



| 光影论丛 |

MAKING MEANING
INFERENCE AND RHETORIC IN THE INTERPRETATION OF CINEMA

[美] 大卫·波德维尔 (David Bordwell) 著 陈旭光 苏涛 等译

对电影解读方式的反思

建构电影的意义



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

| 光影论丛 |

MAKING MEANING

INFERENCE AND RHETORIC IN THE INTERPRETATION OF CINEMA

〔美〕大卫·波德维尔 (David Bordwell) 著 陈旭光 苏涛 等译



建构电影的意义

对电影解读方式的反思



著作权合同登记号 图字：01-2008-2798

图书在版编目（CIP）数据

建构电影的意义：对电影解读方式的反思 / (美) 大卫·波德维尔 (David Bordwell) 著；陈旭光、苏涛等译. —北京：北京大学出版社，2017.11

(光影论丛)

ISBN 978-7-301-28804-7

I. ①建… II. ①大… ②陈… III. ①电影评论—研究 IV. ①J905

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 237481 号

MAKING MEANING: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema

by David Bordwell

Copyright © 1989 by the President and Fellows of Harvard College

Published by arrangement with Harvard University Press

Through Bardon-Chinese Media Agency

Simplified Chinese translation copyright © 2017

by Peking University Press

ALL RIGHTS RESERVED

书 名 建构电影的意义：对电影解读方式的反思

JIANGOU DIANYING DE YIYI : DUI DIANYING JIEDU FANGSHI DE FANSI

著作责任者 [美] 大卫·波德维尔 (David Bordwell) 著 陈旭光 苏涛 等译

责任编辑 谭 燕

特邀编辑 张哲茜

标准书号 ISBN 978-7-301-28804-7

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> 新浪微博: @北京大学出版社

电子信箱 pkuwsz@126.com

电 话 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62755910

印 刷 者 涿州市星河印刷有限公司

经 销 者 新华书店

710mm × 1000mm 16 开本 19.5 印张 349 千字

2017 年 11 月第 1 版 2017 年 11 月第 1 次印刷

定 价 56.00 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

图书如有印装质量问题，请与出版部联系。电话：010-62756370

译序

陈旭光 苏涛

美国电影理论家大卫·波德维尔堪称当今世界上最有影响力的电影研究者之一，著述丰厚，在电影研究的多个重要领域均能看到他汪洋恣肆、雄辩有力的论述。在电影研究界，波德维尔绝对是一位特立独行的学者。20世纪70年代末，在结构主义、符号学、精神分析学等理论风起云涌、占据电影研究的统治地位时，波德维尔重返20世纪20年代的俄国形式主义，以此产生了最初的学术影响。此后，他的研究领域拓展到古典好莱坞电影、电影风格、电影诗学、电影认知理论等。的确，波德维尔的理论体系内容丰富庞杂，且具有很强的思辨色彩。他对世界电影作品的涉猎极为宏富惊人，对电影作品的解读极为精细，以其旗帜鲜明的理论主张和雄辩有力的论述，在西方电影研究界引起了强烈反响，并引发了米莲姆·汉森、齐泽克等学者的争鸣。在中国电影批评界，波德维尔的主张同样颇受关注。事实上，早在1988年，波德维尔曾在中国电影家协会主办的暑期国际电影讲习班上授课，其演讲稿以“电影理论和实践”为题在《电影艺术》杂志刊发，在国内电影理论界引起关注。

近年来，中国电影产业不断发展壮大，电影的产业批评迅速崛起，成为中国电影批评领域的新生力量。不妨说，产业批评的异军突起，恰恰是针对文化批评空泛、封闭、过度阐释的弊病，因此有研究者指出，“一个生机勃勃的中国电影产业的出现早已将‘无根的游谈’远远地抛在了后边”^{〔1〕}。

艺术批评作为电影批评的基本类型，似乎已经成为明日黄花，日渐式微。尤其在中国电影进入大片时代以来，文化批评和产业批评大有取代艺术批评之势。在这种情况下，我们究竟应该如何评价艺术批评的作用和意义？在笔者看来，目

〔1〕 陈山：《回望与反思：30年中国电影理论发展思潮》，载《当代电影》，2009年第3期。

前占据中国电影市场主导地位的大片，在很大程度上存在过分追求视觉奇观，重视听刺激、轻故事叙事的问题，对此，我们显然缺乏足够深入细致的批评和反思。在这方面，以分析影片的叙事、结构、镜头、场面调度等见长的艺术批评，应该大有用武之地。也正是在这个意义上，波德维尔的理论主张为当下中国电影批评提供了重要的借鉴，即我们的电影批评应该更加注重观影经验和影像本体，以电影诗学的视角统合电影文本的解读。我们并不否定或排斥文化批评或产业批评的作用和意义，但是，如果没有坚实的艺术批评作为基础，文化批评或产业批评或将成为空中楼阁。

《建构电影的意义：对电影解读方式的反思》被电影理论家西摩·查特曼(Seymour Chatman)称作“一部只有波德维尔才能完成的脉络清晰、纵横捭阖、旁征博引而又严谨的著作”^[2]，此言或许并非溢美之词。值得注意的是，本书是波德维尔迄今为止唯一一部关于电影批评或电影阐释的著作，是一部关于电影批评的批评，或曰“元批评”(meta-criticism)。在本书中，波德维尔回溯并检视了西方电影理论史/批评史上的主要思潮，并对受结构主义、符号学、精神分析学、文化主义等理论影响的电影阐释进行了系统的反思和批判。全书的批判锋芒直指受各种“宏大理论”影响的电影批评，正如作者所指出的那样，“以阐释为中心的批评的黄金时代已经终结，所有的基本策略和技巧都已经被尝试过”。

在第一章中，作者首先追溯了“阐释”这个词汇的内涵及其变迁。在西方文学批评史上，“阐释”的基本含义是通过阅读找出隐藏在文本后面的意义。以认知主义为理论支撑，作者认为，影片文本的意义不是被发现的，而是观影者在观看的过程中通过感知和推理等一系列活动建构起来的。电影理论与电影批评之间的复杂关联，也是本章讨论的重点。一般认为，电影批评者会自觉或不自觉地采用某种理论，从影片中寻找某些线索，以某种特定的模式完成对影片文本的解读(如精神分析电影批评)。作者对这种传统的观念进行了反思，认为电影批评并非完全遵循某种理论，批评家其实是以某些推论和语言的惯例完成解读。因此，批评家在解读文本的过程中采用的各种技巧不能被称作电影理论，这就如同不能把“自行车运动员的专业技能等同于运动肢体物理学或休闲社会学”。

第二章论述了电影阐释中的成规。在波德维尔看来，电影批评受到各种成规、惯例和机制的制约。第二次世界大战后，随着各种电影期刊出版，以及电影

[2] 西摩·查特曼：《大卫·波德维尔的〈建构电影的意义：对电影读解方式的反思〉》(“*Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema by David Bordwell*”)，载《电影季刊》(*Film Quarterly*)，第43卷，第4期，1990年夏季号，第56页。

课程进入高等学校，电影研究逐渐学院化，而这也构成了电影批评的重要基础。但事实上，“电影研究的实践者们似乎并未将注意力摆在理论和方法的总体思考上，对推理和论述过程表现出的共同点也了无兴趣，而是过分强调各教条学派之间的差异”^[3]。确如研究者所言，“电影理论一旦进入学院生产体制的模式化的产业链，便变成了一种单调的阐释和解读电影的纯粹的学院行为，而与电影创作和电影产业无关”^[4]。

第三章及第四章分别剖析了主题式阐释（*explicatory interpretation*）与症候式阐释（*symptomatic interpretation*）这两种在西方电影批评史上最有力量的阐释方法的发展脉络。解析式阐释的发展与二战后欧洲艺术电影的崛起息息相关，并经由巴赞主导的《电影手册》的推动而不断发展壮大，其后又由安德鲁·萨里斯引入美国，一度成为 60 年代电影批评的主流。此后，结构主义/后结构主义思潮兴起，使症候式批评成为西方电影批评界最受瞩目的模式，这种批评方式与阿尔都塞的意识形态理论、拉康的精神分析学、穆尔维的女性主义批评相互渗透，引领了 70 年代的电影批评风潮，影响至今。

波德维尔指出，电影批评一般涉及三项活动，即以影片文本为基础，建构语义场（*semantic field*），同时还要找出可以与语义场相对应的线索和模式。语义场是一种概念的结构，可以将各种可能的意义搭配组合起来。在第五章中，作者的论述聚焦于批评家需要在阐释中构建的语义场，而第六章则指出如何找到并运用与语义场相对应的线索和模式，正是在这种概念模式与感知线索的交互作用下，影片文本才能获得意义。第七章和第八章分别论述了几种模式（*schemata*），即类别模式（*category schemata*）、人物模式（*person-base schemata*），以及文本模式（*text schemata*）。

在第九章中，波德维尔检视了电影阐释的修辞策略，并借用古典修辞学的理论对当代的电影批评进行了剖析。例如，电影批评很少在开头就提出一个具有争议性的观点，而是通常对最近的文章作一简短回顾；文章的主体部分，可以按照影片剧情的顺序结构全文，也可以围绕阐释的主要论点展开；关于结尾，则毫无疑问地要强化开头提出的观点，同时强化感性诉求。此外，作者还对学院派的电影批评在修辞上的特点作了生动形象的描述。

在第十章中，作者对七篇关于《精神病患者》（*Psycho*）的批评文章进行了

[3] 大卫·波德维尔：《以实证研究为基础的电影理论》，孙绍谊译，载陈犀禾主编：《当代电影理论新走向》，文化艺术出版社，2005年，第16页。

[4] 陈山：《回望与反思：30年中国电影理论发展思潮》，载《当代电影》，2009年第3期。

评述和剖析，引领读者领略不同批评模式的特点，并结合前几章所论述的语义场、文本线索、批评模式、修辞等问题，对这七篇批评文章进行了精彩的点评。^{〔5〕}

在最后一章中，作者指出，我们不应过分强调阐释在电影批评中的作用，“在阐释过程中，批评家基本上是一名工匠，而非理论家”，而“阐释不过是一项技艺”。作者尖锐地指出：“当代以阐释为中心的批评具有保守和粗糙的倾向，亦不重视电影的形式与风格。它大量吸收美学的东西，却不能生产新的内容。其理论与应用大体而言不会引发争议，但也不具有启发性。不仅如此，电影阐释变得越来越乏味。”在本书的最后，波德维尔提出了对电影诗学的展望：“电影诗学强调的是经验（empirical），而非经验主义（empiricist）；强调的是阐释（explanation），而非阐述（explication）；通过将电影的社会学、心理学和美学传统等方面的探讨置于电影研究的中心，电影诗学能够使电影批评更加丰富。”

〔5〕 此文更完整的版本，请参见陈旭光、苏涛：《影像本体、认知经验与实证研究：大卫·波德维尔的电影理论及其当下意义》，载《电影艺术》，2013年第3期。

维克托·什克洛夫斯基 (Viktor Shklovsky) 在他 1923 年开始写作的《骑士之棋》(*The Knight's Move*) 中宣称, 此书的主旨是对艺术惯例的探讨。我也试图在本书中以对批评惯例的探讨为主旨, 从他那个时代到我们这个时代, 惯例的衡量标准很可能有了很大的不同。

什克洛夫斯基恐怕预料不到, 批评会变得像今天这样大规模地“产业化”。在今天, 批评或阐释几乎成为美国的一个重要行业。这一行业由数以千万计的专栏作者、知识分子和学院研究者持续进行, 伴以海量印刷物的消费。与写小说、绘画、拍电影相比, 一个大学毕业生从事批评职业无需太艰苦, 所冒风险也小得多。我们正处于兰德尔·贾瑞尔 (Randall Jarrell) 所说的“批评的时代”, 且直到现在, 似乎并没有什么征兆显示出这一趋势行将衰落。

然而, 尽管近来对于“规范” (institution) 和“话语” (discourse) 等概念的强调, 要求批评家确认他们的理论假设, 并对此前的批评传统进行严厉的批判, 但一些批评家仍继续认为有一套实用的方法是理所当然的。让我们把学派、教条、术语和议程放到一边, 也不去理会对某种批评理论的具有官方色彩的加冕, 或者某种理论差点被其他理论推翻, 但所幸回答了前人所忽略的问题, 等等。总之, 不要太在意批评家自己的说法, 而是更多地关注批评家实际思考和写作的过程, 这样, 你就不会受那些说法的影响而直达艺术最基本的惯例。而这种基本惯例对批评是极为有效的, 寻找到了这种惯例就像在美术或音乐的学院派研究中确立了一个前提。什克洛夫斯基曾因此得出结论: 就像任何我们熟悉的风格一样, 这种惯例体系需要通过“粗糲化”“间离化”“陌生化”的方式来理解。

这就是我接下去要探求的任务。本书既涉及对电影批评历史的简述, 也是对批评家如何阐释电影的一种分析, 并对一些不同的研究方向提出建议。除了一些质疑和辩驳, 本书试图以探本溯源的民族志学者的理性冷静, 来审视电影阐释和

批评的实践。我试图不预设任何理所当然的东西，希望会有令人惊奇的发现。我会描述一种惯例是如何生成的，又是如何在人们运用时制约着他们的思想和言行，人们如何通过生产可以接受的话语去解决一般的问题。

批评既不是一门科学也不是一种艺术，但又兼具二者的某些特点。它需要认知的技能，需要想象力和鉴赏品位，这与科学和艺术颇有相像之处。批评由惯例上许可的解决问题的活动组成。我认为，批评最好被看作一种实践的艺术，一种类似于缝补衣物或打制家具的工作。因为它的主要产品是一系列的语言表述，所以它也是一种修辞的艺术。

下面的各个章节并不准备从哲学或语言学的立场来看待批评。在本书中，阐释学或维特根斯坦式的对阅读概念的反思居于边缘地位。我也不打算概括与电影史发展相偕的电影批评和理论的发展。大量类似这样的资料随处可见，尤其在对当代电影理论的概述已经成为学术写作的一个亚类型的今天。更为重要的是，我的论述旨在揭示电影理论对电影批评实践的影响通常被误解的事实。

本书也不是要关注某些特定的电影阐释问题。为了研究电影批评实践与理论之间的复杂关系，我们必须假定所有的理论都是正确的，所有的方法都是有效的，所有的批评家都是对的。只有将各种派别的论辩暂时悬置，才能帮助我们追寻那些潜在的范式。我们可以研究电影批评家如何构建阐释，并试图说服其他人相信他的解读是值得注意的。因为我的论辩具有共通性，本书的某些寓意与所有关于艺术批评的论辩都有一定的关系，所以电影研究圈子之外的读者也可能找到某些感兴趣的章节。

如果批评是具有认知性和修辞性的活动，那么我所倡导的“元批评”无疑也是这样。如果我假装中立地去审视批评活动，而没有任何个人意图，那未免有点虚伪。有一点必须声明，我不能完全扮演人类学家的角色，因为我是我所研究的批评家中的一员。不能否认，我的研究范式大部分来自于这一批评家群体，而且我也从自己的写作中选取例证。正是出于对我本人在这一格局中的位置的清醒认知，我希望在体察其他批评者的批评活动时也能表达我本人对惯例的感知。

更直接点说，我自己最为关心的是三点。第一，通过检视阐释的两种途径，我概括出电影批评的简明历史，这两种途径即主题性阐释（*thematic explication*）和症候性阅读（*symptomatic reading*）。两者都在第二次世界大战后以一种形式或多种形式存在，尤其是前者成为20世纪五六十年代的主流，而后者则出现于20世纪40年代，并在20世纪70年代初期达到全盛。这两种阐释方法目前处于共存状态，尽管一般认为症候性阅读在今天略胜一筹。

也许大多数电影批评的实践者会发现，主题性阐释和症候性阅读的两分法基本能够成立。相形之下，我的第二个论题就颇具争议性了。我试图表明，作为批评实践，无论是主题性阐释的模式还是症候性阅读的模式，两者在基本的阐释逻辑和修辞手法上是相通的，虽然它们的理论宗旨迥异，可以说，这两种模式都利用了相似的推论和论述方法。我们对此应该不会觉得惊奇。批评总是被它立足其中的惯例所塑造，而惯例所引导的批评解读活动则始终贯穿于各个批评学派。但是，我并不期待能让读者轻易地认可这一点。本书的大部分内容致力于证实这一点。

最后，我想指出，把阐释在批评中的角色或地位拔得过高也会有些问题。本书的写作实际上基于这样一个理念——对批评而言，以阐释为核心的黄金时光已经结束了，其基本策略和手段都已经被尝试过。本书就是通过对一种具有逻辑性的阐释实践的呈现，揭示批评是如何成为一种惯例活动的（实际上，在某种意义上，我很可能是最后一个这样做的作者。因此，这本书本身便成了这种阐释传统趋于衰落的一个征兆）。我当然也可能大错特错。虽然如此，如果这本书有一枚勇于刺破神话之刺的话，这枚刺长在本书的末尾。本书的最后一章试图提醒读者，在阐释性批评之外可以有别的选择。在对电影进行“阅读”之外，我们还可以做些别的。

我曾经将这一研究称为民族志式的工作，但它基本上是应用诗学的一种实践。从某种角度说，对批评范式的分析是研究支撑各类电影制作的惯例之后的必然步骤。更进一步说，在探讨过程中，我试图建立电影的历史诗学（a historical poetics of cinema），它解释了在不同的时代中，电影是如何被组合到一起，并产生特殊效果的。我曾一次又一次地遭遇关于意义的话题——意义的界定、功能，以及因不同的电影生产实践而迥异的重要性。在不止一个场合，我也曾被质疑，我自己的批评实践是如何与电影语义（semantic）的维度结合的。这一要求总是让人迷惑，因为我是从多个角度去探究意义的问题的，但是我的想法对于提问者而言不够明确，主要是因为这些问题对我来说也不够明确。

在《剧情片中的叙事》（*Narration in the Fiction Film*, 1985）中，我开始把意义视作一部影片的效果之一，在《电影艺术导论》（*Film Art: An Introduction*, 1985）的修订版中，我试图区分不同类型的意义。我开始理解为什么我会与某些固定的假设脱节。我所感兴趣的类型问题在大多数电影学者那里都是毫无问题和兴味索然的，而别人期待我探讨的那些意义，却被认为居于电影批评惯例的绝对中心的地位。

这种差异使我兴奋，它鼓励我继续深入研究我的预设：不同形态的意义构成了一部影片的部分效果。我们可以研究特定的观众——如批评家——是如何记录这些效果的。我开始怀疑认知心理学的原则和理性主体（rational-agent）的社会学理论能否共同构成关于阐释的构成主义理论。这样做的结果是，我们应该为电影的接受理论增加一些东西，才能够证实“元批评”可以成为电影诗学的一个有机部分。因此，我希望除了记录某一特定人群的所思所言之外，这本书还将表明电影的历史诗学能够阐明电影是在何时、以何种方式、在何种程度上产生意义的。

在写作本书的过程中，我曾经面临一个艰难的选择，即如何处理我所讨论的批评文章。我一度打算聚焦于若干有影响力的范本，但后来放弃了这种可能性。因为我考虑到，描述一个行动需要描述者既着眼于“平常”的案例，也着眼于“非常”的案例。因此，本书提供了大量范围宽广、深度不一的例证。这要求从大量的著作中进行简洁的引用。我必须警惕一种因引文脱离语境而导致断章取义的危险。

在一个追新逐异的机制内，人们不会喜欢被视为步人后尘或者鹦鹉学舌。自视甚高的评论家更不会喜欢被人认为缺乏理论支撑。然而，作为一个在1963—1976年间那个喧闹的年代获得所有关于电影理论的人，我要指出本书来自于这一电影批评传统：这个传统认定批评乃是一种实践模式，影评机制依靠代表性的惯例和程式，而且任何知性活动的概念、话语、历史应当接受理性的分析。任何想把大家都认为理所当然的东西进行重新审视的批评家，都不应该把自己的作品视作例外。

写作本书期间，我越来越了解到许多在科学和人文领域已经进行的对机制惯例和推理的研究。就像是那些初为父母的人突然发现这个世界到处都是新生儿一样，我已经意识到自己并不孤单。R. S. 克兰（R. S. Crane）、理查德·莱文（Richard Levin）、乔纳森·卡勒（Jonathan Culler）、茨维坦·托多洛夫（Tzvetan Todorov）、米歇尔·查尔斯（Michel Charles）、埃伦·施考伯（Ellen Schaubert）和埃伦·斯波斯斯基（Ellen Spolsky）、布鲁诺·拉图尔（Bruno Latour）以及其他，他们的作品给我的研究以莫大的帮助。而截至修订的最后阶段，J. C. 奈瑞（J. C. Nyiri）和巴里·史密斯（Barry Smith）的《实践知识：传统与技巧理论纲要》（*Practical Knowledge: Outline of a Theory of Traditions and Skills*），保罗·泰加德（Paul Thagard）的《科学的计算哲学》（*Computational Philosophy of Science*），以及罗纳德·吉尔（Ronald N. Giere）的《阐释科学：关于认知的研

究》(*Explaining Science: A Cognitive Approach*)等,这些书从认知的角度支持了我关于“认知革命”(cognitive revolution)的期望,为“认知革命”提供了一个有效地理解并解决复杂而特定的问题的框架。

还有其他方面需要感谢。为我的写作和研究提供支持的美国威斯康星大学麦迪逊研究院的夏季奖助金,威斯康星大学麦迪逊人文研究所的1987年秋季奖助金。我还受益于神学院的图书合作项目,以及我所在学校的良好的图书馆;图表是由威斯康星大学麦迪逊制图实验室提供的。我还要特别感谢那里的翁诺·布劳尔(Onno Brouwer)先生,还有劳埃德·比泽尔(Lloyd Bitzer)和迈克尔·莱夫(Michael Left)回答了我的关于古典修辞学的问题,一些先生对我的想法提出了一针见血的评论。诺埃尔·卡罗尔(Noël Carroll)几乎是逐字逐句地提出了自己的评价。像往常一样,克里斯汀·汤普森(Kristin Thompson)忠实而艰难地从我散文式的书写中提取意义和精华,再帮助我重写它们。

在本书的写作过程中,我逐渐意识到批判性思维对我的重要意义,更理解了我的五位很少因循守旧的明师对我的言传身教。我将本书献给他们。(你们将在致谢那一页上看到这五位老师的名字。)

目录

译序 / 1

英文版序 / 5

第一章 赋予电影意义 / 1

第二章 常规与实践 / 21

第三章 作为解析的阐释 / 43

第四章 症候式阐释 / 75

第五章 语义场 / 115

第六章 图式与启发法 / 143

第七章 两种基本图式 / 161

第八章 文本图式 / 187

第九章 作为修辞的阐释 / 225

第十章 修辞的运用：《精神病患者》的七种解读模式 / 247

第十一章 为何不要解读电影？ / 271

译后记 / 296



赋予电影意义

好也罢，坏也罢，评论者掌握最终的话语权。

——弗拉基米尔·纳博科夫 (Vladimir Nabokov)

《苍白的火焰》(Pale Fire)

罗兰·巴特 (Roland Barthes) 曾经说过：“我不知道，如果阅读不是一种构成性的 (constitutively) 意义播散活动的多元领地和无法简化的效果，那么，关于阅读的阅读、多重阅读 (meta-reading)，是否就绝不仅仅是意念、恐惧、欲望、快乐或压抑的突然迸发。”^[1] 我觉得巴特的这种怀疑可能太过强烈。不管怎样，一种系统的关于阐释的“元批评”是有必要的。但是，需要对这一工作做些清理。

丨 作为建构的阐释 丨

从一开始，阐释 (interpretation) 这个词就引发了诸多误解。拉丁语 *interpretatio* 的意思是“解释”，源自 *interpres*，意即谈判者、翻译者或中间人。于是，阐释便是在两个文本或两个主体 (agent) 之间置入解释之意。阐释最初被认为是一种口头的意义传递过程，但是如今这一术语可以指称任何生产或传播意义的行为。计算机传达指令，指挥演绎乐谱，预言者传达上帝的意愿，这些都是

[1] 罗兰·巴特：《论阅读》(“On Reading”)，载《语言的角力》(The Rustle of Language)，理查德·霍华德 (Richard Howard) 译，纽约：Hill and Wang, 1986年，第33页。

阐释。而在联合国，在各种语言间进行转译的口译人员被称为 *interpreter*。在艺术批评中，阐释有描述和分析之意；另一方面，总的来说，艺术批评常常被等同于阐释。知觉心理学家 (*perceptual psychologist*) 或许会将最简单的视觉、听觉行为描述成一种对感官信息的阐释，而哲学家则会把阐释界定为高级的理性判断行为。因此，我们的首要问题，便是对“阐释”的阐释。

我首先从对一些结论的界定开始。一些研究者认为，阐释与所有的意义生产相似。^[2] 这是一种宽泛的用法，其主要观点是任何理解活动都需要中介，即便是最简单的认知活动，也有阐释的运作，而不是感官感受的简单记录。如果说知识都是间接的，那么所有的知识都是通过阐释获得的。我同意这一前提，但是无法在这个结论的基础上再往前推进。从心理学和社会学的角度看，知识与推理有关。在本书接下来的几章中，我将用“阐释”这一术语来指称某些关于意义的推理活动。基于同样的理由，我不打算用“阅读”作为所有关于意义的推理的同义词，或者说，我不打算用“阅读”来指称关于影片意义的阐释性推理。我把“阅读”这一术语限定在文学文本的阐释中。^[3]

引入“推理”这个概念，使我们能明确一种常见的概念的区别。大多数批评家会将“理解”一部影片与“阐释”一部影片区别开来——虽然他们常常无法在二者的界限上达成共识。这种差别源于古典阐释学在“理解的艺术” (*ars intelligendi*) 与“解释的艺术” (*ars explicandi*) 上的区别^[4]。大体而言，一个人可以理解一部 007 系列影片的情节，却对影片更为抽象的神话结构、宗教信仰，以及意识形态或性心理的含义视而不见。在将“理解”和“阐释”区分开来的基础上，传统界定了两种类型的意义，正如保罗·利科 (*Paul Ricoeur*) 在对阐释进行界定时所概括的那样：“思维的运作由两部分组成，在明显的意义的背后辨认隐

[2] 例如，可参见约翰·赖克特 (*John Reichert*):《理解文学》(*Making Sense of Literature*)，芝加哥：芝加哥大学出版社，1977年，第114—115页。参见保罗·基帕斯基 (*Paul Kiparsky*):《论理论与阐释》(“*On Theory and Interpretation*”), 载奈杰尔·费伯 (*Nigel Fabb*) 等编:《写作的语言学:语言与文学之争》(*The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature*)，曼彻斯特:曼彻斯特大学出版社，1987年，第195页。

[3] 即便如此，我还是会把阐释的对象称为“文本” (*text*)，不论它是一篇文章、一幅画还是一部影片。我其实更倾向于将其称为“作品” (*work*)，但是这个称谓过于模糊，容易让人联想起任务 (*task*) 或劳动力 (*labor*)。本书的最后一章将试图从“作品”这个具有多重内涵的词汇中提取一些有用的东西。

[4] 相关的解释，可参见 E. D. 赫希二世 (*E. D. Hirsch, Jr.*):《阐释的目标》(*The Aims of Interpretation*)，芝加哥：芝加哥大学出版社，1976年，第19页。

含的意义，在文本的意义中揭示隐含的意义。”^[5]因此，“理解”与浅显的、明显的或直接的意义相关，而“阐释”则涉及对隐含的、隐匿的意义的揭示。^[6]

说到隐含的意义、意义的层级，以及意义的揭示，便要论及引发批评家们理解“阐释”的主导框架。就此而言，艺术品或文本可被视作一种艺术家把意义置于其中，并有待接受者开掘的容器。或者，借用一个考古学的比喻，可以把文本看作地层，沉积着层次丰富但必须开掘出来的意义。在这两种情况下，“理解”和“阐释”都被认为能够打开文本，穿透它的表层，使意义显现出来。正如弗兰克·科莫德（Frank Kermode）所说：“不论形态如何多样，现代批评传统都有一个贯穿始终的要素，即在各个时代的文本中追寻神秘的意义。”^[7]

然而，假定意义“存在”于文本之中，则是对这一过程的结果的具体化。对一个文学文本、一幅画、一出戏或一部电影的理解和阐释，构成了一种以接受者为中心的行为。文本是没有生命的，只有当读者、听众或观众参与其间并做出某些反应时，文本才被赋予意义。而且，在任何知觉活动中，效果是由资料“暗中决定”（underdetermined）的：这就是贡布里希（E. H. Gombrich）所谓的“观看者的部分”（the beholder's share），它是由知觉领域中的选择和建构构成的。理解是以转换行为为中介的，包括“颠覆性的”（bottom-up）——强制性的、自动的心理过程，以及“自上而下的”（top-down）——概念性的、策略性的过程。影片的感官资料（sensory data）便成了感觉和认知过程中建构意义的材料。因此，意义不是被发现的，而是被制造的。^[8]

因此，理解和阐释涉及文本线索之外的意义建构。就此而言，意义的生成在根本上是一种与其他认知过程相似的心理活动和社会活动。接受者不是被动的资料接受者，而是文本结构和接受过程的积极参与者（要么是“自发的”，要么是习得的），能够寻找与影片阐释或手边的资料有关的信息。在电影的观看过

[5] 保罗·利科：《存在与解释学》（*Existence and Hermeneutics*），载约瑟夫·布莱切尔（Joseph Bleicher）编：《当代解释学：作为理论、哲学和批评的解释学》（*Contemporary Hermeneutics as Method, Philosophy and Critique*），伦敦：Routledge and Kegan Paul, 1980年，第245页。

[6] 这种二分法的当代例证之一，便是达德利·安德鲁（Dudley Andrew）所提出的，电影的结构和“语法”所传达的“信息”（字面意义）与脱离明显意义（定型 [figuration]）的危险倾向之间的对立。见《电影理论的概念》（*Concepts in Film Theory*），纽约：牛津大学出版社，1984年，第158、167—169、188页。

[7] 弗兰克·科莫德：《讲述的艺术：小说论文集》（*The Art of Telling: Essays On Fiction*），剑桥：哈佛大学出版社，1983年，第24页。

[8] 接下来的问题在我的《剧片中的叙事》（麦迪逊：威斯康星大学出版社，1985年）中有更为详尽的论述，见该书第30—40页。

程中，接受者自会识别某些线索，以进行若干推理活动：从接受明显的动作的快速活动（比如说，贯串场景这种认知比较连贯、有穿透力的意义建构行为），到更为开放的将抽象的意义赋予影片的过程。在很多时候，观影者得自己为在电影中识别的线索提供相应的知识结构。

把意义的生成看作一个建构过程，并不意味着阐释是偏狭的相对论或阐释意义具有无限多样性。我对“建构”这个比喻非常在意。建构并非从无到有的创造，而是必须要有供转换用的材料。^[9] 这些材料不仅包括强制性的和约定俗成的、自下而上的过程，而且包括高层次的文本数据——这是不同的阐释者进行推理的基础。^[10] 譬如，一组镜头、一个摄影机的运动，或者几句对白，也许会被某个批评家忽略，而被另一个批评家夸大，但是每个数据都是影片可辨识的一个方面，不过却是因人而异的。在批评家通过惯例性的机制和标准化的心理模式建构意义的时候，我们会发现，他们总是认定文本的线索已经在那里了，即便他们是以不同的方式解读这些线索。的确，我将在本书第十一章指出，电影诗学（*poetics of cinema*）的特点之一是它能够提供中等层面的理论概念，以便捕捉那些因人而异的重要的意义线索。

如此一来，无论理解还是阐释，都需要观影者运用观念性框架（*conceptual schemes*），并将其运用于从影片中挑选出来的内容。那么，哪些观念性框架可能会派上用场呢？

第一个候选者可能是某种理论。电影理论是由声称能够解释电影的本性和功能的命题系统组成的。今天，许多批评家仍坚持认为，不管有意识还是无意识，阐释者都会运用某种理论，以便在影片中找出相关的线索，并把它们组织成有意义的模式（*pattern*），从而完成对影片的阐释。例如，用弗洛伊德式的理论阐释电影，就要利用电影如何宣泄欲望等理论，这自然会影响到批评家对资料的选择和推断。此外，许多批评家会继续坚持说，即使是那些信誓旦旦地声称自己绝不利用理论，而只是理解电影本体的批评家，也不过被证明为以某种潜在的理论（人文主义的、机体论的或任何其他）构成其阐释活动。

[9] 这种构成主义（*constructivism*）假设我们有可能获得接近真实的推论，因此它能够与批评性的现实认识论（*a critical realist epistemology*）相一致。对“建构性现实主义”的抗辩，见罗纳德·吉尔：《阐释科学：关于认知的研究》，芝加哥：芝加哥大学出版社，1988年。

[10] 杰拉德·格拉夫（*Gerald Graff*）把这种“给定的且不可拒绝的”（*given and unrefusable*）认知建构过程称为“教父效应”（*Godfather effect*）。见《反自身的文学：现代社会中的文学观念》（*Literature against Itself: Literary Ideas in Modern Society*），芝加哥：芝加哥大学出版社，1979年，第202页。