

BASICS

FILM-MAKING

04

[英] 罗伯特·艾德加·亨特
约翰·马兰·史蒂芬·罗尔 著
陈茜玉 曹莹 译
肖永亮 审定
飞思数字创意出版中心 监制

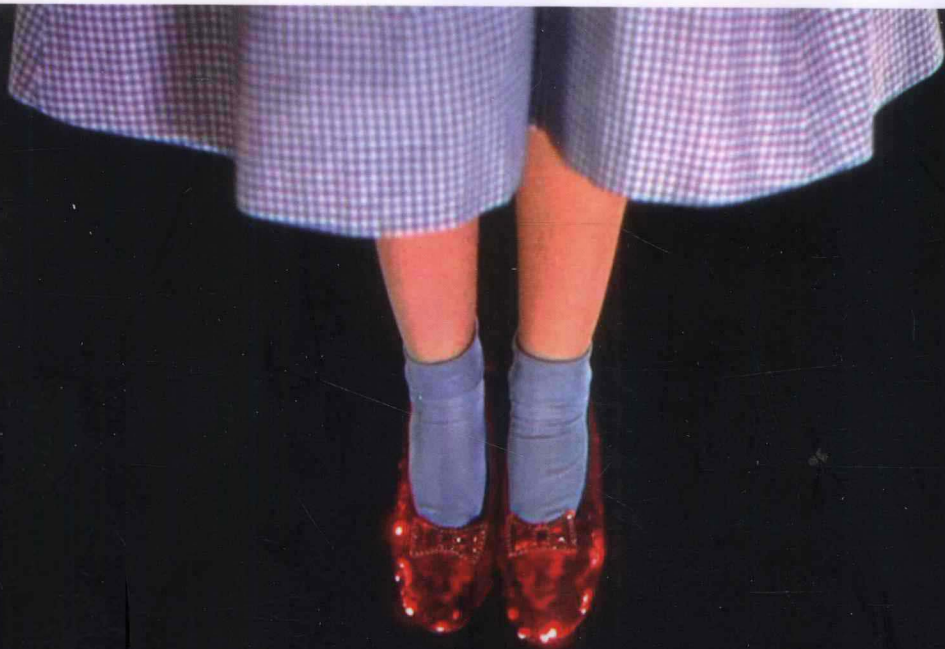
THE LANGUAGE OF FILM

国际经典影视制作教程： 电影语言

全球知名院校专业用书：

伦敦城市大学
美国查菲学院
美国波士顿大学
美国西雅图太平洋大学

肯特大学
美国诺威治大学
美国图森艺术学院
美国东方门诺派大学



[英] 罗伯特·艾德加-亨特
约翰·马兰、史蒂芬·罗尔
陈茜玉 曹莹
肖永亮
飞思数字创意出版中心

著
译
审定
监制

ING

THE LANGUAGE OF FILM

国际经典影视制作教程：
电影语言

电子工业出版社

Publishing House of Electronics Industry

北京·BEIJING

内容简介

本书从六个方面详细地介绍了电影语言的知识,包括电影的符号学、斜事学、互文性、意识形态、画面和影像,以及构建意义,深入剖析了电影语言方面的各个原理。同时,本书精选世界知名导演的电影影片进行深入分析,对所选影片进行节选,并配以文字进行详解,因此,可使读者对各部分理论产生详细透彻的理解,并运用到实践当中。

本书适合大众、影视爱好者、从业者、影视专业学生阅读。

Copyright © AVA Publishing SA 2010

Basics Film-Making: The Language of Film by Robert Edgar-Hunt, John Marland, Steven Rawle

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without permission of the copyright holder.

Simplified Chinese Copyright © 2012 by PUBLISHING HOUSE OF ELECTRONICS INDUSTRY. Simplified Chinese language edition arranged with AVA Publishing SA

本书简体中文版专有出版权由AVA Publishing SA授予电子工业出版社,未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书的任何部分。

版权贸易合同登记号 图字: 01-2012-0840

图书在版编目(CIP)数据

电影语言 / (英)艾德加-亨特(Edgar-Hunt,R.), (英)马兰(Marland,J.), (英)罗尔(Rawle,S.)著; 陈茜玉,曹莹译. —北京:电子工业出版社,2012.9
书名原文: Basics Film-Making: The Language of Film
国际经典影视制作教程

ISBN 978-7-121-17706-4

I. ①电… II. ①艾… ②马… ③罗… ④陈… ⑤曹… III. ①电影语言-教材 IV. ①J90

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第168395号

责任编辑:侯琦婧

文字编辑:杨斯萌 江琴

印刷:

装订:深圳市精彩印联合印务有限公司

出版发行:电子工业出版社

北京市海淀区万寿路173信箱

邮编:100036

开本:720×1000 1/16

印张:12 字数:307.2千字

印次:2012年9月第1次印刷

定价:59.80元

参与本书翻译的人员有:林莹、陈平、马歆春、逯思思、孙蕾。

凡所购买电子工业出版社图书有缺损问题,请向购买书店调换。若书店售缺,请与本社发行部联系,联系及邮购电话:(010)88254888。

质量投诉请发邮件至zlts@phei.com.cn,盗版侵权举报请发邮件至dbqq@phei.com.cn。

服务热线:(010)88258888。



电影《潘神的迷宫》(Pan's Labyrinth)

导演: 吉尔莫·德尔·托罗(Guillermo del Toro), 2006年



电影《潘神的迷宫》将魔幻与社会现实状况和政治上的争议进行了融合。该电影有一种力量，将我们带入了一个时时充满挑战、智慧的色彩斑斓的（虚拟）世界，而这就是电影语言的一部分，也是为什么电影语言对于影片有着特殊意义的原因所在。

目录

阅读指南 6

本书介绍 8



电影符号学 13

影像 14

视觉意念 16

解读影像标记 18

创造意义 24

编码和过滤 28

案例学习：《七宗罪》 32

叙事学 39

讲故事的原理 40

结构主义 42

结构理论 48

热奈特的叙事论文集 54

音乐 58

案例学习：《廉价豆》 60

互文性 69

文本 70

引用 74

暗指（间接提到） 78

邪典电影 80

类型 84

案例学习：《公民凯恩》 88



意识形态 95

意识形态分析 96

现实主义 102

电影思想和电影类型 110

案例学习：《音讯全无》 112



画面和影像 119

镜头 120

景别、拍摄高度和画面构图 122

景别 124

布景和道具 128

移动摄像机 134

时间和长镜头 136

镜头速率和长镜头 138

案例学习：《无路可走》 140



构建意义 149

连续剪辑 150

不连续剪辑 158

蒙太奇 162

声音剪辑和电影空间 166

案例学习：《潮汐》 170

结论 176

致谢 177

电影语言术语 178

推荐阅读 182

图片署名 183

有关伦理学的研究 185

本书由6个章节组成，它涵盖了各种不同但是相关的领域。每个章节可以单独阅读，但是正如任何一个好的作品一样，如果你能从开头阅读并循序渐近地阅读就更好了。用这样的方式，你会充实自己的知识体系并能够触及各种具体的、你所感兴趣的领域。每个章节都包括练习、小贴士，以及延伸阅读和个案研究。

通过这本书，我们将鼓励你去尽可能多地看电影作品，尽可能多地阅读不同风格、不同发展趋向、产生于不同历史时期和来自不同国家不同文化的电影作品。你不必成为一个电影史学家或者是一个文化理论家去理解电影的语言，但是从多种多样的作品中所获得的知识是无价的。我们将从熟悉的案例开始，希望能对你有用，并帮助你踏上通往电影创作者，或电影理论家，或者两者都可的快乐旅途。

词汇表精确清晰地解释关键的易混淆词汇。

抓图展示的静帧画面来自于一系列电影和学生作品。

视觉印象

名词解释

电影作者：导演个人看法是核心。这导致对整个团队的合作有着绝对的话语权和导向力。

思维方式

观看前区执导的电影《后窗》（1954年）的结尾部分，并试着找出她为我们为吉米·斯图尔特和格雷丝·凯莉创作出的很多方法，并能够解释他们如何保持独特的情绪和状态——一张简单的跟踪画面。

我们都认为电影画面是印在我们的记忆中，并且是难以磨灭的。一旦它们被看到，就难以忘记。作为一个电影制作者，一个最小的目标应该是创造一个值得记忆的、可以赢得尊重目光的作品。但是在你的电影在其他人的脑海中长存之时，它首先不得不生活在你自己的世界里。

一个栩栩如生的想象

在这一点上，阿尔弗雷德·希区柯克似乎已经找到了创造一个栩栩如生形象而避免单调的方法。在他开始拍摄影片之前，他已经将之前想到的所有重要的创造性功课很好地完成。即影片已经在他的脑海中制作完成了。

这些感知前区柯克作为一个完美的电影导演作者，其成功的关键是他有能力在脑海中构思电影的每一帧栩栩如生的画面。通过他的想象去打造每一个细节、每一帧。这使他拥有一个完美的“内部摄像机”，不仅可以提前“看到”画面，也能想象他知道没有看到这些画面将变得多么生动。他是一位具有前瞻性技术的电影导演，这种技术能够想象出这组明白什么能让观众记忆深刻，而阿尔柯克正是这方面的绝对领导者。

看，比如在电影《精神病患者》（1960年）中，希区柯克用了一种狡猾的方法，让我们知道像“贝拉”在他所有谋杀案中的距离完全地延伸到了谋杀案的中心。当他试图将一个受害女人的身体放在水里时，我们看到她尸体倒进湖里，且只有一半浸没在水中时，看到她几乎所有的观众都在想：“天啊，不要！”

《后窗》

导演：阿尔弗雷德·希区柯克，1954年



这部电影采取了一种新颖的方式，这是一种有意识地沉浸在秘密窥视他人生活的一种冲动。窥视的叙事方式。阿尔弗雷德·希区柯克和阿尔弗雷德·希区柯克这样的导演，他们懂得如何去把握电影的内在去吸引和于孩童观众他们通过电影这个工具将观众内心深处极其隐秘的恐惧和欲望暴露无遗。

图：阿尔弗雷德·希区柯克

一旦电影剧本完成，我不急于拍摄电影。我有很强的视觉想象；我在脑海里想象影片的时候然后对每一帧画面的画面并立即想象。我把所有有把握的能够发生的细节都写在我的剧本里。然后在拍摄影片的时候我不会去看我的剧本，因为我已经了然于心。

——电影导演、制片人 阿尔弗雷德·希区柯克

100-101

镜头

景别 镜头中人物所占画面面积的大小称为镜头景别。镜头景别的主要作用是表现人物、景物的范围、大小、远近、虚实、明暗、动静、强弱、对比等关系。景别的选择要根据影片的主题、情节、人物、环境、气氛、镜头的运动、镜头的组接等因素来综合考虑。

景别的作用 景别的作用主要表现在以下几个方面：(1) 交代环境、人物、事件。景别的大小、远近、虚实、明暗、动静、强弱、对比等关系，可以交代环境、人物、事件的范围、大小、远近、虚实、明暗、动静、强弱、对比等关系。(2) 表现人物、景物的特征。景别的大小、远近、虚实、明暗、动静、强弱、对比等关系，可以表现人物、景物的特征。(3) 表现人物、景物的情感。景别的大小、远近、虚实、明暗、动静、强弱、对比等关系，可以表现人物、景物的情感。(4) 表现人物、景物的动作。景别的大小、远近、虚实、明暗、动静、强弱、对比等关系，可以表现人物、景物的动作。

景别的分类 景别可以根据画面中人物或景物的范围、大小、远近、虚实、明暗、动静、强弱、对比等关系进行分类。景别可以分为远景、全景、中景、近景、特写等。

景别的选择 景别的选择要根据影片的主题、情节、人物、环境、气氛、镜头的运动、镜头的组接等因素来综合考虑。景别的选择要符合影片的主题、情节、人物、环境、气氛、镜头的运动、镜头的组接等因素。

推荐阅读和观看作品一栏将为你 的深入学习研究提出建议。

思考要点：将强调并讨论你感兴趣 的领域的一些关键问题。

106-107

声音与电影语言

声音的作用 声音是电影的重要组成部分。声音的作用主要表现在以下几个方面：(1) 交代环境、人物、事件。声音的大小、远近、虚实、明暗、动静、强弱、对比等关系，可以交代环境、人物、事件的范围、大小、远近、虚实、明暗、动静、强弱、对比等关系。(2) 表现人物、景物的特征。声音的大小、远近、虚实、明暗、动静、强弱、对比等关系，可以表现人物、景物的特征。(3) 表现人物、景物的情感。声音的大小、远近、虚实、明暗、动静、强弱、对比等关系，可以表现人物、景物的情感。(4) 表现人物、景物的动作。声音的大小、远近、虚实、明暗、动静、强弱、对比等关系，可以表现人物、景物的动作。

声音的分类 声音可以根据其性质、来源、作用等进行分类。声音可以分为对白、旁白、独白、配乐、音效、拟音等。

声音的选择 声音的选择要根据影片的主题、情节、人物、环境、气氛、镜头的运动、镜头的组接等因素来综合考虑。声音的选择要符合影片的主题、情节、人物、环境、气氛、镜头的运动、镜头的组接等因素。

操练练习帮助你 将讨论得出的理论应用于现实工作和生活中。

102-11

案例学习

《七宗罪》 影片讲述了七宗罪的故事。影片的主题是探讨人性的黑暗面。影片的风格是现实主义。影片的节奏是紧凑的。影片的色彩是冷峻的。影片的音乐是低沉的。影片的画面是写实的。影片的表演是精湛的。影片的评价是：一部深刻探讨人性的佳作。

《七宗罪》的导演 影片的导演是克林特·伊斯特伍德。伊斯特伍德是美国著名的导演、编剧、制片人。他的作品以硬汉形象著称。《七宗罪》是伊斯特伍德的导演处女作。影片的成功使伊斯特伍德在导坛的地位更加稳固。

《七宗罪》的演员 影片的主要演员包括摩根·弗里曼、埃德·哈里斯、梅丽尔·斯特里普等。摩根·弗里曼在影片中饰演一名经验丰富的警探。埃德·哈里斯在影片中饰演一名年轻的警探。梅丽尔·斯特里普在影片中饰演一名检察官。

案例学习：提供一些世界范围内 非常成功的电影创作者和电影 新人的作品，并且对其进行深入 研究。

正如这本书的标题所指出的，电影有着属于自身的、与众不同的语言。

当我们在电影院或在家中观看电影时，我们很少会在理解电影语言方面产生困难。即使很多电影会在画面中有马赛克形式的模糊处理或采用断片式的叙事方式，但将这些（模糊处理的画面或片段）拼凑成一个复杂的、令人愉悦的、有意思的情节对我们来说不成问题。因为这样的画面和片段在电影中出现得太多，以至于我们很少会在它们第一次出现时将其看做是画面质量不好或是情节断裂，我们有能力追随这极为曲折的故事情节，去感受这极不真实的人物内心的真实情感，并相信剧中人物的话会成为现实，即使是在电影已经结束的时候我们依然相信。我们不知道为什么我们做这些事（或者说我们正在做一些毫无意义的事情），但我们依然会去做。

“电影”从来不是我们的必修课。正如今人从来不需要学习他们的母语语法一样，因为它对于人来说是与生俱来的，不需要被专门拿出来研究、学习。然而，要成为一名电影制作者，就必须刻意地留意那些可以让电影和全球观众有效地沟通（交流）的结构和习惯。一个优秀的电影制作者需要知道如何运用电影的语言，如何通过屏幕和人们交流，如何将一些细小的元素渐渐地串联起来传达意义，如何控制观众的所想和所感。

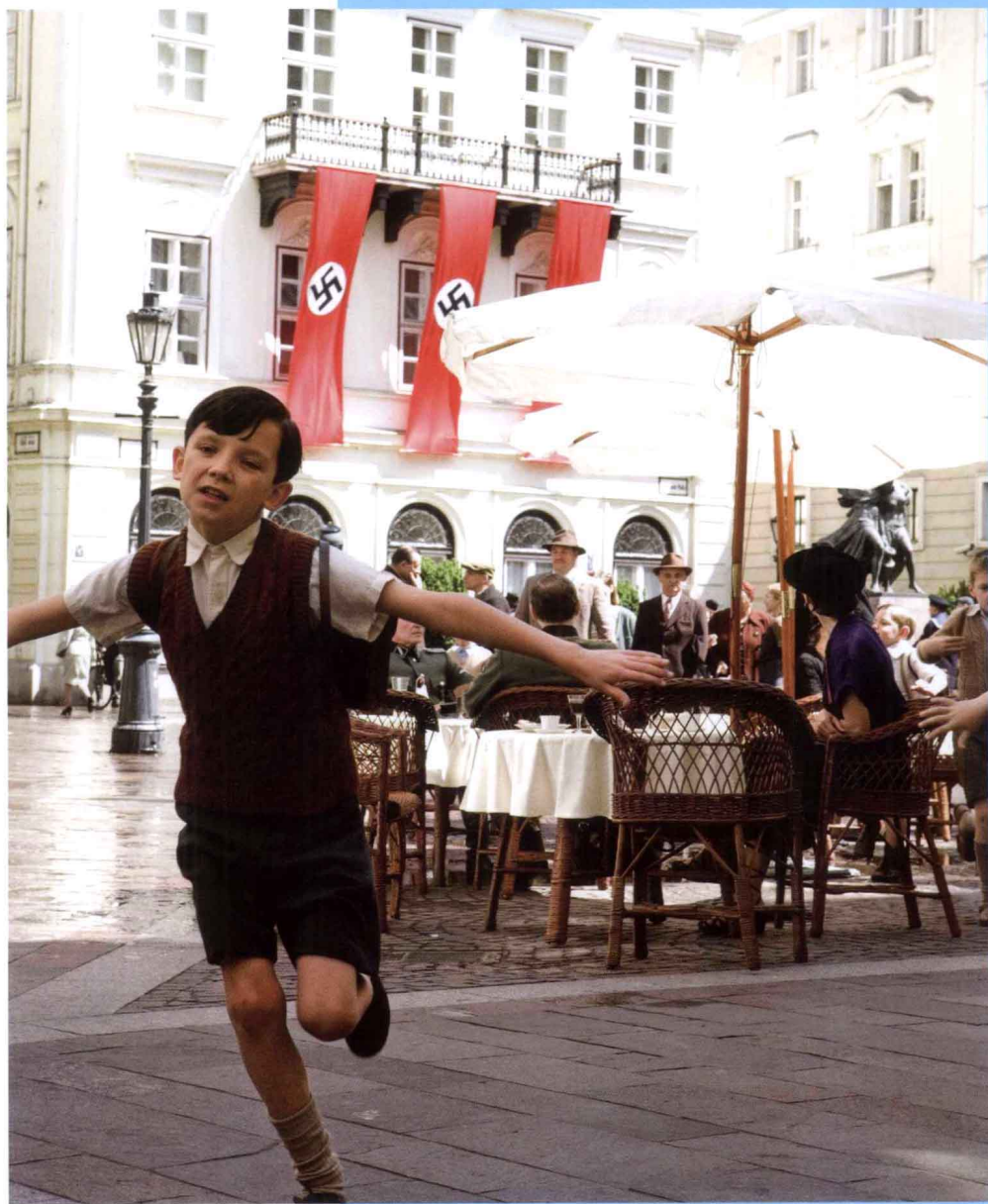
光能够“读”荧幕上的画面是不够的，你需要具备在荧幕上“写”的能力。此刻，我们要将自己作为观众时掌握的含蓄的知识（理论）转换成电影制作者应该掌握的表达技能。这些技能包括能够创造复杂的故事情节，激发观众对电影中的人物的情感，并逐渐终止观众对整个电影行业的怀疑。换句话说，电影制作者需要学会怎样创作出观众渴求看到的影片，并通过观者幻想的力量让电影成为独一无二的流行媒介。

这本书试图帮助你们从一个电影的消费者转变成一位电影制作的实际操作者，从一个电影语言的接受者转变成一个能自如运用它的人。

电影是三大世界性的语言之一，另外两个是数学和音乐。

——导演 弗兰克·卡普拉

《穿条纹睡衣的男孩》（The Boy in the Striped Pyjamas）
（导演：马克·赫曼，2008年）



电影《穿条纹睡衣的男孩》将观众带入一段历史和想象的情感旅途之中。闪烁的灯光（所有的电影都是由此制成的）表达了在大屠杀恐吓面前人格尊严的伟大。

重新开始

嘲讽地说，用消费电影这种方式来缓解我们的生活压力存在着一个问题。电影中壮观场面的即时性和它对我们（观者）造成的最直接的影响是很难拒绝和检阅的。我们不得不告诉自己，不要去学我们所知道、所想到的，然后重新开始。基于这个理由，我们将回归到所有电影形成的最基本的、最初的原则。

事实上，我们对于电影（外在）形式的熟知让我们很难去思考电影本身的结构。这就是为什么电影理论具有最高价值的原因，同时为什么我们要在书中提及一些关键的电影理论思想家，因为他们能让我们愉快地去将自身认为理所当然的东西再次进行思考。

比如这样一位电影理论家，他叫克里斯蒂安·麦兹，他的名言是：“电影很难去解释，因为它是如此容易被理解”。麦兹的这句话是在对知道一样事物的意义是什么和怎样让该事物产生意义之间进行关键性的区分。电影制作者可以是团队的导演、摄影师、设计师或是演员，他们需要具备一种能力——一种告诉对方他们正在做什么，他们努力创造这些的意义的的能力。只有这样，他们才能真正在一个需要充分合作的艺术形式中工作。

电影语言

电影语言，事实上是由很多不同的语言组成的，它们都归入了这样一个媒介。电影可以融合其他的艺术形式，例如摄影、绘画、戏剧、音乐、建筑、舞蹈，当然还有口头语言等。在电影中，我们可以找到每一样事物的踪迹，大或小，自然或想象，美丽或荒诞不经。

但并不是说电影是没有限制的，依然有事物是电影难以做到的。比如，电影是一种占主导优势的视觉媒介，但其绝不可能将看不见的事物（主要是意念和内心情感）直接传达给受众，间接传达除外。电影不像小说，它不能将我们带入一个毫无意识的想象或是人物内心的隐秘渴求当中。我们只能通过我们所看到的他们（影片中的人物）的外在行为表现间接知道这些东西。

这确实是电影的局限，但这也是我们所经历的真实的生活！

章节内容介绍

第一章 电影符号学

电影和任何“语言”一样，是由符号组成的。电影符号学是一门研究视觉和听觉单元元素在构建影片内容意义时是如何起作用的学科。电影的制作者和观众们共享着一个可以相互理解的符号系统（包括编码和约定），有了这个系统就可以让电影超越观众所看和所闻而传达意义。在第一章中，企图去调查研究 and 概括这些编码和约定。

第二章 叙事学

考虑叙事就是思考一个观众是怎样从电影中获取意义的——这是一个关于理解的问题。在本书的第二章中，我们将会看到电影是如何被时间所限制并被其自己的语言所限制的，而为什么电影的结构需要如此精确。总的来说，一部电影的结构越是隐蔽，就越成功，而你的任务就是去揭开它的结构。

第三章 互文性

文本都不是凭空产生或组成的，它是存在于其他文本活动的语境中的。电影是互相关联的。文字作品发生在重重的期望背景中，它通过惯例来建立，并通过约定俗成的习俗而使人永久不忘。文本的“意义”在以人们识别、比较并与所有文本的主题相对比的过程中建立。在本书的第三章，这种“互文性”被用来审视电影产生，以及电影再产生电影的各种不同的方式中。

第四章 意识形态

第四章质问了电影意味着什么这个问题。人们给予电影的解释有很多且各有不同，但毋庸置疑的是，电影一直在传递一种信息或是多种信息。本章试图去查明所有和电影相关方面都是具有意识形态的。事实上，观众对电影传达意义的选择是非常局限的，他们被上下语境和被自身的期望所限制，同时，也被电影的制作者所限制。

第五章 画面和影像

在本书的第五章中，我们将了解电影被“看到”的部分是怎样表达观点的，以及我们是怎样理解许多有可能被运用到影像的。这许许多多的电影影像的视觉运用是通过运用影像的词汇和一系列个案研究来展示电影摄像机是怎样构建和扭曲我们对电影化的事物和空间的看法的。

第六章 构建意义

另外，除了摄像的视觉美学之外，摄像机还有一系列“看不到的”更为本质的技术方式，这些方式将影像通过剪辑和声音可以连成一块。空间、时间、叙事和风格都可以通过剪辑技术的运用进行构建，将一系列独立存在的影像（或者是前后故意不连贯的片段）连成前后连贯的整体。在本书的第六章中，我们将考虑这些“看不到的”效应，去探索剪辑是如何在视觉影像中加入其他元素来创造效应的。

每一章节都设置了案例学习、练习和一部分的推荐阅读建议和推荐观看影片这几个环节。



电影符号学

《油脂》

(导演：兰德尔·克莱泽，1978年)



每一幅画面都告诉了我们一个故事。我们能通过单独一幅画面明显地读懂其中的意义。即使我们没有看过完整的影片，我们也能通过这帧定格画面中的内容知道丹尼和珊迪的关系。电影符号学检阅了实现这种表达的可能性。

从本质上说，电影的制作正是通过一幅幅画面讲述故事，这样的说法听起来颇为直率。只要让摄影机开始工作，让它记录下演员们正在说的台词，你的电影就能够时时地传达信息讲故事了。捕获足够的影像素材，随后你就能够将这些素材剪辑成你想要的片段了，不是吗？

错啦！只想玩一把的电影业余爱好者可以这样去做，而专业的电影制作者不能。将摄影机开机放在那儿，而让生活中的故事任其发展并记录下来，这样既浪费时间也浪费金钱，最终会导致拍出像普通的婚礼视频一样，变成难以操控的、低效率、单调的、做作的作品。但摄影机是不会为展现在屏幕上的画面负责任的。

真正的电影是根据你想要讲述的故事的需要，来仔细选择特定的画面从而开始的。这个选择的过程是在有着最好装备的“剪辑房”里进行，而世界上最好的“剪辑房”就是你的想象。

这些就导致了我们必须学习电影符号学；这是我们在研究“符号”中必不可少的，这不仅是对传播（交流）的一种分析，而且这种方式可以被运用到任何形式的交流中。电影有它自己的语言，因此，符号学有了与电影有关的这样一个分支。

电影制作者有着最大的画布和可以想象的充足画笔。他们可以用这些工具构造画面，并向可以看到画面的任何人讲述虚拟的图景。

视觉文化

我们看看本书第12页的这幅画面（电影《油脂》中的一帧），我们能准确明白接下来会发生什么。之所以我们产生确信的感觉，是因为每样事物（每个细节）都已被提前安排好。这幅画面是在强调丹尼（约翰·特拉沃塔饰演）想要通过侵犯她的空间这一方式进一步接近珊迪（奥利维亚·纽顿-约翰饰演）。很明显，丹尼的那辆红色的车当了个框架。白色的T恤，黑色的皮夹克，对于一位摇滚歌手这是很规矩的穿着，外形遵从于由演员马龙·白兰度创造的充满叛逆风格的青年类型。他额头间那厚而浓密的黑色头发和连鬓胡子都是他野性的、充满攻击性的男子气质的标志。这就是他，更确切地说，这就是我们认为的他。珊迪也是具有瞬间洞察力的。她的羊毛衫配着带有蕾丝边的高领衬衫将她放到了一个听话得体的形象之中，这样的着装让她成为了一个“好女孩儿”，并与他这个“坏男孩”形成对比。她的发型是少女的发型，而他却不是。接着，这部电影和观众形成的观念开起了玩笑。丹尼并不是真正的“坏男孩”，他只是想在他的朋友们面前装酷一把。他们整日载歌载舞到曲终，相互交换各自的形象并牺牲自己的名誉和形象，只是为了证实他们对彼此最真实的感觉，所以丹尼穿着得像一个大学的小孩出现在“放寒假了”的聚会上，而珊迪则变成了一个穿皮革的风情女子并配上卷曲的发型，涂上了大红的口红并在嘴里嚼着口香糖，甚至将弄灭的香烟放在危险的高跟鞋里面。为了转变，这些影像必须是清晰而准确的，同时我们必须能够“读懂”它们。

事实上，我们找到这些暗号是相当轻松的，正是因为我们所遵循的视觉文化是与视觉信息的传送和接受相适应的。而电影制作者尤其要成为视觉信息传送和接受这一过程中的专家。

所看先于言语。

——当代英国著名艺术批评家、作家、画家。
约翰·伯格（John Berger）

精确性

电影画面是能具体化的，或者说它们一直以来都是“有形的”。你可以随意地设想一个男人、一辆车在一个风景秀丽的场景。然而摄影机会奴隶般地拍摄下这个男人，在他的车里，在特定的风景里，摄影机会拍摄记录下发生在这些事物中的所有异样的东西。这幅画面会立刻传达大量的印象，例如所处的时期和地点并暗示一些此事件发生的主要的想法（例如是在浪漫的旅途中，开阔的道路或者是广阔的大自然）。

想让你的观众都拥有以上的这些想法么？想让观众看到丹尼在他的车里就会想到1950年代的美国，想到“自由主义精神”和“迎着困难向前”？一个成功的电影制作者凭借的就是会根据素材进行有力的掌控——精确地对观者所看和所闻进行最大限度地控制。

通常是最细节的事物花费却是最多。例如，在一场婚礼的场景当中，可能在新娘的眼睛中有闪烁的光芒，她们或多或少都以有些趾高气昂的、骄傲的方式出现；新郎则用他的领结掩饰或是在人群中匆匆一瞥其他女人的方式出现；新娘的爸爸则以生硬地（不自然地）走路的方式出场，而新娘妈妈出现时脸上布满眼泪；还有在人群后面的躁动不安的孩子们和最佳先生检查他口袋里的戒指时那恐慌的表情。

所有的这些都是婚礼电影中老掉牙的场景（cliches），但是如果这些细节都被选中且提前进行了充足的准备，那么在电影院中的观众的情绪就会和身处教堂的客人们一样，这些激动和惊慌的时刻从荧屏走进了观众席。

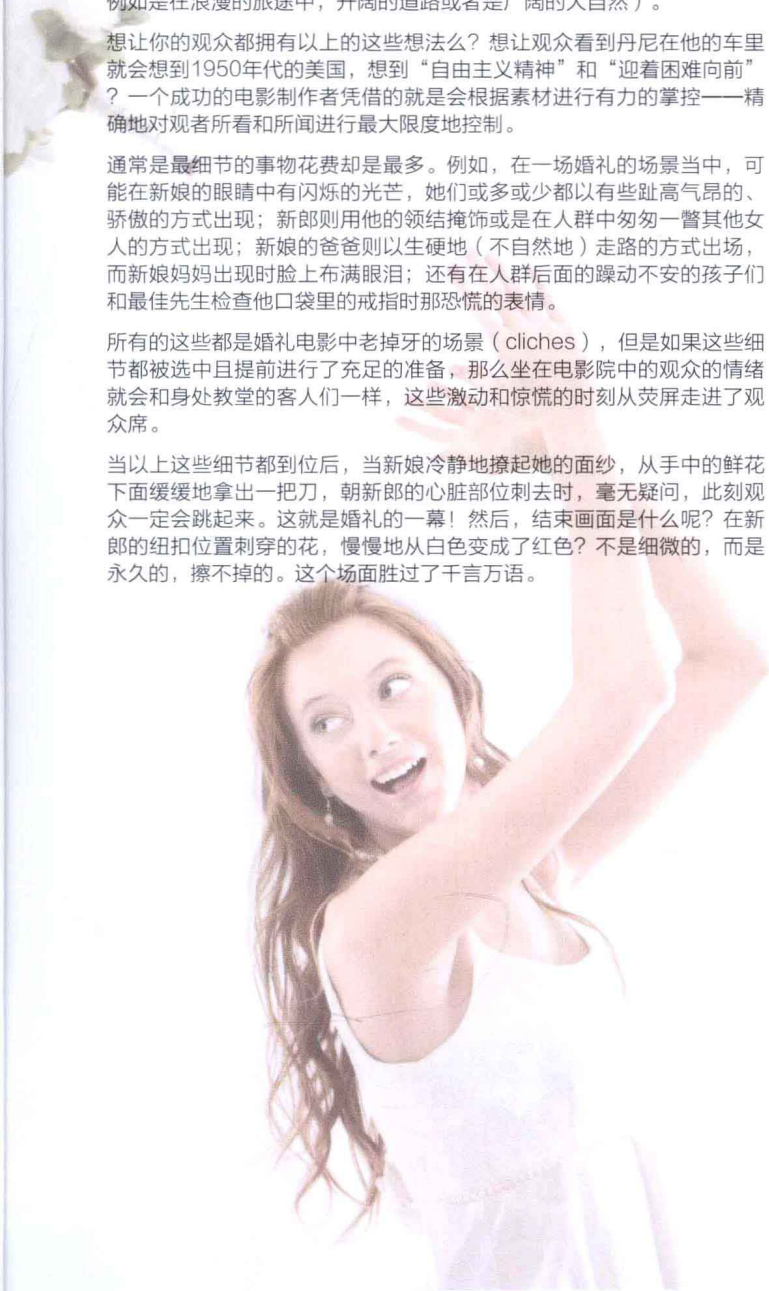
当以上这些细节都到位后，当新娘冷静地撩起她的面纱，从手中的鲜花下面缓缓地拿出一把刀，朝新郎的心脏部位刺去时，毫无疑问，此刻观众一定会跳起来。这就是婚礼的一幕！然后，结束画面是什么呢？在新郎的纽扣位置刺穿的花，慢慢地从白色变成了红色？不是细微的，而是永久的，擦不掉的。这个场面胜过了千言万语。

名词解释：

Cliches: 过度使用的、老掉牙的、过时的表述方式，通常大多数情况下都应该避免使用。但当其进行细微调整时，就能产生与众不同的效果。

推荐阅读：

罗兰·巴特的作品《神话学》，是他在1954年到1956年间为法国左翼杂志《法文篇中篇小说》创作的文集。文章展示了生活中即使看上去似乎毫无意义的部分是如何充满意义的，同时一些小事情，包括马龙·白兰度在电影《凯撒大帝》（导演：约瑟夫·L·曼凯维奇，1953年）的发型是如何变得精彩而有趣的。



名词解释:

电影作者：导演的个人看法是核心，或者导演对整个团队的合作有着绝对的话语权和导向力。

推荐阅读:

观看希区柯克的电影《后窗》（1954年）的结尾部分，并准备找出他让我们为吉米·斯图尔特和格蕾丝·凯利惊吓恐惧的很多方法，并根据观众的焦虑和同情怜悯的情绪起伏画一张简单的跟踪图表。

我们都认为电影画面是印刻在我们的记忆中，并且是难以擦去的。一旦它们被看到，就难以忘记。作为一个电影制作者，一个最小的目标应该是创造一个值得记忆的、可以赢得尊重目光的作品。但是在你的电影在其他人的脑海中长存之前，它首先不得不生活在你自己的世界里。

一个栩栩如生的想象

在这一点上，阿尔弗雷德·希区柯克似乎已经找到了创造一个栩栩如生的形象而避免单调的方法。在他开始拍摄影片之前，他已经将之前想到的所有重要的创造性功课很好地完成，即影片已经在他的脑海中制作完成了。

这些都说明希区柯克作为一个完美的电影导演作者，其成功的关键是他有能力在脑海中构思电影的每一幅栩栩如生的画面，通过他的想象去打造每一个细节、每一帧。这表明他有一个很好的“内部摄像机”，不仅可以提前“看到”画面，也能够提前知道观众看到这些画面将要做什么互动回应。他是一位具有很高技术的电影导演，这种技术是能快速机灵地明白什么能让观众记忆深刻，而希区柯克是这方面的绝对操纵者。

看，比如在电影《精神病患者》（1960年）中，希区柯克用了一种很狡猾的方式，让我们和诺曼·贝茨在他将所有谋杀者的证据全部掩盖掉时去共谋谁是凶手。当他试着将一个无辜女人的身体藏在车里运送出去，并很起劲地将尸体扔进湖里，且只有一半浸泡在湖水中时，看到此刻几乎所有的观众都在想：“天啊，不要！”

一旦电影剧本完成，我不急于拍摄电影。我有很强的视觉意念，我在最后剪辑影片的时候依然对每一幅具体的画面展开无限想象。我把所有最大限度可能发生的细节都写在我的脚本里，然后在拍摄影片的时候我不会去看我的脚本，因为我已经了然于心。

——电影导演、制作人 阿尔弗雷德·希区柯克