

论中国电视剧符号学的理论建构及其功能意义

朱言坤

(南京信息工程大学 艺术学院 江苏 南京 210044)

摘要: 中国电视剧符号学始于 20 世纪 80 年代末。在 30 多年的发展历程中,中国电视剧符号学在广泛吸纳中国传统符号学与西方现代符号学理论的同时,不断融入自己的理论发现,初步建构中国电视剧符号学理论体系。在电视剧批评实践中,中国电视剧符号学批评偏重于电视剧符号功能与意义的多层次分析,其分析的主要指向:一是现代转型过程中中国的政治、经济、文化、军事等方面出现的巨大变化;二是中国电视剧叙事艺术自身的发展。此外,在电视剧改编、传播、跨文化研究等领域,符号学方法亦得到了广泛应用。当然,中国电视剧符号学在发展过程中,逐渐形成自己的特色,但也存在着问题。就此而言,适时描述其历史轨迹,总结其理论成就与不足,则具有了理论建设与学科建设的双重意义。

关键词: 中国电视剧;符号学理论;符号学批评;功能意义

中图分类号: J90-05 **文献标志码:** A **文章编号:** 1000-579(2021)02-0077-08

The Theoretical Construction of Chinese TV Drama Semiotics and Its Function and Meaning

ZHU Yankun

(School of Arts, Nanjing University of Information Science and Technology, Nanjing, Jiangsu 210044, China)

Abstract: Chinese TV drama semiotics began in the late 1980s. In the course of more than thirty years of development, Chinese TV drama semiotics has extensively absorbed traditional Chinese and modern Western semiotic theories, while continuously incorporating Chinese own theoretical discoveries and preliminarily establishing its own theoretical system. In the practice of TV drama criticism, Chinese TV drama semiotic criticism focuses on the multi-level analysis of the function and meaning of TV drama symbols. The main points of its analysis are as follows: firstly, great changes in social, political, economic, cultural, military and other aspects of Chinese society in the process of the modern transformation changes; secondly, the development of Chinese TV drama narrative art itself. In addition, semiotics has been widely used in such fields as TV drama adaptation, dissemination, cross-cultural research, etc. During the development of semiotic criticism of Chinese TV drama, it has gradually formed its own characteristics, but encountered many issues. In this regard, it has the dual significance of theoretical construction and discipline construction to describe its historical trajectory and summarize its theoretical achievements and deficiencies.

Key words: Chinese TV drama; semiotic theory; semiotic criticism; function and meaning

收稿日期: 2020-11-18

作者简介: 朱言坤(1990-),女,湖北黄石人,艺术学博士,南京信息工程大学讲师。研究方向为戏剧与影视学、数字媒体艺术。

中国电视剧批评与中国电视剧同步诞生于1958年,至今已有六十多年的历史^①。在中国电视剧批评采用的诸多批评方法中,符号学方法是用得比较晚的一种。就所见文献资料而言,中国大陆最早用符号学方法研究电视剧的文章,是王维超发表在《现代传播》1987年第2期上的《电视剧艺术中的符号》。如果以该文为起点,中国电视剧符号学批评的发生发展已有三十多年。在这三十多年的发展历程中,中国电视剧符号学批评在广泛吸纳或参照中国传统符号学与西方现代符号学理论的同时,不断融入自己的理论发现,初步建构起了中国电视剧符号学的理论体系。中国电视剧符号学批评偏重于电视剧符号功能与意义的多层次分析,其分析的主要指向:一是现代转型过程中中国的政治、经济、文化、军事等方面出现的变化;二是中国电视剧自身叙事艺术的发展。此外,在电视剧改编、传播、跨文化研究等领域,符号学方法亦得到了广泛应用。中国电视剧符号学批评在发展过程中,逐渐形成了自己的特色,也出现了诸多应该引起重视的问题,故适时描述其历史轨迹,总结其理论成就与不足,具有理论建设与学科建设的双重意义。

一、中国电视剧符号学的理论溯源

符号学被学界誉为通往巴比伦塔的阶梯,如董小英将自己研究巴赫金对话理论的著作命名为《再登巴比伦塔》^②。“巴比伦塔”语出《圣经》。这部宗教经典中的《创世纪》讲了一个上帝因人类建造巴比伦塔而“变乱”(在希伯来语中读作“巴比伦”)人类语言的故事。故事中的人类,其语言、口音本来都是一样的,没有什么区别。相通的语言,让人们不仅有能力在巴比伦城建造通天塔,也有能力做成任何事情,这使上帝感到了威胁。于是,上帝“变乱”了人们的语言,使操着不同语言的人们无法交流思想感情,相互猜疑,纷争不断。巴比伦塔因此停建,半途而废。在这个《圣经》故事中,可以看到语言不通所带来的不良后果。其实,人类的语言虽然千差万别,但其背后的思维则没有那么大的差别,不同的语种之间存在着共通性。找到这种共通性,就能有效地实现人与人之间的交流。找到共通性的方法很多,符号学即是其中最重要的方法之一。“符号学所研究的是任何可以进行交流的东西,比如词语、图像、交通路牌、花卉、音乐、医学症状等等。符号学研究这些‘符号’是怎样与外界交流的,并研究驾驭这些符号的法则。”^[1](p27)]就电视剧而言,符号学要研究的是电视剧用以创造艺术形象的符号及驾驭这些符号的法则。中国电视剧符号学批评用以研究的理论资源,主要有两个:一是中国符号学,二是西方现代符号学。

中国符号学的传统学术资源很丰富,举其要者,有易学、名学、训诂学、术数学、文字学、音韵学及传统文学符号学、艺术符号学等。其中,在中国电视剧符号学批评中被运用较多的是中国传统的意象美学。意象,是中国传统美学中的一个核心概念,其起源很早,《周易·系辞》已有“观物取象”“立象以尽意”之说。在中国文论史上,最早运用“意象”这一概念并产生深远影响的是魏晋时期的刘勰。在《文心雕龙》的《神思》篇中,刘勰说“独照之匠,窥意象而运斤,此盖驭文之首术,谋篇之大端。”^[2](p493)]刘勰所说的“意象”,是指心意与物象的契合体。此后,中国古代文论所思辨的“情”与“景”、“心”与“物”、“神”与“形”等关系,都是“意”与“象”的契合关系,亦即现代符号学所谓的能指“象”与所指“意”二者之间的关系。在中国电视剧符号学批评中,引入中国传统意象美学,将电视剧中的特定构成元素,如某类具有特定文化意涵的人物形象、服饰装束、生活用品、民俗风习、人文景观、自然景物等,视为主观情意与客观物象有机统一形成的意象,并将这样的意象视为符号,即意象符号,并运用西方符号学理论阐释意象符号,从而将中国传统意象美学与西方现代符号学杂糅在一起。尽管这类文献目前总量还较少,但其所作的符号学批评方法实验还是极有价值的。

中国电视剧符号学批评运用较多的理论资源是西方现代符号学。兴起于20世纪初的西方现代符

① 参见赵玉嵘、陈友军《中国早期电视剧史略》第四章,北京:中国电影出版社,2008年,第140-141页。

② 董小英《再登巴比伦塔——巴赫金与对话理论》,北京:生活·读书·新知三联书店,1994年。

号学发展至今,已形成各具特色的四大符号学模式,即语言学模式、逻辑—修辞模式、符号论哲学模式、历史文化模式等^①。语言学模式,得益于瑞士语言学家索绪尔及其著作《普通语言学教程》。索绪尔将语言视作“一种表达观念的符号系统”^{[3](p37)},提出一系列影响深远的符号学概念,如语言/言语、能指/所指、共时/历时、组合/聚合等。逻辑—修辞学模式以美国符号学家皮尔斯为代表。这种模式以所有的符号类型为研究对象,以三分法解析符号,提出了一系列三分式,其中最具理论意义的是将符号分解为三个组成部分,即代表物、对象和解释项。“‘解释项’的提出,是皮尔斯的妙笔。皮尔斯再三强调:正因为符号有解释项,任何符号必须有接收者。他把‘解释项’与‘对象’分开,这个做法对当代符号学的成形,是关键性的一步。”^{[4](p8)}哲学符号学模式以德国新康德主义者卡西尔为代表。卡西尔把人定义为“符号的动物”,人类文化的各种现象——语言、神话、宗教、艺术、历史、科学等,是人类符号化行为的结果,它们互相联系,构成“一个有机的整体”。美国美学家苏珊·朗格继承并发展了卡西尔的符号学思想,认为“艺术是人类情感的符号形式的创造”^{[5](p51)},其《情感与形式》等著作在中国产生了广泛的影响。历史文化符号学是以苏俄的巴赫金和洛特曼等为代表。其体系核心在于从历时的角度出发,将符号置于发展中的社会语境之下。巴赫金的符号学理论极为庞杂,其对文学艺术影响至深的符号学理论主要有“对话理论”“狂欢化理论”和“复调理论”等。中国电视剧符号学批评在借用西方现代符号学时,常常不加区别地混用这四种最具影响的符号学体系。

此外,中国电视剧符号学批评中最常使用的还有现代符号学的重要分支:西方电影符号学和电视符号学。电影符号学不仅把电影视为一个艺术文本来分析其艺术表达的特征和规律,而且把电影看作是一种生产意义的符号行为,对电影符号从编码、表达面、叙事结构、解码等多个环节和层次进行研究。其中,最具影响力的是意大利电影导演帕索里尼、法国电影理论家克里斯蒂安·麦茨、意大利符号学家温别尔托·艾柯、英国电影理论家彼得·沃伦等人的电影符号学。西方电视符号学最具影响力的电视符号学理论及其代表性文献,有英国学者斯图亚特·霍尔的《电视话语中的编码与解码》、美国学者约翰·费斯克的《解读电视》《电视文化》等。这些英美学者的电视符号学理论,在中国电视剧符号学批评中都有极高的引用率。

符号学,不论是中国符号学还是西方符号学,在“准确描述电视如何产生意义和它对符号的常规强调方面,是极其有用的工具”^{[1](p54)}。中国电视剧符号学批评一方面广泛吸纳中国传统符号学与西方现代符号学的理论精髓,一方面不断融入自己的理论发现,初步构建具有中国特色的电视剧符号学理论体系。

二、中国电视剧符号学的理论建构

通往电视剧这座新型艺术巴比伦塔的阶梯,毫无疑问是电视剧符号学。但遗憾的是,电视剧符号学至今还没有像电影符号学那样形成举世公认的属于自己的符号学理论体系。有关电视剧的符号学研究,专门文献较为少见,大都包含在电视符号学研究中。如美国学者艾伦·赛特的《符号学、结构主义与电视》,将电视剧视为电视艺术的节目类型,从而将电视剧的符号学问题纳入到电视符号学的研究之中。中国影视学界的一些学者试图建构起专门的电视剧符号学,并在电视剧理论研究与批评实践中,从电视剧符号的语法学、语义学、语用学三个方向,初步形成了电视剧符号学理论。但因其散落在各种理论文献与批评文献中,需要提炼和总结。

同电影符号学一样,电视剧符号学是一种所谓的“门类符号学”,属于艺术符号学范畴,因而具备艺术符号学的基本特征。王维超的《电视剧艺术中的符号》《电视剧艺术语言的符号性质(剧艺提纲)》等文章即持这样的观点。王维超是中国第一批电视艺术工作者,也是中国大陆最早用符号学方法研究电

^① 关于西方现代符号学体系的理论认识,中国符号学界的观点不尽一致。本文采用了赵毅衡《符号学的一个世纪:四种模式与三个阶段》(《江海学刊》2011年第5期)中的观点。

视剧的研究者,他以苏联学者Y. H. 里仁纳什维利的《美学信息》、美国符号美学家苏珊·朗格的《艺术问题》及美学家桑塔耶纳的《美感》等著作中的符号学思想为理论借鉴,认为包括电视剧符号在内的艺术符号有七个方面的特征:一是符号的能指与所指之间没有固定的对应关系;二是符号组合没有固定的约定俗成的结构法则,但有自己的特殊逻辑结构,与所表现的“情感概念”在形式上异质同构;三是运动的;四是非语言符号在组合中才能表现有审美意味的东西;五是非语言文字符号具有肖似性,亦可以是原貌的夸张变形;六是表现“情感概念”,不表现理性概念;七是创造与创新性。^[6]对这七个特征的强调,意在区别电视剧艺术符号与普通符号的不同本质。

电视剧艺术符号同电影艺术符号一样,是多模态的符号系统。模态是指交流的渠道和媒介,包括语言、文字、声音、图像、色彩、技术等符号系统;多模态则是指多个交流渠道和媒介的综合运用。就电视剧文本而言,其构成电视剧艺术表达面的符号,有诉诸视觉的图像、色彩、文字等符号系统,有诉诸听觉的语言、音乐及其他各种声音等符号系统,因而是一个多模态的艺术符号系统。如何认识这一多模态的艺术符号系统,学界对此也进行了理论探讨,提出了一些符号理论构想。其中,王维超的电视剧符号理论最具理论价值。在中国电视剧符号学研究中,王维超最早提出电视剧符号的构成类型问题。王维超从三个角度对电视剧符号进行分类:第一个角度是“艺术符号的自身状貌与客观事物的关系”,据此分为“原形或原貌的”和“据原貌夸张变形的”两类。第二个角度是“观众接受”,据此分为“视觉的”“以听为主以视为辅的”和“视听并重的”三类。第三个角度是“艺术手段”,据此分为三类,即“表演符号”“景物符号”和“特殊表意符号”等^[6]。这三个角度的区分,考察的是电视剧符号的不同特质及其相应的类别。第一个角度,考察的是电视剧符号能指与所指的关系,区分出的两类电视剧符号,其实都是肖似符号,后者因为夸张变形同时具有象征性。现在看来,这个角度的考察,站位很高,但仅分出两类符号,当然是不够的,不足以描述电视剧表达面的基本符号类型。即以英国符号学家彼得·沃伦的符号学理论而言,在肖似符号、象征符号之外,还有指示符号。在电视剧符号中,指示符号也是大量存在的。第二个角度,考察的其实不是我们今天所说的“观众接受”问题,而是电视剧“编码与解码”的感知通道,亦即交流模态问题。电视剧的“观众”“创作者”和“传播者”,不论是三者中的谁,其进行电视剧“编码与解码”的感知通道,都是视觉感知通道与听觉感知通道及二者的综合运用,都是多模态的。第三个角度,考察的是电视剧的“艺术手段”,实际上涉及电视剧的构成要素与电视剧符号两个方面。王维超文中的“表演符号”“景物符号”,其所指是电视剧“叙事世界”的构成要素。依据克里斯蒂安·麦茨的符号学观点,“叙事世界”包括人物、场景、事件和时空等,所有出现在镜头画面内的再现物都属于“叙事世界”。“特殊表意符号”所指的组合结构、蒙太奇技巧、摄影技巧等,则是克里斯蒂安·麦茨所说的“一般符号”与“次符号”。这个角度的分析,虽然把两个不同的问题揉捏在一起,但确实抓到了电视剧符号学研究的关键。现在看来,他的电视剧符号学理论虽然存在一些明显的不足,但在符号学刚刚引入电视剧研究的1987年,依然是高水平的。

电视剧符号问题,自王维超之后,少有人做专门的理论研究,也少有专门的研究文献,能见到的有一定理论价值的文献仅有鲁虹的《浅谈电视剧的载体性本质特征》等不多的几篇文章。鲁虹的文章将电视剧看成是一个符号的编码与解码过程,并对电视剧的视听符号系统做了简单的描述。电视剧的视觉符号被定义为“电视艺术的画面语言系统”,由三大类元素按一定的方式结构组合而成,其一是“构图元素”,即线条、形状、色彩、光线、影调等;其二是“构建元素”,涉及主体、陪体、环境、空白等艺术处理,“带有审美主体介入的主观色彩”;其三是“屏幕文字”。电视剧的听觉符号被定义为“电视艺术的有声语言系统”,也由三大类元素构成,其一是“人的有声语言”,包括人物对白和旁白;其二是音乐;其三是音响,包括自然音响和人造音效。简言之,电视剧是由电子技术化的视觉符号与听觉符号组成的视听符号系统^[7]。鲁虹的这些论述,虽然失之过简,没有做进一步的理论开掘,但其考察的角度与王维超的电视剧符号理论不尽相同,提出了一些新的思考与有效的研究路径。

王维超、鲁虹等研究者的电视剧符号研究,代表的是20世纪八、九十年代中国电视剧符号学初创时

期的理论成就。进入新世纪,虽然较少研究者做专门的电视剧符号学理论研究,但一些电视剧批评者在借用西方现代符号学理论进行电视剧批评时,推进和发展了对电视剧符号的理论认识,主要有三点:其一,受美国学者约翰·费斯克的电视符号学影响,将电视剧文本看成是一个多层次的符号表意系统:第一层次是符号能指与所指之间的“自足完满”的关系,第二层次是高于第一层次的“迷思”与“内涵性”,第三层次是高于前两个层次的“神话”或“意识形态”^[1](p30-35)]。这种符号多层表意理论,能对电视剧文本作由表及里、由“外延”到“内涵”的逐层深入分析,在电视剧批评中已得到了较为广泛的应用。其二,受美国电视符号学的影响,将电视剧看成是一个多级文本系统。电视剧的一级文本或曰“主要文本”,即通常所说的电视剧作品,是文化工业制作的;电视剧的二级文本或曰“次要文本”,主要有与电视剧作品相关的宣传、批评和评述等,也主要是由文化工业的不同部门生产的;电视剧的三级文本是“观众自己生产的文本”^[9](p298)]。三级文本都是在制作、传播与接受中生成的,是电视剧符号编码与解码的结果。上文所述王维超、鲁虹等研究者的电视剧符号研究,其研究的对象主要是电视剧一级文本的符号。其三,在英国学者斯图亚特·霍尔符号学影响下,将电视观众的符号解码方式区分为主导式、协商式与对抗式等三种^[10](p356-358)],并将其用于电视剧传播研究与观众导向批评中。这些虽然都不是中国学者的理论原创,但其中透出中国电视剧批评界已形成电视剧符号多层表意、多级文本与多种解码方法的符号理论观念,因而也可看成是中国电视剧符号学理论与批评的一种进步和发展。

概言之,中国电视剧学界对电视剧的符号、符码、多层表意、多级文本与解码方法等的研究,在借镜西方现代符号学的同时,进行了多种不同路径的思考与理论探索,已初步建构有一定系统性的中国电视剧符号学理论。

三、电视剧符号的功能与意义

中国电视剧符号学批评多于符号学理论研究,其关注点主要集中在电视剧文本符号的功能与意义上。电视剧的一级文本、二级文本和三级文本的符号形态是不一样的,其功能与意义也大为不同。中国电视剧批评虽然不乏对电视剧二级文本和三级文本的分析研究和评价,但批评的关注点更多地集中在电视剧一级文本符号的功能与意义上,特别是那些在不同时期有较高收视率且产生过较大影响的电视剧,如《今夜有暴风雪》《红楼梦》《渴望》《过把瘾》《武林外传》《士兵突击》《闯关东》《蜗居》《马向阳下乡记》等。电视剧一级文本的符号,被作为批评对象的类型是多样的,有作为某部或某类电视剧“物质材料”的影像、图文、言语、音乐和音响;有作为“叙事世界”构成要素的人物形象、服装道具、空间景观、场景和事件;有“一般符码”和“特别符码”(次符码),等等。其中,最受批评者关注的是电视剧“叙事世界”的构成要素。各类构成要素的符号功能与意义,如符号的多层表意、符号隐喻的社会变迁、电视剧叙事的历史发展等,都是电视剧符号学批评的分析指向。

电视剧“叙事世界”中的诸要素,如人物形象、服装道具、空间景观、事件和民俗风习等,都可视为多层表意的符号。在中国电视剧符号学批评中,对这些符号的表意分析,通常有三个层次:第一层,是符号的“肖似性”抑或约翰·费斯克所谓的“促因性”分析,考察的是符号能指与所指之间“自然的关系”^[8](p28)],亦即二者之间的接近程度或逼真程度,如出现在电视剧《鲁迅》《大秦帝国》等历史剧中的主要人物形象作为能指符号,其与所指的历史人物原型的逼真程度;再如出现在电视剧《乔家大院》里的乔家大院、《北平往事》中的北平等空间景观作为能指符号,其与所指的原型山西乔家大院和老北京的逼真程度。特定性与准确性是本层次最基本的评价准则。第二层,是符号所隐喻或转喻的社会历史与现实生活,以及与之相关联的各种文化价值观念的分析,如电视剧《蜗居》叙述的是现实生活,剧中的故事情节都与房子有关,有批评者认为剧中的“房产”是一个符号,“‘房产’从最开始的幻象到最终的再次圆满,暗示了只有购买了自己的房子,才能够给自己安全感,生活才可以幸福。在视频图像转喻的背后,读者与作者依托共同的语言底本,共同探求到了背后的隐喻。”^[11]第三层,是符号隐含的意识形态。如电视剧《大秦帝国》符号文本隐含的意识形态,有的批评者认为是否定“人治”,肯定“法治”与“变法”在

秦国崛起中的巨大作用,其符号隐含的“意识形态诉求”就是“要法治不要人治”,以此隐喻现实^[12]。比较而言,在电视剧“叙事世界”诸多要素中,对人物形象符号进行多层表意分析的批评文献最多,这与人物形象是电视剧“叙事世界”的主要构成要素有关。在人物形象符号之外,电视剧一级文本中的服装道具、空间景观、民俗风习、地域文化等,也是符号多层表意分析的对象,如对电视剧《红楼梦》中人物“额妆”符号的多层表意分析、对电视剧《马向阳下乡记》中刘氏老宅作为象征符号的多层表意分析、对电视剧《血色湘西》中民俗风习符号的多层表意分析等^①。对电视剧“叙事世界”诸多要素符号表意的多层次分析,能对电视剧一级文本形成由表及里、由“外延”到“内涵”、由形式到文化的深入认识和评价。

在电视剧符号的多层表意分析中,电视剧批评者最为关注的问题是电视剧符号所隐喻或转喻的中国社会的变迁。这类表意分析主要指向三个方面:其一是中国城市、乡村社会的发展变化,以及在现代转型过程中出现的各种值得关注的问题,如乡土电视剧《湖光山色》《我的土地我的家》《马向阳下乡记》等反映了中国乡村近四十年来的巨大变化。新世纪中国乡土电视剧所描绘的中国乡村,虽然是“一种符号化的现代村庄形象”,“更多的是对建设现代‘新农村’的叙事想象”,但也有其不可否认的“现实的依据”^[13],亦即新世纪中国乡土电视剧所塑造的现代村庄形象较为真实地反映了中国乡村自改革开放以来的发展变化。其二是中国当代政治、经济、军事、文化等方面的发展变化。如军旅题材电视剧《潮起潮落》《和平年代》《士兵突击》等反映了中国军事建设的快速发展,这种变化在军人形象上也有突出的表现,主要表现在军人形象符号的“标出性”从“正项”向“异项”的“翻转”上,其所隐喻的内涵是中国军人内在精神的变化,即从英雄的“有国无家”到“家国冲突”再到普通人的“成长”^[14],这种变化的内在原因是中国社会的现实变化。其三是中国当代社会伦理道德观念、价值观念等方面的转变。如电视剧《渴望》《过把瘾》《中国式离婚》《不要和陌生人说话》《乡村爱情》等,反映了中国人自改革开放以来的爱情、婚姻、家庭生活的变化,以及相应的伦理道德观念与价值观念的转变。不少电视剧批评者对电视剧中的“女性符号”进行分析,发现中国人的情感生活及性别文化观念自改革开放以来发生了积极变化,也出现了许多消极现象^②。对电视剧符号所隐喻或转喻的中国社会三个方面的变迁进行分析,此类电视剧符号学批评文献最多,已经成为电视剧符号功能与意义分析的主要分析指向。

从中国电视剧符号变化的角度,考察中国电视剧叙事艺术自身的发展变化,也是电视剧符号功能与意义分析的一个重要分析指向。这类分析主要集中在两个方面:其一,从电视剧“叙事世界”诸要素的符号变化看中国电视剧叙事的发展。在诸要素符号中,题材类型、角色类型、景观类型的符号变化最能体现中国电视剧叙事的发展。考察这些变化,就能对中国电视剧的叙事发展做出符号学的描述与解释。就角色类型而言,同一题材类型的电视剧,其角色类型的符号编码在不同的历史时期会出现变化。如,从20世纪80年代的《高山下的花环》到21世纪的《士兵突击》,言说对象出现了由经典英雄到普通士兵的转向,其符号修辞也相应地发生了从隐喻、转喻、提喻到反讽的“四体演变”。据此推论,自20世纪80年代以来的中国军旅剧发生了“叙述转向”^[15]。这类符号学分析,是符号学与经典叙事学的综合运用,能描述和解释单用经典叙事学方法不能很好地阐释中国电视剧叙事形式的发展变化问题。其二,从中国电视剧的“一般符码”与“特殊符码”的发展变化,看中国电视剧艺术的发展。参照克里斯蒂安·麦茨的电影符号学理论,电视剧的“一般符号”可理解为对所有电视剧都相同和适用的符码,“特殊符码”则可理解为只适用于某些电视剧而非所有电视剧的符码,如运用于中国武侠电视剧中的武术动作、刀枪

① 参见何卫国的《从“额妆”看新版电视剧〈红楼梦〉写意化的美学追求》(《红楼梦学刊》2008年第5辑)、叶刚的《〈马向阳下乡记〉中刘氏老宅与宗法象征》(《安康学院学报》2016年第2期)、张吕的《民俗文化多重话语的构建——以电视剧〈血色湘西〉为例》(《电影文学》2009年第22期)等文的相关论述。

② 参见谢建华《功能与符号的配方——都市言情剧艺术形象探析》(《理论与创作》2005年第5期)、李庚《电视剧中的性别符号体系解析》(《新世纪新十年:中国影视文化的形势、格局与趋势——中国高等院校影视学会第十三届年会暨第六届中国影视高层论坛论文集》2010年)、晏青、朱婧雯《青春偶像剧的文化表征与解码——基于约翰·费斯克理论的分析》(《西南交通大学学报》(社会科学版)2012年第4期)等相关论述。

剑戟、服饰装扮、空间景观等特殊符码,就不能简单移用到家庭伦理剧中。随着影视科学技术与中国电视剧艺术自身的不断发展,中国电视剧的“一般符码”与“特殊符码”也不断发生变化。考察这些变化,是观察分析中国电视剧艺术发展的一个重要角度。譬如,一些研究者在考察分析电视剧与电影的“合流”与“分流”问题时,就注意到数码技术这类影视科技的发展,使电视剧与电影的视听语言符号出现既合流又分化的发展趋势^①。亦即二者之间及其各自的内部都出现“一般符码”与“特殊符码”的合流与分化。再如,在考察分析中国电视剧类型发展问题时,一些研究者也将标志电视剧类型特征的“特殊符码”作为研究的切入角度,通过戏曲电视剧、历史剧、家庭伦理剧、武侠剧等类型的电视剧的“特殊符码”的形成与演变,考察中国类型电视剧的形成与发展^②。

此外,在电视剧改编、电视剧传播及电视剧跨文化比较等研究领域,对电视剧符号在改编、传播及跨文化语境中的功能与意义进行研究分析,也是电视剧符号学批评的重要议题。在电视剧跨文化研究中,电视剧符号学的运用,尚处在初步的尝试中。如在对《康熙王朝》《李小龙传奇》《大汉风》《甄嬛传》及《林师傅在首尔》(中韩)、《苍穹之昂》(中日)等电视剧的海外传播情况进行跨文化研究时,多引入斯图亚特·霍尔的“编码与解码”理论及爱德华·霍尔的文化语境理论,分析非同一文化体系电视剧编码与解码的文化折扣问题,及“高语境”文化与“低语境”文化的转换问题,藉以解决中国电视剧海外传播的瓶颈及应对的叙事策略问题^③。总的来说,这方面的研究相关文献较少。在电视剧传播研究中,电视剧符号学的运用越来越多,最具特色的是对电视剧二级文本和三级文本的符号学研究。在电视剧改编研究中,电视剧符号学是极为有效的研究方法,其关注的问题主要是电视剧改编中的媒介符号转换问题,尤其是语言文字符号与视听语言符号之间的转换问题。因篇幅限制,对这些问题拟另文分析。

四、结语

中国电视剧符号学批评始于20世纪80年代。在30多年的发展历程中,中国电视剧学界与批评界以中国传统符号学与西方现代符号学为理论参照,对电视剧的符号、符码、多层表意、多级文本及多种解码方法等,进行了多种不同路径的思考与理论探索,已初步建构起有一定系统性的中国电视剧符号学理论。中国电视剧的符号学批评实践,主要集中在对电视剧符号功能与意义的分析方面。其中,又以对电视剧一级文本符号系统的多层表意分析最为突出。其符号意义分析主要指向现代转型过程中的中国社会在政治、经济、军事、文化、伦理及价值观念等方面的变迁,同时也指向中国电视剧叙事艺术自身的发展变化。

在方法上,中国电视剧符号学批评已形成三个特点:其一,共时研究与历时研究相结合。在构建电视剧视听符号体系时,主要采用共时研究方法;在进行电视剧符号功能与意义分析时,主要采用历时研究方法。二者的有机结合,突破了“内在”研究的局限。其二,符号学方法与叙事学、精神分析批评、文化批评、女性主义批评、意识形态批评、读者导向批评、传播学等方法结合,通过理论方法的杂糅,将“内在”研究向“外在”研究拓展,使电视剧符号、符码在得到准确描述的同时,其功能与意义也得到深入的阐释。其三,符号学方法在电视剧创作、改编、传播、接受等多个领域的研究与批评中得到运用,已初具规模,初成体系。所有这些特点,都显示出中国电视剧符号学批评在不断走向成熟的同时,正朝着开放、多元的方向发展。

① 参见李胜利《从技术发展及分类标准看影视合流与影视分立》(《现代传播》2005年第3期)、聂欣如《电视、电影语言的重叠和分岔》(《中国电视》2013年第9期)等文的相关论述。

② 参见杨桦《论戏曲电视剧的艺术形态学特征——兼与舞台戏曲之比较》(《中国戏曲学院学报》2004年第1期)、段一《类型电视剧研究:理论与实践》(博士论文,华东师范大学2008年)、谢红艳与张语洋《大漠雄风起苍狼——评电视剧〈大漠苍狼〉的西部类型元素》(《中国电视》2015年第4期)等文的相关论述。

③ 参见杨雯棋、王长潇《国产剧在欧美传播的瓶颈与路径——基于斯图亚特·霍尔编码—解码理论的分析》(《现代视听》2014年第5期)、赵玉宏《影视产品的编码解码与文化传播效果分析》(《芒种》2013年第17期)等文的相关论述。

中国电视剧符号学批评在发展过程中也存在诸多问题:其一,电视剧符号学虽然已初步形成理论体系,但有许多问题并未得到深入的研究,空白点亦很多,不平衡现象也很突出,如对影像符号研究较多,对声音符号研究较少;再如对单一媒介符号研究较多,对多模态符号研究较少。其二,已有的中国电视剧符号学理论在批评中较少被引用,对中国传统符号学资源亦较少使用,批评者们所引用的多为罗兰·巴特、约翰·费斯克、斯图亚特·霍尔等西方学者的符号学理论。其三,在援引西方学者的符号学理论时,生搬硬套的现象比较普遍,有的一知半解,有的甚至存在严重的理论误读与误用。毫无疑问,这些问题都是中国电视剧符号学批评在未来发展中需要面对的难题。

符号学被人们誉为通往巴比伦塔的阶梯。如果说这个比喻稍显夸张的话,将符号学看成是当代批评理论不可或缺的基础理论与分析方法,则是恰如其分的。即以中国电视剧批评而言,其方兴未艾的电视剧意识形态批评、文化学批评、精神分析批评、叙事学批评、女性主义批评、读者导向批评等,无不是以符号学为其基础理论与分析方法的。因此,中国电视剧批评若要获得长盛不衰的发展,就要努力“推进符号学这门当代批评理论的支柱性学说”^[16]。

参考文献:

- [1] 罗伯特·艾伦. 重组话语频道:电视与当代批评理论[C]. 牟岭,译. 北京:北京大学出版社,2008.
- [2] 刘勰. 文心雕龙[M]. 范文澜,注. 北京:人民文学出版社,1958.
- [3] 索绪尔. 普通语言学教程[M]. 高名凯,译. 北京:商务印书馆,1999.
- [4] 马睿,吴迎君. 电影符号学教程[M]. 重庆:重庆大学出版社,2016.
- [5] 苏珊·朗格. 情感与形式[M]. 刘大基,译. 北京:中国社会科学出版社,1986.
- [6] 王维超. 电视剧艺术中的符号[J]. 现代传播,1987(2):82-90.
- [7] 鲁虹. 浅谈电视剧的载体性本质特征[J]. 新闻采编,1995(4):30-31.
- [8] J. Fiske & J. Hartley. 解读电视[M]. 郑明椿,译. 台北:远流出版公司,1993.
- [9] 斯图亚特·霍尔. 电视话语中的编码与解码[J]. 肖爽,译. 上海文化,2018(2):33-45+106+125-126.
- [10] 罗刚,刘象愚. 文化研究读本[C]. 北京:中国社会科学出版社,2000.
- [11] 傅正科,何镇雕. “房产”符号的神话——以电视剧《蜗居》的叙事建构为例[J]. 东南传播,2012(12):154-156.
- [12] 甘泉,郑毅. 基于符号分析模型的历史剧文本解读——以《大秦帝国》为例的电视符号分析[J]. 东南传播,2010(4):19-21.
- [13] 李兴阳. 现代村庄形象的符号化与“新农村”想象——新世纪中国乡土电视剧研究[J]. 南大戏剧论丛,2017(2):170-178.
- [14] 王立新. 中国电视剧人物的标出性翻转[J]. 江苏社会科学,2011(5):147-150.
- [15] 王立新. 叙述转向:中国军人剧修辞四体演变分析[J]. 湖南社会科学,2012(1):168-172.
- [16] 赵毅衡. 符号学文化研究:现状与未来趋势[J]. 西南民族大学学报(人文社科版),2009(12):169-172.

(责任编辑:刘伏玲)