

电影共同体想象的多模态转喻建构*

The Multi-modal Metonymy Construction of the Film Community Imagination

文 苗瑞 /Text/Miao Rui

提要: 电影是一种蕴含着丰富模态资源的多模态叙事文本, 决定了电影转喻的多模态特征。电影转喻是影片利用多模态符号资源将自我陈述的世界组织成想象共同体的基本方法。中国撤侨题材主流电影的共同体想象建构包括指涉转喻层和意义转喻层两个层次, 即以指涉转喻实现身份建构为基础, 以意义转喻实现概念认知和情感认同为关键。《万里归途》通过基于角色-中国外交官-中国政府的多层转喻, 实现由中国外交官的品质特征抵达同一理想化认知模型下中国政府(中国共产党)生命至上、人民至上的属性特征的认知过程。该问题的研究一方面扩展了多模态转喻在电影这一对象上的研究, 另一方面也丰富了电影共同体美学的话语实践路径。

关键词: 共同体想象 多模态转喻 撤侨题材《万里归途》

本尼迪克特·安德森在其著作《想象的共同体: 民族主义的起源与散布》中认为, “民族是一个想象出来的政治意义上的共同体, 一个被想象的、有限的、享有主权的共同体”, 它的形成“是一种现代创造过程或想象过程”, 其中大众传播媒介在这一过程中起着非常重要的作用。⁽¹⁾ 虽然安德森在其著作中主要论述的以印刷术为主的大众传播业, 但无疑电影亦属于大众传播媒介的一种。在影片质量提升、市场活跃的时代背景下, 2018年11月, 以饶曙光为首的一些学者针对“中国电影语言的再现代化与电影观念发展的新的可能性”, 提出构建以“创作者与观众的共同体”为主要内容的共同体美学主张, 该主张以“建立中国电影与观众之间的情感共同体、认同机制或更深层次的文化心理”⁽²⁾ 为主要目的, 要求“中国电影作品要建构有效的对话渠道、对话方式、对话空间, 与观众形成共情、共鸣和良性互动”。⁽³⁾ 随后, 电影共同体美学开始由创作者与观众的共同体, 逐步扩展至以主旋律电影、民族题材电影、国潮电影、戏曲电影、中小成本电影、香港电影、科幻电影为对象, 包括艺术理论、

产业、文化、美学、心理等理论研究视角的理论体系, 中国电影共同体美学逐步发展成为一个具有现实意义且包容性极强的中国电影艺术美学构架。然而, 已有的研究对电影共同体想象在文本层面是如何运作的、在话语层面是如何建构起来的却鲜有讨论。转喻是电影建构与表达的本质, 是影片利用多模态符号资源把“自我陈述的世界”组织成想象共同体“逻各斯”的基本方法。⁽⁴⁾ 本文旨在从认知转喻的角度, 探讨电影共同体想象的多模态转喻建构问题。

一、电影转喻的多模态特征

电影是一种蕴含着丰富的模态资源的多模态叙事文本。不同于语言转喻, 电影转喻是由纯语言系统、伴语言系统、身体符号系统和非身体符号系统等符号资源生成的, 影像的“逼真性”“运动性”与“限定性”决定了电影转喻的生成与运作迥异于语言转喻。

电影转喻的多模态特征是由电影文本的多模态性决定的。模态(modality)一词源于拉丁文 modus, 表示“种类, 方式”, 指的是“命题与现实之间的关系类

苗瑞, 大理大学文学院副教授

*本文系国家社科基金一般项目“西南少数民族文学边地书写与话语体系研究”(项目编号: 22XZW027)和大理大学博士科研启动费项目“电影多模态修辞研究”(项目编号: KY2196114840)的阶段性研究成果。

型”，常见的模态是“式”，如陈述式、命令式和假定式。在亚里士多德时期，逻辑(真势)模态便为人们所熟知，它包括必然模态、可能模态和不可能模态三种类型。进入20世纪以后，人们提出了其他的一些模态体系，如道义模态、价值模态、认知逻辑、空间逻辑、时间逻辑，它们具有影响、调节现实生活的功能。⁽⁵⁾在人文社会科学领域，模态指的是人类通过感官(如视觉、听觉、触觉等)跟外部环境(如人、机器、物件、动物等)之间的互动方式，⁽⁶⁾是“可以被具体的感知过程来解释的社会符号系统”，本质上是一种“感知过程”，包括视、听、嗅、味、触等感官经验。不同模态在感知活动中常常相互作用。⁽⁷⁾对于“多模态”，我们可以从“符号资源”“互动方式”和“社会文化资源”等角度来认识它。概括而言，它指的是“在人际交往与社会互动中运用视觉、听觉、触觉、味觉、嗅觉等多种感觉，通过语言、图像、声音、手势、动作等多种符号资源或影像、口语、书写物、文学、音乐、表演、建筑等多种社会文化资源进行交际与互动的话语形式”。⁽⁸⁾

电影是一种蕴含丰富的符号资源和感官模态的多模态叙事文本，其模态资源的丰富性和符号系统的复杂性赋予了影片复杂的修辞结构和强大的意义潜势。影片中处于目标域中的人物属性、情感、行为特征和所要表达的思想观念、意识形态都是抽象的，它们必须经过影像化才能被观影者感知与认识。与语言转喻的三要素划分一致，电影转喻同样包含本体(tenor/target)、喻体(vehicle/trigger)和喻底(ground)三个要素。电影转喻的本体即被替代的事物或者概念，是影片所要描述的事件、人物的属性与行为特征，表达的情感与思想观念等；喻体即替代的事物或概念，是影片中替代目标域的人、物、事件情节或场景等元素；喻底则指的是喻体与本体之间共同的认知域，是两个相关的事物或概念之间“已经被认识的联系”。然而，本体、喻体与喻底更多适用于局部的转喻，整体性的转喻用“源域”(source domain)和“目标域”(target domain)来描述更合适。源域和目标域引入“域”的概念，指向的是替代的和被替代的事物或概念所在的认知域或概念域，而喻体和本体则指的是替代的和被替代的事物或概念，喻体往往处于源域之中，本体往往处于目标域之中。换言之，“喻体和本体”是具体的、个体的，“源域和目标域”是抽象的、集合的，后者

表征的内容要比前者更为丰富。

电影转喻的多模态特征体现在源域上，而其源域是一个蕴含着丰富的模态资源的多模态符号系统。电影转喻的喻体可能单独位于语言符号系统，亦可能单独位于影像符号系统，但电影的媒介特性决定了电影转喻是多种符号资源和感官模态多模态建构的结果。电影多模态转喻的意义在于把位于目标域的人类的情感、行为特征、概念认知等抽象的范畴投射映现到由语言系统和具象的影像系统构成的“源域”中去，具体表现为基于同一概念域或认知域两个事物或概念的相关性，用处于同一概念域或认知域的喻体替代本体。

二、电影多模态转喻的基本类型

电影转喻的多模态修辞建构探究的是影片在文本建构与意义生产过程中如何通过转喻的方式参与影片的多模态话语建构。它包含两个层次，一是再现的层次，即影片如何以转喻的方式再现现实生活；二是表征的层次，即影片如何以转喻的方式表征概念认知、人类情感和意识形态观念。所谓“再现”是“用一种可感知的媒介携带意义，成为符号载体”，即现实世界的符号化；“表征”指的则是“含有文化权力冲突的意义的再现”。⁽⁹⁾再现与表征不是截然分离的，在文本的修辞实践中，再现是表征的基础，表征是以再现为基础的文本阐释。由此，我们可以把影片中具有再现功能的转喻称为指涉转喻，把具有表征功能的转喻称为意义转喻。

(一) 指涉转喻

电影指涉转喻指的是以视听符号系统(体现为一个事物、图像)指涉一个客观事物、事件或过程。指涉转喻的第一性是像似性基础上的再现功能，即以再现物质现实生活的影像指涉现实生活。电影指涉转喻的建构以影像与现实之间的“像似性”为基础，其意义的产生源于电影影像对现实的模仿与再现。

电影转喻不仅仅是影片局部的符号运作，更多的是文本建构的一种基本方式，它体现于影片符号系统的各个层面，同时渗透在整个文本系统之中。在《语篇转喻——一种符号学方法》(Textual Metonymy—A Semiotic Approach, 2004)一书中，阿卜杜勒·加巴尔·穆罕默德·沙拉菲描述了一个“转喻意义的关系模型”。基于转喻在语篇层面的再现功能，他把转喻分

为“邻近关系”的和“因果关系”的，从而把再现功能的转喻分为“部分代整体”“整体代部分”“原因代结果”“结果代原因”四种。⁽¹⁰⁾基于电影转喻的文本功能，电影转喻的再现本质也由邻近原则(contiguity)和因果原则(causality)两种关系来实现。邻近原则实现“部分-整体”之间的关系，表现为“以部分代整体”和“以整体代部分”，归纳为“部分-整体转喻”；因果原则实现“原因-结果”之间的关系，表现为“以原因代结果”和“以结果代原因”，归纳为“原因-结果转喻”(如图1所示)。它们是指涉转喻再现现实的四种基本方式。

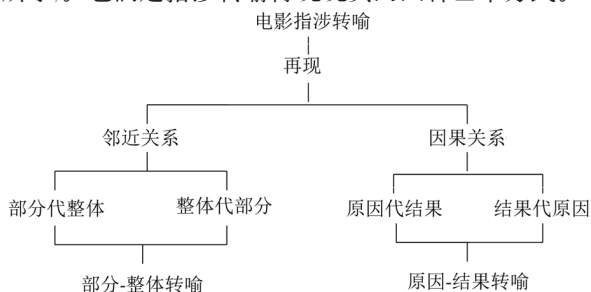


图1. 电影指涉转喻的关系模型

部分-整体转喻作用于影片的空间维度，以故事范围、故事深度、视点和叙述者为基本尺度；原因-结果转喻作用于影片的时间维度，以省略、前置和倒置等为基本方法。指涉转喻使影片存在两个叙事文本，即故事本体和叙事文本，后者即前者的转喻：电影创作生产是电影创作者将故事文本转喻为叙事文本的“编码”过程；而观影则是观众根据自己的日常经验解读叙事文本的“解码”过程。

(二) 意义转喻

电影的意义转喻指的是影片中以人、物、事件情节和场景等视听元素指代人物的属性和品格、情感和思想意识形态等的转喻方式，指向的是电影文本中显性、具象的符号系统与隐含的情感、概念意义之间的转喻关系。电影意义转喻通过具体的多模态符号资源指代抽象的情感、概念，以具象指代抽象为基本方式，以表征为基本功能。

在影片意义的生成过程中，存在意义的“影像表征”和“认知”两个阶段。在认知心理学的认知评价理论看来，人类的情感和态度是由主体对外界事物的认知引起的，并进一步诱发主体的行为反应。因而，在影像表征阶段，意义表征必须通过再现引发角色情感和概念认知的诱发条件，或者角色行为反应来实现。如当影片表现角色“高兴”的心情时，它是通过再现

高兴的原因(诱发条件)，在观众心理上形成角色的表演期待，并通过演员的表情、姿态、行为等(反应)而实现的。同样，在意义的认知阶段，观众对思想观念、意识形态的概念认知也是通过对诱发条件以及行为反应来认知来实现的(如图2所示)。意义转喻是影片以具象直观的影像表征抽象的情感和概念意义的基本方式，离开了诱发条件和行为反应的影像再现，影片的情感意义和概念意义是无法表达的。根据转喻表征内容的不同，意义转喻分为情感转喻和概念转喻。

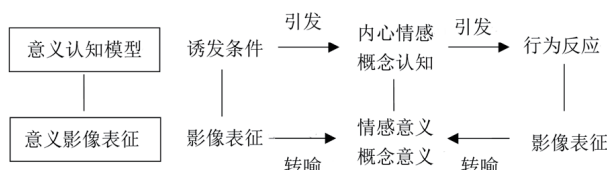


图2. 意义认知模型与意义影像表征的关系

在电影共同体想象的建构中，情感转喻是引发情感认同的重要方式，往往以演员的表情、姿态、行为为喻体，以“语言转喻”“行为转喻”和“多种转喻方式的混用”为实现方式；而概念转喻则是引发认知认同的重要方式，往往以角色的言行、事件、意象为喻体，以“显著事例转喻”“语言转喻”“行为转喻”“隐转喻”为实现方式。情感转喻与概念转喻二者密不可分、一体两面，但并非没有主次。其中，概念转喻与认知紧密联系在一起，是影片共同体想象构建的主线与归宿，而情感转喻则是电影共同体想象构建的助力与本质要求。电影多模态转喻的类型及其关系如图3所示。

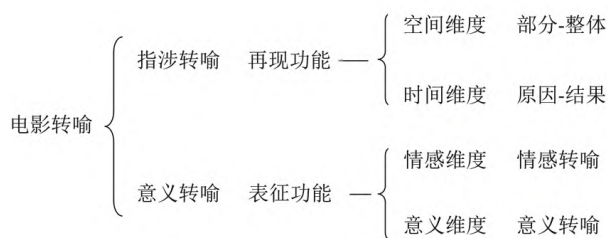


图3. 电影多模态转喻的基本类型及其关系

三、转喻与电影共同体想象建构之间的关系

人类对转喻的认知经历了修辞、语义到认知的发展过程，这是修辞学、认知语言学与语用学融合发展的结果。今天，人们认为转喻不仅仅是一种修辞方式，还是一种概念现象，是同一认知域里源域通向目标域的可达途径的一种认知运作。转喻基于邻近关系的同域指代特征与文本功能决定了转喻在电影共同体想象建构中的基础作用。

早在古希腊时期，人们便开始关注转喻这一修辞现象。转喻(metonymy)一词源自希腊语 metōnymia，意思是“名称的改变”；亚里士多德在《诗学》中把转喻看作隐喻的一个分支，隐喻的四种类型中“借属作种”“借种作属”实际上都是转喻。在传统修辞学中，转喻“是一种修辞格，即一个物体或概念的名称被一个与原文密切相关或由原文暗示的词所取代……”，其作用是“创造具体而生动的形象，而不是泛泛的概念”。⁽¹¹⁾西方修辞学中的转喻对应汉语中“借代”，但二者又不完全等同，它实际上包括中文的借代、借喻(部分的)以及英文中的提喻(synecdoche)。这里的部分的借喻指的是“喻”的成分不明显，甚至有“代”的意味的“借喻”。陈望道先生在《修辞学发凡》中把借代描述为“所说事物纵然同其他事物没有类似点，假使中间还有不可分离的关系时，作者可借那关系事物的名称，来替代所说的事物”，⁽¹²⁾并把借代划分为“旁代”和“对代”两类。可见，修辞意义上的转喻仅仅是一种语言现象，是词汇层面的一种替代过程。

自古希腊时期开始，转喻就一直笼罩在隐喻的阴影之下。直到20世纪80年代，转喻的研究成果都非常少，认知语言学的学者们只是在研究隐喻的时候顺便提及转喻，转喻的意义被大大地低估了。到90年代，情况大有改观，转喻的专著和论文集相继出版，人们开始认识到，与隐喻一样，转喻是人类重要的认知方式和思维方式，它在人类认知中的作用“甚至比隐喻还更能影响我们的思维和行动”。⁽¹³⁾

转喻在西方修辞学史上的地位提升，始于转喻认知功能的发现和探究。乔治·莱考夫和马克·约翰逊在《我们赖以生存的隐喻》(1980)中提出具有划时代意义的概念隐喻理论时，把转喻作为一个章节进行了讨论。莱考夫和约翰逊认为，与隐喻的认知性一样，“转喻概念(如“部分代整体”)是我们每天思考、行动、说话的平常方式的一部分”，并将转喻定义为“用一个实体指代另一个与之相关的实体”，其主要功能是“指代”。⁽¹⁴⁾转喻是认知的基本特性，隐喻与转喻都具有认知功能，但转喻更关注的是所指事物的某个特定方面。当在新闻发布会的现场主持人说“中央电视台还没到场”这句话时，是以“中央电视台”借指中央电视台的记者，即“以机构代人”，它暗含着“中央电视台”对新闻发布会的重要性，其意义不同于“某某记者还

未到场”。又如“红领巾扶着张爷爷走过了马路”，这句话用“红领巾”指代少年，突出了少年的“少先队员”身份，蕴含了一定的意识形态话语。转喻概念不仅建构了我们的语言，也建构了我们的思维、态度和行为。转喻是人类认识与理解世界的一种方式，也是人类文本建构与意义生产的一种基本方法。

古特·拉登和索尔坦·科维赛斯继承了莱考夫的“理想化认知模型”(idealcognitive model, 简称ICM)，在《通往转喻的理论》(1999)一书中对转喻理论进行了系统的梳理，认为转喻是一种概念现象，也是一种认知过程，转喻的运作逻辑发生在IMC之中。他们认为，转喻是“经由一个概念实体(源域)抵达同一理想化认知模型下的另一个概念实体(目标域)的认知过程”，⁽¹⁵⁾它用一个事物或概念来代指与其相关的另一个事物或概念，是一种从载体概念到目标概念的心理通达过程。只要有理想化认知模式存在，就有转喻存在，转喻是通达理想认知模式的必要方式。基于符号本体三分理论和IMC理论，拉登和科维赛斯进一步提出了“指示转喻”(reference metonymy)、“符号转喻”(sign metonymy)和“概念转喻”(conceptual metonymy)三种基础性的转喻结构和模型。指示转喻指的是以符号形式指代客观事物，如以“北京”这个汉语词汇指代现实世界中的北京这个地方；符号转喻即以符号形式指代符号意义，如以“北京”这个汉语词汇指代“北京”这一概念；概念转喻指两个概念之间的通达关系，如以“北京”这个概念指代“中国政府”。

转喻是电影共同体想象建构的基本方式。既然转喻在本质上是一种思维和认知方式，那么它不仅仅体现在语言文字中，同样也体现在图像、手势、表情、声音等非语言符号中。从电影多模态话语建构的层面而言，电影以“直观性”“逼真性”的影像符码表达“抽象”的情感与概念认知，即通过在同一理想化认知模型下源域里具象的、局部的影像符号“凸显”“激活”目标域里抽象的情感与概念认知。画框和时间的限制决定了电影必须以转喻的方式来再现现实生活、表征意义与情感，这是由电影艺术本身的媒介特性决定的，是电影艺术的“宿命”；从电影共同体想象建构的层面而言，电影转喻是在想象共同体的指引下，基于两个概念实体之间的相邻关系，通过替代、省略等转喻建构方式，⁽¹⁶⁾以“在场”的影像实体替代“不在场”的

想象的概念实体，从而在认知上以源域的人声(对白、旁白或独白)、角色情感与行为特征等范畴概念抵达同一理想化认知模型下目标域的共同体理念。在场的影像实体有的被突出或强调了，有的则被遮蔽或弱化了，从而使共同体的想象建构成为可能。

四、电影共同体想象多模态转喻建构的路径

电影多模态转喻是如何实现电影共同体想象建构的，电影转喻在共同体想象的建构过程中又是如何运作的，是本文必须直面的问题。以近些年上映的《战狼 2》《红海行动》《万里归途》为代表的撤侨题材影片在电影共同体想象的建构上做出很多有益的探索，特别是《万里归途》在共同体想象建构上最为成熟。《万里归途》由执导过《无名之辈》《人潮汹涌》等影片的饶晓志执导，讲述了中国外交官宗大伟、成朗在爆发战乱的努米亚共和国，带领被困的同胞穿越战火和荒漠回到祖国怀抱的故事。通过对上述三个文本的细致分析，笔者发现它们在共同体想象的多模态转喻建构中存在两个层次的建构与认知过程。



图 4.《战狼 2》剧照

第一，通过部分-整体转喻、原因-结果转喻实现角色的身份建构，是电影共同体想象建构的基础。

在身份建构的层面上，《万里归途》与《战狼 2》和《红海行动》有不同的价值追求。《战狼 2》里的冷锋是一个犯了错误被开除军职的特种兵战士，其带领暴乱中的同胞和难民逃离沦陷区只是一个有情有义的孤胆英雄的“个人行为”，影片突出展现了冷锋在撤侨行动中的个人英雄气概，但其身份的特殊性阻断了角色与国家之间的邻近连接，决定了他与中国政府之间始终处于一种“疏离”关系。《红海行动》的主角是中国海军蛟龙突击队八名队员，它们按照中国外交部和

临沂号舰长的命令执行撤侨任务、营救被恐怖分子劫持的中国公民邓梅。作为军人，突击队员们要做的就是无条件的服从命令并完成上级交给的任务。它们是国家暴力机器的一部分，角色性格单一、形象扁平，角色有限的能动性是在救出中国公民邓梅的情况下解救被恐怖分子关押的他国入质。与《战狼 2》《红海行动》中的“以暴制暴”的特战士兵不同，《万里归途》弱化了撤侨行动中的国家力量，着力突出了文职外交官面临困境时的抉择与担当，塑造了“真正‘回到人本身’的真实、可感、可信、可敬、可亲的‘圆形人物’(福斯特)形象”。⁽¹⁷⁾影片将国家力量置于后景，将身处异国战乱中的文职外交官推至前景的做法给影片的情节安排带来更大的灵活性和丰富性，展现了人在复杂危难的环境中的艰难抉择、复杂动机和人性深度。

《万里归途》对中国外交官身份的多模态建构经历了这样一个建构过程：以宗大伟、成朗、章宁、严行舟等角色指代中国外交官这个职业群体，进而以中国外交官这个职业群体指代中国政府。然后基于中国政府与“中国共产党”之间的邻近关系，在观众的心理上建立起政府工作人员与执政党之间的联系，由此实现由源域的中国外交官这一概念实体抵达同一理想化认知模型下的位于目标域的中国政府(中国共产党)的认知过程。基于宗大伟、成朗、章宁-中国外交官-中国政府(中国共产党)的多层转喻，影片对宗大伟、成朗、章宁等努力刻画都转化为中国政府(中国共产党)的良好形象，为共同体想象的多模态转喻建构奠定了基础。



图 5.《万里归途》剧照

除了部分-整体转喻外，原因-结果转喻在影片中也有大量的运用，主要表现为在叙事过程中大量省略原因。《万里归途》主要采用限制性和知觉客观的叙述方式，决定了影片限制性的角色认知范围，情节完全限制了观众，观众只能看到人物的外在行为，而

无法走进角色的内心世界，观众对角色动机和心理活动的把握只能通过人物的外在行为和情节发展的结果来把握。譬如，当得知经验不足、不懂当地语言的成朗要在撤侨行动中独挡一面后，事业有成、急于回家照顾怀孕的妻子的宗大伟选择留了下来，以结果转喻宗大伟留下来的原因，体现了中国外交官的责任担当。

第二，在身份建构的基础上，通过概念转喻和情感转喻实现概念认知和情感认同，是实现影片共同体想象建构的关键。

近些年撤侨题材的主流影片都选择在影片中植入一个关键概念，以凸显影片要宣扬的主流意识形态。《战狼 2》的关键概念是对于在海外遭遇危险的中国公民“在你的身后，有一个强大的祖国”，《红海行动》是“勇者无惧，强者无敌”，两部影片都强调了武力在撤侨行动中的重要性，显示了中华民族的不可侵犯和民族尊严。《万里归途》中的关键概念则是“回家”，这是一种更具普世价值的概念和情感。它以“超越民族国家界限的‘归家’神话或史诗性原型叙事，使影片增厚了文化含量，唤起观众的‘集体无意识’”，⁽¹⁸⁾从而能更广泛地引发观众的情感共鸣与认同。相较而言，《战狼 2》《红海行动》的概念转喻与情感转喻就匮乏得多。《红海行动》虽然以解救中国公民邓梅这个终极目标凸显国家对生命个体的关注、对每位同胞个体生命的尊重，但其更多地“着墨”于类型的构建、震撼的场面调度、各种枪械的使用、特效的制作、动作奇观的展现等方面，人物性格单一、形象扁平，是其主要缺陷。

在概念认知层面，《万里归途》一方面塑造了中国外交官宗大伟、成朗、章宁等勇于担当、舍小家为大家、有勇有谋的精神品质与良好形象，但这样的高大形象又是回归人本身的，不是扁平的、一成不变的，而是立体的、成长性的。另一方面通过概念转喻与情感转喻表现中国政府工作人员和中国共产党党员“生命至上、人民至上”的属性特征，这是《万里归途》实现共同体想象建构不可分割的两个层面(如图 4所示)。

《万里归途》对中国外交官的形象建构是通过一系列动机修辞法实现的。影片在叙事进程的情节安排上呈现了宗大伟几个关键选择上的行为动机，如“临时协助撤侨的宗大伟为什么在临近回国前选择加入撤侨”“为什么要去寻找不辞而别的刘明辉等人”“在两

次轮盘赌命中为什么第一次退缩而第二次义无反顾”。限于篇幅，本文仅对影片中的两次“轮盘赌命”的动机修辞加以分析。第一次“轮盘赌命”中的宗大伟是自私而怯懦的，却又是“人之常情”。在宗大伟迟疑退缩之际，途经自己家乡的老司机为了不牵连中国侨民、义无反顾地扣动了手枪的扳机，以死拯救了宗大伟和中国侨民。第二次“轮盘赌命”中的宗大伟也怕死，但不得不做出生死的抉择，一方面为老司机超越民族的大爱所感化，另一方面为了满足白嫖和小女孩将来共同生活的愿望，同时为了告慰死去的同事章宁，最为关键的是为了带滞留在边境的侨民平安回家。从电影共同体想象多模态转喻建构的角度而言，影片的“动机修辞”都是影片基于影像表征与意义认知多模态转喻的结果，即以多模态符号资源转喻“不在场”的角色动机和心理活动，最终实现由源域的中国外交官的品质特征抵达同一理想化认知模型下目标域的中国政府(中国共产党)“生命至上、人民至上”的属性特征的认知过程。通过部分-整体转喻、原因-结果转喻、概念转喻和情感转喻的合力，影片实现了政治上的共同体想象。

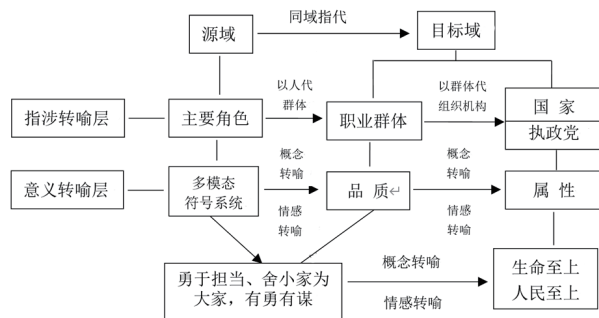


图 6.《万里归途》多模态转喻建构想象共同体的认知层次与过程

结语

本文分析了电影转喻的多模态特征，梳理了电影转喻的基本类型，揭示了转喻与电影共同体想象之间的关系，最后以近年来的撤侨题材影片为例分析探讨了电影共同体想象多模态转喻建构的路径。总而言之，电影多模态转喻是观众基于身体体验的邻近联想，是同一理想化认知模型下具象的、局部的影像符号“凸显”“激活”抽象的情感与概念认知的建构与认知过程。中国撤侨题材主流电影的共同体想象建构包括指

涉转喻层和意义转喻层两个层次，即以部分—整体转喻、原因—结果转喻实现角色的身份建构，以概念转喻和情感转喻实现概念认知和情感认同。需要指出的是，撤侨题材主流电影共同体想象建构的两个层次不

是绝然分开的，它们是融合一体、相互作用的两个方面。本文的研究一方面扩展了多模态转喻在电影这个对象上的研究，另一方面深化了电影共同体美学的话语建构研究，丰富了电影共同体美学的话语实践路径。

(1) [美] 本尼迪克特·安德森《想象的共同体：民族主义的起源与散布》，上海：上海人民出版社 2016 年版。

(2) 饶曙光、张卫、李彬、孟琪《构建“共同体美学”——关于电影语言、电影理论现代化与再现代化》，《当代电影》2019 年第 1 期。

(3) 饶曙光《构建中国电影“共同体美学”》，《甘肃日报》2019 年 10 月 23 日，第 10 版。

(4) “电影的建构和本质上也是转喻”的观点，参见杨晨《谜题电影的转喻建构》，《当代电影》2020 年第 2 期。让·米特里认为，通过隐喻与换喻（它们都属于转喻）等表现形式，“自我陈述的世界”开始为“逻各斯”（理性、理念）服务，“逻各斯”赋予影像以意义，“又把这个意义反归己有”，参见 [法] 让·米特里《电影美学和心理学》，南京：江苏文艺出版社 2012 年版，第 462—464 页。

(5) [俄] 瓦季姆·鲁德涅夫《20 世纪文化百科词典》，杨明天、陈瑞静译，上海：上海三联书店 2013 年版，第 288—291 页。

(6) 顾曰国《论言思情貌整一原则与鲜活话语研究——多模态语料库语言学方法》，《当代修辞学》2013 年第 6 期。

(7) 转引自张昊臣《多模态：文学意义研究的新维度》，《中南大学学报（社会科学版）》2019 年第 5 期。

(8) 苗瑞《当代电影隐喻的多模态认知建构》，《当代电影》2021 年第 3 期。

(9) 赵毅衡《“表征”还是“再现”？一个不能再“姑且”下去的重要概念区分》，《国际新闻界》2017 年第 8 期。

(10) (13) 转引自魏在江《概念转喻与语篇衔接——各派分歧、理论背景及实验支持》，《外国语》2007 年第 2 期。

(11) Britannica, The Editors of Encyclopaedia, “metonymy”, Encyclopaedia Britannica, 23 Oct. 2016, <https://www.britannica.com/art/metonymy>, 2022 年 7 月 15 日访问。

(12) 陈望道《修辞学发凡》，上海：上海教育出版社 1997 年版，第 80 页。

(14) [美] 乔治·莱考夫、马克·约翰逊《我们赖以生存的隐喻》，何文忠译，杭州：浙江大学出版社 2015 年版，第 32—37 页。

(15) 刘涛《转喻论：图像指代与视觉修辞分析》，《南京社会科学》2018 年第 10 期。

(16) 参见杨晨《谜题电影的转喻建构》，《当代电影》2020 年第 2 期。作者认为，替代和省略是转喻建构和表达的主要方式，参照点和喻底是转喻生成的必要条件。

(17) (18) 陈旭光《〈万里归途〉：圆形人物、“归家”史诗原型与“体制内作者”策略》，《电影艺术》2022 年第 6 期。