

模式与永恒:符号学视野下的当下类型电影的原理探析

崔久成¹,胡一伟^{2,3}

(1. 四川农业大学 传播艺术系,四川 成都 611830; 2. 南昌大学 新闻与传播学院,江西 南昌 330031;
3. 四川大学 符号与传媒研究所,四川 成都 610207)

摘要:“类型电影”概念的起源及其研究是随着1920年代好莱坞电影发展壮大而逐渐归纳总结出来的,类型的形成,并非只是简单地归纳,它同观众的阐释和反馈密不可分。本文在梳理类型电影的多种说法的基础上,借助符号学这一理论工具,希望能换一个角度对电影类型进行探索。认为电影类型本质上是电影制片方、电影市场、电影观众三方协调交流而形成的产物,其本质可以纳入“符号-意义”的关系体系中。类型电影是一个系统,你中有我,我中有你,相互参照,同观众在互动中形成、完善、发展乃至颠覆。

关键词: 类型电影; 符号学; 意义体系

中图分类号: J902

文献标识码: A

文章编号: 1671-444X(2017)01-0056-08

国际 DOI 编码: 10.15958/j.cnki.gdxbysb.2017.01.008

符号学家艾柯(Umberto Eco)说,“凡是分节,必有意义”。即任何符号学课题都是对世界历史和社会进行切分的结果。^[1]比如文学就有题材划分,如小说、诗歌、散文等。而商业性的小说也按照内容情节有了更为细致的归类,诸如青春题材、悬疑题材、历史题材、传记题材等等。

为了理清世间万类万物,人类似乎必须把一些复杂的事物条分缕析地分类,并且为其分门别类贴上标签。对于电影也是如此。如今我国年产故事片有近800部,对这些影片分类方法也不一而足。从宏观角度,有按照导演序列的分类,诸如张艺谋作品、冯小刚作品等等,导演的名字像标签一样,成为一系列个人执导的序列影片的代号。当然也有按照题材类型进行的分类方法,诸如爱情片、武侠片、恐怖片、主旋律

电影等等。

故事片如此分类,并非只有中国如此。当整个人类仍然由于语言不通而隔阂不断时,电影则以其天然易于理解的影像优势打通了国与国之间原来封闭的语言大门,增进了互相理解。国与国之间或许语言有障碍,但影像却是共通的。于是借助现代传媒,一年一度的“奥斯卡”获奖影片总在全世界引起一股股讨论潮流。每年欧洲三大电影节颁奖之时,我国媒体总会推波助澜盘点入围与得失。

任何分类与标签,都蕴含着充足的解释意义。“电影作者论”和“电影类型论”在电影史上是极有影响的两种批评理论,随着好莱坞电影攻陷全球电影市场,占据世界电影总票房的半壁江山,当电影工业随着时代的进步不断发展完善,“电影作者论”却很难

收稿日期: 2016-05-22

基金项目: 国家社科重大招标项目“当今中国文化现状与发展的符号学研究”(项目编号: 13&ZD123)。

作者简介: 崔久成,四川农业大学传播艺术系讲师,研究方向: 艺术符号学,电影视符号学;

胡一伟,博士,南昌大学新闻与传播学院讲师,四川大学符号与传媒研究所研究人员,研究方向: 戏剧演出符号学,影视传播学。

随着时代的变化有新的发展,似乎成为一种公认的带有“过去辉煌”的濒临死亡的理论。而类型理论却越发强盛地影响今天的电影实践活动。随着计划经济体制的变革和国家管理的调整,以前强盛的以主旋律为主的“主流电影”逐渐衰微,与此相对的是商业电影崛起,中国电影市场逐渐成为世界上最大的电影市场之一。但影片质量却常常遭到观众的诟病,也是制片方需要自我突破的瓶颈。面对好莱坞的威胁,有识之士纷纷呼吁,走类型电影之路,是中国电影发展的必由之路。

电影类型批评理论堪称电影史上同实践结合最紧密、历时最长、影响最广泛、影评人最常用的批评模式之一。“电影类型”概念的起源及其研究是随着1920年代好莱坞电影发展壮大而逐渐归纳总结出来的。然而,电影类型理论似乎并没有特别完整严谨的理论框架,对于其说法也众说纷纭,散落在不同的电影书籍中。

对于电影类型研究,借助符号学的理论工具,能换一个角度系统推进解决相应问题,也许能找到新的突破。电影类型本质上是电影制片方、电影市场、电影观众三方协调交流而形成的产物,其本质可以纳入“符号-意义”的关系体系中。

一、类型理论与符号学的学理脉络

(一) 类型电影的论说

关于电影类型,说法众说纷纭。《电影艺术——形式与风格》的著者大卫·波德维尔(David Bordwell)、克莉丝汀·汤普生也指出,给类型片下一个定义很难。“究竟什么使得一组影片成为一种类型片呢?现在大多数学者都承认,没有一种简单而确切的方法来定义类型片。”^[2]尽管如此,仍然有许多有见地的理论对电影类型的实践进行了总结。

1. 分类说。从类型电影概念起源来说,美国研究者简·福伊尔认为,“类型(Genre)”这一术语并不只是“典型”“种类”这样的字面意思,虽然被运用于影视研究,但却有更深的含义。某一种文学、电视节目或者电影并非是独一无二的,当其需要归入某种类型的时候,总要为其找到相应品类。但是,关于电影类型的分类,虽然与文学题材的分类有某种照应与借鉴性,但同文学的分类有本质不同。“文学中的类型概念历来是指对文学的宽泛分类,并不涉及历史和文化的特定特点”。^[3]

诚然,简·福伊尔指出了类型电影分类与其他仅仅为分类而宽泛分类的文艺作品有本质的不同。但究竟类型电影是如何分类的?分类有何本质不同,众说纷纭中没有具体的标准。在电影史上,著名理论家安德烈·巴赞根据西部片提出了足以被电影史铭记的说法。

2. 神话说。20世纪50年代,安德烈·巴赞完成三篇重要论文,《西部片,或典型的美国电影》《西部片的典范:〈血战七强盗〉》《西部片的演变》,从具体的西部片这一类型出发,撇开大多数研究者归纳出的表层元素,深入阐释了电影分类表层下面的深层内容。他认为西部片类型背后有一种恒定的力量,即“神话”。

巴赞在1950年代总结了流行近30年的西部片类型,分析了1930年代趋向完美的西部片典范到1940年代破除墨守成规的反叛精神,并归纳其中的变动,提出表层变动背后深层次的规律。认为“竭力把西部片的本质归结为它所包含的任何一项表面元素的企图都是徒劳的,同样的元素在别处也可见到”,“西部片的奥秘不仅在于那青春的活力,它必定含着更深一层的奥秘:永恒性的奥秘。揭示这个奥秘在某个程度上等于揭示出电影的本性……西部片的深层实际就是神话。”^[4]

在巴赞以后,美国批评家安德鲁·图德吸收巴赞观点并给予完善,认为未来避免批评家经验主义的判定,提出“文化共识”的说法,即“类型的概念不是批评家出自特殊目的而作出的分类:他们是一套文化程式。类型是我们大家相信它该是那种东西。”^[5]

无疑,巴赞和安德鲁·图德的理论构建成类型批评的核心,有关类型表层和深层的阐述基本都来源于上述两个人扎实的研究和开拓。但是有关“文化共识”相对来说却是非常模糊的东西。一旦电影类型跨过好莱坞,在世界各个国家落地开花,有关“文化共识”的认识和理解却大相径庭起来。

3. 阐释社群说。类型电影的说法最早是电影批评领域用来贬斥缺乏独创性的好莱坞流水线电影产品的。普遍认为像好莱坞那样的没有独创性的影片,没有任何的艺术价值,是大工业流水线下的平庸作品。直到后来作者论的出现才逐渐使一些类型影片在作者导演的旗帜下正名。

好莱坞逐渐摸索出一些规律,在系统的电影工业体系中摸索观众的需求和口味,通过电影票房这一晴

雨表来研究观众的观赏趣味,归纳电影制作的程式以确定类型。当一种模式运作一段时间之后发现观众产生厌倦,反模式的形式又会出现,而反模式的商业成功则又会成为一种新的模式。电影毕竟是工业时代的艺术,需要大量的资金投入。它同受众群相对小众、高素质劳动力密集的舞台艺术,个人化的文学创作在资金投入上是完全不同的。于是一些研究者发现类型的形成,并非只是简单地归纳,它同观众的阐释和反馈密不可分。在电影阐述社群这条路上出现了多位学者。

《好莱坞类型电影》的作者托马斯·沙茨总结符号学家讲电影同语言相比较的观点,将其称作“语言对比”。即将电影同语言相类比,认为电影像是一个语言系统,商业电影是一个交流系统,它建构而且传达意义。电影票房无言地为制作方和观众之间传达着这种反馈,使类型有了规范,就像语言有了语法。

“语言类比”的提法从全新的角度给了电影类型一个认识。学者里克·阿尔特曼又将类型的概念同“阐释社群”之间联系起来,所谓“类型”是分析家思维的产物,类型并不是天生的,而这样建构起来的经验进入商业领域,也规范了制作者漫无目的的独创性,控制了其风险性,增强了商业性。

在类型特征上,沙茨认为“电影类型本质是一个叙事系统,它可以按照它的基本结构成分来考察:情节、角色、场景、主题、风格,等等。可是,我们应当很小心地维持电影类型与类型电影之间的区别。当类型作为一种在电影制作者和观众之间的默认契约而存在,类型电影就是一个给予这样的契约以荣耀的实际事件。讨论西部片类型要处理的既不是一部单独的西部片,甚至也不是所有的西部片,而是确认了西部片电影身份的惯例系统。”^[6]

4. 类型与反类型说。在研究类型电影专著中,台湾学者郑树森先生所著《电影类型与类型电影》是一部系统研究好莱坞类型片体系的著作。专著系统分析好莱坞歌舞片、西部片、二战电影、喜剧、黑色电影等多种类型的起源、产生、变异、移植与类型跨越,提出其核心的观点“类型与反类型说”。认为类型电影的发展像语言学家索绪尔提出的语言系统,有历时性,单一的发言会改变整个语言系统。而类型电影也是一样,类型与反类型之间有着丰富的互动关系。“倘若反类型片种引来跟风仿作,有规模地积累一段时日,甚至有可能成为另一个类型、次类型的源

头”。^[7]郑先生的观点相对来说系统而全面,几乎绝大部分电影都能纳入类型或者反类型体系。反类型有可能推翻类型而存在。

5. 心理构架说。学者沈国芳从影视美学角度认为,类型电影实际上是一种心理构架。“类型电影的培育是艺术创作者和观众的一次次心灵的对话。类型电影依赖观众的集体无意识选择……在类型电影中隐藏着观众的审美期待。”

《影视类型学》著者郝建先生同样认为,“类型电影是外部形式和内在观念构成的模式。在观念构成中必然包孕着种种社会大众心理情结。这种大众情结是人类那些难以逾越的矛盾情感,带有永恒意义的迷思。”^[8]

顺延着观众心理学的角度,爱情片、歌舞片、西部片、喜剧片等一系列类型都可以找到观众喜爱的动因,进而对叙事策略、影像风格、创作模式进行细致分析总结。这样的分析最初给人耳目一新的感觉和触动内心的认同。这也是当今类型分析中最为典范的分析策略。

(二) 符号学理论与电影类型研究的汇集

符号学在国内的研究和推进似乎还伴随着一些误会和争议。尤其是在国内电影研究中更是如此。一些陈旧的实用主义、经验主义观念常常认为符号学脱离电影创作实践,沉浸于表层研究。这样的印象自然同学界乱用符号学术语有关。符号学的功用绝不如此简单。作为一门在世界影响越来越广泛的学科,符号学本身跨学科的特点逐渐渗透到多种现代理论的独立学科之中。在文学、艺术学、心理学、文化学等众多方面都发挥了作用。

关于符号学的起源,主要有两条线索,两条线索都是自发形成,并非是相互影响的。第一条线索是美国实用主义哲学体系的创始人之一皮尔斯,他从19世纪末就对符号进行研究,直到20世纪哲学家查尔斯·莫里斯把皮尔斯的思想体系化。皮尔斯的模式考量所有的符号学类型,提出符号学三分式,由符号学向无限演绎拓展。后来随着皮尔斯模式的发展,符号学出现了各家辩论后的成果,学科逐渐走向成熟,但有大量空白尚未解决。符号学逐渐推向门类研究。仅就艺术符号学来说,图像符号学、电影符号学、戏剧符号学相继出现。

另外一条线是被称为“现代语言学之父”的索绪尔提出的。索绪尔这条线被结构主义、布拉格学派迅

速发展成熟,语言学模式下的符号学成为一个根据牢固、系统清晰的学术框架。

在符号学迅速发展的20世纪,最初皮尔斯的符号学体系受到了冷遇,直到1970年代皮尔斯才重新被发现,随后皮尔斯的理论成为符号学中最为重要的模式,甚至有人称索绪尔对符号学的贡献已经显得十分微小。

在我国,索绪尔语言学模式下的符号学路线发展最为强盛。“能指/所指”的术语也被近乎泛滥一样的运用。但是必须指出的是,“能指/所指”所依赖的术语已经被认为是过时而淘汰掉的东西。本文所运用的符号学方法则吸取索绪尔和皮尔斯两条线路的长处综合运用。

1960年代,以麦茨、帕索里尼、艾柯等为代表的人物开始以电影语言与电影本文为案例发展电影符号学。以符号学概念和方法开始用于电影理论分析研究。从麦茨(Christian Metz)在1964年发表《电影:语言系统或语言?》开始,电影符号学的研究得到了极大的发展。

麦茨将电影语言类比已经存在的人类语言,认为电影也同样是画面构成的一种没有语言系统的语言,在电影画面之下存在语言的结构。不难看出,麦茨一代人循着索绪尔语言学的足迹从符号学角度展开了艰深的研究。随后电影符号学相关论著不断出现,虽也遭到一些质疑,但相关研究不但没有停滞,反而取得出色的进展。

当符号学脱离了语言学模式的桎梏,便可对整个电影文化、电影理论做出符号学视野下的阐释,符号学的理论工具瞬间释放出巨大的能量。符号学家对类型电影有过少量的研究。在电影研究转向符号学后,托马斯·沙茨根据列维-斯特劳斯的理论,提出可以把类型作为一个形式化的符号系统来研究。但是更为深入的研究则变得绝少。

21世纪,符号学在国际学界逐渐成为显学,同其他学派融合后,为解决细小分类学科中所存在的问题提供了全新的思路 and 角度。以符号学为切入点研究类型电影及其辐射出的电影文化现状,是利用新工具研究老问题,需要在空白上进行新的探索。

二、类型与模式:符号学探析

(一) 类型片与艺术片

何为商业片?何为艺术片?历来争论不休,这本

不是非常学术的提法,而是人们根据常识认知的一个简单划分。商业片,通常表现为大制作、有明星阵容,以盈利为目的的电影工业流水线产品,众多流水产品中偶尔能产出商业艺术俱佳的大片。而艺术片则指那些探索影像世界的艺术性与可能性,表达自我思想观念的一类影片。商业片好看但缺乏思想营养,艺术片看似艰涩难读却能读出与众不同的世界,这是一般的看法。我们不妨从什么是“艺术”来解读所谓艺术片、商业片的称呼。

当今世界对于什么是艺术的确难以定义。曾经以为不是艺术的东西都在不断突破边缘界限。杜尚的小便池能作为艺术品送进展览馆,约翰·凯奇的《4分33秒》无声的伴奏也能成为音乐史上经典一幕。甚至如今随着整个社会生活的“泛艺术化”,任何的特立独行似乎都能跟艺术沾边。历史上对于艺术的功用,大体分为四种说法,即:功能论,表现论,形式论,体制-历史论。

功能论的代表人物有美国艺术哲学家孟罗·比尔兹莱,认为艺术品即是“引发美感的事物”,使人愉悦。但是这样的观念已经开始被突破,因为不是所有的艺术品都能引人愉悦,仅仅就电影来说,引人恐怖惊悚的电影不在少数。一旦观念被突破,说法即过时了。表现论者认为表现情感是艺术的主要特征,经过学界论辩,这种观点也被推翻,因为表达情感很多符号都可以做到,并不能体现出明确的界限和排他性。形式论者认为,“艺术是有意义的形式”,虽然言中了艺术的某些观念,但还是很难区分艺术和非艺术的差别。至于将艺术看做一种文化体制的体制-历史论,显然也不能让人满意。

因此就电影作品来说,所谓艺术价值的高与低,有没有艺术性,显然是没有定量来判断的。从符号学角度来说,电影是一种演示性符号叙述。符号的意图意义、文本意义、解释意义三者的统一与否,对艺术作品成败有关键定位。“必须看到,艺术展示,而不是创作,才是决定艺术意图意义的定位:艺术展示,启动了社会文化的体制,把作品置于艺术世界的意义网络之中,从而让一个符号文本被视为携带艺术意义的文本”。^[9]

一部电影同样是一个符号文本,发送者将意图意义编织进文本,通过展示的途径将所要表达的意义传递给接收者,从而使接收者解读出意义。而商业片与文艺片、类型片的要素,相信就在这微妙的传播-接收

过程中。

(二) 从符号六因素角度对电影的分析

皮尔斯认为面对一个符号所携带的各种记号,接收者能够在符号的推动下做出多种解释,他大体将解释项目分为三类:情绪解释项,例如看情感电影泪流满面;逻辑解释项,例如思索电影情节的逻辑合理性;能量解释项,例如电影的感召力促使观众在思想和行动上做出改变。皮尔斯针对符号提出的解释项使一个符号可促成多种向度的解释。用来分析电影再好不过。因为电影恰好是图像叙述、声音叙述、故事讲述的综合体,理论上包含多种解释维度。可惜皮尔斯并没有在符号发送者与符号解释者之间指出明确的桥梁。

1958年著名符号学家雅柯布森从卡尔·毕勒的“工具论模式”发展出一个符号六因素的分析公式,这一公式解决了符号发送者和符号解释者之间的桥梁。雅柯布森将符号的发送和接收拆分出以下六个因素:



雅各布森认为,一个符号文本包含此六要素,但要素并不是均衡的,中性的。当文本中一个因素成为主导,就会产生特殊意义的解释。

当表意过程中侧重于发送者的时候,文本就有非常强烈的情绪性。普通人的情绪性表现为“感叹”,如一个说“今天天气太差了!”这一符号的传递过程中发送者的情绪占据主导。当然,雅柯布森还指出,文本各个层次,语言、语法、词汇也会表现出情绪功能。

在所有故事片的类型中,往往我们所说的文艺片呈现出较强的发送者情绪。文艺片更倾向于导演表达自我意识、思想价值观。贾樟柯早期作品《小山回家》、《小武》,一反传统精致的画面和波澜起伏的故事,整个画面粗粝,光线灰暗。各种杂音,同以往的电影完全不一样。《小武》的例子称得上一个艺术片的典型,其文本在表意过程中更侧重于发送者,事实上《小武》也是导演青年时代对所处环境的记忆。

当符号文本侧重于“媒介”时,便出现了较强的

“交际性”。在电影来说,内容不重要,最重要的是“有了一部电影”。我国年产800部电影,能够上院线的不足100部,而其中近半数被评审专家斥之为“烂片”。所谓“烂片”,是“一种通俗的说法,从专业角度来看不包括一般意义上的平庸之作……烂片应该是指低劣之作,粗制滥造到不能卒看之作”。^[10]那么为什么会有这么多技术不合格的烂片出现?除了制作团队的素质外,制作动机则是一大因素。其中的动机多种多样,例如不法商人利用电影洗钱,暴发户希望圆一个电影梦,不良机构制作电影为赚取某种电影之外的补贴,濒临倒闭的电影厂拍部小成本作品宣誓自己还存在等等。在这里第一因素成了“电影”这一媒介在场,电影内容和质量便不重要了。

当符号文本侧重于接收者,符号会出现较强的“意动性”。所谓“意动性”,就是促使接收者做出某种反应。研究消费者观影口味,调整故事情节,确定消费群体这些市场行为和环节都能体现类型电影对接收者的重视。促使消费者购票入影院的因素有很多。诸如爱情片使人热泪盈眶,心生美好;悬念片悬念迭起,高潮不断,在搭扣解扣中让观众心理得到释放。类型电影三分钟一小高潮,五分钟一大高潮,不停歇的节奏也是注重能否将观众牢牢定在座位上的重要一点。

当然,我国一种以宣传为主导的称之为“主旋律”的电影也重视接收者,但主旋律更注重“对象”。当符号表意侧重于对象,符号就出现了较强的“指称性”,其目的和核心更为直接,借助电影这一媒介达到意识形态宣传目的。宣传往往是强加而强势的,并不需要接收者的思考,而是面对对象的文本“扫射”。进入21世纪,一些电影开始在侧重表意“对象”的同时,也考虑接收者的感受,揉进一些所谓“类型元素”等,或者像《建国大业》《建党伟业》等采取全明星模式来消解接收者的反抗情绪。

当符号表意侧重于对象时,符号就表现出“元语言”倾向。所谓元语言,即语言的语言,对文本、题材自身的思考。在电影史上,这类电影即是以电影本身或电影拍摄手段为内容的电影。这样的电影往往显得特立独行,直接把电影的拍摄过程纳入叙事系统,戈达尔导演的《芳名卡门》,即是元电影的一例。

① 赵毅衡《符号学》,南京大学出版社2012年10月版,P178。雅柯布森原文为英文,赵先生将其翻译为中文。

雅柯布森还提出一个重要观点,即当符号侧重信息本身时候,就有了“诗性”。“诗性,即符号把解释者的注意力引向符号文本本身,文本本身的品质成为主导。”^[11]电影中具有“电影诗人”称呼的是前苏联导演塔可夫斯基。英格玛·伯格曼曾评价塔可夫斯基“捕捉生命,一如倒影,一如梦境”。以塔可夫斯基的《镜子》为例,人手突然长出火焰,飘扬雪花,人的肩膀上站着一只鸟,木头房子里的童话,镜头犹如油画一样细腻亮丽,故事却让人如坠云雾。连贯整体,却能感受到导演对时间、历史、记忆和梦境的个人思考。

总之,电影的发送和解读都要经过符号表意的六因素。当符号文本侧重于接收者、接受对象的时候,观众更容易看懂。而当电影文本侧重于发送者、符码以及文本本身的时候,影片则相对文艺一些,商业化的痕迹便轻了许多。

三、类型电影的符号学阐释

正如前文所说,极具商业性的类型电影注重符号的接收者,而接收者读出某一类型电影文本的符号意义后则会推演出属于自己的解释。类型电影在创作之时就必须考虑各方面的因素。比如仅仅在剧本时期,就有诸多的行业标准,从来看技术是否达标。主题方面,是否清晰、新颖、深刻,主流与否,有没有话题性;情节上是否完整,窠臼、矛盾解决有没有说服力;人物是否有魅力,性格是否鲜明,有没有代入感;节奏是否流畅;类型是否明确,语言、情感、格局、手法、风格、体量、完成度等等诸多指标。而这些则可以用符号学理论更加细化分析。

如果可以把一部电影符号文本拆解成不同的层面的话,可以大体拆解出三个维度。声音维度、图像维度、故事维度。

(一) 类型片的外部元素选择

其一,声音维度的选择。从符号学角度来说,电影可以说有两条轨道,一条是图像轨道,另外一条是声音的轨道。一部优秀的商业大片,不看图像只听声音就能了解整部故事。艺术片的声音配乐声效往往以简洁、克制为主,反对煽情滥情等因素,也不喜欢特别夸张的音乐效果。然而类型片则不同。所谓“视听盛宴”,听觉尤为重要。类型片的声音需要激动人心的配乐,需要根据类型风格定制音乐。诸如武侠片类型,武打特效刀剑金石之声,马蹄奔腾声,时不时响起的旋律乐曲,终极对决后的胜利与惆怅,其配乐要求

几乎都是定型的。文艺片的配乐既可以光怪陆离也可以简洁唯美。音乐风格可以多种多样,配乐乐器也可以多种多样。但是类型片则几乎都有版式可以遵循。西部片有西部片的旋律和节奏,爱情片有爱情片的唯美和要求。

其二,图像维度的选择。每一种类型都有相对应的视觉图谱。比如西部片中最常见的道具有马匹、马靴、牛仔服、宽边帽、左轮枪等等,常常出现西部荒凉的小镇,简陋的小酒馆。摄影造型上重视运动感,喜欢使用大广角镜头,大量的黄色基调为主色调。比如宁浩新作《无人区》,即定位为中国的西部片。尽管讲的是现代的故事,猎隼人的左轮枪,主人公最后弃车骑马,无人区里面荒凉落寞的加油站,都呈现出对应的视觉图谱。

在图像维度选择中,场面也是极为重要的一点。既然是商业片,那么就必须考虑电影所放映的场所状态,考虑大银幕的呈现效果。似乎任何类型片都需要一种迥异于往常的“奇观景象”。武侠片《英雄》有雄伟的秦王大殿,如雨的箭雨飞驰,胡杨林的飘逸打斗;灾难片《2012》有世界末日的景象,大水淹没喜马拉雅山,巨大无比让人惊愕的大船,奇观景象不时出现。即便是爱情片,如《泰坦尼克号》,有巨大豪华的轮船,有夕阳下船头经典的拥抱。即便清新小品《怦然心动》,也有梧桐树上金黄动人的落日。科幻片《盗梦空间》则构建有雄起的街头巷战、旋转旅馆、雪地碉堡、荒芜城市……

明星卡司多数时候也是类型片必然的选项。由于大众传媒的营造,明星们同观众有天然的熟悉感和亲密感,更拉近了电影与观众之间的距离。加入明星元素,则更有益于票房的回收。而明星的光环和高片酬就来自于电影市场。

图像维度选择上,蒙太奇的剪辑,镜头切换的节奏也有其规律性。视觉化的故事要求牢牢把观众定在座椅上,因此节奏既要跟随时代进步的要求,也要合乎某些类型的规律。其目的仍然需要取悦观众。类型片往往要求节奏较快,剪辑流畅清晰,有节奏感韵律感等等。观众不需要焦急等待到不耐烦,甚至也不需要强求观众去思索。

其三,故事维度的选择。类型片所谓“三分钟一个小高潮,五分钟一个大高潮”,其主要是情节的作用。情节往往意味着转折、否定。影视创作的行话“情节量”,即一部类型电影需要足够多的转折点、否

定点。否定一种思路,则意味着一种新的转折。例如国产类型片成功案例《天下无贼》,其剧本改编制作就经历了很长时间的修正颠覆,最终找到了类型片模式。《天下无贼》的原小说不过是简单的四组人物,带着钱回家过年的傻根遇上两个好心大盗,两人一直保护傻根,最后为了保护傻根的钱不被偷王薄负伤。

类型化的电影为了有足够的情节量,首先将盗贼团伙化,出现了黎叔、老二、小叶、四眼多个人物,王薄和团伙之间的较量则不断升级,每次较量都如高手过招,扣人心弦的音乐响起,偷盗的一刹那却像剑客对决。每次对决的时间、情节点都安排地恰到好处,一波三折,悬念迭起。

所谓公式化的情节,其实都依附在一种具备永恒性的心理机制上。每一种类型和次类型的形成都有一定的具有普遍性的心理机制,那便是类型片内部元素的选择,也是得以复制、引起共鸣的根源所在。

(二) 类型片的内部元素选择与观众阐释

当每一种类型电影都呈现出一套符号体系,接收者接收到这套符号体系之后,便希望找到一种与这种体系相对应的解释,具体的解释项即皮尔斯所分的三类:逻辑解释项;情绪解释项;能量解释项。

正如前文所述,符号的意图意义、文本意义、解释意义三者的统一与否,对艺术作品的成败有关键作用。以科幻电影《盗梦空间》为例,这是一部堪称三者统一的电影。

首先,影片的逻辑解释完美,从结构到形式到逻辑都有说服力和吸引力。在逻辑上,故事用梦中梦的结构方式。影片为梦叙述设置了一系列的做梦法则,而这些法则刚好就是逻辑构筑。笔者曾在拙作中对其逻辑有详细的阐释。

“片中的做梦法则是根据剧情进展逐渐呈现出来的,并且随着剧情进展法则也有变化,这便又构成一条暗线。故事里,柯布他们入梦作案一共两次,第一次是盗窃齐藤的商业信息,由于柯布潜意识里的妻子作怪,以失败告终。这一段剧情介绍了法则与逻辑的雏形,即梦中可以再做梦,梦中死掉并不会真的死亡,可回到上一层梦。第二次入梦作案,执行的任务则是难度极高的“植梦”,法则上增加镇定剂,梦中一旦中枪死亡便可能坠入迷失域,这一次他们绝无退路。这些法则为梦叙述订立清晰的骨架与界限。有了这些法则,梦境空间便显得充满魅力,梦境与现实也区分开来。影片的主人公熟悉法则,因此他们可以利用法

则不断创造空间,利用空间盗窃与植入,最终帮助柯布实现归家的目的。多重梦境便在法则下创立出来。梦境高达到三重或者四重,每一层梦都有一个守梦者,盗窃团队深入不同层面的梦境执行植入的任务。每一层梦境都有不同的空间,都在发生充满悬念的战斗。在这里,形成了有趣的套层结构,即一层套一层,多层叠合。在时间规则上,现实世界的一秒钟,可能是第一层梦里的一分钟,第二层梦里的一小时,第三层梦里的一天。在同一个时间,三四层梦境可以在同一个人意识里发生,并且他们可以跨层评论上一层的人和事,多么不可思议!”^[12]

其次,电影在新颖而完美的逻辑结构背后讲述了一个简单且有着普遍性共鸣主题的故事。主人公柯布既是同梦中的反植梦团伙枪战,其实也是和自己的潜意识战斗,最后他终于走出害死妻子的恐怖阴影,回到家乡同离别已久的孩子温暖团聚。普通人战胜自我,这其中的情感线索细腻伤感,又在情感链条上给了观众满足感。

再次,《盗梦空间》是一部能唤醒观众共鸣的电影。有关梦的感觉,梦的意识在每个人心中都会有。影片以科幻片的形式打通人类共同的有关梦的好奇,将平时虚幻、飘渺、不真实的梦化成实实在在的力量,化成可以改变现实世界可以来去自由的故事,使观众在影院观看的过程中轻易获得现实世界中不可能获得的能量。这是本部类型片的特色。当然,在特色之外,仍然包绕着科幻片有关科学、幻象、侦探、悬念的元素,给人不同的感受。

当然,具体来说《盗梦空间》是一部具备作者意识的突破传统的类型片。众多的类型电影制作中当然也会出现商业、创意极佳的好电影。可见,类型片并非是传说中的平庸,仅仅为商业服务。商业有时候也会为创作提供条件,成为推动走向更高层次的手段。

结 语

类型电影是一个系统,任何一种类型难以脱离整个系统而存在。爱情片、西部片、犯罪片、侦探片、恐怖片、歌舞片、惊险片、政治电影等等诸多类型,在很多方面你中有我我中有你互为参照互相区别。而符号接收者与符号发送者互相交流从而默契地制定并彼此熟悉了这套体系。中国电影类型化面临的难题便在这里。

类型化是未来影视剧的主要趋势。影视剧中类型化最为典型的则是电影。由于早期影视剧同意形态宣传等紧密相关,新中国成立以来长期的计划经济体制,并没有深刻市场化,体制、审查等问题使观众观影诉求长期得不到有效满足。随着2000年来中国电影票房回暖,好莱坞大片引进力度增大,中国成为除北美外全球最大的电影市场。尽管国产电影在欧洲三大电影节等获奖不断,但由于类型研究的缺失,以及中国电影导演“作者”意识过强,相当长一段时间里我们对类型电影缺乏应有的重视,导致类型片发展滞后。研究类型电影也是时代的要求,有接地气的迫切性。

当代中国类型电影仍然是一个相对模糊的概念。由于各种原因,类型残缺和类型杂糅现象严重,借壳生蛋的机巧固然制造出一些别样的景观,但也使得本应理顺的类型变得杂乱不堪。将类型史重新梳理认识对中国电影类型化发展有重要的参照意义。

符号叙述学是符号学和叙述学找到融合点后,在符号学基础上产生出的最新的学界观点,当然也可以当成工具理论对具体艺术门类进行剖析。选择用符号学理论来剖析一种批评策略是一个大胆的尝试。经验主义者认为符号学并不能有效指导创作。殊不知,理论从来就不为指导实践而生,理论所需要的便是对未知世界的探索。在符号学角度下探析类型电

影,本身对符号学自身有理论推动,对类型电影也有全新的认知。

参考文献:

- [1] 闫文君.名人符号学[A].唐小林,祝东.符号学诸领域[C].成都:四川大学出版社,2012:299.
- [2] 大卫·波德维尔,克莉丝汀·汤普生.电影艺术——形式与风格[M].彭吉象,等译.北京:北京大学出版社,2003:41.
- [3] 简·福伊尔.类型研究与电视[J].桑重译,当代电影,1994(04).
- [4] 安德烈·巴赞.电影是什么[M].崔君衍,译.北京:中国电影出版社,1987:231.
- [5] 李道新.电影史:类型研究的引入与垦拓[J].北京电影学院学报,2003(02).
- [6] 托马斯·沙茨.好莱坞类型电影[M].上海:上海人民出版社,2006:24.
- [7] 郑树森.电影类型与类型电影[M].南京:江苏教育出版社,2006:9.
- [8] 郝建.影视类型学[M].北京:北京大学出版社,2005:21.
- [9] 赵毅衡.符号学[M].成都:四川大学出版社,2012:304.
- [10] 章柏青.谈谈“烂片”[J].北京电影学院学报,2010(01).
- [11] 赵毅衡.符号学[M].南京:南京大学出版社,2012:178.
- [12] 崔久成.盗梦空间及其梦叙述[J].丝绸之路,2012(24).

· 中国少数民族音乐研究 · (学术主持人: 赵 倩)

学术主持人语:

“中国少数民族音乐研究”是中国音乐研究的重要组成部分,本期所选三篇文章主要呈现了广西、河北及内蒙古等不同少数民族地区音乐研究的前沿课题及其成果。黄妙秋的《广西桂江疍民水上传统音乐文化系统刍议》一文,以人类学的视角关注沿广西桂江泛水而居、以渔业为生计的“疍民”丰富的传统音乐系统,将其分为三个层次:核心层次——船上话蛋歌;中介层次——传统白话蛋歌;外围层次——桂剧、桂柳话蛋歌,并对其进行了深入的文化阐释,认为其不仅体现着该族群独特的审美评价标准,也体现着疍民群内的亲缘关系及地(水)缘关系的互相交融及与周边音乐文化生态的互动与平衡。赵书峰的《冀北丰宁满族“吵子会”音乐形态的分析与描述》以冀北丰宁满族自治县“吵子会”音乐的形态与风格为研究对象,对其曲牌构成、曲体结构、旋法、乐器构成进行了详细描述与分析,且进一步通过文化隐喻、生成语境及满汉“吵子会”音乐的异同等层面的分析与解读,揭示了具有跨族群(满、蒙)特征的满族“吵子会”音乐在本质上实则显现出了与汉文化的深刻渊源关系。楚高娃的《回到音声:胡仁·乌力格尔音乐中节奏范式探析》一文,以额尔顿吉如和胡尔奇的《薛刚反唐》音声文本片段为例,从音乐本身入手,分析了胡仁·乌力格尔词曲的辩证关系“对应关系”和“脱节关系”,并进一步解释了唱述者的个人风格。

广西桂江疍民水上传统音乐文化系统刍议

黄妙秋

(广西师范学院 音乐舞蹈学院 广西 南宁 530023)

摘要:“疍民”是一种蓬船为家,泛水而居的水上居民群体,广西桂江沿岸的广大地区,自古便是疍民主要的活动和聚居地之一。桂江疍民的传统音乐文化是该群体生产、生活需求和审美心理的鲜活体现,高度浓缩和折射着该群体的社会文化精华,将其整体视为由若干要素以特定方式而联系起来的“系统”,它既具有本族群独特的系统审美评价特征,也同时具备系统构成的层次性、关联性和动态性。

关键词:桂江疍民;音乐文化系统;关系链;审美心理

中图分类号:J642.2

文献标识码:A 文章编号:1671-444X(2017)01-0064-08

国际 DOI 编码:10.15958/j.cnki.gdxbyxb.2017.01.009

“疍民”自古蓬船为家,泛水而居,流寓并聚居于广西桂江流域的水上居民,经过漫长的历史积淀,形成了群体自身独特的生产、生活习俗和文化特质,创造出本群体绚丽多姿的传统音乐文化。

过去,学术界历来对此领域关注较少,未引起足够的重视,但近两年来,在非物质文化遗产保护的号召下,桂江疍民水上传统音乐文化逐渐受到学者的关注和政府的重视,学者梁柰致力于桂江平乐蛋歌的考

收稿日期:2017-02-13

基金项目:2013年度广西高等学校人文社会科学研究项目“文化人类学视阈下的广西桂江疍民水上传统音乐文化研究”(项目编号:SK13LX200)。

作者简介:黄妙秋,博士,广西师范学院音乐舞蹈学院教授。