

“根系于一地的公共情感”的再现与认知

——从洛特曼电影符号学视角走进桑塔格导演电影《应许之地》

张 艺

(南京理工大学 外国语学院,江苏 南京 210094)

摘 要:国内学界对洛特曼的电影符号学思想的研究是一个比较薄弱的环节,尤其缺少从其理论跨文化旅行的主体间性的“对话”角度深入发掘其思想遗产的传播与接受的研究。我们发现,美国作家桑塔格在跨国艺术交往的活动中间接“遇见”一代符号学大师洛特曼,虽然她没有在电影批评散文的写作中引介和评述他的理论,但在其投笔从影的电影艺术实践中,她有意识或无意识展开对洛特曼的回应及对洛特曼电影语言观和电影艺术本文观的修正与发展。本文从“电影语言”、“电影眼睛”、“电影叙事”和“电影艺术本文”等电影符号学的基本概念入手,揭示纪录片《应许之地》如何体现桑塔格的电影批评思想与洛特曼的电影符号学理论的相通之处,指出,桑塔格对洛特曼电影符号学理论的继承和发展表现为三方面:一、提升洛特曼的电影艺术本文的多语性为其独特的新现实主义的“散文电影”;二、促发电影符号学理论革新向文化语境和意识形态纵深转向;三、补充结构主义电影符号学思想的抒情维度。

关键词:洛特曼;电影符号学;桑塔格《应许之地》;再现;认知

中图分类号:J951

文献标识码:A

文章编号:1008-2646(2017)04-0059-08

一、引言

在“百年电影回眸”中,桑塔格谈到电影的“新生^{[1]147}”与“作家投笔从影的现象^{[1]147}”,她发现作家投笔从影的新潮声“六十年代在欧洲成为寻常事^{[1]147}”。很快,她就亲身投入“作家投笔从影”的事业。如果说“诗人之影”如帕索里尼的电影创作,“诗化的半透明性^{[2]2}”是其特点的话;“作家之影”则如桑塔格的电影创作,思想的争议性应是其特征。令人惊讶的是,对桑塔格这样一位思想性极其复杂的作家从影的艺术事件,得入

纽约影评人青眼的只有这部《应许之地》(Promised Lands, 1973),至少在影评人圈内该电影被证明是“芝加哥影展上的一次伟大的胜利”。著名影评人大卫·丹比就曾在《纽约客》上撰写长文逐一点评桑塔格导演的四部影片:《食人族二重奏》和《卡尔兄弟》“缺乏技巧^[3]”;《没有向导的旅程》“缺乏幽默感^[3]”;《应许之地》“静态叙事赋予画面以道德意义和历史灾难感,或许这才是她在电影制作领域的正确方向^[3]”。《应许之地》是桑塔格第一部纪录片,也是她最个人化、最散文文化风格的一部电影。仅凭“静态叙事”的叙

收稿日期:2017-01-15

作者简介:张 艺(1984—),女,江苏泰州人,南京理工大学外国语学院讲师;研究方向:当代美国文学及文化研究,国际符号学研究和宗教人文主义研究。

基金项目:本文系南京理工大学自主科研项目《历史进程与艺术嬗变:苏珊·桑塔格后期跨媒介写作的符号学研究及文学经典的重读及传播》(30915013110)及江苏省社科应用精品工程外语类课题《国际符号学视野中苏珊·桑塔格后期长篇小说、戏剧及电影创作研究》(15jsyw-40)的阶段性成果,同时受到中央高校基本科研业务费基金资助。

事技巧不足以打动《纽约杂志》这样“内容严肃的文艺杂志”给出“必须一看”的佳评和推荐。《金融时报》对其拒绝表态的暧昧态度和电影里灼痛观众记忆的意象留下了深刻的印象,让我们想起电影符号学家洛特曼的名言“电影文本是一个面向观众开放的符号系统和交际系统^[4]”。也许我们能够从洛特曼的电影符号学理论与桑塔格的电影艺术实践的交集中,探寻到电影叙事艺术的奥秘。

国内研究洛特曼的电影符号学思想的成果很是罕见,尤其是以其理论分析电影艺术本文的成果截止笔者撰写本文仅有李玉凤的“洛特曼的电影语言与艺术本文——以电影《英雄》为例”见于2015年第1期《俄罗斯文艺》符号学专栏,显然还很不够。尤其亟缺从洛特曼的跨文化旅行的电影符号学理论的主体间性的对话角度深入发掘洛特曼电影符号学思想遗产的多面向的研究成果。爬梳桑塔格的著作和日记,我们发现,1964年12月3日的日记与笔记记载她曾经认真研读俄罗斯电影导演伍瑟沃罗德·普多夫金“电影技巧与电影表演”论文,侧面接触到洛特曼的电影符号学思想;她还在跨国艺术交往的活动中从约瑟夫·布罗茨基和罗兰·巴特那里听闻到洛特曼对俄罗斯文化和“世界性的符号学运动”作出的重要贡献。遗憾的是,桑塔格没有在其电影批评散文的写作中加以特意的引介或评述,我们无缘从其著述中聆听到其与电影符号学大师洛特曼的“对话”。在作家投笔从影的电影艺术实践中,我们发现桑塔格有意识或无意地对听到的“未及成文”的思想进行着思索和回应,修正与发展洛特曼的电影语言观和电影艺术本文观。她对洛特曼电影符号学思想的修正体现为在电影艺术实践中“缝合”两种叙事倾向、在表意与再现之间,实现形式和功能的融合。她对洛特曼电影符号学思想的发展表现为三方面:一、提升洛特曼的电影艺术本文的多语性为其独特的新现实主义的“散文电影”;二、促发电影符号学理论革新向文化语境和意识形态纵深转向;三、补充结构主义电影符号学思想的抒情维度。本文将从“电影语言”、“电影眼睛”、“电影叙事”和“电影艺术本文”等电影符号学的基本概念入手,揭示纪录片《应许之地》如何体现桑塔格的电影批评思想与洛特曼的电影符号学理论的相通之处。

二、“作者”的“电影语言”和“记录”的“电影眼睛”的协作

弗朗索瓦·特吕弗在1954年第31期《电影手册》上发表的文章“法国电影的某种倾向”中首先提出“电影作者论”,虽然使用到“作者电影”这个术语,可并没有明确提出哪种导演可以称得上作者,也没有建立一种评判标准来做区分。桑塔格在日记和笔记《恰如魂陷于身》中分析安的电影时阐明“作者电影”是“‘使用’演员的导演所进行的一种写法^{[5]55}”,她进一步阐明自己的观点,提出一个非常基本的问题“人为何写作^{[5]56}?”然后以“一部电影作为记录、体现的理念^{[5]56}”回答。一言以概之,桑塔格认为,将强烈的主体性带入到电影艺术本文的建构的电影艺术的创作,可以称之为“作者电影”。对这一类型的电影艺术的探究,必须知晓导演复杂矛盾的主体世界以及创作主体在转入电影艺术的创作之前,秉持的是何种身份,这种如同主体一样被建构而成的作者身份又是如何进行电影艺术本文的创造的。因此我们必须探究作者在各领域艺术作品间的内在联系与相互影响,把握跨媒介创作作者思想的发展脉络,然后再回到电影艺术本文,以作者的思想脉络为主线对单部影片进行“症候性阅读”。桑塔格在散文集《反对阐释》“关于小说和电影的一则札记”一文中总结,“像小说一样,电影为我们展示观看一个情节的角度,其每一个片段都绝对地处在导演(作家)的控制之下。我们的目光不能在荧幕上移来移去,像我们观看舞台时那样。电影是一个绝对的独裁者^{[6]285}。”我们用“作者”的“电影眼睛”去“观看”,惟其如此,我们才能聆听到“作者”的“电影语言”。

与桑塔格同样身为左翼知识分子、小说家、电影制作者的亚历山大·阿斯图克1984年发表的论文《摄影机——自来水笔,新先锋派的诞生》写到,“电影逐渐成为一种语言。所谓语言,就是一种形式,一个艺术家能够通过和借助这种形式准确表达自己无论多么抽象的思想,表达萦绕心头的观念,正如散文或小说的做法^{[2]29-30}。”阿斯图克把电影这个新时代称为“摄影机——自来水笔的时代^{[2]30}”,他呼唤“一种新的电影语言,一种艺术家个人能够表达自己的思想、用摄影机写作一个世界观(一个生命哲学)的电影语言^{[2]30}”。桑

塔格在《恰如魂陷于身》1964年12月3日的笔记中“记录”阿斯图克的观点“摄影机就像笔,导演应像作家用笔那样,用摄影机进行自由写作^{[5]68}。”虽然她没有作出相关评价,但是,她以散文作家自由写作的方式带着观众们看到“一幅心灵创伤的画像^{[5]433}”。在这个意义上,桑塔格的电影媒介艺术是“透明的^{[5]101}”,很像吉加·维尔托夫把他的电影称为“真实电影^{[5]179}”,然后是“电影眼睛^{[5]179}”。在维尔托夫看来,“电影眼睛”的方法是一种再现真实世界的科学的实验方法,建立在影片对事实系统记录的基础上,建立在对影片的纪实材料进行系统的组织的基础上。“电影眼睛”理论本质上是科学研究思想在电影艺术中的实践,特别适用于严肃的学者型电影作者的艺术实践。“电影眼睛”的核心内容是电影视觉和电影组织,在电影视觉的概念中其实已经包含了电影写作,即电影眼睛在看的同时也将视象记录下来。维尔托夫的“事实的电影记录”是“蒙太奇的我”在看和“我剪辑”的电影组织,也就是对“筛选”的主题的“观察”“筛选”的“镜语”片段。

在影片《应许之地》中,桑塔格是如何调动“电影眼睛”的“看”与“摄影机—自来水笔”的“写”协同实现“一幅创伤的画像”的再现的呢?首先,作者确定“笔调情感”。桑塔格曾坦诚对电影的看法“电影的艺术不仅是结构上的,也是情感上的,应该讲述或呈现某种‘道德良心’(moral conscience)^{[6]210}”。在《时尚》杂志讨论《应许之地》制作的文章中,她告诉读者,这是她个人色彩最浓的一部片子。也就是说,这是她“作者性”最强烈的一部片子。最鲜明的是,片中那悲叹的音调,《波士顿凤凰》的影评家大卫·莫兰感受到“桑塔格显然希望强调那种摆脱不了的悲痛”。我们说,经典作家不仅会勇于尝试文类多样化的创作,而且会重视在传承和创新之间表现自己独特的感情与认知。桑塔格在不惑之年,从坚持小说家和批评家的双重身份转向公共知识分子从事电影叙事文本的创作,显性地传承和再现D·H·劳伦斯提出的“根系于一地的公共情感^[7]”的文学传统。桑塔格自反性地反拨了自己早期对犹太感情的回避,对出身之地来了一次寻根之旅,正面探索犹太意识和犹太良知,运用摄影镜头叙述自己的犹太感情和犹太认知。正是强烈的“作者性”令《应许之地》的“调门”被确定为“悲痛”。

其次,作者设计“镜语风格”。桑塔格运用镜头交融静态图像艺术与动态图像艺术,在西奈沙漠拍摄到的很多静态的画面,如遍布弹孔、燃烧殆尽的坦克残骸、破败的遗尸、破碎的鞋,她赋予这些画面以道德意义和历史灾难感,并以哀痛的音乐为“画画”的背景;行进的拍摄视角捕捉到的很多动态场景,如坦克车队驶过、装甲车在卸枪支、士兵在整理行装赶上大巴车,她以景别的动态图像艺术,与语言学的提喻法很相似,用局部代替整体,呈现战争仍在继续、灾难还未终结。这就是雅格布森和洛特曼等俄罗斯符号学家所说的“电影是把物转换为符号的基本方式^{[8]26}”的具体体现。桑塔格赋予整部电影以散文化的现实主义的风格。在她的电影批评文章中,她提出,“电影是一种图像艺术,通过其中介,以画面来写作,使作者的意识形态获得一种实在的事实的力量^{[6]228}。”与洛特曼相同,桑塔格也相信电影是一种语言,只不过洛特曼更强调电影语言的叙境沟通功能,桑塔格更强调电影语言形式背后的作家的思想。桑塔格认为,“作为一种理想,电影将变成一种语言^{[6]210}。”说电影是一种语言,她指的是“一种‘形式’,艺术家能够以它来表达自己的思想,无论这些思想如何抽象,或能够传达她的困惑,像在文章或小说中那样,成为一种像散文书面文字一样灵活而细腻的写作手段^{[6]210}。”桑塔格创作和导演的电影《应许之地》的镜语风格实现了雅格布森为代表的苏联电影蒙太奇理论认为电影有“重构和展现现实^{[8]44}”的“散文现实主义”^{[8]44}的“双重性”^{[8]44}思想,说明桑塔格确实直接或间接接受了洛特曼等符号学大师的电影符号学思想。

三、“散文电影”的叙事风格和“多语开放”的本文功能的融合

究竟《应许之地》呈现给观众的是一幅什么样的画面?如果说,诗人的电影符号学/叙述学,本来面目就应当是半透明的;那么,散文家的电影艺术,叙事风格就应该是写意与纪实的融合。文人作者的影片风格弥散着浓厚的文学性,再自然不过了,桑塔格本人在日记《恰如魂陷于身》中发现安的电影是“文学”^{[5]68}的,因为“复杂的引述密布其间^{[5]68}”。她自己的电影何尝不是“文学”的呢,因为虽然没有旁白叙述,但有一层层意象和“声

音”叠加在一起,贯穿《应许之地》始终的是一种散文化的现实主义的叙事风格。具体体现为以下三方面:第一,以色列人的面孔和阿拉伯人的面孔,以色列的场景和阿拉伯的场景总是在互相交叠;第二,片中两个主要声音,一个来自作家约拉姆·卡尼尤克,他开始解释以色列的起源,作为对大屠杀的一种回应,作为犹太复国主义的一种发展。这里有犹太复国主义对社会主义的信念,有对悲剧的否认;然而,也有犹太复国主义对阿拉伯人权利的否认。卡尼尤克在讲述这些时,影片呈现一场景:阿拉伯校舍里,老师们在教反犹太的教材。在强调这个国家越来越厉害的商业化的镜头叙述中,传来第二个重要的声音,以色列物理学家尤瓦尔·尼尔曼讲述着阿拉伯对以色列的看法,认为这是个必须切除的脓肿,以色列人是入侵者,正如十字军东征者一样^{[9]201}。尼尔曼提及阿拉伯人寻找“彻底的解决方法^{[9]201}”,他认为反犹是阿拉伯社会的一种流行病。“卡尼尤克与尼尔曼的声音一直在比拼^{[9]201}。”书评人斯坦利·考夫曼将该叙事风格称为“黑格尔式的^{[9]201}”,因为它强调的“不是真理与谬误之间的斗争,而是两种相反的、局部的真理之间的斗争^{[9]201}”。我们认为,该叙事风格恰可称得上是“散文电影”的叙事风格。一方面,至始至终,作者对两个声音的态度是暧昧不清的,没有表态赞成哪一方或反对哪一方;另一方面,《应许之地》“多语开放^{[10]147}”的电影艺术本文的构建是洛特曼式的,体现出洛特曼电影符号学的核心思想“电影艺术本文不是一个固定的客体,而是一个多种关系的组合,是一个复杂的、多语的、开放的符号系统和交流系统^{[10]147}。”我们应该采取动态的、对话的艺术本文概念,去探索、发现电影的意义生成机制与本文的交际功能。第三,随笔作家的抒情最终战胜了电影叙事的思想。桑塔格在日记与笔记《恰如魂陷于身》中曾经声称,“强烈地表现情感是修辞的^{[5]101}”,她在“论风格”一文中明确反对这种“修辞”,然而电影《应许之地》里令人心痛的哀伤音乐以及始终萦绕在观众心头的“作者的情感”却不是修辞的,而是自然的。作者选取表达这种情感的“材料”是“分散^{[5]101}”的,“非戏剧性的^{[5]101}”,其结果,采取同样散文化作者手法的电影安东尼奥尼1975年拍摄的《公路之王》失败了,桑塔格拍摄的这部《应许之地》却收获了她本人从影以来负评不断

的首个转折点——《纽约杂志》推荐“这是一部必须一看的电影”。思想的孰是孰非不再重要,重要的是一种悲痛情感的力量。《关于桑塔格的札记》的作者菲利普·楼拍特告诉读者,桑塔格曾在他有事要离场时“抓住”他“你必须要看最后的十分钟!这是全片最有力量的场景!你必须回来,没有最后十分钟,整部电影毫无意义^{[11]187!}”最后十分钟,我们在悲叹的音调声中听到了桑塔格的情感。

洛特曼认为,“电影中的本文类型更为丰富^{[10]147}”,而且“它们之间的界限也无完全不像我们想像的那样绝对^{[10]147}”,而是在表意与再现之间,呈现出一个复杂与多语的“电影艺术本文^{[10]147}”。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的提炼,而是把电影本文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思想直接推动了现代电影理论由符号学向叙事学的转变,用桑塔格的话来说,就是推动了电影艺术由造型体验向叙事体验的转变。洛特曼曾明确指出电影艺术本文的三个特点:表现性、界限性和结构性。在此基础上,电影艺术本文是一种内在交叉、多层次组合的结构整体;电影语言并不是单一的语言,而是多种语言的综合体。他在《电影符号学与电影美学问题》一书中指出,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,电影毫无疑问可以被看作是一个多语的符号交际系统。在对人类文化发展史进行了细致的考察后,他得出了“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^{[12]49}”。桑塔格认为,电影是融合视觉“形式”和叙事“形式”的在表意和再现之间的“写作手段^{[13]210}”。这种艺术中“情感力量的最大源泉终究不在于任何特别的题材,无论这种题材如何充满激情,如何普遍。它在于形式。通过对形式保持警觉而疏离和延宕情感,最终使得情感变得更为强烈、更为强化^{[13]210}。”也就是说,电影艺术是在形式与情感之间的体验,文字和图像都是这种延宕或激发的“信息传递”功能的中介,为了形成电影叙事文本,图像符号和文字符号相互配

合、相互补充,用不同程度的规约符号或离散符号来表达电影语法意义和作者思想感情,这也是洛特曼关于电影叙事最重要的符号学思想。我们看到一代符号学大师洛特曼和散文作家电影人桑塔格电影思想上存在着惊人的默契,不能不说,既是洛特曼的电影符号学理论跨文化旅行的结果,也是桑塔格对电影批评和创作所思所悟、特别是在电影艺术的实践中触发的心灵感受的结果。《应许之地》中,桑塔格以散文作家特有的细腻展现了“视觉细节敏锐的观察力”,又以公共知识分子的严肃“组织采用两大演讲者应答式辩论贯穿片子的始终”,交叉剪辑为室内讲述与野外场景、静态画面与动态场景深度交融、复杂多语的叙事的意义生成系统。桑塔格甚至以列出“散文”章节的方式将电影分为十一个部分:一、引言;二、因为我们不能输;三、生活在以色列;四、声称有一个国家;五、阿拉伯与以色列的冲突;六、以色列历史;七、一个悲剧的处境;八、没有终结;九、沙漠与血;十、受伤的士兵;十一、结语。组织和剪辑“段落”的方式简直同写作一篇散文/论文没有什么两样,以此说明,电影的艺术体裁与散文的艺术体裁之间,并不存在泾渭分明的界限。电影艺术的确是“多语开放”的艺术本文的符号系统,其交际功能在于通过多种镜语的蒙太奇、杂糅和重构的“结构”传递“作者”的思想和感情。

四、造型的叙事倾向和话语的叙事倾向的“缝合”

桑塔格在电影批评散文《罗贝尔·布勒松电影中的宗教风格》中探究布勒松对“形式”的反思,她指出,“布勒松在转向拍摄电影前是一位画家,但对布勒松来说,形式主要不是视觉形式。它首要地是一种不同的叙事形式。对他来说,电影不是一种造型体验,而是一种叙事体验^{[13]210}。”桑塔格在转向拍摄电影前是一位散文家,对“形式”的反思自写作“反对阐释”以来就没有停止,从早期发掘形式的审美功能,到回归形式的历史意义和叙事功能,她不断调整符号学家偏颇的形式观,中和电影中的“形式”为“造型叙事”和“话语叙事”相结合的媒介叙事,同时重视这种叙事形式的“情感的力量”。就如著名影评人查尔斯·奥温所说的,符号学家普遍将电影视作“象征系统

的副产品^{[14]210}”桑塔格却“看到”电影“艺术形式的还原能力^{[14]210}”,因此强调电影是“文化语境里的媒介艺术^{[14]210}”,其艺术形式本身能产生情感效果。最为基础的一点是,与符号学家们强调“意义”不同,桑塔格的首要“兴趣”不是“意义”而是“再现”。其实,她的儿子大卫·里夫曾说他的母亲是“道德家中的美学家,美学家中的道德家”,这一句话拿来阐释桑塔格在电影领域的立场再合适不过:在“意义”与“再现”之间,桑塔格是形式论者中的叙事者,叙事者中的形式论者。一言以概之,桑塔格的电影形式观,强调“形式”的背后是“风格”基础上的“感官效果”在文化语境中的“还原能力”。

虽然桑塔格不是系统理论意义上的电影符号学家,但她在散文化的电影批评领域和电影艺术实践两方面所作的贡献,我们可以归纳其在电影符号学史上的“立场”。我们发现,她对电影的“艺术形式的情感力量”的认知,接近另一个苏珊——美国符号学家苏珊·朗格。纵观她的电影符号学思想全貌,她更像俄罗斯符号学大师尤里·洛特曼。主要体现在以下三方面:第一,我们知道,洛特曼的电影符号学思想不仅具有独创性,成为电影叙事学的先声,他提出的“电影叙事问题^{[15]58}”和“文本的意义生成问题^{[15]58}”直接推动了现代电影理论由符号学向叙事学的转变。殊途同归的是,虽然桑塔格是在分析、探究布勒松、戈达尔等人的电影作品时对形式的持续反思,然而对形式本身所蕴含的社会批判性也好,形式本身所彰显的审美的、情感的力量也罢,归根到底说明桑塔格注意到形式的意义在于叙事的功能。第二,洛特曼不仅重视电影语言和电影艺术本文的结构问题,而且特别讲究符号学的研究方法,与电影美学的结合。1973年他推出电影理论专著《电影符号学与电影美学问题》,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人们的极大关注,并被翻译为12种语言在世界各地理论旅行与思想流通。桑塔格在电影批评领域涉猎的“主题”——电影对阐释的抵制、具体形式先于抽象意义、电影的再现与认知功能、电影艺术的“情色美学”。这些桑塔格的电影思想踪迹都说明,院校高墙之外的自由撰稿人桑塔格,与当时如火如荼的符号学的学术运动保持距离,投入到鲜少有人问津的电影的美学和感官领域,在不同的探

讨层面与不同的问题面向,间接回应电影符号学理论界的学术碰撞,其融合美学与电影符号学思想的思维模式与洛特曼完全一致。第三,桑塔格特别强调电影艺术形式的“还原能力”,认为电影的奥秘在以情感的力量与受众的交流和“对话”。这一点与在接受巴赫金符号学思想以后,修正自己的结构文艺符号学思想,强调文化的语境的重要性的洛特曼又有着惊人的相似。洛特曼认为,电影语言必须与现实世界建立联系,才能真正实现电影艺术本文的结构和意义。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^{[15]58}。”与众多电影符号学家强调电影的结构性/符号系统不同,桑塔格强调的是电影媒介艺术的“透明性”,也就是说桑塔格的电影艺术是现实主义的艺术,践行的是她自己认为“艺术是对必然之物的发现^{[13]225}”的信念。她同洛特曼都相信,正是电影语言/叙事与现实世界建立的“联系”,在此意义上说电影是“一个面向现实和观众开放的符号系统和交际系统^{[15]58}”,电影艺术本文的多语性和结构性最终实现了“信息的传递功能^{[15]58}”。

洛特曼认为,为了完成电影的叙事性,话语符号和图像符号/造型符号必须相互配合、互相补充。在影片《应许之地》的拍摄实践中,桑塔格调动交叉剪辑的蒙太奇手法“缝合”了两种叙事倾向——造型的叙事倾向和话语的叙事倾向。洛特曼也相信,“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,电影艺术的张力正是来自造型叙事倾向向话语叙事倾向的矛盾转换过程中^{[12]50}。”《应许之地》开头,长时间的没有对白,观众感觉到缺少了话语符号,其实这正是创作者的匠心所在,一幅诗意的、以声音和意象符号构成的图画展现在眼前。在写作关于制作这部影片的文章中,桑塔格坦诚,她想再现的是情景而非行动,她想勾画出一幅心灵的以及精神与政治的“应许之地”。在其中,以色列和阿拉伯无休止地卷入各自认为的应有的权利的斗争:生活在他们的国家和拥有他们的领土。痛苦的记忆和反思的情绪在散文化的段落的编织进程中,展现出来对历史、对宗教、对权利的不同认知。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。在“以色列的历史”段落镜语中,图像符号(蜡像馆的历史人物的造型)、音乐符号、文字符号相互配合,诉说着以色列得以成为“一个国家”的血泪史“只要你愿意,这就不是神话”。而两大演讲者应答式辩论贯穿片子始终的方式与镜语向沙漠的景象时时的转换穿插进行叙事的进程,教室墙上的希伯来语、士兵的自白“我们不能输”、新月型街道上不时传来“哈利路亚”的儿歌、哭墙前哭祷的拉比与朝圣者走在沙漠小树林中的修女、“美国薄饼”、“芒特西奈冰淇淋”广告与“易布拉欣清真寺,亚伯拉罕之墓”墓志铭混杂的街道场景,耳朵里我们听到悲伤的音乐声与作家理性的分析“遗忘导致放逐,而铭记是救赎的奥秘”。造型叙事倾向与话语叙事倾向在“作者”“叙事”的指挥棒下携起手来,建构出巴赫金式的电影艺术的时空体“空间和时间标志融合在一个被认识了的具体整体中。时间在这里浓缩、凝聚,变成艺术上可见的东西;空间则趋向紧张,被卷入时间、情节、历史的运动之中。时间的标志要展现在空间里,而空间则要通过时间来理解和衡量。这种不同系列的交叉和不同标志的融合,正是艺术时空体的特征所在^[16]。”缝合造型和话语两种叙事倾向的《应许之地》电影艺术本文,在时间和空间两个维度都开拓出时空延展、余音绕梁的情感“震惊”效果。

五、本文时间的空间化和本文空间的时间化的转换

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“第二模拟系统”,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。洛特曼认为,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,因此电影艺术本文空间又可以看作是一种语义空间和美学空间。而电影时间不同于现实时间,电影时间是一种饱含情感的心理时间,电影的物质属性决定了电影与其它造型艺术一样只有现在时间。“在电影中,观众忘记了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’。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。电影的真实是通过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^{[12]51-52}。”桑塔格在散文《“彼处”与“此处”》及在纳丁·戈迪默讲座的发言稿《同时:随笔与演说》中也曾指出,“小说是空间和时间的一个理想载体^[17]”,是解决“世界被永远地分隔为‘彼处’与‘此处’^{[1]383}”的一条出路。我们说,其实电影更是空间和时间的理想载体,因为在动态叙事中,空间得以时间化,时间得以空间化,这种“时空体”的倾向在电影艺术中是一种从未停止的双向的运动过程。巴赫金强调时间和空间是两个完全不可分隔的概念,他认为“时空体里的主导因素是时间^{[18]88}。”而洛特曼探索文化时空关系的符号域理论则以空间为首要因素来把握时间。在洛特曼看来,电影艺术家的创造活动是把现实世界转换成艺术本文,电影之所以称为艺术就在于它对现实时间和空间的超越。电影艺术怎样实现对现实时间和空间的超越?在纪录片《应许之地》的拍摄中,桑塔格采取的是电影艺术本文空间的时间化和本文时间的空间化相互转换的叙事策略。

在“耶路撒冷战争公墓”场景,镜头空间展现墓地现场和前来扫墓的人群的情态,声音空间却从“为各国的和平整顿而祷告”的哀悼插入一段广播“下周六将在全新时段 15 点 15 分播报,请注意 15 点 15 分将播报 13 人橄榄队及 15 人橄榄球在英国和法国的赛事,来自来自英国和苏格兰的精彩足球赛,敬请留意 15 点 15 分的节目,再会”。杂糅的声音空间与镜头空间的对比,暗示发生在以色列与阿拉伯世界的硝烟不止的一场场战争的荒谬性。展现完墓穴空间,镜语转变为静态画面:战争废墟、破损的坦克、烧焦的尸体……此处,作者将战争场景的空间剪辑为静态的聚焦,伴随着声音文本“别人叫你去战斗,你就去战斗,这可行不通,你必须战斗,是因为……我们不能

输^[19]”。我们完全可以凭借想像在脑海里感知影片大量未展示的空间——西奈沙漠中正发生着血流成河的种族间的相互屠杀,“每间房子变成了犹太人的哭墙^[19]”。镜头空间、剪辑空间和声音空间的交叉叠加中,叙事进程在继续,沙漠画面静态呈现的同时,过去与现在的线性时间在层层叠叠的意象中展开:“当年纳赛尔举兵前往西奈时,人们仿佛看到了奥斯威辛事件,甚至是现在,沙达说他将统治这片领土,人们也像看到了奥斯威辛事件,这是可以理解的,有许多人本身或他们的父辈就是从奥斯威辛幸存下来的,这是本国最强的一股暗流。但我认为,正因如此,我们同时该有奥斯威辛情结的另一面,也就是幸存之心,也就是要拼命活下去,也就是要努力解决问题,那样才能活下去,不会消亡^[19]。”桑塔格把拍摄时间剪辑、转变为室内空间与室外空间。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,特别是时间与空间的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限一样。这就产生了以现实结构或者直接的经验存在为基础的电影的时空艺术。在室内空间,电影艺术变成了桑塔格本人在电影批评散文中声称的,电影是关于思想的艺术。作家约拉姆·卡尼尤克与物理学家尤瓦尔·尼尔曼以相互辩驳的方式在深入探讨以色列的历史及其现状、战争的历史及和平的可能;病房内医生在受伤的士兵身上注射药剂做精神实验“药效一般只有十分钟到一小时左右,甚至有一个半小时,他一醒来,我们就继续观察他,看看是否要加大或减少药物剂量,如果他陷入昏睡,就停止注射,只要他有事情想表达出来,就会一直处于昏睡状态^[19]。”医生拍柜子的门板、放战场上的手榴弹的声音及战场上的警车声,而受伤的士兵就抱头呼喊、滚下病床。观众看到病患在战场上经受的精神痛苦的完整重现。关于战争伦理的反思在病房内的空间以创伤再现的形式在进行。同一时空里不时传来战场上的轰炸声和哀痛的音乐声,同时还有战争间歇以色列和阿拉伯人的生活场景。作为观众,我们在“这里”看到、感受到“那里”发生的战争悲剧。作者在本文时间的空间化和本文空间的时间化的相互转换中“缝合”造型叙事和话语叙事的两种叙事倾向,电影艺术本文的叙事时空得以延展:我们的伤痛之情超越了电影艺术本文的“条

框”我们将这种情感认知为“现在”的感受。不得不说不正是桑塔格对洛特曼批判性继承和发展巴赫金的“艺术时空体”概念的接受和实践,电影艺术本文的有限的叙事时间和受限的叙事空间变成突破“银幕”的现实心理空间,实现了洛特曼提出的“将特定的本文与本文外的现实相联系,并使观众把本文世界当作真实世界来接受^{[20]149}”的电影艺术宗旨。

六、结语

《关于桑塔格的札记》的作者楼拍特回忆,桑塔格与泰伯曾邀请他去参加《应许之地》首映,席间桑塔格一把抓住有约要离席的楼拍特“你必须看完最后十分钟!这是整部影片最有力量的场景^{[11]187}!”她说,“我们小说家和电影制作人的‘宿命’是作一个真实世界的分析者;画家和音乐家却不是^{[11]106}。”洛特曼认为,在电影语言中,叙境的沟通功能/“语言世界图像^{[20]162}”是由能够唤起观众记忆的景物来完成的。桑塔格却“发现”音乐符号“用于叙事的电影语言^{[20]163}”的“最强叙事能力^{[20]164}”。究其原因,不仅因为桑塔格相信洛特曼所说的“电影语言是一种综合语言^{[20]164}”,更加因为她在完成这部《应许之地》纪录片的创作与拍摄时,已经走出洛特曼的电影符号学王国,走向苏珊·朗格的“情感符号学^[21]”“世界”。

参考文献

- [1] 苏珊·桑塔格. 重点所在[M]. 陶洁,黄灿然,等,译. 上海:上海译文出版社,2004.
- [2] 卓雅. 诗人之影——帕索里尼,他的电影和他的演员[M]. 北京:中国电影出版社,2015.
- [3] 慷慨. 爱电影的桑塔格[N]. 中华读书报,2006-01-18.
- [4] 田昊. 洛特曼的电影语言观和电影符号学[J]. 电影文学,2010(22):67.
- [5] Sontag,Susan. As Consciousness is Harnessed to Flesh: Diaries 1964-1980[M]. New York: Penguin

- Books,2012.
- [6] 苏珊·桑塔格. 关于小说和电影的一则札记,反对阐释[M]. 程巍,译. 上海:上海译文出版社,2003.
- [7] 沙红兵. 根系于一地的公共情感[J]. 读书,2014(10):167.
- [8] 孙鹏. 电影理论中的结构主义思想研究[D]. 南京:南京师范大学,2014.
- [9] 卡尔·罗利森,莉萨·帕多克. 铸就偶像:苏珊·桑塔格传[M]. 姚君伟,译. 上海:上海译文出版社,2009.
- [10] 李玉凤. 洛特曼的电影语言与艺术本文——以电影《英雄》为例[J]. 俄罗斯文艺,2015(1).
- [11] Lopate,Phillip. Notes on Sontag[M]. New Jersey: Princeton University Press,2009.
- [12] 张海燕. 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[J]. 江西社会科学,2009(1).
- [13] 苏珊·桑塔格. 罗贝尔·布勒松电影中的宗教风格,反对阐释[M]. 程巍,译. 上海:上海译文出版社,2003.
- [14] O'Brien,Charles. Sontag's erotics of film style: between meaning and presence[J]. Post Script, No1, 2007.
- [15] 张海燕. 他者视域中的电影符号学——兼论洛特曼的电影语言观[J]. 电影评介,2008(20).
- [16] 巴赫金. 巴赫金全集(第三卷)·小说理论[M]. 钱中文,主编. 石家庄:河北教育出版社,1998:274.
- [17] 苏珊·桑塔格. 同时:随笔与演说[M],黄灿然,译. 上海:上海译文出版社,2009:220.
- [18] 康澄. 文化及其生存发展的空间——洛特曼文化符号学理论研究[M]. 南京:河海大学出版社,2006:88.
- [19] Sontag,Susan. Promised Lands[Z]. 1974.
- [20] 洛特曼. 电影语言与电影符号学[J]. 远婴,译. 世界电影,1992(01).
- [21] 苏珊·朗格. 情感与形式[M]. 刘大基,傅志强,周发祥,译. 北京:中国社会科学出版社,1986:16.

(责任编辑、校对:谈 悠)

Representation and Cognition of Public Emotions Harnessed to One Place: Approaching Sontag's film *Promised Lands* from Lotman's Film Semiotics Angle

ZHANG Yi

(School of Foreign Studies, Nanjing University of Science and Technology, Nanjing, Jiangsu 210094)

Abstract: Chinese academic circle pays little attention to Lotman's thoughts on film Semiotics, which especially lacks

(下转第78页)

On the Effectiveness of Ideological Education for Polytechnic Universities in Micro Media Environment

ZHANG Lei¹, CHEN Keke²

(1. School of Electronic and Optical Engineering; 2. Office of Party and Administration Affairs, Nanjing University of Science and Technology, Nanjing, Jiangsu, 210094)

Abstract: “Micro era” is one that information is recorded and communicated on the multimedia platforms, and whose arrival is warmly welcomed and pursued by college students. It gradually changes college students’ life and behavior patterns by osmosis. The upsurge and widespread application of micro era also brings about new opportunities for the ideological education in colleges and universities. This paper focuses on the characteristics of micro media in the new era, and analyzes the opportunities and challenges brought about by micro media to the effectiveness of ideological education in polytechnic universities. It also puts forward to the guarantee mechanism to improve the effectiveness of ideological education in micro media environment.

Key words: micro media; polytechnic universities; student ideological education; effectiveness researches



(上接第 58 页)

meaning, together with contextual meaning inside and outside the discourse. So far as ensemble films are concerned, which are characterized by large cast and complex plots, verbal, non-verbal and social, historical and cultural background information are all indispensable meaning factors. By means of the dynamic context and cohesive devices in Relevance Theory, this paper explores the discourse cohesive mechanism in *Gosford Park* in terms of extra-discourse context, interpersonal relationships, utterances, non-verbal communication.

Key words: discourse cohesion; ensemble film narration; construction mechanism; *Gosford Park*



(上接第 66 页)

dies on transnational acceptance and spread of his ideological heritage from intersubjective dialogue angle. American writer Susan Sontag meets Lotman in her transnational artistic activities indirectly without introducing or criticizing his film semiotics thoughts on paper; while she does response to Lotman as well as her revise and development of Lotman’s concepts of film languages and film texts in real film practices consciously or unconsciously. This article takes advantage of Lotman’s basic concepts of film languages, film eyes, film narrations and film texts to analyze how she realizes her meeting with Lotman’s film semiotics thoughts in her documentary film *Promised Lands*. This article points out Sontag’s developments of Lotman’s film semiotics thoughts reflect in three aspects: firstly, she promotes polyvocal of Lotman’s film languages as unique essayist film of new realism; secondly, she pushes innovation of film semiotics theories to turn to culture context and ideology; last but not least, she supplements lyric dimension to Lotman’s film semiotic thoughts.

Key words: Lotman; film semiotics; Sontag; *Promised Lands*; representation; recognition