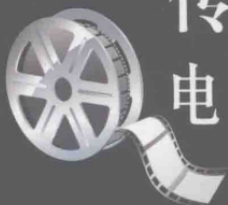


CHUANDI YU BIAODA:
DIANYING YISHU DE FUHAO
YUYAN YANJIU



传递与表达：
电影艺术的符号语言研究

汤旭坤 著



中国商务出版社
CHINA COMMERCE AND TRADE PRESS

传递与表达： 电影艺术的符号语言研究

汤旭坤 著

图书在版编目(CIP)数据

传递与表达：电影艺术的符号语言研究/汤旭坤著

北京：中国商务出版社，2017.12

ISBN 978-7-5103-2200-6

I. ①传… II. ①汤… III. ①电影符号学—研究

IV. ①J90-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 313886 号

传递与表达：电影艺术的符号语言研究

CHUANDI YU BIAODA;DIANYING YISHU DE FUHAO YUYAN YANJIU

汤旭坤 著

出 版：中国商务出版社

地 址：北京市东城区安定门外大街东后巷 28 号

邮 编：100710

责任部门：职业教育事业部(010-64218072 295402859@qq.com)

责任编辑：周 青

网 址：<http://www.cctpress.com>

邮 箱：cctp@cctpress.com

照 排：北京亚吉飞数码科技有限公司

印 刷：北京亚吉飞数码科技有限公司

开 本：787 毫米×1092 毫米 1/16

印 张：17 字 数：220 千字

版 次：2018 年 5 月第 1 版 2018 年 5 月第 1 次印刷

书 号：ISBN 978-7-5103-2200-6

定 价：60.00 元

凡所购本版图书有印装质量问题，请与本社总编室联系。(电话：010-64212247)



版权所有 盗版必究(盗版侵权举报可发邮件到本社邮箱：cctp@cctpress.com)

前 言

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。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,如何能够创造复杂的故事情节,激发观众对电影中人物的情感。为此,作者撰写《传递与表达:电影艺术的符号语言研究》一书,在符号学的理论视野下探讨各种电影符号的表意机制和表意潜力,探索符号学原理与电影理论的有效整合。

本书共六章分三个部分,第一部分为第一章,阐述电影符号学中的核心议题,如电影影像符号、电影叙述学等;第二部分为第二章至第五章,分析电影作为一种包括视觉符号、听觉符号和语言符号等在内的符号系统是如何运作的;第三部分为第六章,分析中外经典电影是如何从符号学中获得灵感,又是如何通过符号语言来讲述故事的。

本书撰写重点突出以下特色。

学术性。本书突破以形式主义美学、心理学美学、社会美学等理论形态为代表的经典电影理论,探讨电影作为符号系统、作为虚构型叙述、作为一种特殊意义产生机制的特点来进行整合研究。另外,新媒介技术改变了影像符号的某些特点、符号的接受

方式以及符号组合的范式和框架，为此，本书也同样需要在新媒介时代下考察视觉符号，特别是影像语言。

科学性。电影符号学的研究对象并不是笼统意义上的电影，电影符号学把电影定义为一种特殊的符号系统，因为这门学问并不是包罗万象地讨论电影涉及的所有内容，如对于电影本体论的研究及电影与社会文化关系的研究等，而是专门研究电影语言——影像符号及其表意法则。

指导性。通过本研究，能使读者通过符号学的理论视野来认识电影，了解电影作为符号叙述文本的特质。本书中，不管是从复杂的符号系统进行建构研究，如视觉符号、听觉符号和语言符号等，还是电影符号组合的基本方式（长镜头和蒙太奇）探讨，或是对符号学视域下的中外电影作品分析，均能使读者明确电影领域中的经验事实是如何来运用人类符号进行实践的，是如何实现符号运用的多样性与创造性的。

电影符号语言博大精深、美不胜收。它拥有丰富的、高水准的作品、文献，以及影响至深的理论与思潮。仅凭一部专著很难凌其顶探其底。作者撰写这本《传递与表达：电影艺术的符号语言研究》，旨在提供一个较为科学、系统的电影符号学研究框架，也希望能为扩大电影符号学的文化视野和学科边界，推动这门学科的升级尽一份绵薄之力。

此外，本书的撰写还借鉴和参考了部分专家学者的文章与书籍，从这些文章和书籍中作者受益匪浅，在此，对这些专家们一并表示感谢。由于作者水平有限，本书难免存在纰漏之处，恳请老师、同道们斧正。

作者

2017年10月

目 录

第一章 电影艺术的符号语言概述	1
第一节 电影的影像本体、语法和修辞	1
第二节 作为一种视觉交流系统的电影语言	7
第三节 电影语言的叙事系统	10
第二章 电影艺术中的视听语言	24
第一节 电影视听语言的概念与特点	24
第二节 电影视听语言生成的心理机制	26
第三节 电影视听语言的思维基础	51
第四节 电影视听语言的修辞功能	55
第五节 电影视听语言的符号表述	66
第三章 电影艺术的镜头语言与拍摄	83
第一节 电影的镜头与轴线	83
第二节 摄影机的运动与拍摄	88
第三节 拍摄视点的转换	94
第四节 电影镜头的剪辑与蒙太奇	102
第四章 电影艺术的画面语言与表现	120
第一节 电影画面的创作	120
第二节 电影画面的造型语言	136
第三节 电影场面的调度	150
第四节 不同画面的镜头表现	157

第五章 电影艺术的声音语言与运用	165
第一节 电影艺术中的声音	165
第二节 “声音”语言意义的多种表现	185
第三节 声画关系	203
第六章 从语言符号看中外电影作品	208
第一节 从语言符号看中国电影作品	208
第二节 从语言符号看外国电影作品	235
参考文献	262

第一章 电影艺术的符号语言概述

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,你的电影就能够随时传达信息讲故事了。但是,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,符号学中有了与电影有关的这样一个分支。

第一节 电影的影像本体、语法和修辞

一、电影的影像本体

(一)人物影像

这里所说的人物影像,是指电影文本中对真人的影像呈现,它是构成电影文本的最为常见的影像符号之一。之所以常见,因为人是电影表现的主要内容。电影诞生之初,就对记录人的生活表现出极大兴趣。电影史上第一部公开放映的影片,卢米埃尔的《工厂大门》(图 1-1)就呈现了下班的工人从工厂大门涌出的日常生活场景。在整个银幕上,人物影像占据了最大空间和中心位置,而且影片从大门打开、人们在画面中出现开始,随着人们走出

画面、大门关闭而结束,人物影像也几乎占据了影片的全部时长。后来出现的故事片——电影的最主要类型——更是离不开“人”这个主角。既如此,人物影像自然也就成为大多数电影文本的核心符号。故事片中的人物,具有虚构性,即使传记类影片,也不可能是对传主真实生活的原样复制。虚构,意味着人物是一个艺术符号,意味着创作者试图通过人物形象体现某种思想或情感,使人物形象携带着某种意义。在电影中,人物形象通过影像而具象化,人物影像作为符号是载体和对象的统一,它虽然与演员具有相似性,但它作为电影符号,其指涉对象并不是演员,也不是任何一个可能是剧中人原型或模特的现实中的个体,而是那个虚构出来的人物,尤其是我们对这个人物形象的感受,即指向解释项。^①

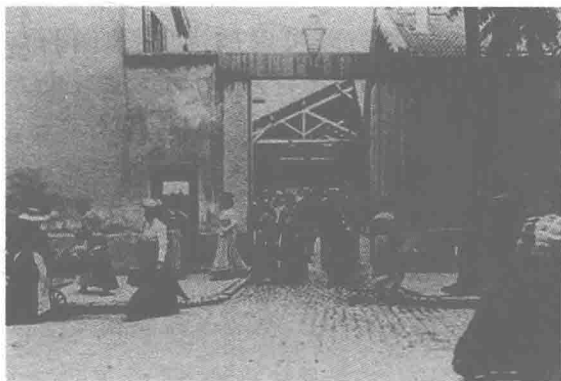


图 1-1 电影《工厂大门》^②

在传统艺术门类中,文学、绘画、雕塑等艺术的生产主体,是相对比较单一,也更容易确认的。表演类艺术,由于其符号载体不能与人体这个媒介剥离,比如舞蹈、戏剧等,虽然录制技术使一场表演可以借助影像媒介被保留下来,但舞蹈、戏剧艺术对现场感的要求,仍然使表演艺术具有一次性特征,并隐含对机器复制的对抗,所以我们看到一个舞蹈、一部戏剧被反复上演,而每一

① 马睿,吴迎君.电影符号学教程[M].重庆:重庆大学出版社,2016.

② <http://www.studyfr.net/portal.php?mod=view&aid=1548>.

次表演都不是对上一次表演的绝对重复。那么,舞蹈、戏剧文本中的艺术符号,就至少涉及了两种生产主体,作者(编舞、剧作家)和表演者。

进入电影文本的人物影像,人体只是其原始媒介,当它成为艺术符号之时,是以影像为媒介的,电影不需要演员反复表演,而是一旦完成就与其原始媒介相剥离,借助机器复制的影像媒介来进行展示和传播。这样一来,电影中的人物影像,必然是多种生产主体合作的产物。这些生产主体包括:

电影编剧(如改编自小说,还包括原著作者),他创造人物形象时对其外貌、性格、行为、命运的刻画为影像符号提供了基本设定。

导演,在对剧本的解读、演员的选择和引导中体现的导演意图,在影像符号的生产中具有主导性作用。

演员,人物扮演者自身的形象、表演以及对剧情和人物的理解,是把作为文学形象的人物转化为人物影像这一视觉符号的中介,他既是影像符号的原始媒介,也是影像符号的生产者。

摄影师,他对镜头、光线、角度等的把控,使人物影像最终成型,成为与原始媒介剥离、依赖可复制性影像媒介进行传播的电影符号,随着摄制技术的发展,拍摄环节对影像符号的影响还将增大。

此外,剪辑、造型师、服装设计等,也在一定程度上参与了人物影像符号的创造。

在影像符号的生产中,多种生产主体所起的作用相互制约、相互渗透。同一个演员,可以在不同电影中扮演不同角色,拉尔夫·费因斯在《英国病人》里是痴心一片的地理学家艾马殊,在《辛德勒的名单》里是冷酷的纳粹军官阿蒙·高斯,在《布达佩斯大饭店》里是幽默机智的古斯塔沃,在《哈利·波特》系列电影里则是邪恶化身伏地魔……观众即使辨认出这是同一个演员,发现不同影像符号的原始媒介在一定程度上是重合的,但观众并不会因此混淆他在电影中的角色,因为进入电影的人物影像已经与原

始媒介发生了剥离。也就是说,同一个费因斯被呈现为不同影像符号时,这些符号所指涉的意义是各自独立的,这种独立性并不因为演员是同一个人就被消解掉。人物影像符号所携带的意义主要取决于剧本的设定和导演的意图,演员的表演在很大程度上也是为了实现剧本和导演所设定的意义,同时化妆、特效可以实现演员形象的多元化,使演员更加符合剧本对角色的设置,尽可能突破演员自身形象条件的限制。

(二) 实物影像

各种实物的影像在电影中几乎无所不在,既包括山川雨雪、树木土石等自然事物,也包括建筑、器物等人工制品。就其意义指涉而言,它们既可以是电影中的背景、陪衬,也可以是影片发展的线索,甚至可以是电影的主要表现对象。出现在电影文本中的物像符号,以各种方式或多或少地参与了电影的表意。

被物像符号所呈现的实物,与演员的身体一样,都属于原始媒介。原始媒介是创作主体所不能完全控制的,但既然电影对物的影像呈现是为了实现电影文本的指涉意义,那就必然对物本身有一定要求。因此,从选择取景地、制作道具开始,就已经进入了物像符号的生产过程。

如电影短片《廉价豆》,这些标题段落是以构建人物角色的过程而开始的。一个在脏乱的公寓房间里的孤独者形象已经清晰且明确,同时他的收入低廉已经通过影片的标题被强调,通过豆子的画面被再次强调(图 1-2)。



图 1-2 电影短片《廉价豆》:标题段落

再比如张艺谋为拍摄《红高粱》带领剧组种植了大片高粱,这是因为他在取景时没能找到符合要求的原始媒介(图 1-3)。



图 1-3 电影《红高粱》

在有些物像符号中,对其意义指涉起主要作用的不是符号载体所依据的原始媒介,而是这个物像符号在电影叙述结构中的位置,也就是说,一旦它从电影文本中被抽离出来,它原有的指涉意义就不复存在。伊朗电影《小鞋子》(图 1-4)里,一双破旧的球鞋是兄妹俩的秘密,这一物像符号所表达的意义早已超越鞋子本身,它是贫穷生活的象征,也是儿童纯真美好心灵的载体。物像符号的意义不局限于它所再现之物,它是象征的、隐喻的,充分挖掘物像的象征性,有助于以简驭繁地表达电影主题。

有些物像符号的意义指涉与电影文本之外的其他文化文本形成互文性,对这类符号进行编码和解码,都需要一定的知识积累,对电影所涉及的时代、社会、文化习俗、宗教背景、历史事件等应有所了解,用符号学的术语来讲,即需要充分把握前文本。

在《大红灯笼高高挂》中,红灯笼这个影像符号的意义张力首先来源于电影文本对前文本的抵制和反讽。在中国传统文化构成的意义网络中,红灯笼指涉喜庆、和美、圆满,像陈家这样的封建家庭是等级秩序和性别压迫的化身,观众必须对这两个前文本有所了解,才能读出电影文本通过对红灯笼符号的重新赋义而达成的批判——封建宗法制文化所谓的圆满与和谐,是以对女性的

冷酷压制来维系的。

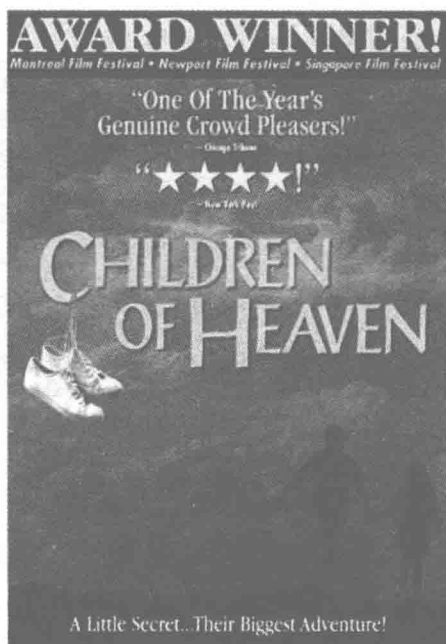


图 1-4 电影《小鞋子》

(三) 纯虚拟影像

这里的纯虚拟影像,主要指通过动画技术制作的电影影像。其原始媒介是创作出来的图像,而不是现实中实际存在的人或物,这些图像本身就是为了表达意义而制造出来的事物。电影是对这些图像的影像化,并利用人的视觉残留原理使静态的图像呈现为活动影像。

宫崎骏的《龙猫》构筑了一个美好恬淡的乌托邦世界。影像的审美风格给人带来一种扑面而来的纯净感,与影片展示的万物有灵、人与自然和谐共处的理想生活相得益彰:影像符号所指向的对象是一个无比美好的世界,然而影像本身一望即知的虚拟性,使符号的载体与对象在无形中构成了文本的意义张力,在观众心中触发一种难以言表的哀伤与难以遏制的遗憾。换言之,《龙猫》作为一个符号文本,它的解释项可能正是因为其符号载体

与对象所形成的潜在对立而产生的。

二、电影的影像语法

联想和想象是主体对对象的把握过程中两种非常重要的形象思维方式。影视艺术虽然是以直观的影像呈现在观众面前,但是导演在结构文本时,其创作行为并非表现为对外界客观物质现实的机械实录和复制。事实上,无论在前期拍摄和后期剪辑制作阶段,导演对文本中用来表达和传递他自己意念的影像并非是不加分析毫无思考的;相反,导演的行为具有高度的选择性,并且在创作过程中能动地自觉地遵循着“有戏则长,无戏则短”的简洁性原则。这其实就是告诉我们,一部物态化的影视艺术作品,它其中有很多有效的省略和暗示。就像电影理论家们所说的那样:“电影是省略法的艺术。”一个高明的导演在他的作品中,总是善于以精练简洁的影像风格传递出巨大的银幕价值,达到以小见大,以少胜多,以有限超越无限的目的。而对于普通观众来讲,当他们把一部物态化的影视作品当成一个特殊的外在客观刺激物进行观照和审视时,必然会在此过程中充分发挥视知觉的积极构建作用,调动想象和联想等心理机制的参与,从而有效地对文本进行全面、整体、潜在的把握。

第二节 作为一种视觉交流系统的电影语言

一、电影语言的起源

当电影创作者开始意识到,把各种活动状态下的小画格随意接到一起,以及把这一系列画面彼此有机地接到一起的做法,二者之间是有区别的时候,电影语言诞生了。他们发现,把两个不

同的符号结合到一起，便传达出一种新的含义，并且能够提供一种交流感情、思想、事实的新方法——一加一等于三——正如在其他交流系统中那样。理论家们开始进行实验，但是并没有路标引导他们去找到所需要的语言。这方面所涉及的许多概念是如此纯理性、如此抽象，致使它们与现实并没有产生联系。尽管这些影片创作者犯了不少错误，产生过错觉，并做出了错误的发现，然而他们全都很刻苦。如果说他们的规律有什么价值的话，那就是实验的产物，是他们从事这项行当的日常实践中所找到的答案的积累。这些规律对他们和他们的时代来说是有用的。美中不足的是，这些规律的应用有限，并且不可能把它们变成恒定的原则。很少有电影创作者能够把他们的创作思维过程理论化，变为成文的、有分析力的理论形式。^①

一切语言都是某种既定的成规，是一个社会或者约定俗成或者被后天规定，使其每个成员都使用统一的意义来解释的一些符号。讲故事的人或思想家应当首先学会这些符号及其组合规律。但是，这些符号并非一成不变。艺术家或哲学家可以影响这个社会，他们可以引进新的符号和规则，并且摒弃过时的东西。电影的情况也是一样。

电影作为视觉交流的媒介，其发展史是和电影语言表达现实的能力直接相关的。但是“现实”是一个不断变化的概念，是一种随着认知的改变不断被重塑的概念。所以电影剪辑反映了电影语言的使用者对现实的感受，也反映了他如何协调当前流行的电影语言表现方式。

二、电影创作者的类型

开创者和匠艺师的区别就在于：前者敢于创新、实验和发明。他不怕犯错误，因此总在前进。而匠艺师则使用开创者所获得的

① [乌拉圭]阿里洪著，电影语言的语法[M]，陈国铎译，北京：北京联合出版公司，2012。

最好的知识,避开实验阶段,只有当一些新发现已为大众所接受时,才把它们纳入自己的常用手法之中。

对于这门行当来说,两种电影创作者都是需要的。1910—1940年所摄制的影片是丰硕的文化成果。在此时期,这项产业为大众消费生产出大量影片,而在此基础上做了各种视觉和听觉的实验。这一因素可能对电影语言的发展做出了最大的贡献。匠艺师稳妥的工作使产业得以运行,现在一个健全的产业继续为创作者提供新的实验的机会。

一部好影片并非都是即兴创作的产品,它是创作者所见所闻、所思所想的成果。创作者的这种认知不仅体现在影片所描绘的生活与世界中,而且体现在更具表现力的创作者传达自己想法的技术手段中。

三、电影的表现形式

电影语言的一切形式在艺术上都有其正当的理由,除非把它们当作空洞的形式游戏。如今的电影观众厌恶抽象地、深奥莫测地来使用电影叙事手段,这是很自然的。观众寻求的是一种对现实的表现,不论是外在的、内在的或是幻想的,只要它不是堆满了暗示、字谜和莫名其妙的符号就成。

电影作为一种表现手段有其局限性,你必须了解它的优点和缺点。冲突和运动更接近其实质,而平静、希望和伟大的真理,全都具有一种静态的性质,电影手段便无法很好地表现出来:思维和概念,特别是抽象的概念,在电影中便不能像文字表达那样清楚。这些必须通过人物、动物或事件的行动由摄影机记录下来。电影仅仅描绘外部结果——由动机、思想或者愿望所产生的动作反应。罗伯特·弗拉哈迪(Roben J. Flaheny)曾经说过:“你不可能像写作那样表达得那么多,但是你却能以巨大的说服力说出你想要说的话。”他的话是对的。

第三节 电影语言的叙事系统

一、电影语言叙述主体

(一)叙事的源头

首先我们需要寻找叙事的源头，搞清楚叙事究竟是怎么回事。我们找到的是普罗普的叙事学理论，按照他的说法，叙事不像语言学那样，可以分析出一个最小的意义单位，他批评了谢维洛夫斯基认为“母题”是故事构成不可分解的单位的说法，他认为“角色功能充当了故事的未定不变因素，它们不依赖于由谁来完成以及怎样完成。它们构成了故事的基本组成成分”。然后，角色功能再构成情节，情节构成故事，故事的后面是人们的观念。这便是普罗普的故事构成系统。这一系统的构成显然不是如同语言学那样可以用从下至上的“金字塔堆积”来进行描述的，因为角色功能密切联系着情节、故事和观念，并不能够具有某种自身的独立意义。由此，普罗普揭示出了故事叙述的一般规律，并引起了普遍的关注。

我们的研究尽管与普罗普的研究关系不大，但毕竟具有一定的参考价值，我们不关心故事构成的情节、角色功能诸如此类的问题，我们所关心的是那些来自远古的故事如何被表现，是通过动作行为被表现，还是通过言语信息被表现？因为影像的叙事首先关心影像本身，也就是“动作行为”在叙事中所能够起到的作用，其次才是影像之外的其他因素。

我们之所以对普罗普的研究感兴趣，并不是他的研究包罗万象，恰恰相反，他申明他的研究“仅关涉民间文学，它不是故事题材本身的特性。艺术创作的故事不在此列”。换句话说，他的研