



影视视听语言

安燕等著

YINGSHI SHITING YUYAN

影视传媒书系

在不同语言行为念咒般的间离中，影视艺术
赋予每个影像神奇的魔力。生动的景象与声音的苏醒，
来自于影视语言无与伦比的节奏、速度和力量。



重庆大学出版社

<http://www.cqup.com.cn>

影视视听语言

YINGSHI SHITING YUYAN

影 视 传 媒 书 系

安 燕 等 著

重庆大学出版社

● 内 容 提 要 ●

本教材放弃了单一的语言立场,除保留了对影视语言的基本构成及语言规律的总结和陈述外,主要立足于影视语言的完整性和多样化建构。本着新文本、新理论、新潮流、新写作的信念,遵从广泛、实用、前沿、新颖的原则,将影视视听语言放置在思维、美学、叙事、剧作、数字技术等多维语境里,考察它在其间的不同表述及其相互关系,旨在建构它的宏观性、包容性和开放性,从而对《影视视听语言》这门课程形成一种新的认识,使其主体面貌得以清晰和凸显。

图书在版编目(CIP)数据

影视视听语言/安燕等著. —重庆:重庆大学出版社,2011.9

(影视传媒书系)

ISBN 978-7-5624-6327-6

I. ①影… II. ①安… III. ①电影语言—高等学校—教材②电视—语言学—高等学校—教材 IV. ①J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 170360 号

影视视听语言

安燕 等 著

策划编辑:雷少波

责任编辑:邱 慧 李桂英 版式设计:雷少波
责任校对:刘雯娜 责任印制:赵 晟

*

重庆大学出版社出版发行

出版人:邓晓益

社址:重庆市沙坪坝正街174号重庆大学(A区)内

邮编:400030

电话:(023) 65102378 65105781

传真:(023) 65103686 65105565

网址:<http://www.cqup.com.cn>

邮箱:fxk@cqup.com.cn (营销中心)

全国新华书店经销

重庆升光电力印务有限公司印刷

*

开本:787×1092 1/16 印张:14.75 字数:264千

2011年9月第1版 2011年9月第1次印刷

印数:1—3 000

ISBN 978-7-5624-6327-6 定价:29.00元

本书如有印刷、装订等质量问题,本社负责调换
版权所有,请勿擅自翻印和用本书
制作各类出版物及配套用书,违者必究

出版说明

Chuban shuoming

历时两载,经数十位专家同仁的携手努力,“影视传媒书系——电影艺术系列”即将陆续成书面世。

作为一个成学仅仅数十年的新兴学科,电影的学科历程和学科特征显然不同于那些年代久远、台基高大的传统学科。早在20世纪50年代,法国电影理论家安德烈·巴赞就曾对电影的发展感叹道:“电影毕竟是一门太年轻的艺术,它过于卷入自身的演变之中,以至于不能在任何一段时间里,在重复自身的过程中纵情享受,电影的五年就相当于文学上整整一代。”或许正是因为电影艺术和电影学科具有这样的“演进动力学特征”,才需要我们时时关注多变的电影现象,并针对学科知识体系与学科教育流程常加修缮,以期在新的学术成果、系统知识表述和专业教育理念与方式之间,实施更多有效的通联和翻新。

在很长一段时间里,电影的学科区位一直不甚清晰。直到此次国家学科目录的重新拟定,电影学科才成为艺术学门类中与戏剧学、电视学并列的一级学科(或称影视学)。学科区位的明确与升级,势必会赋予影视学科更广的视域和谋求学科进一步建构的决心。基于此,“影视传媒书系”特邀集四川大学、重庆大学、西南大学、西北大学、辽宁大学、郑州大学、上海大学、安徽大学、西南交通大学、福建师范大学、云南师范大学、浙江传媒学院、广西民族大学、贵州民族学院等高校多年从事影视学研究的中青年学人,侧重关注“电影本体”和“电影主要相关”两个向度,策划、撰编而成“电影艺术系列”,以期为影视学学科的建设 and 影视人才的教育培养添砖加瓦。

“影视传媒书系——电影艺术系列”编委会

2011.8



第一章 影视视听语言的构成

第一节 影视视听语言的画面系统	2
一、影视画面	2
二、画面的构成元素	3
第二节 影视视听语言的声音系统	13
一、影视声音	13
二、影视声音的种类	13
第三节 影视视听语言的本体构成	18
一、影视视听语言的本体特征	18
二、影视画面的运动	19
三、影视声画的剪辑	21

第二章 影视视听语言的思维基础

第一节 动作思维	31
一、动作的具体逻辑	33
二、动作的抽象逻辑	34
第二节 视觉形象思维	36
一、直接呈现性——常规与明晰	37
二、知觉抽象	42
三、视觉语言的语法——想象和联想的介入	47
第三节 感性抽象思维	51
一、选择性和意向性	52
二、细节放大	58
三、同化原则	64

第三章 影视视听语言的符号表述

第一节 结构主义理论的引入与运用	66
一、“代码”与“记号”	66
二、八大组合段	67
三、直接意指与含蓄意指	69
四、影视语言的分节与代码	71
五、精神分析符号学	75
第二节 符号学理论的转换	76
一、能指与所指	76
二、符号意义的层次	77
第三节 影像符号的实证分析	80
第四节 影像符号的多元阐释	87
一、符号的内涵	88
二、影像符号形态上的构成规律	89
三、影像符号基本构成单位的划分	91

第四章 影视视听语言的美学问题

第一节 蒙太奇与长镜头	94
一、蒙太奇的含义	94
二、蒙太奇的分类	95
三、蒙太奇的美学功能	98
四、长镜头的含义与美学功能	99
第二节 摄影的美学	100
一、摄影术和摄影艺术	100
二、写实、超写实与写意	103
第三节 风格与风格化	105
一、风格与风格化的甄别	105
二、风格化的形式与内容	106
第四节 影视视听语言的修辞功能	107
一、反讽	107
二、隐喻	108
三、省略	109

四、碎切	110
五、强调	110
六、幻构	112
七、形变	113
第五节 影视视听语言的类型化特征	114
一、类型电影的语言演变	114
二、电视语言的类型化特征	118
三、当代影视作品中的后现代文化取向	120
第六节 影视视听语言的民族化问题	123
一、民族文化审美	123
二、少数民族题材影片	126

第五章 影视视听语言的叙事机制

第一节 叙述是一种话语	129
第二节 从叙述机制到影片	130
一、从叙述到次叙述	131
二、谁在叙述	133
三、叙述机制	135
第三节 语言与画面	136
一、语言的分解与组构	136
二、画面的阅读	138
第四节 永在的叙事时空	140
一、叙事时间	140
二、叙事空间	146
第五节 叙事视点	152
一、外聚焦叙事	153
二、内聚焦叙事	155
三、零聚焦叙事	157
第六节 叙事结构类型	158
一、线性结构	159
二、横断面结构	160
三、递归结构	161
四、套层结构	162

五、圆形结构 164

第六章 影视视听语言中的剧作语言

第一节 文学语言与剧作语言 167

第二节 视觉语言的表达机制 173

 一、动作的建置 174

 二、人物的建置 180

 三、节奏的建置 186

第三节 语言的艺术 188

 一、叙述性语言 188

 二、对话的艺术 189

 三、独白和旁白 195

第四节 改编 197

 一、改编的原则 198

 二、改编的方法 199

第七章 数字技术的语言革命

第一节 电影特技的“语言化” 202

 一、计算机图形图像技术 (CGI) 202

 二、数字影像处理与合成 204

 三、数字化制片术 205

第二节 仿像与超真实 207

 一、虚拟现实的认识论功能 208

 二、超文本性与虚拟本体论 210

第三节 数字化影像奇观的语言可能性 214

 一、影像本体论的终结 214

 二、画面形象的改造与再造 216

 三、多维时空的建立 218

参考文献

后 记

第一章 影视视听语言的构成

近代西方哲学经历了从“世界的本质是什么”到“关于世界的知识的来源在哪里”，即本体论向认识论的转向后，到了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。”鉴于此，近代哲学以人的能力(思维、理性)来划分的认识论研究，并没有为确立科学知识的真理性提供坚实的基础，它依然不能解决知识自身的价值判定，甚至连一种命题、一种争论的真假都难下断语。所以，20世纪的哲学回到了问题发生的最基本、最原初的范畴——语言领域。语言哲学的真正价值并不在于语言自身，而在于为我们从语言到存在、从语言到思维打开了有效的途径。因此，语言学成为整个20世纪人文科学的“显学”，是横贯20世纪人文科学诸种学科的“元科学”。它颠覆了西方哲学中亘古以来形成的思辨哲学体系，并占据了人文学科的中心位置。至此，西方哲学就完成了从古典本体论到近代认识论，至现代语言学的三次重大转向，或者说哲学本体论经过了一个从存在到认识、从认识到语言的主题变奏。

《现代汉语词典》是这样解释语言的，说它是“人类所特有的用来表达意思、交流思想的工具，是一种特殊的社会现象，由语音、词汇和语法构成一定的系统，一视同仁地为各个阶级服务。‘语言’一般包括它的书面形式，但在与‘文字’并举时只指口语”^①。从这个解释中可知一般意义上的语言是指人们相互之间进行交流的工具。

传播学意义上的语言是指人们用来进行信息传递的媒介，也即是说，人们借助语言这种工具或通道达成相互的接受、理解和认同。借助语言，传播者和受众之间可以进行编码和译码，既能够将某个事物的概念转换成声波或文字来接受，也可以将某种声波或文字转换成概念来理解，最终实现传播者和接受者之间认识趋于一致。从这个意义上而言，语言就具有了广泛性，即它既包含了作为书写符号的文字，也包含了作为声音符号的口语。不仅如此，它还应当包含作为图像性再现符号的形象、声音以及形象和声音的组合，甚至还包含了传播学意义上的社会行为和各种非语言符号，譬如人的肢体语言等。^②

任何艺术形式都有其独特的语言符号系统，正如绘画的语言是线条、色彩和块面

① 中国社会科学院语言研究所词典编辑室. 现代汉语词典[M]. 北京:商务印书馆,1980.

② 威尔伯·斯拉姆,威廉·波特. 传播学概论[M]. 北京:华夏出版社,1984.

构成的形象,音乐的语言是节奏、音调和旋律构成的音响。电影电视用来叙述故事、表达思想的手段、方式和其他艺术形式有很大的区别,影视视听语言就是由画面、声音、色彩、照明、构图、造型等元素通过特有的方式组合成的用于叙事和表意的完整的符号表达系统,或者说是通过镜头的分别拍摄,并配以声音,以视听结合、时空复合的方式最终呈现在银幕上的崭新的语言形态,就是电影电视的语言。

在影视理论界流行一种将影视语言泛称为视听语言的提法,我们认为这种提法值得商榷。因为对于任何事物的认识和概念的界定都应该立足于事物本身来认知和概括,而不应该立足于人的主观意识来理解。如果采用视听语言的说法就是把接受这种语言的感觉器官当成了它的本质特征来把握,然而事实上我们日常所说的哪种语言又不是通过视觉或听觉来接受的呢?譬如映入我们眼帘的文字和振动我们耳膜的口语。同时,鉴于影视语言突出的视听结合、声画一体的特征,我们认为影视视听语言的提法更为科学合理,一方面它强调了作为影视语言结构性支撑的视听二维,突出了以这种语言的运作特点为认知来概括其本质的意图;另一方面,这种提法也更有利于我们将影视语言与泛在的日常视听语言区别开来,从而进一步探讨影视语言的媒介特点和传播规律。

语言有外在的表现形式,也有内在的深层意蕴,这就是符号学意义上的能指和所指。所指可以是相对确定的,而能指却可能是千姿百态的。譬如,同样是表现职场女性奋斗历程与情感世界的《杜拉拉升职记》,同样是根据经典名著改编的《红楼梦》,电影版和电视剧版则大不一样,这不仅仅在于两种媒介容量、叙事指向的不同,而且还在于两者各自的画面构成、声画组合、镜语体系、表意策略、修辞话语等诸方面的不同。当然,作为同流而不同源的电影和电视媒介的语言构成虽然在声音和画面两大系统方面自成体系,但是,在视听结合的形式上两者是没有本质区别的。因此,无论我们是在讨论电影语言也好,还是在讨论电视语言也好,从媒介的特性上讲,统称为影视视听语言也就顺理成章了。为了表述上的方便,我们还是从影视语言的画面系统、声音系统及其本体构成三个方面来讨论。

第一节 影视视听语言的画面系统

一、影视画面

任何一种语言都是由最为基本的元素构成的,正如现代汉语的每一个词都是由一个个语素构成的一样,譬如“电影”一词,就是由“电”和“影”两个语素构成的用以表示一种特殊的现代艺术形式的概念。同样,影视视听语言也是一个大系统,其中一个重要的子系统就是画面。在影视传播内容的构成形式中,画面是属于形象的范畴——

这里所讲的形象主要是指人和事物本身的形状及其被摄录的直观形状,它在传播信息方面的优势是显而易见的。由于它的直观性、自明性和可描绘性,即使是受众不具备相应的经验积累可供参照和判断,也完全可以理解其符号所显示的意义。我们说影视是大众媒介或大众艺术,其原因也在于其形象—画面—符号的雅俗共赏。不仅如此,画面传播的优越性还在于其不确定性可以提供广阔的想象空间。同时,影视的画面又不同于绘画和摄影的画面,由于影视媒介在技术和艺术上的独特性又赋予了它更为丰富的表现力,也即是说,由于有了运动、剪辑等属性以及声音和文字的介入,影视画面语言的功能性大大地增强了。这里面有着无数种可能性,即它既可能包含了画中之义,又可能蕴涵了画外之旨,还可能喻示了画外之相,……即使没有声音和文字的配合,单纯画面的表达就已经让我们目不暇接。静止的画面揭示的是一种意义,运动的画面揭示的又是一种意义,而剪辑后的画面却揭示的是另一种意义。在“世界的图像化”和“全景式的凝视”日益成为现实的今天,对于影视画面语言的关注也就显得格外有意义。

二、画面的构成元素

(一) 景别

即镜头与被拍摄对象所形成的距离,也即视距。镜头与被拍摄对象愈近,被拍摄对象的影像就愈大,反之就愈小,由此便形成了各种不同的景别。

(1) 远景。被拍摄对象离镜头很远,由此留下的影像很小,而空间和场面却很大。这种景别主要用于表现浩大的场面和大范围的背景。在这一景别中还包括了大远景和次远景。它们的主要功能在于可以形成气势,创造意境,或者渲染气氛、刻画人物内心等。譬如,影片《一个和八个》中的大远景就用得很有特色,尤其是它的结尾,让人物走向天际,既强烈地渲染了悲壮的气氛,又留下了广阔的想象空间;影片《黄土地》也大量运用远景,很好地体现了导演要拍出“天之高远,地之厚重”的意境;王小帅的《青红》、贾樟柯的《站台》都大量使用远景,表现人物在空间中的孤独和无力,《青红》最后一个镜头是坐在车中的青红一家人在群山间渐行渐远,青春的逝去与惆怅、残酷与忧伤都在远景的滞留间痛楚地生长。

(2) 全景。相当于剧场舞台框所框出的场面,让我们看到一个场面的全部。它主要用于表现一定范围的情景,譬如电影《大红灯笼高高挂》中出现的俯瞰陈家大院的全景观;国产大片《英雄》中许多战争场面往往用这种景别渲染气氛;《三枪拍案惊奇》中李四与老板娘在南坡貌似偷欢的俯拍全景镜头,显得意味深长,它颠覆了关于浪漫爱情与偷情的传统含义,获得了强烈的反讽效果。

(3) 中景。这种景别主要是以人物为参照,它是人物膝盖以上的活动情景,主要的功能价值在于既给人物的表演提供较大的空间,又能让人物与周围的环境形成一种相辅相成的关系而具备特殊的表意功能。即通过人物的表演与布景共同完成某种

“语义”的表达。譬如影片《晚钟》的开头,出现的是一群日军跪在长城下集体自杀的中景,这一群特定的人物与富有象征意义的长城就组成了一幅具有历史哲理的独特画面,其表意性显而易见。

(4)半身。人物肚脐以上的身体及活动情景。又被称为半近景。譬如影片《黄土地》开头迎亲的场面,翠巧挤在人群中不安地看着眼前发生的一切。编导在这里既让女主人公显得受挤压的样子,又通过这样的景别让观众看到她脸上的忧郁和惶惑,以此预示她未来的命运。

(5)近景。人物胸部以上的身体及活动。这种景别能够特别突出和强调人物的表情,事实上它是以人物表情和肢体动作等非语言符号的表达来实现其表意的功能。在许多电视剧中这种景别用得较多,因为作为“剧”,它理当突出人物的表演。

(6)特写。就人物而言,它是指两肩以上的头部及活动情景;就某个物体而言,它则指让这个物体占满画面空间的景别。运用特写既可以突出人物的表情或强调某个物件,同时也可以进行细节刻画。譬如影片《周恩来》中,当周恩来总理在贺龙同志遗像前三鞠躬时,编导就用了一个特写镜头来突出周总理脸上的表情,让观众从他眼角的泪光和嘴角的抽动中读出总理心中的悲哀、痛惜、自责、愤怒等交织在一起的各种复杂的情感。在这种景别中还有一种极端,即大特写。它可以是人物面部的一个局部,也可以是某个物体的一部分。我们在王家卫的影片中经常看见这种风格化的景别。

(二)镜头

这里的镜头不是指物理学意义上的机械装置,而是指在影视作品中作为表意和造型手段的语言元素。它既可以是电影摄影机从开机拍摄到停机这一段胶片,也可以是电视摄像机拍摄中从起幅到落幅这一段磁带。总体来说,作为影视语言构成元素的镜头是指在影视作品中作为展现或表现某个完整的画面的一种特殊媒介。镜头可以从空间运动上分类,也可以从时间流动上划分,归纳起来有如下几种:

(1)推镜头。即被拍摄对象位置不动,通过摄影(像)机向前运动,使景别从全景或其他景别逐渐推成近景或特写等。这种镜头在语言表达上往往呈现出从交代到强调的过程,在叙事方面既作面上的叙述,又有点上的突出。推镜头主要有两种情况:①摄影机沿光轴方向向前移动;②采取变焦距镜头,从短焦距调至长焦距。不同的是,变焦镜头往往带有强调的成分,其主要特征是主观性,而摄影机前行的主要特征则是客观性。推镜头的主要功能有:介绍环境、突出一个重要的戏剧元素、内心表现、突出人物身体某一部分表演的表现力、代表剧中人物的主观视线等。譬如冯小刚导演的《手机》的开头,镜头从鸟瞰城市的外景快速推成室内手机的特写就很有视觉冲击力,既交代了故事发生的环境,又突出了手机这个故事讲述的核心戏剧元素。

(2)拉镜头。这是与推镜头完全相反的一种镜头形式,即被拍摄对象位置不动,通过摄影(像)机向后拉动,使景别从特写或其他景别逐渐拉成中景、全景等。这种镜头在叙事方面能起到交代人物将要进行的活动或人物与周围环境之间的关系的作用,

而在表意方面却能抒发情感、创造诗化的意境。拉镜头与推镜头一样有两种情形：一是摄影机的向后移动，二是变焦镜头，后者带有强调的成分，具有明显的主观性。拉镜头可以用来表现被摄主体与其所处环境的关系、结束一个段落或全片、道德思想的突破、人在空间中的远离以及孤独感、无能为力感和死亡感等。譬如英国电影《简·爱》结尾处，简·爱与罗切斯特坐在长凳上的镜头被越拉越远，充满了抒情的意味，表现了对简·爱以尊严赢得爱情的肯定；侯孝贤的电影中拉镜头用得较多，尤其在结尾处，使用拉镜头传达生命在时间中逝去的惆怅以及平静而超然地看待生命与死亡的态度，表现了侯孝贤独特的别具滋味的生命感受模式。

(3)摇镜头。即把摄影机安放在固定位置，通过镜头的横轴或纵轴转动进行拍摄，或者跟着被拍摄对象的移动进行拍摄。这种镜头的语言功能在于交代画面环境或者人物行动的目的，而在表达方式上又客观获得了制造悬念的效果。譬如影片《黄土地》在展示黄土高原的雄伟气势的时候就大量地使用了摇镜头，顾青仿佛是从天地间走来的画面又给观众留下了一个悬念。摇镜头在从一个被摄主体转到另一个被摄主体，表现剧中人物的内心感受方面，独具优势，它既保证了同一场景中个体对同一事件作出反应的连续性，以及事件含义的关联性与递进性，同时又能够详细捕捉、刻画人物的细部表情、神态、动作等。

(4)移镜头。即把摄影机安装在移动轨上或者配上滑轮，还可将摄影机安装在升降机上进行滑动拍摄，由此形成一种富有流动感的拍摄方式。它的语言意义与摇镜头十分相似，只不过比它的视觉效果更为强烈。一般在外国大片、华语大片以及电视体育节目和 MTV 中运用较普遍。

(5)跟镜头。指摄影机的镜头在运动中始终跟着运动着的被拍摄对象进行拍摄，从观众的视角而言很有一种目不转睛的“盯”着的感觉。其语言的交代功能在于连续而详尽地表现人物的活动情形或物体的运动状态，而视觉效果则主要在于其特别强烈的动感。除了在商业大片及电视体育节目和 MTV 中经常可见，跟镜头也多用于艺术电影中，如安东尼奥尼《云上的日子》大量使用跟镜头，节奏舒缓，冷眼旁观，传达了两个短暂相识的男女之间难以避免的陌路际遇。跟镜头也常常与移镜头结合运用，但却不同于移动镜头，其主要区别在于：跟镜头的运动速度与被摄主体的运动速度一致；跟镜头被摄主体在画面构图中的位置基本不变；跟镜头画面构图的景别基本不变。

(6)客观镜头。即镜头对于被拍摄对象的展示完全是以一种旁观者的角度，其语言功能在于交代和客观叙述。客观镜头是影视艺术叙事的主要手段和基本构成方式。

(7)主观镜头。即将摄影机的镜头当成剧中人的眼睛直接目击影片中的其他人或事的活动情景。这种镜头形式不仅有强烈的目击真实感，而且还能够为刻画人物心理服务。主观镜头在我国早期电影中已经大量出现，《劳工之爱情》用望远镜看世界的主观镜头既表现了一种喜剧性，又表现了人物好奇、惊讶的心理。吕克·贝松的《碧海蓝天》在开篇展现波光粼粼、泛着神秘灵光的海面时，是从主人公少年杰克的主观视点看出来的，这个镜头暗示了杰克对大海绝然不同于世俗的宗教般的情感向度。

(8)空镜头。也称景物镜头,指没有人物的镜头。这种镜头的语言功能不仅表现在客观交代环境上,而且是一种重要的诗化手段。侯孝贤电影中大量的长时值空镜头,是情绪缓缓生长、溢出的重要催化剂。《童年往事》中数次出现的大树、山等长时值空镜头,对于传达生命在平凡岁月的逝去及老人终其一生可望而不可即的乡愁具有强烈的情绪聚合与散发的作用。

(9)闪回镜头。指迅速交替展现的两个或两个以上的处理电影镜头的艺术手法。它的语言功能在于交代人物的回忆或进行倒叙。好莱坞电影常常通过闪回镜头对人物的现实行为进行暗示和指涉。例如,《惊世狂花》在表现失忆的女主人公试图找回记忆时,就诉诸于闪回心理镜头呈现过去的零星时刻在其记忆中残存。在类型电视剧中,这种手法同样被大量运用,如国内的心理侦探片《花非花》,在追踪女主人公杀人犯罪的心理历程时,不断闪现来自于她童年的可怕记忆,“童年阴影”成为导致其犯罪的潜在心理动机。

(10)叠印镜头。是将两个镜头重叠在一起以表现人物的想象或幻觉,这是一种跨时空的表达方式。叠印在叙事上具有一种有意味的省略作用,韩国电影《八月照相馆》将身患绝症的男主角的自拍照与遗照叠合在一起,既省略了无谓的叙事,又传达了一种对人生、生命、生死安之若素和淡然处之的情怀。

(三) 构图

巴赞曾说,绘画画框的烦琐画饰是为了界定与现实时空的区分的边缘,反过来决定了图形构成的规则。这就表明,画面有明显边缘性的两度平面空间对于电影艺术来说不是个可有可无的因素,而是重要的制约因素。至少,这种构图方式决定了人像处理上的几种分截高度(如腋下、胸下、膝下等),以获得悦目的图形与人的生理解剖特点相违背。这就涉及构图的问题。

构图是指影视画面的布局和方法。即视觉形象的结构和各种视觉形象之间的组合形式。由于构图本身就蕴涵着编导或摄影师的某种语义,而采用某种构图形式也就能表达出相应的意义、性质和感情色彩等。影视画面一般的构图形式主要有:

1. 基于位置关系的构图

即把被拍摄对象放在什么位置的考虑。在构图中,位置是影响人们视觉注意力的首要因素。譬如,把被拍摄对象放在靠左或靠右的位置就富有动感,而把它放在中央的位置则具有稳定感;如果把它放在边缘的位置上就显得无关紧要而具有了被排斥感;还有一种情况是被摄对象的部分在边缘的位置,而另一部分则在画框外,这种极端的构图失衡却往往带来的是一种修辞上的深思。事实上,前述这些心理上的审美感受绝不仅仅是形式意义上的,它们在影视作品的创作中已经被赋予了语言的功能意义。

2. 基于角度朝向的构图

在构图中还有一个重要的次级元素,这就是我们常提到的角度。角度是在同一条

地平线上摄影机镜头与被拍摄对象所形成的夹角,对观众而言也就是观众的视角。角度从纵向上可分为平、仰、俯三种角度,从横向上可分为正、侧、斜三种朝向。

平角是指镜头与被拍摄对象高度一致,也被称为常人视点。这种角度一般用于交代人物、环境等,不具有明显的修辞功能。因此,作为以真实性为准则的电视新闻片和纪录片常常采用这种角度进行报道和叙事,以确保其客观性和公正性。

仰角是指镜头低于被拍摄对象,使被拍摄对象给人以高大的印象。它的功能通常在于表达肯定、赞颂的意味或造成某种压抑感。

俯角是指镜头高于被拍摄对象,使被拍摄对象给人以矮小的印象。它的功能在于表达否定、贬抑的意味或造成某种神秘感,有时也用于表现广阔的场面。

正面是指镜头正对着被拍摄对象进行拍摄,一般用于客观交代或展示。

侧面是指镜头对着被拍摄对象的侧面进行拍摄,一般也用于客观交代或展示。

斜面或称为45度角,有时也不一定是严格的45度角。这个角度是典型的艺术角,因为从构图上看,这种角度的被拍摄对象的立体感特别强。

3. 基于线条形状的构图

线条形状不仅仅给人们创造和提供形式美感,关键的还在于它能够表达特殊的思维和感觉。譬如以直线所显示出的简洁明快、刚劲有力,水平线所表现出的稳定感,垂直线所表达出的挺拔、刚直的感觉,斜线构图所形成的强烈的动感,以及由直线所构成的金字塔形构图的平稳感和倒金字塔形构图的危机感;又譬如以曲线透露出的阴柔之美,C形线的动感,S形线的优美而灵动,以及由曲线所构成的圆形构图的封闭、饱满、活跃、阴柔等种种感觉和属性。不仅如此,正是因为这些线条和形状具有各自不同的特性和美感,因而也能够相应关系结构的组合中发挥表情达意的语言作用。譬如影片《两个人的芭蕾》中姥姥用力砸碎那口盛满了清水却并没有给她带来丈夫平安消息的大缸时,编导先是给了那口大缸的圆形缸口一个特写,然后采用多机位、多角度拍摄了大缸被砸碎的特写,这就既浓墨重彩地渲染了人物的情绪,也淋漓尽致地刻画了姥姥不屈服于命运的刚强性格。

4. 基于均衡原则的构图

这种构图也被称作封闭式构图,讲究画面的均衡、完整、统一。这是源于人类身体平衡和心理平衡的需求。一个和谐、稳定、有序的世界才能够使人产生安全感,因此,与其说均衡是构图的美学原则,不如说是人们最为平常的视听动机更准确。影视画面构图中的均衡指两个或两个以上的视觉意义上的力作用于被拍摄主体,各个力相互抵消,使被拍摄主体处于相对平衡、稳定或静止状态。这当中包括对称和重力平衡两种情形。对称即被拍摄主体左右两侧(或上下)的造型元素的大小、形状、色彩和位置完全一样。这种构图是能够体现出人体美感、秩序美感、稳定感、庄重感和压抑感等视觉感受的,同时也能够为烘托情绪、渲染气氛、刻画人物、揭示主题服务。重力平衡是指

画面中的各种元素相互消长而形成的整体平衡。影响重力平衡的因素很多,其中最为主要的是视线、面积和位置。由于视线能够引导人们的注意力,由此便产生了强大的重力。一般而言,处于画面中人物视线朝向的那一边的空间应留得多一点,这样的画面才显得相对平衡。在多元素的画面构图中,其影响较大的就是面积和位置了。其实,这主要还是因为视觉差异所导致的平衡中的不平衡。譬如三个相同的物体成一字形平行摆放,在视觉上就会形成中间小而两边大的视觉错觉。因此,为了平衡就必须把中间的物体适度放大或把两边的物体适度缩小。又譬如两个相同的物体成上下位置摆放,因为受地心引力的影响而形成的视差会使我们会觉得上面的物体大而下面的物体小。因此,为了保持平衡就需把上面的物体缩小或者把下面的物体放大。在影视作品中,追求均衡、完整、统一的封闭式构图至今仍然是当代电影的主要构图方式。

5. 基于电影运动特性的开放式构图

由于电影运动特性及电影构图观念的革新,电影工作者越来越认为所谓构图的均衡、完整、统一不再体现在一幅幅单一的画面上。在这种情况下,表意的单位不再是一幅幅单一的画面而是一个完整的镜头。这样,就使他们把注意力放在整个镜头的均衡、完整和统一上。这种均衡、完整和统一不是体现在每一个画面上,可能在某些画面上看是不均衡、不完整、不统一的,但由于画面与画面之间的关系,以及整个镜头的内部运动,因此它仍然给观众一种均衡、完整和统一的感觉。

由于电影空间观念的变化,画面结构的理解也和过去不同。电影画面的结构如今有了两层含义:第一层,电影首先要具备具体的、有形的物质画面,它直接体现在银幕上,我们称它为表象画面。第二层含义是这些表象画面的流动,对人的感觉、思想、情绪产生冲击,使人产生丰富的想象和联想,称为“想象画面”。它是附着于表象画面之上的,是银幕以外的第二性画面。这样,画面的构图形式就增加了一个可利用的画面,而且从过去的单一的表象画面发展到在两个画面基础上进行构图。在这种情况下,画面构图的不完整性、不均衡性却能给观众想象画面的涵义留下充分的余地,而且通过观众的想象,使表象画面原来的不完整、不均衡、不统一变得完整、均衡和统一。如《宝贝儿》中主人公去责问经理的一场戏,经理处在画外,而主人公处在右侧。

显然,空间观念的变化已带来了构图观念的变化,开放性构图成了当代电影的一种艺术趣味。由于不均衡、不完整和不统一,往往造成不稳定、紧张的感觉,使观众容易产生悬念或期待,观众心理中总是存在着趋于稳定、正常的动力。因此开放性构图就比封闭性构图更有动势。那些紧张的打斗场面,悬念片、惊险片多采用开放性构图,就是基于如上的原因。例如,《猎鹿人》中迈克尔到西贡去寻找尼克,有两个长镜头。前一个镜头迈克尔居于画面中心,基本上是一种稳定的构图。虽然在寻找,但观众并不产生期待心理。下一个镜头,迈克尔进入赌场,人物在左侧,构图不均衡,便在观众心理中形成了对右侧的一种期待,果然不久,右侧就出现了赌场的老板。另外,不均衡、不完整、不统一的构图,由于画面中心两侧的重量不同,观众心理上总是希望用较

重的一侧向较轻一侧的移动来恢复,而如果处理不是采取这种办法,而是让它在运动中始终留在一侧,就会比一般的演员或车辆的运动产生另一种运动的效果。它没有明显的位移,却由于背景的运动和不均衡的构图产生的动感来形成一种向前冲去的动势,而且一直维持下去。《四百下》中安托万的运动始终处于画面的中心,《野战排》中伊利亚斯追击越后的奔跑却一直处于画面的左侧,这种不均衡、不完整和不统一的构图总是让人感到躁动、不安和紧张,两种不同的构图产生不同的心理作用,使它们各自具有不同的表现力。

(四) 照明

照明是创造画面表现力的决定因素。但是,人们往往并不知道其重要作用,知识不丰富的观众也不能直接看到它的作用。因为照明主要是为了创造“气氛”,而这正是难以分析的元素。另一方面,由于极大部分影片更为注重的是照明的真实感,而对现实主义的健全理解也促使人们不再去采用那种刺眼的、戏剧化的、幻术般的照明,因此,对真实感的习惯和依赖使得照明顺理成章,其作用难以察觉。对于一部影片来说,照明的“电影性”是它取得艺术威望的丰富而合法的源泉。照明首先是一种布光技术,它的直接效果是光线和影调。但在影视视听语言意义上,运用照明已经不单纯是一种技术要求,更是一种表情达意的手段。照明的意义主要表现在以下几个方面:

1. 布光和造型

照明的意义首先在于让观众看得见被展现的对象,这是影视拍摄最起码的技术要求。然而,在影视艺术的创作中这是远远不够的,因而在更多的情况下照明是为了造型,从而使画面获得某种形式美感。譬如国产片《摇啊摇,摇到外婆桥》就是以精彩的光影造型赢得了法国戛纳国际电影节最佳摄影技术与艺术奖,那里面几乎每一个镜头的光影造型都非常考究,很多画面光线很亮,影调较硬,把人物和场景都尽力拍得光鲜剔透而富有艺术的美感。

2. 照明与表情

据科学家的实验证明,强光使人兴奋,而弱光使人感到压抑,这说明了照明与人的心情有着心理学意义上的必然联系。正因为如此,影视编导常常在影片中运用照明和光影的变化来刻画人物的心理和表现人物情绪。譬如日本影片《人证》中,当巴杉恭子得知自己的第二个儿子东平因拒捕在美国被击毙的噩耗时,只见巴杉恭子近景的画面上灯光立即一暗,亮调的画面一下子变成了暗调,很像巴杉恭子脸色一沉,本来灯火通明的服装设计颁奖大会上的热烈气氛顿时荡然无存。编导用这样的影调处理准确地刻画了人物情绪的转换和心理的变化,为巴杉恭子最后的自杀和人性的觉醒埋下了一个精致的伏笔。又如美国影片《音乐之声》的光影处理也堪称经典。影片的开头是玛利亚在高山上面对美丽的景色而放声歌唱,这时画面的影调是明朗而光鲜的,很好