

流行乐在艺术电影中的符用研究

赵 勇

【摘要】艺术电影作为一组具有“抵抗性”的符码集合，与主流文化的自动化文本存在着对峙。在三层元语言的聚合操纵下，流行音乐在艺术电影中的符用性具体体现为“语法扭曲”风格；“历史-媒介”二我差批判，群体徽章认证。流行乐在艺术电影中的符用性操作，其背后是流行音乐和艺术电影两大复合文本集团之间符号交换与生产的结果。艺术电影对商业流行乐的复杂征用，导致了其表征体系的核心解释项走向多元含混。

【关键词】被标出 元语言集合 非指称性 复合文本 含混多元

一、多重元语言视野

艺术电影与流行音乐的矛盾性联姻，根在偏正结构：“艺术的”与“流行的”。在文化体裁等级上，艺术电影要高于流行音乐，掌控着艺术话语建构主动权。在媒介热度上，流行音乐，歌众遍天下，“乌合之众”也表征着社会自我的力量。但是在后“文化工业”时代，流行的甚至也可以变成艺术的，关键在于解释项落在文本接受者哪个能力层级上。一个多媒介复合文本的表意是在多重元语言符码集体操纵下的产物。在艺术电影中，有三重元语言组合（文本元语言，能力语言，语境元语言）在各自的符码层面上不断地调节着流行音乐的跨媒介叙述功能项的生成。

文本元语言。在商业电影中，视听叙事与流行音乐琴瑟和鸣；但在艺术电影中，流行乐被视作与整个文本气质明显异质性的存在，反而被作为风格化标出。艺术电影这一标出行为，将流行乐自动化表意的模式幻觉中断，并改写为特立独行的“冒犯”姿态：流行音乐段落成为异质性元素符号交换的场所，正是

流行乐的外族性质地侵入艺术电影文本，导致其惯常的先锋风格被自反式地解构。

能力元语言。流行音乐进入艺术电影并获得肯定行评价，也需要其特定的艺术电影观众群阐释观念的更新，而这其实是一种能力元语言。流行音乐在电影音乐符号学中最难处理的地方可能就是其作为系统的抗解分性。为电影专门准备的原创歌曲在电影被观看之前，是不被知晓的，电影音乐的裁剪与符码生产属于创作环节，而其是在与画面视觉信息进行严丝合缝的紧密结合后才以完整故事系统的形式首次展现给观众的。然而流行音乐在进入电影之前是早已被大街小巷传唱所熟悉。因此观众在接触到带有流行音乐的电影段落时，本身有一种对该段流行音乐的顽固的前理解，并被内置为接收者的能力元语言。流行音乐的模式有可能会形成强大的元语言力量，干扰其与陌生的叙事性场面的契合度。甚至流行音乐内诸多元素的结构秩序被元语言话语紧密绑定并植入到观众的意识领域中，导致无法完成流行音乐在电影的跨媒介叙述的

创新性生成过程。流行音乐就成为电影音乐中难以处理的强编码符号。传统艺术电影观众群的特别之处在于他们对“难文本”中的“晦涩难解”情有独钟，而对自动化的通俗文本嗤之以鼻。所以如果要学会欣赏艺术电影中不断出现的流行音乐元素并加以积极的符号生产，前提必须是既要艺术电影历史传统的熟络，也要对流行的通俗文化保持日常的歌迷式热爱。只有对两类文本身份截然相反、品类迥异的文化媒介都具有相当主动的接触，才能读解出艺术电影对流行乐对挪用、置换、重构等意义生产过程。这甚至可以说是当前多媒介融合背景下，对具有跨界读解能力的接受者的特别要求。

语境元语言决定着社会符号对艺术文本的赋权。中国改革开放以来，文化价值日趋多元，各种社群文化建构逐步清晰。当前艺术电影已经不再专属于文化精英群体的特工产品，而日益被一部分青年亚文化群体征用为自我身份区隔与认同的标志和家族徽章，看艺术电影被特定阶层看作“小资”品味和其典型生活方式。

在全球化语境中，资本带动社会分层加剧，城乡二元结构，东西部经济差，大城与小镇生存关系，在其中，各种层面的不均衡性都逐步浮现出来。艺术电影中的流行歌曲作为一个指示符，影射了这个语境。《三峡好人》《路边野餐》中共同反映的西部小城镇，在中国经济资本和文化资本版图上毫无位置和话语权，在很多方面处于失语的处境。但是这些偏远地区小镇空气中，小镇青年却对大山外的世界念念不忘，那些似乎只有在大城市的灯红酒绿中红火的流行歌曲依然在飘荡。确实全球化让每一个地区都成为中心，空间阻隔被抹平。流行歌曲在中国小城出现不能完全被理解是资本全球化无孔不入的本性所导致的。因为全球化不是所有地区的全球化，资本进入是有空间选择和时间先后的，全球化也是有差异的全球化。“中国都市建构的重点是构建中产阶级城市和全球化国际都市，它要追赶时尚先进，参与全球竞争，取消本土性优势，争取国际社区的全球移民计划显然更具雄心”^①。中国经济文化发展的不平衡性差异也导致了整体文化割裂：反映着大都市文化的流行歌曲在偏远中国小镇的传播，小镇本土文化日益逼仄无力。

流行音乐在艺术电影叙述框架中的表征方式和意义生产必须接受其文本元语言，能力元语言以及语境

元语言等符码集团共同的文化规约。而在不同的元语言系统下，流行音乐不再是具有独立于艺术电影的先文本，它变成一个自由运动的符号素，接受具体的元语言对文本的整体操作控制。



图1. 《路边野餐》

二、作为“符用”的标出性

(一) “语法扭曲”风格

降低音乐文本的指称性标记。流行音乐从简单的唱片时代以纯粹声音符号为渠道，到开发布会，举办演唱会并以录像光盘等形式传播，直到借鉴现代全媒体化包装的音乐真人秀等，样态愈趋复杂，不一而足。因此在谈到一首流行歌曲的时候，这个音乐文本所包含的内容不只是传统意义上的演唱部分，也有关于歌手的个人身份信息，MTV化的叙述性内容，甚至某个节点性的具体音乐事件。这些非音乐核心部分的伴随文本附着在歌曲周围，当歌曲进入电影以后，这些伴随文本信息并不会立刻消失，而是当观众在进入电影音乐段落的时候继续发挥作用。这些伴随文本信息与电影叙事内容无关，称为故事文本无意义的噪音元素。所以成名的流行音乐具有很强的指称性，它总是或多或少强调歌手的价值，提示歌曲发布传播中的各种具体媒介事件，也就是说，它溢出了音乐文本之外，走入了现实语境。这些伴随文本可以说是现代传媒经济体系运作的结果。只有对作为先文本的流行音乐中的溢出社会现实之外的指称性信息进行“脱敏”和降噪处理，才能有利于音乐文本在电影中的再生。里法泰尔在分析诗歌修辞的时候曾指出过于强调某个具体专有名词的来龙去脉会使得阐释文本过于晦涩，“所以历史和指称性都属于词语这一层次。名字使描述固定于一定的时间之内，它有转喻作用，有体现整个复杂描述的能力。联想是循环的：描述性的句

子在一个名字里获得其联想对象，而名字所指的只是有引出这一名字的句子的前一部分”。^⑥叙述文本中必然包含一些与现实有关的信息，比如有关这首歌曲有关的创作信息，歌手信息等。可是这些现代传媒策略本身也已经融入整体性的消费媒介幻象中，称为一个相对独立于现实的超文本拟像。也就是说这些歌曲创作的内容信息并不具有现实指涉性了，它们是传媒机构有意识包装出的媒介幻象，与真正现实中的歌手和社会本质上没有可靠的一一映射关系了。一些电影在引用流行音乐符号的时候，采取的是有意将虚构和现实的边界打通。比如直接设置一个真正的流行歌手演唱的舞台，以假乱真，观众像看演唱会一样听歌看原唱歌手演出，但这只是一个纪实性的区隔框架而已，它是虚构叙事这整个文本框架的一个部分而已。台湾电影《少女小渔》刘若英演唱歌曲为《为爱痴狂》，正是利用了观众对这首歌曲的熟悉，刘若英亲自主演，以及乐迷的对歌曲创作信息的探秘心理来建立虚构框架。当然作为乐迷的观众可能起初会对故事反映的内容“深信不疑”，但是考虑到该片毕竟不是纪录片体裁，所以最后也只能将信将疑。这正是巧妙借用了观众对流行音乐伴随文本指涉性信息强烈的信赖心理反而加强了电影文本虚构的逼真性内容。

首先，将歌者身份内置为日常叙述。叙事电影可以形成一个关于流行歌曲的“异质性再现”：在重新构筑的表演区内，人物角色以“业余歌手”的身份完成一段对流行歌曲的“模仿”行为。这是音乐符号的二次媒介化过程。这段电影音乐文本，既勾连了原唱歌曲的“旧情感”，但熟悉的旋律因为歌者身份的内置，又重构了歌者的新肉身。人物“表演”了流行歌曲的歌者，并借此完成了自己的叙述。流行音乐的二次媒介化其目的并不是展演一首歌曲的音乐价值，人物传唱歌曲，本意不在于模仿的逼真，而在于人物在模仿当中的生动性行为。正是歌者的“兼职”身份以及与原唱品质的落差本身，造成了戏剧性效果。在电影中，流行音乐的原初文本本质素及其意义被取消，演唱者的身体律动称为焦点区。“这是引导身体的艺术……其目标不在于信息的明晰，制造情感的戏剧性效果；它寻求的是动人心魄的艳遇，与肉体并行的语言，某种文本，透过该文本我们可以听见嗓音的纹理、辅音的清亮、元音的妖媚、整个肉体的立体声：身体之交合，舌头之交合，而非意义之交合，语言之交合”^⑦。贾樟柯电影《三峡好人》中，引用了当时

流行歌曲杨臣刚《老鼠爱大米》和庞龙的《两只蝴蝶》。这两首歌词将成人爱情明喻为诙谐童话。这种轻佻俏皮男性磁性男中音歌者特征在这个小镇少年歌者这里变为声嘶力竭的喊叫，而演唱时面对废墟，眼睛无神，肢体机械。城市流行乐并没有给传唱者带来与之相谐的身体表情。城市流行音乐无法填充小镇空洞的身体。平凡的歌者，日常的演出环境，没有听众。自己为自己歌唱，自己做自己的听众。取代了靓丽的明星，包装过度的舞台和人潮攒动的场面。电影中的流行歌曲褪去了音乐先文本的华丽张扬，变成一种歌者的自叙和自我表演。

其次，女歌男唱。“当代歌曲传播机制中，以词作家音乐家/歌手/传播公司组成复合创作主体。由于商业驱动，歌手的演唱成了整个流程的轴心，成了歌曲的面孔，甚至主人。”^⑧歌手的性别赋予歌曲非常明显的性别身份。社会文化场域中，大众文化非常注意歌曲性别身份的区隔性，在卡拉OK时代，男女一般会自觉选择匹配的性别身份。但是在反讽时代，一切都颠覆了，跨性别演唱使得歌曲性别身份含混难辨。台湾歌手邓丽君演唱的歌曲《甜蜜蜜》，带有红尘的味道，声音很甜。该曲在陈可辛同名电影《甜蜜蜜》中出现多次符号变异的样态，表现丰富：黎明主演的黎明小军和张曼玉主演的阿翘在香港移民生活中不得已地孤独取暖，在一个很普通的夏日，黎明小军单车载着阿翘，哼唱起这首歌曲，这属于平凡歌者的日常叙述；故事高潮，两人在美国街头相遇，原因竟然是具有纪录片同步的电视报道邓丽君去世的新闻，这是一个很具有指涉性的信息，但是被巧妙的设置成虚构人物关系相遇的戏剧契机，因此邓丽君歌手信息被虚构框架征用，被进行了降噪处理；而到了影片结尾字幕部分，紧接着邓丽君歌曲消声之后便是黎明的女歌男唱部分。男女声带的性别差异赋予了歌曲的性别政治特征。传统女歌阴柔温暖，“甜蜜蜜”的歌词叙述语境有梦幻的相遇，这符合传统价值认知体系中关于女性气质的描述，那就是耽于日常不切实际的感性幻梦，但女歌听起来更会加强这种印象。但是男歌一般应表现力量、坚韧、粗狂等男性气质。

女歌男唱，歌者发生了身份上的变化，先文本框架中女性的嗓音已经与器乐合成具有乐音同构的符号，这就好像女性躯体中出现了男性的嗓音，这种雌雄同体并不是两种气质符号势均力敌的对峙，恰恰是女性气质具有优先控制权。表现在电影音乐上就是，

男歌手并没有颠覆女歌的声乐结构和风格标记，反而是男歌手被收编，给故事人物中的男歌者一种无力落寞挫折感的印象，重塑了人物的性格。电影恰恰就是借此表明在爱情双方追逐战中，男性本应该被赋予一种更主动，更积极的状态，但影片却是阿翘首先醒悟一路奔跑试图挽回自己逝去的爱情。移民生活的漂泊感，对主体自我的消极压制通过黎明的演唱表现出来，缓慢低沉的节奏，仿佛男人终于开始试图开始用一种女性的眼光重新打量过往，这是一种自我觉醒的意识。

再次，伴生性结构扭曲。音乐文本的内部元素的结构秩序也会遭遇有意识的冒犯和意义的逗弄。通过歌词与歌曲进行解绑，并局部置换对象符号，也会产生极强的艺术反差效果。在歌词与伴奏乐的关系上，电影中出现的基本有两种类型，旧曲谱新词和歌词赋新曲。旧曲谱新词本不新鲜，中国传统上的词牌和曲牌本就是歌曲元文本，配上不同的歌词后产生色彩各异的词曲作品。在后现代喜剧电影中有一种对歌曲的戏仿结构，比如在周星驰系列中，往往用来表现小人物自取其乐的内心世界的达观。保留歌词，对器乐伴奏部分进行局部修辞也会起到特殊的美学效果。在姜文《阳光灿烂的日子》的开场部分，随着姜文充满感情的画外音的结束，一片湛蓝的天空在静场出现了，激越的音乐骤然响起，接着，歌声入画“革命战士敬祝你万寿无疆”。这首歌在当时的流行版本里，是一首节奏舒缓的男子独唱，并没有电影中渲染的那样大气磅礴，更没有上百人的交响乐队与大合唱。先文本具有个人抒情性，后者则戏仿文革歌曲模式，进行曲的节奏强化了当时国家集体主义体制的规范性。

最后，词曲结构刻意中断，导致歌曲文本不能流畅前进，完整的文本结构链条缺失。也就是说歌曲段落突遇休止符，提前结束。一般来说，歌者演唱中断，本身就是叙述中的小情节发生转折，表面上是“意外”其实是含蓄表意的创作策略。以王小帅的电影《我十一》来说，主人公未成年人不谙文革“时局”，三线建设者的父辈们身在他乡经常聚在一起聚会，搞一些文艺娱乐活动。一次关于时局的谨慎议论后，来自江浙的外乡人唱起浓郁传统地方特色的江南小曲，可浓情蜜意的爱情主题在那个时代被作为文化禁区。没唱几句就被众人建议改弦易张，换一首适合“时局”的主旋律歌曲《草原上升起不落的太阳》。这首歌曲的选择颇有意味，它是一首内蒙古民歌的改

编，所以是文革时代为数不多的激进意识形态性较弱的作品。歌曲前半部分再现了中国西北内蒙古草原的自然景色；但是后半部分歌词描写道革命领袖的歌颂，而歌者恰巧唱到此刻，竟然拒绝继续演唱，理由是“忘词了”。在这个段落中，流行歌曲出现了两次中断，歌唱性动作的叙述一波三折，正体现了这些不能回城的支援三线的外乡人某种不满和哀怨。跑调是歌者对原唱的模仿动作失误的结果，具体体现为声音严重脱离乐音轨道，有滑向噪音的倾向。歌者自身嗓音，舞台条件导致的跑调，是违背一个真诚的歌者的自身意志的，因此一般来说会使得歌者自信心受到一定挫折。在日常生活中KTV娱乐场中，跑调被视为缺乏音乐才能。但是在一些影视作品中，故事中的歌者有时会有意失真跑调，演唱现场环境刻意蒙上粗糙质感。电影《唐人街探案》和《路边野餐》前后两者分属于典型的商业和文艺片类型，但却用到了同样效果。跑调体现了社区身份特征，特殊的底层华人区，籍籍无名的西部偏远小镇，这些亚文化丛生地区“不入流”的文化位阶。但是这些环境中的歌者在演唱中却如此的自信：《唐人街探案》中的王宝强饰演的蹩脚侦探演唱邓丽君歌曲神态得意，《路边野餐》中老陈面对眼前稀落的精力并不投入的观众，自己的时刻忘词造成的歌曲的磕磕绊绊依然故我，他要为歌曲献给一个刚认识的发廊女。这些五音不全的歌者对歌唱的勇气来源于对表达的热情和一种努力肯定自我的愿望。

艺术电影通过对流行乐的非常规的使用，将流行乐中的诸要素如歌词、歌手、演唱语境等其他伴随文本分别予以重新编码，置入视听框架中去。以改变惯常语法，打破自动化音乐叙述，扭曲符号效果等方式，从而疏离了叙述情境。流行音乐段落文本就此变成一种凸显于情节逻辑之外的标出项，获得了先锋的风格标志。

（二）“历史-媒介”二我差批判

流行音乐是一种即时性文化，具有转瞬即逝的特点。但是当流行音乐不再流行甚至在长时段之后再去回眸，也面目全非的时候，它其实并没有彻底消失，它可以化为潜意识层面的时代痕迹，成为亟待唤醒的文化积淀。这些过时音乐在经历过深远的时间差，在一个刺激性事件的激励下，得以复活重在耳边想起，便仿佛带来一种忧虑和文化感伤。这不是肤浅的个人化的情绪发泄，或症候式的怀乡病，而是一种

集体怀想，甚至可以称之为系统的怀旧文化。“个体只能在社会中才能获得记忆，才能回忆、识别和对记忆加以定位。记忆的唤起并无神秘可言，‘我之所以回忆，正是因为别人刺激了我；他们的记忆帮助了我的记忆，我的记忆借助了他们的记忆。无论何时，我生活的群体都能提供给我重建记忆的方法’”^⑤。怀旧文化是在中国社会剧烈变动中，同辈人无法为历史的自我寻找一个连续的文化身份，从而有意识地进行符号建构和文化实践的产物。作为先于电影而流行的歌曲和电影上映的时空存在的历史隔断。中国改革期，国人在每个历史切片下的文化身份都处于差异化的状态。也就是说这个社会自我一直没有凝固点。电影和流行歌所处的不同的年代，导致出现了类似小说叙事学中提到的“二我差”^⑥，今日之我看到了过去之我，而且既熟悉又陌生。两个自我在对话，今日之我审视过去之我。也就是说当人们接触到电影流行音乐，听到演员在表演歌者的时候，这个叙述者歌者以代言人身份回顾过去那个时代风貌在具体平凡的个体身上留下的痕迹，并反思现在的我生成的历史性结构。过去的流行音乐文本，又借当前电影的播出将二次媒介化的音乐形式被再次召唤出，产生出了时间断裂。时间断裂表征了历史完整性的缺失，而这构成了艺术文本历史批判话语结构。

媒介二我差。流行音乐和艺术电影的共现，要求文本接受者具备通俗歌者和艺术影迷的双重身份同时调动各自文本身份所要求的能力元语言。这时其艺术电影观众必须面对两种文化身份的各自建构力量。媒介的审美心理和体裁文化等级的差异必然会干扰到观影对意义表征的理解难度。比如流行音乐的“沉浸”性对艺术观众独立思考和反思能力的遮蔽。当一首耳熟能详的歌曲以各种变异形式出现时，它总会勾起观者“传唱”的冲动和具体音乐体征的再现，从而抽离出那个自反式的叙述情境。如何平衡二我差这是考验艺术电影观众能力元语言的调控范围。

（三）群体认证

流行音乐文本与艺术电影其他要素联合组成具有内部相关性的识别系统。中国电影其受众日益年轻化，并与青年文化紧密结合。文化研究学者贾斯汀刘易斯认为“流行乐文化与青年文化在经验上以独特的方式联系在一起，对于构成青年时代与成人年轻时代的经验的冗长叙述，流行音乐为此提供了印象上的效果和阐释”。

在青年文化中，80后是一个特殊的存在，它不只

是叛逆文化所能解释的，因为80后的成长阶段被中国改革运动撕裂不同的文化身份，而且这个撕裂发生在青少年过渡期。具体来说，就是在学校教育阶段，接受的是一元论理想主义价值观，而且这个社会主义集体主义思想成功地在青春期完成了对青少年的规训，随后的改革期，各种文化思潮伴随着相关作品冲击80后，以流行文化来看，港台电影、欧美摇滚乐等文化产品携带不同价值趋向，使得80后开始不断被动但很热情地去迎合调整自我，与时代接轨。但在新世纪消费主义一统天下以后，这个群体才发现80后无法在后现代的多元浪潮中归纳出一个稳定的自我。而追求集体自我，与时代同步是80后在青少年时期共同的价值目标也是维持自我稳定的基本原则。现在这个原则被视为“过时了”。因此80后的青春片中对流行音乐的借用不只是青春怀旧这一条动力，更是这个社区群体80后组成的有关自我叙述的世代文化，一种独享文化。那些歌曲在他们看来不是全民共有的，而是他们私设的社区徽章和入会暗语，是他们自己群体认同的社区语言。但是也必须看到所有的亚文化都有对主流文化的依附性，亚文化不是反文化，不是推翻他者文化重建世界，而是对主流文化的认同之下，对其内部元素进行丰富地挪用，替换，通过加强或减弱一些词汇用法来生产意义。赵薇的毕业作品《致青春》改编自网络文本，这本就是对青年社区的借用，而电影中有一个晚会演出，李克勤的《红日》被人物角色重新演唱，歌词写到“命运就算颠沛流离，命运就算曲折离奇，命运就算恐吓着你做人没趣味”，命运“没趣味”映射出这一代人在各种价值冲击下，对自身文化身份的认定姿态。

80后电影中，歌者演唱校园民谣，或港台歌曲不是反讽或恶搞以冒犯主流文化，而是自嘲的方式向过去共同体幻象中的自我进行缅怀和回归。与90后不同，他们喜旧厌新，他们自认是青年，虽然年华已老。其实正如革命导师马克思所说“人们自己创造自己的历史，但是他们不是随心所欲地创造，并不是在他们自己选定的条件下创造，而是在直接碰到的，既定的，从过去承继下来的条件下创造”^⑦。这样说来他们聆听那些过去耳熟能详的歌曲，其实也是在现实中为自己建设一个乌托邦。

三、复合文本的解释漩涡

流行音乐构成艺术电影文本的一部分，并统一在一个文本身份中，形成整饬的意向性结构，有利于解

释活动有效性的展开。但是电影作为多媒介综合的产物，虽然突出了视听语言的本体地位，而且又进一步确定了视觉画面作为定调媒介，但是总体来看，电影叙述中的多媒介复调话语这样一个多元化存在始终干扰着意义表征的清晰度。

从流行音乐角度来看，我们必须承认，这也是一个复合文本：里面有勾连着诗词文学艺术的歌词；乐音结构的器乐部分；具有声光化演出情景的歌手的歌唱；媒介多渠道传播。也就是说，流行音乐是一个包含着演唱叙述的大文本概念，里面围绕着歌曲之外的还有一些伴随文本，比如音乐会场地，歌手个人信息等。而这些在流行音乐传播过程中，已经逐步沉淀为歌众集体记忆一部分了。当流行音乐被转移到艺术电影中的时候，不能只是把歌词、歌手、乐曲等传统音乐文本要素考虑进来，作为强编码的流行歌曲其伴随文本也被绑定在音乐符号结构中。因此，流行音乐在艺术电影中的跨媒介叙述，不只是两个单一媒介如何互动，而是应该被看做是两个复合文本集团如何跨界的问题。因此两大复合文本的交互使用，又一次加大了艺术电影叙述文本读解的难度。

元语言的冲突似乎不可避免。流行音乐本身的商业文化属性是与生俱来的，而艺术电影中的流行音乐之所以能被识别，恰恰就在于其文本的相对完整性和对先文本“忠诚”的唤起，熟悉的旋律被释放出来。可是这段流行文本必须经过精心涂抹、重新编码，以至于降低识别性、与通俗性元素疏离，才能保持自己作为艺术电影风格标出的姿态。然而流行音乐诸元素不管如何被改写，但基本的乐音结构始终需要被保留，而这段乐音秩序唤起的旋律已经足以让那个先文本幽灵再现。所以商业性元素的伴随信息如影随形。也就是说，只要艺术电影使用流行音乐，就难免被人质疑有向大众通俗文艺妥协的倾向，而这内在性地会损害艺术电影的标出性地位。艺术电影和商业文化若即若离的关系也构成了这一文化体裁本身价值合理性的威胁。

【注释】

①赵勇、陆正兰.《含混还是漫游——移民题材电影的跨地性认同难题》.社会科学[J].2016.5期

②[法]米歇尔·里法泰尔.描述性诗歌的诠释 赵毅衡符号学论文集[M].百花文艺出版社2004.5 P369

③Ronland Barthes .The Pleasure of the Text,trans.

Richard Howard,New York :Hill and Wang,1975

④陆正兰.歌曲文本的性别符号传播.江海学刊[J].2011.5期

⑤怀旧——永恒的文化乡愁[M].赵静荣.北京.商务印书馆2009.9.P44

⑥参考 赵毅衡.比较叙述学导论——当说着被说的时候[M].成都.四川出版集团.2013.3.P189

⑦引文自“路易·波拿巴的雾月十八日”《马克思恩格斯选集》第1卷[M].北京.人民出版社.1995.6.P603

基金项目：重庆市社科项目《植入式广告在电影中的应用研究》（2014SKZ16）研究成果之一。

作者简介：

赵勇，重庆邮电大学传媒艺术学院讲师。