

艺术文本中“空符号”与 “符号空无”辨析*

——电影人物影像符号“不在之在”的表意机制

胡易容 任洪增

摘要:符号是意义的前提与条件,有符号才有意义,但电影艺术中许多案例表明,本应在场的人物影像符号缺场,并未构成表意的障碍。观众期待中的人物视觉影像符号“缺场”留下的符号空白,形成了人物形象表意的张力和特定艺术效果。本文通过分析电影文本中人物符号的“不在之在”,辨析了零符号、空符号、无符号,讨论了“无符号”向“空符号”的转换方式,并在此基础上阐释了符号缺失情形下的表意机制,进而归纳了符号“空无”的普遍意义生成张力。

关键词:电影符号学;符号缺失;空符号;零符号

中图分类号: I06 **文献标识码:** A **文章编号:** 0257-5833(2019)04-0177-09

DOI: 10.13644/j.cnki.cn31-1112.2019.04.019

作者简介:胡易容,四川大学文学与新闻学院教授;任洪增,四川大学符号学—传媒学研究所研究成员 (四川 成都 610064)

引言:符号学第一悖论引发的思考

作为使用符号的动物^①,人之存在的世界不仅仅是物理意义的空间,而是一个符号充溢的世界。人每天与之交道的世界,就是由语言、宗教、神话、艺术等符号编织而成的巨网。人之在世一日,便要不断追问意义之所在。但意义并非一目了然,意义世界是一个有待实现的世界。当人获得某种感知,便迫切地期待解释出意义。这个被意识到的感知就被认为是意义而成为符号,只是意义不充分在场,而一旦意义实现,符号便完成其使命了。

以电影中的“悬疑”叙述为例,根据英国间谍小说家约翰·勒卡雷(John le Carre)的小说改编的同名影片《锅匠,裁缝,士兵,间谍》(Tinker, Tailor, Soldier, Spy, 2014)中,苏联情报中心“莫斯科中心”在英国情报中心“马戏团”中安插了一名间谍“鼯鼠”。得知此事后,已退休的乔治·斯迈雷奉命出山,与年轻的特工彼得·吉勒姆一起追查此事。在整部影片中“鼯鼠”这一符号的意义始终处

收稿日期:2018-12-19

* 本文系国家社科基金冷门“绝学”重大研究专项“巴蜀图语的符号谱系与人文传播研究”(项目编号:2018VJX047)的阶段性成果。

① [德]恩斯特·卡西尔:《人论》,甘阳译,上海译文出版社2013年版,第45页。

于不在场的状态。经过层层推理,最后在“马戏团”的几个高层人物“锅匠”“穷人”“士兵”“裁缝”中终于揪出了“鼯鼠”——由科林·费斯(Colin Firth)饰演的“裁缝”。挖出了“鼯鼠”——意义出场,影片也就走向了结束。意义的解释,正是一个由不在场最终落实为在场的过程。

由张艺谋执导,陈道明、巩俐主演的影片《归来》(Coming Home, 2014)中,劳动改造的陆焉识等来了政策落实,得以平反回家。对妻子冯婉喻的爱和对家庭团聚的憧憬是其屹立未倒的精神支柱。然而,归来时已物是人非,患病的妻子已认不出他。如何重回家门,如何与妻子厮守余生?一系列冲突形成了影片中最富张力的一场戏:风雪隆冬,陆焉识陪着妻子冯婉喻到火车站接人,手里举着的是写有“陆焉识”三个大字的牌子。通常,举牌等人是因为此人未到,也就是名牌这个符号的意义尚未在场。人接到了,牌子也就收起来了。影片的这个场景中,陆焉识这个人物明明已经在这场,冯婉喻为何视而不见,还要举这个牌子,继续等下去?因为,在神志不清的冯婉喻的意识里,陆焉识的模样停留在过去的时光里。对冯婉喻来说,眼前之人是钢琴修理师,是热心的好邻居,唯独不是丈夫“陆焉识”。尽管以这样的方式存在是陆焉识最荒诞而又最合理的人生选择,但在这个场景中,他本人并非这个名牌指向的不在场意义——丈夫,而这个意义在妻子那里并不在场。

意义在不在场是解释者的主观判断,而非是实际的事实。哪怕主观判断是错误的,也是其待在的意义,而意义在场与否,与正确与错误无关。以上情形,印证了符号学第一悖论——“意义解释不在场才需要符号”^①。符号和意义“在与不在”的逻辑关系可以据此表述为:“(符号的)意义既不在场(尚未解释出来)又在场(必定能解释出来)。意义尚未解释(事先不在场的必定性),才能使符号活动朝解释方向进行;意义必定能得到一个解释(最后在场的必定性),接受才能站到解释的位置上”^②,这也是符号过程的最基本动力。同时,赵毅衡还提出了该命题的逆否命题,“没有意义可以不用符号表达,也没有不表达意义的符号”^③。这个全称判断几乎将“符号”与“意义”的概念指向划上了约等号,因而说“符号学即意义学”^④。然而,“符号”与“意义”的关系并非是自明的。需要指出,这一全称判断中的前半段——“没有意义可以不用符号表达”可能导致将“符号”与“意义”从“约同”误解为“等同”。这个误会的发生,在于命题中“用”这个动词的直接指向感。显见的事实是,许多表意并未直接“使用”某个符号,而依靠周围可感知的符号形成“缺失”来实现意义传达。例如,以影片《美国往事》(Once Upon a Time in America, 1984)和《无问西东》(Forever Young, 2018)为例。这两个中的电影人物泰戈尔的视觉符号是缺场的,但意义并未消失。这种“缺场”所形成的叙述张力,反而造成了更强有力的表意。

电影文本中人物视觉影像符号的缺失可否被视为“空符号”?若是,则“空符号”的边界何在?本文拟以电影文本为例,探寻“符号”不在场的情形下表意如何可能?进而从理论上探讨诸种形式的缺场究竟是“符号的空无”还是“表达空无的符号”。

一、从零符号到空符号,再到“无符号”

由于“空符号”与“零符号”“无符号”长期混用,讨论“符号的空无”与“表达空无的符号”的问题,必须从“zero”这一概念说起。“zero”作为一种符号的使用,相关探讨由来已久。印度语法学家巴尼尼(Pāṇini)在他的梵语语法《八书》中就已经涉及此概念。索绪尔(Ferdinand de Saussure)指出,“对于观念的表达,实体性的符号并非不可或缺,通过‘有无的对立’就可以满足语言表达的需求”^⑤。他列举古斯拉夫语属格无标记的“零符号”(zero sign)情形,还在英语和法语的比对中谈到

① 赵毅衡:《符号学第一悖论:解释意义不在场才需要符号》,《西华大学学报(哲学社会科学版)》2018年第2期。

② 赵毅衡:《符号过程的悖论及其不完整变体》,《符号与传媒》2010年第1期。

③ 赵毅衡:《符号学:原理与推演》,南京大学出版社2016年版,第1页。

④ 赵毅衡:《符号学即意义学》,《中国图书评论》2013年第8期。

⑤ Ferdinand De Saussure, *Course in Linguistics*, New York: McGraw-Hill, 1969, pp. 86-87.

了“零符号”的语法表达。^① 索绪尔对“零符号”的用法,是特定语法位置不需要符号出现,而实现了特定的语法(语义)的功能的情形。我国最早讨论此话题的刘耀武提到,日本语法学家时枝诚记(Tokieda Motoki)早在1935年就提出了句中“零符号”(零记号)概念,通常是指“句中被表达的内容不用语言形式表示”的情形。^② 上述讨论多集中于语法现象,巴尔特(Roland Barthes)则在文学写作中,将“零度”解释为“有意义的缺席”,强调了“缺席”的意义。^③

“零符号”与“空符号”的混用状态,造成了两个歧义:一是语义上,混同了符号赋值为“零”与“空集”;二是形式上,混淆了符号再现体“有”与“无”。在数理逻辑上,前一个混淆非常容易区别清楚——“零”与“空”意义完全不同。可以据此区别“零符号”与“空符号”:

零符号,是指赋值明确为“零”的符号,其在文化中常常表达一种“居中不偏”的意义。如:“零度写作”并非不写作,而是以中性或客观地特定方式写作。

空符号,用以指代无具体对象的符号。其符号再现体有清晰的边界,而符号对象空缺。如,数学符号中的“空集”(也常用希腊字母 Φ 表示),书面语言中的圆圈“○”,电影中的“空镜头”。

不过,上述两种界定并不能完全涵盖索绪尔、巴尔特等人所说的“零符号”。这里界定的“零符号”和“空符号”均有确切的符号再现体,而索绪尔的例子中,若非通过跨语言的比较,“符号之有无”尚无法确定。可见,发生混淆的关键点,即在于符号有无的判断。我国学者王希杰在讨论“语言中的空符号”问题时,其主要例证,是在不同语言翻译过程中无法找到对应的词,如:汉语中的量词在英语中的多没有对应词:A book——一本书。当进行跨语际比较研究时,就代之以空集符号——“ Φ ”,表示为“A Φ book”。可见,王希杰教授的“空符号”跟索绪尔所说的“零符号”相同之处在于,若无某种比较关系(如跨语言比较),就无法产生“空”或“零”的判断;此时,他们所说的案例均没有一个“符号”来表示;一旦王教授采用一个意义明确的“ Φ ”来表达归纳这些情形,情况就发生了转变——它们都被“ Φ ”这个意义明确的“空符号”所表意了。

可见,若没有汉语量词这个参照系,英语中 A book,就并未发生“空缺”——这个意义本身并不存在,表达这个意义的符号,也就不存在。《空符号论》^④一书作者韦世林也注意到了这一点,她认为王希杰教授所说的“空符号”,实际上是“无符号”,因为并未有事实上的符号存在。这一判断也得到了王教授本人的回应和部分赞同。^⑤ 不过,韦世林对王希杰教授的判断——将无符号作为空符号——也成为其他学者对自己的判断。曾庆香曾撰文与韦教授商榷,并指出“许多被误解的空符号实际上是一种逻辑推理,并不是符号”^⑥。曾教授这个表述非常清楚,但她仅就“空符号”的界定做了探讨,而对于“不是符号活动”的“非符号”或“无符号”参与表意的情况,却没有继续深究。

由此,我们不得不对“无符号”与“空符号”作进一步区分。赵毅衡的看法是“进入感知”,他认为,“作为符号载体的感知,可以不是物质,而是物质的缺失:空白、黑暗、寂静、无语、无臭、无味、无表情、拒绝答复等等。缺失能被感知,而且经常携带着重要意义”^⑦。可见,在赵毅衡的界定中,无处不在的空白、虚无、黑暗等,一旦被感知,就成为空符号。实际上,“感知”一说预设了释义者的经验为参照系,比如:索绪尔是语言学家,因而能读解出没有标记的语法。但仅以“感知”为界限,仍然存在可商榷之处。因为特定文本的读者常常变动不居,一千个读者有一千个哈姆雷特,而上述例子中,索绪尔、王希杰解读出的“符号缺失”常常并不为一般语言使用者所觉察。

① Ferdinand De Saussure, *Course in General Linguistics*, New York: McGraw-Hill, 1969, p. 86-87.

② 刘耀武:《关于日语句法中的“零符号”问题》,《日语学习与研究》1983年第6期。稍后的研究还包括:庞志春《关于零符号问题》,《日语学习与研究》1986年第1期。

③ [法]罗兰·巴尔特:《符号学原理》,王东亮等译,生活·读书·新知三联书店1999年,第72页。

④ 韦世林:《空符号论》,人民出版社2012年版。

⑤ 王希杰:《潜词和空符号的再认识与空符号学》,《文化与传播》2012年第1期。

⑥ 曾庆香:《论空符号——与韦世林教授商榷》,《中外文化与文论》2017年第1期。

⑦ 赵毅衡:《符号学:原理与推演》,南京大学出版社2016年版,第25页。

本文建议,从符号文本、符号发出意向以及读者的解释三个维度综合考察,以区分“空符号”与“无符号”。可以看出,韦世林所说的“空”偏向于指“符号内容”为“空”;而赵毅衡所说的感知对象和物质的缺失,则有可能是“符号本身”的缺失。前文已经清楚的将“空符号”界定为一种“释义为空”的符号,其边界明晰,仅凭自身就有能力指明某个对象集合。举例来说:一则文字文本中,以“空白圆圈”等形式标志出的“空白”与无意留下的页面空白,其意义并不相同——前者为其指向一个边界明确的“空集”——空符号;而后者可能是符号文本制作者无意留下的“意义未定区域”,且仅当读者阅读时,存在被解释出意义的潜在可能。

我们可以通过与“零符号”“空符号”的比较来界定“无符号”的内涵:“零符号”是符号语义问题——符号再现体指向零赋值对象;“空符号”的再现体边界明确,而符号对象空缺——空符号的再现体也常常通过“边界明确而内容为空”这种像似性来指向“对象为空”的意义(如:空格、圆圈等);“无符号”则没有发送者的主观意向,也没有符号再现体——当且仅当在获义意向的意义攫取中被分节而间接实现意义。此时,“无符号”转化为“空符号”,由读者解读出意义与边界——成为巴尔特所说的“有意义的缺席”。需要指出,这种转换发生过后,“空无”即在一个“元层面”被符号化了,这与通常我们说的“噪音无意义”^①类似,一旦进入获义意向的关照,这些本来没有意义的事物就成为可表意的能指。

从“无符号”到“空符号”的参照系转变决定了判断视角的转化。《西游记》中的无字经书作为一个整体文本可被视为“空符号”。读者可能在符号的缺失中解读出某种意义。它们是从解释者的角度逆向建构出了“空”的意象。但具体到局部,创作者并没有刻意圈定一个“字符”边界——其为“无符号”。换言之,“空”与“无”是相对的,其判定必须有明确的参照系。如果参照系发生转变(例如:发生了跨层的解读),判定结论就可能发生转变。忽略这种相对性和可转变性,就会陷入各说各话的境地。以曾庆香与韦世林对书画艺术的“留白”的不同看法为例。韦世林认为,留白是一种二维“空符号”;而曾庆香认为“绘画中的留白不是空符号,而是符号”,并且认为,“段首空两格是空符号,但绘画中的留白却不是空符号,而是符号。同理,排版中的天头地脚,任何规格的字距、行距、边距,英语单词与单词之间的空格之类的所有人为制造的空白、空格都是符号”。^②

在曾庆香教授看来,“人为制造”构成了是否“符号”的标准。然而,天头、地脚是“人为的符号”,何以“段首空格”不是?可见“人为制造”这个说法并不可靠。“符号”与“空符号”“无符号”区分的参照系,必须在发出者、文本与释义者的综合维度中才能确定。仍以“绘画中的留白”为例:单从“白”这种消色来说,显然无法定论。油画的高光是通过白色颜料覆盖实现的,人为痕迹与物质材料均很明显;而在水彩画、国画等透明颜料为材质的绘画中,则通常以“留白”来实现相应效果。在“是否使用了颜料这一物质材料”的角度,前者当然是人为证据非常确凿,而后者却并不必然。再如:一个未受过训练的人被要求画出一个物象,或幼儿在白纸上初学写字,它们往往并没有刻意照顾“留白”。这些无意识留下的“白”算不算人为?将这些无意留下的空白界定为某种表意“符号”可能很勉强。

由此,与其简单地将“人为”作为是否使用符号的分界线,不如以作者、文本、读者间的“相对参照系”来加以判定。在上述案例中,从符号发出者的角度来说,无意识留下的“空白”没有自觉意向性,因而不是符号,也不是空符号,仅是“无符号”;只有当儿童心理学家,或者笔记学家在研究无意识表达,对其解释出来某种意义的时候,它们就被“获义意向”所模塑为“空符号”了。这种重塑与获义意向解读无生命的自然物过程是一样的。反之,当书写者据“计白当黑”的理念,以“飞白”“留白”“负空间”创造出“疏阔”“开朗”的意境之时,这里的“白”与“空”是创作者意向性在创作实践中“截断了混沌中的连续性”,而形成的分节关系,进而形成了有意义的“空符号”——空符号是符号的一种,它可以向其他一般符号过渡。“白”不仅可以从“无符号”成为“空符号”,还可以成为意义丰富的符

① 何一杰:《无意义的意义:符号学视野下的噪音问题》,《符号与传媒》2018年第2期。

② 曾庆香:《论空符号——与韦世林教授商榷》,《中外文化与文论》2017年第1期。

号。例如,对于书写者而言,通常作为背景而不被关注的“纸”并无书写,可以被理解为“此处无符号”。一旦在签订合同的特定语境下,签约双方说“白纸黑字”时,就将白纸这种书写介质携带的“严肃的契约”这个意义就被摄入了意义系统,而成为表达意义的符号。

空符号可以自行存在,且意指和边界均明确,而“无符号”指向不确定的待在,任何形式的“符号之无”,因此无法在外延或边界上加以框定。因为“无符号”未被界定,它就只是自在的。系统中能够理解“无符号”,必须进入某个参照系,成为边界清晰的“空符号”。一旦当我们谈及“空无”的感知,意义发生必然需要某个已经被感知的“实有的”符号场域内形成获义意向。“无符号”进入感知的过程,实际上是“符号化”进程。

由此,符号“空无”的意义阐释,以实有的符号为转化条件——对于符号文本而言,空无的感知必然建立在“实有”而可感的符号文本之经验比对之下。例如,符号文本的时空邻接——“蝉噪林逾静,鸟鸣山更幽”中的“幽”“静”即是通过“蝉噪”与“鸟鸣”的邻接来实现的。也因此,它的艺术感染力胜于“一鸟不鸣山更幽”。没有具备表意能力的邻接符号衬托,“符号的缺失”就无从说起。更多情况下,这种邻接并不是体现为彼时彼刻的即时时空关系,而是以人的经验构成的“认知图式”为参照背景。在认知经验图式中,应有符号的期待发生了缺失,从而形成了“空符号”的判断。“万籁俱寂”的感知,以车水马龙或人声鼎沸的经验为背景;而“无味”建立在“酸甜苦辣”的比对之上。

由此,“无符号”是一种文本的“非意向性”状态,一旦读者解读出某种意义,其就成为感知中的“空符号”了。

二、电影中人物符号的缺场形式及意义表达

1. 电影中的符号“空”与“无”

任何艺术样式,都可以被视为特定叙述结构的符号系统。人物是叙述的基本要素,是故事的展开、情节推进的线索。人类在文化史上创作的叙事文献,无论是《荷马史诗》、《古希腊悲剧》,还是《三国志》《西游记》等传统叙事文本,抑或是以解构情节为特色的现代或后现代影视作品(比如《野草莓》《去年在马里昂巴德》),只要有叙事,则人物必定存在。普罗普(Владимир Яковлевич Пропп, Vladimir Propp)在谈到人物的角色功能时说:“故事常常将相同的行动分派给不同的人物。这就使我们有可能根据角色的功能来研究故事……故事里的人物无论多么千姿百态,但常常做着同样的事情。功能的实现方法可以变化,它是可变的因素……但功能本身是不变的因素。”^①在普罗普那里,人物即功能,而未必以具体的形象呈现。弗朗西斯·瓦努瓦(Francis Vanove)表达了近似的观点,“我们别把人理解成一个人,而要理解成一个再现,一个总‘符号’,它本身由(语言学或其他的)符号构成,勾勒出一个角色、一个典型、一项功能,偶尔一种缺失。”^②伯格(Arthur Asa Berger)将叙事与故事等同视之,认为故事讲述的是“人、动物、宇宙空间的异类生命、昆虫等身上曾经发生的和正在发生的事情。”^③赵毅衡从符号叙述的角度,设定了最简叙述两个条件,包含两个主体进行的两个叙述化过程:“一是,主体把有人物参与的事件组织进一个符号链;二是,此符号链可以被(另一)主体理解为具有时间和意义向度。”^④这两个条件一共涵盖了八个要素:“叙述主体、人物、事件、符号链(即所谓“情节化”)、接受主体、理解、时间向度、意义向度。”^⑤

由上,无论是传统叙述经典文本,还是新叙事学,乃至广义的符号叙述学,均将“人物”作为叙述的核心线索。但在广义的叙述文本中,人物符号的出现形式却常常呈现为某种形式的不在场。爱尔兰现代主义剧作家塞缪尔·贝克特(Samuel Beckett)的荒诞戏剧《等待戈多》属于典型。该剧

① [苏]弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普:《故事形态学》,贾放译,中华书局2006年版,第17页。

② [法]弗朗西斯·瓦努瓦:《书面叙事·电影叙事》,王文融译,北京大学出版社2012年版,第130页。

③ [美]阿瑟·阿萨·伯格:《通俗文化、媒介和日常生活中的叙事》,姚媛译,南京大学出版社2000年版,第5页。

④ 赵毅衡:《广义叙述学:一个建议》,《叙事》(中国版)第2辑,2010年。

⑤ 赵毅衡:《广义叙述学:一个建议》,《叙事》(中国版)第2辑,2010年。

中,两个流浪汉爱斯特拉冈和弗拉季米尔苦苦等待的核心人物“戈多”最终并未到来、显身。这个“明日准来”的人物作为被等之人,是全剧得以展开的基础与中心。此人系何方神圣?体态面貌如何?等待的意义何在?剧中未作交代。在此,戈多是一个“视觉形象缺场”的人物符号。王家卫导演的影片《重庆森林》(Chungking Express, 1994)中,两位男主多以警员代号 223 和 663 出现,而 223 所讲述的他与阿 May 的故事,像是电影版的“等待戈多”。阿 May 只是 223 内心独白中讲述的一个人物,他苦苦等待,而这个人在电影中却从未谋面。相对于观众的期待而言,这些人物的预期符号形式一定程度离场了。

电影文本以影像为主要叙述手段,电影文本中人物形象的塑造主要由影像符号承担。即便是以动物为主角的影片,诸如《忠犬八公》(Hachi, 2009)、《一条狗的使命》(A dog's purpose, 2017)等,人物依然是主要表现对象与故事内容核心。可以说,包括动物或其他形式的广义“人物”,是大多数电影文本的核心符号和情节推进线索。尤其是故事片中的人物,它不同于纪录片中的“真人真事”,具有虚构特质,不再是“物质现实的复原”,成为创作者表达某种思想与情感的艺术符号。电影中的人物通过影像具象化为人所感知,对其意义的解释来自从影片整体上,甚至从该电影文本的前后文本上对这一人物的感受与理解。创作者如何通过人物符号体现其创作意图呢?常见的形式是正面描述、细致刻画。从演员的外貌、服装、布景、道具,还是从人物的台词、其他人物关于他的话,甚至字幕都做足功夫,以打造出真实而饱满、生动的人物形象。

电影文本有着巨大的信息量,但并非所有叙事元素都要悉数出场,“电影导演近似于收藏家,他所展示的是画面,生命的本质,数以万计的细节、片段、篇章被一口气地记录下来,其中演员、或人物,可以参与,也可以缺场。”^①作为一种多媒介艺术,人物既可通过“空符号”来塑造,也可以是“无符号”中被读者解释出的意义场。

人物整个“缺场”或部分人物形象离场的情形多种多样,但这种不在场并不造成表意的折扣与减损,反而可能构成艺术效果的强大表意张力。当电影在人物形象叙述中,对影像符号采取有意的“信息扣留”,如对人物影像进行模糊化、虚化操作。再如,人物影像本身不在场,而可能由其他符号构成,如声音。对于导演和影片制作者来说,选择“声音”这种符号表达,就不需要在对人物的视觉加以描述,实际上也就客观上形成了视觉符号的缺失;但对观众的视觉期待来说,却是一个构建与想象中而无法核实的“空符号”。电影符号文本艺术张力正是在“空”与“无”的交替中实现。

2. 电影“无符号”的转换与替代性在场——未见其人,唯闻其声

作为视听多媒介艺术形式的电影中,影像向来被视为是电影艺术中居于主导地位的优势符号。相对来说,声音对人物的塑造这一表意能力次于影像。人的声音是情绪、情感的载体,可以起到塑造人物形象、配合情节节奏的作用。在充分设计好人物台词等人声效果的前提下再去考虑音乐、音响。人物的情绪可以通过声音传递给观众,实现对意义的理解,加强影片感染力。通常,声音符号是人物影像符号的配合元素,是一种配合影像共同塑造人物的“符号的符号”。极具辨识功能的声音,是可以与人物形成对应关系的,“人声是演员身体的声音显现,即使它不是通过视觉形象再现出来的。人声通过身体与发音清晰语言的结合确证演员实际在场,这是由演员体现的话语。”^②因此,在优势符号——人物影像缺场的情况下,影片中的声音符号可以代替影像符号实现对人物的指称。

导演王家卫影片《花样年华》(In the Mood for Love, 2000)中,苏丽珍的丈夫陈先生和周慕云的妻子在影片中是缺场的。在为数不多的镜头片段中,二者多以声音示人,即便罕见的背影或身体的一部分,也是一闪而过。苏丽珍、周慕云与陈先生的对话场景中,陈先生的位置位于苏周二人视线轴另一端的房间内,并未直接出现人物影像。周太太也只是在打电话的过程中,以及与苏丽珍的

① [苏]塔可夫斯基:《雕刻时光》,陈丽贵、李泳泉译,人民文学出版社 2003 年版,第 158 页。

② [法]雅克·奥蒙、米歇尔·玛利:《电影理论与批评词典》,崔君衍、胡玉龙译,上海人民出版社 2010 年版,第 230 页。

对话片段中出现声音而无影像。声音成为了二人实际在场的最主要形式。正是对二人的虚化、模糊处理,两两出轨的四人世界变成了周、苏的二人世界。尽管如此,“缺场”的一对“先行出轨者”决定了周、苏二人的感情纠葛与悲欢离合,形成了“缺场”人物与“在场”人物的互衬——即索绪尔所说的“有无对立相成”。

电影艺术发展至今,声音并不总是仅仅扮演影像的“配角”,也不再是电影符号中的“添头”,而是不可或缺的一部分。波德维尔(David Bordwell)曾指出,所有的电影元素都具有叙事的功能,并进一步强调:“要达到暧昧性的唯一方式就是赋予影像和声音同等重要的诠释分量”^①,充分肯定了声音符号的表现力。

将声音符号的表现力发挥到极致的例子,当首推斯派克·琼斯(Spike Jonze)编剧、导演,斯嘉丽·约翰逊(Scarlett Johansson)主演的电影《她》(Her,2013),该片讲述未来人类与人工智能相爱的“科幻+爱情”类型电影。写手西奥多离异不久,情绪低谷期的他偶遇人工智能系统 OS1,自称萨曼莎的智能系统成为其助手,整理邮件、投稿、安排约会、陪聊,为其提供了高度智能化、个性化的服务。影片中萨曼莎没有实体,不过是操作界面上的一串闪动的字母,仅仅以斯嘉丽·约翰逊的声音形态出场。这个声线迷人、沙哑又性感、温柔且风趣。斯嘉丽·约翰逊用声音塑造的这样一个虚拟人物却让人感到真实且容易接近。转瞬即逝的声音和它所带来的亲和力构成了“萨曼莎”这一人物在西奥多意识中的“当下在场”并为之着迷,以至于产生了“柏拉图式的爱情”。该片中“萨曼莎”这一人物的声音与视觉形象分离,其声音符号摆脱影像而单独存在,并替代了影像符号在人物塑造上的作用。斯嘉丽也因成功塑造了“萨曼莎”而获得了第八届罗马电影节(2013)最佳女主角奖,以及第七届底特律影评人协会奖的最佳女配角奖(2013)。

声音符号在上述案例中,构成了事实上的主导表意符号形式。这个表意形式是以通常期待中的“人物影像符号”不在场为背景的。其形成的张力也是通过经验感知的相对判断形成的。之所以称之为“不在场”即是预设了观众经验的常规期待——人物影像符号为基本框架。

3.“不完整符号”的相对性与“意义完形”

符号的意义实现,需要用另外一个符号对其进行解释。也即是说,符号永远是一个相对性过程。符号的有无相对不仅是一个符号自身作为整体的呈现,也可以用以理解符号文本自身的“缺失”。若将断臂的维纳斯作为一个符号文本,其缺失的只是部分符号,而若将“维纳斯的断臂”作为一个符号,则这个“不存在的断臂”就是一个“无符号”。因此,“无符号”向“符号”的转换常常是通过“不完整符号”来实现的。在一个更大的场域中,“无符号”就不再是整体符号缺失,而是部分的缺失,而这种缺失可以通过在场部分加以补足,以构成意义的完型。

电影文本中,人物影像符号形式的“缺场”,常常出现以部分取代整体,或以带有人物印记与特征的其他符号来代替整体形象,获得人物符号的完整意义。依照完形心理学的观点,“视知觉对视阈内物像‘中断部分的补足具有审美的选择性。任何一个被视为整体的对象——无论一幅画、一出戏剧或者一部电影——都可以视为一个格式塔。正因为如此,格式塔本身‘整体性的要求会产生一种内在的‘完形压强,在这种力量的驱使下,知觉主体在对一个具体的对象进行审视时,会对其中尚未出场或者缺场的部分进行某种‘强制性的补足’”^②。影片中某些人物符号形式的离场,反而扩大了解释意义获取的“认知差”,形成了获义意向的巨大张力,在这种“完形压强”的作用力下,完成了“缺场”的人物符号的“补全”。

对人物影像未给予正面、整体面貌呈现,而以背影、服饰符号、仪式中的位置等形式在场,除此以外,人物影像的其他符号形式处于离场状态,在此情形下人物如何表意?影片《大红灯笼高高挂》(Raise the red lantern,1991)中,“老爷”陈佐千(马精武饰演)以小远景、背影、部分身体、声音勾勒

① [美]大卫·波德维尔:《电影叙事—剧情片中的叙述活动》,李显立等译,远流出版公司1999年版,第61页。

② 邹璿:《观影主体视知觉的选择性对电影视觉语言的影响》,《新闻界》2011年第7期。

出一个模糊形象,这是对原著中陈佐千形象刻画的一次颇具意味的改动。在影片的前期拍摄阶段,摄制组拍摄了人物符号“陈佐千”的近景和特写镜头,然而在后期的剪辑过程中,又把这些“露脸”的镜头删除,目的就是为了造成一种“神秘化”的“缺场”。到影片结束,观众都不知道“陈老爷”到底是何模样。通过陈佐千的神秘“缺场”,影片中“封建父权、夫权”符号与仪式的象征意味更强烈了。这种强大的表意张力正是通过一系列的在场符号要素,如:灯笼、捶腿、铁屋、水井构成的符号场所传递的。这种在场仿似一张大网笼罩在封闭幽深的大院上空,影片中几个姨太太的命运悲剧正是由这个不在场的模糊的“狠角色”一手导演。

对于事物的认识与理解,并不一定通过全貌来认知,通常只要了解了最重要的部分,就得到了一个相对完整的观相。对于文学、艺术文本而言,“形式是最强的语境,因为形式把单一符号带进系统之中,使系统中的各个部分相互影响,使其受系统各部分的压迫而带上意义”^①。电影之所以是电影,就是要按照电影的接受程式来观看、释义,电影文本中,“无论在电影或戏剧中,任何事件只要基本要点得到表现,就会引起幻觉。银幕上的人物只要言谈举止、时运遭际无不跟常人一般,我们就会觉得他们足够真实,既不必再让他们当真出现在我们面前,也不想看见他们占有实在的空间了”^②。

悬念大师希区柯克(Alfred Hitchcock)的代表作品《蝴蝶梦》(Rebecca, 1940)也是典型一例。由琼·方登(Joan Fontaine)饰演的年轻姑娘也就是后来的德温特夫人嫁入豪门后,发现丈夫麦克西姆·德温特亡故的前妻丽贝卡阴魂不散,一直萦绕在整座曼德丽庄园,神秘的女管家丹弗斯夫人也如幽灵一般不时出现在她的身边。“缺场”的人物——丽贝卡是贯穿于整部影片的“悬念”,揭示丽贝卡的真面孔成为了推动整个故事发展的主线。丽贝卡尽管已经死去,也未在镜头中出现,但是她却令人感觉处处“在场”(该片英文片名便是“Rebecca”),庄园里到处都有以其名字缩写“R”为标志的物品,比如信笺、记事簿、餐巾、枕巾等,这些道具作为丽贝卡的替代符号,无时不刻提醒着她的存在。如幽灵般存在的丹弗斯夫人是丽贝卡的“死忠”,充当了丽贝卡活在世界上的代言人。与缺乏鲜明性格特征的德温特夫妇相比,仿佛丽贝卡才是影片真正的主角。影片结尾,结局是出乎意料的:真实的丽贝卡是个美丽但自私、冷酷、放荡的妖女。曼德丽庄园最后在火海中覆灭,无一不是这个已然死掉的丽贝卡“在场”使然。

不仅具体人物符号的意义,可以通过部分或其他形式符号形式实现“完形”,群像、团体同样可以“缺场”并由“完形压强”来补全。克里斯托弗·诺兰(Christopher Nolan)执导的二战题材影片《敦刻尔克》(Dunkirk, 2017)中,浩大的战争场景中没有出现具体的德军将领、士兵形象,片尾逐渐逼近的德国军队影影绰绰的群像也采用了“虚化”的处理方式。德军之在场是通过猛烈的火力、海滩上堆满的盟军士兵尸体、被击落的英国战机、被炸毁的英国舰艇船舶实现的。极简的处理方式,是诺兰的高明之举。其通过符号的“不在之在”,让观众感知到德军的强势存在。

结论:艺术文本“不在之在”与符号空无的普遍意义张力

本文所列举的电影文本案例,既包括常见或期待中人物符号形式的缺场,也可能包括部分影像或全部影像离场,但不可能是全部符号形式及其邻接线索均缺场。人物无影像符号,而依然能表达意义,必然依赖其他形式的符号构建出意义场的衬托。感知中的“负向”“留白”“空缺”不仅不会造成意义解读的障碍,反而形成了更加强烈的表意张力。

电影艺术经过百余年的发展,观众对电影的阐释力也在递增,读懂这些“留白”“缺场”的意义,已经成为当代电影观众这一特定“解释社群”的基本素养。“无符号”的人物意义,正是观众依据与该人物相关之人、之物、之情境解释而转化为“空符号”在场,即所谓“不在之在”。

① 谭光辉:《意境理论的符号学原理》,《符号与传媒》2012年第2期。

② [美]鲁道夫·阿恩海姆:《电影作为艺术》,杨跃译,中国电影出版社1981年版,第25页。

回到前文提出的理论问题,本文赞同“符号是意义的载体与条件,意义不在场才需要符号,没有符号则无法表达意义”的核心思想,但建议其中“没有意义可以不用符号表达,也没有不表达意义的符号”可以更加精确地表述为,“符号必然有意义,而意义必然‘借助符号表达’。从“用”到“借助”一词之改,旨在更清晰地澄清,意义的表达不必然直接出现符号,而可能只是间接地“借助”符号。某些形式离场的符号是靠在场的其他符号形式“完形”来表意。“无”的内容是靠“有”的解释关联物呈现的。

在考察了电影文本诸种符号缺场情形后,本文建议,将学界惯用的术语“空符号”更细致地区分为“零符号”“空符号”“无符号”——它们之间对符号过程诸形式要素的抽离有一个渐进的过程:“零符号”抽离了赋值的指向性;“空符号”抽离了符号对象而仅保留了符号形式边界;“无符号”最具哲学意味——它既没有确定的赋值释义(因为其不必然进入感知),而是一种意义的待在;也无特定“符形”,其不能在任何符号形式内部进行范畴归纳,而是未确定性本身——当且仅当被获义意向感知,而逆向建构为“空符号”。因此,“空白、黑暗、寂静、无语、无臭、无味”本身是“无符号”,而推动其转换为“空符号”的,是“获义意向”。“无符号”本身应被视为“符号之空无”,而非“作为空无的符号”,但前者将不可避免地转化为空符号,进而成为可感知并具有意义的符号系统要素。

从符号归类逻辑角度,区分“符号的空无”与“空符号”“零符号”的关系更利于澄清符号自身的范畴。这一界说,也有利于解释符号部分离场,以及预期符号的转移等情形。在电影艺术中,实现表意的既可能是“无符号”也可以是“空符号”与“零符号”。

(责任编辑:李亦婷)

Analysis of the Concept of “Blank Sign” and “Unsigned” in Arts Text

——The Mechanism of Semiosis as Character Image Signs Absent from a Film

Hu Yirong Ren Hongzeng

Abstract: Signs are the premise and conditions of meaning, that is to say, signs make sense. However, many cases in the film art show that the absence of the image signs of the characters has not constituted an obstacle to the meaning expression. On the contrary, the absence of signs left imagine space to auditors, which produces a specific artistic effect. By analysing the “absence” of the visual signs of characters in film texts, this paper analyses the zero sign, the empty symbol and the unsigned, discusses the conversion of “unsigned” to “blank sign”, and explains the mechanism of semiosis in varies situations. With the discussion, the paper attempts to provide a universal conclusion on the meaning generate as signs seem to be absent.

Keywords: Film Semiotics; Unsigned Semiosis; Blank Sign; Zero Sign