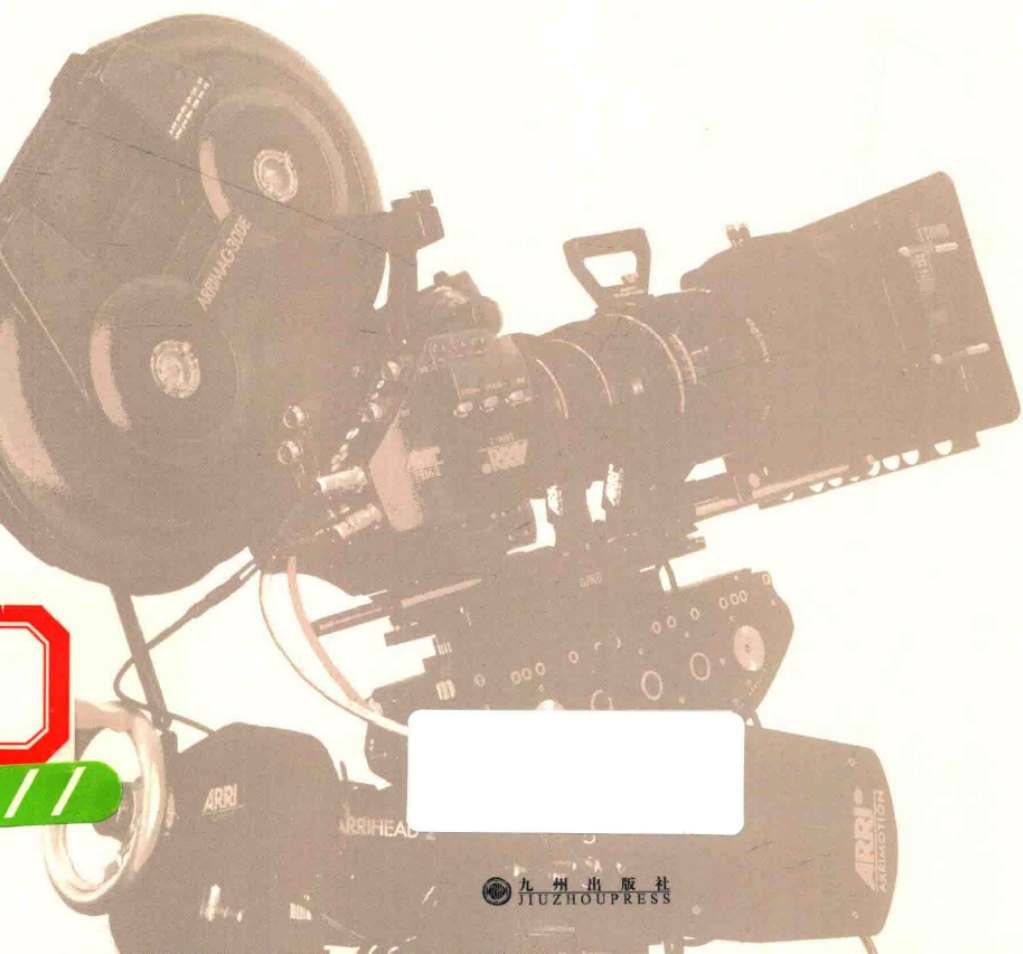


FILM LANGUAGE

# 视听语言在电影艺术创作中的 变革发展与运用

李杨 著



九州出版社  
JIUZHOU PRESS

# 视听语言在电影艺术创作中的 变革发展与运用

李杨 著

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

视听语言在电影艺术创作中的变革发展与运用 / 李杨著. -- 北京: 九州出版社, 2019.7

ISBN 978-7-5108-7830-5

I . ①视… II . ①李… III . ①电影语言 - 应用 - 电影制作 - 研究 IV . ①J91

中国版本图书馆 CIP 数据核字 ( 2019 ) 第 112138 号

## 视听语言在电影艺术创作中的变革发展与运用

---

作 者 李 杨 著

出版发行 九州出版社

地 址 北京市西城区阜外大街甲 35 号 ( 100037 )

发行电话 ( 010 ) 68992190/3/5/6

网 址 [www.jiuzhoupress.com](http://www.jiuzhoupress.com)

电子信箱 [jiuzhou@jiuzhoupress.com](mailto:jiuzhou@jiuzhoupress.com)

印 刷 三河市铭浩彩色印装有限公司

开 本 787 毫米 × 1092 毫米 16 开

印 张 13.5

字 数 242 千字

版 次 2019 年 9 月第 1 版

印 次 2019 年 9 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5108-7830-5

定 价 65.00 元

---

★ 版权所有 侵权必究 ★

## 前 言

电影艺术主要是从生活中的真实事件衍生而来的,善于去发现生活中的点点滴滴,是其保证质量的关键。演员是剧情片的核心元素,也是它区别于其他影片最明显的特征,一个好的演员关系到整个影片质量的好坏。而构成影片最主要的艺术元素就是画面、声音和蒙太奇等。从历史演变来看,这些电影语言艺术元素运用的手段与技巧,决定着影片的质量和命运。从它诞生的那天起,直至发展到今天,在这个漫长的历史过程中,电影艺术正是围绕着画面、声音和蒙太奇等艺术元素不断提炼、总结和加工的过程。可以说,青春成长类剧情片的发展史,就是一部人们对画面、声音和蒙太奇等艺术元素运用的探索史。研究这些综合艺术元素在剧情片中的运用手段与技巧,是影视艺术领域一个永恒的课题。

通过电影艺术的综合实践,将可以以虚实结合的艺术表现手法为中心,运用“另一个自己”与“真实的自己”进行对比,展现“电影艺术”丰富的内心活动,避免单调直白的表现方式。虚实结合能够更好地去展现故事的内容,也能够增加影片整体的趣味性。这种虚实结合的表现手法也可以为影片注入更多的创新元素。“虚”既可以是看得见的,也可以是看不见的。虚实之间,运用得当,形成一种对比的关系,更好地表现出画面、声音和蒙太奇等综合语言艺术在青春成长类剧情片中的运用效果。

对于电影艺术创作而言,大部分学者认为其电影艺术的意义建构主要是由导演带来的,他们从电影艺术层面出发,忽视了视听语言对于电影艺术的影响;小部分学者则完全从技术角度出发,忽略了电影艺术变革发展的存在。鉴于此,作者在参阅大量相关著作文献的基础上,撰写了本书。

本书共有六章内容。第一章作为全书的开篇内容,首先针对电影视听语言的演变发展及电影视听的语言等内容展开了详细的论述,从而为下述章节的展开做好理论铺垫。第二章研究了电影影像镜头,其中包含了对景别、构图、运动、影调及色调的详细描述。对于电影视听而言,电影中的声音是至关重要的,因此第三章重点针对电影中声音的类别与功能以及声画两者之间的关系展开论述。第四章探讨了电影中的剪辑和蒙太奇手法,其中详细描写了电影叙述的剪辑方式及蒙太奇的发展及学派等



内容。随着长时间的发展,电影创作风格出现了千姿百态、绚丽多彩的新面貌,各种镜头形式和创作蜂拥而至,所以第五章详细描写了电影中的长镜头,其中除了长镜头的形成与发展、类型及构成方式以外,还对风格化的长镜头进行了详述。随着越来越多的电影的出现,电影中视听语言的运用也越来越广泛,所以第六章则向读者展示了电影中视听语言运用的经典案例。

本书将电影置于全球文化语境下,以电影艺术为主要框架,对电影艺术创作风格的视听语言方面进行了深入、全面的探讨,期望本书能够对电影艺术创作实践具有一定的描述与解释力,从而为完善不同文化、不同国家的跨文化理论体系做出有益的贡献。

在本书的写作过程中,作者参阅、引用了很多国内外相关文献资料,在此一并表示衷心的感谢。由于作者水平有限,书中疏漏之处在所难免,恳请同行专家以及广大读者批评指正。

作 者

2019年6月



# 目录

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| 第一章 电影视听语言概述          | 1   |
| 第一节 视听语言的演变发展         | 1   |
| 第二节 电影视听语言的修辞功能       | 2   |
| 第三节 语言学意义上的语言         | 11  |
| 第二章 电影影像镜头            | 29  |
| 第一节 景别                | 29  |
| 第二节 构图                | 32  |
| 第三节 运动                | 41  |
| 第四节 影调                | 52  |
| 第五节 色调                | 57  |
| 第三章 电影的声音             | 62  |
| 第一节 电影中声音的类别与功能       | 62  |
| 第二节 声画关系              | 85  |
| 第四章 剪辑与蒙太奇            | 96  |
| 第一节 电影叙述的剪辑方式         | 96  |
| 第二节 蒙太奇的发展与原理         | 107 |
| 第三节 苏联蒙太奇学派           | 111 |
| 第五章 长镜头               | 141 |
| 第一节 长镜头的形成与发展         | 141 |
| 第二节 长镜头的类型以及构成方式      | 148 |
| 第三节 风格化的长镜头           | 156 |
| 第六章 电影中视听语言运用的经典案例    | 168 |
| 第一节 北野武电影中镜头的运用       | 168 |
| 第二节 电影《向左走·向右走》中的音乐运用 | 176 |
| 第三节 电影《雏菊》中的音乐运用      | 183 |
| 第四节 电影中长镜头的运用         | 198 |
| 参考文献                  | 207 |



# 第一章 电影视听语言概述

作为一种电影的研究方法,电影语言学为我们认识电影提供了一种行之有效的分析工具,它把那种建立在艺术实践基础上的经验理论,提升为一种建立在人文科学知识谱系之上的学科理论,并为我们研究电影开启了一个切入本体的阐释维度,同时使电影的理论向着专业化、学科化的方向迈进。

## 第一节 视听语言的演变发展

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。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,但他们全都很刻苦。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确是有用的。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。<sup>①</sup>

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

<sup>①</sup> [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.





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。

## 第二节 电影视听语言的修辞功能

### 一、反讽

电影修辞与文学修辞一样,是用话语形式表情达意、交流思想的符号和工具,修辞格的运用对于意义的深化和情绪的渲染起到直接的关联作用。电影修辞格在电影文本和观众之间搭建了一座桥梁,通过电影观看行为本身实现了电影符号编码和解码过程的转换,电影的符号所指亦在修辞能指的召唤中获得一种意义的重建。

反讽是将相对或相反的观念、语义用一种统一的模式组合起来,达到一种智性的反思和哲理的内省。影视艺术的反讽常见为以下几种情形:一是戏剧的反讽,二是情境的反讽,三是语言的反讽。

首先,戏剧的反讽着重强调戏剧性的冲突表现和观念意义的背反。例如,电影《大话西游》明明好似在讲搞笑故事却令无数善男信女看到至尊宝的爱情表白而肝肠寸断;明明唐僧的形象被颠覆成啰唆的八婆在片末却令观众看到唐僧取经后言简意赅的做派。至尊宝用“月光宝盒”令时空逆转去救心上人白晶晶,回到了三百年前却发现自己真正爱的人是紫霞仙子,而此时身为神仙的他已经责无旁贷地担当起了西天取经的重任,因而必须要忘却人世间的有情欲。无奈的至尊宝面对他的孙悟空身份感到茫然而无助,只好看着紫霞仙子葬身云海而无力拯救。在至尊宝当山大王的时候,他可以“吹吹风,泡泡妞”,于是便有了和白晶晶的邂逅。然而,经历了三百年时光逆转的心灵沧桑之后,他却丧失了凡人的肉身,任何世俗意义上的爱欲贪嗔痴对他来说都成为不可能,这种绝望和悲苦的人生抉择其实就是一种人生选择的二律背反,也是编创者对现世人生不自由的一种哲理层面的反讽。

与此类似的是新生代导演宁浩的作品《疯狂的石头》,全片围绕着一块价值连城的玉石展开。侦探,反侦探,类似于猫鼠游戏的故事令叙事本



身充满了戏剧性的张力。

历经几番争斗,真假难辨的石头到底落入谁家?不是江洋大盗的囊中,也不是江湖市侩的手中,而是让最不想拥有它的保安头包世宏误以为假石头送给了他的女友。一块真假石头却成为一块人性之善恶、正邪的试金石,无不具有反讽的意味。省去了许多道德的说教,纯真善良的人性美的倡导和张扬成了影片主题无法掩饰的一道熠熠光彩。

其次是情境的反讽。通常是在一个具体的情境将几组相反、相对的画面和意义奇异地混合在一起,达到一种特殊的审美效果和情感释放。卓别林的许多影片,如流浪汉查理穿着破洞的睡衣还要硬充绅士正襟危坐地吃早餐,淘金者津津有味地吃着皮鞋和鞋带,求爱者为隐瞒女友精心装饰的奢华家居最后一一穿帮等皆是这一类反讽表现的情形。

最后是语言的反讽。语言的反讽指的是通过话语来表明一种观念和意识相反的意思,在话语上形成一种看似矛盾的张力和冲突。

## 二、隐喻

文学中的隐喻是指本体和喻体不同时出现在话语当中的一种修辞手法,对于影视视听语言而言同样适用,确切地说隐喻是画面中单纯出现喻体的能指而隐匿了本体的所指。隐喻与文学比喻中的明喻、暗喻、借喻在本质上都是一致的,只不过明喻中有“像”“好像”“仿佛”等喻词的出现,如“明明的脸红得像苹果”。暗喻指喻词为判断性动词“是”,如“他就是我的杀毒软件”。借喻的喻词在句子中不出现,本体也隐含,直接出现的是喻体,如“一切反动派都是纸老虎”。借代与借喻不同,借代一般是用部分代整体,或用特征代事物,用具体代抽象,如“细脚伶仃的圆规站立在那里”,圆规是一种特征化的指称,用在这里替代了用人称代词来指代某一个具体的人物。我们所说的隐喻其实更多地包含了象征、暗示、借代、借喻等多种手法的联合运用,或称凡是含有寓意,在影像语言的表现上蕴含着某种修辞手法,我们笼而统之称之为隐喻。

最直观的隐喻莫过于单镜头的暗示和指涉,如正在交配的蛇与男女的交媾,天空阴霾来到与厄运的到来,花朵的枯萎与红颜的老去,等等。袁牧之的《马路天使》就用了直观的隐喻手法,流氓古成龙欲霸占歌女小红,把小红骗进了一个僻静的处所,这时小红浑然不知,古成龙将手中所拿的一束白玫瑰一片片剥掉,最后将花蕊也一点点捏碎。导演采用隐喻蒙太奇的手法将古成龙手中支离破碎的玫瑰花和小红天真未凿的表情剪辑在一起,将流氓蹂躏妇女的丑恶本质和小红的悲剧性命运以隐喻的方



式指涉,虽然有些直白但也韵味深长。

除了单镜头的隐喻,还有段落性的暗示与喻指。例如,新好莱坞导演库布里克最具争议的影片《2001 太空漫游》,通篇大量运用了隐喻、象征、暗示的修辞手法,揭示了太空奇幻瑰丽的世界,同时表达了导演对未来宇宙谁来主宰的问题深感忧虑和茫然。影片的开首便是开辟鸿蒙的史前社会,猿人在混沌苍茫的宇宙世界中开始了弱肉强食的进化旅程。理查德·施特劳斯撼人心扉的《查拉图斯特拉如是说》以三声长号启奏出了人类历史的开篇。理查德·施特劳斯借用尼采的同名哲学著作,并将其谱成了颇具震撼力的旋律,用讽喻的手法把超人哲学的理念彻底粉碎,并试图以此让观者对尼采的思想做出某一种回应,创作的动机和魄力堪称宏博奇伟。紧接着,猿人发现了尸骨可以作为斗争的武器,表明了人类文明的首次进化。猿人兴奋不已地把骨头抛向天际,画面自然转换为一艘人造宇宙飞船在太空优雅自由地翱翔,指涉着人类文明实现了第二次进化。影片最后,天际间出现了星小孩,喻指未来的宇宙人就要出场,而保守的艺术家已经变得衰朽不堪,巴洛克建筑表达着古典艺术和传统艺术的最后退场,新的宇宙主宰就要登场。库布里克用隐喻的方式告诫人们尼采超人哲学和唯意志论的荒谬,文明进化如若没有理性和艺术的封锁最终将会毁于一旦。

隐喻在电影中运用范围之广、用途之大是很多电影修辞格所不能及的,隐喻丰富了影视作品的画面信息,增强了影像的意义表述,强化了观念的指涉和哲理的蕴含,是许多艺术电影和哲理性电影中常见的修辞技巧。

### 三、省略

相对于文学的省略而言,作为现代传播媒介的电影,其省略手法往往运用更加灵活、更加频密。电影的省略手法通常是指电影叙述链条的中断、空白和休止,以此来有意制造一种意义的延展、情绪的延宕和联想的延绵。“省略法的发现标志着电影语言发展的重要一步”,“电影是省略的艺术”。省略经常通过画面蒙太奇、叠画、闪回等形式来实现,将客观时间与主观意识巧妙连接,从而造成电影时空观念的变化和叙述时间的畸变。

张艺谋的作品《我的父亲母亲》是一部典型的诗化电影,影片淡化了主要的矛盾冲突,精心编织细节和道具来呈现纯情浪漫的爱情传奇故事。父亲和母亲的故事从恋爱到父亲的死亡,诚如张艺谋所说这个爱情故事“只选择了第一步和第一百步,而没有中间的故事,没有其余的九十八



步”，为观众“留下了最大限度的空白”。这是导演对故事结构的最大化省略。“导演‘极端化’地把故事处理为一段前奏和一段尾声，然而却留下了一个诗意隽永的空间，任由观众的情思飞扬。”这种表述与中国传统艺术的意境追求相契合，力避情感传递的一泻千里、一览无余，而是以少胜多、计白当黑，以有限之景致传达无限之情思，从而实现“不着一字，尽得风流”的深情韵致。片中母亲一次次在村头等待父亲的归来，一回回在白桦林奔跑，追赶父亲远去的背影，导演采用叠画的形式将四季轮回、季节变幻巧妙地融入温情的故事讲述中。影片淡化了故事的情节冲突张力，而在意象的选取、意境的营造、构图画面的精美、色彩的柔和、音乐的煽情上落力颇多：宁静优美的田园景致、绚烂绮丽的秋日风光、白雪皑皑的冬日暖阳、躁动美丽的心事、善良纯情的爱情，无不有力地渲染着影片诗情画意的情韵追求。再加上送饭、挑水、红发卡、青花瓷碗等道具串珠式地粘连，使得影片更兼具了抒情散文的格调和质感。

电影不同于小说和纪实文学，电影必须在有限的放映时间内讲述一个意义相对完整的故事，或者展现一段生活流，截取一个生活片段，展示某一生活细节。因此，电影的讲述时间和事件发生的时间永远不可能是同一的，这就为故事叙述的省略提供了可能。省略可以是故事情节的大量删减，也可以是细节片段的休止和空白，省略的结果不是电影叙事线索的断裂和停止，而是观者阅读心理和欣赏期待的一种缓冲、停顿和间歇，是电影之所以被称为“省略的艺术”的本体性探索之缘由。

#### 四、解构

解构修辞格指的是短促而迅捷的短镜头组接，或是快速而有力的画面变换的一种修辞手法。解构的修辞手法更多体现了后现代本文的片段性、零散性、碎片性。在叙事上可以起到强化节奏感、制造紧张悬疑气氛的作用，它可以是刻画人物的微妙心理和飘忽的情绪脉动，也可以是一种意识的瞬间流动和记忆幻想的累积。例如，电影《罗拉快跑》中踏着的高节奏的罗拉为解救男友一路狂奔，不小心撞上了路上的行人，此时，导演用三四个镜头以短促而快速的节奏立刻切换出被撞到的这个人将来的命运。几个镜头交代了人的一生，这些看似与剧情毫无关联的镜头其实是导演有意而为之，将时间的线性模式加以放大，揭示了命运的偶然性和宿命性，但充满了把玩而戏谑的态度。除此之外，全片MTV的画面剪辑效果，将观众的主观意识肆意打乱，实现了画面表达的破碎性、零散性，将梦境、潜意识、幻觉等心理机制巧妙地融合进快速切换的蒙太奇画面效果





中,在此意义上实现了解构修辞的表意功能。这种电影修辞手法是“多种话语方式的杂糅与拼贴,追求视觉与情绪和思想的交响,往往呈现出某种困惑、反讽或批判性思考”。

解构手法还可以给影片奠定浓郁的气氛基调,彰显出十足的个性化风格印记。例如,导演奥利弗·斯通那部颇有争议的作品《天生杀人狂》,导演长篇累牍地采用了解构的修辞手法,使得整部影片呈现出感性的、狂乱的、躁动不安的气息。鸳鸯大盗从如何走上邪路到片末胁迫人质,新闻记者和电视台的无耻与疯狂,监狱、法庭等国家机器的卑劣行径,导演用快速有力的短切画面似乎在提醒观众,这就是一切罪恶的渊源,人,才是邪恶的最终宿主。由此,斯通不同于昆汀·塔伦蒂诺对于暴力的把玩和戏谑,而是对暴力事件充满了形而上的反思意味,对于国家机器的控诉和社会秩序礼崩乐坏之感伤与心痛都可以通过这一个个破碎的镜头管窥一二。

### 五、强调

强调是应用独特的电影修辞手法,以一种特定的目光聚焦拍摄对象,或者以一种层进的含义表达某种突出的意味。强调的修辞手法往往通过对某种视觉元素的强化来突出某种特殊物象,它们以声色、构图等各种元素的主观强化来凸显画面表层之外的意义。

一是色彩的强调。色彩的强调可以起到一种强化主题意蕴、凸显主旨的作用。令 Spielberg 声名显赫的作品《辛德勒的名单》在色彩的运用上体现了导演精心构思、独到表达的能力。除了片头和片尾,中间部分大屠杀的几个层次全部都是黑白画面,唯一的一个地方导演运用了彩色,就是在屠杀现场一个身穿橘红色衣裙的小女孩穿梭在死人堆中,她在房屋中寻找避难的场所,最后我们又看到小女孩的尸体也被堆放在垃圾车上。在这一电影片段中,扎伊尔·帕尔曼的小提琴以撼人心魄的力量攫住了每个观众的心灵,悲怆、温淳、细腻旋律与赫然而立的彩色画面之间形成一种突兀的戏剧张力,使画面具备了形而上的意味,非现实和陌生化的影像表达使影片无论是控诉还是表白都充满了狂野的诗意。在此,色彩作用的强调不但起到了提升画面表意和增加画面质感的功效,更是逆转人物性格、改变叙事动机的决定性力量。因此,色彩的强调作用不可小觑。

二是声音的强调。声音的强调有三种情况:人声、音乐、音响的强调。人声常常表现为主人公内心独白,对人物心灵的刻画和强调。影片《小

城之春》开头便是女主人公玉纹在城墙的断壁颓垣上徘徊的大段独白，奠定了影片诗意的氛围和忧郁低回的艺术格调。音响的强化表现为声音节奏的变化来凸显人物内心情感的起伏动荡，如电影《黄土地》中公家人顾青跟翠巧讲述黄河边的男女可以自由恋爱的话题时，翠巧手拉风箱的声音变得越来越快，巧妙地表现了顾青的话使翠巧内心泛起了涟漪。

电影用音乐来强调和强化情思，交代人物命运改变的情况比较常见。电影《西西里的美丽传说》的导演托尔纳托雷与意大利国宝级的配乐大师莫里康内有着长期的合作关系。在这部电影中，导演巧妙地使用了四段广场音乐来交代故事情节和主人公的命运走向。第一段音乐：女主人公玛莲娜迈着袅娜的步伐款款走在西西里的大街上，此时，略带滑稽的进行曲风以轻松打击乐的形式与玛莲娜富有韵律的步伐相合拍，伴随着小镇上垂涎欲滴的众生相。第二段音乐：玛莲娜已沦为风尘女子，此时低音提琴代替了铿锵的小号，暗示着美丽必将遭受毁灭的厄运。第三段音乐：第二次世界大战结束，日本、意大利被迫投降，女人们从妓院中将玛莲娜揪了出来，并疯狂地殴打她。此时，混乱无序的管乐伴随着定音鼓的悲怆敲击，与玛莲娜撕心裂肺的哭喊声奇异地混合在一起，将人物的悲剧命运推至高潮。第四段音乐：玛莲娜挽着在战争中断臂的丈夫的臂膀再一次出现在西西里的小镇上，一切已经归于平静，美丽已化为庸常，电吉他独奏被渐强的弦乐所替代，音乐表达的是阅尽世态炎凉的玛莲娜和少年利奥多获得成长洗礼后复杂的内心世界。在这部影片中，导演巧妙地利用空间的交叠（广场）变换音乐配乐的形式来强化主人公跌宕的命运，乐曲的曲风从滑稽到感伤，配器也随之不断地变化，人物的情感在不断变换的音乐中获得了升华。

三是构图的强调。主要是通过倒转、倾斜等特殊的构图造型表达某种动荡、反常的情绪、氛围，从而给观众一种强烈的心灵激荡。例如，电影《黄土地》中“腰鼓阵”的出场是以地平线的倾斜构图来展示的。大块写实与大块写意的结合：一望无际的地平线上腰鼓队伍一点点溢出画面，人物和音响由远及近、由低到高，直至画面中完全是激烈热闹的腰鼓场面，生龙活虎的陕北汉子扭腰摆胯、腾挪跳跃，鼓锣喧天，着力展现了沉重贫瘠的黄土地内里所蕴含的深沉的“民族伟力”。

## 六、幻构

现代主义电影常常用视觉影像符号表达人的潜意识、梦幻心理、想象世界，从而构建一种奇特而又陌生化的影像话语，旨在挖掘影片的哲理内



蕴和人的深层意识流动,这种动用奇幻化的手法营构意象时空的修辞手法我们通常称为幻构。幻构最常见的情况是在心理电影和科幻电影当中。

梦境与电影在许多方面有很相似的地方:梦幻时空、虚拟景象、意识与潜意识的交叠、真与幻的交错。“没有任何艺术手段能如此像电影一样表达梦的特质。当电影院的灯光被熄灭,白色闪光的屏幕向我们打开……我们被抛进事件之中——我们成了梦的参与者。”因其如此,用电影这种大众传播媒介去表现人的幻想体验和哲理情思就具备了现实性和可能性。瑞典现代主义电影大师伯格曼的《野草莓》就是一部用电影来刻录人的意识流动和情思幻灭的经典作品。高密度、长时间幻构段落的充斥,使得影片具有了形而上哲理反思意味和悲情生命体悟。声名卓著的老教授伊萨克在晚年接受了一番人生的回望和诘问:这一生风光真的可以慰藉自己的灵魂了吗?当死亡的讯息已迫近:棺材、时钟、行将就木的老人、痛苦绝望的眼神等惨淡意象的叠加,无不在提示着人生的绝望和恐惧,死亡的宿命,这是电影开首有关的“死亡的梦魇”。“这是《野草莓》中伊萨克做的第一个梦,它以天启的方式让伊萨克认识到自己潜意识里深深的孤独感以及对死的恐惧感,是伊萨克借助梦来寻求自知的发端。”

影片第二个梦境是关于“过去的回忆”,地点在伊萨克童年时代的夏日别墅,伊萨克梦见了初恋情人萨拉。美人像蝴蝶一样翩跹而至,弯腰采摘野草莓。伊萨克与她打招呼,但她好像根本看不见伊萨克的存在。伊萨克在画框一角聆听她百灵鸟一般的声音,伯格曼把二人置于同一个电影时空,这一时空和画面的并置使得这一片段具有了可阐释的意味。最后,正当伊萨克的内心被苦痛和绝望所压倒时,老年的萨拉出现,唤醒了伊萨克痛苦的回忆。这是一段有关过去的记忆,少年与老年、欢畅与痛苦、失望与希望、真与幻,各种错落的体味杂沓而来。幻构手法的巧妙运用使画面具备了深刻的表意功能,导演通过复杂的镜语、机巧的辞格,探讨了现代人孤独的生命体验和深层的内心焦虑。

费里尼的代表作《八部半》也是幻构修辞的绝好范例。车水马龙的街道,交通拥堵的人群,人们焦虑而麻木的神情,主人公基多像困兽一样被堵在一个狭小的角落中,他决定出逃。基多被悬在半空,背景是一望无际的云端,基多痛苦地挣扎,我们只看见一只大脚飘浮飘浮在空中,脚脖子上被套上了结实的绳索,跟随着“下来,下来”声音的出现,基多如一块巨石一样从空中重重跌落……这一幻构段落的出现,意指主人公基多陷入了一种无法逃脱的中年困惑:家庭和事业的双重危机,情感的无法皈依和心灵的动荡浮游。逃离意味着身体的放逐和奔突,绳索暗示着秩序

和规范的封锁,跌落隐喻着人生方向的迷失和失控。总之,“《野草莓》《八部半》等都具有这种形态特征,从这类‘梦幻’修辞功能上讲,这种修辞与影片的整体意象关系密切,具有揭示影片‘文本’的叙事主题,奠定影片‘文本’的修辞风格,隐喻影片‘文本’的思想蕴含和哲理性思考的表意目的和特征。因此,我们说银幕上的‘梦幻’不是生活中由‘无意识’的运作而发生的‘梦幻’活动,而是由艺术的审视与修辞的运作而创作的‘梦幻’型‘话语’。”

幻构手法也经常运用于动画电影当中,或者是常规电影当中的动画片段。前者是纯粹意义上的动画片,如《功夫熊猫》《风云决》《麦兜的故事》等。动画电影利用连续摄影和放映的特点,将夸张性和写意性的镜头运用到重要情节的关键点。如《功夫熊猫》中波波的中国功夫、师父的“点铁成金”、面条世家的隐喻等片段,都是用幻想虚构的形式完成电影文本秩序的建构和影像风格的整体形成。后者在当代电影中大量存在,这与当下甚嚣尘上的后现代拼贴艺术密切相关。例如,中国电影《谁说我不在乎》《世界》中幻构片段的使用,外国电影《干掉比尔》《罗拉快跑》《钢琴别恋》等动画片段的出场,这种独特的修辞手法的运用丰富了单一的电影表现形式,也形成了一种风格化的电影模式,同时令电影文本具有了多重的指涉意义和阐释功能。尤其是艺术电影中对幻构手法的情有独钟就足见其叙事表意功能的强大和有效,如新西兰女导演简·坎皮恩的电影《钢琴别恋》中艾达的小女儿描述父亲死去时的幻影是运用动画的片段:父亲被雷电击倒、熊熊火苗在父亲的身体上燃烧……这里幻构手法的运用一方面是以一个小孩子的视角来看待父亲死亡这一个意念中虚幻的存在;另一方面这是艾达精心编撰的童话故事,爱情一如艺术般一尘不染,这是艾达想象中的世界。这一情节为后来艾达走出自我,重新融入世俗生活,赢得世俗情爱埋下了伏笔,有力地刻画了艾达这一偏执、自我、执着的人物性格。

## 七、形变

形变通常是指通过摄像机或者观者的目光而相对应地改变拍摄对象的一种修辞格。这种修辞手法的运用通常有以下几种情况:

### (一) 通过特殊人物的视角来打量某一对象而造成的视觉和心理变换

如根据日本动漫改编的香港电影《城市猎人》中有一个画面是成龙饰演的保镖孟波忍着饥饿与恐怖分子展开了一系列的斗智斗勇,最后,孟



波看到美女的酥胸竟然是硕大无比的汉堡,美女的胳膊肘是香喷喷的鸡腿。在这里,形变手法的运用主要是为了制造喜剧噱头,同时为塑造孟波这一喜剧人物而服务。

### (二) 摄像机的主观变形而构成的视觉畸变和心理骚动

例如,在库布里克的电影《发条橙》中,流氓恶棍一出场则是他面对镜头常见的凝视,配以亚历克斯第一人称独白的画外音。用低角度广角镜头拍摄亚历克斯变形的五官,尤其是那只充满性暗示的粗大鼻子和邪恶蛊惑的目光,如同对人物的形象进行漫画化的处理,充满了深刻的寓意。

通常,广角镜头拍摄人物的面部表情会丑化人物的外形,凸显出人物狰狞、阴鸷的性格本质。在此,形变手法的运用对强化人物性格特质、表达导演主观意图和影像语言的风格化标识起到了积极作用。最为经典的例子莫过于电影《新龙门客栈》中片头对太监曹公公这一人物出场展示:广角镜头、低机位仰拍,突出人物近处手的动作和目光的不可一世,将明初炙手可热、飞扬跋扈的太监曹公公的形象入木三分地刻画出来。此外,广角镜头的使用还有暗示情节变换、改变既定叙事模式的功效。李安的电影《饮食男女》中曾两次运用广角镜头来表现台北车水马龙的街景,每一次都颇有深意。第一次是在影片伊始,随着主人公烹饪大师老朱在厨房内展示厨艺的游刃有余,配合着流畅婉转的民乐,将中国传统饮食文化的命题浅浅带出。随着音乐的戛然而止,画面变成了大街上人来人往、络绎不绝的广角镜头,暗示着老朱家毫无秩序的家庭生活和每个家庭成员正在面临的困境。影片末尾,故事中每一个人物的命运都有了归宿,广角镜头再一次出现,画面中仍然是车水马龙的台北街景,不同的是多了一个指挥若定的交警,暗示出一个新的家庭伦理和家庭秩序正在建构,而之前提到的所有的矛盾都已消弭。每个人物的命运都有了稳定而踏实的交代,文化传承中痛苦而温馨的瞬间只不过是大海中泛起的小小涟漪,美好的生活仍在继续。这就是《饮食男女》的主旨所在。



### 第三节 语言学意义上的语言

#### 一、电影语言学的“生成语境”

##### (一) 语言学：20 世纪的“第一哲学”

语言学,是整个 20 世纪人文科学中的“显学”,是横贯 20 世纪人文科学诸种学科的“元科学”。

语言学为什么会在 20 世纪如日中天,成为诸多哲人冥思苦想的“第一哲学”,成为现代理性思维的共同基点,人类思维是怎样把语言学推向了当代科学的高端平台,使它成为人类理性法庭中的“终审裁决”呢?

自古希腊哲学家巴门尼德首次确立“存在”的哲学命题,到亚里士多德明确提出以“存在”为哲学的研究对象,西方古典哲学逐渐形成了以本体论为核心命题的理论体系。古典哲学家们研究的出发点是把哲学的对象完全客体化,自我站在一个超然域外的角度,反观这个纷繁复杂的大千世界,追寻万物的本原:“世界的本质(本原)是什么?”“事物最一般的属性是什么?”哲学,这个“爱智者”的辩术游戏,在理性的天宇中,充分地展现着它那善于玄想的“形而上学”的本性,并在人类思想的宝库中留下了诸多深奥、精致的经典本文。

时至近代,哲学家对世界本质的不尽追溯被一种疑问所阻止,人们不再追问世界的本质是什么,而开始思考:关于世界的知识的来源在哪里?它们的根据是什么?它们自身可靠吗?以笛卡儿为先声的近代哲学便以追求知识自身的确定性的认识论研究为首要任务。对于近代哲学家来说,离开认识谈存在是不可靠的,不能独断地做出关于世界的知识是什么的断定,而要追求什么是确定的真知识,研究这种知识究竟来自何处(来自经验还是来自理性),以及知识主体的认识能力和限度。这样,哲学研究的逻辑出发点便从研究的客体退到知识的主体,使主体和客体、思维和存在的关系问题直接成为哲学的基本问题。

到 20 世纪,语言哲学家们发现:“语言的界限意味着我的世界的界限”,“任何认识都是一种表达,一种陈述……一切知识只是凭借其(语言)形式而成为知识”。

这样,哲学从它最初对客体、对物质世界本体的追寻到后来对主体、