

论影视符号自指性与修辞方式对影视创作的影响

吴超

[中图分类号] J902 [文献标识码] A [文章编号] 37-1330/G4(2011)1-054-4

[内容提要] 随着影视创作观念和技术的发展,影视符号能指和所指之间的意义关系对建构文本意义和故事语境的作用更加具有多样性,这就是影视符号自指性的凸显。了解影视符号的这种特性以掌握更巧妙的图像修辞技巧,对影视创作至关重要。文章试图从影视符号的特性、影视符号与故事语境的关系等方面阐述影视符号修辞技巧及意义。

[关键词] 影视符号 自指性 故事语境 修辞方式

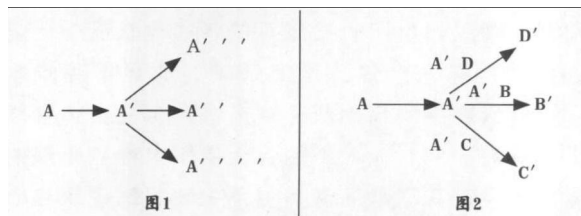
一. 影视符号自指性

福柯曾论证过相似性模式、表征模式、自我指涉模式三种依次承递的话语模式。从相似性模式向自我指涉模式转变的过程也就是指符号由模仿再现到表现过程的转变,即符号自指性凸显的过程。波德里亚也从另一角度认证了符号向自指性靠拢的发展过,他认为“仿制是‘古典’时期主导的范式,生产是工业时代的主导范式,而模拟则是由符号所控制的现阶段的主导范式。”^①在这过程中,符号所指涉的意义由确定、明确、透明和稳定,逐渐被某种不确定的因素所影响,符号能指和所指间的意义关系更加多样化。影视符号的自指性主要是指影视图像逐渐削弱其“复制现实”功能,更加注重符号本身的表现性意义。也就是图像、文字、声音等影视符号本身意义或相互之间的修辞方式更加多元化、复杂化、通感化、隐喻化,更加注重其表现性意义。这些符号不再简单地意指其再现的现实本身,能指与所指之间的意指不再固定单一,而是更加的具有多义性。

现实主义绘画一直强调现实中的人和景要传神地或逼真地呈现出来。早期影视艺术也主要是将舞台戏剧“原原本本”地搬到荧屏,维尔托夫主张一种“无演员、无布景、无剧本、无表演”的影片;让·鲁什试图将现实捕捉到胶片上,拍摄“非表演、非戏剧、非叙事”的电影,这些都使符号一味追求现实的逼真性,使符号失去了本身的性

质。随着形式主义、结构主义、后现代主义思想的发展,影视作品也在创作观念更新和数字技术发展的推动下更加注重影视符号自身的意义和特性。电影“梦幻工厂”产生,蒙太奇理论使影视符号的修辞创造出更多样的故事语境和叙事方法。

对于影视符号自指性的凸显,我们可以用简单的图示加以说明:图1中,如果将A看作现实存在物,A'为影视符号的话,那么A''、A'''、A''''代表着由这一符号所产生的未脱离符号本身的浅层次意义,如同影像中的太阳升起代表着白昼将至;一个小鼓代表着一种乐器;一把刀、一把枪告诉观众这可能是杀人的武器。而随着影视符号自指性的扩大,符号进入了更深层次的隐喻和转喻意义,而且随着不同的语境设置,一个符号被赋予了更多的延伸意义。此时,如图2,A'所反映的现实物A,则是在A'D、A'B、A'C的情节设置中产生了D'、B'和C'等超出符号本身的其他意义,如同德国影片《铁皮鼓》中一个“卖土豆的男人”代表着“德国人攫取的心态”、一副纸牌暗示着对爱情和亲情的不定、一个铁皮鼓让人意识到文明秩序和信仰的维护与破坏……^②



符号自指特性的扩大,使能指的所指意义不断延伸扩展,使用同样的符号可以表现出不同的蕴意,要表现同样的所指也可以选择不同的能指,符号的自指性赋予了能指与所指关系的多样性。“枯藤老树昏鸦,小桥流水人家,古道西风瘦马。夕阳西下,断肠人在天涯。”用这些能指去表现自己脑海中的意向和心中的情感,虽然不一定是生活中的真实场景。然而的确反映了现实生活中与之相类似的无数情境,所以这些符号的选择是有意义的。影视作品中,一对年轻男女面对面静坐着,是刚刚吵完架彼此在生气,还是第一次见面两人羞涩不好意思开口,只凭这一个镜头,一幅画面很难断定。这就使影视符号的能指和所指之间意指关系不确定,具有了多义性。所以对符号自指性运用的关键在于给予他们准确的故事语境。

影视符号自指性使它比其他艺术符号更加具有多义性。在文学语言和影视语言中,“树叶枯萎了”这几个言语符号,除了简单的现象外,如果将其放在一个爱情故事的语境中,可能暗含着爱情的凋零;将其放在病危者的镜头画面后,又可能指生命到了尽头。但两种艺术形态和文本又有些许差别,同样要表示主人公年复一年日复一日的思念家乡,在文学中只需用李白的“举头望明月,低头思故乡”这样的能指就可以让读者得出所指的内涵思想,甚至还会引发更多内心深处的联想,比如对家乡的思念或者对远离家乡亲人朋友的怀念。因为“低头思故乡”无论在作者的编码还是在读者的解码过程中,已经不再仅指“低头”的时候思故乡,在抬头、躺着、坐着、卧着的时候都是在思念故乡了。^⑨而影视符号的这种多义性受到的限制比文学语言符号要大一些,比如要表现主人公对家乡的思念,仅一个“低头思故乡”的画面是不足以让观众产生与文学作品同等的深刻思想和联想的,他必须借助其他影视符号的配合说明,比如加上字幕或解说等,这就需要影视符号之间的修辞。

二. 影视符号的修辞方式

影视符号的修辞不仅仅是一个画面,一种色调的组合运用,它也指镜头、场景、故事的安排设计。如果前者所说的影视符号的修辞是指画面内部造型艺术的话,后者就要涉及到影视作品的形式结构、叙事技巧了。可见,整个影视作品都是对符号修辞方式运用的表现。

对影视画面的造型来说,它包括了所有的视觉元素,如画面的光影、色彩、构图、运动,还包括屏幕上出

现的任何文字、标识等。故事语境决定着影视符号的特性,也决定着它们的修辞方式。每个影视作品都会采用有利于表现故事语境的影视符号,赋予符号们有利于表现故事语境的特性,采用有利于表现故事语境的符号修辞方式。画面的光与影,指观众看到的画面的明暗变化的色调。电影《黄土地》采用早晨和黄昏的暖色调,画面显得柔和,使黄土地有了一种温暖的感觉。《花样年华》中有画面以黑暗为主,人物在小的光亮处,使观众的注意力集中于此,给人一种诗一般的感觉。还有画面的平衡与变化、光线的强弱、色彩的选择等,都会给影片的叙事和情感表达以及观众的观影体验造成不同的效果。一般来说,创作者喜欢追求均衡的和谐与完美,因为不均衡的画面看起来不协调、不稳定,但是有时候为了表现剧情的需要会故意使用一些不均衡的画面,以给人以紧张、压迫、刺激的感觉。光线的巧妙运用可以增强气氛,渲染主题,阴影笼罩的效果则会给人一种阴森恐怖的感觉。对画面的光影、色调、构图采用怎样的修辞方式,在于创作者要表现怎样的故事语境。同时,画面造型与音乐、音响和文字之间的修辞搭配,也可以使影像形成一种“合力”来更好的建构影视文本。

对于镜头、场景的修辞,通常指蒙太奇叙事手法,应该说它是影视作品最基本的叙事方式和表现手法。镜头之间不同的组接形成了不同的讲故事的方法,甚至形成不同的故事。影视艺术是时间和空间相结合的艺术,为了更好地叙事,影视作品可以通过影视符号的不同组合将不同时空发生的故事呈现在银幕或荧屏上,比如,影视作品经常会采用倒叙、插叙、闪回等打破时空顺序的修辞方式,来扩展叙事范围,增加影片的叙事信息量。另外,“插入”镜头的修辞方式也往往以打破常态的叙事技巧造成情节上的“阻断”,给观众更多联想的空间。当然,从观众在接受角度来看,影视符号的修辞不应该是随心所欲的,它应当尊重观众的审美接受心理以及思维和视听习惯,符合影视符号修辞的一般原则和规律。

三. 影视符号的修辞与故事语境

首先,故事语境决定影视符号的修辞方式。索绪尔认为,意义取决于系统,取决于系统中的对立与联系,要理解任何东西意味着什么和如何就必须重建它在其中的那个系统。影视符号要取得具象化意义最重要的是故事语境的设置,这里指影视作品文本内涵的确定,更准确的说是

一部影视作品将要讲述怎样的故事，它的大体叙事结构是在怎样的氛围中展开的，这决定着组成它的一系列影视符号的属性和修辞次序。符号自指特性使能指与所指关系可能任意组合在一起，难以被一种人为的规则所确定。对于影视符号来说，其意义的呈现更是主观感性的，所以当爱森斯坦认为“雷管+暴跳的公牛=愤怒”^④时，得到了很多人的反对。他们认为这样的结论很武断，因为它也可能是等于震惊、恐惧、兴奋……是不确定的。他忽视了这些符号存在的语境，只有在特定的语境中，抽象的符号才能获得具体的叙事意义。

其次，影视符号的修辞能够形成一定的故事语境。如果说所有影视符号的修辞都要在一个整体的故事语境和文本构思中进行的话，那么这种语境的形成也正是这些影视符号组合排列的结果。故事语境由符号的组合形成，一定的故事语境能够使符号特殊的一面显现和放大。同时，被放大和显现的符号就会由抽象变得具象，从而形成新的语境。可以说，影视符号在进行组合前，它的故事语境存在于创作者的头脑中，它们是虚拟的，隐性的。修辞后，符号本身创造出故事语境，并在影视作品中显现出来，在观众欣赏过程得到认同和理解或者批判和修正。陈嘉上导演的《画皮》颠覆了《聊斋志异》中《画皮》的文本语境，影视符号的修辞方式成就了新的故事语境。在情节上重新建构符号体系，由“凡人遇妖、恶鬼逞凶、道士驱妖”的道教小说结构变成了一部扑朔迷离的现代魔幻爱情大片，且更加注重角色之间“关系很乱”的情感。这样的语境必然要通过符号的修辞来展现，比如在画面视觉上，强化视觉符号运用，在影调、色彩、构图上摒弃了令人恐怖的“烟雾轻纱”，使恐怖成分大大减少，奠定爱情片的语境基础。在听觉上，避免阴森惊悚的音乐调式，减少了“鬼片”的氛围。影视文本的故事语境使一系列的影视符号具象化，重新建构了能指与所指的关系。

根据格式塔心理学的观点，观众的欣赏心理自觉呈现完整性推理判断。所以，在将所有具象化的这些影视符号重新修辞后，就在整体上形成一种新的语境。比如我们要表现一只危险的老虎，可以用一个它呲牙咧嘴怒吼着奔跑的镜头来表现，它给观众提供的语境可能是在追一个人。同样，我们可以用老虎在一个房间里留下的血色脚印，加上凌乱的房间和一两个吼声来展现。这时观众同样可以判断出有一只老虎很危险，但却创造了不同的语境。再比如说要拍一部苦情戏，来描述主人公小时候受了多少苦，经历了多少苦难，最后终于经过自己的努力取得

成功，尽管成功后经济条件和社会地位提高了，但又在婚姻社会中遇到各种与自己相悖的问题。这样整个故事语境的设置就决定了各种影视符号的属性和修辞方式。主人公小时候在苦难中度过的画面和镜头就要充满着压抑和悲凉感，画面的影调、节奏、色彩、构图，声音的节奏、韵律、调式，人物的对话等都要服务于整个故事语境。在创造了具体的语境后，使一般、普遍无意义的符号获得了具体的意义，然后在整个大的故事语境中通过符号的修辞，复苏符号能指与文本所指之间的潜在联系。在文本故事语境的前提下，从剧作者特定的创作思路和审美情感出发，考虑影视符号的特定文化环境，也就是观众的审美接受习惯，赋予一般化的语符以具体的属性。有意识的创造能指与所指，直接意指与含蓄意指之间的统一关系，使观众在欣赏这些影视符号的过程中，无意识的感受到自己是文本故事的目睹者和经历者，最终实现运用隐喻建构含蓄意指，使不相干的事物建立相似性联系，运用换喻建构元语言，使相关性得以凸显，并产生联想、认同和亲历感受。

四. 影视符号修辞的意义

首先，影视符号的修辞可以实现符号间的相互限制，使各种符号泛指性逐渐缩小，最后形成和表达出故事语境下的文本含义。单个镜头、画面和各自分离的场景是没有什么意义，更难已形成完整的叙事，只有将一系列的影视符号按照一定修辞格进行重组，才能表达出整体意义。一部影视作品包含了无数的符号，一格或一帧画面就包含了许多符号元素。一般来说符号越多，在表达文本思想和创作者意图，提供给观众可解读文本的时候就会越清晰、越明确。当然这种镜头语言符号的运用并不是越多越好，同时也要给予观众充分的想象和联想空间。枯藤、老树、昏鸦的画面不应该是简单视觉画面的相加，也不仅仅只追求给予受众的那种荒凉、萧瑟的情景认同，我们所追求的是更深层次的情感融通与思考，即由这种画面的视觉效果上升到心理上的认同，并进而有这种心理的认同扩展到受众的理性的判断分析思考，也就是经过视觉化、情感化、理性化的过程。

其次，运用影视符号的修辞，可以形成一个新的意义的有机体，也就是实现符号的“偏离效应”，激发观众新的情绪的出现。真正有创意的剧作者们总能拍出让观众惊喜的影视作品，因为他们能够巧妙的运用影视符号的修辞所带来的“偏离效应”，在让观众对情节的迷恋中，保

持一种清醒的思考或意外喜悦。有些影视剧中在关键的场面和镜头中,出现了令观众感到意外和不“合乎情理”的镜头组接,然而这种修辞符号的方法却能带给观众一种新鲜感和心理上的惊喜。影片《功夫》中,在杰森被打倒在地刚爬起来的时候,一群玉帝督军的将兵们向他涌来的时候,杰森因已无力反抗而绝望的大喊时,观众也在为他惊心动魄,然而令观众们意外惊喜的是他们的目标不是他,而是他后面的那些和尚,由此给观众带了心理上的巨大反差。另外,在国外的一些影视作品中,创作者们故意使用一些NG镜头(穿帮镜头)来给观众一些破坏电影幻觉认同的感觉,给观众一种独特的心理影响力。日本电影《座头市》中充满了浪人武士相互砍杀的暴力镜头,然而观众们对此并不感到血腥和残忍,因为导演在这些暴力镜头前加上了摄像机滑道的符号暗示,让观众在观看这些包里场面的时候有了一种理性的,好像自己是在为演员演技做评委的感觉。这种影视符号的修辞所造成一种偏离效应实际上是突破和颠覆了观众的思维定势和审美期待,将常态下影视符号变成了一种意想不到的视觉和心理感受。

再次,影视符号的修辞可以给观众带来一种“陌生化”的感觉。从接受学角度来看,任何艺术作品并不是创作者独立完成的,而是在欣赏者的参与中完成的。影视作品的完成同样离不开观众的参与。观众在接受过程中,如果影视作品非常离奇,超出观众的期待视野甚远,也就是说影视符号能指与所指之间的过度距离太大,观众难以根据这些影视符号建立起与创作者文本或整个文化语境的通融,这样观众就很难接受。相反,如果影视作品太死板陈旧缺乏创新性,符号所建立起来的隐喻和含蓄意指都是在观众的思维惯性之内的,观众同样会觉得难以欣赏下去。那么如何把握这种度呢,就需要在影视符号的修辞上做到两者之间的调和。选用适当的语言、镜头画面、颜色、影调等影视符号,或创造新的修辞方法从而使影视符号生成新的意指,创造出新的故事语境,给观众一种陌生的,新鲜的感受。张艺谋在《大红灯笼高高挂》中创造了新的象征意象,在中国传统文化中,灯笼代表着吉祥、喜庆的民族内涵。而在影片中,他却反其道而用之,将灯笼看作是封建文化的代表意象,并用浓烈的红色造型渲染强化了所指。他用这种陌生化的处理方法去让观众产生了一种对封建制度文化憎恶的共鸣。不同于“十七年时期”的革命题材影视作品,在英雄就义的镜头后面接一个高耸挺拔的松树或海浪翻滚的影像符号,预示着革命英雄精神的不朽。这种“明喻”的符号修辞方式在今天的观众看来已经不

再具有新颖的感觉和诗意的韵味。“隐喻”、“多义”和“陌生化”的影视符号更能言说一种多元化和深刻性的情感体验和文化意义。

随着电影理论和实践的发展,影视创作者们不断探索着影视符号自指性的合理表达方式和修辞技巧,甚至在悖论中艰难地前行。有学者认为,创作主体越是采用各种修辞手段强化自己的观念和意图,越会造成与观众的距离而失去“意图”表达的目的。^①然而一味地在观众的期待视野中徘徊,放弃对影视符号修辞方式的探索,电影理论和实践也将会退而不前。那么如何更巧妙地掌握影视符号的修辞技巧,在“语言”形式、艺术思想、文化意义上求新求异,又赢得观众的接受、认同和赞赏呢?伊格尔顿就曾就修辞学这样解释道:“修辞学就其主要的方面而言,既不是以某种直觉的方法研究人们语言经验的一种‘人道主义’,也不是专心进行分析语言方法的一种‘形式主义’。修辞学根据具体实施来考察这些技巧——它们是辩护、劝说、煽动等手段——并根据语言结构和它们在其中起作用的物质环境来考察人们对话语的反应。”^②也就是说,影视创作者、观众和社会环境共同成为影视符号修辞方式和意义建构的基础。

注释:

①转引自周亮:《视觉文化:从传统到现代》,《文学评论》,2003.6

②郝朴宁 李丽芳:《影像叙事论》,云南大学出版社,2007年版,P138-139

③赵炎秋:《形象诗学》,中国社会科学出版社,2004年版,P165

④赵勇 李显杰:《电影修辞学——镜像与话语》,文化艺术出版社,2005年版,P194

⑤《语言的误用——麦茨与电影符号学》,《福建论坛(社科教育版)》,2007.6

⑥[英]特里·伊格尔顿著,刘峰译:《文学原理引论》,文化艺术出版社,1987年版,P241

作者单位:南京师范大学新闻与传播学院