

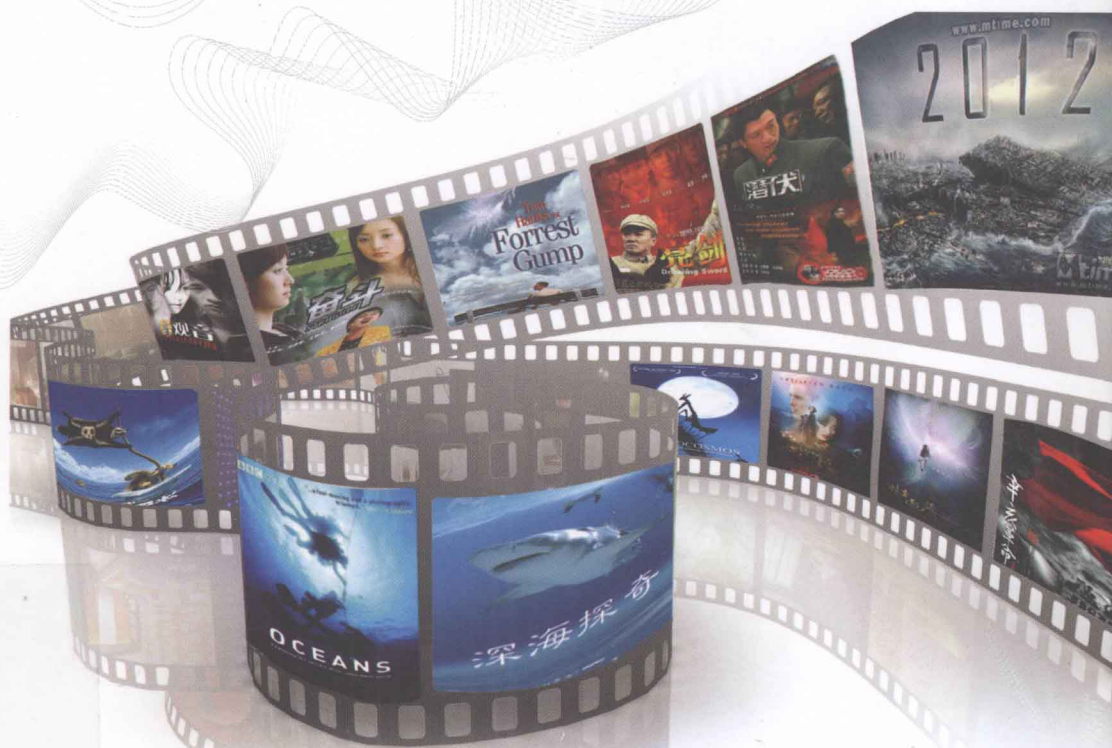
新视角丛书

教育“十二五”规划教材

丛书主编 孙宜君 陈龙

# 影视视听语言

陈吉德 沈国芳 著  
蒋俊 伏蓉



国防工业出版社  
National Defense Industry Press



广播影视新视角丛书



普通高等教育“十二五”规划教材

丛书主编 孙宜君 陈龙

# 影视视听语言

陈吉德 沈国芳 著  
蒋俊 伏蓉

国防工业出版社

·北京·

## “广播影视新视角丛书”编委会

**学术顾问:**胡正荣 中国传媒大学副校长、教授、博导,  
原中国传播学会会长  
胡智锋 中国传媒大学《现代传播》主编、教授、  
博导,中国高校影视学会会长

**丛书主编:**孙宜君 陈 龙

**编委会成员:**(按姓氏音序排列)

- 毕一鸣 (南京师范大学新闻传播学院教授)  
陈 霖 (苏州大学凤凰传媒学院教授)  
陈 龙 (苏州大学凤凰传媒学院教授)  
陈尚荣 (南京理工大学设计艺术与传媒学院博士、副教授)  
戴剑平 (广州大学新闻传播学院教授)  
邓 杰 (扬州大学新闻与传播学院教授)  
胡正强 (南京理工大学设计艺术与传媒学院教授)  
金梦玉 (中国传媒大学南广学院教授)  
李 立 (中国传媒大学《现代传播》编辑部编审)  
李亚军 (南京理工大学设计艺术与传媒学院教授)  
陆 地 (北京大学新闻与传播学院教授)  
尚恒志 (河南工业大学新闻传播学院教授)  
沈国芳 (南京师范大学影视系教授)  
沈晓静 (河海大学新闻传播系教授)  
沈义贞 (南京艺术学院影视学院教授)  
孙宜君 (南京理工大学设计艺术与传媒学院教授)  
王宜文 (北京师范大学艺术与传媒学院教授)  
吴 兵 (南京政治学院新闻传播系教授)  
杨新敏 (苏州大学凤凰传媒学院教授)  
于松明 (南京晓庄学院新闻传播学院教授)  
詹成大 (浙江传媒学院科研处教授)  
张兵娟 (郑州大学新闻传播学院教授)  
张国涛 (中国传媒大学博士、副编审)  
张晓锋 (南京师范大学新闻传播学院教授)  
张智华 (北京师范大学艺术与传媒学院教授)  
周安华 (南京大学戏剧影视艺术系教授)

# “广播影视新视角丛书”总序

胡正荣

20世纪末以来,数字技术、互联网技术及现代通信技术飞速发展,给广播影视等传媒带来巨大的影响,传媒和科技都呈几何级数发展速度变化与增长。年龄稍长的人,可能都经历了电视的视图从黑白到彩色,广电技术从模拟信号到数字信号,节目从单调到越来越丰富的过程。如今广播影视传播的数字化、网络化、互动化已经成为现实。就通信而言,20年前,传呼机还是新潮的通信工具,现如今手机已经非常普及并开始进入3G时代。手机向着微型计算机的方向快速延展,其功能之强大已现端倪。当然,近10年来互联网对人们社会生活的影响就更大、更为深远,其中网络电视、网络音视频等视听新媒体也起到了重要作用。广播影视需要技术作为支撑,技术的进步必将给广播影视的存在形态与发展模式带来新的嬗变因素。可以预见,在媒介融合趋势的主导下,广播影视事业必将获得更快的进步,其中既有机遇,也有挑战。

对广播影视事业另一个至关重要的影响来自体制改革与媒介管理层面。自20世纪90年代中期以来,国家出台了一系列广播影视事业的管理办法,有力推动了广电体制改革,鼓励人们探索、实践新的媒介经营与管理模式。外资的进入、民营影视机构的准入、电影院线制的实施、电视节目“制播分离”制度的浮现,都有效繁荣了广播影视市场,并促使中国的广播影视事业迈上国际化的道路。于是我们有了国产大片,有了许多叫好又叫座的电视节目,更为重要、也更为内在的是广播影视机构的专业人士在经营与管理方面逐渐获得了自我意识。2011年10月举行的中共十七届六中全会对文化产业予以了高度重视,全会提出了“推动文化产业成为国民经济支柱性产业”的战略发展目标,广播影视事业作为国家文化产业的重要组成部分,必定会在这一大背景下受到积极的引导与激励,从而获得健康的、长足的发展。

所有这些,都使得广播影视在技术、产业、文化等方面不断出现新现象、新问题、新态势、新思潮、新理念。从广播影视学术研究与教学的角度来看,则出现了许多新案例与新的研究对象。传统的广播影视研究的内容、方法与范式面临挑战。在此形势下,广播影视学者理应把握住时代脉搏,将广播影视传播实践中所发生的巨大变化——从技术到产业、从理论到实践、从现象到文化——注入教学内容之中,从而让广播影视教学能够“与时俱进”。在这前提下,孙宜君、陈龙教授任总主编的“广播影视新视角丛书”的意义很自然地就凸显了出来。这套丛书很明确地将自己定位在“新视角”上。所谓“新视角”,不仅意味着丛书会瞄准广播影视业界出现的新



现象、新问题、新态势、新思潮,突出新案例、新材料,也意味着丛书会吸收学术界的新观点、新思维。其总体脉络则是广播影视在技术进步与体制改革背景下的发展趋势。这一点充分体现出丛书编委在编写这套教材时的新理念。

在“新视角”的主导下,这套即将陆续推出的丛书全方位地建构了广播影视本科教学的教材体系。广播电视新闻、广播电视编导、影视艺术、广告学等方面的内容悉数涵盖,涉及新闻传播学、艺术学两个学科。在编写思路则以满足广播影视的本科教学为目标,充分体现教学特点,兼顾学理性与实用性。在体系上也较为完备,从技术(比如《影视数字制作技术》、《电视新闻摄影教程》、《电视摄像技术与艺术》等)到美学(比如《影视艺术概论》、《影视美学》等)、从理论(比如《影视传播导论》、《影视文化概论》、《广告传播概论》)到实务(比如《广播电视实务》、《广播电视经营与管理》等),涉及的课程较为全面,构架则较为严谨。所设课程尽管较多,却都不出广播影视之大范畴,这在一定程度上确保了这套丛书在选题上的集中性、在特色上的鲜明性。

求“新”并不意味着一味地赶时髦,唯新潮之马首是瞻。一味地求“新”而无视传统,必将使所谓的“新”成为无源之水,最终失去生命力,徒留空洞的外壳。唯有推陈,方能出新;唯有继往,方能开来,这是“发展”之辩证法。对广播影视的学术研究 with 教学来说,求“新”并非是将传统理论弃之如敝屣,实际上,新现象、新问题并没有颠覆原来的理论观点,而是对之进行了充实和发展,或者是将原来的理论观点拓展到一个更大的范畴,从而使之具有当代适用性。总之,本丛书的编写理念遵循了唯物辩证法的发展规律,求新而不忘本、追求新视角却注意保持与传统的内在贯通,将“新”建立在深入理解传统的基础上。惟其如此,丛书所彰显出来的新观念和新思维,方能做到言之有据、顺理成章。

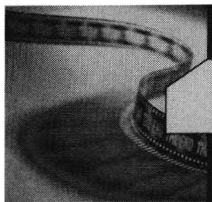
“广播影视新视角丛书”编委成员都是来自教学一线学者。他们具有丰富教学经验;同时又在广播影视学的不同学术分支里潜心治学,可谓术业有专攻。前者保证了这套教材的针对性和实用性,后者则保证了学理性。基础理论与前沿观念结合、理论阐释与实践案例结合、学与用结合,正是这套丛书的定位。

教材为教学之本。作为这套丛书的学术顾问,我们非常期待这套教材能够积极、有效地推动中国的广播影视的教学与研究的发展。谨以为序。

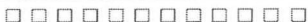
<b>导论</b>	/1
一、人类语言的发展和影视视听语言的产生	/1
二、影视视听语言的感知机制	/5
三、影视视听语言的基本元素	/8
四、影视视听语言的主要特征	/9
<b>第一章 构图</b>	/14
第一节 构图的内容元素	/14
第二节 构图的造型元素	/24
第三节 构图的分类	/29
第四节 构图的方法	/33
<b>第二章 景别</b>	/36
第一节 景别的概念	/36
第二节 景别的分类及作用	/37
<b>第三章 角度</b>	/54
第一节 物理角度	/55
第二节 心理角度	/65
<b>第四章 焦距</b>	/71
第一节 焦距的概念	/71
第二节 焦距的分类	/75
第三节 变焦	/77
第四节 景深	/82
第五节 焦距的作用	/88
<b>第五章 运动</b>	/98
第一节 运动的概念	/98
第二节 运动的方式	/99

第三节	运动的意义	/109
第四节	运动的基本设备	/113
<b>第六章</b>	<b>色彩</b>	/117
第一节	色彩的相关概念	/117
第二节	色彩的分类	/120
第三节	色彩的作用	/128
<b>第七章</b>	<b>光线</b>	/133
第一节	光线的分类	/133
第二节	用光的历史	/140
第三节	光线的作用	/143
<b>第八章</b>	<b>轴线</b>	/151
第一节	方向轴线	/151
第二节	关系轴线	/156
第三节	合理越轴的方法	/164
第四节	关于轴线的几点说明	/171
<b>第九章</b>	<b>场面调度</b>	/173
第一节	场面调度的概念	/173
第二节	场面调度的分类	/176
第三节	场面调度的方法	/184
第四节	场面调度的作用	/189
<b>第十章</b>	<b>长镜头</b>	/193
第一节	长镜头的概念	/193
第二节	长镜头的分类	/194
第三节	长镜头的特征	/204
第四节	长镜头的功能	/207

第五节 长镜头与蒙太奇	/210
第十一章 声音	/214
第一节 声音的概念及意义	/214
第二节 人声	/219
第三节 音乐	/233
第四节 音响	/235
第五节 声画关系	/238
第十二章 剪辑	/241
第一节 剪辑的概念	/241
第二节 剪辑的诞生过程	/242
第三节 连贯性剪辑	/256
第四节 非连贯性剪辑	/263
第五节 剪辑的节奏	/267
第六节 剪辑的句法	/272
第十三章 影视视听语言实例分析	/275
第一节 《雁南飞》的镜头特色	/275
第二节 《蓝》的色彩	/284
第三节 《贫民窟的百万富翁》的画面构图	/289
第四节 《现代启示录》的声音	/294
第五节 《肖申克的救赎》的声画关系	/297
参考文献	/304
后记	/305



# 导 论



德国哲学家海德格尔说,语言是人类存在的家园。是的,假如没有了语言,人类将无法在大地上诗意地栖居。那什么是语言?简言之,语言是人类用来表情达意的工具和符号,用瑞士语言学家索绪尔的话说,语言是“能指和所指相连接所产生的整体。”<sup>①</sup>在漫长的历史发展过程中,语言出现各种各样的形态,影视视听语言就是其中之一。所谓影视视听语言,是指影视艺术在传达和交流信息过程中所使用的各种媒介、方式和手段。这是一种依托视觉和听觉两种感官、用图像和声音两种手段进行交流与传播的语言。下面从产生背景、心理机制、基本元素、主要特征等方面对影视视听语言进行一番透视。

## 一、人类语言的发展和影视视听语言的产生

人类语言的发展大体经历了形象化、抽象化、再形象化三个阶段,这基本符合黑格尔的正-反-合三段论。

在人类语言发展的早期,还没有出现文字,人与人之间的交流除了口头语言之外,经常使用各种形象的手段,结绳记事就是显证。结绳记事是在绳子上打结,用以记事。记一件事,就打一个结,记两件事,就打两个结,依此类推。关于中国古代的结绳记事,《易经·系辞下》说:“上古结绳而治,后世圣人易之书契,百官以治,万民以察。”《庄子·胠篋》也说:“昔者容成氏、大庭氏、伯皇氏、中央氏、栗陆氏、骊畜氏、轩辕氏、赫胥氏、尊卢氏、祝融氏、伏羲氏、神农氏,当是时也,民结绳而用之。”结绳记事法不但中国有,外国也有。奇普(Quipu 或 khipu,图导-1)是古代印加人的一种用来计数或者记录历史的结绳记事方法。绳子五颜六色,不过目前还无法解开其真正含义。

目前,在世界很多地方都发现了各种各样的史前原始岩画,这些岩画山地洞

<sup>①</sup> [瑞士]费尔迪南·德·索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆1999年版,第102页。



穴、悬崖峭壁之上,虽手法粗糙,但栩栩如生,是先民们通过视觉形象来表情达意的符号和手段。这显然是一种原始的语言,一种形象化的语言。

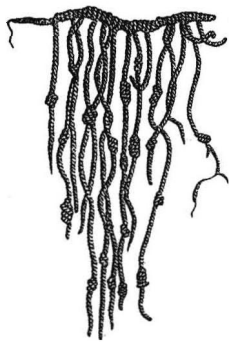
在考古工作中,人们从出土的早期陶器中发现很多图案,有各种动物图案,如青蛙、蛇、龙、凤、鱼、鸟等,另外还有几何纹,如曲线、直线、三角形、水纹、漩涡纹、锯齿纹等。对此,李泽厚认为:“似乎是‘纯’形象的几何纹样,对原始人们的感受却远不只是均衡对称的形式快感,而具有复杂的观念、想象的意义在内。”<sup>①</sup>也就是说,这些陶器上的图案不仅仅是一种简单的装饰,还具有表情达意的功能,因此也是一种语言,一种形象化的语言。

在人类语言发展的早期,除结绳、岩画、陶纹外,还有刻木、狼烟等。可以看出,形象化是人类语言发展初级阶段的主要特征,此时的语言简单直观,它的产生和发展,与人们的生产劳动、日常生活等实践活动直接相关。

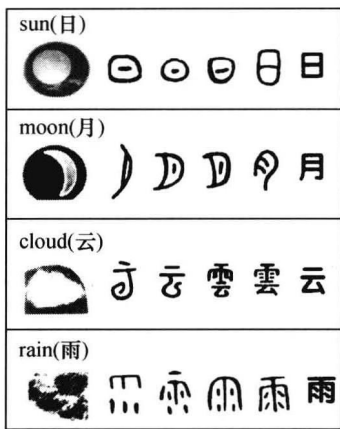
随着文字的出现,人类语言的发展进入第二个阶段,即抽象化阶段。所谓抽象化,就是把早期形象的图案符号变为抽象的文字符号,这是语言文字发展极为重要的阶段,因为早期形象的图案符号在表情达意时存在不准、不便、不畅等弊端。就汉字的六种造字方法而言,或许有人会认为,指事、会意、形声、转注、假借等字具有抽象性,而象形字(图导-2)具有形象性,不具有抽象性。我们认为,象形字虽然用线条或笔画勾勒出物体的外形特征,如用“日”字表示圆圆的太阳,用“月”字表示弯弯的月亮,用“云”字表示漂浮的云彩,用“雨”字表示正在下的雨等。但“日”、“月”、“云”、“雨”这些符号相对于它们各自的指称对象来说,已经具有非常明显的抽象化特征了。

古埃及也有象形文字,产生于公元前4000年左右。它同苏美尔文、古印度文以及中国的甲骨文一样,都脱胎于原始社会最简单的图画和花纹,但过于复杂,难以书写,所以逐渐演变为供日常生活使用的埃及草书。从外形上看,埃及草书的抽象性很强。

以上所说的都是表形文字或表意文字,另外世界上还有大量的表音文字。表



图导-1 奇普



图导-2 象形字

<sup>①</sup> 李泽厚:《美的历程》,安徽文艺出版社1994年版,第24页。

音文字也叫拼音文字,它是用字母来表示语音,英文、俄文以及中国的藏文、蒙文、维吾尔文均属此类。这类文字的抽象性更强。例如,狗这种动物用英文说是“dog”,用俄文说是“собака”,而“dog”和“собака”与狗这种动物之间毫无相似之处,完全是一种抽象的符号。

总之,抽象性是文字出现之后人类语言发展的主要特征,只不过有的语言抽象性强,有的语言抽象性弱。对于各民族文字而言,形象是写实的,抽象是写意的;形象是相对的,抽象是绝对的。

随着1839年法国画家达盖尔“达盖尔银版摄影术”的发明,特别是1898年法国卢米埃尔兄弟(图导-3)电影放映机的发明,以及1927年有声电影的出现和1936年电视的诞生,人类语言的发展进入了第三阶段,即形象化阶段。这个阶段绝非第一阶段的简单重复,而是更高阶段的回归,即黑格尔所说的否定之否定阶段。这是一个崭新的阶段,是图像和声音两种手段逐渐融为一体,视觉和听觉都能得到享受的阶段。所以在电影艺术诞生之后,一些人欣喜若狂,高唱赞歌。法国导演冈斯就动情地说道:“确实,画面的时代到来了!一切传说,一切神话,一切不平常的事件,所有宗教的创立人和宗教本身,所有历史上的大人物,几千年以来人民想象中一切客



图导-3 卢米埃尔兄弟

观事件的反映,都在等待着光使他们复活。那些英雄们都在我们的面前拥挤着想进来。一切梦的生活和一切生活的梦都将在感光胶片上表现出来,如果有人假想荷马在世,他也许会把《伊里亚特》(或者最好是《奥德赛》)印在胶片上,那决不是雨果式的遐想。画面的时代到来了!说明和解释有什么用?我们有些人骑着白云的马前进,而我们与现实战斗,正是为了迫使现实变成梦幻。摄影机就是仙仗,魔法家梅尔兰的眼睛就是摄影机的光荣镜头。”<sup>①</sup>当然,我们还要提到法国影评家巴赞,他的四卷本著作《电影是什么?》无疑就是一曲献给电影艺术女神的欢乐颂。他说:“作为摄影机的眼睛的一组透镜代替了人的眼睛,而它们的名称就叫‘Objectif’(法文‘客观性’的意思——笔者注)。在原物体与它的再现物之间只有另一个实物发生作用,这真是破天荒第一次。外部世界的影像第一次按照严格的决定论自动生成,不用人加以干预,参与创造。摄影师的个性只在选择拍摄对象、确定拍摄角度和对现象的解释中表现出来;这种个性在最终的作品中无论表露得多么明显,它与

<sup>①</sup> [法]阿倍尔·冈斯:《画面的时代到来了》,柯立森译,载李恒基、杨远婴:《外国电影理论文选》,上海文艺出版社1995年版,第69~70页。



画家表现在绘画中的个性也不能相提并论。一切艺术都是以人的参与为基础的；唯独在摄影中，我们有了不让人介入的特权。照片作为‘自然’现象作用于我们的感官，它犹如兰卉，宛若雪花，而鲜花与冰雪的美离不开植物与大地的本源。”<sup>①</sup>匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹以“可见的人”为题，对电影的到来拍手称快：“现在，另一种新机器将根本改变文化的性质，视觉表达方式将再次属于首位，人们的面部表情采用了新方式表现。这种新机器就是电影摄影机。电影与印刷术一样是大量复制和传播精神产品的工具。它对人类文化的影响将不亚于印刷术。”<sup>②</sup>显然，贝拉·巴拉兹已经从人类文化的高度来探讨电影艺术给人们带来的视听变化了。

影视视听语言一经产生，便成为主导性语言，对以文字为载体的传统语言形态构成巨大的挑战，并影响着人们的交流方式，改变了人们的思维模式。你可以不喜欢它，但却无法拒绝它对你的潜移默化的影响，因为它已经融入了人们的日常生活。英国学者罗杰·西尔弗斯通对电视与日常生活的关系进行了深入研究。他说：“电视融入日常生活的明显之处在于：它既是一个打扰者也是一个抚慰者，这是它的情感意义；它既告诉我们信息，也会误传信息，这是它的认知意义；它扎根在我们日常生活的轨道中，这是它在空间与时间上的意义；它随处可见，这么说不仅仅是指电视的物体——一个角落里的盒子，它出现在多种文本中——期刊、杂志、报纸、广告牌、书，就像我的这本；它对人造成的冲击，被记住也被遗忘；它的政治意义在于它是现代国家的一个核心机制；电视彻底地融入到日常生活中，构成了日常生活的基础。”<sup>③</sup>对于电视这样一个“打扰者”和“抚慰者”，你能拒绝它对你的影响吗？

进入 21 世纪，影视视听语言的发展更加迅猛。巨大的广告牌，闪烁的霓虹灯，吸人眼球的街头演出，琳琅满目的商品，名目繁多的视频网站，方便快捷的手机下载，越来越薄的手提电脑，小巧玲珑的家用 DV 摄像机，不断升级的 PSP、IPAD、IPHONE……异彩纷呈的视听盛宴让人头晕目眩。“在这个图像的漩涡里，观看远胜于相信。这决非日常生活的一部分，而正是日常生活本身。”<sup>④</sup>在这各种视听语言中，影视视听语言的霸权地位越来越得到加强。电视从平面直角变成等离子一面墙，频道数量呈几何级增长，各种节目 24 小时不间断对人们进行狂轰乱炸。三维立体影院遍地开花。2010 年，美国科幻巨制《阿凡达》吸金能力空前，上映 17 天，全球票房就过 10 亿美元大关，成为全球票房之王。它让人们在三维立体效果中享受着

① [法]安德烈·巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译，中国电影出版社 1987 年版，第 11～12 页。

② [匈]贝拉·巴拉兹：《可见的人 电影精神》，安利译，中国电影出版社 2003 年版，第 11 页。（此书作者原译为巴拉兹·贝拉，笔者认为，此译错，Béla Balázs 应译为贝拉·巴拉兹。此后提到该作者，均以后者为准，特此说明。）

③ [英]罗杰·西尔弗斯通：《电视与日常生活》，陶庆梅译，江苏人民出版社 2004 年版，第 4～5 页。

④ [美]尼吉拉斯·米尔佐夫：《视觉文化导论》，倪伟译，江苏人民出版社 2006 年版，第 1 页。

超级视听大餐。可以说,在这个时代任何人都无法逃脱影视视听语言的有形或无形统治。

## 二、影视视听语言的感知机制

影视视听语言是一种特殊的语言,它不是抽象的文字,而是图像和声音俱全的动态影像。其实,我们所看到的动态影像本来是电影胶片上的一幅幅静态的照片(即画格)通过放映机投射到银幕上而形成的,这些静态的照片为何能动起来呢?另外,银幕就像一个画框,所呈现出的只是物像的一部分,观众为何会有一种完整的感知呢?银幕展现的影像是二维的,观众为何有一种立体的三维感觉呢?由此看来,人们在接受影视语言时有着复杂的感知机制。这大致可分为生理和心理两方面。

从生理方面讲,接受影视视听语言主要利用视觉残留机制。所谓视觉残留,是指人们在观察物体时,物体会在视网膜上留下影像,物体虽然消失,但物像并不立刻消失,而要延续0.1秒~0.4秒。如在一本书的第一页画一只鸟,第二页画一个笼子,第三页仍然画一只鸟,第四页仍然画一个笼子,依此类推……画完后,在快速翻动书页时,就会产生鸟在笼中的感觉。这是因为鸟和笼在我们的视网膜上产生了视觉残留现象。

视觉残留机制是人们能够欣赏影视艺术的重要基础。我们知道,所谓影像,其实就是使用放映设备把胶片或录像带上的——幅幅静态的照片连续投射到银屏上而形成的。这些影像之所以会给人以动的感觉,是因为胶片或录像带上的一幅幅静态的照片被快速(一般是每秒24格)放映时,它们间隔的时间远远小于0.1秒~0.4秒,也就是说,第一格照片残留在视网膜上的物像还没有消失时,第二格照片的物像就出现了;第二格的物像还没有消失时,第三格照片的物像又出现了……如此连续下去,本来静态的照片就变成了动态的影像。相反,假如没有视觉残留机制,即便是以每秒24格的速度放映,人们看到的仍然是一幅幅一闪而过的静态照片,而不会有连续的动态感觉,观影活动也就无法完成。

早在公元前65年,罗马人留克里修斯就认为人眼存在视觉滞留的现象。中国宋代出现的走马灯(当时称“马骑灯”),其制作也是利用了视觉残留原理。但真正系统提出视觉残留原理的应该是比利时科学家约瑟夫·普托拉。他在1929年时做了大量的实验,终于证实了视觉残留原理的存在,认为人眼视觉的生理功能可以将一系列独立的画面组合起来,成为连续运动的视象。之后,诡盘、走马盘、轮车盘、活动视镜、频闪观察器等视觉玩具相继出现,这些玩具大同小异,均利用视觉残留原理。1895年,法国卢米埃尔兄弟发明电影放映机时,仍然利用视觉残留原理。当时的放映速度是每秒16格,比现在的放映速度慢了8格。

从心理方面讲,接受影视视听语言主要利用完形机制。完形心理,也是格式塔心理。“格式塔”是德文“Gestalt”的音译。这种观点认为,一切的“形”都是知觉进



行了积极组织或建构的结果,而不是客观本身。也就是说,知觉虽然是由各种要素组成,但它决不等于构成要素之和,而是对对象结构样式的整体性把握。在这种心理机制作用下,观众才可能从二维的平面影像中产生三维的立体幻觉,才可能根据自己的日常生活经验,对影片画面之间的“空白”进行心理补偿,从而完成一次完整的观影活动。

在电影诞生不久,德国心理学家明斯特伯格(图导-4)就对此进行了深入的研究。1916年,明斯特伯格出版了电影理论史上第一部有影响的著作《电影:一次心理学研究》。他运用完形心理学的知识,从电影的感知经验入手,证明了电影是一门艺术。深度感和运动感是明斯特伯格解读电影的两个入口。关于深度感,他举例说,我们看到几百英尺远的山时,会有一种距离感,当银幕把山的画面呈现在我们眼前时,我们就会毫无阻碍地把日常生活的经验带进来,对山的画面进行阐释。关于运动感,他举例说,我们从停在火车站的车厢窗口向外看时,突然感觉自己乘坐的火车运动了,而实际上却是相邻轨道上的火车在运动,也就是说,我们虽然处于静止不动的状态,但日常生活的运动经验让我们产生了运动的



图导-4 于果·明斯特伯格

的幻觉。所以明斯特伯格总结说:“我们在影片中看到了实际的深度,然而我们时刻都意识到那不是真正的深度,人物也不是真正立体的。那不过是一种暗示的深度,由我们自己的活动创造的深度,而不是实际看见的,因为不具备真实感知深度的实质性条件。现在我们发现运动也是感知的,但眼睛却没有接受到真正运动的印象,它仅是运动的暗示,而运动的概念在很大程度上是我们自己的反应的产品。”<sup>①</sup>

同样从完形心理学角度进行研究,后来的德国艺术理论家爱因汉姆<sup>②</sup>则显得耐人寻味。爱因汉姆在1932年出版的《电影作为艺术》中坚持地认为,电影艺术由于技术上的局限不能完美地再现现实,但恰巧是有了这些局限,电影才能真正成为一种艺术。其局限具体表现在以下六个方面:(1)立体在平面上的投影;(2)深度感的减弱;(3)照明和没有颜色;(4)画面的界限和物体的距离;(5)时间和空间的连续

① [德]于果·明斯特伯格:《电影心理学》,徐增敏译,载李恒基、杨远婴:《外国电影理论文选》,上海文艺出版社1995年版,第11页。

② 鲁道夫·爱因汉姆就是美国著名心理学家鲁道夫·阿恩海姆,因为爱因汉姆1946年加入美国籍,潜心研究艺术与视觉的审美关系。有意思的是,在美学领域译为鲁道夫·阿恩海姆,电影学领域却译为鲁道夫·爱因汉姆,其实二者是同一人。

并不存在；(6)视觉之外的其他感觉失去了作用。例如，关于照明和没有颜色，爱因汉姆阐释道：“一旦所有的颜色都被还原为黑白两色，甚至它们的浓淡度也都不能保持原样时，现实世界的面貌就会大大变样。可是所有看电影的人却都把银幕世界看成是自然的如实反映。这是由于‘部分幻觉’的现象在起着作用。”<sup>①</sup>爱因汉姆得出的结论显然是错误的，因为他把电影艺术与现实生活的界限绝对化了，艺术家只能进行被动的创作。更为错误的是，爱因汉姆把电影艺术某一阶段的特征无限扩大，视为所有阶段的特征，为了论证自己的观点，他后来不得不彻底否定有声电影的出现，否定电影艺术的一切进步，这显然是机械的、片面的。

其实，作为一种接受机制，完形心理是在观影过程中不可忽视的因素，例如，我们虽然看到的只是银幕上的特写，但仍然会把它视为一个完整的人，听到画外隆隆的枪炮声，会想象到一场战争正在进行，这都是完形心理在起作用。但我们不能像爱因汉姆那样将之绝对化、扩大化。

除上述完形心理机制外，还有一种注意心理机制。注意是指有机体对某些刺激进行有选择的接受，而对其他刺激进行抑制的一种心理倾向。其基本特征有二：一是指向性，这是指对同一时间出现的诸多刺激进行选择加工；二是集中性，这是指心理活动在被选择对象上的停留强度。所谓的“视而不见”、“听而不闻”，就是指“视”和“听”的对象已经超过了有机体的注意度，无法引起中枢神经系统的兴奋。

注意心理机制是构建影视视听语言的重要心理基础。在此，我们还是要提到明斯特伯格。他把电影艺术与戏剧艺术做比较，认为在戏剧演出过程中，舞台上有很多布景、道具、演员等很多内容，观众的注意力指向和集中哪一点，完全由观众自己去完成，因为不被注意的东西不可能从舞台上消失。而电影艺术则不同，电影艺术可以借助于特写镜头，把想让观众看的东西加以放大，不想让观众看的东西排除在画面之外，所以观众自然就会把注意力指向和集中特写所展示的内容。他是这样说的：“特写镜头做到了用戏剧的任何手段都无法做到的事情，尽管我们在戏剧演出时可以用望远镜，只对准那两个人物的头部以获得那种效果，但是这样我们就摆脱了舞台表演所提供的场面，即注意力的集中是由我们自己，而不是由表演造成的。在电影中，情况则正相反。”<sup>②</sup>也就是说，在观影过程中，观众注意力的集中是由银幕上的内容造成的。

对观影过程中注意心理机制进行研究的还有英国电影理论家林格伦。他一直在思考这样一个问题：现代电影为何比早期电影更有趣、生动和逼真？他最后给出的答案是，早期电影不懂得使用蒙太奇，现代电影则大量使用了蒙太奇，而蒙太奇

① [德]鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，邵牧君译，中国电影出版社2003年版，第12页。

② [德]于果·明斯特伯格：《电影心理学》，徐增敏译，载李恒基、杨远婴：《外国电影理论文选》，上海文艺出版社1995年版，第14页。



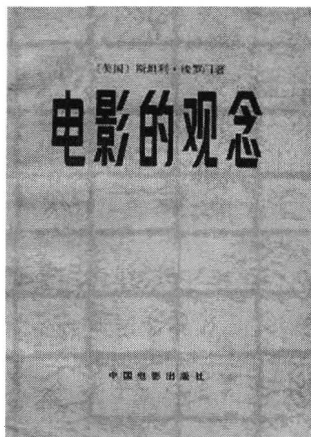
模拟的正是人的注意力。他说：“蒙太奇作为一种表现周围客观世界的方法，它的基本心理学基础是：蒙太奇重现了我们在环境中随注意力的转移而依次接触视觉的内心过程。电影是用画面纪录物象和重现运动的，它能使我们看到栩栩如生的景象；它应用了蒙太奇后，就能准确地重现我们通常察看事物时的方式。这说明了为什么现代的电影能如此生动、有趣和逼真，能远胜那些局限于不自然、不真实的舞台方式的初期影片。这一点还说明了许多其他的问题。”<sup>①</sup>早在20世纪60年，林格伦能得出这样的结论，是非常难得的。

注意心理机制在观影活动中也是必不可少的。影片无论如何剪辑，如何上色，如何布光，总要引起观众的注意，否则，观影活动就几乎无法完成。

影视视听语言的感知机制除视觉残留、完形、注意等三方面外，还有记忆、想象、联想、直觉、情感等诸多方面，限于篇幅，在此不一一论述。

### 三、影视视听语言的基本元素

影视艺术无疑是一种语言，对此，法国电影理论家马尔丹说：“由于电影拥有它自己的书法——它以风格的形式体现在每个导演身上——它便变成了语言。”<sup>②</sup>影视艺术既然是一种语言，就应该有它的基本元素。关于其基本元素，美国电影理论家波布克认为：“电影艺术要求把两组截然不同的元素成功地结合在一起：(1)制作影片的技术元素(摄影机、照明、录音和剪辑)；(2)把工艺变成艺术的美学元素。”<sup>③</sup>但对于第二点，作者有点语焉不详。美国另一位电影理论家梭罗门在《电影的观念》(图导-5)一书中论述了运动、时间、空间、剪辑、对话等基本元素，但作者更多的则是论述电影的发展和美学问题。本书认为，影视视听语言应该包括影像、声音、剪辑三大部分。



图导-5 《电影的观念》

影像部分主要论述视觉语言，主要包括：

(1) 构图：根据题材和主题的要求，对表现对象进行合理的布局，使之成为一个完整的画面。

(2) 景别：由于摄影机或摄像机与被摄体的距离不同，或者焦距的不同，而造成被摄体在银屏上所成像的大小有别。通常分为远景、全景、中景、近景和特写五种。

① [英]欧纳斯特·林格伦：《论电影艺术》，何力、李庄藩、刘芸译，中国电影出版社1979年版，第51页。

② [法]马赛尔·马尔丹：《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社2006年版，第5页。

③ [美]李·R·波布克：《电影的元素》，伍茵卿译，中国电影出版社1986年版，第9页。

(3) 角度:摄影机或摄像机与被摄体在空间上的位置关系。按照水平关系,可分为正拍、侧拍、背拍三种;按照垂直关系,可分为平拍、俯拍、仰拍三种;还有一种打破水平和垂直关系的角度,即斜拍。

(4) 焦距:从透镜的中心点到光线能够清晰聚焦的那一点之间的距离。通常包括长焦镜头、短焦镜头和标准镜头三种。

(5) 运动:摄影机或摄像机的位置变化或角度变化。大体有推、拉、摇、移、跟、升、降等几种运动方式。

(6) 色彩:画面的颜色表现。根据明度,可分为明调和暗调;根据软硬度,可分为软调和硬调;根据生理和心理反应,可分为暖调和冷调。

(7) 光线:画面的光效。根据性质,可分为直射光和散射光;根据水平方向,可分为顺光、侧光、逆光、顶光、底光;根据功能,可分为主光、副光、轮廓、背景光;根据光源,可分为自然光和人工光。

(8) 轴线:由被摄对象的视线方向、运动方向和相互之间的关系形成一条假想的直线。可分为方向轴线和关系轴线两种;前者是由视线方向和运动方向形成的,后者是由相互之间位置(两个人物以上)的关系形成的。

(9) 场面调度:导演对画框内一切内容的安排,也就是指演员的位置、动作、行动路线及摄影机或摄像机的机位、拍摄角度、拍摄距离和运动方式。

(10) 长镜头:持续时间较长的镜头,能完整地再现时间和空间,最大限度地多元的景物信息如实地摄入镜头,从而保证影像与现实之间的高度真实关系。根据属性,可分为时间长镜头和空间长镜头;根据构图,可分为单构图长镜头和多构图长镜头。

声音部分主要论述听觉语言,影视作品中的声音通常分为人声、音乐和音响三种,它与画面的关系表现为声画同步、声画分离、声画对位和声画错位四种。

剪辑部分是把视觉语言和听觉语言综合起来进行研究,主要涉及剪辑的概念、历史、形式、原理、技巧等诸多内容。

另外,本书还附上了影视作品的视听语言分析案例,目的是帮助大家把所学知识运用到实际作品分析中。

#### 四、影视视听语言的主要特征

影视视听语言是人类语言发展的新阶段,它是一种依靠动态画面和声音进行表情达意的语言系统。匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹干脆称电影艺术是“一种新形式和新语言。”<sup>①</sup>通过与日常生活语言(包括口头语言和书面语言)的对比,更能揭示出影视艺术这种新语言的主要特征。

第一,日常生活语言是由“间接意指符号”组成,语言符号本身没有直接的表现性,也就是说,其能指与所指之间的联系具有任意性和约定性。而影视视听语言是

① [匈]贝拉·巴拉兹:《电影美学》,何力译,中国电影出版社1979年版,第15页。