

他者视域中的电影符号学

——兼论洛特曼的电影语言观

[摘要] 与法国、意大利、英国、美国等欧美国家的电影符号学理论相比,洛特曼的电影符号学思想有着独特的个性和鲜明的特点。在洛特曼这里,对电影的符号学研究既不是对电影文本中的离散符号的解析,也不是对抽象的电影语法结构的提炼。洛特曼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,洛特曼的电影符号学理论不但具有巨大的独创性,而且还成为电影叙事学的先声。

[关键词] 电影符号学 电影语言 洛特曼 文本 叙事

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,而且至今仍世界范围内有着广泛的影响。洛特曼从文化符号学的视角出发,侧重于电影语言和文本结构及意义的分析,提出了很多富有启发性的独到观点,但是有关他的电影符号学思想的研究国内却鲜有人涉猎,这不能不说是一种缺憾。对于国内的电影理论研究者来说,法国的麦茨、美国的阿勃拉姆森以及英国的沃仑这些电影符号学家的理论,因译介的较多,所以已经相当熟悉,但是对前苏联洛特曼的电影符号学理论却知之甚少。其实,从70年代起,洛特曼就开始关注电影语言和电影文本的结构问题。1973年,洛特曼出版了电影理论专著《电影符号学与电影美学问题》,该著作体现了作者试图把符号学与电影美学研究结合起来,并用结构主义符号学的方法来研究电影语言的结构和电影文本的意义等问题的努力。同时,这一著作因其全新的研究视角和独特的研究方法在当时的苏联引起了人们的极大关注,并被翻译成12种语言文字在世界各地出版发行。

需要指出的是,在洛特曼提出自己的电影符号学和美学思想的同时,欧美国家的电影符号学研究业也正处于如火如荼的阶段,许多世界著名的符号学家都对电影符号学有着浓厚的兴趣,并进行了卓有成效的理论建构。与法国、美国、意大利等国家的电影符号学相比,洛特曼的电影符号学理论有着独特的个性和鲜明的特点。在洛特曼这里,电影的符号学研究既不是电影文本中的离散符号的解析,也不是抽象的电影语法结构的提炼。洛特曼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,在洛特曼的总体符号学思想的指导下,其电影符号学理论不但具有巨大的独创性,而且还成为电影叙事学的先声。

20世纪20年代法国先锋派代表人物爱浦斯坦、德吕克、杜拉克等对电影中的“诗意图

言”和“电影诗”进行了许多有益的探索。同一时期,俄国形式主义学派的代表人物也就电影与文学、电影中诗与散文的关系等问题展开了激烈的讨论。其中什克洛夫斯基的《文学与电影》(1923)和艾亨鲍姆主编的论文集《电影诗学》(1927)更是引起了人们的极大关注。随着电影艺术本身的发展,电影诗学方面的著作已不局限于研究诗的语言问题。从30年代开始,苏联及西方各国论述电影艺术特点、电影语言、电影结构等问题的著作迭有出现。随着电影实践的推进,传统的电影理论研究得到了进一步的发展,而新的电影理论也不断被提出。20世纪60年兴起于法国的电影符号学理论更是在世界范围内引起了极大的反响。

由于受先期无声电影影响,一些电影理论家和批评家在进行电影文本分析时往往只注意电影画面和镜头的分析,而忽略了其他要素,这样就形成了一些根深蒂固的偏见。包括麦茨等人的欧美国家的电影符号学理论也在很大程度上受到了电影“影像论”的影响而侧重于电影画面的分析,比如他对电影画面的八大组合段的分析就是如此,因此麦茨的电影符号学理论也倍受后人的诟病。作为现代的有声电影,除了画面以外,对白、音响等也是其有机的组成部分,因此电影不应仅仅被视为“图像的艺术”,而应被视为“声像的艺术”。洛特曼在《电影符号学与电影美学问题》一书中把镜头、画面、字幕、声音、蒙太奇、景深、时间、空间、演员等视为基本的电影语言构成要素,同时洛特曼还提出了电影叙事问题和文本的意义生成问题,洛特曼的电影符号学思想直接推动了现代电影理论由符号学向叙事学的转变。

在50年代以前,通常所说的电影语言是一种隐喻性的用法,指的是电影的摄影、照明、音响、表演等各种表达方式和表现手法。在什么范围内可以非隐喻性地使用电影语言是洛特曼长期探索的一个问题。洛特曼认为,电影语言必须与现实世界建立联系,才能进一步揭示电影文本的结构和意义,因此,他在对语言进行界定时,特别突出强调了这一点:“任何一

种非现实的、但能与现实构成对应关系、进而完成交流功能的系统,都可以成为广义的语言。”由此可见,洛特曼关于语言的定义显然不同于语言学中的定义,洛特曼所指的语言是一种广义的语言,即符号学意义上的语言。洛特曼作这种区别界定的深层用意在于强调语言不是自给自足的封闭体系,而是与现实生活有着不可分割的关系,从而进一步消除传统的电影理论批评所造成的语言与现实、艺术与生活的隔阂。

我们知道,索绪尔结构主义语言学中的语言指的是与言语相对而言的语言规则系统,这种语言的定义既不包含与外部世界的关系,又排除了与语义的联系。在这种语言观的影响下,于是出现了电影语言是否存在怀疑和争论。电影符号学所探讨的电影语言实际上是针对具有叙事性的剧情片而言的。一旦把电影界定为一种艺术语言,就会立即陷入很多难题之中。如果说电影语言存在的话,那么就应当有一套较为稳定的意指系统和交流系统,这样才能保证电影的可理解性,然而对于年轻的艺术来讲,显然缺少可供其参考的语言系统。另外,对于语言系统来讲,能指与所指之间的关系是约定俗成的,而电影镜头的能指与所指之间的关系并不是依据文化惯例而约定俗成的,而是带有某种不固定性。因此,从这个意义上来说,电影语言并不是一个现成的符号体系,而是一个面向实践不断生成的语言系统。

三

如果说电影在诞生之初还存在着是否有电影语言的争论,那么经过一百多年的发展和实践,电影已获得较为丰富的语言表达系统,电影语言体系的存在已成为一个不争的事实。同时还应当看到,电影语言并不是一个一成不变的系统,它有着自己的发展变化规律和新旧更替过程。文化总体结构体系中的每个系统并不是保持着步调一致的匀速运动,它们的发展演化速度各不相同,分别具有自己的发展周期和变化规律。电影艺术作为文化系统中出现较晚的第七艺术,在没有稳定的内部语言系统可以参照的情况下,电影语言只能随着创作实践的发展而不断建构自己的语言体系,因此,电影是一种不断创造语言的艺术。正如乌斯宾斯基所认为的那样:“现代电影语言(假如可以称作电影语言)的特征是在电影叙事过程中不断形成符号和文本。”其实,这也正是电影的创造性所在。如果说,文学叙事是建立在事先已存在的自然语言的基础上,那么电影语言产生与电影叙事则具有同步性。从严格意义上讲,电影语言更是一种派生语言,即洛特曼所谓的“第二语言”,但它在一定程度上也参照了第一语言模式。

关于电影语言这一点,洛特曼和麦茨的观点明显地有着分歧。在麦茨看来,电影语言

的存在并不等于电影语言系统的存在,而且电影语言是没有语言系统的语言;而在洛特曼看来,电影语言是一种有序的符号交际系统。洛特曼认为:“电影语言确实存在,但它的特点在于它和其他许多语言都一样,也是一种对其他语言重新编码的系统。这是因为它既通过视觉、又通过听觉来发生作用。电影语言的元素是那些在其他语言中已经成为复杂文本的结构。那些在其他语言中作为文本的东西,在电影语言中是某种不可分割的基础元素。”洛特曼认为,电影语言并不是单一的语言,而是多种语言的综合体,这种观点也成为他建构电影符号学的基础和前提。

麦茨的电影符号学实际上是针对电影的画面来说的,即我们通常所说的影像论。从影像论来说,电影语言并不具有系统性,或者更确切地说是一种开放的系统,因为影像的能指与所指之间并不存在着固定的关系。洛特曼所说的电影符号学则是指的包括画面、声音、灯光、音乐等在内的整体电影文本系统。按照洛特曼的观点,电影的符号性体现在许多方面:银幕上人物形象的符号性,演员表演的符号性,电影中表现出来的行为规范、社会习俗的符号性,电影的技术因素——照明、布景、音乐、服装等的符号性,镜头剪辑组合的符号性等等,所以电影文本明显具有结构性和系统性。

在洛特曼看来,语言的主要功能是保证人类集体的信息交换和保存,人类文化用不同的语言与我们交谈,并传递信息。在论述文本的结构与意义之间的关系时,洛特曼把信息论中的“信息”一词引入到了电影理论研究中,并提出了自己的现代电影文本的独到认识:“文本的多重编码形成了复杂的具有多种意义的符号系统。现代电影类似一个活的有机体,它本身就是一个复杂的有序信息集合体。”按照洛特曼的观点,“信息”就是“意义”的同义词。在电影中,导演、演员和编剧通过文本向观众传达信息,而观众则对文本进行解码,并接收信息。在洛特曼看来,“艺术不是像镜子似的简单机械地再现世界,而是把世界图像转化成符号,并赋予世界以意义。”正是因为符号具有意义,所以才会携带信息,当电影语言成为信息客体的时候,电影语言本身就成为内容。在洛特曼看来,信息是与自动化相对立而存在的,信息来源于不确定性,没有不确定性,就没有信息。如果一个事件自动地成为另一个事件的结果,那么信息就不会产生。从洛特曼的论述中可以看出,语言与符号的概念基本上可以看作是一个同义词,所以,大多数情况下,二者可以通用甚至是互换。洛特曼在《电影符号学与电影美学问题》一书中提出,语言是一个用来传递信息的有序的符号交际系统,它拥有不同表达形式,如声音的、视觉的、触觉的等。从

这种广义语言的概念出发,电影毫无疑问也可被看作是一个有序的符号交际系统。在洛特曼看来,符号不是个别的、零散的现象,而是一个有机的系统,是最基本的一种语言结构。

洛特曼认为,从文本的可感性和完整性来看,任何艺术都可分为三个阶段,并分别具有相应的特征:一是诞生阶段:确定并利用文本的框架;二是正规发展阶段:自我规范和自行描述;三是危机阶段:符号自我描述,框架超载。在洛特曼看来,现在电影的发展正处于第三阶段。洛特曼在这里实际上提出了一个非常尖锐的问题:电影的元语言学建构问题。因为符号的自我描述阶段也是电影元语言形成的过程,新时代的电影在获得充分发展的同时,也面临着自我描述语言匮乏的尴尬局面。电影作为一门独立的艺术,应当以拥有自己的语言系统来再现事件、表达思想情感以及对自我进行描述。而我们对电影的理解往往是把它看作摄影、戏剧、绘画、音乐等多种艺术语言的杂糅,这实际上就等于取消了电影艺术的独立性和合法地位,电影是一种综合艺术的观点也正是来自电影的多艺术语言类型。如果说在电影诞生的初期,由于电影语言模式的有限性,所以在进行电影文本编码和解码时往往会自觉不自觉地参照自然语言和其他艺术语言模式的情形,那么在新时期电影元语言的建构问题就显得尤为迫切和突出,这不仅牵扯到电影创作和电影欣赏的问题,而且更为重要的是,这还直接关系到电影的生存大计。

四

由于电影与小说在内容层面和表达层面上都具有一定的相似性,所以传统的电影研究尤其是电影美学研究往往会在方法论上与文学研究相互渗透、相互合作。爱森斯坦从美学的角度提出了电影的文学性问题。从19世纪20年代起以俄国形式主义和英美新批评学为发端的西方现代文论,开始把符号学和语言学的研究成果引入到文学研究中,60年代,符号学用于电影研究,并取得了丰硕的研究成果。电影符号学批评的兴起使西方电影理论进入现代电影理论时期。电影符号学首先把电影看作是具有独立的美学价值的艺术本体,并对其特有的“电影性”展开了深入地理论研究,这对以往的纯粹印象式或技术性的电影批评传统无疑是一种巨大的冲击和突破。电影符号学批评以其独特的方法论创造了另一个不同于电影现实的理论世界。自此以后,建立独立的电影理论体系的呼声一浪高过一浪,电影理论开始扔掉戏剧、小说的拐杖而走向独立发展的道路。之后,在此基础上兴起的电影精神分析学、电影叙事学、电影意识形态批评、电影女权主义批评等成为现代电影理论的主要组成部分,而电影符号学的有关概念和批评方法也有机地渗入到后来的各种电影批评理论中。因此,在

在我看来,现代电影理论的建构,如果完全抛弃电影符号学的理论内核是不可能的,也是不现实的。

虽然电影符号学研究由于过分拘泥于语言学模式而多遭后人诟病,但是不可否认,电影符号学研究无论是作为一种思想体系还作为一种研究方法都为后人研究电影提供了有益的启示。目前,国内电影理论研究界对电影符号学的普遍态度要么是嗤之以鼻,要么是刻意回避。我认为在中国电影理论建设的现阶段,对任何一种外来的理论话语,都需要心平气和地与之对话,自觉地剔除其不合理的成分,并有分析有鉴别地吸收其合理的理论内核。毕竟电影符号学作为一个理论流派表现出了突破传统的电影美学研究模式的巨大勇气,并在实践中不断获得发展和校正。每种理论都有其产生的原因和背景以及相对的合理性。电影理论研究需要争论,需要批评。对一种理论,敬而远之,漠然视之,非而谤之,我想都不是学术研究应有的态度。在电影理论研究中,我们需要激情的批判,但我们更需要理性的建构。也许这正是洛特曼的电影符号学理论所带给我们的启发意义。

本文受西南大学博士科研基金项目资助,项目编号为:0709321

注释

- [1] 参阅贾磊磊《电影语言学导论》,中国电影出版社,1996年。
- [2] [苏联]洛特曼等《电影语言与电影符号学》,第144页,远婴译《世界电影》,1992/01。
- [3] [苏联]洛特曼等《电影语言与电影符号学》,第158页,远婴译《世界电影》,1992/01。
- [4] [苏联]洛特曼等《电影语言与电影符号学》,第162页,远婴译《世界电影》,1992/01。
- [5] .363, - ,2000.
- [6] .298-299, - ,2000.

作者简介

张海燕,西南大学文化与社会发展学院副教授,博士