

作者

郝朴宁

李祜

张芝昆

云南

人民出版社

影视 语言论



目录

第一章

影视语言的认识历史

- | | | |
|-----|--------------|-----|
| 第一节 | 影视语言的早期认识 | /2 |
| 第二节 | “诗电影”时代的语言扩展 | /7 |
| 第三节 | 默片语言的内涵 | /9 |
| 第四节 | 声音的进入 | /13 |
| 第五节 | 蒙太奇与戏剧化 | /16 |
| 第六节 | 纪实语言的发展 | /19 |
| 第七节 | 现代影视语言的多元发展 | /24 |

第二章

现代语言学对影视语言理论的启迪

- | | | |
|-----|-----------|------|
| 第一节 | 现代影视语境的构成 | /36 |
| 第二节 | 第一符号学 | /39 |
| 第三节 | 第二符号学 | /71 |
| 第四节 | 符号学分析 | /90 |
| 第五节 | 后现代语境的影响 | /108 |

第三章

影视语言的 系统构成

- | | | |
|-----|----------|------|
| 第一节 | 影视语言的综合性 | /117 |
| 第二节 | 节奏的集合效应 | /123 |
| 第三节 | 语言与思维 | /146 |

第四章

影视语言 要素解析

- | | | |
|-----|--------|------|
| 第一节 | 画面要素解析 | /158 |
| 第二节 | 音响要素解析 | /165 |
| 第三节 | 时空要素解析 | /192 |
| 第四节 | 镜头要素解析 | /216 |
| 第五节 | 色彩要素解析 | /236 |

第五章

叙事·修 辞·结构

- | | | |
|-----|--------|------|
| 第一节 | 叙事元素分析 | /260 |
| 第二节 | 结构与话语 | /297 |
| 第三节 | 两种修辞观 | /319 |
| 第四节 | 修辞与表现 | /346 |

第六章

电视新闻 语言分析

- | | | |
|-----|----------|------|
| 第一节 | 电视新闻语言构成 | /383 |
| 第二节 | 电视专题语言构成 | /403 |

第一章

影视语言的认识历史

艺术的创造，是语言的创造。艺术的历史，是语言建构的历史。艺术的研究，也是从语言的研究开始的。

人类社会进入 20 世纪，语言学的研究发生了巨大的飞跃，愈来愈受到人们的重视。其研究的价值与意义，已经远远超越了自身原有的边界，而成为现代人文科学中的“显学”，获得了人文科学各种学科“元科学”的意义与地位。现代语言学不但对传统语言学提出了残酷的挑战，而且也对其相关的各个领域提出了质疑。现代哲学认为：“结构语言学为建立思维的模型、发展认识论奠定了基础。”

影视艺术的发展历史虽然不长，但其发展速度却是惊人的。当我们回过头来审视影视艺术的发展过程时，不难发现在影视艺术的发展过程中，随着人们对于影视艺术认识的不断加深，影视艺术的语言构成也在不断扩大，同时，影视艺术的语言构成，也成为了影视艺术理论建构的焦点与基点。

探讨任何一个问题，首先必须确立起一个合适的透视点，这对于解决问题，具有由表及里、去伪存真的重要作用。对于理论体系的建构，其意义不仅使它具有了方法论的价值，同时本身就构成了理论的主体。所谓“合适”，就是要实事求是地去进行选择，并用历史唯物主义的观点去看待问题。对于影视理论的建立，能够全面地历史地反映其本质和发展的东西，就是“影视艺术语言”。

德国电影理论家齐格弗里德·克拉考尔在其代表作《电影的本质》的“自序”中，谈到了其理论观测点的建立问题：“论述对象是脱胎于照相的普通黑白影片”，原因是“几乎所有重要的电影作品历来都是用传统规格的黑白片拍成的”。“即使我引用的都是最新的材料，过上几年我也仍然难逃材料过时之责，……在电影中，以新代旧是最无情的。也不能说最新的影片总是代表影片创作的典范。”

新电影不全都是佳作，这是事实，但也不能因此就得出结论说当代影视艺术就无典范。再者，停滞的，用过去的辉煌来取代今天的发展、未来的光明的令人悲观窒息的观点，本身就是让人难以接受的，自然也就无法首肯。所以，在这里有必要对影视语言的认识历史有一个基本的了解，以便在过程的意义之上确立起“点”的地位，达到对于影视艺术本质的认识。

第一节 影视语言的早期认识

路易·卢米埃尔作为电影之父，在电影诞生之初，就紧紧抓住了电影活动照相的特性，去探索纪录电影的各种原始样式。其美学思想就是严格遵循纪实主义原则，充分利用电影的活动照相性。他认为电影的本性仅仅在于逼真的照相性，只能在这种本性所及的范围内去发展各种样式，只能忠实地摄录生活，而不能有任何人为的假定性，不能以人的主观去概括生活现象。“我想做的只是再现生活”，即消极地摄录生活，不能进行艺术加工，反对导演设计，不要情节和剧本，不要演员和布景，排斥一切戏剧因素。但在探索电影语言方面他也做了许多工作，现在常用的一些表现手段当时已初具雏形，如移动摄影、摇拍、二次曝光等，在《火车到站》中，从大远景、远景、中景、近景甚至特写都用上了，而且是连续拍摄的。卢米埃尔当时显然还没有意识到电影

艺术语言的综合性。

乔治·梅里爱将戏剧引入电影，创立了戏剧电影学派。他认为电影应该兼取戏剧、文学、音乐、美术、舞蹈等艺术的某些因素，加以改造后融入电影的特性之中，这就是综合性。“一切都真”是卢米埃尔的信条，“一切都假”是梅里爱的信条，而真正的电影艺术应该是逼真性与假定性的有机统一。“作假”在电影艺术中并非完全不要，艺术虚构是电影艺术所必需的，梅里爱在这方面的许多探索对后来影视语言的发展是有一定意义的。他为了适应当时多演神怪剧、幻想剧、惊险剧的需要，把“魔术照相”创造性地运用于电影，如多次曝光、合成照相、迭印、软焦点、摇晃摄影等，在发展电影语言，特别是运用各种摄影技巧去创造艺术效果方面，作出了一定的贡献。

格里菲斯将纪实主义美学和戏剧美学熔于一炉，并力图把小说、诗歌、音乐的艺术因素纳入电影，着力于探求电影的特性，特别是摄影构图和蒙太奇，试图把其他艺术的各种因素置于电影特性的基础之上。他打破了戏剧的“三一律”，最先确立起了电影所特有的时间、地点和动作的“三不一律”，充分利用蒙太奇的时、空跳跃性，突破历史的限制，把各时代的事件加以排比和集中。从巴比伦可以接到“母与法”，把相隔数百年的事件进行切分和连接。在空间上，从耶路撒冷到美国，可以直接连接在一起。这种大胆的剪辑把电影语言大大推进了一步。在电影隐喻上，他试图把电影隐喻提升到哲学概括的高度。他在《党同伐异》中力图从一个多年的历史长河中概括出自己的哲学思想：排斥异己导致破坏和灾难，只有仁爱能给人类带来幸福。他以母亲手推摇篮作为仁爱的象征，穿插于各种杀戮的镜头之间，作为连接作品的主线，就是为了体现这种哲学隐喻。

20世纪初产生于英国的“勃列顿学派”继承了卢米埃尔真实摄录现实生活的美学原则，但突破了他停留在复制生活的局限

性，吸取了梅里爱允许艺术加工的美学思想，初步提出一些“通俗化”的基本原则。就影视语言的发展看，“勃列顿学派”的代表人物斯密士首先运用远(中)景与特写组接的方法，以造成某种艺术效果。他习惯于拍摄外景，采取了多视点、多角度的变化，突破了梅里爱单一视点的舞台限制，使镜头富于动态的变化。威廉逊则从艺术效果上运用平行蒙太奇，最初的一些美国“西部片”也是从他这里学会了这种电影叙述方式。莫尔特肖以较复杂的情节去运用平行蒙太奇，确立起了“追逐片”这一新样式。阿尔弗莱德·柯林斯将喜剧因素和追逐片结合起来，创立了喜剧性追逐片。

在“勃列顿学派”的影响下，瑞典电影进一步大胆探索新的电影语言，最早发现了一些后来在现代影视艺术中广泛使用的手法，这主要包括下面几点：首先是善于真实摄录并在故事中广泛运用自然景。自然景不仅作为背景，而且具有重要的剧作职能，甚至成为情节中的一个“角色”。其次是大胆探索新的制作结构和摄影手法。如《工程师勒贝尔奇遇记》和《鬼车魅影》就运用了几个人从不同角度“倒叙”同一事件的方法。这种手法在现代影视艺术中已广泛使用，而且带有哲学意义，用以表现事物的“多义性”和相对性。他们还在故事片中广泛使用迭印方法。再次是以严谨的戏剧结构和诗意处理相结合，去拍摄群众场面。如《阿尔纳的宝藏》中的送葬场面，就成为了历代导演学习的范例。最后是善于把电影的逼真性与假定性融合在一起，全面发挥电影的潜力。

20 世纪 20 年代初，法国印象派电影崛起。为了真实表达初始印象以及渗入其中的主观因素，印象派在艺术形式方面进行了许多创造性探索。其领袖人物路易·德吕克在研究了一系列电影美学问题后，提出了“上镜头”理论。有人认为这是一种形式主义理论，其实它只是强调生活中有一类事物较适合于电影表现，

并非形式主义。德吕克在《上镜头性》中，首先纠正了世人对“上镜头性”的曲解，特别批评了“不问三七二十一……不管照明上还有缺陷，不问摄影师的神经患有歇斯底里症，不问导演是个酒商还是公共汽车司机，不论剧本系出自一个门房或学生之手”，只要演员“上镜头”一切问题就随之解决的错误观点。所谓“上镜头性”“正是电影和照相术的和谐结合！……照相的各种丰富可能性以及所有那些革新了照相术的人的智慧源泉都将为电影的热情、智慧和节奏效劳”。他还对蒙太奇和节奏进行过深入研究，并将剧作视为影片的基础。他认为节奏虽很重要，能够决定作品时间方面的结构，但其源泉仍在剧作。作品中的一切艺术因素都要服从统一的剧作意图，反对迷恋于纯形式的艺术效果。他鼓励电影艺术家要大胆探索新的电影语言，去表现心理活动，把现在、过去和将来相穿插，实现现实与幻想的交融。

1916年，德国心理学家雨果·闵斯特堡的《电影剧——一次心理学研究》问世。他认为电影的纵深和运动、记忆和想象、注意和情绪，都同电影语言有着密切的联系。他在分析观看电影的视觉、心理经验时指出：观众在电影中“所看到的运动好像是真正的运动，实际上是他自己制造出来的。连续画面的残像，并不能完全代替尚未中断的外部刺激，这就是说，其中的必要条件是内在的心理活动，把支离破碎的局面统一起来，形成连续运动的观念。因此，……电影的纵深，不过是纵深的暗示。换言之，那是用我们自身的活动创造出来的纵深，而不是实际的纵深。”同样，“电影的运动，不过是运动的暗示，动的观念在相当程度上是我们自身反应的产物。”这种将电影中连续画面的残像统一起来的“心理活动”，就是观众对电影语言特有的认知活动。他由此开创了以观众的“心理历程作为电影表现手段的根据来考察”电影的先河。

第一次世界大战结束后，表现主义在德国电影中盛行，一些

杰出的电影艺术家后来到了美国，以表现主义手法同美国电影传统相结合，丰富了美国电影的艺术表现力，并逐渐发展成为国际电影潮流。该流派的主要特点是：(1)以主观唯心主义为哲学基础，把艺术看作“自我表现”的工具，用艺术来抒发或表现自己的观点。(2)重视探求“表现”形式和手法，特别是挖掘电影特性和电影手法，在摄影、照明和布景方面取得了一定成就。(3)在艺术表现方面不求形似，重视写意，强调艺术的假定性，有意以不相似作为一种艺术手法。(4)受绘画影响特别深。(5)悲观主义色彩浓厚，甚至有宿命论观点，着重表现人生的不幸、残酷和悲惨，有强烈的讽刺性。创作上多采用“变形”的方式，透过外部的变形或变形的隐喻，去表现混乱的现实。影片《卡里加里博士》的中心主题是对侵略战争的残酷和专制统治的精神权威进行讽刺和抨击，以表现主义风格来处理，主要表现在布景上多用画景，形态奇特，建筑物也变了形，置景布光和远近距离都一反常态。表现形式上充分利用摄影、照明、布景和服装的特异性，去达到讽刺效果，在假定性方面对电影特性作了新的探索。影片大胆运用背景缩小、移动摄影并从各种奇特角度去处理场面调度。在摄影棚里取得了布光的充分自由，明暗对比强烈，善于利用光的各种层次去刻画人物和营造气氛。

比表现主义稍后，欧洲掀起了先锋派电影运动。先锋派基本上属于诗电影，一方面，由于当时电影还没有掌握声音，很容易向文学中的诗学习，以诗论作为电影的美学根据。另一方面，它从主观唯心主义的哲学基础出发，把电影诗作为抒发主观随意幻想的手段，将幻梦境界作为美学的最高境界。先锋派的代表人物、法国电影导演、理论家让·爱浦斯坦于1921年写作《电影，你好！》，再次提出“上镜头性”的问题。他把人的情感置于“上镜头性”的首位，认为“上镜头性不是一个时髦的名词和用词不当的名词。它是一种新的酵素，……一个人的面孔，永不

会是‘上镜头’的东西，但是这个面孔的情感有时却会是‘上镜头’的”。在电影语言学上，爱浦斯坦最有创见的是提出了关于“物镜的观念”和“眼睛的观念”，“在银幕上我们再次看见电影镜头已经看见过一次的东西：它经过两次形态改变，或者更确切地说，它是由于选择后又选择，反映的再反映，……所以说电影是心理学的东西。它给我们提示出了一种精华，一种经过两次过滤的产品。我的眼睛给我攫取到了一种形态的观念，电影胶片上也同样包含有一种形态的观念，这是一种在我们的意识之外的观念，一种潜在的、神秘的但是令人惊异的绝妙观念；所以我从银幕上得到了一种观念的观念，是一种从‘物镜’（观念）的观念取得的我的眼睛的观念。”

第二节 “诗电影”时代的语言扩展

20 世纪 20 年代，是前苏联“诗电影”的时代。由于当时电影还没有掌握声音，主题思想主要是通过各种拍摄对象的造型比拟来表现一切，使默片以诗美学为基础，以隐喻作为主要表现手段。但当声音进入了银幕，电影可以靠人物对话和复杂的情节来直接体现主题时，“散文电影”逐渐取代了“诗电影”。诗因素与散文因素的界限在隐喻与叙事之间。诗电影以隐喻为主，但依托叙事的骨架；散文电影以叙事为主，通过叙述人物的命运和内心活动去体现主题，也需要诗因素。

隐喻至少要在两个对象之间进行，即隐喻者与被隐喻者。两者在电影中用蒙太奇手法进行组接。隐喻离不开蒙太奇，蒙太奇却不一定非要与隐喻在一起。在默片时代，内容主要靠画面体现出来，所以蒙太奇与隐喻密不可分。但在有声片时代，内容主要靠对话表达，蒙太奇就通过演员表演片段的组接而得到发展，不一定只是处理隐喻镜头。爱森斯坦与普多夫金正是通过研究电影

隐喻，奠定起了蒙太奇的美学基础，把蒙太奇从一种单纯的技术手段，变成了一种体现思想内容的强有力的艺术手段。

爱森斯坦的发展过程具有极强的语言探索意义，其中有三个问题值得注意：(1)在内容与形式的关系上，每当他从内容出发，去寻找适当的蒙太奇和隐喻的形式处理时，他便获得成功；每当他脱离内容而夸大蒙太奇和隐喻的作用时，他就遭到失败。(2)在隐喻与叙事的关系上，每当他追求纯粹的隐喻而脱离叙事骨架时，便遭到失败；每当他把零散的隐喻纳入叙事主线中时，他便取得成功。(3)在理性与感性的关系上，每当他从抽象的理性出发，在隐喻中热衷于逻辑推理而忽视感性形象时，他便遭到失败；每当他从感性生活出发，在隐喻中自然地作出理性概括，他便取得成功。《罢工》与《战舰波将金号》就是一组对比例证。

相比之下，普多夫金就少走了许多弯路。他的代表作《母亲》，奠定了苏联电影的现实主义基础，强调影片必须要有严整的结构和统一的情节，要通过中心人物去体现主题，电影的各种表现手段都要服从于总的剧作意图。在《母亲》中，他提供了电影隐喻的现实主义模式，即把隐喻纳入严整的剧作结构中，用以刻画人物、推动情节、体现主题，而且同上下镜头有机联接，不容许那种孤立自在或离奇古怪的隐喻出现在影片中。

隐喻在前苏联的早期电影中充分发挥了自身的美学性能。虽然它是以诗美学为基础的，带有无声电影隐喻独有的某些特征，如明显的假定性、非连续性、偏重以物作比喻等，但有些美学性能即使在今天也仍然存在。(1)直观性。在一般事物中，典型性因素与个别性因素相融合，其典型性因素往往不集中，不易显露，使人觉得它只是个别实体，主要显现其个别性。隐喻却能消除这一缺陷，它既有个别性，又有典型性，使人能够直接看到抽象的典型因素。(2)浓缩性。隐喻能用很少的几个镜头，将复杂

而分散的各种情感加以集中和浓缩，使它达到极度强烈，震动人心。(3)夸张性。叙述手法受到外形真实的限制，而隐喻则能够打破这种限制，以夸张的手法突出作品的主题，富有浪漫主义色彩。(4)省略性。用偶举法，以整体的某一部分或某一特征去代表整体，甚至整体根本不出现，观众就已明白。这样就可以省去许多镜头，又富于含蓄性，并能极大地拓展观众的想象空间。

隐喻除自身的语言表达功能外，还具有剧作结构的意义，主要是指被比喻镜头与比喻镜头按照什么原则进行组接。爱森斯坦和普多夫金等人在这方面也作了许多有益的尝试。(1)对比性结构。即用两种对立的景物或细节，来比喻两种对立的社会力量。(2)类比性结构。即被比喻者和比喻者主要通过造型上的某种相似，凸现出被比喻者的某种特征，如以一造型比喻另一造型(包括以具体比喻具体，以具体比喻抽象)。(3)节奏性结构。即作为比喻者的既不是人也不是物，而是节奏反常，加快或减慢。通常人物的慢动作表示愉快、幸福、欢乐，还可以表现庄严与无力状态。快动作则表示惊惶、混乱或紧张，有时也可表示豪放和激情。运用反常节奏时，往往前后要组接正常动作镜头，以产生对比效果。(4)叠加性结构。为了突出某一情况、状态或特征逐渐增加其强度或广度，可以采用叠加性结构。这种结构既可以是同一实体的数量渐增，以表示其气势的加强，也可以是空间范围上的扩大。

第三节 默片语言的内涵

在这里我们应该对电影在默片时代的语言构成有一个总体的认识，这也可以帮助我们对于声音在影视艺术中的意义与作用有一个清醒的认识。就图像语言而言，在电影产生之前，绘画、舞蹈、戏剧、摄影等具象语言样式就已经发展成熟，这些语言样式

对电影语言的形成与发展都产生了程度不同的影响，使电影在产生之后，迅速形成自己的画面语言特征。

首先，画面语言的纪实性。电影确切的纪实和再现现实生活的能力是其最根本的优势。摄影术发明后，因社会需要形象性报道，各种画报得到蓬勃发展，人们开始认识到摄影确切纪录生活的惊人能力。基于这种社会需要，以活动摄影画面为基础的“电影视镜”出现了。电影以“纪实”和“活动”两大特有的优势，以“照相的本性”极大地满足了人们对于现实和自身观看的欲求。“电影提供若干可能的快感。其一就是观看癖，在某些情况下，看本身就是快感的源泉，正如相反的形态，被看也是一种快感”，“电影满足观看的快感的原始愿望，但它还进一步发展了观看癖的自恋一面。看的好奇心和愿望是与对类似和识别的入迷交织在一起的：人脸、人体以及人形及其周围环境的关系，人在世界中可见的存在。”（劳拉·穆尔维语）

早期默片纪实语言的特点有：(1)正面角度表现所有的拍摄对象。(2)主要满足看得全，摄影者最关心的是记录对象及其运动。(3)摄影机位置固定，完整拍摄。(4)用大全景或小全景，以完整表现，同对象保持一定的距离，构成单镜头画面的场面表现。(5)摄影机放在同人的视线等高角度，拍摄对象只有方位、朝向的变化。(6)对象高度是平面的，只有横向移动，没有纵向移动，故缺乏透视感。(7)一个镜头拍摄一个完整的活动或事件过程。

从叙事角度看，“电影最初是一种机械装置，用以记录现实活动的形象，而不是一种叙事手段。”（斯坦利·梭罗门语）从构图角度看，“在电影初创时期，当摄影机是固定着摄录‘乐队指挥’的视点时，画面构图并无任何实际特色，因为这种构图只限于确定一个意大利式舞台而完全一致的空间而已。”（马赛尔·马尔丹语）

画面语言的纪实性是由摄影机的性能与摄影师的观念决定的。克拉考尔在考察摄影的审美特性时说：“照相跟未经改动的现实有着一种明显的亲近性。使我们感到真正有照相特质的照片，似乎都是旨在再现纯粹的自然（自然的独立于我们而存在的形态）的。”这就说明了一个浅显而重要的道理：电影的本性和照相的本性是不可分割的。无论是一般摄影机所拍摄的单一的画面，还是电影摄影机所完成的活动照相，都是客观世界中某种物象的真实记录。

与叙事风格紧密相关的是长镜头的运用，这也是默片语言构成的特色。这种纪实性特征对后来的影视理论研究也产生了重要的影响。

早期默片虽然粗陋，表现出来的纪实性特征也不具有深刻的美学意义，但它在语言方面的开创性却是宝贵的。

其次，画面语言的绘画性。电影产生初期，正是绘画艺术各种流派发展的鼎盛时期，自然打上了绘画的烙印。早期电影固定不变的角度，不能变焦的距离，促使电影的拍摄别无选择地套用绘画的经典技法，如画框的黄金分割控制、画内各种因素的配制。默片画面语言的绘画性特征，恰好满足了当时广大观众的审美心理需求。电影艺术家用光影塑造的人物形象酷似画家笔下的素描作品。在电影艺术语言还不丰富、技术条件还不能使拍摄对象自然运动的情况下，注重造型形象的绘画性是带有普遍性的。默片画面语言的绘画性，不仅使自身在早期得以顺利发展，也为影视艺术后来的发展提出了实践与理论、历史与现实多方面的话题。帕金斯认为：画面的神话部分是在电影问世之前发展起来的，早就有人敦促照相师创造出可以用绘画同样的标准来衡量的作品。纽哈尔的《摄影史》报道了威廉·牛顿勋爵于1885年提出的建议，认为摄影师必须把他们的相片改变到符合“美术的公认原则”。林赛遵循同样的论据，要求读者“考虑：首先出现了

照相。然后照相加上了动作。我们必须依照这个顺序来进行判断。如果它要演变成一种大众的艺术，那么它首先应当是一种好照片，然后才谈得上好动作。”林赛因此得出结论，最有资格来制作“更高级的影戏”的是画家、雕刻家和建筑学家。将画面神秘化的人坚持认为必须富有表现力地运用摄影机的特性，他们赞成那种滥用摄影的选择与变形的手法，认为这是对摄影对象和事件表态的办法。如果把摄影机主要当作一个可靠的记录工具，或者主要想从它的产品中得出现实主义的面貌，那就被认为是非电影特性的，是对这一表现手段的忽视。

李泽厚也认为：“动的视觉形象的画面才是电影本身所在。”电影的“动”使画面具有空间的流动感，使得综合了多种表现手法的画面的时间特质、构图、用光等基本造型因素均在运动过程中得到了深刻的表现与动态的平衡。作为艺术形态的电影（也包括电视），其“动”的本质作用就是表达创造者对于那些直接的感情和情绪活动所具有的概念，即直接展示情感活动的结构模式。艺术品本身是一种包含着张力和张力的消除、平衡和非平衡以及节奏活动的结构模式，是一种不稳定的然而又是连续不断的统一体，用其所标示的生命活动本身也恰恰是这样一个包含着张力、平衡和节奏的自然过程。

默片画面语言靠“动”的本性全方位地汲取传统艺术中有益自身发展的营养，透过默片画面语言的绘画性，不难深刻认识电影强劲的综合力量，正是这一综合力量保证了它的辉煌前景。所以，阿倍尔·甘斯早在1927年就预言：“电影，是由许多互相冲击、彼此寻求着心灵的结晶及由视觉上的和谐、静默本身的特质形成的音乐；是由画面构图形成的绘画和雕塑；是由戏剧结构和表现顺序形成的建筑；是由一些从人和物的精神中攫取得的梦幻形成的诗；是由那种与心灵交流的、使你的心灵出来和剧中演员融为一体的内在节奏形成的舞蹈。一切都汇合了。这是一部伟

大的影片吗?这是各种艺术的汇合点!这些艺术经过光的熔炼已经和以前不同,但它的渊源是无法否定的。这是一部伟大的影片吗?这是未来的福音!这是从一个时代到另一个时代的幻想的桥梁!这是一种点金术,为我们的眼睛而作的伟大的作品!画面的时代来临了。”

再次,画面语言的依赖性。虽然电影画面忠实地再现了摄影机所摄录的事件,但它本身并未向人们揭示其所记录的信息的意义,只是肯定它所再现的原始事件是一种具体存在而已,“电影画面本身是展现,它并不论证。”所以,用解说词和画面文字对画面信息做出准确的说明就在所必然,这就是画面语言对文字话语的依赖性。就画面的涵义看,电影画面具有一种模棱两可的特性,即同一幅或同一组画面可以有多种解释。而且,只是画面就无法使人看到剧情在其中展开的时间。

第四节 声音的进入

那么,声音进入电影,又对电影语言的发展产生了怎样的影响呢?

影视艺术是现代科学技术的产物,其美学方面的大部分问题都有其电子学、物理学的背景,录音技术的发明与完善,使电影真正拥有了源自胶片而且声像同步的声音,对影视艺术的发展产生了革命性的影响。电影对声音的依恋,是一个与生俱来的“情结”。自1929年10月6日有声电影产生后,随着现代科学技术的发展,声音在影视艺术中的品质也在不断改进与提高。录音手段从钢丝录音到磁性录音、光学录音,直到今天的数字化录音,录音方式从单声道到双声道、立体声、杜比环绕立体声及DTS。录音技术的现代发展,使影视艺术声音品质的提高幅度大大超过了画面品质。

声音的融入，使“伟大的哑巴”能够开口说话了，并使得电影的美学定义和创作上的许多限制必须修改，其语言运用与话语方式也必须有根本性的改变。在声音进入电影之初，因录音技术的限制，摄影镜头只能对准说话的角色，使得在默片中开始成熟起来的镜头多方位切换手法变得机械刻板，一度将电影造型技巧拉向倒退，由此引发了电影美学史上的第一次大分歧。卓别林等电影大师就极力反对有声片，认为声音对于电影是一种破坏。因录音需要造成场景调度的刻板，必然会制约习惯于喜剧表演的卓别林等人的即兴创作。“在卓别林看来，一个会讲话的流浪汉是完全不可想象的。”（克拉考尔语）但是，一些有远见的电影理论家却欢呼声音的出现。

爱森斯坦、普多夫金和亚历山大洛夫在1928年联名发表的一个声明中认为：“声音在电影中的出现，是一个历史的必然性，因为它是出现在电影手段将由此而得到进一步发展的时刻。由于情节正在变得规模愈来愈复杂，只有语言才能把无声片从愈来愈多的累赘的字幕和为说明情节纠葛而必不可少的解释性画面中解救出来。”（克拉考尔语）巴拉兹在《电影美学》中也预言：“对电影来说，声音还不是一个收获，而是一个任务，这个任务一旦完成，便将得益匪浅。但这要等到电影里的声音有一天能像电影里的画面那样成为一种可以驾轻就熟的手段，等到声音有一天能像画面那样从一种复制的技术转变成一种创造的艺术。”

从接受心理上看，人对声音的需求是与生俱来的天性。电影既然是由于人们想要重现生活景象的一种愿望而诱发的，自然不会只是满足于一种“哑巴”式的叙述，所以，声音进入电影“是一个历史的必然”。有声电影相对于默片来说，是一个全新的艺术形式，迫使艺术家们必须重新寻找自己的位置。面对这种新的冲击，理论界很快意识到，光有不能直接表述观念的声音（背景声、音乐等）进入电影，还不能称之为完全有声片，只有语言全