

聂欣如 著

电影的语言

影像构成及语法修辞



电影的语言

影像构成及语法修辞

聂欣如 著

图书在版编目(CIP)数据

电影的语言/聂欣如著 —上海:复旦大学出版社,2012.9
ISBN 978-7-309-09047-5

I 电·· II 聂·· III 电影语言-研究 IV J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 145160 号

电影的语言

聂欣如 著

责任编辑/李 婷

复旦大学出版社有限公司出版发行

上海市国权路 579 号 邮编:200433

网址:fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

门市零售:86-21-65642857 团体订购:86-21-65118853

外埠邮购:86-21-65109143

常熟市华顺印刷有限公司

开本 787 × 1092 1/16 印张 26 5 字数 508 千

2012 年 9 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-309-09047-5/J · 185

定价:52.00 元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。

版权所有 侵权必究

前 言

电影语言是电影专业理论的一个难题,迄今为止还没有一个被公认的系统。2000年我从德国留学回国任教以来便开设“视听语言”的课程,开始是针对编导专业的本科生,以讲授一些电影修辞的知识,如平行蒙太奇、悬念等为主,后来给研究生开课,要求理论化和系统化,增加了有关麦茨、德勒兹等人关于电影语言系统思想的介绍,逐渐形成了今天这本书的规模。

与国内一般“视听语言”教材的不同之处在于,这本书并不是以教授某种电影创作的方法和手段为主的,而是一本对电影语言的系统进行思考,并努力说明、阐释电影语言之现象,搞清楚电影语言的机制及其构成的理论性著作。这特别表现在本书的第一部分,这一部分主要探讨电影语言的系统。第二部分是影像的构成,涉及了蒙太奇、电影构图、表演、摄影机运动、视点等多方面的问题,看上去有些杂乱,其实是影像构成所具有的最为基本的各个方面。第三部分是语法,这个部分相对来说比较简略,只有两章的内容,因为电影的语法具有很强的技术性和操作性,不适合在一本理论性的书籍中展开深入的讨论,因此只作了介绍性的阐释,使读者能够了解影像语法的一般情况。如果对这部分的内容有兴趣作更为深入的了解,可以去读我在2011年出版的《影视剪辑》(复旦大学出版社)一书,这本书中对影像语法有详细的论述和大量例举。本书中有关语法的内容只是《影视剪辑》部分内容的缩写。第四部分是修辞,讨论了电影中一般的修辞现象,包含了时间的省略和延长、平行蒙太奇、悬念、诗意、象征、游戏等六个方面的内容,尽管不可能穷尽有关电影修辞的所有方面,但是尽可能地涉及了其中最为重要的方面,在讨论中,除了有关电影修辞现象的分析,还尽量把这些现象在理论上的来龙去脉交待清楚。后记是一篇小文章,涉及了有关电影语言本体形成的思考,尝试着敞向语言的外部世界,并不囿于电影语言自身的规范。

这本书的酝酿和写作历时长久,其中的许多章节都已经作为单篇论文发表,比如其中有关“诗意”的讨论,还是20世纪80年代在《文艺研究》上发表的文章中所讨论的问题^①。不过发表归发表,修订和增补材料的工作一直在进

^① 参见拙文:《电影的单调性语言》,载《文艺研究》1986年第1期,第122—124页。

2 电影的语言

行,因此这本书的文字较已经发表的文章更为翔实,两者如有矛盾或不同之处当以这本书为准。

书末的“引注书目”是这本书中注释里出现的图书,按照第一作者的姓氏字母排列,以方便读者查阅,类似于“参考书目”,字典、论文等资料未予列入。

感谢华东师范大学和同济大学编导专业的本科生和研究生,他们是我写作这本书最原始的动力。感谢华东师范大学传播学院为我提供了良好的工作和研究环境,在一片喧嚣的学术名利场中这是一片难得的净土,我的同事们大多神闲气定,踏实认真,名气不大,水准不低,绝对是我的楷模。在有关“电影语言”这样具有相当难度的研究中,“心静”恐怕是做好研究的先决条件。

感谢在相关领域进行研究和翻译的所有专家学者,阅读他们的作品不仅是我完成这一研究必不可少的功课,他(她)们的智慧和才思更每每让我享受到阅读的愉悦,尽管不可能一一历数,这份感激却是由衷而来。

感谢复旦大学出版社的黄文杰编辑,对我的作品总是宽宏大量,感谢李婷编辑,为这本书的出版付出了辛勤的劳动,希望这本书能够销得好,也不辜负了他(她)们的信任。

聂欣如

2012年2月

目 录

前言	(1)
绪论	(1)

第一部分 影像语言系统

第一章 电影的影像本体、语法和修辞	(13)
第一节 电影“构词”：影像的构成	(13)
第二节 电影语法：心理、生理的构成	(26)
第三节 电影修辞：影像的表述	(32)
第二章 影像的叙事	(36)
第一节 一般叙事的构成	(36)
第二节 图像的叙事	(39)
第三节 影像的叙事	(42)
第四节 影像叙事与符号学	(46)
第三章 麦茨的电影语言系统	(55)
第一节 麦茨的影像本体理论	(55)
第二节 麦茨在 20 世纪 60 年代建立的电影语言系统	(58)
第三节 麦茨在 20 世纪 70 年代建立的电影语言系统	(62)
第四节 对麦茨电影语言系统的思考	(72)
第四章 德勒兹的影像理论	(81)
第一节 影像本体	(81)
第二节 运动 - 影像	(87)
第三节 时间 - 影像	(91)
第四节 关于德勒兹影像系统的思考	(101)

第二部分 影像构成

第五章 空间的分割与重组：蒙太奇	(111)
第一节 空间的切分	(111)
第二节 空间的组织	(116)
第三节 隐性的空间切割(场面调度)	(125)
第四节 蒙太奇在影像构成中的地位	(129)
第六章 空间的再造：素材构成	(132)
第一节 表演	(133)
第二节 造型	(139)
附录：影像生产及其中国风格	(147)
第七章 摄影机运动	(160)
第一节 早期的摄影机运动	(160)
第二节 摄影机运动的呈现	(163)
第三节 摄影机运动成熟于默片	(166)
第四节 摄影机运动的假定与非假定	(169)
第五节 摄影机运动的泛化	(175)
附录：从“微动”到动与静的倒置	(177)
第八章 视点转换	(188)
第一节 一般视点之转换	(188)
第二节 被标注的视点转换	(193)
第三节 推理和暗示的视点转换	(202)
第四节 视点转换的重叠	(204)

第三部分 影像语法

第九章 聚合与并列	(217)
第一节 从聚合走向并列	(217)
第二节 并列镜头的产生	(220)

第三节 经典的并列	(223)
第四节 组合的并列	(227)
第十章 组合与序列	(235)
第一节 麦茨与影像语法擦肩而过	(235)
第二节 匹配	(236)
第三节 动接动	(240)
第四节 方向	(244)
第五节 轴线	(247)
附 录：试论小津安二郎的“轴线”问题	(253)
第四部分 影 像 修 辞	
第十一章 时间的省略和延长	(265)
第一节 省略的定义和范围	(265)
第二节 省略	(267)
第三节 延长	(279)
第十二章 平行蒙太奇	(283)
第一节 平行蒙太奇诸说	(283)
第二节 平行蒙太奇的定义	(287)
第三节 平行蒙太奇的分类型	(290)
第四节 平行蒙太奇概述	(301)
第五节 关于交叉剪辑	(302)
第十三章 悬念	(306)
第一节 什么是悬念	(306)
第二节 悬念从何而来	(317)
第三节 不同悬念之间的关系	(328)
第十四章 诗意	(330)
第一节 什么是诗意	(330)
第二节 诗意的原理	(335)
第三节 电影语言诗意的表现	(338)

4 电影的语言

第四节 诗意和象征 (347)

第五节 叙事中的诗意 (349)

第十五章 象征(隐喻) (352)

第一节 象征诸说 (352)

第二节 电影语言象征的机制 (356)

第三节 电影语言中的象征 (364)

第十六章 游戏 (377)

第一节 什么是游戏 (377)

第二节 什么是电影中的游戏 (380)

第三节 电影中的游戏表现 (384)

后记 关于电影“非流畅”语言的思考 (397)

引注书目 (405)

绪 论

在这一部分,我们需要简明扼要地说明电影语言的定义、范围以及它与其他相关学科的关系,研究方法以及研究意义,以使我们对电影的语言有一个基本的印象。

什么是视和听的语言

每个人都能“视”,每个人都能“听”,人们除了睡觉之外,无时无刻不在进行着视和听的活动。那么,我们是在一个什么样的意义上来使用“视听语言”这样的说法?并不是所有的视听行为都与视听的语言相关。首先可以确认的是,我们不是在传播的范围内使用视听语言的说法,因为传播是一个太大的概念,几乎所有的视听行为都能够被纳入传播的范围。对于传播来说,任何语言的功能都是用来传递信息、用来交流的,视听的语言也不例外,但是,如果所有的视听行为都具有传递信息和交流的功能的话,我们就不能分清视听语言与一般语言的区别了。因此,视听语言的研究首先是在“叙事”这一范围内的研究,语言可以用于叙事,也可以不叙事,我们所要研究的是用于叙事的语言,而非纯粹的视觉语言。纯粹的视觉语言是图像学、图像志所关心的范围,并不涉及时间的因素。这样,我们对于视听语言便有了一个基本的区分:我们是在具有时间性质的、叙事的范围内讨论视听语言。

按照库恩的说法,我们对事物的认知有赖于某种范式,“因为它们依赖范式的存在而存在,也因范式的转变而有不同的答案”^①。视听语言便是我们认识电影这一事物范式中的一种,视听语言是从叙事的角度对电影这一事物的质料及其构成原理进行研究的学问,它所关心的是影像在讲故事的时候所使用的材料的性质,以及这些材料的功能和构成的效果,并非对影像故事的整体进行研究。对影像故事进行整体研究的是电影叙事学、文学,不过电影叙事学所关注的主要是影像故事

^① 托马斯·库恩:《科学革命的结构》,金吾伦、胡新和译,北京大学出版社2003年1月版,第117页。

“谁在讲”以及“怎样讲”，文学关注的是主题、人物、情节、故事结构等。视听语言所关注的叙事，是指影像材料的叙述功能，也就是使用影像材料所进行的表述，与叙事学所关心的故事的构成有所不同，就像建筑学关心建筑物构成的整体，建筑材料学关心材料的性质一样，视听语言和叙事学是两个不同的学科，或者说是从不同的角度或范式对电影这一事物进行的研究。视听语言与电影叙事学尽管不同，但还是有不少交叉的地方，正如研究建筑不可能无视建筑材料，研究建筑材料也不能不考虑建筑一样，我们在研究视听语言的过程中，也会涉及不少电影叙事学所关心的问题，但是在总体上，视听语言还是保持了对于电影语言材料本身而非对使用这些材料来讲述故事的兴趣。

视听语言的概念尽管大于电影语言，但也可以被称为电影语言，因为最早使用视听语言进行表述的就是电影，视听语言本身便是从电影的历史发展中产生的。根据戈德罗的研究，电影在其诞生的时候根本还不是一个“叙事”，而只是一个与哑剧、街头表演、集市大棚演出同样性质的“杂耍”，“早期观众去看电影，首先是去看白色的长方形银幕这个窗口、这个‘无限的天窗’，至于他们在银幕上看见什么倒是次要的。‘这在动’的事实本身就足以构成一种杂耍，这种杂耍本身可以与被拍摄对象的潜在杂耍性相叠加，例如，火车的到达、婴儿的午餐、浇水的园丁反被水浇”^①。我们今天所谓“电影”的概念要在剪辑出现之后才逐步地建立起来，时间大约是在1910年前后，戈德罗说：“直到1902年，大多数影片还只有一个镜头，1903年开始摄制多个镜头的影片，不过数量有限，很少有一部影片包含10个以上的镜头，等到1910年以后，电影艺术家才真正划分场面，根据蒙太奇进行拍摄。”^②换句话说，从1910年开始，人们才知道如何使用电影镜头进行表述，而不仅仅是将其用来“作秀”。所谓视听语言材料的问题，自然也就是从电影语言而来，因此我们研究电影语言的影像，基本上是立足于戈德罗所划分出的这个时间节点。如果研究的对象不仅仅是一般所谓的电影，而是同时也包括纪录片和动画片的话，这样的起点就会有问题，因为纪录片和动画片的起始点均要早于1895年这个被公认的电影诞生的时间节点。不过我们对于电影语言的研究并不包括纪录片和动画片，尽管作为电影语言研究的结果在很大程度上能够符合这两个影片类型的实际情况。在影像的构成上，不同类型的影片尽管具有某种程度的相似性，但在美学的范畴，强调的却是它们自身的特点。

作为媒体的形态，今天除了电影还有电视、网络、手机等不同的类型，而对于视听传播的语言来说，这些传播媒介尽管在传播的性能以及对象的选择上与电影有所不同，但是在使用视听手段表述的方法上，却没有很大的变化，这是因为电影语言一开始便是以一般大众作为其基本叙事对象，也就是以一般人对于视听的心理

^① 安德烈·戈德罗：《从文学到影片——叙事体系》，刘云舟译，商务印书馆2010年9月版，第40页。

^② 同上书，第36页。

接受和理解作为基本出发点所建立起来的一整套叙述范式,时至今日,传播的技术和手段已经有了很大的变化,但是人类这一生物却没有太大的变化,所以电影语言可以适用于各种不同的媒体,其基本的理论和方法还是保持了电影语言的形态,换句话说,视听语言与电影语言除了在称谓上有所不同,其实质基本上是相同的。因此我们对于概念的使用并不严格保持在某一固定的称谓上。

鉴于电影语言对于叙事材料的专注以及其栖身所需要的系统,我们可以把电影语言视为一套话语的体系,这一体系有两个基本的特性:首先是以叙事为目的。如果不以叙事为目的,影像的本身还是能够成立,但却不能形成一整套的话语系统。其次是以视听材料的自身属性及其互相间的关系为主要研究对象。把构成的故事与讲述的方式进行区分,看上去似乎有些过于繁琐,但这样的做法能够把电影语言的研究范围与叙事学的研究范围区分开来。简单来说,视听语言(电影语言)是一套以叙事为目的、以视听媒介材料为对象组织起来的话语系统。

电影语言研究的现状

电影语言的研究如同一般语言的研究,其基本的任务是找出一套视听语言叙事的规律。最早在语言学意义上研究电影的是俄国和东欧的形式主义者,他们在默片时代便开始思考电影叙事构成的基本元素,1927年出版了论文集《电影诗学》。20世纪60年代,随着语言学和符号学的流行,电影语言的研究者大多把电影语言纳入语言学和符号学的理论框架,其中最著名、也最有成就的研究者是法国人克里斯蒂安·麦茨,国内电影语言的研究受他的影响最大。20世纪70年代之后,符号学研究的局限性开始显现,电影理论的研究转而与哲学、心理学、社会学结合,电影语言的研究不再显赫,大部分成果都是以论文的形式出现在各种不同的刊物上,偶尔也会有论文集或专著出现,如阿尔伯托·弗拉西诺的《电影视觉的修辞》。在波德维尔和汤普森的《电影艺术——形式与风格》(第5版)一书中,有一个部分属于电影语言的范畴,其中分专章讨论了场面调度、摄影、剪辑、声音以及形式系统,但这部分内容被称为“电影风格”,说明作者并没有将其视为话语系统,而只是将其作为不同风格的呈现方式^①。当然,风格的呈现需要语言,没有语言的表述也就没有风格,至少,作者在主观上没有将其视为语言的系统。格雷姆·特纳在他的《电影作为社会实践》(第4版)一书中尽管讨论了电影语言,但仅作为全书七章中的一章,其粗略的程度可见一斑。就连麦茨(在他的晚期研究中)也放弃了纯

^① 参见该著作中的列表,其中把风格的系统对应于“技术的手段”。大卫·波德维尔、克莉丝汀·汤普森:《电影艺术——形式与风格》(第5版),北京大学出版社2003年1月版,第346页。

4 电影的语言

粹语言形式的研究,转向了电影语言心理机制的探索。另外,涉及电影影像本体研究(影像本体即语言本体)的还有法国哲学家德勒兹,他著有《电影1:运动-影像》、《电影2:时间-影像》两本著作,均已译成中文。

我国在视听语言研究方面进行尝试的有贾磊磊、李显杰、王志敏、赵斌等。另外还有一些翻译、介绍性的研究成果,如李幼蒸主编的《结构主义和符号学》,李恒基、杨远婴主编的《外国电影理论文选》,张红军主编的《电影与新方法》,张振华编写的《第三丰碑——电影符号学综述》,王志敏翻译的麦茨的《想象的能指——精神分析与电影》以及台湾学者齐隆壬编写的《电影符号学》,刘森尧翻译的麦茨的《电影语言》等等。这些书籍为国内电影语言的研究打下了基础。另外,国内学术刊物上也经常出现一些有关电影语言研究和翻译介绍的文章,如对于麦茨、德勒兹等人的电影理论的研究,这里不再一一罗列。

贾磊磊著有《电影语言学导论》一书^①,其中除了介绍麦茨、米特里等有关电影语言、符号的理论之外,还涉及了电影叙事学、电影批评、电影史学、电影文化等不同方面的内容,从广义上说,所有这些问题当然都与电影语言相关,但这些问题中的一部分毕竟不属于严格意义上的电影语言学。从某种意义上说,这部书所讨论和研究的问题更接近电影语言的美学,而不是电影语言的构成,它没有表现出对电影语言自身系统建构的兴趣。

王志敏著有《电影语言学》一书,他在研究中提出了电影语言由蒙太奇、长镜头、意识流三个要素构成的理论,他说:“蒙太奇理论主要研究的是知觉幻觉镜头间的关系问题;长镜头理论主要研究的是知觉幻觉镜头的内部构成问题;而意识流理论主要研究的却是意识幻觉镜头的呈现问题。”^②这一说法与麦茨在20世纪70年代倾向于把电影语言与心理分析联系在一起相近似^③,但他却并没有把这一理论作为电影语言的系统加以发挥,而是转向了“词法”,一个被麦茨认为在电影语言中不可能存在的领域的研究,并认为有可能建立起电影语汇的“词典”。在有关影像符号的问题上,王志敏持坚定的影像即符号的观点,不但认为影像的“书写”不是问题,还把这一观点与新媒体技术的发展相联系,预测电影语言发展的新方向,为影像作品重新分类。

李显杰著有《电影修辞学——镜像与话语》一书,他研究电影语言的方法明显有模仿麦茨20世纪60年代研究的痕迹,但考虑问题远不如麦茨深入。他如同麦茨那样不区分语法和修辞,将电影语言的形态分成了13个大类:

- (1) 长镜——诗意的流动与问询
- (2) 特写——灵与肉的聚焦与凝思

① 贾磊磊:《电影语言学导论》,中国电影出版社1996年版。

② 王志敏:《电影语言学》,北京大学出版社2007年10月版,第88页。

③ 参见克里斯蒂安·麦茨:《想象的能指——精神分析与电影》,王志敏译,中国广播电视出版社2006年1月版。

- (3) 递进——强化的情绪和意念(如《战舰波将金》中的“石狮子”)
- (4) 叠印——时空的“折叠”与意象的叠加
- (5) 重复——时空与意象的扩展、深化(如《公民凯恩》中的“早餐”)
- (6) 闪现——瞬间的印象与暗示
- (7) 插入——制造间离与联想
- (8) 变格——主体情怀的张扬与抒发(升格或降格特技)
- (9) 形变——视觉畸变与心理骚动
- (10) 碎切——杂多与动荡的拼贴、交响
- (11) 偏重——元素的强化与意象的突出(如《辛德勒名单》中的红衣小姑娘)
- (12) 喻意——思想的“话语”与“意蕴”的营造
- (13) 幻构——心理的映照与哲理的反思(如《伊万的童年》中的梦境)^①。

李显杰试图将一种蒙太奇式的连接方式或特技手段对应于一种或数种固定的效果,这正是麦茨所极力要避免的,因为麦茨所说的语义群特征相似和表现方法的约定俗成并不等于语言符号本身的相似,否则电影语言与一般语言的区别就会不复存在。如“长镜”的概念,李显杰将它的特征表述为连续和流动的,但连续和流动的并不等于就是在表现“诗意”;同理,“变格”也有可能与“情怀”无关,只是为了让观众看清楚某一运动;“特写”也未必就是“灵与肉的聚焦与凝思”,等等。视听语言与一般语言的区别即在于任何一个电影画面都是不一样的,不可能像文字符号那样具有固定的搭配意义,修辞的意味并不固定地附着在某一形式的镜头之上。仅从这一点来看,李显杰的理论并没有给麦茨的理论增添任何新意,反而显出了思考的不够深入。

赵斌是王志敏的学生,著有《电影语言修辞研究》一书,他准确地批评了李显杰的电影修辞理论,指出李显杰的研究“致命的缺陷在于停留在各种修辞格的表面功能论述上……”^②赵斌的研究基本上是按照麦茨 1970 年代对于电影符号学的思考继续深入,并在某种程度上超越了麦茨,把语言学的模式更为确切地落实在电影中。他努力拓展电影语言修辞的边界,力图把有关电影叙事和观影心理的研究纳入修辞研究的范围。这样一来,尽管在麦茨研究的基础上看似有所突破,但这样的突破却仍然无法摆脱麦茨的“死胡同”,因为麦茨把电影语言的研究局限在拉康的“想象-象征”格局之中,他的理论系统严格来说不是为电影服务的,而是为精神分析服务的,在麦茨看来,“电影研究本质上是弗洛伊德和精神分析学家有时称为‘应用精神分析学’的一个分支”^③,因而麦茨的理论体系并不能导向电影语言研究的方向。

① 李显杰:《电影修辞学——镜像与话语》,文化艺术出版社 2005 年 3 月版,第 82—172 页。

② 赵斌:《电影语言修辞研究》,中国电影出版社 2009 年 6 月版,第 31 页。

③ 克里斯蒂安·麦茨:《想象的能指——精神分析与电影》,王志敏译,中国广播电视出版社 2006 年 1 月版,第 20 页。

从目前所能收集到的材料来看,对电影语言系统作出较为深入研究的主要是麦茨和德勒兹,麦茨的研究与一般所谓的电影语言最为接近,德勒兹的研究则更为注重影像本体与客体之间的关系,因此具有浓厚的哲学意味(更为详尽的讨论见后面的章节)。

电影语言的研究方法

本书秉承的电影语言研究方法,基本上是传统的分析和归纳法,一般语言的研究已经做出了榜样。

如果从范式的角度来看,电影语言的研究总体上还是沿用了结构主义的模式,也就是尽量将视听语言的构成、语法和修辞作为一个系统来考虑。当然,对于今天的人们来说,结构主义因为过于执著于对象的完整和系统,往往会忽略某些不能被系统纳入的因素,从而导致错误和偏差,因此解构和阐释应运而生,这些理论总是致力于考察人们对事物认知的不同方面,包括主体在意识上对事物理解的影响。我们的研究方法尽管需要沿用传统,但是在具体问题的讨论中,却时时注意“主体间”的问题,特别是在虚构的电影语言中,客体本身便是主体想象的结果,如果忽略主体,把客体作为纯粹的对象来考虑的话,势必落入陈旧的现实主义窠臼,这显然是不能接受的。因此,尽管我们在总体上秉承了结构主义的模式,但是在具体的研究中,所使用的方法还是杂糅了解构和阐释。之所以在总体上不排除结构主义的做法,是因为人们对于事物的理解离不开系统或者说范式,即便是解构,也是为了重新结构。多斯在谈到德里达的时候说:“德里达的策略是解构。这既意味着破坏,又意味着建设。这个策略使得他有可能识别西方形而上学在另一种思想中留下的痕迹,同时引入新的书写方式。”^①从某种意义上说,结构和解构是互为辩证对立的双方,无结构则事物的总体的面目不清晰,无解构则事物本体存在的论证不充分。

由于电影的历史仅仅百年,且作为媒体它又具有一个综合的形态,将音乐、舞蹈、戏剧、文学统统纳入自身的范围之内,因此研究电影语言的理论工具也就不能如同其他艺术那样拥有一个自足的系统,如符号理论对于语言,造型理论对于绘画那样,电影语言的研究遍涉语言学、符号学、图像学、叙事学、艺术学等等,几乎所有与艺术相关的理论都与电影语言有染,甚至哲学、心理学、传播学、文化研究的方法也都为电影语言的研究所借鉴,电影语言研究是一个真正“跨学科”的研究。无须

^① 弗朗索瓦·多斯:《从结构到解构:法国20世纪思想主潮》(下卷),季广茂译,中央编译出版社2005年7月版,第29页。

论证,我们从电影本身的叙事形态和影像化的构成就能够看出,至少它也是横跨了图像呈现和符号叙事这两个不同的领域,对于图像呈现和符号叙事来说,都已经有了数千年的历史,人们对其进行理论研究也有至少上千年的历史,因此对于“电影”这个百年小弟来说,沿用前人的研究成果,借鉴其他学科的研究方法是非常自然的,甚至是必不可少的。

迄今为止,还没有看到一套能够属于电影语言自身的研究方法或者理论体系,即便是像麦茨这样的研究电影语言的先行者,他在创建自己的电影语言系统的时候,所使用的理论体系也是参照了语言学和精神分析学,并不能形成具有完全独立意义的系统。

电影语言研究的意义

研究电影语言的意义首先在于认知,通过对于电影语言的了解,我们可以对电影本体以及电影这一事物的表述原理有更为深入的了解。

其次,除了一般的认知的意义之外,研究电影语言的实际使用层面同样有着不可忽视的重要作用。对于影视制作来说,学习一套视听语言语法修辞的规则是通向专业水准的捷径,因此在一般电影电视制作教育的过程中,学习剪辑和蒙太奇技法(也就是语法和修辞)是必不可少的课程。当然,理论性的研究与实务性质的学习有一定的距离,掌握了理论并不等于学会了操作,但是,对于学会了操作的人来说,理论肯定能够加深他对于操作规则的理解,从而提高运用规则的水准和灵活性,为创造性地使用规则打下一个良好的基础。对于电影语言的语法和修辞来说,许多人是在实际的工作中逐步摸索掌握的,这样做无疑需要花费更多的时间和耗费更多的精力,而且不容易做到全面掌握,因此通过学习来获得视听语言的相关知识具有一定的实用价值。

第三,研究电影语言有助于提高个人读解电影的能力和提升专业的素养。大凡专业的电影研究工作者,对于视听语言都有良好的修养,我们读波德维尔、麦茨、巴赞、克拉考尔、佐藤忠男等人的文字作品,便可知道他们在电影语言方面的知识绝不会少于一般导演。如果他们没有这方面的知识,他们便没有能力对作品进行深入的分析,正如没有语言文学方面的知识不可能从专业的角度评价一部小说一样。所谓专业的能力和修养,便是能够通过语言结构及其运作过程观察到作品内部以及作者内心更深层的东西,而不仅仅是“好”、“坏”这样简单的褒贬,而是能够说出“所以然”,即为什么“好”,为什么使人感动,或为什么“坏”。当然,评价一部影片的优劣并不仅仅是语言修辞的任务,同时也包括了伦理、文化、社会等各方面因素的介入,不过,电影语言方面的修养是唯一能够表现出评论者专业气质的要

素。这并非有意夸大其词,迄今为止所有重要的电影理论和电影批评工具,如蒙太奇理论、长镜头理论、叙事理论、电影符号理论等等,均离不开视听语言的基础。

从某种意义上说,是否掌握电影语言的基本知识,是区分专业和非专业工作者的分水岭,不论对于实践的操作者还是理论的研究者都是一样。当然,我们也看到许多非电影学专业的学者在研究电影,他们的研究方法或是来自文学,或是来自一般艺术理论、社会学理论等,这些人一方面把其他领域的理论带入了有关电影的讨论,丰富了电影理论的视域,另一方面也将其自身的偏爱和嗜好凌驾于电影,使电影研究在某种程度上偏离了电影的专业^①。这样的现象存在于世界各地,在我国这样的情况也许更为严重,林少雄在他的文章中指出:“作为一个受过专门学术训练、具有一般学术传承与学术良知的学者,在自己不懂的知识领域可以保持缄默,然而在电影领域,这些学者往往可以脱离自己的训练、传承与良知不顾,对于电影开口就谈、大谈特谈,即使幼稚无知、漏洞百出,还在侃侃而谈。……于是我们看到电影研究有文学、哲学、美学、心理学、文化学、管理学、经济学……的研究,却鲜有对电影本体的视像研究,前者如果忽略具体学科的差异,其本质上皆属于一种更宽泛的‘文学研究’。如果说改革开放之初这种研究的存在十分必要并具有合理性,对电影学科的研究具有积极意义的话,那么在改革开放30年后的今天,我们更应该呼唤一种电影的本体研究,否则我们的电影理论研究永远无法深入,电影的本体研究永远无法建立。”^②因此,不能把我国影视理论研究中的盲区当成了理所当然的目标去追求,许多人把电影作为意识形态研究、文化研究、心理研究、女权主义研究、性别研究、社会研究或其他研究的对象,这样的研究尽管有它自身的价值,但终不属于电影专业的研究,也不可能替代专业的研究。詹明信便曾说过:“我历来主张从政治社会、历史的角度阅读艺术作品,但我决不认为这是着手点。相反,人们应从审美开始,关注纯粹美学的、形式的问题,然后在这些分析的终点与政治相遇。”^③类似的话语我们在特纳的书中也可以读到,他说:“……电影中使用的传播结构,对于萌芽状态的视觉文化如何生产意义并吸引我们的注意力,仍旧十分重要。而理解电影独特的技术、语言与文法,则更为重要,因为它为大众文化中不断

^① 参见特纳的说法:“……但是,文学研究中形成的一些观念应用到电影这种通俗的、影像的媒体上,不免会带来一些负面影响。许多文学研究者带来的一些假设,后来成为电影学者质疑的对象:例如,对主流电影、电视或者通俗小说等流行文化样式的精英主义式怀疑;对某一独特文本(书籍或电影)过分推崇,同时又对商业类型的影片(如西部片、惊悚片、歌舞片等)不屑一顾;对改编自文学作品的影片持偏爱态度。20世纪六七十年代,研究者们对于电影的兴趣,大多局限在现代主义风格的抽象影片。这些影片不同于主流的商业娱乐片,反而更接近于文学作品。由于电影被类比于文学,所以,电影做到的,而文学没有做到的许多事情就被忽略了。”格雷姆·特纳:《电影作为社会实践》(第4版),高红岩译,北京大学出版社2010年1月版,前言第2页。

^② 林少雄:《宏阔的缝隙与错位的对接——对当代中国电影理论研究的一点思考》,载国家广播电影电视总局电影管理局、中国电影艺术研究中心、电影频道节目中心编:《改革开放与中国电影30年——纪念改革开放三十周年中国电影论坛文集》,中国电影出版社2008年12月版,第646页。

^③ 詹明信:《晚期资本主义的文化逻辑》,陈清桥等译,三联书店1997年12月版,第7页。