



普通高等教育“十一五”国家级规划教材

视听语言教程

王丽娟 著



凤凰出版传媒集团

江苏教育出版社
JIANGSU EDUCATION PUBLISHING HOUSE

视听语言教程

SHITING YUYAN JIAOCHENG

王丽娟 著

凤凰出版传媒集团
江苏教育出版社
JIANGSU EDUCATION PUBLISHING CO., LTD.



书 名 视听语言教程
作 者 王丽娟
责任编辑 孙 艺
装帧设计 李广珪
出版发行 凤凰出版传媒集团
江苏教育出版社(南京市湖南路1号A楼 邮编210009)
网 址 <http://www.1088.com.cn>
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>
经 销 江苏省新华发行集团有限公司
照 排 南京理工出版信息技术有限公司
印 刷 南京玉河印刷厂
厂 址 中山门外胜利村路100号(邮编:210014)
电 话 84806386
开 本 787×1092 毫米 1/16
印 张 13.25
插 页 5
字 数 255 000
版 次 2009年4月第1版
2009年4月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5343-9025-8
定 价 22.00 元
批发电话 025-83657708,83658558,83658511
邮购电话 025-85400774,8008289797
短信咨询 02585420909
E-mail jsep@vip.163.com
盗版举报 025-83658551

苏教版图书若有印装错误可向承印厂调换
提供盗版线索者给予重奖

序

作为广播影视专业的一门专业基础课,《视听语言》始设于上个世纪 90 年代中后期。与当时遍地开花的影视概论类课程相比,《视听语言》探讨的内容具体、深入、操作性强,且角度新颖。这种务实与新锐的气息打动了学生,赢得了较好的“上座率”,一门其时鲜为人知的课程得以慢慢地生长丰满起来。不仅如此,20 世纪末还是中国广播电视事业高速发展时期,各地高校顺应社会发展的需要,纷纷增设广播电视专业,新闻传播学科急剧壮大。《视听语言》躬逢其盛,成为这些新兴的广播电视和影视艺术专业的必修课程,在不少高等院校甚至还被列入新闻传播学的学科平台课程。

与专业规模不断扩大的现实相反,《视听语言》课程的内涵建设却并未得到及时的加强,主要体现在与课程配套的教材严重缺乏。大多数学校设课名为“视听语言”,实际上讲授的依然是影视艺术概论的内容。从表面上看,这样的情形似乎仅仅是“名不副实”的问题,实际上却反映出学科前沿研究与高等教育之间存在的脱节问题。就“视听语言”而言,与传统的影视艺术理论首要的差异便是将影视艺术考察从一般的美学研究置换成了语言研究,在步上更广阔的学术平台的同时,打开了更具体、切实的研究领域;其次“视听语言”的概念隐含着以视听媒介为主体的研究主题,它意味着一改传统理论注重内容阐释的特点,转而强调媒介的分析,突出了研究的理性与实证色彩。显然,20 世纪末期中国影视理论界的上述转向是富于现代性的,它不仅契合了国际影视艺术研究的潮流,而且昭示了一种崭新的视听艺术观念。但在事实上,当时学术研究的最新成果在高校教学的过程中则被遮蔽了,众多未来的传媒人依然困守在陈旧的知识体系和理论观念之中难以自拔。因此,高校教学改革面临的不仅是更新课程设置,更重要的是及时建设、完善与前沿研究相匹配的高等教材,解决大学教育中实际存在的诸多矛盾。

2005 年,成稿的《视听语言传播艺术》一书就是基于这样的客观现实而匆匆面世的。尽管由于作者学识的粗陋,书中尚存有种种不足,但读者、同行的宽容使它

截获了许多的肯定,在短短的三年间产生了较大的积极影响。2007年,作者在第一版的基础上拟定了《视听语言教程》一书的修订计划,会遇“十一五”国家规划教材的申报,计划获得了批准,《视听语言教程》因此有机会与读者见面。与《视听语言传播艺术》比较,《视听语言教程》突出了教材的特点:一方面完善了体系性,内容更加集中紧凑;另一方面增添了扩展性读物和思考题等,教学指导性更强;同时还加插了必要的图片,以强化表达的通俗与形象。

与视听艺术的日新月异一样,视听语言也在不断地发展变化,关于视听语言的研究同样始终处于开放的、动态的过程中。因此,《视听语言教程》只是这一动态发展过程中的阶段性展示,其间的缺憾与不足,期望在与读者、专家的交流中得到修正和弥补。

需要特别说明的是,无数前辈的研究成果为本书的写作准备了丰富的历史资源和思想资源。他们中有一部分人的名字及其著作被列为“附录”而收入本书,还有许多则无法一一标明。这其中包含了那些给予我知识并教会我思想的我的老师们。尤其是司徒兆敦先生,他在1997年就提醒我关注“视听语言”,没有他的教导和鼓励也就不会有今天的写作。另外,还要感谢我的学生雍彤,她为第五章的写作做了许多准备工作。最后,衷心感谢江苏教育出版社戎文敏主任为本书的出版所作出的种种努力。

导 言

视听语言是视听艺术特有的表意指示体系,它包含了视听艺术的诸种语言元素及其运用规则,它以自己固有的方式实现交流传播活动,并呈现出独特的美学价值。

毫无疑义,视听语言首先属于视听艺术研究的范畴。如果说,今天人们对于视听艺术的理解已经日趋宽泛,那么,在这里,视听艺术仅仅是对最一般意义上的视听媒介电影、电视的指称。这种概括方法与以往有些不同。它更多地关注电影和电视艺术在基本媒介元素——视听元素层面的关联,而不是像人们习以为常的那样,孜孜不倦地探究影视艺术在创作诸多方面表现出的迥然不同之处或息息相关之点。当然,这种关注视点的转移并非出于偶然。它受到来自艺术实践方面的深刻影响。首先是中国电影创作与研究的转型。众所周知,在上个世纪 80 年代,中国电影创作实践和理论研究发生了巨大的变迁,原先以故事叙述为主体的创作/研究范式逐渐被影像、声像造型为核心的创作/研究理念所取代,长期被遮蔽、被忽略的视听元素开始进入人们的视野。它们鲜明的艺术特质和美学功能不断得到挖掘。与此同时,关于电影与电视的分庭抗礼也拉开了帷幕,漫长的争执一直持续到上个世纪末期。人们发现,在历数电影、电视的差异之后并未将两个“冤家”彻底分隔,恰恰相反,电影、电视通过这场争论辨清了彼此的方向,寻找到了“求同存异”的策略,两者在创作上呈现出明显的融合趋势,理论研究方面也出现频繁的交叉、渗透、整合现象。这一过程使人们逐渐意识到,电影和电视虽隶属不同的艺术样式,但都是建立在现代传播技术基础上的大众艺术,都依赖于视听元素构成的视听语言进行交流传播,两者在本质上存在着密不可分的艺术相关性。研究这种相关性,着眼于视听角度考察影视艺术是促进影视艺术共同发展的明智选择。因此,视听研究依靠着这样深厚的现实土壤逐渐成为当代影视艺术研究中一个不容忽视的新视阈。

不仅如此,20 世纪末的视听艺术研究在革新观念、调整研究对象的同时,还开掘出一个别具一格的研究角度——语言学的角度。尽管作为一种研究方法,语言学运用于电影艺术研究早已屡见不鲜,但这并不妨碍它显示自己不同寻常的研究价值。当 20 世纪哲学研究由辩证认识论转向现代语言学的时候,结构主义语言学

便成为人文艺术学科的基本方法论,“语言研究”几乎渗透到了所有人文学科的研究领域。就电影艺术而言,传统的经典电影理论和 60 年代后崛起的符号学研究都围绕着“语言”展开。尽管两者对语言概念的理解存在着一定的差异,但无论是传统意义上的语言“工具”,还是上升为一般意义的语言“存在”,都从语言实体出发,去考察其语法(包括语言形式、技巧或语义阐释等)与意义。这种语言学的研究优势十分明显:一方面,它从原初的语言问题入手去打开由语言到存在、到思维的认识路径。如果说传统的文艺学是站在艺术哲学的高度对影视艺术作宏观的、抽象的询问,那么语言学研究专注于对视听艺术最基本的、具体语言元素的探讨,并由此出发,去把握基于这些元素构建而成的艺术大厦的内涵及价值。这就使语言研究毫无疑问地成为整个视听艺术研究工作的逻辑起点。理论工作因此回到了实处,具有了理性分析的色彩。另一方面,语言学研究在最大程度上贴近了视听艺术的本质特征,抓住视听形象语言的本性,从而在某种意义上回答了关于“视听艺术是什么”这样的哲学命题。实际上,无论是电影还是电视,区别于文学这样的古典艺术的本质特点就在于它们以视听形式来表现,视觉形象和声音形象几乎决定了一切。语言形式等同于内容,并占据艺术本体的地位。正是在这一意义上,经典电影理论致力于电影语言的技巧、手段的研究。爱因汉姆和贝拉·巴拉兹着重考察了电影若干元素及其运用规则,马赛尔·马尔丹、普多夫金等人详细论述了电影语言的基本语法形式和规范,爱森斯坦则通过蒙太奇语言的分析进入到对电影独特思维方式和本体思想的探寻。从麦茨开始的现代理论——符号学研究将目光深入到媒介特质背后,在“电影与电影叙事体的密切关系中”寻找语言的“定型化的结构方式”,于是,视听语言的指示体系开始与符码、本文、风格相关。语言特性也就“不是一个表达材料的问题,而是对表达媒介加以安排的符码的特性问题”^①了。至此,视听艺术富有独特个性的指示体系——视听语言逐步得到拓展。值得注意的是,这种语言研究的方法在我国却较为鲜见。出于历史的原因,我们对影视艺术的研究大多局限在“影视文学”的范畴,惯用文学批评的思维和方法进行考察,因而在很大程度上钳制了影视艺术研究的视野,影响了对视听艺术本质、特性的深刻认识。即使在今天,尽管视听艺术研究领域日趋宽泛,研究程度日趋深入,我们也不能不看到,研究者们仍一而再再而三地将专注的目光锁定在关于视听艺术的宏大理论方面,有意无意地忽略了这种新艺术赖以存在和发展的重要基础——特定的视听媒介所固有的特殊表现能力和表达方式,忽略了对以这种特殊表现能力和表达方式为核心所构成的视听传播媒介——视听语言的研究。正是鉴于上述种种原因,作者选择从语言学角度从事研究,尝试在前人的基础上进一步拓宽新的理论途径,为视听语言的深入普及作些努力。

需要说明的是,本书对视听语言的考察与先前的语言学研究有些不同,一是突出了“视听”媒介分析的特色。20 世纪以来,由于语言学在人文科学领域呈现出的

① 尼克·布朗:《电影理论史评》,P106,中国电影出版社,1994 年。

“元科学”倾向,哲学意味、方法论特征极为普遍,所以,不少电影语言研究在很大程度上是关于文化学的研究。另外,60年代后盛行的符号学研究脱离了一般意义上的经验语言,注重对“记号”、“结构”的理论考辨,具有鲜明的抽象色彩,而且对于20世纪50年代以前的语言形式及技巧闭口不谈。这种断裂式的研究是以“颠覆”为特征的20世纪的文化标签,但它的极端性在今天已经引起普遍的反思。实际上,无论语言研究走得多远,语言作为思维与交流的工具永远是研究的出发点。即使是索绪尔、维特根斯坦的系统语言研究,海德格尔、伽达默尔的本体语言研究,均无一例外。因此,发掘并抓住这些研究的根源,就能站在一个新的、整体的高度来重新审视语言问题,这或许会给人们带来一些新的启迪。作者在此提出“视听语言”,便是试图以包容并蓄的态度,整合形而上的符号学研究和形而下的语言语法研究,在探索视听媒介的语言特征、语法规律及语义功用的基础上,建构起独特的视听语言体系。二是选择了传播学的考察立场。当传播作为一种观念最初在欧洲形成的时候,主要指的是信息的交流和沟通。它至少包含两个方面的内容:其一是信息交流的本体部分,即交往、语言、符号、理解等等;其二是影响信息交流的要素部分,如社会、文化、政治、经济等等。^①如果我们从宽泛意义上理解语言,那么前者的核心要素是“语言”,后者即为“语境”。这意味着传播研究与语言问题密切相关。事实上,传播学无法脱离语言学背景。施拉姆的《传播学概论》、麦克卢汉的《理解媒介——论人的延伸》,其理论起点都是人类的语言。确认这一点也是确认了从传播立场进行语言研究的合理性和可行性。但本书所谓的传播立场主要指的是对于视听语言的考察不仅仅停留在语言学的元素、形式、结构的分析,而是站在语言运用艺术的角度进行思考的,即涉及语言表达技巧及效果的问题。这样选择的目的是为了 avoid 单纯的语言学分析可能存在的学究气息,更重要的是为了强调作者重视语言运用性/操作性的理念。

既然视听语言研究是一种视听媒介及其语言艺术的研究,那么这种语言的基础、特质及其在实践中不断创新、发展、完善的过程必将成为视听语言研究的重要内容,澄清这些问题也是端正语言观念、科学考察视听语言的前提。在此基础上,深入分析视听语言的种种构成元素及其运用规则是视听语言研究的核心工作。因为一种语言的历史,归根到底是“一种确立规则与超越规则、创建法度与重构法度的历史”^②。最后,站在视听语言体系的高度审度视听语言的本质特征,总结视听语言的基本法则,赋予视听语言研究以历史研究的高度和系统性,这是区别于早先零碎的“工具”式研究的重要标志,也是整个视听语言研究体系不可或缺的组成部分。

① 许正林:《欧洲传播思想史》,P10,上海三联书店,2005年。

② 贾磊磊:《电影语言学导论》,P1,中国电影出版社,1996年。

目 录

导 言	1
第一章	
视听语言体系	1
第一节 “语言”与符号 / 1	
第二节 蒙太奇与语法修辞 / 12	
第二章	
视听语言基础	28
第一节 物质基础 / 28	
第二节 心理基础 / 42	
第三章	
视听语言法则	67
第一节 叙事规则 / 67	
第二节 写意技法 / 81	
第三节 叙事写意技法的理论化 / 91	
第四章	
视觉语言构成	98
第一节 镜头 / 98	
第二节 运动 / 120	
第三节 光与色 / 135	
第五章	
听觉语言构成	152
第一节 话白 / 153	
第二节 视听音乐 / 174	
第三节 音响 / 188	
附 录	200

第一章 视听语言体系

什么是视听语言？这是我们讨论和学习视听语言首当其冲的问题。

我们称：视听语言是视听艺术特有的传播媒介，是一种独特的表意指示体系。它包含了视觉听觉等方面的诸种语言元素及其运用手段、技巧、法则，它以自己固有的方式实现交流传播活动，并呈现出独特的美学价值。这样的表述基本说明了一个抽象的概念，但如果我们要对这个概念形成一个具体、完整的认识，还必须了解视听语言的历史，必须对视听语言的蒙太奇特性及视听语言的整体语法有个基本的阐释。

第一节 “语言”与符号

从历史发展的总体趋势看，一个多世纪以来，视听语言主要在两个向度上进行了不懈的探索。从 19 世纪末到 20 世纪 50 年代集中探索了视听语言的表现技法，60 年代电影符号学的兴起则开拓了视听语言“表达面的语言性质”的研究领域。前者习惯上被称为“电影语言”研究，后者则是“电影符号”研究。尽管“语言”与“符号”在概念内涵上差异很大，但两者合成了视听语言的完整体系。

一、“语言”的概念

20 世纪 60 年代之前，视听语言的“语言”概念主要是比喻性的，是在与天然语言——人类自然语言——比较的过程中形成的；同时，视听语言的语言之说更多地是基于人类思维和交流的立场而言的：尽管电影语言与天然语言存在明显的差异，但作为表达思想、交流情感的一种媒介形式，电影是一门“语言”。

1. 语言学之语言

最初，“语言”一词是用来指称天然语言的，也就是人们在日常生活中所说的

话,是人类交流的媒介。《现代汉语词典》至今有这样的词条:“语言:人类特有的用来表达意思、交流思想的工具。‘语言’一般包括它的书面形式,但在与‘文字’并举时只指口语。”这样的解释非常简单朴素,但却高度概括、直接。语言作为人类必不可少的思维工具、交流媒介,在广泛层面上吸引了人们的目光,成为诸多学者研究的对象。

从语言学史上种种研究情形来看,人们对于语言的认识最初集中在语言构成及其运用规律方面,语言的概念大致类似于“语法”(指宽泛的语言法则之意)。如公元前一世纪左右面世的西方第一部完整的语言研究著作《语法科学》,作者斯拉克斯从语音、词汇等各个方面,对当时的希腊语进行了分析。他提出语法学概念,认为语法学就是诗人、散文家关于语言基本用法的知识,其中包括如何正确朗读、解释文字、提供注释、发现词源及其规律性,以及如何欣赏文学作品等^①。稍后的罗马语言学家瓦罗在长达二十五卷的《论拉丁语》中,也从词源学、形态学和句法学三个方面研究拉丁语语法。六世纪时,普利森所著的《语法惯例》则开始关注语音规则的研究。在我国语言学史上影响较大的有汉时的《尔雅》、《释名》、《说文解字》,以及近代的《马氏文通》等,它们也大多致力于观察描述语言现象,考察特定语言的具体特征,研究字词、语句的构成及其演变,从中概括出某些语言规律。由此,我们可以发现,人类对于语言的理解是以语法为基础的。

当然,在现代语言研究时期,人们对语言的认识已经拓展到文化、甚至哲学的领域,语言内容也从实体走向外围,语言活动、语言行为、语言环境、语言效果、语言心理等因素相继进入语言范畴。语言成为社会文化的重要组成部分,语言学也成为一种无所不包的元科学。

2. 视听语言之语言

对于视听语言来说,语言含义与上述情形有些不同。

首先,从一开始,视听语言所指涉的就是完全不同于天然语言的一种新语言,即包括了天然语言和非天然语言的视听语言,在早期的诸多研究者那里,它被称为“电影语言”。事实上,不少学者对于这种“语言”的含义提出过质疑,认为此“语言”非彼“语言”也。法国著名的语言学家克里斯丁·麦茨依据索绪尔的语言概念考察电影语言,发现它们之间存在四大差异:第一,电影语言不是一种交流手段,银幕和观众之间不存在双向交流,因此,电影是一种表意系统。第二,电影语言与天然语言的内部组织不同。天然语言中字词的能指与所指之间的意指性联系是任意的和约定俗成的,而电影中影像的能指与所指之间的意指性联系却是以“类似性原则”为基础的。第三,天然语言的双层分节结构使它的字词、语素、音素等层次中的成分具有“离散性”,而且基本的离散单元可以确定,而电影语言中找不到这类基本的

^① 王志敏:《电影语言学》,P33,北京大学出版社,2007年。

离散性单元成分。第四,电影的基本单元不是离散性的,而是连续性的,这将使电影表达面的分层切分无法进行。^①麦茨因此得出结论:电影语言是一种不同于天然语言的“无语言结构的语言”。法国另一位电影理论家让·米特里在经过详尽、细致的研究分析后,指出:电影语言不单是使用实物的形象(影像)作为表意单元,而且还要求电影制作者把这些作为表意单元的影像进行创造性的安排,因而是一种电影特有的语言。而法国哲学家德勒兹直截了当地宣称:电影是另外一回事,就算电影是一种语言,那也是一种类比或变调的语言。

其实,对于视听语言概念的这种争论是可以预见的,甚至是必然的。因为如果我们简单套用天然语言的准则去衡量与之截然不同的视听语言,就仿佛用象棋的规则去要求围棋一样,结果一定是有偏差的。如同米特里发现的那样,以往的电影语言研究都有意无意地把天然语言的性质当做比喻或比较的原型,从而使电影语言概念的理解受到了限制。

那么,“电影语言”究竟指的是什么呢?

在《当代西方电影美学思想》中,李幼蒸这样表述:“在西方传统的电影研究中,‘电影语言’并不专门指电影中的天然语言(对话与旁白),而更多的是指电影作品中天然语言以外的其他表达形式(主要是画面形象)的‘语言’,以及天然语言与其他‘语言’之间的关联。”^②也就是说,在上世纪60年代前,电影语言主要指的是电影化的表达形式,包括影像与声音的表现技法、表现手段、表现效果/风格等等,当然也涉及这种独特表现形式赖以生成的物质媒介与技术。

从历史研究的情形看,这种概括确是事实。

在电影诞生之初,人们就惊异于它奇特的媒介手段和效果,很多先驱者将目光集中到基于媒介独特性的表现领域。从梅里爱的摄影术探究,到法国、德国先锋电影倡导者对光影、节奏、画面造型等的大量实验,都证明新媒介带来的表现形式产生了巨大的吸引力,并由此开启了“电影术语言”探索的历史。之后,库里肖夫等人的蒙太奇手法实验、巴赞的纪实手段及风格的思考,都在不同层面丰富和拓展了电影表现形式的内涵。1958年,法国电影理论家马赛尔·马尔丹对半个多世纪以来围绕着电影语言的讨论作了系统的总结。在《电影语言》一书中,他提出:“电影最初是一种电影演出或者是现实的简单再现,以后便逐渐变成了一种语言,也就是说,叙述故事和传达思想的手段。”他宣称,“电影是一种语言,这是本书企图通过分析电影灵活而有效地采用了大量足以同口头语言相比的表现手段去证实的一点。”^③而且,他坚信电影的这种表现手段有着“绝对的独创性”:“没有人不由于电影以巨大的力量出现在探求完美语言的竞技场上大显身手而惊奇。事实上,在电影中,出现的是人和物,讲话的也是人和物自身,人、物同我们之间并不存在中间

①② 李幼蒸:《当代西方电影美学思想》,P50—51, P35, 中国社会科学出版社,1986年。

③ 马赛尔·马尔丹:《电影语言》,P4, 中国电影出版社,1992年。

人,任何接触都是直接的。记号和被表明的物件是合二为一的,是同一种存在。人们是不会从中提出论点说电影不是一种语言的,只要他看到使口头语言成为物同我们之间的一层屏障、甚至成为人与人之间的一条鸿沟的含混性和模糊性已经消失就够了。”^①在书中,马尔丹通过分析大量的电影表现形式,如画面基本特征、电影摄影技巧、剪辑方法、音响效果、蒙太奇手法等等,对自己的电影语言观进行了论证。应该说,迄至20世纪60年代前,对于电影语言与电影表现形式的关系探讨,这是最为全面系统的一次。

1987年,李幼蒸借鉴现代电影语言学的研究方法,对电影表达形式的具体构成作了分层考察。他将之分为四个层次:

1. 物理介质层:这是电影表达面的物质性载体,它包括幕布、各种银幕上的光线效果和声波。电影图像就是借助这些物理介质呈现的。
2. 形式成分层:形式成分即画面形象和音响效果中的形式组成部分。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、乐音和自然音响等基本形式成分,如音节、音高、音质、时延等。
3. 意义单元层:由形式成分构成的银幕基本表意单元——影像,影像即构成画面和镜头。若干镜头组成更大的表意单元——镜头片段。此外还有具有表意作用的声音单元,包括天然语言、乐音和自然音响中的表意单元,如词、句、乐节、乐段等。
4. 技法表现层:这是指各种电影技巧在银幕上的表现效果。正是由于这些技巧表现因素的作用,上述各种形式成分和表意单元才以特定方式被组合,用于表达复杂的电影观念。如蒙太奇处理、摄影机角度、音像关系处理、景深技巧、框面运用等手法在画面上产生的效果。^②

比较起先前的电影语言考察,李幼蒸并未在内容上提供新的补充,但他的分层研究使电影的表达形式具有了“系统”特色,而且使已有的语言成分在性质、功能方面有了明确的区分。电影表现形式的研究多少呈现出了理性分析的科学色彩。在对第三、第四层面的分析过程中,李幼蒸指出了电影表现手段和技法效果与媒介技术和心理学有关;不过,他并未对各形式成分及其系统性关联作更进一步的揭示,因此,关于电影语言即电影表达形式的探讨依然停留在传统修辞学的范畴。如他所言:“在这里,‘语言’就是‘电影技法’或‘好的电影技法’的

① 马赛尔·马尔丹:《电影语言》,P6,中国电影出版社,1992年。

② 李幼蒸:《当代西方电影美学思想》,P36,中国社会科学出版社,1986年。

同义词。”^①

电影语言的这种特殊含义不仅决定了 50 多年里电影语言研究的内容、方法,而且深深地影响了电影语言学的发展。当上个世纪 60 年代中期,视听语言研究借鉴结构主义语言学进行新的拓展的时候,电影语言发生了“断裂”。一直游移在应用美学领域的“电影语言”与符号学的电影语言在研究内容、表述风格,乃至学科属性等方面都截然不同。如果说前者立足艺术创作实际,立足视听媒介物质性,探究视听语言的表现法则,后者则试图超越媒介属性,在直接语言的意义上探寻视听语言的符号性质和符号系统;如果说前者表述具体、形象,那么后者称得上抽象、晦涩,如果说前者属于文艺学研究,后者便是无可争辩的语言学分析。这种巨大的差异导致传统电影语言理论遭到了质疑。王志敏就认为:“传统电影理论几乎是毫无顾忌地宣称电影是一种语言,好像电影天然地就是一种语言。”这“其中包含着某种童言无忌式的天真”。^②就电影的“语言”研究而言,1960 年代以后就发生了符号学转型,“电影语言”一词亦通常被“电影符号”所取代,但关于电影表达形式的问题却并未被搁置,相反,它作为从表意角度研究语言的修辞部分,成为整个视听语言体系不可或缺的重要内容。

二、符号的概念

“符号”一词源出结构主义语言学,于上个世纪 60 年代中期出现在视听语言研究领域,并逐渐成为视听语言研究的核心概念,由此标志着电影的语言研究由“语言”时代进入到了“符号”时期,视听语言的内涵亦随之发生了深刻的变化。

如果我们要深入了解这种现代转型,就必须弄清符号学研究的语言含义。这是我们从整体把握视听语言历史和视听语言体系的前提。从总体上说,传统的电影语言研究以电影表现形式即“好的电影技法及其运用”为核心,语言的含义也就体现为“表现形式”或曰“表现技法”。而麦茨开始的电影符号学研究,依据结构主义语言学及其符号理论的严格性,着力探索电影表达形式的语言性质(而不是技法运用),以深入了解在微观分析水平上的电影表达层次中诸成分及其组合的意指(表意)方式。也就是说,电影符号的特性及其意指规则系统成为符号学研究的焦点,因此,电影语言的含义也就转换为与语法直接相关的“符号”及其“结构”了。

1. 符号

那么,什么是符号呢?

在开创符号学研究领域的索绪尔看来,符号是任何一种存在实体或观念的替代物。红色的 K 和 M 是肯德基与麦当劳的代名词,十字路口的红灯告示你“禁止通行”,¥代表的是人民币……某种意义上,我们生存的这个现实世界就是一个符

^① 李幼蒸:《当代西方电影美学思想》,P40,中国社会科学出版社,1986 年。

^② 王志敏:《电影语言学》,P15,北京大学出版社,2007 年。

号世界。但所有这些替代物之所以被作为符号是因为它们具有如下的特性:第一,它们都由能指与所指两部分构成;第二,能指与所指间存在着某种意指性联系。索绪尔对语言符号的考察就是从这里开始的。他指出:“符号并非是一个单独实体的标记,而是一种‘关系’的标记。这个‘关系’包含两项:作为标记形式的‘能指’和其所指示的意义‘所指’,此外还有承载着所指的‘所指者’。”^①在这里,“能指”是符号的物质形式,由“声音—形象”两部分构成。这种“声音—形象”在约定俗成中被指认与某种概念有关,并在使用者那里引发某种意义的联想。这种概念一意义就是“所指”。以汉语中的马为例,读音“mǎ”和字形“马”就是能指,而关于“哺乳动物,颈部有鬣,四肢强健,善跑,是重要的力畜之一”的概念就是它的所指。其次,索绪尔认为,符号的能指与其所指之间的联系是任意的或约定俗成的。那种“颈部有鬣,四肢强健,善跑,是重要力畜之一的哺乳动物”与“马”这样的字形和“mǎ”这样的读音之间并无绝对的关联,大抵只是一种任意“命名”。

麦茨的电影符号学研究受到了索绪尔这种语言符号分析的直接影响。沿着这样的思路,麦茨考察电影语言的形象符号,指出电影语言与天然语言不同,尽管电影影像是能指与其所指的结合,具备了符号的特性,但电影影像的能指与所指之间的意指性联系并非任意或约定俗成的,而呈现出以“类似性原则”为基础的特征。

意大利的电影理论家帕索里尼对电影符号的这种特殊性作出了这样的解释:“由于电影表述形态(一种视听语言)的原始要素应是摄影机捕捉到的作为自足整体的物象本身,因此,现实先于程式。”换言之,电影符号是一种“现实”的“形象记号”。这种形象记号“具有双重的本性”:在外观上具有绝对的具象性,而在本质上则是“非理性”的。它一方面类似于回忆、梦境及诗的语言,呈现主观抒情色彩;另一方面作为天然语言的视觉补充,又具有纯客观性的倾向。

而电影符号学理论的另一重要人物温别尔托·艾柯提出了另一种解释。他认同麦茨的研究发现,认为影像符号主要是一种肖似符号,而且这种肖似符号具有某种抽象性的符号功能。与麦茨发现能指与所指的“类似性原则”不同,艾柯的肖似性发现不是因为索绪尔的启发,而是来自实用主义哲学家皮尔士。皮尔士提出:一个符号与其所表意之间存在三种关系。作为一个图像,它与所表意在外形上相吻合;作为一个标引,它取决于符号与所表意之间的实在关系;作为一种象征,符号与所表意之间的关系是随意的或约定俗成的。基于这三种关系,符号亦被划分为肖似符号、指示符号和象征符号三类。按照皮尔士的这种符号概念来考察电影影像,不难发现,绝大部分的影像符号与其所表意之间呈现出直接的外形特征的肖似性。因此,艾柯认为影像符号基本上是一种肖似符号。

但要注意的是,这种独特的肖似符号并不仅仅表明能指与所指间的类似性关

^① 转引自李幼蒸《当代西方电影美学思想》,P47,中国社会科学出版社,1986年。

联而已。艾柯认为,首先,肖似符号与所表达对象肖似但不一定等同。“肖似符号只不过是复现符号识别的知觉条件中的一个部分而非全部。”^①因为从认知经验看,“从一件复杂的事物身上选择出的几个突出的标记或特征,就能够唤起人们对这一复杂事物的回忆……就能够确定对一个知觉对象的认识。”^②而电影正是利用这种完形知觉原理完成表意的。斑马的影像可能只是长着斑马条纹的四条马腿,但观众凭借“特殊形状的条纹”和“马腿”这样的相关特征就可以实现符号识别。由此,艾柯认为,这些相关特征及其它它们之间的关系构成了一个“识别图式”,影像正是由于这个图式(而不是对象的全部组成成分)的存在而成为“可理解的”符号。其次,艾柯认为,作为符号的影像与影像本身也应当加以区别。这是因为影像作为符号包含了“意素”,表示的是一个事件类,而并非一个个别事件(也就是索绪尔所谓的所指与所指者的区别)。他举例说:“银幕上的一匹马作为符号既不包括其全部特征,也不就等于‘这匹马’,而是从这匹马身上抽出的一些与美感识别(或一般知觉识别)有关的特征。这样一来,在银幕画面中有传达意义作用的不是某匹具体马的完整形象,而是由这匹马所代表的马的‘意素’(即表示‘马’概念意义的基本成分)或概念。因而导演在画面上选用这匹马要传达的是一种相当于‘马类’或‘马一般’的东西,而不是这匹马。”^③正是基于上述两个方面肖似符号特征的分析,艾柯确认了影像符号的抽象性性质及其独特的表意功能和表意方式,影像符号的语言性质获得了进一步的开掘。

关于电影符号概念还有一个重要的内容,那就是意指方式问题。

丹麦的结构主义语言学家叶尔姆斯列夫认为,符号有“直接意指”(或直接意义)和“含蓄意指”(或含蓄意义)两种意指方式。所谓“直接意指”指的是语词或影像的直接意义,而“含蓄意指”指的是联想或含蓄的意义。比如“鸽子”的影像,其直接意指是一种“鸟”,而含蓄意指可谓“和平”、“温良”等等。

麦茨对符号的意指研究沿用了叶尔姆斯列夫的分层方式,认为影像符号的意指方式具有直接意指和含蓄意指两种,而且直接意指与含蓄意指还存在着某种关联。他提出,电影符号的直接意指是通过一般电影表现技巧来实现的,如取景,摄影机运动方式,照明设计,蒙太奇处理等等;而电影符号的含蓄意指则体现为在若干直接意指方式中作出的选择。“影片能进行含蓄意指而又不需要有特殊的含蓄意指词,因为电影具有最基本的含蓄意指作用功能:即在几种结构化的直接意指的方式内的选择。”^④通过影像肖似性表达的各种安排,去间接地暗示一些附加的意思。比如,普多夫金的影片《母亲》中游行的人流与冰河解冻后的水流,从直接意义

①③ 李幼蒸:《当代西方电影美学思想》,P55, P56, 中国社会科学出版社,1986年。

② 鲁道夫·阿恩海姆:《艺术与视知觉》,P50,四川人民出版社,1998年。

④ 克里斯丁·麦茨:《电影语言》,转引自李幼蒸《当代西方电影美学思想》,P48,中国社会科学出版社,1987年。

上是指两种浩荡的动态,但通过交叉剪辑就产生了有关革命必然性的含义。应该说,麦茨对电影含蓄意指方式的研究是富有意味的。他指出含蓄意指寓于直接意指方式的选择之中,各种电影表现手法的巧妙结合和运用会引发丰富的联想,从而产生含蓄意指的作用,这不仅揭示了电影符号表意的途径,而且将传统电影语言中的表现技法纳入到了现代电影符号学之中,并肯定了它应有的作用。

在麦茨之后,艾柯又指出了电影符号含蓄意指方式的另一重要源流:“决定着电影符号含蓄意指的规则不是完全来自电影语言内部,而是来自社会和文化的种种习惯。”^①他认为,即使是相同的影像符号,在不同的时代、社会、文化背景下,其含蓄意指也是不完全相同的。艾柯的这一发现十分重要。因为它提供了一种新的思路,昭示了电影符号学研究的一个重要转向:将“符号”研究与社会文化考察相结合,从而打破了原有纯形式性的、封闭的语言体系,开辟了以文化研究为核心的第二电影符号学的方向。但对于本书所讨论的电影符号概念而言,它已经超越了题意,故而不作详细讨论。

2. 结构

与符号问题息息相关的另一概念是结构。

结构就是索绪尔所谓的“系统”,在电影符号学中,指的是超越于实际存在的影像的一种意指程式,或称意指规则系统。从已有的研究情形看,艾柯的符码三重分节说、麦茨的能指系统结构最具价值。

艾柯对电影语言的结构研究是从修正帕索里尼开始的。1963年,帕索里尼在皮萨洛电影节递交了《诗的电影》一文,提出了电影语言的“准双层分节说”。他认为,虽然电影语言不存在天然语言的双层分节结构,但依然包含着“画面”和“影素”这样一对高低两级的语言概念。他解释,画面相当于天然语言中的语素^②,影素相当于天然语言中的音素^③,是现实中组成物体与行为的基本单元。若干影素构成电影画面语素。而艾柯认为,帕索里尼的分节说只是对特鲁别茨柯伊的音位学结构模型和马丁内的双层分节结构的简单模仿,他提出了不同的意见,认为无论是就静态的单个影像的角度去考察,还是从动态的、视觉流的角度去分析,电影语言都呈现出三重分节的结构特点。

首先,艾柯指出:当我们在共时性的前提下研究视觉画面时,会发现意义在三个层次上受到影响。第一层次是图像。图像通过各种组成成分如颜色、线条、明暗等明显地区分了各自的差异(如这幅图像与另一幅图像的不同),这种形成上的差异必然获得一个对应的符号学的差异。第二层次是符号。影像作为标记形式意指外部世界、动作世界中存在的相关对应实物及其意义,观众因此获得认知。第三层

① 转引自李幼蒸《当代西方电影美学思想》,P58,中国社会科学出版社,1986年。

② 语素:相当于词素,言语的直接切分单元,在意义上最小的构词单位。

③ 音素:语音的最小单位。