

影视服饰文化符号的多重社会意义

邓伍英

影视中的服饰作为一种“文化符号”向观众传递着信息,影视中的服饰不完全是历史的再现,服饰通过影像符号即“通过对于对象的写实或模拟来表征其对象,它必须与对象的某些特征相同”(马克斯·泽、伊丽莎白·瓦尔特《广告符号学及其在设计中的应用》)。人们对它的感知具有直觉性,通过形象的相似及情感表达即可认知并产生共鸣。在导演表达视觉空间的拓展之中,观众所获得的除了直接的感官感受之外,更多的是一种文化上的角色暗示。正是这种暗示使影像从日常生活的各种关系及民族和社会传统中吸收营养,并将其抽象为符号,反映出时代、民族和社会的特征。因此,影像依靠服饰这一充满符号象征性的外来道具,对于人物心理的象征以及社会文化意义上的指称具有了某种补充、附加意义。笔者通过某些影像作品来分析服饰文化符号的社会意义及其表现,认为服饰不仅作为“符号”指代在影片中具有很强的视觉意识,而且作为一种文化符号,透露出潜在的性别意识与强烈的传统礼仪文化等多重社会意义。

1. 影视服饰文化符号的指代意义表现

指示符号是“一个符号对一个被表征对象的关系,人们对它的感知具有经验性”(同上),它是表征经验和现实领域因果关系的符号。象征符号是“一种对其对象没有相似性或直接联系的符号”(同上)。“符号”是事物的代表,是指代他事物的标记。人类所创造的符号是由表示成分和被表示成分相互融合而成的结合体。表示成分是符号的形式,被表示成分是符号的内容。符号的形式是人的感觉器官可以感知到的,符号的内容是符号形式所要表达和指向的意义(参见李洪平《艺术语言符号的产生及其语言形式》)。

影视服饰的艺术语言符号不像语言符号一样具有直接表达确切概念以及抽象概念的能力,但它能够直接、形象地传达语言符号所不易传达的审美、情感、情绪等。影视服饰的艺术语言符号始终离不开人类所创造的符号范畴,如造型、色彩、图案等,它必须借助一定的媒介、形式和手段,通过与情景的艺术形

象转换之后再表达其意义。从形态上看,尽管服饰具有符号的功能,但它不同于语言文字符号的功能,服饰符号在反映实际信息的丰富性、形象性及观赏性上远远大于语言文字符号,因此它不像具体语言文字符号那般抽象费解。影视服饰作为影视文化最基本的元素“符号”,它是一个国家和地区的文化和审美情趣的载体,所起的作用远远超越于传统外观审美和娱悦受众这一基本美学价值。影视艺术以对传统艺术的突破推动了人类艺术的新发展,也通过作用于人们的实际生活,对人类整体文化的进程及阶级性,发生了难以估量的影响。因此,当我们在对人物角色进行塑造时,不能只考虑如何在形式上给观众视觉美的享受,也不能屈从于商业利益而摒弃对社会、历史文化的思考,影视服饰作为一种传达信息的“外在媒介”与“文化符号”,无论是气氛营造还是人物心理的象征都不能忽视其社会文化上的指代意义。

(文化)符号“是在历史上形成的,具有相对稳定的审美涵义的符号或符号体系”(罗兰·巴特《符号美学》)。观众可以通过人物的衣着看出其社会地位、社会信仰、经济地位、性别角色、政治倾向、民族归属、生活方式和审美情趣。服饰作为一种文化现象,不同历史时期具有不同特色,在这样一个文化体系中,电影与电视善于从这一文化体系的各种关系中吸收并把它抽象为符号,反映出时代性、民族性及社会性特征。罗兰·巴特就从多方面推进了符号学,它是符号学发展后期的代表人物,他把语言和言语、能指和所指、组合与系统、实指意义与附加意义从符号系统抽象为四组二元对立的概念。而特定时期的影视服饰作为“文化符号”,在影视作品中反映出社会某些表征,它属于影像语言的特殊形式(视觉无声语言),它的意义是社会赋予的,是社会群体默认为,表现为“所指”与“能指”。苏珊·朗格说:“(艺术)符号可以传达出某种意味或某种内在含义,它不是事物的替身而是概念的媒介。因此二者在对应能指与所指的关系形式上也有所不同。指示信号与其代表的物体一一对应,而文化符号的内涵则包括了多层意思。”(苏

珊·朗格《情感与形式》》所指即影视中服饰所能表达的对象,能指即影视中反映的角色心理暗示、时代背景、信息等内容。在电影《孔子》中这种指代意义表现得较为明显,电影中有两处特写镜头,堕三都失败孔子被迫离开鲁国与游历各国后归鲁之场景,大司寇季孙斯送“玉玦”与“玉环”。战国时期“玉玦”和“玉环”为服装佩饰,玉玦的用途古今说法甚多,一作佩饰,二作信器,三寓意佩戴者凡事决断。在电影中“玦”意指见玦时与之断绝关系,有决断、决绝之意,暗示孔子必须离开鲁国了。直到齐国侵犯,季孙斯知道自己错怪夫子,有悔改之意,即命赐“环”,意为“归还”,希望重新召孔子回鲁国表当初之悔意。影片中“玉玦”、“玉环”作为一种“服饰文化符号”向观众传递着一种特定的文化内涵及信息。这种指代意义的运用在影像作品中比较常见,电影表达某种意念时会自觉或不自觉地产生双重或多重意义,造成不定向的指涉或更为复杂、矛盾的结果,这种“服饰文化符号”同时也具有了多重社会意义。

2. 影视服饰符号的传统礼仪文化表现

服装经过了几千年的演变与进步,影视文化的发展只不过是服饰文化以及社会文化再现的一个方面。它的发展不仅体现了物质文化和精神文化的统一,以及审美主体内心情感的外化,而且在一定程度上透露出特定社会文化结构下人们的生活习俗和审美理念,主要表现在丰富的符号化视觉语汇及独到的视觉审美观点上。

影视服饰传统礼仪首先是教化作用的体现。教化是指儒家所提倡的政教风化,教育感化。影视作为一种文化媒介,具有广泛性,同样也承担着宣扬传统文化的责任。孔子说:“见人不可以不饰。不饰无貌,无貌不敬,不敬无礼,无礼不立。”(《大戴礼·劝学》)衣冠不正,君子是引以为耻的,穿衣不正会影响一个人在社会中的形象。这种把服饰与礼教统一表达的学说成为儒教的特征,并长期影响着中国人的意识形态。

影视服饰传统礼仪的教化作用同样体现在影视服饰色彩的运用上。“恶紫之夺朱也”,古代服饰制度朱为正色,紫是间色。人为地给正色和间色定位,以此来区分尊卑,巩固等级制度。如“白衣”、“苞头”、“皂隶”、“绯紫”、“黄袍”、“乌纱帽”、“红顶子”等在某一时期里成为地位品阶的代称,影视作品中的服饰也能从其工艺、色彩、图案等方面来体现等级制度。封建社会“品色衣”制度由北周开始自唐朝形成,宋、

元、明、清在沿用时只做小部分调整。就唐朝而言,官分九等,三品以上穿紫色,四品深红,五品浅红,六品深绿,七品浅绿,八品深青,九品浅青。人们常以红色表示发达,“红得发紫”被用来指称那些官运亨通、仕途畅达的人。唐代诗人白居易有“江州司马青衫湿”,意为遭贬后的官职低微。在历史长剧《贞观长歌》中唐太宗始终穿黄色绣龙长衫,代表权威的黑色长袍贯穿影片,各级官服也是严格参照历史资料,只在用料方面做了些创新,使影片更具有观赏娱乐性。《汉武大帝》中由陈宝国饰演的武帝,其一套上朝服就实施了几个方案,通过研究《史记》、《汉书》,严格制定相关的服饰,以期重现汉武帝这个人物的时代特点。纵观整个影片,武帝服饰是以红、黑两色贯穿始终,影片中曾对服饰有这样叙述:“百官朝服就统一筹措,样式统一,级别鲜明,再不可杂而无章。”这体现了汉武帝统一朝服从而统治国家的政治野心。另外,片中汉景帝在病危之时急切地为未成年的刘彻举行“冠礼”,按封建礼制未行“冠礼”的君王不能行政治国,可见古代对礼制的重视。若对古代服饰稍有研究就不难发现,服饰在表明剧中人物地位、性格特征方面具有简明直观的效果。

3. 影视服饰文化符号的女性意识表现

女性意识是“女性自我意识的提升与主体意识的觉醒,它是一种性别敏感意识与性别平等意识”(王晶、刘彦喆《从服饰色彩的变迁看中国女性自我意识的转变》)。在社会文化符号系统里,服装常常与性别相关联而成为性别符号。“性别经常被认为是一种对两性之间基于解剖学上所形成的差异的文化覆盖物。性(sex)指的是男性和女性之间的生物学差异,而性别(gender)指的是文化上形成的特殊的思维方式、行为方式和感觉方式。因此男性气质和女性气质是性别术语,指某一社会中认为得体的、男性或女性特有的思维、行为和感觉方式”(伊丽莎白·威尔逊《时尚和后现代身体》)。事实上,服装也参与了性别的构建。“所有文化当中的服装和装饰一直被用来做这种事情:从纹身、项链到染发以及高跟鞋的使用,女人和男人都一直在努力生产不同的身体”(同上)。这时身体被服饰“文化化”了,服饰构建起了性别意识,用此来表达暧昧性暗示是影视叙事一种惯用表现手法。在欣赏影片时“有经验的观众在影视作品中除了看影视画面表现了什么之外,更主要的是它怎样表现的。即创作者采用什么样的形式把他的思想观念情感与审美情趣拆解,又怎样组装,他是按照什

么原则,怎样运用影视语言、设计语言来组装。一句话,看创作者如何处理那些客观生活中的物象和符号,并在这种处理中表现了一种什么样的思想、感情和观察、思考方式”(戴士和《画布上的创造》)。这种“思想、感情和观察、思考方式”的表达往往具有暧昧性。在影片中,暧昧性的产生来自于众多影像元素,作为电影的一种特殊载体,服饰道具就是产生这种暧昧性关系的影像元素之一,服饰道具在影片中起着重要的文化符号以及社会学上的载体意义。作为电影表现的元素有时候某些服饰道具是导演为了象征与暗寓而刻意安排的,这种意义建构在文化学层面上产生了“文化符号”,它在人类认识自我和自然的过程中扮演着极其重要的角色,与影片中作为文化符号存在的其他具体元素紧密联系在一起。

服饰在影视中代表一种特定的符号,在带有女权暧昧色彩的影片中昭示着一种女性向外部世界的开放与自主姿态。如电影《生化危机》中女主人公的形象被塑造成一个野性与性感的混合物,女主人公穿上性感的吊带背心,在一个性别失衡的世界里,不经意地向男性世界露出取媚的面目,她的外貌编码成为具有强烈的视觉色情冲击力的形象。通过吊带背心这一电影表达元素的特殊媒介,女主人公成为一种女权宣言式的“文化符号”,同时却具有着社会学上的男性霸权色彩。

中国女导演李少红擅长拍摄女性题材的影视剧,她与胡玫同样为女性导演,两人有共同气质,习惯用电影的手法拍摄电视剧,但胡玫是用女性的心理关注男人世界,而李少红则是用女性的心理关注女人世界,拍摄了《雷雨》、《大明宫词》、《橘子红了》女性三部曲,其中《大明宫词》、《橘子红了》的服饰造型同是叶锦添,他作为影视服饰造型美学大师在这

两部影视剧中给观众带来不俗的惊喜。《大》中的轻柔纱服造型与诗一样感觉的画面主题空间互补互助、互映互衬,若隐若现的性感流露,以对男性叙事视点的反拨、反叛的姿态,以人文关怀的女性视点诗意地抒写了女性张扬的个性及精神状态,是对男权中心文化下男女两性关系不平等的挑战与颠覆。《橘》女主角的服饰精美,宽袍大袖下的她们永远给人一种羞涩的美感,细腻、娇羞、惹人怜爱。李少红电视剧的服饰给人物增加了诗意美,她善于解构不同女性的形象,从古代女性、现代女性和当代女性的身上都很容易找到女性主义批评的影子,不管是《大明宫词》中服饰造型的“得”与《红楼梦》中服饰造型的“失”(注:是否忠于原剧而引起的诸多争议),在人物造型上李少红都是用心打造的,她的作品明显具有独特类型和个人风格化女性意识的标签,这是对女性意识价值的肯定和女性是弱者观念的否定。

总之,我们从符号学的角度来看,人类时时刻刻都在努力创造和使用符号——“一种表达与交流的形式”,这种符号思维和符号活动是人与动物在本质上的区别。我们可以将符号活动视为人对内部经验进行的一种转化,影视道具服饰符号也不例外。那么,服饰作为“符号”指代在影视中的视觉观念表达,在消费社会取代生产社会的时代,一种追求感官愉悦的消费主义意识形态已经膨胀起来,影视服饰艺术的社会意义及功能意义会越来越复杂。

本文为湖南省社会科学哲学资助项目(2010YBA021)、湖南省科技厅资助项目(2010ZK3072)阶段性成果。

(作者单位 长沙学院艺术系)