

麦茨的电影符号学及其意义

赵晓珊

从符号学的角度来说,电影符号学属于应用符号学的一个分支,其理论基础和方法主要来源于索绪尔以来发展起来的结构主义分析方法。作为电影符号学的创始人,克里斯蒂安·麦茨运用语言学、符号学原理对电影进行分析,对电影的意指系统进行解读,试图揭示电影作为表意系统的内在规律,探讨电影活动的深层结构和组织原则。麦茨认为,影像作为电影的核心要素,没有类似语言中音素、语素那样的最小单位和离散性元素;同时,影像的能指和所指之间距离太短,没有语言中的第二分节,具有现实化的特点和不可分解性,因而不是索绪尔所说的语言系统,即不是语言学定义上的语言。同时,镜头在意义和功能上类似语言中的陈述段,在这一层面上具有类似语言的系统和结构,因而电影又是一种类语言。总之,电影是没有语言系统的语言。

一、对电影的语言学分析

1. 电影语言观念。在麦茨之前,电影语言的概念就已经被研究者广泛接受和使用。20 世纪 20 年代意大利的利西奥图·卡诺多 (Riccioto Canudo) 和法国的路易·德吕克 (Louis Delluc) 就已经提出电影如语言的说法。他们认为电影犹如语言,但不是文字化的语言,而是一种跨越语言障碍的视觉化国际语言。匈牙利电影理论家巴拉兹也认为电影是一种语言:“现在,电影只用一种共同的世界语言讲话。有时候,为了具有地方色彩和装饰效果以及渲染环境气氛,电影才增添民族和民俗特点。”法国理论家亚历山大·阿斯特吕克 1948 年在《法国银幕杂志》第 144 期上发表《摄影机——自来水笔,新先锋派的诞生》,认为电影已逐渐形成为语言,电影艺术家使用摄影机犹如作家使用钢笔,作家书写文字,电影艺术家则以影像画面作为自己的语言基础,用来表达自己的思想、翻译自己的观念形式。

然而,此时人们所说的电影语言不过是一种比喻性质的通用说法,人们说电影是一种语言,

参见 Robert Stam, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. London: Routledge, 1992, p. 28.
巴拉兹·贝拉:《可见的人——电影精神》,安利译,中国电影出版社 2003 年版,第 18 页。

仅仅是认为电影和语言从哲学的类比的本质上接近,但是并未对电影进行真正的学科性的语言学分析。而“符号学或语言学是语言学家为了将语言繁复歧义的多样性简约化为可操控的生成性原则而构建的研究实体”。因此要对电影进行理性的语言学分析,必须明确语言单位元素和电影单位元素之间的等同或差异之处,辨别电影有无和语言一样的符号化单元和生成性原则,才能确定电影到底是不是一种语言,以及电影和语言究竟在何种程度上相同或者不同,这便是电影符号学所要做的工作。麦茨运用语言学、符号学原理对电影的抽象的指示会意系统进行了分析,他的关注点在于:影片的文本系统中是否存在类似语言中音素、词素那样的最小的单元(minimal unit)以及电影有无分节(articulation,可以产生不同单元组合的抽象单位)等问题。

2. 影像缺乏离散性元素单位(discrete elements)。麦茨认为电影是靠影像来说话的,影像是一种语言,因为它能够表情达意,但它与我们一般意义上的语言不同,是一种“形象化的语言”。从历史发展角度看,影像是一种特殊的器具,在电影出现之前,它并不存在。在摄影发明之前,绘画具有“仿真”功能,但无论画的效果如何逼真,这种“仿真”活动都只是一种艺术的模拟。摄影术的发明,使得对现实的视觉表现通过机械复制和光化学反应得以实现,照片是现实景象的再现和复制,而不是模拟和仿真。电影是在摄影的基础上发展而来的。所谓“影像”从技术上说是按照某种速度(例如每秒16格、20格或24格)展示出来的一组照片,因此影像实际上又是一种“活动照片”。照片能够表现静止的现实景象,影像则能够表现活动的现实景象。有一点是确定无疑的:影像是电影诸多元素中惟一个在电影诞生之时就存在的事物,而对白、声音、音乐等都是后来才慢慢加入的。因此影像是电影独有的艺术形式,电影的特性应该来自于影像而不是别的什么东西。因此麦茨便确定了研究影像作为他的电影符号学的切入点。电影的特性应该取决于影像的特性。

经过分析,自然语言的陈述和语意群总是能够递减分解为一些更小的离散性单位元素,例如字、音素、词素等,这是自然语言作为语言系统的一种属性。现代语言学的基本任务之一就是分析语言系统中这些基本的单位元素,并且厘清这些基本元素遵循何种规律运行组合。那么,对于电影来说,电影有无和自然语言中相仿的离散性元素单位?什么是它的最小单位?麦茨引用哈里斯(Zellig Harris)的说法,影片镜头中的每一格可以看成是电影“最小的”元素,这是从技术上来说影像能够被分解的最小单位,但对分析者而言,这一格仍然非常复杂,信息量巨大,不像语言学中的音素、词素那样可以做到尽可能的单纯。

电影中的事物,即使是一格胶片上的事物,对它进行定位都是困难的。例如电影中的一部汽车,具有一定的颜色、大小、型号,将这些层面都独立起来进行分析即便是可能的,那也会成为对现实中汽车符号的分析,而不是对汽车影像的分析。再比如影像中还存在声音,它从组合的角度讲有开始、发展和结束,从聚合的角度讲有音量的高低强弱、音质的粗细等范畴。除此之外,影像中还有各种人体、物体的形象、色彩、服装、家具、风景、音乐等元素,几乎每一种元素都可以构成独立的符号系统,因此,即使是对一格的影像进行符号化的整编都是不可能的。在电影中即使是最小的电影要素仍然包含许多的信息。“从符号学的观点来看,这些元素尽管已经是‘小’的了,它们仍然比口头语言中的最小单位大(例如格雷马斯所说的‘义素’),也比一些自身较大的语言单位大(例如‘词’)”。“因此,当电影符号学触及‘小的’单位元素时,便遇到了它的瓶颈,它的领域便难以确定了”。

麦茨还把电影镜头和自然语言中的字词进行了对照。早期的理论家也常以语言学方法来研究电影,并将镜头比作字,将段落比成句。例如法国剧作家亚历山大·阿尔诺(Alexandria Alno)认为:“电影是一种画面语言,它有自己的单词、造句措施、语形变化、省略、规律和文法。”麦茨认

Robert Stam, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, p. 32.

Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor, New York: Oxford University Press, 1974, p. 141, p. 142.

潘秀通、万丽玲:《交叉与分离——电影艺术新论》,中国电影出版社2002年版,第105页。

为这种比拟是错误的。镜头和字词的不同在于：

- (1) 镜头是不可数的, 无限的; 字词是有限的。
- (2) 字词是习惯语的衍生物, 早已存在于字典里面; 镜头则是导演的创造, 提供的资讯异常丰富。
- (3) 字词是有定义的; 镜头呈现的是未定义的资讯。
- (4) 镜头不等于字, 功能上类似于陈述, 但不等于陈述。

在自然语言中, 即使是最复杂的陈述, 经过分析之后, 仍然可以递减成为一些离散性的要素: 词素、音素、字等, 它们的数量都是有限的, 而镜头则是无限的。镜头也由一些要素组成, 例如影像中的视觉要素, 但这些要素本身仍然是无限多的, 本质上其意义尚未确定, 所以视觉要素仍然是一种非离散性元素, 因此我们无法从镜头中分析出某些离散性的元素单位。麦茨认为电影没有文法, 只有修辞, 因为它的最小元素单元难以确定, 而符码作用只存在于大的语义段(组合段)中。电影的语言只有在相对大的要素层面(句子)才有其特殊的元素单位, 而能够从电影中分离出来的基本的符号化的元素单位就是叙事组合段。

帕索里尼(Pasolini)也试图用语言学和符号学来分析电影。他的侧重点虽然和麦茨不同, 但是对电影的看法和结论都基本一致。帕索里尼是通过将电影和文学进行对比来说明电影特性的。他发现电影和文学的“工具性”基础不同, 文学以一套语言系统作为交流的基础, 而电影则没有一个通用的工具作为交流的基础。文学的基础——自然语言是已经存在了的一套抽象体系, 这套体系有自己的规则和模式, 可以通过字典、语法来对之进行了解。但是电影建立在一个更宽泛的符号基础上: 它包括人的表情符号、相貌、动作以及现实中存在的一切形象符号, 这些东西都先于电影而存在, 凭人的本能就可以领悟, 因此, “作为电影基础的那种语言工具是一种非理性的工具”。形象符号具有具体性和物化状态, 由这些要素组成的画面是没有词典的。形象是无穷无尽的, 永远不可能像语言那样收集一定数量的抽象词汇, 所以“世界上并没有一本形象的词典”。帕索里尼也把文学家和电影导演的工作进行了对比: 文学家的工作就是从现有语言系统中选取词汇和句子给予个性化的表现, 即在一个现有的语言之上进行美学的创造, 而电影的工作却是双重的: “1. 他必须从混沌世界中选取形象符号, 使其可用, 并设法把它们编入一本形象符号词典; 2. 他还必须做作家所做的那种工作: 使纯词态的形象符号得到具有个性特征的表现。所以作家的工作是美学的创造, 而电影导演的工作则先是语言的创造, 然后是美学的创造。”即便电影导演自行创造了他自己的词汇, 这些词汇也是通用的语言, 因为眼睛在任何地方都是相同的, 不可能创造出像自然语言那样一套具有独立规则和组织的语言系统。在电影中, 现实总是先于程式。随着电影的发展, 也会出现一些程式化的东西。例如火车车轮在蒸汽中转动的画面——表示出发; 忽然电闪雷鸣, 大雨滂沱——表示人物心情的变化等等, 但是这种程式首先是一种风格元素, 不是通用文法, 虽然它们也可以被当作句法来使用。帕索里尼的结论是: 形象符号是具体的而非抽象的, 它没有词典和文法, 它们具有某种共同传统, 既有文化的差异性(例如对形象的解读和民族、文化、教育程度等相关), 又具有世界共通的基本视觉规律。

麦茨认为影像信息过于复杂, 镜头是无限的, 没有离散性元素单位; 帕索里尼认为形象符号是具体的现实的无限的, 没有词典和文法, 其实说的都是一回事, 即电影中没有自然语言那样一套既定的独立规则和系统, 无法分解出语言学和符号学意义上的单位元素, 因此不能对电影进

参见 Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor, pp. 115-116.

皮·保·帕索里尼:《诗的电影》, 李恒基、杨远婴主编《外国电影理论文选》下, 三联书店 2006 年版, 第 467 页, 第 468 页, 第 468 页。

行符号化的整编。

3. 影像没有第二分节 (second articulation)。索绪尔认为语言是作为能指的语音和作为所指的概念的结合, 这就像是一张纸的两面, 两者同时存在。能指和所指的关系是随机的、约定俗成的, 而不是固定不变的, 所以同一概念可以有不同的词表达, 而同一词语也可以表达不同的概念, 因此在语言中能指和所指是分离的。例如, “树”这个汉语词汇可以表达“一种木本植物”这个概念, 同时在英语中, “tree”也可以表示这个概念。因此, 可以说, 在“一种木本植物”这个所指(概念)和它的能指(某个词汇)之间其实是互相分隔的, 每一种民族语言都可以有一个代表这个概念的词汇, 这便是语言的随机性和任意性。

麦茨对影像的认识是建立在一种语言学的分析方式之上的。他认为影像也是能指和所指的结合体, 但是“影像论说是一种开放的系统, 因为它的基本单位——影像是非离散性的和非概念化的(它太自然了), 其能指和所指之间缺乏距离, 因此不容易被符号化整编”。影像中的能指和所指距离太短, 无法分离。电影中如果出现一个表现“树”的影像, 这一影像代表“树”这一概念和意义, 代表“树”的影像(能指)和这一影像所代表的“树”的意义(所指)之间, 人们很难分清两者区别何在。这是因为影像是现实景象的再现和复制, 影像与现实的联系是建立在一种相似性而非随机性之上的。例如“狗”这个单词出现在文章中, 它虽然有其词典意义, 但也可以因使用者、语境而产生不同的意义。把一只狗摄入镜头, 却是一个意义确定的单元, 它一定具有完整的外形、具体的存在环境和动作, 从语义上说类似于“一只白色小狗趴在地上”这样的句子, 所以麦茨说:“电影是一种现实世界的语言, 它特殊的本质在于把世界转换成一种述说, 其‘世界性’因而得以保留。”电影的基本运作方式具有机械性的特点, 以摄影为基础产生的这种活动影像, 往往使其意义的内在结构不属于电影, 而是属于某种文化。电影的意义超越在电影之外, 落入文化的范畴之中了。日后, 麦茨在《语言与电影》中接受了艾柯的批评, 认为电影能指和所指之间类比的相似性仍然是符码化的, 它的基础在于人类日常经验和看电影的经验之间具有共同的认知情境。

麦茨从语言学的角度分析认为, 电影的能指和所指之间的距离短, 主要是因为影像没有第二分节。第二分节 (second articulation) 来源于法国语言学家马丁内特 (André Martinet) 的理论。马丁内特提出双重分节原则, 并力求使其成为语言的定义原则。他认为, 语言记号中有两种单元, 它们具有不同的功能: 一种是意义单元, 一种是区分单元。意义单元都具有意义, 例如单词、词素, 它们构成了语言的第一分节 (first articulation); 区分单元主要指声音, 例如音素, 它并不具有直接的意义, 但是它也参与词的构成, 这构成了语言的第二分节 (second articulation)。换言之, 第一分节就是指言语可以被分解成一系列有意义的语言形式, 由句子到词直到最小的语义单位——词素; 第二分节则是指最小的语义单位又可以分解成一系列无意义的语音单位——音位。语言是语义和语音的结合体, 可以在这两方面进行双重分节 (double articulation), 也就是索绪尔所说的: 代表概念的所指和代表声音的能指结合在一起, 而这种结合是任意的。简单来说, 第一分节就是将语言分解为最小的语义单位, 第二分节则是将最小的语义单位进一步分解成无意义的语音单位。正是由于语言中第二分节(无意义的语音单位)的存在, 各民族的语言相互之间才会不同。语音的存在是自然现象, 是人类的发声器官的功能, 但是每个语音能代表何种含意却是不确定的、随意性的, 它的意义是被文化赋予的。语言的这种任意性使得持不同语言的人彼此无法沟通。

Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor, p. 59, p. 143.

参见罗兰·巴特《符号学原理》, 李幼蒸译, 三联书店 1988 年版, 第 134 页。

参见戴维·克里斯特尔编《现代语言学词典》, 沈家煊译, 商务印书馆 2000 年版, 第 27 页。

把双重分节的概念带入到电影中,我们会看到:首先对电影进行第一分节,即把影像分解为最小的语义单位是很困难的,因为影像往往为我们提供了丰富的信息。尽管很困难,但在极其特殊的情况下也并非不可能,例如我们假设有这样一组镜头:

镜头 1: 一个男人的近景

镜头 2: 男人的头转向一边

镜头 3: 一束花的特写

这三个镜头组接起来可以和句子“一个男人看到一束花”对应起来,每一个镜头几乎都能够与一个语义单位对等。镜头 1 可以代表“一个男人”,镜头 2 可以代表“看见”,镜头 3 可以代表“一束花”。尽管这样的镜头组接方式很笨拙,现实中的电影也很少运用这样的组接方式,但是至少我们能理解,对影像进行第一分节,即把它分解成最小的意义单位在某些情况下还是具有可能性的。但是对影像进行第二分节,即把它进一步分解为无意义的某种抽象性的单位却绝对不可能。语言是一种能够使人们联想到实际物体的符号,它本身具有一定的抽象性,而影像则是实际物体的类似物和替代品,它与被摄物不可分离,不存在不表现被摄物的“独立影像”。在电影里,即使是最晦涩的镜头,也是来自于现实世界,由于摄影的传真功能,影像总是代表了某种意义,即使摄影机对着一面空白的墙壁进行拍摄,影像带给观众的信息也是具体的——“一面白墙”。总之,“视觉景观使得能指和所指必然联结在一起,二者时刻都不能分离,因此第二分节不可能存在”。正是因为影像的能指和所指之间距离太短,才使得人们无法对它进行第二分节。假如把这种第二分节用来分析有声电影的画面(包括影像和声音),结果还是一样,“如果套用语言的音素、词素的划分法,那么影像好比是词素,声音好比是音素。但是电影中没有符合音素的最小单位和声音特征,即电影没有任何符合语言特点的双重分节”。

4. 陈述段(statement)和电影句法(film syntax)。在电影刚刚诞生的年代,人们为电影寻找确立自身的艺术特性,当时主要是借助文学的力量来锻造电影的。在那一时期,许多评论家眼里(例如马赛尔·莱尔比耶[Marcel L'Herbier])电影的叙事能力,是以语言做比拟的,例如认为“影像像文字,场景像一个句子,场景由影像构成如同句子由字词构成”,因此,电影并不比口头语言优越,因为语言经过几千年的进化以及无数作家的运用,已渐趋优雅,拥有丰富的指涉能力,而电影,假如它的规则是与语言相比拟的,却很有可能只是一种粗糙的模仿品而已。所以,电影实际上是害怕它那优越的兄长的,这也就是为什么当有声电影刚刚出现的时候,许多人包括爱森斯坦、杜拉克、巴拉兹、卓别林等都反对影片中出现对白。人们担心口头语言的出现会威胁到电影独立的艺术性。

麦茨否定了这种简单的在电影和文学之间所作的一一对应的分析。他认为镜头不是单词,因为单词具有确定的单一的意义,而一个镜头却往往意义非常复杂,即使是一个单个镜头也为我们提供了多方面的信息,因此它不是影片表意的最小单位,假如非要在电影和语言之间寻找对应关系,那么镜头类似于一个陈述段,相当于一个或几个句子。一组影像构成一个场景,场景则近似于一段复杂的论说。镜头和一个陈述段之间还有另外相似之处:二者都是现实化的单位。然而镜头与陈述段也仅仅是语义或者要旨相当,在语言中可以对陈述段和句子进行结构分析,却不能对影像进行句子结构分析。例如一个影像呈现一个人在大街上走着,它的意思与句子“一个人在大街上走着”相当,但是这种对等关系仍是粗糙的,我们无法对影像进行切割,来分辨出哪几格画面是表现“人”,哪里又表示“走”,我们更不能区分影像中哪是冠词,哪里代表动词时态。因此麦茨说“电影语言的‘法则’决定一个故事内部的陈述段,而绝不是一个陈述段内部的词

Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor, p. 64, p. 51.

胡星亮主编《西方电影理论史纲》,中华书局 2005 年版,第 305 页。

素,更不是一个词素内部的音素”。

如前所述,麦茨在对影像和镜头进行语言学分析的时候遇到了重重困难,他的结论是无法在单词、词素、音素的层面上对电影进行分析,但是在陈述段、句子的层面之上,电影就具有了某种语言的特性。麦茨从语言学的角度提出了电影句法的概念,他认为陈述段之上的电影具有某种“类语言”系统,具有符码化的单元,电影经过几十年的发展演变,已经形成了一些纯符号学元素和多元符码。某些拍摄方法和镜头组接方式在电影中反复使用之后,就形成了一种电影的句法,一种电影专门使用的语言系统。但是电影在前,而这种语言系统(句法)在后,例如“溶入”、“双重叠影”、“闪回”这样专门的电影手法,观众第一次看到或许陌生,但是只要他们看懂一次,以后就会理解,而促使观众理解电影手法的原因在于:电影影像和情节的叙述,使人很容易理解电影。电影的叙述和陈述世界促使其句法被人了解。“但许多人被与事实相反的预期误导了,他们预设了一个先在的语言系统:他们相信能够看懂电影是因为了解电影句法,然而事实却是,人们看懂电影在先,了解电影句法在后,只有看懂电影才能了解句法”。

麦茨认为电影句法是在叙事过程中逐渐形成的。剧情片的叙事需要,使得电影通过各种探索形成了一套独特的表意手段。电影发明的最初十年,它只是作为一种可以记录、保存可动场景的手段而存在,当时最受欢迎的“景观影片”、“旅游短片”大都由单镜头组成,摄影机被固定在一个位置上一拍到底,此时的电影还没有形成自己的艺术表达方式。之后正是依赖像《一个国家的诞生》、《党同伐异》这样一批成功的故事片,才有了专门的电影化手段。为了讲故事,早期的剧情片让影像素材服从于叙事性表述方式的连贯规则。例如格里菲斯就把特写镜头、平行蒙太奇等具体的手段结合进严密的叙事系列之中。最终讲故事的需要和叙事让电影形成了一套独特的表意手段。在完成叙事的过程中,电影取得了一种语言活动的独立性。

麦茨对电影句法的分析主要侧重于组合段的研究,他认为镜头构成了场景,场景又构成了组合段,组合段可以根据它在影片整体中所起的作用划分为不同的类型(麦茨认为组合段有八种类型),组合段的类型是有限的,但是它们通过不同的排列组合进一步构成了丰富多彩、千差万别的影片,这是和语言相似的。尽管不能确定镜头是电影中的最小单位,但是至少可以确定它是影片链的最小单位。因此语言的组成和电影的组成可以大致体现为:

语言:音素+词素——词——句子——陈述段——语意群

电影:(影像) 陈述段——组合段

总之,通过以上的一系列分析和对比,可以看到语言和影像之间的区别:首先,语言具有系统性和抽象性,而影像具有可理解性和实在性。语言本身构成了一个基本系统和结构,词语的意义并非独立存在,而是在系统结构内部产生并且依赖语义单位之间的相互关系来加以确定,语词的意义是不确定的和随意的,如果语言系统内部发生变化,语词的意义也会发生变化;而影像缺乏完整的符码系统,每个影像都代表一个完整、明确和独立的内容。影像不是在与其它影像的对立中获得意义,而是能从直接的反映中获得意义,它与现实的联系是建立在相像和类似之上的。其次,语言可以分解,而影像却不可分解,普通的语言可以从语义和语音两方面分解为更小的单位,例如词语、语素、音素、音位等,而电影也许可以分解成较小的单位——“一格”的画面,但它却无法再分解成更小的特殊单位。基于这些原因,麦茨在 1971 年发表的《论电影语言的观念》中作出结论:电影是没有语言系统的语言。

5. 影像的现实化和跨文化性。电影史上曾经有一个著名的事件,当卢米埃尔在一家戏院里放映电影《火车到站》的时候,台下那些从来不知电影为何物的观众误以为真的有一列火车开过来

克里斯蒂安·麦茨:《电影符号学的若干问题》,崔君衍译,吴小丽、林少雄主编《影视理论文献导读》,上海大学出版社 2005 年版,第 255 页。

Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans Michael Taylor, p. 41.

而惊吓得四处奔逃。现在的观众不会再逃离,因为人们凭常识已经知道出现在银幕上的光影只是电影制造的一种效果,而不是事实本身。麦茨认为造成这种震惊效果的原因在于电影的“现实化”。“摄影的传真功能赋予影像逼真的效果,加上心理学上的机械作用的辅助,呈现出一种惟妙惟肖的‘现实印象’”。影像把它所代表的东西现实化了。“现实化”通俗地说就是电影的影像常常被误认为或者理解为是“现实”本身,虽然那不过是银幕上的光影而已。我们可以从两个方面理解电影现实化的条件:一个是摄影的逼真功能,可以在光影的层面复原现实的物体,而电影作为一种“活动摄影”还可以复原现实中物体的活动。其次,心理学上的机械作用和生理学上的视觉暂留原理会把投射在幕布上的光影当成事物本身!凭借电影知识的普及,人们得以把现实和“电影的现实”区别开来。但是应该承认,电影最迷人之处,仍然是它的“现实化”。影像正因为是“现实化”的,所以才没有第二分节,因为没有第二分节,也才比语言少了理解的障碍。由此麦茨从语言学的角度证明了电影的跨文化性乃来自于影像的“现实化”和“没有第二分节”。

持不同语言的人无法交流,除非借助词典才可以互译。然而在语言中还是有许多东西无法转译——音素,它是个别语言系统中具有固定语音意义的东西。索绪尔认为语言符号的第一原则是任意性。语言符号是完全任意的,符号的意义是约定俗成的,意义的占有和领悟则需身处在同一个文化语境里。“所以我们可以说,完全任意的符号比其它符号更能实现符号方式的理想:这就是为什么语言这种最复杂、最广泛的表达系统,同时也是最富有特点的表达系统”。语言具有语义和语音的双重分节,因此作为语言艺术的文学就会同时保存一个民族在这两方面的特性。唐诗宋词之所以难以翻译,原因在于诗歌的艺术性和美感有相当一部分保存在语音的层面,诗句的语义虽然可以用外国语言表现出来,但是诗词中的韵律、声调、平仄却是不能翻译的。除了诗歌的声韵之外,语言中还能保存许多无法翻译的文化特性。也正是由于这个原因,文学才是一种更具有文化性的艺术,能够最大限度地表现一个民族、一种文化独特的意蕴。和语言比较而言,影像没有第二分节,具有现实化的特色,由于影像的能指和所指之间缺乏语言的那种任意性,这一表达系统的文化性比起文学便要略逊一筹,但是从另一方面说,又使得影像能够突破一般语言系统的局限,成为一种跨文化的艺术表达方式,具有理解上的便利性。“简而言之,电影的普遍性包含了两方面的现象,正面是,电影之所以普遍,是因为视觉的领悟多样化并比自然语言较少障碍;反面是,电影之所以普遍,是因它缺乏第二分节”。

二、电影是没有语言系统的语言

1. 语言 (langage)、语言系统 (langue) 和言语 (parole)。麦茨的结论是电影是没有语言系统的语言,此话说来的确拗口,如果不了解索绪尔、罗兰·巴特关于语言、语言系统 (也就是语言结构)、言语的区分,恐怕很难明白麦茨这句话的确切含义。麦茨对电影所做的语言学分析是建立在索绪尔和罗兰·巴特关于语言的概念之上的。索绪尔把人们一般所说的语言分为两个方面,一方面是作为系统、规范、体制的抽象的语言系统,一方面则是人们在具体运用中使语言的抽象规则得以体现的言语。语言系统就好比下象棋时人们要遵守的规则和惯例,而言语则类似具体的一盘棋赛、棋局。下象棋的规则高于并超越于每一盘的棋局,但又是在具体的棋局中才获得它的具体形式。所以虽然言语行为千差万别,但是都体现了语言内在的规则和结构,而这正是言语能够被理解的原因。

巴特则进一步确认了语言、语言系统和言语之间的关系。他认为:语言系统是语言中具有法规性和系统性的一套规范,它的法规性在于它是语言的社会性规范,基于一定的社会性契约,个人不可能单独改变和创造它。系统性则是指语言系统内部具有一定数目的成分或相关值项,这

Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor. pp. 62- 63, p. 64.

索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆1980年版,第103页。

些成分构成一种系统。言语是对语言系统的实际运用,由一些记号反复组合而成,但是言语不能改变语言系统的规则和系统。“与作为法规和系统的语言系统相对,言语在本质上是一种个别性的选择行为和实现行为,它首先是由组合作用形成的”。语言系统和言语处于一个相互含蕴的关系中,没有言语就没有语言系统,没有语言系统也就没有言语。语言系统也只能从言语中产生,它既是言语的产物,又是言语的工具。

语言系统就等于语言减去言语,换句话说,语言就等于抽象的语言系统加上实际运用的言语的总和。如此,实际上这里就有三个概念:语言[法] Langage[英] fact of language):是语言系统和言语的总和;语言系统或语言结构[法] langue[英] language system):语言内部具有法规性和系统性的抽象规则;言语[法] parole[英] speech):对语言系统的实际运用。在法语里,涉及语言的词汇有这样几个:parole是指人们实际生活中讲的话,是语言的实践活动,也就是索绪尔所说的“言语”。Linguistique特指语言学。而 langage 和 langue 之间的关系则比较微妙。Langage 是指:1. 人类固有的语言机能、言语活动,包括口头的、书面的;2. 指一种交流系统,例如聋哑人的手势用语;3. 特定的语言,例如民间用语、通俗用语等;4. 还可以表示用语、论调、说法等意思。Langue 最近似汉语中的“语言”,代表某个国家的、民族的、地区的、某个社会集团的、某学科的固有的语言。实际上 langage 和 langue 在内涵上既有重合、交叠之处,又有不同之处,明显的区别就是前者的范围比后者大,除了我们一般所说的语言之外,还可以指称交流系统和言语活动,而后者则不能。从语义上说,langage 侧重语言的实际运用和交流,而 langue 则专指一种独立的高度组织化的符号表达体系。在英文里,langage 经常被译为“fact of language”,汉语译为“语言活动”;langue 则被英语称为“language system”,汉语译为“语言系统”或者“语言结构”。由于英文和中文中都没有和这两个法语词汇相对应的词,中文有时候又将两者都译为“语言”,从字面上很难知道区别何在,因此造成理解上的很多误解,很容易混淆。

麦茨认为“语言”(langage)这一词汇其实有三层含义:1. 它指人类的声音语言,人类以此互相沟通,这类语言是高度组织化了的,比如汉语和英语。2. 第二类是指某种系统,有内在的结构和规则,与语言有相似之处,但又不是真正的语言,例如下棋的语言(或规则)、电脑语言等。3. 缺乏组织或毫无语言学结构的语言,例如花的语言、绘画的语言,甚至沉默的语言。后两种实际上是一种隐喻层面的“语言”,它们不是自然语言,但是有自己的表意方式和象征作用。电影就是这样一种语言。因此,正如我们在上文中所论证的,电影没有离散性单位,没有最小单元,没有第二分节,没有具有一定数量的符码化单位,所以它不是语言系统,这是从语言的第一层意义上说的,而说电影又是一种语言,这是从后两个层面上说的。电影实际上是一种隐喻层面的语言,是“没有语言系统的语言”(法语原句为“un langage sans langue”,英语为“A Non-System Language”),是“类语言”。

2. 对蒙太奇观念的批判。在剧情电影刚刚兴盛的 20 世纪 20 年代,蒙太奇几乎就是电影艺术的代名词。普多夫金、爱森斯坦将蒙太奇奉为电影创作的惟一准则,他们认为蒙太奇的本质在于冲突,任何两个镜头被剪接在一起,就会产生出一个新的概念、新的意义。只有镜头组接在一起的电影才有艺术性,没有经过精心组接的连续摄影的影像仅仅是纯客观的描写或纯知识性的叙述,惟有经过蒙太奇的组合之后,才能让影像产生美感,赋予影像以意义。他还认为蒙太奇并非电影所独有,早在电影发明之前就已有之,并试图在普希金的诗作、狄更斯的小说中寻找蒙太奇,以便把对电影美学的观点扩展为人类艺术的基本理念。这一观点在日后被证明过于一厢情愿和空泛,而且由于对蒙太奇的过度强调,也让电影美学弥漫着一种蒙太奇“肥大症”。

麦茨认为对蒙太奇的崇尚和“现代”精神之间有一定的联系。20 年代,人们热衷于以一种高

罗兰·巴特:《符号学原理》,第 117 页。

以上参见《新法汉词典(修订本)》相关词条,上海译文出版社 2000 年版。

参见 Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans Michael Taylor, pp. 31—91.

度抽象的方式对各种事物进行分析,即将自然的物体加以拆分,将基本元素加以分类归纳,这便是聚合的过程,然后这些元素被重新组合之后得到完美的片段和完整的秩序,这便是组合的过程。麦茨举例:当时人们认为自然的物品都可以加以分析和模仿,例如奶粉便是对牛奶进行分析后的元素重组;机器人和人、假肢和真正的腿都是这种关系。蒙太奇观念从某种意义上就是这种结构主义在电影中的反映。分镜头和个别场景的拍摄即是选择阶段,它们构成聚合体,而后将其组合,并从这种组合中产生艺术的魅力。麦茨认为结构主义的这种观点的问题在于:把自然物件和其重构模型之间的关系弄颠倒了。他们不把现实的自然事物看作模型,反而将从现实中归纳出来的形式视为模型。麦茨引用罗兰·巴特的话说:“当一事物按照其结构框架被重构为另一事物时,得到的只是赝品。”所以,麦茨指出:“蒙太奇至上决不是电影的有益途径(对诗也不是),但是要看到它的定位和现代主义的精神却是一脉相承的,可称之为控制论或结构的科学,其后果已经是无可置疑的了。”

麦茨认为,蒙太奇派错就错在把丰富的电影语言当成一种简单化的语言系统。蒙太奇派认为电影能够像真正的口头语言那样具有高度的抽象性,因此他们便醉心于将镜头无限的切割分解,他们所追求的其实是要通过镜头的组合获得和文学中词语组合一样的多变效果,这实际是想让电影变成一种具有固定的语法规则的语言系统。日后,随着电影表现形式的不断变化发展,许多导演使用一个场景一个镜头到底的拍摄方法,同样也取得了很好的效果,这说明电影并不一定非要像蒙太奇派那样将镜头切分后再组合。“因此,摆脱了电影语言系统的缺陷,电影语言却变得丰富多彩了,两者最后合而为一”。

总之,麦茨认为:1. 电影是一种语言,这种语言并不单纯指蒙太奇效果,蒙太奇效果只是丰富的电影语言手段之一。2. 观众能够理解影像,是基于一种“心灵结构”或者“逻辑”,它是电影叙事功能的基础。3. 电影的叙事功能,是电影讲故事的能力,它使电影成为一种语言。麦茨说电影是 *langage* 而不是 *langue*, 是一种“没有语言系统的语言”,这无非是想强调,电影作为一种艺术符号表达形式,它具有自己的表意规则和内在结构,具有象征意义和表现本质,所以它是广义的语言,但它又缺乏完整的符码系统,不是我们一般意义上具有抽象系统和语法、词法的语言系统。

麦茨对电影进行了语言学分析,但结果却是证明电影不是一种真正的“语言系统”,只是一种宽泛意义上的“类语言”。这个结果是否意味着一种失败呢?我们在前面谈到,在麦茨之前,人们就已经在使用电影语言这一观念和说法,而和麦茨同时期的符号学家也试图在电影中寻找能和语言单元对等的电影元素。麦茨的研究最终对电影和语言的关系下了一个结论:电影是没有语言系统的语言,最终从语言学的方法上廓清了电影和语言之间的关系,说明了电影中没有语言学意义上的离散性单元,电影也缺少符合语法规则的标准。按照科学证伪的观点:证明一个命题不存在,或者证明一个命题是伪命题,这仍然是科学。这项研究的价值在于:它证明了电影不是一种纯正意义上的语言,厘清了电影和语言之间的关系,为后人进一步分析电影的意义呈现和信息表达提供了基本的前提。更重要的是,麦茨证明电影不是语言系统,恰是电影独立性的胜利,作为仅诞生一百年却影响巨大的新兴艺术门类,它的确不能用人类已有的学科分析方法进行读解(即使是从别的学科借用过来的),而必须发明和创造新的读解方式。麦茨自己也多次说明,语言学、符号学并非研究电影的理想方法,但是这项研究的意义并不在于具体观点的恒久性,而在于研究方法、角度和思路上的拓展。

另一方面,尽管麦茨证明电影不是一种纯正意义上的语言系统,但他借助现代语言学、符号学的方法分析电影,却使电影的基本属性更清晰地呈现出来。例如他关于电影没有第二分节的解释,从符号特性的角度解释了电影为什么比文学更具跨文化性。在此基础上,麦茨进一步探索

参见 Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the cinema*, trans Michael Taylor, p. 35.

Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans Michael Taylor, p. 36, p. 38, p. 48.

了电影表意的基本模式,提出叙事组合段理论,总结出电影的基本叙事结构类型,这一理论为人们更好地了解电影的基本表意方式和电影风格的形成提供了基本的理解路径,为细读文本提供了新的方法,也为电影批评提供了广阔的操作空间、基本理论框架和工具基础,开辟了一条新的理论思路。

麦茨前期试图通过语言学、符号学的分析方式,确定电影符号的特性,揭示电影文本的叙事表意结构,建立一种有别于经典电影理论的“电影科学”。他综合运用结构主义、语言学等人文科学的方法研究电影,使电影理论在认识论和方法论上大大向前推进了,使电影研究得以摆脱感性批评的局限,超越经验式、印象式的方法,具有了严格的科学性和理论深度。麦茨的电影符号学决定性地促成了电影研究由传统经典理论向现代电影理论的转型,并使电影研究融入到 20 世纪西方人文思潮之中,提升了电影在人类文化艺术中的整体价值与地位。

三、符号学与电影结合的视野

作为 20 世纪重要的思潮之一,符号学自身体系庞大,包括不同的类别和研究倾向。根据艾柯的划分,符号学应该包括特殊符号学、一般符号学和应用符号学。特殊符号学专门研究特殊符号系统的“语法”,例如聋哑人的手势语法、交通信号的语法等等。一般符号学则具有哲学本性,“它不研究某种特殊的系统,而是提出一些一般的范畴,在这些范畴的基础上,不同的系统得以进行比较”。还有一类则是应用符号学,艾柯认为,对于结构的文学批评或者具有符号学倾向的文学批评都属于此类。按照这种标准,卡西尔基于符号学的人类文化哲学、苏珊·朗格的艺术符号论美学都属于一般符号学,而运用语言学原理分析文学艺术问题,并且将之扩展到其他艺术表现领域的结构主义文论,基本上都属于应用符号学。从这个意义上说,电影符号学也属于应用符号学的一个分支,它的理论基础和方法主要来源于索绪尔以来发展起来的结构主义分析方法,具体来说,主要来自于以罗兰·巴特为代表的法国符号学和语言学家的论述,涉及符号学的一些基本概念,例如:语言、语言系统和言语;所指和能指;直接意指和含蓄意指;聚合体和组合段等等。

自从索绪尔的语言学理论带来革命性的范式转换以来,结构主义的影响不断向人文学科的各个领域扩展,从神话、民间故事、小说到时装系统、日常饮食、道路交通标志,符号学的研究对象可谓包罗万象,因此作为 20 世纪影响巨大的新艺术方式——电影,最终成为符号学的一个重要研究对象,也就不足为奇了。麦茨作为罗兰·巴特的学生,成为了电影符号学的开创者和最重要的理论家,他一生致力于运用语言学、符号学方法揭示电影的基本属性,他的研究涉及到电影的普遍性而非针对某个特殊的影片、导演和类型。电影符号学的研究方法主要来源于语言学的方法。

罗兰·巴特认为:“符号学的研究目的在于,按照全部的结构主义活动的方案,其目的是建立一个研究对象的模拟物,建立不同于天然语言的意指系统的功能作用。”“例如,时装显然具有经济的和社会学的涵意,但符号学将既不研究时装经济学也不研究时装社会学,它是研究在时装的哪一个语义系统层次上,经济学与社会学和符号学发生了关联”。麦茨的电影符号学就是运用符号学原理对电影进行的语言学分析,按照语言学的方法和规律来对电影的意指系统进行的解读。麦茨借鉴了索绪尔语言学中共时态的研究思路,排除了具体影片的文化分析以及电影导演、类型、流派的评价问题,转而关注:电影是由哪些基本元素组成的,这些元素又怎样组合而产生意义,希望建立一个可以解释电影如何将意义呈现给观众的基本模式,从而揭示电影作为表意系统的内在规律,说明电影作为意指系统的功能作用。其中涉及的基本问题包括:电影有无确

翁贝尔托·艾柯:《符号学与语言哲学》,王天清译,百花文艺出版社 2006 年版,第 5 页。

罗兰·巴特:《符号学原理》,第 173 页,第 173 页。

定的基本表意单元和元素?电影的意指系统是什么样的?电影的语义系统是如何被组织起来的?总之,电影符号学的目的就是要揭示电影的基本属性,探讨电影活动的深层结构和组织原则。解决了这些问题之后,或许才能谈电影的语义系统如何与观众的心理、社会和意识形态发生关联。

至于电影符号学和其他电影理论的关系,首先,电影是综合性的艺术,它将摄影、音乐、绘画、戏剧、舞蹈、表演融合进来,使得电影从一开始就能借助其他艺术形式来完善自身,但是电影的这种综合性也恰恰成为电影研究的软肋。历来关于电影的各种话语纷纭杂沓,来自于不同学科领域的研究方法和话语都参与到关于电影的讨论中。电影本身是容易的,电影理论却是困难的,因为在一个大的电影概念之下,不同的研究方式在对象、目标、方法、学术任务上都各不相同。究其原因,关键在于电影本身就是由若干异质的部分构成。假如对不同的研究不加区分,很容易发生类别的混乱,当然也就谈不上真正的理论探讨了。其次,应该倡导现代电影的分类研究方法,即在一个大的电影概念之下,分清不同层次和类别,以避免电影研究的混乱。李幼蒸根据麦茨对电影作为“社会总体事实”的分析,将“电影文化”分为七个类别,而以爱森斯坦、巴赞、巴拉兹、爱因汉姆等为代表的经典电影理论,主要研究电影影像的形式性构成因素,属于李幼蒸所说的第三类的关于电影语言或者记号系统的研究。

具体到电影符号学,麦茨认为,应该找出与索绪尔研究模式中语言系统相仿的抽象的研究客体,一种摆脱了具体言语操作的抽象的指示会意体系。吉尔伯特·科恩-谢特(Gilbert Cohen-set)第一次提出了电影和影片的区别。麦茨借此提出电影整体和影片整体的区别。他认为:电影整体是一个多向度的综合性的社会文化整体,包含前电影事项(pre-filmic events,例如电影经济状况、制片厂制度、拍摄技术等问题)和后电影事项(post-filmic events,例如影片的发行、放映以及影片构成的社会影响力等诸方面)。影片整体则是刨除电影工业的其他因素,具有丰富的指示意义的电影文本本身。麦茨认为符号学的首要研究对象不是电影整体,因为电影整体犹如索绪尔所说的言语,过于繁琐庞杂,涉及社会、经济结构以及观众的接受等多方面的问题,无法成为符号学的研究对象。影片自身的文本系统则是和索绪尔语言系统相仿的抽象的研究客体,一种抽象的指示会意体系,它才是电影符号学的首要研究对象。需要指出的是,到了80年代,麦茨写作《想象的能指》时却超越了影片整体,而将视角伸向了电影机制,研究的范围从影片扩展到了电影。

(作者单位 甘肃政法学院人文学院)

责任编辑 容明

李幼蒸:《麦茨理论和电影研究的分类态度》,克里斯蒂安·麦茨等著《电影与方法:符号学文选》,李幼蒸译,三联书店2002年版,第359页。

Robert Stam, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism, and Beyond*, p. 34.