

影视艺术系列教程

CLASSIC FILM IMAGE ANALYSIS

THE OSCAR FOR BEST
CINEMATOGRAPHY
FOR EXAMPLE

经典电影影像分析

以奥斯卡最佳摄影奖为例

李力 梁明◎著

所有的电影——都是给过去的情书
在这里——所有的篇章都是给电影的情书



中国传媒大学 出版社

本书为教育部人文社会科学项目资助，
2009 年度青年基金项目《奥斯卡最佳摄影奖艺：
项目编号:09YJC760053

影视艺术系列教程

经典电影影像分析 以奥斯卡最佳摄影奖为例

CLASSIC FILM IMAGE ANALYSIS

THE OSCAR FOR BEST CINEMATOGRAPHY FOR EXAMPLE

李力 梁明◎著

中国传媒大学 出版社

图书在版编目(CIP)数据

经典电影影像分析/李力,梁明著. —北京:中国传媒大学出版社,2015. 11

ISBN 978-7-5657-1458-0

I. ①经… II. ①李… ②梁… III. ①电影摄影艺术—高等学校—教材
IV. ①J931

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 185128 号

经典电影影像分析

著 者 李 力 梁 明

责任编辑 黄松毅

责任印制 曹 辉

封面设计 拓美设计

出 版 人 王巧林

出版发行 中国传媒大学出版社

社 址 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编:100024

电 话 86—10—65450528 65450532 传真:65779405

网 址 <http://www.cucp.com.cn>

经 销 全国新华书店

印 刷 北京艺堂印刷有限公司

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 19.75

版 次 2015 年 11 月第 1 版 2015 年 11 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5657-1458-0/J·1458 定 价 49.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

目 录

第一章 数字长镜头 / 1

- 《鸟人》:一镜到底,不能停止的决定 / 5
- 《地心引力》:失重的世界,用长镜头探寻新生 / 17
- 《雨果》:给电影与电影人的视觉情书 / 26

第二章 运动摄影 / 35

- 《贫民窟的百万富翁》:奔跑的命运交响曲 / 39
- 《艺伎回忆录》:流动的视觉盛宴 / 50
- 《拯救大兵瑞恩》:手持摄影与战争奇观 / 64
- 《魔戒1:魔戒现身》:推陈出新的影像神话 / 75

第三章 光与影 / 85

- 《血色将至》:黑与金的光影暗流 / 88
- 《泰坦尼克号》:不沉的爱情与记忆 / 100
- 《燃情岁月》:古典的恪守 / 107
- 《大河恋》:暖暖光线指引漫漫人生路 / 121

第四章 色彩之美 / 135

- 《阿凡达》:万物有灵且美,色彩斑斓共生 / 138
- 《飞行家》:游离两极的冷暖浮沉 / 147
- 《美国丽人》:送你一支红玫瑰 / 156
- 《辛德勒的名单》:黑白中,一抹假定性的红 / 165

第五章 构图：镜头的力量 / 173

《毁灭之路》：内敛简洁，意象涌动 / 176

《刺杀肯尼迪》：“观点”的电影，强化的镜头 / 187

《勇敢的心》：镜头的力量 / 200

第六章 “盗梦”的空间 / 215

《盗梦空间》：时空交错，亦真亦幻 / 218

《少年派的奇幻漂流》：漂流着的视觉盛宴 / 230

《怒海争锋》：内敛的影像航行，细腻的心灵之旅 / 246

《卧虎藏龙》：中国式空间诗学 / 254

第七章 意象符号 / 267

《潘神的迷宫》：交叉的命运城堡，双面的视觉隐喻 / 270

《英国病人》：火与水的边界之爱 / 282

《与狼共舞》：影像作为意象符号 / 292

后 记 / 310

第一章

数字长镜头



《鸟人》：一镜到底，不能停止的决定

《地心引力》：失重的世界，用长镜头探寻新生

《雨果》：给电影与电影人的视觉情书

似乎自电影诞生以来,电影人就迷恋上了一个名词:长镜头。电影理论家巴赞倡导的长镜头理论其目的在于“记录事件”,它尊重感性的客观空间与时间,用最“眼见为实”的真实方法将电影客观表现出来。所谓长镜头,就是由摄影机一次开关机所拍摄的一条完整的、连续的、时间较长的单个镜头。它的“长”会受到胶片长度、机位运动和场面调度等一系列物理因素的限制。电影史上最长的长镜头是电影《俄罗斯方舟》,这部90多分钟的电影就是由一条完整的长镜头完成,整部电影使用高清晰索尼数码摄影机(如果使用胶片摄影机,会因胶片长度的限制不可能完成),一个镜头将沙俄四百多年的历史展现在观众面前。

长镜头作为电影语言中人们认为最古老、最没有特效技术的表达方式,如今也脱离了简单的、单纯的、一次完成的方法,迎来了数字革命,迎来了一个电影新概念——数字拼接长镜头。数字拼接长镜头顾名思义是由多个单一镜头通过数字技术最终合成为一个连续不间断的完整长镜头。传统意义上的长镜头是指摄影机一次开关机之间记录的一段连续不间断的影像,传统拍摄中总会遇到很多的困难,比如胶片时长、镜头运动、场面调度和场景变换等。而现在,数字拼接长镜头以数字高科技为手段,将前后画面无缝连接,可以预先构思好长镜头,即使这个构想中的长镜头有着极为复杂、

超越物理可能的镜头运动、场面调度甚至时间长度,也可以将这原本应该一次性拍摄完成的一整条长镜头进行拆分,最后在计算机中运用数字技术再将它们拼接在一起,从而完成预想的长镜头。

在很多电影中,长镜头都被导演和摄影师作为叙事抒情和表现技巧的视听手段加以运用,但像2015年奥斯卡最佳摄影奖电影《鸟人》这样追求“一镜到底”效果的影片却非常少见(除却前文所提《俄罗斯方舟》的极致实验)。严格来说,《鸟人》并不是“一镜到底”,而是通过后期数字合成技术,将十几个长镜头精妙地连贯到一起,以达到影片所要求的艺术效果。从“命运三部曲”《爱情是狗娘》《21克》《通天塔》到广受好评的《美错》,导演亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图一直擅长用复杂的多线叙事和快速的剪辑讲述关于命运的沉重话题。但《鸟人》不同,因为抱定“生活是连续的”信念,所以这次伊纳里图完全突破自己,用轻松与荒谬并存的黑色幽默和令人瞠目结舌的长镜头开启了另一种新尝试。在《地心引力》里已完美表现过长镜头的摄影师艾曼努尔·卢贝兹基说,我真的不想用一个长镜头拍完整个片子,这种感觉就像电影人在炫技。但它的确是这个故事的一部分,是体现角色生命力的一部分。所以,长镜头的选择,不仅仅源自导演和摄影师的艺术追求和构思,也和影片所要讲述的故事本身密不可分。在《鸟人》这个故事中,男主人公、过气演员

瑞根倾尽所有来完成和完善自己的舞台剧:变卖自己的家产、无视和女儿之间的情感危机,甚至不惜伤害他人的身体与感情……不论面临怎样的挫折和困境,他都不顾一切地想要坚持下去并做到最好。此刻,长镜头就不仅仅作为一种影像语言而存在,而是瑞根内心信念和执念的外化。不论生活怎样变化,瑞根必须坚持下去,不然他就不会存在。如此,长镜头也必须继续下去,不然信念就会中断。所以,对瑞根而言,对《鸟人》而言,长镜头都是一个不能停止的决定。

与《鸟人》在“被囚禁的空间”使用长镜头不同,2014年奥斯卡最佳摄影奖《地心引力》里的长镜头则是带领观众踏入非凡的3D太空旅程。《地心引力》开篇,大胆运用长达12分30秒的长镜头,展现美丽的太空和几位主要人物及其工作生存环境,同时揭开故事序幕。这个长镜头一开始,在模拟太阳光的侧光照射下,地球表面大洋所呈现出的大面积蓝色在明暗过渡中让人屏息静气。《地心引力》上映时,NASA曾称赞这部电影中所呈现的太空景象非常逼真。这种写实的手法,无疑与长镜头的客观特性在风格上相符合,也表明了导演的态度——这不只是一个惊心动魄的视觉奇观,更是一次真诚的关于生命和命运的冷静思考。摄影师卢贝兹基认为,长镜头是让观众深深地沉浸于影片当中,身临其境般坠入《地心引力》的唯一途径。这种“沉浸”与“坠入”长镜头运用以及长

镜头内部精妙的处理方式,在《地心引力》中并不是个例。无论是影片开头担负着介绍故事背景和人物、环境的镜头,还是各种危急来袭时的激动场面,抑或是每一次危急间隙短暂的和平与安静,都伴随着这种长镜头的表现手法出现。长镜头通过镜头内部真实感的细节合理塑造,呈现出整个故事发展的大环境,并且将人物和环境介绍以完整的、不剪一刀的方式接连展现,既符合叙事和视觉逻辑,又将人物彻底放入环境中叙事,在加深情感连贯性的基础上,也将人和环境的关系处理得更加自然妥帖。

《地心引力》中,因为要表现失重的状态,大量的长镜头都持续旋转移动。在没有CG特效和数字技术的时代,这样的镜头无法完成。事实上,跟2015年奥斯卡最佳摄影奖的《鸟人》一样,它不是一般意义上一条拍完的长镜头,它也经过特效技术的巧妙缝合。通过剪辑点拼接早就流畅的镜头段落,从而造就时空关系的完整性是特效长镜头独有的优势。

3D与长镜头的结合在《地心引力》《雨果》中展现了电影摄影的新天地。与《地心引力》相似,3D电影《雨果》的开篇也是一个炫酷的数字拼接长镜头。摄影机如幽灵一般,从城市的上空一直运动到藏在钟表后面小雨果的脸。这个长镜头既交代了事件发生的时间和地点,又有一气呵成的视觉快感。从大远景一直推进到特写,景观的变化伴随着景别的

变化,观众不仅会被这个流畅无痕的长镜头带入故事,更会因为这制造出来的视觉奇观而震撼。之后小雨果穿梭钟楼的运动长镜头,也是由实拍画面经过接点制作完成的数字拼接长镜头。镜头跟着小男孩从钟楼的一侧来到了另一侧,整个镜头连贯流畅,让人不敢相信在结构如此复杂的钟楼里面能够完成这样的镜头运动,但它却如此真实地摆在眼前。

一镜到底、失重感、3D、数字长镜头……新技术再一次给电影影像带来了新的美学追求。技术服务于故事是亘古不

变的法则,未来电影发展存在着无限可能性,也许在不久的将来,观看一部电影就像是爱丽丝进入仙境一样,那是一场现在还无法想象的奇妙之旅。当然,数字技术虽已成为影像制作的重要手段,但它并未与传统的影像美学原则分道扬镳,而是相辅相成,推动着影像表现力继续蓬勃发展,于天马行空的书卷之上续写影像神话,恣意挥毫,洋洋洒洒。

归根结底,不是这些导演与摄影师选择了长镜头,而是电影故事和主人公执着的内心选择了“一镜到底”,这是一个不能停止的决定!

《鸟人》：一镜到底，不能停止的决定

影片信息：

中文名：鸟人

外文名：Birdman

导演：亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图

编剧：亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图；尼可拉斯·迦科波恩

摄影：艾曼努尔·卢贝兹基

类型：喜剧/剧情

主演：迈克尔·基顿；艾玛·斯通；娜奥米·沃茨；爱德华·诺顿

制片地区：美国

对白语言：英语

片长：119 分钟

上映时间：2014 年 10 月 17 日（美国）

获奖情况：

2015，第 87 届奥斯卡金像奖

最佳影片：亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图

James W. Skotchdopole; John Leshner

最佳导演：亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图

最佳原创剧本：亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图

尼可拉斯·迦科波恩

阿曼多·波

亚历山大·迪内拉里斯

最佳摄影：艾曼努尔·卢贝兹基

剧情简介：

瑞根·汤姆森是一位曾经扮演过超级英雄“鸟人”的过气演员，他觉得有只奇怪的

“鸟人”一直跟随着自己。瑞根企图通过改编自雷蒙德·卡佛短篇小说《当我们谈论爱情时，我们在谈论什么》的百老汇舞台剧重振威风，却事与愿违……在幻觉、舞台及现实的三重压力下不堪重负的瑞根，选择用最极端的方式献祭于艺术。但自杀未遂的瑞根却因此出乎意料地取得了关注，并成了好莱坞与媒体眼中的“传奇”……

全片通过舒缓有序、行云流水般的长镜头，缝合时间与空间的距离，在真实与想象、舞台与现实间穿行，将一个过气演员不断追寻自我与他人认同的故事讲得诙谐生动，却又发人深省。

从 2010 年达伦·阿伦诺夫斯基的《黑天鹅》，到 2011 年迈克尔·哈扎纳维希乌斯的《艺术家》，再到 2015 年亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图的《鸟人》……近年来很多优秀电影作品都将镜头指向艺术的表现者——演员本身，这也使人们的目光越过银幕，聚焦于表演者们的内心世界。有人说“艺术是大众的，更是自我的”，这一点在演员身上体现得尤为突出。作为大众观念中“向外”（非外向）的一类人，演员的工作就是要将电影中的“自己”表现给观者，通过表情、肢体和语言让人们去看、去听、去感受。然而另一方面，他们恰恰也是最“向内”（非内向）的一类人，他们对镜检视，一次挥手，一个蹙眉；他们闭目感受，一程呼吸，一抹心悸；因为只有不断地内视自我，不断地探寻情感和灵魂的本真，才能将虚无缥缈的感受传达到观众心里。也因此，很多优秀的表演艺术家都是自我的、偏执的，他们需要强烈的自我认同，不断丰富壮大着自己的内心世界，企图让它强大到可以包容各类角色的情感需求，很多时候，这种内部膨胀的后果就是走向遗世独立的孤寂。《鸟人》中的瑞根，便是在这种自我认同与他者不认同所产生的尖锐矛盾中，最终作出了震惊百老汇的选择。对于瑞根，表演是艺术，但表达的是生命，当艺术之心足够炽烈之时，才可以和生命平等对望，然后，说再见。但《鸟人》绝不是一部绝望的电影，因为最后，瑞根女儿绽开笑容仰望天空所看到的，难道不是一个心怀梦想而又向往自由的人所能实现的最美好的救赎吗？

导演亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图擅长用复杂的多线叙事和快速的剪辑讲述关于命运的沉重话题，从“命运三部曲”《爱情是狗娘》《21 克》《通天塔》到广受好评的《美错》，这种固有的风格已成为其影片特色，然而进入不惑之年的伊纳里图在新作《鸟人》中完全突破自己，用轻松与荒谬并存的黑色幽默和令人瞠目结舌的长镜头开启了另一种新的尝试。

作为第 87 届奥斯卡最大的赢家，同时获得奥斯卡最佳影片、最佳导演、最佳原创剧本、最佳摄影的电影《鸟人》无疑带给了观众一场情感丰沛的视觉影像盛宴。那精妙

的调度安排和光色设计,在不停止地充满着呼吸意味的镜头运动中,将一个男人的现状与追求、一个舞台的戏里与戏外、一类人群的存在与情感,自然又紧密地串联在了一起。当你以为这是一个超现实的故事时,却又发现它很真实;当你以为电影中的人物都是生存中的无奈者时,却又顿悟他们生存得很好只是对爱无奈;当你以为电影想要和你讨论艺术时,它却说的是平实的日常心理。正因为如此,《鸟人》这一部有着“艺术电影”标签的作品才能在导演亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图和摄影师艾曼努尔·卢贝兹基的“任性”选择下将视听的形式运用到极限。他们将每一个细节都解剖到位,再精心组合,让观众掉入“鸟人”的圈套,并让观众感觉到,原来自己也不过是一个鸟人。

一、一镜到底:不能停止的决定

1. 理念决定影像行动

虽说《鸟人》选择了一镜到底这个噱头十足的表现形式,但纵观全片,艾曼努尔·卢贝兹基的摄影风格并无过多炫技成分,尽量以简练的镜头语言去展现层次丰富的故事和表演才能。从节奏来看,《鸟人》的镜头积极而理性,却少有长时间的停顿,它更多的是让观众通过演员表演与台词获得直接感动,而非通过对画面进行长时间思考去感受。

长镜头的使用,在很多电影中都被导演和摄影师作为叙事抒情和表现技巧的视听手段加以运用,但像《鸟人》这样追求“一镜到底”效果的影片却非常少见。这不仅仅源自导演和摄影师的艺术追求和构思,也和影片所要讲述的故事本身密不可分。摄影师艾曼努尔·卢贝兹基说,最初,导演想要整部电影一镜到底,或者是用非常非常长的镜头——现实拍摄中这是不可能做到的。亚利桑德罗说:“你知道的,当你早上醒来开始一天的生活,那种感受并不是零碎的,那是一种连续的行为。从床上起来径直走进卫生间,类似这种。”之所以采用长镜头有它的目的,片中所有这些长镜头都是为了阐明这一点:生活是连续的^①。

首先,《鸟人》讲述的故事为:过气演员瑞根为了重拾昔日的关注和荣耀在百老汇编排舞台剧的过程中遭遇了种种困顿和不顺,最后在无自我意识(即无知)中意外获得成功。虽然在叙事中,为了明确表达主题,塑造更加鲜明的人物性格,使得情节更加丰富和多面,瑞根过去生活的缩影一直出现在故事中——鸟人这一角色对他造成的影

^① 《〈鸟人〉的一镜到底是怎么拍出来的》,摄影师卢贝兹基专访,影视工业网,2015.2.24。

响、冷漠叛逆的 loser 女儿、暧昧不清的前妻等等,但影像上只在剧院和剧院外大街这单一的、被分成若干块的空间,并没有出现回忆镜头和其他空间,只是通过物件细节——例如鸟人的海报,以及人物之间的情感互动与对话,来完成前情介绍。时间的安排上,也按照事情发展的顺序进行,空间和时间上均为长镜头的使用提供了可能。

其次,在这个故事中,男主角瑞根倾尽所有来补充完善自己的舞台剧,不论面临怎样的挫折和困境,他都不顾一切地想要坚持下去并做到最好;变卖自己的家产、无视和女儿之间的情感危机,甚至不惜伤害他人的身体与感情……长镜头在这里就不仅仅是作为一种影像语言而存在,而是作为瑞根内心中信念和执念的外化来呈现在观众眼前,帮助观众进一步深入地理解人物的情绪和处境,挖掘影片的内涵。不论生活怎样变化,不论镜头怎样运动,瑞根必须坚持下去,不然他就不会存在。如此,长镜头也必须继续下去,不然信念就会中断。艾曼努尔·卢贝兹基说,我真的不想用一个长镜头拍完整个片子,这种感觉就像电影人在炫技。我觉得这种做法很不厚道,或者说就像在玩把戏。我们不希望这部影片只是因为玩把戏被人们记住。同时,我也要确保我们没有本末倒置,摄影机的运动应该是故事的“有机体”。我讨厌“有机体”这个词,但它的确是这个故事的一部分,是体现角色生命力的一部分^①。

另外,整部电影里的所有角色都很丰满,所有演员也都演得尽兴,配合着节奏强烈的鼓点,镜头除了在现场的代入感,还时刻在情绪上和演员的表演进行匹配。当古典音乐响起,镜头就会飘飘欲仙起来,似乎摄影机失去了重力一般,换句话说,就是入戏。而更多时候摄影机保持着观望与中立。比如瑞根第二次去酒吧时恰逢影评人迪金森在场,瑞根主动上前攀谈以期换来影评人的好感,却不想对好莱坞充满敌意的迪金森不但拒绝观看演出,还扬言会以最恶毒的评论毁掉整部舞台剧。摄影机始终保持中立的姿态,缓缓跟随瑞根的近景移动并停留在二人之间,甚至在那场激烈的针锋相对中也只是缓缓地推了各自一个特写,便又悄然退去。而与之形成鲜明对比的是两位演员精湛入微的演技,这里尤其要称赞一下迈克尔·基顿对于愤怒的诠释,并非暴烈的洪水,而是欲啸的火山,嘶哑压抑的声音传达着积压在体内的轰鸣,蓄而不发,却威力十足。随后,发泄完的瑞根依旧无法扭转现实的无奈,他像个空匮的躯壳,踩着钢琴低沉的音律走出酒吧。此时,麦克白那段经典的念词在冰冷的空气中被人吟唱,摄影机略带倾斜地跟随镜头静静展现着一个男人的失意。这一段,导演刻意弱化了镜头的存在感,直截了当,旨在让观众全心感受表演的张力,从而达到最佳的艺术效果。

2. 剪辑点与科技突破长镜头极限

以往长镜头的拍摄,由于各方面人力、物力难以在短时间内完美调度,实地拍摄或搭

① 《〈鸟人〉的一镜到底是怎么拍出来的》,摄影师卢贝兹基专访,影视工业网,2015.2.24。

建场景拍摄,往往都难以得到令人满意的连贯环境。如今为突破这种长镜头的拍摄瓶颈,往往采用传统技术和数字技术结合的方案。严格来说,《鸟人》并没有真的创造“一镜到底”的视觉效果,而是通过后期的数字合成技术,将十几个长镜头精妙地连贯到一起,以达到影片所要求的艺术效果。摄影师卢贝兹基说,《鸟人》一部分镜头用斯坦尼康,另一部分用手持拍摄,摄影机的空间运动从未停止过。……我特别重视的一点是长镜头的节奏必须恰当,否则非常容易显得松散拖沓。我们确实利用了一些剪辑手段,但并不妨碍镜头运动帮助观众进入角色的世界,让这部电影身临其境、触手可及^①。

运动长镜头因为其时间长以及摄影机和演员调度丰富而带来的拍摄难度本身就很大,特别是像这种以《鸟人》为代表的以“一镜到底”的影像效果作为影片鲜明风格的电影,其难度更是非常之高,如果只依靠摄影师的实际现场操作来完成长达两个小时的长镜头几乎不可能。所以导演在设计分镜时就提供了很多合理又自然的契机作为剪辑点来划分镜头。其剪辑方式从内容上大体可以分为两大类:即依靠故事发展的转折点(再细分为依靠空间与依靠时间变化进行剪辑)和依靠特效内容进行剪辑。

例如在瑞根从大街进出酒吧时、萨姆和迈克在剧院去往天台时,都是以门作为载体,再加上灯光的配合,以黑场作为接点,利用空间的变换进行剪辑。以时间变化进行剪辑的手段则往往运用在同一场景的不同时间,通过角度、布景等方式对下一个镜头中将要出现重点内容的部分进行遮挡,在镜头运动的指引下伴随着人物的运动和情绪呈现出来。

空镜中的时间变换,也是本片常用的剪辑点。比如麦克和萨姆在楼顶上的第一次对话。结尾处麦克抬头,镜头上摇然后固定,夜晚迅速转变成白昼,接着镜头开始不断下移机位向后运动,最后进入室内。同样的方式还出现在瑞根醉倒街头、舞台剧首演那天对准剧院正门等。

依靠特效进行剪辑的手法,大多也与空间和时间的变换相结合。例如影片第九分钟时,瑞根用他幻想中的超能力将桌上的花瓶扔到墙上。镜头跟随花瓶甩动,到采访记者再到瑞根,其着装造型都发生了改变。这种剪辑点,简单有效,画面转动的过程中,背景虚为一片,即使前后两个镜头的甩动中上下前后距离出现偏差,也不易察觉,更何况还有花瓶作为视觉主题吸引着观众的视线。而这种处理方法在影片中出现多次,特效的加入为“一镜到底”画面效果的不生硬与自然提供了可能,同时也带给观众一种超现实的视觉感受。这种超现实的手法(包括瑞根一开始练瑜伽飘浮在空中、瑞根可以隔空移物和飞行的超能力、鸟人和爆破场面的出现等等),也许并不仅仅为了将影片置于超现实的意味当中,而是想在现实的生活当中和保持镜头完整性的基础上,

① 《〈鸟人〉的一镜到底是怎么拍出来的》,摄影师卢贝兹基专访,影视工业网,2015.2.24。

将人物内心活动做最大化的夸张放大,从而引领着观众以最直接的方式对人物的情绪和心理活动感同身受。在影片高潮部分,通过一个出租车司机跟着刚刚“飞”到剧院的瑞根要车费的细节,一切超现实也变成了现实的一角。

归根结底,不是导演和摄影师选择了长镜头,而是鸟人的故事和瑞根执着的内心选择了“一镜到底”,这是一个不能停止的决定!长镜头因为能较长时间地进行记录,符合观众在日常生活中对某一重要人物或者事物的长时间关注的视觉特点,从而能给观众带来一定的真实感和带入感。在这一个不能停下歇息的如同时间、生命和爱的电影故事中,思想和情感也一直持续并升温,这些气息将你包围进剧院中,一起谈论爱情,一起谈论被爱。特效的加入缓和了影片的整体节奏,为观众提供了观影过程中视觉的呼吸点,使得整部影片在视觉节奏上张弛有度。

二、自然随性却严格绝妙的镜头律动

《鸟人》除了令人叹为观止的“一镜到底”的长镜头之外,与之配合的还有伴随着人物呼吸和情绪的、从没停止过的镜头运动。无论人物在运动之中,还是停下来进行思考或对话,摄影机都在有意识地运动。虽然一直运动的镜头会随着人物的运动幅度和情绪变化有着速度快慢的调整,但就整部影片来说,镜头的运动还是以平、稳、匀为原则来进行的——也许能明显地感受到摄影机的存在,却没有出现剧烈摇晃的镜头,保证了画面的质量和清晰。

电影是所有视听形式的总体,单一的某一形式必须与其他形式合理配搭才能将电影的视觉魅力发挥到最大值。所以,大幅度的摇晃镜头虽符合影片主要人物瑞根一直的心理状态,并能带给观众明确的焦虑或暴躁的视觉感受,但镜头剧烈运动反而会为影片增加赘余感,给观众带来审美上的疲劳感和压迫感。而现在这种不能停止却又平缓的镜头运动,就像是瑞根内心一样,虽然焦躁,虽然疲惫,可是作为一个受过生活磨难的中年男性,他无奈的不安多于情绪的狂暴。

不停的镜头运动在其平缓的节奏下,看似自然却有规律可循,看似随性却处处严格。如影片开始部分,镜头随着瑞根的运动,从化妆间通过走廊到达舞台开始彩排后,便围绕着桌子进行旋转,以此来全面地表现坐在这个桌子四方的戏剧中的四个主要人物。伴随着戏剧中人物的走位和对话,镜头共旋转了两周整。然而这两周却是有着显著的视觉层差异。第一周时,镜头缓缓在每个人后背移动,下一个人物的侧脸便接着展现,以此方法运动一周。镜头的运动总体而言比较平稳,充分展现人物的样貌特征和神态,也给观众留下了足够的心理空间来关注对话,从而对这个戏中戏的话剧有一

个初步认识和了解。当镜头运动到第二周时,节奏和情绪明显有了变化。首先,在运动的开始,景别明显变得紧凑,给观众带来视觉上的紧张感。而且当镜头运动到瑞根的侧面位置时,和第一次采用的直接旋转过去的方式不同,而是镜头先推到瑞根侧脸,再加速旋转到瑞根的身后,瑞根向上看着的有些诡异的眼神和这种加大幅度的镜头运动所带来的一瞬间的视觉变化,预示着接下来将有一场人为意外的发生。影片中,诸如此类设计巧妙的镜头运动并不少见,旋转式的移动镜头也因其包含的内容多、展现全面又停留时间长,而被多次用在表现人物关系以及人物和环境的关系上。

电影《鸟人》虽然剧情上的主角是瑞根,但其实出现在这个剧院中的每一个人物心中都有一个属于自己的鸟人。他们都渴望存在,渴望被看到,渴望被爱。而这种表意层面上的暗示在电影叙事进入后半段时也渐渐显露了出来,莱斯莉和劳拉互相之间的安慰和亲吻,萨姆和迈克屋顶天台的畅聊,瑞根和前妻之间的暧昧和无奈等,这些真实得能感觉到肉体 and 心灵疼痛的情节一直冲击着观众的观感,这些人物关系不再是戏剧关系,也不仅仅是生活中的关系,而是走进了彼此内心,使灵魂得以相拥或相撞。在人物关系的展现上,摄影机往往跟随着一个人物进入到一个相对的叙事空间中,与另一个人物相遇,由于两人在空间内所处的位置不同,这时往往以一个人物作为前景,另一个人物位于后景处,焦点给在说话的人身上。随着两个人交流渐渐深入,镜头往往会跟到或者推到一个人物面部的正面角度,表现激动或脆弱的情感变化,这时候随着人物调度,二人之间的距离拉近,人物同时入画,摄影机进行轻微或平滑的移动,对人物关系进行塑造和解析。在最后段落,两个人都发生移动,镜头主要跟随其中一个人进入下一个场景。

值得一提的是,这种相同之中任何一个细微的不同都可能构成极大的感动。例如当瑞根躺在放满了玫瑰花的房间中,在他决定用自己的生命换取关注和意义的前一刻,前妻来看望他。在瑞根和前妻讨论爱情、讨论生活、讨论彼此时,他们靠得那么近,瑞根的前妻显得无比暧昧动人。而当他们讨论到女儿时,瑞根的前妻站了起来,她不再是那个低眉顺眼的温柔女人,不再是那个对瑞根没有更多要求的女人,她就那样站着,微微低头看着坐在梳妆台上的瑞根,眼神里依然温柔,但身上的光芒那么骄傲耀眼。或许在这个电影中,她才是最能够接近自己想要的东西的那个人!

这种方法,这种在每个段落之间略有不同却原理基本相同的影像处理方法,在影片纷杂的叙事环境中形成了一种规律和秩序之美,成为一个个运动轨迹相似又各有其美的视觉之圆。就如同古典巴洛克音乐中的主题乐句,不同的音高与和弦搭配,相同之中又充满不同,在长镜头的连接下构成一个整体的艺术气氛。这种气氛,即是呼吸的节拍,是电影运动摄影的优美节律。

三、光与色,戏里戏外的人生

《鸟人》故事发生的地点设置在百老汇剧院之中,剧中剧情节使得整部影片大体有两种布光风格,一是模拟写实风格而对人物在现实中的生活进行表现,二是在舞台上用戏剧的布光方法对情节进行诠释。

为使布光更加自然,影片在剧院这一场景中安排了化妆镜灯、房间里的台灯与顶灯、舞台上的舞台灯等,让场景中出现的光源不只是为了装饰而存在,为了叙事而存在,而是真正地参与到照明中去,进一步加深了影片的真实感和自然感。与此同时,这种设置也有另外一个重要的原因。因为《鸟人》的镜头是“不间断”并处于一直持续运动之中,所以必须尽可能多地利用场景中的现有光源参与布光,从前期设计的层面上尽量避免穿帮和不必要的特技后期。

虽然在《鸟人》中只有一个单一的相对空间即剧院,但剧院中的层层结构和房间,也在一定程度上丰富了影像叙事。而这些被分割出来的空间也被巧妙地设计成不同的光色,在视觉层面上有了明显的差别,使得观众对剧院结构的认识和剧情发展的走向更加直观和清晰。在这些光色中,大部分的设置是用来表现时间和区分场景的。例如化妆间和舞台之间幽长又曲折的走廊,没有特殊寓意的叙事时就采用偏黄绿色的光色,钨丝灯泡旧旧的黄色光线,低照度环境下显得有点发灰。走廊光色运用自然,在视觉上不存在明显的冲击力。建立起一个符合日常生活经验的视觉光效。

当然,最出彩的部分当属带着主观意识和隐喻色彩的、夸张到不符合现实的场景光色。《鸟人》中最突出的颜色,便是剧院中的红和蓝的区域光。它们的存在,将后台与舞台区隔,使这个面积颇大的场景在镜头中显得井然有序,鲜明的颜色差异,在长镜头的拍摄中,令这一空间展现得更为多样而富有层次。

蓝色光多次出现在瑞根所排演戏剧的舞台上,舞台上正排演着《当我们谈论爱情时我们在谈论什么》。蓝色是舞台剧常用的光效,区分电影中的戏剧空间和现实空间的同时,也符合整个戏剧故事梦境、捉奸、自杀的冷漠气息和哀伤氛围。同样是后台上那片幽暗的蓝,在瑞根附近就显现出冰冷和压抑,它存在于通向舞台的必经之路,即艺术与现实的交界处,站在舞台上的瑞根可以表现得所向披靡,但走下舞台回到这片幽蓝之所,现实的残酷便又重新灌入脑中。对那片舞台爱得越深,感受便越冰冷。而这蓝色在莱斯利眼中,可能又有别的含义。片中一幕,莱斯利与麦克在舞台的床上进行表演,兴起的麦克欲在众目睽睽之下与她发生关系,这一突如其来的举动吓坏了莱斯利,但演员的责任感又使她必须让戏剧进行下去。之后谢幕时,莱斯利从暗蓝的后台