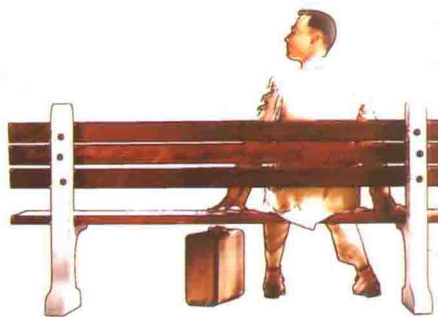


电影批评 (第二版)

DIANYING PIPING

戴锦华 著

较之将影片文本当作理论的跑马场或演武场，反其道而行之，将影片文本作为触摸、进入理论——不仅是电影理论，也是20世纪文学、文化理论的路径，倒更为恰切和有趣。这次序倒置的方法论演练，给了我们学习理论、同时游戏理论的空间和可能；借助理论，而不拘泥理论，让想象力飞扬，鼓励创造性的理论误读。



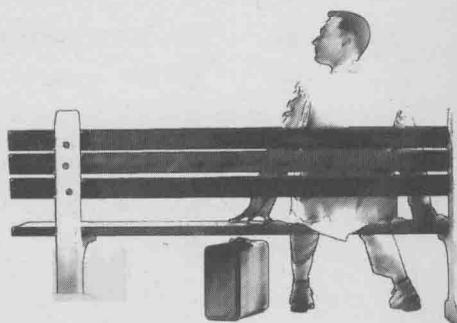
北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

电影批评

(第二版)

DIANYING PIPING

戴锦华 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

电影批评/戴锦华著.—2版.—北京:北京大学出版社,2015.2
(博雅大学堂·艺术)

ISBN 978-7-301-25474-5

I. ①电… II. ①戴… III. ①电影评论—世界 IV. ①J905.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第020618号

- 书 名 电影批评(第二版)
著作责任者 戴锦华 著
责任编辑 艾 英
标准书号 ISBN 978-7-301-25474-5
出版发行 北京大学出版社
地 址 北京市海淀区成府路205号 100871
网 址 <http://www.pup.cn> 新浪微博: @北京大学出版社
电子信箱 pkuszw@126.com
电 话 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62756467
印刷者 三河市北燕印装有限公司
经 销 者 新华书店
965毫米×1300毫米 16开本 17印张 270千字
2004年3月第1版
2015年2月第2版 2015年2月第1次印刷
定 价 35.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题,请与出版部联系,电话:010-62756370

前 言

电影研究、电影批评可以成为一门艺术,同时也是一个学科。早在半个世纪以前,作为电影研究重要分支的电影批评,已开始脱离对电影工业的附庸,成为一种独立的写作和表意实践。

一个有趣的事实是,尽管电影艺术已历经百年,却仍有许多人不相信“看电影”是一种后天习得的能力,相反,人们认定观影能力是人类与生俱来的本领。这首先由于电影——故事片及电视剧,尤其是主流商业电影(电视)的影像构成的基本特征,是隐藏起摄影机,隐藏起电影的叙事行为,使之充分“透明化”:有如透过一扇窗望见了窗外的风景。在银幕世界面前,电影视听语言的编码,难于为观众直观地发现、辨识;于是,人人都可以“看懂”电影。事实上,一部大受欢迎的影片(如今更经常的是电视剧),总会一度成为人们街谈巷议、饭后茶余的话题。更为有趣的是,如果说,人们认定银幕上的故事,如同现实生活的场景般“自动”地呈现,谈论、评价电影(电视剧),便如同议论社会生活中的有趣事件,那么值得关注的是,人们在谈论电影(电视剧)的时候却常常使用着相当“专业化”的术语。这种情形似乎只属于电影(电视剧),而绝少出现在音乐、绘画、雕塑等等古老艺术上。

这无疑说明,电影这一年轻的、唯一一门人类知晓其生日的艺术,从一开始便作为大众艺术而出现;透明性、通俗性与娱乐性无疑是早期电影和绝大多数商业电影追求或试图保持的特征。而且,作为一个后来者,电影的确不断地从其他古老的艺术门类,诸如戏剧、音乐、美术、建筑,尤其是小说的叙事艺术中,挪用其艺术手段。世界电影史的某些段落,诸如

有声电影初期,电影艺术确乎曾隐没在戏剧、继而是小说艺术万丈光焰的阴影中,一度沦为亦步亦趋的效颦者。因此,人们似乎也可以无障碍地借助得自其他艺术的知识或常识,对电影做出“权威”评论。

其中,人们关于电影的茶余饭后的“专业化”讨论,常常集中在影片中的故事、情境、演员的表演是否“真实”的议论上,仿佛“真实”是一个永恒存在、不言自明的参照系统。然而,关于同一部影片的真实与虚假的争论,却暴露了鉴定真实与否的标准并非客观、天然。从某种意义上说,关于艺术真实性的种种讨论,事实上建立在艺术作品与对世界“本质”的描述——这一假定性前提的相互参照之上。于是,这些关于“真实”性的讨论,无外乎建立在三个层面上:一是参照着某种观念,如社会的观念、人生的观念与艺术的观念。二是参照着某种诸如“我经历过,我知道”等有限的经验,在这背后,同样是某种不自觉的价值、信念体系:我相信,我愿意相信……三是某种艺术欣赏或文化消费的趣味与成规惯例,比如欧洲艺术电影的迷恋者,间或指斥好莱坞电影浅薄、恶俗、虚假不堪;而好莱坞电影的热爱者所击节赞叹的,却正是它的逼真、细腻和优雅,这里与其说存在着某种真实与否的“客观”差异,不如说只是存在着参照系或曰依据的接受惯例的不同。类似情形还表现在,艺术电影的欣赏者所瞩目的,是某种哲学主题的电影化呈现,某种对生命与世界的原创性洞察和呈现,某种对电影语言自身的创新尝试;而好莱坞电影的热爱者所倾心的,则是某种社会常识与稔熟情节、类型呈现的微妙的变奏形态,是对视觉奇观的营造。

而人们对电影表演的“自然”关注,固然是由于构成人们心理结构的对偶像——某种理想自我——的内在需求,但它同时是电影工业系统成功地创造出的心理、文化消费需求。事实上,明星、明星制是电影工业系统、商业电影运作的重要组成部分和“品牌”保障(与此相对照的,便是艺术电影常常借助业余演员和新面孔)。所谓明星并非著名电影演员的代名词——尽管将二者完全区分开来并非易事,但电影明星或明星电影,特指频繁扮演同一类型角色的演员,他/她所扮演的众多同一类型的角色,叠加为某种“神话”式的形象,诸如定型化的男性形象——硬汉、英俊小生或歹徒,以及定型化的女性形象——贤妻良母、纯真少女或蛇蝎美女。

在好莱坞明星电影的黄金时代——20世纪30—50年代,围绕着电影工业的传媒系统,同时热衷于制造并传播种种趣闻轶事,以混同明星个人的“真实”生活和他/她所扮演的定型化角色。于是关于某位明星的神话,便成为超越又借助着这一演员的个人生活及他/她所扮演的个别影片的神话。因此,明星制的副产品之一,便是诸多的传记,披露作为真人的某电影演员/明星,其个人生活如何挣扎、辗转在被覆以神话光环的明星形象之下。从另一个角度上看,电影演员、电影表演,作为人类古老的表演艺术在电影中的延伸,成为最易辨识和首先接受的电影元素。事实上,尽管电影表演无疑是电影艺术的诸多重要元素之一,但电影艺术自身却极大地贬抑着作为独立而古老艺术种类的表演。其极端化的表述是,在一部影片中,一位演员的作用并不大于一件道具或一道风景。这无疑是极端之论。在不同风格、类型的影片中,演员、表演所发挥的作用大相径庭;但观众对演员、表演的“天然”重视,却常常造成他们对其他电影视听语言元素的视而不见。在某些情况下,观众为演员的“精湛表演”所打动的时刻,“表演”着的却是电影的视听语言:某种构图方式、某些光影效果、某种摄影机运动方式、某段音乐或音响……与演员的形象共同构成或干脆是赋予演员形象的视听效果。

另一有趣的事实是,不同于其他古老艺术,电影批评几乎在电影出生伊始便已然出现。它在被世界认可为一门艺术,而不只是一种新奇杂耍之前,便已然开始为人们所阐释、所言说。人们早已发现,银幕世界并非透明,而更像是画卷,电影的制作者们用光作画,勾勒一幅幅迷人的画面。换言之,银幕世界是一处人为建构的幻想世界。即使在“纪实美学”的倡导者巴赞那里,电影也只是“无限趋近于现实的渐进线”,而非现实本身。而电影研究、电影批评的意义,正在于揭示出电影的“书写”行为之所在。

正由于是人类唯一知晓其生日的艺术,电影/故事片的谱系或“出处”,它的魅力与秘密,几乎在它诞生伊始,便开始为爱恋电影的人们所追寻:电影是光影记录的戏剧?或者是视听版的长篇小说?它的“生身之父”是科技、工业、商业还是艺术?它究竟与表演艺术同母异父还是同父异母?抑或与照相术具有绝对的亲缘性,因而同祖同宗?电影可以

“作为艺术”吗？它所唤起的狂热与迷恋究竟来自何方？

于是，几乎与20世纪最伟大的叙事艺术电影成为最普及的大众艺术与巨型的文化工业同时，出现了作为对电影的溯源与谜底之寻求的电影理论。电影艺术诞生不久，便出现了电影——“梦幻工厂”的命名，并有人因此而追溯至欧洲文明源头处古希腊哲学家柏拉图的“洞穴”寓言。在这则“洞穴”寓言中，柏拉图假设有一群人“居住在一个洞穴之中，有一条长长的甬道通向外面，它跟洞穴内部一样宽。他们从孩提时代就在这里，双腿和脖子皆被锁住，所以总是在同一地点。因为被锁住也不能回头，只能看到眼前的事物。跟他们隔有一段距离的后上方，有一堆火在燃烧。在火和囚徒之间，有一条高过两者的路，沿着这条路建有一道矮墙，就像演木偶戏的面前横着的那条幕布”。外面“沿墙走过的人们带着各种各样高过墙头的工具和用木头、石头及各类材料制成的动物或人的雕像，扛东西的人有的在说话，而有的沉默着”。“由于他们（洞穴中人）终生不能行动或回头，因此外部世界投射在他们面前的影子，便成了他们所能看到的唯一的真实。当路过的人们谈话时，洞穴里的人们会误认为声音正是从他们面前移动的阴影发出的。”——人们惊讶地发现：电影、影院，几乎是古希腊哲人所描述的情境的现实对应物。似乎那正是一个神秘而伟大的关于电影的预言。人们进而意识到，电影/影院与柏拉图之洞穴语言的相像性，不仅在于洞穴与影院空间的惊人相像，而且也在于柏拉图的寓意：人们对光影幻象如此迷恋，以致“和真理隔三层”，认知真理，要经历一个极为痛苦的历程。这似乎也成为电影研究、电影批评介入文化批评的入口。

我们可以毫不迟疑地说，电影是20世纪人类创造的最大奇迹之一。电影作为奇迹，不仅是指作为伟大科技发明的电影摄放机器和技术，而且是指电影与叙事艺术“偶然”——20世纪最奇妙的“偶然”——的撞击和结合。20世纪的大部分岁月里，电影一度是工业、后工业社会的最大娱乐业与艺术领域，它不仅覆盖并取代了传统艺术——首先是戏剧、长篇小说的基本功能和社会位置，而且囊括了音乐、美术乃至建筑之美于其中。20世纪中叶，电影不仅是大众社会的世俗神话的源泉，而且影院几乎成了最辉煌的尘世“教堂”：人们在影院中获得教益，获得日常生活的

信念与价值,获得生活的方式与时尚的信息;人们在影院中片刻逃离日常生活的琐屑与痛苦,暂时遗忘世界的苦难与不公,从而进入正义永远战胜邪恶、爱情永远征服死亡的奇妙世界,在其中遭遇着无数的爱神和死神。在影院中,人们获得宣泄与抚慰;在光影缤纷之间,人们进入一种集体的典仪,同时享有奇妙的安宁和独处。也是在20世纪,电影曾被用作最为有效的社会宣传、动员与整合的政治工具。

进入20世纪60年代,电影进入了它最为辉煌的时代:作家电影的时代。所谓作家电影,并非意味着作家——那些以文字为媒介的艺术家们拍摄电影(尽管确实有不少伟大的作家,尤其彼时居住在巴黎左岸的作家,如玛格丽特·杜拉或阿兰·罗伯-格里耶),而是电影导演们开始成为影片的中心与灵魂。他们以摄影机为笔,撰写着充满原创性与飞扬想象力的电影诗篇。这是一个电影大师的时代。电影在后现代社会,在这个“大师已死”“作者已死”的时代,迎来了自己的大师与巨匠。至此,“电影作为艺术”,作为一个议题已毋庸设定,因为每部电影杰作,都在印证着这问题的幼稚乃至弱智。电影,非但不曾如人们所担心的那样,受制于物质世界、表象世界的囚禁,相反,它充分证明了:电影可以处理自有人类历史以来,一切最为高深玄妙的议题。那是一个不断加长中、似乎永无终了的电影大师的名单。每一部重要的新片问世,便如同一部小说杰作、一部著名作曲家交响乐的演出、一次著名的美展一样,成为一个要闻、一次庆典。并不宁静的20世纪中叶,成为原创性电影艺术的黄金时代。

就在作家电影进入其最辉煌年代的同时,20世纪五六十年代之间,电影理论开始了一个全新的段落。我们已经谈到,关于电影的研究和讨论,几乎在电影的“婴儿”时期便已出现,但20世纪前半叶的电影理论,基本是电影的本体理论和电影的创作论,也被称之为电影理论的“古典”时期。诞生于五六十年代之交的“现代电影理论”,不仅第一次使得电影研究进入了大学人文教育体制,而且第一次使得电影理论成为当代世界文化史和思想史的一部分。可以说,所谓现代电影理论的开端位于“结构主义时代”之中,结构主义、后结构主义是现代电影理论的底色,而欧洲批判理论是其主要的思想资源。如果说,现代电影理论的出现,在标志着理论相对于电影制作系统的“独立”的同时,客观上标志着电影的成

熟,那么,现代电影理论的登场和它在六七十年代所获得的突飞猛进的发展,却并非仅仅在电影内部发生。现代电影理论以“第一电影符号学”为开端,其思考、研究的特征之一,是“将现实放入括号”;但60年代的欧洲及全球炽热、反叛、激变的现实却很快将这一“括号”打得粉碎。自60年代起,电影创作与电影理论,一度成为激进社会政治实践的场域。作为一个在六七十年代于欧美大学人文科系间勃兴的新学科,电影理论在七八十年代成为一个具有高度的批判性与前沿性的学科,而在特定的电影理论背景之下的影片精读/电影批评,便成为其特定的元社会文化实践的方式。

当然,传统意义上的影评依然存在,并且占据着诸多媒体上的影评空间。但这一意义上的影评写作,所依据的是写作者的一般艺术修养与电影修养,以及写作者的艺术趣味,并根据其个人趣味与特定的电影观众群发生联系,进而被组合进电影市场运作之中。而在本书中,我们所重点介绍和示范的,并非这种传统意义上的影评写作,而是基于现代电影理论基础和背景的影片精读和分析,每一章节重点介绍一种电影理论流派的主要特征,并通过对一部影片的细读来展示对这一理论方法的运用;旨在通过理论化影评写作的介绍,让大家了解现代电影理论的主要脉络,在批评实践中获得对电影叙事、电影语言的深入了解和把握。

目 录

前 言/1

第一章 电影的视听语言与叙事分析:《小鞋子》/2

第一节 电影语言与叙事组合段理论/2

第二节 伊朗电影与《小鞋子》的叙事结构/20

第三节 叙事·表意·修辞/29

第二章 电影作者论与文本细读:《蓝色》/38

第一节 “电影作者论”及其矛盾/38

第二节 电影作者:基耶斯洛夫斯基/44

第三节 《蓝色》:主题与色彩/50

第四节 生命与死亡的变奏/60

第三章 叙事学理论与世俗神话:《第五元素》/68

第一节 叙事学的基本分析类型/68

第二节 叙事范式与批评实践/77

第三节 类型的变奏与类型的意义/91

第四章 精神分析、女性主义与银幕之梦:《香草天空》/102

第一节 梦·释梦与电影/103

第二节 精神分析女性主义的电影理论/107

第三节 《香草天空》与梦的套层结构/112

第四节 男性的噩梦与成长故事/121

第五章 精神分析的视野与现代人的自我寓言:《情书》/138

第一节 “镜像”理论与第二电影符号学/139

第二节 爱情故事或自我寓言/146

第三节 记忆的葬埋与钩沉/159

第四节 结局与结语/165

第六章 意识形态批评:《阿甘正传》/170

第一节 意识形态·政治·社会/171

第二节 《阿甘正传》:成功而及时的神话/179

第三节 重写的历史与讲述神话的年代/193

第七章 第三世界寓言与荒诞诗行:《黑板》/202

第一节 “第三世界理论”的前提/202

第二节 《黑板》的寓言/207

第三节 寓言的寓言/220

第八章 影片分析举隅 I:《人·鬼·情》/228

第一节 女性的主题/228

第二节 自抉与缺失/230

第三节 拯救的出演与失落/236

第九章 影片分析举隅 II:《盗梦空间》/244

第一节 雾非雾/244

第二节 梦非梦/250

第三节 花非花/255

再版后记/262



《小鞋子》

(又名《天堂的孩子们》)

原名: Bacheha-Ye aseman

英文片名: *The Children of Heaven*

导演、编剧: 马基·马吉迪 (Majid Majidi)

摄影: 帕维兹·吗勒克札德 (Parviz Malekzade)

主演: 阿米尔·纳吉·默哈默德 (Amir Naji Mohammad) 饰哥哥
阿里

米尔·法罗赫·哈森米安 (Mir Farrokh Hashemian) 饰妹妹
莎拉

伊朗,彩色故事片,89分钟,1997年

获蒙特利尔国际电影节最佳影片奖、奥斯卡最佳外语片提名

第一章 电影的视听语言与叙事分析： 《小鞋子》

第一节 电影语言与叙事组合段理论

一个极为基本却必须首先明确的事实是，电影≠故事片，但我们通常正是以电影这一名词指代故事片这一诸多电影片种中的一个——无疑是最受欢迎的一个。因此，我们对所谓电影语言的讨论，事实上是对故事片叙事语言的讨论，间或联系着作为艺术片种之一的纪录片。在电影的创作实践与电影理论表述中，电影语言无疑是一个极端重要而又相当模糊的概念。在故事片这一限定的范畴之内，所谓“电影语言”，正如法国著名的电影理论家、当代电影理论的奠基人克里斯蒂安·麦茨精当的论断：并非由于电影是一种语言，它才讲述了如此精彩的故事；而是由于它讲述了如此精彩的故事，才使自己成为了一种语言。而意大利著名电影导演、理论家帕索里尼则在他重要的电影论文《诗的电影》一文中指出：电影在本质上是一种新语言。他认为电影使用的是某种“表情符号系统”，这一符号系统先于语法而存在，因为“世界上没有一部形象词典”。一位电影导演必须首先创造他所需的词汇，即选取他的拍摄对象，将其创造为自己的形象符号，尔后方才进入美的创造。

然而，毋庸赘言，“电影语言”不同于自然语言。其一，自然语言是一种任意的、无理据的、约定俗成的符号系统，而电影语言是一种有理据的

“短路”符号,其能指约等于其所指;其二,电影语言没有最小单位。即使最单纯的影像,也有内涵表意的现象发生。其三,由于“世界上没有一部形象词典”,电影语言始终只是一种语言,而非语言系统。因此,电影叙事更多地依赖于诸多成规和惯例。从某种意义上说,电影语言的运用始终存在于一种巨大的张力之中。作为一种“本质上”的“新语言”,电影(电视)要求艺术家始终保持着新锐的创造力,它必然与电影叙事所依凭的种种成规和惯例产生内在的紧张与冲突。对于一个真正的电影艺术家来说,电影的成规与惯例如同设定去跨越的围栏,了解它正是为了破坏它、超越它。在这一层面上,所谓商业电影和艺术电影的区别之一,正在于商业电影大致恪守着种种电影叙事的成规与惯例,而在故事层面追求类型的变奏形态,同时追求影像的奇观效果;艺术电影则更多地追求电影语言自身的创新,追求对种种成规与惯例的僭越。

电影(电视)艺术建筑在一个稳定的四边形的四个端点之上,它们分别是:时间、空间、视觉、听觉;电影(电视)艺术便是在相对的时空结构中以视听语言建立起来的叙事连续体。电影、电视(不仅是故事片或电视剧)首先是一种时空艺术,有着媒介或本体意义上的相对时空结构。电影(电视)的空间是通过时间来呈现的,而时间却是通过空间而获得的:正是每秒钟 24 画格(或电视的每秒钟 25 帧)的连续运动,将画面/画格——制造着第三维度幻觉的两维空间——展现为一次时间流程,同时又将时间分解在一幅幅画面和一处处空间中。在升格拍摄(又称高速摄影,俗称慢镜头、慢动作)与降格拍摄(又称低速摄影,俗称快镜头、快动作)及定格中,这一相对的时空结构,可以获得更为清晰的呈现。稍加观察,我们便可以意识到,所谓升格拍摄正是时间相对于空间的放大,是时间的特写镜头;降格拍摄则是空间相对于时间的放大;而在所谓的定格画面中,空间无限大,时间等于零。

在约定俗成的意义上,我们通常所说的“电影语言”,特指电影的视觉与听觉语言构成的种种成规与惯例。

故事片的叙事及视觉语言,一个重要而基本的原则,便是隐藏起摄影机的存在。换言之,故事片叙事的最重要而基本的特征,便是抹去叙事行为的痕迹。于是,似乎是场景、事件自身在自行呈现。用麦茨的说法,便

是电影/故事片叙事如同历史叙事,是“来自乌有之乡的乌有之人讲述的故事”。另一种比喻性的说法是,电影叙事人在故事片中的角色如同电影银幕,只有在电影放映之前及其后,我们才能感觉到它/他的存在;观众一旦为银幕上的光影世界所吸引,便不再能意识到银幕/叙事人的在场。而隐藏摄影机的存在、抹去电影的摄制行为与叙事过程的重要途径,便是将拍摄行为、摄制位置(即机位)伪装为剧中人的视线、对视,或者所谓“目光纵横交错的段落”。仿佛不是摄影机在“看”、在拍摄设定的故事场景,而是剧中人的目中所见。经典电影的重要叙事特征,便是通过认同于人物的目光、占有人物的视域来抹去拍摄、叙述行为的痕迹。于是,摄影机/电影叙事人隐身在人物的视点镜头背后,电影叙事由是而成了人物眼中的世界和故事“自主”呈现的假面舞会。与此相配合,故事片场景与电影表演便呈现为某种水族馆、玻璃屋式的世界。银幕世界似乎是一个无限延伸的大千世界的片段,但事实上,它却是一个为摄影机的存在所限定的有限空间:表演区。而在规定的表演区内,根据预先设计或即兴发挥的场面调度进行表演的演员,同时必须遵守一个基本的规定:绝不能将其视线直接投向摄影机镜头。因为,直视摄影机镜头势必在未来的电影中造成直视观众的效果,它不仅将暴露出摄影机的存在,而且打破了银幕世界的完整和封闭,破坏了电影的幻觉空间。除了先锋电影可以追求的颠覆效果或破坏性的率性而为,电影摄制过程中的第一禁忌,便是演员决不能与摄影机发生任何直接的交流,他/她们必须首先伪装为摄影机并不在场,否则,便将造成所谓的摄影机的“赤膊上阵”。于是,故事片的魅力或曰影院魅力之一,是观众在其观影过程中几乎无法直觉地意识到摄影机、摄制、叙事行为的存在;于是,这迷人的故事在他/她面前自行涌现,只为了他/她而涌现。

与故事片相比,纪录片则相当不同。纪录片以对真实场景的现场目击而取胜,因此它无需隐藏起摄影机的存在。纪录片首先要回答的问题之一是,摄影机、同时也是“赤膊上阵”的拍摄者与拍摄对象之间的关系问题。如果说,纪录片的意义和魅力在于对真实的目击与纪录,那么,一个重要而基本的事实是,一旦摄影机登场,它便注定成为一个极为重要的角色,从而改变日常生活的社会生态环境。尤其对于已然相当习惯并熟

悉摄影机的现代都市人,一旦摄影机登场,它便开始潜在地呼唤着拍摄对象的表演意识。于是,摄影机前的“日常生活”是否仍是日常生活的“真实常态”,便成为一个纪录片的摄制者必须自觉思考的问题。同时,由于摄影机(当然也是执掌或指挥摄影机的人——导演、摄影师)事实上是影片(无论是故事片还是纪录片)中真正的言说者、叙事人,那么在很多情况下,摄影机的存在事实上形成了某种拍摄者与拍摄对象间不平等的权力关系,有时甚至构成了对拍摄对象的暴力性侵犯。因此,纪录片的摄制者必须在其本体论的层面上思考某种被称之为“纪录片伦理”的前提性条件。而优秀的纪录片摄制者则会有意识地将这一关于纪录片的限定变为纪录片呈现的“语言”手段,即创造性处理摄影机与拍摄对象之间的关系,从而获得某些或许比故事片更为丰富的视觉/电影呈现。

机位——摄影机位置。相对来说,故事片、尤其是经典电影的叙事手段所依凭的关于摄影机的成规与惯例相当简单。一位美国电影导演曾用调侃的口吻写道:电影导演的工作事实上非常简单,他只需吩咐:劳驾,把摄影机架在这儿。正是这个玩笑,带出了作为成规与惯例的电影视觉语言的重要元素之一:摄影机的机位。我们知道,所谓电影/故事片是“片片片段拍成的”。在最极端的情况下,一位电影演员主演了某部故事片,但直到拍摄完成,他/她仍然并不了解她所主演的是一个怎样的故事。所谓“片片片段”,首先是指由不同机位摄制的镜头组成的电影场景与叙事段落。摄影机一旦选取、设定了某个机位,便意味着设定了从某种距离和某种角度去拍摄、观看拍摄对象。用专业化的表述方式是,机位首先意味着某种画面的景别,即电影画面究竟是特写(分为特写、大特写)、近景、中景还是全景(分为小全景、全景和大全景/远景);意味着角度:仰拍、俯拍或平视。如上所述,正是由于故事片先在的、约定俗成的前提是隐藏起摄影机的存在,于是,人物所在的空间位置、人物的视线所向及心理诉求,便常常成为摄影机选取其机位的重要依据。以某个人物的空间位置或心理状态为依据的镜头,我们通常称为视点镜头;它联系着但并不完全等同于主观镜头,后者不仅强调某个人物的视点,而且凸现某种心理透射或变形。

构图。就某个固定机位所拍摄的电影/电视画面而言,另一个重要

的、借自古老绘画艺术的语言元素,是构图。我们知道,看似从大千世界偶然截取了某个片段的电影画面,事实上是一个被人为限定、有时是刻意构造的有限世界。对于电影画面而言,画框——摄影机取景器与银幕边缘,便是电影视觉空间的起点与终点。在绝大多数情况下,一幅电影画面中的某个元素的意义,是通过它与画框的相对关系来确定的。

我们可以从稳定性构图与非稳定性构图、常规构图与非常规构图、开放性与封闭性构图等若干角度运用并思考、解读电影画面。就稳定的、常规的、封闭性的构图而言,我们可以从画面构成元素的水平与纵深关系两个层面上,即从被拍摄的人物与物体在画面中所居上下、左右、中心与边缘(人物是置身于画面中心还是逸出画面的边角处,画框是否不正常地切割了人物的形象)、前景与后景(人物是居于引人注目的前景中,还是居于画面的后景内,是否被前景中的物体所遮挡)等多种方式来建构和解读画面的意义。相对于古老的绘画艺术,电影(电视)艺术可以将更为丰富的光影、色彩元素作为画面构图中的有机元素。在种种电影的构图方式中,一种需要予以强调的元素,是所谓对“画框中画框”的运用。在通常情况下,这是指摄影机透过门、窗或镜框去拍摄人物。于是门框、窗框、镜框便构成了“画框中的画框”。它首先是一种电影叙事的“重音符号”,画框中的画框凸现并强调了此情此景中的人物;同时,也可能形成一种对画面构成/画框的自指,从而形成一种丰富的视觉表达;间或暗示某种窥视者的目光或窥视行为的存在。其中表意最为丰富的,是镜中像的运用。在某些电影场景中,人物与其镜中像两相映照,可以借重种种关于镜像的隐喻,构成虚与实、真与伪、真言与谎言的表达,构成关于人物某种内心状况——诸如“茕茕孑立,形影相吊”的孤独感、某种内在冲突乃至精神分裂症的视觉呈现,构成某种直面或拒绝直面的自我的表达。它可以作为一种特殊的电影构图方式,也可以进而发展为影片的叙事与意义结构,成为心理剧的重要元素和手段。

当然,所谓电影构图层面的“画框”,不仅是借自绘画理论的表达,而且是某种电影观念的呈现。在世界电影史上,“画框论”者强调电影的形式感,强调电影语言的建构作用,强调电影影像的美学特征;而战后崛起的新的电影理论流派,以法国电影理论家巴赞的“完整电影”和德国艺术