

Mc  
Graw  
Hill  
Education

培文·电影

# 电影、 形式与文化

(第三版)

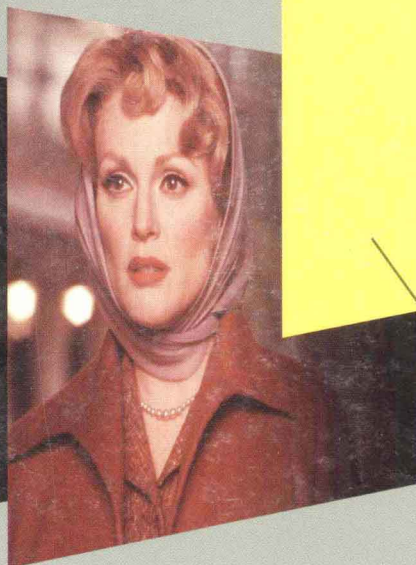
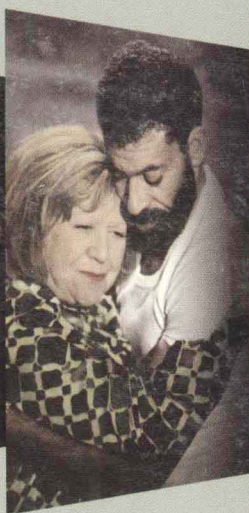
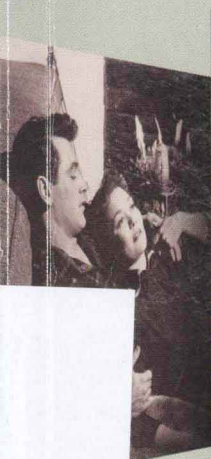
Film, Form and Culture

(Third Edition)

Robert Kolker

[美] 罗伯特·考尔克 著

董舒 译



Mc  
Graw  
Hill  
Education



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

本书附赠  
交互式 DVD  
教学光盘

# 电影、 形式与文化 (第三版)

Film , Form and Culture

[ Third Edition ]

Robert Kolker

[ 美 ] 罗伯特·考尔克 著

董舒 译



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记号 图字 : 01-2003-0899

图书在版编目 (CIP) 数据

电影、形式与文化: 第3版/(美)考尔克(Kolker, R.) 著;董舒译. —北京: 北京大学出版社, 2013.8

(培文·电影)

ISBN 978-7-301-21992-8

I. ①电… II. ①考… ②董… III. ①电影—研究 IV. ①J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 015370 号

Robert Kolker

Film, Form and Culture

ISBN: 0-07-312361-7

Copyright © 2006, 2002, 1999 by McGraw-Hill Education.

All Rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including without limitation photocopying, recording, taping, or any database, information or retrieval system, without the prior written permission of the publisher.

This authorized Chinese translation edition is jointly published by McGraw-Hill Education (Asia) and Peking University Press. This edition is authorized for sale in the People's Republic of China only, excluding Hong Kong, Macao SAR and Taiwan.

Copyright © 2013 by The McGraw-Hill Asia Holdings (Singapore) PTE.LTD and Peking University Press.

版权所有。未经出版人事先书面许可, 对本出版物的任何部分不得以任何方式或途径复制或传播, 包括但不限于复印、录制、录音, 或通过任何数据库、信息或可检索的系统。

本授权中文简体字翻译版由麦格劳-希尔(亚洲)教育出版公司和北京大学出版社合作出版。此版本经授权仅限在中华人民共和国境内(不包括香港特别行政区、澳门特别行政区和台湾)销售。

版权©2013由麦格劳-希尔(亚洲)教育出版公司与北京大学出版社所有。

本书封面贴有McGraw-Hill Education公司防伪标签, 无标签者不得销售。

书 名: 电影、形式与文化(第三版)

著作责任者: [美] 罗伯特·考尔克 著 董 舒 译

责任编辑: 周 彬

标准书号: ISBN 978-7-301-21992-8/J · 0492

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 新浪官方微博: @北京大学出版社

电子信箱: [zpup@pup.cn](mailto:zpup@pup.cn)

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752032 出版部 62754962

印 刷 者: 北京楠萍印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

720 毫米 × 1020 毫米 16 开本 26.5 印张 400 千字

2013 年 8 月第 1 版 2013 年 8 月第 1 次印刷

定 价: 78.00 元

---

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: [fd@pup.pku.edu.cn](mailto:fd@pup.pku.edu.cn)

献给琳达

# 前言

我的同事及学生对《电影、形式与文化》第二版的使用反馈，一如既往地令我感到满足，同时对我来说也大有裨益。基于他们的意见，我在第三版中做了许多改动，而且我相信这些改动会在教科书和DVD光盘（替代了原来两碟装的CD-ROM）中均有体现，同时会对你的电影课程带来更大的帮助，并让你增进对课程的理解。本书被扩充到了九章内容，而且当中某些部分的内容用一种对大学生来说更易接受的、可读性强的写作风格进行了重写。

## 第三版的新内容

许多本书的使用者都要求我增加对镜头、构图、剪辑和类型的细节讨论。我在所有这些课题上都延展了讨论内容，同时将这些内容分割成了不同的章节。因为电影与数字已经到了密不可分的地步——实际上，当你读到本书时，将电影从赛璐珞胶片转换成数字设计、数字摄影和数字视频及数字放映的工艺流程或许已经变得十分顺畅了，对其所带来的技术和美学变化进行一番思考是十分重要的，因此前作中关于数字技术的章节内容将成为本书中有关电影及其未来这一概括性讨论的组成部分。

电影的文化语境，以及电影与媒介经济的关系，是贯穿全书的议题；本书的核心要点是：电影不会存在于一个文化真空中，而且它一直都是在一个文化决定式的经济体制中被创作出来的。在向学生们介绍历史和文化分析方法论的文化研究章节，本书依然会对希区柯克的《眩晕》以及约翰·麦克蒂尔南的《虎胆龙威》进行对比性解读，因为同事告诉我说：这是学生们特别喜欢的部分。本书现在的作用有点像某种聚焦的过程，将处于一端的电影形式研究和处于另一端的类型——电影告诉我们的故事——讨论集聚起来。我也扩展了类型——这一电影的生命血液——的讨论面，

并通过回归作者——特别是美国之外的导演——和他们对类型的影响，安排了两个章节针对这一主题进行讨论。我也在本书末尾处对三部建立在相同叙事基础之上的影片进行了比较分析，从而均衡了《眩晕》/《虎胆龙威》的对比分析，这三部电影均呼应了其对应的文化背景和国族渊源，它们是：道格拉斯·瑟克的《深锁春光一院愁》、德国导演赖纳·维尔纳·法斯宾德的《阿里：恐惧吞噬灵魂》（1974）和托德·海因斯的《远离天堂》（2002）。这让我们可以对类型进行研究并在总体上对本书得出一个有用的结论。现在也有更多可以反映重要论点的剧照穿插全书之中。

专业词汇表也扩充了，更多书中出现的术语和定义得到了澄清。书后术语表包括了正文中所有的黑体词汇，以及本书附带DVD光盘中使用的术语。

## 《电影、形式与文化》的DVD光盘

本书独特之处在于从初版开始就附有一张交互式的CD光盘，其中有许多针对电影片段的细致分析，比当今多数教科书中通用的图片分析更详尽。这张CD现在经过重新设计，并扩充成了一张《电影、形式与文化》的DVD光盘，加入了许多近期电影的片段，还增加了额外的范例。通过解释性的文本、图片和动画设计而成的交互式活动影像，学生们将会对剪辑、蒙太奇、镜头结构、视点、场面调度、灯光、运动机位、电影声音和音乐，以及以黑色电影为重点论述对象的类型片的方方面面等基础元素形成亲切的认识。此张DVD光盘可以独立使用，也能方便地与课本配合使用。

《电影、形式与文化》对不同课程的学生来说，依然是一部电影引介类的独特作品。这是少有的几本“既讨论电影建构的基本问题、又讨论电影的建构方式及创造电影的文化环境”的著作之一。它将电影看做其所栖身的世界的组成部分，同时本书也是首部配有一张具有完整交互性FFC DVD光盘的引介类课本。我希望本书对授课者和学生来说，都依然会是一次好的阅读（或浏览）体验。

罗伯特·考尔克

## 致 谢

我想对之前那些提出了许多有益的评语和建议的评论者表示感谢：他们是City University of New York—Queens College, Jeffrey Renard Allen; Queen's Theological College, Richard Ascough; University of Idaho, Anna Banks; Albuquerque TVI Community College, Jon G. Bentley; Boston College, Richard A. Blake; Maryville University, Gerald Boyer; Peru State College, Bill Clemente; State University of New York—Oswego, Robert A. Cole; King College, Jeffrey S. Cole; Arcadia University, Shekhar Deshpande; Miami-Dade Community College, Michel de Benedictis; Carleton College, Carol Donelan; Cincinnati State Technical & Community College, Pamela S. Ecker; Southern Illinois University, Susan Felleman; University of Minnesota, Angelica Fenner; Mississippi College, Cliff Fortenberry; Florida Atlantic University, Eric Freedman; University of Oregon, Mark Gallagher; State University of New York—Old Westbury, Mikhail Gershovich; University of Maryland, Marsha Gordon; Utah State University, Melody Graulic; Jackson Community College, Ann Green; Shawnee State University, Darren Harris-Fain; Century College, Bruce H. Hinrichs; University of Nebraska at Omaha, Mark Hoeger; Pierce College, Susan Hunt; Maryland Institute College of Art, Margot Starr Kernan; Pacific Lutheran University, Salah Khan; University of Toledo, Tammy Kinsey; William Klink, Charles County Community College; St. Mary's College of Maryland, Börn Krondorfer; Salve Regina University, Patricia Lacouture; Kirtland Community College, Gerry LaFemina; St. Johns River Community College, Sandi S. Landis; Ithaca College, Christina Lane; UC Santa Cruz, Peter Limbrick; Minneapolis College of Art and Design, Sandy Maliga; Ithaca College, Gina Marchetti; Princeton University, Gaetana Marrone-Puglia; Bryant College, James D. Marsden; Broward Community College, Michael Minassian; Ferris State University, Susan Booker Morris; Iowa Wesleyan College, Jerry

Naylor; University of Maryland, Devin A. Orgeron; State University of New York—Albany, David J. Paterno; CSU—San Bernardino, René Pigeon; Minnesota State University—Mankato, David Popowski; Bethel College, Don C. Postema; Indiana University East, T. J. Rivard; Westfield State College, Brooks Robards; University of Wisconsin—Washington County, Patricia C. Roby; University of Wisconsin—Milwaukee, Zoran Samardzija; Ohio University, George S. Semsel; University of Oregon, Sharon R. Sherman; Lewis and Clark College, Thomas J. Shoeneman; Western Michigan University, Greg Smith; Northwestern Michigan College, Mark Smith; Keystone College, Sherry S. Strain; Briar Cliff College, Ralph Swain; Wayne State University, Kirsten Moana Thompson; Youngstown State University, Stephanie A. Tingley; Georgia State University, Frank P. Tomasulo; Cornell University, Amy Villarejo; Iowa Wesleyan College, William Weiershauser; Auburn University, J. Emmett Winn; Mills College, Andrew A. Workman。

许多人都参与了《电影、形式与文化》一书的制作。我的电影系学生们一年来与我耐心共事，帮助我磨砺并明确了观点。Mike Mashon间接地为我提供了书名。Marsha Orgeron为本书做了许多重要的研究，而Devin Orgeron则帮助查验了许多事实。David和Luke Wyatt阅读了草稿，而且他们的评语帮本书做了改进。Stanley Plumly的鼓励让我备受鼓舞。其他马里兰大学的同事们——特别是Joe Miller, Sharon Gerstel, Elizabeth Loiseaux, Barry Peterson, Jenny Preece, Ben Shneiderman——则在对话、创意和事实上为我提供了帮助。多伦多Ryerson Polytechnical Institute的Marta Braun为我提供了出现在本书中的艾蒂安-朱尔·马雷的影像。在保罗·施拉德、奥利弗·斯通和威廉·布莱克菲尔德(William Blakefield)的帮助下，本书的DVD才得以成为可能。Georgia Tech的Jay Telotte和Angela Dalle Vacche是我无尽的信息和快乐的源泉。我的经纪人Robert Lieberman看到了本书的潜力，并帮我将它付梓。麦格劳希尔(McGraw-Hill)的Allison McNamara, Cynthia Ward, Shannon Gattens, Catherine Schultz, Heather Burbridge和David Patterson对本书的前两版有着意义非凡的贡献。Melody Marcus, Martin Fox, Shannon Gattens, Beth Ebenstein和Cathy Iammartino则与我在第三版的出版事宜上进行了亲密的合作。我同样要感谢为我提供了技术支持的Stephen Prince，以及在独立女性电影制作者方面为我提供了许多宝贵信息的Patty Zimmerman。

# 目录

|                     |     |
|---------------------|-----|
| 导 语                 | 001 |
| 第一章 影像与现实           | 014 |
| 影像的影像               | 014 |
| 影像的“真相”             | 017 |
| 表现“真实”的冲动           | 023 |
| 透视法以及视觉欺骗的愉悦        | 024 |
| 照相与现实               | 026 |
| 影像的加工               | 029 |
| 作为影像的现实             | 030 |
| 从照片影像到电影影像          | 032 |
| 活动影像                | 033 |
| 注释与参考               | 038 |
| 第二章 形式的结构：电影如何讲故事   | 040 |
| 影像、世界与片厂            | 040 |
| 从影像到叙事              | 040 |
| 影像的经济学              | 044 |
| 体制的发展：巴斯特·基顿与查理·卓别林 | 045 |
| 公司化电影制作的发展          | 049 |
| 古典好莱坞风格             | 050 |
| 编织影像                | 050 |

|                        |     |
|------------------------|-----|
| 整体与局部                  | 058 |
| 局部的不可见                 | 060 |
| 故事、情节和叙事               | 062 |
| 惯例与意识                  | 064 |
| 注释与参考                  | 066 |
| <br>                   |     |
| <b>第三章  构成材料（一）：镜头</b> | 067 |
| 镜头                     | 067 |
| 构图：画面的尺寸               | 068 |
| 宽银幕                    | 070 |
| 变形宽银幕与遮幅宽银幕工艺          | 071 |
| 标准的丧失                  | 074 |
| 构图原理                   | 075 |
| 早期电影中的构图               | 076 |
| D.W. 格里菲斯              | 076 |
| 90度法则                  | 078 |
| 片厂与镜头风格                | 079 |
| 场面调度、德国表现主义、独特的作品      | 082 |
| 斯登堡、茂瑙和希区柯克的场面调度       | 084 |
| 奥逊·威尔斯及构图的改进           | 087 |
| 深焦镜头与长镜头               | 089 |
| 特立独行者们                 | 093 |
| 灯光和色彩                  | 095 |
| 宽银幕的构图                 | 098 |
| 运动镜头                   | 099 |
| 注释与参考                  | 102 |
| <br>                   |     |
| <b>第四章  构成材料（二）：剪辑</b> | 103 |
| 连续性剪辑的发展               | 107 |
| 格里菲斯与剪辑                | 109 |

|                       |         |
|-----------------------|---------|
| 正/反打镜头                | 112     |
| 视点                    | 115     |
| 视线                    | 116     |
| 惯例、文化与抵制              | 120     |
| 性别                    | 125     |
| 编码                    | 125     |
| 对惯例性剪辑的回应             | 126     |
| 爱森斯坦式蒙太奇              | 127     |
| 古典风格的叙事               | 132     |
| 先锋电影                  | 133     |
| 惯例框架内外的创作             | 134     |
| 注释与参考                 | 135     |
| <br>第五章  电影的讲述者（一）    | <br>137 |
| 作为创意的合作               | 139     |
| 创意性的手艺人               | 140     |
| 摄影师                   | 141     |
| 美工师                   | 143     |
| 电脑图形设计师               | 145     |
| 音效师                   | 147     |
| 剪辑师                   | 150     |
| 作曲                    | 152     |
| 编剧                    | 156     |
| 演员                    | 159     |
| 制片人                   | 164     |
| 注释与参考                 | 169     |
| <br>第六章  电影的讲述者（二）：导演 | <br>171 |
| 作者论的欧洲起源              | 171     |
| 作者论                   | 174     |

|                     |     |
|---------------------|-----|
| 罗伯特·阿尔特曼            | 179 |
| 马丁·斯科塞斯             | 181 |
| 斯坦利·库布里克            | 192 |
| 阿尔弗雷德·希区柯克          | 195 |
| 女性作者                | 197 |
| 女性先锋电影              | 199 |
| 玛雅·德伦               | 200 |
| 艾丽斯·居伊-布拉谢和路易斯·韦伯   | 201 |
| 多萝西·阿兹纳             | 203 |
| 艾达·卢皮诺              | 203 |
| 当今的女性电影工作者          | 206 |
| 朱莉·达什、朱莉·泰莫和尚塔尔·阿克曼 | 209 |
| 美国之外的作者             | 216 |
| 今日的作者论              | 217 |
| 注释与参考               | 222 |
| <br>                |     |
| 第七章 作为文化实践的电影       | 224 |
| 文化现实中的电影            | 224 |
| 作为文本的文化             | 225 |
| 亚文化                 | 226 |
| 媒介和文化               | 227 |
| 新网                  | 231 |
| 文化理论                | 232 |
| 法兰克福学派              | 233 |
| 美国流行文化的批评           | 235 |
| 高雅文化，大众文化和中产文化      | 236 |
| 瓦尔特·本雅明和机械复制时代      | 238 |
| 国家干预的灵韵             | 240 |
| 伯明翰文化研究学派           | 241 |
| 接受与协商               | 242 |

|                        |     |
|------------------------|-----|
| 决断与价值                  | 244 |
| 互文性和后现代主义              | 245 |
| 针对《眩晕》和《虎胆龙威》的文化批评     | 247 |
| 文化-技术的混合：电影与电视         | 249 |
| 演员的脸谱：布鲁斯·威利斯和詹姆斯·斯图尔特 | 252 |
| 《眩晕》和50年代的文化           | 255 |
| 电影中的脆弱男性               | 258 |
| 后现代反派                  | 267 |
| 《虎胆龙威》中的种族特征           | 269 |
| 搭档片                    | 270 |
| 救赎的终结                  | 272 |
| 注释与参考                  | 275 |
| <br>第八章  电影讲述的故事（一）    | 278 |
| 元叙事和主导故事               | 278 |
| 闭合                     | 279 |
| 元叙事和主导故事               | 279 |
| 审查                     | 282 |
| 类型                     | 284 |
| 亚类型                    | 284 |
| 类型和体势                  | 286 |
| 类型的起源                  | 287 |
| 类型样式：黑帮片               | 288 |
| 类型和叙事经济                | 290 |
| 纪录片                    | 292 |
| 新闻纪录片和电视               | 293 |
| 早期纪录片大师                | 294 |
| 二战                     | 302 |
| 真实电影                   | 302 |
| 电视纪录片                  | 306 |

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| 故事片的类型                | 307 |
| 言情剧                   | 308 |
| 黑色电影                  | 323 |
| 黑色电影的高潮               | 330 |
| 黑色电影的重生               | 334 |
| 注释与参考                 | 336 |
| <br>                  |     |
| 第九章 电影讲述的故事（二）        | 339 |
| 其他类型：西部片              | 339 |
| 景观                    | 340 |
| 向西扩张的阻碍               | 341 |
| 西部片明星和西部片导演           | 341 |
| 50年代以后的西部片            | 347 |
| 科幻片                   | 350 |
| 50年代的科幻片              | 354 |
| 类型的延展性                | 361 |
| 欧洲电影及其他               | 362 |
| 意大利新现实主义              | 362 |
| 新现实主义在美国              | 366 |
| 法国新浪潮                 | 367 |
| 瑟克、法斯宾德和海因斯：一种类型，三种方式 | 372 |
| 电影制作者                 | 373 |
| 共同线索                  | 375 |
| 《深锁春光一院愁》和《远离天堂》      | 376 |
| 法斯宾德：《阿里：恐惧吞噬灵魂》      | 383 |
| 小结                    | 390 |
| 注释与参考                 | 391 |
| <br>                  |     |
| 术语表                   | 393 |
| 本书附赠DVD光盘目录           | 405 |

# 导 语

《电影、形式与文化》一书希望你可以像思考文学那样认真地思考电影。这是一本关于电影的形式与结构、内容与语境、历史与商业的书。它会让你对电影史有一些基本的认识，并且揭示出它在一个更宏大的格局（scheme of things）中所处的位置，尤其是在一层由言行、金钱、艺术、工艺品和我们的日常生活所组成的、名曰文化的外壳（envelope）中的位置。

可我们究竟为何要严肃地思考电影呢？很多人不会这么做。在我们的生活中，有些事情显然不需要很当回事，电影便是其中之一。我们看电影是为了追求娱乐、惊吓和呕吐的快感；是为了拍拖（make out），为了打发时间，并在茶余饭后找些谈资。我们不会把电影当成感性和理性生活的重要组成部分，甚或像谈论体育或政治那样轻松地谈论电影。在电影研究的课堂外，我们很少听到有人会参与讨论除了情节和人物之外的高深电影话题。

甚至连那些在电视和报纸上评论电影的人，也不像他们的体育、音乐或绘画同行那样会认真对待他们的评论对象。他们只会插科打诨，议论褒贬，或者和我们描述下情节以及人物是否可信。事实上，影评人也是这场综艺秀的一部分，他们只是我们去影院看片前或到音像店租碟前上来的一道开胃菜。他们只是娱乐业的另一个组成部分罢了。

我们为何要重视电影？因为我们当中的大多数人，都是从它和他的近亲电视中汲取了生活经验——我们的生活方式以及我们对生活的憧憬。换言之，从19世纪晚期开始，人们就把电影当成一种娱乐、

逃避和教化的工具——就像一种对他们生活方式或生活观念的认可。不过即便电影“只是个”娱乐品，弄清楚它的机理同样十分重要。为什么电影能娱乐我们？为何我们需要娱乐？电影也是世界政治和国家（national）政策的一部分。有些政府把资助电影工作者的行为看成一种将本国文化推向世界的手段。另外一些政府则在电影上大作国际文章（incident），尤其会在版权和盗版问题上争个你死我活。

说起来难以置信，不过在某些情况下，关于电影的国际政策却能引发美学反响。例如，二战后的1946年，法国和美国签订了一份重要协议——即布鲁姆-伯恩斯条约<sup>[1]</sup>。尽管法国很关心本国银幕能否放映本国电影的问题，这份协议却像是一份不平等的妥协书。法国民众渴望美国片。条约责成法国接受一个不对等的美国电影放映比例：他们可以用16周的时间来放映本国影片，36周的时间则放映其他影片。条约改变了法国人的电影制作方式，因为有些电影工作者认为满足配额的最佳方式是拍摄根据文学作品改编的优质（high-quality）电影；其他一些电影工作者却很讨厌这种文学改编，并开始实验新的电影形式，最终在20世纪50年代晚期掀起了一场称为法国新浪潮（French New Wave）的电影制作革命。反之，这场革命又让全世界的电影形式来了次翻天覆地的转变。面对美国的电影及其他媒介洪水猛兽般的入侵之势，法国影人的怨愤情绪在20世纪90年代又有所抬头。

盗版问题改变了美国电影的发行模式：与以往一部新片先在美国本土上映，随后在世界各地逐步上映的发行模式不同，现在许多电影都是走全球同步发行的道路。电影、政治、金钱和文化从未有过分家的日子。

时至今日，电影还能在总体上对世界的经济、政治和技术产生影响。在未来几年中，媒介巨子间——特别是美国在线（American Online）和时代华纳（Time-Warner），法国维旺迪（Viviendi）和环球影业（Universal pictures）——的并购（merger）浪潮，不仅会给电影的经济带来广泛的变化，同时也将改变电影的本质。媒介并购或许能让

[1] Blum-Byrnes

Accord；该条约签订于1946年5月28日，签约双方代表分别是美国国务卿詹姆斯·F. 伯恩斯（James F. Byrnes）和法国政府代表莱昂·布鲁姆（Léon Blum）和让·莫奈（Jean Monnet），协议免除了法国二战时期对美的部分债务；作为交换，伯恩斯提出了一个请求：全法国的影院在每月一周的时间之外可以对美国影片进行全面开放。——译注 按：如无特殊说明，本书页边注皆为译注。

不同的媒介载体 (delivery system)——电影、数字影像、印刷品、音乐和互联网——合流,从而把我们现在所知的电影变成另一种娱乐形式。或者拿美国在线时代华纳的例子来说,这次并购可能会以失败告终。虽然它依然是一家公司,但“AOL”三个字母不会出现在公司名称中。

包括美国在内的各国政府,都清楚电影和电视在影响本国民众、宣传主流价值观和意识形态方面的力量。电影可以是外交政策中的一个筹码,也一直是件商品,有时还是本国政客们的发泄对象(当政府部门的候选人们还在抱怨好莱坞电影的不良社会影响时,好莱坞的影星们已经摇身一变成了政客,并对我们的生活产生了更为深远的影响);电影也是许多学术课题的研究对象,它的力量和复杂性成了被认知和分析的内容。我们也会对政治和商业有所提及,因为电影是门大生意,它的创意、形式和内容都是关于权力的,而权力是政治的核心。不过我们主要讨论的还是电影的形式——即电影的组合方式,由此我们才能理解电影想要告诉我们的内容——和电影的内容。我们将从文本性(textuality)——研究电影自身及其各部分的工作机理——的角度出发来研究这些问题,并找出电影连同其作品生产(production)和受众反应(reception)的过程以及它在文化中所处的地位,是如何形成了一个庞大且连贯的结构体的。这个由可供我们分析的、相互关联的意义元素组成的结构体,我们称之为可读解的文本(text)。

让我们回头再来看下那些众矢之的——影评人吧。几乎每个影评人谈论(通常是总结)的第一件事就是影片的情节。“查理·凯恩是个郁郁寡欢的报业巨子。他的妻子离他而去,他的朋友也个个和他分道扬镳。”<sup>[2]</sup>“《2001: 太空漫游》的开场是一系列身处沙漠中的动物镜头。午夜时分,一个猿族部落对另一个部落发生了攻击,直到其中一个部落在其宿营地发现了一块巨石碑。这段影片对话不多,但是那些猿人看上去都很真实。”

影评人一直回避的,是电影本身仅有的几个事实之一:电影是一

[2] 此处描述的是影片《公民凯恩》的情节,后文中会反复提及此片,此处不做展开。