人看作语言主体时,心灵具有符合目的性的创造能力。——译者注

两者相加可以达到令人满意的结果。)让·米特里的这段论述令人联想到阿贝尔·拉费对于影片中“超摄影因素介入作用”^①的分析(这个概念与“蕴含逻辑”的概念部分相符),由于这种超摄影因素的介入,电影才成为叙事,而不再只是活动摄影,影像与影片才迥然不同。

综上所述,让·米特里针对各种不同的所谓主观镜头提出了一个有机分类,共包括五大范畴:纯心理影像(在电影中大抵并不适用);真正的主观影像,或称解析性影像(=被看到的事物,但不出现观看者),这种镜头只能酌量运用;半主观影像,或称联想性影像(=观看者+被看到的事物,后者是从观看者的视点看到的),这是最普遍采用的形式;作为想象事物完整呈现的段落,这种主观影像不难处理;最后,是回忆影像,它基本上只是心像的一个变体,但是,如果它以带解说的闪回形式出现,就可以采用独特的影片处理手法,而远胜过其他心理影像。不难看出,这个“一览表”考虑到现代影片中各类主观影像,为分析现代影片提供了适当的依据;这样,让·米特里就把以往的重要研究成果(这方面的研究相对而言为数众多)做了一次有益的综合,尤其是让-皮埃尔·沙尔蒂耶和阿贝尔·拉费^②的研究成果。

三、影片中的有声语言

让·米特里随后探讨了有声话语在影片中的功能(第87—116页)。让·米特里指出,有声话语为影片叙述增添了一个真实性表征,只能促使电影(经过初期有声片的种种犹豫之后)义无反顾地走上至少也属于一般“现实主义”的路途(第91页),然后,他批驳了若干近乎教条的理论(第93—96页),有声电影初期,这些理论在“电影特殊论”的

① 见《电影逻辑学》(同前引),第71页。

② 《电影逻辑学》(同前引)。关于主观影像的不同问题,除了已经引述的段落,可参阅第73—85、94—97、105—108页。

鼓吹者当中很有市场,这些人多少有些留恋无声电影,况且纯粹舞台戏剧片滥用语言的现象使他们反对声音的立场更为坚决——这些理论在电影史中有个统称,叫作影像和声音的“非同步原则”(或称“非吻合原则”)。我们记得,爱森斯坦、普多夫金和亚历山大罗夫发表的《交响乐对位声明》^①与雷内·克莱尔当时发表的文章^②是这种倾向最明显的表现,所有希望电影最大限度地脱离戏剧的人都支持这一倾向。甚至像贝拉·巴拉兹这样一位美学教条甚少的理论家,二十年后^③还继续为这种“必须遵守的”非同步化的主张做辩护。

这些理论的论旨就是竭力避免同义叠用。凡是影像呈现的内容,就不用话语再言说,不用音响再提示。必须剪除视觉元素与听觉元素的重叠效果。要是故事体中包含发声的物体、正在发动的汽车和频频鼓掌的与会者,那该怎么办?只有当影像没有显现声源时,才许听到声音。要是演说家正在讲话,声带让人听到他的话,那该怎么办呢?那就绝不让演说家出现在影像上,而只出现哑默雀静的听众。在雷内·克莱尔的《电影随想录》、贝拉·巴拉兹的《电影美学》和普多夫金的《论电影技巧》(*On Film Technique*)^④等著作中可以查到这种非同步效果的大量实例。

① 1928年8月5日,《艺术生活》(列宁格勒),第32期。

② 他的主要文章收于《电影随想录》(*Réflexion faite*,巴黎,伽利玛出版社,第7版,1951年),尤见第137—161页。(二十年后,雷内·克莱尔在这部著作中摘引和评述了自己过去的文章)。

③ 1952年版《电影美学》(同前引),第194—203、207、209—210、217、218—219页(文中有“非同步”一词)。然而,应当指出,在其他章节中,巴拉兹的态度有些细微变化;特别是他指出在抗拒有声片的作法中有些消极的与令人失望的因素(第221—222页)。

④ 伦敦,乔治·纽恩斯出版社,1929年,收入“电影创作”系列,伊戈尔·蒙塔古(Ivor Montagu)译。著作的意大利语版*Film e Fonofilm*广为人知,温别尔托·巴巴罗(Umberto Barbaro)译,宾可尼罗出版社。关于声音和话语:参阅全部“IV书”;关于非同声化:尤见第192、194、200页(意大利译本页码)。

极而言之，这种态度导致的结果是，语言和音响的一切可能的甚至最古怪的利用方式都在考虑之列，唯独排斥它们最简单和最自然的用法^①：譬如，既闻其声又见其人，或既看到启动的火车头又听到汽笛声等等。

确实，声音与影像的非吻合效果往往可以造成有趣的结构，而毫无生硬之嫌，譬如，听到讲话人的话，而“框入”听众的反应^②。但是，在另一些情况下固执地采用非同步化手法会造成人工斧凿的效果，这在电影史中是有案可查的：如雷内·克莱尔的《巴黎屋檐下》的一个段落^③，我们看到两个朋友在咖啡馆窗后不停交谈，但听不到只言片语。从全局来看，应该指出，正如后来的事实所证明，有声电影的前途并不在于刻意追求这类逐一获得的非吻合效果，而在于不拘一格和更为全面地将言语和音响引入影片世界：当代影片，包括与“舞台戏剧片”判若天渊的影片在内，都有人物正常讲话，既闻其声亦见其人；而传出汽车声的时候，也不必隐去汽车之形。影片往往同时呈现所见和所闻，如同平时的感觉一样。因为一些理论家竭力主张避免的这种“同义叠用”在现实情境中是司空见惯的，有声物体不能脱离视觉场景享有任何自主的特权。

因此，我们当然赞成让·米特里的观点，他精细描述了过分强调非吻合效果曾经导致的人为矫饰的状况（第95页）：故意少用的音响与话语，可以说全部留在影像之外，它们仅仅作为外部的不连贯的元素与影像形成断断续续的对位；所有声音元素大致都是“画外音”；一些“有声”影片实际上成了只是稍许装饰几段飘飘忽忽的声音主题的默片；话语被处理得像一系列念出来的简短和不连贯的字幕，而且故意搞得若

① 马塞尔·帕尼奥尔在他的“第二篇宣言”（《巴黎影评》，载《影片手册》，1933年12月15日）中指出了这件事，非常逗趣。

② 雷内·克莱尔（《电影随想录》，第153页）和普多夫金（《论电影的编剧、导演和演员》，第197页）都鼓吹这种手法。后来它成为一种常用的手法。（可参阅两本书的中译本，中国电影出版社出版。——译者注）

③ 法国影片，1930年。这部影片的特意幽默化的挑逗特点减弱了这一手法的怪诞性。同样的声音效果并非都如此。

断若续（在主人公本应正常交谈的故事情境中也是如此），结果，话语不再“依附”人物，人物说的话似乎不是从他嘴里出来的，而是始终飘移在人物身旁。（如果回想一下你在1930年至1933年的一些法国影片中听到的阿尔贝·普列让的声音，你就会明白，让·米特里的分析是多么正确！）演员似乎在朗诵简洁凝练的台词，他的每一句话都与声音出现之前的宁静气氛恰成对比，而对观众来说，每一句话都是一次审美悸动，结果，针对话语采用的这套限制性做法的本意是排斥话语，最终反而提高了话语的身价。确实，如让·米特里正确强调的那样（第95页），非吻合理论掩盖了（同时也暴露了）它的鼓吹者完全拒绝在影片中采用有声语言的态度，这些理论的突出作用就是回避问题。因此，让·米特里的观点与我们的看法相同，在一篇研究有声电影问世的短文中，我们以另一种方式阐述过这一看法^①。

还须提及，自1932年起，鲁道夫·爱因汉姆就曾经反对过非吻合原则这一教条^②，并且宣称有声电影的前途不可能局限在少数几种硬性规定的“效果”之中，他对这一美学“展望”是确信不疑的。他说，“平行处理”（即听到声音的同时看到声源）在许多影片段落中属于正规的解决方法^③。况且，平行处理并不意味着同义叠用，也不应当局限于不是同义叠用便是非同步的非此即彼的一种选择，因为影片人物完全能够同时传达给我们两套不同的信息，一套通过他说的话（=声音部分），另一套通过他的面部表情（=影像部分）。鲁道夫·爱因汉姆进一步断言“平行”与“对位”可以相容^④。

让·米特里随后（第96—99页）探讨了这种“对位”理论（这

① 本书第44—50页，《电影：纯语言，还是泛语言？》。

② 《电影作为艺术》（同前引），第282—291页（“平行和对位”）与第291—302页（“非同步化”）。

③ 同上，第282—283页。

④ 同上，第283页。

里是广义的对位,不排斥平行处理)。问题与同步或非同步无关,而是涉及视觉形象和有声语言的互动。一部影片连续性主要靠视觉元素做保证^①,它为前后镜头提供可以理解的联系,但是,一个镜头的最终表意源自影像和对话的蕴含关系(蕴含也是广义蒙太奇的一种形式),因此,在有声影片中,为保持表述的连续性,有一个理论上的理想结构:镜头1的总体意义(=视听两方面的含义),链接镜头2中增添的纯视觉内容,然后,镜头2的总体意义接入镜头3中增添的视觉内容,再以此类推。在影片中,人物的语言陈述不是一句接一句连成一气的;每段陈述首先与同时出现的视觉内容有关;对话往往时断时续或不成句子,中间会有许多无声场面(如风光场景等),除了糟糕透顶的“舞台戏剧片”之外,我们在电影中找不到任何与连贯的戏剧台词相仿的话语^②。我们之所以能够将真正“电影化”影片与其他影片区分开来,不是依据对话的数量,而是要看全部结构元素的布局中话语的性状(第99页)。

随后,让·米特里阐述了“舞台对话”和“行为对话”的区别(第99—100页)。前者为戏剧所特有,是戏剧之法则;它是通过话语阐述剧情内容本身,即始终围绕核心内容说来说去。后者为电影所特有,也是为日常生活所特有^③:它既是表意话语也是表情话语^④;这种话语能够超

① 应该指出,也有例外:在许多纪录片、教学片或剪辑片中,语言元素是连续性的保证,随时插入影像作为图解。按照埃德加·莫兰的说法,话语成为“蒙太奇的纽带”。在虚构故事片的一些段落中,也可碰到相类似的结构,尽管形式上不那样明显。

② 不应把“舞台戏剧片”与人们所称的“电影化戏剧”相混淆:劳伦斯·奥立弗的《哈姆莱特》、《亨利五世》,奥逊·威尔斯的《麦克白》、《奥瑟罗》,让·谷克多的《严厉的父母》,从一些方面来看,还有马塞尔·帕尼奥尔的所有影片。

③ 阿贝尔·拉费持同样观点,见《电影逻辑学》(同前引),第38—42页(《音响和语言》;《现代》杂志中的一文重刊,1946年11月号)。影片话语与日常话语是一致的,两者都与戏剧“圣言”截然不同。

④ 我们知道,米克尔·杜夫海纳详尽分析过日常话语中表意与表情的关系。他未提及电影,但是他的研究与让·米特里、阿贝尔·拉费的研究不谋而合;见《审美经验现象学》(巴黎,法国大学出版社,1953年)第一卷《审美客体》,第175页。

越话语的原意揭示更多的内容（甚至揭示出与话语原意不同的内容）；如果言不由衷，人物就会在这种话语中露出破绽；我们也可以从这种话语中了解主人公，正如按照他的外貌、举止、服装、行动和生活环境了解他一样；这也是一种漫无边际的话语，可以谈天论地、说风道雨。总而言之，这是无定向的话语。人们常说，电影是“现象学”和“行为主义”^①的艺术^②，它尤其适于生动使用这种“生活中的话语”，但是，原则上也并不因此而排斥一切“舞台对话”（第100页），因为，在有些情况下，情节本身也使这类对话合乎情理；而且，就是在生活中，人们有时也会全凭话语来确切表达自己的想法，平实自然地说出戏剧台词般的话语（譬如，严肃的谈话，以及许多争辩的场合）。

然而，这类情况在日常生活中并不常见。在日常生活中，话语的作用往往是含糊的，让·米特里把这种作用派给了“行为对话”，从而使自己的分析符合一种普遍流行的观念；电影是真实的艺术，戏剧是真正的艺术^③，两者互相对立。似乎可以稍稍换一种说法来概括戏剧与电影的明显差别。首先，我们认为一出戏有一套台词，一部影片则没有^④（至少就“台词”的严格含义而言：连续的话语系统，组成自足整体的紧凑结构）。有些影片将片段的台词融为一体（譬如，阿仑·雷乃的《广岛之恋》^⑤中的抒情性宣调），但是任何一部影片^⑥都不会以一套连续不

① “行为主义”是现代美国心理学主要流派之一。它的代表人物华生主张心理学是研究动物和人类行为的自然科学，以刺激—反应公式作为行为的解释原则，认为意识是无法直接观察的，不能作为心理学的对象。——译者注

② 这种说法流行于莫里斯·梅洛-庞蒂的报告之后（前已引述）。后来，这个专题经常被讨论（如让·马萨莱、马塞尔·马尔丹等人）。

③ “现实”（réalité）和“真实”（vérité）两词在法语中都有真实性的含义，但前者强调如实再现，后者强调本质真实。——译者注

④ 阿贝尔·拉费写道：“在电影中，话语应当设计得像是人物在随便嘀咕，而不应当像人物必须念出的一段台词。”

⑤ 法国，1959年。

⑥ 如前所述，一些纪录片、教学片等不在此列，这里也不包括图解一段由“画外音”述说的诗意文句的抒情短片。

断和贯穿始终的台词为依据，而这正是戏剧的常规。电影的真正台词是影像^{①②*}。影片有话语，影片没有（或者还没有？）台词。它更没有圣言^③，这是它与戏剧的第二个差别。戏剧的话语是圣言，因为它是主宰，因为是它在创造故事体，而布景难以独自支撑虚构的剧情，因为过于简陋；电影的话语不是圣言，因为它是附属，它是故事体的组成部分，而故事体是近似真实的首先充盈着丰富影像的虚构世界。

我们记得，安德烈·马尔罗曾经区分出三类对话^④。第一，是交代性对话，它的作用是向观众交代情节动作的原委：这是戏剧中常用的手法，但是电影与小说忌讳这种做法，因为它们可以用叙述（视像叙述或语汇叙述）代替这种对话。第二，是“情调对话”，在这种对话中，人物通过他的话语特色揭示出自己性格中的一些外部特征（实例：普鲁斯特作品中的勒格朗丹或夏尔吕斯）；因此，这里主要是让·米特里所称的“行为对话”；但是，安德烈·马尔罗认为，戏剧和电影忌讳这种对话（小说可不能在这里省减笔墨），因为戏剧和电影能够为我们展示人物的外部特征，而让·米特里认为，增加了视觉形象并不妨碍行为对话在电影中发挥最重要的作用，因为可以说这种对话正是人物外部特征的一部分：这是隶属于影像的话语，它仿佛是人体的音响

① 这一观点见于让·米特里的著作的许多段落中，他以各种方式提到过这一点。

②* 应当指出，在我当时总结让·米特里的这句准宣言的方式中，我是有意强调电影与戏剧**针锋相对**的“差异”。终归还是区分两种情况为妥：在电影中不存在与传统戏剧台词相当的**连续语言文本**，目前这仍然是一致确认的事实；但是，这不等于说电影只能代之以影像。按照我在《语言和电影》一书中尝试阐述过的宽泛意义而言，电影的“文本”就是影片，如同画品之于绘画和塑像之于雕塑的关系；影片就是具体的凸现，就是明显和完整的进程：是影像，但也是话语（即使不连贯）、音响、音乐和说明文字。

③ 宗教术语“圣言”指上帝对人讲的话。——译者注

④ 见《电影心理学简论》。最初载于《激情》，第二卷第8期，1940年。后出版单行本：伽利玛出版社，1946年。收入《想象的博物馆》（见《艺术心理学》丛书），构成“电影”一章。后再收入马塞尔·莱比埃主编的文集《电影的智力》（科列阿出版社，1945年），第372—384页。这里引述的段落，见第380—381页。

效果,是“人物的嘀嘀咕咕”^①。第三,是“舞台对话”,这与让·米特里的说法相同,表示相同内容。马尔罗也指出,这种对话是戏剧的固定法则(或者说,这是最本质的技巧性制约,因为在舞台上有关剧情内容的主要信息是由主人公口述的话语传达给观众的)。安德烈·马尔罗还指出,小说和影片只是断断续续运用“舞台对话”;需要时,作品可以“转写为对话”;而其余部分还要由作者本人直接铺叙:在小说中这是不带引号的段落,在影片中这是纯视觉形象部分。

这样,安德烈·马尔罗和让·米特里便一致肯定了小说与影片的深刻亲近性:两者均属叙事性体裁,戏剧性时刻是作为片段插入其中的,而在戏剧中,戏剧性时刻是作品的核心。贝拉·巴拉兹曾经证明^②,影片貌似舞台剧的孪生兄弟(因为影片中的事件也分为场次,可以说事件的发生也是当时在场的人物自身用动作和表情表达出来的),而实际上酷似小说:一个极似小说家的隐身叙事者,也像小说家一样置身事外地将影像展示在观众眼前,这就如同作者将小说故事有条不紊地直接讲给读者。阿贝尔·拉费也曾指出,戏剧的话语实质上只允许一种结构形式,它始终是对话^③,而小说和影片拥有三种话语形式^④:人物说的话(=对话)、表达人物默想的话语(=小说中的“内心独白”和影片中的“有声的第一人称”)、作者的话语(小说中的无引号的段落,在影片中则既有作为情节动作旁观者的幕后解说员的解说词,

① 许多作者以不同方式表达了这一观点:罗贝尔·布莱松(Robert Bresson)的《法国银幕》(1946年11月)、巴尔特莱米·阿芒卡尔的《电影的存在与追忆》(*Présence et évocation au cinéma*,阿尔及尔,劳动与文化出版社,1951年)、亨利·阿杰尔的《电影》(巴黎,卡斯特曼出版社,1954年,第121—122页)、阿贝尔·拉费的《电影逻辑学》(第46—49页)。

② 《电影美学》(同前引),第252—253页。(中译本第234页。——译者注)

③ 《电影逻辑学》(同前引),第79页。

④ 同上,第79—80页。

也不要忘记还有全部影像,因为这些影像必然使人联想到一位“大画师”、一位“司仪”^①,他才是“整部影片”的唯一的“潜在话语中心”^②)。让·米特里在论述小说与影片的不同“话语”的等价形式时,得出了十分相近的结论。

如果侧重社会学研究,则应将安德烈·巴赞、让·季洛杜、克洛德-埃德蒙·玛尼和让·德卜兰的分析归入“电影与小说”这一内容广泛的专题中,他们认为看影片或读小说本质上是单独清静的消费,与看戏时讲究社交排场和近乎礼仪化的集体消费截然相反。还应考虑弗朗索瓦-列日·巴斯蒂德和埃德加·莫兰对电影社会功能的阐述(是生活的学校,是不断启蒙的源泉,是个人行为范式的宝库,是私密情感的永久同谋),以便理解电影与小说^③的这种深刻的亲近性(电影的功能既有中心,又是多样化的,与小说在伟大的古典时期担负的功能十分相似),晚近以来,电影与小说的亲近性日益明显,但是这并不妨碍(反而通过平息往昔的争论而有助于)当代优秀戏剧和优秀电影在非本质方面^④富有成效的互鉴。

四、影片的音乐

让·米特里接着研究了影片的音乐问题(第116—124页)。他主要以莫里斯·若贝尔^⑤的著名论文^⑥为依据,这些论文是电影音乐问题的

① 《电影逻辑学》(同前引),第81页。

② 同上,第80页。

③ 我们这里想说的是传统小说。“新小说”则另当别论。此外,在社会功能方面,我们可以认为电影(至少现时的大多数电影)已经在一定程度上接替了渐趋衰落的传统小说。

④ 非本质方面,但也是较明显的方面,因为这种借鉴主要涉及导演技巧和场景调度技巧。

⑤ 莫里斯·若贝尔(1900—1940年):法国作曲家、电影音乐家。——译者注

⑥ 载于《精神》杂志1936年4月号 and 《电影高等艺术学院学报》(Cahiers de l'IDHEC)1944年第1期(“影片中的音乐”讲座复印稿)。第二篇文章重载于《法国银幕》,1946年7月3日。

权威性文献,大多数电影理论家后来在讨论这一专题时总要引用和详析这些论文。我们回顾一下若贝尔的基本见解:到处盛行的低劣的影片音乐总是没完没了地说明情节动作,企图用一整套近乎幼稚的画蛇添足的办法解释影片内容,结果,逐渐造成一种“电影音乐语言”,在这种语言中,音乐身价大跌,它成了疲于摹拟不同“心境”的杂工(用小提琴的级进滑音烘托谈情说爱的场景,用铜管乐暴风骤雨般的音响表现进攻与迫击……)。音乐在影片中的作用本来应该是偶尔为之恰到好处,为的是与影像配合,造成清晰的视听节奏,而不必一味摹拟和解释一个剧情内容。

让·米特里赞成这个论点,并补充了一些精细的论述。他认真批驳了影像和音乐“对位”这一被到处滥用的概念(第118—119页):术语“对位”仅在音乐理论中才有准确的含义,它不可能原封不动地用到电影中;谈论音乐与影像对位的人把它理解为两种意义的相互作用(两种情感、两种气氛等),而音乐对位涉及的是调式、节奏和音色,它不直接涉及语意。此外,“对位”的鼓吹者一般考虑的是在影像与音乐之间造成一定的对比形式(因此,对比一词更适合表达他们的意图),而音乐对位允许不同类型的组合(转位、对立、平行等),对比只是其中一部分。

弄清术语是必要的,也早应这么做,但是不要因此忘记皮埃尔·沙费尔^①把音乐与影像之间可能的配合分成四类的正确建议(“装饰”、“对立”、“同步”和“共振”)。

另一方面,让·米特里完善了(第116—117页)力求解释自电影初期放映影片时就有音乐伴奏(默片时代由影院的钢琴师负责此事)这一现象的理论,这曾经是普遍认可的理论。著作者们一致认为,这

① 皮埃尔·沙费尔就这类问题写过几篇文章。最重要的一篇是《电影中的非视觉元素》(«L'élément non-visuel au cinéma»),见《电影杂志》,第2季度,第1期,1946年10月,第45—48页;第2期,1946年11月,第62—65页;第3期,1946年12月,第51—54页。

种声音背景担负两个功能：一方面，它可以压住大厅中的各种噪音（尤其在电影发明初期，放映机本身发出的噪音就很响）；另一方面，它可以造成有利于从心理上接受一部影片的听觉环境，使观众适应一个梦幻的世界，它仿佛把作品嵌入音匣之中，使影片与现实世界隔绝，这有利于感觉的迁移，符合对观众的期待。让·米特里不否定这两种因素的重要性，但是他并不认为这是问题的实质；他强调的是，默片的真实感比现在的影片弱得多：听不到话语，剧情安排就是把“场景”串接起来，中间突然插入字幕，早期的摄影也显得呆板等等，这一切都破坏了真实的时间感；尽管故事体的时间是可以被理解的，但是这靠的是以情节逻辑为依据的推理，而不是被感觉到的。故事体时间与“原初”时间（即放映过程中观众自己度过的时间）之间缺乏一种公测度。当时，音乐的使命就是把这个公测度带给影片，以保证再现形式^①的时间（音乐不间断地填满这段时间）和被再现事物的时间（音乐通过烘托影片不同情节段落的一个个主题，好歹“说明”这个时间）之间有一种真实时延的联系。显然，上述分析新颖而有趣，它的必然结论就是：音乐，特别是连续不断的音乐系列，对现代影片来说已经不太必要，因为现代影片既拥有话语和现实音响，也拥有更适于表示时间流程的影像结构（蒙太奇效果、摄影机的运动、叠化等）。我们以为，这个观点反映了在现代影片中音乐日益减少的趋向，这种趋向是显而易见的。

遗憾的是，让·米特里认为，用不着细说声音部分（声音的三元素：话语、音响、音乐）通常为影片给我们留下的真实印象做了哪些贡献。其实，似乎可以按照非常简单的心理标准把包含在有声影片中的真实性指征分为两大类：一种是影片不能复现其完整感知的现实素

① 也是影片放映的时长。——译者注

材（譬如，各种实物，或广泛地说，各种实体，它们的视觉表象尚能如实呈现，但是它们的可触实体和重量等等无法呈现）；而另一种现实素材，对它们的感知，在电影里如同在生活中一样丰富，它们进入影片后仍然保留全部可感方面；它们是：1）实体的可见运动^①，2）全部听觉元素。如果说当代影片为故事体增添了几分可信性，那是因为它用真实的运动和真实的声音为呈现给我们的形体图像（唯有它的轮廓外形能够如实呈现，有时也包括其色彩）充实了真实的分量^②。对于影片感知心理学来说，划分听觉与视觉不算抓住了问题的根本，而划分出非完整的摹写和完整的复现才算抓住了要害，在完整的复现中，作为视觉素材的运动与听觉素材是比邻而立的。当贝拉·巴拉兹指出声音没有形象^③时，他已经接近于一种似乎只是在上述较宽范围中才能够尽显其意的看法。

五、影片中的色彩

让·米特里接着探讨了色彩问题（第124—140页）。色彩起初就是增补真实性的一个表征（因为世界是彩色的），但是，在技术缺陷尚未克服时，反而减弱了观众信以为真的感受，当时是用若干种对比突兀和缺少起伏的单色块进行着色，彩色只能是缺乏真实感的五颜六色，结果把

① 《论电影中的真实印象》，这本论文集，第5—16页。

② 鲁道夫·爱因汉姆已经指出这一点（如果说没有谈到运动，至少也谈到了声音）：《电影作为艺术》（同前引），第265页。泛言之，许多作者都指出，声音丰富了影像的容量，赋予影像以立体感。如维内·施玛兰巴赫（Werner Schmalenbach）的《影片中的对话与音响》（« Dialogue et bruitage dans le film »），载《今日电影》（*Cinéma d'aujourd'hui*），洛桑，三峰出版社，1946年，第99—113页；克洛德-爱弥尔·罗桑（Claude-Émile Rosen），《论声音》（« Le bruit »），载《美学杂志》，1955年，第八卷，第2期，第157—170页。

③ 《电影美学》（同前引），第216页。（中译本第201页。巴拉兹也认为：“原来的声音经过录制和还音的声音，不像真实的物象跟它们的摄影形象那样，会在大小上和真实程度上有所差别”。——译者注）

影片变成埃比那勒彩画^①，这类效果只适于特殊类型的影片，着色华丽的影片（劳伦斯·奥立弗的《亨利五世》、让·雷诺阿的《金马车》^②……），或神话片，一定程度上也包括“歌舞片”。但是，1953年，日本的伊斯曼彩色胶片问世（用于《地狱之门》，衣笠贞之助导演）；这种新技术使彩色柔和多变，而后，由于相互竞争的结果，它又推动了其他手段迅速完善（如彩色印染法等）；着色影片的一统天下便让位于彩色影片了（第127—128页）。

这并不意味着电影中的彩色应当仅限于写实功能，仅仅起添加“现实颜色”的作用。作为艺术起点的任何再加工都是可能的，也符合人们的愿望，尽管在影片色彩方面的尝试至今甚少。但是，二十年前搞得五颜六色花里胡哨的做法毕竟是勉强为之的风格化，是技术缺陷造成的风格化，它纯粹是光化学无能为力的表现。我们当前能够考虑的真正风格化首先应以工具完备为前提（尤其是这一工具也能够服务于写实目的）。因此，让·米特里十分中肯地反对那种过分强调艺术创造性来自注定的非真实性的态度，尽管在电影美学界这种主张的拥护者不乏其人（从鲁道夫·爱因汉姆到J. R. 德布利，当然还有亨利·阿杰尔^③），因为电影机器为完整复制生活的可感表象而实现的每项技术进步都或隐或显地驳斥了那种态度。即使确实像埃迪安·苏里奥^④指出的那样，要根据能否有从贫困中造出财富的功力来判断艺术成就，这一重要法则也不至于排

① 埃比那勒（厄比纳尔），法国孚日省首府。1824年前后，拜勒兰兄弟开始在这里绘制内容单调和形式划一的五彩画片。——译者注

② 《亨利五世》摄于1944年，《金马车》摄于1952年，均为历史题材，采用彩色印片法。——译者注

③ 对于鲁道夫·爱因汉姆来说，这还是一般倾向，这种倾向在他的学生J.-R. 德布利的著作中更加明显（《电影艺术基础》，巴黎，塞尔出版社，1960年）。至于亨利·阿杰尔，他只在彩色问题上抱有这种态度（《电影》，同前引，第159页）。

④ 在“新技术与影片艺术效果研讨会”上的讲话（巴黎大学，1955年2月）。收入《国际电影学杂志》，1955年，第20—24期，第92—95页。引述段落：第93页。

斥各种新的财富，尽管它们使提高审美性的难度更大（人们希望即使仍从同样的低点出发，在没有达到更高水平时，也将有同样的差别），恰恰相反，这个法则将利用原有财富的这种增量，把人们孜孜以求的最终目标相应地推向更高水平，最近拍摄了各自第一部彩色长片的导演们一心一意做了这类尝试（费德里科·费里尼的《朱丽叶与精灵》、米开朗基罗·安东尼奥尼的《红色沙漠》^①、阿仑·雷乃的《穆里埃尔》等）。再现手段的最初财富和被再现世界的最终感染力之间的这种辩证关系，似乎是各种反应（或积极，或消极）的聚焦点，随着电影历史的发展，它们迎来了有声语言、彩色和宽银幕等等。

让·米特里在内容充实的一节中（第130—140页）也探讨了影片中彩色的象征意义，对于这一问题，爱森斯坦曾做了重要贡献^②（让·米特里经常引述他的话，并且不止一处做了补充）。色彩感觉的心理生理学表明，色彩与“情感范畴”（米克尔·杜夫海纳的定义）或“情感抽象”（埃迪安·苏里奥的定义）之间在一定程度上存在着固定的关联属性。然而，在社会中发挥作用的色彩象征意义，大部分是文化编码的结果，文化编码享有充分的自由，不必拘泥于自然的对应，它有利于约定好一套琐细和随意的程式。至于艺术作品中的色彩，它不是游离于社会符码之外的应用，也不是自然的等价物；因为，在艺术中（还应说：不

① 安东尼奥尼早在三十多年前就设想将影片的彩色从再现生活的技术提高为一种艺术的表现元素。在1964年完成的《红色沙漠》中，他将一些场景中的树木涂成红色或黄色，以此反映人物情绪。后来在《奥伯瓦德的秘密》（*The Mystery of Oberwald*, 1981年）中，他做了更多的试验。——译者注

② 尤见“彩色与意义”一节，《影片意义》（1942年）第三章，《影片形式》和《影片意义》合集，第113—153页（杰·莱达主编，纽约，哈考特-布拉斯出版社，1957年）；以及《电影中的彩色还是彩色电影？》（《La couleur au cinéma ou le cinéma en couleur?》）一文，1940年，收入《一位电影导演的思考》（*Réflexions d'un cinéaste*，莫斯科，外文出版社，1958年，第124—129页）。

仅在艺术中),色彩表意基本不取决于每种颜色与每个“情感”之间的一一类比关系,而主要取决于把多种颜色分布于多种情感的整体对应关系^①。起表意作用的是各种颜色之间的关系。因此,每部艺术作品首先应当确立自己特有的表意同形效果,这与故事体密不可分(至少在再现性艺术中是如此,因为在那里,彩色总是某物的色彩)。在一部毕竟是叙事性的影片中,纯为艺术玩弄色彩只会造成感觉的分裂,破坏作品的有机整体,因为情节意义仍自行推演,与色彩的毫不相干。因此,色彩的表意关系应当从作品整体中呈现,即蕴含在作品中,而不是浮加在作品上(第134页)。从这个意义上说,电影中色彩的表意总是有理据的^②,因而也是比较“自然的”。

我们还应补充说明的是,即使艺术家构建的这种对应关系,通过变化多端的处理,可以包含或揭示被社会公认的一个色彩象征符号的普遍意义,上述论断也是正确的。因为把审美活动特有的创造性与绝对自由联系在一起未必靠谱(这一点不仅针对色彩);各种社会符码恐怕在艺术中都有一席之地,但是更常见的则是它们的变形或扭曲。如果艺术家确实力求远离社会文化的俗套,那也恰恰是针对这些俗套的远离,因此,艺术家的最终“独创性”毕竟带有使独创性得以立足的事物的印记(哪怕这个印记是失真的,或是逆反的)。

六、“视听”影片

让·米特里专辟一章(第141—166页)探讨了结构形式与乐曲密切相关的影片。这类影片往往是诗电影实验作品和无情节影片,有时也

① 爱森斯坦与让·米特里的相同观点,适用于电影。我们知道,现代结构主义常常宣扬这个概念的更普遍的形式(尤其是克劳德·列维-斯特劳斯和罗兰·巴尔特)。

② 术语“有理据的”(亦作“有动机的”)在语言学中用于形容含义与形式之间存在一定关系的符号。这里指色彩与内容应该是一致的。——译者注

是叙事影片中的一些段落,譬如,爱森斯坦和普罗科菲耶夫影片^①《亚历山大·涅夫斯基》中冰湖大战这个常被评述的著名段落^②。

倘若这种电影类型得以确立和发展,它将是一种纯视听的艺术。在电影发展的历程中,人们曾以不同形式展开过这一探索。在一些影片中,影像部分是由“非具象”主题(彩色的或黑白的纯形式)构成的,譬如电影先锋派中的“抽象电影派”作品(如奥斯卡·费辛格、连恩·莱、诺曼·麦克·拉仑)。让·米特里对这种“视觉节奏”是否存在深表怀疑,因为它们离不开录于声带上的音乐所产生的效果。还记得,让·米特里在《电影美学与心理学》第一卷对视觉节奏这个问题做过透彻的阐述^③。另一些电影导演选择了“具象性”方式(杰尔曼·杜拉克),但是,他们未能完全避免这种方式包含的危险:他们往往陷入细枝末节中,用影像(假设对应的)图解乐曲中的视觉主题(假设存在的):譬如,用雨打草坪的影像配合假定表现雨水的音乐声。这是对音乐的纯属画蛇添足的“补充”,这也是把影像贬为陪衬,最终,这是突出音乐中的非音乐要素,即音乐主题,而非音乐作品。

爱森斯坦中肯地指出^④,不应当把音乐内容与影像内容这两种难以融汇一体的“内容”盲目地扯到一起,而应当发掘两种艺术的“共通点”,这种“共通点”只存在于构图结构中,存在于视觉的或音乐的“运动”中。但是,具有画家气质的爱森斯坦错误地过分强调单一和固定影像的造型动力线,尽管这位苏联导演做了不少解释,但是观众对这条动力线的感知过程毕竟不能与音乐的贯穿始终的顺序性运动严格相等,因为不可能真正预见影像的先后顺序。因此,让·米特里认为,视听结构仅有

① 苏联,1938年。

② 尤见让·杰尔曼的《影片世界》一书“音乐与影片”一章,第137—155页(弗拉马里翁出版社,1953年,埃迪安·苏里奥主编的文集)和爱森斯坦本人的《形式与内容:实践》(«Form and content: practice»),《影片意义》,同前引,第157—216页。

③ 第287—354页。

④ 见《形式与内容:实践》(同前引)。

机会插入电影段落层次。爱森斯坦本人在《亚历山大·涅夫斯基》的几个段落中成功采用了后一种处理手法。

抽象节奏毫无依据,图解做法又拘泥细枝末节失诸平庸,而在这两者之间,阿列克塞耶夫的名作《荒山之夜》^①利用大头针遮光板^②找到了一条独特的和卓有成效的途径:朦胧幽冥、引人遐想和变幻多姿的形式恰与音乐节奏相契合。

最后,让·米特里解释了他自己的视听实验作品《为德彪西配影像》(1951年)和《太平洋231号》(1949年)的创作意图。让·米特里还是以现实世界的影像为拍摄对象(譬如,《为德彪西配影像》中的水面镜头),但不是把它们组合成一段叙述,或一种连续性再现,也不是把它们当作假设存在于德彪西音乐作品中的特定视觉主题的图解。实际上,它是对水的主题的诗意沉思,在这个过程中,错综复杂的蒙太奇力求逐渐“淡化”被再现的素材(=水的影像),以便越来越突出基本的活动与流动的本体论主题。德彪西的音乐既不是陪伴者,也不是被陪伴者,它主要是形象化结构的必不可少的节奏强化剂,是结构性辅助元素,它充实着影像,赋予一部纯诗化的作品以形式与结构,在作品中,导演不是营造一个虚构世界(如小说—影片的做法),而是向我们直抒自己对现实世界的看法(如同诗人的做法),在作品中,影像的安排摒弃任何故事性链接原则,而仅仅遵循深刻的对应和类比关系,这些关系是由精神感悟出来的,仿佛召唤人们对世界本身进行解析^③。而且,让·米特里未必完全实现了自己的意图。然而,这种做法的精神实质(物质世界中深刻的解析与类比的观念)与普鲁斯特的精神有些相通之处,这一点就很值得称道。

① 法国,1933年。(根据莫索尔斯基的乐曲编排。——译者注)

② 将千百枚大头针密密麻麻地扎入一块平板上。利用每个大头针扎入深度的不同(并借助照明),可以“显现”出线条异常灵活的形式。当然,这是逐格拍摄的动画片;两个镜头之间有人工操作。

③ 《太平洋231号》(亚瑟·奥涅格配乐)的创作精神与此相同,但主题相异。

七、电影对戏剧程式的逐渐摒弃

《从舞台戏剧片到视觉表现形式》一章（第281—329页）史论结合，描述了电影初创时期的发展史。作者在第一卷中有两处概述过类似问题，一处涉及绘画表现主义电影（第217—247页），另一处涉及节奏电影（第329—346页）。因此，每段历史回顾涉及影片形式演进过程中的一种特殊倾向。我们知道，电影在开始追求本身的独特性之前，先后或同时受到过三大诱惑：绘画的诱惑、音乐的诱惑和戏剧的诱惑。作者在这里专门为我们论述了第三种诱惑。然而，这一话题比谈论绘画与音乐的影响广泛得多，因为所有初期影片（和而后的许多影片）实际上都受到过戏剧的影响，以至于逐渐摆脱这种影响的历史几乎就是早期电影的通史。因此，作者不求勾画全景，因为论述这类话题需要花费不少笔墨，作者仅仅论及（有时略欠清晰，未必尽如人意）电影“摆脱”戏剧的历史总进程中的主要阶段。

总体思路是清晰的；它在于区分开影片的剧作结构和影片的场景调度（第317页）。剧作结构，这是剧本构思本身和影片叙述结构；场景调度就是按照每段叙事把剧本转现为影像。就场景调度而言，在默片时代末期，电影已经明显摆脱了戏剧的影响；相反，在剧作艺术方面，电影至今刚刚开始摆脱戏剧的影响。

初期影片的场景调度是纯戏剧式的：摄影机固定，焦距不变，一律是正面拍摄角度，镜头永远与目光或胸部平齐等等。按照乔治·萨杜尔的一句名言，这是“正厅前排先生的视点”^①。由于视觉表现方式（蒙太奇、镜头运动、特写镜头、景别变化、拍摄角度多样化等）的发展，这种美学很快就显得陈旧了。许多理论家已经指出过这一根本性的演进

① 《乔治·梅里爱和电影语言初探》，《国际电影学杂志》，第1期，1947年7—8月，第23—30页。引述段落：第24页。

(鲁道夫·爱因汉姆^①、贝拉·巴拉兹^②、安德烈·马尔罗^③、埃德加·莫兰^④等),然而,与让·米特里相比,他们的论述都欠详细(也可参阅第一卷,第269—283页)。

然而,让·米特里对剧作艺术的概念提出的新看法最多。他以实例为据,令人信服地说明,即使摄影机得到了充分“自由”,已经采用现代移动方式,它仍然可能照旧图解构思上未脱戏剧窠臼的叙述。当然,经过电影的多年实践,情节动作的地点和时间可以千变万化,在这一点上,大多数舞台剧望尘莫及,但是影片仍然被划分为一定数量的自成起讫和彼此截然分离的时刻,每一个时刻便是“一场戏”。所谓影片,长期以来就是前后衔接的各个时刻和连续出现或平行展现的空间(第308—309页)。这种情况相当广泛地持续存在于有声电影中,至今远未绝迹。

因此,长期以来,大部分影片不是悲剧便是情节剧。即使叙事中不包含任何悲剧特有的内容,各个事件的安排仍然具有悲剧的那种必然性和命定性的格局,而始终看不到事件的曲折和飘忽的进程,它们总是被呈现为一系列横断面,能够看到的只是动作的结局,而不是导致这一结局的连续演变过程。这里只有完成的事件;而最平俗的事件,只要我们不同时伴随结局之前的状况和随时可能发生的旁节枝蔓,也会呈现出悲

-
- ① 他提出了造成现实感知影像(“Weltbild”)与影片影像(“Filmbild”)偏离的“区分元素”理论。如果电影是一门艺术,那是因为它是事物的特殊再现形式。参阅《电影作为艺术》(同前引)第三节(第49—156页)《一部影片的摄制》(«Wie gefilmt wird (Die Kunstmittel der Kamera und des Bildstreifens)»)(中译本,第29—109页。——译者注)
- ② 他提出“创造性摄影机”的概念(《电影美学》,同前引,第6章,第46—51页)。摄影机不仅满足于复制。影片呈现的最终场景,包括场景安排的所有细节,都是电影化干预的真正产物。
- ③ 他认为,电影起先仅仅是“复制手段”(复制生活场景或戏剧演出);它逐渐变为一种“表现手段”;电影理应被发明过两次(先是技术发明,后是艺术发明)。《电影心理学简论》(同前引),第374—375页,载于马塞尔·莱比埃主编的文集(同前引)。
- ④ 他将发轫时期简单的“电影术”(cinématographe)与其后真正的“电影”(cinéma)区分开来(《电影或想象的人》,巴黎,子夜出版社,1956年,第三章,第55—90页)。

剧的格式（第308—309页）。

也因此，电影曾经首先是空间的艺术，而后才是时间的艺术（第311—313页）。实话说，这样做也是避难就易：只要稍加些诗意或气势，影像自身就足以让世界的空间展现在我们面前。壮丽的景色，纵马驰骋，辽阔的地平线，四季交替，自然变化，都是电影艺术最初表现的美，也是电影艺术为摆脱戏剧束缚而首先利用的手段。而驾驭时间（这里的时间当然不单是“时间长短”）则提出了许多复杂的问题（第311—312页）；影像自身不足以表现时间；需要运用蒙太奇的特殊形式协调安排影片的表述（闪回、时间跳跃性的蒙太奇等），需要比早期影片（连续几分钟的影片）长得多的拷贝，需要不可或缺的有声语言的辅助。除了以上三种元素（第343页），我们还可补充第四种元素：合理运用一些光学效果（即非摄影的视觉元素），譬如，如今受到贬斥的叠化仍然具有提示时间转换的一些功效（譬如，反复蒙太奇^①，它善于简练地呈现动作时间的长久和单调，没有化入化出的帮助，就难以完成这种蒙太奇）。

让·米特里的结论如下：虽然影片逐渐摆脱戏剧的束缚，更明显地朝小说靠近（如今，这是它的康庄大道），但是，长期以来，影片缺乏真实时间延续的感觉及其多项附带特点（追踪心理演变过程的能力、呈现所谓“内在性”情感的能力等）。

也许，有必要进一步指出，如果说电影长期以来近似戏剧，这不仅仅由于它们貌似同属演出这一范畴。这主要是因为电影从一开始便是戏剧性艺术，因此电影最似戏剧，至少在外观上最相似。在这里，应当在最严格和最单纯的意义上使用术语“戏剧性”：如前所述，电影就像戏剧，它首先是动作，然后才是叙述，故事采用分幕的形式，由

① 实例：影片叙述一名歌唱家的生平，他到世界各地巡演，获得成功。我们看到狂热听众、报纸赞扬这位艺术家的通栏标题和由一个城市驰向另一个城市的快车的影像。影像是由连续插入的叠化连在一起的。我们还可以把这种蒙太奇形式称作持续蒙太奇。

参加演出者表演出来，而不由外在于故事的叙事者来讲述。因此，这样理解的戏剧性是与史诗性（= 史诗或小说）相对立的。如果说电影经过多时才意识到自己具有如今已经灼然可见的叙事史诗的能力，那是因为在电影开创时期还不清楚形象化表述在一种程度上等同于小说家用文字编排的叙事；最初把影像视为记录分场短剧的一种合适手段是不足为怪的。

八、电影与戏剧

随后，让·米特里抛开历时性^①视点，比较了戏剧与电影的结构（第330—342页）。他基本采纳了安德烈·巴赞对这一问题所做的著名分析^②。巴赞区分了“戏剧性”与“剧场性”。“戏剧性”是被充分运用于戏剧中的美学范畴，但是它也显现在大多数影片和为数一半的小说中；反之，“剧场性”是仅仅属于戏剧的特性^③。巴赞认为，剧场性完全寓于台词中^④。只要台词完整无损，它便犹如一具威严的青铜盾牌，保护这出戏不受任何歪曲。

巴赞认为，演员本人在场与否不是戏剧与电影的真正区别^⑤，因为摄影性在场与现实在场两者的效力大抵相同（只是手段各异）。这两种艺术的迥异之处在于演员的台词：在戏剧中，人工修饰的风格化台词往往可以表达真义，但从来不具有现实的真实；在电影中，话语更朴实、更

① 历时性和共时性是两个对立的观念。在语言学中，历时性观点指从语言现象演变的角度进行考察。结构主义的一个重要特点是从共时性角度研究特定系统内的结构，即研究处于同一时间内没有质的变化的诸元素。——译者注

② 《戏剧与电影》一文，载《精神》，1951年6月和7—8月。收入《电影是什么？》（同前引），第二册（《电影与其他艺术》，1959年），第69—118页。

③ 同上，第75页。

④ 同上，第75页和第101页（并参阅第107页）。

⑤ 同上，第90—96页。

日常化和更“自然”^①。戏剧台词只适用于举行盛大礼仪的具有神秘色彩的封闭场所，只适用于舞台的假定性空间，这是向心的和自身封闭的空间，舞台四壁（不要忘记第四堵墙——聚精会神的默契的观众是一堵人墙）起着反射镜的作用，使至理“圣言”挟造物主之威传布四座。电影中的话语只适用于影片世界中多变、广袤和离心的空间，这个空间通向四面八方，而不可能封闭于一隅，它是世俗的空间，是大自然，而不是殿堂^②。阿贝尔·拉费与安德烈·巴赞观点相近，至少在分析影片空间^③以及比较戏剧圣言和电影话语时，两人意见是一致的^④。

让·米特里赞成巴赞的如今已成经典的观点，但是对一个重要论点做了修正。他比安德烈·巴赞更忠实于亨利·古耶尔^⑤的论断，他特别强调戏剧演员亲身出场和电影演员只见身影的半出场而产生的重要影响（第336—337页）。戏剧的布景往往只限于一些假定性的标志，而戏剧特点就在于简单的布景与演员在场时的积极活动形成明显对照。戏剧演员与布景不在同一空间，而与观众处在同一空间，他使观众的注意力集中在他个人身上。在电影中，演员在一定程度上也算“在场”，但是他绝不比周围世界更突出，因为演员也好，世界也好，无非都是银幕上的光斑。演员与观众不在同一空间，而是和布景在同一空间；因此，布景不再是单纯的布景，它是人物生活的世界。电影的特性恰恰在于始终为我们展现情境中的人物^⑥。

① 《戏剧与电影》一文，《电影是什么？》，第二册（《电影与其他艺术》，1959年），第78—80页。巴赞认为，电影与戏剧的区别不仅在于台词，还在于表演。我们下面将论及这一点。

② 同上，第97—101页。

③ 《银幕要题》（《Les grands thèmes de l'écran》）一文，《电影杂志》（第2集），第12期，1948年4月，第3—19页（电影虽然善于描写和全面展示空间，却不善于封闭和圈定空间：第4—8页）。这篇文章被收入《电影逻辑学》（同前引），第115—135页。

④ 《人物》（《Personnages》），《电影逻辑学》，第6章，第137—155页，同前引，收入《现代》，1948年。还可参阅《音响和语言》（第2章，第31—49页。论及电影话语的“自然性”部分：第38—42页）。

⑤ 我们知道这位作者的名言：“舞台接受一切幻象，唯独演员在场的幻象除外。”

⑥ 阿贝尔·拉费见解相同，《电影逻辑学》（同前引），书中多处提到这一问题，尤见第13页。

我们以为，可以循着让·米特里的研究方向做更深入的探讨，虽然他本人没有这样做。为此，似应尽量严格界定布景和故事体这两个概念。围绕着人物（或动作）但与人物处于不同现实层面的一套符号、标志或装饰物可称“布景”；一台布景始终像一个画框。从这个意义上说，电影没有布景。同样，电影学中规定的“故事体”概念^①只有在表示一个完整的世界时才易采用，这里的一切元素（人物、动作、地点、时间、实物等）都处于同一现实层面（在电影中，这是摄影记录的现实，在小说中，这是文字记录的现实）。在这个意义上说，戏剧没有故事体。舞台剧是布景中的情节动作，而影片和小说是同形的摹拟世界。

我们回到让·米特里。他总结了以上论述，特别强调戏剧演员的在场形态与电影演员的在场形态的不同（第336—337页）。电影演员在场时，人物与世界俱现；戏剧演员在场时，演员与台词共存，当然，还有戏剧性的虚构故事，而故事也只能靠演员来支撑。在戏剧中，演员的血肉之躯，他的举止动作是把观众与故事联系起来的唯一纽带；而且，戏剧演员也不是光念台词的人，他是语言的承担者，也是语言的体现者，他用自己的声音和形体代替剧作家笔下的文字。应当指出，在这一点上，阿贝尔·拉费^②、让·季洛杜^③和罗森克朗兹^④不同于巴赞的主张，而接近让·米特里和亨利·古耶尔的主张，他们三人都强调在舞台演出时演员与观众彼此在场的重要性，但是，这两组观点的分歧并不像当初看上去那样格格不入。巴赞确实倾向于忽略实体在场和摄影在场的区别；但是，他提出的关于戏剧表演的理论^⑤导致他与上述几位作者殊

① 埃迪安·苏里奥，《影片世界》（同前引）一书前言（第5—10页）和《影片世界的结构和电影学词汇》一文，载于《国际电影学杂志》，第7—8期，第231—240页。

② 《人物》（同前引），尤见第143页。

③ 《戏剧与电影》（《朗热公爵夫人的影片》一书前言，巴黎，格拉塞出版社，1942年）。

④ 见其论述戏剧与电影中“认同”和“对立”的著名文章，载《精神》（1937年）。

⑤ 《戏剧与电影》，第95—96页（同前引）。

途同归,得出相同结论:在剧场,双方(演员与观众)是默契的,他们聚集一堂,仿佛举行一场有意识的游戏般的仪式;在影院,观众是独处的、隐蔽的和互不相识的,他在观看一场并不理会他的演出,他仿佛是在暗中窥视。简言之,巴赞抹杀了演员本人亲身出场的重要性,但是作为补偿,他又强调了表演的重要性,即演员与观众意识到彼此在场的重要性。

因此,重要的理论家都一致强调电影与戏剧的根本区别,而导演们则认为两种艺术之间的鸿沟在不断变窄,近十五年来这种看法尤盛。然而,这两种观点并不矛盾,因为看问题的角度不同:导演关心具体的拍摄工作,所以特别重视电影技巧与戏剧技巧在实践中的互相影响(在戏剧演出中插映影片段落、舞台上的朗诵近乎影片中的“解说词”、在戏剧舞台范围内通过照明造成多空间和多“镜头”效果等)^①。这种互鉴只会为两种艺术带来好处,但是不能因互相借鉴而忘记两种艺术各自至少存在着技术和物质条件制约的一系列心理和审美局限,尽管这并不是与戏剧本性相对立的电影的“永恒不变的本性”(这是一些导演强加给理论家的说法,以便轻易驳倒他们)^②,正是技术和物质条件构成了每种艺

① 这类论据主要是大多数导演提出来的,他们在一系列观摩、讨论和讲座活动中发表了自己的意见,这些活动是由夏勒(Schérer)教授和阿尔·维尔莫以巴黎大学戏剧研究所的名义于1966年1月至3月组织和举办的,议题是“戏剧和电影:不同的艺术还是孪生的艺术?”

除了系列活动的参加者之外,毋庸置疑,许多当代导演(维斯康蒂、伯格曼、威尔斯等)影剧两栖,都不认为这有什么矛盾。但是,人们毕竟可以做两件不同的事,所以这不是一个论据。

问题的另一面是,有一个时期,人们一谈到戏剧与电影的差异,就扯到对立上去(先是“艺术影片”之争,后是“舞台纪录片”之争);对差异的分析最终必然要断定哪门艺术“优越”。如今,这种情况已经大为改观,导演们有理由为之庆幸。但是,差异毕竟存在,不久前强调了这些差异的人(如安德烈·巴赞和阿尔·拉费)往往既是电影也是戏剧的热忱爱好者。

② 我们想到前面引述的活动中发生的一些争论。

术，确定了各自的特性（演员亲身出场与活动影像的对立，封闭空间与开放空间的对立。以及其他诸如此类的现象，它们是不可逾越的，除非出现新的秩序^①）。

戏剧是“重演”（représentation）的艺术，电影是“现映”（présentation）的艺术。米克尔·杜夫海纳在《审美经验现象学》^②一书中提出了这个区别：就戏剧而言，作品的完成是在演出之后，每一次重演就是一次艺术活动（就此而言，戏剧类似音乐）。对电影来说，作品的完成是在上映之前；影片一经完成，每次放映不再是一次新的创作，而只是把唯一的已经定型的作品再播放一次而已（就此而言，电影与绘画相似）。让·米特里也承认这个区别，但是对此补充了新的延伸解释（第434—435页）。他首先指出，戏剧的现时感貌似应当更为强烈，因为作品的每次重演都是当时完成的，而且每晚演出的艺术处理都不尽相同。但是，这种在电影中没有类似形式的时演时新的现象，反而凸显出作为戏剧基础的被大家认可的人为技巧；从一场演出到另一场演出，艺术处理的差异毕竟仅仅限于细枝末节的更动，而作品主体始终不变，戏剧演员的职责就是每晚重复一遍同样内容，因此，作品在开演之前毕竟已经完成，任何舞台剧都有点儿像悲剧，都是自身封闭的过去时表述。反之，一部影片，哪怕放映千百次，也从不会让我们面对一位演员，往影片里再加进一星半点儿新内容。电影演员只演一次，他的表演是现在时的。影片或许是十五年前拍摄的，但是当时的现在时已经固定在胶片上，如果说用“现映”一词（而不用“重演”一词）表示放映一部影片最为恰当^③，这是因为每次放映时，这个过去的“现在”都重新变

① “秩序”是结构主义的重要概念。结构主义认为真正的哲学问题就是秩序问题。在这里，“秩序”一词的意义与“系统”、“范畴”和“规律”等词义相通。——译者注

② 同前引，第一卷，第60页。

③ 法语“放映”（présenté）与“现在”（présent）是同根词，米特里使用这个单词强调影片具有明显的现在时态。——译者注

为现在，重新呈现出现实形态，连同它自身隐含的保不齐会意外闪现的内容，因为具有自动纪录功能的胶片记录了一切，包括变化万千的生活中的秘密，这个秘密与其他内容一起被“幽闭”在胶片上，一旦需要就可能重现真容：“每次放映时，牛仔都必然按时遇到驿车，但是，尽管事先已知，牛仔遭受致命一击的时刻仍将显示不可预见的受影像约束的命运的存在”（第435页）。这又一次表明，与舞台剧相比，影片更像小说。

九、电影与小说

让·米特里就在随后的论述中（第343—368页）对小说和电影做了对比。在小说中，空间是抽象的，因为它完全靠文字来表示，但是时间感格外强烈，因为小说可以通过作品本身的时序性和阅读的持续时间体现时间。影片也是一条链环，所以影片中的时间可以与小说中的时间同样明显；况且，优秀现代影片往往已经做到了这一点。但是，要想在实际中获得这一效果并非易事，尽管影片的连续性使人误以为这并非难事。确实，影片的空间（不同于小说的空间）不是抽象事物，它可以被感知；因此，在电影中，始终先有空间，后有时间，固定镜头或一部影片的第一幅影像的视像都可以清楚证明这一点。这种空间的优先，原则上毫不妨碍时间的清晰展现，恰恰相反，它为时间提供了依据：电影中的时间如同日常感知的空间一样，总是与一个空间相关（譬如：运动），影像本身也随时变化，将自己的变化空间不断呈现在观众眼前。然而，空间的优势往往造成时间的滞涩（譬如，那些“唯美画面”的情况）；空间的必然存在制约了时间，因此影片中的时间比小说中的时间更难处理，因为导演打算变换时间时不得不连带着变换空间（譬如闪回镜头）。因此，小说着力营造空间，因为小说的时间唾手可得，影片则着力于安排时间，因为影片的空间立时可见（第354页）。“小说是安排成世界的

叙述，影片是安排成叙述的世界”（页码同上）。让·米特里的后半句话符合阿贝尔·拉费《电影逻辑学》的核心论题之一^①。

在电影中，如同在生活中一样，我们几乎感觉不到时间，我们能够感知空间，我们通过空间的变化感知时间。只有在空闲无事时（譬如，耐心等待、百无聊赖等），才能够直接感觉到时间。在通常情况下，未必能够感觉到时间，因为时间就是我们的感知的轨迹本身，时间的延续无非就是“世界和我之间的一种关系的稳定状态”（第355页）。唯现在者才为存在，过去者已不复存在，将来者尚未存在。影片影像，作为一种存在，永远呈现为现在时态。然而，一旦“体验到”时间流程，即拿现在一刻与过去一刻相比较，看到时过境迁，那就会感知到时间；总有一个外部事物作为参照，即使涉及我们自己的过去，因为我们的过去不再是我们自身。从这个意义上说，所谓“主观的”时间延续（如生命的绵延^②、幻想的延续时间等）仍然包含客观因素，并且时间久暂的心理感受在很大程度上就是回忆活动的心理感受。但是，在这个问题上，电影又不及小说，因为我们看到影片影像永不可能如实转现回忆，除非借助“有声第一人称”的手法，而这种手法原本也来自小说。人们会争辩说，反正小说家也没有把握别人“内心”意图的奇才，因此也谈不上比电影家更有办法解决回忆问题。这正是让·米特里的想法（第355页）。但是，他补充说，小说更容易“迷惑人”（页码同上），因为它什么也不展示，只用文字描写，从而让读者自己费心把它们化为形象（页码同上），也因此让读者觉得这种形象比影片提供给他的无情的外部影像亲切得多。

① 同前引，第3章全文（第51—90页），《叙述、世界和电影》。

② 法国哲学家柏格森认为，“生命冲动”就是“绵延”，亦即“真正的唯一实在的时间”；“绵延”是自由的创造意志，其向上的运动创造精神，也创造生命的形式，因此生物的进化过程也就是意志的创造过程，而物质则是“绵延”停滞或削弱的结果；“绵延”也是一种心理过程，是离开物质的没有相对静止的绝对运动。柏格森认为不能靠理性，只能靠直觉来认识实在或“绵延”。——译者注

这一分析相当精辟，在许多方面颇为新颖，但是，其中有一点缺少充分的说服力：难道阅读活动就是（或基本就是）把文字逐步“化为视觉形象”吗？难道文字内容只是通往一部潜在影片的跳板？这样理解图书，不就是轻率暗示影片更具优势吗^①？恰恰相反，我们认为，从另一层意义上说，小说（尽管许多读者利用小说来培养自己的虚构能力）不提供任何需要想象的元素；小说只为我们提供它的文本（即它的表意形式和表意内容），这种文本自身具有一种绝对独立的品性，也许，作品的特性就是由它来确定的；文学作品就像音乐作品、绘画作品或电影作品，是感知的客体，而不是想象的客体^②。也许，唯一的区别就是小说读者感知语言，影片观众感知影像。尽管小说具有影片难以匹敌的表现“内心活动”和时间特性的能力，这也许不是因为电影在这方面异于小说，不善于迷惑观众，而是因为小说恰恰是，也仅仅是一种语言的产物。语言神通广大，它决定到哪里高谈阔论，就有能力将世界的中心转移到哪里，从而可以把意识的焦点设置到空间的任何一点上^③。当经典小说家利用这种无所不知和无处不在的神力直接探索自己人物的意识时，并没有滥用语言赋予的权力，没有随心所欲胡编乱造，而是合理使用了唯有它才能掌握的与准确运用语言密切相关的权力。这些意见就此打住（也许，我们把这些意见与让·米特里的观点对立起来是错误的，因为这些看法涉及另一层面的问题），让我们回到米特里那里。

他告诉我们（第336页），还有另一种情况能够说明为什么小说很容易令人感觉出时间的流程：总是过去时的故事体时间（因为一个事件大抵要等过去之后才可能成为讲述的对象）和总是现在时的阅读时间永

① 这里指的是潜在的表现手段更具优势，而不是指已经取得的成就更具优势。让·米特里最先承认电影奉献给我们的“小说式”杰作还寥寥无几。

② 见阿贝尔·拉费《电影逻辑学》（同前引），第61—62页。

③ 同上，第73页。

远存在着“时差”。这个时差为读者提供了一套双重参考体系，时间感就寓于时差的两极之间。看电影时就不可能有类似的间离效果，因为故事体时间是现在时态，因此和观众的观影时间一致。观众时刻伴随主人公，结果，作品的时间与观看作品的时间便不再有差距。

这一论点能够成立吗？难道不是唯有影片影像才始终呈现为现在时态吗？难道影片本身不是像小说一样，因为是一段叙述，所以也呈现为过去时态吗？因为，小说把它述说的一切展现为完成时态，这不是小说的一个特性；这是一切叙述的共性，即所有非现实化事件的封闭序列^①具有的共性，不论是通过话语、文字还是影像追述这些事件。阿贝尔·拉费充分证明了这一点^②，让·莱昂也以影片叙述的具体案例证明了这一点^③。观众去电影院时就知道人家要给他讲一个早已准备好的故事，只等观众到场就开始放映。观众不仅知道，而且希望故事是准备好的，而“爱电影”这种社会学现象在很大程度上就来自这种愿望。

实际上，让·米特里的许多分析都是以他在第367页中详加阐述的一个重要理念为依据的，那就是“文学终结的地方，便是电影开始的地方”。譬如，诗歌是从文字出发重现事物，而一上来就可以复制事物的电影则能够（或者原则上能够）全力表达意义，琢磨语言。如果一部影片和一首诗都是描写一泓流水，那就可以说，文学作品中的诗成为波浪，而电影中的波浪成为诗（见第367页）。这一说法异常优美，不乏魅力；它的后半句话（“波浪成为诗”）似乎也无可争议，至少可以把它当作通常所说的“电影感”的定义。但是，就前半句而言，即关于文学的那个概念，让·米特里这位影像艺术的热忱信徒也许显得过于武断。诗变不成波浪，诗仍然是诗。如果说，诗的韵律确实会

① 见拙文《刍议叙事性的现象学》，本书第16—28页。

② 《电影逻辑学》（同前引），第51—90页多处，尤见第54页。

③ 《电影与时间》（同前引），第17—23页，以及随后数页多处。

令人偶尔联想到波浪的起伏，这也不过是一种语言的波动，诗与真正的波浪毫不相似。因此，影片未必始于文学终结之处。两者也许都是从同一条理想的起始线（即作为想象的依据的纯外延这条线）出发，只是起始点不同，并无先后之分；一个从影像开始（不能说从影片开始），另一个从纯语言开始（不能说从泛语言开始）；它们朝着共同目标并肩前进（不是一先一后），这个目标就是意义。影片毕竟最善于展现事物，而图书毕竟最善于述说事物。这种平分秋色的局面是不太可能被打破的。

可能还会有人反驳说，影片自从有了声音便综合了语言和影像的优势。但是，对于纯故事体话语来说（人物“对话”时说出的话语），这种提法不确切，因为这类话语是影像的一部分，始终容纳在影像中，它并不越位，它是主人公的话语，不是作品的叙述话语。反之，非故事体话语（=不具名的解说员的旁白）和半故事体话语（=情节动作中一名主人公的旁白）更似文学的叙述话语，这种话语构成整部作品，而不是作品的局部。因此，只是采用后两种“修辞格”时，才能够说影片为影像（影像决定影片的特性）增添了纯语言（语言决定文学的特性），的确，这两种“修辞格”在现代优秀影片（如阿仑·雷乃、让-吕克·戈达尔等人的影片）的“小说化”手段的宝库中占有重要地位。然而，在影片中，相当于小说语言的最稳定的元素还是影像部分。而尽管有蒙太奇、镜头移动、场景调度造成的种种进步，影像部分在一系列方面仍然远远不及语言灵活：譬如“内心活动”、视点的转移与聚合、时间的简略、抽象能力、隐喻、各类程度不等的“转义”等等，最终还有纯理论分析能力。总之，虽然有声影片在一定程度上既拥有影像，又多了一份支配语言的权力，小说支配语言的权力仍然比有声影片更大。如果不是就本质而言，那么至少就表现手段的最终数量而言，电影与小说各有所长。

然而，至关重要的一项是，电影除了保留影像部分的一切可能手段之外

(影像本身的表述功能也愈加灵活),又增加了语言带给文学的一部分功效。所以,我们虽然与让·米特里在观点上稍有分歧,最终还会赞同他的基本结论,会像他一样确认电影的确愈来愈往小说的路上走,并且成绩斐然。

十、隐喻、象征和语言

让·米特里三次(第24—26,第381—383,第446—448页)探讨了电影“隐喻”和“象征”的问题,他把这两个问题与电影作为语言的更广泛的问题联系在一起(第380—381页、第436—446页)。影片“隐喻”这一术语并不确切;因为它不具备两个基本特征(第24页),其一,在一个隐喻中,并不点明本体和喻体之间的相似处(即两者的共同因素,或者说作为隐喻核心的比较成分),我们说“一叶纸”,而不说像一片树叶“那样薄”的一张纸。相反,在所谓的影片隐喻中,本体和喻体同时出现在影像部分,以至于两者的相似之处必然被“点明”(由此我们看到,两者相似之处是通过视觉形象而不是通过暗示呈现出来的)。譬如,在查理·卓别林的《摩登时代》^①开头那个著名的“隐喻”中(一群羊的镜头之后是挤在地下铁入口处的匆忙人群的影像),本体和喻体的共同因素(这里是拥挤的概念、嘈杂的效果)即使没有被特意点明,至少也被明确展示出来了。其二,真正的隐喻要求表意的移代;薄的概念从一片树叶移至一叶纸上;这种概念转移的最终结果是只见喻体:我们说一叶纸时,树叶大抵并不出现。因此,隐喻是一种替代做法(务须明确,是在一定程度上的替代),在替代过程中,本体(一叶纸)取代喻体(一片树叶),相反,在影片的“隐喻”中,两项是并现的(人群与羊群),意义移代现象远不明显:人群仍是人群,羊群仍

^① 美国,1936年。

是羊群。只是两项的对照催生了彼此间“象征性投射”效果。这种“投射”在纯语意方面可以获得比较的意义（=观众把他看到的人群与羊群的概念联系在一起），甚至也有隐喻的意义（譬如，如果观众能够感到一群人就像一群羊）。作者论述第一种情况时，提到“比较”或“类比”关系，论述第二种情况时，提到“暗含”关系（见第381—383页）。但是，无论在第一种情况还是在第二种情况中，只有象征性并列，没有隐喻：电影理论家谈论隐喻时，纯粹是在“隐喻”意义上使用这个词汇（第25页）。

同样，电影中不可能有狭义的比喻（第24页），即作为形式表现手段的比喻（不要与纯语意的比较效果相混淆）^①。影片不掌握单词“好像”。（应当明确指出，“好像”这个词及其类似助词实际上可以把语链分成两部分，可以不让这类助词涉及的语段与别的语段处于同一现实层面。当我们在一篇叙述中读到大雪“好象白色大衣”时，“好像”起到信号作用，等于告知我们，大雪和大衣属于两个不同范畴，故事体包含的是大雪，而不是一件大衣。因此，这里明确标明了喻体是非故事体内容，而本体避开“好像”这个字眼，依然是故事体内容。但是，在电影中，所有的影像都处于同一层面）。让·米特里又说，唯有使用三幅银幕连用这类手段才可以通过另外途径重获真正影片比喻的可能：譬如，我们可以把中间银幕留给故事体内容，把两侧银幕留给喻体；这可能是造成复调结构的另一种方式。但是，“常规”电影根本无法炮制这类效果。确实，如果说《摩登时代》的比喻是可以理解的，那只是因为情节的后来逻辑使然；情节的逻辑把羊群设定为纯粹的喻体，因为影片接下去没有展现羊群，而是包含大量现代生活的影像^②。但是，由此可知，影片比喻终究是一种十分有限的用法，而且只能显得相当

① 关于这一点，还可参阅第1卷，第371页。

② 即故事体内容是现代生活，而不是羊。

生硬，因为明显的外在形式毕竟或多或少限制了比喻。众所周知爱森斯坦在影片《十月》^①中运用比喻时遭到的挫折，因为比喻绝不是可以信手拈来的东西。

让我们回到让·米特里的论述上来吧。米特里细抠字眼的做法是有益的，因为电影论著使用的术语往往很不精确。人们情愿把所有象征性并列效果统称为“隐喻”，只要它们包含着比喻或隐喻的提示。这些“隐喻”往往被划分为不同名目下的两个范畴：一种情况是喻体与本体包括在同一情节动作内（=两个剧情元素的相似），另一种情况是只有本体属于情节动作，而喻体只是作为比喻（如《摩登时代》中的羊群），两种情况是有区别的。人们往往用故事体隐喻概括前一类情况，用非故事体隐喻或故事体外隐喻说明后一种情况。

让·米特里的分析提醒我们，这两种手法都不是隐喻（因为，在两种情况下，喻体与本体同时出现在影片链中），也都不是比较（因为在两种情况中，对相似性的提示并不符合任何外形标志）。两者都是可以带来一种暗示相似性的语意“效果”的语意段并列形式。我们以为，表达这种修辞格的最合适的说法分别是“具有比较意义的并列”和“具有隐喻意义的并列”，这是按照被提示的相似性在语意方面是倾向于比较还是倾向于隐喻而划分的（“人群像一群羊”或“人群是一群羊”）。我们还可以把它们简称为比较并列和隐喻并列（或者还可称为比较组合和隐喻组合）。另一方面，我们仍可继续按照喻体是否属于故事体内容，区分开故事体并列和非故事体并列（因为本体必然是故事体内容）。这样，我们就得出最终包括四个子项的两大项分类表：故事体比较并列、故事体隐喻并列、非故事体比较并列和非故事体隐喻并列。这一基本分类表可以按照需要加以完善，考虑各种相关性，做相应的补充，譬如，根据本体和喻体是在同一影像还是不同影像中出现，

① 苏联，1927年。

可以在分类表中加入第三大项（总共会有八个子项）。而用于“涵盖”所有这些提示相似性组合（同时可以区别于另类镜头组合，如强调反差的组合，或表示故事体时序的组合等）的总栏目，就干脆可称相似并列^①。

让·米特里认为，正确理解电影“隐喻”，也就是正确理解全部影片内涵，即叠加在一部影片情节的表层意义上的第二层表意。任何影片内涵都源自影片不同元素的相应组合（第21—22页和第399页），这些元素或是包含在不同影像中（=蒙太奇），或是在同一“镜头”中相继呈现（=镜头移动），或是在同一镜头中同时呈现（即人们常说的“内部蒙太奇”）。如果说电影不仅是蒙太奇的艺术，那么，对于让·米特里而言（在这方面，他是十足的爱森斯坦派），电影至少完全是语意段组合的艺术（见第339页和第447页）。正是镜头的并列不仅赋予影片表层意义，而且赋予影片“象征性”意义（作者在这里重述了在第一卷中详述过的蕴含逻辑的重要理念）。组合在一起的元素可能都属于影像部分，但是，影片的蕴含也可以把一个影像元素（或整个影像）与对话（第97页）或音乐（第121页）联系起来，或者可以把一个音乐元素与对话联系起来，或者把音响与影像联系在一起，或者把影片的一个细节与整个段落甚或影片的总体内容联系在一起（第26页），诸如此类，不一而足。组合形式变化无穷。既然两个元素同时存在于影片中，

① 这些建议并非独出心裁；它们直接来自让·米特里的分析，也来自对目前电影术语中有关概念的现状的认识。然而，我们把让·米特里的分类稍加系统化（也许，这样做超出了他本人的意愿？）。另一方面，我们对他的术语做了补充和修正：一是补充，因为他没有提出确定的说法，把全部拟似隐喻和拟似比喻的手法与其他类别的影片并列手法（即并非提示相似性的并列手法）区分开来；二是修正，因为衔接（我们说的是并列）、暗含（我们说的是隐喻）和类比（我们说的是比喻，让·米特里也认可这一提法）这些术语似乎不如我们建议的术语清晰。衔接比并列含糊和宽泛；暗含适用于太多的影片现象；类比明显提示一种比较语意，而不是隐喻语意，但是又不足以明确排除隐喻语意。

各类组合都会有雅各布逊所说的**相邻修辞格**的共同特征(第447页)^①。我们的印象是,影片语意段组合之丰富与影片聚类体之贫乏形成了鲜明的反差^②,在这一点上,让·米特里与我们看法一致。他甚至走得更远,因为他认为这种聚类体系统完全阙如(我们还将谈论这个问题)。

如果按照我们的理解,故事体元素在保持表层含义的同时,增添了其自身无法产生但是可以从语境中生成的补充意义,那么影片在内涵层面的蕴含就始终具有不同程度的**象征性**(第20—26页和第443—444页)。让·米特里采用术语“象征”表示这种意义增生的现象,它可以超越纯外延,但从不脱离和抵触外延(第26页和第380—381页)。在弗立茨·朗格的《可诅咒的人》中^③,当小姑娘被奸污后,我们看到她扔下的气球挂在电线上,气球的影像足以象征不幸女孩的厄运,但是这个补充意义不是随意性的,因为它是小女孩玩过的气球(而不是与受害者没有“自然”联系的其他实物)才用于象征这场灾难。因此,在影片中,不仅外延化表意是有“理据的”(这是视觉

① 在《普通语言学概论》(巴黎,子夜出版社,1963年)中,罗曼·雅各布逊区分(第62页)两种相邻关系形式:一种是位置相邻(=表述中的相邻,语意段相邻);一种是语意相邻(=现实中的相邻)。可以形成换喻的这些相邻关系是语意相邻(譬如,“帆”代替“船”)。让·米特里在书中第447页表达了我们认为同样正确的两个概念,但是他没有明确区分:一方面,位置相邻(广泛形式的“蒙太奇效果”)在电影语言中起核心作用,因此各种并列和安排举足轻重。这是电影作为“语意段艺术”的话题。另一方面,许多电影修辞手段利用的是影片各个主题的语意相邻,在这个范围内变成各种换喻。爱森斯坦已经指出,特写镜头就是提喻(=部分代替全体,请记住,它是换喻中的主要形式之一)。让·米特里也指出(第447页),许多所谓的“影片隐喻”更像换喻(=通过一定手法突显故事体中的一个元素,以此象征剧情中与这个元素确实关联的一个方面)。电影语言的这两大特性同样重要,但不尽相同:影片“换喻”本身排斥了电影是语意段艺术的说法(因为这种换喻的前提是现实的相邻关系);而影片中各种并列的重要性本身又排斥了电影是换喻性艺术的说法(因为这是在影片链中的并列)。这并不妨碍电影往往在同一修辞格中利用两种相邻形式。

② 关于这个概念(以及间或出现的局部“超越”),可参阅本书第63—64页,以及64页注4。

③ 德国,1931年。

和听觉的摹拟提供的理据)，而且内涵化表意也是有理据的（第445页）。唯一的区别是外延层次上的理据是内在的理据（作者称之为“固有的”，取埃里克·比桑对这个单词所下的定义），因为内在的理据就是表意形式和表意内容在感知上是相似的，也没有超出单一的视觉或听觉主题，而在内涵层次上，理据在一定程度上是外在的（作者称之为“非固定的”，并明确指出这个单词未取比桑所下的定义），因为它虽然仍是非随意性的逻辑推理产生的效果，但要求两个或数个不同影片元素相联系，因而必须超出象征物本身范围去重新找到象征的理据：在《可诅咒的人》的那个实例中，气球的象征意义虽然是有理据的，但是，只看到气球的影像而没有看到影片前面内容的观众就无法理解其中含义。

在这里，象征一词的意义似乎非常宽泛，但是作者解释得相当清晰，似乎可以恰当表示大多数影片内涵的本性。因为我们大体同意把准确体现在电影内涵中的一个概念放入象征概念中；当表意内容既是表意形式的理据又超越了表意形式时，我们就谈到象征。十字架是基督教的象征，因为基督死在十字架上（=理据），但是基督教包含的内容比十字架包含的内容多（=超越）。而有理据的超越正是影片中各种“次生意义”的最基本的特点，在这个限度内可以说影片也贯穿着象征意义。此外，我们往往保留术语“符号”（恰恰与“象征”对立），用以表示随意性的（即无理据的）表意。尽管电影如同其他范畴一样，其中的象征往往可以起符号作用（参阅让·米特里原著，第443页），因为挂在电线上的气球告诉我们受害者的不幸（正如一个十字架的视像会告诉我们前面有一座教堂），然而象征仍然有别于随意性符号，因为表意形式是部分有理据的，所以总会包含着被表现的事件中若干真实现实和人性反响的因素：“强奸”或“幼小受害者”这几个单词与强奸或幼小受害者毫无相似之处，而《可诅咒的人》中的气球则有嫩弱、无力、无助和悲哀的意味，让人联想到气球小主人的不幸。电影富于表现性，甚至具有

双重表现性：既是现实（外延）的艺术，又是艺术（内涵）^①。

当然，象征还有其他的含义。譬如，许多“数学符号”^②就是随意性的；同样，大多数图像符码^③也是随意性的，它们的总称也叫“象征记号”。符号学研究还没有统一的术语，远没有做到这一点。然而，让·米特里选用“象征”一词似乎是极恰当的，因为它非常符合这个单词在对“艺术语言”的探索中通常具有的含义（电影也属于艺术语言），也因此与一般符号学研究中大抵相反的用法并无冲突。

让·米特里还明确指出，影片的各种象征并不是一个象征符号体系（第25页和第444页），电影的象征产生自每一部影片，它并不是把事先存在的固定的象征单位具体化。象征符号体系是经过编码的象征符号系统，而影片的象征既是完全自由又是完全创造出来的（因为米特里从未区分开创造性和绝对自由，我们不能完全同意他的这一观点）。他说，象征蕴含在影片中，因为它源自结构元素的安排；象征不是从外部硬加给影片的（第134页）。当然，许多影片也包含着外来的象征符号（如社会象征符号、精神分析象征符号等），它们与连续的故事体巧妙结合在一起，但是，显而易见，这是拍入影片的象征符号，而不是影片的象征（第25页），电影的各种象征的实质不在于此。就此，我们想到，鲁道夫·爱因汉姆有一篇分析近似让·米特里的分析，他的结论是影片的象征名不副实^④。但是，爱因汉姆使用的是狭义的象征，是“事先符码化的象征”^⑤，所以两位作者的分歧只在于术语的约定含义。

让·米特里从稍许不同的角度再次论及他在第一卷中曾经阐述过的

① 参阅《电影：纯语言还是泛语言？》，本书，尤见第71—79页。

② 法语“数学符号”中的“符号”一词同“象征”。——译者注

③ 譬如，交通规则标志就是图像符码。——译者注

④ 《电影作为艺术》（同前引），第219—220页。（中译本，第29—125页。——译者注）

⑤ “事先符码化的象征”是指约定俗成的有固定含义的象征。——译者注

有关电影语言的若干理念(第47—134页),他竭力批驳了(第442页后)往往针对他的论点提出的异议,尤其是迪娜·德莱弗斯夫人阐述过的异议^①:她认为,如果说分音节的语言才有资格称为语言,那是因为它利用的是纯符号,是仅仅作为符号的客体,是一旦成为符号就会失去实在身份的实在物。语音声(或拼写文字)具有完全直接的意义,听者(或读者)透过声音或文字直接领会它们传达的意义,不考虑它们的听觉或视觉的实体性。相反,影片影像与语言学符号不同,它们从不让人忘记自己的影像身份;影像特有的意义(=它再现的事物)从不会为了另外的意义,为了交流或传达的价值而完全消失。我们记得,迪娜·德莱弗斯的这种观点是以最初的实证为依据的,有一定道理:声音是纯“印象性的”,它本身(即在话语之外)没有任何确定意义;相反,影像是“表现性的”,影像本身在一切语言活动之前便包含着具体的表意,即使在影片表述过程中各种意义层出不穷,影像也不会湮没不彰。所以,影片影像即使包含第二层意义,它始终还是象征,而绝不是符号。我们看到,从一定意义说,迪娜·德莱弗斯与让·米特里说的是一回事。他们的分歧在于迪娜·德莱弗斯出于上述理由拒绝把电影视为一种语言,而让·米特里出于同样原因认为电影是与有声语言极为不同的语言(第446页),但毕竟还是一种语言,因为它和语汇语言都有传达意义的唯一和基本的属性(页码同上)。让·米特里合理指出(第443页),假定任何语言都应当像分节语言,从而认定影片语言因为不像语音语言就不是语言,这种看法失之轻率。确实,影片有象征,无符号;但是允许象征代替符号,这正是影片符号学的特性(第443页)。

显然,我们可以断言,这只是一场用词之争:迪娜·德莱弗斯拒绝采用“语言”一词表示纯语言之外的表意系统,让·米特里则接受这个概念。而我们建议争论双方承认必然存在着一门影片符号学,从而可

① 《法兰西信使》(Mercure de France),1962年6月;《第欧根尼》,1961年7—9月(《电影和语言》)。

以调和各自的立场（符号学可以叫“语言”，也可以不叫“语言”）。在美学研究中，对语言的这种泛泛的用法不会引起误解；在“准语言学”研究中，语言这个术语恐怕最好还是限于语汇语言^①，因为还有像“符码”、“符号学”、“表意系统”等词汇可供使用，它们也适合技术性符号学的区分和分类工作（这些工作不必非得关注美学家的意图）。然而，文字之争的意义毕竟超出争论本身：我们认为重要的是，让·米特里不是为了给电影保留“语言”的名分打笔墨官司，而是通过这种坚持表明重视影片符号学问题和细致研究电影表意机制的坚定意图。这是很有积极意义的事。

让·米特里指出（第381页），电影的内涵无非是外延的形式：影片象征应当具有“自然”外观，应当让观众觉得它们与故事体本身融为一体，而不是按照明显可感的导演意图附加在故事体之上的人为巧饰。按照符号学的一个看法，外延形式造就内涵的这个概念具有重要的意义。按照路易·叶尔姆斯列夫的观点^②，内涵的语言就是由外延的全部材料构成的表意形式的一种语言，包括表意形式和表意内容。因此，我们可以稍显简化地做出如下归纳：一个影片中的事件，作为属于故事体世界的被再现内容（=外延的表意内容）呈现在观众眼前，而且呈现出一定的再现形态（=外延的表意形式），这时，观众就会享有构成内涵表意形式的两个元素，而内涵对于表意内容而言就具有相应影片段落的“象征”意义（或者还有纯表现性价值^③）。譬如，一位电影导演希望再现故事体中同时发生的两个事件（外延的表意内容=其中包括同时性），

① 参阅克里斯蒂安·麦茨的《符号学，或符号系统：关于路易·叶尔姆斯列夫和安德烈·马丁内的著述》，《交流》，1966年，第7期，第146—157页，尤见第154—156页。

② 参阅《语言理论导言》第22章（第155—167页），巴黎，子夜出版社，1968年（丹麦语原版：1943年）。

③ 我们在这里希望如同在米克尔·杜夫海纳的《审美经验现象学》（同前引）的许多段落中那样区分开被再现内容和被表现内容。

他会选择相应的外延表意形式，或是交替蒙太奇（事件 A—事件 B—事件 A—事件 B，以此类推），或是两个事件先后呈现而无交替的更普通的蒙太奇形式（这时，用一定的技巧标示第二件事的时间：如插入“同一时刻……”这类字幕、对话元素、根据影像细节的推断等等）：观众从两种假设中获得的最终印象将完全不同；譬如，运用交替蒙太奇时，对两个事件不分前后的同时性的具体感受就更加强烈。然而，外延的（或再现的）表意内容（这里就是在故事体客观时序中的同时性）在两种情况下都会被正确理解。但是，两者的外延形式迥然不同，内涵也随之改变。总之，如果说电影在一般情况下无须特殊的内涵元素就可以形成内涵，这是因为它一直拥有更核心的内涵元素，可以在构造外延的诸多方式中做出选择。反之，正因为影片外延本身是被构成的（蒙太奇、取景、所含主题的选择和安排等等），正因为影片外延绝非仅有图像摹拟的自动功能，也正因为影片不是照相，所以电影无须一直借助单独的内涵表意形式就可以形成内涵^①。

反之，我们在一个问题上不能完全赞同让·米特里的观念（第 445—446 页），他也表达了对我们的观念的保留（第 450 页）。他认为，电影导演的创造性离不开完全的自由，任何电影表达形式都不是符码化的，除非是俗套、成规或千篇一律的平庸，而且影片自创的语意段安排不依靠任何聚类体，因此不存在电影的“句法”（以上三点立论相同）。相反，我们认为，即使不存在电影句法，至少存在叙事影片的大语意段系统；大语意段系统是一定数量的局部符码化的结构类型，尽管从来不是随意性的（因为随意性和有依据性的区别并不总是对应于符码化和“自由”的区别）；一些影像结构，尽管在不同的影片中有各种具体的变化形式，但是仍会保留一定的结构稳定性和特有的符号学形貌（譬如，反

① 为了重新考察这些内涵问题，可参阅以下第八篇全文，第 397—416 页。

复蒙太奇^①的表意形式，就是通过淡入淡出、表示场景过渡的叠印、快速淡出或“移动”摇拍等将许多影像连接在一起的快速流动，而它的表意内容就是情节动作的单调性和重复性）；电影导演在自己影片的每个节点上只能在数量有限的基本安排方式中做选择，通过它们在影片链上的各种交叉组合，在一定长度的影片片段层次上获得数量更多的最终效果；这种大语意段系统远非排斥一切聚类体系统，反而可以构成一个聚类体系统，因为电影导演正是在各类安排形式的替代系列中做选择（正如“目的从句”、“让步从句”和“补语从句”等数量有限的从句的存在，会在一些纯语言中造成语意段的聚类体）；这些符码化的安排方式并非俗套和成规，因为只有“信息”才可能平庸，而各类语意段是一个片段性符码的诸元素（正如一名作家并不因为使用了作为符码单位的后果分句，就显得平庸或显得超凡，因为艺术和习语是完全不同的两码事）；最后，电影导演的“创造性”恐怕并不等于完全的和首创的自由，而主要在于处理这些变动不居的自身具有历时性的半符码化结构时是否游刃有余，创新型艺术家的种种发明创造恰恰对这种历时性有一定的影响（我们在这里又可以发现电影语言和各种纯语言之间的明显差异之一），因此这些结构不会让导演面临要么忽略已有符码满足创新欲望要么拘泥这些符码而不越雷池一步的选择，相反，这些结构给遵循但不拘泥或创新但有保留的做法留下了用武之地，这些做法才是电影导演发挥“独创性”的最正常和最经久的渠道。

结语

在《批评》月刊中评述《电影美学与心理学》第一卷时，我们曾经断言，这部著作（继贝拉·巴拉兹和鲁道夫·爱因汉姆的自身尚欠深

① 见本书第297页，和注1。

人的研究后，探讨电影艺术的第一部全书）以自己的博大精深标志着对电影的思索迈入了一个决定性阶段。我们真心呼吁以让·米特里在第一卷中提出的重要原则为依据（必要时，为了批评它们），对影片理论的具体问题做出同样深入的分析。（因为我们所称的电影“理论”与电影批评或电影历史的区别，并不像一般性研究和具体性研究的区别；正如批评家或历史学家会有自己的一般性问题，理论家也会遇到一批具体问题：主观影像是一件事，画外音是另一件事，隐喻是第三件事，等等。）

但是，如果不了解第二卷带来的新内容，我们真是不会想到让·米特里本人竟然拿出了比第一批更具体的研究成果。

凡是对电影理论（不仅对理论，也对一般美学和艺术语言等）感兴趣的人，都应当阅读这两大卷《电影美学与心理学》，别因为我们在这篇文章开头就指出的那些缺陷和沉重就打退堂鼓。因为如果他们还等着一部不仅在广度上可与让·米特里的著作相媲美而且更加“精雕细琢”的电影书，那恐怕需要不少时日……

第二单元 关于符号学的各种问题

第三篇

影片中的蒙太奇和表述

1967 年

电影史学家和理论家一致认为，电影术发展为电影的一个主要标志就是摄影机的“解放”或“流动”。在老电影中，摄影机是固定的，按照乔治·萨杜尔的著名说法^①，摄影机的视点是“乐队指挥”的视点；从一个“画面”到下一个画面，视点鲜有变化，而在一个画面内更无变化；由摄影机活动范围限定的影片空间仍然模仿戏剧舞台的空间，这是一个“固定空间”^②；按照安德烈·马尔罗的说法^③，为冲破这个有限的空间，使电影从简单的复制手段变为表现手段，摄影机必须学会变换位置。贝拉·巴拉兹^④、埃德加·莫兰^⑤、让·米特里^⑥等许多人持

① 《乔治·梅里爱电影语言初探》，《国际电影学杂志》，第1期，1947年7—8月，第23—30页。所引段落：第24页。

② 安德烈·马尔罗：《电影心理学简论》，《激情》，第二卷，第8期（1940年）。收入马塞尔·莱比埃编选的文集《电影的智力》（巴黎，1945年），第327页以下诸页。引文见第375页。

③ 同上，同页。

④ 《电影美学》（伦敦，1952年），第30—31页。

⑤ 《电影或想象的人》（巴黎，1956年），第55—90页（第三章）。

⑥ 《电影美学与心理学》，第一卷，巴黎，1963年，第267—279页。

有同样观点。摄影机的“解放”是1900—1915年间的电影先驱艾伯特·乔治·史密斯、J.威廉逊、埃德温·斯特拉顿·鲍特、托马斯·英斯的功劳，首先是大卫·沃克·格里菲斯的功劳：1915年问世的《一个国家的诞生》（格里菲斯通过此前一系列影片精心探索的成果），作为第一批长篇作品之一，堪称名副其实的现代意义的“影片”：立足于电影特有表现手段的有一定长度的复杂叙述（乔治·梅里爱的最大成就是在1900年以前取得的，他“发明”了今天的电影赖以存在的一部分修辞手段，但是，他的视点基本是戏剧式的，他把影片构思为一系列并置的“画面”）。

摄影机的“流动”原则上可以通过两种方式实现：或是通过摄影机的运动，这种假设看似最简单；或是通过蒙太奇，把同一场景分切为角度和轴距不同的若干镜头（影像大小比例的变化，即景别的变化），然后再把这些镜头按照一定的顺序首尾组接。这第二种手法在一定意义上可以达到与第一种手法相同的效果，但是这是通过更间接的途径，因为摄影机按照常规在拍摄过程中并不移动，它的“流动状态”其实是若干位置不同的不动状态的连续。而从1900年到1915年的电影历史呈现出一个十分明显的趋向：间接手法（似乎不大可行，也不够直接）比前一种手法发挥了远为重要的作用；与移动摄影机相比，蒙太奇（及其直接后果，即分镜头）为摄影机的解放所做的贡献更有决定意义。移动镜头和摇拍当然未被轻视，但是它们不是主要的表现手段。在格里菲斯的影片中摄影机运动并不多见，尽管有些移动镜头用得恰到好处。这15年间的重大事件不是首次出现具有剧情意义的摇拍（《火车大劫案》，E.S.鲍特，1903年），也不是《一个国家的诞生》中有名的摄影机“错位”，而是首次运用交替蒙太奇（《教会在华被袭记》，J.威廉逊，1901年），平行蒙太奇（《惯犯》，E.S.鲍特，1905年）和角度变化（在鲍特的影片中），还有把一个特写镜头插入一些较远镜头中的创见（《小博士》，A.G.史密斯，1900年），以及利用特写镜头获得表现性而不仅是简单的

“细节考察”(《贝斯利亚的朱迪丝》,格里菲斯,1913年;《逃兵》,托马斯·英斯,1914年):简言之,就是一些蒙太奇现象^①。因此,难怪安德烈·马尔罗和阿贝尔·拉费认为分镜是解放摄影机的必然结果^②,难怪贝拉·巴拉兹^③和让·米特里^④认为蒙太奇是解放摄影机的必然结果。这些作者都没有指明这里包含的悖论现象:促进摄影机流动的最重要因素并非摄影机的运动。就整体而言,从电影术向电影的转变似乎主要围绕数个影像的连续问题,而不是“摄影机运动”那种影像自身的一种补充形态。

在1920—1930年代,鼓吹“蒙太奇为王”和“电影语”^⑤的各种理论往往把蒙太奇视为电影的全部。在爱森斯坦的一些文章中可以看到,唯有蒙太奇可以使依据“有机统一”规律构成“激情性”叙事^⑥的真正电影完全不同于单纯的“平实记录”^⑦、纯信息性叙述^⑧和乏味平淡的自然主义,因为蒙太奇在为我们展示被摄事件时也会显示出电影导演对事件的“意识形态观点”^⑨,从而把观众引入生成作品的情感环节^⑩。普多夫金认为,导演的才干就在于懂得把一个事件“解剖”成若干局部景象,然

① 让·米特里的历史资料(同前引),第269—279页(第一卷)。

② 安德烈·马尔罗的观点:同前引,同一段落;阿贝尔·拉费的观点:见《电影逻辑学》(巴黎,1964年)第11页。

③ 在上述引文中。

④ 同上。

⑤ 见本书第1卷,第三篇(第28—84页),尤其是第28—41页。

⑥ 《〈战舰波将金号〉结构中的有机统一和激情》,《电影艺术》(Iskusstvo kino,莫斯科),1939年6月。收入《一位电影导演的思考》,第57—67页。对所论述的概念:请阅读全文。

⑦ 《蒙太奇在1938》(«Montage 1938»),载《电影艺术》,莫斯科,1939年1月。收入《一位电影导演的思考》(莫斯科,1958年)第67—105页。引文见第86页。

⑧ 同上,第67页和第86页。

⑨ 《〈战舰波将金号〉结构中的有机统一和激情》(见前引),第67页。《蒙太奇在1938》(见前引),第75页。

⑩ 《蒙太奇在1938》(见前引),第75页。

后以最恰当的方式把这些影像安排就绪，影像的接续将“重构出”^①整个事件；正是蒙太奇把电影变成一种艺术^②，使电影有别于生活或戏剧的简单复制：“电影艺术的基础是蒙太奇”^③；正是美国人提出了“让摄影机流动”的具有决定意义的理念，但借助的是景别变化和蒙太奇的手法^④。这些理论家很少提及摄影机运动的作用；鲁道夫·爱因汉姆和贝拉·巴拉兹亦如是，他们毕竟深受无声电影技术的影响（只是局部影响）。爱因汉姆在一部总共344页的书中^⑤仅用两页论及摄影机的运动^⑥；巴拉兹则在长291页的书中^⑦用3页文字谈论这一问题^⑧，尽管他努力避免低估移动镜头和摇拍的特有贡献。

因此，在无声电影鼎盛时期，不仅吉卡·维尔托夫、库里肖夫和铁木申科这类“蒙太奇为王”的狂热信徒认为蒙太奇是整个电影的主要基础，而且比较晚近的一些作者，如路易吉·奇阿里尼^⑨、温别尔托·巴巴罗^⑩、雷蒙·J. 斯波蒂斯伍德^⑪、雷纳托·麦伊^⑫、奥逊·威尔斯^⑬和阿仑·雷乃^⑭，亦持有这种见解（并非总是以过激形式出现）。电

① 《论电影技巧》（伦敦，1929年）。据皮埃尔·莱尔米尼耶主编的文集《电影艺术》（巴黎，1960年）。引文见第197页。

② 同上，第192页和第194页。

③ 载《大众电影艺术与电影》（法国），1924年1月刊。

④ 莱尔米尼耶主编文集（见前引），第193页。

⑤ 《电影作为艺术》（柏林，1932年）。

⑥ 第133和134页。摄影机的运动遭到轻视，被列为“电影技术的次要表现手段”。但应指出，在另一段文字中（第110页），作者批评了对蒙太奇的盲信。

⑦ 《电影美学》，同前引。

⑧ 同上，第139—142页。

⑨ 尤见《电影制片术》（*Cinematografo*，罗马，1939年）和《影片主题和电影剧本》（*Cinque capitoli sul film*，罗马，1941年）中。

⑩ 尤见《关于影片的第五章》（*Film, soggetto e sceneggiatura*，罗马，1939年）。

⑪ 《影片语法》（*A Grammar of the Film*，伦敦，1935年）。

⑫ 《影片语言》（*Il linguaggio del film*，米兰，1947年）。

⑬ 《电影手册》（巴黎），1958年6月号。

⑭ 《电影64》（巴黎），1964年12月，总第91期，第77页。

影始于影像系列，它首先通过这些影像的编排才可能组构成一段表述；而在孤立的影像基本只能提供它对一个现实片段的直接摹拟之处，影像的序列则可以创建一种语言；有了摄影，电影的奇遇才仅仅开始：这就是我们看到的绝不墨守成规的不同作者以种种方式表达的理念。阿贝尔·拉费和让·米特里广泛论述过这个理念：拉费设想，电影整体是环绕两极建构的，一是“世界”（摄影复制世界，向我们展示局部的但令人信服的图像），一是界定影片特性的“叙述”^①。让·米特里详尽分析了^②每个影像如何通过与其他影像的蕴含关系成为“自身虚构的元素”^③；不应在影像中或为了影像而去寻找使影片成为一种语言的主要表意意图，而应当从影像出发或借助影像去寻找那些意图^④：“影像不是一个终点，而是一个起点。谁只把被再现的内容视为其终极的意图，谁就对电影一窍不通。”^⑤

这就意味着关于影片的全部思考中蒙太奇居核心地位。这并非由于在影像中不可能有许多艺术因素和许多表意意图；但是，电影首先是影片。这个确定的事实，一旦摆脱它自己往往造成的理论偏激，那就谁也无法否定。正是蒙太奇特有的自信力可以多少谅解这种理论的偏激，因为在有关电影的初步思考中，自然是最惹人瞩目的事物最先给人留下强烈的印象。将诸多影像编排成一个可被理解的序列的艺术，与构成影像的艺术相比，能够以更明显和更集中的方式反映出“电影的特性”。

当然，不难证明有多少意义可以被注入单独一幅影像中。即使不论亲电影性场景本身的构图（设计和搭置布景、选择“外景”、挑选和指

① 《电影逻辑学》，同前引。参阅全书，尤其是《叙述、世界和电影》一节（第51—90页）。

② 《电影美学与心理学》，同前引，第1卷，第119—134页。

③ 同上，第131页。

④ 在上述引文中。

⑤ 同上，第138页。

导演员等等),难道不是(这里涉及影片层次)还有照明、取景角度、拍摄轴距和摄影机运动吗?让·米特里^①和鲁道夫·爱因汉姆^②言之成理地详尽论述了影像在构成表述之前就已呈现的各种表意元素。

然而,如果仅仅考量影像本身,那么,人的参与就不如在影片中更明显和更重要。尤其是对人的参与的感受不尽相同;人的参与在一定程度上毕竟可以离开图像,构成修饰主题和附丽于主题的显见内涵,但是,正如罗兰·巴尔特指出的那样,也始终可以合乎理想地消除内涵。在影像系列的层次上绝无类似现象,因为影像系列显然是一种表达意义的表述,一切都是经过建构的,无论是外延还是内涵。照片毕竟首先是类似体,是现实幻影;影片则首先是“言语”。可以说,照片通过自己的边边角角成为“语言”,照片系列(影片)则是堂堂正正的语言。于是,我们又发现蒙太奇就是电影符号学的核心。而且,我们会更加明白,通过蒙太奇比通过摄影机运动更能(和更早)发现和实现“摄影机的流动”(它不是目的本身,而是叙事的需要):这样可以更快触及问题的核心。

因此,直至新秩序出现之前,蒙太奇始终是电影的核心基础之一。它对电影语言的重要性唯有话语元素(在有声电影中)的重要性可与之相比。色彩、音乐、造型构图效果、布景、照明和“真实声响”,甚至演员的表演或“魅力”(虽然在一些影片中十分重要),无一能够像蒙太奇法则或有声影片中话语的作用那样使我们洞悉影片表意的奥秘。蒙太奇的重要性的最具决定意义的明证之一,就是20世纪的摄影和电影的社会命运迥然不同。前者是用于资料或户籍的一种档案化手段,是“高级职员”的一项周日娱乐活动,是恋人们的一件护符,是让厚重书稿疏

① 《电影美学与心理学》,同前引,第1卷,第149—157页和165—180页。

② 《电影作为艺术》,同前引,第57—110页。

密有致或为各种小报增添情趣的便利方法。这确实也是一种表现手段，但毕竟较为次要，它只能吸引为数不多的真正才俊。后者则是一门新艺术，是使命多多和热情洋溢的一种新语言形式，是几乎人人共享的一份乐趣，是每个人的生活中或大或小的一片领地，是打动人心又往往美不胜收的数量可观的一批作品。一方面是摄影，“它既是崭新的又是最终不可被超越的‘暗淡的’人类学现象”（借用罗兰·巴尔特的说法^①），尽管摄影技术时时演进，尽管摄影师的雄心壮志正当合理，摄影仍然难以紧随文化史的大潮，难免“偏居一隅”；另一方面是电影艺术，它问世不久便毫不费劲地融入叙事艺术和再现艺术的普遍演进过程。如果说电影和摄影在若干方面不甚相同（逆乎常理），那是因为电影是由多种摄影构成的，而且借助蒙太奇开始了另一轮奇遇。

1950年代，电影界掀起了一场著名的争论；一些电影导演、影评家和理论家，追随安德烈·巴赞^②，强调指出蒙太奇独自并不能表现电影的“本性”，而只能表现早已过时的特定电影风格的本性，而且，现代电影特别适合于“非蒙太奇”^③，往往青睐场景更广和时间更长（“段落镜头”和“景深”的概念）的单镜头内部多主题布局，或借助摄影机运动把各个主题先后衔接起来的无间断连续拍摄，而不喜欢多个分拍镜头的拼接。

上述几行文字无意在这场现已平息的争论中表态^{④*}。争论的焦点曾经是狭义蒙太奇（=多个具体不同的镜头的拼接）。“旧派”理论家认为蒙太奇必不可少，“现代”学派则认为蒙太奇是一种有时必要、往往有

① 《影像修辞》，载《交流》，第4期，1964年，第40—51页。引文见第47页。

② 具体参阅《电影语言的演进》一文，《电影是什么？》，第一册（巴黎，1958年），第131—148页，以及《奥逊·威尔斯评述》（巴黎，1950年），第57页及后几页。

③ 在争论过程中常常使用这个说法。

④* 参看本书第269页注1。

害和时常多余的技巧。但是，我们打算在这里强调的是在影片表述中具有符号学价值的蒙太奇，是广义的蒙太奇，即对影片链上的语意段共现元素的编排。正如让·米特里的更加详尽的论证^①，对共现元素的这种处理，既可以通过拼接也可以通过摄影机的运动实现，甚至可以通过“静态蕴含”（=在同一固定场景内两个或多个主题同时存在）来实现；这只是电影影像部分中语意段关系的三个主要显现形态，在这三种情况下深层符号学原理始终如一：影片首先通过对现实化元素的安排超越单纯的摹拟性再现（纯摄影），按照其特有的法则表达意义。作为一种“语意段语言”的产物，影片首先可以被分解为一系列在场关系，即“和—和”关系。

然而，广义蒙太奇的三种形态毕竟（这使我们回到这篇文章开头的提法）景象各异。若采用拼接（狭义蒙太奇），则共现元素的“画面”尤显编排感：原则上，一个镜头单独呈现一个“主题”，从而主题间的关系往往等于镜头间的关系，即等于明显通过技术操控获得的关系（在剪辑台上把分别曝光的几段胶片组接在一起）。相反，在空间宽和时间长的单一影像的复杂场景中，两个主题同时出现（或在一个变动不居但连续不断的影像中通过摄影机移位连结起来的两个主题的顺序并存）更让人觉得是被摄场景本身的属性，而较少觉得是拍摄主体的意图。

因此，可以理解，现代电影作为一种复杂的文化产物，往往青睐更精巧的影片现实化共存（co-actualisation）形式，而不是相对粗略的编排原则，现实化共存形式可以使最终构成的场景享有“现实实在”特有的貌似纯真性。但是，初期电影实践（更有理论）为证明一种新生表现手段的合理性而笼统研究足够重要和足够明显的若干符号学原理时，往往青睐狭义蒙太奇而忽略摄影机运动，这同样也算正常（从引导我们就

^① 《电影美学与心理学》，同前引，第2卷（1965年），第9—28页（尤见第21—22页）。

此进行探讨的历时性观点来看也最为重要)，因为后一种“解放”摄影机的方式（可能貌似第一种方式）形成的格局毕竟难免被天真的目光视为摄录的而不是影片的格局。

第四篇

影片分析方法论建议

1967 年

在关于电影或影片的讨论中，人们往往利用“形式”与“内容”（或者还有“形式”与“本质”，在这种用法中，“本质”是“内容”的同义词）的区别作为基本术语的区别。

我们力求阐明被经常引用的这种二元对立所提示和包含的意义。它似乎非常含糊，也非常容易造成误导，但是我们正是想通过解开这个疑团而有所长进。

— I —

在许多情况下，“形式”表示影片的表意形式（= 叶尔姆斯列夫所说的“表现”），“内容”表示影片的表意内容（= 也是叶尔姆斯列夫所称的“内容”）：于是，人们常常会说，有一部影片，“形式”出色、复杂和新颖，而“内容”太贫乏、太简单或太乏味。

事实上（尽管按照我们对一部影片的不同意义层次的分析，影片中的同一元素可能有时充当表意形式，有时充当表意内容），分析每部影片的每一片刻时，我们都可区分出一个表意形式层次和一个表意内容层

次；确实，我们也可以在一部影片整体中区分出一组表意形式（影像及其布局，发声的话语，入耳的音响，人物的服装，人物的身姿手势，人物的面部表情，可能出现的精神分析的、社会的或意识形态的明确“象征”等）和一组表意内容（人物心理、影片的社会内容、导演的意识形态“信息”等）。

但是，在此评介的术语中，对表意形式和表意内容的区别容易造成误解的因素就是如下现象：表示表意内容的词汇（=“内容”）并未与明确表示表意形式的术语相对立，而是与“形式”一词相对立，而采用“形式”一词本身就模糊了表意形式/表意内容的区别与形式/实质的区别；只是因为表意形式没有被明确称谓，而是被一个与实体相对立的术语所表示，相反，人们用以区分这个“形式”的术语，并不是明确称谓实体的一个词汇，而是又与表现形式（即表意形式）相对立的一个术语（=“内容”），所以，我们探讨的术语本身就包含着（如上所见，甚至双重包含着）对表意形式现象和形式现象之间、表意内容现象和实体现象之间一种特殊亲近性的提示：这里的理念如同悬念，即表意形式有一个形式（或就是形式？），表意内容则无形式；同样，表意内容有一种实体（或就是实体？），表意形式则无实体。

于是，本身比较清楚的表意形式与表意内容的区别，事实上被完全弄混：人们往往忘记（至少在分析中往往忽略），影片的表意形式元素既有一种形式（譬如蒙太奇、主题对立、影像与声音对位、影像与话语对位等），也有一个实体，甚至有四种不同实体^{①*}：活动影像、音响、

①* 撰写这篇文章的时候，我还不太重视书写符号材料，即文字提示的书写符号印迹（片头片尾字幕、影像中包含的各种书写文字、无声电影的插入字幕等）；这些文字提示实际上都出现在影像部分，而不是单独呈现；此外，它们历来被视为次要元素。但是，在此期间，我觉得这种低估纯属偏见。譬如，在爱森斯坦的《罢工》或索拉纳斯的《燃火时刻》一类影片中，插入字幕就具有重要的结构作用。另一方面，作为表意形式的实体类型，书写符号印迹不同于活动影像，也不是一个活动影像，即使它们如影像一样（它们往往与影像互动）也被纳入影像部分。所以，我在《语言和电影》一书中区分出具体表意形式的五个范畴，而不是四个范畴。

音乐之声和语音之声；反之，影片的表意内容元素既有自己的实体（=突显影片内容的“属人的”或“社会的”语意实体），也有一个形式：譬如，每部影片中“各个主题”^①的深层结构。

在讨论电影问题的习惯用语中，我们常说研究一部影片的形式，这时我们研究的是作为表意形式总体的影片；实际上，只要涉及表意形式的实体，我们就在这种“形式”研究中考虑到实体（譬如，往往涉及影片的视觉表意形式和听觉表意形式的比较功效）。但是，研究一部影片的形式，实际上就是研究这部影片整体，把影片的编排和结构作为相关因素加以研究：这恐怕就是影片的结构研究，因为这个结构既是影像和声音的一种结构（=表意形式的形式），又是情感和思想的一种结构（=表意内容的形式）。

反之，当我们说研究一部影片的“内容”时，我们往往主要是指仅对内容实体的研究：多多少少不拘形式的罗列或追述影片提出的人或社会问题，以及这些问题固有的重要意义，并不深入考察这部尚待研究的影片赋予这些问题的特殊形式。真正研究一部影片的内容，恰恰就是研究影片内容的形式：否则，我们谈论的就不再是影片，而是影片的原始题材中更广泛的问题，影片自身的内容则绝不与这些问题相混，因为影片主要在于它处理这些内容的加工系数。

因此，把两种不同和独立的方法论上的区分（表意形式/表意内容

① 使用这个术语不应让人误以为对表意内容的形式所做的分析最终得出的相关单位必然是主题。譬如，有可能通常被视为构成一个主题的许多因素后来可以分成若干语意单位的组合，其中每个单位都“小于”整个主题。这种情况也许并不特殊，但是会属于一种十分普遍的符号学现象，A. J. 格雷马斯关于这一现象的著述引人注目。他认为，深层结构的语意单位完全可能与显现单位不相吻合，显现单位可以呈现为表意内容层面的几种固定语意段，即数个不同的基本单位的约定性组合。

然而，我们使用主题一词（况且这个词的优点就是能对所有人“说明问题”），因为，即使在上述假设中，基本单位与通常所说的“主题”也具有同样性质（实体性质），它们的区别只在于各自在系统中的维度和位置（即在于它们的形式特征）。简言之，我们可以说这是“主题片段”，也可以说是“片段主题”。

和形式/实体)混为单一的概念上的二元对立(“形式/内容”),就是造成一种恼人状况的罪魁祸首之一,所有关注电影的人都能看到这种状况,因为它是普遍的和常见的:这就是习惯于(如今已经根深蒂固)认为,涉及影片的表意形式时,人们应当做严格的和精确的(所谓“形式的”)分析(这些分析绝非总有,甚至不是常有,但是至少普遍欢迎这些分析),而对影片表意内容的研究则理所当然属于分析者个人感觉的领域,而且仅仅属于这个领域,或者还属于他对所研究的影片抱有的情感和个人情绪,甚至他的政治观点或生存选择等等。

人们经常抱怨(且不无道理),报刊发表的影评大多仅仅涉及影片的表意内容。但是,这正是因为凭印象出发的批评家觉得只要评论的是影片的表意内容(因为这些表意内容就是“内容”,而不是“形式”),他就有权这样做,而如果研究影片的表意形式因素(它们就是“形式”)时采用同样做法,他就仿佛有罪:所以他往往几乎完全不谈表意形式;在这种情况下,“形式”改名换姓,成了“电影技巧”,这个蔑称把研究的空白说成情有可原,因为对闭口不谈的那些问题“人们兴趣不大”。

— II —

但是不止于此。形式与内容的常见对立不仅限于悬置两种不同的区分,在许多有关电影的讨论中又提出了第三种区分,而且意在明确独立于第一种和第二种区分:“形式”表示或被理解为全部纯电影手法,“内容”则表示或被理解为出现在影片中与人有关但自身毫无影片特性的题材。属于电影的是“形式”,而且只是“形式”;“内容”只是被收入影片而已,同样,它也可以被收入一部小说或一出舞台剧。

当然,我们在这里仍然涉及一种方法论上的区分,假若不与其他区分混淆,这种区分还是清晰和有益的。在同一部影片内部,确实可以看到只能随影片载体自身出现的各种表意(指索绪尔所说的表意形式和表

意内容两方面),而另一些表意,尽管可以既出现在别处也出现在影片中,但是毕竟源自电影以外的各类表意整体(文化的)。在前一种情况中,作为实例,我们会看到蒙太奇的主要修辞格,看到影像与声音、影像与话语等等的主要组合类型^①;在后一种情况中,我们可以看到(我们仅举一例)呈现于影片和作用不小的服装表意系:影片人物的心理—社会学归属经常通过着装方式得到部分表现;如果说在摄于1967年的一部法国影片中一件肩窄贴身的浅色细线灯芯绒服表示巴黎16区的“时髦少年”,那么一件蓝工装和一顶鸭舌帽就会使人想到工人类型的表意内容。影片载体本身对于塑造这样一个范型而言显然不起任何作用,这个范型会滞留在不属于任何影片的一个孤立影像中(譬如,在照片中),甚至在任何影像之外,譬如,在漫步巴黎街头的观光者的感知中,因为他会在路上遇见这般装束的人:因此,这里涉及的只是被收入影片的电影之外的一种表意。

上述区分本身是正确和重要的,但是在“形式/内容”双项关系构成了唯一在用术语的情况下(可惜是这种情况居多),它就会含糊不清,并且与其他区分混在一起。因为“形式”一词的用法(我们看到,它本身也混同于“表意形式”),对于纯电影表意而言,含有一个双重错误的理念:影片特有的一切都涉及也仅涉及表意形式^②(于是,表意形式会

① 我们的“影像的大语意段系统”(本书第一卷第五篇第五节,第112—125页)力求按照这里所说的意义阐明这些纯电影编码的一个特别典型的实例。

② 然而,仍应指出,从一定意义上说,认为如此电影只是一个表意形式系统也并非谬误;在特大单位层次上,这是对的(或者至少可以变成对的);电影(在这方面类似文学或绘画等)没有形成任何自己特有的语意场,因而有别于那些颜色关系、亲属关系、交通信号灯等构成的系统,因为每次都有一个语意实体十分明确的领域与那些系统相对应;譬如,交通信号灯系统就有一个自己特有的“大表意内容”(=机动车辆和行人通行或禁行的问题)。电影没有任何这类情况:没有任何可谓“电影的”的大表意内容附加在一部影片整体中(遑论一组影片,或整个电影);影片表意内容(只要是考量它们的整体)只是“属人的”(社会的),它们同样可以收入文学、哲学表述或日常生活的无数交谈陈述中。这是因为电影如文学,具有“叙说一切”的潜能,而并非专门表现一些特定意义领域的符码(在L.叶尔姆斯列夫、R.巴尔特和A.J.格雷马斯的著作中可以读到意思完全相同的看法,尽管没有涉及电影)。

不可思议地放弃任何相应的表意内容，以至于再也看不出它是什么东西的表意形式)；而影片特有的一切都仅仅关乎纯形式，没有相应实体。反之，“内容”一词的用法（我们看到，它本身也混同于“实体”），对于收入影片的电影之外的表意而言，也会招致两个不适当的提法：影片中来自电影以外的一切都是没有相应形式（即没有组织结构）的纯粹实体；而且影片中来自电影以外的一切都会片面归入表意内容层面（于是，表意内容放弃了相应的特殊表意形式）。

对常见电影文论的探讨，可以为这四种潜在观念通过许多实例，而这些观念绝未完全定型（因为这类认真的解释最终也会意识到这些观念通向的死胡同，从而摒弃它们）。我们不妨按照上述顺序重述这四个观念：

1) 电影语言，按照其特殊性，常常被视为一套单独的表意形式（于是有“手法”、“修辞格”、“表现手段”、“银幕修辞学”等等之说）^①。于是人们不用明说就会认定（这并不少见）把一部小说搬上银幕就是为同一表意内容找到另一些表意形式（参看第332页注2）。

（接上页）但是，在较小单位层次上（我们研究一部影片细节时，力求剥离和分析的正是这种单位），电影就摆脱了这种没有相应的专指表意内容的表意形式的片面性，譬如，显而易见，蒙太奇的每个具体“修辞格”都有一个表意内容，这次是电影特有的表意内容，因为另外一些表意形式系统（= 语汇语言、各种图表等）只能间接说明、处理和分析它，但是绝对无法表现它，因此这个表意内容只有一个表意形式，那就是蒙太奇修辞格自身。

正是电影载体的这种双重性和异质性（既是特殊的又是非特殊的）可以说明在有关小说改编为影片的讨论中常见的状况：毕竟可以把书中的总体内容搬入影片，然而书中的每一页文字（或每一段，或每一章）都横遭“歪曲”。

① 问题不在于从电影研究中排除修辞格、手法等这类术语（何况我们自己也常使用它们）。只需防范这类语汇固有的提示（它把注意力片面引向表意形式方面），只需把每种修辞格或每种手法都视为有着自己的表意形式和表意内容的一种表意手法或修辞格。此外，不应忘记，为过分严格的“科学化”而提纯术语的做法最终只会造成没人能说什么的后果。查尔斯·桑德斯·皮尔斯本人指出，在最精密的科学语言中，研究的进展和活力离不开一定程度的一词多义性，见《文集》（*Collected Papers*），第2卷，《逻辑要素》（*Elements of Logic*），剑桥，马萨诸塞州，哈佛大学出版社，1932年，第130页。

2) 人们常常认为,“电影语言”只是作为纯形式时才真是电影语言;人们把电影语言描绘为一套可以识别的构型方式(譬如,构成蒙太奇的构型方式),而人们忽略了如下事实,即活动影像和人的声音(仅举这两个例子)也构成实体语源,没有它们,上面提到的构型方式就无从显现,而通过这些实体,构型形式才得以具体显现。

3) 在影片中遇到的源自电影之外的一种表意经常被视为一个纯实体现象(譬如,一个“人的行为”),它仅仅需要情感性的而非分析性的解述:譬如,我们宣称影片人物的感情是“真实的”、“感人的”和“准确的”等等。

4) 电影之外的元素在影片中被视为纯表意内容:譬如,我们评论这些元素的内在社会意义,但无意指明被研究的具体影片中与这些元素相对应的表意形式。

— III —

在此,我们将努力勾勒出(按上述顺序,讨论四个相应问题)严格分析影片语料库时面临的任务。

1) 确实,纯电影编码包含特殊的一套表意形式:观众必须感知的“视听”构型方式(以及常常被人忘记的视觉语汇编码和听觉语汇编码)。但是,这些表意形式的存在毕竟是为了在影片的全部意义内凸显相应的和同样特殊的表意内容。电影语言不是一套表意形式,而是一套表意活动:譬如,我们所说的交替蒙太奇不仅是按照 A-B-A-B 的分配图式安排影像,而且也有一种意义:它表明从全局考虑的事件 A 和事件 B 在影片故事体中是同时发生的(尽管这仅仅构成交替蒙太奇的外延表意内容,它还具有各种内涵意义,譬如,它的同时性形式比其他影像结构表现的同时性形式恐怕更紧凑、更富有情感和更具象征性)。

2) 如果说确实存在着纯电影表意形式具有的各种形式,那也同时

存在着呈现出影片载体特征的表意形式具有的各种**实体**。可以从两个层面理解这一点，只要不把它们混为一谈，两者都值得重视。

四种表意形式的实体总和涵盖了影片感知的全部物质性（活动影像、音响、音乐和话语），在这四种表意形式的实体中，有一种堪称“电影特有的”表意形式实体，因为除了电视（电视本身是电影的近亲，至少从我们关注的角度上看），存在于社会中的任何其他表现手段都用不上它：这里指的显然是通过机械手段获得的活动影像。

另外三种（音响、音乐和话语）不能被视为同等意义的电影特有的表意形式实体，因为它们都是电影之外的一个或数个表意系统的表意形式实体：就语音而言，它是自然语言；就乐声而言，它是音乐；就音响而言，它是无线电传播、所谓“具体音乐”，或者就是被视为表意整体的世间的音响（譬如，听到喇叭声，就会想到有一辆汽车从不远处驶过）。

然而，当这三种实体用于一部影片时（即用于一个截然不同的新语境，在这里，每一种实体都被引入一个与其余两种实体和活动影像相互作用的全新网络中，它们彼此间的相互作用比在其他任何情况下都要密切和有序得多），就不妨思量思量我们在多大程度上还能够断定这里涉及的仍是**相同实体**，在多大程度还可以认为我们说过的那些全新的“对位”仅仅涉及这些实体所显示的形式，而不影响它们的实体地位本身。就电影研究的现状而言，不易断定从街上传来的音响和从一部影片的音带上传来的音响就是同一实体，或者不是从同一种材料上抽取的两种不同实体（按照叶尔姆斯列夫赋予“材料”这个概念的确切意义，以及这个概念区别于实体概念的确切意义，实体概念指的是“在符号学上已经成型的材料”^①，即是——也许是？——电影的音响，因为这时相应的材

① L. 叶尔姆斯列夫，《语言的层级》，《词语》，第10期，第163—188页。收入《语言学概论》，哥本哈根，北欧语言和文化出版社，1959年，第36—68页；引文见第49—50页。

料是一般音响)①*。

如果情况如此,那么电影语言恐怕不仅因其使用的四种实体中的一种(=活动影像)而“特殊”,也因——尽管程度不同②**——另外三种实体(即电影的语音、电影的音响和电影的音乐)而特殊。此外,也可能这种看法仅仅适用于音响,而不适用于语音和音乐。

3)呈现在影片中的源自电影之外的表意内容确实有自己的实体:这里特指语意实体。但是,这些表意内容也有自己的形式,也属于安排有序的表意形式群组。电影批评家之所以经常忘掉这一点,正是因为这种形式和这些表意形式组群不在电影语言之列。因此,对纯电影编码的研究可以忽略它们;但是对具体一部影片的全部表意活动的研究则显然不能忽略它们,因为这些表意内容(即使它们是在电影之外铸就的,意即定型的)毕竟呈现在影片。此外,无论是否详细研究它们(这种选择仅仅取决于每项研究工作聚焦的对象),绝不可借口关注电影而忘记电影之外的语意性并非散漫无形:当然,它的形态并非源自影片载体本身的运作,而是源自别的表意形式群组的运作。这个表意形式群组虽然不

①* 这第二种方法虽然复杂(或者确切些说,多亏这种复杂),但最终有助于深入理解表意形式的各种不同实体(因此也是各种“语言”)和各种不同形式(因此也是各种符码)之间的关系。确实应当区别就其本身考察的材料和作为显示一种形式的材料,因为同一种材料(我们的实例是音响)可以显示多种符码,其中有的属于电影,另一些则为电影和日常生活所共有:这正是叶尔姆斯列夫区分出实体和材料的真正意义。此外,也可以用比较简单和易于理解的方式表示实体和材料的对立,同时保持其理论上的优点。关于这段文字所说的“在符号学上已经成型的”材料,没有必要使用一个特别术语(这与建议使用“实体”的叶尔姆斯列夫的意见相左),因为这里归根结底无非是一个X符码在一种Y材料中加工的结果。同时,亦可同意把不同类型的表意形式按照其固有的物质性称为材料(如同叶尔姆斯列夫本人的做法,但是不再加上材料/实体这对概念),叶尔姆斯列夫之后,人们在使用时也像此文这样把它们称为“实体”(况且,叶尔姆斯列夫著作的字里行间也有这个意思,其间,我也有意梳理清楚)。

于是,我们最终(参阅《语言和电影》)把这些术语压缩为二:一是表意形式的材料,它形成每种“语言”的物质特殊性,二是这种表意形式的形式,它是加工修饰它的各种不同符码带来的(如同带给相应表意内容那样),而无论它们是不是被研究的语言的特殊符码。

②** 在《语言和电影》中,我重新论述了**特殊性程度**的这个假设。

是电影，但毕竟也是社会文化和历史的产物，也是意义的载体，也被安排有序。

我们在前面提到了影片喜欢采用但不是影片生成的服装表意内容的实例：这些表意内容，通过只是使其现实化（顺带做了局部改造）的影片，反映出特定社会群体的服装文化，这种文化是另一个表意形式社群，从中可以找到电影自身当然没有的结构。

因此，务须认真区分两个概念：一是狭义的电影语言，一是每部具体影片的全部信息。后者无非是属于电影语言的元素和来自其他文化系统的元素的特殊组合（随不同影片而变化）。只是用“电影语言”笼统表示呈现在电影中的全部表意活动的做法已经司空见惯。

4) 在影片的电影之外的元素中，确实可以找到一些属于这部影片的表意内容层面的元素（正如涉及表意内容时，我们以此指出这些元素可以在构成影片的诸多意义层面上起到表意内容的作用，哪怕在另一层面上起到表意形式的作用，抑或各种表意作用）。但是。除了这些电影之外的“表意内容”元素，也可以找到相应的表意形式；可以说，这些表意形式如同它们的表意内容，也是存在于电影以外，但是被收入影片中。前面提到的被纳入影片的服装表意的那个实例（第332页）不仅涉及表意内容“工人”：被“纳入影片”的也有相应的表意形式（=我们的简单化实例中的鸭舌帽的蓝工装）。

— IV —

因此，“形式 / 内容”这对术语的主要缺陷（它是讨论电影时最常用的术语，也是这篇文章打算批评的术语）就在于它是讨论时常用的唯一一对概念，由于旁边没有另两对明确的概念，所以会把三种区分混为一谈。

就目前状况而言，当一个人谈论一部影片的“形式”时，有时他

的脑海中就会比较清晰地同时浮现出影片的表意形式（与影片的“表意内容”相对立，他会称其为“内容”）、同一部影片的结构安排（与影片运用的各个实体相对立，他也称其为“内容”^①）和影片中更具电影性的元素（与影片乐于收入的各种广泛的文化表意相对立，他还是称之为“内容”）。这几段文字就是想反过来强调在严格的影片分析中必须排除任何对方法论和操作上的三种区分造成抵消或混淆的形式，只有分清这三种区分，才不会混淆。

1) 我们建议，把只要在一部被研究的影片中的确切意义层次上（= 作为不由自主的社会学见证，作为电影导演个人气质的表现，作为艺术作品，作为外延化叙述，作为围绕叙事的全部内涵，等等）提供了一个表意内容层面的任何元素都称为表意内容，分析者对照这个层面可以准确勾画出（主要通过替换）一个相应的表意形式^②。

实例：在作为特殊载体、作为一段叙述的特殊载体和作为从外延状态考察的一段叙述的特殊载体的影片中，有一个“根据图式 A-B-A-B 等配置影像”的表意形式，和与之对应的一个表意内容（“A 事件系列

① 正如我们在第 1 节中看到的，电影批评的通用语言常用所谓“内容”来表示表意内容的实体。但是有时（虽然较少）这个术语含含糊糊地指向作为表意形式实体（至少是局部）的元素：譬如，我们说“影像的视觉内容”，把它对立于同一影像中的“形式”。

② 这里建议的术语“表意形式”和“表意内容”的用法有一个明显的缺陷：严格说，这些术语只适用于一个符号（= 最少语义单位）的表意形式方面或表意内容方面，而不适用于整篇叙述（= 比如，一部影片）或一整段叙述（= 比如一个影片段落）的表意形式方面或表意内容方面。

然而，只要借助精确的说法，这个缺点似乎比较容易克服，譬如“影片的全部表意内容”、“段落的表意内容”、“最小表意形式”等。当然，我们也可以在仅仅涉及最小符号时才决定采用“表意形式”或“表意内容”的说法，而在其他情况下则采用“表意形式方面”或“表意内容方面”（这种说法可以避免刚刚指出的缺点，同时保留词汇“表意形式”和“表意内容”）的说法。

因为这些词汇的优点就是几乎人人明白，而叶尔姆斯列夫的术语表现/内容（从纯理论的观点来看也许更为可取）在实践中（尤其涉及艺术符号学）会引起非语言学家的几乎无穷无尽和无法消除的误解，因为术语“内容”和“表现”在艺术批评领域中各有自己特别沉重的历史。

和B事件系列的总体同时性”)。这个表意形式和这个表意内容的总和构成(在上述专指层次上)“交替蒙太奇”表意。但是,如果研究的是同一部影片中的导演风格(=研究内涵),那么整个交替蒙太奇(此时是一个表意形式和一个表意内容的结合)眼下就都走到表意形式侧,而且只是表意形式侧,就是因为自此可以确定一个与其相应的新的表意内容:用不用交替蒙太奇确实可以使我们了解导演在被研究的影片中的风格。

2)我们建议在一部影片的表意形式和表意内容中都区分出形式层面和实体层面。在整部影片的层次上,表意内容的实体是电影表述的社会内容;表意内容的形式是安排这部影片中这些内容的深层语意结构(有时叫作主题结构),这个形式具体说明了也可以从一个十分近似的总体内容出发拍摄(往往已经拍摄出)其他影片;表意形式的实体(确切些说,是表意形式的各种实体,因为影片是一种复合型语言)是活动影像、音响、语音声、音乐声,以及使用这些实体而非其他实体(譬如,与动画、固定摄影、无声电影、广播节目等相比较)为影片带来的一切效果;表意形式的形式是指在这四种实体中可以认出的感知构型的总和:譬如,对话中的一句话和一个视觉主题的语意段组合的规律性反复,等等。

如同表意形式和表意内容的区分,形式和实体的区分也在不同的意义层次上发挥作用,以至于同一影片元素在两种不同的分析中可以属于形式也可以属于实体。这里有一个取自表意内容层面的相关实例:如果对一部战争片(从影片整体上看)和不涉及战争的其他影片(“爱情”影片、“警匪”影片等)加以比较,那么对于研究一个特定国家在一个电影季度中的全部产品的人而言,战争、爱情和警匪故事等类型的语意性质已经再现出广泛的语意背景内部(作为“影片题材”)的一种结构和一种特殊的历史文化事实陈述,这种事实陈述在这个层次上作为表意内容的实体发挥作用。但是,如果研究单独一部战争片内(并且始终在

表意内容层次上)不同段落(=“备战”、“开战”和“交火后的战场景象”等^①)的内部结构,这时刚才所称的语意元素就变成表意内容的形式单位,“战争”概念现在将作为表意内容的实体发挥作用,因为此后就是这个概念更明确地决定形式。

3)在影片的表意形式元素和表意内容元素中(即在一部特定影片的全部现实化表意中),有一些元素属于作为特殊载体的电影,即我们的文化使用的表意形式组群之一,还有另一些元素,虽然出现在这部或那部影片中(因而属于作为独特信息总和的每部影片再现的这另一个表意形式组群),然而它们的结构和意义不是来自电影载体(电影载体收入它们,但并未打造它们),而是源自一个个**第三种**表意形式组群(=集合性再现的各种系统、依附“客体”^②的符号系统、身姿手势、面部表情等)。这个表意形式组群作为纯电影语言,也作为信息总体的影片(但是有别于它们),归根结底也是社会和文化的反映。

我们似可建议把这两个表意范畴分别称为“影片的表意(或元素)”和“摄入影片的表意(或元素)”^{③*}。

① 这里提到的几个概念(战争片、爱情片、备战段落等)只是为了有助于理解我们要说的理念。因为在各类确定的研究中,显然未必是这些语意性质构成相关性单位。

② 这里使用的**客体**一词就像使用**主题**一词那样需要同样的说明(参见第330页注1);“客体”也许并非总是深层相关单位(按照A.J.格雷马斯的说法,客体所对应的可能不是意素层次,而是词素层次,甚至词干层次,即只有显现层次特有的而非深层结构层次特有的词素的组合)。但是,我们在这里把“依附客体的符号系统”同样理解为依附客体的元素的符号系统:客体(或隐匿在客体后面的元素)毕竟潜在地属于呈现在影片中的电影之外的表意。(切勿与另一个问题混为一谈,即对客体或隐匿在客体后面的元素的**纯电影化处理**的问题;这个问题同样存在,但是情况不同。)

③* 我在《语言和电影》一书中曾经系统阐述了“独特的”蕴意和非独特的蕴意之间的这种区别。这里,我意识到相应术语是可以修改的。其实,这里界定的两大范畴的各个元素的共同特点就是具体呈现在影片中;因此,我们可以说它们都是“影片的”(显然也是“摄入影片的”);因此,影片的/摄入影片的这对概念难以区别开这些元素。所以我最终保留了“影片的”一词,以便一并表示这些元素,同时力求弥补这篇文章没有提出任何重新分组的术语的缺陷。在如此界定的影片材料内部,我尝试通过这里提出的线索更缜密地区分**电影的因素**和**电影之外的元素**。电影的总是“影片的”,但是,影片的未必总是电影的。

影片元素有自己的表意形式和表意内容，摄入影片的元素也有自己的表意形式和表意内容。这两种表意形式和这两种表意内容共存于影片内部，因为影片是一个大的表述单位，它们的同质性只能在显现层面上得到保证。但是，采用一个非电影的载体（譬如，转为图书的形式）可以基本保留摄入影片的表意（如果用心改编），而可能使影片的表意形式和表意内容荡然无存，只能代之以十分松散和实际上并不确切的“等价形式”。

第五篇

故事体影片中的标点法和分界法

1971 年

一、非连续影片

在目前的传统风格影片中，所谓“标点法”手段所起的作用不如电影初期那么明显。标点方法仅限于标出必要的间隔，并不凸显自身。这些标点方法穿插在影片中，为影片带来（或者更确切些说，有助于为影片带来）最低限度的清晰分节，否则，任何具有一定长度的表述就不可能成立。所以，标点方法具有提高影片“清晰度”的作用，但是衡量它的作用时不可高估。

在电影初创时期，人们更相信一种影片纯语言，它有别于原来意义的纯语言，但是仿效纯语言的模式去构思。因此，显见的标点符号系统那时比今天更重要。那是遮光板、可变光阑和帘幕的时代。但是，对印刷术的参照（理论家们事后才证明了这种参照合乎情理）不及早期电影

导演在实践中摆脱不开的戏剧的影响。我们知道，许多老影片就是把一系列“画面”简单并置在一起；每个画面都是一段不长的舞台演出时刻（如安德烈·马尔罗所言，一个“微戏剧时刻”^①），摄影机和“舞台”之间的轴向距离（即镜头的大小）在一场戏内固定不变；在许多情况下，这个轴向距离甚至从一场戏延续到下一场戏。贝拉·巴拉兹明确指出，这个距离不变的原则是直接来自戏剧的一份遗产^②。这就是电影“标点法”问世的语境。首先要把一个画面与另一些画面明显分开，以免在一种尚属陌生的文本中发生混淆，也较有意识地注意仿效戏剧的幕间休息和场次变化。

起初往往用插入字幕保证这种语意段分节。这似乎影响了纯电影标点法。但是，并非如此，这不仅因为没有在所有场景变化时都插入字幕，而且更深一层的原因在于插入字幕本身传达出明确和显见的分段概念，即非连续影片的概念。于是，一些标点表意形式渐渐流行，它们借助故事体外的多多少少可以吸引眼球的一种手段：圈入圈出（尤其是缓慢的圈入圈出）、栅入栅出（尤其是实体化的栅入栅出^③；空白带）、各种遮光板和幕帘。毋庸赘言，幕帘比另外几种手段更具戏剧特性，哪怕在并非真正复制戏剧幕布的情况下。这些符号（它们已经和比它们还久的淡出和叠化等符号共存）的重复率和多样化造成电影已拥有一整套分界方法的印象。从那时起（也由于戏剧和小说的影响互相对调）我们看到与所谓“文学”的比较越来越多：确实，人们想到的是印刷术（后面可以看到，这是很大的谬误）；逐渐确立的术语“标点”本身毕竟表明

① 《电影心理学简论》，首次发表于《激情》（1940年，第二卷第8期）。单行本：伽利玛出版社，1946年。收入《想象的博物馆》。构成《艺术心理学》中的《电影》一章。再收入马塞尔·莱比埃编选的文集《电影的智力》（科列阿出版社，1945年），第372—384页。引文见第377页。

② 《电影美学》（伦敦，德尼斯·多布森出版社，1952年），第三章全文，第30—32页（“一种新的语言形式”）。

③ 关于这个概念，可阅本书第九篇，第397页。

自发的理论化的倾向。

既标榜独特性又强调对等性的双重纠结标志着有关影片思考的整整一个阶段，在这个时期中，人们力求找到电影标点和印刷标点之间逐一对应的形式。人们常常琢磨句号、逗号和冒号的影片对应形式是什么。譬如，亨利·阿杰尔^①如今依然宣称（并未强调，但也未解释）栅入栅出等于“句号。另起一行”：然而，为什么专指栅入栅出，而一些淡出淡入就不等于“句号。另起一行”（按照“等于”一词的同样相对的意义）呢？

二、连续影片

与真正的标点符号的这些比较有些悖理。这些比较追根溯源，涉及电影语言的一种“状态”，在这种状态下，分界符号会吸引人们的眼球（这种情况也延续在后来的一些影片中）。然而，印刷标点（因此指图书的标点，不是戏剧的标点）确定分段，但并不因此打断阅读链。如果我阅读到“他来了，然后又走了”，我依次想到的是组成这段叙述的八个字，心里并没有念出“他来了逗号然后又走了句号”。证据是，为了表达这个例句，我不得不使用（就像一名小学教师做听写练习时处于元语言交流状态一样）逗号一词，而不是逗号的印刷符号“，”。因此，仅仅使用（这是正常情况）而不读出（=关于语言的表述，罗曼·雅各布逊^②或逻辑学家们称之为“自指”的表述）逗号时，就引不起足够的注意，读者就跟不上我的真正推理。

这并非因为文字标点是外在于纯语言的一种简单手法，如罗贝尔·

① 《电影》（巴黎，卡斯特曼出版社，1954年；第2版，1963年），第73页。

② 《连接词、动词词类和俄语动词》（« Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe », 哈佛大学出版社，1957年）。收入《普通语言学概论》（巴黎，子夜出版社，1963年），第176—196页。引文见第178页。

巴塔叶在《电影语法》一书^①中所说的那样，或是因为文字标点 in 口语表达中只能勉强找到自己的对等物。而是因为最近对语言和文字的研究揭示出一种更为复杂的情况。当然，在语言发展历史上，标点符号比其余部分出现得晚：譬如，我们可以看到，受教育程度较低的人，在往来信件（私人信件等）中少用标点、乱用标点或几乎不用标点也能够清楚了解彼此的意思。然而，问世伊始，标点符号就往往纳入了语言的一般功能。它们常常相当于口头表达时的较长停顿（相当于事后它们用文字标记的一个休止），或者还相当于一些超音段性的语音现象，譬如，用问号标示的法语疑问句的语调（=“他来了/他来了？”的转换）。即使在印刷标点符号并不对应于发声变化的时候，它们也可以构成适用于文字和因此与语言相关的微系统。所以，尽管句号和分号的差异不是以口头陈述的难以觉察的两个长短不同的停顿“确证的”（除非很笼统，且并非一成不变），但毕竟自身构成了显示出两种分段的书写范例；只要提笔写字，就会明白，这两个符号是可以换用而不能取代的，我们不能使用一个去替代另一个，两者各有所需。它们的对立造成两个特殊的表意内容，这是有别于语言但加诸语言的两个表意内容，因而是表意性符号，但绝不外在于泛语言，它不能归结为纯语言。

尽管不难把握如此形成的表意内容，但是，句号表意形式（。）或分号表意形式（；）毕竟难以看清，这绝不是要把印刷功能和语言功能对立起来，相反，这构成两者的相似点：实际上，语言学家和心理学家早已注意到的语言整体的一个特点就是，读者（或听者）的注意力会经过表意形式，但不在上面久留就直接去把握表意内容：以至于旨在动摇这个沉重的社会学古老遗产的一些当代书写实践的所有努力，都往往遭遇尽人皆知的敌意或不解，这是一种抵制：一旦语言不再用作一种单纯的工具，上升到固有客体的高度，就会触及一些十分深刻的东西。于

① 里尔，塔芬-勒佛尔出版社，1947年，第6页。

是，我们看到老影片的锋芒毕露的标点法没有任何专属“语言学”的元素；恰恰相反，正是经典分镜的比较迂回的标点法可以与特定习语的内部结构相对照，至少可以与语言（纯言语和/或书写文字）的若干一般特征相对照。

正如文字标点法往往被视为思维的直接运动（“另起一行”给人的印象是一步步理清问题，冒号给人的感觉是前后有一种过渡和说明的关系，等等，所以埃里克·比桑把文字标点界定为部分表意符号系统^①），同样，按照马塞尔·马尔丹的说法，在电影中，经典标点法让观众感觉到一种目光的运动^②。我更愿意说，这是视觉感知或视觉想象的一种运动（原因容后说明）。通过淡出，一个准感知稍加停顿后过渡到后面的内容；通过叠化（这种手法虽然经常使用，但是仍然保留着自己的全部神韵和无所不在的意味），想象逐步脱离自己的第一个对象，同时愈来愈清晰地把握第二个对象（叠化稍稍抻长的时候，这一点尤其明显，譬如在约瑟夫·冯·斯登堡与玛琳·黛德丽拍摄的影片中）。

电影符码是图像符码，它们远远不像纯语言的符码那样具有“随意性”（索绪尔的定义）。如果在各种考量中没有考量表意形式的自身特征，那就难以明确确定表意内容。淡出渐现或叠化不是严格意义的摹拟符号，因为它们毕竟是由光学效果而不是由摄影构成的，因此，它们不会去再现一个客体^③。然而，在叙事影片中，它们从不会作为陈述的标记与被陈述的内容完全分开，观众总是在不同程度上把它们归入故事体，归入被讲述的故事^④。所以，它们间接具有摹拟再现的这类

① 《语言和表述》（布鲁塞尔，1943年，广告局出版社）第VI-A章，第49—52页。

② 《电影语言》（巴黎，塞尔出版社，1955年；第二版，1962年），第80页。

③ 关于这个问题，参阅第九篇，第397—416页。

④ 关于这个问题，参阅第九篇，第七、八两节，第406—410页。

符号学功能。淡入淡出和叠化也是电影中的真实印象的实例,这种真实印象接近观众想象力的虚构活动,也接近体现在影片中的想象:叠化手段以最具非现实性的方式把影片分成两部分,使影片在黑色的银幕上化为乌有。但是标点表意形式的这种在感知上的独特性恰恰可以促成与其相应的情感活动:我们会得到一种准摹拟,一种视觉现象(如,一个黑色矩形)和精神活动(如,悟出一段“删节”)的印象性类似。这也许是联觉的一种文化形式。这毕竟是使经典影片的标点可以比作文字标点的一个特点,但是,这个特点也使文字标点不同于老影片的标点,在老影片中,被明显“打断的”故事体更多追求戏剧的节律划分,而不是阅读小说时的流动感。尽管我们在书中看到的括号和引号是局部随意性的符号,用来分开两个句子的句号、用来分开两个段落的换行和用来分开两个章节的翻页,也会像在小说式虚构故事影片中那样,更明显地促成表意内容(理解为一种表述的分节)和表意形式(感知到划过空白页的黑色链中的一处中断)的“相似性”所催生的故事体感应现象。

一个章节结尾后留下的这张空白页,不像20分钟幕间休息那样分界生硬(况且,哪怕需要中断阅读,读者也未必停在这一页)。至于小说式影片的标点法,它的划分作用不及小说标点法。这并非因为影片比书籍更具连续性:要是专心致志一口气读完小说,那么,这个“更具”便没有多大意义。但是影片的连续性更彻底:任何一部影片原则上都会被一气儿看完。正如艾蒂安·弗兹利埃指出的^①,影片是一种时间固定(按照蒂伯代的定义)的类型;戏剧也是,但是影片的固定时间不含幕间休息:在符码中,它是固定连续的,而不是固定不连续的。因此,放弃夺目的标点就是许多作者指出的经典电影向小说模式而非戏剧模式演

① 《电影与文学》(Cinéma et littérature)。高等电影学院教学讲义(高等电影学院出版社,1957年,两卷本)。后出版(更加详尽)同名单行本(巴黎,塞尔出版社,1964年)。引文:第1卷第1部分(讲义本)第11—40页。

进的结果之一。按照让·米特里的说法^①，影片标点的重要性相当有限，因为电影首先追求连续性（但是，我希望证明，一定的标点恰恰与这种追求相容，甚至是这种追求的一部分）；安德烈·马尔罗也指出^②，淡入淡出在分段力度上不及戏剧演出的间断，甚或不及书中两章之间插入的空白页，他也认为，对于已经备受重视的电影叙事流畅性的这种关注可以解释这一点。显然，不宜从规范或本质的意义上理解这些说法：它们适用于电影的一段历史时期，而电影可能变化。但是，我认为，作为对目前影片中仍占多数的一种状况的评价，这些说法还是正确的。

三、“必用”标点，“选用”标点

按照罗贝尔·巴塔叶的说法^③，电影标点与文字标点的重大区别恐怕在于后者是必用的，前者不是必用的。这个说法显然有正确的成分，马塞尔·马尔丹也采纳了这个说法^④，但是“必用”一词并不适用，也妨碍深入分析这个现象。当然，在有一定长度的文字作品中，用不用标点符号不取决于个人的评定（如果我们至少处在“有教养的”传统中）。一个作家尽管喜欢长句，他也不能从前一个句号开始就没完没了地推迟下一个句号的光临，更不用说中间的逗号的光临了（然而，逗号可多可少）。文字标点可以很少，但是不能没有（在当代，在书写文字传统悠久的语言中）。况且，普鲁斯特的长句也穿插了逗号和括号，丝毫没有让我们濒临标点法几近消失的境遇。反之，在一部影片中（即使完全不用标点表意形式是一种极端案例），用多用少的回旋余地就更大些。阿

① 《电影美学与心理学》（巴黎，大学出版社），第1卷（1963年），第157页。

② 《电影心理学简论》（同前引），收入马塞尔·莱比埃编选文集（同前引）中的页码为第379页。

③ 《电影语法》（同前引），第63页。

④ 《电影语言》（同前引），第77—78页。

仑·雷乃的《穆里埃尔》(法国,1963年)这样一部影片包含的标点就很少。即使从一个段落到下一个段落(特别明显的分节),也可以采用标点之外的各种方法:且不说常常构成(和取消)真正标点法的无声电影的插入字幕,两个段落也可以直接相邻(=硬切),即使它们涉及彼此相距甚远的故事体时空片段。运动中的组接可能更容易表现略显突兀的跳接:主人公正登上飞机的舷梯,我们知道他去纽约见一名合伙人;在奥利机场,我们在他登上舷梯的最后几级台阶时离开他,片刻之后就看到他已经抵达纽约,走上一层楼梯的最后几级台阶,楼梯通往一扇玻璃门,门上写有合伙人的姓名(我们已经见过此人):这里正是故事体的蕴含逻辑^①(即“故事的逻辑”)可以省略狭义的标点符号(以下我们将看到实际情况要复杂一些)。另些时候,两个相邻影像的关键主题的相似外形,或两幅影像中都有的一个物件,也有助于采用各类比较灵活的硬切(它们并不因此而成为标点符号,因为它们恰恰有助于免用标点符号)。因此,影片可以在一个标点表意形式之后长时间推迟下一个标点表意形式的光临;甚至可以无限推迟它的光临,正是在这个意义上说,电影标点法不是“必用的”。

据我所知,“选用”一说从未得到令人满意的解释。我们当然可以说(如我刚才提出的临时说法),故事体的推理逻辑作用于摹拟的和细密的影像,使叙述“通过自身”就可被理解,亦使标点法可有可无;这是关于这个问题的最流行的看法。然而,这只是一种正面的因果关系的解释,这个解释没错儿,但是也没有多少符号学意义;应当深入研究。正如我在另一处指出的^②,影片影像(“镜头”)不等于一个单词,而是相当于已然复杂的一段陈述。此处,就经典电影而言,甚至不是在每个

① 借用让·米特里的概念;见本书第一篇,第245—246页。

② 本书,第25—26、61—63和107—110页。

镜头和下一个镜头之间（特殊情况例外）而仅仅是在更大单位之间引入（或者免用）一个标点符号的问题。出自这两个原因，标点符号问题仅仅出现在较长的语意段片段上。假定有一部影片表现一对夫妻乘电梯从四层下楼，然后漫步街头：除非追求特定效果，复制不会采用任何标点分切电梯“场景”和散步“场景”，但是，为了从前一个场景转到后一个场景，差强人意的影片制作者会在用和不用一个标点表意形式之间做选择：在影片链的这个节点上，在故事体影片的符码中，标点符号问题就与此直接有关。如果有分界，那么，具体化的分界就会把十分复杂的两个故事片段区分开来（或曰联系起来，因为这是一码事）。其中每一片段都可以包含数个镜头：按照习惯的说法，这是两个“段落”，或两个独立语段^①，这是我在研究叙事影片的“大语意段系统”时为这个术语确定的意义。

这就是说，与分节的信号相对应的绝不是逗号、分号和冒号，甚至也不是句号，而是“另起一行”（段落变化）或是另起一页（章节变化），在书写范畴中，另起一行和另起一页恰恰不是真正的标点符号，而是那些更为“自由的”文学结构或修辞结构的分节：作家不能老是不用逗号，但是，如果他想把这几页文字弄成一大段，他就可以一连写上几页而不换行。一位用15行文字描写电梯里一对夫妇的经典小说家，可以像电影导演那样决定把随后两人散步的情景写入同一章节，或者相反，开始下一章节，也正是通过写满这一页或放弃这种做法的选择，他会创造出不同的情境。相反，这位小说家写下“艾丽丝饿了。”的时候，没有写成一句还是两句的自由，也没有在“艾丽丝饿了。”这种写法和（譬如）“艾丽丝。饿了。”这种写法之间做选择的自由。

所以，把文字标点作为必用的标点和影片标点作为选用的标点对立起来的做法不完全正确，因为影片标点只能与文学分节相对照，也像

① 本书第112—126页。

文学分节一样是“选用的”(我们随后还要讨论这个词汇,它也很不合适)。也许更准确的说法是,在影片中没有什么对应于狭义的(印刷的)标点符号。我们所说的影片标点实际上是宏观标点;它隔开的片段不属于单词或分句(逗号标出的),也不属于句号标出的语句。

四、讨论几个具体案例

然而,也有用光学效果区分每个“镜头”与下一个镜头的做法。譬如,可以用一系列镜头展现在沙漠中长途跋涉的情景,呈现(每次时间短暂)在艰苦行进中处在不同地点的旅人,而每一个侧影都通过叠化融入下一个侧影。在这类结构中,置于两个叠化之间的片段(尤其涉及相当简单的镜头时),通过其语意段的长短,似乎接近于书写语言中夹在两个标点符号之间的段落(语句或分句)。但是这种“等值性”毕竟缺乏说服力,经不起检验:我们在这里遇到的是一种特殊的蒙太奇(我在另一处^①曾把它称为“反复”蒙太奇或“持续”蒙太奇),在这里,叠化起着非常特殊的作用,其第一个结果就是它不算一个标点。它没有隔开故事体的两个片段,而是在其中一个片段内发挥作用,从而有助于形成这种形态。

它没有隔开两个独立片段,也没有链接它们。因为务必不要把标点法和非标点法视为分段的方法和链接的方法而加以对立。确实,反复叠化的作用是链接,不是分段。但是它没有因此而不再是标点,而是因为它是确保一个片段的内聚力,而不是划清两个片段的分界:它是水泥,不是铰链。但是,真正的分界始终是,也始终同时是分界线和连接线:它们可以使一个单位转到另一个单位,从而区分开两者。它们分开两个片段,但是也把两个片段构成更长一段表述的两个片段,但是也把这两

^① 本书第297页(和注释1),以及第113—116、119—120和123—125页。

个片段构成更大一段表述的两个分段，与此同时，这段表述也被视为统一的：况且，我们也不会设想在一本书的一个章节和另一本书的一个章节之间插入一个标点符号。

也许，有人会反驳说，适用于持续叠化手法的这些相同原则恰恰允许我们把持续叠化视为一个标点表意形式：难道我们不能说它同时分开和连接了数个次级单位吗？在这里，这些次级单位不就是持续段落的不同连续镜头吗？总之，这就是标点，这种标点仅仅由于其插入点的长短尺度的差异而有别于其他标点：这是镜头之间的标点，而不再是“段落”之间的标点。但是，这个观点仅有纯形式的正确性，因为它忽视了经典电影中镜头和段落的深刻区别，而差异本身也是符码的一部分。这种电影的特性，就是把镜头的统一性视为既定的和被其物质的和现象的（参照体的）连续性确保的；它竭尽全力依靠这个初步成效重获经典小说的故事性魅力：创造一个“世界”，感受“真实”时间过程，时间、地点和人的“质感”。为此，它寻找的是段落，它牵挂的是经常给它造成问题的段落（而不是镜头）：务必把情节动作、时代和景物安排布置在整部影片中；务必确立高于镜头（= 拍摄单位）和低于作品（= 最大单位）的分组。从每个场面自动等于一个单镜头的“原始”电影出发，经典电影逐步发展和规定了（也可说发明了）段落概念本身，以及主要的规范化的段落类型，它们构成了我开始研究的这个“大语意段系统”。所以，在故事体影片中，段落（“独立片段”）不是一般的单位，而是在观念上代表着至关重要的统一性。真正的标点是呈现在独立片段之间的标点，因为它们在必须断句的地方加注标点，而不仅因为它们构成绝大多数形形色色的视觉效果，在这些影片中，这些视觉效果可以在不同程度上被视为标点的效果（然而，这个纯统计学看法也出自同样的原因）。

另一个具体案例是段落镜头，它后来也加入和丰富了经典分镜的语意段宝库。段落镜头的存在带来的常见效果就是用一个标点分开两个前

后接续的镜头，因为每个镜头这时已经等同于一个完整段落（段落镜头这一术语本身已经说得很明确）。然而，“例外”仅是表象，不能因此认为叙事影片总是在镜头层次引用标点符号。因为标点在这里可以分开的（或连接的）不是原来意义的两个镜头，而恰恰是两个段落（每个段落都归结为一个单镜头），段落间的标点符号将有助于明确前后的差异。这种说法也许像玩文字游戏，但是为了相信这不是文字游戏，只需注意到段落镜头替换的不是一个普通段落的一个镜头，而是这整个段落，就整部影片而言，这个段落显然是与段落镜头同样大小的一个单位。所以，段落镜头的标点与段落的标点完全一样，可以分开大的单位，意味着另起一章^①，而不是充当一个逗号或一个句号。

总之，如果说影片标点不是“必用的”，那是因为它起的作用也并非“文字”标点所必须发挥的作用，在这里，影片标点和文字标点都是帮助确立分节，而不是标记事先存在的单位。相反，如上所述，狭义的标点，即印刷标点（所以它让人觉得是“必用的”），更贴近语言先前为它带来的单位（词、分句和句子），更具反映和强调的功能，尽管不是完全如此，狭义标点功能就在于强调各种分节，其实，没有它，这些分节也会不同程度上存在。

说硬切等于逗号^②，这不仅是寻找虚幻的精细对应，而且是在粗疏的对应本身（譬如，段落=章节）并不成立的一个层次上寻找这种对应。

五、硬切

上述讨论把我们引向一个相关问题。至此，我只是给自己提出与光

① 马塞尔·马尔丹在谈到一般定义的淡出时已经指出（《电影语言》，同前引，第79页）。

② 罗贝尔·巴塔叶：《电影语法》（同前引），第63页。

学效果有关的标点问题。但是，难道不应当提出与硬切（即不用光学效果，从一个镜头直接切换到另一个镜头）有关的标点问题吗？没有一个具体表意形式，并不意味着不能提出这个问题。因为我们知道存在着各种零度表意形式，譬如，现代俄语的名词句现在时的零度表意形式：与房子对应的词素和与形容词新的对应的词素，这两者足以构成陈述句“房子是新的”；但是，如想表示“房子曾是新的”或“房子将是新的”，那就必须使用相应时态的动词“是”。因此，正如夏尔·巴利^①及随后的路易·叶尔姆斯列夫^②指出的，一个简单的转换就可以把零度视为现在时表意形式；与一个完整表意形式的对立是一个必要的也是充分的条件。

然而，在经典电影中，硬切与具体化表意形式形成鲜明对照。譬如，影片中常见的再现一间客厅的场景里，几个人正在交谈；一系列镜头逐一呈现在场人物，然后是整间客厅，随后是客厅一隅的近景，再后是热烈交谈的两个人，等等。插入两个镜头之间的淡入淡出或另一种光学效果会让人觉得这是另一天在同一间客厅里举行的另一次聚会，或者至少也是同一次聚会的另一个时刻；相反，只要各个镜头的接续是靠硬切，这场社交招待会的故事体再现形式就会被视为连续的（唯有视点变化）。因此，硬切与淡入淡出形成聚类体关系。硬切构成零表意形式，聚类体则确定了两种不同的表意内容。

但是，正是其中一种（淡入淡出或视觉光学的表意内容）可以说明这些表意内容的特征，它具有标点性质，可以确定故事体的一种分段。另一个表意内容，既硬切的表意内容（亦即我们正在讨论的表意内容）在一定意义上对立於一个有标点的表意内容，因为它所表示的内容和使

① 《零系词和相关现象》（« Copule zéro et faits connexes »），载《巴黎语言学学会通讯》，第23卷，1922年。

② 《动词和名词句》，第253—281页，载《献给J. 马鲁佐的语文学、文学和古代史合集》，1948年（转引自丹麦科学院的一份学术报告，1946年）。

它成为一个表意内容的因素恰恰是在故事体时空中没有分界。

在经典分镜中，硬切往往出现于摒弃标点的地方。按理，硬切可以体现作为电影普遍原则的蒙太奇现象，即表述链的分节本身。所以观众几乎觉察不出它：在社交谈话的场景中，观众多少总会觉得随时可以看到整个客厅。通过对局部场景的自发的（然而也是通过符码化的）综合，也通过即时记忆的作用，我们的感知可以重构一个统一的时空。人们经常研究这个过程的心理方面^①；就符号学而言，这个过程相当于硬切的正常用法。因为这种感知综合（这是它被符码化的明证之一）是在段落之内而不是在段落之外发挥作用：只要一次次硬切持续不断，我们就可以综合；一旦出现第一个标点，就必须停止合计，并开始一次新的合计。在这个范围内，硬切是反标点。

在“他饿了，他渴了”这类书面陈述中，语链中有一个节点（在饿了和第二个他之间），在此可加逗号，或可加分号，因为这里需要标点；但是，在饿和了之间，不能用标点隔开：我们看到的只是语链的流动，是特定的语意段现象本身：这里必须用好几个词汇才能够表达意义，正如经典影片中必须用好几个镜头才能够形成故事体。标点意味着一次明显的中断，而不是对语意段单位的简单划分。因此，人们所说的这种硬切^②是十分复杂的，因为它通过中性再现形式的真实表象，力证自己不偏不倚，又继续做出一系列选择和决定，而不同的选择和决定将会使这个再现形式本身全盘改观。

① 尤见于让·米特里（《电影美学与心理学》，同前引，第1卷，第395—396页）、边卡和勒内·扎佐（《电影的心理层次和理解》，载《国际电影学杂志》，第5期，第33页）、埃德加·莫兰（《电影或想象的人》，子夜出版社，1956年，第126—127页）、保尔·弗莱斯和G.德·蒙莫兰（《关于影片的记忆》，载《国际电影学杂志》，第9期，1952年，第37—69页，尤其是第44—45页）等人的著述。

② 电影术语“硬切”的法语用词是“la coupe franche”，“franche”有“坦率的”、“纯粹的”、“天然的”等意义。——译者注

马塞尔·马尔丹认为^①，每逢“转换”本身不太重要时，就使用硬切，硬切就是单纯改变一个始终不变的故事体单位的视点。但是，更准确的说法是，在类似情况下根本没有“转换”，影片也希望如此。同样，弗朗索瓦·什瓦苏^②区分了标志着时空间断的“非连续性的分节”和单一镜头内的“连续性的分节”。他说，前者既具有分开作用又具有连接作用：我以为，这种说法是正确的和重要的（见前文）。后者仅仅起连接作用。但是，正如我试图证明的那样，这是因为后者不是分节，至少不是同样意义的分节。况且，在弗朗索瓦·什瓦苏提到的“连续性的分节”中，没有硬切一项（这是正确的）。此外，作者还指出^③一个视觉元素或一个听觉元素（一个人物、一个物件、一个声音、一个音乐主题，等等）会自始至终贯穿于段落中。但是，在这方面，我以为他离开了分节问题，突出了连续性元素的问题，这些元素在切换前后（即在切换以前和以后，而不是在切换层面）或有可能突出段落的统一性。

六、关于“承上启下”的概念

这一切都表明，必须认真区分开断句问题（有标点或没有标点）和重述主题的问题，后者是真正的承上启下问题，我对这个问题的界定将有别于马塞尔·马尔丹的界定。在一篇书面文章中，人们往往可以超越段落、章节和诗节的界限发现若干主题、若干词语、若干语法修辞格和若干语音修辞格（尤其是在诗歌中）前后呼应。于是，前与后就成为一种不同于断句和有意跨接断句的微系统的两个分项，这个微系统既减缓

① 《电影语言》（同前引），第78—79页。

② 《电影语言》（巴黎，法国教育联盟出版社，1962年），第56—57页。

③ 同上。

了断句的效果，也强调了断句的存在。当这些手段属于内涵时，我们就涉及了一种重述，一种韵律（原义或转义）。当这些手段属于外延时，这就是严格意义的承上启下：譬如，在一篇编排不错的教学报告中（即报告的外延意义清晰明了，因为这是教学表述的目的之一），一个段落的开头几个词儿往往呼应着前一个段落的结尾几个词儿。

这些重述手法也以各种不同的形式存在于影片中，它们不属于标点，而是构成蒙太奇的一个方面。蒙太奇涉及许多问题，其中之一便是两个相邻镜头的关系：相似关系或对比关系，两者都可以涉及主题的图形轮廓，涉及主题的运动（如果是可移动的），涉及主题各自的“大小”、涉及主题的拍摄角度，等等。爱森斯坦、普多夫金、库里肖夫、铁木申科、巴拉兹、斯波蒂斯伍德、爱因汉姆等理论家将这些手法视为蒙太奇的一部分，而且区分出被标点分开或未被标点分开的两个接续镜头的主要关系类型，把它们列入“蒙太奇一览表”，这不无道理。所有这些“呼应”形式都在于把原属于一个聚类体范畴的相似和差异投射到语意段系统（=蒙太奇）的中轴上；罗曼·雅各布逊在论述诗的结构时清楚说明了这一点。

马塞尔·马尔丹^①指出和区分了这些语意段关系中的若干关系，将其称为“承上启下”的关系（正如他也对“硬切”做了区分）。他区分了两个影像的“物质内容”的相似、“结构内容”的相似和“动力内容”的相似；区分了观众自己想到的关系、“名称”关系、“意识形态”关系等。人们指责这种分类缺乏说服力，首先因为“承上启下”概念的用法极不严格，让人看出“承上启下”手法和各种标点问题^②被混为一谈，这是他在标题亦为“承上启下”的同一章节里论述的问题。而这不是（而且远不是）他一人造成的混淆，在电影文论中，这种混淆比比皆是。

① 《电影语言》（同前引），第80—85页。

② 第六章，第77—85页。

七、标点 / 分界

总之，不研究标点符号的功能就无法研究标点符号；所谓“功能”，不仅必须理解通常意义的功能（效用、使用），而且必须理解文本中的功能、“功能元素”（路易·叶尔姆斯列夫语）之间各种关系的相互作用和俄国形式主义者所说的功能（=相对于其他元素的地位）。如果一个叠化出现在两个段落之间，这就是一个标点符号；如果这个叠化出现在一个持续蒙太奇的各个镜头之间（或者它仅仅用于弱化同一段落中两个影像之间的硬切，就像经典影片的经常做法），那它就不再是一个标点符号。

这里有一种同语反复，因为标点是相对于独立片段被界定的，而如我所说，独立片段的划分则以标点为部分依据。但是，首先，这个同语反复是不可避免的，也是不应避免的，因为它是任何内在分析和文本分析的特性：它只是反映了最终为叙事影片创造出一个故事体的机制。其次，这是一个不完全的（权且这样说）同语反复，是一个局部的同语反复。因为故事体单位不仅是通过标点的作用而确定的。在另一些情况下，摹拟符号的运作，即为观众的推论提供依据的影像内容本身，抑或语言学符码，即影片中的言谈话语所提供的全部讯息，都足以确立独立片段之间的分界，以至于标点表意形式（如果有那么一个）就显得多余。然而，我们发现，这个关系可以颠倒过来：一个明显的标点即刻造成分界，然后再由故事体的推论加以确认。或此或彼的这两种处理（尤其是前一种）都让人觉得可以“直截了当”理解影片：这是忘记了故事体推论的机制并不比标点机制简单，忘记了情节流程中的一个“明显”转折，就像淡出一样，也是导演本人决定的事，他也可以采用另一种处理方式。

无论如何，可以被明显感知到的时间、地点或情节动作的变化，足

以呈现出段落之间的差异，从而使标点显得多余。经常可以看到，即使在最传统的影片中，也不是段落之间的每次转换都用标点。譬如，在西部片中，在展现一群印第安人和一支巡逻队激战的影像系列之后，接上如下场景：宁静的夜晚，年轻中尉和他追求的女主人公漫步在兵营附近。人人都明白，这是两个不同的语意段，即使它们属于同类语意段关系（譬如，用交替蒙太奇处理），那仍然是两个而不是一个交替蒙太奇。在这类语境，可以不用标点（尽管并非一定不用）。

上述实例把我们引向叙事电影在故事体单位之间确立分界的第三种（也是最后一种）方式。即使没有标点表意形式，也没有情节发展过程中的明显变化，影片的相应段落也未必呈现为单一的独立片段。如果段落内部有所变化，那么，对这种连续的和无标点的情节动作的电影化处理就可能造成两个或多个片段的效果。值得注意的是，这些段落还将被视为故事体的元素，这就充分表明，故事体不可能如愿成为理想的先于影片存在的和影片仅能再现的参照物（所指对象），反之，故事体还是影片本身的一次完整造物，是完整影片的造物：就此而言，通过不同处理方式造成的分界、通过标点造成的分界和通过“情节本身”造成的分界无非是影片针对自己的故事体的三个干预层次，它们的区别仅仅在于每个层次在影片加工过程中所处的确切节点，而不在于它们貌似复制而实属人工制造的根本共性。

况且，重叠的情况亦不鲜见。一个独立片段转至下一个独立片段，往往同时采用我做了区分的两类分界，或者同时采用三类分界。并非总能（理论上也不希望）给重叠定位，即并非总能确定两个（或三个）分界中的哪一种分界是决定性的，哪一种或哪两种分界是重叠性的：它们的作用往往大同小异。在奥逊·威尔斯的《公民凯恩》（美国，1941年）的一个段落中，主人公强迫他的第二任妻子苏珊登台演唱。我们首先看到与苏珊学唱的不同阶段相对应的一组连续场景，最后一个场景为

我们呈现了一堂演唱课，受聘任教的意大利音乐大师正为学生的无能发火，苏珊的丈夫突然出现，狠狠训了他一顿。随后，一个括入语意段^①（又被一个持续蒙太奇复杂化），通过一系列令人眼花缭乱的重叠和叠化，呈现了被逼演唱的苏珊备受折磨的种种情景：风风火火的排演、频频发火的大师、天资平平的学生唱得走调、各家报纸宣布凯恩为她建造一座歌剧院的头版大标题、一盏忽明忽灭的舞台灯的特写镜头、坐在包厢里的凯恩呆滞地鼓掌的中景镜头、舞台上吊布景处的两个置景师冷嘲热讽各个事件的中景，等等。顺序采用的两类电影处理方法（一方面是一气呵成没有间断的演唱课，另一方面是典型的重复性浓缩手法和大量分切，两者的反差在这里足够醒目，以至于尽管不用标点，仅靠这个反差就足以确定两个片段的转换点，更不用说形成两个对比了。但是在这点上，对于情节的若干推断也可以悟出分界：两个片段中的第一个片段（一对一的演唱课）对应于苏珊学唱，第二个片段对应于她一次次登台演唱。然而，这个标准不是决定性的：不仅因为影像细节没有绝对非此不可，而且因为影像细节原本就不够，因为一对一的演唱课本身只是一系列片段中的最后一个片段（且不是唯一的），而其他片段也与练唱有关，因此，需要说明为什么它们之间有所不同。这是一个实例，在这里，处理方式的变化和情节提示（没用标点）相结合，最终确定了分界，在这里，可以给重叠定位（情节提示只是辅助性的）：如果把我提出的分类标准“发挥”到底，那就是经典叙事影片中诸多分界的结合最终导致的各种情况之一。我们将特别看到三类分界的相互作用，正是这三类分界确定了故事体的分节。

因此，经典影片的分析家有权认为，凡是没有因情节流程的重要变化、标点符号和一个语意段类型取代另一个语意段类型而中断的影片段

① 参见本书第一卷第118—119页。

落，都是一个独立（单一）片段。

通过三重标准为独立片段所下的这个定义可以超出常规，大体区分出一部影片中明显更多和明显较短的片段（总称“段落”）。实际上，这些段落通常被理解为整个故事体的单位、参照体单位或电影剧本的单位：不是对应于影片，而是对应于可以写出的影片摘要或可以留下的影片记忆的各种“较大部分”。统计它们时，不考虑（至少通常如此）标点，不考虑处理方式的种种变化，甚至也不考虑若干仍然相当明显的更细的情节分节。譬如，人们常说“苏珊被迫演唱的段落”（在《公民凯恩》中），以表示一个单元，这个单元包含着刚刚分析的两个段落、此前几个学唱插曲和此后自杀未遂的段落镜头。因此，独立片段一般小于“段落”是因为独立片段表示的是一个文本单位，是因为确定一个独立片段时需要更细地考虑影片创造故事体的整个过程。

八、分界线和最高点

我所区分的三种分界有一个共同点：它们都是通过边线而不是通过顶点或重心确定一个个片段。在语言学领域，也有一些可称为分界线的方法。构成语言的一部分语音材料的功能（唯一功能或功能之一，视情况而定）就是帮助听者把陈述话语分解成若干连续单位，亦即使听者可以更加清晰地区分开同一段话语中前后相连但没有被可感觉到的停顿隔开的单词（或词素）。安德烈·马丁内把这种功能称为“对比的”^①，罗曼·雅各布逊则称之为“构型的”^②。这种功能通过两种方式来实现：或是“最高点”^③形式，或是“分界线”^④形式。当它标示单词的顶点时（这

① 《普通语言学原理》（阿芒·科兰出版社，第3版，1963年），第3—1章，第52页。

② 《普通语言学概论》（同前引），第109页。

③ 雅各布逊，同前引，出处同前；马丁内，同前引，第3—33章，第86页。

④ 雅各布逊，同上；马丁内，同上，第3—37章，第91页。

一功能往往交给重音,尤其是重音在单词中没有固定位置的时候),是“最高点”形式;当它表示单词或词素的边界时,是分界线形式:这一功能也可以交给重音(尤其是重音必然落在词首或词尾的那些语言中^①),在另一些情况下则可交给一些音素(或音素变体,或音素群组,或音素以外的声调),因为在那些语言中,这些单位只能出现在单词或词素的开头或结尾(譬如,在德语中,“声门塞音”^②仅出现在开头)。除此之外,显然还需加上分开陈述话语本身(或陈述话语的一些大段落)的那些停顿,这些停顿显然属于分界线,而不属于最高点。

由此可见,在叙事影片中没有任何元素相对于最高点方法,“构型”功能在叙事影片中总要借助分界。这是我采用这一术语的原因之一(这个术语的通常意义也适用)。但是,请记住,三种电影分界涉及非常复杂的段落,并不涉及词素或单词的等价形式。

九、“硬蒙太奇”

我已经谈过硬切,但是,现在还要返回这个话题。确实,显而易见,在标点稀少的影片中(它们通过另外两种方式保证自己的分界),硬切将会增多。在类似情况下,大量使用硬切在外延方面没有特殊意义,因为故事体运作毕竟有保证。反之,硬切会带来各种内涵的表意内容(譬如,快节奏和活力四射的印象),但是,这些内涵的表意内容涉及整部影片(或者至少涉及标点明显稀少的完整局部),并不涉及标点阙如的那些确切节点。

在另一种情况中,标点的阙如具有十分不同的意义,这也是内涵的意义,但是定位明确。一些导演在人们最期待出现标点的特定时刻有意

① 马丁内,同前引,第3—33章,第86页。

② 马丁内,同前引,第3—36章,第91页。

剔除标点，通过硬切把主题或色调等截然不同的两个段落接在一起。这不再是一般的“节奏韵律”，而是猛然断裂的特殊效果。在这里，硬切堪称硬蒙太奇（或“硬效果蒙太奇”）。总之，这是继节奏内涵和常规用法（即用于段落内部，与其他两种用法不同）之后的第三种硬切。这也是硬切的三种用法中唯一可以比作书面文章的连词省略的用法（=有意取消任何对立术语，借此增强反差）。

尽管有些相似，但是不应把硬蒙太奇视为具有零表意形式的标点符号。它确实是一个零度表意形式，但不是标点化表意形式。当然，我们可以把它换成可能出在影片链的同一节点上的一个完整表意形式（譬如，淡出），而完整表意形式会造成“提醒”和弱化两个段落的反差的效果，从而消除鲜明对立的内涵，代之以另一个比较柔和的内涵。但这里恰恰涉及内涵，而且仅仅在这个层次上硬蒙太奇才是零度符号。至于故事体的分节，切勿忘记在类似情况下正是两个段落的反差本身（亦即从摹拟符码出发的推断造成的一种分界）负责确立分节：因此，我们面对的是一种非标点的分界，即使没有光学效果也不是毫无意义。可能导致错误的是，视觉效果的确反而会强化分界的感觉（在内涵化层面，而容易动情的观众总是难以把它与外延层面区别开来）：但是，这时的问题是，把分界（无须凸显，也是分界）和我上面谈到的影像相似或对立的这些现象混为一谈了。两个影像的对比（亦如两者的相似）本身并不是分界；对比之所以在一些情况下确实构成分界，那是因为它恰巧吻合了情节流程的明显变化。

在霍荷·弗拉加的中长叙事片《约瑟夫·基利安》（捷克斯洛伐克，1963年）中，有一个极其“强悍的”硬蒙太奇，而且它的突然性是纯幽默化的（或几乎是……），这个硬蒙太奇从主人公的忧郁沉默的闲逛切至一个民间舞会的喧闹热闹的场景；震耳欲聋的舞曲突然响起（而沉闷的段落没有音乐），融入为对比和分界提供依据的其他故事体内容中。

此刻，我们已经离开正在闲逛的沉思和冷静的主人公；突然，我们在刺耳的噪音中看到一个扭动身躯狂舞的女人的臀部大特写镜头，随后才弄清这是一家舞厅：我们立刻明白这是一位可爱的、有些可笑的和天真善良的舞女的臀部。若用叠化，就会“熨平”这个段落的情趣，因为它会用散步和跳舞两段故事体的简单接续替代那个硬蒙太奇。通过情节动作的这个清晰变化，以及叠化本身，毕竟也能确立分界；但是分界的内涵就会改变。

所以，在故事体影片的流程中，硬切分别对应于三种情况：我们刚刚界定的作为定位明确的内涵的硬蒙太奇；表示一个独立片段内镜头连续性的常规用法；最后是因为标点普遍稀少而被采用的硬切，这种硬切为整部影片或影片的一个个连贯的局部所特有的电影节奏或风格增添内涵。这三种硬切中无一不是标点符号。这也合情合理，因为影片逐步采用的标点在于把光学效果引入若干节点，从而避免硬切。

十、标点符号，或符号的标点化用法

读者可能会发现，在这篇长文里，我竟然没有列出标点化表意形式的花名册：圈出圈入、栅入栅出、遮光板、淡出、叠化、引入“转向内心”和呈现人物思想的段落的所谓主观移动镜头、摇拍，等等。说实话，这是因为我觉得列出这方面的一份清单并不是最迫切的理论任务。重要的是标点的地位和标点与故事体概念本身的关系，而不是标点的视觉实现方式。

1964年，高蒙公司的新闻片常常利用当时还算新颖的（至少按这种精确的形式）一种标点符号把一周内的各种事件彼此分开，即在饰有白色横向条纹的黑色衬底上有层次的侧摇。显然，即使这种手法的独特性给观众造成的种种印象，在细微方面不同于一种更常规的技术可能造成的印象，但是，也没有因此而创造出一种真正新颖的标点表意内容。

“背景”、摄影机运动和洗印室的操控等手段，可以围绕标点主题创造出大量变化形式，以至于连热衷于开列清单的符号学也应接不暇。

应当指出，恰恰相反，印刷标点符号的材料明显贫乏：这是呈现在中性衬底上的静态文图。这也是印刷标点符号的“标准化”程度更高的部分原因。此外，印刷工艺的便利设备也朝同一方向发展；因为，这里的表意形式是预先制造出来的（电影则是现用现造），是事先排放在格子中的“铅字”。所以，不难列出数量有限的印刷标点符号（句号、逗号等）。

不仅于此。在印刷术中，标点明显不同于词汇。一方面是字母（用于造词），另一方面是用作标点的“符号”和“空白”。印刷工人根据“字母、符号和空白”的数量估算一篇文章的长度（不妨使用各种专用测量技术，譬如，采用活字 12 点的标准尺度和全身空铅：但是，这时，我们估算的是版面，不是文章的长度）。仿佛不用明说，人们总是把字面意义支托的文章“内容”本身和它的标点符号区别开来，因为标点符号依据的是一套有限的高度标准化的符号群：问号不是一个字母，它永远不能放在一个单词的中间，而字母 r 就可以放在一个单词的中间。没有符号的标点化用法，只有标点符号。

相反，大部分电影标点符号还另有他用：摇拍（或“平扫”）可以起标点作用，但是也能造成晕眩或极速旋转的效果；叠化可以作为标点，但是也可以表示梦幻或妄想。在这里，应当多谈一些符号的标点化用法，而不是标点符号：这是不要高估开列标点符号清单的重要性的另一个原因。

十一、淡化和叠化

然而，还有一点保留。经典电影仍然代表着如今拍摄的大多数影片，在其演进的现阶段（况且，标点表意形式日渐稀少的总趋向是这种

演进的标志),有两个符号作为标点逐渐固定下来;当它们周围的其他符号濒临消失的时候,又是它们岿然独存。这就是两个“淡化”(“灵活的”符号,且并非偶然),淡出和叠化。

叠化还另有他用,但是其中一些用法可以和标点功能兼容:常见的“转入梦境”的用法也是一种段落变化。此外,叠化已经用作标点,这种用法如此古老、经常和反复,以至于它的其他意义,即使保存下来,也不会出现混淆:标点化叠化很容易被如是理解。

至于淡出(或者罕见的淡入),它的所有用法在不同程度上都是标点化的。我们在前面看到,尽管光学效果(也不仅是黑色银幕)不是客体的照片,但是也有近似摹拟的功能。而淡出有一个非常奇特的表意形式,那就是任意中断摄影的连贯性,就是非视觉的一刻(因为黑色在文化意义上表示没有感知,尽管它本身应当被感知)。在所有光学效果中,唯有淡出^①不用一张照片或同时呈现的几张照片,而是替代这些照片,暂时排除这些照片,完全占据影像部分的一个小片段。可以看到,表意形式的这一特性多么富含与表意内容几乎相似的提示,这些提示又多么适合于标点的功能。淡出可以充满形形色色的内涵和色调,犹如附加在语境上的补笔,但是它毕竟保留着主要的意义,即分界的意义,因为它实际上就是一种分界,就是一种视觉的静默。

关于圈出圈入(众所周知,它是黑色矩形的直系前身),贝拉·巴拉兹^②喜欢指出特殊的(=背景的)情感共鸣的作用。在瓦西里耶夫兄弟的著名影片《夏伯阳》(苏联,1934年)中,当人民委员离开主人公率领的突击队时,我们看到他的汽车慢慢消失在天边,然后,通过圈出的作用,影像本身也似乎消失。于是,政委的离去获得了延伸意义,影片似乎告诉我们,离开夏伯阳和他的部下的不仅是政委,而且还有机

① 关于这一点,参看本书第九篇,第399—401页。

② 《电影美学》(同前引),第143—144页。

会，也许还有福气。但是巴拉兹的这些说法并不能让我们忘记这个“离开”仍是影片中一个段落的结尾，尽管它的内涵十分丰富。

因此，逐渐形成了一个总体趋势：为段落加标点（至少是为它们加标点的时候）的最正规的方式就是使用淡化或叠化。这两个符号经过长期稳定的使用，最终成为时时经受考验的两个对立项：它们成为聚类体。尽管其中每一项都含有貌似摹拟的提示，但正是在众多影片中自然形成的相互替换最终确定了它们的意义，使其完美（符合这个字眼的全部意义）。

叠化是纯粹的承上启下，因此它确立了既分隔又融合的混合形式，这是难以分辨与平分秋色的分隔与融合的形式。可以说，与其他标点相比，它始终是在分隔中有融合，在融合中有分隔。叠化插入其间和瞬间俱现银幕的两个影像（两者同时出场，但是游移不定，仿佛互相谦让）令人明显感到一种内在的深刻联系（故事体立刻用这种联系充实了自己）：缓缓的叠化把我们从春天的场景带到冬天的场景（同一风景），从梦者的脸带到梦境，从青年人的面庞带到他已垂垂老矣的面容，从情夫的微笑带到情妇的微笑。许多作者都曾指出这种颇具特色的柔情脉脉的感伤主义，如贝拉·巴拉兹^①、亨利·阿杰尔^②、马塞尔·马尔丹^③、弗朗索瓦·什瓦苏^④、让·米特里^⑤、埃德加·莫兰^⑥、鲁道夫·爱因汉姆^⑦。相反的情景则比较少见：据我所知，唯有埃德加·莫兰和鲁道夫·爱因

① 《电影美学》（同前引），第148页。

② 《电影》（同前引），第74页。

③ 《电影语言》（同前引），第79页。

④ 《电影语言》（同前引），第56—57页。

⑤ 《电影美学与心理学》（同前引），第1卷，第157页。

⑥ 《电影或想象的人》（同前引），第71页。

⑦ 《电影作为艺术》（柏林，罗沃尔特出版社，1932年），第141页。

汉姆曾经指出，用叠化把两个影像串联起来的做法本身就意味着两者之间存在着难以克服的实质性分离：春天和冬天是两个季节，青年和老年是两个年龄，情夫和情妇是两个人物……这也是经典叠化“说给”我们的事，它由此揭示出，作为经典叠化的基础的意识形态是各民族的神奇思想和智慧的混合物。

采用淡出时，承上启下的提示意义（它不会完全消失）就会失去自己的力度，让位于分段修辞格：那就更清楚地涉及影片独立片段的分类问题（正如常说的“把问题分门别类”）。极而言之，黑色的矩形银幕常常卸掉了（或大量卸掉了）各种夸张，仅仅表示（或根据情况预先确认）影片的一部分结束了，随后开始的一部分将涉及其他人物和其他地点，或者仅仅表示随后呈现的内容与前一部分内容隔了很长一段时间。

淡出手法也许是**叙事体**影片迄今为止成功打造出来的唯一名副其实的标点；倘若我的这篇到此就应结束的论文能够证明貌似很小的标点问题在多大程度上涉及一个完整的虚构想象的历史观念，那就所言不虚了。

第三单元 摹拟前后

第六篇

影像与教育^①

1967年

如下一些想法来自我在帮助开展“视听文化入门”(ICAV)教学实验时受到的启发,这项实验在教育研究和发展中心(主任:拉·博尔多利先生)的推动下,在巴黎及巴黎大区非宗教视听教育事业管理局(主任:克拉斯特尔先生)的积极支持下,已在波尔多科学院开展多年。

在涉及影像与教育的关系的大量问题中,传统的做法是区别两个不同的方面:一是关于影像的教育(电影入门课等),一是借助影像的教育(史地教学片等)。显然,这种区分已经是二级区分,我们可以把它

① 《传播媒介》(*Media*)杂志(国立教育研究所主办)第7期(1969年11月,第7—12页)发表了同名文章《影像与教育》(*« Image et pédagogie »*),这是米歇尔·塔尔蒂(Michel Tardy)在法国比较文学协会举办的“影像与文学”研讨会(圣克卢视听中心,1969年5月28—31日)上的发言。

米歇尔·塔尔蒂的文章和我的文章虽然很不相同并且是分头起草的,但是在两个问题上不谋而合:1)力戒仅仅考量摹拟层面,从而“扁平化”完整的影像;2)努力进一步“辩证化”影像理论与视听教育实际革新之间的关系(=反对过分直接的“应用主义”)。

与一个共同的主干相对照，这个主干自然先于这两个分支：无论是开展关于影像的教育还是借助影像的教育，在两种情况下都需首先对影像和可教育性本身（即文化）有一些认识。这里所说的文化是指文化人类学意义上的文化：每种文化都是人类广泛改造世界和改造自身的一种历史—地理性规制，这种改造使人类脱离了自然；每种文化首先对立与其他文化，然后对立与“没文化”。我们这些国家的人文传统所说的“没文化”（但极不准确）是一些人或一些人群的特征，与另一些人或人群相比，他们没有完全融入自己所处社会的文化中）。

首先应当消除经常造成误解的第一个根源。我们随时可以听到或读到如下说法：既然中学开设法语语法课或德语语法课，当然同样可以开设“电影语法”课；更普遍的看法是，可以像教纯语言那样教影像，这似乎天经地义；于是各种比较纷纷出炉，这些比较往往笼统，有时是错误的。

纯语言（无论是母语还是外语）的教法都是从最小的单位开始，从头教到尾：所以，儿童必须学会认识和辨别母语语言的音素（这种启蒙教育基本不来自学校，而是来自父母和近亲代表的社会，这个社会就在他的四周，就在他的摇篮旁；这毕竟是不折不扣的启蒙教育）。语言是完全的文化客体；它很少依赖感官的感知。譬如，众所周知，对语音的丰富而细腻的认知对于正常理解语言来说并没有多大用处。因为理解语言的依据是音位，而不是语音，它只是以相关发音特征定向（所以我们通过电话这个精确度极低的声学仪器也可以彼此听懂对方的话）。

感官的感知也是一种文化的和社会的行为，但是它随不同文化而产生的变化不像语言学符号体系那么彻底；当我们研究感官感知的“跨文化”形态时，对它们的分析很快就会遇上以生物学为基础的人类学恒定元素（眼睛的解剖生理学构造、脑结构等）。任何一种“影像语言”（电

影、电视等)都有这种共同点,即一开始必须紧紧依靠视觉感知:随后我们将会看到,视觉感知不能说明对全部视觉素材的理解,且远远说明不了。但是,它至少可以保证初级层次的可理解性,这是在语言中没有任何对等物而在很大程度上可以无师自通的层次。当然,如果有人希望“教影像”,那也不妨尽可能深入地向后(在这种情况下也是向前)探究被匆忙视为自然存在的感官活动机制,在感官活动机制里确实深隐着整整一种文化和整整一个社会(譬如,我们会想到弗朗卡斯代尔对空间的历史特性所做的研究);然而,影像特有的教学过程迟早会遇到种种局限:譬如,我们会发现,在街上认得出汽车的一个孩子,在技术品质好、“曝光”适度和取正面或准正面角度拍摄的照片上也能认出汽车,而在一幅影像中认不出汽车的孩子,在大街上也认不出汽车,因为他不知道汽车。

到这时候,“影像教师”要想有些用处,只能变成一名文化教员,帮助他的学生能够识别出更多的文化物品(一只大咖啡壶、一台轧草机……)或所谓自然的物品(也是要有文化才认得出来:一株落叶松、一头海狮……),即叫得出它们的名称。影像课将变成一堂识物课,即在很大程度上变成一堂词汇课。

因此,与语言教学相反,影像教学压根儿就不会成为一门特殊的教学:纯语言彻底解析和重构世界;而影像起码是在事先尊重客体的“自然”表象的基础上发挥自己的表意作用:这毕竟是局部的尊重,毕竟是以假乱真的尊重,也只是图像“奇遇”的开端;但是,没有这种尊重,图像“奇遇”就无从开始,反之,纯语言用不着这种尊重。

名副其实的图像教学基本上应当超越这第一层意义。如果非要与已有的各类教学相比较,那么,这种教学更像文学课(因为上文学课,就需要必备的知识,这就是语言),而远不像语言课。

我们可以按照似乎不言自明的“具体”区分进一步细分这种图像教学:分成电影课、电视课、“固定影像”课……;在电影教学内,我们

可以首先专注于“浅显类型”，或假设的浅显类型（动作片等），然后忙活那些公认的“较难”类型（“社会片”等），最后再研究所谓的理论问题（作为泛语言的影片等）。按照这种思路设计的一些教学大纲已经出台。

这类区分，即使能够解决实际教学问题（分班和分专题上课；安排课时，课程表等），也无助于对影像教学的深入思考。最合适的划分可能完全不同。如果我们从儿童的角度看问题，假定他已经能够（参阅上述文字）辨认足够数量的人间事物，从而不难理解影像的最表面的意义，那么，他实际上还要从影像中学会什么呢？他要学会两点，而且仅是这两点（尽管其中每一点都是一个广阔的领域），这两点的区分不同于电影和电视的那种派生的和迟到的区分，也不同于电影内部各种类型的区别。懂得辨识实物的儿童，如果也想懂得辨读影像，那他还应当学会：1）认知一定数量的独特图像表意构型，即各种图像载体不同程度共有的也只是这些载体特有的表意构型；2）认知一定数量的广泛文化象征符号，这些符号最初属于全社会，而不属于影像语言，但是它们的常用语言单位多数具有影像形式。

这两种教学中的第一种教学包含（但是超出了）常常被提出的概念，譬如，“电影句法入门”或“影像修辞学入门”等。这类教学的目的的实际上是使学生认识广泛的文化现象，而上述概念只是这些文化现象的一部分：现代机械复制技术可以使客体的表象与它的物质存在分开，摆脱物质约束的摹拟图像（比实物更易于操控，即在一定程度上更接近表述）可以融入新的结构，在这些结构里，摹拟图像通过客观世界不曾呈现的方式（譬如，闪回、平行蒙太奇等）与另一些摹拟图像组接在一起。

我们将看到，这种教学自身依据学生的年龄可以分成两个层次：对年龄最小的儿童来说，这里所说的若干影像构型，即使是它们的表面意

义也仍然费解（譬如，电影学实验表明，一定年龄之前的儿童无法理解正反景镜头，至少无法自然而然就能理解）。在这个层次上，教学首先在于解释“手法”的意义本身。

然而，我们很快就会来到学生不再需要这类解释的阶段（经过日常社会环境和大众传播媒介等“非正规”但有效的教育），他自己就会把闪回（这只是实例之一）诠释为符合所叙事件进程的表意影像的接续。这时，教育问题就会提升一级，老师就应当把自己的解释从语言层次提升到元语言层次：很有必要使已经懂得闪回的儿童深入理解他为什么懂得闪回，除了初步理解图像叙述的事件之外，再对图像叙事的机制有第二层理解。于是，他的理解程度不再限于实物，而初步意识到表述的存在：这不就是区别开两种智力的构成因素吗？一方面是有天赋但受学校教育不多的那些人具有的“天生”智力；一方面是唯有学校能够大力培育的（尤其在我国的“平行学校”时代）另一智力形式，这种智力形式基本属于一种分解和审视的反思能力，因此属于语汇表达过程：因为让学生说话是“影像课”的不小功劳，而正因为影像不是语汇，所以在很多情况下会诱发语言行为，甚至比一些书写的文字（因此是完全用语言表达的，也因此对于学生来说是过于完整和封闭的）更见效，这绝不悖理：哪一位中学教师会不记得在“课文解释课”上紧随课文阅读之后以独特形式开启自己的“解释”的哑然无语的情景呢？

现在，我们谈谈影像教学的第二大方面：本质上属于影像之外但经常出现在影像之中的社会象征符号的教学（我们将看到，如果这第二种教学涉及电影，教师就必然谈论具体影片的“内容”，或“类型”、“流派”、导演“作品”等具体影片集萃的“内容”，而第一种教学主要是通过具体事例专门研究“电影语言”）。

我们谈到可能经常出现在影像中的文化象征符号时，我们想到的是

符号学现象的一个宽泛范畴，它既包括十分“表层”的表意，又包括毫不纯真的高度内涵化的结构。在前一种情况下，必须教会学生识别工业社会的公民若不想降低身份（=教育民主化问题）就应当知道的影像类型；因此，必须能够认出影像中的纽约码头入口（自由女神像）、阿拉伯伊斯兰教徒区街道的一般风貌（=通过感知即刻发现它们不同于香港的一条街道）、一美元钞票（在西部片中）、列宁或托洛茨基的相貌（苏联影片）等等。这完全是关乎启蒙教育的少量图像知识（实际上是一种文化知识），没有获得这种知识的人就会落入无知者之列：目前学校不教这类知识，只由“继承人”（按照布尔迪厄和帕斯隆的说法）自己去掌握它。

就内涵修辞格而言，教学也一定会有解放思想的一面，无须为此宣扬什么，只需看到教育在社会流动过程中如何加速传递最“简单”信息的事实就可以证明这一点（教育环境欠佳的学生确实极难获得这些信息，因为在他周围没有可以获得它们的地方，在他听到的日常谈话中也从来不含这些信息）。因此，只要提醒学生，影片里的意大利人几乎全是棕发而很多来自意大利的意大利人是金发，那就足以开始稍稍动摇他的意识中（其他实例也势必强化如此萌生的思想活动）的人种固定模式的偏见（“民粹”种族主义的孵化器）：这也是“培养”青年的方式，因为要想在社会职业生活中给他们创造良好机遇，就必须让他们学会在言谈中拒绝这些约定俗成的谬误，因为这些谬误即刻使他们与有社会教养的环境隔离，又经恶性循环，把他们抛入欠缺良好学校教育的人群中，在这种人群中他们又只能听到这些谬误说法。同样，只需指明在日常放映的法国影片中主人公的座驾常常是一辆1950年版革新型雪铁龙（而在影片外，驾驶这种汽车型号的车主显然甚少），就足以使学生开始隐约看到这些扭曲和异化的俗套的性质和作用：在批量图像产品中，登峰造极的俗套最终会呈现给观众一幅故意歪曲的社会经济现实的影像，旨在缓解要求，使观众沉湎于假想的心

满意足的“参与”中。

泛言之，从青年人完全可以接受的十分具体的实例出发，系统研究影像的文化内涵，完全可以使孩子变得聪明些，不再受他周围的流行意识形态和浮夸辞藻的束缚。我们教给孩子们学会区分忠实于客体的影像和忠实于现实的影像（前者在很大程度上是自动形成的；后者从来不是既得的，即使存在，也始终是夺得的）；我们教给孩子们懂得影像可能是摹拟的，但并非事物的纯真原貌；这时，我们必然会向他进一步灌输图像符号学的初步概念：譬如，内涵理论，作为附加在第一层意义上的第二层表意系统发挥作用的内涵只呈现于这个层次。

最后一点意见：影像教学应该避免急于成为规范性的。我们有时可以读到“电影教学大纲草案”，草案规定的大部分教学活动就是硬塞给学生（甚至医科学生）一份本周市内电影院上映的“好”影片和“坏”影片名单。假若利用这种教学是为了使受教育者养成一种思想方式，这种思想方式脱离心理学、社会学、语言学等领域中的生机勃勃的研究（如果他心血来潮，乐于在成长过程中也保持这种思想方式），甚至脱离以分析精神取代了纯“趣味”旧观念的美学研究，那就根本用不着去争当开拓者、创建一门新教学法。

毕竟显见的是（这里，我们又遇教育民主化问题），有些趣味如同一些无知表现，必定降低一个人的身份：譬如，缺少社会学家的审视或随笔作者的诙谐感的观众欣赏詹姆斯·邦德影片时的趣味。然而，即使确实存在受过良好学校教育的社会阶层特有的一种趣味，我们也不是通过教条化和规范性的教学使莘莘学子能够养成这种趣味。养成这种趣味的成年人要经过长期的思考、知识的积累和个人的历练（然而深深打上了社会的烙印）才能够做到这一点，个人的历练则包括掌握各种信息、逐步扩大视野和抛弃以往陆续形成的或低俗或凌乱的“趣味”（从而学会对照其类型评价一部影片）等等。我们从来不是通过确认趣味培

养他人的趣味，而是为他人提供一般条件（间接的但唯一有效的条件），引导他的趣味向愈来愈成熟和愈来愈少稚气的形式“自行”发展。因此，“影像教师”无须向年轻的听众灌输优劣范例，这类范例本身也属于那种划分高低的低级趣味：正是通过对大量影像（或优或劣）的非规范性分析，正是通过对反复出现的影像结构（=“平庸”）或与之相反前所未闻的图像形式（=“新奇”）的强调，总之，正是通过调查和描述（按照这个单词在语言学中的完整意义），学生才能够通过自己的可行性探索，开列出一份自己心目中“优”、“劣”影像的清单，这份清单将基本符合自己国家和自己时代中受过良好学校教育的社会阶层开列的清单。

让我们做如下总结。强调我们从来只教文化这个事实的时候，我们不仅是说（显而易见的事）受过良好学校教育的人就是通行意义上的“有文化的人”，而且也特别是说（仅是这个意义）教育的唯一可能的宗旨就是引导受教育者尽可能广泛地关注自己国家和自己时代所规定的社会性，即这个国家和时代的人种学意义上的文化。正因为如此，任何教育都是极端保守的。正因为如此，任何教育又都是极端开放的，因为文化的变革往往就是那些熟悉和运用文化传统的人士的事业。

因为教学工作仅仅传授文化，所以与影像相比，它应当（无论昨天还是今天）更偏重纯语言，因为纯语言（文章开头已经谈及）较之影像具有更彻底的文化性，在社会生活中（包括在我们的“影像社会”中，影像社会比任何时候都更是言语社会）起着更核心的作用。

因为教学工作仅仅传授文化，也因为影像在我们的文化中起着重要作用，所以只要影像教学不去煽乎“视听”狂热，我们还是乐见其成。但是这样教出来的知识，就限于影像本身，而是影像前后的全部存在，是借助影像形成的全部表意形式，因为影像本身起码通过其最终构成元素反映了一种可理解性，其中人类学的相对份额太多，文化性的相

对份额太少，以至于可以考虑一种大规模的特殊的教育，因为它是有利的^①。

第七篇

影像，摹拟之外

1969 年

起初，符号学思考影像时，必然要强调使这幅影像最明显地区别于其他各类表意客体（尤其是区别于单词序列或词素序列）的元素：这就是影像的“摹拟性”（美国符号学家的用语是“图像性”），就是影像与被再现客体在透视上的完全相似。一只猫的影像酷似一只猫，而 sa 这个音节（或“猫”这个字）就不像猫。尽管我们知道有些影像不是具象的，譬如示意图（但是查尔斯·桑德斯·皮尔斯把它比作“逻辑图

① 我们如此强调摹拟“之后”发挥作用和加诸摹拟之上的编码的重要性，同时没有忘记还有另一套符码：这些符码负责摹拟本身，它在“相似性”内部运作，因此按理可以说它们存在于摹拟“之前”。感知（无论是对实物、对实物的影像还是对两者的相似性的感知）都是一个复杂的、系统的和高度社会化的建构（即使放眼世界它的变化不如民族语言的变化那样蔚为大观）。

但是，与本章考虑的学校教育问题相比，感知符码（泛言之，所有摹拟之内的符码）的问题明显不同，值得专门研究。儿童在很大程度上是在整个学校教育以外逐渐掌握这类符码的。在这里，启蒙教育的基本问题一方面在于心理—生理的成熟（可参阅皮亚杰学派关于每个不同年龄段获得的“操作结构”的著述），另一方面在于所谓的“文化提高”（不同于文化适应）：我们把文化提高理解为在一定社会中单是“成长”这一事实就已经构成教育的这种教育。

学校无须以感知的实践为教学内容；反之，它可以（也应当）讲授感知的理论。但是这就不再是这篇文章讨论的“影像课”；在这个层次上，只能涉及更具反思性的、更加复杂的和更加专业化的各种不同的教学内容，它们必然是为高班学生（尤其是毕业班）和医科大学生设置的：如感知生理学、感知心理学、视觉社会学和视觉人种学等等，或者还有符号学理论研究，但是研究形式要深刻得多，这已经接近当前的研究。

像”），尽管我们知道世上并非仅有拼音文字，但是我们仍然容易把影像问题与摹拟问题联系起来，哪怕只是暂时联系，因为索绪尔所说的“随意性”给一些人留下了无须言明但挥之不去的印象，以为“随意性”就是“摹拟性”的对立面（这是忘记了在索绪尔的论述中与“随意性”相对的不是“摹拟性”，而是“有理据性”^①，“摹拟性”仅是“有理据”的一部分^②；这也是忘记了一幅影像的整体外貌可以是摹拟的，同时也包含着各种不同的随意性关系）。然而，就一般外貌而言，大部分影像确实“酷似”它们再现的事物；“非具象”视觉艺术也绝非（至少就问题的这一层面）人们常常期待的反例：因为抽象绘画或纯电影“镜头”，亦如其他影像，都会与一物形似（浅浅的侧影、暗示的轮廓、几何的形状等）；被再现内容如实呈现了日常实物的影像，与非具象性影像之间的区别，就在于这“一物”的地位，而无关形似问题。

所以，对影像的符号学思考一开始就提出摹拟概念是很正常的。但是对影像的思考不应止步于此。何况人们对摹拟问题以前已经做过大量评述（尤见查尔斯·威廉·莫里斯以来美国符号学家的著述和法国《交流》杂志的前几期）。今天应当做的事，就是让这种思考超越摹拟问题。

确实存在着一种可以统称为唯图像性的认知态度。它是影像符号学的一个阶段的特征，即初始阶段的特征。我们知道，查尔斯·桑德

① “随意性”（arbitraire）指表意形式和表意内容之间没有相似处，“有理据”（motivé）指两者之间有相似处。——译者注

② 查尔斯·桑德斯·皮尔斯区分开象征符号（= 随意性表意）和形似符号（= 摹拟性表意），也区分出指示符号（= 因果推理表意）。我们将看到，按照索绪尔的说法，形似符号和指示符号都是“有理据的”。同理，埃里克·比桑也区分出两类“内在性”（= 有理据的）表意：一类是依据因果关系的表意（= 皮尔斯的指示符号），一类是依据“模仿”关系的表意（= 皮尔斯的形似符号）。总起来我们可以说（按照雅各布逊的思路），有一种**隐喻性理据**（类似性）和一种**转喻性理据**（邻近性）。

无论如何，摹拟性不是有理据性的全部，因此，与它相对的不仅是（也不简单地是）随意性。

斯·皮尔斯（在我们的研究领域中，他是先于任何人的首创者）把相似性（likeness）视为图像符号的界定标准：他依据这个特点把图像符号与另两类符号范畴（指示符号和象征符号）区别开来。从近期研究来看，这个观点需要调整和修正，我们随后再谈这个问题。

皮尔斯之后，还有很多人（往往不如他细致和深刻）情不自禁地过分强调图像的图像性。在我们周围，在我们身边，顽固鼓吹划清“影像语言”和“词汇语言”界线的思考、印象、意见和反应纷纷出炉（就像缤纷杂沓直至无可可循的一部扩版的圣书），这条分界线不给中间形态和彼此包容的形式留有任何余地。这种近乎神话式的分类包含着引发对抗的危险：它提出各类角色，于是心理剧般的投注便跃跃欲试，争夺这些角色：影像纯粹成为赌注，人们往往用它对抗“词汇”。于是我们看到对“电影艺术”的各种吹捧，说它具有的魅力和效能与假设的非语言性恰成正比。于是我们看到视听教育（好在这不是它的全部努力）打算撤走词语的一些企图，尽管在这些领域中词语的存在毕竟是最必要的同时也是最简单的教育手段。于是我们看到几乎到处都有一些作者一本正经地向读者推荐仅用一个箭头连接两点的一份“图解”，尽管用最简短的一句话就能表达同样意思。于是我们看到一些专搞影像的人（不是所有的人，也不是成天如此）甚至直言不讳地贬损词语（也是使用词语啊！），他们对我们说：“空话连篇，叽叽喳喳，啰里啰嗦！跟我说一幅好速写、一张好照片吧！”：仿佛没有无用的影像！

确实，“反对”或赞成语言，“反对”或赞成影像，都没有任何意义。我们的研究计划则源自如下信念：影像符号学将与语言学客体的符号学并存（有时是两者交叉，因为许多信息是混合的：这里不仅涉及显现内容包含文字说明的影像，而且涉及在影像中潜在地发生作用的语言学结构，以及反过来有助于形成语言结构的视觉修辞格）。我们认为，问题不在于抛弃摹拟概念，而在于深入论证这个概念，赋予它相对

的意义。摹拟性和符码化并不构成简单的对立^①。除去其他功能，摹拟也是转换符码的一种手段：若说一幅影像酷似它的客体，这就是说，借助这种相似性，解析影像时就可以利用解析“现实”客体时运用的那些符码：在图像性的掩饰下，在图像性之内，摹拟信息可以借用各种各样的符码。此外，相似性本身也是符码化元素，因为它需要对相似性做出判断：随着时间和地点的不同，人们认为相似的影像，未必是同一些影像，皮埃尔·弗朗卡斯代尔的著述已经充分证明了这一点。

影像不是一个闭关自守的帝国，不是与周围事物全无交流的封闭世界。影像（如同词语，也如同其他事物）不可能不被“拉入”意义的游戏中，即调节社会内部表意活动的万千变化中。从文化控制了图像文本的那一刻起（文化已经存在于影像创造者的头脑中），图像文本就像其他各种文本一样，都会打上修辞格和表述的印记。影像符号学离不开一般符号学。

因为问题就在这里，而不单是语言学问题。在围绕影像展开的一些

① 我们正好在这里（尤其在此）指出，我们的几点意见，既是批评也是自我批评，但愿是一种演进的标志。在《交流》的前几期中，关于视觉信息的一些文章（特别是我的文章！）错误地过分强调“摹拟性”与“符码化”的对立，以至于有时提出摹拟性完全有权排斥任何符码。如同其他许多例子，这个实例表明了唯图像性会给视觉符号学的所有计划造成一种幼稚病的危险。

可以理解，首先给人以强烈印象的是摹拟性表意截然不同于最为经常和最为精确地分析过的表意，即语言学表意。这个区别确实存在，也分外明显；但是，当我们处于图像思考的初期，尤其是特别关注在影像中可感知的全貌时，我们往往夸大了这个区别。（只有更进一步，我们才能够重新找到语言，而且只是它的局部功能：围绕影像，说明文字或随图文字中的语言；影像之内，作为各图像系统中的一个系统；影像之外，就是人们谈论影像的话，因此，在一定程度上就是影像想说的话。）

只要我们没有重新找到语言，我们往往只会注意到语言的缺席（实际的缺席和想象的缺席）。这时，我们就会面临三重“连锁反应”的危险：

1. 混淆纯语言和符码，而纯语言只是现存符码之一；这种符码仗着自己的重要社会功能而享有特殊地位，但是在符码分类中未必享有特殊地位；
2. 因语言的缺席而断定符码的缺席；
3. 返回来，把所有符码都归入语言的名下。

混争中,那些采用稍具理论性概念的人一般都会遇见一个尊崇图像反对表述的人指责他把一些“语言学”概念偷偷搬进一个完全陌生的领域,这些概念在这里毫无用武之地。指责人家外推法运用不当^①,这是一种常见的指责,它貌似合乎情理,实际上掩盖了许多模糊和笼统的看法。切勿把语言学的概念工具和更加广泛的符号学的概念工具混为一谈。两者之间并非没有联系,确实如此。在一些符号学研究中,外推法比较仓促,也确实如此。但是不应以此为借口忽视两类概念的灼然可见的区别,一方面是音素、词素、单词、双重分节、前缀、后缀变化、单数变化、口的张开程度等概念(就其定义本身而言,这些概念是纯语言学的),另一方面是语意段、聚类体、派生法、生成、表观层面、内容层面、形式、实体、表意单位、区分单位等轻易就可堂堂正正地归入一般符号学的概念:也许,这些概念就是从这类角度(索绪尔或皮尔斯的符号,叶尔姆斯列夫的内容/表现等)构想出来的;也许,它们起初是参照纯语言确定的,但是随着思考面足够宽泛,这些概念也能够用于(没有变形)另一些表意客体。尤其是用于影像(但是,不再限于影像,因为还有其他不应忘记的内容:所有既非语言学亦非图像性的内容,譬如,一些书写形式,或者还有叙事性的内在结构)。因此,在影像中寻找聚类体是一回事,无论如何要在影像中发现音素,那就是另外一件事了。只因一个概念最初是由语言学家创立的,便把这个概念的适用范围最终限定于语言学客体,这是不够的。想要衡量一个概念的适用范围,关键不在于“元老”的身份或职业,而在于概念本身的轮廓、意义和清晰度。区分性语音特征这类概念(不能与区分性特征概念混为一谈)恐怕就不可能转用于图像研究;但是,这可不是因为这个概念是由语言学家创立的,而是因为影像(至少是视觉影像)不属于语音。反之,尽管聚类体和语意段这两个术语最初来自语言学地域,但是两者的区分仍然

① 外推法(extrapolation):这里指把已知概念延伸推广到原领域以外的领域。——译者注

完全适用于图像研究，那是因为在语言学家自己对这两个概念的界定中找不出任何要把纯语言和其他表意系统截然分开的意思。一份信息的不同片段可以建立**在场关系**（=语意段关系），这些片段也可以在缺席情况下“替换”可能出现在同一位置上的另一些片段（=聚类体关系），迄今为止，对纯语言中这个现象的研究确实最精细，对其他各个领域这个现象的研究则偏少，但是，这一现象的呈现范围并不因此而仅限于语言学。

总之，讨论以语言学为依据出发实施的外推法的“合法性”时，人们在有些情况下忘记了这不是从语言学出发实施的外推法（因此，这不是外推法），而是采用了一种更具普遍意义的工具，这种工具来自各种不同的研究，包括一些语言学研究。另外一些研究（它们也往往被忽视）是逻辑学、精神分析学和社会学等方面的研究。“两口之家”（=影像和语言）是想象力短浅的表现。

拒绝**孤立研究影像**，拒绝在苦思冥想影像的图像性时脱离所有其他思考，拒绝割断它与一般符号学和文化思考之间千丝万缕的联系，这绝不是把影像研究并入语言学中。

在近乎失去理智的“视像”热（或“视听”热）泛滥时期，重温这一切毕竟有益无害。一段**信息**是视觉的，它的**符码**并不因此就全是视觉的；一个符码显示在视觉信息中，它并不因此就从不显示在别处。此外，符码（即使是视觉的）从来不是可见的，因为它是一个逻辑关系网络。视觉“语言”与其他语言保持着系统性联系，这些联系是多样和复杂的；如果把“词语”和“视像”对立起来，视其为自成一体互不相干的两大板块，那就没有任何益处。视像（如果把它理解成特殊视觉系统的总和）并没有君临天下统治着自己假想的整个王国，即全部有形的视觉信息。相反，它在非视像信息中起着相当重要的作用：在自然语言的一些词汇领域中，自然语言的语义结构就包含着视觉构型和视觉分

切,尽管有些不同的偏差:可见世界和言语彼此并不陌生:尽管对它们的符码的相互作用尚未研究透彻,尽管不能把它们的关系视为前者对后(或后者对前者)的完整的依样画葫芦般的“复制”,纯语言的一个功能(还有其他功能)毕竟是命名视觉显现的各个单位(而且有助于显现它们),视觉的一个功能(还有其他功能)毕竟是启迪纯语言的语意构型(也从纯语言中获得启迪)。这里涉及感知和语言的关系的问题:这是论述颇多的基础性的老问题。最近,A.J.格雷马斯从符号学的角度为这个问题开辟了引人注目的前景^①。

视觉信息不仅从外部(新闻图片的说明文字、电影中的对话、电视的解说词等所起的作用)得到纯语言的补充,而且从内部和通过其视觉性本身得到纯语言的补充,正因为视觉信息结构的一部分是非视像的,它才可以被理解。

此外,假如没有语言可借助,我们也根本谈不了视像。假如视像是无法谈论的东西,它的存在余地就会小得多。这一页文字就用了法语……

确实,按照目前一些讨论赋予“视像”概念的极端和僵化的定义,“视像”概念就是一种幻影或一种意识形态,而影像(至少就此意义而言)纯粹是一种并不存在的东西。

至少就此意义而言:我们十分强调这个保留条件。因为假如我们认为图像实际上毫无自己的属性,我们就不会为它著书立说。切勿忘记,这也许是一种可能的见解。但是,这可不是我们的见解。拒绝建造人们往往希望我们建造的一个封闭领地(犹如一座枕戈待旦的要塞,抵御一切异己,特别是抵御“语汇”),这是一回事;否认人们发现了有些信息具有影像形式和有些信息不具有影像形式这件事的重要性(切勿忘

^① 关于自然语言,引入了“语义层次”相对的“符号学层次”的概念(参阅《结构语义学》)。关于视觉信息,引入了“一门自然世界符号学的条件”整体(《语言》,第10期,1968年)。

记, 图表一类信息带有部分影像形式), 则是另一回事了。

简言之, 我们不要固执和简单地把影像和词汇对立起来, 不要搞任何影像收复主义。今天的工作主要是把影像放回到各种各样的表述现象中; 大约这就是“研究图像”: 确实应当研究影像。

在上述所有这些议论之后, 还有“领域”概念本身值得研究。什么可以向我们证明, 在符号学研究中, 最基本的划分是领域的划分? 什么可以向我们证明, 符号学的工作应当分布到排序齐整、彼此一律保持着逻辑学家所说的这类外在性关系(=没有任何共同区域, 没有任何“必然产物”)的一系列“部门”(影像领域、音乐领域、文学领域等)? 在这种看法中难道没有走向形而上学的危险吗? 因为领域(在更接近字面的另一层意义上)的确有一种现实性: 它们是便利的工作手段, 是图书目录学的纲目, 是“专业化”的实用提示, 是构成必要分工的适当界限; 它们等同于权限; 我们不能胡子眉毛一把抓。但是, 以此为据, 我们就不必急于做好更深刻和更实质的划分了。因为, 如果对更深刻和更实质的划分研究得更细, 它们就必然不会沿袭如今许多人所熟悉的途径。每个领域都是一个传统单位, 都是在同一批研究者所属的社会中颇为流行的常用和“幼稚”的分类法传给这些研究者的单位。就这个术语的最严格的意义而言, 领域是一个前科学的单位。

一些领域在一定程度上对应于一些类型, 即比较稳定的社会实践: 譬如广告, 它既可以使用口语, 也可以使用文字、固定影像和活动图像, 诸如此类, 不一而足(但是, 就其社会意图和功能而言, 它毕竟仍是广告); 譬如小说(经典小说), 它是史诗的偏远变体; 譬如若干“文学体裁”, 它们的分类可以追溯到古老的修辞学。另一些领域的统一性来自路易·叶尔姆斯列夫所说的表现材料, 或者来自(但情况没有多大区别)几种表现材料的特殊组合。正是在这个意义上说, 绘画是一个领域; 它自身包含着(至少是“经典”绘画)一种表现材料: 手绘的独特

和静态的影像。还有摄影：机械复制的独特和静态的影像。还有照片小说：机械复制的静态的多幅影像。还有连环画：手绘的静态多幅影像。还有电影和电视这对形式：机械复制的与不同声音元素（话语、音响、音乐）和文字说明相结合的多幅活动影像等等。

而对符号学研究来说，最重要的划分未必对应于自觉的社会意向单位（= 类型），也未必对应于技术—感觉单位（= 即表现材料，亦即“载体”或“渠道”，这是如今来自控制论和社会学的通用术语）。符号学应当努力抽取和逐步走向的单位（哪怕研究工作不是从这种单位切入）是结构构型，是叶尔姆斯列夫所说的“形式”（内容的形式或表现的形式），是系统。这是纯关系单位，是切换性场域，不同单位在场域内部通过彼此的关系获得意义。只有分析工作（这是相关原则的一个方面）才能重构这些单位：它们不以自由状态存在，它们呈现在社会意识中的方式不同于它们呈现在广告体裁和电影“载体”中的方式。其中许多完全不同的单位，可以在利用同一渠道或属于同一类型的信息中共同发挥作用：在单独一段信息中有许多符码^①。其中一些绝无变化的单位，可以融入（显示在）那些属于不同类型和不同载体的信息中：有许多符码可以在多种“泛语言”中通用。研究影像未必是寻找全部影像的整个系统，即独自囊括影像中可识别的全部表意活动的唯一和完整的系统（而且，这个系统只能出现在影像中）。在图像中，并非一切皆具图像性，在图像外，亦有图像性元素。

这篇文章的立意大概即多且杂；所以我们有意在此做些概括，把它

①* 所以在《语言和电影》（第五章）中，我认为按照叶尔姆斯列夫的严格说法把这个具体的表述单位称为文本是合乎情理的，这是人们习惯称作“信息”的显现单位，但是它名不副实，因为它带有多个不同符码的印记，因而是由多个不同信息构成的。严格说，信息只是采用单独一个符码的一部分文本（或一个方面，或一个层次）；反之，在一个单一文本中，有多少信息就有多少符码。这样界定的文本，在电影中是影片，在雕刻中是雕像，在文学中是书籍，等等。

们分成几个命题。可能，有的命题会被赞，另一些命题会被踩：而我们并不要求全盘赞成或全盘反对，所以我们做如下分述。

1. 视觉信息可能不是摹拟的，至少就术语“摹拟”的通常意义而言。在此，我们一方面遇到了所谓“非具象”影像问题，另一方面遇到了皮尔斯的逻辑图像问题，或更确切些说，就是视觉图像之间的逻辑图像问题。

2. 视觉摹拟（这里是指对它的通常理解）允许所谓的量变。譬如，A. 莫尔斯这类作者提出的不同“图像性程度”的概念；这是多多少少更宽泛的图示化问题，是各种不同层次的“风格化”问题。

3. 视觉摹拟允许质变。文化不同，人们对“逼真性”的判断也不同。在同一种文化中，逼真性的判断标准也不止一个：两件东西总是在一定的关系中才谈得上相似。因此，逼真性本身就是一个系统，更确切些说，是一组系统。

4. 视觉信息的总体表象可以呈现出高度的图像性，但是并不因此而不再包含多少可能成为系统的逻辑关系（= 这类关系如果在其他特定差别消失以后依然保存下来，便可从最忠实的“相似体”逐步转为最“抽象的”的图示）。尽管这些关系出现在图像中，但是它们之间的关系不是图像性的；其中一些关系是“随意性”关系。因此，相似性本身含有一些系统。

5. 人们通常称之为“视像”的许多信息，实际上是混合型文本，通过它们的物质性本身就可以说明这一点：有声电影、带有说明文字的影像等。

6. 许多视觉信息不是上述意义的混合型信息，但是就其结构而言它们是混合型信息（不要把运用不同符码的异质信息与呈现形式为复合形态的信息混为一谈：有些信息同时呈现这两种混合性）。埃米利奥·加洛尼的新著（《符号学与美学》，巴里，拉泰尔扎出版社，1968年）充分阐明了这个问题。

无法设想影像会具有完全独特的和可以面面俱到地说明它的一种符码。影像是由多种多样的系统形成的，其中一些系统是纯图像系统，另一些系统也出现在非视觉信息中。这里提出的（具体而言）各种不同问题是：图像学问题（潘诺夫斯基），同一影像中若干不同符码叠加的问题（艾柯），还有更宽泛的影像的社会文化分层问题（弗朗卡斯代尔、罗兰·巴尔特、皮埃尔·布尔迪厄等）。

7. 截然对立“视像”和“语汇”是简单化做法，因为这种做法排除所有交叉、重叠或组合的可能（见上述第5、第6点）。这种对立是局部的和局域性的，因为它忘记了原来既不是纯视觉的也不是纯语言学的全部表意。

8. 图像研究可能使用涉及表意、传播或信息的一些理论概念，这种使用方式不等于固守视觉堡垒的各类人士自以为从中发现的外来“语言学”概念的入侵。因为有些语言学概念（并非全部）在自己的领域内接受了禁止输出的限定；另一些语言学概念则部分（但不是全部）成为符号学的方法论工具，这些概念同时超出了语言学分析领域和图像分析领域，但是，如果图像分析仍然希望研究表意活动，那就不能无视这些概念。

9. 思考图像时，往往不是生成影像，而是生成词语。在这种情况下，我们可以看到（这是最普遍的反应）一种经典的元语言现象：纯语言可以充当形形色色的泛语言客体的元语言，甚至充当其中那些不属于语言学范畴的泛语言客体的元语言。我们也可以提供一种更激进的而且是从纯语言走向文字的解释（这是那位让·路易·谢弗的见解）：仅仅通过我们从影像中读到的内容，影像才存在。但是，在这两种情况中，视像的符号学毕竟都不是（基本不是）一种视觉活动。这是不让影像王国闭关自守（=视像纯洁性的神话）的又一个理由。

10. 总而言之，图像摹拟（这个概念应当保留，因为它表示诸多影像的一个十分明显的特点）只能是思考影像的一个出发点（并非总是必

要的，但常常是便利的和重要的)。符号学家的工作可能从摹拟之外开始，否则我们可能担心（尽管有些夸张），除了影像的相似性，关于影像再也无话可谈。我们所说的“之外”也可以理解成“之内”：既有附加在摹拟之上的符码，也有制造摹拟的符码（这些符码涉及逼真性）。然而，从另一个意义上说，研究前者和研究后者的结果都是把视觉符号学的工作放到摹拟概念之外；既然摹拟概念为视觉符号学研究的最初高潮做了铺垫，它就不应当导致这项研究的夭折。

第八篇

再论内涵

1971 年

如今，我对内涵问题的提法已经不同于我自己的早期著述。

这种演进有两个走向。首先，与第一符号学时期相比，内涵概念本身已经退居次位：这种相对的退缩源于符码的多元性假设在此期间已经被确认和接受。显而易见，通过从两个建模（两个符码）出发把握文本的分析，外延内容和内涵内容的区分确实获得了自己的最佳操作效益：这是一个内在的双元概念。一旦基本分析方法转为让文本尽显风采、让表意形式绽放自己的多义性，我们在文本中可以看到印记的符码在许多情况中恐怕就不再是双数的。我在《语言和电影》一书中决然采用了一种多符码形式化做法，使内涵概念的地位很不显眼，这并非偶然。

无须由此而抛弃这个概念。在一个文本内的可识符码即使多于两个，也可以按照逻辑分为两个组别。就电影文本而言，我们确实应当

区分（本卷第三单元力求证明这一点）感知性摹拟“之前”就有的符码（制造摹拟的符码，负责逼真印象本身的符码）和感知性摹拟之后出现的符码，后者是以摹拟为前提又把自己特有表意叠加在摹拟之上的符码；同样确实的是，“前符码”是负责表层意义（=图像性）的符码，“后符码”是把人们通常认为的各种非表层的、“象征性的”和“次级的”意义植入影片中的符码。如此，这两组符码的对应地位十分符合叶尔姆斯列夫设定的外延内容和内涵内容的对立，尤其是人们还希望记住叶尔姆斯列夫本人谈到的各种（不是单一）内涵符码。

然而，无论如何，一旦需要描述每个符码和为其命名（一旦“内涵符码”或“外延符码”的标签变成我们补充的但自身不足以界定上述符码的一种说明），二元对立的方法论意义即使被保留，对它的评价也必然下跌。罗兰·巴尔特在《S/Z》的两个章节中（第13—16页）以另一种方式指出这一点，那两个章节的标题就颇有意味：“内涵：反驳”和“毕竟为内涵一辩”。

更具技术性的二度加工并不涉及概念的重要性本身，而是涉及在我们保留这个概念的范围内理解它的方式。关于这个问题，埃米利奥·加洛尼的《符号学与美学》一书（巴里，拉泰尔扎出版社，1968年）的第三部分包含了我以为十分有益的说明，它们促使我重读叶尔姆斯列夫的始终鞭辟入里的文章。

我由此发现，对于叶尔姆斯列夫的定义存在着一种相当普遍的误解，我自己至今还是这种误解的受害者。我们通常认可，在一个内涵符码中表意形式是由外延符码整体（表意形式+表意内容）构成的。但是，正是在“构成的”说法中存在着全部难题。我们似乎用它说明外延的表意形式和表意内容加在一起足以形成内涵的表意形式，以至于内涵的特性就在于没有专门表意形式也可以运作（参阅本书第316—317和第111—112页），因为外延本身就代替了表意形式。

按照这种精神，我可以假定可识别的被摄客体（外延的表意内容）和拍摄它的方式（外延的表意形式）两者（唯独两者）提供了内涵的表意形式，内涵表意形式则以一种电影风格、一种氛围等为表意内容（第74—76页和第90—91页）。但是，在这类分析中提及“拍摄方式”时，我们会把貌似解决的问题当作已经解决的问题：我们视为外延表意形式的这种拍摄方式，只有在人们实际上已经（私下里）把内涵图示整合到拍摄方式中时，才能够有助于（如我们所愿）确立一个内涵表意内容，譬如，在各种不同的电影类型片中各类照明的“象征意义”：因此，人们不知不觉中把已经是内涵表意形式的元素，或者至少是这类表意形式一部分，称为外延表意形式。反之，如果我们提出的“拍摄方式”确实被视为纯形态的外延（因为它通过摹拟符码的作用仅仅为我们提供可识别的客体），我们就再也不会再有内涵的表意内容：客体将被识别出来，但是不是内涵化的，它不牵涉自身之外的任何意义。

因此，应当承认，内涵既有自己的表意内容（后叶尔姆斯列夫的传统从未质疑这一点），也拥有自己的表意形式，关于是否有表意形式问题，这个传统还相当模棱两可。

在这里我们重遇（但是以出乎意料的方式）叶尔姆斯列夫的**内涵体**概念，其实，传统的解释并没有让人理解这个概念：既然内涵的表意形式并不单独存在，为什么还要求助所谓“内涵体”的特殊类型单位？

实话实说，尽管印象不浅（而且尽管有法语后缀 *teur*^① 这种令人不快的提示），但是“内涵体”并不是内涵的表意形式，而是内涵的表意内容：被内涵化的内容，而不是创造内涵的元素。在《语言理论导论》中，讨论这个问题的章节（第22章）的一段阐释首次引入了“内涵体”一词（第158—159页，法译本，子夜出版社，1968年），这段阐释显

① “内涵体”（*connotateur*）一词的后缀为 *teur*。——译者注

然是谬误的主因，因为它没有明确区分表意形式和表意内容，由此人们尤其误以为内涵体是内涵的特殊实体（通过提供给我们的各种模棱两可的说法，内涵体也可以是既包括被内涵化的内容也包括创造内涵的元素的双面实体）。但是，后面的内容排除了一切模棱两可；譬如，我们从中间读到（第160页）：“因此，把内涵形式的整体视为以外延语言为表现形式的内容，似乎是合理的；用语言或更确切的内涵语言表示这些内容和这种表现形式构成的整体，似乎也是合理的。”（强调系原作者所加。）在同一页上，关于这个问题，还有两三句话也是清楚的。

比术语本身更重要的是，叶尔姆斯列夫在第22章中的论述往往让人觉得他认为外延符码及其表意形式和表意内容独自构成内涵表意形式，这种内涵表意形式就等同于内涵体；因此，我们刚才认为不可能成立的观念似乎又可以接受。譬如，他在上述句中写到，各种外延语言“都是表现形式”，其内容就是内涵体。再看第161页：“因此，一种内涵语言不是一种纯语言。它的表现形式层面是由内容层面和一种外延语言的表现形式层面构成的。”（这里的强调系我所加。）

但是，叶尔姆斯列夫著作的注释者至今不曾把这些段落和类似段落严格置于它们的语境中。同一章节的另一些段落让我们有可能开始这项工作。书中第159页说，内涵体有别于“符号”，因为它们始终涉及外延符码的两个层面，而不是一个层面：因此（暂时而言），为了确立一个内涵，外延的表意形式和表意内容都是必不可少的（我们并没有说是足够的）。在下一页，叶尔姆斯列夫把纯语言是民族的“象征”或方言是一个地域的符号的通用表示法作为实例，写道：“我们称之为法语的语言学公式或多个公式和用法，是‘法国化’内涵体的表现形式”（强调系原作者所加）：这句话貌似把我们直接引向造成难题的那段阐释，然而正是这句话有助于走出难题。因为，叶尔姆斯列夫选择的实例是特殊类型的内涵，它的特殊性恰恰表现为外延符码整体通过自己的单独存

在就具有表意形式的作用：不是法语的一个具体特点（否则我们就可以从中找到一个独立的内涵表意形式）而是这种纯语言整体令人想到法国和造成“法国现象”，因为我们使用的是这种语言，而不是别的语言。确实，在这类情况中，外延符码独自构成一种内涵表意形式。而叶尔姆斯列夫思考的正是这种情况，无论涉及各种纯语言整体（如“法语”实例），还是涉及我们今天所说的各个纯语言层次（但是也涉及表述整体），这正如他稍前给出的大家熟悉的实例（第156—157页）：“创意风格”、“所谓常规风格”、“高雅风格”、“粗俗风格”、“通用语言”等，或者相反“属于不同社会和职业群体的泛语言”等等。在如此众多的现象中，它们的内涵化就是通过外延符码（如果涉及纯语言的各个层次，则是次符码）自身实现的；如叶尔姆斯列夫所言，外延符码就是内涵的表意形式。

然而，尽管作者特别思考了这类实例，他在另几段文字中提出了更可推广的观念。而且，这个观念适用于纯语言的各个层次，因为这些层次原本只有一些词汇和一些短语等，因此可以被视为符码中一组变体的构成形式，而不再是一套完整的次符码。显然，叶尔姆斯列夫涉及（第159页）外延符码分析时所说的一番话就是他考察的问题：“只因与其不同的内涵体相互关联而有所区别的符号，必然呈现为多样化形式”：因此，组合的变体（这里，我们记得叶尔姆斯列夫赋予术语“多样化形式”的意义）皆属于外延符码，他认为，这些组合性变体是等值的（因为这些符号“仅仅”因为自己的内涵“而不同”），但是由于各自与多种不同的内涵表意内容相互关联，因此它们是“多样化形式”，而不是自由的变体。在这种情况下，内涵表意形式不是由外延符码构成的，而是由这个符码的若干确切局部构成的（若干符号的若干“多样化形式”）。

立意相同的另一段落则说得更清楚：“显然，若干类符号和若干内涵体之间的相互关联是一种符号学功能，因为符号的类别是这些被视为

属于内容的内涵体的表现形式（第160页，强调系原作者所加）”：因此，叶尔姆斯列夫认为，在外延的“若干符号”（连同它们的表意形式和表意内容，因为这里涉及“符号”和若干内涵体之间存在一种“符号学功能”（即他的术语中所说的表意形式和表意内容之间的关系）：在内涵符码内，这些符号起着表意形式的作用，内涵体则是对应于这些符号的表意内容。但是，这一切涉及外延符码的一些符号，并不涉及这些符码本身和符码整体。

无论叶尔姆斯列夫的深层意图是什么，我觉得，如今，唯独他的文章提出的第二种解决方案（不是被滥用的第一方案）令人满意。第一方案考虑到如下事实，即一些外延符码的使用方式自身就具有内涵价值；但是在这种一视同仁地涉及整个表述的“大内涵”之外，这个方案无助于理解精细和确定的内涵如何能够叠加在外延表述上。

务须考虑到内涵符码会按照自己的方式重新呈现外延的文本（它需要外延的文本，在这里它是第二位的），以便从中选择一些片段或一些片段组合作为自己的表意形式（而且，内涵符码在这方面积极影响第一层符码）。

因此，内涵无非是外延的形式（见本书第316页和第111—112页）的说法是不正确的，因为只有把自己的形式附加在外延形式之上时，内涵才能够确立。内涵的表意形式有一种理论上的自主存在，而且它只是在材料层次上与外延层次重合（这种材料上的重合可能在很大程度上造成了我在这里批评的种种谬误）。已经包含着一种（或多种）符码的外延层次，对于内涵而言，就变成了可以重新加工改造的简单载体。

叶尔姆斯列夫特别强调外延符码（双面层次）和内涵表意形式（单面层次）之间密切的和不对称的联系；这些论述是如今在符号学中广泛流行的观念之源，即内涵是“脱颖而出的”或“错位的”符码：来自内

涵方面的表意形式独自“积累”在外延整体（外延的表意形式和表意内容）之上，内涵的表意内容则渐渐充溢和完全显露出来（从而有“脱颖而出的”效果）。至于积累区域，正是它暗示了内涵表意形式无非就是完整外延的符码；积累区域也使我试图驱散的误解难以消释。

而我以为，应当以完全不同的方式理解这种选择性的和单方面的积累式构型。它符合叶尔姆斯列夫洞见的一个值得注意的现象（即使他解释欠佳）：当我们从作为独家享有的表意形式方面走向内涵时，外延符码整体开始发挥作用。外延给次级内涵符码提供的东西，是内涵表意形式的载体，而不是表意内容的载体。显然，表意内容毕竟会受到影响，因为它们与表意形式密切相关。但是，如我们所见，这里是一种间接的影响：外延和内涵的唯一直接联系是通过内涵表意形式的联系。

用法语写就的一首诗篇中，各种纯诗歌内涵是通过它们的表意形式而不是即刻通过它们的表意内容来提炼法语，在这里法语就是外延符码：“书写”正是通过自己的表意形式磨合语言。在这类诗篇中，我们看到的就是嵌入语言中的诗歌表意形式；尽管诗歌的表意内容也同时被修饰，尽管对表意内容的修饰仅仅来自对语言的这番加工改造，但是，它本身并不属于语言学。

电影亦如是，在电影中，内涵符码只有通过自己的表意形式才能够在外延中（即在摹拟符码产生的影像和声音中）直接可识：电影风格首先是具体呈现在影像和声音的物质材料中的一组表意形式，而且符合这种风格的表意内容并不直接产生在影片的文本结构中，即使我们只能从文本结构出发去把握表意内容。我们看到，如果我的这种理解至少是对的，那么，叶尔姆斯列夫的思想真是比初看上去更具现代风采呢。

从这个新角度看问题，一种电影风格（因为各类“风格”是在内涵之列）可以被界定为具有独特表意内容（展示的魅力、各种不同的韵味、意识形态含义等等）和独特表意形式（选择若干胶片类型和焦

点、若干角度、若干蒙太奇格式、若干摄影机运动，等等）的双面内涵实体。

但是，在一部再现性影片中（因为务必记住，无论我们以何种方式确立内涵理论，它都仅仅适合具象性文本，因为它起初就至少规定了被称为外延的第一层次的理想存在，外延层次先于一切具体的书写活动），在一部故事体影片中，内涵的表意形式是在全套摹拟性造型（外延）之上确立下来的。

这些外延性图像符码的表意形式和表意内容到底什么样呢？它们的独特作用，它们的定义本身，就是仿制，就是确保可识性；所以，在这些符码中，表意内容是作为已知事物的客体，表意形式则是作为认知这个客体的依据的全部感知素材。（在电影中，影像部分的表意形式包括：点点光影、图像轮廓、被一定时长的黑影分开的定速流动的画格，等等。）

内涵表意形式就是在如此界定的兼具两面的外延层次上发力。实际上，内涵从不是孤立的，它永远是一个事物的内涵。如果一个影片段落“浸沉在忧伤气氛中”（常见说法），这时，忧伤并不以独自分立的形式呈现在银幕上；否则，这将不再是内涵化的忧伤，而是外延化的忧伤，如同词汇忧伤直接表示的（但不是呈现的）忧伤；如果我们可以说如同一种内涵（更常说一种“气氛”）的忧伤，这是因为忧伤的内涵离不开构成这段故事体的各种不同客体（外延化的），因为它“附着在”这些客体上（我们也常这样说，而且意义非常明确）。这种情况毫不奇怪，因为内涵表意形式（即为营造这种忧伤氛围而采用的照明、遮光、视角等）就是在我们拍摄这些客体的时候具体实现的，也因为整个外延内涵系统的特性就是永远同时具有两种意义，一是直接表示事物，一是间接评述事物，两者同时并举。

内涵的表意形式就是这样投射到外延的表意内容中（即可辨识的客

体)。但是,它也一举调动了外延的表意形式。实际上,这里涉及同一过程的两个方面,通过这个过程内涵借助自己的表意形式与完整的外延化运作衔接。

实际上,影片拍摄活动毕竟已经发挥了摹拟符码的作用:为了“复制”客体,必须拍摄客体。但是,在不至于辨识不出客体表象(或与之不同)的前提下,拍摄客体的方式不止一种:这就等于叶尔姆斯列夫在我们引述的那句话中(第390—391页)所说的“多样化形式”:外延方面的非相关变化形式,内涵方面的相关变化形式。刚才包含了忧伤内涵的这个客体,现在将包含“荒谬”的内涵(仅举一例),因为拍摄它的角度和用光将有所不同,但是仍然可以认出这个客体。因此,前后两种拍摄方式是内涵表意形式,但是两者仍然还是外延表意形式,因为两者都能够让人认出客体:它们做到了准确摹拟,这是它们的正经工作。内涵表意形式和外延表意形式交汇在一起,然而并不相混。

在语言学中也可以在同一形式下看到这个现象。譬如,讨论语言学内涵时的经典实例:两个法语单词 *crin-crin* (“吱扭琴”)^① 和 *violon* (小提琴)。这是具有同样外延表意内容的语音段(=表意形式),表示同一可识客体(这里是一个确定的乐器,是文化分类学中的一个单位);但是,它们的内涵表意内容不同,因为在小提琴一词中没有“吱扭琴”一词独有的俚语色彩和贬义。在内涵中,这是由相关性区别划分开而又可以互换的两个不同的表意形式;在外延中,这是同一表意形式的两个自由变体,它们不能互换,但是仅能替换(请记住,前一个术语用于表示语音层面的变化导致词义的变化,后一个术语用于相反情况)。小提琴和吱扭琴两者都属于外延符码,因为两者都明确表示一个具体物件。但是,它们的区别则不属于外延符码,正是在这种符码中(在那里它们表

① *crin-crin* (蹩脚的小提琴,如同带有贬义的“吱扭琴”和汉语谐音译名“歪歪林”)。——译者注

示同一物件),这种区别完全消失。因此,外延的表意形式,这些语音片段也是内涵的表意形式:两者之一给乐器增添了“平庸”的内涵,另一个表意形式则给乐器增添了“正常”的内涵(其实,小提琴一词具有零度内涵,但是这也是一个内涵单位)。所以,外延的表意形式和内涵的表意形式实际上是重合的,而形式上并不重合,因为在其中一个层面上的两个相关单位,到另一层面上就剩一个单位可以参照了。这种双重性及其配置(正是吱扭琴一词而不是小提琴一词让人想起言谈随便和不屑一顾的样子)是内涵符码对外延符码加以特殊重塑时需要考虑的因素,在这里,由两个语音片段构成的同样物质载体是这种重塑的基础。正如我们在此指出的,当皆为摹拟性的两种拍片方式呈现给我们同样可以辨识但是内涵意义不同的客体(或客体组合,即故事体的同一片段)时,上述所有说法也适用于影像。

因此,严格地说,内涵无非是在确定外延的诸多方式中做出的选择(见前第316—317页和第111—112页),这种说法没错。但是,这个说法极不完全,因为它所说的选择过程的可能性实际上与它避而不谈的一个条件息息相关:拍摄影片的不同方式(确实,这些拍摄方式都是创造外延)必须是从另一方面,通过另一个文化符码,而别具内涵化价值:否则,不同的拍摄方式也无非就是外延化的同义叠用。总之,一种拍摄影片的方式始终是内涵表意形式和外延表意形式交汇之地(在材料中,不在符码中):有前者,因为有各种各样的方式,有后者,因为我们拍摄的是各种各样的客体。

必须排除符号学中常见的把内涵表意形式视为外延表意形式和表意内容的简单总和(加法)的做法,而必须把它理解为特殊的无法归结为任何外延的社会文化构型,但是内涵表意形式的创造具有自己的特性,甚至决定意义的特性,那就是它的运作始终寄生在另一符码的表意形式—表意内容的过程中。

我以为，这种阐释考虑到了专注的直觉会即刻发现的内涵现象中的三个基本特征：1）内涵现象出现在一个初级符码的全部工作之上；2）它们通过自己的表意形式与初级符码链接；3）而这种表意形式不同于容纳它的外延化过程。

第九篇

特技和电影

1971 年

一、影像部分的概念

一部有声片的视觉形象部分（或无声片的全部）等于我们所称的“影像部分”。尽管名称如此，影像部分不仅包括影像，也包括性质不同的两种元素：一方面是全部文字陈述，如影片片名、片头字幕、词汇“剧终”、无声电影的插入字幕、用于外国原版有声影片的翻译字幕、“二十年后”一类说明文字等等，另一方面，则是这篇论文的研究对象：通过适当操作获得的各种不同的光学效果，其总体构成视觉的但不是摄影的素材。“圈”和“淡化”是可见元素，但不是影像，不是一个事物的再现形式；“虚化”和“慢镜头”自身不是照片，而是对照片的修改加工。如埃迪安·苏里奥所言^①，“承上启下手段的可见材料”始终是故事体之外的元素。当影片影像以客体为参照时，光学效果在一定程度以影像自身为参照，或至少以在影片链上邻近它们的影像为参照。

① 《影片世界的重要特性》，《影片世界》撰文（合著），巴黎，弗拉马里翁出版社。1953 年，第 11—31 页。引用段落见第 19 页。

马克思主义理论家贝拉·巴拉兹指出,这些光学手段可以表明电影导演对叙述的直接干预^①,而摄影照片(即使像在电影中那样成为活动影像)只能通过虚构的一段“故事”表达作者的观点:故事展开的方式揭示出(同时隐匿着),总之是包含着作者对于所叙事件的立场;这就是可以在“场景调度”概念中预感到的掩饰效果,它包括分镜、蒙太奇和摄影机运动等。总之,这涉及意识形态和影片文本的显现内容之间的一种关系。相反,用淡出手段,这种关系就会变化,电影导演(或一定程度的摄影机)似乎直言不讳地宣称:这就是“绝对影片效果”,这就是“摄影机的表现技术”(贝拉·巴拉兹的总结)^②。

然而,我们不应忘记,这些光学效果都不是在拍摄时获得的;一些效果是在洗印车间制作出来的。因此,有些效果来自对摄影机的操控,而另一些效果则来自对胶片的操控^③。这可能是对“特效手段”的第一种区分。

二、特技和语法符号

上述区分不是唯一的。我们还可以做如下区分:一方面是可以造成首先包括“标点符号”在内的所谓语法标志(为了加快叙述,我保存这个字眼)的操控,另一方面是构成特技的操控:倒拍、快拍、慢拍、可以在同一幅影像上展示同一演员的两个身影彼此对话的采用遮片和反遮片的多次曝光等。

这里提出的特技概念不应当混同于摄影场技术人员所说的“特技”或“特效”。技术人员关注他们的实际业务问题,把他们必须专门完成

① 《电影美学》,伦敦,德尼斯·多布森出版社,1952年,第144页。

② 《电影美学》(同前引),第143页。

③ 见《技术和意识形态》,《电影手册》,1971年,第229、230、231和随后几期),J.L.科莫利正确指出,切勿把全部电影工艺都仅仅归入摄影机的名下(第229期,第7—8页)。

的要求在正常拍摄工作之外还做些技术加工的一切效果都视为特技效果：在摄影棚中，有特效专家，他们的名字常常见于片头字幕。如此界定的特效领域，显然会包括符号学家认为十分混杂的一组修辞格。让·路易·科莫利有理由指出^①，技术人员的各种概念（往往具有专业性，还可以说行会性）不可能自然而然就成为理论概念：必须按照情况逐一审理。

三、句法元素和显示指数

而在我们关注的情况中，如果引入第三种相关性，则可以用另一种方式清晰勾勒出光学效果领域。如果我们对照影片感知链的其余部分考虑表意形式的位置（=分布标准），那么淡出（渐隐）将截然不同于所有其他手段。实际上，淡出独自占据着影像部分中总算较长的一个片段；在淡出和淡入相接的片刻，黑色矩形是唯一呈现给观众的视觉数据：因此，在这里，光学效果自身就是一个影片的句法元素（按照路易·叶尔姆斯列夫所说的意义），就是影片链中不可分解的片段，片刻之间，它可以独占银幕。

我们看到，可以用一种相对于摄影性的差异来界定所有特效手段。对于淡出而言，这种差异就在于如下现象：影片片刻间不呈现任何摄影图片。使用其他光学效果时，情况与此不同。譬如，叠印或叠化：它们就是叠加两个都具有摄影属性的感知单位；当然，两个单位叠加本身并不是一幅摄影图片：正是这种叠加确定了这里的差异。但是，任何时候观众都不可能仅仅看到光学效果，他将看到具有一种特效的影像，这种特效就如同一种符号学的显示指数。这个手段不再是一个句法元素，它是一个或多个句法元素的显示指数，它是超句段的。它涉及一个与其同时出现的影像，而淡出则涉及前后出现的两个影像。

^① 见论述“技术和意识形态”的同一篇文章（参阅前引），第231期，第47页。

相对于句法元素手段的淡出，显示指数手段则不可胜数：圈入圈出、栅入栅出、特殊透镜、虚化、倒拍、快摄、慢摄、影像部分中间插入固定镜头、叠化、叠印、叠加、同时蒙太奇（同时展现几幅摄影图片，银幕分割为若干并置的“场景”，但是不用叠印）等等：这是需要（和影响）一幅或几幅摄影图片的效果。

然而，其中一些手法可以有各种变体，在这些变体中，它们就变成了（可以说）准句法元素。譬如，可变光栅（圈入圈出）。如果我们考察的是直至隐没都清晰可见的影像细节，这就是显示指数手段，这里的显示指数就是黑色光圈，它逐渐收缩闭合我们一直看到的影像细节。但是，如果考察的是这满目的黑色，圈入圈出就显然近似淡出（而且，在电影发展过程中，淡出在自己的大多数用法中已经代替了圈入圈出），并在一定程度上作为这种手段占据了影片的相应段落（或至少影像部分的相应段落，因为这篇论文仅仅涉及影像部分，无涉声音元素）。

如果我们考察的是两个影像，类似见解也适用于“划”，在划入划出中，一个影像仿佛把另一个影像推出银幕（这时产生的效果就是这两个影像的一个显示指数），或者这个有趣的推开现象本身最终可以变成主要场景，直到推完为止。这种情况特别见于划入划出的一个技术变体中，在那里可以看到一条长长的白色光带扫过银幕，推开前面就要离开的影像，也被后来的影像推开：譬如，这种效果曾经用于托尼·理查森的《汤姆·琼斯》（英国，1963年）中，它力求把起承转合本身变为一个独立片段，因为使用故事体之外的材料自会冲击感知。当白色光带不再相对于银幕矩形的垂直面平行移动而是采用一种更怪异的曲线穿过文本织体时，这种印象就变得更加强烈，如同一道光线，从一个中心点出发，以循环方式扫过银幕（在《汤姆·琼斯》中也是如此，这些手法符合一种间离的意愿，也是18世纪小说特有的一种有趣笔法的电影等价形式）。相反，在黑泽明的《七武士》（日本，1954年）中，在另外许多影片中，出现过明显不同的划入划出的变体：这

是从侧面掠过银幕的一道波状阴影，分它开（本身不易被觉察）“入”的影像和“出”的影像：这类划入划出是两个影像的显示指数，因此属于一般情况。

如果说光学效果很少作为句法元素，这是因为影片的特性是呈现给我们经一定方式处理的影像，而不是呈现给我们影像之外的其他事物（总之，这是句法元素手段的定义）。我随后将力图证明，在经典电影中，人们认为的特技效果的最佳运行体制就是可以通过让人将信将疑和否定感知的做法把特技效果既与故事体又与陈述活动联系起来的体制。而句法元素手段显然是故事体之外的元素，因此属于完成的表述。淡出符合叙述有时必须清晰的要求（淡出能够满足这一点，就因为它具体明确）：在有些情况中，电影导演希望明确区分前后两个段落。这种手段已经通用，它的地位特殊；我们恐怕只能把它比作一些片头字幕（写在纸板上的字幕，不是写在影像背景上的字幕），比作一些大段落的标题和“剧终”这个词组（但有同样的保留）：在影片的这么多环节中，影像部分并不给我们提供任何影像，而且在结尾还为我们提供书写的文字；在淡出中，影像部分不给我们提供任何物象；黑色矩形被感知为影片内容的短暂空无，而不是一个黑色矩形。这种衰减就是力量。银幕的这种独特的空无，在如此充盈和质感的普通影片世界中，通过自己的奇特性促使我们设想出前与后的明显区分，淡出也许是电影迄今掌握的唯一真正的“标点符号”。正因为它是不规则的（如同人们所说的动词不规则变位），所以才有效，也正因为它有效，它才通用。在系统中它是鲜见的，在文本中它是常见的。

四、亲影片特技和电影特技

还有一个重要的区分，这次涉及的只是特技，而不是“句法”符号。我们习惯于用“特技”这一个单词表示影片制作全过程中不同节点

上的两种介入形式。一种特技，我称之为亲影片的特技，与电影学赋予这个形容词^①的确切意义相同，它们是它事先已经整合到情节动作或置于摄影机前的物件中的一个小招数：这是拍摄前已经“作假”的事物。这是实际上类似魔术的“花招”。在这里，电影的独特符码所占比例很少，尽管影片时常采用它们。技术人员认为这些特技与其他特技没什么两样，因为它们也像其他特技一样需要特别处理。使用“替身”就是一个常见实例；替身替代演员出演一些场景（譬如，难度大或很危险的杂技表演）；电影导演物色总体形象与男女演员相同的人，服装师和化妆师完成“逼真的扮相”，摄影师则小心翼翼仅仅从一定距离和一定角度拍摄他，诸如此类，不一而足。

乔治·梅里爱的许多“花招”不是电影的，而是亲影片的。他没有做过区分；魔术师出身的梅里爱甚至认为，他的电影特技就像由于自己剧院的机关设置的各种缺陷而在当时无法完成的魔术节目的临时代用品^②。1896年，梅里爱在《贵妇失踪》中首创了“消失技巧”（实际上它是一次简单的停机再拍，这时，那位贵妇离开了现场），那可算无心插柳成荫呢：在他的心目中，这种手段代替了那一年剧院里还没有的舞台活板门。如果说从1900年往后，梅里爱的电影发明减慢了，也失去了灵感，部分原因就在于他的新摄影棚有了一整套完美的戏剧装置。让·谷克多则宣称^③，在他的许多影片中，尤其在《奥尔菲斯》（1950年）中，与电影特技相比，他更青睐旧式机关设置：譬如，镜中反影是由几个替身“表演”的。

与这种亲影片的特技对立的是电影专有的特技。它们在另一时刻

① 为了让摄影机“攫取”它而放在摄影机前（或摄影机放在它之前）的一切都是亲影片的。

② 乔治·萨杜尔，《乔治·梅里爱和电影语言初探》，《国际电影学杂志》，第一期，1947年7—8月，第23—30页。

③ 《电影访谈录》，安德烈·弗莱诺（André Fraigneau）主编，巴黎，安德烈·波诺出版社，第126—138页。

介入影片创造过程。它们属于拍摄活动，不属于摄入内容。如前所述，按照不同情况，它们是在拍摄其间（=摄影机方面的特技）或拍摄之后（=在洗印室完成的胶片方面的特技）制成的：毕竟不在拍摄之前。况且，我曾力求证明^①“电影特性”是一种允许不同显现程度的现象：一些修辞格比另一些修辞格更特殊，然而后者也是特殊的。特殊性多级化在整个特殊性领域内（这个领域也只是影片的局部）的存在，也见于电影特技（=非亲影片特技）中。譬如，“虚化”属于拍片活动，不属于拍摄下来的情节动作：因此它是“独特的”；然而，虚化是仅供电影采用的一项摄影技术；这并不意味它没有任何特殊性，因为电影符码的特性之一就是纳入摄影的符码；然而，虚化在电影特殊性方面就较弱（因为电影和其他许多泛语言都用它），譬如，它不如慢镜头，因为需要多幅画格的慢镜头不属于摄影，只能用于电影中。总之，应当与亲影片特技相对照的，是各种程度不同的电影特技的完整系列。

至于所谓具有“语法”价值和毫不属于特技的光学效果，它们从不是亲影片的：漆黑的银幕、叠化、圈入圈出、划入划出、摇拍等等都是涉及摄影机工作或加工胶片的不同程度的电影手法。这也合乎逻辑，因为这是电影在自己发展历程中逐渐打造出来的陈述标志，这些标志的清醒的目的性排除了它们出现在被摄情节中的可能：它们属于叙述，而不属于故事，属于讲述层面，而不属于被讲述层面。然而，我们将看到，尽管情况如此，真正拍摄影片时也往往会请它们帮助至少在局部上处理好故事体。

五、难以觉察的特技，不露形迹的特技，可见的特技

按照内容本身，亲影片性和电影性的区别属于影片制作范畴；反

^① 《语言和电影》，第9章，巴黎，拉鲁斯出版社，1971年。

之，下一个区分则涉及影片读解。首先，这个区分似乎仅仅适用于特技，然而不知不觉中它又回到了特技和句法手法的区别。

在经典电影（故事体电影）中，构成电影机制的细致的和符码化的成规可以规定观众和特技之间的各种不同类型的关系；我们这里涉及真正的感知调节问题，正如我希望证明的那样，这个问题本身与电影类型的历史分类密切相关。

一些特技是难以觉察的，反之，另一些特技则是注定可见的（速摄、慢摄等）。另一方面，难以觉察的特技又不应混同于不露形迹的特技。采用替身是一种难以觉察的特技；我们看到过导演采取的各种预防措施：如果它们落实了，观众就看不出这里有特技；他可以从电影杂志上知道它的存在，但是，如果他看不出来，那么知道与否就并不重要（当然，如下所述，知道更好）。难以觉察的特技完全可以与目前大多数影片特有的起码具有一般真实性的程式并存，即与所谓的“现实主义影片”的体制并存。如果男演员比女演员矮（=查尔斯·鲍育和英格丽·褒曼的影片），他就穿特制的鞋子，或者只从精确的角度拍摄他；阿尔贝·拉莫里斯拍摄影片《白鬃野马》（法国，1952年）时，用了三四匹不同的马，而他为我们讲述的是一匹马（当然是唯一一匹）的现实主义故事；诸如此类，不一而足。

不露形迹的特技是另一回事。观众恐怕说不出它是怎样拍摄出来的，也说不出它在影片文本的哪个确切节点上出现；它是不露形迹的，因为我们不知道它在哪里，因为我们看不到它（而我们看得到虚化或叠印）；但是，它是可以感知到的，因为我们感知到它的存在，因为我们感觉到它，而且为了通过符码正确理解影片，这种感觉甚至是必不可少的。譬如，用于影片中的最成功的特技就是“隐身人”：这是让人相信的无法定位的特技，但是它的存在毋庸置疑，甚至是构成影片的一个主要意趣，每个人都会因为它们制作精良而认为它“无可挑剔”（而有替身的一个段落，看不出替身参与时，才算无可挑剔）。因此，常看电影

和懂得游戏规则的观众拥有三种感知状态，各自对应于影片中难以觉察的特技、可见的特技和可以觉察但不露行迹的特技。

至于标点符号的标记，我们不会因为把它们归入可见特技的范畴而感到诧异。

六、特技，作为公开宣扬的魔法巧计

于是，原生电影理论给一些光学效果单独保留了一个位置，把它们当成修辞手段，当成表述的结语，从而不再属于魔法巧计的世界。相反，正是这种魔法巧计确定了特技在电影体制中的官方地位。由此的结果是特技始终被公开宣扬，令人好奇。如果运用的是一个不露形迹但可以觉察的特技（更不必说可见的特技），就通过影片自身去宣扬它；如果运用的是一个难以觉察的特技，那就通过所谓影片的边际范围、通过影片的宣传广告、通过料想中的评论去宣扬它，这些宣传手段都会强调指出，多亏技术创新，难以觉察的特技才难以觉察。（我们不会被一些具体情况蒙蔽，在那里，广告，至少是即时性广告，闭口不谈一些难以觉察的特技，因为点破它们会破坏另一份广告的效果：譬如，如果演员个子矮小，影片通过特技让他“长高”，那么，暴露特技手法就会破坏推介演员的广告；这种暂时的和针对一个问题的沉默无语并不妨碍电影通过自己的更宽泛意义的广告去随意强调自己的魔法巧计的威力。）

因此，有些两面派的做法与特技概念本身形影不离。在那里总有些不可告人的奥秘（因为只有出乎观众的意料它才是特技），同时，也总有些被大肆宣扬的东西，因为显现出电影具有的震惊感官的这种力量也至关重要。可见的特技、不露形迹的特技和难以觉察的特技是这两种基本要求的三类解决方式，三个平衡层次。

七、特技，作为故事体化的过程

因此，句法标志有别于特技，因为它们基本不是什么魔法巧计。所以术语“特技效果”（况且，对它的了解还相当模糊）一般留给特技，且往往排除各种修辞符号。然而，按照这篇文章开头设定的定义，修辞符号就是特技效果：它是具体的和定位的光学手段，不同于画格的正常转动，它是视觉效果，而不是摄影效果。

毋庸置疑，正是由于工艺技术的这种近似，实际上很难区分特技和陈述标记，我们曾经以为，按照电影评论宝典就这个话题为我们提出的二分法就不难区分它们。譬如，宝典会告诉我们，这类“拖尾效果”具有区分前后影像的语意段信号的意义，那类慢镜头是营造梦幻氛围的特技等等。而且，在一些情况中差别确实明显（尽管通过逐渐的程式化，慢镜头也可以变成转入梦境的修辞符号，这又需要重新考虑全部问题……）。但是，即使搁置这方面的问题，认可句法标志截然不同于特技，那也并非始终如此，过去也不曾一直如此。

如今，被视为简单的表述修辞格的元素，对于早期电影观众来说往往就是魔术“花招”，就是令人惊奇又毫无意义的小小奇观。众所周知，梅里爱打造了大部分至今还在使用的光学效果，但是他认为，它们只是“魔术的雕虫小技”，是纯粹的驱病咒语（借用乔治·萨杜尔说法^①，埃德加·莫兰沿用了这个说法^②），而不是如让·米特里出色证明的^③语言修辞格。需要习惯成自然，也需要符码逐渐固定成型，一些特技就可能不再是特技（对于叠化而言尤其明显）。在当代电影内部，这种历时性的变迁也会部分投射在同时性层面上。当叠化出现在它希望表示既隔开又

① 前引文章，第26页（第402页注2）。

② 《电影或想象的人》（巴黎，子夜出版社，1956年），第57—63页。

③ 《电影美学与心理学》（巴黎，大学出版社，第一卷，1963年），第271—279页。

有内在联系的两个段落之间时（因为这毕竟是这种“标点符号”的表意内容），它已经是承上启下的标志（但是，还是引起回忆的标志）。如果同是这种叠化，但抻长了持续时间，又把入梦的主人公和梦境的再现叠加在一起，且停顿片刻，这时，它已经明显作为一种修辞标记，很难脱离特技的做法，这个段落也保留了奇妙和迷离的意境。后退一步，那就是延长的叠印：然而，这种特技目前已经初具陈述指示语（*deixis*）的功能，譬如在格里高利·丘赫莱依的《士兵之歌》（苏联，1959年）中的如下段落：年轻的主人公登上归途，列车掠过冬季的忧郁的景物，那些短暂的幸福时刻点亮了回忆。

可以理解，光学效果往往在特技状态和断句功能之间摇摆不定。它们绝非照片，所以从来不是“写实的”；它们和影片其余部分还有些差异（正因为如此，它们是“特殊的”手段），多少可以觉察到的这种差异或被解释为（按照语境和影片类型：幻想片、喜剧片，或与之相反，在虚构方面较不明显的影片等等）异常的停顿，或被解释为有助于理解邻近影像的元语言式的指征。

在《士兵之歌》的那个段落中，少女的脸庞叠印在冰天雪地和铁路影像上，这个叠印绝对无意蒙蔽观众：显然，这是在“现实”中（=故事体的现实），士兵乘坐列车踏上归程；他在心中回忆起不久前遇到的少女的音容。我们也可以这样描述爱森斯坦的《总路线》（苏联，1929年）中著名的慢镜头段落：集体农庄女庄员和工人最终扫掉了公务员的暮气，就要拿到购买拖拉机必须的批件；此前，我们看到部里的公务员一直懒洋洋的，几乎昏昏入睡，他们突然活力四射（借助慢镜头），一眨眼的功夫就交出了那个宝贵的签名：但是，我们很清楚这是一种讽刺（正如滑稽喜剧类型片特有的程式），而且部里的公务员在故事体的现实中也不可能以这样的态度工作，即使他们像影片要求的那样称职。

反之，描写“隐身人”的影片（它们往往采用另一种特效手段，即

黑幕背景和遮片)，只要做到隐形，就算达到了它们的目的，因为我们感觉得到在**故事体**真实中隐形的主人公本人正在慢慢拧开门把手：如果就像笨拙的影片那样老让人想到这里采用了光学手段，这种效果就会荡然无存。

因此，只有以假乱真，只有**蒙蔽**，才有特技。当观众把呈现给他的全部视觉数据归入故事体时，我们可能愿意使用这个术语：看幻想影片时，只有当观众觉得不是目睹了服从一种非人性逻辑的大体过程的展示，而是目睹了按照事件涌现的模式展现在眼前的撩人或“怪诞”的一个个情节链时，非真实性印象本身才能令人信服。在相反的情况下，观众在构成影片文本的可见材料中自行筛选，只把一部分算作故事体的内容。农业部公务员干得更快的原因是人们跟他们说话时的语调挺合适：这就归到故事体。而影片希望取笑这个突然加速的举止，用夸张形式讽刺这件事：这属于意向，这就归到陈述。正因为有这种感知的双向性，内涵化内容就不能当成外延化内容，就没有特技：光学效果不曾混同于画格的常规作用，视觉形象没有等同于摄影，**故事体化**也没有完全彻底不留空隙。

八、特技和修辞标志（反作用）：界限浮动

所以，在许多情况下，我们会觉得既有特技又无特技。一时形成的感知的分离既不是铁板一块，也不能挥之即去。观众不至于被魔法巧计所蒙蔽而不知它们的存在，但是，他也不会完全清醒，以至于魔法巧计不起作用。因此，观众的将信将疑的态度符合电影的态度，我说过，电影提供的特技是公开宣扬的魔法巧计。电影体制在这场游戏中始终胜出，因为它两次胜出：一次是作为再现形式，因为不易觉察的特效融入故事体（=弱化感知的分离，落入魔法中），一次是宣扬了自己特有的威力，因为这种明显如斯的手段有助于表述：既有感知分离，又有修辞

游戏，所以喜爱电影。

现在，我们更加清楚为什么标点法和其他承上启下的手法往往混同于特技。这不仅因为在电影发展过程中它们一开始也是特技。不仅因为它们在工艺方面都是特技效果。也因为特技本身的一个侧面（暴露自己的陈述功能）与修辞标志有一种内在的亲缘关系，在同一时期，对两者的区分仅仅取决于临界线：当暴露特技功能的做法毫不含糊时，魔法巧计就不再是一个魔法巧计，观众也不再把任何光学效果归入故事体，这时，公开宣扬的魔法巧计（特技）就变成了纯句法修辞格（一些淡出手法就是这种情况，它明显标志着“前后章节”的边界）。因此，对照特技，确实可以用魔法巧计不复存在说明纯承上启下讯号的特点。简言之，不以特技为起始（或结尾？）的纯承上启下讯号实属罕见。

观赏最成功的“隐身人”影片时，最天真的观众（然而，只要常去看电影），即使完全沉浸在情节中，也不会完全看不出影像必然是借助若干特殊技巧获得的。相反，在《总路线》的那个段落中，最挑剔和最内行的观众在开始琢磨导演风格的同时也会有瞬间的感觉，以为影片人物真是像我们看到的那样动作迅速。无论是间离还是认同，从来不是完全的；这是现实和幻想交融的一个方面，埃德加·莫兰在《电影或想象的人》中已经透彻研究过这个问题。

影片的“句法”始终缠绕情感的起伏，而绝妙的特技随时可能成为现实主义电影中的程式。最迷人的幻想片和最逗乐的喜剧片为我们提供的特技，也会多多少少被感知为表述的手段；甚至正是这些元素构成了这些类型片：只因为它们激发出观众的一种矛盾的双重反应，它们才能够如此运作：一方面是相信被呈现事件的神奇或喜剧的真实，另一方面是关注电影擅长的创举。这些类型片立足于一种随时会断裂的脆弱的平衡，偏向一方或另一方。无疑，这就是优秀喜剧片不多而幻想片更少的一个理由。

总之，在特技中可以感觉到修辞的意境，特技不仅是奇观奇迹。相反，表述的辞格不仅仅是句法的，它往往鼓励故事体化的过程。我们在

前面已经看到,《士兵之歌》的观众没打算把叠印的内容故事体化:他知道少女没有在列车上,士兵“确实”一人在这里,光学效果按照成规把心像引入故事体的再现形式中。然而,这种引入方式(我们无法否定其中的假定性)根本不是“列车里的士兵想少女”这句语言学陈述句的等价形式。这句话也许启动了词汇的再现形式(弗洛伊德的说法),而叠印则呈现为“事物的再现形式”;此外,两种影像,一个是故事体的影像,一个是心像,不用形式上的区分标记就叠加在相同“片基”上(=两者都是摄影的影像);还有,就在约定程式特意标明它的时候,可以按照清醒的逻辑(“现实”与心中记忆的对立)区分开这两种影像的元素,通过电影手段的功效,被巧妙地否定和模糊了:而“走入内心”的叙事显现指数得到了强化,增加了更动人和更深刻的提示:显现指数自始就呈现为两个面孔的融合,士兵似乎在这里实现了自己的欲望,显现指数把他带入了心有灵犀的爱情故事和千古传奇中,这是缺席的在场,是心灵的眼睛。正是在这个范围内,显现指数失去了自己的纯净的句法意义,充实了故事体。一切陈述符号在不同程度上都是如此;它们可能具有的“纯净性”只是一个极端案例。

另一个极端案例把我们引向对立的极端(因此,是在特技方面),这就是我在前面已经谈到的难以觉察的特技效果(譬如,替身)。也许,这是我们用不着琢磨在什么程度上特殊的介入被感知为故事体内容的唯一案例:它根本未被感知,因此,我们可以肯定它已经完全融入故事体中。在这个问题上,电影体制宁愿确保自己的威力,而不是展现自己的威力:最大限度运用魔法巧计,最低程度暴露自身。

九、否定电影感知

在中间情况下(它们构成大多数特技和不少“句法”标志),观众只有通过类似弗洛伊德谈到阉割的焦虑和恋物癖产生时所说的否定(或

否认)的心理过程才可能有双重感受。我们所说的影片观众,实际上(看电影的人)不仅是有意识的自我(况且,我们知道,他是“分裂”的主体),而且是完整的人。逻辑思维不断地使光学手段“去故事体化”:它知道《士兵之歌》的少女(欲望客体)不在列车上。但是,与此同时,更贴近初始过程和快乐原则的另一种思维并不了解自我知道的事物,这种事也没有给它点明(或者它拒绝接受点明事物的做法):清醒的意识从语法角度理解的元素,它会不断地将其故事体化。应当说,这种思想热衷于此(在影片呈现的、与士兵的镜像式次级认同之后):它渴望少女在列车上,影片也恰恰通过这个叠印(极好的“融合”)营造出她就在身边的幻觉或梦想。

所以,电影机制的威力迎合了观众的欲望,这些欲望不是浮泛的或易变的;反过来,电影也因此更有底气。能够让观众始终将信将疑,是电影掌控观众的法宝:对于观众来说,这种可能性有利于在一些程度的冲动快感和在一定程度的自我防范之间形成极为有益的妥协,从而排除焦虑。

这在很大程度上正是迷恋电影的具体现象的成因,无论这种现象是来自隐晦和被动的演进(这里,妥协的形成有一定的症候),反之,还是来自超我的完整主义变得通融和主体获得最低限度的自主能力之后对一种尽量合适的结构的清醒分析。后一种情况符合迷影现象的各种灵活形式,也解释了经典电影的一些形式的持久影响力,譬如,难以取代的以复杂为乐趣的类型片。

十、从电影的特技到作为特技的电影

人们也许会奇怪,相当一般性的考察怎么会逐渐接在特技和标点符号分析之后,而特技和标点符号是影片文本织体中只占一小部分的十分具体的现象啊。但是,实际上,这些具体案例不再是具体的,仅因为

它们具体凸显了绝非具体的和标志着电影整体的两个作用：在电影体制内，公开宣扬的魔法巧计的作用；在观影结构中，否定感知而产生的作用。

确实必须懂得，电影整体在一定意义上说就是宏观的特技，对照文本整体，特技在电影中的地位完全不同于它在摄影中的地位：这种区别归根结底在于电影建构在许多照片上，让一个个“镜头”在影片内流动，让画格在镜头内流动。

对一幅照片（唯一的，还是固定的）造假的做法就显得突兀，因为一般而言照片再现自己客体的形式是严格摹拟的，也由此具有自己独特的社会功能。但是，我们已经看到，摄影仍然欠缺的元素大多是在电影中为数众多的表述的句法显示指数。当然，角度、取景距离、照明等也是对摄影客体的一种主观性诠释，社会也认可对于同一客体的另一些“处理方式”。但是，正如罗兰·巴尔特做过的证明^①，从文化的观点看，这种诠释可以让人觉出一种明显的内涵意义，而绝不牵涉外延，即不涉及被再现的客体，不涉及固定摄影构成的故事体的等价物。这里的游戏规则仿佛是在催促看照片的人在感知上严格区分开摄影师的各种意图（总是多少可以如实确定的，因此不会变成特技）和基本酷似客体的摄影再现形式本身，因为照片可以说是一次成型的。观众会在自己内心极力摆脱的陈述系数之下在一定程度上“重新发现这幅天然的、直接的和清晰的（即使是空想的）照片”（罗兰·巴尔特语）。人们普遍的感觉是希望外延不是构建的，而一切构建的东西都属于内涵。

所以很难（不是在技术方面，而是在心理方面，在非本体论方面）造假一幅照片：照片只有一种选择，或是“正常的”取景（这种取景，即使受到百般怂恿，也造不成假，因为理想的外延化内容总会找到办法，甩掉所有仅仅装潢它的效果），或是典型的谎言和骗术，如果真是

^① 《影像修辞》，《交流》，第4期，1964年，第40—51页。

希望蒙蔽世人的话（如同在这些“照片蒙太奇”中两个不同景物的巧妙拼贴，有些阴险的政客为了搞臭自己的政敌采用这种做法，用“镜头”把身处难堪情境中的政敌逮个正着儿）。摄影特技应当是一种可耻的造假，或者不是造假。它被迫大致出现在被摄动作的内部，因为按理说，照片是它以完整方式复制的一个现实场景的完整反映，因此不会留下任何缺陷或任何裂隙让精巧的特技或准特技“有机可乘”。

相反，电影大量设置这类裂隙，让它们遍布全片。譬如，每个“镜头”到“镜头”的转换（如果考虑采用小幅度的快摄和慢摄，甚至从画格到画格的转换）就是这种裂隙，它们为已经成为惯例的巧妙和连续的特技技巧提供了机会，让特技技巧闪现在摹拟编码形成的密密匝匝但并未连成一气的一个个段落之间，无须为了落实自己的效力去撒谎，因为它们自己就可以运用大量的照片和照片的组合，而且它们的存在是被公开宣扬的，是合乎道德的：外延不再是未分化的，它呈现自身，用于构建（这是电影和照片的重要符号学区别之一），外延化内容和内涵化内容之间不再有所谓的鸿沟：于是，我们悄然和连续地从表述的简单意图（然而，观众会把一部分表述归入故事体）来到特技的开端，然而，特技只能局部蒙蔽观众。

蒙太奇本身，作为全部电影的基础，已经是一种永久的特技，在正常情况下不属于造假：即使相继呈现的诸多影像从不同角度再现了一个地域，受“特技”蒙蔽的观众也会本能地觉得这是同一片地域，因为正是他的感知重建了地域的统一：在这里，特技以投射为依据，投射是摹拟结构的另一方面，是被再现内容的结构的另一方面：这是影片中的结构，也是观众的精神结构。但是，与此同时，观众必然知道他看到了好几幅照片：他不会蒙蔽。如今，我们已经非常习惯于蒙太奇，没人会把一种普普通通的一般操控归入特技（或特效）之列。但是，1912年，迪孔在论述电影技术的一本书中已经提到，蒙太奇（始终是摄影照片的特技类型，是富含意义的现象）是最基本的特技。在电影中，按

照它们显示特性的方式，它们是本质相同的表达手段，用于创立最通用的句法，允许最有创意或最为罕见的特技。所以，难以觉察的特技是唯一纯粹的特技，只有运用它们的时候，我们才能够确信观众会受蒙蔽，因为他一无所见。一旦涉及可以觉察到的各种干预的广泛领域，特技和语言就无非是同轴上的两极，两者的区别在于重心，而不在于边界。

电影和摄影的上述区别有些悖理。实际上，从另外一些角度看，我们的文化似乎认为电影的**真实性分量**远远高于照片的真实性分量：拥有运动和时间流程的电影（即使不提声音和言语），不是能够比摄影更完整地（也“更生动地”，这个说法亦非偶然）“复制生活”吗？但是，必须注意到这两种语言的社会功能不仅取决于它们与“真实性”的假定关系，也同样取决于它们各自相对于再现艺术（史诗、经典小说、主题绘画、情节戏剧等等）的历史传统的地位。电影（正是因为它充满了真实性标记，而真实性标记有助于虚构故事）没有太费事儿就融入了这个传统。而两手空空一文不名的“摄影”则一直屈居门外，它的一大部分用途属于我们认为的这种非艺术范畴：身份照、家庭照、各类技术图的图示、档案照片等等。照片的社会形象因此显得沉重，让人有一种户口簿的感觉，电影可没有这种感觉。

摄影没有掌握足够神奇的真实性威力，所以人们没有派给它被视为最高尚的虚构想象的任务，但是，失之东隅，收之桑榆，作为补偿（始终是传说），人们认为摄影通过对这种真实性表象的尊重而具有一种**公正廉洁的品格**（尽管尚未光彩夺目）：这种刚正不阿的好名声把敢做手脚的人直接打成歪曲事实的造假者。相反，电影享受到了一种宽容，这种宽容近乎厌恶女人的人留在公众心目中对女人的那种半恨半爱的宽容，人们可以更普遍地宽容所有那些做不到完全诚实的人，他们可以有些口是心非，但不能厚颜无耻。在这里，我们又联想起我在前面谈过的

“公开宣扬的魔法巧计”。电影成为一门再现艺术之后，文化就像以前对待小说或绘画那样，证明了电影处理现实的虚构和虚构的现实的合理性：于是，电影具有摄影没有的那种继承人专有的社会“便利”。

不仅如此。在这个问题上，工艺技术也很重要。电影的工艺技术和摄影的工艺技术确实相近，因为摄影甚至是电影的一部分，而且从本质上说，它们都制造出追求形似的摹拟编码，因此造成非编码的印象。两者之间的区别主要是复杂程度的区别。但是这个区别举足轻重。摄影编码比较简单和集中：很难让固定的机制平稳地改变常态，唯有通过生硬的干预才能够造假，才能够暴露出正常事物流程中的扭曲变形。电影机制，尽管也属摹拟性的，毕竟包含着数量更多的犬牙交错的不同编码程序：每个画格都是一幅照片，但是只能通过一个时长待定的（而且从无声电影至今已经有了变化）“黑色画格”衔接前一幅画格；这些画格本身聚成一组（镜头），在它们的每次连接都提供一次选择（硬切、光学效果等）：这种高精确度机制提高了形似的力度，但是同时也增加了轻微失调就易出纰漏的可能性，而轻微失调只是大量必要调节的被掩盖的一面。

似有必要详加证明这些问题。但是，我在此仅选取电影特技的一个明显特征作为论据：这就是任何电影特技都不可能做到完全造假。使正常运动失真的定格，保留着完整的摄影性。搅扰了视觉调节的虚化，并不改变各个物件在空间中的位置。倒拍遵守着符合时序性的一种变形原则。遮片和反遮片给摄影留白，但并不造假。在常规传动速度上造假的慢镜头，并没有改变运动的形式和方向，等等。

这里，我们涉及近来热议的一个问题，让·帕特里克·勒拜尔新出了一本书，讨论这个问题，书中的论据切中肯綮，其中一些阐述似乎鞭辟入里和令人信服^①。然而，我觉得无法苟同著作中的一个核心论题：我

^① 《电影和意识形态》，巴黎，社会出版社，1971年。

以为，技术并没有画地为牢，仰仗历史的庇护。确实，技术通过运用证明了作为其基础的各个原理的科学的（不是意识形态的）真理性。但是，技术怎样运作（=机械的调节）和为何运作不是一回事，它绝不受科学的控制，它涉及仅仅属于社会文化范畴的各种选择。技术绝不排斥文化，一些工艺技术（通过我力求证明的技术特性本身的作用）还愿意接受历史制约作用毋庸置疑的各种干预呢。放眼四周，即使不是马克思主义者，也能够坚信这一点。

结语：电影，在何种历史中？

在审视所有这些问题时，我们必然会探讨电影机制（不只是商业电影机制）与一般意识形态之间既实际存在又知之甚少关系的真正本性。这种机制在何种程度上热衷于诱惑顾客，追逐利润，因此与经济制度密切相关（或者在另一些制度下继续生存）？这种机制在何种程度上与各门再现艺术的出现和故事体的单纯存在构成的事件（本身是历史的但是偏离经济体系编年史的事件）密切相关？最后，整个电影在何种程度上只是人类试图满足其自恋心理提出的执着目标的一项发明（自恋心理被注入一种感性认识的游戏形式中，而这种认识又可以被纳入一段故事的时间流程中，但是，那就是第三层故事了）？

第四单元 符号学家的符号学

第十篇

雷蒙·贝卢尔和克里斯蒂安·麦茨^①：

谈论电影符号学

1970 年

R.B.：可以说您的《电影表意泛论》是电影符号学的第一部著作吗？^②

Ch.M.：如果说“正式”的话，可以，况且，已经有这种说法。但是，我以为，这不是可以找到这类思考的第一部著作。别忘了俄国形式主义的各种贡献，尤其是 1927 年的那本文集《电影诗学》，那是什克洛夫斯基、提尼亚诺夫和艾申鲍姆的合著。还有，散见在重要电影理论家或批评家的著述中的一些段落：当然有爱森斯坦，也有爱因汉姆、贝拉·巴拉兹、巴赞、拉费、米特里；从另一个角度看，有科恩-塞阿，有莫兰。这些作者（还有我暂时没有想到的人）已经相当明确地提出了各

① 以下简称 R.B. 和 Ch.M.。——译者注

② 涉及本书第一卷。

种表意问题：所以，借口他们没有正式“符号学”名分就忽视他们，那是荒谬的。

我们只能说，我在1968年出版的书，是第一次以明确和系统的方式采用了现代语言学理论概念和方法的电影著述。

总之，我希望澄清“电影语言”这个隐喻，揭示出被这个隐喻遮蔽的元素，所以，就想用系统和“集约”的方式调用那些研究语言最棒的人的经验，也就是语言学家的经验。

R.B.：这些看法明确体现在1964年那篇文章里了，它是这本书的第二单元的引论，是您的著作的真正核心。在这篇具有决定意义的很有论战性的文章里，文章的标题本身（《电影：纯语言还是泛语言？》）就提出了必然是符号学工程之源的问题。

Ch.M.：实际上，列维·斯特劳斯的《结构人类学》谈到仪式和不同人种学系统时说过，为了任何表意系统（我不说“符号系统”，因为符号概念比表意概念窄，与先前的符号学相比，在今天的符号学里也远不是中心问题），我们可以，也应当给自己设定一个类似的基本问题：在什么程度上这种泛语言是一种表意系统？唯一完全用于表意的系统，只有原来意义上的语言（=所谓“分节的”语音语言）；对于其他各种语言来说（符号学研究的那些语言），就会出现列维·斯特劳斯明确提出的这个先决问题，这既是先决的问题，也是矛盾的问题，因为在一定意义上说，为了回答它，就必须已经掌握由它界定的整个知识领域：填满问题开启的领域。

R.B.：为什么您认为应当在电影领域里说明这个问题？

Ch.M.：开始考虑这个问题时，是出于奇怪，这也可以解释为什么

这篇文章（《电影：纯语言还是泛语言？》）可能有论战性。我感到奇怪，大批研究“电影语言”的著作竟然可以完全回避语言学的研究成果，却一个劲儿地宣称电影是一种泛语言，或一门纯语言。再者，这两个术语用起来往往（甚至在爱森斯坦那里）像是同义词。

我想拆开这两个概念，就像我在1964年发表的那篇文章的题目那样。在这方面，我是从索绪尔的语言概念出发的（要是到今天，我就不会再那么做），或者更确切些说，是从索绪尔的三项式出发的（纯语言/言语/泛语言），它把语言定义为广泛的现象整体，在那里，一方面聚集的是纯语言（组织有序的系统），另一方面聚集的是各种言语现象。我觉得，电影可以比作泛语言，而不是纯语言：我们在电影中找不到这种固定结构整合严整的系统，这种系统界定的是一门纯语言，但是，我们在电影中可以找到重复的安排、多少符码化的图式和不同范畴的“句型”，让人想起言语特有的局部符码化现象，或者想起我们今天按照本维尼斯特的理解所说的表述。（这段时间，我已经相当怀疑“言语”这个概念，至少当言语被理解为一种无序的残留物的时候；“言语”实际上是一组次符码。）

在传统电影出版物中，流传最广的理念之一，就是电影是一种泛语言，因为影像被编排在段落内，就像单词被编排在语句内一样。然而，不仅这两种编排形态完全不同（就像结构主义语言学家和转换生成语言学家都证明的那样），而且，镜头无论如何不等于一个单词，段落也不等于一句话。如果我们无论如何也要找到形似之处，那么，把镜头本身比作句子还算靠谱，至少应当比作陈述句类的表述语段。

我以为，这就带来了一个结论：滥用语言学的比较往往不在于语言学过多，而在于过少。

语言学少了，你会迷路，多一些语言学，会让你开窍。这个说法是双刃剑。它会引起争论，因为许多人指责我语言学色彩太浓（就像他们对许多符号学家的指责），有些指责，我绝对不能接受。但是，上述说

法也是自我批评：我自己对于语言学和影片分析的关系的思考就不算深刻（尤其在我们说的那篇文章中）；这段时间，我做了一番研究，我还得研究。

但是，我坚信，对于电影语言的大多数传统型考察，是拿逻辑顺序上的一种误解做了依据。第一时期，电影被说成是一种泛语言。第二时期，人们把电影当作纯语言来研究。第三时期（如果说）：没人再考虑研究纯语言的语言学，以及纯语言和泛语言的关系。

因此，我以为，符号学研究一开始就有两面性：一是负面的，就是应当明确电影不是什么（这时候，注意到电影与我们知道的纯语言的区别，纯语言毕竟为我们所熟悉）；另一方面是正面的，在理论上是第二位的（即使在研究者的心目中，这两方面一直彼此依存，互相影响），它应当研究电影是什么：这时候，语言学的方法仍然有用，因为语言学本身可以转向一般符号学。所以，语言学可以给影片研究提供双重服务，但是，两个阶段，方式不同，也不是同一门语言学。

R.B.：这个负面的批评阶段，实际看上去是完全决定性的，我以为，对照电影艺术和理论史中含混其词的东西，可以充分说明您这本书对术语的使用是极其严谨的。所以，您终结了一场运动，运动的两个极端既可比，也不可比：一方面是吉卡·维尔托夫和爱森斯坦的极端，在那里，对纯语言的过度参照，就体现在把电影当作革命语言的纯创造性的未来主义观点中，这是科学抒情主义的美妙乌托邦，注定用历史唯物主义顺理成章地诠释现实；另一方面是各种电影“语法”的极端，主要是还原派和厚古派的极端做法，因为这种做法是事后通过与语音语言结构的粗略类比，又借助它们与文学形式的表现性类比，彻底否定电影艺术的特性。（在这方面，我们应当指出，前一批人虽然从程序上涉及了电影的存在，而实际上是告诉我们他们自己影片的生成结构，后一批人天真地为所有影片代言，而归根结底只能提出关于

所有影片的错误建议。)

我认为特别重要的是,直到那时候几乎还是“禁忌”的术语镜头和段落,经过对电影不是什么的分析,好像卸除了一切现实重量,卸除了一切相对于纯语言的既是外在的又是内在的固定参照物,因为撤去对一切语音语言的摹拟,就迫使这两个概念脱颖而出,使我们能够按照语言学模式以类比方式决定的独特符码,去重新梳理它们,所以,安顿这两个概念是您的著作中确实有价值的方面。

我觉得,在这方面,电影符号学只能激起一片反对声了,因为电影符号学也直接冲撞了一切唯心主义传统,这种传统当然不会承认电影是一种纯语言,甚至认为不能把电影看成一种泛语言。

Ch.M.: 电影符号学确实与两种思潮分庭抗礼,说明它们的错误:一方面是可见物的形而上学,它是从电影摄影的逼真性出发,把电影当作真正的现实替身,让电影守在语言之内;另一方面是模糊和自发的纯创造性的意识形态,它一下子就把电影带到了语言之外。

我以为,除了其他方面,电影符号学也提供了跨越这种双重障碍的可能,一方面它认为,影片安排的各种场景,与非影片感知中(即“现实中”)既定的或可能的情景相比,肯定不同,因此,它是泛语言现象;另一方面,只有依据事先已有的一组符码,才可能理解影片的生产力,即使符码的组合(或者,有时是符码的拆解)毕竟也是一种名副其实的“创造性”行为。

我还得补充一句:图像碉堡(视觉形象的)的忠诚卫士们的抵抗(他们指责符号学家利用语言学概念研究非语言学客体,可是自从电影有了声音,最后这个说法就不对了)和语言学纯正派的抵抗殊途同归,因为纯正派反对把语言学概念输出到语言学领域之外。尽管这两种抵抗来自完全不同的观点,可是都呈现出一种客观复杂性,因为这两派都以“过度推断”的概念为依据,难免把电影研究丢给最差劲的传统美学的

空泛之谈。

我个人认为，“过度推断”概念本身值得细说。语言学交给了我们极不相同的两类概念，符号学应当把它们梳理清楚。显然，一种是音素这类概念，它跟表意体系整体没什么关系；而且也不可能在电影影像中发现音素。（这里，我想到弗朗卡斯代尔对符号学的一些指责，我认为它们没有根据；而且，我认为，他自己的著作就是超越一切名号之争的真正的符号学著作。）绝不应当把语言学中仅仅与纯语言相关的概念输入到符号学。但是，在语言学家的著作中，我们确实也发现了让一般符号学感兴趣的一系列概念。

R.B.：这就是索绪尔说的语言学只是一般符号学的特别重要的分支。

Ch.M.：确实。这里有两个不同的形态（但殊途同归）：或是在一些情况下，语言学家确定一个术语，然后把它直接放到一般符号学的明确视野中，那就不能再用“借自语言学”这种字眼儿了（可以参阅索绪尔的“符号/表意形式/表意内容/表意”，叶尔姆斯列夫的“形式/本质/材料”和“内容/表现形式”等等）；或是在另一些情况下，提出一些概念的语言学家并没有特别想到符号学，但是这些概念的范围和意义足够宽泛，以至于概念完全适用于语音语言之外的各种符码：如马丁内定义的“聚类体”和“语意段”就是合理输出的概念，因为语言单位可以共存于一个文本中的现象，或者相反（可以说），“共同缺席”于一个文本中的现象（文本中的一个单位与不在文本中的另一个单位可以互换）与纯语言的特性毫无关系；语意段系统和聚类体系统不属于区分纯语言和其他符码的系统，而是把它们联系起来的系统。所以，这里没有不合理的借用（而且实际上根本没有借用）：我们只是在概念的库里淘宝，这是一般符号学的概念库，它的大部分财富是语言学家创造的，但是，也是逻辑学家、精神分析学家和信息论专家打造的。

可是，好多人还有一种条件反射，还是死心眼儿。如果提出一个概念的作者是职业语言学家，这个概念就永远是禁止出口的“纯语言学的”概念：唯一看重的事情就是始作俑者的职业。

R.B.：您是怎么从“破和立”这种运作方式出发，具体落实纯符号学的描述呢？

Ch.M.：我选了一个电影符码，深入研究它，我把它称为大语意段符码^①。这是好多电影符码中的一个。今天，我对它已经了如指掌；但是，我开展这项研究时，对它还没有清晰的认识：我研究的是电影里面的一个符码，可是，在我的脑子里还有模糊的印象，认为这也许就是整个电影的全部符码（书里面看得出来这种犹豫）。

我毕竟是从段落概念出发，这个概念具有极高的社会学存在的意义，既在导演的实践中，也在观众的感知中。我以为，这个含糊的术语“段落”，事实上涵盖了许多不同类型的影像安排方式，这些不同类型彼此对立，组成一个符码，数量有限的影像安排方式构成了电影语言的共时性状态（即使像其他符码一样，物象语言后来的演进可以改变这个符码）。我通过语言学的语意段概念阐明了段落概念本身，因为按照定义，一个段落就是文本（=影片）中数个连续的共存影像的排列组合。至于可以把各类段落彼此区分开的各种差别，我用“聚类体”来表示它们。我通过彼此互换，研究了经典时代叙事影片的影像部分（=因此，这是三个限定，为的是研究一个可以大致把握的客体），清点了其中可以定位的段落；于是，我最终弄出了一个八个类型的列表，或者说十二个类型的列表，因为第一个类型包括五个亚类型。

这是一个既是“语法的”又是“修辞的”符码的实例，很难区分

① 本书第五篇，第五节，第112—126页。

开。它是语法的，因为它保障了视像化情节的最表层内容可以被理解（这是一个外延符码，尽管附加了丰富的内涵）。它是修辞的，因为它涉及大幅度的语意段元素（= 正是“段落”），所以它有一部分和影片的构图密切相关，和影片的叙事编排密切相关（这是一种配置符码，采用这个单词在经典修辞中曾有的一种技术性含义）。当然，还有另一些符码，可以用来编排影片中更小幅度的语意段元素（单镜头内部各个主题的关系，等等）；可是，随着向“小幅”元素的推进，就遇到了我还没有解决的一个问题（至今也没有解决）：出现在这个层次上的符码，哪些是电影独特的符码，哪些是融入被摄场景中的符码？在后一种情况中，我们就遇到了电影讨论中通称的“真实性”问题，也就是摄影机介入之前已经存在的一组感知的、图像的和象征的结构，摄影机仅仅以摹拟性记录（美国符号学家说的“再现”、“图像性”，皮尔斯说的“形似”）为名扫描它们，但也不妨把自己的特殊符码叠加在上面。

返回来研究长的片段（各类段落），我就挺奇怪，为什么在电影领域里不区分语法和修辞。除我之外，别的人（譬如，近期，帕索里尼和让·米特里）也已不同形式表达过如下概念：内涵来自外延形式本身；通过对多种外延结构的取舍，我们同时就确立了一个内涵表意形式^{①*}。是不是因为有多种特殊表达习语，所以纯语言（语音语言）也许是唯一可以单独抽出一套纯语法的符码（甚至通过抽象），而这套语法按理可以与一切修辞脱钩？这次讨论，显然不用考虑至少在想象中根本没有内涵的符码（数学语言、逻辑语言等）。但是，给这么广泛和复杂的问题下结论，还为时过早。

R.B.：既然您的意思是这种大语意段系统的符码符合电影语言既定的共时性状态，也就是您用“经典叙事电影”表示的一种状态，那么，

①* 为了重新考察这些内涵问题，可参阅以上第八篇全文，第387—397页。

这套符码的适用范围有多大呢?

Ch.M.: 我以为,大语意段系统体现了电影为了找回 19 世纪经典小说所做的努力;八个段落类型负责表现一小段情节内连续影像之间不同类型的时空关系,好让影片有一个清晰和单义的情节,好让观众能说出来影像 3 在故事体层面上是出现在影像 2 之前,还是之后,还是同时,等等。所以,从历史上看,这个符码对我们所说的“经典”电影都有效:从有声电影的确立(30 年代初)直到所谓“现代”电影崭露头角,法国的现代电影大致可以定位在 1955 年左右(=“新浪潮”初始的短片)。显然,1955 年后的好多影片的表达手法仍然相当传统,看不出任何创新的努力,至少在这里考察的层面上;在这个范围内,可以用我提出那份表格梳理它们。

还有影片类型的各种局限;这个符码仅仅适用于叙事电影(=虚构故事片);所以,教学电影或者纪录片的一些范畴就被排除在外(除非按照新的研究材料专门重新处理影片形式)。

至于十分“现代的”影片,它们的目的和效果恰恰是让这个大语意段系统更丰富、更多变、更灵活和更多元(有时还会打破和变形)。这就是说,结构处在历史中,电影和别处一样,有历时性。所以,包含八大类型段落不是电影的本性(假设有八类,就是说,我在转换的时候没有出错);这个特性和特定时期的特定影片有关。

R.B.: 我设想,确立这个符码是一次调研的结果,因为您是从这个角度考察电影整体的第一人,所以这次调研更具经验性。

Ch.M.: 当然。我们甚至没法儿设想一次经验性调研就可以确定出在哪一部影片中绝对没有无法纳入八大类语意段系统的段落,尽管这种调研仅限于一定类型和一定时期(已经包括好几千部影片了)。我们不

可能逐段观摩全部影片。只能用手工方式编制出大语意段系统一览表：逐一观摩大量这类影片和这个时期的影片，使我得出的段落类型逐步增加，直到八种类型，我再也找不出第九种了；这在符号学里叫作“语料库饱和”，这时，即使进一步分析文本，也不再有新的结构辞格出现，而只是已经确定的辞格又一次次出现。

我们这里涉及了所谓发现程序的问题；即使在语言学中，近期的理论也认为不存在什么发现程序。更不必说在符号学里了，我们在那里还只是大力摸索。

R.B.：您在一个很长的注释^①中强调过，好像制定大语意段系统时遇到了一个障碍，这是一览表中第一类语意段（就是独立镜头）高度复杂化造成的障碍。您还表达了可能需要为影片的影像部分打造出两个语意段一览表的想法。您的意思是？

Ch.M.：确实，独立镜头造成的复杂化，尤其是作为亚类型之一的“段落镜头”造成的复杂化（我不谈其他亚类型，如插入镜头）。我的大语意段系统适用的电影时代的主要特征，就是广泛采用巴赞称呼的“经典分镜”：这是解析型分镜，是为了把握情节动作的一个复杂片段的分镜，它宁肯把这个片段分切成好几个连续镜头，而不是连续拍摄这个片段；这时候，我们就必然看到我的分类表中最后七种类型中的一种类型（= 数个镜头组成的独立片段）。但是，在这个经典时期之前和之后，电影导演在自己的实践中曾经乐于把已经够长和够复杂的情节元素汇聚到单一镜头中。譬如，费雅德就经常这么做，多少称得上“现代的”电影也经常这么做，巴赞用段落镜头的问世象征性地说明了现代电影的特征，确实言之成理。但是，各个分期犬牙交错，以至于我涉及的影片可

① 第125页注1。

以为我同时提供段落镜头（第1类）和语意段（第2至第8类）：譬如，在奥逊·威尔斯的影片中，这种并存现象就十分醒目。

段落镜头是独立镜头的很长和很复杂的变体，它催生了一种完整的内在结构（大家常说的“内部蒙太奇”），这种结构利用连续拍摄的时长（参看奥逊·威尔斯的《安倍逊大族》的年轻主人公狼吞虎咽那段著名插曲），利用几个主题的纵向分层（=景深问题；参看惠勒的《我们最美好的年代》的弹钢琴段落），利用它们的横向铺展（=场景宽度；参看雷诺阿的《游戏规则》的追逐场景），利用出景和入景等等：总之，就是一个整体，就是时空关系的布局，但是，影片的表述不求助镜头的粘连，就在单镜头内展开。

所以，让我惊讶的是，出现在我标定的2号到8号语意段类型中的不同时空格式，也可以在段落镜头中（至少在一定程度上）找到。在这几大类语意段中，这种或那种合乎逻辑的组合是通过狭义的蒙太奇完成的，在段落镜头中，也可以通过摄影机移动完成。我们在这里又看到了让·米特里明确表达的一个概念：广义蒙太奇（=句法安排的一般活动）大大超出“拼贴”。就说一部影片中的描述吧；它可以用几个镜头（镜头1：小溪；镜头2：旁边的树等等）；这就是一个“描述性语意段”（第4类）；但是，它也可以包含在单一镜头中，用摇拍顺序展现各个主题。而在两种情况下，合乎逻辑的格式都大同小异：表意元素的连贯等于相应表意内容的同时性（这就是“描述”的定义）。

在这个意义上说，方法论的任务就是确定我的哪个“语意段”（类型2到8）可以在段落镜头内部有等价形式；因为它们不是都有等价形式；譬如，括入语意段^①或者插曲段落显然就不可能落在一个单镜头中^②。

① 参阅本书第119页。

② 参阅本书第124页。

于是，我们就需要第二个大语意段系列一览表，它会涉及“内部”蒙太奇；和语意段一览表相比，这份一览表将和局部的有空隙的同源性密切相关。至于大语意段系统本身，它就分成两叉儿了：目前的类型1和其他七种类型就不在同一个分类轴上了。

可是，我暂时还留下它。因为段落镜头（况且，就像这个名称指出的那样）可以与一个真正的段落互换，与整部影片相比，两种段落都是同等级的细分。有些语言学家认为，为了搞定一门纯语言的语音系统，更省事的方法就是确定两个不同的次系统，元音系统和辅音系统；可是，在法语这种纯语言中，一个辅音可以替换一个元音，这种替换足以区分两个词素，况且，它们的音位成分是相同的。就像您看到的那样，这些问题和我的问题只是在方法论上相似；但是这很重要，这帮助我初步看到（现在也只是初步看到）把我的“经典”段落分类分成两份的可能性。

R.B.：可以肯定的是，只有编制出第二个一览表，才可能收入《夺魂索》这类影片，又避免过分简单化，希区柯克的这部影片仿佛是为符号学设下的陷阱，必然一镜到底（或说八个镜头，如果考虑到受摄影机片盒尺寸的限制，要有几个黑色画格接头），可是，我们在这里仍然可以从这种符码变化中发现他的其他影片特有的各种结构法则，那些影片对镜头做了琐细的分切。（希区柯克说得对：“摄影机运动和演员走位准确复原了我的常用分切方式，就是说，我坚持了影像应当与既定时刻的情感重要性相匹配的原则。”）

我认为，这两份一览表也有利于减弱划分时期中的一些随意性。实际上，我特别注意到，您把经典电影大致限定在1933年（有声电影已经稳定）和1955年之间（“现代”电影问世），作为实例，您自然而然地引证了《安培逊大族》和《游戏规则》这类1940年代拍摄的影片中最明显的段落镜头。仿佛经典电影失去了自己勉强找到的独特性，仿佛

与过于简单化的分期相比，您的如此多样化的符码更能确定使不同分期犬牙交错的各个层次，从而可以通过严格的形式化复原一段历史的具体变化和具体的多元化。

我很想知道，按照这种思路，您觉得，您界定的这八大类型是否完全符合影片的实际，或者是否有些类型可能（不像独立镜头那样造成一览表分裂）迫使您顺着它的方向把一览表搞复杂了。

Ch.M.：正是您的第二个假设符合我对自己这本书的看法。在我们谈到的文章中，大量详细的脚注提到了尚未定论的一些问题（=“交替语意段”、“一个语意段的反复性变体”等概念）。我相信，要做的事情还不少。

另一方面，我也责怪自己目前的分类，因为它把我所说的硬的类型和另一些我以为软的类型一视同仁了。譬如，括入语意段或非故事体的插入镜头就是非常明显和具体的构型，我们肯定能“认出来”，不可能有误；而在另一端，一般段落或场景就轮廓模糊了，往往很难确定它们的形态，很难把它们从影片的总流程中剥离出来。

不必讳言，我认为，电影符号学还是牙牙学语的一门学科（相对于研究电影语言的传统，它毕竟还是具有决定意义的进步）。我觉得，我的努力程度和目前研究结果的准确度之间还有些不相称。这里有一个处境问题：科学处境，历史处境。我认为，必须接受这个处境，但依然前行。脚踏实地的研究绝不会剥夺你对成功的向往，尽管在向往中混杂着野心和幼稚。

R.B.：您说过，在研究工作初期，您曾经以为影像部分的大语意段系统就是电影的全部符码，如今，您认为这只是各种符码中的一个符码。符码的这种多元化确定了您在这本书里没有真正涉及的核心问题的领域。

Ch.M.: 说实话,我写这本书的时候,符码多元性问题在我的思想里还不成熟。原来,我研究的第一个符码就是我取名为大语意段系统的符码(这也是我当时真正详细研究的唯一符码)。所以,在这本书里看得出这种游移:在一些段落中,我说得很明确,这是几种符码中的一种符码,但是,我还是让人认为即使它不是电影唯一的符码,毕竟可能是最重要的符码。

今天,我以为多元化假设是让我们有机会掌握影片符号学材料的唯一假设。在符号学研究初期,我们难免接受一种希望通过语言认识一个符码的流行做法,按照外在同形关系(这个术语的逻辑意义)排列各种语言,一个挨着一个:“电影语言”、“音乐语言”、“词语语言”等等。实际上,这是把语言和符码混为一谈了。

在我出书的那年,埃米利奥·加洛尼也出版了一本电影符号学的书《符号学与美学》(巴里,拉泰尔扎出版社,1968年),这本书帮助我从自我批评的角度思考这个问题。这本书特别明确了“语言”和“符码”的区别,在我的《电影表意泛论》第一卷中,这一点说得不够清楚,但是它在我现在的思考中占据着核心位置,尤其在我即将杀青的著作中^①。我以为,我们可以把按照表现材料(叶尔姆斯列夫的概念)界定的一个单位称为语言,或是按照罗兰·巴尔特在《符号学原理》中说的“典型符号”界定的一个单位称为语言。文学语言,这是以文字(首先是实体文字)为表现材料的各种文本的集合;电影语言,这是五种表现材料相同的各种文本的集合:活动摄影影像、记录下来的语音、记录下来的音响、记录下来的音乐声和文字(插入字幕、片头字幕等)。所以,这种“语言”是可以通过感知经验,因此也通过常用的社会分类(“电影”、“绘画”、“动作手势”等)直接把握的一个技术—感觉单位。

^① 这里指的是当时出版的《语言和电影》,拉鲁斯出版社,1971年。

相反，一个符码是纯逻辑的和关系的整体，分析者个人就可以构建符码，符码不以物质材料为依据，它以形式为依据，这是叶尔姆斯列夫理解的形式（=内容的形式加表现的形式）；一个符码是表意的可替换性和可区分性的一个场域。所以，在一种语言里可以有多种符码，相反，独一无二的符码可以出现在好几种不同的语言中。

况且，埃米利奥·加洛尼在这条路上比我走得远。他认为，各种语言自身就是独特的，而符码从不是独特的：电影具有的独特元素就是多元符码的组合，唯此而已；这些符码中的每一种符码都可以在其他语言中找到，但是和电影再没关系。

我认为，不必走得这么远；我在一篇文章中就这个问题说明了自己的看法，这篇文章既是对加洛尼的一种回应，也是对他的著作的评述^①。当然，出现在影片中的许多符码显然不是独特的电影符码：影片给自己搬来了集体演出、意识形态、借自其他艺术的形式和形形色色的文化象征符号。但是，电影也打造自己的独特符码，因为电影是一台装置（一架机器），也是一门技术（机器的使用用法）。有好多修辞格（修辞格：是各种形式，而不是纯材料），是电影独自就能做出来的：叠化、摇拍等等（名单恐怕会很长和很复杂）。

R.B.：于是，您从理论上对影片的物质载体和构建影片的符码做了区分，重新严格界定了电影特殊性这个模糊概念，尽管这个分界可以表明编码不仅是一种预先决定的本体论效果，而且是一段历史的产物，是一个文化逻辑的产物，这种文化逻辑希望影片作为机械复制手段成为一种虚构故事语言的典型场域。

所以，从这个意义上说，电影符号学的研究目标就是（通过远为彻

① 这里指《符码的独特性和语言的独特性》（« Spécificité des codes et spécificité des langages »）一文（《符号学》，第1卷第4期，1969年，第370—396页）；它未被收入这本论文集，因为《语言和电影》一书已经收入它的基本内容，并另有阐述。

底的符码与符码之间的第二个分界)合乎逻辑地描述我们认可的全部电影特殊符码。

Ch.M.: 这确实是电影符号学的研究目标。但是,这不是影片结构分析的目标。后者是研究作为整体的每部影片的独特结构:所以,必须考虑供我们研究的影片中的一切符码,不管是不是电影的特殊符码。我以为,这是两个基本方法:相似、互补却不同的方法,因为它们不是遵循同一个相关性原则。我们可以穿过多个文本去追踪一个符码;我们也可以借助所有符码去把握一个文本。第一个方法是研究符码(一个符码始终出现在好几种文本中),第二个方法是研究文本(一个文本始终包含好几种符码)。

如果我研究我们刚才谈到的大语意段系统,我就不用去了解任何涉及影片本身的内容,尽管大语意段系统把自己的形式印入了影片:这是研究符码。相反,谁要是分析一部既定的影片,谁就应当确定影片的所有符码,不然,他的研究目标就不是这些符码中的任何一个符码,而只是符码组合而成的一个独特文本系统。组合是文本的运动本身(文本的推进,文本的具体移动),它是从这些符码出发构成的,但是,也是对抗这些符码构成的。因为文本系统的特性正是尽量使构建文本流程的不同符码(=利用和对抗它们)互不相干,因为文本系统是随着作为单一相关系统的文本逐渐定型的。

R.B.: 尽管这个建议好像有些乌托邦,您想没想到,致力于描述的符号学,可以也应当对独特的电影符码做一次巨细靡遗的清点?

Ch.M.: 我们已经可以做一项研究:取出特技元素,互相替换它们,着手把它们编成符码和次符码(譬如:因时代、影片和类型的不同,在淡入和叠化的对立中有不同的变体)。我以为,有些修辞格显然是独特

的，因为它们作为形式，和确定电影特性的表现材料密切相关。

可是，我不认为电影符号学能够编制出一份一个也不少的特殊符码名册，即使它更先进了。实际上，符码和文本总有互动，非常重要的互动：文本是依据先在的符码构成的，但是它也总是拖着许多新符码或新次符码的元素。所以，只有停止拍片，才能够编出一个也不少的符码名册。

R.B.：我理解您的保留态度，因为符号学家毕竟出现在创造者之后，符码毕竟出现在文本之后。但是，如果我们拿一个确定的历史领域作为研究客体，您的保留不就矛盾了吗？在这种情况下，是不是必须始终提醒自己不可能一一验证那些可以为编码工作提供新元素的语料，或者巨细靡遗的愿景本身不可能进入符号学程序？

Ch.M.：针对每个工作阶段确定的局部任务，我们毕竟可以（也应当）努力做到一个也不少。但是，绝对巨细靡遗（这里，我愿意采用您的用语）恐怕不可能进入符号学程序。它不可能进入，它不应当进入。因为即使人们停止拍片（那时候，符号学最终面对的就是封闭的文本了），这种封闭效果（况且，它实际存在于更小层次：譬如，我们研究一名已故导演的全部作品的时候）也不可能蔓延到更普遍的历史演进过程，这既是创造者的历史，也是分析者的历史。在这里，无限性原则不仅关乎新的书写，而且关乎新的阅读。即使电影不再演进，电影符号学也会演进。

R.B.：现在，我想向您提几个不太相关的问题，我以为，这些问题牵扯到对大语意段系统的地位的一系列肯定，牵扯到电影符码的多元性，牵扯到结构分析和符号学描述的关系。首先，您能够举出另外一些您认为可以支持电影特殊性这个概念的符码吗？

Ch.M. : 有啊, 譬如, 传统上“影片标点符号”名下的符码(淡入淡出、圈入圈出、溶入溶出、卷帘、平扫等等), 还有它们的适用于各个时期的不同的次符码; 从一个次符码到另一个次符码, 可用的光学效果的完整名单会有很大变化, 它们彼此对立的系统也更有变化。

还有摄影机的运动: 移动镜头、摇镜头、吊车轨迹、手持摄影机(譬如, 用于“直接”电影的影片中), 光学移动镜头(调焦、活动画景)。这里的符码还包括好多次符码: 譬如, 在特定时代, 对准主人公脸部的推移镜头(参看大卫·里恩的《相见恨晚》), 仿佛是转入“内心”的紧急信号: 人们用它引入所谓主观的闪回镜头, 在这里, 不是由影片陈述主体直接负责回忆过去, 而是由一个正在回忆的人物去回忆。

还有一个特别重要的符码(或者说一组符码), 它用于安排言语和视觉主题的联系。这是一个相当宽泛的问题, 远远超出了30年代关于“画外音”和“非同期声”的尽人皆知的几场讨论(普多夫金, 巴拉兹、爱因汉姆、雷内·克莱尔等)^①。我想到影片话语的大语意段: 句子, 短语, 往往还有词汇, 以及它们与影像流程的衔接方式。因为, 在它们的更小的语段(音素)中, 即使是影片的话语, 也没有任何电影性: 它们仅仅涉及纯语言系统。

然后, 还有各种蒙太奇符码(或至少是其中真正属于电影特有的蒙太奇符码), 还有音乐和影像之间的各类关系(爱森斯坦和普多夫金做过的研究)等等。

R.B. : 所以, 谈到描述类的影片语段时, 您说过, 涉及描述功能本身时, 两个不同镜头或包含一个摇拍的单镜头是严格对等的形式, 而我的假设是, 不涉及任何风格内涵时, 应当从符号学上借助第二个符码来标明两个结构的差异, 这就是摄影机运动符码。

^① 关于这一点, 参阅上文, 第278—281页。

Ch.M. : 是的, 绝对。在这里, 两个符码的互相影响, 一个是大语意段的符码, 一个是摄影机运动符码。

R.B. : 谈到描述, 我们再回到一个问题上来。您提出的第四个语意段, 是和“叙事语意段”范畴(分为“交替语意段”和“线性语意段”)对立的“描述语意段”, 包括在“时序性语意段”的总范畴内^①。我们举个特别常见的西部片实例吧, 它特别说明问题。一名骑马人策马前行, 在大路拐弯儿处发现被印第安人焚烧和血洗的一座牧场。镜头推近, 先是框入他站在火中小屋前的背影, 然后是单独正面中景。随后三个镜头: 第一个是固定镜头, 是被毁的围栏, 第二个也是固定镜头, 是破碎的窗子, 然后, 在院子里, 一个移动镜头逐渐推向被利箭射穿的一具尸体。最后, 作为这个“时刻”(直接感知为段落)的结尾, 一个稍摇的推镜头框入离去的骑马人。

这三个正中镜头称不上真正的“主观”镜头, 因为没有任何元素明确表明(譬如, 通过观看主体和所见事物的交替)这是人物眼中的景象; 但是, 一切都让人可以去这样理解, 电影往往通过目光的变化展示这种含糊意义。

所以, 在您的编码中, 这三个镜头就可能被标注为描述语意段, 与叙事语意段对立, 骑马人的第一个镜头和最后一个镜头则属于叙事语意段。这里是不是有些矛盾呢? 因为不同镜头的连续的语意段式的发现过程本身, 尽管作为导演完成的狭义的描述(这个概念本身也有讨论的必要), 也应当被理解为人物的逐渐发现(我再重复一次, 尽管这个发现过程并不是直接主观性的), 从这个意义上说, 它不是理所当然属于叙事吗?

Ch.M. : 我是按照非常狭窄的相关性原则研究大语意段系统, 这种

① 参阅本书第 141—142 页。

研究有意忽略了许多东西。就此而言，您的质疑是正确的。我仅仅考虑了故事体，而没有考虑把握故事体的视点。您指出的情况，我确实归入了“描述语意段”。可是，确实像您说的，这段描述在一定意义上也是一个叙事过程，对人物感知的叙事过程。但是，在故事体层次上，不可能说尸体在窗户“之前”还是“之后”：它就在窗户旁边。在这方面，叙事和描述的区别并没有解决，这要看表意形式链中的连续元素在表意内容链（=叙事）上也是连续的，还是相反，是同时的和空间共存的（=描述）。

您的质疑也没有解决。但是，它的情况如何呢？我以为，您的质疑是准确的，但是这并不意味我的描述语意段同时也是一个叙事语意段，或者至少描述性依据的分类标准不同于叙事性依据的分类标准。视点已经时间化了，故事体没有时间化。我相信，我们这里有两个不同的符码：一方面是大语意段系统，另一方面是视点和目光的符码，您自己在研究明确的影片段落时就出色地分析过目光的符码（我想到您对希区柯克的《群鸟》的84个镜头中梅兰妮的目光的研究）^①。

R.B.：另一方面，您如何看待声音部分编码的可能性？在这方面，我惊喜地看到您在一次研讨会上描述雅克·罗齐耶的短片《蓝牛仔裤》的尝试：这个描述很大胆，只是欠谨慎，它使您的分类不再限于影像，而是涉及整个叙事过程，让人既看到不同层面的独立性，也看到它们的交叠，而且看到声音元素逻辑化的具体困难。

Ch.M.：这确实是非常复杂的问题，但是必须好好研究它。老实说，我不相信能够从我的分类出发做好这件事，因为我的分类完全是针对影

① 雷蒙·贝卢尔，《希区柯克的〈群鸟〉：一个段落分析》（《Les Oiseaux de Hitchcock: analyse d'une séquence》），《电影手册》，第219期，1969年10月，第24—28页。

像部分编制出来的。这是应当认真展开的另一项工作。（我们显然可以琢磨一下我的影像编排方式中哪些具有声音等价形式，哪些没有，不过，这只是一个辅助做法。）

总之，我不认为影片链分为两条（视觉链和听觉链），它分为五条：影像、话语、音乐、音响和文字说明。或者可以分别研究每个系列，或者可以尝试把握影片表述整体，也就是直接确定混合式配置（影像—话语、话语—音乐，等等）。按目前的研究状况，包括五个系列中的三个系列的“声音部分”概念是特别棘手的，也是没有定论的：这是已经复合的但仍然是局部的整体。

R.B.：您经常提到的次符码概念，一方面似乎应当符合历史上的分镜，但是也可以承认其他限定，譬如，类型（狭义的类型，譬如，西部片或歌舞喜剧片），或者国别，甚至流派和倾向。您是否认为这个概念牵扯到符号学描述和结构分析两个极端之间局部重叠的理念？符号学描述，束紧到仅仅确定语言的外部形式，结构分析，则把自己的领域从具体的影片扩展到更宽泛的文化系统。

Ch.M.：是，也不是。是，因为您说的原因。不是，因为您说的重叠仅仅涉及研究材料的大小和表层（各自的相关性原则终究是不一样的）。确实，我们可以研究经典西部片特有的这类或那类次符码，也可以把经典西部片当作广泛的连续文本，跨越影片间的边界去研究它。在这两种情况中，研究材料都一样：都是经典西部片的总和（或至少是这种类型片的具有代表性的抽样）。但是研究方法不一样。前一种情况，是分别研究这个“组别”里的每部影片，而且只保留影片中与待研究的次符码有关的各个特点：单从研究意图上看，就得打破这组影片的统一性，甚至两次打破：首先是基本的列举方法打破了这种统一性，这个方法将负责分组（这个方法意味着，组别内的影片是仅仅依据一个非常独

特的视点，凭借很少几个特点构成一组的)；然后是组别内的每一部影片都会被拆解，不再有统一性(考察涉及符码的相关特征时，剥离影片的其余内容)。总之，研究次符码毕竟还是研究符码，尽管不涉及电影整体。相反，研究文本，即使文本比单独一部影片还长，毕竟还是多元符码研究，作为相关特性，始终关注独特整体(=各个符码组合成一个文本系统)。对经典西部片做结构分析的人一定对它的非电影性符码(荣誉观念、骏马主题等)感兴趣，也一定对它的电影符码(全景、广袤空间的处理、摇拍镜头等)感兴趣，还一定对这两种符码的结合方式感兴趣。研究经典西部片特有的次符码的人，只能一部一部逐一研究它们，必然忽略非独特的次符码：出于一定的原因，他从来不必研究(尽管西部片研究材料的外部轮廓可能提示这一点)这类经典西部片的整体，而只需要研究一定数量的完全确定的模式，而且，他每一次都会发现这些模式出了经典西部片范围就不起作用了。

如果结构分析不止涉及一部影片，它就得抓一组影片。如果研究符码变成研究次符码，它就得抓一类影片。一方面我们有单一和完整的文本，尽管来自好几部影片；另一方面，我们有一个抽象和局部的模式的全部呈现形式。

R.B.：您是不是认为符号学在确定符码时接触到的问题，影片分析只能在它读解一个想象客体的全部活动中才会遇到？这个问题就是：既从形式上标志出陈述主体的位置，又反映出毕竟只能在精神分析学领域里表达的一种象征范畴。

Ch.M.：在影片中当然存在着与陈述主体相关的各种符码，或者更确切些说，与影片表述主体的存在方式相关的符码(因为这里最重要的显然不是“作者”本人)。我跟你一样，认为弗洛伊德的精神分析学是认真研究这类符码的唯一可行的基础。但是，我考虑的是，这些符码是

不是都是特殊电影符码。在一定程度上，精神分析学探讨的构型可以大致不变地存在于电影之外的其他地方。

在这里，我想到的不是您对这个问题的提法，而是一个相当流行的见解，按照这种见解，影片一客体比其他表现形式（譬如，图书）更有资格与无意识机制（尤其与初始过程）保持一种亲密无间的亲缘关系。常言说，影片如梦，梦如影片。人们提出了影片的影像化本性。在先锋派电影和超现实主义电影时期，这个理念在法国曾经有好多捍卫者。这段时间，这个理念又有一些更新（让-弗朗索瓦·利奥达尔、安德烈·格林、让妮娜·沙斯盖-斯密杰尔），披上了更灵活和缜密的形式。可以把电影与其他语言区分开来的一种“精神分析性”的特殊额外的功效与影片视觉性有关系吗？

我在影片中看到的一切“梦境段落”似乎都是幻想性的，都不太像。至于常规段落，它们的流程，尽管是由影像组成的，看上去与幻想流真没什么关系（除了布努艾尔、费里尼和其他几个人的一些段落）。相反，我们只能感叹分析层次在文字文本、音乐作品中的重要作用。是不是因为分析属于结构方面，它只借助表现材料（=视觉性和运动性）的优势，就获得了一种特殊力量？

可是，我明白，否认把影像和幻境联系起来的特殊关系是荒谬的。可是，我目前还没有看到任何详细的研究（至少在电影理论领域）令人信服地说明了这些关系。我认为，这个问题还没有解决。我认为，它至关重要。

R.B.：我在考虑，尽管对于影片和梦的各种简单化类比（无意识机制和影片表述过程）可以有种种保留，但是能不能更直接地从一些精神分析构造方面说明电影现象（与电影表现材料的特性相联系，而不是和它的符码本性相联系）：具体说，一是从自恋方面，通过活动影像特有的蕴含意义，说明电影现象如同视象复现、迷幻和身体的镜像和栖息

之地；一是从视觉和听觉的双重幻觉方面说明电影现象，这种关系更强化了这种幻觉。可是，我的这个太过简化的问题，实际上是针对另一件事。

我想再回到电影的视点问题，想知道您是不是认为在精神分析学的各种系统化之外（譬如，以认同体系为依据的系统化，在希区柯克的作品中，这一点特别清楚），对目光的处理可以成为一个符码：它一方面可以允许演员的表演有一定的程式化，另一方面可以确定语意段的安排方式，用于凸显影像中陈述主体的位置，就像语言学中的人称代词范句起到的作用。

Ch.M.：也许，就像纯语言中的动词人称起到的作用。可是，当然是以一种方式起作用。您针对非常明确的影片段落研究过这些问题，而且比我的研究更仔细。恰恰是您的分析最先让我想到电影中的“视点”催生了非常精巧和极其特殊的结构，我们可以从形式上考察它们。

R.B.：为了说明您的大语意段系统，您对雅克·罗齐耶的长片《再见，菲律宾》^①中的独立语段做了巨细靡遗的清点。从这个意义上说，您更喜欢穿越一部影片跟踪一个符码，而不是用您的描述方法分述多部影片。从严格的符号学角度尝试运用这种描述方法去大抵归纳影片材料，同时，确定一部影片中全部公认的独特电影符码，您认为这种做法是可行的和富有教益的吗？

Ch.M.：这当然求之不得，但是，我认为，目前做不到。因为，为此必须：1）有一份至少大体确切的独特符码清单；2）有一个适用于每一个符码的运作“模式”，即使是假设的模式，也应当足够确切，以至

① 第六和第七篇，第一卷，第138—169页。

于剖析一部影片就能够肯定或否定这个模式。

按理说,这两个任务应当优先考虑。如果我们事先没有想好在影片中找什么,我们“观看”影片时就会一无所获。

相反,如果每次一个假设都达到了一定的精确度(尽管只与一个符码有关),那最好立刻拿到**整部影片**或多部影片中检验它。

R.B.:最后,我愿意回来谈谈让影片分析与电影符号学既接轨又脱轨的关系,您在《语言和电影》中通过它们确定的研究目标区分了这种关系:一个是“影片文体”,另一个是“电影语言”。

从一定意义上说,一切都会使两者接轨,可谓尽善尽美;实际上我们可以认为它们是彼此紧切联系的;分析工作依靠符号学描述方法的成果,认识整个文本系统中电影符码自身的功能(这种功能取决于系统内所有符码的衔接方式),并且由此按照合理的无懈可击的互反性把有实效的和始终被其符码丰富的影像交还给符号学。

但是,另一方面,我也在考虑,分析活动和它自身的要求是否必然会破坏这两个目标的和谐关系:让我们想想您正确强调的符码多元化吧,它必然把分析工作引入人文科学领域,从而随时提出统合知识领域的先决性问题,首先是统合语言学、历史唯物主义和精神分析学的问题;我们再虚心地想想这种状况的一个直接效果吧,那就是,精神分析学家会借口任何分析都会牵扯到的欲望关系而强调自己的各种分析单位,不是接受符号学家的分析单位,哪怕他也承认符号学在这方面是准确和丰富的。总之,尽管各种基本和多元的重叠使我们在选择一种分析活动时不可能不立即卷入另一种分析活动中,我还是在考虑两者之间是不是就没有距离了,如今这几乎是无法缩小的距离,这种距离既明显反映在您对这两种分析的严格区分中,也反映在唯独巴尔特的《S/Z》(巴黎,索伊出版社,1970年)可以做到的游戏式的和逆乎常规的模棱两可中。

Ch.M.：我很难回答您的问题，因为它需要完整的答案；我也无法回答您的答案，因为字字句句我都同意。

换一个说法：我们不能认可权利永远向事实看齐，但是，也不愿意一个劲儿地强迫（不惜一切代价）事实向权利看齐。

在没有真正接轨之前，符码研究一定还是一副枯燥干巴的模样儿，文本研究还会沿袭（尽管自身已经有很大进步）“解释文本”的老传统。所以，我看，这种接轨是一个至关重要的目标（遥远的），它的原则，就像一块基石，现在就应当放好。

但是，为了实现接轨，这两种方法都必须稳固、发展和有活力。所以，必须让它们活着。研究不是按程序发展的，它需要呼吸。

您提到研究文本的人的欲望。同样，我们也可以说说研究符码的人的欲望。这里远不是（而且是另一回事）在一个和谐的“科学集体”内分派任务：这种合理性（无处可见）本身，是一种幻想，是科学家的幻想。

研究家讲一种道义，这就是知识伦理的总和。可是，科学研究的现实动机，显然与各种其他活动的动机一样，也有冲动性，因为研究者也是人嘛。在理性表述的骨子里存在着情感性，对这种事，我们应当高兴才是：没有情感，什么也写不出来。

每个研究者，在每一时刻，只能说明白对他这个主体（这个字眼的全部意义）来说至关重要的事。这就造成许多后果，后果之一就是我们现在说的：研究符码和研究文本很难真正接轨。

但是，我以为，自始就必须同样坚持严格性和互换性的要求：因为这些要求也可以契合个人的全神贯注的钻研精神，而只有这种精神才能够使这些要求通过一定的形式得到落实。

总而言之，必须有应变的能力：必须努力往前直走，同时，也愿意横走。

文章首刊索引

《电影表意泛论》第一卷

1. *Cahiers du Cinéma* (Éditions de l'Étoile), n° 166-167, mai-juin 1965, p. 75-82.
2. *Revue d'esthétique* (Klincksieck), tome XIX, fasc. 3-4, juillet-décembre 1966 (numéro spécial « Les catégories esthétiques »), p. 333-343.
3. *Communications* (Éditions du Seuil), n° 4, 1964 (numéro spécial « Recherches sémiologiques »), p. 52-90.
4. *La Linguistique* (Presses universitaires de France), année 1966, fasc. 2, p. 53-69.
5. Refonte (très « augmentée ») de trois textes antérieurs:
 1. « Problèmes de dénotation dans le film de fiction: contribution à une sémiologie du cinéma ». Rapport à la *Conférence internationale préparatoire sur les problèmes de la sémiologie*, Kazimierz, Pologne, septembre 1966.
 2. « Un problème de sémiologie du cinéma », *Image et Son* (Édition de l'Union française des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son), n° 201, janvier 1967, p. 68-79.
 3. « La grande syntagmatique du film narratif », *Communications*, (Éditions du Seuil), n° 8, 1966 (numéro spécial « L'analyse structurale du récit »), p. 120-124.
6. *Image et Son* (Édition de l'Union française des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son), n° 201, janvier 1967, p. 81-94.
7. *Image et Son* (même numéro), p. 95-98.

8. *Cahiers du Cinéma* (Éditions de l'Étoile), n° 185, décembre 1966 (numéro spécial « Film et roman: problèmes du récit »), p. 43-68.
9. *Revue d'esthétique* (Klincksieck), tome XIX, fasc. 1, janvier-mars 1966, p. 96-101.
10. Rapport à la table ronde *Idéologie et Langage dans le film*, dans le cadre du Troisième Festival du nouveau cinéma (Pesaro, Italie, mai-juin 1967). Repris dans *Communications* (Éditions du Seuil), n° 11, 1968 (numéro spécial « Le Vraisemblable »), p. 22-33.

《电影表意泛论》第二卷

1. *Critique* (Éditions de Minuit), n° 214, mars 1965, p. 227-248.
2. *Revue d'esthétique* (Klincksieck), tome XX, fasc. 2-3, avril-septembre 1967 (numéro Spécial « Le Cinéma »), p. 180-221.
3. *Word* (Publication du Cercle linguistique de New York), vol. 23, fasc.1-2-3, daté avril-décembre 1967, p. 388-395.
4. Communication au *Symposium sémiotique international de Varsovie*, août 1968. *Information sur les sciences sociales* (UNESCO), tome VII, n° 4, août 1968, p. 107-119. Également p. 502-515 dans *Essais de sémiotique*, Mouton, La Haye, 1971.
5. *Cahiers du Cinéma*, n° 234-235, décembre 1971 et janvier-février 1972, p.63-78.
6. *Messages* (Centre régional de documentation pédagogique de Bordeaux), n° 1, 1970, p. 3-7. Également: *Communications* (Éditions du Seuil), n° 15, 1970 (numéro spécial « L'analyse des images »), p. 162-168.
7. *Communications* (Éditions du Seuil), n° 15, 1970 (numéro spécial « L'analyse des images »), p. 1-10.
- 8, 9. Indétits.
10. *Semiotica* (Association internationale de Sémiotique-Mouton, La Haye), tome IV (1971), fasc. 1, p. 1-30. Également p. 260-289 dans: Raymond Bellour, *Le Livre des autres*, Paris, Éditions de l'Herne, 1971.

索 引

- 阿尔诺, 亚历山大 (Arnoux, Alexandre) : 49
- 阿杰尔, 亨利 (Agel, Henri) : 113, 252, 285, 290, 343, 366
- 阿列克塞耶夫, 亚历山大 (Alexeieff, Alexandre) : 294
- 阿芒卡尔, 巴尔特莱米 (Amengual, Barthélémy) : 37, 276, 285
- 阿斯特尔, G. A. (Astre, G. A.) : 40
- 阿斯特吕克, 亚历山大 (Astruc, Alexandre) : 40, 45, 175—176, 219
- 埃蒂安布尔, 勒内 (Étiemble, René) : 197
- 埃弗尔, 阿麦代 (Ayfre, Amédée) : 40
- 艾格林, 维金 (Eggeling, Vicking) : 257
- 艾柯, 温别尔托 (Eco, Umberto) : 59, 80, 106, 386
- 艾梅, 阿努克 (Aimée, Anouk) : 216
- 艾申鲍姆, 鲍里斯 (Eichenbaum, Boris) : 417
- 爱浦斯坦, 让 (Epstein, Jean) : 5, 29, 47, 85, 193, 195, 242, 247, 263, 267
- 爱森斯坦 (Eisenstein) : 5, 29, 30—31, 33—35, 37, 39, 50, 53, 71, 74, 84, 113, 179, 187, 191, 195, 205, 242, 254, 259—262, 269, 279, 291—294, 310—312, 322, 329, 356, 407, 417, 419—420, 434
- 爱因汉姆, 鲁道夫 (Arnheim, Rudolf) : 13—14, 29, 85, 92, 98, 113, 191, 195, 205, 242, 263, 270, 281, 289—290, 296, 314, 318, 323, 325, 356, 366, 417, 434
- 安东尼奥尼, 米开朗基罗 (Antonioni, Michelangelo) : 43, 45—46, 70, 174, 181—183, 186, 190, 195, 250, 257, 267, 277, 291
- 奥迪盖, 菲利普 (Haudiquet, Philippe) : 183
- 奥尔米, 埃尔曼诺 (Olmi, Ermanno) : 186
- 奥朗什, 让 (Aurenche, Jean) : 191
- 奥立弗, 劳伦斯 (Olivier, Laurence) :

- 282, 290
- 奥斯汀 (Austin) : 24
- 巴巴罗, 温别尔托 (Barbaro, Umberto) : 279, 323
- 巴尔特, 罗兰 (Barthes, Roland) : 7—8, 10—11, 17, 33—35, 67, 75—76, 80, 84, 93, 184, 189, 209, 247, 259, 276, 285, 292, 325—326, 332, 386, 388, 412, 430, 441
- 巴拉兹, 贝拉 (Balázs, Béla) : 5, 29, 43—45, 47, 84, 88, 113, 179, 191, 195, 242, 256, 271, 274, 279, 285, 289, 296, 318, 320, 322—323, 342, 356, 365—366, 398, 417, 434
- 巴利, Ch. (Bally, Ch.) : 37, 65, 73, 78, 91, 96, 353,
- 巴斯蒂德, 弗朗索瓦-列日 (Bastide, François-Régis) : 45, 194, 286
- 巴塔叶, 罗贝尔 (Bataille, Robert) : 344, 347, 352
- 巴赞, 安德烈 (Bazin, André) : 6, 10—11, 16, 34, 39—41, 45, 48, 53—54, 84, 113, 175—176, 183, 194—195, 239, 242, 251, 254, 258, 261—263, 267—272, 286, 298—301, 326, 417, 426
- 葆扑, 弗朗茨 (Bopp, Franz) : 85
- 鲍罗夫茨克, 瓦莱里安 (Borowczyk, Walerian) : 32
- 鲍斯特, 皮埃尔 (Bost, Pierre) : 191
- 鲍特, 埃德温·S. (Porter, Edwin S.) : 43, 89—90, 254, 321
- 鲍育, 查尔斯 (Boyer, Charles) : 404
- 贝尔蒙多, 让-保罗 (Belmondo, Jean-Paul) : 205
- 贝卢尔, 雷蒙 (Bellour, Raymond) : 53, 130, 187, 213, 216, 238, 417, 436
- 本维尼斯特, 埃米尔 (Benveniste, Émile) : 24—25, 37, 62, 80, 82, 84, 99, 419
- 比桑, 埃里克 (Buyssens, Éric) : 26, 59, 63, 73, 79—81, 84, 86, 95, 103, 244, 313, 345, 377
- 比雅尔, 皮埃尔 (Billard, Pierre) : 174—175, 182—183
- 波德莱尔, 夏尔 (Baudelaire, Charles) : 207
- 波蒂埃, 贝纳尔 (Pottier, Bernard) : 25, 81, 108
- 波齐格, 瓦尔特 (Porzig, Walter) : 24, 80
- 波瓦雷, 保罗 (Poiret, Paul) : 257
- 伯格曼, 英格玛 (Bergman, Ingmar) : 179, 212, 257, 301
- 布尔迪厄, 皮埃尔 (Bourdieu, Pierre) : 373, 386
- 布盖, 让-路易 (Bouquet, Jean-Louis) : 257
- 布莱蒙, 克劳德 (Brémond, Claude) : 17, 24, 59, 135
- 布朗夏尔, R. (Blanchard, R.) : 40
- 布里阿利, 让-克劳德 (Brial, Jean-Claude) : 200
- 布努艾尔, 路易 (Buñuel, Luis) : 439
- 布托尔, 米歇尔 (Butor, Michel) : 176

- 达尔班, 罗贝尔 (Dalban, Robert) : 227
- 达·芬奇, 列奥纳多 (Vinci, Léonard de) : 30
- 戴维斯, 蓓蒂 (Davis, Bette) : 275
- 黛德丽, 玛琳 (Dietrich, Marlène) : 345
- 德·塞塔, 维托里奥 (De Seta, Vittorio) : 186, 195
- 德彪西, 克劳德 (Debussy, Claude) : 241, 294
- 德卜兰, 让 (Deprun, Jean) : 286
- 德布利, J.-R. (Debrix, J.-R.) : 290
- 德莱叶, 卡尔·西奥多 (Dreyer, Carl Theodor) : 195
- 德莱弗斯, 迪娜 (Dreyfus, Dina) : 315
- 德吕克, 路易 (Delluc, Louis) : 5, 47, 247, 257
- 德米, 雅克 (Demy, Jacques) : 180
- 狄更斯, 查尔斯 (Dickens, Charles) : 30
- 迪孔, 雅克 (Ducom, Jacques) : 413
- 蒂伯代, 阿尔贝 (Thibaudet, Albert) : 346
- 杜波瓦, 让 (Dubois, Jean) : 209
- 杜夫海纳, 米克尔 (Dufrenne, Mikel) : 4, 26, 72—73, 92, 282, 291, 302, 316
- 杜拉克, 杰尔曼 (Dulac, Germaine) : 47, 77, 257, 293
- 杜尚, 马塞尔 (Duchamp, Marcel) : 257
- 杜威维埃, 朱利恩 (Duvivier, Julien) : 212
- 多尔, 伯纳德 (Dort, Bernard) : 40, 174—175, 180—181, 183
- 多米埃 (Daumier) : 213, 217
- 厄斯塔什, 让 (Eustache, Jean) : 225
- 菲斯古尔, 亨利 (Fescourt, Henri) : 257
- 费里尼, 费德里科 (Fellini, Federico) : 77, 171, 206, 212—218, 291, 439
- 费辛格, 奥斯卡 (Fischinger, Oskar) : 293
- 费雅德, 路易 (Feuillade, Louis) : 54, 89, 426
- 冯·贝维尔, L. (Van Bever, L.) : 38
- 弗拉哈迪, 罗贝尔 (Flaherty, Robert) : 77, 179
- 弗拉加, 霍荷 (Fraga, Jorge) : 362
- 弗朗卡斯代尔, 皮埃尔 (Francastel, Pierre) : 370, 386, 422
- 弗洛伊德, 西格蒙德 (Freud, Sigmund) : 410, 438
- 弗兹利埃, 艾蒂安 (Fuzellier, Étienne) : 346
- 福盖, 让 (Fourque Jean) : 82
- 福楼拜, 古斯塔夫 (Flaubert, Gustave) : 206
- 福曼, 米洛斯 (Forman, Milos) : 179, 225
- 福特, 约翰 (Ford, John) : 223
- 迦蒂, 阿尔芒 (Gatti, Armand) : 187
- 冈斯, 阿贝尔 (Gance, Abel) : 29, 193, 195, 201, 257, 268
- 戈达尔, 让-吕克 (Godard, Jean-Luc) : 43, 45, 46, 119, 171—172,

- 176, 180, 183, 186, 188—191, 202, 205—206, 209, 225, 250, 257, 268, 307
- 戈里埃, A. J. (Cauliez, A.J.): 40
- 格雷马斯, 阿尔吉尔达斯·朱利恩 (Greimas, Algirdas Julien): 17, 23—26, 80—81, 84, 108, 133, 209, 330, 332, 340, 382
- 格里菲斯, D. W. (Griffith, D. W.): 30, 54, 89—90, 128, 202, 211, 249—250, 254, 321—322
- 格林, 安德烈 (Green, André): 439
- 沟口健二 (Mizoguchi, Kenji): 174
- 古尔诺, 米歇尔 (Cournot, Michel): 189
- 古耶尔, 亨利 (Gouhier, Henri): 299—300
- 谷克多, 让 (Cocteau, Jean): 197, 282, 402
- 黑泽明 (Kurosawa, Akiro): 400
- 惠勒, 威廉 (Wyler, William): 39, 267, 275, 427
- 吉尔松, 勒内 (Gilson, René): 174, 187
- 吉卡, 维尔托夫 (Dziga, Vertov): 29, 39, 254, 256, 259, 323, 420
- 吉罗, 皮埃尔 (Guiraud, Pierre): 33
- 纪德, 安德烈 (Gide, André): 216
- 纪尧姆, 古斯塔夫 (Guillaume, Gustave): 65, 245
- 季洛杜, 让 (Giraudoux, Jean): 11, 13, 286, 300
- 加洛尼, 埃米里奥 (Garroni, Emilio): 386
- 卡尔达, 让 (Carta, Jean): 29, 53, 179
- 卡尔内, 马塞尔 (Carné, Marcel): 187
- 卡斯特, 皮埃尔 (Kast, Pierre): 188, 213, 216, 285, 343
- 科昂-塞阿, 吉尔贝 (Cohen-Séat, Gilbert): 29, 38, 40—41, 71, 85, 113, 130, 223—224, 252—253, 262
- 科昂, 马塞尔 (Cohen, Marcel): 69
- 科尔比, 亨利 (Colpi, Henri): 187
- 科莫利, 让-路易 (Comolli, Jean-Louis): 175, 192, 250, 255, 398—399
- 克莱尔, 雷内 (Clair, René): 47, 178, 212, 272, 279, 280, 434
- 科日布斯基, 阿尔弗雷德 (Korzybskis, Alfred): 70
- 库雷洛维奇, 杰西 (Kurylowicz, Jerzy): 32
- 库里肖夫, 列夫 (Koulechov, Lev): 28—29, 44—45, 113, 254—256, 323, 356
- 拉德瓦尼, 哥扎 (Radvanyi, Geza): 119
- 拉费, 阿尔贝 (Laffay, Albert): 6, 21, 85, 100, 205, 242, 270, 276, 278, 282—283, 285, 299—301, 304—306, 322, 324, 417
- 拉莫里斯, 阿尔贝 (Lamorisse, Albert): 404
- 拉若奈斯, J. (Lajeunesse, J.): 38
- 拉斯克, 拉斯姆斯 (Rask, Rasmus): 85
- 莱, 连恩 (Lye, Len): 293
- 莱昂, 让 (Leirens, Jean): 11—12, 14, 276—277, 306

- 莱比埃, 马塞尔 (L'Herbier, Marcel) : 48, 88, 284, 296, 320, 342, 347
- 莱达, 杰 (Leyda, Jay) : 30, 37, 260, 291
- 莱尔米尼耶, 皮埃尔 (Lherminier, Pierre) : 29, 44, 49, 253, 256, 323
- 莱昂哈特, 罗杰 (Leenhardt, Roger) : 39, 45, 49, 175—176, 212, 224—225
- 莱谢尔, 费尔南 (Léger, Fernand) : 257
- 莱辛, 戈特霍尔德·埃弗莱姆 (Lessing, Gotthold Ephraim) : 179
- 朗格, 弗立茨 (Lang, Fritz) : 170, 312
- 勒拜尔, 让·帕特里克 (Lebel, Jean Patrick) : 415
- 勒鲁什, 克劳德 (Lelouch, Claude) : 191
- 勒尼卡, 让 (Lenica, Jan) : 32
- 勒万松, 安德烈 (Levinson, André) : 29
- 雷, 曼 (Ray, Man) : 257
- 雷奈, 阿仑 (Resnais, Alain) : 180, 268
- 雷诺阿, 让 (Renoir, Jean) : 39—40, 205, 268, 290, 427
- 里厄贝卢, 让-路易 (Rieupeyrou, Jean-Louis) : 66
- 里恩, 大卫 (Lean, David) : 434
- 里尼埃利, 让-雅克 (Rinieri, Jean-Jacques) : 251
- 里维特, 雅克 (Rivette, Jacques) : 28, 80, 180
- 里希特, 汉斯 (Richter, Hans) : 257
- 理查森, 托尼 (Richardson, Tony) : 400
- 利奥达尔, 让-弗朗索瓦 (Lyotard, Jean-François) : 439
- 利奇, 弗朗索瓦 (Ricci, François) : 42
- 列贝雅尔, M. (Rébeillard, M.) : 38, 43
- 列宁 (Lénine) : 373
- 列维-斯特劳斯, 克劳德 (Lévi-Strauss, Claude) : 16—17, 24, 33, 57, 59, 79, 171, 180, 187, 199, 292, 418
- 列文, 塞缪尔 (Levin, S.R.) : 92
- 卢米埃尔 (兄弟) (Lumière (Frères)) : 42, 54, 87, 128, 195
- 赖尔, 吉尔伯特 (Ryle, Gilbert) : 60
- 鲁什, 让 (Rouch, Jean) : 188, 211
- 罗布-格里耶, 阿兰 (Robbe-Grillet, Alain) : 40, 176, 184, 204, 206—207
- 罗麦尔, 埃里克 (Rohmer, Éric) : 190, 195
- 罗齐耶, 雅克 (Rozier, Jacques) : 4, 114, 138—139, 162, 169, 171—172, 179, 436, 440
- 罗森克朗兹 (Rosenkrantz) : 11, 300
- 罗特曼, 瓦尔特 (Ruttman, Walter) : 194, 257
- 罗西, R. (Rossi, R.) : 38
- 罗西, 弗朗西斯科 (Rosi, Francesco) : 186
- 罗西里尼, 罗伯特 (Rossellini, Roberto) :

- 28, 34, 39, 41, 55, 113
- 洛马诺, D. (Romano, D.) : 43
- 洛塞, 约瑟夫 (Losey, Joseph) : 186
- 马丁内, 安德烈 (Martinet, André) :
33, 58, 61, 63, 81—83, 94,
101, 109, 143, 197, 199, 244,
316, 360—361, 422
- 马尔丹, 马塞尔 (Martin, Marcel) :
40, 68, 92, 98, 113, 174—175,
183, 250, 271, 276, 283, 345,
347, 352, 355, 356—366
- 马尔多尔, 米歇尔 (Mardore, Michel) :
174—175, 180—181, 183
- 马尔罗, 安德烈 (Malraux, André) :
88—89, 284—285, 296, 320,
322, 342, 347,
- 马盖, 克利斯 (Marker, Chris) : 53,
187
- 马卡维耶夫 (Makabeyev) : 186
- 马莱伯 (Malherbe) : 207
- 马利雍, D. (Marion, D.) : 40
- 马萨莱, 让 (Masarès, Jean) : 276, 283
- 马塞尔, 加布里埃尔, (Marcel, Gabriel) :
40
- 马雅可夫斯基, 弗拉基米尔 (Maïakovski,
Vladimir) : 37, 39
- 玛尼, 克劳德-埃德蒙 (Magny, Claude-
Edmonde) : 253, 286
- 麦迪逊, J. (Maddison, J.) : 38
- 麦克·拉伦, 诺曼 (Mac Laren, Norman) :
293
- 麦伊, 里纳托 (May, Renato) : 29
- 茂瑙, 弗里德里希·威廉 (Murnau,
Friedrich Wilhelm) : 39, 54, 77,
179, 187, 194
- 梅里爱, 乔治 (Méliès, Georges) : 38,
42, 89—90, 195, 250, 254,
295, 320—321, 402, 406
- 梅洛-庞蒂, 莫里斯 (Merleau-Ponty,
Maurice) : 40, 276, 283,
- 蒙哥马利, 罗伯特 (Montgomery,
Robert) : 30, 275—276
- 蒙莫兰, 杰尔曼·德) (Montmollin,
Germaine de) : 43, 354
- 米阿拉雷, 加斯东 (Mialaret, Gaston) :
38
- 米古斯, R. F. (Mikus, R. F.) : 95
- 米沙, R. (Micha, R.) : 29—30
- 米绍特·冯·登·贝尔克, 阿尔贝
(Michotte van den Berck, Albert) :
9—10, 12, 15, 122, 251—252
- 米特里, 让 (Mitry, Jean) : 13, 37, 41,
45, 54, 64, 72, 78, 80, 85, 88,
90, 92, 96, 111, 113, 126, 183,
191, 193—194, 202, 239—267,
269—278, 280—294, 296—300,
302—306, 308—317, 320, 322,
324—325, 327, 347—348, 354,
366, 406, 417, 424, 427
- 莫尔斯, 亚伯拉罕 (Moles, Abraham) :
35, 385
- 莫兰, 埃德加 (Morin, Edgar) : 5, 8—
9, 36, 42—43, 68, 85, 88, 113,
194, 242, 248, 250—253, 262,
282, 286, 296, 320, 354, 366,
406, 409, 417
- 莫里斯, 查尔斯·威廉 (Morris,
Charles William) : 377

- 莫罗, 让娜 (Moreau, Jeanne) : 205
- 墨菲, 达德利 (Murphy, Dudley) : 257
- 慕西纳克, 莱昂 (Moussinac, Léon) : 257
- 穆南, 乔治 (Mounin, Georges) : 80—81
- 穆尼埃, 罗杰 (Munier, Roger) : 183, 248, 263,
- 穆萨蒂, 恺撒·L. (Musatti, Cesare L.) : 9
- 穆斯, 马塞尔 (Mauss, Marcel) : 87
- 欧维达, 费雷敦 (Hoveyda, Fereydoun) : 28
- 帕尼奥尔, 马塞尔 (Pagnol, Marcel) : 48, 50—51, 180, 280, 282
- 帕斯隆, 让-克劳德 (Passeron, Jean-Claude) : 373
- 帕索里尼, 皮埃尔·保罗 (Pasolini, Pier Paolo) : 59, 80, 107, 110, 133, 175—176, 191—195, 198—201, 206—207, 424
- 潘戈, 贝纳尔 (Pingaud, Bernard) : 53, 181, 191
- 潘勒维, 让 (Painlevé, Jean) : 77
- 潘诺夫斯基, 欧文 (Panofsky, Erwin) : 386
- 皮尔斯, 查尔斯·桑德斯 (Peirce, Charles Sanders) : 333, 376—378, 380, 385, 424,
- 皮卡比亚, 弗朗西斯 (Picabia, Francis) : 257
- 普多夫金, 弗谢沃罗德 (Poudovkine, Vsevolod) : 29, 50, 113, 187, 191, 193, 195, 258—259, 279—280, 322, 356, 434
- 普列托, 路易·J. (Prieto, Luis J.) : 26, 80—82, 84, 94
- 普列让, 阿尔贝 (Préjean, Albert) : 281
- 普列维, 雅克 (Prévert, Jacques) : 187
- 普鲁斯特, 马塞尔 (Proust, Marcel) : 45, 50, 72, 86, 178, 204, 284, 294, 347
- 普罗科菲耶夫, 谢尔盖 (Prokofiev, Sergueï) : 293
- 普罗米奥, 亚历山大 (Promio, Alexandre) : 90
- 普洛普, 弗拉基米尔 (Propp, Vladimir) : 16, 24, 80, 148
- 奇阿里尼, 路易吉 (Chiarini, Luigi) : 323
- 乔姆斯基, 诺瓦姆 (Chomsky, Noam) : 62, 66, 84, 113, 209
- 丘赫莱依, 格里高利 (Tchoukhraï, Grigori) : 407
- 让松, 亨利 (Jeanson, Henri) : 212
- 热奈特, 杰拉尔 (Genette, Gérard) : 19, 184
- 若贝尔, 莫里斯 (Jaubert, Maurice) : 286—287
- 萨杜尔, 乔治 (Sadoul, Georges) : 89, 250, 295, 320, 402, 406
- 萨特, 让-保罗 (Sartre, Jean-Paul) : 23
- 塞伯克, 托马斯·阿尔贝 (Sebeok, Thomas Albert) : 92
- 塞尔维安, 皮尤斯 (Servien, Pius) : 245
- 沙尔蒂耶, 让-皮埃尔 (Chartier, Jean-

- Pierre) : 277—278
- 沙费尔, 皮埃尔 (Schaeffer, Pierre) : 287
- 沙斯盖-斯密杰尔, 让妮娜 (Chasseguet-Smirgel, Jeanine) : 439
- 绍梅特, 亨利 (Chomette, Henri) : 257
- 什克洛夫斯基, 维克多 (Chklovski, Victor) : 417
- 什瓦苏, 弗朗索瓦 (Chevassu, François) : 46, 95, 113, 355, 366
- 史密斯, 艾伯特·乔治 (Smith, Albert George) : 90, 321
- 司汤达 (Stendhal) : 192
- 斯波蒂斯伍德, 雷蒙 (Spottiswoode, Raymond J.) : 29, 323
- 斯登堡, 约瑟夫·冯 (Sternberg, Joseph von) : 119, 345
- 斯特劳布, 让-玛丽 (Straub, Jean-Marie) : 221
- 斯特劳亨, 埃里希·冯 (Stroheim, Erich von) : 39, 47, 54, 179, 186—187
- 苏里奥, 埃迪安 (Souriau, Étienne) : 26, 40, 52, 72, 92, 95, 98, 182, 250, 290—291, 293, 300, 397
- 苏里奥, 安妮 (Souriau, Anne) : 98, 127
- 索里阿诺, M. (Soriano, M.) : 40
- 索绪尔, 费迪南·德 (Saussure, Ferdinand de) : 37, 56—57, 60—61, 64, 73, 76, 79—80, 83—84, 86, 90, 94, 96, 102, 196, 243—244, 331, 345, 377, 380, 419, 422
- 特吕弗, 弗朗索瓦 (Truffaut, François) : 45—46, 175—176, 186
- 提尼亚诺夫, 尤里 (Tynianov, Iouri) : 417
- 铁木申科 (Timochenko) : 113, 191, 323, 356
- 托多罗夫, 茨维坦 (Todorov, Tzvetan) : 24
- 托洛斯基, 莱昂 (Trotsky, Léon) : 373
- 瓦尔达, 阿涅斯 (Varda, Agnès) : 53, 179, 187—188, 205
- 瓦勒里, 保罗 (Valéry, Paul) : 184
- 瓦隆, 亨利 (Wallon, Henri) : 12, 14, 253
- 瓦西里耶夫 (兄弟) (Vassiliev frères) : 365
- 瓦扬, R. (Vailland, R.) : 40
- 旺德里, 约瑟夫 (Vendryes, Joseph) : 26, 62, 79, 94
- 威尔斯, 奥逊 (Welles, Orson) : 31—32, 39, 45, 71, 123, 170, 179—180, 262, 267, 275, 282, 301, 323, 326, 358, 427
- 威廉逊, J. (Williamson, J.) : 254, 321
- 维尔莫·阿兰 (Virmaux, Alain) : 212—213, 216, 301
- 维斯康蒂, 卢基诺 (Visconti, Luchino) : 45—46, 72, 179, 301
- 翁布里丹尼, 安德烈 (Ombredane, André) : 38
- 乌尔曼, 史提芬 (Ullmann, Stephen) : 66, 73
- 希姆金, D. B. (Shimkin, D. B.) : 62, 79

- 希区柯克, 阿尔弗雷德 (Hitchcock, Alfred) : 211, 230, 428, 436, 440
- 夏多布里昂, 弗朗索瓦-勒内·德 (Chateaubriand, François-René de) : 192
- 谢弗, 让·路易 (Schefer, Jean-Louis) : 386
- 叙尔瓦奇, 列奥普 (Survage, Léopold) : 257
- 雅各布逊, 罗曼 (Jakobson, Roman) : 20, 32—33, 60, 62, 76, 80, 83, 312, 343, 356, 360, 377
- 雅各太, 克里斯蒂安 (Jacotey, Christian) : 213
- 亚里士多德 (Aristote) : 34, 221
- 亚历山大罗夫, 格里高利 (Alexandrov, Grigori) : 29, 50, 279
- 叶尔姆斯列夫, 路易 (Hjelmslev, Louis) : 58, 64, 72, 75, 82, 91, 101, 129, 208, 243, 245, 247, 316, 328, 332, 335—336, 338, 353, 357, 380, 383—384, 388—393, 395, 399, 422, 430—431
- 英斯, 托马斯 (Ince, Thomas) : 89, 321—322
- 雨果, 维克多 (Hugo, Victor) : 23, 77, 207
- 泽里格, 哈里斯 (Harris Zellig, S.) : 25, 84, 130
- 扎佐, 边卡和勒内 (Zazzo, Bianka et René) : 38, 40, 262, 354
- 卓别林, 查理 (Chaplin, Charlie) : 47, 178, 308

电影符号学一代宗师麦茨的论文集《电影表意泛论》是电影思维历史上的一部开创性著述，是电影符号学的奠基性原典。麦茨从现象学、语言学、叙事学、风格学、符号学等诸多方面论述了“电影表意”这一核心命题。全书共分两卷，第一卷（1968年初版）标志着立足于“电影语言”概念的传统美学与现代语言学思维形态的初次相逢；第二卷（1972年初版）补充了此前的论述，论证了符号学与电影思维成果的密切联系，涉及对第一符号学的自我审视，也预示了向第二符号学的演变。



Ouvrage publié dans le cadre du Programme d'aide à la Publication Fu Lei de
l'Ambassade de France en Chine

由法国驻华使馆的傅雷资助出版计划资助出版

上架建议：电影 · 艺术

<http://www.cp.com.cn>

ISBN 978-7-100-15805-3



定价：98.00 元



商务印书馆官方微信