

关于电影语言最小语义单位的猜想

张 鹏

电影中是否存在最小的语义单位,这是一个需要进一步论证的问题。本文试图从观众认知的角度提出猜想:电影中可能存在最小语义单位——“义素”,因为这个单位是能从影像中被切分出来的。尽管从猜想到证实尚有距离,但我们无法忽视一个现实:创作者一般不会争论它是否存在,他们实际上很早就开始利用“义素”了——故事板 (Storyboard) 就是其中之一。

一、电影符号学的理论困境——“电影中没有最小语义单位”

电影是“语言”吗?这是一个电影理论研究中不断谈论的话题,因为如果电影是“语言”,就必须同时具备“语言记号”和“语言结构”,但目前我们似乎尚未找到电影中的“语言记号”和“语言结构”,因此关于“电影语言”的说法便成为一个疑问。

姑且抛开“语言结构”问题不谈(这是更高层次上的问题),如果电影能够成为“语言”,那么首先就要求具备明确的“语言记号”。

20世纪60年代,电影符号理论家麦茨提出了电影语言中的八大组合段理论,但他最后不得不宣告关于电影语言的研究陷入困境。他说:“自然语言是由词(或词位)构成的;反之,电影语言却没有与词相应的符号学‘水平’。”麦茨指出自然语言的分节性结构特点使其字词、语素、音素等层次中的成分具有“离散性”,而电影语言中则找不到这类基本的离散性单元成分,因为电影的基本单元似乎呈连续性,人们难以对连续的完整的银幕形象加以有规则的形式切分,以找到它的更低层次的组成成分,所以“电影中没有最小语义单位”。

我则认为,电影中可能存在最小语义单位——“义素”,而且这个单位是能够被切分出来的。

二、电影中可能存在最小语义单位——“义素”

“义素”是来自现代语义学的一个概念。比如,“父亲”这个词可以拆分成“近亲属-生育关

转引自王志敏《电影学——基本理论与宏观叙述》,中国电影出版社2002年版,第323页。

系- 男性”。这里的“近亲属”、“生育关系”、“男性”就属于“义素”。“义素”是语言学中最小的语义单位。

我认为,电影中可能也存在最小语义单位,即“义素”,只不过这里的“单位”不是一场、一个镜头、一格这样的“时间单位”,而是存在于一场、一个镜头、一格内部的“语义单位”。

我之所以把电影的最小语义单位也称为“义素”,是出于如下考虑:1. 电影语言学可以借鉴语言学的研究成果,毕竟二者都是关于语言的研究;2. 在麦茨之后,帕索里尼曾经提出过电影语言中的“影素”概念,但这个概念容易让人联想起“视觉形象”。其实,电影中能够表达意义的不只是“视觉形象”(包括台词、潜台词、姓名、造型、动作、表情、光线、角度、轴线、道具、空间、剪接、音乐、时间、数量、镜头运动等)。为了强调“表义”这层意思,我更倾向于借用语义学中的“义素”这个称谓;3. 尽管语义学中还有诸如“义位”、“义项”这样的术语,但相比之下,“义素”更能表达出“元素”或“最小单位”这层意思;4. 在符号学中,我们经常使用“符号”这个术语,本文所说的“义素”大致相当于“符号”,只不过“符号”的说法比较笼统,也容易让人联想起符号学中的复杂阐释,因此在这里不妨先避开“符号”这个术语。在称谓上,不管是用“义素”、“影素”、“义位”还是用“符号”,我只想表示它是镜头以下的“更低层次的组成成分”,现在姑且称之为“义素”。

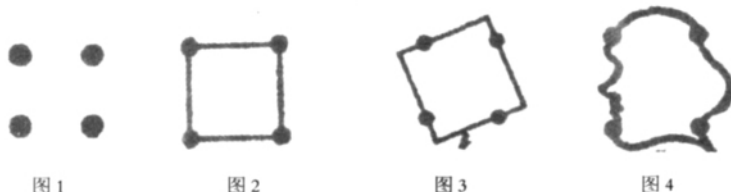
把电影语言的最小单位称作“义素”,并不是说它和自然语言的“义素”是完全相同的。正如麦茨所说,电影语言研究照搬语言学的研究成果是没有出路的。事实上,二者存在较大的差别。这个问题将在后文进一步论述。

那么,哪些东西可以被称为电影的“义素”呢?我们先来看这样几个电影片段:一张男人的脸、一道疤、一身 PRADA 牌子的服装、一种表情等,这其中首先可见包含“能指-所指”对应关系。“一张男人的脸”对应“男人”,“一道疤”对应“受伤”,“一身 PRADA 牌子的服装”对应“身份地位高”,“一种表情”对应“心情”。由此,“一张男人的脸”是“义素”(也就是“能指”),“男人”是“义素义”(也就是“所指”)。其实,在现代语言学中并没有“义素义”的称谓,因为我这里所说的“义素义”是一个抽象的“概念”(即“所指”)。这样说起来有点复杂。为了行文方便,我在这里姑且先把“义素”和“义素义”统称为“义素”。本文的主要目的,是试图证明“义素”在电影语言中存在的可能性。

三、“义素”在电影中的存在方式

其实,找到电影语言中“更低层次的组成成分”也是麦茨的理想,但他为什么没有找到“义素”这个单位呢?我认为,问题就出在划分依据上。麦茨是从影片的制作角度出发的,所以只能切分到镜头,因为再往下就难以找到划分的依据了;而如果从观众接受的角度出发,研究在一个镜头之内观众实际注意到了什么,这个问题就迎刃而解了。

当然,这时会出现另一个问题:怎么能保证每个观众注意到的是同样的东西?这要借助于心理学中的认知规律。比如:运动物体比静止物体更能吸引视线;亮物体比暗物体更能吸引视线;声音能强化对于某一物体的关注;构图线条(比如纵深的汇聚线)对视线有引导作用;把主体放置在明亮的区域、干净的背景上,或利用鲜明的色彩都能有效地突出主体等。这里还有一个非常重要的、常常被人们忽略的原则在起作用:“简化原则”。关于“简化原则”,阿恩海姆在《艺术与视知觉》一书中有明确的论述:试验证明,如果眼前出现的是类似图 1 所示的图形时,大部分人会自动地把这个图像看成是图 2 这样的正方形,而不会看成像图 3 和图 4 中所示的那类图形。



阿恩海姆指出：“这类现象，可以运用格式塔心理学家们所提出的视知觉的基本规律去解释。按照这个规律，人的眼睛倾向于把任何一个刺激式样看成现有条件下最简单的形状。”当然，这里的例子只是最简单的情况，但大致可以说明观众接受心理中存在的“简化原则”。这为“义素”的识别提供了理论基础——人们在能偷懒的时候总是会偷懒的。“义素”就是观众观影过程中获得的“简化”的结果。“一张男人的脸”被简化的结果就是“男人”。

也许有人会质疑说，“一张男人的脸”也可以说成是“一张英俊的、忧郁的、美国人尼古拉斯凯奇的脸”（甚至加上更多描述），为什么只能读解为“男人”呢？

艾柯也曾经提到过这样的问题。他说：“一匹马的影像不意味‘马’这个单词，而最小限度也是意味着‘一匹挺立的白马的侧影’。”艾柯的判断有一定道理，但也不完全准确。不妨来看个反例。在《奔腾年代》中，名驹“海饼干”受伤之后，躺在草丛上疗养。风吹落叶惊起一群鸟，“海饼干”一骨碌站起来，向前跑了几步。骑师惊讶地瞪大眼睛，主观视线中“看见”海饼干的腿（近景），与之配合的是被放大的同期声，马蹄强有力地踏着地面。本来，马能奔跑是一件太正常的事，不一定都会被注意到，但这次一定被注意到了，因此观众会说：“海饼干痊愈了！”虽然我们不能证明“一匹挺立的白马的侧影”中“一匹”、“挺立”、“白马”、“侧影”是否被注意到，但问题在于《奔腾年代》为什么要这样来拍这个段落呢？只用“海饼干”奔跑的全景不就可以了么？所以，“一匹挺立的白马的侧影”有的时候只意味着“马”；同样，屏幕上出现一张男人的脸，如果这张脸相貌一般、无超常规表情、不为观众所熟悉，并且当观看的时间不够长，以至于观众还来不及发现其他明显特征的时候，它被仅仅读解为“男人”是可能的。或者，如果它确实被读解为“一张英俊的、忧郁的、美国人尼古拉斯凯奇的脸”，那是因为这个画面中的确存在“英俊”、“忧郁”、“尼古拉斯凯奇”这些具有明确特征的、能够被识别出来的多个“义素”。

我们之所以总认为“画面是多义的”，不是因为单一的、明确的“义素”不存在，而是因为绝大多数时候画面中的“义素”不止一个。既然大多数时候不止存在一个“义素”，那么证明“义素”存在从哪里入手呢？“多个义素”不同于“多义性”！“多义性”几乎等同于解释上的相对性，而多个“义素”的剥离则意味着相对统一的、明确的读解是有可能的。

四、一个关于“义素”的实例：《野草莓》梦境

我们说，“义素”应该是明确的，且对于大多数观众来说是相同的。为了证明这一点，让我们以《野草莓》的梦境段落为例，分析一下每个镜头中的义素。

选择下面这个片段，是因为“文艺片”比较晦涩难懂，而“心理叙事”又是较难表现的内容。这个段落的前九个镜头拉片表如下：

镜头 1:



镜头 1

镜号	镜头内容	景别	角度	运动	光线	台词	音乐音响	时长（秒）
1	老教授躺在床上，做梦时不安的表情	近	俯	固	只打亮面部的光	旁白：6月1日凌晨，我做了一个奇怪而可怕的梦	略带跳跃、不安的音乐	11

义素：老教授、睡觉的姿态、做梦时不安的表情。分析：近景提示关注人物内心；只打亮面部的光强化了这种关注；人物躺在床上辗转反侧，和旁白中的“奇怪而可怕的梦”相对应，提示在做恶梦；不安的音乐强化了这种感受。

鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，滕守尧、朱疆源译，四川出版集团/四川人民出版社 1998 年版，第 63 页。
温别尔托·艾柯：《电影符号的分节》，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 497 页。

镜头 2:

镜号	镜头内容	景别	角度	运动	光线	台词	音乐音响	时长(秒)
2	老教授走在街上，困惑地东张西望，然后走向画面深处的街道，露出空旷的街道	近远	侧背	固	早晨直射光	画外音：我梦见在我晨步的时候，我在空荡荡的大街上迷了路，残垣断壁	悬疑、不安的音乐继续；音乐结束后是脚步声，在极安静的街道上回响	20



镜头 2

义素：老教授、行走的动作、大街、空荡荡。分析：街道上有路灯，地面上有树影等等，但因为活动的人是视觉中心，路灯和树影等不太重要的细节常常被忽略；画外音里提到“空荡荡的大街”，所以观众对于街道的印象主要就是“空荡荡”的，而不是“干净的”、“古朴的”、“宁静的”等等；此外，早晨的光线（其实拍摄时是上午的光线）很强，照得地面白花花的一片，在穿深色衣服的老教授背影的对比下，更显出街道的空旷；画外音还提到了一个词“残垣断壁”，但画面中的街道并没有明显的“残垣断壁”的感觉，因此这个元素就被逐渐忽略了。

镜头 3:

镜号	镜头内容	景别	角度	运动	光线	台词	音乐音响	时长(秒)
3	老教授转身看，一脸严肃	中近	斜侧	固；人物逐渐转过身	早晨直射光		转身时轻微的脚步声	4

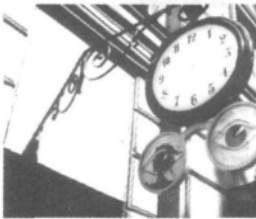


镜头 3

义素：老教授、转身看的动作、严肃的表情。分析：中近景关注人物表情，因为人物在动，而且从背身到正面，使观众自然而然地想看清楚人物的表情；加上光线照射和深色衣服的衬托，脸部成为最亮、最吸引视线的区域，强化了这种关注；从人物表情来说，带有强烈的“严肃”的情绪倾向；转身时的脚步声也是对关注人物的一种提示。由于上述原因，这时背景中的窗框和墙壁等不会被注意。

镜头 4:

镜号	镜头内容	景别	角度	运动	光线	台词	音乐音响	时长(秒)
4	路灯上挂着的没有指针的大钟，在微风中轻轻地摇摆	近	仰	固				2



镜头 4

义素：钟、无指针。分析：没有指针的钟处在兴趣点的位置上，最容易吸引观众的视线；白色的钟面非常醒目，使指针的缺失更加明显；钟在风中轻摆，使观众注意不到静止的路灯架和墙壁等细节；钟下面其实还有两个装饰成眼睛状的圆盘，但因为偏灰色而不如钟那么明显（当然对于积极的观众来说可能会产生新的义素“眼睛”等）。

镜头 5:

镜号	镜头内容	景别	角度	运动	光线	台词	音乐音响	时长(秒)
5	老教授表情严肃地拿出怀表，低头看	中	侧	固			心跳声	6



镜头 5

义素: 老教授、掏兜动作、看的动作、让人紧张的心跳声。分析: 中景提示关注人物动作; 从动作 (掏上衣口袋, 拿出一样东西, 低头看) 可以直接根据生活经验判断出他在拿怀表 (不够积极的观众可能只知道掏东西, 但还不知道是什么东西) ; 心跳声提示了一种紧张的心情。

镜头 6:

镜号	镜头内容	景别	角度	运动	光线	台词	音乐音响	时长 (秒)
6	弹开怀表盖, 里面也没有指针	特写	俯	固	直射光		表盖打开时的啪嗒声	2



镜头 6

义素: 怀表、无指针。分析: 前一个镜头“ 看 ”的动作提示观众看怀表; 啪嗒声将视线引导到怀表上, 而不会关注拿着怀表的手指或衣服袖子等细节; 由于镜头 4 中已经出现过没有指针的大钟, 观众其实会在这个镜头中有意识地寻找指针; 直射光使怀表面异常明亮, 很清楚地看到没有指针。

镜头 7:

镜号	镜头内容	景别	角度	运动	光线	台词	音乐音响	时长 (秒)
7	老教授收起怀表, 一脸凝重, 嘴唇哆嗦着脱下帽子, 擦汗; 老教授往前走, 躲进阴影里, 背靠墙, 继续抬头看	中近中	侧	固	直射光, 阴影区		心跳声	17



镜头 7

义素: 老教授、凝重的表情、脱帽动作、擦汗动作、躲进阴影动作、看的动作。分析: 中近景提示关注表情和动作; 收起怀表属于上个镜头的延续, 不构成新的义素; 由于这个镜头的拍摄方法和镜头 3 一样, 从外部形式上也未提供新的义素, 所以关键只在于这个镜头本身所独有的动作和表情: 凝重、震惊、害怕; 心跳声强化了这种感受; 接下来往前走的动作提示变化并引导视线, 人物走进阴影里, 背靠墙, 表示逃避, 害怕。

镜头 8:

镜号	镜头内容	景别	角度	运动	光线	台词	音乐音响	时长 (秒)
8	无指针的钟的特写	大特写	大仰	固				2

义素: 钟、无指针。分析: 比镜头 4 的构图更简洁, 背景充分净化为天, 路灯架细节也减少, 整个大钟占屏幕的四分之三, 明显成为主体; 钟心位置位于兴趣点上, 因而更清楚地看到钟上没有指针; 由于人物走位的变化, 角度比镜头 4 更仰, 造成更大的压迫感。

镜头 9:

镜号	镜头内容	景别	角度	运动	光线	台词	音乐音响	时长 (秒)
9	老教授沮丧的表情	中近近	正	推			心跳声	6

义素:老教授、沮丧的表情、令人紧张的心跳声。分析:推镜头提示关注人物内心;较快的推速提供一种紧张、压迫感;老教授表情沮丧、阴郁;心跳声强化这种感受。

五、“义素”在自然语言和电影语言中的差异

上文提到,电影语言中的“义素”和自然语言中的“义素”存在差异,现作如下解释:在现代语言学中,关于语义单位的层级有“义位”、“义素”、“义丛”、“句义”、“言语作品义”、“附加义”等的划分,“义素”是其中最小的单位。

“义位”这个概念是由瑞典语言学家诺伦(A. Noreen)提出的,大致相当于词典编纂中的专门用语“义项”,是关于实词的语义单位。比如“父亲”这个词就是一个“义位”。至于“义素”,它被界定为“义位的组成成分,是分解义位得到的”。“父亲”这个“义位”可以拆分成“近亲属-生育关系-男性”。这里的“近亲属”、“生育关系”、“男性”就属于“义素”。“义丛”是由“义位”组合而成的,比如“中国传媒大学”、“抛砖引玉”等等。“句义”是由“义位”、“义丛”组合而成的,是指一句话所包含的意义。“言语作品义”是句义的上一级单位,例如一篇文章、一席话的意义。“附加义”是某些“义位”、“句义”、“言语作品义”的附加成分,比如“妻子”、“老婆”这两个词的“义位”相同,但“老婆”还有附加义(不够文雅的含义)。“你家里人都好吗?”这句话又带有向听话人表示友好这一附加义。

毋庸置疑,这样的划分是细致的、严谨的,但我认为,在电影中不能照搬自然语言的划分方法。电影语言和自然语言是有区别的:在我们阅读自然语言的时候,如果遇到看不懂的内容,可以返回来重新阅读,因而能反复地品味、甄别各个语词的含义以及它们的语言学属性,而电影语言在讲述过程中是强行推进的,观众来不及回头看。

在认知心理学中有一个著名的“过滤器-衰减模型”(Broadbent-Treisman),该模型的主要观点是:“来自外界的信息是大量的,而人的神经系统高级中枢的加工能力则是有限的,于是就出现了瓶颈。为了避免系统超载,就需要某种过滤器来对之加以调节,选择其中较少的信息,使其进入高级分析阶段,这类信息将受到进一步加工而被识别和存贮,而其它信息则不让通过。”据此我们可以这样推断:在观影的任一时间点上,观众会将接受到的信息加以简化,尽可能地减少义素的数目,使它保持在一个能够被大脑吸收、处理的限度内,也就是说,观众大脑只会对最有用、最核心的内容做出处理。

有时,电影语言的“义素”也可能相当于更高一级的单位——“义位”,甚至“句义”、“附加义”等(比如镜头1中的义素“老教授”、“睡觉的姿态”、“做梦时不安的表情”、“跳跃不安的音乐”更像是短语而不是词),这似乎与我们一开始说的“义素”是电影中最小语义单位的说法有点不相符。我在这里之所以还是把它视为最小语言单位,是因为在“过滤器—衰减模型”作用下,它使观众得到一个“简化”的结果。比如老教授的形象在银幕上出现的时候,观众不会把它细分为“年龄很老的,职业特征是教授”等等(这样反而复杂化了)。“老教授”中的“老”和“教授”这两个概念在空间上是共存的,因此被合并成了“老教授”(甚至可以用类似“他”之类的代词来表示)。这正如我们在把一个人称为“父亲”的时候,谁都不会把它分为“近亲属—生育关系—男性”。因此,说它是“电影语言中的最小语义单位”,不是就“语言学属性”来说的,而是就“语言表达与接受的实际效用”来说的。更严格地说,“义素”是电影语言实用层面的最小语义单位。

尽管电影语言和自然语言中的“义素”存在差别,但二者的共同点在于它们都是语义单位。



镜头8



镜头9

贾彦德编著《汉语语义学》,北京大学出版社1999年第2版,第30-35页。

朱滢主编《实验心理学》,北京大学出版社2000年版,第277页。

六、“指引系统”和“语义系统”

上文提到,麦茨认为“镜头”再往下似乎无法找到划分的依据。每个镜头包含了丰富的信息,如景别、运动、角度、构图、光线、色彩、人声、音乐、音效等,或者按照麦茨在 1971 年的说法,“包含着多个系统(即运动的影像、人语的声音、音乐、自然音响和字幕文字),而不是一个系统”,因而很难将其拆分。其实,无论是景别、运动、角度、构图、光线、色彩、人声、音乐、音效也好,还是“运动的影像、人语的声音、音乐、自然音响和字幕文字”五个系统也罢,它们都属于“电影化的表现手段”。我们可以发现一个有意思的现象:很多手段的功能并不是表达含义,而是作为引导观众去发现含义的途径,我们姑且把它们归入“指引系统”。换句话说,“指引系统”负责引导观众去发现“义素”;因此,如果从表意角度看,仅仅存在一个系统,即“语义系统”,具体体现为“义素”。

我仍以《野草莓》梦境段落的镜头 2 为例:这个镜头中有众多的元素,包括老教授、行走、街道、画外音“残垣断壁”(当然还可以再举出一些,比如路灯、路灯架的花纹、地面上的树影、树影的形状、街道上的砖石等等);实际情况是,电影画面一个接一个地展开,稍纵即逝,来不及产生更多的意义,只有那些最重要的、最醒目的东西,才能真正被观众注意到。

在镜头 2 中,哪些东西属于“指引系统”呢?比如:老教授的行走动作(运动比静止更容易吸引视线)、画外音中提到的“空荡荡的大街”(台词对观众观看心理的引导)、照射地面的强烈的直射光(光线对于视线的引导)、老教授穿的深色衣服(在高调画面中,深色物体往往是视觉中心)等等。由于“指引系统”的指引作用,镜头 2 中实际被观众看到的“义素”就剩下了“老教授”、“行走”、“大街”、“空荡荡”。

其实纵观电影发展的历史,很多观念、技术的进步都在做着同样的“指引”工作。比如,景别:脸部“特写”只让观众观察人物表情和内心;远景:虽然装下了更多的东西,但通常只体现轮廓外貌而忽略细节;光线:正面的一束光打亮了最需要关注的局部,轮廓光把主体从背景中分离出来;同期声:如果画面中的主体太多,同期声会提示观众只注意声音发出的那个主体等。这里还有一个需要说明的问题:景别、运动、角度、构图、光线、色彩、人声、音乐、音效中的任何一种手段,都不能被简单地纳入到“语义系统”或者“指引系统”,它们有时属于这种,有时属于那种,并且可能会互相转化,其中也存在一些规则:

第一,有些手段的归属是相对固定的。比如,“景别”大多数时候属于“指引系统”,提示观众关注内心或关注轮廓、动作;“角度”中的“俯仰角”大多数时候属于“语义系统”,表示主观情绪上的敬仰、蔑视等。第二,具体问题具体分析。在《这个杀手不太冷》中,里昂为马蒂尔德打开了门,一束光打到马蒂尔德脸上,这束光就代表了“生的希望”,归属于“语义系统”,而大多数时候,光线用来引导视线,归属于“指引系统”,所以才不能简单地把某种手段归入某一类。第三,原来属于“指引系统”的手段,如果受到其它手段的指引,可能转化为“语义系统”。比如,一个穿深色衣服的人在沙漠中行走,光线把沙漠照得很亮(也可以认为沙漠很美),深色的人成为视觉中心,光线属于“指引系统”。如果在后面接一个刺眼的太阳,再切回到这个人行走在沙漠中,光线就转变为“语义系统”,表示“炙热”,因为“光线”受到了其它手段的指引。第四,原来属于“语义系统”的手段,如果长时间缺少变化,就有可能自动转化为“指引系统”,指引观众去发现新的、更重要的“义素”。至于促成转化的具体时间是多长,可以求助于心理学实验,其中也可能存在一些个体差异。

无论具体的归属如何,如果能够把所有电影手段归并到两个系统——“语义系统”和“指引系统”,那么麦茨所说的“几个系统同时起作用以至于无法切分”的问题就不存在了。从表意功能

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 51 页。

上,只有一个系统,即“语义系统”,它是由若干“义素”组成的。

七、识别“义素”的差异及其原因

前面我提出一个假设:在电影中,由于“简化原则”和“指引系统”的作用,观众看到的东西几乎是一样的、明确的。但是,有时候,“画面是多义的”这句话仍然有一定道理。这并不是说“义素”不存在,而可以理解为观众识别“义素”时的差异。

那么,观众识别“义素”时存在的差异与哪些因素有关呢?

第一,“看”的时间长度在起作用。“看”的时间越长,就能找到越多的“义素”。同样一个画面,停留2秒钟和10秒钟的效果是不一样的。《黄土地》之所以让人读解出了“黄色文明”这层意思,就是因为黄色的土地在画面中刻意地出现了很长时间,逼迫观众去思考表象以外的意思。

第二,“阅读经验”在起作用。当银幕上出现一张男人的脸,不常看电影的观众会说“一个男人”或者“一个英俊的男人”,而熟悉电影的观众可能会增加一个义素“尼古拉斯凯奇”,甚至会联想到与尼古拉斯凯奇相关影片的人物类型、性格特点等。可见,“阅读经验”越多,“义素”越多。

生活的多义性也与这种“生活经验”的差异有关。我们常有这样的生活体验:遇到一个熟人,想起前些天曾请求人家帮个忙但还没得到答复,问他:“那事怎么样了?”对方可能回答说:“啊呀,我女儿的病终于快好了!”两个人说的事风马牛不相及,是因为每个人头脑中装着的生活经验是不同的,诸如“那事怎么样了”这样模棱两可的语句会和每个人的“生活经验”任意地产生关联。换个角度来看,其实这种“生活经验”就是起到了前文所说的“指引系统”的作用。

由于不同的生活经验,生活的确太多义了,但电影画面没有生活那么多义,因为观众在看任何一部电影时的“阅读经验”几乎为零。我们不知道主人公的背景,不知道要讲什么样的故事,于是编剧、导演们就要想办法让我们知道,一切是从零开始的。而且,电影中有更庞大的“指引系统”在引导观众找到恰当的“义素”。于是,生活的模棱两可在电影中就被大大减少了。反过来讲,如果“指引系统”没有充分发挥作用,观众之间的确存在的阅读经验差异会导致“义素”识别的差异。比如,在《党同伐异》中,格里菲斯将著名诗人惠特曼的“摇篮不定的摇摆,把历史和将来连成一线”的诗句,抽象地表现为一个母亲摇篮的镜头,不时地插入在影片的段落当中,作为“时代传递”周而复始的隐喻。从实际效果来看,很多观众并没有理解这层意思,因为他们可能没有读过惠特曼的诗,或者即便读过,也没有接受到格里菲斯的“指引”,因而无法产生恰当的联想。

第三,对视听语言的熟悉程度在起作用。影视专业的观众或电影发烧友往往能发现更多义素。在视听语言体系中,我们会明确地指出仰角拍摄代表崇敬,俯角拍摄表示蔑视,红色代表激情、血液、革命、暴力,蓝色代表忧郁、浪漫,拉镜头表示段落的结束或兴趣点的转移,无源音乐代表创作者的主观立场,脸部特写表示关注人物内心。所有这些,作为非专业的观众也能或多或少体会到,但在敏感程度上是不一样的。专业的观众或电影发烧友能更快、更准确地捕捉到这些信息,并进而转移注意力去发现其它义素。此外,在观看过很多电影文本之后,有些观众会把当前观看的电影和以前的某个文本作比较,这样也会产生新的“义素”。

第四,“义素”的指向性越明确,被发现的可能性就越大。如果我们把一个“义素”的指向性充分简化,可以以这样的坐标来表示:



横坐标的两端是一组表示性质的反义词,如可以是高兴-忧伤、新-旧、熟悉-陌生等,最简单的概括是“好-坏”。纵坐标的两端是表示程度的反义词,最简单的概括是“大-小”。大多数商业片

中的“义素”都是指向性明确的,基本分为“非常好”、“好”或“非常坏”、“坏”。但文艺片就不一样,它的“义素”有时会处在中间状态。于是,这种模糊性就会产生不同的读解可能。电影史上著名的“零度表演”就是一个典型的例子。女王得到亲人去世消息后的一张毫无表情的脸,因为指向性不明确,被具有不同生活体验的观众分别读解成了“她极度伤心”或者“她的政治野心胜过了她的伤心”。这不是说文艺片中不存在“义素”(《野草莓》就是文艺片),只是说文艺片中的“义素”指向性不明确,因而更依赖于观众的阅读经验和积极思考。当然,有些“义素”的指向性不明确是由导演功力不够引起的。这意味着,研究“义素”能够对创作实践提供一些有益的帮助。

第五,观众思考状态的差异也在起作用。对于积极思考的观众,就可能发现更多“义素”。

由于上述原因导致的“义素”识别的差异,我们可以这样来看待:其一,差异是不能完全消除的。我认为,先把画面简化为有限的、对大多数观众来说相同的“义素”,再去讨论其中的差异,比从一开始就把画面含义复杂化更有实际意义。其二,差异更多体现在高级层面上,有人在“老教授”这个“义素”之外发现更多其他“义素”,比如“年迈的”、“仍心存梦想的”、“脾气古怪的”、“充满忧虑的”、“怀念过去的”等等,但有一点,在最基本的层面上是相同的,不会有任何人把“老教授”看成“中年妇女”。其三,在某个具体“义素”的识别上,可能会存在差异,但由于“指引系统”不断给出正确读解的提示,同时“语义系统”不断重复同一个概念,那么,最后的读解结果会越来越趋向于一致。比如,即便《野草莓》梦境的镜头1还不能让观众充分体会到梦境的“奇怪、可怕”,那么在看完整个梦境段落之后,所有观众一定会充分体会到这个意思。其四,关于“义素”的指向性明确与否,是导演们(尤其是致力于拍摄类型片的导演们)需要格外注意的问题,如果处理不好,就有可能使观众产生误解。

那么,不同观众之间对“义素”识别的差异究竟有多大?前不久,我就此问题进行了一项问卷调查,共收回有效问卷100份,每份问卷200道题。问卷结果显示,观众认知的总体一致度为85.07%。也就是说,观众之间的确存在认知差异,但只占少数。我认为,不能因为少数的存在而忽视了对大多数的研究。

八、“义素”存在的意义

麦茨(包括后来的帕索里尼、艾柯)探讨电影语言的根本目的,在于找到电影表达面的表意规则体系,即找到是什么样的规则系统或“语法”在支配着电影的传意功能。如果真存在这种“语法”,那么当导演掌握了这种“语法”之后便可以更加得心应手地进行美学创造。而为了找到“语法”,先得建立语言中的实体——语词和语词的组成成分,这就是电影记号概念讨论的主旨。只有建立了比较明确规定的电影表达面的意指单元——记号,才谈得到记号是遵循什么样的语法规则来起作用的问题。所以,当麦茨宣称在电影中找不到“更低层次的组成成分”时,与其说是下一个学术论断,不如说是一种无奈。麦茨的思考深度和学术地位迄今为止仍难超越,他的学术思考是严谨的,也因其严谨才让人望而生畏,从而削减了研究成果的实用性。而我写作本文的目的,并不是为了推翻麦茨的论断,而是在他的研究基础上,试图增强电影符号学的实用价值。

麦茨还说:“(电影)是一种没有词典(词汇表)的语言,这意味着不存在一个有限的成分固定的清单。”关于“清单”的说法不禁让人联想起化学元素周期表。我们知道,在自然界中,各种物质,如水、氧气等等,是以分子形式存在的;而如果进入到分子内部,会发现水和氧气这两种看似丝毫不相同的东西,有着相同的组成成分:氧原子。化学家以这样的思路制作出了元素周期表,大千世界于是被概括成了一百多种元素,凭借它,现代的人们得以享受高质量的生活。

我猜想,电影语言是不是也可以如此?镜头相当于分子,“义素”就相当于原子;接下来的任

转引自李幼蒸《当代西方电影美学思想》,第61页。

转引自王志敏《电影学——基本理论与宏观叙述》,第323页。

务,就是要找到麦茨所说的“有限的、成分固定的清单”。有了“清单”,当我们想要把文学作品拍成电影的时候,就可以从这张清单中寻找可能的实现方法。举个简单的例子(实际情况要复杂得多):在这张清单上,“斑马”这个概念最起码有两种表现方法:“一匹斑马的全景”和“只有斑马条纹的特写”,我们可以从中做出选择。如果这张清单能够建立起来,凭借它,今后的电影创作者将有可能进入电影王国的自由之境,一如麦茨、帕索里尼、艾柯等人希望的那样,更加得心应手地进行美学创造。

说到创作者,不禁让人想起爱森斯坦。作为最伟大的电影先驱之一,他曾在训练学生时提出过这样的问题:如何在电影中表现“胜利”?即便在电影诞辰百余年后的今天,想要出色地回答这问题,恐怕依然需要深思熟虑一番。几个月前,我在课堂上向学生演示了一个关于电影表意的系统:在电脑搜索栏中输入关键词“胜利”,电脑便自动搜索出了若干个关于“胜利”的电影片段——尽管它们绝不是全部,但却能帮助创作者找到灵感。爱森斯坦也许没有想象过,今天我们可以用这种方式来回答他的提问,而这个电影表意系统创建的缘起,便是对电影符号学理论的一次或许不太成熟的质疑。

当然,这一切还只处于猜想阶段。电影语言问题在百年电影史中一直悬而未决,说明它不是一个能轻易解决的问题。本文只是以一种不够严谨的方式提出“电影语言中更低组成成分”的“义素”,它的论证将是一条漫长但充满有趣的发现之旅。

(作者单位 中国传媒大学播音主持艺术学院/影视艺术学院)

责任编辑 容明