

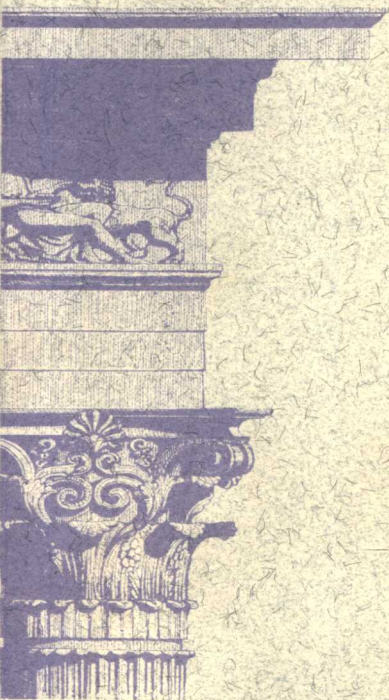
现代西方学术文库

# 外国电影理论文选

李恒基 杨远婴主编

(修订本)

下册



生活·读书·新知 三联书店



现代西方学术文库

主编 甘阳

副主编 苏国勋 刘小枫

李恒基 杨远婴主编

# 外国电影理论文选

(修订本)

下册

生活·读书·新知 三联书店

Copyright © 2006 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

本作品版权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可，不得翻印。

**图书在版编目(CIP)数据**

外国电影理论文选 / 李恒基, 杨远婴主编. — 修订本.

北京: 生活·读书·新知三联书店, 2006.11

(现代西方学术文库)

ISBN 7-108-02557-4

I. 外... II. ①李... ②杨... III. 电影理论-外国-文集 IV. J90-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 096576 号

**责任编辑** 冯金红

**装帧设计** 罗洪 崔建华

**出版发行** 生活·读书·新知三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号)

**邮 编** 100010

**经 销** 新华书店

**印 刷** 北京京海印刷厂

**版 次** 2006 年 11 月北京第 1 版

2006 年 11 月北京第 1 次印刷

**开 本** 850 毫米 × 1168 毫米 1/32 印张 28.625

**字 数** 687 千字

**印 数** 0,001 - 6,000 册

**定 价** 52.00 元 (上下)

# 目 录

## 上编

- 第一章 于果·明斯特伯格..... 3  
    电影心理学..... 5
- 第二章 巴拉兹·贝拉..... 28  
    可见的人类..... 31  
    创造性的摄影机..... 37
- 第三章 法国印象派—先锋派电影思潮..... 43  
    电影不是戏剧（卡努杜）..... 48  
    上镜头性（路易·德吕克）..... 58

论电影节奏（莱翁·慕西纳克）.....	69
画面的时代来到了（阿贝尔·冈斯）.....	75
电影的本质（让·爱泼斯坦）.....	81
电影——视觉的艺术（杰·杜拉克）.....	88
<b>第四章 俄国形式主义理论.....</b>	<b>95</b>
电影修辞问题（埃亨鲍姆）.....	99
电影衰落了么？（罗曼·雅可布逊）.....	128
<b>第五章 爱森斯坦.....</b>	<b>138</b>
吸引力蒙太奇.....	142
在单镜头画面之外.....	153
垂直蒙太奇.....	173
<b>第六章 吉加·维尔托夫.....</b>	<b>213</b>
电影眼睛人：一场革命.....	216
带摄影机的人.....	223
从电影眼睛到无线电眼睛.....	225
<b>第七章 鲁道夫·爱因汉姆.....</b>	<b>232</b>
电影（修正稿）.....	234
<b>第八章 约翰·格里尔逊.....</b>	<b>254</b>
纪录片的首要原则.....	256

第九章 安德烈·巴赞.....	274
摄影影像的本体论.....	281
电影语言的演进.....	290
第十章 齐格弗里德·克拉考尔.....	308
电影，人民深层倾向的反映.....	311
《电影的本性》自序.....	318
第十一章 让·米特里.....	322
影像作为符号.....	324
蒙太奇形式概论.....	346
附录1 电影中的风格和媒介（欧文·潘诺夫斯基）.....	378
附录2 语法模式、语言学模式及电影语言的研究（罗杰·奥丹）.....	400

## 下编

第十二章 符号学电影理论.....	427
电影符号学的若干	
问题（克里斯丁·麦茨）.....	430
电影语言的符号学研究：	
我们离真正格式化的可能性	
有多远？（克里斯丁·麦茨）.....	450

	诗的电影（皮·保·帕索里尼）.....	465
	电影符码的分节（温别尔托·艾柯）.....	488
	不可及的文本（雷蒙·贝鲁尔）.....	512
<b>第十三章</b>	<b>精神分析学电影理论</b> .....	523
	精神分析与电影：想象的	
	表述（查尔斯·F·阿尔特曼）.....	526
	基本电影机器的意识形态	
	效果（让-路易·博德里）.....	547
<b>第十四章</b>	<b>叙事学电影理论</b> .....	566
	电影话语与叙事：两种考察陈述问题的	
	方式（弗朗索瓦·若斯特）.....	569
	电影的叙事手段（贝·迪克）.....	581
	现代电影与叙事性（克里斯丁·麦茨）.....	593
<b>第十五章</b>	<b>女性主义电影批评</b> .....	635
	视觉快感和叙事性电影（劳拉·穆尔维）.....	637
	电影与装扮：一种关于女性观众的	
	理论（玛丽·安·多恩）.....	653
<b>第十六章</b>	<b>意识形态批评与电影</b> .....	681
	意识形态和意识形态国家	
	机器（路易·阿尔都塞）.....	685

约翰·福特的《少年林肯》	
(《电影手册》编辑部) .....	740
新殖民主义与暴力压迫——视听宣传中的	
辩证唯物主义(埃尔温·莱斯	
克里斯蒂安·多茨曼) .....	802
<b>第十七章 酷儿理论与电影</b> .....	819
酷儿理论(亚历山大·多蒂) .....	823
酷儿及其现时危险(B-卢比·里奇) .....	831
<b>第十八章 吉尔·德勒兹</b> .....	842
现在尖点与过去时面——四评柏格森 .....	843



## 第十二章

# 符号学电影理论

在法国结构主义思潮的一般文化背景中，克里斯丁·麦茨于1964年发表了标志着电影符号学问世的长篇论文《电影：语言还是言语？》，从而把索绪尔的符号学原则首次引入电影研究领域，揭开了现代电影理论的新篇章。

麦茨的电影符号学是对安德烈·巴赞的电影影像本体论的挑战。他认为，电影的本性不是对现实的自然反映，电影“不是对现实为我们提供的感知整体的摹写”，影像的组合方式具有常规语言的约定性。

就方法论而言，电影符号学力求摒弃以作者个人的经验、印象和直感为依据的传统批评，主张精细化的科学主义批评，建立电影批评理论的“元理论”。

麦茨以结构主义语言学的音素和音位概念为理论前提，区分出影片的八大组合段，试图以此涵盖全部蒙太奇叙事结构。这是电影符号学家把影片表现元素梳理为各种符码的最初尝试，虽然，后来麦茨本人也指出了八大组合段概念的局限性。

为了把纷杂的电影表现元素和影片表意单元统统纳入符码范畴，麦茨在1971年出版的《语言与电影》一书建议按照符号的“表现材料”区分符码：活动影像、音乐、语言、自然音响和书写文字。

麦茨的早期电影符号学对西方电影理论产生了一定影响，他所使用的一些术语和分析方法被大多数结构主义符号学电影理论家所采用，他所确定的若干符码范畴对于精细地读解作品结构无疑也有一定的意义。

但是，以语言学概念为模式的第一电影符号学具有明显的局限性，它回避了形式与内容、作品与现实、艺术特性与社会职能、作者与观众这些实质性问题，是一种纯描述性的体系，这种本质上脱离社会文化交流网络的方法论理所当然地受到了非议与批评。麦茨提出的一系列概念基本上属于形式逻辑范畴，这当然有其合理的一面，但是，它们无法解释创造过程的辩证性、无法回答影片风格与电影之外的事物的联系（现实、历史、外部世界），这种形式主义方法论不能反映影片创造过程的真实本质。即使就一部影片而言，孤立地分析符号和梳理符码也无助于理解影片的表意功能。麦茨自己也终于认识到，镜头的符号意义无法独立于影片整体，没有不依附影片内容的孤立符码，也没有意义一成不变的符码。他认识到一部影片就是一个“独特的符号系统”，于是在《语言与电影》一书中首次提出“影片文本”的概念，从而开拓了电影符号学第二阶段的新途径：读解文本。

所谓“读解影片文本”，就是把影片视为富有涵义的表述体，分析它的内在系统，研究一切可见的可潜在的涵义，在各种符码、形式和能指的交织中洞见精密的结构。因为文本创造着自己独有的符码，这些符码是这个文本独有的，与其他文本有别。对于影片文

本的读解是一个多层次的动态过程。这样，麦茨便从研究表述结果的电影符号学逐渐过渡到研究表述过程的电影符号学，从对符码的梳理分类过渡到对符号产生过程的研究。

读解文本可以超越电影符号学第一阶段的局限，对于一部影片、影片段落、镜头组接、影像结构和声音元素的表意功能进行详尽的关联性研读，从而，就方法论而言，文本分析不再限于纯形式的描述，而多少涉及影片的内容和意识形态，这就初步突破了西方形式主义批评和结构主义批评最初提倡的信条：形式和修辞问题才是批评家的首要任务。

随着对于文本的广泛读解，文本分析也形成了一个体系：内文本、全文本和泛文本，从而使文本分析的“触角”不仅涉及影片形式内容本身，而且可以涉及不同影片之间的联系和社会语境（泛文本）的涵义。每个文本都是表述的一个实例，一个凝聚着源源不断的符码和表意过程的特定结构。

在读解文本的过程中，电影符号学提出了一系列新的设问，这些设问构成了一个核心问题，即文本（或曰表述、话语）与主体的关系是什么？

1977年，麦茨以自己的新作《想象的能指》一书对这个问题做出了自己的回答，这部著作成为电影符号学第三阶段的标志。

麦茨以精神分析学（尤其是雅克·拉康的结构主义精神分析）为模式探索了符号学提出的一系列范畴，如能指、所指、聚合、组合、外延、内涵、隐喻、换喻、文本系统等等。他第一次全面地引进了精神分析学的概念用以解释上述范畴，如初级认同、镜像阶段、次级认同、俄狄浦斯情结、自恋、自我、超我、禁忌、初始场景、梦的显内容和潜内容、窥视癖、意识和潜意识等等，从而形成了研究电影现象的一个新视角。

当然，这个新视角也引起了很多非议。它也未必就是对电影现象的正确理解。法国经典电影理论的杰出代表让·米特里就认为，电影符号学走入了死胡同。

但是，电影符号学毕竟是现代电影理论史的一个重要阶段，无论是为了从中汲取有益的观念和方法，还是为了批判地研究现代电影理论思维中人文科学的渗入，都有必要阅读电影符号学的原著。

(崔君衍)

## 电影符号学的若干问题<sup>①</sup>

[法国] 克里斯丁·麦茨 著

崔君衍 译

《电影符号学的若干问题》是法国最重要的电影符号学家克里斯丁·麦茨写于1966年的一篇论文，原载《语言学》(巴黎，法国大学出版社)，后收入《散论电影表意》一书第一卷(克林克西科出版社，巴黎，1978年版)。通过这篇文章可以了解麦茨的电影符号学的一些基本范畴和具体概念，如电影叙事、外延—内涵、聚合体—组合体等。

把结构主义语言学理论引入电影研究领域的电影符号学主要是一种方法论。克里斯丁·麦茨的理论是西方电影符号学的一个重要组成部分。麦茨对电影符号学的理论原则、具体范畴和实际运用三个方面都提出过自己独特的见

---

<sup>①</sup>本文原载麦茨的《散论电影表意》，1978年，巴黎，克林克西科出版社，第4版，第1卷。——译注

解，有过详尽的论述，主要论文收入《语言与电影》、《散论电影表意》、《想象的能指》等文集。

在60年代，麦茨对电影符号学主要是以形式化的语言学模式对分节和符码组成的内部结构进行研究，把影片视为一个封闭体系，“大组合段”概念是麦茨电影符号学的重要范畴，其基本功能就是对影像过程进行“分切”，分析影片结构。

70年代后期，麦茨的电影理论研究方向发生了转变，在强调了“文本分析”的意义（即复杂的符码和信息的综合分析）的同时，把精神分析和符号学结合起来，对电影画面结构与心理结构进行类比，企图建立多层面、开放式的体系，即所谓的“第二符号学”或新符号学，从研究表述结果的符号学到研究表述过程的符号学，从对符号学本身的研究到对符号学产生过程的研究。

有的评论家认为，从纯粹的狭隘的符号学过渡到“符号—心理分析”，使符号学摆脱了制定一个“绝对有效”的分析方法的“科学”幻想，恢复研究电影的社会作用，把影片放进非电影关系系统中，从而恢复了电影的全部意义。

但是，应该指出，麦茨的新符号学只是转移了研究方向，却没有根本解决问题。甚至在探讨观众的“下意识”心理学时，提出电影欣赏动机是出于“视觉恋物情绪”这种我们不能接受的结论。因此，即使像麦茨推崇过的法国电影理论家让·米特里也认为他的研究工作“走入了死胡同”。

有志于在“电影语言”领域中实现索绪尔和普通符号学设想的人，有志于研究基本表意结构在影片信息中的安排和作用的人，难免遇到某些难题，本文目的就是对这些难题做一番探讨。正如埃里克·布桑<sup>①</sup>指出的，德·索绪尔所设想的符号学仅仅初见端倪；不过，任何研究，只要是涉及某种非口头“语言”，只要它选定的是一种纯符号学关系，而不热衷于研究“实体”，它就会对表意关系的一般研究这项大工程做出或多或少的贡献。

“电影语言”这一提法本身已经涉及电影符号学问题，对于这一术语，本应详加阐释，而且，严格来说，只有对于在传达影片信息时起作用的符号学机制进行深入研究之后，才能利用这一术语。但是，为了方便起见，我们不得不在这里保留这一固定术语，因为它在电影理论家和美学家的专门语言中已经逐渐通用。即使从严格的符号学观点来看，也无法立刻为“电影语言”（不要与“电影言语”相混淆，“电影言语”<sup>②</sup>这个提法似乎是不能接受的）这个术语提出一个有力的辩解：在目前研究状况下，这种辩解还只能是泛泛的。我们力求通过整篇文章，特别是临近结尾的论述，证明“电影语言”这一术语的合理性。

## 电影与叙事

“电影符号学家”要做的第一个选择是：研究的范围应该是大影片（即叙事性影片），还是短片、纪录片、工艺片、教学片、广

---

<sup>①</sup>见《语言和表述》，1943年，布鲁塞尔，广告局出版社，第1章，第5页。

<sup>②</sup>语言（language）和言语（langue）涵义不同，前者指语言活动，后者指具体的人类语言。语言学界的译法是把前者译为言语活动，后者译为语言。因为“电影语言”已成通用译法，故颠倒译名。——译注

告片？我们可以回答说，这仅仅取决于研究的意图，而电影具有多种“方言”，其中每一种“方言”都值得专门研究。确实如此。但是，由于重要程度的不同（或者更确切地说，由于方法论的紧迫性的不同），叙事性影片的研究（至少在初始阶段）便成了重点。我们知道，在卢米埃尔兄弟 1895 年的电影机发明问世前后的几年间，评论家、新闻记者和先驱者本人对这个新机器的社会功能抱有各种不同的见解，做过不同的预言：复制和保存资料的手段，植物学和外科学一类科研和教学领域的辅助性技术志，新闻报道的新形式，保留亡人的生动形象使哀思有所寄托的工具（私人的或公众的哀思）等等。当时确实没有预料到，电影能够首先成为一种讲故事的机器。电影问世初期，有一些征象和声明确实也表露出这种趋势，但是，它们与后来这种现象达到的规模根本无法相比。

电影和叙事的结合是一个重要现象，但是，它既非注定如此，恐怕也不能说出于偶然：这是一个历史和社会现象，是文明的一种产物（这是社会学家马塞尔·穆斯所喜爱的惯用语），而这一现象对后来影片作为符号学实在的演变又是一种制约；这与“外部”语言学事件（征服、殖民化、语言变更……）对民族语言的“内在”功能的影响方式有些相似（间接地、一般性地<sup>①</sup>、很见效果地）。在电影王国中，一切非叙事体“样式”（纪录影片、科技影片等），可以说，成了偏远外省，成了边境地区；而长故事片（人们通常简略地称之为“影片”<sup>②</sup>）日益明显地成为电影表现形式的康庄大道。

这种纯数量上的和社会性的优势不是唯一有关的原因，一种更“内在”的因素则加强了这一优势：非叙事影片与“真正”影片

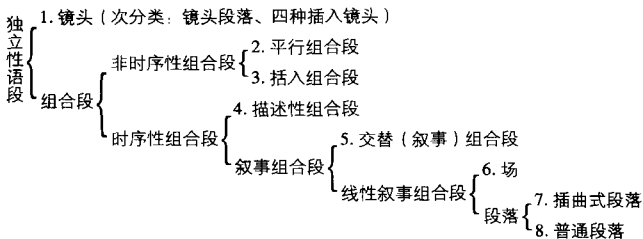
①当然，对某些词汇现象的影响是具体的。

②常常听到“纪录片真差，影片可真好”，或者，“今天演什么？是一组短片，还是一部影片？”等诸如此类的话。

的基本区别在于它们的社会功能和它们的实际内容，而不在于它们的“语言手段”。电影符号学的基本的、重要的辞格（蒙太奇、摄影机移动、景别、画面与有声语言的关系、段落以及大组合段<sup>①</sup>中的其他单位……）在“小影片”和“大影片”中别无二致。各种非叙事类型影片未必能有一套独立的符号学，以一系列零散的注释形式指出它们与“普通”影片的不同点即可。因此，考察故事片也就直接抓住了问题的核心。

此外，历时性的考察也促使我们重点研究叙事影片。我们知道，根据贝拉·巴拉兹<sup>②</sup>、安德烈·马尔罗<sup>③</sup>、埃德加·莫兰<sup>④</sup>、让·米特里<sup>⑤</sup>，和其他许多人的见解，电影并非自始便是一种专

①大组合段概念是麦茨电影符号学的重要组成部分。麦茨把影片叙事结构分为八大类，作为切分单位。为了清楚起见，将附于《故事片外延问题》一文后的表格转介于此：



——译注

②《电影美学》（1952年，伦敦，丹尼斯·多布逊出版社）多处谈及，尤见第三节（第30—32页，“新语言形式”）和第六节（第46—51页，“创造性的摄影机”）。

③《电影心理学简论》，发表于《激情报》，1940年8月11日；单行本由伽利玛出版社于1946年出版。《艺术心理学》丛书《想象的博物馆》一书“电影”一章的中心内容。后收入马塞尔·莱皮埃的专集《电影智力》（1945年，科列阿出版社），第372—384页。引证段落见第375—376页。

④《电影或想象的人》（1956年，子夜出版社），见第三章全文（第55—90页）：“从旧电影到新电影”。

⑤《电影美学与心理学》，1963年，大学出版社，第1卷，可参阅该书多处，尤其见第157—165页（第30节，第149—165页，“镜头和角度”）。



门“语言”。在成为我们所了解的表现手段之前，电影只是记录、保存和复制可动和可见的场景的简单机械手段（如生活情景、戏剧表演或者经过特别构思，但本质上仍然纯属戏剧范畴的小型演出），简言之，用安德烈·马尔罗的话来说，它还是一种“复制手段”。然而，由于电影遇到了叙事问题，它才通过后来的各种探索形成一套独特的表意手段。

电影史学家们的意见基本一致，他们认为今天所说的“电影”大约始于1910—1915年；如《爱诺克·阿登》<sup>①</sup>、《为沙皇而生》<sup>②</sup>、《你往何处去？》<sup>③</sup>、《芳托玛斯》<sup>④</sup>、《卡比列亚》<sup>⑤</sup>、《泥人哥连》<sup>⑥</sup>、《盖茨堡战役》<sup>⑦</sup>，尤其是《一个国家的诞生》，这是体现了我们今天的电影概念（我们使用“影片”这个术语时已不加任何限定词）的最初几部影片：即具有一定规模的、依靠专门电影化手段展开的叙事。其实，这些手段还是随着叙事的需要而逐渐定型的。“电影语言”的先驱者（梅里爱、鲍特、格里菲斯……）对于单纯的“形式”探索毫不用心，再者，除了幼稚和模糊的表露之外，他们也很少注意在自己的影片中传达哲理或人性的象征性“信息”。这是些外延的人，而不是内涵的人，他们首先希望讲述一个故事；他们始终让摄录下来的逼真和连贯的素材服从于叙事性表述方式

---

① 格里菲斯导演，美国，1911年。

② 查尔迪尼导演，俄国，1911年。

③ 安·格佐尼导演，意大利，1912年。

④ 费雅德导演，法国，1913年。

⑤ 乔万尼·帕斯特隆纳导演，意大利，1914年。

⑥ 亨利克·加伦导演，德国，1914年。

⑦ 托马斯·莱斯导演，美国，1914年。