



新世纪高等学校教材



北京市高等教育精品教材

DIANYING YUYAN: LILUN YU JISHU

电影语言：理论与技术

李稚田 / 著



北京师范大学出版社
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

新世纪高等学校教材

北京市高等教育精品教材

电影语言：理论与技术

DIANYING YUYAN: LILUN YU JISHU

李稚田 / 著

北京师范大学出版社

BEIJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

北京

图书在版编目(CIP)数据

电影语言:理论与技术/李稚田 著. —北京:北京师范大学出版社, 2005. 9

北京市高等教育精品教材

ISBN 7—303—07508—9

I. 电… II. 李… III. 电影语言—高等学校—教材 IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 049736 号

北京师范大学出版社出版发行
(北京新街口外大街 19 号 邮政编码: 100875)

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

出版人: 赖德胜

北京昌平兴华印刷厂印刷 全国新华书店经销
开本: 170mm×230mm 印张: 25.75 字数: 381 千字
2005 年 9 月第 1 版 2005 年 9 月第 1 次印刷
印数: 1~3 000 定价: 39.00 元

前 言

这是一部关于培养导演“二度创作”能力的教科书。

电影电视创作中,有一个重要的环节叫做“二度创作”,它的大概涵义是:在完成文学剧本以后,导演要通过自己对文学台本的研读、思考,以“总体构思”的形态,通过案头工作、现场指挥、后期剪辑、混录合成几个环节,把文学台本所规定的剧情情节、主题意旨、人物形象、美学风格完美地、流畅地表现在银幕或荧屏之上。在这个工作流程中,导演起着核心的作用,上述的一切都在他的运筹之中,他必须以全神贯注的态度把自己彻底融入二度创作,也必须掌握拥有二度创作所需要的各种知识和本领。

培养电影导演,二度创作的能力是其核心问题。因此,一个立志做导演的人,掌握二度创作就有三种学习途径。第一种,从剧组做起,直接投身到剧组中去。或是先做场记,做导演助理,做副导演,做第二导演,跟着成功的导演,边看边学,一步步地积累各种经验;甚至自己就是演员,肯动脑筋肯思考表演以外的东西。现实中这样的事例不少,而且有许多成功的典范。

第二种,是多看作品,反复看成功导演的作品,通过作品去揣摩导演的工作状态、工作过程,然后酝酿、集聚所需各种条件,成熟之后,迅速走上导演之路。这个途径的例子也不少,最著名的大约是美国的沃卓斯基兄弟,而许多专业电影院校出身的导演其实也是这样闯出来的——他们把自己整个泡在经典电影里面,同样积累了许多东西,在拥有了成为导演的自信后,便可以拿起导筒了。

第三种,与上述两种可以称为“归纳”式的学习方式不同,它属于“演绎”式,是在掌握了上述各环节所必需的理论知识的基础上,把自己

训练成为一个导演的。虽然有句古语是“纸上得来终觉浅”，但也只是警告纸上谈兵的那种学风，要求在理论学习的同时不放弃对实践的学习。这种学习一个极大的优点是：避免弯路，避免损失，可以较快成材，迅速逼近高端。经验永远代替不了理论，即使前两种途径，也需要自己不断把经验上升成为理论。其实理论也是通过实践和经验总结出来的，只不过理论家们是专门从事这方面研究工作的人，他们可以代替导演的学习者们自己所需要的漫长实践和艰苦思索，所以我总结了“极大优点”的四个方面。通过第三条途径，在认真学习理论的同时，再注重提高自己的实践能力，这是培养导演二度创作能力的一条更好的途径，进入专业电影院校学习的同学其实也是更多地看重这一条才千辛万苦考进来的。

二度创作的核心能力是什么？可以用一句话概括说明：即结构电影电视作品文本的能力。

比照文学文本，电影电视文本同样存在四个要素，这四个要素像盖一座漂亮房子一样，是它的四根支柱：主题、材料、语言、结构；主题、材料，属于文本的内容，语言、结构，属于文本的形式。

内容的来源是生活，为获取影视文本的内容，创作者必须投入生活，必须在火热的生活中观察、了解、积累、思考、提炼、发展；即使是好莱坞流水线上的产品，内容也必须来自生活，哪怕它是取材于书刊报章或是凭借个人想象，也必须和生活息息相关。这个问题，在学院的学习中只能指导，而不能替代，全要靠学生自己投入到生活中去才能解决——看片，看成功导演的影像作品，当然也是一种生活，也是获取内容的一个来源——但更重要的来源还是生活本身。而形式，则是需要学习的，需要指导的。实践证明，电影语言，这是一种人类不能与生俱来就可以自动掌握的能力，它因为要依靠主观方面的叙事能力及客观方面技术设备两方面条件，所以需要习得——通过后天的学习一步步地掌握，在教师的指导下一步步地积累，直到娴熟使用，并且能够不断有新灵感爆发，创造出新的语言形态和语汇样式；同样，电影文本的结构也是需要习得的，它也不是人类能够与生俱来便拥有的能力。尽管众多优秀的电影文本都在展示着它们各自在结构艺术方面的魅力，但

结构除了表象上的开头结尾、起承转合之外,还有更多的部分是潜藏的、内敛的。在教学实践中我们常常发现,许多学生对结构一无所知——甚至包括一些挺有名气的导演,结构影像文本的能力也表现得相当孱弱,这样,也就极大地妨害了他们的艺术创造,妨害他们天才而敏锐的艺术表现力的尽情发挥。结构与语言一样,都是电影学生和电影艺术家的基本功。在当今电影艺术得到越来越多青年学子关注的时代,关于电影语言与文本结构的学习的重要,就显得格外突出了。

笔者在几年前曾完成一本《影视语言教程》,总结与分析了电影语言学学科中一些带规律性的问题,那是一次对电影语言科学的初次审视。通过连续几年的教学,感觉它在教学体系方面的特点不够鲜明,于是就又筹划了这一本书,既是对电影语言与文本结构习得过程的一个梳理,也纳入了近些年来对电影文本结构与叙事研究的最新的成果。又因为教学的目的极为强烈,所以本书的写作中又强调了案例式教学,为每一种语言现象或结构模式选择具有代表性的案例给予分析说明,希望读者能够从理论与实践两个方面去理解相关的语言现象。

最后想说明在此教材之外,笔者正在组织力量编纂有关电影语言的辞书性工具书,使电影语言学学科的建设更加科学更加严谨,也是对110年以来的世界电影,100年以来的中国电影,为电影语言叙事规范的建立做一个认真的归纳总结。当然它是一个浩繁巨大的工程,但长时间以来对电影语言研究工作的整体性欠缺,使我们再不能束手等候了。

目 录

目 录

前言	(1)
第一章 学习电影语言的理论准备	(1)
第一节 关于电影语言的学习	(1)
第二节 电影语言的语言属性	(5)
第三节 电影语言研究的理论支持之一	(15)
第四节 电影语言研究的理论支持之二	(26)
第二章 画格	(46)
第一节 画格的定义	(46)
第二节 画格的性质	(51)
第三节 画格的造型	(68)
第四节 画格的构图	(77)
第五节 画格的风格构成	(93)
第三章 镜头	(105)
第一节 镜头与镜义	(105)
第二节 镜头的画面	(119)
第三节 镜头的运动	(129)
第四章 镜头组合中的时间与空间	(148)
第一节 电影艺术的时空观念	(148)

第二节	镜头间的时间组合·····	(151)
第三节	镜头间的空间组合·····	(156)
第四节	镜头段落的时空形态·····	(168)
第五节	蒙太奇·····	(183)
第五章	平行叙事·····	(193)
第一节	格利菲斯与平行叙事·····	(193)
第二节	对平行叙事进行理论证明·····	(203)
第三节	电影平行叙事的类型与技巧·····	(215)
第六章	叙事模式·····	(237)
第一节	从“写”到“读”的章法·····	(237)
第二节	关于爱情与英雄的模式·····	(250)
第三节	其他模式电影·····	(271)
附录一	部分常见原型模式的电影范例·····	(290)
附录二	乔治·普尔梯[法]的36剧情模式表·····	(292)
第七章	“声音”语言·····	(303)
第一节	声音剪辑简史·····	(303)
第二节	“声音”语言意义的多种表现·····	(312)
第八章	电影的修辞·····	(346)
第一节	对电影修辞的理解·····	(346)
第二节	关于修辞格案例的讨论·····	(363)
第三节	通过修辞实现的风格·····	(379)
附录:参考书目	·····	(397)
后记	·····	(400)

第一章 学习电影语言的理论准备

第一节 关于电影语言的学习

电影诞生的初始,似乎不过是一种记录的工具,电影人很自豪于超越同样发明不久的摄影术——能够进行连续不停顿的摄影,还能够把它们连续不断地投射到一块大幕布之上,让观众心满意足地看到生活场景的再现,最初的电影人都是工匠,他们醉心的是技术上的不断改进,是能够有更多的人关注这个神奇的魔匣,能够为这个进入市场的“杂耍”多挣取一点养家的镍币。电影人见到什么就拍摄什么,想方设法把能引起大众好奇心的场景记录到胶片上来。从早期的电影史上可以看到,电影的记录最初为幻术和宗教所利用,仅仅作为电影的演出或是现实的简单再现。这种情况在电影的创始者卢米埃尔兄弟与梅里爱那里表现得都十分清晰,前者在生活中追逐奇特的、有趣的场景,后者则利用自己剧场老板的优势,把戏剧化的舞台记录下来。

电影成为艺术,在于它能够有一种表现生活的自觉。当技术化的电影人已经暂时厌倦实拍生活或舞台场景的时候,他们转而向文学求助。据电影史记载,1907年到1908年,曾经火暴过的电影业陷入了“题材的危机”,不得不转向文学与戏剧以寻求电影发展的突破。艺术电影运动首先发生在法国,一批有名的作家被邀请来给电影写剧本,而且成立了“作家及文学家电影协会”。后来的电影史则有大量充分的证据表明,由于文学与戏剧的加入,不仅给电影带来了思想与主题的厚度,还给电影注入了“叙事艺术”的语言因素——主题与语言的介入,使电影有了进入艺术殿堂的基础。尤其在电影的语言系统建立起来之后,电影的艺术地位得到了承认与肯定。

电影有没有语言,曾经是一个问题。法国电影理论家马赛尔·马尔丹曾经讨论过这个问题。即使在他所处的 20 世纪 70 年代,仍然有人怀疑电影语言的存在。他在他的《电影语言》一书的引言中^①,提到过谷克多、亚历山大·阿尔诺、让·爱浦斯坦、路易·德吕克、卡布里埃·奥地齐奥等理论家的意见,而他特别引用了柯恩-赛特的观点与自己的理解作为对比。柯恩-赛特观点的核心是:到 70 年代,电影仍然“处于视觉化和音响化的拟声学阶段,是许多直截了当的原始的描述”,“还没有超越其进行乱真的模仿阶段”,“我们宁可把电影看成是一种语言形式,它还不发达……它也许能够走上一条独创的发展道路”,“电影自身的原始简陋性丝毫也不会使我们认为它是代表‘一种开化的语言获得了蓬勃发展的野蛮人的思想状态’”。马赛尔·马尔丹不甚同意上述的观点,但也不能举出充分的证据证明电影语言的实在性质。他一方面举证说:以画面-思维为基础的电影画面,其含混性远较口头语言为少,而从其严密性看,它倒更能使人联想到数学语言;另一方面,他又批评电影语言只存在于技术层面,而在美学层面上显得一无是处,同时他认定电影语言的革新,即由“电影-语言”过渡到“电影-存在”的过程,也只有沟口健二、安东尼奥尼、阿伦·雷乃等寥寥几位导演给人以看到未来的希望。

马赛尔·马尔丹的《电影语言》是天才而支离的。他力图建立电影语言的概念,却未发现它的实在的存在体系;他讨论了电影语言的许多具体规律,却未能将它们整合到一个清晰的思路中来。马尔丹的著作具有划时代的意义,成为电影语言研究一个经典性的起点,但电影语言的实在性绝不能停留在他那本同名著作的水平上。

人类进入 21 世纪,信息时代全面来临,人类的交际范围不仅扩展到现实的地球世界,而且进入了互联网络的数字时空。虽然只有 105 年的历史,电影语言依据自己的成熟和创新,既把自己的叙事形态移接给了电视,也为以电脑技术为基础的数字传输提供了“视觉+听觉”的

^① 马赛尔·马尔丹:《电影语言》,何振淦译,3--8 页,北京,中国电影出版社,1980。

多媒体语言的依据。电视语言与数字多媒体语言的形态日益缤纷,它们的发展也突飞猛进,但毋庸置疑的是,电影语言成为它们的基础。现实的高速发展已经证明电影语言的实在属性,马尔丹时代的那种争论早已无影无踪了。

但真正回到电影发展的现实来看,电影语言的理论至今仍然相当苍白,一个多世纪电影语言的积累仍然处在散乱的、保留在各自电影作品的状态之中。一个必须确认的事实是:电影已经拥有强大的叙事功能,全世界以每年数千部电影作品的速度在增加着视听故事的库存,电影语言强大的议论、抒情、虚构功能也在电影自身以及它的派生产品中得到表现;每年电影人都有若干部作品,通过理论界的颁奖或是大众观赏的认可,而以它的主题和美学风格证明了电影的艺术品位。此外,还有年年增多的青年学子不断加入到电影事业中来,他们则需要电影语言的基本功训练。但电影语言学科的建设速度相对客观要求显得十分滞后,既造成全世界每年数千部电影作品,只有相当少数能够进入世界性的集体记忆,绝大多数只能作为过眼烟云的闪光便被淘汰,大量的资金人力付之东流,同时,多少学电影的人因只着力于所谓的主题表达与美学追求,忽视电影语言基本功的学习与训练,拍摄作品不经过多年的摸索很难成就大器,这其实也是人才和物力的浪费。中国电影从20世纪90年代以来日趋低谷,一个重要原因是中国的编剧与导演不大会讲故事——许多很好的故事、富于意义的素材被浪费了——语言是交流的工具,电影语言是电影的编剧与导演和观众进行交流的工具;导演与编剧有再精彩的故事,语言使用得十分平庸,也只能使观众掉头而去。孔子早就指出:“言之无文,行而不远”^①,文,指文采,也就是文章的语言。同样道理,一个故事的叙述,一个道理的阐释,一种感情的抒发,都要通过电影的语言予以表达,电影人不具备电影语言的基本功,其表达的效果自然可想而知。

^① 出自《左传·襄公二十五年》,十三经注疏(七)《春秋左传正义》,中华书局聚珍仿宋版,1458页。原文为:“仲尼曰:志有之,言以足志;不言,谁知其志!言之无文,行而不远。”

本书不求对电影语言做一个完全的理论梳理,而力求为一般的电影人和希求成为电影人的读者介绍关于电影语言的理论与技术的简明体系。需要提请读者注意的是,学习电影语言,既要把握它的理论体系,更要注意对语言材料的积累。电影语言与人类的口头语言(书面语言是口头语言的记录形态)在结构上有很多相通的地方,但电影语言的习得与表现形态却与口头语言有很大不同。口头语言对各个民族而言已有伴随整个人类发展历程的悠久历史,并成为—个民族文化的基本内涵,它的习得从一个人的出生即为开始,并辅之以数年的学校教育和社会教育;但电影语言是跨民族的、国际通行的,具有更多的导演与编剧的个性化色彩,同时它的习得并非自幼开始,而是在进入电影教育的课堂后,通过对理论的理解以及对大量作品的观摩与仿效才能完成。用一个虽然不甚准确但也相当恰当的比方来说,它相当于一种外国语的习得。学习电影的学生在出生以后并没有学习电影语言的环境,虽然他们也许会看到很多的电影、电视以及电脑上的多媒体节目,但他只是它们的接受者而不是它们的使用者或创造者。电影语言的视觉直观性会使他更多地关注节目的故事内容,而不是电影语言体系、语言材料的积累和语言技巧的掌握。他需要在进入电影的学习课堂并掌握了一定的摄影、剪辑技巧之后才会感受到自己对电影语言知识的欠缺。

所以,电影语言作为—门电影人的基本功课,要在两个方面给予保证,其一是在电影学习的全过程中,不断通过“阅读”(电影作品的观摩),去积累更多的电影语言的材料,就像小学生通过一篇篇语文课文的阅读,积累起关于常用汉字、基本词汇、基本句式、文章的布局结构等大量的语言材料那样地学习,但本书因为篇幅以及任务的规定,不能满足这方面的要求,故而将另行编写—套《电影语言手册》,归纳总结各种语言材料以作为观摩电影作品的辅导读物。其二则是本书,将从理论与技巧两个方面尽可能阐释清楚电影语言的体系,使学习者能够从理论层面上把握电影语言,并进而推及到电视语言和电脑多媒体语言等各方面;为此,本书在各个有必要提示的地方提出—些电影语言材料的实际案例,希望本书的读者一定要找到影片进行观摩学习。

第二节 电影语言的语言属性

研究电影语言,无论是它的语言功能或是它的语言结构,都可以利用人类使用的口头语言作为参照。

语言的功能,首先在于它是思想的直接现实,是人类思维的存在形态。心理学家已经判定:人是依靠语言来进行辨识、分析、推理等等思考过程的。在思维的每个环节都不能脱离具体的语词、语句,而一段完整的话(书面则成为文章)也是一个清晰有系统的观点的表述。

同样,一部电影作品也是电影人思考的结晶,每个镜头的使用,每个镜头组合的安排,以及一部完整作品所要表述的主题思想,都是导演(编剧)深思熟虑的结果。我们总在一部作品的镜头表象后面去寻求电影作者对生活的理解、认知和思考,电影的语言是通向电影作者思维的桥梁与中介物。但和口头语言相比,电影语言的物质性更强,它表现为视觉可感知的画面、构图、色彩、影像以及运动,也表现为听觉可感知的对话、音乐、音效。

思维问题研究的结果证明:人类具有三种形态的思维活动。第一种为直观动作思维,是指思维时能够直接感知思维对象,并通过思维者自身的动作去影响思维对象的思维活动;客观事物的本质特征和规律性联系就表现在感知并作用于思维对象之中。第二种为形象思维,是指思维时用唤起表象,并在想象中对表象进行加工改造的思维活动;客观事物的本质特征和规律性联系就表现在新形成的表象和表象的组合之中。第三种为抽象思维,也称理论思维、逻辑思维,是指以口头或书面语言为工具,运用逻辑形式来进行的思维活动;客观事物本质的特征和规律性联系表现在概念、判断和推理之中。

显而易见,电影语言在这里大大超出一般的使用抽象思维的口头语言,它一下覆盖了三种思维方式,既有画面内在的直观动作思维,也有导演、编剧为创作作品而运用的形象思维,同时也有导演与编剧在其创作过程中的语言交流,以及每部电影作品之中人物角色的语言对话。电影的思维方式,决定电影是客观世界的图示性反映,所以除去它所使用的对话会在跨民族交流中产生一些障碍之外,它的直观动作思维与

形象思维都很容易使观众理解并引发共鸣。同时,学习电影,一个关键的问题是要学会直观动作思维与形象思维。

[关于直观动作思维的案例一]

《摩登时代》(Modern Time 美国,1936年 编剧导演:查尔斯·卓别林 2'51—15'31)

查利在流水线上用扳子忙碌地紧零件上的螺丝,工头不断地斥责让他加快速度,蜜蜂也来捣乱,他只得分神对付这些麻烦。董事长仍嫌工作不够快,下令让流水线的速度变得更快。好不容易熬到午饭时间,离开流水线的查利已经成了“机器人”,无法控制自己双手的机械动作,拿着扳子对着女秘书裙子上的纽扣拧去,并把同事的热汤搞洒……他后来被碾进机器又被倒出来之后,神经似乎有些不正常了,用扳子拧了同事的鼻子,追赶女秘书到了车间外边大拧消防栓和一位胖夫人胸前的衣扣。这一段没有任何台词,完全用直观动作思维表现工人在大机器生产中被异化为“机器人”的现实。

[关于直观动作思维的案例二]

《巴黎最后的探戈》(Last Tango in Paris 意大利/法国,1972年 导演:贝纳多·贝托鲁奇 8'07—17'11)

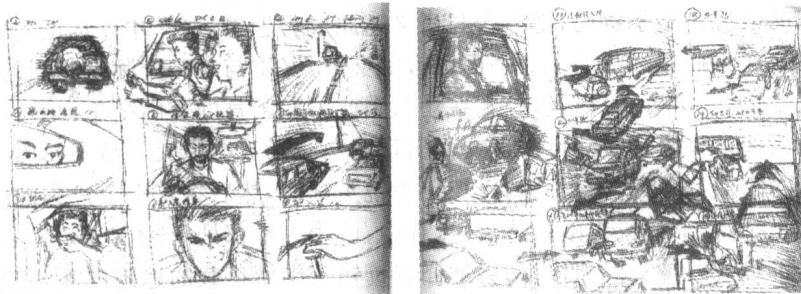
保罗是一个年近五旬的美国作家,定居在巴黎,他的妻子刚刚自杀了,现场十分可怕。而他也知道,妻子生前有情人,情人有与他一样的浴袍,在同一个旅馆里住在同样的房间。但他深爱着妻子,无法忍受她就这样惨烈决绝地离开。在清冷阴雨的初春街头,疲惫不堪的保罗与青春艳丽的法国女郎让娜擦肩而过,又相遇在一间待租的空旷公寓里。寥寥的几句话之后,二人的目光交错,然后几乎再没有一句言语,很快就开始疯狂地做爱。

[关于形象思维的案例]

中国香港电影《目露凶光》在制作时,绘制了大量电影故事板,把编剧设计的文字场面变成导演心目中将要拍摄出来的场面形象。这一段是

第一章 学习电影语言的理论准备

剧中人物“信”(刘青云饰)被绑架后,仿佛撞了邪。负责追踪该绑架案的探员 Pit(梁家辉饰)和 B(黎耀祥饰)认为事有蹊跷,于是跟踪。信发现后,双方展开一场惊险的追逐战。



1. 主观镜见吉普车
2. 侧写 Pit 和 B
3. 远景跟踪吉普车
4. 特写镜反映信的眼睛
5. 信发现被跟踪
6. 吉普车超过的士,Pit 车紧追
7. B 因颠簸向后跌倒
8. Pit 专心追车
9. 特写 Pit 加挡加速
10. 信怒目
11. 信急调头,进入村子
12. Pit 车紧追不舍
13. 吉普车撞倒垃圾桶
14. Pit 车跟上
15. 吉普车出村,在巴士旁经过
16. Pit 车无法跟紧
17. 跟拍 Pit 车,横摇见迎头货车
18. 货车撞 Pit 车

图 1-1 中国香港电影《目露凶光》部分故事板绘图

[关于抽象思维的案例]

《电话谋杀案》(Dial M for Murder 美国,1954 年 导演:阿尔弗雷德·希区柯克)

过了气的网球明星汤姆的妻子玛戈年轻美貌而且富有,而他自己因陷入经济困窘动了杀机。他抓住玛戈和以前的同学、美国侦探小说家马克仍保持暧昧关系的证据,找来自己老同学、冒险家勒士盖特,半是威胁半是利诱地让他执行自己谋杀妻子玛戈计划。这段戏完全在汤姆家中进行,场景空间极少变化,完全使用对话展示剧情。汤姆占据谈话的主动位置,一层一层地撕开计划核心,并使已多年未见、对汤姆也并不了解的勒士盖特最终接受提议。这一段舞台味道很浓的剧情,充分展示了语言的抽象思维的魅力。

语言的第二个功能,是它的交际功能。从传播学的角度来看,说话者需要把自己的思想编织成一个按照一定语音次序,具备一定语义内涵的语字符串,通过一定的信道传送给受话者;而受话者则需要将接收下来的语字符串给予解码,把声音与语义还原成为思想,这样才算真正完成了一次传播交际活动。而书面语言的交际,实质与口头交际是相同的,只是传话者本人可以实现“不在场”,因此书面语言的交际是单向进行,无法如口头语言交际可以逆向而实现双向交际。电影交际与书面语言交际相似,电影人把自己的思想化为镜头画面,然后将若干个镜头画面给予排序,形成镜头串,在传输过程中,电影人也都处于“不在场”状态。电影观众以镜头串为依据,去翻译解读镜头串所负载的思想内涵,完成一次交际过程。就目前技术发展水平而言,电影交际也是单向不可逆的。虽然在电脑互联网中已经出现“视频交际”,但那仅仅是一种实时化的电子“面对面”交际——将一对遥远的空间纳入到互联网的一个虚拟空间中而来而已。电影交际的双向化,目前还只能是一个概念,其具体样式与情景还在探究之中。

语言的第三个功能,是对世界的认知功能。自古以来的哲学家们都在孜孜不倦地探究世界的本质,以回答“世界是什么”为自己追求的目标。但经过数千年的努力,哲学家们发现自己根本无法接近真理的终极本质,获得答案的希望也变得越来越渺小。于是,聪明的哲学家们开始转而探求人类认识世界的工具,从关于客体——世界、宇宙——本体研究转回到关于主体——人类自身——认知世界的能力上来。以笛卡儿到康德为代表的近代哲学家完成了从本体论哲学到认识论哲学的转变,其后,20世纪的语言学者更把人类的语言看作人类认知能力的核心,而建立了语言认知哲学。20世纪的语言研究提出了以下几个发人深省的重要命题:

语言的界限意味着我的世界的界限。

任何认识都是一种表述,一种陈述。

一切知识只是凭借其(语言)形式而成为知识。^①

在现代哲学家眼中,语言的运用水平既能够表明一个人认知积累的多寡,也能表明他认知能力的高低。电影语言也是如此,20世纪30年代苏联电影理论家吉加·维尔托夫倡导“电影眼睛”理论,40年代意大利的新现实主义电影,以及世界各国形形色色的纪录片学派,都是把电影作为认知世界的一种工具;其实从广义上说,即使作为“梦幻工厂”的好莱坞,也是在为电影观众打开一个未知的、充满无限诱惑的新虚幻世界。20世纪70年代末,经过数年的文化隔绝后在中国的大陆举行了美国电影周,一部带有科幻性质的商业片《未来世界》曾让中国观众看得目瞪口呆,中国观众没有想到,会有一种中国人还比较陌生的电脑技术能够复制出一个“未来世界”,也没有想到一个电影的故事竟能够这样挥洒编纂。在经过多年的传说之后,我们能够看到斯坦利·库布里克的《2001:太空漫游》的时候,才终于明白在大师手下是怎样用画面语言展示人类不懈征服太空的努力的。1995年一部《泰坦尼克号》中男女主人公船头相拥迎风的造型,使我们认识到爱情的纯真和优美可以如此地感动世界。这个问题在电视语言中表现更为鲜明,电视栏目涉及到社会生活的各方各面,编导对自己栏目的内容其实都是外行,于是在他拍摄制作节目的时候,他就必须迅速把自己转化成为一个临时性的“内行”,他需要向这方面的专家求教,把握它的知识体系,否则他就无法确定自己应该选取什么样的电视语言来表现有关的内容。作为电影电视编导,电影语言是他认知世界的依据,是他表现世界的形式。作为电影(电视、多媒体)的观众,电影语言是他认知世界的桥梁。

在结构上,电影语言与口头语言也有同构性。

第一个共同点是,口头语言与电影语言都呈线性组合结构,并具有层级性。

以汉语为例,一个说话者不管要表达多么丰富的思想,不管他要使

^① 引文均出自[美]威廉·阿尔斯顿:《语言哲学》,2、3页,三联书店,1988-08。