

●〔荷兰〕扬·M·彼得斯 著

●中国电影出版社

图 象 符 号 和 电 影 语 言



图象符号和电影语言

〔荷兰〕扬·M·彼得斯 著 一匡 译

中国电影出版社 1990 北京

PICTORIAL SIGNS
AND
THE LANGUAGE OF FILM
by
JAN. M. PETERS

Editions Rodopi N. V., Amsterdam 1981

内 容 说 明

本书作者是阿姆斯特丹大学视听传播理论教授，他早在1950年就根据查理·W·莫里斯的著作出版了研究电影符号学的专著。

本书力求阐明作为符号过程的图象的复杂本性，并界定通过图象符号陈述信息的不同方式。作者从图象性广告这类相对简单的图象信息入手，对于故事影片这样复杂的图象——段落中通常使用的主要代码加以描述。这些“抽象”代码诸如叙事、场面调度、摄影机运动的代码，亦构成每一单部影片独有的“具体”代码的基本原素。

本书对于想与研究电影符号学有参考价值。

责任编辑：无 意

封面设计：张 梅

图 象 符 号 和 电 影 语 言

中 国 电 影 出 版 社 出 版 发 行

(北京北三环东路22号)

北京宏伟胶印厂印刷 新华书店经销

开本：850×1168毫米1/32 印张：3.75 插页：2

字数：66000 印数：1500册

1990年12月第1版北京第1次印刷

ISBN 7-106-00258-5/J·0199 定价：2.20元

前 言

过去十年间，对图象性或视听性交流的符号学研究引起许多电影学家的特别关注。这至少部分是由于影片画面的高度复杂性，它既是有待于符号学探索的真正宝库，也是对符号学研究的巨大挑战。

虽然我将主要论述电影符号学，但是并不完全排斥其他类型的图象信息。当然，这样做的主要原因在于电影图象往往包含着其他种类的图象。譬如，一部故事片是对另一种图象的一次描绘，是通过演员、布景和搬演一个场景的其他手段再现一个故事。此外，即使仅仅为了更好地洞察电影图象的独特性，把其他各类图象与电影图象相比较也是有益的。因此，在其他各类图象信息中，照相机、绘画、戏剧演出和图象性广告也值得我们注意。

符号学（或称“符号学说”）旨在更好地理解人与人之间（或动物之间、或与机器之间）交流的可能性。我们的研究涉及图象符号的运用，尤其是电影符号的运用。但是，一般的图象和专指的电影图象看来是相当复杂的现象。因此，我们的首要任务将是更深入地探讨图象表达的本性与结构。由于我们的主要论题是对电影的符号学分析，所以，必须首先分析电影表达（它可以是一个单独的镜头，也可以是一部完整的影片）的一般结构。这将在第一章中加以论述。

在第二章中，我将试图对各类图象符号，以及专指的电影符号进行界定和分类。在这里，讨论的最重要问题是图象符号的“模拟”功能与“表现”功能的差别。这一差别将关系到图象的实体与图象的形式这两个概念。这将使我们涉及图象的“图形”本性问题的核心，并将导向图象并非始终是、仅仅是和完全是图形符

号这一结论。

第三章将论述图象符号系统，或称代码。我们将对一部影片里可能使用的主要代码进行分类，同时将描绘这些代码的分级序列或它们可以共同发生效应的方式。“摄影机——动作代码”（即一部影片的拍摄与剪辑代码）将成为注意重点，因为这种代码被视为最独特的电影代码。

最后一章，即第四章，首先假定每一部具体的影片不仅使用前一章论述过的那些代码，而且还创造出自己“特有的”或者独特的表意系统，而一部具体影片的内在意义即应从这个系统的结构中发掘出来。所以，这一章的主旨是阐明怎样才能分析这种特有的系统。

虽然我从其他电影符号学者的著作中受惠甚多，特别是克里斯蒂安·麦茨的著作，但是，本书有其自得之处。譬如，它不仅从若干方面批评了麦茨，而且力求言之有物，这就是说它力求更充分地分析某些以一种相当复杂的方式（通常被称作电影语言）组合在一起的电影代码。

在本书中，凡是我的观点仅用语言难于讲清楚的地方，都请参阅书后的插图说明，希望这能有助于理解我的行文。附录部分为尚不熟悉皮尔士、莫里斯、德·索绪尔和耶姆斯列夫的著作的读者简释了在符号学研究和本书中广泛使用的概念和术语。

符号学常用概念简释

符号学家大多是以查理·S·皮尔士(1839年—1914年)或费迪南德·德·索绪尔(1857年—1913年)的理论为基础进行他们的研究的。这两位是现代符号学的奠基人。美国逻辑实证主义者皮尔士是把符号学看作逻辑学的一个部分,虽说这两者事实上并非一回事。他最感兴趣的问题是符号和观念之间的关系。日内瓦语言学家德·索绪尔认为符号学仍有待发展(因为他不知道皮尔士的工作),他把符号学视为一门应对社会上的所有符号系统进行研究的交叉科学。换言之,符号学不仅研究自然语言,而且还研究文字著作、聋哑语、礼仪规则及其他社会性代码。

为了让读者更好地理解本书中使用的术语,现将以皮尔士和索绪尔学说为基础的符号学研究中常用的一些概念简短地(因而也是大大简化了的)概述如下:

皮尔士(1931—1935; 1958)①认为符号是一个三向关系:即中介、对象和阐释物之间的关系。听到一个声音,象“dog”,听者(如果他懂英语的话)便想到一只具体的狗或狗的样子。这样,声音是中介(皮尔士称之为“代表”representamen),具体的狗或狗这个概念是符号的对象,“想到”是符号的阐释物。

任何物或事件,例如,一块界石或一声喇叭,都可以作为代表。物或事件的任何属性,如“红”颜色或音量,皆可作为符号。但对皮尔士来说,最重要的符号载体是所谓的定律符号legi-signs,源于拉丁文“lex”,即定律)。这些符号象一种自然语言的符号一样,是由规律即定律构成的,其成为符号完全导源于一个内在

① 本书中凡此类括号均指见在《书目提要》里列在著者名下的著作。——译者

的规则系统。

据皮尔士说，一个符号，作为代表一个对象的中介，可以既是一个图形，也是一个标引或象征。一个图形在某一些方面同它的对象相象。正如西比奥克（1975：242）在稍晚时候说的，它和它的对象有某些共同的拓扑性特性。所以，每一个图象都是一个图形。但皮尔士把图解、图表、代数等式，甚至语言隐喻也叫做图形符号。当然，符号及其对象在这些情况下确实说不上外表上相象，但在两者间有部分相象。

在一个标引和其对象之间，有一个自然的关系，因为标引或是其对象的一个部分，或是所示对象的因或果。（后来，另一些学者把标引符号描绘成一个与其对象有相邻关系或序列关系的中介。）烟是火的符号，风标的位置是风向的符号，满面红光是健康的符号，这些都是标引的实例。但在皮尔士看来，一个示意的手势或一个指示代词，也是标引。

皮尔士说的第三种符号，象征与其对象没有任何相象之处，而且与其对象也没有自然的关系。相反，它完全是随意的、约定的和俗成的。这类象征符号的最明显的例子是文字和数字。（不过，应当注意：许多学者还把随意性、规约性符号，如文字；和象征性符号，如大海象征无穷，百合花象征纯洁，加以区别。皮尔士很可能把后者归入图形符号。）皮尔士还对各种不同的阐释物进行了区别。例如，他提到过 *rhema*（项），*dicent*（命题），和 *an argument*（中项）。他从另一个观点把阐释物分成情绪的、动力的和逻辑的三大类。这，我在本书中已有提及（见2.6节）。

查理·W·莫里斯（1946）研究符号科学的方法不同于皮尔士，他力图把符号学置于自然科学的基础上，即行为主义的基础上。他把符号看成行为的形式，认为它不是存在在符号使用者的思想里，而是可以被感觉到的符号过程，各种感觉构成符号学的对象。莫里斯发展了一整套术语，对于“非心理主义”方法来说，

它在很大程度上是很陌生的。在此，我只能简单地提一提他的符号学中最重要元素。

莫里斯把皮尔士说的“代表”叫做符号载体，一个符号载体所指的对象叫做一个符号的“外延”，皮尔士说的“阐释物”则成了感应倾向，即，对一个符号作出与对对象本身相同的行为反应的倾向。譬如，铃声在一只狗听来是食物的符号，只要狗听到那个铃声，就会作出反应（至少会表现出某种作出反应的趋向），到一个既定的地方觅食。

除了这个“感应倾向”外，莫里斯还用了一个术语“意指素”（significatum）。（在早期文章中称 designatum [指示素]，这一术语至今常被其他学者引用。）一个符号的意指素是指一个符号在产生明义时必须具备的条件。在上面所举的狗的例子中，铃声的意指素是狗将到指定的地方去找的食物的可食性。

莫里斯把符号学分成句法学，语义学和语用学，这是他著作中最著名的部分。句法学讨论各种不同的符号结合成复合符号的方式，一种不考虑它们的意义、应用和效果的方法。研究符号和复合符号的意义是语义学范畴内的事，符号的应用和效果则是在语用学中研究。

德·索绪尔（1915；1960）把系统或结构的概念引进了符号学。他明确地区分开了语言学系统（他称之为“语系”）、话语和运用语言符号的过程（他称之为“说话”）。索绪尔作为语言学家特别关注“语言”。语言由符号系统组成；每个单个语言符号的意义是靠它在这个系统中的位置决定的，换言之，是靠它和同属于一个纵向组合中的其他符号的差异确定的。例如，“horse”（马）这个字的意义不取决于内在的超语言因素，不取于这个字涉及的对象。它的对象同符号本身无涉。

在德·索绪尔看来，符号不是象皮尔士说的那样是个三向关系，而是一个由“signifiant”（即指示者）和“signifié”（即所指

者)组成的两个方面的统一体。我在本书中将这两个词译为“signifier”(指示者)和“signified”(所指者)。所以,在使用语言符号时,符号的所指者并不是符号所涉及的对象(“物”)。相反,它是某种概念性的东西。然而,这不是个人的精神观念,而是一个“社会事实”,即是,在使用某一既定语言的社会中被理解成一个符号的语义内容的那种东西。

德·索绪尔除纵向组合轴外,还提出了横向组合轴,后者是把诸符号结合成复合符号(如一个句子)时的系统化方法。

路易斯·耶姆斯列夫用他的“语符学”详细论述了索绪尔的符号概念。他区分了指示者和所指者(他称作表现层次和内容层次)二者的形式和实体。在口头语言中,是字的形式使它在经过不同的人用不同的方式说出后仍可辨认。这个形式是意指元素,而人发出的声音是字的实体——它的物质支撑物。在内容层次上,是形式使所指者与在同一聚合体的其他所指者有了差异(例如,“儿子”这个字的所指者就是靠它在由“父亲”、“叔伯”、“兄弟”、“连襟”等概念组成的聚合体中的位置确定的)。在这里,实体属于文化的或概念的领域,所指者是其中的一部分(例如,家族关系的领域)。

耶姆斯列夫引进了“图式系统”(schema,它是与索绪尔的“语系”概念相对应的)、“规范”和“用法”等术语,从而在某种程度上校正了“语系”和“说话”(即语言系统和使用)之间的对立。使用某种语言的社会强加给使用这种语言的人的规范和在一个特定社会中占主导地位的习惯,是可以同该语言的“说话”方面(即对某种语言的具体的、个人的用法)区别开来的。

另一个我们要归功于耶姆斯列夫的原理,是明义和隐义之间的对立的原理。一个符号系统中指示者和所指者之间的关系,作为一个整体,可以变成第二个系统中的一个新的指示者。例如,耶姆斯列夫认为文学是一个隐义系统,因为文学符号是在普通的语言系统,即明义系统的基础上建立起来的。

目 录

前 言	(1)
符号学常用概念简释	(3)
第一章 图象结构	(1)
1.1 图象中的物体	(1)
1.2 图象的形式和实体	(2)
1.3 从现实的复现到象形符号	(5)
1.4 脱离或附着于图象内容的图象形式	(9)
1.5 听觉图象	(10)
1.6 图象和图形：意指符号	(11)
1.7 图象中的图象	(12)
第二章 作为符号过程的图象	(15)
2.1 图象与其他符号的组合	(15)
2.2 图象信息分析：图象性广告中的符号和符号层次	(16)
2.3 参照、表现、意指、意义	(21)
2.4 图象性再现和图象性表现	(23)
2.5 戏剧中的模拟和表现	(24)
2.6 图象性交流的综合学和语义学	(26)
2.7 明义和隐义	(31)
第三章 图象代码和电影语言	(34)
3.1 图象符号，特别是电影图象符号的分类	(34)
3.2 模拟代码和表现代码	(37)
3.3 构成电影语言的代码	(39)
3.3.1 被描绘的物体的层次	(39)
3.3.2 描绘层次	(43)
3.3.3 图象外解说词和音乐的层次	(45)
3.4 电影代码的分级体系	(46)
3.5 摄影机动作的代码	(47)

3.5.1	电影表现的最小单位：镜头·····	(47)
3.5.2	摄影机眼睛分解为若干指示者·····	(49)
3.5.3	电影语言中有“双重分节”吗？·····	(51)
3.5.4	电影的组合段·····	(52)
3.5.5	叙事性电影组合段的结构·····	(54)
3.6	隐义·····	(55)
第四章	一部影片的意义 ·····	(57)
4.1	每一部影片都是一个独特的符号学系统·····	(57)
4.2	一部影片的独特子系统·····	(58)
4.3	一部影片的戏剧性结构和命题性结构·····	(70)
插图	·····	(74)
书目提要	·····	(103)
主要术语译法	·····	(109)

第一章 图象结构

1.1 图象中的物体

虽然在某些情况下，一幅图象可以也应当因自身的品性而具有观赏价值，但是我们仍然明确地称它为图象，因为它是以自身之外的它物为参照，我们通常把这一它物称之为图象上的内容。因为我们把一幅图象视为对某个它物的模拟，即是说，因为图象中的物体总是和真实物体有某种程度的相似，所以每个图象总是让人多少想到它所再现的那个真实物体。当然，这并不是说所有的图象都会造成真实的幻象。从洛可可风格的内景里的“障眼”画（它使天真的观赏者在没有一扇门的地方看到一扇门），到交通标志牌上表示行人穿过马路的纯图案式的画（使用马路的人已经懂得那上面画的是一个人），无论是什么图象，一般人都自然而然地视其为对现实的模拟。这表明，就大多数图象而言，我们丝毫没有忘记，我们看到的并非现实本身。

但是，并非所有的图象都是眼睛（和耳朵）所能感知到的现实的再现。除了能描绘（它为我们展示一幅现实的图象）之外，我们还可以辨认出另一现象，我想称之为视觉化，其对应物仅仅存在于想象之中。关于萨宾的妇女遭劫的油画或舞台演出，并未描绘这个想象的事件，而是将其视觉化了。我们甚至可以提出“预描绘”或“预定形”的概念，例如，一所尚待修筑的房屋의 图纸。不过，所有这些描绘、视觉化和预定形都有一个共同点：它们在向我们显示其对应物时的方式，同我们看实物时的方式有时有密切的关联或总是有某些关联。图象中的物体只是部分可感知。因为它们处在我们的时空之外，处在我们的行为领域之外，我们不

可能真正地感知它们。然而，我们可以通过构成图象的材料——它们的体现者看见它们。我们在图象中看到的那些被描绘或被视觉化了的物体取代了图象本身。它们存在于大理石、颜料和光波之中。但这些材料一般情况下不引起我们的注意，我们看见的是通过材料再现出来的物体（虽然仆人在给一幅画掸土时，是把它看成一件物质的东西的）。

1.2 图象的形式和实体

我们感知图象中的物体的方式和实体作用于我们的方式之间的差异构成了图象的形式。换句话说，形式就是使我们觉出我们并不是在与实物打交道的那个东西。观看一幅以引起幻象为目的的图象时，不会产生这种感觉，因此，观看者并不把它作为一幅图象来观看。按照这个定义，看去与原型酷似的图象是没有形式的。但这并不是说它真的没有形式。每个图象当然都有形式。但当我们说某个图象看去酷似它的原型时，我们的意思其实是说，我们没有注意到它的形式罢了。因为我们是同时看着被描绘的物体和图象的形式，而不是单单看着被描绘物体的形式，所以，形式也就视而不见了。

我们在辨认被描绘物体时愈吃力，我们对形式的感受就愈强烈。在这个意义上，我们可以说，图象的形式对实物（或视觉化对象）的真实性起着削弱的作用，而观赏者对形式的感受则决定于实物的真实性被削弱的程度。

形式通常被看作是图象的客观属性，但它决定于如下因素：画框对视野的限制，反常的、多重的甚至反向的透视关系，被描绘物体的色彩消解为黑、白、灰，“反常的”色彩对比，图中物体的轮廓线条分明，等等；也就是说，决定于我们的正常观看条件的变异。因此，“同时看着图象的形式”的说法应被理解为接受图象本身强加给人们的这些观看条件。这种情况也许不常发生。如果没

有发生，或只是部分发生，形式就被看作是别人的观看条件；在这种情况下，图象就不仅是它的原型的再现，而且还是对那个原型的观看方式了。

甚至我们观看实物的正常方式略有变异，便会马上使我们把实物看成图象。例如，当我们通过一个桥洞或一扇窗户观看乡村或城镇的一角。这种自然的“画框”使我们把我们的“实践的”态度变成“观照的”态度，从而把乡村或城镇的一角看成一幅美丽的风景画。

图象的形式不等同于图象的物理外观，即它的可见形状。一张放大的照片同原来的照片形式一样，但形状不同了。形状关系到一幅图象的尺寸、体积（当它是立体品时）、它的表面的光滑或粗糙程度、它的动或静态以及软或硬度。形状是物质性的。雕塑家、画家、图案设计者、摄影师或电影制片人，用粘土、大理石制作物品，在画布上涂油彩，在纸上用墨，或在银幕上投影；物质的东西在实际环境中或触摸，或可移动，或可照明，或可称量。在缩小一张绘画，或用石膏复制贝多芬的半身铜像时，改变的是材料而不是形式。同样，改变图象的物理外观也会使形式（或图象中物体）的某些方面给人以更真切的感受。但是把一幅图象作为一个物理现象加以放大或缩小，不等于放大或缩小被描绘的物体。只有后者关系到形式问题。

视觉形状，即可见的特征的排列格局，是我们的眼睛可见之物。使图象与其原型相象的是图象的视觉形状，而不是它的形式。形式是观看被描绘的物体的方式。形式不是物质性的，形式是感知性的。形式不是被看见的东西，而是某物被怎样看见。但是，正如我在前面已经说过的，因为图象的形式有时是视而不见的，所以在某些场合会很难把可见的形状和图象的形式加以区别。例如，一个图象的颜色可能既是形式也是形状。例如，用带滤色镜的摄影机观看一个物体，图象的颜色就成了这个图象的一个形式

属性。但当我们说一幅油画的颜色正在消褪时，我们是指它的物质属性（见图1）。

在对材料进行加工时，图象的作者也许会尽力使他的作品与它的原型相象。在极端的情况下，艺术家会使观赏者产生错觉，以为是在看实物本身，而不是它的再现。相象是图象的物质属性，不是它的形式。与此相反的作法是，用或多或少的抽象方法再现原型，使其难以完全辨认，观赏者的注意力和兴趣几乎完全被图象的形式特征吸引了去。介乎这两个极端之间的其他图象是在纯再现（相象）与纯形式（抽象）之间保持某种平衡。例如，把一个人的远景镜头拉成这个人的面部特写时，形式的改变并不影响两个图象各自的相象程度，但它使我们以不同的方式观看这些物体了。

结构语言学给形式下的定义是，一个特定符号系统中各符号之间的差异。这样，形式就与符号的实体处在对立的地位（耶姆斯列夫，1969）。例如，一个字的实体是它的声音格局或它的字形。如巴尔特说过的（1973），它可以用与语言无关的词语完整地描述出来。形式则相反地是一个纯语言学问题。例如，动词的第一人称复数是个形式。又如，说或写一个字会因使用不同的声音或字体而改变其实体，但其形式没有改变。用小写体或大写体，黑墨水或红墨水，印出的一个“马”字，并没有改变这个字的形式。因为我们将要在下一章谈到作为符号方法的图象，我将遵循这个用法来论述形式和实体。所以，图象的可见形状与它的实体是同一的。图象的形式则是它与具有同一实体、描绘同一物体的其他图象的不同之处。例如，用表现同一物体的一个中景镜头取代该物体的一个远景镜头，就是一个形式问题。

所以，每一图象都有它的内容，实体和形式。内容是图象再现的东西，即图象中的物体。实体是它的物理外观，它的视觉形状（或，当它是个听觉图象时，是其听觉形状，见1.5节）。形式是观

看图象中的物体时采取的同观看该物体的另一种方式不同的方式。

1.3 从现实的复现到象形符号

图象的形式会以不同的方式和不同的程度削弱现实（或至少是被描绘的或视觉化的对象）的真实感。

（1）处在“零度”上的是引起幻觉的图象，也就是指作为现实的复现的图象。在这种情况下，对实物的感知方式同对图象中的物体的感知方式是同一的，结果是观赏者谈不上有什么形式感。看一份文件的复印件和一幅酷似原画的复制品时的感受，基本上是同看那份文件和那幅原画时一样的。但是，在这种情况下观赏者的意图始终是个关键。观赏者是否特别关注被描绘的对象，即他是否想找出被描绘的对象和对它的描绘有什么不同，其间是大不相同的。

同一道理，图索夫人的蜡人很可能被当成真人的复现。当然，这只是在观赏者还没有想同它们交谈之时。在他想同蜡人们交谈的一瞬间，蜡人形象的静态就成了一个具有削弱真实感效果的形式因素了。在此之前，人的形象与它所表现的人物没有显著的区别。人们可以环绕着蜡像走，换言之，它与观赏者在同一个空间之内的事实正好增强了错以为真的幻觉。大理石的或铜的塑像，时装模特儿，立体模型等，都具有蜡人的这个属性。另一方面，塑像和任何类似于塑像的造型作品都有很显著的形式，我们不会把它同它所描绘的人物混淆起来。但是，由于它在观赏者的行为范围之内，可以放置在其他物体也可以放置的同一个地方，所以它只要放置得当，就有可能起到复现实物的功效。这一点可以同时在不同程度上适用于一个出现在舞台上的演员或一出完整舞台演出上。通常，这种视觉化只能采用一个观点，即观众席的观点，而这就会产生削弱真实感的效果。然而，这种视觉化的构成材料，即表演着的人，都是极其适合于忠实地把剧情予以视觉化的。

(2) 图样, 绘画和照片与上面提及的图象全都不同, 因为它们呈现给我们的不是原型物体的一个副本, 确切地讲, 是对该物的一个看法, 是从一个既定的透视关系上看到的一个物体在某个平面上的投影。而且, 观看者观看图象中的物体的唯一视点是被固定在图象中的。这不一定就意味着这样的图象不能有造成幻觉的效果。相反, 它倒是极有可能把观赏者移入这个特定的视点(当然是在他的想象当中), 并且以为自己仿佛是在通过, 譬如说一扇窗户, 看着图象中的物体。十八世纪的所谓透视画(例如, “从工厂这边看到的阿姆斯特丹”, 这种画在微型主体布景中起着重要作用)以及十八、十九世纪旨在引起观赏者有置身于所描绘场景之中的幻觉的那种演出场面, 便是这方面的有说服力的实例。

然而, 透视(连同与其有关联的一切因素, 包括画框)也可以当作形式的一个非常重要的因素作用。看画人好象被置于同作画人一样的位置上, 同被描绘的物体处于同一个光学的与空间的关系。他被邀来分享作画人采取的观看方式: 不仅是一般地看, 而且还带着作画人的想象成分。如果观看确实就是判断的话(格式塔心理学已经明确表明是如此), 画家、美工师或摄影师也是在用他选择的视点在表达他对被描绘的物体的看法。但是, 透视在使观看者与被描绘的物体产生特定的感知关系的同时, 也使他同该物体有了隔阂。因为透视仿佛也“附着于”该物体, 使该物体呈现出一个方面, 一个模样——在正常情况下观看者所不具有的一种视觉特性。这种“上相”性很可能会取代观看方式。在这种情况下, 画框将不再对观看者起窗户的作用, 反倒成为该物体的一个属性。例如, 如果高高地俯拍一个人, 这个人会显得渺小, 不起眼; 特写镜头给人接近和亲切的感觉, 而远景镜头则有渐渐远去的效果。

(3) 为了表现一个“观看方式”而使用透视, 意味着这种透视看去象是脱离开所看的物体的。这更多地应用于电影和电视这