

第一章

符号学、结构主义和电视

艾伦·塞特

当代电视批评从符号学和结构主义那里衍生出不少属于自己的词汇。本章将介绍这两种方法的基本术语，提供对用于儿童电视节目的结构主义方法的个案研究，并介绍所谓的后现代主义者用来对符号学和结构主义进行批评和扩展的一些构想。已故的帕迪·惠恩纳尔曾开玩笑地说：“符号学告诉我们在语言中已知的却总也闹不明白的那些东西。”弄懂符号学的词汇当然是最为人许多方面之一。但是，这类词汇不仅使得识别和描述电视如何依赖其他符号系统以达交际目的成为可能，也使得识别和描述是什么让电视成为一个独具特色的传播媒体成为可能。上述两个问题对于电视批评都至关重要。此外，从心理分析到文化研究，人们在批评方法的广阔范围内都将接触符号学和结构主义的术语。

符号学研究一切可用于交际的东西：文字、意象、交通标志、花卉、音乐、医学上的症状等，而且远不止这些。符号学还对上述一类“符号”交际的方式以及制约符号使用的规则进行研究。作为研究文化的一种工具，符号学代表一种与传统批评的彻底决裂；符号学首先要做的事情是，按其固有的意义来解释一个美学客体或文本。符号学首先要问：意义是怎样产生的，而非意义是什么？为做到这一点，符号学使用专门化的词汇来描述符号和描述符号如何起作用。对未曾涉及符号学的人来说，符号学词汇有点唯科学论的味道，并且与我们有关批评和人文学科之界定范围的假设发生冲突。但是，符号学的专门术语以及符号学做出

的在各种不同的媒体中比较意义之产生的尝试（美学符号仅为诸多研究客体之一）让我们得以更为精确地描述文化交际的运作方式，此外，还扩大了我们对于我们的文化带上特色的传统习俗的识别。

符号学（semiotics）这一术语是由美国哲学家 C.S. 皮尔斯杜撰出来的，但他对符号学的研究工作直到 20 世纪 30 年代才广为人知。“创立”这一领域的则是瑞士语言学家 F.D. 索绪尔。在《普通语言学教程》中，他用以描述他所倡导的新学科的术语是 semiology。《普通语言学教程》一书在索绪尔去世后于 1959 年出版。结构主义与人类学家克劳德·列维-斯特劳斯密切相关。克劳德·列维-斯特劳斯关于逻辑和“原始”文化世界观的研究成果最初于 50 年代发表。尽管结构主义依赖许多符号学原则，它却涉及大量的文化意义和意识形态方面的问题，因此而被广泛地运用于文学批评和媒体批评。符号学与结构主义之间的联系如此紧密，以至于可说两者之间是互相重叠的——符号学是个自成一体的研究领域，而结构主义则是经常用于符号学的一种分析方法。^①

结构主义强调，任一文化系统内的每个元素均是从该元素与同一文化系统中其他每个元素的关系里获得意义的：因此，不存在独立的意义；而准确地说，倒是存在由该系统中元素与元素之间的差异而产生的许多意义。从 60 年代开始，欧洲知识分子中的一些头面人物便将符号学和结构主义用在许多不同的符号系统上了。罗兰·巴尔特曾仔细地分析法国时尚问题，此外，他还仔细地分析过巴尔扎克的一部短篇小说。昂伯托·艾柯则将其注意力转向描写超人的连环漫画和詹姆斯·邦德的小说。而克里斯蒂安·梅茨则着手将好莱坞电影的风格描述成一个符号系统。通过全面地分析人类的符号能力和交际能力，符号学和结构主义帮助我们看清各研究领域之间的联系；但在大学里，按照惯例，不同的研究领域仍是分属于不同的学术部门的。于是，符

号学和结构主义就特别适合用于研究电视。

符 号

符号学中最小的意义单位是符号 (sign)。符号学从最小的意义单位入手，进而构建符号组合的规则。弗雷德里克·詹姆逊指出，这种对识别最小意义单位的关注不独为符号学所有，20世纪其他主要新兴学科（包括语言学和原子物理学在内）也有类似的关注。然而，它对一直倾向于将作品当作有机的整体来加以讨论的批评理论来说，却是一个不同寻常的开端。把对最小单位的界定作为起点表明在各学科中都表现了一种从感知朝模式的转换：“因此，在这种转换过程中，一门学科的第一任务似乎在于确立一种方法，或者一种模式，即那种自一开始就有了基本概念单位的、而且是用于组织整理材料（小如原子、音素之类）的方法或模式。”^②索绪尔将符号概念化，认为符号由两个明显的部分构成；虽然仅从理论上说，这两个部分是可区分的，而在实际的交际过程中，它们却是不可区分的。每一个符号均由“能指” (signifier) ——即意象、客体或声音本身（符号的这部分具有物质形式）和“所指” (signified) ——即符号所表示的概念这两个部分构成。

在笔头语言中，“rain”这一符号由在此页上看到的四个字母的组合（能指）和关于“雨” (rain) 的概念（所指）构成。关于“雨”的概念即我们一直有的对天上落水这类自然现象的认识。索绪尔强调，能指和所指之间的关系在口头语言中完全是约定俗成和听凭人意的。“雨”和表示“雨”的概念之间并没有自然的和必要的联系。此外，单词并没有明确的价值。一个单词之所以产生意义，完全是因为它与同一语言符号系统中的其他单词不同。在能指的层面上，我们是通过 rain 可区别于 brain 或 sprain 或 rail 或 Braille 或 roan 或 reign 等来认出 rain 的。而 rain

的所指部分之所以很有意义，则是因为 rain 不同于 sprinkle, drizzle, downpour, monsoon, 或不同于 hail, sleet 或 snow。人们或许可以生造出其他诸如 raim 或 sain 之类的词来。这些“词”虽然使用的是同一字母表上的字母，而且具有可拼读性，却因为它们没有以一种十分有意义的方式与同一语言符号系统中的其他符号发生关系而处在毫无意义的层面上。

每一种语言都明显地具有自己整套的富有意义的分辨点 (meaningful differences)*：我们可以想像能指和所指的可能性之多是无限的，但是，每一种语言形成的分辨点为数有限。学习第二语言（外语）之所以困难，是因为每一种语言均由一系列的符号组成。我们对这些符号从分辨点那里派生出来的意义或许并不敏感——语音差别我们没法“听出来”，语法上的差别我们不熟悉，有些词语没法译成第一语言（母语）。尽管如此，学习一门外语的确会使我们感悟索绪尔的关于口头语言之任意性的观点。对“雨”（rain）来说，它的能指在法语中就变成了 pluie，在德语中就变成了 Regen。不论 pluie 还是 Regen 都和 rain 一样，并不是与“有水自天而降”这一概念自然而然地联系在一起。甚至拟声词（onomatopoeia）——即那些似乎在模仿它们表示的声音之类的词——结果也不是整齐划一的。比如说，对于说英语的人，公鸡的叫声是“cock - a - doodle - doo”；而对于德国人，公鸡的叫声却是“Kikerik”。

索绪尔对将语言结构作为一个系统来研究感兴趣，他还把语言涉指的实际客体归纳在语言结构之外：称之为语言的所指事物。符号学并不关注符号“rain”，的所指事物，即在某日某地从天上实际落下的水。“雨”（rain）的概念独立于任何已知的实际

* 从上下文看，作者在此提到的分辨点或差异（differences）似乎应指每一种语言自己的文字系统（字母系统）、发音系统、语法系统、习惯用语、表述方式等。——译注

情况的发生之外。而且，索绪尔和皮尔斯都看出一点，有些符号根本没有它们所指的“真实”客体：抽象词语（如，真理、自由）或想像之物（如，美人鱼、独角兽）。更为重要的是，他俩都想论证所有的符号都是文化的构件，这些构件经过人们反复使用、学习使用和集体使用而得到意义。皮尔斯强调指出，甚至在我们试图对一个符号下定义之时，我们往往不得不使用另一个符号来翻译它。他将我们用以描述另一个符号的符号命名为“解释项”。

举例说，我们将在本书中使用语言符号（如书页上的文字）和在许多方面与原来的实物相去甚远和差别甚大的黑白静止照片来描述电视的视听符号系统。再举另一个例子：当电视新闻里的一个映像被认定是（那位菲律宾女总统）科拉松·阿基诺时，一个由电子映像构成的符号就被译入了另一个符号系统——专有名词的符号系统。专名是一个特殊的符号类别，它看上去似有一真实的易于为人们达成一致意见的所指事物。但是，我们对人物（特别是那些经常在电视上露面的人物）的认识了解是经过符号系统过滤的：除非通过语言，不然，我们就不“知道”任何事或任何人（甚至我们自己）。

映像与它们的所指事物之间并非不存在一种中介关系。阿基诺的形象或许可以从“世界领袖人物”到菲律宾妇女的总范畴来加以理解。阿基诺形象的所指事物将随文化背景的不同发生很大的变化——例如，从美国到日本，它就会发生很大的变化。专名或许可能涉及另一解释项，如“菲律宾总统”之类。假设我们和阿基诺同处一室，用食指指向她，说：“科拉松·阿基诺在那儿”，我们也许就已使用了另一个系列的符号：手势符号和口语符号。C.S. 皮尔斯把交际过程看成一条没有尽头的符号生产链，用他的术语，此链便叫作“无限制的指号过程”（unlimited semiosis）。皮尔斯有关符号的概念促使人们意识到，没有任何交际是在符号系统之外发生的——我们总是在将一些符号译成其他一些符号。

符号系统的常规左右着我们得以交际的方式（即，生产能指）和限制获得意义的范围（即，可以产出什么样的所指）。

昂伯托·艾柯将符号界定为：“根据既定的社会惯例，举凡能被认为以此表示彼的任何东西。”^③令人惊奇的是，艾柯甚至欲将那些第一眼看去似乎是“自然的”而不是语言的符号纳入这个界定范围。正是通过社会惯例和文化占用，黑沉沉的乌云密布的天空才变成了表示“暴风雨即将来临”的符号。同样的那片乌云则可用来表示运气不佳；或者说，倘若一个人心情沮丧，气候就会同样地变得糟糕[这正如传统文学创作手法所表现的感情误置(pathetic fallacy)]。“雨”(rain)的含义就可能因文化的不同而产生很大的变异：例如，在波利尼西亚的某些社群中，人们认为，暴风雨意味着上天在为死去的孩子哭泣。

艾柯关于符号的概念是根据皮尔斯的著作改写的。皮尔斯并未像索绪尔那样把自己局限在语言符号（语言）范围内，而试图说明一切种类的符号，包括图形符号在内。为做到这一点，他采用了对术语“图像”(icon)和“引得符号”(index)所下的特有的定义。语言符号的(symbolic)、图像的(iconic)和引得符号的(indexical)范畴并非互不相容。电视经常使用上述所有的三类符号：电视的映像既属图像范畴又属引得符号范畴，节目则经常在屏幕上和声迹(soundtrack)*中使用文字（语言符号）。

在图像符号中，从结构上看，其能指与其所指相似。我们必须“学会”识别这种相似，正如我们要看地图或描绘地图一样。例如，画出的狗和那只所指意义上的狗（它也许是一只特殊品种的狗或通常概念中的狗）之间存在一致性，但这种一致性或许会以许多不同的形式表现。画出来的狗可以是一具狗的骨架或是一幅狗的解剖图，对于后者，或许只有训练有素的兽医或动物学家才能识别画面上的狗和所指意义上的狗在结构上的任何相似

* 声迹(soundtrack)为电影电视术语，即通俗说法的“配音”。——译注

之处。图像符号可能是一名儿童的画作，在这种情况下，就可能需要另一类解码专家（比如说，孩子的家长或老师）来辨认结构上的相似之处。大多数的绘画依据对视角和比例起支配作用的规则；如果是一个从“空中俯视角度”画出的狗、一只从正面角度画出的狗或一只按照比例放大了 20 倍画出的狗，那么，对我们中的大多数人来说，识别它就要比识别按照惯例从侧面角度画出的狗难得多。按照惯例从侧面来画一只狗，即使不试图画成彩图，画面看上去只呈现黑色的轮廓线条，也只需画上两条腿、一条尾巴、一只竖起的耳朵和狗的胡须就行了。大多数上述这些有关绘画传统技法的告诫也适用于视觉图像，尽管我们认为电视画面更为栩栩如生。

引得符号涉及能指和所指事物之间实际存在的联系：这类符号有赖于它们在某个时间点上的联合出现（joint presence）。图画不可算是引得符号，因为我们可以画出我们从未见过的东西。地图属于图像符号，而不属于引得符号，这是因为地图绘制员只能在其他图像符号（诸如示意图、地质测绘图）的基础上制作一幅地图；但她也许从未到过那个将以地图表示的地方。

引得符号不同于图像符号是因为它们有赖于能指和所指之间的物质联系：烟意味着火，爪印意味着猫的出现；一组特别的指纹意味着“理查德·尼克松”，红点意味着“麻疹”；等等。由摄影机指出的图像大多属于皮尔斯的那类“引得符号”，因为它们需要于某个时间点在镜头之前有具体的所指事物出现后才能够产生。但是，如果不在图像制作之时亲临现场，那你就根本没法证实屏幕上的图像是否真有其事。替身演员（stand-ins）和特型演员（look-alikes）、特技摄影（trick photographs）、特技效果（special effects）、电脑制图（computer-generated graphics）、多次曝光（multiple exposures）以及动画图像（animated images）——所有这一切都可以用来让摄影机受到蒙蔽。我们之所以把有些图像作为十分独特的图像对待，是因为它们以生物作为

它们的所指。即使是这类图像也可能会受到传统技法的制约。在对作为一个电视形象的灵犬莱西（Lassie）的整个拍摄过程中，常常在同一集里就用了许多不同品种的狗（大多数为公狗）来扮演莱西的角色。虽然许多扮演过莱西的狗都已死去，但图像符号“莱西”却继续存在，这多亏了各个不同摄制组的技术和训兽人员的劳动。每当要制作一部新版的莱西系列，训兽人员总能找到新的狗来代替。这种情况或许会激起我们从外貌上怀疑这只莱西是不是原来的那只莱西。不过，话又说回来，我们也有可能几乎同样轻易地就上了人物图片的当。

引得符号也是约定俗成的。只要有动物在地球上漫游，就会有它们留下的爪印；但只有当人们开始使用动物的爪印来寻觅它们时，这些爪印才成其为符号。正如昂伯托·艾柯所解释的那样：“第一位在患者脸部出现的大片红点和一种已知的疾病（麻疹）之间发现某种恒定关系的医生，他其实是进行了推理：只要这种关系变成了惯例载入医学专著，那么，一个符号学惯例就确定下来了。有这样的一种符号存在，某个人群每次都会决定使用它，并且认可它是其他某个事物的喻体。”^④引得符号与语言符号或图像符号一样，也受人为干预的影响。它们同样需要社群对其进行反复使用，同样需要社群对其加强印象并永志不忘，因此而在人们的认识里它们首先是一种符号。

为了理解电视图像，我们必须学会识别许多传统的表现手法。这类表现手法的图像代码的突出情况之一是，我们对图像代码已司空见惯，因此，我们也许识别不出它们的用法；对我们来说，它们变得和语言符号一样“自然”。此外，我们认为图像符号是用以表示我们这个世界的方方面面的最符合逻辑（有时是惟一可能）的方式。对事物的认知，我们只要仔细观察就会发现，它在婴儿和学步儿童开始看电视时就发生了。例如，还在学步阶段的儿童，当他们极力想弄明白电视的图像符号属于二维平面性质的时候，他们往往喜欢去触摸电视机屏幕。对于传统表现手法

所要求的比例、视角、拍摄角度、色彩、灯光、焦距以及拍摄对象与摄影机之间的距离（亦即电视图像难以表述的诸多方面）等，人们是要通过与电视接触才能习得的；假若摄影师过多地违背了上述这些传统的表现手法，那么，我们对图像就根本无法“辨认”了。

从严格的意义上说，皮尔斯的模式不要求有交际“意图”：比方说，非人为因素（诸如当电视机发生技术故障时屏幕上出现的雪花点）就可能产生符号，或者，无意识的信号发送者也可能产生符号。皮尔斯的模式也不一定要求有人或有任何信号接收器来接收符号，尽管因为符号是社会性的和约定俗成的，于是就一定会有这样的可能性——凡有一个符号出现就可能会有某个潜在的接受者理解其含义。在人与人之间的交际范围之外，意义不可能发生。但符号学并不要求有凭经验就可能查实的符号接受者存在；符号学也不可能保证所有的接受者在能指与所指之间的关系上达成一致意见。因此，在符号学中，既不考虑符号的原始意图也不考虑观众凭经验对信息的解释或接受。

“摄影机从未撒谎”这一说法向我们道出了我们是如何接受信息的许多情况，当许多图片或电视图像信息涉及引得符号时，我们就会对它们信以为真，尽管从符号学的角度来看，上述这一说法带有欺骗性。许多电视图像是以促使我们把它们当作引得符号来理解的方式制作出来的。记者进行现场报道的镜头便属其中一例：我们也许难以根据图像本身进行解码，弄清安德烈亚·米切尔是否真的站在白宫的草坪上，但是，每当图像在时空上的确是一种真实情况时，电视就会极其强调图像与地点之间的联系。^⑤自发明摄影机以来，作为一种记录工具，摄影机的客观性受到过分的渲染，以至于我们往往辨别不出摄影图像究竟有多大成分像绘画一样是按规则制作的。符号学提醒我们注意，由电视产生的能指是与它们的约定俗成的所指相联系的，即使在我们收看新闻之类节目时，我们也很容易不去思考进入电视的符号的具

体产生过程，而只能是将新闻作为纯粹的信息、作为没有中介的所指来接受。

倘若临时突发奇想，我们倒不妨考虑就一个完全虚构的事件制作一条可供网络电视播出的值得报道的新闻。假若我们仔细思考值得报道的 news 的写作方法以及这类新闻中涉及的题目，我们就或许能够写出和初步摄制出一条与美国网络电视上的典型的新闻模式或新闻陈述完全一致的有报道价值的新闻。如果我们得以使用网络中的某个电视台的便利条件、技术人员、设备、补给以及其他全体雇员；如果我们能够强迫一位节目主持人（要不，就找一位可令人信以为真的冒名者来顶替主持人），让他违背职业道德，来念我们的稿子；那么，我们也许就可能制造出一条值得报道的新闻，而且从头至尾使用“实景真人电影”报道的手法。这样制造出来的假新闻或许无法与真正的新闻区别开来。符号学让我们注意到，非虚构电视节目和虚构电视节目对我们来说均为同一种情况：我们要研究的不是它们的所指事物而是它们的符号。说到底，根据电视的声音和图像去证实所指事物是不可能的。正如玛格丽特·莫尔斯所指出的，这也许就是为什么新闻节目主持人以其“庄重的角色”形象在促使我们对新闻深信不疑，感觉它确实可靠方面变得越来越重要的缘故。^⑥在这一方面和其他许多方面，电视借重独具特色的个人形象，即电视人格。大多数的电视符号是易于复制的，因为它们以传统的表现手法为基础，但是，一个已知电视人格的正对摄影机镜头说话的上半身画面仍属难以伪造的电视图像的许多方面之一。

昂伯托·艾柯曾批评皮尔斯对语言符号、图像符号和引得符号作出的区分，理由是皮尔斯的区分倾向于忽视由历史和社会产生的一切符号。而就在此背景下，艾柯提供了一个涵盖所有符号的界定：“符号学原则上是一门研究旨在撒谎而可以利用的一切事物的学科。如果某件事物不能用来撒谎，反过来，它也不能用来陈述事实：实际上它根本不能用来‘讲述’任何情况。”^⑦电视

交际与其他交际形式（口头语言、笔头语言，还有“图片等”）一样，在与现实的关系方面，是一种直接的不受干扰破坏的交际。可从对符号学和结构主义的研究中获得的重要见解是，所有的交际都是不完整的、有目的的、按照惯例的和“带有偏见”的，甚至就连像创办于追求真理的名声基础上的、试图给人以信得过的印象的报刊杂志之类的交际形式，情况亦是如此。符号学研究所坚持的一点是，我们应当识别特定种类的电视在特定的地点和特定的时间点上制作与组合电视符合的独特方式，因为这些代码与电视交际的“现实感”密不可分。

所指意义与内涵意义

到目前为止，我们均是在按所指意义讨论符号。内涵意义则直接把我们带入意识形态领域：即，从社会中的某个特定立场和某种系列利害关系来描述的世界观（包括社会关系模式及起因在内）。罗兰·巴尔特在其著作中以大量的篇幅讨论美学文本中的所指意义与内涵意义之间的区别。在图像符号中，所指意义为意义第一序列：能指即图像符号本身，而所指则是创意或概念——图像所表达的内容。内涵意义属第二序列的意义表示系统，它使用第一符号（能指和所指）作为它的能指，并在第一符号上附加额外的意义，亦即另一个所指。巴尔特将内涵意义看成对所指意义的固定或冻结；通过将单一的、通常是意识形态的所指归为第一符号，内涵意义使第一符号意义减弱。^⑧这就是要花费许多文字来描述处于第一层面的能指的缘故——我们必须把摄影角度、色彩、画面大小、灯光照明、图像合成等都囊括其中。不过，内涵意义往往能以一个词就描述完毕（例如，“崇高”、“浪漫”、“坚韧不拔”、“爱国”等）。有时候，电视批评中的内涵意义和所指意义之间的区分似乎是相当机械的，因为电视符号已近乎于复杂的信息或文本。这种情况使区分意义的两个层面的差异

变得困难起来。也许最好把内涵意义看成处于居先位置的意义上的寄生物。

让我们从简单的所指意义说起。“渐隐”（the fade to black）以画面的渐渐消失作为它的能指，而仅以“镜头消隐”（black）作为它的所指。“渐隐”这个符号在电影和电视中已经成为效果十分明显的传统表现手法，因此，它是作为下列内涵符号存在的：能指是“渐隐”画面，所指是一个镜头或一个节目的“结束”。有关电视节目制作的教材都坚决主张学生在每个节目结束之时和插播商业广告节目开始之前务必使用“渐隐”技术。^⑨

“渐隐”已变成部分非常稳定的意义。但是，内涵意义最终会因为重复使用而发生变化。美国哥伦比亚广播公司在黄金时间播出的肥皂剧《集体登陆》逐渐树立起“优秀节目”形象，它的每一片断都以持续时间比大多数节目略长一些的“渐隐”结束。这样的“渐隐”成了《集体登陆》的风格中的一部分；它被用于表现“严肃剧”或“高品味节目”的内涵意义（令人联想到观众需要片刻时间使自己的情绪稳定下来，对故事情节进行思考之后才去看商业广告）。如今在许多节目里“渐隐”时间都更长了，目的在于获得上述这种内涵意义：《三十出头》和《勒·阿·洛尔》便是例子。内涵意义将一个符号的意义固定下来，但是，在其他类的文体（那些不属于广播电视的文本）中，“渐隐”的所指意义也可作别的解释。例如，在学生的作品中，不断地使用“渐隐”也许就意味着“有尚不成熟的倾向”；在艺术录像作品中，“渐隐”也许就意味着“实验性的现代主义的风格”。

再比如说，单就电视图像中的头发颜色都可分析出它的所指意义。电视演员多为头发呈淡黄色的女性。在内涵意义层面上，头发颜色的深浅（意义的第一层面）可被用来产生意义第二层面上的所指，诸如“有魅力”、“美丽”、“年轻”、“傻里傻气”或“性感”，等等。通过在电影和电视中一而再、再而三地使用，这些内涵意义已广为人知；在美国，它们还别有一番来历：它们起

源于对盎格鲁妇女仪表长相的赞美（根据是，盎格鲁的妇女与其他种族妇女不同，被认为比其他种族妇女优越）。但是，这些内涵意义也随着时间的推移而容易发生变化或得到修正。不妨对电视人物形象的金发的内涵意义的变化作个比较：例如，《查利的天使》中法拉·福西特的那头金发（年轻、纯洁）；《豪门恩怨》中琳达·埃文思（Linda Evans）的那头金发（善良、富有）；在她的音乐录像里和在像1991年（美国电影艺术科学院）年度颁奖仪式这样的公开场合露面时，麦当娜有意地“引用”了玛莉莲·梦露的发型，这种发型意味着：作为装束的性感。

我们认为不表意的图像和声迹的某些方面实际上起到了符号的作用，常常带有内涵意义，例子包括：光的颜色（粉红代表女性，白色代表美德、善良）；音乐（小和弦与慢速表示忧郁，独奏器乐曲表示孤独）；摄影技巧（软焦点表示浪漫，使用手提摄像机表示现场证实）。在这方面，电视并非与书面语言毫无相似之处。就字体、字号、粗体（黑体）、纸张颜色等等来说，印出的这些字与字的这些不表意的形式之间有种密不可分的关系。这些符号也都是通过约定俗成和反复使用确定下来的。上述之类的不表意符号尚未如同表意符号一样受到符号学家们的透彻分析。^⑩对电视的符号学分析的目的之一，是让我们意识到电视上也使用了内涵意义，我们因此便会感悟在电视上出现的本来就十分有意义的符号内实际上究竟有多少是有来历的、可变的或带有文化特色的。

巴尔特持这样的看法，内涵意义是大众传媒传送意识形态意义的主要途径。他称这种意义为“隐喻”。有一个戏剧性的实例可用以说明这种“隐喻”和电视迅速地精心构思的新意义，那就是“挑战者”号航天飞机爆炸事件。这个符号由两方面组成，即：以某种方式（对称的合成、位于发射台上的航天飞机的长镜头、背景是大白天，天空碧蓝）进行编码的能指（电视图像本身）和外延意义或所指（航天飞机）。在内涵的层面上，这架航

天飞机作为一个能指被用来表达一组意识形态的所指，其中包括“科学进步”、“显示人类在太空中的命运”以及“冷战当中美国比苏联占优势”等。

1986年1月28日，上述这些内涵意义被彻底置换了。那一天，美国所有的三大商业电视网络都一再播放航天飞机爆炸的录像带。伴随这些连续镜头而来的，首先是一种人们被惊呆后的沉默，然后便是许许多多各界人士的发言，有新闻广播员的、接受采访的专家的、新闻广告员的，还有里根总统的（里根总统当天取消了对国会的演讲而对此爆炸事件发表谈话），多数发言的主要内容是表示震惊。“航天飞机”这一符号的内涵意义的稳定性由此事件而遭到破坏；它的所指意义也再一次处于许多不可预测的个别意义或具有竞争力的意识形态上的解释的支配之下。情况似乎是，这次爆炸恢复了这一符号原来的所指，它也许可能因此导致一系列有关这架航天飞机的问题和解释，涉及：作为物质客体，这架航天飞机的地位；它的设计；它是用什么材料制成的；谁拥有它；谁为它出资；谁建造它；它这次升空负有什么使命；全体机组人员或美国国家航空航天局（NASA）的其他有关人员对这架航天飞机的控制程度如何；等等。此时此刻，潜在着产生反意识形态的内涵意义（counterideological connotation）。其内涵意义与其说是科学的进步，倒不如说是“科学官僚机构动辄出错”这一问题或许本来就与这架航天飞机连在一起：“显示人类在太空中的命运”也许可被置换为“浪费人的生命”；“美国比苏联占优势”也许可被置换为“人的生存权利成了技术政治的牺牲品。”

电视在稳定这架航天飞机的意义方面发挥了强有力的作用。白宫领头，各家电视网络紧随其后，几乎是片刻也没延误地就确定了一个国家意识形态和谐一致的内涵意义。经电视节目制作人员筹划，当新闻广播员对“挑战者”号作进一步报道时，与他们一起出现在画格里的以示意图显示的内涵意义具有可读性：画面

有“挑战者”号和一面在左前景位置上下了半旗的美国国旗。这一图像有助于将“为了崇高的爱国事业而做出的悲剧性的牺牲”这一内涵意义固定在“挑战者”号航天飞机这一符号上。事件发生后的数小时内，电视就产生出了上述这种新的内涵意义。电视的说服力部分来自电视与已经广泛流行的文化以及意识形态的诸多法则之间的联系：例如，战争类影片、报道军事伤亡的电视新闻模式，有关民族英雄和烈士的故事等。后来的对“挑战者”号爆炸事件的解释或有关这架航天飞机的节目都必须不亚于上述的各种电视说服力才行。

对内涵意义的分析指出，把电视符号作为一个历史系统——一个易于发生变化的历史系统——来理解是很重要的。符号学允许我们描述内涵意义的进程，同一系统内符号相互之间的关系，以及符号本身的性质。然而，对内涵意义的分析还会将我们引出电视文本之外和使我们超越符号学的领域。我们或许想去研究电视信息的制作者们（比如，电视网络、美国航空航天局、白宫的记者团），信息的接受者们（美国公众），以及意义发生的背景（比如，经济学、社会学、政治科学和哲学研究目标）。符号学经常引导我们对上述这几方面提出问题，但符号学不能帮助我们回答问题，因为对所指事物的研究不在符号学范围之内。

组 合 与 法 则

电视符号学为我们摆出一系列问题，它们不同于我们在研究笔头或口头语言时所碰到的问题。什么是电视的最小的意义单位？美国电视上制约音响和图像合成的一系列规则是否形成了一种语法（基本原理）呢？为了回答这些问题，就有必要从符号学的特殊词汇那里多引进几个术语：频道（channel）、代码（code）、语言组合体（syntagm）、纵聚合关系语言项（paradigm）、语言系统（langue）、言语（parole）。

语言中一小组具有可鉴别性的单位——字母和声音（音素）——被用来创造更为复杂的意义：单词、句子、段落。与语言不同，电视不便于分解成互不关联的成分或独立的意义构建区域；此外，电视没有与字母表相当的东西。按照赫伯特·泽特爾的那本被人广为使用的教科书，我们所能最直接地接触到的最小单位就是技术上界定为画面的东西：“一个每 1/30 秒发生一次的阴极电子射线完整的循环扫描过程。它显示最小而又完整的电视画面单位。”但是，电视图像已是好几个不同符号的瞬间组合，并且包含一系列复杂的所指意义和内涵意义。此外，假若我们只使用画面作为最小的意义单位，那我们就会忽视声迹；在声迹上，1/30 秒的时间内不一定能捕捉到有意义的声音，但在声迹上，说话、音响效果以及音乐有可能同时发生。克里斯蒂安·梅茨已经注意到这个问题，因为对于电影这个问题也同样存在。在写有关电影符号学的专著时，他对五种交际途径予以确定：图像、书面语言、声音、音乐以及音响效果。在借用这些类别的同时，我以术语“图示符号”（graphics）来替换“书写材料”，以便将徽号、装饰边框、画格、图表以及电脑动画图像这类经常在电视屏幕上出现的符号都包括进去。在《电影与语言》一书中，梅茨作出的结论是，电视和电影是“两个毗邻的语言系统”，以两者之间接近到了不同寻常的程度为其特点。遗憾的是，梅茨从未像分析电影那样细致入微地来分析电视。

在回到有关电视的最小意义单位的问题之前，回顾一下一些最近的就电视如何使用上述五种交际途径以及就它们在电视中的用法与电影中的用法相比的情况所进行的理论工作是十分有益的。电视只是会说话的头像（talking heads）。* 这种说法虽然并不新奇，但它却告诉我们，对于电视，面部特写镜头和讲话具有

对某种电视节目的贬语，其放映的内容几乎全是人的头像和他们说话的声音。——译注

特别的重要性。有关电视节目制作的教科书告诫学生，图像需要简明，并解释如何通过对称合成、色调和谐以及高悬的主光照明（high key lighting）这些视觉符号来实现图像简明的目的。这些电视节目制作的传统技法表示了一种对录像技术及其局限性的阐释，但传统技法并不一定和录像技术之间有某种因果关系。大多数的关于电视节目制作的大学课本向我们提供了一种带有保守取向的电视基本原理（grammar of television）；这类教科书旨在教育学生按其当前实行的情况来遵守美国广播电视系统的规则。约翰·埃利斯曾如此解释电视的视觉法则逻辑：“电视图像小，清晰度低，容易受到注意，但这种注意难于保持；因此，电视图像会去小心呵护的正是它的意义，它不愿将其意义浪费在细枝末节上。”^{①②}从局部上说，这些法则制约图像制作的方法和图像表达的意义：在美国商业电视节目上，我们见得最多的是演员的、节目主持人的、新闻广播员的、政客的以及商品的镜头。但是，电视在不同的文化、经济体制下会表现出很大的反差。例如，欧洲的非营利性大众文化教育电视节目（public television）经常采用美学意义上更具吸引力的“电影的”代码：远景镜头，声迹上较少的谈话、慢镜头（long takes）、电影胶片上的原始画面等。

在美国，广播电视使用示意图和文字来阐明图像的意义；与故事影片相比，在使用示意图和文字方面，它的范围要广泛得多。在故事影片中，只在开头或结尾处出现按顺序打出的影片制作人员和演员名单字幕。为了引起观众对图像作出一种准科学的审视，新闻节目或体育节目中还叠印各种示意图。装饰边条和画格明显地遮蔽了已被删剪的图像的背景。屏幕经常出现字幕，以注明节目类型、赞助社团、网络电视台名或有线电视台名、产品名称、角色名称，等等。在某些如商业广告、体育竞赛报道、新闻节目、娱乐节目之类的电视节目中，文字和示意图都特别重要。

罗兰·巴尔特在对其他形式的大众传播的分析中把口头语言