



符号与叙事的自由嬉戏

——洛特曼的电影符号学理论对电影叙事学的影响

■张海燕

洛特曼从文化符号学的视角出发,把电影文本看作是一个面向现实和观众开放的符号系统和交际系统。在洛特曼看来,电影的本质就是讲述故事,即电影具有叙事性,于是电影如何借助符号进行叙事遂成为洛特曼电影符号学研究的核心问题之一。洛特曼认为人类文化史上存在着话语和图像两种各自独立、互不相同的符号类型。为了完成电影的叙事性,就需要话语符号和图像符号相互配合、互相补充。

[关键词]符号 叙事 文本 电影符号学 电影叙事学

[中图分类号]I053.5 [文献标识码]A [文章编号]1004-518X(2009)01-0048-05

张海燕(1974—),女,文学博士,西南大学文化与社会发展学院副教授,主要研究方向为文化符号学和文艺美学。(重庆北碚 400715)

本论文系西南大学博士科研启动基金项目(项目批准号为 0709321)系列成果之一。

继俄国形式主义之后,以文化符号学家、文艺理论家洛特曼为代表的苏联电影符号学理论曾经兴盛一时,而且至今仍在世界范围内有着广泛的影响。洛特曼的电影符号学思想不但具有巨大的理论独创性,而且还是电影叙事学的先声。然而,有关洛特曼的电影符号学及其叙事学思想国内却鲜有学者涉猎,这不能不说是一种遗憾。本文尽量从洛特曼的原典出发,试图揭示出洛特曼的电影符号学与叙事学理论的精华,在此基础上,对洛特曼进行体悟式的解读和阐释。我们认为,洛特曼电影符号学的核心思想在于:他从文化符号学的视角出发,把电影文本看作是一个面向现实和观众开放的符号系统和交际系统。在洛特曼看来,电影的本质就是讲述故事,即电影具有叙事性,于是,电影如何借助符号进行叙事,遂成为洛特曼电影符号学研究的核心问题之一。

—

电影符号学的发展与电影叙事学的发展是交织在一起的,二者之间存在着大片的交叉领域,电影叙事中的情节、人物、时间、空间等问题同时又是电影符号学研究的主要问题。由此可见,电影叙事学与电影符号学的结

合有着必然的逻辑关系。通常认为,叙事学首先兴起于文学研究领域,1969年法国文论家托多罗夫首先提出“叙事学”这一概念,但是这一学科的理论建构更多地要归功于另一位法国思想家热拉尔·热奈特,热奈特的三卷本《修辞格》将叙事学提升到了显学的地位。事实上,关于电影叙事学的问题早些年在电影符号学家的论述中就已涉及到。正如麦茨所言,电影一开始就将叙事性深深嵌入自己的体内,并且很快走向了虚构故事的道路。罗伯特·司格勒斯在《符号学与文学》一书中曾指出:“叙述首先是一种人类的行为。它尤其是一种模仿或表现的行为,通过这样的行为,人类传达出各种信息。”^[1](189)]其实,人类的所有叙事行为都具有一个共同的特征——符号化。从这个意义上来说,电影符号学与电影叙事学之间存在着天然的关系。

洛特曼电影符号学理论的基本逻辑是把电影艺术文本作为一个整体符号系统和第二模式系统,并在此基础上用一种全新的视角对艺术文本进行整体观照和研究。洛特曼所说的第一模式系统是由自然语言(如俄语、英语、汉语等)构成的,而建立在自然语言基础上的文学、音乐、绘画、戏剧、电影、宗教、神话等则构成了第二模式系

统。在洛特曼看来,艺术文本是一个具有自己特殊存在方式的符号系统,作为符号系统的艺术文本不仅具有保存信息和传递信息的功能,而且还有生成新信息的功能,这实际上就是艺术的认知、交际和审美功能。洛特曼的电影符号学理论虽然受到了法国电影符号学思想的启发,但是在具体的研究方法和内容上,二者又有着本质的区别。洛特曼既关注电影语言的特殊性,又对电影叙事的本质及文本的结构、意义等问题进行了深入的探讨,尤其需要注意的是,文学叙事学中未涉及的一些特殊问题,如镜头的组合、画面与声音的关系、电影的时间与空间等,也成为洛特曼电影符号学所关注的对象。

洛特曼在对人类文化发展史进行了细致的考察后,得出了如下结论:在人类文化史上存在着话语和图像两种各自独立、互不相同的符号类型,这两种符号的共存和互动保证了人类交际、信息传递的需要,同时这也是形成叙事文本的前提条件和基础。洛特曼详细地论述了这两种符号的性质、特征和区别。洛特曼认为:话语符号、离散符号、规约符号是一组同义词,而图像符号、非离散符号、连续符号、造型符号则是与之相对立的另一组同义词。他在使用这些概念时,常常会存在着同义词之间的互换现象。话语符号是一种约定性的离散符号,约定性符号的内容与表达形式之间的关系是历史形成的,它们之间没有内在的必然联系,如,类似于汉语、俄语、英语等某种自然语言,交通信号系统“红灯停,绿灯行,黄灯亮时等一等”,这些都属于约定俗成的规约符号,用规约符号进行的交际,只需要掌握编码时所使用的代码,就可以达成理解。洛特曼所说的话语符号,包括前面提到的文字符号,声音符号、手势符号等也可归到话语符号中。图像符号,也称造型符号,它所表达的意义具有单一性和具体性的特点,所以与规约符号相比,图像符号是一种较低层次结构上的符号。话语符号和图像符号构成了人类文化最基本的两种交际类型,而由图像符号构成的交际则是没有符号的符号系统。

传递信息的交际行为是形成一切叙事的基础,而人类任何的交际行为都是通过一定的渠道来实现的。雅各布森的语言交际图示已被很多人熟知,按照雅各布森的观点,发话人、受话人、信息、代码、语境和接触这六种要素构成了人类的语言交际模式。受雅各布森的语言交际图示的启发,洛特曼从人类的交际行为中分离出语言的两种变体——文字和图像,而这两种变体分别形成了两种不同类型的交际行为:

1. 发话人→文字→受话人

2. 发话人→图像→受话人

上述两种变体——文字和图像都是交际行为中传达信息的中介,因此都可以看成是文本和信息。文本的发送者对信息进行编码,接收者对信息进行解码。按照洛特曼的观点,虽然文字和图像都是符号,也就是说它们都体现了事物之间的替代关系,而不是事物本身,但是这两者之间又有着本质的区别:文字属于离散符号,而离散符号借助特殊的语言机制把符号连接成链条,从而形成不同层次的结构段;而图像则属于非离散符号和造型符号,它是由物体在平面上的投影而产生的。在第一种情况下,要增加交际的信息量,就需要增加新的符号以扩大文本的长度;在第二种情况下,却并不需要增加符号的数量,只需使文本复杂化或变形,这时文本的长度并没有增加,只是文本的外观发生了某种变化。在洛特曼看来,虽然这两种情形都是符号学现象,但是作为这两种文本的基本概念却是不同的。在第一种情况下,文本由符号构成,符号在进入文本之前没有任何的初始意义;在第二种情况下,符号或与文本具有同一性,或是作为与语言信息类似的第二系统符号,文本具有了初始意义。

洛特曼在《电影符号学与美学思想》一书中指出:“符号的相互转换过程是人类借助符号文化地掌握世界的最重要的一个方面。这在艺术中体现得尤为明显。”^[2] (p293-294) 艺术作为文化系统中的一个子系统,同样也需要这两种不同类型的符号。因此,洛特曼把艺术划分为两大类:造型艺术和文字艺术。在这两种类型的艺术中,两种符号的互动是最为关键的。比如说,诗歌或小说的创作实际上就是用约定性符号的物质形式来建构语言形象,在文学文本中,如语音、语法甚至是字体等语言符号的形式表达层,因为有了图像特性而成为文本的内容。如果是在非艺术的交际中,离散符号和非离散符号作为传递信息的两种对立方式会形成矛盾,而在艺术中,我们会观察到这两种复杂结构的相互作用。由单独的话语符号构成的语言文本在诗歌中一开始就表现为不可分割的图像性符号文本,而在造型艺术中,却出现了与上述情形相反的叙事性倾向,这种叙事性的倾向在电影艺术中表现得尤为明显。

二

为了形成电影叙事文本,就需要话语符号和图像符号相互配合,相互补充,用话语符号或者说是规约符号

来表达语法意义,从而进一步把图像的命名功能组织起来,这是洛特曼关于电影叙事最重要的符号学思想。洛特曼指出:“在图像符号与规约符号之间还存在着一个区别:规约符号容易形成语义链,它的表达层的形式特征很适合分解成语法要素,从语言系统的观点来看,这种语法要素与其功能保证了词汇连接成句子。”^{[2](P293)}这实际上说明了规约符号具有语法和元语言的功能,而图像符号则具有造型功能,因此,图像符号要形成叙事就需要模拟言语符号。在叙事文本的建构过程中,两种符号可以相互转换,由图像符号转换为话语符号与叙事文本的建构原则之间存在着直接的联系,因为图像从符号本质上来说不能作为叙事手段,为了形成叙事文本,图像符号就必须转换成话语符号,才能形成具有语法功能的连贯叙事。

电影通过单个的镜头形成叙事的过程实际上就是图像符号与话语符号相结合的过程,尤其需要注意的是,这种结合不是简单的机械性结合,而是有机的合成。电影的叙事过程实际上就是以图像的方式组织命名功能,也就是说要把图像符号转化成具有语法功能的符号。通过对15世纪俄罗斯画像的分析,洛特曼认为要形成叙事的统一性,图像符号必须与话语符号结合起来。电影文本的这种建构方式可以和用埃及象形文字写成的信进行类比,后者正是用图像符号形成叙事的典范。其实,在俄罗斯的艺术发展史中,造型艺术中的叙事倾向也一直处于矛盾运动中。电影的出现虽然是19-20世纪文化艺术现象与科技发明融合的产物,但电影艺术更是建立在图像符号与话语符号这两种基本符号矛盾斗争、辩证发展的基础之上。电影中抽象符号的形成是电影艺术性的源泉,电影艺术的张力正是来自图像符号向话语符号的矛盾转换过程中。

“电影的本质是两种叙事倾向的综合——造型的叙事倾向(‘移动的画面’)和话语的叙事倾向。”^{[2](P317)}话语符号和造型符号的互动导致了这两种叙事类型在电影中的平行发展。洛特曼认为:话语不是电影叙事中可有可无的补充性特征,而是必不可少的构成要素。没有字幕的无声电影或没有对话的有声电影应被视为一种特殊的艺术表现手法,它证明了电影文本中的话语是不可缺少的要素。在甘奈达·森达的《荒岛》一片中,观众常常会感觉到缺少了话语符号,其实这恰恰是创作者的匠心所在,体现了电影文本中两种符号系统的艺术性相互游戏。一般说来,电影中主要是依靠画面来行使图像的

造型功能,但是在某种情况下,文字符号和声音符号也可以担当造型功能。比如书本、报纸、杂志等都是由文字构成的,而这些文字的图像又形成了具有造型功能的图像符号。洛特曼以戈达尔的《一个已婚女人》这部影片为例,具体阐释了文字符号和图像符号的交织运用。片中的镜头之一是女主人公手拿着一本小说在聚精会神地阅读,通过电影画面,观众不仅看到了小说作者的名字,而且还看到了书的出版社,这里的文字符号显然起到了图像符号的作用,影片借此来揭示女主人公的思想境界、文化品位以及她所属的社会文化圈子。片中的镜头之二是女主人公坐在沙发上,听着两个偶然来访的姑娘闲谈,那两个姑娘的谈话是用声音来表示的,而女主人公的思想活动则直接用字幕表现在画面上。值得一提的是,在影片《华氏451度》中焚书的画面也是由文字符号充当的,镜头中熊熊燃烧着的词语形成了整个火焰。书的名称和书中的文字在影片中既充当了词语符号,又充当了图像符号。在无声电影中,还可以用字幕中放大的字体来表示声量的加大,这实际上也是由文字符号担当并行使了图像符号的功能。

蒙太奇电影是一种特殊的电影语言的配置艺术。电影中的图像可以起到造型语言的功能,而电影中的非造型要素,如词语、音乐等也能起到类似的作用。如电影中的口头讲述并不是纯粹形式上的文字文本,它同时也起到了一定的图像符号功能。因为当人物用话语文字来表达自己的思想感情时,图像符号也会积极地介入人物的话语中,如人物在讲话时的面部表情、手势和其他肢体语言等。在电影中,图像也具有词语的特性,图像就像是诗的隐喻和换喻,具有双重话语含义和双关性的视觉形象,这些都是电影图像获得了它原本并不具备的词语符号的典型表现。如影片《十月》中克林斯基登上楼梯的那个片断就表达了双重意义,也就是说“登上楼梯”不仅具有直接意义,而且还有具有引申意义。电影文本之所以具有典型的双语性,就在于它的信息交际是建立在词语符号和造型符号基础上。

三

电影文本是一个虚构的叙事体系,它具有艺术的假定性和程式化等特点。电影对世界的符号分析动摇了人们对“眼见为实”的盲目信任,并打开了通向电影真实的道路。由于电影叙事主要使用连续性符号,即画面,而且电影镜头具有能将一切都定型记录下来的特点,所以在银幕上再现出来的形象具有高度的具体性和真实性,想

要表达某种程度的抽象就会与电影的本性相冲突。要想使电影符号摆脱直接表物的意义,成为具有更普遍内容的符号,可以通过一些固定的手法来达到目的。比如重复的手法对于文字作品或一般的造型艺术来说都是常用的,但在电影叙事中却有着非同一般的表现力:对同一个物体的不断重复可以造成一种节奏感,而这种重复性遮蔽了事物的具体意义,而强调抽象意义和联想意义。再比如说,电影叙事还可以使用电影特有的手段——特写,特写镜头可以被视为一种隐喻手法,而镜头剪辑也可将事物的具体形象变为抽象概念的语言。

在洛特曼看来,镜头可被理解成最基本的电影语言、最小的叙事单元和意义单位,镜头之间的组合关系产生了电影文本的特殊意义,从一定意义上来说,电影的意义就是电影语言方式所表现出来的意义。“镜头与镜头之间在表现客体的元结构层上(‘镜头中的镜头’)的转换形成了复杂的符号情形。它的意义在于试图迷惑观众并使之在最大限度内体验所有的‘反常规’,体验一切普通而真实的事情及人们对它的态度和价值判断。”^[2] (P303)按照洛特曼的观点,剪辑电影就像使用词语一样,镜头与镜头之间可以形成各种组合关系,镜头的剪辑使具体的事物图像变成抽象的语言形式,从而产生了画面的隐喻和象征意义。隐喻是在两幅画面的对照中产生一种艺术效果和美学意蕴,如《罢工》中工人遭沙皇政府枪杀的镜头同屠宰场宰杀牲口的镜头相并列;《总路线》中一个呆头呆脑的胖女人的镜头同一只火鸡的镜头并列,这些都产生了隐喻的效果。马尔丹在《电影语言》一书中指出:“所谓隐喻,那就是通过蒙太奇手法,将两幅画面并列,而这种并列又必然会在观众的思想上产生一种心理冲击,其目的是为了便于看懂并接受导演有意通过影片表达的思想。”^[3] (P70)从这个意义上来说,隐喻不仅是观众的一种心理作用,更是导演的一种表达意图。

洛特曼把电影的剪辑分为两种类型:不同镜头的连接和相同镜头的连接,不同镜头的连接造成意义的交叉,而相同镜头的连接则造成意义的转换。在洛特曼看来,“尽管剪辑在实际上是离散的,但是对观众来说电影镜头的内在转换却掩盖了其离散性,正如生动的言语掩盖了其语言结构单位的界线一样。”^[2] (P336)对导演来说,镜头具有离散性,电影画面的切换就是不同离散镜头的连接,画面的运动给观众造成了电影是一个连贯整体的心理幻觉。图像符号形成的叙事是一种非离散性的叙事,如果说第一种类型的叙事是导演按照生活的自然流

程为我们提供了生活的语法,那么,导演在分离出语法结构的同时,还用第二种类型的叙事为我们提供文本,“这样就产生了以现实结构(用索绪尔的术语说,就是语言)或直接的经验存在(用索绪尔的术语说,就是言语)为方向的电影。”^[2] (P336)画面作为电影语言的一种表达形式,它之所以能形成叙事,是由于摄影机制的存在,画面的动态性实际上是由摄影机的视点动态性造成的。正是由于摄影机的移动,才把静态的画面转变成了动态的画面,摄影的俯拍、仰拍、斜拍等不同角度以及镜头的推拉摇移等,不仅可以表现客观的视点,也可以表现主观的视点,在导演的精心剪辑下,一系列的画面形成了连贯性的叙事。

在电影叙事中,时间与空间是一对相互关联的重要范畴。在洛特曼看来,时间和空间是现实世界的两个重要参数,而电影作为对现实世界的模拟,具有不同于现实世界的艺术审美特征,这集中体现在电影对时间和空间的艺术化处理上。艺术家要想获得进入艺术世界的自由,就必须以电影自身的方式超越现实世界的时空束缚。按照洛特曼的观点,电影空间具有双重性:既是对现实空间的模拟,又是一种语言符号空间,因此电影文本空间又可以看作是一种语义空间和美学空间。在洛特曼看来,电影银幕是一个常量,而艺术语言或表现手法则作为变量来突破现实性的制约,从而实现主体性的自由创造。电影艺术既受到有形空间的制约,又无时不在突破这种界限的束缚。于贝斯菲尔德在《戏剧符号学》一书中提出了这样的见解:“现代语言学的全部工作就在于将所有的语法关系空间化。”^[4] (P125)从索绪尔的组合关系与聚合关系,到乔姆斯基的树形图表以及表层结构和深层结构,到雅各布森的隐喻与转喻,其实都可以清晰地看到语言的这种空间性。我们可以这样认为:语言学中的组合关系和聚合关系构成了文本空间的坐标系,形成了数学意义上的拓扑空间,即语义空间。由离散符号构成的文本在语言层面上是一种超时间的结构,而在言语层面上则具有时间的延续性。水平方向、横轴上的组合关系为文本的线性阅读创造了可能,而垂直方向、纵轴上的聚合关系又为文本提供了丰富的文化内涵和联想空间。

艺术时间不同于现实时间,艺术时间是一种饱含情感体验的心理时间,在艺术中,体验到的永远是一种现在时间。电影的物质属性决定了电影与其他造型艺术一样只有现在时间。在电影中,观众忘记了在他们面前发

生的是过去的事情,他们与艺术中的人物和事件一起生活。“电影具有虚构和叙事的功能,同时更具有投影的力量,电影观众被电影吸引住的不是‘曾经在那儿’,而是‘此时此刻在那儿’”^{[5] (P6)} 电影能让观众在信以为真的基础上与之产生共鸣,首先就是由这种现在时间的审美体验造成的。电影的真是通过虚构的叙事给观众形成一种“此时此地”的真实情感体验。“任何在现实生活中具有空间延展性的画面,在电影中可以在打乱镜头并依次重新组合后以时间链条的方式建构。在以视觉方式构成的艺术中,电影是唯一一种以时间的方式来塑造人物形象的艺术。”^{[2] (P306-307)} 按照麦茨的观点,叙事就是用特定的话语将一个具有现实时间性的事件非现实化,这实际上是指出了电影叙事的虚构性与时间的密切关系。“叙事就是以事件的转变为前提,它意味着从一个事件转变为另一个事件,意味着时间性。……叙事不仅需要记录时间,尤其需要运用各种各样的手段来修饰时间,例如删略时间,采取倒叙方法,重新安排日程等等。”^{[6] (P49)} 电影中的叙事时间具有双重性,即指涉时间和被指涉时间,前者是指叙述故事的时间,而后者是指故事本身的发展时间。

按照时间关系和因果关系组织起来的一系列事件构成叙事,“我们可以把叙事看作是一连串发生在一定时间和空间之中的具有因果关系的事件。”^{[7] (P80)} 电影叙事的基本单位是影像,而把影像变为语言是电影叙事功能的基础。我们知道,电影叙事的本质在于画面的运动,而运动必然就会涉及时间和空间这两个概念,因此,电影艺术也必然会与时间、空间发生千丝万缕的联系。在洛特曼看来,时间和空间是现实世界的两个重要参数,电影作为现实世界的模式,具有不同于现实世界的艺术审美特征,这集中体现在电影对时间和空间的艺术化处理上。在进行电影创作时,艺术家会尽力从现实世界时空参数的束缚中摆脱出来而获得进入艺术世界的自由,但是,“在任何创造活动开始之前电影总会强加给艺术家一个客观存在的时空系统,在电影世界内不可能与之脱离联系。艺术家只有与时间和空间作斗争并用电影自身的方式才能战胜它们。”^{[2] (P349)} 从一定意义上我们可以说,在电影运动着的画面中,空间得以时间化,而时间也得以空间化,这种倾向在电影艺术中是一种从未停止的双向的运动过程。

电影中的可见世界不同于现实中的可见世界,它是一种既具有离散性又具有非离散性的艺术世界。在洛特

曼看来,电影艺术家的创造活动就是把现实世界转换成艺术文本,电影之所以称为艺术就在于它对现实时间和空间的审美超越。电影中的时间和空间与现实中的时间和空间是有着本质的区别。由于电影画面的具象性,所以电影往往被理解为在一个真实的时间和空间中发生的故事。其实,电影的世界是一个虚构的世界或者说是—个心理的世界,它有着与现实完全不同的逻辑,这就是艺术审美的逻辑。电影中的时间和空间不同于现实的时间和空间,更确切地说,它是对现实时间和空间的艺术化加工。

无论是艺术创作还是艺术接受,作为一种审美体验都要求一定的外位性(巴赫金语),应当与真实的生活保持一定的距离。艺术源于生活,又高于生活。正如洛特曼所言:“艺术要求双重的体验:一方面要忘记在自己面前的一切都是虚构的,另一方面又应记住这一点。”^{[2] (P302)} 电影艺术的非现实性,既来自于电影自身特有的语言结构,又来自于观众的审美心理机制。任何进入电影叙事语言之中的图像,就会脱离它与现实的关系而进入艺术审美范畴。我们知道,文本世界的真实性并不等于现实世界的真实性,文本的真实在很大程度上只是语言学意义上的真实,但是依据一定的语言法则和规范所建构的文本必然会具有一种假定性的真实,正是这种假定性的真实,使观众在欣赏电影时,会在电影世界与现实世界之间画上等号。实际上,导演在建构电影文本时,一般都会有意识地让观众在虚拟与现实之间建立起等价关系,因为只有这样,观众才会把电影当作真正的电影来看,电影的艺术性和文本的功能才会在叙事中得到进一步实现。

[参考文献]

- [1] (美) 罗伯特·司格勒斯. 符号学与文学 [M]. 谭大立等,译. 沈阳:春风文艺出版社,1988.
- [2] Ю. М. - Лотман. Об искусстве [C]. Санкт - Петербург : искусство - СПб, 2000.
- [3] (法) 马塞尔·马尔丹. 电影语言 [M]. 何振淦,译. 北京:中国电影出版社,1980.
- [4] (法) 于贝斯菲尔德. 戏剧符号学 [M]. 宫宝荣,译. 北京:中国戏剧出版社,2003.
- [5] (法) 克里斯蒂安·梅茨. 电影的意义 [M]. 刘森尧,译. 南京:江苏教育出版社,2005.
- [6] 贾磊磊. 电影语言学导论 [M]. 北京:中国电影出版社,1996.
- [7] (美) 大卫·波德维尔, 克利汀·汤普森. 电影艺术——形式与风格 [M]. 彭吉象等,译. 北京:北京大学出版社,2003.

【责任编辑 龙迪勇】