

解放军艺术学院教材卷

电影视听语言概论

吕益都 著



解放军出版社

解放军艺术学院教材卷

电影视听语言概论

吕益都 著

解放军出版社



电影视听语言概论

吕益都 著

解放军出版社

图书在版编目(CIP)数据

电影视听语言概论/吕益都著. —北京:解放军出版社,2006
ISBN 7-5065-5233-7

I. 电... II. 吕... III. 电影语言-概论 IV. J90-05

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第103606号

书 名:电影视听语言概论

作 者:吕益都

责任编辑:余天宝

特邀编辑:廖建斌

封面设计:肖 啸

责任校对:刘晓京

出版发行:解放军出版社

社 址:北京西城区地安门西大街40号 邮编100035

电 话:010-66531659

E-mail:jfwycbs@public.bta.net.cn

经 销:全国新华书店

印 刷:北京国防印刷厂

开 本:A5

字 数:313千字

印 张:10.875

版 次:2006年9月第1版

印 次:2006年9月北京第1次印刷

ISBN 7-5065-5233-7/G·388

定 价:22.00元

(如有印刷、装订错误,请寄本社发行部调换)

前 言

《电影视听语言概论》是电影学专业的一门重要的专业基础课。其研究对象是电影中的画面与声音。电影的时空具有相对的独立性与完整性,电影叙事的完成与风格的变幻依赖于对电影时空的理性思维与实践操作,其基础就在于对电影镜头画面与声音的处理;而对一部影片的读解及含义的深层挖掘更离不开熟练掌握和透彻理解电影语言的特性,其最基本的技能也是要学会用视听语言来组织、沟通与影片的联系、与导演的对话。

电影是光波与声波的织体。《电影视听语言概论》的写作目的就在于,通过深入对构成电影语言的基本元素——电影中的时间、空间、景别、构图、镜头、运动、色彩、声音等的分析及结合大量例证的讲解,使读者掌握电影画面与声音的基本特征,初步培养起读解影片的能力,并为更进一步的,在其他相关科学知识储备的支撑下,能够自觉地运用电影时空观和视听语言的思维,建立对各种电影风格流派、叙事特征的文化思辨,及对相关文化精神蕴涵的挖掘与理解。

可以明确的是,《电影视听语言概论》是所有电影学课程的基础,是剖析电影的一把解剖刀,是读解或建构影片的基石。以梳理经典电影理论和现代电影理论为基础的电影理论,展现的是电影理论发展的不同风格脉络、渊源关系,是建构或读解影片的津梁,其理论建树的很大一部分依赖于对视听语言风格的辨读。电影剧作技巧着重于影片叙事的组织与完成,其文字化的镜语表现与蒙太奇段落同样依赖于对基本视听语言的理解与掌握。近年来的大文化研究,将电影放置于更为

开阔的理论及文化背景上,对电影视听语言的辨读依然是其探讨与整合的切入点。电影导演更离不开对电影视听语言的独特理解与运用,以使作品形成相应的意蕴及风格。因而可以说,掌握视听语言是理解与实践电影的基本途径,是通向电影殿堂的一把必不可少的钥匙。

吕益都

2006年5月1日

解放军艺术学院教材编审委员会名单

主任：陆文虎

副主任：朱向前 章其平

委员：(以姓氏笔画为序)

孔小玉	刘敏	刘大为	朱向前
许福芦	张方	张婷婷	李双江
陆文虎	南东风	袁武	章其平
黄定山	黄献国	黄婉滢	

目 录

前言	(1)
第一章 电影视听之阈	(1)
一、电影视听语言的含义	(4)
1. “语言”的含义	(4)
2. 20 世纪 60 年代之前对“电影语言”的理解	(4)
3. 结构主义语言观的“电影语言”	(5)
4. 本书“电影视听语言”的含义	(13)
二、视听语言与心理学	(14)
1. 视觉暂留、心理认同与局部幻像	(14)
2. 格式塔心理学与电影视听语言	(16)
第二章 电影中的时间	(30)
一、放映时间	(32)
二、故事时间	(32)
1. 叙事的时间顺序	(32)
2. 叙事的时距	(51)
3. 叙事的频率	(75)
三、心理时间	(76)
1. 闪回	(76)
2. 冥想与幻觉	(85)

3. 被膨胀的时间“前摄”法	(88)
第三章 电影中的空间	(93)
一、被再现的空间与被构成的空间	(93)
1. 经典长镜头理论与蒙太奇理论	(93)
2. 数字化空间——表现的“真实”	(107)
3. 被挤压割裂与被拓展和延伸的空间	(112)
二、人物的心理空间	(122)
三、被典型化的空间	(125)
四、被共时表现的空间	(126)
第四章 电影中的景别	(128)
一、景别的类型	(128)
二、景别的选取、变换与衔接	(143)
1. 景别与风格	(143)
2. 景别的呼应	(145)
3. 景别与节奏	(147)
4. 景别变换的形式	(149)
第五章 电影中的构图	(160)
一、构图是一种省略、延伸与暗示	(160)
二、构图的几何中心、视觉中心与视觉重点	(162)
1. 几何中心	(162)
2. 视觉中心	(164)
3. 视觉重点	(165)
三、构图的流畅与构图画面形式	(169)
四、线型构图及表意	(172)
五、人物构图样式	(177)
1. 单人构图	(177)
2. 双人构图	(180)

六、构图背景关系与前景关系	(185)
1. 背景关系	(185)
2. 前景处理	(189)
七、静态构图	(194)
静态构图应用的特点	(195)
八、动态构图	(199)
动态构图应用的特点	(200)
九、构图中的对比	(207)
1. 明暗对比	(207)
2. 前后景对比	(208)
3. 动静对比	(209)
4. 色彩对比	(210)
5. 虚实对比	(211)
6. 质感对比	(211)
7. 大小面积对比	(211)
第六章 电影中的镜头	(213)
一、镜头的典型类型	(213)
1. 关系镜头	(213)
2. 动作镜头	(215)
3. 渲染镜头	(216)
二、镜头的基本构成	(217)
三、越轴及越轴处理的八种基本形式	(223)
四、镜头角度	(228)
1. 镜头角度的处理	(228)
2. 镜头角度的功能分析	(230)
五、视点镜头	(235)
1. 视点的概念	(235)
2. 视点镜头的类别	(236)
六、长镜头	(240)

第七章 电影中的运动	(249)
一、电影的内部运动	(250)
1. 被摄主体在画面内的运动形成动态视觉效果	(250)
2. 内部运动的动势视觉效果	(251)
二、摄影机外部运动的目的及意义	(256)
1. 强化空间关系	(256)
2. 表现人物及刻画心理	(257)
3. 情绪的强化	(258)
4. 表现刻画某种强烈的主观印象	(260)
5. 形成画面的视觉冲击效果	(261)
6. 形成影片的风格	(264)
二、运动镜头的表现形式分析	(264)
1. 推镜头	(264)
2. 拉镜头	(266)
3. 摇镜头	(267)
4. 移动镜头	(269)
5. 升降镜头	(271)
第八章 电影中的色彩	(274)
一、色彩的本体性质	(278)
1. 色别	(278)
2. 色彩纯度	(279)
3. 色彩明度	(280)
二、电影色彩及其象征意义	(281)
1. 主题象征	(286)
2. 对比象征	(288)
3. 情绪象征	(290)
4. 反复象征	(291)
三、色彩感情及对比反差的作用与意义	(293)

1. 色彩的感情·····	(293)
2. 色彩感情的视觉作用及表意效果传达·····	(294)
四、色彩构成法与影片风格关系·····	(297)
1. 间接色彩构成·····	(298)
2. 直接色彩构成·····	(298)
3. 强化视觉印象的色彩构成·····	(299)
第九章 电影中的声音 ·····	(300)
一、电影中声音的诞生·····	(301)
二、电影中声音的基本特征·····	(302)
1. 电影中声音的类型基本特征·····	(302)
2. 电影中声音的特性分类·····	(303)
3. 电影中声音与画面的匹配·····	(304)
三、声音在电影视听系统中的“语法”及表意·····	(305)
1. 声音特质与空间的关联·····	(305)
2. 声音的造型与象征·····	(309)
3. 声音与叙事·····	(313)
4. 电影中声音的华彩——音乐·····	(317)
5. 对白与视听语言技巧·····	(326)
主要参考文献 ·····	(332)
后 记 ·····	(334)

第一章 电影视听之阈

印第安苏族人的马匹被涂上各种象征速度与力量的颜色，整个印第安营地沉浸在狩猎出发前蕴涵着激动的宁静之中。苏族人开始纵马飞驰。场面浩大的野牛阵奔腾而来。一个白人中尉举枪和印第安人一起猎杀野牛。一头野牛被印第安人飞标击中，轰然倒下，滚溅起层层泥土。野牛群继续快速移动，它们迎面而来，伴着轰隆隆奔跑的震撼，又有野牛被手枪击中，翻身倒地。剽悍的野牛阵带着野性的蛮力与被侵扰的恐慌，洪水般席卷而去。一只受伤掉队的小野牛突然向伫立一旁的印第安少年发动袭击，几声枪响，中尉打死野牛，解救了少年。狩猎成功的印第安人打着呼哨纷纷归来，其中一人剖开牛腹、取出牛心与白人中尉以象征友谊的仪式分食，印第安营区一片欢腾……

这是轰动一时的美国影片《与狼共舞》（1990年）中的猎野牛段落。在这个惊心动魄的段落中可以比较典型地说明一些问题。这里有震撼人心的视觉画面，它包括了雄奇壮观的场面、清晰流畅的运动线路、富有生气却又不失严谨的构图与景别、张弛有度的剪接节奏以及密切配合与烘托画面的听觉震撼。这些都为观众带来身临其境的视听感受。应该说，视听语言从容而精致的运用是这一影片段落魅力的最基本和最重要的来源。

同时，因为“身临其境”，所以当野牛阵冲过来时，观众会本能地想要闪躲，轰鸣的奔腾声让你觉得野牛何止画面上这一群，它们分明无处不在，就在我们周围空间的任何一个角落。观众全然忘记眼前的一切

不过是光波与声波的织体,是通过视听感知进而作用于心理的幻觉与认同。接着,当观众完整地接受了这样有着序幕——初始——展开——结束——尾声的段落时,情节脉络被显现出来。这里有着一段和谐而紧凑的情节,值得注意的是,整段情节没有“对白”,叙事的完成依靠的是画面的力量。观众是在连续的“读图”中完成了对事件的“整合”与理解,在这里观众会不知不觉地将视听感知经验与心理认知性感知结合起来,被情节打动与感染,进而从中体味到导演的手法与影片风格。最后,在这个段落里,包含的除了视觉饕餮所带来的愉悦,还应有更进一步的思考。这一层面应建立在对经典类型片的认识上——该片对经典西部片叙事模式的继承与改写;对以往丑化印第安人形象塑造的颠覆;白人形象的塑造对经典西部片的借鉴与突破以及白人与印第安人关系的全新建构。因而,影片再进一步可以上升到民族历史文化背景分析。而对影片透彻完整的理解更可以将影片放入美国 80 年代末、90 年代初的整体社会文化背景中加以考察——“重要的是讲述故事的年代”——从中发现故事讲述与时代文化思潮、社会意识形态之间的互映与相连,从而可以进行相应的文化批评与研究。

事实上,电影作为视觉文化研究的重要维度,正日渐成为一个广阔的、开放性的研究领域。在 21 世纪“读图时代”日益浓厚的视觉文化的背景下,电影这一云集了哲学、心理学、美学、符号学、大众文化研究、传播学等多种学科视野和研究方法的艺术领域,正越来越多地被纳入大文化研究的方向中来^[1],参与着文化建构与起着文化反思的作用。而对于认知电影视听语言来说,重要的是要通过对文本在视听知觉层面的影像和声音的分析,发现它们与叙事的关联,解析隐含在图像和故事后面的种种含义,并为在具备其他相关知识背景的前提下,进行更进一步的影片读解与文化研究奠定基础。因而,对影片的读解递进过程可以如下图表示:

视听层面——叙事层面——风格层面——内涵读解——
大文化批评与研究领域

其中,视听层面是对影片中的影像与声音作出相关的分析,这里往往是对影片本体的最直接的读解。包含的要素通常是构图、景别、镜头、运动、色彩、场面调度、剪接与连贯及声音的运用。这些视听元素在本体上灵活、贴切或富于创造性地运用,开启了影像动人心魄与令人遐想无限的时间与空间,它们完成对影片时光的雕刻与空间质感的营建。同时,这些元素的运用又直接与影片的叙事及风格息息相关。

影片在叙事层面上可以形成类型模式,或者充满诗意与哲理,可以形成纪实风格、或者抒情表意。在这一层面,开始从对画面与声音的“整合”,转入对心理与情节的“整合”,进而激发情绪的波澜,带动情感的酝酿与宣泄。电影发展百年,各种纷繁诡谲的叙事手法层出不穷,在现代电影理论的读解中,常常运用叙事学、意识形态理论、新历史主义、精神分析、女性主义批评等分析研究方法来拆解影片的叙事架构,而这些方法的运用往往是建构在对影像本体层面的读解上。也就是说,要从影像本体的每一环节甚至每一细节中,来发现与印证影片叙事的机巧与隐秘,从而达到深入影片叙事肌理的目的。

影片的风格层面主要体现出导演对于视听语言的独特运用及对叙事的独到把握。影片从对每一个镜头内的各种视听元素的调度,到全片形式感的完成,摄影机成为导演手中与心中的笔,没有把握视听语言的能力,就无法正确分析和体会导演的独具匠心及影片的风格。电影自1895年诞生至今百余年,风格流派迭现,佳作纷呈。20年代的欧洲先锋派电影及苏联蒙太奇学派的诞生;30年代法国诗意现实主义;40年代好莱坞“黄金时代”的类型片、意大利新现实主义;50年代中国的“红色经典”、日本的民族电影;60年代法国“新浪潮”与“左岸派”;70年代的新好莱坞与新德国电影;80年代以来,各风格流派不断借鉴与交融,各国新锐导演不断涌现,更有高科技手段的运用,电影语言及电影风格获得不断的更新与飞跃。

至于内涵读解及文化研究与批评领域,是在观念的、审美的层面以学科整合的方式来进行探讨。这样的研究可以把对电影的分析放到当代文化的诸多层面结构中,形成某种开放的、富有弹性的研究领域。其中的文化研究,作为一种认识电影的理论和方法,它的引进并非取代现

代电影理论,而是与各种社会科学理论方法配合,分析批评传播媒介及大众文化。它所关注的主要问题,诸如:大众媒体与社会的关系是什么样的?大众文化与高雅文化的关系是什么样的?文化中的权力运作格局是什么样的?文化理论发挥自身作用时,是否对自身有所反思?……相对来说,这种研究方法社会文化因素有所加强,便于更深入地探讨文化现象。总之,这将是又一重广阔而深邃的境地。

一、电影视听语言的含义

1. “语言”的含义

在论述电影视听语言的含义之前,我们先来说一说“语言”。

语言是人类用来沟通、交流思想和感情的通讯技巧,是一种使用特定编码的符号系统。任何通讯系统都是一种语言系统:口头语言、文字语言、非文字语言(如数学语言、音乐语言、舞蹈语言、电脑语言)。

任何旨在交流的作品都是以语言为基础的,艺术也不例外。没有语言就没有艺术,电影也是信息、情感、意念的物质性载体,是思维的工具,又具有传播的功能,因而,毫无疑问,电影具有语言的功能。但不同艺术语言系统的差别又要由所使用的不同媒介材料带来,“不同的媒介材料(也就是该媒介的局限性和可能性)产生不同的媒介形式或艺术形式。不同的媒介材料所使用的语言也不同。换言之,任何艺术的规律首先取决于它的媒介材料。油画的平面画布和油彩的媒材决定了油画的规律。而大理石的媒材决定了大理石雕刻的规律。”^[2]

电影是以光波和声波为媒材的,换句话说,电影是光波与声波的织体,它们的性质就决定了这门艺术“语言”的特性。

2. 20世纪60年代之前对“电影语言”的理解

对于什么是“电影语言”,在电影创作实践与理论发展中,有许多电影导演及电影理论者作出过自己的判断:

“电影通过形象表现手段丰富了人文内涵……它将构成一种无可置疑的真正广泛的语言……它使我们以及我们后天形成的全部复杂心理适应真正的伟大语言,这是一种真实的、极重要的、排除了声音分析的视觉形象语言。”(意大利 卡努杜——他说此话时电影中的声音尚未诞生)

“电影是用画面写的书法。”(法国 谷克多)

“电影是一项世界性的语言。”(法国 爱浦斯坦)

“电影是一种画面语言。它有自己的单词、造句措辞、语形变化、省略、规律和文法。”(阿历山大·阿尔诺)

法国电影理论家马赛尔·马尔丹写过一部专著《电影语言》,他从画面是电影语言的基本元素出发,论述了与蒙太奇、景深、对话、空间、时间等方面的联系。

乌拉圭导演丹尼艾尔·阿里洪也写过一本影响广泛的电影专著《电影语言的语法》。他说:“当电影制作者开始意识到把各种不同状态下活动的小画格随意接到一起,和把这一系列画格彼此有机地接到一起的做法,二者之间是有区别的时候,电影语言就这样诞生了。”

上述这些论述都在力图证明电影可以是由画面来构成组接的、以其自身媒介材料的特性所决定的语言系统。尽管这些论述在某些方面有局限性,但显示了对视听媒介特质的认识。

而结构主义语言学对电影理论的介入,更进一步拓展了对“电影语言”理论认识的深度。

3. 结构主义语言观的“电影语言”

作为一种波及人文学科各领域的大规模的思想运动,结构主义兴起于20世纪60年代的法国,但从理论形态上说,结构主义发端于语言学。瑞士语言学家索绪尔(1857——1913)被公认为是结构主义思想的先驱,同时也是电影符号学的奠基性人物。他的《普通语言学教程》^[3]引发了一场“哥白尼式的革命”,他不再把语言看作我们抓住现