



《阳光情人》：战争与暴力之下的浪漫想象

李鹏*

山东职业学院, 山东 济南 250000

摘要： 伊斯特凡·萨博凭借其其对艺术崇高的热情拍摄出了才华横溢的影片《阳光情人》，从多方面来看，《阳光情人》可以算作导演最具野心的作品，影片将两个世纪的家族故事展示为个体的命运切块，每一个人都是与自身命运搏斗而又无力搏斗的人。作者编织了一张家族命运连结民族命运的复杂网络来描绘出一段繁荣与虚无的文明演变史，爱、死亡、忧伤和人类在“乱世之中”与“内心信仰”之间做出生存选择。影片不仅勾勒出历史链条中最具特色的事件，而且传达出转瞬即逝、浮生若梦的感受，变化无常的心绪以及无尽的犹豫和踌躇。影片最终也告诉我们，在面对永无休止的欲望时，追求自由的精神生生不息。

关键词： 时间；符号学；结构作者论；纪录影像

中图分类号： J93

文献标识码： A

文章编码： 2023050114

“Sunshine Lover”: Romantic Imagination Under War and Violence

Li Peng*

Shandong Vocational College, Jinan, Shandong 250000

Abstract : Estefan Saab, with his lofty passion for art, produced the brilliant film “Sunshine Lover”. From multiple perspectives, “Sunshine Lover” can be considered the director’s most ambitious work. The film showcases two centuries of family stories as individual pieces of fate, each of whom is struggling with their own destiny but unable to do so. The author weaves a complex network of family fates connecting national fates to depict a history of prosperity and nihilism in the evolution of civilization, where love, death, sadness, and humanity make survival choices between “chaotic times” and “inner beliefs”. The film not only outlines the most distinctive events in the historical chain, but also conveys a fleeting and dreamy feeling, a constantly changing mindset, and endless hesitation and hesitation. The film ultimately tells us that in the face of endless desires, the spirit of pursuing freedom thrives.

Key words : time; semiotics; structure author theory; recording images

一、历史语境下的时间记忆

当我们在聆听一段音乐时，这段音乐正以流逝的方式向我们呈现。电影这一艺术形式也是如此，从本质上而言，电影与音乐旋律一样，从根本上来讲都是一种流动的客体，亦可换言之是一种“时间客体”。电影按其本质来说又是照相的一种外延，这种近亲性体现在指涉物的曾经存在，“作为‘流’，这一时间客体与以之为对象意识流（即观众的意识）相互重合。”^[1]在银幕前的观众接受这种“真实存在”和“现实性”的“电影幻觉”，从而心理上对影片产生认同从而达到“完全接受”。在影片跨越两个世纪四代人的的人生之旅当中，时间犹如悬浮在糖溶液中的一颗糖块不断的消逝在这段多舛的民族岁月之中，观众也徜徉在这声画的动情与记忆的涌现之中。

无论是叙事主题还是风格创置，影片《阳光情人》都呈现出伊斯特凡·萨博念念不忘的民族母体和个体随时代摇曳的无助感，四代人的命运纠葛都以男性“你方唱罢我登场”的形式在推

进，拉尔夫·费因斯也以精湛的演技在几代人中不动声色的来回穿梭。影片以“我”的视角追溯家族的变革，与其将整个影片视为某个民族的怀旧或主题式的单一题旨，倒不如将之喻为每个个体命运散布的块状结构，然而连结家族个体生命之间的实体物件消落成手中的怀表，这个由曾祖父作为信物的衍生品成为整个家族的符号象征，这一物件最基础的实用功能可被视为一种辨认时刻的自然符号，同时它又在影片中被赋予是一种“具有一个导出的表达式的严格符号”^[2]，怀表在四代人的手中传递，四代人看似都扮演着主导命运的自由者，然而每个主体却都无法逃脱现实环境对其艰难抉择之下的迎头痛击，曾祖父穷其一生创立家中的民族产业，面对子女的不伦婚姻只能暗自感伤而缅怀自身的感情抉择，法律博士（朔施）以改名来迎合高管的宠爱却无法改变其拥护的制度消亡，改变教义的奥林匹克冠军亚当也因信仰牺牲了自己的生命，伊凡（我）面对政权的变革遵从自己的内心但无法逃脱牢狱之灾；四代人的命运轨迹看似毫不相关实则内在暗藏着宿命般的相似，怀表跟随每个主人公经历当下的时代发展，如果

* 作者简介：李鹏（1995—），男，回族，山东省兖州人，助教，艺术学硕士，单位：山东职业学院，专业：戏剧与影视学，研究方向：外国电影理论。



说铁锤和镰刀象征着共产主义，那怀表则象征着在历史链条当中个体无法左右时代走向的一种不可逆的存在。在影片结尾处伊凡告诉祖母他丢失了怀表，祖母则以平淡的口吻说“没关系，很多更重要的东西也没了。”这个曾被伦理囚禁敢于对抗的自由主义者、懂得捕捉美好事物的现实追求者行至人生尽头依旧保留对生活的正念。怀表的丢失在此处可被视为对命运逆来顺受的摒弃与民族虚无文明的竭力反抗，然而这一切都随怀表一同遗落在不可追溯的岁月长河。

面对影片当中充裕的政治性，导演没有将影片中心放在政治性的命题之上，而是演变为个人的、宿命的情境，政治这一命题在作品中演化为一种沉寂却随时迸发的文明的危机与文明表象的脆弱。“当我们感觉某种东西既有意义又真实，而且超越了银幕上所发生的故事；当我们相当有意识地了解画面上所见，并不限于视觉描绘，而是某种超越图框、进入无限的指标——生命的指标；那时时间便是具体可触了。”^[9]当伊凡（我）重新改回桑纳夏的名字后，走在街道上的他感悟着几代人的悲欢命运，这时镜头居于高处俯拍伊凡和街上的行人并慢慢拉远，这一视觉意象仿佛是上帝视角般的审视着芸芸众生，观众渐渐从跌宕的影片情节中抽离出来，对于我们所生活的世界来说，人类始终生活在谜团、臆测之中，我们无法把握变化之中的事物，只能跟随着变化去经历危机和希望。

二、作者论：挥之不去的身份标识

“作者”这一名词最早出现在1920年的法国电影评论家的文章当中，但是“作者电影”这一名词早在1913年的德国就出现了，德国将这一行为看作是对法国艺术电影的回应。何谓作者电影，首先应当是导演为片场的中心人物，编导合一以确保导演的职能，使导演成为真正的书写者，只有如此导演的个性和风格特征才能真正在电影作品当中有所体现。电影手册主编巴赞曾扬言“布萊松和罗西里尼是作者，而克雷蒙只是大导演。因此，这个‘作者’概念反对区分作者和主题，因为值得进入作者群体本身就包含着对原始材料的提升。”由此可见影片导演伊斯特凡·萨博作品当中的民族性和角色的不幸遭遇是否映射着导演自身的遭遇，萨博也不断在作品中呈现自己的身份“情结”。

纵观作者的经历，在匈牙利革命失败后不久，还在电影学院学习的萨博和他的两个同学被秘密警察（政治警察）接近，或多或少被迫成为告密者。不仅如此，如果萨博拒绝就会面临被学校开除，甚至还可能会被送往苏联的监狱集中营。这段时期的萨博承受着巨大的压力，以至于他确实报道过其他崭露头角的导演。这段记忆让人回想起影片当中，电影导演成为目睹犯罪的“真凶”，面对审讯而出卖同伴的桥段，这一导演形象是否带有萨博的自喻。直至2007年，当这件事情被揭露在杂志文章当中，在电影业产生了巨大的反响。“事实上，一个很有前途的电影专业学生的错误与他最好的电影中重要人物跌宕起伏的职业生涯之间的联系是非常具有启发性的，这表明他从未真正克服过这一次的失误。”^[10]坎宁安道出了萨博心中的矛盾所在，正是由于萨博的青年

时期的遭遇演化为某种深层的结构而成为导演作品当中不可或缺的元素，而每部作品不过是这种深层结构的变奏形式，然而这一深层结构的由来正是导演置身或参与的历史和个人的生活境遇所共同构成，这些条件并始终制约、影响着影片创作。

《阳光情人》这部电影讲述一段二十世纪中欧（特别是布达佩斯）犹太人的惨痛命运，影片如列车般驶过匈牙利的民族历史，同时这段旅程也是一次与中欧的历史之旅，也是一次探索萨博犹太血统的个人之旅，也是萨博身份的核心所在。身为犹太人的萨博再一次在作品中讴歌他的民族情怀，这一出身也成为他一生无法绕过的伤痛。“通过在电影中还原犹太民族被抛弃被剥夺似乎是在提示我们犹太曾存在于屠杀前的欧洲，这是建立一个共生、多中心和跨国的无国界欧洲最好的希望。”^[11]

三、历史影像——“真实的”诠释者

在三小时的片长中想要讲述清楚两个世纪的纷繁复杂的故事实非易事，民族主义、法西斯主义和共产主义，革命与反革命的角色在这片土地上演，真实的战争影像的纪录片片段与故事片手法相结合。在电影片段中几处历史影像的使用中，其意只是向观众展示那个时刻下的部分影像，同时多采用声画分离的手法，即历史影像当中的画外音解说仍是推动剧情发展的元素，如此一来，记录影像（历史影像）依旧是为故事的合理流畅来服务，但其中依然有着历史影像的未经修饰加工的特征带给观众的震撼和力量。

故事片与纪录片的分野，犹如历史跟小说的区别。在这部作品当中，作者利用纪录片的形式强化对故事的真实性的渲染，而纪录片当中的故事性在影片当中被剥夺，成为一种“史料”的存在。这段历史记忆依赖历史胶片来捕捉二十世纪的著名战役，重新在银幕出现则将观众拉回独属那个年代的感觉和基调。“纪录片不是对现实的复制，而是我们所在的世界的‘表现’。”^[12]虽然整部电影可以看作是“我”的记忆回溯，故事架构由“我”的陈述转入角色的自述，第一次的纪录片段是处于朔施所拥护的君主时期，在彩色的故事中穿插黑白的记录影像，简单的数个镜头并采用变奏的形式压缩了持续数年战争的惨重损失，此处只是将这段历史影像作为一个记忆点短暂的介绍了皇帝的驾崩与君主制的衰落；随后二战时期导演依然利用这种形式，声音依然是“我”来讲述家族人的流亡命运，被焚毁的楼房和建筑的断壁残垣，还利用写意式的镜头——一匹骏马的坍塌来向观众告知这一民族灾难的告终，这一暗含隐喻性质的镜头向人们提供具有说服力的理论和论据，它试图通过某种方式告诉我们“战争即地狱”，这一隐喻形象使我们对二战这一历史时刻把握更加明晰，并给予他们一种道德、社会、政治上的润色。

在前半部分所出现的历史影像当中，拍摄者对于被展现物都处于展现的状态当中旨在还原一种真实的影像存在，与以上不同的一处出现在伊凡在对“法西斯摄像师”的审讯中，此处的历史影像不再是一种冷静的旁观，而是参与这一被摄群体的活动，当镜头展现出军人伸手求助救济粮、婴儿的尸体之上爬满蚊虫时，



画外音的引导由“我”的陈述转向对画面展现出的“暴力与战争”的一种“上帝之声”的描述。“当我们在没有明确的证据和合理的理由情况下就相信某个东西时，这是一种盲目崇拜（或信仰）行为。纪录片往往使我们陷入这样一种盲目的信任中：‘你所看到的就是那里曾经发生的’。”^[1]在随后的审问当中，摄影师坦白“真实的纪录片”也不过是为国家宣传的媒介工具而已，历史影像不仅为我们提供了看得见的证据，而且给予了情感上的冲击，这一冲击使我们对影像真实性所带给观众的刺激大大强化，其意在使之与历史世界的关系更加紧密，带给电影更真实的

依据。

结语

作为一名匈牙利导演，除《阳光情人》外伊斯特凡·萨博还执导了许多优秀作品，并在各大奖项当中获得荣誉。作品中的犹太人被遗弃、被剥夺财产，并在无法形容的纳粹种族灭绝中被消灭。是作者让我们全方位的见证一个民族的兴衰史，并在三小时的片场中体验到几代政权的权力变迁。

参考文献：

-
- [1] [法] 贝尔纳·斯蒂格勒著，《技术与时间3——电影的时间与存在之痛的问题》，方尔平译，译林出版社，2012年，第9页。
 - [2] 王志敏著《电影语言学》，北京大学出版社，2007年，第23页第四行。
 - [3] [苏] 塔可夫斯基著：《雕刻时光》，陈丽贵、李泳泉译，人民文学出版社，2003年，第129页第十行。
 - [4] The Cinema of István Szabo: Visions of Europe. By John Cunningham. Wallflower Press.
 - [5] Patterns of Central European Experience in István Szabó's Trilogy and Sunshine, by Tomasz Warchol, Social Identities, 7:4, 659-675.
 - [6] [美] 比尔·尼克尔斯《纪录片导论》，陈犀禾、刘宇清译，中国电影出版社，2016年，第12页19行。
 - [7] [美] 比尔·尼克尔斯《纪录片导论》，陈犀禾、刘宇清译，中国电影出版社，2007年，第99页12行。