

符号语境运行机制在电影当中的运用

赵禹平（四川大学文学与新闻学院符号学—传媒学研究所，四川 成都 610064）

[摘要] 电影文本，同样也可以作为一种符号文本，电影导演通过安排符号语境，完善、影响电影文本意义的传达；同时，电影观众受符号语境的影响，又对符号文本中所含意义做出自己的解释。符号语境扮演着意义生成场域、意义传达方式以及影响意义接收因素等不同角色。运用符号学对电影语境进行分析势在必行。本文试图从符号学角度出发，根据赵毅衡先生对符号语境的分类，联系皮尔斯提出的符号学相关概念，对电影文本的内部符号语境、外部符号语境以及内外关系做出分析。

[关键词] 电影；符号语境；意义；内部；外部

语境（context），是意义传送、意义解释赖以生存的场域、背景基础。德国哲学家弗雷格在《算术基础》一书中提出了语境原则。1932年，马林诺夫斯基（Malinowski）正式提出语境这一概念，认为语言所处环境在解释话语意义过程中具有重要作用。伦敦学派代表人物弗斯（Firth）进一步提出了上下文语境、情景语境。弗斯的学生韩礼德（Halliday）提出了“语域理论”。20世纪80年代中期以后，语境作为一个心理建构的动态过程，被美国学者海姆斯（Hymes）、英国学者莱昂斯（J. Lyons）等语境研究新生代力量纳入研究视野。

赵毅衡从符号学角度认为“语境，就是符号的使用环境”^[1]，实际上，符号学学者们很早就对语境问题引起了重视。早在19世纪初，皮尔斯就提出“指示符”（index）的概念，认为类似I、She、Yesterday之类的人称代词、时间名词等语言要素，具有语境依赖性（context-dependent），解释者需要依赖具体的语境来阐释这些指示符的意义。这些表意指示符，随语境的变化而变化。也就是符号语境制约了指示符意义的传达，并影响意义接收者的解释。

人类生活在一个富有意义的世界中，意义传达与接收都离不开符号语境，符号语境是解决符号意义的重要因素。“意义”可以“借助非语言文字的符号得到表达”^[2]。电影文本利用独特的视

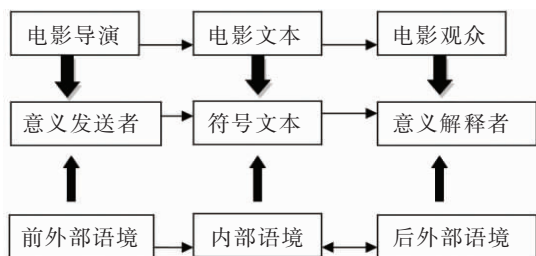
听手段来渲染直观氛围，这与小说文本相区别；又因其引人入胜的故事情节，与小说文本有异曲同工之妙。电影文本，同样作为典型的符号文本，随着视听传媒技术的发展，在人类的日常休闲和学习生活中发挥越加重要的作用。电影导演通过安排符号语境，完善、影响电影文本意义的传达；同时，电影观众受符号语境的影响，又对符号文本中所含意义做出自己的解释。符号语境扮演着意义生成场域、意义传达方式以及影响意义接收因素等不同角色。本文试图从符号学角度出发，根据赵毅衡先生对符号语境的分类，联系皮尔斯提出的符号学相关概念，对电影文本的内部符号语境、外部符号语境以及内外关系问题做出分析。

一、内部符号语境与电影文本表意

“皮尔斯提出符号三元关系，认为符号必须处在符号、对象、符号的解释项三者所构成的三元的不可化约的关系中，才能被视为符号。其中，符号对象决定着符号，符号又决定着符号的解释项，由此，对象就间接决定着解释项。”^[3]也就是，符号之所以为符号，必须有意义发送者、文本、意义解释者三元素的存在。这也是我们对电影文本进行符号语境研究的根本前提。电影文本作为符号文本，等同于符号媒介机制，将电影导演——意义发送者（我们这里撇开剧本原创

者，只讨论故事文本的导演者），他想要表达的文本意义（包括符号文本所涉及的伦理意义、社会意义等）传达给电影观众——意义接收者。其中，在这个动态交流过程中，不论是意义发送者还是意义接收者，在自我行动环节，都受到了符号语境的影响，且会随符号语境的变化衍生出不同的意义单元。

不难看出，符号语境可分为内部符号语境和外部符号语境。所谓内部符号语境，也就是符号文本自带的“内部”语境，而“内部”元素，它们“并不是符号本身，也就是符号文本的伴随信息”^[4]，却依然能够起影响作用。例如，电影文本中，表现一对恋人亲吻的事件，所要传达的是恋爱甜蜜和美好的意义。此时，导演将画面设置在向日葵园或百合花园，便加重甜蜜气息。当然，这是正影响，如若把亲吻画面放置在雷雨喧嚣的时刻，也许就昭示着某个灾难性事件的来临。不论正负影响，都是电影导演目标达到的意图定点；意义发送者巧妙地利用符号语境，突出符号文本的为我所用，意义的始我而送。



电影文本的内部符号语境，毫无疑问，是意义发送者通过视听手段来彰显的。电影文本，实际就是一个意义载体；内部符号语境，则是一个意义背景。这个意义背景，根据意义发送者和意义本身的需要，可以是视觉效果（如故事发生的场合），也可以是听觉效果（如故事发生的背景音乐、声音效果）。

最典型的是恐怖电影的内部符号语境。意义发送者，直接目的多是传达人类来自心底的恐惧以及黑暗力量的恐怖。这些畏惧和恐怖，都来自于人类的未知。要表现这种未知的恐惧，意义发送者很巧妙地布置了密闭空间，空间内是已知，对空间外发生的一切均是未知；已知被未知的邪恶打破，或者即将被打破，人却被困在已知的密闭空间，无处可逃，等待死神的宣判。且不论电影导演最终如何让事件峰回路转，就恐怖的渲染而言，意义发送者达到了他所追求的意图定点。如《禁闭岛》，意义发送者在一个压制精神病患者的禁闭岛指挥一场智力游戏，意义发送者在文

本之外，内部符号语境在文本之内推波助澜，再通过内部符号语境——故事发生场所的更换，告别单一的心理恐怖意义，暗示二战后士兵心灵创伤的难愈、战争的无情。

音乐、时间同样作为意义背景，具有一定的指示性。电影的背景音乐，作为内部符号语境，常常指示符号行为如情绪的高昂、低落等，且具有一定的修辞作用，因而对电影语言进行修饰，明晰到场意义。“音乐所设置的调性和调式同样能给观影者以文字和画面的想象。”^[5]在《放牛班的春天》结尾处，老师马修离开学校时，钢琴音乐《风筝》作为画面背景音乐出现（“《风筝》这首乐曲，采用的节拍是3/4拍，F大调，两条由童声四声部构成的音乐不断地交互展现，形成了一种复调的结构，就像大雁在天空中翱翔一般，不断地对飞行姿态进行转换”），^[6]《风筝》的钢琴音符在背景铺陈开来，作为孩子们折叠的纸飞机的像是符，像是孩子敞开的拥抱；合唱的童声又暗含着孩子们的纯洁、善良，音乐语境给分离画面增添了甜蜜、感伤。背景氛围的渲染，目的正在于让意义接收者领略到意义发送者的良苦用心，完成对符号文本完美一致的解释。

二、外部符号语境与意义传送

然而，实际上，意义发送者和意义接收者有其各自的外部符号语境。笔者将其命名为前外部语境（pre-outside context）、后外部语境（after-external context）。意义发送者受前外部符号语境的影响，指导影片拍摄、生成符号载体，传播各种意义，设置意图定点；而意义接收者在受到内部符号语境影响的同时，也受到后外部符号语境的影响，对符号文本的意义选择性抽取，并因后外部语境的不同，将意义延伸，与意图定点重合一致或者产生无限衍义。

一般而言，经典的电影作品更容易引起观众的共鸣，解释者就更容易承认文本意义，前符号语境背景下塑造的传达文本意义的符号文本，通过各时代不同接收者恰当的解释，在后符号语境中发生作用。意义发送者根据自己的语境特征，塑造经典的符号文本，到了新一代观众时期，意义以前符号语境不在场的方式在后符号语境中存在；解释者还可以从符号文本中延伸新的意义解读。

前外部语境，处于意义传送的伊始端，后外部语境则处于意义传送的末端；伊始端，意义发出，前文已讨论过；末端，即意义解释；后外部

语境，就是“符号接收的语境，直接影响到解释，因而分类更为重要”^[7]，笔者将做详细论述。赵毅衡先生对外部语境的分类，实则是对影响接收者解释的后外部语境的分类。第一类为“场合语境”，即意义接收者在解释时所处的社会具体环境。第二类为“共存文本语境”，即“语场”。“没有一种符号行为，可以独立其表意作用，都不得不受先存的或共存的其他符号行为的影响。”^[7]

对电影观众而言，作为意义解释者，会同时受到“场合语境”和“共存文本语境”的影响。观看恐怖电影，首先确定观影环境，即“场合语境”。在标准人数共存的电影院观看，心理恐惧会小于一个人在家观看；在寝室与室友共同观看，心理恐惧小于在电影院VIP包间观看。这是就心理恐怖而谈，要达到意义发送者的意图定点，还需要“共存文本语境”。例如亚洲地区的恐怖片，很多涉及佛教文化背景，泰国尤甚。在泰国电影《惊慌夜谈》中，因为理解泰国佛教文化盛行这个“共存文本语境”，解释者才能理解，那些频繁出现的寺庙：通常被神柱托起并不直接接触地面，正体现了佛教的万事皆“空”，恰恰是未知的“空”，才更令人心生恐惧和敬仰。

西方电影亦然，基督文化、哥特文化、礼仪文化等，作为先存符号，影响着解释者对意义的解读深浅。“共存文本语境”在影响意义解释的同时，也作用于意义发送，贯穿于意义传送的始终。从意义发送者的前外部符号语境开始，意义发送者受其制约，无法摆脱意义环境——社会文化背景；又将这一语境搁置在内部符号语境中，通过符号文本传送给意义接收者，接收者又受“共存文本语境”影响，左右自己的符号感知。

可见，前外部符号语境、内部符号语境、后外部符号语境通过意义传播，建立起密切联系。一方面，内部符号语境是封闭的，与外界保持距离；另一方面，内部符号语境必须对外界保持开放，相互独立又相互关联。内部符号语境与外部符号语境，因而相互独立、相互依存，具有互相呼应的整体性。

内部符号语境与“共存文本语境”相联。电影文本的内部符号语境不可能脱离“共存文本语境”而存在，我们可以将内部符号语境看作“共存文本语境”的元语言，它在作为符号行为背景的同时，又跨越一个层次隐射“共存文本语境”。“共存文本语境”存在于前外部符号语境和后外部符号语境之中，也就是，它能够左右意义发送

者和意义解释者。以《被解放的姜戈》为例，意义发送者和意义解释者分享“共存文本语境”，了解故事背景发生在奴隶制盛行时期的美国，意义发送者根据符号背景发送符号文本，意义接收者又根据符号背景解释符号文本，理解意义发送者意图，并在此基础上增加除政治色彩意义以外的解释项。换言之，意义发送者和意义接收者需要有一个共同的语境认知，即使所处“场合语境”不同，也并不妨碍符号感知。

外部符号语境又受内部符号语境影响。电影文本内部符号语境中的一首音乐就能成为服装商场的背景音乐，迪士尼动画的场景设置可能出现在一个家庭的空间布置中——迪士尼房间。此时，电影文本意义的解释者又是语境创造者，作为媒介机制联系内部符号语境和外部符号语境。但是解释者所创造的语境，既不是解释电影文本意义时候所处的语境，也不是电影文本的内部符号语境，实际是创造环境（或场所），这一新环境是另一个符号行为——譬如孩童睡觉行为的外部语境（迪士尼卧室）。可见，内部符号语境与外部符号语境对不同符号主体而言，具有独立自主性；但对于整个符号传播而言，因不同符号主体的互动行为，符号语境在符号主体的互动行为中具有整体性，内外缺一不可。

三、结 语

语境作为一个由来已久的研究范畴，在人文科学研究中必不可少。而电影，“在‘视觉暂留’原理形成的似动现象以及声音幻觉的基础上形成”^[8]，作为当今符号主体理解意义的主流媒介，作用当然不容小觑。将两者结合，运用符号学对电影语境进行研究，既填补了电影研究的空缺；又丰富了符号语境理论。符号语境影响着意义生成、意义传送和意义解释，没有符号语境，符号主体就无法完成动态的交流互动。掌握了内外符号语境的运行机制，意义发送者和意义接收者才能有效地在符号语境作用下完成效果最佳的意义传送。

[参考文献]

- [1] 赵毅衡. 符号学 [D]. 南京: 南京大学, 2011.
- [2] 何一杰. 嗅觉通感的视听传达——以电影《香水》为例 [J]. 符号与传媒, 2013(02).
- [3] 薛晨. 传播过程中的符号语境——皮尔斯符号学的认知研究进路 [J]. 传播学与符号学史, 2015(03).
- [4] 赵毅衡. 论伴随文本 [J]. 文艺理论研究, 2010(02).

(下转第 17 页)

影的审美意境。

三、借鉴不同的艺术样式创造戏曲电影的新形式

任何一种艺术在发展中都会汲取其他艺术样式的营养来创造自己的新形式，河南影视集团拍摄的戏曲片积极借鉴其他艺术种类的唱腔、武打等各种艺术手段，努力进行戏曲形式方面的创新。《苏武牧羊》中的李陵被掳那场戏的武打动作就吸收了现代武侠电影的表演与拍摄技巧，电影借助于快速剪辑以及叠化手法，把整个战场形势表现得惊心动魄，既具有戏曲的舞蹈美，又具有武打电影画面的视觉冲击力。送别苏武场面中的宫女们的华丽舞蹈，更像是现代性极强的大场面的模特表演，这都显示出编创人员在打造视觉奇观方面的努力。现代戏曲《我爱我孙》把豫剧和东北二人转两种艺术形式融合到一个剧目中，做到二者的恰当融合，戏曲表演空间在河南与东北两地展开，人物表演的一招一式都符合东北和中原的人物身份，使剧作呈现出浓郁的地方特色，也为戏曲电影的广泛传播提供了方便。但是该剧在创作过程中过分追求戏曲表演与现实生活真实情景的接轨，以至于对白过多，戏曲演唱严重不足，高秀敏与任宏恩两人的插科打诨更是在演小品，在某种程度上削弱了该片的戏曲特征。在动作表演方面，为了照顾表演的真实性，演员的虚拟性动作大大受限，东北二人转剧种所具有的鲜明的动作性特征在电影中并没有体现出来。戏曲影视化再创造对真实性的追求并不意味着戏曲程式化动作的必然丧失，程式化的动作完全可以融汇到实景拍摄的场景之中，通过演员的精心表演而使之与剧情水乳交融。编创人员应该在保证剧情真实性的基础上适当处理戏曲表演的虚拟性动作，增强戏曲表演的美感，避免戏曲表演成为电影的点缀。

四、结 语

电影与戏剧两种艺术在时间与空间上存在着极大的区别，从电影诞生的那一天起，影视

工作者就不断地探索戏曲与影视相结合的道路，要做到戏曲舞台艺术的“虚”与电影艺术的“实”二者的和谐统一，“就要求在戏曲电影的创作上，既要把握好戏曲艺术的精神，同时也要发挥电影艺术独特的视听特征，在尽可能保留舞台艺术精华的基础上，充分调动影视艺术的造型手段，造就一种完美、和谐、统一的新的艺术形式，创作出既高于舞台戏曲又高于电影艺术的新的艺术样式的戏曲电影”^[6]。现代电影技术的日新月异为展现戏曲艺术的魅力提供了广阔的发展空间，在电影科技深入发展的今天，在保证戏曲“虚”的本质特征的同时，如何恰当地突出戏曲电影中“实”的成分，迎合并在一定程度上打破观众的审美期待，打造出令人震撼的视听盛宴，满足观众日益多样化的审美体验，是戏曲电影发展需要不断探索的课题。

[基金项目] 本文系 2015 年河南省科技厅软科学项目“新媒体视阈下河南影视剧创作及传播研究”(项目编号: 152400410025) 成果的一部分。

[参考文献]

- [1] 康婕. 作为电影的戏曲电影——“戏曲电影《苏武牧羊》首映式暨影片研讨会”综述[J]. 当代电影, 2015(07).
- [2] 宗白华. 美学与意境[M]. 北京: 人民出版社, 1987: 326-327.
- [3] 李云. 精工巧雕, 再添异彩——评新版豫剧《村官李天成》[J]. 中国戏剧, 2010(01).
- [4] 路振隆. 彩色立体声戏曲片《村官李天成》导演阐述[J]. 东方艺术, 2005(20).
- [5] 谭静波, 张洁宁. 塑造挺立潮头的崇高人物——电影《村官李天成》的艺术创造[J]. 东方艺术, 2005(20).
- [6] 王玉良. 传统艺术的现代表述: 河南戏曲电影的文化诉求[J]. 四川戏剧, 2016(06).

[作者简介] 焦红涛(1973—), 男, 河南宜阳人, 博士, 平顶山学院文学院副教授。主要研究方向: 现代文学、影视文化。

(上接第 13 页)

[5] [美] 克劳迪娅·戈尔卜曼. 关于电影音乐的叙事学观点[J]. 王野, 译. 当代电影, 1993(05).

[6] 詹文军, 詹艺虹. 和谐是上帝之美——电影《放牛班的春天》中的音乐运用探讨[J]. 学苑论坛, 2015(04).

[7] 赵毅衡. 意图定点: 符号学文化研究中的一个重

要问题[J]. 文艺理论研究, 2011(01).

[8] 吴迎君. 电影时空双重叙述探析[J]. 符号与传媒, 2012(01).

[作者简介] 赵禹平(1995—), 女, 四川雅安人, 四川大学文学与新闻学院比较文学与世界文学专业 2015 级在读硕士研究生。主要研究方向: 符号学。