



La sémiologie en question : langage et cinema

电影符号学质疑

语言与电影

[法] 让·米特里 (Jean Mitry) 著

方尔平 译

吉林出版集团有限责任公司

La sémiologie en question
langage et cinema

电影符号学质疑
语言与电影

[法]让·米特里 (Jean Mitry) 著
方尔平 译

La sémiologie en question, par Jean Mitry.

© Les Editions Du Cerf, Paris, 1987

吉林省版权局著作权合同登记 图字: 07-2010-2764

图书在版编目(CIP)数据

电影符号学质疑: 语言与电影 / (法) 米特里著;
方尔平译. — 长春: 吉林出版集团有限责任公司,
2012.9

(光影译库)

ISBN 978-7-5534-0096-9

I. ①电… II. ①米… ②方… III. ①电影符号学—
研究 IV. ①J90-05

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第187976号

电影符号学质疑: 语言与电影

作 者 [法] 让·米特里

译 者 方尔平

出 品 人 刘丛星

总 策 划 崔文辉

策划编辑 胥 弋

责任编辑 王 平 齐 琳

装帧设计 唐 筠

开 本 650mm × 960mm 1/16

印 张 20.5

版 次 2012年9月第1版

印 次 2012年9月第1次印刷

出 版 吉林出版集团有限责任公司

发 行 北京吉版图书有限责任公司

地 址 北京市宣武区椿树园15—18号底商A222

邮编: 100052

电 话 总编办: 010-63109269

发行部: 010-63104979

网 址 <http://www.beijingshanyue.com/>

邮 箱 jlpg-bj@vip.sina.com

印 刷 北京同文印刷有限责任公司

ISBN 978-7-5534-0096-9

定价: 45.00元

版权所有 侵权必究

中国电影艺术研究中心

中国电影资料馆 | “电影学经典丛书”

编委会

顾 问：赵 实 张丕民 童 刚 陈景亮 余秋雨 崔君衍 倪 震

郑洞天 李少白 张宏森 喇培康 司徒兆登

主 编：傅红星

策 划：张建勇 饶曙光

执行主编：张红军 单万里

副主编：李 洋 徐 枫 皇甫宜川 章 明 徐 辉 胥 弋

编 委：（排名以汉语拼音为序）

艾 敏 陈 墨 陈晓云 陈育新 戴锦华 戴光晰 戴 宁

杜小真 傅郁辰 胡 克 靳文华 李道新 李二仕 李 迅

连秀凤 刘桂清 刘儒庭 陆绍杨 梅 峰 孙向辉 石 川

田 静 田 颖 唐晨光 滕国强 杨远婴 王东亮 王文融

王 群 王琼琼 王晓民 王竹雅 吴 迪 吴冠平 吴 青

张献民 张叶青 张文燕 张宗伟 周健东 朱怡力 赵卫防

国际电影学术顾问 [以英文字母为序]

Conseil International Cinema Scientifique Invite

- 达德利·安德鲁**
ANDREW, DUDLEY 美国著名电影学者，曾任美国爱荷华大学电影学教授，现为美国耶鲁大学电影与比较文学教授。
- 雅克·奥蒙**
AUMONT, JACQUES 巴黎三大影视学院院长、教授；法国高等社会科学研究院院士；著名电影学家。
- 雷蒙·贝卢尔**
BELLOUR, RAYMOND 法国著名电影学家、巴黎三大教授、博士生导师，现任巴黎三大影视学院院长、法国高等社会科学研究院（E.H.E.S.S.）院士。
- 珍妮特·伯格斯特龙**
BERGSTROM, JANET 美国加州大学戏剧电影电视学院教授，著名电影学者，女权主义电影研究专家。
- 大卫·波德维尔**
BORDWELL, DAVID 国际著名电影理论家，原美国威斯康星-麦迪逊大学传播学院艺术系名誉教授，现任法国电影资料馆顾问。
- 弗朗切斯科·卡塞蒂**
CASETTI, FRANCESCO 著名电影理论家、意大利米兰教会大学电影学教授，曾任巴黎三大和耶鲁大学教授。
- 米歇尔·希翁**
CHION, MICHEL 法国著名电影学家，电影声音研究专家。
- 让-路易斯·科莫里**
COMOLLI, JEAN-LOUIS 法国著名电影批评家、《电影手册》前主编（1966-1971）、制作人、巴黎八大教授。
- 玛丽·安·多恩**
DOANE, MARY ANN 美国布朗大学现代文化与传播学教授，著名女权主义电影学者。
- 斯蒂芬·希思**
HEATH, STEPHEN 美国著名电影理论家，教授。
- 格特鲁德·科赫**
KOCH, GERTRUD 柏林自由大学戏剧学院教授，西格弗里德·克拉考尔研究专家。
- 朱丽娅·克里斯特娃**
KRISTEVA, JULIA 巴黎七大教授，法国（原籍保加利亚）著名哲学家、文艺理论家、精神分析学家。
- E·安·卡普兰**
KAPLAN, E. ANN 美国纽约大学人文学院院长，教授，著名女权主义研究家，电影学者。
- 让-路易斯·勒特拉**
LEUTRAT, JEAN-LOUIS 巴黎三大教授，法国著名电影史学家。
- 苏珊娜·林德拉-吉格**
LIANDRAT-GUIGUES, SUZANNE 法国里尔三大电影学教授，电影研究学者。
- 科林·迈凯布**
MACCABE, COLIN 英国匹兹堡大学教授，伦敦大学伯克贝克学院英文和人文科学教授，著名电影学家。
- 托比·米勒**
MILLER, TOBY 美国纽约大学教授，著名媒体与文化研究学者，电影学家。
- 劳拉·穆尔维**
MULVEY, LAURA 英国伦敦大学伯克贝克学院电影与传媒系教授，著名女权主义电影研究家。
- 托马斯·沙兹**
SCHATZ, THOMAS 美国德州大学奥斯汀广播电影学院教授，著名电影类型学研究专家。
- 罗伯特·斯塔姆**
STAM, ROBERT 美国纽约大学教授，著名电影学家。
- 彼得·沃伦**
WOLLEN, PETER 英国著名电影学者，电影符号学研究专家，导演，加州大学电影系教授。

前 言

以往，每当我们着手对电影进行理论总结，所论述的不仅是一种新的表达方式，同时也是一种能够表达某些观念和感觉的语言，而这语言的含义则与被呈现的事物乃至蒙太奇、镜头性质、镜头间的关系等等密不可分。然而，“语言”这一术语之前仅仅是以一种完全隐喻的方式被运用。直到20世纪50年代，电影学研究所的一批社会心理学研究著作问世之后，“语言”的观念才得到了客观而具体的研究，但是某些理论家，尤其是吉贝尔·科恩-塞阿，对这一观念仍持有争议^[1]。

在对他的诸多反驳作出回应的同时，我想我成为第一批支持电影确实是一种语言的学者中的一员了。当时，我写道：

有人或许会反对，认为既然展现事物而不命名事物的影像与语音之间没有任何对等性，那么与其说电影是一种语言，倒不如说它是一种文字。显然，如果语言指的是一种使对话交流成为可能的方式，那么电影或许并非一种语言。然而，既然电影影像并不是简简单单地作为一种摄影式的复制而被使用，而是作为一种按照一连串的逻辑和表意关系来传达某些观点的表达方式，那么从这个意义上来说，电影确实是一种语言。在这种语言中，影像所扮演的角色既是谓语又是主语，而且由于它的象征以及符号性质，所以它的角色既是形容词又是名词。这种语言与客观世界各种实体之间的对等性不再是通过约定俗成的抽象形象来获得，而是借助对具体现实

[1] 吉贝尔·科恩-塞阿，《电影话语》，载于《电影学杂志》第2期，法国PUF出版社。

物的复制来获得。这样一来，现实物就不再是由类似于图形的或具有象征性的替代物来“表现”，而是“由影像来给出”，而在此进行表意的，正是这种影像。它陷入了一种新的辩证关系，变成了这种辩证关系的形式，成为它自己的虚构的要素。^[1]

1963年，当我写下上述文字之时，我尚未对电影与语言之间的关系做进一步的探究，原因很简单，我当时认为二者毫无瓜葛。然而次年，一个年轻的符号学家，克里斯蒂安·麦茨，向我推介了他的文稿《电影：是语言，还是言语活动？》^[2]。文章以语言学为基础，旨在详细研究电影的表意结构，同时创造出一套比以往的电影学概念——其中大多数来自于戏剧和舞台惯例——更为明确的术语，文章的深度及其严谨性深深地吸引了我。

然而，在我看来，克里斯蒂安·麦茨在他的研究中是以语言学为模型，而不仅仅是以之为参考，他认为电影表达类似于语言表达，二者至少在一种宽泛的结构主义中互有关联。

自1966年起，克里斯蒂安·麦茨及其竞争对手的诸多理论获得了成功，而符号学的科学性却不足以对此做出解释。符号学在一些以电影为研究对象的大学学者之间得到了出乎意料的发展，面对这一形势，我曾经打算写一部名为“词语与影像”的书（媒体也曾多次报道），以阐明这类研究在哪些方面以及为何没有出路，同时提醒不少教学人员加以警觉，相比电影他们更擅长于语言学，但却在被运用于运动影像的结构主义所布下的诸多陷阱中盲目地欢欣鼓舞。

不过，那时候我已着手撰写《电影史》，今天出版的五卷本使我当时未能完成那部书，只能勉强在《电影艺术》杂志上陆续发表一些文章，对上述问题略作探讨。而今，我重拾并修正了那些文章，使之构成了本书的

[1] 让·米特里，《电影美学与心理学》第一卷，法国Universitaires出版社，1963年，第51-59页。

[2] 载《交流》杂志第4期，1964年10月，后收入《电影表意论集》第一卷，法国Klincksiek出版社，1968年。——原注
《电影表意论集》共两卷，第一卷已有中译本，即《电影的意义》，刘森尧译，江苏教育出版社，2005年。——译注

主要部分。本书并非一种详尽的研究，而只是一种简单的陈述，展现了我对电影符号学——至少是语言学家所说的电影符号学——的立场以及保守态度。

如今，人们对符号学的狂热业已平息，因此不必对它剑拔弩张，它的某些侧面不可能有特别的进展，只需阐明它为什么会失败（广义上的失败）即可。

我并不想与语言学和符号学的诸多专家展开对话，也不想与批评家多费口舌，而只是想尽可能地与众多对电影理论感兴趣的电影爱好者促膝长谈。然而，尽管电影教学的发展与日俱增，无论在中学还是在大学都是如此，但是很多新手可能仍然准备不足，难以卒读像本书这样的作品。

正是由于这个原因，应编辑们的要求并且在征得他们同意之后，我在本书主体部分之前先陈述了一些基本概念，为新手们提供相关信息。我没有必要重新阐述日常话语中的陈旧定义，例如镜头、段落、场、镜头反打等等，与其强调这些电影手段的定义，倒不如强调它们的用途和意义，同时阐明与“电影语言”、语言学、符号学的某些相关概念。有备而来的读者尽可跳过第一章，直接阅读第二章。

作者注：鉴于本书收纳了一系列文章，大家对其中的重复之处不必大惊小怪，这些重复应当原样保留，因为它们是从不同侧面在对电影进行研究。

目 录

前 言	001
第一章 预习	001
1908年之前	001
1908年—1918年	006
蒙太奇	008
节奏与表意	010
早期理论	012
语言与影像	015
影像	017
电影符号学及其合理性	019
第二章 符号与表意	025
是语言，还是话语？	027
表意的价值	029
第三章 直接符号或“中性”影像	032
照片与胶片画格	033
现实物在它的影像中自我陈述	034
通过人为手段而获得的陈述语	035
是“纯真”的现实物，还是“第二级”表意	036
第四章 影像与被感知的现实物	040
形式与实体	043
现实物与现实性	045

视觉感知·····	046
现实影像与电影影像：运动与幻象·····	049
透视与“现实感”·····	051
透视与意识形态·····	055
从批评家到克里底亚·····	058
第五章 镜头 ·····	064
特写·····	071
脸部特写·····	075
摇镜头和移动镜头·····	078
与摄影机运动相对立的蒙太奇·····	080
景深与深景·····	082
画内与画外·····	085
直视摄影机的目光·····	090
技术与意识形态·····	092
关于特写的备注·····	094
第六章 图像符号的表意系统 ·····	097
被再现之物与再现物·····	100
荒诞的效果·····	102
自称“我”的摄影机·····	105
一种含蓄与暗示的艺术·····	106
第七章 指示符号的表意系统 ·····	109
镜头的多义性·····	110
镜头的重复·····	113
第八章 论蒙太奇 ·····	117
过分的概括·····	120
表意和过分的能指·····	124
“电影辩证法”·····	129
巧合与连续·····	130
剪接的问题·····	135
“观看的吸引力”·····	137

第九章 论组合段	139
主要的反驳.....	140
是逻辑，还是语法.....	144
第十章 符码与编码	149
术语的理解.....	150
不存在的法则.....	152
一种自由的表达方式.....	154
相似性与相像.....	156
第十一章 影像与言语	159
一种“内在”语言.....	161
影像与文本的关系.....	164
直接手法与间接手法.....	172
旁白.....	173
第十二章 叙事结构	178
叙事与话语（或故事）.....	179
谁在发言.....	184
陈述模式.....	186
后果与连续.....	189
聚焦者与聚焦对象.....	191
第十三章 象征与隐喻	194
为象征符号辩解.....	196
形式的象征.....	197
象征与精神分析.....	203
隐喻和换喻.....	205
“文学”影像.....	208
“冗长且啰唆”的镜头.....	211
解构与去戏剧化.....	213

第十四章 节奏	216
节奏与比例.....	219
诗歌的节奏.....	223
影像的音乐与“纯电影”.....	225
电影的节奏.....	230
第十五章 意义与“无意义”	233
电影的“无意义”.....	239
卓别林的杜撰.....	240
基顿的香水.....	244
破坏的夸张.....	247
意外的荒谬.....	250
梦与想象.....	251
电影特性与影片特性.....	254
第十六章 影像、语言与思想	258
一种“内在语言”.....	259
一只老鼠的思维.....	260
思维的诞生.....	260
从思维到语言.....	263
先天的基础结构与后天的智力.....	265
一种具体的想象物.....	266
参考书目	268
原著索引	271
附录一 语言学/符号学著作选读	286
附录二 八大组合段	291
附录三 专有名词译名索引	292

第一章 预习

11

电影问世之初，谁也没想到它能够变成一种艺术，也没想到它能成为一种工业，更不必说会认可它是一种语言、一种承载着含义的“用于观看的材料”了。

因此，在探讨早期电影理论和原则之前，我们最好简要地回顾一下电影是怎样成为人们乐于承认的重要艺术的。

1908年之前

众所周知，1895年12月28日，“卢米埃尔电影”在巴黎格朗咖啡厅（Grand Café）地下室的印第安厅里首次公开放映。

当时，电影只是一种记录和复制运动的机器，但这已非同寻常，因为此前从未实现。同时，这也是一种新的娱乐节目，因为它是在戏剧演出的地方被投射在银幕上的。

然而，需要注意的是，《火车进站》、《出港的船》、《婴儿午餐》本质上已经“属于电影”。不仅镜头画面“取自现实”，而且从火车出现在背景处之时起，镜头便开始将猛冲过来的火车拍摄下来。至于给婴儿喂食的卢米埃尔太太，镜头取的是半身景，这个镜头与后来所说的“美式镜头”^[1]如出一辙。镜头的视角位于一个能选取最佳角度和合适轴线来审度事物的观察者之处。从诞生之日起，戏剧舞台的那个狭小的范围就已经被打破。空间取代了舞台。镜头空

[1] 在法国电影学界，“美式镜头”（plan américain）是镜头景别之一，指的是拍摄人物的大腿中部以上直至头部。之所以如此称谓，是因为1930至1940年间的美国影片经常使用这种镜头。在美国西部片中，当采用美式镜头拍摄人物之时，观众便可以看到人物腰部所挂枪支的全部。——译注

间仅仅受到画面边界的限制，而镜头画面就仿佛一扇面向外在世界的天窗。

很快，人们就觉察到摄影机具有很多功能，发现它具有可以移动的优势。

- 12 早期的导演根本不是那些受制于既定美学准则的戏剧从业人员，而只是一些照相师而已，他们所能做的，那些手持一架柯达照相机的业余爱好者也都能完成。

从1896年开始，亚历山大·普洛米奥、菲利克斯·梅斯基奇、弗朗西斯·杜布利耶远赴国外，推介“卢米埃尔电影”，并带回了世界各地的“画面”。就是在那个时期，普洛米奥在客居意大利期间突发奇想，将摄影机摆放在一艘“贡多拉”船上。虽然摄影机是固定的（1909年之前都是如此），但随着“贡多拉”的移动，它却记录下了一些全景镜头，以至于《威尼斯大运河》（1897）成为第一部拥有“移动镜头”（travelling）的影片，这是史无前例的。这一发现令普洛米奥自豪不已，他随即将摄影机固定在各种运动载体上，诸如火车的车厢、横渡大西洋客轮的甲板、勃朗峰的缆车等等。

就在那时，一个名叫乔治·梅里爱的魔术师发现，他可以利用卢米埃尔兄弟的设备，将他当时在罗贝尔-乌丹剧院表演的魔术场景记录下来，进行推广。就这样，梅里爱成为第一个以电影为演出节目的人，从而也是第一个引入了“场面调度”概念的人。

当卢米埃尔在“活生生的自然”中取景、尊重真实性并且满足于将现实原样记录下来时，梅里爱成为第一个利用电影创造出一种新的演出节目的人。借用戏剧手法，梅里爱将预先设置和组织的场景拍摄下来，使一些前所未有的奇迹得以问世，摄影机的诸多功能补救了戏剧舞台的种种不足之处。尽管这些功能只是被视为魔术师的手段，而非即将到来的一种语言的基本要素，但正是梅里爱发现并掌握了这些功能，而且利用它们制造出了最早的特效，这是前所未有的。

然而，梅里爱的艺术之所以仍然属于戏剧范畴，而不是布景设置、画布或演员位置的原因在于视角一成不变的独一性：摄影机总是一动不动地固定在同一个舞台空间前面，总是以同一种方式向人们展示镜头前发生的场景，而不是主动地去发现场景，去场景发生之处或即将发生之处进行探寻。

正如安德烈·马尔罗曾经指出的那样：

当电影只是一种对运动的人物进行复制的方式之时，它就还不是一种高于摄影的艺术。在一个局限的空间里，一般是一个真实的或想象的戏剧舞台，一些演员在做动作，表演一部戏剧或是一出滑稽剧，而机器仅仅是将此记录下来而已。电影成为一种表达（而非复制）的方式，始于上述局限的空间被摧毁，始于剪辑人员将故事切分为多个镜头，将前后连续的多个时刻记录下来而不是拍摄某个戏剧舞台，使镜头靠近被摄对象（从而在必要之时使银幕上的人物变大），或是使之远离被摄对象，尤其是将戏剧舞台替换成“镜头场景”，也即由银幕所限制的空间——演员可以走进“镜头场景”，亦可从中走出；导演可以选择“镜头场景”，而非受其制约。^[1]

13

与此同时，在梅里爱的影片中，“镜头场景”即为舞台空间，银幕边界即为舞台栏杆。尽管画面所展现的地点多种多样，但它们只是一个接一个地进入到同一个空间，呈现在同一个视点前，就好像戏剧中诸多“背景幕布”呈现在坐在座位上以同一个视角审度事物的观众面前那样。

当然，这些背景幕布从上一个过渡到下一个的时候，它们之间确实存在着叙事上的连续性和时间上的先后顺序，但同时也总是存在着“断裂”，正如戏剧舞台从上一场戏过渡到下一场戏那样。唯一不同的是，戏剧依靠降下帷幕或“更换布景”而实现过渡，而梅里爱影片中的背景幕布则可以瞬间过渡到下一个，这得益于镜头的剪接。然而，这种瞬时性并不意味着运动的连续性或动作的连续性，更别说时间的连续性了。时间、动作、运动由多个不连续的碎片而组合，仿佛在不断跳跃。

由于视点一成不变，因此在一成不变的时间中前后更迭的，是一些一成不变的空间（无论其内容是何等的多种多样）。背景幕布之间联系性的缺乏凸显了它们之间的不连续性，而它们在时间和空间中缺乏运动性则更加凸显了这一点。

这种联系性的缺乏——由时间和空间的运动性的缺乏所导致——就要求多

[1] 安德烈·马尔罗，《电影心理学概论》，NRF丛书，1940年。——原注
安德烈·马尔罗（André Malraux, 1901-1976），法国作家，著有《人类的境况》等。
——译注

次“停机再拍”，而每当需要表现——仍然是以同一个视角、沿着同一条轴线并且保持同样的距离——同一个动作的多个不同方面之时，每次停机再拍都会导致失真。

在《太空旅行记》中，玛布洛夫教授的汽车（模型）穿过瑞士的一片山区，沿着一面陡坡飞驰而下，最后由于错过了一个转弯而撞进了一家旅店，将墙壁撞倒。这一幅背景幕布就此结束。

- 14 在下一幅背景幕布场景中，我们看到了旅店内部。显然，什么都尚未发生：进餐者已经入座，正欢快地闲聊。突然，人们大吃一惊，汽车穿墙而过，闯进饭厅，将餐桌撞了个底朝天。

后期剪辑使我们从两个视角观看了同一件事，但运动性仍然没有变化，而时间上的同时性则受到了一直存在的视线的制约。在此，背景幕布之间的不连续性是必要的，因为同一段时间的重复必然要有多个相互区别、前后连接的舞台幕布。

至于布景，道具是被画在画布上，而不“参与演出”，而布景画的透视则具有错视效果。此外，逃逸线全都聚合到一个特殊的点，也即摄影机正对的点。摄影机处于布景画中心线的位置，离它有一定距离，仿佛坐在剧院正厅第一排的一位观众。

这个一直保持不变的观察点正是乔治·萨杜尔和我曾说的“正厅前排观众的视点”。视点变换的前提是观察者相对于被观察物的移动，而不仅仅是布景在一个一动不动的观众面前进行变换。

最近发现的不少1906年以前的短片引起了一些关于蒙太奇和镜头多样性起源的争论，有人认为这一起源介于1901至1903年之间，本应终结“不连续的背景幕布”的场面调度，但后者却一直持续到1906年。因此，皮埃尔·让曾试图论证“梅里爱影片中的视点具有多样性”，他认为从一幅背景幕布过渡到另一幅背景幕布时，这些布景使观众从不同侧面看到了相同的事物。然而，梅里爱的摄影机是固定不动的，费尔迪南·齐卡和其他很多导演也是如此。“摄影机

前变换的现实空间”^[1]（布景的变换）与现实空间中移动的摄影机（视点的变换，以及镜头的变换）不应混为一谈。

反过来，有人曾提出“拍成电影的戏剧”这一说法，但这是大错特错的。梅里爱和齐卡拍摄了一些奇幻剧和短片喜剧，却从未改编戏剧。况且，戏剧是一种说话的艺术，而梅里爱和齐卡的影片却是默片（无声片）。或许，梅里爱根本不可能在戏剧舞台上再现他通过摄影机所获得的影像。就影像层面而言，他的影片已经属于真正的电影，但是在他那里——以及在其他人那里——场面调度是在某个戏剧舞台上完成的。应该说，他的影片并非“拍成电影的戏剧”，而是属于“舞台戏剧式的场面调度”，与“电影的场面调度”相对立。1903年，埃德温·波特的《火车大劫案》以一种非同寻常的方式，开了“电影的场面调度”之先河。

15

如果说早期导演一直拘囿于绘画布景的藩篱，原因在于他们不知道电影的种种能力，那么这一说法就过于夸张了。某些导演，尤其是英国人乔治·艾伯特·史密斯和美国人埃德温·波特，从一开始就掌握了蒙太奇的艺术，甚至几乎完全掌握了第七艺术。在史密斯1902年导演的《玛丽-珍妮的遭遇》中，镜头衔接之精准在当时足以令人惊诧。

更令人难以置信的是，1901至1902年拍摄一些纪录片的时候，埃德温·波特是在具有全景特征的自然背景中进行拍摄，甚至还拍了一个类似于正/反打的镜头。相反，在拍摄《汤姆叔叔的小屋》等虚构故事之时，他却回到戏剧的惯例，采用了画布背景和具有错视感的布景。

说实话，在电影诞生之时，上述在现实与戏剧之间地来回轮换具有重要意义，不过奇怪的是，原因根本不在于技术层面，而在于心理层面。并非导演固执地维持戏剧套路，而是观众要求使然。观众已经习惯于戏剧的表现方式，倘若一则虚构故事或一部故事片以其他方式呈现，那么他们将无法理解或接受。因此，导演必须求助于“背景幕布”。当背景幕布从上一幅过渡到下一幅之时，不仅演员的动作和姿势无法连贯，而且一成不变的视点必然要求布景正对观众，要求不断停机再拍。最为奇怪的是，如果观看的是纪录片画面，

[1] 皮埃尔·让，《乔治·梅里爱，电影人》，法国Albatros出版社，1984年。