

外国名校电影教材书系

「法」雅克·奥蒙 米歇尔·玛利
阿兰·贝尔卡拉 玛克·维尔奈 著

现代电影美学 (第三版)

Esthétique du film 3 édition

崔君衍 译



中国电影出版社

本教材是电影研究的经典读物，已被译成11种语言。从艺术史、文学理论、符号学和精神分析学中广征博引，为学生和影迷提供电影美学和视听美学的全景。这是一部名副其实的跨学科著作。无需任何专业知识准备即可入门。



中国电影出版社微信



定价：45.00元

外国名校电影教材书系

「法」雅克·奥蒙 米歇尔·玛利
阿兰·贝尔卡拉 玛克·维尔奈 著

现代电影美学 (第三版)

Esthétique du film 3 édition

崔君衍 译



CIP 中国电影出版社

2016 · 北京

图书在版编目 (CIP) 数据

现代电影美学：第三版 / (法) 奥蒙等著；崔君衍译. —北京：中国电影出版社，2016. 3

外国名校电影教材书系

ISBN 978-7-106-04428-2

I. ①现… II. ①奥…②崔… III. ①电影美学—教材 IV. ①J901

中国版本图书馆CIP数据核字 (2016) 第047581号

Esthétique du film, by Jacques AUMONT, Alain BERGALA, Michel MARIE and Marc VERNET.

© ARMAND-COLIN, Paris, 2008, third edition.

ARMAND-COLIN is a trademark of DUNOD Editeur-5, rue Laromiguière- 75005 PARIS.

Simplified Chinese language translation rights arranged through Divas International, Paris 巴黎迪法国际版权代理 (www.divas-books.com)

图字：01-2015-4760号

现代电影美学 (第三版)

(法) 奥蒙 等著 崔君衍 译

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路22号) 邮编100029

电话：64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email:cfpygb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京易丰印捷科技股份有限公司

版 次 2016年6月第1版 2016年6月北京第1次印刷

规 格 开本/850×1168毫米 1/32

印张/10.625 字数/296千字

书 号 ISBN 978-7-106-04428-2/J · 1844

定 价 45.00元

目 录

分析目录.....	1
导言.....	1
一、电影书刊分类	1
1. “大众” 出版物	2
2. 影迷读物	3
3. 理论和美学著述	3
二、电影理论和电影美学	4
1. “原生性” 理论	5
2. 描述性理论	5
3. 电影理论与美学	5
4. 电影理论与技术实践	6
5. 各种电影理论	6
第一章 作为视像和声音再现形式的影片.....	9
一、影片的空间	9
二、景深技巧	19
1. 透视法	19
2. 景深	23

三、“镜头”概念	26
四、电影,声音的再现	31
1. 经济技术因素及其发展史	32
2. 美学和意识形态因素	33
参考读物	37
第二章 蒙太奇	40
一、蒙太奇的原则	40
1. 蒙太奇的目的	42
2. 蒙太奇的动作形态	48
3. 蒙太奇的“宽泛”定义	48
二、蒙太奇的功能	49
1. 经验研究	50
2. 更系统的描述	52
三、蒙太奇的意识形态	56
1. 安德烈·巴赞和“透明”电影	57
2. 爱森斯坦和“辩证电影”	64
参考读物	72
第三章 电影与叙事	74
一、叙事电影	74
1. 电影与叙事相逢	74
2. 非叙事电影	76
3. 叙事电影,研究对象与研究目的	79
二、虚构影片	83
1. 任何影片都是一部虚构影片	83
2. 参照体的问题	88
3. 叙述、叙事、故事体	89
4. 叙事符码、功能与人物	107

三、电影中的现实主义	117
1. 表现材质的现实主义	117
2. 影片主题的现实主义	118
3. 逼真性	123
4. 类型效果	126
四、真实印象	127
参考读物	133

第四章 电影和语言	137
一、电影语言	137
1. 一个旧概念	138
2. 早期理论家	140
3. 电影语法	145
4. 电影语言的经典观念	147
5. 无符号的语言	152
二、电影，纯语言还是泛语言？	153
1. 电影泛语言和纯语言	155
2. 影片的可理解性	160
三、电影语言的异质性	168
1. 表达的介质	169
2. 符号学中符码的概念	170
3. 电影的特殊符码	172
4. 非特殊符码	174
四、影片文本分析	176
1. 《语言和电影》中的“影片文本”概念（麦茨）	177
2. 实例，格里菲斯的《党同伐异》的文本系统	180
3. 文学符号学中的文本概念	182
4. 文本分析的独特性和理论意义	187
参考读物	196

第五章 电影与电影观众	200
一、电影观众	200
1. 再现性幻象的条件	201
2. “塑造”观众	204
3. 电影学的观众	208
4. 电影观众，想象的人	211
5. 研究电影观众的新方法	217
二、电影观众和对影片的认同	219
1. 认同在精神分析理论中的地位	219
2. 作为自恋性退化的认同	227
三、电影中的双重认同	232
1. 电影中的初级认同	234
2. 电影中的次级认同	237
3. 认同与结构	242
4. 认同与陈述	251
5. 电影观众与精神分析主体，尚无定论	256
参考读物	256
 结语	259
第一版 参考书目	264
第三版 参考书目	273
人名、片名及电影术语对照表	306

分析目录

导言 / 1

一、电影书刊分类 / 1

法国电影书刊出版的重要性，迷影现象

1. “大众”出版物：影片故事和明星传记，各类大型画册 / 2

2. 影迷读物：作者专题著作、访谈录 / 3

3. 理论和美学著述：理论的两个时段，入门教材渐渐消失 / 3

二、电影理论和电影美学 / 4

1. “原生性”理论 / 5

2. 描述性理论 / 5

3. 电影理论与美学 / 5

4. 电影理论与技术实践：从概念到观念 / 6

5. 各种电影理论：作为机构的电影和作为表意实践的电影，原生性理论和“外部”学科，本书提要 / 6

第一章 作为视像和声音再现形式的影片 / 9

一、影片的空间 / 9

影片的单幅影像是扁平的和受景框限制的，景框在构图中的作用，影像产生纵深幻象，场景，场景外，场景内与场景外的关系：影片空间，场景外概念的另一定义：景框外。

二、景深技巧 / 19

1. **透视法**: 透视的定义, 透视与图像幻觉的关系, 单目透视, 电影与透视: 暗匣 / 19

2. **景深**: 摄影影像的清晰度, 景深和场景的纵深, 景深的运用, 景深用法的演进 / 23

三、“镜头”概念 / 26

电影影像是活动和多样的, 摄影机运动, 镜头, “实用”概念, “景别”, 固定镜头, 运动镜头, 作为时间延续单元的镜头

四、电影, 声音的再现 / 31

1. **经济技术因素及其发展史**: 声音问世的经济和技术简史 / 32

2. **美学和意识形态因素**: “影像语言”, 声音问世后的不同反应, 声音的经典观念: 声音的故事体化, 另一些可能的观念 / 33

参考读物 / 37

第二章 蒙太奇 / 40

一、蒙太奇的原则 / 40

蒙太奇的技术定义, 理论定义, 这一初始定义的扩展

1. **蒙太奇的目的**: 划分章节, 镜头中的剪辑, “视听”剪辑 / 42

2. **蒙太奇的动作形态** / 48

3. **蒙太奇的“宽泛”定义** / 48

二、蒙太奇的功能 / 49

功能与效果

1. **经验研究**: 犹如移动摄影机的蒙太奇, 叙事性蒙太奇, 表现性蒙太奇 / 50

2. **更系统的描述**: “能产性”蒙太奇, 句法功能, 组合与分离, 交替, 语义功能, 节奏功能, “蒙太奇一览表” / 52

三、蒙太奇的意识形态 / 56

历史形成的关于蒙太奇的两种意识形态

1. **安德烈·巴赞和“透明”电影**: 暧昧性, “被禁用的蒙太奇”, 透明性, 组接, 摒弃组接功能以外的蒙太奇 / 57

2. **爱森斯坦和“辩证电影”**：真理，片段，景框外，冲突，蒙太奇概念的延伸，充分考虑影片对观众的影响，两种意识形态各自的后继者 / 64

参考读物 / 72

第三章 电影与叙事 / 74

一、叙事电影 / 74

1. **电影与叙事相逢**：相逢的原因：A) 影片影像的图像性，B) 活动影像，C) 文化合法性 / 74

2. **非叙事电影**：界限难定，叙事与非叙事，叙事电影的经济统治地位，叙事电影中的非再现性元素，绝对非叙事性的难题，一场论战的基础，叙事性与意识形态，叙事性与产业 / 76

3. **叙事电影，研究对象与研究目的**：电影性与叙事性，两者的相互影响，研究叙事电影的益处，这一研究的目的：A) 运用表意性修辞，B) 影片与观众的关系，C) 电影机构的社会化运行，D) 意识形态信息 / 79

二、虚构影片 / 83

1. **任何影片都是一部虚构影片**：虚构故事片的“非真实性”，纪录片或科教片中的虚构特性：A) 表意形式的非真实性，B) 被摄客体的特异性，C) 叙事手段的运用 / 83

2. **参照体的问题**：表意内容与参照体，影片参照体与拍摄 / 88

3. **叙述、叙事、故事体**：作为话语的叙述，叙述的连贯性，叙述的安排，作为完成表述的叙事性文本，作为能产性叙事行为的叙事，作者、叙事者、叙事源和人物兼叙事者的区别，“作者论”，作为虚构角色的叙事者，抽象叙事源与“真实”叙事源，作为叙事内容的故事，故事安排成事件段落，故事体的概念，故事、故事体、剧本，叙述与故事的关系：A) 顺序、闪回、故事体的预示，B) 时间延续，省略，C) 语式，通过人物聚焦，聚焦于人物，叙事与故事的关系，经典电影的效力 / 89

4. **叙事符码、功能与人物**：故事的程序设计，宿命式情节，

阐释语句,这两种程序的动态性矛盾和对观众的效应,各类叙事功能,各功能的组合:“段落—程序”,人物,行动元和演员,作为功能束的人物,人物和演绎者,明星制/107

三、电影中的现实主义/117

1. **表现材质的现实主义**:这种现实主义的相对性/117

2. **影片主题的现实主义**:新现实主义的实例,巴赞的现实主义批评观念/118

3. **逼真性**:逼真和共识,逼真性的经济学体系,逼真性对叙述的影响:功能与动机,作为集合体效果的逼真性/123

4. **类型效果**:类型与逼真性:“类型法则”/126

四、真实印象/127

影片素材的感知丰富性,真实印象与运动的复制,“似动”,声音的地位,真实印象和信仰现象,真实印象与故事体的连贯性,现实效果与真实效果,透明和解构

参考读物/133

第四章 电影和语言/137

一、电影语言/137

电影作为艺术和作为语言,关于电影和语言论争的理论挑战

1. **一个旧概念**:冈斯主张的电影与词汇语言之间的对立,电影言语的“普泛性”(德吕克、卡努杜),上镜头性和语言/138

2. **早期理论家**:巴拉兹论电影语言的特性,俄国形式主义派的“电影语言”/140

3. **电影语法**:电影语法在电影教学中的作用,贝托米厄和巴塔依的“语法”范例,电影语法和自然语言语法的关系/145

4. **电影语言的经典观念**:电影语言逐渐形成,电影语言是叙事影片的专享特权,语言和文体固定程式,语言可以被超越吗?影片作为“现实的直观”/147

5. **无符号的语言**:摒弃以词汇语言为唯一参照的电影语言观(米特里),语言和再现形式/152

二、电影，纯语言还是泛语言？ / 153

更加严谨的语言学研究的贡献（麦茨）

1. **电影泛语言和纯语言：**语言学中的常规语言和泛语言（索绪尔），纯语言的多样性，电影语言的独特型，语言、交流与极性转换，电影语言的“模拟”层面，影片走带的连续性和分立单位的存在，影片内部的分节问题 / 155

2. **影片的可理解性：**电影是一种语言，因为它是可理解的，构成这种易理解性的三要素：A）感知性摹拟，辨识被感知的客体，认知符码的相关特征，作为感知与认知原则的简要模式，B）“图像命名的符码”，作为超符码化的命名，视觉感知和文字感知的相依性，纯电影化的表意修辞格，富有表现力的手段在创作外延含义时的反作用 / 160

三、电影语言的异质性 / 168

1. **表达的介质：**定义，电影语言的五种表达介质 / 169

2. **符号学中符码的概念：**作为抽象实体的符码，这一术语的起源和演变，分析者的视点符码和创造者的视点符码 / 170

3. **电影的特殊符码：**特殊符码与非特殊符码难以泾渭分明，特殊性与表达材料之间的关系，不同程度的特殊性 / 172

4. **非特殊符码：**电影语言的非专门化，电影语言与若干意义域的特殊相似性 / 174

四、影片文本分析 / 176

电影语言的语言符号学观念和文本分析之间有密切的理论联系

1. **《语言和电影》中的“影片文本”概念（麦茨）：**符号学研究的相关性，作为表意话语的影片，语言研究，文本研究，作为表意过程的文本，文本与文本系统，文本与特殊性 / 177

2. **实例，格里菲斯的《党同伐异》的文本系统：**平行蒙太奇和交替蒙太奇，整部影片中平行蒙太奇的普遍运用，《党同伐异》的主题与和解和睦的意识形态，文本系统的混合 / 180

3. **文学符号学中的文本概念：**文本和作品，经典文本和现代文本，新实践和读解，书写和阅读，文本的变异 / 182

4. **文本分析的独创性和理论意义**: 关注有含义的细节, 方法论意识, 具体难题, 分析的先决条件, 文本分析和教学情境, 引文问题: “难觅的文本” / 187

参考读物 / 196

第五章 电影与电影观众 / 200

一、电影观众 / 200

1. **再现性幻象的条件**: 实验心理学和格式塔心理学, 作为“心理艺术”的电影(闵斯特贝格), 可见事物的构成: 视觉形象(爱因汉姆) / 201

2. **“塑造”观众**: 怎样影响观众? 苏联电影的教化和政治意图, 关注观众的反应(普多夫金、爱森斯坦), 对形式加工的影响 / 204

3. **电影学的观众**: 电影学是什么? 感知影片影像的心理生理条件, “影片世界”, “观看活动” / 208

4. **电影观众, 想象的人**: 电影作为营造想象物的机器(莫兰), 感知影片和巫术性感知, 幻身的主题, 认同与投射 / 211

5. **研究电影观众的新方法**: 观众的欲望, “观众主体”, 影片的加工与观众 / 217

二、电影观众和对影片的认同 / 219

1. **认同在精神分析理论中的地位**: 初级认同, 镜像阶段, 分解的身体与初始的自恋, 银幕和镜子, 运动机能的抑制, 俄狄浦斯情结, 次级认同, 俄狄浦斯情结关系的双重性, 次级认同与自我, 认同在形成自我中的作用 / 219

2. **作为自恋性退化的认同**: 认同的退化性, 认同的自恋性, “口唇时期”的重新激活, 电影设置与吸纳作用, 认同与升华 / 227

三、电影中的双重认同 / 232

电影中的传统的认同观念, 当代观念: “初级认同”和“次级认同”

1. **电影中的初级认同**: 视觉优先, 观众与自己的目光的认同, 这种“初级”认同的普遍性和意识形态价值 / 234

2. **电影中的次级认同**: 与叙述的初始认同, 叙述结构与俄狄浦斯情结, 认同与心理学, 观众与人物的关系: “好感”是认同的效果, 局部认同, 作为典型的人物 / 237

3. **认同与结构**: 情境, 情境和主体之间的关系, 次级认同的可变性和不定性, 影片中认同的“微型环路”, 认同与视点, 确定次级认同浮动变化的其他参数, A) 景别, B) 目光 / 242

4. **认同与陈述**: 观众知识、人物知识和叙事技巧, 经典电影: 隐蔽陈述活动和通过符码安排认同结构 / 251

5. **电影观众与精神分析主体, 尚无定论**: 关于观众理论的其他可用模式 / 256

参考读物 / 256

结语 / 259

电影理论研究的久远性, 电影理论研究的历史性, 重要理论阶段浏览, 作为形式化理论的当代理论, 电影理论与人文科学

第一版 参考书目 / 264

1. 教学著作, 电影理论导论; 2. 电影史; 3. 理论文论; 4. 电影技术; 5. 电影社会学和经济学; 6. 关于电影导演的书籍; 7. 电影导演著述和访谈录; 8. 影片和类型分析; 9. 辞书、文选和常用图书

第三版 参考书目 / 273

1. 美学和理论入门著作; 2. 影片作为视觉和听觉再现形式; 3. 蒙太奇; 4. 电影和叙事; 5. 电影剧本(叙事方面); 6. 电影和语言, 经典电影批评家和理论家; 7. 影片和影片观众; 8. 电影史, 历史和电影; 9. 作者论, 电影导演著述, 场面调度, 批评; 10. 影片分析, 遗传研究

人名、片名及电影术语对照表 / 306

导 言

一、电影书刊分类

每年出版的法语电影书刊达数百种。月刊（影片评论、技术杂志和明星生活讯息等）多达十几种。收藏者不知将这些书刊堆放于何处，而入门新手又不知选择什么。

为了准确定位这本教科书的体例，我们先对电影书刊做一番简要分类。电影书刊大致可分为规模不等的三类：普及型的“大众”书刊，为“影迷”出版的读物，再有美学理论专著。这些范畴并非泾渭分明：一本“影迷”读物既可具有毋庸置疑的理论价值，也可供“大众”阅读；显然，这种情况十分鲜见，而且主要涉及电影史著作，譬如乔治·萨杜尔的电影史。

顺理成章的是，电影出版物按照具体层次适应不同范畴的电影观众群。供“影迷”阅读的第二类书刊居多，是法国的特有状况。

术语“影迷”（Cinephile）20世纪20年代初见于里乔托·卡努杜的笔端：它指熟知电影的业余爱好者。影迷已有几代，各有自己青睐的刊物和作者。在1945年战后的法国，迷影现象激增。通过专业刊物、雨后春笋般的电影俱乐部举办的活动、常年安排放映的“艺术与实验”作品、博物馆举办的回顾展和光顾电影资料馆的惯例等等，影迷素质得到提高。“影迷”是具有

巴黎文化生活特征的一个社会类型，因为巴黎丰富的影片放映活动提供独特的文化环境：依据影迷的模仿行为，就容易辨认出他们；他们结帮搭伙，从不坐在电影放映厅的后面，侃侃而谈自己钟爱的影片，从来不分场合……

因此，似应区分一般意义的电影爱好者和狭义的狂热“影迷”。

1. “大众”出版物

显然，这是品种最多和发行量最大的出版物。它们几乎都拿电影演员作文章，鲜有例外，可以说它是“明星制”的“印刷”版。譬如，这类刊物的一本典型杂志是《首映》。而在第二次世界大战前，这类杂志比现在要多得多，当时最负盛名者是《电影世界》。在法国，“影片故事”这类范畴的刊物曾经畅销，如今则几无踪影。电视连续剧的竞争给它们带来厄运。这类“影片故事”的更具学术性的版本《电影前台》已经取而代之。

1980年这一年，就出版了30多部演员专题著作，包括关于玛丽莲·梦露的三部新书和关于约翰·韦恩的三部新书。一些著名导演的回忆录，亦如演员的回忆录，也纷纷问世。

这些畅销出版物还包括作为礼品赠送的精装电影年鉴和年度获奖影片目录，以及豪华版画册，或者介绍美国大电影公司，或者介绍类型片，譬如黑色影片、歌舞片和西部片。后面这些图书往往是美国图书的翻译和改编。图像占去大量篇幅，文字无非是精美照片的补充。

如果我们认为批评或理论研究应与被研究的对象“保持一定距离”，那么显然，这类书刊中的话题没有任何理论批评价值。这里充斥着盲目的随情所致的情感宣泄、五体投地的崇拜和倾慕的话语。

既然电影的文化地位仍具有一定的非正统性，这类话语必有机会流行。必须重视它们，因为它们在数量上是电影书刊的主体，从而俨然正宗。如果对象浮浅，有关它的话题自然也不会高深。

2. 影迷读物

在影迷读物的范畴中，独领风骚的不再是演员，而是电影导演。我们从中可以看到电影俱乐部的组织者、资料馆馆长和专业批评家们辛勤劳动的成果：为了证明电影不仅仅是一种简单的娱乐媒体，就必须发掘电影的作者，即作品的创作者。一些专著文集证明，对“导演—作者”的宣扬是成功的。譬如，法国塞格尔出版社出版了80部系列丛书“今日电影”，包括了从乔治·梅里爱到马塞尔·帕尼奥尔等一批电影导演。另一些出版社亦有跟风。

研究电影作者的第二大类图书是供影迷阅读的谈话录：批评家对创作者的创作动机的长篇探讨。弗朗索瓦·特吕弗撰写的《希区柯克论电影》迄今仍是经典范例。

这一范畴还包括比上述大众读物的画册更深入的类型片研究、民族电影研究和电影史著作。它们的典型著作是古尔索东和塔韦尼埃合著的《美国电影三十年》。

不难发现，这类电影批评采用的是传统文学研究方法：研究作者，从作品的历史角度研究类型。然而，电影研究需要不同于文学作品研究的分析工具，而且，一旦涉及大批影片时，通过剧作梗概研究影片是一种难以避免的令人生畏的简单化做法。

还应考虑到，影迷性话语主要见于月刊：图书只是刊物的有限补充，无法与主宰出版物半壁江山的前一类大众书刊相比。

3. 理论和美学著述

第三类图书显然最少。然而，这类图书并非新事物，曾经与电影研究结缘，经历过蓬勃兴旺的时期。

我们仅举法国电影的两个较近时期为例。1945年法国解放后，巴黎大学创立电影学研究所，以《国际电影学杂志》为中心发表了许多重要论文：埃蒂安娜·苏里奥的《电影世界》和G·科亨-塞阿的《电影哲学原理概说》颇具影响。而从1965年到1970年左右，高等研究学院在电影符号学方面和国家科学研究中心在影片结构分析方面的突破，催生出版了克里斯蒂安·麦茨、雷蒙·贝卢尔和追随

他们的整个潮流的研究著作。

这一领域在法国之外往往有更大的发展。电影理论的经典作者有俄国人（《诗电影》，库里肖夫和爱森斯坦的文章），德国人（爱因汉姆和克拉考尔的著作）和匈牙利人（贝拉·巴拉兹的《电影的精神》）。最重要的电影理论史是意大利人的著作（基多·阿里斯泰戈）。

尽管近二十年来理论著作的复兴不容置疑，但是与此同时，曾经盛行于20世纪50至60年代的著作范畴则日渐式微：这里指的是电影美学和电影语言的入门指南。这两种现象显然是彼此相关的。这些入门指南基本上是设定一种电影语言的存在（我们将在本书第四章详细讨论这个问题），然后，利用拍摄影片的专业语汇，提出似乎是电影特有的主要表现手段的一套术语：景别、取景和蒙太奇修辞格等等。对于这些修辞手段的研究本身，往往仅限于略述大致定义，然后列举出日常观摩影片时积累起来的诸多实例。

这些年来，专业化研究的发展限制了这类入门书的出版，因为专业化研究讨论的是电影理论基础。

如今，不谈语言符号学分析，就不可能谈论电影语言问题；不求助精神分析理论，就不可能探讨电影中的认同现象；不重视研究文学文本的全部叙事学著作，就不可能研究电影的叙述。

力求把这些不同的电影研究方法归纳到一本教程中，并非易事，而这正是这本教科书的宗旨。

在进入正题之前，需要讨论几项理论的和方法论的前提。

二、电影理论和电影美学

电影理论常常与电影美学研究等量齐观。但是，这两个概念并不涵盖相同领域，两者应有区分。

电影理论问世伊始，亦是论战的对象，论战涉及了并非电影专有的取自外部学科的那些研究方法是否靠谱儿（以近年来成为重大理论争鸣的焦点的学科为例，就有语言学、精神分析学、政治经济

学、意识形态理论、图像学等)。

电影在文化上的非正统性，激发了理论立场中沙文主义的蔓延，宣扬电影理论只能来自电影自身，而外部理论只能说明电影的次要方面（因此对电影而言无关紧要）。这种特别突出电影特殊性的做法对电影理论研究方法的影响举足轻重：这种做法助长电影研究固步自封的倾向，从而阻滞电影研究的发展。

电影理论只能是内向性理论的主张，阻碍了全面阐发各种假设的可能性，而假设的生命力是需要通过分析来检验的。况且，这种主张没有考虑到我们将详细阐述的如下事实：影片是电影和其他许多非电影特有元素的聚会之地。

1. “原生性”理论

有一种电影理论的内在传统，这种理论常被称为“原生性理论”。这种传统源自精益求精的电影批评的切中肯綮的观察，来自积累式的理论：迄今这种独特理论形态的最出色范例仍然是安德烈·巴赞的《电影是什么？》。

反之，让·米特里的《电影美学与心理学》，作为法国电影理论的勿庸质疑的经典，通过电影领域之外的多种多样的理论参照系证明，若无逻辑学、感知心理学和艺术理论等的贡献，就无法创立一种美学。

2. 描述性理论

理论是一种推理方法，包括设计出能够分析一个客体的各种概念。而这一术语也含有似应消除的规范意味。这里所说的电影理论并不涉及拍摄影片时应当遵守的一整套规则。相反，这种理论是描述性的，它力求阐明影片中的可见现象，它也可以通过创造一些形式模型，去探索尚未实现于具体作品中的修辞手段。

3. 电影理论与美学

既然电影可以接纳多种多样的研究方法，那就不存在唯一电影

理论，相反，应有与各种研究方法相对应的各种电影理论。

这些研究之一就属于美学研究。美学包含着对于被视为艺术现象的表意现象的思考。因此，电影美学是研究作为艺术的电影，是研究作为艺术讯息的影片。不言而喻，美学涉及“美”的观念，因此也涉及观众和理论家的鉴赏力和审美乐趣。电影美学依附于一般美学，这是涉及艺术整体的哲学学科。

电影美学呈现为两个方面：一是探讨电影独具的审美效果的一般方面，二是专门分析具体作品的特殊方面：即影片分析，或用于造型艺术和音乐学的完整意义上的影片批评。

4. 电影理论与技术实践

如前所述，电影语言的入门读物借用了电影技术人员常用的大量术语。

理论方法的本义，就是系统研究电影在技术实践领域内被界定的这些概念。事实上，每当似有必要时，导演和技术人员行会都特意拟定出一些词汇，用于描述各自的实践活动。这些概念大多没有十分严格的界定，它们的意义可以按照时代、国家和特定制片群体的具体实践方式而殊多变化。记者和批评家把这些术语从影片拍摄范围移用到影片接受中，对这种移用的后果则未做分析。结果，技术范畴有时掩盖了表意过程的实际功能：譬如，画内音（Son in）和画外音（Son off）的区别就是一例，我们将在第一章中详述这一区别。

通过对这些术语的系统探讨，电影理论力求使它们成为一种分析的概念：这本教程的各章节，力求从综合与教学的视角出发，一一梳理从理论上考察这些经验性概念的各种尝试，譬如源自技术人员常用词汇的“场景”或“镜头”的概念、源自批评用语的“认同”概念等等。

5. 各种电影理论

仅从客体自身出发并不能定义一门电影理论。确切些说，理论

方法的本义就是构建自己的客体，设计概念体系，这些体系并不涵盖各种现象的实际存在，相反，只是力求说明它们的实际存在。

按照传统的用法，术语“电影”可以涵盖一系列各不相同的现象，而每个现象都属于一种独特的理论研究范围。

如若列举几个关键方面，那么，就法律和意识形态意义而言，“电影”指涉的是一个机构、一项产业、一件富有含义和审美价值的产品，以及一系列消费活动。

因此，术语“电影”的这些不同含义属于具体的理论研究范围；而具体的理论与可能被视为电影现象的“特性内核”之间的关系参差不齐。这种特性始终是虚幻的，它取决于鼓吹者和精英派的态度。作为演出产业内的一个经济单位的影片，与被视为一部艺术品的影片一样，皆富有特性：客体的不同功能中，有所变化的只是电影特殊性的程度。（关于特性和非特性的区别，参阅第四章。）

在这些理论研究方法中，很多方法来自广泛应用的学科，而不限于电影的“原生性”理论。譬如，电影产业、生产融资方式、影片流通方式都属于显然存在于电影理论之外的经济理论。恐怕，狭义的电影理论仅仅带来了极少的专有概念，而一般经济理论则提供了概念的主体，或至少提出了重要的基本概念范畴。

电影社会学亦如是：这一研究方法显然应当考虑由邻近文化客体的社会学所取得的一系列成果，譬如，摄影、艺术市场等。皮埃尔·索尔兰的论著《电影社会学》，通过吸收皮埃尔·布尔迪厄的研究成果，证明这种研究策略是富有成效的。

这部教程并不直接讨论电影理论的经济学和社会学问题。

本书前四章可以被视为电影美学的主要领域，至少是法国近二十年电影美学发展的主脉。

第一章“作为视像和声音再现形式的影片”和第二章“蒙太奇”，依据电影理论近年来的演进，复述了电影美学入门读物的传统内容：电影空间、景深、镜头概念、声音的作用等；既从技术方面，也从美学和意识形态方面，详述了蒙太奇问题。

第三章“电影与叙事”，纵览电影叙事的方方面面，从文学叙事

学的研究成果出发，尤其是借鉴杰拉尔·热奈特和克罗德·布雷蒙的著作，界定叙事电影，并且按照虚构在电影中的作用分析叙事电影的组合元素，以及叙事与叙事过程和故事的关系。这一章还以新的视角论述人物的传统概念、“现实主义”和逼真性问题，阐述电影的真实印象。

第四章“电影和语言”，通过电影语言的不同含义对这个概念做了自始以来的历史考察。本章力求从克里斯蒂安·麦茨的著述出发，厘清当代电影理论探讨这一概念的方式。语言的概念亦与影片的文本分析相对照，既描述它的理论意义，也描述了它的疑难悖谬。

第五章“电影与电影观众”，首先通过理解影片的心理机制和想象性投射的心理机制，研究了经典理论中涉及电影观众的概念；然后，直接阐述了电影中复杂的认同问题，而为阐明认同的机制又重温了精神分析理论所理解的认同。鉴于界定电影中的初级认同和次级认同机制的困难，对弗洛伊德理论的这种提纲挈领性综述似乎是必要的。

第一章

作为视像和声音再现形式的影片

一、影片的空间

众所周知，一部影片是由大量被称为画格的依次排列在透明胶片上的固定影像构成的；这条胶片按照一定节奏在放映机上连续传动，产生被放大的和运动的影像。显然，画格与银幕上的影像有很大差异：首先，唯有银幕上的影像具有运动感；但是，两者都呈现为**扁平的**和受到**景框**限制的影像形式。¹

影片影像的这两大**物质**特性——它的二维性和边框的局限性——属于我们把握影片再现形式时必然涉及的基本特征。我们先来研究景框的存在，景框的功能与画框的功能相似（景框之名即源于画框），它被定义为**影像的界限**。

这种景框的必要性显而易见（我们不可能设想无限大的胶片），景框的大小和比例受到两个技术因素的制约：首先是胶片片基的尺寸或规格，其次是摄影机片门的大小，这两个因素之和决定着所谓的影片的**格式**。自电影问世以来，影片格式已有多种。尽管愈来愈采用更宽的影像，人们仍称影像高宽比为4：3（或1.33：1）的35毫米宽的胶片为**标准格式**。1.33：1这个

1 法语Photogramme（画格），表示胶片上的单独影像，不同于表示影像边界或四框的Cadre（景框）。

比例几乎是20世纪50年代前拍摄的所有影片的宽高比，至今仍是按照“次标准”格式（16毫米、超8毫米等）拍摄的影片的高宽比。

按照不同的影片，景框对影像**构图**发挥着程度不同的重要作用——尤其当影像静止不动（譬如，“定格”时看到的影像）或近乎静止时（即取景始终不变的情况下：我们称之为“固定镜头”或“静态镜头”）。一些影片，尤其是默片时代的一些影片，十分注重景框内构图的平衡感和表现力，堪与绘画构图媲美，譬如卡尔·西奥多尔·德莱叶的《圣女贞德的受难》（1928年）。一般而言，我们可以说景框限定的矩形空间（我们也往往泛称为景框¹）是电影导演从事创作的首要物质条件之一。

处理景框内部空间的最明显的手段之一就是所谓的“分割银幕”（银幕平面分成若干相等或不等的分区，一个分区里有一幅局部性影像）。而真正的景框“分切”可以借助更巧妙的手段获得，譬如，在雅克·塔蒂的影片《游戏时间》（1967年）中，往往在同一镜头内同时展现数个“取入景框”的并列场景。

当然，即使观片经验极少，也可证明我们对这种扁平影像做出的反应与我们确实看到一片三维空间的反应相同，这个空间类似我们生存的现实空间。尽管有各种局限（景框的存在、欠缺第三维度、彩色的人工特点或全付阙如等），但是，对这种类似性的感知仍然十分强烈，从而形成电影所独具的“真实印象”，这种“真实印象”主要表现在运动的幻象（见本书第三章）和纵深的幻象中。

诚然，只是由于我们已经习惯于看电影（和看电视），所以

1 法语“景框”和“镜头”都是Cadre一词。



上图：《带摄影机的人》（1929年）图片，吉加·维尔托夫导演。

下图：同一部影片的另一幅图片，可见一段胶片 and 呈现于胶片上的前一幅画格。

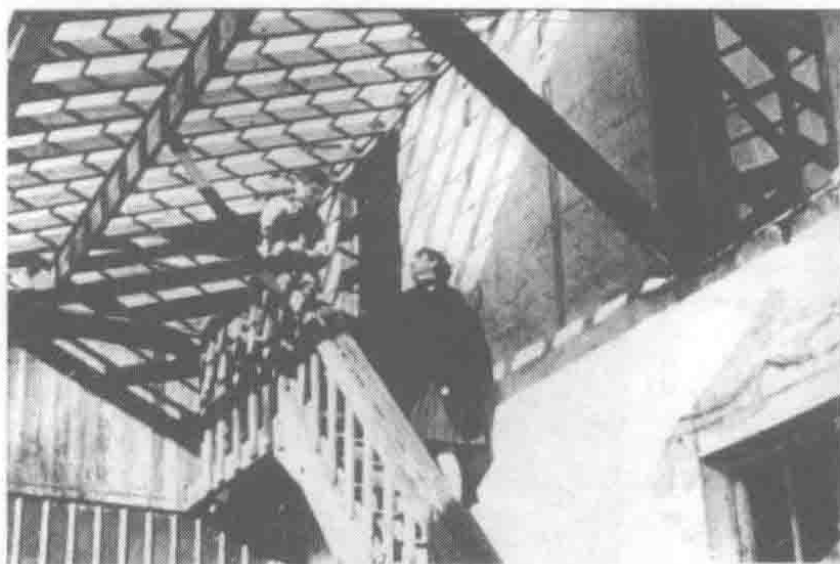


三个精心结构的镜头 (从上至下):

《诺斯菲拉杜》(1922年),
F.W.茂瑙导演

《穆里埃尔》(1963年),
阿伦·雷乃导演

《精神变态者》(1961年),
阿尔弗莱德·希区柯克导演
在后一实例中,可以看到在
构图内部景框套景框的效果



纵深感才如此强烈。最初的电影观众恐怕对于**局部的**纵深幻象和实际的扁平影像更为敏感。因此，鲁道夫·爱因汉姆在自己的论文（写于1933年，但主要涉及无声电影）中写道，影片产生的效果处于二维性和三维性“之间”，我们对影片影像的感知**同时**涉及平面和纵深：譬如，俯拍驶近的火车时，我们从拍摄下来的影像中既可感到**朝向我们的**运动（幻觉的），又可感到**朝向银幕底部**的运动（实际的）。¹

因而，就此应当指出，我们对影片影像的反应，就是对于一个想象性空间的十分真实的再现做出的反应，这个空间仿佛就是我们日常感知的空间。更确切些说，因为影像的延伸受到景框的限制，所以我们仿佛仅仅看到这个空间的一隅。这是容纳在景框内的想象性空间的局部，我们称之为**场景**。

正如电影词汇中的许多术语一样，尽管**场景**这个词已被经常使用，但是其含义未被严格确定。尤其在拍摄现场，“镜头”和“场景”这两个词几乎同义，可以随意使用，不必拘泥。相反，由于这部教程侧重分析影片的视觉元素，而非影片的实际制作，因此避免这两个词汇的任何混淆是至关重要的。

影片影像可以创造出相似于真实空间的印象，这种相似感十分逼真，以至于往往使人不仅忘记影像的平面性，而且忘记黑白片没有彩色，或者忘记默片没有声音——甚至忘记在景框之外没有影像，当然，景框始终存在于我们的多少清醒的感知中。因此，场景通常就象被插入更广阔的空间中，诚然，场景只是其中的可见部分，但场景周围似乎仍然存在着广阔空间。安德烈·巴赞的著名公式（借鉴文艺复兴时期伟大理论家列昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂的公式）以极端方式表达了这种观念，把景框形容为“向世界敞开的

1 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，第12页。

窗户”¹；如果说景框确实像一扇窗户让我们看到世界一隅（想象性的），那么这个世界为什么还要囿于景框之内呢？

这一观念大可非议，因为它过分强调逼真幻象；但是，它的长处恰恰在于特别强调被称为**场景外**的空间概念，当我们观看影片时，这种概念始终存在，这是并未显现的但是可以延伸可见事物的空间。因此，**景外空间**本质上与**景内空间**相关联，因为**景内**和**景外**互相依存；可以把**场景外**定义为虽不包含在**场景内**但可以通过一定手段让观众联想到与**场景内**相关的元素集合（人物、背景等）。

电影早已掌握了这类衔接**场景内**和**场景外**的大量表现手段，或者更确切些说，电影早已掌握了从**景内空间**构成**景外空间**的表现手段。我们无意提供详尽无遗的盘点，而仅仅提及三种主要手段：

——首先是**入景和出景**，出与入往往通过景框两侧，但是也可以通过上端或下沿，甚至通过场景的“前区”或“后区”，这还表明**景外空间**不仅限于场景的左右两侧，而且可能与场景形成轴向纵深关系。

——然后是**景内元素**（一般是人物）以不同方式对**景外**的直接**招呼**。最常用的方法是“投向**景外**的目光”，但是，这里也可以包括**景内**人物通过话语或手势招呼**景外**人物的各种方法。

——最后，**景外空间**可以由部分肢体处于**景框外**的人物（或**景内**其他元素）来确定；一个常见实例恐怕就是人物的近取景镜头，它几乎必然意味着**景外空间**的存在，因为人物的未见部分²，就存在于**景外空间**中。

因此，尽管两个空间有很大差别（**景内**是可见的，**景外**是不可见的），我们在一定程度上仍可认为**景内**与**景外**同属一个完全同质的想象空间，我们称之为**影片空间**或**影片场景**。**景内**与**景外**皆被称

1 安德烈·巴赞：《让·雷诺阿》，第87页。

2 或曰“被切部分”。

为想象性空间可能令人莫解，因为前者有着明显的具体性，它们始终在我们的视界中。况且，有些作者（譬如，诺埃尔·伯奇曾详细研究这个问题）¹仅为景外空间（甚至仅为尚未呈现的景外空间）保持了**想象性**这一限定语，而已经显现的景外空间则被称为**具体性**空间。如果说我们并不随声附和这些作者，这是因为我们有意强调场景本身的想象性（它当然是可见的，也可以说是“具体的”，但是，它是绝对无法触及的）和同质性（景内与景外的可转换性），对于界定影片空间而言，两者同样重要。

景内景外之所以同等重要，还有另一原因，即影片场景不仅由视觉形象特征所确定。首先，声音在这里发挥重要作用：耳朵恐怕很难区分“场景内”发出的声音和“场景外”发出的声音，这种声音同质性是影片空间一体化的重要因素之一²。此外，说故事的时间流程，即叙述的流程，必然考虑景内到景外的连续转换，即两者的直接衔接。在讨论声音、蒙太奇和故事体概念时，我们还将涉及这些问题。

显然，尚需明确至此尚未言明的一项条件：对影片空间（以及景内与景外的相关定义）的所有这些思考，只是在涉及所谓“叙事性和再现性”电影时（即以一定方式叙说一个故事的影片）才有意义，这类影片是通过再现形式营造出一个想象的世界，再把故事设置在这个世界中。

实际上，叙事性的界限正如再现性的界限一样，住往难以划定。正如一幅漫画或一幅立体主义画作可以再现（或至少令人联想到）一个三度空间，一些影片尽管再现形式比较简化

1 诺埃尔·伯奇：《电影实践理论》，第17—30页，尤其是第21页。

2 欲详知声音在统一分镜头时的作用，可参阅玛丽·安·多恩论文《电影中的人声：身体和空间的衔接》，《耶鲁法国研究》（里克·阿尔特曼主编）60期（1980年），第33—50页。



这十幅画格选自让-吕克·戈达尔的影片《中国姑娘》(1967年), 显示出场景内和场景外的一些互动手段: 让-皮埃尔·列奥扮演的人物入场(图1), 其余画格皆表示向场景外张望, 通过让-皮埃尔·列奥朝摄影机伸出食指(图10), 可以表现更直接的召唤; 最后, 从特写镜头到半身镜头的不同景别也可提供一系列范例, 说明如何通过聚焦一个人物的“局部”取景界定场景外的概念。



场景内与场景外沟通的另一实例。

上图：人物正经过与景框重合的镜子走出场景（《奥菲斯》，让·谷克多导演，1950年）。

下图：从镜中看到的场景；苏珊·亚历山大望着凯恩，他的部分背影出现在镜中（《公民凯恩》，奥逊·威尔斯导演，1940年）。

或抽象，但毕竟是实在和有效的。许多动画片，甚至一些“抽象”影片即如是。

自电影问世初期，所谓的“再现性”影片就占世界电影产品的绝大多数（包括“纪录片”），尽管这类电影早已受到猛烈抨击。譬如，人们指责“向世界敞开的窗户”这种观念与类似公式宣扬了唯心主义的假设，怂恿人们把影片的虚构世界当作现实世界。我们在后面还要讨论这种错觉的心理，我们确实可以大抵把这种错觉视为当代电影主导观念的构成因素。我们先需指出，这些批评导致对景外空间的概念提出另一种解释。譬如，经常论述这个问题的帕斯卡尔·鲍尼采提出了与景内异质的“反经典的”景外概念，主张可以把景外界定为广义的摄制活动的空间¹。

无论采用何种论战性和规范性表达形式，这类观点毕竟具有一定意义。尤其是鲍尼采的研究，有效强调了影片再现形式通过全面遮掩影片摄制过程的一切痕迹而造成的**错觉**。但是，对于作品来说，这种错觉（当然应当拆解它的机制）既来自对于貌似三维空间的银幕场景的感知，也来自对于无形的银幕外空间的表示。因此，为术语“场景外”保留前已界定的狭义似更可取。至于允许各类技术设备、各项拍摄活动和隐喻意义上的各种**书写**工作一展身手的影片生产空间，则把它界定为“景框外”似乎更恰当：这个术语因为不常用所以可能不通用，但是，它的好处在于直接指涉景框而非场景，即令人即刻联想到摄制影片时的人为活动，而场景则已经处于完全的幻象中。

“景框外”概念在电影理论史中已有先例。尤其在谢尔盖·爱森斯坦的著作中可以发现他对**取景**问题和景框本性的大量研究，在他宣扬的电影中，景框似乎可以成为两个完全异质的世界之间的顿挫或间隔。尽管他没有在我们所说的含义上正式使

1 帕斯卡尔·鲍尼采：《目光和声音》。

用术语“景框外”，但是，他对于这个概念的详述与我们的论述十分吻合。

二、景深技巧

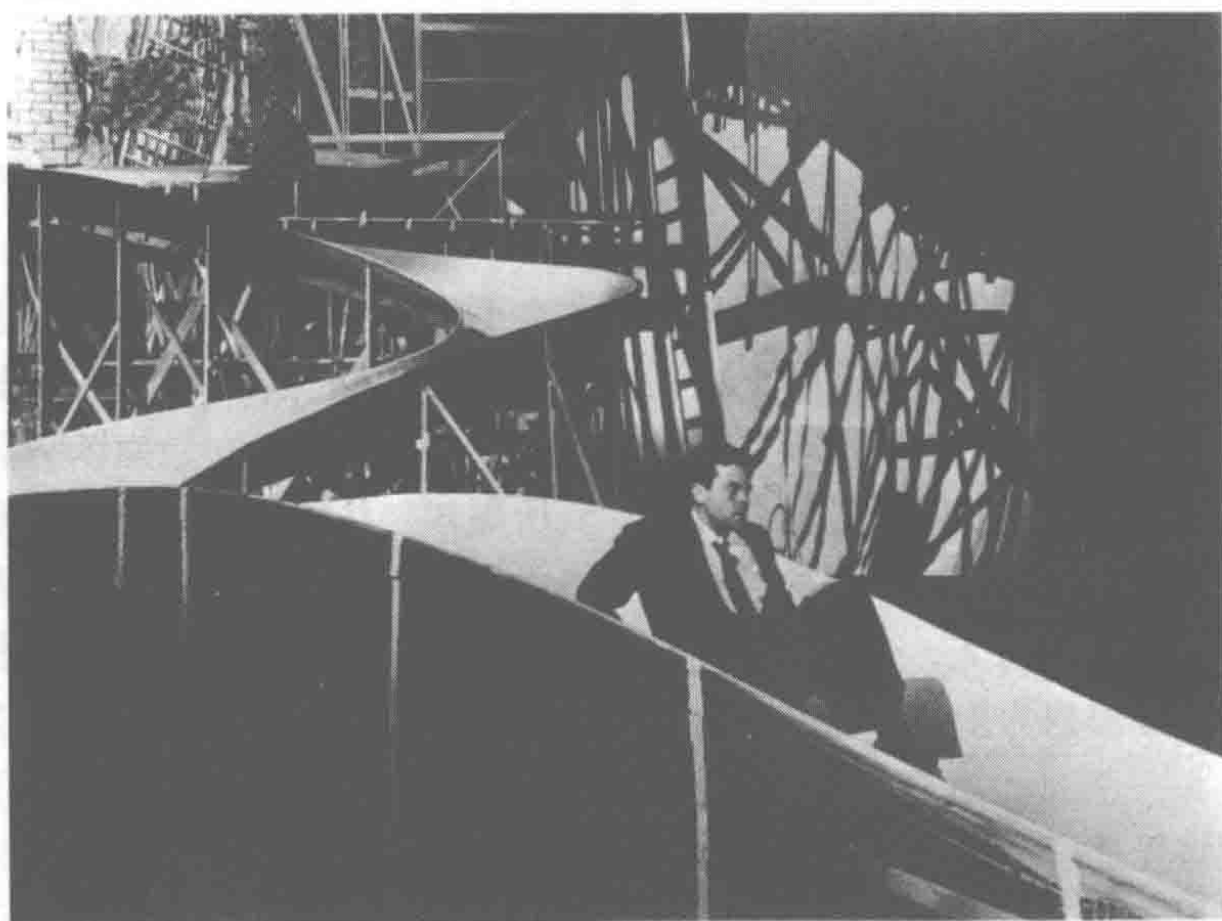
纵深感非电影所独有，电影也远未发明出纵深感的一切效果。但是，电影为了**制造**这种貌似纵深感而采用的各种手法的组合是独特的，也有力证实了电影与再现手段发展史的关系多么密切。运动的复现有助于强化对纵深的感知（谈到“真实印象”时，我们还要有所论及），此外，大致有两种技巧系列可供采用：

1. 透视法

众所周知，涉及绘画再现方式的**透视法**概念古已有之，但是应当指出，在文艺复兴时代这个词汇才用于现在这个含义（法语借用了文艺复兴运动的画家和理论家“发明”的意大利语**透视法**——Prospettiva）。因此，我们可以在辞典中查到的有关透视法的定义，确实离不开思考透视法的历史，尤其离不开标志欧洲文艺复兴时代开端的有关这一问题的理论剧变。

我们可以把透视法大致界定为“在平面上再现物象的艺术，这种再现方式相似于人们可能对这些物象本身具有的视觉感知”。这个定义的表述虽然简明，但并非没有问题。它的前提之一是能够确定出什么是**类似于直接感知的再现**。众所周知，**具象性类似**的概念具有相当的伸缩性，形似的界限亦有极大的约定性。正如恩斯特·贡布里奇和鲁道夫·爱因汉姆等人之所见（视角各异），再现性艺术以**局部幻象**为依据，它允许接受真实视像与其再现形式之间有所差异¹——譬如，透视法并未顾及双目观察效果。因此，我们出于直觉接受透视的这个定义，而不求细究。然而，应当明确指出，正是因为我们已经完全习惯于再现性绘画的特定形式，这个概念才似可

1 恩斯特·贡布里奇：《艺术与错觉》；爱因汉姆：《电影作为艺术》，第8—34页。



景深的不同用法。

上图：《公民凯恩》（1940年），奥逊·威尔斯导演。

下图：《上海妇人》（1948年），奥逊·威尔斯导演。



上图：《怪尸案》（1955年），阿尔弗莱德·希区柯克导演。

下图：《一切顺利》（1972年），让-吕克·戈达尔、让-皮埃尔·高兰导演。

接受，甚至“自然合理”。实际上，绘画史中曾有许多感知和再现体系，其中许多体系距今年代久远或远在异域，所以显得比较陌生。确实，我们习惯于认为不言而喻的唯一体系，就是15世纪初形成的所谓**人工性透视法**，或称**单目性透视法**，因为它始终主导着现代绘画史。

如今占据主导地位的这种感知体系，只是文艺复兴时期的画家和理论家研究和提出的体系之一。如果说最终人们几乎一致选择了这个体系，这主要出于两种考虑：

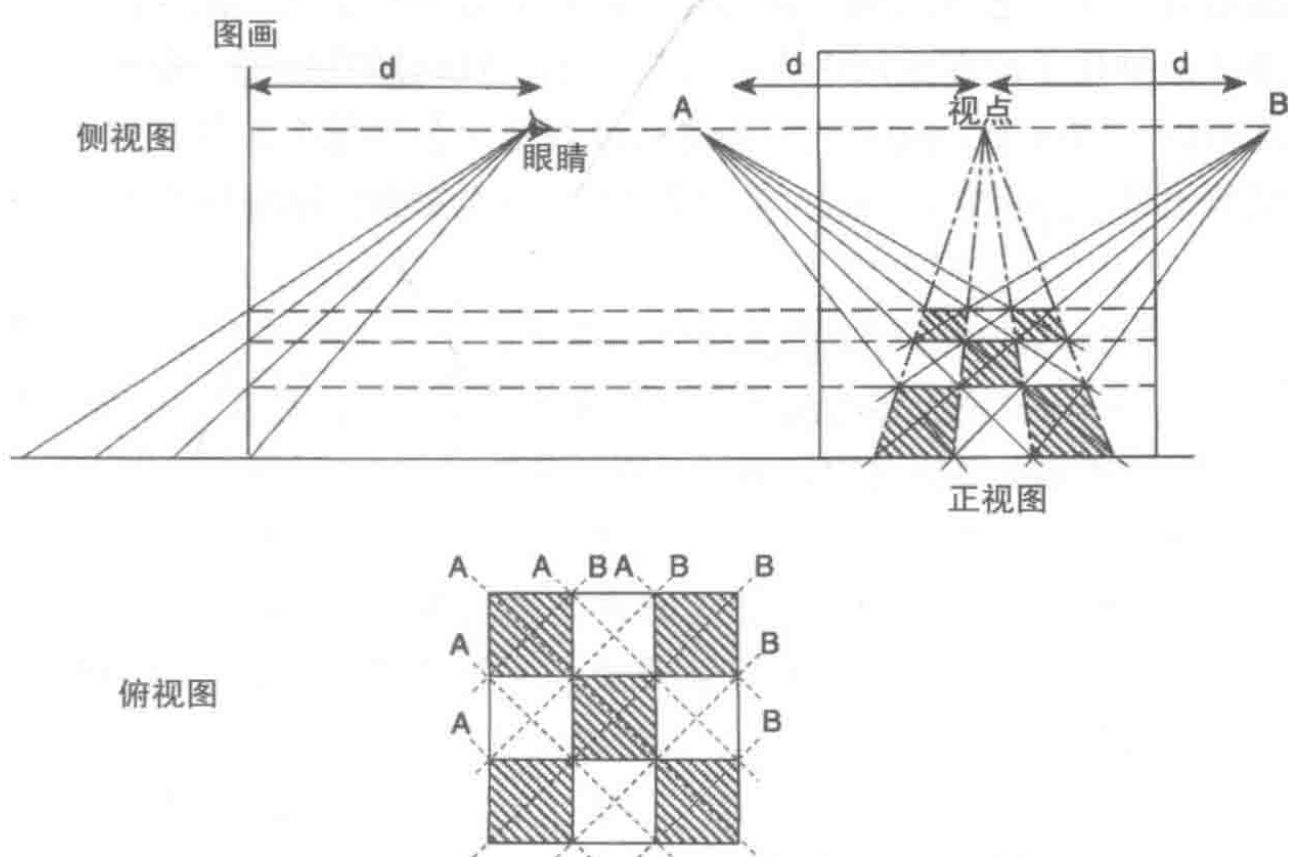
——首先，是由于它的“自动的”（人工的）特性，更确切说，是由于它催生出可以通过不同手段体现的简单的几何结构（如阿尔布列希特·丢勒提出的手段）；

——而后，是由于它通过构图**复现出**人的眼睛所见的景象（因此名曰单目透视），力求在画布上描绘出通过与视网膜成像（不考虑视网膜曲线，况且我们难以觉察到它）相同的几何法则获得的形象。

——因此，这个体系的基本特征之一就是**视点**的确定：实际上，视点这一技术术语，用于表示通过画作构图本身确定与画家眼睛相吻合的原点。

我们着重论及这一方法和与其同时问世的理论思辨，显然因为影片的透视学无非是这种再现传统的翻版，实际上，影片透视学的历史与陆续发明的不同照相装置的历史是一码事。我们无意详述这些发明，但是不应忘记，电影摄影机实际上是一种早已问世的极简单装置的后裔，即暗匣（意大利文camera obscura）的后裔，暗匣可以不用“光学部件”就获得一个符合单目透视原理的影像。就我们目前的研究角度而言，照相匣、照相机和现代电影摄影机无非就是小型“暗匣”，只是其通光的光圈装有比较复杂的光学设备。

况且，重要的不是指明电影与绘画的这种血缘关系，而是评价这种关系带来的后果。譬如，通过利用单目透视法，电影的再现装



这个图表说明如何按照透视法画出平放在地面的九格棋盘图形。我们看到，在画出的棋盘上，每组平行直线在这个图表中都被画成向没影点延伸汇聚的一组直线。在平面图中，与垂直线相交的没影点被称为主没影点，或曰视点；如图所示，没影点的位置随眼睛的高度而变化（它在同一高度），眼睛位置越低，透视的走向就越明显。A点和B点（与平面图成45度角的直线相应的没影点）被称为测量远点；它们与视点的距离等于从眼睛到图表的距离。

置适时呼应了人文主义的复兴，这一点并非无足轻重。确切些说，如果这种透视形式的久远影响和数世纪的绘画使我们形成的根深蒂固的习惯，显然特别有助于形成影片影像的三维幻象，那么同样应当指出，这种透视通过“视点”使影像具有一种符号性，即影像是通过和为了观看它的眼睛而安排的。象征而言，这特别意味着影片的再现需要以一个观看影片的主体为先决条件，主体的眼睛享有特权地位。

2. 景深

我们在此还将研究对于形成深度幻象亦具重要作用的另一再现参数：影像的**清晰度**。在绘画中，这个问题比较简单：即使画家必

需遵守一定的透视法则，他仍然可以自由处理形象的不同层次的清晰度；**晕化**手段在绘画中尤具表现价值，且可随意运用。电影则全然不同。实际上，摄影机的构造已经规定出各参量（尤其是射入透镜的光量、焦距等）¹之间的一定关系，以及影像清晰度的大小。

当然，对上述论断应做两项保留：

——首先，因为文艺复兴时代的画家力求使形象的清晰度与再现客体的邻近度之间的关系符码化。请参考列奥纳多·达·芬奇的“空气透视”概念，它要求把远景处理得略显模糊；

——再者，反之，因为许多影片也采用常被称为“艺术性晕化”的技巧，为了获得表现力，有意调整焦距，使镜头整体或局部变虚。

除了这些特殊情况之外，影片影像在场景的一个完整局部中是清晰的，为了说明这个清晰区范围的特征，而有所谓**景深**的界定。这里涉及影像的一个技术条件——而且可以通过改变透镜焦距（焦距越短，景深越大）或改变光圈大小（光圈越小，景深越大）改变这个技术条件——它可以被界定为清晰区的深度。

这个概念和这个定义来自与透镜构造有关的一个现象，任何摄影爱好者对此都有体验：在一个特定的“调准点”上，即透镜的调距环固定在特定位置时，我们可以获得与透镜保持一定距离的物体的十分清晰的影像（可在调距环上读到这个距离），大于或小于这个距离的物体的影像则欠清晰；物体越是被挪至“无限远”，或者相反，越是使物体靠近透镜，影像的清晰度便越弱。我们界定的景深，是指以透镜的中轴为准提供一个清晰影像（在已定的调节范围内）的最近点和最远点之间的距离。应当指出，还需要对清晰度加以约定，对于35毫米规格来

1 焦距是仅仅取决于透镜构造的一项参数。光通量取决于光圈孔径和被摄体发光的亮度。景深的第三个参数是客体 and 透镜之间的距离。

说，影像的直径小于 $1/30$ 毫米时，就可以认为这个被摄点（无限小尺寸）的影像是清晰的。¹

当然，这个技术条件具有的审美的和表现性的作用至关重要。实际上，我们对于景深的上述界定，不等于**场景**的深度：我们在本章中力求阐明的场景的纵深感现象是影片影像的不同参数的集合，尤其是运用景深。景深是造成纵深错觉的重要辅助手段；若景深范围大，则景物历历在目，客体的轴向分层将强化对透视效果的感知；若景深范围小，它的局限本身也会显示出影像的“纵深”（譬如，人物越“走近”我们，就越显得清晰）。

除了这一强化纵深效果的基本功能之外，景深常常用于展现自身具有的表现特性。奥逊·威尔斯的《公民凯恩》（1940年）通过系统运用短焦距和特短焦距，造成近似凹陷的极“深”空间，空间中的一切都通过明显结构化的影像诉诸感知。相反，塞尔乔·莱昂内的西部片大量运用超长焦距，“压扁”透视远景，通过所处背景的晕化突出单个物体或人物。

因此，如果说景深本身是影片影像的恒定因素，那么在电影的发展进程中它的运用方式则千变万化。初期电影，譬如卢米埃尔兄弟的影片，曾利用极大的景深，这是早期透镜的透光率在相当明亮的外景中选择拍摄对象造成的技术效果；从美学角度审视，这种不论被摄物距离远近而影像清晰度几乎前后一致的效果，并非无关紧要，它使这些早期影片接近其绘画的远祖（按照让-吕克·戈达尔的著名玩笑，卢米埃尔被说成是一位画家）²。

1 清晰的调焦也取决于投射在摄影机对准的影片层面上的“模糊圈”的技术因素。镜头结焦点时的点像（视像差发虚的圆点）便是模糊圈，当这个圆圈小到与发虚分不清时，称最小模糊圈。从目前的透镜可以投射到摄影机对准的胶片层面上的是微小模糊圈，而非分明的圆点，那么，模糊圈愈小，则焦点愈实。这种“最小模糊圈”成为具体形态的景深的标准。

2 让-吕克·戈达尔：《戈达尔自述》，第236页。

但是，电影随后的演进必然引起复杂的变化。在无声电影末期和有声电影初期，景深在电影中“趋于消失”，原因是复杂的和多方面的，主要在于技术设备的巨大变化，因为影片再现形态的可信性条件的变化推动了技术设备本身的更新——正如让-路易·科莫利¹所证明，这种可信性转而涉及叙述形式、心理真实和经典场景的时空连续性。

于是，20世纪40年代的一些影片（以《公民凯恩》为肇始）大张旗鼓的运用景深镜头，被视为一种真正的发现（或再发现）。景深的复兴（它也伴随着技术的变化）具有历史的重要性，因为它是电影重新掌握一个几乎被“淡忘”的富有表现力的重要手段的标志——但是，还因为这些影片以及它们对景深拍摄法的自觉运用深化了安德烈·巴赞的关于现实主义美学的理论话题，我们已经提及并还将提及这一问题。

三、“镜头”概念

至此，我们一直是按照“空间”（景框的平面、场景的假想性纵深）考察影片影像，所以我们把它视为一幅画或一帧照片，总之，这是一幅单独的、固定的、与时间无关的影像。因此这不是影片观众看到的影像，对于观众来说：

——影像并非单独存在：胶片上的画格始终链接无数其他画格；

——影像与时间有关：影片是依次映现的画格的迅疾链接，在银幕上被感知的影片影像由早已规范化的一定时间流程所确定——与胶片在放映机中的传动速度有关²；

——最后，影像是运动的：既有展示场景中的运动（譬如人物动作）的镜头内部运动，也有外在于场景的镜头的运动，或者说是

1 让-路易·科莫利：《技术和意识形态：摄影机、透视和景深》，载于《电影与方法》，比尔·尼科尔斯主编，第二卷，第40—57页。

2 目前的标准速度是每秒24画格。我们知道，以往并非如此。无声电影的传动速度较低（每秒16至18画格），且未严格固定下来，尤其从无声电影向有声电影过渡时期（几乎整个20世纪20年代），这种速度尤为“浮动”，在这一时期，传动速度逐渐加快。

拍摄过程中摄影机的运动。

人们通常区分出摄影机的两大类运动：**移动摄影**是摄影机的移位，在这个过程中取景的轴线始终沿同一方向平移；相反，**摇摄**是摄影机沿水平、垂直或其他各方向的旋转，而机位固定。当然这两种运动还有各类混合形态：这时我们可称之为“摇—移”。近期以来，人们引用了**变焦距摄影**，或称可变焦距透镜。在摄影机固定时，短焦距透镜可以呈现一个宽阔的（和纵深的）场景；连续调节至更长的焦距，通过压缩场景，“放大”景框与场景的关系，可造成逐渐靠近被摄物的印象：因此，变焦距摄影往往被称为“光学移动”（应当指出，与这种放大效果同时，会产生景深的消弱）。

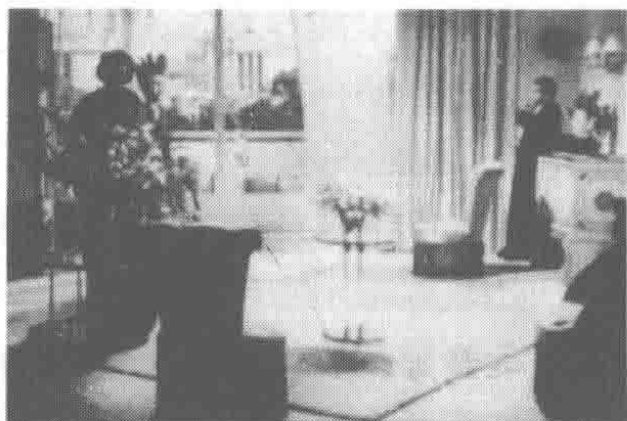
普遍流行的**镜头**概念涵盖这些参数的集合：幅度、景框和视点，以及运动、延续时间、节奏、与其他影像的关系等。它还是一个纯属技术术语的词汇，在**制作影片**（和仅仅观赏影片）的实践中常常用到它。

在拍摄阶段，“镜头”一词的用法近似于“景框”、“场”和“摄景”¹：因此，它既指观察事件的一定视点（取景），亦指一定的时间延续。

在剪辑阶段，镜头的定义更加明确：这时，它成为真正的剪辑单元，成为与其他单元组合在一起构成影片的最低限度的一段胶片。

通常，这第二含义实际上制约着第一含义。镜头往往不言自明地（几乎以同义反复的方式）被界定为“包含在镜头的两个变换点之间的任何一段影片”；在拍摄过程中所说的“镜头”，还可泛指开机和停机之间连续通过摄影机的任何一段

1 法语词汇分别为“Plan”、“cadre”、“champ”和“prise”。



在《游戏规则》（让·雷诺阿导演，1939年）这个场景中，摄影机逐渐向人物推进；从热内维耶芙和罗贝尔的远景镜头，到热内维耶芙单人的中远景镜头或曰美国镜头（半身镜头），到中景镜头，再到近景镜头，最后到特写镜头。



《穆里埃尔》(阿仑·雷乃导演, 1963年) 结尾的镜头段落: 摄影机跟拍查看空荡套房的女主人公。

胶片。

因此，影片经剪辑后留下的镜头，只是拍摄时在摄影机中被感光的镜头的一部分；实际上，剪辑的重要工作之一就是修剪已摄镜头，一方面删去一系列技术上的冗余部分（拍板记号等），另一方面删去一切已被摄录下来但对最终成品派不上用场的内容。

因此，尽管这是一个在影片实际制作中常用和易用的词汇，我们仍应强调，正是由于它的经验性来源，在电影的理论研究中应当慎用这一概念。在电影美学中，**镜头**这个术语至少用于三类语境中：

A. 按照景物大小。按照传统，一般以人物的各种可能的取景形式为准，划分镜的不同“体形”。如下为通用的分类表：远景、全景、中景、半身镜头、近景和特写镜头。“镜头大小”的问题实际上包括两个不同的问题系列：

——首先是取景问题，它在本质上与其他有关景框的问题并无区别，更宽泛说，它涉及如何确定摄影机对应被再现事件的**视点**；

——而后，正因为大小之别是以人体为标准确定的，所以这是更宽泛的意识形态理论问题。这里，我们似乎又可以听到文艺复兴时期探索人体比例及其再现法则的回响。更具体些说，这种暗含的以人体为参照区分镜“体形”的作法，毕竟是把一切形象表现皆化为人物的形象表现：这一点对于特写镜头尤其明显，因为特写镜头几乎始终用于（至少在经典电影中）表现面部，即用于消弱“特写镜头”的视点可能具有的极不寻常、表现过度甚或令人不安的效果。

B. 按照运动性。这一类范式可包括“固定镜头”（摄影机在整段镜头中始终静止不动）和不同类型的“摄影机运动”，也包括变焦镜头：这个问题与前一个问题密切相关，也涉及如何确定一个视点。

对此，我们可以指出对摄影机运动的常见解释：摇镜头相当于眼球在眼眶中转动，移动镜头相当于目光的游移；至于变焦镜头，很难单纯按照假设的注视主体的位置加以解释，所以人们往往企图

把它解释为人物的注意力的“聚焦”。这些解释有时是正确（如所谓“主观镜头”，即“通过一个人物的眼睛”看到的镜头），但是没有任何概括价值；这些解释至多表明，关于电影的各种思考倾向于把摄影机比作人的眼睛。论及**认同**问题时，我们还将讨论这一点。

C. 按照时间延续。如果把镜头定义为“蒙太奇单位”，这实际意味着极短的片段（按秒计算，甚至更短）和极长的段落（几分钟）皆可被视为镜头；尽管按照镜头的经验性定义，时间延续是其基本特征，在这里，镜头这个术语仍然会产生最复杂的问题。人们经常研究与“段落镜头”这一说法的出现和运用相关的问题，这个说法用于表示一个相当长的镜头，它足以包含相当于事件的段落（即若干不同事件的接续和组合）。许多著作者，特别是让·米特里和克里斯蒂安·麦茨曾明确证明这类“镜头”实际上等于一组更短的——也多少容易区分的——片段（下一章论及蒙太奇时，我们还要提到这个问题）。因此，即使段落镜头在**形式上**是一个镜头（如同所有镜头一样，它也由前后两个“接点”为起讫），在许多情况下仍然可以换称为段落。自然，这里一切取决于人们对影片的审视角度：或仅为区分镜和计算镜头数目，或旨在分析叙事流程，或着重研究剪辑，而对镜头段落的探讨就会有所不同。

由于以上种种原因（词汇意义本身比较含糊，把一部影片划分为更小单位时也会碰到理论难题），应慎用“镜头”一词，尽可能避免歧义。我们在使用这个词汇时至少应当意识到它所**涵盖**的内容和它所**隐蔽**的内容。

四、电影，声音的再现

在目前形态的电影使我们已然习惯的各种特性中，声音的再现也许是显得最“自然”的特性之一，也可能由于这个原因，声音是电影理论和美学较少探讨的特性之一。但是，尽人皆知，声音并非电影再现形式的一项“自然”条件，所谓“声轨”的作用和构思随不同影片而不同，至今仍差异甚大。两项互相干扰的决定性因素制

约着这些变化形式。

1. 经济技术因素及其发展史

众所周知，电影问世初期，影像并无声音陪伴。当时，放映影片时的唯一伴声往往是由钢琴师或小提琴手独奏的音乐，有时是由小型乐队伴奏的音乐¹，

1895年，电影机问世时尚无同步声音装置，隔了三十年后第一部有声片方告问世（尽管1911年至1912年间，技术问题已经基本解决），可以参照市场法则充分解释这一现象：如果说卢米埃尔兄弟很快就把自己的发明投入市场，恐怕其中一个原因就是为了解决比电影镜像的发明者托玛斯·爱迪生捷足先登，而爱迪生在没有解决声音问题之前还不打算开发经营这项发明呢。同样，自1912年起，声音技术之所以迟迟未能实现商业化应用，多半起因于来自体制的众所周知的消极抵抗，因为只有尽可能长久利用已有技术和材料而无需新投资才可获取最大盈利²。

初期有声影片的问世本身也可以从经济制约因素中得到解释（战前的大危机使恐怕会使观众远离电影，这时尤需“振兴”电影商业）。

有声电影问世的历史广为人知（它甚至成为多部影片的主题，包括斯坦利·多南和金·凯利1952年拍摄的著名影片《雨中曲》），一经问世，声音便成为影片再现形式中不可或缺的元素。当然，技术的演进并未止步于从无声到有声这个“突变”；简而言之，自从声音问世以来，技术就沿着两大方向发展。首先是录音装置的轻便化：最初的设备需要极笨重的材料，需要用专门设计的“录音车”

1 应当指出，拍摄“无声”片时往往也伴有“音乐背景”，一般由位于摄影现场的提琴手演奏，他的任务是提示出导演要求的氛围。在日本电影中曾经有“辩士”职业，或者可称评说人。

2 譬如，参阅罗伯特·C.艾伦和道格拉斯·戈梅里：《电影史：理论与实践》，第115—128页。

拖运（用于拍外景）；在这方面，录音磁带的发明是最重要的阶段。而后是**后期录音和混录技术**的出现和完善，大致而言就是用另一种“更匹配”的声音**替代**在拍摄现场直录下来的声音，以及为这种声音**增添**其他声源（辅助音响、音乐……）的技术手段。目前，可以看到一系列声音技术，从最繁杂的技术（后期录音，再加音响效果、音乐和特技等）到最轻便的技术（如拍摄时的同期录音，也就是通称的“直接声”，这种技术由于20世纪50年代末噪声极小的摄影机和便携式器材的发明而重新走俏）。

2. 美学和意识形态因素

这项决定性因素对于我们的论题可能显得更为重要，实际上它与前项决定性因素密切相关。如果按照非常简单化的区分，并且甘冒曲解各自立场的危险，我们就可以说，对于影片的再现方式曾一直存在由两类电影导演体现的两种主要观念：安德烈·巴赞在一篇著名的文章中（《电影语言的演进》）把这两类导演的特点概括为“相信影像的导演”和“相信真实的导演”¹。易言之，一类导演把再现方式（艺术的表现性）视为一种自在目的，另一类导演要求再现方式尽可能逼真复现一种假设的真实，或现实的本源。

这两种立场的含义是多方面的（我们在讨论蒙太奇和“透明性”概念时还将再次提及），这种对立很快表现在声音的复制状态中，表现在对声音的不同要求中。因此，可以大致而言，至少在20世纪20年代曾经存在两种无语电影：

——真正的**哑吧电影**²（其字面原义就是丧失话语能力），即**欠缺**对话的电影，这种电影**要求**发明出一种声音复制技术，声音的复制要逼真、忠实和对应于视觉形象本身的复制，因为只有视觉形象的复现方式酷似现实（尽管存在缺陷，尤其缺少彩色）；

——相反，另一种电影则通过“影像语言”和视觉形象手段的超强表现力去认识和探索自身的特性；这几乎是20世纪20年代的所

1 巴赞：《电影是什么？》，第一卷，第24页。

2 在法语中，“Muet”一词用于表示无声电影，词根同“哑巴”。

有重要“流派”的追求（法国的“第一先锋派”、苏联电影导演流派、德国“表现主义”流派……），鲜有例外，这些流派认为电影应当力求通过影像的这种“普泛语言”探索自身的发展——有时甚至一味追求乌托邦式的“影语”，这一时期的许多文章都带有这类主张的幽灵般的印迹（参阅本书第四章）。

人们常常指出，表现手段具有一定非现实性（没有声音，没有彩色）的无语电影，一定程度鼓励了叙事与再现的非现实性。况且，“默片”的鼎盛时期（20世纪20年代）既是对于空间结构，对于景框（圈入圈出、蔽光框的运用）和在更广范围上对于影像的非具象表现（叠印、“精心设计”的拍摄角度）的探索达到极端的时期，也是特别关注梦境、幻觉、想象、人及其命运的“宇宙维度”（巴托罗缪·阿芒卡尔语）这类影片主题的时期。¹

毫不奇怪“对白片”的问世引起从这两种立场出发的两种截然不同的反响。一批人欢迎有声电影和对白电影，视其为电影语言的真正“使命”的完成——在此之前，由于技术手段的匮乏，这项使命**暂未实现**。极而言之，有人甚至认为电影真正始于有声片，从此之后，只需力求消除使电影与现实世界的完整反映相脱节的因素：而且，这个立场首先来自批评家和理论家，其中最突出的人物（因为最严谨，甚至最极端）是安德烈·巴赞和他的追随者（20世纪50年代）。

反之，对于另一批人来说，声音曾经往往被视为电影蜕化的真正手段，似乎它仅仅唆使电影变为现实的摹拟和复制，放弃认真推敲影像或动作手势。这种立场曾经被一大批导演所接受（甚至往往以极端消极的方式），有些人很久之后才认可声音在影片中的作用。

1 巴托罗缪·阿芒卡尔：《雷内·克莱尔》。

因此，20世纪20年代末，关于有声电影的宣言频频出现，譬如，1928年由亚历山大洛夫、爱森斯坦和普多夫金共同署名的宣言，认定声音与影像的分离是有声电影拒绝屈从戏剧的最低要求。

查理·卓别林也曾执意拒绝接受有声电影，因为它损坏了“我们在银幕上好不容易确立起来的哑剧传统，应当按照这些传统评价电影艺术”。¹

作为实例我们还可列举让·爱浦斯坦或马塞尔·卡尔内（当时还是一名记者）的不甚消极的反应，他们认可声音的出现是一个进步，但是坚持必须尽快恢复摄影机失去的运动性。

如今，尽管尚需研究这种见解的各种细微含义，但是第一种观念，即影片声音将加强和增补真实效果的观念，显然占尽优势，声音往往被视为单纯辅助元素，补充由视觉元素显现的形似景像。

但是，从理论上讲，这种观点并无任何道理。声音的再现与视觉形象的再现实际上具有完全不同的性质。这种区别当然取决于我们的相应感官的特性，即听觉和视觉的特性，它特别表现在与空间的截然不同的关系中。我们知道，如果说影片的影像能够展现出与现实相似的一个空间，那么声音则几乎全然没有这种空间维度。因此，绝无可以与“视像场景”定义相对应的“声音场景”定义，哪怕只是因为难以想象孰为一个声音的外场景（即便可以说这是听不到的但是由已听到的声音联想到的声音：这毫无意义）。

因此，如今仍占主导地位的传统电影及其派生作品则始终致力于声音元素空间化，通过影像为声音元素提供对应物，从而保证影像与声音之间的一一对应联系，或者说“冗余”联系。如果我们想到影片声音往往来自几台隐藏的扩音器，实际上很少固定在放映大厅的真实空间中（它仿佛是“飘移的”，没有非常确定的声源），那么与声音叙事化同步的这种声音空间化就显得逆乎常理。

1 亚历山大·沃尔科：《颠覆无声电影》，第132页。

近年来，我们看到声音成为影片的自主表现元素的电影形式重获生机，声音不再依附影像，或者不再永远依附影像，而可以与影像构成不同的组合类型。

这种倾向的明显实例是罗布-格里叶导演的几部影片的录音师米歇尔·法诺对其影片的系统处理；譬如，在影片《说谎者》（1968年）中，我们随着片头字幕听到只是后来在影片中可以找到依据的各种音响（汨汨的流水声、树林的簌簌声、脚步声、手榴弹爆炸声等），以及另外一些与影片没有任何关系的声音（鼓点、哨声、鞭子抽打声等）。

另一种完全不同的倾向是特别重视直接声音效果，这类电影导演中可以举出达尼埃尔·于耶和让-玛利·斯特劳布，他们把“噪音”引入根据高乃依的舞台剧《奥登》改编的影片（1969年）和根据勋贝格的歌剧《摩西和亚伦》改编的影片中（1975年），还可举出雅克·里维特的影片（1965年的《修女》和1968年的《狂恋》）、莫里斯·皮亚拉的影片（1979年的《毕业日》和1980年的《露露》）和曼努艾尔·德·奥利维拉的影片（1978年的《堕落的爱》）。

与此同时，电影理论家最终已经开始以更加系统的方式探讨影片的声音，或更确切些说，探讨声音与影像的关系。我们目前的理论研究还基本限于为未来的形式化做准备，尽量按照最合逻辑和最为普遍的标准区分不同类型的视听元素组合，还处于远未定型的阶段。

譬如，更细密的分析进一步摆脱经典电影的先验原则，取代**画内音**和**画外音**的传统区别（长期以来它是以场景空间为基准区分声源的唯一方式，它完全仿照景内和景外的对立，因此有很大欠缺）。许多研究者攻关这个问题，但是即使对这些完全不同的和成果尚少的研究做初步综合也嫌尚早。至多可以强调指出，已经提出的各种分类（我们还要涉及这些问题）似乎遇到一个核心问题（尽管这些分类的现实意义是使画外音和画内音这组简单化对立最终过时），即**声源和声音传播的再现方式**问题。实际上，无论怎样分类，分类的前提都是要求人们能够承认一个“声源在影像中”的声音——结果，无论分类多么精细，影片声音的**空间定位**问题仍未解决，而只

被转移。因此，影片声音以及它与影像和故事体的关系，仍然是尚待解决的理论问题。

参考读物

1. 具象性类似

克里斯蒂安·麦茨著，《类比之外，影像》，《交流》第十五期，巴黎，1970年（收入《电影表意散论》第2卷，巴黎，1972年）。

温别尔托·艾柯著，《视觉信息符号学》，《交流》第十五期，1970年。

居伊·戈蒂叶著，《影像和意义二十讲》，Edilig出版社，巴黎，1982年。

雅克·奥蒙著，《影像》，巴黎，纳当出版社，1990；阿芒·科兰出版社，电影丛书，2005。

2. 纵深效果

鲁道夫·爱因汉姆著，《电影作为艺术》，“电影和真实”一章，伯克莱—洛杉矶大学出版社，1957年，第8至34页，可参阅德文原著 Film als kunst，1979年再版，《Weltbild und Filmbild》一章。

恩斯特·H.贡布里奇著，《艺术和错觉》，法译本，巴黎，1971年。

H.闵斯特贝格著，《电影，一次心理学研究》，1916年，再版，纽约，1970年，第18—30页。

埃蒂安娜·苏里奥著，《电影世界》，巴黎，1953年，见本书提及处。

3. 透视和景深

安德烈·巴赞著，《奥逊·威尔斯》，巴黎，1970年，第53—72页。

让-路易·科莫利著，《技术与意识形态》，《电影手册》第229、230期，巴黎，1971年。

阿贝尔·弗洛孔和雷内·达东合著，《透视学》，巴黎，1963年；

第三版，1978年。

皮埃尔·弗朗卡斯代尔著，《绘画与社会》，巴黎，1950年（后多次再版）。

欧文·潘诺夫斯基著，《作为“象征形式”的透视》，法译本，巴黎，1975年。

维兰·多米尼克著，《摄影机眼睛，电影中的取景》，巴黎，星辰出版社，1984年。

纪尧姆·苏莱兹，主编《思考和取景：景框的设计》，《视野》，1999年，第12—13期，巴黎，拉马丹出版社。

4. “场景外”和“景框外”

安德烈·巴赞著，《电影语言的演进》，《电影是什么？》，巴黎（多次再版）。

帕斯卡尔·鲍尼采著，《目光和声音》，巴黎，1976年。

诺埃尔·伯奇著，《电影实践》，巴黎，1969年，第30—51页。

谢尔盖·M.爱森斯坦著，《景框外》，法译文，《电影手册》第215期。

5. 从无声电影到有声电影

《电影资料馆手册》专刊，第13、14、15期，佩比尼昂，1974年。

马尔丹·巴尼埃著，《走向有声电影，电影的工艺、经济和美学革命史，1926—1934》，列日，CEFAL出版社，2002年。

6. 影片声音的理论问题

雅克·奥蒙著，《〈中国姑娘〉一个段落的分析》，《语言学和符号学》第6期，里昂，1978年。

A.阿瓦隆著，《标准化电影生产中的声音加工之我见》，《美学杂志》特刊，1973年。

诺埃尔·伯奇著，《论声音的结构化运用》，《电影实践》，巴黎，伽利马尔出版社，1960年，第132—148页。

多米尼克·沙多和弗朗索瓦·若斯特著,《新电影,新符号学》,巴黎,UGE出版社,“10/18”丛书,1979年。

塞尔日·达内著,《管风琴和吸尘器》,《电影手册》第278—279期。

安德烈·加尔迪著,《影片叙述研究》,巴黎,信天翁出版社,1980年,第52—68页。

米歇尔·玛利著,《一部有声片,一部音乐片,一部对白片》,《穆里埃尔,一个追寻的故事》,巴黎,信天翁出版社,1975年。

罗杰·奥丹著,《话说一对概念——内声和外声》,《语言学和符号学》第六期,里昂,1978年。

米歇尔·希翁著,《视听》,巴黎,纳当出版社,1990年,阿芒·科兰出版社,2005年。

米歇尔·希翁著,《有声艺术,电影、历史、美学和诗学》,巴黎,《电影手册》,2003年。

洛朗·朱利耶著,《电影中的声音,影像和声音,互利的结合》,巴黎,《电影手册》SCEREN-CNDP,2006年。

蒂耶尔·米耶主编,《分析和接受电影中的声音》,巴黎,拉马丹出版社;《音响和电影》,普罗旺斯大学出版社,2007年。

第二章

蒙太奇

一、蒙太奇的原则

我们在前一章论及影片再现形式时已经指出，电影的最明显的征之一就是它是一门组合与安排的艺术（一部影片，始终需要通过各种安排和各种可变比例，去调动一定数量的影像、声音与图像说明文字）。蒙太奇概念基本涵盖这一特点，因此我们可以即刻指出，它是影片范畴充分理论化的一个核心概念。¹

正如我们谈到其他概念时必须指出的那样，蒙太奇概念就其用于影片时的最通常定义而言，完全来自经验基础：影片制作活动的分工久已存在（几乎始于电影问世之初），这种分工很快导致影片制作不同阶段作为各项专门化任务的分离。因此，在一部影片中（更宽泛些说，在电影中），蒙太奇首先是专业性技术活动，在其存在的几十年间，若干程序和若干类功能已经形成，并且逐渐定型。

我们先简略回顾一下传统制片过程中从剧本到完成片的各个环节：

1 在法语中，Montage一词表示具体意义上的剪辑技术过程，也表示更宽泛的“组装”或安排镜头的意义，表示这些镜头的相互关系。在英语中，Montage（蒙太奇）指一个迅速转换段落中两个或多个镜头的并列。“剪辑”用于表示具体的狭义的蒙太奇，“蒙太奇段落”（Montage Sequence）表示段落中短镜头的并列，而“蒙太奇”则用于更抽象的涵义。

——第一阶段是把剧本**分切**为动作单元，或许还要再行分切，以便设计出拍摄单元（即**镜头**）；

——通常，根据这些设计**镜头**拍摄出若干**实拍镜头**（或是重复多次直至结果令人满意的相同镜头，或是通过多架摄影机的“全方位”拍摄获得的不同镜头）；

——这些实拍镜头的总和构成**工作样片**，根据工作样片开始原本意义的剪辑工作，这项工作至少包括三项操作程序：

1. 在工作样片中选择可用镜头（被删剪部分是**废镜头**）；
2. 按照一定顺序**组接**选用镜头（这样就可以获得通称的“**工作拷贝**”、“初步分镜”或行话所说的“粗样”）；
3. 最后是按照更精确的水准确定适合于每个镜头的**准确长度**，以及这些镜头的**组接方式**。

应当指出，实际上，我们在这里描述的是通常对影像部分的加工处理；对于声音部分的处理，可以按照不同的情况，或同时进行，或在影像部分的剪辑工作完成之后进行。

因此，按照蒙太奇的本源，作为各种专业化技术之一的蒙太奇可以归结为三大操作程序：选择、编排和调节——这三大操作程序旨在依据最初的分散元素构筑完整的影片。正是参照剪辑师的这项工作（我们对它的描述仅仅符合最常见的情况，而在诸多方面可能有所修正），研究这一问题的理论家们大致确定了蒙太奇的定义。譬如，我们可以讨论马塞尔·马尔丹提出的定义：“蒙太奇是按照一定的顺序与时间延续条件组织一部影片的镜头”¹，这个定义基本符合大多数作者提出的定义，它是我们以上描述的具体剪辑过程的抽象化和概括性转述。因此，这个定义以更肯定的方式明确了如下两方面内容：

——蒙太奇涉及的**对象**是一部影片的**镜头**（或更明确些说：蒙太奇就是编排镜头，为的是构成另一客体，即影片）；

1 马塞尔·马尔丹：《电影语言》。

——蒙太奇的活动形态有两种：**安排**作为剪辑单元的镜头的顺序；**确定镜头的时间延续**。

然而，恰恰是这一形式化规定使人觉察到这种蒙太奇观念的局限性，及其对工艺过程的依赖性：因此，如果从更宽泛和更具理论性的角度审视所有影片现象，就必然会考虑拓展上述观念。这正是我们在此力求实现的意图：我们从自此将被称为“狭义蒙太奇”的上述定义出发，按照我们此前区分的两个方向做些拓展：蒙太奇的对象和蒙太奇的活动形态。

1. 蒙太奇的目的

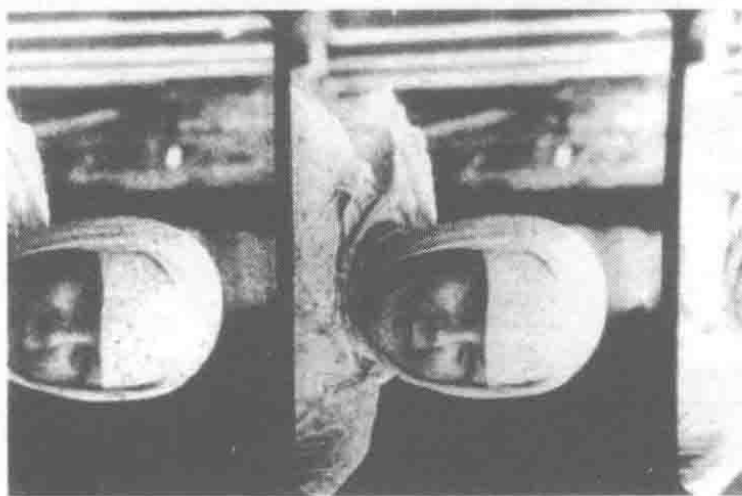
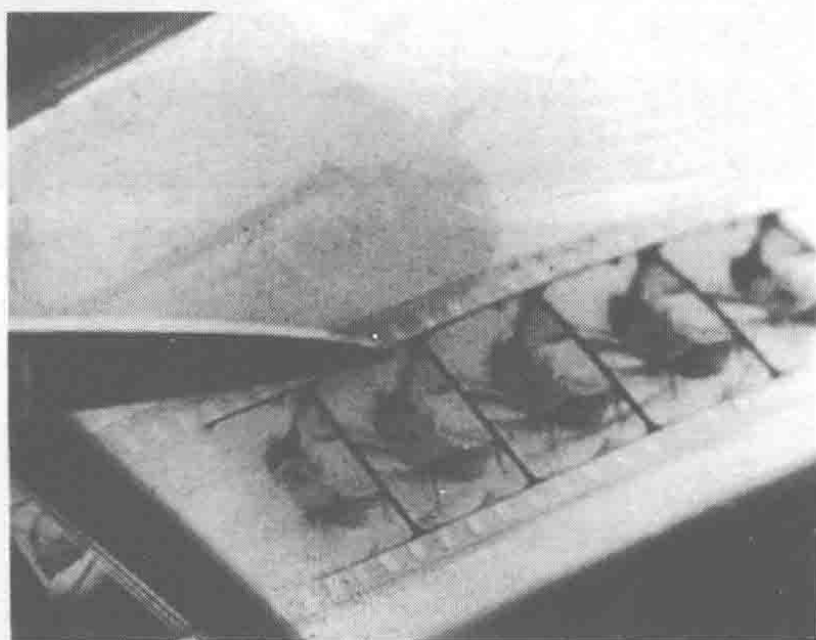
因此，狭义蒙太奇的界定是把**镜头**确定为标准的“蒙太奇单位”：我们在前面的讨论中已经指出，由于词汇的多义性，镜头这个概念可能含义模糊。当然，这里可以消除部分含糊性：可以只考虑“镜头”的一个方面，即显示影片中的时间印迹的方面（即由一定时间延续和一定运动构成其特征的镜头），因此“镜头”是“蒙太奇单位（经验性的）”这一提法的同义语。

但是，也可以认为，确定蒙太奇意义的组接和编排工作亦可用于别类对象；我们做如下分类：

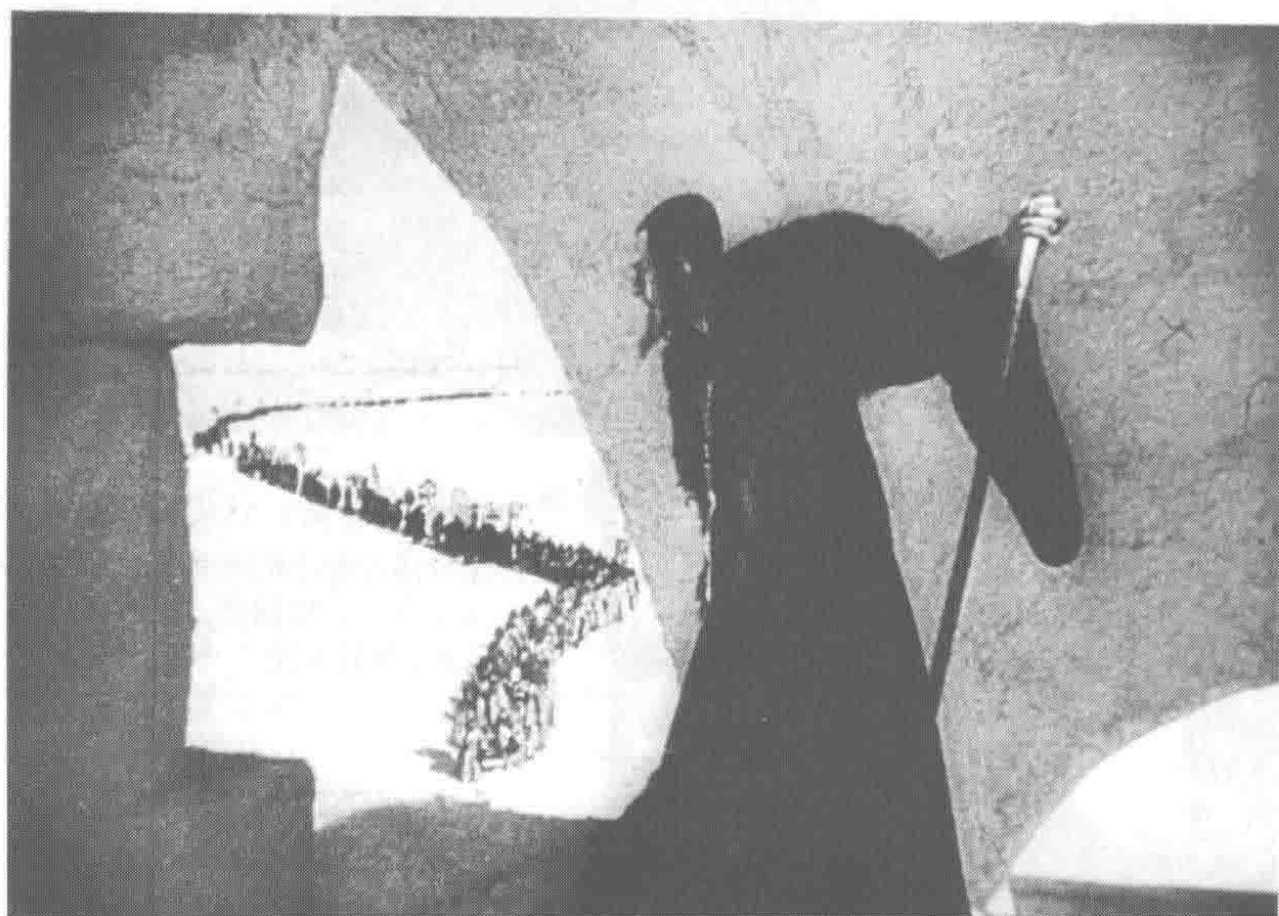
A. 大于镜头的影片局部（影片语意段）¹

这个较为抽象的范畴实际上包含着一个确实存在的问题，至少存在于叙事性—再现性影片中：一般来说，这些影片必然被分解为一定数量的依次呈现的大叙事单元。我们如下将看到，经典电影已经提炼出这些大组合单元的真正分类，在电影史流程中这种分类已经比较稳定（我们按照麦茨的提法称之为影片的“句段”，或“大语意段”）。

1 语意段：语言学术语，表示段落单元链中彼此相关的意义单元，或曰“第一分节”单位（=单词）的链接。与此相仿，我们也把电影中的连续单元（譬如几个镜头）称为“语意段”。在电影中，这种语意段的链环可以由更大层次的场景组成，或者由镜头系列组成，后者更为典型。这一术语曾译为“组合段”。



《带摄影机的人》(吉加·维尔托夫导演, 1929年)中的三幅画格。
从上至下: 剪辑师, 准备剪切的影片, 影片片段。



镜头内蒙太奇的两个实例：上图《公民凯恩》（奥逊·威尔斯导演，1941年），下图《伊凡雷帝》（谢尔盖·爱森斯坦导演，1945年）。

除如上提出的问题，即叙事性影片的**分段**问题，我们还可以举出与蒙太奇概念的这种第一层拓展有关的两种具体实例：

——先是宽泛现象，即影片**摘引**现象：引自另一部影片中的影片片段可以构成一个通常大于镜头的、极易区分开的和在这个层次上与影片其他部分直接联系的单元；¹

——再是更狭义的电影史实例：爱森斯坦与学生一起为拍摄一段故事插曲做准备工作时，建议把剧本分切为大叙事单元（名曰“镜头复合体”），并且建议研究分镜和蒙太奇两个层次，第一层次涉及各镜头复合体之间的关系，第二层次涉及这些大叙事单元内部各镜头之间的关系。再有一种情况，就是一切刻意依据两个或多个叙事系列的交替和组合而构成的影片。²

B. 小于镜头的影片局部

这一范畴也包括实际存在的修辞格，甚至司空见惯的修辞格，在这里，可以认为单个镜头被分解为更小的单元。可以考虑按两种方式“细分”单个镜头：

其一，**按照镜头的时间延续**：就内容而言，一个镜头完全可以相当于较长的镜头系列：这是所谓的“段落镜头”（定义由此而来）的典型情况，但是，也可相当于确实不是段落镜头的多个镜头，但是，在这里，任意一个事件（摄影机运动、姿态手势等……）都足够明显，足以具有**顿挫**作用，甚至具有真正的**中断**作用，或者足以导致取景的极大**改观**。

1 实例：罗贝尔·布莱松的《柔弱女性》（1969年）摘引米歇尔·德维尔的《本雅明》（1968年），雷内·阿利奥的《一个女人和另一个女人》（1967年）摘引马克斯·奥弗尔斯的《愉悦》（1952年），伍迪·艾伦的《呆头鹅》（1972年）摘引迈克尔·寇蒂斯的《卡萨布兰卡》（1942年），温·文德斯的《尼克的电影》（1980年）摘引尼古拉斯·雷伊的《不可征服的人》（1952年）。

2 实例：D.W.格里菲斯的《党同伐异》（1916年），维拉·希蒂洛娃的《另一件事》（1966年），让-吕克·戈达尔的《一加一》（1968年），皮埃尔·帕索里尼的《猪圈》（1969）等。

著名实例是影片《公民凯恩》（1940年）中的一个出色镜头，在这个镜头中，摄影机为我们展现了歌剧舞台上的苏珊·亚历山大之后，徐徐上升，形成长时间的垂直移动，直至舞台上空悬挂布景的地方，最后映入两名置景工。在这个上升运动的过程中，不论就透视还是就景框中的构图而言（构图越来越抽象），影像始终在变化。尽管这个镜头是一次性连续拍摄下来的，但是可以直接视为依次出现的**蒙太奇效果**的集合（奥逊·威尔斯的这部影片充满了这类情况）。

其二，**按照镜头的视觉形象参数**（尤其是空间参数）：可以根据确定镜头特征的视觉形象参数分析单个镜头，情况不同，则明显程度不同。在这个范畴中，可以想象到的修辞格（在现存影片中可以找到具体实例）为数众多，形态各异：为了确定各个概念，恐怕要做全面研究，从比较简单的造型效果（譬如，景框内黑色与白色的强烈对立）直到可能是十分复杂的空间“拼贴”效果。

当然，在这两项实例中，亦如在所有可能属于这个范畴的其他情况中一样，并没有任何可离析的**蒙太奇操作**：在这里，**蒙太奇原则**（不同部分的组接，甚至异质部分的组接）贯彻在镜头单位的内部（这意味着，除其他实际结果之外，这类效果往往在**拍摄之前**便已确定）。

显然，还需说明，正如在前一项情况（较长的镜头）中一样，在此项情况中，尽管蒙太奇的效果可以十分明确和不容置疑（如所举实例中），但是难以象狭义蒙太奇那样获得严格而明确的界定。

C. 不符合或不完全符合镜头划分原则的影片部分

当我们考察一部影片中两种不同再现形态的相互关系时，便涉及这种情况，这种关系的分节方式不必符合镜头的分节方式。实际上，这里最明显的情况就是从整体考虑的影像部分与影片中声音部分的“蒙太奇”。而且，可以指出，与我们讨论前项范畴时指出的情况不同，在这里，在最常见的情况下（譬如，在传统电影中），确

实有属于蒙太奇操作的程序——因为声音部分往往是拍摄之后制作的，并且在一定程度上与影像部分相匹配。但是，有关声音的主导观念（我们在第一章中已经提及）使这种蒙太奇式操作遭到否定，反之，传统影片倾向于把影像部分与声音部分展现为一体（并且隐去两者自身和两者相互关系之间的一切加工痕迹）。

而且，唯有把声音影像关系描述为蒙太奇过程及其各种结果（尤其是让声音部分相对独立于影像展示过程）的电影理论才是与主张透明性的经典美学直接对立的理论。我们在本章第三节谈到巴赞和爱森斯坦时还要涉及这个问题。

当然，在论及上述各种情况时，我们不仅在一定程度上超出了最初规定的蒙太奇定义（狭义），而且有时偏离了实际的蒙太奇操作。但是，如果说我们可以认为在上述各种情况中确有属于蒙太奇范畴的一些因素，这是因为它们始终涉及两个或多个元素（同质或异质）构成的关系，这种构成关系可以产生种种独特效果，而这种效果并未包含在任何最初孤立存在的元素中。我们在本章第二节还将讨论具有生产新含义能力的蒙太奇的定义，并在第三节中论证这种能力的限度。

我们还可以进一步拓展蒙太奇的概念，甚至研究的对象也不限于影片的各个局部。与上述三种情况相比，这一提法似乎更加远离影片实际；它确实相当抽象，它所涉及的情况在这里主要还是一种“原则的”可能性，恐怕由此会导致一个过分宽泛的定义，最终将使蒙太奇概念失去规定性。

譬如，可以按照这种理解把下述范畴确定为影片与影片之间的一种“蒙太奇”：同一位导演或同一个流派的不同影片；表现同一主题影片；构成一种类型或亚类型的影片等。我们不再赘述。

2. 蒙太奇的动作形态

我们即刻返回狭义蒙太奇的定义时会看到，就此而言，这个定义远比讨论蒙太奇的**对象**更令人满意和更加完整。确实，它规定出蒙太奇原则的作用：依照**前后顺序**和**时间延续**这两个准则安排影片元素（即镜头——我们在前面章节已经详述了这一实际应用领域）。如果重新盘点第一节第一部分中提及的各种不同对象，我们就可发现，为了囊括各种可能情况，只需在这两个准则之外补入按同时性关系安排结构的准则（或更简单的提法——**并置处理**）。我们可以把已知的各种可能性（还可包括一切实际上可以想象到的和已有例证的具体情况，这一点更为重要）纳入这三种操作程序：并置（同质或异质元素）、排列（位邻关系或接续关系）和确定时延。

3. 蒙太奇的“宽泛”定义

探讨上述各项问题之后，我们现在可以以更广泛的方式确定蒙太奇的特性——我们的出发点不仅是由剪辑师的传统实践提供的经验基础，而是对电影领域中蒙太奇原则的所有表现的考察。

因此，我们将提出如下定义（以后，我们将称之为“蒙太奇的宽泛定义”）：

“蒙太奇是通过对影片的视像和声音元素的并置、连接和（或）确定它们的时延来安排这些元素的原则，或者说是安排这些元素组合的原则”。

尤应指出，这个定义与麦茨提出的定义并无矛盾，麦茨认为，“广义”蒙太奇是“把共通的语意群协调安排到影片链中”¹，他区分出这些“语意段”关系（链接关系）的三种基本**显现形态**：

- “拼接”（拼接彼此独立的镜头）；
- 摄影机的运动；

1 克里斯蒂安·麦茨：《蒙太奇和表述》，载于《电影表意散论》，第二卷，第95页。

——同一镜头内多项主题的并存。

我们的描述则更加“宽泛”。当然，我们再次申明，这种宽泛性仅有理论和分析方面的意义。

二、蒙太奇的功能

我们在前面提出的“宽泛定义”已经设定蒙太奇涉及一定数量的不同的“影片对象”，它按照三种主要形态发挥作用。现在，我们将始终按照同样的意图（即构筑一个可以包含各种实际情况的严整的形式模式雏型）考察蒙太奇的**功能**问题。

正如前面的阐述一样，我们首先介绍一下有关这一问题的传统美学研究；但是，尽管这项研究如同对蒙太奇的对象和活动形态的研究一样，也充分借鉴了它所反映的具有明显经验性的实践，我们看到它在这里并没有下简单的定义。

显然，首先应当消除词汇方面的一个含糊意义。我们所说的蒙太奇的**功能**（它回答的问题是：“蒙太奇在特定情况下产生什么意义？”）往往被这种经验主义思潮的代表人物称为蒙太奇的**效果**。当然，蒙太奇**功能**的概念与蒙太奇的**效果**的概念并无明显的实用性差异。如果我们坚持采用第一个术语，这是由于两种原因：

——“效果”一词表示的是实际可见物，因此它更适合描述具体情况，而“功能”一词更为抽象，更能体现形式化职能的意图（即使也需要肯定将要研究的情况实际存在，或可能存在）；

——另一方面，“效果”一词可能在“蒙太奇的效果”和**蒙太奇—效果**之间造成混乱（这种混乱住住隐约可见），蒙太奇—效果是一些理论家（如让·米特里）用于表示我们所说的“蒙太奇原则”或“广义蒙太奇”的术语。

1. 经验研究

对于蒙太奇功能的传统考察首先要考虑蒙太奇（狭义）问世和发展的历史条件。我们不再详述这段历史，但是必须指出，电影为了叙事早已采用了把若干影像组成“段落”的作法。

历史学家对于蒙太奇“首次”出现于故事影片中的确切时间多有争议。正如所有类似问题一样，这个问题亦难以解决；乔治·梅里爱的最初几部影片（1896年）已经是由数个镜头构成的；但是人们普遍认为，尽管梅里爱是“叙事影片”的始作俑者，他未曾真正运用蒙太奇，他的影片至多是**图景的接续**。美国人伊文·S.鲍特则因拍摄《一个美国消防队员的生活》（1902年），尤其是《火车大劫案》（1903），而跻身于真正运用现在意义的蒙太奇的伟大先驱和发明人之列。

电影史学家毕竟一致认为，随着蒙太奇而产生的主要美学效果是**摄影机的解放**，当时的摄影机只能拍摄固定镜头。实际上，这是一个常常被提及的悖论：按照逻辑，**调动**摄影机的最直接的方法似乎应当是摄影机运动的方法，而实际上，蒙太奇在电影的最初二十年间扮演了重要得多的决定性作用。借用克里斯蒂安·麦茨的话，“初期电影向真正的电影转变过程主要关注的是多幅影像的接续问题，而后才是影像自身的修饰形态”¹。

因此，蒙太奇的第一功能（当然，因为它首先出现，所以是第一功能——但是，还因为电影后来的发展史始终肯定它的优势地位）就是**叙事功能**。因此对于蒙太奇的所有传统描述都以不同程度明确认定这个功能是蒙太奇的**正规功能**；由此看来，蒙太奇就是按照通常是故事体中的因果与（或）时间关系，保持各动作元素连贯性的手段：就此而言，让观众能够更好了解和正确理解“剧情”，始

1 克里斯蒂安·麦茨：《蒙太奇和表述》，载于《电影表意散论》，第二卷，第90—91页。

终是至关重要的。

人们往往把蒙太奇的这个“基本”功能（甚至可以说“创造性”功能）对立于另一重要功能，这一功能往往被认为与第一个功能互不相容，这就是**表现性蒙太奇**，即“不是一个手段而是一个目的”的蒙太奇和“力求通过自身——通过两个影像的冲击——表现一种情感或一个理念的蒙太奇”（马塞尔·马尔丹语）¹

一是以成为一个明确的叙事手段为基本宗旨的蒙太奇，一是旨在产生可能独立于任何故事内容的审美冲击力的蒙太奇，两者的区别，明显反映出有关蒙太奇的具体问题的对立，我们已经提到它的种种表现（尤其在论及声音时）。毫无疑义，按照这种“极端”方式确定的与故事毫无直接联系的“表现性蒙太奇”理念本身，只能在无声时代的一些影片中以纯粹状态实现（譬如，法国先锋派影片）。绝大多数影片，即使是无声片，实际上都采用了这两种蒙太奇“范畴”。

对于两类影片的这种区分有所缺陷，亦有人为性，人们必然会想到，蒙太奇除了主要功能（叙事功能）之外，实际上亦负责在影片中营造另外一些效果。就此而言，对于蒙太奇功能的经验性描述正因其经验性而五花八门，且对这些功能各有侧重，尤其是界定这些功能的依据往往是未必言明的一般意识形态前提。在第三节，我们还将涉及不同蒙太奇理论的依据问题。我们暂且仅仅指出，人们赋予蒙太奇的那些“创造性”功能是泛泛的，甚至是含糊的：马塞尔·马尔丹（他对这个问题曾有长篇论述，也往往十分中肯）指出，蒙太奇创造运动、节奏和“理念”，这是值得思考的重要范畴，况且它们必然吻合所谓的叙事功能，但是它们对形式化研究则很少助益。

1 《电影语言》，第131页。

2. 更系统的描述

我们介绍的上述经验性与描述性研究方法毕竟有其价值：它们始终密切关注影片形态发展史揭示的现象，通过优秀实例清点蒙太奇的可以想象出的基本功能——因此，我们现在仅需力求以更合理的方式梳理它们。

A. “能产型”蒙太奇

首先，有必要简短说明一下我们曾提及的“能产性”或曰“创造性”蒙太奇这一概念（这个概念与蒙太奇可能产生的“效果”的概念密切相关）。首先应当指出，这个概念久已有之（它与系统电影理论思考的最初尝试同时出现）。

我们在贝拉·巴拉兹写于20世纪30年的著作中可以看到下述定义：“借助蒙太奇我们了解到影像本身并未展示的事物，这种蒙太奇”就是能产型蒙太奇¹。

让·米特里的著作（1963年）讲得更广泛更明确：蒙太奇效果（即能产型蒙太奇）“来自两个影像的随意性或非随意性组合，相互关联的两个影像在感知它们的意识中唤起单独一个影像所没有的理念、情绪和情感”。

由此我们看到，这个概念实际上是蒙太奇原则的真正定义，这一次是以蒙太奇的效果为基准：可以十分宽泛地把蒙太奇界定为“两个影片元素的并置，这种并置能够产生出这两个元素中的任何一个元素都不会单独产生的特殊效果”，这个重要定义实质上只是显示和证实了各类理论研究历来赋予电影蒙太奇概念的基本地位。

实际上，蒙太奇的各种类别、蒙太奇的各种运用方式都具有“能产性”：最“透明”的叙事蒙太奇与最抽象的表现性蒙太奇相同，都是旨在通过不同元素的对比和冲突生产出这种或那种效果；

1 《电影理论》（中译本书名为《电影美学》），第123页。

无论在蒙太奇**时刻**发挥作用的**因素**（即处理拍摄下来的素材时可能为影片原构思增添的因素）多么重要（而在一些影片中往往相当重要），蒙太奇作为**原则**，本质上就是一种能产性技巧（产生意义、情感……）。易言之：蒙太奇也始终可以按照自己的功能确定自己的特性。

因此，我们将讨论这些功能本身。我们把它们分为三大类。

B. 句法功能

蒙太奇使被组合的元素之间保持着“形式的”、有明确标记的和相对独立于意义的关系。这些关系基本有两类：

——**联结效果**，或与之相反的**分离效果**，泛言之，一切分段效果和分界效果。

仅举一个非常经典的实例：譬如，众所周知，所谓“淡变”这一修辞格，大多数情况下正是表示一部影片中两个不同段落的链接。这种分界性意义极其稳定，从“淡变”修辞格在电影发展历程中被附加上的各种涵义这一点更可看出它的稳定性（譬如，它几乎始终与闪回概念相联系——如今这绝非唯一的意义）。

具体而言，两个接续镜头之间产生的形式联系（这种句法功能的具体情况）决定着严格意义上的**组接**，这种形式联系通过组接可以加强再现形式本身的连续性（下面还要提及这一点）。

——**交替效果**（或与之相反的线性效果）。

与电影史所证实的不同联结形式或分界形式相同，两个或多个主题的交替也是影片表述的一个形式特征，交替效果自身并无确定的单一含义。人们早已指出（从普多夫金到巴拉兹的早期蒙太奇理论家的著作中可以看到这个思想），按照有关镜头内容（或段落）的性质，交替可以表示同时性（纯粹的“交替

蒙太奇”的状况)，或者也可以表现就故事体角度而言两个不同项的比较（“平行蒙太奇”的状况）等。

C. 语义功能

这一功能当然是最重要的和最普遍的（蒙太奇一直担负的功能）；实际上它包括千变万化的情况。也许，我们可以做出如下区分，尽管稍有勉强：

——产生外延化意义（基本是空间—时间意义），实质上，它包括“叙事蒙太奇”范畴所描述的内容：因为蒙太奇是形成影片空间的重要手段之一，一般而言也是构成整个故事体的重要手段之一；

——产生性质各异的内涵化意义：即通过蒙太奇使两个不同元素形成联系以产生一种因果、类比或比喻等效果的各种情况。

这里不可能对蒙太奇的这项功能做出实际分类，因为内涵的概念几乎无限宽泛：在这里，意义可以从任意两个元素的联系中产生，甚至是性质完全不同的两个元素。

当然，表示比较或隐喻概念的经典实例并不欠缺：我们记得，在爱森斯坦的《十月》（1927年）中，克伦斯基的镜头与一个玩具孔雀的镜头接在一起（虚荣的象征）；卓别林的《摩登时代》（1936年）以嘲讽方式在人群的镜头之后接入羊群的镜头；在弗里茨·朗格的《狂怒》（1936年）中，母鸡咕咕叫的镜头是对嚼舌女人的绝妙注解，等等。但是，就两个接续镜头的蒙太奇而言，这只是一种十分特殊的情况。

我们将看到，正是围绕着这种语义功能，曾经展开关于蒙太奇在电影中的地位和价值的争论，这些争论贯串在全部电影理论中。

D. 节奏功能

这个功能也是久已获得承认并且久经探索的功能——甚至往往与前一个功能对立（这正是20世纪20年代“纯电影”鼓吹者的

主张)。在林林总总的主张中,有人宣扬电影特性就是“影像的音乐”,就是真正的节奏组合。实际上,让·米特里已经通过我们权且参照的十分精细的分析¹证明了影片节奏和音乐节奏可以说毫无共同之处(主要因为训练有素的视觉善于感知比例关系——即空间节奏——但极不善于感知时间延续的节奏,听觉则对时间延续节奏十分敏感)。因此,影片节奏是完全相异的两类节奏的叠加与组合:

——**时间节奏**,它特别体现在声音部分中(尽管不应绝对排除利用视觉形式的时间流程的可能性,“实验”电影常常热衷于创造这种视觉节奏,无一例外);²

——**造型节奏**,可以通过景框中空间表象的安排,或者通过光的强度和色彩的配置(保罗·克利或康定斯基一类20世纪绘画理论家研究的经典问题)构成造型节奏。

当然,通过如此区分上述三大类功能,我们就远离了对蒙太奇的具体**修辞格**的直接描述,其实,它们可以同时产生多重效果,仅举一例便足以证明这一点:

譬如,就拿“按动作姿势衔接”这一个常见的修辞格来说,它表示把两个镜头衔接在一起,第一个镜头的结尾和第二个镜头的开始分别(而且通过不同的视点)表示同一动作姿势的开始与结尾。这种衔接至少可以产生如下效果:

——两个镜头相**联结**的句法效果(接片的前后部分似乎具有运动连续性);

——语义(叙事)效果,因为上述修辞格是用于表现时间连续性的传统程式手段之一;

——可能具有的内涵化意义的效果(考虑两个取景的差异大小和动作姿势本身的特性);

——引入一个运动流程之内的停顿而可能产生的节奏效果。

描述这些“蒙太奇种类”和列举其类别的想法亦久已有之,长期以来,这种想法是通过编制蒙太奇“一览表”(=表格)体现出来

1 《电影美学与心理学》,第一卷,第287—410页。

2 最明显的范例是所谓的闪烁影片,譬如,彼得·库贝卡的《阿努尔夫·莱纳》。

的。这些一览表大抵直接以其编制者的实践为基础，始终具有参考价值；但是，它们的意图在大多数情况下不甚明确，因此它们主要是为影片创作实践提供滋养的各种“秘诀”的明细表，而不是蒙太奇的效果的理论分类。与我们的分类相比较，这种“一览表”是按照各种基本特点的组合确定蒙太奇的**复杂类别**，既涉及蒙太奇的对象，也涉及蒙太奇的活动形态和刻意追求的效果。这意味着蒙太奇“一览表”的概念本身如今已经被大大超越，尽管它确实标志着电影思维形式化的一个重要阶段。

最后，我们简要列举出这些“一览表”中的若干实例：

巴拉兹无意做系统的论述，他只是罗列出蒙太奇的若干类别：“思想”蒙太奇、隐喻蒙太奇、诗意蒙太奇、寓意蒙太奇、理性蒙太奇、节奏蒙太奇、形式蒙太奇和主观蒙太奇。¹

普多夫金提出一个显然更为合理的不同分类表：反比、平行、类似、同时性和主导旋律。²

爱森斯坦本人（通过确实相当独特的视角）提出下述分类：节拍蒙太奇、节奏蒙太奇、音调蒙太奇、和声蒙太奇和理性蒙太奇。³

三、蒙太奇的意识形态

无论我们多么小心翼翼绝不忽略影片现象的具体事实，我们在前面提出的广义蒙太奇概念的构成（它意味着我们选取的是尽可能宽泛和“客观”的视角）仍然掩盖了一个基本历史事实：蒙太奇概念之所以对电影理论如此重要，还因为（也许主要因为）它引起了截然对立的两种电影观念之间经久不绝和极其深刻的对立。

1 《电影理论》，第118—138页。

2 符谢沃尔德·普多夫金：《论剪辑》，《电影理论和批评》，杰勒德·马斯特和马歇尔·科恩主编，第82—84页。

3 谢尔盖·爱森斯坦：《蒙太奇方法》，《电影形式》，第72—83页。

实际上,20世纪最初十年末期以来的电影史,以及自电影问世以来的电影理论史,都反映着两大倾向的存在,尽管作者不同,流派纷呈,形式各异,这两大倾向始终以鲜明的论战方式相颉颃:

——第一种倾向是以不同程度把作为创造(含义、效果等……)技巧的蒙太奇视为电影基本动力元素的所有导演和理论家的倾向。短语“蒙太奇为王”就是这种倾向的明证,这一短语往往用于表示20世纪20年代的影片中代表这种倾向的影片(尤其是苏联影片),这种倾向的依据就是对蒙太奇原则的特别推崇(在一些极端情况下,甚至高估蒙太奇的可能性);

——反之,另一种倾向则以对蒙太奇原态的低估为依据,它要求蒙太奇效果严格服从叙事的线索或世界的真实再现,叙事和再现被视为电影的基本立意。而且这一倾向长期以来在电影史上占据明显的主导地位,影片表述的“透明性”这一概念是对它的恰当描述,下面我们还将涉及这一概念。

我们再次重申:尽管体现和确定这两种倾向的方式在不同时期有很大不同,它们的对立至今仍然决定着有关蒙太奇的两种重要的**意识形态**——与此相应,也决定着从两种哲学—意识形态出发去研究作为再现艺术和大众性表意艺术的电影本身。

区区几页文字无法详述六十年来涉及这个问题的种种立场。因此,我们只选安德烈·巴赞和谢·米·爱森斯坦的理论体系加以阐述和对比,因为他们两人各自皆以彻底的和近乎极端的方式表现出这两种不同的立场。这并不意味两者必然是各自学派的“首领”(况且,他们各自可能产生的各类影响亦完全不同):我们之所以选择巴赞和爱森斯坦,这是因为两者都提炼了比较严整的一套美学体系,一门电影理论;两者的意识形态前提十分明确,而且蒙太奇问题在他们的体系中都占有核心地位(但截然对立)。

1. 安德烈·巴赞和“透明”电影

巴赞的体系以一个意识形态的基本原则为依据,这个原则本身分解为可以表述如下的两项互为补充的论点:

——在现实中，在现实世界中，任何事件都不具有事先完全确定的含义（这是巴赞所说的“现实的内在暧昧性”概念）；

——电影的“本体论”使命在于尽可能尊重上述基本特征，从而复现现实：因此，电影应当产生出具有同样“暧昧性”的再现形式（或者力求做到这一点）。

具体而言，在巴赞的主张中，这个要求表现为电影必须通过世界的物质连续性和事件连续性再现现实世界。因此，在《被禁用的蒙太奇》一文中，他指出：

“电影的特性，暂就其纯粹状态而言，仅仅在于从摄影上严守空间的统一”¹——与有关电影“特性”的其他观念相比（即在蒙太奇的运用中探索电影的特性）时，我们将会衡量这个论点可能具有的一切异常性和挑战性。巴赞在同一篇文章中对这一论点还有如下阐述：“想象的内容又必须在银幕上有真实的空间密度。在这里，蒙太奇只能用于确定的限度之内，否则就会损害电影神话的本体论”。²

就意识形态而言，巴赞电影观念的要旨包含在大力限制蒙太奇特权地位的这几项原则中。

我们无意详述所有论点，而是按照如下三个方面描述与蒙太奇有关的这些观念。

A. “被禁用的蒙太奇”

安德烈·巴赞本人也承认，这里涉及的确是一种完全特殊的情况，但是对于我们来说，作为极端情况（因此，也是作为有关原则的特别明显的表现），恰恰非常重要。巴赞对这种特殊情况给出了如下定义：

1 巴赞：《电影是什么？》，第一卷，第46页。中译本第52页。

2 巴赞：《电影是什么？》，第一卷，第48页。中译本第54页。

“若一个事件的主要情节要求两个或多个动作元素同时在场，蒙太奇应被禁用。一旦动作的意义不再取决于形体上的邻近，即使是暗示的邻近，运用蒙太奇的权利便告恢复”。（安德烈·巴赞，《被禁用的蒙太奇》，《电影是什么？》）

当然，只有谈到被视为一个“事件”的“核心”内容（动作的“意义”）时，这个定义才有价值。我们看到，对于巴赞来说，实际上首要的是事件，因为它属于现实世界，或者属于与现实相似的想象世界，也就是因为它的含义不是“事先确定的”。因此，巴赞认为“事件的核心”恰恰只能表示这种明显的“暧昧性”，巴赞特别重视避免外加的表意。因此，他认为只要现实事件（或更确切些说，影片故事体中的事件所参照的事件）具有明显“暧昧性”，蒙太奇就应“被禁用”（我们顺便注意到巴赞体系亦有典型的**规范性**）：譬如，只要事件的结局将是难以预料的（至少原则如此）。

巴赞一再提及的首选实例是故事体中任意两个角色互相搏斗的场景：譬如，一个猎手和他的猎物。这是典型的结局未卜的事件（猎手可捕获猎物，也可能空手而归，在特定情况下甚至可能被猎捕对象吞噬——这一点使巴赞入迷），因此，在巴赞的心目中，任何运用蒙太奇解决这个事件的方式（譬如，利用交替蒙太奇表现一组猎手的镜头和一组猎物的镜头）都是纯粹造假。

B. 透明性

当然，在许多实际情况中（也许在大多数情况中），蒙太奇不可能被严格“禁用”：毕竟可以运用非连续影片单元（对巴赞来说，就是镜头）的衔接再现事件，但是，必须尽量**隐蔽**这种非连续性：这就是影片表述追求“透明性”的著名概念，它表示一种独特的电影美学（然而，这种美学普遍流行，甚至占主导地位），这种美学主张影片的基本功能是**使人目睹**被再现的事件，而不是让人注意影片自

身。巴赞对于这个观念的本质做了如下界定：

“无论什么影片，其目的都是为我们营造出犹如目睹真实事件的幻象，似乎事件就在我们眼前展开，与日常现实别无二致。但是，这个幻象含有本质的欺骗性，因为现实存在于连续的空间，而银幕实际上为我们展示的是被称为‘镜头’的短小片段的链接，这些片段的选择、排列顺序和时间流程恰恰构成影片的所谓‘分镜’。假如我们全神贯注，尽力感知摄影机外加上被再现事件的连续流程的断裂，并且认真理解这些断裂自然难以被觉察出来的原因，我们就会明白，我们之所以容许这种断裂的存在，是因为它们毕竟为我们留下连续和同质的现实印象”。（安德烈·巴赞，《奥逊·威尔斯》，塞尔出版社，第66页至67页）

于是，我们看到，在这个十分严整的体系中，最受重视的首要因素始终是保持“连续”性的“现实事件”（而显然正是针对这个先决条件，人们可以对巴赞提出最有效的批评）。

具体而言，这种“连续和同质的印象”是通过一系列形式加工获得的，这种加工构成所谓“经典电影”历史时期的特征，而且经典电影最具代表性的修辞格是**组接**概念。组接的具体形态源自几十年来“经典电影”的剪辑师的经验，它可以被界定为**不显形迹**的镜头转换，即力求通过前后衔接以保持**连续性**元素的任何镜头变化的修辞格。

传统电影语言形成大量组接方式，我们不可能一一列举。现举要如下：

——按照目光的组接：第一个镜头为我们展示一个正在观看一事物（一般在场景外）的人，后接镜头展示出这一目光的对象（它可能是注视前者的另一个人：这时我们得到所谓的“正反打镜头”）；

蒙太奇和镜头组接：阿仑·雷乃导演的影片《穆里埃尔》(1963年)中的若干实例。



镜头32



镜头33

聚焦人物手势的动作匹配分镜组接。



镜头56



镜头57

效果性正反景镜头组接。

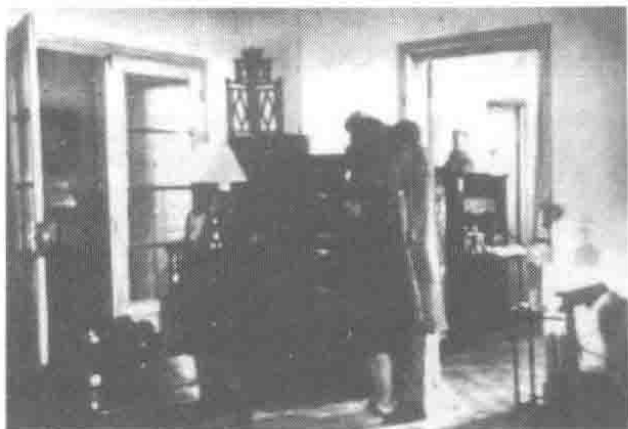


镜头489



镜头490

主观镜头组接：阿尔封斯取下电话听筒。

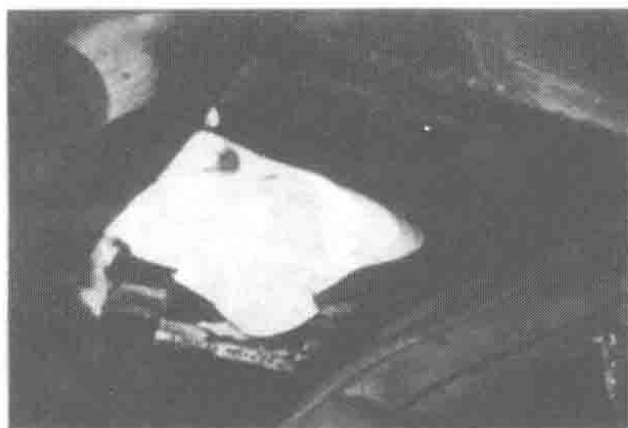


镜头497



镜头498

轴向组接，突出人物动作：艾琳娜投入阿尔封斯的怀抱。



镜头623



镜头624

按人物身姿组接：贝纳尔猛然打开抽屉，抬头注视场景外的艾琳娜。



镜头633



镜头634

刻意采用省略的组接，强调一个人物的动作。镜头633表现几个人物正在备餐。
镜头634突然切至坐着喝酒的贝尔纳。

——运动组接：前一个镜头中具有**一定速度和方向**的运动保持在下一个镜头中（两个运动的载体不必是同一叙事客体），方向相同，显现的速度相等；

——按照动作姿势组接：一个**人物完成的动作姿势**始于前一个镜头，终于下一个镜头（视点有变化）；

——轴向组接：同一事件的两个连续时刻（时间上可能有短暂的省略，使前后分开）被处理为两个镜头，后接镜头是按照同一方向拍摄下来的，但与前一镜头相比，摄影机或推进或拉远。

这份清单远非完整，但是它可以证明，“组接”可以利用**纯形式**元素，且运动不受其载体约束，也可以利用**完全故事体**元素（被再现的“目光”）。

应当指出，在这一点上，巴赞的体系已经被传统的“经典”影片美学所采纳和拓展。譬如，诺埃尔·伯奇的著作详尽描述了按照组接方式所标示的各种时空差异而形成的不同组接功能¹。

C. 摒弃组接功能之外的蒙太奇

作为上述观念的合乎逻辑的结果，除前后镜头的过渡之外，巴赞拒绝考虑蒙太奇现象的存在。这种摒弃态度的最明显表现大约反映在他看重运用景深和段落镜头拍摄影片（尤其是奥逊·威尔斯的作品）的态度中，按照他的观点，这种拍摄方式可以明显产生“真实性的增益”。实际上，对于巴赞来说，蒙太奇只能**减弱**现实的多义性，迫使现实具有单义（迫使影片成为表述），相反，利用长镜头和景深镜头拍摄影片可以在影片的单一段落中展示“更多”现实，把展现的一切以平等方式摆在观众面前，这种拍摄影片的方法逻辑上必然更尊重“真实”。

1 诺埃尔·伯奇：《电影实践理论》，第3—16页。

“与人们最初的可能想法相反，采用景深的‘分镜’与解析性分镜相比，含义更丰富。与后者一样，它也是抽象的，但是，它纳入故事中的抽象化补笔恰恰来自真实性的增益。这是为客体与背景复现它们的存在密度和实在分量的一种本体论的真实，这是拒绝把演员与背景、前景与后景区分开的剧情真实，这是使观众感同身受的心理学的真实，而感知从来不是事先确定的”。（安德烈·巴赞，《奥逊·威尔斯》，第70页）

在这里，我仍可指出，这些说法与巴赞体系一贯追求连续性的特点完全一致，但是它们没有充分考虑到作为立论依据的影片（尤其是《公民凯恩》）可能包含直接反驳这些立论的因素：譬如，在巴赞详尽分析的威尔斯的影片中，景深既用于“平等”展示所有再现元素，亦用于营造蒙太奇效果（譬如，以相异形态再现的两个场面并置在同一幅影像中）；同样，由于特别借助大量摄影机的运动，镜头的延长在这里往往是产生镜头内部变化的条件，甚至是产生突变的条件，它们酷似蒙太奇效果。

2. 爱森斯坦和“辩证电影”

谢尔盖·爱森斯坦的体系也许不似巴赞体系那样主题单一，但是它在截然相反的指向上亦十分严整。它的基本意识形态原则拒绝考虑任何似乎可以包含自在含义的假设的“真实”，对此似乎无需详述。爱森斯坦认为，极而言之，在人们赋予现实的涵义之外，在人们对现实的解读之外，现实没有任何意味；因此，电影被视为这种解读的一个手段（还有其他手段）：影片的责任并非复现“现实”而不加干预，相反，它在反映这个现实的同时会做出一定的意识形态性判断（包含意识形态性的表述）。

当然，在这里产生了巴赞理论没有提出的一个问题（或者更确切说，巴赞理论回避的问题）：这种表述所依据的**真理性标准**问题。对于爱森斯坦来说，选择是明确的：符合辩证唯物主

义和历史唯物主义就可以保证影片表述的真理性和（而且往往以更直截的形式：符合当时的政治论题）。如果说巴赞也有真理标准，它也是包含在现实自身中：归根结底，真实以上帝的存在为依据。

因此，爱森斯坦认为，影片主要不是再现，而是被分节的表述。而且，他对蒙太奇的思考恰恰就在于确定这种“分节”。在这里，我们还可区分出三个主轴。

A. 片段和冲突

“片段”概念是爱森斯坦体系的完全独特的概念，在爱森斯坦的著作中，它表示影片单元，我们首先应当指出，爱森斯坦不同于巴赞，他在逻辑上就从不认为“片段”这个单位必然等同于镜头。“片段”是影片的单位段落，它实际上往往等于若干镜头（况且，爱森斯坦的电影的特点就在于镜头一般相当短），而至少从理论上可以用其他方式界定“片段”（因为它不是再现的单位，而是表述的单位）。

再者，这一概念意义繁多，在爱森斯坦的著述中至少具有三个相当不同的意义（但互为补充）：

——首先，片段被视为构成影片意群链的元素：因此，它是按照关系和分节来界定的，它与前后其他片段一起呈现出各种关系；

——而后，作为影片影像的片段，可以按照构成影片再现形式的不同参数（亮度、对比、“颗粒”、“构图音色”、色彩、时间延续、景别大小等等）被分解为大量具体元素——这种分解过程被视为“计量”手段，即掌控这一片段中表现性与表意性元素的手段。最终，通过复杂的计量（据实而言，永远是不确定的），各片段之间的关系将被描述为一个片段的若干构成参数与另一个或多个片段的另一些构成参数之间的关系。

爱森斯坦自己经常引证的这种“计量”的一个实例是《战舰波将金号》（1926年）“奥德萨港浓雾迷漫”的段落（为牺牲的

水手瓦库林楚克送葬的段落紧接其后)。在这个段落中，各片段主要按照两项参数被组接在一起：“浓雾”（还可分解为一定的灰色调、一定的晕化度等）和“光亮”。

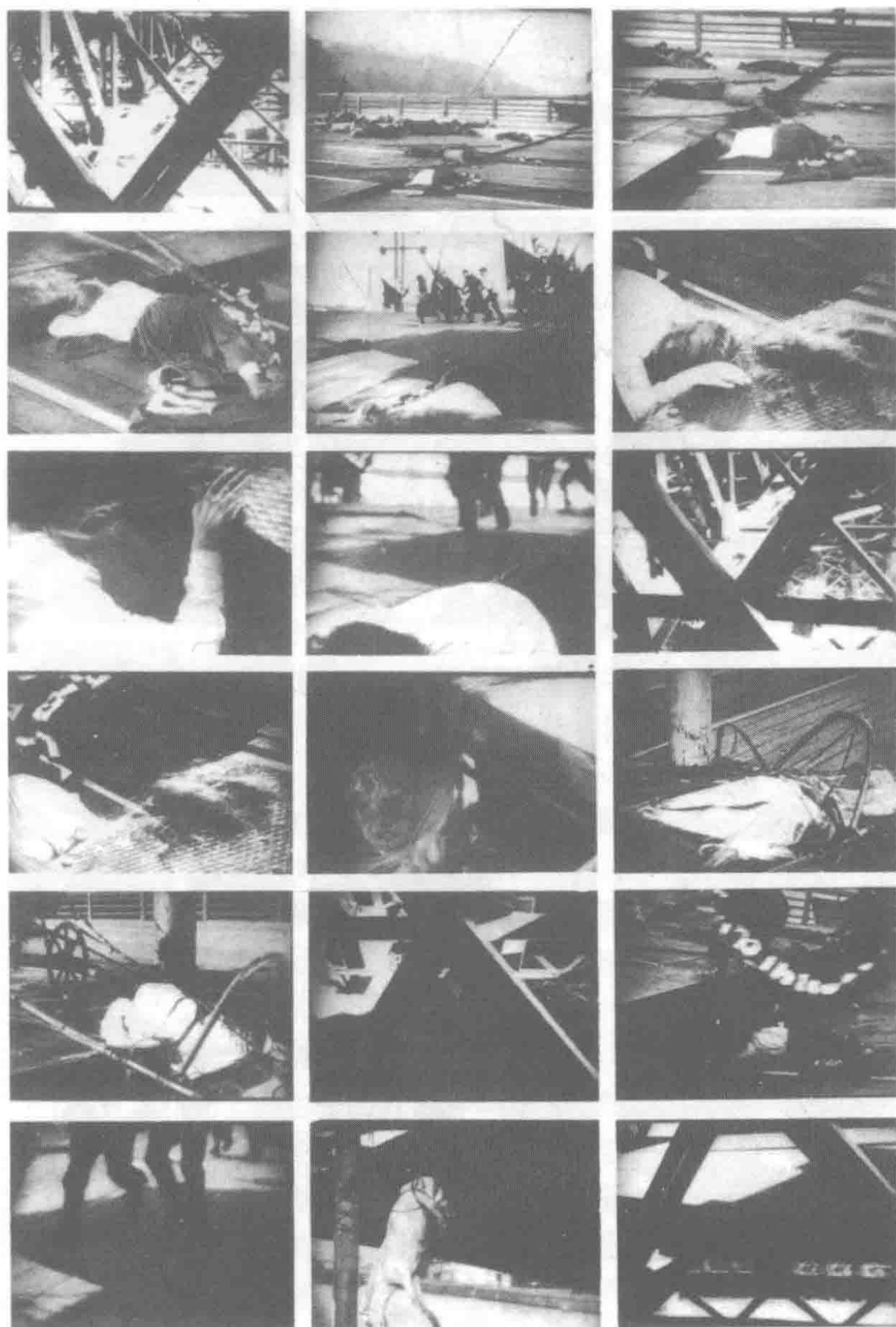
——最后，片段概念还包含与参照物的特定关系类别：从现实中（已经组织在摄影机前专供拍摄的现实）抽取的片段作为现实中的一个**断层**存在；这恰恰与巴赞的“向世界敞开的窗户”一说截然对立。譬如，在爱森斯坦那里，景框大致总是具有隔开两个异质世界（场景内世界和**景框外**世界）的顿挫作用——除了几次例外，爱森斯坦实际上从未使用“场景外”的概念。尽管巴赞自己的主张具有规范力，他还是敏锐把握了问题的实质，讨论了有关景框的两种截然对立的观念：或是“离心的”（即向假设的外部空间开放，向场景外开放）；或是“向心的”（即不指向任何外部空间，仅仅限定在影像内¹；显然，爱森斯坦式的片段属于后一种倾向。

因此，我们看到，就界定片段概念的所有层次而言，片段的这一概念如何表示把影片视为**分节化表述**的同样观念：景框的封闭性使注意力聚焦于仅仅显现在景框内的意义；顾及影像的物质特性的同时以分解方式构成的这种意义本身，是以明确的和有倾向性的**单义**方式被组合和表述的（按照罗兰·巴尔特的说法，爱森斯坦式电影“击碎了暧昧性”）。²

与此相应，爱森斯坦把通过连续片段的链接产生意义的过程纳入**冲突**的模式中。尽管“冲突”概念并非完全独创（它直接源自马克思主义哲学“辩证唯物主义”所提出的“矛盾”概念），但是爱森斯坦对这一概念的广泛和系统的使用往往令人惊异。他认为，冲突确实是**任意**两个影片表述单位之间相互作用的典型：片段与片段的冲突，当然还有“片段内部”的冲突，因具体参数不同而有不同特点。爱森斯坦著述甚丰，我们仅从1929年的一篇文章中摘录一段文字：

1 巴赞：《电影是什么？》，第一卷，第166页。

2 罗兰·巴尔特：《第三涵义》，《影像—音乐—文本》，第56页。



爱森斯坦的蒙太奇理论在情节动作中的一个特别恰当的实例，见于影片《十月》(1927年)。



《十月》(谢尔盖·爱森斯坦, 1927年)

“按照我的观点，蒙太奇不是由安排成序的片段组合而成的理念，而是由两个独立片段之间的冲突**诞生**出来的理念。……作为冲突的实例，我们可以举出：

1. 图形的冲突，
2. 表象的冲突，
3. 体积的冲突，
4. 空间的冲突，
5. 照明的冲突，
6. 节奏的冲突，
7. 素材与取景之间的冲突（摄影机的视点造成的**空间变形**），
8. 素材与其空间性的冲突（透镜的**光学变形**），
9. 过程与其时间性的冲突（**慢镜头、快镜头**），
10. **光学系统整体**与其他各领域的冲突。”¹

——《影片形式的剧作结构》

自然，在反映出把片段分解为各构成参数的理念时，这类清单无法做到巨细靡遗（即使爱森斯坦有时存此空想）：它的价值主要在于它所表明的趋向，即蒙太奇原则的能产性获得强化的趋向，如前所述的“能产型”蒙太奇概念，在这里大显身手。

B. 蒙太奇概念的拓展

因此，作为上述主张的直接后果，蒙太奇在这个体系中将是独一无二的核心原则，它支配一切表意活动，它安排一部特定影片中一切局部含义。爱森斯坦反复论证这一点，譬如，他在关于1937年至1940年间的蒙太奇的重要论著中用了不少笔墨证明**取景**只是全部蒙太奇问题的一个具体情况（因为取景和景框中的**构图**主要是为了

¹ 爱森斯坦：《电影形式》，第49、54页。

营造意义)。¹

从这一视点来看，他的思考的最高阶段是“视听对位”的阶段，这个提法旨在把有声电影描述为**全部**元素（影片参数）的普遍化对位处理：既有我们在界定视觉形象片段时已经考察的各影像参数，也有声音的参数。这个理念本身并不新颖，它已经用于对影像的分析实践中，但是它具有重要的历史意义，因为它几乎是从另一个角度思考影片中的声音元素的唯一的系统性尝试，而不再遵循声音重叠于影像和声音服从场景视觉形象要求的模式。在爱森斯坦的理论中（至少在他的影片中，因为他的唯一一部彻底贯彻这一理念的影片是摄于1935至1936年的《白静草原》，这部影片被禁映后遭到毁损），不同的声音元素、对话、音响和音乐，以平等身份，且相对独立于影像的方式参与表意活动：情况各异，作用不同，它们可以强化影像效果，也可以与影像反意，或径直做“平行”表述。

C. 对观众的影响

最后，还有一个因素对影片形式的全部思考起着最终的制约作用，即影片形式（爱森斯坦认为，可以把它直接分析为一个预先确定的、希望获得的和受到控制的意义的载体）负有影响和“塑造”观众的责任。爱森斯坦论述这个问题的用语几年间有很大变化（他相继采用了不同的观众心理模式），但是，这一关注始终是核心和本质。就体系的严整性而言，特别应当指出，尽管爱森斯坦为描述观众心理活动而采用的各种模式差异甚殊，但均以影片的形式创造活动与人类思维活动的一定类比为前提。

在20世纪20年代，爱森斯坦坚持参照“反射论”，这个理论认为，人的一切行为都可归结为大量刺激引起反应类型的基本现象的结构。他大胆设想，认为可以计量出确定一个片段的特点的**全部**参数，同样，他也热衷于如下理念：可以计算出所有

1 参阅《词汇和影像》，《电影意义》，第3—68页。

这些**刺激**的基本效应，从而掌握影片产生的心理效应。

晚些时候，他力求在思维的更具总体性和较少机械性的表象中寻求影片与思维的功能类似性——这导致他为影片的“迷狂作用”的见解辩护，他认为观众的“忘我状态”使观众从情感和理智两方面参与到影片中，从而以“有机的”方式呼应影片的“迷狂作用”。

如上就是使理论家巴赞和爱森斯坦相对立的各种问题——不仅限于蒙太奇问题；而且，我们还将理解，这不是由于两人对一般概念采取的相反立场而造成的尖锐对立：矛盾要深刻得多，因为这两种体系实际上几乎毫无共同之处，不仅他们的评价各异（尤其是对于蒙太奇地位的评价），他们谈论的事物也完全不同。巴赞所关心的几乎仅仅是如何逼真和“客观”复现自身已经包含一切意义的现实，而爱森斯坦仅仅把影片视为被分节的和论证性的表述，认为影片只是以现实为形象参照去确立自身。

当然，并非惟有这两种意识形态立场值得思考，但是，几十年来，它们毕竟是“相信影像的导演”与“相信现实的导演”（巴赞语）¹大争论的焦点，这种争论有时聚焦不实，但始终尖锐激烈。巴赞的体系在概念方面也许不及爱森斯坦的体系精巧，但是具有一定的“鲜明”性（在我们的社会中），这就是他对于整整一代理论家曾经产生巨大影响的原因（譬如，我们在皮埃尔·保罗·帕索里尼撰写于20世纪60年代末的充满激情的文章中仍然看到“巴赞式”的论题和推理）。反之，人们对爱森斯坦的体系长久以来知之甚浅（爱森斯坦的文章以成千上万页计，相当一部分尚未刊印出版），直至最近几年仍然是或几乎是博物馆的藏品，对它的重新发现以耐人寻味的方式伴随着重大的意识形态运动，在电影领域，这个运动表现为70年代初对巴赞论点的尖锐批评（为宣扬与“透明”电影相对立的“唯物论”电影）。

1 巴赞：《电影是什么？》第一卷，第24页。

参考读物

1. 蒙太奇的叙事功能

文森特·阿米埃尔著，《蒙太奇美学》，巴黎，阿芒·科兰出版社，电影丛书，2001年。

多米尼克·沙多，《蒙太奇和叙述》，《二十世纪手册》，第9期，1978年。

文森特·皮奈尔著，《蒙太奇》，巴黎，《电影手册》、银幕CNDP，2001年。

玛丽·克莱尔·罗帕尔-维耶米埃，《电影叙述构成中的蒙太奇功能》，《人文科学杂志》，1971年1月号。

A.苏里欧，《影片中的连续性和同时性》，《电影世界》（E.苏里欧主编），巴黎，1953年。

2. 蒙太奇概念的引申意义

巴特莱米·阿芒卡尔著，《开启电影的钥匙》，巴黎，塞格尔出版社，1971年，第149—164页。

贝拉·巴拉兹著，《电影的精神》，巴黎，贝若出版社，1977年，第5、6两章。

A.于根松著，《蒙太奇实践》，FEMIS，1990年。

克里斯蒂安·麦茨，《影片中的蒙太奇和表述》，《电影表意散论》第2卷，巴黎，克林克西克出版社，1972年。

3. 节奏

诺埃尔·伯奇，《蒙太奇的造型》，《电影实践》，巴黎，伽利马尔出版社，1969年。

让·米特里，《电影美学和心理学》，第一卷，巴黎，大学出版社，1966年，第九、十章。

4. 蒙太奇的意识形态

雅克·奥蒙著,《爱森斯坦的蒙太奇》,巴黎,现代影像出版社,1979年。

安德烈·巴赞著,《被禁用的蒙太奇》,《电影是什么?》卷一,巴黎,塞尔出版社,1975年。

谢尔盖·爱森斯坦著,《星辰之外》,巴黎,UGE出版社,“10/18”丛书,1974年。

让·纳尔博尼、S.皮埃尔、雅克·里维特著,《蒙太奇》,《电影手册》第210期。

多米尼克·维兰著《电影中的蒙太奇》,巴黎,《电影手册》,1991年。

5. 蒙太奇的“表现性”功能

列夫·库里肖夫著,《电影艺术和其他论述》,洛桑,人类时代出版社,1994年,弗朗索瓦·阿尔贝拉主编。

符谢沃尔德·普多夫金,《电影技术》,纽约,视像出版社,1958年,第66—78页。

从经典视野认识蒙太奇的历史和实践的基本参考书,仍然是K.赖兹和盖文·米勒合著,《电影剪辑技巧》,伦敦,纽约,焦点出版社,第2版,1968年。

第三章

电影与叙事

一、叙事电影

1. 电影与叙事相逢

在大多数情况下，去电影院就是去看一部讲述一段故事的影片。这个说法貌似尽人皆知的常理，因为电影和叙事仿佛始终共存，然而这种说法并非不言自明。

两者的结合起初并不明显：电影问世初期并非注定以叙事为主要形态。它或可仅仅成为科学调查的一种手段，报道或记录的工具，绘画的延伸，甚至仅仅是集市上昙花一现的简单娱乐形式。电影曾经被视为一种记录手段，并无通过独特手段讲述故事的天职。

尽管叙事不必是电影的天职，因此电影与叙事相逢具有属于文明范畴的一些偶然性，但是这种缘分有若干原因。我们主要论述其中三项原因，前两项原因涉及电影表现形式本身：具象性活动影像。

A. 具象性活动影像

作为记录手段，电影呈现具象影像，影像中的被摄物借助若干程式（关于这一点，可参阅上述“电影，视觉再现形式”一节）是可以被识别的。但是，再现和展现一个客体让人认知的做法本身，就是一种有意为之的，它意味着人们对此客体有话可说。譬如，一支手枪的影像不仅等同于“手枪”这个词汇，而是包含着“看，这

里有支手枪”或“这可是一支手枪”一类陈述句，透露出展示的意图，透露出超越物象的单纯再现而加诸表意的愿望。

况且，对于任何客体对于可以认知它的社会而言，在被复现之前已经承载一组意义，客体就是这些意义的代表和“讲述者”：任何客体本身已经是一段表述。一个社会标本通过自身状态成为表述和虚构的契机，因为它力求环绕自身重新创造出（更确切说，是观看这个标本的人力求重新创造出）它所属的社会环境。因此，任何具象表现，任何再现形式，都会通过被再现物的展示及其从属的社会系统的影响去引发叙事，哪怕是叙事的雏型。只需看看那些即刻为我们引出一段段小故事的早期肖像照，就会理解这一点。

B. 活动影像

尽管人们为突显电影的真实性而往往强调运动的电影化复现，但是人们则一般较少论及活动影像是变化不居的事实，这种影像可以呈现被再现物由一个状态向另一状态的转化，即具有时间性的运动。在电影中，被再现物是变迁中的被再现物。任何实物，任何风景，尽管是静态的，只要被摄入影片，便有时间延续，也呈现变化过程。

文学结构分析表明，任何故事，任何虚构都可以归结为始态向终态的推进，可以概括为一系列变化，这些变化通过一定顺序链接在一起：行将作恶——作恶——待惩——惩罚过程——绳之以法——善行结局。

因此，电影很可能通过活动影像使虚构故事具有时间延续和变化：这些共同点是使电影与叙事得以相逢的部分原因。

C. 追求正统

我们可以列举的第三个原因，主要涉及一个历史因素：电影诞生初期的地位。卢米埃尔曾经宣称，电影是“没有前途的发明”，最初，它是低下卑微的演出和集市上的杂耍，其存在的合理性主要在于（但不仅于此）它是新奇技术。

为了走出这个有限的狭境,电影就需要“高雅艺术”的护佑,以证明自己也能讲述“饶有品味”的故事,而在19世纪和20世纪之交的“高雅艺术”就是戏剧与小说。梅里爱的奇观影片已经是短故事,但是它们尚未具有一出舞台剧或一部小说的成熟和复杂的形式。

因此,作为一门艺术得到承认,是电影致力于发展自己叙事能力的部分原因。

因此,1908年,在法国创立了艺术影片公司,它立志“与早期影片的大众性与机械性相颉颃”,聘请戏剧名演员,改编《尤利西斯返乡》、《茶花女》、《吕伊·布位斯》和《麦克白》一类文学作品。这批影片中最著名的一部是《吉斯公爵遇刺》(法兰西学院院士亨利·拉夫丹编剧,卡米尔·圣-桑谱曲),勒·巴尔吉主演兼导演(1908年)。

2. 非叙事电影

A. 叙事性与非叙事性

叙事就是讲述一个事件,真实的或想象的事件。这至少意味两点:首先,故事流程由讲述者安排,因此他可以采用若干巧妙手段精心设置叙事效果;其次,故事沿着一个既由叙事者又由适应故事的模式所确定的流程而推演。

如今,叙事电影至少在消费方面占主导地位。而在生产方面,确实不应忘记有关产业、医学或军事领域的影片的重要地位。因而,不应为此把叙事电影等同于电影的本质,因为那又会忽视电影史上追求非叙事性的“先锋派”、“地下电影”¹或“实验”电影曾经占有和仍然占有的地位。

有关叙事电影和非叙事电影的普遍认可的区分,尽管确实考虑

1 直义是“地面以下”。在20世纪60年代,这个词汇表示由肯尼思·安格尔、乔纳斯·梅卡斯、格里高里·马科布罗斯、安迪·瓦荷尔和斯坦·布拉哈奇这类导演制作的“体制外”的一批影片。

到影片和制片实践的诸多不同，但是这种区分未必完全适用。实际上，我们不能把“NRI”电影（叙事的一再现的一产业化的电影）与“实验”电影截然对立起来，否则就有违实际。这里有两个相反的原因：

——在叙事电影中，并非一切内容必然是叙事性和再现性的。实际上，叙事电影掌握着一系列非再现性的视觉形象手段：渐隐、速摇、色彩与构图的“审美”处理。

最近发表的许多影片分析重新揭示出散见于朗格、希区柯克或爱森斯坦的作品中的不属于叙事和再现的因素。譬如，我们可以在弗里茨·朗格正值经典时期拍摄的黑色警探片中（1943年拍摄的《恐怖内阁》和1945年拍摄的《猩红街道》的结尾）找到“闪烁影片”的特点（或英语术语Flicker Film；影像从一片黑暗中闪现，转瞬即逝，凭借“极亮影像”与“极暗影像”的对立）。

——反之，因避免采用叙事影片中的一个或若干个特点而以非叙事性自居的电影，也总会保留一些叙事特点。另一方面，它与叙事影片的区别往往仅仅在于它是以系统化方式处理“经典”电影导演间或运用的一个手段。

譬如，维内·内克斯的影片（《T.WO-人》，1972年；《书画卷轴》，1974年）或诺尔曼·麦克拉伦的影片（《邻居》，1952年；《节奏》，1956年；《椅子的故事》，1957年），利用各元素的逐渐增聚（无情节、无人物）、运动的加速或各元素运动的加速来制造效果，它们实际上仍是采用一个传统叙事原则：让观众感觉到一个符合逻辑的流程，这个流程必然走向结局，走向解决。

最后，一部影片为了成为完全非叙事性的，就必须是非再现性的，即识别不出影像为何物，也无法感知镜头或元素之间的时间关系、接续关系与因果关系。确实，一旦感知到这些关系，它们就必然与想象中的变化概念相契合，与有叙事源掌控的故事概念相契合。

但是，尽管这类非叙事影片可能存在，习惯于故事性的观众仍然会在故事性阙如的地方重新注入故事性：任何线条和任

何色彩都可能成为故事性的契机。

B. 争论的依据

对经典叙事电影的批评往往基于如下见解，即电影若仿效好莱坞模式就会走入歧途。好莱坞模式似乎有三宗罪：它是美国的，因此政治性分外明显；它是叙事的，始终拘泥19世纪传统；它是产业化的，即仅仅提供标准化产品。

这些论证有所依据和言之成理，但是它们并未全面理解“经典”电影。首先，按照这种理解，仿佛经典叙事电影是不精心加工和不认真思索表意形式的一种重表意内容的电影，仿佛非叙事电影不含内容，是无表意内容的唯表意形式的电影。

美国电影是一种倾向鲜明的电影，显然如此，但是这对于整个电影生产来说颇有价值。另一方面，在电影中，不单是内容具有政治性：无论对一部叙事影片还是对一部非叙事影片来说，电影机制本身也具有一定的政治性（关于这一点，请参阅第五章）。

把叙事电影异化为小说和戏剧模式的这种理念基于两种误解：

——首先，这是给电影假设了一种本性，一种不应与异质语言相混而遭到破坏的“特性”。这里有着对远未得到证实的一种电影“原始纯态”的迷恋。

——再者，这也是忘了电影恰恰是在讲述故事和让观众理解故事的尝试中锻造出自己的特有手段和独特修辞形式。

只是为了表现影片中前后接续的两个段落（不可能同时出现在同一镜头中）在故事中是同时发生的事件，交替蒙太奇才告形成。

只是依据叙事效果和观众对叙事效果的理解，分镜和摄影机运动系统才有明确的意义。

当然，也可以反驳说，正因为非叙事电影不是叙事性的电影，所以它不再采用这些电影“手段”。但是，我们从上述论证中看到，实验电影始终保持着若干叙事性，因为叙事性不仅归

结为情节。这些“手段”毕竟是人们通常谈论电影时所想到的那些手段。

至于产业化的常规电影产品，它当然占多数，甚至占主导地位。但是，在研究电影或电影语言时，未必以它们为参照，研究电影时，恐怕主要是从电影产业产品中的非常规影片中选择实例。

贬斥电影产业，实际上等于揄扬手工业式的艺术创造，况且，往往给这种另类电影附加的形容词可以充分说明这一点：“独立的”电影。可惜，对艺术家的这种赞扬，恐怕是来自或者会导致关于创造者的不切实际的观念，仿佛他是在无法言传的灵感的支配下孤军奋战。

总之，如果说把实验电影拒之于电影研究范围之外是不妥的，那么，因为“经典”叙事电影似乎是按同样方式始终重复同一个故事，就把它视为空洞无物的俗套，恐怕更不近情理。

况且，同类物的这种重复是电影体制所需要的重要因素之一，也是电影体制至今尚需分析的功能之一，仅用听从意识形态的支配一说解释观众为什么要到电影院去观看一部又一部故事模式相同的影片，并不能令人满意（关于这一点，请参阅有关“认同”的一章）。

3. 叙事电影，研究对象与研究目的

A. 研究对象

前一章节所述论点已经证明，研究叙事电影要求人们首先明确区分两个术语，而不至于把两者混为一谈：叙事性不是电影性，电影性也不等于叙事性。

按照克里斯蒂安·麦茨的立论，我们将把“电影性”界定为只能呈现于电影中的因素¹，而不是呈现在影片中的一切因素，因此电

1 克里斯蒂安·麦茨：《语言和电影》，第5—44页。

影性是以独特方式构成的狭义的电影语言。

大多满足于记录戏剧演出的早期**艺术影片**，除了机械记录下来的活动影像之外，很少有特定的电影元素。被记录下来的“素材”本身则没有或几乎没有电影性。

相反，分析雷诺阿的影片《娜娜》（1926年）中场景和场景外的关系类型时，则可专注于它的电影性，诺埃尔·伯奇就是这样做的¹。

按照定义，叙事性是外在于电影性的因素，因为它也涉及戏剧、小说或者就是日常的会话：故事体系形成于电影之外，且早在电影出现之前。这就说明为什么可以用弗拉基米尔·普罗普为文学锻铸的分析工具（禁忌、违抗、出发、返归、胜利……）或阿尔吉尔达斯-于利安·格雷马斯的公式（援助者、对立者……）去分析影片人物的职能。这些故事体系与其他体系一起运用于影片中，但是严格来说，它们并不构成电影性：它们是叙事学研究的对象，叙事学领域比单纯的电影叙述领域宽泛得多。

尽管这种区分十分必要，但是切勿忘记两者是互相影响的，确定出电影叙事性所特有的、在若干方面与戏剧或小说的叙事性有所区别的模式也是可能的（参阅弗朗西斯·瓦诺伊的《书写的叙述——影片的叙述》一书）。

一方面，出于与电影观赏性和电影机制有关的原因，有些影片题材，即情节和主题，更宜交给电影处理。另一方面，有的动作类型又在一定程度上专门要求特类电影化处理。反之，拍摄一个场景的方式也可改变场景的意义。

用表现“追逐者—被追逐者”的镜头构成的交替蒙太奇（电影性表意修辞格）拍摄“追逐”关系（叙事单元），将获得

1 伯奇：《电影实践理论》，第18—22页。

有别于从直升机拍摄下来的段落镜头（另一电影性修辞格）的叙事效果。约瑟夫·洛塞的影片《风景画中的肖象》（1970年）利用后一种处理方式突出被追逐者紧张、疲惫和他们的可笑企图；大卫·格里菲斯的影片《党同伐异》（1916年）则利用前一种形式，而使悬念更开放。

B. 研究目的

研究叙事电影的意义首先在于叙事电影至今仍占主导地位，通过叙事电影，我们可以把握电影体制的本质、地位、功能和效果，以便在电影史、艺术史、甚至一般历史中考察这些环节。

但是，同样应当考虑到下述事实，即迈克尔·斯诺、斯坦·布拉卡奇和维内·尼克一类独立电影导演通过自己的影片对传统电影元素（故事、设置……）展开批评性反思，因此我们也可以通过他们来把握电影功能的若干基本点。

第一项研究目的就是或曾经是揭示纯电影性表意形式（表意形式整体与表意内容整体之间的关系）。这主要是“第一”符号学（依据结构主义语言学）自定的目的，且已部分实现，尤其是借助大语意段概念分析了为再现一个动作而安排镜头时可能采用的不同形式（关于这一点，参阅本书第四章）。

这种大语意段是电影性符码的一种结构模式，它提供了电影性和叙事性必然互相影响的一个实例（而且，它仅“适用于”经典叙事电影）。在这里，电影性单元实际上是既按照其各自形式，也按照它们负责表现的叙事性单元而划定的（参阅克里斯蒂安·麦茨的《电影表意散论》第一卷）¹。

1 克里斯蒂安·麦茨：《虚构故事片中的外延问题》，《电影表意散论》，第108—146页。

第二项研究目的涉及叙事性活动影像与观众之间的关系。这属于“第二”符号学。“第二”符号学力求通过元心理学（术语借自西格蒙德·弗洛伊德学说，它表示所有个体共通的心理状态和心理活动）证明故事片观影者进入的**影片状态**与梦境、错觉或迷幻相同或相异之处。利用特定的精神分析学概念，可以描述观看一部影片所必需的或由观看活动激发的若干心理活动。

如今，以多元方式展开的这类研究应当使人了解故事片观众特有的心理活动和快感。

第五章将讨论这些问题，我们不在这里详述。但是，应当指出，这类分析可以避免住住渗透在电影批评中的心理主义，可以重新讨论譬如按照“间接经历”或“改变自身理念”的模式提出的认同或快感概念。

第三项目的来自前两项目的。这一目的实际上是通过前两项目的去研究电影体制的社会效能。对此，可以区分出两个层面：

其一，社会再现形式。

这里涉及的研究目的几乎属于人种学范畴，在这里，电影被视为再现社会自身现象的载体。实际上，由于电影能够复制各种再现体系或社会性表达体系，因此可以说它是的宏大神话叙事的承续。一个人物或一系列人物的类型不仅可以被视为电影的一个时期的代表，也可以被视为社会的一个时期的代表。譬如，20世纪30年代的美国歌舞喜剧片与经济危机并非无关：透过安乐窝中的爱情纠葛，歌舞片以十分明显的方式影射了经济大萧条和源自经济大萧条的社会问题（譬如，可以看看巴斯比·伯克利和劳埃德·培根分别摄于1933年、1935年和1937年的《掘金者》三部曲，以及弗雷德·阿斯泰尔和金杰·罗杰斯的一些喜剧，如1934年拍摄的《快乐的寡妇》或1935年拍摄的《大礼帽》）。而瓦西里耶夫兄弟导演的《夏伯阳》那样的影片（1934年）则与斯大林主义的一个时期有关，因为影片通过自己的结构塑造了**正面主人公**形象，作为典范的社会角色。

所以，不应就此匆忙做出叙事电影是社会现实的透明表现的结论，也不应得出与之完全相反的结论。譬如说把意大利新现实主义视为真实生活的剖面，或把歌舞喜剧片的歌舞升平视为纯粹的鸦片。

事物并非如此简单，社会也不会直接呈现在影片中。此外，这类分析不可能仅仅限于电影：它事先要求深入理解社会历史本身。一方面是电影再现方式的编排和处理，另一方面是历史学家可能复现的社会真实，只有通过这两者之间的对应、逆推和偏移的复杂作用才能达到这个研究目的（关于这一点，可参阅皮埃尔·索尔兰的《电影社会学》一书中“‘真实性’与‘可见性’”一章）。

其二，意识形态。

意识形态分析源自上述两点，因为意识形态既力求调节观众的心理活动，又力求传播一种特定的社会再现形式。譬如，《电影手册》编辑部研究了约翰·福特的影片《青年林肯》（1939）¹，审视了存在于一个历史形象（林肯）、一种意识形态（美国的自由主义）和一套影片笔法（约翰·福特所做的虚构）之间的关系。况且，这项研究已经披露出只有在福特式故事的巧妙编织中才可领会到的复杂现象。在这里，为了富有成效或者仅仅为了准确，影片分析还应当是详尽的。

二、虚构影片

1. 任何影片都是一部虚构影片

虚构片的特性是再现一件想象的事物，再现一段故事。如果分解这个过程，就可以发现虚构影片包含一种双重再现：布景和演员

1 《电影手册》编辑部：《约翰·福特的〈青年林肯〉》，载于《电影和方法》，比尔·尼科尔斯主编，第一卷，第493—529页；亦载于《银幕读物》，第一期（1977），第113—152页。

再现一个虚构情景，即被讲述的故事，影片本身则通过影像并置的形式再现这一原初的再现。因此，虚构影片具有双重非真实性：它的非真实性既在于它所再现的事物（虚构），也在于它再现事物的方式（事物或演员的影像）。

当然，影片再现形态因感知的丰富性和细节的“真实性”而比其他类别的艺术再现形式（绘画、戏剧……）更真实，但与此同时，它只能呈现摹拟形象，即被记录下来事物的影子，事物本身则并不在场。实际上，电影有这种权力让它所展示的事物“缺席”：电影使事物在时间和空间中“缺席”，因为被记录的场景已成往事，它呈现于银幕之上，但发生于银幕之外。在戏剧中，再现元素和表意元素（演员、布景和道具）是真实的存在，被再现的内容则是虚构的。在电影中，再现体与被再现物两者都是虚构的。就这个意义而言，任何影片都是一部虚构影片。

如同纪录影片一样，产业影片和科教影片也符合这条法则，这条法则希望一切影片皆可通过自己的表现手段（活动影像、声音）使被再现的事物非现实化，变为可观赏的场景。况且，一部科教纪录片的观众与一部虚构故事片的观众并无区别：观众暂停一切活动，因为影片不是现实，因此允许暂缓一切动作和一切行为。如名所示，观众自己也在观赏场景。

自一个现象变为可观赏的场景那一时刻起，梦幻之门便已洞开（即使梦幻采取严格的反映形式），因为我们仅仅要求观众接受影像和声音。正是由于电影的设置和电影的素材本身使影片似梦但又不同于梦，所以影片观众更易耽于梦幻中。

但是，除了所有影片都是一场观赏的事实，除了所有影片始终具有我触及不到的现实的少许幻想性而把我排除在现实之外的事实，也还另有原因使科教影片或纪录影片不可能完全排除虚构。首先，一切客体已经是另一事物的符号，已经纳入社会性的想象中，因此呈现为一个小小的虚构故事的支点（关于这一点，可参阅本章有关叙事性与非叙事性对立的一节）。

另一方面，科教影片或纪录影片的旨趣往往在于为我们显示现

实中主要属于想象而非现实的未知方面。无论是看到肉眼看不到的分子，还是看到习性奇特的异域珍禽，观众都会沉浸在神话中，沉浸在另一类现象秩序中，这一秩序异于观众习惯赋予的真实性的秩序。

安德烈·巴赞在《电影与探险》和《寂静世界》¹这两篇文章中出色分析了纪录影片的特异性。他在谈到表现“康—蒂基号”（太阳神号）探险活动的影片时指出：“为什么在海水的波光中闪现的巨鲸使我们大感兴趣？是因为这只巨兽和这一场景实属罕见呢（然而这个场面只是勉强看得出来！），还是因为影像是在巨兽恣肆转瞬间把木筏化为乌有和把摄影机连同摄影师统统抛入七八千米的海底深渊的同一时刻拍摄出来的呢？答案是明确的：吸引我们的原因与其说是拍摄了鲸鱼，莫若说是拍摄了险象”²。

况且，科教片或纪录片亦不乏审美追求，这种追求始终倾向于把未经加工的客体转化为审视的对象，转化为更近乎想象的一场“幻景”。我们可以在茂瑙的《诺斯费拉杜》（1922年）的若干“纪录性”镜头中找到这方面的一个极端实例：教授向学生们讲解自然界中存在着吸血鬼现象。

最后，科教片和纪录片往往为了“抓住趣味性”而采用叙事手段。这些手段包括使一则报道变为一部有悬念的短片的**戏剧化**（譬如一次外科手术，假若手术结果被表现得难以预料，它就可能类似一段故事，故事的各段插曲会导致吉凶未卜的结局）、**旅程或游记**，这是纪录片中的常见手法，它必然确定出连续过程和时间迄止，正如为一段故事确定出必然的流程。纪录片中的**小故事**往往以貌似讲述一个人物的生活或奇遇为由头，给汇集起来的驳杂信息加上一种表面的连贯性。

1 安德烈·巴赞：《电影是什么？》，第一卷，第154—163页。

2 安德烈·巴赞：《电影是什么？》，第一卷，第161页。



电影中，四种历史再现形式。

上图：《西班牙步兵连》（1938年），朱利安·杜维威埃导演。

下图：《乱世佳人》（《飘》，1939年），维克多·弗莱明导演。



上图：《鲨岛求生记》（1936年），约翰·福特导演。

下图：《豹》（1963年），卢奇诺·维斯康蒂导演。

因此，这种理由（再现形态、内容、展示手段……）表明，任何一部影片，无论归附何种类型，都可以属于虚构范畴。

2. 参照体的问题

在语言学中，构成语言活动一部分的内在概念（或称所指）明确区别于语言的能指和所指涉及的参照体。参照体与所指不同，它是外在于语言的，它可以大致类似于现实或客观世界。

我们无意讨论语言学为参照体这一术语所下的不同定义，但是必需明确指出，参照体不可能被理解为一个确切具体的客体，它主要是指一个范畴，一种物类。它构成符合现实的抽象范畴，而这些范畴既可以始终是潜在的，也可以体现在一个具体实物中。

就电影语言而论，一只猫的照片（象形的表意形式与“猫”的表意内容之和）的参照体不是被摄入照片的那只具体的猫，而是整个猫类：确实，应当把要求一只猫具体在场的实际拍摄活动与观影者对影像的参照体的理解区分开来。如果把家庭合照或假日生活短片排除在外，那么一件实物之所以被拍成照片或摄入影片，只是由于它是自身所属范畴的代表：它指向的是这一范畴，而不是用于拍摄的那件再现性实物。

因此，一部虚构影片的参照体并不是指它的拍摄活动，即不是指实际位于摄影机前的人、实物和布景：在阿贝尔·拉摩里斯的《白鬃野马》（1953年）和卡罗尔·巴拉德的《黑神驹》（1979年）中，马的影像的参照体并非拍摄影片所必需的那五六匹马，而是野马的形似典型，至少大多数观众是这样理解的。

虚构影片与纪录假日生活的影片的区分使我们明确认识到，实际上不仅单有一个参照体，而是有不同层次的参照，参照层次的差异与观众所掌握的源自影像和个人知识的信息有关。这些参照层次既包括非常一般的范畴也包括更细腻和更复杂的范畴。况且，更细致更复杂的范畴并不比一般性范畴更“真实”，因为它们可能以确切的知识为依据，也可能以“圣经”、常识或形似体系为依据。

在20世纪30年代的美国警探片中，参照体既是美国发布禁酒令的真实历史时代，更是公众阅读或观看一系列文章、小说和影片后在心目中形成的关于禁酒令时代的想象世界。

因此，对于一部虚构影片来说，完全可以由其他影片通过摘引、暗示或讽刺戏仿的方式构成参照体的一部分。

为了使影片的加工和影片的功能显得自然如常，虚构影片往往选择已有“常见表述”的历史时代与现实热点为主题。它仿佛遵从现实，其实它只是力求使自己的虚构显得逼真。况且，这样一来，虚构影片就变成意识形态的传播媒介。

3. 叙述、叙事、故事体

在文学文本中可以区分出三种不同的层次：叙述、叙事活动和故事体¹。这种区分对于分析叙事电影来说特别有用，但是对于这种特殊领域来说，应当明确以下几点。

A. 叙述或叙事文本

叙述是呈现为具体形态的陈述，是负责讲述故事的叙事文本。但是这种陈述在小说中仅由常规语言构成，而电影中它包括影像、话语、文字说明、音响和音乐，从而使影片叙述的安排更加复杂。譬如，自身不具叙事价值的音乐（它并不直接为事件表意）仅仅与安排成段落的影像或对话一类元素并置，便成为文本的一个叙事元素：因此，必须考虑音乐在影片叙述结构中的参与作用。

随着有声电影的问世，围绕着话语、音响和音乐在叙述功能中各自应有的作用问题展开了广泛争论：解释、重合抑或对

1 故事体 (Diégèse)：希腊语，见于亚里士多德《诗学》一书，表示“叙说”而非“展示”的意义，1953年，埃蒂安纳·苏里奥采用这一词汇表示影片中独立自存的虚拟世界的创作体。中文译法有“叙事涵”、“故事空间”、“故事叙境”等。

位？在涉及电影再现形式及其特性的更广泛的争论中（参阅此前的“电影，声音再现”一节），关键问题是明确这些新元素在叙述结构中的恰当地位。

再者，应当指出，由于复杂的原因，人们对影片叙述的分析直至近期仍特别注重影像部分，忽略声音部分，而声音的作用在叙述结构中是至关重要的。

影片的叙述犹如一篇话语的陈述，因为它既牵涉陈述者（或者至少是一个陈述活动之源），也牵涉读者—观者。因此，影片各元素是按照多重要求安排和编序的：

——首先，单是影片可读性就要求在一定程度上遵守“语法规则”（这是一个隐喻，因为它与常规语言语法无关——关于这一点可参阅本章结尾和第四章结尾列举的书目），以便使观众能够既理解叙述顺序，也理解故事流程。这一级编排应当确定读解影片的第一层次，即影片的外延，也就是说应当能够让人认知展示在影像中的事物和动作；

——然后，应当确立叙述整体的内在统一性，而内在统一性本身则与纷杂的因素密切相关，譬如，导演采用的风格、纳入叙述的类型规律和叙述方式形成的历史时期。

譬如，影片《两个英国女孩和大陆》（弗朗索瓦·特吕弗导演，1971年）使用圈入圈出表示段落的起迄，这种用法既是过时的又是怀旧的，无声电影惯用的这种交代方式早已绝迹。

序幕的运用（映出片头字幕之前便开始叙述）广泛见于电视中，盛行于20世纪60年代末，旨在一开场就攫住观众。

在20世纪60年代，相当系统的应用跳接（譬如，让-吕克·戈达尔的《筋疲力尽》，1960年）标志着电影观念与叙述规则的演进：对于故事而言，这种叙述较少透明性，而突出叙述

特点¹。

——最后，按照为观众安排的解读过程，确定叙述的顺序和节奏。因此，它的构思也应考虑叙事效果（悬念、突变、间歇……）。这一点既涉及影片各局部的安排（段落的衔接、影象部分与声音部分的关系），又涉及被视为镜头内部安排的场景调度本身。

阿尔弗莱德·希区柯克就采用这类做法，他宣称：“在《精神变态者》（1960年）中，我有意引导观众，我仿佛在演奏管风琴……在《精神变态者》中，我并不看重主题，并不看重人物；我看重的是让影片段落的组合、摄影、声音和一切纯技术性的东西都能震惊观众”²。

既然虚构的故事只是通过逐步构成它的叙述顺序才能呈现出来，以供读解，那么分析工作的首要任务之一就是描述这个结构过程。但是，叙述顺序不是简单的线性顺序：不可能单放一次影片就能了了分明。叙述结构中还包括预示、回忆、呼应、偏移和突变，它们使叙述超越自身的流程，化为一个表意网络，一幅经纬交错的织体，在那里，一个叙事元素可以牵涉多条线索：因此，我们宁愿用“叙事文本”这个术语，而不用“叙述”这个术语，尽管后者可以明确我们论及哪种陈述类型，但是它或许过于强调表述的单线性（关于“文本”的概念，参阅本书“电影和语言”一章最后一节，第144—150页）。

叙事文本不仅是一段表述，而且是**封闭性表述**，因为它必然包括起与迄，它实际上是有限的。在电影体制中，至少在电影体制的目前形态下，影片的叙述通常不超两小时，无论它们转述的故事有多长的时间跨度。叙述的这种封闭性是重要的，因为一方面它作为

1 可参阅大卫·波德维尔：《跳切和盲点》，载于《广角》，6 / 1（1984），第4—11页，或者《跳接和省略》，《比利时电影杂志》，16期，1986年夏季号，第85—90页。

2 弗朗索瓦·特吕弗：《希区柯克》，第207页、211页。

按结局构思的文本的结构元素发挥作用，另一方面它允许加工处理包含在叙述中的一个或若干个文本系统。

应当特别注意区别开两者：一是将结尾留作悬念或者可有多种不同理解和不同续笔的所谓“开放性”**故事**，一是终将结束的封闭性**叙述**。

最后，应当指出，一段陈述只要讲清一个事件，一个真实的或虚构的活动（其密度或属性并不重要），它就足可进入叙述范畴。从这一视角审视，玛格丽特·杜拉斯的《印度之歌》（1974年）一类影片无异于约翰·福特的《关山飞渡》（1939年），它们都是一段叙述。这两种叙述宣讲的不是同类事件，它们“讲述”事件的方式也全然不同：但是这两部影片毕竟都属于叙述。（参阅此前关于“叙事性和非叙事性”的论述）

B. 叙事过程

叙事过程是“能产型叙事性活动，引伸而言，也是叙事活动处于的真实情境或虚构情境的总和”。叙事过程涉及陈述结果与陈述活动之间存在的关系，这种关系呈现于叙述中：因此，只能按照留在叙事文本中的印迹分析这些关系。

我们无意详论陈述结果与陈述活动的各种关系（杰拉尔·热奈特称之为“声音”）的分类，但是应当明确与电影有关的若干问题：

其一，在文学领域中，对叙事过程的研究为期不久，在电影领域，则起步更晚，这类问题迟迟未被提出。至今，这种分析主要涉及陈述结果，涉及影片本身。

而且，这种研究方法近似语言学遵循的研究方法，它不甚重视陈述结果与陈述活动的关系，不甚重视陈述活动留在陈述结果中的印记。

其二，叙事过程既包括叙事活动又包括容纳这个活动的情境。这个定义至少包含两个内容：叙事过程涉及各功能（各活动）和各

功能发挥作用的环境（情境）。因此，叙事过程并不指涉自然人，并不指涉单独的个人。

因此，通过这个定义，我们可以设想，叙事情境可能包括若干影响叙事活动的决定性因素。

如是，似应尽量明确区分作者、叙事者、叙事源和人物兼叙事人这几个概念。

作者和叙事者：批评界在文学和电影领域中都提出了作者的概念。譬如，《电影手册》从1954年至1964年曾经试图确立“作者论”，并为“作者论”辩护。

这一“作者论”自定了双重主旨：重新发现被整个批评界贬为二流的一些导演（大多数是美国导演），并承认他们具有名副其实的艺术家地位，而不是好莱坞电影产业豢养的匠人和墨守成规的技师。

除了为一些电影推波助澜之外（它与后来的新浪潮不无关系），这个理论还以“电影作者”这一概念为基础，认为电影作者与文学作者不分轩轻，也是具有专门才华的独立艺术家。

然而，“作者”这一概念的心理主义¹色彩甚浓，如今在影片分析中不可能再保留这一术语，因为分析的宗旨已经截然不同。诚然，这个概念意味着作者具有一种性格、个性、现实人生和心理，甚至“世界观”，使自己的职能集中于自己的个性和“个人表现欲望”。当时，许多批评家热衷于论证一方面导演是自己作品的唯一营造师和唯一创造者，另一方面我们可以（也应当）从导演宣扬的或假设的创作意图出发去分析和解释其“作品”。但是，这无异于把一种语言的活动封闭在心理和意识的领域中。

“实际的”叙事者不是作者，因为作者的职能不可混同于作者本

1 心理主义在分析作品时主要强调作者的意图和创作动机。

人。叙事者始终是一个虚拟的角色，因为叙事者要做到使故事仿佛发生在他的叙述之前（而故事是由叙述建构的），仿佛叙事者和他的叙述在故事的“真实性”面前恪守中立。即使在自传体作品中，叙事者也并不等同于作者本人。

叙事者的职能并非“表现自己的主要关注”，而是在若干程序中加以选择，以安排自己的叙述，他未必是这些程序的创造者，而往往是使用者。因此，我们认为，叙事者就是导演，**因为他是在选择与电影语言提供的其他可能性相对立的一定类型的叙事链、一定类型的分镜和一定类型的蒙太奇**。如是理解的叙事者这一概念，并不因此而排斥**创造**和**创新**的概念：叙事者恰恰是在创作一段叙述和一篇故事，同样他也在创新若干叙述程序或若干情节结构。但是，这种创作和这种创新不是**凭空**产生的：它们依据已有的修辞形式发扬光大，它们首先是对现有语言的加工。

叙事者和叙事源：当一部影片始终是一个摄制组的作品时，当一部影片要求由各类专业人员（制片人、编剧、摄影师、照明师、剪辑师……）负责一系列选择时，在这种条件下可以说电影中有一位叙事者吗？我们以为，论及一部影片时更恰当的用语似乎是**叙事源**，以便表示抽象的界域，在那里为了安排叙述和故事而精心选择，在那里各种符码发挥着作用，在那里确定着影片叙述的创作参数。

从理论上区分人物和功能的这种意图，特别归功于结构主义和精神分析学。归功于结构主义，因为它认为个人始终与容纳他的社会系统密切相关。归功于精神分析学，因为它认为“主体”无意识地屈从于他所使用的象征系统。

因此，在叙事源这一抽象界域中，叙事者是它的组成部分，它既包括各协作因素的叙事功能，也包括这些功能得以实现的条件。对于“实际的”叙事源来说（见下），这种条件既包括预算状况、拍摄影片时的社会时期和全部电影语言，也包括叙述的类型，因为叙

述类型规定着一些选择而禁止另一些选择（在西部片中，主人公不能要奶茶，在歌舞喜剧片中，女主人公不能为了偷窃情人的钱而杀死情人），甚至包括影片本身，因为影片作为一个系统，作为一种结构，规定着一种结构包含的各个元素的形式。

在经典叙事影片中，“实际的”叙事源一般处于景框外（关于这一概念，可参阅前面的论述）。在这类影片中，叙事源确实力求最大限度抹去（但是，它从未完全做到这一点）自己在影像与声音部分中的一切存在痕迹：在那里，它只是体现为一种编排原则。

如在在叙事文本中凸显叙事源，这是有意造成一种间离效果，旨在打破叙述的透明性和故事的假设的独立性。这个特点可能采取十分不同的形式。从阿尔弗莱德·希区柯克（他总是有意通过一个无足轻重的镜头在自己的影片中短暂露面）到让-吕克·戈达尔（譬如，他在1972年拍摄的影片在《一切顺利》中有意展示出为了聘用演员、技术人员和购置设备材料而必须签字的支票）都运用这种效果。

“虚设的”叙事源存在于故事内部，它由一个或几个人物出场承担。

我们所知的一个著名实例就是黑泽明的影片《罗生门》（1950年），在这部影片中，同一事件由三个不同人物“讲述”。但是，这种技巧经常用于普通警探片中：比利·怀尔德的影片《死亡保险》（1944年）仿佛是主人公的忏悔书；奥逊·威尔斯的《上海妇人》（1948年）和奥托·普雷明格的《劳拉》（1944年）从开场的影像起就让主人公去叙述，他一上场就宣布将为我们讲述与自己有牵连的一段故事。在约瑟夫·曼凯维茨的《彗星美人》（1950年）中，这个角色交给了一个冷眼旁观的次要人物。

罗伯特·蒙哥马利的《湖上艳尸》（1946年）是运用这个手段的极端：主人公是贯穿整部影片的人物兼叙事人，这部影片几乎全部采用“主观”摄影机拍摄。

泛而言之，影片内部的“闪回”必然涉及一个人物兼叙事人。

C. 故事或故事体

我们可以把**故事**定义为“表意内容或叙事内容（即使在一定情况下这个内容的戏剧性强度或事件容量比较弱）”。

这个定义的优点在于使故事这个概念不涉及戏剧内涵或往往与故事相伴随的跌宕的情节动作。被讲述的情节动作可以十分平淡，甚至呆滞和沉闷，譬如，安东尼奥尼在20世纪60年代初拍摄的几部影片，但是它们仍然可以构成一段故事。当然，电影，尤其是美国电影，往往展现那些以富于观赏性的事件为依据的虚构故事：维克多·弗莱明的《乱世佳人》（1939年）是这方面的经典范例，还有好莱坞自1955年起为击败电视的日益强大影响而拍摄的超级巨片、战争片和70年代的灾难片；但是，不必因此认定唯情节曲折的故事才与电影秉性相投：其实，大场面的影片主要是为了显示电影体制本身的威力，而较少追求故事的精巧和完美。

而小津安二郎的优雅影片（《东京物语》，1953年；《秋刀鱼之味》，1962年）或尚塔尔·阿克曼的影片（《珍妮·迪尔曼》，1975年；《安娜的约会》，1978年）也是借助小资产者日常生活讲述故事。

因此，故事这一概念不以曲折复杂为前提，故事意味着我们可以看到属于想象领域的一些虚构内容，它们彼此相关，编排有序，通过推演、扩展和最终结局形成一个结构严密和大抵环环相扣的整体。因为故事被编排为**事件段落**，所以有一种故事的“分句法”。

为了指出故事的发展逻辑而提及故事的“分句法”，并不等于说可以把故事与一个句子相提并论，或者可以按这种格式归纳故事。唯有情节动作，作为构成故事的“砖瓦”，可以被归结或者被概括为一个句子，这与克罗德·列维-斯特劳斯的分析方法中的神话素相似¹。

正是故事的这种完整性和这种严密性（即使是相对的）似乎使

1 克罗德·列维-斯特劳斯：《结构人类学》，第二卷，第142—144页，第145—197页。

故事具有自主性，而独立于构成故事的叙述。因此，故事似乎独立自存，成为现实世界的拟像。正是考虑到将故事作为一个世界呈现在观众面前的这种倾向，人们更换了术语，用“故事体”（diégèse）代替“故事”。

亚里士多德和柏拉图认为，**故事体**和摹拟有关，是**述说**的形态之一，即展现虚构故事的形式之一，也是叙事的一定技巧。因此，“故事体”的现代意义与原意稍有不同。

因此，按照通常的理解，“故事体”首先就是通过各元素的搭配组合以构成一个完整虚构世界和幻象世界的故事。因此，应当把“故事体”理解为叙述的最终表意内容：它不仅是具体化的虚构，而且是整体化的虚构。因此，它的涵义比故事的涵义更宽泛，它最终包含故事：它也是故事所描述的或凸显给观众的一切。还有**故事体世界**一说，它既包括一系列情节动作及其假定的背景（地理的、历史的或社会的背景），也包括产生这些情节动作的情绪和动机的环境。譬如，霍华德·霍克斯的影片《红河》（1948年）的故事体，既包括具体的故事（把一群牲畜赶到火车站、“父亲”和他的养子之间的竞争），也包括支托这个故事的虚构世界：征服西部荒原、令人心旷神怡的辽阔空间、人物的假定的道德规范和他们的生活方式。

这种故事体世界的地位是多义的：它既是故事的派生物，又是故事的依托，故事的凭借（因此，我们说故事体“大于”故事）。每个具体的故事都要创造自己的故事体世界，反之，故事体世界（由以往的故事限定和创造的世界——譬如，在类型片中的情况）则有助于构成和理解故事。

由于这些原因，人们住住用“故事体的参照体”一说代替故事体世界，它表示一个以或显或隐的方式为故事提供逼真背景的虚设环境。（关于参照体的概念，请阅此前所述）

最后，就本书论旨而言，我们也有意把故事体理解为**通过读解完整叙述的动态过程所把握的故事**，即随着影片的放映在观众脑海中逐渐成型的故事。因此，这里涉及的不再是读完叙述（观看影片）之后可以复述的故事，而是观众自己凭借影片“一点一滴”提供的元素而形成和建构的故事，也是观众凭借往日从影片中看到的内容和元素留下的幻象，可以想象出来的故事。因此，故事体就是在弹性阅读过程中逐步理解的故事，包含迷离的故事线索，包含短时的延展或反之想象的跌宕，包含短暂的分散与汇合，最终凝聚为一个可以从头至尾按照逻辑顺序讲述的故事。

因此，应当区分故事、故事体、剧情和情节。可以把**剧情**理解为按照叙述顺序描述故事，可以把**情节**理解为按照故事顺序概略说明使不同人物汇聚在一起的背景、关系和动作。

譬如，乔治·萨杜尔在其著名的《影片辞典》中如是说明卢奇诺·维斯康蒂的影片《情欲》（1953年）中的情节：“1866年，在威尼斯，一位伯爵夫人成为一名奥地利军官的情妇。她在抵抗意大利人的激战中与他重逢，买通关节使其退役。他抛弃她。她告发他是逃兵。他被枪毙”¹。

应当指出，萨杜尔意在通过这种概括既复述情节，亦复述故事体世界（1866年、威尼斯、伯爵夫人和军官）。

最后一点是附带说明。人们常常使用术语**故事体外**，但毕竟有些游移不定。这个术语特别用于表示无确定声源的或只是在故事体世界中无法想象的音乐，插入这种音乐是为了强调或表现人物的感情。在西部片中，当男主人公入夜去马厩附近幽会女人公时，小提琴声会骤然响起，这是众所周知的一例（因为很夸张）：这种音乐在故事体中发挥一定作用（表示爱情），但与夜色、月亮和吹拂树叶的清风不同，它不是故事体的组成部分。

1 《电影辞典》，第332页。

D. 叙述、故事和叙事过程之间的关系

其一，叙述与故事的关系。

按照杰拉尔·热奈特所述，我们可以区分出三类关系，名曰：**时序、时延和语式**¹。

时序有叙述流程和故事流程之分：在叙述内部，展现事件的时序往往不是事件正常推进的时序，而是出于设谜、悬念或戏剧性的需要。因此而有表现两个镜头系列的时间倒错的手段。譬如，在叙述中，我们可以把故事体中发生在前的一个事件移到后面提及：闪回就是这种情况，而任何叙述元素，凡是迫使观众重新诠释一个此前以另一种形式被展示或被理解的事件，就属于这种情况。这种倒置手段在扑朔迷离的警探片和心理片中特别常见，这类影片往往“延迟”表现造成特定人物惴惴不安的原因的场景。

在阿尔弗莱德·希区柯克的影片《爱德华大夫》（1945年）中，精神异常的医生乔治（格里高利·派克主演），只是经历种种曲折和付出种种努力之后才回忆起由于他的过失弟弟在一次嬉戏时被铁栅栏扎死的那一天。

罗伯特·西奥德马克的影片《杀人者》（1946年）几乎全是一段闪回，因为影片开场几分钟就为我们展现了主人公的死，然后引导我们跟踪调查，从他的经历中了解他的死因。

与此相反，我们还会看到意在提前描述故事体中一个未来事件的叙述元素。“闪前”当然属于这种情况，而凡是使观众先于叙述流程就想象到故事体发展前景的各类预兆或标志亦属这种情况。

“闪前”，或称“跃前”，在影片中是鲜见的手段。严格说，它表示按故事顺序应当出现在**后面**的一个影像（甚或一系列影

1 杰拉尔·热奈特：《叙事表述：方法概论》。

像)。这种修辞格尤其见于灵活处理虚构故事之时序的影片中，譬如，克利斯·马盖的《海堤》(1963年)，在这部影片中，主要人物在影片结尾才意识到从一开始就萦绕心头的海堤的形象是他自己的死亡形象，再如，阿仑·雷乃的《我爱你，我爱你》(1968年)，这是一部按照十分近似的原则建构的“科幻片”。在“非叙事性”倾向的现代影片中也可以看到这种修辞：如马塞尔·哈依的《卡尔·艾马努埃尔·荣格的审讯实录》(1967年)，在这部影片中，报道审讯纳粹战犯诉讼案的记者事先描述了战犯与爱妻将要缠绵一番的场景；再如，阿兰·罗伯-格里叶的《不凋的花》(1962年)提供了声音“闪前”的独特实例，因为人们在影片开头就已听到发生在影片结尾的意外事故的声音。最后，这种手法也常见于特别突出“悬念”结构的类型影片中(幻想片和警探片)。在罗曼·波兰斯基的《罗斯玛丽的婴儿》(《失婴记》，1968年)中，女主人公在最初几次噩梦中看到一幅浴火之城的油画，影片结尾，她在卡斯特万特的寓所里发现了这幅画。在霍华德·霍克斯的《夜长梦多》(1946年)中，展现片头字幕的镜头上有两支放在烟灰缸边上即将燃尽的香烟，它预示着影片男女主人公的爱情前景。

因此，我们看到，尽管“跃前”手法相当罕见，它所要求的结构反而相当常见，这种结构大多利用各种实物预示行将发生的事。

米特里认为，这类预示是对故事体内后发环节的叙述，它属于由观众在影片放映过程中理解和体会的**蕴含逻辑**¹。

譬如，在西部片中，一个从山顶上展示一辆驿车就要驶入隘路的镜头，足以在没有任何其他标示的情况下提醒观众印第安人在近处设下了埋伏。(参阅本书“类型效果”一节)

1 让·米特里：《电影美学与心理学》，上卷，第184页。



这两个实例引自霍华德·霍克斯导演的影片《夜长梦多》(1946年)的片头字幕,具有宿命效果,预示以后这对男女的组合。



《最危险的游戏》(恩斯特·舒萨克导演, 1932年)从片头字母的第一幅卡通开始, 是一幅门环的照片, 预示如上两幅影像; 最后是追捕的场景。

在故事体时间内，或曰影片时间内，回忆和预示的时差可以很大（譬如在1945年完成的《爱德华大夫》的故事中，时差是20多年），也可以很小（譬如，一个镜头中的话音与下一个镜头或前一个镜头搭接）。

罗贝尔·布莱松的影片《布劳涅森林中的妇人》（1945年），女主人公与她的旧情人相会的场景之后，躺在宁静的卧室中：突然传来清脆的响板声。这个声音实际上来自以夜总会为背景的下一个段落。

时延涉及故事体情节动作的假设时间延续和表现这个情节动作的叙述时刻的时间延续之间的关系。叙述时延与故事时延完全相符的情况十分罕见，阿尔弗莱德·希区柯克的《夺命索》（1948年）堪为一例，这是“仅用一个单镜头拍摄下来的”影片。¹一般而言，叙述时间比故事时间短，但是也有可能若干叙述部分比它们讲述的故事部分持续时间更长。

我们可以在梅里爱的一些影片中看到并非刻意为之的实例，那时组接技巧尚未确立：譬如，我们可以在一个从车箱内拍摄的镜头中看到旅客正在下车，然后，在下一个从站台上拍摄的镜头中看到他们又从同样的几层台阶上走下来。表现回忆时，节奏减慢的情况更常见，譬如，塞尔乔·莱昂内的《西部往事》（1969年），克洛德·索泰的《生活琐事》（1970年）中的车祸场景。²

1 罗伯特·怀斯的《出卖皮肉的人》（1949年）和西德尼·吕美特的《十二怒汉》（1957年）是故事时间和银幕时间一致的著名范例（甚至在影片开始和结尾插入墙上的挂钟来表示故事体中的时间）。

2 再如让-吕克·戈达尔的《人人为己》（1980年）。还可以通过重复动作或局部动作延伸时间，譬如在爱森斯坦的《战舰波将金号》（1925年）中俄国水兵打碎盘子的重复镜头。

我们还可以把叙述的**省略法**归入**时延**范畴：在霍华德·霍克斯的《夜长梦多》（1946）中，菲立普·马尔劳坐在自己的卧车中窥测：一个镜头为我们显示出他准备耐心等待的姿态。随后是短暂的淡出。最后，我们看到完全相同的一个镜头，但是马尔劳的姿态稍变，几秒钟前他抽的香烟已经不见，雨也突然停住，这表示已经过去了几个小时。

语式与决定事件关系的视点有关，它可以通过叙述去调节故事的信息量。在叙述和故事的这类关系中，我们在此仅仅谈及聚焦现象。应当区分开**源自**人物的聚焦和**对准**人物的聚焦，同时应当记住，在叙述过程中这种聚焦并非一成不变，而可能变化多端。对准一个人物的聚焦极为常见，因为它理所当然来自包含一个主人公和若干次要人物的一切叙述的编排本身：主人公就是摄影机突出和跟踪的人。在电影中，这种手法可以造成一些效果：当主人公占据影像时，或者说主宰银幕时，情节动作的推进可能是一条隐线，让观众迟些时候再看到出乎意料的事。

源自一个人物的聚焦亦常见，它往往表现为所谓的主观摄影机，但是它在影片内部的表现方式特别“闪烁”不定。

德尔默·戴维斯的影片《黑暗通道》（1947年）一开始，观众只看到一个越狱囚徒的视野中的景物，听到四周响起的警笛声。

泛言之，不时插入一些镜头，表现一个人物目力所及的景象，这是叙事影片的常规。（参阅本书第五章“初始认同”和“次级认同”部分）

其二，叙事活动和故事的关系。

杰拉尔·热奈特采用一般术语“声音”表示这种关系¹，我们无意赘述这种关系，而仅仅指出经典叙事影片的编排往往导致实际上

1 杰拉尔·热奈特：《叙事表述》，第212—262页。

仅属叙事活动的诸元素完全故事体化¹的现象。确实，观众有时会把叙事源明显介入叙述流程中的效果也归入故事体本身。

我们可以在弗朗索瓦·特吕弗的影片《野孩子》(1970年)中看到这种现象的一个实例：在这里，镜头多次随人物变化。譬如，当伊达尔医生准备接受孩子时，我们看见他走近窗户，依窗沉思片刻。下一个镜头为我们表现的是被关在谷仓里的孩子，他正打算爬上一个透入光亮的天窗。场景调度的安排是为了造成镜头依循医生思路而变化的印象。

E. 经典电影的艺术功效

前一节提到的故事体化现象，是那种力求隐匿影片场景加工痕迹和存在本身的电影机制的一般功能效果。经典电影力求造成故事独自存立如实呈现的印象，仿佛叙述和叙事过程是中性的和透明的：故事体世界仿佛如实显现自身，没有中介因素，观众则觉得似乎无需借助中介源就能够理解他所看到的事物。

不必参照其陈述活动就可以去理解电影的虚构，这一事实类似于埃米尔·本维尼斯特对语言学陈述句的论述，他曾建议在陈述句中区分开**故事**和**表述**。²表述是只能按照其陈述活动的状况被理解的一段叙述，所以表述留有陈述活动的若干标志（如表示对话双方的代词“我”和“你”、动词现在时、动词将来时……），故事则是没有陈述活动标志的一段叙述，它并不参照叙述活动所处的状况（用代词“它”、动词简单过去时……）。

在这里，我们看到，在本维尼斯特的著作中，**故事**这个术语有不同的含义，它表示没有陈述活动标志的一段陈述，而在热奈特的论述中，它表示一段陈述所包含的叙事内容。

1 故事体化 (diégétisation)，根据拉丁语 diégése 杜撰的新词汇，表示把外在表现元素化入故事整体（故事体）中的创作过程。

2 埃米尔·本维尼斯特：《普通语言学问题》，第一卷，第238—245页。

经典虚构影片是乔装成故事（因为它使这种叙事源似乎并不存在）的一段表述（因为它毕竟有一个叙事源）。尤其可以用影片的表述乔装成故事的这种做法解释那条不准演员直视摄影机的著名规则：目光避开摄影机，仿佛摄影机并不在对面，这就是否定摄影机的存在和干预作用。这也可以避免直接面向观众，从而使处于黑暗大厅中的观众仿佛始终是暗中隐蔽的窥视者。

既然虚构影片呈现为故事（本维尼斯特所理解的含义），它就可以取得若干优势。总之，由于它为我们展示的是一个自行推演的故事，因此它具有一个基本的价值：它就像那难以预料和出乎意料的现实。的确，故事似乎只是不受任何人支配的具体事件的拼读。这种真实性可以隐匿叙述的随意性和叙事活动的不断介入，譬如，可以隐匿动作衔接的程式性和规范性。

而这种看不到讲述者的故事是谁也无法充分把握的扑朔迷离的故事，故事中的事件接续出现，恰如此隐彼显涌上和掠过银幕的影像。观赏这种故事时，人们必会看到出乎意料的事，或惬意，或扫兴，这取决于后面将要看到的结果是美妙异常还是令人失望。实际上，故事在“存或灭”之间游移：它随时会嘎然而止，消失在无明显含义的琐事中，正如银幕上变动不居的影像可能骤然隐入一片阴影或一片亮色中，使观众本以为可以编排为悠长的虚构故事的话题突然中断。

虚构影片的这种变幻莫测的故事特性亦与影片材质的较少真实性有关（胶片或成为闪光透亮的宝匣，或成为褪尽光泽的废品），可以使影片始终攫住观众的注意力，因为观众无法确知将要发生的事，所以一直关注影像的运动。

因此，可以肯定，叙事电影的主要魅力来自把电影表述乔装成故事的能力。但是，不应夸大这个现象的重要性，因为观众到影院去毕竟也要欣赏陈述过程和叙事方式。影片的愉悦性不仅来自观众因为不知（或佯装不知）后事如何而感受的小小担忧：它还来自对于展开叙述和构成故事体的各种手段的欣赏。譬如，影迷（所有电影观众在一定程度上都是影迷）可以从那些似乎富有特色因而不

同凡响的分镜和摄影机运动中获得愉悦。因此，观众从虚构影片中获得的乐趣既来自故事，也来自表述，天真的观众（观众始终天真）与内行（观众会逐渐成为行家）都会自得其乐，尽管存在着高低分野。经典电影由此取得功效。电影体系通过特别稳定和特别有力的调节，在两方面稳操胜卷：假如观众沉湎于故事之中，电影体系就在幕后操纵；假如观众关注表述，电影体系就可炫耀自己的手段技巧。

4. 叙事符码、功能与人物

A. 编排有序的故事：宿命式情节与阐释性语句

当人们去观看一部虚构影片时，总会同时看到一部相同的影片和一部不同的影片。这由于两方面的原因。一方面，任何影片都是以不同的形态和不同的情节讲述同一个故事：关于欲望和法则相互冲突的故事，两者意料之外情理之中的辩证冲突的故事。故事永远不同，又永远相同。

另一方面，遵循同一运动的一切虚构影片，既会给人留下井然有序的印象，也会给人留下只是偶然发生的印象，以至使观众落入一种逆乎常理的处境中：既可能又不可能预见下一步发展，既希望知道又不希望知道下一步发展。电影体制把编排有序的线索和出乎意料的环节妥妥帖贴纳入一体，它们就是电影体制的组成部分：它们属于所谓的叙事符码。

因此，虚构影片具有礼仪性：它应当通过若干必经阶段和必要的迂回曲折引导观众去揭示一个真理或一个结局。因此，一部分叙事符码旨在缓速推进故事的解决和结局，罗兰·巴尔特把这种推进方式视为一切叙述的悖论：趋向最终的揭示，又始终延宕这一揭示。¹ 就整体而言，虚构影片的推进方式受两种符码的调整：**宿命式**

1 罗兰·巴尔特写道：“‘悬念’显然只是变形的一种特殊形态，或曰一种极端形式……它时时以不完整的段落相威胁……因此成为一种既令人焦虑又给人愉悦的搅扰”（罗兰·巴尔特《影像—音乐—文本》，第119页）。

情节和阐释性语句。

宿命式情节是在影片最初几分钟便交代出情节的主旨及其结局，或至少是人们期待的结局。蒂埃里·孔采尔揭示了这种宿命式情节与“序梦”之间的亲近性，这种“序梦”以十分凝聚和暗示的方式预示着下一个梦将要展现的内容¹。

与人们通常的见解相反，这种叙事手段常见于解谜式影片中，因为这种叙事手段远未“消灭”悬念，反而可以强化悬念。在比利·怀尔德的《双重赔偿》（1944年）中，主人公一出场就点明了谜底：他是杀人犯，为了一个女人和金钱，而最终两者都未到手。

宿命式情节可以赋予故事和叙述以特定指向，在一定程度上确定它们的编排程序，既可点明（如《双重赔偿》），也可暗示（通过片头字幕的若干镜头），或者隐而不露，譬如以一场“灾难”开始的影片会让人明白这场灾难必将被降服，邪恶必将被铲除（谈到功能时，我们还将论及这一点）。

一旦点明结局，确定故事线索，编排停当叙述，就可以在罗兰·巴尔特所称的“阐释语句”²内充分运用一切跌宕手段，阐释语句是一个中继站式的段落，从设谜开始，经历一系列迷惑、假象、悬念、揭示、曲笔与省略把我们引向解谜。

在阿尔弗莱德·希区柯克的影片《电话谋杀案》（1954年）中，在临时雇佣的杀手将要潜入受害者的房间的一刻，镜头序列给人留下故事体时间与叙述时间完全相符的印象。然而，在这里，遵循传统原则以展现房过厅从而保持一种连续性的蒙太奇，却“跳过”凶手的动作，这个动作后来是解开谜底的一个

1 蒂埃里·孔采尔：《影片—加工 I》，载于Enclitic 2 / 1（1973年），第38—61页；《电影—加工 II》，载于《暗匣》第5期（1980年），第7—68页。

2 罗兰·巴尔特：《S / Z》（英语版），第84—85页，（法语版），第92页。

环节。

对于故事推展过程的这种阻遏，构成一种反向编排程序。这是一种编排程序，因为它要求严格安排故事发展流程¹，以便逐渐提供为揭示谜底所必需的信息：阻厄因素的分段配置构成一种调整布局的句法（罗兰·巴尔特称之为“语句”）。这又是一种反向编排程序，因为它的功能是阻止故事趋向宿命式情节或其借代情节所确定的结局。宿命式情节和阐释性语句，两者都是编排程序，但是它们是互反的编排程序。

通过制约因素与对立因素的巧妙运用，影片便可以呈现出似乎从不按图索骥而只是听凭偶然的步步推进的外观，似乎完全顺应一种无拘无束和不加修饰的现实，因此，叙事过程的加工是在命定的偶然形式下，让情节中经过编排的这些暂时中断显得平常和自然。在这种结构中，真实性也发挥作用：我们在讨论这个问题时还将细述。

在马塞尔·卡尔内的影片《雾码头》（1938年）中，逃兵阿让脱下自己的军服（军服会暴露他的身份），交给酒吧老板巴拿马，这间酒吧一贯严守秘密。巴拿马出于谨慎，把军服扔入河底。

这个动作插在第一个正在实现的编排程序中：阿让正乘船逃走。

但是，军服和一具尸体同时被警方打捞出来，于是阿让成为杀人嫌犯。第一个编排程序受到阻滞，让位于第二个编排程序：阿让驾船远走高飞之前警方是否会逮捕他？当然，阿让最后是死于一名生性嫉妒的无赖的枪下。

在电影中，电影表意形式本身可以强化“编排程序”的突兀感和不稳定感，因为前后镜头交替，仿佛一个影像驱散另一个影像，

1 参阅A.J.格雷马斯和J.库尔泰：《叙事程序》，载于《符号学：语言理论推理辞典》，第二卷，第177—181页。

但无法预知下一个镜头的内容。运动的影像摇曳多变，特别适合对两个编排程序的这种处理。

如果说警探片是电影中最多产的类型片之一，这恐怕并非偶然：因为影片中的谜可以充分凭借特别适合于它的表现形式：活动影像，即变动不居的影像。

还应指出存在于营造延宕效果的叙事符码与恋物癖现象之间的关系：两者皆围绕“错失交臂”与缓现真相的模式做文章¹。

这种故事体系的布局（而且关键是布局，因为它旨在控制提供信息的方式）显然富有效力，因为它具有严格意义的双重价值。这种故事体系使观众可以既担心又抱希望。譬如，在西部片中，假如男主人公受到强盗的伤害，那么这一场景对于要求主人公最终获胜的情节主线来说就是一次阻遏：这是逆向编排程序的一个元素。但是，与此同时，这场戏对于观众来说又是随后发生的指向相反的一场戏的合乎逻辑的预示：主人公将挫败侵犯者，报仇雪耻。这是顺向编排程序元素。

这一体系也可以通过“喜忧交替”原则创造感人效果。约翰·福特一类导演就确立了交替表现幸福场景和暴力场景的原则，从而观众一方面顺应强烈的情感（使观众忽略叙述的随意性），另一方面又急切了解后续影像的内容，这些后续影像必然或确定或否定观众正在观看的事物。小说读者为了心里踏实可以先读结尾，电影观众则无法跳到段落结尾去验证编排程序的实现方式。

B. 功能

我们在前面已经指出，虚构影片有一些仪式性，因为它讲的故事要服从编排程序。这就是一种仪式，因为它不断复述同一个故事，或至少影片结构所依据的情节大抵可以被概括为数量有限的模

1 关于悬念和恋物癖的关系可参考罗兰·巴爾特的《文本的快乐》。

式。虚构影片类似神话或民间故事，亦以元素数量与组合方式皆有限的基本结构为依据。

仅以四部彼此相异的影片（来自美国经典电影）为例便足以证明这一点，它们是约翰·福特的《沙漠女囚》（1956年）、霍华德·霍克斯的《夜长梦多》（1946年）、乔治·史蒂文斯的《转机》（1936年）和阿尔弗莱德·希区柯克的《爱德华大夫》（1945年）。这些影片的情节动作发生在不同环境和情境中，主题不同，人物各异。然而，可以按照四部影片的共同模式归纳出它们的情节：男主人公（或女主人公）应当搭救另一个人物，挣脱敌对环境的控制。

因此，可以认为，尽管虚构影片无限多样，仍是由不变的元素构成的，它们符合弗拉基米尔·普罗普为俄罗斯民间童话提炼的各种功能模式，也符合克罗德·列维-斯特劳斯为神话确定的神话素模式¹。弗拉基米尔·普罗普以如下方式界定功能的特性：

“人物的功能是民间故事的持久和恒定的元素，无论这些人物的具体形象如何，无论这些功能的实现方式如何”²。

在我们前面引用的实例中，都有一个人物遭到“劫持”或受到控制（被印第安人、强盗、情敌或……潜意识）。主人公应竭尽全力实现“反劫持”，以便帮助那个人物返回“正常”环境中（通过消灭印第安人，摧毁强盗窝，狠狠嘲弄情敌，或者……意识到潜意识）。情境、人物或动作方式千变万化，而功能本身始终如一。

这并不是说虚构影片的功能与神话故事的功能完全相同：虚构影片的功能与神话故事有着相同特性，且住住非常接近，但是它们已经“世俗化”。

1 弗拉基米尔·普罗普：《民间童话形态学》；克罗德·列维-斯特劳斯，《神话和图腾崇拜的结构研究》和《结构人类学》，第一卷和第二卷。

2 弗拉基米尔·普罗普：《俄罗斯民间童话形态学》第21页。普罗普研究了100个俄罗斯童话，他把具有推进情节发展的作用的人物行动称为“功能”，总结出31种功能。完成这些功能的情节可归纳为七个“行动域”，相应角色有：反面人物、支持主人公人物、公主（被追求者）及其父亲、派主人公外出历险者、主人公和假主人公等。

在作为微型程序的各个段落的内部，各功能彼此结合，因为一个功能引发另一个功能（且连续不断），直至结局，结局的标志是回归初始状态或达到理想境界。诚然，以“恶”（杀人、盗窃、离异……）开端的故事蕴含着一个正常与善的“初始情境”，意味着故事将以“改邪归正”为结局。同样，“出发”功能与“返回”功能相呼应。

依据这一看法，一切故事都是同类调节的：故事无非是描述消除紊乱的过程，让一切事物返归原位。因此，更本质而言，可以按照分与合、离与聚这类模式分析故事。归根结底，一段故事无非是从“无理的”分离，通过转化过程，达到“正常的”聚合，或者是“无理”的聚合呼唤“正常的”分离。这种结构式可以用于分析或至少概括任何情节类型，甚至可以以纯粹形态独自运作，无需披上传统的虚构故事的外衣。（关于这一点，可参阅“叙事性与非叙事性”一节）

通过这类分析，人们可以体会到这类虚构故事所代表的全部意识形态性：关键在于呈现一个正常的既定社会秩序，应当不惜任何代价维护这个秩序。

因此，虚拟影片中的故事与俄罗斯童话故事和神话故事相同，都是以各功能段落的组合为依据建构的。

为避免与表示一组镜头的电影技术术语“段落”相混淆，我们更愿意用术语“程序段落”表示弗拉基米尔·普罗普用于文学中的“段落”概念。

这些程序段落可以前后相衔，以每个新的邪恶、缺失或困境引入一个新的程序段落：连载小说或集锦片中即有这种情况。司空见惯的是，一个新的程序段落开始后，前一程序段落并未结束。这时，我们看到的是这些无确定界限的单元的交叉，也许只有绕回到

叙事链的原点和结束最初程序段落时除外。

一个程序中断另一个程序的这种手段，显然属于阐释句，尤其用于悬念片或神秘片中。拉乌尔·瓦尔什和布列塔尼·温达斯特的影片《神威警探网》（《十恶不赦的女人》，1950年）运用了三种不同故事体时间（现在时、近过去时和远过去时），地方法院的调查、警方报告和匪盗的供词不断穿插交错，故事以层层剥笋的方式一直“追溯”到最初几个程序段落。

但是，这种手法亦可用于喜剧片：人们熟悉勃斯特·基顿或杰里·刘易斯惯用的这些噱头：在纠正一个差错的过程中，又会出现第二个差错，打算纠正第二个差错时，又会出现第三个差错……

最后，两个不同的程序段落可能有一个相同的结局：譬如，在探险片中，假如主人公经受考验凯旋而归，他同时也会征服女人。

因此，虚构影片中讲述的故事犹如金属拼装玩具的组合：插件固定不变，数量有限，但是它们可以装配成数量可观的不同组合形式，对它们的选择和编排始终比较自由。

如果说在程序段落的内部编排和组接方式上，叙事源仅仅享受有限的自由，那么相反，在选择实现各功能的方式或确定人物的属性和性格方面，叙事活动是完全自由的。这种自由可以使这套有限的和有规则的金属拼装游戏时时变出新花样。

C. 人物

弗拉基米尔·普罗普曾经建议把人物称为**行动元**，他所说的人物不是按照他们的社会地位或心理活动定性，而是按照他们的“动作域”定性，即按照人物在故事中完成的“功能束”定性。在普罗普之后，A.J.格雷马斯建议把仅仅担负一项功能的人物称为行动元，而

把在整个故事中担负多项功能的人物称为“主角”¹。实际上，普罗普已经指出，一个人物可以担负多项功能，而一项功能又可以由多个人物担负。

譬如，格雷马斯提出一个六分项行动元模式：这里有主体（等同于主人公）、客体（可能是主人公出发寻找的人）、施动者（确定使命、任务或应完成的行动的人）、接受者（承受后果的人）、对立者（阻碍主体行动的人）和援助者（反之，前来援助主体的人）。显然，同一个人物可以同时或交替担任施动者和接受者，客体和施动者……

在黑色片中，浪荡女人这个人物既是客体（被寻找的人），又是援助者（她帮助主人公完成任务）和对立者（因为她策划一切，且打乱故事线索）。再如，在霍华德·霍克斯的影片《里奥·布拉沃》（1959年）中，主体是四个不同人物：郡长和他的三名助手。而且，我们可以把这四个人视为单独一个人物。

如果说行动元的类型数量有限，始终如一，那么人物的数量几乎是无限的，因为他们的属性和性格可以千变万化，而他们的活动域不变。反之，当活动域改变时，他们仍可貌似相同。

譬如，匪徒（对立者）可以具有来自社会底层的人的粗俗的特点，也可以具有高贵者的气质。

尽管印第安人这类人物还保留着自己的基本属性与性格特点，他的活动域在西部片中已有所拓展：在一些影片中他只是简单的杀人机器，而在另一些影片中他可以是担当正面功能的主体。对此，比较一下影片《关山飞渡》（1939年）与《安邦定国志》，1964年）中对印第安人的不同表现方式就很说明问题，这两部西部片都是约翰·福特的作品。

1 格雷马斯：《主角》，载于《符号学》，第一卷，第7—8页。

通常说，人物的丰富心理活动往往仅仅来自他所担负的“功能束”的变化。这种变化并不表现在与现实的关系上，而是人物原有模式的变化，若干普遍认可的动作元联系被弃置不用，以便寻求新颖的组合形态。

因此，在行动元模式的层次上，虚构故事中的主人公是一名操作者，因为他应当通过自己担负的功能保证故事发展所必需的转化。同时，他还要在功能的多样化和行动元的多极性之外保证故事的完整统一：虚构影片的人物犹如一条导线，他的作用就是保持一致性和连续性。

尽管为文学提炼的行动元模式可以用于虚构影片中的人物，但是后者与小说人物或戏剧人物之间至少有一点区别。小说中的人物无非是凝结着属性、性格特点、情感和动作的专有名词（无实体的名字）。戏剧人物处于小说人物与影片人物之间：这只是剧本中的纸上人物，但是他能够通过这位或那位演员时而得到体现。因此，一个戏剧人物往往留有一名演员的特征：譬如，在法国，在熙德这个人物身上就注入了钱拉·菲立浦的个性，在阿巴贡这个人物身上就有夏尔·杜兰的影子。

由于多种原因，电影的情况不同。首先，一般观众在大多情况下并不关心剧本的存在：倘若观众有时也知道电影有剧本，那也是在影片放映之后，而人物只存在于银幕上。¹而后，人物在影片中只存在一次，影片内容一旦记录下来，就不再会有任何变化，而在戏剧中，不同的演员就有不同的“体现”，或者对同一名演员来说，不同的演出场次就有不同的“体现”。此外，虚构影片的人物一方面必然具有一个演员的特点（除了在电影制作中较少的重拍片外），另一方面必然体现在一次性诠释中：保留在可供发行的影片终剪版中对所摄镜头的诠释。因此，如果谁也不曾想用“钱拉·菲立浦”代称熙德，那么用演员姓名称呼一位影片人物的情况则司空见惯：我们清楚记得，在弗里茨·朗格的影片《城市特警》（《清算》，1953年）

1 李·马文扮演文斯·斯通，格洛莉亚·格雷汉姆扮演戴比·马什。

中，是李·马文把一壶滚烫的咖啡泼到他的搭档格洛莉亚·格雷汉姆的脸上，而我们完全忘记了人物的名字。原因在于，虚构影片中的人物不能脱离扮演他的演员所具有的形体特征，除非一个人物虽被提及但尚未出现在镜头中，一般来说，这种情况并不多见。

最后，在电影中，人物形象与**明星制**有关，明星制是电影体制运转过程中的特有现象（见埃德加·莫兰的著作《明星》）。在美国电影中登峰造极的明星制存在于一切商业电影中，明星制取决于自己的经济和神话的双重因素，两者相辅相成。电影是要求巨额资本的产业：因此，它追求投资盈利的最大化。这就导致两项做法：一方面是签订合同聘用演员，使他们仅仅效力一家公司，另一方面是减小风险，把赌注押在演员的稳定形象上。如果发现演员擅长扮演一类角色或人物，在往后的影片中就会有意沿袭此举，以保证票房收入。随之形成神话因素：人们为演员打造一个鲜明的形象，把他捧为明星。这个形象凝聚了演员的外貌特点、他以前主演的或可能主演的影片的表演特色、他的“真实”生活或假设如此的生活。因此，明星制力求把演员变为一个人物，甚至是存在于一切影片作品之外的人物：影片人物只是凭借作为明星的另一个人物才得以存在。

如果说虚构故事的人物因为既借重明星这个人物，又借重明星先前扮演的角色而确实从中获得真实感，那么演员则可能在现实中完全迷失：不必说玛丽莲·梦露，就是贝拉·卢高西最终也把自己当成曾在影片中扮演的恶魔式人物，约翰尼·韦斯穆勒也许是带着人猿泰山的特征进了精神病院。

结果，明星制促使虚构故事的安排环绕一个中心人物或一对中心人物展开，而淡化其他人物。因此，与这种体制相联系，许多剧本是按照一个演员的特点专门编写的：这时，人物要为演员“量体定制”。而且，众所周知，聘用演员的一些合同不仅规定影片应当给这位演员的镜头数量，也明确规定他们扮演的人物应当具备的一些特征：我们知道勃斯特·基顿的故事，据说，禁止他面带笑容，我

们也知道关于让·迦本的故事，在战前，他的聘用合同总是要求他死在影片结尾。明星的形象始终滋养人物的性格塑造，反之，人物亦滋养明星的形象。

三、电影中的现实主义

研究电影的现实主义问题时，必须区分开表现材质的现实主义（影像和声音）和影片主题的现实主义。

1. 表现材质的现实主义

在各艺术门类或各再现方式中，电影似乎是最讲现实主义的艺术之一，因为它能够复现运动和时间流程，重现一个情节动作或一个场所的声音环境。然而，单是对这个“原则”的简洁陈述就可看出，衡量电影的真实性仅是**与其他再现形态相比**，而不是与现实相比。如今，信仰电影复制机制的客观性的时代已经过去，巴赞把摹本的影像视为摹本自身的激情时代已经过去。对客观性的这种信仰，既以文字的双关含义为依据（关于摄影机透镜）¹，亦以笃信摄影机这类科学器械必然具有不偏不倚的中性为依据。但是，“影片作为视像与音响再现形式”一章已经充分探讨了这一问题，因此不必在此重述所有论据。

只需提请注意电影的再现形式（它不仅与摄影机有关）受到从技术条件到美学条件的一系列制约。实际上，电影再现形式取决于所用胶片的型号、选用的照明类型、透镜的清晰度、声音的必要选择和分级，也取决于蒙太奇的类型、段落的链接和场景调度。这一切都要求观众掌握大量符码，以便把握映现的影像与现实感知的相似性。电影表现材质的“现实主义”只是大量程式与规则的集合，程式和规则则随时代与文化而擅变。应当指出，电影并非历来就有声音，亦非历来就有彩色，即使电影有了声音或彩色之后，几十年

1 在法语中，“客观性”与“摄影机透镜”是同根词。

来声音和彩色的现实主义亦有可观的变化：20世纪50年代影片的彩色如今显得过分刺目，20世纪80年代初的影片则系统采用清淡柔和的色彩，这多半是时尚使然。而在每一阶段（无声、黑白、彩色），电影都始终被视为现实主义的艺术。这时，现实主义似乎就是较之早先的再现形态增强了真实性（关于这一点，可参阅《蒙太奇》一章）。然而，由于技术创新，也由于永远无法达到完全的真实，这种真实性的增益永无止境。

2. 影片主题的现实主义

然而，说到电影的现实主义，我们也指主题和处理主题的现实主义，正是谈到主题时，人们曾用“诗意现实主义”这一概念为法国战前的一派电影定性，或用“新现实主义”为解放时期的一些意大利影片定性。

现实主义这一术语本身就是多义的，新现实主义则是这种多义性的鲜明实例。

顺便指出，如同一切流派的命名，新现实主义也是批评界事后把一些影片的汇聚提升为理论模式而创造的概念，如今看来，这类影片的数量十分有限。在罗伯托·罗西里尼的影片（《罗马，不设防城市》，1946年，《游击队》，1946年）、维托里奥·德·西卡的影片（《擦鞋童》，1946年；《偷自行车的人》，1948年）、卢奇诺·维斯康蒂的影片（《大地在波动》，1948年；《小美人》，1950年）和费德里科·费里尼的影片（《浪荡儿》，1953年；《强盗》，1955年）之间，如今人们更加注意到它们的风格差异。

新现实主义的捍卫者和阐述者安德烈·巴赞认为，可以用一系列特征界定新现实主义，然而这些特征与其说涉及现实本身，莫若说与传统电影生产整体有关。按照他的看法，这一“流派”的特点是利用外景或自然景拍摄（与摄影棚中的人工搭景对立），使用非职

业演员（与职业演员的“戏剧”表演程式对立），采用那些借鉴美国小说技巧和表现普通人的剧作（与“构思”过于精巧的经典电影情节对立，与身分不凡的主人公对立），淡化情节动作（与传统商业片的奇观性事件相对立）。最后，新现实主义电影恐怕是不用巨额投资从而不受电影体制常规约束的电影，而对立于美国的或意大利战前的超级巨片。

因此，对于巴赞来说，这一组因素就可以确定新现实主义的特性，然而，所有这些因素都可以逐一或全盘受到质疑。

在巴赞引证的影片中，利用外景或自然背景拍摄的只是一部分场景；许多场景实际上是在摄影棚中拍摄的，但是由于与自然背景中的场景混在一起，它们也就貌似实地拍摄的场景。另一方面，在外景或自然背景中拍摄本身并不是现实主义的一个因素；还需在背景中补入社会性因素，使其成为现实主义因素：贫民居住区、被弃置的荒地、渔村、郊区……。而这样一来，埃利克·冯·斯特劳亨的影片《贪婪》（1924年）在摄影棚中搭建的布景便与这些意大利影片的自然背景一样，都是现实主义的。

采用与背景一样“自然的”非职业演员也有局限性，且多有“掺假”，即使他们仿佛真实生活在这里。他们不是职业演员，这并不意味他们无需表演，即演出一段虚构故事，即使这个虚构故事酷似他们的真实生存境况，他们还是身不由己，必须遵从表演的程式。而且，应当指出，还要请职业演员在摄影棚里为他们配音，这大约可以证明他们的“现实主义”表演……还不够现实主义。另一方面，非职业演员只是演员阵容中的一部分，因为影片中也有职业演员。最后，由于要在拍摄当地物色非职业演员，也由于他们水平业余，需要多次排练或多次拍摄，因而大大提高了制片成本，这有悖于巴赞“定义”中的最后一项，即涉及这类影片的技术手段的经济学优势（还有其他因素也与此相悖，尤其是利用摄影棚拍摄和配音）：节约资金仅是一种一厢情愿的表面现象，正如不用摄影棚的做法也是一种表面真实一样。实际上，对新现实主义而言，关键在于隐蔽电影体制的成规，抹去陈述活动的印迹。这也是十分“经典”



新现实主义和它的遗产。
上图：《罗马，不设防城市》（1946年），罗伯托·罗西里尼导演。

中图：《擦鞋童》（1946年），维托里奥·德·西卡导演。

下图：《偷自行车的人》（1948年），维托里奥·德·西卡导演。





上图：《温别尔托·D》（1952年），维托里奥·德·西卡导演。

下图：《萨尔瓦多·吉里亚诺》（1961年），弗朗西斯科·罗西导演。

的手段，我们谈到传统虚构影片时已经看到这种手段的若干实例。

至于说到非戏剧化的故事，新现实主义影片确实摈弃一定的观赏性，并且采用比较缓慢的动作节奏，但是它仍然需要一个虚构故事，这里的个人恐怕也都是由一定的类型选择所确定的具有社会代表性的人物，其依据并无任何纯现实主义可言：譬如，社会边缘人、工人典型、西西里渔民……另一方面，尽管人物的性格特征会有变化，他们的功能则始终如一：无论主人公是去寻找被窃的自行车，或竭力追回一名间谍准备秘送到国外的原子弹机密，我们总会涉及一个“寻找过程”，这个过程紧随搅乱“初始情境”的“劣迹”之后。当虚构故事力求减褪一些“玫瑰色”（民粹主义、社会主题、绝望结局或悲观主义），并且摒弃若干程式时，它只是显得更讲现实主义。而实际上，摒弃旧程式终究会导致新程式的确立。

巴赞对于这种“新”电影形式的热情使他偏于极端，他谈到维托里奥·德·西卡的《偷自行车的人》时宣称：“不再有演员，不再有故事，不再有场景调度，即最终在现实的完美的审美幻象中，不再有电影”。¹“不再有电影”这句话只应从“这无非是电影”这种贬义上去理解，这里指的是程式过于明显以至于令人难以接受和难以“自然化”的一种再现形式，这类程式遭到否定。从这一点来看，时隔不久，新现实主义自己也像“电影”了。

因此，我们以为，巴赞的另一个提法似乎更正确：“我们可以按照各种电影风格所代表的真实性强度区分电影的风格，甚至划分层次。因此，我们把力求在银幕上呈现更多真实效果的一切表现体系和叙述手段称为“现实主义的”²。但是，这个定义要求人们明确认识到，所谓的“更多真实”只是与一个如今已嫌过时的程式体系相比较做出的评价。“真实性的增强”仅仅在于否定程式，但是，正如我们如上指出的，与这种否定同时，也会创立一套新程式体系。

1 安德烈·巴赞：《电影是什么？》，第二卷，第60页。

2 安德烈·巴赞：《电影是什么？》，第二卷，第27页。

3. 逼真性

真实性既涉及文本与常识的关系，涉及这一文本与其他文本的关系，也涉及文本讲述的故事的内在推演过程。

A. 逼真性与常理

首先，可以通过逼真性与常理和公序良俗的关系界定逼真性：逼真性体系始终呈现为符合惯例的形态。因此，人们仅仅认定能够符合一个准则的情节动作才是逼真的，即符合在“绝对命令”¹的外观下表现出常理的这种固定形式之一。譬如，在一部西部片中，当观众看到男主人公一直追踪杀死其父的凶手时，并不会感到惊奇，因为“家庭声誉不可站污”，或者在一部警探片中，侦探排除万难查明罪犯的过程也不会令人诧异，因为“必须坚持到底有始有终”。

结果，逼真性成为一种**审查形式**，因为它以常理惯例为准绳制约着叙事手段的数量或虚构故事体情境的数量²。因此，相当一部分批评家和观众认为路易·马勒的两部影片不像真的，因为它们表现的是有悖常理的人物：一个安安稳稳的年轻母亲竟然教唆性事（《好奇心》，1971年），一名既天真又诡诈的少女竟然去卖淫（《雏妓》，1978年）。逆乎常理的事物往往是不真实的，因为它违逆常理，违背**常规**。但是，常理可能变化，逼真性也会随之变化。

B. 逼真性的结构体系

再者，依据可能制约人物行动的准则，逼真性还包含影响人物行动的若干规则。公众认可的这些规则尽管从未被解释，但是实用，以至于一段故事与支配故事的逼真性系统的关系大致无需言明。西部片结尾的**枪战**符合严格的规则，如果我们不希望观众觉得情境不像真的，或者觉得导演过于随意，我们就必须恪守这些规则。而无论是在西部片中，还是在现实中，都无从解释为什么主人

1 康德术语，指在普遍规律下的行动。

2 为更详细理解“逼真性”概念，可参阅克里斯蒂安·麦茨：《言说和所言：电影的逼真性趋向衰落？》，《电影泛语言》，第235—252页。

公必须独自一人走在大路中间和等待他的对手掏出手枪。

另一方面，可预见的事物被认可是逼真的事物。反之，观众绝对无法通过故事或通过惯例预见到的事物，则会被判定为不逼真的事物，而“不逼真”的情节动作似乎是叙事源为达到特定目的所出的奇招。譬如，如果我们希望“骑兵赶来援救被印第安人包围的牧场”这一情景显得逼真，就应注意在叙述中引入若干场景，以表明要塞离此不远，且指挥官对这场战事了然于胸。因此，逼真性与故事内部各个情节的动作理据密切相关。从而任何故事体单元都有双重功能：直接功能和延后功能。它的直接功能各不相同，而它的延后功能则是悄然准备另一单元的到来，成为另一故事单元的理据。

在让·雷诺阿的影片《母狗》（1931年）中，主人公莫里斯打算平心静气地劝说靠他供养但对他不忠的女人露露。当莫里斯慢慢说理时，露露正用裁纸刀裁开一本厚书中的书页。这个动作是逼真的，因为在此之前露露的无所事事已有表现：易言之，她的无所事事为她卧床读书和裁开书页提供了理据。

而忍无可忍的莫里斯用这把裁纸刀扎死了露露，这场谋杀是逼真的，因为莫里斯这个人物已有“心理”和道德动机，再者，也因为犯罪的凶器就在现场，既“偶然”又“自然”。

“裁开书页”这一段落的直接功能是表示露露的懒散和无聊，延后功能则是“自然而然”引出后面的谋杀。

如果说在故事体中前因似乎决定后果，那么在叙述的建构过程中则是后果确定前因。在我们所举的实例中，莫里斯并不是一上来就因为露露用裁纸刀裁开书页而用这把小刀扎死她，而是因为后来她随后将被莫里斯杀死才让她先摆弄这把裁纸刀。通过这种方法，叙述布局更显巧妙，且体现在几个方面。布局巧妙首先表现为故事体单元的双重功能，即在一定程度上可以两次作用一次完成。布局巧妙，还因为一个单元可以是多重制约元素，或受到多重制约：实际上，一个单元或者可以是散现于叙述中的若干后续单元的前提，

或者本身取决于前面一些单元的需要。布局巧妙，还在于可以把后果确定前因的叙事关系反转为原因决定后果的故事体动机。这样一来，叙述就可以把叙事过程中确定的人为的和随意性的关系化为由故事体的事件所确定的逼真和自然的关系。由此看来，逼真性只是使叙述的随意性自然化和真实化（显得真实）的一个手段。用杰拉尔·热奈特的公式来说，如果一个故事体单元的功能是它刻意表现的内容，那么它的理据则是为隐蔽自己的功能而必须的因素¹。在“透明性”叙述的最成功的情况下，“逼真性是一种暗含的不费笔墨的理据”，因为这种理据属于常理和常规，所以不必显现在叙述中。

C. 逼真性作为文本集合体的效果

如果说逼真性的界定与常理或常规有关，那么它的界定也与其他文本有关（而两者相辅相成），因为这些文本始终力求通过相互融合形成一种常理。因此，一部影片的逼真性在诸多方面有赖于前已问世的影片：人们对于在以往作品中曾经见识的东西就会信以为真。我们在前面已经指出，逆乎常理的事物大多不像真的，但这只是它们首次或最初几次出现于影片时才如此：一旦它们多次出现于影片，它们就会显得正常和逼真。

若以人物的逼真性为例，我们则已经指出，通过演员和人物的相互影响，人物的逼真性与演员以往扮演的角色息息相关，也与已趋定型的明星形象息息相关：让-保罗·贝尔蒙多在乔治·劳特奈导演的《警察或流氓》（1978年）中扮演的十分怪诞的人物之所以“站得住”，具有真实感，只是因为贝尔蒙多在此前的多部影片中曾经扮演过这类人物。20世纪70年代末，充斥在法国影片中的许多与社会生活格格不入的青年人物形象大获成功，且颇具逼真性，部分原因来自与经济危机时期密切相关的社会现状。但是，青年人、无政府主义者、失业者、颓废派和极左分子（以及嬉皮士残余）的这种电影化化身显得尤其逼真的原因，还在于他们一再出现于这个时期

1 热奈特：《修辞格Ⅱ》，第73—75页。

的一批影片中：这种形象的成功并不在于其自身的逼真性，它的逼真性恰恰来自它的成功，显然可以从意识形态角度（而不是从真实角度）分析这种成功。

因此，我们可以说，逼真性不是依照现实真实确定的，而是按照已确定的文本（影片）确定的。逼真性更重表述，而非实录：这就是**文本集合体的效果**。由此可见，逼真性的依据就是表述的反复重现，无论在常理方面，还是在文本总合方面：况且，正是由于这个原因，逼真性始终是一种审查形式。

结果，显而易见，作品内容的确定实质上主要与以往的作品有关（或仿效，或反拨），而后才有赖于对现实的“更细致”或“更真实”的观察。因此，应当把逼真性理解为一系列文本中的普泛化内容的一种形式（即一种编排）。因此，逼真性的变化与演进离不开原有的逼真性体系：“与社会生活格格不入的青年人”的人物无非是几十年前“流氓”形象的新变种，这种人物的电影中的意义远远超越他的社会意义。在逼真性的这种演进中，新体系之所以显得“真实”，只是由于旧的体系被宣布过时，且作为老套程式受到贬斥。然而，新的体系显然依旧是约定性程式。

4. 类型效果

因此，既然说逼真性是**文本集合体的效果**，那么表现形式和内容都彼此近似的一系列影片中，这种效果就更加稳定，正如在一种类型影片范围内的情况：就逼真性而言，这里有一种**类型效果**。这种类型效果具有双重影响。首先，它可以借助一部又一部影片，通过同一故事体参照物的历久性和“典型”场景的反复性强化逼真感。在西部片中，主人公的荣誉准则或印第安人的活动方式颇显逼真，一方面因为它们是固定的（在一段时期内，这种类型影片只知道一种荣誉准则和印第安人的一种行为），另一方面因为它们总是按照惯例反复出现，从一部影片到另一部影片鲜有变化。

再者，类型效果有助于确立一种具体类型片所特有的逼真性。每一种类型片都有自己的逼真性：西部片的逼真性不同于音乐歌舞

片的逼真性或警探片的逼真性。假如，在一部西部片中，主人公的敌手当众蒙羞之后承认失败（这在歌舞喜剧片中是完全真实的），那就不像真的，而假如在歌舞喜剧片中对手试图杀死嘲弄他的人，那也不像真的。因此，著名的“类型法则”只是在一种类型片内才有价值，就逼真性而言，这些法则只是在属于这种类型的影片整体中才起作用。

类型效果的这种双重影响只是在逼真性相对稳定的情况下才有效力，这是类型片的内聚性所必要的稳定。但是，这并不意味着一种类型片的逼真性一成不变，毫无变异形式：逼真性的一些特点可以有所演变，但是必须尊重和保留一定数量的其他特点。自西部片问世以来，其逼真性已有很大修改。但是，这种修改（这对无论何种类型片都是有价值的）往往更倾向于自己的逼真性的延续，而不是更如实贴近现实。

在萨姆·佩金帕的影片《高原游侠》（《午后枪声》，1962年）里，两个主人公为获取保险金，请他们的雇主按规定格式起草了一份合同，他们为了认真细读，都不得不戴上眼镜。这种官僚主义的认真模样和这种老气横秋的神情似乎比“传统”主人公永远青春的形象和重视语言的处理手法更写实，更逼真，但是这并不影响佩金帕的影片中的主人公仍然象他们的前辈一样按老一套规矩行事（荣誉准则、注重风度、追求公正……）。

几年之后，意大利西部片又将挑战“超西部片”的程式（《高原游侠》属于“超西部片”），以确立新的程式。

四、真实印象

以前常说，在各种再现形态中，构成电影特性的因素就是从观看影片中获得的真实印象。“真实印象”的虚设原型就是观看卢米埃尔影片《火车到站》（1895年）可能给第一批观众造成的惊恐，这种



类型效果：美国黑色电影的三个方面。

上图：《疤面大盗》（1932年），霍华德·霍克斯导演。

下图：《夜困摩天岭》（1941年），拉乌尔·瓦尔什导演。



《神威警探网》(1951年), 布列塔尼·温达斯特和拉乌尔·瓦尔什导演。

“真实印象”曾经是关于电影的许多思考和争论的核心问题，这些思考与争论旨在确定电影的特性（与绘画对立，与摄影对立……），或者界定真实印象本身的技术和心理依据，并且通过观众对影片的态度分析真实印象的后果。

观众在观看一部影片时所感受到的真实印象，首先来自影片物质材料（影像和声音）的**感知丰富性**。就电影影像而言，这种“丰富性”既来自为观众展示客体实象和大量细节的摄影影像的极度精确性（人们知道，一幅照片比一帧电视影像更“精细”，信息量更丰富），也来自为这些实象增添静态照片所不具备的密度和质感的复现运动：在影片放映过程中，当影像突然停格时，人人都会有影像扁平 and 深度失落的感觉。

因此，运动的复现在真实印象中占有重要地位，所以电影学研究所的心理学家们（A.米绍特·冯·登·贝尔克、亨利·瓦龙……）特别认真研究了运动的复现。这是从工艺方面调节电影机械的结果，使每秒移动一定数量的固定影像（即画格，默片时代为每秒18个画格，有声影片为24个画格）；这种移动使若干生理心理现象发挥作用，造成连续运动印象。**似动**效果在这些现象中首当其冲：当彼此有一定间隔的光点顺序交替燃亮时，我们“看见”的是一道连续的光，而不是一串断续的光点，这就是“似动现象”。观众通过心理作用在原本只有不连续性和固定性的地方重建连续性和运动：在电影中，这种效果产生于两个固定画格之间，电影观众弥合了记录在两个接续画格上的一个人物的两个动作姿态之间存在的间距。

不应混淆**似动**效果与视像暂留现象。前者在于通过心理作用弥合实际的间距，后者则来自视网膜细胞的相对惰性，映在视网膜细胞上的一道光影印迹不会立刻消失，还会保留片刻（譬如，当我们定睛观看一个特别明亮的物体后闭上眼睛，或者在黑暗中来回晃动点燃的香烟而“看到”光的曲线时，就是这种情况）。

与常见的论断相悖，视像暂留原理在电影的感知中实际上

不起任何作用。

况且，应当指出，复制运动的表象，实际上就是复现运动的现实：一个被复现的运动就是一个“真实的”运动，因为在两种情况下视觉形象是相同的。

电影在感知方面特有的丰富性也来自影像和声音的并存，声音为被再现的场景重添音域（在绘画和小说中没有这种情况），从而营造出尊重原场景的全部感知条件的印象。这种印象因声音的复现和运动的复现具有同样“惊人的忠实性”而尤为明显。

如果说影片物质材料在感知方面的丰富性是电影创造的真实印象的基础之一，那么观众在影片放映时的心理状态又会加强这种真实印象。就真实印象而言，这种心理状态可以取决于两个方面。一方面，观众知道他的醒觉阈下降：他意识到自己是在一个演出大厅中，从而暂停一切活动，部分放弃一切现实体验。另一方面，影片通过影像的连续疾速的流动（有关这些问题可参阅本书讨论认同问题的章节），使视觉和声音的印象扑向观众（这就是我们所说的感知丰富性）。

但是，除了与影片的物质材料和观众所处的特殊心态相联系的感知现象之外，还有其他因素可以造成真实印象。真实印象亦以虚构而成的故事体世界的严密结构为依据。故事体世界以逼真性体系作为坚实的基础，每个虚构元素似乎都符合有机需要，似乎对假设的现实来说都不可或缺，从而这个故事体世界便具有一个可信世界的坚实感，其结构性、人工性和随意性则隐而不露，凸现自然感。况且，我们已经指出，这种自然感大多取决于电影的再现形态，取决于影像在银幕上的流动，这种流动形式可以为虚构故事造成事件自然涌现和现实“自然存在”的表象。

自然涌现的部分起因在于影像的流动，自然涌现与虚构世界的严密结构和坚实感并不矛盾：它是创建虚构故事的组成部分。正因为虚构世界似乎涌现在眼前和遵循偶然性，所以显得

确实可靠，造成真实印象。假若虚构世界过于分明，安排的痕迹过于明显，它就显得仅是虚构，仅是没有深度的人为巧饰。

再者，图像性再现系统、电影所特有的剧场设置、初级认同和次级认同现象（即与摄影机认同、与人物认同；关于这一点，请参阅本书讨论这一问题的章节，尤其是“认同与结构”一节）使观众仿佛置身于被再现的场景之中，似乎亲身参与他所目睹的情境。让-皮埃尔·乌达尔把观众仿佛置身于场景中的效果定义为有别于**真实印象效果**的**实在效果**。他认为，真实印象效果取决于再现体系，尤其取决于电影继承的西方绘画透视体系，而实在效果则取决于下述事实，即观者主体的位置被刻入和括入再现系统内部，仿佛与再现系统同属一个空间。观众的这种融入状态使他感知的似乎不再是再现元素，而是事物本身。

真实印象的不同因素互为补充，使真实印象似乎早已成为界定电影特性的一个基本依据。由此，安德烈·巴赞或阿梅代·埃弗尔一类电影理论家和美学家认为，可以把真实印象奉为一种审美规范，似乎违背这条规范就会损害“电影影像的本体论”或电影的“自然使命”¹。关注**透明性**的这种意识形态（有关这个术语可参阅本书第二章第三节）特别促使安德烈·巴赞狂热宣扬新现实主义，泛而言之，这种意识形态成为大部分传统批评文论或主张的潜在依据，按照这种主张，除了若干次要细节之外，电影的影像和语言可以呈现出现实的忠实和自然的摹写。

20世纪70年代左右，自《电影伦理》杂志问世后，宣扬**解构**的批评潮流批驳了这种强调电影再现形式的真实印象和假设的透明性的这种文美感²。这种批评潮流力求一方面证明真实印象的人工性，另一方面证明透明电影这种为追求表面的自然感而隐匿影片加工过

1 参阅安德烈·巴赞：《摄影影像的本体论》和《完整电影的神话》，《电影是什么？》第一卷，第9—22页；阿梅代·埃弗尔，《电影中的神：宗教影片美学问题》；“罗贝尔·布莱松的宇宙”，《罗贝尔·布莱松的影片》（扬·卡梅伦主编），第6—24页。

2 譬如，可以参阅让-路易·科莫利：《电影基本设置的意识形态效果》，载于《电影和方法》，第二卷，第531—542页。

程及其先决条件的作法的意识形态意义。这种批评潮流意在呼唤与唯心主义的写实主义电影相对立的唯物主义电影，力求运用影像的空间结构抵销透镜产生的透视效果，并且通过“结构中的组接”颠覆传统电影通过“隐性”组接获得的线性镜头编排方式。

尽管宣扬解构的流派有自身的局限性（真实印象不限于透视效果和镜头变化的流畅性），它毕竟有利于重新思考电影真实印象和一种唯心论电影观念，并且避免两种危险：一方面是单纯考虑内容的危险（把影片的意义仅仅归于明确的意识形态主题），另一方面是形式主义的危险（似乎表意过程独立于任何内容或任何意识形态）。

从各个层面思考电影真实印象（与一个再现体系及其潜在的意识形态有关的工艺、心理和生理方面的决定性因素）至今仍具现实性，因为一方面这种思考可以剖析人们一贯主张的电影透明性理念和电影对现实保持中性的理念，另一方面，为深入理解作为社会性再现机器的电影体制的运转与调谐，这种思考始终具有根本性意义。

说到这里，应当指出，对于电影真实印象的思考稍许掩盖了观众对电影影像的另一个基本方面的注意（这一点未必与前者相矛盾）：影像“欠缺真实”。确实，电影影像所以令人着迷和攫住观众，一部分原因就在于它兼有再现的完整性（以写实方式再现事物）和物质形态的稍纵即逝性（光影和声波）。影像要求观众不仅作为一个普通旁观者，还要成为笃信再现物的人，因为他或她心里明白这种再现形式缺少实体性。

参考读物

1. 叙事电影

1) 再现客体的社会价值：

克里斯蒂安·麦茨，“图像与教育学”，“超越类似，影像”，《电影表意散论》卷二，克林克西科出版社，1972年。

2) 追求正统

让·米特里,“剧作探讨”,《电影美学与心理学》卷二,大学出版社,1965年。

3) “叙事性与非叙事性”的对立

克里斯蒂安·麦茨,“现代电影与叙事性”,《电影表意散论》卷一,克林克西科出版社,1968年。

多米尼克·诺盖,《实验电影赞》,乔治·蓬皮杜中心,1979年。

皮埃尔·贝洛,《视听叙述》,巴黎,阿芒·科林出版社,2005年。

4) 叙事性和电影性

安德烈·巴赞,“非纯电影辩”,《电影是什么?》,塞尔出版社,1975年。

克里斯蒂安·麦茨,“影片现象之内,电影”,《语言与电影》,拉鲁斯出版社,1971年,信天翁出版社,1978年。

弗拉基米尔·普罗普,《俄国童话故事形态学》,“观点”文集,索伊出版社,1970年。

弗朗西斯·瓦诺伊,《文字叙述,影片叙述》,纳当出版社,1989;阿芒·科林出版社,2005年。

5) 观众的元心理学

克里斯蒂安·麦茨,《想象的能指》,《10/18》丛书,UGE出版社,1977年。

6) 社会再现形式和意识形态

马克·费罗,《电影与历史》,“媒介”文集,巴黎,德诺埃尔-孔蒂耶出版社,1977年。

皮埃尔·索尔兰,《电影社会学》,巴黎,奥比耶出版社,1977年。

集体撰写,“青年林肯”,《电影手册》,第223期,8月9月号,1970年。

集体撰写,“历史电影”,《文化》杂志,联合国教科文组织,1977年。

2. 虚构故事片

1) 参照体问题:

奥斯瓦尔德·杜克洛、茨维坦·托多罗夫,“参照”,《语言科学百科词典》,巴黎,索伊出版社,1972年。

罗杰·奥丹,《论虚构》,布鲁塞尔,德博克大学出版社,2000年。

2) 叙述,叙事,故事体

雷蒙·贝卢尔,“论陈述”,《影片分析》,信天翁出版社,1980年。

皮埃尔·贝洛,《视听叙述》,巴黎,阿芒·科林出版社,2005年。

杰拉·热奈特,“叙述的界线”,《修辞格II》,巴黎,索伊出版社,1969年;“叙述的话语”,《修辞格III》,1972年。

克里斯蒂安·麦茨,“叙事性现象学管窥”,《电影表意散论》卷I,巴黎,克林克西科出版社,1968年。

3) “作者论”

集体撰写:《作者论》,自由场出版社,1972年。

4) “故事和表述”的区别

埃米尔·本维尼斯特,“法语动词中的时间关系”,《普通语言学问题》卷I,巴黎,伽利马尔出版社,1972年。

克里斯蒂安·麦茨,“故事和表述(两种窥视癖注释)”,《想象的能指》,《10/18》文丛,UGE出版社,1977年。

5) 程序的概念

罗兰·巴尔特:《S/Z》,巴黎,索伊出版社,1970年。

杰拉·热奈特,“叙述的话语”,《修辞格III》,索伊出版社,1972年。

蒂埃里·孔塞尔,“影片加工II”,《交流》第23期,索伊出版社,1975年。

马克·维尔奈,“影片交易”,《美国电影》卷一,巴黎,弗拉玛翁出版社,1980年。

6) 功能的概念

弗拉基米尔·普罗普,上述著作。

罗兰·巴尔特,“叙述结构分析引论”,《交流》第8期,1966年。

克罗德·列维-斯特劳斯,“阿思德瓦尔的身姿”,《结构人类学》卷二,巴黎,普龙出版社,1973年。

7) 人物

皮埃尔·贝洛,《视听叙述》,巴黎,阿芒·科林出版社,2005年。

A.J.格雷马斯,“关于行动元模式的思考”,《结构语义学》,巴黎,拉鲁斯出版社,1966年。

埃德加·莫兰,《明星论》,巴黎,索伊出版社,1957;第2版,“视点”文集,1972年。

3. 现实主义

1) 表现形式的材质

克里斯蒂安·麦茨,“论真实印象”,《电影表意散论》上卷,巴黎,克林克西科出版社,1968年。

2) 逼真性

克里斯蒂安·麦茨,“言说和所言”,《电影表意散论》上卷,巴黎,克林克西科出版社,1968年。

3) 功能与理据

杰拉·热奈特,“形似与理据”,《修辞格II》,巴黎,索伊出版社,1969年。

第四章 电影和语言

一、电影语言

前三章很少涉及“电影语言”的概念。这可能显得逆于常理。实际上，电影语言这个概念是电影美学提出的一切问题的交汇点，而且自电影问世以来即如是。就全局意义而言，这个概念用于设定电影作为艺术表现形式的存在。为了证明电影确实是一门艺术，曾经必须赋予电影一套有别于文学和戏剧的独特语言。

但是，赋予电影一套语言，这就难免从语言层次滑向语法层次，使电影结构僵化，因此，由于“语言”这个词的十分含糊性，使用“语言”谈论电影已经造成许多误解。这种误解贯串在迄今为止的电影理论史中，并且借助“电影语言”、“电影文法”、“电影文体学”和“影片修辞学”等等概念找到了各自的表达式。

这些争论的理论挑战并无任何学究气。至关重要的是认识电影如何作为表意手段发挥作用，而有别于其他语言和表现性体系；因此，理论家的一贯思想就是反对任何把电影语言等同于词语语言的企图。但是，如果说电影的运作方式明显有别于词语语言，而且这是大家认可的见解，那么电影是否因此是皮埃尔·保罗·帕索里尼喜欢说的一种“现实语言”呢？易言之，电影是否完全失去了语言的品格？抑或能否在不陷入标准文法的窠臼中确切说明它们？

1. 一个旧概念

“电影语言”这个说法不是与电影符号学一起出现的，甚至早于马塞尔·马尔丹以此为题出版于1955年的那部著作¹。在里乔托·卡努杜和路易·德吕克这些早期电影理论家的笔下，在俄国形式主义派关于电影的著述中，我们已然可见这一说法。

尤其是法国美学家曾经严加区别电影与词语语言，把电影界定为一种新的表现手段。电影和词语语言之间的这种对立性是阿贝尔·冈斯的《光的音乐》这篇宣言的核心内容：

“我一再重申：在我们当代社会中，话语已经不再包含其真理性。偏见、道德观念、偶然事件和生理缺陷剥夺了有声语汇的真实涵意……因此，需要长期缄默，以便忘记陈腐衰朽的旧词汇，因为其中最美的词汇也不再有生动的形象，为了让现代力量与知识的巨流重放光彩，需要寻找新的语言。电影应运而生。……正如十八世纪的形式悲剧一样，确实应当给未来的电影制定严格的法则，一种国际性文法。唯有紧裹在技术难题的紧身衣中才能显现出天才的光彩”²。

这种新语言的基本特性是它的普泛性；它允许超越纷杂的各民族语言形成的屏障。它实现了“视像化世界语”的旧梦：路易·德吕克在《电影之友》一文中写道：“电影通行无阻，对于各族人民来说，这是伟大的交谈手段”。这种“光的音乐”无需翻译，人人理解它，它使我们重新见到泛语言活动的一种“自然”状态，这种自然状态先于常规语言的任意状态：

“通过增强**影像表现手段**的人格意义，通过增强唯有绘画和雕塑为我们保留至今的这种意义，电影将采用无可置疑的文字

1 指马尔丹的《电影语言》一书，中译本，中国电影出版社1980年版。

2 阿贝尔·冈斯：《光的音乐》，载于《电影的艺术》（1927），引自皮埃尔·勒米尼埃《电影艺术》，第60—61页。

铸造出真正的普泛性语言。为此，它必须把生活的全部“具象表现”（即艺术）重新引向一切激情之源，通过运动，在生活原生态中，寻找生活本身……新的、青春的和不断探索的电影正在寻找自己的声音和自己的语汇。而且，它把我们和我们获得的全部复杂心理引向真正伟大的语言，这是一种真实的、原生态的、综合性的和排除声音分析的视觉形象语言。”¹

里乔托·卡努杜，《影像工厂》，1927年

卡努杜、德吕克和冈斯首先是批评家或电影导演。他们的展望具有促动作用；他们力求证明电影的复杂性，把它命名为“第七艺术”，提高它的身价，实行系统的分野策略。卡努杜声称“我们不寻求电影和戏剧的类似。没有任何类似”。他以为，电影就是所有其他艺术门类久已向往的完整艺术。

阿贝尔·冈斯认为，“把我们引向原始表意文字的影像语言尚未完善，因为我们的视力尚未与之适应”。

在一定意义上说，这并非真正的电影理论化的尝试；况且，对“语言”的提及，除了具有一定预见性之外，尚属随意性的隐喻。主要应当在贝拉·巴拉兹和苏联理论家的著作中寻找关于电影作为语言的思考的最初依据。

但是如果我们的讨论范围仅限法国，那就可以说理论化意向在让·爱浦斯坦的著述中表现得尤为明显，他在撰写的大量美学论文中始终宣扬建立一门真正的电影“哲学”的必要性：他在《你好，电影！》（1923）一文中写道，“电影哲学尚待创建”²。

爱浦斯坦从路易·德吕克那里拿来**上镜头性**概念，并如是定义：“我把通过电影复制方式使精神特质得到增强的事物、人和灵魂的一切方面称为上镜头性。而未从电影复制方式中获得增值的方面就不具上镜头性，就算不上电影艺术一部分”。

1 里乔托·卡努杜：《影像工厂》，巴黎，施龙出版社，1927年，引自勒米尼埃《电影艺术》，第34—35页。

2 让·爱浦斯坦：《你好，电影》，引自马塞尔·莱比埃《理解电影》，第261页。

我们看到，这里仍以常规研究角度为主。况且，爱浦斯坦的哲学主要属于作者的美学和影片创作诗学，而不属于普遍性理论概括。

电影美学产生于**无声**时代，这对影片表现形式的普遍认可的观念有所影响。电影首先是影像的艺术，一切非影像因素（言语、文字、音响和音乐）都应当接受影像的优先作用。按照这种标准，最“电影化”的无声影片是完全不用语言的影片，因此也是不必插入字幕的影片，譬如，F. W. 茂瑙的《最卑贱的人》（1924年）。人物应当尽量少说，这就限制了叙事影片对主题和情境的选择，但是对“先锋派纪录片”影响不大。人们往往给这些无字幕的影片贴上“纯电影”的标签，以标明其独特性。

有声片的出现大大动摇了影像的这种独霸地位。但是，在美学方面，这一“新来户”曾经长期被视为应当归顺的闯入者，持这一观点的人既有查理·卓别林、谢·米·爱森斯坦等电影艺术家，也有批评家。

2. 早期理论家

这里无法详述电影理论的历史，为此应当撰写一部专著。在研究为确定电影语言的基本观念发挥了决定性作用贝拉·巴拉兹和苏联人的著述之前，应当提及雨果·闵斯特贝格在1916年于纽约出版的著作《电影：一次心理学研究》。闵斯特贝格以非凡的睿智分析了影片感知的心理学机制，包括深度和运动问题，以及注意、记忆、想像和情感的作用（参阅本书第五章）。他也力求确定电影的特性，他认为，这一特性使外部世界扬弃具体的局限，“摆脱空间、时间和因果关系的物质形式的束缚，适应我们心理经验的自由驰骋”¹。

匈牙利美学家贝拉·巴拉兹在发表于1924年的第一部著述《可见的人》中，才直接研究了电影语言问题。

1 雨果·闵斯特贝格：《电影：一次心理学研究》，第82页。闵斯特贝格最后宣称，电影比其他任何一门艺术都“注定要通过自由和快乐的心理游戏征服外部自然”。



20世纪20年代无声电影的影像语言。

上图：《最卑贱的人》（1924年），F.W.茂瑙导演。

下图：《浮士德》（1924年），F.W.茂瑙导演。



上图：《惨无人道》（1924年），马塞尔·莱比埃导演。

下图：《厄舍古屋的倾塌》（1927年），让·爱浦斯坦导演。

贝拉·巴拉兹在后来发表的《电影的精神》(1930年)和《电影,一门新艺术的本性和演进》(1948年)这两部著作中深化了自己最初的分析。在“语言新形式”一节中,巴拉兹首先讨论了下述问题:“电影何时和如何通过运用与戏剧基本不同的方法,使用与戏剧不同的形式语言而成为一门独特艺术?”作为答案,他提出标志电影语言特性的四项基本原则:

——在同一场景内,观众和被再现的场景之间的距离是可变的,从而,容纳在景框和影像构图中的场景的大小亦可变化;

——场景的完整影像可以再划分为一系列细节镜头(分镜原则);

——在同一场景的流程中,细节镜头的取景可以有变化(视角、景别);

——最后,蒙太奇的运作可以保证细节镜头排列有序,蒙太奇不仅使各个完整的场景顺序衔接,而且使同一场景中最小的细节镜头亦顺序衔接。由此构成的完整场景,仿佛把一幅时间银嵌画的各个元素按照时序排列在一起。¹

后来,聚集在国立电影学校(列夫·库里肖夫领导的第一座电影学校)的苏联理论家和电影导演又把蒙太奇的这种功能系统化,普多夫金是这样描述的:

“导演把分散的片段组接起来,建构一个完全由他自己创造的理想的影片空间。他把可能是在不同的真实空间中拍摄下来的各单独元素汇聚和组合为一体,以创造一个影片空间。”²

当然,普多夫金、爱森斯坦和维尔托夫的分析方法会有差异,

1 可参考英译本《电影美学》,第30页,中译本《电影美学》第18页,中国电影出版社2003年9月第2版。三个版本的文字有出入。——译者注

2 普多夫金:《电影技巧和电影表演》,英译本,第87页。

甚至对立性矛盾,但是他们始终一致承认蒙太奇的主导作用,因为“仅仅展示人人可见的事物并无任何意义”。(参阅本书第二章,第56—61页,“爱森斯坦的蒙太奇观念”)

但是,“电影语言”这个假设是在1927年由OPOIAZ(诗歌语言研究会)的六名成员出版的五篇论文集《电影诗学》中得到最明确的阐释。在《论电影基础》一文中,尤里·梯尼亚诺夫明确指出“电影并非如实呈现可见的世界,而是具有语义的相关性,否则电影将仅仅是一种活动照相。只有当可见的人和可见的物具有语义符号的属性时,它们才是电影艺术的一个元素。”¹

这种“语义相关性”是通过风格转化手段实现的:“人物和事物在影像中的相关性、人物之间的相关性、整体和部分的相关性、通常所说的‘影像构图’、拍摄时的取景角度和人物事物的透视关系,最后是照明,都有重要意义”。通过调动这些形式参数,电影把自己的基本素材,即可见世界的影像,转化为自己特有语言的语义元素。

梯尼亚诺夫还预见到帕索里尼的电影语言概念,他写道:“无论这一点显得多么奇特,如果我们对电影与语言艺术加以类比,那么,唯一合理的类比将不在电影与散文之间,而在电影与诗之间。”

鲍里斯·艾肯鲍姆在《电影风格学问题》中指出,“不可把电影视为纯粹的非语言性艺术。那些有意捍卫电影而反对文学的人往往忘记电影中被排除的因素只是有声的语汇,而不是思想,不是内在的语言”。²按照这一假设,读解影片需要同步的感知工作,这项工作就是揭示出构成一切思维活动特征的内在语言:“电影的感知活动是从观察物象和可见运动到诠释影片和建构内在语言的过程。……观众应当完成一项复杂的工作,以便把各个镜头连成一体(构成电影语句和电影句段”。因此,他提出如下定义:“归根结底,电影与其他各门艺术一样,也是形象化语言的特殊系统”(因为,一般而言,

1 尤里·梯尼亚诺夫:《电影基础》,载于《电影手册》,220—221期(1970年,5月、6月),第58—68页。

2 鲍里斯·埃亨鲍姆:《电影风格学问题》,《电影手册》,220—221期(1970年,5月、6月),第70—78页。

电影是作为“语言”来应用的)。这意味着电影是否作为一个表意系统,将取决于使用者的意向。

但是俄国形式主义者认为,只有以风格化方式转写现实世界,才有艺术,从而才有电影“语言”。只有结合使用一些表现性手段才能完成这种转写,表现手段的使用则取决于传达一定涵义的意图。

“电影—语句”、“电影—语义学”、“电影—风格学”、“电影—隐喻”,所有这些术语都标志着构成这些理论家的研究特点的一般探索活动。这一探索活动随着制定“电影语法”的尝试纷纷出笼而更加深入。

3. 电影语法

电影的各种“语法”基本上是在法国解放时期之后发展起来的,那时,从艺术方面推广电影的做法开始受到更普遍的承认。因此,电影当时已经是具有一门语言的独立艺术。为了深入认识这种语言,似乎有必要探讨它的主要修辞格式。

教科书式的手册指南的大量涌现与电影俱乐部和普及教育运动的蓬勃发展直接相关。应当向广大观众讲解电影,因为电影是拥有广泛观众的独占鳌头的真正大众艺术,广大观众不像内行那样观看影片,但是不乏对一种语言的直觉。

这场运动尤其显示出法国和意大利的特色;但是,运动的始作俑者似乎是英国人雷蒙·J. 斯泼梯斯伍德,他是于伦敦出版的《影片语法》(1935年)一书的作者。斯泼梯斯伍德的贡献是从教学角度系统论述了爱森斯坦和鲁道夫·爱因汉姆(《电影作为艺术》,1932年)新发表的著作。

斯泼梯斯伍德列出影片结构分析表和影片艺术效果综合图表,把各种具体元素区分为光学元素和非光学元素,又把非光学元素区分为动态元素和静态元素等等。但是,他认为,至关重要的是确定可以为正确的电影语言服务的美学原则。¹

1 雷蒙·J. 斯泼梯斯伍德:《影片语法》,第29页。

在法国电影理论界，安德烈·巴托米谬（《论电影语法》，1946年）和罗贝尔·巴塔叶博士（《电影语法》，1947年）肯定是最知名的两位作者。罗杰·奥丹充分证明了这类电影语法模式取自实用教学规范语法¹。这里所说的电影语言不是对比于一套常规语言，而是对比于文学；关键在于使影片语言符合“好作者”的用法。电影语法的宗旨是认识制约影片结构的基本规律和恒定法则，从而掌握一种“适宜的电影风格”，甚或“圆融的风格”。这些语法列出了应当找出的纰漏和重大失误的清单，当然，导演有意创造的独特“风格效果”除外：

“譬如，从全景跳到特写镜头可能构成一个有意造成的错接，以便通过出乎意料感和视觉冲击力吸引观众的注意”（安·贝托米奥语）。

据此，罗贝尔·巴塔叶提出下述定义：“电影语法研究那些指导电影艺术通过构成一部影片的一系列活动影像正确传达思想的法则”。

因此，这些语法以文字语言的传统语法规范模式为依据。它们宣扬一种形似美学，即透明化美学（“最好的技巧是看不到的技巧”）和真实美学（“影像应当具有真实感”），众所周知，这种以不显形迹的技巧为依据的透明化美学在电影中举足轻重。

这些语法提倡的电影语言分析，处处借鉴自然语言的语法。它们照搬自然语言的术语和研究方法：它们从镜头（=词汇）出发，列出镜头景别（词语分类），确定镜头应当构成段落的方式（=“电影语句”），罗列标点符号。

但是，这些语法的作者清醒意识到它们的分析只具**类似性**。譬如，罗贝尔·巴塔叶明确指出，“无需一一对应印刷标点符号和光学

1 罗杰·奥丹：《语法模式、语言学模式和电影语言研究》，载于《20世纪手册：电影和文学》，第9—39页。

衔接方式，选择一种衔接方式并不像选择标点符号那样有必然性”。他避免把镜头简单等同于词汇，当然，他认为两者是可比的：“每个词汇提示一个概念，同样，每个镜头展示一个概念”；但是，他也强调两者之间的区别：“词汇基本是理性的，反之，镜头基本是物性的”。解说这种对立时，往往引发争议，但是罗贝尔·巴塔叶为镜头下的定义似乎比较贴切：“镜头是一个简单概念的视觉化再观”，这个定义考虑到镜头对观众产生的效果，因为在镜头掠过银幕的一刻，观众仅能感知单一的概念。另一方面，他强调不能孤立研究一个镜头，因为一个“镜头在思考机制中的作用基本取决于它在镜头序列中占据的位置”。

总之，如罗杰·奥丹在其分析文章的结尾所言，这些规范性语法与许多讨论文字语言的教学语法难分优劣。应当知道，它们的着眼点更侧重风格学，而不是纯语法。尽管它们往往滥用隐喻去说明概念，但是也不时引入一些描述电影语言的元素，为日后许多分析打下基础。

长期以来，在巴赞的“透明化”论题占据主导地位整个时期，这些“电影语法”就成了任何电影语言格式化尝试的替罪羊。巴赞这些观念的也具有规范性，随着这些观念的随意性前提愈加显见，一些研究者也顺理成章，又以“文本语言学”为依据，重新关注提炼电影语言的语法模式，这亦合乎逻辑。

4. 电影语言的经典观念

否定“电影语法”意味着对电影语言持有经验性观念；在讨论让·米特里和克里斯蒂安·麦茨提出的理论阐述之前，有必要弄清这种经验性观念。马塞尔·马尔丹的名为《电影语言》的这部著作（初版于1955年，多次再版和译为外文）可以作为参照点，以便如实勾勒出在符号学研究这个问题之前人们如何对这一“原生”观念的解释。

奇怪的是，无论是在原著的引言中，还是在直接涉及“电影语言”这个提法的结论中，我们都找不到这个提法的统一定义。

马塞尔·马尔丹认为，电影语言的形成与影片表现手段的逐渐发现密切相关。对他来说，也像对重新分析这一问题的让·米特里和克里斯蒂安·麦茨一样，电影语言的形成归功于在历史沿革中格里菲斯和爱森斯坦这类电影导演的艺术贡献。因此，电影并非一开始就有一套现成的语言，它曾经仅仅是已有演出的记录，或现实的简单复现。后来，因为希望能够讲述故事和传达思想，电影才必须创造出一系列表现性手段，“语言”这个术语就涵盖了这些手段的总和。

电影语言受到双重制约，首先是故事，然后是叙事性。这等于假设“原始”影片没有语言，非叙事性影片亦无语言，或者即使它们有语言，这种语言在结构上也与叙事影片的语言相同。克里斯蒂安·麦茨在自己最初的论文中赞同这个假设，譬如，他写道：“费里尼的一部影片与为美国海军拍摄的一部影片（用于教导新兵打结技术）的不同在于才气和目的，而不在于其符号学机制中是否有更内在的因素。单纯传达信息的影片的拍摄法与其他影片的拍摄法别无二致”（《电影表意散论》，第一卷，第85页）。我们随后将会看到，在《语言和电影》一书中，这种见解已完全变化。

这种经典的语言观念还必须以另两个假设为前提，一则就是把语言等同于“传统电影语言”（这是狭义的解释），另一则，就是完全冲淡语言性，把电影作为直接把握现实的场所（这是宽泛的解释）。

A. 传统电影语言

尽管对于理论先驱来说，肯定电影语言的存在似乎在战略上具有决定性意义，但是人们仍然对此持有保留意见。马塞尔·马尔丹不得不指出“语言这个概念用于电影时是相当含糊的。是否应视其为我所说的与不同影片表现手段和技巧本质相通的语法和语言学手段库呢？”（《电影语言》，第278页）。他首先指出，当电影语言仅仅是思想或情感的单纯载体时，它自身就包含着自毁艺术品格的因素，因为它往往成为没有自在目的之手段。因此而出现可以涵盖任何语言属性的这一传统电影语言概念：“传统电影语言往往表现出一种电

影的幼稚病，因为它仅仅是能够自行保证叙述的清晰有效以及作品的艺术存在的人人可用的方法、手段和技巧的集合”，于是，马尔丹讨论了那些“在语言运用方面无可指摘且颇有实效，但就审美观点和影片生命价值而言毫无意义”的影片。¹

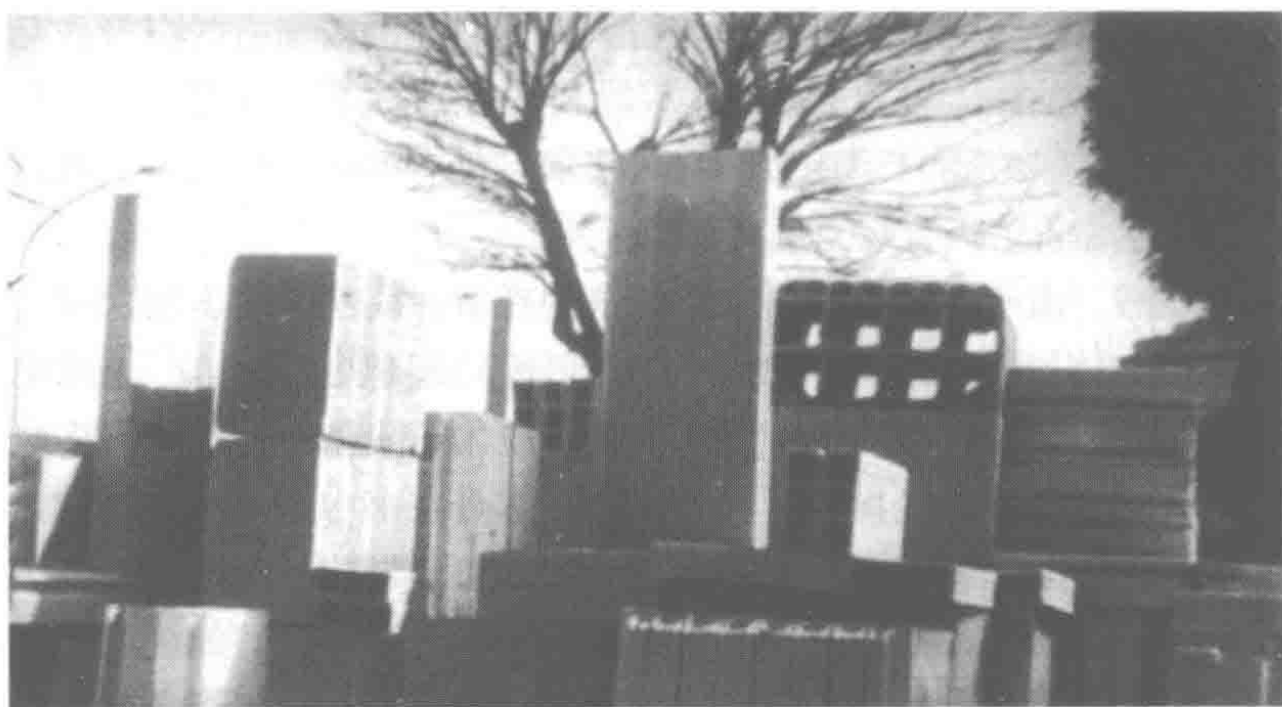
显然，由于对术语“语言”的这种理解，就从纯语言层次移向了风格文体层次，当马塞尔·马尔丹呼唤“超越电影语言，追求电影存在”时，这一点尤为明显。当然，应当正确指出，当代大多数电影导演实际上已经抛弃了马塞尔·马尔丹在书中列举和分析的语法学和语言学手段库，但是因此断言这是已经老化或明显过时的语言则失之谬误。逐渐演进的只是导演对风格的选择，譬如代表电影一定时期的特点的主导拍摄程式。况且，马塞尔·马尔丹自己随后也提出这一点，他写道：“因此为了避免任何含混，应当优先使用风格概念，而不用语言概念”（见《电影语言》，第279页）。

B. 语言趋于消失？

如果把电影语言归结为叙事和表现手段的一览表，并且把它冻结在这个范围内，那就难免导致否定电影语言的存在，或者至少减弱它的必要性。逐渐超越语言（传统意义的语言）而“升华书写”的结果，便是认可巴赞的透明化理论（见本书第二章），因为影片不再是语言与演出，而成为风格与凝视；银幕上的影像又与被摄物相似，“因为分镜和蒙太奇具有的分析现实和重构现实的通常作用越来越小”。观众不再被这种分镜和分析性蒙太奇所缚，而仿佛重新站在“一扇窗前，透过这扇窗户目睹似乎客观如实的事件，它们的存在似乎绝对独立于观众的存在”。

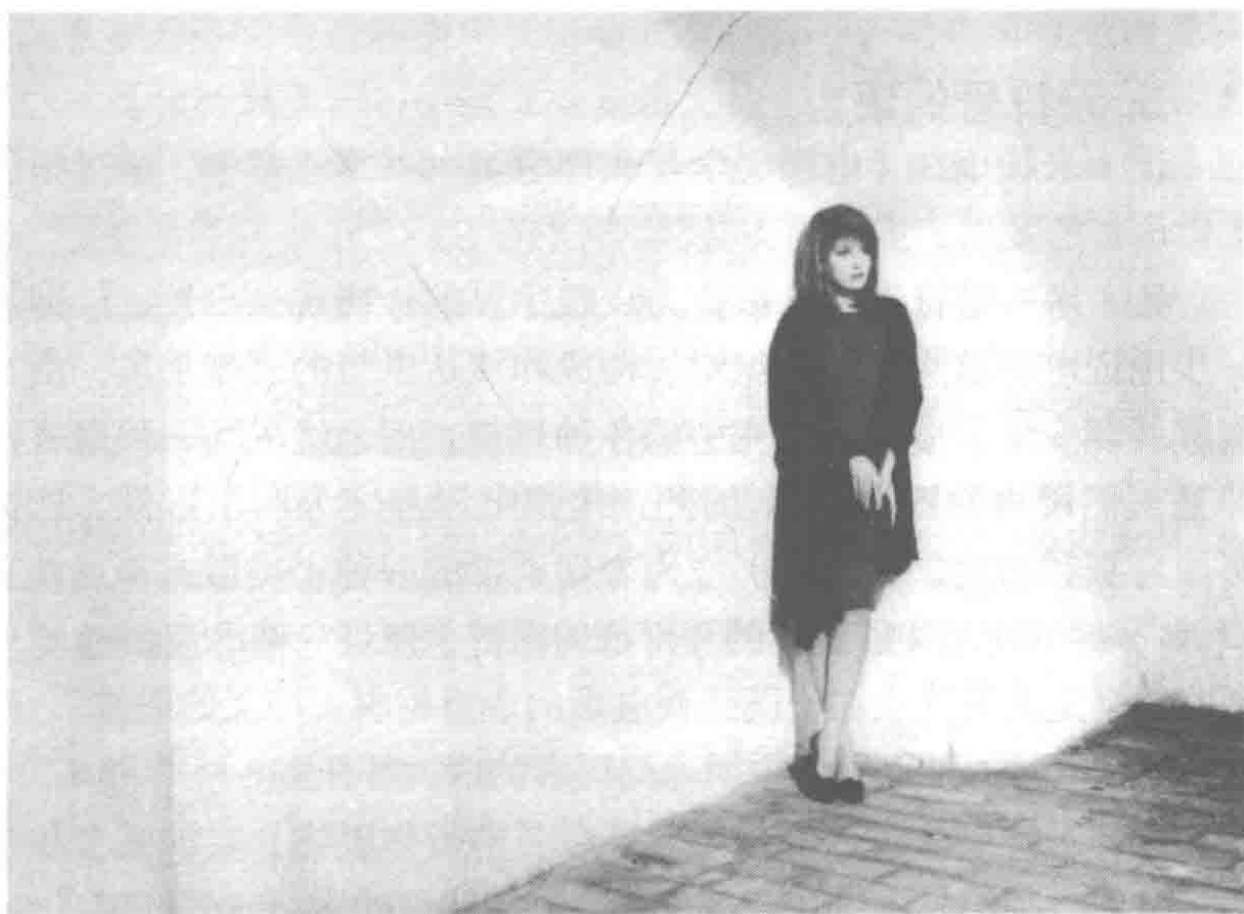
显而易见，语言的传统定义，以及对它的曲解和内在保留，只能妨碍人们实际思考影片内部这一环节的地位。必须运用语言符号学的烛照，拓展语言的概念，以尽量明确的方式比较这个概念和这个概念之外的因素，以便澄清这场旷日弥久的争论而尽如人意。

¹ 马塞尔·马尔丹：《电影语言》，第138页。



语言趋于消亡？

《蚀》（1962年），米开朗基罗·安东尼奥尼导演。



《红色沙漠》(1964年), 米开朗基罗·安东尼奥尼导演

5. 无符号的语言

让·米特里在《电影美学与心理学》一书第三章中，通过拓展电影语言的基础，重新确认电影语言的存在。

让·米特里首先从电影作为表现手段的传统观念出发，随即进一步论证电影这类“可以组织、构成和传达思想的表现手段，由于能够展现变化、形成和转变中的各种思想，而已经成为一种语言，即是人们所称的泛语言。”因此，他把电影界定为利用影像（依据影像自身和通过影像自身）作为表现手段的一种审美形式（正如文学），影像的连缀（即逻辑的和辩证的安排）便是一种语言。

这个定义的优点在于既强调电影的表意材料（广义的影像），又强调段落安排，从而可以说明一门语言的两大特征。

让·米特里认为，语言是通过命名来指称事物、表示概念和表达思想的各种符号系统，或曰象征系统（明显的索绪尔式的定义）。随后，他又明确指出，不应当把语言仅仅局限为交谈手段，即词语语言，因为词语语言只是一个更广泛现象中的一个具体形式。确实存在着电影语言，即使电影语言构思自己的含义时，不是从具有一定约定性的抽象符号出发，而是通过“具体现实的复现”，即通过视像和声音现实的形似性复现。

让·米特里清楚看到，早期理论家关于电影语言的主导观念的错误在于先验地把词语语言视为语言的唯一形式，而电影语言当然与之相异，所以他们得出电影语言不是一门语言的结论。

让·米特里著作中的一段话明确概括了以再现形式和物像为依据提炼电影语言的独特的辩证法：

“显然，一部影片完全不同于一套符号和象征系统。至少，它不仅仅呈现为这种形态。一部影片首先是影像，是一定事物的影像。这是一套旨在描述、展现和叙说一个事件或一系列事件的影像系统。但是，这些影像按照选定的叙事方式组织安排成符号和象征系统；它们成为象征符号，或者可以成为附加的

象征符号。它们不像词汇那样仅仅是符号，它们首先是物象，是具体的现实：一个承载确定涵义的（或被赋予一定涵义的）客体。就此而言，电影是一种语言；电影可以转化为语言，因为它首先是再现形式，并且要借助这个再现形式；可以说，这是二次元的语言”。（第53页至54页）

因此，让·米特里的理论观点可以避免双重障碍。它们明确显示出电影语言的存在层次，强调指出作为现实再现的电影不是对现实的简单摹写；电影导演的自由，创造一个虚幻世界或创造一个与现实相似的世界，并不违反语言性；相反，正是语言性使影片创作得以实现。

同时，任何影片都要求构图和编排，这两件工作绝不意味沿袭程式化结构。电影的重要意义恰恰来自它坚持确立的与词语语言不同的一种新型语言的概念。电影语言明显有别于分音节的语言。克里斯蒂安·麦茨开创的符号学事业力求衡量这种区别和可能重叠的范围，在电影理论领域中还未曾有如此精细的工作呢。

二、电影，纯语言还是泛语言¹？

如上所述，一些电影美学家有时使用“电影语言”这一术语。电影艺术家和批评家爱浦斯坦谈论电影时称之为“普世语言”。经验性使用语言概念会导致不同语言层次的混淆，包括语法学和文体学层次的混淆。从上述历史回顾中我们可以得出的主要结论是：大部分专门研究电影语言的论述，实际上是一个时代所特有的一种“电影笔法”（见后论述）的主导修辞形式的汇编。

许多作者，包括让·米特里，谈论影片时都曾对照使用“表现

1 法语Langue（纯语言）的主要含义之一是指有声和文字的语言，即人类交流的常规语言；Language（语言）指各种形态的表情达意活动，即宽泛的语言性活动；Parole（言语）是指具体的语言活动。索绪尔的定义是：泛语言是形态多样的和驳杂的，纯语言是自在的整体和分类的原则，言语是个体的意愿和智力的行为。

手段”、“泛语言”（有时用纯语言）等术语，但是从未直接提倡研究常规语言本身，即从未直接提倡语言学式的研究。

克里斯蒂安·麦茨的研究以下述立论为出发点：电影被设定为一种泛语言，但是它仍然被当成可用语法学去研究的一种常规语言。麦茨借鉴索绪尔语言学的奠基性的三分法（**语言是纯语言系统和言语活动之和**），后来，他通过对比电影语言和构成一门纯语言的一般特征，阐明电影语言的地位。这种反证法的尝试旨在明确电影语言究竟不是什么。

这种对比研究法的主要内容已经见于《电影，纯语言还是泛语言》一文中，这篇文章首先发表在1964年《交流》杂志第四期，后辑入《电影表意散论》第一卷。¹这一期杂志同时刊载了罗兰·巴尔特的启动随后十年符号学研究纲领的《符号学原理》。

从这时起，由费尔迪南·德·索绪尔确定为“研究社会生活内部各符号系统”（即各种不同的泛语言）的符号学才真正开始发展，至少在法国是如此。可以说，符号学的特征就是借鉴语言学的分析程序，广泛研究其他泛语言；由此，符号学也引出许多异议。在其初始阶段（1964年—1970年），符号学主要关注各种泛语言的叙事方面（克罗德·布雷蒙、杰拉尔·热奈特、茨维坦·托多罗夫的研究），随后转向研究陈述活动和表述。譬如，克里斯蒂安·麦茨的《电影表意散论》首先聚焦于影片叙事过程问题。1971年出版的《语言和电影》一书则直接采用路易·耶尔姆斯列夫的《语言理论导引》中的概念，标志着以语言学为依据的方法论的彻底变革。后来，从研究特技和研究观众开始，精神分析学的观点逐渐补充语言学的研究成果，通过《想象的能指》一书这种观点愈来愈具有导向作用。

事实上，不可能拟定出符号学的统一图表，因为符号学必

1 克里斯蒂安·麦茨：《语言和电影》，第31—91页。

须适用每个具体的研究领域。如果说在文学领域中我们可以承认符号学具有一定的同质性,反之,在路易·马林的绘画符号学、让-雅克·纳蒂埃的音乐符号学和克里斯蒂安·麦茨的符号学之间的共同之处只在最初的参照体系,后来这套参照体系也有很大改动。

1. 电影泛语言和纯语言

在《普通语言学教程》中,索绪尔首先区分开纯语言和泛语言。纯语言只是泛语言中被确定的一部分:“纯语言既是语言能力的一种社会产物,又是必要的约定程式的总和。就整体而言,泛语言是形态多样的和驳杂的,反之,纯语言是自在的整体和分类的原则。……反之,言语活动是个体的意愿和智力的行为……”¹

A. 纯语言的多样性,电影语言的独一性

纯语言在本意上就是多元的:存在着大量不同的常规语言。不同国家的影片因再现形式的社会文化差异而明显不同,但是并不存在一个文化族群所独有的电影语言。这就是“视像世界语”一说可能发展的原因,尤其在无声电影时代。

当然,对话电影通过人物的言语可以记录下每个具体的纯语言,但是在电影语言的总体层次上,我们可见不到如同每个纯语言那样各不相同的条理化系统。

当电影还是无声的时候,纯语言经常出现在许多影片的字幕上。即使影片中没有插入字幕说明,文字也会出现在影像中。譬如,茂瑙的影片《最卑贱的人》(1924年),当饭店司厨被解雇时,经理递给他一纸解聘书,这就如同插入的字幕。吉

1 索绪尔:《普通语言学教程》,第9页,第14页。

加·维尔托夫影片《带摄影机的人》（1929年）也没有插入字幕，但是充满了海报、标语口号和招牌上的文字。我们同样可以看到充斥在戈达尔的影片中的许多文字，从海报到连环漫画的对话框，直到《狂人比埃罗》（1965年）中男主人公费尔迪南的日记的大特写镜头。

B. 泛语言，双极交流和双极转换

纯语言允许发话人与听话人“双极”随时转换。电影做不到这一点，我们不能与一部影片直接对话，除非是从隐喻意义上理解这一说法。为了“回应”一部影片，就必须制造出另一个表述体，这个制造过程必然跟随在影片信息展现之后。在这方面，电影完全不同于词语语言的交流方式，这会影响到电影的一些需要直接交流的社会性用途（譬如，宣传、教学等）。

在电影中，陈述活动的空间与观众所处的空间始终完全异质；因此，所谓直接面对观众只能是比较性的和虚幻的，因为观众绝无可能向影片人物回话，即使是直接向观众讲述而不用虚构环节的解说员。电视设置的“直播”功能又有所不同，因为电视播出和收视是同时的，有可能通过接收机的作用实现双向交流。

在戏剧中，演员与观众处在同一时空，唯由一个约定性的分界隔开。银幕的“边界”则是完全封闭的：“无论戏剧能否模仿一段故事，按照摹拟的需要，它的**动作**毕竟要由活动在真实时空中的与观众处在同一“场景”上的真实的人来实现。……在戏剧中，萨拉·贝恩哈特可以对我说她是费德尔；或者，当剧作涉及另一时代，且摒弃喻示性做法时，她也可以告诉我她就是萨拉·贝恩哈特，这符合一些现代戏剧的做法。但是，我看到的毕竟是萨拉·贝恩哈特。在电影中，她也可以向我提及这两种说法，但是，这是她的影子对我说这番话（或者还可以说，她对我说这番话时并不在场）。”（克里斯蒂安·麦茨，《想象

的能指》)¹。

C. 电影语言的摹拟层面

让·米特里强调一部影片“首先是影像”时，就是强调电影语言的摹拟层面。电影的基本表意材料当然是影像，但也包括记录的声音，它们确实呈现为现实的“翻版”，这是真实的机械复制。按照更似语言学的说法，影像和声音的表意形式和表意内容之间的联系完全以形似为依据。

反之，除了拟声词这一特殊情况之外，听觉的表意形式与其表意内容之间没有任何摹拟关系，纯语言的语音和在一种既定常规语言范围内语音所表示的事物之间没有任何摹拟关系。

显然，正是表意形式和表意内容之间的这种摹拟关系支持了使电影是现实的直接复现而无需借助语言系统或任意性符码的一切理论。然而，“摹拟”不是“随意性”的对立面，而是一种特殊的有理据的形式，尽管在电影影像中，摹拟尤为“忠实”（参见本书第一章）。

正如马塞尔·马尔丹所言，“然而，谁能不惊讶于电影在探索完美语言的这一阶段所显现的巨大力量？确实，电影可以让人和物自身出场和说话：我们与这些人和物之间没有中间项，而是直接面对。符号和被表示的事物是同一存在。”²（为分析批评这个话题，可参阅本书第三章）

D. 线性流程和分离性单位的存在

影片感知的特点，是映片时的线性流程，这种线性流程创造出连续的印象，是影片攫住观众的基础。结果，观众完全没有不连续单位（或曰区分性单位）的印象。但是，正如麦茨指出的，在电影语言内部存在一定数量的区分性单位，即语言学意义上的分离单

1 克里斯蒂安·麦茨：《想象的能指》，第43—44页。

2 马塞尔·马尔丹：《电影语言》，第279页。

位¹。“这些单位的特性是仅因自己的存在或缺席而有意义，它们必然有相似或相异”（这是它们的经典语言学定义）。电影语言内部的这些分离单位显然不同于纯语言的分离单位。

分离单位在具体符码内（我们随后还将讨论符码的概念）始终是区分性的，而且也仅仅在这一符码内部才如是。在电影中，这些区分性单位的特征是，它们已经融入影片表意的第一层面，即摄影性摹拟所创造的层面，所以它们不具原状，即仿佛不是分离的非连续性单位。

“即使对于**表意性单位**而言，电影也首先欠缺分离元素。电影表现的是一个完整的“现实团块”。这就是所谓的“镜头”²。（麦茨语）

人们常常力求从镜头出发确定电影语言的最小单位。这种研究以泛语言和符码的混同为依据。一个可区分单位从不是一种语言所特有的，而是一种符码所特有的：譬如，镜头可以被视为蒙太奇符码的单位，单画格可以是复制运动的工艺性符码的单位。大多数可区分的电影单位并不囿于镜头的“边界”：或在边界内（更小的单位），譬如色彩符码，或在边界外（更大的单位），譬如叙事符码。

对电影语言的区分性单位的这类研究，涉及对于“电影符号”概念和作为语言单位的镜头的概念的双重批评。（关于这一问题的详细探讨，参见麦茨的《电影表意散论》第一卷，第65—76页和第117—121页，以及《语言和电影》第9章全文：“相关单位问题”）

E. 影片内部的分节问题

电影泛语言和纯语言之间的最本质区别在于电影语言没有任何

1 人类的纯语言声音层面和含义层面完全分离，可以用有限的声音元素经过无穷组合创造无限词汇。

2 麦茨：《语言和电影》，第115页。

相似于语言学双重分节的属性。反之，这一双重分节是纯语言机制中的核心。

语言学的双重分节用于确立纯语言的任意性和构建表意关系，它表明语音链可以被划分为两级单位：第一级具有其特有的表意内容，是**表意单位**。第二级不具有特有的表意内容，而是用于区分彼此不同的表意单位，这是**区分单位**。

在电影语言内部，我们找不到同类型的两级分节。但是，这并不意味电影语言没有任何分节。克里斯蒂安·麦茨在《电影表意散论》的一条注释中提出假设（第67页，注释2），按照这一假设，“完整的电影信息”充分利用符码化的五个层面，每个层面都是一种分节：

五个层面如下：

——感知本身，因为感知已经是后天获得的随文化不同而变化的理解系统；

——辩识和认同出现在银幕上的视像和声音客体；

——依附于影片之外（即文化中）的客体（或客体关系）的各种不同序列的“象征符号”与内涵的总和；

——主要叙事结构的总和；

——把上述四个方面提供给观众的各种不同元素安排为特殊表述的纯电影系统的总和（它们是严格意义的“电影语言”）¹。

在《缺席结构》一书论述视像符码的一节中，温别尔托·艾柯也提出电影语言特有的三层分节的假设：

“假定的**形似图像**（从感知符码中推导出的），作为第一层

1 温别尔托·艾柯：《符号学原理》，第233—234页。

次，构成一个聚类体，从中可以选择若干单位组成**形似图像符号**，这是第二层次，形似图像符号可以组合成**形似图像陈述**；形似图像陈述则可以组合成画格，这是第三层次……”

“因此，在一个三层分节的符码中，我们会有：1.具象，它们可以组合为符号，但还不是其表意内容的一部分；2.符号，它们最终组合为语意段；3.产生于符号组合的各X**元素**，它们并非X的**表意内容**的一部分。”

实际上，分节是很一般的概念，当然是语言学确定的概念，但是，唯独其作为词素和音素的双重分节的语言学形式才与纯语言的符码密切相关。当然还存在其他类型的分节。

2. 影片的可理解性

如果说纯语言或许是泛语言中结构最严谨的内在符码之一，可以通过双重分节确立表意关系，那么我们亦可认为，电影感知还有若干方面可以使观众理解和阅读影片。正是这些特点可以证明使用术语“泛语言”的合理性。

“与无声电影时期的许多理论家的说法或理解背道而驰，电影肯定不是一门**纯语言**，……但是，我们可以把它视为一种**泛语言**，因为电影有序安排表意元素的规则不同于我们的词语语言采用的规则，它们也并非摹拟现实本身（现实不是说故事）提供给我们的全部感知。影片的操控在于把可能仅仅是现实的形象摹拟转化为一种表述。”¹

“……既然事物的替代品比事物本身更变幻不定和更容易操纵，且在一定程度上**更贴近思维**，于是，它们就被刻意安排组织成表述性连续体，从而具有语言性，尽管与词语语言有种种不同”。²

1 克里斯蒂安·麦茨：《电影表意散论》，第一卷，第108页。

2 克里斯蒂安·麦茨：《电影表意散论》，第二卷，第18页。

“理解”影片要通过三个主要环节：

- 感知的类似；
- “形似图像命名的符码”，即用于命名事物和声音的符码；
- 最后，纯电影表意修辞手段（或构成严格意义的电影语言的“独特符码”）；这些修辞手段“超越”摄影和声音的摹拟，用于结构前两组符码。

文化符码和独特符码之间的这种复杂交错的分节，与纯语言的分节相对应，当然并不相同。这种分节是纯语言分节的一种“功能等价物”。

A. 感知的类似

视觉和听觉不是从客体的可感反面总体出发去认知一个“客体”。我们认得出黑白照片上的一朵花，因为彩色并不是与辨识活动直接相关的特征。我们听电话时知道与谁交谈，尽管传输方式对声音信号有所过滤。欠缺第三维的电影制造出来的一切视觉形象客体亦如是，然而它们不会对主要辨识活动造成麻烦。因为视觉和声音的认知，均以客体或者其影像的一些明显特征为依据，而排斥另一些特征。这一现象说明，尽管有意忽略客体的大部分明显特征，客体的简化再现仍然可以被认知，它无异于在物质现实层面上复杂得多的再现形式。譬如，简化图形保留的特点恰恰符合温别尔托·艾柯称谓的认知符码的直接相关特征。简化的程度有所不同，即认知的直接相关特征有不同的定量，而逼真程度，或曰“象形”程度愈高，简化程度就越低。譬如，电影影像的逼真性高于电视影像的逼真性。

一些反例可以证明这一原则。如果色彩是认知一个客体（一棵蔬菜或一个动物）的标准之一，那么它的黑白照片可能削弱认知符码。再如，缺少第三维也可能难以感知电影中一些物像的真实大小，譬如山丘的大小。

除一切简化之外，正因为仅有一些明显的特征对于辨识活动至关重要，所以由其他一切特征所呈现的不同视觉表现就可能被感知为同一客体的多种形态，而不会被感知为不同的客体。正如我们谈到参照物时所言，“猫的照片不以摄入照片的具体的猫为参照物，而是以整个猫类为参照物”，具体的猫是种类的一个元素。

观众会立即筛选出认知的直接相关特征：大小、毛皮、耳形等等，而不会考虑毛色。

因此，我们可以看到，“简化”是远远超越通常意义上的单纯简图范围的心理感知原则。实际上，最具体的视觉活动就是一个分类过程。唯有识别出客体，电影影像或摄影影像才是**可读的**，即可以理解的，而识别就是梳理分类，以便通过观众的目光把并未明确呈现在影像中的作为概念的猫，重新引入影像中。

视像的类似和逼真性问题是造型艺术理论和绘画社会学中的传统问题。皮埃尔·弗兰卡斯代尔曾经专门研究这一问题，他指出，人们认为的逼真影像并非在任何时代或任何地点都一成不变。¹影像的赋形取决于迥异的系统，一些是纯图象性的，另一些则符合欧文·潘诺夫斯基的“图像学”²的证明，也呈现在非视觉形像的信息中。

在符号学领域中，温别尔托·艾柯特别分析了这一现象。我们引用经典的斑马实例为证。“我们按照**认知符码**选择被感知物的基本方面：如果在动物园里我们远远望见一匹斑马，我们立即认出（和我们记住）的元素是条纹，而不是与驴或骡隐约相似的身形……但是，我们可以设想，有一个非洲部落，所见

1 皮埃尔·弗兰卡斯代尔：《艺术和技术》。

2 Iconologie, 参考潘诺夫斯基的《图象学研究》(Studies in Iconology), 法语意义为“寓意图像艺术学”。

四足动物都是斑马或鬣狗，不知有马、驴和骡等：为认出斑马无需看清条纹……而为了画一匹斑马，至关重要的恐怕是突出斑马鼻部的形状和腿的长度，以便把它与入画的四足鬣狗区分开来（鬣狗身上也有条纹：因此，条纹不是一个区分要素）。”¹

由此可以定论，尽管电影表意形式所特有的图象性程度甚高，对视听元素的初步理解仍同样取决于这些构成性类似符码。它们通过自己承载的逼真性，使观众识别出显现在影片中的视听客体。

B. “图像命名的符码”

在温别尔托·艾柯的图象分析和A.J.格雷马斯的语义学研究之后，麦茨如此称谓的这类符码涉及“命名”操作，即为视觉形象客体取名的活动。²

因此，人的视觉就在客体中选择相关特征，由此将客体纳入社会性分类。然后，在大多数情况下，每个业经识别的视觉形象客体借助一个语词单位获得命名，这个语词单位即一个单词。

这种“命名活动”似乎以事物与用于表示事物的词汇（如同标签）之间的对应为依据，实际上是把视觉相关特征和语义相关特征联系在一起的复杂运作过程。命名活动就是这些特征之间的符码转换过程，就是选择被视为直接相关的特征和剔除被视为“非相关”的另一些特征。语义直接相关特征符合格雷马斯界定的“语意素”概念（=一个词素的单一词意的表意内容）。

“每个语意素（镜头中各种表意内容的特定单位）构成一类状况，而非一个特殊状况。”譬如，“列车”也有成千上万辆，即使仅就“铁轨列车”的单一含义而言，它们彼此在颜色、高度和车厢数目上也会有很大不同。但是，纯语言包含的文化分类学决定把这些差异视为非相关因素，认为这里涉及的始终是同

1 艾柯：《缺席结构》，《符号学理论》，第206页。法国水星出版社。

2 麦茨：《语言和电影》，第100—200页。

一客体（=同一类客体）；文化分类学还认为，“客体变化”时，其他差异才是直接相关的充足因素，譬如区分开“铁轨列车”和旧日的“轨道汽车”¹之间的差异。”²。

缘于纯语言的特殊性，这种符码转换活动伴随着另一种关系，麦茨把这种关系定性为“元符码”关系。元符码是用于研究另一套符码的符码，正如元语言是用于研究一切其他语言的语言。常规语言是唯一能够充当普泛的元语言的语言，因为必须使用常规语言系统去分析其他语言。因此，纯语言占据特权地位，因为唯独纯语言可以解说所有其他符码诉说的意义，尽管通常只是近似而已。

所以，纯语言的作用远大于实现视觉形象的符码转换，远大于把视觉形象转译为同等地位的另一类表意形式，远大于视觉形象“词语化”。

命名活动以对感知的转译而完成感知，而就“感知”的社会含义而言，一种不充分的词语化感知绝非完整的感知。

譬如，假若我想到我熟悉的一个物体，但是我在纸上画不好它，人们一定认为我拙于绘画。但是，如果同样的物体画于纸上，而我找不到词汇去命名它，人们一定认为我没有理解这幅画，认为我实际上不知其为何物。在弗朗索瓦·特吕弗的影片《野孩子》中（1970年），依达尔医生尽心教给男孩子为他摆弄的日常用品取名：一把剪刀、一串钥匙等。男孩子不掌握常规语言的符码，因此他的视觉辨识能力就受到质疑。

这些符码可以表明视觉感知和语言词汇的应用之间唇齿相依的关系：这就使视觉语言和纯语言的对立相对减弱，同时说明常规语言在感知活动内部的作用。

1 又名“轮胎火车”。

2 克里斯蒂安·麦茨：《被感知物和被命名物》，《电影表意散论》，第138页。

C. 纯电影化的表意修辞格

我们至此讨论的认知活动仅仅涉及意义的一个层面，即所谓的表层意义，或曰外延意义。但是，图像命名符码自身并不包含一个具象化形象可能产生的全部含义。

表层含义也可由其他符码创造出来，譬如广义的蒙太奇，这是既涵盖客体之间的关系，又涉及一个影像（甚至单一影像）的内部结构的蒙太奇。应当明白，在影片中，一个物像在另一物像之后片刻出现，或者相反，两者始终同时出现，或者一个物像始终处在另一物像的左侧，这就不再是仅靠视觉去辨识每个物像的事。

在文森特·明奈利的影片《魂断情天》（1959年）中，迪恩·马丁扮演的赌徒总是头戴一顶帽子，从不摘帽。而在最后一个镜头中，他在年轻妓女的墓前脱帽行礼。帽子和人物始终同时出现的这种情况当然不仅用于辨识帽子和人物。

因此，具象类似产生的外延含义是电影语言的基本素材，电影语言在这个基本素材上叠加自己的安排，即自己特有的结构。那些安排可能涉及影像内部：取景、摄影机运动、照明效果；或者可能涉及影像之间的关系，即蒙太奇。

人们可能相信这种表意性安排会为外延增添第二含义，即增添内涵效果，而即使不添加任何意义，它们也会直接参与表层意义的创造。

影片大多数是由一系列镜头组成，镜头仅仅揭示出它们有意再现的虚构参照体的局部。

马塞尔·卡尔内的影片《北方旅馆》（1938年）中的一座真实的同名旅馆，无非就是一个外立面、一个大堂的全景镜头、一个聚焦楼梯的俯拍镜头、一间卧室的内景和从外部取景的一扇窗户的近景。

外延就是通过这种影片分节表达方式被安排和被构成的。



影片影像中的书写文字。
上图:《卡利加里博士》
(1919年), 罗伯特·维恩
导演。

中图和下图:《十月》
(1927年), 谢尔盖·爱森
斯坦导演。



《蓝天使》(1927年), 约瑟夫·冯·斯登堡导演。



《北方旅馆》(1938年), 马塞尔·卡尔内导演。



《公民凯恩》(1941年), 奥逊·威尔斯导演。



《马耳他之鹰》(1942年), 约翰·休斯顿导演。



这种安排并不遵循固定的规则，但是它符合在影片可理解性方面起主导作用的用法，这种用法与时俱进，确定着具有历史沿革性的分镜形态。

还应指出，当电影导演渴望充分展现一种叙事的构想时，这些主要表意结构便在20世纪初（1906年至1908年间）应运而生，历经几十年才逐渐固定下来。¹

“电影语言的前驱，这些注重外延的人，首先希望讲述一段故事；他们始终力求把照相复制的形似和连续素材化为叙事性表述的分节——尽管尚显粗糙。”²

譬如，交替蒙太奇只是经过鲍特到格里菲斯的打磨才逐渐成形：关键在于通过两组影像的交替呈现而产生两个情节动作同时性的概念。叙事的设想催生出理解外延的图式，因为观众由此而知，影像在银幕上交替出现，可以表示呈现在虚构故事的实际时间中的各个事件是同时发生的，而梅里爱影片的最初观众还不懂得这一点呢。

三、电影语言的异质性

电影美学的先驱一再宣扬电影的独特性和电影作为表现手段的完全自主性。我们已经强调了视觉类似和听觉类似的作用，强调了纯语言在读解影片时的作用；纯电影形式从不独自发挥作用。影像也不是电影语言的全部。自有声电影问世后，就必须考虑电影声音部分，这里不仅仅有对白，还有音响和音乐。

路易·耶尔姆斯列夫界定的表现材料的概念有助于我们从表意形式的视角去明确电影语言的综合性。但是，电影不仅在“物质”

1 参阅大卫·波德维尔、珍妮特·斯泰格和克里斯汀·汤普森：《经典好莱坞电影》，第1页—240页，尤其是《经典风格的形成，1909—1928》，第155—240页。

2 见麦茨：《电影表意散论》第一卷，第98页，亦可参阅本书“电影与叙事相逢”一节。

来源方面是异质的，它在另一层面也是异质的，即电影的独特元素与非电影独特元素在影片内部相结合的层面。

1. 表达的介质

路易·耶尔姆斯列夫认为，每一种语言的特点取决于表现材料的类型（或者特殊的组合）。

正如其名，表现材料是表意形式的物质本性（物理的和感官的本性），或者更确切说，是“织物”的本性，各种表意形式显现在这个织物上（术语“表意形式”限于指称表达意义的形式）。

因此，既有表现材料单一的语言，亦有兼容多种表现材料的其他语言。按此标准，前者就是同质的，后者则是异质的。

音乐的表现材料是非语音的声音，在大多数情况下是源自乐器的声音；歌剧已经较少同质性，因为其中增加了语音声音（歌唱家的声音）；绘画的表现材料是由源于不同物质的视觉形象表意形式和色彩表意形式组成的，它可以把图形性表意形式纳入其中。

有声电影语言显现出特别突出的异质性程度，因为它兼容五种不同的材料：

影像部分包括多种多样的系列化活动摄影影像，以及次要的图形标记，图形标记或可取代摹拟影像（如插入字幕），或可叠加于影像（如银幕底部字幕和影像内的图形）。

一些无声影片重视书写文字的作用：爱森斯坦的《十月》（1927年）共有3225个镜头，其中包括276个插入字幕，同时，影像内部还有大量的文字说明：游行队伍的横幅标语、标语牌、旗帜、传单、报纸大特写插入镜头和文字讯息等。卡尔·西奥多尔·德莱叶的影片《圣女贞德的受难》（1928年）系统地交替使用面部特写镜头和说明审讯证词的插入字幕。许多有声影

片亦大量采用文字材料，譬如，奥逊·威尔斯的《公民凯恩》（1941年）使用大量插入镜头，用于表现报刊的大字标题、竞选海报、凯恩手写稿或打字稿的文句。

相反，另一些无声影片则竭力消除任何书写文字的印迹。

声音的光临为电影增添了三种新的表现材料：语音声音、音乐声音和摹拟声音（音响效果）。这三种材料与影像同时出现，正是这种同时性可以把它们纳入电影语言中，因为它们在单独出现时构成的是另一种语言，即广播语言。

当然，在这五种材料中，仅一种材料为电影语言所独有，那当然就是活动影像。出于这一原因，人们往往力图通过运动影像来确定电影的本性。

这种从物质和感觉标准出发界定电影的作法，属于理论意义有限的经验论的简单实证，而它包含的危险就是滑向一种观念：电影是可以独自考虑显现于影片中的全部表意活动的单一系统。

电影在另一层意义上也是异质的，其理论结论更具明显的决定性：有些出现于影片中的表意构型，必须借助电影性表意形式，而另一些构型则与电影特有形式无关。麦茨在路易·耶尔姆斯列夫、A.J.格雷马斯、罗兰·巴尔特及许多学者之后，把这些表意性构型称为**符码**，这一术语曾经引起不少争论，在研究影片信息内部的特殊性问题之前应当对它加以明确说明。

2. 符号学中符码的概念

在《语言和电影》一书中，麦茨从头至尾借鉴路易·耶尔姆斯列夫的观点，充分论述了具体化综合体（=影片信息）和作为抽象化实体的系统化综合体的对立，“符码”就是系统化综合体。

符码并不是那种可以存在于逻辑学中的真正形式模式，而只是

追求形式化的单位。符码的同质性不属于感觉或物质范畴，而属于逻辑相容性、解释能力和启发性的范畴。在符号学中，一个符码被理解为一个“变换场域”，即被理解为一个领域，在这个领域内部，表意形式的变化符合表意内容的变化，一定数量的单位彼此相关，获得自己的含义。

在作为这些初始领域之一的信息论中（因为术语符码也广泛用于法律界，表示“法典”：如“民事法典”）¹，符码一词用于表示一个对应和差异系统。在语言学中，符码表示作为语言内在系统的**纯语言**。在社会学和人类学中，符码表示集体呈现的行为系统（譬如，礼仪规范）。在日常通用的泛语言中，符码总是表示具有多种表现形态的和经常重复使用的系统（如交通法规、邮政编码等）。

因此，符码是分析家构建出来的一个**联想场域**，它揭示出一个文本的全部潜在的逻辑性和象征性结构。因此，绝对不应把它视为一项**规则**，或一条强制性原则。

格雷马斯和罗兰·巴尔特推广了语言学的符码概念，用其研究叙事结构。在对巴尔扎克的小说《萨拉辛》的文本研究中，巴尔特区分出文化符码、阐释符码、象征符码和情节动作符码，同时明确指出不应对符码这一术语“做严格的科学含义的理解，因为它表示**联想场域**，这是各种标记符号的一种超文本组织，标记符号必然要求一定的结构观念；符码源本质上是文化性的”（《叙事和文本符号学》中“爱伦·坡短篇小说的文本分析”）²。

符码也不是纯粹的形式概念。必须以双重视点考察符码：一是分析者的视点，因为分析者建构符码，充分利用符码的功能去分析文本的结构化过程；二是形式与再现方式的历史视点，因为符码是

1 在法语中，符码和法典同为Code一词。

2 参阅巴尔特的《S/Z》一书，作者把巴尔扎克中篇小说《萨拉辛》划分为561个语义单位，从符号学角度阐述其中包含的符码。

一个系统，可以包容那些存在于一个文本或一部既定影片之前的各种表意构型。这两种视点涉及的不是符码的同一“时刻”，而是彼此有先有后。加工文本时，符码这一抽象实体又经改造，必将被纳入以后的文本中，从而又需重新阐释符码，如此过程，反复不已。

3. 电影的特殊符码

因此将被称为符码的相当数量的表意构型，是与表现材料的一定类型直接相关的：为了使表意构型发挥作用，承载它的泛语言就务必具有一定的物质特征。譬如，节奏符码，或者说以时间延续关系为依据的修辞格系统：显而易见，这种符码只能在拥有时间性表现材料的语言中实实在在发挥作用。当然，我们依旧可以评论一幅画的视觉结构的“节奏”，但是这将是一种颇具隐喻性的说法。

所以，实际上，只能在电影中发挥作用的表意构型为数甚少，它们受制于电影特有的表现材料，即活动摄影影像和电影特有的若干结构形式，譬如，狭义的蒙太奇就是这类特殊符码。

特殊电影符码的另一个传统实例就是摄影机运动。摄影机运动涉及与固定性和流动性关系有关的联想场域的整体，这种关系可以在单个电影镜头中发挥作用：摄影机随时可以静止不动，或形成一道既定轨迹（垂直、水平、环形），或形成这些轨迹的若干组合。每个镜头都明确一种选择，即剔除一切不在场的修辞格。

这种符码是独特的，因为它需要具体运用电影技术，这一点在匈牙利导演米克洛斯·扬索的大部分影片中（《冬季西洛哥风》，1969年；《红色赞美诗》，1971年，等）灼然可见，这些影片是由很长的段落镜头和大幅度的移动镜头构成的。

然而，常常作为电影语法基础知识的景别符码，不是电影的特殊符码，因为它也涉及固定照相术。

截然区分特殊符码和非特殊符码实为难事，而聚焦于特殊性程

度的假设则更为有效。可能有两种极端，一端是完全的非特殊符码（我们将在本章第二节第3条论及），另一端是数量少得多的特殊符码；在这两端之间，存在着独特性的不同层序，而独特性是以各个所论符码适用范围的大小为依据的。

电影所特有的表现材料是机械复制的、多样化的和安排成段落的活动影像。愈深入这种语言的具体特征，就愈会凸显这种符码的独特性程度。

譬如，视觉形象摹拟符码涉及所有具象性影像；尽管它们在电影中具有首要作用，但只是较弱程度的独特性电影符码；

与角度（取景）密切相关的“摄影”符码、景别符码和影像清晰度符码，仅仅涉及物理化学技术工艺获得的“机械复制”影像；因此，它们比视觉形像摹拟符码更具独特性。

把影像组成段落的各种符码更具独特性，尽管这些符码也用于图片小说和报刊连环画。

电影（和电视，而两种语言有很大共性）所独有的符码与影像的运动性密切相关，如摄影机运动符码，动态组接符码：轴向组接这类修辞格为电影所特有，它对立于其他类型的组接形式，仅仅在图片小说中找得到近似的等同形式。

然而，应当指出，一些较少特殊性的符码在电影中用途广泛，譬如，“俯拍”和“仰拍”的对比就经常用于突出被表现人物的若干特征。

经典范例有弗里茨·朗格的《M》（《被诅咒的人》，1931年）、奥逊·威尔斯的《公民凯恩》（1941年），较近时期则有塞尔乔·莱昂内的《西部往事》（1969年）、布莱昂·德·帕尔马的《冲动》（1980年）和费里尼的《女人城》（1980年）。

另一值得强调的现象是非特殊符码纳入一种语言中的效果和这种符码遭遇的变形。

色彩符码呈现在表意形式可以被“染色”的所有泛语言中：如服装符码、摄影符码等。但是，在一部特定的影片中，这种符码势必服从所用胶片的光谱和浓淡色度的特性：20世纪50年代的彩色印片法的特性明显不同于70年代的彩色摄影法的特性。

同样，影片人物的声音最初也并非十分特殊的电影元素（嗓音的符码），因为戏剧、广播、唱片、磁带录音机或光盘都可以让我们听到人的声音。那时人们已经能够分清录制的声音和自然的声音；随后可以分清录音技术（直接声或后期的同步声），最后可以分清与活动影像同步的声音：在这种情况下，这种同步就成为完全独特的符码。况且，毫不奇怪，这类特殊表现形式可以产生电影的独特符码：若干音色就是电影特有的。

但是，在一种语言内部，甲符码比之乙符码更具独特性并不意味着甲符码比之乙符码更重要；它可以更加显示出这种语言的特点，但是它在这种语言中可能仅具次要作用。所以，如果断言一部影片仅仅因为运用了更多电影特殊符码就比另一部影片更具电影性，那是站不住脚的。一部包含许多摄影机运动、节奏性组接和叠印的影片，并不比一部只由固定镜头组成的由画外音叙事的影片更具电影性，譬如玛格丽特·杜拉斯的《恒河女人》（1972年）。老实说，在前一种情况中，电影表意的具体形态更加直露。

4. 非特殊符码

电影语言属于非专门化的泛语言；没有任何意义范围为电影所独有，而且电影的“内容材料”是无限的。电影几乎可以述说一切，尤其是当它借助言语的时候。反之，也存在着一些语意区狭窄得多的泛语言，譬如航海信号语言：它的唯一作用就是发出助航的讯号，因此它的表现材料就要适应这一目的。

反之，正如路易·耶尔姆斯列夫特别考虑到纯语言时所指出

的，一些语言拥有与全部语意范围**同外延**¹的内容材料，即与社会性的意义世界同外延的内容材料；它们是由具有普泛展现性的符码所构成的语言。

另一些符码，则可能具有多元独特性，即是说，它们可以在各种语言中发挥作用，只要语言的表现材料包含着与它们相适应的相关特征：如前所述的节奏符码。

尽管电影是能够述说一切的非专门化泛语言，但是因其表现材料的特殊性，即构成电影的符码的特殊性，电影毕竟特别亲和于若干意义范畴；譬如，与视觉形象性和流动性密切相关的所有语义性都可能在电影中表现得淋漓尽致。

在叙事影片范围内，我们可以发现与视觉有关的主题不胜枚举：不可胜数的电影情节剧把盲人和突然失明的人物搬上银幕（如《两个孤女》的多种版本）。

因此，影片是大量非特殊符码与数目十分有限的特殊符码的相聚之地。除了已经提及的摹拟视像的摄影符码之外，对叙事影片而言，还可列举出在独立于叙事载体的层次上考察的叙述所特有的全部符码。一切“内容”符码都是非独特符码。研究一部影片，将研究大量与特殊电影性无关的表意构形，因此需要旁征博引，需要求助于这些非特殊性符码所属的各类学科。

如果说因为研究尚欠深入而无法详尽列出特殊电影符码，那么，对非特殊符码而言，这种尝试则更显荒谬，因为那就得编写出一部大百科词典。

四、影片文本分析

1 同外延 (Coextensive)，来自逻辑学的术语，如“同外延概念”。

我们在论述符码的概念时（见本章第三节第2条）已经指出，克里斯蒂安·麦茨在《语言和电影》一书中截然区分了两类综合体，一是具体化综合体，或曰影片信息，一是分析者建构的系统化综合体，即符码；影片信息亦称“文本”。

这个概念一经问世，立即开拓了影片分析的新范畴，即影片文本分析。自1971年《语言和电影》一书发表后的十年间，文本分析取得一定成果。罗杰·奥丹曾于1977年开列出有关的系统参考书目，统计出五十多项这类分析。

但是，《语言和电影》一书中对于作品的理论与这些新型分析方法之间的直接渊源关系，并不清晰。有些研究已捷足先登，譬如，1969年，雷蒙·贝卢尔发表于《电影手册》的对希区柯克影片《群鸟》（1963）的一个段落的分析¹。明确参照克里斯蒂安·麦茨提出的文本定义的分析为数不多。但是，这些分析毕竟在观念上或多或少契合了以麦茨著作为主导的广义符号学思潮。还应指出同样具有决定性意义的催生出这类研究的一般（电影之外）符号学氛围。罗兰·巴尔特的《S / Z》的出版、列维-斯特劳斯的神话学分析、文学叙述的叙事学研究，当然还有结构主义模式，都有助于改变人们研究影片的视野，而更加关注表意过程的**文学性**。

我们将首先阐明《语言和电影》中论及的“文本”的原涵义，然后，我们将分析它的符号学起源和它在电影领域之外的涵义，即文学分析的涵义，以及它对若干影片分析在方法论上的影响；最后，我们将着重研究影片分析提出的特殊问题（怎样使一部影片成为文本？），以说明似乎构成这种研究方法的独特性和主要旨趣的特征。

1 中译文发表在《世界电影》1987年第2期。

1.《语言和电影》中的“影片文本”概念(麦茨)

文本概念最初是为了明确界定**相关性原则**而出现的,符号学在论及这一原则时有意涉足影片研究:符号学把影片视为“表意客体”,如同“表述单元”。

实际上,影片(亦如“电影”现象整体,而影片仅仅是电影的一个元素)可以接纳多种研究方法,每一种方法对应客体的一个不同意义,即对应一个不同的相关性原则。譬如,可以从工艺角度考察作为物理化学片基的影片(对自然光源敏感的高感光度**胶片**);可以从经济学视点研究影片的拷贝总数(“这部**影片**打破票房记录”);可以从主题角度分析影片内容(在20世纪30年代的法国**影片**中,妇女除了卖淫和帮佣之外,没有任何职业活动);也可以把影片视为属于“接受社会学”的文献(“伯格曼的这部**影片**在东巴基斯坦造成一系列自杀事件”¹)。

因此,谈论“影片文本”,就是考察作为意义表述体的影片,分析它的内在系统(或它们的若干内在系统),研究可以从中观察到的一切表意构型。

但是,符号学研究可以包括两种不同方法:

——第一种方法研究影片作为一种或数种电影符码的**信息**。它是对于电影语言或是对于电影语言的一项修辞格的研究,譬如,阿仑·雷乃的影片《穆里埃尔》(1963)的琐细蒙太奇。这种研究应当对照考察与一部特定影片中的蒙太奇用法和构型相近的其他影片的蒙太奇用法。

——第二种是纯**文本**研究法,它研究一部影片特有的系统;譬如,研究琐细蒙太奇在影片《穆里埃尔》中的作用,但是不再从电影语言的修辞格方面研究它,而是从它相对于同一部影片中其他表意形式的关系中和这些表意形式产生的意义中研究它:那是“生存的破碎、日常生活中近乎现象学式的精神分裂症和感知的‘神不守

1 再如,格里菲斯的影片《一个国家的诞生》曾经引起种族冲突和受到美国全国有色人种协进会的强烈谴责。

镜头37



镜头42



镜头38



镜头43



镜头39



镜头44



镜头40



镜头45



镜头41



镜头46



蒙太奇实例：交替表现人物（蒂比·海德莉饰演的梅兰妮·丹尼尔在希区柯克的《群鸟》中，1963年）目光和看到的对象。

镜头64



镜头65



镜头66



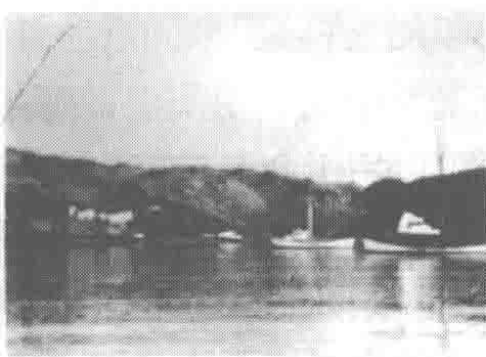
镜头67



镜头68



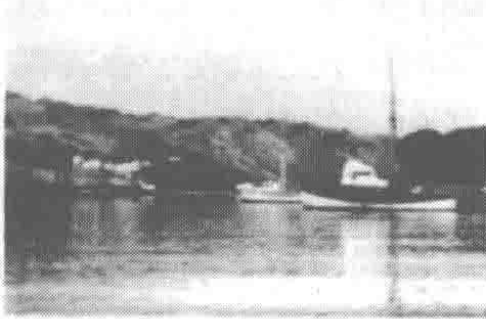
镜头69



镜头70



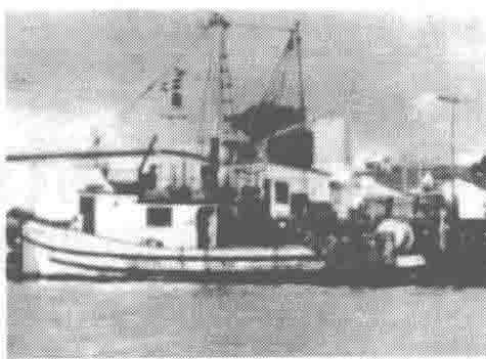
镜头71



镜头72



镜头73



舍’的印象”。

克里斯蒂安·麦茨引证耶尔姆斯列夫提出的**文本**定义，指出这个术语可以用于命名全部表意**流程**，全部“程序”，无论这个表意流程是语言学的、非语言学的还是混合式的，有声影片显然符合最后一种情况。因此，“文本”可以表示影像系列、音符系列或在空间中展示自己的表意形式的一幅画。

影片文本符合埃蒂安娜·苏里奥和吉尔伯特·科亨—塞阿在电影学词汇中界定的影片显现层次，即“作为在放映时间中被观众感知的客体发挥功能的影片”¹。

因此，影片文本与系统相对立：影片**系统**指的是影片的相关性原则，它的内在逻辑，这是分析者建构的文本的可理解性。这种系统没有具体的存在，而文本则有一个具体的存在形式，因为文本是在分析家的研究之前便已存在的显现流程。

在任何一部影片中，都有与系统性有关的两个抽象范畴：一是这部影片特有的系统，一是各种符码，符码是研究者总结出来的，也是系统性的，但是符码并不是特殊性的，并非单一文本所专有。一些符码可能具有普遍性，因为它们涉及所有影片的潜在整体（譬如，蒙太奇符码），而另一些符码则是特殊的，因为它们仅仅在比较狭窄的影片范畴内发挥作用，仅仅在单一“类别”影片中发挥作用（譬如，20世纪30年代至50年代的影片中广泛应用的影片分段符码：渐隐渐显，叠化，各种划入划出等）。当然，即使这些符码是特殊的，它们也绝不是独一无二的，它们不会局限于一部影片。唯有文本是独一无二的。

2. 实例，格里菲斯的《党同伐异》的文本系统

《党同伐异》（1916年）由四段不同的故事组成，它们先是分别展现，然后随着逐渐加快的节奏彼此穿插：包括巴比伦的陷落，耶稣在巴勒斯坦的受难、16世纪法国的圣·巴托罗缪日大屠杀和一个

1 埃蒂安娜·苏里奥：《影片世界》，第8页。

“现代”故事，现代故事发生在与影片创作同时代的美国。

因此，这部影片在结构上别具一格：运用平行蒙太奇处理影片的整体结构。

这种平行蒙太奇是段落结构的具体类型，属于一种特殊电影符号，这是按照语意段安排影片片断的蒙太奇符号。当然，这种结构也可能出现在文学和戏剧的叙述中，但是在这里它是电影所特有的，因为它为了产生同样特殊和强烈的视觉和情感效果，必须运用电影的表意形式：运动影像的动态连续。平行蒙太奇是可用的蒙太奇修辞格之一种，它与其他类型的段落安排形式相对立：譬如，确立镜头系列间的共时性关系的交替蒙太奇，再如，各段落按时序流程链接的一般线性蒙太奇。

梅里爱的《历代文明》（1908年）仅限于以年代顺序为轴并置一系列图景。

交替蒙太奇是格里菲斯通过为比奥格拉夫影片公司拍摄的短片而“完善”的蒙太奇修辞格，也曾用于《党同伐异》，但是仅限段落内部，尤其是用于现代故事结尾部分中汽车追赶火车的段落，这场追逐决定着被错判绞刑的无辜主人公的生死。

因此，电影语言，即《党同伐异》之前的全部电影产品构成的抽象关系系统，为格里菲斯提供了一种表意构型，即平行蒙太奇，这部影片的文本系统则刻意利用、加工和改造它。它把这种蒙太奇拓展到影片整体，然后让它逐渐加速，先是表现几组段落之间的平行关系（影片开端），然后是表现各段落之间的平行关系（影片中部），最后是表现段落内各片段之间的平行关系，即段落单位被完全打碎后镜头之间的平行关系，达到蒙太奇“绞肉机”效果（这是爱森斯坦的比喻）。最后的加速只是平行关系对自身的这种用法的产物，是完全改变这种蒙太奇形式原型直至打破它运动方式：影片系统就是影片对电影语言的一次加工。

这种拓展型平行蒙太奇契合了影片特有的主题，这个主题以电

影之外的表意构型为基础,这里运用的是一个具有意识形态性的构型,它让片名所示的“党同伐异”的各种历史表现与善良宽容的寓意化形象截然对立,善良与宽容的寓意化形象是由一再出现的相似的修辞格体现的:母亲轻摇婴儿的摇篮。在表现盲目狂热的各段故事的开端,影片的文本动力结构以明显的段落分界为基础,然后打破这种分界,继而融为一体,旨在超越党同伐异的各种偶然性表象,以视觉形象体现出党同伐异的等同性。

对立关系的这种设置,造成平行关系中的新层面,这个层面不再以等同关系为基础,而是以矛盾对立关系为基础。

《党同伐异》宣扬的意识形态主题力求迎合影片之外的各种决定因素。它汇入了追求和解的意识形态所表达的普泛现象中,这种意识形态显示出内战之后美国社会的特征。而这一主题也激活了独特的电影修辞格(这种修辞格反过来赋予这一主题一种形式,使其具体化):平行蒙太奇。

所以,影片系统是深度混合的,这是电影性与非电影性相逢之地,是语言和文本的相逢之地,这种冲突式的相逢可以完全改变这两个搭档各自最初的“新陈代谢规律”。

3. 文学符号学中的文本概念

“文本”一词用于影片分析时也可参照与路易·耶尔姆斯列夫的概念不同甚至矛盾的概念。这另一概念在大多数情况下都是不言自明的。正是由于这种不言自明的用法经常可见,因此似有必要廓清这个差异。

“文本”一词的这种特殊意义与朱莉亚·克莉斯蒂娃的理论介入有关,与《如实》杂志的全部活动及其在20世纪70年代掀起的批评思潮有关,我们在后面将做更明确的解释。这种理论策略意在同时推动新型的阅读方式和新型的文学创作活动。关键在于以重读罗特列阿蒙、马拉美、阿尔托为起点,借鉴乔治·巴塔叶和莫里斯·布朗绍的批评著作,创造出有利的氛围,

以便欣然接受《如实》杂志编辑部自家作者或扶持作者的“文本”作品（既有理论，也有小说，因为这一思潮的特点就是否定这种分界）；譬如，菲利普·索莱尔、让·里卡杜、让·蒂博多和皮埃尔·居约塔。

我们之所以在这里提到巴黎文学编年纪事中的这段插曲，是因为它影响了一些易于接受理论新说的电影，譬如1970至1973年间的《电影手册》，因为它甚至催生出一本新杂志：《电影伦理》。如同在文学领域中，这种理论鼓吹支持一些“决裂”影片（譬如，让-达尼埃尔·波莱1963年拍摄的《地中海》），它甚至对新影片的构思也发挥了一定作用：以让-吕克·戈达尔和让-皮埃尔·高兰为首的“吉加·维尔托夫小组”的“实验性”影片，J. P. 拉儒尔纳德的《比利牛斯的末日》（1971年）等。

综述“文本”这一概念并非易事，因为只有通过“扩散”意义才能理解概念。但是，罗兰·巴尔特通过两篇论文阐述了这个概念，切中肯綮，十分清晰，不违原意，我们将参考这两篇论文，因为它们深刻影响了对影片的一些文本分析：《从作品到文本》（原载《美学杂志》1971年第3期）和《文本理论》（原载《百科全书》，第15卷）。

在一篇思考影片分析方法论的文章《难寻的文本》中，雷蒙·贝卢尔以更加明确的方式阐述了文本的另一种意义的来源。¹在这篇文章中，他把文本概念与罗兰·巴尔特提出的“作品”和“文本”之间的对立联系起来。

根据这种观念，“作品”被界定为一个实体性片断，一件握在手中的客体（巴尔特想到的是文学作品），作品的表象是“现象性”²的。这是一件业已完成的可计量的客体，它可以占据一个物质空间。如果说“作品”可以被握在手中，那么，“文本”则存在于语言活动中，这是一个方法论领域，一次创作，一次穿越。

1 雷蒙·贝卢尔：《难寻的文本》，《影片分析》，第35—41页。

2 “现象性的”（phénoménal），或可理解为“可感的”。

因此，不可能开具文本的清单，我们只能说在这部作品或者那部作品中有一定的文本。可以从迥异于语言的角度界定“作品”；我们可以谈论作品的物质具体性，谈论实现其物质生产的社会历史制约因素；相反，“文本”则始终与语言一致。它只是语言活动，它只能借助另一语言而存在。文本只能体现在一次加工或曰一次创作中。

因此，我们看到，文本的这另一个概念类同于克里斯蒂安·麦茨所称的“文本系统”，而作品，即文本赖以形成的具体客体，则恰恰符合麦茨的“文本”概念，因为他认为文本是有依据的展现，是显性表述。

当麦茨通过强调符码范畴与文本范畴之间的对立关系，把“文本系统”界定为**取代置换**¹时，文本概念和作品概念的类同便特别明显：“每部影片都是通过破坏自己的符码而建构起来的……影片系统的特性就是极力淡化每一种符码的隶属性，把它推入确立自身特有逻辑的运动中，也**因为**它在确立自身逻辑：这种确立过程必然造成对非自身逻辑的否定，因此必然造成对符码的否定。在每一部影片中，符码既在场且缺席：在场，是因为系统就建构于符码之上；缺席，是因为系统之成为系统恰恰因为不同于一个符码的信息，因为只有当这些符码开始不再以符码形式存在时，系统才开始存在，因为系统**就是**这种否定的运动，就是破和立的过程。就此而言，朱莉娅·克莉斯蒂娃在另一领域中提出的若干概念适用于影片。”（《语言和电影》第77页）

因此，在使用文本这一术语时，我们务必注意到它所包含的两种涵义。克莉斯蒂娃和巴尔特所说的“文本系统”和“文本”这两个概念几乎同义。这种概念的混用源于下列事实，即前面提及的一对概念中的一员（“作品”）实际上从未见于麦茨的《语言和电影》

1 法语deplacement，既有取代和置换的意义，也可表示位移和迁移，在麦茨的电影符号学中表示符码和文本系统的可变性。

一书。

克里斯蒂安·麦茨认为，影片文本这一概念适用于一切影片；它不受限制，无需选择，而就第二种涵义而言，情况并非如此，我们将试加分析。

因此，符号学意义的“文本”也是一个兼有论战和程序编排功能的战略性概念。它有意推崇一些可以让人找到一定文本性的作品，并且鼓励新的文体风格实践。它与经典作品和源自经典作品的旧文本观念相颉颃，而按照旧观念，文本是被描写事物的立据，它确保被描写事物获得铭文般恒久与稳定。这种文本（旧的含义）封闭了作品，使作品受其文字的制约，囿于其表意内容；这种文本拘泥于形而上的真实，因为要由它来认证作品，认证作品的“文学性”、渊源和含义，即认证作品的“真实性”。

符号学用一种新文本取代旧文本，新文本是表意实践的产物。经典理论尤其注重文本的已经编就的“织物”，因为就辞源学而言文本就是织物，就是编织结构（“文本是一幅‘面纱’，必须透过这幅面纱去寻找真理和寻找真实的信息，简言之，寻找意义”）；而现代文本理论则“撇开文本一面纱，力求在文本的结构中，在各种符码、格式和表意形式的交织中感知“织物”，主题在这种编织结构内移动和拆解，正如自身解体于蛛网里的蜘蛛。”（罗兰·巴尔特语）¹

一些影片文本分析必然令人想到罗兰·巴尔特所说的“符码的交织”，尤其是雷蒙·贝卢尔和M.C.罗巴尔的影片文本分析。正如贝卢尔研究希区柯克的《西北偏北》（1959年）的一个段落时阐明的²，从一定意义上说，不可能把蛛网上这些游丝集成一束，因为影片系统的基础是“系列的反复推进、交替的区分调整、断裂的相似和多样”。因此，文本分析的一份概要仅能提供“一个结构的干巴巴的骨架，尽管它并非空洞无物，但是它绝非依据、围绕、通过、始于和超越这个结构而营造出来的

1 罗兰·巴尔特：《文本理论》，《百科词典》，第15卷，第15页，第1015页。

2 雷蒙·贝卢尔：《影片分析》，第131页—246页。

繁杂的整体”。

这种新的文本理论不仅涉及文学作品，因为只要有表意的涌现，就会有文本。因此，巴尔特明确指出，一切表意实践都可以产生文本：诸如绘画创作、音乐创作和影片创作。这种理论不再把作品仅仅视为简单的信息，甚或简单的陈述，或完成的产品，而是把它们视为“持久的创作过程和陈述活动，主体通过这些活动继续自己的探索”；无疑，这个主体既是作者，也是读者。文本理论最终推动了一种新的实践活动，即**读解**，“读者在读解过程中醉心于诱人的语言实践，俨然一位**渴望写作的人**”。（罗兰·巴尔特语）¹

这种观念的重要后果之一，就是它对写作和阅读等量齐观，评介文章本身也成为一份文本。分析的主体不再处于他所描述的语言之外，而置身于语言之中。不再有附丽于作品“之上”的表述，而是地位相同的另一个文本的创作，它“进入互文本的无法区分的增殖过程”。²

我们无意深入讨论这些激进论点的理论基础，而只想强调它们在电影领域中遇到的具体难题。

文本生产只能纳入语言之中，文学的读者与“生产者”之间的两极转移也比较容易，因为状物语言³和批评语言的表现材料相同。

至于影片，这种相同性不复存在，因为影片视像和声音的表意形式的特性截然不同于评论的文字特性。由此产生影片文本分析必须克服的障碍，这就是雷蒙·贝卢尔提及的障碍，他明确指出，从一定意义上说，影片文本是“难寻”的文本，因为它是无法摘述的。对于影片而言，无法摘述的不仅是文本，而且是作品本身。

但是，通过设定文本的可变性与作品的固定性的反比关系，贝卢尔以辩证方式处理了这个疑难问题。

1 罗兰·巴尔特：《文本理论》，第1016页。

2 罗兰·巴尔特：《文本理论》，第1017页。

3 “状物语言”（Objet Language），与语言学的“目标语言”、“对象语言”同词。

贝卢尔比较了音乐的文本性与影片的文本性。在音乐中，乐谱是固定的，作品则因演奏变化而变化。这种变动性在一定意义上足以增强音乐作品的文本性，因为正如巴尔特反复强调的那样，文本就是变动。“然而，有悖常理的是，这种变动性无法还原为语言，尽管语言希望通过复述去呈现这种变动性，从而把握这种变动性。就此而言，与绘画文本和文学文本相比较，音乐文本更少文本性，尤其是文学文本，它的变动性几乎与作品的固定性成反比。以文本文字为依据的可能性，实际上就是文本可能存在的条件……”

“影片确实呈现出作为一部固定作品的特点，这是一场演出的明显特点……在影片中，处理过程同样被消解，以便突出作品的不变性。我们看到，这种不变性是作品转化为文本的悖理条件，因为，即使仅以不变性为支点，不变性仍有助于一段语言流程实现分解与重续多重操作的可能性，通过这些操作，作品便成为文本。但是，与此同时，这种使影片近似画作和书籍的变动又是异常矛盾的：影片文本实际上始终难以完全纳入构建它的语言中……”

“因此，影片分析总是不断摹拟、追忆和描述；它只能怀着一种近乎绝望的心境去全力对付它力求理解的对象。由于竭力反复把握这个对象，影片分析最终甚至成为永远放弃重来之地。影片分析不断填充一部永远填不满的影片：影片分析是**典型的达那依得斯姐妹的酒桶**¹。（“难寻的文本”，载《影片分析》，第38—41页）

4. 文本分析的独创性和理论意义

我们在本章开篇已经指出，各种独辟蹊径的影片分析风行于20世纪70年代。很难把它们统统网罗在符号学名下，因为它们与这门学科的亲近程度较然不同。

1 在希腊神话故事中，达那依得斯姐妹被罚不断装酒，但是酒桶无底，这里喻指永无中止的工作，但徒劳无功。

因此，如何说明这类分析的新特点呢？它们与先前的深入的影片研究区别何在？尽管那些研究为数不多，但毕竟存在。

A. 文本分析的基本特点

我们可以假设两个主要特点：

- 详析和强调“形式”，或曰表意元素；
- 不断探索应用的方法论，理论反思每一分析步骤。

a. 关注“蕴含意义的细节”

尽管1970年以前影片分析已经汗牛充栋、日渐深入和精巧细致，但是参照这样或那样的场景调度细节、这样或那样的取景方式和这样或那样的镜头组接方式的作者仍然寥若晨星。

当然，在安德烈·巴赞的分析中常见这类参照。在奥逊·威尔斯的影片《公民凯恩》（1941年）中，苏珊企图自杀时玻璃杯和门的镜头中的景深，在雷诺阿的《朗格先生的罪行》（1935年）中，大楼内院的摇镜头，已经成为两个典型范例。但是，巴赞列举的实例始终被纳入对电影现实主义更广泛的论证中。同样，谢尔盖·爱森斯坦用极精确的镜头说明来系统强调自己的理论论述。

正是在这方面，我们可以把他们两人视为文本分析的先行者。

所以，风格分析或形式分析数量有限，反之，在深入的分析中，主题研究不可悉数。作为实例，我们可以列举出米歇尔·德拉阿依分析马赛尔·帕尼奥尔和雅克·德米的专论，让·杜谢研究阿尔弗雷德·希区柯克、文森特·明奈利和沟口健二的专论。

米歇尔·德拉阿依和让·杜谢的分析各有不同的策略，但是都力求在一位导演的全部作品内勾勒出其主导性的主题网络。作为20世纪50至60年代《电影手册》提倡的著名“作者论”的成果，他们的分析肯定代表了这种批评方法的最富成效的支脉。

文本分析大大限制这方面的追求，而代之以另外的追求。文本分析舍弃一位导演的全部作品，而仅仅深入考察一部影片的一个具体片断，在读解影像层次时，它有意培养几分“短视”。

我们曾提及自20世纪20年代以来关注影片形式结构的许多先行者，而在纯文本分析问世之前，对于影片形式结构的这种关注重新明显体现在诺埃尔·伯奇于1967年发表于《电影手册》（后收入《电影实践》一书）的论文中。

从他对雷诺阿的《娜娜》（1926年）的影片空间的第一篇分析起，诺埃尔·伯奇就表现出理论的抱负，亦表现出具体观察影片风格形式时的睿智，我们在后来最出色的分析中可以再看到这一点。

但是，诺埃尔·伯奇的严谨遇到了如何熟记镜头和段落的难题；这也是初期文本分析遇到的后来借助“影像停放”才绕开的难题。

文本分析关注的是莫要冒然涉足阐释学的读解，它标志着向重表意形式倾向的回归。文本分析往往止步于“意义”呈现的时刻，从而甘冒纯形式化的解释与描述的风险。文本分析的成败取决于对内容的阐释性假设和对影片中可标定元素的细致评述的衔接，尽管这种衔接仍非定论。

b. 方法论的优势

传统研究即使不以作者的经验和直觉为依据，实际上也从不大胆阐明自己的理论参照系，反之，文本分析的特点恰恰在于孜孜矻矻探讨其方法论选择的依据。文本分析每时每刻都力求剔除虚假的论据，通过认识论的缜密思索检验哪怕最细微的概念，系统审视自己的分析工具的恰当性。

对于研究方法的这种探讨，对于限定研究客体的任何做法皆有随意性的清醒意识，这两者是并行不悖的。因此，为了做到精确细

致，大多数文本分析仅仅研究片段，从而必然面临分段问题。

文本分析并不是一门一般理论的具体应用，譬如电影语言的符号学研究理论；相反，在这里，两种研究方法始终互相参照，前者与后者同样都是一种认识活动。多米尼克·沙多正确指出，文本分析是符号学研究的一个“必要环节”（见《影片理论》中“文本分析在理论中的作用”一节）¹。

最后应当指出，这种分析所创建的各种文本系统，始终被视为潜在的和多元的。因此，文本分析的特点也在于厌恶简化，厌恶把一切简化为单一系统和“最终表意内容”的做法。雷蒙·贝卢尔运用一个几何学隐喻详细说明了作品的实在性和文本的潜在性之间的这种关系：

“分析步骤圈定出它所研究的范围，作为一段现实的投影效果，它只能标示出作为“没影点”的各种效果，这就是说它始终圈住一个仍在扩展的空间的各种效果。因此，对于分析来说，关键始终在于务求**真实**，这意味着分析工作可以挖掘出文本中尚未完成的自我潜能，而为此，分析还始终考虑观众与影片之间的关系，这比做任何归纳都重要”²。

B. 文本分析的具体困难

除了遇到的理论问题外³，文本分析在分析操作本身的前后阶段也会遇到具体障碍。为了把影片梳理成文本，首先必须把握作品；做到这一步，电影要比文学难得多。

研究一部影片，即使不求精准，也必然会提出可否熟记的问题，这是感知影片的基本条件，而即便在“正常”放映条件下，感

1 多米尼克·沙多：《影片理论》“文本分析在理论中的作用”一节，雅克·奥蒙、让-路易·洛特拉主编，第66页—72页。

2 见贝卢尔：《影片理论》“断断续续”一节，雅克·奥蒙和洛特拉主编，第24—25页。

3 为详细研究理论问题，尤其是文本分析中历史视角的潜在缺乏，参阅大卫·波德维尔的“文本分析及其他”，载于Enclitic 5 / 2、6 / 1（1081秋季号，1982春季号），第125页—136页。

知的流程也不取决于观众。

为克服这种困难，可以采用两个补充策略：详细描述和影像停格。

a. 分析的预备阶段

因此，影片分析必须以两个条件为前提：首先，在作品本身与作品分析之间设立中间环节，而后，彻底改变观摩影片的条件。雷蒙·贝卢尔在《难寻的文本》中强调影片分析的这种悖论：影片分析只能通过破坏研究客体的特殊性才能确立。

“……（运动影像）确实是难以复述的¹，因为笔录的文本无法复现唯放映机可以还原的运动：这是唯幻象可以保留的运动真实感。因此，即使采用大量画格的复述，也只能显现出一种无力传达影片的文本性的根本弱点。然而，这种复述必不可少。实际上，它们可以等于在剪辑台上随时按读解需要而安排的停顿画格中的内容。而停顿画格具有完全矛盾的作用，它们是在中止影片流程的时刻展示影片的文本性。这正如我们为了重读和思考书中的一句话而停下一样。但是，这与停止运动不同。我们暂停连续性，我们截取局部意义；但是，我们并没有以同样方式破坏一种表现手段的物质独特性……”

影像停格和复现它的画格都是拟像；显然，它们使影片不断停顿，但是，逆于常理的是，它们可以使影片作为文本而停顿。（雷蒙·贝卢尔，“难寻的文本”，载《影片分析》，第40页，信天翁出版社）

但是，“难寻的”不仅是影片文本。如前所述，影片文本显然是难以寻觅的，因为它只是以潜在方式存在，是需要不断建构的系统。而作品本身在许多方面也是难寻的。

1 法、英两个版本均用Incitable，原意为“可激励的”，疑误。可能是依据“Citer”（引用、说出）一词的词根自编的新词“无法说出”。

首先，平日里就难寻影片作品。必须把影片安排在影院中正规放映。初涉作品的这一步已经表明分析者依赖社会机构的程度（公映影片的商业发行，电影俱乐部和电影资料馆的节目安排）。

当然，看一遍影片还不够，必须反复观看；但是，还必须善于利用影片，从中选择若干片段，对照几组并非接续出现的影像，比较第一个镜头和最后一个镜头，等等。所有这些工作都要求直接接触胶片本身和放映设备。这些工作也需要有可以回放、慢放和逐格步进的专用设备，总之，需要完全不同于连续放映的观看方式（因此需借助影像编辑机，借助剪辑台或分析台）。

至于对胶片拷贝的使用，则无需强调因影片拷贝的版权问题而涉及物质和法律上几乎无法克服的难题，它们是在一定期限内享有专用权的“版权所有”和发行商的财产，这种权利仅以商业放映和非商业放映（电影俱乐部）为目的，个人使用是非法的。

上述往往无法克服的困难可以充分说明为什么对影片的系统分析迟于纯批评性研究。

显然，家用磁带录像机代表的“技术革命”导致影片使用方法的彻底改变，这时，可以把影片复制在录像带上，并在电视屏幕上分析影片。

这些已然齐备的物质条件，使问题稍有转移。对一部影片的分析，只要精确，就会包含对描述对象的具体引证；这些引证本身则包含着对于放映出来的视像和声音信息的转述。然而，转述不是自动生成的，它是从一个媒体到另一媒体的符码转换，因此必然包含“转述者”的主观性。而且，始终存在着一个最特殊的视听感知域，难以被文字描述和移置。这就是罗兰·巴尔特在题为《第三涵义》的论文中强调的现象，他在文中写道：

“在影片中，影片特性就是无法描述的东西，就是不能被再

现的再现形式。影片特性仅仅始于语言和清晰的元语言终结之处。”¹

然而，自从电影出版物问世以来，对于影片的近似小说的或详尽细致的描述便已存在。复述影片的传统可以追溯到20世纪最初十年，那是日常报刊热衷介绍“系列片”的时代，是电影跟风连载小说的时代，这一传统繁盛了几十年。如今，影片分镜本的出版，譬如自1961年创刊的《电影前台》杂志，取代了这个传统，这些分镜剧本在精细程度上参差不齐，但是，毫无疑义，它们比以前根据影片脚本改写的故事更加准确清晰。

b. 研究方法在教学情境中的意义

当我们阅读一篇文本分析时，影片作品并不在场，相反，在教学场合作品是在场的。在电影俱乐部的活动中影片作品也是在场的，但只是在观众的记忆中，只靠重新放映讨论的段落方能核实记忆。教学实践延伸了这种方法，并且使之系统化；在观摩影片时，教学实践立足于对可辨表意单位的具体分析，通过分解每个环节使感知影片的过程服从教学实践的节奏。

教学实践旨在概括多种读解途径，以阐明影片的表意功能，勾勒出电影语言修辞格的具体形态。譬如，从一定意义上说，没有什么比轴向组接这一概念更抽象；但是没有什么比在放映时识别轴向组接的一个表现形态更具体和更易理解。

此外，教学活动大多是言传口授，它以口头语言和对话交流为基础。因此，它可以避免文字解释的固定化及其简化的危险，反而完全可以重建文本功能的动力学，重建意义网络的流动性，而不拘泥原状。

c. 求全的困难，摘引的问题

在影片分析的实践中，采用口头交流方式固然特别见效，但是

1 载于1970年7月《电影手册》，第22期，以及《影像—音乐—文本》，第64页。

影片分析的深入毕竟需要使用书面文字。尽管作为研究对象的影片有种种特殊性，但是仍应按照其他领域中行之有效方法笔述这一领域中的研究成果。

战后，电影俱乐部如雨后春笋，影迷们的批评方法似乎也是层出不穷。安德烈·巴赞的写作为我们留下明证，表明他从不“胶柱鼓瑟”于科普教程中。

因此，显而易见，文本分析必须以文本的出版为前提。而这些文本尤为难写，因为它们影响阅读和读者的关注度，从而影响分析的旨趣。

鉴于转述影片的上述困难，文本分析不得不随时动用大量引证，从而使分析方法变得十分繁琐。反之，提示简单又会使论证含糊不清。雷蒙·贝卢尔在前面已被引用的文章《难寻的文本》中陈述了同样见解：

“因此，自从影片分析稍求详细以来，尽管鉴于我提及的原因它们毕竟还是局部性分析，但是，它们总是如此冗长，与包含的内容恰成正比，众所周知，这种分析似乎总是无尽无休。因此，它们如此难读，更确切说，如此烦人、重复和复杂。我当然不会说无用，而会说必要，这是为它们的奇特和反常付出的代价。

因此，影片分析总是显出几分虚构性：处理一个缺席的对象时，因为需要呈现它的身影，就必须借用各种虚构手段，但又始终不能为自己找到它们”。¹

所以，撰写一篇影片分析的策略应当是力求实现纯粹的评述和影片摘述的等价形式之间难度颇大的平衡（尽管始终令人失望）：分镜片段、复制的画格等都属于等价形式。

为了做到这一点，影片分析应当以最巧妙的方式运用排版、补

1 “难寻的文本”，第41页。

配文字和图片说明等各种手段。

文本分析与来自缺席影片实体的摘引成功结合的出色范例中，可以举出蒂埃里·孔采尔研究影片《扎罗夫伯爵的狩猎》（《最危险的游戏》，恩斯特·舒萨克导演，1932年）的论文¹。（《交流》第23期，并载于《这类电影》7、8期合刊）、雷蒙·贝卢尔主编的两卷本影片分析（《美国电影》（弗拉玛翁出版社，1951年）

这些论著采用丰富的图像，结合段落描述，构成对文本的总体编排。

巴黎大学电影资料馆出版的影片《十月》（爱森斯坦，1927年）的完整的分镜图说，复制了3225张影片剧照（或曰每个镜头一张剧照），为信天翁出版社出版的对于这部影片的分析著作提供了必要的补充。²

所有这些研究方法都力图廓清影片客体的物质性本身。然而，有一种激进的方法，可以克服批评语言和分析客体（影片）的语言的异质性。这就是利用影片本身作为分析电影的依据：这就是教学电影，它很容易引证其他影片的片段，它只需复制这些片段，就像一篇批评分析文章引证一段文学章句一样。

毫无疑问，影片分析的发展必将推动教学影片生产的复兴，这类影片的表现对象就是电影或一部具体的影片。

况且，这种电影已有自己的经典，譬如罗杰·莱恩哈特的《电影的诞生》（1946年）、让·米特里的《用影像写作》（1957年）和《镍币之前》（查尔斯·穆塞，1982年），还有不少其他作品。

参考读物

1 蒂埃里·孔采尔：《影片—加工2》。

2 玛丽-克莱尔·罗巴尔、米歇尔·拉尼和皮埃尔·索尔兰：《〈十月〉、书写和意识形态》，1976年；《用形象表现的革命》，1979年。

1. 电影语言

1) 旧的概念

三部经典论文选集：

马塞尔·莱比埃尔，《电影文选》，“纸上回顾从无声变为有声的艺术”，巴黎，新新出版社，1946年。

马塞尔·莱比埃，《理解电影》，巴黎，科列阿出版社，1946年。

皮埃尔·莱米尼埃，《电影的艺术》，巴黎，塞格尔出版社，1960年。

这些文集收录了无声电影时期和有声电影初期电影导演的大量著述和声明，也收录了早期电影理论家的大量著述（里乔托·卡努杜、路易·德吕克、阿贝尔·冈斯和让·爱浦斯坦等）。

2) 早期理论家

贝拉·巴拉兹，《电影的精神》，巴黎，帕若出版社，1977年。

贝拉·巴拉兹，《电影，一门新艺术的本性和演进》，巴黎，帕若出版社，1979年。

鲍里斯·艾肯鲍姆，“文学和电影”，《这类 / 电影》，1974年5月，第4期。

尤里·梯尼亚诺夫，“论电影基础”；鲍里斯·艾肯鲍姆，“电影风格学问题”，《电影手册》：“20世纪20年代的俄罗斯”，1979年5—6月，第220—221期。

克里斯蒂·列沃兹，“俄国形式主义的电影理论”，载于《这类 / 电影》，1974年1月，第3期。

3) 电影语法

R.巴塔叶博士，《电影语法》，A.塔芬·拉夫尔出版社，1947年。

安德烈·巴托米谬，《电影语法概论》，巴黎，新新出版社，1946年。

罗杰·奥丹，“语法模式，语言学模式合电影语言研究”，《二十世纪笔记》，第9期，“电影与文学”专刊，巴黎，克林克西斯出版社，1978年。

罗杰·奥丹,《电影和创造意义》,巴黎,阿芒科林出版社,1990年。

4) 经典语言观念

马塞尔·马尔丹,《电影语言》,巴黎,塞尔出版社,1955年;修订新版,1962年;再版,法国联合出版社,1977年。

5) 无符号语言

让·米特里,“论一种无符号的语言”,《美学刊》,第2期和3期,巴黎,SPDGG出版社,1967年

让·米特里,《电影美学与心理学》,卷一:结构;卷二:形式;巴黎,大学出版社,1963年,1965年;再版,让·皮埃尔·德拉日出版社,1979年。

2. 电影,纯语言还是泛语言?

1) 电影泛语言和纯语言

多米尼克·沙多,《电影作为语言》,巴黎,巴黎大学 AISS- IASPA出版社,1986年。

克里斯蒂安·麦茨,《电影表意散论》,巴黎,克林克西斯出版社,上卷,1968年,下卷,1972年,多次再版,尤其是“电影符号学若干问题”一文,上卷,第2章,第37—146页。

罗杰·奥丹,《电影和创造意义》,巴黎,阿芒科林出版社,1990年。

2) 影片的可理解性

雅克·奥蒙,《影片思考什么?》,巴黎,塞吉尔出版社,1996年。

温别尔托·艾柯,《缺席结构》,第2章,“论视觉符码符号学”,巴黎,法国信使出版社,1972年。

洛朗·朱利耶,《电影和认知》,巴黎,拉马丹出版社,2002年。

克里斯蒂安·麦茨,《电影表意散论》,下卷,第3章,“类似前后”,第139—192页,巴黎,克林克西斯出版社,1972年。

克里斯蒂安·麦茨,《符号学概论》,第6章,“感知物与命名物”,第129—161页,巴黎,克林克西斯出版社,1977年。

3. 电影语言的异质性

1) 表现形式的材料

路易·耶尔姆斯列夫,《语言理论绪论》,巴黎,午夜出版社,1968年。

2) 符号学中的符码概念

罗兰·巴尔特,“符号学元素”,《书写零度》,巴黎,索伊出版社,1953和1970年;“埃德加·爱伦坡的一个短篇小说的文本分析”,载于《叙事和文本符号学》,“大学拉鲁斯”丛书,拉鲁斯出版社,1973年。

克里斯蒂安·麦茨,《语言和电影》,巴黎,拉鲁斯出版社,1971年;再版,巴黎,信天翁出版社,1977年。

3) 和4) 电影的特殊符码和非特殊符码

克里斯蒂安·麦茨,《语言和电影》,同上,第10章“特殊性和非特殊性:一个固定分界的相对性”。

马克·维尔内,“非特殊符码”,《阅读影片》,巴黎,信天翁出版社,1976年,46—50页。

4. 影片文本分析

1)《语言和电影》一书中的影片文本概念

克里斯蒂安·麦茨,《语言和电影》,同上,第1、5、6和7章。

罗杰·奥丹,“影片文本分析十年”,书目分析,《语言学和符号学》,第三集,里昂,1977年。

2) 大卫·格里菲斯的《党同伐异》的文本系统

皮埃尔·鲍德里,“理念的奇遇,关于《党同伐异》”,第一和第二部分,《电影手册》,第240—241期,1972年。

3) 文学符号学中的文本概念

罗兰·巴尔特,“从作品到文本”,《美学刊》,第三期,1971年;“文本理论”,《百科大词典》,第15卷;《S/Z》,巴黎,索伊出版社,1970年。

雷蒙·贝卢尔,“难寻的文本”,《这类/电影》,第7、8期,1975年;收入《影片分析》,巴黎,信天翁出版社,1979年。

朱莉娅·克里斯蒂娃,《语义分析探索》,巴黎,索伊出版社,1969年。

4) 文本分析的独特性和意义

雷蒙·贝卢尔,《影片分析》,同上,巴黎,信天翁出版社;“论断断续续”,《影片理论》,合著文集,1980年。

米歇尔·德拉阿依,“雅克·德米,或梦的根源”,《电影手册》,第189期,1967年4月;“帕尼奥尔神话”,《电影手册》,第213期,1969年。

让·杜谢,“阿尔弗莱德·希区柯克”,《病态电影手册》,第一期,1967年。

洛朗·朱利耶,《段落分析》,巴黎,阿芒·科林出版社,第二版,2007年。

第五章

电影与电影观众

一、电影观众

研究电影观众的方法是多种多样的。

我们可以关注他们的公众身份，即电影观众或一些影片的观众，即按照一定的方式参与一个明确的社会实践的“群体”（这一词汇的社会学意义）：去影院看电影。我们也可以用统计学、经济学和社会学去分析这批观众（这个群体）。实话说，这种研究电影观众的方法主要是研究一群电影观众的方法，我们在这里无意论及，因为这种研究的理论方法和理论目的完全不在本书“美学”视野之内。当然，毋庸置疑，电影观众的演进与一般影片美学的演进互相影响，但是对于观众与影片的关系而言（每个观众与每部影片），这主要是“外在的”的社会学和经济学视角，所以我们把它排除在本书思考范围之外。

因此，我们在这一章节和下一章节中将主要讨论观影者与影片的关系，这是个人化的心理学和美学的经验，一言以蔽之，这是**主观的经验**：我们关注观众主体，而不关注统计学意义的观众。这是近几十年来借鉴精神分析学观点广泛讨论的一个问题，我们将在随后几页文字中讨论这个问题。但是，我们先须简略概述以往与电影观众问题相关的各种问题集合和各种研究方法。

1. 再现性幻象的条件

电影发明于19世纪末，一门新学科也同时问世：这就是实验心理学（威廉·冯特于1879年创建了实验心理学的第一个实验室）。一百多年来，这门学科取得了重大发展。但是，可以说，重要感知理论的发展，尤其是视觉感知理论的发展，是与无声电影的诞生及其向日益精致的独立艺术形式的演进（即20世纪一二十年代）同步的。这些理论中最著名者是**格式塔完形心理学理论**，应当特别指出与这一理论有关的两位研究家，一位在1916年，一位在30年代初就探讨了电影中再现性幻象现象和在观众心中形成这种幻象所需的心理学条件：我们要谈论的当然是雨果·闵斯特贝格和鲁道夫·爱因汉姆。

毫无疑义，雨果·闵斯特贝格是第一位真正的电影理论家，尽管他的学业是哲学和心理学（他是冯特的学生），而且他主要致力于“实用”心理学论著。在言简意赅的《电影：一次心理学研究》一书中，他首先关注观众接受影片的过程；更确切些说，他关注影片创作手段的本性一方面和影片结构之间的关系，另一方面和人类精神的重要“范畴”的关系（借鉴了具有浓厚德国唯心主义色彩的哲学观念，尤其是伊曼努尔·康德）。

闵斯特贝格的主要功绩之一，是特别证明了不是用所谓的“视觉暂留”原理而是用大脑的一种特性（似动效果，*effet—phi*）去解释电影具有的本质现象，即制造视运动的能力，从而奠定了这种效果的一切现代理论基础——实话说，这一基础常常被遗忘。可以说，对人类大脑特性造成的运动效果做出这种解释之后，雨果·闵斯特贝格发展了完全作为心理过程和**精神艺术**的一种电影观念。于是，电影就是：

——注意力的艺术：因为电影是按照大脑给现实加上意义的同样途径**被安排成序**的记录（譬如，闵斯特贝格以此解释特写镜头，或拍摄角度具有的强调作用）；

——记忆和想象的艺术：这两种心理活动可以使人理解时间的

压缩和延长、节奏概念、闪回的可能性和梦境的再现——更宽泛些说，就是蒙太奇的创造能力；

——最后是情感的艺术，情感是心理学的最高阶段，它体现在叙述本身中，闵斯特贝格视其为最复杂的电影单位；它可以被分解为更简单的单位，且符合人类情感的复杂程度。

于是，从简单的运动幻象，经过注意或回忆这类心理现象，直至全部复杂的感情范围，电影完全适合表现人的精神，摹拟心理机制：从心理学上说，影片既不存在于胶片上，也不存在于银幕上，而仅仅存在于头脑中，人的头脑赋予影片以实在性。闵斯特贝格提出如下核心命题：

“影片超越外部世界的各种形态（即空间、时间和因果关系），为我们叙说人的故事，同时又使事件符合内心世界的形态，即注意、记忆和想象和感情。”¹

这一命题不仅说明观众心理学，更是电影的观念，但是，它也赋予观众一个明确地位：观众就是影片（至少是“审美性影片”）可以为之理想运行的人；从复现运动这一最初级层次，到复现情感和想象的最精巧的层次，一切皆可用于复制和再现观众的精神活动，因此，观众的作用就在于**落实**一部抽象的理想的影片，而影片仅是为了观众和通过观众而存在的。

鲁道夫·爱因汉姆主要以艺术批评家和感知心理学家的身份而闻名。爱因汉姆属于格式塔学派，他按照这一学派的理论坚持认为，我们的视觉不能简单归结为刺激视网膜的问题，它是涉及全部感知、联想和记忆范畴的心理现象：可以说，我们看到的東西“多于”我们的眼睛目睹的东西。譬如，当物体渐渐远去，可见的形体愈来愈小时，我们的大脑就会补偿这种缩小状态，或更确切说，大脑会用“远离”概念去转译这种缩小过程。

1 雨果·闵斯特贝格：《电影：一次心理学研究》，第74页。

因此，爱因汉姆认为，电影的核心问题与机械（摄影）复制世界的现象密切相关：影片可以自动复制出种种感觉，它们与作用于我们的感官（譬如，眼睛）的各种感觉相似，但是，在电影的复制过程中，没有心理活动的矫正：影片涉及的是**具体可见**的事物，实际上并不涉及人的**视觉记忆范围**。

我们看到爱因汉姆如何执著于格式塔理论思潮：他提出在感知现实时，人的大脑不仅为现实加上含义，甚至还为现实加上它的物理特征：色彩、形状、尺寸、反差、亮度等等，可以说，世界的物像是源自我们感知的精神活动的产物。视觉是“人的大脑的一种创造性活动。”¹

但是，鲁道夫·爱因汉姆的见解比雨果·闵斯特贝格的极端“心理主义”略显温和。当然，他认为感知和艺术两者均以大脑的组织能力为依据，但是爱因汉姆认为世界（作为感知之源）也可以具有一定的组织形态。尽管人的感官和大脑可以塑造世界（尤其在艺术领域），爱因汉姆仍然认为大脑赋予世界的结构归根结蒂是在大自然中随处可见的结构的反映（譬如，升与降、主导与服从、和谐与紊乱等一般重要图式）。

尽管20世纪20年代以来心理学有了发展变化，这些理论（非常简略的概述）至今仍未“逾时”。譬如，它们在一定程度上又被吸收和体现在让·米特里的著作和克里斯蒂安·麦茨的早期论文中。但是，它们的明显局限性尤其表现在它们造成的审美选择的狭隘性中。雨果·闵斯特贝格已经为影片应该处理的心理学现象分出级别，把记录、教学或宣传电影排除在他的思考范围之外，唯独重视虚构故事片。更为明显的是，鲁道夫·爱因汉姆宣扬的审美评价标准十分苛刻，甚至褊狭。尤其是他的体系促使是他独尊无声电影，全盘否定有声影片，把有声电影视为退化，按照格式塔理论的说法，这是因减少外部制约而导致的整个机体的畸形发育。作为审美的或批评的选择，这种偏好当然值得讨论；反之，它们只能削弱关

1 《艺术与视知觉》，第46页。

于幻象心理学机制这门理论的普遍有效性——有声片的来临肯定并未终结这种机制，尽管深刻改变了这种机制。再者，尽管这些研究方法充满睿智，但是如今人们普遍认为这些方法特别适用于讲求“影像艺术性”的电影时期，谈论“实验”电影时，它们肯定最容易找到用武之地。

2. “塑造”观众

因此，我们看到，最初的“电影心理学家”几乎自然而然就会关注因自身的多种特征而如此接近人的精神性本身的一门艺术。经过对这种相通性稍嫌幼稚但令人赞叹的探索阶段之后，更加实际和更讲实用的研究方法接踵而来，我们可以概括如下：既然影片再现形式的内在机制“酷似”基本心理现象，为什么不从相反角度考虑这种相似性呢？或者说，怎样从影片再现形式出发去撩拨情感，怎样影响观众？

此前，我们已经见到了这个关注，尤其是在爱森斯坦的著述中，我们从中看到这是他的理论体系的一个重要特点（请参阅第二章，有关蒙太奇的论述）。广言之，我们可以说，有几分含蓄有几分自觉的这种关注早已有之，并且见于所有伟大的电影导演的作品中。

譬如，尽管在格里菲斯那里这种关注没有形成任何理论化阐述，我们仍可认为格里菲斯对自己影片产生的影响极为敏感。显然，在《一个国家的诞生》（1915年）的结尾，占据了叙事篇幅的“最后一分钟解救”刻意通过交替蒙太奇形式激发观众的焦虑感，有意迫使观众同情赶来营救的三K党人。

尽管这位美国电影导演无疑是如此巧妙利用观众激情的始作俑者，但是总结出其功效的理论则出自欧洲。尽管好莱坞生产了大量纯宣传性影片（除《一个国家的诞生》，这里还可举出所有旨在从意识形态方面支持美国1917年参战和为其辩护的影片），但是美国人从未认真分析这种宣传。尽管在欧洲，为观众留下强烈印象的关注

催生出多种多样的形式，我们也只能按双关语义把所谓的“印象主义”（“早期先锋派”的法国电影导演路易·德吕克、让·爱浦斯坦、阿贝尔·冈斯和马塞尔·莱皮埃）或德国“表现主义”大致归入此类。

当然，在这些法国或德国的电影导演或批评家那里，我们或可看到对于电影的心理学影响手段的往往相当明显的意识。但是，正是俄国电影导演在20世纪20年代对这个论题做了更系统的思考。况且，两个密切相关的情况可以解释这种发展状况：首先，作为表现、交流、**宣传和教育手段的苏维埃电影**的体制本身受到国家机关的日益严格的控制（列宁的著名格言的全部意义就在于此：“在一切艺术中，电影对于我们来说是最重要的”）¹；随后，在研究电影素材时，列夫·库里肖夫和他的实验室的最初实验涉及了蒙太奇在为影像段落强加含义方面的种种可能性。²

这个著名的实验是在一名演员的面无表情的特写镜头之后分别接入不同镜头（一个摆满食物的餐桌、一具尸体和一个裸女等），然后可以观察到演员的特写镜头随其不同的毗邻镜头而获得不同的意义，不同的变化（这就是所谓的“库里肖夫效果”），这个实验往往被仅仅解释为电影语言能力的证明，即语意组合能力的证明，而这个实验也第一次让人领悟到通过对影片素材的适当加工去**引导**观众反应的可能性。

在写于20世纪20年代的批评和理论文章中，库里肖夫没有考虑，或者说至少没有直接考虑他的蒙太奇观念对于影片与观众的关系的影响效果；他的一位学生符谢沃尔德·普多夫金则第一次对这种效果作了明确说明。

1 按照万斯·克普莱的说法，从无证据证明列宁确实有过上述说法，参阅《列宁和苏维埃电影：国有化法令反思》，《电影录像杂志》，42 / 2（1990夏季号），第3—14页。

2 参阅《光阑》专刊第6期，《库里肖夫效果》（1986），雅克·奥蒙主编。

普多夫金在1926年编写的关于电影技术的小册子中特别指出：

“心理学的一条规律设定，如果一种情感会产生一个特定的运动，模仿这个运动就可以令人想到相应的情感。……应当理解，蒙太奇实际上是一种刻意限制观众的思考和联想的手段……如果依据一个明确选定的事件流程或思路，或跌宕起伏，或四平八稳有序安排蒙太奇，蒙太奇就会产生使观众或激动或平静的效果。”¹

当然，这个观念是幼稚的：它以十分简单化的方式假定了影片中的事件和基本情感之间的等值性，甚至相似性，从而，至少倾向于假设有一种分析估量观众反应的可能性，我们另一方面从已经看到类似青年爱森斯坦引自反射学学说的稍嫌刻板的结论相比。（参阅论述蒙太奇的章节）

首先确认影片影响观众的理念本身始终至关重要。20世纪20年代所有重要的苏联电影导演都几乎原封照搬这一普遍的极具影响力的理念。

有两个实例：

1925年，吉加·维尔托夫：

“选择记录在胶片上的事件，就等于告诉工人或农民应当采取的立场……电影剪辑师按照党的指示把电影眼睛派观察家或工人电影记者搜集到的事实……组织起来……我们把精心选择、记录下来和经过安排的大大小小的事件灌输到劳动者的思想中，它们既取材于劳动者本人的生活，也取材自阶级敌人的生活。”²

1925年，谢尔盖·爱森斯坦：

1 符谢沃尔德·普多夫金：《关于电影形式》，载《电影理论和批评》，马斯特和科恩主编，第81页。

2 吉加·维尔托夫，《电影眼睛》，英文版，第49—50页。

“艺术产品……首先是按照一定的阶级立场耕耘观众心理的拖拉机。……按照为征服观众而预想的、有意识的和自觉的考虑，截取周围环境的片段，让这些片段形成适当的冲突去感染观众……”

自然，无论多么令人信服，这个理念还缺乏对于影片如何影响观众的实际考虑，易言之，还缺少对于**影片形式**的掌握还算不上得心应手。为能做到得心应手，大量尝试都以不同程度力求落实我们从普多夫金和爱森斯坦那里了解的这个理念，力求落实似乎具有可预见效果的基本刺激元素“目录”，仿佛影片只需实现这些元素的合理组合就可大功告成。在这个基础上，爱森斯坦、普多夫金等人在这—时期制定的各种“蒙太奇一览表”纷纷出笼；库里肖夫的大部分教学工作虽无明文规定亦贯彻了同一理念，或作为演员表演规则，规定演员必须把每个手势动作分解为一系列更易掌握的基本动作，或作为场景调度规则，譬如，要求电影导演注意最大限度保持镜头中的运动与景框边沿的平行关系，据称，观众更容易看清这种走向。

常常被视为秘诀的这些“规则”，显然是最低限度的手法，如今似乎备受非议。况且，最优秀的苏联电影导演也曾不断更新它们，完善它们的用法（甚至必然完善它们的理论），以求形式的感染力。因篇幅所限，我们不再详细分析他们的作品，我们只是再次提请注意20世纪30年代和40年代爱森斯坦围绕**有机性**概念创造的全部作品；也提请注意更重实效的普多夫金在自己的创作生涯中如何一向高度重视对时间、节奏和“张力”的处理——始终力求最大限度感染观众：譬如《母亲》（1926年）和《亚洲风暴》（1929年）的结尾段落。

当然，这一阶段对电影观众的思考并不完满，尤其因为心理学理论的内在的刻板性，终究走入明显的死胡同。然而，这场思考毕竟重要，这主要是因其探讨**合理性**的意愿，恐怕唯有随后我们将讨论的精神分析学方法可以与之比肩——而这将涉及完全另一个领域。

有声电影的来临加速了这种研究方法的终结，在新的电影形式中，主要的意义（因此也是可能产生的影响）是通过词语语言传达的，至少在其初期是如此，而此前对影响问题的全部认真思考唯独关注各种**影像元素**。后来，电影的影响和“制约”观众的问题还偶尔从各种不同视角被重新提及，但是后来的几十年间，思考这种影响的主要途径是社会学方法和意识形态理论，而很少是（甚至根本不是）作为影片刺激因素的情感反应中心的观众主体理论。

3. 电影学的观众

第二次世界大战后，自1947年始，法国电影学研究所的学者开始重新关注电影观众问题。在20世纪30年代和最近一次全球性冲突时期，电影的实践，尤其是宣传性电影的实践，揭示出电影影像的情感冲击力。正如研究所杂志编辑部秘书马可·索里阿诺所说：“在电影学问世之前，人们仅限于确认这个基本事实，即放映影片感动公众。至于为什么和怎样感动观众，那是另一个问题。因此，方兴未艾的电影学就致力于研究这个‘为什么’和这个‘怎样’。”¹

1947年吉尔伯特·科亨—塞阿创立电影学研究所，此前一年法国大学出版社出版了他的《电影哲学原则概论》。电影学研究所在法兰西学院教授马里奥·罗格的出色领导下竭诚集结大学教师、电影专业人士、导演、剧作家和批评家。

自1947年夏季，电影学研究所开始出版《国际电影学杂志》，至20世纪50年代末共计出版的20期杂志刊载了奠定未来电影理论基础的重要文章。初生的符号学也开始重新讨论电影学的一个核心问题，这恰恰是真实印象问题。我们随后将要讨论的爱德加·莫兰的论著《电影或想象的人》（1956年）发表于电影学和符号学这两大学派前后交替的时期。自《电影学杂志》第一期起，许多文章就涉及观众问题，譬如：亨利·瓦隆的《电

1 马可·苏里亚诺：《阅读，观摩》，《国际电影学杂志》，3—4期（1948年10月），第299页—304页。

影提出的若干心理生理学问题》和让·德珀罕的《电影和认同》等，这篇论文显然借鉴了弗洛伊德的认同理论。

认同问题在埃蒂安纳·苏里奥主编的文集《电影世界》（弗拉马翁出版社，1953年）中得到实质性讨论，对让·雅克·李尼埃里撰写的第二章《电影中的真实印象：信仰的现象》，麦茨在讨论同一主题的第一篇文章中做了充分评述。

电影学研究首先关注感知影片影像的心理生理学条件。它运用实验心理学方法，做了大量实验，以观察观众在即定条件中的反应。譬如，R.C.奥费尔德博士论文《电影、电视和雷达影像的视觉感知》（《国际电影学杂志》，第3—4期，1948年10月）力图阐明影片影像时的心理学问题，他通过对照影片影像与雷达技术的演进，把影片影像归入人工影像链。他探讨“逼真形似”的概念，假设一种形似级别的存在，提醒人们注意影片影像是纯物质客体，是由银幕表面上的光影强度在一定空间中的分布构成的。通过影像光点的结构，通过反差和方向关系的失真，奥费尔德指出了影像的摄影性逼真亦有局限性。他明确证实，银幕影像是可以被测量和量化处理的一个心理过程的结果，逼真性有明确的客观标准。

通过这些观察，他断定视觉感知不是一个外部刺激的简单被动的记录，而是感知主体的活动。这种活动包括以保持一种平衡化的感知为目标的调节过程。譬如，这些稳定性机制可以使银幕和这幅银幕上的形象无论离观众多远似乎都大小保持不变。

电影学研究影片感知的第二方面的特点是按照观众的范畴研究感知的差别。譬如，仅举埃德加·莫兰的论著中的几个典型实例就可看到大量研究都涉及儿童的感知、“原始”人群的感知和尚未适应的青年人的感知。这些研究经常利用脑电图描记术，分析那些随放映影片的段落描记下来的曲线。

譬如，在这方面，我们可以参考：

——亨利·卡斯多，“间歇节奏光刺激的心理、身体和脑电

图效果”（《国际电影学杂志》，第7—8期，第213—229页）；

——艾伦·西斯蒂德，“儿童对电影的反应”（《国际电影学杂志》，第7—8期，第241—245页）；

——吉尔伯特·科亨-塞阿、亨利·卡斯多和J.贝尔特，“放映电影时脑电图的变化”（《国际电影学杂志》，第16期，1954年1月—3月，第241—245页）；

——吉尔伯特·科亨-塞阿和J.弗尔，“影片对大脑生物电节奏的影响”；

——G.厄叶尔、S.勒伯维西等，“关于影片放映中尚未适应社会儿童的脑电图笔记”（《国际电影学杂志》，第16期，1954年1月—3月，第57—64页）；

——G.厄叶尔、S.勒伯维西和L.贝尔塔纳，“电影放映时神经活动的实验研究”（《国际电影学杂志》，第9期，1952年1月—3月，第71—79页）。

电影学研究观众的这一取向使我们接触到医学“符号学”。但是，电影学研究所的哲学家埃蒂安娜·苏里奥的观点更接近后来不断发展的涉及影片美学和电影观众的观点。

在关于“电影世界的结构和电影学词汇”的经典论文中，埃蒂安娜·苏里奥力求按照自己的观点界定出电影结构中的不同层面。在这些层面中，他区分出涉及“观影者现象”的层面。埃蒂安娜·苏里奥认为，观影者层面是根据“银幕”信息和通过特殊心理活动去理解影片世界（故事体）的层面。他把与观众的心理人格相关的一切**主观性现象**命名为“观影者”现象。譬如，在涉及放映本身的电影显现层面上，时间的感知是客观的和可计量的，而在观影者层面上，时间的感知是主观的。当观众感到“太拖”或“太快”时，就牵涉到观影者层面。两个层面之间可能有“脱节”现象。譬如，如果银幕信息出现疾速加快的现象，一些观众就可能因跟不上加速节奏而“脱节”；在这种情况下，他们就闹不明白眼前发生的事，只剩下无序和杂乱的印象。

在使用若干特技时,这种“脱节”亦有所见,特技的随意性程度就可能影响可信性:譬如,在马塞尔·卡尔内的《夜间来客》(1943年)中,音乐减缓表示时间停顿的那一刻。

埃蒂安纳·苏里奥还明确指出,观影者因素可以超越放映时间而持久延续:这些因素尤其会把观众刚看完影片时的印象和涉及影片随后产生的深刻影响的全部因素融合到一起,无论是通过回忆,还是通过行为榜样的潜移默化。譬如,影片海报营造的期待状态亦如是,因此期待状态就是影片映现之前的观影者因素。(参阅《国际电影学杂志》,7—8期)

4. 电影观众,想象的人

1956年,埃德加·莫兰发表了他的论著《电影或想象的人》(午夜出版社),当时这部论著被归入社会学人类学名下。在这篇论著的新版前言中(1977年12月),作者自称“这本书是一块陨石”。确实,在后来的二十年间,这部人类学论著的重要性和独创性受到严重低估。同样,因为深刻的新意,论著问世时还无法归入当时的任何分类,“因为它既不谈艺术,也不谈电影产业,也不涉及任何先已确定的读者范畴”¹。

埃德加·莫兰的论文摘抄首先于1955年刊登在《国际电影学杂志》第20—24期。这说明受电影学影响的文章与莫兰的著作是一脉相承的,而且,这部论著大量引证了经典电影理论(让·爱浦斯坦、里乔托·卡努杜和贝拉·巴拉兹),系统借鉴了A.米绍特·冯·登·贝尔克和吉尔伯特·科亨-塞阿的电影学著作。但是,人类学观点是全新的视点,因为对于作者而言,既要从人类学角度去考察电影,又要从电影的角度研究人类学,以求证电影的想象真实可以特别敏锐地揭示出若干人类学现象:

1 埃德加·莫兰:《电影或想象的人》,第7页。

“因此，任何被感知的现实都要经过影像的形式。然后，它作为记忆重生，即是影像的影像。或者说，电影，如同所有图像表现一样（绘画、素描），就是影像的影像。但是，如同照片，这是可感知的影像的一个影像，而胜于照片之处则在于它是活动影像，即活生生的影像。正是作为活生生的表象的再现，电影邀请我们去思考现实的想象和想象的现实。”（埃德加·莫兰，前言，1977年）¹

埃德加·莫兰以电影机向电影的转化作为立论的起点，在他看来这是令人惊叹的转变，电影机是具有科学目的性的发明，而电影是制造想象的机器。他研究发明者的论文，对照早期电影导演和批评家的宣言，那些人都在宣扬阿波利奈尔认为“电影是超现实生命的创造者”的那句话²。埃德加·莫兰还在自己的论述中引用埃蒂安娜·苏里奥的见解：“影片世界中有一种几乎天生的神奇气氛”³。但是，后来，他是通过以影像和“幻身”的关系为出发点的讨论，去阐明影片感知的想象性。

他采纳让-保罗·萨特的影像论，把影像视为客体的“在场—缺席”，在这里影像被界定为以往的在场和实际的缺席，还参照了古代心理和儿童心理对世界的感知，这两种心理的共同特点首先是对客体的缺席浑然无觉，既相信醒的现实也相信梦的现实。

电影观众的处境与之相同，因为他也给自己在银幕上看到的事物一具“灵魂”。特写镜头使物像栩栩如生，也正如埃德加·莫兰所言，“爱森斯坦的《总路线》（1926—1929年）中的一滴奶因而含有拒绝和赞同的力量，具有至高无上的生命。”⁴

按照埃德加·莫兰的观点，影片感知显现出巫术感知的一切方面。这是原始人、儿童和神经症患者的通感。这种感知的依据是由

1 埃德加·莫兰：《电影或想象的人》，第10—11页。

2 埃德加·莫兰：《电影或想象的人》，第15页。

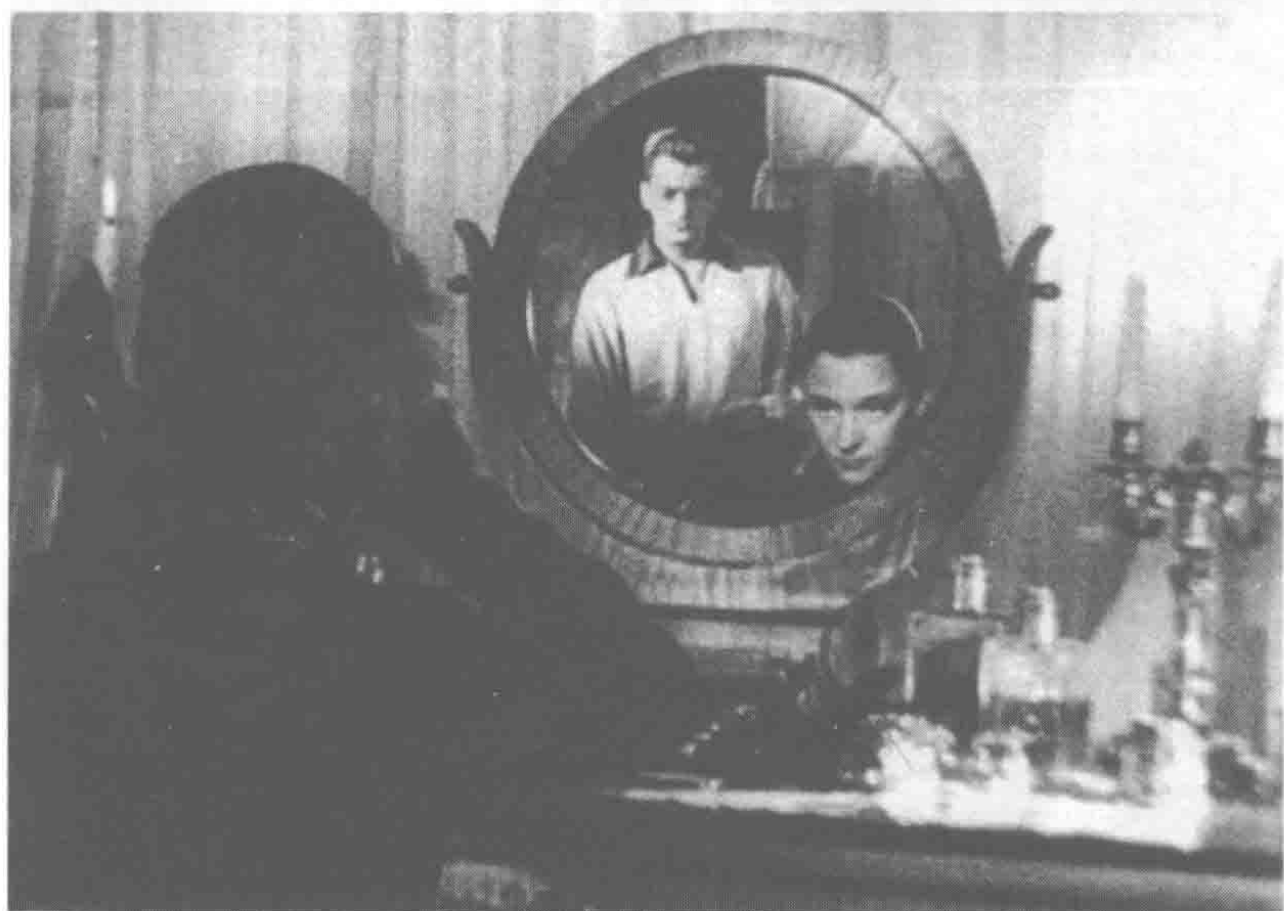
3 埃德加·莫兰：《电影或想象的人》，第16页，他引用埃蒂安娜·苏里奥的论文《电影学和比较美学》，《国际电影学杂志》第10期（1952年4月—6月）。

4 埃德加·莫兰：《电影或想象的人》，第188页。



让·谷克多影片中的神奇性。

《美女与野兽》(1946年), 让·谷克多导演。



《奥菲斯》(1950年), 让·谷克多导演。

“对幻身、变形分身、万物流动、微观世界和宏观世界的互似、人类—宇宙同态的信仰”¹所决定的共通系统。而所有这些特征都完全符合电影世界的构成特点。

埃德加·莫兰认为，如果说在他之前，人们只是靠直觉感受到巫术结构和电影结构之间的关系，那么相反，电影世界和梦境世界的相似性则是一种经常的感受。因此，“电影可以重现神秘世界的影像，那是弱化的、缩小的、扩大的、临近的、变形的和固执的梦幻影像，我们在清醒和沉睡时都可以退入这个世界；影片可以重现这种比人生更丰富的生活影像，在这里潜伏着种种罪恶和我们永未完成的英雄业绩，隐没着我们的失望，酿造着我们的最疯狂的欲望。”（J.博瓦松）²

作者在随后几章中通过探讨投射—认同过程，分析影片和梦境的相同机制，在投射—认同的过程中，主体不仅投身于世界，而且自身吸纳世界。埃德加·莫兰深入研究了电影式参与，发现电影影像特有的生命感和真实感与观众参与的初次冲动密切相关。他把观众的参与等同于能动的或实用的或积极的参与的消退和萎缩，指出观众的这种消极性使其处于退化和幼稚化状态，仿佛受到人为的神经官能症的影响。他从而断言，电影的技巧就是撩拨、加速和强化投射—认同过程。

为加深自己的思考，埃德加·莫兰审慎区分开与银幕人物的认同和“多态性投射—认同”：与银幕人物的认同是“最普遍和最引人注目的现象，它只是投射—认同诸现象的一个方面；“多态性投射—认同”则超越人物范围，促使观众既沉浸在影片的情节动作中，也沉浸在影片环境中。认同过程的这种多态性可以说明一个重要的但常被忘记的社会学事实：影片的多样性和同一观众群的广泛兴趣：“因此，对同类的认同和对异类的认同，两者都是由影片激发的结果，正是这

1 埃德加·莫兰：《电影或想象的人》，第82页。

2 埃德加·莫兰：《电影或想象的人》，他引证雅克·博瓦松《电影和精神分析》，《月报手册》，16—17期，第176页。

第二方面，与参与现实生活的过程形成十分鲜明的对照。”¹

在第四章“电影的灵魂”中包含的题为“感情满足的技巧”的一节中，埃德加·莫兰对自己的研究假设做了如下简述：

“通过展现影像的潜在魅力，电影机完成了各种参与活动，直至完全变成电影。出发点是摄影化的幻身，这是动态的被投射在银幕上的幻身，随后即刻开始一系列刺激的发生过程。形象的魅力和触手可及的世界的影像决定了一场演出；这场演出刺激了影片内部新结构的形成：**电影**就是这个过程的产物。电影机引发参与。电影激发参与，投射—认同过程通过人类—宇宙同质性而充分展开，充满活力。……尤其应当把这些魔幻现象视为一种情感语言的象形文字。”（《电影或想象的人》，午夜出版社，第118页）

书中的进一步阐述深化了对于真实印象和电影客观性问题的电影学思考，验证了摄影机可以模拟我们的各种视觉感知方式：“摄影机凭借经验找到了与心理视觉相同的运动性”²（雷内·扎佐语）。这些阐述也涉及作者所称的“梦和现实的复合体”，因为影片的世界把梦的属性和精确的现实糅合在一起，呈现给观众一个外在于他的物质性，尽管这只是留在胶片上的印迹。

今天，人们一定会赞叹埃德加·莫兰的论题的中肯和现实性，他的论题既预示了克里斯蒂安·麦茨在《想象的能指》（1977年）中阐述的电影符号学精神分析的研究，也预示了《电影普通人》（1980年）一书的作者让-路易·舍弗尔提出的最新研究方法，我们在后面将提及这一话题（第244页，“电影观众和精神分析主体：尚无定论”）。

1 埃德加·莫兰：《电影或想象的人》，第110页。

2 雷内·扎佐：《心理层次和理解电影》，《国际电影学杂志》第5期，第33页。

5. 研究电影观众的新方法

如前所述，电影观众的这个问题已经是20世纪50年代的电影学学派的论争中心（侧重心理学视角，而非精神分析学视角），在符号学兴起之后的20世纪70年代曾有急骤“挺进”，但目前似乎已经减缓势头。

在符号学开始成为电影领域的主导理论时，它主要是按照语言学模式，致力于从内部分析电影语言及其符码，按照严格的方法论拒绝考虑观众主体。用历史实例来说，这是克里斯蒂安·麦茨的“大语意段”¹时代。

后来，由于罗兰·巴尔特的研究，符号学的注意力由研究符码明显转向研究文本（见本书第四章）。在这种视角转变中，人们重新发现文本本身中“隐隐”存在着读者的地位，即使最初只是一个列举符码和加工符码的读者。以罗兰·巴尔特的《S/Z》一书的出版为起始的这个新阶段，见证了影片文本分析的涌现，影片观众的地位和作用开始初现于文字。

理论研究的这种演进必然导致从元心理学角度更直接和更专门分析电影观众问题的著述问世，譬如让-路易·鲍德里或克里斯蒂安·麦茨的著述。

观众理论研究的这种取向本身拥有多种研究角度。在如下将要讨论的已经用于理论著述的研究角度中，我们可以列举主要四种：

1. 电影观众的欲望是什么？促使我们关在漆黑影院里连续两小时观看银幕上闪闪烁烁转瞬即逝的影子的这种欲望的本性是什么？我们要从中寻找什么？花钱买票换回什么？肯定要从放松、孤独和缺失状态方面寻找答案：电影观众或多或少总是一个避难者，他需要弥补一些无法弥补的损失，尽管这要付出影片放映时受社交性制

1 曾译为“组合段”。

约而暂时退化的代价。

2. **电影设置**（漆黑的放映厅、运动机制的暂时停顿、视觉和听觉功能的过度投入）**吸引那类观众主体**？

毋庸置疑，陷于这种电影设置中的观众主体可以重见原始场景在想象中经历的环境和条件¹：在被电影银幕隔开的这个场景前，会有相同的被排斥感，如同从锁孔里窥望；有相同的与人物的认同感，人物在这个场景中活动，观众则被排斥在外；有同样的窥视癖冲动；有同样的活动功能的减弱；有同样的视觉和听觉优先权。

3. **影片放映时，观众主体的元心理机制是什么？**它与梦、幻想、幻觉和催眠这类邻近状态有什么关系？

4. **在影片实际放映过程中观众处于怎样的地位？**影片如何通过自己的跌宕起伏的动力学影响自己的观众？对于观众而言，在放映中、放映后和回忆时，可否说影片的工作就像弗洛伊德所说的梦的工作？

与电影理论总体的历史相比，近期电影理论的这种发展还为时短暂，但是它通过不断推进已逐渐成熟，尽管有些混乱，尽管对这些主要研究方向的探讨也参差不齐和缺少协调——其中有些研究方向是争论焦点，从而备受关注，而另一些方向由于纯粹时机的原因几乎仍然冷清。

因缺少批评的距离，而难以评价这些理论研究，因此，我们宁肯舍弃对这些不同理论研究的似嫌乏味和必然“零散”的陈述，而以更系统的（和更独特的）方式探索通常所称的电影观众的“认同”问题——在此之前，我们认为有必要稍加说明这一精神分析学概念。我们认为，对于电影理论的这一颇有前途的问题时，完整表述一种研究方法，充分阐发其理论含义，比疲于描述所有尚嫌稚嫩和多少陈旧研究方法更有益处：这个问题就是观众问题。

1 弗洛伊德精神分析学的“原始场景”（scene primitive, primal scene），指婴孩看见父母造爱时的情境，造爱总是把孩子关在门外。婴儿有困惑和被排斥感。因无法用语言（象征域）去探究这件事情的真正意义，只能在潜意识（想象域）中去感受这个场景。

二、电影观众和对影片的认同

1. 认同在精神分析理论中的地位

一系列的类似性使电影理论可以通过一定数量的境况和心理机制对电影观众与精神分析学的主体加以比较。但是，似应首先澄清精神分析学理论本身所理解的认同，因为在电影理论批评领域，来自这一学科的概念遭到特别“粗野”的使用，从而产生许多混乱。

在精神分析理论中，认同概念占有核心位置，尤其自西格蒙德·弗洛伊德于1923年创立了精神器官第二理论（即所谓第二拓扑学¹）之后，他在这个理论中确定了本我²、自我和超我的概念。实际上，认同远非仅仅是各种心理学机制之一，它既是自我的想象性构成的基本机制（创建功能），又是一定数量的后继心理层次和过程的核心和原型，“自我”一旦形成后还将通过这些层次和过程继续分化（矩阵功能）。

A. 初级认同

在精神分析学理论的语库中，“初级认同”这一说法的涵义既随时代变迁又随作者不同而有明显差异。我们在这里沿用弗洛伊德的含义，把它理解为“先于任何客体投注³之前的直接和即时的认同”。

西格蒙德·弗洛伊德认为，人类主体，在其存在的初始时期，在早于俄狄浦斯情结的阶段，处于一种相对未分化状态，在这个状态中，客体和主体、自我与他者还无从独立。

以口腔吮吸过程为标志的初级认同，是“针对一个客体的情感联系的最初始形式”，而与客体的这种初始联系的特征是自我和他者之间一定程度的混淆和一定程度的无分化状态，这时间的客体就是

1 第二同拓扑学（second topique, topology），亦有精神分析地形学的译法。

2 “本我”：（id 英语，ça 法语）又译“伊德”、“原我”，潜意识最深层，无意识的原始精神能源，与自我（Ego 英语，le Moi 法语）、超我（Superego 英语，le Sur-Moi 法语）构成人格的三个基本力量，源自德语 Es（无意识）。

3 投注（Investissement），精神分析理论术语，可理解为“沉迷于”、“依恋”。

指母亲。

主体演变的原始口唇阶段以吮吸过程为特征，在这期间，还无法区分对客体的投注（设定客体是一个自主的和激起欲望的他者）和对客体的认同两者间的差异。

对客体的这种认同离不开所谓的“镜像阶段”的经验。

B. “镜像阶段”

主体与客体、自我与他者之间的**双元关系**的可能性将在这个**镜像阶段**中确立。雅克·拉康创立了这一镜像阶段理论，把镜像阶段定于6个月至18个月。幼儿在自己的这个进化时期，还处于运动机能相对低下的状态，他尚难协调自己的运动，而正是通过**目光**在镜中发现自己的影像和相似者的影像（譬如，抱着他的母亲的影象），他才在想象中形成自己身体的统一整体：在把相似者感知为一个他者的同时，他将会认同作为整体的自我。

婴儿在镜中看到自己影像的这一时刻是形成自我的关键时刻：雅克·拉康强调，自我的这个初型的基础，即主体的这个初始分化基础，是通过**想象域**特有的直接双元关系与一个**影像的认同**，进入想像域在先，进入**象征域**在后。

通过与作为完整躯体形式的相似者的形象的认同，与他者的形象认同，婴儿开始形成自我。镜像的经验是“我”的初始形式的基础，是一种认同的经验，在这种经验中，自我立即作为想象性形成过程开始初显轮廓。这种以想象方式对相似者形象的认同，是此后一切认同过程的母体，即所谓次级认同的母体，此后，主体人格就通过这些认同而构成和分化。

拉康认为，这个镜像阶段与**初始自恋**的出现相对应，使在此之前的**肢解化身体**的幻象告终，因此，自恋最初与认同密切相关。自恋首先是主体的一种迷恋，这是婴儿按照他人的形象模式构成自己身体完整性的这第一个镜中形象所产生的这种迷恋：因此，镜像阶段是对于客体的一切自恋性认同的原型。对于客体的这种自恋性认同把我们引向电影观众问题的核心：

让-路易·鲍德里明确强调“镜像中的婴儿”的状态和电影观众的状态之间的两处相似。

相似之一：镜子与银幕。在两种情况下，我们涉及的都是有框的、有限的和有一定范围的表面。无疑，镜子和银幕的这种属性使它们可以把世界的一个物像彻底抽离出来，同时把这个物像构成完整的客体。

大家知道，电影的景框力避突显自己截然区分影像内外的功能，景框中最不完整的客体，甚至被分切得最细的身体，观众看上去，也立刻可以替代完整的客体，这是因景框的向心力而重获完整感的客体。譬如，经典电影的大部分特写镜头即如此。似乎只有故意在意识形态方面搅扰观众的电影导演才会利用景框截然区分影像内外的功能。在现代电影中，让-玛丽·斯特劳布是一例，其影片的每个镜头都显示出这种与众不同的景框观念。

克里斯蒂安·麦茨认为，尽管银幕在一定程度上等同于初始的镜子，但是两者之间仍然存在一个本质的差异，因为银幕与镜子不同，它永远反映不出一个影像，这就是观众自体的影像。罗兰·巴尔特给影像下的定义对此亦有相应说法：“影像，就是我被排斥在外的东西……我不在场景中：影像无谜。”¹

相似之二：婴儿运动机能低下状态和电影设置导致的观众处境相似。雅克·拉康强调与婴儿的生理早熟有关的两个条件，这两个条件决定着“镜像阶段”**自我的想象性构成**：婴儿的运动机能尚未成熟，缺乏协调，使他在想象中提前感知到自己身体的完整，反之，婴儿的视觉结构的早熟。

运动机能的抑制和视觉功能的优先作用：在此，我们又看到电影观众的处境的两个独特特征。因此，仿佛由电影体制安顿的设置

1 克里斯蒂安·麦茨：《语言和电影》，第119页—133页。

（让我们看到他人身体影像的银幕、静坐不动的状态、因漆黑的环境而专注于银幕的视觉活动的过度投入）模仿了或部分复制了在婴儿时期镜像阶段中支配着“自我”的想象性构成的那些条件。

自有电影以来，电影导演对于各种各样的镜子和反光的迷恋就常被提及，甚至被分析。有些导演甚至把拍摄这种镜子的镜头变成一种“专长”，约瑟夫·洛塞的《仆人》（1963年）和《秘密典礼》（1969年）是范例。电影对镜子的这种偏爱显然还取决于其他因素，但是除了所有纯美学的和主题方面的原因之外，也不妨把它视为银幕和初始镜像之间这种相似性的反映，

认同的第二层次，即次级认同层次，则与俄狄浦斯情结密切相关。

C. 各种次级认同和俄狄浦斯阶段

众所周知俄狄浦斯情结在精神分析理论中的奠基性地位，以及弗洛伊德赋予这种危机、危机的状况和危机的解决在人格构成中的核心作用。雅克·拉康同样认为，俄狄浦斯情结标志着人的根本转变，即从想象域特有的双重关系（构成镜像阶段的特征）向象征域的过渡，这种过渡将使个人在确立自己独特性的同时构成为主体。

弗洛伊德确定这个危机出现在三岁至五岁之间，危机的出路就在次级认同的途径中，次级认同将遵从和替代俄狄浦斯的三角结构中，并且获得这种结构的标记。

因此，尽管有关弗洛伊德的这一概念的似嫌简单化的理解流传甚广，更由于这种流传，我们务必扼要回顾一下弗洛伊德对俄狄浦斯情结的描述。

简言之，俄狄浦斯危机的特征是对双亲的投注总和，是欲望的总和：是对于异于自己性别的父亲或母亲的爱恋和情欲；是对于与自己同性别的父亲或母亲的嫉恨和置之于死的欲望，因为与自己同性别的父亲或母亲被视为竞争对手，被视为禁忌之源。

即使我们暂时止步于俄狄浦斯情结的这种所谓“正面”的简单

形式,我们也可能已经注意到一种基本的矛盾。譬如,小男孩先是把自己的本能性欲¹投向母亲,而对父亲产生一种敌视的情感;但是,与此同时,由于母亲是禁忌的欲望对象,而为满足这种欲望,就有这种缺失,男孩就去与父亲认同,父亲被视为侵犯者,被视为俄狄浦斯三角关系情状中的竞争对手,被视为对抗这个欲望的人。因此,小男孩处于因渴望母亲而憎恨其父亲和通过认同在想象中享受着对母亲的性特权的处境中。小男孩同样被排斥在初始场景之外,初始场景被他体验为一种侵犯,他退至与侵犯者的认同之中,而这里的侵犯者就是父亲。

侵犯身体和侵犯心理的场景常见于电影中,这是基本戏剧性动机,观众由于倾向于强烈的认同,所以常常处于同时与侵犯者和被侵犯者、与刽子手和受害者认同的矛盾处境中。无论导演的意图如何,这种矛盾的暧昧性也必然适应观众从这类段落中获得的快感,它是恐怖电影和悬念电影产生魅力的基础:可参照阿尔弗莱德·希区柯克的《精神变态者》(1961年),或后来雷德利·斯科特的《异形》(1979年)这类影片的成功。

况且,弗洛伊德始终抵制对于俄狄浦斯情结的任何简单化解释,强调俄狄浦斯危机时期对双亲的投注的基本矛盾,这种矛盾与幼儿的双性取向密切相关:通过同性恋因素的作用,俄狄浦斯情结始终同时以所谓“反面”形式呈现:对与自己同性的父亲或母亲的爱恋和欲望,对异性的父亲或母亲的嫉妒和敌意。

弗洛伊德声称,“况且,认同自始就是矛盾的;它既可以倾向于表达柔情,又可以倾向于表达压抑的欲望……很容易通过一个公式说明爱恋作为一个性欲对象的父亲和与父亲认同这两者的区别:在后一种情况中父亲是我们想**成为**的人,在前一种情况下,父亲是我们想**占有**的人。”

1 即“Libidinal Desire”(力比多欲望)。



无声电影中的恐怖场景。
《诺斯菲拉杜》(1922年), F.W.茂瑙导演



无声电影中的恐怖场景。

上图:《吸血鬼德拉库拉》
(1931年), 托德·布朗宁导演
中图:《弗兰肯斯坦, 创造了魔
鬼的人》(1931年), 詹姆斯·
惠尔导演。

下图:《恐怖吸血鬼》(1958
年), 特伦斯·费希尔导演。



因此，俄狄浦斯关系始终是复杂的和矛盾的，父和母每个“原型”都可以根据“成为”或“占有”，作为欲望主体和欲望客体，按照认同方式（渴望成为）或性本能爱恋方式（渴望占有），在俄狄浦斯关系中同时发挥作用。

在经典影片中，通过目光和分镜的结合，人物处于类似的变化状态中，时而是目光的主体（目睹场景和他人的人），时而是他人（另一个人物或观众）目光下的客体。通过运用由摄影机机位传达的这种目光的变化，电影场景的经典分镜以完全平庸的已成符码的方式向观众呈现出人物与目光、他人欲望和观众欲望相关的这种合乎规范的矛盾状态。雷蒙·贝卢尔对《群鸟》（阿尔弗莱德·希区柯克导演，1963年）和《夜长梦多》（霍华德·霍克斯导演，1946年）的分析，尼克·布朗对《关山飞渡》（约翰·福特，1939年）的分析都明确论证了这一过程。¹

俄狄浦斯阶段的结束，危机的克服，将通过认同的途径完成，成功的程度则取决于主体。对父母双亲的原来意义的投注被完全放弃，且转化成一系列认同，即通过认同过程形成自我、超我和理想自我不同分层的所谓次级认同。以西格蒙德·弗洛伊德最常阐述的超我为例，超我直接产生自与父亲的俄狄浦斯关系，父亲是禁忌源，是实现欲望的障碍。

D. 次级认同与自我

因此，使主体能够或多或少成功摆脱俄狄浦斯危机的这种次级认同，将在结构上接替和取代俄狄浦斯投注，而构成自我，即主体的人格。这种认同是主体的未来所有认同过程的母体，主体的自我将通过未来的认同过程逐步分化。

1 雷蒙·贝卢尔：《段落的系统》，《电影分析》，第81页—122页；《显见和符码》，《叙事、装置和意识形态》，菲利普·罗森主编，第93—101页；尼克·布朗：《文本中的观影者》，《叙事、装置和意识形态》，第102—119页。

显然，次级认同的原型始终是俄狄浦斯三角关系（我们已经看到它的复杂性），由于这种俄狄浦斯始原本身，次级认同注定有矛盾性。

由于首先进入想象域，而后进入象征域，所以在构成“我”的这种演变中，认同是想象性构成自我的基本原则。多亏雅克·拉康特别强调这种**自我的想象功能**：自我是“为了他人和通过他人”，通过与他人的影像的认同而确定的。自我不是主体的中心，也不是综合域，而是拉康所说的由“混杂的认同活动”构成的，由偶然的、非连贯的和常常冲突的组合构成的，它是混杂影像的真正的大杂烩。自我远非主体自身认识的综合域，而说得更恰当些，自我是按照其误识功能被确立的：通过认同的持续作用，自我自始便注定要想象，注定受诱惑。通过连续不断的认同，自我建构为一个想象层面，在这里主体趋向于异化，但是想象层面是主体通过自身获得定位的必不可少的条件，是主体进入语言活动和进入象征域的必不可少的条件。

在主体的一生中，各种文化经验显然参与到随后的这些次级认同中。小说、戏剧和电影，作为可以产生强烈认同的文化经验（通过把他者作为相似者形象的场景调度），在这些文化性次级认同中将发挥优先作用。

譬如，通过主体与其在现实经验和文化生活中遇见的形形色色的原型的认同，甚至与部分矛盾的原型的认同，理想自我将继续建构和演进。这些来源相异的认同的总和并未形成一个严谨的关系系统，而是更类似于多少可以彼此并存的不同理想的并列。

2. 作为自恋性退化的认同

电影观众的另一个重要特点涉及一个处于“缺失状态¹”的主体。

1 “缺失”（“匮乏”，英语“Lack”，法语“Manque”）。精神分析学认为，婴儿出生就是一次经历缺失经验的过程：婴儿从母体中出来，便不再享有母体在解剖学上为他提供的完整性。这种缺失导致了婴儿的求生动力，借助外界对象（如母乳），需要便得到满足。

A. 认同的退化性

“认同是情感依恋的最原始形式……对性欲对象的选择往往让位于认同……”

每当弗洛伊德必须描述从**选择客体**（“占有”范畴）到**认同客体**（“成为”范畴）的这种转化时，他都强调转化的退化性：在转向认同的这种过渡中，对于已经被构成的主体而言，这里涉及的正是转向与客体关系的前期阶段的一种退化，这一前期阶段比对客体的性欲迷恋更原始，更未分化。

而且，这种退化往往建立在**缺失状态**上，无论是对失去客体的反应（譬如，遇到丧事），还是更长久的孤独状态，即涉及他人的一种缺失：

弗洛伊德说：“当人们失去客体，或被迫放弃客体时，人们常常通过与所涉客体的认同，通过在自我中重新设置客体而得到补偿，从而客体选择便退化至认同。”

认同的退化性与缺失状态密切相关，这种退化性已经引发有关电影观众论题的一些评述。首先应当明确，电影是公认的相对自觉的文化经验，与小说读者一样，影片观众深知银幕上的具象化客体已经是缺席的客体，是一个拟像，或如克里斯蒂安·麦茨所说，是一个“想象性表意形式”，因此显然这种经验**先验地**排除任何客体的选择。选择走入一家电影院多少已然属于一种默认的退化，已经把恰恰属于情节动作的这个世界、对客体的选择及其种种风险“放入括号中”¹，而有利于与虚构故事的想象世界认同。况且，这种退化欲望（即使已经社会礼仪化：走入影院是一种正当的不问多少效果的文化活动）标志着电影观众是在文化正当化之内永远处于缺失状态的主体，为丧失和孤独所苦的主体。这与电视观众完全不同，电视观众很少处于退避和孤独的状态中，因此很少趋向强烈的认同。

1 “放入括号”借用胡塞尔现象学用法：悬置概念，把对世界实在的信念“放入括号内”存而不论。

B. 认同的自恋性

认同是一种自恋型的退化，因为认同可以使缺席或失去的客体在自我中复现，并且通过这种自恋性复现否定缺席或失落。所以居伊·罗索拉托声称，认同“使主体有可能不用求助外部客体而满足自我。认同可以减少（对神经官能症而言）或者完全脱离（对绝对自恋癖而言）与他人的实际联系”¹。

如果认同他人就是在自我中建树他人，那么，在现实的掩护下，这种自恋关系可能明显有利于主体，趋向于减弱选择客体的风险。这个过程近似恋物欲者“退至”可以随意操弄的迷恋之物的过程，迷恋之物可以始终用于摆脱一切与他人的真正关系及其风险的事物范畴中。

因此，自恋性认同恐怕更看重孤独处境和幻觉联系，而淡化与客体的关系。而且，它可以是退入自我而远离客体的解决方式。吉尔·德洛兹曾说，我们甚至会误以为认同通常是针对客体失落的反应，是针对缺失状态的反应，是事后的复原，然而，认同也完全可以第一位的，可以“决定这种失落，引起这种失落，甚至希望这种失落”。

认同的这种自恋因素，这种孤独和超脱世界（哪怕仅仅一个半小时）的倾向，广泛渗入到走入影院的欲望和观众的愉悦中。也可以说，电影，特别是电影机制形成的唤起认同的那种虚构故事电影，在文化和意识形态的各种否定之前，始终隐含着处于自恋性退化状态的观众，即作为观者而遁世的观众。

我们可以在这个意义上理解弗朗兹·法农的那句话：“所有观众都是懦夫或叛徒。”电影导演费尔南多·E.索拉纳斯把这句话写入自己的影片《烈火燃烧的时刻》（1967）中，且直接针对观众。用于电影的这句话是对于布莱希特戏剧理论的有力响

¹ 居伊·罗索拉托：《象征概论》。

应，按照这种理论，极而言之，“一切认同都是危险的”，因为认同将会中止判断和批评精神。电影观众因自恋式退化、退隐、固定不动和失语而处于这种认同状态，这是贯穿整个电影史的绕不开的问题，是所有渴望或立志通过拍摄影片来影响事物进程或激励观众提高觉悟和积极行动的电影导演的绊脚石：譬如，战斗电影导演，一些纪录片导演……

为抵抗这种退化性认同因素而最常采用的策略中，我们可以举出如下三大范畴，首先，挑战或摒弃虚构和经典叙述程式（譬如，吉加·维尔托夫）；其次，宣扬一种真实性的电影（譬如，直接电影，真实电影……）；第三，创造出既吸收又颠覆虚构故事的混合形式，20世纪70年代初，这种形式特别流行，许多电影导演的影片是这种形式的明证，譬如菲利普·加列尔（《记忆玛丽》，1967年；《内心创伤》，1970年）、马塞尔·阿农（《卡尔-艾玛努埃尔·荣格的审讯实录》，1967年；《冬》，1970年，《春》，1971年）、玛格丽特·杜拉斯（《她说，摧毁吧》，1969年；《黄太阳》，1971年）、让-玛丽·斯特劳布和达尼埃尔·于耶（《历史课》，1972年）、罗伯特·克莱默（《冰》，1968年）等。

最后，应当指出，具有宣传倾向的电影则往往深知以观众的这种自恋性退化状态为己用的好处（无论其意识形态如何），编造适宜于强烈认同的虚构故事。

C. 重新激活“口唇阶段”

认同的这种退化状态可以重新激活主体与客体在口唇阶段的特有关系。

弗洛伊德认为，认同是“作为第一阶段的产物行事，即性欲（力比多）结构的口唇阶段¹，在这个阶段期间，婴儿吮吸自己渴望和喜欢的客体，触咬吞咽它，即除掉它。”

如果涉及一般认同，我们就还应补充一点，即在电影的特殊状

1 弗洛伊德的早期理论认为，口唇阶段（0—1.5岁）的性感区是唇和舌，诸如吸吮、触咬、吞咽等是性欲获得满足的主要来源，幼儿从中得到一种快感体验。

态下，放映条件本身（漆黑的放映厅、主体运动机制受到的抑制、主体在影像流之前的惰性）几乎人为强化着这种向口唇阶段的退化。

按照让-路易·鲍德里的分析，主要由电影设置本身决定的这种口唇期的认同结构，基本是以矛盾性和浑然无分性为特征，即无内在和外在外、积极和消极、施予与接受，吃食与被吃的区别。在这种浑然无分中，重现出两岁之前的婴儿与母亲的乳房之间的关系模式，重现入梦者与“梦银幕”之间的关系模式。在说明观众与影片的关系特征的这种口唇吮吸活动中，“视腔”代替了口腔，吸入影像的同时也通过影像吸入主体，这是甫入黑暗的大厅就已有准备的和‘已被预先消化’的主体。”¹

顺便指出，为在剧作和主题层次上强化通过影像“吸入”主体的这种过程，促使这种界限意识的消失，电影的许多“离奇的”虚构故事为观众的认同设置出一个本身已经被消化的人物，这个人物被“吸入”到一个令人焦虑的地方（诺斯菲拉杜的城堡），一座迷宫中（如弗里茨·朗格的影片），或更为常见的是，这个人物被“吸入”到他的自我意识完全恍惚的一段奇遇中（即使在影片结尾可以有效恢复自我的这种定位，譬如，在希区柯克的电影中这是惯用手法）。

D. 认同与升华

精神分析学欠缺成型的“升华”理论，自弗洛伊德勾勒出这个概念的大致轮廓以来，它很少再被研究。

但是，显而易见（尤其在《自我和本我》中），弗洛伊德已经通过认同机制本身指出各种升华的来源。无论出于何种原因（悲哀、丧失或神经官能症），当自我被迫放弃选择性欲客体时，当自我竭力通过认同过程在自身中恢复或重构失落的性欲客体时，与此同时，自我就通过被弗洛伊德描述的作为一切**升华**原型的一个过程，放弃

1 让-路易·鲍德里：《设置：电影真实感的元心理研究》，《叙事、装置和意识形态》，第317—318页。

直接的性目标。

梅兰妮·克莱恩¹认为，升华与自我的自恋方面密切相关，是一种促使主体弥补和恢复“完好”客体的倾向：我们在电影观众身上可以看出这种恢复“完好”客体的十分强烈的倾向，恢复“完好”客体也许是从影片表意形式构成的这种不连贯的影像和声音拼图出发由观众结构影片时的原旨。但是，我们将看到，把影片建构成“完好”客体的这种过程也会产生理论难题，因为这一过程总是倾向于建构一个客体的诱惑物，它比实际放映的影片可能更均质、更完整和更一体。

20世纪70年代，有一批影片被称为“解构”影片，它们曾经力图“打碎”完好的影片客体和经典叙事的透明性，与此同时也把认同关系转变为对影像和声音更具批评性的关系，但是，这些影片常常遭遇到观众以另一种方式把最“解构”的影片重新结构成完好客体的很会通融的能力，那怕是结构为仅供讨论或理论化的完好客体，而观众的这种能力与其自身状态的升华和自恋密切相关。

三、电影中的双重认同

对于精神分析学中一般的认同理论做了如上简略但必要的概述之后，我们可以专门讨论电影中的认同问题。

长期以来，在有关电影的论述中，鲜有严格意义的认同“理论”，而这一词汇的稍嫌含糊的一般意义反而得到广泛和普遍的使用，它主要用于说明电影观众可能与影片中这个或那个人物之间的主观联系。因此，认同一词恐怕包含一个相当模糊的心理学概念，它可以说明在影片放映时观众分担人物的希望、欲念和焦虑不安的这种体验，简言之即分担这个或那个人物的种种感情，感同身受，

1 梅兰妮·克莱恩（Melanie Klein, 1882—1960），精神分析学客体关系理论与儿童精神分析创始者。

或者“暂时成为这个人物”，以间接的方式与人物一起去爱，或去受苦，这种体验归根结底是为观众的提供愉悦，甚至制约着观众的大部分愉悦。如今，影片放映后，关于每个观众与谁更加认同的讨论，或者一位电影批评家为评价一部影片而提到与人物认同的问题，亦不鲜见。

认同概念的这种通常用法说明（它当然包含有关电影的认同过程的一定真理，即使十分简单化）它主要表示与人物的认同，即与他人形象的认同，与再现于银幕上的相似者的认同。

让-路易·鲍德里对于以电影摄影机为象征的所谓电影“基本机器”所作的理论研究，以弗洛伊德的初级认同和次级认同在自我形成过程中的区别模式为参照，第一次区别出电影领域中**双重认同**的相互作用。在电影的这种双重认同中，**初级认同**（迄今尚未理论化），即与视觉主体的认同，与再现源的认同，将是**次级认同**的基础和条件。而次级认同是与人物和被再现物的认同，这是这一理论研究介入之前认同一词所包含的唯一涵义。

让-路易·鲍德里写道：“因此，观众较少与被再现物认同，即较少与场景本身认同，而更多与调度场景或安排场景的因素认同，与不见身影但在幕后为观众造影的因素认同，让观众看到同样的运动——迫使观众观看为他呈现的事物，这正是摄影机作为一种转播器所承担的功能。”¹

1970年，关于电影“基本机器”的这一讨论，曾经是理论家和批评家（让-路易·鲍德里、马塞林·普莱内、让-帕特里克·勒贝尔、让-路易·科莫利等人）之间一场相当激烈的重要理论论争的一部分内容；不少期刊杂志也卷入了这场涉及电影“基本机器”与再现形式和意识形态的关系的大论争（《电影伦理》、《变化》、《电影手册》、《如实》和《新批评》），后来，这场论争更广泛涉及电影功能本身的政治性……应当指出，这场论

1 让-路易·鲍德里：《电影基本设置的意识形态效果》，《叙事、装置和意识形态》，第295页。

争不仅仅是理论家的事，而且多年影响了一些电影导演对自己的创作实践的探讨：譬如，让-吕克·戈达尔和吉加·维尔托夫小组在这一时期拍摄的电影。

1. 电影中的初级认同

必须认真区分电影的**初级认同**和精神分析学中的初级认同（参阅前一节）：不言而喻，电影中的一切认同（包括让-路易·鲍德里所称的初级认同）因为皆源于业经构成的主体，皆已超越婴儿期的原始混沌状态而进入象征域，所以在精神分析理论中皆属次级认同。为了避免任何混淆，克里斯蒂安·麦茨建议把“初级认同”概念保留给主体发展史的前俄狄浦斯阶段，而把观众与自己目光的认同称为“电影初级认同”。

在电影中，次级认同就是与故事体的认同，与被再现物的认同，譬如，与虚构影片中的人物的认同，而次级认同的前提首先是观众有能力认同视觉主体，有能力认同先于自己看到事物的摄影机的眼睛，假如没有这种认同能力，这部影片恐怕只是掠过银幕的一系列确实“无法辨认”的影子、形状和色彩。

观众坐在自己的席位上，在黑暗中静坐不动，观看活动影像掠过银幕（其实，我们在前面已经指出，这只是从放映机的光束射出的按一定节奏闪现的不连续的固定影像出发，通过**似动**效果造成运动连续性的幻象），这些二维影像呈现在观众眼前，是观众所感知的真实世界的一幅拟像。即使这种拟像特征可以因逐渐习惯而显得“自然如实”，但毕竟取决于电影的基本机器（简单称之为摄影机），而摄影机的构造恰恰符合营造一定效果的需要，符合制造一定类型的观众主体的需要，这也符合意大利文艺复兴时代根据透视法和视觉主体的观念设计的**暗匣**模式，这个观念就历史和意识形态而言已然过时。（参阅本书第一章）

电影中的初级认同，是观众与自己的目光的认同，是观众俨然以再现形式的策源地自居的感觉，是成为有特权的、居中的和超验的视觉主体的感觉。观众从这独一无二的视点放眼望去，观赏这片风光，

我们还可以说，这片风光的再现形式是完全为了一个精确的独一无二的位置而安排布局的，这个位置正是观众眼睛的位置。用移动镜头时，观众甚至无需转头即可目送骑手在草原上纵马奔驰；用摇拍镜头时，观众的目光正是环视这个场景的中心。这是无需任何运动机能之劳的、事先就已获得的、永远独一无二的和永远居中的特殊位置，这是上帝的位置，这是无处不在的全知主体的位置，这个位置按照理想主义的居中主体的意识形态和哲学模式构成观众主体。

观众深知（因为在另一层面他也始终知道这一点）自己并未亲临现场，而是摄影机事先为他记录下这个场景，似乎迫使他处在这个位置上；观众深知，这个扁平的影像和这些颜色都不是真实的，而是用化学方法记录在胶片上然后又投射在银幕上的二维的拟像，然而，初级认同可以让观众认同视觉主体，认同摄影机的独一无二的眼睛，摄影机在观众之前看到这个场景，并且以如此方式和如此享有特权的视点为观众安排好这个场景的再现形式。尽管这种影像与初始的镜像相反，从不反照观众自身躯体的影像，因而观众是缺席的，但是，观众可以作为一切视觉活动的中心，以另一种方式**超然在场**（从一定意义上说，没有观众的目光就不再有影片），借助经典分镜的作用，观众可以作为无所不知和无所不见的主体在场，作为视觉的超验主体在场。

唯有这种初级认同可以说明为什么在影片中未必一定要呈现他人的形象，或曰相似者的形象，而观众仍然可以找到自己的位置。即使在一部没有人物的影片中，或是在没有传统意义上的虚构故事的影片中（譬如，迈克尔·斯诺在20世纪70年完成的《中部地区》，摄影机连续三小时从一个固定点全方位扫描加拿大的一片风景），依然会虚设一个可以认同的目光。

在此，我们回忆起电影历史中一个极端的尝试，即罗伯特·蒙哥马利的影片《湖上艳尸》（1946年），影片从头至尾让人物的目光与观众的目光保持一致，或者说，把次级认同抑制在单一的初级认同内，以至于整部影片几乎都是一直未在银幕上露

面的主人公的眼睛看到的景象，唯在一面镜子中他“遇到了”自己的影像。迈克尔·鲍威尔的影片《偷窥者》（1960年）也同样利用了观众目光、摄影机目光和人物目光的不同程度的重合（用于制造恐怖效果）。

让-路易·鲍德里对这种初级认同的分析，实际上旨在揭示当时尚欠探讨的下述三者之间的关系：一是电影基本装置，二是仍然作为其模式的文艺复兴时代的透视法原理的哲学、意识形态和历史前提，三是通过全部电影装置对理想主义主体的梦幻般强化。他写道：“其实，只有可以做到认同，采用什么叙述形式和影像‘内容’都不甚重要。在这里，我们可以看到作为意识形态载体和工具的电影呈现出的特殊功能：通过虚设中心位置去建构‘主体’（无论这是上帝的位置，还是任何其他代替者的位置）。电影，作为用于获取主流意识形态所必须的明确的意识形态效果的机器：创造出主体的幻影化，以明显有效的方式助力理想主义的维系。”¹

涉及认同问题时，对透视法这种反拨可以激化以上提及的争论，从而完成一次有力的“理论突围”，但是值得注意的是，它也有些阻碍对于电影的次级认同的思考，实际上，在提出电影双重认同问题之前，电影的次级认同一直属于模糊和泛泛的概念。自从这场争论之后，电影理论家似乎认为与故事体认同是“不言而喻的事”，这似乎是名副其实的“次级”认同。但是，当深入分析和描述让-路易·鲍德里提出的和克里斯蒂安·麦茨采纳的初级认同似乎颇有难度也收效不大时，次级认同一直是较少得到开拓但理论潜能必然甚丰的领域。我们将对此稍加详述。

1 让-路易·鲍德里：《电影基本设置的意识形态效果》，《叙事、装置和意识形态》，第295页。

2. 电影中的次级认同

A. 对叙述的初始认同

乔治·巴塔叶写道：“或多或少，任何人都会专心关注叙述，关注小说，它们为读者揭示人生的各种真相。唯有这些往往让人怀着焦虑心情阅读的叙述，可以使人面对命运。”

电影观众与小说读者相似，他也许首先就是专心关注叙述的人。尽管不同的叙事表达方式各有独特性，但是在到影院看电影和翻开小说阅读的活动毕竟都有参与叙述的基本愿望。我们已经说过，电影的初级认同是与故事体的次级认同的基础，同样，我们可以抛开具体叙述可能采用的表现形式和表现材料去谈论与叙事活动本身的初始认同。无论是在我们身边一个人正在讲述一段故事（即使不是专为我们讲述），还是在一家酒吧里电视机正在播放一段影片，我们会立即全神贯注于这个叙述片段，尽管我们到底也不知道它的开头和结尾：显然，这段叙述，或任何叙述，在攫住主体的这一时刻，都有一种属于初始认同的因素，对于这种认同而言，任何被讲述的故事都稍许是我们自己的故事。我们在童年时代就可看到对于叙事活动本身的迷恋，在这种迷恋中，有一股趋向于分化得更细的各种次级认同的强大原动力，这种次级认同先于更精确的更具选择性的文化偏好。

与叙述本身的这种认同，也许大部分取决于叙述的基本结构和俄狄浦斯结构之间的相似性，这是常被提到的话题。可以说，任何叙述在一定程度上都重演了俄狄浦斯场景，即欲望与戒律的冲突，叙述的迷人之处就在于此。

一切经典叙述都在欲望主体和他的欲望客体之间掘出最初的一道裂隙，作为攫住观众的开场。随后，叙事的全部艺术都在于如何调节对于这个欲望客体的一次次追逐，而欲望的实现始终被延迟、被阻碍、被破坏和被耽误，直至叙述结束。因此，经典叙事线索在标明故事开端和结尾的两个平衡的无张力的情境之间跌宕起伏。最

初的平衡情境很快出现裂隙，出现偏差，叙述将经历一系列障碍、误途、命运的波折或人的狡诈等环节，不断弥合这种裂隙和偏差，但是叙事功能在于保持这种裂隙的危机感和观众最终看到危机得到解决的欲望，危机的解决则标志叙述的结束和无张力状态的回归，无论这是弥合了欲望主体和欲望客体之间的偏差的结果，还是永远禁止这种弥合的戒律最终获胜的反向结果。

结构主义语义学家A.J.格雷马斯在自己的著作《结构语义学》中，通过借鉴弗拉基米尔·普罗普（关于“俄国民间故事形态学”）和埃蒂安纳·苏里奥（关于“二十万个戏剧情境”）的著述，提出了所谓的**行动元模式**，这是一种可以说明大部分基本叙述结构的简单的戏剧性功能结构。我们清楚看到如何把欲望与戒律（禁忌）的冲突当做一切叙述的原始推动力，依据这个冲突来安排这种结构：第一组行动元的安排以欲望为主轴，是主体和客体的对立，第二组行动元以戒律为主轴，是欲望客体的施动者和接受者的对立；第三组行动元是实现欲望的对立者和援助者的关系。显然，动作元结构类同于俄狄浦斯结构。（参阅本书第三章“叙事符码、功能和人物”一节）

我们已经指出，作为退化过程，认同常常以缺失状态为依据。居伊·罗索拉托写道：“认同依附于缺失。如有需求，缺失就可能是他人对满足这一需求的拒绝。满足被推迟，但是对立意愿亦被拒绝，于是认同得到驱动……”¹

在对于这种认同“驱动”过程的描述中，我们可以重新发现基本叙述结构的全部元素，在这种结构中，欲望衔接着缺失，衔接着推迟满足的境遇，这种境遇驱动欲望主体（和观众）追逐一种满足，尽管这种满足难以实现、被一直推迟或不断趋向新的客体。

毫无疑义，在一切叙述都彼此相似的这个深层结构中，正是因

1 居伊·罗索拉托：《象征概说》，第245页。

为“有所”叙述，才可以初步攫住观众。对于故事体的这种初始认同，是俄狄甫斯结构的认同过程的一种深度激活，尽管这是尚欠分化的认同过程：观众，当然也包括听众和读者，深感在自身永远缺席的这种叙述中有一些因素在发挥作用，这些因素涉及他的内心深处，酷似自己与欲望和戒律的纠葛，以至于不能不提及观众本人和这些因素的来源。在这个意义上说，任何叙述，无论是采用一场追寻的形式，还是采用一场调查的形式，基本上都是通过欲望和缺失的衔接，通过欲望与戒律的衔接，去寻找欲望的真相，即为观众寻找他的真相，或如乔治·巴塔叶所言，去“寻找生命的多重真相”。

这里涉及观众主体与影片叙述的关系中最原始的层次，而可以区分叙述性质或复杂程度，为叙述分出等级，尽管文化价值不甚重要。在这方面，最粗糙的影片和最精致的影片一样，都可以“钩住”观众：看电视时，人人都有不由自主被一部从另外角度看（智力、意识形态或艺术上）可能不值一顾的影片“攫住”从而产生认同的这种体验，而被观众认可的一部电影杰作“攫住”时的体验也不过如此。

在故事体方面与影片叙述的更细化的认同是可能的，这种可能性本身也许取决于对叙事活动自身的这种初始认同。我们可以追问，与叙述的这种初始认同是否如同与视觉主体的初级认同一样是一种必要条件，以便使观众可以从构成影片表意形式的这种影像和声音的非连续性混合体出发，去深入理解作为结构紧密的虚构故事和作为意义的影片。

B. 认同与心理学

电影理论家应当始终重视如下事实，即人们谈论一部影片时，往往是谈论对影片的记忆，这是作为“事后”重构的客体已被反复消化的记忆，“事后”重构总是超乎实际放映效果，赋予影片更多的一致性和连贯性。

这种变形特别显现在影片人物身上，因为人物在我们记忆中似乎自然而然地就具有了比较稳定和一致的心理图像，如果我们需要谈论影片或者撰写影评，我们就参照这些图像去描述他们的性格，仿佛我们在谈论一个真实的人。

而我们会看到，这种变形具有迷惑性，人物作为“胶片的造物”，在影片流程中构成的方式往往更断续和更矛盾，与我们的记忆并不相同。

但是，经过记忆的修正，观众往往认为（似乎应报刊批评和有关电影的日常评说之约）自己因为对某位人物的性格、主要心理特征和全部行为已有“**好感**”而与他认同，正如我们在生活中以为欣赏一个人的人格就会对他全抱好感一样。

确实，电影的次级认同基本上是与人物认同，他是作为虚构故事中的相似者的形象，作为观众情感投注的中心，然而，我们会误以为认同是自己可能对一个人物抱有好感的结果。而实际上这是一个反向过程，而且不仅限于电影：弗洛伊德明确分析说明人们不是出于好感而与一个人认同，“相反，好感只是来自认同”。**因此，好感是认同的结果，而非认同的起因。**

有一种十分流行的认同形式，可以特别证明这一点，这就是**局部认同**。弗洛伊德写道：局部认同受到“严格限定，仅限于借鉴客体的单独一个特征”。这种以单独一个特征为出发点的认同，常常针对那些既不能引起任何好感又没有任何性欲吸引力的人物；这种认同特别发生在集体层次上：希特勒的小胡子，汉弗莱·鲍嘉的谈吐等……

认同是好感的起因而不是结果的这一论断，关乎电影观众的超道德性和本质可塑性问题。在结构严谨的影片叙述中，观众可能因为影片营造的引起好感的效果而与人物认同，尽管在现实生活中这个人物在人品、性格、思想意识各方面都不会赢得任何好感，甚至令人憎恶。因失去警醒，电影观众可能会通过认同而同情任何人物，或者几乎可以同情任何人物，只要叙

事结构使然。阿尔弗莱德·希区柯克的影片提供了著名实例，他多次（《精神变态者》，1961年；《疑影》，1942年）运斤如风，使观众与初看上去完全令人反感的主要人物认同，至少是部分认同：譬如，女贼、杀害青年妇女的同谋犯、杀害富婆的凶手等等。

这一论断也可阐明“说教式”电影因天真而失败的原因：这种电影假定“美好人物”的性格和行动就足以激发观众的好感和认同。

与放映过程中观众逐渐把握影片的体验相比，记忆中的影片一般会取更“简缩的”形式，这种形式可以造成二度幻象。这种幻象使次级认同超越实在原状，更具惯性和持久性：人们往往认为，主要由于心理原因，观众从影片开始到结尾大多与虚构故事中一个或两个主要人物认同，这种认同方式相对稳定和完整。在影片的全过程中，认同似乎会一直与这个人物相伴，我们似乎能够以相对固定的方式把握这个人物。

无需否认，有一大批影片（简言之，最粗浅最平庸的影片，譬如，如今的电视连续剧）都是按照相当单一的认同过程去运作的，这种认同取决于公认的现象和公式化的人物类型：好人、坏人、英雄、叛徒、受难者等等……可以说，在这种情况下，与人物认同就是与（和针对）作为**类型**的人物认同。这种认同形式的有效性不容置疑，它的持久性和近乎普遍性就是明证，因为这种类型化人物产生的效果就是以屡试不爽的方式在既粗浅又深潜的层面上重新激活各种情感，即直接来自与俄狄浦斯情境的各种角色认同的情感：认同那些永不放弃被扼制的欲望的人物，钦佩那些体现出理想自我的英雄，敬畏父亲的形象等等……

在这里，有一个因素以千篇一律、永远重复和变化缓慢的方式发挥着作用，因此也是以更明显和更直白的方式发挥着作用，但是，这一因素在“招徕”观众与影片人物认同方面举足轻重，它以一定的方式作用于一切虚构故事影片中发挥作用，它在与影片人物

的一切认同过程中显然发挥着核心作用：这个因素就是与一个类型化角色的认同。

但是，除非满足于极端简单化的说法，否则，与人物认同的这种陈旧因素毕竟无法说明与电影故事体认同的各种复杂机制，尤其无法说明这种认同的两个最特殊的性质。第一，认同是结构的效果，主要是位置问题，而不是心理学问题。第二，与人物的认同也绝非一成不变，相反，在影片放映过程中，也可以说在观众构成影片的过程中，认同是极端变化不定的、充满矛盾的和可以转换的。

3. 认同与结构

A. 情境

如果说不是好感产生与人物认同，而是与人物认同产生好感，那么电影次级认同的起因和机制仍然是悬而未决的问题。

认同似乎主要是结构的效果，是情境的效果，而后才是与人物的心理关系的效果。

“譬如，一个好奇心重的人溜入别人的房间翻抽屉。你先表现房主正走上楼梯，然后返回来表现翻抽屉的人，这时观众想赶紧对他说：‘当心！有人上楼啦！’因此，翻抽屉的人不必是给人好感的人，而观众也总会替他担忧。希区柯克的影片《玛尔尼》（《艳贼》，1964年）有力证明了这种经验性的认同“法则”，按照希区柯克的想法，这一法则的优点就在于明确说明了基本问题：情境（这里指一个人有被抓住的危险）和为观众展现情境的方式（陈述活动）必然以准结构方式决定着与影片中一个特定时刻的一个特定人物的认同。

在电视造成的一种变得司空见惯的体验中，我们可以找到这种结构性认同机制的同样经验性证明，这就是我们观看一部从未看过的影片的一段节录或一个段落（甚至常常仅有几个镜头）的体验。几乎从来不是从影片开头看起，因此观众会在几乎一无所知的虚构故事之中与不相识的人物不期而遇，他并不了解这个人物在影片中的经历。但是，即使观众在这种勉强接受影片的条件下，还不知道

这个段落的来龙去脉，他也能转瞬之间迅速进入这个段落，即刻找到自己的位置，从而找到兴趣点。

如果说观众即刻就对取自影片中的一个段落“兴趣盎然”，从中找到自己的位置，这正是因为有一定的认同，也因为这种认同不必事先认识人物的心理、他们在叙述中的作用和他们的决心，如要一步步熟悉这些人物和这个虚构故事，那可需要不少时间呢。实际上，只需一个段落或一个场景的叙事空间，就足以使观众从中找到自己的位置，就足以在这个场景中形成多种关系的结构网络，即一个**情境**（这一点在儿童观众那里表现得最明显，儿童无需理解影片情节和心理动机，就可以对一部影片的一个个片段产生浓厚兴趣）。因此，观众尚未了解人物并不重要：在模拟某种主体间关系的这个合理结构中，观众会即刻确认出按一定方式和一定顺序分布的一些位置，这是一切认同都必要的和充足的条件。

罗兰·巴尔特写道：“认同不单涉及心理，认同是一种纯结构运作：我就是那个和我处在同样位置的人。”

“我贪婪地凝视那错综复杂的情网，假如我是其中一分子，我也会寻觅自己的一席之地。我看到的不是类似，而是类同……”他接着又说道：“结构不单涉及人物，因此，结构冷漠无情它铁面无情（犹如官僚）。我们不可能央求它，对它说‘你看，我可比H强……’它的回答毫不留情：‘您处在同样位置上，因此，您就是H……’谁也不能**抗辩结构**”。¹

因此，认同是位置问题，是结构方位的效果。在经典类型的叙述中，作为认同的基础结构的**情境**十分重要：出现在影片流程中的每一个**情境**皆可重新分配位置，提出新的关系网，即虚构故事内**主体间关系**的新格局。

况且，我们从精神分析学中得知，一个主体与一个他者的认同极少是整体性的，而是常常指通过与他者的关系的一个特定方面形成的**主体间关系**：电影亦如是，在电影中，认同离不开人们俗称为

1 罗兰·巴尔特：《恋人絮语》，英译本，第129—130页。

情境的这个主体间关系网络，主体就在这个网络中判定自己的位置。

在主体间关系内，与一些位置的这种认同，就是最常见的语言条件，在语言中，“我”和“你”的交替使用就是使语言成为可能的各种认同的原型本身，“我”和“你”这些词汇在这里仅仅表示谈话中两个对话者各自的位置，它们需要彼此相互转换的认同，否则每个主体就只能自言自语，不可能理解对方的话语和参与对话，拉康说：“如果说我们在各种各样的主体间性¹的变化中可以立即确定自己的位置，这是因为我们可以随处就位。只要我们可以随处就位，语言的世界就可以存在。”

一切认同的俄狄浦斯式起源和结构运作，以及影片叙述的各种独特性（尤其是经典分镜）足以决定电影认同过程的流动性、可转换性和矛盾性。

既然认同不是与另一个人物的一种心理类关系，而主要取决于一个情境内部的位置变化，因此我们就不能把认同视为贯穿影片始终的一成不变的固定现象。恰恰相反，在观看一部影片的实际过程中，每个段落或每个新情境似乎只要变动这种位置关系，变动这种关系网络，就足以开始新的认同，重新分配角色，重新安排观众的位置。与观片后的回忆相比，观众在放映现场把握影片过程中的认同几乎总是更加流动和多变。

这一点对影片的展开和影片的历时性尤有价值，而在每个场景和每个情境的层次上，认同似乎保留着自己更多的矛盾性和独特的可转换性，这超出了人们的设想。在位置的这种变化中，在由每个新情景确立的关系网络中，借用雅克·拉康的说法，我们可以说每个观众可以随处就位。譬如，在一个攻击场景中，观众既与攻击者认同（出于施虐快感）又与受攻击者认同（出于焦虑）；在一段求爱场景中，观众既与欲望受挫的示爱者认同（缺失感和焦虑感），又与

1 主观间性、主体间性（Intersubjectivité），现象学家胡塞尔和梅罗-庞蒂的用语。主体间性的理论原则是：当我说话和理解时，我体验到他者在我之中出现，我在他者之中出现。

接到示爱的人认同（自恋的乐趣）：甚至在最俗套的情境中，我们也几乎每次都能看到认同的这种基本可变性，看到这种感情的可转换性，看到使电影乐趣变成一种混杂乐趣的这种处境的矛盾性，这种乐趣往往更暧昧和更含混（而这也许是所有想象关系的特性），经过合理化与简单化的再次提炼后，观众会甘愿承认和记住这种乐趣。

尽管经典类型的小说同样运用相继出现的情境，但是，与影片相比，它似乎能够使自己的读者产生更为稳定的认同。这也许源于小说陈述过程和电影陈述过程的不同特点。小说的表层文本往往聚焦一个人物，设定一个相当稳定的视点：小说一般以第一人称“我”或第三人称“他”的语式开始，然后一直采用这种陈述方式娓娓道来。反之，我们将看到，在经典叙事电影中，视点的变化寓于符码本身。显然，这里仅涉及一般的统计学的判断，在一种影片或一种小说的具体情况中我们可以看到许多例外。

B. 与影片表层（与分镜层次）认同的各种机制

我们还需注意表层文本的最小单位层次中的微观环节，影片叙述和观众认同都将产生在这些环节中，而这里涉及的是每个段落推演时逐一展现的镜头。

经典叙事分镜的异乎寻常的灵活性是影片叙述的最显著的特征，也似乎是独有的特征——即使这种符码的存在貌似自然如实和不显形迹，因为我们对它们已经习以为常。在电影中，最平俗的场景都是通过不断变化的视点、焦距和取景构成的，迫使观众随着再现场景的变化随时移动视点，而视点的移动必然因各种微观形变而影响观众的认同过程。

在讨论上面提及的认同特征（可逆性、转换作用、角色变化等似乎可以说明认同的特征）和纳入经典分镜符码的视点频繁变化之间的相似性时，仍须格外慎重。尽管电影中的表层文本似乎确实可以通过自己的最精巧的结构去摹拟认同过程的嬗变性，但是决不可

把它视为一种必然条件，认为一种结构是另一种结构的近似“模式”。

但是，当我们超越自己的文化适应习惯去衡量经典电影分镜（已经构成充满含义的符码）的任意性有多么明显时，两者的对应性便彰明较著：没有什么比视点、距离和聚焦的不断变化看上去更偏离我们对亲历的现实场景的感知，唯有认同过程（在语言中和最普通的生活情境中）的不断变化与之相称，西格蒙德·弗洛伊德和雅克·拉康证明了这种认同在任何主体间的争论、任何对话和任何社会生活的可能性中具有特别重要的意义。

在谈到这种对应性时，我们可以认为表层文本在安排其微观环节时，或许会通过频繁的小转折和细微的连续性方向变化去影响观众与场景的关系，去影响观众与人物的关系，即使这仅仅是确定特殊的位置和位移，突出一些身姿和一些视点，淡化另一些身姿和另一些视点。

如若详尽描述影响这种认同活动的表层文本诸元素（何况，所有元素大概都会以各自的方式影响认同活动），那恐怕需要不少篇幅：因此，我们仅限于指出以最普遍和最直接的方式参与这个过程的若干元素。

多元视点是影片场景的经典分镜的基础，在表层文本中，多元视点或许是认同过程的这些微观环节的基本构成原则：它将使其他元素发挥作用。经典电影场景以多元视点为构成（通过符码）基础：每个新镜头的出现都与被再现场景的视点变化相吻合（但是，仍然假设场景是在同一空间连续展开）。然而，安排一个聚焦于场景的全新视点时，很少与镜头的每次变化相吻合。经典分镜往往反复运用一定数量的视点，返回同一视点的做法十分普遍（譬如，采用正反景镜头的场景）。

这些视点中的每一个视点，无论是否属于虚构故事中的人物视点，都必然体现场景内各种不同修辞格的主次，让它们在主体间关系中发挥程度不同的作用，偏重一些人物的视点，突出一些张力线和分界线。这些不同视点的衔接和其中一些视点的反复重现，以及



经典分镜中的多元视点：《北方旅馆》（1938年，马塞尔·卡尔内导演）的开始段落表现12位人物在初领圣体的晚餐上。



《北方旅馆》(1938), 马塞尔·卡尔内导演。

它们的组合，这些化为符码的元素，仿佛隐含在故事体的场景自身中，可以标示出为观众优选的位置和微观环节，可以影响观众认同的形成。

在经典叙事电影中，这种视点的多元性往往与**不同景别**的运用相伴相随。

这并非偶然，电影中的景别，以景框内演员的身体部位为参照，分为特写镜头、中景镜头、半身镜头和远景、全景等：众所周知，场景划分为不同景别的理念本身就源自一种愿望，即通过插入特写镜头让观众把握演员的面部表情、强调演员的面部表情和以此凸显它的戏剧功能。

毋庸置疑，在演员身影呈现在银幕上的这种差异中，在摄影机的“眼睛”与每个人物之间的这种距离变化中，有一个决定性因素，它涉及注意力的强度、情感共鸣的深度以及与特定人物认同的程度。

只需阅读阿尔弗莱德·希区柯克的有关高论，就足以对此深信不疑。他认为，在导演拥有的“操纵”观众去认同人物的武库中，“影像大小”可能是最重要的元素。他通过自己影片的场景调度提供了许多范例，譬如，他认为，在《群鸟》的这个场景中，无论有多少技术难题，当一个女演员¹从椅子上站起来和开始走动时，必须采用特写镜头跟拍她的脸部；如若采用较简单的方式，即当她从椅子上起身时摄影机稍移，形成较远镜头，那就势必“打碎”观众与这个人物的认同。

景别的这种用法与多元视点的运用相结合，可以以人物为中心，交替运用远近和聚散，在经典的场景分镜中形成精巧的组合。

1 女演员蒂比·海德莉主演的人物。

景别的运用还可以在如此展现的情境关系网中具体安置每个人物；譬如，它可以把特定的人物表现为人群中并不显眼的一个人，甚至如同一个衬景；反之，也可以在特定场景中，通过一系列特写镜头，让他单独与观众面对面，成为真正的认同焦点，从而使观众的兴趣集中在这个人物身上，即使景别所起的作用在原本的故事体情境中丝毫不显形迹。

显然，这里提及的仅仅是极端的稍微简单的实例，它们不应掩饰不同景别的这种符码化用法可能造成的繁琐和复杂。

在电影认同过程的这些微观环节中，目光始终是独具优势的一个矢量。可以根据目光的移动在更小的衔接层次上安排一些蒙太奇修辞格，它们属于既是最常见的也是最符码化的修辞格：如目光匹配组接、正反景镜头等。这一点不足为奇，因为如前所述，次级认同集中于人物之间的关系，而且电影早已深知，在把观众引入这些关系的艺术中，目光是电影表现手段的一个独特的核心元素。

经典分镜的基本符码在无声电影的几十年间逐渐成型，这一时期特别重视目光的特殊作用，因为目光可以使无声电影在一定程度上弥补插入字幕中的对话欠缺表达力、声调和细微含义的不足。

可以说，目光和欲望的衔接，目光和诱惑物的衔接（雅克·拉康在《作为“小客体”的目光》¹中做了理论阐释）注定使目光在具有既是叙述艺术（因此是欲望的变体）又是视觉艺术（因此是目光的艺术）的双重特征的艺术中发挥这种核心作用。

譬如，在许多理论文章中，目光匹配组接成为电影次级认同的象征性修辞格。这种修辞格经常可见，在这里，“主观”镜

1 objet petit a: 在法语中,a 代表autre(他者), 海外学者译为“小对形”(小客体)。在拉康的精神分析理论中,“凝视”、目光本身就是“小客体”,是主体获得确证、认同的必要外在因素。

头（假设一个人物可以看到的情景）直接置于正在观看的人物的镜头之后（在一定程度上可以把正反景镜头视为目光匹配组接的具体案例）。我们曾经希望在观众和人物之间的这种目光转移中看到与人物认同的典型修辞格。尽管这一实例看似分明，但是它因极端简单化而不免造成对于电影认同问题的曲解。通过叙事影片中注视目光的种种微观环节（和它们通过蒙太奇的衔接）去分析认同的形成过程，毫无疑义属于远为精密的理论研究范畴，但是目光匹配组接毕竟仅仅起着完全独特的作用，这种具体作用无法成为典型，即使它代表着初级认同和次级认同之间的一个临界点，一条便捷的短路。

4. 认同与陈述

只需回顾一下在前面作为实例提到的阿尔弗莱德·希区柯克的影片《艳贼》的那句话（“**你先表现房主……然后你再返回来表现翻抽屉的人……**”），就可隐约看到，在这种分外鲜明的认同情境的设置中，对展示源或叙述源的处理，以及被展示内容或被叙述内容的特有结构，同样都具有决定性作用。况且，任何叙述者都深知，他们一定会介入被叙述事件的“自然”流程，延宕和调整事件的发展，营造出乎意料和扑朔迷离的效果，而他们的艺术恰恰在于掌握一定的**陈述方式**（及其修辞手法），而陈述方式的效果比陈述内容本身更能左右观众的反应。

显然，在阿尔弗莱德·希区柯克的那个实例中，唯有叙事源先让观众看到房主人走在楼梯上，才能让观众为翻抽屉的人“担心”。或者说，这个场景以完全不同的方式吸引观众和营造突如其来的效果，而这个效果很少涉及与人物的认同。也就是说，在认同过程中，叙事的安排，对展示和陈述活动的处理，起着十分关键的作用：叙事的处理在很大程度上决定着观众与故事体的关系，也决定着观众与人物的关系；在重要的叙事转换层次上，叙事的安排将不断调整观众对于故事体内各个事件的认知，将随着影片的推进随时控制它所掌握的信息，将特意虚掩情境中的若干元素或反之提前显

示其他元素，将控制观众的知情时间和人物的假定知情时间的或迟或早的安排，从而不断影响观众对故事体中的形象和情境的认同。

在与叙述认同的更笼统和更粗糙的层次上（首先，我们可能谈及影片本身的流程通过陈述过程的安排对于认同的这种更细致和更特殊的控制），似乎存在着对故事体的更宽泛和更粗略的认同，较少关乎每种表现手段和每个具体文本中陈述活动的独特安排。从认同的这一更具惯性的层次看，我们可以说这种认同主要来自陈述体和故事体范畴（通过它们的主要结构线索），而非来自严格意义的陈述活动，这种认同具有更明显的退化性，或曰俄狄浦斯性。

如上所述，在每个场景层次上，陈述的工作在于影响观众与故事体情境的关系，在于标定出情境中特殊的微观环节，在于按照镜头逐一安排认同过程的产生和结构化。在经典叙事电影中，这份陈述工作由符码负责完成，因此，就更加不显形迹。而或许在这里，在表层文本的微观衔接层次上，符码是最含蓄、最稳定和最“自然”的，因而也最不显形迹。根据若干视点设计一个场景的分镜、视点的重复、正反景镜头和目光匹配组接，这些随意性符码元素可以直接参与陈述过程的处理加工，但是，电影观众因文化的适应性而把这些随意性符码元素视为“零点”陈述，视为用电影讲故事的“自然”方式。确实，经典蒙太奇“规则”，尤其是组合规则，恰恰力求抹掉陈述过程的这种加工痕迹，使它不显形迹，做到让情境“自身如实”呈现给观众，使一定程度上已成俗套的符码仿佛自动发挥作用，从而造成一种陈述源阙如或空位的错觉。

显然，这里蕴含着经典叙事电影（20世纪四五十年代的美国电影类型）的一种魅力，蕴含着这种影片叙述方式独领风骚的一个原因，对陈述过程的不显形迹的细致调节，使观众恍如自己加入叙述，自己与一个人物因好感而认同，对一个情境做出自己的反应，与在现实生活中相似，最终效果则是强化了观众就是影片为他表现

的感情的唯一中心、源泉和主体的错觉，否定了这种认同也是调节的效果，是经过陈述过程加工的效果。

20世纪60年代以来，随着作者概念受到重视（尤其在欧洲），我们看到愈来愈多的电影导演标榜“个性化”陈述，他们给自己的影片打上这种陈述的若干明显标志，形成自己的特征，尽管这些标志多少显得随意和炫耀。一些著名导演就是这种情况，譬如，英格玛·伯格曼（《沉默》，1963年；《假面》，1966年）、米开朗基罗·安东尼奥尼（《蚀》，1963年；《红色沙漠》，1964年）、让-吕克·戈达尔（《蔑视》，1963年；《我知道她的二三事》，1966年）和费德里科·费里尼（《甜蜜生活》，1960年；《八部半》，1962年）。

70年代初，围绕经典电影历来宣扬的意识形态（尤其围绕电影的透明性、隐匿陈述过程的标志等）展开了一场理论大论争，此后，一些导演出于对政治和意识形态的关注，坚信应当在自己的影片中明确记入陈述过程的加工印迹，甚至记入影片的拍摄过程。我们可以列举实例，譬如，马塞尔·阿农的《马德里的十月》（1965年），让-吕克·戈达尔和让-皮埃尔·高兰的《一切顺利》（1972年）和“吉加·维尔托夫小组”摄制的全部影片。

在这两种情况中，似乎愈加凸显和强调陈述源就愈易阻滞认同过程，至少是局部阻滞认同，哪怕让观众有如下感觉：通常被隐匿的控制陈述过程的这个人就存在于影片中，从而难以产生观众自身就是一切认同的唯一中心和起点的错觉。然而，这种假设恐怕略微低估了观众把影片复原为“完好”客体的能力：对于这些影片可遇到的多少可算影迷的观众或智力型观众而言，控制陈述过程的这个人往往变成一个可以与之认同的人。从结构视点来看，这毕竟是相当经典的认同：陈述的主人（作者，即使力求自我否定）也是用一定方式以自己的意志对抗观众欲望（激发认同的欲望）的人，或是用一个体现几分理想



目光在镜头中的核心作用。

上图：《天色破晓》（1939年），马塞尔·卡尔内导演。

中图：《美人计》（1946年），阿尔弗莱德·希区柯克导演。

下图：《精神变态者》（1961年），阿尔弗莱德·希区柯克导演。



同一场景中的三个镜头；
《穆里埃尔》
(1963)，阿伦·雷乃导演。

自我的形象外加吸引影迷的魅力去延迟观众欲望的人。

5. 电影观众与精神分析主体，尚无定论

在有关认同的这一章节中，如上全部论述都涉及作为自恋式退化的认同，这是精神分析学中的经典观念，这些论述也假定如下立论是完全随意性的原则：我们似乎可以运用精神分析学为理解主体而创立的理论工具，去研究电影观众的状态与活动。这就先验地假设了电影观众完全等同于和可以归结为精神分析学的主体，或至少可以纳入它的理论模式，这就有些类似押赌注。如今，这种观众概念已经开始受到质疑：譬如，让-路易·舍弗尔就认为，有一种电影之谜，无法纳入聚焦自我的精神分析学主体的虚构中。应当通过**电影的令人惊愕和恐惧的效果**去描述电影，把电影视为一个被移置的主体的产物，“仿佛是一个突变的主体，或是一个分外陌生的人”。¹

电影理论迄今坚持的研究途径，恐怕不可能认为有必要在主体和电影设置的可靠的对应性之外去理解电影，去发现新路径。然而，让-路易·舍弗尔认为，电影并非生就为了让观众重归自我（自恋性退化理论），而且它也应让观众吃惊，让观众恐惧，这一点更为重要：“我们去看电影，而且人人都看电影，就是为了或多或少骇人的模拟，而绝非为了几回梦境。为了几分恐怖和几分新奇……当我看电影时，我是一个被模拟的人……这是值得一谈的观众悖论。”

参考读物

1. 电影观众

鲁道夫·爱因汉姆，《艺术心理学》，塞格尔出版社，1973年；《视觉思维》，弗拉玛翁出版社，1976年。

谢尔盖·爱森斯坦，《星座之外》，UGE出版社，“10/18”丛书，1974年。

1 让-路易·舍弗尔：《电影的普通人》。

让-皮埃尔·莫尼耶,《影片经验结构》,鲁汶大学出版社,1969年。

埃德加·莫兰《电影,或想象的人》,午夜出版社,1956年;再版,达诺埃尔·贡蒂耶出版社,“媒介”丛书,1965年;重版,1978年。

雨果·闵斯特贝格,《电影,一次心理学研究——无声影戏》,1916年,纽约,多弗出版有限公司;再版,1970年。

符谢沃洛德·普多夫金,《电影技巧和电影表演》,纽约,格罗夫出版有限公司,1970年。

埃蒂安娜·苏里奥(主编),《电影世界》,弗拉玛翁出版社,1953年。

2. 电影观众和认同: 电影的双重认同

罗兰·巴尔特,《S/Z》,索伊出版社,“观点”丛书,1970年。

让-路易·鲍德里,《电影效果》,信天翁出版社,1978年。

帕斯卡尔·鲍尼采,《盲区》,《电影手册》、加利玛尔出版社,1982年。

克里斯蒂安·麦茨,《想象的能指》,UGE出版社,“10/18”丛书,1977年。

阿尼卡·里夫莱-勒迈尔,《雅克·拉康》,夏尔·德萨尔出版社,1970年。

让-路易·舍费尔,《电影的普通人》,《电影手册》、加利玛尔出版社,1980年。

弗朗索瓦·特吕弗,《希区柯克谈电影》,罗贝尔·拉封出版社,1966年;再版,塞格尔出版社,1975年。

《交流》杂志专刊:“电影和精神分析”,1975年。

3. 电影和精神分析

罗杰·达杜恩,《电影,精神分析和政治》,巴黎,塞格尔出版社,2000年。

森迪·弗利特曼-刘易斯,《欲望各异:女权主义和法国电影》,

纽约，哥伦比亚大学出版社，1996年。

西格蒙德·弗洛伊德，《释梦》，巴黎，PUF出版社，1973年；《实用精神分析概论》，加利玛尔出版社，“思想”丛书，1976年；《精神分析概论》，帕若出版社，1970年；《精神分析新编》，巴黎，加利玛尔出版社，1971年。穆里埃尔·加内班，《从沙发到银幕，电影蒙太奇，阐释蒙太奇》巴黎，PUF出版社，1999年。

雅克·拉康，《笔录集 I》和《笔录集 II》，索伊出版社，1966；“观点”丛书，1971年。

让·拉普朗什、让-巴蒂斯特·蓬塔利，《精神分析学辞典》，巴黎，PUF出版社，1971年。

居伊·罗索拉托，《象征概说》，巴黎，加利玛尔出版社，1969年。

结 语

我们对当代电影理论中最重要问题的这次探讨行将结束，读者会注意到关于活动影像艺术的这些思考的广泛性和复杂性，我们希望，读者也会注意到这些思考的深刻意义。作为结语，我们有意赘述几笔，简扼总结我们一路提及的各种理论的特征（无论这些理论是否构成学说系统）。

第一个特征见于有关各种电影理论及其沿革的所有专题报告中，即电影理论的**久远性**。实言之，可能没有任何一种人类生产活动伊始就伴随着正式的“理论性”思考，或至少伴随着对这种生产的一种**观察**和深刻的**审视**——这就是“理论”一词的词源。谈到电影时，我们当然会注意到，延续了19世纪一个世纪的电影发明过程不乏知性的思辨；电影先是一种景观，然后成为艺术和表达手段，电影的问世与电影理论研究几乎完全同步，看到这一点毕竟令人惊异；同样，纵观影史，每一个重要的思潮、流派或类型都或前或后（但总是过后不久）伴随着或大或小的重要理论活动：电影理论史中不乏这些“革命创举”，许多著名的实例成为电影百年历程的标识。

因此，追溯历史，可以看到标识电影理论的第二个特征，就是它们的深刻的**历史性**，或者更准确些说，就是每个时代电影理论与电影创作相结合的一致性。谈及安德烈·巴赞或谢尔盖·爱森斯坦这类大师时，就有明证：意大利新现实主义滋养了巴赞的“本体论”和“宇宙显现”理论，正如20世纪20年代的实验主义（甚至超

越苏联“蒙太奇派”的严格界线）激发了爱森斯坦对蒙太奇、操作程序和冲突的迷恋。而更宽泛些说，电影理论史可为大致的浏览提供几块“大陆”（或做更精确的比喻：几座群岛），也很容易按照时间顺序一一列出它们，因为若干重大事件（若仅列举特别重大者，则有两次世界大战，或电影声音的问世）使时间顺序了了分明。

让我们再次重提那些重要人物吧。首先（以时序为准，则可免除美学的和意识形态的选择）是形式主义的华丽修辞的传统逐渐形成和几乎独领风骚的时代，在第一次世界大战后，在电影艺术一直动荡起伏的20世纪20年代，这个传统迅猛发展，至20世纪30年代初已经形成自己的经典形式（这时，主流电影生产已经变化，从完全另一种意义上说，电影本身也变成“经典”）。早在1916年，雨果·闵斯特贝格就从新康德主义观点出发，在自己的一篇著名论文的第二节中宣称，对于电影而言，审美效力的条件在于把现实转化为遵循独特诗学的想象性客体（按照导演的意愿，巧妙处理现实的三个基本范畴：时间、空间和因果关系）。同年，格里菲斯的《党同伐异》问世，那宏大的控制手段必然圆满了闵斯特贝格的理想。几年后，与此相同的观点以完全不同的哲学为依据更趋明确，我们在这部著述中已经讨论了爱森斯坦和尤里·梯尼亚诺夫的研究方法，当然，除了这两位人物之外，至少还应增补与他们同时代的五六位同胞，首先是列夫·库里肖夫，他的《电影艺术》（1929年）一书也许是在对比影片结构与纯语言功能的道路上迈出的最大胆的一步，因此也是最冒险的一步；人们常常言之成理地批评这种研究方法走极端，这种批评也不无道理，但是，我们在这里首先注意到的是列夫·库里肖夫和他的学生对一系列实验和一系列影片的锲而不舍的思考，其系统性堪称空前绝后。

几乎与此同时，在德国，鲁道夫·爱因汉姆在一篇言简意赅的论文中明确提出了“形式主义”思潮所达到的极致。他认为，只有电影避免完全复制现实，而且在一定程度上依靠电影手段本身的缺陷，影片才是艺术。这一著名的和显然无法逾越的论断使其作者名声大噪，但是同时也确实标志了一类研究方法的终结，因为可以说

它完全无法说明从1928年到1932年间影响电影艺术的深刻变化。

但是，这并不意味着此种研究方法已全然无用；许多作者，而且是重要的作者，重新采用和发扬光大了这种方法，譬如，贝拉·巴拉兹在回顾电影的一段历史时，曾于1930年和1950年对形式主义思潮的贡献做了两次精辟的归纳；此后不久，巴托罗繆·阿芒卡尔和艾弗·蒙塔古发表于20世纪60年代中期的论文也参照了这一伟大传统，尽管确无创新。

而毋庸置疑的是，第二次世界大战后，曾经一直被形式主义倾向压抑的另一极则锋芒毕露，我们权且称之为“现实主义”电影方法。我们已经提到，这种方法并非在1945年从天而降：譬如，在路易·费雅德这类电影导演的作品中，或者在约翰·格里尔逊等人在20世纪三四十年代伴随纪录影片运动高潮的所有更清晰的思考中，我们可以看到这种方法的端倪（当然，当时的形式尚嫌粗糙）。当然，我们认为，这一流派的标志性人物当推安德烈·巴赞；但是，我们以为，巴赞学派的存在是次要的事（它首先严格局限在法国，仅包括20世纪五六十年代的《电影手册》和“新浪潮”），而安德烈·巴赞的思考与其他研究方法的同时代性则更为重要，那些研究方法与巴赞的研究方法完全无关，但大抵遵循同一美学方向。譬如，我们会想到埃蒂安纳·苏里奥的论著，也尤其会想到西格菲尔德·克拉考尔于1960年发表的概论，它的副标题“物质现实的复原”尤其意味深长——它的作者把“物质现实的复原”视为以内容至上为基础的一种“物质美学”，它宣扬的电影观念认为电影是为探索现实的一些类型和一些具体方面而创造出来的科学工具。

我们无从断言是否完全走出了这后一时期，但是这个时期如今几乎仅仅在“影片批评”的虚弱形式中延续，它以自己的预先假定为依据，但是不求认真检验它们，更不求证实它们。

最后是第三时期（即当代），这一时期的明显标志并不是对前两个时期的综合，而是电影理论的勃兴，这些理论尽管有种种差异，但是具有共同特点，即采用更完善和更系统的**格式化技术**。而这个时期的开创性标志是具有明确综合性的一次尝试，即让·米特里的

那部煌煌巨作《电影美学与电影心理学》。让·米特里深思熟虑，孜孜矻矻，不仅调动自己的渊博的电影史知识，而且善于充分利用以往所有作者的著述。尽管这类创举必遇诸多困难，“失误”在所难免，但是让·米特里是电影理论的一个极其重要阶段的标志，他以极严谨的科学精神研究一切重要问题，为了充分说明影片中的一个特点，他会求助现象学、格式塔理论、心理学和感知生理学，而毫不迟疑，甚至有一段时间涉足认识论。尽管让·米特里没有创立“学派”，也不属于任何学派，但是，让·米特里的著作具有划时代意义：克里斯蒂安·麦茨慧眼识人，他在米特里两卷本著作问世后撰写了两篇评论长文（现收于《电影表意散论》第二卷）。

自让·米特里以来，电影理论史的特征是大量引入来自所谓“人文科学”的概念，且愈来愈多，甚至引入完整的概念体系（尤其是语言学和精神分析学，还有社会学和历史学），同时，理论研究活动愈来愈具有学术性，不再夹杂电影批评活动（以及论争性和规范性活动），从而不再优先参照一些当代影片资料：如果说也有一理论研究，无论自觉与否，毕竟立足于一种类型片、一种影片类别或一个电影流派（譬如，阿兰·罗布-格里叶之于若斯特和沙多的著作，戈达尔和斯特劳布之于鲍尼采的著作等），但是，最普遍的态度是希冀任何理论化都以追求普遍性为使命。同时，电影教育的发展也有助于重新唤起分析旧片的兴趣，且旧片所占比例也远远超过以往。

所以说，近二十年来电影理论的特征是：一方面，借鉴了符号学（广义的）和叙事学的著作源源问世，另一方面，对影片的分析层出不穷——无论它们是否有意仿效“文本分析”的模式。但是，关于这一时期，前面的章节已有详析，这里不再赘述。

显然，归纳目前的研究方向更为困难（而预测今后十年的前景则是难上加难）。尽管我们不能一口咬定符号学的矿脉已经完全枯竭，但是，有两种倾向可以表明所谓的“符号学之死”（麦茨语）：一方面，近期出版的很多著作特别表明了总结经验和汲取教训的意愿（一些合著和学术讨论会论文集尤其明显）；另一方面，力求走出这条死胡同的尝试尽管十分分散，但为数甚多，譬如，求助生成语义

学或文本语言学等等。当然，符号学的这种所谓“死亡”并非真正的死亡（或者说，这不是引向重生的那种死亡……），而且，如今依然需要沿着一般形式化的道路走下去，正如按照各种形式展开影片学分析依然重要一样——即使仅用于教学。

然而，我们以为，近几年来，研究方向的多样化是一个日益明显的特征：譬如，我们看到研究电影史的兴趣重新高涨，许多研究者（应当说，尤其是美国人）在方法论和系统化的大旗下研究电影史，这正是这门学科的先行者往往欠缺的精神（而一般“历史科学”研究近二十年来仍是或几乎仍是一副老面孔）；再如，我们看到主要从经济学角度思考电影的六七部著作陆续问世——显而易见，这与电影这种表达手段自身的变化不无关系（电视和小型录像的发展、制片和发行业的集中等等）；最后，一些高质量的文章阐明了更为鲜见的研究方法：譬如，电影社会学，或在另一领域中所谓的电影寓意图像学。

评估所有这些理论主张的地位和总体价值还为时尚早。因此，我们在结束对电影理论的这次走马观花式的浏览之前仅想指出，如今出现的这种多样化倾向再次证明电影研究的人类学和社会性价值，再次证明电影与社会科学的不解之缘。

第一版 参考书目

这份参考书目只是毋庸置疑的重要著作的初选，这些书籍在书店和图书馆容易找到。我们按题分类，随意性在所难免，请谅。

一、教学著作 电影理论导言

巴托罗缪·阿芒卡尔，《打开电影的钥匙》，巴黎，塞盖尔出版社，1971年。

阿兰·贝尔卡拉，《影像叙述的符号学入门》，巴黎，视听手册出版社，1978年。

让·科莱、米歇尔·玛利、达尼埃尔·佩舍龙、让-保罗·西蒙、马克·维尔内，《读解影片》，巴黎，信天翁出版社，1976年；再版，1980年。

居伊·戈蒂叶，《影像符号学入门》，巴黎，视听手册出版社，第二版，巴黎，1979年；《影像和声音二十讲》，Edilig出版社，巴黎，1982年，“媒体库”文集。

尤里·罗特曼，《电影美学与符号学》，巴黎，社会出版社，1977年。

马塞尔·马尔丹，《电影语言》，巴黎，1955年，塞尔出版社；第二版，法国联合出版社，巴黎，1977年。

弗朗西斯·瓦诺依，《文字叙述，影片叙述》，巴黎，CEDIC出版社，1979年。

《行动电影》，第20期，“电影理论”，巴黎，拉玛丹出版社，1982年。

二、电影历史

雅克·德朗德尔和雅克·理查尔，《电影比较史》，两卷，图尔奈，卡斯代尔曼出版社，1966年，1968年。

让·米特里，《电影史》，五卷，大学出版社。

乔治·萨杜尔，《电影通史》，六卷本新版，巴黎，达诺埃尔出版社，1973年。

篇幅较少的电影史著作亦甚多：如乔治·萨杜尔的单卷本电影史，各种袖珍版丛书等。我们以为，这类图书欠缺推荐的价值，我们始终希望参照内容厚实的著作。

介绍一定时期或流派的电影史

罗特·埃斯内，《魔鬼银幕》，巴黎，荒地出版社，1965年，再版，Eric Losfield 出版社，1981年。

亨利·菲斯古尔，《信仰和崇山——法国电影，1895—1955》，巴黎，保罗·蒙代尔出版社，1959年；再版，今日出版社，普朗德拉杜尔，1979年。

西格菲尔德·克拉考尔，《从卡利加里到希特勒》，1946年，法译本，洛桑，人类时代出版社，1973年。

多米尼克·诺盖，《实验电影赞》，巴黎，乔治·蓬皮杜中心出版社，1979年；《法国实验电影三十年 1950—1980》，ARCEF出版社，1982年。

乔治·萨杜尔，《法国电影，1962—1980》，巴黎，弗拉玛翁出版社，1962年。

《电影资料馆手册》编辑部，佩皮尼昂，如下各期：13—15期，“有声电影的革命”，1974年；26—27期，“意大利无声电影”，1978年；29期，“早期电影”，1979年。

杰·莱达，《电影：俄国和苏联电影史》，1960年；法译本，洛

桑，人类时代出版社，1977年。

英语读物

克文·布朗洛，《炫耀之后——美国无声电影》，加州大学出版社，洛杉矶—伯克莱，1968年。

刘易斯·雅各布，《美国电影的兴起》，纽约，哈考特和布拉斯出版公司，1939年，多次增补再版。

三、理论著述

贝拉·巴拉兹，《电影的精神》，1929年；法文版，帕若出版社，巴黎，1977年）；《电影》，1948年；法译本，帕若出版社，1979年。

安德烈·巴赞，《电影是什么？》，巴黎，塞尔出版社（精选一卷本，1975年）。

帕斯卡尔·鲍尼采，《目光和声音》，巴黎，“10 / 18”丛书，UGE出版社，1976年。

巴托罗缪·阿芒卡尔，《论电影现实主义》，巴黎，纳当出版社，“袖珍参考”丛书，1997年。

诺埃尔·伯奇，《电影实践》，巴黎，加利玛尔出版社，1969年。

谢尔盖·爱森斯坦，《星座之外》，巴黎，“10 / 18”丛书，UGE出版社，1974年；《并非冷漠的大自然》，两卷本，出版社同上，1975—1978年。

埃利·福尔，《电影的功能，1920—1930年代文集》，巴黎，“媒介”丛书，达诺埃尔·贡蒂耶出版社。

弗朗索瓦·若斯特和多米尼克·沙多，《新电影，新符号学》，巴黎，“10 / 18”丛书，UGE出版社，1979年。

克里斯蒂安·麦茨，《电影表意散论》，第二卷，巴黎，克林可西克出版社，1968—1972年；《语言和电影》，巴黎，拉鲁斯出版社，1971年；再版，信天翁出版社，1977年；《想象的能指》，巴黎，“10 / 18”丛书，UGE出版社，1977年。

让·米特里，《电影美学与心理学》，两卷本，巴黎，大学出版社，1966年—1968年；再版，1980年。

埃德加·莫兰,《电影或想象的人》,巴黎,午夜出版社,1956年;再版,“媒介”丛书,巴黎,达诺埃尔·贡蒂耶出版社,1965年;新版,1978年。

皮埃尔·保罗·帕索里尼,《异端经验》,巴黎,帕若出版社,1976年。

埃蒂安娜·苏里奥等著,《影片世界》,巴黎,弗拉玛翁出版社,1953年。

雅克·奥蒙和让-路易·劳特拉主编,《电影理论》,巴黎,信天翁出版社,1980年。

《交流》,第23期,“精神分析和电影”,巴黎,1975年。

《美学杂志》专刊,“电影:理论和阅读”,1973年。

外语读物

鲁道夫·爱因汉姆,《电影作为艺术》,1932年,费舍尔·塔施切布希出版社,法兰克福,艾姆曼,1979年;英文版《电影作为艺术》,加州大学出版社,1957年。

西格菲尔德·克拉考尔,《电影的理论》(《电影的本性》),牛津大学出版社,1960年。

列夫·库里肖夫,《库里肖夫论电影》,罗纳德·勒瓦克主编,加州大学出版社,1974年。

雨果·闵斯特贝格,《电影,一次心理学研究》,1916年,再版,多弗出版社,纽约,1970年。

弗拉基米尔·史克洛夫斯基、鲍里斯·艾肯鲍姆、尤里·梯尼雅科夫等合著,《电影诗学》,莫斯科、列宁格勒,1927年;法译本《俄国形式主义和电影,电影诗学》,附弗朗索瓦·阿尔贝拉的前言,巴黎,纳当出版社,1996年。

四、电影技术

文森特·波奈尔,《电影技术辞典》,巴黎,纳当出版社,1996年。

迈克尔·温,《电影和电影技术》,巴黎,欧洲技术出版社,1969年(多次再版)。

法国高等电影学院（IDHEC）出版的各专业小册子。

英语读物

伦尼·利普顿,《独立电影制作》,旧金山,斯特雷特·阿罗图书公司出版,1972年(十分实用,多次修订再版)。

五、电影社会学和电影经济学

雷内·博乃尔,《被剥削的电影》,巴黎,索伊出版社,1978年。

帕特里斯·弗里希,《想象的产业》,格利诺布尔大学出版社,1980年。

让-帕特里克·勒贝尔,《电影和意识形态》,巴黎,社会出版社,1971年。

亨利·梅西雍,《电影和垄断》,巴黎,阿芒·科兰出版社,1953年。

皮埃尔·索尔兰,《电影社会学》,巴黎,奥比耶出版社,1977年。

英语读物

《美国电影产业》,蒂诺·巴拉希奥主编,威斯康辛大学出版社,1976年。

托马斯·古柏克,《世界电影产业》,布鲁明顿,印第安纳大学出版社,1969年。

加斯·乔伊特,《电影:民主的艺术》,波士顿,小布朗出版公司,1976年。

六、有关电影艺术家的专著

雅克·奥蒙,《爱森斯坦蒙太奇》,巴黎,信天翁出版社,1979年。

安德烈·巴赞,《让·雷诺阿》,巴黎,自由场出版社,1971年;
《奥逊·威尔斯》,巴黎,塞尔出版社,1972年。

安德烈·巴赞和埃里克·罗麦尔合著,《查利·卓别林》,巴黎,塞尔出版社,1973年。

克罗德·夏布罗尔和埃里克·罗麦尔合著,《希区柯克》,巴黎,大学出版社,1957年;再版,今日出版社,普朗德拉图尔,1976年。

阿尔弗莱德·艾贝尔,《弗里茨·朗格》,巴黎,电影魅力出版社,1964年。

洛特·艾斯纳,《茂瑙》,荒地出版社,1964年。

贝尔纳·艾森什兹,《美国小说,尼古拉·雷伊的生活》,巴黎,克里斯蒂安·布尔诺瓦出版社,1990年。

《电影手册》专刊(沟口健二、希区柯克、帕索里尼、雷诺阿和奥逊·威尔斯)。

这份选目极不齐全,也有意与此,因为关于电影导演的书籍大多关注逸闻趣事。关于其他电影导演,我们可以在《电影文选》的专辑丛书(已出版10卷),或塞格尔出版社的“今日电影”丛书中获得讯息。

七、电影导演的著述和谈话录

罗贝尔·布莱松,《电影札记》,巴黎,加利玛尔出版社,1975年。

雷内·克莱尔,《昨日电影,今日电影》,巴黎,“思想”丛书,NRF出版社,1970年。

谢尔盖·爱森斯坦,《回忆录》,三卷本,巴黎,“10 / 18”丛书,UGE出版社,1977—1979。

让·爱浦斯坦,《电影文集》,两卷本,巴黎,塞格尔出版社,1974年。

让-吕克·戈达尔,《让-吕克·戈达尔自述》,两卷本,巴黎,《电影手册》出版,1998年。

让·雷诺阿,《文集(1926—1971)》,巴黎,皮埃尔·贝尔丰出版社;《我的生命和我的影片》,巴黎,弗拉玛翁出版社,1974年;再版,“正反景”丛书,1987年。

弗朗索瓦·特吕弗,《阿尔弗莱德·希区柯克宣扬的电影》,巴黎,罗贝尔·拉丰出版社,1966年;再版,伽利马尔出版社,1993年。

多人合集,《作者论》,巴黎,自由场出版社,1972年。

英语读物

《格里尔逊论纪录电影》，福赛斯·哈迪主编，伦敦，费伯出版社，1966年。

理查德·克扎尔斯基，《好莱坞导演录》，两卷本，牛津大学出版社，1976年。

符谢沃尔德·普多夫金，《电影技巧和电影表演》，多版本。

八、影片分析和类型分析

克劳德·贝莱贝尔、米歇尔·玛利、玛丽-克莱尔·罗巴尔，《穆里埃尔》，巴黎，伽利略出版社，1974年。

雷蒙·贝卢尔，《影片分析》，巴黎，信天翁出版社，1980年。

雷蒙·贝卢尔等人合著，《美国电影，影片分析》，两卷本，巴黎，弗拉玛翁出版社，1980—1981年。

米歇尔·布维耶和让-路易·劳特拉，《诺斯菲拉杜》，巴黎，加利玛尔出版社，1981年。

让-保罗·杜蒙和让·莫诺，《星星胎儿》，克里斯蒂安·布尔热瓦出版社，巴黎，1970年。

居伊·埃内贝勒等人合著，《战斗电影》，巴黎，《今日电影》专刊5月—6月号，1976年。

让-路易·劳特拉，《西部片》，巴黎，阿芒·科林出版社，“升华”丛书，1973年。

埃里克·罗麦尔，《茂瑙影片〈浮士德〉中的空间结构》，巴黎，“10 / 18”丛书，UGE出版社，1977年。

玛丽-克莱尔·罗巴尔、米歇尔·拉尼、皮埃尔·索尔兰，《十月》，巴黎，信天翁出版社，1976年；《形象再现革命》，巴黎，信天翁出版社，1979年。

让-保罗·西蒙，《电影性和喜剧性》，巴黎，信天翁出版社，1979年。

《电影资料馆手册》，第28期“情节剧历史研究”。

《二十世纪手册》，第9期“电影与文学”，1978年。

《文化》，第二卷，第一期，“电影和历史”，巴黎，联合国科教文组织出版物，1977年。

九、词典、选集和各类工具书

莫里斯·贝西和让-路易·夏尔丹，《电影辞典》，四卷本，巴黎，波韦尔出版社，1965—1971年。

乔治·萨杜尔，《影片辞典》，巴黎，索伊出版社（多次增补再版）；《电影导演辞典》，同上。

雷蒙·希拉，《法国电影长片目录》，四卷本（1910、1920、1930和1940年代），圣保罗出版社，1978、1981、1984、1990年。

让·皮埃尔·库尔索东和贝特朗·塔维尼埃，《美国电影50年》，巴黎，Omnibus出版社，1995年。

吉尔·奥尔威耶，主编，《电影人物辞典》，巴黎，博尔达出版社，1988年。

R.勒菲弗尔、R.拉库尔贝，《英国电影30年》，巴黎，CIB出版社，1976年。

雅克·卢尔塞勒，《电影和影片辞典》，巴黎，罗贝尔·拉丰出版社，“老书”丛书，1992。

罗杰·奥丹，《影片文本分析十年》，《语言学和符号学》，第4期，里昂，1977年。

让-路普·帕塞克等人合著，《德国电影20年，1913—1933》，巴黎，乔治·蓬皮杜中心出版，1978年。

让-路普·帕塞克，主编《电影辞典》，巴黎，拉鲁斯出版社，1986；再版，1998。

雷内·普列达尔，《法国电影50年》，巴黎，纳当出版社，“袖珍参考”丛书，1996年；阿芒·科林出版社，2005年。

贝特朗·拉普和让-克洛德·拉米，主编，《影片辞典》巴黎，拉鲁斯出版社，1990年；再版，2005年。

路达·施尼采和让·施尼采合著，《苏联电影20年》，巴黎，CIB出版社，1963年。

英语读物

《电视播放的电影》(10000部影片, 演职员表和故事梗概), 斯蒂文·H.朔伊尔编写, 纽约, 矮脚鸡图书公司(多次再版)。

《电视上的影片》(13000部影片), 伦纳德·马尔登主编, 纽约, 印章图书公司(多次再版)。

第三版 参考书目

本书第一版于1983年出版，后来曾按时再版，这可以证明，作为研究电影的入门教材，这本书至少在理论和美学方面还算有用。但是，此后，这些学科无论在法国还是在海外都有了很大发展和变化。这既可证明这些学科的生命力，也可证明它们在大学和研究所内的学科设置上是相对稳定的。

《现代电影美学》构思和撰写于20世纪80年代初，1965至1975年间独领风骚的符号学的重要性在书中留下了印记，而当影评刊物特别关注理论思考时，意识形态和精神分析学的探讨也曾引起许多争论。

20世纪80年代中叶，哲学家吉尔·德勒兹出版了研究运动影像的两卷本专著（《时间影像》和《运动影像》）。仅这一事实即可证明，最著名的哲学家之一也特别认可电影艺术是一种独特的思维形态。德勒兹的两卷本著作提出了一个崭新的概念框架，广泛影响了1985年后的电影美学和影片分析。

在法国，在意大利，也在欧洲，电影符号学亦有发展，或许较前一段时间更为审慎，且更讲实用性。电影符号学触及认知科学，认知科学在大西洋彼岸助力电影理论领域的成就令人瞩目，电影符号学也广泛触及英美哲学的主流（大卫·波德维尔的著作），而斯坦利·卡维尔的著作则属于完全不同的范畴，他在1971年出版的第一本电影著述《可见的世界》在法国曾经完全无人知晓（1999年才终于有了法译本）。

泛言之，理论研究摆脱了语言学和符号学的模式，深入到艺术历史和哲学思考的语境中。近二十年的历程中，影片美学在一定程度上获得了自主身份，关于电影与绘画的关系的研究倾向（雅克·奥蒙的《无止境的眼睛》）和让-路易·劳特拉的影片分析（《万花筒，沙漠囚徒，纳瓦霍的挂毯》），就是可以作为明证的二三实例。

20世纪80年代下半叶后，电影理论的另一特征是电影历史的“新研究法”重新焕发生机，1985年在塞里希召开的研讨会可以证明这一点。鉴于法国历史研究的丰厚（如词汇“新史学”的命运可以证明），这种落伍实在逆于常理，而研究电影的法语著作已经尤其远远落后于美国和意大利开展的历史研究事业。如下著作即是证明：譬如，美国的道格拉斯·戈梅里的著作，意大利的吉安·比埃罗·布鲁内塔的著作，以及大卫·波德维尔、杰奈特·斯泰格和克里斯汀·汤普森于1985年合著出版但尚无法译本的大作《经典好莱坞电影》。1985年后，这种落后局面才有较大改观，法国电影史研究协会的出版活动，协会的刊物《1895》和文集，就是明证。

而且，由马克·费罗（《电影和历史》，1977）和皮埃尔·索尔兰（《电影社会学》1977）的开拓性著作引发的涉及“电影和历史”关系的研究思潮，有了多向度的发展：有文化史，有制度、意识形态和经济史。我们仅仅列出论述宣传电影、实证影片、战斗影片、殖民地影片等的主要著作。

电影社会学发展亦如是，这门学科在2000年后的复苏引人注目。

迄今，各门学科和人文科学都把电影、“电影艺术”或视听语言纳入自己的参照领域。近年来电影理论的特点是青年哲学家有了研究兴趣，丰富了研究影片世界的方法，尽管他们未必继承德勒兹的遗产。最明显的变化当属制作和观看影像的方式，从胶片到数字的转变深刻改变了影像的本性。对电影和视听技术的理论研究很快就吸纳了这些新参量。因此，必须用**另一种方式理解电影和影像**，这正是同一家出版社近期出版的合著教科书的书名。

我们不求齐全，但希望为本书提供如下的新编书目，按照以上

各章讨论的问题分类列出参考书。

我们用如下两种符号表示图书的阅读难度：

(*)：入门书，易于大学低班的初学读者阅读。

(**)：供内行的读者，较难阅读，需要知识准备。

一、美学和理论入门著作

严格意义的入门书：

AUMONT (Jacques),《影像》(L'Image, Paris, Nathan, 1990, 第二版, 1994; Armand Colin Cinéma, 2005)。

主要影像理论：

AUMONT (Jacques) et MARIE (Michel),《电影理论与批评辞典》(*Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001; 第二版增补版, Armand Colin, 2008)。

GAUTHIER(Guy),《影像声音二十一课》(Vingt leçons plus une sur l'image et le sons, Paris,Édilig,coll.“Médiathèque”, 第二版增补版, 1989, 分析了许多实例(*), 两期特刊, 内容参差不齐。

KERMABON (Jacques), 主编,《当代电影理论》(载《行动电影》第47期, Paris, Cerf/Corlet, 1988)。

MAGNY (Joël), 主编,《电影理论史》(载《行动电影》1911年7月, Paris, Corlet-Télérama) (*)。

GARDIES (René), 主编,《认识电影和影像》(*Comprendre le cinéma et les images*, Paris, Armand Colin, 2007)。

英语基础导读图书：

ANDREW (Dudley),《主要电影理论》(*The Major Film Theories*, Londres, Oxford University Press,1976) (*)。

ANDREW (Dudley),《电影理论概念》(*Concepts in Film Theory*, Londres, Oxford University Press, 1984; 第二版, 1988)。

BORDWELL (David) et THOMPSON (Kristin), 《电影艺术导论》(*Film Art, an introduction*, Addison-Wesley Publishing Company, 1979, 多次再版) (*) ; 法译本 (*L'Art du film, une introduction*, Bruxelles, De Boeck, 2000)。

BURGOYNE (Robert), STAM (Robert), FLITTERMAN-LEWIS (Sandy), 《电影符号学新语汇, 结构主义、后结构主义即其他》(*New Vocabularies in film semiotics, Structuralism, post-structuralism and Beyond*, Londres, Routledge, 1992)。

LAPSLEY (Robert) et WESTLAKE (Michael), 《电影理论: 导论》(*Film Theory : an Introduction*, Manchester University Press, 1988)。

MILLER (Toby) et STAM (Robert), 《电影理论向导》(*A Companion to Film Theory*, Londres, Blackwell, 1999)
NELMES JILL(ed.), 《电影研究导论》, (*An Introduction to Film Studies*, Londres, Routledge, 1996)。

STAM (Robert), 《电影理论导论》(*Film Theory, An Introduction*, Londres, Blackwell, 2000)。

STAM(Robert) et MILLER(Toby), 主编, 《影片和理论文集》(*Film and Theory, An Anthology*, Blackwell, 2000)。

难度较大和争议较多的几本书:

CARROLL (Noël), 《经典电影理论的哲学问题》(*Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, Princeton University Press, 1988)。(**)

CARROLL (Noël), 《神秘化影片, 当代电影理论中的怪论和谬论》(*Mystifying Movies, Fads an Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York, Columbia University Press, 1988)。(**)

CARROLL (Noël), 《理论化活动影像》(*Theorizing The Moving Image*, Cambridge University Press, 1996)。

CARROLL (Noël), 《阐释活动影像》(*Interpreting The Moving Image*, Cambridge University Press, 1998)。

CARROLL (Noël),《引入活动影像》(*Engaging The Moving Image*, Yale University Press, 2003)。

意大利语的电影理论史:

CASETTI (Francesco),《电影理论 1945~1990》(*Teorie del cinema*, 1945-1990, Milan, Bompiani, 1993; 再版, *Teorie del cinema dal dopoguerra a oggi*, Milan, Espresso strumenti, 1978; 法译本*Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, coll. "Fac-cinéma", 1999; Armand Colin Cinéma, 2005)。(**)

尽管如下图书不是严格意义的电影理论入门书,我们仍然因其历史的严谨性和对技术实践的分析性表述而推荐它们:

CHION (Michel),《电影和电影各行当》(*Le Cinéma et ses métiers*, Paris, Bordas, 1990)。(*)

MITRY (Jean),《电影美学与心理学》(*Esthétique et psychologie du cinéma*,再版,一卷本, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1990; 初版,两卷本, 1963; 新版本是这部经典著作的精选本)。

二、影片作为视听再现形式

1. 电影和造型艺术; 美学

AUMONT (Jacques),《永无止境的眼睛,电影和绘画》(*L'Œil interminable, cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989)。(**)

AUMONT (Jacques),《论电影中的面孔》, (*Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 1992)。(**)

AUMONT (Jacques),《色彩导论:影像表述》(*Introduction à la couleur: des discours aux images*, Paris, Armand Colin, coll. "Cinéma et audiovisuel", 1994)。(*)

AUMONT(Jacques),《现在时美学》(*L'Esthétique au présent*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998)。

BONITZER (Pascal),《取景偏移》(*Décadriages*, Paris,Éd.De l'Étoile/Cahiers du cinéma,coll. "Essais", 1985)。

BELLOI (Livio),主编,《场景外的诗学》,载《比利时电影杂志》第31期 (*Poétique du hors-champ* , Revue Belge du cinéma, n° 31,1992)。

BELLOI(Livio),《回顾,早期电影面面观》(*Le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Paris/Québec,Méridiens Klincksieck/Nota Bene, 2001)。

BELLOUR (Raymond),《影像之间I,照片、电影和录像》(*L'Entre-images I, Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, La Différence,coll. "Mobile Matière", 1990)。

BELLOUR (Raymond),《影像之间II,词汇和影像》(*L'Entre-images, 2, Mots,images*,Paris,POL, 1999)。

BELLOUR (Raymond) et DUGUET (Anne-Marie),主编,《交流》第48期,“录像”专刊 (*Communications*, n° 48, 1988)。

CAVELL (Stanley),《可见的世界》(*The World Viewed*, Cambridge, Harvard University Press, 1971; 第二版,1979(**), 法译本《世界的投影,电影本体论思考》(*La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris,Belin,1999)。

CHATEAU (Dominique),《阿喀琉斯之盾,图像性的理论》(*Le Bouclier d'Achille, théorie de l'iconicité*, Paris,L'Harmattan, 1997)。

CHATEAU (Dominique),《电影美学》(*Esthétique du cinéma*, Paris, Armand Colin,coll. "128", 2006)。

BRENEZ (Nicole),《论一般形象和特殊身体形象,电影中的具象创意》(*De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998)。

DIDI-HUBERMAN (Georges),《影像之前》(*Devant l'image*, Paris, Minuit,1990)。

DUBOIS (Philippe),《摄影活动散论》(*L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan,coll. "Fac-cinéma", 第一版, 1983; 再版

1990)。(**)

DUBOIS (Philippe),主编,“特写”(*Gros Plan*, 载比利时电影杂志, 第10期, 1984-1985冬季刊)。

EISENSTEIN (Sergueï M.),《电影成型术, 绘画和电影》(*Le Cinématisme, peinture et cinéma*; 法译本, Bruxelles, Complexe, 1980)。

EISENSTEIN (Sergueï M.),《爱森斯坦和艺术运动》(*Eisenstein et le mouvement de l'art*, Paris, Cerf, coll. “T' Art”, 1986)。

KURTZ (Rudolf),《表现主义和电影》(*Expressionnisme et cinéma*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. “Débuts d'un siècle”, 1987; 德语原版, 1926; 这是一部电影美学经典)。(*)

MOHOLY-NAGY (Laszlo),《绘画、摄影、影片和关于摄影的散论》(*Peinture, Photographie, Film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993; 德语原版, 1926)。

NOGUEZ (Dominique),《电影的复兴, 美国地下电影》(*Une renaissance du cinéma, le cinéma « underground» américain*, Paris, Klincksieck, 1985, 实验电影的历史全景)。

PAINI (Dominique) et VERNET (Marc),主编,“用电影画像”(*Le Portrait peint au cinéma*, 载 *Iris*, 第14-15期, 1992, 这是1991年4月5日至6日在卢浮宫博物馆举办的研讨会的论文汇编)。

RANCIÈRE (Jacques),《分享感性: 审美和政治》(*Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000)。

RANCIÈRE (Jacques),《影像的命运》(*Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003)。

RANCIÈRE (Jacques),《美学的危机》(*Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004)。

REVAULT D'ALLONNES (Fabrice),《电影之光》(*La Lumière au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. “Essais”, 1991)。(*)

ROPARS-WUILLEUMIER (Marie-Claire),《影像的概念》(*L'Idée d'image*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1995)。

SCHAEFFER (Jean-Marie),《浮动的影像,论摄影设置》(*L'Image précaire, Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987)。(**)

SCHEFER (Jean-Louis),《论世界和影像运动》(*Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997)。

SORLIN (Pierre),《视听技术美学》(*Esthétiques de l'audiovisuel*, Paris, Nathan, coll. "Fac-cinéma", 1992)。(**)

VANCHERI (Luc),《无情物的赋形,论影片人物的道具变化》(*Figuration de l'inhumain. Essai sur le devenir-accessoire de l'homme filmique*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1993)。

VANCHERI (Luc),《电影和绘画,转合、分段和魅力》(*Cinéma et peinture, passages, partages, présences*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2007)。

VERNET (Marc),《空缺的修辞格》(*Figures de l'absence*, Paris, Éd. de l'Étoile, 1987)。

VILLAIN (Dominique),《摄影机眼睛,电影取景》(*L'Œil à la caméra. Le Cadrage au cinéma*, Paris, Éd. De l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 1984)。(*)

WUNENBURGER (Jean-Jacques),《影像哲学》(*Philosophie des images*, Paris, PUF, 1997)。

大学期刊《阿德米兰达》(*Admiranda*)特别重视视觉审美问题。我们可以参阅这份刊物的专刊《影片和影像分析手册》(*Cahiers d'analyse du film et de l'image*, Aix-en-Provence:第1期“形式问题”, 1986;第2期和第3期“景框,存在”, 1988;第4期,“演员表演”, 1990;第5、6、7期,“赋形,取消赋形”, 1991;尼克尔·布勒内兹主编)。(**)

2. 电影,声音再现形式

ARNOLDY (Édouard),《电影文化史,话说“拍摄场景”、“唱歌对话影片”和歌舞片》(*Pour une histoire culturelle du cinéma. Au-devant*

de « scènes filmées », de « films chantants et parlant » et de comédies musicales, Liège, CEFAL, 2004)。

BARNIER (Martin), 《有声电影之路, 电影技术、经济和美学演进史, 1926~1934》(*En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma 1926-1934*, Liège, CEFAL, 2002)。

BOILLAT (Alain), 《论画外音的夸张, 电影中的声音魅力和声音叙事》(*Du Bonimenteur à la voix-over, Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2007)。

CHATEAUVERT (Jean), 《语汇和影像, 电影中的画外音》(*Des mots et des images. La voix over au cinéma*, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Nota Bene, 1996)。

CHION (Michel), 《电影中的声音》(*La Voix au cinéma*, Paris, Éd. de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 1982)。

CHION (Michel), 《电影中的音响》(*Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 1985; 第二版, 1992)。

CHION (Michel), 《透孔的画布, 或电影中的话语》(*La Toile trouée ou la parole au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 1988)。

CHION (Michel), 《视听, 电影的影像和声音》(*L'Audio-vision, Image et son au cinéma*, Paris, Nathan, 1990; 再版, 1994; Armand Colin Cinéma, 2005)。综合前三本著述的教学摘要版。(*)

CHION (Michel), 《声音》(*Le Son*, Paris, Nathan, 1998; Armand Colin Cinéma, 2005)。

CHION (Michel), 《电影, 声音艺术 历史、美学和诗学》(*Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003)。

JULLIER (Laurent), 《电影声音, 影像和声音, 互利的联姻》(*Le Son au cinéma, image et son, un mariage de raison*, Paris, Cahiers du cinéma, SCEREN CNDP, 2006)。

MASSON (Alain),《影像和话语,有声电影的问世》(*L'Image et la parole. L'Avènement du cinéma parlant*, Paris, La Différence, coll. "Mobile Matière", 1989)。(**)

MILLET (Thierry),主编,《分析和接受电影声音》(*Analyse et réception des sons au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2007)。

MILLET (Thierry),《音响和电影》(*Bruit et cinéma*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007)。

三、蒙太奇

与电影理论的“经典”时期相比,这个概念所起的作用已经减弱。但是,我们还应列举如下著作:

ALBERA (François), KHOKHLOVA (Ekaterina) et POSENER (Valérie),《库里肖夫和他的同侪》(*Koulechov et les siens*, Locarno, Éd. du Festival de Locarno, 1990)。

ALBERA (François),《爱森斯坦和俄国构成主义》(*Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990)

AMIEL (Vincent),《蒙太奇美学》(*Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005)。

AUMONT (Jacques),主编,《库里肖夫效应》(*L'Effet Koulechov*, Iris, 第四卷,第1期,第一季 1986,《电影》第108期,1985年3月,“剪辑师”(*Cinématographe*, “Les Monteurs”)。

合著,《蒙太奇面面观》(*Le Montage dans tous ses états*, 电影艺术史学会讲座,第5期,1993年春,Paris, Cinémathèque française/Musée du cinéma)。

CREMONINI (Giorgio),《场景和电影蒙太奇》(*La Scena e il Montaggio cinematografico*, Bologne, Il Mulino, 1983)。

CRITTENDEN (Roger),《影片剪辑手册》(*The Thames and Hudson Manual of Film Editing*, Londres, Thames and Hudson, 1981; 法译本, *Le Montage*, Paris, Édilig, 1989)。(*)

JURGENSON (Albert),《剪辑实践》(*Pratique du montage*, Paris, FEMIS, 1990)。

KOULECHOV (Lev),《电影艺术和其他论述》(*L'Art du cinéma et autres écrits*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994)。

ROPARS-WUILLEUMIER (Marie-Claire),《分裂的文本》(*Le Texte divisé*, Paris, PUF, 1981)。(**)

SANCHEZ-BIOSCA (Vicente),《电影蒙太奇理论》(*Teoria del montaje cinematográfico*, Valence, Ediciones filmoteca, Textos 6, Filmoteca Generalitat, Valenciana, 1991;理论和历史的综合,开卷有益,没有法语著作与之匹敌。

VILLAIN (Dominique),《蒙太奇》(*Le Montage*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 1991)。(*)

四、电影与叙事

从1980年到2000年之间的“后符号学”年代,叙事学研究方兴未艾。我们可以在安德烈·戈德罗和弗朗索瓦·若斯特的《电影叙述》、皮埃尔·贝罗的近作《视听叙述》(法语范围)和爱德华·布拉宁根的《理解叙事和影片》(英语范围)中看到详细的参考书目。

BORDWELL (David),《故事影片中的叙事》(*Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Londres, Methuen, 1985)。(**)

BRANIGAN (Edward),《电影中的视点,经典影片中的叙事理论和主观性》(*Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin-New York, La Haye, Mouton, 1984)。(**)

BRANIGAN (Edward),《理解叙事和影片》(*Narrative Comprehension and Film*, Londres, New York, Routledge, 1992)。(**)

GARDIES (André),《影片叙述研究》(*Approche du récit filmique*, Paris, Albatros, 1980, 研究阿兰·罗布-格里耶的影片《说谎者》的

专著)。

GARDIES (André),《电影中的空间》(*L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993)。

GARDIES (André),《影片叙述》(*Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, 教学综合版)。(*)

GAUDREAULT (André),《从文学性到电影性,叙述系统》(*Du Littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens- Klincksieck, 1988)。(**)

GAUDREAULT (André) et JOST (François),《电影叙述》, (*Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990; 第二版, 1994, Armand Colin Cinéma, 2005: 从早期电影和奥逊威尔斯的影片中撷取大量实例)。(*)

《景框外》, 1984年, 第2期, “影片采用的叙述” (*Le récit saisi par le film*), “电影叙事性” (*Cinénarrable*), Presses de l'Université de Paris-8-Saint-Denis)。

JOST (François),《摄影机眼睛, 影片和小说之间》(*L'Œil caméra, Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987; 第二版, 1989, 发展了聚焦和聚视理论);《变色龙》(*Protée*, 第16/1-1期, “视点创建符号”, *point de vue fait signe*, Chicoutimi, Québec, 冬季春季号, 1988)。

MASSON (Alain),《电影叙述》(*Le Récit au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. “Essais”, 1994)。本书分析7部影片的叙述, 有意忽略任何叙事学视角。

MOUREN (Yannick),《闪回, 分析和历史》(*Le Flash-Back. Analyse et histoire*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005)。

RANCIÈRE (Jacques),《电影奇谭》(*La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001)。

SCHAEFFER (Pierre),《为什么虚构故事?》(*Pour quoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999)。

VANOYE (Francis),《文字叙述, 影片叙述》(*Récit écrit, récit*

filmique, 第二版, Paris, Nathan, 1995; Armand Colin Cinéma 2005。
研究电影叙述的必备参考教程)。

VERNET (Marc), 主编, “电影和叙事I、II” (*Cinéma et Narration*, 载 *Iris*, 1986和1988年第7和第8期)。

近期出版的一本著作把研究领域拓展到电视连续剧和视听技术整体:

BEYLOT (Pierre), 《视听叙述》 (*Le Récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005)。

五、电影剧作 (研究叙事方面)

1. 电影剧本教程

自1983年以来, 出版了大批著述, 多数比较平庸, 属于教给业余爱好者创作秘诀的并无严格要求的图书。因此, 考虑到叙述理论及其叙事学的各个方面, 我们选择如下著述:

BIEGALSKI (Christian), 《电影剧作使用手册》, (*Scénarios, mode d'emploi*, Paris, Dixit, 2003)。

CRION (Michel), 《写电影剧本》 (*Écrire un scénario*, Paris, Éd. de l'Étoile / INA, 1987, 分析几部影片剧作, 以词语汇编形式评述英语版剧作教科书, 新增补版, 2007)。 (*)

JENN (Pierre), 《电影剧作技巧》 (*Techniques du scénario*, Paris, FEMIS, 1991, 本书是对亚里士多德的一次重读, 适用于好莱坞电影, 特别分析了查尔斯·布拉克特和比利·怀尔德的影片)。 (*)

MAILLOT (Pierre), 《电影书写》 (*L'Écriture cinématographique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, 从叙述讲到剧作和技术分镜)。
(*)

TOROK (Jean-Paul), 《剧本, 写剧本的艺术, 历史、理论和实践》 (*Le Scénario. L'Art d'écrire un scénario. Histoire, théorie, pratique*, Paris, Artefact/Henri Veyrier, 1986, 本书主要是一部剧作史, 也是反对各种即兴创作神话而为法国专业精神所做的辩护和证明)。 (*)

VANOYE (Francis),《模式剧作, 剧作模式》(*Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991; 第二版, Armand Colin Cinéma, 2008, 这本书独具一格, 因为除了包括对剧本的个性化分类, 还提出了鲜有研究的心理—传记和社会视野)。

英语读物, 参考教材如下:

STEMPEL (Tom),《构架, 美国影片剧本写作史》(*Framework. A History of Screenwriting in the American Film*, A Federic Ungar Book, New York, Continuum, 1988, 关于电影剧作的历史)。

SWAIN (Dwight V.) 和SWAIN (Joye R.),《影片剧本写作实用教程》(*Film Script Writing. A Pratical Manual*, 第二版, 修订增补版, Boston-Londres, Focal-Press, 1988)。

VALE (Eugene),《电影和电视写作技巧》(*The Technique of Screen and Television Writing*, New York, Simon and Schuster, 1982; 初版, 1973)。

2. 现实主义 (“电影与叙事”一章中讨论的概念) 和纪录电影

AMENGUAL (Barthélemy),《论电影现实主义》(*Du réalisme au cinéma*, Paris, Nathan, coll. “Réf. Poche”, 1997)。

BERNARDINI (Aldo) 和GILI (Jean A.),《切萨雷·扎瓦蒂尼》(*Cesare Zavattini*, Paris, Éd. Du Centre Georges Pompidou/Regione Emilia-Romagna, 1990)。

合著,《论现实主义》(*Sul realismo*, 皮萨罗, 皮萨罗国际新电影节1974, 意大利电影旧文集, 但很有益处)。

COMOLLI (Jean-Louis),《观看和能看, 失落的纯真: 电影、电视、虚构和记录》(*Voir et pouvoir. L'Innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004)。

GAUTHIER (Guy),《纪录片, 另一种电影》(*Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995; 第三版, 增补版, Armand Colin Cinéma, 2008)。

GAUTHIER (Guy),《法国纪录电影一世纪,从摇摄影机到玩多媒体》(*Un siècle de documentaire français. Des tourneurs de caméra aux voltigeurs du multimédia*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2004)。

GRIERSON(John),《格里尔逊论纪录片》(*Grierson on Documentary*, 附Forysth (Hardy)导言, Londres, Collins, 1946; 修订再版, Faber and Faber,Londres, 1966, 多次再版, 最著名的英国纪录片导演的重要理论参考书)。

GUYNN (William),《非虚构电影,经典纪录片理论评析》(*Un Cinéma denon-fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001)。

LYANT (Jean-Charles)et ODIN (Roger) 主编,《多种电影和多种现实》(*Cinemas et Réalités*, Saint-Étienne, CIEREC, 1984, 1983年2月5日至6日召开的研讨会的论文集, 1984年出版, 附有十分齐全的书目, 另附编注)。

NINEY (François),《银幕真实考,记录现实原则概论》(*L'Épreuve du réel à l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000)。

英语读物: 两本文集

NICHOLS (Bill) 主编,《新闻片: 美国左翼纪录电影制作, 1971—1975》(*Newsreel: Documentary Filmmaking on the American Left 1971-1975*, New York, Arno Press, 1980)。

NICHOLS (Bill),《意识形态和影像,电影和其他媒体中的社会再现形式》(*Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and other Media*, Bloomington, Indiana University Press, 1981)。

六、电影和语言, 经典电影理论家和批评家

1. 经典理论

塞格尔出版社于1974年出版了让-爱浦斯坦的重要哲学和美学著作(两卷本), 随后, 按照皮埃尔·拉米尼埃和法国电影资料馆出版全集的建议, 路易·德吕克的全部著述如今也已面世。这些著述不同于爱浦斯坦的著述, 更属于批评史范畴, 而爱浦斯坦的理论和哲学观点是明确的。

DELLUC (Louis), 《电影文论》(Écrits cinématographiques, 皮埃尔·拉米尼埃整理的版本, 4卷: 第一卷“电影和电影导演”, *Le cinéma et les cinéastes*, Paris, 法国电影资料馆, 1985; 第二卷上“电影和公司” *Cinéma et Cie*, 法国电影资料馆, 1986; 第二卷下“日常生活中的电影”, *Le cinéma au quotidien*, 第三卷“电影戏剧”, *Drames de cinéma*, 法国电影资料馆和《电影手册》出版, 1990)。

还请阅读:

CANUDO (Ricciotto), 《影像工厂》(*L'Usine aux images*, Paris, Séguier, 1995, 初版, 1927)。

EPSTEIN (Jean), 《电影文论》一卷、二卷(*Écrits de cinéma*, Paris, Seghers, 1974)。

EPSTEIN (Jean), 《电影导演, 诗人, 哲学家》(奥蒙主编, *Cinéaste, poète, philosophe*, Paris, 法国电影资料馆, 1998)。

LINDSAY (Vachel), 《从洞穴到金字塔》(*De la caverne à la pyramide*, Paris, Klincksieck, 2 000, 英文本初版, 1915-1922)。

MATUSZEWSKI Boleslav, 《电影文论》(*Écrits Cinématographiques*, Paris, AFRHC, 法国电影资料馆, 2006)。

WILLIAMS (Tami) 和VERAY (Laurent), 《杰尔曼·杜拉克, 超越印象》(*Germaine Dulac, au-delà des impressions*, 载《1895》增刊, 2006)。

2. 电影符号学, 语言、生成和认知理论

BETTETINI (Gianfranco),《视听对话, 电影和电视陈述问题》(*La Conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milan, Bompiani, 1984)。(**)

BORDWELL (David),《创造意义: 电影阐释中的推论和修辞》(*Making Meaning : Inference and Rethoric in Interpretation of Cinema*, Cambridge, Harvard University Press, 1989)。(**)

CARROLL (J. M.),《走向电影结构心理学》(*Toward a Structural Psychology of Cinema*, La Haye-Paris, Mouton,1980)。(**)

CHATEAU (Dominique),《电影作为语言》(*Le Cinéma comme langage*, Paris, AISS-IASPA, Publications de la Sorbonne,1986)。(**)

CHATEAU Dominique,《电影和哲学》(*Cinéma et philosophie*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2003)。

COLIN (Michel),《语言、影片、表述, 影片生成符号学绪论》(*Langue, Film, Discours. Prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Paris, Méridiens Klincksieck,1985)。(**)

COLIN(Michel),《电影、电视、认知》(*Cinéma, Télévision, Cognition*, Nancy, Presses universitaires de Nancy,1994)。(**)

GARDIES (André),主编,《电影符号学25年》(*25 ans de sémiologie du cinéma* ,载“行动电影”第58期, CinémAction, Paris, Corlet-Télérama, 1991)。

GARDIES (René),主编,《认识电影和影像》(*Comprendre le cinéma et les images*, Paris, Armand Colin,2007)。

《景框外》,“电影理论和理论危机”(载《景框外》杂志,“*Théorie du cinéma et crise dans la théorie*”,第七期,1989, Presses de l'Université de Paris-8-Saint-Denis)。

《光阑》,“电影现状”(*État de la théorie* ,载《光阑》杂志,第1期,“新客体,新方法”;第2期,“新方法,新客体”,1983)。

JULLIER (Laurent),《电影和认知》(*Cinéma et cognition*, Paris, L'Harmattan,2002)。

MARIE (Michel) et VERNET (Marc),《克里斯蒂安·麦茨和电影理论》(*Christian Metz et la théorie du cinéma*, 载《光阑》杂志,第10期,塞里希研讨会,Paris,Méridiens Klincksieck,1990,作者自定书目大全)。

METZ(Christian),《无人称陈述,或影片的位置》(*L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, 克里斯蒂安·麦茨的最后一本著作,陈述理论的综合评述,依据大量实例立论)。

MITRY (Jean),《质疑符号学》(*La Sémiologie en question*, Paris, Cerf,coll. "T» Art", 1987, 极富论战性)。

ODIN (Roger),《电影和创造意义》(*Cinéma et production du sens*, Paris, Armand Colin,coll. "Cinéma et Audio-visuel", 1990, 教学和综合观点十分清晰)。(*)

ODIN (Roger),《论虚构》(*De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000)。

PASOLINI (Pier Paolo),《异端经历,语言和电影》(*L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris,Payot, 1976;再版,Ramsay-Poche Cinéma, 1989;初版,Empirismo eretico,Aldo Garzanti, 1972。个性观点,启迪思考)。

ROPARS-WUILLEUMIER (Marie-Claire),《银幕性,文本的影片》(*Écraniques. Le film du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, 作者深化了自己关于影片书写的观念)。(**)

七、电影与电影观众

1. 电影和精神分析学,电影和哲学

CASETTI (Francesco),《他人的目光,影片和影片观众》(*D'un regard l'autre, le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990;初版,Dentro lo sguardo, Il film e il suo spettatore, Milan, Bompiani,1986)。(**)

DELEUZE (Gilles),《运动影像》(*L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983)

DELEUZE (Gilles),《时间影像》(*L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985)。

阅读这两部书需要事先掌握电影史知识、贯穿影史的批评话语的知识和德洛兹哲学的主要概念。(**)

LACOSTE (Patrick),《M教授的怪异案例, 银幕精神分析》(*L'Étrange cas du Professeur M., Psychanalyse à l'écran*, Paris, Gallimard, coll. "Connaissance de l'inconscient", 1990)。(**)

VERNET (Marc),《论电影中的隐形, 空缺修辞格》(*De l'invisible au cinéma. Figures de l'absence*, Paris, Éd. De l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 1988)。

DHOTE (Alain), 主编,《电影和精神分析》(*Cinéma et psychanalyse*, 载“行动电影”, 第50期, 1989)。

ZIZEK (Slavoj), 主编,《不敢问希区柯克的就去问拉康吧》(*Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Paris, Navarin, 1988, 个性化论文集)。(**)

2. 英美理论(女权主义理论, 社会文化理论, 马克思主义理论)

这些理论往往借鉴弗洛伊德的精神分析学及其诸多延拓。作为美国大学中的这一重要思潮的导论, 可以阅读:

BURCH (Noël), 主编,《再看好莱坞, 英美新批评》(*Revoir Hollywood, La nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1994; 第二版, L'Harmattan, 2007, coll. "Champs visuels")。

BURCH (Noël)和SELLIER (Geneviève),《法国电影性别怪战, 1930—1956》(*La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Paris, Nathan, 1996; Armand Colin Cinéma, 2005)。

REYNAUD (Bérénice) 和VINCENDEAU (Susan), 主编,《女权主义电影理论20年》(*20 ans de théories féministes sur le cinéma*, 载

CinémAction, 第67期, 1993, 这是一本文选, 这些文本在其理论阐述中曾横遭删节)。

SELLIER (Geneviève), 《单一男性的新浪潮》(*La Nouvelle Vague au masculin singulier*, CNRS Éditions, 2005)。

英语读物, 几十部参考书中可选:

DOANE (Mary Ann), 《欲望之欲, 1940年代的女性影片》(*The Desire to Desire. The Women's Film of the 1940s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987)。

DYER (Richard), 《你现在去看它: 男女同性恋和电影研究》(*Now You See It: Studies on Lesbian and Gay and Film*, Londres, Routledge, 1990)。

FLITTERMAN-LEWIS (Sandy), 《欲望相异: 女权主义和法国电影》(*To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*, Champaign, University of Illinois Press, 1990)。

GLEDHILL (Christine), 主编, 《家是心的归宿》(*Home Is Where the Heart Is*, Londres, BPI, 1987)。

LAURENTIS de (Teresa), 《爱丽丝不干, 女权主义、符号学、电影》(*Alice doesn't, Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984)。

PENLEY (Constance), 主编, 《女权主义和电影理论》(*Feminism and Film Theory*, New York et Londres, Routledge, BPI, 1988)。

DOANE (Mary Ann), MELLECCAMP (Patricia), WILLIAMS (Linda), 主编, 《修正: 女权主义电影批评论集》(*Revision: Essays in Feminist Film Criticism*, AFI/University Publication of America, 1984)。

八、电影史, 历史和电影

1. 电影史

我们参照米歇尔·拉尼(《论电影史》)、罗伯特·艾伦和道格拉斯·戈梅里(法译本《电影史: 理论与实践》)的更完整的书目,

以及弗朗索瓦·加尔松主编的《行动电影》专刊(“电影和历史”, 1992年第65期), 在此仅选列了如下书目。这里仅保留研究方法论问题的著作。

ALBERA (François), 《电影先锋派》(*L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005)。

ALLEN(Robert C.)et GOMERY (Douglas), 《电影史: 理论与实践》(*Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*, 法译本, Paris, Nathan, 1993, 十分清晰的著作, 附8个案例研究)(*)

ALTMAN (Rick), 《好莱坞歌舞片, 电影类型问题》(*La Comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992; 美国原版, Bloomington, Indiana University Press, 1987, 研究类型概念的出色论著)。

ARNOLDY (Edouard), 《一望无际, 今昔影像和“新工艺”》(*À pertes de vues. Images et “nouvelles technologies” d'hier et d'aujourd'hui*, Bruxelles, Labor, coll. “Images”, 2005)。

BERTHOMIEU (Pierre), 《好莱坞电影, 革新时代》(*Le Cinéma hollywoodien. Le temps du renouveau*, Paris, Armand Colin, coll. “128”, 2003)。

BESSIÈRE (Irène)和GILI(Jean A.), 《电影史: 原始资料问题》(*Histoire du cinéma: problématiques des sources*, AFRHC-INHA-Paris 1, 2004)。

BOURGET (Jean-Loup), 《好莱坞, 标准和边缘》(*Hollywood. La norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998; Armand Colin Cinéma, 2005)。

BOURGET (Jean-Loup), 《好莱坞, 一场欧洲梦》(*Hollywood, un rêve européen*, Paris, Armand Colin, 2006)。

BURCH (Noël), 《无垠的天窗: 电影语言的诞生》(*La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991; 第2版, L'Harmattan, 2007, 关于电影最初15年和电影语言成型过程的重要图书)。(**)

BAECQUE de(Antoine), 《新浪潮, 青春肖像》(*La Nouvelle Vague*,

portrait d'une jeunesse, Paris, Flammarion, 1998)。

BERTIN-MAGHIT (Jean-Pierre), 主编, 《五十年代欧洲电影》(*Les Cinémas européens des années cinquante*, Paris, AFRHC, 2000)

BILLARD (Pierre), 《法国电影经典时代, 从有声电影到新浪潮》(*L'Age classique du cinéma français, du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, 1995)。

CAROU (Alain), 《法国电影和作家, 相逢的历史, 1906—1914》(*Le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre, 1906-1914*, Paris, Amne-École des Chartes, 2002)。

CERISUELO (Marc), 《银幕上的好莱坞》(*Hollywood à l'écran*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000)。

COOK (David A.), 《叙事影片史》(*A History of Narrative Film*, WW Norton et Company, 1981, 多次再版)。

DEHÉE (Yannick), 《法国电影政治神话, 1960—2000》(*Mythologies politiques du cinéma français, 1960-2000*, Paris, PUF, 2000)

FRODON (Jean-Michel), 《现代法国电影, 从新浪潮至今》(*L'Age moderne du cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995)。

GAUDREAULT (André), 主编, 《1900年的百代》(*Pathé 1900, fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps*, Sainte Foyl Paris, Les Presses de l'Université Laval/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993。分析性影片录, 巨细靡遗, 考古精准)。

GAUTHIER (Christophe), 《酷爱电影, 影迷、电影俱乐部和1920年至1929年巴黎专门放映厅》(*La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, Aranc-École des Chartes, 2000)。

HENRIET (Gérard) 和 MAUDUY (Jacques), 《西部片地理学, 行进的民族》(*Géographies du western. Une nation en marche*, Paris, Nathan, 1989; 方法独特, 实例众多, 附有草图和地图)。

LAGNY (Michèle), 《论电影史, 历史方法和电影历史》(*De l'histoire*

du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma, Paris, Armand Colin, coll. "Cinéma et Audiovisuel", 1992, 十分清晰, 知识论方面切中肯綮)。(*)

LAGNY (Michèle), SORLIN (Pierre), ROPARS (Marie-Claire),《30年代片头字幕》(*Générique des années 30*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 1986)。(**)

LA YERLE (Sébastien),“电影也是武器”,载于《1968年5月风暴时的摄影机》(*Par ailleurs, le cinéma est une arme*, 载*Caméras en lutte en mai 68*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2008)。

LEFEBVRE (Thierry) et MANNONI (Laurent),《1913年在法国》(*L'Année 1913 en France*, 1895专刊, 10月, 1993)。

LEUTRAT (Jean-Louis),《电影展望: 一种历史》(*Le Cinéma en perspective: une histoire*, Paris, Nathan, 1992; Armand Colin, coll "128", 2008, 新颖独特和激发思考的论著)。

LEUTRAT (Jean-Louis),《破裂的联盟, 1920年代的西部片》(*L'Alliance brisée, le western des années 20*, Lyon, Institut Lumière/Presses universitaires de Lyon, coll. "卢米埃尔", 1985, 旁征博引之作)。(**)

LEUTRAT (Jean-Louis) 和 LIANDRAT (Suzanne),《西部地图》(*Les Cartes de l'ouest*, Paris, Armand Colin, coll. "Cinéma et Audiovisuel", 1990, 类型片教学导论, 分析1939年的《关山飞度》)。(*)

MANNONI (Laurent),《伟大的光影艺术, 电影考古学》(*Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994, coll. "Réf.", 回溯16世纪以来原始资料的典范之作)。

MOINE (Raphaëlle),《电影类型》(*Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin Cinéma, 第二版, 2008)。

MONTABELLO (Fabrice),《1930年以来的法国电影》(*Le Cinéma en France, depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005, 历史观点十分独特, 以观众的评估为依据)。

NACACHE (Jacqueline),《经典好莱坞电影》(*Le Film hollywoodien*

classique, Paris, Nathan, 1995; Armand Colin, coll. "128", 2005)。

NACACHE (Jacqueline), 《电影演员》(*L'Acteur de cinéma*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2003)。

PRÉDAL (René), 《法国电影50年》(*50 ans de cinéma français*, Paris, Nathan, 1996; Armand Colin, 2005, 巨细靡遗的百科全书式著作)。

PRÉDAL (René), 《法国青年电影》(*Le Jeune cinéma français*, Paris, Nathan, 2002; Armand Colin, 2005)。

PRÉDAL (René), 《1990年代法国电影, 转折的一代》(*Le Cinéma français des années 1990, Une génération de transition*, 《法国青年电影》新版, Paris, Armand Colin Cinéma, 2008)。

PRÉDAL (René), 《2000年以来的法国电影; 不断革新》(*Le Cinéma français depuis 2000. Un renouvellement incessant*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2008)。

VÉRAY (Laurent), 《法国二战新闻片》(*Les Films d'actualité français de la Grande Guerre*, Paris, AFRHC-SIRPA, 1995)。

研究历史、美学和电影理论关系的专门刊物:

《电影资料馆》(*Cinémathèque*, Cinémathèque française, 共22期, 1992年到2003年, 季刊, 后被“电影02”取代, 直至“电影014”, 2007)。

《1895》, 自1986年12月始, 法国电影史研究协会主办的杂志, 已出版50期。

《交通》, (*Trafic*, 塞尔日·达内、雷蒙·贝卢尔、西尔维·皮埃尔、让-克洛德·比艾特和帕特里斯·罗莱于1991年创办的杂志, 已出版50多期)。

《电影技术档案》, (*Archivos de la Filmoteca*, Filmoteca Generalitat Valenciana)。

《奇思》, (*Vertigo*, 电影历史和美学季刊, 第1期“第二银幕, 或矩形”, 1987; 第2期, “电影来信”, 第3期, “L'Inflimable”, 1988; 第6、7期, “电影修辞学”, 1991, 等)。

《电影》(CINÉMAS, 加拿大双语电影研究杂志, 蒙特利尔, 刊发主题专号, 譬如, “电影和认知”, 第12卷第2期, 2002冬季号; “影像混合史”, 第14卷第2、3期, 2004春季号; “电影理论终现危机”, 第17卷第2、4期, 2007春季号)。

2. 历史和电影

BERTIN-MAGHIT (Jean-Pierre), 《维希时期的电影》(*Le Cinéma sous Vichy*, Paris, Albatros, 1980)。

BERTIN-MAGHIT(Jean-Pierre), 《德国占领时期的电影》(*Le Cinéma sous l'occupation*, Paris, Olivier Orban, 1989; 再版, Perrin, 2002, 重要的未发表的原始资料)。

BERTIN-MAGHIT (Jean-Pierre), 《黑暗年代的纪录电影导演, 法国宣传纪录片, 1940—1944》(*Les Documenteurs des Années noires. Les documentaires de propagande, France 1940-1944*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004)。

BIMBENET (Jérôme), 《电影和历史》(*Cinéma et histoire*, Paris, Armand Colin, coll. “U”, 2007)。

FERRO(Marc), 主编, 《电影和历史》(*Film et Histoire*, Paris, 高等社会科学学院出版, 1984)。(*)

GARÇON (François), 主编, 《电影和历史, 倾听马克·费罗》(*Cinéma et Histoire, autour de Marc Ferro*, CinémAction, 第62期, 1992)。

LINDEPERG (Sylvie), 《阴影银幕, 法国电影中的第二次世界大战, 1944—1996》(*Les Écrans de l'ombre, La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1996)*, Paris, CNRS Éditions, 1997)。

LINDEPERG (Sylvie), 《克莱奥从5点到7点, 解放时期拍摄的新闻: 未来的档案》(*Clio de 5 à 7, Les actualités filmées de la Libération: archives du futur*, Paris, CNRS Éditions, 2000)。

LINDEPERG (Sylvie), 《〈夜与雾〉, 历史中的一部影片》(“*Nuit et Brouillard*”, *un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007)。

3. 电影资料馆 档案和修复

BORDE (Raymond), 《电影资料馆》(*Les Cinémathèques*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983)。

FRAPPAT (Hélène), 《意大利式电影资料馆, 意大利如何保存和传播电影遗产》(*Cinémathèques à l'italienne, conservation et diffusion du patrimoine cinématographique en Italie*, Paris, L'Harmattan, coll. "Champs Visuels", 2006)。

MANNONI (Laurent), 《法国电影资料馆》(*La Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2007)。

OLMETA (Patrick), 《法国电影资料馆, 从1936年至今》(*La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, CNRS Éditions, 2000)。

PAINI (Dominique), 《保存和展映》(*Conserver, montrer*, Crisnée Belgique, Yellow Now, 1992)。

PAINI (Dominique), 《电影, 一门现代艺术》(*Le Cinéma, un art moderne*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997)。

4. 电影经济史, 电影经济学, 技术史

BONIN (Valérie), 《电影经济, 记录性坐标和原始资料》(*L'Économie du cinéma, repères et ressources documentaires*, Paris, BIFI, 2004)。

CHOUKROUN (Jacques), 《有声电影如何拯救了法国电影: 经济史, 1928—1939》(*Comment le parlant a sauvé le cinéma français : une histoire économique, 1928-1939*, Paris, AFRHC-让维果研究会, 2008)。

CRETON (Laurent), 《电影经济学, 战略观点》(*Économie du cinéma, Perspectives stratégiques*, Paris, Nathan, 1995; 第三版, Armand Colin Cinéma, 2002)。

CRETON (Laurent), 《电影与市场》(*Cinéma et marché*, Paris, Armand Colin, 1997)。

CRETON (Laurent), 《法国电影经济史, 生产和投资, 1940

—1959》(*Histoire économique du cinéma français, production et financement, 1940-1959*, Paris, CNRS Éditions, 2004)。

FOREST (Claude), 《电影金融, 第七艺术经济学导论》(*L'Argent du cinéma. Introduction à l'économie du Septième Art*, Paris, Belin, 2002)。

FOREST (Claude), 《当代欧洲电影经济: 不靠谱的产业》(*Économies contemporaines du cinéma en Europe : l'improbable industrie*, Paris, CNRS Éditions, 2001)。

GARCON (François), 《法国电影发行1907—1957, 电影商业的问世、兴盛和发展》, (*La Distribution cinématographique en France 1907-1957, Apparition, essor et développement du commerce des films*, Paris, CNRS Éditions, coll. “Cinéma & Audiovisuel”, 2006)。

LE FORESTIER (Laurent), 《电影产业源流, 百代模式, 1905—1908》(*Aux sources de l'industrie du cinéma, le modèle Pathé. 1905-1908*, Paris, L'Harmattan, 2006)。

MARIE (Michel)和 LE FORESTIER (Laurent), 《百代兄弟公司, 1896—1914》(*La Firme Pathé frères, 1896-1914*, Paris, AFRHC et PSN, 2004)。

MEUSY (Jean-Jacques), 主编, 《宽银幕电影: 在艺术和产业之间》(*CinémaScope : entre art et industrie*, Paris, AFRHC, 2004)。

5. 社会学和人类学

DARRÉ (Yann), 《电影的社会史》(*Histoire sociale du cinéma*, Paris, La Découverte, coll. “Repères”, 2000)。

ESQUENAZI (Jean-Pierre), 《眩晕, 好莱坞的创新》(*Vertigo, l'invention à Hollywood*, Paris, CNRS Éditions, 2001)。

ESQUENAZI (Jean-Pierre), 《观众社会学》(*Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, coll. “Repères”, 2003)。

ESQUENAZI (Jean-Pierre), 《戈达尔和60年代法国社会》(*Godard et la société française des années 60*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2004)。

ESQUENAZI (Jean-Pierre),《作品的社会学,从生产到阐释》(*Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007)。

ETHIS (Emmanuel),《时代的观众,接受电影的社会学》(*Les Spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. "Logiques sociales", 2005)。

ETHIS (Emmanuel),《电影和电影观众社会学》(*Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, coll. "128", 2006)。

MARY (Philippe),《新浪潮和作者电影,一场艺术革命的社会分析》(*La Nouvelle vague et le cinéma d'auteur, socioanalyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006)。

PIAULT (Marc Henri),《人类学和电影》(*Anthropologie et cinéma*, Paris, Nathan, 2000)。

SCHEINFEIGEL (Maxime),《让·鲁什》(*Jean Rouch*, CNRS Éditions, 2008)。

九、作者论,电影导演著述,场景调度,批评

AUDIBERTI (Jacques),《背景墙,电影文论》(*Le Mur du fond, écrits sur le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996)。

AUMONT (Jacques),《电影导演的理论》(*Les Théories des cinéastes*, Paris, Nathan, 2002; Armand Colin Cinéma, 2005)。

AUMONT (Jacques),《电影和场景调度》(*Le Cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2006)。

ARNAUD (Philippe),主编,《导演萨沙·居特里》(*Sacha Guitry, cinéaste*, 洛迦诺国际电影节, Crisnée, 比利时, Yellow Now, 1993)。

BAECQUE de (Antoine),《电影手册,一份杂志的历史》,第1卷“攻克电影”,第2卷“电影,尝试和努力”(*Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue*, tome 1, "À l'assaut du cinéma", tome 2, "Cinéma, tours détours", Paris, 1991, 知识渊博,但非常明晰)。

BAECQUE (Antoine de),《迷影,一种目光的发明,一种文化史,1944—1968》(*La Cinéphilie, Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003)。

GODARD(Jean-Luc),《让-吕克·戈达尔论让-吕克·戈达尔》(*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 两卷本文集, Alain BERGALA编, Paris, Ed.de l'Etoile/Cahiers du cinéma,1998, 初版, 让纳尔博尼编, Paris, Belfond, 1968)。

BIETTE (Jean-Claude),《作者诗学》(*Poétique des auteurs*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Écrits", 1988)。

DANEY (Serge),《脚灯, 批评笔记, 1970—1982》(*La Rampe, cahier critique, 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1983)。

DANEY (Serge),《电影日记, 1981—1986》(*Ciné-Journal, 1981-1986*, Paris, Cahiers du cinéma, 1986)。

DANEY(Serge),《面对偷手提包惯犯》(*Devant la recrudescence des vols de sac à main*, Cinéma, télévision, information, Lyon, Aléas,1991)。

DANEY (Serge),《先生, 练习已经有益》(*L'Exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, POL, 1993), 独特的评论思维, 1990年代初的重要标志, 在已出版55期的《交通》杂志中可以看到这种评论思维的延拓。

DOUCHET (Jean),《爱的艺术》(*L'Art d'aimer*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Écrits », 1987); “作者身份”, 载《景框外》(*Hors Cadre*, “L'État d'auteur”, Presses de l'université de Paris-8 Saint-Denis, 1990)。

ESQUENAZI (Jean-Pierre)主编,《作者论和电影理论》(*Politique des auteurs et théories du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2003)。

LEENHARDT (Roger),《电影编年史》(*Chroniques de cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. “Écrits”, 1986)。

MOURLET (Michel),《场景调度作为语言》(*La Mise en scène comme langage*, Paris, Henri Veyrier, 1987; 再版, 书名《一项被忽略的

艺术》, Paris, 圆桌出版社, 1965)。

ROHMER (Éric),《审美》(*Le Goût de la beauté*, Paris, Éd.de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. "Écrits", 1984; Flammarion, coll. "Champs/Contrechamps", 1989)。

TRUFFAUT (François),《我的生命中的影片》(*Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975)。(*)

TRUFFAUT (François),《眼之愉悦》(*Le Plaisir des yeux*, Paris, Éd.de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1987)。(*)

十、影片分析, 遗传研究

1. 影片分析

这是数量最多的部分。我们谨以《影片分析》(Nathan, 1988)一书末尾的书目为参照,《影片分析》是本书的补充读物。

AUMONT (Jacques) 和MARIE (Michel),《影片分析》, (*L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 1988; Armand Colin Cinéma, 2005)。

CASETTI (Francesco)和 DI CHIO (Federico),《影片分析》(*Analisi del film*, Milan, Bompiani, 1990)。

VANOYE (Francis)和GOLIOT-LÉTÉ (Anne),《影片分析概要》(*Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992; Armand Colin, 2005, coll. "128", 适合初学者)。(*)

JULLIER (Laurent),《影片段落分析》(*L'Analyse de séquence*, Armand Colin Cinéma, 第二版, 2007)。

MARIE (Michel) 和JULLIER (Laurent),《读解电影影像》(*Lire les images de cinéma*, Larousse, coll. "Reconnaître, Comprendre", 2007)。

尤应增入1988年后有关电影导演的专题论著, 只要它们提供了具有方法学意义的影片分析:

BERTHOMÉ (Jean-Pierre)和THOMAS (François),《公民凯恩》

(*Citizen Kane*, Paris, Flammarion, 1992, 这部著作是对一部久被研究的影片的解析性综合)。

COREMANS (Linda), 《影片的和解, 从泛文本到精致的尸体》(*La Transaction filmique, Du Contesto à Cadaveri Eccellenti*, Berne, Peter Lang, 1990)。

ARNOLDY (Édouard) 和 DUBOIS (Philippe), 《一条安达鲁犬, 读解和重读》, 载《比利时电影杂志》(“*Un chien andalou, lectures et relectures*”, *Revue Belge du cinéma*, 1993)。

GAUDREAULT (André), 主编, 《我的电影观感, 早期电影中的目光再现》(*Ce que je vois de mon ciné, La représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, 12部原始影片的叙事学解剖)。

HAYWARD (Susan) 和 VINCENDEAU (Ginette), 《法国电影, 文本与泛文本》(*French Film, Texts and Contexts*, Londres-New York, Routledge, 1990, 从杰尔曼·杜拉克到阿涅斯·瓦尔达的20部法国影片的内部和外部分析)。

DEWISMES (Brigitte) 和 LEBLANC (Gérard), 《弗里茨·朗格作品中的双重剧作》(*Le Double scénario chez Fritz Lang*, Paris, Armand Colin, 1991, 讨论摄于1953年的影片《匿形火线》, 对朗格的这部影片的原始资料和随后时期场景调度变化的典范分析, 附有大量工作草图和照片)。

LEUTRAT (Jean-Louis) 《万花筒》(*Kaléidoscope*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989)。

SELLIER (Geneviève), 《让·格莱米永, 电影属于你》(*Jean Grémillon, Le cinéma est à vous*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989)。

TARANGER (Marie-Claude), 《路易斯·布努艾尔, 游戏和法则》(*Luis Buñuel, le jeu et la loi*, Presses universitaires de Paris8-Saint-Denis, “文本的想象”丛书, 1990)。

TURK (Edward), 《〈天堂儿女〉, 马塞尔·卡尔内和法国电影黄金时代》(*Child of Paradis, Marcel Carné and the Golden Age of French*

Cinema, Cambridge, Harvard University Press, 1989, 对马塞尔·卡尔内作品的独特分析, 对电影史的颇有意义的盎格鲁撒克逊式的研究, 精神分析学和意识形态观点灼然可见)。

2. 遗传研究

这是自从电影资料馆开放资料和确定遗产评估政策以来最具独特性的研究方向。开拓性著作是杰拉尔·勒布朗和布里吉特·德维斯姆的《弗里兹·朗格作品中的双重剧作》。

BERRIATUA (Luciano), 《F. W. 茂瑙的难解谚语》(*Los proverbios chinos de F. W. Murnau*, 马德里, 西班牙电影、电影和艺术视听研究所, 1990年, 第一卷“德国时期”, 第二卷“美国时期和文献”)。

BERTETTO (Paolo)和EISENSCHITZ (Bernard), 主编, 《弗里茨·朗格, 场景调度》(*Fritz Lang, la mise en scène*, Paris, Cinémathèque française, Fondazione Maria Adriana Prolo, Museo Nazionale del Cinéma, Filmoteca Generalitat Valenciana, Turin, Ed. Lindau, 1993)。

CURCHOD (Olivier)和FAULKNER (Christopher), 《游戏规则, 让·雷诺阿的独特剧本》(*La Règle du jeu, scénario original de Jean Renoir*, Paris, Nathan, 1999)。

MARIE (Michel)和THOMAS (François), 主编, 《导演切换的神话》(*Le Mythe du director's cut*, Théorème, 2008)。

还应列出《电影手册》的“创作谈”丛书:

BERGALA (Alain), 《1960年代戈达尔创作谈》(*Godard au travail, les années 60*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007)。

BERTHOME (Jean- Pierre)和THOMAS (François), 《奥逊·威尔斯创作谈》(*Orson Welles au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006)。

KROHN (Bill), 《阿尔弗雷德·希区柯克创作谈》(*Alfred Hitchcock au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999)。

为了按国别认识电影全貌, 阿芒·科林出版社“128”丛书还提供如下图书: 《法国电影》(*Histoire du cinéma français*), 《意大利电影, 从1945至今》, (*Le Cinéma italien de 1945 à nos jours*),

《西班牙电影史》(*Histoire du cinéma espagnol*)、《好莱坞经典电影》(*Le Film hollywoodien classique*)、《好莱坞电影, 创新时代》(*Le Cinéma hollywoodien. Le temps du renouveau*), 《日本电影》(*Le Cinéma japonais*), 《德国电影》(*Le Cinéma allemand*)……

人名、片名及电影术语对照表

(按照英语名词首字母排序)

A

Acting, 表演

Aesthetics, 美学

Akerman, Chantal, 尚塔尔·阿克曼

Alberti, Leon-Battista, 列昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂

Alexandrov, Grigori, 吉格力·亚历山大洛夫

Alien, 《异形》

All about Eve, 《彗星美人》

Alternating montage, 交替蒙太奇

Ainengual, Barthelemy, 巴托罗缪·阿芒卡尔

Amour fou, L', 《狂恋》

Anthropolog, 人类学

Antonioni, Michelangelo, 米开朗基罗·安东尼奥尼

Apollinaire, Guillaume, 吉约姆·阿波利奈尔

Aristarco, Guido, 基多·阿里斯泰戈

Aristotle, 亚里士多德

Arnheim, Rudolf, 鲁道夫·爱因汉姆

Arnulf Rainer, 《阿努尔夫·莱纳》

Arrival of a Train at the Clotat Station, 《火车到站》

Art, 艺术

Assassinat du Duc de Guise, L', 《吉斯公爵被刺》

Astaire, Fred, 弗雷德·阿斯泰尔

Authentic Trial of Carl-Emmanuel, 《卡尔-艾玛努埃尔·荣格的审讯实录》

Authorship, 作者

Auteur theory, 作者论

Autumn Afternoon, An, 《秋刀鱼之味》

Avant-Scene Cinema, L', 《电影前台》

Ayfre, Amedee, 阿梅代·埃弗尔

B

Bacon, Lloyd, 劳埃德·培根

Balazs, Bela, 贝拉·巴拉兹

editing, 剪辑

Ballard, Carroll, 卡罗尔·巴拉德

Balzac, Honore de, 巴尔扎克

Barthes, Roland, 罗兰·巴尔特

Identification, 认同

semiotics, 符号学

Bataille, Georges, 乔治·巴塔叶

Bataille, Robert, 罗贝尔·巴塔叶

Battleship Potemkin, 《战舰波将金号》

Baudry, Jean-Louis, 让-路易·鲍德里

Bazin, Andre, 安德烈·巴赞

"Aesthetic of Realism", 真实美学

editing/montage, 剪辑 / 蒙太奇

image, 影像

Before The Nickelodeon, 《镍币之前》

Bejine Meadow, 《白净草原》

Bellissima, 《小美女》

Bellour, Raymond, 雷蒙·贝卢尔

textual analysis, 文本分析

Benveniste, Emile, 费米尔·本维尼斯特

Berck, A. Michotte van den, A.米绍特·冯·登·贝尔克

Bergman, Ingmar, 英格玛·伯格曼

Bergstrom, Janet, 珍妮特·贝格斯特朗

Berkeley, Busby, 巴斯比·伯克利

Bernhardt, Sarah, 萨拉·伯恩哈特

Bert, J. J. 贝尔特

Bertagna, L. L. 贝尔塔纳

Berthomieu, Andre, 安德烈·巴托米缪

Bicycle Thief The, 《偷自行车的人》

Bidone, II, 《骗子》

Big Heat, The, 《城市特警》

Big Sleep, The, 《夜长梦多》

Birds, The, 《群鸟》

Birth of a Nation, The, 《一个国家的诞生》

Black Stallion, The, 《黑神驹》

Blanchot, Maurice, 莫里斯·布朗绍

Bond, James, 詹姆斯·邦德

Bonitzer, Pascal, 帕斯卡尔·鲍尼采

Bourdieu, Pierre, 皮埃尔·布尔迪厄

Bouvier, Michel, 米歇尔·伯维耶

Brakhage, Stan, 斯坦·布拉卡奇

Breathless, 《筋疲力尽》

Brecht, Bertolt, 贝托尔特·布莱希特

Bremond, Claude, 克罗德·布雷蒙

Bresson, Robert, 罗伯特·布莱松

Browne, Nick, 尼克·布朗

Burch, Noel, 诺埃尔·伯奇

C

Cahiers du Cinema, 《电影手册》

Camera Movement, 摄影机运动

Camera obscura, 暗箱

Camera Obscura, 《暗匣》

Cameron, James, 詹姆斯·卡梅隆

Canudo, Ricciotto, 里乔托·卡努杜

Carne, Marcel, 马塞尔·卡尔内

Chaplin, Charlie, 查理·卓别林

Character, 人物

Actants, 行动元

actors, 演员

functions, 功能

Chateau, Dominique, 多米尼克·沙多

Cherry Tale, 《樱桃的故事》

Cheyenne Autumn, 《安邦定国志》

Chienne, La, 《母狗》

Cinema, 电影

anthropology of, 人类学

as dream, 作为梦

specificity, 特性

Cinematographe, 电影术

Cinematography, 电影摄影

Cinema verite, 真实电影

Cine-Monde, 《电影世界》

Cinephile, 影迷

Cinethique, 《电影伦理》

Circle of confusion, 模糊圈

Citizen Kane, 《公民凯恩》

depth, 纵深

editing, 剪辑

Classical Hollywood cinema, 经典好莱坞电影

Codes, 符码

Cultural, 文化符码

Defined, 界定符码

film language, 电影语言

iconic, 图像性, 肖似性

realism, 真实性

Cohen-Seat, Gilbert, 吉尔伯特·科亨-塞阿

Color, 色彩

Comics, 喜剧性

Comolli, Jean-Louis, 让-路易·科莫利

Confrontation, The, 《冬季西洛哥风》

Contempt, 《蔑视》

Continuity, 连续性

Crafton, Donald, 唐纳德·克拉夫东

Crime of M. Lange, The, 《朗格先生的罪行》

Cross-cutting, 交叉分切

D

Dark Passage, 《黑暗通道》

Das Boot, 《船行》

Daves, Delmer, 德尔默·戴维斯

da Vinci, Leonardo, 达·芬奇

Decoupage, 分镜

de Courtivron, Isabelle, 伊莎贝尔·德·库蒂夫龙

Delahaye, Michel, 米歇尔·德拉阿依

Deleuze, Gilles, 吉尔·德洛兹

Delluc, Louis, 路易斯·德吕克

Demy, Jacques, 雅克·德米

Depnin, Jean, 让·德帕罕

Depth, 纵深

of field, 景深

illusion of, 纵深幻象

DeSica, Vittorio, 维托里奥·德·西卡

Desire, 欲望

Destroy, She Said, 《摧毁吧, 她说》

Dial M for Murder, 《电话谋杀案》

Diegesis, 故事体

Discours, 表述

Dissolve, 渐显渐隐

Doane, Mary Ann, 玛丽安·多恩

Documentary, 纪录片

Dolce Vita, La, 《甜蜜生活》

Donen, Stanley, 斯坦利·多南

Double indeninity, 《双重赔偿》

Douchet, Jean, 让·杜谢

Dream, 梦

Dreyer, Carl Theodor, 卡尔·西奥多尔·德莱叶

Duras, Marguerite, 玛格丽特·杜拉斯

Durer Albrecht, 阿尔布列希特·丢勒

Dziga-Vertov Group, 吉加·维尔托夫小组

E

Eastwood, Clint, 克林特·伊斯特伍德

Eclipse, 省略

Eco, Umberto, 温别尔托·艾柯

Ecrire en Image, 《影像书写》

Edison, Thomas, 托马斯·爱迪生

Editing, 剪辑

Bazin vs. Eisenstein, 巴赞vs.爱森斯坦

expressive montage, 表现性蒙太奇

sound and image, 声音和影像

Ego, 自我

Eichenbaum, Boris, 鲍里斯·艾肯鲍姆

Eisenstein, Sergei Mikhailovich, 谢尔盖·米哈伊洛维奇·爱森斯坦

And decoupage, 分镜

editing, 剪辑

fragment, 片段

sound, 声音

8 1/2《八部半》

Enforcer, The, 《神威警探网》(《十恶不赦的女人》)

Enunciation, 陈述

Enoncé, 陈述体

Enonciation, 陈述过程

novel vs. Film, 小说vs. 影片

Epstein, Jean, 让·爱浦斯坦

Every Man for Himself (*Sauve qui peut la vie*), 《人人为己》

Experimental cinema, 实验电影

F

Fano, Michel, 米歇尔·法诺

Fanon, Frantz, 弗朗兹·法农

Fellini, Federico, 费德里科·费里尼

Feminism, 女权主义

Fetishism, 物恋

Feuillade, Louis, 路易·费雅德

Fiction, 虚构, 虚构故事

as ritual, 作为礼仪

Figures in a Landscape, 《风景中的肖像》

Film d'art, 艺术电影

Film image, 影片影像

dimensions, 维度

and film language, 影像和电影语言

illusion of depth, 纵深幻象

illusion of movement, 运动幻象

impression of reality, 真实感

onscreen/offscreen, 银幕内外

and perspective, 影像和透视

representational, 再现性影像

Film language, 电影语言

specificity, 独特性

universality, 普遍性

Film noir, 黑色电影

Filmology, 电影学

Film theory, 电影理论

feminist, 女权主义电影理论

history of, 电影理论史

psychoanalytic, 精神分析电影理论

semio-linguistic, 语言符号学电影理论

Fin des Pyrenees, La, 《比利牛斯的末日》

Flashback, 闪回

Flashforward, 闪前

Fleming, Victor, 维克多·弗莱明

Focalization, 聚焦

Folktales, 民间童话

Ford, John, 约翰·福特

Frame-by-frame analysis, 逐格分析

Framing, 取景

Francastel, pierre, 皮埃尔·弗朗卡斯代尔

Freeze-frame, 定格

French Impressionism, 法国印象主义

French New Wave, 法国新浪潮

Freud, Sigmund, 西格蒙德·弗洛伊德

Oral Stage, 口唇阶段

Fury, 《狂怒》

G

Gabin, Jean, 让·迦本

Gancel, Abel, 阿贝尔·冈斯

Garrel, Philippe, 菲利普·加列尔
 Gastaut, Henri, 亨利·卡斯多
Gay Divorcee, The, 《离异的同性恋者》
General Line, The, 《总路线》
 Genette, Gerard, 杰拉尔·热奈特
 Genre, 类型片
 detective, 侦探片
 musical, 歌舞片
 western, 西部片
 German expressionism, 德国表现主义
 Gestalt theory, 格式塔心理学
 Gledhill, Christine, 格林希尔
 Godard, Jean-Luc, 让-吕克·戈达尔
Gold Diggers, 《掘金者》
 Gombrich, E. H., 恩斯特·贡布里奇
Gone with the Wind, 《乱世佳人》
 Gorin, Jean-Pierre, 让-皮埃尔·格林
 Grahame, Gloria, 格洛莉亚·格雷汉姆
 Grammars (film), 语法
Great Train Robbery, The, 《火车大劫案》
 Greed, 《贪婪》
 Greimas, A. J., A.J.格雷马斯
 Grierson, John, 约翰·格里尔逊
 Griffith, D.W., 大卫·格里菲斯
 Guyotat, Pierre, 皮埃尔·居约塔

H

Halliday, John, 约翰·哈立迪
 Hanoun, Marcel, 马塞尔·哈依
 Hansen, Miriam, 米莲姆·汉森
 Haralovich, Mary Beth, 玛丽·贝斯·哈拉洛维奇
 Hawks, Howard, 霍华德·霍克斯
 Hedren, Tippi, 蒂比·海德莉
 Hermeneutic phrase, 阐释语句
 Heuyer, G., G.厄叶尔
Histoire, 《故事》

History Lessons, 《历史课》

Hitchcock, Alfred, 阿尔弗莱德·希区柯克

Psycho, 《精神变态者》

Hjelmsley, Louis, 路易·耶尔姆斯列夫

Hollywood, 好莱坞

See also Classical Hollywood cinema, 经典好莱坞电影

Home is Where the Heart Is, 《心在家中》

Hotel du Nord, 《北方旅馆》

Hour of the Furnaces, *The*, 《烈火燃烧的时刻》

Huillet, Daniele, 达尼埃尔·于耶

I

Ice, 《冰》

Iconic, 图像性, 肖似性

Id, 伊德, 本我

Identification, 认同

with camera, 与摄影机认同

with characters, 与人物认同

primary, 初级认同

projection-identification, 投射认同

secondary, 次级认同

Ideology, 意识形态

and camera, 意识形态和摄影机

Intoferance, 《党同伐异》

Illusion of movement, 运动幻象

Inimage, 影像

See Film image, 影片影像

Photography, 摄影

Imaginary, 想象

imaginary reality, 想象性现实

psychoanalytic, 精神分析学的想象域

Immortelle, *L'*, 《不凋的花》

India Song, 《印度之歌》

Inner Scar, *The*, 《内心创伤》

Intertextuality, 互文本性

Intertitles, 插入字幕

Intolerance, 《党同伐异》

Irigary, Luce, 伊利格利

Iris, 圈入圈出

Iris, 《光阑》月刊

Italian neorealism, 意大利新现实主义

I Vitelloni, 《浪荡儿》

J

Jacobs, Lea, 李·雅各布

Jancso, Miklos, 克洛斯·扬索

Jeanne Dielmon, 《珍妮·迪尔曼》

Je t'aime, Je t'aime, 《我爱你, 我爱你》

Jetee, La, 《海堤》

Jost, François, 弗朗西斯·若斯特

K

Kant, Immanuel, 伊曼努尔·康德

Kaplan, E. Ann, E. 安·卡普兰

Keaton, Buster, 勃斯特·基顿

Kelly, Gene, 金·凯利

Kelly, Grace, 格蕾丝·凯利

Killers, The, 《杀人者》

Kinetoscope, 动盘

Klee, Paul, 保罗·克利

Klein, Melanie, 梅兰妮·克莱恩

Kon-tiki, 《康-蒂基号》

Kracauer, Siegfried, 西格菲尔德·克拉考尔

Kramer, Robert, 罗伯特·克莱默

Kristeva, Julia, 朱莉亚·克里斯蒂娃

Kubelka, Peter, 彼得·库贝卡

Kubrick, Stanley, 斯坦利·库布里克

Kuhn, Annette, 安妮特·库恩

Kuleshov, Lev, 库里肖夫

Kuleshov effect, 列夫·库里肖夫效果

Kuntzel, Thierry, 蒂埃里·孔采尔

Kurosawa, Akira, 黑泽明

L

Lacan, Jacques, 雅克·拉康

Ladies of the Bois de Boulogne, 《布劳涅森林中的妇人》

Lady from Shanghai, 《上海女人》

Lady in the Lake, 《湖上艳尸》

Lajournade, J. P., J.P.拉儒尔纳德

Lang, Fritz, 弗里茨·朗格

Language, 泛语言

Iconic, 具象语言

Langue, 纯语言

Last Laugh, The, 《最卑贱的人》

Laura, 《劳拉》

Lavedan, Henri, 亨利·拉夫丹

Law, 法、戒律

Le Bargy, 勒·巴尔吉

Lebel, Jean-patrick, 让-帕特里克·勒贝尔

Lebovici, S., S.勒伯维西

Leenhardt, Roger, 罗杰·莱恩哈特

Lenin, V I., 列宁

Lens, 透镜

Leone, Sergio, 塞尔乔·莱昂内

Leutrat, Jean-Louis, 让-路易·洛特拉

Levi-Strauss, Claude, 克罗德·列维-斯特劳斯

Lewis, Jerry, 杰里·刘易斯

L'Herbier, Marcel, 马塞尔·莱比埃

Life of an American Fireman, 《一个美国消防队员的生活》

Linguistics, 语言学

Literature, 文学

Long take, 长镜头

Losey, Joseph, 约瑟夫·洛塞

Loulou, 《露露》

Lugosi, Bela, 贝拉·卢高西

Lumet, Sidriey, 西德尼·吕美特

Lumiere, Anguste, 奥古斯特·卢米埃尔

Lumiere, Louis, 路易·卢米埃尔

M

McLaren, Norman, 麦克拉伦

Makimono, 《书画卷轴》

Malle, Louis, 路易·马勒

Mankiewicz, Joseph, 约瑟夫·曼凯维茨

Man Who Lies, The, 《说谎者》

Man with a Movie Camera, 《带摄影机的人》

Marie for Memory, 《记忆玛丽》

Marin, Louis, 路易·马林

Marker, Chris, 克利斯·马盖

Marks, Elaine, 艾琳娜·马尔克斯

Marnie, 《玛尔尼》(《艳贼》)

Martin, Dean, 迪恩·马尔丹

Martin, Marcel, 马塞尔·马尔丹

Marvin, Lee, 李·马文

Match, 匹配

eyeline, 目光匹配

on action, 动作匹配

Materialism, dialectical, 辩证唯物主义

historical, 历史唯物主义

Materials of expression, 表达材料

Mediterranee, 《地中海》

Melies, Georges, 乔治·梅里爱

Mellencamp, Patricia, 帕特里夏·梅林坎普

Memory, 记忆

Metz, Christian, 克里斯蒂安·麦茨

Mimesis, 模拟

Ministry of Fear, 《恐怖内阁》

Minnelli, Vincente, 文森特·明奈利

Mirror phase, 镜像阶段

Mitry, Jean, 让·米特里

Mizoguchi, Kenji, 沟口建二

Modern Times, 《摩登时代》

Monroe, Marilyn, 玛丽莲·梦露

Montage, 蒙太奇

See also Editing, 参阅剪辑

Soviet montage filmmaking, 苏联蒙太奇电影流派

Montagu Ivor, 艾弗·蒙塔古

Montgomery, Robert, 罗伯特·蒙哥马利

Mood, 情态, 模式

Morin, Edgar, 埃德加·莫兰

Moses and Aaron, 《摩西和亚伦》

Most Dangerous Game, The, 《最危险的游戏》

Mother, 《母亲》

Motivation, plausible, 理据, 逼真性

Mulvey, Laura, 劳拉·莫尔维

Munsterberg, Hugo, 雨果·闵斯特贝格

Muriel, 《穆里埃尔》

Murmur of the Heart, 《好奇心》

Murnau, F. W., F.W.茂瑙

Music, 音乐

extradiegetic, 故事体外音乐

vs. visual, 音乐vs.视觉形象

rhythm, 节奏

Musser, Charles, 查尔斯·穆塞

Myth, 神话

N

Naissance du cinematographe, 《电影的诞生》

Nana, 《娜娜》

Narcissism, 自恋

Narration, 叙事过程

Narration and desire, 叙事过程和欲望

self-conscious, 自觉意识

Narrative, 叙事

classical, 经典叙事

and editing, 叙事和剪辑

motivation, 理据, 动机

narrative instance, 叙事源

Oedipal structure, 俄狄浦斯结构

resolution, 解决

temporal order, 时间顺序

Narrator, 叙事者

Nattiez, Jean-Jacques, 让-雅克·纳蒂埃

Navasky, Victor, 维克多·纳瓦斯基

Neighbors, 《邻居》

Nekes, Werner, 维内·内克斯

Non-narrative cinema, 非叙事电影

North by Northwest, 《西北偏北》

Nosferatu, 《诺斯菲拉杜》

Nouvelle Critique, La, 新批评

O

October, 《十月》

Octobre a Madrid, 《马德里的十月》

Odin, Roger, 罗杰·奥丹

Oedipal complex, 俄狄浦斯情结

Oldfield, R. C., R.C. 奥尔德菲尔德

Once upon a Time in the West, 《西部往事》

OPOYAZ (Society for the Study of Poetic Language), 诗学语言研究学会

Othon, 《奥登》

Oudart, Jean-Pierre, 让-皮埃尔·乌达尔

Ozu, Yasujiro, 小津安二郎

P

Pagnol, Marcel, 马塞尔·帕尼奥尔

Painting, 绘画

Renaissance, 文艺复兴

and representation, 绘画和再现

Paisan, 《游击队》

Panofsky, Erwin, 欧文·潘诺夫斯基

Pasolini, Pier Paolo, 皮埃尔·保罗·帕索里尼

Passion ol Joan of Arc, The, 《圣女贞德的受难》

Peckinpah, Sam, 山姆·佩金帕

Peeping Tom, 《窥视者》

Perception, 感知

of movement, 运动感知

perceptual analogy, 感知类似

theories of, 感知理论

Persistence of vision, 视觉暂留

Persona, 《人格面具》

Perspective, 透视法

monocular, 单目透视法

Peterson, Wolfgang, 沃尔夫冈·彼得森

Petro, Patrice, 帕特里希尔·帕特罗

Phenomenology, 现象学

Phi-phenomenon, 似动现象

Photography, 摄影

signification and, 表意和摄影

Pialat, Maurice, 莫里斯·皮亚拉

Plerrot le fou, 《狂人比埃罗》

Plato, 柏拉图

Plausibility, 逼真性

plausible, 逼真的

Playtime, 《游戏时间》

Pleasure, filmic, 影片的愉悦性

Pleynet, Marcelin, 马塞林·普莱内

Plot, 情节

formulaic, 公式化的

naturalized, 自然化情节

Poetic realism, 诗意现实主义

Point of view, 视点

in representation, 再现内的视点

subjective, 主观视点

Polanski, Roman, 罗曼·波兰斯基

Pollet, Jean-Daniel, 让-达尼埃尔·波莱

Porter, Edwin S., 伊文·S.鲍特

Powell, Michael, 迈克尔·鲍威尔

Premiere, 《首映》

Preminger, Otto, 奥托·普雷明格

Pretty Baby, 《雏妓》

Propp, Vladimir, 弗拉基米尔·普罗普

Psycho, 《精神变态者》

Psychoanalysis, 精神分析学

Film theory, 精神分析学电影理论

Psychology, 心理学

Pudovkin, Vsevolod, 符谢沃尔德·普多夫金

Q

Quai des brumes, 《雾码头》

R

Rashomon, 《罗生门》

Ray, Nicholas, 尼古拉斯·雷伊

Realism, 现实主义

Conventions, 程式

impression of, 真实感

reproduction of reality, 现实复现

sound, 声音

Rear Window, 《后窗》

Reception, 接受

Red Balloon, The, 《红气球》

Red Desert, The, 《红色沙漠》

Red Psalm, 《红色赞美诗》

Red River, 《红河》

Referent, 参照物

Region Centrale, La, 《中部地区》

Religieuse, La, 《修女》

Rendez-vous d'Anna, Les, 《安娜的约会》

Renoir, Jean, 让·雷诺阿

And depth, 景深

Representation, 再现形式

depth, 纵深的再现

feminist, 女权主义的再现形式

and film image, 再现形式和影片影像

perspective, 透视法;

realism, 现实主义

Social, 社会现实主义

sound, 声音

Resnais, Alain, 阿仑·雷乃

Rhythmic, 《节奏》

Ride The High Country, 《高原游侠》(《午后枪声》)

Rinieri, Jean-Jacques, 让-雅克·李尼埃里

Rio Bravo, 《里奥·布拉沃》

Rivette, Jacques, 雅克·里维特

Robbe-Grillet, Alain, 阿兰·罗布-格里叶

Rogers, Ginger, 金杰·罗杰斯

Rome Open City, 《罗马, 不设防城市》

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, 罗巴尔-维约米埃

Rope, 《夺命索》

Rosemary's Baby, 《罗斯玛丽的婴儿》(《失婴记》)

Rosolato, Guy, 居伊·罗索拉托

Rossellini, Roberto, 罗伯托·罗西里尼

Russian formalism, 俄国形式主义

S

Sadoul, Georges, 乔治·萨杜尔

Saint-Saens, Camille, 圣-桑

Sartre, Jean-Paul, 让-保罗·萨特

Saussure, Ferdinand de, 费尔迪南·德·索绪尔

Scarlet Street, 《猩红街道》

Schefer, Jean-Louis, 让-路易·舍弗尔

Schoedsack, Ernest B., 舒德萨克

Scott, Ridley, 雷德利·斯科特

Searchers, The, 《搜索者》

Secret Ceremony, 《秘密典礼》

Segmentation, 分段

Semiology, 符号学

Servant, The, 《仆人》

Set-Up, The, 《出卖皮肉的人》

Sexual difference, 性别差异

Shadow of a Doubt, 《疑影》

Shoeshine, 《擦鞋童》

Shot, 镜头

in editing, 剪辑

- and language, 镜头和语言
- Shot/reverse shot, 正反景镜头
- Shot scale, 镜别
- Shot sequence, 镜头段落
- Sierstad, Ellen, 艾伦·西斯蒂德
- Signified, 表意内容, 所指
- Signifier, 表意形式, 能指
- Silence, The, 《沉默》
- Silent cinema, 无声电影
- Benshi, 辩士
- Silver, Alain, 阿兰·西尔弗
- Silverman, Kaja, 西维尔曼
- Singin' in the Rain*, 《雨中曲》
- Siodmak, Robert, 罗伯特·西奥德马克
- Sirk, Douglas, 道格拉斯·西尔克
- Snow, Michael, 迈克尔·斯诺
- Solanas, Fernando E., 费尔南多·E.索拉纳斯
- Sollers, Philippe, 菲利普·索莱尔
- Some Came Running*, 《魂断情天》
- Soriano, Marc, 马可·索里阿诺
- Sorlin, Pierre, 皮埃尔·索尔兰
- Sound, 声音
- Extradiegetic, 故事体外声音
- history, 声音历史
- and image, 声音和影像
- technology, 声音技术;
- theory, 声音理论
- Souriau, Etienne, 埃蒂安纳·苏里奥
- Soviet film theory, 苏联电影理论
- Soviet montage filmmaking, 苏联蒙太奇电影流派
- Space, narrative, 叙事空间
- Onscreen/offscreen, 银幕内 / 银幕外
- sound and, 声音和银幕内 / 银幕外
- Spectator, 观众, 观影者
- feminist, 女权主义观众
- manipulation of, 操纵观众

perception, 观众和感知

reader, 读者;

and realism, 观众和真实性;

and story construction, 观众和故事建构

voyeur, 窥视者

See also Identification, 见“认同”

Spellbound, 《爱德华大夫》

Spigel, Lynn, 琳恩·施皮格尔

Spottiswoode, Raymond, 斯泼梯斯伍德

Spring, 《春》

Stagecoach, 《关山飞渡》

Star system, 明星制度

Steadicam, 摄影机稳定器

Stevens, George, 乔治·斯蒂文斯

Storm over Asla, 《亚洲风暴》

Story, 故事

Straub, Jean-Marie, 让-玛丽·斯特劳布

Structuralism, 结构主义

Studlar, Gaylyn, 盖林·斯塔德拉

Subject, 主体

position, 主体位置

projection-identification, 投射—认同

See also Spectator, 见“观众, 观影者”

Subjective camera, 主观摄影机

Superego, 超我

Suspense, 悬念

Swingtime, 《转机》

Symbolic, 象征域

T

Take, 一次拍摄镜头

Tati, Jacques, 雅克·塔蒂

Tchapaiev, 《夏伯阳》

Television, 电视

Tel Quel, 《如实》杂志(《泰凯尔》杂志)

Terminator, The, 《终结者》

Terra Trema, La, 《大地在波动》

Text, 文本

Textual analysis, 文本分析

Theater and drama, 戏剧和正剧

Thibaudeau, Jean, 让·蒂博多

Thompson, Kristin, 克里斯汀·汤普森

Tightrope, 《危险处境》

Time, 时间

manipulation, 控制时间

screen time, 银幕时间

temporal order, 时序

temporal rhythm, 时间节奏

Todorov, Tzvetan, 茨维坦·托多罗夫

Tokyo Story, 《东京物语》

Top Hat, 《大礼帽》

Tout va bien, 《一切顺利》

Truffaut, François, 弗朗索瓦·特吕弗

Turim, Maureen, 莫琳·图林

Twelve Angry Men, 《十二怒汉》

Two English Girls, 《两个英国女孩》

T. WO. MEN, 《T.WO—人》

Two or Three Things I Know about Her, 《我知道她的二三事》

2001: A Space Odyssey, 《2001: 太空漫游》

Tynianov, Juri, 尤里·梯尼亚诺夫

V

Vanoye, Francis, 弗朗西斯·瓦诺伊

Vassiliev, S. and G., 瓦西里耶夫兄弟

Vertov, Dziga, 吉加·维尔托夫

VGIK (Soviet State Film School), 国立电影学院

Visconti, Luchino, 卢奇诺·维斯康蒂

Visiteurs du soir, Les, 《夜间来客》

Voice, 人声音

voice-off, 画外音

von Stroheim, Erich, 埃利克·冯·斯特劳亨

Voyeurism, 窥视癖

W

Waldman, Diane, 戴安娜·沃尔德曼

Wallon, Henri, 亨利·瓦龙

Walsh, Raoul, 拉乌尔·瓦尔什

Ward, Elizabeth, 伊丽莎白·沃尔德

Weekend, 《周末》

Weissmuller, Johnny, 约翰尼·韦斯穆勒

Welles, Orson, 奥逊·威尔斯

Wild Child, The, 《野孩子》

Wilder, Billy, 比利·怀尔德

Williams, Linda, 琳达·威廉斯

Windust, Bretagne, 布列塔尼·温达斯特

Winter, 《冬》

Wise, Robert, 罗伯特·怀斯

Woman of the Ganges, 《恒河女人》

Wundt, Wilhelm, 威廉·冯特

Y

Yellow The Sun, 《黄太阳》

Young Mr Lincoln, 《青年林肯》

Z

Zazzo, Rene, 雷内·扎佐

Zoom, 变焦

Images have been losslessly embedded. Information about the original file can be found in PDF attachments. Some stats (more in the PDF attachments):

```
{
  "filename": "MTQzNTk4Mzluemlw",
  "filename_decoded": "14359832.zip",
  "filesize": 42948977,
  "md5": "ec8ce95dfcf2f63ee450eef8081b6091",
  "header_md5": "98280db1741f689ca8a0b3276e00c27a",
  "sha1": "f58932c3a67db88e0ccb6f31fc0c73224a815207",
  "sha256": "03d9ad29fe8f21b90b8b7db5d5599c1dca2f668bed4e4a69b16875fd5d59397e",
  "crc32": 1124737487,
  "zip_password": "",
  "uncompressed_size": 42867115,
  "pdg_dir_name": "14359832",
  "pdg_main_pages_found": 326,
  "pdg_main_pages_max": 326,
  "total_pages": 341,
  "total_pixels": 1287530496,
  "pdf_generation_missing_pages": false
}
```