

符号学视野中的影视史学与书写史学

——也谈影视史学与书写史学的异同

杨学民

(复旦大学人文学院, 上海 200433)

摘要: 书写史学和影视史学可以纳入符号学的研究视野, 从符号学的角度看, 它们在符号以及符号形式、结构、功能、语法和接受等方面都有异同。书写史学与影视史学的语法模式分别属于转喻模式和隐喻模式。影视史学的出现, 也必然会引发书写史学的重新定位。

关键词: 书写史学; 影视史学; 符号学

中图分类号: K0 **文献标识码:** A **文章编号:** 1002-462X(2003)05-0124-03

随着现代科学技术的迅猛发展, 电影、电视等作为新的书写媒体在历史、艺术等领域已得到了广泛的应用, “图像文化”在现代或后现代语境中越来越受到人们的重视。在此文化历史背景下, 1988年美国历史学家海登·怀特(Hayden White)在《书写史学与影视史学》一文中首先提出了“影视史学”(Historiophoty)这一概念, 从书写媒体的角度将史学二分为书写史学和影视史学。所谓“影视史学”是指以影视的方式传达历史以及我们对历史的见解; 而“书写史学”则指传统的以书写的论述所传达的历史^[1]。在中国, 首先对此做出回应的是台湾的周梁楷先生, 历史学家张广智先生率先在内地对影视史学展开了讨论。他们的研究颇具历史学家的宏观识见和艺术慧心, 但由于缺少坚实的理论支持, 自然就影响到了对这两种史学模式做出较为系统化的探讨。本文以两种史学模式的媒体为切入点, 从符号学的角度探究书写史学和影视史学的特征以及它们的异同, 期望能有新的发现。

既然区分书写史学与影视史学的最直接的依据是书写媒体, 即书写符号, 那么, 从符号学的角度来切入问题, 确实也是一个比较实际和便利的途径。退一步说, 从文化人类学的视角看, “符号化的思维和符号化的行为是人类生活中最富于代表性的特征, 并且人类文化的全部发展都依赖于这些条件”^{[2] (P35)}, 因此神话、语言、艺术、历史等都是人类文化在不同相度上展开的不同扇面。书写史学和影视史学当然也就可以名正言顺地成为符号学研究的一部分了。符号不同于通常所说的信号。“符号就这个词的本来意义而言是不可能被还原为单纯的信号

的。信号和符号属于两个不同的论域: 信号是物理的存在世界的一部分; 符号则是人类的意义世界的一部分。”^{[2] (P41)}日本符号学家池上嘉彦认为, “凡是人类所承认的‘有意义’的事物均成为符号”^[3]。符号学最关心的是符号的本质、运行规律以及人类所创造的意义。因此, 从符号学的角度看, 影视史学与书写史学的异同也就主要体现在符号的本质、形式、结构、语法、功能和接受等方面。

众所周知, 任何符号都是一个双层结构, 由能指和所指, 即形式和内容所组成。首先从符号的形式和内容以及它们的关系来看, 书写史学与影视史学就是互有异同的。书写史学使用的是语言文字, 影视史学使用的是影视图像(即镜头)。语言文字和影视镜头都诉诸人的视觉, 这是相同的, 但其内容意义的生成过程却有区别。从语言文字符号的形式到达意义, 要经过视觉到达内心幻象, 然后才有意义的出现, 这无疑给读者留下了阔大的再造空间; 而从影视符号形式到达意义, 就省去了内心幻象这一中介心理环节, 再造的空间就小多了。但语言文字符号与影视符号的区别还远不是到此为止, 前者是一单媒体符号, 而后者是一多媒体符号。它们给人的感官的直接冲击力是不一样的, 影视符号要大得多。影视符号是多种艺术元素的综合体, 它吸收了绘画、照相艺术的构图和光影, 借鉴了戏剧、小说的表演和叙述, 又从音乐那里学来了节奏和流动……因此可以说, 影视符号是视听结合、声画并蓄、多管齐下地激荡着观众的感官和心灵。另外, 影视符号的这些特点也决定了影视史学比书写史学接受起来要容易得多, 接受群体也可能更大, 因为不识字对接受影视史学影响不大, 而阅读书写史学作品就不可能了。这两种史学模式在符号自身上的差异恐怕就是影响其表现力和接受程度、范围的主要因素之一。《红樱

收稿日期: 2003-03-02

作者简介: 杨学民(1963-), 男, 山东阳谷人, 复旦大学人文学院博士研究生, 从事传记和传记理论研究。

桃》《鸦片战争》《辛德勒名单》(Schindler's List)等影视史学作品的艺术冲击力都与此不无关系。管中窥豹,谨看一下影视史学符号中的光和色功能便可明白。光和色在影视镜头中是表情达意的重要元素,意大利著名电影摄影师维·斯特拉鲁说:“电影摄影就是在胶片上用光写作。它可以在银幕上创作出我心里想的形象、情绪和感觉。”^[4]反映第二次世界大战的影片《红樱桃》就是光色运用的一个成功范例。当那位纳粹军官将自己的“杰作”——文身姑娘一下子展示在狂乱的法西斯分子面前时,那文刻着黑鹰的玉洁冰清的姑娘之身几乎让每位观众都窒息了。为什么?因为那光色的对比是美与丑、善与恶、人性与兽性的对比,因为那直观的镜头瞬间就让观众达到了对人性的感悟,让人们体验到了战争的惨绝人寰,体验到了触目惊心的人性之恶,同时也唤起了人们对法西斯战争的仇视。

其次,从符号的功能来看,符号可以分为实用符号和艺术符号,前者是搬运既有事实和意义的手段,如书写史学语言、科学语言、教学图表等;后者则是在前者基础上生成的,它本身就是目的,是能产生出美学意义的符号,如小说、电影符号等。而以符号的指称方式来分,又可分为规约性符号和非规约性符号,前者的符号形式与内容的关系是约定俗成的,语言文字符号最有代表性;而后的符号形式与内容的关系是依赖与它们的相似性建立起来的,像电影、图片、雕塑等。综合起来看,书写史学符号可以称为实用性规约符号,影视史学符号可以称为艺术性非规约符号。进一步来看,实用性规约符号重在真实地再现历史事件、场景和人物的行状。请看《高卢战记》中的一段:“恺撒首先把自己的坐骑一直送到老远看不见的地方,后来又命令把所有别人的马也这样送走,让大家都面对着同样的危险,不存在逃脱的希望,然后对士兵鼓励了一番后,谕令他们投入战斗。兵士们居高临下,掷下轻矛,很容易地驱散了敌人的方阵。敌人散乱之后,士兵们拔出剑来,朝他们冲杀过去。……最后,他们因为受伤累累、支持不住,开始撤退,向离当地约一罗里的一座小山逃去。等他们占有那座小山时,我军已紧急跟在他们的背后。”^[5]这一段以“首先”、“后来”、“然后”、“之后”、“最后”等这类书写史学常用的时间状语为线索,真实地呈现了这场战斗的一个片段,战斗的气氛、进程、将士的行为如在目前。这段叙述中并非没有文学的修辞,但这种修辞只能是消极修辞,以符合历史的客观真实为主臬。

而影视史学所属的非规约性艺术符号,一方面要以逼近客观的历史真实为条件,拍得尽可能地像那么回事儿,时代氛围以及人物的化妆、道具等都要给人以真实感;另一方面它又以艺术美感的创造为目的,将客观真实融会到影视美的整体中,达到艺术真实。这就涉及情节的构筑、结构的安排和叙事角度的确立等。比如谢晋在拍摄《鸦片战争》时,就使用了“实景拍摄,以重现历史”和“摹写旧貌,以复原历史”^[6]等手段来重现那一段令人痛

心的历史,影片也确实让人觉得真实可信,但这里的“真实”也只不过是有关那段历史的经验记忆与影片的认同感。撇开对所谓“真实”的考辨,继续来探究这部影片,可以说,它细节是真实的,而整体上又是虚构的^[7]。客观的史实只是影片创造的素材,当这些素材纳入到电影作品中时,它们已经过了艺术化重组和虚构。正如有的学者指出的,“《鸦片战争》的故事很好,实际上它是经过想像与虚构的,如对情节的虚构,影片中有怡和洋行买办何敬容私造行贿官员密账,继而林则徐烧毁密账以调动地方官员共同抗英的故事。这种虚构不仅对塑造林则徐的大智,而且对推进整个影片的发展,都起到了重要的作用”^[8]。只有这样,影视史学才能做到既来自客观现实又高于客观现实,以栩栩如生的形象表达丰富的情感和历史的真实。影视史学必须时时注意把握好历史与艺术之间的张力,才能在艺术欣赏中了解历史,在历史画卷中品味艺术的美感。影视史学符号的相似性与艺术性之间的张力无法弥合,合则两伤。

而回头再看,书写史学符号规约性也决定了语言文字系统在本质上是人所创造的一个文化世界,是在客观世界基础上的一种命名体系,因为从发生认识论的角度看,“认识起因于主客观之间的相互作用,这种作用发生在主体和客体之间的中途,因而同时既包含着主体又包含着客体”^[9];但其实用性又决定了它必须反映客观实际。这样,在历史哲学的层面上,影视史学与书写史学又都是主观与客观的统一。所谓客观的历史真实永远是一条我们悲剧般追求的地平线。我们时常所言的书写史学和影视史学的真实性,也只是人们的经验记忆与史学作品所达成的一种认同感。影视史学和书写史学都处在寻觅那地平线的某一站点上,观望着那地平线的或同或异的面色。影视史学与书写史学的主观或客观的区分恐怕只能在不同的层面或不同的侧重点上。从符号系统与感性现实的符合程度上讲,书写史学更客观,从主体对符号的渗入程度上讲,影视史学更主观一些。

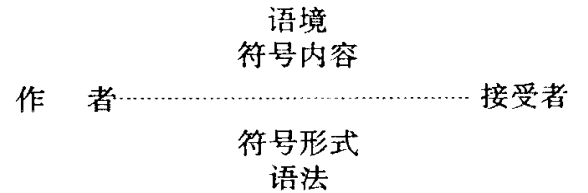
再次,海登·怀特指出:“现代的史家必须自觉,分析影视图像时的‘解读’方法和研读书写的档案是截然不同的。”他同时又说,“选择以视觉影像传达历史事件、人物及某些过程的那一刻,也就决定了一套‘词汇’、‘文法’和‘句法’。”^[9]首先需要说明的是,怀特这里对影视图像与书写的档案的解读方法的区分有点太绝对了,它们之间的区别只能看做同中之异,但毋庸置疑,区别又是很大的。这种区别主要来自于不同的词汇、文法和句法。关于词汇,前文已有说明。这里的文法和句法实际上也就是语言或镜头的语法逻辑关系,即语言或镜头的连接、组合方式,或运作模式。要说明这一问题,符号学家雅各布逊的理论是个门径。他认为语言的运作有两个基本模式,一个是纵向的隐喻模式,一个是横向的转喻模式。这两个模式是基本的,“它是语言本身的基本模式的产物,它表明语言是怎样工作的”^[10](P78)。在转喻模式中,语言

是依据时间、因果、线性原则运行的,而在隐喻模式中,语言主要依据的是空间、平行、对比等原则,虽然语言最终都要化成时间的、线性的模式。这也说明两种模式并非截然对立。“对诗歌来说,隐喻是最容易接受的东西,而对于散文来说,转喻是最容易接受的东西”^{[10] (P80)}。由此来看,书写史学的语言是散文语言,属于转喻模式。

那么,影视史学符号或镜头的运作模式又是怎样的呢?我们可以先进一步分析隐喻模式的具体内涵,然后与影视的语法、或运作模式进行比较就会一目了然。前文已经提到,隐喻模式的结构原则主要是空间、平行和对比等,而在这一原则中平行对比是核心。还是顺着诗歌与散文的不同语言模式来说,有人指出:“对一首诗中的众多的词态和句法结构的选择、分布和相互关系进行不带偏见的、细心的、彻底的和全面的分析,分析者就会对自己意外发现十分惊讶:鲜明的对称与反对称、平行结构、对等形式和强烈对仗的巧妙的积累,最后还有对诗中的词法和句法成分的分类的严格限制。正是这种限制才使我们看到各构成部分之间的相互作用。”^[11]由此可以看出,诗歌语言隐喻模式主要包括:对称、反对称、平行、对仗、对等具体方式。而影视镜头的句法,众所周知,是“蒙太奇”。影视镜头和它的蒙太奇就是影视语言。所谓蒙太奇语言,就是影视的语言,它通过若干镜头的组接来反映现实,表现主题。那么,蒙太奇运作的具体方式到底如何呢?法国电影理论家马赛尔·马尔丹曾将其分为叙事蒙太奇、节奏蒙太奇和思维蒙太奇。仔细考察现代影视史学作品就会发现,它的蒙太奇方式并非仅只这些,可以有平行式、对比式、隐喻式,也可以有叙述与倒叙式等等。平行式蒙太奇把同一时间内发生在不同场合的事件连接起来,交替地出现在银幕上;对比式蒙太奇把两种截然不同的生活或事物紧接在一起,形成强烈对比……与前面的所谓诗歌语言隐喻模式相比,虽然在类别的多少、具体的命名上不尽一致,但是蒙太奇语言与诗歌语言运作的基本原则是一致的,都应属于隐喻模式。至此,我们可以说,书写史学与影视史学的语法或运作模式分别属于符号学的转喻模式和隐喻模式。乔治·布鲁东曾说过,“电影和小说都是时间的艺术;但是小说的结构原则是时间,电影的结构原则是空间。小说采取假定的空间,通过错综的时间价值来形成它的叙述;电影采取假定的时间,通过对空间的安排来形成它的叙述。电影和小说都创造出在心理上变了形的时间和空间幻觉,但两者都不消灭时间和空间。小说通过时间上的逐点前进来造成空间幻觉;电影通过空间上的逐点前进来造成时间幻觉”^[12]。如果将这段话中的电影、小说分别置换成影视史学、书写史学,至少在叙事语法层面上,影视史学与书写史学的异同确实会“一目了然”了。

最后,符号学包括三个分支学科——符号语义学、符号语法学和符号语用学。前文所讨论的问题分属于符号语义学和符号语法学,但史学符号信息的传达与符号语

用学也密不可分,它是一个多种因素共同参与的过程。就书写史学和影视史学而言,从作者到接受者,共牵涉到六个基本因素。其过程可以图示如下:



由此可知,书写史学作品的作者多是个体,而影视史学作品的创作无疑都是集体行为,书写过程也是同中见异;影视史学的接受多受制于剧场文化或客厅文化,相对而言,书写史学多受个体阅读场景和阅读习惯的影响。影视史学比书写史学更易接受,有更大的接受可能性。影视史学是史学家族中的小兄弟,虽无法替代书写史学,也不可能替代书写史学,但它因背靠现代传媒,其影响力是不可限量的。随着影视史学的出现,人们的史学观念也必然会发生改变。史料观须更新,在不遗弃静态的文字史料的同时,要注意保存和使用动态的图像史料;影视史学的语法(即思维方式)、对时间和空间的灵活多样的处理方式,一方面会向书写史学渗透,另一方面也会同时促进接受者文化心理结构的嬗变,从而在深层次上推进人与人、人与世界交往方式的变化和发展。

参考文献:

[1] Hayden white. *Historiography and Historiophoty*[J]. *American Historical Review*, 1988, 93(5).

[2] 恩斯特·卡西尔.人论[M].上海:上海译文出版社,1985.35.

[3] 池上嘉彦.符号学入门[M].北京:国际文化出版公司,1985.3.

[4] 维·斯图拉鲁.现代启示录摄影师访问记[J].世界电影,1983,(3).

[5] 恺撒.高卢战记[M].北京:商务印书馆,1979.22.

[6] 张广智.重现历史——再谈影视史学[J].学术研究,2001(8).

[7] 金元浦.等.影视艺术欣赏[M].北京:首都师范大学出版社,1999.65.

[8] 皮亚杰.发生认识论原理[M].北京:商务印书馆,1995.21.

[9] 张广智.影视史学:历史学的新领域[J].学习与探索,1996.(6).

[10] 特伦斯·霍克斯.结构主义和符号学[M].上海:上海译文出版社,1987.78.

[11] 安纳·杰弗森.等.西方现代文学理论概述与比较[M].长沙:湖南文艺出版社,1986.46.

[12] 乔治·布鲁东.从小说到电影[M].北京:中国电影出版社,1981.66—67.

〔责任编辑:那晓波〕