

D a n g d a i D i a n y i n g x u e J i a o c h e n g

■ 当代电影学教程 ■ 丛书主编 金冠军



*Dangdai
Dianyingxue
Jiaocheng*



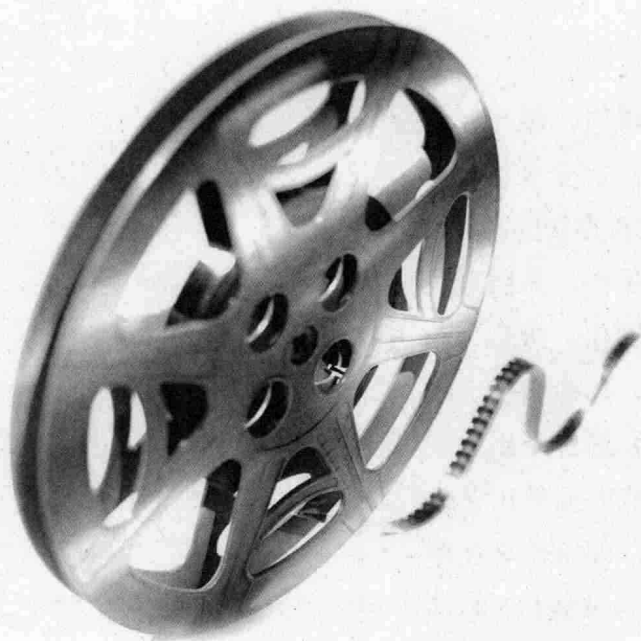
电影阅读方法与实例

葛颖 著



复旦大学出版社

D a n g d a i D i a n y i n g x u e J i a o c h e n g



■ 当代电影学教程



电影阅读方法与实例

葛颖 著

J902
G1

复旦大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

电影阅读方法与实例/葛颖著. —上海:复旦大学出版社,2007.8
(复旦博学·当代电影学教程)
ISBN 978-7-309-05554-2

I. 电… II. 葛… III. 电影(艺术)-艺术理论-研究 IV. J902

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第079184号

电影阅读方法与实例

葛颖著

出版发行 复旦大学出版社 上海市国权路579号 邮编200433
86-21-65642857(门市零售)
86-21-65100562(团体订购) 86-21-65109143(外埠邮购)
fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>


责任编辑 黄文杰
总编辑 高若海
出品人 贺圣遂

印刷 上海华文印刷厂
开本 787×1092 1/16
印张 15.25
字数 333千
版次 2007年8月第一版第一次印刷
印数 1—4 100

书号 ISBN 978-7-309-05554-2/J·98
定价 30.00元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社发行部调换。

版权所有 侵权必究

A large, faint watermark of the Fudan University seal is centered on the page. The seal is circular and contains the university's name in Chinese characters '復旦大學' (Fudan University) around the perimeter. In the center, there is a large character '博' (Bo), which is the Chinese character for '博' in '博学' (Broad Learning). Below the character '博', the year '1905' is inscribed. The seal also features two stars on either side of the central character.

“博学而笃志，切问而近思。”

（《论语》）

博晓古今，可立一家之说；
学贯中西，或成经国之才。

复旦博学 · 复旦博学 · 复旦博学 · 复旦博学 · 复旦博学 · 复旦博学

丛书编委会

主编 金冠军

编委 (以姓氏笔画为序)

石 川 孙绍谊 吴小丽

陈犀禾 金丹元 金冠军

倪 震 贾磊磊 黄文达

葛 颖 裴亚莉 聂欣如

作者简介

葛颖，生于1969年。1991年至1994年工作于上海电影制片厂文学部、创作二部。1995年至今任教于上海大学影视艺术技术学院。专业研究欧美电影。出版有专著《电影阅读》、《漂移在影像的河流上》。

内容提要

本书针对电影阅读逐层深入的行为逻辑，提出了极具创见性的三层意义场（表层意义场、深层意义场、核心意义场）。在论述理论新义、构建阅读新方法的同时，以大量脍炙人口的经典影片实例分析为依据，做到理论与实践的互现。本书对影片的各元素（剧作、摄影、声音、剪接、表演、间接意义、美术设计、场面调度、实况处理、意识形态、存在语境、风格等）进行个别与关系的研究，试图就虚构类叙事电影的一些方面做出艺术与技术的界定，并归纳了多元阅读范式。最后作者在整合前面各章内容的基础上，对《2046》与《波拉X》两部影片展开了完整读解，以提供详尽的实战示例。

本书适用于高校影视专业师生教学，也可供电影爱好者及影视从业人员阅读。

总 序

金冠军

当卢米埃尔兄弟的活动影像通过娱乐业商人的吆喝而被全球观众所消费时,没有人会想到电影这一现代奇技能有朝一日成为学科谱系的一部分,成为人类知识传授与学习链中的重要一环,进入大学的讲堂。

作为一门独立的学科,电影学或关于电影的学问从其诞生之日起就一直被定位问题所困扰。在传统文史哲学科面前,电影学不过是一个蹒跚学步的婴儿,不可避免地受到以文史哲为基础形成的多种学科的影响,并因此而出现了符号学、语言学、心理分析、文化研究等对电影研究的强烈渗透。但另一方面,在以广播电视学、数字媒体研究为主形成的新兴学科或领域面前,电影学又似乎已步入了不惑之年,虽然对新兴学科或研究领域不乏借鉴意义,但又不时显现“贵族化”的倾向。

在西方,电影教育的发展经历了从注重实践与动手能力到强调电影史、电影研究与制作技能并重的过程。由于电影学科早在电视出现以前就进入了大学讲堂,因此电影和电视学科之间的分野比较明显,各自均发展出了一套彼此有所区别的概念和研究方法。在中国,电影学科的建设几乎与电视在日常生活中的普及和繁荣同步,由此导致了电影电视之间学科界限模糊、影视并称和混同的局面。尽管中国艺术研究院早在1982年和1994年就单独设立了电影学硕士和博士专业,但随着电影电视教育迅速在中国普通高校讲堂上形成规模,影视一体化教育传统日益强化。翻看近年出版的很多教科书

和学术著作,“影视”并举的例子比比皆是。这一影视联姻、影视一家的现象更因新世纪以来媒体融合、跨学科研究渐成学术前沿的潮流而出现了合法化的趋势。

我们认为,与西方相比,电影学在中国还相当年轻,远未形成自己的学科特色。在这种情形下,将电影电视乃至新兴媒体混为一谈不利于电影学科的建设。与之相应,中国高校电影教育也应该强化自身的课程特质,树立自己有别于电视和其他媒体教学的特殊品牌。这并不是说我们否认电影与电视和其他媒体之间存在着紧密的联系,而是说中国电影学和电影教育因为起步较晚的缘故,尚未经历一段“媒介特殊性”(media specificity)的洗礼,而西方对电影“特殊性”的认识早在20世纪20年代就因苏联形式主义电影理论的兴起而蔚为传统。

正是基于以上认识,上海大学影视艺术技术学院依靠自身在电影学和电影教育方面的优势,并整合国内电影研究方面的专家学者,撰写出版了这套《当代电影学教程》。20世纪80年代以来,国内出版了很多电影学方面的专著,其中尤以译介性文字贡献巨大。但这些专著,或因晦涩艰深,或因写作体例问题而不能成为普通高校的电影教学用书。就我们所知,国内目前开设电影专业和电影课程的高等院校已达数百家。因应这一发展趋势,近年来国内也零星出版了一些电影教育方面的书籍,但真正体现当下学科发展水平的比较完整的电影学教程系列尚未出现。《当代电影学教程》的出版,意

在为迅速发展的中国高校电影教育做一些基础性的耕耘工作,俾使该领域更上一个台阶。

教材写作往往是一项出力而不讨好的苦差事。出力者,是说教材写作必须结合前沿理论和学术成果,在广泛而深入地理解与掌握最新研究动态的基础上,以比较浅白的语言和教科书特有的体例进行叙述与结构。不讨好者,是因为教材写作在学术研究的层级结构中,处在比较“低”的基础地位,在某些研究机构,甚至不属于独立的学术成果。令人感慰的是,参加这套教程写作的同仁,虽然都是各自领域卓有成就的专家与学者,但却本着为高校电影学科建设出力的奉献精神,欣然加入到该套教程的策划与撰写队伍中,从根本上确保了系列的前沿性和质量。教程涉及电影理论、电影美学、电影批评、电影类型、电影解读、中外电影史、动画

电影、电影纪录片等诸多领域,体现了史论结合、风格与类型并重以及中外电影实践兼顾的特点。应该指出的是,作为一套完整的电影学教程,目前的系列尚需电影市场、电影营销、电影制作、电影发行、电影管理等方面教材的补充。随着电影学科在中国的发展与成熟,相信这方面的缺憾将被逐渐弥补。

《当代电影学教程》的顺利出版,端赖复旦大学出版社领导和编辑的前瞻性眼光和魄力。没有他们的积极促成和协力相助,这项有意义的基础性工作恐怕仍会停留在讨论与清谈阶段。在教程付梓之际,除了向参与本系列写作的专家学者致以由衷的敬意外,还要特别感谢复旦大学出版社为中国高校电影学科建设做了一件开拓性的大好事。是为序。

整个 20 世纪,对于艺术家而言是无比欣快的,除了传承下来的那些过往的艺术式样,电影的出现不啻令他们大快朵颐。而批评家却为之焦头烂额,显然他们对这个诞生于 19 世纪末叶的“小玩意儿”估计不足。时至今日,或许再也没有一个人敢自恃才高,妄论电影的是非,尤其是将之目为某一样式的附属。

电影是在最近一百多年的科技进步中茁长起来的。它的成长史带有晚近人类发展的深刻烙印——速成。在差不多四十来年的时间里,电影完成了其他艺术样式需要几百甚至上千年的发育期,迅速长成一个具有画面、声音两大要素,并能或纪实或虚构地娓娓道来的年轻艺术形态。此后,电影进入了周期越来越短的蜕变期。应该说,技术革命贯穿了电影发展的每一个关键步骤,且技术一开始便成了艺术的土壤。技术作为土建基础,使艺术得以在其上构筑美妙的殿堂。因此,将技术作为第一考量,对于电影研究是适当的。当我们面对一个具体的文本时,首先关心一下它的成品年代,有利于我们用技术的尺度对它进行标定,这将大大有助于我们的理解。

电影速成的另一原因,则落在 20 世纪的文化运行上。值得注意的是,早在 20 世纪初叶,人类各时期的经典文化在诸种艺术样式上的凝结各不相同。美术、诗歌已率先跨入现代主义的趣向之中。小说还徘徊在批判现实主义和自然主义的格调里。戏剧

则泥足深陷于古典和浪漫的双重阴影之下。电影在它最初的岁月里,显然包容了来自各方面的讯息。因而从一开始电影便在审美形态上建立起从古典到现代,多种观念杂陈的有趣态势。二次大战之后,随着西方思想界普遍弥散的焦虑,精英文化在失去了深度模式的平面上轰然崩溃。以“消费”为旗帜的后现代思潮将电影推向了更为多元的时代——一个彻底世俗化的时代。不同审美理想的电影人第一次以同一种眼光看待自己并衡量他人,那就是所谓商业成功,即最大限度的世俗化。这一源自好莱坞的制片策略,经过新浪潮战将们的顶礼膜拜,立刻升温为 20 世纪下半叶全球电影走向的指南。它戏剧性地促成好莱坞再次雄霸的状况并悲剧性地导致各国电影的空前危机。近年来,随着世界经济热点的扩散,文化热点频频登陆东南亚、西亚,以及南美。由中国内地、香港和台湾,以及韩国、越南、伊朗、墨西哥、巴西等地的一批新锐导演所引发的新一轮民族电影的复苏,标示着世界电影将迈入它的“东方时期”——一次从创作到观念的全方位提炼。这将是一次对“速成”的反思,是在文化态度上对投机浮夸和虚无主义实施打击。这一过程类似反刍,是将匆匆吞咽的人类文化重新拿出来细细咀嚼的过程。由此解释近年来东方导演在西方电影节上的屡获殊荣,则并非因为迎合了所谓“东方猎奇心理”,而恰恰预示着一次“援佛入儒”式的“西学汉化”进程正在逐步展开。

批评家们面对的就是这样一个有史以来从未有过的“小玩意儿”。它的速成常常使理论因滞后而尴尬,它的庞杂又常常使理

论捉襟见肘。一百年来,批评家们费尽心机,但最后发出的声音正如茨茨所言:“电影是易于看懂的,所以是难以解释的。”

其实,理论的尴尬和局促源于被电影表象的迷惑。一直以来,电影都被认为是最直接的艺术。同音乐一样,被视作无国界的世界性语言。它卑微的出身和大众基础,使人觉得只要是电影,它就应该是易于看懂的。殊不知,学习看懂电影,实在是一个漫长而艰苦的过程。今天的人们已不再会为银幕上疾驰而来的火车而逃离座位,也不会恐惧于没有身体却仍在微笑的脸部特写,当然也早已习惯了闪回的表达方式。而这一切都要归功于一百年来电影用它的无数作品对大众的启蒙,亦要归功于天才大师们给电影带来的一次次可能。究其根本在于,电影使用的是一套完全独特的表意系统。虽然它的画面是易于看清的,声音是易于捕捉的,色彩是易于辨别的,但当它们融合在一起,并且运动起来,一切固有的理论都是难以套用的,唯有建立一套为电影度身定制的诠释理念。作为影视编导专业的基础课程,本书将面临更大的挑战与尴尬。这完全是由于面对的已不是普通大众,而是一批锐意进军影视界,意欲司职导演、编剧等主创位置的血气青年。因此,本书在这里将不仅仅局限于帮助或者提高他们对影片的一般认识,而是要把电影视为一个独立的表意系统,对它的内在结构进行细致的解构,进而对其运作的模式做出全面的分析与评价。

二

电影阅读的现状是复杂的,但并非无迹可循。

笼统来说,观看一部影片的目的,似可以归结为两个:第一,想了解影片讲了什么。第二,想弄清影片如何来讲。应该承认,以上两种目的,并不是相互分离的。对任何一部叙事影片而言,都存在内容与形式,一定的内容必须附着于某种形式才能得以传达。但两者虽互为依存,由于观众诉求的不同,恰恰造成了阅读能力的高下之分。

有一个可能是最直接,也是最根本的问题,常在看完一部影片后用来自我发问:“这部作品我看懂了吗?”

这个问题逼迫我们调动一切智力和阅历去对一部影片实施一次狂轰滥炸。但结果未必如愿。为什么呢?正如一句行内话评价的那样:“太不专业!”专业?难道看电影还需要什么专业?全球那么多电影观众,有多少是专业的呢?这些问题提得好。从本质上讲,电影直接诉诸我们感官的呈现方式,掩盖了作为一个独立的表意系统的自主性与排他性,使我们混淆了现实生活与电影文本的位置,模糊了真实时空与假定时空的界限。这种由来已久的轻慢,根植于这些最平常的问题,导致我们在阅读中对文本重视不足,准备不够,常常陷入误读造成的迷津之中。

情况似乎并不像以上描述的如此可怕,全球每年通过各种渠道阅读电影的观众中的绝大多数,都自认为看懂了影片。诚然,观众的能力在不断的阅读中自然而然得到了提高。但必须指出,这些观众对影片的选择是极受局限的。他们适应的文本必须有一个具有故事性的构架,且影片的叙事策略要尽可能保持形式的运作在一般观众的理解力之内,事件的排列必须使用因果关系为连接的线性结构,并以一个强烈的主导冲突

形成自始至终的影片推进力。倘若遭遇一些形式较为复杂的影片,或较为强调“主动性”阅读的影片,就很可能引发这一部分观众的阅读障碍。其原因就在于他们的阅读方式不专业!即看片习惯不良。

通常我将看片习惯分为三个境界。

第一境界,可以描述为“看”。这是全球绝大多数观众滞留的层次。他们追求影片讲了一个什么故事。观片范畴多为戏剧式结构的一般叙事影片。他们视故事为影片的唯一要素,着重于剧情的阅读,而忽视其他方面。这种观念导致高票房始终集中于一些精心营造故事或单纯凸现感官刺激,而在电影独特的表意系统中开掘不够的影片。

第二境界,可以描述为“欣赏”。这一层次的观众介于两种目的之间,即在追求影片故事的同时,开始关注影片的表现形式。他们常常在阅读故事的余兴中,对诸如影片的摄影、音乐或演员的表演产生兴趣,并思考形式感的强烈与否对故事表达的作用。较之第一境界的观众,这部分人能运用较强的形式解析力,对影片的故事有更深层次的把握,获得故事背后的意蕴。观片范畴开始触及复杂叙事影片。

第三境界,可以描述为“读解”。这一层次追求影片如何来讲,即对影片的表意系统展开研究,以破译形式的内在运作方式为目的。观片范畴进入所有叙事类影片。所谓读解,是将影片看作一个由各种元素构成的实体。既可以对这些元素本身进行分解、拆零,作个别研究;也可以关注元素之间的相互关系,对它们的结构状况进行研究。我们通常将电影看作是由剧作、摄影、声音、剪辑、美术、表演、场面调度、实况处理、风格等

大元素构成的。而这些大元素实际上又由许多中元素构成,比如:摄影又可分为构图、光、色、摄影机状态等。中元素还可以细分为诸多小元素,如构图可以分为横向、纵向等等。微观研究使我们对电影文本的控制力深入到它最基础的部分,在这些最小单位中,往往是纯粹的技术因子。艺术的初级形态正是两个(或多个)技术因子之和。通过这种对艺术进行技术性分解的操作,从而给评价作品提供精确的依据。更重要的是,对于大量将电影视为一门语言的专业人士,这种深入字、句的研究,能帮助其了解电影发展的状况,了解电影语汇在语法方面的历史沿革和最新动向。对元素之间关系的研究,则落在影片整体效果、导演风格以及制片策略等问题上。应该说,读解是从技术性的镜头分析入手,对影片进行人文意义的诠释,用艺术与技术结合的眼光,对影片进行阅读。即本书声称的所谓看片的“专业”习惯。

当然,达至“专业”习惯并非易事。充分掌握电影知识和阅读影片的方法相当重要。同时,大量观摩各种不同时期、不同风格的有价值的影片也是必要的,一般每年在100至150部左右,并应及时做好观后笔记。对特别重要的作品,则要反复研读,进行细致入微的分析。此外,努力丰富自身的文化底蕴当与之等量齐观,有时候对一部作品的认识力,并不在专业知识的厚重,而在于其他领域的支援。“功夫在诗外”,此之谓也。

三

一部叙事影片的表意系统,可以建立在

三个不同的结构上。

对观众而言,面对的永远是成品——一个经过包装之后的密封体。这个密封体绝非神圣不可侵犯,从某种意义上讲,阅读习惯的第一、第二境界之所以同属“非专业”,是因为这些观众始终将影片视作一个整体,不敢对其进行“破坏”。

读解从根本上讲,就是对影片整体的瓦解。这是一项与创作工程逆向实施的破题工程,极像一次剖腹取卵的手术。在影片的表层,一大堆影像与音响符号依据组合关系排列成一个规定故事,构成直接诉诸感性知觉的表层意义场,即第一结构。读解对这一结构的认识,通常是将影片拆成各个元素,视其在故事叙述中的具体作用,将属于故事本身的元素与呈现方式的元素相分离,考察相互之间匹配的程度,对其结合关系进行分析。比如,影片如何通过摄影构成展现故事的图像,声音对故事又如何进行说明等。我们可以深入到技术的最小单位,研究在一个特定场面中为什么要从这几个机位进行拍摄,为什么要采取这种景别,选用这种焦距的镜头,主光为什么来自这一方向,为什么是这种色彩基调,声音为什么采用与画面分立,演员为什么如此走位,等等。对表层意义场进行元素分析,目的在于帮助我们认识规定故事的叙述成规,以及如何保障阅读的流畅。

透过第一结构,通常是运用影像与音响符号的聚类关系,我们会发现埋设于故事之下的一个个巨大的隐喻与象征,它们构成一个介乎感性与理性知觉的深层意义场,即第二结构。读解对这一结构的认识,必须建立在杀死故事母体的观念上,即对故事完整性进行解构。必须借助联想、类比等手段,将

经过聚类关系过滤后得到的元素,进行能指与所指的分析归类,谋求存在于空间或时间上的似乎不在现场的暗示性意义。这一活动逐渐偏于理性认识,但需要感性知觉提供鲜活而准确的素材。比如,将一个特定场面视作一个特殊的图像符号,通过对建立场面的各种造型元素的分析,揭示其固有的象征意义,最终读出这个场面是人物内心世界焦虑状况的外化,或预告了人物命运的逆转,等等。亦可从人物的动作入手,揭示其深刻的隐喻性。将动作视为性格的外化,或人物固有世界与外部世界冲突的呈现,或是使事件活化的触媒,或内心隐秘有意识与无意识的流露,等等。对深层意义场中各元素的分析,旨在使我们洞见表层故事偶然律下的必然律,窥看作者精心构设的各元素复杂关系的深刻性。

最后,我们要发掘的是包藏于最里层的核心意义场。它是主导影片表意系统如何运作的最高原则,即第三结构。读解对这一结构的认识,必须使用严密的理性思维,并把对影片文本的关注距离逐渐拉开,以整个人类文化与时代社会为背景,对影片进行全面的观照。我们通常是对影片进行语境方面的历时与共时的考察,揭示这个最高原则到底是什么,并对之所以如此做出解释。比如,一部在表层故事中叙述了一个女性艰辛成长的影片,在深层结构中则暗示出作者对女性的同情和肯定。那么在核心意义场的研究中,我们必须对主导作者的根本性意图做出文化方面的阐释:影片或是作者女权主义立场的产物,或是作者恋母情结的症状,或是作者对东方式生殖文化进行崇拜的曲笔,等等。对核心意义场的研究,旨在使我们对影片文本这个文化现象背后动机的个

人性或集体性、正常或病态、进步或反动等方面进行界定。

本书将循着以上的三重结构,对影片的各元素做个别与关系的研究,试图对电影中的虚构类叙事作品的一些方面做出艺术与技术的解释。

一直以来,对培养一个编导人才,笔者都持有一种看法:他必须具备两种能力,一是会拆,二是会装。会拆,指看得懂别人的作品,看得出门道,能将无论多么庞杂的作

品分解为基本元素,破译出构成作品的内在方式。会装,指能将基本元素组装起来,能装出自己的个性,能使成品风格化。两个过程貌似反向,却具有螺旋式上升的关系。从更长的时间段来看,一个走出学校大门之后的人,只有善于自学,才会处处领先。而对于一个影视编导,最直接的书本可能就是他人的影片。从这个意义上讲,“专业”阅读习惯的养成,就相当于有了不竭的续航能力。

目 录

引 言	1
第一章 电影叙事的基本美学形态	1
第二章 表层意义场	21
第一节 作为故事元素的剧作	23
一、故事性	23
二、主题	25
三、结构	28
四、性格	31
第二节 作为视觉元素的摄影	33
一、影像的直接意义	33
二、透镜、视点与景别	34
三、摄影机状态	37
四、光	41
五、色	49
六、构图	55
第三节 作为听觉元素的声音	60
一、声音的功能分类	60
二、台词	60
三、音乐	71
四、声效	76
第四节 作为缀辑元素的剪接	80
一、两种不同的剪接观念	80
二、连续性剪接	82
三、非连续性剪接	86

第五节 作为性格元素的表演	89
一、两种表演观念与演员成长历程	89
二、电影表演的独特性	92
三、当代电影表演的程式	95
第三章 深层意义场	99
第一节 间接意义:使形象重归自由王国	101
第二节 美术设计:空间符号的规划	104
第三节 场面调度:空间与时间的活化	111
第四节 实况处理:场面调度的反动	122
第四章 核心意义场	137
第一节 作者的意识形态	139
第二节 作品的存在语境	144
第三节 风格	148
第四节 多元阅读	152
第五章 完整文本分析	161
《2046》:一朵娇艳欲滴的“恶之花”	163
《波拉 X》:巴黎交响曲	191
附录 本书所涉真实人名简介	222

第一章

电影叙事的基本美学形态

FUDAN BOXUE DJANYJINGXUE

