

电影或想象的人

社会人类学评论

作者_[法] 埃德加·莫兰

译者_马胜利



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

Le cinéma ou l'homme imaginaire

Edgar Morin

电影或想象的人

作者_[法] 埃德加·莫兰

译者_马胜利



广西师范大学出版社

·桂林·

LE CINEMA OU L'HOMME IMAGINAIRE

Edgar Morin

© 1956 by Les Editions de Minuit

Simplified Chinese Edition © 2012 by Guangxi Normal University Press

All Rights Reserved.

著作权合同登记图字：20-2008-080 号

图书在版编目(CIP)数据

电影或想象的人：社会人类学评论 / (法) 莫兰著；马胜利译。

—桂林：广西师范大学出版社，2012.3

ISBN 978-7-5495-0691-0

I. ①电… II. ①莫… ②马… III. ①社会人类学—研究

IV. ①C912.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 150403 号

广西师范大学出版社出版发行

桂林市中华路22号 邮政编码：541001

网址：www.bbtpress.com

出 版 人：何林夏

全国新华书店经销

发行热线：010-64284815

山东人民印刷厂泰安厂印刷

山东省泰安市灵山大街东首邮政编码：271000

开本：960mm×1340mm 1/16

印张：16.5 字数：190千字

2012年3月第1版 2012年3月第1次印刷

定价：36.00元

如发现印装质量问题，影响阅读，请与印刷厂联系调换。

目 录

再版前言 / 001

序言 / 011

第一章 电影与飞机 / 013

第二章 影像的魅力 / 021

第三章 从电影放映机到电影艺术的转变 / 053

第四章 电影的灵魂 / 089

第五章 客观存在 / 119

第六章 梦幻与现实的复合体 / 151

第七章 一种理性的诞生，一种语言的兴盛 / 173

第八章 人类半想象的现实 / 201

参考书目 / 217

译名对照表 / 246

再版前言

本书像是一块天外陨石。它谈及电影，却不涉及艺术和电影工业；它把自己定位于人类学评论，却并不属于公认的人类学；它既没有“开拓创新”，也没有“确定方向”。按照其自身的原则，它与任何类型的读者都无关，即使少数人读了它也纯属误会。我希望这篇新版前言不会把这些误会消除。

乍看起来，这本书及其副产品，即 1957 年出版的《明星》一书属于我的主要历程以外的边缘性作品。我自己甚至也这样认为。自发表《德意志零年》（1946）和《人类与死亡》后，我在 25 年间的主要活动是研究当前的运动和思考人类社会学。实际上，当我于 1950—1951 年进入国家科研中心并成为社会学室的研究人员时，没有任何内部要求促使我把电影选作研究对象。相反，我当时所着迷并打算研究的是共产主义问题。然而，我当时处在“历史垃圾箱”的底层（我现在仍在其中，只是处在它的表层了）。我同时背离了“资产阶级”和斯大林的世界，因而

也遭到它们的双重排斥。在当时，一个初来乍到的新人若胆敢在机关内部与这两股势力为敌，便会被这两盘石磨碾得粉身碎骨。因此，我没有勇气选择一个在社会学方面充满风险和直接涉及政治的研究题目，并对刻板的学院主义、畸形的经验主义和狂妄的空论主义展开批判。

所以，我打算找个更为稳妥的研究题目，同时也让我的保护人乔治·弗里德曼感到满意，因为我能被国家科研中心录取是他起了决定作用。当时，弗里德曼想到并提出了“机器”这个题目。我首先考虑到当代社会中的机器美学（这个题目没有政治上的风险），弗里德曼也认为这个题目不错。但我尚未开始研究便对它产生了厌倦。于是我又选择了电影。当然，电影也是一种机器、一种机器的艺术和工业艺术。我打算借助电影来理解社会，同时又通过社会来理解电影。我的这种想法已表现出复杂性和循环性的特征。此外，我还受到某种隐私的驱动：无论是在幼年的憧憬或成年的感觉中，我始终觉得电影的美妙、动人和奇特是其他任何表演所不能比拟的。

我属于在成长过程中与电影结下不解之缘的一代人。当然，当时还有令人痴迷的小说，但小说毕竟不能像电影那样控制人们的身体。我至今还记得自己在11—18岁时（1932—1939）看过的不少电影，它们甚至以强大的幻觉力量深深地影响了我。大概是1932年，我看过一部名为《儿媳》（*La bru*）的美国片。它讲的是一个农民家庭的故事，其中不乏农业机械和收割的场面。一个儿子从城里带回一个妻子，这立即引发了兄弟之间的争斗。乡村和野性的情欲被表现得淋漓尽致，就像左拉在小说中描写的那样。我已记不清结局如何，但却忘不了当时自己被激发的情欲。另外，在看《驳船亚特兰大号》（*L'Atlantide*）时，我为了布里吉特·赫尔姆饰演的安蒂娜，真恨不得亲手杀死莫朗日。在《没有信号的铁路》（*La*

voie sans disque) 中, 吉娜·马内斯所表现的女人的嘴唇和眼神……简直令人神魂颠倒。《三分钱歌剧》(*Opéra de quatre sous*) 是我 15 岁时上映的。不知为什么, 尽管它的音乐和故事、它所表达的苦难和嘲讽令我似懂非懂, 但却从此抓住了我的心。每当我再次观赏或聆听时, 都会产生撕心裂肺的感觉。是 1936 年还是 1938 年, 我记不清了, 美丽城电影院在关闭前上映了《生活的道路》(*Le chemin de la vie*), 它使我受到了一生中最强烈的震撼, 令我茅塞顿开, 犹如从神秘绘画中获得了灵感。这是一道动人心魄的灵光, 尽管它来自业已死亡的行星。

我为什么要选择电影? 对于“社会学家”来说, 它属于边缘化的题目和附带现象, 而且远离生活。况且, 当时正值冷战时期和斯大林主义的最后年代。然而, 正是这个题目把我带入“生活”之中。

我的研究从清理和调查开始, 即探讨影片及其观众、“内容”和“影响”等问题, 然而我却无法抗拒地被电影的“魔法”问题所吸引。我在上一本书《人类与死亡》(1951) 中产生的思想促使我进一步思考。我写作《人类与死亡》是出于对神话中奇妙想象世界的好奇: 神灵的世界不仅与真实的生活相互重叠, 而且属于人类社会真实生活的组成部分。总之, 我惊奇地发现, 想象也是人类现实的一部分。然而, 银幕上显现的人工画面所引发的奇妙现实感也促使我从反面思考同样的问题。我在《人类与死亡》中指出, 人类对再生的普遍信仰只有两个源泉(这二者可有不同的组合方式): 一是相信化身(*le double*), 即在映象、阴影和梦幻中出现的另一个自我, 他们甚至对此早有感受; 二是笃信变形, 即生命从一种形式转化为另一种形式。于是, 我便提出了这样的问题: 现代电影业在何种意义上, 以何种新方式复苏了古老的化身世界? 电影放映术原属一种动作再现技术, 具有实用性乃至科学性。然而为什么自梅里爱

的影片之后，它便转化成电影艺术，即想象的节目，并成为一种神奇的变形表演？

我感到，死者的天国与电影的王国之间存在某种深层关联。电影就是柏拉图洞穴假说中的影子王国。

正因为如此，在把电影问题作为历史社会学现象加以研究之前，我首先应当思考关系到人类精神中最基本和最古老事物的“人类学”问题。

我认为，电影重新提出了整个哲学和人类学的关键问题：我们时常谈到精神活动并把头脑看作重要器官，那么我们所说的精神和头脑到底是什么？关于人属（homo）的特征，他不仅是制造工具的劳动者（faber）、具有理性和现实主义的智人（sapiens），他还是创造幻象、神话、空想和魔法的痴狂者（demens）。那么，人属与其外部现实的关系又如何呢？本书从电影想象的现实和人类想象的现实这双重奥秘出发，其目的不仅是借助人类学来思考电影，还要借助电影来思考“人”（anthropos）。然而，由于这两种思考工具都缺乏稳定性和确定性，所以应当使它们在不断的螺线运动中相互阐明对方。正因为如此，我当时是以一种循环方式对电影人类学和人类电影学同时加以研究的：



在当时，我并不知道上述做法就是一种方法论。直到 20 年后，我才把这种自发的做法上升为理论和范式。我当然也为此付出了代价，因为在“正规的”电影爱好者、人类学家和社会学家看来，我的做法是异常、怪诞、乏味和混乱的。

头脑和精神的问题颇具诱惑力：



这二者总是相互反射，因此我不能将它们分开。头脑和精神并不能直接了解外部现实，它们封闭在大脑构成的黑匣子中，只能通过感觉接收器官和神经网络（神经网络自身也是“大脑的表现”）来接收刺激（刺激本身表现为波纹／微粒形式），然后再将这些刺激变为“表象”，即影像。可以说，精神是头脑的表象，头脑也是精神的表象。这即是说，我们确信的现实只是一种表象或影像，即虚幻，因为影像所反射的是未知的现实。当然，这些影像的建构与安排不仅取决于外部促激素，还取决于我们的推理和思维，即我们的文化。因此，所有感知的现实都先具有影像形态，然后才再生成回忆，即成为影像的影像。电影艺术与其他形象艺术（如绘画）一样，都属于影像的影像。它也和照片一样，是一种感知影像的影像。它甚至超过了照片，成为活生生的画面。作为一种活表象的表象，电影艺术能促使我们对现实的想象和想象的现实加以思考。

我要向读者阐述的第一条脉络是影像。在某种意义上，一切都围绕着影像，因为影像不仅仅是现实与想象的中转器，还是现实与想象同时遵循的根本规则。由此，影像—映象或“化身”的奇异特性便显露出来。它一方面具有客观化的潜能（区分和剥离“客体”，以拉开时间和距离），同时也具有主观化的潜能（化身的变换功能，影像的“魅力”，上镜头性……）。

我们不仅要看到现实与想象的区别，还应看到它们之间的混同，不仅要看到它们的对立和竞争，还应看到它们复杂的统一性和互补性。

我们应当看到现实与想象之间的沟通、转变和置换。然而，这种构思确是十分困难的事。我当时并没有看到这一难点，而现在我找到了：从笛卡儿时代起，我们的思想便受到分离／压缩／简化这一范式的支配和控制，这使我们破坏和损毁了现象的复杂性。我们所缺少的是这样一种范式：它使我们既能看到事物的异质性和对立性，也能看到其复杂的统一性和互补性。

所以，在电影方面占统治地位的思维方式掩盖了现实与想象复杂的统一性和互补性，使它们成了相互排斥的概念。此外，这种思维方式还以分离交替的方式破坏了电影的独特性：电影既是艺术又是工业，既是社会现象又是美学现象，这些现象既反映出我们时代的现代性又折射出我们精神的古老性。

我要阐述的第二条脉络是现代性与古老性的关系。从《人类与死亡》至今，我在这方面的探索从未中断过。我所做的研究表明，在现代性的发展过程中，古老性不仅始终潜伏不灭，而且还得以复兴。电影把化身和幽灵的古老世界神奇地再现于银幕。这些化身和幽灵使我们痴迷陶醉，难以自拔。它们潜入我们的身体，向我们提供了未曾经历的生活，并以梦想、欲望、向往和规范滋养着我们的生活。然而，这种古老性的复苏却是由机械技术和电影工业的现代行为带来的，而且还是在“现代美学的环境中”。

尽管电影被称为第七艺术，但当人们将其视为一种大众传媒和社会现象后，便完全忽视了电影观众所处的美学环境。而被忽视的恰恰是最主要的东西：当我们大家受到影片强烈的诱惑和吸引，处于激情、狂热、恐惧状态，或陷于爱恋、痛苦、愉悦、仇恨的情感时，我们始终明白自己是在座椅上观赏一场想象的表演，我们是在双重意识状态下体验电影。

然而，尽管这种双重意识状态显而易见，人们却对其视而不见，也不对其加以分析。这是因为，分离性范式使他们看不到这两种对立的意识是共生的，并具有统一性。我们应当探索的恰恰是这种奇异现象：对现实的幻觉和明知这是幻觉的意识二者并存，对幻觉的意识并不扼杀对现实的感觉。

《电影或想象的人》原本是一部两卷本著作的第一卷，即“人类学”卷，第二卷是“历史社会学”卷，旨在探讨电影艺术的文化与社会问题。第二卷已着手准备，但尚未写成。因为我认识到，要深入探讨文化与社会问题，便不应把电影与文化工业分割开来，而文化工业又与生产大众文化的传媒科技（大众传媒）密切相关。因此，我扩展了自己的论题，并写出了《时代精神》（1961）一书。而在电影艺术方面，我后来又写了《明星》一书。这部头不大的著作阐明了我的社会学论点：把电影艺术视为一种多维现象，用我现在的话说，就是“复杂”现象。实际上，《电影或想象的人》和我的其他著作一样，都拒绝分离式思维，并与简化式思维势不两立。在这方面，我拒绝接受那种傲慢的抉择：一方面，电影是工业，与艺术无关；另一方面，电影是艺术，与工业无关。恰恰相反，令人惊奇的是，工业和艺术之间的关系不仅有对立和竞争性，也有互补性。正是这种关系使它们结合在一起。正如我试图表明的，作为一种大众文化，电影的生存体现为一种悖论：工业化、资本主义或国家化的电影生产既要排斥创造（视之为离经叛道、旁门左道或非正规化），又要将创造纳入其中（因为创造意味着发明、创新、新颖，任何作品需要有其特色），在创造与生产的博弈中，所有因素都会在人力、偶然、统计、文化等方面发挥作用。问题并不在于像沉湎于放映厅的日丹诺夫那样宣称：好莱坞式的资本主义体系不会有独特的创造。我们倒是应该思考一下：如此

标准化和依赖产品的生产方式如何会时常产生出少量令人赞赏的影片？

下面谈谈电影的社会地位问题。这方面，占主导地位的仍是分离性抉择：电影或是一种只遵从自身规律和法则的封闭实体；或是社会的单纯反映和产物，几乎完全没有自身地位。然而，电影是一种相对的独立现象。同所有独立现象一样，它由社会文化生态共同组织，并只能在这种社会文化生态中实现自我独立。现在的问题是要认识到，电影的开放系统和多维的文化、社会系统之间是怎样衔接和如何循环的。然而，本书没有谈到这种复杂的社会文化衔接原则，因为这原本是留给第二卷的内容。但我还是隐约提到，只有人们把想象的生产和生产力纳入社会现实，这种衔接才有可能；人们应当知道，人类社会学的现实是在真实与想象之间的蜕变、流通和混合中形成的。另外，只有充满想象的真实才会从现实中脱颖而出，因为想象把质地和厚度赋予真实，从而使其固化或物化。

本书问世后出现过一些重要的理论述评，还有不少分析研究、奇思妙想，以及空洞文章、古怪观点或傲慢狂言，而新的事件则是电影符号学的产生和兴起，本书对这种观点当然无从知晓，也没能涉及。的确，电影中蕴藏着丰富的符号问题，因为影片同时也属于痕迹、符号、象征和模拟……说实话，我现在感到，自己当初会很愿意思考和研究符号学的成果，但我的论点会与之根本不同。与其说我的论点止于符号学的起点，不如说它始于符号学的终点。它从“化身”和“模拟”入手，并对人类精神的总问题展开探索：人类精神通过投射／认同（projections/ identifications）分泌“化身”和实施“模拟”。生成语言学始于结构语言学的终点，因为它更重视人类的精神与头脑。同样，我的论点也涉及生成人类社会学。（乔姆斯基在《语言与思想》一书中写道：“总之，语言

不可能存在于其心理表象之外……语言的任何性能都是由其发明机体的心理过程所提供的。”)

总而言之，研究电影并不是我写作过程中的间歇和消遣，尽管这与我的收缩时期相吻合。作为意外成果，这项研究是我必须抓住的。在研究电影的过程中，我也在研究想象的人。所以，我并不把电影看作一个外围的、附属的，乃至可笑的研究对象（当我说要去电影院“工作”时，我的同事们都笑弯了腰），而是看作一个严肃的和极佳的人类社会学研究对象，因为它是涉及基本难题的“戈尔迪斯结”。我在本书中始终带着疑问，或者说惊讶、惊奇和惊叹；我并不急于断言电影具有显著性、正常性、平凡性和功能性……而要始终感受观看卢米埃尔和梅里爱早期影片的观众们所感受的东西。使我感到惊奇的不仅是那些能够捕捉和播放影像的神奇机器，还有我们神奇的心理机器，这仍是个巨大的谜团，是我们的科学尚不了解的大陆。我如今的研究已完全不同以往，但要解决的问题和运用的方法却没有改变，只是以往的研究还没有形成方法论。

埃德加·莫兰

1977年12月

序 言

一阵铃声向我们发出邀请。在众多店铺中，只有这家店铺展示出巨幅头像，以及接吻、拥抱和骑马的照片。我们走进一个黑暗的人造洞穴。一束发光的尘埃投射到银幕上，并在上面舞动起来。我们的目光立即被它吸引住。它开始活动起来，把我们带入一种漂泊的冒险：我们在时间与空间中穿越，直至庄严的乐曲冲淡了银幕上的阴影，使之再度变白。我们一边向外走，一边谈论着影片的优点与不足。

这种司空见惯的现象是奇特的，电影最初的神秘就蕴藏在这种司空见惯之中。令人吃惊的是，这种明显现象并不令我们惊奇。实际上，是司空见惯“蒙住了我们的双眼”，使我们变成了瞎子。

布莱希特曾写道：“任何所谓惯常事物都应使你感到不安。”这句话不仅涉及人文科学，也应涉及电影科学。

我们应当全面地把握电影现象，而在我们意识中的电影艺术和制片工业只能算是电影现象的表面部分。然而，这表面的部分既显然又晦涩，

并与我们人类的本质混同在一起。人类的本质同样既显然又晦涩，例如我们的心跳、我们的激情。所以，正如让·爱普斯坦所说：“我们并不了解自己对电影的无知。”¹ 如果把他的话加以补充或压缩的话便是：我们甚至不知道自己了解什么。一层薄膜把电影人与智人隔离开来，正如它把我们的生活与意识隔离开一样。

探索电影，完全从人文视角来观察电影，这便是我们研究的目的。² 如果这个目标显得过于宏大，那恰恰是因为对真理的需求本身显得雄心勃勃。

本书试图用生成人类学的方法进行阐述。这种方法在理论上仍有待验证：它若能有效地阐明所研究现象的统一性和复杂性，才能证明自己的正确性。

我能进行这项研究是由于有国家科研中心的支持。我要感谢国家科研中心批准我在社会学研究中心的研究框架内着手和完成这项工作。我还要感谢我在社会学研究中心的合作者苏珊·谢夫曼和克洛德·福莱尔，她们曾给予我经常性的帮助。我同样要感谢那些向我提供了最宝贵的支持，即信任与自由的人。他们是马克斯·索尔、艾田纳·苏里欧，尤其是乔治·弗里德曼。我要对弗里德曼表示特殊的谢意，这本书当然应当奉献给他。

1 《从埃特纳火山看电影》(*Le cinématographe vu de l'Etna*)，第25页。

2 我将在本书第二卷论述电影内容方面的问题，以及电影艺术在当代社会中的作用。

第一章

电影与飞机

逝去的 19 世纪留下了两架新机器，它们几乎是在同时和同地产生，然后又同时走向世界并遍布五大洲。它们从先驱者手中转入开发者手中，并穿越了“音障”……第一架机器实现了人类自从举头望天起便产生的疯狂梦想：飞离大地。而在此之前，只有人类想象和欲望的产物——天使才会展翅飞翔。在伊卡洛斯之前，最古老神话中表达的飞翔渴望似乎是最为幼稚和疯狂的想法。因此，人们总是用“不脚踏实地”来讽刺那些幻想家。当克莱芒·阿代尔的双脚离开地面一瞬间，人类飞翔的梦想终于变成了现实。

同时出现的还有另一架同样神奇的机器：它不是用来飞向亡灵、天使和上帝所在的天堂，而是用来反映人间的现实。在客观眼 (oeil objectif) 这个词组中，客观一词如此重要，以至于后来变成了名词——物镜。按照马塞尔·莱尔比埃的说法，它捕捉生活以便将其再现和“复制”。这种实验用的物镜不容有任何虚幻，它的研制是为了满足做分解动作实