



符号与叙事的自由嬉戏

——洛特曼的电影符号学理论对电影叙事学的影响

■张海燕

洛特曼从文化符号学的视角出发,把电影文本看作是一个面向现实和观众开放的符号系统和交际系统。在洛特曼看来,电影的本质就是讲述故事,即电影具有叙事性,于是电影如何借助符号进行叙事遂成为洛特曼电影符号学研究的核心问题之一。洛特曼认为人类文化史上存在着话语和图像两种各自独立、互不相同的符号类型。为了完成电影的叙事性,就需要话语符号和图像符号相互配合、互相补充。

[关键词]符号;叙事;文本;电影符号学;电影叙事学

[中图分类号]I053.5 [文献标识码]A [文章编号]1004-518X(2009)01-0048-05

张海燕(1974—),女,文学博士,西南大学文化与社会发展学院副教授,主要研究方向为文化符号学和文艺美学。(重庆北碚 400715)

本论文系西南大学博士科研启动基金项目(项目批准号为:0709321)系列成果之一。

继俄国形式主义之后,以文化符号学家、文艺理论家洛特曼为代表的苏联电影符号学理论曾经兴盛一时,而且至今仍在世界范围内有着广泛的影响。洛特曼的电影符号学思想不但具有巨大的理论独创性,而且还是电影叙事学的先声。然而,有关洛特曼的电影符号学及其叙事学思想国内却鲜有学者涉猎,这不能不说是一种缺憾。本文尽量从洛特曼的原典出发,试图揭示出洛特曼的电影符号学与叙事学理论的精华,在此基础上,对洛特曼进行体悟式的解读和阐释。我们认为,洛特曼电影符号学的核心思想在于:他从文化符号学的视角出发,把电影文本看作是一个面向现实和观众开放的符号系统和交际系统。在洛特曼看来,电影的本质就是讲述故事,即电影具有叙事性,于是,电影如何借助符号进行叙事,遂成为洛特曼电影符号学研究的核心问题之一。

电影符号学的发展与电影叙事学的发展是交织在一起的,二者之间存在着大片的交叉领域,电影叙事中的情节、人物、时间、空间等问题同时又是电影符号学需研究的主要问题。由此可见,电影叙事学与电影符号学的结

合有着必然的逻辑关系。通常认为:叙事学首先兴起于文学研究领域,1969年法国文论家托多罗夫首先提出“叙事学”这一概念,但是这一学科的理论建构更多地要归功于另一位法国思想家热拉尔·热奈特,热奈特的三卷本《修辞格》将叙事学提升到了显学的地位。事实上,关于电影叙事学的问题早些年在电影符号学家的论述中就已涉及到。正如麦茨所言,电影一开始就将叙事性深深嵌入自己的体内,并且很快走向了虚构故事的道路。罗伯特·司格勒斯在《符号学与文学》一书中曾指出:“叙述首先是一种人类的行为。它尤其是一种模仿或表现的行为,通过这样的行为,人类传达出各种信息。”^[1](989)]其实,人类的所有叙事行为都具有一个共同的特征:符号化。从这个意义上来说,电影符号学与电影叙事学之间存在着天然的关系。

洛特曼电影符号学理论的基本逻辑是把电影艺术文本作为一个整体符号系统和第二模式系统,并在此基础上用一种全新的视角对艺术文本进行整体观照和研究。洛特曼所说的第一模式系统是由自然语言(如俄语、英语、汉语等)构成的,而建立在自然语言基础上的文学、音乐、绘画、戏剧、电影、宗教、神话等则构成了第二模式系

在洛特曼看来,艺术文本是一个具有自己特殊存在方式的符号系统,作为符号系统的艺术文本不仅具有保存信息和传递信息的功能,而且还有生成新信息的功能,这实际上就是艺术的认知、交际和审美功能。洛特曼的电影符号学理论虽然受到了法国电影符号学思想的启发,但是在具体的研究方法和内容上,二者又有着本质的区别。洛特曼既关注电影语言的特殊性,又对电影叙事的本质及文本的结构、意义等问题进行了深入的探讨,尤其需要注意的是,文学叙事学中未涉及的一些特殊问题,如镜头的组合、画面与声音的关系、电影的时间与空间等,也成为洛特曼电影符号学所关注的对象。

洛特曼在对人类文化发展史进行了细致的考察后,得出了如下结论:在人类文化史上存在着话语和图像两种各自独立、互不相同的符号类型,这两种符号的共存和互动保证了人类交际、信息传递的需要,同时也是形成叙事文本的前提条件和基础。洛特曼详细地论述了这两种符号的性质、特征和区别。洛特曼认为:话语符号、离散符号、规约符号是一组同义词,而图像符号、非离散符号、连续符号、造型符号则是与之相对立的另一组同义词。他在使用这些概念时,常常会存在着同义词之间的互换现象。话语符号是一种约定性的离散符号,约定性符号的内容与表达形式之间的关系是历史形成的,它们之间没有内在的必然联系,如,类似于汉语、俄语、英语等某种自然语言,交通信号系统“红灯停,绿灯行,黄灯亮时等一等”,这些都属于约定俗成的规约符号,用规约符号进行的交际,只需要掌握编码时所使用的代码,就可以达成理解。洛特曼所说的话语符号,包括前面提到的文字符号,声音符号、手势符号等也可归到话语符号中。图像符号,也称造型符号,它所表达的意义具有单一性和具体性的特点,所以与规约符号相比,图像符号是一种较低层次结构上的符号。话语符号和图像符号构成了人类文化最基本的两种交际类型,而由图像符号构成的交际则是没有符号的符号系统。

传递信息的交际行为是形成一切叙事的基础,而人类任何的交际行为都是通过一定的渠道来实现的。雅各布森的语言交际图示已被很多人熟知,按照雅各布森的观点,发话人、受话人、信息、代码、语境和接触这六种要素构成了人类的语言交际模式。受雅各布森的语言交际图示的启发,洛特曼从人类的交际行为中分离出语言的两种变体——文字和图像,而这两种变体分别形成了两种不同类型的交际行为:

1. 发话人→文字→受话人

2. 发话人→图像→受话人

上述两种变体——文字和图像都是交际行为中传达信息的中介,因此都可以看成是文本和信息。文本的发送者对信息进行编码,接收者对信息进行解码。按照洛特曼的观点,虽然文字和图像都是符号,也就是说它们都体现了事物之间的替代关系,而不是事物本身,但是这两者之间又有着本质的区别:文字属于离散符号,而离散符号借助特殊的语言机制把符号连接成链条,从而形成不同层次的结构段;而图像则属于非离散符号和造型符号,它是由物体在平面上的投影而产生的。在第一种情况下,要增加交际的信息量,就需要增加新的符号以扩大文本的长度;在第二种情况下,却并不需要增加符号的数量,只需使文本复杂化或变形,这时文本的长度并没有增加,只是文本的外观发生了某种变化。在洛特曼看来,虽然这两种情形都是符号学现象,但是作为这两种文本的基本概念却是不同的。在第一种情况下,文本由符号构成,符号在进入文本之前没有任何的初始意义;在第二种情况下,符号或与文本具有同一性,或是作为与语言信息类似的第二系统符号,文本具有了初始意义。

洛特曼在《电影符号学与美学思想》一书中指出:“符号的相互转换过程是人类借助符号文化地掌握世界的最重要的一个方面。这在艺术中体现得尤为明显。”^[2] (P293-294) 艺术作为文化系统中的一个子系统,同样也需要这两种不同类型的符号。因此,洛特曼把艺术划分为两大类:造型艺术和文字艺术。在这两种类型的艺术中,两种符号的互动是最为关键的。比如说,诗歌或小说的创作实际上就是用约定性符号的物质形式来建构语言形象,在文学文本中,如语音、语法甚至是字体等语言符号的形式表达层,因为有了图像特性而成为文本的内容。如果是在非艺术的交际中,离散符号和非离散符号作为传递信息的两种对立方式会形成矛盾,而在艺术中,我们会观察到这两种复杂结构的相互作用。由单独的话语符号构成的语言文本在诗歌中一开始就表现为不可分割的图像性符号文本,而在造型艺术中,却出现了与上述情形相反的叙事性倾向,这种叙事性的倾向在电影艺术中表现得尤为明显。

二

为了形成电影叙事文本,就需要话语符号和图像符号相互配合,相互补充,用话语符号或者说是规约符号

来表达语法意义,从而进一步把图像的命名功能组织起来,这是洛特曼关于电影叙事最重要的符号学思想。洛特曼指出:“在图像符号与规约符号之间还存在着一个区别:规约符号容易形成语义链,它的表达层的形式特征很适合分解成语法要素,从语言系统的观点来看,这种语法要素与其功能保证了词汇连接成句子。”^{[12](P293)}这实际上说明了规约符号具有语法和元语言的功能,而图像符号则具有造型功能,因此,图像符号要形成叙事就需要模拟言语符号。在叙事文本的建构过程中,两种符号可以相互转换,由图像符号转换为话语符号与叙事文本的建构原则之间存在着直接的联系,因为图像从符号本质上来说不能作为叙事手段,为了形成叙事文本,图像符号就必须转换成话语符号,才能形成具有语法功能的连贯叙事。

电影通过单个的镜头形成叙事的过程实际上就是图像符号与话语符号相结合的过程,尤其需要注意的是,这种结合不是简单的机械性结合,而是有机的合成。电影的叙事过程实际上就是以图像的方式组织命名功能,也就是说要把图像符号转化成具有语法功能的符号。通过对15世纪俄罗斯画像的分析,洛特曼认为要形成叙事的统一性,图像符号必须与话语符号结合起来。电影文本的这种建构方式可以和用埃及象形文字写成的信进行类比,后者正是用图像符号形成叙事的典范。其实,在俄罗斯的艺术发展史中,造型艺术中的叙事倾向也一直处于矛盾运动中。电影的出现虽然是19-20世纪文化艺术现象与科技发明融合的产物,但电影艺术更是建立在图像符号与话语符号这两种基本符号矛盾斗争、辩证发展的基础之上。电影中抽象符号的形成是电影艺术性的源泉,电影艺术的张力正是来自图像符号向话语符号的矛盾转换过程中。

“电影的本质是两种叙事倾向的综合——造型的叙事倾向(‘移动的画面’)和话语的叙事倾向。”^{[12](P317)}话语符号和造型符号的互动导致了这两种叙事类型在电影中的平行发展。洛特曼认为:话语不是电影叙事中可有可无的补充性特征,而是必不可少的构成要素。没有字幕的无声电影或没有对话的有声电影应被视为一种特殊的艺术表现手法,它证明了电影文本中的话语是不可缺少的要素。在甘奈达·森达的《荒岛》一片中,观众常常会感觉到缺少了话语符号,其实这恰恰是创作者的匠心所在,体现了电影文本中两种符号系统的艺术性相互游戏。一般说来,电影中主要是依靠画面来行使图像的

造型功能,但是在某种情况下,文字符号和声音符号也可以担当造型功能。比如书本、报纸、杂志等都是由文字构成的,而这些文字的图像又形成了具有造型功能的图像符号。洛特曼以戈达尔的《一个已婚女人》这部影片为例,具体阐释了文字符号和图像符号的交织运用。片中的镜头之一是女主人公手拿着一本小说在聚精会神地阅读,通过电影画面,观众不仅看到了小说作者的名字,而且还看到了书的出版社,这里的文字符号显然起到了图像符号的作用,影片借此来揭示女主人公的思想境界、文化品位以及她所属的社会文化圈子。片中的镜头之二是女主人公坐在沙发上,听着两个偶然来访的姑娘闲谈,那两个姑娘的谈话是用声音来表示的,而女主人公的思想活动则直接用字幕表现在画面上。值得一提的是,在影片《华氏451度》中焚书的画面也是由文字符号充当的,镜头中熊熊燃烧着的词语形成了整个火焰。书的名称和书中的文字在影片中既充当了词语符号,又充当了图像符号。在无声电影中,还可以用字幕中放大的字体来表示声量的加大,这实际上也是由文字符号担当并行使了图像符号的功能。

蒙太奇电影是一种特殊的电影语言的配置艺术。电影中的图像可以起到造型语言的功能,而电影中的非造型要素,如词语、音乐等也能起到类似的作用。如电影中的口头讲述并不是纯粹形式上的文字文本,它同时也起到了一定的图像符号功能。因为当人物用话语文字来表达自己的思想感情时,图像符号也会积极地介入人物的话语中,如人物在讲话时的面部表情、手势和其他肢体语言等。在电影中,图像也具有词语的特性,图像就像是诗的隐喻和换喻,具有双重话语含义和双关性的视觉形象,这些都是电影图像获得了它原本并不具备的词语符号的典型表现。如影片《十月》中克林斯基登上楼梯的那个片断就表达了双重意义,也就是说“登上楼梯”不仅具有直接意义,而且还有具有引申意义。电影文本之所以具有典型的双语性,就在于它的信息交际是建立在词语符号和造型符号基础上的。

三

电影文本是一个虚构的叙事体系,它具有艺术的假定性和程式化等特点。电影对世界的符号分析动摇了人们对“眼见为实”的盲目信任,并打开了通向电影真实的道路。由于电影叙事主要使用连续性符号,即画面,而且电影镜头具有能将一切都定型记录下来的特点,所以在银幕上再现出来的形象具有高度的具体性和真实性,想

要表达某种程度的抽象就会与电影的本性相冲突。要想使电影符号摆脱直接表物的意义，成为具有更普遍内容的符号，可以通过一些固定的手法来达到目的。比如重复的手法对于文字作品或一般的造型艺术来说都是常用的，但在电影叙事中却有着非同一般的表现力：对同一个物体的不断重复可以造成一种节奏感，而这种重复性遮蔽了事物的具体意义，而强调抽象意义和联想意义。再比如说，电影叙事还可以使用电影特有的手段——特写，特写镜头可以被视为一种隐喻手法，而镜头剪辑也可将事物的具体形象变为抽象概念的语言。

在洛特曼看来，镜头可被理解成最基本的电影语言、最小的叙事单元和意义单位，镜头之间的组合关系产生了电影文本的特殊意义，从一定意义上来说，电影的意义就是电影语言方式所表现出来的意义。“镜头与镜头之间在表现客体的元结构层上（‘镜头中的镜头’）的转换形成了复杂的符号情形。它的意义在于试图迷惑观众并使之在最大限度内体验所有的‘反常规’，体验一切普通而真实的事情及人们对它的态度和价值判断。”^[2]（P303）按照洛特曼的观点，剪辑电影就像使用词语一样，镜头与镜头之间可以形成各种组合关系，镜头的剪辑使具体的事物图像变成抽象的语言形式，从而产生了画面的隐喻和象征意义。隐喻是在两幅画面的对照中产生一种艺术效果和美学意蕴，如《罢工》中工人遭沙皇政府枪杀的镜头同屠宰场宰杀牲口的镜头相并列；《总路线》中一个呆头呆脑的胖女人的镜头同一只火鸡的镜头并列，这些都产生了隐喻的效果。马尔丹在《电影语言》一书中指出：“所谓隐喻，那就是通过蒙太奇手法，将两幅画面并列，而这种并列又必然会在观众的思想中产生一种心理冲击，其目的是为了便于看懂并接受导演有意通过影片表达的思想。”^[3]（P70）从这个意义上来说，隐喻不仅是观众的一种心理作用，更是导演的一种表达意图。

洛特曼把电影的剪辑分为两种类型：不同镜头的连接和相同镜头的连接，不同镜头的连接造成意义的交叉，而相同镜头的连接则造成意义的转换。在洛特曼看来，“尽管剪辑在实际上是离散的，但是对观众来说电影镜头的内在转换却掩盖了其离散性，正如生动的言语掩盖了其语言结构单位的界线一样。”^[2]（P336）对导演来说，镜头具有离散性，电影画面的切换就是不同离散镜头的连接，画面的运动给观众造成了电影是一个连贯整体的心理幻觉。图像符号形成的叙事是一种非离散性的叙事，如果说第一种类型的叙事是导演按照生活的自然流

程为我们提供了生活的语法，那么，导演在分离出语法结构的同时，还用第二种类型的叙事为我们提供文本，“这样就产生了以现实结构（用索绪尔的术语说，就是语言）或直接的经验存在（用索绪尔的术语说，就是言语）为方向的电影。”^[2]（P336）画面作为电影语言的一种表达形式，它之所以能形成叙事，是由于摄影机制的存在，画面的动态性实际上是由摄影机的视点动态性造成的。正是由于摄影机的移动，才把静态的画面转变成了动态的画面，摄影的俯拍、仰拍、斜拍等不同角度以及镜头的推拉摇移等，不仅可以表现客观的视点，也可以表现主观的视点，在导演的精心剪辑下，一系列的画面形成了连贯性的叙事。

在电影叙事中，时间与空间是一对相互关联的重要范畴。在洛特曼看来，时间和空间是现实世界的两个重要参数，而电影作为对现实世界的模拟，具有不同于现实世界的艺术审美特征，这集中体现在电影对时间和空间的艺术化处理上。艺术家要想获得进入艺术世界的自由，就必须以电影自身的方式超越现实世界的时空束缚。按照洛特曼的观点，电影空间具有双重性：既是对现实空间的模拟，又是一种语言符号空间，因此电影文本空间又可以看作是一种语义空间和美学空间。在洛特曼看来，电影银幕是一个常量，而艺术语言或表现手法则作为变量来突破现实性的制约，从而实现主体性的自由创造。电影艺术既受到有形空间的制约，又无时无刻不在突破这种界限的束缚。于贝斯菲尔德在《戏剧符号学》一书中提出了这样的见解：“现代语言学的全部工作就在于将所有的语法关系空间化。”^[4]（P125）从索绪尔的组合关系与聚合关系，到乔姆斯基的树形图表以及表层结构和深层结构，到雅各布森的隐喻与转喻，其实都可以清晰地看到语言的这种空间性。我们可以这样认为：语言学中的组合关系和聚合关系构成了文本空间的坐标系，形成了数学意义上的拓扑空间，即语义空间。由离散符号构成的文本在语言层面上是一种超时间的结构，而在言语层面上则具有时间的延续性。水平方向、横轴上的组合关系为文本的线性阅读创造了可能，而垂直方向、纵轴上的聚合关系又为文本提供了丰富的文化内涵和联想空间。

艺术时间不同于现实时间，艺术时间是一种饱含情感体验的心理时间，在艺术中，体验到的永远是一种现在时间。电影的物质属性决定了电影与其他造型艺术一样只有现在时间。在电影中，观众忘记了在他们面前发

生的是过去的事情,他们与艺术中的人物和事件一起生活。“电影具有虚构和叙事的功能,同时更具有投影的力量,电影观众被电影吸引住的不是‘曾经在那儿’,而是‘此时此刻在那儿’”^{[51] (P6)} 电影能让观众在信以为真的基础上与之产生共鸣,首先就是由这种现在时间的审美体验造成的。电影的真是通过虚构的叙事给观众形成一种“此时此地”的真实情感体验。“任何在现实生活中具有空间延展性的画面,在电影中可以在打乱镜头并依次重新组合后以时间链条的方式建构。在以视觉方式构成的艺术中,电影是唯一一种以时间的方式来塑造人物形象的艺术。”^{[12] (P306-307)} 按照麦茨的观点,叙事就是用特定的话语将一个具有现实时间性的事件非现实化,这实际上是指出了电影叙事的虚构性与时间的密切关系。“叙事就是以事件的转变为前提,它意味着从一个事件转变为另一个事件,意味着时间性。……叙事不仅需要记录时间,尤其需要运用各种各样的手段来修饰时间,例如删略时间,采取倒叙方法,重新安排时程等等。”^{[61] (P49)} 电影中的叙事时间具有双重性,即指涉时间和被指涉时间,前者是指叙述故事的时间,而后者是指故事本身的发展时间。

按照时间关系和因果关系组织起来的一系列事件构成叙事,“我们可以把叙事看作是一连串发生在一定时间和空间之中的具有因果关系的事件。”^{[71] (P80)} 电影叙事的基本单位是影像,而把影像变为语言是电影叙事功能的基础。我们知道,电影叙事的本质在于画面的运动,而运动必然就会涉及时间和空间这两个概念,因此,电影艺术也必然会与时间、空间发生千丝万缕的联系。在洛特曼看来,时间和空间是现实世界的两个重要参数,电影作为现实世界的模式,具有不同于现实世界的艺术审美特征,这集中体现在电影对时间和空间的艺术化处理上。在进行电影创作时,艺术家会尽力从现实世界时空参数的束缚中摆脱出来而获得进入艺术世界的自由,但是,“在任何创造活动开始之前电影总会强加给艺术家一个客观存在的时空系统,在电影世界内不可能与之脱离联系。艺术家只有与时间和空间作斗争并用电影自身的方式才能战胜它们。”^{[12] (P349)} 从一定意义上我们可以说,在电影运动着的画面中,空间得以时间化,而时间也得以空间化,这种倾向在电影艺术中是一种从未停止的双向的运动过程。

电影中的可见世界不同于现实中的可见世界,它是一种既具有离散性又具有非离散性的艺术世界。在洛特

曼看来,电影艺术家的创造活动就是把现实世界转换成艺术文本,电影之所以称为艺术就在于它对现实时间和空间的审美超越。电影中的时间和空间与现实中的时间和空间是有着本质的区别。由于电影画面的具象性,所以电影往往被理解为在一个真实的时间和空间中发生的故事。其实,电影的世界是一个虚构的世界或者说是一个心理的世界,它有着与现实完全不同的逻辑,这就是艺术审美的逻辑。电影中的时间和空间不同于现实的时间和空间,更确切地说,它是对现实时间和空间的艺术化加工。

无论是艺术创作还是艺术接受,作为一种审美体验都要求一定的外位性(巴赫金语),应当与真实的生活保持一定的距离。艺术源于生活,又高于生活。正如洛特曼所言:“艺术要求双重的体验:一方面要忘记在自己面前的一切都是虚构的,另一方面又应记住这一点。”^{[12] (P302)} 电影艺术的非现实性,既来自于电影自身特有的语言结构,又来自于观众的审美心理机制。任何进入电影叙事语言之中的图像,就会脱离它与现实的关系而进入艺术审美范畴。我们知道,文本世界的真实性并不等于现实世界的真实性,文本的真实在很大程度上只是语言学意义上的真实,但是依据一定的语言法则和规范所建构的文本必然会具有一种假定性的真实,正是这种假定性的真实,使观众在欣赏电影时,会在电影世界与现实世界之间画上等号。实际上,导演在建构电影文本时,一般都会有意识地让观众在虚拟与现实之间建立起等价关系,因为只有这样,观众才会把电影当作真正的电影来看,电影的艺术性和文本的功能才会在叙事中得到进一步实现。

【参考文献】

- [1] (美) 罗伯特·司格勒斯. 符号学与文学 [M]. 谭大立等,译. 沈阳:春风文艺出版社,1988.
- [2] Ю. М. -Лотман. Об искусстве [С]. Санкт - Петербург: искусство - СПб, 2000.
- [3] (法) 马塞尔·马尔丹. 电影语言 [M]. 何振淦,译. 北京:中国电影出版社,1980.
- [4] (法) 于贝斯菲尔德. 戏剧符号学 [M]. 宫宝荣,译. 北京:中国戏剧出版社,2003.
- [5] (法) 克里斯蒂安·梅茨. 电影的意义 [M]. 刘森尧,译. 南京:江苏教育出版社,2005.
- [6] 贾磊磊. 电影语言学导论 [M]. 北京:中国电影出版社,1996.
- [7] (美) 大卫·波德维尔,克莉丝汀·汤普森. 电影艺术——形式与风格 [M]. 彭吉象等,译. 北京:北京大学出版社,2003.

【责任编辑:龙迪勇】

叙事学的影响

作者：[张海燕](#)
 作者单位：[西南大学文化与社会发展学院, 重庆北碚, 400715](#)
 刊名：[江西社会科学](#) **PKU** **CSSCI**
 英文刊名：[JIANGXI SOCIAL SCIENCES](#)
 年, 卷(期): 2009, "" (1)
 被引用次数: 0次

参考文献(7条)

1. 罗伯特·司格勒斯, [谭大立](#) [符号学与文学](#) 1988
2. Ю. М. -Лотман [Об искусстве](#) 2000
3. 马塞尔·马尔丹, [何振渝](#) [电影语言](#) 1980
4. 于贝斯菲尔德, [宫宝荣](#) [戏剧符号学](#) 2003
5. 克里斯蒂安·梅茨, [刘森尧](#) [电影的意义](#) 2005
6. 贾磊磊 [电影语言学导论](#) 1996
7. 大卫·波德维尔, [克莉丝汀·汤普森](#), [彭吉象](#) [电影艺术--形式与风格](#) 2003

相似文献(10条)

1. 学位论文 [柳光波](#) [电视广告的符号叙事方法研究](#) 2008

电视广告是二十世纪新型文化形式之一, 是一个独特的社会现象, 它不仅是一种符号形式, 并具备符号所应有的各种特性。它比一般的广告形式更具冲击力, 是最具权威力的信息传播方式。电视广告从产品推销逐步发展到符号推销, 逼迫着商品从实物消费转向了符号性体验消费。

本文对电视广告从符号方面开始进行研究, 以寻求广告发生效力的内在传播机制, 从而不仅回答“什么样的电视广告才是有效的”, 同时也回答“它为什么有效”和“怎样才能使电视广告有效”。为了达到这一目标, 本文主要采用解释研究方法以及批判研究方法, 运用传播学、符号学、结构主义等相关知识对电视广告传播内容进行文本分析, 其目的不仅是要发现广告的文本模式, 更要探寻其背后所隐藏的深层动机。搞清电视广告中的符号与意义之间的关系, 能指与所指的基本变化, 不同的广告传播符号类型及其与电视广告传播效果的关系, 广告符号的运用与理解等。

除此之外, 本文还将理清广告的制作动机和消费主义之间的关系, 认清广告在其光环笼罩之下的真面目。本文将以鲍德里亚的消费主义理论为基础, 以罗兰·巴特的神话理论为中心, 结合案例重点阐述电视广告是如何建构消费主义神话的, 并将进一步探讨电视广告的神话学解码。笔者认为, 只有揭示消费主义神话得以大行其道的原理和机制, 才能突破电视广告的控制。同时, 电视广告也负载着社会意义的附加值, 包括传统性、现代精神、时代感、简洁性、精英主义、民主等。本文也将利用符号学去探究电视广告所附加的文化意义, 及电视广告是如何与当今社会的文化进行互动的。

2. 期刊论文 [罗卫光](#) [丰富联播类电视新闻栏目的叙事符号——《新闻联播》与《华闻大直播》叙事符号的比较分析——东南传播2008, "" \(5\)](#)

“联播”类新闻栏目是党和政府极为倚重的宣传阵地, 从叙事符号入手改革报道形式也许是目前较为可行的“第三条道路”。通过对央视《新闻联播》与凤凰卫视《华闻大直播》的比较分析, 笔者认为, 可大胆借鉴其他新闻节目样式, 在节目内部营造信息的多向流动, 以增强节目的节奏感和互动性, 最终实现形式和内容的较完美统一。

3. 学位论文 [李滔](#) [叙事与符号的魅力——中国电视谈话节目艺术探微](#) 2006

作为一种异军突起而又备受争议的电视节目形式, 电视谈话节目已成为学界和业界的热点话题。现有的研究文献或探讨其备受青睐的原因, 或思考其发展壮大的途径, 虽然文章数量不少, 但大多从业务的角度就事论事, 缺乏理论思辨、综合考察和系统梳理。

笔者基于电视谈话节目本质上是一种叙事及其声像艺术的特性决定了各种非语言符号在电视谈话节目中会发挥重要作用的认定, 引进了近年来在媒介研究领域及文化研究领域颇为流行的叙事学理论和符号学理论, 对电视谈话节目进行一个全新视角的探讨。

在文章的第一部分, 笔者对本文将要探讨的电视谈话节目进行了理论鉴定, 并出于下文分析的考虑, 重点讨论了五种基本的谈话节目类型。除此之外, 还介绍了电视谈话节目的发展历程及其兴起的社会文化背景。

接下来的第二章, 笔者将一些具有可操作性的叙事学理论运用到电视谈话节目分析中。通过深刻的文本分析, 笔者探讨了电视谈话节目作为一种特殊时空中的叙事, 其叙事功能、叙事情境、叙事时间是如何呈现的。

作为一种实用性较强的方法论, 符号学几乎和叙事学形影不离。因此, 在第三部分, 笔者从符号学的角度重点考察了布景、灯光、音乐、道具等非语言符号在谈话节目中所负载的意涵, 及其如何作为节目整体叙事的一部分辅助节目传播。

最后, 笔者认为目前我国的电视谈话节目仍存在诸多不足, 实现长远发展的出路在于既要发挥叙事的优势, 使话题的推进更富有情节性和故事性; 又要发挥声像符号的优势, 深化电视谈话节目的思想内涵; 力图通过叙事学与符号学的有机结合, 探讨在电视谈话节目如何更加合理地运用各类符号来促进叙事, 以及运用叙事来展示各类符号的文化意涵, 从而使理论研究能够回归到电视传播的实践层面。

4. 学位论文 [马军英](#) [媒介变化与叙事转换——以陈凯歌的电影改编为例](#) 2007

本文力图摆脱以往对改编问题的印象式评论或抽象式的理论演绎, 尊重研究对象的有机性与完整性, 通过研究改编以比较电影与文学在叙事方面所表现出来的具体差异, 审视建立在文学叙事基础上的叙事学理论, 以超越其局限, 摆脱电影叙事研究对文学叙事理论的机械套用。

论文首先梳理了改编研究中的不同路径与方法, 认为符号学是一门具有普遍意义的学科, 为我们比较不同的媒介叙事提供了相应的学理基础。皮尔士的符号学和索绪尔的语言学对电影理论的建设都产生过很大的作用, 但法国电影理论家麦茨将索绪尔的语言学思想机械地套用于电影研究时, 出现了一系列明显的失误。我们应该超越麦茨的理论局限, 真正重视图像符号的本质特性。在借鉴彼得斯电影图像符号理论和英伽登作品构成理论的基础上, 本文向自己提出的任务是: 按照叙事文本的构成层次—故事、叙述、意义、载体—对陈凯歌电影改编中所涉及到的文学文本和电影文本进行细致深入地比较分析, 并在此基础上, 探讨文学叙事与电影叙事中的相关叙事理论问题。

第一章 导论 第一节 研究背景 第二节 研究意义 第三节 研究方法与思路 第二章 陈凯歌电影改编中的叙事学理论 第一节 陈凯歌电影改编中的叙事学理论 第二节 陈凯歌电影改编中的叙事学理论 第三节 陈凯歌电影改编中的叙事学理论

语言交流的复杂性。文学叙事几乎只使用日常语言,这造成了文学叙事无法摆脱人类的日常生活和自然感知;电影媒介则可以很好地再现文学叙事无法再现的各种非语言艺术以及人类的各种非语言经验。

论文的第三章探讨叙述层面上的异同。人称、视角既与叙述有关也与观察、感知有关。电影的画面和声音构成了叙事视角的不同层次和维度,文字媒介的单一性却掩饰了文学叙事在生成上的多层次性。例如,在叙事时间的处理上,电影可运用镜头、剪辑、蒙太奇、声画结合与分离以及摄影速度与放映速度的差异等多种表现手段,形成特殊的电影叙事频率的建构方式;而文字书写的线性特质往往使文学叙事对频率的建构变得简单。本文强调,图像符号在画面上的集合可能,帮助电影获得了一种共时叙事的能力,这使电影叙事在地表现出某种集成叙事的特点,从而易于建构一个完整的世界。论文第四章探讨媒介符号与意义表达问题。文字直接和意义相关,而图像符号直接和世界相关(即其表意方式更多地依赖于视觉思维),电影叙事往往通过综合调动各种构图来表达意义。由于文学叙事无法直接呈现世界,这使其意义表达存在一定模糊性;而电影中的图像符号表意意义则相对显得明确而丰富。作为一种集成艺术,电影在同时讲述多个故事时实际上也传达着多种意义。

本文第五章探讨文学文本与电影文本的物质载体对于改编叙事的影响。作为一种现代工业的成果和大众传媒,电影叙事表现出更为复杂的叙述者与受述者关系。相遇在这里的力量,既有艺术家们的自由表达冲动,又有来自权力、资本、制度与习俗的控制。这些影响既有形式方面的,也有内容方面的。由而,改编过程也是一个各种力量相互博弈的过程。这使文学叙事和电影叙事之间会在认同方面表现出曲折而微妙的差异。

虽然本文在细读的基础上,较为系统、深入地建立了一个研究改编问题的比较叙事框架,但所做工作仍然是初步的。首先,我们知道任何符号学的分析都依赖于最小符号单位的确定,而对电影符号学研究来说,确定其最小单位目前还存在相当大的分歧和困难。其次,由于本人的知识局限,论文对光的叙事性、音乐的叙事性、表演的叙事性还难以入其堂奥。而相对确定的研究例证,也在一定程度上局限了自己的论述和发现。

5. 期刊论文 陈伟华. CHEN Wei-hua 中国小说叙事符号层的现代转型与基督教文化 -中国学研究2008,“(4)

基督教文化是中国小说叙事符号层现代转型的重要推动因素:基督教的传教活动使白话<圣经>广为流传,给五四白话文运动的成功提供了必要的群众基础,为中国现代白话文培养了必要的读者群,加速了中国小说叙事符号层的现代转型。白话<圣经>为中国现代语体文提供了典范,并为其发展提供了借鉴;<圣经>成为中国现代小说叙事直接利用的话语符号资源。

6. 学位论文 李颖 尼基塔·米哈尔科夫视听语言探析 2007

本文从俄罗斯当代导演尼基塔·米哈尔科夫的四部电影《蒙古精神》、《安娜》、《烈日灼人》、《西伯利亚理发师》入手,着重从长镜头叙事,叙事符号及道具的作用,呈现出绘画风格的视觉语言和音乐的使用,人文关怀思想和文化传承的理念入手分析影片的民族性和时代性。

尼基塔·米哈尔科夫比一般人更为强烈的继承了俄罗斯文化、美学中优秀的传统。他的影片具有俄罗斯文学般的细腻,精于刻画人物内在的精神气质。他善于使用长镜头,通过镜头内部的运动来完成蒙太奇叙事,以全景的画面完成全景的叙事,在摄像机巧、洗练的移动中承接叙事的意义;刻画环境,交待人物的历史背景、精神气质,对影片故事情节进行补充;通过镜头内部视点的增减、转变影响叙事;采用长镜头进行叙事空间的建构和转移;使叙事空间、人物心理空间和时间空间在长镜头中交叉呈现。

导演在影片中使用具有特殊意义的叙事符号和道具来阐述他的理念,具有一定的时代性。道具在影片中构成了不同的作用,从对人物身份、性格、遭遇的暗示,到为影片事件及场景的氛围作暗示并补充故事、时代背景的完整性,显示了导演在影片中所要表达的文化、审美观点和宗教意识。

导演的作品深受俄罗斯文学和绘画理念的影响,通过视觉、听觉中的细节布置营造影片的氛围,表现出导演浓厚的俄罗斯民族情感和美学观念。在视觉上,尼基塔·米哈尔科夫注重塑造人物的性格与生活风尚,通过构图的比例和画面中的线条来阐述概念表达诗意;通过环境中的光影处理暗示、暗喻着导演的创作理念;通过道具和人物造型中色彩的对比和强调色彩的和声功能进行暗示;通过人物造型设计甚至行为设计进行充满含义的暗示。在音乐的使用上,他使用具有民族特征、地方色彩的音乐,戏剧音乐,自然声响连接不同的画面空间,通过不同音响所展示的多层次空间来阐述现实和理想的二度空间,通过同一旋律的多种使用来表现不同的心理结构空间。

他的影片体现着一定的人文关怀思想和文化传承理念。他选择从个人折射社会的角度,通过视点的选择与变化逐渐展开的叙事,并穿插各种讲述故事的方式。运用批判现实主义的表现手法在俄罗斯历史的重大事件中搜索对当代生活具有现实意义的题材,社会画面开阔,注意民族风俗与生活内容的丰富。

7. 期刊论文 郑文静. ZHENG Wen-jing 叙事符号的反叛——解读《黄色墙纸》的叙事策略 -河南理工大学学报(社会科学版) 2009, 10(1)

<黄色墙纸>作为女性主义的先声作品,表达了女性对自由和独立的渴望。小说中叙事者利用对小说框架和能指符号的反传统,构建了女性自己的文本方式。通过对文本的分析,我们发现女性完全可以通过改变传统创作模式,达到摆脱边缘地位的目的。

8. 学位论文 黄晓慧 视觉文化传播趋势下台湾电视新闻的图像化叙事意识体现 2008

视觉文化转向是近年来广泛被关注的文化议题,如今我们生活在一个视觉感官过度开发的时代,图文并茂的报纸、期刊,精致配图的图书杂志,真假难辨的动态影像,令人注目的广告招贴,大量充斥着我们的眼球,我们进入了视觉文化传播时代。

图像符号先天上就比抽象语言符号有着传播上的优势,图像符号对抽象符号的再表达,对真实世界的逼真复制或再现,人们可以直截了当的通过图像而把握信息,大大降低了阅读的难度,在视觉文化时代,观看成为大众化的行为,图像也就大行其道了,于是,期刊、报纸的版面视觉化了,从标题、图片、字体、字号都以图形化的夸张姿态跃入眼球,另外,音乐变成了MTV,散文变成了电视散文,小说变成电影、电视剧,传统的抽象符号代表的艺术都在寻求视觉化的突破,以获得持久的生命力。加拿大当代最有影响的传媒理论家马歇尔·麦克卢汉也认为,“如果说17世纪从一种视觉和造型的文化退入一种抽象的文字文化的话,今天我们就可以说,我们似乎正在从一种抽象的书籍文化进入一种高度感性、造型和画像似的文化。”

视觉文化的大行其道,给传统叙事学带来符号上的解构,反映到电视新闻上,则表现为文字、声音、图像这三大基本叙事符号纷争越演越烈。“主声说”、“主画说”在电视新闻叙事历史上都有各自的拥趸。总的来说,声音、文字都属于抽象的语言符号,图像则属于具象符号,如今,图像符号得到最大限度的开发,无论抽象还是具象的电视新闻从业者高专业修养使得每条新闻都有可看的图像,体现了他们对传播形式的追求。本文从符号学的角度出发,运用视觉思维的理论,来分析台湾电视新闻图像化叙事意识的成因和效果,试图给国内电视新闻工作者以理念上的启发。

9. 期刊论文 吕贤平. Lü Xian-ping 作为叙述符号存在的人和物——论汤显祖戏剧中人和物的叙事作用 -漳州师范学院学报(哲学社会科学版) 2005, 19(3)

“临川四梦”直接或间接地取材于唐代小说。相比较唐代相关小说<霍小玉传>、<枕中记>、<南柯太守传>、<离魂记>,汤显祖在对这些小说改编时特别注重一些人和物在戏剧中的叙事作用。在剧本中,他(它)们已突破了传统戏剧研究所划定的角色范围,承担着明显的叙事任务。汤显祖在对(他)们的形象塑造给予关注的同时,更有意于这些人和物在戏曲中的结构能力,由此可以窥见汤显祖戏剧叙事艺术之一斑。

10. 学位论文 孔睿 关于动画中非线性叙事的研究 2009

动画是一种独特的文化传播方式与艺术形式,是艺术与技术的完美结合的产物,它从诞生就带有表意性。动画非线性叙事的发展是建立在漫画发展与科技进步的基础之上的,他是电影时代发展的必然产物。动画作品的叙事性,从麦茨提出的五条识别叙事的标准中可以看出,动画与文学、电影一样,是一个完成的话语,是双重化的时间段落将事件非现实化,是运用特殊的叙事符号讲述故事和表达思想感情的。动画在叙事中形成了特殊的表达模式,它是用图像形式表现象征意义的艺术符号,它既似象征性符号那般“表现情感”,也如结构主义符号般“陈述世界”,传播者创作者的观点与影片的信息,形成了具有自身独特叙事功能与特点的符号表意体系。

非线性叙事在各种类型的影片中有着相当广泛的应用,动画深受其影响,同样出现了此一类的叙事手法。非线性叙事手法,是对常规线性叙事的打破,破而后立,从而成就了影视的多元化发展的局面。进而这种非线性叙事手法影响到了动画作品,成为动画作品中永恒存在的经典叙事手法之一。

本文重在从叙事的界定、动画非线性叙事的概述、非线性叙事的结构组成及在动画中的应用、非线性的叙事的形式及语言构成、处理好叙事形式与内容的黄金分割点等几个方面对动画中的非线性叙事进行深入的剖析。

