

现代西方学术文库



电影与方法：
符号学文选

克里斯丁·麦茨等著 李幼蒸译

生活·读书·新知三联书店

现代西方学术文库

电影与方法：符号学文选

克里斯丁·麦茨等著 李幼蒸译

图书在版编目(CIP)数据

电影与方法:符号学文选/(法)麦茨等著;李幼蒸译.
北京:生活·读书·新知三联书店,2002.7

(现代西方学术文库)

ISBN 7-108-01635-4

I. 电… II. ①麦…②李… III. 电影-符号学-
文集 IV. J90-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 077510 号

责任编辑 舒 炜 冯金红

封面设计 张 红

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 北京市宏文印刷厂

版 次 2002 年 7 月北京第 1 版

2002 年 7 月北京第 1 次印刷

开 本 850×1168 毫米 1/32 印张 12.125

字 数 256 千字

印 数 0,001-7,000 册

定 价 22.00 元



1991年5月某日麦茨在巴黎卢森堡公园地铁站，李幼蒸摄。当日麦茨刚结束毕生最后一次讲课，提前退休



1989年6月在法国塞里榭国际文化中心举行的“麦茨和电影理论”研讨会上。右二为麦茨,左二为日本电影理论家浅沼圭司

现代西方学术文库

总 序

近代中国人之移译西学典籍,如果自 1862 年京师同文馆设立算起,已逾一百二十余年。其间规模较大者,解放前有商务印书馆、国立编译馆及中华教育文化基金会等的工作,解放后则先有 50 年代中拟定的编译出版世界名著十二年规划,至“文革”后有商务印书馆的“汉译世界学术名著丛书”。所有这些,对于造就中国的现代学术人才、促进中国学术文化乃至中国社会历史的进步,都起了难以估量的作用。

“文化:中国与世界系列丛书”编委会在生活·读书·新知三联书店的支持下,创办“现代西方学术文库”,意在继承前人的工作,扩大文化的积累,使我国学术译著更具规模、更见系统。文库所选,以今已公认的现代名著及影响较广的当世重要著作为主,旨在拓展中国学术思想的资源。

梁启超曾言:“今日之中国欲自强,第一策,当以译书为第一事。”此语今日或仍未过时。但我们深信,随着中国学人对世界学术文化进展的了解日益深入,当代中国学术文化的创造性大发展当不会为期太远了。是所望焉。谨序。

“文化:中国与世界”编委会

1986 年 6 月于北京

1446 65/13

中译本再版前言

电影符号学直接、间接地涉及许多相关学术领域,如一般电影理论、符号学、文艺理论、美学、社会文化批评以及人文科学认识论等等,其影响远不限于电影研究。创立40年来的电影符号学今日已成为在西方电影理论研究中被广泛运用的基础知识和分析工具。作为理论分析工具的西方电影符号学,主要由结构语言学方向的法国学派和实用主义方向的美国学派共同组成。这种情况和西方一般符号学以法国学派和美国学派为主的形势十分类似。大致来说,法国派较具有理论的严整性,美国派则较具有理论的实用性。尽管各派鼓吹不同的“家学渊源”,法国符号学家克里斯丁·麦茨仍被世界电影研究界公认为迄今为止最重要的电影符号学家和电影理论家。所以在这本关于电影符号学的文集再版之际,特别又增加了关于麦茨电影符号学方面的材料。电影符号学是符号学和人文科学跨学科理论探讨中成就最突出的领域之一。我本人在长期自修哲学的基础上于1977年开始转向人文科学跨学科理论探讨的工作时,正是以电影符号学为起点的。什么是符号学呢?通俗地说,符号学就是“使对象精确化的努力”。符号学的最基本的目的首先在于使研究者对研究对象本身的内容构成有更准确、更清晰的知识。符号学为我们提供了有效

的工具来精细化我们对对象的认知,正如显微镜为植物学家提供了工具来使对象认知精密化一样。同理,显微镜下的细胞图像和日常花叶的图像也就完全不同了。前科学时代的知识“图像”与科学时代的知识“图像”也就因观察工具的不同而必然地有所差异。那么,为什么在自然世界认知中可以有“常识”和“科学”的区分,在人文世界的认知中就不必有此区分呢?人文世界的认知就必须模糊化(也就是直观化、常识化)吗?电影符号学在认识论革命上的意义即在于:在最直观、最常识性的电影世界里创生了一个与其既“密切”(在物理空间的意义上)相关、又完全不同的(在内容构成的意义上)知识领域,其情形正与植物学家的处境一样。现代文艺研究也到了应该有两个对象世界(常识的和科学的)的时代。文学理论家罗兰·巴尔特和电影理论家克里斯丁·麦茨都是在文艺研究领域创建了科学的对象世界的符号学家。至于如何在两个对象世界之间进行沟通,则是另一个问题。本书1987年初版后不久我即开始赴德访问研究,其后在国外与符号学家和电影符号学家有过不少接触,特别是在麦茨1993年不幸去世前,曾与他有过一段直接的学术交往,加深了对其学术、思想和人格的了解。在此期间我对符号学和电影符号学整体的认识也有所提高。本来很有心愿重写一部电影符号学专书,甚至曾为此准备了一些材料,后来终因其他研究繁忙而放弃了这个想法。现在趁本译文集再版之际略作补充,用以稍补遗憾。此次再版内容基本不变,有关编译背景仍请参见中文原版编译总序和分序,以及美国著名电影理论史家比尔·尼可斯的相关按语。再版增译了1989年“麦茨和电影理论”国际研讨会上的“麦茨访谈录”以及我本人在该次会议上的发言。此外加

写了一篇有关麦茨电影符号学及其今日意义的文章“回顾麦茨：符号学和电影理论”。对于想要对电影符号学和电影理论的关系进一步了解的读者，除国内外相关文献外，我仍然推荐我过去关于西方电影美学、符号学理论和精神分析符号学的几本旧著作为参考。因为在这些主题方面，我的立场和视角与国内读者也许更为熟悉的美国电影理论研究有所不同。另一方面，虽然重视法国思想的独创性和严整性，我在写作中也试图从西方思想世界整体来尽量客观地评估法国派思想的优劣得失。感谢比尔·尼可斯对中译本的授权，也感谢三联书店编辑部积极协助再版的准备工作。从最初联系到最后决定增加附录部分的商讨过程中，责任编辑舒炜先生提供了很多建设性的意见，一并在内致谢。

李幼蒸 2001年7月于加州湾区

编译前言

关于当代西方结构主义和符号学的电影理论,近年来国内已有一些初步介绍。但是究竟什么是结构主义和符号学的电影理论,无论在国内还是在外国看法并不一致。在介绍这一研究领域及本文选内容之前,有必要先为其包括的范围作一说明。我认为,通常会被列入这一标题下的研究有三类。第一类是60年代法国结构主义人文思潮兴盛时在法、意、英等国电影理论界的有关研究(代表人物有麦茨、帕索里尼、艾柯、沃仑等),主要课题是电影语言与电影本文分析。第二类是在70年代法国结构主义新发展(主要是拉康派精神分析学和“后结构主义”的本文研究)影响下形成的一些电影符号学理论,主要课题有观众深层心理,电影机构与意识形态论,电影叙事学,此外还包括意、英、美等国的类似研究(主要代表人物有麦茨、鲍德里、贝洛尔、欧达尔、汉得森、黑思、沃仑、克莉思特娃等)。以上两类是结构主义和符号学电影研究的主体。第三类是泛指所有那些自60年代迄今某种程度上将符号学概念和方法用于电影理论分析的研究,这样也就涉及到为数甚多的当前西方电影理论家,因为今日西方各国电影理论界中不使用一些符号学术语的理论家和批评家是比较少见的。但是我们当然不能因此就把他们都称作是电影符号学家或结

构主义影评家。总的来说,最好不要把结构主义和符号学的电影理论研究看作一个“流派”,而应看作一种方法论倾向,即运用符号学作为电影理论分析方法的倾向,具有这种倾向的研究者在哲学、文化、社会各个方面的立场观点可能差别很大。

在 60 年代中期结构主义和符号学电影理论兴起以前,与当时西方的文学与戏剧的理论研究相比,电影理论研究尚未成熟,虽然 50 年代末以前已经有了早期先锋派电影理论探索、蒙太奇理论、照相本体现实主义、电影社会学与心理学研究,以及流行于欧美各国的“作者”理论。这些研究尽管在电影界内部赫赫可观,但从文艺理论界整个范围来看,其理论性成就还是有限的。因为电影艺术的历史甚短,多数西方电影作品又都是以娱乐营利为目的的“商业片”,似乎不足以激发理论性的深入研究。反之,在西方文学、戏剧、音乐、绘画领域中,“纯文学”或“严肃作品”则一直处于主导地位。50 年代末以前的电影理论研究大致包括两大类:电影制作者和影评家偏于艺术性和技术性的实践总结以及依赖其他学科的知识对电影进行解释的工作,后一类研究涉及到哲学、社会学、心理学、文学研究等。在西方电影理论史上,在“电影之内”进行的那些似乎偏于技术性的研究(蒙太奇、长镜头、景深镜头等)不仅是实用电影美学的基本内容,同时也是理论电影美学的重要组成部分。而第二类研究对电影理论学科本身的形成究竟有多大贡献,现在看来还很难断定;这一情况甚至涉及到人文科学诸学科之间的分界及关系等问题。任何一个学科在趋于成熟和独立时都会遇到这类问题。当从社会学和社会心理学角度来分析电影的社会影响和观众的心理反应时,是把电影

当作一种社会文化现象看待的,所得出的结论基本应纳入文化社会学范围中去。很早就出现的电影知觉心理学研究,也是一般知觉心理学的组成部分,如蒙斯特伯格、安海姆、克拉考尔著述中有关观众对影像知觉过程的一些研究,尽管从技术上说增加了人们对电影现象的认识,但对于一门理论性电影美学来说究竟有多大助益并不很明确。

提到电影研究,我们自然会想到电影发展史上许多优秀的电影史与影片评论工作,前者偏重电影史料的记载,后者偏重具体影片内容的评述。今日来看,传统上这两类主要的电影研究尽管十分重要但还不能算是真正的理论工作。影评活动与一般观众的反应密切融合,往往是从观赏者的立场来评述影片得失,而对进行这类评判的根据与前提并不深入探讨。理论活动则应与直观感受保持距离,它不仅是以系统的和反省的方式来进行检讨,而且往往以整个电影类或亚类为研究对象。

第二次世界大战后西方电影界的一个突出成就是以巴赞为代表的电影批评理论流派“现实主义”(或译纪实主义、实在主义)的出现。专业评论家巴赞的工作及其在50年代广泛的影响,表明了法国电影研究者对电影艺术活动的反省兴趣大幅度增长。但是无论是巴赞把艺术表现风格与人道主义思想结合在一起的批评活动,还是克拉考尔对电影“本性”的系统论述,都很难说真的已为电影艺术奠定了理论基础。巴赞现实主义影评流派的成功有多种社会历史性原因,它涉及到技术和技巧的进展(长镜头、色彩运用、新布景观和表演理论等等,尽管这些都是电影艺术家自发的创新);提升电影艺术地位的努力(从娱乐目的到思想表现);战后西方严重的社会问

题(产生了人道主义题材)等等。新现实主义电影的出现及其评论能否自然地成为一种理论呢?考虑到这类评论中所运用的“现实”概念如此含义不清,回答就是明显的了。其实“照相本体论”并未真的成立,电影现实主义的贡献与其说在美学基本理论方面,不如说在电影艺术手法的经验总结以及人道主义思想的颂扬方面。

仔细考察 20 世纪西方电影理论的发展,它的一个突出特点是,电影艺术的形式问题和形式与内容的关系问题始终成为主要关心对象。在这方面的研究成果一直是演变中的电影理论的主要组成部分。电影艺术的成就和影响主要是来自影片的内容,这是毫无疑问的。但内容问题不是电影艺术特有的,小说、戏剧、历史、新闻都可表现“同样的内容”。作品“内容”这个极其重要的问题是一个超出个别艺术门类的经验表现问题以及人生观和世界观的问题,它应当在一个高于电影理论的研究层次上加以讨论。在当代西方电影理论家看来,脱离电影特有的艺术表现条件去谈内容,这对于电影艺术规律的认识帮助不大。因此西方的哲学思潮尽管可以影响影片的内容(法国新浪潮电影与存在主义),却很难直接影响电影理论。在西方电影界,影片的哲理内容与电影理论美学的关系十分复杂,它直接与“电影理论”这个概念本身的适当含义的问题有关。

60 年代结构主义与符号学电影理论的出现,使西方电影研究的态势发生了较大的改变。这既有“内在的”原因(与电影自身的发展有关,如电影理论史一直侧重形式研究;技巧丰富的“现代电影”的出现;米特里对以往经验性电影理论的全面总结工作等),又有“外在的”原因(重形式的结构主义思潮

取代了重内容的存在主义思潮；人文科学各学科在方法论上的统一化趋向)。结果,电影研究首次真正成为西方文艺理论大家庭的合法成员了,电影研究的理论化明显增强,“电影理论”的身份也似乎逐渐明确了。

60年代中期法国和意大利这类新型电影研究的课题是“电影语言”,但它与传统的电影语言所指的的东西完全不一样。50年代末以前“电影语言”是一种比喻,这个“语言”泛指“表达方式”,更确切说,泛指造成各种电影表现效果的技术性手段(如剪辑方法、摄影方法、照明、音响处理等等),具有明显的实用性。而麦茨等电影符号学家则要从纯理论水平上对电影表达面(不是造成这个表达面的技术条件)进行语言学式的严格分析。尽管麦茨等人的准语言学主义的电影研究至今仍受到指责(法国当代著名哲学家德鲁兹迟至去年还在抱怨麦茨的研究“把电影弄得不像个电影的样子”),但符号学的引入却已使西方电影理论的发展产生了决定性的转变。

再来看一下另一个标题“结构主义”。它与电影研究的关联至少有两方面的原因。首先,欧洲多数电影理论家采用的符号学学说都是来自结构主义语言学的。其次,60年代早期电影符号学研究与结构主义的文学叙事分析(从普罗普、雅克布森到列维-斯特劳斯)密切相关。后者既产生了电影叙事的大组合段类型学,也产生了影片本文的结构分析。此外,结构主义与符号学之间的异同及联系当然还有更复杂的学理背景,此处不容详论了。

如果说,早先有声片的出现使电影艺术更像小说艺术,从而使电影研究与文学研究在故事内容的层次上结合起来。那么,60年代以来,电影研究与文学研究又开始在形式结构的

层次上结合起来了,20年来彼此的关系十分密切。因此当后期巴尔特理论达到一般叙事研究阶段时,电影界也出现了一般电影叙事学。但是随着60年代末法国社会与人文思潮的急剧变化和电影逐渐成为西方文化构成中的重要部分,电影理论研究也表现了明显的独立性格。首先是结构主义者阿尔都塞的思想加强了法国电影理论界的左倾和对意识形态论的关切(1968年法国主要电影理论杂志一齐向左偏转);其次,另一位结构主义者拉康的精神分析学为以视觉形象作为表达面的电影的研究提供了理论基础。电影理论研究的主题在结构主义思潮内部从电影语言研究转到意识形态研究,从社会深层结构研究转到心理深层结构研究,然而无论是哪一阶段的研究,符号学工具的作用都是始终存在的。因此结构主义与符号学的电影理论研究20年来始终存在着,并从欧洲扩展到美洲和其他各地。我们如想了解最近20年内西方主要电影理论进展情况,看来就必须对它加以研究。

在现代西方美学与文艺理论研究中,论断的正确性与重要性并不总是一回事。正如我们可以随时在西方文艺理论中发现错误与偏颇一样,西方不同的文艺理论家之间互相批评和争论更是司空见惯。何况不同时期的正误标准也在不时变化之中,因此以70年代为是,以60年代为非,正如以60年代为是以50年代为非一样,都不免有些武断。美学的探索不同于自然科学,它在进行研究的同时必须随时改善自己的研究手段,因此比起自然科学来有着较多的试探性和理智冒险性。那些希望直接从自然科学领域里借取正确方法与原则的人,多少犯了简单化的毛病。电影理论基础的问题比其他文艺理论问题更为复杂,为了使未成熟的躯体增加营养更不宜“偏

食”，因此凡是那些从正面、反面或侧面对我们的研究有启发的东西都可加以借鉴(当然是批判性的借鉴)，以丰富我们自己的研究构架和扩充我们的思维幅度。从这一点来看，即使是目前在西方受到批评的60年代的一些西方结构主义电影研究，仍然包含了不少值得我们去思索的东西。

60年代是西方(特别是法国)人文科学在研究的目标、方法和规模方面发生较大变化的时期，其中最突出的一个特点是跨学科研究方法的加强，其结果是研究的理论化程度有了明显的提高。电影理论研究在内容和风格上的改变从某一方面讲也是这一总的学术趋势的结果。因此我们也可以说，实际情况并非是50年代末以前的电影研究“够不上”理论的程度，而是“电影理论”这个概念本身的含义有了改变。今日似乎有必要在电影理论领域内划分两个部分，即理论性研究和实用性研究，或理论性美学(理论)和实用性美学(理论)。50年代末以前的研究大部分属于后一范围，60年代以来的研究则大部分属于前一范围。这样扩大了理论的含义以后(试想纯数学、应用数学、理论物理、应用物理、工程学等从抽象到具体的学科序列)，理论性研究和应用性研究原可并行不悖，各专其事。此外，从马克思主义方法论来看，理论研究与应用研究之间的联系是辩证的，而不是直接的。理论与应用的“分工”是电影研究发展的必然结果，理论工作的加强恰恰表明电影研究事业的发展。这样我们就可以有电影史、普通影评、专业影评、应用理论、基本理论、电影科学、电影科技等各类电影研究，它们各有不同的用途和专业范围，但彼此之间有着密切的联系。按照这个大致的分工表，结构主义与符号学的电影理论研究主要属于基本理论与专业影评这两类。

应该指出,虽然 60 年代以来法国人文科学研究在系统化、普遍化、理论化方面有了突出的进展,但在研究和表述的风格方面却存在着严重的咬文嚼字、用语生僻的缺点,电影理论研究的情况也不例外。外国读者,特别是非拉丁语系国家的读者对当代法国电影理论著作中出现的大量生僻术语和抽象表述感到颇不习惯,甚至难以理解。我国读者对此也会有类似的感受。可以说,在包括电影研究在内的当代法国人文科学中出现的相当多的抽象术语都难找到现成的、适当的中文对应词语。这首先与相应的法文与中文词语之间词义层次与使用范围不一致有关。许多抽象的法语词都超出了传统的适用语境,使语义覆盖面扩大了;但在相应的中文词语中我们的用法并未作类似的调整。如“本文”(texte)这个词就是明显的例子。法文单词的词意结构及其适用语境的复杂化不是单纯的语言现象,而是由学术思想的变化引起的。如精神分析学影响的扩张,就使“压抑”、“暴力”、“性无能”、“去势”这些词的用法超出了原有语境,至于究竟该在哪种语境中去理解它们,则主要是一个知识的问题。用语混乱的另一个原因是,法国人文科学研究的转向是不久前刚发生的,其成果远未稳定和统一,各人之间往往对同一“新词”赋予不同的词义结构(尽管只有细微的差别),因此即使在同一研究领域里,同一词语的含义也不尽相同,如“记号”、“话语”、“历史”、“陈述”这些看起来相当普通的词,其准确含义都会因人而异。读者不难想像在把这些词语译成中文时所遇到的困难。问题不是去寻找“最恰当的”中文对应词,而是如何保证语境能有效地“托现”词义。在最初译介阶段,译词可能是欠妥善的,因此重要的是“以义托词”(正如我们在英语不熟练时,需以上下文意的理解