

# 试论麦茨的电影大组合段

## ——电影语言研究系列麦茨之二

■ 金 虎 (湖北美术学院动画学院, 湖北 武汉 430061)

【摘要】 电影大组合段是电影符号学宗师克里斯蒂安·麦茨符号学研究的一个重要阶段和有益尝试,在电影符号学研究中具有重要的地位和意义。他提出了独立镜头、平行组合段、括弧组合段、描述组合段、交替组合段、场、插曲式段落和普通段落八个影像大组合段。本文不揣冒昧,试图对麦茨的电影大组合段产生的背景、具体内容、理论贡献及局限进行初步的梳理、审视与评析,并就此问题提出自己的初浅之见。

【关键词】 克里斯蒂安·麦茨; 大组合段; 电影语言

电影大组合段 (la grande syntagmatique, the large syntagmatic category)<sup>①</sup>是电影符号学宗师克里斯蒂安·麦茨符号学研究的一个重要阶段和有益尝试,是他在电影影像上探索电影语言特性努力之后的继续,在电影符号学研究中具有重要的地位和意义。然而一个时期以来,由于种种原因,国内鲜有学者对麦茨的电影大组合段展开研究。正是基于此,本文不揣冒昧,试图对麦茨的电影大组合段产生的背景、具体内容、理论贡献及局限进行初步的梳理、审视与评析,并就此问题提出自己的初浅之见。愿拙文能抛砖引玉,就有道而正焉。

麦茨起初试图在电影影像上探索电影语言的特性,但通过同自然语言比较研究之后得出的著名结论却是,电影不是一种语言系统,而是一种“没有语言系统的语言”(un langage sans langue)。电影在影像层面上没有抑或说缺乏聚合体 (paradigmatique, paradigm),电影影像不是电影符号学展开研究的理想基点。首先,电影不是一种用来双向交流的符号系统,不是一种意指的交流手段,而是一种意指的表达手段。第二,电影没有类似于自然语言所具有的任意性或武断性的符号系统。无论是从影像的外延意义 (denotation, 也译为直接意指) 还是内涵意义 (connotation, 也译含蓄意指) 来看,电影影像的意义都或多或少地带有理据性或动机性,绝不带武断性或任意性。麦茨重点研究的是故事片外延的问题。外延的理据性或动机性是由能指和所指之间的持续相似性加以支持的。电影中的影像是如此,声音亦是如此;影片中的大炮声同实际的大炮声雷同,电影中的狗真的就是一只狗。第三,电影缺乏离散的元素单位,没有任何符合口头语言中的双重分节之物,而是通过“一连串的现实世界”表意的。电影镜头或影像不像自然语言中的字或单词,而更像句子,甚至是意义不确定的复杂陈述句。

既然电影影像缺乏聚合体,缺乏符码性,不是符号学展开研究的理想基点,麦茨把研究的视点转向了影像与影像、镜头与镜头之间的关系。他超越影像或镜头的层次,在影像或镜头组合成片段的过程中,在叙事的过程中,通过广义的蒙太奇手法去寻求一种电影语言的特性。他认为,“电影符号学的研究恐怕主要侧重于组合关系,而不是聚合关系。”<sup>[1]386</sup>“组合关系的研究与聚合关系的研究相比更是影片外延问题的中心议题。”<sup>[1]388</sup>虽然电影的影像或镜头都是自由的创造,但通过剪辑和蒙太奇手法将这些影像或镜头排列组合成可理解的片段,这才是电影符号学方面的核心。一方面,那些现实印象的、非离散性的影像或镜头在构成一部影片时会受到某些大组合段结构的制约;另一方面,各个影像或镜头绝不会完全相同,但大多数叙事性电影的主要组合关系却大致相似。也就是说,这种组合关系具有聚合关系的性质。麦茨在影片影像与影像之间的关系中、在叙事的过程中,去探索隐藏在电影表面现象下潜在的真实结构系统,即电影的特性抑或说是电影语言的特性;而这种特性正是影像与影像的组合关系,正是叙事性“由于电影遇到了叙事问题,它才通过后来的各种探索形成一套独特的表意手段。”<sup>[1]381</sup>

电影大组合段是电影处理所表现事件时空关系的定型化结构方式。在麦茨看来,这些影像与影像之间的时空关系构成了电影语言,因为它们以独特的定型化时空结构方式表达所要拍摄的事件。当电影能指层面的时空转换(如切、划、叠化等剪辑转换技巧)导致所指层面的事件之间的时空关系变化时,就会产生意义的变化,标志着前一个组合段的结束和新组合段的开始。易言之,这种电影时空赋予了这些事件超越其影像相似性意义之外的新的意义。影像的组合段符合自然语言的武断性或任意性原则;在表现某个所要拍摄的独特事件时,没有严格的理据性或动机性规定选择某种组合段。电影和自然语言都通过聚合关系和组合关系制造话语。自然语言选择组合音素和词素构成单词句子,而电影则选择组合影像形成组合段。组合段是可以对比替换的,因为所要拍摄的另一事件如果采用不同

的组合段,就会产生不同的意义。<sup>[2]</sup>正如麦茨所说的,电影组合段“在相当程度上是从彼此之间的关系中获取意义的。于是我们得来说一下所谓组合段的聚合体。只是借助于某种对比替换法(commutation)我们才能识别和列举它们”<sup>[3]</sup>。

### 三

麦茨从剧情电影中总结出了八种不同的时空关系,即八种组合段。按照结构主义语言学二元对立选择的思想,他将电影大组合段分为了一个镜头的组合段(独立镜头)和多个镜头构成的组合段;在多个镜头构成的组合段中,分为按顺序的组合段和非按顺序的组合段;在按顺序的组合段中,又分为同时性的描述组合段和历时性的叙事组合段;在叙事组合段中,又分为线性叙事组合段和非线性的交替组合段,等等。参见文末附图。

独立镜头可分为单镜头段落(plan-sequence)和四种插入镜头。单镜头段落也称长镜头,指的是“一个段落以一个单一镜头处理,这样的镜头其独立性来自‘动作’的统一性”<sup>[4]109</sup>。意大利新现实主义、法国新浪潮、直接电影及真实电影都偏爱单镜头段落。希区柯克的《夺魂索》整部影片据说仅由六个长镜头组成。长镜头相当于由多个短镜头构成的组合段,这些短镜头之间的剪辑通过长镜头内部的演员调度、镜头运动(包括视角和视距的变化)和镜头焦点的变化等手段来完成,即所谓的镜头内部蒙太奇。现在问题是,既然一个镜头段落可以容纳如此繁杂的行动,其“‘动作’的统一性”从何谈起?划分所谓的单镜头段落又有何意义?四种插入镜头指的是非故事世界的插入镜头(l'insert nondiegetique)、主观的插入镜头(l'insert subjectif)、移位的故事世界插入镜头(l'insert diegetique deplace)和说明性的插入镜头(l'insert explicatif)。非故事世界的插入镜头指的是呈现虚构故事世界之外事物的镜头,往往具有隐喻意义,如《摩登时代》开头一幕插在工人涌向工厂大门场景前的一个镜头,描写成群羔羊走向屠宰场。主观的插入镜头“其影像呈现非现在式的内容,而是主角的主观情感内容,像回忆、梦境、恐惧、预感等皆是”<sup>[4]109</sup>。移位的故事世界插入镜头呈现的是虚构故事世界中的事物,但该事物在时空上不属于新的情境,如在追逐者的场景中插入被追者的镜头。说明性的插入镜头“好像放大镜一般,把细节扩大,例如一张名片或一封信的特写镜头”<sup>[4]109</sup>。需要指出的是,麦茨的插入镜头的确概括出剧情片中某些叙事结构,但在实践中许多插入镜头往往不止一个镜头。例如《战舰波将金号》中石狮奋起的非故事世界插入镜头就有三个,《北非谍影》中伊莎回忆的主观插入镜头也远远不止一个。既然如此,除了插入的独立镜头外,是否还可以有插入的组合段呢?其次,插入镜头往往不止涉及时空能指,还牵涉到影片的所指,其能指意义无法脱离故事背景,如所谓的“主观”和“说明性”都是相对于剧情内容而言的。

非按顺序的组合段包括平行组合段和括弧组合段。平行组合段即所谓的平行蒙太奇,“将两个或两个以上之交替‘主题’结合交织在一起,但其中并无确切之关系(不管是时间上或空间上)”<sup>[4]110</sup>,至少在外延上如此,如活泼生

气的镜头和死气沉沉的镜头交织在一起,宁静的影像和喧闹的影像相互交替,城市和乡村,大海与麦田等。《党同伐异》以使用平行组合段而著称。括弧组合段是一组很短的镜头,呈现电影所要表达现实世界中的典型事物,这些镜头都围绕一个主题展开,并没有时空上的连贯性。“这种结构方式把一组影像收集在一起,其间之关系很像用括弧把字括起来。”<sup>[4]111</sup>如戈达尔《一个已婚妇人》片中一组色情画面通过扭曲和不断重复勾勒出“现代爱情”的真实面貌;冯·斯登堡的《红色女皇》一组画面呈现了未来的沙皇皇后幼时想象沙皇统治下的情景:许多囚犯被绑在大钟的钟锤上,刽子手拿着斧头,等等;某些战争片开头一连串的破坏、爆炸及哀伤等镜头,说明“战争灾难”的概念。

描述组合段呈现的一组影像事物处于同一时间同一地点,即时间的同时性和空间的共处关系,是惟一在银幕上连续性不必符合陈述之连续性的状况,如风景的描述(一棵树、一条河流从树旁流过,然后是远山等)。描述组合段不仅适用于静态的物体或人物,也适用于动作,只要该动作是在特定时间内平行发展的,即观众无法同时观看的动作,例如把一群绵羊赶在一处(呈现绵羊、牧羊人、牧羊犬等)。从理论上讲,描述组合段强调事物时间的同时性和空间的共处关系,不注重其主题关系;而括弧组合段重视影像所形成的概念或思想,在时空上并未作严格要求。在实际中,两者却很难区分。譬如在《广岛之恋》中,女主人公回忆讲述她看到的一连串原子弹爆炸后惨不忍睹的纪录片影像,这些真实的纪录片影像大致摄于原子弹在广岛爆炸后的数天之内,强烈控诉了核战争的罪行,这一组画面到底是描述组合段还是括弧组合段,这显然是个问题。

除了描述组合段外,所有按顺序的组合段都是叙事组合段,影像中物体间的时间关系上组合段不止包含要素的同时性,更包含了其连续性。叙事组合段又有两种情况,一种是组合段交织于几个独特的时间进程中,另一种是只包含一个贯穿所有影像的单一连续时间。交替组合段属于前一种情况,一些电影理论家将其称为交替蒙太奇或平行蒙太奇,其定义是“交替呈现两组或两组以上事件之系列,在每一系列中其时间关系是连续的,但是整体的系列之间,其时间关系则是同时性的”,以公式归纳是“影像之交替等于事件进行之同时性”<sup>[4]112</sup>。典型的例子是追逐者的镜头,紧接着是被追者的镜头,然后又回到追逐者的镜头。平行组合段同交替组合段也往往难以区分。譬如台湾导演杨德昌的《一一》中,交叉平行剪入了父女二人同一个晚上分别在日本和台北约会的情形,父亲约会的对象是时隔20年后的初恋女友,而女儿却是第一次约会。导演将其交替并置,暗示了历史在一代又一代人中重复。该片段既有平行组合段主题并置的意义特征,又有交替组合段时间同时连续的时间特点,简单地将其归为平行或交替组合段都是武断的。

线性叙事组合段所有行动遵循单一的发展。它也有两种情况,一种时间是连续不断的,即场;一种是不连续的,即段落。场具有同剧场或现实生活中的“场”几乎完全一样的意义,“可构建出一个具体单位:一个地方、一个时刻、一个动作。”<sup>[4]113</sup>它在能指上被分切为了若干个镜头,是片段式的,但所指即电影故事世界中的事件却是统一而

连续不断的,给我们一种该事件银幕时间和故事时间相吻合的感觉,“在时空上完全没有‘瑕疵’的完整经验”<sup>[4]113</sup>。好莱坞电影中的连贯性剪辑风格即是经典范例,特别是动作顺接、视线顺接和正、反镜头等技巧。段落也称独立组合段,即单一的、时间上不连续之组合。它又分为普通段落 (la sequence ordinaire) 和插曲式段落 (la sequence par episodes)。普通段落中故事世界的事件往往被暗示是连续的,但时间有间隔,以省略无关紧要的细节,地点也往往较多有变换。经典的例子是表现逃跑的组合段,其时间有间隔。可以说普通段落是一种时间不连续的场。插曲式段落由一组依序呈现的较短镜头组成,这些隐喻性的镜头其意义在于它们并置形成的整体,而不是单个,可用“来浓缩逐渐的进行过程”<sup>[4]114</sup>。如《公民凯恩》中有一段落表现凯恩同其第一任妻子关系逐渐恶化,画面呈现一系列按顺序且快速的两人晚餐镜头,气氛愈来愈冷淡,而其中时间有数月之久。从以上分析不难发现,区分场、普通段落也是颇费周折的。

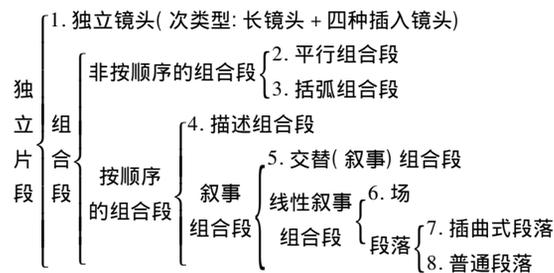
#### 四

麦茨的大组合段是电影符号学研究的一个重要阶段,是对电影语言结构研究的有益尝试。他力求摒弃基于个人主观经验、印象和直感的传统批评,试图运用精确的科学主义方法对电影语言展开研究,这是电影理论史上的第一次,从而真正确立了电影研究的学术地位,具有重要的意义。第二,他在蒙太奇理论的基础上深入探讨了电影处理所表现事件时空关系的定型化结构方式,将研究的重点从以往的电影内容即电影所指转向了电影语言本身即电影能指。所谓的组合段也就是电影将处于不同时空的影像元素组合起来以叙事表意的方法。此外,大组合段首次为我们提供了一种分析电影时空、句段和叙事关系的有力工具,的确厘清电影中的某些关系,在分析具体电影中具有广泛的应用意义。后来不少学者如米歇尔·柯林 (Michel Collin)、约翰·贝特曼 (John Bateman) 都在此基础上进行了有益的探索。

但电影大组合段也存在着较大的缺陷。首先,大组合段本身就缺乏严密性,尽管麦茨试图以精细化的科学方法对其展开研究。正如前文所指出的那样,在实际中区分括弧组合段和描述组合段、平行组合段和交叉组合段是十分困难的。至于两个组合段之间的划分也语焉不详。例如,一个镜头中一个人离开了房间,标志着影片意义上的一个独立片段的结束,而与此同时,另一个人走进房间,开始了一个影片意义上的新的独立片段,这个镜头既可作一个片段的镜头,又可作后一个的镜头,此镜头该如何划分?事实上,麦茨在运用自己的理论分析《再见菲律宾》的组合段时就有差错,颇受非议。第二,麦茨的大组合段仅仅是影像的大组合段,而不是电影语言的组合段。他自己曾经指出,电影语言从物理形式上分为运动的影像、影像上

的文字图示、人的言语音声、音乐和音响。而声音与声音、声音与影像之间可以构成多种复杂的时空意义关系,它们之间的组合段又是怎样的呢?麦茨显然没有回答。第三,麦茨总结的大组合段主要来自主流的叙事电影,特别是20世纪30年代到60年代的美国经典电影,忽略了纪录片和艺术片。因此,其影像组合段是剧情片的组合段,在很多情况下并不适用于其他类型的影片。即使在故事片中,他的概括也很难说穷尽了所有的组合段。第四,大组合段属于形式逻辑的范畴,只涉及了电影表面上的形式问题,规避了形式与内容、电影与现实、作者与观众等实质性问题,脱离了社会文化交流网络。“它们无法解释创造过程的辩证性、无法回答影片风格与电影之外的事物的联系(现实、历史、外部世界),这种形式主义方法论不能反映影片创造过程的真实本质。即使就一部影片而言,孤立地分析符号和梳理符码也无助于理解影片的表意功能。”<sup>[1]376</sup>麦茨在电影叙事上寻找电影语言的符码性,寻找组合段,弥补了电影聚合体的贫困,从某种意义上拯救了电影符号学,但其隐含前提电影语言的特性是叙事性是颇受非难的。针对组合段存在的种种问题,麦茨在后来的研究中展开了新的探索。

影像大组合段图表



注释:

① 电影符号学之术语艰涩难懂,译法繁多,本文之写作参考了崔君衍、李幼蒸和刘森尧等人之译文及术语,择善而从,主要依崔君衍、李幼蒸之译法。

#### [参考文献]

- [1] 李恒基,杨远婴,主编.外国电影理论文选[M].上海:上海文艺出版社,1995.
- [2] 李幼蒸.编.电影与方法:符号学文选[M].北京:三联书店,2002:93.
- [3] Toby Miller,Robert Stam. A Companion to Film Theory [M]. Malden: Blackwell Publishing, 2004: 96.
- [4] [美]克里斯蒂安·麦茨.电影的意义[M].刘森尧,译.南京:江苏教育出版社,2005.

[作者简介] 金虎(1980—),男,湖北武汉人,武汉大学电影学硕士,湖北美术学院动画学院讲师,主要研究方向:电影理论及艺术理论。