



看得见的“所指”

——电影语言的义素研究

张 鹂 著

清华大学出版社

· 013065565

J90
75

看得见的“所指”

——电影语言的义素研究

张 鹏 著



J90

75

清华大学出版社

北 京



北航

C1674105

内 容 简 介

电影大师爱森斯坦在训练学生时曾经提问：“如何用三个镜头表现‘胜利’？”这里的“胜利”就是一个词语。此类问题在电影创作中经常出现，然而“电影中是否存在词语”却是一个在百年电影史上不断被追问的话题。

本书以实证方式证明了“词语”在电影中的确存在。那么，它们以怎样的形式存在？该如何去寻找？找到“词语”，对于电影创作与教学，以及计算机动画自动生成的现实意义何在？如此微观的命题又是否具有宏观价值？这都是本书试图探讨的内容。

版权所有，侵权必究。侵权举报电话：010-62782989 13701121933

图书在版编目(CIP)数据

看得见的“所指”：电影语言的义素研究/张鹂著. --北京：清华大学出版社，2013
ISBN 978-7-302-32817-9

I. ①看… II. ①张… III. ①电影语言—词语—研究 IV. ①J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 136634 号

责任编辑：薛 慧

封面设计：何凤霞

责任校对：赵丽敏

责任印制：刘海龙

出版发行：清华大学出版社

网 址：<http://www.tup.com.cn>, <http://www.wqbook.com>

地 址：北京清华大学学研大厦 A 座 邮 编：100084

社 总 机：010-62770175

邮 购：010-62786544

投稿与读者服务：010-62776969, c-service@tup.tsinghua.edu.cn

质 量 反 馈：010-62772015, zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn

印 刷 者：北京鑫丰华彩印有限公司

装 订 者：北京市密云县京文制本装订厂

经 销：全国新华书店

开 本：175mm×245mm

印 张：18.25

字 数：351 千字

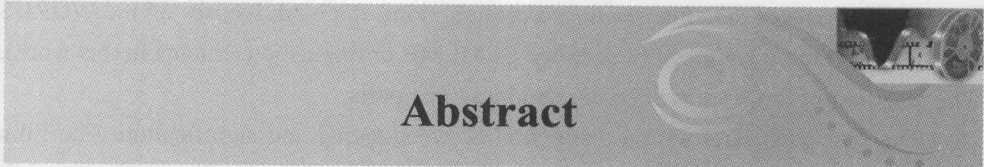
版 次：2013 年 8 月第 1 版

印 次：2013 年 8 月第 1 次印刷

印 数：1~1500

定 价：78.00 元

产品编号：053161-01



Abstract

Can we find WORDS in films? This is the question repeatedly being raised in cinematography for the last one hundred years.

At the very beginning of the cinematography, Sergey Eisenstein, the film master of the former Soviet Union, once asked a question during a training course for his students: "How to express VICTORY by three film shots?" VICTORY is exactly the word here, and these kinds of questions do occur from time to time in film creations.

Since 1960s, several film theorists such as Christian Metz, Pier Paolo Pasolini and Umberto Eco have undertaken thoughtful discussions on the topics of Film Semiotics. But they finally failed to reach the target of finding an acceptable theory of linguistic units like the theory of linguistic units (words) in natural languages, and the discussions came to an end with no significant result. The aim of this book is to re-start the inquiry with some new initiatives.

In the first two chapters of this work, I will first introduce the past history in previous research in the field and analyze the First and the Second Film Semiotics. What we found especially interesting is Metz's fundamental purpose to explore the cinematographic language, that is, to find a regulation system in film expressions, which enables the directors to acquire more freedom in aesthetic creation in film production. However, the major problem in the field is that, the approaches the theorists advocated are purely academic without exception. Few of their works seem to be relevant to film creation practice or the practical need of ordinary audiences' understanding of films.

Nowadays, in the age of visualization, the need for further research on cinematographic language is becoming more and more obvious. The research on this topic is significant in terms of both the theoretic purpose itself and film creation or appreciation practice. As a faculty member in an institute specialized in film and television, I often give lectures on creating films and visual programs. Naturally the question came up to me frequently: Although film production was usually regarded as a free artistic creation driven by inspiration, is there any possible way to make film creation a more regulative and therefore more efficient process? And is there any possibility to offer the students and the film creators with more relevant knowledge and past experience in a limited time frame during the teaching of cinematography?

On the basis of the aforementioned presumptions, the work focuses on the WORDS in cinematographic language (it is called SEMEME or linguistic elements in this work). The next part of the work will be divided into three parts:

The first part starts with a distinction between signal and signification. The Film Semiotics theories in the past are all based on the notion of signal. Since this approach was proved full of obstacles, we propose to try another approach, i.e., to focus on signification instead of signal.

The second part begins with an experiment on film watching and understanding. This is an empirical study method, trying to test whether the signification (“SEMEME”) can be found in cinematographic language, and analyzing in linguistic terms what the SEMEME actually means in cinematographic language. Finally, I will explain why the sememe occurred in film watching and understanding, employing theoretical resources from psychology, linguistics, economics, etc.

The third part focuses on the future application of sememe research. It includes an introduction of a film sememe database and the details about the specifications and steps for its construction. Taking the sememe such as SURPRISE as an example to present the practical value of the database and the sememe research in general, it claims a possible coherence between the sememe research and the extension of human intelligence as the background of our time.

Similar to the hierarchical structure of the world, the web of language is also hierarchical: while each node is a mini world which demands full fledged analysis, the web of language itself constitutes a macro research object. Based on the chapters from one to nine, the study on SEMEME is of significance and it might be extended in two directions: firstly, it will be a more meticulous study on the connotation and micro-meaning of individual words; secondly, it is a holist study of the macro linguistic network constructed out of the WORDS. A fusion between the two directions might be on the way.

Generally speaking, the sememe research on WORDS in cinematographic language seems to be specific, however, the theoretical questions it involves are actually quite diversified. Therefore, this work is not merely an empirical research in general arts, it puts more emphasis on the theoretical and methodological aspects of the topic.

Key words: cinematographic language, sememe, signification, sememe database



序

这是一本什么书？

我猜想，即使是有相当读书经验的人，刚翻开本书也不免有几分好奇。

比如，按时下的学科分类，它归语言学，还是艺术学？或者，以一般的写作形态，它是理论书还是工具书，抑或一篇实验报告？再白一点，它在讨论形而下的电影，还是形而上的哲学？

几年前，张鹂说她要做这样一个研究的时候，我就这么迷惑过。如今面对这庄庄正正的一大册，如果还提以上诸问，我依然未必能给出很清楚的答案。

但是，当你读下去，多少弄明白了作者要干什么的时候，会忽然觉得，对于她想阐释的内容，这种四不像也可以叫混搭的写法，也许正是最贴切的选择。

看到一份资料，说有国际教育进展评估组织，对全球 21 个国家青少年学生的思维能力作抽样调查，结果：中国的孩子们运算能力排名第一，而想象能力却倒数第一。

谢天谢地，这里还有一个反证。在我看来，本书的付梓首先是想象力的胜利。

一个在影视专业教视听语言的老师想，电影语言能不能编一部词典？更确切地说，她要论证如果这样一个设想成立，该如何着手进行？

事情听上去好像并不复杂，但专业内的人大都不会轻易表态，个中缘由绝不仅是工程繁复浩大，而是因为早有人说过做不了，说话的人是创建这方学问的宗师，在此领域的权威举世公认，人家当初为此殚精竭虑多年，最终宣布放弃，嗣后将近半个世纪似乎不大有人还动此念。

但是有一天张鹂想，一部电影拍出来全世界人看，除了演员说出来的语言以外，银幕上那些并非用言辞表达的意思，为什么不同文化的观众都能看明白？如果观者对表达可以有共通的感受和理解，那一定是通过了某种约定俗成的管道在传递。那么，有没有方法把这种管道梳理出来，并归纳出其中的规则提供给表达者呢？

她读各种书寻求论证程序和哲学依据，从语言学借来“义素”这个概念，然后精心挑选经典影片的片段到课堂上给学生放，同时发放她设计的有关电影“义素”即“词语”的问卷让他们填，一系列实验下来，学生们的观影体验中，对那些“词语”的共识率超过了百分之八十！

就这样，一个具有挑战性的想象，以最质朴的方式开始，最执拗的劲头坚持，一点点做到了现在这样的成果。幸运的是，一路上她得到许多人的支持，课题涉及多个学科，电影理论、创作研究、语言学、哲学、统计学……从大学的师长和同窗，到杂志的编辑，一直到中国科学院数学所的院士，所有被她登门请教的老师，都非常认真地聆听她的初衷，帮她调理思路，提出各种建议，而跟这么多学者专家因缘际会，给研究本身带来了跨界的创新活力。

然而，在大师停止了思考的地方重新发问，给经营了一百年的电影语言撰出某种规则，谈何容易。

我也在课堂上教视听语言，也曾想过能不能有一套现成的方式，让学生快捷又精准地触摸到蒙太奇的灵魂。但事实上，无论读解大师片例还是讲评学生作业，当每一组镜头放在眼前，面对那些灵光闪烁千变万化的影像和剪辑，还是很难作出非此即彼的判断。

举个例子。一部影片的叙事流程由多重时间空间构成，创作者的意向决定着这些时空的顺序及组合规则，也就是先讲从前后讲现在？还是先说今生后表当年？为了让观众在观赏过程中，随时都明白讲述的是何时何地，有一个约定俗成的规则是，每次时空转换都应该提供某种标识以供辨认。常见的如早期的“技巧剪辑”——用间隔稍长的“划”、“叠化”、“淡出淡入”等光学技巧显示年代转换，以区别同一时空中镜头之间的“切”；后来又用色彩影调——以不同色调的画面，如“彩色”与“黑白”、“高调”与“还原”，分别表现现实与回忆、真实与想象，等等。近年来电影大兴“穿越”，过去未来前世今生一勺烩，时空转换越来越频繁，我就特别留意这个“标识”还讲究不讲究？看伍迪·艾伦的新作《午夜巴黎》，一个当今的落魄作家夜半徜徉街头，鬼使神差地搭上一辆马车，头天回到二十年代遇见海明威、毕加索、布努埃尔；二天去了十八世纪末看到劳德累克、马蒂斯和高更……而每次悄然而至的午夜马车上，乘客身上时代色彩分明的装束，让你一看便知又要穿越了，那不正是某种标识！我不禁感慨老一辈导演即便赶时髦也没忘了规矩。没过多久又上映一部《云图》，六层时空横跨几个世纪，不仅叙述颠来倒去神龙不见首尾，而且演员一人串好几个角色。我紧盯银幕竭力发现每次转换的标识终究不得，可是身边那些年轻人问谁谁都说看懂了，回来一想，对于从小玩网游的他们，在虚拟时空中穿梭来往早已家常便饭，还需什么标识？

如果能搞定相应的版权，本书也许还可以有另一种呈现形式，不是现在这种纸质的印刷物，而是一张 CD-ROM 光盘，让读者随机调看书中的建立“义素素材库”时所涉及的几百部影片片段。平常电影看得不多的读者，光看作者为挑选这些片例所设定的标准本身，就会产生很强的观看吸引力，有兴趣的还可以按照书中的测试题 DIY；即便是本专业内的读者，也可以换个角度重温那些耳熟能详的

影像，沿着作者的思路去点燃自己更新的思想火花。而这种阅读的互动性和参与感，正是本书对于读者的希望。

“没有哪一个研究者的哪一项研究能够完成所有工作。”

我以为，张鹏在前言中写下的这句话，不是一句客套或者遁词，而内含着青年学者新型的学术风格。

郑洞天

2013年6月

前 言

我其实是一个缺乏艺术想象力的人，虽然是个文科生，内心却是理科生的思维。偏偏又阴差阳错地留在一所艺术类院校，讲授最需要艺术想象力的课程：让学生用影像方式表达自己的思想。这种工作，既有乐趣又有挑战。

学生交上来的影像作业，刚开始的时候总是十分生涩。比如拍摄一个关于爱情的短片，让人感觉谈恋爱的似乎是两个机器人，无论表演、剧本、剪辑、摄影、光线，还是对白、音乐……往往都直奔主题，缺少艺术应有的新奇和浪漫。这样的作业如若参加影像的图灵测试，也未必真能打败计算机。

于是我开始思考这样一个命题：艺术的创新从何而来？的确，有那么一些人，天生才华横溢、才思泉涌，令人羡慕不已，然而多数人并非生而知之，只好不断地学习以往的成果。尤其在影像无处不在的今天，大众对视听新鲜感的需求在迅速增长，仅靠那少数艺术天才们拍脑袋构思已远远不够，我们必须另辟蹊径。

于是，我的研究目标就逐渐清晰了：提供影像创意的专家库。简单来说，对于想要表达的某个理念（比如“爱情”等），我们怎样才能迅速地找到经典的影像段落作为参照，从而激发出更多的创意灵感？

在互联网的帮助下，对于文字资料的查找已经非常方便，我们可以通过输入某个关键词找到相关内容，而该关键词可能出现在标题或文档内部任何位置。然而，对于影像的搜索似乎尚未发展到这一阶段，目前除了通过片名、作者、主题等进行搜索外，很难定位到影像内部的语义层面。

那么，这种针对影像语义层面的更精确搜索在理论上是否可实现？前提是要把影像内容转换成自然语言，才能实现更大规模的搜索。于是，自然而然就会产生一个疑问：“电影中存在词语吗？”稍微熟悉电影学历史的人都会被这个疑问吓出一身冷汗，原因有两个：其一，几十年前的电影符号学理论家们早已提出过这个命题，可见他们早在互联网兴起之前就具有何等的远见卓识；其二，这些电影符号学大师们在经过费劲的思考和研究之后，纷纷将该命题判为无解！

任务似乎进入了死胡同——不过，它仍然具有很大的诱惑力。

这正如我们在行进途中遇到了一条大河，彼岸的美好景致让人心驰神往。要让更多人能方便地过河，就要想办法架设桥梁。按照日常经验，架桥往往不能指望从河这边径直修到另一边，而是需要两岸同时修建，然后才能实现最终的合龙与对接。做学问恐怕也是如此，学术界常说的“大胆假设，小心求证”或许描绘

的也就是从两岸同时修桥的景象吧。于是，我抱着无知者无畏的心态开始了此项研究。

非常幸运地，遇上了恩师郑洞天教授，他的指导和鼓励是这项研究最重要的推动力。我也想用手中的这本书向郑老师表达由衷的敬意和感激！

除此之外，在本书写作的过程中，还得到了众多师长、好友的帮助，在此一并感谢，他们是屠明非、王志敏、胡克、郦苏元、宋家玲、戴阿宝、冯志伟、张潮生、张松懋、高峰、何苏六、沈浩、刘笑盈、刘昶、陈刚、张璨。也感谢我的兄长张翼用几年时间进行相关影像资料库的建设，为本书提供了丰富的素材和研究基础。

最后，感谢清华大学出版社。能够在此出版这一研究成果，让我觉得离理科生情结又近了一点点。

事实上，没有哪一位研究者的哪一项研究能够完成所有工作。针对电影语言中“词语”的研究，只是一个非常微小的话题。无论它涉及的背景多么宽广，它自身在学术海洋中也仅仅是一颗微小的水滴；而这本书，也仅仅是从这颗微小水滴中所看到的世界。

目 录

第一章 绪言：从悖论说起	1
第一节 电影中是否存在“词语”吗？	1
第二节 电影中不存在“词语”：电影符号学的理论困境	4
第三节 电影中是否存在“词语”：实验结果与理论不符	5
第四节 严谨的未必实用：哥德尔不完备性定理	7
第二章 电影语言的能指与所指	9
第一节 索绪尔之前：“记号”的复杂术语	9
第二节 索绪尔的贡献：“能指”与“所指”	10
第三节 广义的“语言”：“自然语言”的上位概念	12
第四节 不同的语言载体：巴别塔传说	15
第五节 在“能指”中迷失：电影符号学再追踪	16
第六节 寻找“所指”：哥伦布西行之启示	22
第三章 电影语言所指的困境与突围	25
第一节 可见还是不可见：“所指”的幽灵	25
第二节 符号解密的中介：罗塞塔石碑	26
第三节 主观判断作为研究方法：黑箱理论	29
第四节 主观判断的科学性：大数法则	31
第五节 越细致越清晰：看不见摸得着的核桃	32
第四章 寻找电影语言所指的探险	35
第一节 观影实验记录：《野草莓》梦境	35
第二节 观影实验结论：大致相同的“义素”	47
第三节 电影语言所指：最小语义单位“义素”的辨析	53
第五章 义素相对一致的原因分析	57
第一节 运动的影像：无限信息和有限注意	57
第二节 观众高级分析通道：过滤器—衰减模型	59

第三节	视听语言的附带功能：指引系统·····	61
第四节	电影影像≠生活景象：指引系统作用下的语义系统·····	68
第五节	从感觉到知觉：格式塔心理学的简化原理·····	70
第六节	上下文关系：精确的语境限定·····	72
第七节	影像直观性：情境和语境的区别·····	74
第六章	义素差异的分析·····	76
第一节	影片造成的差异：义素的明确性不同·····	76
第二节	观众带来的差异：生活经验的影响·····	78
第三节	继承于语言学的差异：范畴的模糊边界·····	80
第四节	如何看待义素差异：帕累托 80/20 法则·····	83
第七章	电影义素素材库的创建·····	85
第一节	素材库的基本设计理念：调查统计分析法·····	85
第二节	素材库选择样本的原则：多角度综合评估·····	87
第三节	建设素材库的基础条件：实验人员的素质要求·····	88
第四节	义素的科学分类：知识本体 ONTOL-MT·····	89
第五节	义素分类的大众化标准：类别验证测试·····	93
第六节	素材库义素认可度：较大样本的实验验证·····	99
第八章	义素研究对于电影创作的意义·····	106
第一节	关于义素“惊讶”的详细案例·····	106
第二节	与义素“惊讶”有关的整体直观图示·····	124
第三节	桥段和义素：物质和元素的关系·····	125
第四节	化学元素周期表和知识本体：从二维到多维·····	126
第五节	不同的排列组合：2 ⁿ 的天文数字·····	130
第六节	创意的无限可能：长尾理论·····	131
第九章	在人类思维拓展背景下的义素研究·····	134
第一节	关于义素“惊讶”的补充案例简述·····	134
第二节	思维拓展图示与分形原理·····	142
第三节	电影义素素材库与计算机动画自动生成·····	151
第四节	义素的横向联系：拼图游戏·····	154
第五节	语言的联结：认知模型与建立网络的倾向·····	156

第十章 小世界与大网络（代结语）	161
参考文献	164
附录一 电影义素素材库词频统计（部分）	168
附录二 观众观影效果实验	173
附录三 关于义素分类方法的测试结果（完整数据）	180
附录四 关于素材库义素的认可度测试	190
附录五 义素“秘密”的分析	207
附录六 义素“胜利”的分析	243

第一章

绪言：从悖论说起

第一节 电影中是否存在“词语”吗？

电影中是否存在“词语”吗？这是一个在电影百年历史中不断被追问的话题。

“词语”属于语言学范畴，因此上述追问直接指向了其背后另一个更为深层的问题：电影能被称为“语言”吗？

按照索绪尔的一个公式（语言=语言系统+言语），具备语言系统是一个极为重要的标准和试金石。^①其中“言语”是指只言片语或具体的语言行为，而语言体系则是包含了语音、语法、语义等在内的一个完整系统。也就是说，如果电影语言中连最基础的语义单位“词语”都不存在，那么“电影语言”这一称谓就是可疑的。

正因为如此，在电影理论界，对于我们通常所说的“电影语言”这一术语是否严谨，尚存有较大争议^②；而争议的焦点，就是电影中是否存在“词语”。

本书观点认为，电影中是存在“词语”的，笔者将电影中相当于“词语”的语义单位具体地称为“义素”^③，用来表示电影语言的“所指”^④。

那么，对一个如此细微的问题进行探讨，有多大必要呢？

对于每一个电影创作者来说，相信或多或少都曾遇到过类似问题：想要表达某个理念，但不知道如何把它变成可见的影像。比如“离别”“孤独”“恋爱”“信仰”“梦境”……怎样拍才能让观众顺利地理解影像所要表达的意思、同时又具有艺术创新性？此类问题也许并未贯穿于整个创作的始末，却会时不时地成为创作中的小小绊脚石。

① 王志敏主编：《电影学——基本理论与宏观叙述》，中国电影出版社，2002年3月版，第322页。

② 麦茨曾说：“‘电影语言’（cinematographic language）这个词本身已经提出了电影符号学的问题。这个词的正当性或许需要详尽的解释才能得到证明，而且严格来说，只有在对电影信息媒体中的实际符号学机制所作的深入研究取得了相当进展以后才能使用这个词。然而出于方便的考虑，从一开始人们就保持了这个凝固的组合段——‘语言’，它在电影理论家和美学家的专门词汇表中逐渐占据了一个位置。”参见【法】克里斯丁·麦茨等：《电影与方法：符号学文选》，李幼蒸译，生活·读书·新知三联书店，2002年7月版，第4页。

③ “义素”这个词借用自“自然语言”的研究领域。“自然语言”一般指的是人类日常生活中所使用的语言及文字，本书将“电影语言”视为与“自然语言”并列的概念，共同从属于广义的“语言”范畴，后文有更详细的介绍。

④ “所指”是与“能指”相对的概念，由著名语言学家索绪尔提出。“能指”和“所指”的关系，用通俗的比方来说，大体相当于“内涵”和“外延”的关系，后文有更详细的介绍。

追溯电影诞生之初，苏联电影大师爱森斯坦在莫斯科电影学院训练学生时，也曾经提出这样的问题：如何用三个镜头表现“胜利”？可见，这样的命题几乎伴随着电影的诞生而来，或许也从未间断过。

中国目前的国产电影，虽然在数量上连年增长，但在艺术质量方面的水准却参差不齐，除了每年的几部豪华大片之外，绝大多数国产电影的质量着实令人堪忧——这其中涉及许多方面的问题，但从业人员对于电影语言本身的驾驭能力偏低显然也是原因之一。

那么，创作者对电影语言的驾驭能力从何而来？依赖于导演的个人才华吗？依赖于创作时的灵光一现吗？个人才华当然是非常值得欣赏的，不过再有才华的人也会有江郎才尽的时候；创作灵感固然是宝贵的，但它们常常是可遇而不可求的。

如果继续追问，个人才华和创作灵感又从何而来？我们坚信它们一定与个人的经验与积淀密不可分，而经验与积淀往往需要长时间的积累——答案真的必然如此吗？有没有一种可能，在较短的时间内、有针对性地补充相关的经验与积淀？

再进一步追问，电影这种一向被人称为完全靠灵感推动的艺术创作，有没有可能用一种相对规范（甚至比较刻板）的方式来完成呢？乍一听起来，这个想法不仅不可行，而且还似乎大大有损艺术创作的品位，但答案又真的必然如此吗？

这些问题早在几十年前就已经引起了电影符号理论家们的注意，麦茨、帕索里尼和艾柯在他们的电影语言探讨中的根本目的，在于找到电影表达方面的规则体系，如果真能找到这种规则体系，那么“导演不就可以更得心应手地进行美学创造了吗”^①？可惜的是，电影符号理论家们艰苦卓绝的思辨，由于过于学术和严谨，似乎很少能与电影创作产生直接关联，也很少与普通电影观众在读解方面的实用需求产生关联。

自从20世纪六七十年代以来，电影符号学理论似乎陷入沉寂，因为麦茨、帕索里尼和艾柯等人的研究严谨、高深，常常令后来的研究者难以望其项背。但是，关于电影语言的研究应当继续向前走，无论对于研究本身，还是对于创作实践，这个课题都将是有意義的。

关于这个课题的价值，王志敏在2007年10月出版的《电影语言学》中这样说道：

几年前有报道说，正是电影创作者，例如斯皮尔伯格，而不是电影理论家，试图为电影建立一个麦茨所说的“有限的、成分固定的清单”。几年过去了，未见斯皮尔伯格有什么动静，或许这件事情的难度太大。但仅仅是这种想法就已经相当伟大了。在我看来，这项工作一旦开始，一项具有划时代意义的事业就将拉开序幕。让我们深为感叹的是，就连那么具有前瞻性和原创性的麦茨甚至也没有想到，

① 转引自李幼蒸：《当代西方电影美学思想》，中国社会科学出版社，1986年版，第61页。

电影也将拥有词典（所谓“形象的词典”，或“影像的词典”，当然，正确地说，是“电影词典”，因为其中还包括声音）的时代会来到。^①

如果说，王志敏的《电影语言学》是从宏观理论方面对创建“电影语言词典”的可能性进行了较为充分的论证，那么，本书则是在实际操作层面上对如何实现这一构想所展开的方法论研究。

针对“词语”的研究看似一个非常微小的话题，但其背后却折射出关于人类文化的大命题——正所谓“一滴水折射出整个世界”。

回首人类历史长河，在人类的传播史上有几座重要的里程碑：

第一座里程碑是语言的诞生，这使得原始人类不再仅仅依靠自身有限的经验、观察力和判断力，他们在使用语言相互交流中增强了生存的能力。

第二座里程碑是文字的诞生，这使得每个个体的有限经验得以跨越时空界限，在更广阔的空间、更长久的时间跨度中被传播和共享，于是进一步促进了人类文明的进步。

第三座里程碑是印刷术的发明。在印刷术发明之前，手抄文字是昂贵的奢侈品，因而只能被少数人拥有，这些人往往属于社会上层或特权阶级。直到印刷术（尤其是活字印刷术）大大降低了复制成本，也由此扩大了文字的惠及面，然后带来新一轮文化飞跃。

再后来就是报纸、广播、电视等大众传媒（包括互联网等）的出现，将文化的普及速度大大提升。其中，报纸、广播仍以文字或语言作为主要交流方式，但电视却有其特点，因为除了文字或语言之外，它同时也具有一种直观性，能将抽象文字重新回归形象与感性。这一特点无疑应该部分地归功于更早诞生的电影，后者在创作中的经验积累成为宝贵的财富。这种关于抽象文字回归形象与感性的变化，其实已经触及了“文字”的新的表现形式——只不过，电影和电视也如文字诞生之初一样，只掌握在少数人手中（尽管普通百姓都能看电视，但却没有影视创作的话语权，如果打个不太恰当的比方，就好像现代社会中的“文盲”，能够说话却不会写字一样）。

按照这样几座里程碑的脉络，我们可以得出一个清晰的判断：随着影像时代相关技术与思维的进一步发展，影视创作的话语权也逐渐进入寻常百姓家，普通人用影像进行书写和表达会像现在的人们使用文字一样司空见惯——这个判断其实早已成为生活常识了：DV、手机电视、播客、微博……从技术手段上早已不是问题，问题又回到了电影创作本身：能找到拍电影的投资经费，就一定能拍出好电影吗？

无论是为了提升国产电影作品的质量，还是为了提高电影创作效率、并在某种程度上促进整个电影产业化的进程，甚至推动民族文化的进一步交流与繁

① 王志敏：《电影语言学》，北京大学出版社，2007年10月版，第14页。

荣……加强对电影语言本身的研究和学习，都将成为一个不可回避的问题——这个问题恰恰要从“词语”出发。

第二节 电影中不存在“词语”：电影符号学的理论困境

在电影符号学研究史上，下列几位研究者的理论占据着较为重要的地位。

1964年，麦茨的《电影：语言还是言语》一文发表，宣告了电影符号学的创立。他明确指出：“电影语言学的存在是完全正当的，它完全可以借由语言学，以索绪尔提出的更广泛的基础——符号学为依据研究电影。”接着，意大利的帕索里尼、艾柯、美国的沃伦等相继撰写有关书籍或文章，逐渐汇聚成一股强大的国际思潮。作为电影符号学研究的主将麦茨，他的理论活动一直占有彪炳的地位。^①

意大利的帕索里尼于1965年在皮萨罗电影节上提交的《诗歌电影》一文及其他一些论文中，详细论述了自己的电影语言观。他称电影语言是一种“现实符号学”，符号学的分析方法仍然可以用来研究电影表达面的问题。他认为，电影表达面是由天然语言系统和与其起相互补充作用的视觉记号系统共同组成的，后一系统中的记号他称之为“形象记号”(im-sign)。但他又说，形象记号并没有天然语言中被普遍接受的、确定的词汇表，也就是“不存在一部影像记号词典”。^②

继帕索里尼之后，艾柯在《电影代码的分节方式》^③一文中提出了著名的电影语言三层分节理论。他将电影语言分成三个构成层次：影像构成素层(figures)，影像记号层和运动素(kines)层。影像构成素是构成影像记号的视觉性基本组成单元，即构成影像的各种形式性成分。^④影像记号则是在银幕上可分辨的独立形象。艾柯把帕索里尼的“形象记号”称为“肖似记号”，但同时又表示“帕索里尼说的那种完全的肖似记号在银幕上并不存在”。^⑤他解释说：银幕上“一匹马的形象并非意指‘马’，而至少是意指‘一匹白马侧身站在这儿’”。^⑥

① 参见远婴：《从符号学到精神分析学——当代西方电影理论学习笔记之一》，载于胡克等主编：《当代电影理论文选》，中国传媒大学出版社，2000年10月版，第92-93页。

② 转引自李幼蒸：《当代西方电影美学思想》，中国社会科学出版社，1986年版，第53页。

③ 乌伯托·艾柯的这篇文章是继帕索里尼所发表的“诗歌电影”(1965)和载于《新理论》上的“动作的书写语言”(1966)之后，于1967年皮萨罗电影节中提出的。

④ 它比帕索里尼的“影素”要小，大致相当于电影表达面的形式成分层，即指画面形象和音响表现中的形式组成部分。形象方面包括形象轮廓、颜色和明暗等，同时，每一银幕形象都具有三维性，即二维空间性和一维时间性。音响方面包括言语声音、乐音和自然声响等基本形式成分，如音节、音高、音质、时延等等。

⑤ 转引自李幼蒸：《当代西方电影美学思想》，中国社会科学出版社，1986年版，第56页。

⑥ 【意】乌伯托·艾柯《电影代码的分节方式》，载于【法】克里斯丁·麦茨等：《电影与方法：符号学文选》，李幼蒸译，生活·读书·新知三联书店，2002年7月版，第72页。