

影视语言

Yingshi **Yuyan**/The Language Of Film-video
XIANDAI CHUANMEI SHUXI · YINGSHI LILUN

安 燕 主编

现代传媒书系·影视理论

董小玉 虞吉 总主编

media

theory

information
theory

media
media

西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

影视语言

Yingshi Yuyan/The Language Of Film-video

XIANDAI CHUANMEI SHUXI · YINGSHI LILUN

安燕 主 编
刘迅 副主编

现代传媒书系·影视理论

董小玉 虞 吉 总主编

西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

图书在版编目(CIP)数据

影视语言/安燕主编. —重庆:西南师范大学出版社,
2008.5
(现代传媒书系·影视理论/董小玉,虞吉主编)
ISBN 978-7-5621-4104-4

I. 影… II. 安… III. ①电影语言—语言学—高等学校—
教材②电视—语言学—高等学校—教材 IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 049774 号

影视语言/现代传媒书系·影视理论

安燕 主 编

刘迅 副主编

策划编辑:周安平 杨景罡

责任编辑:李 玲 杜珍辉

书籍设计: 周娟 钟琛

出版发行:西南师范大学出版社

地址:重庆市北碚区天生路1号 400715

市场营销部电话:023—68868624,68254350(传真)

<http://www.xscbs.com>

经销:全国新华书店

印刷:重庆东南印务有限责任公司

开本:787mm×1092mm 1/16

印张:19.25

字数:370千字

版次:2008年7月 第1版

印次:2008年7月 第1次印刷

书号:ISBN 978-7-5621-4104-4

定 价:33.00 元

※本丛书的文字及图片部分均经过权利人的合法授权,但不排除个别作品因客观原因无法联系到权利人的情况,我社将把这部分作品的稿酬支付给重庆市版权保护中心,由其代为支付,请相关权利人知悉后与重庆市版权保护中心联系。
电话:023—67708231

编委会·影视理论

总 主 编:董小玉 虞 吉

编委会成员:(按姓氏笔画排列)

石 屹	李 益	李明海	李建秋
刘 迅	刘广宇	刘宇清	张 莹
张越舟	段运东	高 力	骆 鹏
郝朴宁	袁智忠	彭 力	虞 吉
黎 风			

前言

当人类还处于茹毛饮血,刀耕火种的蛮荒时期,就开始了原始涂鸦和图腾摹画的媒介传播的信息释放。在科学和技术日趋进步和完善的今天,这种天性正被无限的放大,人类交流和传播的渴求也随着影视技术的日新月异被大大延展。著名传播学理论家麦克卢汉曾经有个经典论断:“媒介是人的延伸”。而今,影视技术则延伸了媒介。从摄影术的发明昭示着人类进入了“机器复制时代”(瓦尔特·本雅明)起,经过技术的加速发展,使得当初简单的摄影而今已成为以电影、电视、广告、动画等多媒体为主导的、庞大而又综合的传媒系统,以此应运而生的影像文化正全面渗透和改变着我们的生活,让我们不得不冷静思考和应对这种潜在的力量。

传媒技术的更新使得影视传播理论不断被刷新,定位各异的影视专业也相继建立,现代影视传媒专业已经发展成为一个融汇理论与技术、多媒体与多学科并存的综合学科,并呈现出蓬勃发展的态势。随着国家在建设和谐社会的目标下对文化建设和传播的日益重视,更多懂理论和实务的影视专门人才正大量的为社会所需,这也为高校影视方面人才的培养创造了巨大的发展机遇和发展动力。

本套书系正是在这样的情势下,为了打造影视专门人才,集合了众多的专家学者的智慧和经验编写而成的。本套书的编写针对多数同类教材在系统性和连贯性存在的不足,打破常规,注重双基,关注新媒体中影像技术的发展,吸收最新的影视理论和技术成果,以注重基础、促进教学、关注前沿、强化实践、精益求精为宗旨,特别强调了学术性与实用性、理论性和实践性、经典性和当代性、严谨性和规范性、综合性和创新性的结合的提高。

本套系列丛书主要由两大部分构成,一是基本理论序列,主要包括《影视批评纲要》、《中外电视史纲要》、《中国电影史纲要》、《外国电影史纲要》、《纪录片创作论》、《影视传媒文案》、《影视理论纲要》、《影视传播概论》、《经典影像解读》、《视听语言》、《影视导演艺术》、《动画艺术概论》等;二是基本技能序列,主要包括《影视技术概论》、《影视图像处理》、《影视照明技术》、《影视录音艺术》、《影视编辑技艺》、《影视后期合成技术》、《电视摄像技术》、《平面动画技术》、《三维动画技术》、《影视多媒体技术》、《摄影技艺》等。如此编排的目的是希望通过理论与技能的结合,通过深入浅出的论述,将复杂的影视理论与技能,以一书一重点的形式,介绍给有志于从事影视工作和研究的学生,以冀能全面提高影视专业学生的综合水平和专业素质,培养适合影视事业和文化事业发展需要的复合型人才。

本套丛书的作者既有业界的专家学者,也有来自一线的专业教师。他们在注重教学实际的同时又构建出独特的结构体系,他们力求用简明扼要的语言,使表述有理有据、层次分明。他们严谨的编写态度更是渗透在每本书的字里行间。我们可敬的编者更是在心中树立着精品意识,着力构建教材特色,本着“注重教学实践,建构独特结构;渗透前沿理念,吸纳最新成果;理论阐述精要,举例鲜活典型;案例分析具体,设计练习丰富;呈现方式亮丽,共性个性突出;文字表述规范,引文出处准确”的编纂要求,力求为广大读者打造出精品教材。

为使广大师生更加直观地领略现代传媒影像的独特魅力,我们在本书系的创作过程中,借用了部分形象生动的影像资料并加以说明。它们象征着传媒科学发展过程的一个个里程碑。我们衷心地感谢这些宝贵资料的提供者。

感谢那些为此书系出版而辛苦忙碌的人们,正是有了他们的辛勤劳动,才让我们有机会在阅读的时候,领略到现代传媒所带来的独特影像魅力。

编者

2007年8月

目录

CONTENTS

第一章 影视语言的构成	001
第一节 影视语言的画面系统	002
第二节 影视语言的声音系统	010
第三节 影视语言的本体构成	016
第二章 影视语言的思维基础	031
第一节 动作性思维形态	031
第二节 视觉形象思维	038
第三节 感性抽象思维	048
第三章 电影语言的演进	064
第一节 格里菲斯与镜头的确立	064
第二节 现代电影语言取得的新自由	072
第三节 标准化的电影语言	080
第四节 经典电影理论中的语言问题	088
第四章 影视语言的美学问题	106
第一节 蒙太奇	106
第二节 摄影的美学	118
第三节 唤醒意义的修辞格	129
第四节 风格与风格化	132
第五节 影视语言的民族化问题	137

目录

第五章 影视语言的形式类别	147
第一节 现实主义	147
第二节 现代主义	157
第三节 后现代主义	181

第六章 在叙事中的影视语言	193
第一节 叙述是一种话语	193
第二节 从叙述机制到影片	196
第三节 语言与画面	205
第四节 永在的叙事时空	212
第五节 叙事视点	229

第七章 心理学意义上的影视语言	237
第一节 梦的机制	237
第二节 视知觉概念	253

第八章 影视语言中的剧作语言	264
第一节 文学语言与剧作语言	265
第二节 视觉语言的表达机制	273
第三节 对话的艺术	285

参考书目	294
-------------	-----

后记	298
-----------	-----

第一章

影视语言的构成

《现代汉语词典》是这样解释语言的,说它是“人类所特有的用来表达意思、交流思想的工具,是一种特殊的社会现象,由语音、词汇和语法构成一定的系统,一视同仁地为各个阶级服务。‘语言’一般包括它的书面形式,但在与‘文字’并举时只指口语。”^①从这个解释中可知一般意义上的语言是指人们相互之间进行交流的工具。

传播学意义上的语言是指人们用来进行信息传递的媒介,也即是说,人们借助语言这种工具或通道达成相互的接受、理解和认同。借助语言,传播者和受众之间可以进行编码和译码,既能够将某个事物的概念转换成声波或文字来接受,也可以将某种声波或文字转换成概念来理解,最终实现传播者和接受者之间认识趋于一致。从这个意义上而言,语言就具有了广泛性,即它既包含了作为书写符号的文字,也包含了作为声音符号的口语。不仅如此,它还应当包含同样可以作为符号的形象、声音以及形象和声音的组合,甚至还包含了传播学意义上的社会行为和各种非语言符号,譬如人的肢体语言等。^②

任何艺术形式都有其独特的语言符号系统,正如绘画的语言是由线条、色彩和块面构成的形象,音乐的语言是由节奏、音调和旋律构成的音响。电影电视用来叙述故事、表达思想的手段与方式和其他艺术形式有很大的区别。“影视语言”就是由画面、声音、色彩等元素通过特有的方式组合成的用于叙事和表意的完整的符号表达系统,或者说是通过镜头的分别拍摄,并配以声音,最后在银幕上声画同时展现,完美融合,这种全新的方式,崭新的语言,就是电影电视的语言。

在影视理论界还有一种“视听语言”的提法,我们认为这种提法值得商

① 中国社会科学院语言研究所词典编辑室:《现代汉语词典》,商务印书馆,1980年版。

② 威尔伯·斯拉姆·威廉·波特:《传播学概论》,华夏出版社,1984年版。

权。因为对于任何事物的认识和概念的界定都应该立足于事物本身来认知和概括,而不应该立足于人的主观意识来理解。如果采用“视听语言”的说法就是把接受这种语言的感觉器官当作了它的本质特征来把握,然而事实上我们日常所说的哪种语言又不是通过视觉或听觉来接受的呢?譬如映入我们眼帘的文字和振动我们耳膜的口语。所以,我们认为“影视语言”的提法更为科学合理,它是以这种语言的媒介特点为认知点来概括其本质特点的。同时,这种提法也更有利于我们进一步探讨影视语言的媒介特点和传播规律。

语言有外在的表现形式,也有内在的深层意蕴,这就是符号学意义上的能指和所指。所指可以是相对确定的,而能指却可能是千姿百态的。譬如,同样是讲述关于红军长征的故事,同样是歌颂红军大无畏的革命精神,电影《长征》和电视剧《长征》就大不一样。这不仅仅在于两种媒介容量的不同,而且还在于两者各自的画面构成、运镜方式和声画组合等诸方面的不同。当然,作为同流而不同源的电影和电视媒介的语言构成虽然在声音和画面两大系统方面各有所侧重,但是在视听结合的形式上,两者是没有本质区别的。因此,无论我们是在讨论电影语言也好,还是在讨论电视语言也好,从媒介的特性上讲,统称为影视语言也就顺理成章了。为了表述上的方便,我们还是从影视语言的画面系统、声音系统及其本体构成三个方面来讨论。

第一节 影视语言的画面系统

一、影视画面

任何一种语言都是由最为基本的元素构成的,正如现代汉语的每一个词都是由一个个语素构成的一样,譬如“电影”一词,就是由“电”和“影”两个语素构成的用以表示一种特殊的现代艺术形式的概念。同样,影视语言也是一个大系统,其中一个重要的子系统就是画面。在影视传播内容的构成形式中,画面是属于形象的范畴——这里所讲的形象主要是指人和事物本身的形状及其被摄录的直观形状,它在传播信息方面的优势是显而易见的。

由于它的直观和可描绘,即使是受众不具备相应的经验积累可供参照和判断,他们也可能理解其符号所显示的意义。我们说影视是大众媒介或大众艺术,其原因也在于其形象——画面——符号的雅俗共赏。不仅如此,画面传播的优越性还在于其不确定性可以提供广阔的想象空间,同时,影视的画面又不同于绘画和摄影的画面,由于影视媒介在技术和艺术上的独特性又赋予了它更为丰富的表现力,也即是说,由于有了运动、剪辑等属性以及声音和文字的介入,影视画面语言的功能性就大大地增强了。这里面有着无数种可能性,即它既可能包含了画中之义,又可能蕴涵了画外之旨,还可能喻示了画外之相……即使没有声音和文字的配合,单纯画面的表达就已经让我们目不暇接。静止的画面揭示的是一种意义,运动的画面揭示的又是一种意义,而剪辑后的画面却揭示的是另一种意义。当今社会已经进入“读图”时代,对于影视画面的读解也应成为情理之中的事。通过画面,我们可以读懂卢米埃尔、爱迪生、弗拉哈迪,也可以读懂“好莱坞”、“新好莱坞”,更可以读懂“中国电影第五代”和崛起的“华语电影”,关键就在于如何把握这些影视语言的内在构成和外部功能。

二、画面的构成元素

(一)景别

即镜头与被拍摄对象所形成的距离,也即视距。镜头与被拍摄对象愈近,被拍摄对象的影像就愈大,反之就愈小,由此便形成了各种不同的景别。

(1)远景。被拍摄对象离镜头很远,由此留下的影像很小,而空间和场面却很大。这种景别主要用于表现浩大的场面和大范围的背景。在这一景别中还包括了大远景和次远景。它们的主要功能在于可以形成气势,创造意境,或者渲染气氛、刻画人物内心等。譬如,影片《一个和八个》中的大远景就用得很有特色,尤其是它的结尾,让人物走向天际,既强烈地渲染了悲壮的气氛,又给人们留下了广阔的想象空间。又如,影片《黄土地》大量地运用远景,也很好地体现了导演要拍出“天之高远,地之厚重”的意境。

(2)全景。相当于剧场舞台框所框出的场面,让我们看到一个场面的全部。它主要用于表现一定范围的情景,譬如电影《大红灯笼高高挂》中出现

的俯瞰陈家大院的全景景观。还有国产大片《英雄》中许多战争场面往往用这种景别渲染气氛。

(3)中景。这种景别主要是以人物为参照,它是人物膝盖以上的活动情景,主要的功能价值在于既给人物的表演提供较大的空间,又能让人物与周围的环境形成一种相辅相成的关系而具备特殊的表意功能。即通过人物的表演与布景共同完成某种“语义”的表达。譬如影片《晚钟》的开头,出现的是一群日军跪在长城下集体自杀的中景,这一群特定的人物与富有象征意义的长城就组成了一幅具有历史哲理的独特画面,其表意性显而易见。

(4)半身。人物肚脐以上的身体及活动情景。又被称为半近景。譬如影片《黄土地》开头迎亲的场面,翠巧挤在人群中不安地看着眼前发生的一切,编导在这里既让女主人公显出受挤压的样子,又通过这样的景别让观众看到她脸上忧郁的神色。

(5)近景。人物胸部以上的身体及活动。这种景别能够特别突出和强调人物的表情,事实上,它是以人物表情和肢体动作等非语言符号的表达来实现其表意的功能。在许多电视剧中这种景别用得较多,因为作为“剧”,它理当突出人物的表演。

(6)特写。就人物而言,它是指两肩以上的头部及活动情景;就某个物体而言,它则指让这个物体占满画面空间的景别。运用特写既可以突出人物的表情或强调某个物件,同时也可以进行细节刻画。譬如,影片《周恩来》中,当周恩来总理在贺龙同志遗像前三鞠躬时,编导就用了一个特写镜头来突出周总理脸上的表情,让观众从他眼角的泪光和嘴角的抽动中读出总理心中的悲哀、痛惜、自责、愤怒等交织在一起的各种复杂的情感。在这种景别中还有一种极端,即大特写。它可以是人物面部的一个局部,也可以是某个物体的一部分。我们在王家卫的影片中经常看见这种风格化的景别。

(二) 镜头

这里的镜头不是指物理学意义上的机械装置,而是指在影视作品中作为表意和造型手段的语言元素。它既可以是电影摄影机从开机拍摄到停机这一段胶片,也可以是电视摄像机拍摄中从起幅到落幅这一段磁带。总体来说,作为影视语言构成元素的镜头是指在影视作品中作为展现或表现某个完整的画面的一种特殊媒介。镜头可以从空间运动上分类,也可以从时

间流动上划分,归纳起来有如下几种:

(1)推镜头。即被拍摄对象位置不动,通过摄影(像)机向前运动,使景别从全景或其他景别逐渐推成近景或特写等。这种镜头在语言表达上往往呈现出从交代到强调的过程,在叙事方面既作面上的叙述,又有点上的突出。譬如冯小刚导演的《手机》的开头,镜头从鸟瞰城市的外景快速推成室内手机的特写就很有视觉冲击力。

(2)拉镜头。这是与推镜头完全相反的一种镜头形式,即被拍摄对象位置不动,通过摄影(像)机向后拉动,使景别从特写或其他景别逐渐拉成中景、全景等。这种镜头在叙事方面能起到交代人物将要进行的活动或人物与周围环境之间的关系的作⽤,而在表意方面却能起到抒发情感、创造意境的诗意化作用。譬如英国彩色片《简·爱》结尾处,简与罗切斯特坐在长凳上的镜头被越拉越远,充满了抒情的意味。

(3)摇镜头。即把摄影机安放在固定的位置,通过镜头的横轴或纵轴转动进行拍摄,或者跟着被拍摄对象的移动进行拍摄。这种镜头的语言功能在于交代画面环境或者人物行动的目的,而在表达方式上又客观获得了制造悬念的效果。譬如影片《黄土地》在展示黄土高原的雄伟气势的时候就大量地使用了摇镜头,而当顾青仿佛是从天地间走来时的画面又给观众留下了一个悬念。

(4)移镜头。即把摄影机安装在移动轨上或者配上滑轮,还可将摄影机安装在升降机上进行滑动拍摄,由此形成一种富有流动感的拍摄方式。它的语言意义与摇镜头十分相似,只不过比它的视觉效果更为强烈。一般在外国大片、华语大片以及电视体育节目和 MTV 中运用较普遍。

(5)跟镜头。指摄影机的镜头在运动中始终跟着运动着的被拍摄对象进行拍摄,从观众的视角而言很有一种目不转睛的“盯”着的感觉。其语言的交代功能在于连续而详尽地表现人物的活动情形或物体的运动状态,而视觉效果则主要在于其特别强烈的动感。它也常常与移镜头结合运用。在外国大片、华语大片以及电视体育节目和 MTV 中经常可见。

(6)客观镜头。即镜头对于被拍摄对象的展示完全是以一种旁观者的角度,其语言功能在于交代和客观叙述。

(7)主观镜头。即将摄影机的镜头当作剧中人的眼睛直接目击影片中的其他人或事的活动情景。这种镜头形式不仅有强烈的目击真实感,而且

还能够为刻画人物心理服务。

(8)空镜头。也称景物镜头,指没有人物的镜头。这种镜头的语言功能不仅表现在客观交代环境上,而且是一种重要的诗化手段。

(9)闪回镜头。指迅速交替展现的两个或两个以上的处理电影镜头的艺术手法。它的语言功能在于交代人物的回忆或进行倒叙。

(10)叠印镜头。是将两个镜头重叠在一起以表现人物的想象或幻觉,这是一种跨时空的表达方式。

(三) 构图

是指影视画面的布局和方法。即视觉形象的结构和各种视觉形象之间的组合形式。由于构图本身就蕴涵着编导或摄影师某种语义,而采用某种构图形式也就能表达出相应的意义、性质和感情色彩等。影视画面一般的构图形式主要有:

(1)基于位置关系的构图。即把被拍摄对象放在什么位置的考虑。在构图中,位置是影响人们视觉注意力的首要因素。譬如,把被拍摄对象放在靠左或靠右的位置就富有动感,而把它放在中央的位置则具有稳定感。如果把它放在边缘的位置上就显得无关紧要而具有了被排斥感。事实上,前述这些心理上的审美感受绝不仅仅是形式感意义上的,它们在影视作品的创作中已经被赋予了语言的功能意义。

(2)基于角度朝向的构图。在构图中还有一个重要的次级元素,这就是我们常提到的角度。角度是在同一条地平线上摄影机镜头与被拍摄对象所形成的夹角,以观众而言也就是观众的视角。角度从纵向上可分为平、仰、俯三种角度,从横向上可分为正、侧、斜三种朝向。

平角是指镜头与被拍摄对象高度一致,也被称为常人视点。这种角度一般用于交代人物、环境等,不具有明显的修辞功能。因此,作为以真实性为准则的电视新闻片和纪录片常常采用这种角度进行报道和叙事,以确保其客观性和公正性。

仰角是指镜头低于被拍摄对象,使被拍摄对象给人以高大的印象。它的功能在于表达肯定、赞颂的意味或造成某种压抑感。

俯角是指镜头高于被拍摄对象,使被拍摄对象给人以矮小的印象。它的功能在于表达否定、贬抑的意味或造成某种神秘感,有时也用于表现广阔

的场面。

正面是指镜头正对着被拍摄对象进行拍摄,一般用于客观交代或展示。

侧面是指镜头对着被拍摄对象的侧面进行拍摄,一般也用于客观交代或展示。

斜面或称为45°角,有时也不一定是严格的45°角。这个角度是典型的艺术角,因为从构图上看,这种角度的被拍摄对象的立体感特别强。

(3)基于线条形状的构图。线条形状不仅仅给人们创造和提供形式美感,关键的还在于它能够表达特殊的思维和感觉。譬如,直线所显示出的简洁明快、刚劲有力,水平线所表现出的稳定感,垂直线所表达出的挺拔、刚直的感觉,斜线构图所形成的强烈的动感,以及由直线所构成的金字塔形构图的平稳感和倒金字塔形构图的危机感;又譬如,曲线所透露出的阴柔之美,C形线的动感,S形线的优美而灵动,以及由曲线所构成的圆形构图的封闭、饱满、活跃、阴柔等种种感觉和属性。不仅如此,正是因为这些线条和形状具有各自不同的特性和美感,因而也能够相应关系结构的组合中发挥表情达意的语言作用。譬如影片《两个人的芭蕾》中,姥姥用力砸碎那口盛满了清水却并没有给她带来丈夫平安消息的大缸时,编导先是给了那口大缸的圆形缸口一个特写,然后采用多机位、多角度拍摄了大缸被砸碎的特写,这就既浓墨重彩地渲染了人物的情绪,也淋漓尽致地刻画了姥姥不屈服于命运的刚强性格。

(4)基于均衡原则的构图。这是源于人类身体平衡和心理平衡的需求。一个和谐、稳定、有序的世界才能够使人产生安全感,因此,与其说均衡是构图的美学原则,不如说是人们最为平常的视听动机更准确。影视画面构图中的均衡指两个或两个以上的视觉意义上的力作用于被拍摄主体,各个力相互抵消,使被拍摄主体处于相对平衡、稳定或静止状态。这当中包括对称和重力平衡两种情形。对称即被拍摄主体左右两侧(或上下)的造型元素的大小、形状、色彩和位置完全一样。这种构图是能够体现出人体美感、秩序美感、稳定感、庄重感和压抑感等视觉感受的,同时也能够为烘托情绪、渲染气氛、刻画人物、揭示主题服务。重力平衡是指画面中的各种元素相互消长而形成的整体平衡。影响重力平衡的因素很多,其中最为主要的是视线、面积和位置。由于视线能够引导人们的注意力,由此便产生了强大的重力。一般而言,处于画面中人物视线朝向的那一边的空间应留得多一点,这样的

画面才显得相对平衡。在多元素的画面构图中,其影响较大的就是面积和位置了。其实,这主要还是因为视觉差异所导致的平衡中的不平衡。譬如,三个相同的物体成一字形平行摆放,在视觉上就会产生中间小而两边大的视觉错觉。因此,为了平衡就必须把中间的物体适度放大或把两边的物体适度缩小。又譬如,两个相同的物体成上下位置摆放,因为受地心引力的影响而形成的视差会使我们觉得上面的物体大而下面的物体小。因此,为了保持平衡就需把上面的物体缩小或者把下面的物体放大。

(四) 照明

照明首先是一种布光技术,它的直接效果是光线和影调。但在影视语言意义上,运用照明已经不单纯是一种技术要求,更是一种表情达意的手段。照明的意义主要表现在以下几个方面:

(1)布光和造型。照明的意义首先在于让观众看得见被展现的对象,这是影视拍摄最起码的技术要求,然而,在影视艺术的创作中这是远远不够的,因而在更多的情况下照明是为了造型,从而使画面获得某种形式美感。譬如,国产片《摇啊摇,摇到外婆桥》就是以精彩的光影造型赢得了法国戛纳国际电影节最佳摄影技术与艺术奖的,那里面几乎每一个镜头的光影造型都非常考究,很多画面光线很亮,影调较硬,把人物和场景都尽力拍得光鲜剔透而富有艺术的美感。

(2)照明与表情。据科学家的实验证明,强光使人兴奋,而弱光使人感到压抑,这说明了照明与人的心情有着心理学意义上的必然联系。正因为如此,影视编导常常在影片中运用照明和光影的变化来刻画人物的心理和表现人物情绪。譬如日本影片《人证》中,当巴杉恭子得知自己的第二个儿子东平因拒捕在美国被击毙的噩耗时,只见在出现巴杉恭子近景的画面上灯光立即一暗,亮调的画面一下子变成了暗调,很像巴杉恭子脸色一沉,本来灯火通明的服装设计颁奖大会上的热烈气氛顿时荡然无存。编导用这样的影调处理准确地刻画了人物情绪的转换和心理的变化,为巴杉恭子最后的自杀和人性的觉醒埋下了一个精致的伏笔。又如,美国影片《音乐之声》的光影处理也堪称经典。影片的开头是玛利亚在高山上面对美丽的景色而放声歌唱,这时画面的影调是明朗而光鲜的,很好地映衬了人物欢快舒展的心情,而当她急匆匆地赶回修道院后,调子就变得较暗了,画面就在这光影

的对比中从某种意义上预示了玛利亚的心情与这种生活的格格不入。

(3)光线与象征。由于人们的约定俗成,光线成了某种符号的象征。所谓象征即用具体的事物表现某种特殊意义。美国影片《金色池塘》有一个耐人寻味的开头,那是编导刻意雕琢的一件精品。随着暗调镜头从夕阳中波光粼粼的湖面摇起,在穿插了几个富有情趣的特写镜头之后,我们看到画面的影调逐渐明朗起来,而当镜头跟随一只水鸟摇向天空的时候,整个画面几乎完全被一种亮调拍摄的激情充满了。这就是一个运用光线和影调形成某种象征的绝妙例证。如果说夕阳中的金色池塘象征了老年迟暮的话,那么这一组画面影调由暗到明的变化则喻示了作为面对老年问题的老人们应有的一种积极的生活态度,而这正是影片的题旨所在。这部影片的结尾与开头一样考究,编导将金色池塘的画面影调从亮调逐渐还原为暗调的湖面的粼粼波光,显得很有章法,同样借用了金色池塘的象征意义,揭示了哪怕是黯淡的夕阳也因为拥有一样的温暖而一样美好。暗调的湖面上摇曳着美丽的阳光,有着非常强烈的视觉效果,更有着与影片开头形成呼应的异曲同工之妙。

(五) 色彩

物理学意义上的色彩是波长不同的光,在影视作品中的色彩则是编导用这些波长不同的光进行表意和造型的创作元素。在1934年彩色电影发明以后,色彩就成了一个重要的戏剧因素参与到了影片形象的创作当中,它不仅具有了语言叙事的功能,而且还具备了诗化修辞功能。

(1)色彩烘托情绪。情绪是可以着色的,譬如在现实生活中有人因羞涩而脸红,或因恐慌而面色发白。当这些现象被影视作品艺术化后,色彩就自然与人的情绪联系在一起。影片《红高粱》中,“我爷爷”带领他的伙伴们用高粱酒炸鬼子军车那一场戏就用熊熊燃烧的火光映红了他们这一群抗日英雄的脸庞和身躯,充分地烘托出这一群汉子的血性和刚强。

(2)色彩渲染气氛。在人们长期约定俗成的习惯中,不同的色彩被赋予了不同的表情意义。譬如,红色表示喜庆,白色表示哀悼等等,这在影视作品场面的布置中也能渲染出不同的氛围。影片《菊豆》中,在染坊里悬挂大片黄色布匹也就是要渲染一种令人深感压抑的环境气氛,从而控诉封建伦理的罪恶。