

谏论电影符号修辞的两个基本向度

○ 刘利刚

摘 要:电影是一种多媒介联合编码的综合媒介,其修辞形式异常复杂,形式背后的修辞运作机制是电影学界一直以来试图厘清却始终未能充分阐明的。从符号学的视角,探究低于“叙述层面”的“符号层面”(镜头内、镜头间)的修辞问题,可从修辞符用学和符号修辞格两个基本向度展开。前者主要探究通过选择或设计适当的符用学语境进行电影创作过程中的消极修辞操作,而后者主要探究以文字为媒介的语文修辞格向电影映射的积极修辞操作。

关键词:电影符号修辞 修辞符用学 概念修辞格 符号修辞格

电影作为一种多媒介联合编码的综合媒介,诞生百余年来,其修辞形式越来越精彩纷呈,形式背后的修辞运作机制也越来越复杂。电影学界一直以来试图厘清电影修辞运作的机制却始终未能充分地阐述清楚。从符号学的融合视域出发,对电影修辞的研究不仅可以借鉴语文语言修辞的理论模型,而且还可以有所创新地进入到符号修辞的理论视域。电影制作的过程本身就是符号操作过程,符号修辞包含其中。陈望道先生在《修辞学发凡》一书中,从语文修辞的角度,将修辞手法分为积极修辞和消极修辞两大类。电影制作的过程也可以认为是由积极修辞与消极修辞所构成。在一部影片中,以修辞格形式出现的积极修辞所占比例相当有限,而更为普遍的是消极修辞。毕竟,无论影片中的表意还是叙述,其主要目的都是为了讲故事,若要把故事讲得既具有逻辑性又富含艺术感,那么电影制作过程则理应兼具消极修辞和积极修辞两

个方面。就影像本身而言,它是隐喻性的,它以本体缺席或喻体、喻旨(本体)同时在场的方式构成明显的“局部隐喻”。本文主要试图探讨电影“局部隐喻”之符号修辞的两个基本向度,即修辞符用学和符号修辞格。

一、符用学意义上的修辞符用学

查尔斯·莫里斯(Charles William Morris)表示,对于语言的研究可以分成“句法学”(Synatactics,对符号与其他符号关系的研究),“语义学”(Semantics,对符号与其对象之间关系的研究),和“语用学”(Pragmatics,对符号与其阐释者或使用之间关系的研究)。^[1]对于电影而言,其表意和讲述的“语言”已经超出普通语言之外,进入各种符号(多媒介)层面,因此根据“语用学的原则”,把“Pragmatics”译作“符

刘利刚,四川外国语大学新闻传播学院副教授。

用学”,把“Synatactics”译作“符形学”,把“Semantics”译作“符义学”,更能适应于对电影符号修辞的研究。符用学“经常被认为是致力研究语言学中的主题或范畴,诸如话语中的前提和‘原则’、互动性暗示、指代、礼貌、说话人角色、‘言语行为’和‘语境’等等”。^[2]将这些方面综合起来,发现符用学主要研究符号使用的语境条件、如何解读符号意义及其解读规则等。

修辞学,则主要是研究“有效交流的艺术或技艺”(the “Art or Skill of Effective Communication”)。^[3]在利奇(Geoffrey N.Leech)和肖特(Michael H.Short)提出的这个修辞或修辞学定义中,虽然无涉“媒介”,似乎可以定义一切修辞现象,但实质上这个定义还是从文艺学角度提出的以文字为媒介的文体修辞学。电影修辞学属于电子媒介修辞学的领域(影视、电子游戏、表演、比赛、广告、音乐等),而且仅就电影中的定调媒介即影像来说,这种影像媒介远不同于文字媒介。虽然世界上有那么多种字典,但却没有一本“图像词典”。克里斯蒂安·麦茨(Christian Metz)说,电影“缺少自己的‘字母表’,不论是有限的还是无限的”。^[4]皮埃尔·保罗·帕索里尼(Pier Paolo Pasolini)也说,“电影导演没有词典,他只有无穷无尽的可能性”^[5]。的确,正因为没有像文字词典一样的束缚,电影创作才能以技术为手段通过对安伯托·艾柯(Umberto Eco)所谓的象形符码之“图像”^[6](Figures,也可译作“修辞元”)等的操控实现无限可能的修辞操作。

无疑,也正如艾柯所言,“象形符码不太稳定,更具暂时性、囿于有限的群体或囿于个人的选择,因为它不像语文语言符码那样稳定,其中可选择的变体超过了真正的相关特性”^[7]。如此看来,电影修辞要表情达意,仅仅依靠基于技术的技艺操作还是不行,无法使得“漂浮的能指”锚定于所指的意义。符用学的出场,将有助于稳定电影中的象形符码,能给它们提供意义生成的符用学条件。符用学探究符号使用的外部 and 内部条件,而修辞学可以紧跟符用学进一步探究如何适应这些条件。换句话说,修辞学可以看作是符用学的延伸。因而将二者结合后的修辞符用学则主

要研究达到最优修辞效果的符号使用条件。

笔者认为,电影修辞符用学旨在清楚明白地表意和叙述,侧重于消极修辞。它主要探讨符号依据符用学条件(如影片文本或文化语境等)所形成的视觉隐喻。它是沿着符号学路线依据双轴原理展开的:“聚合轴”通过提供人类文化经验这个产生“相似性”的“底本”,为符号修辞产生“视觉相似”和“心理相似”提供了符用学条件;电影创作过程,就是依据符用学条件,在“组合轴”上再根据符形学和符义学展开符号操作的过程;观影过程是对前一过程的逆向解码,这一过程也依据符用学条件(文本或文化语境等)来展开。

以红色为例具体来看(参见图1),红色在不同影片中的隐喻。红色是可见光中波长最长的光线,它能给人以最强烈的视觉刺激。在中国人的色彩观念中,红色是吉祥、喜庆的标志。然而,红色在电影视觉化的叙述中却是一种非常特殊的符号,它在不同影片中的意义并非前述那么固定。在大多情况下,都要根据表情达意的需要和依据符用学条件来确定。例如,影片《大红灯笼高高挂》(1991)整体以红色为主色调,通过解读影片发现,影片中的“红色”隐喻情欲,这种解读是结合影片文本的符用学语境阐述出来的。当

然,也可以解读出《大红灯笼高高挂》中的“红色”代表着封建权势,这种解读是结合中国的文化语境阐述出来的。

同样是红色,在影片《红高粱》(1988)中,则意味着血性、激情及爱。在影片《英雄》(2002)中,不同的颜色则起到了区分



《大红灯笼高高挂》(张艺谋,1991)



《红高粱》(张艺谋,1988)



《英雄》(张艺谋,2002)

图1 红色在不同影片中的隐喻

不同故事的作用。其中,红色代表爱情,白色代表无情,黑色代表悲情等。由上述例证可见,在电影中,作为特殊符号的红色,在修辞学上的视觉隐喻与其符用学条件的联系是多么的紧密。事实上,不仅在影片中,同一种颜色可能具有不同的视觉隐喻,而且即使在日常生活中同一颜色也能给予人不同的“跨渠道”感知,例如红色的辣椒给人一种火辣辣的感觉,而红色的草莓却给人一种特别甜的感觉。总之,色彩所指示的意义,最终要由它们所处的符用学条件(影片文本或文化语境等)来决定。

对于影片中的其他符号也一样,其所指称的意义也受到符用学条件的限制,而且也只有在符用学条件的规制之下,才能有效地表情达意。列夫·库里肖夫(Lev Kuleshov)效应就足以有效地证明这一点。他拍了一个演员完全没有表情的脸的特写,并将之分别与一碗汤、一口棺材中死亡的妇女、一个玩洋娃娃的小孩剪辑在一起,这张本来无表情的脸却分别传达出了饥饿、悲伤、快乐的情感和意义。这些正是受制于符用学条件(即观众对汤、棺材、小孩的日常理解)而产生的意义。从修辞语用学的角度来看,为达到表意效果,依据符用学条件,从符形学的角度特意设计了这样的三组镜头。

为了更清楚地理解符用学意义上的修辞符用学,这里对修辞符用学从符号表意的修辞层面到符号叙述的修辞层面做一点拓展。阿尔弗雷德·希区柯克(Alfred Hitchcock)的编剧安吉斯·麦克菲尔(Angus McPhail)提出了一个对于悬疑片来说非常重要的概念即“麦格芬”(MacGuffin)。^[8]“麦格芬”在影片中是一个与情节相关的“物件”。它经常担当故事发动机的作用,能给予故事中的角色行为以动机。它在影片中经常因缺席而在场。它可能是一个看不见的秘密文件、要塞或某种核武器的设计图等。它经常在惊悚、间谍和冒险等悬念片的叙述修辞中起到十分重要的作用。例如,在希区柯克的影片中,为了叙述的展开,基本上都专门设计了“麦格芬”:在《三十九级台阶》(The 39 Steps, 1935)中的“飞机引擎”,在《美人计》(No-

torious, 1946)中的“铀矿”,在《群鸟》(The Birds, 1963)中的“鸟攻击人的原因”,在《惊魂记》(Psycho, 1960)中的“被盗的四万美金”等等。在这些影片中,大多数角色都会根据“麦格芬”而做出行动。但是,整部影片叙述展开的过程本身,要远比获得或控制或破坏这个“物件”更具有意义。在这些悬念片中,“麦格芬”本身只是一个物件,一个特殊的符号而已,关键是在不同的符用学条件下,它产生了不同的隐喻效果。

二、概念修辞格意义上的符号修辞格

唐钺在《修辞格》一书中将“修辞格”定义为“凡语文中因为要增大或者确定词句的所有效力,不用通常语气而用变革的语法,这种地方叫作修辞格(又称语格)”^[9]。这个定义重点强调交流的“效力”和表达的“变革”。陈望道在《修辞学发凡》一书中就列出了三十八种修辞格。张涤非等主编的《汉语语法修辞词典》中认为,修辞格“简称‘语格’‘辞藻’‘藻饰’‘辞式’。它是在修饰、调整语言,以提高语言表达效果中形成的具有特定表达作用和特定表达形式的、特殊的、修辞方式或方法”^[10],这一定义强调了“特定的表达作用”和“特定的表达形式”。王希杰在《语言学百题》中认为,“修辞格是一种语言中为了提高语言的表达效果,而有意识地偏离语言和语用的常规,并逐步形成固定格式,特定模式”^[11],这一定义强调“有意识地偏离常规”和“特定模式”。比较这三个定义,有个共同的特点,都旨在强调为提升交流效果或表达效果,而在表达上采取了一种具有“标出特征”^[12]的方式,在王希杰这里,这种方式方法有了明确的固定格式或特定模式,也即所谓的“修辞格”。而本文所谓的“概念修辞格”主要是在跨媒介的意义上所讨论的修辞格式,它可以从语言文字媒介跨越到电影或其他媒介中。

虽然有关修辞格研究的文献并不阙如,但是正如弗里德里希·威廉·尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche)所认为,要清楚完整地界定修辞格还是很困难的,因

为“一切词语本身从来就都是比喻”，“比喻不仅仅为偶然地添附到词语上去，而是形成了词语几乎全部固有的特性”。^[13]不仅语文语言是比喻性的，而且即使是与语文语言具有极大差异性的电影影像也并不是齐格弗里德·克拉考尔(Siegfried Kracauer)所谓的影像是“对物质现实的复原”，而事实上电影影像也是比喻性的。虽然语文语言和电影影像都是比喻性的，但是语文语言由于是规约符号(Symbol)，因此运用语文语言的表达过程还是有语法可以遵循的。但是，对于电影影像而言，正如让·米特里(Jean Mitry)所认为的“电影中没有语法，只有修辞”^[14]。

诚然，语文语言修辞格与电影符号修辞格是由两种不同媒介所承载，但是传统语文语言修辞格还是可以引入电影中的。由于只要修辞格进入了其他媒介渠道，例如声音、实物、图像等，或者进入了其他媒介，例如电游、体育、音乐、影视、赛事、表演、广告、音乐等，则会发现修辞格具有跨媒介性，它们并非是与渠道或媒介绑定在一起的，所以符号修辞格皆为“概念修辞格”。^[15]也即是说，传统语文语言修辞格可以跨渠道移置到电影媒介中形成电影符号修辞格。

电影符号修辞格属于积极修辞的范畴，主要探究传统修辞格在电影符号中的变异。修辞格具有相对固定的模式。从符号学双轴原理来看，符号修辞格是经聚合轴的“相似”定位后投射到组合轴“邻接”相连而形成的。一般情况下，在符号修辞格中，喻体和喻旨都会出现。例如，在影片《摩登时代》(Modern Times, 1936)中，喻体羊群和喻旨人群都相邻出现了。

为了进一步地分析符号修辞格模式，这里，对修辞符号学再做一赘述。修辞符号学是依据实际符号学条件生成隐喻，但是随着符号学经验的累积，一些修辞符号学现象也会像符号修辞格一样地形成相对固定的模式。例如，在正反打镜头中，通过“人物甲”的肩或腰等，外反拍人物乙，或者反之，通过“人物乙”的肩或腰，外反拍“人物甲”，或者分别内反拍“人物甲”和“人物乙”，外反拍人物甲、乙意味着两人共享意义空间，而内反拍人物甲、乙则意味着甲和乙分别

占有意义空间；利用滑轨做平行移动拍摄、跟拍，经常模仿“鬼视点”效果；视点镜头中的仰拍、俯拍经常用来暗示对人物的敬仰或蔑视；电影中人物从左往右运动时，会觉得“舒适”，而当人物从右往左运动时，会产生张力，而当人物从右往左上运动时，会产生最大的张力。例如在影片《迷魂记》(Vertigo, 1958)最后的钟塔场景里，希区柯克就是让詹姆斯·斯图尔特(James Stewart)从右往左爬上旋转楼梯。这些都形成了修辞符号学意义上的隐喻惯例。

固然修辞符号学能够增强影像表意的效果，但是在电影中引入传统修辞格却是必要的。它既会增强电影符号表意的二度根据性，又会提升电影表意的艺术效果。从感知上来看，影像与对象之间具有“高保真”关系，即“所见即所得”关系，具有原始思维的特征，也即自然本身就是形式本身。但事实上，电影是现代思维的产物，是赋予自然以形式与意义的结果。而且，让笔者好奇的是，除了视觉生理上的原因使静止照片成为“运动—影像”外，到底是什么让没有“系词”或“连词”(是、似、像等)的影像具有了连贯表意的可能性？笔者认为，有三个方面让影像具有了连贯表意的可能性。从微观的角度来说，影像符号中的“指示性”(部分与整体、前因与后果、起始点与运动方向等)让“运动—影像”具有了连贯表意的可能性；从宏观的角度来说，电影中的声音(对白、旁白等)起到了连接影像并使之具有连贯表意的可能性；从中观的角度来说，修辞格也起到了邻接影像与影像或者镜头与镜头使影像具有了连贯表意的可能性。

从符号学的视角更深入地来看，电影作为一种特殊的语言系统其表意过程是沿着两个向度同时展开的。聚合轴中各个元素之间是隐喻关系，除了具有类似特征外，对隐喻的创造和理解几乎是没有规律可以寻找的，主要靠想象、直觉和灵感。而组合轴上换喻的产生却有一定的规律可以寻找，类似于语文语言的语法，也就是通常所说的电影语法。在组合轴上起邻接作用的换喻是电影语法的基础。对于电影语法之说，笔者认为它只是比喻意义上的而非经验实在性的，而

聚合轴：共时、隐喻、类似



图2 修辞格运作的双轴原理

事实上在电影符号表意中更多的是“修辞意义”而非“语法意义”。不过，电影语法的构成和解释仍然要基于生活经验逻辑和科学知识逻辑。（参见图2）

聚合轴通过提供人类文化经验这个产生“相似性”的“底本”进而提供了“视觉相似”和“心理相似”的基础。在这个基础之上，在组合轴上发生了具体的修辞格运作。例如，在影片《黄金时代》（2014）中，相继交叉剪辑出现的在狭窄的房间里怀着孕的萧红和在船上狭小的鱼缸中的金鱼，就构成了比喻关系。这里的喻体是狭小鱼缸中的金鱼，喻旨是处于困境中怀着孕的萧红。它们分别被两个分镜头排列在时间轴（Timeline）上。值得提及的是，在电影制作过程中，笔者发现，在许多非线性剪辑软件如 FinalCutPro、Edius、Premiere 中蕴含着符号学的双轴原理，一部电影的制作过程也是符号表意或叙述展开的过程，制作过程正是从“素材库”中选出镜头或符号向时间轴投射的过程。聚合轴原理可以解释软件素材库中素材的生成原理，而组合轴原理可以解释软件时间轴的生成原理。聚合轴和组合轴原理是电影制作或修辞的基本原理。

符号学的出场复兴了传统修辞格，使它升格为符号修辞格，进入了广阔的视觉文化领域。而电影作为视觉文化中的集大成者，符号修辞格在其中发挥着举足轻重的作用。一个符号修辞格甚至会影响到影片

本身的表意深度，对观众的思想起到指引作用。例如，在影片《野草莓》（*Wild Strawberries*, 1957）中，“无指针钟表”的“大特写”，既是对时间的具体化又引发人们对于时间的凝思。赵毅衡在《符号学》一书中，从广义修辞的角度，就符号修辞格中的明喻、隐喻、转喻、提喻及各种变体做了讨论。事实上，这些修辞格也确实体现在电影符号修辞中。例如，在影片《2001：太空漫游》（*2001: A Space Odyssey*, 1968）中，从猿人手中抛出的“一根骨头”切为“一个宇宙飞船”，就是一个“明喻”修辞格（参见图3），而该片中的“巨石碑”则是人类智力发展过程中所必须克服的障碍物的“视觉隐喻”，是一个“隐喻”修辞格。

在影片《远离天堂》（*Far from Heaven*, 2002）中，凯茜在火车站和雷蒙德“挥手告别”后，凯茜走上了空落的晚冬街道，通过摄影机的摇、升配合拍到了“一根冒出新芽的枝条”。这里，托德·海因斯（Todd Haynes）用“转喻”修辞格以春天的希望来对抗人们的恶意和悲伤；在影片《纽约提喻法》（*Synecdoche, New York*, 2008）中，影片采用戏中戏结构，男主角在纽约的某个仓库中复制了一个假纽约，而他自己却又在外面的“真纽约”活动。然而鉴于费用的限制，剧组在摄影棚内却布置了与“真纽约”相近的假布景。本部影片正如其名字“纽约提喻法”一样，迎合了这样一个道理，即“几乎所有的图像都是提喻，……，所谓‘纪实’摄影或纪录片，提供的只是‘真实感’而不是‘真实性’”^[16]。确如事实所言，“提喻修辞格”因以部分代整体，而使得影片能以“经济性原则”指称“现实”，这实际上也是电影更为普遍的表意形式。

将影片《远离天堂》与影片《深锁春光一院愁》（*All That Heaven Allows*, 1995）进行对比会发现，在前者中导演海因斯采用了一种较为低调的处理，只是用偶

尔闪现的“几处秋色”隐喻“主角的失落”。而在《深锁春光一院愁》中，道格拉斯·塞



图3 《2001：太空漫游》中的明喻修辞

克(Douglas Sirk)导演则运用了视觉和情感夸张的修辞手法,让观众与这个情节剧间产生一定的距离,让观众明白现实世界不等于银幕世界,银幕上的只是视觉艺术形式的再现而已。

另外,有关符号比喻的各种复杂变体即倒喻(Reversed Metaphor)、潜喻(Submerged Metaphor)、曲喻(Conceit)、类推(Analogy)、反喻(Antimetaphor)、象征(Symbol)等在电影符号修辞中也有不同程度的体现。例如:在影片《雏菊》(*Daisies*, 1966)中,以“倒喻”即“喻旨+喻体”的形式展示了一个堕落的世界,片头是喻旨所在,其中充满着混乱的战争场面,而影片主体展示的是两个漂亮女孩堕落生活的一系列片段,却是喻体所在;在影片《驴子巴特萨》(*Au hasard Balthazar*, 1966)中,玛丽是一个沉默寡言被人抛弃的女子,巴特萨是一头数次易主屡遭虐待的驴,这两个故事平行发展,形成了“潜喻”:玛丽(像驴一样地)被虐待;在影片《食神》(1996)中,鹅头第一次吃了撒尿牛丸后的系列幻觉形成了“曲喻”;在影片《周末》(*Weekend*, 1967)中,有一段八分钟左右的拍摄堵车的长镜头,依次展现了动物园的动物、船只、临时举办的野餐、被汽车撞死的人的残骸,通过“类推”隐喻了人与人之间的麻木和冷淡;在影片《红色沙漠》(*The Red Desert*, 1964)中,那种工业化的造型和色彩,与“沙漠”及女主人公心态并无相似点,而是影片标题强加“相似点”的反喻;在影片《红色赞美诗》(*Red Psalm*, 1971)中,将红色象征运用到了极致,最后一个镜头中穿红色无袖坎肩的女孩手持枪把骑马的士兵一一击毙倒地,象征着共产主义的胜利。

这里,笔者将进一步地探讨符号修辞格何以可能及如何可能产生?

首先,符号修辞格何以可能产生。符号修辞格是跨媒介的,是建立在莱柯夫(George Lakoff)与约翰逊(Mark Johnson)在20世纪80年代初提出的“概念比喻”(Conceptual Metaphor)^[17]的基础之上的。比喻研究无论在中国还是在西方都可谓是一门古老的学问,自亚里士德(Aristotle)在《诗学》(*Poetics*)中

探讨了比喻之后,无数人就开始研究比喻。但是,比喻研究却一直以来囿于语言研究的范围,并没有取得实质性的拓展。实质上,概念比喻超越语言。“当比喻发生在两个概念域之间,此时出现一种超越媒介的映现(Mapping)关系。”^[18]这种“映现”关系可以将概念的外延和内涵“比喻”在不同的媒介中。符号与对象之间的像似、指示和规约关系可以为这种映现提供一定的理据性。不同语言系统中的规约性并未成为形成概念比喻的阻力,而是保证了比喻在两个不同语言系统的概念之间的映现。而像似和指示关系则更是保证了跨媒介符号之间的映现,更易于形成符号比喻。

例如,在好莱坞电影如007系列、速度与激情系列等中,故事就发生于“世界场景”(高档商场、海滨浴场等)中,而且其中充斥的暴力美学、性感美女、各种笑料等元素构成的“符号比喻”,把不可见的规约性概念转化为了可见的视听性符号,特别是影像符号和声音符号(除了语言以外),在感知层面具有一定的世界范围内的可通约性,能够实现广泛有效的传播。

其次,符号修辞格如何可能产生。在电影中,符号修辞格在三个层面上产生。第一个是画格内的符号修辞格,即喻体和喻旨都在同一画格中;第二个是镜头内的符号修辞格,即喻体和喻旨都在同一个镜头内,这个镜头可能是一个所谓的“长镜头”。也可能是同一镜头内,画面与声音之间形成了隐喻关系;第三个是由蒙太奇构成的符号修辞格,即喻体和喻旨分别处于不同的两个镜头或片段中,通过蒙太奇组接在一起。

就画格内的符号修辞格而言,例如,在影片《公民凯恩》(*Citizen Kane*, 1941)中,有个静止镜头,前景是凯恩的生身父母和前来用金钱交换凯恩的谈判者,背景中是一扇打开的窗户,通过窗户可以看到凯恩在雪地里玩雪球。这里,前景是比喻的预设语境,背景中的窗户和凯恩之间形成了某种符号修辞关系,这种构图非常像一个“囚”字。

就镜头内的符号修辞格而言,在长镜头中,可以设计精妙的符号隐喻。例如,在影片《好家伙》(*Goodfellas*, 1990)中,有一个跟随黑帮角色亨利与女

友从餐厅后门进入宴会厅的一镜到底的镜头,途中有亨利与许多人物交谈的行为举止。这个长镜头具有很强的符号修辞意味,隐喻了一个黑道人物的地下权力。再如,在影片《大内密探零零发》(周星驰,1996)中,有一场零零发与他妻子在家戏谑打闹的戏,当零零发的老婆无意中折断了零零发的胳膊时,零零发的脑袋掉在地上像皮球似的来回弹了几下。这回弹过程所配的音效是皮球落地声,皮球落地声是喻体,脑袋砸地是喻旨,这一明喻修辞格增强了本场戏的喜剧效果。

就镜头之间的符号修辞格而言,喻体和喻旨分别处于两个不同的镜头或片段中。例如,在影片《大内密探零零发》中,有段运用了交叉蒙太奇,第一条线是零零发与妻子逛街,第二条线是无相王歼灭保龙一族的三大高手铁布衫、碎石脚和五形拳。当无相王破了铁布衫时,镜头切至零零发和妻子在街上买鸡蛋时卖家正在用手捏碎两个鸡蛋的特写镜头;当无相王打碎了碎石脚的脑袋时,镜头切至零零发在街上买西瓜时拿木棒打碎西瓜的特写镜头;当无相王手撕了五形拳时,镜头切至零零发和妻子吃饭时店小二帮他们撕开鸡的特写镜头。在这段交叉剪辑中,喻体在插入镜头中,喻旨在切出镜头中,这一组明喻修辞格既增强了打斗的残酷性,又增强了喜剧效果。

注释:

- [1] (英)保罗·科布利著.周劲松译.劳特利奇符号学指南[M].南京:南京大学出版社,2013:144.
- [2] (英)保罗·科布利著.周劲松译.劳特利奇符号学指南[M].南京:南京大学出版社,2013:144.
- [3] Geoffrey N. Leech & Michael H. Short, *Style in Fiction: A linguistic Introduction to English Fictional Prose* [M]. London and New York: Longman Inc., 1981:211.
- [4] (法)克里斯蒂安·麦茨著.单万里译.电影语言的符号学研究:我们离真正格式化的可能性有多远? [J]. 世界电影,1988 (1):25-35.
- [5] (意)皮·保·帕索里尼著.桑重,姜洪涛译.诗的电影[A].李恒基、杨远婴编.外国电影理论文选[C].北京:生活·读书·新知三联书店,2006:468.
- [6] (意)温别尔托·艾柯著.鲍玉珩、葛岩译.电影符码的分节[A].李恒基、杨远婴编.外国电影理论文选[C],北京:生活·读书·新知三联书店,2006:499.
- [7] (意)温别尔托·艾柯著.鲍玉珩、葛岩译.电影符码的分节[A].李恒基、杨远婴编.外国电影理论文选[C].北京:生活·读书·新知三联书店,2006:497.

结语

总体而言,修辞符用学融合了符用学和修辞学各自的功能和特点,使得电影修辞过程在既考虑创作者意图意义进行编码的同时,也要考虑编码时的影片文本或文化语境,以及观众的解释意义等符用学条件。修辞符用学既不是完全根据观众的解释意义来进行修辞操作,也不是完全按照创作者的意图意义进行编码操作,而是通过选择或设计适当的符用学语境进行电影创作过程中的消极修辞操作。

同时,本文所探讨的修辞格是概念比喻意义上的修辞格,它是不受媒介阻碍的,或者说是跨越媒介的,是语文语言修辞格向电影的映射。也即是说,这些符号修辞格与电影媒介的本质特性关系不大,是以文字为媒介的语文语言修辞格向电影演绎或“移植”的积极修辞操作,从本质上说,符号修辞格并非是归纳于电影媒介本身的表意活动。

注:本文系重庆市社科基金规划项目“新三峡生态旅游的影视化传播策略研究”(2018YBCB094);重庆市教委人文社会科学规划项目“新三峡生态旅游的场景传播策略研究(17SKG161)”阶段性研究成果。

(责任编辑:董馨蔚)

- [8] (美)托尼·李·莫瑞尔著.黄德宗译.希区柯克电影制作大师班:向悬念大师学习电影[M].北京:电子工业出版社,2014:21.
- [9] 吴士文.修辞格论析[M].上海:上海教育出版社,1986:4.
- [10] 张涤非等编.汉语语法修辞词典[M].合肥:安徽教育出版社,1988:446.
- [11] 王希杰.语言学百题[M].上海:上海教育出版社,1991:346.
- [12] 赵毅衡.符号学[M].南京:南京大学出版社,2012:285.
- [13] (德)弗里德里希·尼采著.屠友祥译.古修辞学描述[M].上海:上海人民出版社,2001:20-21.
- [14] (法)让·米特里.符号学的死胡同[J].世界艺术与美学(第八辑),北京:文化艺术出版社,1987:224.
- [15] 赵毅衡.修辞学复兴的主要形式:符号修辞[J].学术月刊,2010(9):109-115.
- [16] 赵毅衡.符号学[M].南京:南京大学出版社,2012:194.
- [17] Mark Johnson and George Lakoff. "Conceptual Metaphor in Everyday Language" in(ed)Mark Johnson, *Philosophical Perspectives on Metaphor* [M]. London: Baker & Taylor, 1981.
- [18] 赵毅衡.符号学[M].南京:南京大学出版社,2012:189.