

影 / 视艺术导论

Introduction f

袁智忠 编著 | *Film Art*



重庆大学出版社

内容简介

全书共 苑章 绪论、蒙太奇与长镜头、影视影像、影视声音、影视叙事、影视生产和影视批评。全书站在当代学术前沿,在广泛吸收当代最新研究成果的基础上,结合作者近 圆园 余年的研究,在所建立的全新理论构架统领下,全景式地、系统地对影视艺术从生产到接受的各个元素及其与文化等的外部关系作了深入的阐述。语言简明、流畅,既具有学术著作的严谨思辨性,又具有极强的可读性。可供影视专业工作者、高校师生、影视爱好者阅读。

摇图书在版编目(CIP)数据

摇影视艺术导论 轅智忠编著 援重庆 重庆大学出版社 圆园缘年 月

搖陽昇苑，象固園，曉夢，思。

摇 I 摄影摄像摇 II 表演摄像 III 剪辑①电影理论②电视—艺术理论摇 IV 动画

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (9540) 第 1541 号

影视艺术导论

袁智忠 编著

责任编辑：孙英姿 姚正坤 版式设计：孙英姿

责任校对：任卓惠 责任印制：秦 梅

*

重庆大学出版社出版发行

出版人：张鸽盛

社址：重庆市沙坪坝正街**资源号**重庆大学（粤区）内

邮编：源园源

电话: (0904) 2810468 2810469

传真: (0908) 2550808 2550809

网址：www.1688.com

邮箱: zhongyuan@163.com (市场营销部)

全国新华书店经销

自贡新华印刷厂印刷

*

开本：苑苑×怨园 员转远 印张：猿园豫 字数：源员千

圓圓緣年 圓圓月第 員版 圓圓緣年 圓圓月第 員次印刷

印数：员一缘园园园

陈月昇苑缘园康缘易慈恩 定价：猿缘援园元

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。

目 录

第一章摇绪摇论.....	员
第一节摇电影的诞生与电影艺术	员
第二节摇电视的发明与电视艺术	员
第三节摇影视文化	缘
第四节摇影视艺术的多元审视(上)	愿
第五节摇影视艺术的多元审视(下)	苑
第二章摇蒙太奇与长镜头	愿
第一节摇蒙太奇的产生和发展	愿
第二节摇蒙太奇的种类和作用	怨
第三节摇长镜头	苑
第三章摇影视影像	愿
第一节摇概摇述	愿
第二节摇镜摇头	苑
第三节摇构图与调度	缘
第四节摇光线和色彩	猿
第四章摇影视的声音	园
第一节摇人声	园
第二节摇音摇响	缘
第三节摇音摇乐	园
第四节摇声画关系	苑
第五章摇影视叙事	猿
第一节摇故事与情节	猿
第二节摇时空、人物与主题	猿
第三节摇叙事模式	怨
第四节摇修辞和悬念	园
第六章摇影视生产	猿
第一节摇前期筹备	猿
第二节摇拍摄阶段	猿
第三节摇后期制作	猿
第四节摇表演与演员	园
第五节摇策划与营销	猿

第七章 摇影视接受	猿缘
第一节 摇影视鉴赏概述	猿缘
第二节 摇影视鉴赏的策略和方法	源圆
第三节 摇影视批评的类型和策略	源员
第四节 摇影视批评的角度和方法	源苑
参考文献	源员
后摇记	源猿

第一章 绪论

第一节 电影的诞生与电影艺术

一、电影的诞生

电影发明的原动力在于人类亘古以来试图超越时空局限的强烈愿望。科技的进步使人类终于获得征服时空局限的物质手段。同时,电影的发明不仅诞生了一门新的艺术形式,也深刻影响着人们传统的思维方式。

电影是通过摄影机或其他视听信息记录手段,将活动影像记录在胶片或其他载体上,然后通过放映机或其他放映设备,将这些活动影像映射于银幕或其他观赏载体上的过程。它与传统艺术表现形式的最大不同在于,电影的表现对象是活动的影像(包括声音),是富有表现力的光影现象。对光影现象的观察、研究和科学实验是人类一种深层的心理活动。早在公元前多年,古希腊著名学者柏拉图就注意到了这一现象。为了证明自己的学说,他曾以寓言的形式形象地举例:有一群人“居住在一个洞穴里,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。因为被锁链锁住也不能回头,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,用木头、石头及各类材料制成的动物或人的雕像,扛东西的有的在说话,而有的沉默着”,“由于他们终生不能行走或回头,因此外面世界投射在他们面前的影子,便成为他们所看到的惟一真实。当路过的人们谈话时,洞穴里的人们会误认为声音正是从在他们面前移动的阴影发出的。”这个

寓言和后来所出现的历史事实竟如此的相似,不能不使我们惊叹哲人思索历史的穿透力。

洞穴、影院、座椅、银幕、银幕、放映室与观看厅的阻隔、放映机、光源、影子、影像、真实、真的幻觉……一切都是那么对应,不仅是在空间上的相似,而且柏拉图的意愿“受教育的本性与未受教育的本性”与电影的效果和功能——用似真的幻觉记录现实——也一一对应。这个发现正是现代电影光影成像原理的雏形。法国电影理论家安德烈·巴赞把人类对光影现象的沉迷,形象地与古埃及人对“木乃伊”的崇拜联系起来。古埃及人认为,人死后只要肉身不腐败,生命就留存了下来。于是,人们就将尸体处理后制成木乃伊,人体外形保存下来,就意味着战胜了死亡,在时间的长河中超越了时间,获得了永生。巴赞认为,电影的发明正是基于木乃伊“情结”,人类渴望突破时间和空间的有限性,获得一种超越时空的物质手段,将人类生动鲜活的形象与生存状态记录下来。

人的生命存在于不以人的主观意志为转移的具体时空之中。人类发明各种艺术载体,如绘画、雕塑、文学等,替代性地实现对具体时空的超越,而闪动飘忽的光影现象,一直诱惑和引导着人们借此发现一种不同于传统艺术的、真正具有高度时空自由度的表现形式。正是在这种心理的驱动下,19世纪艺术的“宠儿”——电影终于诞生,满足了人类早在远古神话传说中就梦寐以求的梦想。应该说,电影的发明是人类战胜时空限制的一次伟大成功。当然,电影这一“现代神话”得以实现是建立在科学技术高度发展基础之上的。

光影现象不仅引起了人类的无穷幻想,而且也激发了人类的实践,人们尝试用许多方法去捕捉光影并把它记录下来。但只有在19世纪这个科学技术大发展的时代,借助于近代物理学、机械学、光学、化学等综合成果,电影才得以诞生。因而,电影首先表现为一项伟大的科学发明。

所谓“电影”,就是通过电产生的光照出来的影,并投射到银幕上而形成的影像。远在公元前5世纪的春秋战国时代,我国古代的哲学家和科学家就对光和影的关系,以及物像理论作过精辟的论述。墨子在《庄子·天下篇》中说:“鸟飞之景,未尝动也。”景,即影。影子的形成在于光,鸟影是不动的,但鸟的飞

动产生光的变化,从而使人觉得它在动,这同银幕上的电影一样,影子本身是不动的。如《墨经·经下》云:“景倒,在午有端。”“午”指纵横相交的点,相当于针孔相机上的小孔;“端”指光线经小孔而成的光束。意思是说:“影子所以倒,是因为光束经过小孔而成。”墨子还指出:“光至景亡,若在,尽古息。”“景,光之人、煦(照射之意)若射;下者之人也高,高者之人也下。”即是说:“光直接照射的地方,影便消失,而影存在的地方,光就熄灭。”“光照犹如射箭一般,从下往上照,人影变高;从上往下照,人影变低。”显然,墨子的论述就已经阐释了光线呈直线运动的原理。可以说,墨子关于光学的论述是全世界公认的最早的光学科文献。正是基于对墨子的光学论述的认识,我国古人很早就发明了“走马灯”和“皮影戏”。

走马灯在我国流传已有 1000 多年的历史。南宋诗人范成大在《灯市行》中写道:“吴台今古繁华地,偏爱元宵影灯戏。春前腊后天好晴,已向街头作灯市。”诗中的“吴台”,即今天的苏州;“影灯”即走马灯。《西游记》第 100 回也写道:“鳌山灯,神仙聚会;走马灯,武将交锋。”它是用彩纸糊成方形或圆形灯壳,中间装有纸轮,用纸剪成的人、马附系其上。当灯中点燃蜡烛后,热气上升,纸轮转动,纸人与纸马就随之转动,影子落在灯壳上。这种走马灯,与电影有点类似:蜡烛——电影放映机光源,纸人纸马——电影胶片上的影像,灯壳——银幕。当然,同电影关系更为密切,而又有丰富内容的,还要算“皮影戏”。

“皮影戏”又称“影戏”、“灯影戏”、“羊皮戏”,起源于公元前 100 年左右的汉武帝时代。据宋代高承《事物纪原》记载:“……影戏之原,出于汉武帝李夫人之亡,齐人少翁言能致其魂,上念夫人甚,无已,乃翁夜为方帷,张灯烛,使帝他坐,目帷中望之,仿佛夫人像也,盖不得就视之,由是世间有影戏。”灯影戏在宋代(10 世纪)日渐流行。皮影中的人物初用厚纸雕刻,后来采用驴皮或羊皮,并施以各种颜色,人物的关节可以自由活动。这些皮人挂在一块白幕后,用灯光照射,于是纸影就落在白幕上。观众在幕前观看。演出时,人在幕后牵线,使皮人做种种动作,同时还有人在幕后奏乐、歌唱,皮人按音乐的节奏而动。可见,皮影戏与现代的电影十分相似。白幕相当于如今的银幕,灯相当于电影放映机中的放映光源,皮影相当于放映到银幕上的

影像,乐器声、歌唱声相当于电影中的配乐、主题歌、插曲。到了19世纪,“皮影戏”随着蒙古军队的远征,流传到波斯、阿富汗、土耳其,后来又流传到东南亚、法国和英国等地。“皮影戏”传入法国时,被称为“中国影灯”。法国人对其作了进一步改造后,改称“法兰西影灯”,颇受当地人的喜欢。后来电影的发明,不能说没有受到“皮影戏”的启发和影响。也正是这个原因,某些电影史学家认为,“中国影灯”是电影发明的先导。

电影的发明是以化学、光学、机械学等科学技术的成果为基础,是近代科技的产物。电影的诞生经历了一段漫长的孕育过程,电影的真正发明,是在19世纪二三十年代。1824年夏天,比利时物理学家约瑟夫·普拉托对着刺目的阳光凝视了1/10秒钟之后,他的眼睛便不能辨清物体了,只好在暗室里休息。在休息的过程中,他感到太阳的影子仍然留在他的眼里。经过试验,他发现外界物体留在人的视网膜上的印象,并不随着该物体停止刺激而立刻消失,而能在视网膜上滞留1/10~1/5秒左右。这就是著名的“视觉暂留”原理。根据这一原理,普拉托于1828年研制成了一种名叫“诡盘”的玩具。它由固定在一根轴上的两块圆形硬纸盘构成,外面纸盘的圆周中间刻上一定数目的透明小空格,里面纸盘上绘有人的连续动作的一个个画面,由此将里面的纸盘旋转,用一只眼透过外面纸盘上的小空格观看,就发现原先分解的静止的图案,呈现出物体运动时的形态。“诡盘”的发明,奠定了电影放映原理的基础。后人认为,这一发明的基础原理就是导致18年后电影发明的原理。普拉托的功绩标志了电影发明过程中的一个基本阶段。因而有人称普拉托为“电影的祖父”。1840年,英国数学家乔治·霍尔纳又发明了“活动视盘”。这种视盘是一只用硬纸做成的扁而宽的圆筒,在硬纸上等距离地挖出许多隙缝,便能看到活动的影像。1848年,奥地利人乌却梯奥斯第一次把“活动视盘”和幻灯结合起来制成“活动幻灯”,把形象放在幕布上。从某种意义上讲,这已经是一种原始的动画电影。

随着对电影特性了解的不断深入,人们发现“视觉暂留”原理并不足以完全解释“活动影像”现象。例如,现代动画片中人物的动作是有省略的,一个动作的中间阶段并不连贯,画格之间的动作间歇超过了1/10秒的变化,形成了跳动或“错”位的感

觉,但是人们依然认为这是一个连续的动作单元,而不是若干不同运动的不同阶段。这种情况是视觉残留现象无法解释的。实际上,电影是一种强烈的心理活动过程。人具有一种天赋,能够把各种光影刺激加以组织,从而产生一种动的幻觉,真正起作用的不是“视觉暂留”,而是“心理认同”。

电影是创造运动幻觉的机器,它创造的是现实的幻觉,而不是现实本身。但是,由于电影运动最基础的幻觉吻合人的视觉机制本身所具备的天生固有的功能,因此它对人的视觉感知产生十分独特的作用。实际观影过程中,电影银幕上并没有运动,每一格画面都是静态的。之所以出现运动的感觉,是因为观众根据他的生活经验,承认连续出现的姿势不断在变化的影像是同一个被摄体。而两个画面之间所断掉的部分则由观众自己根据生活中的感知经验做了心理补偿。所以,银幕上的视觉形象不是在银幕上完成的,而是在观众的脑海里完成。现代心理学,其中包括格式塔心理学,认为人的感知有一种倾向,就是把他所感知到的光波刺激变成可辨认的形式或形态。这就不仅仅是视觉暂留的纯生理现象,而更重要的是,它还涉及大脑的选择作用。人们根据生活中积累起来的透视经验,可以把尺寸的大小、光线及色彩的亮暗、声音的重与轻,转换为距离的远近。因此,根据银幕上光影与声音的提示,他或者把画面看成二维的,或者看成三维的。根据接受者的这种心理补偿,创作者可以创造各种幻觉。格式塔心理学把所有这种现象认同的接受方式所造成的运动幻觉称为似动现象。这就是电影运动的幻觉产生的原理,而视觉残留原理的作用仅仅是使运动更为连贯流畅。当然,这也只是对许多已经证实的幻觉现象的一种比较合理的假说解释。

人们在生活中对外界的光波以及其他刺激做出相应的反应动作,所依靠的是生活中积累的视觉经验和其他感觉经验。经验是记忆,也就是说,外界光波的刺激调动了人的记忆力,而记忆力中包括肌肉记忆。所以,光波的刺激可以引起人的身体做出迅速的反应,如躲闪。据说,第一批观看卢米埃尔拍的《火车进站》的观众,在火车向镜头驶近时,他们不由自主地做出躲闪的动作。调动肌肉记忆的现象在生活中是常见的,而光影幻觉也可以使观众受骗而调动肌肉记忆,使其产生相应的感觉,

甚至迫使他不由自主地做出相应的反应动作。恰当的摇镜头、移动镜头或仰俯拍都能调动观众的肌肉记忆,使他产生一种自己的头部在动的错觉。

电影的光波、声波的纪录与还原所依赖的正是人在现实生活中的视听感知经验。电影纪录的精确性和具体性所带来的就是以生活表象为基础的感知素材。电影语言也正是建立在人的视觉听觉所产生的心理活动——幻觉基础上的。

由此可见,电影发掘了人的潜在感知作用,使人对自己的感知作用有了更新、更深入的认识。实际上,观看电影是一个由视听等生理感触到心理认知的过程,生理与心理作用密不可分,两种因素共同在起作用。

从发生学的观点看,在电影发明的过程中,最终起关键作用的因素和步骤主要有下面几个:

照相术的发明

1809年,法国科学家雅克·达盖尔与物理学家尼塞富尔·涅普斯一起投入了摄影术的发明研究。1816年,涅普斯用16小时曝光,拍下了一幅名为“餐桌”的美丽的静物照片;1825年,达盖尔发明了将形象固定在贴有银纸的铜片上的曝光方法,即“银版照相法”,这项发明很快就传遍了欧洲。1826年,法国议会决定买下这个新发明,并公之于世,因此这一年被后人定为摄影技术发明年。此后,照相术发展迅速。1828年,美国人乔治·伊斯曼发明了胶卷。

活动照相术的发明

最早将照相术运用于连续拍摄的是英国人爱德华·慕布里奇。1860年,为了证明马在奔腾的某一瞬间是四蹄全部离地的,他沿着跑道摆了10架照相机,用绳子拴住照相机快门,并将其固定在跑道另一端。当马沿着跑道奔驰而过时,马蹄踢断绳子,拉动快门,这样就使马蹄腾空的瞬间姿态依次拍摄了下来。为此,慕布里奇获得了“拍摄活动物体的方法及装置”的专利权。但是慕布里奇用的是多架照相机,并且也不是真正的连续摄影。

1860年法国人马莱创造了摄影枪。他利用左轮手枪的间歇原理,扣动扳机可以在一秒钟内在单独一块感光玻璃板上曝光4个画面。此后,他又发明了“软片式连续摄影机”,终于以

一架摄影机开始取代了慕布里奇用一组照相机拍摄活动物体的方法。

爱迪生的“电影视镜”

爱迪生是美国著名发明家。1888年他和伊斯曼工厂合作，创造了以赛璐珞为片基的、透明的、长条的、柔软而且凿有洞孔的胶片，这是当时最理想的摄影胶片，这个发明使活动照相完成了一个极大的飞跃。1891年，爱迪生在狄克逊的协助下制成了“电影视镜”。这种“电影视镜”外形好像一个大木柜，上装一个口径25毫米的透镜，柜内装的胶片首尾相接绕在几个小滑轮上，开动电机后胶片以每秒16格的速度移动，循环放映，这就是最早的电影放映机。但“电影视镜”只能供一个人观看，因而许多人都希望爱迪生能将其改进为可在银幕上放映的机器。爱迪生却认为如果发明了放映机无异于杀掉一只生金蛋的母鸡，因为电影视镜的大量销售可以给他带来很高的利润，况且他对电影视镜信心不足，由此爱迪生错过了人类史上一次伟大的发明机会。

卢米埃尔兄弟的“活动电影放映机”

在欧洲，与爱迪生同时，还有许多人也在研究电影技术，最成功的是法国的路易·卢米埃尔和奥古斯特·卢米埃尔兄弟，他们是工业发明家。在爱迪生等人发明的电影机器的基础上，卢米埃尔兄弟俩创造性地运用缝纫机间歇运动的机械原理，发明了电影放映机的抓片机构，解决了电影胶片如何间歇地通过放映机片门的问题。这是一种既可拍摄又能放映的机器，与这个时期所有其他同类器械相比，具有无可比拟的优点。除当时的手摇把柄今天被淘汰外，其原理与构造和今天的摄影机并无大的区别。

卢米埃尔兄弟运用发明的“活动电影机”摄制了最早一批短片，在1895年末和1896年陆续在一些小范围内放映。1896年10月15日（星期六）晚上，卢米埃尔兄弟的“活动电影机”在巴黎卡普辛路159号大咖啡馆的地下室里开始第一次公开售票公映，当时放映了《拆墙》、《火车到站》、《婴儿的午餐》、《工厂的大门》、《水浇园丁》等5部影片。活动电影机以其惊人的效果轰动了全巴黎，其影响迅速传遍全世界。于是，1896年10月

1895年就被公认为电影的生日。电影是有史以来第一个拥有确切“生日”的艺术种类。正如匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹在其《电影美学》中指出：“电影是惟一可以让我们知道它的生日期的艺术，不像其他各种艺术的诞生日期无从稽考。”

不过，在这里需要特别指出的是：电影作为19世纪科学技术的产物，它的发明不是仅凭某个个人的才智或偶然性所能办到的，它的发明是集体智慧的结晶。在世界电影史上，长期存在“谁是电影的发明者”之争，在此问题上，任何轻率的断语都带有偏颇性，实际上这只能被看做是申请专利权之争。

其实，在卢米埃尔兄弟那里，电影还仅仅是一种记录的工具。按照中国《电影艺术词典》的解释，电影是“根据‘视觉暂留’原理，运用照相（以及录音）手段，把外界事物的影像（以及声音）摄录在胶片上，通过放映（以及还原），在银幕上造成活动影像（以及声音），以表现一定内容的技术。”从传播媒介性质看，电影则是一种用现代科学技术（声、光、电、化、自动控制等）手段全面装配起来的集艺术、审美和大众娱乐功能于一体的媒介手段。

二、电影成为艺术

其实，在电影被发明出来后，并没有立即得到人们、特别是知识阶层的重视。面对历史悠久、成熟完美的各种传统艺术，早期电影模糊的影像、简单的画面和恶劣的观赏环境除了引起人们“猎奇”式的惊叹外，实在无法想象有朝一日它会在神圣的艺术殿堂内占据一席之地。在电影的发明史上，前前后后的许多发明者并非想发明一种新艺术，甚至没有预料到它会成为一种表达思想感情的语言工具。爱迪生、卢米埃尔兄弟等人都只不过是设计出一种能记录客观世界的一种连续运动现象的机器。电影仅仅是作为一种视觉运动的记录玩具而问世的。但当电影诞生之后，人们在摆弄这个玩具的时候，发现它不仅能够记录一个简单的动作，而且可以记录有含义的事实、重大的历史事件，还可以通过记录来叙事。由此，电影便被纳入人类交流思想感情的语言符号范畴之中了。

从理论上讲，意大利诗人乔治·卡努多是电影史上第一个

宣称电影是一门艺术的人。乔托·卡努多在1905年发表的论著《第七艺术宣言》中第一次宣称电影是一种艺术。从此,“第七艺术”成为“电影艺术”的同义语,卡努多认为:在建筑、音乐、绘画、雕塑、诗和舞蹈这六种艺术中,建筑和音乐是主要的;绘画和雕塑是对建筑的补充;而诗和舞蹈则融化于音乐之中。电影把所有这些艺术都加以综合,形成运动中的造型艺术。作为第七艺术的电影,是把“静的”艺术和“动的”艺术,“时间”艺术和“空间”艺术,“造型”艺术和“节奏”艺术全都包括在内的一种综合艺术。

从概念上讲,电影艺术是以电影技术为手段,以画面和声音为媒介,在银幕上运动的时间和空间里创造形象,再现和反映生活的一门艺术。

从实践上看,不断完善和蓬勃发展的商业放映活动的推进,更主要的是由于电影先驱者不懈的探索和实践,努力发掘电影独特的表现可能性,使得电影逐渐找到了自身的本质特性和优势所在。电影的优势在于它是一门视听结合、全面发展的艺术,具有记录和模拟客观现实的逼真性,能充分调动人类审美潜质的方方面面。电影以其丰富的信息含量和全面直接的感染方式,成为人们喜闻乐见的审美娱乐方式。

美国的爱迪生建立了世界上第一个摄影棚,他的影片都是在这个类似于戏剧剧场的棚内摄制的。他使用一架固定的摄影机来代替剧院中的观众,演员在一个专门搭筑的高台上和黑色的背景下表演。演出者一般都是杂耍演员,通常只限于一个人物的简单动作。影片节目有:跳跃的狗、伶俐的猫、拳击家、摔跤者、酒鬼、舞女、理发师等。爱迪生只是把影片看做借以展示他的“电影视镜”器械的附属品。

卢米埃尔兄弟凭借其发明的电影机,发挥了电影的照相功能,客观记录外界的人与事物。他们拒绝拍摄任何虚假的东西,没有想到电影可以成为一种叙事艺术。

继卢米埃尔兄弟之后,另一位电影先驱者梅里爱开始了他的电影探索。梅里爱是一个戏剧和魔术爱好者,他把魔术表演的剧院改造成摄影棚,进行他的“电影魔术”试验。他对电影的表现力进行了卓有成效的试验,发现了许多电影技巧,如停机再拍、多次曝光等。梅里爱拍摄了具有较长篇幅和有一定情节的

影片,但他恪守戏剧原则,摄影机的位置就像一个戏剧观众的固定视点,他甚至把戏剧的幕起幕落也拍下来。梅里爱走向了艺术的第一步,但是他还没有找到电影最本质的特点。

梅里爱的幕起幕落显示出他和同时代人对电影的理解,他是在当时的历史背景下把电影可能性发掘出来的。但是梅里爱的局限仍然相当明显,由于受固定视角的影响,他只是最好地实现了格拉图梦想:人们被“锁定”在座位上,只能看到眼前的事物——真实的影子。

美国人埃德温·鲍特1901年拍摄的《火车大劫案》已经形成了一个较为完整的叙事,而且影片采用了时空交叉的剪辑手法。但是,鲍特仍没有脱离戏剧的框架,全片是由十几个戏剧性场面构成的。另一位美国人格里菲斯1903年拍摄的《一个国家的诞生》则标志着电影艺术的最终形成。

格里菲斯的贡献在于改变了电影的构成单位。“语言是存在的寓所,而诗人们是寓所的守护者”(海德格尔)。语言记录了人类自身,它同样创造着这个世界。在这个意义上,格里菲斯应该是电影的“诗人”,是电影语言学家。因为他最早意识到电影的组织方式,用自己的实践创造出了电影的“语法”,从而使电影成为一种可以按照规则无限创造的“艺术”。在他之前,构成影片的单位是戏剧的场景——摄影机方位固定不变,通常一部影片就是一个场景,篇幅长的影片可能会有若干个场景。但是,格里菲斯的影片的构成单位变成了镜头,由若干个镜头组成一个场景,再由若干个场景构成一部影片。这样,格里菲斯奠定了电影作为一门独立艺术的基础。从此,电影突破了旧有的文学艺术,特别是脱离了戏剧场景的羁绊,摄影机获得了灵活的运动性,各个镜头或同一个镜头内部在拍摄方位、距离上可以不断变化,使电影表现变得更为自由,获得了巨大表现力。

实际上,电影的运动性才是电影独特的本质。时间和空间的自由转换,最大限度地实现了人类的梦想:用影像记录自己。但是这种现在已是司空见惯的电影观念,在格里菲斯之前是不可想象的。当格里菲斯在自己的电影中初步尝试了交叉、平行、隐喻手法来控制影片的节奏,进而产生梦幻感觉的时候,一些诸如“蒙太奇”、“镜头”的概念才开始为人们所认识。尽管不能充分理解,但是,当人们看到由于摇篮的重复出现造成时间的流动

感的时候(《党同伐异》),当看到小上校对弗罗拉的“最后一分钟营救”的时候,还是感觉到电影充满了戏剧所不能及的创造力。

在此基础上,格里菲斯建立起电影叙事的成功典范,使影片可以叙述一个较为复杂的故事。《一个国家的诞生》是一部史诗性的巨著,叙事结构严谨完整,具有强烈的戏剧性,但这种戏剧性是通过电影艺术的独特手法表现出来。在此之前的影片,只是由于胶片长度的原因而进行简单的“剪”和“接”,格里菲斯却实现了真正的剪辑,将不同长度和角度的镜头按照叙事法则组接在一起,形成了电影特有的节奏和情节的连续性。格里菲斯创立的“平行剪辑”、“最后一分钟营救”等叙事手法影响巨大,成为经典叙事模式。例如,这部影片结尾部分,南方种植园主卡梅伦一家被黑人士兵围困在原野上一座孤零零的小木屋里,黑人凶狠地攻击着防守脆弱的木屋;卡梅伦全家拼死抵抗,不断有人负伤;三运党人闻讯赶来营救,白色马队潮水般疾驶而来。以上三组画面交替出现在银幕上,营造出气势宏伟、紧张激烈的叙事效果,同时也形成了强烈的悬念,牢牢吸引着人们的注意力。最后,卡梅伦一家得救,黑人被镇压,悬念得以解决,而格里菲斯所要传达的同情南方种植园主的意念也在影片叙事中潜移默化地流露出来。

格里菲斯充分意识到剪辑成影片节奏中的重要地位,有意识地运用这种手法来讲述故事,它吸引了观众的兴趣,使电影不再仅仅是记录的手段,而成为一种能够用故事来映射生活的艺术。正因为如此,它获得了极大的成功,票房收入创下了空前的纪录。格里菲斯仅仅用九周的时间,投资150万美元拍摄的这部影片到1915年收入达到1500万美元,观众超过1亿人次,至今仍保持着默片的最高票房纪录。它也开启了好莱坞大场面、大制作的先河,对电影生产体制和电影的形态都发生了深远的影响。所以,电影史家萨杜尔写道:“该片首次在美国上映的日子,乃是好莱坞统治世界的开始,同时也是至少在以后几年里好莱坞艺术称霸世界的发端。”

1915年,格里菲斯又拍摄了《党同伐异》,但这次却是“光辉的失败”。格里菲斯用四个发生在不同时空之中的故事来阐述自己抽象的思想:人类从党同伐异到宽容的进化。但是抽象的

思想无法得到当时人们的理解 ,于是 ,它就成为又一部“ 在思想和技巧上存在触目矛盾 ”的作品。

在影片中出现的“ 摇篮 ”镜头是格里菲斯思想的象征 :一个母亲摇动着摇篮 ,画面上出现惠特曼的诗句 :“ 今天如同昨天 ,循环无穷。摇篮摇动着 ,为人类带来同样的激情 ,同样的忧乐悲欢。”这就使影片具有一种超越时空的穿透力。

《党同伐异》的蒙太奇剪辑同样令人称道。当四个故事的救援开始以后 ,作为切换标志的摇篮镜头消失了 ,影片开始频繁切换 ,节奏紧张起来 ,耶稣被钉上了十字架、山姑娘驾车报信、拉杜尔穿越街区救助妻子、“ 心爱女 ”追赶火车的镜头迅速出现 ,观众的情绪也被调动起来。这些段落的成就 ,同样是格里菲斯先进的电影意识所造成的。格里菲斯自己说 :“ 四个故事在开始是四条分别从山上流下来的河流 ,它们分散地缓慢而平静地流着 ,随后它们逐渐接近 ,愈流愈快 ,到最后它们汇成一股惊心动魄、情感奔腾的急流。”正是这样 ,格里菲斯打破了电影所附庸的古典戏剧的“ 时间、地点、情节 ”同一的“ 三一律 ” ,使电影语言最终与戏剧手法区别开来。

电影艺术从此诞生。如果说 ,电影发展的历程是一条流动的河流 ,那么 ,在它从简单的记录手段转变为艺术的时期 ,梅里爱和格里菲斯恰似两个水手 ,把木筏从上游传递到下游。上游是平缓的、短途的 ,而下游却一直蜿蜒到现在 ,河道广阔、波澜起伏、风景万千。他们的成就 ,开创了技术主义传统 ,成就了好莱坞 ,也最终成就了电影艺术。

第二节摇电视的发明与电视艺术

电视已经有将近 100 年的历史了。作为新兴的电子传播媒介中影响最为广泛的一种 ,电视的发展经历了漫长的史前期和在多项电子媒介交互作用中独立发展的时期。

一、电视的发明与电视事业的诞生

(一) 电视科技的发明

电视不是由某一个人发明的。在电视科技发展的历程中,许许多多的人——专业科学家、技术人员和众多的业余发明家——为此做出了贡献。其中一些最杰出的代表,以他们的名字,标志着一步步早期前进的足迹。

电子传播媒介的发明,当然首先应该归功于电的发现。由于电能的发现和利用,人类才可能创造出最先进的传播科技和方法。

1793年 12月 10日,美国人莫尔斯利用他本人发明的莫尔斯电码从华盛顿向巴尔的摩传送了“上帝创造了什么”)”这样一句话。这是一次成功的有线电信息传送,它标志着电报的诞生。1858年,横穿大西洋的海底电缆在第三次尝试中铺设成功,从此天堑变通途。1876年 3月 10日,美国人贝尔在费城的百年博览会上展示了他发明的电话系统,开始了电传声音的时代。这是有线广播的史前期。

1867年,苏格兰人马克斯韦尔提出了电磁波存在的理论。经过许多人多年的探索,1887年,德国人赫兹首先验证了电磁波的发生和接收,从而为电磁学的发展和无线电广播的应用奠定了基础。1895年,英国人洛奇改进了法国人布兰利发明的金属粉末检波器,以便更好地拾取无线电波。这种检波器时兴了10年。1906年,美国人皮克特和唐伍迪发明了既便宜又易于模拟波形的检波仪器——晶体检波器。后来,晶体材料尤其是半导体的采用,引起了整个媒介科技的革命性变化。

1906年,俄国人波波夫和意大利人马可尼同年发明了无线电通信技术。1901年,马可尼将字母“杂”传过大西洋,证明了无线电长距离传递信息的可能性。马可尼在英国政府的帮助下将这一新发明推广到全球各地。无线电传播时代到来了。

一大批专业的和业余的无线电爱好者立刻以极大的热情投入了用无线电波传递声音和图像的试验。

1906年,英国人弗莱明发明了灯泡式无线电检波器,即电

子管。1907年,美国人德·弗雷斯特将弗莱明的二极管改进为三极管,三极管的放大潜力实现了广播技术的关键性突破。此后,德·弗雷斯特在纽约和巴黎进行了一系列的实验广播。

电声广播首先成功。1906年圣诞之夜,加拿大人费辛顿从美国马萨诸塞州的布兰特罗克镇广播的圣诞歌曲和路德圣经,被行驶在大西洋上的轮船报务员接收,这被认为是广播时代的开端。

在电声广播发展的同时,人类对电视的探索也已开始。电视除了声波传递的一切要素之外,还加上了一项更为重要的关键因素——活动图像。

早在1833年,瑞典人柏济力阿斯发现了一种新的元素——硒。1839年,英国人梅伊和其他一些人发现,非金属元素硒是一种发电体,其产生电流的能力随光的照射强度改变。光电效应的发现从理论上奠定了电传图像的基础。1880年,对电视技术至关重要的光电池问世了。

1858年,苏格兰人贝恩揭示了传真的基本原理,这些原理后来大多用于电视。1908年11月,美国人坚肯斯用无线电从华盛顿向费城传送了静止图像,这标志着传真获得成功。

对电视成像至关重要的图像扫描技术,是与德国人尼普可夫的名字联系在一起的。1860年,尼普可夫发明了一种转盘,当这种打上了螺旋线状的一列小孔的圆盘转动时,影像便被分解成单个像点,逐一出现;而在人的眼中,这个快速扫描的过程又被融合为一个个完整的图像。今天的电视正是在“尼普可夫转盘”的原理上发展起来的。在为他称之为“电望远镜”的仪器申报专利时,尼普可夫预言了电视的前景——“能使处于各地的物体在任意一处月地被看到”。

1897年,德国人布劳恩发明了阴极射线示波器,一种简陋的电子显像管。当布劳恩的助手提出,这种管子可以用于电视时,布劳恩惊奇地说:“我认为这是不可能的。”然而,1907年,他的助手迪克曼和格拉克真的用“布劳恩管”传送了线条和字母;在彼得堡,俄国人罗辛也利用“布劳恩管”尝试传递影像,获得进展。1908年,罗辛的移居美国的学生佐里金发明了光电摄像管,这是电子电视的关键部件。

1909年,波科依在巴黎的世界博览会上首次使用了“阴极射线

泽"这一电视的英文名称。从此,世界各国对电视的研究和实验蓬勃地开展起来,其中最有贡献的国家是英国、美国和德国。

在英国,早期电视实验活动是与贝尔德的名字分不开的,他被称为“电视之父”。1893年 9月,贝尔德在伦敦塞尔弗里森的一个百货店展示了他的发明物——一台采用尼普可夫原理制造的机械电视机。第二年,他在英国皇家学会为新闻界做了表演,映出一个办公室的杂工的活动影像。后来,贝尔德成立了“贝尔德电视发展公司”,不断推出引起轰动的表演。1896年,他通过电话线成功地实现了伦敦至格拉斯哥的电视画面传送,全程达 150 多公里。1898年,他尝试以短波传送电视,利用漂浮在大西洋中的汽船,把图像从伦敦传到纽约。1899年,他用三个螺旋孔,加上红绿蓝滤色片,使扫描的物体出现了彩色图像。1900年,英国广播公司(BBC)开办电视台,最初使用的就是贝尔德发明的机械电视系统。

美国很早便在电视尤其是电子电视的研制中取得了成果。1896年,贝尔实验室的艾维斯利用电线将静止和活动的画面传至数百英里之外。同年 9月 20日,商业部长胡佛的讲话场面被艾维斯从华盛顿传到纽约,并展现在 10英尺 10英寸(2.54米 0.254米)的霓虹管屏面上,虽然图像不太清晰,只有 10行扫描线,但却与声音同步。1898年,室外景物也上了电视。艾维斯还展示了彩色电视系统。可惜的是,贝尔实验室的电视研究从未被推入商业应用。

另一位发明家坚肯斯则更不走运,他的电视研究几乎一直与贝尔德并驾齐驱,但却始终未得到贝尔德式的荣誉。1898年,他将哈定总统的相片从华盛顿传到费城;1899年,他从传送静止图像转向传送活动图像和电影,机械扫描线达到 100行,坚肯斯的发明引起了公众的广泛兴趣。此后,坚肯斯在美国无线电公司(RCA)及其总经理萨诺夫的支持下,一直从事改进电子电视的工作。

另一位电子电视的主要发明者是方斯渥兹。1895年,当他还是一个 15岁少年的时候就开始了光电子和阴极射线管的研究,在后来一次重要的专利权诉讼中,他高中时的笔记本,成为极有说服力的证据。1896年,方斯渥兹播发了第一幅图像

——一枚逐行扫描线的一美元图形。到 1929 年,他就已发明了图像分解仪和一种新的电视扫描和同声系统。鉴于电子电视的潜在前景优于机械电视,因此英国政府在 1929 年为本国选择电视标准时,支持了 赖伊(电子音乐工业公司)系统,一种在佐里金发明基础上改进的 逐行扫描线电子电视系统。所以,英国电视开播不久,贝尔德的系统便被淘汰了。

德国人的电视实验活动开展也很早。1928 年,莱比锡大学的卡罗卢斯用尼普可夫圆盘制作了可以扫描 逐行的机械。虽然卡罗卢斯的电视远比贝尔德的清晰,但因为没有公开演示,他的功绩几乎被湮灭。世界上只有德国人,始终把他称作“电视领域的第一个发明家”。在此之前,匈牙利人米哈里曾于 1927 年用不同于尼普可夫圆盘的“维勒镜轮”制造了名叫“裁缝”的设备。在 1928 年柏林举办的“第五届德国广播展览会”上,电视机首次公开展出。卡罗卢斯和米哈里的电视机都和公众见了面。另一位发明家芬米夏勒的工厂也推出了 10 厘米标准电视图像。

此外,在日本、法国、俄国(前苏联)、意大利,都出现了一些电视探索者。

(二)电视事业的诞生

1929 年 12 月 30 日,英国广播公司(BBC)在伦敦郊外的亚历山大宫以一场规模盛大的歌舞开始了电视的正式播出,这一天被认为是世界电视的誕生日。

早在 1928 年 12 月, BBC 公司就开始了电视试播,当时使用的是贝尔德的机械电视,播出的是无声图像。1929 年, BBC 播出了声像俱全的多幕电视剧——皮兰德罗的《花言巧语的人》,但是图像质量不好,扫描标准只有 逐行。1930 年, BBC 开始致力于声像协同发射的电视实验,并试播自制节目。1931 年 1 月, BBC 创设了世界上第一家电视服务机构。

德国也于 1935 年成立了电视服务机构,并于 1935 年 10 月开始,在柏林定期播出电视节目。纳粹当局狂妄地宣称:“今天我们迈出了全球电视节目的第一步,我们将完成最伟大、最神圣的使命,把领袖的形象深植在每一德国人心中。”1936 年 7 月,奥运会在柏林举行,德国投入了极大的力量来对这次奥运会进行

电视报道。仅在柏林便设立了 100 个集体收看点,每台电视机前平均有 10 人,还通过电线向莱比锡等城市传送,十多天观众总计达 10 万人。

美国虽然没有加入争当“世界上第一个电视国家”的竞争,但它的电视试播活动比英德两国开展得还早。位于纽约附近斯克内克塔迪的通用电气公司的电视实验室在发明家亚力克山德森的领导下进行了节目试验。试验机屏幕只有 9 英寸 10 英寸(25.4 厘米 25.4 厘米),相当于一张文件卡片或快照照片的大小。1928 年 12 月 1 日,他们试播了第一部情节剧《女王的信使》。声音部分是由 辛那再电台广播的,画面由试验电视台 辛那再播出。三部摄像机在拍摄中都是不动的,只用特写镜头。其后,又播出了一部科幻片,表现纽约市遭受导弹袭击的场面,观众被赋予一种导弹的视角,随着这个电子导向的致命武器渐渐朝目标——纽约市逼近,接着一声爆炸,电视剧结束。许多业余发明家用自制的接收机看到了这些演出,尽管它们模模糊糊,比剪影强不了多少。在当时,电影正在从默片转向有声,而广播则反其道而行之,从声音扩展到形象,两大媒介殊途同归,在声像结合这一点上找到了共同语言。

1925 年 12 月 1 日,前苏联首次试播电视。1925 年,建立了莫斯科和列宁格勒两个电视中心,1925 年 12 月 1 日,莫斯科电视台开始定期播出节目。

1925 年,法国在巴黎建立了第一座国营电视台,不定期播放,进行试验。

许多有声有色的历史事件在电视中得到了最初的反映,其中最著名的除了柏林奥运会之外,尚有 1936 年 7 月 1 日英国 11 月 1 日转播英王乔治六世加冕典礼的实况;1936 年 12 月 1 日美国 11 月 1 日电视播出纽约世界博览会的实况,那次,罗斯福总统致开幕词,成为有史以来在电视上出现的第一位总统。

1939 年爆发的第二次世界大战对电视事业的发展是一次极大的挫折。1939 年 12 月 1 日,英国电视中途停止了正在播出的“米老鼠”动画片,从而宣告了长达 10 年之久的电视停播。法国和前苏联的电视也先后停播。只有美国和德国,在战争期间仍维持着电视播出,但美国电视基本上处于“休眠”状态,而德国的柏林电视台也曾被盟军炸毁。

然而,电视是极具生命力的事物,一旦条件合适,它就会迅速恢复生机和活力。1945年,第二次世界大战结束。原来因战争而停播电视的国家又纷纷重新开播。

1945年 9月 20日,前苏联在“无线电节”开始恢复电视播出。1945年,又将原先的 10行扫描线改为 24行,并于 10月开始试播。1945年 12月,改建后的莫斯科电视中心正式播出。

法国从 1945年 10月起,开始从艾菲尔铁塔播放电视节目;同年 11月 10日,戴高乐政府颁布法令,成立法国广播电视公司(ARF)。

1945年 12月,英国 1月1日从七年前停播的“米老鼠”节目中断处开始,重新恢复了电视播出。

1945年,德国各州纷纷成立广播电视公司,并于 1945年开始了电视广播。

美国战后的电视台数量急速增长,从 1945年的 25家猛增到 1945年的 125家。联邦通讯委员会不得不于 1945年 12月起实行“冻结”政策。1945年 12月“冻结”解除后,电视事业才真正进入繁荣时期。

战后,世界电视事业得到了较大的发展。较早正式开办电视的国家如表。

表 1 较早正式开办电视的国家及时间统计表

洲	国别	开办时间
欧洲	英国	1936
	前苏联	1945
	法国	1945
	荷兰	1945
	前联邦德国	1945
	比利时	1945
	波兰	1945
	意大利	1945

续表

洲	国家	开办时间
美洲	美国	1928
	墨西哥	1929
	古巴	1929
	阿根廷	1931
	委内瑞拉	1932
	加拿大	1932
	多米尼加	1932
大洋洲	澳大利亚	1932
	新西兰	1932
亚洲	日本	1933
	菲律宾	1933
	泰国	1933
	伊拉克	1932
	塞浦路斯	1933
	中国	1935
	伊朗	1935
	印度	1935
	黎巴嫩	1935
非洲	阿尔及利亚	1932
	尼日利亚	1935
	埃及	1932
	津巴布韦	1932

二、电视艺术的形成和发展

对于电视艺术的认识 ,在理论界经历了较长时间的探索 ,集中表现在两个方面 :一是存不存在电视艺术 ,二是电视艺术的

内涵。

电视艺术是不是一门独立艺术的争论,一直延续到 20 世纪 80 年代。非艺术论者的主要观点是认为电视仅仅是一种传播媒体,或者说最有效的文化信息传播媒体,它和报刊、广播一样,不可能形成自己的艺术形式,如果说电视有某些艺术表现的功能,也只能是其他艺术,特别是电影艺术的再现和补充。前苏联的艺术家罗·尤列涅夫在《电影和电视是同一种艺术》中说:“电视所具有的一切艺术的可能性,电影也都具备;电视的表现力在其本性上和电影相同;电影银幕与电视屏幕的画面服从于同一艺术规律。电影与电视——这是同一艺术,同以各自的形态再现现实的艺术。”另一位前苏联艺术家 悦·穆拉托夫在《电影作为电视的变种》一文中认为,电视与电影在审美上是一致的,它们的区别仅在于电视节目比电影艺术更宽泛。在《电视与电影艺术》一文中,月·维里切夫从“含量”分析,认为电视片区别于电影片的地方在于前者表现出政治性,“与当前迫切的经济和政治问题密切相关”。我国一些理论家也认为电视无美学意义可言,它只是一种传输工具。

非艺术论者的观点首先忽视了电视艺术作品的客观存在,没有从电视艺术创作的实践中去研究其独立的艺术个性。前苏联美学家鲍列夫在《美学》一书中说:“电视不仅是一种向广大群众传输的电视信息的手段,还是能把从审美上加工过的,有关现实世界的印象传到四面八方的一种新的艺术。”这种新的艺术已经具备了艺术性的“内核”;月·萨帕克也在《电视与我们》一书中指出,“屏幕展示人的性格。屏幕把他置身于观众与我的特殊关系之中。”电视艺术正是通过具体、鲜明的形象去再现生活,抒发艺术家对现实的主观感受,影响、感染观众,激发观众的审美情趣。

关于电视艺术的内涵,至今在理论界仍没有得到统一认识。在《广播电视辞典》中,对电视艺术有狭义和广义的两种解释。狭义的解释认为电视艺术包括一切艺术类节目,如电视戏曲、电视歌曲、专题文艺节目、电视剧等。广义的解释认为一切电视节目都含有一定的艺术性,所以电视艺术即泛指一切电视节目。《广播电视辞典》对电视艺术的解释带有很大的模糊性。即使是狭义的解释,把歌舞晚会、专题文艺节目都归属于电视艺术,

也是不妥当的。也许正是这种解释,为不承认电视艺术客观存在论者提供了论据。因为电视节目也好,电视文艺类节目也好,是谈不上具备有区别于其他艺术的艺术个性的,它只能是各种艺术的(甚至包括非艺术的)“拼盘”。为了适应电视转播的需要,导演或导播仅仅对这些节目进行必要的技术处理,没有改变其原有的艺术属性。电视艺术之所以成为一门独立的艺术,不仅在于它具备了假定性这一艺术的共性,主要还在于它借助电视为载体而形成的表现形式和美学特征,即区别于其他艺术的个性,正如恩·卡西尔在《人论》中所说的那样,它有“自己独特的方言”。电视有两重性,它既是人的感情外化的载体,又是信息传播的媒体。从这一点上讲,电视不等于电视艺术;一切通过电视传播的文艺类节目也不是电视艺术。

依据《辞海》的解释是:“电视,传播图像的一种广播、通信方式。它是应用电子技术对静止或活动的景物的影像进行光电转换,然后将电子信号传递出去,使远方能即时重现影像。”

那么,什么是电视艺术呢?电视艺术是以电视为载体并利用电视传播的一种新的艺术形式,它像文学、音乐、戏剧、电影艺术一样,运用艺术审美的方式去认识生活,再现生活,通过形象感染受众,使受众在艺术审美中,感情受到陶冶,思想受到启迪。

中国传媒大学电视艺术研究所高鑫的解释是:“电视艺术,是以电子技术为传播手段,以声画造型为传播方式,运用艺术的审美思维把握和表现客观世界,通过塑造鲜明的屏幕形象,达到以情感人为目的的屏幕艺术形态。”

电视艺术从内容和表现形式上可分为电视剧和电视艺术片。电视剧是电视艺术的主要形式,最能体现电视艺术的特点,被称之为“真正意义上的电视艺术”。它主要是通过典型形象的塑造达到再现生活的目的;电视艺术片则是通过对客观现实的再现而抒发艺术家对现实的主观感受,引导受众对现实的认识和理解。在我国,还有一个特殊的片种——电视戏曲片。中国戏曲是当今世界惟一保留下来的古老剧类,它不仅有悠久的历史,而且剧种繁多,有着特殊的艺术表现方法,是深受观众喜爱的艺术。将中国古老的戏曲艺术与现代传播手段融合而形成新的艺术形式,在电影中已经有了成功的实践。电视综合戏曲而形成的电视戏曲片,在我国电视传播开始之初,就进行了这方

面的探索,经过几十年的努力,已经基本上形成自己的创作规律,成为有别于电视剧的电视艺术的一个片类。

英国是世界上最早开始电视传播的国家,第一部电视艺术片也是英国在1929年试播的。1929年,英国剧作家皮兰德罗写了一部多幕电视剧本《花言巧语的人》(也译作《口里叼花的人》),同年在英国通过电视声画俱全地播出。这是世界上第一部电视剧。

1936年,英国广播公司正式开通电视传播,提出“每日一戏”。到1939年英德战争爆发,三年里,英国广播公司先后播放了塞尔·托马斯的《地铁谋杀案之谜》、阿加塔·克里斯蒂的《黄蜂窝》、杂·耘雷诺德的《拐弯》等。1946年,英国广播公司恢复电视传播,涌现出一批优秀的电视艺术节目,其中以电视剧《晚餐来客》、《威尼斯商人》、《平民百姓》影响最大。20世纪50年代以后,英国的电视艺术发展较快,特别是电视剧创作进入一个富有创造性的时期,有了一批优秀的电视艺术工作者,其中马歇尔·克尼尔被誉为“更富有革新性和创造性”的作家。1956年录像磁带的出现,以及彩色电视研制成功,给电视艺术的发展赋予了新的活力,使电视艺术创作开始摆脱舞台剧的影响,探索自己的艺术表现手段。20世纪60年代,英国的彩色片《福尔赛世家》在全世界15个国家发行,拥有1.5亿观众,成为人类艺术史上的奇迹。20世纪70年代以后,英国的电视剧创作有两个明显的特征,一是起用非职业演员,强调“本色”;二是朝连续化和系列化发展。这一时期代表性的剧作有《之字形街道》、《加冕街》、《权力之争》等。20世纪80年代,英国电视界曾展开了关于自然主义的争论,争论的焦点表现在一派艺术家强调电视艺术与舞台剧脱离,放弃自然主义,在时空处理上接近电影。另一派的意见认为电视剧应从戏剧、电影等其他艺术中汲取营养,而不能采取排斥态度。这场争论对英国电视艺术的发展有着较大影响。但是,从总体上说,以电视剧为主体的英国的电视艺术,一直与舞台剧有着密切的关系,正如戏剧评论家马丁·艾斯林所说的:“电视,拍远景镜头是没有效果的,而描写几个人的纠葛最有效。最理想的电视剧是室内剧。”

美国、法国、前苏联的电视传播稍晚于英国。美国是世界上最早试播彩色电视的国家,美国电视艺术发展的重点在电视剧,

从 20 世纪 30 年代开始,美国各大广播公司每天都要在“黄金时间”安排 1 个小时的电视剧。由于美国是电影发达的国家,所以,美国的电视剧从一开始就受到电影的影响,早期的电视工作者也都是从电影业转过来的,电视剧的创作基本上按电影的时空结构、表达方式进行。这一时期,美国著名的剧作家巴蒂·查耶夫斯基提出电视剧的意境来自现实生活,他强调:“我们应当巧妙地利用电视的小小画面,从视觉上、心理上有意识地去探求它的纵深。”他的《玛莘》、《母亲》等,都是取材于人们极平常的生活,人物关系也不复杂,台词像是过路人的谈话。作家就是通过极平常的语言和人物行为来揭示人生。20 世纪 30 年代以后,美国许多优秀的电视艺术家受查耶夫斯基的影响,以反映当代生活为主,主题严肃,艺术性也较高,如《根》、《豪门恩怨》、《达拉斯》、《鹰冠庄园》等。

前苏联的电视艺术的发展经历了三个阶段,早期的电视剧受舞台剧影响,当时著名的理论家 杂·Б·罗别尔特就强调:“您越是严格遵守亚里士多德的剧作艺术法则,其中包括他的三一律,您的剧本就会更好。换言之,必须选择这类题材:它有一个很好的情节,事件可以在较短的时间内就展开,并且不需要大量的布景。”20 世纪 30 年代以后,重视镜头组接,电影观念进入电视剧创作。20 世纪 50 年代以来,前苏联的电视艺术家开始探索新的表现手法,最有代表性的是 耘·萨巴什尔科娃提出的“引戏员结构”。在论及引戏员或主导演员时,她说:“主导演员在电视中起一种中间人的作用,他可能是传达某种观点的播音员,也可能是和观众共同思考的评论员。在电视剧里,主导演员往往代表作者,他经常是以作者的形象出现的。”萨巴什尔科娃认为,从电视剧发展的趋势看,观众不仅仅满足于引人入胜的情节,“而且还有对情节的理解、分析思考与评价。所以,叙述和理解已经成为电视剧的主要因素”。(《论电视剧》)引戏员结构有两个时空,一是引戏员所在的时空——现在时空,一是剧情时空——过去时空,这两个时空的交叉,使观众有同时感,充分显示了电视艺术的参与性的美学特征。“引戏员结构”使电视剧的结构从封闭转向开放,彻底摆脱舞台剧的制约。前苏联的电视艺术家无论在电视艺术创作实践,还是电视艺术的理论研究方面,都富有探索精神,如引戏员结构、电视独角戏等。他们很

重视电视艺术的“电视性”,即电视艺术作品的创作要服从电视这一大众传播媒体的传播特征。

在亚洲,日本是开始电视传播最早的国家,始于1925年。日本早期的电视剧是从演播室以直播的形式播出的。20世纪40年代以后,电视剧创作进入全盛时期,向连续化、系列化发展,出现了一批如《阿信》、《命运》等的优秀作品。日本的电视剧多以反映家庭生活为主,其主人公也多为女性,从家庭这个侧面反映日本战后的社会变化。日本艺术家强调“电视是一面镜子”,认为电视艺术应该“让人们从日常小事件重新发现人生的意义”,“呈现出理想的人际关系”,让“观众从别人的生活中吸取教训,或获得信息”。(大山胜美《日本电视与电视剧》)

从上述几个国家电视艺术发展的情况,可以看出:

第一,电视艺术的发展与现代科技的发展有着密切的关系。电视艺术作品的制作和传播经历了三个阶段,即转播、直播、录制。20世纪40年代以前,是以转播或直播的方式。在转播时期,电视仅作为一个传播媒体,转播舞台剧或其他文艺节目,还没有形成自己的创作手段,只是通过转播探索电视艺术的表现手法,1925年英国试播的《花言巧语的人》,就是舞台剧转播。到了直播阶段,开始专门为电视传播而创作,逐步了解掌握电视传播的特点,有了萌芽状态的电视艺术作品,如我国在1958年直播的电视剧《一口菜饼子》。直播的特点是多机拍摄,边演边播,适当插入空镜头或资料片。这种创作和传播形式极大地限制了艺术家的创造性。20世纪50年代末,录像磁带的出现,使电视艺术的创作发生了根本性的变化。可以反复使用的录像带,为艺术家提供了创作的自由,使电视艺术能摆脱其他艺术的制约,形成自己的艺术创作规律。20世纪60年代以来,电脑的使用,又丰富了电视艺术的表现手段。可以说,没有现代科技就没有电视,没有不断发展的科学技术,电视艺术也无法成为一门独立的艺术。

第二,电视艺术的形成和发展是在吸收了其他艺术,特别是舞台剧和电影艺术的表现手段的基础上进行的。如戏剧的严谨的结构,用人物语言推动情节发展;电影艺术的时空观念,蒙太奇等。另外,文学、音乐、绘画、舞蹈等都对电视艺术的发展有着影响。耘·萨巴什尔科娃在《论电视剧》一文中,这样总结了作

为电视艺术的主体的电视剧的发展的情况：“电视剧从小心翼翼地照搬其他艺术的现成形式，发展到自身表现手法的探索。初期仍然走模仿戏剧和银幕手法的老路。随后，根据电视艺术的写实性质，电视剧试着在艺术上追求模拟现实生活，最后发展到认真、细致地研究并吸收其他艺术形式的长处，结合电视艺术的特点，建立起自己的美学。从此，导演们打破了舞台的框框，摆脱了电影创作必须遵守的时空观念，给电视剧的创作开辟了广阔天地。在这个过程中，导演们掌握了一套创作电视剧的新规律。”电视艺术正是广泛吸收、融合了其他艺术的表现手法，由此形成自己的艺术个性，建立起自己的美学，才跻身于艺术之林，成为“第八艺术”。

第三节 摇影视文化

一、文化与影视文化

（一）文化与电影文化

文化是一个很庞杂的概念。它的定义形形色色，因人而异，因角度不同而异。在此，不妨先从众多关于文化的定义中，选取两个较具涵盖性的定义：

（员）“文化是复杂生活的整体，包括了知识、信仰、艺术、法律、风俗，以及人作为社会成员所习得的其他各种能力与习惯。”（汤林森《文化帝国主义》）

（圆）“关于文化的当代用法，常见的大致有三个：①用来描述知识、精神、美学发展的一般过程；②用来指一个民族、一个时期、一个团体或整体人类的特定生活方式；③用作象征知识，尤其是艺术活动的实践及其成品。”（英国文化学家威廉士）

综上所述，我们认为，文化是指一个社群的“社会继承”，包括各种物质产品（工具、武器、房屋、政府办公以及再生产的场所、艺术品等），也包括各种精神产品（符号、思想、信仰、审美知觉、价值等各种系统），还包括一个民族在特定生活条件下以及

代代相传的不断发展的各种活动中所创造的特殊行为方式(制度、集体、仪式和社会组织方式等)。

从这个得到较多认同的文化概念来看,电影文化应当是一种涉及面非常广的“总体文化事实”。它几乎涵盖了上述文化定义所区分的文化的三个层次:它既是物质文化——因为它是一种以科学技术为依托的大工业生产,甚至可以说是一种商品;它也是一种作为人类精神产品的艺术——因为它是人类的“梦”,是人“自看自”、“认识你自己”的方式;它还是现代人的“特殊的行为方式”——一种日常生活方式、一种日常的仪式。不仅银幕世界所映现的是日常现实生活本身抑或是对它的再造、表现、抽象或虚拟,对它的观看更是一种日常现实生活方式。

因此,电影艺术本身就是一种独特的文化。从文化形态的角度看,电影是一种涉及社会学、心理学、美学、艺术和艺术学、传播学、市场经济学等多种学科的综合性文化;从文化价值取向的角度去看,电影艺术体现了高雅艺术和大众通俗艺术的综合;从电影传播的独特性和受众面的驳杂和无所不包的角度去看,电影艺术拥有最广泛驳杂的受众群体,也可以说体现了各个不同文化阶层、族类、群体、性别、年龄的综合。因此,在现代社会,电影艺术成为一种新的“公众话语空间”。

高尔基曾描述了他第一次看电影时的新鲜感和当时的激动心情:

“突然,不知什么地方,有什么东西发出喀嚓喀嚓的声响,画面在抖动,你简直不相信自己的眼睛。一辆辆马车从银幕上径直向我们驶来,行人在走动,孩子们在同狗玩耍,树叶在颤动,骑自行车的人急驶而来——所有这一切都是从画面深处的不知什么地方出现的。它们迅速移动,接近画面边框,从画面消失,或是从画面边框出现,走向画面深处,逐渐变小,一个接一个地消失在建筑物拐角的后面,消失在道路的尽头——突然之间——它消失了。在我们眼前呈现的是宽阔的黑框里一块白色幕布。看来上面什么也没有。但是,不知什么人,仍诱使你去想象刚才似乎看到的東西——不过仅仅是一会儿工夫。随后,不知怎的,你隐约觉得惊心动魄……”

如此细致精确的描摹实在令人称奇,我们今天恐怕难以有这样细腻的感觉了。可见,电影给了初次观影的高尔基何等新

鲜的陌生感。贝拉·巴拉兹说得好：“电影艺术的诞生不仅创造了新的艺术作品，而且使人类获得了一种新的能力，用以感受和理解这种新的艺术。”^①因此，电影不仅仅是艺术，而且还是一种文化，一种深刻地影响了人类历史的现代的、新型的文化。电影艺术的产生增强了人的理解能力，因而揭开了人类文化历史的新篇章。

对于文化传播媒介这个大家族，从某种角度上可以将其划分为印刷文化和影像文化两大类。影像文化以影像为基本的传达媒介，印刷文化则以文字为传达媒介。就此而言，影像文化的产生是人类文化史上自从语言、印刷术产生以来一次划时代的文化革命。

19世纪末以来，摄影艺术、影视艺术等新兴艺术的崛起从根本上改变了现代人的认知方式和审美快感方式。毫无疑问，影像艺术能以直接而强烈的感官刺激效果而立体地诉诸现代人的感觉器官，它使我们看到的完全与绘画不同。我们看到的绘画作品不是现实本身，然而在摄影、电影、电视中所看到的既是“现实”而又不是现实本身（其实只是现实的影像，也有称之为“类像”或“仿像”的）。但就是这种只是“具有一种虚假的真实”的影像，却能非常神奇地为观众制造出一种具体形象，制造出仿佛身临其境的真实性感觉效果（尽管其实质只是一种假象和幻觉）。

“用手指触一下快门就使人能够不受时间限制地把一个时间固定下来”的照相机，是影像艺术在19世纪崛起的一个重要的先驱和预兆。本·雅明指出：“照相赋予瞬间一种追忆的震惊，这类触觉经验与视觉经验联合在一起，就像报纸的广告版或大城市交通给人的感觉一样。在这种来往的车辆行人中穿行，把个体卷进了一系列的惊恐与碰撞之中。在危险的穿越中，神经紧张的刺激急速地接二连三地通过体内……”^②在此基础上发展起来的影视艺术更是创造了一个感官与实物当面接触的幻觉，摄影机通过镜头和焦距的巧妙转换，通过对观众观看方式和距离的模拟，使观众始终处于一如现场镜头的“目击者”的位置

① [匈]贝拉·巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社，1980年。

② [法]本·雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，三联书店，1988年。

和当下此时的感觉。观众的身心仿佛无需太多的想象就身不由己地直接卷进了事件的时间和空间。正如杰姆逊指出那样,“距离感正是由于摄影形象和电影的出现而逐渐消失的”^①。

电影理论家巴拉兹从电影观众心理学的角度去分析过这一问题。他首先比较了电影与较为古老的艺术门类的戏剧的不同:戏剧的第一个原则是观众可以看到演出的整个场面;第二个原则是观众与舞台的距离是不变的;第三个原则是观众的视角是不变的。电影的原则却与此根本不同:观众与银幕的物理距离和视角虽是不变的,但由于摄影镜焦点、拍摄角度、镜头的连接等的变化,使得观众的心理视角和距离是变化无常的,甚至在一种幻觉中可以完全与摄影机的镜头合二为一。如此,距离反倒消失了。因此,他进一步明确指出:“好莱坞发明了一种新艺术,它根本不考虑艺术作品本身有完整结构的原则,它不仅消除了观众与艺术作品之间的距离,而且还有意识地在观众头脑里创造一种幻觉,使他们感到仿佛亲身参与了在电影的虚幻空间里所发生的剧情……电影使欣赏者和艺术作品之间的永恒的距离在电影观众的意识中完全消失,而随着外在距离的消失,同时也消除了这两者之间的内在距离。”^②电视的出现使影像艺术的直接性更进了一步。当观看电影或是读报纸时,观众看到的视觉形象仍然表现出一种“他性”(弗·杰姆逊语);也就是说,观众仍会觉得事情发生在外界,和自己没有直接联系。但是同样的信息在电视屏幕上出现时,便失去了这种“他性”,因为电视是家庭的一部分,它加入了观众的生活,使观众觉得屏幕上出现的形象也属于自己。因此,“在电视这一媒介中,所有其他媒介中所含有的与另一现实的距离感完全消失了”。^③无疑,距离感的消失使得艺术接受中以往类似于镜框、博物馆、展览厅加之于艺术作品的那种光环消失了,审美静观的距离也打破了;相应地,接受者的接受态度也发生了根本性的变化。他不再是与审美对象拉开观照的距离,而是要从视觉感官开始,全身心地投入,迅速地产生“似真性幻觉”,参与成为必要条件。

① [美]弗·杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,陕西师范大学出版社,1989年。

② [匈]贝尔·巴拉兹:《电影美学》,中国电影出版社,1980年。

③ [美]弗·杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,陕西师范大学出版社,1989年。

眼睛是人的一种重要的感觉器官,是人接受外部信息(文化传播)的重要渠道。而视觉则是人类最基本的感觉。据统计,在人类的所有感觉活动中,视觉占了~~百分之~~。古希腊哲学家赫拉克利特曾说过:“眼睛是比耳朵更精确的证人。”在古希腊语中,“我看见”的意思就是“我知道”。英国著名的艺术理论家伯格则指出,“看先于词语。孩子在能够言说之前就已经看和辨认了”。只是由于以理性化的逻辑性语言思维为重要标志的语言文化的高度发展,掩盖或钝化了人的几乎与生俱来的视觉思维的能力。因此,诚如美国文化理论家丹尼尔·贝尔曾指出的,“当代文化正在变成一种视觉文化而不是一种印刷文化”。在今天,视觉文化日益成为对大众生活有着极强的影响力的存在现实,由影视艺术而引发的这场文化革命是异常深刻的。

从传播学的角度看,这也是一次人类文化传播方式的变化。影视作为一种能记录、保存、传播信息和文化的重要手段,同样承担了人类文明史上语言文字所曾经起到过的作用。而且,人类传播方式的变化在不断地“加速进行”,从语言到文字,经历了几万年;从文字到印刷,经历了几千年;从印刷到电影和广播,仅~~源~~~~源~~~~源~~年;从第一次试验电视到从月球播回实况电视,则只用了~~缘~~~~缘~~~~缘~~年。信息时代的革命是以影像文化的产生为根本标志的。

天生具有商业性和大众文化品性的影视艺术也为现代文化转型以来大众文化空间的形成起到了重要的作用。

德国著名文化研究学者克鲁格在论述电影时,为强调平民观众的主体能动作用而把电影比喻为一种“建筑工地”,在建筑工地上,不同的话语交汇冲突,形成了巴尔特所说的“多重意义”。正是电影文本的这种“无可避免的多重性”使得它能“以其丰富多样的结构和魅力,为观众提供参与的机会,成为彻底开放和民主的公众空间中的一种动作范型。由于这种空间需要想象的介入和争辩,它成为基础广大的、志愿结合的汇集地,从而形成舆论性的公众话语”。^①这种面向大众的公众话语空间极为重要。甚至不妨说,“启蒙”的一部分未竟之业,也得在今天依靠这种公众话语空间来完成。事实上,就中国的大众文化来说,它在中国的现代化进程中仍然起着一种无法替代的进步作

① 徐贲撰,《走向后现代与后殖民》,中国社会科学出版社,1999年。

用。与一直为知识分子所掌握着的至高无上的话语权的高雅型艺术相比,天生具有平民精神、商业价值和大众传播媒介特性的影视艺术恰以其“无可避免的多重性”使得它能够成为彻底开放和民主的、能够产生多重意义和舆论导向的公众空间。正如克鲁格所指出的那样:“它成为启蒙的训练场,也成为基础广大的、自愿结合的汇集地。这种人际关系便是通向启蒙的最佳途径。”

意大利电影《天堂影院》就形象化地再现了电影的这种“公众文化空间”。在电影院里,小镇上的人聚集在一起,交流着信息和感情,且歌且哭,为银幕世界投注了满腔的热情。电影中的那个疯子,也许是一个反民主的“独裁者”的象征,他只有自我封闭的世界,总想把公众世界(“广场”)霸占为自己一人所有。

正是在电影艺术的传播和接受的过程中,多种文化因素或隐或现地发生作用,多种意识形态(如知识分子精英文化、主流意识形态、市民文化和市民意识形态,等等)也进行对话,或冲突或交汇而产生新质,新的公共话语空间也由此产生。民主、自由、科学、进步、法制、义务、契约,这些现代价值观念以不可阻挡之势得以传播。

张艺谋的《有话好好说》通过作为知识分子和城市平民象征的两个主人公的对手戏,实际上提示了平民文化对知识分子文化胜出的社会趋势。在影片中,李保田塑造了一个处处谨小慎微,“没招过谁,没惹过谁”,好为人师,卖弄学识,喜欢讲道理,且理性得近乎迂腐的小知识分子形象,最后这个小知识分子以其非理性的复仇欲望的爆发而否定了自己的人生哲学。姜文饰演的那个体书商,虽然文化不多,有几分无赖,但豪爽、执著,疾恶如仇,珍重名誉,尊重感情,一诺千金,视金钱为粪土。在影片的结尾,两个主角的角色发生了耐人寻味的“置换”。原本作为受教育者的个体书商反而要教育作为知识分子的教育者,为了劝说那个知识分子放弃复仇,不惜“自我牺牲”,用激将法诱使知识分子的刀砍向自己的手指。影片在客观上褒扬了一种代表着社会发展主流和先进的社会生产力的市民文化。

(二)电视文化

由于电影在日常生活中的重要性大有被电视所赶超的趋

势,所以电视所起的这种公共话语空间的作用更为强大,且仍处于上升的态势。

电视文化是依靠电视传播和制作手段综合融入其他文化手段而创造的一种文化形态。它是人类的物质文明和精神文明发展到特定历史阶段的产物。作为一种新的文化形态,它不但拥有一个强大的遍布社会各个角落的电视传播网络系统,搜集、加工、生产制作各种视听兼备的信息,而且还以它特有的表现形式和表现手段,创造独树一帜的电视文化产品。同时,以其视听兼备、高度逼真,以及时空自如的传播功效,形成了一个前所未有的庞大的接受群体。电视文化不但成为整个社会生活中的一个组成部分,而且已经深入到千家万户,成为人们精神生活的日常必需品。

电视文化的形式是有其历史来源的:首先,作为技术系统来看待的电视,它不但是技术发展到特定历史阶段的产物,而且在深层上反映着人类社会交流的发展和需要。人类的传播历史,是一个不断突破空间和时间限制的历史,也是传播方式和手段走向多样化、立体化的历史。电视传播技术的发明和使用,把诉诸听觉同诉诸视觉的方式结合起来,较之报刊、广播等,有了更多的优越性,适应并满足了现代社会发展和需要。电视的广播形态,直接汲取了广播文化的传统,甚至它的组织机构、节目构成以及节目形式等都延续和借鉴了广播文化的成果;它也继承了电影文化的遗产,电影文化从其理论、摄制艺术和技术等方面,为电视文化提供了学习借鉴的东西。电视文化综合地吸收了科技史、传播史、电影史等积累的成果。

电视文化是一种大众的普及的文化。就其拥有的受众来说,电视较之广播、报纸更胜一筹。报纸以书写符号进行传播,无疑在传播渠道上受到限制;广播虽然不受报纸传播渠道那样的限制,但只有声音而没有图像。电视传播却在一定程度上克服了报纸和广播的局限性,因而形成电视文化的空前的群众性和普及性。电视文化也具有高层次的文化内涵,在不断地提高自己的文化品格。

电视文化是一种具有高度综合性和全能性的社会文化。从电视播出的文化内容来看,可以说是无所不包,无所不有;从文化层次来说,虽然大量的是通俗易懂的大众文化,但也有适应较

高文化水平观众的高、中档层次的文化产品 ;从它的功能来说 ,也可说几乎无所不能 :它既是发布政令、组织动员群众的政治工具 ,也是工厂企业推销商品的宣传媒介 ;它不但把体育竞赛场“搬”到人们家中 ,而且也把电影院、剧院都“搬”到人们家里 ,成为大众娱乐的新场所 ;同时也把学校“办”到家里 ,使家庭变成了第二教育系统。电视文化的这种高度综合性和全能性比其他大众传播媒介所望尘莫及的。

电视文化也可作为审美文化来看待。这点同电视的传达方式有关 ,声像并茂的传达方式 ,形成了它特有的审美手段 ;实用性同审美性的结合 ,使其具有形象的生动性和感染力。从不识字的儿童到村妇野老 ,电视对他们都具有一种审美吸引力。电视文化这种审美魅力 ,对亿万观众的审美水平、欣赏习惯具有广泛的渗透性和影响力。特别是电视中的文艺节目 ,如电视剧、歌舞、音乐、戏曲、小品 ,等等 ,对大众起着审美教育作用。电视文化的社会审美特性 ,一方面展示着自身的一种强大的优势 ,这种优势足以影响民族审美水平的提高 ,满足亿万群众的审美需要 ;但另一方面也必须看到 ,如果不注意质量 ,则可能导致观众审美的平庸化、低俗化。

电视文化是一种渗透性极强的文化 ,也可以说是一种开放性文化。电视的传播使得不同国家、不同民族、不同地域的人群得以相互了解、相互沟通 ,这自然有助于政治、经济、文化的交流。正如有的传播学家所说的 ,现代传播技术的发展 ,使整个地球变成了一个“地球村”。但是 ,也必须看到电视文化的渗透所带来的问题 ,即造成所谓“文化侵略” ,一些国家宣扬暴力和渲染色情的电视节目 ,透过各种传播渠道渗入到别的国家 ,使这些国家深受“电视文化侵略”之害。在外国电视文化的冲击下 ,如何保持电视文化的民族特性 ,使本国家、本民族的电视产品具有高尚的思想性和完美的艺术性 ,是一个国家在发展电视文化中必须认真解决的问题。对于外国的电视文化产品的态度是既不能闭关自守 ,又不能无选择地盲目引进。对优秀的外国电视文化产品 ,应当有步骤、适量地加以播放 ,在积极的交流中 ,促进本国电视文化的发展。

电视文化给人类社会带来的影响 ,包括政治、经济、文化领域的影响 ,以及对人的心理、感情、行为模式的影响 ,都是十分显

著的。单是对人类的文化生活方式来说,电视的普及就带来了革命性的变化。传统文化活动方式,是到剧院、博物馆、图书馆、公园等文化场所进行文化活动。而现在人们的文化生活方式多半为电视所取代了,只需举手之劳,就可以有选择地进行文化享受。这样,成千上万的人在他们的闲暇时间里,都会自觉或不自觉地集聚在自家电视机前面。电视占据了人们的大部分闲暇时间,电视把人们留在了家里,这显然是人类文化生活方式的一大变革。但是,它也同时产生一些如淡化了人际间的交流等问题。

电视文化的产生和发展,也会对人类的感知方式、思维层面产生影响,这是因为电视文化提供了一种特殊的视觉映现世界的方式,它可以对人们的认识能力、认识心理等方面发生影响,从而对人的意识范围、观念系统带来一种前所未有的扩展和冲击。

如果把电视文化放到文化艺术系统内部加以考察,则可发现电视文化引起了文化艺术系统的变动。“电视的冲击波”对文化艺术系统的影响主要表现在两个方面:一是引起传播文化系统的变动,对报纸、杂志、图书、广播等方面的影响;二是对文学艺术部门的影响,诸如文学、戏剧、电影等。在电视挑战面前,传统的稳定的文化系统结构和格局不同程度地动摇了,不能重新确定自己在文化系统中的地位、作用和前途,不得不重新调整对策。在西方国家,主要是通过竞争来解决的,经过各自的努力,使之重新稳定阵脚,以新的方式和策略谋求自身发展,调动自身的潜力和功能。对于电视国有化的我国来说,则应寻求在总体文化的发展战略和规划中,主动地进行综合的调整和部署,使之各得其所,各施其能。电视文化的影响,还深入到文化系统有关部类的内容和形式的发展变化之中,电视文化的发展为整个文化系统提供了一个前所未有的文化情势,它使得电影、戏剧、戏曲等在电视文化的压力下去探寻同观众接近的新的题材、新的风格、新的方法,谋求在艺术的深层方面产生影响。

当然,文化系统的有关部类也对电视文化产生影响。电视文化是社会文化的选择、集中和反映,没有社会文化的支撑和帮助,电视文化是难以立足的。电视文化的优越性不应成为社会文化的负效应,而应当以其强大的传播优势扶植协助社会文化的发展,为了不致“唇亡齿寒”,电视文化同社会文化应当保持

良好的互助互动、协调发展的关系。同时,还应看到电视文化对社会文化和艺术起到某种倡导、推广,甚至示范的作用。如先后出现的“迪斯科热”、“流行歌曲热”、“足球热”、“网络游戏热”……都或多或少同电视有关。虽然,电视文化对社会文化没有直接领导关系,但是,它对社会文化和艺术具有导向性。这种无形的导向作用,当使电视文化工作者更须意识到自身的职责和使命。

另一方面,西方社会对“电视问题”已越来越感到困惑不安,甚至对电视文化作用产生了深刻的怀疑。西方一些社会学家、传播学家以及教育专家等对电视文化的弊端提出批评,认为“电视节目成了一种麻醉剂”;“电视将导致人类走向社会隔离”;电视“散布愚昧”,看电视成为“大众的仪式”;“广告弊害”以及电视的“文化渗透和文化侵略”等。电视作为一种传播工具,其本身是无所谓弊端可言的。不论各国的电视传播模式怎样发展,都不能掩盖一个基本事实:第一是谁传播,是谁控制传播;第二传播了什么;第三传播给谁。传播的文化内容主要取决于由谁传播,而由谁传播又取决于由谁控制传播,而这些又必然同特定的社会政治制度、社会政治、经济集团的组织、社会阶级和阶层联系在一起。西方的电视文化的弊端是同西方对电视的垄断分不开的,西方电视文化体现着垄断者的政治和经济利益。

对于西方电视文化的弊端,我们应当有所警戒,中国的电视文化应当走具有中国特色社会主义道路。近年来,我国电视文化事业取得了突飞猛进的发展,它已经成为拥有最多观众的文化事业。据统计,到1994年,我国电视机已有1.4亿台,电视机共1.4亿台。电视观众已增加到1.4亿,均居世界第一。1994年,中国电视节目播出量达1.4万小时,我国已成为世界上最大的电视节目消费市场。这说明,我国电视大普及时代已经到来。电视为整个社会的精神文明建设增添了一个动力性极强的文化传播系统,特别是在我们这样一个幅员广大而文盲、半文盲较多的国家里,电视文化的发展,将大大有利于促进社会主义现代化的历史进程,成为建设社会主义精神文明的强大支柱。

社会主义的电视文化作为社会主义社会结构的组成部分,应是实现社会自我控制、自我调节及自我完善的重要因素和力量。一个充满生机、富有活力、蓬勃发展的社会结构,必然是一

一个能够自我控制、自我调节、自我完善的社会结构。我国的电视文化要起到它应有的结构功能和作用,在很大程度上是通过对人们的政治、经济、文化、道德观念的影响来实现的,通过对人们的政治社会心理、文化心理,直到感情、情绪的影响来实现的。在这些直接或间接的,显示的或隐藏的影响中,建立起社会主义社会政治行为的模式和共同的道德标准,健全的法律秩序和健康的社会空气,从而使人们为一个统一的社会目标而进行社会活动。电视文化凭借着它的传播优势和超强功效,有益于把人们纳入到社会主义建设的共同轨道上来,使之形成强大的精神凝聚力;反之,电视文化不但会失去应有的功能,甚至可能成为社会主义社会的异化力量。

电影文化与电视文化是当代社会最具有影响力的文化现象,同属于视听文化,是现代科技与大工业生产社会中出现的文化现象。影视文化的出现和发展必须以现代化的物质条件为基础。

电影与电视最大限度地再现了外部世界的感性存在状态,以其活动的影像、视听结合的传播方式生动逼真地反映出客观世界的千姿百态,易于为多种文化档次的人所接受。

电影与电视都是在时间与空间的流动中直接诉诸观众的视听形象,基本上遵循了人类感知世界的正常规律。由于电影与电视在技术与艺术的结合上、在纪实性与假定性结合上以及艺术的综合表现等方面都具有许多共同的特点,因此经常被人们称为“孪生艺术”或“姐妹艺术”。从文化学来看,则统一为“影视文化”。

二、影视文化特性

影视文化凭借其卓越的表现和传播手段,能最广泛地普及文化,对人类社会产生着广泛而深刻的影响,使社会文化的总体结构和比重发生重大变化。影视文化受众面广,能够影响不同文化层次的观众,因而大大改变了人类的认知方式,提高了人类对新鲜事物的感知能力,提高了文化的渗透性,扩大了文化的参照系,在很大程度上打破了国家、民族和语言的界限,是一种带有世界性的文化现象。

法国著名理论家阿尔都塞曾从弗洛伊德那里借用了“多元决定”(多因决定论)的概念来重新理解因果律:“任何历史现象、革命,任何作品的产生,意识形态的改变等等,都有各种原因,也只有从原因的角度来解释,但历史现象或事件的发生不只有一个原因,而是有众多的原因,因此文化现象或历史现象都是一个多元决定的现象。如果要全面地描写一件历史事件,就必须有各种各样的原因,类型众多的看起来并不相关的原因,任何事件的出现都是与所有的条件有关系的。”^①这在方法论的意义上给了我们有益的启示。从根本上说,影视艺术作为一种极为复杂的现代文化现象,也是受多种文化因素的“合力”制约、“多元决定”的结果。可以说,它不但受到“当下”的科技水平、文化潮流、社会时尚、商业利益等种种因素的制约,也受到文化传统和心理渊源方面的积淀的影响。

(一)原始仪式文化的现代表现

从文化形态的角度来看,影视艺术有着源远流长的历史和深厚坚实的、文化的、心理的渊源及依据,甚至可以追溯到人类一种原始的宗教礼仪活动,一种独特的仪式文化。正如李泽厚在《美的历程》中指出的:“后世的歌、舞、剧、画、神话、咒语……,在远古是糅合在这个未分化的巫术礼仪活动的混沌统一体之中的。想当年,它们都是火一般热烈虔信的巫术礼仪的组成部分或符号标记。它们是具有神力魔法的舞蹈、歌唱、咒语的凝练化了的代表。”

众所周知,原始艺术的一个重要功能是承担了类似于原始宗教和礼仪的独特作用。原始人在忘我沉醉的歌舞狂欢中,表达的是一些与日常生活的愿望、理想、情感密切相关的神秘的巫术目的。正如英国著名艺术理论家科林伍德在《艺术原理》一书中认为的,“巫术与艺术之间的相似是既强烈而又切近的,巫术活动总是包含着像舞蹈、歌唱、绘画或造型艺术等活动”。正是从这个角度,英国著名人类学家爱德华·泰勒等人提出了艺术史上著名的艺术起源“巫术说”。

当然,随着社会的发展,人类文明的进化,这些原始宗教情

^① [美] 弗·杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,陕西师范大学出版社,1989年版。

感在现代人那里不可能再有原始艺术那样的直接的表达,但却早已积淀成为心灵深处的原型心理结构,而艺术(影视艺术)则提供了为现代人回味这种原型性情境、重新唤起原始情感的重要途径。正因为如此,科林伍德指出:“即使在我们文明人中间,许多被称为或可能被称为艺术品的东西,其实都是艺术与巫术的结合物,其中的主导创作动机属于巫术性质。”所谓巫术性质,最主要的有两点,其一,它是达到既定目的的手段;其二,它的目的总是而且仅仅是激发某种情感。

路易斯·贾内梯在《认识电影》中引述荣格的观点说,“每一种艺术(尤其是类型化艺术)都是极其细致地探索普遍的经验,都本能地向某种古代智慧集中。他还认为,大众文化使我们最不受阻挡地看到原型和神话,而精英文化则往往把原型和神话掩盖在复杂的细节表面之下”。法国著名画家德拉克洛瓦说过,“一个画面首先应该是对眼睛的一个节日”。影视艺术又何尝不是如此呢?影视艺术的欣赏和接受常常可以成为观众的一次盛大的视觉感官的仪式,一种精神仪式,冥冥之中观众仿佛是与祖先们一道虔诚而狂热地举行宗教盛典。

与史诗、长篇小说、戏剧等叙事性文艺作品一样,成长、英雄受难、寻宝、俄狄浦斯情结等,都是反复出现的、有着悠久文化沉积的一些原型母题。

在电影《黄土地》中,那博大深沉、既贫瘠愚昧又内涵着顽强的生命力的作为中华民族象征的黄土地,在凝重、缓慢、几乎一动也不动的“长镜头”中,使你感到好像自己也参与到了整个民族的艰难觉醒的盛大仪式中。特别是电影里“腰鼓”和“求雨”两个镜头,更可以直接说就是一种仪式,分别象征了中华民族的觉醒和愚昧。

美国电影《现代启示录》也称得上是一场人性恶的祭典。美军军官威拉德受命去访察一位在越战中被激发了兽性,在原始丛林中建立起野蛮统治的美军军官库尔兹的过程,也正是他寻找自己的另一个丑陋邪恶的自我(颇类似于弗洛伊德所说的“本我”)的心路历程。这正如导演科波拉所自述那样,“这部影片有些特别的地方,它说的是一个人逆流而上,最后看到了自己的另外一副面孔。事实上威拉德同库尔兹同是一个人。一个人溯江而上追寻那个已变得疯狂的人,结果他找到那个人的时候,

发现他面对的是我们人人身上都存在的那种疯狂”。威拉德一行溯江而上的行程中,遍地战火,硝烟弥漫,到处在杀人放火,充满着战争的恐怖和残酷,从而他们自己也渐渐地被激发起了身上的兽性本能。电影独特的光影色彩效果,强化这一心理仪式的惨烈和严峻,传达出一种近乎严酷的荒诞和悲哀的反讽的艺术效果。特别是湄公河上美军基地几个妖冶的女郎劳军演出的场景,几乎可以说是一个巧妙的“戏中戏”结构。丑态百出的人群,耀眼的灯光,此起彼伏的燃烧弹、探照灯,营造出一种独特的“舞台效应”,从而象征或折射出了战争就像荒诞的人生大舞台,各色人等都在上面进行人性丑恶本能的大曝光等画外之意。

日本著名导演大岛渚的一部代表性电影片名就叫《仪式》。在这部电影中,导演试图描绘出包罗万象的日本战后社会的景象。影片叙述了一个庞大家庭 15 年的历史,其家庭成员的大部分时间是在各种各样的仪式中度过的。大岛渚在谈到他在影片中想要表现“日本人民对死亡的狂热以及对自杀怀有的强烈感情”时指出,“仪式体现了日本灵魂的特征”。^①当然,这部电影展现的是对日本民族文化心理和民族性格的探讨和反思,它是以对仪式的解构和反讽的方式进行的,因而貌似庄重的仪式总是显得与现实格格不入,庄严的场面常常变得滑稽、荒诞或令人毛骨悚然。

正像法国著名浪漫主义派画家德拉克洛瓦所表述的那样:“一个画面首先应该是对眼睛的一个节日。”我们完全可以类推为:一次影视艺术的欣赏首先应该是对心灵的一个节日,是一个盛大的心灵仪式。

(二)意识形态的策略

从根本上说,作为相对远离经济基础的一种特殊的意识形态,影视艺术必然承载和传达一定的占主流地位的文化价值倾向或主观意识形态。

所谓意识形态,系指一种支配个人心理及社会集团心理的,反映某一个阶层、集团、阶级或文化群体的社会要求和理想的一

^① [德]乌利希·格雷戈尔撰世界电影史第三卷(下)中国电影出版社,页 111。

整套的思想体系。意识形态表现了个体生存与实际生存状况的想象性关系,是国家机器本质的再生产。影视就像无法“抓住自己的头发离开地球一样”,离不开意识形态的控制,导演也只能在意识形态的限制中追求自由。因此,每一部影视作品,都具有一定意识形态倾向性——或者是宣扬维护某种意识形态,或者是偏离或反抗某种意识形态。

就意识形态是人类依附于他们真实的生存条件的一种无意识的或想象的关系而言,意识形态可以说是无处不在。然而,原初意义上的意识形态的内涵却是广义的,至少不限于狭义的政治意识形态。正如伊格尔顿在《批评与意识形态》中指出的:“意识形态远不只是一些自觉的政治信念和阶级观点,而是构成个人生活经验的内心图画的变化着的表象,是与体验中的生活不可分离的审美的、宗教的、法律的意识过程。”^①因此,影视艺术作为一种特殊国家机器的意识形态,是对社会、人生的矛盾作出的想象性解决,“不论它的商业动机和美学要求是什么,电影的主要魅力和社会文化功能基本上是属于意识形态的,电影实际上在协助公众去界定那迅速演变的社会现实并找到它的意义”。^②

著名美国学者弗·杰姆逊曾断言:“第三世界的文本,甚至那些看起来好像是关于个人和利比多趋力的文本总是以民族寓言的形式来投射一种政治:‘关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言。’”

其实,假如我们“以其人之道,还治其人之身”的话,也会同样发现,美国电影也是美国国家意识形态策略的一种表达。美国好莱坞电影就在华丽的视觉奇观下巧妙地传达着某些特有的美国国家意识形态神话——关于美国式的民主、自由、平等,为落后的第三世界担当救世主、文明的播火者的美国国家神话。仔细分析一下,像《巴顿将军》、《星战前传》、《独立日》、《安娜与国王》等,都蕴含有诸如此类浓厚的美国式意识形态神话。

如在《星战前传》中,无论是影片的人物设置,还是故事结

① [英]伊格尔顿:《历史中的政治、哲学、爱欲》,中国社会科学出版社,1999年。

② 托马斯·沙兹:《好莱坞:仪式、艺术与工业》,中国广播电视出版社,1994年。

构和电影叙述都很明显地具有种族歧视倾向、白人中心论或白人优越论思想。影片讲述的是一个关于美国国家的巨大神话,在影片中我们会很有趣地发现,那个未来的救世主虽然像耶稣一样没有父亲,且童年时生长于明显是暗喻伊斯兰沙漠地区的第三世界,但却绝对是一个纯种的白人。几个武功高强的武士也绝对是美国式白人,而那些蒙受侵略、等着美国和武士们救助的却是一些面目可憎、服饰稀奇古怪的像人又不完全是人的怪物,他们的服饰很容易让我们联想到印第安民族等种族。

中国的影视也一样,《美丽的家》、《幸福时光》、《生死抉择》、《没事偷着乐》、《长征》等影视作品从意识形态的角度而言都算得上是一种典型的国家意识形态的再生产。例如《美丽的家》、《幸福时光》和《没事偷着乐》其意图都是劝说观众要好好过日子,应看到一天会比一天好,要随遇而安,不要贪得无厌,这些都是极为有利于安定团结的;《生死抉择》结尾颇为耐人寻味的似真性幻觉的营造以及《黄土地》中八路军“顾大哥”对翠巧命运的爱莫能助和无能为力,都流露了电影的意识形态性;电影连续剧《长征》作为主旋律作品,其意义更是直指意识形态。

影视中的意识形态是通过影视,通过观众观影过程中的自觉的误识作用而把自己缝合进去,让观众象征性地进入社会秩序。就像婴儿通过照镜子而逐渐认识到自己作为个体的存在一样,观众会觉得自己就生活在幸福时光之中,所以阿尔杜塞有一句话深刻地揭示了影视的意识形态本质:“意识形态把个体询唤为主体”——当然,仅仅是假想的主体。

杰姆逊认为,“在历史的压抑和意识形态的反抗中,具有一种张力,而这种张力化为作者的叙述”。也就是说,艺术形式绝不仅仅是形式,也没有什么完全纯粹自足的艺术形式,叙述、抒情、象征、长镜头或蒙太奇、摄影机的距离、角度、用光与画面构图等影视艺术语言,都具有一定的意识形态内涵。比如建国以后那几年的电影,特别是“文化大革命”时期达到登峰造极地步的样板戏电影,其镜头语言无不蕴含着极为简单的褒贬价值观,“坏人”的形象总是尖嘴猴腮的,而且总处于阴影之中,镜头是俯拍的,好人或英雄人物出场,则总是居于画面中的中心位置,镜头是仰拍的,是近乎“高大全”的形象。

因此,从某种角度讲,影视并不是一种为艺术而艺术的纯粹

艺术,而是一种特有的文化现象,是一种利用和满足观众的欲望,制约和影响观众的思维的社会文化机制。艺术文本与现实文本构成一种互为指涉的“互文本关系”。这也是一种意识形态批评所要做的工作。影视的意识形态批评旨在通过文本所指来研究其能指结构以及决定这种能指的社会文化语境,并进而在这种关系中探讨作为主体的人的位置。也就是说,意识形态仅仅是手段而非最终目的。我们主张影视的意识形态而非唯意识形态、狭义的政治意识形态化和泛意识形态论。

(三)大众文化时代的娱乐方式

影视艺术从总体上说属于大众文化范畴。电视艺术作为20世纪新兴的、后来居上的艺术门类,本身就是一种天生就具有大众文化品格的文化传播手段,它早已成为了大众普通生活的一个部分。从传播的角度说,电视与电影一样,是一种无限的传播方式。电视的受众范围广泛,它不分贵贱尊卑,不分男女老幼,只要有电视,你就是选择收看的上帝。

而人生无疑是需要娱乐和游戏的。从人的本性的角度看,大众在劳动与工作之余,更是追求娱乐、休闲和游戏的社会族类。德国美学家席勒在他的《美育书简》中甚至从真正完整的人的高度来看待人的这种娱乐游戏的本性。他认为,完美的人性,需要以超越功利性的、自由自觉的“游戏冲动”来调节和统一人身上所具的本能性的“感性冲动”和“理性冲动”。他说:“只有当人在充分意义上是人的时候,他才游戏;只有当人游戏的时候,他才是完整的人。”当然,席勒在这里所说的“游戏”并不完全是我们在现实生活中普通意义上的游戏,甚至也不一定就等同于综艺节目中的种种游戏,主要是指审美意义上的人的自由自在的存在状态,也不妨引申为任何艺术都有机地内含于其中的审美的娱乐功能。从这种意义上说,游戏实际上是一种自由精神的表现,其快感源于一种自由生命的自由表达。

在这样的大众文化时代,人们从娱乐休闲需求的目的出发收看综艺节目是理所当然的。因为,娱乐、放松、无目的玩耍是生活不可缺少的一部分,从心理学和生理学上来说,是旺盛的精力、新鲜的刺激和强化活动能力所必需的。影视艺术本身就是具有极强的娱乐性,若从形式本体的角度着眼,影视艺术本身正

是多种多样的娱乐形式的一种融合。电视具有的声画结合、视听兼备的立体性,丰富而亲切的形象性,即时传播的现场性,覆盖面大、传播度广等特点,这些都是其他媒体所难以企及的。它能满足现代人的种种心理需求,如流行性、宣泄、幽默、滑稽甚至适度的打闹调笑……人们在繁重的快节奏的生活之余欣赏这些节目,情感能得到宣泄,身心能得到调节并重获平衡。

就中国电影而言,20世纪80年代中期以后一个重要的趋势可以概括为娱乐化趋势。1985年影视界关于“娱乐片”的大讨论,代表了从理论上开始面对这一问题,开始对长期以来的教化宣传的电影功能观予以反思。

张艺谋执导的《红高粱》之所以成功的一个很重要方面可以说是一种纯视觉的娱乐和享受。如电影中“颠轿”的段落,曾被人批评为“伪民俗”,其实这一段没有太多别的意义,而更多的是纯粹的视听觉愉悦,基本上游离于情节之外。再如在色彩造型等方面,《红高粱》对红色的渲染是不遗余力的。高粱是红的,酒是红的,女主角的夹袄是红的,还有鲜血、烈火与夕阳……可以说影片整个基调几乎都是红的。这就既把影片致力表达中华民族的血性和生命活力的意图表达了出来,又给观众以强烈的感官刺激,让观众尽情地享受了一场“感官的盛宴”,其中“野合”一段亦是如此。

当然,《红高粱》所表现出来的这种雅俗共赏的“娱乐性”是一种高级的、很有品位的娱乐,与一些影视节目之低级庸俗的为娱乐而娱乐有着根本的不同。这就给我们以深刻的启迪——如何把娱乐性与深刻的内涵和高雅的品位有机地融合在一部影视片中。

所谓的贺岁片《甲方乙方》就是一部非常娱乐化的影片。整个情节建立在一种假定性的基础之上,且是利用了电影可以娱乐人、银幕形象可以“替代性地”满足人们在现实生活中不可能满足的欲望这样一种心理机制的。

实际上,好莱坞电影成功的一个重要因素就是它的娱乐性和奇观化。相比之下,欧洲的艺术电影传统似乎太过沉重而严肃了。就此而言,“新好莱坞”对好莱坞传统与欧洲艺术电影风格的“折中”(如马丁·斯科西斯、科波拉、斯皮尔伯格等大导演所作的努力)也是颇为成功的。

(四)商业文化与艺术标准的双重语境

在当今社会中,商业对文化的渗透无处不在。反过来说,文化或艺术则常常成为特殊的商品和产业——文化产业或艺术产业。

电影艺术,似乎天生就是一种与商品、与经济效益密切相关的艺术。在电影史上,卢米埃尔兄弟的第一次电影放映就是收费的。此后,如梅里爱、格里菲斯、奥逊·威尔斯等人,他们艺术上的追求都与商业、市场息息相关,因此不得不在艺术追求与商业利益的矛盾中沉浮。如伟大的电影大师格里菲斯,《一个国家的诞生》使他仿佛一夜之间就成为巨富,而投入巨资拍摄,在艺术上锐意创新,超出了当时观众接受水平的《党同伐异》却又使他沦为赤贫。

美国洛杉矶附近的好莱坞,从 20 世纪 20 年代迅速变成新兴的电影工业城,“等到 30 年代中期,电影已经与钢铁和汽车工业平起平坐,成为国民经济总产值的一个主要行业”^①。美国人还把好莱坞、微软和联邦快递并列为后工业时代领先全球的三大企业文化。

影视生产具有企业生产的某些特征。从摄制、发行、广告宣传到放映,它的每一个环节都需要资金的投入,它更有一个票房和资金回收的问题。

请看下面几个数据:

《侏罗纪公园》,投资 2 亿多美元,收入 1 亿美元。

《泰坦尼克号》,投资 1 亿美元,收入超过 1 亿美元。

从某种角度讲,影视作品也称得上是一种特殊形态的商品,它不但在形态上具有精神和物质的双重属性,也具有艺术和商品的双重价值属性。事实上,20 世纪以来,电影、电视等现代艺术的生产已经形成了一个具有巨大的商业价值和经济效益的影视文化产业。

众所周知,市场是商品经济的产物,哪里有社会分工和商品生产,哪里就有市场。只要有买卖双方,有为实现商品过渡而形成的交换关系的存在就会产生市场。就此而言,市场早已渗透

^① 希柯尔:《好莱坞一百周年》,《世界电影》2000 年第 1 期。

到作为大众传媒之一的影视艺术领域。

所以,我们既不能唯利是图、一味“铜臭”和商品化;同时也必须认清市场规律,正视并处理好影视艺术与商业利益之间的关系问题。打个比喻,影视艺术的商业属性是影视艺术的镣铐,但影视艺术就是要在限制中求自由,“戴着镣铐跳舞”。

(五)民族文化特性与世界文化共性

影视艺术不仅主要是反映本民族社会生活的艺术作品,而且必然是本民族文化精神的形象化的集中表现。这就是影视艺术的民族精神和民族风格。

作为“第七艺术”和“第八艺术”,电影电视艺术是上世纪后来居上而最具现代性的新兴艺术门类。作为巨大的文化产业,影视是机器的产物,它既是现代化的大众传播媒介,更是有着巨大影响力的文化复制性的工业;而作为一门如实再现人类生存活动与文明进程的综合性艺术,它折射或反映了特定国家、民族、阶层的某种主观的意识形态。

可以说,现代影视艺术不再是人类消极的回忆或思考的载体,而是以强大的影响力和权威的叙事话语重构着民众的记忆,参与着人类从古希腊时代起就锲而不舍的“认识你自己”的艰难探索历程。

从某种角度说,一部影视艺术史,也就是一个民族的文化形象史和心灵成长史。无疑,色彩斑斓的银屏世界与现实人生世界构成了一种平行的、共生互现的、或镜像式或隐喻、寓言式的想象关系。从某些叙事的缝隙、错位的结构、自相矛盾的“阿喀琉斯脚踵”出发,我们不但能认识到影视所“再现”的那个时代或社会的表象,更能从中读出饶有意味的潜台词,发现隐藏在影视形象背后的“不在者”和“不在的结构”。我们完全可以通过影视去认识一个国家或显或隐的人文性格与文化精神,窥见其“心灵史”的历程。它是大众的梦幻和欲望的表达方式,是人类通过镜像方式确认自己、发现自己的独特方式。当然,民族特色与民族风格并非只是对外在的民风民俗、地域风光的展览,而应该是对深层民族性格、文化精神的发掘和重塑。

作为民族文化精神的表象,各个国家或民族的影视呈现出鲜明独特的风格特色。如美国电影,那些所谓的大片,总是那么

从骨子里讲求娱乐性,总是拍得那么轻松自如。它遵循的是商业化原则(好莱坞总是被称为“梦幻工厂”);“好莱坞”似乎确信:既然投了资,就要有高额回报;既然观众掏钱买票了,观众就是上帝,就要让观众享受娱乐。所以,好莱坞追求视觉的“奇观化”,力图让观众看到在日常生活中看不到的视觉奇观。

当然,美国电影也不乏表现超级大国的国家意识形态神话。细细剖析美国电影,不难发现,在五彩缤纷、令人眼花缭乱的奇观化的影像背后,充斥着的是美国式的民主与自由的神话;“善必胜恶”的简单化的道德伦理原则,梦想能成真、丑小鸭变白天鹅、灰姑娘终成正果的成人童话等等,还有骨子里的白人中心论思想,对强力原则的信奉和膜拜……

与此相反,欧洲素有艺术电影的传统,影片常常是沉思的、凝重厚实而富于哲理的。尤其是现代主义的电影,节奏常常缓慢得让许多观众没有耐心看下去。

日本电影具有自己浓郁的民族风格。影片的拍摄角度大多是平视角度的拍摄,如很能代表日本电影风格的小津安二郎,摄影机几乎固定不动,画面呈现出相当的稳定感,摄影机的机位则很低,一般只到人的胸部。实际上,这样的电影拍摄角度在一定程度上代表了一种主体意识,一种生活态度。此外,日本电影的动作幅度往往不大,节奏缓慢,静态镜头、远景镜头和全景镜头比较多,特写镜头少,镜头之间的连接不追求对立与冲突,注意风景描写,故事结构比较松散。这些风格的形成,与日本人的生活习惯、身高特点甚至语言的特点都有一定的关系。

中国电影也有一个民族文化风格或民族化的问题。一些为人所称道的影片,如《一江春水向东流》、《小城之春》、《枯木逢春》、《早春二月》、《林则徐》、《城南旧事》、《香魂女》等对于意境的追求以及由此体现出来的鲜明的以少胜多的简洁原则,影片所散发出来的含蓄的、耐人寻味的意味,在剧作结构和人文意蕴上对人伦关系的重视和强调,“发乎情,止乎礼仪”、温柔敦厚的儒家风范——这些都是中国电影民族文化的体现。

从每个国家或民族的电影都具有民族性这个角度来看,电影确如人们所言,“越是民族的就越是世界的”。但同时,影视艺术又具有世界性。影像是最没有理解障碍的“视觉的世界语”,是最便于跨语言、跨文化交流的文化。真正优秀的影视艺

术作品,可以深深地感染并打动不同国家、不同民族、不同年龄的观众,对他们的人生产生重大的影响。如卓别林的无声电影,无疑具有老少咸宜的世界性。

同时,传统并不是一成不变的,更不是一种标签。传统应该是一种精神上的继承或者是对传统实施的现代性的转化,而且也只有对传统实施现代性的转化后,传统才能重新发挥生命力。

例如从王家卫的电影的“写意性”可以看出,传统的美学精神在王家卫身上的一种现代转化。王家卫的电影影像语言和艺术表现方式具有一种写意性的特点,这种写意性是传统美学精神的现代转化的结果,因而是一种现代写意电影。从王家卫电影对时间空间的表现,画面的运动性和多视角散点透视,人物的写意化,现实的寓言化,艺术的表现性和抒情性,审美方式的感觉印象化和感性化等方面都可以看出王家卫电影的上述特点。从王家卫电影得出的启发是,我们应该辩证地理解中国电影的民族化与现代化等重要问题,尤其是开放地理解“民族化”。

在中国电影理论界,一谈起电影的民族风格或民族性,例子就会举到《小城之春》、《一江春水向东流》、《早春二月》、《枯木逢春》、《黄土地》、《香魂女》等影片,就会谈到这些影片缓慢、凝重、抒情的风格,文人的逸趣,空镜头的比喻和象征,移步换景的镜头语言等。诚如倪震所指出的,“中国古典绘画的空间意识和画面结构,直接影响了早期中国电影的影像结构和镜语组成”。^①但中国电影为什么就不能有另一种现代的抒情与写意,动态的、日常生活化的、视觉感官印象化的甚至是不无扭曲和夸张变形的现代写意呢?毕竟,传统不是静止不变的。而现代的生活方式自然呼唤着与之相应的艺术表现风格和形态。传统有不变者也有可变者,不变者是风格与精神,可变的是丰富多彩的外在表现形态。

王家卫的电影体现的传统美学精神的现代转化主要表现为以下两个方面:

首先是宁静、圆融、偏于静态的古典审美境界被流动不息的现代生活所打破。无疑,现代人生给人烦躁不安、动荡不定的感

^① 倪震:《中国古典绘画与电影影像表意》,《探索的银幕》,中国电影出版社,1998年。

觉,它所暴露的突兀、矛盾、冲撞、纠葛,是极为复杂、矛盾和“不纯”的。处身于繁杂喧嚣的当下社会中,宁静圆融的古典意境非但不复可能,甚至在一定程度上表现出它的虚假和自欺欺人的性质。于是,王家卫的电影仿佛永远在自我与世界的平衡的寻求与破毁中煎熬,在他的众多影片中展示了一个主体自我分裂和破碎的文本结构形态,充满不同视角的冲突和张力,不同声音的对话和对自我的追问与驳诘。

其次是在空间性结构中加入了“时间性”的因素和视角。中国传统审美思维方式重艺术意象的空间性并置,其实质是一种偏重于空间性的艺术。比如在古典诗歌中,意象与意象往往并置在一起,直接呈现给读者,甚至在这些偏重自然的物象之间,具有逻辑意义的副词、介词、连词都省略了。因而,中国艺术对自然宇宙的表现是“以我观物”或“以物观物”式的共时性呈现,而非西方式的分析性逻辑关系。许多古典诗歌几乎从头至尾都是空间性的意象并置(如常被人们用来举例的马致远的《天净沙·秋思》)。正是这种淡化时间性的空间性并置,构建了物我浑化,时间仿佛凝滞,令诗人“观古今于须臾,抚四海于一瞬”地偏安于一种静态的均衡的艺术空间之中。

显然,这样的艺术空间不易将川流不息的现实里动态组织中的无尽的现象纳入艺术世界,也不容许哈姆雷特式或麦克白式的狂热的内心争辩的出现。一句话,这种纯粹的“空间性”的思维方式难以表现意义复杂、层次众多、有着“丰富和丰富的痛苦”的现代人的思想情绪和内心情感世界。

王家卫电影对时间性的提示与强调,其影片中时间的空间化与空间的时间化使得其电影能够展示出生命与情感复杂交错的发展形态,揭示出生命世界的深奥复杂,从而呈现为一种无始无终的时间过程和伴随着这一过程的沉思冥想的抒情特质。

总之,具有多元文化属性的影视很像一个有着很多对它发号施令的主人的可怜而卑微的“仆人”(“一仆多主”),它必须在种种制约因素和多重夹缝中寻找和发掘自己的立足地和不息的生命力。

第四节 摇影视艺术的多元审视(上)

一、影视艺术与商品

(一) 影视既是艺术,也是商品

如前所述,艺术性与商业性这一对似乎对立的性质融会于影视一身,影视生存在艺术商业的夹缝中。作为艺术的影视,必须重视审美功能以及社会教化作用,而作为商品的影视,其创作和成果是一项企业化和商品化运作的文化产业,是拥有极大经济效益的艺术商品。

纵观影视发展的历史,就会发现,最初的电影是以纯商品的面目出现的,它的目的只有一个:获得经济效益。于是,其内容也不外乎马戏、滑稽之类的娱乐成分。后来经过艺术家们多年不断地探索,电影才跻身于艺术的殿堂。事实证明,影视由商品到艺术的飞跃,没有使影视摆脱其根深蒂固的商业性,相反,由于艺术的可欣赏性从而使影视具有了前所未有的巨大吸引力,它的经济效益愈加增强且数目可观。

影视制作是要以巨额投入为前提的。一些影片场面之大,令人咋舌,如《战争与和平》、《乱世佳人》、《甘地传》、《泰坦尼克号》、《珍珠港》和中国《大决战》、《英雄》中的大场面就动员了数万之众或采用数码合成。一般说来,一部影视片的投资少则几十万,多则几百万,甚至耗资数千万。所以,商业性是影视艺术自身的特性,是影视与生俱来的属性,一部影视作品一经完成,就要投入市场,以一定的票房收入或收视率回报来获得相应的利润以维持艺术的再生产,并同时实现自己作为艺术的本性。

人们要理解一个事实:影视是由企业——影视制作公司生产出来的艺术商品,它一经制作完成,就要投放市场,在起到社会教化作用的同时,还应获得相应的利润来进行再生产,否则就不能维持自身庞大“机器”的正常运转。市场是影视企业获得经济效益的惟一渠道,价值规律同样作用于影视商品的交换。

但是,影视又不同于一般的商品,它是一种特殊的商品,它的“销售”难度远非其他商品可比,有的影片只卖出几部、甚至一部拷贝,使超出“销售额”几十倍以至上百倍的投资付之东流,这种亏损对影视企业来说是致命的。所以,要想获得可观的经济效益,就必须对影视市场进行细致深入的调查、分析。因为影视毕竟又是商业价值很高的产品,一旦大获成功,其经济效益又远非一般商品可比。美国影片《星球大战》、《外星人》、《泰坦尼克号》虽耗资颇巨,但回报丰厚,获利高达数亿美元。我国影片《喜盈门》、《焦裕禄》、《生死抉择》、《离开雷锋的日子》、《天下无贼》等叫好又叫座,观众达数亿人次,取得了令人瞩目的社会效益与经济效益。

(二)商业性与艺术性的统一

研究影视消费者——观众的消费取向就会发现,取得良好经济效益的影视片并不缺乏艺术性,相反,正是艺术上成功的作品才博得广大观众的青睐。但是,影视作为大众艺术,具有深厚的群众基础,拥有最广泛的观众群体。观众是艺术的欣赏者,也是艺术的投资者,艺术最终要在群众中实现其价值。艺术消费不同于一般娱乐消费,它不只是停留在感官的愉悦层面,而是深入到人的精神层面,通过感情的契合和激扬,达到一种更丰富、恒久和创造性的心理愉悦。一部影视片,只有对观众的思想脉搏、审美需求有准确的把握,具有高度的审美价值,才能得到观众的喜爱,才可能达到艺术价值与票房价值的双向成功。

要想得到观众的认可,就必须了解观众,满足观众的需求,同时又在适应观众的过程中逐渐地提高观众。不可否认,影视的商业性有赖于大众的消费,而影视的艺术性则有赖于艺术家个性化的探索,影视的探索必有一定的超前性,并因此而在一段时间内不为大众所接受,所以我们不能简单地仅用一时的经济效益来衡量其价值,但同时,探索者们也不能不关注群众的需求,因为影视艺术家如果忘记了他的探索需经“大众认同”这一关,则会造成“曲高和寡”、“晦涩难懂”,而失去上座率的支持,其艺术探索也就难以为继了。

需要指出的是,影视虽为商品,却又是一种特殊形态的商品,因为影片内容的价值是无法用货币单位来衡量的。中国

世纪三四十年代的进步电影,曾促使一些青年投奔延安,走上革命道路。建国后,《林则徐》、《董存瑞》、《青春之歌》等影片又激发了无数观众的爱国主义和革命英雄主义情怀。新时期的《焦裕禄》、《烛光里的微笑》、《离开雷锋的日子》、《生死抉择》、《张思德》也在主流意识的诉求中对广大观众的道德重建等产生了极大影响。社会主义国家的影视不是以谋利为主要目的的商品,它对人的思想、道德和社会风气的影响,对子孙后代行为模式的规范等等,都表明其社会责任要远远高于它的经济效益。那些以迎合一些人的低级趣味来争取上座率的影片,其结果必然是事与愿违。以牺牲思想性与艺术性为代价的商业性是不应追求的。总之,注重商业性,不能只盯住商业片,追求艺术性,也不能只顾抓探索片,要努力使商业片有艺术性,艺术片有经济效益。即所谓的艺术商业片,或商业艺术片。

二、影视艺术与技术

百余年来科学技术的迅速发展促进了影视技术的巨大进步。电影从黑白到彩色、从无声到有声、从单声道到多声道、从普通银幕到巨幕、从二维到三维、从模拟到数字等种种进展,影视技术的每次突破都直接促成了影视业的发展与升华。当今,微电子、数字化、计算机等几乎已经渗透到社会生活的方方面面,激光技术、卫星技术、计算机技术等各种高科技得到了广泛应用。21世纪将是数字化的世纪。数字化对影视、广播、通讯技术等事业具有革命性的影响。在这种情况下,与技术结合而诞生的影视,无疑在创作、制作,或是节目的发行播映等方面都将产生“质”的变化。最突出的特点就是,影像技术总体上更加往电子方向发展,和电子信息技术结合愈来愈紧。因此,影视的形象艺术和表现方式将随科学技术进步带来的日益明显和完善的手段,而获得了不断发展,甚至新的生命力。影视艺术的创作空间愈来愈广阔,艺术效果也愈来愈佳,将使影视进入一个崭新的天地。

影视艺术的综合性首先体现于艺术与科技的综合。在影视艺术的发展与科技进步之间,有着极明显的对应关系,这亦是影视有别于其他古老艺术的特质,以电影为例,如果没有现代工业

提供光、电、声、化等方面的先决条件,没有感光胶片、光学镜头、摄影机、放映机等配套设备的问世,就不可能催生出电影这门新颖的“第七艺术”。

影视的画面与声音,是其最基本的构成元素,它们都是科学技术的产物。电影中画面先于声音问世,从1833年比利时科学家约瑟夫·普拉托发明“诡盘”时算起,到1895年法国的路易·卢米埃尔兄弟成功地制造了“活动电影机”放映《卢米埃尔工厂的大门》时止,为了这活动画面的诞生,众多科学家历时近60余年,不懈努力,不断改进,耗费了大量心血。而后又经过近100年的努力,到1929年,科学家们终于使电影这“伟大的哑巴”开口说话。诞生于电影之后的电视,同样是科学家们心血的结晶。科学家的探索与艺术家一样永无止境。画面由黑白到彩色再到立体,声音由无声到有声再到立体音响,影视艺术的日趋完善是以科技日新月异的发展为基础的。

科学技术又是创造影视语言的先决条件。作为影视语言基础和手段的蒙太奇,它的应用同摄影机摆脱固定状态紧密相关,没有摄影机的改进,这是难以做到的。又如,景深镜头使创作者可以在镜头内进行场面调度,把观众注意力引向景物深处,大大提高了银幕空间的表现力,增大了画面的信息量,这同样离不开摄影机镜头性能的改良。再如,超高定数彩色感光胶片的问世,可以在低照度的几支烛光下,清晰地拍摄实景;多路立体声放音系统可以使观众的听觉获得极为逼真的感受;而变焦摄影、遮幅拍摄、叠影、高速摄影、背景合成,等等,无不依靠技巧印片机、高速摄影机等影视器材提供支持。

随着越来越多的新的科学技术被运用到影视创作生产中,影视艺术与科技的关系也越来越紧密。更进一步探究,就会发现科学技术还是影视艺术特性形成的重要条件。视像性是影视艺术最基本的特性,影视主要靠画面塑造形象、叙述故事、抒发情感、阐发哲理,因而,画面美是整部影视片审美价值的重要条件。影视片的内容也正是通过可见的人物造型、环境造型在银幕上展现出来的。而使影视这一最基本的特性赖以存在的基础,正是科学家经过几十年的努力奋斗才使之问世的影视摄录放映器材等一系列技术设备。如果没有了这些技术设备条件,也就不存在影视的可见形象。影视的运动性是通过不断变换着

的画面表现运动着的人和事物,它使影视具有了吸引观众的特殊魅力。影视正是在时间延续中获得叙事功能,得以反映丰富的社会生活,表现多种矛盾纠葛的发展,从而多方面展示人物命运。影视运动性最基本的存在条件,是“活动电影机”和影视摄影机的运动,没有前者,就没有连续活动的画面;而没有后者,就没有了推、拉、摇、移、跟、升、降,也就没有了影视多变的景别和角度,多变的空间和层次。摄影机的运动,更有赖于相应的技术装备(如移动摄影需要的移动车,升降摄影需要的升降设备等)。影视的逼真性,使影视具有任何艺术都无法企及的再现生活的能力,而这种能力,也来自科技的进步,否则就不可能直接记录现实世界的人和事,就不可能逼真地反映事物的状貌和运动。总之,科学技术的发明与创造,为影视更加酷似生活原貌提供了物质条件。

科技不仅为影视提供了多方面的物质条件,而且还成为影视表现的对象和内容。科幻片令人瞩目的发展,便体现了科技与影视艺术的结合。科幻片从今天已知的科学原理和成就出发,对未来的世界或遥远的过去作幻想式的描述,其内容既不能违反科学原理,也不必拘泥于已经达到的科学现实,创作者可充分展开自己的想象。这对于启发青少年的想象力,激发他们的创造力,都是大有益处的。而反映科学家生活的影视作品,则能使人们(特别是青少年)从中受到献身科学的感染和启迪。科技借影视扩大了自己的传播和影响的事实说明,影视不仅是科技的受益者,同时也依靠自身的优势为科技的发展作出了贡献。

影视艺术家们还不断地从科学技术发展中获得创作灵感。如现代科技的“一体化”趋势,就触发了影视艺术家综合思维的想象力,从而使当代影视艺术越来越趋向于多角度的动态的思维结构。影视艺术家们发现,科学与影视不只是存在外部联系,还存在着深层的内在联系。例如蒙太奇现象,就明显地表现出科学与影视在认识方法上的“相互呼应”,它从两个对列的影像中,引出新的涵义,这也大致类似于科学家把两个或更多的现象联系起来,从中导引出不可见的实质。从某种意义上说,我们的视力在 20 世纪的确变得更有影视性,也更有科学性,因为这个过程是平行地进行的。有此共识的影视艺术家们,都不会放过将最新科技成果转化为影视艺术成果的机会,并从这种转化中

发现新奇的世界,激发出创作灵感的火花。可见,当把影视性和科学性上升到哲学高度来认识的时候,就会发现两者之间的密切关系。因此,我们不仅应把技术手段看做是影视的物质基础,而且完全有理由把它看做是影视美学中最独特、最活跃的元素,如果仅将其看成是作家手中的纸和笔,就不免大大低估了技术手段在影视艺术中的巨大创造价值。

科技的飞速发展预示着影视艺术的无限未来。由于新技术革命的冲击和影响,许多新技术更加广泛而密切地同影视结合在一起。从某种意义上讲,影视艺术正在经历一次新的变革,并将以崭新的面貌出现在世人面前。例如,由于物理学对声音的分析越来越细,现在人们已经可以通过仪器来人工合成各种各样的声音,来为影视创作提供新的可能。再如激光技术和全息摄影技术等,均向人们预示着影视发展的美好前景。可以预见,日后不断涌现的新的科技成果带给影视的,决不仅仅是工具和方法上的小小革新,而将是一场影响深远的革命。影视正给我们提供一个如爱因斯坦所说的“能在空间自由飞翔的观察者”,正因为这样,客观世界在银幕上,不仅从各个独特的角度,并且把各种独特的联系也展现在人们的面前,从而揭示出事物的极其隐秘的方面。这是其他任何艺术都不能做到,也无法比拟的。于是,科技获得了“影视艺术之母”的美誉。

一个时代有一个时代的艺术。在科学已经成为“我们时代的神经系统”的今天,影视作为一个能够在四维时空“自由飞翔的观察者”,正在超越以往的运行轨道,从内容到形式,从宏观到微观,从单一到多元,发生着前所未有的变化。要适应这种变化,也必然给影视艺术家提出更高的要求,影视艺术家的科学素养也就显得更为重要。很难想象,一个对科学技术一无所知或知之甚少的人,能够对新的艺术手段运用自如,更不要说挖掘艺术潜力了。也难以想象,一个对软件、硬件、单机、联机等知识一窍不通的影视创作者,能游刃有余地在银屏上表现高科技领域的迷人风采。

20世纪五六十年代电视的大量出现和普及,强烈冲击了电影的地位。面对电视的冲击,电影在技术方面通过采用宽银幕和感光效果更好的胶片以及改进了音响系统等手段,以高清晰度的大画面、更保真的立体声效果与电视竞争,在电影制作方面

则采取了高成本、大投资等手段,制造视听奇观,以吸引观众。如1953年美国影片《宾虚》耗资1125万美元,借用意大利罗马“电影城”的巨型摄影棚,充分利用了电影新技术方面的许多成果,使用立体声和16毫米宽胶片,将古罗马战车竞赛的场面拍得异常壮观、气势宏大。而随着电视的普及,电视情节剧、电视综艺节目等从某种程度上取代了电影在大众娱乐方面的主体位置,一部分电影工作者尝试将电影改造为更具个人化、风格化并能表现深刻思想内涵和美学追求的艺术样式,产生了伯格曼、戈达尔、阿仑·雷乃、费里尼、安东尼奥尼、塔尔柯夫斯基等为代表的现代主义电影,形成了20世纪五六十年代影响全世界的“新浪潮”电影革新运动。

进入20世纪70年代,特别是80年代以后,高科技开始影响和改变着电影的面貌。1977年,美国青年导演卢卡斯拍摄了影片《星球大战》,大量运用尖端科技成果,特别是迅猛发展的电脑动画技术,营造了前所未有的遥远银河系的神奇景观。之后,随着电脑技术的发展,电子影像加工技术得到了更广泛的应用,银幕上一些从未见过的惊险场面和一些极其夸张的动作,令人目不暇接,使人们产生了视觉上的美感。近二十余年来,由于计算机技术和微电子技术进展极为迅速,数字技术日益向各行各业渗透,各种与影像有关的技术也逐渐往数字化方向转化。百余年来,影视的摄录技术一直是沿着不断加强对现实世界的再现和模拟能力的方向演进的,而数字影像技术则不但能模拟现实世界,而且能创作许多现实世界根本不可能存在的视听效果。数字影视技术为影视工作者提供了前所未有的创作手段,被认为是影视的一场技术革命。它也为影视与现实世界的关系提供了某种新的可能性,传统的影视拍摄方法受到高新技术的严峻挑战。例如1995年,美国拍摄了一部完全由计算机三维动画图像制作的影片《玩具总动员》,传统电影观念中的纪实本性无法阐释这部没有拍摄对象实体,“凭空”虚拟出来的艺术作品。影视美学观念随着影视技术的进一步发展也将随之进行调整和变革。有人称这一时期的影视进入了“多媒体”时代。与此同时,“数字电影”、“数字电视”也催生问世。

三、影视艺术与戏剧

戏剧称得上是与影视关系最为密切的近亲。影视史上,许多人始终认为,戏剧和影视是同一种艺术的两个方面,只不过戏剧是“现场”的,而影视是“记录下来的”。无疑,两者有不少相似之处,都在一定程度上具有综合性特征,都以时间性和运动性为突出的特征;在传播方式上都是在剧场或影院等公共场所进行的“一对多”的方式——电影艺术甚至以电影的创始者之一的法国著名导演梅里爱(他本身是戏剧导演)为代表,把戏剧的场景、冲突和角色等引入电影艺术,从而确立了电影艺术中源远流长的戏剧化电影美学传统(与卢米埃尔兄弟的纪实性电影美学观并列,成为电影艺术的两大美学风格形态)。作为电视艺术的重要表现形态之一的电视剧或电视连续剧也是以戏剧性的矛盾冲突为主线的。在电影的早期,电影更是被想当然地看作戏剧的派生物,戏剧被视作电影的老师。我们说,戏剧的很多优点,电影都具备,而且后来居上。但戏剧的看家本领——演出的现场性和艺术表现媒介的直接性,却是电影永远也学不到手的。

从电影的源头看,梅里爱的电影常常是通过不动的摄影机(机位与角度均不变)对几个大戏剧场景的摄录,几乎就是戏剧的实录。中国的第一部电影《定军山》也是对中国戏剧(戏曲)的实录。这也足以看出戏剧与电影之间密切的渊源关系。作为后来者,影视艺术至少应该做到下面两点:

(员)向戏剧艺术学表演。戏剧和影视,都称得上是表演的艺术。早期的电影演员几乎都是戏剧演员,表演较为夸张,动作幅度较大,带有浓重的舞台表演的痕迹。很多优秀的电影演员都是戏剧演员出身。如自编自导自演《公民凯恩》的美国电影大师奥逊·威尔斯就是戏剧演员出身;英国著名演员劳伦斯·奥利弗同时也是大导演,他自导自演了莎士比亚的名剧《哈姆雷特》(即电影《王子复仇记》);中国的一些优秀电影演员如巩俐、李宝田、姜文、徐帆、陈小艺等也都是毕业于中央戏剧学院。此外,派系发达的戏剧表演理论更是对影视表演产生了重要的影响。如戏剧表演中斯坦尼斯拉夫斯基的体验派表演美学观和以法国著名演员哥格兰为代表的表现派表演美学观。或

者从另一种角度来区分——斯坦尼斯拉夫斯基表演体系和布莱希特表演体系都曾对电影的表演艺术产生过重大的影响。如电影表演中有所谓的本色表演与性格表演等区别。

(圆)戏剧的集中、矛盾和“冲突律”。电影历史上,以美国好莱坞为中心形成的“戏剧化”的电影美学传统,全面借鉴了戏剧艺术的根本原则——戏剧“冲突律”,即将人与人、人与自己、人与社会和环境等的冲突作为电影情节得以展开和发展的基本结构。人们在看电影时有时会以是不是有“戏”来判定是否吸引人,所谓的有戏,就是从戏剧艺术那里延续下来的一种欣赏趣味。但影视绝不是戏剧的简单记录,而是具有独立性的艺术。

就手段的丰富性而言,影视艺术远甚于戏剧,因为影视艺术从根本上突破了舞台艺术的局限,从而获得了更为丰富自由的表现手段和空间。当年,法国大哲学家狄德罗在论及戏剧时,曾感慨戏剧只能表现一个场面,“而在现实中,各种场面几乎总是同时发生的”,因而,他设想能有一种突破舞台剧的局限、不受时空限制的艺术,可以“同时表现几个场面”。影视无疑正是实现了狄德罗的大胆设想的一种全新的艺术。尽管,现在有些实验性的戏剧,在突破戏剧艺术时空表现方面的局限性上做了许多探索。在这里,主要是就经典形态的戏剧艺术而论,从以下几个方面加以比较:

首先,影视艺术和戏剧艺术之间存在着时空差异。在戏剧中,时间一般是按顺时针方向线性发展的,而且,一场戏的演出时间大致与剧情发展的时间相等。戏剧在幕与幕之间、场与场之间可以有时间的跨越,但每一场之内时间则必须连贯如一。比如《雷雨》虽描写了周、鲁两家历时近三十年的恩怨,但剧情却仅仅发生在一天之内;而《茶馆》的时间虽然纵贯近半个世纪,但每个场景所发生的事情的时间则严格限定在一段封闭的时间之内。影视艺术中的时间则主要指心理时间,而心理时间总是大大长于影片的放映时间(物理时间)。像美国电影《正午》那样放映时间与影片情节时间几乎重叠的影片是绝无仅有的(这是电影史上一个有趣的特例)。

显然,影视通过镜头之间的组接就可以自如地表现时间的变化——或飞速跳跃到未来,或闪回到过去。如《天堂影院》中表现主人公“托托参军”的一段镜头,因为这一段生活经历不是

影片所要表现的重点,但在主人公的成长过程中又不可或缺,于是,用了半分钟的影片长度、快速的镜头剪辑(万个镜头)来跳跃性地进行,用镜头语言表达了“在时光飞逝中成长”的意思。

戏剧与影视中时间的不同是由它们的基本组成单位的不同而决定的。总而言之,戏剧以场为基本结构单位,影视则以镜头为基本单位。一部戏剧的场不可能过多,而影视的镜头则几乎不受限制,因为很多镜头时间非常短,甚至可以是瞬间即逝的。因此,影视可以在大量镜头的剪辑切换之中延长、压缩或改变时间的方向和进程,而戏剧的时间则通常只能连续向前。在空间上,舞台是真实的三维空间,逼真感很强,而影视艺术的银幕或屏幕中所呈现的则是一个虽然二维但却给观众造成三维真实感的影像世界,在演员和观众之间也不存在互相影响和互相交流;舞台戏剧中演员与观众的距离是始终不变的,而在影视艺术的观赏中,虽然银屏与观众的距离也始终不变,但在拍摄时通过移动摄影机或改变焦距而能轻易地改变所拍摄物与摄影机镜头的距离。因为摄影机镜头是对观众视角的代替或模拟,因此在观众的感觉中,物象与他的空间距离是处于不断的变动之中的。有时候仿佛近在咫尺,伸手可摸可触(如特写或大特写镜头),有时则好像越来越小,离你远去,直至不见踪影。因此,戏剧中的空间是基本不变的,演员一般都处于相当于影视中的中景和远景的位置。在影视中,虽然观众的位置不动,但它通过“在同一场面中改变观众与银幕之间的距离而使场面的面积在画格和画面构图的界限内发生了变化”。这是由于影视的拍摄常常“通过在同一场面中改变拍摄角度、纵深和‘镜头’的焦点”。

其次,戏剧与影视虽同为表演艺术,但在表演上却有着明显的差异。戏剧是舞台艺术,舞台离观众较远,观众往往看不清演员的表情,而影视的表演则因为导演可以自由移动摄影机、摄像机(包括通过调焦)而使得演员的面部表情格外重要,甚至被称为是“用脸进行表演”的艺术。因此,影视的表演更倾向于一种斯坦尼斯拉夫斯基体系的“体验派”的表演风格。因为影视力图让观众感觉真实,所以一般要求演员与角色完全合一,说到底,看戏的心理与看影视的心理是不一样的。看戏可以自觉求假,看影视却是自觉地求真,要求最大的真实感。因此,影视演员的表演要更生活化、更本色自然一些,戏剧表演的表演性更

强,形体动作的幅度一般更大一些(而无声电影时期,则要求演员大幅度的形体动作)。

此外,戏剧的表演主体是演员,道具和布景只是作为背景而出现的。观众对演员投注了极大的注意力,有时甚至是为了某个名演员(如京剧表演艺术中的名角)而去的。但对影视来说,银幕中的艺术形象主体除了演员外,还可以是其他视觉形象,如《黄土地》中的黄土地,《走出非洲》中广袤博大而深沉的非洲原野、《与狼共舞》中充满野性的美国西部大自然,甚至某些影视中的动物形象——都在一定程度上成为具有丰富的人文意义和象征性内涵的艺术形象。尤其是在现代影视中,演员的地位明显下降了。波布克曾指出:“在现代电影中,表演不仅是演戏。昔日的‘银幕名牌’已一去不复返或瞬息即逝了,‘明星’的时代也随着他们逝去了。今天,我们往往忘记了演员,但却记住了性格。”^①

另外,尽管影视与戏剧都被称为视听综合的艺术,但视、听觉在其中各自所占的地位是不同的。相对而言,听觉在戏剧艺术中比在影视艺术中更为重要,而视觉则在影视艺术中比在戏剧艺术中更为重要。

在戏剧中,台词是非常重要的,它提供了整个剧情发展所需要的大部分信息。演员表演时也要提高嗓音,吸引观众的注意力。而在影视艺术中,有时更为强调视觉造型,甚至常常通过有意的长时间的无声(静音)来强化视觉感。在这个问题上,著名电影导演雷内·克莱尔的一种比喻性的说法不无道理。他说,“一个盲人也可以领会大多数舞台剧的要点,而一个聋人也可以领会一部影片的要点”。^②

事实上,强调影视艺术与戏剧艺术的差异,在影视艺术史上有着重要的意义。从某种角度讲,这是对影视艺术的独立性的尊重和强调,也是影视艺术走向独立的一个重要表现。在中国电影史上,20世纪80年代关于“电影与戏剧离婚”、“丢掉戏剧的拐杖”的争鸣就具有这样的重要意义。这一场争论显然对中国电影艺术以“第四代”、“第五代”导演等为代表而表现出来的

① [美]李·砸·波布克:《电影的元素》,中国电影出版社,1982年。

② [美]路易斯·贾内梯:《认识电影》,中国电影出版社,1982年。

电影艺术“语言的自觉”趋向,追求影视语言的现代化的艺术思潮作了重要的铺垫。

四、影视艺术与造型艺术

最经典的造型艺术一般指绘画和雕塑,但也宽泛地包括摄影和建筑。所谓造型艺术,是一种侧重于再现性的空间艺术,是运用一定的物质材料通过塑造静态的视觉形象来完成的艺术。

影视艺术要以直接的视觉形象诉诸观众,而四方的银幕(目前,大多数影片都采用员颐员宽的常规片或员颐圆宽的宽银幕片的宽高比进行拍摄)则把电影中的各个视觉形象都圈在了里面。银屏,像绘画的画框,为影视限定了一个世界,这也就是影视画面。影视是一门需要进行画面构图和造型的艺术。因为,影视的被摄物尽管存在于三维空间之内,导演所面对的初步问题却很像是画家所面对的,这就是要在一个矩形平面上安排形状、色彩、线条和构图,而且观众所面对的也是犹如观赏美术作品时面对的一个画框。于是,造型成为影视艺术的一个非常重要的美学特性。当然,影视艺术的造型是一个较为宽泛的概念,它包括美工、摄影、导演总体构思中的造型艺术部分等,也是一个集体协同的结果。

但影视的造型与美术等的静态造型又有根本上的不同。最大的也是根本的不同是——影视的造型是一种动态的造型。正如波布克指出的:“电影中的构图不像其他任何视觉艺术中的构图。它的关键在于活动,因为没有—个画格跟另一具画格完全一样,影像是在不断变化的,导演和摄影师必须在任何时候都能掌握它。”^①因此,如果说把影视银屏的周边比作“画框”,那这画框也只是现实的一种“遮光框”,是不定的、暂时的、永远处于变化和无限的延伸之中的。这与美术作品的画框无疑有着根本的不同。

所以,影视的造型往往有两种语言手段:一是镜头内部的场面调度,即通过摄影机的运动或镜头内部人或物的运动构成画面的变化;二是镜头之间的蒙太奇,亦即通过镜头和镜头之间的

^① [美]李· 砾· 波布克:《电影的元素》,中国电影出版社,员圆员年。

剪辑、切换,形成影像的动态感,或通过影像之间的冲突与对比,构成影像之间的矛盾和张力,从而给人以鲜明强烈的视觉冲击力。

此外,影视的造型语言有色彩、光线、画面等(这些元素将在分析影视艺术的语言和形式时加以详细论述,此处从略)。

绘画和雕塑因为是静态造型,为了克服静态的限制性,常常要求“静中求动”,以有限的、瞬间的、典型的造型,来尽可能地加强艺术张力,开拓观众的想象空间。绘画与雕塑作为空间艺术具有局限性,所以画家和雕塑家在塑形象时必须抓取被表现对象最富有表现力的瞬间,抓住一种张力饱满而引弓待发的状态,因为这样的状态有着一种时间上的广延性。富有想象的广阔空间,能把人物与环境的冲突或自身性格的矛盾冲突最集中地表现出来——就如同古希腊著名的雕像《拉奥孔》抓取的是拉奥孔与毒蛇艰苦搏斗、声嘶力竭、微微叹息而将死未死的最富有表现力、最具有动感的一种“临界”的状态。法国美学家狄德罗指出,造型艺术家所描绘的顷刻应当是过去动作的继续,“此刻的情绪交织在已经消逝的情绪的余波之中;在画家所选择的顷刻或者在人物的姿态、或者人物的性格和动作里留着前一顷的痕迹”。^①法国雕塑大师罗丹也现身说法,认为艺术家应该暗示过去和未来两个方面,在这一瞬间,可以识辨出已成为过去的部分,也可以看见将要发生的部分。

影视艺术则是动态造型,也许是“这山看那山高”之故,反而要“动中求静”了。于是影视艺术常常以非常缓慢凝重、几乎一动也不动的造型来强化视觉感。如电影《黄土地》在电影语言表现功能,在构图、色彩、光线、摄影机运动以及声画结合等电影造型手段的运用上,不仅创造了稳定的造型形象,也营构了内向的感情基调和近乎凝滞的时间流程,从而给观众以强烈的艺术感染力。《黄土地》中那一个个凝重饱满、以土黄的大色块为主的静态构图和造型,使得许多画面就像一幅幅厚重苍凉的油画。有的画面甚至像“呆照”(几近凝固静止的照片),如影片中翠巧出嫁前后的几个镜头就是如此,从而较好地渲染了与翠巧的不幸命运相协调的悲怆、无奈的气氛。致力于影像造型之美

^① 李洪明,左盛华,《艺术特征论》,文化艺术出版社,1998年。

的营构,成为在中国影坛脱颖而出的第五代导演的一个最重要的艺术风格特征。

影视常用的定格的手法更是这种追求造型效果的一种极端化的表现——电影史上较早使用定格这一手法的据说是特吕弗在《四百下》中的最后一个镜头:一直紧跟着安托万远距离镜头拍摄的摄影机向安托万径直推去并成为定格。小安托万瞪着大眼睛,似乎在乞求着成人世界的理解和宽容。无疑,这个镜头给我们留下了很深刻的印象,有一种余音袅袅、不绝如缕的韵味,让我们久久回味。回忆一下,很多影视的结尾都是以定格作为结尾的,如《一个和八个》、《秋菊打官司》等。

从某种角度来说,定格,正是影视的一种瞬间造型,是影视艺术空间性美学特征的表现,它力求通过对瞬间画面的强化给观众视觉上的震撼力。此外,瞬间静态性的视觉造型还常常具有抒情或象征写意的功能,它暂时中止了影视片的叙事进程,让观众全身心沉浸于影像的造型之美。

五、影视艺术与文学

影视和文学是两种不同的表意媒介。美国电影理论家乔治·普鲁斯东曾对影视与文学的异同性作过很精辟的分析,他指出:“小说与电影像两条相交叉的直线,在某一点上重合,然后向不同的方向延伸,在交叉的那一点上,小说和电影几乎没有区别,可是当两条线分开后,它们就不仅不能彼此转换,而且失去了一切相似之点。”^①

影视与文学的关系的确是密切的。但鉴于文学的强大和深厚、影视的先进和“现代”,两者的关系却又很微妙,有时候也难免出现某种话语权力之争。从某种角度讲,文学对于影视有一种决定性的意义,因为立足于文学的影视文学剧本总是被称为“一剧之本”,中国著名的老导演、老编剧张骏祥甚至主张:“电影就是文学——用电影表现手段完成的文学。”

影视史上,大量的优秀影视作品均是从文学作品改编而来。厚实的文学原著或文学剧本,为影视的成功打下了坚实的基础。

^① [法]马塞尔·马尔丹:《电影作为语言》,中国社会科学出版社,1985年。

比如,前苏联的《母亲》、《安娜·卡列尼娜》,美国的《乱世佳人》,日本的《罗生门》、德国的《铁皮鼓》,法国的《巴黎圣母院》,中国的《早春二月》、《祝福》、《城南旧事》、《芙蓉镇》、《黄土地》、《红高粱》、《黑炮事件》、《秋菊打官司》、《大红灯笼高高挂》、《香魂女》、《一个都不能少》、《盲井》、《一个陌生女人的来信》,电视剧《围城》、《红楼梦》、《西游记》、《水浒传》、《三国演义》、《死水微澜》……几乎不胜枚举。

(一) 影视艺术与文学的相似性(可比性)

(员)从表现对象上看,文学与影视都以活生生的人为表现对象,这活生生的处于和他人、社会、自然的关系之中的人,连缀或折射着广阔繁复的社会生活。正如马克思所说:“人是一个特殊的个体,并且正是它的特殊性使他成为一个个体,成为一个现实的、单个的社会存在物。同样地他也是总体,观念的总体,被思考和被感知的社会主体的自为存在,如他在现实中既作为社会存在的直观和现实享受而存在,又为人的生命表现的总和而存在一样。”^①在这一点上,就像一篇叙事性小说因为其宏观性、整体性、时空综合性等特点而能够成为某个时代的“镜子”(作者则成为“书记官”)或“史诗”一样,影视也是最适合进行具有总体性和宏观性特征的文化批评的艺术样式。正如法国著名电影理论家克里斯丁·麦兹指出的:“人们通常称作‘电影’的东西,在我看来实际上是一种范围广阔而繁复的社会文化现象,一种在毛斯的意义上的‘总体社会事实’,有如人们所说,它包括有重要的经济与财力问题。它是一种涉及许多方面的整体。”^②事实上,电影作为人类认识世界和掌握世界的一种独特方式,它与文学一样,不同于马克思所归纳的诸如科学的、宗教的和伦理的等方式,它不是分析性的、一维性的,而是具有一种以活生生的人为中心,涉及或映射了人类社会生活历史文化的方方面面的整体性的特点,它是感性与理性、物质与精神的高度融和与统一。

^① 马克思:《资本论》,人民出版社,1975年。

^② 李幼蒸:《当代西方电影美学思想》,中国社会科学出版社,1987年。

这种表现的深广度、繁复性和立体性是过于抽象的、作为时间艺术的音乐,以及只能表现空间的绘画和雕塑等艺术所不及的。文学与电影均在表现时间上具有一种灵活性,都具有比较从容的时间长度。而从表现空间的角度看,作为一种“动态造型艺术”的影视是通过剪辑切换而展现出无限的空间,文学则在想象中展现出无限广阔的艺术空间。

(圆)电影和文学同为时间艺术,两者都是在时间的流动延续和运动过程中来叙述故事、展开情节、表现人物的。克拉考尔在论及小说与电影的关系时说:“小说和电影中不同的时间处理,只是一种程度上的不同,而不是本质上的差异。”文学是在一个词一个词或一个意象一个意象的延续中,最后在读者的艺术想象中形成完整的人物形象和故事情节,影视则是通过直接在银屏上呈现的影像而不断地形成完整的形象与故事情节。

从美学形态上的相似性来看:①影视和文学主要的叙事因素都包含着叙事主体、叙事客体和叙事手段三个关键元素;②影视和文学都是借助于叙事的感性特质虚构或者再造了一个有别于现实真实世界的虚拟空间。而这个空间的存在是对于现实世界一种美学意义上的重现或者补偿;③影视与文学都是通过感性的人物、冲突的事件、生动迷人的故事围绕着一个预先为导演或者作家设定的主题开展想像的叙事,他们在接受层面上都大多设定了预期的读者或者观众期待视野。同时不同层次的艺术追求也使影视与文学在叙事的角度和追求目标上有大致相似的不同档次和艺术水准的预设,比如,人们在谈到通俗小说的时候,总会非常容易地联想起一些轻松不乏商业气息的娱乐影片的相似性,在谈到电影的经典艺术影片时,也不难唤起对亘古不衰的文学经典作品的独特记忆。所以,作为同是叙事艺术的影视与文学,它们之间的相互依存是一个相当鲜明的文化事实。简单而言,文字表达是文学的本质表征。而在这一点上,文学在广义上也成为影视艺术不可缺少的影响因素。在表层上,我们可以很直观地指出作为影视拍摄蓝本和依据的影视剧本是广义的文学文体之一种,而影视新闻和影视广告节目的编辑和策划也与作者的文学素养分离不开。在深层叙事艺术手法上,越来越多的作家在小说中借鉴影视作品的蒙太奇手法,而影视导演也更加看重和吸纳作家参与影视创作的谋划创作过程。而从

20世纪80年代以来,文坛的许多作家纷纷“触电”,一方面表现了影视作为一种文化产业在商品社会的吸纳能力,同时这种影视家与作家双重身份叠加现象的出场也显示了文学与影视两种艺术形成极为明显的兼容性与互通性。

(摘)叙事与抒情是文学的两大手段,影视也借鉴了这两大手段,虽然在这两门艺术中的表现很不一样,但却具有一定的可比性。

①影视的叙事与小说的叙事。所谓叙事,系指用话语(特定的艺术手段)虚构社会生活事件过程的话语行为。小说的叙事通过语言进行,影视的叙事则通过镜头和画面来进行。

影视的叙事与小说的叙事有一定的相似性。叙事要求时间的连续性,在影视的叙事中,即使镜头跳跃剪辑得很快,也要求有一条大致可以让观众能把握的线索。《红楼梦》中“林黛玉焚稿断痴情,薛宝钗出闺成大礼”,常被人当作平行蒙太奇的范例来谈论。杜甫的著名诗句“朱门酒肉臭,路有冻死骨”也常被用来比作对比蒙太奇的典范。电影大师爱森斯坦甚至认为格里菲斯的平行蒙太奇来自于狄更斯的小说。经典的好莱坞电影都善于运用电影镜头进行文学性的叙事。

影视与文学在叙事上具有相似性的根本原因在于两者都是时间性艺术,都具有在时间的延续中塑造形象的特点。因此,正如埃·马格尼指出的:“电影和小说二者均为叙述作品,叙事有它自身的规律,与展示的规律有很大的不同,它的基本要求之一是连续性,小说的各种程式和电影的各种常规技巧大致是为了保持连续性才产生的。”影视虽也是空间艺术,但同时又是始终运动发展着的时间艺术——不仅放映一部(集)影视需要一定的时间长度,而且在影视的想象性的心理时间中,无论小说艺术还是影视艺术都具有无限的表现时间的灵活性。也就是说,物理时间长度虽然有限,但心理时间却漫长且几乎无限。

影视在时间的延续中转换画面和镜头与文学叙事在线性的时间流动过程中组织词语、场景和事件有着许多的相似性。

经典的现实主义的小说基本上都遵循时间发生的先后顺序,但从20世纪以来的现代小说开始,特别是英美意识流小说,则不再以线性时间为序,而致力于表现现代人的混乱不定的心理时空。意识流小说与影视(特别是“新浪潮”电影等)可以说

同属现代主义文艺思潮。影视具有天生的时空灵活性,但自影视艺术诞生以来,一直恪守现实主义或古典戏剧的时间表现原则,影视工作者们是逐渐地认识到影视艺术表现时间空间的灵活性的,而这种表现的灵活性到具有现代主义风格追求的电影中(如《广岛之恋》、《去年在马里安巴德》、《八部半》等)才达到了顶点。

正因为影视在时空表现上的自如与现代意识流小说很相似,有些人甚至认为是意识流小说学习影视的表现手法,是影视的诞生引导了小说的意识流手法。当然,也有反过来说的,说是影视学习意识流。

②影视的抒情与诗歌的意象化抒情。梅雅·德伦曾指出:“它(电影)与诗歌有共同之处,因为它能把各种形象加以并列。”^①这就是说,诗歌的意象组合与大幅度跳跃的方式与影视的蒙太奇方式具有相当的共同性或可比性。

比如马致远的元曲小令《天净沙·秋思》:

枯藤、老树、昏鸦,
小桥、流水、人家,
古道、西风、瘦马,
夕阳西下,
断肠人在天涯。

这首小诗历来被当作诗歌意象大跨度跳跃的典范。从影视语言的角度看,小令中的一个词差不多相当于一个镜头或画面,其组接则无疑具有一种影视蒙太奇的效果。“枯藤、老树、昏鸦”是中近景,“小桥、流水、人家”是中远景和镜头内部的摇镜头蒙太奇,而从“古道”、“西风”到“瘦马”,从西下的“夕阳”到“断肠人”则仿佛是摄影机从远景慢慢地推到近景,最后则是“断肠人”的特写或大特写,可谓镜语流畅,镜头推拉摇移自如。《秋思》简直活像一个导演工作剧本。马致远若活到今日,完全可以堪称技艺娴熟的大导演。

中国电影《爱情麻辣烫》通过两性关系的主线,连缀起了在时空上互不相关的几个人或几件事:情窦初开的少年、正在筹办婚礼的一对青年、萍水相逢的另一对青年男女、正在磕磕绊绊准

① [美]路易斯·贾内梯撰认识电影,中国电影出版社,页码待查。

备离婚的一对中年男女、几个寻找“黄昏恋”的老人——其中，正在筹办婚礼的一对青年在电影中反复出现，起着连缀的作用。

此外，诗歌经常用含蓄的、以少胜多、以有限表达无限的方法，营造余音袅袅、意蕴无穷的意境，与影视通过暂时游离于电影叙事，用空镜头方式进行视觉抒情的方式很相似。如：

东船西舫悄无言，
唯见江心秋月白。

（白居易《琵琶行》）

曲终人不见，
江上数峰青。

（钱起《省试湘灵鼓瑟》）

孤帆远影碧空尽，
唯见长江天际流。

（李白《送孟浩然之广陵》）

再如，李白的“朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还。两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山。”（《早发白帝城》）则很像影视的“镜头内部的蒙太奇”。

再比如文学的肖像描写与影视的特写和大特写，文学的情景、环境描写与影视的摇移镜头语言，都具有一定的可比性。

至于影视与小说都常用的通过戏剧化冲突的方式来叙述事件、展开情节和塑造形象的艺术手法，在前面讨论影视与戏剧的关系时已有所涉及，此处不赘述。

（二）影视艺术与文学的差异性

文学与影视的不同，从根本上说是源于两者在传达媒介上的不同。文学的传达媒介是文字和语言，它们与艺术形象的关系是间接的，甚至如马赛尔·马尔丹所指出的，“文字与它所表明的事物之间有一种深刻的差异。”而影视的传达媒介是直观的运动着的影像，影像与它所表明的事物之间则具有直接的同—性。

传达媒介的性质的不同也决定了两者在受众那里的形象生成的特点的不同。在文学作品的阅读中，需要读者强大的想像力的发挥，语言符号刺激着读者的大脑，读者则迅速地把语言词汇化为一个个心理表象，并进行积极的分解和重组，从而形成新

的表象,在脑海中形成一种形象感。

影视银幕中直接的影像,直接诉之于观众的视觉,因而具有形象的直接性。影视的任何表达都首先必须使人们能看见,都必须通过影像来表达,也就是说一定要视觉化。在影视里对白太多无疑是会令人生厌的。

此外,两者的传播方式也不同。加拿大著名传播学家麦克卢汉曾作过一个非常有名的关于“冷媒介”和“热媒介”的区分。文学属于冷媒介,低清晰度,提供的信息量有限,需要观众的参与和投入;影视属于热媒介,要求参与的程度低。

文学形象与影视形象不同方面的对比如下:

文学形象	影视形象
间接性	直接性
抽象性	具体形象性
多义性	单义性
想象性	视觉性
时间性与想象的空间性	时间与空间的综合性

事实上,与有些人主张戏剧与电影离婚相似,强调文学与影视的不同比是两者中发现相似性更重要。

第五节 摇影视艺术的多元审视(下)

一、影视艺术与性

性是人类欢喜的渊藪,也是人类不可超越的魔降。为了摆脱与生俱来永难挣脱的性困惑,人类发明了多少替代物。用弗洛伊德的观点,人类的一切文明创造都是“利比多”——原欲升华的结果。于 20 世纪末叶诞生的电影,实在是人类为自己发明的又一个性的替代物。那暗黑的场景,首先就提供了一个安全的、可以尽情扩张的欲望通道,银屏上的声、光、色、线、形、态,一切的一切都在刺激着你的感官,撩着你的敏感区。拉康有一个观点:电影在本质上是色情的。电影在某种程度上可以说就是性的替代物——欲望工厂。影视与性,就有了说不完的话题和

尽可以罗列的例证。

电影诞生在杂耍场,一开始就是一门大众艺术,它必须迎合大众的世俗趣味,必须在感官上下工夫,靠新鲜的刺激在短时间内抓住观众。贝拉·巴拉兹曾说,电影“是一个表现人类的本能和社会倾向的重要形式”。^①美国有一部电影叫《马特的电影生涯》,其中有这样一段情节:执著于电影表演事业的马特得到了一个扮演主角的机会,制片人先让他试演一段,然后请几位女性谈观感,判断的标准只有一个:“你会和他上床吗?”也就是说,这部电影对男主角的要求只有一个,是否性感。大多数制片人都是唯商业的,他们对影视的惟一要求就是性感。梭罗门在《电影的观念》一书中对性爱主题的历史不衰也做了如下的分析:“看起来电影观念总是想要某种新的东西,但是又不要太新,以至无法为当代文化的主流所吸收。由于影片的成本异常高昂,对公众喜好的估计又一再失误,这就使电影业往往趋于保守。因此,我们不难理解,为什么电影业几十年来一再回到两性关系这个主题——这是人类永远感兴趣的一个问题,而且在财政上也是保险的,惟一争论的是露骨的程度。”既然公众对那相古老的字——“性”的种种具体化表现出极大的兴趣,作为造梦工厂的影视也就时时窥伺着人类的这一永恒的空缺,性成为他们随时可取、尽情摆弄的“机器”。

首先,影视与此前的其他艺术形式相比,是一种全面而直接地作用于感官的艺术形式,诗歌和音乐进入的是心灵;小说以文字呈现,必须经过大脑的思维转换,因而打动人的更多的是思想情感;舞蹈以具体的肢体动作表达抽象的精神内涵;戏剧、美术、雕塑受时空的限制,也必须借助于思维才能完全接受。而影视借助于科技手段,可以把声、光、色、线、形、态等感性形式发挥到极致。观众进入电影院或打开电视机,不必动脑便可完全接受银屏对他的种种感官刺激。影屏的照相逼真性在表现两性关系时,既可以通过直观的形象赤裸裸地表现性爱本身或种种性意象,也可以运用象征、隐喻直透人类的潜意识,含蓄地揭示人类的性心理、性情绪、性想象。它能通过特殊的镜头语言有节奏地展示性感,激发性感,还能借助光线、音乐、效果等营造氛围,诱

^① 电影美学,中国电影出版社,1985年。

发感觉。在电影《巴黎最后的探戈》中有这样一句道白：“这里有什么爱情，到电影院里去讲爱情吧”，可谓一语中的。这句话既点出了电影院是一个谈情说爱的绝佳场所，又暗指电影能带给人的性刺激。

影视的审美快感与观赏影视的特殊形式直接相关，如放映电影需要特殊的场合。现代人可以有多种形式来愉悦自我，特别是电视诞生之后，形象的直观性、声光色的刺激、故事的曲折缠绵都可与电影媲美。但他们更愿意走进电影院，走进那个黯黑的世界，把在电影院观看电影当作一场盛典。法国制片人达尼埃尔·托斯岗·迪布拉蒂耶对此说过：“观众永远不能说出他们想要什么。”^①是的，观众无法说明自己到底想要什么，并不仅仅是故事，也不会仅仅因为人物，实在是为那样一种特殊的感受。电影观赏是在电影院里许多人集聚在一起共同观赏，这种群体性的活动，使看电影具有了某种仪式的性质。仪式总能激起精神的狂热，能够产生一种魔力。英国学者杰恩·赫丽生在《艺术与仪式》一文中指出：“艺术作为它动力和主导的……是一种艺术与仪式同享的冲动，是想通过再现，通过创造或丰富所希望的实物和行动，来说出、表现出强烈的内心感情或愿望。”^②人类是一种群体生物，人类总是需要一些群体的活动来为内心的强烈情感、为自身的原始欲望寻找通道和替代物。群体活动似乎“在任何人心里都激起某种潜在的意念，激起希望看奇迹的憧憬之情，以及想念人类本有神秘力的可能等等下意识的信仰”。^③因为共同坐在影院，这种群体的集聚似乎有一种超然的能量，群体给了人疯狂的勇气——大家都一样。群体也激发着人的智性，使人能够透视银幕上人物的思想轨迹和事件发展。现代人常常穿起礼服，走进剧院，正襟危坐去体验某种激情，而影院提供了一个比剧院更适宜的场所，在这个安全的欲望通道里，那被严密遮蔽起来的黯黑世界，就像一个密室让心灵自由地敞开，人们的面容被隐去了，只有心与心自由地交流。情感是能够传染的，托马斯·阿特金斯在《西方电影中的性问题》中说到：“没有一门艺术像电影这样放肆地向它的观众提供性满足，

① 王志敏：《电影美学：观念与思维的超越》，中国电影出版社，1994年版。

②③ 摇：《外国现代文艺批评方法论》，江西人民出版社，1988年版。

要求它的表演者这样准确地实现大众公有的幻想,或具备这样多的手段达到其目的。在引发观众的感情和感官方面,影视比其他艺术有天然的优势,可以用舞台难以企及的方式迎合隐秘的幻想,同时,它这种易于影响大量观众的长处产生了一条神秘和感情的双向通道,使影视制造者们能够充分了解这些幻想,并发展迎合它们的方法。人们在影院售票处摆脱心中的压抑就像甩掉了一件雨衣一样。有意营造的气氛,微弱的光线,影院里全是一样的氛围,剥去了心境中枢的层层包藏,使心能加倍感受银幕上闪光造成的生理镇静效果。糖果和饮料会冲淡味觉,绒衣毛料会削弱人的触觉,浸入温馨平静的潜意识流使人容易沉酣在未曾表现出来的欲望中,成为影视制造者准确而严密控制的俘虏。人们很难达到灵与肉的完美满足,却能在影视中驰骋性的幻想——七情六欲必须在心理或肉体上与一个伙伴或周围的环境联系起来才不至于紊乱。”^①影视被称为“造梦工厂”,梦并非凭空制造,它依据的是人内心的欲望,造梦即欲望的彰显、欲望的明朗化。观赏影视正是一场欲望的仪式。银屏上的声光色是欲望的触媒,也是欲望的对象。影视制作是一次欲望的扩张。影视,实在是现代人为自己发明的又一个性的替代物。故事的叙述仅仅是载体,真正的影视语言撩拨着人的各种敏感区。无论是喜剧抑或悲剧,无论是战争片还是情杀片,只要不是沉闷地讲述,不是陈词滥调,都能激发起观众原始的欲望,使之尽情扩张,尽情发泄,升华成某种仪式。

影视的审美快感不仅来自特殊的场地和特别的放映技术,影视同样满足着现代人对故事的需求。故事与人类发展的历史相伴,人类的情感总是无法满足,所以总是需要将自身的情感转移到他物上,通过对他物的关注,对他物情感的倾注来释放自身内在的焦虑。这也许是人类需要故事的生理基础。影视放大了艺术的移情功能,它的直观性可以把故事中的场景和人物活灵活现地展现出来,使受众可闻可见。有趣的故事往往涉及性。现实生活中的两性关系总是难以满足,使大多数人更愿意在影视作品中去体味激情,去感受“有情人终成眷属”的甜蜜。银屏上那些美妙的爱情故事不仅给观众暂时的情感愉悦,还能留驻

① [美]托马斯·阿特金斯:《西方电影中的性问题》,中国电影出版社,1988年版。

他们心中,长久地滋润着他们的心灵。两性关系的复杂性更能使故事具有多种走向,它的不确定因素可以使故事悬念迭起,更加扑朔迷离。

影视的审美快感与演员的表演息息相关。影视演员们常常被称为大众情人,他们的存在补偿着现代的情感空缺,所以影视演员要得到人们的赞赏,必须同人们的渴望程度铢两悉称,大众来到影院,总是希望能够满足他内心的渴望。杰出的演员凭借他们独具的自然条件(例如阿兰·德隆性感的嘴唇、阿诺德·施瓦辛格的胸大肌、玛丽莲·梦露的三围)、表演的天分和后天的充分努力,凭借他们的激情的临场发挥,再加上摄影镜头的推拉摇移和特写镜头的运用,共同帮助了人们对感官满足的追求。演员的激情不仅左右着他的表演,更左右着观众,那些性感明星不仅因为他们的面部和身形的特殊线条吸引人,更在于他们对于激情的把握张弛有致,使之一举手一投足都魅力四射。大众对演员的期待和电影的票房制造了明星,而女明星更是电影制作人手中的法宝。影视对女性美不能不显示出极大的兴趣,因为在以往的东西方历史上,女人所扮演的主要都是“性”的角色。特别是西方的基督教文化,认为女人是男人的一根肋骨做成的,是上帝赐给他的“配偶”。西蒙·波伏娃说,女人只是男人可以利用的“爱物”。用尼采的话说:“一个男人的幸福是‘我想要’,一个女人的幸福则是‘他想要’。”^①不可否认,至今为止的人类文明史,对女性美的认同都是以性为目的而设的。这种根深蒂固的,仿佛天经地义的观念不能简单地斥之为歧视女性。因为女性在自然界扮演的角色即女性生育的天职使社会在判断女性美时,不能不更多地关注其性的器官,所谓“丰乳肥臀”即如此。在许多艺术形象中,男人的性器官很小,女人的性器官则很大,仿佛浑身都是“性感”。影视编导是深谙大众潜意识中这种观念和期望的,因此他们挑选演员时往往不会忽略这一点,性感的女演员常常是影视编导手中的制胜法宝。玛丽莲·梦露、莎朗·斯通,还有中国香港的张曼玉,无一不是大众情人,无一不以其性的激情和性的诱惑力称霸影坛。

由于电影所具有的照相逼真性,在表现两性关系时既有其

^① 瓦西列夫:《爱的哲学》,工人出版社,1982年版。

他艺术门类无法替代的优势,也有自身毋庸讳言的困窘。由于人类社会制度与社会道德的限制,使现实人很难得到性的满足,而性的不满往往会成为社会秩序中不稳定的因素。影视通过对性的关注,通过性的解放和性的商品化可以减少现实人性的亏缺,通过对两性关系种种形态的展示,使现实人从那些虚构的故事和虚幻的影像中得到替代性的满足,从那些情爱故事中得到安抚,从而释放内在的焦虑,获得暂时的轻松与愉悦。正因为影视能够成功地激发观众的性快感,所以那些以盈利为目的的影视商人总是会把目光对准性,不管什么题材,都要将性内容大把大把地往里塞,而观众无论观赏什么影片,最让他们感兴趣的往往也是男女主人公的恋情,于是色情电影应运而生,而且总是能够大赢其利。

同样是利用性元素,色情电影和严肃的情爱电影有很大的区别。严肃电影往往借性探讨人性、人生,探索生命的意义和存在的价值,叩问人类的历史和未来。也许一部严肃的艺术影片中可能出现大量的性元素,但严肃的影视工作者不是浅薄地利用性来赚钱,他们并不想做商人。在他们的作品中,可以看出这些影视工作者对性的神秘、性的象征意义,对性的能指与所指有深刻而独特的理解,也可以看出他们对人的欲望抱有深切的同情和尊敬。当我们看到《卡里古拉》、《感官世界》、《本能》、《失乐园》、《西西里的美丽传说》等电影中那令人震惊的性关系的逻辑走向时,看到《查泰莱夫人的情人》、《情人》、《洛丽塔》、《菊豆》之中那些大胆暴露有违正常人伦的性关系时,对人性的关注与思考可能更胜于欲望的宣泄。而色情电影只有一个目的,那就是赚钱。这类影视的制作者无所顾忌地开发着“性”的一切商业潜能,充分地利用一切性元素去刺激观众的感官,满足他们的窥阴癖。美国新线影片公司1997年拍摄的《搔首弄姿之夜》就揭示了色情电影的制作过程。这可以说是一部直接描写“性”的电影,影片表现的是美国20世纪30年代至60年代色情娱乐业的发展状况,以一个出身不幸家庭的美国男孩投身色情片行业的成名和堕落过程,展现了美国整个色情行业的兴衰。影片中有许多男女性关系赤裸裸的展示,但全片的题旨却是严肃的,颇含教诲意味。从这部影片中,我们也看到了色情片的拍摄过程:在色情片里,着力渲染的是“性”氛围,编剧与导演常常通过

毫无意味的故事,靠明白的影射和隐晦的暗示让观众觉察到影片中隐隐约约地发生的“那类”事情,甚至不顾故事,不加掩饰,不要过渡,开篇不久就直截了当地展示性过程。演员也不需要什么演技,需要的是狂野或淫荡的形象,发育超常的性器官,如《搔首弄姿之夜》中那位 17 岁的、性感英俊的男主角艾迪,不学无术、无所事事,偶尔靠自己的身体为那些情感空虚的男女填补心理和生理上的空虚。但影片中那位制片人杰克却认为:“我觉得你身上的那东西像黄金一样值得挖掘。”确实,这类人的最大价值便是靠搔首弄姿去迎合人们对感官满足的追求。香港电影《色情男女》揭示的也是这一内容。所以,一些性感十足又无甚根底的女演员成名的捷径也通常是先去拍三级片,如日本影片《柏拉图式的性爱》中那个女主角。这种影片往往依靠裸露的性器官,完全暴露的性交过程,或者畸形的性关系、性过程,以及演员那富于挑逗的眼神及表情,再配上各种刺激性的音响,撩拨观众的性敏感区,刺激观众的性欲。如《少女郁金香》中表现少女与马的交配,《交喉》中女主角的口交,《睡衣游戏》、《疯狂之夜》中三四个以至五个以上的人的性活动,《肉团》中对性能力的超常夸大等等。演员仅以其性能力吸引导演与观众的眼球,那些能够留下来的演员,其形象、风格必然满足着大众的窥阴癖。

二、影视艺术与时尚

时尚的大众文化性质使其与影视有着天然的血缘关系。影视是商业时代的产物。1895 年,电影虽然诞生在杂耍场,可谓出身低微,但这个科技之子、艺术众家姐妹的宠弟却迅速在社会上窜红,赢得了上等阶层的喜爱。商人们也很快就发现了其中孕育的商机,随着第一家电影院的建成并日渐豪华,看电影逐渐成为了一种时尚,甚至一些时尚人物还拥有自己的摄影机。乔治·萨杜尔在《世界电影史》中介绍,19 世纪 90 年代,当美国还弥漫着刚刚结束的第一次世界大战尚未散去的硝烟,但美国电影却是进入了前所未有的兴盛时期。“外国影片在美国两万家电影院的上映节目中已经完全消灭。在世界各国,美国影片占着上映节目近 80% 的优势,每年约有两亿美元被用来生产

八百多部影片。电影方面的投资超过 15 亿美元,这样大的资金使电影事业在美国成了一种大规模的工业,在资本上可以与制造汽车、罐头、钢铁、石油、纸烟这些美国最大的工业相比拟。派拉蒙、劳乌、福斯、米高梅、环球这些大制片公司,支配着影片的生产以及全世界影片的上映和发行。它们和华尔街的金融巨头如柯恩·洛埃伯银行、通用汽车公司、杜邦·德·奈莫尔、摩根、洛克菲勒等密切地结合在一起……金融资本家所重视的已不是导演,而是电影明星。后者成了制片公司的一种工具或者商标。”^①电视更是如此,20 世纪四五十年代,电视机在社会上还难以普及,由于初期电视接收机的昂贵,看电视只能是个别有钱或有权者的专利,在大众艳羡的目光中,看电视是顶时尚的事情了,甚至在一段时间内冷淡了电影。电影业也就不得不时时变换花样与电视竞争——从宽银幕、立体电影、环幕电影、触觉电影到改善观看场地,以至汽车电影院的出现,掀起一波一波的时尚浪潮。

影视的时尚性是大众艺术自身的商业动机使然。作为机械产品和灵感的产物的影视作品,如同任何一个机械化工厂的操作程序一样,有着一套基本完整而定型的运作机制,将大众的光荣与梦想、人性的欲望与阴影和瞬息万变的世象相结合,构造出只有光影变幻却又包罗万象的影像世界。阿诺德·豪泽尔曾说:“为城市大众服务的通俗艺术从诞生之日起就完全不受传统的约束,这种艺术是娱乐业的产物,遵循的完全是创新和赶浪头的原则。”“通俗艺术的目的是安抚,是使人们从痛苦之中解脱出来,获得自我满足,而不催人奋进,使人开展自我批评和检讨。”^②影视洽谈室只能是快餐文化,这是由影视自身的生产机制决定的,大投入必须有高产出。虽然也有许多严肃的电影工作者始终致力于用电影探索人生,如瑞典的伯格曼,他对待电影的严肃态度和艺术的创新都是同行公认的,但其电影的沉闷却令大众不感兴趣,电视亦然。那些走红的影视人,他们的出名和发达大多不是因为他们在丰富人类精神、推进文明发展上做出了什么贡献,而恰恰是社会意识中那些潜在的流行因素,并加以

① [法]乔治·萨杜尔:《世界电影史》

② 艺术社会学,吉林出版社,页 155-156

扩张。中国内地的王朔便是一个典型的代表。

时尚的本质是没有内涵的作态,是一种游戏。它避开对意义的追寻,在对真善美和假恶丑不做价值判断的情况下,按一定的游戏规则操作,从中获得快感,从而冲淡了生存的严肃性和严酷性,取消了生命的批判意识。王朔由小说起家,却并没引起人们的注意,从经典小说的角度看,王朔作品的人文含量并不高,但自1985年他的小说被频频改编成电影后,逐渐被圈内人看好,到20世纪90年代以后,一部电视剧《渴望》更是让王朔的名字走进千家万户,王朔喜欢说的“玩文学”,王朔作品中人物的口头语——“累不累呀”等都成为社会时尚话语。王朔成为中国内地进入商品时代引领时尚的弄潮儿。王朔确实对消费逻辑比较敏感。王朔以调侃的方式面对传统中的神圣和严肃,把生活中无论是痛苦还是快乐,都化为笑料加以嘲弄,淡化了人生许多严肃的矛盾,给在茫然大海的生活中一时找不着目标的大众一根稻草。一时间,满街“玩的就是心跳”横行着“我是流氓我怕谁”,王朔遂名利双收。但名人王朔并不像传统文人那样抱着严肃的使命感去创作,他没有自己的思想和观点,也没有严肃的追求,用他自己的话说,只是“骗几滴眼泪”和“哄哄人玩”。所以到了20世纪末,当大众开始对文化人放弃批判武器、弃绝人文精神的状况不满,王朔又一反自己十年前对大众文化的亲近态度,制造了一回表面与大众文化疏离的“骂”的时尚。无论王朔对传统文化的嘲弄还是对流行文化的“骂”,都不关涉人文精神,都不具备人类文化的建设性,只是文化大潮边时起时灭的泡沫。作为一种大众文化现象,我们不必去责备王朔们没有人文精神,王朔们的出现显示的不是艺术逻辑而仅仅是商品逻辑。真正的艺术绝不能舍弃人文精神,它的中心是寻找人生的意义,从而使人生变得更丰富、更美好,而时尚这类“快餐文化”就是在满足人们“作态”的同时给商家以暴利。写小说的王朔如果不借助影视,绝没有今天的知名度,而正是影视捕捉时尚的敏感,使王朔参与的、有着调侃和反讽意味的影视作品成为热门。

影视与时尚的亲缘关系诞生了明星。“明星”一词最早为梅里爱与路罗斯创立于1895年的电影制片公司所应用。稍后,好莱坞创建者之一的楚柯尔成立“名演员公司”大获成功,由此,“明星”这个词开始盛行,它是指具有票房号召力的电影演

员,其中类型演员尤甚。明星是由明星制度和观众共同塑造出来的,是某种能力或精神的符号意旨,明星在已经公众形象化了的力量、容貌、气质和风度等所指下面,蕴涵着丰富的能指空间,使观众得以栖息于偶像的光环下,寄托梦想。明星的生活方式,他们的言行做派、穿着打扮、举手投足、一颦一笑,甚至他们的情感喜好都成为时尚。包装明星,崇拜偶像,是商品社会生命被商品化的标志。考察电影发展至今最受观众崇拜的明星类型的几种特点,可以发现,明星类型也经历了一个与社会精神和观众深层心态的变化相适应的发展阶段。在中国,20世纪五六十年代,崇尚革命,倾慕英雄,扮演李向阳(《平原游击队》)、老洪(《铁道游击队》)、卢嘉川和林道静(《青春之歌》)、江姐(《烈火中永生》)、王成(《英雄儿女》)等英雄的演员成为青年人追慕的对象。而20世纪80年代,本没有什么名气的葛优,却因电视连续剧《编辑部的故事》中那个毫不英俊甚至有点痞,但又不乏真诚的李东宝成就了他“明星”生涯的第一步。上世纪末流行的后现代主义的反文化、反传统使那种对“崇高”和“传统道德”抱有怀疑和游戏态度的“丑星”成为时尚。

明星不仅仅引领时尚,时尚也制造明星,明星与时尚是互动的。“~~莱卡~~—莱卡风尚颁奖大典”是集音乐、明星、时尚于一体的娱乐盛会。有人说,现在的娱乐圈越来越视觉化了。时尚早已是当今流行文化的重要组成部分。歌手、演员、模特等等既是流行文化的忠实追随者,也是创造者,从他们身上可以嗅到一切正在或将要流行的风尚,其“实用价值”甚至远远超过了专业的时装、发型发布会。入围明星代表了新的生活方式、思维习惯……如2004年最具流行意义的发型当是言承旭的“凤梨头”以及《流星花园》云翔及其他几个长发男生。而时尚女艺人的定义是优雅性感又健康自然:张曼玉以优雅的气质和对衣着独到的品位赢得了优雅的评价,而“性感”这一字眼正在成为崇尚健康自然潮流的代名词,舒淇和钟丽缇成了性感的代言……

聪明的商家想到了洗发水也可以润发,便力邀周润发来为这个几乎是以自己的名字命名的产品做广告。周润发温柔地为佳人冲洗头发的那一幕实在深入人心,广告本身也够煽情,分分合合之后,不变的仍是往年共同洗发的回忆。刘德华和关之琳合拍的一款广告是一个简单的小故事:刘德华错认瞿颖为自己

的爱侣,忙乱中把瞿颖的手袋物品散落地上,为其拾起的时候,恰巧给爱人关之琳从另一侧看到,产生了误解。最后,刘德华凭着在关之琳的手机上留下一句感人的短信息,轻易地冰释了这个误会。“回头便知,我心只有你”这句深情留言不但令爱人甜在心头,也留在广大观众的心中。近十几年来,力士广告不变的是香艳美女躺在浴池中说出那一句:“我只用力士”,变的却是每年都不同的美女,而且一定是最红的那个。我们所能数出的,例如张曼玉、刘嘉玲、张柏芝、朱茵、舒淇等等,都在力士广告里亮过相。阿诺德·斯瓦辛格当年到中国内地为某音响品牌做广告曾引起一阵轰动。当他坐在一套家庭影院前被剧情感动得流下男儿泪时,所有人都被斯瓦辛格的举动所吸引。如此不惜代价舍弃硬汉形象的卖力演出,也使大家对他所代言的品牌刮目相看。再如任贤齐与康师傅联手打造“冰力夏天”,郑伊健成为“名乐”运动形象大使……

明星代言有成功的,也有失败的。张柏芝曾在“庸俗广告明星排行榜”上高居榜首。如其在大陆的某护肤品广告中操着一口不流利的国语,娇嗔地说:“没办法,人白啦!”引来恶评如潮。周星驰在某茶饮品广告中,将他被广大影迷奉为至尊的《大话西游》的经典对白改为:“如果一定要在前面加上一个数量,我希望是一万瓶”,随即画面中大量茶饮品不断从天而降,将星爷埋了一半。很多观众对于曾让自己潸然泪下的台词被如此庸俗地使用大骂“过分”。虽然“韩国第一美女”金喜善因代言手机品牌一年就挣了 猿亿元,但她在广告片里却无所作为。圆园园年下半年,刚刚经历了“补钙广告”的视觉轰炸,中国的电视观众又开始接受保暖内衣广告的“侵袭”,众多保暖内衣厂家为了能够一夜成名几乎都毫不例外地选择了名人广告的形式。某品牌还请来葛优和徐帆这对黄金搭档,徐帆扮演一位新闻记者采访葛优,葛优问徐帆:“还有什么问题要问吗?”徐帆疑虑地问葛优:“难道你不觉得冷吗?”葛优说:“我都说了一百遍了。”徐帆这才明白,原来葛优穿的是“南极人”保暖内衣,“南极人”不怕冷。如此没有创意的广告,并不能显示出葛优式的幽默,而只能让人感到像白开水一样无味。

正如美国一位娱乐经济学家所说,新世纪中,娱乐的传媒对各类产品、行业都有很大的推广力。无论是电脑这样的高科技

产品,还是麦当劳这样的大众快餐,利用娱乐业的明星或时尚流行产品做促销已是一种潮流。在促销推广费用已超过产品费用的今天,娱乐明星和流行产品更能吸引人们的关注。而有了如此之多的外界资金注入,娱乐业自身也将有更多的资金投入包装明星、创造轰动作品的运作之中。

三、影视艺术与网络

所谓跨媒体,就是横跨平面媒体(报纸、杂志、图书、户外广告)、立体媒体(电视、广播、电影)和网络媒体的三维平台组合。当前,我国媒体市场总体处于以电视媒体为主体,以报纸、杂志、书籍等为延伸,以广播、音像制品为补充,以互联网多媒体为方向的多元媒体相互竞争、并行发展的格局。传统媒体和网络媒体具有较强的互补性,跨媒体在这种条件下应运而生。它不仅仅是传统媒体(报纸、杂志、图书、户外广告、电视、广播、电影)与网络媒体的统称,而且是传统媒体与网络媒体的整合。它既具有传统媒体的深度、专题性和普及性,能够最广泛地传播,覆盖低端受众等特点;又具有及时性,内容丰富。随着网络信息技术的发展,特别是电话网、有线电视网、互联网“三网合一”技术的发展,高速、互动、多媒体的宽带网将逐步成为新闻、信息、娱乐的主流传播媒介。

21世纪的重要特征是:“政治多极化,经济全球化,传播网络化”。网络正在改变媒体的格局,随着技术的发展,广播、电视、网络必将在一个平台上统一。跨媒体行为在世界上早有先例:美国在线与时代华纳的合并已经给国际传媒业掀起了“跨媒体”浪潮,新闻集团、贝塔斯曼集团、迪斯尼集团等传媒巨鳄均在通过各种收购、合并向“跨媒体”进发。在中国,新浪与阳光卫视的合并及中央电视台与凤凰卫视、电视广播的合作已向“跨媒体”迈出了新的一步,而杨澜的“阳光四通”的诞生更是上演了一幕中国版“跨媒体”行动。^①李嘉诚旗下长江实业的大媒体战略,以互联网为切入点,打破了传统媒体与电讯业的界限,开拓了大媒体市场,打造“跨媒体平台”,希望在体育推广、

^① 毕伟强:《中国要奔向“跨媒体时代”》

户外媒体、印刷媒体及网上媒体成为行业的翘楚。^①

电影自诞生以来,在进行艺术探索的同时,也在不断追求自身技术的发展,追求一种互动的效果。数字电影就是在这种情况下诞生的。1999年12月,乔治·卢卡斯的《星球前传 I :魅影危机》开始了一个月的数字放映。这是数字电影的首次商业放映,其全球票房超过 9 亿美元,它标志着世界数字电影发展史的元年。2000 年 1 月到 2 月,迪斯尼公司使用数字放映机先后成功放映了影片《人猿泰山》、《玩具总动员 2》、《火星任务》、《恐龙》以及《机器管家》等。2000 年 12 月,20 世纪福克斯公司和思科(Cisco)公司首次合作进行了基于网络传送的数字电影放映试验。实验使用因特网技术,将福克斯公司一部由真人和计算机生成影像有机合成的动画片《精灵宝可梦》,直接从福克斯公司在好莱坞的制片厂传输到亚特兰大的 20 世纪福克斯公司计算机服务器上,然后使用数字放映机现场放映。12 月,华纳兄弟公司继迪斯尼公司之后,实现了影片《完美风暴》在英国伦敦的数字首映。不过,最为成功的还是要数 2002 年 5 月乔治·卢卡斯的《星球大战》系列电影新作《星战前传 II :克隆人的进攻》在全球的数字放映。它是第一个真人表演的没有胶片的电影。我国的数字电影正在探索的进程中,从 5 分钟的《青娜》开始,到国产故事片《天上草原》的数字放映,到后来的《冲出亚马逊》、《生活秀》、《寻枪》,再到宣称投资达 2000 万元的首部采用数字拍摄的影片《极地营救》,我们已经有了大批探索中的数字电影作品,还有居世界第二位的 16 座数码影院。数字电影的发展意味着电影信号具备了直接的数字传送和放映可能,原来电影发行中巨大的发行费用可以减少多达 50%,这还意味着用数字摄影机拍摄的画面再也不会因放映而褪色变旧,最重要的是,电影还具备了与网络等新兴媒体一样的适时互动等长处。也就是说,我们可以真正在一部影片出炉之时就看到它的模样;不久的将来,也许每个人在家就能够自己进行电影的录制和剪辑,人人都成为制片人的时代已经为时不远。数字电影在不断探索和发展中最终找到了网络这个手段。

在各种媒体相互整合、相互渗透的大背景下,网络和影视也

^① 张小争撰述:《两岸三地大媒体整合》

受到了对方的影响。网络从媒体特点、技术角度以及文化氛围等方面对影视都有较为明显的影响。

一方面,网络上的“资源共享”严重侵害了影视制作者的利益。在编程与解码的乐趣中,一些从业者意识到只有无私地将自己的所得公开,与他人共享,才能取得更大和更快的进步。在互联网发展初期,上网的人们也习惯了从中免费得到资料,并无偿地将自己拥有的信息放在网上。最初的网络资源匮乏,大部分都是网友的无偿劳动,互联网真正实现了“共产”。然而,随着互联网技术的发展,人们对网络内容的要求也越来越高,人们不仅愿意在网上讨论技术,还希望它更加生活化,人们要在网上看电影、听音乐、做游戏。这时,问题来了,谁来为网上的资源付费?电影、电视的制作者、演员等人为影视付出了劳动,自然希望得到应有的报偿,他们凭什么要将自己的劳动成果免费给大家分享?热心网友的无私奉献着实给电影、唱片业带来了严重的危害。网络下载和即时播放软件的出现,更是使“全球只听一张唱片”成为了可能,这对本来票房就不稳定的电影、唱片业来说无疑是雪上加霜。因此,多年以来电影、唱片公司一直希望以法律手段来遏制互联网共享所带来的危害,但结果却事与愿违。1994年初,美国法院判决 ~~配樂總譜和 鋼琴總譜~~ 两家为用户提供音乐和电影文件共享设置的网站合法,它可以堂而皇之推广其软件,让网民不出家门在网上就能领略到音乐厅、电影院里的内容。

另一方面,网络作为新兴媒体,其互动性、受众的参与性、自主性在任何传统媒体都难以比拟的。它的这些优势,也正是传统媒体在漫长的发展过程中致力于发掘和探索的。传统媒体中的“读者信箱”、“听众点播”、“观众参与”等栏目,都是想打破传媒单向传播的格局。网络一出现,其特点和优势就被传统媒体争相吸取和效仿。前几年,有线电视频道刚刚开播的时候,其宣传中曾提到一种“观众点播结局”型电视节目,即在拍摄过程中,预先根据剧情发展的可能方向,由创作人员拍摄出几个不同的故事结尾。在播放过程中征求观众意见,最后播出哪个由观众说了算。1994年夏,悉尼奥运会时,中国拍摄的《奥运一家人》则更充分地体现了观众的意愿。每天的剧情根据当天比赛和观众竞猜结果编排,令人耳目一新。这种电视剧,虽然考虑到

了观众,有了互动因素,但毕竟还是经过导演编排、由演员演绎的,和具体的大众意愿还有一定距离,播出过程依然是单向传播,观众依然是被动的。

网络技术的发展为影视的广泛传播提供了更大的可能性。除了网上售票、抽奖、宣传之外,网络还是影视剧很好的宣传手段。由于一般的网站不具有新闻采编权,难以发布独家消息,所以它们不得不在消息的及时更新、详细全面等方面下工夫。

网络虽然在新闻的真实性、权威性等方面不具备优势,但与电影、电视、广播相比,网络传播同样具有视觉冲击力和观赏性;另外,网络的影音效果还有可保存性,能够多次重复欣赏,定向查找,以对某一专题进行深度了解。与杂志、报纸等文字媒体相比,网页上多变的色彩,精致的影像,及时更新的消息能够满足广大读者广泛的阅读需求。可供众人交流的专题讨论版里,往往有较之报纸时评更为透彻犀利的文章,而这一切都来自影迷、来自民间,它们为影视人气的提升提供了一个良好的环境。

以金庸《射雕英雄传》为例,根据 1994 年 1 月 1 日的新浪搜索显示,可得到以“射雕英雄传”为关键字的新闻 14 万 9 千 9 条。网络上还能查到全版的金庸小说《射雕英雄传》,以及自小说开始改编影视片(剧)以来各个版本的专集、介绍、对比、评介。在新浪的《射雕英雄传》专题版面,还可以看到“新旧射雕比拼”、“内地版射雕”等专题,其中有香港 1983 年版、1994 年版和内地版的精彩剧照、场景对比,以及网友进行的角色品评等。还有专门投票区,让网友选出自己心目中最恰当的演员和角色。而社区中专题讨论版的评论贴则已超过了十万条,有来自官方、专家、权威人士的,更多的则是网友们自发的言论。社区里的精华文章,如《新老版之横着比,竖着比》、《新版射雕它成功射穿了我的心》等网友评论,都反映出了网友们对于自己所钟爱的影视剧的熟悉程度超过了专职评论者。虽然观众和网友都反映内地版远远不如 1983 年版和 1994 年版,但是它所造成的影响却大于前两部,这不能不说是网络强大宣传功能的功劳。

周星驰的《大话西游》系列则是电影在网络上获得第二次生命也是更辉煌的生命最好实例。网络上说不尽的话题——“大话系列”,源自 1995 年香港推出的《西游记第一百零一回之月光宝盒》(又名《大话西游之月光宝盒》,刘镇伟导演)和《西

游记大结局之仙履奇缘》(又名《大话西游之大圣娶亲》)。虽然《大话西游》本身不是网络作品,但它借用《西游记》中人物、日本版《西游记》人物形象、王家卫的电影语言、周星驰与金·凯瑞喜剧表演的手法等,随心所欲地篡改和解构,十分符合网络上各取所需的自主精神,因此,受到网民的热情欢迎。电影最初上映时并未引起太大的反响,但后来却在网络上大热起来,其中的台词甚至成为网络时尚话语。例如:把错失所爱说成:“曾经有一段真挚的爱情在我面前……”,被人问到爱的原因时,回答说“爱一个人需要理由吗?不需要吗?需要吗?……”;觉得某人抱怨的帖子发得太多时,可以说“不要乱扔东西嘛……砸不到小孩子砸到花花草草也不好嘛……”;嫌别人啰嗦,则骂他是“唐僧”……

网络游戏和电影的互动可以说是目前网络和影视最亲密的联姻。从《生化危机》到《最终幻想》,网络游戏改编的大片已经成为电影界一个重要的内容。

米拉·乔活维奇和米歇尔·罗德里格兹主演的《生化危机》,讲述了某大厦的生物工程实验室里,一种病毒突然爆发,数百名遗传学、生物工程专家被感染成为僵尸,人们一旦被他们咬到或抓伤就会受到感染,甚至立即变成他们一类的人。而超级计算机“红色女王”也失去了控制,将大厦封闭,以爱丽丝、瑞恩和马特为首的一个救援小组接到命令后来到大厦,担负起拯救人类、控制病毒的任务。故事充满了恐怖和悬疑的阴影,危机重重,不论是打游戏还是看电影,都十分过瘾。

最受影迷关注的一部由游戏改编的影片,当是奥斯卡影后安吉丽娜·朱莉(~~好莱坞女星~~)担纲主演的《古墓丽影》。这原本是一个角色扮演类动作游戏,1999年发布以来,就大受全球电脑游戏迷喜爱。以流行游戏的动作和奇幻场景作为故事胚子,加上电影完整的故事性和强烈的视觉冲击以及适当的人物塑造,影片获得了成功。当时,要扮演劳拉的竞争者众多,剧组甚至在网上搞了一个征求“劳拉迷”意见的活动,最终确定了曾荣获奥斯卡金像奖的安吉丽娜·朱莉扮演电影版的劳拉。这部片子赢得了影迷及电脑游戏迷的极大关注,从筹拍、选角到拍摄制作,始终吸引着众多眼球,也成为了 ~~2001~~ 2001 年最受影迷期待的

影片之一。^① 现在,《古墓丽影》系列的第二部也在全球上映。

电脑游戏由于全球联网、多方协作作战而风靡世界,由其改编的影片也自然有了游戏迷作为基本的票房保证。除了这些由游戏改编的电影之外,一些由电影开发的游戏也受到了欢迎。如《哈利·波特》系列、《魔戒》系列等,都是先让影迷领略了其中的奥妙再发布游戏,让跃跃欲试的影迷体会亲身参与的乐趣。

随着“网络文学”作品数量的增多,“网络文学”的影响也日益增大。例如,搜狐“女人”版面中的接龙故事《永恒恋人》是一部都市言情剧的剧本。其故事接龙从推出之日起就受到了网友的热情支持,并由 15 位网友共同接续完成。它的成功在于较好地利用了热播电视吸引力,以网络的实时性、交互性弥补了电视单向传播的不足,因而网络的优势得以突出。

网络文学对影视剧有如下的推动作用:

(员)创新题材。网络的出现为影视剧创作提供了全新的题材。在网络世界里,人与人不是面对面地交流,而是借助文字传达思想,人们总认为,网络的虚拟性是自己真实情感的最大掩护。但实际上,正是这种心理,使得人们在网络上很容易把平常不容易吐露的真实情感宣泄出来。现实中没有的,这里可以找到替补,现实中缺乏的,这里可以得到满足。因此,网络成了为人类实现梦幻的极乐世界。青年人最渴望的是与异性交流,获得美好爱情,青年男女在虚假网名的掩护下说着自己真心的话,聊天室成了每个网站必备的项目,网恋成了社区里最热门的话题,上网已经成为时下年轻人生活的一个极其重要的部分。在上网、网恋的时尚潮流下,一大批网恋影视剧应运而生。事实上,关于网络爱情的电影、电视已经很多,美国拍过,韩国拍过,张艾嘉最近也要请偶像歌手王力宏出演她的《网络情缘》,谈一次虚拟网络爱情。

敏感的影视剧编者将网络搬上荧屏,在网络的闲聊之外添加了许多浪漫故事,网络成为荧幕上的一个新鲜而又热门的题材。

(圆)创作互动,市场保证。网络的一个很大的特性是变单向传播为双向的交流互动,把“一班人马创作给一群人看”的模

① 古墓丽影专题 浏览: 123456789 收藏: 123456789 评论: 123456789 来源: 网络

式变成了大家一起写、一起商量、一起看,调动了大众的积极性和参与欲。

2005年,“榕树下的第二届网络原创文学作品奖”大赛举办时,举办者提出了“让文字动起来”的口号,还与北京红线影视公司合作举办了名为《城市守望者》的剧本征稿活动,希望让每一个有网络生活空间的人,写下所看、所听、所感的网络生活。他们将把入选作品拍摄成**猴**集电视情景喜剧。《城市守望者》前**猴**集的编写由著名网络写手宁财神、俞白眉、邢育森共同完成。而其他**猴**集剧本将采用参赛作品完成。此次“榕树下”与北京红线影视的合作,被称为网络与影视的一次全新尝试,为网络文学的发展提供了一个全新的发展空间。另一部名为《网虫日记》的大型青春偶像情景喜剧,也已拍摄完成,由宁财神、俞白眉和**猴**集的编剧,王朔监制,英达导演,叶大鹰制片。

网络上的人气代表了绝大多数青年人的口味,是大众文化市场很好的向导。编导从网络上挑选已经被认可、在读者心中有地位的作品加以改编,省去了对市场喜好的调查与猜测,也在某种程度上保证了一部分观众基础。网络的传播也加大了对影视剧作品的宣传。

(**猴**)内容探索。由于网络上言论自由的特性,使得许多传统媒介里根本无法提及,但现实生活中的确存在且十分尖锐的话题得以在网上面世并受到人们的关注。此类话题大多涉及性,是中国人以往羞于谈及、如今也难以当面启齿的。但是在网上,此类话题讲座的热烈充分说明人们对其十分关注和好奇。如同性恋、一夜情、同居、处女情结等。

《北京故事》就是一篇讲述同性之爱,并对其中主人公赋予极大同情的网络文学作品。该文一经刊登,立刻引起了人们极大的关注,同性恋这个以往为人们所不齿的话语禁区,也随着读者对“蓝宇”和“悍东”之间感情的关注而受到了人们的同情。该文被香港导演关锦鹏搬上荧幕,以故事中主角的名字“蓝宇”命名,并获得了很好的反响。《蓝宇》在2001年即已入围坎城影展,该片还在台湾金马奖角逐中大获全胜。以往电影也有反映同性恋题材而取得成功的,如曾获香港金像奖的《春光乍泻》,但其引起的反响,显然难以与《蓝宇》相比。一般同性恋题材电影由于采取的手法较为晦涩,且同性恋总是有争议的话题,

很难博得大众的认同。

由于该电影违规拍摄,《蓝宇》未获准在中国内地放映。但对于其大致情节,网友们都早已从原著《北京故事》中获悉。其剧照、主题歌、拍摄阵容、经典片段等,从网络上也可以找到,因此可以说,虽未曾公映,大陆影迷对《蓝宇》还是十分熟悉的,它依然引起了极大的轰动。一位网友在讨论《蓝宇》的版面里这样说:“我想,我们大部分人都比较传统的,也许我们仍然不能很自然地接受他们的生活方式,但奇怪的是这样一部小说并没有让人觉得‘不堪入目’,相反,我却能够很真切地感受到他们情感中的喜与悲,苦与乐。这是真情。无论作者本人是否有夸张的成分,但我想任何读者都能够感受到他们在情感煎熬中的伤痛。”正是因为有了小说清楚细腻的描写,才能打消一般人对于同性恋的偏见,把大众的目光从猎奇的“同性”引向真正感人的“恋”上。

将人情的描写寄托在畸形性爱之中,用异常的肉体关系来诠释比大多数人更纯净的心灵,这可以说是一种题材方面的大胆探索。

《蓝宇》在1997年台湾金马奖评选中,获得了巨大的成功,摘取了“观众票选最佳影片”大奖,剧组人员中,关锦鹏获“最佳导演奖”,魏绍恩获“最佳改编剧本奖”,刘烨获“最佳男主角奖”,张叔平获“最佳剪辑奖”等殊荣。它从网络文学起步,有了较为深厚的读者基础,且观众可随时从网上下载原文本,将小说与电影对照。新颖的方式引起了观众的兴趣,也方便了对作品的理解。网络可以说是《蓝宇》成功的一个关键因素。在网络上创作、发表作品,虽然可获得的即时利益较少,但却可迅速获得极大的知名度以及人气支援。许多网络写手的成功证明了这一点,他们作品中的人物也借网络深植于网民心中。利用这些优势,这些在网络上成名的明星就可以脱离网络,下网独立行走,像安妮宝贝、尚爱兰、芙蓉姐姐等人就是典型的利用网络上制造的名气,为网络下的创作和利益服务。

陈好是人艺版小剧场话剧《第一次的亲密接触》中女主角“轻舞飞扬”的扮演者。担任此角色时,她还是中央戏剧学院表演系的学生,只有18岁,在影视界尚未崭露头角。出演这个网民偶像的角色无疑为她的表演生涯奠定了良好的基础,博得了

大众的喜爱。此后,她又出演了另一部大众文化热点作品——由朱德庸漫画《涩女郎》改编的电视剧《粉红女郎》,星途可谓一帆风顺。1999年远月,北京人艺重排此剧,这次的女主角换了新人程莉莎,演出再次获得巨大成功,原定的五场爆满之后,应观众要求加演的三场也受到了热烈的欢迎。相信有了“轻舞飞扬”这个受人瞩目的开端,程莉莎这个名字也将很快被人们记住。

第二章 摇蒙太奇与长镜头

第一节 摇蒙太奇的产生和发展

一、蒙太奇的含义

“蒙太奇”是法语 ~~电影剪辑~~ 的音译，原本是建筑学上的术语，意思是构成、安装、装配，后来被借用在影视创作中，指镜头的连接方法和组合关系。

关于蒙太奇的含义，世界各国影视艺术家的解释不尽相同，因而没有一个大家公认的定义。法国电影理论家马尔丹说：“蒙太奇意味着一部影片的各个镜头在某种顺序和延续时间的条件中组织起来。”^①巴拉兹说：“蒙太奇，它的含义是：按照一定的顺序把镜头连接起来，其中不仅是各个完整场面的互相衔接（场面不论长短），并且还包括最细致的细节画面，这样整个场面就仿佛是由一大堆形形色色的画面按照时间顺序排列而成的。”^②我国电影理论家夏衍说：“所谓‘蒙太奇’，就是依照着情节的发展和观众的注意力和关心的程序，把一个个镜头合乎逻辑地有节奏地连接在一起，使观众得到一个明确的、生动的印象或感觉，从而使他们正确地了解一件事情的发展的一种技巧。”^③以上各家之言，虽然众说纷纭，但基本论点并没有多大出入，对蒙太奇含义的理解和阐释基本上是一致的。蒙太奇的完整概念，包括以下四层意思：

① 马尔丹 ~~电影语言~~ 中国电影出版社 ~~见前页~~
② 巴拉兹 ~~电影美学~~ 中国电影出版社 ~~见前页~~
③ 夏衍 ~~写电影剧本的几个问题~~ 人民文学出版社 ~~见前页~~

摇摇员蒙太奇是影视艺术反映现实生活的一种独特的思维方式

摇摇所谓蒙太奇思维,就是影视艺术家为塑造屏幕形象而运用的一种形象思维方式,是创作者对现实生活观察、分析、概括并进行艺术构思所采取的一种特殊的思维活动。与其他艺术领域所运用的形象思维方式不同,蒙太奇思维以在运动中的具体画面(包括表演运用、摄影动作、造型动作、光影构图、色彩运用)和声音(包括人物语言、音乐、音响)等各种表现元素及其相互间错综复杂的关系为基础,进行构思、设计和组合,因此能使镜头、场面之间具有连续性和节奏感,在时间与空间的表现上均具有极大的自由,从而有可能使影视片具有高度集中的概括能力以及强烈的艺术感染力。

圆蒙太奇是影视艺术基本的结构手段和表现方式

影视包括两个方面:一是影视剧本,一是可感的屏幕形象。所以,影视结构实际上也包括两个方面:一个是剧本结构,指情节和人物关系的组织与安排;另一个即是蒙太奇结构,指镜头与镜头的组接。前者是后者的基础,后者是前者的具体显现。因此,在影视中,剧本结构是被包含在蒙太奇结构之中的。可以说,蒙太奇既体现了剧本结构,同时也显示了影视结构的独特性。蒙太奇又是一种表现方式,画面的色彩、构图等虽然有丰富的表现力,但单个画面毕竟存在局限,比如单个镜头的时空相对固定,所表现的内容也就会受到一定的限制。蒙太奇则突破了种种限制,镜头组接中蕴含的巨大的表现力为艺术家充分发挥自己的才能提供了可能性。

猿蒙太奇是影视剪辑的具体技巧和技法

一部影视作品事实上有许多个镜头,蒙太奇就是把它们组成一部影视作品的具体方法和技巧。如果将单个镜头比作词,那么蒙太奇则类似文学中的句子。例如:一个男孩看见树上有只鸟,他用弹弓把鸟打下来。若要将这个句子用蒙太奇来表现,就需要下面几个镜头:①全景,男孩走到树边,听见鸟叫,抬头;②近景,男孩抬头看;③特写,树枝上鸟叫;④中景,孩子拿起弹弓瞄准鸟射击;⑤近景,鸟中弹落下;⑥全景,鸟落地,男孩走上前捡起。这样一个一个蒙太奇句子组成段落,一个一个段落

组成一部完整的作品。蒙太奇就是镜头与镜头、句子与句子、段落与段落间的连接技巧。

源蒙太奇是一个发展开放的概念体系

今天的蒙太奇概念早已不仅仅包括镜头的连接和组合了,它其实包括了声音、色彩等各个影视元素各自及其相互间错综复杂而又井然有序的连接和组合,甚至可以是在蒙太奇思维统摄下影视艺术的全部。正是从这个意义上讲,蒙太奇是影视艺术的生命线。

二、蒙太奇的产生和发展

(一)蒙太奇的萌芽

蒙太奇是摄影机的活动和可剪辑胶片的产儿,是“借助于电影技术而发展到极完善形式的分割和组合方式”。早期的电影是没有蒙太奇的,都是单镜头影片。如卢米埃尔和梅里爱的影片,前者只是现实生活的原始记录,后者也仅是舞台剧的简单照相,从不分什么镜头,一个场面用一个固定的全景镜头拍摄下来,再将各个场面机械地粘接在一起,没有任何艺术技巧可言。

第一个运用蒙太奇手法的是英国人威廉逊。他是一个摄影师,曾在卢米埃尔的公司干过,具有相当丰富的外景拍摄经验。1898年,威廉逊在拍摄一部描写莱亨船赛的影片时,他从七八个不同位置——其中包括在运动着的船上——摄下聚集在岸边的人群、出发的船只、划船的队员以及获胜船只冲过终点等镜头。这七八个镜头按船赛发展的时序,顺畅地组接成一部很生动的影片。正是威廉逊第一个利用摄影机的位置变换,开创了一个场景可从几个不同位置拍摄的先例。而几个从不同位置摄取的镜头按序进行组接,无意之中又催生了电影蒙太奇的萌芽。

第二年,威廉逊在拍摄一部歪曲义和团运动的影片时,他便有意识地将这部放映五分钟的片子分为四个场景进行拍摄。他同时把两个地方的剧情——教会被困场面和英军军官率领士兵赶来营救的场面,交替出现在银幕上,这在电影拍摄中还是第一次。

全片分四个场景:①义和团拳师在教会门前出现,撞开大

门 ;②在教会花园里发生格斗 ,牧师被杀 ;③牧师的妻子站在阳台上挥动手帕 ;④英国皇家海军陆战队见到信号 ,在一个骑马军官的率领下驰援 ;一面是义和团纵火烧屋 ,从屋里拖出牧师的女儿 ;一面是军官冲进花园救出牧师的女儿 ;英国士兵刺死中国人 ,并从大火中救出牧师的妻子。

尤其是影片中“追逐”与“营救”的场面 ,用蒙太奇手法组合成极具戏剧性悬念效果的电影叙事方法 ,这在 1896 年 ,其他国家还没有使用过。这一典型的电影叙事法 ,后来被美国人格里菲斯发展 ,创造出“最后一分钟营救”的情节悬念模式。

这时 ,威廉逊的同乡 ,英国照相师斯密士 ,或许因为经常拍摄人像的关系 ,对“特写”镜头很感兴趣。1895 年 ,他在拍摄《小医生》一片时 ,在一群小孩围绕着小猫的全景之后紧接着就拍出猫头占满整个银幕的特写镜头。随之 ,斯密士又在《丑恶的牙齿》、《美术学校的老鼠》、《玛丽·珍妮的灾祸》里 ,再次使用了这种技巧。这种特写镜头与全景镜头的交替出现 ,实际就是真正的电影蒙太奇。

英国人威廉逊和斯密士 ,创造了以不同机位、不同景别镜头进行组接的新的电影语言——蒙太奇。他俩运用蒙太奇技术拍摄了不少改编自通俗小说、民间故事的通俗化电影。在影片中 ,他们将追逐式的平行蒙太奇加以充分发挥 ,追逐者和被追逐者镜头相互穿插出现在银幕上 ,加快节奏、制造紧张气氛 ,由此吸引观众。后来的美国电影《火车大劫案》的处理手法正源于此。

(二)格里菲斯与蒙太奇手法

威廉逊和斯密士创造了蒙太奇 ,但毕竟还比较简单 ,真正使蒙太奇成为电影艺术手法的 ,是美国人格里菲斯。

格里菲斯 1872 年出生于美国肯塔基一个破落家庭。15 岁当报社记者 ,采访之余 ,开始创作剧本。18 岁应聘比沃格拉夫公司当电影演员。一个偶然的的机会开始了导演工作。他在电影圈里工作了 10 多年 ,执导拍摄过近千部影片 ,但人们只记住了两部 ,那就是《一个国家的诞生》和《党同伐异》。

从 1895 年到 1916 年 ,格里菲斯导演了 100 多部短片 ,他不断探索、探讨电影的特殊的表现手法。他吸取了梅里爱的特技技巧和英国电影的经验 ,又从狄里斯的小说创作中“借用了‘切

回’手法”，“精心设计出‘故事中的故事’，以及所谓的平动动作。”^①从而创造了平行蒙太奇和交替蒙太奇。

格里菲斯在《陶丽历险记》中（拍于1915年12月）创造了“闪回”的手法，即在影片中插入一个回叙往事的画面，打破了舞台剧的时空限制。同年他在影片《许多年以后》里运用了“平行蒙太奇”，影片在表现一个焦急等待中的妇女的面部特写后，直接切入了她的丈夫在荒岛上的场面，观众感到了“等待”和“离愁”，这就是电影史上第一次把蒙太奇用于表现的尝试。1916年，格里菲斯在《隆台尔的报务员》中，把“交替的蒙太奇”和危急关头的拯救镜头，同紧张而节奏很快的场景剪接在一起，同时还应用了近景和例外地插进几个道具的特写镜头。

1918年，格里菲斯在拍摄《一个国家的诞生》时，进一步发挥了平行蒙太奇和交替蒙太奇的作用。特别是结尾一段：

林奇在自己的办公室步步紧逼埃尔西，要她嫁给他；

小上校的人马在赶向这里；

埃尔西被逼晕倒在地；

小上校在林中艰难地行进；

斯通曼（埃尔西的父亲）回来，不幸被林奇扣押起来，要其把女儿嫁给他；

小上校率领人马在飞速赶来；

一支黑人军队包围了小上校母亲和其妹妹躲避的小木屋；

小上校、埃尔西和她的父亲。

有人来报告小上校母亲和妹妹被困的消息；

母亲、妹妹的小木屋就要被冲破；

斯通曼消除了对小上校的敌对情绪，决定派人和他一起去营救其母亲和妹妹；

小木屋摇摇欲坠，母亲和妹妹紧紧地搂抱在一起；

小上校及时赶到，击退敌军，救出母亲和妹妹……

在这段影片中，格里菲斯卓越地使用了蒙太奇技巧，把三个不同空间有目的地组合在一起，并使观众感觉到这三个空间所发生的事都处在同一时间里，这在电影发展的初期无疑是有突破性意义的创举。由于这段紧张的蒙太奇剪辑创造出一种“最

① 格里菲斯谈电影摄制，电影文化报，1984年10月。

后一分钟营救”场面 ,并且被后人不断模仿运用 ,便成了电影史上经典的剪辑模式 ,有人干脆称其为“ 格里菲斯最后一分钟营救 ”。

1915年 ,格里菲斯在影片《党同伐异》中进一步将交替蒙太奇从空间应用到时间上。他以四个不同历史时期的四个不同事件——“ 巴比伦的陷落 ”、“ 基督的受难 ”、“ 圣巴戴莱姆教堂的屠杀 ”、“ 母与法 ”来表现人类自古以来就在“ 排除异己 ”这一主题。三个历史故事和一个现代题材的故事是交替出现的。在这四个故事中 ,有三个采用了他发明的“ 最后一分钟营救 ”手法 ,使影片节奏逐渐加快 ,四个故事交替切换的速率也不断加快。观众欣赏这些不断切换镜头时的感受 ,正如格里菲斯所阐述的那样 :“ 我的四部分故事是交替着出现的。在开始时 ,它们是四道分开的、流得很慢很平静的河流 ,以后渐渐接近 ,愈流愈快 ,最后汇合而成为一条感情奔腾的河流。”萨杜尔曾对这部影片的表现手法作了这样的概括 :“ 在《党同伐异》一片里 ,格里菲斯把他的空间概念扩大 ,应用到时间概念方面 ,他的摄影机像神话中到处飞翔的毯子 ,又像是一种表现时间的机器。这两种同时具有的功能使他这部影片的结构变得非常错综复杂……主要特点在于它把蒙太奇当作一种创造的方法。”

格里菲斯是个实践家 ,他只是凭借艺术家的直感来运用蒙太奇手法 ,还没有总结出理论 ,后来前苏联早期电影艺术家普多夫金、爱森斯坦和库里肖夫等人创立了蒙太奇理论。

三、蒙太奇的基本原理

蒙太奇以生活为依据 ,以观众的心理为基础 ,以导演的艺术构思为引导 ,三位一体 ,水乳交融 ,构成了千姿百态 ,异象纷呈的银屏世界。

首先 ,人们对可见世界的观察 ,总是不断地改变空间范围和视角。前苏联电影艺术大师普多夫金有一个著名的例子 :

我们试想一下观察者怎样来看这个示威游行队伍。为了要得到一个清楚而明确的印象 ,他一定要采取某些行动。首先他一定要爬上屋顶 ,这样就可以俯瞰游行队伍的全貌并估量游行的人数 ;然后 ,他就要下来 ,从第一层楼的窗口向外看游行举

的旗帜上的口号,最后,为了要看清楚参加游行者的面貌,他还得跑到游行队伍中去。^①

这个例子说明人在感受客观事物时,总是把视觉注意力依次地集中在各种不同的空间范围上,于是把现实分割成了不同景别的片断,依具体的触介因素而形成各自的感受次序。经过若干次的依次转换,才完成了一次清楚而明确的观察。影视蒙太奇在把被分割成不同景别的现实片断组织成一个整体时,所遵循的第一个基本规律,正是上述人们观察事物时这个普遍的事实。摄影机代表了人的眼睛,体现人观察事物和探究各种现象联系的习惯和方式。正如欧纳斯特·林格伦在《论电影艺术》中说的:“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像的内心过程……能准确地重现我们通常察看事物时的方式。”

其次,人类天性有喜爱将两个或两个以上的独立事物连成一个联想的习惯。

任何两个接连出现的形象都暗示两者之间存在物质的或时间上的关系。这个规则之所以存在,是因为人的心灵总是试图找出规律,甚至从混乱中找出规律。例如,一个画面是一个男人在室内受到枪击,开始倒下,紧接一个画面是室外,一个人倒在田野中。“人在倒下”这个动作十分出色地把两个完全不同的环境从空间联系在一起,使人的心灵认定其间必然存在某种关系,我们会毫不怀疑地认为在田野里的这个人是因为一两秒钟之前在室内受到枪击而倒下的。

爱森斯坦曾经引用过一篇游戏文字式的小品:

全身丧服的妇人站在坟前放声大哭。

“想开一点吧,太太!”过路人十分同情地对她说,“上帝的慈悲是广大无边的。在这个世界上,除了您的丈夫,您一定还可以找到能够使您幸福的男人。”

“是啊!”她哭得更加厉害了,“是找到了!唉……这不就是他的坟墓……”^②

这个小品源于阿姆勃克兹·皮尔斯短小隽永的笑话《无法

^① 普多夫金摄论电影的编剧、导演和演员,中国电影出版社,1959年。

^② 爱森斯坦,蒙太奇在电影艺术译丛,1959年。

安慰的寡妇》。这三个镜头放在一起,产生了蒙太奇效果——人们对于站在坟前,身穿丧服的妇人,一般都会做出判断:这是一位因丈夫去世而悲痛的寡妇;然而出乎意外的是,此处的女人所悲痛的却是失去了情人。这说明人们具有将看到的两种东西有机地结合在一起来思考的能力,即在两种不同事物的冲突和对列中进行概括的能力。这种人类通常具有的思维能力,是电影蒙太奇手法所依据的又一基本原理。正是它形成了影视对比、双关、明喻、隐喻等艺术手法的思维和心理基础。

第三,“两数之和,更像两数之积”。最先阐明这个原理的,是普多夫金及其老师库里肖夫的那个著名实验——“库里肖夫效应”。

库里肖夫从旧片中选出著名演员莫兹尤辛的一个毫无表情的脸部大特写,在它前面分别接上三个不同的镜头——一盘汤、一口装有一名死去的老妇人的棺材、一个玩耍的小女孩。当把这些接好的片断分别放映给不知底细的观众看时,同一个莫兹尤辛的面部表情,在和汤盆组接在一起时表现为“饥饿”,和棺材组接在一起时表现为“悲哀”,和小女孩组接在一起时,表现为“慈爱”。

普多夫金也做过这样的蒙太奇试验:

- | | | |
|--------|---|------|
| ①一个人在笑 | } | 表现怯懦 |
| ②手枪直指着 | | |
| ③惊惧的脸 | | |
| ①惊惧的脸 | } | 表现勇敢 |
| ②手枪直指着 | | |
| ③一个人在笑 | | |

通过实验,普多夫金得出这样的结论:构成电影蒙太奇段落的每一个单独的镜头都是“死”的素材,只有把它们组接起来,才能获得生命。但普多夫金的结论也有偏颇之处,他只强调了镜头的组接,却忽视了单镜头的意义。事实上,每个单镜头都有其潜力,往往决定了组接的意义。爱森斯坦对其作了进一步的理论论述。

爱森斯坦在《蒙太奇在 电影中》中指出:“把无论什么镜头对列在一起,它们必然会联结成从这一对列中作为新质出现的意象。”也就是说一个镜头有一个镜头的含义,两个镜头放在一

起,会产生第三个含义。爱森斯坦主张,蒙太奇是两个元素的冲突迸发出的概念,不是一个镜头加一个镜头的简单的和,而是一个创造。用他的话来说:“更像二数之积”。例如,一个镜头是一列飞驰的火车上一个女人被捆绑着,另一个镜头是一个身强力壮的青年人骑着一匹马在飞奔。两个镜头放在一起不只是说明一个被抓,另一个在骑马,而是使人想到被捆绑的女人和骑马人的某种关系,青年男子奋不顾身是来抢救她的。

四、蒙太奇与中国文化

“蒙太奇”这个词汇是在电影出现之后才产生的,但是早在人类的远古时代,蒙太奇思维却无可争辩的存在了。爱森斯坦说:“对人的行为的研究(在这里特别要着重对人们的感知现实和构成现实形象的方法的研究)将永远是我们工作中的决定性因素。”他又说:“在艺术作品创造形象的方法中,就应该再现出生活本身用以在人们的意识与情感里形成新的形象的过程。”我们不难发现,人们在日常观察和思考事物时,既可以通过连续的跟踪而不破坏现实的时空统一,也可以通过分割现实打乱现实的时空统一来进行,连着看(或想)跳着看(或想),这是人们日常生活中视听机制的两种基本方法。连续与离散,完整与分割,静止与跳跃,这是人们日常的活动、情绪、思维、心理的两种表现形态。人们通常总是把这种分割的、离散的、跳跃的思维方式称之为蒙太奇思维,而那种完整的、连续的、静止的思维方式我们不妨称其为“长镜头思维”。

人们在探讨日常生活中的视听机制时,常常错误地认为它们一直是在连续不断地进行,而实际情况是人们无论是观察(外视听)或思考(内视听)常常是以跳跃的方式进行。换言之,人们经常以不断切割的方式对现实进行剪接,关于这一点,已有许多学者从心理学上作过详细的论证。

米特里很早就提出镜头多变与蒙太奇的非连续性与正常的感觉是等同的。他曾举过一个日常生活中不连续的例子:“……我离开朋友回家,走的是一条熟路,我上了楼,开了门,在我离开朋友和开门这两个时刻之间我没有注意周围的事物,在我的回忆中只有朋友的形象和到家的情景。为了叙述这类情

节,电影就把两个画面组接起来而省略中间环节。”前苏联的吉甘认为人们天然地具备一种分镜头的特征:“他感受所看到的一切事物时,他都是把自己的视觉注意力依次地集中在各种不同的——最宽阔的和狭小的空间范围上的。”林格伦对此有过明确的表述:“蒙太奇作为一种表现周围客观世界的方法,它的基本心理原理是: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像的内心过程。”莫纳科对人们的注意力也作过很有价值的研究,他说:“我们的注意力从一个目的物转向另一个目的物时,实际上很少有摇镜头的方式。从心理上看来,切换镜头更接近于我们天生的感觉。我们是先注意一个目的物,然后再注意另一个,我们很少对插入的空间感兴趣。”这很像我们平时逛商场看比赛时把目光时而转向这儿时而转向那儿的情形,我们回忆与思考问题不也是常常从记忆中将无关的现实生活一段一段的抹去么?由此可知,蒙太奇思维是一种千百年来早已存在的感知现实的方法,这种方法在悠久的历史长河中处处明晰可见。

诗歌理论家杨匡汉在其《缪斯的空间》一书中对诗歌的蒙太奇作过很有价值的探索,他说:“这种破坏着自然程序的不连贯的组合与联结,这种异质的事物后面找到情感的同质的艺术思维与表达方式,我们不妨称之为诗的空间蒙太奇。这种空间结构当今成为一种电影术语,其实,它最早为诗人所发明和运用,不过在现时的电影(还有小说)里更系统、更淋漓尽致地发挥其效果罢了。”只要稍稍浏览一下早期的诗歌,我们就不会怀疑杨匡汉的结论了。人们在发明和广泛使用纸张和活字印刷之前,曾经经历过一个从甲骨文、铭文到竹简、木牍、帛文的阶段,在这个时期,人们书写的手段极其落后,或用刀刻于甲骨、铜器、石器、玉器之上,或用笔墨写于简牍、帛书之上,人们不得不因为行文的“苟简”而出现时空的大幅度的跳跃,因而很自然的也就出现了一个蒙太奇的高峰时期,这从残存的甲骨卜辞和上古典籍中可以明显地看到。下面不妨举出几例:

……告启,王其乎(呼)伐,比俞,伐,弗每(悔),利?(甲骨卜辞《簠》征彘)

意思是:天放晴,殷王乘机命部队攻伐敌军,将比舟为浮桥出战,是否无祸,能够得利么?

断竹 ,续竹 ,飞土 ,逐宍。(吴越春秋《弹歌》)

意思是 :吹断了竹子 ,做成了弹弓 ,射出了弹丸 ,赶走了禽兽。

屯如 ,遭如 ,乘马班如。匪寇 ,婚媾。(易经《屯》^①)

意思是 :男子威风凛凛地骑着马 ,跑到女子家里去 ,人家以为是强盗 ,等到女子被他带走 ,才知道他是为婚事而来的。

得敌。或鼓 ,或罢 ,或泣 ,或歌。(易经《中孚》^②)

意思是 :作战胜利了 ,打鼓的打鼓 ,休息的休息 ,唱歌的唱歌 ,有的作战受伤了 ,在哭泣。

其后 ,当纸张与活字印刷出现 ,书写变得越来越容易时 ,作者叙述不必在时空上再作过多的跳跃 ,便能较从前更为完整地表现生活 ,这种变化和 20 世纪三四十年代电影由短镜头向长镜头手法的嬗变、蒙太奇的切换频率大为降低十分相似。

诸种艺术中 ,蒙太奇技巧一般只存在于那些分切频繁的连贯性艺术之中 ,在音乐、文学、戏曲、曲艺艺术中 ,蒙太奇的技巧随处可见。在音乐作品中 ,我们也经常碰到电影中常用的平行、对比、重复、主旋律(主题的反复出现)、变奏、复音等蒙太奇手法。

文学中的蒙太奇更是源远流长 ,甚至电影中的许多蒙太奇手法如对比、平行、联想、排比、层递等还是从文学那里借鉴来的 ,格里菲斯直言不讳地指出狄更斯的写作就是通过跳来跳去的方式讲故事。《文心雕龙·章句》提到的“搜句忌于颠倒 ,裁章贵于顺序”就是对“库里肖夫效应”的最好注释。曾国藩出征数战不捷 ,曾令幕僚写一战报上报朝廷 ,要求补济粮饷 ,战报说 :“臣屡战屡败……” ,曾提笔改为“臣屡败屡战……”效果截然不同。云南解放前夕 ,沈醉带领大批军统特务到昆明逮捕了 30 余名民主爱国人士 ,正准备起义的卢汉急电蒋介石说情 ,蒋回电称“情有可原 ,罪无可逭” ,卢将电又给李根源先生看 ,李当即将两句电文颠倒 ,变为“罪无可逭 ,情有可原” ,这一变 ,救下了 30 多位爱国人士的宝贵生命。

在造型艺术和舞台剧中 ,蒙太奇的运用虽不及文学和音乐 ,但蒙太奇的手法也时有所见。南唐画家顾闳中的《韩熙载夜宴图》就是一个由五个画面构成的完整的蒙太奇段落 ,描绘了大臣韩熙载目睹南唐江河日下 ,为逃避政治上的不测而故意生活

放纵不羁,沉溺于声色之中的夜宴场景。第一段韩与宾客欢宴,在座的都是韩的好友和同僚;第二段韩亲自击鼓为跳六幺舞的歌妓按拍;第三段韩洗手与众家妓在榻上消歇;第四段韩欣赏诸妓演奏管乐;第五段宾客与女妓们调笑,韩手执鼓槌,似在沉思。这五个画面就像五个镜头一样,构成一个完整的蒙太奇段落,非常成功地表现了韩熙载当时的矛盾和苦闷的心情。而摄影艺术中的“专题摄影”与“连续摄影”,运用蒙太奇的手法则更是司空见惯了。蒙太奇思维是人类视听注意机制的基本手法之一。因此,影视蒙太奇(或者其他文学艺术中的蒙太奇)只不过是艺术创作中模仿了人们的视听注意机制。

蒙太奇理论以及它奇特的作用,同汉字有密切关系。据记载,爱森斯坦学过日语,他在研究日语和中国的象形文字后发现,汉字的结构含有蒙太奇因素。例如:

口 垣犬 越吠

口 垣鸟 越鸣

“口”和“犬”、“鸟”分别有它们各自的含义,组合在一起则发生了一系列的变化。首先是词性变了,由原来的名词变成了动词;其次在词义上出现了一个全新的含义。“吠”不仅指狗叫,也可以用来形容坏人的恶意诽谤、无聊谩骂等。“鸣”也不局限于鸟叫,还包括各类动物、人、乐器的发声;有的还有引申,如“共鸣”、“鸣放”等。

其实,不仅是汉字结构,在中国古典诗词中也同样体现出蒙太奇的原理。例如:

“朱门酒肉臭,路有冻死骨。”

“两个黄鹂鸣翠柳,一行白鹭上青天。”

“旧时王谢堂前燕,飞入寻常百姓家。”

“两岸猿声啼不住,轻舟已过万重山。”

“孤帆远影碧空尽,唯见长江天际流。”

这些诗句都是一幅幅看得到的画面,两幅画面组合在一起,就会产生哲理、情绪,其含义大大地超过了它们本身各自的含义。所以说,好的诗句所产生的意境还常常依赖蒙太奇的功能。

如前所述,随着影视语言的不断创新,蒙太奇的功能已经不仅仅局限于画面的组接技巧上,而是拓展到了包括语言、音乐、音响效果等几乎一切影视元素上。作为影视艺术特有的思维方

式,贯穿着从剧本创作、拍摄到后期合成的整个过程。

第二节 摇蒙太奇的种类和作用

一、蒙太奇的种类

蒙太奇从产生到现在,其含义和表现形态丰富复杂,千姿百态,变化无穷。不少理论家,如梯摩琴柯、巴拉兹、普多夫金、爱森斯坦、阿恩海姆等人,曾经极力想对蒙太奇进行比较合理而彻底的分类,结果未能如愿以偿,至今仍没有一个统一的分类标准和公认的分类实践。

总的来说,蒙太奇有以下几种分类方式:

按镜头(此处指的是作为叙事单元的“镜头”)所包含的内容,可分为画面蒙太奇、音乐蒙太奇、语言蒙太奇、声音蒙太奇等。

按蒙太奇的连接方式,可分为叫板式、错觉式、对话式、平行式、相似式、物件式、音响式、画外音式、细节式、音乐式等。

按蒙太奇的功能,可分为叙事蒙太奇和表现蒙太奇两大类。现按后一种分类方式来介绍蒙太奇。

(一) 叙事蒙太奇

叙事蒙太奇,是以交待情节为主旨的一种蒙太奇类型。它按照情节发展的时间流程、逻辑顺序、因果关系来分切组合镜头、场面和段落,表现剧情的发展。其优点是脉络清楚,逻辑连贯,明白易懂。主要有连续式、平行式、交叉式、积累式、颠倒式和重复式等具体表现形态。

连续式

连续式蒙太奇就像讲故事,沿着一条单一的情节线索,按照事件的逻辑顺序,有节奏地叙述,表现出其中的戏剧跌宕。如电影《雾都孤儿》中开头的几个镜头:①近景,风雨中一个铁门内的门灯,一个年轻妇女踉跄而来;②远景,她在叩门,有人出来扶她进去,闪电照亮了铁门上“孤儿院”几个字;③中景,雨过天

晴,铁门上灯光明亮;④近景,一声婴啼,妇女睡在床上看着刚出生的婴儿。这个蒙太奇段落叙述了一个事件的连续过程:风雨之夜,一个年轻女人赶到孤儿院,生下了可怜的孩子。

连续式蒙太奇的优势是叙事自然流畅,朴实平顺。不足之处在于,它缺乏时空与场面的转换,不能展示同一时间、不同地点发生的故事,难于形成各条情节线之间的并列关系,容易给观众拖沓冗长、平铺直叙的感觉。因而,在具体的影视作品中,它多与平行、交叉、重复等蒙太奇手法交混使用。

圆接平行式

平行式蒙太奇是将两条或两条以上的情节线索交替叙述,把同一时间发生在不同地点的事件平行展开,使观众好像同时看到了两个或两个以上平行发展的事件,迫使观众对所叙述的事件进行对照比较,从而产生想象和联想,这种蒙太奇在影视作品中运用非常广泛。在电视剧《上海滩》中,冯敬尧和许文强对峙时,聂仁云陷害精武堂、精武堂受害和冯晨晨挣脱三个场面平行叙述,产生了扣人心弦的艺术效果。

平行式蒙太奇的长处是:在处理剧情时,可以删繁就简,集中概括,在有限的篇幅内尽可能容纳更多的内容;几条线索平行并列,相互烘托,可以形成对比、呼应,激发观众的参与意识,易于产生强烈的艺术效果;灵活转换的时空和自由的叙述方式,可以使作品的结构丰富多样。

镜头交叉式

交叉式蒙太奇又称“交替式蒙太奇”,它是由平行式蒙太奇发展而来的,表现为平行动作或场景迅速交替出现。它所表现的两个或两个以上的动作或场景必须具有严格的同时性。镜头与镜头有着紧密的联系,前一个动作的结果,往往是后一个动作的起因,它们互相依存,互相关联,随着镜头的快速更替,动作从不同地点逐渐汇合到同一地点,造成冲突的激化。这种手法常用来展现追逐和惊险场面,增加激烈紧张的气氛。格里菲斯的“最后一分钟营救”就是著名的例子。在《党同伐异》中,丈夫被押向刑场和妻子揣着赦免信乘车救夫的场面交替展现,直到被赦免,两个场面才合二为一。在《战舰波将金号》中,城中出现的场面和舰上发生的事件是交替表现的。在现代惊险片、恐怖

片和战争片中,交叉式蒙太奇更是不胜枚举,如《棉花俱乐部》中,一边是黑人跳踢踏舞,一边是枪杀荷兰大叔;荷兰大叔死在床上,舞也跳完了。

交叉式蒙太奇极易引起悬念,节奏性强,能造成紧张激烈的气氛,加强矛盾冲突的尖锐性,深深地吸引观众的注意力。

源积累式

积累式蒙太奇是将一系列在内容上性质相同或相近的镜头组接在一起,通过形象的积累来突出某一现象。如车水马龙、高楼林立、行人穿梭的镜头组接,就可以营造出繁华闹市的环境气氛。在影片《邻居》中,青菜下锅、筷搅鸡蛋、砂锅揭盖、筒子楼楼道里油烟缭绕、人影如梭……这一连串镜头的组接,构成了普通人日常生活的场景。在电视剧《三国演义》中,火箭纵横、刀枪相拼、战马嘶鸣、人声鼎沸,组成了火攻赤壁的战争场面。

缘颠倒式

颠倒式蒙太奇是结构上的一种插叙或者倒叙。它根据剧情的需要,打破了动作和情节发展的时间顺序,镜头、场面、段落从现在转到过去,又从过去回到现在,在时间上进行必要的颠倒。在日本电影《人证》中,美国士兵蹂躏日本妇女、八杉恭子杀死亲生儿子的场面就是通过颠倒式蒙太奇来表现的。我国电影《小花》突破了按事件发生、发展的时间顺序结构剧情的传统模式,将现在、过去、回忆、幻觉有机地交织在一起。比如,在小花找哥途中,插入描绘兄妹二人当初生离死别情景的画面。

颠倒式蒙太奇常常通过人物的回忆,说明事情的原委,造成内容上的丰富多彩和叙述上的跌宕起伏,增加作品的艺术魅力。

远重复式

同一内容的镜头再次出现,叫做重复式蒙太奇,也称“复现式蒙太奇”。它可以是一种视觉上的重复,也可以是一种听觉上的重复,重复的内容包括人物、动作、对话、细节、场面、景物、道具、音乐等视、听觉元素。这些元素的重复使作品的内涵由浅入深,意境由淡到浓,艺术感染力倍增。在影片《魂断蓝桥》中,滑铁卢大桥、吉祥物和“一路平安”乐曲多次出现,各有蕴涵。电影《城南旧事》中重复式蒙太奇运用得非常成功,其中有景的重复,前半部分井窝子、井台打水重复出现四次,后半部分操场

放学重复出现四次,秋千重复出现四次,这些重复造成了全片视觉上的统一;有音乐和音响的重复,全片总共八段韵,其中七段是《骊歌》旋律的重复,它的重复造成听觉上的连贯感;有节奏的重复,较多的长镜头和较多的大停顿,造成一种节奏上的重复,达到全片感觉上的统一;有叙述上的重复,三段故事的开头,都从宋妈送别丈夫说起,从而加强了各段故事无形的承延感。

重复式蒙太奇的作用是多方面的:可以强调和加深观众的印象;可以创造一种意境;可以深化作品的主题;可以表现人物的心理,使人物的内心活动得到视觉、听觉表现。

(二)表现蒙太奇

表现蒙太奇又称“并列蒙太奇”,其目的不是叙事,而是表意。它以镜头的并列为基础,通过两个画面因素的相互对照、冲击来产生一种直接而明确的效果,以表达某种情感、情绪、心理、寓意或涵义,给观众造成强烈的印象。与叙事蒙太奇不同,它不只是为了达到镜头之间线索的连贯,而且是要造成镜头在内容或形式上相互对列的效果,从而产生新的涵义,而这些涵义的作用,远远超过原来两个镜头的总和。表现蒙太奇的作用在于激起观众的想象,观众可以借助自己的联想和想象,不断补充画面内容,从而进一步加深对作品的理解和感受。它主要有以下几种具体的表现形态:

对比式

对比式蒙太奇是通过镜头(或场面、段落)中互相对立的内容(如贫与富、苦与乐、美与丑、善与恶、真与假、高尚与卑下、成功与失败等)和形式(如景别的大与小、画面的动与静、角度的俯与仰、光线的明与暗、声音的强与弱、色彩的冷暖与浓淡等)的组接形成冲突性对比,产生相互强调、相互映衬的作用,以表达创作者的某种寓意或强化所表现的内容、情绪和思想。电影《黄土地》中,上一个镜头:房间很暗,新娘翠巧静静地坐在炕上,新郎的一只很脏的手伸进画面,去揭她的盖头布;下一个镜头:延安腰鼓队的全景,明亮的画面中欢鼓擂动。这是画面明与暗、动与静、特写与全景、完整构图与残缺构图的对比组接,强化了两种不同的情绪气氛。

圆缓抒情式

抒情式蒙太奇是在叙事的同时,通过镜头的组接来表现某种思想感情,常常是在镜头间插入只有景物的空镜头,创造诗一般的意境。在电影《一江春水向东流》中,前前后后六次出现的月亮,构成不同的意境,表现出某种哀怨和情思。在电影《远山的呼唤》中,频频出现的描写北海道春、夏、秋、冬自然景物的镜头,将耕作和民子之间循序渐进式的情感变化过程巧妙地传给了观众。

窥视心理式

心理式蒙太奇是影视艺术对人物心理进行描写的重要手段,它通过镜头的组接或声画的有机结合,将人物的心理活动和精神状态(如人物的想象、思索、回忆、遐想、闪念、梦境、幻觉及其潜意识活动等)直接而又形象生动地展现在观众面前。电影《人证》的结尾,一首如泣如诉的“草帽歌”和几个闪回镜头,将八杉恭子痛苦、悔恨的内心世界表现得淋漓尽致。影片《良家妇女》中,一个耕犁的特写镜头,非常成功地表现了女主人公在炳哥走了之后产生的那种若有所失、茫然不知所措的复杂心情。

心理蒙太奇具有画面形象的片断性,它给观众的形象不是完整的,叙述的不连贯性,节奏的跳跃性,画面形象带有剧中人物的主观色彩等特点。

源起隐喻式

隐喻式蒙太奇是影视艺术的一种比喻形式,通过画面或镜头之间不同内容的并列性连接对观众产生心理冲击,从而达到表现某种意义的目的。电影《魂断蓝桥》的结尾——伦敦的大雾天气,热恋在此,思念在此,永别在此,大雾隐喻时代,桥是连接两人的纽带。在国产电影《祝福》中,有一个令人难忘的镜头:祥林嫂捐过门槛后,兴致勃勃地端上福礼,没料到又遭到四老爷的厉声呵斥,她大惊失色,失手跌落鱼盆,随即切入一个特写——一条鲤鱼痛苦地拍打着地面。极其相似的孤立无援的境遇,把两个形象联系起来,产生一种新的涵义。祥林嫂此时心中陡然升起的绝望和痛苦,通过鲤鱼无力的挣扎,得到了寓意性的体现。在李杨的影片《盲井》中,矿工下井后面插入羊群下山镜头,既是对卓别林的致敬,又是一种理性阐释。

缘声画式

声画式蒙太奇是声音与画面的合成,一般建立在声画分立的配音关系上。它除了用声音对画面作补充丰富画面内容之外,更主要的意义是在于声音和画面各自传达出独立的意义,形成声画对位的关系。电影《乡音》的结尾是余本生推着老式的独轮车送陶春去看火车。画面上,余木生推着独轮车在崎岖的山路上走,独轮车发出特有的“嘎吱嘎吱”的声音,慢慢地远处传来一声火车的汽笛声,隐隐约约可以听到火车的轰鸣,渐渐地,声音越来越响,压倒独轮车的声音。可见,声画蒙太奇表达的意义,已不是画面与声音信息的机械相加,而是通过这种冲撞,表现了声画两种信息以外的意义。

蒙太奇的含义是丰富复杂的,在具体的作品中,叙事蒙太奇和表现蒙太奇往往是交织在一起的,很难把它们绝对分开。而且,蒙太奇的作用也不只是叙事和表现,除此之外还有别的功能,因此,这样的分类只是为了提供一种分析和理解的途径,并不能容纳所有的蒙太奇。

二、蒙太奇的作用

(一)叙事

(员)可以将拍摄所得的零散镜头,按照作者的创作意图,组接成一部连贯的、完整的叙事整体,成为既可以刻画人物、表达完整思想内容,又可为广大观众所接受的影视作品。

一部影视作品是由成百上千个镜头组成的(一部~~20~~分钟的故事片,常规镜头数是~~200~~~~~500~~个),而摄影师最初拍摄的镜头必须经过选择和加工,选取并保留有利用价值的、能够体现作者意图的部分,去除并舍弃多余的、无意义的部分,并将有价值的部分进行周密的排列组合,从而使作品成为一个叙述内容主次分明、繁简得当、隐显适当、高度集中、高度概括的叙事整体。在组接过程中,凡是与主题无关的镜头可以舍弃,凡是“过场戏”可以不用或少用,这样可以使主题突出、鲜明,有利于集中观众的注意力。

在艺术创作过程中,编导对现实生活进行提炼、概括、集中、

虚构,从而使之成为具体、生动、可感的具有高度概括性、典型性的屏幕形象,给观众以审美的享受。影视的蒙太奇不仅仅是镜头的连接,而且也隐含着对已拍镜头的选择、提炼和加工。因此可以说,这是一个“去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里”的改造制作^①的过程;又是一个紧紧抓住生活中的个别事物,经过概括、集中使它得到加强、充实、突出,从而能再现出普遍性和一般性的过程。经过蒙太奇加工的生活,“比普通的实际生活更高,更强烈,更有集中性,更典型,更理想,因此就更带普遍性”^②。可见,蒙太奇也要遵循艺术创作的典型化原则。

(圆)可以表现时间。它不但可以准确地表现时间,而且还可以对时间进行加工、改造,使之成为影视作品中一个独特的艺术元素。

可以准确地表示时间,主要体现在蒙太奇可以把事件发生的时间和延续的长度准确地表现出来。如电影《一江春水向东流》所反映的是“九一八”事变到抗战胜利这一历史时期的现实生活。电影《巴山夜雨》描写了“文化大革命”时期在一艘轮船上一天一夜所发生的事情。

可以压缩时间,主要体现在一个长时间内完成的动作通过蒙太奇在几秒钟就可表现出来。比如:第一个镜头,一颗种子落在地里;第二个镜头,这颗种子已经发芽开花。这两个镜头组接在一起,就表明时间过了几个月了。春天的桃花变成夏天的绿叶,接着绿叶凋零,寒枝林立,河水结冰,这几个镜头组合在一起就可表明时间过了一年。在《天堂影院》里,伴随着艾佛多的说话声,手在托托脸上一抹,托托就由儿童变成了青年。

可以延续时间,主要体现在通过组接其他镜头把一个动作的过程在时间上的延伸感加强。在前苏联影片《雁南飞》中,男主角鲍里斯在小树林中弹之后,他先是猛然抬头向空中望去,这时镜头对着天空,云中的太阳突然缩小了,好像远去了;然后鲍里斯靠在一颗白桦树上,顺着树干慢慢地向下滑去,而后是白桦树的仰拍镜头,白桦树顺着鲍里斯围着树干滑下来的方向旋转。在旋转的白桦树的背景上出现了鲍里斯的幻象:鲍里斯和薇罗

① 实践论。毛泽东选集·第1卷。人民出版社。

② 在延安文艺座谈会上的讲话。毛泽东选集·第3卷。人民出版社。

尼卡的结婚场面 ;之后 ,白桦树旋转得越来越快 ,像是要压下来 ;最后是鲍里斯直挺挺地张开两手倒在水洼中。影片就是运用蒙太奇将鲍里斯临死前一刹那的时间延长了很久很久。

(狗)可以表现空间。蒙太奇可以压缩事件的空间距离 ,省略两地所经途径。如第一个镜头在北京上车 ,第二个镜头在重庆下车 ,两个镜头的组接就可以省略两地的途径。在电影《革命军中马前卒》中 ,邹容离开日本回国一段戏用了蒙太奇组合 :上一个镜头是东京的海滨 ,海轮响起了起锚的汽笛 ;下一个镜头 ,汽笛长鸣 ,已是上海码头。这两个镜头连接以汽笛为媒介 ,连接十分巧妙、自然 ,艺术地省略了两地所经的途径。

利用不同地点拍摄的表现同一主题的镜头 ,然后通过组接来构成一个事件。前苏联电影艺术家库里肖夫曾做过这样的实验 ,他在五个不同的地方拍下了五个不同的镜头 :一个男青年从左向右走——这是在国营百货大楼附近拍摄的 ;一个女青年从右向左走来——果戈理纪念碑附近拍的两人相遇 ,握手 ,男青年向远处指点——这是在大剧院附近拍的 ;一幢有宽阔台阶的白色大厦——这是剪下来的美国白宫照片 ;两人走上台阶——这是在莫斯科圣·赛沃教堂前拍的。可是当库里肖夫将这五个不同地点不同时间拍摄的镜头组接在一起时 ,呈现在观众面前的却是一个完整的空间和连续的时间。实际上 ,这五个镜头的组接创造了一个新的时空形象。库里肖夫的这一试验成果 ,在现代影视作品中得到广泛运用。

蒙太奇可以展现平行剧情、平行动作 ,加强影视作品的悬念。蒙太奇可以把不同时间、不同地点发生的不同事件展现在观众面前。

(二)表达含义 ,创造节奏

(另)镜头组接可以扩大单个镜头的含义。每一个单独的镜头各有一定的含义 ,而将几个镜头组接在一起 ,含义可以大大扩展。蒙太奇可以通过画面与画面、画面与声音的组接 ,来表达某种情感、认识、含义 ,展示人物的内心活动。电影《盲井》结尾 ,元凤鸣站在火葬场外 ,一张稚气的脸上一双迷惑的眼睛 ,与高耸的烟囱 ,交替连接 ,表现了主人公那种面对生活和未来 ,极其惶惑的情绪状态。

镜头的分切组合,声音与画面的有机配合、相互作用,可以产生出新的含义,可以形象地表达作者的寓意和创造特定的艺术意境。在电影《永不消逝的电波》中,中秋节夜晚,皓月当空,何兰芬对李侠说:“今天的月亮多么美啊!”李侠走到窗前,两人共赏明月,思念亲人,想到延安的首长和同志们,想到自己身上的重任。这种意境难以用语言表达,只能通过画面,通过蒙太奇方法,使人从画面中领悟出来。

(圆)可以创造节奏。节奏是物质运动的一种形式,也是影视的一个艺术元素,而且是吸引观众注意力的一个重要方面。节奏是诸多艺术因素作用的结果,其中蒙太奇起着十分重要的作用。也就是说,镜头组接的效果,产生一种特殊的节奏。这种由镜头画面上的人物、物体等运动,由摄像机的运动以及由镜头转换的频率而产生的节奏,称为外部节奏。电影《牧马人》中李秀芝正式出场的戏,原先仅有两个镜头:一是一列货车在山区由远及近驶来,车厢上贴着“文化大革命”内容的大幅标语;二是李秀芝和两个姑娘坐在货车上,节奏比较平缓。后来插入一组车轮滚动、树木急闪、铁轨推进和车厢上标语闪过的短镜头,使作品的节奏感加强。一般来说,蒙太奇组接多,节奏快;长镜头组接多,节奏慢。也就是说,在相同的时间内,蒙太奇组接得多,节奏就快,蒙太奇组接少,节奏就慢。

第三节 摇长镜头

一、长镜头的含义

所谓长镜头,就是用一个持续时间相对较长的镜头,连续对一个场景、一组内容进行拍摄,形成一个比较完整的段落。长镜头在拍摄过程中,往往要通过演员的调度、镜头的运动(推、拉、摇、移等视角和视距的变化)以及景别、构图、光影等造型因素的变化来实现拍摄目的。因此,长镜头也被称作镜头内部蒙太奇。在理解长镜头的含义时应注意三点:①从形式上讲,长镜头拍摄的时间较长,有的长镜头可达 10 余分钟,而且必须在一个

统一的空间拍摄,不允许有大的空间变化;②从内容上讲,一个长镜头里所包含的是一个完整的段落,所叙述的是一个完整的动作或事件;③从意义上讲,长镜头是对相于蒙太奇而言的,也就是说,蒙太奇强调电影的表现力在于镜头之间的组接,而长镜头强调电影的表现力在画面本身的内容。

根据摄影机的运动情况,长镜头可分为固定长镜头(摄影机位置不动)、变焦长镜头(摄影机位置不动,通过摄影机内变焦距镜头的变化,使拍摄对象在其与摄影机距离不变的情况下,拉远或推进,造成节奏和特殊效果)、景深长镜头(景深即感光胶片上形成清晰影像的景物深度)、运动长镜头(摄影机在推、拉、摇、移、跟等运动中对对象进行拍摄)。

一般说来,常见的长镜头有两种:一是全景长镜头,它以全景贯穿始终,排除景别的变化,以保持一种客观的、不介入画面、游离于观众之外的态度。如电影《都市里的村庄》中,为了表现朱丽芳的婚宴场面,用了一个长达 15 英尺(约 4.57 米)的全景长镜头,就像一幅表现现代青年人婚宴的手卷式风格画面;其二是大景深长镜头,它是在镜头内实现场面调度的手段,可以保持影视在时间和空间上的完整统一。作用在于:第一,能以一个单独的镜头表现完整的动作和事件,而其含义不依赖于它与前后镜头的连接;第二,强调镜头在时间上的连续性和大景深造成的完整的空间感,形成几个平面互相映衬、互相对比的复杂画面,使观众在观赏时有相当的选择自由,并自由地对画面形象的某些或全部含义做出自己的判断和理解。影片《公民凯恩》中,有一个典型的大景深长镜头,前景是华尔街金融大亨、国会议员赛切尔同凯恩的母亲在桌子上签署财产委托合同,中景是窗口,后景是远岁的小凯恩在雪地上玩耍。这个镜头在前后景两个空间平面上展开了两个平行动作,让观众对此产生联想。

二、长镜头的形成

电影是以纪录真实的活动影像问世的。在无声电影及有声电影初期,偶尔也使用景深镜头和移动摄影。如 1895 年在巴黎大咖啡馆上映的卢米埃尔的《火车到站》一片,就是以景深镜头拍摄的。当时一本胶片就是一个节目,长度约 15 米左右,用慢

速度放映,每本可演一分钟。每一个节目几乎都是用—个镜头拍下来,这可以说是“原始长镜头”。被世界公认的早期的长镜头经典作品,是英国导演弗拉哈迪在1911—1913年拍摄的影片《北方的纳努克》,里面有一个爱斯基摩人纳努克狩猎海豹的著名场面。弗拉哈迪把纳努克如何在冰窟里发现猎物,又如何与海豹进行殊死搏斗的真情实景连续不断地拍了下来,并且自始至终让纳努克与海豹同时出现在画框内。这个场面拍摄了10分钟,用掉了1600米胶片,在他之后,一些著名导演如奥尔逊·威尔斯、希区柯克等,都采用了这样的拍摄手段。在现代的影视作品中,长镜头的运用更加广泛,电视连续剧,如《渴望》、《爱你没商量》、《皇城根儿》、《过把瘾》、《黑洞》、《长征》、《新四军》、《希望的田野》、《婆婆》等经常使用长镜头。一般说来,凡纪实性的电影、电视片都大量运用长镜头这种艺术手法。如电影《秋菊打官司》中,秋菊到城里告状,在街上找不到妹子的那场戏,就是用超16毫米的摄像机偷拍成功的一个长镜头:街上熙熙攘攘的行人,不断地遮住秋菊,有时仅能看到秋菊的背影,最后秋菊找到妹子发火而流泪。这种具有生活实感的长镜头,把观众带进了影片所表达的真情实景之中。

从电影学来考察,进入20世纪20年代后,人们在原有基础上,通过创作实践,开始意识到,除了依赖镜头之间的蒙太奇方法可以对现实生活进行艺术概括之外,还能够在一个镜头内部,依靠场面调度、摄影机和拍摄对象之间的相对运动等方法,造成艺术效果,达到对现实概括的目的。不可否认,在长镜头形成的过程中,电影自身的内部规律和外部的技术条件,起了重要的作用。

有声片的诞生,促进了长镜头的发展。在默片时期,电影是纯视觉艺术,组成电影的视觉元素有人、物、景、光、色五种。为了让观众从视觉形象中体会到声音之存在,不得不用一些短镜头去表现声源,如火车启动时汽笛上冒出蒸汽,给人以鸣笛之感,这是一种从视觉形象中感到“无声之声”。有声片的诞生,使电影这个“伟大的哑巴说话了”。由于声画的结合,默片时代本来需要好几个镜头才能被视觉感知的镜头,如今,人物一开口就说明白了。又由于有了语言,就得考虑把某些对白说完,不能拦腰掐断,话不成句。例如《战舰波将金号》中那个著名的“敖

德萨阶梯”的场面,默片用了 1 秒,而有声版则为 1 分钟。有声片要求画面镜头适当延长,扩大镜头容量,以适应对白、音乐、音响的时间流程之需。因而有人计算,一般说来,有声电影的镜头比无声电影镜头长三倍左右。像默片时期的经典作品《一个国家的诞生》共有 1 个镜头,如今的电影多数只有它的 1 或 1 个镜头,即 1 个镜头而已。

景深镜头、移动摄影促进了长镜头的发展。景深镜头,是指既能清晰地看见前景,又能清晰地看见后景的镜头。摄影机是“摄录具体现实的积极工具和创造现实的手法”,它的轻便化带来了更加灵活的移动摄影。摄影机从定点摄影到移动摄影;从单视点到多视点;从单一的全景到远、全、中、近、特的景别变化;从前景呈现到景深透视(指由所摄镜头的前景伸延至后景的整个区域的清晰度)标志着电影摄影从低级走向高级,从简单走向丰富多彩的新阶段。

景深镜头与移动摄影在银幕上的出现可以追溯到电影发明的初期,但人们真正发现它们的价值却要晚得多。从 20 世纪 20 年代后期起,一些著名导演(如让·雷诺阿、威廉·惠勒等)开始运用一种纵深的场面调度,将人物(或物件)安排在以纵度为主的空間的不同景位上,从而大胆地将包括特写的全景在内的不同景别的银幕构图,容纳在同一个镜头之中。1929 年,奥逊·威尔斯在拍摄《公民凯恩》一片时,系统地使用了景深镜头和移动性长镜头来代替镜头之间的蒙太奇剪辑,“按照传统,摄影机的镜头要从不同方位依次拍摄同一场景,奥逊·威尔斯的摄影机则是以同样的清晰度将同在一个戏剧环境中的整个视野尽量收入画面。这里不再用分镜头手段替我们选择可看的内容,先验地确定内容的含义,而是迫使观众自己开动脑筋在连续性现实的某种六面透镜中分辨出场景所特有的戏剧性光谱。所以说,影片《公民凯恩》是由于明智地利用了技术的进步而获得了真实感。奥逊·威尔斯借助景深镜头再现出现实的可见的连续性”。^①

景深镜头一般都是长镜头,在场面调度方面比其他长镜头

^① 巴赞《真实美学——现实主义和解放时期的意大利学派》,《世界电影》1980 年第 1 期。

有更广阔更清晰的空间,而且它通常延续时间也较长,这是由它所再现的广阔空间和丰富的人物、事件所决定的。

变焦距镜头促进了长镜头的发展。变焦距镜头是指镜头位置、角度不动,通过改变镜头的焦距使画面变大或变小,变清晰或变模糊。变焦距镜头能由点到面或由面到点地突出主体形象。如美国影片《鸽子号》由船体拉成海湾的大远景,令人视野顿开,豁然开朗。

变焦距镜头是自新浪潮以来的电影语言发展的象征之一。它“反映着一种观看世界的方式:看到的不是肉眼所见的世界,而可能是世界的真实形象。”^①它能够在不割裂空间的情况下,通过单个镜头展现出深层结构的客观环境和人物内心的多种层次,在电影美学上开拓了新的境界。

三、长镜头理论

长镜头理论形成于 20 世纪 50 年代,是一种与传统的蒙太奇理论相对立的电影美学流派,是一种与唯美主义、技术主义相对立的写实主义理论。该理论的创立者和代表人物是法国的电影理论家巴赞和德国电影理论家克拉考尔。

安德烈·巴赞(1905—1958 年),从小热爱电影,毕生献身于电影理论的建设。1934 年,他与罗·杜卡和雅克·瓦奥涅尔—瓦尔克鲁斯创办了《电影手册》杂志,并担任了该刊的主编。围绕在《电影手册》杂志周围的一群年轻的法国电影评论家,如弗朗索瓦·特吕弗、阿仑·雷乃、戈达尔、艾立克·罗麦尔、克罗德·夏布罗尔等人,将巴赞的理论付诸实践,提出了“作家电影”的主张,形成了法国电影史上有名的新浪潮运动。而巴赞则被乔治·萨杜尔誉为法国新浪潮的精神之父。

巴赞一贯注重理论联系实际,他一生未留下系统的理论著作,他一共出版了四册论文集,总名为《电影是什么》。他的理论主要是长镜头理论。

巴赞艺术观点的核心,是倡导“纪实主义”电影,认为“电影只有在作为真实的艺术时,才能达到圆满”,电影里最真实的东西,

^① 约翰·贝尔顿著,王生眼译:《变焦镜头美学》,世界电影出版社,1984 年。

“并不一定是主题的或者表现的真实,而是空间的真实,没有空间的真实,活动的画片就不会构成电影。”巴赞还指出,电影之所以感动人,其核心原因即在于它纪录了“原始的现实”,从而会产生一种影响我们的“原始心理冲击力”。其理论的出发点,就是强调了电影的摄影机和感光材料的照相本性和纪录功能。

他曾举了许多影片中的例证来说明这个道理。如有一部并不出色的美国影片《鸫鸟不飞的时候》,描写一对青年夫妻战争期间在南非某地经营一个动物饲养场的生活。其中有一个段落是,他们的孩子偶尔抱走了一只小狮子,母狮发觉后跟踪而来;这情况被年轻的夫妻发现了,于是为他们孩子的安全忧心如焚……当影片拍摄到孩子的父母发现他们的孩子怀抱着小狮子以及跟在孩子背后的那头黄毛巨兽时,导演放弃了传统的蒙太奇手法,而使用了一个镜头把孩子的父母、孩子和母狮同时摄入一个全景之中。巴赞认为,由于这个全景,而使前面那种非常平庸的蒙太奇都成为真实可信的了。确实,这个全景镜头带给人的震撼力,是任何特技技巧都无法替代的。空间的同一性在这里是产生真实感和心理冲击力的必要条件。因此,巴赞认为能够严格遵守拍摄中时间与空间同一性的景深镜头是“电影语言的革命”,是“电影语言史上具有辩证意义的一大进步”。

巴赞的另一个观点是,“大自然的创造力甚至可以超过艺术家。”他说:“印在照片上的景物的存在如同指纹一样反映着被摄物的存在。因此,摄影实际上只是自然造物的补充,而不是替代。”^①巴赞认为电影是现实的“复写”,它不断地向现实接近,永远依附于现实。他反对典型化的手法,认为电影不能搞欺骗,“一个艺术家的视象应当是他选择现实而不是改变现实的结果。”唯有长镜头“这种冷眼旁观的镜头才能够还世界以纯真的原貌。”^②

要达到上述目的,他反对“形式主义”的蒙太奇。他认为蒙太奇对现实进行了切割、分解,使它从客观真实变成了艺术家想象的真实,这样就有了“意识形态的强制性”。它往往破坏了时间和空间上的真实关系,具有了魔术师在玩花招的意味。我们相信的是电影,而不是魔术师。因此,他推崇长镜头和深焦距等

①② 拙著《摄影影像本体论》,《世界电影》,1987年。

更为真实的拍摄技巧,甚至认为长镜头才是“标准的视觉方式”。于是“决定放弃蒙太奇,把现实的连续统一体搬上银幕”(《电影是什么》)。巴赞极力推崇弗哈拉迪只用一个镜头构成纳努克追捕海豹的全过程,他指出:“谁能否认这种手法远比杂耍蒙太奇更感人呢?”

齐格弗里德·克拉考尔(1896—1969)是位德裔的美国电影理论家,他早年在德国攻读哲学、社会学和建筑学。20世纪30年代末纳粹上台后他离开德国,1935年起定居美国。第二次世界大战期间他受聘于纽约现代艺术博物馆,负责研究纳粹战时的宣传片。1955年他发表了《从卡里加里到希特勒》这一著名的电影史著作,从政治、社会、心理方面研究了希特勒上台前德国电影的发展历史。战后,克拉考尔长期在美国应用社会研究局和哥伦比亚大学担任研究工作,经常在美国各理论刊物上发表关于社会学和电影美学的论文。他还常常从社会学角度,从哲学背景去研究电影美学,但他对电影业务接触很少,与电影界的人接触也很少,是一个纯理论研究的学者,所以他的著作较为抽象,学究气重。但在西方电影美学史上,他却代表了重要的一派,是再现电影美学的推崇者。

1955年,他发表了第一部系统论述电影美学问题的长篇专著《电影的本性——物质现实的复原》。在这本书中,克拉考尔把电影再现美学发挥到了极致。克拉考尔认为:“电影按其本质来说是照相的一次外延,因而也和照相一样,跟我们的周围世界有一种显而易见的亲近感。当电影纪录和揭示物质现实时,它才成为名副其实的影片。因为这种现实包括许多瞬息即逝的现象,要不是电影摄影机具有的高强的捕捉能力,我们是很难察觉到它们的。由于多种艺术手段都自有其擅长的表现对象。所以电影可想而知是热衷于描绘易于消逝的具体生活,即那些犹如朝露的生活现象:街上的人群,不自觉的手势和其他飘忽无常的印象,是电影真正的粮食。”^①所以,克拉考尔认为电影如要充分发挥它自身的优势就要表现我们周围可见的环境。如果让电影去再现过去的事件或表现幻想,用银幕去处理故事情节都是与电影的本质相违背的。克拉考尔甚至反对那种把悲剧作为一

^① 克拉考尔:《电影的本性——物质现实的复原》,中国电影出版社,1980年。

切艺术追求的最高目标的理论,认为电影和悲剧是互不相容的。如果电影是一种照相手段,它就必须以广阔的外在世界为重心,而这个无边无际的外在世界和悲剧所规定的有限的整齐有序的世界几乎没有任何共同之处。在悲剧世界里,命运排斥了偶然性,人与人之间的相互影响构成了人们注意的全部中心。电影的世界则是一系列偶然事件的再现,既牵涉到人,也牵涉到无生命的物体。这种真实的形象不会引起悲壮的情感,悲壮是一种人为的精神经验,把镜头对准真实生活的摄影机是捕捉不到的。总之,电影所摄取的是事物的表层,一部影片愈少直接接触内心生活、意识形态和心灵问题,它就愈富于电影性。

克拉考尔认为,艺术作品消化它们所应用的素材,而以摄影为本原的影片则只能展现它们的素材。他强调电影创作者作为艺术家,其艺术功能应当在于把事物本身的固有含义揭示出来,而不是从自己的主观意图出发,创造新的经验。正是从这里开始,克拉考尔发展了他的再现电影美学的三个基本论点:①电影不是剪辑的或其他形式的产物,它是照相的产物,所以照相的特性是电影的基本特性;②电影应当首先纪录物象,但并不能停止在纪录上,因为它还有揭示世界本身固有意义功能。这就构成了电影的第二特性,即技巧特性;③电影应当追求形象的真实,所以一切抽象的真实,包括内心生活、思想意识和心灵等问题,都是非电影的。克拉考尔以这三条为基础具体规定了哪些是“电影的”,哪些是“非电影的”。这是一条明确的界限,即物质与心灵、具体和抽象、自然与人为、天成和虚构之间的界限。他认为最理想的电影题材是被发现的、被找到的故事,而不是构造出来的。

克拉考尔片面强调电影的照相本性和纪录功能,把电影和传统艺术完全对立起来,使他的理论存在着严重的缺陷,在许多观点上与复杂的创作实践相距甚远。按他划分的电影与非电影的界限来实践,那么世界上就不会有电影存在。但他和巴赞作为电影再现美学的重要理论家,强调电影的本性和纪录功能,为电影发挥自己独有的潜力和特长,对电影创作的发展有深远的理论指导意义。长镜头理论是电影技术、艺术高度发展的必然结果。

长镜头理论是西方电影创作中长镜头表现手法和长镜头风格影片的概括、总结和升华,是巴赞在电影语言的演进上的重大

贡献。巴赞在理论上精辟地总结了深焦距和长镜头的美学功能,以一种不同于蒙太奇理论的新思路去研究和认识电影。就其意义和影响而言,是继爱森斯坦之后的别树一帜的电影理论体系,为西方纪实派电影提供了理论基础,使传统的蒙太奇理论受到冲击,被认为是一次“电影美学的革命”。

客观地评价,长镜头和蒙太奇各有其长,也各有所短。长镜头理论着眼于电影具有不同于其他艺术的照相本性,强调其纪实性;蒙太奇则认为电影同其他艺术一样,必须经过典型化的创造,才能成为艺术。它强调的是其表现性。1967年,美国布里安·安德逊在题为《电影理论的两种类型》一文中,对最有影响的这两种理论的局限性提出了看法,认为这两种理论都只是电影的“段落与局部”的理论,都没有研究过整部影片的形式结构问题,主张“把两个学派所偏爱的风格因素结合起来”,形成“长镜头和剪辑技巧相结合的风格”,主张研究这些属于整部影片的综合美学问题。安德逊的看法和主张,不仅有新意,也是可取的。世界上完全按照长镜头原则拍片的导演几乎是没有什么,许多以使用长镜头著称的电影导演,从未摒弃使用蒙太奇。“表现手法愈多,愈完善,表现的东西也就愈多。”(莱昂·摩西纳多语)从影片实际出发,该用蒙太奇处则用蒙太奇,该用长镜头处就用长镜头,取长补短,各臻其妙,乃为上策。

四、长镜头的美学效果

长镜头以表现动作的完整过程和时空的统一性见长,在未经渲染的质朴无华的现实生活中去挖掘美,让观众有更多独立思考的机会,各以其情而自得。长镜头的效能是多方面的,主要有以下几点:

(一)再现空间的原貌

如前所述,影视在处理空间客体上,无非是两种方式,一种是艺术地构成空间,即通过镜头的分切、组合创造出一个新的综合的整体空间——如蒙太奇手法。库里肖夫的“创造的地理”试验便是典型的例子;另一种是如实地再现空间原貌,即通过移动摄影、景深透视以及变换焦距等方法,保持“空间真实”,给我

们以临其境的感受——即长镜头。如《小兵张嘎》这部影片中,为了展示区小队队部的环境,用了16毫米胶片的运动镜头来渲染。这个长镜头是这样拍摄的:

伪装成“汉奸”模样的罗金保带着嘎子走进院落(镜头中景跟拉),他们钻进葡萄架下(镜头跟移),然后曲里拐弯走到小棚里,罗金保挪开堵在门上的一捆草,从一道门钻进去(镜头升上成全景),他们爬上房顶,再从梯子上爬到另一个院落里(镜头随之降下)……

拍摄这个镜头是颇费力气的,在拍摄场地铺了长轨,架了升降机,安上摄影旋转台,还靠聂晶和另一名摄影师,从墙内到墙外运用接力方式。排除了重重困难,才一口气把这个镜头拿了下来。

这个长镜头的艺术效果很好,区小队队部像一个隐蔽的“迷宫”逐层展现在嘎子和观众面前,没有分切、跳跃,而是整个场面连续不断地展开,观众仿佛与嘎子一起临其境,目睹当年神出鬼没的抗日游击队的隐蔽所,带有一种神秘、传奇的色彩,很适合小观众的观赏心理。镜头连贯不断,空间得到完整的体现,这是蒙太奇组接难以奏效的。

(二)展现宏伟场面和广阔环境

长镜头在展现宏伟的场面、广阔的环境等方面,有着蒙太奇所达不到的效果。如前苏联影片《战争与和平》(黑白宽银幕,四集),可以说是一部有浓郁的长镜头风格的影片。这部影片中,大约不下数百个长镜头,多是用在宫廷和贵族舞会、奥斯特里茨战役、波罗狄诺法俄骑兵的战斗、莫斯科大火、拿破仑的败北……它们几乎无一不是表现豪华的场面、雄伟的战场、殊死的拼搏、复杂的目不暇接的行动,无一不是采用气势磅礴、绚丽繁富、沉郁顿挫的泼墨手法。正是在这些地方,长镜头的电影语言,才可自由驰骋,神通大显。

再如《从奴隶到将军》,罗霄牺牲后,陈毅闻讯驱车从通往战场的路上飞驰,吉普车时而穿过公路上大队的俘虏,时而超过丘陵高地下的密集人群,直到索玛跟前,陈毅下车。这个长镜头场面连贯、气魄不凡、庄严肃穆。

(三)渲染情绪和氛围

长镜头在表现心理情绪方面有独到之处,其风格韵味日益

为人们所知。长镜头以表现心理层次、情绪变化过程而见长,它不像短镜头,跳荡切割,人为“撞击、渲染”,看不到人物完整的心理活动过程。

前苏联影片《雁南飞》中,女主人公薇罗尼卡为未婚夫鲍里斯送行的场面,创造了以长镜头渲染气氛、表现心灵的成功范例。摄影机跟随薇罗尼卡在人群中钻进钻出,到处寻找即将奔赴前线的鲍里斯,她越过障碍,分开人群,终于发现了鲍里斯,但长长的泛滥一般的人流,隔断了她,使他俩无法接近。薇罗尼卡向鲍里斯扔去一包饼干,但鲍里斯没发现,接着镜头摇下,一个特写,饼干在人们的脚下被踩碎了。这个长镜头,不仅交待了战时车站纷乱的环境,而且透过多种角度和方位,一方面展现了鲍里斯也在人群中寻找薇罗尼卡,一方面又细腻地刻画了女主人公心急如焚的焦灼心情。那包被踩碎的饼干,隐喻薇罗尼卡的心也跟饼干一样碎了。这个长镜头有效地渲染了人们的生离死别,突出了战争给人民带来的不幸。

《乡音》的结尾,余木生与陶春“月夜床头交谈”,用了近缘米的长镜头,从大全景起,以缓慢的运动节奏,逐渐把镜头推进余木生和陶春,在镜头里排除了一切带强制性的手段,没有情绪过分的音乐的渲染,没有急骤的变焦推拉,像一泓溪流,水波不兴,汨汨流淌。他俩娓娓而谈,镜头缓缓移动,观众此时那无限同情、惋惜的心情与镜头画面融为一体,渲染了“福兮祸所伏”的悲剧气氛。可见,长镜头不仅有“记录”的功能,还有“揭示”的功能。既能对外部世界真实记录,保持“空间的真实”,又能烛幽显微,细腻地揭示人物的心灵世界,让观众非强制性地接受长镜头的情绪感染,各以其情而自得。

第三章 摇影视影像

第一节 概述

一、影视影像的含义

影视影像是指借助于感光胶片(或磁带、磁盘、光盘)等物质材料,利用摄影(或摄像)和放映(或放像)等技术手段,最终在银幕(或视屏)上生成的视觉形象。

影视影像是由一束可分辨的光线投射于具有明显边缘性的二度空间的平面,并通过观众在一定的文化、知识和审美层面的视觉认知而生成的。当我们在银屏上看到花开花谢、俊男美女、刀光剑影时,实际上呈现在眼前的只是一些光影而已。

影视影像的产生,基于人类文明史上的三个前提:由活动画面产生幻觉运动的视觉游戏,如走马灯、皮影戏、诡盘等;由软胶片、照相机等体现的照相术;由幻灯投影发展而来的放映术。

这三个前提不仅保证了影视文化在文明发展上的连续性,而且使影视影像成为有别于其他艺术形式的独特的视觉形象。

影视影像的产生,同时又基于人作为审美主体的两个前提:
生理的前提

影视影像既然是视觉形象,就只能作用于人的视觉器官,并通过视觉器官对光影加以认知和组织。更重要的是,影视影像作为活动影像,表现为感光胶片在放映机上的“间歇”运动。每格画面在经过片门时都有一个停顿,这个停顿之所以不被观赏者觉察到,全然由于人眼在生理上的“视觉暂留现象”:在眼睛看到的物体离开视野之后,人的头脑里还能把视觉形象保留几分之一秒。这种生理特点使得画面的停顿不会被觉察,因而感光胶片(或磁带等)上静止不动的光影才在人眼中转化为活动影像。

一、心理的前提

影视影像之所以得以生成,并让我们感到影像活动,其实是基于心理的原因,而不全是“视觉暂留”的生理原因。比如一个人物穿过纵深的空间所作的运动就是由人物与空间关系的变化决定的,这当然取决于观赏者的心理经验。因此,影视影像作为活动影像,不仅基于人生理的原因,更基于心理的原因。

影视影像是光影直接在人的视觉上成像的。作为视觉形象,它首先就区别于文学和音乐那种把视觉或听觉的刺激转化为想象中的形象。但是,影视影像却不是由物质反射出来的光直接刺激视网膜形成的视觉形象,而是由物体反射出来的光在特定的物质材料上的投影(先是感光胶片、后是银幕)刺激视网膜才形成的。

从其视觉形象的成像过程来看,它又区别于绘画、雕刻、戏剧而有其间接性。

在成像原理上,影视影像类似于照相的影像,它们都是通过特定的物质材料在两度空间的平面上成像的。但影视影像作为活动影像,又区别于照相影像只能表现瞬间的特点。所以,影视影像自身的质的规定性便是指那种以光的投影作为刺激的活动的视觉形象。

影视影像是影视艺术语言基本的构成因素,也是影视艺术形象的载体。它不仅指某个孤立的人或物,而且指人或物之间所形成的关系,以及由这种关系所表现的特定的时空。作为影视艺术语言的基本构成因素,它和另一个基本构成因素——声音在互渗中达到和谐统一,但影像在构成影视艺术中却占有比声音更加重要的地位。从心理学的角度看,人所接受的外界信息,绝大部分是来自视觉的;从影视艺术的角度看,影像在艺术表现上的可能性也大大超过了声音,同时还具有美学范畴的品格。

二、影视影像的特性

(一)复制性

由于影视影像是由光影成像的,所以成像过程也就表现为

对物像的复制过程。它首先利用技术手段把客观物像转化为感光的胶片(磁带、磁盘、光盘),再把感光的胶片(磁带、磁盘、光盘)复制为银幕(视屏)上的物像投影。

所谓复制包含两个意思:第一,它表现为对事物一定程度的还原,而还原的程度又恰好能获得观赏者视觉经验的认同。让·米特里说:“影像就是形成影像又等同于影像的那个特定事物的‘客体化’感知。”^①认同作为纯心理的事实,实际上是指把事物的“客体化”感知为事物本身的经验而已。正因为这样,复制才不仅仅针对那些可见的物像,同时还有可能包括各种不可见的“心像”,如想象、幻觉、梦境等,只要它可以获得心理的认同就行。第二,复制所以不是完全的还原而只是“重新的制作”,还在于物质材料和技术手段的运用已无可挽回地导致了变异。这种变异表现为:立体的物像被复制在两度平面上,活动的物像被复制在静止画面上。于是复制从客观物像这方面看总是或多或少有所损伤。

(二)幻觉性

幻觉作为心理的效果实际上具有某种“自愿受骗”的性质。正因为复制不是还原,所以事物的“客体化”能被感知为事物本身便有赖于影视影像的幻觉性。意识到“受骗”和心甘情愿地沉浸于“骗局”之中便成为对影视影像的感知不可或缺的两个方面。幻觉本质上是以假为真的,可见是“假”而不是“真”才构成幻觉的前提。影视影像的幻觉性可区分为不同的层次:

第一,胶片的“间歇”运动,由于观赏者的视觉暂留而产生活动的幻觉;第二,两度平面的影像,由于透视效果和人或物在纵深方向上的运动使观赏者具有深度感而产生空间的幻觉。除了立体电影之外,这里的空间幻觉并不同时包括立体幻觉。所以空间幻觉更是一种空间关系的幻觉,而不是影像本身的立体感造成的空间幻觉;第三,画面的剪辑,空间的跳跃又被连接,使观赏者产生时间的幻觉;第四,声音的介入、场面调度手段等又使观赏者产生画外的幻觉。所谓画外的幻觉不仅是空间的幻觉,也是时间的幻觉。具体而言,构成画外空间幻觉的手段主要

^① 让·米特里:《影像的美学和心理学》,世界电影出版社,1980年。

有:人物或拍摄对象出入或运动;不完整或不平衡的取景;人物向外观看的视线;画外人物在画内空间的投影;摄影机的运动以及画外声音等。它使影视影像从再造性超越为创造性,使影视影像从复制的影像转化为想象的影像。

因此,如果说影视影像的复制性取决于它的客观条件(物质材料和技术手段),那么幻觉性更取决于主观条件(生理的和心理的)。对影视影像的幻觉性加以剖析有助于我们对其生成的规律有更深入的认识。

(三)符号性

影像作为影像和影像作为符号是不尽相同的。作为影像,它是某个事物的“客体化”感知,是对光影的感知;作为符号,它却表现为超越影像本身而指称某种意义。从接受者角度看,影像作为影像涉及认知活动,影像作为符号却是在认知的基础上更进一步的理解和阐释。

一般而言,符号是以一种事物去标示另一种与它不同的事物。影像符号之所以不同于一般符号,在于它不是以一种事物去标示另一种与它不同的事物,而是以自身的影像去标示自身,如用烟缸的影像标示烟缸,用太阳的影像标示太阳等等。所以,影像的符号性很难从某个孤立的影像上完全显示出来,它更取决于观赏者对影像之间的关系、上下文之间的关系的理解和阐释,即意味着它更依赖于观赏者相关的知识和文化方面的准备。青松作为孤立的影像只是指称一棵青松而已,一旦青松的影像出现在英雄牺牲的画面之后,它便获得并显示出坚贞不屈、万古长青的意义。

由此可见,影像的符号性不仅指它的指称功能,更重要的是指它的表意功能。

三、影视的语言

艺术是人的情感的外化。艺术家的情感及其审美意愿只有借助具体的物质材料才能构成可以感知的艺术形式。色彩、线条、形体、文字以及人类的有声语言等,对各类艺术来说,都是传递情感的符号,即“艺术中的符号”。影视艺术是综合艺术,它

的语言形式是由多种符号元素构成的,它们结合成一个统一体,目的是为了“陈述事情”,“对故事作出贡献”。因此,在讨论影视艺术的语言时,不仅要界定影视艺术语言的性质,更主要的是分析其如何艺术地参与故事或事件的陈述,以此探索影视语言运用的规律。

(一)符号与影视语言

人的社会交往是借助一定的形式进行的,而语言正是人类最重要的交往(或者交际)的工具,语言的产生是人类交往的迫切需要。哲学家和语言学家正是从“交往”这个角度来揭示语言的本质的。但是,在人类社会的交往中,语言不是惟一的工具,有意识的“社会含义”是通过非言语形式进行的。达肯在《非言语交际》一书中,将非言语交往分为六种形式,即:①身体动作和运动行为,如手势、姿态、眼神等;②辅助语言,即音质、语调等;③环境空间,即个人和社会对空间的利用以及人对这种利用的感知;④嗅觉,经由嗅觉通道传递的信号;⑤触觉;⑥衣服和化妆品等人工制品的利用。

人类正是借助语言的和非言语的形式完成社会交往行为的。

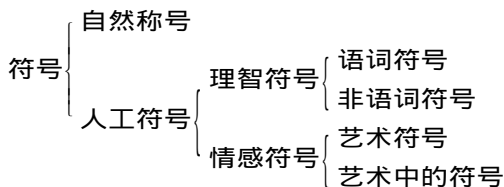
瑞士语言学家索绪尔在1916年出版的《普通语言学教程》中,首先提出语言的问题主要是符号学问题,而符号学本质上是社会的。他说:“语言是一种表达观念的符号系统,因此,可以比之于文字、聋哑人的字母、象征仪式、礼节形式、军用信号等,它是这个系统中最重要的。”他认为应当有一门“研究社会生活中符号生命的科学”,即符号学,“语言学不过是这门一般科学的一部分”。同时,索绪尔还对语言和言语、能指和所指这两对最重要的符号概念做了严格的界定。他认为,语言活动意味着表意系统及表意行为,包括“语言”和“言语”。所谓“语言”,是指某个语族的编码,包括语法、句法和词汇;“言语”则指运用某个语族的编码表达或接受信息。“语言”是指语言的社会的约定俗成方面,“言语”则是个人的说话,是表现“个人的意志和智能的行为”。索绪尔通过对“能指”和“所指”的辨析,进一步分析表达和意义的关系。“能指”是言语声音和知觉音像,“所指”则是心理概念和意念心像,两者相对应,它们所构成的符号是任

意的,能指与所指之间的联系没有本质的关系,而是语言的习惯的产物,从而说明了语言符号的任意性。

索绪尔的这些观点为现代符号学的创立提供了有益的启示。符号学的出现使人们对人类的交往问题有了更深的认识,符号化行为是人类生活中最富有代表性的特征,人的本性存在于人自身不断创造的符号活动之中。恩·卡西尔有个著名的论断:人是符号的动物。在《人论》一书中,卡西尔说:“符号系统的原理,由于其普遍性、有效性和全面适用性,成了打开特殊的人类世界——人类文化世界大门的开门秘诀!一旦人类掌握了这个秘诀,进一步的发展就有了保证。”

所谓符号,也就是代号,就是人类的交往过程中所借助的能传达信息的有一定意义的媒体,它可以通过一个事物代表另一个事物。“看云识天气”,云彩成为人们明白天气情况的符号;红灯“停”,绿灯“行”,灯的颜色成为指导人的交通行为的符号。这也就是广泛意义上的语言。符号学解释了交往中所存在的大量的无法用传统语言学解释的现象。

在符号学的研究中,把艺术作为符号现象来论述的是恩·卡西尔和他的学生苏珊·朗格。卡西尔认为,艺术和语言同属一个范畴,即模仿。但是,艺术创作介入艺术家的主观因素,不是“对一个现成的既定现实的单纯复制”,“而是对现实的发现”(《人论》)。苏珊·朗格进一步阐发卡西尔关于艺术是一种符号的思想,她对符号做了如下的分类:



在这个分类中,朗格明确指出了语言和艺术作为符号的不同,即语言是一种理智结构的符号,而艺术则是表现人类情感的符号形式。这种对艺术的符号学的界定,是符合艺术的本质特征的。在对艺术作为情感符号的分析中,朗格又将其分为艺术符号和艺术中的符号,前者指艺术作品表现情感的整体意象,后者指艺术作品构成的诸要素。

一般符号的特点在于它是另一物的代号或记号。在符号与

被表征的对象之间进行的是约定性的联系活动。两者之间没有什么必然的关系,只是由于约定,人们才会由一物想到另一物。由于本身就是约定的,因此,联系也到此为止。无论两者的联系多么复杂,其本质上只是在认知的层面上进行的交流活动,也就是所谓的“约定性”联系活动。

艺术符号与一般符号的区别在于,一般符号表征物像联系还具有某种机械性,而艺术的符号以人所特有的情绪、情感强度和情感结构紧张度作为联系的内在依据,不仅深化了一切物象机械的冰层而贯注了人的气味、人的智性,并使艺术形象具有了科学性和有机性,使艺术符号成为人类心理最真切的传达者。

影视符号是艺术符号,影视符号依据艺术符号的一般规律,更依据影视符号的特有规律。

在影视中,影视符号作为传送者与接收者得以接通的“共同代码”,具有作为艺术符号的各种特征。影视借助于影视媒介形态——运动的影视音、像,以及运动的音、像一定方式的组织——作用于接收者的认知,唤起接收者相应情绪情感的活跃和心理活跃,使创作者的创作意向被接收者感知,并获得相应的感受和感悟。

影视以运动的音、像为媒介体,是一个以多因素、多成分、多变量构成的有机系统,每一个构成因素、每一种结构方式,在影响人的情绪、构成人的情感反应和情感体验方面的途径是不一样的。它们在人的心理活动的各个层面、各个维度中发生作用。

用符号学来解释人类社会的语言和艺术的现象,就有了比较明确的概念。人类交往所使用的语言是借助语音进行的,书面交往则是利用由线条构成的符号,即文字。马克思说:“语言是思想的直接现实”,语言是理智结构和符号,也是人类进行思维的工具。艺术则是“通过审美的形式媒介的表现”(《人论》),是人类情感的符号,是广义上的语言。

作为人类情感符号的语言,已经不单是交往的工具,它实现了人类心灵与客观世界、心灵与心灵的沟通。马丁·海德格尔在《走向语言之途》一书中,对语言的意义作了深刻的阐述:“如果在灵魂中真正产生了这样一个感觉,即语言不只是用于相互理解的交流工具,而是一个真正的世界,这个世界必然是精神在自身与对象之间通过它的力量的内在活动而设定起来的,那么,

语言就在真实的道路上,在语言中做愈来愈多的发现,把愈来愈多的东西置于语言中。”

影视艺术是以运动的伴音的画面再现生活的艺术,镜头是其基本的语言单位,所以,影视艺术的语言也称为镜头语言。影视艺术的镜头语汇是介入了艺术家审美意识的情感的符号。日本影视艺术家岩崎昶在《现代电影艺术》一书中指出,作为语言的影像,“是一种有助于人类彼此表述自己意志,传达个人思想的手段,即是说它是一种广义的语言”。

(二)影视语言的构成

影视艺术的语言是以镜头为基本单位的有声的画面语言,构成其语言的“物理性指:运动的影像、人语声、音乐、自然音响和字幕文字。”(宰·宣伟伯《媒体·信息与人》)美国影视艺术理论家尤金·维尔在其《影视编剧技巧》一书中,对影视艺术语言做了更为详细的分解,他强调,应当“从表现力的角度探讨影视语言”,因为“影视语言的最佳运用不在于它艺术性地参与影视手段,而在于它最好地讲述故事的内容”。只有从这一方面去讨论影视艺术的语言,才能将构成画面语言的诸因素,即“艺术中的符号”结合成一个完整的统一体。

构成影视艺术语言的基本单位——镜头,由画面和声响两大部分组成。

画面

通过影视屏幕显示的画面是作用于观众的视觉的运动的图像,它既表现人的活动,也表现客观的运动。它不仅能真实地模拟生活,而且运用特写、闪现等手段,揭示人物的心理状态。构成画面的元素有布景、道具、演员、灯光等。

(员)布景。布景在影视艺术作品中不单单指摄影棚和拍摄场地房间的墙壁,而是包括一切的环境和背景。它可以是一间房舍,一个院落;也可以是连绵起伏的群山,一望无际的草原。布景既可以根据情节需要人工制作,也可以选用实景。布景的作用在于展示情节发展的场所,即环境。布景的制作和选择必须具有典型性,只有典型的环境才有益于典型性格的塑造。典型包含两方面的意思,一是有强烈的时代感,二是有地域特色。北京的四合院,江西的客家民居,西藏的喇嘛寺……这些富有鲜

明时代和地域色彩的环境都是“最好地讲述故事”的先决条件。

(圆)道具。道具的作用在于刻画特征。它一方面是布景的补充,具体表述环境的特征;另一方面它又是演员的一部分,有助于人物形象的塑造。同样是一个店面,橱窗里摆放的是身着时装的模特儿,表明是时装店;陈列着各类书刊的,即是一家书店,这也就暗示了人物(店主)的身份。同样是书店,如果陈列的书刊是通俗作品或五花八门的小报,则表明人物是个情趣不高,迎合世俗的小书商。在刻画人物方面,戴着一副贴着标签的造型特殊的眼镜,可以显示人物的肤浅或装腔作势。另外,道具还可以展示人物行为的意向,交待人物将会干什么,到哪里去。一枝猎枪,一摞书,一辆自行车,都具有这类作用。在道具中,还有一类是可以移运的,即动态的物件,如火车、舱船、急流等,它们是构成情节发展不可缺少的元素。一辆汽车被盗,撞死了人,而后被抛弃在废车场,围绕着这辆汽车交织了车主、盗贼、凶手、死者、废车场主之间的复杂关系。物体还可以用来渲染气氛,喻示人物的内心状态,如高速奔驰的火车,奔流不息的大河等。

(獠)演员。演员是构成画面最富有生气的因素。在一部影视片(剧)中,矛盾冲突是靠演员的动作行为表现的;在一部电视艺术片中,又是靠演员(主持人)的行为引导观众对画面的理解。在影视艺术作品中,演员既是他自己,又是他所扮演的角色。这就不仅要求演员从外型到气质符合他所扮演的人物,而且要有自制力,避免把他和他所扮演的角色混同起来,或者说用他代替了“他”。演员是从剧作家到导演的审美意愿的最重要、最直接、最形象的体现者,一个优秀的演员不仅能准确把握导演的创作意图,而且能挖掘自身的潜能,深化导演的审美意愿。围绕着演员的还有化妆、服装等,都是为了使演员在外型上更切贴他所扮演的角色。一个发型,甚至一件小小的发饰,都能体现人物的性格特征。

(潺)灯光。灯光作为画面语言的一个构成元素,不仅仅在于显现是白天还是傍晚,具体指明事件发生的时间。灯光的强弱影响色彩变化,而色彩又是能传递或者表示一定的情绪的,这样灯光就起着营造故事发生的环境气氛的作用。夜总会五颜六色的灯光变化,可以显示疯狂、欢快、恣情;一束淡淡的月光,则可以表示宁静、孤独、清贫。电视艺术由于受到技术方面的局

限,画面的清晰度不如电影,这就要求在创作中更应当重视灯光的运用。总之,要把灯光作为一个语言因素去考虑,而不是把它看成仅仅是对自然光的补充。

(缘色彩(此处略)。

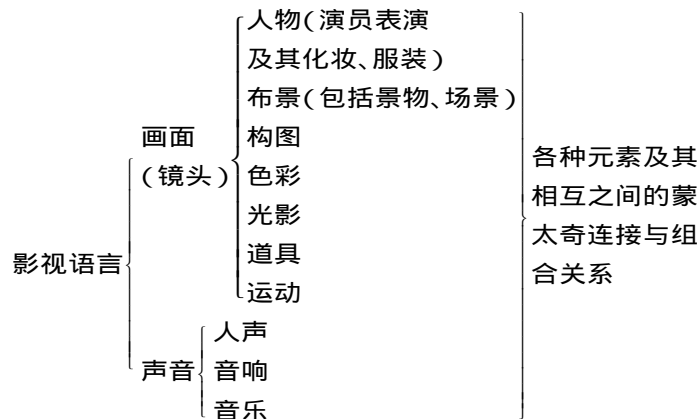
(远构图(此处略)。

(苑运动(此处略)。

圆声音

(具体内容在第四章讲述。)

影视语言的构成可用下面图示来表示:



以上的分析和图示表明,影视语言的构成中,有三种基本关系。即视觉关系——影像与影像之间的组接关系;听觉关系——声音与声音之间的组合关系;视听关系——影像与声音之间的合成关系。影视语言是在影视文化的形成与成熟过程中逐步归结而成并不断发展的,其语言形态是由实现影视传达的特定媒介形态所规定的,即时空并存、声像并存,由此显现出一种多元多层、立体复合的语言品格。因此,我们把影视语言定义为:它是以时空为物质外壳,以声像为建构材料,以蒙太奇为结构手段的直觉性符号系统。

第二节 摇镜头

影视影像是通过光的投影成像的,它的成像并不取决于银

屏,而取决于摄影机的镜头运用。也就是说,影视影像实际上是经过镜头的拍摄才确定下来的。可见,镜头如何运动直接决定着影视影像的创造。

一、镜头的含义

(一)“画面”与“画幅”

“画面”不是“画幅”(或画格)。画幅是在画面排除了运动之后固定在一点时的状态,它们是构成画面的材料。影视画面的构图不以画幅为前提,而是从一定数量的画幅以每秒 24 画格或 25 画格的连续运动中来体现的。

影视画面的一帧画幅,酷似一幅照片,但它与照片不是同一含义。一幅照片是一个包容完整的艺术构思的整体,是一个独立的艺术单位,而画幅不具备以上特点。

(二)“画面”与“镜头”

“画面”与“镜头”基本上是一个含义,都是指组接影视片的基本单位,都是指在一段连续时间中拍摄的一段素材,但是在使用的场合有所侧重。当谈及造型时,多用“画面”这一词,如“画面构图新颖”等;当涉及蒙太奇语言、编辑技巧和时间结构时,多用“镜头”一词。无论一个画面拍摄的时间有多长,内部的景别、构图如何变化,只要中间没有停机,没有间断,都视为一个“镜头”。

(三)电视画面与电影画面

电视画面与电影画面在外观形式及艺术构思上,几乎无大区别。但是,完全将电视画面与电影画面等同看待,则是忽视了两者之间在物质结构上的质的区别。尽管它们外表形式上多多相似,甚至,一些电视画面的摄制至今还在沿用电影的方式进行。但它们毕竟是两种不同的物质手段。电影是用涂上化学乳剂的胶片及机械手段来纪录影像,用机械的放映手段来传播;而电视是用电磁手段纪录影像,用电波讯号在空中传播。它的技术内涵属于电子时代。电影画面是通过射到银幕上的反射光的

手段来显示图像的,它的视像质量受到诸多条件制约,而电视画面本身的像素便发光、闪耀,具有电影画面不具备的取悦视觉的力量。我们知道,一种艺术所用的技术手段会给这种艺术带来新的质,这是现代艺术发展所证明了的。在现在,在将来,这种与电影的胶片和机械手段完全不同的光电摄制和传播方式,必然给电视画面带来新的艺术表现潜力,进一步影响创作者的思维方式,而产生新的电视画面的独特形式。下面试就两者异同进行具体说明。

平面艺术

电视画面是一个平面。到目前为止,它仍然属于平面艺术。这一特征是与照片、电影画面相同的。电视的影像再现在一个二维的平面的录像带上。电视画面的影像呈现是由光电手段所形成的光点组成,称之为像素。它们以每秒多少行的速度在屏幕上扫描,横向排列成画面。它仍然只是现实生活中某一视点上的光的影像的横断面。像素的多少,排列的密集程度,直接影响到光学影像的质量。目前,一帧画幅有 285 行,约 40 万个像素,但它在发展,有的高清晰度电视已达 1125 行,接近于胶片的质量。正因为电视画面是平面艺术,所以照片及电影摄影中的一些平面造型的规律和法则,在电视画面的造型中也是适用的,反之亦然。

框架制约

电视画面与照片及电影画面在形式上相同的另一个特征是受框架的制约。框架所界定的平面空间是摄影艺术的舞台,是构成摄影艺术形式的重要方面。框架看起来是对视野的一种限制,而摄影画面的形式特征正是从这一限制中产生。它给形象的平面组合提供了基础。观众的视觉活动也是以框架为参照的。电视录像机的框架有一定的规格和尺寸,它是相对稳定的。它代表着摄影者的视野,在现实生活中飘浮游弋,寻找和组织所需要的形象内容,框架制约着画面的形式,比如,形象在框架中的位置,形象与框架面积的比例关系,形象与框架四边的朝向和距离,框架移动的方向及速度等等,都是研究影视画面形式的重要内容。一些构图规律,多出于对有框架的平面所作出的适应和运用。著名的电影摄影师内·阿尔芒都说:“我需要这样一

个有四个边的画框,我需要这种限制。在艺术中,没有一种艺术的转换是没有限制的。我认为,画框是一个伟大的发现,两维空间的艺术所表现的并不仅仅是那些所能看到的东西,还有那些未看到的,没有被注意到的东西。框架给予人们一种观察世界的方式。”

镜头运动

在运动的形式和内容上,电影、电视画面也是一致的。影视画面的运动包括这样几个内容:一是画幅内部光点(像素)不停地更换、闪耀,即便是固定的画面,画幅内部的光点也以一定的频率在更换。为什么有些看起来很平常的照片,通过录像转换成电视画面之后,看上去就要悦目得多,这是因为它将照片的固定的颗粒排列变成了闪耀运动的光点。二是被摄对象自身的运动,真实地再现了事物的动态美。三是摄影机的运动,它更自由地发挥出摄影者内心的情感,任何运动都是以时间和空间为必要条件的,因此,影视画面必然包含着时间和空间两个要素。

镜头与现实时间同步

电视画面具有与现实时间同步的特性。这是它优于电影画面的地方。光电技术的摄制和传播手段使正在发生和发展的现实事件,能通过电视画面同时传播到世界的各个角落,只要有接收条件的地方,通过电视画面可以目击事件的进程,如正在进行的阅兵式、足球赛,正在采访的新闻现场等,甚至同时可以与观众双向交流。电影画面的胶片制作和机械传播是绝不可能的,它们只能是结束了的现实。电视画面还可以消除时间和空间的隔阂而具有同步的参与感。它具有特殊的美学意义。

镜头丰富的表现潜能

电视画面不仅具有超越电影的再现性能,而且还具有超越它的表现性能。摄影者可以依据自己的主观意向重新组织镜头前的形象,使之合乎他们的思想感情的表达,他们还能从观众的视觉生理和心理上掌握形象元素组合所产生的冲击力、思辨力,使画面产生各种鲜明的涵义。而且,随着电子技术的发展,电视画面内部的组合更加自由灵活,变换的手法简便,样式丰富,使电视画面拥有巨大的艺术表现潜能。电视画面在摄录时便可以看到效果,摄录好的画面在电子编辑机上还可以随意调节,改变

其色彩或影调,改变画面的形状和大小,改变频率和运行方向,可以在荧屏上同时展示多幅画面,可以变形和飘移,还可以用抠像合成造成内部的蒙太奇结构等。这些表现手段简捷多样,是电影画面所不及的,它能促使电视创作者最终摆脱电影画面创作的思维模式而发展自己的独特个性。

二、画面中的意象思维

一幅摄影画面事实上已不再是现实中具体事物的机械的复制或再现,画面上的形象是经过摄影者主观的认识、选择、组合的结果,是他对事物特征的主动把握的结果。摄影者在选择角度、光线、景别、背景等等造型手段时,就是根据自己的心理意象在创造自己所需要的画面。画面的创造是需要心理意象起作用的,没有形象的呈现,就没有理智的活动。心理意象即是人们平时感知事物的印象的积累并经过思维进行了一番整理,贮存在记忆之中,它包括记忆的意象和想象的意象。当他拍摄时,便会在想象中唤起记忆的意象,并以这种活跃意象来指导他的取舍、强化和改造的工作,指导他发挥摄影技巧去获得他理想的形象。

心理意象导致画面创作中的某种抽象活动。心理意象是有选择性的,它是思维者集中于意象中最关紧要的部位。阿恩海姆在《视觉思维》一书中,用大量事实证明,任何思维,尤其是创造性思维,都是通过意象进行的,这种意象是指通过知觉选择作用生成的意象,当思维者集中注意于事物之最关键部位,把其无关紧要的部位舍弃时,就会见到一种表面不清晰、不具体的模模糊糊的意象,这种意象只能是一种一般普遍性东西的代表,这是一种既具体又抽象的意象,它代表着一种“质”,把心理意象与自然本体区别开来。这种意象的形成,是心灵对某种事物的本质的认识 and 解释的产物。

心理意象导致画面创作中的某种抽象活动。一幅摄影画面,特别是影视片(剧)中的画面,事实上都有一定程度的抽象,这种抽象是伴随着摄影者的视觉思维活动进行的。摄影者在直接的知觉中捕捉事物的特征时,和他在想象中唤起记忆的痕迹是紧密联系的。

摄影画面的抽象活动可分出不同的层次,大致可以分成这

样四个等级：

(员)对具体形象的整理,强化其主要信息,清除纷乱和冗余的事物,使画面形象能取悦于观众的视觉,加快信息传递的速度,疏通观众理解其本质的渠道。这种抽象包括摄影者对具象形式特征的把握,角度的选择,光线的运用,景别的选取,加强事物的轮廓线,把主要形象从背景中分离出来等等,通过这种视觉思维的积极活动,从而构造一个具有一定的形式感的视觉样式——一幅影视画面。这个等级上的抽象活动,应该是任何一位专业摄影者拍摄的画面中都应该具有的,即便是抢新闻、拍纪录片也都包括这一抽象的视觉思维活动。一个熟练的新闻记者,一到现场,便要观察哪一个角度对自己有利,哪一个方向拍摄具有较好的光线条件,能将主体和背景分开,怎样的景别能恰到好处地组织必要的内容情节,这些都与一定的知识、经验及现场感知的视觉活动所产生的心理意象有关,由它在指导着现场的抓拍活动。所谓抓拍,就意味着在抓取内容的同时,抓取其富有特征的视象。当然,在形式上的完美方面对新闻画面的要求与文艺节目和影视片(剧)的画面是不同的,但完全忽视这种视觉的抽象活动,也是不科学的。至于影视片(剧),即便是叙述性的一般的画面都包括着这一等级抽象活动,如获“飞天奖”一等奖的摄影风格朴素的电视剧《寻找回来的世界》,其画面以叙事为主,但它的每一个画面都做到了主体清晰,景别准确,绝少纷乱和冗余,线、形、色的组合都具有一定的形式感,整体上给予了观众以和谐和愉悦,观众能在很短时间内“看”懂画面的内容,理解其中的涵义。

(圆)进一步的抽象活动是从具象中抽象出单纯简约的线、形、色图案,从具象的实体中抽象出构成它们的“力”的样式,从而在人们司空见惯的具象中产生一种陌生感,以此影响观众的视觉感知,构建富有哲理性的思维空间。在现代摄影创作中,摄影师总是在具象中寻找趋向于纯形式的元素或图案,用变形或夸张来表达一种主观的情绪,用不完整、不均衡的构图来激起观众的想象等。他们在拍摄具体事物时,将形式放在重要地位,如绝对的对称,单纯的斜线,水平线或垂直线,由建筑、光影及人体的相对静止形成的几何图形,有的还抽象出单纯的色彩、色块等。获员愿年度“飞天奖”儿童电视剧一等奖的《病毒、金牌、

星期天》画面造型的抽象层次就较高,该剧主要表现现代都市生活中儿童的心态,其地点选择在地下铁道内。这一特殊的背景环境,使摄影者有可能提炼出许多几何图形的建筑部分,画面简约,形式感强,用来作为富有现代都市文化特征的视觉符号,为孩子们的活动心态构建了一个属于合理又具有超越现实的陌生感的空间环境,有利于升华其内在的意蕴。电影《黄土地》、《红高粱》都在形和色上有较大程度的提炼和抽象,强化事物最突出的特征,人物和环境高度简约,符号化,具有较高的抽象层次。

(狗)在一定的“语境”中,赋予某些形象以较大的概括。在事件的流程中组合动态概念,这也是一种抽象,它属于意义和内涵的物化、对象化。现实生活是十分复杂的,事物都处在发展变化之中,摄影者要认识和想象出那些在复杂的关系网络中具有辐射力的事物,选择它们结构在画面上,以激起观众广阔的联想。阿恩海姆在《视觉思维》一书中,曾举过这样的例子,他说,一只普通的手表无论如何也不能成为手表主人性格的抽象物,但日本长崎博物馆中展出的那些被大轰炸损坏的老式钟表,却可以成为一场震动世界的大爆炸事件的“抽象物”——在这里,所有被损坏的钟表的指针都停留在5点05分。时间的停顿是这一事件中最本质的,是具有辐射力的事物。这一现象的出现是与大爆炸的大事件紧密相连,它反过来对大事件具有形象的概括力。电影、电视画面艺术思维的特点就是要寻找这种具有概括力的形象,让它们在事件中突出出来,用形象来概括。在一部电视剧中,整个情节链条构成了大的“语境”,在特定的语境中,某些形象产生了概括力,成为某种理性的形象对应物。电影《乡音》中,由于几次端洗脚水的情节在不同情况下的重复,它就具有了特殊的内涵。它对具有封建思想的顺从夫权的农村妇女陶春的生活和心态作了简约而鲜明的形象概括。这种概括力的获得,是创作思维进行了严密的组织的结果,创造了能代表一定理性认识的视觉样式,也是一种抽象。

(源)创造整体意象效果。它的抽象意义在于构建一种整体的情绪氛围来完成某种象征意义。其形成总是伴随着形象的“力”的积累和迸发,伴随着某种超凡醒目的视觉元素的运用,从而使整个场景超越其自然状态,从已有的情势中解脱出来,改

变其固有关系,升华出一个可供观众思考的思维空间,完成整体意象的创造。比如电影《黑炮事件》中会议室一场戏,巨大的时钟挂在壁上,对称的座位,人物程式化的排列,色彩的单一,氛围的沉闷,所有这些视觉元素的组合排列,不只叙述了情节,而且创造了一个整体的意象——一个死气沉沉、缺少活力的官僚机体的整体意象。电视剧《病毒、金牌、星期天》中有些场画面景也很精彩,如几个孩子在教堂门口听赞美诗的戏,画面形象元素富有表现力,景选择很好,绿色栅栏门,向上摇出白色的教堂尖顶,衬在蓝天上,从门里往外拍摄孩子们紧握栅栏门的一串手,构成了孩子们在心灵受到伤害的社会里,仍然想往美好生活的整体的意象。尤其是地铁中舞蹈的场面,整场戏在闪烁不定的光影中,在回响共鸣的音乐中,孩子们飘然的舞蹈将观众带入一个纯真的友爱的世界。这场戏持续时间很长,没有对话,只有孩子们的舞姿和眼神,但观众并不觉得冗长拖沓,相反,它积累蕴蓄了浓郁的情绪张力,在观众中引起震动。有了这场戏,我们看到了孩子的心灵在友爱中得到净化,为以后孩子们向善的行为铺垫了可信的基础。这场戏的效果,也远远地挣脱了情节的链条,升华成为一种整体的象征意象,是对一种理性思维的形象化的抽象。一部影视片(剧),总应着意营造几组具有概括力的整体意象效果的戏,它们在剧中既是具体情节,又以其整体造型效果赋予一种超脱于情节之上的象征意味,通过这些场面的营造,使全剧放出光芒。

既然人的视觉活动主要是捕捉和把握有意味的形式,人的心理意象自然是更接近于事物的本质特征。它是我们选择形象,结构画面的心理依据。心理意象也会自然地导致某种程度的抽象活动,这是画面构图的重要的思维方式。

三、景 别

景别是指被拍摄主体在画面中呈现出来的范围。

在早期的电影拍摄中,人们常用的表现方法,犹如“一个业余摄影师,使一张照片活动起来”;看电影,就像在二维平面上看舞台剧一样。那时,摄影机总是被固定在如同舞台演出时“乐队指挥”的位置上。正如前面所谈到的,直到1895年,英国

人斯密士才在拍摄同一场景时将摄影机的机位进行了移动 ,结果拍摄了全景和特写镜头。景别的产生 ,使影视艺术摆脱了舞台剧的表现形式 ,开始有了自己独特的画面语言。

景别是由视距来确定和划分的。所谓视距 ,是指摄影机与被拍摄对象之间的距离。就某个画面而言 ,视距愈近 ,则画面所包容的范围就愈小 ,但画面上所表现的细节却被放得很大。因而对观众注意力的吸引就愈大 ,给观众的印象也就愈深 ;视距愈远 ,则画面所包容的景物范围就愈大 ,也就愈易于观众了解人物所处的活动环境。

使观众既了解人物的细部动作和感情变化 ,又了解整个环境 ,明确人物之间以及人物与周围环境之间的关系 ,在一个镜头内 ,或者说在一个电影句子之内 ,就应包括经过了严格选择的各种不同的景 ,因此 ,便有了各种景别。

任何一部影视片 (剧) 都要使用各种景别 ,概而言之 ,可分五大类 :即远景、全景、中景、近景、特写。若再往细里分 ,又可以分出大远景、大全景、小全景、中近景、近特景、大特写等。可图示如下 :

	远景	全景	中景	近景	特写	
大远景	大全景	小全景	中近景	近特写	大特写	

景别的分类方法有两种 :一种是以成年人的身体作为测定标准。被摄体是人物时 ,以画框截取身体部位的多少来确定景别 ,如表现胸以上的人体画面为近景。若被摄主体为非人时 ,则想象在画面中有一个成年人 ,他在画面中是什么景 ,这个被摄主体就是什么景别。例如表现手表全貌的画面为特写 ;另一种分类方法是以被摄主体在画面中所占的比例大小作为分类的标准。表现景物全貌的画面即为全景 ,表现局部的画面为中景。

(一)远 景

远景是各类景别中表现空间范围最大的一种景别 ,它相当于人们在很远的距离上观看人物和景物 ,人物在画面中所占的比例极小 ,微不足道 ,与环境形成点与面的关系 ,景物犹如中国的山水画 ,看不清其细部结构。远景的画面处理 ,一般以追求总

体效果为主,对线条、板块、色调、影调的处理,力求删繁就简,着重把握画面的整体结构与气势,即所谓“远取其势”。

远景常用在开篇与结尾的画面上,用来表现自然环境、地理位置、环境特点和气势。大远景适于表现更加广阔、深远的背景和浩渺苍茫的自然景色。美国电影《音乐之声》的开头和结尾,所用的就是大远景。阿尔卑斯山绿树成荫,山上白雪皑皑,峰峦叠嶂间一片苍翠。远景还用来展现宏伟壮观的场面。电影《大决战》中,描写敌我双方激战的场面用的远景居多,给观众一种宏大的气势。好莱坞巨片《巴顿将军》,在展现浩瀚的北非沙漠、怪石嶙峋的古战场、阿登地区银装素裹的雪原及宏伟壮观的战争场面时也多用远景。

(二)全 景

全景是指表现成年人的全身或一个场景全貌的画面,相当于我们在剧场里所看到的舞台框内的那种景别。与远景相比,全景有较明确的表现中心,一般都有人物与背景这两个结构元素,在全景中,人物的外部轮廓清晰,具有视觉形状,并且要给人物留出一定的活动空间。前景、陪体等其他结构元素,也可同时出现在全景中。可以说全景是容纳构图元素最多的一种景别。全景的大小取决于画面中人物的大小以及与人物的呼应关系,以达到内容丰富和画面结构完整为宗旨。

全景常用来交待地点。出现在段落开始的全景画面,往往被称为交待镜头。电影《一个和八个》开头部分描写八个犯人准备越狱的场面:黑画面上渐渐可以看到几个模糊的人影不停地晃动,有人欲爬上牢房横条,有人在摆弄绑带。突然,远处传来几声枪响。犯人们停止活动静听。一会儿,他们又动了起来。这一全景把地点和人物交待得一清二楚。

全景还用来表现主体或场面的全貌。电影《黑炮事件》的开头:一道闪电,雷声滚滚,大雨如注。一辆出租车戛然而至,主人公赵书信从车内钻出来,他胳膊下夹着一个大提包,急匆匆地向邮局跑去。

全景也用于表现主体与环境的关系。影片《黄土地》中,描写翠巧担水多用全景镜头,表现主体与陪体之间的交流。电影《一个和八个》的结尾部分,粗眉毛离去时的镜头:粗眉毛对王

金和许志说：“……皇天在上，我给你们发誓，从今以后，一不侵害百姓，二不与八路军为敌，三要和日本鬼子拼到底！”王金默默地听着。许久，他向前接过大枪，点了点头。粗眉毛猛一甩手，转身向远处走去。

（三）中 景

中景是表现成年人体膝盖以上或场景局部的画面，是电影中广泛运用的一种景别。中景可使观众看清人物半身的形体动作和情绪交流，有得于交待人与人、人与物之间的关系。中景以表现被拍摄对象富有表现力的局部为主，而环境则降到次要的地位。中景里人物的手势动作常常是画面中的主要部分，以求得神情举动与话语的一致。

中景能为被拍摄对象提供较大自由的活动空间，不仅能使观众看清人物的表情，而且更有利于显示人物大半身的形体动作；同时，被摄人物又不会因空间窄小而与环境气氛、动作地点脱节。

中景是一种介于全景与近景、特写之间的过渡景别。全景用来交待环境，近景、特写用来交待细节，中景则是二者之间过渡性景别，具有较强的叙事功能，一些重要的动作情节，人物间的关系，大都在中景中交待得完整而清楚。

中景是表现人物对话的最佳景别。与全景不同，中景表现的中心，不是人物之间的空间位置，而是人物之间情绪上的交流。

中景有利于展示人物的手势与形体动作。影片《天堂影院》中，艾佛多与托托在放映室对话的场面，就是用中景镜头表现艾佛多的手势和动作。

（四）近 景

近景是表现成年人体胸部以上或物体局部的画面。这是一种近距离观察人物与物体的景别。用它表现人物时，主要以突出面部神情或质感为目的，其重点在于处理好眼神，达到以眼传神的效果。近景是电视摄像过程中经常被采用的视距之一，它可使观众看清展示被摄主体心理活动的面部表情和细微动作，使观众仿佛置身于事件之中，容易产生交流。在近景中，画

面结构以面、块为主,几乎排除了空间。

近景类似于文学中的肖像描写,是展示人物心理活动、面部表情、细微动作和重要台词的景别。在近景中,人物的音容笑貌、喜怒哀乐,一览无余地暴露在观众面前。人物在近景时,眼睛成了重要的形象元素。电影《教父续集》的结尾,一个中景,迈克尔孤独一人坐在豪华宅邸外面,推成近景,他目光呆滞,神情沮丧。这一近景镜头非常巧妙地表现了他在亲人离去、兄长背叛、母亲病故后的孤独心境。

近景缩短了剧中人物和观众的距离,给观众一种身临其境的感觉,有利于观众的投入与参与。

(五)特写

特写是表现成年人头部或物体某个局部的画面。它犹如音乐的重音,可以把人物从环境中强调出来,而环境因素则基本被排除。大特写是表现人面部的某一器官或物的某一细部的画面。安德列·马尔丹说:“一个舞台演员,那是大房间中的一个脑袋;一个电影演员,那是小房间中的一个脑袋。”德国电影理论家阿恩海姆说:“(特写镜头)可以强调使观众特别注意某些重要的细节。”特写将人或物的细小局部放大,使之充满整个画面,从而给观众特殊的视觉感受。特写具有极其鲜明、强烈的视觉效果,在影视作品中一般不频频出现,否则会使观众产生错觉,从而削弱艺术作品本身的价值。

特写可以刻画人物细微的表情与动作,可以传达人物瞬间的心理活动以及微小的变化。正如巴拉兹所说:“特写镜头不仅使人脸在空间上和我们的距离缩短了,而且它可以超越空间,进入另一领域,精神领域,可叫心灵领域。”在电影《林则徐》中,当林则徐因禁烟被革职后,导演一连用了三个特写镜头:①一只高香炉上,一柱安息香,轻烟袅袅直上;②一卷《离骚经》,跌落在方砖上;③一碗稀饭,两碟小菜,一双未动用的乌木筷搁在碗上。这几个特写淋漓尽致地表现出人物在被贬之后静穆、沉重、悲凉的心情。

特写可以表现物体的细节,这些细节往往都具有特定的涵义,会造成悬念,启发观众的联想和思索,把握观众的欣赏心理。电影《魂断蓝桥》中,多次出现的“吉祥物”的特写镜头,自始至

终是深深地吸引观众的因素之一。电影《黄土地》中,接连三个木鱼放在桌上的特写镜头,说明人们的贫困。

特写表现一组镜头的重点,起重音和强调作用。美国电影《全金属外壳》开始出现一组特写镜头:第一个新兵发式各异,一个个被剃成光头,时间每人猿秒,机位始终不动。这些特写镜头旨在强调:头发剃掉了,个性剃掉了,尊严剃掉了,人性也剃掉了,剩下的只是人的躯壳。

值得一提的是,由于银幕和视屏在面积上的差别,电影和电视在观赏方式上差别等原因,电影与电视的镜头运用还是有所不同的,电视作品以中、近景居多。

四、焦距变化和特殊镜头

一般来说,摄像(影)机的镜头可划分为标准镜头、长焦距镜头、短焦距镜头和变焦距镜头等,不同焦距的镜头所呈现的画面造型特点也不相同,在影视创作中起的作用也不相同。

(一)标准镜头

焦距为 50mm 的镜头为标准镜头,用标准镜头拍摄的影视画面,接近人眼的正常感受,它对客观物像的还原程度最高。

(二)长焦距镜头

焦距大于 50mm 的镜头为长焦距镜头,又称窄角镜头,望远镜头,远摄镜头。这种镜头表现景物的范围小,因此在表现物体的横向运动时,使人觉得其运动速度很快,具有夸张运动速度的效果。与标准镜头相比,长焦距镜头压缩了纵向空间距离,表现纵向运动的动感弱。它的景深也小,观众很难从画面中判断出景物之间的真实距离,但有时会增强画面的艺术效果。

(三)短焦距镜头

焦距小于 50mm 的镜头为短焦距镜头,又称广角镜头,鱼眼镜头。其造型特点正好与长焦距镜头相反,表现的景物范围大,景深也大,空间的纵深感强,易于展现宏伟壮观的场面。这种镜头表现横向运动物体的动感弱,而表现纵向运动物体效果

夸张,可以形成特殊的造型效果。

(四)变焦距镜头

焦距可以连续变化的镜头为变焦距镜头。它借助内部的相对位移动的透镜组,可在一定范围内连续变化焦距,镜头的视角也随之发生变化,从而可获得不同景别的影视画面。同时在摄影(像)机不动的情况下,可通过变焦距的推拉,实现景别的连续变化。而快速变焦,可产生节奏,形成特殊的韵律。变焦距镜头,对丰富画面造型,表达情节内容,突出视觉重点,渲染艺术气氛等,都具有奇特的作用,因而在现代的影视作品中运用得非常广泛。

(五)其他镜头的拍摄和作用

变速镜头

改变镜头在拍摄时的运转速度,对被拍摄对象进行高速拍摄,即摄影机以每秒 $\frac{1}{24}$ 或 $\frac{1}{30}$ 画格的速度运转(正常运转是每秒 $\frac{1}{24}$ 画格),比正常拍摄快 $\frac{1}{24}$ 或 $\frac{1}{30}$ 倍,放映时仍以每秒 $\frac{1}{24}$ 画格放映,演员的动作就会变慢,仿佛是腾云驾雾,飘飘欲仙,这就叫慢镜头或慢动作。这种拍摄方法又叫升格或升格拍摄,多用于体育纪录片或惊险打斗片。对某些高难动作,诸如百米冲刺、高台跳水或跨越峰谷等作镜头分解,使观众看清楚每个动作的细微变化。

慢镜头实质上是时间上的“特写”,也就是把时间“延长”、“放大”。它作为一种特殊的表现手段,具有很强的感染力,其美学功效是多方面的。

慢镜头可以强调某一突出的细节和具有重要意义的事物。如在日本影片《生死恋》中,大宫在网球场上第一次看到夏子打网球的优美身姿,留下了深刻的印象。为了强调大宫的这个第一印象,影片用了慢镜头,让夏子打球时的风姿体态及每一个细节都清楚地记录下来。

慢镜头可以揭示出人物的内心感受,增加影片的诗意。在日本影片《远山的呼唤》中,寡妇民子在与“逃犯”耕作经过一段共同的劳动生活以后,对耕作产生了爱情。当她看到耕作教她的儿子骑马时,耕作的英俊潇洒和对自己儿子的真挚感情,深深

打动了民子。于是一个富于诗意的慢镜头出现了:只见耕作骑在一匹黑色的骏马上,来回腾跃,像轻云似的奔跑。这一镜头就把民子对美好爱情的强烈向往作了富于诗意的展示。

慢镜头还能揭示人物性格中最重要的侧面,加强观众的印象。如美国影片《泥鸽子》描写一个从越南战场上回国的老兵乔·瑞安同社会上贩毒集团的罪恶活动的斗争,最后终于抓住了这个集团的首领。影片一开头就特意安排了一个细节,突出他视死如归、勇敢顽强的性格。一次,瑞安和一伙美国兵在越南的丛林里巡逻,越军掷来一颗手榴弹。慢镜头:他勇敢地扑上去、用身体保护同伙,结果手榴弹没有爆炸,这就为故事中人物在其后的行动,提供了必然性。

慢镜头还可以创造意境,表达某种哲理,让观众自由联想。《黄土地》中,农村遇到天旱,贫穷、落后、愚昧的农民就成群结队抬着龙王去求雨。走在人群中的憨憨看到八路军文工团的顾青又回来了。他立刻转过身来。慢镜头:他逆人流而动,向顾青奔来,奔来……这个镜头表现了憨憨的觉醒,预示着憨憨的未来,哲理性很强。

此外,以影像方式来表现梦境或幻觉,也常用慢镜头,例如电视剧《太平公主》中的太平公主和电视剧《红楼梦》中林黛玉的一些梦境便是用慢镜头来表现的,给观众一种飘忽不定的感觉。

圆缺镜头

拍摄时放慢摄影机的运转速度,使每秒钟拍摄的画面不到圆原画格,放映时便出现了画面的快速变换。这种拍摄又叫降格拍摄,一般用来制造紧张气氛,如箭一般飞奔的马,风驰电掣般运动的列车,给人以势不可挡之感。科幻片或打斗片中的腾越高空,或围追堵截,使用快镜头则可有一种神速莫测或惊心动魄的效果。有时则可以形成某种戏剧性的喜剧色彩,例如电视剧《九根毛》中对九根毛的追赶,表现了追赶者的无能 and 可笑。

镜头空镜头

即画面中没有出现人物的镜头。其艺术功效,主要是通过景物或道具来揭示某种思想,或抒发某种感情。巧妙地运用空镜头,对揭示人物内在的思想感情有着巨大的作用。例如《生

死恋》中的最后一场戏,写大宫对夏子刻骨铭心的怀念,便是用的空镜头。大宫和夏子第一次相遇是在网球场上,夏子打网球的风姿给大宫留下了极为深刻的印象。后来夏子在一次爆炸事故中死去,大宫怀念不已,独自来到网球场。雨中的网球场空寂无人,大宫神情恍惚,脑海里又出现了夏子打网球的情景,但只闻夏子打球的声音,不见其人,画面上是空荡荡的网球场。这组空镜头与影片开头大宫与夏子的相遇相照应,虽不见夏子,但夏子的形象却栩栩如生地浮现在观众的脑海里。这不仅写出了大宫对夏子的深情,蕴含着以物寄情,以物写人的意境,而且首尾呼应,耐人寻味。

用空镜头来表示时间的流逝或变化,或进行象征隐喻,是影视艺术中的常用手法。例如从桃红柳绿到雪花纷飞,表示春去冬至;以冰消雪化,表示冬去春来;两个青年谈恋爱,谈到两情相合时,便是花开并蒂,鸳鸯戏水……这种手法的运用,可以省去许多冗长的叙述,并增加影片的诗意。

主观镜头

把摄影机的镜头当作剧中人的眼睛,并依据剧中人的主观视线和心理感受而拍摄的画面。这类镜头为的是表现角色(剧中人)在规定情景中所见到的实况,并把角色的内心感受巧妙地传达给观众,把观众导入影片的规定情景中。例如在《城南旧事》中,小英子所认识的那个小偷被捕、被押着走过小英子家的门前,小偷抬起头来,看见小英子在流泪。这便是通过“贼”的眼睛表现的主观印象,使观众也获得了那个“贼”的相同感受。

主观镜头不仅可以交待人物与人物、人物与环境的空间关系,而且可以使观众身临其境地感受到剧中人的内心反映。因此,主观镜头的拍摄除了要考虑拍摄的方位并与角色的视线保持一致外,还需注意画面造型是否体现了角色的内心感受。

定格和定格拍摄

定格又叫“呆照”,它不是靠摄影机的运动变化而产生的结果,而是根据剧情的需要将某一画面连续复印而取得的。如果将某人的影像连续复印 10 张,那么这个影像在放映时,就会有一秒钟的固定不动。这种让画面在银幕上“停住”的手法,主要

是为了突出那个画面,让观众“思索片刻”。例如日本影片《华丽的家族》中,万表总经理并吞了大同银行后,成立了新的东洋银行。在庆贺时,万表的女婿美马已接任财政局长。一场新的吞并战又将在这翁婿之间展开。于是,当万表来到美马面前祝酒时,影片一连用了几个“定格”,突出了他们之间勾心斗角的神情。在节奏上,则仿佛连着画了几个惊叹号和问号。影片虽到此结束,但他们之间那种尔虞我诈、倾轧并吞的戏,却远远没有结束。

五、镜头(画面)转换技巧

镜头转换技巧,是从一个画面到另一个画面,从一个场景到另一个场景的有效方法。它可以改变影视中的时间与空间,推动情节的发展,并造成对比、象征、比喻、讽刺等多种艺术效果。下面是几种常见的转换技巧:

(一)“淡入淡出”,或称“渐显渐隐”

影视中表现时间、空间转换的技巧之一。后一个画面逐渐显现,最后完全清晰,这个镜头的开端称“淡入”,表示一个段落的开始。“淡出”正好与“淡入”相反,前一个画面逐渐隐去,直至完全消失,表示一个段落的结束。

淡入、淡出节奏舒缓,具有抒情意味,并能给观众以视觉上的间歇,这种技巧多用在场与场之间的转换,其作用如同戏剧幕间分场或音乐乐章段落的更换。

(二)“化入化出”,或称“溶入溶出”、“溶变”、“化”、“溶”

影视中表现时间、空间转换的技巧之一。指前一个画面渐渐隐去(化出)的同时后一个画面渐渐显现(化入)。两者隐显的时间相等,并且在银幕上呈现一个短时间的重叠,即经过“溶”的状态实现交替。“化”的方法,比较含蓄、委婉,常常用于表现回忆、倒叙、想像或梦幻等。在时空变化不大的情况下,连续几个镜头用“化”过渡,可产生柔和抒情的效果。如《城南旧事》中,几个连续枫叶镜头的“化”,即如此。

(三)“划入划出”

简称“划”,影视中表现时间、空间转换的技巧之一。用不同形状的线,将前一个画面划去(划出),代之以以后一个画面(划入)。一般用于表现节奏较快、时间较短的场景转换,尤其是在描写同时异地或平行发展的事件时,划的组接技巧有着别种方法所不能替代的作用。

由于“划”可以使影视片产生活泼、明朗的节奏,在实际应用中产生了划的多种变形。如“帘入”、“帘出”、“圈入”、“圈出”等。它们都是“划”的变种,或者说是划的另一种方式。“帘出”指不是直线“划”,而是像帘子卷起或放下那样。“圈入”、“圈出”,则是指以圆圈的方式,以画面一点,圆扩出去(圈入)或是将整个画面圆缩为一点(圈出)。“划”的技巧在广告片、电视片中运用较多,如左右划、上下划、多角形划、菱形划等。

(四)“切出切入”

指上下镜头直接衔接。前一个镜头叫“切出”,后一个镜头叫“切入”。这种不需外加任何技巧的镜头组接方式,能增强动作的连贯性,不打断时间的流程,具有干净、紧凑、简洁、明快的特点。往往用于环境描写、人物对话和行动的衔接。

在故事片和电视剧的拍摄中,同一场面内的镜头,一般多采用这种衔接方式。它是电影电视最基本的镜头转换方式,也是常用的转换方法。当前多数影视片(剧)均用“切”换作为连接技巧。

(五)“叠化”、“叠印”

“叠化”,是用“化”的状态使前后镜头接替。即把前后两个画面的淡出淡入叠合在一起,使人感到后一事物是从前一个事物中产生和发展出来的。叠化是一种时间较短的间隔,根据内容的需要,其速度可快可慢。如既可将画面上的青年直接叠化为老年,也可先叠化为中年、再叠化为老年。叠化手法,不仅具有叙事性质,还可用以表现岁月流逝、人生变化,并能起艺术上的对比、象征、比喻、讽刺等修辞手法。

“叠印”,就是把两个或两个以上不同内容的镜头(画面)复

制在同一个画面上。常用来表现人物的回忆、想象、思索,以及处于昏迷或思想混乱等特殊情况下的各种纷繁的思绪,使人物复杂的思想活动外在化。叠印镜头是一种具有复合内容的画面,由于重叠,使不同画面之间本来就存在着的对列关系更为强烈,由此激发观众的思绪和联想,并从中发掘新的内涵。叠印镜头能在观众心理上产生一种积累效果,因此叠印画面也常被用来表现时空变化或交代事物发展的过程。

(六)“反转画面”、“倒正画面”

“反转画面”,是指一个画面,经过180度的前后翻转,换为另一个画面。它特别适用于表现对比内容的镜头,如新与旧、穷与富、欢乐和悲哀等,有时也用来连接两段各不相同的情节。“倒正画面”,是指将一个倒置的画面,上下旋转180度,变为正置画面。然后镜头中的人物继续开始活动,但剧情发生的时间、地点已不同了。

(七)“分割画面”或“分割银幕”

就是运用特技把多幅画面容纳在一个镜头的画面之中,构成多画屏,以表现不同时空,或异空异时,或同空异时,或异空同时出现的事件和人物。通过同一画面、不同画幅,展开平行或多层次人物的活动和事件的发展程序。既可节省篇幅,又可起到转换场景的作用,产生并列、对比、多空间的艺术效果。如表现两个人互通电话,可在一个画面上同时看到分隔异地的两个人相互交流的场景。这种奇妙的现象,在生活中是见不到的,但是在电影电视中却可以办到。

第三节 摇构图与调度

形象的造型与形象的创造是不尽相同的,并不是随便一种形象的创造就可以称为形象的造型。如果从绘画、雕塑、舞蹈造型那里得到启发,那么造型应该是指通过一定的方式和手段使视觉形象的特征得以强化的形式或动作。

影视影像只能是造型的形象。之所以如此,就在于电影电

一、构图

（一）影视构图的特点

员运动性

绘画、摄影的画面是静止的,而影视画面是运动的,其运动形式有三种:一是被摄对象自身的运动;二是摄影机的运动;三是摄影机与被摄对象共同运动。这三种形式运动的结果,都

可以使画面构图因素(如被摄对象的位置、透视关系、视觉重心等)发生变化,从而形成动态构图。任何运动都是以时间和空间为必要条件的,因此,动态构图必然包含时间和空间这两个因素。有人称影视为四维空间艺术,最接近真实的艺术,其根本原因就是摄影机能使人们看到时间的推移与空间里运动的变化。

圆整体性

绘画、摄影的画面是独立的,它不依赖于别的画面,因而画面必须是完整的。而对于影视艺术来说,一个完整的段落,往往由几十个画面组成。因此,影视画面构图,不要求单个画面的完整,而要求一系列画面组接后的完整。

猿多视点、多景别

影视画面将三度空间的事物展现在二度空间的屏幕上,仍然属于平面艺术。像其他平面艺术一样,它需要通过某些手段,在二度空间的画幅内创造第三度空间的感觉,真实地再现客观事物。但这种平面艺术又不同于绘画、摄影,只有一个视点、一种景别,在影视的拍摄过程中,摄影机可不断地改变方向、距离和角度,多视点、多景别地展示客观事物。

源特技参与构图

在影视作品制作时,制作者可以利用现代高科技成果对画面进行特殊的技术处理。在电影制作中,常用分割画面的形式。如在电影《伦敦上空的鹰》中,展现空战的场面时,将画面一分为二或一分为三,来表现飞机间紧张的追逐和激烈的空战。在电视制作中,则采用改变画面的色彩、影调、形状、放大或缩小、抠像、飘移、翻转等特技形式,来发掘电视画面的构图潜能,从而给观众以新奇的视觉效果。

(二)构图的基本要素

构图的基本要素包括主体、陪体、环境、景别(前面已作过介绍)等。

员主体

主体是画面中的主要对象,是画面内容的中心,也是画面结构的中心。主体可以是人,也可以是物;可以是主角,也可以是配角;可以是个体,也可以是群体。一个镜头可以始终表现一个

主体,也可以通过场面的调度,不断变换主体。影视制作者在构制画面时,应利用一切表现手段,使主体突出,给人以鲜明的印象。

圆陪体

陪体是画面中陪衬主体的景物或人物,具有突出主体、说明主体、均衡画面、美化画面和渲染气氛的作用。在影视画面里,人与人之间、物与物之间,都存在着主体与陪体的关系。画面中的陪体,应处在与主体相应的次要位置,不能喧宾夺主。

猿环境

环境作为组成影视画面的因素之一,包括前景、后景、背景三个部分。前景是在主体前面或靠近镜头位置的人物或景物。它的位置,可以是在画面上下端,也可以在画面的左右侧,甚至可以遍布整个画面。它的作用,可以用来直接说明主题,也可以引导观众的视线趋向于主体,还可以平衡画面,美化构图,加强空间感和透视感;后景与前景相对应,是靠近主体后面的人物或景物。在有前景的条件下,后景可以是主体,也可以是陪体,但大多是环境的组成部分。其作用,可以丰富画面的形象,增加空间的深度;背景是画面中主体背后的景物。其作用,可以衬托主体,表现空间深度,以及表现人物和事件所处的环境,造成各种画面气氛、情调,帮助阐释内容。

(三)构图的设计

在构图的完成中起作用的有:镜头的运用、不同光学镜头及滤光器的选择、光影和色彩的处理、地平线和消失点的确定、前后景物的配置、透视的关系、演员的形体和动作等。要使这些众多复杂的因素能有效而又统一地参与构图的完成,显然需要用某些基本原则来统帅构图设计。

员兴趣中心

影视艺术的画面构图设计必须注意建立兴趣中心,也就是说某个画面构图各部分的配置必须导致一个整体的指向来引导观众的注意力。它不仅是指突出某个部分(一般是主体),更是指各部分关系的协调所产生的内在的张力形式。兴趣中心的建立所引导的注意往往正是剧情内容所要向观众提醒的地方。所

以,兴趣中心除了从构图设计这方面看应产生画面的有机性之外,还起到了表情达意的作用。画面上线条的排列方式、布光的情况、色彩的对比、摄影机或演员的运动走向、透视关系等在确定兴趣中心时都是基本手段。在《关山飞渡》中,医生为妇人接生后走出来的构图设计是:医生处于画面右上角,一条长桌由左下角斜伸向右上角,其他旅客各穿黑色服装面朝医生站在桌子两旁,而医生的白上衣形成一个亮区。这就使医生自然成为画面构图的兴趣中心。建立兴趣中心是电影构图的基本任务之一,如果兴趣中心不明确,或者有两个以上的兴趣中心,就容易发生“争视”现象,直接间接地影响画面内容的表达与接受。

圆造型

构图的设计只有和一定的造型意图相联系,才可望达到完美的结果。而造型既然是对象特征的强化,就意味着构图的设计首先必须把握形象的特征,再进一步考虑如何强化。于是,只有在明确画面表情达意的构想之后,再把各种造型手段运用于强化这一构想,这就是构图必须遵循的另一个原则。为人们津津乐道的《黑炮事件》中开会一场戏,创作者为了表现开会的冗长、无味,便把夸张的大钟置于画面的中心,一条长桌由前景延伸到纵深,形成把画面一分为二的透视关系。开会的人分坐两旁,产生构图的均衡和平稳,再加上黑白色调的对比,就把开会的特征强化了,达到了讽喻的效果。

(四)构图的基本规律

马克思在《~~恩格斯~~年经济学哲学手稿》一书中写道:“动物只是按照它所属的那个尺度和需要来生产,并懂得怎样处处都把内在的尺度运用到对象上去,因此,人也按照美的规律来建造。”这些美的规律首先包括形式美的规律,即构图规律。影视艺术的实践证明,影视艺术也必须遵循一定的构图规律,它们包括突出主体的规律、镜头的匹配规律、布局的均衡规律、构图的空白规律等。

员突出主体

主体是画面中的主要对象。突出主体就是指如何处理主体在画面中的位置。概括起来说,突出主体的规律不外乎两大类:

一是直接突出,让主体处于醒目的地位,尽量排除多余的环境,直接予以突出;二是间接突出,即选择最佳的照明效果、最佳的形体位置、最佳的色彩等,以此来吸引观众的视线,形成先声夺人之势。为了突出主体,往往用到“补白”。所谓“补白”是指在画面的空白处添写寥寥几笔,使空白之处具有引人注目的力量。例如,把主体安排在陪体相对应的另一侧,处于“补白”的位置,即可使主体形象更为引人注目。

镜头匹配

镜头匹配是指被摄主体的位置、动作、视线在上下镜头中的统一和呼应。它包括主体位置的匹配、主体动作的匹配、主体视线的匹配。具体地说,主体位置的匹配是指在上下镜头中保持兴趣点位置的一致。主体动作的匹配是指在相连的上下镜头中,被摄中主体的动作要保持视觉的顺畅。主体视线的匹配是指在连接的上下镜头中,要使主体的视线合乎视觉的逻辑规律。

构图均衡

均衡又称平衡,是指以画面中心为支点,画面上下左右诸构图因素,在视觉重量上的均等平衡。它既包括视觉上的同量和构图上的对称,也包括画面具有多样又统一的整体感,是一种不同部分和因素之间既对立又统一的空间关系。例如,在人们的心理体验中,视觉形象像形体一样是有重量的,一般来说:人比动物重,动物比植物重,动的物体比静的物体重;在浅背景上,深色比浅色重;在深背景上,浅色比深色重,粗比细重,大比小重,色艳比色暗重,近比远重,离支点(画面中心)近比远重。因此,在构图时,就应按照力学中力矩平衡的原理来安排画面中不同重量物体的空间位置,就能取得视觉心理上的均衡感。电影《公民凯恩》在开包验包的那场戏中,斯佩德居高站在一边,凯罗和布丽位置略低在中间,身体肥硕的古特曼坐在另一边,斯佩曼扫视三人,三人都紧盯着他手中的鹰,这幅构图给观众以均衡的感觉。

均衡的极端形式是对称,对称是指被摄体在画面中,表现为上下对应或左右对应的结构形式。对称给人稳定、安静、庄严、静穆的审美感受,多用于拍摄正面形象。

在影视作品中,正常的叙述性场面,都要求均衡。但在表现

人物的内心活动时可以有意识让画面不均衡、不稳定,以表现人物内心的不平静。

源空白

空白也称空间,是指主体、陪体等占据了一定的视觉平面外空闲无物的视觉平面。绘画理论中有“画留三分空,生气随之发”的说法,这对于画面构图是可以借鉴的。一幅画如果主体、陪体拥塞得太满,不留一点空白,往往会给人沉闷、压抑的感觉。因此,画面构图时,应当有疏有密,虚实相间,使画面气韵贯通而流畅,给观众赏心悦目的感觉。

空白的作用 ①可以突出主体。比如,在主体周围留下一定的空白,即有利于主体的突出。②可以创造意境。空白往往是实体内涵的延伸,它与实体相互映衬,促使观众联想,产生新的意境。③可以平衡画面。在物体运动方向的前方或人物视线的前方,一般要留出一定的空白,会给观众造成一种“延续动作”的联想,而在视觉上起到均衡画面的作用。

(五)构图的方法

员援黄金律”构图

又称“井”字构图或对角线构图。它是将被摄主体安排在画面的“黄金点”上,陪体安排在其他位置上。例如,美国电影《挪威之歌》片头一组描绘挪威风景的画面,严格按照“黄金律”构图,给人以匀称完整的美感。

圆援对称构图

对称是被摄主体在画面中表现为上下或左右相对应的结构形式,是一种安定、稳重的构图,多用来表现物体的正面形象,可使画面显得工整,具有布局平衡、结构规矩、蕴含图案美、趣味性等特色。

猿援对比构图

这是把两种以上的事物或因素放在一起进行比较的构图方法。对比的目的是强调差异,以这种差异反衬突出主体,增强视觉形象,有助于表现主题。经常应用的对比,有线的对比、形的对比、方向的对比、量的对比、空间的对比、质感的对比、明暗的对比、色彩的对比、节奏的对比等等。在电影《红旗谱》的开头

朱老钟横刀护钟的那场戏,导演将朱老钟放在比较高的位置,表现他的七分面,用了暖色调和较强的反射光,而把冯兰池放在较低的位置,占画面一角,而且是在树阴下,采用逆光,从而使他的脸显得阴暗,带铁青色。这样的对比构图,一方面表现了朱老钟理直气壮、不屈不挠的坚强性格,同时也刻画了冯兰池做贼心虚的丑恶嘴脸。

(六)构图的美学风格

员绘画派构图

又称封闭式构图,也称规则构图。其基本特征是画面完整,被摄体被安排得和谐统一,主体处于视觉中心位置上,声画同步,声音有主次变化,可以将观众的注意力集中在画内空间,观众可以从画面内部所提供的信息去思考和理解。创作者在进行封闭式构图时,必须把画面画框看成画内世界和画外世界的界限,把画面内部看作是一个完整的天地,着力于经营画面内部的秩序,使画面构图具有古典绘画美。从其内部空间布局来看,它讲究画面的整体布局,注重形式美的法则,使画面具有很强的视觉美感和张力,比较符合人们日常的视觉经验。

员纪实派构图

又称开放式构图,不规则构图。作为现代影视艺术观念发展的产物,它打破了传统绘画的构图规律和束缚。其画面内被摄体的安排不和谐统一,画面不完整,主体不在视觉中心上,而是被扩张到画面以外,如主体反复出画入画,或一半在画内另一半在画外。画面构图不完整、不均衡,声画分离,声音也没有主次关系,观众需要根据主体的视线和动作趋势,利用自己的想象,通过画外寻找呼应和联系,才能理解画面内容。在进行开放式构图时,创作者常常把框当成一个窗口,画框内与画框外是一个整体,它所创造的是画外之画,引导观众去想象画外的空间和形象。它强调画面造型的真实、自然、生活化,注重在运动中捕捉对象,在实录中完成造型,画面具有真实、自然的现场目击感。从构图与内、外部的空间关系来看,绘画派追求一种平衡和封闭性的构图,而纪实派则追求一种非平衡的、开放性的构图。

在当代影视中,纪实派的构图风格受到了更多的青睐。因

作为一种非常规性构图,它注重对观看者主体能动性的调动,使观影者不再在封闭、完整的空间内被动接受画面信息,而有较多的机会参与画面意义的创造。譬如,在非平衡性构图中,画面内各部分配置明显地“不协调”,会给人正常的观看经验带来挑战和冲击。在张艺谋的《有话好好说》中,影片一开始有一段追逐女主人公的场面,其画面甚至像新闻纪实片一样。它是摄影师扛着摄影机一边奔跑一边拍摄下来的,画面有种令人眩晕的抖动感。在大型纪录片《邓小平》中,有一个寻找当年邓小平在武汉秘密工作过的地方的段落。开始是一个长镜头:一条狭窄斑驳的胡同,摄影师扛着摄像机跟在向导后面,背对观众走进画面深处,镜头也就在这破旧、弯曲的小巷中一直向前运动着。画面中,除了两个人踏过深巷的脚步声外了无声息。在这个长镜头中,画面构图显得随意松散,画面本身也有些晃动,但却给观众强烈的历史真实感和现场感。很显然,当我们评论一部富有纪实风格的作品时,分析其构图上的不平衡性和开放性,应是把握其视觉造型特色的极其重要的方面。

二、场面调度

（一）场面调度的含义

“场面调度”一词源于法语,原文为 调度(法语:mise en scène)意思是“放进场面之行为”或者是“摆在适应的位置”。它最初应用于舞台剧的实践,主要是导演在舞台上对表演活动的位置进行艺术处理,是舞台排练和演出的重要表现手段。

由于影视和戏剧两种艺术之间的共同点,“场面调度”被引进电影艺术,电视发明后,也自然成为电视制作的重要表现手段。但在影视艺术中,场面调度发生了一些变化。在影视艺术中场面调度指的是导演对画框内的事物的安排和调动。它有着比在舞台艺术中更加丰富的外延,除了演员位置的变化外,它还包括镜头调度以及两者的有机结合。

（二）场面调度的手段

场景的设计、演员的形体和动作、摄影机的运动是场面调度

的三个基本手段。

员场景设计

场景设计的作用主要表现在为场面调度提供必须的和合适的空间。这个空间不仅是演员表演的场所,而且时常为摄影机运动所穿越。场景的设置虽然受制于影视剧本的规定,但除了考虑剧情内容之外,它还必须从造型的角度出发,为获取最佳的造型效果服务。为此,场面中各景物的取舍、位置的经营、关系的搭配,都要在体现剧本规定的基础上,更进一步地考虑如何为演员和摄影机的运动提供更加广泛和充分的可能性。

员演员调度

演员的形体和动作是剧情内容的主要承担者,对演员的形体和动作加以调度,目的在于通过形体的变化、位移、各种动作的设计来影响观众对画面的“阅读”。演员的形体和动作对观众视线的吸引,时常使剧情内容及形象的某些特征得到强化。在场景的设置完成之后,对演员的调度不仅有助于展示空间,而且使人物与环境融为一体。演员调度基本上有下列几种形式:

(员)横向调度。指人物从左向右或从右向左走动和变换位置;

(圆)纵向调度。指人物由前向后或由后向前走动和变换位置;

(猿)斜向调度。指人物由左后向右前或由右后向左前斜向运动;

(源)上下调度。指人物由高处向低处或由低处向高处走动或变换位置;

(缘)环形调度。人物在摄影机前做环形运动,这种运动比较特殊,常常内含一种隐喻;

(远)不定形调度。在摄影机前,人物做没有规律的位置变动;

(苑)综合调度。

在前苏联电影《被遗忘的长笛曲》里有这样一个场面:费里莫诺夫的妻子莲娜从列宁格勒回来,却碰见他和丽达在吹长笛跳舞。画面先是莲娜脸部的特写,接着是全景镜头,费指着丽达结结巴巴地说:“她是护士,给我打针。”然后费从丽达身旁走上

前来,和莲娜并肩说话,成为主体处于前景位置,花瓶里的玫瑰处于陪衬,而丽达虽然是全景,却在画面中显得很小时。她的劣势明显地表现出来。这实际上就是一个演员的走位,费向镜头前移,充分揭露了费的软弱和虚伪,以及丽达的无奈和悲哀。

一般说来,摄影机不动,调度演员,有两个好处:其一,它使观众更注意由于演员表演区的更换而展示出的环境和空间感。特别是一些纵深空间,透视效果不好,在纵深方向调度演员便成为描述空间的手段。《公民凯恩》中有一场戏,凯恩与两个人处于前景,后景一堵墙紧贴其后。导演让凯恩转身走向纵深,观众才发现凯恩与后景的墙之间原来还有这么长的距离。其二,由于摄影机不动,画面上演员一点轻微的变化便十分醒目,比如形体的改变、表情、细微动作等。因而表现人物感情细腻变化的中近景,摄影机大都是不动的。

镜头调度与句型

镜头调度即是对摄影机的调度。导演运用摄影机的移动或焦距的变化,以及方位和角度的变化,来获得不同景别和造型的画面,用来展示人物运动、环境气氛以及人与人之间的交流,人与环境之间的关系变化的情景。

(一)摄影机的移动:

摄影机的运动是指摄影机外部的物理运动。摄影机的运动使得影视艺术的场面调度不同于戏剧的场面调度。它不仅使影视艺术的场面调度增加了一个手段,而且由于它的介入,使场景设置、演员的形体动作不可避免地受到它的影响和制约,并且构成更加复杂多变的联系方式。摄影机的运动更有利于引导观众的注意,使画面富于动感和变化,能协助乃至强化演员的表演。而摄影机穿越场景空间的运动,更使观众获得“身临其境”的感觉。它一般包括推、拉、摇、移、跟五种主要的运动方式,与此相应则形成了推镜头、拉镜头、摇镜头、移镜头、跟镜头五种镜头类型。

推——摄影机通过移动逐渐接近被摄体的运动镜头。随着摄影机的前推,影像经历了由远景、全景、中景、近景、特写或完整或不完整、但必然是连续的变化。一方面,取景范围由大变小时,逐渐排除背景的陪体;另一方面,主体的体积由小变大,细部特征逐渐清晰和醒目。推镜头因此成为强化注意、构成视觉冲

击常见的方式。

拉——摄影机通过移动逐渐远离被摄体的运动镜头。它与推镜头的特性和功能是相反的,从强调主体逐渐拉开成全景或远景,往往用来提醒观众对环境、环境与人物之间关系的注意。

摇——指借助于三脚架的活动底座,使摄影机不作移动,而只是镜头上下、左右或旋转摇动的运动镜头。镜头的摇动有如人的目光顺着一定的方向对被摄体巡视,所以摇镜头特别明显地表现出对人眼的模仿。

移——一般指横移,如果摄影机的拍摄方向与被摄体的运动方向垂直或成一定角度,通过移动摄影机拍下的运动镜头便称为移镜头。移镜头总是跟住运动的被摄体,由于背景的不断变化,银幕空间的连续转移,它便成为最能体现被摄体运动的镜头。

跟——当摄影机的拍摄方向与被摄体的运动方向一致或完全相反,且与被摄体保持等距离运动的镜头称为跟镜头。跟镜头有强烈的穿越空间的感觉。而当镜头置于被摄体的前方,这种跟拍不仅能表现运动,而且能随时记录人物的表情和细部变化,这是移镜头所不能达到的。

推、拉、摇、移、跟是运动镜头五种基本的形式。它们之间的结合,以及借助于不同的操作方式和辅助手段,又发展出许多变化的运动镜头。例如升降镜头是摇镜头与移镜头的结合,跟推、跟拉是跟镜头与推镜头、拉镜头的结合,摇摆镜头、快慢镜头则借助于特殊的操作方式。此外,借助飞机、火车、人体等辅助手段,也能拍出效果独特的运动镜头。

比如在《红色》这部电影中,女主人公瓦伦蒂第一次和第二次走进老法官的房间时,从瓦伦蒂视点出发的摄影机镜头四处巡视,很完整地介绍了房间里封闭的场景。这时候用摇移结合的镜头,很好地表现了瓦伦蒂内心的犹豫不定和恐惧惊奇以及老法官的古怪。

(圆)摄影机内部的运动:

主要是指变焦距镜头的运用。从焦点到透镜中心的距离被称为焦距。焦距的长短直接决定了镜头的视野、景深和透视关系。焦距的变化会引起画面视觉效果的变化。

变焦距镜头是指通过镜头焦距的变化来改变被摄对象与镜

头的距离的镜头。这种镜头能迅速造成画面纵深感和物像体积以及运动速度的变化,给观众带来巨大的运动感。焦距的变化能产生先靠推拉镜头所难以达到的奇特效果,让近景与远景的转换在瞬间完成。

(摘摄影机的角度和视点:

①摄影机的角度。摄影机角度的选择也是摄影机介入影视艺术创作的一个重要方面,同样,也是导演利用对摄影机角度的控制,展现自己风格的一个重要手段。

在影片《铁皮鼓》中,主人公的外祖父一开始与外祖母是求救者与营救者的关系,影片用了很大的俯拍视角突出了当时的情况,外祖父伏在地上,面临被宪兵追捕时的萎靡与无能。宪兵走后,外祖母的反打镜头是一个 90° 度的仰角,外祖母微笑着,显得神圣高大。

摄影机三角架的活动底座使镜头可以上下左右活动,这就使镜头与水平之间形成不同的夹角,产生不同的性能。

平视镜头——指与水平持相同角度,接近于常人视线的感受的镜头。这种镜头是影视中最常见的。

俯视镜头——指低于水平角度,朝下俯拍的镜头,这种镜头能使人或物的体积压缩以至于形状奇异。常用来表现遭受危险或威胁的情况。俯视镜头如果垂直朝下俯拍,称为“顶摄”,在歌舞片中较多运用。

仰视镜头——指高于水平角度,朝上仰拍的镜头。这种镜头能夸大物像的体积,常用来表现人物的高大、英武、强悍、威严等。也有像《城南旧事》那样,以大量的稍稍仰视的镜头模仿女主人公英子作为一个小孩的视角,这是一种别具匠心的处理。

②镜头的视点。镜头的视点指的是镜头所模拟的观察者的视野,可分为下面几种:

客观镜头——它模拟摄影师或观众的眼睛,是最常见的镜头视点。

主观镜头——它模拟影视片中某一人物的眼睛所看到的物像,是人物特定的视点。当观众接受主观镜头时,无形中使自己处于剧中人物的位置上。这就带来更逼真的介入感。

正、反打镜头——它模拟剧中人对话时各自的视点。一般表现为从听话人的视点观看说话人,并因此不断变动对话双方

的视点。这种镜头可以是不出现听话人,而以听话人的视点看说话人的主观镜头,也可以是框入听话人的头部或肩部,从听话人背面看说话人的客观镜头。

(源)摄影机与对象的距离:

在影视拍摄中,被摄对象与摄影机的距离的远近也会造成画面内容及视野大小的不同,即景别的不同。一般来说,导演正是通过景别的不同来引导观众的注意力,因此景别并不是纯粹的技术结果,它也有表达导演意图的目的。

波兰著名导演基耶斯洛夫斯基在其影片《白色》中,运用了大量的全景镜头,像卡罗尔被一群流贼殴打的那一场,开头就是一片白雪下面的杂乱的垃圾,既交待了当时的季节,又表现出了当时波兰社会的混乱。

又如《铁皮鼓》中,主人公母亲的出场用了一个近景镜头,并且选择的角度很美。母亲与杨的第一场爱情戏,从一个交待性全景直接切入两人相对的近景,使场面具有强调的意义。

在日本导演黑泽明的《罗生门》中,全片源苑个镜头,特写占圆个。这个比例在黑泽明时代的日本电影界是一个很大的突破。《罗生门》中的每一次特写的使用都是有着深刻的寓意的。如真砂被多襄丸强暴时手中短刀的落地特写,短刀插入地上的特写,形象地说明了此时她内心防范心理的变化。真砂在叙述她误杀丈夫前的一段,她向丈夫哭诉,丈夫冷酷蔑视的目光交替出现了四次,都是用特写,并且与真砂的近景镜头来回切换,让我们感觉到真砂内心绝望的情绪的增长。

(缘)摄影机运动与蒙太奇句型:

由摄影机在运动过程中所拍摄的一组内容关联、逻辑连贯、富于节奏、语义相对完整的镜头组合成的片断,称作蒙太奇句子。用来造句的若干镜头存在着景别大小的差异,从而带来视距不同的远近变化。当不同景别的组合有序时,便形成相对规整的句子模式,从而造成具有趋向性的视觉进退效果。主要句型有:

①前进式。景别变换由大到小,视距由远而近,即:

远→全→中→近→特

(环境·概貌→行为·关系→局部·细节)

——将观众的视域及感受向前推进,从整体引向细部,从面

指向点,从远观到投入。

一个不知流传了多少年代的顶真式故事叙述句型:

从前有座山——山里有座庙——庙里有个老和尚讲故事……

改写成前进式蒙太奇句型:

大山(远景)→寺庙(全景)→门面(中景)→老和尚(近景)→讲述的嘴(特写)

——一种前进、进入、逼近的视觉趋向。

②后退式。景别变换由小到大,视距由近而远,即:

特→近→中→全→远

(局部·细节→行为·关系→环境·概貌)

——使观众的视域及感受往后退出,从细部引向全体,从点指向面,从近观到冷静。始于近距景别,往往强调重点,引起注意,随着视域的扩展,可以形成期待和悬念,唤起兴趣。

③循环式。两种句型的结合,或前进式,或后退式,以近距景别为中心,先进再退,或后退式,或前进式,以远距景别为中心,先退再进。形成一种循环对应的视觉表达效果。

④平行式。同等或近似景别的系列组合,可以造成平行并列、同质等量的积累效果。

如会议新闻中的领导形象,除了排序不同,景别大小和镜头长短都等同。

⑤跳跃式。又称跳节,即大小两极景别的直接组合,没有中间景别的过渡,如远→近,特→全,可视为前进式或后退式的变格句型。视域转换突兀、跳跃,视觉感受强烈、极端。

例:足球看台上成千上万的疯狂观众(大全景)→一张发呆的脸(特写);又例:一只脚猛踩油门(特写)→红色轿车在高架桥上急驶而去(大全景)。

源 演员和摄影机同时调度

由于是双向运动,便根据运动方式的不同组合而产生不同的效果。这里有对比、有强化,也有弱化;可以贴近,也可以远离;还造成注意力的转移、表演区的转移等。双向运动使场面调度产生无限丰富的可能性,尤其借助先进的机械和技术,影视导演如今已经能够拍出连续时间很长、包含着演员和摄影机多种运动方式的极其复杂的场面。法国影片《女人的一生》中,女主

人公冉娜在影片开头划船落水,下一个镜头便是码头上望向大海的空镜头,随后男主人公于连走进画面,再走向左边,镜头跟拍,框入一渔民,渔民与于连交谈,于连又走向码头,俯身把手伸向正爬上梯子的冉娜,此时镜头跟上俯拍,再追随于连和冉娜走过码头,远拍冉娜远去的背景。这个长镜头一气呵成,不仅摄影机有多种运动方式,而且几个演员进入画面都与镜头的运动配合得恰到好处,显示出导演在场面调度方面的艺术功力。

场面调度,特别是复杂场面的调度,已经产生了在一个镜头内表现一个乃至多个场面的可能。它使场面的转换从蒙太奇的转换变成在镜头内部的连续转换。正因为这样,场面调度才被称为“镜头内部蒙太奇”。它比蒙太奇更需要事先周密的安排和演练,否则任何一方面的失误都会损耗大量胶片,这就在无形之中增加了拍摄的难度和费用。

(三)场面调度的类型

影视中的场面调度是多种多样的,很难说有什么固定不变的统一模式。但是从众多影视导演的创作实践中,还是可以搜寻出一定的可以借鉴的经验。比较常见的场面调度,可以分为如下几种:

纵深场面调度

这是最普通常见的调度类型。导演通过演员或者摄影机的运动,利用一个镜头内的景别、构图、光影、环境气氛、人物运动等造型因素的变化,来加强导演赋予这个镜头的思想内涵和叙事功能。

这种调度方式最常见的是让人物从后景的纵深处向前走来,变化人物的景别,即由远景或全景变为近景或特写,或者相反。不管怎么样,都是通过人物的纵深调度变化景别。

重复性场面调度

一般是指重复出现两次或多次相同或相似的演员调度和镜头调度。经过重复往往可以起到强调突出某种事物特殊性的作用。有时它能够给观众造成情绪上的冲击,还能使观众进入理性的思考,获得新的认识。

对比性场面调度

是指通过不同的事件或形象,以鲜明对立的方式加以对照、

比较,进而使对比的双方或一方的特征更为突出。

源象征性场面调度

导演运用象征性场面调度,主要是为了把自己对生活的哲理思考化为一个具体的形象,或者隐藏在形象的后面,让观众去体会。

(四)场面调度的作用与导演风格的关系

弗·杰姆逊认为影视包括照相都是机器的作品,发生的是一个非人化的过程。事实上,影视艺术是一种摄影机加入的创造艺术,它不像文学、绘画那样是纯粹的个人创作。从某种意义上说,影视作品就是摄影机工作的结果。如果说绘画与摄影相比,摄影给了我们生活实录的话,那么对一个时间段内的记录的摄影机,显然比小说带来了更绝对的真实感。银幕上的东西几乎和现实中的一模一样,这确实给了观众强烈的真实感。但是,摄影机的加入最终改变不了一个事实:在影视制作当中,摄影机是由人控制的。那么,导演是根据什么对演员和摄影机进行调度的呢?场面调度的基本原理是:影视叙事是构成场面调度的缘由,场面调度是完成影视叙事的有力手段。关于影视叙事,由于有摄影机的加入而变得复杂。很明显,摄影机的加入给影视艺术带来了调度的纪实性,但是以某种客观现实观念来限制影视艺术,那只有会使场面调度变得极为贫乏,就像公交车上的监控录像一样。也就是说,单凭影视艺术的纪实性特征还不足以说明影视艺术的特性,更准确一点,就是这种特性只能在区分影视和小说、诗歌以及戏剧时才有意义。而影视和其他艺术一样,如果要称得上是艺术的话,必须包括人的创造。所以,我们不如从导演运用场面调度这一表现手段入手,来看看人操纵摄影机创造了什么奇迹。

王家卫的大多数影片都是由他自编自导的,而且每一部影片基本上都是由他所主导的工作班子来完成,如摄影杜可风、美术张叔本、剪接谭家明等。这样不仅使影片在主题、风格和形式上得到统一,而且颇具激进色彩的特色。王家卫之所以能成为内地及港台导演里作者“风格”最强烈的一位,这与他对面调度这一表现手法的重视是分不开的。

王家卫在《重庆森林》中,大量运用摇拍的技巧,故意造成

画面不平稳,且摇摆跳动。他还用跟拍提供主观镜头的功能,让观众跟在主角的后面,观察她的一举一动,而忽略了身旁其他的人。也就是说,我们离主角很近,却跟其他的人距离很远,这就提供了人群的效果:每天与百万人擦身而过,却没有发现他们。当阿武与阿菲见面,镜头是完全停止的。这样的停格在此片中自然展现了某种意义。一方面它是两段故事的衔接点,让阿武有足够的时间自白,带出下一段阿菲的故事;另一方面它强化了他们擦身而过中的交集。此外,王家卫个人不愿受限于时间的风格亦展露无疑。

正是这种对场面的处理,使所有王家卫的作品里的角色都有一种无根感,由于无根感流露出一种对生命苍凉短促的感受,对应于中国香港在百年屈辱的背景下,自由社会和 20 世纪末双重的不安,转而为在情感上近乎贪婪、偏执的专注和对于时间流逝无尽的焦虑。

而在我国大型电视剧《长征》,导演对场面调度的使用明显不同于《重庆森林》。仅以第二集中刘伯承和李德、博古争论那一场戏为例来说明。

这场戏突出的一点是演员的调度与摄影机的调度浑然一体。其调度及运动构图是:景别由特写→近→中全→中→近→中近→全→中→近等变化,根据情节和人物性格冲突,镜头的运动有摇→移→推→拉→又摇→又推→又拉等等变化。以下是人物对话的大概内容:

博古手持电文(特写),镜头摇上是他背身的近景:“伯承同志,你是红军总参谋长,”镜头跟博古的走动摇移,他走到伯承身边:“应当懂得这样的道理,下级作战单位有权提出意见”,走到李德与伯承之间:“但他们的意见不是制胜的法宝。”伯承:“如果下级提的意见是正确的,作为上级为什么不能接受呢?”博古:“你怎么证明他们的意见就是正确的,而我们确定的战略战术就是错误的呢?”镜头推成中景,伯承:“实践已经证明御敌于国门之外,”推成中近景,“与强大的敌人打正规战是行不通的嘛!”推成近景,博古右出画。李德:“对,你是在前苏联经过正规军事院校培养的人才!”摇到李德成中景,“还记得参谋长的职责吗?”又摇成中景,伯承:“执行军事长官的战略意图,并协助实施之。”李德:“我明确告诉你,建宁保卫战依然采取堡垒

对堡垒和短促突击的打法,请你这位参谋长组织实施吧。”伯承气愤:“你……”李德:“我这是按前苏联正规军事条例行事的。”摇博古入画,博古:“好了,我会代表中央军委写信答复林彪和荣臻同志的意见的。”伯承气愤地走出门去了。

这场戏中,利用摄影的移、摇、推、拉等运动不断地变换画面的表现对象,即画面的注意中心的变化,这个变化有时因叙事需要而变,有时因戏剧冲突需要而变,有时又视刻画人物情绪需要而变。同时利用演员的运动——时而进画,时而出画,时而作左右的横向移位,时而又作纵深的移位。而这两者在这个镜头中融合一体,十分和谐,成为你中有我、我中有你的整体叙事体系。这一整体性的叙事体系,使这场戏的矛盾产生、冲突展开等戏剧性既有整体面貌的展示,又有重点细节的揭示,既有生动的人物关系表达,又有每个人情感及情感变化的流露,使观众从画面中不断地得到新的视觉和听觉的信息。这里通过运动构图和场面调度处理,突出了刘伯承敢于坚持真理和直率、坚定的性格。而后来李德又强制命令刘组织建宁保卫战时,李德从坐着到站着说话,到走到刘伯承背后,又急速回身咄咄逼到刘的身旁,这一场面调度也揭示出李德刚愎自用、盛气凌人的性格。最后从造型意义上讲,画面具有纵深感、立体感和丰富的层次感,意在表现剧作的历史深度和创作的严肃性。显然是这些手段造就了国内大型革命历史剧正统宏大的风格。

可见,场面调度在影响导演风格方面有重要意义。导演通过场面调度不仅能够刻画人物性格,描绘人物心理,还可以通过场面调度来渲染环境气氛,表达特定的哲理和意境。

第四节 摇光线和色彩

一、光线

光线是影视艺术中一个不可忽视的可视性造型因素。从摄影技术角度看,光线是一个重要的技术因素,可以说“没有光就没有电影和电视”,光线是获得屏幕形象的最基本的物质手段。

从艺术创作角度看,光线又是一个重要的艺术因素。著名意大利电影摄影师维·斯图拉鲁说:“电影摄影就是在胶片上用光写作。它可以在银幕上创造出我心里想的形象、情绪和感觉。”因此,了解光线的性质和作用是十分必要的。

(一)光的分类

从光的来源上区分

从光的来源上区分,光可分为自然光、人造光、混合光三大类。

(一)自然光主要是指太阳光,它具有方向性,亮度强,对景物的反差大,普遍照高,照明均匀,不受摄影者意向的控制。自然光具有亲切、真实、柔和的视觉效力,有利于写实、自然的美学风格追求。美国影片《天堂的日子》(意大利摄影师阿尔芒都摄影)里大部分是外景戏,而农场主在田野中的一幢楼房贯穿全剧,摄影师在外景的用光上是利用一天的早、中、晚、日出、日落、月色、火光等自然光中的逆光、侧逆光、顶光等,把麦收、原野、火车、蝗灾等处理得有层次,有气势。同时还以春、夏、秋、冬和一天中的早、中、晚、月夜、清晨、黄昏等各种不同的光线并且紧密结合剧情使整幢楼房内的环境气氛变化丰富而多彩。

(二)人造光是指灯光的照明。常用的人造光主要有钨丝类、卤钨灯、碘钨类、碳弧灯、镝灯和氙灯等。它不受大自然的限制,完全由人工控制,在运用和处理时比较自由,以剧情和内容矛盾的冲突和发展为依据,并可根据需要随意改变光的方向和亮度。人造光的使用称为戏剧用光,它布光考究,强调光线整洁、干净,具有舞台上塑像性的效果。像绘画作品上的光线一样,戏剧用光富有层次或情绪感染力。美国影片《沉默的羔羊》中食人医生铁笼脱身的一场戏的光线气氛处理,就是典型的戏剧光效。

(三)半自然光效(混合用光),即戏剧光效和自然光效的综合运用。影片《沉默的羔羊》一场戏中,警校女学员到古生物研究所了解昆虫的生长情况,研究所中有两位研究人员在工作,研究所实景环境的整体光线是自然光效,摄影师在处理正常人物和工作环境时用了低沉一些的室内自然光效。当一个有斗鸡眼残疾、学识渊博的研究员对漂亮的女警员一见钟情时,目不转睛

地盯着她并寻找机会搭腔约会。摄影师采用了较为戏剧化的侧脚光处理研究员的形象,柔和的脚光使他的脸部有些轻微的扭曲变形,眼睛里流露着异样的神情,非正常的脚光处理自然隐蔽不露痕迹,研究员微笑着期盼女警员对自己的注意,痴迷地看着对方并表达着自己的好感,镜头反打,女警员应付自如地打消了他的念头,此时女警员的脸上光线处理是正常的人物光效。光线处理的微妙差异,细腻地刻画了两人截然不同的性格和心理特征。另外一位研究员发现了昆虫的秘密时吸引了所有人的目光,气氛包括人物光线恢复了自然的常态。人物的瞬间碰撞和交流,虽只是过场戏中的微小插曲却生动感人,其中光线气氛起到了推波助澜的重要作用。

圆 从光的方向上区分

从光的方向上区分,光可分为顺光、侧光、逆光、顶光和脚光等。

(员)顺光,又称“正面光”,是指光线投射方向和摄影机方向相一致的照明光线。顺光使被摄体所受照明均匀,其阴影为被摄对象自身所遮挡,可掩饰皮肤的皱纹和松弛部分,使人物显得更年轻,比较适合用来表现女青年和儿童。在日本女明星山口百惠主演的影视作品中,用顺光拍摄使山口百惠魅力大增。

(圆)侧光,是指光线的投射方向和摄影机方向成水平角 源缘度的光线。侧光处理的被摄体,有鲜明的明暗面和投影。前侧光可使画面亮部鲜明,阴影丰富,是进行人物造型的理想光线,在影视作品中广泛使用。

(猿)逆光,又称“背面光”,是来自于被摄体后方的光线。逆光处理的被摄物,大部分都处于阴影之中,只能显示其轮廓,因而逆光又称“轮廓光”。逆光可以增加画面的空间感,还可以突出主体,增加影调层次。在外景拍摄中,逆光可以很好地表现大气透视效果,多用于全景和远景的拍摄。

(源)顶光,来自于被摄体上方的光线。顶光处理过的景物,其水平照度大于垂直照度,缺乏中间层次,而亮度间距大。顶光处理过的人物,会产生奇特的效果。前苏联电影《牛虻》中,蒙太里尼穿过广场时,用了顶光拍照,使其额头前倾,颧骨高耸,眼光冰冷阴暗,突出了人物的邪恶。

(缘)脚光,是指自下而上照明人物或景物的光线。前脚光

可以刻画特殊人物,营造特殊的气氛,也可以作人物面部的修饰光。后脚光照射女性的头发,有修饰作用。

从光的性质上分

从光的性质上分,光又可分为直射光和散射光。

(员)直射光又称“硬光”,是指在被摄体身上能产生清晰投影的光线。其特点是:有明显的方向性,能在被摄体上形成清晰的投影,能表现被摄体的立体形状、轮廓形式和表现质感。多用来作为主光使用。

(圆)散射光又称“软光”,与直射光相对,是指在被摄体上不产生明显投影方向的光线。其特点是:没有明显的投射方向,照明均匀,影调柔和,层次细腻,不会产生强硬的阴影和杂乱的投影,常用作辅助光。

从光的效果上分

从光的效果上分,光还可以分为主光、副光、轮廓光、背景光、修饰光、模拟光和底子光等。

(二)光的艺术功用

对于影视拍摄来说,光线是一种技术手段,也是一种艺术手段。作为一种技术手段,其主要作用是满足影视摄像系统的技术要求,提供一定的景物亮度与反差范围。作为一种艺术手段,其主要作用表现在以下几个方面:

参考造型

光线的造型作用主要是改变画面内的影调结构、塑造人物形象、渲染环境气氛。

影调是指画面的明暗层次,影视的影调主要有以下几种表现方式:

(员)层次,指影视画面的明亮程度。不同层次的影调,给观众不同的审美感受。如亮调能给人明快、欢乐、优雅、纯洁、细腻的感觉,由于它光线柔和、画面明亮,经常被用于喜剧片、音乐片中;暗调给人压抑、阴森、恐怖的感觉,常常用在一些表现社会罪恶、社会黑暗的影视作品中;而中间调则给人安定、庄严的感觉。

(圆)反差,指影视画面的明暗差异。不同的反差,也能给观众不同的审美感受。如硬调给人爽朗、激昂、豪放的感觉,软调

富于浪漫色彩和抒情性,中间调给人以平和、洁净的感觉。

(狗)对比,指影视画面所表现出的明暗对比。首先,通过光线的明暗对比,创作者可以突出主要人物,隐蔽非主要人物。在人物近景和特写的拍摄中,面部光线的运用可以刻画出人物的性格乃至内心世界。在电影《黑炮事件》中,创作者利用大面积的阴影和聚集于脸上的光亮来表现主人公的苦恼。在电视文献艺术片《赵树理》中,拍批判赵树理一场戏时,采用了正侧光,背景较暗,线条明显,显示了赵树理在困境下的刚毅性格;其次,创作者可以利用光线来模仿大气透视规律,塑造一定的空间深度,表现某种环境气氛。在电视剧《龙盘沟》中,老村长李五阳来到工厂请冯总工程师出山,帮助五阳村炼焦。老村长打开了厂房大门,一束光线射来,厂房天窗和窗户射进来的光柱,在深色的背景中形成的放射型线条,充分地渲染了工人紧张的工作、生机勃勃的气氛。

圆叙事,修辞

光线可以作为一种特殊的戏剧元素,参与剧情,推动情节的发展,表现作品的主题,造成隐喻、象征、对比等艺术效果。意大利著名摄影师维多里奥·斯托拉鲁在谈《末代皇帝》的拍摄时说:“中国的皇帝生活在特定的界限——城墙之内,总处在屋顶、洋伞的阴影之下,所以我们为影片确定了一种半阴影的基调。”“开始小皇帝完全处于阴影的包围之中,最后产生了自我的阴影,通过人物从阴影走向光,再从光与阴影的对立走向平衡,用光的运动写出人的变化。”可见在这部影片中,光线对人物形象的塑造起了极为重要的作用。电影《魂断蓝桥》的结尾,玛拉自杀时军用车一辆接一辆地驰过,车灯一闪一闪地在玛拉的脸上掠过,画面一明一暗地闪动变化,节奏越来越快,最后车戛然而止,尖厉的刹车声结束了一切,在此,光线对人物和环境起了很好的烘托作用。

二、色彩

(一)色彩走上银幕

1929年,美国影片《浮华世家》的映出标志着彩色影片时代

的来临,至此,电影就具备了画面、声音、色彩三大基本要素。其实,就在电影发明的次年,即1895年,便出现了最早的彩色电影。当时是由一组女孩各自手持画笔,每人负责一种颜色,流水作业,逐幅上色。人工上色无疑是非常繁琐的,其结果必然或者只适用一些少量发行的短片,或者只在黑白电影中的某些场景应用彩色,或者只在某些景物中应用彩色。例如1923年前苏联无声黑白片《战舰波将金号》曾将战舰波将金号上升起的“黑旗”染成了红旗。我国无声片时期也曾将《火烧红莲寺》等影片中个别女角色的服装染成红色。除了人工着色法外,彩色电影曾经应用或正在应用的方法还有机械着色法、电脑着色法、染色与调色法、有色片基法、加色法以及减色法,等等。到20世纪30年代,彩色电影所使用的方法从名称上看竟已达150多种之多。这些方法在促进彩色电影技术的发展过程中,起了不同程度的作用,都为电影技术的发展做出了各自的贡献。

彩色电影的出现不仅使当时的电影艺术更加完整,也使电影技术进一步完善,具备了电影艺术一切必要的表现元素。但是黑白片和无声片作为重要的表现元素仍具有不可替代的表现力。1929年,意大利著名导演安东尼奥尼执导的影片《红色沙漠》问世,旋即成为运用色彩造型的经典影片。在这部影片中,导演多次用彩色来表现患精神病的女主角的内心状态,由此实现了电影史上空间表意的重大突破。到这时“影评家们才清楚地看到彩色真的可以成为影片的基本概念的一部分”。^①然而在彩色片问世后很长时间里,导演和评论家们对色彩造型和色彩独立表意功能的认识都非常有限。随着新一代艺术家们不断的探索,人们逐渐开始形成色彩造型意识,不仅把色彩视为能提供可信的空间环境的叙事元素,而且把它作为充分表现心理空间和情绪空间的抒情元素和表意元素。这时,开始了对色彩的自觉运用发挥色彩的美学效能。其后,《这里的黎明静悄悄》(1958年)、《辛德勒名单》(1993年)等通过黑白和彩色胶片的交替使用,产生了非常独特的艺术效果。

^① [美]斯坦利·梭罗门:《电影的观念》,中国电影出版社,1983年。

（二）色彩基本知识

色彩是客观世界的固有属性,影视艺术要逼真地再现客观世界,就应当做到色彩的还原。彩色影片和彩色电视的出现,使客观世界的真正还原成为可能,也为影视艺术增加了又一独特的视觉元素。色彩可分为三原色(红黄蓝)、三间色(橙绿紫)、三非色(黑白灰)。

色彩三要素

颜色视知觉是光照、景物等客观刺激与人的视觉神经系统相互作用的结果。颜色包含彩色与非彩色(黑白灰)。从人的感觉方面作生理与心理的定量描述,一般以色调、明度、饱和度三种颜色要素来进行认定。明度是彩色与非彩色感觉的共有要素,色调和饱和度则只有彩色感觉独有。

(一)色调。物理学概念是主波长。通过三棱镜分解而在不同波长的光所引起的不同视感觉就是色调,即色彩的表征相貌、种类。太阳光谱的七彩色即为七种色调。正常人眼能辨别的不同色调在 140—1000 种之间。它是指通过组织配置形成的色彩倾向,是一组色彩关系所形成的整体特征。镜头场景以及整部影片都有其色调。按色相(亦称色别、色名,即色的属相)分,色调可分为蓝色调、黄色调、红色调、绿色调等;按色性分,可分为暖色调、冷色调和中间色调等。

(二)明度。物理学概念是亮度,即光照的明暗程度,或光的强度。不同色调有不同的明度,六种标准色调按明度从强至弱排列为:黄→橙→红→绿→青→蓝→紫;同一色调具有不同的明度:明调、正调、暗调(即明黄、正黄、暗黄)。明度强则生明朗、清亮之感,明度弱则有沉闷、浑厚之感;“亮度越高的色彩,看上去也就越‘冷’,而低亮度却容易使一种色彩变‘暖’。”

(三)饱和度。物理学概念是纯度,指颜色本来的纯净程度,亦即彩色的深浅程度,或色的浓淡。由白光混入的含量决定,饱和度高与白光混入量多少成反比。未混入白光的单色是具有高饱和度的纯色。饱和度高则色感强,色纯而鲜艳;饱和度低则色感弱,色浊而清淡。

色块与色调

从画面全局来讲,许多色彩组合而成的整体效果称为色调。

色调由几个面积较大的色块组成,是表现画面气氛和情调以及思想的重要手段。

色调取决于一个或两三个近似的色块,占有画面 $\frac{2}{3}$ 以上的面积,即构成视觉倾向优势,才能称为有“色调”的画。

(员按色块的明度分(占 $\frac{2}{3}$ 以上面积):

①暗色调。由近似黑或深色块组成,有深邃、凝重、坚实、严肃之感。

②中灰色调。由近似中灰色块组成,有宁静、柔和、安详、自然之感。

③亮色调。由近似浅灰或白的色块组成,有轻盈、明快、欢乐、响亮之感。

(圆按色块的纯度分(占 $\frac{2}{3}$ 以上面积):

①纯色调。由近似纯色组成,有响亮、鲜明、爽朗、有力之感。

②灰色调。由近似灰色块组成,有含蓄、柔美、清秀、雅致之感。

③无彩色调。由近似无彩色调组成,有朴素、大方、纯洁、晦涩之感。

(獭按色块的色相分(占 $\frac{2}{3}$ 以上面积):

①红色调。由近似红色块组成。有热烈、激进、庄严、赤诚之感。

②橙色调。由近似橙色块组成,有甘美、温情、明朗、焦躁之感。

③黄色调。由近似黄色块组成,有明快、希望、辉煌、泼辣之感。

④绿色调。由近似绿色块组成,有深远、宁静、和平、青春之感。

⑤蓝色调。由近似蓝色块组成,有悠久、高雅、广阔、理想之感。

⑥紫色调。由近似紫色块组成,有高雅、华贵、庄重、消极之感。

(源按色块的冷暖分(占 $\frac{2}{3}$ 以上面积):

①暖色调。由红橙黄棕色及临近色组成,色调温暖、沉着、高尚。

②冷色调。由蓝绿紫色及临近色组成,色调宁静、清新、沉着、高尚。

③中性色调。由黄绿、红紫色及临近色组成,色调柔和、亲切、典雅、淡漠。

在作品中,色块的明度、色相、冷暖同时发生作用,如既是暗色调,又是暖色调,又是棕色调,又是含灰色调。

猿色调组合

(员)无彩色调。一块或几块近似色占猿豫以上,可得暗色调、中灰色调、亮色调。不排除小面积有纯色或含灰色参与,其形式朴素大方。

(圆)单一色组合色调。一个纯色及不同深浅色占猿豫以上,如蓝灰黑、深蓝、蓝灰、浅灰蓝、白等,组成蓝的单一色调。其形式单纯、简练,但容易流于呆板,所以常在明度、纯度、冷暖上予以丰富的变化。

(猿)邻近色组合色调。从色带、色轮上任意取相邻两色及不同的变化色占猿豫以上。如红、深红、灰红、浅红、浅红灰加上红紫、灰紫红、浅紫、红灰白等组成红与紫的邻近色调,同时让这一色占据优势,其形式在单纯中有变化。

(源)同类色组合色调。红、橙、黄、棕及变化色块占猿豫以上面积组成暖同类色色调。

(缘)含灰色组合色调。红、橙、黄、棕的各种含灰色占猿豫以上组成暖含灰色色调。绿、蓝绿、蓝、蓝紫、紫的各种含灰色占猿豫以上组成冷含灰色色调。含灰色色调形式典雅、含蓄、清丽、抒情,其中无彩色、黑灰白可任意选择。

(远)对比色组合色调。选色轮上相对的色,如红橙对黄绿、黄橙对蓝紫、黄绿对红紫等组成对比色调。有时,两组对比色混合使用,但以某一组为主。也可和含灰对比色混合使用,一组纯一组灰,仍以一组为主。有时则不以一方为主而故意使画面散乱纷杂。对比色组合使双方色彩感加强,各显其个性。对比色也包括色相对比、明度对比、色度对比、面积形状对比等。

(苑)强烈色的组合色调。猿豫以上面积为光谱色和极色的色调。有刺激性,奇特、夺目。

色调的设计,首先要服从主题的内容,根据画面需要和色彩、色调的基本情感倾向来设计,构思时一并考虑在内。画面光

线的设置,黑白灰景物的安排,物体固有色及受光后显现的色彩等都应视情况而定。形状、色彩入不入调,符合不符合色彩色调的要求,如果不符合要不要改变光线、固有色或更换物体、形状,等等,诸多问题都是色调设计中应该事先考虑的。

其次,色调的设计要体现出作者的意图,要吃透各种色调组合的含义和组合关系。炼钢工人的画面和冰天雪地的场面因为冷暖反差大,很容易设计色调。有些色调反差小的题材,设计时则要认真选择。找到一套好的色彩组合形式,等于找到了一把转述情绪的钥匙。

另外,色调是表情意味很强的表现形式,处理得好会使画面有很强的象征意义。影片《黄土地》中的红色调、黄色调、灰色调都产生了很好的象征意义。

在影视中,色彩造型主要表现为影视作品的色彩基调和色彩构成。它是由作品的题材主旨、创作者创作对象的感知、认识、理解及创作者观念决定的。

色彩基调指统领全片的总的色彩倾向和风格。“它既是视觉造型,又是情绪氛围;既是色调,又是情调。”^①斯皮尔伯格的影片《辛德勒的名单》,全部用的是黑白基调,这与影片所要表达的沉重的生命主旨,与作者对历史、人性的反思及刻意追求的史诗风格分不开。《黄土地》全片的基调为黄色,这既是中华民族强大内蕴力的象征,同时也是在平静甚至是温暖的愚昧中民族惰性的一种暗示。

色彩构成指在色彩基调之上的色彩组合及其相互关系。“它的重要功能之一是创造出具有鲜明视觉感的色彩特征。色彩特征往往蕴涵着某种意味,成为抒情表意的视觉符号。”^②例如《辛德勒的名单》全片惟一着色之处是穿着红色毛衣的犹太小女孩为逃避纳粹军官猎杀而不断奔跑的情景。在长镜头的远距离的跟拍中,偌大的画面始终跳跃着一个小红点,那是一个微弱生命跃动的象征。这种色彩造型无疑给观众强烈的视觉刺激和心灵震撼。

① 彭吉象《影视鉴赏》,高等教育出版社,2006年。

② 彭吉象《影视鉴赏》,高等教育出版社,2006年。

（三）色彩的心理感受

马克思说：“色彩的感觉在一般美感中是最大众化的形式”。阿恩海姆说：“人们在传统上把形状比做富有气魄的男性，把色彩比做富有诱惑力的女性，实在是并不奇怪的”。罗斯金说：“色彩无处不在，它不仅与人体内的生命有关，与天空中的光线有关，而且与大地的纯净和明艳有关——而死亡、黑夜和各种污染物则是暗淡无色的”。^① 闻一多有诗作《色彩》：“绿给了我发展，红给了我热情，黄教我以忠义，蓝教我以高洁，粉红赐我以希望，白赠我以悲哀……”相对地说，不同的色彩能在一定程度上给人以不同的感觉，或是生理意义的，或是心理意义的，或是二者兼而有之。了解和认识色彩大致的感觉倾向，有利于创造富有表现力的色感影像，利用影像色彩对视知觉刺激所引起的通感反应，可以有效地表达特定的情绪、情感。不同的颜色作用于人眼会使人的心理产生不同的感受和联想，它主要体现在以下几个方面：

温度感

这是色彩作用于人的眼睛后产生的一种色觉与温度的感觉联觉的心理感受现象。有些颜色（如红、橙、黑、黄）给人暖的感觉，被称作暖色，能使人产生活跃、扩散、兴奋的心理感受。有些颜色（如青、蓝、紫、白）给人冷的感觉，被称作冷色，能使人产生低沉、收缩、平静的心理感受。因此，在影视作品中，冷暖色的配合运用会产生特定的情绪氛围。

距离感

这是色彩作用于人的眼睛后产生的一种色觉与空间距离的感觉联觉的心理感受现象。有些颜色（如红、黄）给人近的感觉，有些颜色（如绿、蓝）给人远的感觉。因此，巧妙地运用色彩，可以创造特定的艺术空间。

大小感

这是色彩作用于人的眼睛后，产生的一种色觉与体积的感觉联觉的心理感受现象。大小相同而色彩不同的物体，给人的

^① [美]卡洛琳·阿尔珀斯《视觉原理》北京大学出版社 1998年版

大小感是不相同的。一般说来,明度强的颜色有大的感觉,而明度弱的物体有小的感觉。黄色的物体看起来最大,其次是绿色、红色、蓝色。色的大小感,是影视构图时不可忽视的一个因素。

源轻重感

这是色彩作用于人的眼睛后产生的一种色觉与重量的感觉联觉的心理感受现象,它主要受明度的影响。一般说来,明度强的颜色给人轻的感觉,明度弱的颜色给人重的感觉。色的重量感,是形成色调的因素之一。

(四)色彩的象征、联想及表现性特色

员象征与联想

如果说色彩的感觉主要是生理层面的色反应,那么色彩的象征则主要是心理意义上的色表现力,主要来自并引起不同人群的经验性联想——这受到特定地域、民族、时代及社会等文化因素的制约,即不同的文化传统或是心理积淀规定着不同的色彩象征。可以说,色彩的生理感觉是一种人性化的认知经验,而色彩的心理象征则是一种社会化的情绪、情感体验,或是一种色彩的集体无意识。“色彩在心理上关系到感觉经历中的感情与情绪的作用。色彩超出了简单的信息与素材的范围,使客观、无理性的经验面貌更为丰富。”^①色彩的心理象征,赋予色彩以情感和生命。

色彩联想——对不同色彩的视知觉能引起不同的联想,从而赋予不同的象征涵义;而对同一种色彩也能产生相对或相反的联想意义。

红 热情 热烈 喜悦 温暖 娇艳 活泼 神圣 前进 革命 爱情 危险 恐怖 俗气 激愤 警示。

歌德说:“红使人感到真挚和威严、爱和优美”。

橙 积极 灿烂 热情 成熟 华丽 光明 温暖 活泼 兴奋 激进 富丽 嫉妒 遗憾 腐朽 烦恼。

黄 尊贵 辉煌 光明 轻盈 华丽 高雅 稚嫩 快乐 亮丽 色情 病态 陈旧 腐败 躁动。

① [美]卡洛琳·佩布鲁墨视觉原理北京·北京大学出版社

马克思对黄色的评价是：“满足奢侈、装饰、华丽、炫耀等需要”。

绿 生命 希望 自然 茂盛 和平 环保 青春 向上 欢快 多情 安定 满足 宁静 霉气 阴毒。

康定斯基认为绿色“不向四方扩张，也不具有扩张的色彩所具有的那种感染力，不会引起欢乐、悲哀和激情，不提出任何要求”。

青 青春 稚嫩 广袤 未熟 阴冷 挫败 狰狞。

蓝 辽阔 深邃 安详 洁净 梦幻 神秘 理性 永恒 简朴 妖魔 绝望 冰凉 飘忽 清贫 阴冷 深视。

紫 神秘 艳丽 高贵 优雅 温柔 爱情 清幽 不安 阴沉 污浊 忧郁 寂寞。

黑 高贵 深沉 包容 寂静 力量 严肃 庄重 大方 死亡 悲哀 恐惧 罪恶 绝望 冷漠。

白 纯洁 安静 神圣 高尚 清静 虚无 沉寂 典雅 诞生 朴素 明快 干净 死亡 恐怖 忧伤 惨淡 寒冷。

灰 平凡 中和 平缓 淡雅 寂寞 适中 朴素 实在 过渡 中庸 不洁 消极 混杂 萧条。

装饰色金、银 高贵、华美、辉煌、灿烂、富足、炫耀、光彩。

圆表现性特色

(员)地域性。是指生存环境、自然条件等地理区域的客观性影响和规定着相对的色彩意识。如北欧好冷色，东欧爱暖色，美国尚蓝色。

在地域辽阔的中国，不同的地理方位有不同的象征色彩：东蓝——东临大海，南红——南有红土高原，西白——西面多雪山，北黑——北有黑土地，中黄——中原黄河、黄土地。

在“一山有四季，十里不同天”的云南，不同海拔地带的人群体现出不同的服饰色彩：热带的傣族服饰色彩是淡雅清爽，对比柔和，以浅色调为主；温带的白族、傈僳族和纳西族等的服饰用色明快，白红黑搭配对比鲜明；寒带的藏族、彝族服饰色彩浓重艳丽，以深色调为主。

(圆)民族性。是指历史传统、宗教信仰、民风习俗及审美文化等民族主体性形成特定的色彩观念。如日耳曼人喜好蓝、红、白，阿拉伯人喜好白、金、橙、绿，汉族崇尚黄和红。

在我国历史上,黄色是皇族之色,最尊贵的服饰是龙袍、黄马褂,宫殿庙宇多以黄瓦为顶。而在西方,黄色则为下流之色,象征色情。在达·芬奇《最后的晚餐》中,犹太的衣服用了黄色,这是一种叛逆之色。

我国汉族结婚是大红大喜,要的是喜气洋洋,欧洲人结婚则披戴白纱,要的是神圣纯洁。当代的都市婚礼往往是中西合璧,先披白色婚纱,再穿红色新娘服。汉族的丧葬披麻戴孝,一片白色,欧洲人的葬礼往往是黑成一片。

汉族传统上不喜欢黑色,而彝族主要支系之一的黑彝则尚黑,视黑为尊贵。族名与色彩有关的还有“白族”,服饰的确以白为主,瑶族支系中的“蓝靛瑶”,便以蓝靛染制的布料做衣服,“红头瑶”则是以形似芭蕉花的红布作为头饰;至于说苗族中的“花苗”、傣族中的“花腰傣”,则是与五颜六色的服饰、腰带有关了。

(狗时代性。是指在同一个区域、同一个民族,由于所处的时代不同而形成的不同的时代色彩,或者说使某种色彩打上了特定的时代烙印,甚至成为那个时代的一种视觉象征,成为一种色彩崇拜。

黄色在我国的封建社会曾是帝王的象征色彩,唯黄是尊,唯黄为大。那是一种具有统治性、权威性和压迫性的时代色彩。

红色作为革命时代的象征色彩,举世罕见。从共产党成立时的“红旗”,到建立工农武装的“红军”,党旗、军旗(包括后来的国旗,均是红色衬底加黄色标志,这其实具有一种时代的延续性)、红帽徽、红领章,直到当代的解放军。少先队的红领巾。始于20世纪50年代的“无产阶级文化大革命”,更是将红色用到极致:红宝书、红袖套、红像章、红标语、红旗帜;毛主席是“红太阳”,革命小将是“红卫兵”,到处是“红色的海洋”。

有人甚至认为,红色是中国的国色,中国人的红色情结是千百年的民族习惯孕育的。“中国人性格中有阴柔的一面,因而从骨子里就崇尚红色。力图用这种极具张力,这种极端的色彩来表现自己极端的心态。”^①在民间,红色是喜庆色、幸运色,大红的喜字、请柬、对联、窗花、红包等;本命年要穿红肚兜、红裤

①②据张宇丹、孙信茹编《应用电视学》云南大学出版社 2004年版

衩,手脚缠红线,盖新房上大梁要挂红布条。如此之类,数不胜数。“红色为中国人情有独钟,使得它不仅仅是一道用来装点大自然、愉悦眼睛的色彩,它还成为了人类喜怒哀乐的表达方式。欢乐是它,痛苦是它,喜庆是它,哀伤还是它。”^②

服饰色彩往往也是相应时代的一种写照。20世纪50年代的草黄军装、蓝色“列宁装”,孩子们的蓝裤子、白衬衫和红领巾;20世纪60年代的“国防绿”、“干部蓝”以及“文革”时期的绿色军装、军帽和蓝、灰色的劳动服。在“红色的海洋”中放眼望去,全中国人的衣着基本是由绿、蓝、灰构成;20世纪70年代以后,服饰色彩日渐丰富,五颜六色,眼花缭乱,至于说那种“今年流行什么色”,那是对时尚的预测和引领,是一种商业炒作。在计划经济时代,色彩也在“计划”之列,色彩势必专一、单调。

(源社会性。是指由于相应的政治、宗教和文化等意识形态,影响并制约着相应社会的色彩意识。

在作为国粹的京剧中,脸谱油彩的用色不仅标示了人物的性格差异,而且象征着人物的品质好坏,即真、善、美与假、恶、丑均被脸谱化、色彩化了。红脸是忠良(如枣红脸的关公),白脸是奸臣(如白脸曹操),黑脸是刚正(如黑脸张飞),绿脸是绿林好汉、草莽英雄,白鼻梁是小丑,等等。

在“十亿人民十部戏”的“革命样板戏”中,冷暖、明暗色彩成为正反人物分界的标志之一。革命的一方总与红、白、绿等鲜艳、明亮的色彩连在一起,反革命的一方永远与黑、灰、青等深暗色调有缘。《红灯记》中的红灯,杜鹃山上的红花,李铁梅身上的红花袄,江水英、红嫂、吴清华的红上衣,喜儿的红衣、红头绳以及姐妹们送来的红窗花;李玉和、杨子荣、郭建光、柯湘等主要英雄人物,时常都有明亮或暖色的追光照耀;而鸠山、座山雕、毒蛇胆、南霸天、黄世仁等反派人物以及他们的爪牙,基本是黑色或深色服装,《海港》中只有钱守维的工作服是黑色的,《杜鹃山》里的温其久自始至终穿着黑色长衫。红黑两道,判若鸿沟;光明黑暗,昭然若揭。色彩被政治化、模式化了。

(五)色彩在影视中的作用

色彩是影视作品的主要艺术因素之一。它如同一位美丽的宫中小姐,有助于促进作品的真正完美,其艺术功用表现在以下

几个方面：

还原功能

影视首先是再现艺术 ,真实地反映客观世界的本来面目是影视艺术的首要任务。现实世界是色彩斑斓的 ,那么色彩进入影视世界的最原始功能就是还原客观世界的本来面目 ,加强影视艺术反映生活的逼真性 ,有助于加强观众对屏幕世界的认同感。

表现人物的心理活动、性格特征

意大利导演安东尼奥最先在《红色沙漠》中 ,将黄色的沙漠拍成红色 ,以表现主人公的内心状态 ,是一次有意义的重大突破。日本影片《人证》中 ,八杉恭子回忆杀死亲生儿子时 ,红色画面使观众联想起流淌的鲜血 ,也向观众表明母亲的心在流血 ,非常巧妙地将八杉恭子万分痛苦和悔恨的心理活动形象生动地展现在观众面前。英国影片《简爱》中 ,女主角一直身着黑色、棕色衣服 ,当罗切斯特爱上她时 ,第一次换上白底素花的连衣裙 ,背景衬以斜阳、草地和树蔓 ,显示了她初恋的欢快。当她听说罗切斯特不辞而别 ,即将与一位贵妇人成婚时 ,陷入痛苦之中的简爱又换上了棕褐色衣裙。色彩的变化有力地渲染了她内心的情感变化。

营造艺术氛围

在美国电影《现代启示录》的最后 ,导演运用色彩营造了一种神秘的氛围。如橘红的烟雾 ,肉色的人体 ,血红色的太阳 ,橙色的火光 ,给观众野蛮、燥热、嗜血的感觉。再如电影《黄土地》 ,其主题是要表现黄河儿女的奋斗历程。为了达到此目的 ,影片以温暖的土黄色为基调 ,首先给人一种沉稳的感觉 ,然后结合陕北文化中的色彩涵义 ,对各种颜色进行巧妙的配置 ,使之相互交织而又和谐统一 ,从而收到了既饱含凝重、单纯、浓郁 ,又对比强烈的情绪效果。影片中的某种色彩有多重涵义 ,比如红门帘和红嫁衣中的红色 ,一般来说是热烈与喜庆的象征 ,但在这部影片中却反衬出劳动妇女的不幸 ,翠巧成亲段落中的红门帘正是束缚新娘命运的帷幕。与之相反 ,在延安腰鼓段落中的红色则正面烘托出革命力量的蓬勃发展 ,令观众精神振奋、欢欣鼓舞。美国影片《辛德勒的名单》中 ,为了营造不同的情绪氛围 ,

既用黑白片又用彩色片,对于揭露战争的残酷和表现人们对和平的渴望有积极作用。

源表现创作者的主观意图

美国影片《金色的池塘》的开头和结尾,那一片灿烂的金色波光,无疑是美好而永恒的生活象征,使人联想到“夕阳无限好”,点出了影片蕴涵的人生哲理。可见,色彩在本片中很好地体现了创作的主观意图。从电影美学意义上说,《黑炮事件》可以算是中国电影史上较早出现的一部真正的彩色片。色彩在这部影片中直接参与了叙事。色彩就是导演用来表达其思想的语言。红色可以说是构成这部影片整体思想的基调。红色可以给我们带来许多的文化联想,红色不仅是一种激奋的象征,而且蕴涵着焦灼的危机情绪。红色在影片中总是跟着赵书信,从而暗喻出主人公赵书信的境遇。如影片那段过于写实的开头,导演也仍然注意到了红色的象征因素:赵书信在慌忙中碰到的红雨伞,显示牌上的红号码,警车上闪烁不定的红灯,几个简洁的象征性色彩符号就把赵书信以后所遭遇到的危机暗示出来了。影片中还有那场“阿里巴巴”,整场戏中浸透着红色。赵书信下放到维修厂时,到处显现红色的机器、红标语牌、红衬衫等等,这些红色,在暗示赵书信受到不公正的待遇以及他的现实危机感的同时,又暗示出一种现代化给人们带来的焦躁。在此,导演为影片找到了与心理层面相对应的视觉元素,这些视觉元素出色地传达了作者精神和感情的经验。影片中除了对红色的运用外,还有对白色的运用也具有鲜明的特色。特别是别具匠心的第一次党委会,整个会场几乎全是白色的。白墙、白钟面、白窗帘、白椅套,人物也是一律的白上衣,再加上主持者背后那占了整个运动墙壁的走得很慢的石英钟,这所有的一切主观化处理都包含着导演观念的外显,这是一种超越情节的“引申性意象”的真实。

缘表现时空转换、地域特色和时代特色

谢晋的影片《清凉寺的钟声》用两种色彩表现两个时空。现在时空用彩色,过去时空用变形的彩色。《黄土地》、《人生》、《黄河绝恋》用不同的色彩表现不同时代的黄土高原。《泪洒佛罗伦萨》利用色彩表现意大利的建筑风光,《与狼共舞》用色彩表现出美国西部的自然景色。

第四章 影视的声音

第一节 人 声

一、声音概说

由于技术条件的限制,早期电影是无声的,被誉为“伟大的哑巴”。当时的电影艺术家们,在努力发掘画面中各种细腻的造型手段的同时,采用中断画面插入字幕的办法来替代声音。字幕——无声的语言,成为解说和补充画面的一种手段。这是语言与画面相互作用的第一个阶段。到了20世纪20年代,随着第一批有声片诞生,开始了第二个阶段:活生生的人的语言成为电影表现手段的重要成分。30年代中期,电影接受了文学的经验,吸收作者叙述和人物自我分析的手法,银幕上又出现了语言的独特表现形式——画外音。这是语言与画面相互作用的第三个阶段。在这样一个漫长而又复杂的过程中,“我们看到在银幕上运用语言的性质在不断地改变着。在同画面相互作用之下,语言便改变了镜头内部结构和蒙太奇的原则。反过来,画面则使语言从属于电影的特性。”“我们可以有充分根据地说,只有在现在,语言和画面才达到了最后的‘和解’,现代电影既具有20年代的造型表现力,又掌握了以各种方式运用语言的力量。”^①

视觉形象同语言相互作用的历史表明,电影的视觉表现手段是强大的,但同时,并不是所有生活内容都可以通过视觉手段来表现。爱森斯坦的《战舰波将金号》,是反映俄国1905年革命的电影史诗,也是无声电影时代运用电影造型手段的艺术高峰。然而,这部影片的内容,并不单靠视觉手段揭示,影片中还

^① 弗雷里赫:《银幕的剧作》,中国电影出版社,1954年。

使用了不少解说词和人物对话的字幕。如果去掉这些字幕,有关1918年的革命形势、波将金号水兵起义和市民声援的联系、水兵中以华库林楚克为首的地下革命组织的活动、战舰上矛盾斗争的性质等等,观众是难以看明白,甚至看不出来的。无声电影之所以需要字幕,正说明电影仅仅依靠视觉表现手段的局限性。在银幕上出现活生生的人的语言,既是电影艺术家在长期创作实践中提出的要求,也是电影艺术从它和现实的关系的发展中提出的要求。电影尽管是模拟人的眼睛和耳朵而发明,但它的最初形式却是残疾的,即银幕上没有声音,观众看到演员在讲话,却听不到他(她)的声音。

人们不能容忍有声的运动过程变成无声的世界,因此,早期电影常常用现场演奏音乐或放唱片的方式来填充银幕无声的空白。格里菲斯的《一个国家的诞生》的首映式是有管弦乐队伴奏的。从这个意义上看,电影从来都是有声的,只不过早期电影的声音仅仅是银幕外的音乐。

电影从1895年到1929年的34年间,带着残疾迅速发展起来,建立了一整套默片的美学原则,并逐渐进入成熟阶段。前苏联蒙太奇学派、卓别林的喜剧片和先锋派的探索都是默片成长的最好说明。美国华纳公司推出的有声电影《爵士歌王》标志着默片时代的结束。

电影声音的出现对默片的冲击主要是商业上的。从美学上看,默片和有声片属于两种不同的媒介形式,一种基本是视觉媒介,一种是视听媒介。两种媒介都有自己的美学原则,不存在孰优孰劣的问题,就好像油画和中国画一样。因此,默片可以按照自己的规律发展下去。可是对于建立在现代科技和现代工业基础之上的电影而言,市场决定一切。观众对有声片的热衷为无声电影画上了一个经济的句号。

但不少创作者依然对默片恋恋不舍。受到最大冲击的当数那些以夸张的戏剧动作吸引人的喜剧片。声音进入电影,增加了电影的现实主义色彩,削弱了非现实形式的影片,尤其是那些追逐性的喜剧片。于是,一批在默片时代大出风头的喜剧片渐渐淡出,只有像卓别林这样的天才生存了下来。卓别林对有声电影起初仍然是排斥的,直到1929年,他才拍摄了自己的第一部有声电影《大独裁者》,而这一年离有声电影的出现整整隔了

1929年。

有声电影出现后的最初几年里,由于创作者只关心将对话大量地引入电影,拍摄所谓的百分之百的有声片,使得电影在默片时代形成的视觉表现力大大降低。因此,电影理论家们也对电影中的声音提出质疑。德国电影理论家爱因汉姆在《电影作为艺术》一书中认为,艺术应该追求表现媒介的特有潜力,而媒介与现实的不同构成了它特有的表现手段:“为了创造艺术作品,电影艺术家必须有意识地突出他所使用的手段特性。但与此同时,绝不应该因而破坏拍摄对象的特点。相反,他应该加强、集中和解释这些特点。”

爱因汉姆将电影的无声看作是电影区别于现实的特点,由此出发,他认为“电影正因为无声,才得到了取得卓越意识效果的动力与力量”,因为“默片把它特别希望强调出来的声音转化为可见的形象,它表现的不是声音本身,而是声音的某些最足以说明的特征,有意义的系统,由于这两种手段努力用两种不同的方式来表现同样的东西,结果造成了一场乱糟糟的合唱,互相倾轧,事倍功半”。爱因汉姆事实上混淆了视觉媒介和视听媒介的关系,完全以默片的美学原则对有声电影进行评价,但这两者却是不同的媒介,拥有不同的美学体系。不过,他对有声电影初期滥用声音的批评却是非常有力的。

无独有偶,在声音刚刚进入电影的第三个年头的 1931年 10月 10日,前苏联蒙太奇学派的爱森斯坦、普多夫金和亚历山大洛夫联合发表了题为《有声电影的未来》的宣言。在这份宣言中,他们反对不假思索地使用对白,认为那是机械地利用声音来拍摄“高深的戏剧”和其他戏剧式的演出。爱森斯坦等人并不完全反对声音,因此他们提出声画对位的主张,所谓声画对位实际上是把声音纳入蒙太奇的元素之中,将声音看作是一个与视觉镜头同地位的蒙太奇元素。这样一来,声音所具有的那种现实性和倾向性便消融在蒙太奇的构成中。爱森斯坦是以将蒙太奇看作电影的根本和基础来对待声音的,在他们看来,只有将声音纳入同蒙太奇视觉部分加以对位的应用,才能为蒙太奇的发展和改进提供可能性。

有声电影并没有因为部分理论家和制作者的反对而减少生产,相反由于观众的欢迎而大幅度增加。但是,正如爱森斯坦等

人所言,有声电影成了戏剧式的演出。在有声电影的初期,过去习惯于默片的创作者对声音的到来缺乏准备,编剧不会写有对话的电影剧本,导演不会处理对话场面,而在默片时代不需要讲话的明星们甚至在麦克风前不会讲话和演唱(歌舞片《雨中曲》对此给予了充分的讽刺)。于是在有声电影诞生地的美国电影界不得不求助于对话艺术的创作者,即百老汇的戏剧导演、编剧和演员。

百老汇的创作者将舞台的那一套搬上银幕,结果使得对话主宰了电影,电影成了舞台的延伸,而默片时代所建立的视觉表现力在影片中丧失殆尽。另外,技术上的限制也使视觉表现力受到影响,例如同期录音使得发出噪声的摄影机被关在一个隔音的摄影棚内,摄影机的运动变得困难重重。百老汇对电影声音的理解仅仅是对白,他们没有环境音响的观念,为了填充没有环境而造成的空白,音乐成了他们信赖的武器,有时音乐占据了影片的一半时间。这个阶段的电影音乐尽管比原来默片时的现场演奏增加了一些内容,如为人物确立音乐主题,但观念仍然是音乐的——这类音乐追求纯音乐的形式而忘却了电影音乐自身的要求,结果音乐与故事的关系好像是两条互不相交的平行线。

20世纪三四十年代的电影对声音的探索是个别的,我们只有在屈指可数的几部影片中(如前苏联柯采静夫的《我们来自喀琅施塔得》、雷诺阿的《游戏规则》、奥逊·威尔斯的《公民凯恩》等片)找到有意义的声音安排。意大利新现实主义电影在内容和视觉上获得了人们广泛的赞扬,但这些影片的声音却与其内容格格不入——一是新现实主义的后配音破坏了外景的空间感;二是新现实主义并没有环境音响的观念,因此声音并没有准确地反映出时代的特点,其表现力与视觉影像相比显得非常贫乏。

不仅创作界对声音的探索不够,就是理论界也对声音的重要性认识不足,例如大名鼎鼎的巴赞在其理论中几乎不提声音。早期有关电影声音的书籍也仅限于电影音乐的范围。忽视声音的现象事实上是早期那种认为电影是以视觉为主的观念的延续。

20世纪40年代以后,录音技术发生了大的变化,磁性录音技术比光学录音系统的音频效果好,而且高保真。随着录音技

术的发展,电影的声音质量得到了保证,也为声音的运用提供了足够的技术支持。在常规性的影片中,同期录音注重了声音的丰富性,外景中的自然音响的成分比过去增加了,音乐在电影声音中的比例逐渐减少。一些有创意的创作者对声音的作用日益重视。安东尼奥尼在《奇遇》、《红色沙漠》等影片中将各种自然音响作为音乐来使用。

20世纪40年代以后,电影制作的现场录音常常用多个话筒把环境中的各种声音分别录下来,并在后期进行艺术加工和合成。通过这种方式形成的电影声音不但丰富,而且可以根据故事的戏剧性安排声音的层次,既真实又富有表现力。于是,电影通过实践(不是理论)认识到环境音响的重要性,声音也可以像影像那样进行安排和调度。

20世纪40年代以后,电声技术和录音技术的发展使得影院越来越像一个体验各种自然或非自然声音的冒险家的乐园,声音的作用大大突破了纪录的作用,有关声音的观念越来越倾向于构成主义。这个时候的好莱坞电影给予观众的不仅仅是视觉的快餐,更是听觉的轰炸。在那些远离现实的奇观场面中,声音常常是非自然的、惊心动魄的,它满足了人们寻求刺激的要求。

值得一提的是,20世纪40年代以来在电视制作中大量运用的无线话筒。这对与时间赛跑的电视制作来说的确带来了方便,但随之而来的是无线话筒对人们视听感知经验的颠覆:观众看到的人已远去,而他的声音却仍然停留在刚才面对面的距离内。视觉和听觉的组合所带来的美学的、心理的、伦理的问题给我们提供了新的声音研究课题。

声音进入电影,使电影更逼近于生活真实,更像现实。但是,早期电影的声音观念不论是爱森斯坦等人提出的声音对位法还是好莱坞戏剧式的电影,都并没有重视声音的纪录作用。爱森斯坦等人将声音作为蒙太奇的元素,而好莱坞则仅仅追求对话的同步。

音响效果这个术语一直保持到今天的影视制作中。事实上,这是一个舞台用语,所谓效果,是指可以制作或模拟的各种声音。戏剧舞台上的音响效果并不是现实声音的纪录,它并不完全地反映客观的声音形态。戏剧并不是纪录媒介,因此舞台的假定性可以容忍效果的非现实性,只要“像”就可以了。

可是,电影电视从本质上看不是一个“像”的媒介,而是一个“是”的媒介。视听媒介的根本属性是其纪录性。纪录片无疑是纪录媒介本体功能最有力的体现。当然,在不同的纪录媒介中,纪录性的体现是不同的。摄影是纪录媒介的最初形式,它纪录的是瞬间的影像;默片使人类第一次实现了复制运动、空间、事件的梦想,尽管默片的纪录是变形的(无声音、无色彩、二维平面),但人们并不怀疑它对现实的纪录功能,只是这种纪录限于无声无色的视觉世界;有声、彩色电影电视不同于默片,作为视听兼备的传播系统,其真实性的概念不仅涉及视觉真实,同时也涉及听觉真实。因此,对于视听媒介而言,只有视听两个方面都纪录了现实,真实的意义才是完整的。

二、对白

(一)影视对白的含义

对白也称对话,是指影视画面中人物之间的对话。

被赋予一定的文化含义或社会含义的人声,是人们表达、交流信息和感情的重要手段之一。进入影视的人声——对话及以画外音形式出现的旁白和独白等,是影视声音中最积极、最活跃的因素。它除了具有表达逻辑思维的功能外,还因其音调、音色、力度和节奏等因素,而具有丰富的表现力。前苏联电影理论家弗雷里赫认为:“现代电影艺术的本性归根结底决定于画面同有声语言综合的结果。”^①

对话是人类交流的基本手段,与表情、手势、身体动作相比,对话有着清晰、方便、准确的特点。对话的内容大都是理性的,因此,对话是理智的表现,是思考着的人的表现。现实生活中,人们的对话至少具有以下的作用:①得到消息;②从说话者的谈话中感受他(她)的情绪;③了解对方的个性;④交流思想感情;⑤促进事件的发展;⑥构成环境气氛。

影视中的对话承担的作用与此类似,但不完全等同于生活对话。现实生活的对话边想边说,并不严谨和精确;作为艺术

^① 弗雷里赫:《银幕的剧作》,中国电影出版社,1980年版。

的、虚构事件的影视,是对生活进行选择 and 概括的结果,有着艺术的精确性。现实中的观察和表达并不会因为某个人说错了一句话或结结巴巴而使人误解其表达,因为说错了还可以再更正;但在作为艺术的、虚构事件的影视中,除去人物的特殊性外(如角色本身就是一个结巴),某个角色的对话安排不当或不符合人物的性格,就会破坏艺术的表达。可见,视听语言的基本规律是模拟人的视听感知经验,虚构影片中的对话必须具有现实的外观,对话的语言意义应该在不经意的感觉状态中形成。

在回溯视觉形象同语言相互作用的历史时,不能忽略这样一个史实:有声电影初期,连坚决反对声音的卓别林,也很快适应了音响效果和音乐,把它们看作是画面影像自然表现的延伸。当时受到非议的,主要是有声电影的对话部分。当电影从“伟大的哑巴”一变而在银幕上开口说话的时候,就像聋哑人突然获得说话能力一样,未免过于饶舌,不知如何正确地运用这一功能。影片中的人物从开始到结束一直在特写中说话。

对有声电影处在幼稚时期的这些缺陷,艺术家和理论家迅速地予以批评,有些甚至愤而发出保守的论调。爱因汉姆认为,视觉形象和对话的结合,只能使视觉表现(包括演员的可见性动作)从属对话,“必须有一种居于统治地位的手段。这种手段就是活动的画面,因为对话一旦占有统治地位,结果就会导向戏剧。”^①与此相反,巴拉兹的见解却是中肯的,他说:“对白片使已经得到相当发展的视觉文化倒退到原始阶段,这固然是事实,但如果把这个一时的技巧上的危机夸大成画面表现和语言表现之间的不可逾越的鸿沟,那就失之武断和故弄玄虚了。”^②

事实上,那些为了拒绝对话而作过不懈努力的大师们,最终又不得不接受对话。事情很明白,只要还是一种以社会生活为直接反映对象的、有人物及其行动、有人与人的关系和矛盾冲突的艺术,它就离不开对话。当然,这绝不意味着对话可以“泛滥”。对话统治银幕,和银幕排斥对话一样,都不是现代电影艺术可能性的扩大,都不符合现代电影艺术的本性。

在影视中,对话只有和画面结合,和画面的核心——动作结

① 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社,1980年。

② 巴拉兹:《电影美学》,中国电影出版社,1980年。

合,才能有助于塑造银屏形象而产生独特的艺术力量。由此可见,运用对话的一切手法实质上只能归结为一点:对话就是动作。它永远同规定情境中的具体行动相联系,以揭示人物做出这一行动或那一行动的内心动力为目的。显然,并不是任何一句对话都具有动作性的,只有当对话双方的语言能够传达出思想、感情、意愿和心理的相互撞击,渗透着人物性格,推动剧情向前发展时,对话才具有动作性。影视是表现可见的持续动作的叙事艺术,对话一旦失去了动作性,也就失去了它的主要价值。在影视创作中,企图靠对话来讲故事的现象之所以不能根除,就是因为缺乏对语言动作性的认识,把语言作为一种释意元素而滥用,而没有把语言作为动作元素慎重处理。当然,不加分析地认为影视中的对话越少越好,也是一种误解。电影中的对话并不以多少论优劣,关键在于有没有动作性。世界上有不少公认的名片对话就很多,像前苏联影片《伟大的公民》、意大利影片《警察局长的自白》、英国影片《甘地传》等,它们并不给人啰唆厌烦之感。弗雷里赫说得好:“对话只有在能够给我们揭示性格的时候,才是富有表现力的。运用得正确的对话提供了刻画人物性格的新的可能性。不仅不会使银幕失去动作性和吸引力,而且还会丰富银幕的纯造型的表现力。”实际上影视中的对话已成为视觉内容的一部分,扩展了以造型为主的艺术可能性。影视的对话,不仅是给观众听的,而且是给观众看的。它的重要性,不只是表现在“说什么”,而且表现在“怎样说”。在某些情境中,甚至说话的方式比其内容显得更为重要。美国影片《公民凯恩》中,年轻的凯恩收买报社时,他那带有威胁性的力量,更多来自讲话的方式:重叠的断句,不耐烦的语气,烦躁的神态,有力的踱步,在这里,讲话的方式告诉人们的东西比其内容实际上要多得多。由此可见,富有特征的讲话方式往往具有一种扩展对话、传达含义的潜能。

电影、电视、戏剧中的对话各有其特点。戏剧,尤其是话剧常常通过人物对话来介绍人物在舞台以外的活动,交代事件的来龙去脉,刻画人物的性格,推动情节的发展,因而戏剧中的对话是最基本的也是最主要的表现手段。在一定意义上可以说“没有对话,就没有戏剧”。而电影则更多的是通过画面和人物的行动来实现,因而电影中的对话并不是主要的表现手段,它只

是一个听觉元素而已。在一般情况下,电影中的对话在影片中不占主要地位,只有当画面显示出其局限性时,对话才作为一种补救的手段而出现。因此,电影中的对话不要求百分之百的清晰度。正如巴拉兹所言:“有声片中的对白不必像舞台的对白那样结构严密、合乎逻辑和直接易懂,因为画面(不仅是画面中描写的东西,还有画面的整个气氛)可以把对白所没有的许多东西表现出来。”与电影有所不同的是,电视剧力求开掘为电影所忌讳的对话的潜力。由于电视欣赏的随意性和间断性,电视剧中的对话用量要比电影大,要在剧中担任或部分担任着叙事、抒情、刻画人物性格的重要作用,因而电视剧中的对话比戏剧、电影更具有感知性和可辨性。

(二)影视对白的特征

简洁

德国的爱因汉姆在《电影作为艺术》一书中指出:“对话越简单,就越少可能分散观众在倾听戏剧性对话时的注意力……形式比较简单的对话——它的文学价值并不一定就小——可以用较为丰富的形象来加以表现,结果未必有所逊色。”这就是说,第一,对话精炼能给观众留下深刻印象;第二,对话简单可以用形象来补充,形象和语言这两个元素能相辅相成,相得益彰。

生动

影视中的对白强调要简洁。简洁还必须含蓄、生动,它往往具有“言有尽而意无穷”、“外枯而中膏,似淡而实美”(苏轼)的特点。这自然要从人物所处的特定环境、人物的特殊性格出发。

自然

从影视的基本特性出发,它需要对白自然、质朴、生活化,如同在生活中听到的那样,任何人为的痕迹都应消除干净。

造型

首先,影视是一门表演艺术,对白的造型应该把语言形象和表演形象结合起来。语言形象是间接的形象,即在影视中通过声音让观众在头脑中想象出一个形象。而这个想象出来的形象是受到表演形象制约的,也就是说间接形象受直接形象支配;其次,语言本身也能产生动作,达到造型的目的。这里的动作是指

语言中包含的戏剧性,即戏剧冲突。它会在观众的头脑中产生“动”感。劳逊说:“对话是动作的一种,动作的一次压缩和外延。一个人说话,这也是动作。”

(三)影视对白的作用

影视可以交待人物间的关系、事件的背景,叙述故事情节。影视对于事件的叙述主要是通过画面来展现的。但有些内容仅用画面是很难表达清楚的,这就需要对话来完成。

影视可以刻画人物的性格

人物语言是塑造个性鲜明的人物形象的重要手段。现实生活中,每个人的说话腔调、表达方式和常用词汇各有其特点。从一个人的言语就可大致判断出他的年龄、职业、爱好和性格特征,所谓“闻其声如见其人”。个性化的语言对于人物性格的塑造有重要作用。

影视可以表现人物的内心世界

在展现人物内心世界方面,影视的表现手段非常丰富。在很多作品中,我们可以看到多种多样的主观表现方式。如将人物的心理活动内容(如回忆、幻想、梦境等)转化为直观的可视性画面,既可以通过动作、表情来表现,也可以通过人物间的对话来达到目的。

三、画外音——旁白和独白

有声电影中声画分离的直接结果,就是画外音的出现。顾名思义,画外音是指声源不在银幕画框可视空间之内的声音。它可以是人声,也可以是音乐或音响。画外音的人声部分包括旁白和独白。由于声音同它的发声体分离,摆脱了依附于形象的从属地位,从而有可能充分发挥声音作为独立艺术元素的表现作用。它以声音代替形象,以无形表现有形,与画面内的形象和声音互相补充,互相衬托,造成种种蒙太奇效果。随着电声技术不断进步和现代社会生活日益复杂化,画外音在影视中的作用越来越引起人的重视。

(一)旁白

旁白是代表作者或剧中人物对剧情进行简要介绍或评述的语言。一般情况下,它多以画外音的形式出现,把观众作为直接交流的对象。其作用如下:

旁白用来交待剧情背景

在剧情开始之前,用以介绍故事发生的时间、地点以及时代背景、社会环境等。如前苏联影片《两个人的车站》开头的旁白:

我们这部影片的故事,要从刑事犯劳改村这个叫人不愉快的地方讲起,大家看了不必大惊小怪。常言道:“天有不测风云,人有旦夕祸福”,自个儿的命运,自个儿能料到么?

利用这样的旁白作交待说明,可以使观众迅速进入规定情景,不必为推测故事发生的背景而分散精力。

旁白用来介绍出场人物

结合人物首次出场的肖像造型,对人物的姓名、职业、年龄以及重要的前史作简要介绍。如《邻居》序幕中的旁白:

(冯卫东炒菜)冯卫东,当年红卫兵第一支队司令,现在是建筑系助教,楼道里的烹调专家。

(明锦华开锁)校医务室的大夫明锦华,四十多岁了还是单身。她这双美丽而忧郁的眼睛,告诉我们什么呢?

这样的叙述,使观众很快明白了人物的身份和前史。

旁白作为揭示人物内心隐秘的手段

如电影《天云山传奇》中,在宋薇的回忆之后有一段旁白:

“我终于和吴遥结了婚,随着时间的推移,罗群影子不时又暗暗地在我心灵深处升起。有时,我也不能不问自己,难道他真是一个背叛党的右派吗?现在,事隔多年,命运又把罗群的问题摆到了我的面前,我不能不重新思考他的问题了。”

在运用旁白表现人物内心世界时,可以展现某个人物此时的内心活动,也可以展现他彼时的内心世界;可以展现一个人物的内心世界,也可以展现几个人物的内心世界。

旁白作为谋篇布局的手段

电影《红高粱》中,旁白在影片中出现了 5 处。而影片中

的人物关系、周围环境、时间转换等几个主要情节转折点,几乎都是由旁白来交待的。如“我奶奶”与麻风掌柜李大头的关系,高粱地的“鬼气”,新婚三天新娘回老家的规矩,李大头的被杀,罗汉大爷的出走,日本人的出场等。旁白在影片中是作为一个戏剧因素渗入故事中的,它“缝合”了过去与现在、意念与故事,使该片结构上独具特色。电视剧《战争子午线》中,每一集都是以战争受害者的旁白开头的。

在现代影视作品中,旁白已经上升到结构的高度,国内外的一些优秀影视作品如《天云山传奇》、《沙鸥》、《生死恋》、《新星》、《红高粱》、《赵尚志》、《阿信》、《红粉》、《一个陌生女人的来信》、《孔雀》等都以其旁白的结构形式给观众耳目一新的审美感受。

缘对剧情发表点评

如美国影片《朱莉亚》中莉莲的旁白:

“油画上的颜色,有时候年代久了就斑驳了。这时候有一些画就露出最初勾勒的线条,比如,透过一件女人衣服露出一棵树,透过一条狗露出一个孩子,露出一只船却不是在海面上。这叫做……‘原画再现’,因为画家当时感到不中意,涂改掉了。

现在我老了,我想回忆一下,我曾经是怎么样的,现在又是怎样的。”

这段旁白援引原小说作者写在正文之前的导言,为画面增添了一层反思的色彩,以形象的比喻向观众点明创作者的意图,并引导他们以庄重而深沉的情绪进入剧情。

旁白作为一种辅助手段,只起“粘合剂”的作用,而不能当作代替动作的基本材料来使用。在运用旁白时,应避免与画面的内容相重复;应力求简洁、含蓄,尤其是在对剧情发表点评时,切不可流于概念的说教,而应向观众暗示出银屏形象的内涵。此外,旁白还应服从影片的结构和总体艺术风格。

(二)独白

“独白”又称“心声”,是一种特殊的对话形式。作品中的人物,没有直接的谈话对象,而是内心的思维活动。作为展现人物内心活动的手段,独白可分为有声独白和无声独白。无声独白指演员的表演,是可视性元素。有声独白,指传达人物内心活动

的语言,属可听性元素,多以画外音的形式出现。

独白作为以画外音形式出现的剧中人物内心活动,它只能以第一人称的方式呈现。不同于旁白,它是剧中人物产生于内心的一种反应。它不仅是人物自己的声音,而且也正是人物此时此刻的想法和心理过程。独白与旁白的另一区别是,它和画面所表现的一般都是同一主体,而旁白则不一定。独白直接表达人的内心,使其不仅与画面上的人物形象相吻合,而且与人物的表情和动作相一致。因此,独白开辟了一条将人物内心动作和外部动作结合起来刻画性格的途径,这也正是独白的艺术魅力之所在。其作用主要表现在以下两个方面:

表现人物的内心活动

《天云山传奇》中,朱科长建议宋薇不要过问罗群平反一事,最好交给他来处理。在宋薇下班回家的路上,画外响起了她的内心独白:

“我讨厌这个朱科长。但是他的话却不能不引起我的深思。我不能否认他的话有某些道理,特别是他讲到我的丈夫,我们之间没有什么感情,但毕竟也在一起生活了十七八年了,我们还有孩子,我坚持下去说不定我们的关系就会破裂,哦……破裂!我能有这个勇气吗?”

人物这种隐秘的内心活动,是不能或不愿对别人说出来的,但观众需要了解它。从这个意义上讲,独白的作用大大超过了对话。然而,如果一部影片的画面和对话毫无动作性,仅仅依靠独白,银幕形象将是苍白无力的;反之,如果银幕动作足以将人物内心活动揭示出来,再加上独白那就是多余的了。

又如文学名著《红与黑》在艺术上的突出特征,是作者对人物思想、感情、心理活动的描述,为了保持原著的风格,原著中有关主人公于连的心理描写,在电影《红与黑》中多以独白的形式出现。日本电影《广岛之恋》中,女主人公与一陌生男子相遇后回到旅馆她自己的房间后有一段内心独白:

“你并没有完全逝去。”

“瞧,我讲了我们的遭遇。”

“可是今晚,我却欺骗了你,和一个陌生人。”

“瞧见了吗?我们的故事还是挺动听的。”

“这十四年,我一直没有过这种不可能的爱。”

“可是现在,我却把你忘了。”

“你睁开眼看着我,看着我!”

这段独白,表现了女主人公对丈夫的深切思念,同时也表现了她在与陌生男子相遇后的矛盾心理。

图4-1-1 来介绍剧情

瑞典电影《野草莓》的开头,老主人公有一段很长的内心独白:

“我的名字叫埃萨克·波尔格,现年 72 岁。我有一个儿子,已婚多年,但没有孩子。我母亲 82 岁,仍然健在。我的 3 个兄弟姐妹都已去世。我妻子凯琳已去世多年,我的婚姻非常不幸,好在我有一个非常出色的女管家。我几乎已经完全退出社会生活,只是独自埋首于令我感兴趣的少数事情。下面是我生活中某一天所经历的各种事情、梦和回忆。”

这段只有在小说中才常常出现的叙述性语言,以独白的形式出现在电影中,对于了解整部作品的剧情有重要的意义。

四、纪录片中的解说词

(一)解说词的含义

解说词是创作者在非叙事时空中对事件或人物的说明、评价和解释。

解说词主要用于非虚构的影视片如纪录片、专题片、新闻片、科教片、政论片等,是连接视觉镜头的结构性元素,在影视片中起着说明、评价、阐释等作用。它和其他声音元素(环境声、谈话声、音乐等)共同构成了影视声音总谱。解说词在此不应该是独立的,它必须在总谱的要求下,与其他声音一起形成有机的声音整体。因此,解说词的使用应避免图解画面。

影视属于视听媒介,因此其思维方式是视听思维。由于视听媒介所具有的记录的精确性与具体性,它与文字思维的再现性是不同的。在纪录片创作中,先写好解说词再去寻找对位镜头的做法,实质上是文字思维在视听领域中的延伸。其结果必然出现以解说词为主的表达系统,而其他表现元素(如视觉元素、同期声等)将被搁置在次要的位置上,因而“本末倒置”是必

然的。

电视脱胎于无线电广播。早期的电视纪录片由于受广播的影响,大量运用解说是可以理解的。但随着人们对视听媒介认识的深入,视听媒介的纪录本性已为大多数人所接受。因此,解说词的运用领域有一定局限性,一部真正的纪录片应该充分发挥它的视听纪录作用,而不是依靠解说词构成一部再现性的作品。

(二)解说词与信息量

我们处在一个信息的时代。信息的高速发生、传递加快了社会生活的节奏。就电视解说词而言,为了适应观众对信息的要求,出现了两种值得注意的倾向,一是加快语速,二是大量依靠解说词传达意义。

电视是视听兼备的复合媒介,它与传统的文字语言媒介的最大不同在于它是通过视听元素来传递信息的,它没有最小信息单位。因此,解说词只是视听信息中一个很小的部分。在单位时间内,电视画面付诸人们的信息量可以是无限的。

作为模拟人的视听感知经验的媒介,影视从理论上讲,能够更快、更多、更好地传达信息,比如“丰收”一词在文字媒介中只是一个抽象的符号,它要依靠读者的想象才能实现其意义的传递。而不同的人有不同的理解和感受,但是在影视中,“丰收”是翻滚的麦浪、饱满的谷穗、硕果累累的林园……由于记录的精确性和具体性,视听媒介在构成上可以不要一句解说词,就能将“丰收”的含义深刻地、具体地、持久地留在观众的记忆中。

(三)解说词与其他视听元素的关系

解说词与其他视听元素的关系应该是化合的关系。所有视听元素的化合作用,构成了一个有机的整体。在这个有机的整体中,不存在哪个元素占据主导,哪个元素处于次要的问题。正如自然界中的物质,是由不同的化学元素化合而成的,每一种元素在其特定的物质组成中,都是不可缺少的。视听作品中的各个视听元素之间的关系与自然界的物质构成是一样的。

今天,电影已有百余年的历史,电视也发展了几十年。在纪录片创作中,人们越来越重视画面的作用,这是人类视觉读解能

力的恢复与提高所带来的必然结果。人类童年时期的视觉能力在经历了以文字媒介为主的几千年统治后,终于在视听媒介中再次重温昔日的光荣。但这种复兴不是什么“以视觉为主,听觉为辅”的重演(或反之),而是在视听化合的总前提下,模拟人类的视听感知经验的结果。

如今,纪录片对解说词的运用已越来越审慎和收敛。曾经在美国全国广播公司(NBC)担任多年主笔的理查德·汉斯尔说:“比较好的办法是让画面本身说明更多的东西。”

纪录片中,解说词、被采访者的谈话、环境声、动作音响和音乐等构成了声音的总谱。每一个声音元素在此都不是独立的,它必须在总谱的约束下,与其他声音元素构成一个声音整体,同时与画面协调作用,共同构成一个更大的视听总谱。比如音乐,在视听总谱中,它已失去了纯音乐的性质,它必须与光、色彩、运动等视觉元素和其他声音元素共同协调作用。可是,在我们的电视中,创作者常常忽视音乐的非独立性。司空见惯的现象是在合成阶段,随意选择一盘轻音乐之类的录音带或 碟,为画面和解说词贴上一条千篇一律的背景音乐,其结果,虽然有了音乐,但却成了与其他视听元素并不融合的(甚至相反的)声音平行线。

第二节 摇 音 响

一、音响的含义和种类

(一) 音响的含义

影视中除人声和音乐之外的所有声音,以及以背景音响或环境音响的形式出现的人声和音乐统称为音响。在影视艺术中,音响不是简单地模拟自然声,重复画面上已出现的事物,而是作为一种艺术元素纳入影视片,成为艺术创作的一种独特的表现手段。

美国电影理论家波布克认为:“为了阐明音响作为电影的

一个主要元素的重要性,最简单有效方法之一是看下去掉了声带的影片中的一个场面。一旦没有了声音,无论画面拍得多好,剪辑得多好,仍然不再有真实感,因而也失去了感染力。影片的速度似乎也减慢了。结果常常是看一系列照片。”波布克还以威廉·弗里德金的悬念片《法国联络站》中汽车追捕的精彩段落来验证自己的观点,并得出这样的结论:“如果没有任何声音,这场戏的紧张性和冲击力就会大大减弱,而有了交通的噪音、轮胎的尖叫声和火车的隆隆声之后,整个阶段的戏剧效果便大大增强了。”^①

其实,早在电影的前身——活动照片时期,人们就有了想使电影发声的愿望。1877年,爱迪生发明留声机时,就试图把留声机和活动照片结合起来,但未能如愿。卢米埃尔、梅里爱等人也曾天真地用在银幕后说话的办法,使电影具有声音。一些电影院的经理人则在影片放映时,组织乐队或聘请歌唱家,给影片配上音乐和模拟各种音响。到了无声片末期,为了弥补音响现象的短缺,电影艺术家们不得不带着一种破釜沉舟的精神去寻求各种手段。那时,他们面临着两种选择:一是通过视觉形象表现音响感,如爱森斯坦导演的《罢工》,在拉着手风琴愉快地行走的一群工人的镜头上用前景叠印手风琴的画面。二是使人“感到”音响本身,最典型的是甘斯的《拿破仑》中一个片断,使我们清楚地看到这位导演如何使观众具体地感受到巴黎上空的钟声:

大钟的四个不同特写。

.....

大钟的另四个镜头,更大、更快。

.....

大钟的又四个镜头,还要大、还要快。

.....

四秒钟内表现一百只大钟,混在一起表现。

马尔丹将上述效果称之为“无声的音响效果。”^②事实上,叠印或快速蒙太奇只能使影片产生一种音响感,毕竟不能使观众

① 波布克《电影的元素》,中国电影出版社,1980年。

② 马尔丹《电影语言》,中国电影出版社,1980年。

真正获得听觉上的审美享受。诚如高尔基所描述的那样:“那是一个没有声音、没有色彩的世界。那里的一切:土地、树木、人群、水和空气,都沉浸在单调的灰色里……这不是生命而是它的影子,这不是运动而是它的无声的幽灵。”^①与此相反,音响却给了银屏世界以生命的活力和无限的空间延伸,使银屏上所表现的现实生活、物质空间取得观众的认同,并满足观众“目欲慕色,耳欲慕声”这一人类最基本的审美要求。而音响的物质性、客观性、运动性和空间感等特征,使其具有了丰富的表现力。如《我们来自喀琅施塔得》中的海浪声、吉他声、机枪声,《公民凯恩》中别墅大厅的回响声,《安娜·卡列尼娜》中的赛马声,《罗马 1900》的打字声和《群鸟》中的鸟叫声……都提供了堪称典范的例证。

诚然,在戏剧艺术的创作中,也离不开音响效果。但由于舞台条件限制,就其模拟自然音响的真实程度和攫取生活中音响素材的广度而言,要比影视艺术逊色得多。特别是在电声学、录音技术有很大发展后,影视艺术不仅有了无穷尽的视觉可能性,同时还有了无穷尽的音响可能性。充分挖掘音响的潜力,定会给日臻完美的视听艺术增添新的风采神韵。

在充分挖掘音响的潜力时,不应忽视无声这一重要的声音造型,它也是一种具有积极意义的表现手段。在影视片中,沉默常常是一种生动的、富有想像力和表现力的动作,是节奏的停顿,是情绪的凝滞,包含着相当强烈的思考意识。无声,有时还能造成摆脱空间和实体、摆脱尘世的情境,使观众升腾到幻想的天地或深入到人物内心的隐秘中去。如影片《邦尼与克莱德》结尾的一个场面,在火枪齐发之前,当邦尼与克莱德相互盯视时,整个画面一片静默。接下来,火枪声音的冲击力由于无声反衬而增强了许多。突发的静默就像一首音乐作品突然休止一样,带来情绪上的冲击和爆发,产生一种“此时无声胜有声”的音响效果。当然,无声又不可滥用,影视片中的无声段落如果没有内心动机,只会给观众一种毫无意义的空虚感,并暴露出做作和玩弄形式的弱点。

^① 高尔基:《托尔斯泰谈早期电影》,《电影艺术译丛》,1980(5)。

（二）音响的分类

音响几乎包括自然界的一切声音 ,通常可分为若干类型 :

(员)自然音响。除人之外的在自然界发出的声音 ,如风声、雨声、雷声、流水声、海啸声、鸟鸣声等。

(圆)动作音响。由被摄体的行动所产生的声音 ,如走路声、打斗声、奔跑声、跳跃声、开关门声等。

(猿)背景音响。如集市的叫卖声、运动场上的喊叫声、战场上的厮杀声 ,又称群众杂音。

(源)机械音响。由机械设备运转所发出的声响 ,如汽车、飞机、轮船、机器、电话、钟表等发出的声音。

(缘)枪炮音响。由各种武器、弹药发出的声音。

(远)特殊音响。人为制造出来的非自然音响或对自然音响进行变形处理后的音响 ,如神话片、科幻片中的效果声。

二、音响的作用

（一）增强银屏空间的造型力量

影视艺术在时空转换上要比戏剧艺术灵活得多 ,但就画面本身而言 ,它也要受到银屏框的局限。声音进入影视后 ,这种局限性被打破。我们知道 ,在现实物质世界中无所不在的声音是割不断的 ,有着无限连续的空间感和空间延续性。正是这种特性 ,使银屏的空间向画框四方的纵深延伸成为可能 ,从而扩展了影视画面的容量 ,增强了银屏的空间造型能力。如《青春之歌》中“除夕”那场戏 ,我们先看见白莉萍的一些朋友聚集在正房聊天 ,唱《流亡曲》 ,悲愤、绝望的喊声以及砸酒杯的声音。这一效果不仅加强了耳房这场戏的气氛 ,而且暗示出画外正房这一空间 ,从而打破了画框的局限 ,扩展了画面的空间。

影视音响的空间表现力 ,不仅扩展了画面的容量 ,更重要的是增强了银屏空间的造型效果。如《邻居》开始时 ,画面未出 ,先声夺人。观众先听到广播报时声 :“ 刚才最后一响 ,是北京时间 员圆点整。”刘兰芳顿挫有致的说书声紧随而至 ,继之以介绍人物的画外音为主要声部 ,楼道里的炒菜声、剥馅声、谈话声、嘈杂

声……纷至沓来,构成了天然的“厨房交响曲”。创作者精心地将人声与音响、画内音响与画外音响,有层次、有节奏、有变化地组织进画面,把楼道这一人们熟悉的生活空间,活龙活现地展现在观众面前,让他们如临其境,如察其情。

（二）参与创造银屏形象

影视作为一种叙事艺术,其基本内容是创造血肉丰满的银屏形象。关于音响对银屏形象创造的情绪感染力,日本影片《望乡》为我们提供了生动的例证。矢须吉狂奔到海角,妹妹阿崎乘坐的小船已远离海岸。他纵目四望,眼前是清澈碧蓝的大海,大海的远处传来“嘎吱,嘎吱”的桨声。这里而没有对话,只是将普通的音响作了精心处理,使之成为银幕上有传情达意的“角色”。因贫困而卖掉亲人的悲恸、矢须吉对自己无能的怨艾以及兄妹诀别时的剧痛,都融进“嘎吱,嘎吱”的桨声之中,产生一种催人泪下的艺术效果。

音响的情绪感染力,常常在烘托气氛、揭示人物心理时起到重要作用,有时甚至超过言语的表达。如《沙鸥》中,沙鸥获悉沈大威不幸牺牲的噩耗,悲痛欲绝。她痴痴地依门而立,神情木然,红肿的双眼饱含泪水。此时,秋雨顺着屋檐“滴答,滴答”地落下,既加强了画面环境的凄惨意境,又十分贴切地烘托出沙鸥哀恸的心理深度。

在影视创作中,还常常用主观音响来揭示人物的内心世界。日本影片《沙器》结尾处,和贺英良演奏完自己创作的钢琴协奏曲《宿命》,观众席上响起了雷鸣般的掌声,一时神志恍惚的和贺英良呆若木鸡似地站在台上,什么也听不见。英国影片《孤星血泪》中,小匹普为了营救逃犯麦格维区,从家里偷了锉刀和食品悄悄溜出门,慌忙地跑过牛栏,这时他听到的牛叫声变成了对他的指责声。这些音响的处理都是从人物的主观感出发,在揭示人物内心隐秘方面显示独特的艺术功能。

（三）连接镜头、参与情节

音响常被用来作为连接镜头的手段,它不仅可以连接同一场面中的不同镜头,而且还可用来连接不同时空的各个场景。当一系列互不连贯的镜头运用一条连贯的声带串联起来之后,

就会产生一种流畅感,在观众心目中造成互相关联的完整印象,这种手法亦称为“声音的桥梁”。如《风暴》,开头部分用远处不断的火车声把有关的镜头连接起来,中间部分又用汽笛声将罢工的各种场景连接起来。英国影片《特殊的战争》则用收音机中传来关于停战的广播音响贯串女医生海顿的房间、德国的潜艇,以及莫菲的铁驳等镜头。

音响还可以参与情节,起到推动剧情发展、表达主题的作用。《雅马哈鱼档》中个体户阿龙失足的去就是哨子声、警车声、镣铐声来表现的。《秋天里的春天》的音响处理更有特色,全部音响与影片的主题丝丝入扣,成为一个不可缺少的“角色”。从第一次罗立平与周良蕙的儿子在池塘边钓鱼开始,到影片结尾罗立平与周良蕙各自站在铁桥的两端,火车的运行声和汽笛的鸣叫声反复运用了多次。剧情每一步发展,人物每一次内心振荡,都伴随着含有难尽之言的音响,既深刻地揭示了人物内心世界,又生动地表达了影片主题。

(四)象征和隐喻

可识别的自然声常常含有一定的象征意义,有目的地运用这类含义,就有可能把自然声这一现实的物质存在,转化为组成思想过程的因素,使之具有语言式的表意功能。影视中的象征和隐喻,是以声音与画面之间、声音与声音之间的横向或纵向组合等手段来完成的。如雷内·克莱尔在《百万法郎》中,用橄榄球比赛的噪音与剧中人拼命抢夺一件误以为装有彩票的外套的画面对位,音响对画面的涵义具有隐喻作用,使观众理解这抢夺就像橄榄球赛一样激烈,因而显得滑稽可笑。

第三节 摇音 乐

一、音乐与影视

(一)音乐走进影视

音乐是通过有组织的、在时间上流动的音响所形成的艺术

形象或意境,来表达人们的情感,反映社会生活的艺术。但是,影视作品中的音乐,绝不能离开可视的屏幕形象,它只能作为影视艺术的一个辅助元素而存在,并且只有与影视的其他元素有机地结合在一起时才能具有影视音乐的独特价值。音乐的物质材料是悦耳的乐音,它主要是通过声波作用于人的听觉。

前面曾经提到,在第一次公开放映电影的现场,卢米埃尔兄弟曾经请了一支乐队来为电影“伴奏”,从音乐走进电影的历史进程来说,这种为电影现场伴奏的音乐,可以说是电影音乐最初的形态。而当时在现场演奏的音乐,已经含有配合情节需要、活跃现场气氛的作用,同时也是为了掩盖放映机工作时所发出的噪声。

在当时的情况下,通常电影院都会请一位具有即兴创作才能的钢琴师在放映现场,根据银幕上出现的不同画面的内容演奏一些音乐。而一些规模比较大的电影院往往请几名、十几名,甚至几十名乐师在现场即兴演奏,于是,事先根据影片内容的需要,把一些观众熟知的音乐进行改编或重写,然后依乐曲的情绪进行分类,就成为十分必要、也实际可行的一种方法。比如舒伯特的《未完成的交响乐》被用来表现明快、流畅和热烈的情绪;贝多芬的一些情绪不同的序曲被用来表现大树倾倒、飞机下滑和追逐逃跑的场面。也有一些作曲家写了一些只是标着纯粹说明情绪的标题的音乐小品,如“沉重”、“悲怆”、“悬念”、“复仇之光”、“救命!救命!”等等。随着电影生产的产业化,电影公司还为每部影片附上一份这部影片所需要的音乐的清单,通常是写明伊伊情绪几段、伊伊情绪几段,有的时候还会直接建议用某一首或某几首乐曲。于是,一些文化比较发达的大城市的图书馆里便预备了专为伴奏电影所用的音乐总谱,乐队在演奏时可以借用。

在为电影伴奏时,有时也会出现一些很有趣的事情。据说一位喝醉了酒的钢琴师在为电影映出伴奏过程中,当银幕上出现悲哀的场面时,他演奏了欢快的乐曲,当银幕上出现了激烈的战斗场面时,他演奏了爱的罗曼史,凡此种种,不免引起观众的哄笑,但它又使有心的导演发现,这种与画面情绪对立的音乐所产生的效果,竟然比与画面情绪一致的音乐更好,有意识地运用与画面情绪对立的音乐,往往会让人感受和认识到音乐中所说

出的一些画面没有说出的内容。在这个意义上说,这位喝醉了酒的钢琴师的演奏启发了人们去思考音乐与画面结合的多种可能性。

由于电影的影响越来越大,许多作曲家开始瞩目于为无声的电影专门写作音乐,其中第一位为故事影片作曲的是法国著名作曲家圣-桑。他为法国影片《谋杀居伊兹伯爵》创作了由一首序曲和五首描绘戏剧场面的音乐组成的全片音乐。它表现了19世纪发生在法国宫廷的谋杀朝廷重臣居伊兹伯爵的事件。为了配合影片的内容及事件发生的年代,圣-桑选用了罗可可音乐的风格,音乐具有较强的戏剧性。由于圣-桑在法国音乐史上的重要影响,也由于这是第一次专门为一部影片写作音乐,他的这次艺术实践对法国和其他欧美国家的作曲家产生了很大影响。随后,许多作曲家纷纷为电影写作音乐,其中有法国的米约·昂乃格,德国的理查·施特劳斯。著名的德国作曲家爱德蒙·迈塞尔为前苏联著名导演爱森斯坦的影片《战舰波将金号》所写作的音乐,因其鲜明的革命性和高昂的激情为影片增色不少,以致当时西方许多国家可以允许放映这部影片,却不让演奏迈塞尔的配乐。与此同时,美国著名导演格里菲斯的巨片《一个国家的诞生》也吸引了许多作曲家为它配乐。在当时,为电影作曲配乐对作曲家具有强烈吸引力的最典型的例子,是著名作曲家勋伯格写作的一个组曲,它的标题竟然是《为想象中的电影所写的音乐》。

1927年,美国影片《爵士歌王》作为世界上第一部有声电影诞生了。这部影片描写一位喜爱演唱爵士歌曲的犹太青年,冲破家庭的限制和传统观念的束缚,经过艰苦的努力终于成为爵士歌王。这部影片放映时观众还只能听到歌曲,对白和音响还没有。

对于有声电影的出现,并不是所有的电影工作者都是拥护和赞成的,固守无声电影魅力的最主要代表人物是伟大的卓别林。但是,他也在随着时代的发展而变化,当他数年后开始制作有声电影的时候,他不但担任了编、导、演,还兼任作曲,并在影片中演奏小提琴,那都是后话了。

有声电影技术的发展十分迅速,音乐进入电影的步伐势不可挡。这里有一个特别典型的例子。著名英国导演希区柯克早

期导演的影片《讹诈》制作时,正处在电影由无声向有声转变的过程中。这部描写一个谋杀未果的警务人员与从此对他进行讹诈的歹徒之间复杂关系的影片,前半部的音乐结构完全是无声片式的,即音乐从头至尾铺满影片,但它的后半部有了音响和对白,音乐不但安排有致,而且具有强烈的艺术个性。在一部影片中反映出电影从无声到有声的发展,以及音乐在无声片时代与有声片时代的不同,在这方面,这部影片可以堪称是一块化石、一个标本。

有声电影的发展,使电影成为作曲家施展才华的用武之地,许多杰出的作曲家纷纷参加电影音乐创作。他们之中有英国作曲家阿诺尔德·巴克斯、阿瑟·布里斯、沃恩·威廉斯,美国作曲家阿兰·卡普兰、维吉尔·汤普森、莱昂纳德·伯恩斯坦,前苏联作曲家普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、卡巴列夫斯基等。这些作曲家创作的电影音乐不仅音乐写作十分杰出,在与电影的结合方面也十分完美。这其中英国的作曲家威廉·沃尔顿,就是以根据莎士比亚剧作拍摄的影片而创作的音乐著称于世。根据莎翁的《哈姆雷特》改编的《王子复仇记》的音乐是他的力作,剧中人王子哈姆雷特的扮演者劳伦斯·奥立佛精湛的演技和沃尔顿精心创作的音乐,堪称是艺术上交相辉映、珠联璧合的一部艺术精品。他们创作的许多电影音乐作品后来又改写成纯音乐作品,如沃恩·威廉斯为影片《南极的斯科特》创作的音乐改写成了《南极交响乐》,伯恩斯坦为影片《在岸边》所写的音乐改写成了同名的交响组曲,而普罗科菲耶夫为影片《亚历山大·涅夫斯基》所写的歌曲后来改写为同名大合唱,成为世界合唱作品的经典。

20世纪30年代末,是美国电影的黄金时代,以好莱坞为代表的美国电影,十分注意把一部影片的故事讲好。换言之,也就是十分注意电影的可看性,注意适合观众的口味即欣赏需求。与之相适应,美国电影的音乐比较注意音乐语言的通俗易懂,易于为广大观众所接受,在创作风格上较多为后期浪漫派风格,旋律优美。与那些音乐语言比较雅致的作曲家相比,另外一批来自百老汇舞台的作曲家,音乐语言中俗的东西就多一点。当然,根据不同的影片内容,音乐语言也要相应发生变化,随着美国电影的传播,美国电影音乐也在世界产生了广泛的影响,许多著名

的美国电影歌曲至今仍留在人们的脑海里,这是由音乐与影片结合所产生的魅力所致。

与美国的电影音乐相比,欧洲的电影音乐,包括法国、英国、意大利、德国等国的电影音乐,艺术气息较重,俗的成分少,音乐与影片的结合十分考究,这是由于欧洲文化艺术与美国不同的根基和发展道路所致。欧洲所出现的许多艺术流派,诸如印象派、意识流、新浪潮派、先锋派等,都在不同的程度上影响着电影创作,这与美国电影始终十分注意适合观众的欣赏口味是截然不同的。

前苏联的电影音乐又有着自己独特的发展道路。在俄罗斯民族深厚的文化传统基础上,在社会主义现实主义创作原则指导下,历史题材影片音乐多用传统的交响乐语言,显示出深厚的根基和功力;现实题材则多采用歌曲与器乐音乐并存的方式,情绪高昂炽烈,比较注意发挥俄罗斯民族民间音乐的传统。

在东方,比较重要的电影国家除中国外,还有日本、印度、韩国和伊朗。同日本各类文化一样,日本的电影音乐中有一部分作品保持了十分纯正的日本传统音乐特色,如《怪谈》、《心中天网岛》;另一部分作品则较多地吸收了西洋音乐,尤其是后期浪漫派音乐的风格和语言,如著名导演黑泽明的《罗生门》和《影子武士》。印度电影音乐以鲜明浓厚的民族风格著称于世,大量的电影歌曲(每部影片至少有六首以上插曲)、大量的歌舞场面,已经成为印度电影的显著特征。近年崛起的韩国电影,在题材、内容和风格上,都十分注意保持自己的民族传统文化,音乐上也保持了民族音乐的特色。

进入 20 世纪 70 年代以后,世界上有非常多的、新的、好的电影音乐作品问世,世界各国电影音乐在风格和语言方面,仍然保持着自己的特色,沿着各自的道路发展,这个总格局没有变化,从而产生了许多优秀作品。

作为东方的电影大国,中国电影音乐的发展,既与世界各国电影音乐的发展进程同步前进,又保持着自己独特的风格和语言。众所周知,在中华文化源远流长的历史中,最古老而又最富生命力的艺术形式之一是戏曲。戏曲的艺术语言、艺术形式,特别是它的艺术观念和思维方式,深深地影响着中国的文化和艺术,也深深地影响和哺育着中国一代一代的艺术工作者。所以,

当中国人第一次拍电影的时候,首先把目光对准了戏曲,拍摄了京剧《定军山》的片段。此后在无声电影时代,也有一些电影拍摄了戏曲片段,还郑重其事地为戏曲唱段打上字幕。中国的第一部有声电影《歌女红牡丹》仍然从戏曲中吸收了营养。这部以京剧女演员为主人公的故事片,其中拍摄的四出京剧的片段都是有声的。在此之前,孙瑜在他编导的影片《野草闲花》里,创作了中国第一首电影歌曲《寻兄词》,由他的弟弟孙成璧作曲。有意思的是,这部电影的核心也是一出戏,不过是西洋的小歌剧,反映出新一代知识分子出身的导演与老一代文人导演的不同。

在相当长的一段时间里,中国电影音乐的基本结构形式是由作曲家创作影片中的歌曲,片中的其他音乐则是选配的。我们熟知的一些 20 世纪 30 年代的电影歌曲,像后来成为中华人民共和国国歌的《义勇军进行曲》(田汉词、聂耳曲)就是故事影片《风云儿女》的主题歌,聂耳还为这部影片写了另一首插曲《铁蹄下的歌女》(许幸之词),影片中的其他器乐音乐是编配的。他还曾为影片《大路》写下了著名的《大路歌》和《开路先锋》,为《桃李劫》写下了田汉作词的《毕业歌》。像这样的例子很多,如安娥作词、任光作曲的影片《渔光曲》中的插曲《渔光曲》等。在中国第一部音乐喜剧片《都市风光》(编导袁牧之)中,作曲家黄自、赵元任、贺绿汀分别写了序曲《都市幻想曲》、主题歌《西洋镜歌》(孙师毅词)和场景音乐,此后,一些作曲家在为影片写作歌曲的时候,也写作其他器乐段落,贺绿汀为影片《十字街头》写作了主题歌《春天里》,同时又用这支歌的旋律写了几段器乐音乐。冼星海在《夜半歌声》中除写了主题歌《夜半歌声》、插曲《热血》和《黄河之恋》外,也写了交响音乐的序曲。抗战胜利后,许多作曲家开始为影片全片创作音乐,王云阶为表现一对青年音乐家悲剧生活的影片《新闻怨》所写的音乐,使用了多种音乐体裁。黄贻钧为影片《小城之春》所写的音乐,风格和语言与影片结合得很贴切,还运用画内音乐的方法,演唱了民歌。章彦为《一江春水向东流》所写的主题歌,全曲只有为南唐后主李煜的词谱曲的两个乐句,却言简意赅地唱出了人民的苦难。

1949 年以前的中国电影音乐,产生了一批在中国电影史和

中国音乐史上占有重要地位的歌曲,20世纪40—50年代所有有成就的作曲家几乎都参加了电影音乐创作。

中华人民共和国成立后,建立了专业的电影作曲家队伍和电影音乐演奏团体,1949—1959年间,曾经涌现了一大批重要的电影音乐作品,雷振邦的《五朵金花》、《刘三姐》、《冰山上的来客》,王云阶的《林则徐》,瞿希贤的《青春之歌》、《红旗谱》,江定仙的《早春二月》,李焕之的《暴风骤雨》、朱践耳的《烈火中永生》,葛炎 的《南征北战》、《枯木逢春》,黄准的《红色娘子军》、《舞台姐妹》,吕其明的《铁道游击队》,巩志伟的《怒潮》,张棣昌的《甲午风云》等电影音乐作品,使中国电影音乐总体有明显的提高,并且形成了中国电影音乐的整体风格。20世纪80年代末,一批受过音乐学院正规专业作曲教育的青年作曲家参加电影音乐作曲工作,加之改革开放后开阔了视野,广泛吸收借鉴了世界电影文化和音乐文化的成果,使中国电影音乐,尤其是器乐音乐创作水平,以及运用电影音乐语言的技巧等方面,都有了显著的提高,同时,音乐也大踏步地走进了电视剧,他们中的施光南、施万春、王酩、王立平、吴大明、金复载、徐景新等人的作品,在中国新时期影视音乐创作中占有重要的地位。施光南为影片《当代人》、《海上生明月》,王立平为影片《戴手铐的旅客》、《少林寺》、《大海在呼唤》,王酩为影片《小花》、《被爱情遗忘的角落》所写的音乐和插曲,受到观众深深的喜爱。改革开放后在电影学院接受教育并开始进入创作领域的导演们,由于他们对电影语言的深刻理解和运用,以及对中国文化传统的深入开掘,使中国电影真正走向了世界,与他们合作得最多的作曲家赵季平的作品也在国内外产生了广泛的影响。

综观影视音乐的历史,我们可以看到音乐能够走进影视,首先依赖于科学技术所提供的物质基础,录音技术、磁还音技术和光还音技术,乃至多声道立体声录音技术的发明,使作曲家的艺术创作能够得到真实完美的体现。其次,影视音乐的发展还得益于影视艺术整体的发展为音乐与影视结合所提供的良好的创作环境。一个懂得音乐、懂得尊重作曲家的艺术劳动的制片人和导演,可以使作曲家最大限度地发挥自己的艺术才华;反之,则会影响他们艺术才华的发挥。同时,影视既是一种艺术、一种技术,它还是一种产业,影视制片厂或制片公司是企业,它应该

提供足够的资金,保证作曲家的创作意图能够得以实现。或者说可以这样说,制片厂是通过每个影视片的摄制组向作曲家订购艺术品的,艺术家有资金为保证进行艺术创作,对作曲家出好作品是很重要的前提条件。

(二)影视音乐对影视艺术和音乐艺术的影响

影视有了音乐以后,大大丰富了它本身,而且提高了影视艺术的艺术品位和格调。许多导演在结构影片时,吸引了音乐的特点,比如说,借鉴交响乐的结构方式,按交响乐的三个或四个乐章去铺排影片的起承转合。而影片的节奏本身就是直接运用了音乐术语。电影借鉴交响乐最典型的例子,是美国影片《魂断蓝桥》中的舞会的处理。当男主人公罗依要去前线打仗时,他和女主人公玛拉去跳舞厅。由于罗依在军队里隶属于苏格兰军团,影片选用了一首苏格兰民歌,但把民歌原来的圆舞曲节奏改为缓慢的独舞拍,在表演方式上,关掉舞厅的全部灯光,让朦胧的月光依稀照进舞厅,在台上演奏的乐队队员的谱台上点上小蜡烛,乐曲每演奏完一遍,就有乐师吹掉蜡烛,然后离开,直至最后只剩下一把小提琴。熟悉交响音乐的人当然一看就知道,这显然是借鉴了、或者可以说是模仿了海顿的《告别》交响乐。

而对音乐来说,影视使音乐变得易于理解和接受,这首先由于影视的图像为人们理解音乐提供了一个范围,提供了一条思维和欣赏的线索;其次,影视为使人们接受音乐提供了一个在相当长的时间里独领风骚的媒介。特别是各种类型的音乐电影,使许多平时不易为音乐爱好者所见到的音乐家登上银幕,并使他们的音乐也一起给予电影观众。在众多音乐影片中,最引起争论的,莫过于美国动画影片《幻想曲》。这部影片选用了自古典乐派到现代乐派的六位著名作曲家的交响乐作品,依据美术家对音乐的理解,分别给每首乐曲配上动画。担任这部影片音乐顾问、选曲并指挥纽约爱乐乐团极为出色地演奏了这些音乐的,是著名指挥家斯托科夫斯基。大多数电影观众对这部《幻想曲》还是很喜欢的,因为他们找到了了解这些音乐的途径,而反对者多半是专业的音乐工作者,他们认为音乐“不可以这样表现”,因而耿耿于怀。但是,电影毕竟使音乐让更广大的观众接受,这已是无可争辩的事实。

影视艺术由于得到科学技术发展的契机,而且是一种被很多观众所接受的艺术形式,因而成为 20 世纪最重要的艺术形式之一。影视音乐作为影视艺术中一个最活跃的、必不可少的艺术因素,尽管在音乐艺术的各种体裁中,它的重要性和地位比不上纯音乐作品,比不上交响乐和歌剧,但是,由于影视拥有广大的观众,影视音乐在人们的音乐生活中产生的影响和作用远远超过了许多纯音乐作品,这也是无法否认的事实。

二、影视音乐的形式和特征

(一)影视音乐的形式

1. 画内音乐与画外音乐

画内音乐与画外音乐这一对关系,是自有声电影出现后就随之产生的。画内音乐又叫有声源音乐或客观音乐,它是在画面内可以看得到声音来源的音乐,比如剧中人唱歌、弹琴(当然,音乐片不在此例),或者画面中的收音机、录音机、扩音器等传出的音乐。影片《马路天使》的开场戏就是男主人公陈少平所在的乐队为别人的婚礼吹吹打打,在鼓乐声中,展示了大上海的都市风貌,也交代了小陈和报贩老王、歌女小红的关系,把观众较快地带到影片的规定情景里。画内音乐真实性较强,容易得到观众的认同,在用纪实风格拍摄的影片中,画内音乐运用得比较多。影片《邻居》的导演鉴于当时音乐用得过滥的现状,宣言要拍一部不用音乐的影片,但是,他在这部影片的末尾,用老刘送给女医生的磁带,放出了贝多芬的钢琴协奏曲,实际上还是用了以画内音乐形式出现的电影音乐。

画外音乐,是指在画面上见不到声音来源的音乐,绝大多数影视音乐都是画外音乐。画外音乐主要体现编导者的思想意图,所以也被称为主观音乐。

影片中的画内音乐和画外音乐是可以互相转化的。影片《都市里的村庄》里女记者到交响乐团去取音乐会票走进排练厅时,乐队正在排练,这时,交响乐队演奏的音乐是画内的有声源的音乐。女记者与她的拉琴的朋友点头打了招呼,向观众交代了取票的事情有了着落,音乐仍在延续,画面又转成了造船厂

外景,这时气势恢弘的交响乐,又转化成了造船厂的场景音乐。运用这种方法的影片很多。有些影片的主题音乐是用画内音乐的形式呈现的,如英国影片《简·爱》,女主人公与男主人公罗切斯特第一次见面,应罗切斯特的要求弹奏了一段钢琴,她所弹奏的这段旋律也就成为全片的音乐主题。

圆融 片头音乐与片尾音乐

片头音乐:用于片头字幕的音乐。它的作用包括呈现出影视片主题音乐,展示影视片风格,用音乐语言概括全片基调,把观众引入到影视片之中。

片尾音乐:用于影视片片尾的音乐,它与片头音乐呼应,是对影视片思想内容、艺术风格和基本情况的回顾和总结,以使观众对影视片进行联想和回味。

片头音乐和片尾音乐通常都是影视片中较长的,而且是相对完整的音乐段落。由于一般影视片对片头音乐和片尾音乐在艺术上要求较高,也要求它们在曲式结构上相对完整,并且还会要求具体地对准画面上的某一部分的动作、情绪等,所以作曲家对片头音乐和片尾音乐都很重视,尽量在这里完整地展现自己的乐思。人们经常把片头音乐当作迎客音乐,把片尾音乐当作送客音乐。片尾音乐一起,影院的座椅就开始劈啪劈啪地响起,其实,完整地欣赏一部电影,是应该把片尾音乐听完后才离座的。

圆融 场景音乐

场景音乐是影视进行过程中所出现的音乐。除去片头音乐和片尾音乐外,所有的音乐都属于场景音乐。

影视音乐曲式:由于影视音乐的长度被影片所规定,它不允许让作曲家自由展示乐思,也不允许按纯音乐作品那样采用各种曲式。但作曲家们在写作影视音乐时,还是尽量运用纯音乐作品的各种曲式来写作。美国影片《危险的目光》写作了单乐章的钢琴协奏曲,《插曲》写作了单三部曲式的小提琴独奏曲,《见习律师》写作了单乐章的单三部曲式的钢琴协奏曲;中国影片《生活的颤音》写作了单乐章的小提琴协奏曲,影片的结构也借鉴了协奏曲的曲式。而影视音乐经常使用的单主题呈现,甚至几小节、几个音,都应该被视作影视音乐存在的一种曲式。

(二)影视音乐的特征

音乐是听觉的艺术,我们用“语言”这样的文学术语很难准确地表达音乐艺术的特点,在此只是借用这些词汇的约定俗成的含义和人们的联想来描述音乐。

影视是一种通俗的文艺形式,它也是一种大众传播媒介,比起音乐艺术中的交响乐、歌剧,比起文学、戏剧,影视拥有更广大的观众,更容易为广大群众所接受。从影视产业的特点来讲,影视在创作和制作完成以后,几乎可以说是成批复制生产的,以至英文 ~~精确~~ 复制之意)的音译成“拷贝”,从它出现以后,今天已成了表示影片复制品的专用名词。

一般来说,应该要求各种艺术形式的语言都是雅俗共赏的,但对影视音乐来说,在雅与俗的两端中,我们要求它偏向于俗的方面。对于绝大多数影视观众来说,他们看影视的目的主要是观赏和娱乐,而且去电影院看电影,也只是看一次而已(当然那些具有号召力的影片是一个例外,世界上就有一项纪录是专门为看美国影片《乱世佳人》而设的,据说这项纪录还在不断被打破)。要求一部电影音乐作品在观众看过一次电影后就能受到感染,能够记住,甚至于让观众为了听影片中的歌曲和音乐再去看这部电影,这实际上是一个很高的、难以做到的要求。

一般来说,一首音乐作品好听,并非仅止于要求它的旋律悦耳动听,易唱易记,相反,人们经常把那种一味追求旋律好听而缺乏艺术个性的音乐,嘲弄地称为“奶油旋律”。一部音乐作品的感染力和它的价值,在于它的思想内涵深刻和情感的真诚,以及它独特的艺术个性。所以,一部好的影视音乐作品并非只是写好一首歌或一段旋律就能算数的,观众对影视音乐的语言有着特殊的要求,这就是雅俗共赏,以俗为主。这里我们提出的俗,是通俗易解的俗。这要求影视音乐作曲家在创作的时候,除去按照自己的艺术个性进行创作外,还要特别考虑到这样的写法,观众是不是能够接受,因为影视创作的全部目的,归根结底还是为了观众。如果从正面的含意去理解一部影视片的商业性和票房价值,影视音乐语言的雅俗共赏则是提高影视片票房价值和收视率的一个重要因素。在美国,一位作曲家为一部影片写了一首歌,制片商就会利用各种手段,如通过广播和

制作 配乐 欢悦 录音带 ,广泛地、大规模地、重复地宣传这首歌 ,以此来吸引人们到电影院去看这部电影。另一种作法是 ,一旦一部影片的音乐或歌曲取得成功 ,制片商也会倾注全力进行宣传 ,我们在音像市场上见到多种电影音乐磁带 ,有的是集锦式的 ,一部影片选一个音乐主题或一首歌曲 ;有的是一部影片的全部音乐和歌曲。有的时候 ,一段获得好评和广泛流传的音乐主题 ,还会配上歌词 ,谱成歌曲 ,加入这一部影片音乐的专辑 ,比如《走出非洲》、《爱情故事》、《日瓦戈医生》等。由此可以看出 ,影视音乐语言雅俗共赏、以俗为主的重要性和操作的可行性。

影视音乐 ,指影视作品中的一切音乐和歌曲 ,是影视作品的重要组成部分。作为音乐艺术的一种新体裁 ,影视艺术既有音乐艺术的共性 ,又有影视音乐自身的特殊性。其特点主要表现在以下几个方面 :

影视音乐是影视作品中的一个重要构成因素

影视音乐不是独立的音乐作品 ,也不是只为了说明画面内容的被动因素 ,而是影视综合艺术中一个不可缺少的表现手段。因而影视音乐必须按照影视作品所规定的形象、情境、矛盾冲突和风格来创作 ,只有这样才能为表现影视片的主题、人物和情节服务 ,与整部影视作品融为一体。

影视音乐具有间断性

影视音乐不同于独立的音乐作品 ,独立的音乐是一气呵成的 ,而影视音乐在整部作品中要受到影视总体结构的制约 ,特别是影视蒙太奇的制约。在时空跳跃大的蒙太奇段落 ,影视音乐时隐时现 ,表现出间断性。也就是说 ,影视画面持续不断地展现 ,而音乐则根据剧情需要 ,以分段穿插 ,间歇间现 ,跳跃进行的方式逐步展开 ,并受到镜头时间的严格限制 ,其精确度常常以秒计算。

影视音乐不完整

影视音乐与影视作品的关系 ,就如同交响乐的某一声部和整部交响乐的关系一样。交响乐的某一声部有其存在价值 ,但又不能到音乐会上演奏 ;而影视音乐中的一个和弦或一个音部也有其存在的价值 ,却也不能在影视作品中完整地表现出来。也就是说 ,影视音乐不一定追求结构的完整。另外 ,影视音乐不

像交响乐那样变化起伏,而是表现出一定程度的单纯性、松散性、灵活性。

三、影视音乐的作用

圆融抒发情感

音乐的内在本质,就是情感的起伏、运动,细腻而直接地表达情感是音乐的特长。因而,抒情也是音乐在影视艺术中的突出功能。在许多影视作品中,往往在人物情感发生激烈变化或剧中情节可能会给观众情感带来很大冲击时,使用音乐来渲染强化情感力量。

影片《炮打双灯》讲述的是发生在民国初年的一个充满传奇色彩的爱情故事。黄河岸边一户经营爆竹制作的大户人家,只有一个独生小姐春枝,她自小被当作男孩养育,及笄之年,独掌庞大的家业。族规规定,她不得嫁人,在她死后,这份家产全部烧毁。出门卖艺的画匠牛宝被春枝家雇来画门神和缸鱼,这个不知天高地厚的小伙子与春枝相爱,为族规所不容,经过一番曲折,牛宝为春枝留下自己的孩子,而他则在为争做春枝的夫婿的比炮(爆竹)中,被炮打双灯后自认为失去男人的尊严而黯然离去。

曾经与许多“第五代”导演合作的赵季平为这部影片作曲。他吸收国内外爱情题材影片的创作经验,为这部影片创作了篇幅长、分量重的音乐(这仿佛已经成为爱情题材影片的一个标志),而且着重于发挥音乐的抒情功能。他为影片设计了一个性格鲜明的爱情主题,这个主题气息悠长,性格沉实,具有浓厚的中国特色。第一个段落用音色极富苍凉感的大笛演奏,第二个段落由交响乐队演奏。全片的圆融段音乐中,除去个别段落的纯背景音乐外,包括片头片尾音乐都是用这个音乐主题写作的。导演运用这些音乐,表现了爱情的萌生和交流,用大段的音乐酣畅地宣泄了如爆竹怒放般的爱,也用最后如泣如诉的大笛独奏,为这出爱情悲剧画上了精致的句号。《炮打双灯》的音乐作为爱情片和艺术片的音乐,取得了很高的成就。

圆融深化主题

影视音乐作为音乐手段可以表达影视片的主题,深化影视

片的主题思想。如影片《城南旧事》精心选用了《送别》作为贯穿全片的主旋律在片中多次出现,表达了海外游子对北京、对童年、对祖国的深切思念的主题,音乐整个风格与影片导演强调的“淡淡的哀愁,沉沉的相思”的基调是十分融洽的。再如我国影片《上甘岭》中《我的祖国》是一首旋律优美、感情真挚的主题歌曲。它那充满激情诗意的歌词,明朗悠扬淳美的旋律,热情歌颂了我们伟大祖国的大好河山,充分表达了志愿军指战员用生命和热血保家卫国的决心和信心。

猿 推进剧情

音乐还可以用来表现时间和人物的变化,反映人生事件,从而推动剧情的发展。如影片《大红灯笼高高挂》中有两个片断:一个是颂莲观看三姨太唱京剧,开始对三姨太有了了解,知道她出身戏子,而且是个不好对付的女人;另一个片断是颂莲目睹三姨太被害死,精神上受到巨大打击,她来到三姨太房间,用留声机放起了三姨太唱的那段京戏,音量渐渐大了起来,在整个灯火辉煌却又空荡荡的房间里萦绕回荡,幽怨凄凉。以致那些佣人还以为是三姨太屈魂不散而吓得抱头鼠窜。这段音乐起到了推动剧情的作用,既表现了三姨太的悲惨命运,又预兆了颂莲的未来。再如在电影《冰山上的来客》中,插曲《花儿为什么这样红》就成为推动阿米尔和古兰丹姆爱情发展的直接因素,同时它又成了阿米尔识别假古兰丹姆的重要线索。

猿 展示环境

音乐在影视作品中还有展现特定环境氛围、地域色彩的功能。一首特定的乐曲或歌曲可以比布景、道具、服装甚至台词更能生动展示故事所处的空间环境、时代背景等。影片《黄土地》中那悠远高远的信天游,能够使人感受到黄土高原的淳朴民风及人民顽强乐观的生命力;《红河谷》中具有西藏民间音乐特色的配乐,能使人领略到藏族文化的民族氛围;《阳光灿烂的日子》中的“文化大革命”音乐,也使人仿佛回到那个特殊的年代;而印度影片《大篷车》中的优美歌舞则生动地表现了吉普赛人的精神面貌和风情。

在许多侦破题材的影片中,凶手作案,公安人员的搜捕,特别是布好埋伏等待对手上钩等,音乐都会动用各种表现手法制

造出紧张的气氛,比如用不协调的音程和和弦、怪异的音色等来造成紧张的气氛。像前苏联影片《这里的黎明静悄悄》中,德国侵略军已经靠近女兵们守卫的森林,画面上呈现大战前的寂静,音乐在大交响乐队的背景上,由钢琴不时弹奏出一两个音,表现了寂静中隐藏着杀机。

缘加强节奏

节奏是构成音乐的主要因素之一,不同的节奏可以表达不同的思想内容和感情。在影视片中发挥音乐加强节奏的功能,一种是外在的或表面的层面上的配合,比如队列的行进配以节奏明晰的音乐,激烈的战争配以节奏感强的、音符密集的音乐;欢乐盛大的舞会配以优美的舞曲等。另外一种是在内在的节奏,它主要配合影视片的思想内容和人物的思想感情,而并非直接配合画面上出现的动作。有时,还表现在摄影机的运动速度与音乐节奏的配合。这些需要靠了解了影视音乐加强节奏的功能后,细微地去体味和琢磨。

远描绘景物

影视音乐的这一功能与其抒发感情或渲染气氛的功能有相似或重合的部分,但是仍有它独特的作用。前苏联影片《白比姆黑耳朵》中大森林的空镜头的音乐用弦乐细碎的颤音表现森林中的微风,以及树叶在微风中的抖动,用厚实的弦乐队背景上的圆号独奏来表现大森林的壮阔和辽远。

有时这一功能也与表现特定的地域相结合。影片《风雨下钟山》中,从国民党统治中心的南京的喧闹街头,转到中共中央的所在地西柏坡时,音乐用管弦乐背景上的中国竹笛独奏,表现北方农村开阔的背景,其中还包含着对中国共产党所代表的人民解放事业必胜的坚定信念,当然以这笛声为主的音乐也不是单纯地描绘景物了。

苑结构影视片

影视音乐的这一功能在影片《城南旧事》中发挥得最为充分。这部影片的音乐运用了由我国著名的启蒙教育家李叔同填词的《送别歌》。在影片中,除去片头音乐和片尾音乐以外,音乐只用在每个人物的故事结束的地方:第一次是在“疯女人”秀贞带女儿小英子去找丈夫而被火车压死、小英子发烧住院、英子

家搬家以后,音乐成为第一个故事结束和第二个故事开始之间的转场。第二次是“小偷”被抓走后,小英子多少有些内疚和迷惘,音乐从她在课堂上唱《送别歌》开始,然后转为器乐,成为“小偷”的故事的结束和父亲的故事的开始的转场。音乐把影片中三个各有人物为主人公但又有内在联系的故事给以贯串,把它们风格统一起来。尤其重要的是,把编导者对于影片每个故事的人物最后出离小英子而去的安排,通过音乐表现出来,用音乐结构了整个影片。

在了解了以上各种电影音乐功能后,还应该了解一点,即在一部影视片中,音乐往往不只具有一种功能,而同时兼具几种功能。有的时候是不同的音乐段落具有不同的功能,而有的时候,同一段音乐在不同的段落或场面里,也会具有不同的功能,这在影视片中是很常见的。欣赏影视音乐,其中一个很重要的方面,就是了解影视音乐的功能,从而了解创作者是如何写作和运用这些音乐的。只有这样,才能真正成为影视音乐的鉴赏者。

四、影视歌曲

歌曲作为音乐与文学的结合体,无疑是音乐艺术中最富于表现的一种形式。歌曲引进影视后,借助影视的视觉形象,更使它插上了翱翔的翅膀。一些优秀的中外影视歌曲不胫而走、久唱不衰的事实,充分说明影视歌曲具有独特的艺术魅力。按其在影视片中所处的位置及作用,影视歌曲可分为主题歌和插曲两种。我们把表达影视片主题或概括全片基本内容的歌曲,称为主题歌。它是全片音乐的中心,歌曲的旋律可作为影视片的主题音乐加以贯穿、发展;插曲则指为影视片某一场戏或某一场景所写的歌曲。

20世纪80年代以来的中国影视创作中涌现了一批优秀的影视歌曲,如《巴山夜雨》中的《小伞儿带着我飞翔》、《牧马人》中的《敕勒歌》、《戴手铐的旅客》中的《驼铃》、《小街》中的《妈妈留给我一首歌》、《渴望》中的《好人一生平安》、《水浒传》中的《好汉歌》……作曲家们在创作的构思阶段,就有了明确的音画结合的创作意识,在声部处理、乐器调配等方面,不是一味追求旋律的完整动听,而是使其成为影视片的有机构成,借以揭示

人物丰富的内心情感,发挥独特的审美功能。

《牧马人》的开头,男中音唱出了雄浑宽广的《敕勒歌》,这首取材于北朝民歌的歌曲,既表达了影片男主人公对草原、对伟大祖国强烈而深沉的爱,也概括了影片的总体气势。有的影片插曲很注意演唱的真实感。如《乡情》中的《摇篮曲》,没有伴奏,而且采用生活化的轻轻哼唱,获得了强烈的艺术效果。又如《小街》的主题歌《妈妈留给我一首歌》在影片中出现两次。第一次安排在俞向夏诉说自己的不幸遭遇后,画外的女声独唱渐渐响起。一开始歌声没有任何伴奏,仿佛是从俞的心底传出来的,随着乐队的加入,颤音越来越大,镜头也拉成大全景,在苍茫的暮色中,车灯射出光束,朝着远方驶去……此时的歌声抒发了俞不为生活挫折所摧,对生活、对未来充满信心的内心世界;第二次出现在夏被殴打的画面中,以音乐的甜美反衬出画面的残酷,抒发了夏美好纯真的情怀。

由于受“歌曲独立于影片”的创作思想的影响,影视歌曲的创作还存在着插曲太多、用得太多以及演唱失真的现象。在一些影视片中,作曲者过于追求旋律的完整和动听,结果导致歌曲结构封闭,很难与其他艺术元素相互融会,也就失去了自身存在的价值。所谓“歌曲独立于影片”的创作理论,无论对于观众的接受,还是对于影视片的艺术整体,都是有害的。因为,偏重歌曲的创作心理必然导致创作人员试图以歌词对人物或事件直接进行评价,势必会中断观众的欣赏过程,倘若观众对歌词进行思索,又会干扰对音乐旋律的感知,影视片在最需要感情色彩的时候,歌词强大的理性冲击力却把观众诱出了画面。此外,音乐是时间艺术,而影视音乐要受时间的限制,如果一部影视片的歌曲创作不从实际出发,一唱再唱,就可能打乱影视片的整体节奏。尤其是无声源歌曲,常会因假定性突出而给影视片的真实性带来损伤。显然,确立音画结合的创作意识,是整个电影音乐创作中不可忽视的问题。

为了叙述的方便,我们分别对人声、音响、音乐的特性和功能作了阐述。然而,它们在艺术表现上常常是错综复杂地交织在一起,构成了电影听觉不可分割的整体。如《城南旧事》的开头,首先出现的是寒鸦凄凉的鸣叫,萧瑟的风声,深情的旁白,沉重的驼铃,经过音响和旁白的渲染和铺垫,抱笙淡淡地吹出《送

别》的旋律,即刻把观众带到了影片所表现的时代环境中,充分发掘了三类声音综合运用的潜力。

第四节 摇声画关系

一、声画结合的意义

声音和画面是影视艺术语言的两大元素。这两大元素既相互独立又互相联系,既能交融相处,又存在一定矛盾。如何认识这两大元素并处理互相之间关系,一直是影视理论家们长期争论不休的话题。现代影视是一门声画结合的艺术。然而,对现代影视这一基本特性仍存有异议。有人认为当今电影已进入影像美学的时代,这种不适当地将影视的画面元素强调到独一无二地位的观点,无疑带有片面性。有人则在强调科技手段对声音效能的作用时,认为声音对影视的影响已接近甚至将超越画面。这种对声音作用的估价同样不符合实际。单纯强调画面元素或声音元素的观点,都具有主观随意性。我们需要确立“视听造型”的观念,因为银屏空间和银屏形象是由画面和声音共同构筑,并由视觉和听觉共同感受的。

首先,就银屏空间和银屏形象的塑造而言,画面需要声音的支持,同时声音也离不开视觉形象。生活经验告诉我们,人们对视觉空间的真正感觉是与他们对声音的体验紧密相连的。一个无声的空间,在观众的感觉上永远是不具体的、不真实的,只会觉得它是没有重量的、非物质的。只有当声音存在时,银屏世界才成为具体的、有生命的存在,这时观众才能把看见的空间作为一个真实的空间。

其次,就表达情绪而言,由于画面与声音各自所具备的多义性,决定了不同的声画组合会产生不同的、甚至完全相反的情绪和涵义。如将一幅雾霭浓浓的街景的画面,分别与喧闹的街市杂音和宁静的鸟鸣组合,会产生完全不同的情绪。又如,同是一个踢金属空罐头盒的“当当”滚落声,出现在侦破片中,会造成一种紧张感;出现在鬼怪片中,则可能又具有恐怖的含义。因

此,影视中画面和声音各自的多义本身,也要求声音和画面的结合,要求两者结合所产生的确定性。在通常情况下,这种确定性几乎是必须的。

总之,声画结合是现代影视的一个基本特性。

二、声画结合的形式

(一)声画合一(又称声画同步)

指画面中的视像和它所发出的声音同时呈现并同时消失,两者吻合一致。它的主要作用在于加强画面的真实感,提高视觉形象的感染力。现实生活中,声音总是依附于物体的。在通常情况下,人们的视听是一致的,通过对声音和物体的同时感受,来感知客观现象,声画合一正是以这种现象为依据的。它把画面的逼真性和可信性,提高到一个前所未有的高度。影视艺术也因此朝着逼真地再现生活方面跨进了一大步。

声画合一不是自然主义的配合,两者应相辅相成,相得益彰。形象赋予声音以可见性,声音使形象更为生动,从而丰富和深化了画面的内容。由于声音和画面形象同时作用于观众的感官,在他们心理上引起视听联觉的反应,使两种不同感觉印象互相渗透,从而加深了对审美对象的实际感受。

在有声片问世之初,一度对话泛滥,以爱森斯坦、普多夫金为代表的前苏联导演针对这一情况,及时指出声画合一不应囿于自然主义的机械配合,这无疑是必要的、正确的。然而,他们对声画合一的作用没能给予足够的重视,却对声画对位表现出极大的热情,就未免失之偏颇了。事实上,声画对位是在声画合一的基础上发展起来的,在一部影视片中两者也常常是交替使用的。它们不能互相替代,只能互相补充。进一步发掘声画合一的艺术潜力,不断探索它独特的表现形式,以加强影视片的艺术感染力,才是我们应取的态度。

声画同步的结果,是增加了画面的逼真性和可信性,使银屏世界完全混同于现实世界。事实上,银屏世界毕竟不同于现实世界。所谓的声画同步,并不是自然主义的配合。银屏世界的画面与声音相互依存,互为补充,共同作用于观众的视听感官,

从而在观众心理上引起视听联觉反应,使得视听这两种不同的感觉互相渗透、互相强化。画面使声音仿佛具有了可视性,声音使画面更为生动,其结果是观众对审美对象的实际感受增强。

(二)声画分立(又称声画对列)

指画面中声音和形象不同步,互相剥离,即声音和发声体不在同一画面,声音以画外音的形式出现。声画分立意味着声音和形象具备相对的独立性,它们通过分离的形式,在新的基础上求得和谐、统一。在剪辑时,常常将声音处理成向前或向后移,即下一个镜头的声音首部,超前进入上一个镜头的画面尾部;或者是上一个镜头的声音尾部,滞留至下一个镜头画面首部,以构成上下镜头之间的自然转接。

声画分立的直接结果,是突出了声音的作用,使它从依附于形象的从属地位中解放出来,成为独立的艺术元素,从而丰富了影视的表现手段。

林格伦在《论电影艺术》一书中指出,人的耳朵与眼睛的生理性能是不同的。当我们把视点集中在某个对象上,就不可能同时看清别的事物。但耳朵则不然,一切在可听范围之内的声音都会进入我们的耳朵,必须经过心理上的选择,才能决定我们实际上听到哪些东西。他说:“我们常常发现我们自己的眼睛在看着一件事物而同时耳朵却在听着从其他方面来的声音,基于上述这种事实,在一部影片中,使音响与画面从头到尾地保持配合绝不就是等于现实主义,它反而会产生不自然的结果。音响与形象的自由联合在一起,不仅更逼真地再现了生活,而且能使音响和形象不是简单地互相重复,而是互相补充。”^①这说明声画分立是符合人们主观感受特点的。

声画分立的形式,可以更有效地发挥声音主观化的作用,用以表现人物的思念或回忆。英国影片《苔丝》中,安吉尔为了寻找不知去向的妻子,又重新走过当年同姑娘们跳舞的草地。他触景生情,睹物思人,默默地停下脚步,陷入沉思。昔日欢快的舞曲犹如轻风,在空旷的草地上回荡。安吉尔对苔丝的思念,对自己过失的悔恨,都在这不言之中得到淋漓尽致的描绘,含蓄深

^① 林格伦:《论电影艺术》,中国电影出版社,1984年。

沉,感人至深。不过,在这种情况下出现的声音应同闪回镜头一样,不仅为观众熟悉,而且令观众难忘,这样才能唤起他们的情绪记忆,收到预期的效果。

声画分立有助于揭示人物的心理活动。法国影片《广岛之恋》描写一个法国女演员与一个日本男子在广岛邂逅产生了爱情。女主人公在朦胧中回忆起四年前发生的故事:她爱上一个德国士兵,战争胜利时这个德国士兵被打死了,她也受到种种侮辱。后来她离家出走,一去不返,可是现在这一切又重现在她的眼前。影片在描写这个故事时,画面在日本,而画外音叙述的却是女主角在法国的一段生活。影片通过声画分立的手法,把女主人公的内心活动揭示得十分细腻。

在电影《芙蓉镇》中,有这样一个镜头,谷燕山喝醉了酒,踉踉跄跄地在雪地里走,看着远处一座房子里透出来的灯光,这时出现了嗒嗒的机枪声,此处的声画对列表达了他对当时政治环境的满腔怨愤。

声画分立还发挥了声音衔接画面,转换时空的作用。日本影片《生死恋》以大宫和夏子情意绵绵、真切动人的内心独白为背景,将人物在东京和八户之间自由往来,甚至在自己的回忆和想象中尽情遨游的画面融会一体,构成声画分立的蒙太奇段落,抒发了这对情人难以按捺的思念和炽热奔放的爱情。

(三)声画对位

指声音与画面作非同步结合的剪辑形式之一。对位本是指复调音乐中的每一个声部既各自独立、同时进行,但又保持相互和谐的关系。在影视作品中,所谓的声画对位是指分别表达不同内容的声音和画面,各以其独自的节奏发展,二者分头并进而又殊途同归,共同为表达同一主题服务。其中用于声画对位的声音并非来自于影视画面本身,而是创作者根据创作意图有意选择与安排的,其涵义必须与剧情保持一致。

声画同步、声画分立是声画的结合形式,而声画对位是它们的相互作用。因此,声画对位一般都具有声画分立的形式,但在声画分立中,只有能产生新寓意的声画关系才能成为声画对位。

声画对位的结果,产生了某种声画原来各自并不具备的新寓意,通过观众的联想达到对比、象征、比喻等效果,给人以独特

的审美享受。其实,声画对位是一种声画蒙太奇技巧,其作用如下:

利用声画对位,可以形成对比效果

如我国戏曲片《红楼梦》中林黛玉临终的那场戏,林黛玉支撑着病体焚烧诗稿,此时却从贾宝玉的新房中传来结婚的喜庆声,黛玉悲痛不已就此倒了下去。画面拍的是黛玉,声音却是宝玉成婚的鼓乐,此处的声画对位以悲衬喜,以喜托悲,达到了催人泪下的艺术效果。又如《祝福》的结尾,祥林嫂在风雪中慢慢倒下的画面,与富人家祝福的爆竹声结合在一起,一悲一欢形成了极为鲜明的对比,从而有力地揭示了旧社会的黑暗。

可以挖掘人物的内心活动

如日本电影《人证》的结尾,八杉恭子在授奖会上朗诵《草帽诗》的声音,与八杉恭子杀死儿子经过的画面形成声画对位,揭示了八杉恭子作为母亲和凶手的极为复杂的痛苦心理。《天云山传奇》中宋薇与吴遥举行婚礼的场面,沉郁的音乐奏出了宋薇此时此刻的心情,同画面上的笑脸、碰杯、祝福交织在一起,揭示出吴遥与宋薇结合的悲剧性。又如前苏联影片《保尔·柯察金》,画面上保尔骑着战马,挥舞着军刀,在炮火中冲锋,画外传来他的声音,是他给母亲的信:“我们生活得很好,亲爱的妈妈,我们吃得很好……暂时还没有激烈的战斗,所以你用不着为你的儿子担心,你自己舒舒服服地生活吧。”在这里,声音和画面处于逆向发展的地位,多侧面地揭示了保尔的性格。

可以造成某种象征意义

马尔丹在《电影语言》中举过这样的例子:在影片《法勒比克》中,当祖父去世时,我们听到的是一棵大树在樵夫的斧砍下倾倒的声音,其象征意义显而易见。

《苦恼人的笑》中,将讲述“狼来了”故事的画外音,同报刊发行的画面形象对位,从而产生完全区别于它们原意的新的质,辛辣地揭露和嘲讽了十年动乱时期“四人帮”一伙谎言弥天的社会现实。

利用声音和画面形象之间的相似性进行类比还可以造成一种暗示或比喻

日本影片《远山的呼唤》中,民子与耕作渐渐相爱,一天晚

上,民子把耕作的铺盖搬进屋里,希望耕作把这里当作自己的家。谁知耕作告诉她,准备明天就离去。民子虽外表上依然镇定自若,内心却极为痛苦和失望。她顺手提起水壶,往暖瓶里灌水。此时,极平常的灌水声犹如雷鸣一般,给人一种空落之感,衬托出民子平静中掩盖着的惊愕、慌乱,它包含的何止千言万语,然而这又是只能意会而无法言传的。在影片《化装舞会》中,马叫同正在大笑的资产阶级绅士的画面相结合,鹅叫同青年姑娘的画面相结合,猪叫同酒鬼的画面相结合,这种声画分立的比喻意义也是非常清楚的。

总之,声音与画面的多样化组合形式,特别是声画对列和声画对位出现,为影视艺术增加了无穷的魅力,这也是戏剧艺术所难以企及的一个方面。

第五章 影视叙事

第一节 故事与情节

一、故事与情节概述

(一) 故事与情节的含义及关系

当影视由一种记录性“写实”呈现而逐步演进为以某种“特定叙述方式”展示故事引起人们的推想、悬念和惊奇时,影视艺术已成为以“艺术方式”讲述复杂故事的手段。就像美国电影学者戴维·波德威尔谈到的:“故事包围着我们……当我们询问故事的时候我们会问:‘故事是什么?’即使我们睡觉的时候,我们也不能避开故事,因为我们常常如体验小说叙事似的经历我们的梦,并以故事的方式回忆和复述它们。或许,叙事是人类弄懂世界的一个基本途径。”^①

什么是“故事”?“故”指原因、根由。《说文·支部》:“故,使为之也。”段玉裁注:“今俗云原故是也,凡为之必有使之者,使之而为之则成故事矣。”这就是说,事件的发生或产生的行为被讲述出来就成为故事。

什么是“情节”?亚里士多德在《诗学》中最早对此作了界定:“六个成分里(指情节、性格、思想、语言、歌唱、造型),因为悲剧模仿的不是人,而是人的行动、生活、幸福”,“因此,悲剧艺术的目的在于组织情节,在一切事物中,目的是至关重要的……情节乃悲剧的基础,又是悲剧的灵魂”。

高尔基对情节的界定,超越了叙事层面的故事、事件或动作

^① 戴维·波德威尔,克里斯琴·汤普森撰《电影艺术导论·英文第 4 版》,上海文艺出版社,2006 年。

等概念,而直接进入到人物关系和性格发展的范畴里。他指出:
“情节,即人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系——某种性格典型的成长和构成的历史。”^①

福斯特在《小说面面观》中指出:“现在,我们该给情节下定义了。我们曾给故事下过这样的定义:它是按照时间顺序来叙述事件的。情节同样要叙述事件,只不过特别强调因果关系罢了。如‘国王死了,不久王后也死去’便是故事,而‘国王死了,不久王后因伤心而死去’则是情节,虽然情节中有时间顺序,但却被因果关系所掩盖。”^②

因此,对情节的界定就包含着两个方面的含义:①情节是对某事件的叙述内容,依一定的逻辑关系排列组合的;②情节是人物性格的历史。

故事与情节既有重叠性,又有分叉性,两者既互相融合,又互相超越。“故事与情节在某个方面是重叠的,在其他方面则分道扬镳。情节明白地表现出某些故事事件,所以这些事件是两个领域共有的。故事通过提示某些我们从未目睹过的事件而超越了情节。情节则通过表现某些可能影响我们对故事的理解的非叙事画面和音响而超越了故事世界。”^③

概括起来说,故事与情节的区别有以下四个方面:

(员)从概念上来看,故事一般指的是生活中的事实,是没有被作者加工过的,而情节是经过作者加工过的或是在生活基础上编撰出来的故事或事实。

(圆)从两者表现的着眼点上看,故事表现时间的连续性,情节表现事件的因果关联。

(猿)从所表现的人物性格看,情节往往比故事更能表现人物鲜明的性格。

(源)从叙述的顺序上来看,故事按照事件的发生经过和进程来展开叙述,而情节则按能最有效地打动读者和观众的原则来安排叙事。

① 高尔基撰《文学理论》,西人民出版社,员圆年。

② 福斯特撰《小说面面观》,花城出版社,员圆年。

③ 戴维·波德维尔、克里斯琴·汤普森撰《电影艺术导论》,上海文艺出版社,员圆年。

因此,观众对影视片的情节感受主要表现为发现依附于结构的情节因果链的叙述形态,而感受故事时则会将他们所理解的情节时空拆散,加入自己的想象与揣测,再按照一定的因果顺序重新组合,形成对情节的再创造。观众常常会有这样的体验,在回想看过的某部影视片时,总把只不过是自已根据情节推断出来的事件当成了银屏上直接表现的事件。正是这些推断、设想填补了情节的时空转换所留下的断档和空白,改变了影视“时间和空间的连续并不存在”的状况,以故事时空创造完整、连续并且具有巨大的张力的叙事。

从影视片的生成而言,故事与情节又是相辅相成、不可分割的。叙事性强的影视片,其情节相对得到强化,也就具有更为浓郁的故事性;反之,情节淡化的影视片,其故事性就相对减弱,这类影视片在叙述上往往会更多地运用非叙事元素(象征、隐喻、视觉冲击等)来构筑作品的结构。如绝大部分的戏剧式结构的影视片,往往要求有较强的情节性,对作品的故事性就比较讲究,诸如故事的前因后果、来龙去脉,事件的环环相扣、层层相关,乃至高潮迭起、局势陡转都要求得机智巧妙的编排,张弛有效的构造,最终矛盾解决,达到一个完整圆满的结局。如著名的情节影片《魂断蓝桥》,男女主人公的爱情始于 1915 年第二次世界大战时,男主人公伫立桥头,空袭出现了,从而使得男女主人公得以在这样一个特定的环境中相识。在接下来的情节发展中,看演出→确定恋爱关系→男主人公上前线→去见未来婆婆→失去联系→女主人公沦落街头→战后女主人公因自觉不再配得上心上人而在桥上自杀,最后,剩下男主人公孤独地在桥头缅怀逝去的爱情……情节一环扣一环,引人入胜,引发了观众无限的感慨与哀伤。

而在诸如大多数散文式结构的影视片中,其情节性相对就淡化一些,它们虽然也有故事性,但其叙述中心却并不在于结构故事的前因后果、来龙去脉,也不追求情节的起承转合、跌宕起伏,而着力于意象的构筑、氛围的营造和整体风格上的抒情性。这类影视片在结局上,往往呈现开放性,因为既然它们没有激烈尖锐的矛盾冲突(主要指其表层结构——情节上),也就无所谓圆满完整的故事结局,而更接近生活本身的自然流动状态。

（二）情节的构成及其规律

情节是叙事性文学作品展示人物性格、表现作品主题的重要手段,也是影视剧作的一个重要艺术手段,它是影视文学的内容要素。从放映或播放的效果来看,一部有着生动、曲折、真实、感人的情节的影视作品,往往具有引人入胜的魅力,它能紧紧抓住观众的注意力,使他们在两个小时左右的时间内全神贯注看完一部电影,甚至是连续很多天准时守在电视机前看完一部精彩的电视连续剧。从影视文学剧本创作的规律要求来看,要在有限的篇幅内,把众多的人物纠结在一起,生动地表现出他们的思想感情、性格和命运,也需要有情节,它关乎塑造人物的成败,决定着作品是否新颖、独特、深广。

影视文学情节的核心是人物性格的发展

影视的情节,是由影视剧本中所描写的一系列生活事件和错综复杂的人物关系构成的。在现实生活中,人总是生活在一定的社会条件、社会关系之中,而各式各样的不同性格的人,又总是根据自己的立场、观点和方法来行动,并不断地处于变化之中。因此,影视剧本中的人物性格不是一幅静止的图画,它要沿着一定的方向流动和发展,不管这个流动和发展的时间是漫长还是短暂,它总要有个过程。作者就是要在描写这个过程之中,善于准确、深入地揭示性格内部矛盾对立的因素,揭示现实生活的错杂关系,最后完成性格塑造。在影视剧本的创作实践中,一般的情况是,剧作家由于对一定的生活有了独特的感受,因而引起了创作冲动,同时也选择最适合于表现人物性格发展或人物关系的情节。

影片《骆驼祥子》始终围绕着祥子几经磨难的悲惨一生,描写了一系列的生活事件与细节。从祥子幻想通过自己的辛勤劳动过上自食其力的日子开始,其间两次买车与丢车,两次打击与幻灭。他与虎妞的被迫结合,其后虎妞的死,小福子的自杀,刘四的欺压,孙侦探的迫害……使他心中最后一点希望的火花破灭了。祥子所经历的一系列事件,就构成了影片《骆驼祥子》的基本情节,而这也是祥子和剧中其他人物性格发展的历史。

利用人物间的复杂或微妙关系来编排情节,也是剧作家们进行创作时注意的中心。如改编自小说《寻枪记》,由年轻导演

陆川执导的影片《寻枪》。在影片中,边陲小镇警察马山在一次婚礼酒宴后发现枪丢了,于是对身边每个人都抱以怀疑的目光,一桩命案将马山牵连进去,他更迫切地要找回失去的枪……这个小镇上有因马山终日操劳而唠叨的妻子、懵懂的儿子,有他的前恋人李小萌及其现男友,有限令马山及早找回枪支的上司,有插科打诨的战友“老树精”,以及一个卖羊肉汤的结巴刘……凶手就在他们中间。除了警察马山丢枪和找枪的基本线索不变之外,电影删掉了小说中许多枝枝蔓蔓的情节和人物,让观众把注意力集中在马山与这些人物各种各样的关系上来展开情节。

圆各种矛盾冲突是影视剧本情节的基础

影视剧本情节的生动性和丰富性是社会生活中矛盾冲突的生动性和丰富性的艺术体现。影视创作者们要善于选取那些最能反映矛盾冲突的事件,经过加工提炼,构成情节,才能最大限度地让观众在矛盾冲突中欣赏、理解和喜爱艺术。总体来看,影视片中的矛盾冲突设置有以下几种:

(员)个人与时代的矛盾冲突。这往往是影视故事情节构成的背景。如前苏联反映二战的影片《雁南飞》,就体现了战争与青年人鲍里斯、薇罗尼卡的矛盾冲突。主人公如果不是处于二战这种特殊的历史环境中,他们就不可能有特殊的变故。因此,战争与爱情、社会状况与个人思想等,就构成了个人与时代的矛盾冲突。

(圆)个人与个人之间、个人与周围具体环境之间的矛盾冲突,是构成情节的主要部分。可以说绝大多数的影视作品都是以此来展开情节、构筑内容的,如忠与邪、是与非、爱与恨之间的矛盾。

(猿)人自身内心世界的矛盾冲突。这种矛盾冲突由于深入到人的心灵深处,因此,体现这种矛盾冲突的情节往往具有更为震撼人心的效果。如影片《开往春天的地铁》,在这部描述爱情的影片中,没有大起大落的剧情,结局也非常的圆满,但它仍然带来了那种感同身受的冲击,从而具有中国电影少有的细腻感。这其中包括小压抑、小自卑、小逃避、小嫉妒、小移情别恋与小情感煎熬。它向人们展示了平凡生活之中的种种小的心理冲突,但最终累积却能造成很大心理冲突的微妙矛盾。

(源)人与自然、人与动物的矛盾冲突。包括讲述人与自然

灾害搏斗的灾难片,如表现火山爆发的《烈火熔城》、表现海的《完美风暴》、表现地震的《天崩地裂》,等等;人与动物或亲近或搏斗的动物题材片,如著名影片《大白鲨》,就是根据鲨鱼危害海滨浴人致使人们出海捕杀这条残忍狡猾的大白鲨来展开情节的。

巧妙利用悬念、偶然因素等影视编剧技巧

悬念,又称悬疑,是处理情节结构的一种重要手法,它是指剧情中一切能使观众产生一定程度的不安、紧张、好奇、焦虑和间接的同情的种种戏剧性因素。在影视片中,不仅是惊险片要讲究悬念,几乎所有的故事片都要讲究悬念。悬念包括情节悬念、心理悬念、性格悬念、细节悬念、感情悬念等。种种悬念的设置都有助于制造曲折多变、扑朔迷离的情节和扣人心弦、引人入胜的氛围。

著名的“悬念大师”、美国著名导演希区柯克的一些经典影片就是运用各种悬念的典范之作,如在影片《蝴蝶梦》中,真正的主人公应该是丽贝卡,但她始终没有出场。关于这个前女主人的许多情况,都是在观众不知情而又亟待谜底揭晓的心理状态下,和剧中的德·文特夫人一起担忧、紧张,等待悬念的最终揭示。

偶然因素对于情节的安排也十分重要,可以说没有偶然就没有戏。巴尔扎克曾经说过:“偶然是世上最伟大的小说家,若想文思不竭,只要研究偶然就行了。”善于在必然性中巧妙运用偶然因素,是影视片具有动人情节的不可或缺的要素。

(三)关于“反情节”和“非情节化”

20世纪 80 年代末至 90 年代初,西方电影掀起现代主义浪潮,喊出了“反情节”的口号,并且涌现了一批以“新浪潮”为代表的反传统的情节模式电影。这些电影漠视情节,反情节,甚至无情节,如意大利费里尼的现代主义影片《^员愿圆》,法国阿兰·罗布—格里叶的《去年在马里昂巴德》,等等。一些对影视情节的艺术品格及其作用价值持有怀疑态度的研究者们,逐渐形成了自己的观念,他们提出,“至少要淡化情节”,乃至把“非情节化”的口号评价为“电影意识的觉醒”。作为一种创新和尝试,

“反情节”和“淡化情节”口号的提出给影视创作与研究增添了新的内涵。但与此同时,我们仍然应该清醒地看到,“反情节”和“淡化情节”不可能是影视发展的主潮。因为电影和电视剧需要情节,无论怎样淡化情节、强化哲理、拓宽主体风格,影视片中没有人与人的关系、人的思索、人的遭遇,没有人的生命律动,就什么也表现不出来,而这些都构成情节,都将以情节为媒介而呈现,而且在影视艺术创作中,永远都是以情节来左右着影视造型形态的走向,当情节上的创作产生了“质”上的创新与跃进时,迟早会引起造型创造上显著的创新与跃进。反之,脱离情节,一味去独立地搞纯粹的所谓造型创新,便只能将影视引到一条毫无美学价值唯美主义的道路上去。现代派尽管提出了非情节化的主张,但实际上,他们也并不能彻底摆脱一切故事情节。因此,“反情节”现象和“淡化情节”是应有一定限度的,超过限度,那就不再是作为叙事艺术的影视作品了。

二、细 节

(一)细节的含义

所谓细节,实际上是指影视作品中的某种能够集中反映事物本质特征、揭示作品内涵的“特写”,这里的特写不仅是指特写镜头,更是指影视作品对特定信息元素的着意刻画和突出表达。由于摄影技术的提高,可以使许多平常不易被人们察觉或注意的细枝末节变得更加清楚、更加鲜明。细微的东西由于摄影镜头的变焦移动或特写处理,获得了极大的表现力,因而细节便创造了视觉艺术的审美价值。影视作品中的人物性格、事件发展、典型环境、主题思想,都是通过许多有机联系的细节描写来表现的。一般来说,影视作品中的细节,主要包括两个方面:一是对人物情绪的刻画和细部动作的描绘;另一个是物件细节,是指对日常生活中经常能够接触到的某些物件的运用和处理。

人物的细节描写

《人到中年》不论是小说还是电影,都在社会上产生过非常强烈的反响。主人公陆文婷“中午回家”那一场戏的脸部表情

让看过电影的观众都难以忘怀。眼科大夫陆文婷拖着疲惫的身子回到家中,又累又饿,小女儿发着高烧,儿子生怕迟到急着要上学,吵着要吃饭。她不耐烦地责怪儿子,“你就知道催、催、催”,打发儿子自己去买吃的。一会儿,儿子蹑手蹑脚地将两块烧饼和一杯白开水放在母亲依伏的桌子上。作为母亲她会是什么样的感受?在这短短的镜头中,角色的情绪转换很大,但都由演员出色的演技在面部表情中表现出来了。“让眼睛说话”,这是人们较为熟悉的银幕形象。

《罗马假日》对细节的刻画也很成功。奥黛丽·赫本扮演的公主在罗马旅行时接见当地各界名流、达贵夫人、大家闺秀。但那位公主正值花季,对刻板沉闷的宫廷生活和繁文缛节十分厌恶,但身份的限制使她只好无可奈何地忍着。在这外交接见十分庄重的场面中,如何表现公主的内心世界?镜头拍摄在公主撑开拖地的大纱裙下,一只脚在另一条小腿上蹭痒痒,却将鞋子碰翻。镜头交叉表现公主的接见仪式与她暗地里用脚忙着拨动那只翻倒的高跟鞋,在颇有喜剧性的场面中,表现出了公主内心中与庄重严肃不相协调的一面。

圆场的细节描写

物包括环境、道具等。在很受观众喜爱的电视剧《天下粮仓》中,有这样一个细节来描写主人公米河:一天黄昏,做京官的米汝成的窗前,落下一只鸽子,这是浙江老家的灰鸽,他命婢女柳含月取下绑在鸽子腿上的纸条,纸条中空无一字,只画了一架梯子。米汝成这时才深深感觉到儿子心中的痛苦。他为了让儿子专心读书,把儿子关在楼上,不让下来,并且让家人把梯子锯断。而三年了,儿子实在忍不住了。这样的细节出手不凡,让人急于想知道这个写信的主人公是个什么样的人,也可以从这个细节中感觉到主人公不同寻常的境遇和性格。

获得1959年奥斯卡最佳外语片奖的《铁皮鼓》里面有这样一段故事:很久很久以前,那时主人公奥斯卡还没有出生,在波兰人、德国人、卡苏白人杂居的但泽市,主人公的外祖母安娜·布隆斯基还是一个未婚的姑娘,穿着她那长长的大裙子在烤土豆吃。这时,一个矮小的壮汉为了逃避宪兵的追捕,钻进了她的大裙子底下,从此他成了主人公的外祖父。主人公的外祖母一直穿着她的大裙子在市场上卖鹅,逐渐变老,而她的后代的故事

也随着展开。这个片段中细节的运用就十分突出。外祖母的大裙子贯穿起两个事件:大的时代背景:宪兵追捕;小的事件,外祖母与外祖父发生了关系,在外祖母的尖叫、外祖父拉裤链的暧昧的细节中,使全片故事向后推进。

外祖母在市场上从大裙子底下拿出鹅来卖,裙子一直被导演在强调着。细心的观众自然会在裙子引出的事件中,体会到性与生命延续、女人顽强的忍耐力,也可以感觉到当时外部环境的恶劣和压抑。

(二)导演运用细节

相对于其他艺术而言,影视艺术是再现生活原生态的艺术。构成影视主干的自然是故事情节,但它要通过场面的组合来完成叙事,而细节实际上体现了导演对日常生活的有意选择。影视导演在拍摄影片时,对于细节的运用是非常重要的。细节处理得好,会使影视作品让人过目难忘;处理不好,会让人感觉到矫揉造作。正确认识导演运用细节的意图,应首先从细节在影视艺术中的作用谈起,看看这些细节是不是突破了日常经验性,让观众感觉到了它的不同寻常的艺术意义。细节在影视作品中具有重要意义,它可以作用于故事的情节结构,推动故事向前展开;揭示人物的心理活动,刻画人物性格。它可以借物抒情,传达一种情绪或情感。它还可以通过强调,让观众思考,表达导演的人生哲学。

其实,无论是从叙事方面的推动故事发展,刻画人物性格,还是从表达导演意图方面的情感与哲理,都离不开导演对生活的个人化把握,细节的运用也是导演风格形成的重要因素之一。优秀的导演都会十分重视,并且很小心地运用细节,在观众喜欢和表达自己之间寻求一种良好的平衡。

克日什托夫·基耶斯洛夫斯基就是一位非常善于运用细节来表达自己的意图,体现自己风格的一位优秀导演。在《蓝色》中,朱莉刚清醒过来时,是一个眼球的细节描绘:眼球中是怪怪的医生。影片还出现了雾气弥漫的树木、天空,挂在汽车上的彩球掉落在地上随风滚向画外。这些细节都让人感觉到生命的脆弱。

在《白色》中,卡罗尔回到华沙,伤愈后,有一次在夜晚独自

流连在河畔,快结束时,他望着手上的两法郎硬币沉浸在思考当中。这个镜头细节可以让观众感受到卡罗尔进入金融界并对多米妮施以报复的决心。而影片开始时,装着卡罗尔的大木箱在传送带上格外清晰,又发出夸张的沉闷单调的声音,像是压过观众的心一样,这个细节有力地表现了导演对人生命运的悲观态度。

可以看出,基耶斯洛夫斯基喜欢把镜头对准人的面部,对准人的眼睛,他还喜欢在那漂泊不定的落叶和行李箱上停留镜头。对这些细节的偏爱,实际上表达了他对生活的独特思考。他真正关心的是人的精神世界,是现代人在现代社会中的悲剧命运,他特别喜欢用细节,有时是带有象征性的细节来表达他的个人意图。这些细节处理使他的作品在冷峻的叙事中让人感觉到他对人的命运的同情,从而使他的影片别具一格。

三、冲突

冲突是情节的一种高级形态。它不仅一般地强调事件的因果联系,强调事件的发展要由一定的原因来推动,而且强调事件的产生、发展和最后的结局都是人物之间矛盾冲突所带来的。在影视作品中,像中国影片《盗马贼》、《猎场扎撒》,像外国影片《波长》、《尤利西斯》、《辛巴德》、《印度之歌》、《去年在马里昂巴德》等具有艺术实验性质的作品中冲突是被淡化了,但在戏剧式结构的影视作品中,即那些故事性比较强的作品中,冲突却占有极其重要的地位。

冲突成为戏剧式结构类作品最一般的特征。像中国影片《家》、《青春之歌》、《祝福》、《西安事变》、《芙蓉镇》、《盲井》,像外国影片《卡桑德拉大桥》、《瓦尔特保卫萨拉热窝》、《两个人的车站》、《人证》、《望乡》、《乱世佳人》、《辛德勒名单》、《钢琴课》等,作品中的人物之间无一例外地都是一种矛盾的关系,而且都是围绕着某个或某些事件使矛盾表面化、激烈化。影视作品的冲突经常被设计成相当激烈的程度,而小说则不一定非如此不可。影视作品冲突的激烈就表现在它必须使冲突集中在人物之间,而不仅仅在人物的内心。这样人物之间的冲突便势必成为可见的行动。戏剧性的情节就是从这里产生的。

（一）冲突的类型

在影视剧作中,冲突虽然也有人物与环境的冲突,也有人物内心的冲突,但对于情节的构成来说,最根本的仍然是人物和人物之间的冲突。人物和人物之间的冲突可以分成两个基本的类型来讨论。

由事件来构成并推动的冲突

这类冲突,原本人物与人物是可以和平相处的,但由于发生了某个事件,人物与人物之间因为各自的利益、各自的追求、各自对事件的态度和处理方式等而造成了冲突。

在生活中,人免不了要出门、要坐火车。火车上的人之间,火车上与不在火车上的人之间,一般不会有什么大的冲突;可是如果一列火车上钻进了几个鼠疫患者,而某个决策机关为防止这种鼠疫继续扩散,决定把火车密封,并且开往一座废弃的大桥让它坠毁。这样一来,火车上的人之间,火车上与不在火车上的人之间,就为生与死的问题展开了激烈的冲突。影片《卡桑德拉大桥》便是在这个事件的基础上展开冲突的。再比如,二战期间,有一部分犹太人被德国政府遣送出国,坐上轮船前往古巴,这是德国政府的一个姿态。但古巴和其他国家却不愿接受这批犹太人,犹太人面临着被重新送回德国的命运,于是他们就挺身而出,为抗争这命运而和船上的法西斯分子以及不在船上的德国政府发生冲突,这便是影片《苦海余生》由事件来构成并推动的冲突。在这一类型的冲突中,事件是人物冲突的基础和核心,没有事件,冲突也不再存在。特别值得注意的是,在这一类冲突中,尽管人物性格各异,尽管不同的人物性格之间也会有种种矛盾,但它们却并未构成整部剧作最基本的冲突。也就是说,冲突是以某个特定的事件引起的。在这样的事件中,性格被置于相对次要的地位。

当然,这并不意味着无须展开性格的描写,只不过性格的描写不被当作情节冲突的基础来处理。这种剧作构思的重点在于事件,在于如何把相关的人物组织在某个事件中,让人物围绕着事件来展开冲突。至于性格的描写,则一般不关系到冲突,而只关系到性格形象的塑造。

圆由性格来构成并推动的冲突

在剧作中,人物和情节是一对基本的矛盾。在上述的冲突类型中,人物是从属于情节的。但还有另一种类型,即是由人物性格的对立来构成冲突,来构思情节的。像影片《原野》,仇虎是个佃农的儿子,他一家被地主焦阎王陷害,父亲被活埋,妹妹被卖到妓院,情人金子被焦家少爷焦大星夺去当妻子,仇虎自己在狱中被打残了一条腿。他跳火车逃回家,来找焦阎王一家报仇。《原野》中的冲突,就不再是因为一件什么事使人物之间产生冲突,而是因为人物性格的冲突才产生了事件的。冲突既可以像《原野》这样自始至终是个复仇的故事,也可以是性格对立构成的冲突。性格冲突,又可以分为三种基本的类型:

(员)思想冲突。它是由人物之间不同的思想意识、政治立场、道德观念等方面的矛盾所构成的冲突。这种冲突在我国是比较常见的性格冲突的一种类型。《林则徐》中林则徐的爱国思想、爱国精神和穆彰阿、豫堃等的卖国、贪赃枉法之间的冲突,便成了贯穿影片的线索,冲突也经历了微服私访、拘捕伍绍荣、烧鸦片、虎门抗英、被撤职流放等几个大的冲突所构成的情节段落。

(圆)情感冲突。它是剧中人物之间的感情纠葛所带来的冲突。这种冲突的特点是放大了人物之间的感情联系,把人物推入感情的漩涡中。虽然这种冲突也有可能是由不同的思想的对立造成的,但它的重点却不在于再现思想的对立,而在于再现情感的对立。前苏联影片《第四十一》,写的是一个女红军押解一个白军军官,途中船遇风浪漂落到无人小岛。两个人逐渐从政治的对立到产生感情,最后当白军的船只靠近,白军军官扑向船只时,红军女战士终于开枪把他打死。在这里,两个人政治思想上的对立是存在的,但剧作者加以强化的却是情感方面的纠葛。

(猿)意志冲突。它是指人物之间的冲突表现为某种意志的斗争或精神的较量。在这样的剧作中,主人公往往有个极其明确的目标。他在整部剧作中的行动,便是为实现这一目标而克服种种困难和障碍。他往往有许多次失败,许多次磨难,但却始终表现出达到目标的顽强意志,并为实现这一目标和对立的一方展开冲突。这种类型的冲突在美国影片中十分常见。

美国是个鼓励个人奋斗、鼓励成功的国家。从西部片的拓

荒精神,到大量的警匪片,乃至描写人与自然、人与社会、人与自己斗争而取得成功,或虽不成功却赞扬其精神的影片,都是以意志力的表达来罗织冲突的。所以在美国电影中,便有大量像残疾人与自身的局限作斗争,地位低下的人凭个人奋斗往上爬,运动员为获取好的成绩而刻苦训练等方面的剧作题材历久而不衰。

(二)冲突的进程

在现实生活中,人与人之间的冲突可以有无限多的形式。它也许突然产生、又突然解决;也许产生得非常缓慢,也结束得非常缓慢;也许冲突不断变化其性质和形式,不断变化其对象和范围……所以,不是所有生活中的冲突都可以引进影视剧作之中的,而只有一部分符合影视艺术的形式规范的冲突有可能被引进。这就意味着,剧作者必须在掌握影视艺术的形式规范这一前提下,学会不仅在冲突的构思中,而且在控制冲突的发展进程中做到遵循形式规范的要求。

在影视艺术中,冲突总是转化为人物的可见的行动,而不能仅仅局限于内心;冲突总是不断向前发展的,而不能停滞在某个阶段;冲突又总是沿着一条逐渐激化的路线,而不能是逐渐淡化的路线;冲突总是要导致最后的解决或对解决有所暗示,而不能到结束时还不知结果如何;冲突总是相对集中于某个事件或某几个人物之间展开,而不能随意地变更……所有这一切,便是影视艺术的形式规范要求于冲突的。而所有这些要求,又最终体现在冲突的具体进程之中。

一般说来,冲突的进程必须包括开端、发展、高潮、结局这四个阶段。对于剧作者来说,重要的不在于知道剧作的冲突包括这四个阶段,而在于如何通过缜密的构思,通过动作和条件的设计使冲突能够合乎逻辑地、同时又能够合乎剧情需要地向前推进。比如根据一首美国民歌改编的日本影片《幸福的黄手帕》,写一个出狱的犯人在归途中不安地怀疑妻子是否还会接纳他。他写信告诉妻子,如果愿意接纳他,就在门口挂一条黄手帕。这个故事按剧情的需要,表达意旨的需要,男主人公最终是会回到妻子身边的。但从出狱开始到回到家里,这归途中又如何去设计剧情的冲突呢?在这里,剧作者设计了两个青年男女,在与出

狱的犯人同行的路上展现了既不断争吵,又不断相好的恋情。实际上,影片的冲突更多地是在青年恋人之间展开的。而男主角成了这一冲突的旁观者。但正是他所看到的这对恋人充满生活真实趣味的恋爱关系,以及他一再回忆到的他和妻子的关系,最终使他坚定了回家的信心。这个例子很好地说明了冲突的设计并不仅仅在于如何按照开端、发展、高潮、结局的四个阶段来编排,更重要的是如何使它按剧情和意旨表达的需要,合乎逻辑地演进到结局。

开端

虽然指的是影片或电视剧的开头部分,但更是指剧作冲突的开端。从情节内容的角度看,剧作的开头部分正如夏衍同志所说的,要交代时间、地点、社会背景、人物和他们之间的关系。如果从冲突的角度看,开端则是要着重去揭示或者暗示人物关系中那种包含着冲突的因素。也就是说,开端要通过交代时间、地点、社会背景、人物关系等方面的内容,埋下冲突产生的起因,并使即将在后面展开的冲突微露端倪。影片《缘号兵站》是这样设计开端的:地下党员梁洪扮作黑道上的人,借黑社会头子范金生的名义到上海,以一封范金生写给上海巡防团团长黄元龙的信件闯过了巡艇的搜查。假如就这么闯过了,冲突就不可能展开,或者不会按影片构思的方式展开。就在这时候,吴淞口海关关长山本用望远镜看到梁洪的船没有检查就放行,马上派人查问,得知来人自称是黄元龙的小老大。关长山本立即通知情报处长龟田,龟田又派情报科长马浮根到梁洪所住的大东旅社调查。而梁洪又故意把特务引到巡防团,挑起黄元龙和马浮根之间的矛盾。这部影片的冲突开端的设计,主要是通过关长山本发现梁洪的船没检查就放行这一契机来实现的。这样一来,就把影片中剧作冲突的几个方面——梁洪、黄元龙、马浮根、龟田和山本等集中到梁洪的船被放行这个问题上来。

这时候,虽然人物之间还没有出现什么剑拔弩张、刀光剑影的激烈冲突,但是梁洪与黄元龙的黑道关系,马浮根对黄元龙的旧隙,龟田和山本对梁洪的怀疑等,已经把影片后面要展开的冲突初步地揭示出来了。这样,就达到了开端交代时间、地点、社会背景和人物关系,揭示或暗示人物之间冲突这个目的。一般

说来,冲突的开端设计要尽可能简练、集中。要尽量挖掘场面和细节的潜力,尽量把各方面的交代集中在有限的场面或细节中来完成。

圆发展

冲突在剧作开头部分的被揭示或被暗示,要比较快地引向发展的阶段,这样,观众对剧作的戏剧性的兴趣才能维持下来并得到不断地增强。冲突的进一步发展有几个明显的特征:其一,冲突开始显得表面化。如果说,在冲突的开端部分,有时候仅仅是被暗示的话,那么在发展阶段,观众对冲突的存在就不再有什么疑问了;其二,由于冲突的发展,剧中各有关人物之间的关系,因对冲突采取不同态度而渐趋于紧张;其三,冲突虽然渐趋紧张,但还没有达到激烈化的程度。仍以《缘号兵站》为例,冲突的发展阶段由下面几个事件构成:黄元龙见马浮根追踪梁洪,故意设宴为梁洪拉扬子,在宴会上马浮根一再盘问,而梁洪面不改色,对答如流,随后,日本商人在大丰渔行码头低价强买鱼,与黄元龙的部下发生冲突,梁洪趁机利用矛盾做工作,情报处长龟田故意将特务撤出吴淞,黄元龙认为是大捞油水的机会,但梁洪却识破敌人的诡计,结果马浮根从梁洪开出吴淞的货船上只搜出平常的日用百货……从这里,除了可以看到上述的三个明显特征之外,还必须注意到,在剧作中,冲突的发展部分往往有不止一个回合的较量,于是发展阶段虽然不显得激烈,但从篇幅上看却是剧作中最长的部分。一方面冲突不激烈,戏剧性还不强,另一方面篇幅又最长,这也是冲突的发展难以处理得尽善尽美的原因。

猿高潮

在剧作中,冲突的发展势必走向高潮。冲突的高潮是矛盾冲突激烈化、白热化,冲突双方作最后较量的阶段。首先必须注意,这是冲突进一步发展而产生的一个逻辑结果。正因为这样,它应该是剧作中各条冲突的线索相交汇,并最终决出胜负的阶段。在这个阶段,事件往往设计成一个,但却必须有可能罗织冲突的各个方面。它在篇幅上比发展阶段要小得多,但激烈程度却又要大得多。在《缘号兵站》中,高潮部分便是围绕夺取永大五金号的一大批无缝钢管这个事件展开的。梁洪和一个同志扮

作伪政府官员去提无缝钢管,用计骗过马浮根派来的特务。就在这时,地下工作者假扮日本兵带走人和钢管。随后,梁洪到巡防团做黄元龙的工作。马浮根带特务来到,发现梁洪,却被黄元龙的部下击毙。而龟田探知梁洪曾给马浮根打电话,便对马浮根产生了怀疑。在提无缝钢管这个事件中,梁洪、黄元龙、马浮根、龟田这冲突的几个主要方面被集中起来,使冲突激烈化、白热化了。冲突的高潮部分不同于发展部分之处,不仅表现在冲突的激烈程度增大,而且表现在节奏的明显加快。不少动作性强、冲突线索多的影视作品,在高潮部分经常采用镜头的频繁交切来反复再现冲突各方在高潮时的不同动作,由于交切的速度越来越快,节奏也便明显加快了。对冲突的高潮,在处理上要特别注意发展的逻辑性问题。也就是说,必须把高潮的生成看作不是在高潮的阶段孤立地去实现的任务,而是在冲突的开端和发展阶段,便为它最终走向高潮奠定基础、提供条件。

源 结 局

指冲突各方在高潮阶段所进行的最后较量必然要导致的那个结果。一般说来,冲突的结局部分要完成两个任务:其一,就结局尚未产生的那个过去而言,结局要交代冲突在高潮阶段作最后的较量产生什么结果;第二,结局还要对主人公未来的命运作出必要的暗示或揭示。

四、节 奏

节奏一词本源于古希腊的“~~节奏~~”,表示程度、程序和匀称流动的意思。英语中的“~~节奏~~”则有节奏和韵律的双重含义。《辞海》把节奏定义为:“音响运动的轻重缓急形成节奏,其中拍子的强弱或长短交替出现合乎规律,节奏为旋律的骨干,也是乐曲结构的基本因素。”由此可见,节奏原本音乐用语。现代音乐中的节奏一词,是“各音在进行中的时值上的相互关系”。可以说,不同的艺术有着适合自身特征的节奏概念和构成。在各种艺术门类中,影视的综合性是最强的,它将其他门类艺术的表现手段和技巧广泛地加以吸收,化为己有。

意大利电影导演罗西里尼曾说过:“至为重要的是节奏,而

它偏偏是无法言传的,只是人们身上固有的禀性。”节奏的不确定性也为节奏的分类造成了困难。关于影视节奏的形式,国内常常把它分为视觉节奏和听觉节奏,或者说是画面节奏和音响节奏;内部节奏和外部节奏,或者说是情绪节奏和动作节奏;此外还有把节奏分为简单节奏和复杂节奏,整体节奏和具体节奏的。这些关于节奏形式的划分各有自己的道理。本书从艺术反映的生活本身及影视艺术对镜头的依赖出发,先把影视作品中的节奏分为内部节奏和外部节奏,再把外部节奏分为镜头运动形成的节奏和镜头剪辑形成的节奏。

(一)内部节奏

内部节奏其实就是影视作品所反映的事实本身所具有的节奏,它是由情节和事件发展的内在矛盾或人物的内心情绪的起伏等因素而产生的。影视作品内部节奏的形成固然是要借助镜头的运动和剪辑,但是,我们也应该知道,从一个固定不变的视角拍摄的画面本身也具有其天生的节奏。我们这里强调的内部节奏是指摄影机所拍摄到的画面本身所具有的节奏。例如,在一些反映我国工业发展的纪录片里,经常出现这样的一组镜头:机器的快速运转,火花的快速流动等。这样,每一个镜头的画面实际上就产生了各自的内部节奏,再加上作者的组合,它们就形成了一个完整的节奏,给观众以强烈的节奏感。

在影片《白色》中,有这样一个情节,卡罗尔用空枪把米科拉伊从绝望情绪中惊醒过来后,卡罗尔与米科拉伊在河床的冰面上奔跑,节奏明显加快,传达出了米科拉伊精神上获得解脱后的兴奋。内部节奏是由内在紧张关系造成的。紧张关系是由冲突和情绪造成的,它使观众产生某种期待,从而形成内在心理结构。在电视连续剧《三国演义》中,有曹操杀董卓一场戏。曹操去董府,欲用宝刀刺杀。从拍摄的人物的外部形态来看,演员的动作是缓慢的,但观众还是感觉到了此时此刻的紧张情绪。这就是一种内部节奏:外部运动上的慢节奏与心理感觉上的快节奏的统一。可见内部节奏的形成是画面主体的运动速度造成的,但主要决定于观众对影片内容的理解。

在影视作品中,内部节奏常常主要表现为画面内人物的运动,也就是演员的表演,它与节奏有着不可分的关系。

节奏对于演员的表演意义有两个方面:①演员的表演,首先是现实中人的生活过程的再现。②节奏具有形式的意义。斯坦尼斯拉夫斯基曾经说过:“剧本或角色的速度节奏要是找对了,能自然地、直接地,有时是机械地抓演员的感情,激发正确的体验。”也就是说,演员只有把握行动的节奏,才能正确地表现人物。在现实生活中,是不同的性格和具体的环境决定了人物的动作节奏,而在影视艺术中,则需要演员把握好人物运动和心里的节奏来正确表现人物性格。这就是说,节奏对表现人物性格具有重要意义。

例如,在美国影片《沉默的羔羊》中,斯塔琳第一次与心理学家利克特接触,她刚进地牢时,眼神变化非常丰富,对周围环境带有一种仔细观察的测试心理。当利伯特给她的第一印象居然是一个颇有风度的绅士时,她表情又变得镇定起来。显然,这里面人物内心的节奏是由紧到松的,也只有把握好这种节奏感,才能准确地传达出一个不怕困难又刚毅的女性初出茅庐时的精神状态和外部运动。

(二)镜头运动形成的节奏

这里镜头的运动既包括镜头的推、拉、摇、移、跟等镜头外部的运动,也包括镜头内部焦距的调整。摄影机无论采取哪一种运动方式,速度的快慢都要形成一个自然的外部节奏。运动镜头在营造影视作品的节奏方面又有着特殊的作用。在一个蒙太奇句子中,每个镜头的长度与画面景别有很大关系。一般远景、全景比近景、特写在银幕上停留的时间要长。在远景或大全景中被摄体在画面中面积很小,在这种人物和环境对比下,即使人物在画面中运动速度再快,运动方式变化再多,镜头长度再长,它的节奏变化也不是很大的。近景、特写一般在银幕上停留的时间较短,人物运动在画面内展现的时间是有限的,在一个固定画面中创造视觉节奏的变化有它的局限性。而运动摄影则不同,运动摄影的特点突出表现在一个镜头中场景的更换、景别的变化。摄影机运动速度的快慢,运动方向的上下左右高低的变化,运动方式的变化都会产生不同的视觉节奏感,即使是静止对象,随着摄影机的运动,人物与景物的关系、景物结构、光线条件、人物景别等都会产生明显的变化,运用这种复杂多样的变

化,可以创造出不同的视觉节奏。

如在赵本山导演的电视剧《刘老根》第二部中,刘老根被骗后精神失常的那场戏,用得最多的就是镜头本身的运动:镜头在刘老根身上摇移,刘老根那把剪子不停地铰来铰去。镜头在他和丁香之间缓缓移动,而丁香的声音和刘老根的铰剪子的声音一直在空间中运动,叙事的节奏明显变慢。这样的节奏处理方式,让人明显产生了对一个农民英雄遭受挫折后的同情,并能感受到丁香对刘老根深深的爱,这爱中有着一种朴实和沉重。

在德国影片《铁皮鼓》中有一场戏,是三个人在一起席地打牌。我们看看它的叙事节奏:

全景:三人坐在地上打牌

近景:奥斯卡

特写:杨

特写:柯布耶拉

全:一个窗口被炸开

近景:奥斯卡说:我赢了

特写:杨

全:邮局门被炸开,烟火四起

全:房间门被炸开

战争本应充满着紧张气氛,用快节奏的,但是这个场景(中间有着镜头的切换)却多用比较缓慢的推、摇镜头,使战争场面变得冷峻。这样的处理方式让观众产生一种思考:战争不可避免,不可改变。

(三)镜头剪辑形成的节奏

从某种意义上讲,影视艺术就是把所拍摄的镜头、场面、段落合乎逻辑的重新组合,那么这里面“合乎逻辑”一词除了要注意影视艺术的真实性特征外,还要注意影视艺术的节奏。因此剪辑,也就成了影视作品节奏的重要形成方式。镜头转换速率的快慢构成剪辑率。在单位时间内镜头转换得越快,剪辑率越高,也就是一般采用的镜头都较短,节奏也就越快;反之,则相反。一般来说,要依据节目或影片的内容和镜头的质量来进行

剪辑。例如要表现强烈动感或表现欢乐、紧张的气氛时,宜用较短的镜头,逐步加快剪辑率来造成越来越高涨的气氛,在观众心里形成一种快节奏。但是如果要表达一种又甜蜜又有点伤感的思念,显然不宜较快地转换镜头,而应该用较长的镜头,慢慢勾起观众情绪上的共鸣。

除了上述几种节奏产生的方式外,还可以通过改变镜头拍摄时的速度来制作快镜头和慢镜头形成特殊的节奏。慢镜头实际上是时间的延长,可以造成特定的抒情效果。而快镜头则可以制造一紧张气氛,有时也能造成一种喜剧效果。

在一部具体的影视作品中,节奏的产生实际上是一种综合。内部节奏和由镜头的运动与剪辑造成的外部节奏一起构成作品的总节奏。而实际上,这些节奏的产生方式是互相联系,统一为作品总的叙事格调服务的。

我们通常在评价一部电视剧或影片时总爱说:“冗长、拖”,看似只要剪短一点就可以,其实不然。造成一部电视剧的“拖”、“冗长”的根本问题是没有把握住节奏。节奏是影视艺术价值的关键,作者必须在剧情或主题所提供的感情上,寻找不同因素来确定每张画面的运动所特有的价值,而感情正是通过表演、照明、布景,换句话说,是通过真正的场面调度来体现的,但是,最后确定影视作品本身的价值的那种特殊价值还是节奏,而节奏是靠剪辑工序来完成的。

节奏对于影视艺术的作用主要体现在两个方面:一是推动情节发展,二是引起观众情绪上的起伏变化。不同的导演,不同的题材,对题材的不同理解,都需要用不同的节奏形式来与之配合,不同的节奏也会形成不同的风格。如香港的警匪片总是爱用短镜头,剪辑率也非常高,因为这样的快节奏一方面可以显示作品内容本身的紧张性,另一方面也可以激发观众的好奇与紧张。而大陆的历史正剧则喜欢快、慢穿插使用,快镜头展现历史事件的紧张程度,慢镜头展示剧中人物的情绪。近年风行我国的韩国青春剧,则显得节奏很慢,喜欢在男女的或爱或迷茫的心理情绪上停留,这样有着浓厚抒情风格的电视剧,却紧紧抓住了年轻人的心。

第二节 摇时空、人物与主题

一、时间与空间

影视通常被认为是时间和空间的艺术。时间和空间是影视构成的两个基本因素。它们在影视片中往往互相错杂交替,相互影响。在影视的叙事中,叙述必须通过空间现象的流动,以空间的表现来说明时间的流程和变化,以此展开情节,表现人物性格。在现实生活中,时间和空间因素是交织在一起的,在影视艺术中两者得到了高度的综合。影视时空既可以集中压缩,又可以延伸,还可以依据剧情的需要跳跃、停滞,甚至倒退,既可以自由地连接和转移,又可以根据剧作者的想象表现现在、过去和未来三种时态,以至深入到人们的心灵深处,表现人们的精神世界。

(一) 时间

法国著名的电影理论家马尔丹说:“电影首先是一种时间艺术。”在表现时间方面,影视和小说一样,可以随心所欲地表现过去、现在和将来。与空间的三维向度和画框的限制感相比,时间表现的是一个流动的过程。它的延续或“逆转”更具现实性,更能体现“第七艺术”的个性色彩。

世界上任何物体都以长度、宽度和时间为标志。而影视则是通过只有长和宽的平面创造立体的幻觉。一般认为,影视的时间分为放映时间、银幕时间和心理时间三种形式。

放映时间是指电影或电视放映所需要的时间,也就是影视作品的长度。影视通过物理的运动,按照员秒钟圆原格(或圆缘帧)画面的连续运动,把影像投射、转换到银屏上,取得具有实在时间的形式。这个时间过程和生活中的时间值是完全等同的。考虑到观众的视觉和心理承受能力,一部电影的放映时间常以员圆分钟左右为标准。而电视剧一般每集的放映时间则在源缘分钟左右。

银屏时间是指影视作品所描绘的故事发生的过程,即影视所表现的时间,例如几年、几个月或几天、几个小时。它不完全等同于实际生活中的时间。因为选材的差异,影视不仅可以按照事件发生的自然顺序表现正在发生的事件,也可以打破正常的事件顺序去表现过去或将要发生的事件,甚至可以自由地表现幻想中的事件。所以在一部 120 分钟(或 90 分钟)播映时间的影视片中既可以叙述超越几个世纪的故事,也可以叙述仅仅发生在一天或几个小时之内的事件,可以刹那间把我们带到过去,也可以从容地把我们带到现在和变成未来。

心理时间就是观众在观赏影视作品时的心理感受时间,它最能在时间上体现影视艺术的特色。由于影视的表现力已经突破了叙事功能,不再受机械时间的制约,时间变化可以进入人的精神、情绪、潜意识活动的领域,形成了影视独有的无名时态的心理时间。

正是因为有着银屏时间和心理时间的存在,影视艺术就有了对时间进行调控的可能性和自由性,它包括可以对时序的安排以及对时间的变形处理等等。

在时间顺序的安排上,影视由于集视听两个向度上的可能性于一身,因此它比小说等其他叙事形式更具有灵活性和层次性。通常在影视作品中对时序的处理方式有顺叙、倒叙、插叙等。

顺叙是影视片中最常见的时序安排。事件在叙事中的前后顺序与事件在故事中的顺序相同。顺叙是情节影视片中最常用的一种,它严格遵循时间的自然流动。以故事时间的本来的前后顺序来展现事件。有些顺叙性影视片为了强调其顺叙性,甚至用字幕的方式来突出时间的前后顺序。

时间倒错在影视中可以分为倒叙和闪回两种形式。倒叙是指叙述者在叙述故事的结果或者关键情节之后,再来叙述故事的原因或始末的一种叙事时间安排方法。倒叙的那一部分一般具有完整性和系统性的特点,而且持续的时间有可能较长。如国产影片《人到中年》、前苏联影片《两个人的车站》等,都是先呈现结局,然后回顾往事,使观众立即对影片的故事乃至人物的命运产生关注。而闪回相对于倒叙,在时间的延续方面更加短暂,且情节的上下之间的因果关系也可能不那么具有逻辑性,而

是强调上下之间的内心情绪关系或风格上的类同,如国内的《小花》等影片。它往往是在影片中以插入式画面或回忆来打破正常的叙述时间,从而加深观众对人物思想性格及行为动机的了解。

时间的变形指的是影视作品能把时间跨度很大的事件加以浓缩,或者把发生在很短时间内的事件加以扩展来渲染气氛和增强艺术效果。在影视作品中,改变现实时间可以通过改变拍摄速度,即升格或降格来完成;也可以通过蒙太奇手法,也就是通过镜头的分切和组接来完成。

关于时间的跳跃与压缩。正如普多夫金在《论蒙太奇》里所说的:“一个小男孩正在小学校里听老师讲课,可是不到一秒钟的工夫却已经成为青年人,正在领取大学毕业证书了。他正在莫斯科与心爱的姑娘告别,可是不到一秒钟的工夫,却已经在海参崴车站与前来迎接的人们握手言欢了。”在影视叙事艺术中,大部分情况都是将时间跨度很大的事件加以集中和浓缩,选取最精彩、最典型的情节和镜头连缀成一两个小时左右的叙事整体。像被誉为世界电影杰作的美国早期电影《党同伐异》,在圆园分钟的放映时间里,叙述了公元前远世纪的巴比伦故事、圆世纪之初的基督故事、员愿苑年的法国故事和现代的美国故事,时间跨度圆缘年的叙述内容被压缩在只有猿个多小时的影片长度中。而将几天、几个月、几十年的时间通过几秒钟的镜头来表现,更是影视作品中最常见的。其中的细节一般和现实时间相符,而镜头之间的切换,则往往暗示着较长的一段时间已经过去了。

员怨怨年前苏联导演缅绍夫拍摄的影片《莫斯科不相信眼泪》曾获员愿园年奥斯卡最佳外语影片奖。影片表现的是女主人公卡捷琳娜从圆世纪缘年代末到苑年代中期十余年间的生活经历。影片开始时,她还是一个风华正茂的妙龄少女,正用想象的翅膀编织着美好的理想。她在生活中遇到的第一次挫折,是电视台的一位摄影师让她怀孕后又无情地遗弃了她。卡捷琳娜用她善良纯真的母爱之心逐渐挣脱了蒙在心头的阴影,抱着她新生的婴儿勇敢地走向新的生活,沉重的生活负担并没有毁灭她的希望之火,她仍在自强不息地拼搏,认真刻苦地学习。那上足了弦的钟表,就是她这一时期生活节奏的象征。她

起早贪黑,含辛茹苦,日以继夜,年复一年,熬过了一个又一个春秋。影片虽然没有用快速的镜头组接来展示她的生活情景,但是通过上表、定时、伏枕哭泣这些典型的细节,仍然十分生动地表现出这位单身女性的复杂内心和顽强意志,暗示出时光的流逝和岁月的艰辛。光阴荏苒,时过境迁,当闹钟的铃声响起时,已是十几年后的一个清晨。妈妈手持闹钟,用铃声唤醒了熟睡中的女儿。女儿已出落成一个亭亭玉立的少女,而卡捷琳娜也已经成为一家大化工厂的厂长,还是莫斯科市委的委员。导演用闹钟把两个时间联系在一起,既生动又简洁地表现了人物命运的变化。而季节的变化,服饰的更换,也都是表现时间进程的有效手段。

经典影片《公民凯恩》中,有一个段落表现凯恩和他的第一个妻子艾米丽的关系变化:夏天,凯恩和艾米丽共进早餐,夫妻情投意合;初秋,他们在早餐桌边一问一答,依然夫唱妇随;深秋,两人开始在早餐桌边就凯恩是否参加总统竞选的问题争论不休;初冬,两人的争论中开始夹杂着冷嘲热讽;隆冬,争吵已使感情蒙上了阴影;到了春天,在同样的早餐桌前,凯恩在看自己出版的《问事报》,而艾米丽则用凯恩对手办的报纸遮住了自己的脸。观众由此不难看出,凯恩和他妻子的感情已不可弥合。影片用了远组镜头,通过同一场景和一年四季窗外景象及服饰的变化,把九年的时间压缩成了短短的两分钟。

时间的缩小过程,就是艺术典型化的过程。尽管影视艺术极具生活实感,但它和小说等其他艺术一样,不可能事无巨细,将原始生活通通搬上银屏。所以从这个角度来说,时间的压缩还不是最能体现影视艺术的个性的。

最能在时间上体现影视特色的是时间的扩展和延长。影视可以多方位、多角度、多侧面、多视点地表现同一物体或同一运动的过程,因此,通过镜头的分切和组合,可以构成新的银屏时间,使实际只发生在几分钟甚至更短时间内的事件延长,时间的真实长度从而得以改变,这种改变又由于往往和观众的心理期待相一致,因此观众很难察觉。在英法两国合拍的故事片《海狼》中,最后一场戏是:加尔各答商会的志愿人员在英国上校的带领下,驾着小船悄无声息地贴近了德国间谍船。在登船之前,上校亲自将定时水雷的指针拨在半点钟上。也就是说,从此时

此刻开始,他们所有的动作都必须在这半个小时之内完成——否则,水雷就要爆炸,志愿人员将和间谍船同归于尽。但是突击队员们上船后捕杀德寇,追寻发报机,已经耗神费时;继而又发生德寇夺枪反扑和纵火的意外情况,好不容易等到全体人员撤下船来,发动机又出了毛病。真可谓波澜层出、跌宕起伏。有趣的是,发动机反复修理调试,时间一分一秒地飞逝,那只定时水雷仿佛也在耐心等待,迟迟没有爆炸。有心人能够看出,以上这些事件是不可能只发生在半小时以内的。但这种时间的“放大”却因为观众完全被紧张而扣人心弦的情节所吸引而无所察觉。

时间的“扩大”还可以通过高速摄影来实现,也就是我们平时所说的慢动作。在美国动作片《夺面双雄》中,导演吴宇森在多个地方采用了慢动作镜头。特别是在桑恩与加罗的最后决战中,教堂中纷飞的鸽群与射出枪膛的子弹都是通过慢动作镜头来展现的,在这里,时间的几乎“凝滞”恰好渲染了战斗的紧张和激烈,动与静、快与慢的有机结合有效地增强了影片的艺术效果,观众在凝神屏息中体会着影片带来的强烈的视听冲击。

在绝大多数情况下,影视时间都是重新构成的。在最能影响观众情绪的段落中,时间仿佛是按照他们的情感变化而变得更快或是更慢。但也有例外,如美国著名的西部影片《正午》,就是采用了三一律的戏剧手法,使银幕时间几乎等同于放映时间。故事发生在美国西部的海德莱镇,表现镇上居民得知一伙歹徒即将来袭的情景。时间是上午 12 点到正午 1 点。而影片的长度差不多也是 1 小时。

在这段时间里,创作者通过人们的焦急等待,反映出生命无时无刻不在消逝这一主题,反映出在麦卡锡时代人们的恐惧和孤独。

(二)空间

影视是运动的艺术,通过胶片的快速运动,二维的画面带给了观众三维空间的幻觉。空间的真实感就成了影视创作者们追求的目标。

空间是影视片中人物活动的场所。为了给影视片中的人物活动提供理想和真实的空间环境,制作者们往往“兵马未动,选

景先行”,不惜工本、不远万里去挑选最佳的拍摄场所来求得最佳的空间视觉效果。如影片《寻枪》中体现出来的地貌,那个安静整洁、地势陡峭的贵州小镇,不仅是一种视觉奇观,形成特殊的影视造型语言,其幽深小径、古旧房舍也水到渠成地融入叙事,成为重要的叙事元素。

影视的叙事离不开空间的转换。在影视片中,叙事的空间在多数情况下并不是始终连续的,两个连接在一起的镜头,其空间也可能相距几公里、几十公里、几百公里甚至几千公里。所以影视不仅能表现逼真的空间,还能创造虚拟的空间。比如在国产影片《少林寺》中,除了少林寺的大门、塔林等几个镜头是拍自嵩山少林寺外,其他的许多镜头都是在别处拍摄的。如“众武僧溪边挑水”的镜头是在浙江天台县的石梁瀑布旁的溪边拍的,“众武僧草坪习武”的一场戏是在杭州花港公园拍的,“众武僧竹林醉酒”一场戏是在杭州紫云洞附近拍的,而“古庙激战”一场戏则是在杭州岳庙拍的。观众假如没有去过少林寺,没有去过天台和杭州,大抵都会相信这部影片中所有故事展开的空间都存在于河南嵩山少林寺。

所以在影视作品中,所谓的“固定空间”是完全可以被打破的。情节的内容不必再被压缩到一个相对集中的空间,而情节发展的跳跃性就来自于展现与承载情节的空间具有更大的自由性。

时间与空间的组合转换更是具有影视艺术独特的魅力。当不同的影视时空以独特的蒙太奇组接方式进行结构时,还能产生演员表演所不能达到的艺术效果,如影视中常用的交替蒙太奇手法、多时空组合手法、空镜头手法等,其作用都已不再是单纯的时空扩展问题,而对揭示人物心理、拓展影片主题等都成为极为有利的艺术手段。如在早期电影《罢工》中,爱森斯坦曾把杀害工人的镜头同一个屠宰场的镜头拼接在一起,出色地创造了表现杀戮的隐喻效果。而在其另一部著名影片《战舰波将金号》中,则有一段被奉为经典的时空组接片段——“敖德萨阶梯”。敖德萨阶梯也许是世界上最著名的阶梯。蒙太奇理论的祖师爷谢尔盖·爱森斯坦用敖德萨阶梯作黑板,摄影机作笔,为电影事业的后继者们上了最生动的一课。这是一场血腥的屠杀。在丧心病狂的沙皇兵士那罪恶的枪口之下,手无寸铁的无

辜百姓四散奔逃,纷纷倒地。白色恐怖中,血迹斑斑的敖德萨阶梯在无声地控诉。在短短几分钟的屠杀段落里,爱森斯坦足足用了140多个镜头(每个镜头平均不到1秒),反复在屠杀者与被屠杀者之间进行切换,婴儿的哭喊、童车的滑动、人们惊恐的面部表情以及军警皮靴下楼梯和群众奔逃、抗议的画面反复交替、组接。就时间来说,它的时间是被重新构造、延长展示的。那个惨绝人寰的屠杀惨案的实际事件发生时间并没有电影中那么长。

爱森斯坦把它变形了、强化了。就空间来说,这一事件中的人物是精心选择的,构图是极其精巧的,有强烈的感染力和冲击力。由于反复地使用,敖德萨阶梯在空间上也被延长了。如果与电影中剪接的镜头统计比较,实际的敖德萨阶梯根本没有那么长。更重要的是,这些彼此分割的画面是按照时间维度有机地排列、组接在一起的。因此,这一著名的蒙太奇段落不仅扩大了空间,而且延长了时间,从而创造出了新的电影时空。

二、人物

影视故事中的人物塑造是一个十分复杂的现象。在绝大多数虚构类叙事影视片中,人物要么成为推动剧情的工具,要么成为故事展示的中心。

作为推动剧情的工具,人物其实是情节的载体。这类作品中,人物塑造着力于使之成为活动事件的触媒。即带动整个故事的发展,连接不同规定情境的空间,交织各种不同线索,引发矛盾因素的碰撞,不断为此事件进入彼事件提供借口。作品的内在动力则显然来自引人入胜的事件。这类人物的性格刻画之所以简单,在于使观众可以清晰地一眼辨出其身份,识别其代表的某种品格特征,使之成为一个明确的信号,一种成分简明的触媒。这类人物性格往往较为稳定,作者无意于展示其性格的矛盾或性格发展史,往往不具有性格深度。

人物一旦成为故事展示的中心,便立即上升为影视片叙述的第一要素。这反映在情节的设计上就是为了更好地表现性格的矛盾或性格的发展。性格已成为作品内在的动力,情节则成了它的载体。在这类作品中,人物塑造开始“内向关注”,着力

于探索内在世界,将人物外在的行为、语言、情绪视作性格的外化,充分谋求外部动作与内在精神的联系,从中作出某种分析。

(一)塑造人物形象的手段

在影视作品中塑造好人物形象,是影视创作者们的头等大事。进行人物形象的塑造,可以从以下几个方面入手:

圆 注重肖像刻画

“性格是理想艺术表现的真正中心”(黑格尔)。对于影视艺术来说,人物肖像之所以重要,因为它是表现性格的外部特征,是给观众直接印象的“第一面”。因此,好的肖像描写,应当能在人物的相貌神态、衣着打扮中,让观众窥见人物的性格。深刻的人物造型,不仅能折射出人物的性格,而且体现时代、社会和阶级的特征,具有很大的概括性。影视具有强大的造型表现力,它可以使其他艺术望尘莫及地把人物外型特征乃至面部表情的微妙变化包括身体每一部分的细小特征直接推到观众的面前。因此,影视作品中的人物造型,要力求清晰、明确、真实、得体。我们看张艺谋的作品,除了赞叹他的构思、摄影、画面、场景等常常为人提及的长处外,还常常为他精准的主人公造型所折服:“我”爷爷、奶奶的“野”、秋菊的“土”、魏敏芝的“倔”、我的父亲和母亲的“纯”,都令人难忘。电视连续剧《水浒传》据说是由戴敦邦教授根据自己多年研究的成果先画出人物肖像,然后再由编导演绎成角色造型,力求准确、鲜明、生动。即使是李逵和鲁智深这一对性格粗放的相似人物,也在人物造型上各见特色。行伍出身的鲁智深高大魁梧,浓眉底下掩藏着一双灵动的大眼,乌黑的美髯齐斩垂胸,袈裟裹身,佛珠落肩,从举动和形体上看是一个莽撞的胖和尚,但那间或一转的大眼中隐藏着的却是细心、机警和老练。而李逵,五大三粗,粗眉倒挂,鼻管朝天,一蓬杂乱不堪的头发,一双略显凸外的牛眼和常常赤裸上身的习惯动作,一望便知是一个心直口快、涉世未深的农民造反派。

圆 注重动作刻画

黑格尔曾经说过:“能把个人的性格、思想和目的最清楚地表现出来的是动作,人的最深刻方面只有通过动作才能见诸现实。”作为影视艺术,它必须最大限度地找寻最能说明人物内在

活动的外在动作,创造出生动可感的视觉形象。

比之于戏剧艺术,影视艺术又享有更大的时空自由性,因此,对人物动作的表现又可以和实际生活的真实过程不一致。这表现在大量的动作惊险片及武打片中,不断变化的拍摄角度和巧妙的蒙太奇剪接,往往使剧中人物的功夫出神入化,制造出奇幻惊险的动作效果。

但更为重要的是,细腻而精准的动作描绘对于揭示人物内心、刻画人物性格具有不可或缺的作用。优秀的影视创作者会让人物在充满造型动作感的人物行动和表情动作中,去揭示他们各自复杂而微妙的内心活动。

如在曾获戛纳电影节金摄影机奖和恺撒最佳外语片奖的著名影片《青木瓜的滋味》中,旅法越南名导陈英雄描绘了一个普通的越南女孩的成长经历。在影片中,陈英雄以唯美精致的画面和舒缓精准的动作造型完成了对少女心态细腻而微妙的把握。身为丫环的小阿梅第一次见到前来主人家做客的高辉就被深深地吸引住了。但在高辉移动前行的镜头中,阿梅端着菜却并没有侧过头去再看一眼,显示出了小女孩具有的超越其年龄的自制力。这个大景深横移镜头展现的是小阿梅不同寻常的人生观:即对幸福的追求是通过对自身的不断修炼造成的。摆脱贫困的低下地位不是通过厌弃现状,而是拥抱现状,在艰苦的劳作中发挥才智,并以之为乐,吸引幸福向自我靠拢。同样的思想观念还通过另一个含有隐喻意味的动作来表达。在一个连贯处理的同方向镜头中,阿梅一边吃饭,一边观看劳作的蚂蚁。在故事层面上是对生活常态的展现,表现了阿梅的童真、顽皮,在深层结构上则再一次作了隐喻:弱小的蚂蚁是通过辛勤的劳作来改变生存境遇的,小阿梅出神的凝视与会心的微笑正是对“蚂蚁精神”的认同。

重视语言刻画

高尔基说:“文学的第一要素是语言……世界上没有一件东西是没有名称的,语言是一切事物和思想的衣裳。”作为由最初“伟大的哑巴”而最终喊出了声音的电影来说,语言的运用同样是个重要的课题。影视作品中的人物语言主要是对话性语言,对话性语言首先是指人物对话。在影视片中对于人物对话的要求是简洁精炼、真实可信、朴实自然,能最大限度地展现人

物性格、表现作品主题。许多经典电影往往会出现令人回味无穷的精彩对白,如久映不衰的《教父》系列电影中的那句“我是邦德,詹姆斯·邦德!”成为英明神勇的《007》情报员的招牌台词;另外如《阿甘正传》中阿甘的那句“生活就像一盒巧克力”、阿诺德·施瓦辛格在《未来战士》当中的知名对白“我会回来”等台词,被世界上无数影迷奉为经典。而在国内,像周星驰在《大话西游》中的那句著名对白:“曾经有一份真诚的爱情放在我面前,我没有珍惜,等我失去的时候我才后悔莫及。人世间最痛苦的事莫过于此……”更是被无数少男少女争相仿效。

对话性语言还包括内心独白和画外解说。通过内心独白和画外解说,能更为深入准确地表达人物内心的情感世界,从而引起观众心灵深处的共鸣。如在香港著名导演王家卫执导的《阿飞正传》、《重庆森林》等影片中,人物内心独白和画外音的大量运用,出色而到位地表现了这些生活在现代社会中自我而偏执的人物对于内心世界的真实表露。

当然,影视艺术因具有独特的表现手段,有时也能“无声胜有声”,即通过省略人物语言来进行艺术表现。法国有声电影《巴黎屋檐下》,表现两个角色发生争吵,就完全省略了对话,画面上只看到他们在争吵,观众却不闻一词,原因在于他们吵些什么与剧情关系不大,因而可以完全省略。

总之,影视创作必须有效运用其独特的艺术手段,通过环境、场景、服装、特技等各种手段,真实而生动地表现人物的外型、行为、语言和心理,力求塑造出典型环境中的典型人物,追求达到影视艺术创作的最高境界。

(二)类型人物与性格人物

按照人物的性格特点,影视作品的人物分为类型人物和性格人物两类。

爱·摩·福斯特把类型人物称做“扁平人物”,从这个名称上我们便可以知道这种人物最大的特点便是性格相对单一、固定和平面化。实际上他们也往往是根据一种简单的性格意念而制造出来的。在各种类型片中都充斥着类型人物,像“英雄片”

中周润发、狄龙和刘德华,他们的性格都像被“克隆”般的相似:豪爽任侠、快意恩仇、重情守义……“西部片”里的“原野奇侠”们也个个都嫉恶如仇,豪放多情。

正如福斯特所说,类型人物的第一大特点是他们容易辨认,容易被观众所记忆。不管是小马哥(《英雄本色》),还是许文强(《上海滩》)。观众总能一眼便认出这位“英雄”。而他们“以不变应万变”的强烈性格特征也总能给观众留下深刻的印象。

类型人物的另一大特点是因其性格指向性明确容易赢得观众的认同。每一个人的心理都有各种愿望,而许多类型人物则正是因其满足了观众某一方面的心理愿望而容易被他们所认同和喜爱。武功高强的英雄正是观众惩恶扬善的“侠客梦”的最佳化身;一身正气的包青天和李向南(《新星》)则代表人们铲尽天下不平的“青天大人”理想;而纯情片的主人公们更是实现了无数人心目中的“白马王子”或是“灰姑娘”的爱情梦幻。

类型人物还特别便于创作者把握和使用。“原因是这类人物不用重新介绍,不会离开轨道以至难以控制。它自成气候,宛如早已安排在太空或繁星之间的光环那样,不管放到什么地方都会令人满意。”^①将类型人物和性格人物区分开来的原因并不光是因为类型人物的性格相对比较单一和平面化。其实在类型人物身上也有相当丰富、多面的性格特征。如小马哥身上就既有单纯开朗、豪爽任侠的一面,又有软弱和委曲求全的一面。

类型人物与性格人物最根本的区别在于类型人物性格的固定化。他们就像已经拍摄过的底片,上面的影像早已存在,也许这些影像是一下子便全部显现;也许它们像浸泡在显影液里一样,是逐渐显露出来的。但影像本身是不会改变的。小马哥刚出场时的开朗豪爽,同被打瘸后的软弱无助以及后来的嫉恶如仇,虽然是随剧情发展而逐步显现的,但这些性格特征都是人物本身所固有的,而不是随剧情而发展变化的。

这种固定化的性格当然有许多局限。但很多时候它也会成为优势:我们不需要再为性格的发展和完成人物塑造而过多地消耗宝贵的叙事时间,可以把笔墨更多地留给事件和剧情

^① 爱·摩·福斯特:《小说面面观》,花城出版社,1984年。

的推进。类型人物的这些优势使他们总能在作品中占据一席之地。不光是类型片,在其他的影视剧里我们也常常看到类型人物们的身影。如《三国演义》中的刘、关、张,《水浒》中的梁山好汉们,《渴望》中的刘慧芳,《围城》中的赵辛楣和《红高粱》中的“我爷爷”、“我奶奶”,等等。

性格人物也即福斯特所谓的“圆形人物”。它的特征首先是性格复杂多面、充实丰满。性格人物是“艺术片”的创作者们所最为偏爱的一类人物。和类型人物相比,性格人物们显然要更有“深度”,也比较符合现实生活的真实情况。但对性格人物来说,重要的不仅仅是性格的立体“深度”,还在于这些“深度”不是在剧情开始之前便先天存在的,而是随着剧情的变化逐渐形成和变化的。如《外来妹》中的赵小云,剧情开始时她还只是一个刚走出山村的、涉世未深的小姑娘,到剧情结束时她已经成长为一个成熟自信的现代企业管理者了。她的性格在剧情中有一个明显的成长和变化的过程,造成这种变化的是剧情中她所经历的种种事件和冲突。

判断一个人物是不是性格人物最有效的标准不是看他的性格前后有什么不同,而是看这些不同之处是否是在剧情中生成的。

三、主题

(一)主题与主题思想

关于主题思想,古往今来,对它有各种解释和各种称谓。有人叫它“主旨”,福楼拜就说过:“所有杰作的秘诀全在这一点:主旨同作者的性情符合。”鲁迅称主题思想为“基础概念”。我国清代的刘熙载在他所著的《艺概》一书中,称主题思想为“主脑”,他说:“凡作一篇文,其用意仅要可以一言蔽之。扩之则为千万言,约之则为一言,所谓立主脑者是也。”^①生活于明末清初的我国戏剧理论家李笠翁也称主题思想为“主脑”。不过,他讲的“主脑”遇到了点麻烦,至今人们对它仍有不同的解释。因为

^① 刘熙载《艺概》,上海古籍出版社,1980年版。

李笠翁在同一书中讲到“主脑”时,内涵不尽相同。他先说:“古人作文一篇,定有一篇之主脑。主脑非他,即作者立言之本意也,传奇亦然。”这里指的是主脑思想。但他又说:“是‘重婚牛府’四字,即作《琵琶记》之主脑也……是‘白马解围’四字,即作《西厢记》之主脑也。”^①这里又指的是中心事件。一指主题思想,一指中心事件,从现象上看自然不统一。但是如果我们了解作家在创作过程中的实际情况,就知道这两种不同说法在创作中是统一的。俄国著名文艺理论家杜勃罗留波夫对创作过程曾做过这样的描述:“文学作品所以成为某一思想的表现,可能不是因为作家在创造它时倾心于那个思想。而是因为他迷于现实中的某些事件,那思想便从这些事件中自然流露出来。”^②的确,影视剧作者写影视剧本,有时很难用“约之为一言”来表达主题思想,因为在写剧本时,可能不存在如后来批评家分析出那样清晰、明确的主题思想。有时,作者的某种倾向或对人物的爱憎就流露着他要表达的主题思想,曹雪芹作《红楼梦》便如此。作者“自己又云:‘今风尘碌碌,一事无成,忽念及当日所有之女子,一一细考校去,觉其行止见识皆出我之上,我堂堂须眉,诚不若彼裙钗,我实愧则有余,悔又无益,大无可如何之日也!’”^③于是曹雪芹就“编述一集,以告天下……”他在《红楼梦》里写了许多人与事,并没有提出什么“约之为一言”的主题思想。

关于剧作的主题有两种不同的定义。一种认为主题便是剧作者通过剧本中所表现的社会生活,塑造的艺术形象而传达出来的贯穿全剧的基本思想。如将《白毛女》的主题归纳为“旧社会把人变成鬼,新社会把鬼变成人”。而悉德·菲尔德则认为“当我们谈论电影剧本的主题时,我们实际谈的是剧本中的动作和人物”。^④他举例说,《邦妮和克莱德》的主题便是“大萧条时期,克莱德·巴巴罗匪帮在美国中西部地区抢劫银行以及他们终于落网的故事”。^⑤按这种说法,《白毛女》的主题应当是

① 李笠翁撰李笠翁曲话,湖南人民出版社,1980年版,100页。

② 季摩非耶夫撰文学原理,译明出版社,1953年版,100页。

③ 曹雪芹撰红楼梦,人民文学出版社,1982年版,100页。

④ 悉德·菲尔德撰电影剧本写作基础,中国文联出版公司,1984年版,100页。

⑤ 悉德·菲尔德撰电影剧本写作基础,中国文联出版公司,1984年版,100页。

“穷人姑娘喜儿在地主黄世仁的欺凌下被逼成‘野人’。解放后在共产党政府的帮助下终于获得新生”。这两种定义似乎截然不同,但实际上它们分别说的是剧作主题的不同方面。剧作主题包含着情节主题和主题思想两个方面。情节主题就是悉德·菲尔德所说的“动作和人物”,而主题思想则是剧作中所蕴含着的思想观念和意识形态。情节主题是为表现主题思想而服务的,主题思想只有通过动作和人物才可能得以体现,两者间相互依存,共同构成剧作的主题。

(二)主题的作用

对于剧本来说,主题并不只是供人们在剧本完成后来总结和评价它的“社会意义”、“艺术价值”时才有用的。主题是创作过程中的目标和指南,它几乎从一开始就会影响和决定剧本的创作方向。正如我们前面所说,剧作者在从最初的动因开始构思一部剧本时,他首先碰到的问题并不是选择具体的事件和人物关系,而是要明确自己的创作目标。这个目标就是主题。面对同样的素材,剧作者想要表现的主题不同,便会有不同的选择:包括事件、人物关系、结构方式等等。

电视剧《南行记》的导演潘小扬在谈到该剧剧本的创作过程时说:

“关于南行记的小说研究,以及先后改编拍摄的两部电影,文学史家和创作者曾留下这样一些文字:

艾芜同志的南行记,是现代文学花坛中闪射着异彩的奇葩。作品开拓了中国现代文学反映社会现实的新领域。把我国西南边境的绮丽的风光和殖民地人民的苦难与斗争首先带到文学作品中来。(唐弢《中国现代文学史》)

南行记作品有一个共同的主题。这个主题包括以下方面:表现受五四思潮影响的青年不屈不挠地追求真理的奋斗精神,揭露了帝国主义及其走狗对于殖民地半殖民地人民的剥削、压榨、奴役;反映广大下层人民的各种方式的反抗斗争,表现对广大劳动人民的热爱。(张效民《艾芜评传》)。

‘漂泊奇遇’在作品中集中地揭露了地主、土司阶级对于广大劳动人民的剥削和压榨,侮辱与损害,在广阔的社会背景下反

映了尖锐、严峻的阶级对立,同时,表现了广大下层人民虽然是盲目的,却又是英勇无畏的反抗和斗争。

‘漂泊奇遇’着重通过小黑牛、舵把子悲惨命运的描写,表现了反抗的悲剧性,指出没有正确的思想、理论的指导,任何盲目的、坚决的、英勇的反抗都不会取得最后胜利的真理。它要告诉人们农民阶级悲剧的命运,只有在共产党领导的人民革命才可能得到根本性的改变。(张效民《从南行记到电影剧本《漂泊奇遇》改编得失管窥)。

另外一部拍摄于1940年代初的电影《南行记》导演周力对作品将要表现的主题做了如下阐述:

有人非问我主题,回答三个字:四川人……中国人在半封建半殖民地社会环境中的愤懑反抗与四川文化中那幽默尖酸的挑战精神的乘积,就是这部影片的艺术风格。(周力《本片导演如是说》载《成都晚报》)。

……

如果说以前对‘南行记’的研究的体认,以及前两部电影的改编创作基本上都是在道德评判、社会评判的层面上开掘,在地域文化特点,个体的人性、人情、人物命运上做文章的话。那么我们今天将要拍摄的《南行记》将是一部人生大系列,它将依托艾芜传奇般的人生经历和极富魅力的南行生活展开一幅壮丽的生活长卷。让当代观众在欣赏中对人生况味做整体性的品尝。我认为对于当代南行记的潜力在于它展示了艾芜的生命历程,张扬了一种宏大的生命律动,它告诉人们人的一生是不可逆转的,但是人的生命意识以及对生存意义的寻觅和期待,对于自身价值的发展和体认,对于自身人格的健全和完善,却是可以凌腾和超越的……

综如上述,我们再次改编后的剧本一方面悉心把原著中那些独特的人物性格,富有传奇色彩的人物命运,极具魅力的地域文化特色,离奇曲折的故事情节,壮丽的自然景观都纳入人生的轨道,在人生的过程中给予展现。另一方面更重要的一点是我们请出了老年艾芜参与剧情作为结构的枢纽。建立起跨越时空

的主观视点,帮助观众从具体的人事上超越而出,在总体上品尝一下人生的况味。在未来的每一集戏里,不再是单指某个剧中人物命运悲惨或是壮丽;某件事结局凄苦或光明;不再把英雄豪气和儿女柔情限定在那些人身上;把社会的光明面和黑暗面分别系结在某些角落之中,某些年代之内。这一切一切的人和事,一切一切的情绪和情感都将在人生这个大课题中汇聚,以人生为中心,以艾芜为坐标轰隆隆地奏起人世间浩荡的圣乐。”^①

可见,在剧作过程中主题始终处于灵魂和统率的位置,它制约着剧作者的创造性选择在一个统一的创作目标下进行,主导着全部创作活动。

(三)主题的产生

主题是在创作过程中逐渐形成并与作品一起完成的。当剧作者被某种最初的动因所激发,或是面对芜杂的生活素材时,他所做的决不当是以一个先定的主题框架去限定生活素材,“改造”生活素材以使其合乎“主题要求”。主题应当是生活素材本身所蕴含着的某种倾向,而剧作者只是发现它并选择蕴含着它的那些素材来表现主题。

有不少创作者认定自己的创作中并没有什么主题思想,易卜生就坚决否认《玩偶之家》体现了妇女解放的思想;卓别林也坚持认为他的作品中是没有任何社会意义的。但这并不说明他们的创作不受主题的制约。主题思想其实就蕴藏在人物和他们的动作之中,人物动作的方向便是主题思想的雏形。

在创作过程中,剧作者最先明确的往往只是情节主题,是人物和他们的动作,他们的戏剧目标。这时对剧作者来说,主题思想并不成形,剧作者也许只是朦胧地意识到人物动作的方向和其中应当体现的思想,知道自己的“创作倾向”。这种倾向会随着创作的进展而逐渐明确和定形,最终形成作品的主题思想。

(四)多义性主题与多主题

社会生活的丰富复杂以及人物和情节本身的多层次、多侧

^① 南行记——从小说到屏幕 中国电影出版社 1980年版 页26

面都决定了一部作品的主题可能不是单一的,甚至同一条情节主线,同一个情节主题也会蕴含有不同的主题思想,这便是主题的多义性。

如《拯救大兵瑞恩》一片中,情节主题只有一个:二战中,一群美军士兵奉命深入战场去营救兄长均已战死的瑞恩回家。情节主线十分明晰单一。但这一剧情中却包含了多个主题思想:战争与人,国家利益与个人的生命,士兵们的忠勇无畏……这些都是影片中的人物和他们的动作所体现出来的思想。

和多义性主题不同,所谓多主题是指在一部作品中存在着多个情节主题,多条情节线,并随之而产生了多个主题思想。如《泰坦尼克号》中,露丝与杰克的爱情故事表现了对生命的自由活力与纯真爱情的歌颂这一主题思想;号称永远不会沉没,象征着人类伟大的幻想和创造力的巨轮一步步驶向毁灭这一灾难情节主题,则表现了人类与自然的对抗中的无知与狂妄导致自我毁灭的主题思想;生死关头船长与船共存亡,乐队演奏至沉没身亡,乘客们的相互救助则表现了生命的尊严和责任……此外,船上优雅而令人窒息的头等舱里的贵族们与三等舱里尽情享受生命的自由和快乐的“下层人民”之间的微妙对比等情节也都蕴含着各自的主题思想。几乎每一部多线结构的作品都是多主题的。

无论多义性主题还是多主题,都并不意味着作品的主题思想是不确定的或者是多向的。在一部作品的多个主题思想中,总有一个是居于主导地位的,是作品的“中心思想”。如《拯救大兵瑞恩》中的战争与人;《泰坦尼克号》中的对生命的自由活力与纯真爱情的歌颂。

第三节 摇叙事模式

在电影、电视叙事学的诸多研究中,影视作品的叙事模式一直备受关注,它由叙事结构、叙事样式、叙事视点等诸多因素组成。

一、叙事结构

影视由于和科技的紧密结合,以及蒙太奇分切与组合的自

由多变,使它们拥有巨大的艺术潜能,特别是银幕时空设计和配置上的灵活自如,更使影视的叙事结构形式愈来愈丰富多样。以电影而论,在它的初期,仅仅是一种小玩意,是一种照相技术手段,后来它开始按照戏剧的结构形式来安排结构,形成了戏剧式电影结构。

到了 20 世纪四五十年代,由于观念的变化,电影日益重视表现人的内心活动。

(一)结构的一般知识

所谓结构,是指作品的组织形态与内部构造,是表现作品内容、主题的重要的艺术手段。完整巧妙的结构,能使作品的主题更为突出,人物性格更为鲜明,情节更为生动。从创作角度看,结构反映了艺术家将生活材料组接成一个有生命的艺术整体的能力,表现了作者的创作意图。从欣赏角度看,了解作品的结构,是理解作品的关键。

早期电影只是简单、机械地纪录生活,或将舞台戏剧搬上银幕,也就不需要剧本,因而也就无所谓结构。随着电影艺术日益走向成熟,剧本开始出现,结构形成。20 世纪三四十年代,是世界电影的黄金时代,这个时期,结构主要以戏剧式结构为主。当时的一些著名影片如中国的《一江春水向东流》、《马路天使》,前苏联的《战舰波将金号》、《夏伯阳》,美国的《卡萨布兰卡》、《魂断蓝桥》等采用的就是戏剧式结构。在当代,电影艺术已走向独立,独立以后的电影,其结构形式突破和摆脱了戏剧式结构的束缚,以其崭新的面目出现在艺术世界中。多视点结构、小说式结构、散文式结构、心理结构等众多的结构形式,丰富了电影剧本的结构,使之呈现出丰富多彩的繁荣局面。电视剧作的结构也是如此,从模仿电影而逐渐形成了符合自身特点的结构形式。可见,影视结构的形成是由社会生活决定的。

美国戏剧和电影理论家劳逊说:“谁也不能一下子就发明电影的结构,因此就必须借助于电影观众已相当熟悉的其他文艺形式的表现方法。”^①影视是综合艺术,是在吸收了文学、绘画、建筑、音乐、舞蹈等艺术营养的基础上获得了“新特质”的艺

^① 劳逊:《戏剧与电影的剧作理论与技巧》,中国电影出版社

术。这在结构上也有明显的表现,单从小说式结构、散文式结构、心理式结构等的命名就足以说明。可见,影视结构是在学习和借鉴各种艺术手法、技巧之后形成的。

影视结构的形成,也受社会思潮的影响。马克思主义认为,艺术是社会生活在人脑中反映的产物,艺术应当反映生活的本质及规律。受其影响,影视剧作力求按照客观世界固有的面貌,按照生活本身的逻辑,真实地、逼真地反映客观生活。

影视结构体现出如下特色:强调人物性格发展变化要有客观依据,情节发展要体现事物发展的因果关系。

西方现代主义思潮,如存在主义、直觉主义、弗洛伊德主义等对人与社会、人与人、人与自我的看法发生了根本的变化,主张表现论,强调主观性、自我表现,认为艺术是创作者主观世界的表现,主体地位得到了极度的肯定。心理结构、意识流结构形式就是在此基础上产生的。

(二)影视结构的一般原则

结构必须完整、和谐、统一。亚里士多德说:“悲剧是对一个完整而具有一定长度的行为动作的模仿(一事物可能完整而缺少长度)。所谓‘完整’,指事之有头、有身、有尾。所谓‘头’,指事之必然上承他事,并自然引起他事之发生者;所谓‘尾’,恰与此相反,指事之按照必然律或常规自然的上承某事者,但无他事继其后;所谓‘身’,指事之承前启后者。所以结构完美的布局不能随便起讫,而必须遵照此处所说的方式。”^①亚氏对于悲剧的看法,对影视结构仍然有效。结构作为影视形式的重要因素,有其相对的独立性,应当做到脉络清楚,有张有弛,疏密得当,前后照应,使作品的各个部分融为一体。

结构必须服从表现主题的需要。主题是一部作品的灵魂,作品内容的组织与构造必须为主题的鲜明、突出服务。例如意大利电影《罗马十一时》,是由一群姑娘的故事组成的,每一个姑娘的遭遇都是一个独立成篇的动人故事,故事之间不存在因果关系。从表层看,整部影片如同一盘散沙。细加分析,不难发现每一个故事都有共同之处,贫穷的人生活没有着落,举步维

^① 西方文论选编·卷四

艰,为了就业付出了沉重的代价。创作者把这几个故事组织在一起,其深层意蕴在于反映意大利劳动人民的生活和他们为争取劳动权利与社会进步而进行的斗争。因而,影片采用“块状结构”取得了极大的成功,收到了震撼性的艺术效果。

结构必须服从影视形象的塑造。用形象反映生活,是包括影视艺术在内的一切艺术的根本特征。影视中的形象,主要指人物形象,也包括环境、景物、场面等非人物形象。创作者要根据创作意图,采用恰当的结构形式为形象塑造服务。电影《黄土地》的导演陈凯歌在谈到该影片的创作意图时说:“对于我们这个有着五千年历史的中华民族,我们的感情是深挚而复杂的……它是一种思前想后而产生的又悲又喜的情绪,是一种纵横古今的历史感与责任感,是一种对未来的希望和信念。”为了体现作者的意图,本片出现了大量的非人物形象:广阔无垠、气势雄浑的黄土高原,安详博大、气象万千的古老黄河,乃至吹吹打打的花轿,欢声雷动的腰鼓。为了塑造这样的银幕形象,作品采用了板块式结构。这种结构不十分强调戏剧情节的起、承、转、合,而重视画面的造型效果,依靠一种不断重复的绘画式结构来实现作品的创作意图。

结构必须切合影视自身的特点。每种艺术都有其不同于其他艺术的特点。尽管电影艺术与电视艺术的共同之处表现在许多方面,但在某些方面又存在着极大的差异。比如,就生活信息量来说,电影要受到一定的限制,而电视则具有定期性和连续性,能容纳更多的生活信息量。电影主要是视觉艺术,作品中的人物对话要求简洁明了,力避冗长烦琐的对话。而电视艺术视听兼重,其中的对话多于、也重于电影。诸如此类的差别,也就决定了电影和电视在结构上的差异,鉴于篇幅,本书对此不详叙。

(三)影视结构的类型

影视剧本是丰富多样的,要想从中概括出具有特征性的东西就必须对此进行分类,而依据不同的分类原则,就可得出不同的形态,每一种形态有其基本规律。

摇摇(员)按内容安排分类,有单线结构、复线结构、网状结构等

摇摇(员)单线结构。它是指在剧情的发展过程中,只有一条占主导地位线索,其他线索是从属线索。意大利影片《美丽人生》以二战背景下基多的爱情、家庭生活为基础,单线式、悲剧性地表现了基多的“美丽人生”。我国电影《神女》反映了 20 世纪 30 年代旧上海生活底层的一名下等妓女的悲惨命运。

(圆)复线结构。它也称平行结构,是指剧中有两条线索,或一线为正,一线为反,或一线为主,一线为辅。两线平行推进,互相呼应,交错发展,有分有合。电影《一江春水向东流》、《红樱桃》、《冷山》,电视剧《双城记》等就是复线结构的典范。

(猿)网状结构。它也称综合结构,是指剧中人物众多,矛盾复杂,有多条情节线索交织在一起,在反映社会生活方面常常表现出一定的广度和深度,适于表现主干粗壮、枝叶繁茂的故事内容。电影《战争与和平》、《静静的顿河》、《乱世佳人》、《大决战》等巨片都采用网状结构。

摇摇(圆)按外部形态分类,有戏剧式结构、小说式结构、散文式结构、心理式结构等

摇摇(员)戏剧式结构。其基本特点是以“冲突律”来处理冲突并安排结构,即以一个主要冲突的迅速发生、发展和解决来完成作品的建构。一般来说,在剧作结构中往往包括着起、承、转、合,即开端、发展、高潮和结局这四个基本要素,有的作品还包括序幕和尾声。

与电影稍有不同的是,对于长篇电视连续剧来说,除了整部作品有起、承、转、合之外,每集戏又都有自己富有情节性的小的开端和激化,情节的发展,形成小高潮,然后由小高潮形成大高潮,这样不仅从全剧来看,整体有起伏,也有引人入胜之处。

(圆)小说式结构。这种结构形式吸收了小说的优长,如场面的积累,人物和环境的细致刻画等。与戏剧式结构有明显的不同,戏剧式结构以冲突为基础,着眼于冲突的开展和解决;而小说式结构以描写人物感情的细致变化为目的,着眼于场面的积累。戏剧式结构通过对冲突的不断深化,有意把最初的动作和事件压缩在某一个强有力的情境之中,从而把矛盾引向高潮;

而小说式结构则是通过描写人物的感情的一个个场面的有效积累,在把人物和事件表现得更亲切、更感人时,从容不迫地把剧情推向高潮。戏剧式结构要求集中,把动作局限在几个较长的场景之中,而小说式结构恰恰需要铺展,除了主要的情景之外,还需要有众多的次要情景和插曲穿插点缀其间。戏剧式结构“比较严谨”,而小说式结构“比较松散”。^①日本影片《远山的呼唤》就采用了小说式结构。

(獠散文式结构。这种结构吸收了散文“形散而神不散”的特点,段落和段落之间不存在逻辑因果关系,但段落之间有一条无形的纽带联结。它没有戏剧式结构中必有的高潮和结局,精心加工过的生活又不留加工的痕迹。在事件的安排上,完全按照生活本身的自然顺序,绝少时空交错。影片《城南旧事》、《孩子王》、《陈毅市长》,英国影片《十字小溪》就采用这种结构样式。

(源心理式结构。它是以人物的意识活动为线索来结构情节。这种结构的作品没有从头到尾、一贯到底的矛盾冲突,也没有中心事件、中心冲突,所有事件都以人物内心活动的跳跃为依据,按照人物思维的随意性来展现,事件的发生、发展绝少受时间和空间的限制,也很少受因果逻辑关系的束缚。总之,心理式结构以达到刻画人物的心理活动为目的。我国影片如《小花》、《苦恼人的笑》、《天云山传奇》、《牧马人》,日本影片《望乡》,瑞典影片《野草莓》等均采用这种结构形式。

摇摇猿按内容的存在方式分类,有多时空结构、多视点结构、平行结构、“影中影”结构等

摇摇(员多时空结构。即指创作者遵循影视艺术规律,从一定的审美理想出发,将不同时间、不同空间发生的事件和活动的人物交替展现,使现在、过去、未来,现实、梦幻、回忆相互交织,在多层、多维度的时空世界里展现人物的心理活动和意识流程。如日本电影《望乡》是由三个不同时间、不同地点的事件组成的:①猿猿年亚洲妇女史专家三谷圭子到南洋寻觅当年南洋姐的遗迹;②猿年三谷圭子结识南洋姐阿崎婆;③猿年一

① 汪流撰《影视剧作的结构形式》,中国电影出版社,猿猿年猿月。

年阿崎婆及南洋姐的悲惨遭遇。影片采用的多时空结构,使作品达到了思想性与艺术性的完美统一。格里菲斯的《党同伐异》则在电影史上首创了这种方式。

(圆)多视角结构。即同一被述体(或人物、或事件)分别由不同的叙述人来叙述,在叙述的过程中,叙述人的性格以及他们各自的内心世界也被展现在观众面前。这种结构方式有利于展现生活的丰富性,使影片富于哲理。如美国电影《公民凯恩》,从凯恩之死揭开序幕,由记者的采访引出五个人对凯恩不同的叙述,展现了凯恩人生历程的不同阶段以及性格的不同侧面。五人的叙述,反映了叙述者不同的态度和评价,同时也给观众留下了比较自由而宽广的想象余地。又如日本影片《罗生门》则将武士武弘被杀这一事件,通过五个人在公堂上的证词以及行脚僧、卖柴人、打杂儿在避雨中闲聊的形式,表现了对武士被杀事件的经过的不同结论,从而鞭挞了自私自利的丑恶人性。我国电影《天云山传奇》分别通过周瑜珍、宋微、冯晴岚三个女性的视角展开整个故事,从多方面、多视角来塑造了罗群的形象。张艺谋的《英雄》,也采用了这种结构。

(猿)“影中影”结构。它也称套层结构,“戏中戏”结构,即“戏”中有“戏”,形成双层的叙事时空。如波兰电影《大理石人》,一个结构是女青年导演阿格涅什卡决心拍当年的劳动模范马泰乌什·比尔库特的戏,另一个结构则是马泰乌什·比尔库特本人的戏,两组戏相互推动。这样的结构使观众认识到波兰 20 世纪 50 年代的历史真面目,促使人们对历史进行反思。意大利电影《八部半》成功地运用了套层结构,影片采取主人公的视点形成两条心理动作线。这两条心理动作线不断穿插、交织,时而平行、时而重叠,在往事与现实之间、梦境与事实之间造成了一种艺术上的呼应和对照。我国电影《人·鬼·情》通过三种叙述方式:一是靠叙述性语言再现了主人公秋芸从童年到成年 30 年间的坎坷生活;二是由戏曲来表现的虚幻的神鬼世界;三是“舞台生活世界”。由这三种不同叙述方式组成的“套层结构”将现实与非现实、戏剧与非戏剧、叙事与非叙事完美地糅合起来,赋予本片独特的艺术特色。我国的电视剧《李大钊》也采用了这种结构,不仅再现了李大钊的形象,也表现了人们对李大钊的怀念。

(源块状结构。它又称组合结构或板块结构,是指整部作品由若干个没有因果联系的事件组合而成,赋予本片结构的现代意味。意大利影片《如此人生》实际上也是由五个故事组合而成:①《玛拉姑娘》,讲述一穷苦姑娘和一个教员之间忠贞不渝的爱情;②《弃儿》,讲述一对青年夫妇由于贫穷无法维持生活,不得不把孩子丢弃在教堂,后来听到孩子的哭声,不忍心又将孩子抱回;③《夕阳无限好》,讲述一对老年男女,因巧遇产生恋情;④《生不如死》,讲述一个农村老女人,因遭受到种种不幸想自杀,后经神父开导,自杀念头取消;⑤《高拉蒂大爷》,描绘了一个那不勒斯人热爱生活的开朗性格。这五个故事本身并没有内在的必然的联系,但组合之后的整部作品却是“有意味的形式”。我国电影《城南旧事》,是由三个没有因果联系的故事组成,给人以清新、淡雅、隽永的艺术魅力。在电视艺术的创作方面,组合结构显示了其强大的艺术生命力,重庆方言电视剧《山城棒棒军》所采用的就是这种结构形式。

摇摇源按叙述方式分类,又可分为顺叙结构、倒叙结构、引线员结构等

摇摇(员顺叙结构。即按照事件发生、发展的先后顺序进行结构。我国影片《红色娘子军》、《红旗谱》、《南征北战》、《骆驼祥子》、《归心似箭》、《邻居》、《黄土地》、《一个也不能少》、《香魂女》、《十面埋伏》等采用这种结构形式。世界电影早期的一些影片如《战舰波将金号》、《母亲》、《拿破仑》等也采用这种结构形式。国内外许多大型电视连续剧如《卞卡》、《女奴》、《三国演义》、《红楼梦》等也是这种结构形式。这种结构有头有尾,层次分明,人物关系清楚,事件发展脉络清晰,具有很强的大众性。

(圆倒叙结构。即先交代事件的结局,然后再叙述事件的经过。我国影片《党的女儿》、《革命家庭》、《人到中年》、《如意》、《一盘没有下完的棋》、《清凉寺的钟声》,前苏联影片《保尔·柯察金》,印度影片《流浪汉》,美国影片《蝴蝶梦》、《魂断蓝桥》、《泰坦尼克号》等也采用这种结构形式。这种结构能增加作品的悬念,具有很强的吸引力。

(猿引戏员结构。这种结构是通过“引戏员”作媒介,将若干人物或事件贯穿起来,使众多的人物、事件有机地连贯在一起,给观众以整体感。其中的引戏员可以是剧中的角色,也可以

是剧外人。其特点在于,无论剧中角色还是剧外人都可以与观众进行直接的情绪交流,作者对于人物和事件的看法可借引戏员的口说出。因而这种结构为作者表现主观看法提供了广阔的天地,也使作品的纪实性增强。如意大利电影《马太伊案件》,是一部根据真人真事拍摄的影片,它由一系列的对飞机失事的调查、记者对马太伊本人的采访以及马太伊生前的活动构成。在这部影片中,作为“引戏员”的调查人曾在影片中多次出现,增加了作品的纪实性、政论性和分析性。《廊桥遗梦》则是通过儿子和女儿的叙述,把弗兰西斯卡和罗伯特的爱情予以讲述。我国电视连续剧《杨金山传奇》通过一个老妇人的回忆讲述了杨金山的动人事迹,作为引戏员的她把杨金山的性格向观众作了交待,并将她对杨金山的看法流露出来。

现实生活是丰富复杂的,因而决定了影视结构的复杂多样,即便最科学的分类法也不能囊括结构的全部,具体的作品应具体对待。

二、影视样式

影视艺术视听兼备、形象生动、丰富多彩,其独特性是显而易见的。通过必要的分类,可以更深刻地认识其艺术特性。样式指的就是题材、结构、技巧、风格相近的影视作品形态。依据不同的分类原则,可以得出不同的分类结果:按题材分,可分为历史题材、现代题材、战争题材、工业题材、农业题材、家庭题材等;按风格分,可分为小说型、散文型、戏剧型、纪实型等。影视样式是多种多样的,而且处于不断创新和发展之中,任何一种分类都只能说明某个方面的特征。下面就按通常的分类,将影视样式分别略述如下。

(一)电影样式

一般来说,电影可分为四大类:故事片、纪录片、美术片、科教片。

故事片

故事片是由一定故事情节组成的有一定艺术性的影片,是电影艺术中数量最大,社会影响最广泛的片种,在四大影片中占

有重要的地位。它由演员扮演角色,表演故事情节,运用蒙太奇思维进行典型化艺术概括,表达一定的主题思想。多取材于现实历史或生活,经过集中和概括,运用一定的蒙太奇等各种影视表现手段,塑造艺术形象,反映复杂的社会生活和人物的内心世界,帮助观众认识生活,给观众以思想启迪和美的享受。现将常见的圆融模式列举如下:

(员)战争片。它是以战争史上重大军事行动为题材的故事片,故亦称“军事片”。其特点是围绕战争中的事件展开情节,塑造人物形象,战争的因素贯穿始终。这类作品多歌颂杰出的军事统帅、著名的军事将领和军事家的战功和业绩以及指战员的英勇。有的战争片侧重于反映战争事件,通过人物和故事情节的描写,形象地阐释某一重大军事行动、军事思想、军事原则和战略战术。如电影《南征北战》、《血战台儿庄》、《大决战》、《碧血长天》等;有的战争片侧重于刻画人物形象,通过战争事件、战役过程和战斗场面的描写,表现主要人物的性格。如《平原游击队》、《英雄儿女》、《巴顿将军》等;有的战争片并未正面描写战争,也不侧重塑造战争中的英雄,而重在反映战争对人的生活的影响,片中的战争只作为背景而存在,只能说是广义的战争片,如《卡萨布兰卡》、《魂断蓝桥》等。

(圆)历史片。它是以历史上重大事件或杰出人物的生平业绩为题材的故事片。这类作品在真人真事的基础上,进行一定的艺术加工,主要情节受历史人物本身事迹的制约,不凭空虚构,但允许在真实材料的基础上作合情合理的添加和润色。优秀传记作品是历史与艺术的统一,如法国的《拿破仑》、前苏联的《列宁在十月》、英国的《甘地传》、美国的《巴顿将军》、中国的《林则徐》、《聂耳》、《董存瑞》、《孙中山》等。

(猿)惊险片。它是以曲折、离奇、惊险的故事情节为主要特征,常常利用悬念、夸张和渲染手法制造各种惊险场面,故事情节紧张多变,节奏快速,会产生扣人心弦的特殊艺术效果。惊险片的涵义相当宽泛,它也可以是战争片、间谍片、侦探片、科幻片、探险片等形态。

(源)间谍片。它是以反映间谍活动为题材的故事片。这种作品多根据现实生活中发生过的真实事件编写,或以真实事件为线索进行虚构。早期的间谍片一般都与战争事件有密切关

系,突出渲染间谍和反间谍人员的机智勇敢、克敌制胜的英雄主义精神。如中国影片《永不消逝的电波》,前苏联影片《侦察员的功勋》等。

(缘)灾难片。这类影片以自然或人为的巨大灾难为题材。其特点是表现人处于极为异常状态下的恐慌心理,以及灾难所造成的凄惨景象。有的作品渲染惊心动魄的灾难,使观众产生强烈的恐惧感;有的作品表现摆脱灾难的方法,表现人类的智慧。如电影《日本的沉没》、《“泰坦尼克”号》、《卡萨德拉大桥》等。

(远)恐怖片。它是以离奇怪诞的情节、阴森恐怖的场景制造感官刺激,吸引观众好奇心的故事片。如德国影片《蜡人馆》,美国影片《吸血僵尸》、《化身博士》,英国影片《幻影》,日本影片《午夜凶铃》,国产影片《夜半歌声》等。

(苑)西部片。它是以美国西进垦荒、南北战争、废除奴隶制、第一条横贯大陆的铁路接通、电话局开始营业等历史事件为背景的影片。多描写 19 世纪白人向西部拓展疆土、掠夺和屠杀印第安人以及当时各种势力之间的斗争,颂扬拓荒精神。19 世纪 40 年代的西部片故事情节单调,常见内容为美人落难,英雄相救大打出手,有情人终成眷属等。正面形象为行侠仗义的牛仔、代表城镇民心的警长、保护驿车的好汉;反面角色是拦路打劫的草寇和印第安人,突袭村落的歹徒和鱼肉乡民的地头蛇;妇女形象是刚毅、热情的西部姑娘和温文尔雅的东部淑女,她们循循感化持枪人少杀生灵,为影片注入人道主义气息。代表作品如《火车大劫案》、《关山飞渡》、《红河》、《正午》等。

(愿)侦探片。这类影片源于 19 世纪末所盛行的欧美侦探小说,内容多以刑事案件的发生、侦破为故事线索,以侦探人员为中心人物,通过对侦破工作的细致描述,刻画其智勇双全的人物形象。侦探片是电影史上较早出现的影片样式,后被电视剧所采用。电影作品如美国的《唐人街》、我国的《羊城暗哨》等。其特点是情节紧张,悬念迭起,情境奇特,引人入胜。

(怨)推理片。它是在侦探片基础上产生、发展起来的一种故事片样式。内容大多以侦破犯罪案件为题材,但往往运用严谨缜密的逻辑推理,通过对剧中主要人物的活动及侦破过程的描述,在一系列复杂、曲折的冲突和纠葛中,对一个个头绪纷乱、

疑虑丛生的问题,进行合理的分析解剖,逐步拨开蒙在情节中的疑云迷雾,最后案情真相大白。典型的推理片有《精神病患者》、《尼罗河上的惨案》、《阳光下的罪恶》、《砂器》、《人证》等。

(五)武打片。它是武侠片、武术片、功夫片的统称。这类作品多取材于古典作品、民间传说和现当代武侠小说,塑造除暴安良、行侠仗义的剑客形象,表现复仇、正义战胜邪恶。一般来说,它的表演艺术局限性较大,常以武术、打斗场面为主,人物形象不太丰满,对人物的内心世界挖掘不深,而主要以武打设计给观众以愉悦。典型作品如中国香港电影《精武门》、《少林寺》,中国内地电影《武当》、《武林志》,外国电影《佐罗》、《义侠佐罗》等。

(六)体育片。它是以体育运动重大事件和体育工作者生活为题材的故事片。它以体育活动、体育训练、体育比赛以及运动员的生活和成长为背景来展开情节,塑造人物形象,并以精湛的体育表演作为影片特色。它可以以真人真事为基础,也可以完全虚构,但在涉及比赛规则和技术时,则必须真实。如我国电影《女篮五号》、《沙鸥》、《女足九号》等。

(七)音乐片。它是以音乐因素为手段或以音乐生活为题材的故事片。它有两种类型:一种以音乐因素为情节结构线索来展示生活;另一种以剧为主,加入一定数量的歌曲。共同特点是音乐作品在全剧中占有很大比重。如美国影片《爵士歌王》、《音乐之声》、《莫扎特》,德国影片《春天交响曲》,中国影片《海上生明月》、《绝响》等。

(八)戏曲片。它是戏曲与电影艺术相结合的一个电影样式。主要有两种类型:一种是纪录舞台演出,属纪录片;另一种是突破舞台框子,采用布景和实景,将戏曲艺术的表现手段和电影艺术的表现手段结合起来,既有戏曲的特点,又有电影的特点。

(九)歌剧片。这种模式的故事片有两种类型:一种是歌剧演出的忠实纪录;另一种则可以打破舞台限制,大量采用外景和实景,改变歌剧的结构,但保留主要唱段以及以歌代话和表演程式等。如我国影片《洪湖赤卫队》、《刘三姐》、《江姐》等。

(十)歌舞片。音乐和舞蹈在影片中占有很大比例的故事片,如美国影片《音乐之声》、《出水芙蓉》,我国影片《宝莲灯》、

《摸花轿》等。

(五)现代片。它是以现代生活为题材的故事片。这类作品以关照当代社会和人生为旨趣,涉及政治、经济、战争、爱情、伦理、道德等现实生活的方方面面,时代感和现实感强。在创作上运用典型化的创作方法,在表演上强调生活化的表演,在拍摄上追求纪实性效果。由于这类作品最大限度地贴近生活,深受观众的喜爱,如韩国影片《禁室培欲》,日本影片《情书》,国产片《蓝宇》等。

(六)儿童片。它是以儿童生活为题材和以儿童为主要观众的故事片。它既是一个服务对象的概念,也是一个题材概念。这类作品必须考虑少年儿童年龄特征、兴趣爱好、心理状态、接受能力,要求情节简明易懂,富有趣味性、知识性和教育性,能够为儿童所理解和接受。如影片《哈利·波特》、《闪闪的红星》、《小铃铛》等。

(七)青春片。它是以表现青年问题为内容的影片。其描写对象是青少年,着重反映他们在青春期中心理、生理的复杂微妙的变化,以及他们遇到的友谊、恋爱、婚姻等问题。日本在20世纪60年代以来出现了《青春之门》、《肉体之门》、《青春的杀人者》等青春片,这些影片内容多为青年人性的觉醒与尝试,一定程度上暴露日本青少年思想堕落、生活糜烂、行凶犯罪的现实及形成原因,同时也带来一定的副作用。法国代表性的青春片有《少女》、《初恋》、《学生生活结束了》等。韩国片《我的野蛮女友》、《青春》、《漂流欲室》等。我国代表性的青春片《青春万岁》、《女大学生宿舍》、《少年犯》、《蹉跎岁的自行车》、《苏州河》、《站台》、《蓝宇》、《世界》等。

(八)伦理片。它是以表现家庭、婚姻、爱情、友谊等方面问题为中心内容的影片。由于各个国家的社会制度、经济基础的不同,道德规范和原则的观念也大相径庭,不同的国家摄制的伦理片呈现出各自的特色。优秀的伦理片对良好的社会秩序建立有一定的促进意义。代表作有前苏联的《莫斯科不相信眼泪》,美国的《克莱默夫妇》、《雨人》、《金色的池塘》、《为戴茜小姐开车》,我国的《喜盈门》、《人生》等。

(九)科幻片。它是以符合科学原理的幻想故事为内容的影片。其特点是以科学技术上已经获得的新成果、新发展或新

探索为依据,构想未来世界的奇幻情景。一般通过丰富的想象、奇妙的情节展现某种科学奇迹。内容注重科学性、知识性和趣味性,有助于活跃观众的思想,开拓观众的思维,促进科学的发展。法国早期电影艺术家梅里爱拍摄了许多科幻片,代表作有《月球旅行记》、《太空旅行记》等。我国第一部科幻片是1957年拍摄的《珊瑚岛上的死光》。美国1926年拍摄的《蝙蝠侠》获得了广泛的社会赞誉。

(四)喜剧片。它是以笑激发观众爱憎的影片。多以巧妙的结构、夸张的手法、轻松风趣的情节和幽默的语言,着重刻画喜剧人物的独特性格,故事的结局往往是真善美战胜假恶丑。由此引发的笑声,鞭笞社会上一切丑恶落后的现象,歌颂现实生活中美好进步的事物,能使观众在轻松愉快的笑声中接受启示和教育。喜剧片的样式多种多样:有讽刺喜剧片,如喜剧大师卓别林的《摩登时代》、《大独裁者》等;有抒情喜剧,如国产电影《五朵金花》;有轻喜剧片,如国产影片《迷人的乐队》等;有音乐喜剧片如美国影片《音乐之声》、国产影片《刘三姐》等;有闹剧片(也叫滑稽剧片),如国产影片《小小得月楼》;有乖僻喜剧片,主人公性格乖僻,行为古怪,其行事原则有乖常理,因而发生种种引人发噱的趣事,如美国影片《一夜风流》。

此外,还可以列出色情片、童话闹剧片等一些样式。随着电影的发展和对样式的进一步拓展,电影样式中出现了许多亚类型。如在恐怖片中可以区分出鬼片、荒诞片、惊悚片等。引人注目的好莱坞电影模式是指从19世纪初起就开始支配着好莱坞电影生产的一种普遍的叙事结构,这种叙事模式被许多理论家称为“经典模式”。所谓“经典”,是指它代表着一种实际操作准则,而非指它具有普遍意义上的高度艺术性。因此,好莱坞经典叙事模式更多意义上是以商业利益为导向的大制片厂模式的产物。

好莱坞的电影模式主要是靠题材的类型化而得以批量生产的,因此,类型电影就成为好莱坞电影的最重要的生产方式。类型电影的共同特征是:

- ①二元性——文化价值与反文化倾向的对立;
- ②重复性——反复使用题材和素材;
- ③累积性——效果主要靠冲突过程刺激的累积;

④可预见性——情节大致相同；

⑤怀旧性——总是启示人们在回忆过去中令现实变得更理想；

⑥象征性——总是从各个角度象征出美国的文化和精神；

⑦功能性——总是力图安抚观众的心灵。

类型电影的制作和类型电影观念的发展,尽管在某种程度上丰富了电影的叙事形式和叙事语言,但从整体上看,好莱坞类型电影的叙事模式,仍旧隶属于戏剧性的叙事模式。类型片以强调影片故事情节取胜,人物关系也从属于情节关系。“电影叙事的发展是人为的、形式主义的,并且像它的人物一样是定型的。”好莱坞强调连贯性的剪辑和流畅性的时空组合,以利于一环扣一环的封闭的因果关系的线性发展。影片的情节和镜头也遵循着逻辑的发展,竭力造成时空的连贯性,以便于得到观众的认同。封闭的结构模式造成了影片大团圆的结局,也决定了影片人物和环境的假定性和不真实性。类型电影的主要模式有:喜剧片、西部片、强盗片、音乐歌舞片、恐怖片、科幻片、灾难片、战争片等等。

圆核纪录片

对现实政治、经济、文化、军事、生活的某一方面或历史性事件作纪录报道的影片。其特点是:以真人真事为拍摄对象,从现实生活本身的形象中选取典型、提炼主题,直接反映生活,不容许虚构和事后补拍,应以现场拍摄为主。纪录片也可运用对比、联想、象征、比拟等艺术手法,通过摄影、解说、美术、音乐、音响等各种视听表现手段,最大限度地反映生活的真实。由于题材和表现方法的不同,纪录片可分为:时事报道片、文献片、传记片、自然风光片、舞台纪录片等。

(圆)时事报道片。亦称新闻影片,是报道国内外政治、经济、文化、军事等方面时事动态的影片。其突出的特点是真实、及时,即必须在新闻事件发生的现场采访拍摄。如《祖国新貌》、《新闻简报》等。随着电视的普及,时事报道片已逐渐为电视新闻取代。

(圆)文献片。它是运用具有重要历史价值的文献资料(如文件、实物、图片人物的回忆等素材)编辑而成的影片。这类作品或用于展示某一重大历史事件,或用于表现某一历史人物的

丰功伟绩。其特点是取材真实,严格按照历史真实的原则进行创作(文献片现在也常以电视媒介传达,如电视文献片《云冈石窟》、《国际见闻》、《邓小平》、《解放》等)。

(狗)传记片。它是用来纪录历史人物、革命领袖等的生平业绩的纪录片,必须是真人真事,严禁虚构,人物不得由演员扮演。如《革命先行者孙中山》、《毛泽东》、《鲁迅》等。

(源)自然风光片。它是用来介绍城乡风光、自然景观、名胜古迹、风土人情、历史掌故等内容的纪录片,具有地理学、历史学、民俗学、旅游学等多方面的知识。如《长城》、《土族风情》、《黄山奇观》等,我国第一部自然风光片是 1956 年拍摄的《西湖风景》。

(缘)舞台纪录片。它是运用电影手段,忠实地纪录在舞台上演出的歌舞、戏剧、戏曲、杂技等艺术的影片。特点在于:它是电影与歌舞、戏曲等相结合的产物,电影手段为其增加了艺术魅力。我国第一部影片《定军山》就是舞台纪录片。新中国成立后,我国拍摄了大量的舞台纪录片,如京剧《杨门女将》、昆曲《十五贯》、豫剧《七品芝麻官》、黄梅戏《天仙配》等。

猿猿美术片

它是动画片、木偶片、剪纸片、折纸片的总称。其主要特点是不用真人实录,而以各种造型艺术手段塑造形象、表现情节和主题,运用夸张、神似、变形等艺术手法,借助于幻想、想象和象征,反映人们的生活、理想和愿望,是一种假定性的电影艺术。美术影片大多采用逐格拍摄的方法,把一系列动作分解为若干环节,即渐次变化的图画或实物,依次拍摄下来,连续放映时在银幕上产生活动的影像。中国美术片吸收传统的木偶戏、皮影戏、中国画、民间雕塑、剪纸、年画以及各种民间工艺的艺术特点,丰富发展了表现形式,形成独特的民族风格。

动画片亦称“卡通片”。它是用图画表现电影艺术形象的一种美术影片。摄制时采用逐格摄影的方法将人工绘制的许多张有连贯性动作的画面依次拍摄下来。连续放映时,在银幕上产生活动的影像。这种影片可以展示形体的任意变化,动物、景物、器物的拟人活动,充分发挥真人实物所难以表达的想象、夸张和幻想。如我国的《大闹天宫》、《小蝌蚪找妈妈》、《哪吒闹海》、《三个和尚》,美国动画片《唐老鸭与米老鼠》、《白雪公

主》、《小鹿斑比》等。

(员)剪纸片。运用剪纸造型表现故事情节的美术影片。用纸剪成或刻成人物形体和背景道具,描绘色彩,装配关节。摄制时,按剧情需要,将人物和景物的活动分解为若干个循序渐进的不同姿态,平放在玻璃上,由人操纵,采用逐格摄影的方法拍摄下来,通过连续放映而形成活动的影像。剪纸片是我国特有的一种美术片,它是在借鉴皮影戏的民间剪纸等传统艺术的基础上发展起来的一种电影样式。我国第一部剪纸是 员怨愿年摄制的《猪八戒吃西瓜》。

(圆)木偶片。它源于木偶戏,是在借鉴木偶戏的基础上发展起来的一种美术片样式。影片所用木偶的各个活动部分装有关节。摄制时,首先按照剧情设计出木偶的连贯动作,再将每个动作分解为若干循序渐进的不同姿态,在拍摄现场由人操纵,依次扳动关节,采用逐格摄影的方法拍摄,放映时还原为连续的影像。中国的木偶剧源远流长,在上古时代就有了“俑”,又叫傀儡,到汉末就有了“傀儡戏”。木偶剧为木偶片的创作提供了丰富的养料。员怨源年,我国拍摄了第一部木偶片《皇帝梦》。新中国成立后代表作有《神笔》、《孔雀公主》、《阿凡提》等。

(猿)折纸片。它源于幼儿园和小学的折纸工艺,是用硬纸片折叠、粘贴成各种立体人物(或动物)形象,以表现故事情节的美术影片。折纸片在造型和场景设计上,色彩鲜丽、明快,具有浓厚的装饰风格。员怨源年,我国摄制了第一部折纸片《聪明的鸭子》。

源 科教片

它是“科学教育片”的简称,是运用电影的形象化手段,解释自然现象和社会现象,传播科学知识的影片。其选题范围十分广泛,上至天文气象,下至地理地貌,大至宇宙太空,小至细胞细菌,几乎无所不包。科教片区别于其他片种的特性是科学性,强调准确、真实,在表现形式上,则力求生动活泼、深入浅出。优秀的科教片是科学性、思想性、艺术性的统一。根据宣传目的和观众对象的不同,科教片可分为科学普及片、教学片、科学研究片、科学技术推广片、科学杂志片等样式。

(二)电视样式

员电视的主要样式

电视与电影的分类方法大同小异,也可以分为新闻片、教育片、专题片、文艺片等四大类型。

(员)电视新闻片。指记录在磁带或数码上的图像新闻,如“新闻联播”、“晚间新闻”、“国际瞭望”、“人生专题”等。

(圆)电视教育片。指图解型的电视教育节目,长于解说科学技术上的问题。如《对虾》、《种花生的哲学》、《话说长江》、《动物世界》等。

(猿)电视专题片。亦称电视纪录片,是指新闻性不十分强的纪录片,容量较大且有一定的报道深度,常采用夹叙夹议的解说词。如《深山养路工》、《西藏见闻》、《瑶山行》、《毛主席在中南海住过的地方》、《鲁迅的故居》等,还包括“人民子弟兵”、“观察与思考”、“新闻透视”等专栏节目。

(源)电视文艺片。是与电影中故事片相仿的一类电视片,影响大、数量多。主要包括:电视剧、电视小说、电视散文、电视报告文学、电视戏曲等。

圆电视文艺片的主要样式

参照文学作品的分类方法,电视文艺片可以分为以下六种样式:

(员)电视小说。是从电视剧中衍变出来的新样式,可以直接创作,也可以从小说改编,如《雾失楼台》、《遗落在湖畔》等。电视小说充满文学性的叙述语言,好用隐喻、象征手法,别有情韵。

(圆)电视散文。采用电视艺术手法,重现散文那种“形散神聚”、“以小见大”、“情景交融”的艺术特色,如《茶化赋》。电视散文旨在介绍散文名篇,除音乐、画面、朗诵均需考究之外,还要突出原作的文字魅力。

(猿)电视报告文学。亦称电视报道剧,是电视与新闻、报告文学相融合的产物。选取社会普遍关心的“热点”题材,表现真人真事,采用电视剧艺术手法,给人以感染与启迪。如《黑户》、《新岸》、《小木屋》等。

(源)电视诗。是一种抒情的电视文艺,是诗与电视艺术的结合。利用电视画面及组接,表达一种情景交融、虚实相生的艺术境界。如上海台收视率很高的《诗与画》专栏。

(缘)电视戏曲。是我国独有的电视文艺样式,是电视剧与戏曲的结合。我国戏曲资源丰富,电视戏曲前途远大。由于戏曲有极强的舞台假定性,充满程式化的虚拟动作,电视戏曲的拍摄要解决好戏曲表演手段与屏幕艺术手段的关系。

(远)电视剧。电视剧是一种新兴的艺术形式。作为电视文艺片的主要类型,电视剧是衡量一个国家电视文艺发展水平的主要标志。除具有电视文艺的普遍特质外,电视剧还有自身的特点:其一,时效性。电视剧制作工艺简便,速度快,费用少,录制完毕后即可播放。因此,反映生活及时迅速,能同现实紧密结合;其二,普及性。电视覆盖面广,不管城市乡村还是偏乡僻壤,随着电视机在各个家庭的普遍使用,男女老少均能从电视剧中得到艺术享受和教益,其群众性大大超过戏剧和电影;其三,灵活性。在篇幅和长度(播放时间)上很灵活,短的可一次播完,长的则可分成多次播映,并可自由选择安排播映时间,以取得最佳的收视率。

电视剧作为一门综合艺术,在表现形式和艺术手段上借鉴了其他各艺术门类的某些特长,它充分运用文学的细节描写、心理剖析,戏剧的矛盾冲突、情节结构,电影的时空交错、镜头剪辑,美术的空间布局、画面设计等,来为自身服务,具有丰富的艺术表现力和感染力。电视剧要求情节结构严密紧凑,重视矛盾冲突,人物集中,主线突出,叙述清楚,脉络分明,故事推进迅速。同时,要求演员的表演细致入微、真切自然,善于运用面部表情、眼神和局部形体动作,语言生动活泼、富于感染力。电视剧从题材上可分为:历史剧、古装剧、战争剧、家庭剧、爱情剧、武侠剧等。从风格上可分为:戏剧型、电影型、小说型、散文型、报道型、纪实型、政论型等。下面着重介绍从体裁角度来分类的单本剧、电视连续剧和电视系列剧等样式。

①电视单本剧。电视剧样式之一,又称单剧(一般为员~猿集)。其生活容量与短篇小说相当。特点是情节紧凑,人物集中,播出时间短,一般在半小时至圆小时之间,我国单本剧的长度在源缘分钟左右。单本剧投资少、拍摄周期短,能及时反映社

会现实生活。

②电视连续剧。电视剧样式之一。主要在“连续”上做文章,主要人物和情节是连贯的,每集播放整个故事中的一段,可以独立成章,并常在结尾时留下悬念。类似中国传统的章回小说和曲艺中的长篇评书。电视连续剧可据其篇幅长短分为短篇、中篇与长篇几种,其划分方法是愿集以内为短篇,愿集以上为长篇,愿至愿集为中篇。电视连续剧反映生活量大,人物众多,情节结构复杂,能满足观众长期观看的要求,具有很强的艺术魅力。

③电视系列剧。电视剧样式之一。通常分为两种:一种是由几个人物贯穿于全剧,但故事情节不一定连贯。其中每一集都有一个新的故事,各集故事之间也可以没有任何联系。如《大西洋底来的人》、《铁臂阿童木》、《神探亨特》、《西游记》、重庆方言剧《街坊邻居》等;另一种是人物和故事每集都在更新,它们之所以成系列,或由于主题相同,或由于样式相近。如我国拍摄的《聊斋志异》,各集之间人物、故事情节都不关联,只是取材于《聊斋志异》。美国电视系列剧片《童话剧场》是世界著名的童话集锦,共愿集,全部取材于世界童话故事《白雪公主》、《小红帽》、《长发姑娘》、《王后与小矮人》等书。电视系列剧有时也称电视系列片,但系列片并不都是系列剧。

④电视系列连续剧。又称“电视戏剧集”。这是一种更为大型的电视剧集,既有系列的特征,又有连续的特征。它实际上是由若干个连续剧组成系列,成为系列连续剧。有的系列连续剧可包括两个中篇连续剧,而有的则包括长短不一的多部连续剧。它在人物、情节及结构方面,较一般的连续剧或系列剧更为多样。如电视连续剧《武松》、《鲁智深》、《林冲》等“接合”在一起而成为电视剧集《水浒》。

社会生活的丰富多彩决定了影视样式的多种多样,不同的影视样式并不孤立存在,而是相互联系的。某种体裁样式可以包容不同的题材样式和风格样式,某一种题材样式也可以包容不同的体裁样式和风格样式,某一种风格样式也可以包容不同的题材样式和体裁样式。因此,一部作品也就可以从多角度把握。

三、叙事视点

影视作品和文学一样,“从两个不同的视点观察同一个事实就会写出两种截然不同的事实。”^①叙事视点又称叙事角度,基本上可以分为三种:

全知叙事

叙述者无处不在,无所不知,既知道人物外部动作,又了解人物内心活动,按托多罗夫的说法是“叙述者跃人物”,热奈特称之为“零度调焦”。绝大部分的影视作品采用的都是这一种叙事视点,即全知叙事。叙述者不仅表现人物的外在动作,同时也表现人物的心理、情绪、意识乃至梦幻、下意识。叙述者仿佛是一个无所不在、无所不知的上帝,潜在地走入人的外部生命和内在心灵。

限制叙事

叙述者与人物知道得同样多,人物没有找到事件解释之前,叙述者无权提供。托多罗夫称为“叙述者越人物”,热奈特则称其为“内部调焦”。

现在,越来越多的影视作品开始尝试这种叙事视点的创新,如运用复合型的“内部调焦”。在世界电影史上,奥逊·威尔斯的《公民凯恩》,黑泽明的《罗生门》都曾经以不同的视点来演绎同一件事情。在影片《罗生门》中,武士金泽武弘带着妻子真砂远行,途中被强盗多襄丸骗进筱竹丛中绑了起来,真砂被多襄丸污辱,最后武士也被杀害。影片表现几个证人各从利己的目的出发,提供了各不相同的结论。而武士武弘、武士妻子真砂、强盗多襄丸和樵夫四个人对同一杀人事件相互矛盾的陈述,把一个奸杀事件的人性力量,在多视点、多视觉中矗立,成为经典。受这一经典影响的还有近年的一部流行电影《罗拉快跑》,罗拉遭遇车祸的三种可能,使都市人的焦虑一览无余。张艺谋导演的《英雄》也是如此。《英雄》讲述的是一个刺秦故事,无名提着残剑、飞雪、长空的命物来求得秦王十步接近的机会,以完成十步一杀的壮举,不管

^① 兹维坦·托多罗夫:《文学作品分析》,黄晓敏译,叙述学研究

此时他究竟想不想再刺秦王。但他要让秦王知道天下重托。在赢得了十步信任的过程中,无名和秦王作为叙述者开始讲故事,无名两个,秦王一个,都是假的,只是最后无名才说出真相。这几个形态不同、风格迥异、内容相悖的真假故事构成了影片多视点叙事的基础,为影片展示多重艺术空间提供了可能。

“内部调焦”的另一种形式是“固定型”,即由同一叙述者叙述事件的全过程,比如《老店》就是通过青年女编导视点来叙述“全聚德”的兴衰。但在许多的影视作品中“固定型”的视点并不能完全实现,因为在一部影片中即使用第一人称叙述,它也要用第三人称来表现戏剧性的情节。作为第一人称出现的主人公往往是一个聚焦者,他本人出现在影片中时实际也成为了叙述的客体,在他的身后必定还有“暗含的叙述者”,把他所无法触及的东西补充叙述出来。

纯粹客观叙事

叙述者比任何一个人物知道得都少,他仅仅描写人物所看到的和听到的,托多罗夫称为“叙述者约人物”,热奈特称之为“外部调焦”。这种叙事视点往往出现在具有强烈纪实风格的影视片中。在这些影视片中,摄影机仿佛躲在一个不为人注意的角落,直接将生活的原汁原味呈现在银屏上。如我国1985年拍摄的电视连续剧《九·一八大案纪实》,第一次采用纪实的手法,选用非职业演员和以大量长镜头的拍摄,这在我国拍摄公安题材电视作品是一种尝试与突破,给人以真实性和新闻性。此后,《中华之剑》、《苍天有泪》、《中国大案录》、《世纪大追捕》等一系列作品先后出现。这类纪实电视片的大量出现,丰富了公安题材电视作品的形式,同时,因为其特有的现场感和表现力,也带给了观众一种全新的感受。

第四节 修辞和悬念

一、影视修辞

语言是人类表达思想、交流感情的工具。修辞是依据题旨

情境,运用各种语言材料、各种表现手法,来恰当地表现思想感情的手段。每种语言都有自己独特的结构系统,影视语言是所有视听元素(包括景别、构图、光线、色彩、镜头、人物的有声语言、音响、音乐等)的系统整合。它作为一种特殊的、非常大众化的“语言”,也和文学语言一样也有其十分丰富的修辞手段。准确地运用影视的修辞手段,对于加强和深化影视作品的主题、恰当地表现创作者的思想、准确地刻画人物形象、巧妙地调动观众的情感有着十分重要的意义。

影视的主要修辞手段有隐喻、象征、对比、映衬、排比、铺陈、夸张和反复等。

(一)隐喻

隐喻又称“暗喻”。马尔丹说:“所谓隐喻,那就是通过蒙太奇手法,将两个画面并列,而这种并列必然会在观众思想上产生一种心理冲击,其目的是为了便于看懂并接受导演有意通过影片表达的思想。”^①有两个画面,一个是本体,一个是喻体。其中本体是作品中的一个叙事因素,而喻体则既可以是作品中的一个叙事因素,也可以是作品以外的一个非叙事因素。这样,由于喻体性质的不同,隐喻就有两种形式:一是喻体作为作品以外的一个非叙事因素。比如《摩登时代》中羊群(喻体)和人群(本体)的并列,《母亲》中河上冰块(喻体)和工人游行队伍(本体)的并列,《十月》中三角琴(喻体)和临时政府中花言巧语的演说者(本体)的并列,《罢工》中屠宰牲口(喻体)与枪杀工人(本体)的并列,《烈火中永生》中挺拔的松柏(喻体)与屹立在刑场上的许云峰和江姐(本体)的并列……诸如此类,不胜枚举。这些作品的喻体,都是作为作品之外的非叙事因素出现的。这种隐喻形式,在早期电影中较常见,具有明显浅露的特点。随着电影艺术的发展,喻体逐渐深入到作品的内部,成为作品的一个不可缺少的叙事因素。比如《罢工》中,警察局正在草拟扼杀罢工计划时,一个墨水瓶碰翻了,于是黑色的墨水漫延到地图上的工人区内。电影《林家铺子》的开头,远远一抹青山,一艘小船在水光山色中荡漾,河道狭窄,河水浑暗,一桶污水倒入河内,污水

^① 马尔丹:《电影语言》,中国电影出版社,1980年。

上叠印出 1937 年字幕。电影《红樱桃》中,希特勒政权垮台后,纳粹头子自杀,墙上的纳粹党旗也被扯下。《天云山传奇》,冯晴岚用板车拉着病重的罗群在风雪弥漫的山道上艰难地走着,导演用了一个近景:雪地进而是两道深深的车辙。很明显,这两道车辙是一种隐喻,它给拉车这一情节增加了一层令人回味的寓意。前苏联影片《雁南飞》中有一个情节:一个战士中弹,抓住一棵小白桦树倒下,树干弯出画面,当它弹回来时,手已不见了,但摇晃着的白桦树仍挺立着,露珠闪烁……这棵白桦树也由演员表演的道具变成了隐喻物,导演把它比作那位战士。抓住树干的手不见了,暗示战士牺牲了,但挺立的白桦树却告诉观众:那战士精神不死。这些影片中的“墨水”、“污水”、“党旗”、“车辙”、“白桦树”都是作品中的一个内在的叙事因素,与整部作品有机地结合在一起。这种隐喻形式,在现代的电影中运用非常广泛。隐喻的作用主要表现在以下几个方面:

可以揭示事件的本质。电影《窃国大盗》中,通过袁世凯划火柴的细节,引出了浓烟之中的黄鹤楼以及在袁世凯炮火轰击下的武昌城的惨状,暗喻袁世凯是纵火凶手。

可以营造戏剧气氛。在前苏联电影《母亲》中,五月游行队伍中不时插入流水的镜头,颇有深意。首先表现工人来到街上——河上一块冰现出一道裂痕。三五成群的游行者聚集到一起——冰块开始流动……游行队伍在行进。一块冰流动了……工人群众声势浩大地行进——冰块在波涛汹涌的河面上奔流。在这里,力量强大的流冰隐喻工人群众的革命声势,流冰与游行,隐喻与事件不断地交织在一起,加强结尾的紧张气氛。

用来强化作品的主题思想。波兰电影《灰烬与钻石》对当时流行的为事业而牺牲个人的英雄主义提出质疑。在这部影片中,导演运用大量隐喻。如马采尔和克里斯蒂分手时,两人来到一片荒凉的教堂墓地,克里斯蒂借着火柴的光亮读了墓碑上的铭文:“也许在灰烬之下,新世纪的信使突然显现,像晶莹的钻石一般。”导演正是借克里斯蒂的口表明影片对人生价值的看法。

可以表现哲理。在前苏联电影《土地》的结尾有一个镜头:雨水从果子上滴落下来,这个镜头重复了多次,其涵义一是泪水,洗去了人身上残留的悲哀和忧伤;二是滋润大自然新生命的

甘露,揭示生命循环不息的深刻哲理。在美国电影《公民凯恩》中,当赛切尔与凯恩的母亲在屋里商谈财产委托事宜时,小凯恩在雪地里嬉戏,这一纵深透视画面构图,隐喻着财产对凯恩淳朴童心的侵蚀。

(二)象征

象征是指艺术作品中通过对某种具体事物的描写来暗示另一种事物。美国学者劳·坡林指出:“象征的定义可以粗略地说成是某种东西大于其本身”。“象征意味着既是它所说的,同时也是超过它所说的。”^①黑格尔也说:“凡是作为象征的形象而表现出来的都是一种由艺术创造出来的作品,一方面显出它自己的特性,另一方面显出个别事物的更深广的普遍意义,而不只是展示出这些个别事物本身。”^②电影理论家邵牧君讲得更为透彻:“电影的象征必须是双层次的,一个层次即低层次,是故事性;第二个层次即高层次,才是隐喻性的。对于一个在高层次上领会其象征涵义的观众来说,这个电影象征便不存在,但也无碍于他的审美快感。但如果缺少了第一层次,即使它含有深刻的寓意,也只会引起缺乏自觉联想能力的观众(这样的观众是大多数)的不快,以至反感。”^③也就是说,象征是一种“指此言彼”的表现手法,它以人的想象和联想为基础,把作品当作“知觉符号”,表现某种大于“符号”自身所能包容的概念、思想、情感与哲理的艺术表现手法。

那么何谓影视的象征呢?法国著名电影理论家马尔丹说:“当涵义并非产生在两幅画面的冲击之中,而是蕴藏在画面内部时,这就是象征,这是指某些镜头或场景,它们始终属于剧情本身,但是,除了它们直接的涵义外,还拥有一种更深广的意义。”^④马尔丹对于象征的定义是建立在与隐喻的比较之中的,由此也可以看出隐喻与象征的区别:隐喻的意义应当在两幅本体与喻体中产生,而象征的意义则在具体事件本身,隐喻中的喻

① 劳·坡林撰的声音意义,见《世界文学》1983年第1期。

② 黑格尔撰美学,第1卷,商务印书馆,1979年。

③ 电影美学,见《中国电影出版社》,1983年。

④ 马尔丹撰电影语言,中国电影出版社,1980年。

体和本体之间存在相似点,而象征体和象征义之间没有相似点。造成象征的因素是多方面的,包括一切视听元素。

在电影《黄土地》中有一幅难以忘怀的构图。翠巧爹、顾青、憨憨在夕阳下犁田,一个拉犁,一个扶犁,一个撒种。深沉的黄土地占了画面的绝大部分,如同一只巨掌托着三个人物,天空几乎只留出一线。这一构图的深层涵义是:我们民族走过漫长而又艰难的历史,在这漫长的历史中,人与土地的关系十分密切。

在法意合拍的彩色影片《红与黑》中,红色意指拿破仑时代军人的服装,黑色指教会神父的服装,红黑两色象征贯穿全片政权和教会的冲突。电影《老井》在色彩的运用上也很有深意。如男主人公旺泉开始穿红色的衣服,象征其旺盛的青春生命力和热烈的爱情。结婚时穿的是崭新的蓝制服,衣扣扣得整整齐齐,象征婚姻对他的束缚。最后穿黑色的破棉袄,象征他已融进了整座大山之中。

电影《乡音》中,古老油榨房那沉重的木撞声曾出现三次。第一次出现时,只是一种自然声响,其作用在于表明影片的特定的环境。而第二、第三次出现时则有其特定的内涵。如第三次出现时,女主人公已经身患不治之症,这沉重的木撞声是在警告人们,几千年来封建思想,正像女主人公的病一样顽固可怕,今天仍然在毒害和侵蚀着处于闭塞状态的乡民灵魂。

象征是瑞典导演舒格曼重要的表现手段,在其执导的著名影片《野草莓》中大量应用象征手法。如“噩梦”一场象征老主人公末日的来临,他的怀表和他母亲的金表都没有指针,象征凝滞的时间,野草莓象征着一切美好的事物:生命、青春、爱情、幸福、光明、理想等。

此外,音乐、光线、动作等视听元素也会形成象征。

象征可分为整体象征和局部象征两大类:电影《老井》反映了太行山区一个偏僻的山村打井的艰难历程;打井是影片的主要情节线,同时也构成了影片的整体象征。其象征涵义是人类与自然的斗争和我们民族不可征服的精神。至于这部影片中的局部象征则比比皆是,从影片中那无处不在的“井”到老井村的石屋、石墙、石路、石崖,到铺天盖地的石头,所有这一切的石的東西,既是老井村人的生存环境,同时也象征着村民们精神上的

压抑和重负。电影《黄土地》中的黄土地和黄河,是影片的主角,其深层的象征意义可以理解为:一是博大而沉重的华夏大地,二是中华民族悠久而凝滞的历史,三是凝重而封闭的民族性格。电影《红高粱》中太阳的红、血的红、高粱酒的红、女主人公脸蛋的红、喜轿的红,这局部的红形成整体的红,象征着人类自古及今所具有的勃勃的生命力。

一般说来,用来象征的“知觉符号”(象征体或“能指”)和被象征的(象征义或“所指”)之间并无内在联系,但需要有某种形式的相似(如“黄土地”和“华夏大地”的相似之处在于博大而沉重,红色会使人热血沸腾),才能具有导向性和规定性,从而引导观众通达象征义的彼岸。相似性愈多,对应性就愈强,导向性就愈明确,规定性愈严格,其象征意义就愈容易理解。相似性愈少,对应性愈弱,导向性就愈隐蔽,规定性愈宽泛,就愈容易造成作品内涵的模糊性、多义性和不可理解性。

(三)对比

对比就是把两个对立的事物或一个事物的两个对立面放在一起作比较,使对象的特征更加突出。影视的对比包括内容上的对比,如贫与富、苦与乐、美与丑、善与恶、真与假、高尚与卑下、胜利与失败等。内容上的对比在其他的艺术作品中也非常普遍,不同的是,影视艺术有其独特的表现形式,因而形式上对比比如景别的大与小、画面的动与静、角度的俯与仰、光线的明与暗、声音的强与弱、色彩的冷暖与浓淡等则显示了影视艺术自身特点。对比的作用主要表现在以下三个方面:

用于刻画人物形象。在《人证》中,约翰·海瓦特的父亲威尔沙·海瓦特为了儿子去日本寻找亲生母亲,冒生命之险撞富人的汽车,敲诈了一笔钱作为儿子去日本的路费。而约翰的亲生母亲八杉恭子却唯恐自己的名誉和地位受到损害,竟然把儿子带到清水公园亲手将他杀死。在此,父亲的善良和母亲的凶恶形成了鲜明的对比,影片正是通过这两个人物的对比,对人的本性作了深刻的探讨。又如电影《喜盈门》善于在对比中刻画人物的性格。水莲和强英是一对妯娌,两人的性格有很大的不同,水莲温柔、贤淑、善良,识大体,而强英泼辣、急躁、独断,谋私利。影片主要是抓住两个典型事件:一个是“裤料之争”,一个

是“衣柜之让”,在鲜明的对比中写出了这两人截然不同的性格特点。

用于表现场面。影片《公子扶苏》中,叙述长城工地上艰苦的劳动场面的镜头和咸阳宫中热烈的音乐、欢腾的歌舞的镜头组接,形成了苦役和享乐的对比。影片《开国大典》中,毛泽东在延安主持军事会议和蒋介石在南京主持军事会议的镜头组接,则表明了两大政治集团正与反,前进和倒退的对比。

(四)映 衬

即用与某事物相关的事物来陪衬,使某事物的特征更为突出。一般来说,映衬可分为正衬和反衬两种:所谓正衬,就是选取类似的事物,从正面,即与被衬事物的同一个方面,来突出所要表达的事物。电影《早春二月》中,寡妇文嫂居住在一个空旷破落的房舍里,破旧的窗纸,幽暗的光线,显出家境的寒碜和孤独。而当得到肖涧秋的帮助,孩子能够上学时,文嫂的屋内突然间有几束光线射了进来,屋外雪后天晴,一片明媚。在此,光线和雪景有力映衬了人物满怀喜悦的内心世界;所谓反衬,就是选取同被衬事物相反或相异的事物做陪衬,从而使被衬事物的特征更加鲜明。罗马尼亚电影《重归于好》的开始,影片展现了女主人公依琳娜的一组生活片断:在朋友的纪念会上,别人在跳舞、谈天、说笑,而她却躲进小屋给主人的小男孩念故事。在闹市,熙熙攘攘的人群,她却在百无聊赖地看报。在自助餐厅,人声喧闹,她却独自用餐。在这些生活片断中,热闹的环境和人群正是为了反衬形单影只的女主人公,表现了女主人公孤独、苦恼、惆怅、失落的内心世界。

映衬与对比的区别:对比强调的是两个并列的事物,两者没有主次之分,是对立的关系,或者相反,或者相似,两者相互对照,相互突出;与对比不同,映衬的两事物,是一主一次,一为主体,一为陪体,陪体的作用是为了突出主体。

(五)排 比

排比是三个或三个以上内容相似或相关的视听元素排列起来,用以突出某种现象或强化某种情感。其作用如下:

用于叙述事件。我国电影《垂帘听政》的上部《火烧圆明

园》中,叙述侵略者火烧圆明园就运用了排比手法。它有力地控诉了侵略者的滔天罪行,同时也表现了不屈的民族精神,具有震撼人心的艺术力量。

表现人物的心理活动。在电影《阿 匠正传》中,阿 匠躺在土谷祠里的心理活动。片中连续出现的吴妈的活动,深刻地刻画了阿 匠的心理状态。通过这组排比,阿 匠的内心世界得以具体、形象地展现在观众面前,收到了预期的艺术效果。

日本电影《广岛之恋》中,一个男人的声音:“这广岛上一切,你什么也没看见,没有!之后紧接着出现了一系列镜头:

一张照片:上面是一只烧焦的脑壳。

一排玻璃橱:装着烧焦了的人体。

一组从日本片摘来的资料镜头:重建广岛。

一个头发蓬乱的男人。

一位妇女从杂乱的人群中钻出,等等。

五个镜头,再现了日本广岛在原子弹毁灭性的打击之后的惨状,揭露了战争给人类带来的灾难。

(六)铺 陈

铺陈即“敷陈其事而直言之也”。也就是对影视作品中的景物、事件、情感从不同侧面、不同层次、不同细节进行详细的叙述。在影视作品中,铺陈主要用于描绘景物、事件和人物的内心世界。

例如,美国电影《音乐之声》的开头对阿尔卑斯山的描写,极力表现了阿尔卑斯山旖旎的自然风光。国产电影《开国大典》的开头,既有力地展现了祖国的大好河山,又表明了旧中国备受蹂躏的历史,同时也向观众提出“问苍茫大地,谁主沉浮?”的疑问。

日本电影《幸福的黄手帕》是一部描写普通人生活的影片。影片中的男主人公勇作是个煤矿工人,由于一时心情不好而杀人,被判刑入狱。他也有过美好的初恋和幸福的家庭,影片运用铺陈手法刻画了勇作的内心世界。勇作在汽车内的那段回忆,细致地刻画了刑满释放的勇作对妻子光枝的思念和归心似箭的急切心情。

英国影片《甘地传》,是一部反映印度人民的领袖甘地的历

史人物巨片。在甘地出殡的段落,铺陈手法的应用极为成功。那肃穆的仪仗,那讲究的枢车,那悲痛的送葬人群,在银幕上如潮般向你迎面涌来……镜头从俯拍的大远景渐拉成近景,在一幅淡淡的金黄色的画面中,甘地长眠在灵车上……这番铺陈展现了一个宏大的场景,给观众强大的视觉冲击力,表明人们对甘地逝世的无限惋惜之情。

(七)夸张

夸张就是在现实的基础上,发挥创作者丰富的想像力,对事物的某些特征加以夸大或缩小,从而给人以突出的印象。

在电影大师卓别林的影片中,夸张手法被广泛运用,收到了很好的艺术效果。在《大独裁者》中,夸张手法比比皆是:兴格尔在演说时咄咄逼人,麦克风都吓弯了腰;理发师刮胡子的节奏竟与舞曲合拍,吞下几个银币的肚子里竟发出丁当的响声;理发椅摇高直顶天花板。这些手法的应用,产生了强烈的讽刺效果,深刻地揭示了作品的反法西斯主题。

我国电影《芙蓉镇》中有一处别具一格的夸张,秦书田和胡玉音扫街的动作竟与音乐节奏吻合。秦书田对扫街的这一创造性发现,表现了小人物对现实无力的反抗。这一细节打破了沉闷,为影片增加了几分活跃的气氛,同时也对现实起到了很好的讽刺作用。

电视连续剧《苏武》中,专诸刺杀吴王僚后亦被卫士所杀,公子光面对尸横满地的殿堂发呆,这时传来一种有节奏的“咚—咚—咚”的声响,经过搜寻才发现,竟是被挖出来的专诸的心在作响。这种经过极度夸张了的心跳声,似乎在表明“士为知己者死”的壮烈和勇敢,同时也表现了公子光茫然无措的惊恐。待到公子光和伍子胥肯定了专诸的不朽功绩后,心跳声戛然而止,表明专诸的心得到安慰。

夸张手法在武打片、惊险片、喜剧片中应用得非常广泛。它在渲染环境气氛、塑造人物形象、刻画人物心理等方面有奇特的功效。

(八)反复

所谓反复又称“重复”,即为了突出某个意思,强调某种感

情,渲染某种气氛,有意识地用同一种视听元素(如人物、景物、场面、动作、对话、细节、节奏、色彩、音乐、音响等)反复地表现。

例如印度电影《流浪者》中,主题歌:“到处流浪,到处流浪!命运叫我奔向远方,奔向远方……”贯穿始终,反复演唱,表现了主人公的心绪,使观众体会到一名不幸者的境遇,以及社会的不公正。

一个镜头多次出现,会产生象征意义。这种镜头可能是人物动作、风景、实物或生物等,其功能可能是暗示主题、确定基调或强化气氛等。在日本影片《裸岛》中,人们挑水上山的镜头不断重复。赤贫的小岛,崎岖的山路,沉重的担子,它们不断重复,显示了日本人埋头苦干的民族性格。在前苏联影片《这里的黎明静悄悄》中,多次出现一个镜头:静静的湖水,一个古老的教堂隐现在岸边的树丛。它的重复出现,显示了宁静的和平生活之可贵,对比之下,使人更加痛恨侵略战争。

需要指出的是:第一,反复不是简单的重复,同一内容的视听元素的不同出现,每次的涵义不尽相同,一次应比一次有更深刻的涵义,否则将是毫无意义的“重复”,是累赘。如《魂断蓝桥》中的“一路平安”,第一次出现是在罗依与玛拉萌生爱心的时候,此时的乐曲给观众轻松愉快的感觉;第二次出现是在罗依即将奔赴前线,玛拉目送徐徐开动的列车远去,此时的乐曲低沉哀婉;第三次出现是在罗依家的舞会上,此时的乐曲喜悦中隐含着忧愁;最后出现的乐曲凄凉悲怆。可见,影片中几次复现的乐曲,与整部作品的结构浑然一体,与主人公的心境相呼应,这样的重复,是真正修辞意义上的重复。第二,影视作品中修辞意义中的“反复”与叙述手法的“复述”又有区别:“复述”的主要目的是为了叙事,其内容多是故事片断;而“反复”的主要目的在于抒情,其内容为景物、音乐之类抒情性的意象。

二、影视悬念

(一)含义

悬念是一种重要的艺术手法和技巧,也是叙事艺术重要的艺术本性之一。影视是视听艺术,其悬念可以通过各种视听元

素表现出来。悬念对于作品主题的表现、人物形象的塑造以及作品的谋篇布局都有重要的意义。

早在影视艺术出现之前,悬念就广泛存在于绘画、音乐、建筑、诗歌、小说、戏剧等传统艺术之中。绘画是一门古老的艺术,可以是人物动作的模仿,由于它所模仿的是人物一瞬间的动作,因此“绘画在它的同时并列构图里,只能运用动作中的某一顷刻,所以就要选择最富于孕育性的那一顷刻,使得前前后后都可以从这一顷刻得到最清楚的理解。”如古希腊的《掷铁饼者》,人们从画面上人物动作的“某一顷刻”,可以看出动作将要如何发展,这是画面所具有的悬念效果。又如建筑,我国古代园林讲究“曲径通幽”,就是要达到“山重水复疑无路,柳暗花明又一村”的艺术效果。至于小说、戏剧、故事、评书中的悬念,更是屡见不鲜。

古代说书人在情节向前推进时,中途打一个结,让它暂时挂起来,使听众产生期待心情,悬想以后的事情将如何演变。被行家称作“打扣子”的艺术手法,实质上就是我们所说的悬念。我国古典长篇小说《水浒传》、《三国演义》、《红楼梦》等古典名著,几乎每一回的结尾都要重复这样的话:“欲知后事如何,且听下回分解。”为了使这几句话具有实在的作用,作者常在这句话之前来一个惊人之笔,让故事在紧要关头突然煞住,使读者看到此处,不忍释卷,怀着“欲知后事如何”的心情,急于继续看下去,这就造成了悬念。

在外国文学作品中,悬念的运用也非常广泛。最为著名的是阿拉伯民间故事集《一千零一夜》,残酷无情的国王山鲁亚尔每天与一个妻子过夜,第二天早晨便把她杀死,当时的妇女,不是死于国王的刀下,便是逃之夭夭。宰相的女儿山鲁佐德,知书达理,聪明美貌,为了挽救姐妹们的性命,毅然强求父亲把她嫁给国王。到了夜间便给国王讲故事,每讲到最动人的地方,恰好天亮。国王贪听,只好把她留到晚上故事讲完再发落。这样,山鲁佐德一直讲了一千零一夜,国王终于被她感动,停止了对妇女的杀戮,并与之白头偕老。在此,山鲁佐德之所以没有被国王杀死,关键在于她讲故事的技巧,在于悬念的运用。近现代的世界小说名著诸如《红与黑》、《欧也尼·葛朗台》、《悲惨世界》、《双城记》、《战争与和平》、《约翰·克利斯朵夫》、《静静的顿河》等

也都成功地运用了悬念。

悬念,按《辞海》的解释,“悬”的意思是“牵挂”,“念”即“思念”、“纪念”。而“悬念”则是指欣赏戏剧电影或其他文艺作品时的一种心理活动,即关注故事发展和人物命运的紧张、期待心理。作家和导演为体现作品中的矛盾冲突,在处理情节结构时常用各种手法引起观众或读者的悬念,以加强作品的艺术感染力。综合前人的有关论述,“悬念”包含下面几层意思:

(员)从创作者角度看,悬念是一种艺术技巧,一种艺术表现手法。狄德罗将悬念概括为两类:一类是“保密式”,即创作者有意将人物性格和故事发展隐蔽起来让观众猜测,最后谜底揭晓给观众的一种快感;另一类是“透露式”,即创作者预先有意将人物性格和故事发展告诉观众,让观众在已知内情的情况下注视人物性格的变化和事件的发展。这两种悬念技巧,在古代戏剧以及当代影视作品中运用非常广泛。

(圆)从欣赏角度看,悬念是欣赏者在接受艺术作品中的一种接受心理,即在特定的艺术情境下,接受者关注人物命运、言语动作以及故事情节发展变化的一种心理期待。英国戏剧理论家威廉·阿契尔说:“一个伟大的艺术家可以利用悬置紧张的方法来产生一种特殊的、令人惊异的效果。在激变的边缘,如果来个突然的穿插,常常会刺激观众想要知道后事如何的欲望。”他又说:“悬置紧张所产生的力量,比你一眼看去所获得的印象要大得多。如果没有紧张的悬置,我们的剧本就变成全是骨头和肌肉了。”^①阿契尔所说的欲望,实则是一种心理期待。在这心理活动过程中,欣赏者必然要充分发挥回忆、联想、想象等创造能动性,对作品进行主动接受。悬念对欣赏者的创造性既有启动作用,又有规定功效。

(猿)从作品角度看,悬念是小说、戏剧以及影视等叙事作品重要的艺术特性之一。莱辛说:“一切物体不仅在空间中存在,而且也在时间中存在。物体也持续,在它的持续期内的每一顷刻都可现出不同的样子,并且和其他事物发生不同关系。在这些顷刻里的各种样子和关系之中,每一种都是以前的样子和关系的结果,都成为以后的样子和关系的原因,所以它仿佛成为一

^① 阿契尔:《戏剧作法》,中国戏剧出版社,1980年版,第1页。

个动作的中心。”^①叙事性艺术,从实质上讲就是事物变化的艺术性表现,而事物在某一顷刻所呈现出的、与前后事物有着逻辑关系的“样子”就成为艺术悬念产生的客观基础。

(二)制造悬念的手段

影视是视听艺术,因此创作者要充分调动影视的各种视听元素来制造悬念,以引起观众的心理期待。

(员)利用演员表演、摄影构图等制造悬念。希区柯克的电影《爱德华大夫》中,“爱德华”受到周围白色墙壁的刺激,顿起杀念,拿着剃头刀来到布鲁洛夫的书房。画面前景是“爱德华”手执的剃刀,后景是布鲁洛夫。这样的构图给观众的错觉是,那锋利的剃刀仿佛随时都可能割断布鲁洛夫的喉管,从而产生了强烈的悬念感和恐怖感。

电影《简·爱》结尾给人留下了很深的印象。罗切斯特一动不动地坐在花廊的座椅上,简爱急切地向他走来。这时观众同简爱一样非常想知道失去了炯炯逼人的双眼的罗切斯特是个什么样子。但是编导却安排罗切斯特侧向着观众使人无法看清,同时把镜头移向罗切斯特身边的老狗派洛特。在此,创作者运用构图创作了悬念。

电影《人·鬼·情》反映了戏曲演员秋芸童年的经历,影片中视觉语言深深地吸引了观众。如影片对秋芸的生父的处理,秋芸和观众只能看到个“后脑勺”。秋芸童年时,偶然发现母亲与一个小伙子偷情,但她并没有看清那人的脸,只看见一个“后脑勺”。从那以后她就一直在寻找这个“后脑勺”,但始终没有找到,她最终成名后,母亲才告诉她,“后脑勺”是她的生父,并带她在面馆里看到了“后脑勺”。下面是秋芸和生父见面的处理:

远景摇、中 面馆内“后脑勺”正在低头吃面。

近 秋芸的目光停止了。

中 吃面的“后脑勺”。

近 秋芸(跟、摇)走向“后脑勺”坐下。

① 莱辛撰,奥孔撰,人民文学出版社,1981年。

~~远~~特 透过秋芸脑后看到吃面的“后脑勺”侧面。

~~远~~推、摇近 秋芸认真观察着。

~~远~~近 “后脑勺”擦汗。

~~远~~拉近中 秋芸拿出红手帕放在桌上。

~~远~~近 “后脑勺”端碗猛吃着、呛着,掩面而去。

~~远~~近 秋芸看着。

在这一段落中,创作者对于“后脑勺”的艺术处理,不仅表现了导演的独特构思,还给观众许多画面以外的深思。那醒目的“后脑勺”给观众强烈的视觉震撼,形成了本片在构图上一个令人难以忘怀的视觉悬念。

(圆)光线是一种技术元素,也是一种艺术元素,巧妙地运用光线也可造成强烈的悬念。

电影《辽沈战役》中,在彰武火车站的我军指挥室里,林彪、罗荣桓等指挥员正在为是否打锦州发生争执时,窗外一列火车隆隆驶过,火车的灯光从他们脸上掠过,这时亮时暗的灯光与整个剧情一起造成了悬念。电影《安娜·卡列尼娜》的结尾,安娜卧轨自杀时,迅速闪动的强烈的车灯灯光,与巨大的火车头、沉重的车轮滚动声、刺耳的汽笛声一起深深地吸引了观众的注意力。电影《一个和八个》的开头,全黑的画面和鼾声、喘气声、干草声、蚊子声、咳嗽声、拍打声等音响,使观众产生了强烈的心理期待。

(狗)特写可使表现对象从周围环境中突现出来,造成清晰的视觉形象,得到强调的效果,引起观众的思索和悬念。

当表现对象是人物时,特写镜头能表现人物细微的情绪变化,揭示人物心灵瞬间的动向,使观众在视觉和心理上受到强烈的感染。电影《魂断蓝桥》中,罗依带玛拉回到老家,在舞会上,尤里公爵为表示对罗依和玛拉的婚事的赞成,当即热情邀请玛拉跳舞,并对玛拉说了一些安慰的话。谁知这些话却对玛拉产生了相反的效果,使她进一步清醒地认识到在她与罗依之间存在着一条不可逾越的鸿沟——等级差异。当罗依又邀请玛拉跳舞时,影片接连用了两个特写镜头:一是玛拉痛苦、失望的脸,一是放在了罗依军装上的臂章。这两个无声的特写有力地表现了玛拉激烈的思想斗争和内心矛盾,也给观

众留下了悬念。

当表现对象是物时,特写镜头能对此予以强调,而被强调的物在作品中往往占着十分重要的地位。如《魂断蓝桥》中的“吉祥符”,《人证》中的“草帽”,《蝴蝶梦》中频频出现在信笺上、信封上、记事簿上、餐巾上、枕套上和海边的小屋里的字母“砸”,等等。这些物件有时贯穿于整个影片,有时还推动着故事情节的发展,成为影片悬念的核心所在。

(源影视的声音元素(语言、音响)不仅可以表达思想、叙述内容、描绘环境、抒发感情,同时也可造成悬念。

音响在影视中的作用,主要是能增加画面形象的真实感,加强生活气息,烘托气氛,扩大视野和加强画面的表现力。但是如果创作者能巧妙地运用音响,也会造成强烈的悬念效果。

在希区柯克的电影《勒索》中,当出现匕首时,配以奇异的声响,以后这音响代替匕首重复出现,使观众不寒而栗。在电影《呼啸山庄》的开头,首先是一系列震撼人心的画面:恶劣的天气、破落的庄园、怪异的人物、夹着一绺头发的日记,而伴随画面的是凄厉的呼啸声,视听元素的交融渲染出一种强烈的艺术氛围。电影《董存瑞》中,董存瑞炸碉堡的段落,我军的总攻就要开始了,突然一个桥头暗堡,喷吐出的子弹阻碍着我军前进的道路。董存瑞巧妙地迂回到桥下,用枪托凿洞以放置炸药包。这时离总攻时间只剩几秒,画面出现我军指挥员手表的特写镜头,与此同时秒针有节奏地走动的声响也加重了影片的紧张气氛,给观众留下了悬念。

语言是人类独特、完善的传递信息的工具。它能最直接、最迅速、最鲜明地体现人与人之间的关系,交流人与人之间的思想。影视作品中人物之间的复杂关系、故事情节也可以通过语言来表现,因而语言也可以造成悬念。

在电影《呼啸山庄》中,由语言造成的悬念很多。如当老厄恩肖带着孤儿回到呼啸山庄时,医生肯尼思和厄恩肖的一段对话:

肯尼思医生:(严肃地)厄恩肖老兄啊,你这不是干了一件大错事吗?

厄恩肖:(吃惊地站住)此话怎讲,肯尼思大夫?

肯尼思医生:(慢慢地)我觉得,你真不该把他带回家来。

厄恩肖:(几乎生气地)那我怎么办,让他像狗似的挨饿吗?

肯尼思医生:(平静地)别激动,老兄,我见过的孩子比你多。这可是个坏种,骨子里就没有一滴好血。他年纪虽小,却充满了仇恨。就像一条被人踢来踢去的狗——你驯服不了他,他会咬人的,而且下口狠得很。

肯尼思医生的这番话引起了观众的思索,以后剧情的发展也正如肯尼思医生所言,老厄恩肖死后,孤儿希斯科利夫果真让呼啸山庄发生了翻天覆地的变化。

电影《一个和八个》的开头是一段话外音:

“抗战初期,燃烧的华北,危急的华北,中国共产党以民族利益为重,团结一切可以团结的力量,结成了广泛的统一战线,抗击日本帝国主义的侵略。中国人怒吼了!在共产党的率领下,全国民众用血和肉写下了这段历史。在日寇残酷扫荡的复杂、特殊环境中,锄奸科长许志,押解着没有条件进行核实定案的三个土匪、三个逃兵、一个奸细、一个投毒犯。与大部队断绝了联系,无法证明自己无罪的指导员王金,也被串在犯人的一条绳上。这对每一个人都是一场严峻的考验,但是王金用他自己的行动表现了一个优秀共产党员的先锋模范作用。”

这段画外音交代了故事发生的时代背景、介绍了剧中的主要人物、概括了作品的中心思想,同时也具有“透露式”悬念的功用。

(三)影视悬念的作用

悬念决不仅仅是一种艺术手法,实质上它还有多方面的艺术功能,特别是对于整部作品的布局以及影视形象的塑造有着极其重要的作用。

人物形象是影视艺术的核心。影视艺术离不开人物形象的塑造,在人物形象塑造过程中,影视艺术家要调动各种艺术手段和艺术技巧,其中悬念技巧对于人物形象的塑造有着重要的作用。

张骏祥先生说:“作者运用悬念技巧,其目的正是要通过悬而不决的剧情发展,深入地刻画人物,爆发出人物性格冲突的瑰

丽的火花。”^①刻画人物的典型性格,是现实主义美学的重要特点。要刻画人物的典型性格,就必须表现出人物性格的丰富性和复杂性。所谓丰富,指的是人物性格具有多侧面、多层次的特征;所谓复杂,是指这些侧面、层次的矛盾与差异,是丰富性的一个部分。影视作品中的人物绝不是一目了然的,而应该是有层次、有变化的,悬念技巧的功能就在于多方面、多层次地刻画出人物的丰富复杂的性格。

希区柯克的电影《蝴蝶梦》便是典型的例子。影片开场的梦境先把观众带入迷境,男女主角的悬崖初遇使人产生了猜疑,德文特先生为什么在海边伫立。德文特夫妇婚后的爱情生活与迷离扑朔的“谜”紧密相连,使观众自始至终和女主角一起,被包围在迷雾中,并且为她提心吊胆、惴惴不安。丽贝卡到底是一个什么样的人?她与德文特先生的关系到底怎样?她的死因又是如何?在对上述问题的回答中,创作者为观众制造了一系列的悬念,直到剧终悬念结束,丽贝卡的形象才完整地印入观众的脑海。

人物的内心世界是人物性格不可分割的组成部分,也是影视艺术表现的一个重要方面。运用悬念可以深入细致地探索人物的内心世界,从而使人物形象更加丰满。

日本电影《远山的呼唤》,是一部描写普通人的生活和爱情的影片。它没有紧张故事情节,也没有尖锐的矛盾冲突,而是努力挖掘和歌颂普通人的心灵之美。在逃犯田岛耕作本是一个心地善良、勤劳朴实的人,因为高利贷者逼死了他的妻子,才一怒杀死了高利贷者。他逃到北海道之后,在寡妇民子家当雇工。孤男寡女生活在一起,本身就构成了悬念,观众以期盼的心情关注着事态的进展。在共同的劳动中,二人互相产生爱慕之心。耕作深知民子对他的爱情,但又担心自己的过去总有一天会泄露。为了不给民子带来更大的不幸,他将自己的感情珍藏在心里,只是用默默无言的劳动来回报民子对他的爱。而民子起先对耕作是存有戒心的,她让他住在牛棚里,每顿饭让武志送过去甚至还让武志把菜刀藏起来。耕作的勤劳、善良博得了她的好感,但她并没有直截了当地向耕作表白,而是借武志的话问他能

① 张骏祥撰关于电影的特殊表现手段,人民文学出版社,页码待核

在这儿呆多久。正当事态向着观众所期盼的方向发展时,耕作杀人一事败露,他坦然地向警车走去。由于影片的创作者把悬念因素掺进由剧中人物情感纠葛而构成的心理冲突中,使影片产生了极强的感染力。

(四)影视悬念的种类

关于文学作品的谋篇布局,我国清代著名的戏剧理论家李渔用“工师之造宅”非常形象地说明了谋篇布局的奥秘。而从悬念角度看,作品的谋篇布局,实则是悬念的设置。也正如·匀·粤·琼斯所说:“一出戏是一连串的悬置和危机,或者是一系列正在迫近的和已经猛烈展开的冲突,在一系列前后有关的、上升的、愈发展愈快的高潮中不断出现。”^①可见悬念在整部作品中的地位。

按悬念在剧中所处位置分类,有剧首悬念、剧中悬念、剧尾悬念

(员)剧首悬念。元代散曲家乔孟符说过:“作乐府亦有法,曰凤头、猪肚、豹尾六字是也。大概起要美丽,中要浩荡,结要响亮。尤贵在首尾贯穿,意思清新。”(见陶宗仪《辍耕录》)乔孟符所说的“凤”,在影视作品的开头要求要像凤凰的头一样漂亮、俊美。希区柯克说:“你必须记住观众是抱着某种期望进入电影院的。他们已经在广告上对影片有所了解,所以问题在于你在影片的开端部分怎样制造紧张气氛……”美国电影《一夜风流》的开头,创作者让女主人公埃莉躲在“艾尔斯派斯Ⅱ”游艇内不露头,而先描写管家、守卫和几个仆人的活动。由于送饭的缘故,侍者马里逊被砸伤了眼,弗里德里克被砸伤了脸,另一个侍者莱西庄严地托着盘子,勇敢地大步进了舱门,不一会儿连滚带爬地退了出来,摔得仰面朝天,一盘食物全泼在他身上。此时观众急于想知道游艇内到底是何许人也,她为什么将送饭者一个个赶了出来?而导演仍没有让主人公露面,紧接着表现亿万富翁安德鲁斯焦急的神情。影片这样开头,一下就吊起了观众的胃口,在观众的期待中,娇生惯养的主人公埃莉骄纵而又固执

^① ·匀·粤·琼斯:《戏剧规律》,自劳逊:《戏剧与电影的剧作理论与技巧》,中国电影出版社,1980年。

任性的性格和强烈的反叛心理,就呈现在观众面前。

希区柯克的早期影片《牙买加旅店》中,一开始即悬念四起,扣人心弦:一辆马车急驰于荒原,车夫一听到牙买加旅店的名字,便惊恐万状,掉转车头飞跑,跑出很远后停下,硬逼少女下车,尔后他便仓皇逃去,少女一个人留在凄凉的旷野上,毛骨悚然,惶惶不知所措……这是一个十分精彩的开端,从环境到人物关系,都造成了极大的悬念,一下子抓住了观众的心弦。我国电影《良家妇女》的片头是一系列冷色调的女子下跪、执帚、生育、求子、生殖、裹足、踩碓、推磨、出嫁以至沉塘、哭丧的浮雕。埙声中,风声夹着凄厉的狼嚎,也许还有女子的哭叫。这不是一个讲述故事、交待情节的片头,它用震撼人心的画面和声音引起了观众的深沉的思索。

(圆)剧中悬念。“剧中”亦乔梦符所说的“猪肚”,是影视作品内容、情节的主要构成部分,主要的矛盾冲突也集中在这一部分,悬念也应当饱满、丰富。美国电影《一夜风流》情节丰富多变,悬念迭起。富家女埃莉起初绝食,随后又趁其父不备,夺门跳海而逃。安德鲁斯雇佣了大批侦探追寻,于是在追寻与反追寻中形成了强烈的悬念。在迈阿密到纽约拥挤的长途汽车上,埃莉与失业记者彼得相遇,先是口舌之争,继之怒目相对,却又不得不坐在一起。不久,埃莉被窃,身上所剩无几。入夜,困顿的埃莉靠在彼得身上睡着了。清晨,彼得从报纸上认出埃莉,但答应埃莉的请求,不去告发。由于桥损路阻,两人又手头拮据,只好以夫妻名义共租一个房间,并在两张床之间挂起了“毯子墙”。两人的关系将发生如何变化,是一个悬念。第二天一早,来了两个侦探,能否认出埃莉,又是一个悬念。一个同车的推销员,认出了埃莉并要求与彼得平分赏金,彼得作出了巧妙的处理。为了逃脱侦探的追踪,两人只好弃车步行,天黑时又不得不露宿牧场,两人的关系进一步发展。又一天早晨,两人好不容易弄到一辆破车,经过一天颠簸,天黑时来到一家旅店,“毯子墙”又挂了起来。埃莉向彼得表白情怀,彼得婉言拒绝,内心却翻江倒海。当彼得拿着用新闻换来的 员四四元,准备向埃莉的父亲求婚时,埃莉已被父亲接回。正当埃莉与金的婚礼就要举行时,彼得出现了,并以他高尚的举动深深地感动了埃莉的父亲,埃莉也在婚礼时作出新的选择。

(猢)剧尾悬念。结尾是一部作品中矛盾冲突的最后结果,在此故事的发展和人物的命运、结局已经分明,但好的结尾不仅是这一故事的结果,而且应是新故事的开端。因此,一些优秀的影视作品往往在剧尾设置悬念,以引起观众的思索,这样才能像“豹尾”那样有力。如意大利电影《罗马十一时》的结尾:警察局长和记者视察出事现场,发现小姑娘娜佳坐在门口。局长问她在这儿干什么,她腼腆地笑着说:“打字员的位子还空着呢,或许费拉里先生会用我。”局长对记者说:“您不是要写文章的材料吗?这就是材料,好好想一想吧。”这个结尾的悬念,余味无穷,含意深刻动人。一场惨案后,事务所有几分可能性在诉讼临头下再雇用打字员呢?悬念本身凝聚着对当时意大利社会现实的质问。又如同一艺术流派的影片《偷自行车的人》的结尾:安东父子俩慢慢地在街上荡来荡去,安东一眼又一眼地望着儿子,泪水顺着脸颊流了下来。儿子紧握着父亲的手,父亲紧握着儿子的手,父子俩越走越远,消失在人海中间。这样结尾也给观众留下了不尽的思索。像美国电影《乱世佳人》、《一夜风流》,我国电影《林则徐》、《红色娘子军》、《红旗谱》、《骆驼祥子》、《盲井》等都在结尾给观众留下了想象的空间。

摇摇圆按悬念在结构中的作用分类,有情节性悬念和主旨性悬念

摇摇(员)情节性悬念。一部作品总是要叙述一个故事,描写一个或多个事情,情节性悬念的作用主要在于编织故事。一些侦破片、武打片常常以情节取胜,悬念的轴心不外乎“谁是凶手”、“谁是逃犯”、“谁是仇人”、“如何复仇”、“英雄如何爱美人”,等等,整部作品的剧情纠葛、曲折复杂,情节全围绕着它旋转。这类作品着力于故事的叙述,固然能牢牢地吸引观众的注意力,但由于观众的审美期待完全集中于故事层面上,作品的主旨难免会被削弱。

(圆)主旨性悬念。与情节性悬念有所不同的是,主旨性悬念主要是为作品的主题思想服务。意大利电影《罗马十一时》根据一桩真实事件加工而成,有广告说某商业事务所招收一名女打字员,结果招来众多需要找工作的姑娘,应聘的队伍把从一楼到四楼的整个楼梯挤得水泄不通,把楼梯的扶手也挤断了。影片正是通过“究竟谁能成为幸运儿而被录取为打字员”的主

旨性悬念反映了意大利严重的失业问题。这类作品没有紧张激烈的故事情节、尖锐复杂的矛盾冲突,事件与事件之间也缺乏严密的逻辑因果关系,人物与人物之间也缺乏复杂的情感纠葛,但却以深邃的内涵引起了观众的思索。

对于一部优秀的影视作品来说,悬念的作用不仅在于编织故事,也不仅在于表现主题,而应该是二者的统一。如美国影片《卡萨布兰卡》以第二次世界大战初期欧洲难民途经北非卡萨布兰卡,挣脱法西斯迫害的艰难历程为背景,叙述了男主角里克与昔日的恋人依尔莎不期而遇的经过。依尔莎的丈夫拉兹洛是捷克反法西斯运动领导人,目前正被纳粹追捕。为了共同的反法西斯事业,里克经过激烈的思想斗争和感情痛苦,最终捐弃前嫌,冒生命危险帮助他们逃离险境。作品通过总体悬念“能否取得去美国的护照”来表现反法西斯主题。我国的一些优秀影视作品如《一江春水向东流》、《林则徐》、《红旗谱》、《天云山传奇》、《牧马人》、《芙蓉镇》、《蹉跎岁月》、《高山下的花环》、《一声叹息》、《手机》、《花样年华》、《甜蜜蜜》、《今夜有暴风雪》、《渴望》、《过把瘾》、《笑傲江湖》、《中国式离婚》等,都成功地发挥了悬念的多重功能,使作品既具有丰富的故事情节和鲜明的人物性格,又具有深刻的思想内容,真正做到了恩格斯所说的“巨大的思想深度和意识到历史内容,同莎士比亚式的情节生动性和丰富性”的完美融合。

此外,还可以有心理悬念、性格悬念、细节悬念、情感悬念,等等。

第六章 影视生产

影视作品的制作方式较其他艺术复杂得多。如果说绘画、作曲、写诗等均属“个体”创作的话,摄制一部影视片则具有“企业化”生产性质。影视制作一般经历三个阶段:前期筹备、中期实拍与后期制作。在影视制作的“流水线”上有七个主要岗位,即编剧、导演、表演、摄影、美工、录音、剪辑。需要强调的是,在影视制作流程的各个阶段、各个岗位之间并不存在截然分明的界线。

第一节 前期筹备

一、剧本及种类

(一)剧本的含义和特征

剧本,是用文字表达和描绘未来影视内容的一种文学样式。一方面,它为影视创作提供了最初的蓝本,是影视艺术重要的组成部分,具有鲜明的影视性;另一方面,影视剧本又是一种以语言为手段而进行造型描绘的艺术,本身具有其独立的文学价值,可供读者阅读,正如巴拉兹所言:“电影剧本已经不再是一个技术性的附属品,像是屋子建好后就要拆卸的脚手架那样,电影剧本已经成为一种值得由诗人来写作的文学样式,甚至还是一种可以印刷成书供人阅读的文学作品。”影视性和文学性决定了影视文学具有以下基本特征:视听性、动作性、蒙太奇的结构方式。

影视是视觉艺术,人物的思想和性格以及人物间的矛盾冲突主要通过动作和画面来表现,人物所处的环境和事件的发生发展也都要通过运动的影视画面来展现。这就需要影视文学在介绍时间、地点和社会背景以及刻画人物形象时,运用能够转化

可视性画面的语言,正如普多夫金所说:“编剧必须经常记住这一现实,即他所写的每一句话将来都要以某种视觉的、造型的形式出现在银幕上。因此,他所写的字句并不重要,重要的是他的这些描写必须能在外形上表现出来,成为造型形象。”也就是说,影视剧本要用具体的、实在的而非概括性、比喻性的语言表现事物的生命和内在性格的动态特征。其显著特点就是要求描写具体明确,有造型表现力。请看下面几段描写:

(员)这时候,我的脑海里忽然闪出一幅神异的图画来,深蓝色的天空中挂着一轮圆月,下面是海边沙滩,都种着一望无际的碧绿的西瓜,其间有一个十一二岁的少年,项带银圈,手捏一柄钢叉,向一匹獾尽力刺去,那獾却将身一扭,反从他的胯下逃走了。

(鲁迅:《故乡》)

(圆)那女人穿的是浅蓝竹布褂,底下扎着腿,外面加了一条元色裙子;头上戴着金簪子,金耳圈,却也梳的是圆头,瘦伶伶的脸,爆眼睛,长眉毛,一根鼻梁笔直,不过有点翘嘴唇;虽然不施脂粉,皮肤倒也雪白,手上戴了一副绞丝银镯子;一对金莲,叫大不大,叫小不小,穿着印花布的红鞋。

(李宝嘉:《官场现形记》)

(猿)三仙姑却和大家不同,虽然已经 濛濛岁,却偏爱当个老来俏,小鞋上仍要绣花,裤腿上仍要镶边,顶门上的头发脱光了,用黑手帕盖起来,只可惜官粉涂不平脸上的皱纹,看起来好像驴粪蛋上下上了霜。

(赵树理:《小二黑结婚》)

(源)不管她那副神气多么像幻觉,对她周围的人来说,她还是存在的。她确是一个女人,甚至是一个太女人味的女人。高高的个儿,长得挺丰满,她身上能够露出来的部分都露出来了……除此之外,她的眉毛用中国墨描过,胳膊,肘子,下巴,鼻孔底下,上眼皮,耳朵,手掌,手指尖都涂过油脂,发出一种惹人注意的难以形容的红光。尤其重要的是,她还有一个要自己打扮得漂漂亮亮的坚强意志。这是一种近乎冷酷的美。这是一只豹,但是可以随意变成一只抚爱人的小猫。她的一只眼睛是蓝的,另外一只只是黑的。

(〔法国〕雨果:《笑面人》)

(缘)宝玉也正要去看黛玉,起身拄拐,辞了他们,从沁芳桥一带堤上走来。只见柳垂金线,桃吐丹霞,山石之后,一株大杏树,花已全落,叶稠阴翠,上面已结了豆子大小的许多小杏。宝玉因想道:“才病了几天,把杏花辜负了,不觉到‘绿叶成阴子满枝’了!”因此,仰望杏子不舍。又想起那岫烟已择了夫婿一事,虽说男女大事,不可不行,但未免又少了一个好女儿,不过二年,便也要‘绿叶成阴子满枝’了。再几日,这杏子落枝空,再几年,岫烟也不免乌发如银、红颜似缟了。因此,不免伤心,只管对杏叹息。正想叹时,忽有一个雀儿飞来,落于枝上乱啼。宝玉又发了呆性,心下想道:“这雀儿必定是杏花正开时他来会过,今见无花空有了叶,故也乱啼。这声韵想是啼哭之声,可恨公冶长不在眼前,不能问他。但不知明年再发时,这个雀儿可还记得飞到这里来与杏花一会不能?”

(曹雪芹:《红楼梦》)

第(造)(圆)段描写生动、形象、具体、明确,没有比喻性、概括性的语言,很符合影视剧本的要求。第(猿)(源)段描写充分发挥了语言艺术的特长,对人物进行了细腻生动的描绘,并且运用了比喻和概括性的语言,表现了作者对于所描绘人物的看法。从阅读角度来看,是非常成功的,但这些比喻性、概括性的文字恰恰难以转化为影视的可视画面,因而这段文字只能是小说而非影视剧本。第(缘)段描写语言很美,作者把苏东坡的词“花褪残红青杏小”杜牧的诗“狂风吹尽深红色,绿叶成阴子满枝”,加以溶化,并且重重地染上一层贾宝玉式的情感色彩,从而创造了一个新的意境,给人美的享受。但从影视剧本角度看,只是一堆静态的文字,说明作者不具备“能见”的本领。

影视也是听觉艺术,要有听觉形象。听觉形象包括对白、独白、旁白、音响、音乐等,其中对白、旁白、独白在影视文学中占重要地位。因此,对白、旁白、独白的运用是影视剧本的一个明显特点。正如赫尔曼所言:“电影编剧除了必须具备像照相机一样的眼睛外,还应当有像窃听器一样的耳朵。他会写出既有说明性又精练的生动对话。”^①在处理影视剧本的视听关系时,剧作者应当把握电影和电视的不同特点:电影主要是视觉艺术,在

^① 赫尔曼:《电影电视编剧知识和技巧》,文化艺术出版社,1984年。

一般情况下,视觉因素在电影形象的构成里占据主导地位。正如巴拉兹所言:“有声片是由一系列的画面组成的。而对白是在画面中说出来的,言语就跟线条或光彩一样,是构成画面的一个元素。言语的惟一作用只是使画面造成的印象趋于圆满或加强这种印象。因此言语在画面中不可显得太突出。”^①尽管当代的一些影视片中,其听觉因素(主要是人物的语言)得到了强化,但其视觉因素仍不应忽视,这就要求影视剧作的创作应当重视(至少不应忽视)影视的视觉形象的塑造。

赫尔曼说:“电影编剧是编写活动的电影,所以首先想到的应该是动作。他的故事必须按照故事本身的原有的特点,以准确的速度,或快或慢地运动。对话也必须不停地运动,对话中应该有一种力学运动感,虽然按照需要可快可慢,但是必须是在运动。人物性格也必须在运动,以使每个镜头的画面中有足够的形体动作。从而证实这种镜头的出现是合理的。”^②可见,与戏剧文学一样,影视剧本的语言要更富有动作性。黑格尔说:“能把个人的性格、思想和目的最清楚地表现出来的是动作,人的最深刻方面只有通过动作才能见诸现实。”^③从这个意义上说,在文学创作中,表现人物性格最有力的手段是动作,小说如此,戏剧如此,影视更是如此。动作包括剧中人物的外部动作和内心动作两个方面。所谓外部动作,是指剧中人拿东西、走路、拳击、斗剑、吃饭、穿衣等,这种动作具有可视性,要靠演员的形体表演来完成。所谓内心动作,则是指用来表现人物心理世界、揭示人物复杂内心的动作。因此,影视剧本中有大量动作性画面的描写,通过动作来表现人物的心理活动,即使是人物对话也要配以明晰的动作。

对话是人物动作的一部分,即语言动作。人物对话要有动作性,指的是要能表达人物的情绪、情感和思想,揭示人物的内心活动,在社会交往中能够影响别人,并激发别人的反响或动作的人物语言。在影视作品中,人物的语言动作要和人物的形体动作、面部表情协调一致,使观众获得一个完整的视听结合的屏

① 巴拉兹撰,电影美学,中国电影出版社,1980年。

② 赫尔曼撰,电影电视编剧知识和技巧,文化艺术出版社,1984年。

③ 黑格尔撰,美学(第1卷),人民

幕形象。

蒙太奇是影视艺术独特的表现手段。它符合人们在实际中对外部世界的观察方式和心理需要。随着影视艺术的发展,蒙太奇已由过去的表现手法发展到剧作总体的蒙太奇构思,因此,影视剧本在镜头与画面的处理上广泛地应用蒙太奇,注意镜头的灵活运用,以不断运动的视觉效果来展现、叙述和描写,从而显示其特殊的艺术魅力。同时在作品的整体布局上,也采用蒙太奇来结构。如电影《双城记》通过活动在英国伦敦和法国巴黎的两组人物相互穿插和对比,来谋篇布局。又如我国电影《一江春水向东流》事件纷繁,人物众多,关系复杂,时间跨度大,空间转换多,情节曲折,作者主要是运用蒙太奇结构收到了很好的艺术效果。

(二)剧本的种类

剧本主要有小说式、镜头式、对话式和分镜头剧本。

小说式剧本

“小说式”剧本在形式上与小说有共同之处,如比较生动的人物刻画,细致的环境描写,逼真的细节描写等。它是编剧根据自己的艺术构思,对大量生活素材进行提炼、加工的产物。在加工的过程中,编剧要把自己对生活的感受和看法融会于其中,并通过文学的语言描述出来。它是影视艺术创作的第一道工序,也是导演进行创作的依据。下面以剧本《一江春水向东流》中的一段描述为例,说明“小说式”剧本的特点:

江南的小村庄。冬夜,天上寒云密布,北风呼呼地吹着。合抱的古树,叶儿已落了,光秃秃的枝条直指阴暗的夜空。几所古旧的房子闪着微弱的灯光,这是张老爹家的大门。

夜色沉沉,远处断续传来狗吠。

敝旧的牛棚里矮矮的顶上吊着一架水车,墙边堆着一些犁、耙农具之类。一条大水牛蜷伏在稻草上,昏暗中但闻反刍之声。

张老爹拿着一个小烛碟,提着一小筐青草进来。把青草倒在牛嘴前,用手略理一理,见一切都妥帖了,又弯腰走出牛棚。

张老爹走向茅屋。茅屋正中是一小厅,供着祖先牌位和“天地君亲师”之类,旁边放着吹谷风车和其余农家用具。

素芬婆媳围坐在一个炭盆前,老母亲在纳鞋底,素芬怀抱着

熟睡的抗儿在做针线。张老爹走进来,吹熄烛碟,走进炭盆旁边,含着旱烟管,半自语地:

“唉,自从东洋鬼子到了这里,我们的日子也就越来越难过了……”他在炭盆旁坐下,把烟管在地上叩叩,继续说:“动不动就抢东西、杀人……今天保不住明天,这真是劫数难逃啊!”

老母亲一边纳鞋底,一边说:“到处都是这样兵荒马乱,唉,真不知道什么时候才能过太平日子……”

素芬凄然地望她一眼,又低头缝着。

剥落的墙上那口古旧的钟指向七点半,“当”的敲了一下。在这沉静的冬夜里,这一声显得格外的响,格外的悠长。

这段文字有以下特点:

(员)具有鲜明的视觉形象和优美的文学语言。影视艺术首先是供观众观赏的,因而必须富有造型表现力。《一江春水向东流》中的这段描写,所描述的一切无论是活生生的人物,还是人物所处的环境以及人物的动作都具有可视性,极容易转化成影视画面。在描绘可视性画面的同时,作者还特别注重词藻的选择,所以这段描写中的语言措辞得当而又文采飞扬,具有文学语言形象、准确、抒情性和音乐性的特点,是文学欣赏的好段落。

(圆)有关的影视拍摄技巧隐含在文学描写之中。这段描写尽管没有诸如“化入”、“特写”、“推”、“摇”、“拉”、“全景”、“近景”、“音乐”、“音响”等拍摄技巧的提示,但上述的拍摄技巧隐含在描写之中。如音响,有“风声”、“犬吠”、“水牛反刍声”、“钟声”、“叩烟管声”等。如景别的运用,作者虽然没有表明具体使用何种景别,影视制作者从中不难看出,这段文字的开头应是个全景,以表现“寒云密布中的江南村庄”,接着是将镜头推向“张老爹家的大门”,然后是近景摇拍“水车”、“犁”、“耙”等农具,之后是“蜷伏在稻草上的大水牛”的特写,为以后大水牛的命运埋下伏笔。

总之,这样的描写,为影视导演的再创作提供了便利,同时也能使整段文字语气连贯,不至于因拍摄术语的插入而受到干扰,这样读者才能像阅读小说那样,保持良好的阅读情绪。

圆镜头式剧本

与“小说式”剧本略有不同,这类作品具有鲜明的视觉形象而文学性不强。下面以电影剧本《窃国大盗》为例说明“镜头

式”影视剧本的特点：

（旁白）紫禁城

紫禁城内静如荒山古刹。

静的一阵阵凄清的更锣声打破寂静的夜空，象征皇权统治中心的三大殿在夜雾中影约可见。神圣殿堂上的琉璃飞檐、雕梁画栋以及汉白玉的栏杆和石阶笼罩着动荡和不祥。

一只书写着“大内”字样的大灯笼随着急促的更声锣声摇曳不定……

（旁白）“~~1900~~1901年，大清帝国以光绪皇帝为首的维新派和慈禧太后为首的守旧派之间的矛盾空前激化……”

（旁白）山东胶州湾

一面飘扬的日本海军军旗充满银幕……

（化入）舰队炮塔徐徐转动，舰队向胶州湾猛烈轰击……

（旁白）“~~1914~~1914年 7月第一次世界大战爆发。”

（化入）日本轰炸机群俯冲投弹，硝烟弥漫……

（化入）日本海军陆战队占领青岛……

（旁白）“日本趁火打劫，8月14日以对德宣战为名，从山东半岛龙口海岸登陆，占领青岛及胶州租界地，进而将侵略的魔爪伸进中国。”

这段文字有以下特点：

（旁白）“镜头式”剧本，改变了人们对于文学的传统看法，它以拍摄为目的，凭借影视艺术的技术、技巧来进行创作，特别注重场面的转换，而且以镜头和场面的转换为划分段落的依据，往往一个镜头或一个场面一个段落。在每段的开头，标有场景、镜头号、地点、时间之类的文字。

（旁白）文学性比较弱，可读性不强。“镜头式”剧本不太注重词藻的选择，对动作和画面的描述以客观白描为手段，所用文字不值得反复咀嚼，因而也不具有“小说式”剧本那样的欣赏价值。

（旁白）明确地规定拍摄方法。“镜头式”剧本的作者对拍摄方法、景别、画面构图、人物造型等都提出了技术上的要求。如这段文字中出现的“旁白”、“化入”等字样。

（旁白）对话式剧本

“对话式”剧本以对话为主，在形式上与戏剧文学相似，因

此亦可称作“戏剧式”剧本。美国电影《魂断蓝桥》根据罗勃肖伍特同名舞台剧改编,是典型的“对话式”剧本。

四十九

楼上走廊。玛拉从克劳宁夫人屋内走出,听见有人哼着歌曲,她向楼下望去。

罗依正哼着歌曲,从楼下走上楼梯。

玛拉急忙向自己屋里走去,罗依已上楼见到了她。

罗依(喊她):“玛拉!”

玛拉在自己卧室门口站住。

罗依(笑着走过来):“你这个夜游神,这么晚干吗还到处乱跑?到妈妈那儿去了?”

玛拉:“是的。”

罗依(兴致勃勃):“她人不错吧?”

玛拉:“是的,很好!”

罗依(侃侃而谈):“我知道。我睡不着,到花园里走走,对星星谈我的好运气!”

玛拉(强笑):“它们高兴吗?”

罗依:“它们漠不关心,老是一闪闪的,真是个风头主义者。”(他拿出“吉祥符”):“见过这个?”

玛拉(惨然一笑):“我想见过。”

罗依:“给你。”

玛拉(躲闪):“可我……?我给你了,是你的啦!”

罗依:“我看搁在你那儿比我这儿安全些,我刚才丢在花园里,我急疯啦!总算找着了,我看还是搁在你身边好。”(低声温情地):“玛拉,现在我俩就像一个人,不管谁收起来都一样。它会给我的运气,现在会给你啦!”

玛拉(微微一笑,孱弱的声音):“我给你保存着,罗依。我要睡了,亲爱的!”

罗依(体贴地爱抚着):“是的,你好像累了。辛苦了一天……晚安,亲爱的!”

玛拉(强烈地抱吻罗依,当她的面孔出现在罗依的肩头时,是她的一双蒙着一层薄薄泪水、全然绝望了的眼睛。她声音微弱地):“再会,亲爱的!”

罗依:“干吗说再会,一会儿就见面的。”(他是那么天真、单

纯。)

玛拉(诀别前最后的话,好像是说玩笑话,但她心里滚动着像大海波涛般的哀伤):“因为每次跟你分手,就像小小的永别!”罗依:“我也有这样的感觉!”

玛拉:“再会……”

罗依:“再会,多愁善感的人儿!”(吻)。“明天整天都是我们的。”

玛拉:“是的。”

从以上片断可以看出,“对话式”剧本有以下特点:

(员)“对话式”剧本,主要内容是人物语言。与戏剧文学相似,人物语言首先是个性化。所谓个性化,即是指人物的语言要符合人物的年龄、经历、教养和人物所处的环境,能够揭示出人物独特的内心世界;其次,人物的语言具有口语的特点,简洁、明了、通俗、易懂,这一特点在电视剧中表现得最为明显;再者,人物语言富有文学性和潜台词。比如玛拉说的“再会”,这两个字在日常生活中极为平常,但此时从玛拉口中道出,包含着极丰富的内涵。深深爱着罗依的玛拉,不愿因自己低微的出身和坎坷的经历而影响自己心上人的光辉前程,决定离开罗依以死殉情,但不愿伤罗依的心,只有借这极平常的语言来表达个中滋味。在“对话式”剧本中,对话是人物之间交流、推动剧情发展的基本形式,在整部剧作中占有举足轻重的地位。

(圆)对时间、地点作简洁的提示,往往以“某时、某地”等字样出现,对环境、场面不作细致的描绘,但对人物的动作则有所交代。在这一段落中,像“兴致勃勃”、“侃侃而谈”、“强笑”、“惨然一笑”、“微微一笑”、“体贴地爱抚着”、“吻”等人物的动作的提示比较详细。这是对演员表演的具体要求。也鲜明地体现了影视剧本的特点。

(猿)对影视的拍摄技巧也有具体的规定,有助于导演和摄影师的再度创作。

源 分镜头剧本

分镜头剧本是导演在“小说式”剧本、“对话式”剧本、“镜头式”剧本创作的基础上,根据具体的拍摄要求进行的再创作。它的创作以镜头为基本单位,对于场景选择、拍摄技巧、镜头的组接,以及音乐、效果声等一切有关的拍摄要求都有具体、明确

下面是一段出自于电影《黄土地》的完成台本。

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	效果	长度 英尺	
员猿	大全	摇	一、山野(晨、外) 山野笼罩在晨雾中(摇),远处疯子站在岩石上引吭高歌。 歌词:青可可的茅茅草,趴在地上偷偷地笑,趴在地上悄悄地哭……由绿变黄,由黄变焦,就这样死了,死了…… 灰蒙蒙早晨,清淡清淡的红日充满画面,一队送亲的队伍(成剪影)朝镜头走来。 盖头下露出新娘好看的下巴。 送亲的队伍继续向前走来。 新娘的手撩了一下盖头,欲听山野的歌声。听山野的歌声。 山崖上的疯子慢慢转过头来。 群山间远远走来的送亲的队伍……	疯子歌	风声	源	
员源	全特		摇	摇	摇	摇	缘
员缘	↓		摇	摇	摇	摇	远
员远	中		摇	摇	摇	摇	缘
员苑	特全	摇	摇	摇	摇	源	
员愿	特		摇	摇	摇	摇	缘
员怨	近		摇	摇	摇	摇	源
员圆	大		摇	摇	摇	摇	缘

(负)镜号。一部影视作品是由几十、几百甚至上千个镜头组成的,导演要对所有的镜头按顺序进行编号,以利于现场拍摄和后期制作。

(圆)镜位。镜位要依照景别而定,而景别的确定,既要考虑主体的表现情况的需要,又要符合人的视觉规律。各种景别都应在镜位一栏注明,若同一个镜头中有景别的变化,也应标明。

（**狗**）**摄法**。拍摄技巧有拍摄的角度、镜头的运动方式和镜头的组接技巧等。镜头的拍摄角度有水平拍摄、仰拍、俯拍，运动方式有推、拉、摇、移、跟，组接技巧有切淡入、淡出、化、划、切、叠化、叠印等。这些技巧在摄法一栏中注明。

(源内容。内容包括人物的动作、对白以及所处的环境等

的描述,这些描述实际上包含了“小说式”、“对话式”、“镜头式”剧本的主要内容。此外,内容还包括导演对于选景、色彩、灯光等拍摄要求的注解。如在《黄土地》的第 51 号镜头中,导演对场景的选择作了如下注解:“这棵杜梨树,咱们得找。一路上看见不少,都不合适。树、小路、坡形,都得合适,是那个意思。路尤其得好。路其实就是人。”在第 52 号镜头中,导演对色彩作了如下说明:“色彩,以红、黑、白为主要。红,包括轿帘、门帘、新娘的衣服。婚礼为喜庆事,红为正色,用之不过。至新人双出,年龄、面目悬殊,婚事的悲哀已不言自明。此时再见红色,其意已转。封建式的婚姻多是喜在外边,悲在里边:虽整场戏没有一个人说出这个意思,却有颜色替咱们说了。黑白专属男人。黑棉袄,白羊肚手巾。”

(缘效果。即效果声。效果声有自然声响、动作声响、背景声响、枪炮声响、特殊声响等。导演应注明的效果声的种类,如:“风声”、“雨声”、“吃饭声”、“笑声”、“走步声”等,并对效果声的起讫作明确规定。

“小说式”、“镜头式”、“对话式”、“分镜头式”是影视剧本的四种基本形式。这四种剧本之间存在着必然的联系,前三种剧本是“分镜头式”剧本的基础,影视导演要从前三种剧本中找出作品的主题,人物的性格、思想和心理,人物之间复杂的关系,事件的发生、发展和结局,作品的风格和样式,然后根据电影和电视的表现手段,特别是蒙太奇方法,对每个镜头的具体内容和拍摄、组接技巧等作具体而又明确的规定,以达到上述三种剧本的视觉形象的进一步丰富和完善。当然,这四种剧本之间也有一定的区别,前三种剧本着重于影视的内容、主题、人物、情节、结构以及风格等,是一种文学作品。而“分镜头式”剧本是未来影视制作的可操作性文件。从可读性上看,“小说式”剧本的可读性最强,“对话式”剧本次之,“分镜头式”剧本最弱。而从影视技巧性上看,“分镜头式”剧本最强,“镜头式”剧本次之,“小说式”剧本最弱。

二、剧本的改编

(一) 影视改编的历史

影视改编,指按照影视艺术的特殊美学要求和表达方式,将其他体裁的文艺作品改写为电影、电视剧作。电影剧本的改编源流可追溯至梅里爱,从他1900年改编并摄制的《月球旅行记》算起^①,改编的历史迄今已有110余年了。近100年来,世界电影的年产量约在1500部上下,改编影片约占1/3;盘点一下世界电影史上的名片,改编本声威赫赫:从《一个国家的诞生》、《乱世佳人》、《蝴蝶梦》、《这里的黎明静悄悄》、《罗生门》、《教父》、《巴顿将军》、《克莱默夫妇》……一路数过来,都自小说改编而来,而编剧们对世界名著改编成电影的热情也经久不衰,《哈姆雷特》已改编16次,《罗密欧与朱丽叶》15次,《卡门》14次,《茶花女》13次,《悲惨世界》12次……每一次的改编影片都呈现出自己的美学风格与侧重点。

我国的第一部电影《定军山》是直接根据同名京剧的几个片断拍摄而来的。近年来,我国改编影片的比例约占总数的1/3左右。从早期的《火烧红莲寺》到《祝福》、《李双双》、《小花》、《天云山传奇》、《人到中年》、《城南旧事》、《老井》等,都在改编本名单之列;而“第五代”“第六代”导演的影片,从《黄土地》、《孩子王》到《红高粱》、《大红灯笼高高挂》、《菊豆》、《活着》、《红粉》、《盲井》等,以其影片频繁采取改编本拍摄,成为当代中国影视学关注的一个焦点。

世界上第一部电视剧《花言巧语的人》与我国第一部电视剧《一口菜饼子》都是改编的。由于电视剧体制上的长短自由、注重情节和对话带来的便利,改编本更是多不胜数。我国的经典名著如《红楼梦》、《西游记》、《水浒传》、《三国演义》、《聊斋志异》等都一再被改编成电视剧本。我国每年的电视飞天奖剧本的得主大多来自改编本。央视制片人张纪中将金庸的武侠小

^① 也有人认为,梅里爱在1900年拍摄的《灰姑娘》是最早的电影改编本。详见赵凤翔、房莉蓉著的《影视改编》,北京广播学院出版社,1999年版。

说以“推土机”式一部一部搬上视屏,更是成为热门话题。

影视剧本艺术发展的时间较短,可向其他经营已久、资源丰富的姐妹艺术汲取丰富资源,极大地丰富创作,并促使影视剧本创作扬长避短,尽快地成熟起来;而小说、戏剧等种类的文艺作品也可借影视的大众化传播而造成广泛影响。双方之间可谓相得益彰,互利互惠。

(二)影响改编的因素

尽管世界影视史上有这么多改编本,名著被一改再改,但改编本成功和失败的例子各参其半,且名著改编失败,成为庸片的更是为数不少,甚至有人感受到“从来没有看过一部从名著改编的电影而能够得到阅读原作那样的享受和感动”。^①影响改编的因素究竟有哪些呢?

改编者的思想和素质

影视改编绝不是用影视语言将其他体裁文艺作品“翻译”过来即可的。当改编者对原作进行改编时,实际上也是与原作者在作品上的一次“灵魂对接”。他必须调动他的思维、理解能力,用影视表达方式来改编原作。他所具备的思想和功力将直接影响改编的可能与结果的成败。

世上没有两片完全相同的叶子,改编者的价值观和审美标准与原作者也不可能绝对一致。这导致改编者在读解原作时不同的阐释倾向,这种阐释将表现在剧本里,影响它的美学风格和表现内容。

具体而言,改编者的生活体验、文学素质及影视艺术修养都代表着改编者的实力。改编者的生活体验是改编的先决条件。夏衍曾说过一句意味深长的话:“生活是无法勉强的^②”。影视剧作要将原作内容用视听画面具体直观地表现出来,改编者没有足够的生活基础,根本就谈不上如何形象生动地编写剧本,更不用说改写了。夏衍在介绍改编《祝福》和《林家铺子》的经验时就曾说到,“因为原作者反映的生活和我的比较接近。所以小说中的风土人情、生活习惯等,我都比较熟悉”,作品中的一

^{①②③}夏衍撰谈改编撰:写电影剧本的几个问题撰中国电影出版社,1980

些人,“小时候我都见过”,“一闭上眼就会想到作者所要求的场景”,“便于形象思维”,“改编起来就容易,甚至可以丰富一些”。^③

这说明改编者对原作中所描写的生活是否熟悉非常重要。但人的生活经验毕竟有限,一个改编者总会碰到他不熟悉的生活描写,尤其在历史题材里,要做到“描写的真实性”和“历史的具体性”是相当困难的。这时,剧作家除了要调动已有的生活积累去理解历史真实以外,不断地充实丰富自己的历史知识和文化素质就显得尤为重要。沈从文先生就曾建议搞戏剧、电影的人应该多掌握一些综合文物(如服饰、器皿等)方面的知识,因为文物比较直观,对编剧者相当有帮助。

另外,改编者的文化涵养也决定了其对原著的理解力。一个有较高文化素质的改编者,不仅能掌握住原作者的闪光点,而且还能以自己的创作宗旨、美学标准,将原作加以丰富,甚至“化腐朽为神奇”。

同时,改编者的影视艺术修养——影视思维和用影视形式表达的能力是改编成功的必要条件。

圆数编观念的异同——忠实性与创造性

长期以来,影视改编中一直存在着改编观念的分歧,究竟是忠实于原著,还是将原著视为素材加以砍削、创造。

改编毕竟不是原创,它是在原作基础上来改写的。原作的思想和美学风格限制着改编的可能性,特别是名著,由于其思想性、美学风格甚至形象都广为大众所熟悉,改编完全脱开原作精神和风格是不可能的。从这个角度上看,要求改编者忠实原作是有道理的,只有吃透了原作的精神和艺术特点,并化为己有,改编的意义和价值才体现得出来。有些改编者改编的作品之所以无法让人接受,在很大程度上就是背离了这个基本的原则,其结果是费力不讨好。但这不等于完全照搬原著,仅用影视语言将其改写一遍完事。作者的主体精神、影视思维和表达形式的特性决定了其变异性。改编者的最重要工作之一,是在忠实原作的基础上努力丰富剧本的生活内容,使人物立体化,这就要求改编者补充大量的生活细节和感受。从改编的理想状态来说,作者要根据原作所提供的生活、故事、思想,运用影视的手段,创造出独特的银幕综合艺术形象和独特的审美价值,这样改编才

能算成功。成功的改编需要创造力。

实际上,改编的忠实性与创造性是兼而有之的,重点在于如何遵循忠实原著,又发挥改编者的创造力。我们以《水浒传》为例,改编者曾经截取“李逵”片断,拍成电视剧,改编者在仔细研究原著基础上,挖掘李逵身上“直”和“憨”的特点,将一个鲁莽天真、心无城府的汉子给勾勒了出来,同时有意隐掉原作中李逵是个发起怒来、见人就杀的“天杀星”的特点。这个改编的形象一直深受观众喜爱,其中的奥妙就在于改编者忠实了原著,又重点突出他的主要特征,并删去影响形象、对情节发展没太大帮助的枝叶,充分考虑大众的道德标准和审美倾向,再创造了李逵这个人物,这是一次非常成功的名著改编,其对忠实性与创造性的把握值得体味。

猿缘 改编的集体性与大众性

改编并不仅是编剧一个人的事。改编的目的还是为了给导演拍摄。而剧本改编真正的完成,要到作品完成才能实现。通常编剧在对原作进行改编时,都会与导演详细讨论,摸透导演的意图,尽量做到与导演“心意相通”。改编者还应尽可能与演员多做接触,挖掘出演员的特点,以使影视作品最终发光。电视连续剧《激情燃烧的岁月》是根据石钟山的《父亲进城》改编的。而剧作的导演康红雷、编剧陈枰的父辈都有相似的军旅经历,他们改编的剧本本身也在有边地军旅经历的孙海英的表演中深度得到进一步挖掘。这部作品以其朴实无华的形象、扎实的生活厚度、生动贴切的情节与语言打动了观众,获得了近年少有的成功。从影视观赏角度来看,改编还要充分考虑到接受者的审美水平和趋向。影视作品有别于小说等文艺作品,影视作品的欣赏是开放型、大众化的。作为一次性的视觉形象艺术,影视还要面对如何被广大观众接受的问题,这必然要求影视剧本要更通俗易懂,能被直接接受。从投资方面看,一个剧本能否为大众所接受,从而带来经济效益,是投资方关注的重点。不然,本子再有深度,思想性再高,都无法在当今影视市场中获得资金,投入拍摄。改编者在挑选原作、改编过程中则要充分注意到:既要与导演、演员充分合作,又要以广大观众的需要为前提,对剧本进行定位,才能使改编获得良好的效应。

源原作的形态

戏剧和小说是影视改编最主要的两大源泉。1895年,梅里爱拍摄的《月球旅行记》,就是根据凡尔纳的科幻小说《从地球到月球并环绕月球旅行》改编。在电影发展的早期,较多地把与电影结构和表现手法相似的戏剧搬上改编桌。到了20世纪三四十年代,随着声音、色彩的出现,电影艺术日趋成熟,改编剧本在电影剧作中的比例大量增加;同时,以小说为素材改编成剧本,取代戏剧占了优势比例。据统计,20世纪50年代,美国拍了大约2000部影片,其中根据长篇小说改编的就有700多部,约占1/3。其他散文、诗歌、报告文学乃至相声、小品等文艺样式改编成影视剧本的也有出现,但所见毕竟不多。可见,原作的形态对改编的可行性影响相当明显。一般而言,原作若具有:较高的审美价值和大众关注的主题;故事性强(有矛盾、斗争、有结局);有性格鲜明、个性特征的人物;具有较强的画面感受和运动感受,这些作品更适合于改编,改编的成功率也较高。

小说和影视剧作都是叙事性的作品。它们之间存在改编的基础:一是它们都在作品提供的时间内讲述一个故事;二是都以人物、环境、事件作为主要的情节因素;三是都要塑造鲜明、生动的人物形象;四是影视剧作与小说都是使用文字来表述的。此外,小说艺术在经历几千年的发展历史之后,作品之丰富以及蕴涵其中的思想深刻性与形象生动性尤其让导演与编剧们青睐。他们可以在其中找到源源不绝的优秀素材,并可以在改编成影视作品完成的过程中,从原作寻觅到他们灵感的源泉、创作的动力。

但小说和影视毕竟是两种不同的艺术。它们的艺术创作遵循着不同的规律:

(1)小说直接以文字为叙事媒介来表情达意;影视剧作的文字叙述却只是用来对镜头“模声拟画”,通过声画镜头来抒发情意。因此小说可以描述、揭露人物内心最隐秘的变化,甚至通过叙述者直接对人物、事件加以评述。而影视剧作只能描述可化为视听镜头的场面、情节,在改编时不得不删去过于抽象、哲理化的文字。而影视的“文字”——镜头,其基本功能在于记录性,无法直接在剧中对人事加以评论。改编者在改编时就应尽量用文字去设想镜头叙述,扩展镜头的表达能力;在剧本中通过

对镜头运动、拍摄角度乃至色彩、光线、声音等展现作者意图,暗示其对人物、事件的看法。

(圆)就表达方式而言,小说以文字塑造形象,但这种形象的完成依赖于人的想像和概括思维来完成,因此具有模糊性;同时,这种形象的完成是在时间的流程中进行的,不存在空间的具体性,是线性的。影视叙事是以视听画面直接作用于人的感官,并对感官印象加以综合、概括,其形象具体清晰;而其叙事的完成是依赖空间、场景的变化来暗示时间的流动,具有造型性特征。

因此,小说在改编成影视剧本时,要把人物与环境及周围人物的关系加以突出,场面能在转换中强调其情节性,加强剧作中人物形象的动作性、造型性。以动作写人,以造型运动来发展情节。

(獭)就接受方式而言,小说是以个体阅读为基础的,在阅读过程中可以不断停顿、回溯、重复阅读;而影视采用一次性的、大众化的观赏方式。这就要求在改编时尽可能使故事的情节集中,线索清晰而简单,人物不能太多。电影的时间一般是~~90~120~~^{90~120}分钟,这也要求电影剧作尽量集中情节,减少头绪,突出少数人物形象。在挑选小说原作时,一般以中篇较为适宜。电视连续剧相对而言时间比较自由,但仍然要求其以主要矛盾贯穿全剧始终,在每一集中有相对完整的戏剧性情节,使情节保持紧张,并推向小高潮。因此,一些淡化情节、淡化冲突的小说较难改编,假设将沈从文之冲和恬淡的《边城》改成不断高潮迭起、戏剧化的电视连续剧,将会大煞风景。

因此,在影视改编中,我们要充分考虑影视制作的技术基础、思维特征、表达方式及欣赏习惯,挑选篇幅适宜、情节相对集中、故事性强、具有动感的小说加以改编,将大大有利于改编工作。

在戏剧改编为影视剧作时,由于戏剧环境的虚拟性、三一律、表达方式的强调对话、造型受视距限制,而影视的生活逼真性、时空自由转换、更突出肢体动作而非对话等特征,以及摄影和剪辑带来的造型自由等,使得影视剧有别于戏剧,这些区别也都将在改编中体现出来。

近年来,改编自漫画的影视作品越来越多。如国内较早的

《三毛流浪记》到近年的《王先生之欲火焚身》,香港的影片《老夫子》、《风云》以及众多的偶像连续剧如《东京爱情故事》、《流星花园》等,都是以畅销经典漫画改编的。这种改编趋向的发生,一方面是因为漫画与影视的共同性。漫画用网格式画面呈现,类似于影视的单格画面,漫画的通俗化题材和内容也是其受改编者青睐的原因。另一面,随着漫画自身的文化品位提高,表现范围的扩大和内涵的加深,导致漫画影响力的日趋增强,这也促使影视创作者把眼光投到漫画身上。漫画改编的影视不同于动画片,它们是采用真人实景拍摄的,但我们又能在这种影视作品中看到一种幽默的虚拟和夸张,影视画面真实的强调有所减退,而将内心意绪外化,这是漫画对影视表达方式的一种创新。

(三)改编的方法

员叙 缩

夏衍先生在谈到改编《红楼梦》这样的巨著时,指出要“抓住宝玉、黛玉这两个人物,以他们为中心,把其余的舍弃一些”,即“抓主线,舍其余”,这种方式适合处理像《红楼梦》这样篇幅很长、内容丰富、头绪纷繁的原作。改编者抓住与主题紧密、有关联的人物事件,以主人公的思想脉络为贯穿线,对原作删繁就简,砍枝削节,以适应影视结构单纯、简洁、明快特点。大部分名篇巨作都是以这种方式改编,但这种改编方式危险性也较大。改编者由于对原作丰富的内容、独特的审美无法割爱,只能浓缩,而将原著中一些血肉相连的部分给删去了。如电视连续剧《红楼梦》拍摄出来后在观众中产生轰动效应,但也有不少专家和欣赏者认为电视剧失去原作对社会的深刻观察和对生命的思考意识,只有简单的三角恋爱,主题变得肤浅,一些人物形象也显得比较单薄,没有挖掘足够的性格内涵。这就是浓缩时“砍藤连根”的结果。改编这样的作品,改编者需要有很好的学识涵养、足够的生活积累与熟练的改编技巧。名著如《战争与和平》、《安娜·卡列尼娜》、《永别了,武器》等的改编招致批评甚多,就是证明。

圆器 选

改编者根据自己的创作需要,从原作中节选部分相对完整

猿取揺材

源鄴揺移

缘自由合并

不管是采用何种方式来改编,改编者在构思之前,首先要考虑好自己的创作意图,将要拍摄一部什么样的电影。在这一点上,要比原创时意图更鲜明,才有可能知道如何增删;其次,要考虑到种种对改编产生影响的客观因素,考虑“怎样才能拍得最

好?如用多少场次、布景,多少主要演员,几处外景,有否季节限制……这一切都得考虑”^①其三,改编还要考虑从何处入手,从什么地方开始,才能使头绪清楚、情节完整、意旨鲜明。

因此,按题材来源划分,影视文学剧本大体分为两类:一类由编剧自行创作,另一类由编剧根据现成的他种体裁作品改编而成。两相比较,改编作品往往占有更大的比重。

(四)剧本的投产

决定一个影视剧本是否投产的决策权由制片单位的首脑直接掌握。以电影来说,世界各国的制片单位大致有以下三种模式:第一模式如我国经济体制改革以前,电影厂是国有企业,全国有数家经国家批准成立的制片厂,如北京电影制片厂、上海电影制片厂、八一电影制片厂等,隶属于广播电影电视部(后改为局)领导,法人代表为各厂厂长。在这种模式下,从影片的选题、投资安排到制作、发行都纳入了高度的计划管理轨道。第二种模式是在欧美国家里,电影厂是私营性质,既有规模庞大的老牌公司如美国的“派拉蒙”、“华纳”、日本的“东宝”、“松竹”,法国的“高蒙”等,又有规模较小、经营灵活的独立制片商。目前我国的影视生产也已经走上了由政府管理及相应职能部门协调、管理的市场化的、公司化影视生产之路,第三种制片模式是国际合拍,如20世纪80年代由中、英、意三国合拍的《末代皇帝》,近年张艺谋、陈凯歌与美国、加拿大、日本等电影公司的合作等。不论何种制片模式,厂长或制片人对某个剧本的投产都会宏观考虑未来影片的社会效益与经济效益(票房价值),从主流意识形态、观众审美心理、发行盈利、电影文化本身的开拓与积累等方面加以通盘把握。例如,长春电影制片厂在国庆50周年之前投拍献礼片《开国大典》,该片的认识价值、审美价值及商业价值都达到了“叫好又叫座”的程度。

当一个影视剧本定稿并经制片单位审查,确定投产之后,编剧的任务就告完成,下一步由导演接手。影视导演存在三种不同情况:一种是自编自导,这样的导演不多,他是完全意义上的影片“作者”,作品具有鲜明的个人风格。国际上几位著名的电

^① 夏衍:《浅谈改编剧本:写电影剧本的几个问题》,中国电影出版社,1980年。

影大师均有各自独特的题材领域,如卓别林关注资本主义制度下小人物的悲惨遭遇,伯格曼注重探索人生的哲理意蕴,安东尼奥尼研究西方社会中的人际关系等;另一种是“介入式”,即导演在编剧阶段就参与剧作,他和编剧一起共同构思。普多夫金早在 20 世纪 20 年代就意识到这一点:“由于这两个阶段的工作——初期的编辑工作和后期的导演工作——必须最后取得统一,我们就不能不采取如下步骤:导演从一开始就与编剧的工作取得直接联系……只有在导演彻底了解了主题以后,他才有可能把主题纳入他创造中的电影形式的完全轮廓之内。”^①编导密切合作能为未来影片提供相当“电影化”的文学剧本,风格也容易统一。国内外有不少电影编、导通过长期合作,形成了配合默契的“搭档”,如日本的黑泽明与桥本忍、前苏联的莱兹曼与格布里罗维奇、我国的谢晋与李准等;第三种是“接力棒式”,即导演被分派接受一个已定稿的文学剧本,然后投入导演处理。

曾经有人提出影视文学剧本不是一种独立的文学样式,尽管文学剧本具备了可读性(尤其是中国和前苏联的剧本),但对最终将在银屏上完成的未来影片而言,毕竟只是一种“半成品”。从这个意义上说,影视编剧的工作是奠基性的,影视导演的工作则是全程性的,他要同时付出脑力劳动与体力劳动,率领摄制组全体人员,将纸上的“半成品”制作成有声有色的“实体”形象。

三、导演的地位和任务

导演是影视片的创造者,他既要在构思阶段考虑整部影视片,包括选择剧本和演员,还要对演员的表演和镜头的运动做出指导,并参与剪辑工作。导演把影视艺术中的各类元素创造成完整统一的作品,显然是影视艺术创作的中心。

场面调度是影视艺术创作最常用的表现手段之一,而细节和节奏的运用也是导演表达自己风格的重要手段。

(一) 影视创作以导演为中心

导演是影视艺术创作的中心,这是一条为世界公认的艺术

^① 普多夫金:《论电影的编剧、导演和演员》,中国电影出版社,1980年。

规律。尽管在我国 20 世纪 50 年代,导演中心被称为“不要党的领导”而遭到批斗,但事实证明,这种对艺术规律的不尊重,已经严重阻碍了我国影视事业的发展。20 世纪 80 年代以来,我国影视创作中导演的地位重新上升,出现了很多优秀的导演。著名电影理论家郑洞天曾经著文谈到,导演中心地位的确立,一方面是历史原因,更重要的则是电影的本性决定的。

电影并不是一开始就有导演。卢米埃尔兄弟向世界展示他们的新发明时,电影只不过被当作一种杂耍,尽管它很快传遍了世界。后来梅里爱把戏剧引进了电影,后人把他称为第一个电影导演。但是梅里爱的电影,多是从一个固定视角——乐池里乐队指挥的角度进行拍摄的,而不会转换镜头。后来,他发现,换片子可以换镜头、换景,这就有点显出导演的职能。视角的真正开始改变,是电影与其他艺术区别开来的最初特点。1896 年,英国的布列顿派和美国的鲍特,开始在实践中自觉地而不是被动地分镜头,挪动摄影机的位置以改变它和被摄对象之间的空间关系,于是出现了一种新的银幕世界,即电影叙事方式的独特体现,这就带来了导演在电影创作中的决定性地位。比如,鲍特在 1896 年拍的《火车大劫案》,共有 13 分钟,13 个镜头,采用了现在电影中常用的平行叙事方式,表现了一个完整的故事,使人明显地感觉到导演的创作意图。

1906 年,美国的格里菲斯,发现并开始运用蒙太奇,后来,爱森斯坦在他的基础上创立了蒙太奇理论,这标志着电影艺术的独立。

从这时开始,电影才开始作为一门艺术为世界所认可。格里菲斯导演的《一个国家的诞生》在首映式上引起了轰动。而更有意思的是当初格里菲斯与不理解他的电影制片人决裂时,宣告“大卫·格里菲斯是电影艺术的奠基人”,而其实也是导演对影片中心地位的确立的宣告。

在现代电影当中,导演的中心地位就更为明显了。20 世纪三四十年代的好莱坞电影,往往是以演员的名字来命名,如“嘉宝时代”、“费雯丽时代”,很少提及导演。到了五六十年代新现实主义电影产生以后,开始出现了以导演为标志的电影。如安东尼奥尼、伯格曼、黑泽明等人的影片,充分体现了导演的创作个性以及他们对世界的看法。

最强调导演为影视艺术中心的莫过于“作者论”的提出,法国“新浪潮”把导演比作诗人、小说家、画家,完全体现自己的主体风格。

在电影从科技杂耍发展成为一门艺术的革命性变化中可以看出,电影艺术中导演中心地位的确立,是与电影艺术最终确立后的特性分不开的,那就是电影对场面调度和蒙太奇这两种极为重要的表现手段的依赖。在这方面,电影和电视具有相似的特点。另外影视艺术的综合性也需要一个创作中心来保持风格的统一。对影视艺术来讲,不论综合性指的是艺术和科技,还是艺术领域内部各种艺术的综合,如美术、音乐和绘画、文学等,都必须明白一个简单的道理:是综合而不是拼凑。所谓综合指的是杂而为一:各门其他的艺术必须放弃自己独立的个性,成为影视这个新的艺术门类的有机组成部分。综合应当是影视艺术对其他艺术的借鉴和吸收、利用,并不是让观众看一个大杂烩。在艺术与科学的综合这一层面,科技的进步虽然是影视诞生的基础,但是艺术的介入却使科学成为一个为艺术服务的工具。其他各类艺术和科技进入电影之后,都会失去原来的个性,而成为影视艺术的一个元素或是手段。然而这么多且杂乱的艺术元素和辅助手段进入影视时,却需要各种各样的专业人才来完成。如何使众多人为一个新的艺术服务并完成一个主题,需要一个协调中心,导演于是应运而生。

艺术从来都是因个性化而存在,从本质上来讲是一种个人创作,集体创作一般很难创作出出色的艺术作品。影视艺术的综合性和科技性要求集体来完成,但要体现一个统一而有个性化的风格,就必须有一个中心。影视正是通过集体创作来体现个人风格的艺术。

(二)导演风格的实现

影响导演风格形成的因素很多,美国著名电影理论家波布克曾把这些因素概括为:①题材的选择;②剧本结构;③画面;④演员表演;⑤剪辑;⑥辅助元素的运用。

从导演创作的过程来看,这六个方面包括了影视创作的三个阶段:导演构思阶段、实拍阶段和后期制作阶段。也就是说,导演一直在参与着影视创作。

首先,在构思阶段,导演对题材和剧本的选择即体现了导演的个人喜好、思想的深度等。导演和剧本一般有三种关系:一是导演直接创作剧本;二是编导合作,导演也是编剧之一;三是有编剧有导演,导演在剧本的基础上再创作。在第一类关系里,导演直接表达自己对生活的理解,体现自己的风格追求。如王家卫导演的大多数电影都是自编自导的。在第二类关系里,大多数时候导演和固定的编剧者保持着密切的合作关系,如著名波兰导演基耶斯洛夫斯基的《蓝色》、《红色》、《白色》三部电影都是由他和皮谢维奇共同编剧的。即便是第三种关系,导演也会选择自己喜欢也适合自己拍摄的剧本。例如我国著名第五代导演张艺谋就喜欢在当代小说中挖掘题材。

剧本结构的安排也是导演构思的结果,导演要把影视文学剧本化为可以用于实际拍摄的分镜头剧本,这一过程也包含着导演对生活和影视艺术本身的独特理解。

在画面这一元素中,包含着摄影机的运动。摄影机的运动和演员表演中的运动,一起构成了影视创作中最重要的表现手段之一——场面调度。导演还会指导剪辑工作,剪辑会形成影视艺术的节奏。另外,画面还要涉及细节的运用。这些都可以对导演的风格形成发挥重要影响。

(三)导演案头工作

导演案头工作是指导演构思形成并诉诸文字的工作,主要包括完成分镜头剧本创作及撰写导演阐述两项,其目的是为了对未来的影片事先进行艺术、技术诸方面的综合规划与整体设想。

摄制订分镜头剧本

分镜头剧本亦称“导演剧本”,是将文学剧本的内容分解成一系列声画结合的具体镜头。这种剧本专业性很强,不具可读性,是导演制订的拍摄“蓝图”,供摄制组各部门统一创作思想并落实各项准备工作,它有利于保证摄制工作的计划性与效率。要了解导演分镜头工作,可以将文学剧本与分镜头剧本的异同进行比较。下面是夏衍编剧的《祝福》第 5 场戏,描写祥林嫂被迫成亲、愤然反抗的高潮场面:

有一个上年纪的乡下人——贺老六的大哥喊道:“吉时到了,拜天地……”

一个小伙子拉着贺老六和她并站 ,卫老二扶着祥林嫂站在香案前。有人喊：“掌礼——”

一个老年人：“新郎新娘拜天地……”

祥林嫂挣扎得厉害 ,卫老二满头大汗 ,抓住她 ,她猛不防一头撞在桌角上。

人们惊呼 ,贺老六也大出意外 ,贺老大拦开看热闹的人。

祥林嫂满面流血 ,昏厥过去了 ,一个老太婆毫不迟疑地抓一把香灰合在伤口上。

卫老二狠狠地把坐在地上的祥林嫂一把抓起 ,对贺老六说：“别怕 ,拜天地！”

年轻人又把贺老六拉回来 ,祥林嫂被人扶着 ,傀儡般地作拜天地之状。

老太婆低声絮叨：“到底是在读书人家帮过工 ,有见识 ,一女不嫁二夫嘛……”

祥林嫂人事不知地被送入阴暗的“新房”。①

从上述片断 ,不难看出夏衍具有娴熟的电影编剧技巧 ,文字描写多为精炼的单句 ,含有很强的“镜头感”。但即便如此 ,仍不能替代导演的分镜头工作。再引录桑弧导演分镜头剧本中与之相对应的片断(注 :电影制片厂和影视公司均有专用于分镜头的特殊格式稿纸)如下：

镜号	镜位	内摇摇容	音响	音乐	米数
缘	中景	…… 老大 :王师爷 时辰到了 掌礼吧！ 王师爷 新郎新娘拜天地！			源园
远	全景	祥林嫂 拼命挣扎 ,卫老二 满头大汗 抓住她。			缘园
苑	特写	祥突然发现桌角。	啵		源园
愿	全	祥冷不防一头撞在香案角上 ,倒在地上 ,众惊呼。	呐		源园

① 祝福——从小说到电影 中国电影出版社 缘缘

摇续表

镜号	镜位	内摇摇容	音响	音乐	米数
怨	特	蜡烛台震动。			愿
愿	特	贺老六惊恐向前。(出画面)	声		源
源	近	卫老二惊恐恼怒,也跟着向前。	碰		源
源	近	贺老大、王师爷惊慌。	桌		源
源	近景	阿德嫂考虑后,连忙过去。(出画面)	声		近
源	中景	贺老六抱起祥林嫂,阿德嫂给祥包扎。	唢		苑
缘	近	贺老六紧张地看着。	呐		源
源	特	门口的人们在窃窃议论。	声		愿
苑	全	包扎毕,卫老二狠狠地一把抓起祥。	止		缘
		卫老二:不要紧,不要紧,撞昏过去的,赶紧拜天地!			
愿	中近	贺老大:王师爷掌礼呀。			近
		王师爷:好,起乐!			
怨	全	祥昏迷不醒,任人摆布。			愿
		王:一拜天地,二拜祖宗,夫妻对拜,礼成!			
		贺老大:大家请外面坐吧,就要开席了。(贺客们拥出)	唢		
源	中	贺老大:王师爷请到外面坐吧,老六你也到外面照料照料。走呀,老二。	呐		源
	摇	卫老二:好,新郎官,陪我喝几杯吗?来!(走出门去)	声		
		贺老六:阿德嫂,你帮帮忙,把她扶到床上去歇歇吧。			
		老六出门。阿德嫂、女客扶祥林嫂。(出画面)			
源	中	阿德嫂、女客把祥林嫂扶上床。			愿
		阿德嫂:唉!可怜呀,二婚头我也见得多了,哭的闹的都有,嘴里说寻死觅活的也有,可没有见过像她这样出格的。			
		女客:到底是在念书人家帮过工,有见识,一女不嫁二夫嘛!			

从以上引录中,大致可知导演分镜头工作包括几个方面:

(员)把文学剧本中一个完整的场面分解成若干个镜头,把每一个镜头的内容进一步视觉化(具象化),为每一个镜头规定景别与拍摄方法。由于“成亲”这场戏是在室内进行的,空间有限,分镜头便以中近景居多。特写大都起强调作用,如镜号苑怨,苑园三个特写突出强调了祥林嫂“头撞香案”的戏剧性动作以及贺老六的强烈反应。

(圆)将场面调度具体化。如镜号 苑园的全景场面,既有演员位置调度,又有镜头调度,设想用“摇镜头”来表现卫老二的举止。

(猿)估算每一个镜头的长度(米数)。一般说来,特写和近景内容单纯,所占篇幅较短,而全景镜头相对较长些,便于观众接受镜头内包含的诸多信息。当镜头中出现人物对话时,导演往往按秒表默念。使之比较精确。经过估算,在分镜头剧本末尾可统计出全片的镜头总数与有效长度,为拟订摄制日程提供可靠依据。

(源)对音乐和音响效果的要求。“成亲”这场戏未用音乐,如需音乐渲染,导演可在“音乐”一栏中用~~~~记号标明,由影视作曲家根据剧情内容及分镜头指示的时间长度来进行音乐创作。在镜号 缘中,导演首先要求出现唢呐音响,中间则突出祥林嫂撞桌的声响,然后唢呐声突然中止,直到镜号 苑愿又再次出现。

总之,分镜头剧本是导演在文学剧本的基础上进行的再创作,虽然在日后实拍时还会作出种种修正,但有利于摄制组各部门尽早明确各自应担负的制作任务及导演的具体要求,其重要性正如前苏联电影理论家吉甘所强调的:“深刻地、真正富于创造性地写出一个完整的导演剧本,这是导演创作影片的基础。”^①由于导演的创作习惯不尽相同,有些导演在案头准备时不写分镜头剧本而写一种较为简略的“分场景剧本”,对未来银幕上的视听元素不一定设计得非常具体,而是到拍摄现场根据“分场景剧本”进行即兴创作。

^① 吉甘撰《导演论》,中国电影出版社,1983年。

撰写“导演阐述”

导演在案头准备阶段应完成的另一项重要工作是撰写“导演阐述”,为自己的总体构思作出文字说明,以此启发摄制组成员的创作想象,有利于协调未来影片的艺术风格。“导演阐述”没有固定的表达方式,凡导演认为有必要向摄制组成员阐明的有关意图,都可以作出或详或略的表述。大到对剧本主题思想的阐释、时代背景的介绍、主要人物的分析、风格样式的确定、结构与节奏的把握等,小到对表演、摄影、美工、音乐等部门的具体要求都可以在“导演阐述”中加以提示。下面摘录张艺谋《红高粱》导演阐述中的若干片段:

这部电影的风格,大体上算个传说。全片的结构,是拉开一个讲故事的架势,取一个顺畅。

青杀口的高粱地里,“我爷爷”、“我奶奶”他们相亲相爱,摧枯拉朽,活得也是热火朝天十风五雨的。这电影的主要意思,是要把这份情义和热烈透出来。日本人欺侮中国人,是几十年前的事了。中国历史上遭旁人欺侮不是一回了,至今还遗有残症,因此国家要强大。这电影是平行着一个“打日本”的背景,是说这些庄稼人平日自在惯了,不愿被人欺侮,因为咽不下这口气,便去拼命。现在过日子,每日里长长短短,恐怕还是要争这口气。这样国力才能强盛不衰,民性也便激扬发展。人靠精神树靠皮,要说这片子的现实意义,这也是一层。

对美工的关照——说的是五十多年前的事情,服装、化妆、道具都得让人觉着像。有些东西却又可以变一下,比如喝烧酒的海碗,要比一般的碗大了许多,厚了许多,又极有分量,举在手里,人家又认它还是个碗。这一层就是走了传说的意思了。

对作曲的关照——片子中有好几大段戏文,都得演员自个唱,又是在高粱地里唱,旷旷大大的没有什么旁的东西,这戏怎么个韵调、怎么个唱法,就比较明白了。

对演员的关照——要大家晒黑,要瘦一些,要打掉城市里带来的肥肥硕硕,要增添风霜感,农民很直率,自自在在地活,不像

知识分子一脑门子心思。农民最难演。^①

结合《红高粱》最后完成的影片来看,其立意、风格、表演、音乐乃至某些造型细节的运用早已在导演阐述中见出端倪,并得到了忠实的体现。从某种意义上说,导演阐述是摄制筹备阶段必不可少的创作宣言。

导演的案头工作不应视作单独一个人的“闭门造车”,实际上,导演在此阶段将同其他主创人员广泛接触,密切磋商,无论是创作分镜头剧本或撰写导演阐述,都已汲取了其他合作者的有益建议,是集体创作的心血结晶。

四、选演员与选外景

希区柯克说:“请不要忘记,编剧们给你的只是写在纸面上的东西。我关心的不是这个。我需要的是用一连串彼此衔接的形象来填满那块长方形的白色银幕。”从导演角度来看,所谓“填满”白色银幕的一连串形象主要由人物与景物这两大类可见形象构成。

对演员的选择,是导演在筹备阶段必须完成的一项重要工作。洪深当年有句名言:“挑选演员是导演构思的一个组成部分,演员选对了,戏就完成了了一半。”因为演员是未来银幕形象的直接体现者,他(她)们的外形、气质与演技将决定角色的生命力。从演员在影片中所担负的角色分量来说,有主角、配角和群众演员之分(有些影片以塑造群像为宗旨,难以分清主、配角,如《鸳鸯楼》);从可供导演选择的对象来说,又有专业演员、非专业演员之别。西方电影业盛行“明星制”,在影片中惯以一两位具有票房号召力的男女明星领衔主演,甚至一个电影剧本是专门替某位明星而撰写的,如日本推出的由高仓健主演的影片《车站》、《兆治的酒馆》等,主角已先于剧本而确定了。

人们习惯于把演员分成“本色演员”、“性格演员”(俗称“千人面”)与“类型演员”三类。对每个演员来说,一般都是从本色演员起步的,其中有些演员可塑性强,有可能在导演帮助下不断开拓戏路。如王馥荔以塑造温柔女性成名,以后又成功地饰演

^① 张艺谋摄《红高粱》导演阐述,载《文汇报》(员)1988年12月。

了泼辣女性及沦落风尘的妓女,均获得观众认可。就导演选择演员的初衷而言,基本上以影片中每个角色的气质、性格作为衡量标准,随着纪实美学思潮的兴起,现代电影的审美观念已超越了“容貌美”的传统取向。以影片《邻居》为例,导演在选演员时首先注重“普通人”的气质,不以貌取胜,而追求一种内在的美,其指导思想是“电影演员就应该走在大街上谁也认不出来”,使观众面对银幕上的人物如同日常生活中的普通人那样产生亲近感。导演选择演员一般从形似与神似两方面着眼,而在拍摄历史片或传记片时,对“形似”有着更苛刻的要求,演员必须在形象上酷似人物原型才能获得广大观众的认同。中外银幕上就有不少“特型演员”,成功地饰演了列宁、毛泽东、周恩来、孙中山、蒋介石、邓小平等历史名人。当然,在这方面也有电影化妆师们付出的心血在内。

有些影片题材较为特殊,主人公或从事某项高难度职业,或其经历有异于常人之处,导演就有必要大胆启用非专业演员出任主角。《一个也不能少》的女主角,就是当时还是一名小学生的魏敏枝主演的。“群众演员”是指在各种大场面里形成背景氛围的演员,一般在拍摄当地临时聘请,如战场上的士兵、商店里的顾客、校园中的学生等。由于他们的存在,就使银幕空间具有特定环境的生活实感。导演对群众演员的选择与指导不可掉以轻心,否则会造成各种不应有的破绽,如灾区饥民却由健壮者去充任,或主角正在前景中生活化地表演,而群众演员却在后景呆板地“做戏”,都会破坏场面的真实性。

外景指剧本中涉及的室外场景。由于室内场景目前也多采用实景拍摄,因而选外景亦包括对室内实景的选择。影视艺术所具备的时空优势及蒙太奇特性,造成影视剧作多视点、多空间频繁转换的特点,所有这些场景都必须在实拍以前得到落实。选景工作由导演会同摄影师、美工师、制片主任等一起进行,在工作程序上,有的导演先选景后分镜头,有的则相反或交替进行。外景选择往往对导演的形象思维产生决定性影响,如爱森斯坦导演的《战舰波将金号》,原剧本中并没有“奥德萨阶梯”这一场,是爱森斯坦亲赴当地选景时,发现了“奥德萨阶梯”建筑本身所蕴含的造型表现力,便将这一空间纳入银幕造型体系,酝酿产生了杰出的蒙太奇构思。选择外景的起码要求是同剧作规

定的时代背景、地域特点以及主人公所处的典型环境相符合,此外还应从未来影片造型风格方面加以整体把握。例如,《黄土地》的主创人员通过“千里走陕北”激发出炽热的创作激情,不光落实了具体的拍摄景点,还确立了以广袤凉荒的“黄土地”作为贯穿全片的象征意义的造型意图。

在选外景过程中,时常会发生两种情况:第一,由于受影片生产期限的约束,必须对文学剧本涉及的有关场景作出更改。例如,《月亮湾的笑声》剧本中有场戏写贵根和兰花相会于油菜田,一片金黄的油菜花衬托了初恋情调,为此需等到来年春季才能拍摄,而影片却必须年底前完成。导演经过选景,将这场戏改在同样富有诗意的河边大树下展开,抢回了拍摄季节;第二,古代或近代历史题材影片所涉及的有关外景,往往因时过境迁,当年原貌已不复存在,就需通过巧妙的“借景”,以若干局部景点来合成为“以假乱真”的场景。例如,革命历史题材影片《南昌起义》中,创作人员从南昌市内有关遗址以及上海的嘉定孔庙、龙华古寺、漕溪公园等地分别选择有关景点,“合成”当年起义的战斗场面,给观众造成一定的真实感。总之,选外景完全是一项务实性工作,主创人员往往要跋山涉水踏破铁鞋,才能寻觅到“这一处”既符合剧情要求,又使实地拍摄得以成为可能的场景。

第二节 拍摄阶段

一、开拍前的准备

成立摄制组是影视片投入拍摄的组织准备。摄制组成员数量一般依据题材规模而定,大致由数十人至上百人组成,并分成下述七个部门:导演部门(基本成员有导演、副导演、场记员),摄影部门(摄影师、摄影助理、机械员、照明师、电工),录音部门(作曲、录音师、拟音),美工部门(美术师、服装师、化妆师、道具员、置景工、油漆工),演员部门,剪辑部门,制片部门(制片主任、剧务、会计)。我国广电部电影事业管理局以前曾经明文规

定：“在摄制组，实行厂长领导下的以导演为主的导演、制片主任共同负责。”^①导演以负责艺术创作为主，制片主任以负责生产行政为主，他们对未来影片的思想、艺术、技术质量以及制片进度、成本核算等均负有共同责任。在影视制作的三个阶段，前期筹备与后期制作仅由以导演为首的少数主创人员参与其事，摄制组的全体人员则在拍摄阶段才汇拢到一起来的。他们在研究讨论分镜头剧本和导演阐述的基础上，循着导演的创作构想投入开拍前的各项准备。实行制片人制度后，导演就对制片人负责，双方履行合同关系，制片人对整个过程予以监控。

一切准备就绪：导演和摄影师已共同选好和确定好了拍摄场地，制片主任和副导演在导演的指导下制定了具体的摄制计划，美工师和化妆、服装、道具设计师已把道具、服装设计好，影视作曲家也根据影片的主题思想和风格，已把音乐、主题歌配置并谱写好（过去，每部影片都要配上一个主题歌，这一传统从 20 世纪 20 年代来已被打破，主题歌的配置已不是必不可少的了）等等。总之，一切准备妥当后，影视片的摄制便进入中期——实拍阶段。

在实拍阶段首先要做好的一件事，就是要将镜头分割归类。影视片的摄制还有一个特点，就是严密的计划性与实际拍摄中的间断性和跳跃性相结合。在通常情况下，一部故事片有五六百个镜头，但是任何一部影片都不会是从第一号镜头开始依次从头拍到尾。这主要是由电影时空的跳跃性决定的。刚才还在上海，转瞬之间便可能到了成都；上一个镜头拍摄的是某个人物老眼昏花的耄耋之年，下一个镜头却可能闪回到他风华正茂的青少年时代。因此，影视的拍摄就不能像舞台剧的演出那样，按照故事的情节发展，循序渐进。如《一盘没有下完的棋》、《樱》等，情节的展开，时而在中国，时而在日本；《风从东方来》，时而在前苏联，时而在中国；《风筝》，时而是在巴黎，时而是在北京。难道我们可以时而日本时而中国的来回奔跑吗？所以导演和制片主任对于一部影片的拍摄，必须作出周密的部署，要将各种镜头进行分割归类。假如有一部影片，其中有十个场景在重庆展开，那么，就不论这些场景是出现在影片的开头还是结尾，都要力争

^① 关于故事片摄制程序及阶段划分的规定，见《电影通讯》1982年第1期。

在一次重庆之行中拍摄好。

在所有准备工作中,美工部门根据美术师绘制的设计图搭置布景或实景加工是工作量相当繁重的一项。影视场景按其所处的空间性质分类,主要有内景与外景两种。早期电影盛行在摄影棚搭置布景,即不仅在摄影棚内拍摄内景,连外景场面也搬到棚内来拍,诸如街道、海滨、山峦等景观统统以人工搭置的布景来替代。在摄影棚里拍戏固然不受刮风下雨等自然因素干扰,有利于加快制片进度,但难以消除人工痕迹,丧失了空间环境(尤其是外景)的真实感。意大利新现实主义崛起之后,“把摄影机扛到街头”的流行观念使实景拍摄逐渐成为现代电影的主要摄制方式,这样既可节约大笔用于搭布景的资金,更使影视空间具有逼真状态。不过,也不能据此认为“布景必假”。事实上,现在有些影片虽然借助布景拍摄,但因美术师设计得当,仍能给观众以某种纪实感。如《邻居》的室内场景多采用实景,而最主要的一处内景“筒子楼”就是在摄影棚里搭置的,因为楼内的六户人家占全片三分之一以上的镜头数,如果借用实景,除长时间干扰居民生活之外,场面调度、灯光照明都将大受束缚。于是,美术师遍访北京各高校的教工宿舍,设计出既典型又真实的一场布景,满足了拍摄需要。至于历史题材影片所出现的某些特殊景观,更离不开布景搭置。如《血战台儿庄》有大量战斗场面,为了真实表现战场气氛,坚持给环境进行“化妆”。每拍一段战壕,总要用炸药先炸一番,将土块用火烧焦后,再让演员进战壕拍戏。实景加工的目的除了力求真实,有时也为了传达特定的艺术情调。如《女大学生宿舍》的结尾有一个大远景,表现匡亚兰同心怀内疚的宋歌在建筑工地见面,导演意图是利用大堆暖色调的红砖作背景,以大块面的土红色形成一种“色暖情亦暖”的视觉情调,用来渲染人物之间的沟通与谅解。可是在实景拍摄现场,工地上堆放的恰恰是冷色调的青砖,导演就带领摄制组成员将数万块青砖统统换成了红砖,确保艺术构思的实现。

影片开拍前的另一项重要准备是演员排演。经导演遴选的演员往往来自四面八方,他们除了各自深入体验角色之外,还必须通过排演互相熟悉,尽快建立剧情所规定的人物关系。在排演中,导演有可能进一步挖掘演员的表演素质并统一全片的表

演风格。国外个别导演摒弃排演,完全信奉演员的即兴表演,但实践证明,排演有利于促进演员从自我过渡到角色。不同的导演对排演的做法不尽相同,有些导演主张直接排练影片中的戏,或完整地顺序排演,或对重场戏作抽场排演,而相当多的导演主张排练各种表演小品,因为反复排练影片中的戏容易使演员丧失新鲜感,导致表演的不自然。演员通过小品排练,等于是给角色打草稿,并在人物关系上达到默契配合的程度。例如,在《牧马人》开拍前,谢晋导演向饰演许灵均、李秀芝两位主角的演员布置了十个命题小品,有“相识第一夜”、“婚后的早晨”、“孩子出世了”、“不愉快的一天”等,时间跨度从他俩互不相识直到成为有了五岁孩子的恩爱夫妻,要求他俩深入揣摩人物关系的变化。小品表演的内容大都不在银幕上出现,但通过这种形式的排演,诱导演员尽快生活在角色的世界中,培养角色的感觉,日后实拍时就能在镜头前显得松弛自如。

演员排演是在导演指导下进行的,谢晋认为对待演员有两种方法:“一是启发式,二是灌输式。一种是从内部到外部,另一种是先有外部再有内部。对于没有经验的演员,我先是灌输式地帮他找到一种强烈而又准确的外部形体动作,慢慢再教他往内部发展。”^①另一方面,导演在排演过程中也要善于吸取演员的合理建议,演员在排练时设身处地进入规定情景,有可能及时发现原剧作不够完善的部分而提出修改补充意见。如《本命年》塑造的主人公李慧泉是个劳教释放的青年,尽管有意改邪归正,但原来的习气仍会冒出来。演员姜文在排戏时感到有些片断太平淡,导演采纳了姜文出的点子,对有关动作与台词作了更改,使之更吻合人物性格,增添了不少生活气息。

二、实拍

一切准备工作大体就绪,整个摄制组就投入实拍。制片部门对实拍规定相应的期限,一般由拍摄日、掌握日、运转日(景点转移)以及外景阴雨等不可抗拒的自然因素而待工等必要的机动日组成。从经济核算来说,实拍阶段越短越好,否则会增加

^① 谢晋:《关于电影演员和电影表演》,《中国电影年鉴》,《电影》杂志。

成本支出。就电影来说,通常一部影片平均由五六百个镜头组成,每拍摄一个镜头,摄制组成员都要花费很大的工作量,而这一个拍成的镜头将来在银屏上出现时,也许仅占几秒钟。

影片实拍具有“非连续性”特点,即制片日程不按分镜头剧本的镜头编号从头开始顺序拍摄,而是打乱情节次序,以场景的同一作为生产调度的依据,尽量把相同场景中的镜头集中拍完,然后再移往另一处拍摄点。例如,甲、乙两人打电话各占一个镜头,甲在公用电话亭内,乙在卧室里,实拍时一般先将甲的五个镜头一口气拍完再拍乙的镜头,然后在剪辑时使甲、乙的镜头交替出现。这种“跳拍”方式使影视摄制过程错综复杂,场记员的工作就显得特别重要,他在拍摄现场除了在摄影机开动时手持拍板让胶片留下每一个镜头的编号,给剪辑师的后期工作提供标记外,还必须详尽无遗地准确记录所拍镜头的每一个细节,包括演员的动作、台词、服装、道具、发型变化,等等。如果对此稍有疏忽,日后这些镜头在剪辑时就会产生不应有的误差。

在实拍过程中,摄影机由摄影师掌握,演员在镜头前表演,导演守在摄影机旁“眼观六路,耳听八方”,全面审视拍摄质量,确保导演意图的实现。这时,对演员表演效果的把握就成为导演关注的中心,正如普多夫金所言:“我要强调指出,在拍摄时,导演对演员的处理工作具有决定性的意义。这是电影的特点。”^①导演在实拍阶段始终是演员的启发者、交流对象和检验者,他一方面要通过各种手段为演员创造角色生活环境,帮助演员“进戏”,另一方面又要根据总体构思,准确控制演员的表演分寸。白沉导演认为:“导演还要善于发现演员表演时的‘空白点’,演员在表演过程中,从这个感情转到那个感情,中间的过渡往往会出现‘空白点’,动作线就断了,戏就僵了,导演要及时发现,帮他弥补。在拍戏时,我是暗中和演员一起表演的,演员的表演一出现‘空白点’,我马上感觉到了。”^②由于电影表演具有一次性完成的特点,要求导演在现场根据表演效果及时作出是否重拍的决断。为了避免日后返工补拍的被动,有些重场戏一般都要拍几条备用镜头,但因电影胶片价格昂贵,每部影片均

① 普多夫金撰论电影的编剧、导演和演员,中国电影出版社,1954年版。

② 电影导演的探索·第1集,中国电影出版社,1954年版。

有核定的耗片比(我国标准为 员圆左右),导演在这方面的机动权并不是无限的。通常情况下,影片大都采用单机拍摄,即用一台摄影机从一个方位进行拍摄。有些影片(如战争题材)场面浩大,拍摄难度高,为减少重拍次数,“多机拍摄”应运而生,即采用两台以上的摄影机从多方位同时拍摄一个场面,剪辑时再从多条备用镜头中挑选最适合的一条。如美国影片《现代启示录》中的一个空袭大场面,动用了远台摄影机拍摄。日本影片《乱》中的许多大场面都采用了多机拍摄。据说在《甘地传》中为了更好地表现甘地逝世后的悼念场面,用了怨台摄影机从不同的方位同时拍摄。多机拍摄的另一个优点是有助于演员的连续表演,消除紧张状态,因为单机拍摄时演员容易意识到摄影机的存在,从而导致表演不自然。《高山下的花环》是我国第一部大规模采用多机拍摄的影片(多机拍摄的镜头数占全片 愿豫以上),其中不少“激情戏”避免了单机拍摄分切镜头所带来的情绪间断,有利于演员塑造人物形象。例如拍雷军长在战前动员大会上怒斥“开后门”,赵蒙生羞愧难当的重场戏,就用了三台摄影机:一台拍会场全景,另两架分别拍雷军长的训话及赵蒙生的反应。三机同步启动,使整个会场气氛表现得真切而连贯。

影视片摄制基本上是按计划有组织地在划定的表演区域进行的,此外还有两种特殊情况:第一种是“抢拍”,即原定计划之外的即兴拍摄。如影片《乡情》追求“乡土味”与田园诗格调,有一天摄制组拍外景归来,见一群天真的牧童骑在牛背上,缓行于夕阳下绿草如茵的湖滩,纵情高唱牧牛歌。这一抒情场面激发了主创人员的灵感,摄影师不失时机地抢拍了这组洋溢着浓郁乡情的镜头,录音师当场录下了这首具有民间风味的牧牛童谣。这组抢拍得来的素材,在银幕上焕发出清新质朴的异彩。第二种为“偷拍”,即让演员置身于某个现实环境,同现实环境融为一体,这样做可获得逼真的纪实感。“偷拍”手法一般离不开轻便摄影机及长焦距镜头,有助于摄影师隐藏在暗处不为人发现。法国新浪潮电影较早运用此种手法,如戈达尔导演的《筋疲力尽》中有一个长镜头表现男女主人公在巴黎街头边走边谈,拍摄时摄影师暗藏在—辆售牛奶车中,两位演员则尾随车后行走交谈,周围行人不知不觉地被摄入镜头,画面成功地再现了巴黎真实的街景气氛。又如获“金鸡奖”最佳摄影的《逆光》,有几组

镜头表现主人公在雨天早晨挤公共汽车,以及在车水马龙的南京路上行走等,这些景点位于上海闹市区,若临时封锁交通组织拍摄,既麻烦又容易失真,摄影师便充分施展“偷拍”技巧,让演员悄悄混杂在川流不息的行人之中,观众从这些画面上感受到都市生活特有的氛围,产生身临其境之感。

实拍阶段的工作千头万绪,导演处于指挥调度的中心。此外,制片主任也是一位核心人物,他要拟定周密的制片计划,使摄制组及生产流程投入正常运行。制片主任的职责,在很大程度上是代表制片企业担负生产管理与财政监督,他经常面临着一对矛盾:既要确保影片的艺术质量,又要节省资金和加快制片进度,因为任何一部影片的摄制无不受到投资额与完成期限的约束。意大利电影理论家契阿里尼曾披露过一位制片主任的失策——

有一部影片需要拍摄一个困难的场面:几个演员坐在一条大船上层甲板的餐桌旁吃通心面条,船沿着运河前进。离大船不远处有一条驳船,上载摄影师和导演,一路跟拍大船上的戏。两条船后还有载着录音机的小船,以便录下剧中人的对话。由于河面不宽,三条船上的工作同时协调极为不易,这种大场面通常要重复拍摄数遍。内行的制片主任会为此准备十公斤通心面条,即使白白吃掉八公斤也不足惜。但此片的制片主任是个热心而顶真的官僚,下令严格控制通心面条的数量,以便有所节约(充其量不过省下几个里拉),结果,适用的备选镜头尚未拍成,通心面条吃光了,人们不得不暂停工作,等待再送通心面条来拍戏。就因为几公斤通心面条的节约,制片人反而多支付了二十万里拉^①。

上述事例有助于了解影片实拍的复杂性以及制片主任应具备的素质,他在制片过程中所作出的决定要兼顾艺术创作规律与企业生产规律的统一。

影视摄制还涉及“特技摄影”的运用。从广义上说,特技摄影是指拍摄时虽然使用普通摄影设备,但工作状态是非正常的。它通常包含以下非常规手段:高速摄影、慢速摄影、倒拍、停机再拍、逐格摄影,等等。高速摄影亦称“升格摄影”,摄影机运转速度快于每秒钟 24 画格(24 帧)的标准速度,而在放映时仍用每秒 24 画格(24 帧)的正常速度,这样便形成“慢镜头”效果。此种

^① 契阿里尼摄,《第五种力量》,中国电影出版社,1980。

手段最早运用在科教片和体育纪录片中,便于观众细细观察各种瞬间高速运动;后来也用于故事片创作,以“慢镜头”渲染视觉高潮,如《黄土地》结尾时,悠悠在祈雨的人群中逆向奔跑的象征性画面。当摄影机转速慢于每秒钟 24 原格(24 缘帧)时(亦称“降格摄影”)便在银屏上形成“快镜头”效果,此种手法大都运用于喜剧影片,制造夸张气氛。从狭义上说,特技摄影主要运用于某些类型影片,如神话片、科幻片、武打片、惊险片,等等。为此,有关摄制组专门设有特技部门负责设计与拍摄。特技摄影的目的乃是“以假代真”,表现各种难于用实体拍摄的场景,如自然灾害(地震、海啸)、宇宙空间、神仙幻境、危险事件(火车撞毁),等等。特技摄影主要分为模型摄影与合成摄影两大类,通过特技人员巧夺天工的制作,在银屏上获得极为逼真的景观,大大开拓了影视艺术的表现领域。

三、摄影

影视摄影是一种具有时空性质的运动着的光、色造型艺术。摄影师通过创造性劳动,将摄制组各部门共同创作的结晶摄录成一个个镜头,使剧本描绘的故事情节、人物命运、场面环境等化为历历可见的造型形象,给观众提供内容与形式完美结合的视觉享受。

(一)摄影师创作职责

摄影师的创作实践包括技术操作与艺术创造两重因素,他是摄制组主创人员中同摄制器材设备打交道最多的人。在《电影艺术词典》(中国电影出版社 1980 年版)内,有关电影摄影的分类条目多达近 缘0 条,可见摄影所牵涉的技术、艺术因素大大超过其他创作部门。摄影师的创作工具与材料有感光胶片、磁带、光学透镜、摄影(像)机、照明灯具及升降移动设备等,他要熟悉它们的各种性能并达到得心应手的程度,从而掌握好每一个画面的正确曝光、色彩还原、影调层次等质量要求。一位合格的摄影师应具备两方面素养:技术能力与艺术素质。技术能力是艺术创造的前提,因为摄影师并非操纵摄影机的“艺匠”,他的主要职责是运用摄影表现手段,协同导演一起构筑整个银屏

造型体系。电影诞生以来,电影艺术的发展在一定程度上受惠于电影技术日新月异的进步,这在电影摄影领域表现得尤为明显。20世纪70年代以后,随着摄影器材的改良,如高感光度彩色胶片、大光孔光学镜头、轻便摄影机、数码摄像机及新型避震器、微型照明灯具等的涌现,使摄影技巧更趋丰富,摄影效果更趋逼真,摄影师在创作中如虎添翼,有可能不断开拓银屏造型的新境界。

影视艺术集体创作的方式使摄影师处于这样的地位:一方面他要受导演总体构思的制约,忠实贯彻导演的创作意图;另一方面他又是摄影工作班子的总负责,要善于调动副摄影师、摄影助理、照明师等人的创作积极性,通过与合作伙伴的默契配合来体现自己的艺术追求。在团结协作的基础上,摄影师个人的艺术风格并不会淹没。前苏联著名摄影师帕阿塔什维里的体会是:“我和各种不同的导演合作过,但我总是尽力保持自己的风格。”^①我国摄影师王享里的体会更深一层:“没有一个可以把任何风格的影片都能拍好的摄影师,他也在艺术个性方面有倾向性。导演不应在艺术格调上选错了摄影师。”^②这些见解揭示了摄影风格与导演风格相得益彰的辩证关系。例如,备受人们赞誉的英国影片《巴里·林顿》、《苔丝》所具有的欧洲古典主义绘画风范,我国影片《天云山传奇》所具有的中国水墨画风韵,其造型风格均出于导演与摄影师的共同追求,从而取得珠联璧合的审美效果。

在影片筹拍阶段,摄影师首先要通过与导演、美工师的磋商,确立全片的摄影基调。所谓摄影基调,也就是摄影师为整部影片的造型体系注入的贯串情绪。这种贯串情绪通过光影、色彩、气氛等渗透每一个镜头画面,由此会产生一种统一的、吻合于特定题材与主题的视觉情调,如清新明快、浓烈粗犷、低沉压抑、冷峻凝重,等等。摄影基调不是凭空产生的,要根据剧本的思想立意、主要人物性格,以及时代气氛与地域风情来作出抉择。《早春二月》叙述小资产阶级知识分子肖涧秋在大革命年代企图到“世外桃源”找寻出路而受挫的故事,背景是江南水乡

① 按照自己的感受去拍摄摄机 电影艺术摄影理论

② 电影艺术摄影理论 摄影

一个古朴的小镇,摄影师为体现这些特点,确定以较浓的笔墨描绘环境,以清淡的色彩描绘人物,使秀丽的江南景色与人物情景交融,造成一种淡雅、柔和的基调来展现典型环境中的典型人物。

在确立全片摄影基调之后,摄影师还要拟定分场摄影方案,对每一场戏的摄影处理作出周密规划。下面摘录《早春二月》摄影台本中的一节:

第 景 校园梅林 外景 暗

江南二月正是梅花盛开季节。高高的树身、低低的梅枝,使整个校园披上粉红色盛装。肖涧秋与陶岚在怒放的梅林中穿行,边走边谈。梅花开放的枝头不停地在他们身边、头上掠过。背景用烟雾朦胧地浮上一层薄纱。镜头有如跟随他俩漫步一般,缓慢移过梅枝、塔松,时近时远,时而又走向背景深处……这一场的摄影处理以肖的感受和肖、陶俩人之间的情感为依据,用抒情、幽静、柔美的影调去表现。^①

从这篇不可多得的摄影创作台本中,可看到摄影师的创作态度十分严谨,他以其特有的形象思维将《早春二月》全片 个场景预先“过”了一遍,详尽制订了为实现艺术意图而采用的各种技巧与相应的技术措施。

随着电影观念的演进,摄影在影视这门综合艺术中所处的地位日益提高。起初,摄影仅被视作一种纪录工具;其后,又被视作为影片内容服务的一种造型手段;而在现代电影理论中,已有研究者提出“摄影造型参与剧作”的新命题。^②他们认为摄影造型不单纯是一种形式,摄影造型有时能转化为内容本身,深化剧作,起到文字所无法替代的作用,充分显示画面造型在叙事方面的能力,这也意味着摄影师对自身职责的重新认识。

在具体创作中,摄影造型参与剧作有各种不同程度的表现,一种是局部参与,另一种是整体参与。由于电影文学剧本相对于完成影片是一种“半成品”,尽管在编剧笔下所作的叙述与描写中大抵含有造型因素,但难免有疏漏或不完备处,在此情况

① 李文化摄《早春二月》摄影创作手记,见《电影艺术》1980年第4期。

② 闵葛德、沈嵩生撰《新时期电影摄影造型艺术的崛起》,见《北京电影学院学报》1985年第1期。

下,摄影师有可能参与对剧作进行局部修正。例如,《多梦时节》剧本中有一个抒情场面,表现孩子们神聊畅想。编剧设计的场景是“路边草地”,远处可见崛起的建筑楼群,试图表达“新老交替”的寓意。该片摄影师认为这个环境仅能营造一种较纯情的绿色景观,不能传达更深一层内涵。他经过外景选择,最后将“路边草地”的场景改在首都“古观象台”前,因为这一景观本身构成地道的“历史形象”,它的东南西北布满各式现代气派的高层建筑,无论从哪一方位拍摄,都能看到锈蚀斑斑的古铜色浑仪、象仪与现代建筑物的重叠,从而体现某种历史沧桑感,使孩子们海阔天空的神聊染上了浪漫的诗意。《黄土地》则提供了摄影造型从整体上参与剧作的显例。该片人物除顾青与翠巧一家三口之外,还有一个未列入演员表的“主角”——黄土地。黄土地在影片中不仅是剧中人所处的地域环境,而且是一种寓意深邃的象征性造型,沉积了漫长岁月的黄土既是孕育炎黄子孙的母亲,又代表了因袭千百年的“温暖的愚昧”,有助于创作者表达影片立意:“表现在近乎凝固的生活状态中,人的挣扎与渴望。”当这个造型构思一旦确定后,各种摄影手法也随之产生:摄影师将土地的黄色作为重要元素,有意排除绿色,选择冬季柔和的光线,使黄土呈温暖之感;采用高地平线构图,让大块黄土占据画面主体;大量运用长焦距镜头造成空间压缩,强调人与土地须臾不可分离的关系……^①《黄土地》是一部情节表意淡化、影像表意强化的作品,在探索摄影造型参与剧作方面达到了一个新高度。

(二)摄影创作基本手段

摄影师的创作手段丰富多样,概括来说可分为光影与构图两个基本方面。

在影视摄影理论中,常可见到“用光作画”、“用光写作”的提法,因为光与影密不可分,在不同光线照射下形成的明暗对比、影调变化是摄影师赖以创作的重要手段。例如,《战舰波将金号》的摄影师在“奥德萨阶梯”一场中,精心选择侧逆光线,使列队而下的沙皇宪兵一长排身影投射在一层层台阶上,随着投

^① 张艺谋摄《黄土地》摄影阐述,见:《中国艺术摄影》,北京:中国文联出版社,1998年。

影沿台阶步步逼近的光影变化,渲染了宪兵镇压群众一触即发的态势。又如,希区柯克代表作《后窗》的高潮场面完全依靠光影变化来营造。该片主角是一位在家养腿伤的摄影记者,偶尔透过对面某户人家的后窗侦破了一桩凶杀案。当罪犯手持凶器闯上门来加害于他时,他因困在轮椅中不能动弹,便机智地熄灭家中所有灯火,隐伏在黑暗中出其不意地用照相机闪光灯的炫目强光来对付凶手。在这场戏中,光影变幻直接构成扣人心弦的惊险情节。

影视摄影的另一个基本手段是构图。所谓构图,是指“被摄对象在一定画幅里的美的结构”(普通银幕画幅的高宽比例为 4:3)。构图的任务是“使主体形象不论在哪个位置上都能形成视觉的焦点”。^①必须强调,尽管影视画面的构图与绘画构图有某些相通之处,如“黄金分割律”的运用,但两者存在着本质上的差异,因为影视画面是一种包含时间流程的动态画面。在影视片中,除极少数静态“空镜头”之外,画面构图主要有以下三种方式:第一种是机位固定,对象运动;第二种是对象固定,摄影机运动(推、拉、摇、移、升降或变焦等);第三种是摄影机配合对象一起运动。总之,影视摄影既能纪录运动中的对象,又能以运动的方式加以表现,“运动性”是影视画面构图的主要特征。再从物质层面来看,电影摄影机的转速为每秒钟 24 个画格(非常规的升格、降格摄影除外),电视摄像机的转速为每秒钟 25 帧画面,这样就带来了影视构图的另一个特征——“时限性”,即观众只能在特定时限内接受画面所传达的信息。时限性要求构图简练明确,突出主体形象,因为人的视线不可能同时停留在两个或两个以上的焦点,总是被一个最引人注目的画面主体吸引过去。摄影师在拍摄时应掌握这一视觉原理,通过构图来调动观众的视线,完成创作意图。例如,《战舰波将金号》“奥德萨阶梯”由一百多个目不暇接的短镜头组成,其中每个画面构图都抓住了一个主体形象,或者是人(残腿者、老妇、年轻母亲与孩子等),或者是物(宪兵的枪刺、婴儿车等),经过蒙太奇组接,这些构图简洁的画面形成节奏紧张的“视觉流”,将这场大屠杀渲染到惊心动魄的程度。

^① 韦林玉:《故事片摄影师的素质和技能》,中国电影出版社,1980年。

受不同美学思想的指导,电影摄影艺术形成了绘画派与纪实派两大流派。表现在构图方面:绘画派讲究画面的完整与和谐、均衡,一般采用封闭式构图;纪实派则推崇近似生活原始状态的“毛糙”,大量采用开放性的不完整构图。20世纪20年代以前,绘画派在摄影领域占主导地位,此后由于手提摄影机的流行,电视报道抢拍、偷拍手法的渗透,以及当代观众审美趣味的变化,纪实派的影响日益扩大。以前苏联电影来说,老一代摄影师在渊源深厚的俄罗斯民族绘画传统熏陶下,一向习惯于借鉴绘画法则来结构电影画面,特别挑剔地从画面中删除一切多余的东西。延至20世纪30年代,年轻的摄影师帕阿塔什维里形成了新的构图观念:“以前当摄影机移动时,我不允许一个演员遮盖另一个演员,不允许随意改变构图,破坏一个镜头的平衡。可现在我不仅不怕破坏构图,而且从破坏构图中找到一种魅力。”^①他认为构图的完整无缺和十全十美会使人觉得虚假造作,而自由的构图能赋予电影动作以新的生命。当他在拍《恋人曲》这部诗电影时,大量运用手提摄影机进行动态拍摄,或跑或跪,画面构图极不规整,但充溢着青春激情与活力,以致赢得“热恋中的摄影机”之美称,令人耳目一新。不完整构图在一定程度上模拟了生活的无序状态以及人们观察生活的某种随意性,较少艺术加工的痕迹,同时通过心理完形的作用,使观众联想到画外空间的存在,产生了感觉上的完整,已成为影视摄影构图的一种新手法。

第三节 后期制作

一、剪辑

实拍后的影视片还需要剪辑师“聚零为整”,将陆续拍成的所有镜头组接成一部完整的作品,剪辑是后期制作最重要的环节。

^① 哥尔多夫斯卡娅:《按照自己的感受去拍摄》,《电影艺术》1984年第4期。

电影的承像材料主要是胶片,电视的承像材料主要是磁带,两种迥然不同的物质基础决定了两者的剪辑工艺不同。电视摄录设备包括摄像机、录像机和监视器,摄像机摄取的画面同步录制在录像磁带上,无需经过洗印即可在监视器中看到影像,便于导演在拍摄现场及时鉴定拍摄成果。电视作品的后期剪辑在专门的电子编辑器上进行,除操作方式不同之外,电影剪辑与电视剪辑的艺术原则基本相通。

电影剪辑师的主要工具是修剪拷贝的剪刀以及用于粘接胶片的粘合剂。当摄制组拍完一批镜头,交付洗印厂洗印之后,便得到一批工作样片,此时剪辑师要同导演一起对样片作初步筛选,从备用镜头中挑出最合适的片断,然后将有关镜头素材按导演分镜头剧本规定的次序加以排列组合。摄影师在实拍时,对每一个镜头的首尾都留有余地,因此剪辑师须逐一修剪每个镜头的冗余部分,使之精确到位。初剪阶段的工作重点不是“剪”而是“接”、“顺”,即通过组接使前后镜头连贯起来,这是剪辑应达到的起码要求。两个相邻的镜头衔接时,存在一个“剪辑点”,剪辑师只要找准剪辑点,就能消除镜头转换的痕迹,使相邻镜头天衣无缝地结合在一起,不致产生分散观众注意力的跳跃感。如前引《祝福》“成亲”一场,镜号苑是个特写镜头“祥林嫂突然发现桌角”,镜号愿是个全景镜头“祥林嫂一头撞向桌角”,这两个镜头内存在着由祥林嫂视线导引的剪辑点,具有很强的行为逻辑,尽管镜头转换了,景别也变化了,但组接在一起仍很流畅。利用合理的剪辑点还可省略不必要的动作过程,“有戏则长,无戏则短”,使影片的叙述节奏大大加快。例如主人公打电话报警,除非规定情景要求表现拨号过程,否则可在主人公拎起电话之际就切入下一个镜头,直接表现刑警接电话甚至警车已出动的画面,获得简练、紧凑的效果。

郑君里有句名言:“蒙太奇诞生于导演构思,而定稿于剪辑台上。”剪辑是影视制作中一个十分重要的环节,是影视片后期处理中的第一个重要步骤。戈达尔在《我最关心的是蒙太奇》一文中写道:“‘剪辑时再挽救’是典型的制片人语言。优秀的剪辑师能给一部原属索然无味的影片增添最主要的东西”。确实,一部影片的成功与失败,在很大程度上取决于剪辑台上。一部在拍摄中有某些失误或不够完美的胶片,可以由于剪辑得

好而得到补救 ;一部拍得很好的胶片 ,也可能因为剪辑得不好而被搞得面目全非。许多著名导演对剪辑极为重视 ,如美国导演库布利克就宣称 :“ 坦白说 ,整个电影的拍摄过程 ,其最终目的就是要交付剪辑 ,由剪辑来决定一切。剪辑是电影创作中最奇特也最富魅力的一环 ,是使电影有别于其他艺术的主要因素。” 有人认为一部影片的完成 ,实际上是一种“ 三度性的创作 ” ,即要经过三个最重要的创作阶段 ;从编剧的构思到文学剧本的定稿 ,是第一度创作 ;从导演分镜头 ,经过实际拍摄到获得曝光在胶片上的全部镜头 ,是第二度创作 ;最后通过剪辑师的剪辑 ,结构成一部完整的影片 ,是第三度创作。所以 ,导演对剪辑这一道工序是十分重视的。除了少数导演团因对剪辑师的高度信任而让剪辑师独自去进行这第三度性的创作外 ,多数情况下是导演自始至终参与剪辑 ,与剪辑师共同磋商剪辑方案 ,从而结成了良好的合作关系。还有少数导演干脆亲自兼任剪辑师 ,电影史上有些名导演的名片 ,便是由导演亲手剪辑的。

剪辑既是一项技术性的工作 ,同时也是一种创造性的劳动。剪辑师的创造性 ,主要表现在正确而巧妙地运用各种剪辑的方法 ,并准确地把握影视片的节奏。

从技术性的角度来讲 ,剪辑这一工艺流程 ,可以分为“ 顺镜头 ”、“ 初剪 ”和“ 定稿 ”等步骤。每当摄制组把拍好的胶片交付洗印车间洗印之后 ,便获得了一些“ 工作样片 ” ,将这些样片全部汇总 ,经过初步筛选后 ,删去重复镜头 ,按分镜头剧本中的顺序连接起来 ,形成一部影片的毛坯 ,这就叫“ 顺镜头 ”。紧接着就是“ 初剪 ”。因为摄影师在拍摄每一个镜头时都留有余地 ,初剪就是要将镜头首尾的冗余部分剪去 ,这样才能使剧情连贯起来。一般情况下 ,将两个镜头衔接时 ,都存在一个“ 剪接点 ” ,只有剪辑师找准了“ 剪接点 ” ,才能消除镜头转换时的痕迹 ,使前后两个镜头天衣无缝地连接在一起。比如 ,上一个镜头是全景 :演员朝椅子走来 ,然后坐下去 ;下一个镜头是中景 :演员先站着 ,然后坐下 ,要使这两个镜头衔接紧凑、一气呵成 ,就得将上一镜头中演员坐下去的那一段剪去 ,把后一镜头中演员站着的那一段也剪去 ,这样 ,两个镜头接在一起放映时 ,便可以看到演员走了过来 ,然后镜头推进 ,演员坐了下去的连贯行动 ,这样给人的感受就自然连贯 ,没有重复或蹦跳的感觉。

就创造性而言,剪辑又有不同的方法运用。主要有:剪去某些不必要的镜头,增加某些在原有的镜头序列中没有的镜头,以及更换原先所设计的镜头顺序,将某些镜头进行“挪位”等三种。

第一种方法是“做减法”,即删剪某些镜头。《高山下的花环》有两场重场戏,前一场是雷军长在指挥所接到吴爽来电话,央求把她的儿子赵蒙生从前线调回后方,军长掷下听筒,怒从中来;下一场是赵蒙生所在连队正在驻地看电影《英雄儿女》,雷军长赶来登台训话。两场戏中间原有一段过场,表现雷军长走出指挥所,登上越野车出发等。剪辑师按导演原来意图组接后,发觉这几个过场镜头显得多余,冲淡了雷军长发怒的连贯情绪,于是加以删剪,使两场戏的衔接保持了强烈情绪的力度。

第二种方法是“做加法”,即在导演原先构思的镜头序列中添加若干镜头,以达到更完美的效果。如《牧马人》中表现许灵均父子和女秘书在瓷器店买礼品,前一个镜头是女秘书示意许灵均“餐具茶具你尽管挑”,下一个镜头是许灵均对售货员说:“请给我一个泡菜坛子。”由于实拍时这两个镜头的拍摄方向不够协调,剪辑师便巧妙地插入一个泡菜坛子的特写,既可充作许灵均的主观镜头,又不着痕迹地弥补了两个镜头衔接的不顺。添加的镜头大都是从初剪剩余的素材中借用的,“做减法”容易,“做加法”难,剪辑师们深知巧妇难为无米之炊,在他们看来,“废片”不废,可挖掘出宝贵的再创作素材。那个泡菜坛子的特写镜头便是从不足三尺的废片中寻觅出来的,避免了补拍镜头的麻烦。

第三种方法是“挪位”,即更动原先设计的镜头排列顺序。在《黑炮事件》的剪辑过程中,有两处“挪位”的实例。其一是片尾赵书信注视孩子们用砖块玩“多米诺游戏”的隐喻性场面,它起先是作为片头出现的,但易令人摸不着头绪,不能使观众尽快入戏,剧终时观众可能早已忘却这个开头,无法引起思考。导演与剪辑师几经琢磨,果断地将这组镜头从开场挪至结尾,水到渠成地完成了它所担负的隐喻功能。其二是“党委会议”中出现的一组空镜头画面:一本信笔涂画的笔记本、一只玻璃杯、一个塞满烟蒂的烟灰缸、一堆火柴梗等,按原来的方案是将这组空镜头组接到开会过程中,让观众看到与会者漠不关心的情状,剪辑

时则将这组空镜头挪至会议结束后才出现,以此集中引发观众的回味。这样的剪辑显然巧妙,突出了该组空镜头的表意作用。上述两处“挪位”,前者属于整体结构方面的调整,后者属于局部性调整,对比它们各自先后所处的位置,便可认识到剪辑的关键乃在于揣摩观众的观赏心理,尽管是同样的内容,让观众先看什么、后看什么,其效果往往大相径庭。

剪辑阶段的另一项重要课题是把握未来影片的总体节奏。构成影视作品的最小时空单位是单个镜头,它同时兼备内部节奏与外部节奏。所谓内部节奏,是由画面主体运动速度及摄影方式形成的,如汽车奔驰与老牛拉车就体现了两种节奏,“急推”与“缓推”的节奏也大异其趣;所谓外部节奏,主要体现在单个镜头的长度及相邻镜头的配置,由剪辑师人为控制。长镜头段落节奏舒缓,短镜头段落节奏紧促,长、短镜头之间则可配置成多种多样的节奏,构成因素极为灵活而复杂。据介绍,国外有些剪辑师为了准确体现某种节奏,甚至在剪辑时参照某一首乐曲的节拍来把握,尽管这乐曲并不在该部影片中出现。

二、混录

影视艺术是视听艺术,声音造型的功能并不亚于画面造型。在制作流程中,声音的录制加工和画面分开进行,画面由摄影师摄录在胶片或磁带上,声音则由录音师录制在胶片或磁带(亦称“声带”)上,直至混录阶段才使声画同步套合。以录音工艺来说,也是采用先分后合的步骤,起初用几条声带分别录制对话、音乐及音响,经过剪辑与混录才一一同画面相匹配。在三条声带的录制中,唯有音响素材是录音师的创作重点。因为对话与音乐主要由编剧、演员、作曲等创作人员完成的,录音师所担负的只是技术性操作。

录音方式有以下三种:第一种是“先期录音”,主要用于音乐歌舞片、戏曲艺术片的拍摄。录音师先将音乐、唱段等录制好,到实拍时在现场播放,让演员根据播放的音乐或唱段同步演唱,使表演节奏与音乐节拍相吻合。

第二种是“后期配音”,目前在国产影视片制作中广泛应用。当实拍镜头完成之后,由演员在录音棚里根据银屏上映出

的无声样片对口型配台词,由拟音人员按画面要求人工模拟诸如马蹄声、细雨淋漓声等音响效果。后期配音有利有弊,好处是噪声干扰少、工作效率高;弊处是失真,往往丧失了音响的空间感。

第三种是“同期录音”,这是录音工艺的发展趋向,它要求在实拍现场将对话及环境音响一并录制下来(音乐例外,一般仍需后期配录),从而获得逼真的音响效果。当今的录音设备十分精良,微型话筒足可隐藏在演员的衣领之下,即便在非常嘈杂的环境中也能定向分辨主次,同时从多声道录制剧情所需的各种声音,使人物对话与环境音响既融为一体又互不干扰。

现代电影观念越来越重视对声音造型尤其是环境音响的运用,一部影视片如果仅满足于让观众听到“干干净净”的对话,仿佛剧中人生活在“真空”中,必然是不真实的。对音响的设计已成为导演总体构思不可或缺的部分。一般来说,环境音响大都具有写实性质,但有时也能体现一定的象征性。如《乡音》多次表现一座古老油榨坊传出的木撞声,一阵阵异常沉闷的音响象征闭塞的山村吞噬着妇女人格与青春的封建残余。结尾时,男主人公用独轮车推着妻子越过崎岖山道走向山外的新天地,声音造型以独轮车“咿呀”声与火车“隆隆”行驶声重叠在一起,象征现代文明与落后生活方式的强烈冲突,显示了时代前进步伐不可阻挡,这样的音响设计产生了审美感染力。

由于画面与声带分开制作,在最后混录时,创作人员有可能人为地加以组合,使声画关系体现特定的创作意图。例如,在前苏联影片《乌克兰诗人谢甫琴柯》中有这样一组镜头:大学生中出了个奸细向政府告密,谢甫琴柯狠狠揍了他一记耳光,底下一个镜头是沙皇在听取大臣密报的近景,创作者有意将打奸细耳光的声音往后挪了几个面格,造成这一记耳光打在沙皇脸上的感觉,这种讽喻效果便是借助声画不同步而体现出来的。

随着录音技术的发展,目前国外的影视片制作有不少采用“同期录音”,这就是在实拍画面的同时,把演员的对话(包括独白、旁白)和环境音响同时录下来(但音乐仍需后期配音),使影视片获得更为逼真的音响质量。

声音的录制也是“先分后合”的。起初需要用好几条声带分别把对白、音响及音乐分别录下来。当画面胶带分本定稿完

毕后,就需要相应地剪辑对白、音响和音乐的声带,并使之与画面一一作同步配合。一般情况下,画面一本,相应的声带常常多达七八本。只有将上述三种不同的磁带经过仔细的校对、修缮之后,才能进行混录。

合成洗印:混录以后所制成的影片叫“双片”——一片是画面,一片是磁带。在经过审查通过以后,还需将双片合成,然后才能洗印拷贝交付发行放映。

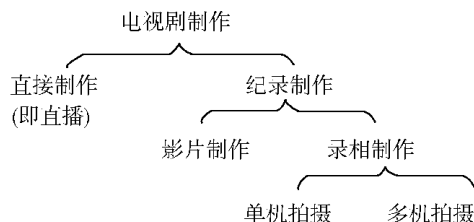
但从双片到印制发行拷贝,中间还有一些很琐碎的工序。一是“画面”一片要通过套接,制出“画面底片”,二是要将混合录音后的磁带转录成光学声带,洗印出“声带底片”,然后把“画底”和“声底”进行对照,通过洗印机洗印出第一个拷贝,叫作“校正拷贝”。校正拷贝经过有关人员观看后,如果觉得某些镜头的配光还不够理想,还得进行修正。根据修改需要,用新的光号再印一个拷贝,这叫“标准拷贝”。标准拷贝再经有关人员观看,一般只作细小改动,就可以据此印制拷贝了。

三、电视剧的摄制

电视剧的摄制和电影的摄制一样,都必须凭借着现代化的物质手段来呈现图像和声音。所以,就其创作和摄制的流程而言,大体上是相同的,也要经过前期的准备,中期的实拍和后期的合成。因此,掌握了电影的摄制,也就大体可以知道电视剧的摄制了。但电视剧的品种样式又极为丰富多样,在进行创作摄制的过程中,又有各自不同的一些方式和特点,就摄制方式而言,电视剧可分为直接摄制和纪录制作两大类。直接制作即指直播,也就是“演”、“摄”、“导”、“播”、“看”同时进行。纪录制作又分影片制作和录像制作两种。录像制作又分单机拍摄和多机拍摄两种。其制作方式可图示如下:

(一)直接制作

在磁带录像技术还未发明和普遍推广之前,电视剧一般都采用直播方式。这种方式就是电视剧在演播室内演出时,由两部以上的摄像机,从不同的角度和景别上摄取各自最佳的镜头画面提供给导演,导演根据已定的整体构思进行“现场切换”,



即在导播室里当即进行镜头的筛选和组接,随即播放出去。这样一种边拍、边录、边合成的方式,实际上是把实拍和后期制作合二为一。

这种直接制作的方式,其局限性主要是在时空的表现上不能自如,它不像纪录制作那样,可将不同时间、不同地点的事件拍摄下来,再去作精心的剪辑组合,不便将双线或多线发展的故事情节的交错进行。这种在时间和空间上的局限性,决定了直接制作的电视剧,其形式必近似于舞台剧,只不过是删去了舞台剧的“幕”和“场”的划分。还有,直播电视剧只能播后即逝,不能保存,不能重播。但直播剧又有它的优点:①声画的同期性。演员表演的图像和剧中的道白、音乐、音响都能同时传达给观众,无需后期制作,且现场感较强;②生产的高效率。直播电视剧由于受许多条件的限制,一般人物较集中,场景也较少,有时除必须插入事先摄下的影片资料外,都不拉出外景,镜头的拍摄和组接一次完成;③表演的连贯性。直接制作的电视剧,完全和舞台剧的演出一样,要一次把戏演完,不能中断。这就可以使演员的精神集中,感情连贯,容易远离自我而进入角色,使演出富有激情。

在电视剧领域,有一个特别的品种叫“室内剧”。其题材内容大都以日常家庭生活及家庭成员之间的纠葛为主,故事场景集中在空间范围有限的若干内景,全剧篇幅却很长,如我国电视台相继播放的《阿信》、《鹰冠庄园》、《卞卡》等,往往拥有相当高的收视率。“室内剧”的制作方式完全不同于电影及一般电视剧,而是采用多机拍摄、现场切换、同期录音一次完成的生产工艺。所谓“现场切换”,是指实拍与后期制作合二为一,即在摄影棚内,通过由导演亲自掌握的切换控制台(包括调音台),当场对多机拍摄的画面和同期录音素材加以筛选,边拍、边录、边

合成。“室内剧”的后期混录仅指配乐音乐插曲、片头片尾制作及各场戏之间的技巧连接,因而生产周期大为缩短。如我国第一部大型室内剧《渴望》长达 25 集,却仅用十个月便告完成,平均六天摄制一集,制片成本只相当一般电视剧的三分之一,充分显示出“室内剧”制作多快好省的优越性。

(二)纪录制作

即按既定的创作意图,将构成电视剧艺术的基本元素——图像和声音,先期纪录在磁带上,然后再将这些图像和声音素材,按照原定的构思和一定的章法,有选择,有修整,按顺序地“组合”成一部完整的电视剧。

纪录制作比直播制作有很大的优越性:①它冲破了直接制作在时空表现方面的种种限制,可以自如地运用镜头的排列组合,把不同时间、地点发生的事件表现为仿佛是同时发生的,或将两个以上同时发生的事件加以交叉剪辑,它既可以闪回久远的往事,也可以走向广阔的空间。因而极大地丰富了电视剧的表现力;②被记录下来的理想的画面图像和声音,可以准确无误地重复使用,不会因时间、环境的变化,演员情绪的变化或心理状态的变化而降低质量;③纪录制作的镜头拍摄不需要按剧情的顺序性展开作连续拍摄,而是根据场景的变换和其他具体情况交错拍摄,分段进行,且纪录下来的镜头画面的组合并无一定之规。所以,导演可以通过剪辑将它们创作出新的节奏和新的连贯性。

在摄录机和录像磁带出现之前,纪录制作所采用的是胶片摄制,可称之为“影片制作”,其制作方式和电影故事片的生产流程大致相同。在“电子现场制作”(ELZ)设备普遍推广后,当今世界各国都普遍采用了录像制作方式。这种方式在表现手法上和电影很接近,但在生产流程上则有很大的区别,并带来为电影所不及的许多优点:①电影是把画面拍在胶片上,导演想知道拍摄效果,演员要知道自己的表演情况,都得待样片洗印出来以后才能知晓。若有不够理想或失误之处,只能另行重拍和补拍,既费时又费力。电视录像制作则可以在拍摄的当时看到艺术效果和技术质量,如不理想,可以当即重拍,直到满意为止;②电视录像声画同步,图像的拍摄和剪辑与声音的配合可以同步进行。

在录音场所良好,演员排练成熟的条件下,可在拍摄现场进行声画合成,既真切自然,又不需要像电影那样到后期去配音;③采用多机拍摄,当场进行画面组接,可以造成表演和镜头的连贯和流畅,且可以直接融入电视特技画面,有利于加强艺术效果。

总之,随着电视设备和技术的日益发展和提高,纪录制作,尤其是录像制作的优点和长处得到了更好的发挥。因此,自20世纪70年代以来,除了那些必须采用现场直播的电视文艺,如“春节联欢晚会”等以外,电视剧的纪录制作已基本上取代了直接制作,而纪录制作中的录像制作又逐步取代了影片制作。

第四节 表演与演员

影视作为“第七艺术”和“第八艺术”,它往往通过生动曲折的情节刻画性格鲜明、感人至深的人物形象。艺术创作都以描绘和反映人为主,正如文艺复兴时期的艺术大师米开朗琪罗所说:对人的关注是所有艺术表现的重心。影视中典型人物的塑造往往靠演员的表演来完成,正是中外著名演员的出色表演,给我们的银屏提供了一个个栩栩如生叫人唏嘘感叹的人物画廊,如卓别林表演的命运多舛、滑稽幽默的流浪汉、英格丽·褒曼饰演的清纯秀丽、温柔多情的女性形象、渥美清给我们奉献的一路漂泊、古道热肠的寅次郎以及我国影视笑星葛优扮演的玩世不恭、戏谑人生的顽主形象……演员是演出艺术中形象的直接体现者,影视和戏剧演员表演的好坏在整出戏中具有举足轻重的作用,它直接关系人物性格能否真实表现,人物形象塑造能否生动感人,甚至直接关系到影视和戏剧艺术的成败。当然作为一门在戏剧、绘画、音乐等基础之上发展起来的综合艺术,由于表现手段的不同,影视艺术的表演也并不完全等同于戏剧表演,它又有着自己的独特性。

一、表演的演变和影视表演

表演,按照字面的解释,表就是表达、表现,演就是不断变化、演变。合成起来就是说在一则演出当中演员通过时空的转

换演变把情节或技艺表现出来。戏剧演出需要表演,舞蹈演出需要表演,杂技演出也需要表演,但不是所有的表演含义跟我们所说的影视表演都是相等的。表演的内涵经历了一个发展和变化的过程,在演变当中,影视表演有它区别于其他表演的独特含义。

世界上最早的演员应起源于远古时代的巫。原始先民在举行祭祀宗教活动中,巫往往是整个祭礼的中心,他披头散发,临风起舞,念念有词,或者佯装疯癫,口吐白沫,装神弄鬼,举行巫术仪式。虽然这时期的巫术宗教活动催生了戏剧的诞生。出于人们模拟的天性,在古希腊,人们在节庆典礼上模仿先人巫术宗教仪式来庆祝春天的降临和秋天的丰收,慢慢衍变出戏剧。亚里士多德说:“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿。”^①在中国,戏剧也是起源于巫术仪式。王国维在《宋元戏曲考》中说:“后世戏剧,当自巫、优二者出。”王国维不仅指出了戏剧的源起也阐述了优是巫的变体,“巫与优之别:巫以乐神,优以乐人;巫以歌舞为主,优以调谑为主。”优可说是最具演员形态的表演艺术家。我国历史上最早记载的优伶是西周幽王期间的弄臣优孟。他受宰相孙叔敖临终之托,在一次宫廷宴会上,扮演孙叔敖模样向楚庄王敬酒,庄王以为孙叔敖复活,邀请他当宰相,优孟推辞说楚国宰相不值一为,因为像孙叔敖那样忠心廉洁地治理国家,使楚国称霸天下,可是他死后其子却穷得无立锥之地。接着优孟用歌声向庄王劝诫,庄王幡然醒悟,赐予孙叔敖之子土地和仆役。优孟劝谏成功首先归功于他装扮孙叔敖形神毕肖,勾起了楚王对已故宰相的思念之情,心生愧疚所致;其次也跟优孟扮演孙叔敖用唱歌向庄王讽谏的方式分不开,避免了大王最不喜欢的直谏,因为直谏会触犯他的威严。优孟衣冠是中国表演艺术塑造人物的萌芽。古希腊的演员是“由酒神祭祀中的酒神衍变而来的”。^②祭礼仪式演变成了戏剧,祭司也转变成了演员。最初的演员是宗教祭礼时酒神颂中的合唱队之外的答话人,只有一个,后来在戏剧舞台上,演员由一而二,二而三发展起来。忒斯庇斯时期是一个演员,埃斯库罗斯时期是两

① 亚里士多德撰,李贻德译,人民文学出版社,1996年。

② 胡志毅撰,神话与仪式:戏剧的原型阐释,吉林出版社,1994年。

个演员,索福克勒斯时期是三个演员。演员的增加使戏剧表现的内容变得丰富,演出也从单纯的合唱、模拟祭司和动物转向有意识有创造的舞台表演。

唐代自安史之乱之后,优伶发展而成为参军戏。参军戏在艺术上有了大大的进展,角色由两人逐渐发展到多人,情节也逐渐复杂。宋以后,随着戏曲艺术的发展和地位的提升,优伶就发展成为戏曲演员了。这时他们表演的技能有了很大改进,不仅仅局限于早先歌舞、演奏、调笑等一类职能,而且强调基本功和表现方法的培养训练。这就是所谓的“四功五法”。四功指唱、念、做、打,五法是手、眼、身、法、步。戏曲演员所应具备的基本功对表演提出了较高要求,它突破了原先的模拟人(物)、演奏乐器以及插科打诨的拘囿。演员唱念、做打的基本功为塑造人物形象奠定了基础,戏曲表演真正开始以创造舞台戏曲人物形象为目的,以在舞台上表现活生生的戏曲人物性格为任务。这种表现,不是像优孟扮演孙叔敖那样简单地表现生活中的人物,而是高度概括化后的艺术人物形象在舞台上的表现。这艺术形象既来源于生活又是对生活的超越。由于民族审美文化心理的习惯,戏曲中的人物形象不仅在脸部造型,而且在舞蹈身段,甚至在唱念、步法上都渐渐演变出严格的程式规范。因此,戏曲十分重视表演的形式,没有戏曲舞台程式化的形式,也就没有了戏曲人物形象。由于戏曲演出的程式化表现,这时期创造的人物形象常显单薄,性格也不够丰满,是类型化的人物。

清末民初,文明戏传入中国,使表演进入到了以话剧表演为中心的时代。不过受强大的戏曲演出传统的惯性以及民族文化的影响,刚开始的话剧社团——春柳社在传入西方的文明戏时为了照顾中国民众的审美口味,表演仍未完全脱去戏曲时代的程式规范,使得本该不应有程式化表演的话剧染上了刻板、俗套、机械的弊病,常使表演类型化、凝固化,失去了形象的真实性和创造的生机。他们按照中国戏曲生、旦、净、末、丑等角色的划分,也把话剧的角色类型化,早期话剧演员常分为五种:“老生部、小生部、旦部、滑稽部和能部(指能演出各类角色之通才)。有的又细分,如生部又分为激烈派、庄严派、寒酸派、潇洒派、风流派、迂腐派、龙钟派、滑稽派;旦部又分为哀艳派、妖憨派、花骚

派、豪爽派、泼辣派。”^①这一习气一直到经过新文化运动洗礼后的“爱美剧”产生之后才得以彻底扭转。话剧表演在形态上更接近生活原型,打破了戏曲时代的程式化桎梏,以创造符合艺术真实的人物为目的,表演更加注重人物思想情感的表现和动作的传达,但同时话剧的演出又受舞台时空的限制,依然不能超越舞台表演的规律。因此,这个阶段的表演有人称之为“人表现人的阶段”^②。

影视时代的到来使表演步入了人饰演人的阶段。影视物质表现手段的多样性,如要有光照明就有光的照明,要有场景布置就有真实的场景布置,甚至一些道具、动物等等都能参与表演,从而起到刻画人物性格、展现人物心理、推动情节发展的作用,这一方面使得演员表演不再是塑造人物形象的惟一表现途径,另一方面由于影视并不是观众现场观看演员的演出,而是通过摄影机把演员的表演摄制在胶卷上再在银屏上复现出影像的方式让观众来欣赏,从而使得影视表演不再是重新展现演员本身所拥有的技能,而成为表现演员表演人物的技艺。

影视前时代,不管是优伶的说唱、演奏、舞蹈,还是民间的杂技、武术、秧歌、高跷,或者是戏曲中的唱、打、做、念,演员重点表现的是表演项目中的各种技能,而不是模仿人物的惟妙惟肖。虽然优孟已经能扮演人物来取悦楚王,但他最终向庄王进谏时还是脱下了孙叔敖的衣冠,以优伶的身份用唱歌的方式向庄王婉谏的。优孟展现的还是演唱的技艺,而装扮孙叔敖只不过是借助这种方式首先让楚王在心理上有一种认同感,拉近了他和楚王间的距离。即使是戏曲的表演,虽然是以塑造舞台的人物形象作为艺术表演的主要目的,但不管是演员还是观众,注重的还是演员唱打等舞台技能,像我国的京剧表演大师尚小云、梅兰芳、程砚秋、周信芳、马连良等凭借的还是他们优美的唱腔、敏捷的身段征服观众的。只有到了不注重演员表现的技艺,而注重演员饰人物的技艺时,影视和话剧表演才真正和一般的戏曲表演、杂技表演区别开来。虽然它们同样也是展现技艺,但是影视和话剧表演更突出的是“演”的技艺,也就是说他在表演时的所

① 葛一虹撰《中国话剧通史》,文化艺术出版社,1984年。

② 齐士龙撰《电影戏剧中的表演艺术》,中国电视出版社,1984年。

有动作和面部表情,或笑或哭,或喜或怒,或乐或悲都是为塑造人物形象服务,是人演人,而杂技、武术等表演都是为了“表”而演,演的对象不是人,观众注意的也是他“表”现得怎样,而不注意他演绎得怎样。

自然,在“演人”这点上话剧和影视表演获得共同性,但影视表演还是有别于话剧表演。话剧表演的物质基础是舞台,它必然受制于舞台的局限,即使是近年来人们冲破传统舞台的形式,创造了小剧场、小舞台,以及加大台口,加长乐池跳板,让演员从观众席上出场,乃至企图打破第四堵墙等革新,但都不能从根本上逃脱舞台的制约。

正因为影视表演演的是人,表现的是人的七情六欲,喜怒哀乐,在屏幕上创造的是角色,追求的是生活化的真实,它绝不允许暴露出表演者的自我痕迹,所以它要求演员和角色之间要水乳交融。影视表演塑造的是生活中的人,它更强调人的全面真实性,这真实性不仅是人物的外形、穿着、行为举止,更强调的是人的心理体验、性格思想的真实性,当然在人物的行为举止和穿着打扮中也同时表现了他的心理体验,正如黑格尔所说:“能把人的性格、思想和目的最清楚地表现出来的是动作。人的最深刻方面只有通过动作才能见诸现实。”^①为了表现角色的情感体验,演员必须深入分析揣摩人物细微的思想情感、性格特征,才能在表演时把它转换在生活的细节中。比如国内享有盛誉的演播艺术家王刚在电视剧《宰相刘罗锅》中扮演和珅时,花了大量的精力琢磨体验一个善于阿谀奉承、察言观色、见风使舵、工于心计的奸臣贪官的心理活动,把人物演得活灵活现,在一举手、一投足、一颦一笑中淋漓尽致地表现出了人物的性格,以致有人猜测现实生活中的王刚是否也是一个精通为官之道,长溜须拍马之人。反之,如果没有角色的情感心理体验,表演的人物往往就装腔作势,千人一面,类同于戏曲的程式化表演。因此,影视表演中任何只有形式表演的表面真实而没有与之相对应、相支撑的内心体验的表演,都会给人虚假的感觉。

总之,影视表演使表演相对独立起来,虽然它和杂技、舞蹈等表演有展现技艺的共同性,可归入到表演艺术范畴里面,但影

① 美学概论 第1卷 商务印书馆 2003年

视表演因为有自己在形态、内容、创造技巧以及美学追求的个性,它又不等同于杂技、戏曲等表演,它是表演艺术成为独立艺术的一个标志。^①

二、影视、戏剧表演的同和异

从表演的历史发展可知,影视表演直接脱胎于戏剧表演,和戏剧表演有许多相近之处,都是人演人,它们的创造任务基本一致,都是通过演员创造角色,把人物搬上舞台或银屏。就如普多夫金所言:“无论在戏剧还是在电影中,演员工作的基础,总是在于创造完整而生动的形象。”^②虽然影视艺术比戏剧更综合、更复杂,是一门集编、导、演、摄、美、录等部门共同运用、协同创作的艺术,但影视艺术的最终成果体现在由演员所塑造的人物形象上,也就是说影视的创作虽是以导演为中心,但在观众看来,影视创作成果和戏剧一样,是以演员为中心的。普通观众往往对塑造过感人肺腑、令人难以忘怀的艺术形象的演员非常崇拜,有的甚至到了如痴似醉的程度,特别是对青少年来说,他们更关心这些影视明星的成功之路、兴趣爱好、私人秘闻、家庭婚姻、生活琐事等,形成追星一族。在影视时代对表演艺术家的推崇和我国对戏曲表演大师、国外对话剧明星的膜拜情形如出一辙。

不过影视作为一门独立的艺术,它在根本的表现手段上是不同于戏剧艺术的,这又使影视艺术中的表演不完全等同于戏剧表演。

(一) 影视和戏剧表演的相同性

电影的产生受戏剧的影响较大。最早的电影没有自己的专业演员,只是实录生活中的真实事件,如卢米埃兄弟拍摄的影片《火车到站》、《水浇园丁》等,他们只不过用摄影机把日常生活发生的一些事情原封不动地拍制下来,只起到了还原、复制生活的作用。虽然如《水浇园丁》等影片已经具备了我们现在所说

^① 齐士龙撰《电影戏剧中的表演艺术》,中国电视出版社,1983年版。

^② 普多夫金撰《普多夫金论文集》,中国电影出版社,1984年版。

的电影情节,是故事电影的最初萌芽,但像这一类影片还不具有艺术性。影片中略带滑稽的动作场面完全是真人真事,不具有表演的性质,是纯客观的记录。卢米埃尔兄弟的电影能引起巴黎人的轰动,是因为电影在当时是一种新兴艺术,人们观看电影是出于好奇心的满足。后来乔治·梅里爱把戏剧搬进了电影里面,他用固定摄影的方法,把摄影机放置在舞台乐队指挥的位置,一丝不漏、原原本本地把舞台上表演的戏剧拍摄下来,然后到全国各地巡游放映,因此有人称梅里爱的电影为“盒子中的戏剧”。梅里爱虽然已启用专业演员,但他指导演员表演仿效的是舞台剧的方法,“表演元素的使用方式更接近舞台纪录片中的表演”,并不是我们如今“所定义的电影表演艺术”^①。我国第一部电影《定军山》和早期的梅里爱的电影境况类似,也是把当时的京戏表演艺术家谭鑫培表演的京戏完完整整地拍制下来。正因为电影和戏剧结下的不解之缘,在我国电影又有“影戏”之称。

当电影在 19 世纪初走出了纯粹简单记录生活形态的框架,开始寻求艺术创作的时候,专业电影演员也开始出现。这时早在电影表演之前产生并经过上千年不断磨练的戏剧表演已经发展得非常成熟,因此电影表演一开始就受到戏剧表演的影响。

在戏剧表演历史上,一直存在着以法兰西戏剧演员哥格兰代表的“表现派”和以前苏联戏剧导演、表演艺术家斯坦尼斯拉夫斯基为代表的“体验派”之争。哥格兰认为表演不是角色和演员的完全合一,而是体现。这种观念强调演员通过平时积累的对生活的观察,学习体会在特定情境中人们应有的行为举止。在表演时,从日常所搜集到的对真实人物的行为反应的经验中挑选最能表达当时情境的一种行为姿态加以模仿演出,演员不应也用不着去体验人物在当时情景中的情感和心情。他们主张演出时演员必须保持清醒的头脑,不要为角色所动。这样才能在理智的前提条件下,选择最能鲜明体现人物此时此刻的心情,符合人物性格的形体动作和表情动作。他们强调演员的自我存在,在演员身上同时体现着两个自我,即心灵的自我和身体的自我。在创作角色时,心灵、理智的我不参加表演,它只起到监

^① 李冉苒,马精武等撰《电影表演艺术概论》,中国电视出版社,1993年。

督、指导那个外在的自我,即身体自我表演的作用。“体验派”却强调演员要完全忘记自我的存在,要尽可能地和角色保持一致。也就是说要像渐进线一样,虽无法完全重合,但要无限接近。斯坦尼斯拉夫斯基着重体验,主张演员的表演一切都须从角色性格的塑造出发,以角色的身份来体验生活,以角色的思想、情感去体验角色,消除角色和演员之间的距离。这一派要求演员在每次表演时都要以饱满的激情全身心地投入到演出中,以真正的感情生活在角色中,彻底忘记自己是在演戏,达到演员和角色间形体与心灵的高度融合,从而感染观众。

戏剧表演的两套理论体系都有它“片面的深刻性”,其实体验与体现在表演时两者缺一不可,是表演艺术的两个基本方面。关于体验与体现的辩证关系,我国表演艺术家金山对此有精辟的阐述,他根据自己多年的演出经验,概括说:“没有体验,无从体现。没有体现,何必体验?体验要真,体现要精。体现在外,体验在内,内外结合,互相依存。”^①

其实不管是戏剧表演还是影视表演,它们的核心都是演员与角色之间的矛盾与统一。演员与他所演的角色之间总是有差距的,不论其生活经历、性格特征、思想风貌、文化教养、言谈举止以及生活习惯,包括气质、心态等都不尽相同,这就构成了演员“原我”与“角色之我”之间的矛盾。演员表演人物就是要缩短演员与角色之间的距离,进入角色、体验角色,努力消除自我,使两者融为一体,也就是说演员要“化身成角色”。“化身成角色”首先是由哥格兰提出来的。他说:“‘化身成角色’这句话,按照我记忆所及,是勒梅尔在《吕·布拉斯》获得了惊人的成功之后才第一次被采用的。”哥格兰认为“化身成角色”就是在“在扮演角色时总要设法剔除我个人的特征”,最终“成为进入我所扮演的角色”。^②对此,黑格尔也认为演员“应该渗透到艺术作品里整个人物性格中去,连同他的身体形状、面貌、声音等等都了然于心,他的任务就是把自己和所扮演的人物融为一体”^③。

① 金山撰《表演艺术探索》,见《中国电影年鉴》,中国电影出版社,1980年版。

② 哥格兰撰《演员的双重人格》,见《“演员的矛盾”讨论集》,上海文艺出版社,1980年版。

③ 黑格尔撰《美学》,第3卷(下册),朱光潜译,商务印书馆,1979年版。

为了这种“渗透”,就要求演员深入揣摩角色,体验角色的思想情感,消除演员身上任何不符合人物性格的行为习惯,努力向角色靠拢。例如在《黑炮事件》中饰演工程师赵书信的刘子枫,在演出前对自己的行为举止进行自我抑制,“把我自身性格中不符合赵书信的性格尽量抑制起来,如我说话时动作大,表情多,喜欢笑,反应敏捷,遇事爱发表议论等,这些性格特征显然不是赵书信的,因此我在镜头前就特别注意,尽量不露声色地把自己控制在不善辞令、动作稳重、言谈举止都很少有什么棱角的幅度之内。”^①刘子枫从一个戏剧演员成为影视演员,这本身也说明影视表演和戏剧表演是相通的。我国演艺界内,很多都是双栖演员,或者是从戏剧演员走向影视演员的,比如巩俐、章子怡、濮存昕、刘佩琦等。

有时,角色有他职业的特殊性,在表演时需要一定的职业技能,这还要求演员必须到真实环境里体验生活,学习表演时所需要的一些职业动作。如潘虹在《人到中年》里演陆文婷这个人物形象时,因为陆文婷是眼科医生,需要到生活中去寻找角色的职业风貌。潘虹在医院体验生活期间,留心观察医生的一举一动,观看他们如何给病人看病、打针、动手术,并细细加以模拟,这才使陆文婷这个形象显得那么逼真、生动。由于角色对演员的这种要求,戏剧和影视表演中演员还应该多掌握几种技能,如骑马、开车、游泳、格斗、射击、歌唱、舞蹈及乐器演奏,等等。尤其对影视演员来说,更为重要。

当然,戏剧和影视表演为了做到“化身成角色”而去体验之外,在表演时还需遵循体现的规律。演员与角色完全等同并不就是真实表演。这好比是让真人来演真事,他们“表演”的效果并不会比演员的表演要好。陈果在导演《榴莲飘飘》时,片中那个在香港卖淫的女主角曾经就聘用了一个性工作者,结果她的“表演”并不尽如人意,后来陈果启用了秦海璐。“让真人来演真事,由于他们明显地感到不自在,所以效果极坏,使观众坐立不安,仅仅因为他们是真人,并不就使他们成为真理的解释者。

① 刘子枫谈一个话剧演员对电影表演的追求。《电影艺术》1986年第4期。

真和逼真之间也许需要艺术作为桥梁。”^①

如果演员沉浸在角色的情感中,悲痛时泣不成声,愤怒时大打出手,甚至忘了台词,这就根本无法演出。这时需要演员从体验转换到体现,也就是要由演员的“原我”来控制“角色之我”,构思角色动作,把握表演的“度”和分寸,在表演时时刻监督自己的表演,让演员不断地在“角色之我”与“演员之我”之间徘徊,这对演员的表演是一个很大的挑战。它要求演员当其沉浸在火热的情感之中,还必须不时跳出这情感,审查自己的表演,在情感激荡时还必须保持清醒的意识,不迷失自我,对人物行为和命运要保持一种距离的审视。演员在角色间的进进出出正如刘汁子教授所说:“表演时,演员既是作为艺术形象的剧中人,要用‘理性’思维指导、监督自己的‘感性’活动,又要成为对自己扮演的人物进行理性评价的中介:有时要求演员与角色的统一,强调共鸣的感应;有时又要求演员与角色的分离,强调演员对角色的评价。这种‘情感’与‘理性’的有机融合,才能适应表演创作中的变化和要求。”^②

因此,戏剧和影视表演中演员始终过着双重生活,存在着双重身份,一是作为演员本身的自我身份,一是作为人物存在的角色身份。“角色之我”过着形象的生活,体验着形象的情感,“演员之我”则掌握和监督着这种体验并有控制地加以体现;体验与体现的辩证关系就是演员与角色间的对立与统一的关系。表演艺术讲究“神似”,又要追求“形似”,“我们艺术的目的不仅在于创造角色的‘人的精神生活’,而且还在通过艺术的形式把这种生活表达出来。”^③表演只有做到形神兼备,“情动于衷而形于外”,理智与情感合一,这样的艺术才最感人。

从体验与体现的表演理论体系我们知道影视和戏剧表演的共同性在于安排好角色与演员的关系,其实也就是表演时的被动与主动的关系。从被动一方面说,角色的人物形象、性格特征是编导创作的文学剧本规定的,演员的言谈行动都要符合剧中

^① 郎·皮尔逊语,转引自欧纳斯特·林格伦撰电影艺术,中国电影出版社,1980年。

^② 刘汁子撰电影表演控制论方法,中国电影出版社,1980年。

^③ 斯坦尼斯拉夫斯基全集,第4卷,圆卷,中国电影出版社,1988年。

人物的身份,都要符合剧本主题的表现。演员从阅读剧本开始就要被动地去适应角色的思想、性格,演员本身并不拥有太多的主动权,不能完全抛开剧本另起炉灶,随心所欲根据自己的主观愿望来对情节、人物加以改动。不过演员也并非完全被动,也有他相对的主动性,他对角色的塑造就是二度创作。虽然剧中的故事情节、外在环境、人物言语对白等都是由剧本所规定,但对角色性格、情感的理解因人而异,不同的人有不同的见解。“一千个读者有一千个哈姆雷特,”这固然说明了哈姆雷特性格的丰富性,可从接受美学角度讲,读者对哈姆雷特的理解也是并不完全相同,与作者创作人物的初衷也不尽吻合。虽然演员对角色的把握要纳入导演的总体创作规范之下,要以导演对角色的理解为定位,但演员并不全是导演意图的载体,诸如对人物思想性格的掌握、动作的选择、场面调度的确定、台词的处理等,演员固然要按照导演的指示和要求完成,但演员对此也要有自己细致的设想。对角色的体悟理解就是再创作的过程,别林斯基曾经说过演员的“表演是创造性的,天才的。他不是作者的助手,而是在创造角色中与作者相称的合作者。”可见,演员不是导演的工具,“演员不应该、也不可能成为符号。”^①演员在创作角色时要依据自己的文学修养、生活感受以及演出时的情境来深刻把握角色的情感思想与性格发展,最大限度地发挥自己的外在容貌与内在气质的魅力,并将其和谐地注入到角色里。不同的演员对角色的理解体会不一样,即使他们创作同一个角色,他们的表演也会有很大的差别。如陈道明在电视连续剧《康熙王朝》中饰演康熙时,对康熙性格的表现就融入了自己对康熙的见解,充分演绎出一个刚毅果断、平易温和、情深义重但又城府颇深、阴险狡诈、凶狠残酷的一代天子的风貌。这个康熙形象和以往影视中的康熙迥然有异,或许不一定符合历史事实,但却具有更大的艺术审美价值。有时候演员甚至会弥补导演的疏漏之处,进一步挖掘出编、导都忽略的人物性格特征,使人物形象更丰满、更准确、更感人。如潘虹在扮演陆文婷时,起初根据素材提炼出一个“忍”字,即一种超出常人耐受极限的巨大克制力,以此表现陆文婷高尚的自我牺牲精神,表现出我国知识分子忍

① 王育生撰 奚美娟谈表演 载《中国戏剧》1990年第1期

辱负重的美德 ;后来在医院体验生活时 ,在接触了几个长期处于逆境、任劳任怨、默默无闻但对自己的事业矢志不移、坚忍不拔的医生之后 ,她从他们身上发现了陆文婷性格的另一面——“韧”。这样 ,对陆文婷精神内涵和性格特征的把握就更准确了 ,银幕上的陆文婷才更闪现出感人的悲剧美。

况且 ,剧本中对演员的动作只有简单的提示或说明 ,至于动作的展现和情感表达的分寸更要靠演员的理解 ,经过想象并加以表现。可见 ,表演的艺术价值在于通过创造性地再体现或补充作者的意图 ,使剧本中的抽象的人物形象变成具体的形象而获得生命 ,演员要将剧中看不见、用语言表达不出来但却是构成人物形象精神实质的东西传达给观众。演员对角色进行再创作 ,就必然要求演员本身要有较深厚的文学修养、丰富的人生阅历 ,这样才能更深刻、更精确地领悟与创造人物。潘虹说过 :“银幕形象的魅力和深度 ,根本上来自演员对社会、对人生、对美学的理解深度。”^①有时候 ,一部优秀的剧本 ,让蹩角的演员来演 ,会使影视黯然失色 ,而有时一部平庸的剧本让优秀的演员来表演 ,常能弥补编剧的不足。

影视和戏剧表演除了演员对角色可进行再创作之外 ,它们表演的工具材料都是演员的形体 :包括演员的脸、五官、四肢和思想、情感等。各类艺术的表达都有它们各自的工具和手段 ,画家以画笔、颜料、纸张或画布作为创作的材料绘画作品 ,雕塑家用刀、斧、凿等作工具 ,用泥土、石头、钢、木等为材料创作艺术品 ,作曲家用音符写乐曲 ,文学家用文字写出文学作品。但这些艺术作品都不像影视和戏剧表演是演员动用自己的身心所创造出来的艺术作品——人物的形象 ,而且这个艺术品又是体现在创作者自己身上。因此 ,影视和戏剧表演具有“三位一体”性 ,即 :演员本身既是创作者 ,又是创作材料与创作工具 ,同时还是创作的作品。

(二)影视和戏剧表演的差异性

虽然影视和戏剧表演的基础是行动 ,是“三位一体”的创作 ,但影视表演还有诸多不同于戏剧表演之处。

^① 陆文婷银幕形象的体现 ,见 :中国电影年鉴 1982 年第 1 卷。

员生活化、逼真性与夸张化、写意性之别

戏剧是在舞台上演出的,演员面对的是台下在座的成百上千个观众。观众与舞台一般都相隔一段距离,有的可能相距还较远,为了让后排的观众也能清晰地看到、听到,演员的表演势必要带夸张的成分,动作的幅度要比现实生活大一些,音量也要高一些,以达到强化和突出的目的;另外,舞台演出又受到场地的限制,场面、背景不可能完全达到现实生活中的那样真实,场景布置在尽可能的真实中又存在假定性,如有些无法搬上舞台的道具、场面允许假定性的代替。舞台的假定性也决定了戏剧有时只能采用写意或程式化的表演方式。比如舞台表演中的驾车、骑马的场面,演员只有做手把方向盘和挥马鞭状,既带有写意性,又略具程式化。

影视制作则是在相对真实的环境下拍摄的,它里面所有场景、道具、服装、环境等都要做到真实地再现剧情所需求的程度,虽然在极度真实中也有假定一面(比如即使在真实的环境中进行拍摄的战争场面,用的也不可能是真枪实弹),但这个假定以展现在屏幕上观众看不出破绽为基准。影视拍摄环境的相对真实和以摄影作为一种重要工具的表现方法使影视表演不可能也没必要表演得夸张,而要求表演得含蓄、抑制,做到生活化、真实化。由于摄录设备具有精细的纪录功能,稍稍夸张的表演在屏幕上就会放大数倍,显得过火做作,这要求表演的外部表现力以不超出人在实际生活中的音响相协调,正如克拉考尔所指出的:“电影演员必须表演得仿佛他根本没有表演,只是一个真实生活中的人在其行为过程中被摄影机抓住了而已,他必须跟他的人物浑然一体。”^①因此,演员所塑造的人物和行动、说话的语气、声调要跟现实生活中的人们的言行一样,过分雕琢、装饰反而失去自然感,失去真实性。此外,环境的逼真也要求演员的表演以此时此境的背景为依据,把自己融入到真实的场景之中,达到高度的生活化。环境包括自然环境和社会环境,影视表演除了在自然环境中要做到逼真之外,还要做到在社会环境中人物行动的真实和生活化。社会环境是角色生活的场所,人物在某

^① 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社,1981年。

个环境中生存长大,必然带上那个环境里人们的特点,演员要表现出在该环境下生活的人的思想行为的特性。

当前小剧场、小舞台的出现使戏剧表演不再依靠夸张的行为来放大表演,表演也逐渐呈现出生活化的痕迹。但戏剧表演毕竟是舞台表演,它受到舞台的制约,生活化的表演和自然的体现只能是戏剧表演的一种风格,与影视表演总体以生活化、自然化为美学追求还是有所差异。

圆缘 无序、不连贯与连续、有顺序的不同

戏剧表演是根据剧情的发展有顺序地进行的,演员上台后便进入角色的规定情景连续演下去,表演是一气呵成的,其贯串动作与内在情绪很少会被打断,表演的情感是按照剧情的发展有连贯性的。这对演员来说,感情的发展是依据情节的推进,有其内在逻辑规律,在持续的行动中,情感的控制与爆发是水到渠成的。在这种状态下,演员在体验到人物情感的同时,也体验到一种创作的快感,这种快感反过来会强化演员的创作欲望,激发其创作热情,推动创作本身。

影视表演是由摄影机把演员的表演拍制在胶片(或磁带)上,然后再通过放映机投放在银屏上给观众看的,虽然观众最终看到的和戏剧一样,人物也是按照剧情的发展而作出情感相应起伏变化的,但演员在拍戏过程时由于受资金、时间、气候、环境等诸多因素的限制,表演并不是依照剧情发展的顺序一口气演下去,而是颠三倒四的。影视的拍制是分镜头完成的,这就使得表演不再是按照剧情的先后而是依据拍摄的需要随时入戏。

因此,根据拍摄的需要,在同一个场景中的戏往往在同一时间拍制,而不考虑剧情的顺序。另外,影视制作是综合性的,影视表演受很多环节的制约,任何一个环节出了问题,演员表演只得重新再来。这就使得影视表演是中断的、切碎的、不连续性的,是分散在短暂的、独立的时间单位中进行的。在影视拍摄中,一个场面或一个镜头最长的不过十来分钟,最短的可能只有几秒,但是拍摄时有时却需要几小时甚至几天。每一个镜头拍摄之前,都要设置好机位,布置好灯光,放置好录音设备,保证一切拍制成功的技术准备好之后才能开拍。只要摄影机开动,演员就要马上进入角色,把这几秒钟或几分钟的戏表演出来。但只要其中某一个技术性部门出了故障或天气发生变化,或表演

不合导演心意,就需要演员重新表演来拍摄这一镜头。为了达到最满意的效果,有时一个镜头可能反反复复要拍数十次。而每一次,演员都要在一瞬间迅速寻找到角色在那场戏中的感觉,调动自己的情绪记忆力,“顷刻之间召来他所扮演的人物”,^①而且每次都要如第一次一样保持新鲜感,恰如其分地把动作和表情表现出来。

影视拍摄的零星化和跳跃性拍摄,使演员很难像戏剧表演那样把他所扮演的人物从一个整体上来想象或感觉,随时要找到某场戏中的人物感觉也大大提高了表演的难度。因此,影视表演要求演员完全吃透人物,掌握住角色的总谱和基调,通过想象使每场戏中每一个动作、每一句台词都了然于胸,才能迅速进入规定情景进行即兴式创作。演员只有做到和人物合为一体,对所表演的每一个镜头在全片所处的位置烂熟于心,就会不怕镜头零碎、场序混乱,都能应付自如,表演也才会从容不迫、顺畅自然。

猿对象不同

戏剧表演直接面对的是观众,演出和交流是同步进行的。观众对演员的反应如一把双刃剑,刺激着演员的表演。如果观众面带微笑,眼含嘉奖,认可了演员表演甚至用掌声鼓励,它会使演员越发兴奋,表演会更投入更出色,而观众也会报以更热情的回报,整出戏的演出就会进入良性循环;如果观众反应冷淡,情绪低沉,它对演员是一种重大的打击,演员会越演越失去信心,甚至出现差错。虽然优秀的戏剧演员有较高的自我调控能力,但也很难做到不被现场观众的气氛所影响。戏剧表演的直接性使演员在每一场戏中都能检验自己的演出,根据观众的反应思考演出中的得与失,在现场或在下一次演出中做出调整和修改,使表演日臻成熟、完善。

影视表演中是没有观众的,除了几个现场工作人员和导演之外,演员面对的只是摄影机。即使在外景拍摄中可能有围观的群众,但也并不是来欣赏表演的观众,他们只是看热闹,因为影视分镜头制作使现场观众看到的也仅是无头无尾的片断而

① 李·硇·波布克:《电影的元素》,中国电影出版社,1980年版。

已。观众缺席使影视表演只对导演负责,导演是惟一的观众,在拍制过程中他评价、决定着演员的表演。这使演员无法在创作完成之前从普通观众那里得到对自己创作品评的反馈信息,他只能凭自己的表演经验一次性更加准确地完成角色的创造。虽然影视表演在镜头录制时可以重拍、反复多次表演,但一旦镜头摄制完成,演员表演就固定在胶卷上,他就无法对自己的表演修改调整,或进行下一次的更改,除非要重拍一部影片。这种一次性的创作和表演的时空分离,使表演难免会出现演员和观众都不满意的地方,影视表演注定是一种遗憾的艺术。相比戏剧表演,影视表演显得仓促、粗糙,无法精益求精,演员的表演技术只能通过一部部的影片的拍摄来提高,但他的表演不一定如戏剧表演那样越到后来越是炉火纯青。由于剧本、角色的变化,演员后期的表演有时反而不如前期。如潘虹在《人到中年》、《寒夜》、《井》、《末代皇后》、《股疯》中都有上乘表现,但在《最后的贵族》、《女人·规则·女人》等片中却大失水准,留下了遗憾。影视表演的一次性,它更需要演员能准确捕捉住角色的内在精神和基本特征,加强平时的训练,提高表演功力,尽可能减少艺术缺陷。

此外,戏剧表演是舞台上演员与演员之间的相互交流,对象是真实的活人,双方依据对方各自的表演来刺激自己的行为,可以进行相互间的情感沟通。影视表演虽然也有对手,但在近景、特写镜头时对手却不存在了,他们不可能同时放在一个画面里,演员面对的只是冷冰冰的没有丝毫感情的摄影机,他只能与想象的对象交流完成表演。而特写镜头又往往是角色情感最激烈的时候,也是最见表演功力的时刻,演员不仅要想象对手的存在,还要想象对手因为你的行为言语后对他有什么样的具体反应,表演难度大大增加。

源摄影、剪辑制约下的表演和舞台现场表演的区别

戏剧表演是在舞台上现场演出的,一旦当幕布拉开后,所有观众的眼睛都盯着舞台上演员的一举一动。戏剧表演的现场性决定了演员是中心,导演的构思、意图只能通过演员的表演体现出来。演员表演的优劣对戏剧成败起着主导的作用。

影视艺术是通过摄影剪辑合成之后完成在银屏上的,虽然演员表演对整部影片也非常重要,但并不像戏剧表演那样处于

生死攸关的地位,他只是这整体的银屏造型中的一个重要元素。导演的创作设想除了体现在表演上,还通过摄影、剪辑表现出来。因此,在摄影和剪辑制约下的影视表演有它不同于戏剧表演的美学风范。

像舞台表演中那种为了让观众看得和听得清楚而采用的夸张表演在影视中已不再需要,摄影机能够无限推进和演员的距离,演员所有的动作在摄影机之下会表现得一清二楚,甚至达到毫发毕现。在摄影机的注视之下,影视演员除了要像戏剧演员那样有灵活而富有表现力的形体外,还要有细致入微的面部表情。影视摄影可以把演员所有动作,包括肌肉的细微颤动、眼神瞬间的变化等,毫无遗漏地展现出来,这就为更好地刻画人物的性格、反映人物的内心世界提供了可能。摄影的介入使影视表演更细腻,反映在镜头上就是特写,也就是巴拉兹所说的“微相学”。巴拉兹认为微相表演对演员是一种严格考验,“因为细致入微的特写在检查表情是否‘自然’时是最铁面无私的,它可以马上揭露出自然的反应和装腔作势的表演之间的不同之处。”^①除此之外,戏剧表演是在舞台上进行,它受观众固定视角的限制,尽管现在提倡打破舞台“第四堵墙”,但观众位置的无法移动不能让他全方位、多角度地看到表演。影视表演由于摄影机能够上下前后左右移动,它的表演是全方位的;但另一方面,画面受取景框范围的限制,演员表演又得配合摄影,要有良好的“镜头感”。

演员应该掌握在不同景别、不同角度、不同景深的各类镜头中表演所应突出的侧重点,并能估计自己的表演在与摄影机拍摄配合时会出现什么样的动作造型。比如影视表演中为了画面的真实,演员表演时就得考虑到摄影机可能会产生变形的可能。有时候“演员在某些场面中的表演不得不违反自然。例如,恋人在拥抱时不能彼此注视对方的眼睛,否则他们在银幕上看起来好像是斗鸡眼。主观视点镜头中,演员必须对着摄影机而不是对着另一个演员说台词。”^②再次,戏剧表演是以观众的眼光来观看,观众是静止的,被动的,如果一些影响剧情发展,导演觉得

① 巴拉兹撰 电影美学 中国电影出版社 袁牧之译

② 路易斯·贾内梯撰 认识电影 中国电影出版社 袁牧之译

应当让观众知道的情节、行为只有让演员突出表演来加以强调,引起观众注意。可是在影视当中,这种故意引起观众的表演就没有必要,导演对他所要强调的细节只要用摄影机加以特写就可以了。观众能对特写镜头的作用做出猜测判断,他此时是能动的,虽然还是在导演的牵引之下。影视表演和戏剧表演的这个区别在齐士龙教授的《现代电影表演艺术论》一书中被概括为:舞台戏剧表演是“体现了才能存在”,而影视表演是“存在就意味着表现”。

剪辑对影视表演也有很大影响。戏剧表演是独立的,一个戏从上演开始到结束,演员都控制着整个戏的进程和节奏。一旦演出结束,演员表演的任务也就完成,他等待着下一场的演出。影视拍摄完毕,虽然表演意味着告一段落,但影视制作并没完结,它还需要大量的后期剪辑工作。演员在前期拍摄的镜头在某种意义上只是为导演和剪辑师提供了原始资料,导演还需要对这些材料进行加工、修正,或重新配合。现代影视拍摄经常是多机同时开拍,导演往往从众多的资料中找出最能表现他意图的那些镜头,有些演员表演的镜头若不入选就会被遗弃在剪辑室。有时连演员本人都不能肯定最后出现在银屏上的会是哪组镜头,有些演员认为满意的镜头可能并不采用,而有些原来并不精彩的场面经过重新配合后反而会变得很出色。有时候配合不一样,演员表演的意义会发生重大变化。这就是蒙太奇在影视中的功能,从这意义上讲,再次体现了导演对演员的支配作用。

影视和戏剧表演的诸多不同是由影视的制作方式及美学风格和戏剧不同造成的。影视分镜头、长镜头的拍摄方式使影视的美学风格是纪实性的,是自然主义的,表演是真实的、生活化的,戏剧的舞台演出使它的风格是夸张性的,是形式主义的,虽然它也顾及表演的真实,但最终呈现的是表演的风格化和程式化。

电影和电视的表演虽是大体相同,但由于审美媒介的不同,它们之间也有微妙差别。电影以银幕为媒介,电视是以屏幕为媒介,它们有大小的差异。这面积的大小会造成取景框的差别,这就制约着编剧、导演、美工、摄像、音响等艺术表现手段,同样也影响了演员表演。当然这种差别毕竟不大,面对市场经济体

制的确立,在新的社会形态下还出现了电视电影。有些电视电影在屏幕上播放后受到观众好评,再通过磁转胶技术,把它播映在银幕上,节省成本。

三、影视演员的类别

影视的纪实性美学追求和摄影给银屏带来的逼真性是导演在挑选演员时的一道难题,一方面不得不考虑角色和演员本身气质、体形、年龄等的相近性,另一方面还得顾及到演员演技的高低,预估他是否有能力完成表演角色的重任,塑造出导演心目里勾勒的人物形象。对演员来说,他在担任表演角色的任务之前,也有一个思索选择的过程,他对即将表演的角色的兴趣如何,对演好演活角色是否有十足的信心和把握。可见,对塑造角色,导演和演员有一个双向选择的过程,演员并不是“千面人”,能饰演不同性格、不同类型的角色,这有一个演员戏路宽窄、专业素质高低、自身形象的问题。在影视演员中,根据演员的形象、气质、风度、专业才能以及创作个性和创作风格的不同,可把演员分成不同的类别。一般有类型演员、本色演员和性格演员三种。

(一)类型演员

类型演员一般是根据自己的形象与气质的特点专门扮演某一类型角色的演员,其中也包含特型演员。

类型演员最早出现在好莱坞的明星演员中,它是在好莱坞的类型电影及当时的制片厂制度基础上产生的。20世纪 20—30 年代,美国的好莱坞电影在不断发展中逐渐产生了类型电影,即西部片、喜剧片、犯罪片、幻想片等模式;同时为了获取更大商业利润,好莱坞实行制片人制度,进行商业垄断和严格的制片人专权和明星制。鉴于明星的巨大票房号召力,制片商和明星签订合同,牢固掌握和控制着明星的表演,并千方百计对明星进行商业包装,以此招徕观众。有些演员在明星制中为了适合观众的口味,听从于制片商的摆布安排,一味地在类型片中扮演某种角色,他的表演风格和塑造的角色类型就逐渐固定下来,成了类型演员。可见,类型演员也并不是一开始就注定扮演某一

类型的角色,他们只是具有某一方面的气质与外型,适合于某种类型的角色的需要,最后他的表演定了型。观众也只认可他扮演某个类型的角色,拒绝甚至排斥他角色的转换。如玛丽·壁克馥的飘零孤苦的弱女型、约翰·韦恩的行侠仗义的西部牛仔型、丽塔·海华丝的性感娇艳的荡妇型等就和他们的外形十分相称。有时候好莱坞制片商甚至不以演员的气质外表来为演员置身定戏,而是演员在某一部片里饰演的角色一旦走红得到观众喜爱之后,为了继续巩固他表演的角色在观众心目中的形象,就一直让他表演这一类型的角色。或者从演员塑造出第一个类型的角色后,便不断搜集观众的反应,了解观众喜欢和不喜欢这个角色的哪些特点,希望它还具备哪些特点等等,然后再不断地对角色进行修改加工。好莱坞类型片的角色塑造最终导致演员虽然在类型角色的饰演上可能越演越成熟,但他的戏路却是越走越狭窄的结局。如美国好莱坞喜剧演员、冷面笑星勃斯特·基顿在现实生活中是一个性格内向、言行拘谨之人,由于他在《航海家》中出色的喜剧表演,展示了一个演员并不借助外形和自身性格来塑造人物的出众的表演技巧而大获成功之后,好莱坞制片商和他签订了合约,从此他就被好莱坞类型片牵制住了表演。当到电影进入有声片时代,表演风格和技巧有了大幅度变动,他适应不了这种嬗变,被挤出演坛。“好莱坞的类型化角色从不以演员本人为蓝本,它是一种通过广泛深入的社会调查,根据观众对某种人物寄予的愿望和理想,经过不断加工逐渐成型的。”^①

类型演员在塑造角色时一般只能借助其本人自身的优势,角色的性格也缺少变化,比较稳定单一,但这并不是说不需要创作和变化。他同样也要根据人物性格及观众心理和期盼情绪不断进行修改,创作出观众喜闻乐见的人物形象。

在我国影视圈内并没有像好莱坞那样出现许多类型演员,这跟以往我们的影视创作商业味道不浓有关,也与我们的影视创作娱乐性不强有一定关系。我们的影视创作一直比较重视思想性而轻视趣味性、娱乐性,重政治和社会价值而轻商业价值,没有形成类型片。影视创作中也有一些公式化、概念化的人物,

^① 邵牧君撰 海游摄 中国电影出版社 凤凰城新源

但这是艺术创作的失败,和类型演员是有区别的。近年来,随着影视走入市场,也逐渐出现了一些类型片,尤其在港台影视中,比如功夫片、警匪片、喜剧片等,类型影视的形成使有些演员渐渐向类型演员靠拢。比如李连杰、成龙、陈佩斯等。

在影视中还有一些是由于角色生理特征上的需要,如特别肥胖或特瘦弱,这就需要选择在生理特征上与角色相符合的演员来演,再加上这些演员的气质可能只适合某种类型的角色。也就成为专门扮演某种生理特征鲜明的类型化角色的特型演员,如沈殿霞、成奎安、古月、孙飞虎、卢奇等。

(二)本色演员

本色演员是运用自己的先天条件和素质、气质、风度,尽可能保持自身魅力去塑造与自己相近角色的这类演员。影视摄影的精细和清晰性使影视不像戏剧那样,可以通过化妆来掩盖演员的年龄、外貌,有时一个近景或特写镜头能把角色的真实年龄和表演的缺陷无情地暴露给观众。影视这种特性使影视表演是“由角色进入演员,而不是像戏剧表演中那样,由演员进入角色。所谓角色进入演员,就是让角色去寻找演员,而不是由演员去适应角色”。^①正是因为角色和演员之间存在着许多内和外的相似性,演员在塑造角色时就能做到随机应变,挥洒自如,表演能够真实自然,贴近生活,为观众所接受。

由于角色和演员之间的相似性,本色演员在表演时重在体验,充分调动自己以往的生活经验,唤起自己的情感记忆去塑造人物形象。如果没有和角色相类似的生活和人生阅历,本色演员就很难创作出生动的人物。像美国影片《我们生活中最美好的年代》中那位伤残退伍军人的动人形象,只有在现实生活中经历了同样创伤的哈罗德·拉塞尔,才能演得回肠荡气,催人泪下。又如法国的碧姬·芭铎,借助于她自己的形象和气质在《上帝创造女人》中表演一个风骚妖艳的荡妇,把人物性格表现得淋漓尽致。尽管本色演员是通过体验去创造人物,但并不是说他不需表演,而只要展现自己就能塑造好角色。本色演员同样也要遵循表演规律。世界上没有两朵一模一样的叶子,世

^① 邵牧君撰提“本色第一”的表演观念,见:《电影艺术》1984年第4期。

上也没有两个相貌、气质完全一样,生活经历、思想情感一致的人。何况,在演员创作出角色之前,虽然这个角色与演员有很多相似之处,但这个人物毕竟还只是存在于演员的想象之中,人物的生命还要靠演员去赋予,演员在想象的基础上,要以自己的切身经验和自己对角色的理解感悟去体验角色所处的规定情境,以及真切地去感受在这特定的情境中角色所经历的种种心理过程。演员通过想象逐步使角色在规定情境中越来越具体,越来越活跃,人物的言谈举止、音容笑貌似乎触手可及,人物的心理、情感与演员达到共鸣,全身心地投入到角色的生活中去时,一个性格鲜明、真实可信的人物形象才能在演员身上体现出来。

可见,完全不需要表演的影视作品是没有的,既然表演是一种创作,当然需要艺术家的智慧、想象、加工,在角色的创作中如盐化于水似的融入他的个性风格、思想情感。优秀的类型演员同样也能创作出永葆艺术青春的人物形象,美国评论家约翰·梅森·布朗就说过:“赞扬他们的演出是一种掩藏起艺术的艺术,那是赞赏得有理的。但是,如果误以为他们的演技就是不表演,而且正为此给他们喝彩的话,那就不仅是亵渎这些演员,而且还铸成思想紊乱的大错。他们能够给予我们的最大乐趣之一,就是他们使我们感到(不论是多么微弱)凡事都是事出有因的,而做事的人都是神智清醒的,所以就没有人会自然的真实反映误认为是自然本身。”^①演员在创作角色的过程中,应竭力挖掘人物的个性,找出他们的不同点,力求为这类人物注入新的内容,在不变中求变化,让观众得到新鲜感。因此,那些认为不要在表演上下苦功,不要加强自身文化素养,只要凭着脸蛋、体形就能演好角色的演员,注定要被淘汰的。如美国被称为“第一美女”的波姬·小丝,当年凭本色青春魅力和出类拔萃的身材步入银幕出演清纯少女曾经让观众眼睛一亮,但是以后几年一直坐冷板凳,无戏可拍。而像阿诺德·施瓦辛格在《终结者》、《真实的谎言》、《第六日》等片中虽然饰演的角色性格有相近,都是嫉恶如仇、英勇威猛、百折不挠,但在相近中又根据每部片中角色的特点,有所变异,他的表演动作到位,人物性格棱角分明,表演细腻,深受观众喜欢。

^① 电影论文选编,文化艺术出版社,1983年版。

(三)性格演员

性格演员是指善于运用表演技巧来塑造各种不同性格的人物形象,善于挖掘角色特征的演员。性格演员不仅能够塑造出与自己的风度、形体相接近的人物,同时也能塑造出与自己差距较大的角色,而且这些角色之间又有很大的跳跃性、反差性。他们或是挥金如土的纨绔子弟,或是爱财如命的吝啬小人,或是嫉贤妒能的狡诈之徒,或是胸襟广阔的磊落之士,或是多愁伤春的闺中怨妇,或是厮杀疆场的巾帼英豪。

一般说来,性格演员相比本色演员,更需要高超的演技、深厚的文化底蕴和丰厚的生活功底,敏锐的观察力和形象记忆能力,并且还要是一个勇于突破自己、敢于自我开拓之人。前苏联演员尼古拉·契尔卡索夫是被世界影坛公认的性格演员。他塑造的人物变化多端,有“千面人”的赞誉。不过“千面人”的美称只是说明人们对他的表演才华的肯定,而事实上一个演员不管他的演技有多高,他的表演还是受到很多条件的局限,不可能完全做到演什么像什么。如美国性格演员达斯廷·霍夫曼在《毕业生》、《午夜牛郎》、《克莱默夫妇》等片中都有不俗的表现,扮演了不同性格的角色:有初出茅庐、不谙世故的大学毕业生;有心地善良、穷困潦倒的流浪汉;有受困于家庭和事业,与儿子相依为命的普通市民。但霍夫曼不可能去扮演像史泰龙、尚格云顿、施瓦辛格所演的那种威勇刚猛型的角色。如果性格演员不考虑角色的体形、气质与自己是截然相反,以为凭自己的演出经验和表演技巧就能做到随心所欲地表演各种人物,其结果往往会得不偿失,刘晓庆演武则天就是显例。演员对角色的创作有时候还受观众的制约。观众对演员塑造的某一类角色有认同感,并对前一个角色的印象还没完全褪去时,如果演员“背叛”观众的认同,不顾观众的感情记忆,试图别出机杼地去创作另一类型的角色,也会进入表演的误区。演员可能很卖力地去创造、表演,但观众反应却很平淡。比如李羚,观众对她的形象认同是“安徽小保姆”式的质朴纯美,但当她走入《上海一家人》饰演十里洋场的富贵的少奶奶时,观众便极难接受。因此,演员对角色的选择应有一个范围和限定,虽然演员的气质与性格是立体的,全方位的,应该能演不同角色,但“演员在完成任何新的角色

时,都要考虑到自我的条件的极限,充分地全面地从各个角度来进行科学的思维,以避免误区和失败”。^①

由于角色的丰富性和多变性,要做到“演什么像什么”,性格演员在创造人物时往往从表现的方法入手,在深入理解角色的基础上,从生活积累中寻找一切能够展现人物性格的外部形象和有典型意义的表演细节。在实拍前他们也往往悉心体验角色在特定的规定情境中的心理活动和行动逻辑,以便找出最能揭示性格的表现动作。性格演员因为不是以自己的本色天分为出发点来表演角色,而是以对角色的分析、理解为基础来创造人物,所以在表演时以体现为主,更注重的是表现性格的特性,力求使自己创作的每个人物都各有个性,互不雷同。正是因为性格演员善于抓住不同人物的特性,注重人物分析,他们的表演才会不着痕迹,气韵流动,给观众留下不同面目的深刻印象。如罗伯特·德·尼罗以独特又极具魅力的表演风格在《愤怒的拳击手》、《出租汽车司机》、《猎鹿人》等片中塑造出他特有的银幕形象,表演轻松自如,自然流畅。正像克拉考尔所说:“这些戏路极广的演员不是以其本来的面貌出现在银幕上,而是干脆消失在那里那些仿佛跟他们本人毫无共同之处的银幕人物之中。”^②

划分三种类别的演员,只是从某一角度的细分,它们之间并没有不可逾越的界限,没有绝对的类型演员、本色演员和性格演员。任何一种类型的演员都要表演和创作,只不过类型演员和本色演员的表演相对性格演员较为狭小,而对本色演员和性格演员的区分,目前也一直存有争议。

第五节 策划与营销

一、影视策划

“策划”一词,中国古已有之,是出谋划策之意。如今,策划

^① 张建栋:《表演的误区》,《电影艺术》1999(4)。

^② 克拉考尔:《论电影演员》,《电影艺术译丛》1980(1)。

已经成为一个最热门的话题之一。社会实践的发展推动着策划活动的发展,它越来越成为具有相对独立性的社会活动和社会职业。日新月异的电影电视屏幕世界正宣告一个新时代的到来——中国电影电视进入“策划人时代”!策划的目的之一就是为了更好地营销。“策划”与“营销”已成为 20 世纪 80 年代中后期以来中国影视业一道新的独特景观。

《哈佛企业管理》丛书中的有关策划的论述是:“策划是一种程序,在本质上是一种运用脑力的理性行为。所有的策划基本上都是关于未来的事物,也就是说策划是针对未来要发生的事情做当前的决策。换言之,策划是找出事物因果关系,衡量未来可采取之途径,作为目前决策依据。亦即策划预先决定做什么,何时做,如何做,谁来做。策划如同一座桥,它连接着我们目前之地与未来我们要经过之地。”

由此可见,策划是一种程序,指的是依据目前掌握的有关信息,判断事物未来的变化趋势,确定可能实现的目标,以此来设计、选择能产生最佳效果的资源配置与行动方式,进而形成正确决策和实施方案,并努力保障目标实现的进程。

正如报纸的版面要进行策划,一部影片和一档电视节目的播出也需要策划。随着知识经济时代的到来,人们开始享受创意,追求创意,影视策划就在这样的背景下逐渐流行起来。一位电视制片人曾经深有感触地说,如今的栏目竞争,比的不仅是制作水平、拍摄技巧、主持人的发挥好坏,更主要是创意的竞争。策划有时成了栏目间的激烈竞争制胜的关键,一个栏目如果没有好的创意、策划做支持,早晚将要被淘汰。

(一) 影视策划人的素质

策划活动是人类高智慧的行为。影视策划人就是影视策划时代的智者。“千虑”是影视策划人的特点。他们不停地考察、分析影视市场和受众市场,不停地为影视媒体出谋划策。

一个优秀的策划人,他一定是先天素质和后天修养俱佳、科学精神和艺术气质皆存、逻辑思维和形象思维能力均优的智者。对于一名高级策划者来说,要求具有较高的素质,既要知识丰富、学识渊博、分析问题与解决问题的能力较强,又能见微知著,预测事物发展方向,既有组织才能,又有过人的胆识和勇气、坚

定果敢的性格,既有创新精神,又有使别人接受自己策划方案的能力。

在国外,“策划”已经成为具有相对独立性的社会活动和社会职业。“影视策划人”成为一种专门的职业。影视策划首先要有丰富的影视经验,对影视各种技术功能及拍摄技巧的运用,有着很深刻的了解;其次,还要有想象力、理解力、逻辑推理能力、不断创新的素质和深厚的知识内涵。只有这样,“影视策划人”才能举一反三,以点带面,在纷纭复杂的现象中把握观众,在千篇一律的模式化的电视栏目面孔中,进行组合创新,为栏目设计出新的亮点。“策划人”智慧的头脑需要综合的能力,能够根据社会的政治、经济和文化的运转情况及时地做出判断,提出可操作性方案。

影视策划人一边创造节目方案,一边以自身的智慧、修养塑造美的形象。因此,人格美、渊博的知识是一个影视策划人最重要的素质。只有自身拥有较高的素质,他们在实际的操作中才可能有出色的表现。具体来说,一个影视策划人应该具备以下一些素质:

强烈的政治敏锐性和高度的社会责任感

电视策划人所策划的节目通过电视传播,一方面传递信息,另一方面则是党的路线、方针、政策的反映和体现。如果一个影视策划人缺乏政治敏锐性,缺乏高度的社会责任感,缺乏应有的政治水准,那他策划出来的节目所产生的消极后果是难以估量的。政治责任感就是要对整个社会的安定、团结、繁荣负责,对广大影视观众负责。

渊博的学识

从事职业的策划工作,除了需要一个充满智慧的头脑外,还要有必备的系统知识。从某种意义上说,策划业是一个需要通才的行业,它要求策划人具有多学科以及跨学科的广泛知识,以应对来自影视的各种策划要求。影视策划人应该拥有足够的知识储备,其中,围绕“影视产业—经营—市场”问题而形成的知识积累构成策划人的核心知识库。这个核心知识库包含的知识如下:①影视管理知识;②市场学知识;③产权知识;④品牌知识;⑤市场调查知识;⑥市场营销学知识;⑦广告学知识;⑧公共

关系知识。

除此之外,对一些专业性比较强的电视节目,如果策划人对所从事策划的内容本身就是“行家”,操作起来就会更加得心应手。比如说中央电视台的财经栏目对话,在外面就请了几十个人做策划,栏目与策划人保持了非常好的关系。栏目发展初期,策划人方向明先生专业的财经知识、极强的从繁杂中抽取精要的能力以及过人的智慧,使“对话”栏目的发展受益匪浅。

猿策划实践经验

对策划人而言,策划经验的积累是非常重要的。策划经验首先是指策划人的电影电视从业经验,策划人对电影电视的熟悉和了解程度是搞好策划工作的重要基础。

策划经验还表现为策划人的市场经验。优秀的策划人必须具备独特的市场感觉,市场感觉是策划人必须具备的一种优秀的智慧品质,它依赖于策划人丰富的市场知识和经验,但又相对超脱地附着在策划人的智慧和才华中。市场感觉对于策划人来讲是弥足珍贵的,它往往成为策划人一连串策划思路甚至是最终策划方案的起点和基础。策划人的市场感觉是一种超越大众认识水平的、独特的市场感觉,是一种对市场具有透视力、洞察力的悟性意识。

直接的策划经验来自于策划人的策划实践。比如说电视策划,实际上就是策划人在深入洞察了电视台有关信息(如电视台的节目或服务、市场需求、收视率、资金实力等)和市场有关信息(如电视台规模、各地电视市场特征、品牌影响力等)之后,用特别的思路和方案,在电视台和市场之间牵线搭桥,为电视台打通或占领一定市场进行完整的、系统的服务。一个拥有丰富策划经验的策划人,在接受电视台的策划任务后,能够很快找到电视台及其产品和服务在打开市场局面时存在的主要障碍,并设计出一套独特的克服障碍、攻克市场的方案。

猿创新意识和创造能力

一个影视策划人要出类拔萃,创造力是十分重要的素质。创造力意味着创新、开拓,展现全新的世界。我们的世界正因为不断创造,才五彩缤纷、不断进步。在电影《不见不散》的抽样调查中,最受欢迎的情节是葛优教外国警察学汉语一段。原因

是中国人很高兴看到一个在异国生活的中国人能够使外国警察俯首帖耳,此段落激发了人们的民族情绪,看了使人有扬眉吐气之感,是满足中国观众心理需求的一项成功,也是电影策划人在前期工作中闪现的“创造火花”。

缘 灵活的社交能力

策划人的社交能力,首先体现为策划人是否以一种开放式的心态和行为与社会接触,形成自己的社会交际圈,并从中获得大量的策划资源。正是这些庞大的“网络”,为他们提供了无数的项目、资金、人才、思路、信息等。甚至可以说,没有这些“网络”的支撑,很难想象策划人能够正常开展策划工作。

策划人的社交能力还体现在他们充满机敏和智慧的语言交流表达上。策划人的职业性质决定了他们必须具备与形形色色的人打交道的能力,而人际交往中,语言交流无疑是最重要的手段之一。策划人需要运用语言交流的技巧表达自己的思想,获取他人有价值的信息。

(二)影视策划的程序

影视策划是一项系统性工程,也是一种程序,策划过程中每一步都有明确的目的和要求。按照一定的科学程序进行策划,是策划成功的必要条件。因此,策划要明确先做什么,后做什么,按照一定的步骤、章法去思考问题,在符合客观规律的前提下去做。在此,拟主要介绍有代表性的“电视节目策划”程序。

电视节目策划的程序一般包括:立项、创意、设计、实施、总结五个主要环节或步骤。但在实际操作中,“程序”并非一成不变。有时先立项再做创意,有时则先有创意再去立项,有时在设计方案时会发现新的信息,进而重新修改创意,有时在实施过程中会发现问题,进而对策划方案进行微调。

一 立项

策划第一步就是立项。这里首先要解决的是这样几个问题:要不要做这个策划?要做一个什么样的策划?如果要做这个策划,需要哪些前期准备工作?作为策划前期工作的立项应做两件事:一是确定目标,二是调查研究。

(一)确定目标。影视策划的任务首先是要确立目标。几乎

所有的策划都是目标策划。策划的目标也就是策划的必要性,它确定策划的意义和期望值,比如香港回归祖国、国庆五十周年等具有的重大历史意义的事件,给策划提供了一定的期望值,这就确定了这个策划必须做和怎样做。一般来说,策划目标的确定取决于:①上级下达的指令性任务;②上级根据形势需要给予的指导性指示;③策划人在搜集信息的基础上,根据形势需要和观众需要的策划目标。

发现问题的能力,即对问题的敏感性,这是一个影视策划人员的基本素质。它不仅要求在平时注意搜集情报,更重要的是要从这些情报中发现机会,善于整理、分类、研究。事物之间的联系是广泛的,策划人必须从纷繁复杂的问题中用战略的、全局的观点分析出矛盾的根本点,从而找出问题产生的原因。

(圆)调查研究。调查研究包括三个方面:研究观众、研究对手和研究自己。

研究观众包括了解当时的观众需求、一般观众的心理和特定观众的特点。策划人在此方面要根据搜集的信息,进行具体的了解。另一方面要运用传播学理论,科学认识受众传播规律。也就是说,一要知道观众喜欢看什么,二要如何设法让观众看好它,研究观众主要是解决节目策划的可视性问题。

在决定制作一部影视作品之前,要对市场需求进行理性分析。从而在媒介市场调查的前提下做出准确的受众定位、功能定位、市场定位和节目定位。例如中国人民大学舆论研究所曾经对“北京电视观众收看电视新闻类节目情况和意愿”进行过细致的调查分析,并写出了《电视收视市场的结构性特点与“晚间新闻报道”的行动空间》的分析报告。^①这是非常具有现实意义的工作。策划人要分析影视作品是否具有吸引观众的元素,比如故事情节、演员的知名度、是否迎合了某一时期的热点文化心理,等等。

在美国,如果要做一档节目,是以花巨资做出详尽、科学的前期调研为基础的。例如美国著名的三大电视网(《~~娱乐~~杂志》,《~~电视~~杂志》之一的《~~电视~~杂志》耗资巨制作制作的《生存者》节目,曾在美国一

^① 喻国明:《解析传媒变局》:来自中国传媒业第一现场的报告,南方日报出版社,2000年。

亿多人口中创下了六千多万受众的收视高峰。光是决赛那一天,广告费收入就接近一千万美金。但是,悦月杂在决定投拍这档节目之前也是花了“血本”的。前期,悦月杂请了不少电视学专家、传播学专家、社会学专家对节目进行反复论证,并对整个节目的每个细节和场面都进行了精心设计。最后节目制作水到渠成,出来的效果与预想的“高度艺术化、精品化”名副其实。《生存者》的成功正应了中国的一句俗语——“舍不得孩子套不住狼”。规模化的传媒竞争使传媒产业进入“大投入,大产出;小投入,小产出,甚至是不产出或者负产出”的发展阶段。按国际上的经验,用于市场调研的费用投入一般要占媒体经营额的1%~2%。^①

电影也是如此,建立在广泛调查的基础上,要尽量把社会 and 大众关注的热点、兴奋点表现出来。如果电影能够把观众身旁相伴已久的东西生动地表现出来,就会很容易地引起观众的共鸣和呼应。贺岁电影《甲方乙方》就是符合了中国人民节日需要娱乐的习惯,影片中对那些所谓的“大款”、“大腕”们冷嘲热讽,也正反映了老百姓对他们得益便卖乖、自以为是的厌恶情绪。电影必须努力去表现时代的新时尚、新生活、新追求,抛弃陈旧的观念,才可能赢得观众,实现它的社会效益和经济效益。

“研究竞争对手”以及“了解自身情况”同样重要,只有知道竞争对手的情况才能确定相应的对策;只有知道自己的优势和劣势,才能知道什么可以做,什么难以做到甚至不可能做到,这关系到影视策划的可行性。

竞争不仅要了解对手,也要认识自己,也就是所谓的“知己知彼,百战不殆”。首先,必须从设备、资金、人员、频道时间等方面对自己所处的条件和特点,对于自身的实力,有全面清醒的认识。认识自己,就是要把握自身的信息,自身信息是指策划主体各组成要素及结构现状等有关信息。对影视策划来说,主要包括:人才资源信息、资源储备信息、技术条件信息、管理运作信息等。

从办好电视节目以形成自己独特的社会效果和影响这个目的出发,电视节目的策划从一开始就有带有功利性和对抗性。

^① 欧阳国忠撰《中国电视前沿调查》,经济日报出版社,1999年。

随着媒体的市场化、产业化,这种竞争会更加激烈。因此,有关竞争对手的信息就会成为电视节目策划的一种重要依据。它包括:确定竞争对手的信息,竞争对手的有关信息,有关竞争条件的信息等。

研究竞争对手的具体办法是进行“强弱势”分析。即对对手的市场定位、资源配置、公共印象,以及综合整体能力做详尽分析,找出其优势和劣势所在,进而制定相应的竞争战略。比如,派专人专门盯着对手播了什么新消息,并千方百计抢到独家新闻。一旦一方有独特的消息播出,另一方马上做出反应,想方设法超过对手。报道香港回归时,香港凤凰卫视对中央电视台按部就班的直播计划做了认真研究,做出了24小时滚动直播的安排,且每一事件、每一细节的背景都交待得特别清楚,让人看了觉得格外生动丰富。仅举一例:港督彭定康撤离前乘车绕港督府转了两圈,中央电视台主持人的现场解说是,“看,彭定康的车绕了一圈”,“他又绕了一圈”,而凤凰卫视的现场解说是“按惯例,历任港督离任前都要坐车绕总督府两圈,彭定康也不例外。只不过和他的前任不同的是,彭定康没继任了。”这样一解说,不仅清楚地交代了“绕行两圈”的由来,而且语言也生动、风趣。

从对观众脉搏的把握,竞争对手的分析研究,自身实力特点的清醒认识,到为节目找出符合观众需求的卖点……这一切都说明,今天的电视策划已经不是原来意义上的想两个点子、出出主意,它是一门科学,是一个复杂的系统工程,只有把影视策划建立在科学的基础之上,影视节目才能真正走入市场。

创意

在经过确定目标、调查研究等大量前期准备工作之后,就可以进入策划过程的核心部分——创意。创意包括两大部分内容:基本构思和选择策略。

(一)基本构思。基本构思就是在确定策划目标和任务后,在搜集和加工大量信息的基础上,激励策划人的创造性思维,形成一整套独特而崭新的基本思路 and 具体想法。在这个过程中,需要强调三点:一是要最大限度地采取多种形式、手段和方法激活策划人的创造性思维;二是要明确策划的价值取向,也就是要明确这个策划的目的、意义,有所侧重,有所取舍,任何策划都有

一个恰当的期望值,这就是策划的定位;三是要有一定的预见性。任何策划都是关于未来的设想,增强预见性可以规避策划风险。

(圆)选择策略。有了一个好的基本想法和思路,还要选择适当的时机和方式去实施它,这就是策划中的策略,也就是人们常说的“审时度势”。策略又叫谋略,我国古代的“孙子兵法”、“三十六计”就富含着许多谋略精华。这个过程中,可供选择的策略很多。要特别指出的是,在选择策略的过程中要注意找准“卖点”和找准“定位”。

第一,找准“卖点”。所谓影视节目的“卖点”,就是说这一点是该节目自身具备,又能符合观众需要,而且其他节目存在空白;或者其他节目即使具备,但没有较强的竞争力;或者其他节目即使同样具备,但还未能显现出来,成为一个突出的特点。有人对此归纳说,影视节目的“卖点”就是该节目最具吸引力的个性化品质特征,它是影视策划的灵魂。

第二,找准“定位”。定位理论告诉我们,没有一种产品或品牌能够覆盖整个市场。市场永远有空隙,任何人都可以运用策略在市场空隙中找到自己的位置。定位源于竞争,但定位的第一法则是:绝对不能和强大的对手进行正面竞争。定位的第二法则是:宁可放弃品牌延伸,也不能使名牌产品的定位受到任何冲击。所谓“品牌延伸”是指品牌拥有者利用原有品牌的市场知名度,开发同名或类似名的系列产品的营销策略。品牌扩张,如果操作得法,则可以在短期内使受众面迅速扩大,还会节省许多策划、包装、宣传方面的精力和费用。

猿设计

节目策划的创意出来后,就要进入具体设计阶段,就要用书面文案具体表达出来,以便实施时有操作的依据。节目策划方案的设计通常包括两部分:编制方案和讨论审定。前者解决“操作性问题”,后者解决“可行性问题”。

(员)编制方案。策划书又叫策划文案。编制影视节目策划的文案就是把整个影视节目策划的构思用文字和图表确定并表述出来,形成一份可操作的“施工图纸”。根据这个要求,策划书写作的内容大致可分为六个部分:目的意义、内容形式、组织机构、实施程序、经费预算和效果预测。

根据以上内容,我们可以将策划书的构成要素归纳如下:①(策划什么)——策划的目的、内容;②(策划谁)——策划牵涉的组织和人员;③(策划何处)——策划实施地点;④(策划何时)——策划实施时机;⑤(策划为什么)——策划的缘由;⑥(策划如何)——策划的方法和实施形式;⑦(策划多少)——策划的预算;⑧(策划效果)——策划结果的预测。

策划书在包含以上各部分内容的基础上,还要求写作的文字应形象、生动。另外,还应视觉化,尽量使用各种图表、实物照片予以补充说明。

总的来说,策划书要求考虑到实际执行中各个环节的方方面面,对每个细节问题都不能忽视,如执行的进度、执行的预算等。精心的策划才能保证执行的顺利完成。

(圆)讨论审定。节目策划方案编制完毕,还可能有不完善甚至不可行的地方,需要进行科学的论证并通过上级领导的审定,即通过论证决定取舍,通过审查进行修改,最终达到最优化和完成审批程序。

实施

从策划理论的角度讲,一个策划经过立项、创意、设计及最后的审定,这个策划的历史使命就算完成了。节目策划也就变成了工作计划,成了实施的依据。策划的完成就是一个计划过程的终结和一个实施过程的开始。

但是,一个影视节目的策划只有通过顺利的实施、成功的运作才能看到它的最终成果。从这个角度看,实施又是策划的延续,是策划的“物化”过程,是整个节目策划的一个部分。况且,健全的策划机制也赋予策划人以监督指导实施的权利和责任,这是因为电视策划是一个动态的过程,在实施过程中总会遇到这样或那样的问题,需要电视策划人的解释和指导;一旦有实际操作与原先计划不相符的地方,就需要电视策划人进行修正和补充,进行必要的调控。

总结

任何一项策划,都有它的开始和终结,但是从整个电视事业和节目制作来看,策划又是永无止境的。一项策划的结束,往往又是另一项策划的开始。重视实践经验的总结,对于丰富策划

者在节目策划理论方面的认识,提高队伍的整体素质和实际操作水平,无疑具有十分重要的意义。总结阶段有三方面的工作要点:

(员)信息反馈。首先要搜集这个电视节目播出后所有的反馈信息(包括观众和专家),了解这个节目策划是否成功;成功在哪里;不如人意或失败又在哪里;观众是如何看;专家又是如何评价的。这些信息可以通过收视调查、观众来信、专家座谈等方式来搜集。对反馈信息的分析,还要尽量做到量化,要用数字说话。

在电视节目评价中引入收视率这个概念,是具有划时代意义的,它结束了仅仅依靠电视观众来搜集、反馈观众节目看法的时代,使得我国电视节目评价进入现代化。这不仅客观地反映了市场经济的迅速推进需求,又反过来促进了电视经营的迅速市场化。

电视收视率、电视观众满意度、专家评价意见、领导者评价意见,是我国现阶段衡量电视节目、栏目以及电视台整体水平的基本评价标准。其中,前两项来自于观众,而后两项关于专家、领导的评价则是从专业化角度和舆论导向、宣传口径的大方向角度分别把握电视节目。

(圆)总结与研究。在搜集了大量反馈信息的基础上,就可以进行全面的总结。可以是个人总结,也可以是集体总结,不管是哪一种,都应找出成功的经验和失败的教训,目的是为了把下一个策划做得更好;可以是业务总结,也可以作为理论探讨。为了推动整个策划水平的提高,还可以进入理论研究的层面,撰写论文或进行探讨。

(猿)拓展增值。如果一个节目策划做得十分成功,可以利用总结、表彰、座谈和评论等形式来扩大其影响;还可以通过出版该节目的纸质和电子出版物,给这个策划增加附加值和连锁效应,带来更大的社会效益和经济效益。

好莱坞的成功,不能不引起我们对于电影“拓展增值”工作的兴趣,也就是对“后电影产品”和“电影衍生品”开发的重视。目前我国只是进行了小规模尝试。如历史巨片《鸦片战争》就其外景地做了旅游市场开发,拍卖服装道具、印有影片广告和剧照的栽恤衫、茶杯等。还有《红色恋人》电影音乐、悦闻盘和

二、影视营销

① 米开朗琪罗·安东尼奥尼著 李黎译 廖亦男译 英译林淑琴译 一个导演
的故事 中国台湾远流出版公司 1987年

目前,全国各电视台的支出越来越多,单纯靠财政拨款远不能满足需要。比如中央电视台、北京电视台、上海电视台、湖南电视台、广东电视台的每年支出也都过了亿元,甚至几亿元;其他省市级电视台的年支出也都是几千万元以上。在这种情况下,各电视台要发展,就必须拥有雄厚的资金。市场经济条件下,各个产业部门(包括电视产业部门)的资金都是通过市场实现的。

由于引发的竞争不仅体现在电视产业部门内部,而且还表现在信息产业群之间。比如报业经济的兴起,对电视产业部门产生着重要影响;广播产业内部的自我调整,也对电视产业产生着影响。现在我国正式出版发行的报纸已达 4000 余种,其中仅广告收入超过亿元的报纸就很多家。同时,从新华通讯社到全国各通讯分社也都走向了市场,实现了产业化经营。比如新华社,现在有偿服务的产品很多,新闻稿也实行收费经营。另外,还有《参考消息》(发行量在 400 万份以上,而且还刊登广告)、《经济参考报》、《半月谈》(全国发行量最大的刊物)、《瞭望》杂志等,其经济效益都是很可观的。

有国外学者提出:世界已经进入注意力经济时代。毋庸讳言,如今是一个注意力高度分散的时代,这个时代特点,给媒介特别是电影电视带来了严峻的挑战。伴随着报纸、杂志、网站的发展,一切媒体和亚媒体都在与电视争夺眼球。原来以为“高枕无忧”的电视,其“独霸天下”的局面已经成为历史。

但是,注意力高度分散绝不会使电影电视灭亡,相反,它会刺激影视作品不断改进自己,向着更加吸引观众、更加满足观众需求的方向发展。最早开始“注意力”研究的是加拿大著名传播学家麦克卢汉。他指出:电视台实际上是在租用我们的眼睛和耳朵做生意。电视台购买大众注意力的投入,是要制造我们爱看的电视节目,而我们是用心力来为看节目交费。我们交给电视台的注意力,就成了电视的巨大资源,然后他们将这一资源高价卖给需求这种资源的人。对于广告商来说,做广告就是在高价收购注意力。

在这种竞争对手林立的情况下,迫使电影电视节目必须走向市场、占领市场,这是求得生存的根本条件,也是惟一的条件。所以说,“作为市场经济时代的一种有效赚钱手段,电影的商业意义不被考虑,是不可思议的,也是与市场经济的总体格局不相

称的。”^①

（二）影视作品 节目营销

当影视制作市场化大潮扑面而来时,节目营销的重要性便日益凸显出来。高水平的经营管理者、精明的营销人员和正确的营销策略是在激烈的市场竞争中永远立于不败之地的根本。

市场营销是指经营者通过市场机制的作用实现经营销售活动的全过程。为了促进市场销售目的的实现,经营者必须开展综合性的营销活动。市场营销活动能否取得成功,在很大程度上取决于经营者在市场上的经销产品及服务能力。这种能力主要表现在经营者能否根据市场环境的变化,制定正确的营销策略,选择恰当的营销手段,积极稳妥地推进产品及服务的销售。

一、影视作品 节目营销活动的特殊性

影视产业部门的产品,基本上是商品或具有商品性质。有些产品虽然不具有商品属性,但是在市场经济条件下也是可以经营的,必须通过市场才能实现其使用价值。就影视知识产品来讲,它具有鲜明的商品属性,具有价值和使用价值。生产制作影视知识产品同样需要人力、财力、物力的投入,这些影视知识产品只有通过市场的流通交换,才能实现它的价值和使用价值。

由于电视产业的特殊性质,使以新闻节目的形式表现的电视知识产品不具有商品属性。但是,新闻节目生产活动也离不开市场,离开市场的新闻活动在市场经济条件下是不存在的。电视知识产品的特殊性,决定了电视知识产品的营销活动既要重视其经济效益,又要重视其社会效益,并要求正确处理其经济效益与社会效益的关系,把宏观控制与微观搞活科学地结合起来。

二、影视作品 节目价格

价格是商品价值的货币表现。商品价值是由生产商品所耗费的社会必要劳动时间决定的。影视作品 节目的价值同样也是由社会必要劳动时间决定的。正因为这样,在确定电视节目的价值时一定要考虑其制作成本及费用,同时还要考虑投资回

^① 余逊淘:《大众文化需求下电影的发展策略》,《电影艺术》2002(2)。

报率、国家税金等要素。为保证影视作品节目价格的合理性,可采用以下定价策略:

(员)价格调整机会策略。采用这种定价策略,一般应考察以下几种因素:①市场情况;②需求弹性;③受众心理状况。

(圆)折扣价格策略。这种定价策略可在不同时间段、不同类型的节目或电视剧的新旧程度以及不同的播出量之间采用。

(猿)声望价格策略。这种定价策略适应于在名牌节目或黄金时间播放的信息,由于这些节目在受众心中已有较高的声望,取得了广告主和其他客户的完全信赖,享有较高的威信,其价格应高于其他节目而且不宜轻易降低,否则,会影响这些节目在客户心目中的地位。

(源)投资回报率取向价格策略。即制定电视知识产品价格时主要以投资回报率为依据的定价策略。

对电影而言,还存在一个“票价”的问题。电影本质上也是一种商品,票价则是这种商品的“零售”价格。分析票价不能单纯看待票价的高低,因为电影票价与其他商品的价格规律一样,存在优质优价的问题。同样,票价的高低与消费者的承受能力也分不开。影响定票价的四大要素:第一,影片的质量。比如《真实的谎言》投资 1.5 亿美元制作,相当于近 10 亿人民币,与投资百万左右的国产影片相比有很大区别。所以其票价相对就比较高;第二,影院自身的硬件水平。比如有好的环绕立体声设备的影院与单声道影院的票价就不相同。近年,有的大城市的“电影大世界”甚至出现了装修豪华的“黄金厅”;第三,周围地域性消费水平。比如大城市与郊区的消费水平就有所区别;第四,周边影院的执行票价。不同商家之间的票价要达成一种平衡。

影视作品的销售

影视节目同一般商品一样,从生产领域(即制片领域)向消费领域运动的过程中,要通过一定的中间环节才能到达。这就构成了影视节目的销售渠道。

电视节目的销售渠道大致可以分为两类:一是直接销售渠道,即电视节目的生产者(制作者)直接向电视台或受众销售或者由电视台直接向广告主出售时间段、频道及向其他客户推销电视节目;二是间接销售渠道,即借助代理商、经销商等实现电

视节目的供需结合。

电视节目销售阶段一般采取以下五种形式：

(员)以贴片广告的形式实现电视节目的销售。

(圆)以契约的方式合办具有特殊内容的电视节目,如知识竞赛、教育性专题节目等。

(猿)以出售时间段的方式实现电视节目的销售,如有些电视台把时间出卖给用户,由用户在其购买的时间段传播自己认为应该向受众传输的信息。不过,电视台要掌握节目的终审权。

(源)以交易会的形式直接销售电视节目,如上海电视节、成都电视节,都属于这类销售方式。

(缘)以出售频道资源的方式实现电视节目的交易,如把某某频道出售给固定的用户,由用户利用特殊的电视频道播放由电视台允许的电视节目。

影视营销的策略

市场营销策略是经营者为了实现经营战略,针对外部环境的变化所采取的对策。市场经济体制的建立,已迫使电视产业走向市场,接受市场的检验。为适应市场经济的要求,电视产业应尽快转换经营机制,改变传统的增加广告播出时间、提高节目价格、单纯的制作和播出等经营方式,使经营手段在更加专业化,在求新、求异、求变的同时,为消费者提供全面的市场服务。

影视营销的策略中,很重要的一个就是“促销方式”。所谓影视促销,指的是影视企业运用人员或非人员方式,向观众提供影视片发行和放映信息,帮助观众了解影视片,以引起观众对于某一影视片的相关服务的关注和兴趣,激发其观影欲望,从而产生观看行为的一种营销活动。

以电影促销为例,方式有两类:一是人员促销,一是非人员促销。其中,非人员促销又可分为广告、营业推广和公共关系等具体方式。电影促销的目标就是要引起观众对某部电影的关注和兴趣,激发观众的观影欲望,导致观众购票行为的发生。这一目标可以概括为两个方面:一是帮助观众了解制片商的电影产品及有关服务;二是使观众对制片商的电影产品及有关服务产生好感,从而有助于树立好的企业形象。

电影促销的作用:①通过影片介绍、影评等方式传递影讯信息,指导消费;②刺激观众需要,提高卖座率;③宣传影片的特色

和优势,促使观众对所宣传的影片产生偏好;④建立品牌形象,增加票房收入。

续影视作品 节目经营原则

我国市场经济体制改革日益深入,它对影视节目经营的要求不仅日趋明朗化,而且日趋具体化。在这种情况下,如何进行影视节目经营就提到了议事日程。为保证影视节目经营活动的顺利进行,其经营过程应该坚持以下几个原则:

(员)坚持社会效益与经济效益相结合的原则,并把社会效益放在首位。

(圆)坚持竞争的原则。

(猿)坚持适应受众需求的原则。

(源)坚持节目编排的“动态”性原则。

(缘)坚持节目编排创新的原则。

(三)影视作品 节目制作管理体制

目前,我国影视节目制作管理体制基本实行的是“制片人制”。

部 制片人制”和“制片人”

“制片人”一词的最早出现和使用是 20 世纪 40 年代的美国,英文为“~~producer~~”,意为经营影片的企业家,或是委派管理一部影片生产的管理者。“制片人制”形成气候是在 20 世纪 40 年代末的世界影都好莱坞。在当时美国法院通过的一项决定里,美国的电影制片公司被要求放弃继续拥有电影院的所有权,使制作系统与放映系统分离,同时,不再确保制片公司从前曾经得到保证的影片发行数额,其目的就在于打破行业垄断,促进电影市场的发育和成熟。这是一种电影制片厂为控制导演开支过大,降低成本的管理制度。

“独立制片人”由此引应运而生,使得美国电影业的体制和结构出现了很大变化。关于“独立制片人”,美国人格雷戈里·古德尔在《独立制片》中给了我们定义:“从纯理论上讲,独立影片制片人应该是这样一个人,他有某部影片的构思(或获得了某个现成著作权),他为影片制片筹措资金,在影片拍摄过程中,他拥有某个实际上的创作控制权,并最终组织销售和发

行。”20世纪 80年代末,制片人开始影响到西方整个电视业。许多著名的电视媒体在节目管理上比较多地采用这种运行机制,它不仅限于电视剧、综艺类、服务类节目,还延伸到纪录片、新闻等领域。

中国电视制片人制形成于 20 世纪的 80年代中期,发端于电视剧生产领域。时至今日,我国已经拥有一支业务素质好、年富力强、文化水平高的制片人队伍,在各电视台的自办节目中,推出了名牌栏目和精品节目,出现了社会效益与经济效益“双赢”的局面。有学者这样解释电视行业中的“制片人制”：“以制片人为中心的电视节目制作和销售的管理体制。”进入 20 世纪 90年代中期,电视制片人制在全国电视系统得到推广普及,从电视剧生产领域扩展到整个电视节目生产的范畴。电视剧生产领域制片人制的运作则更趋成熟,从名义制片人、执行制片人、责任制片人发展到与国际接轨的独立制片人。电视制片人制的形式是因地制宜、多种多样的。一些电视台采取了“允许试验、积极稳妥”的具体操作方针,制片人的作用越来越显著。1996 年还举办了全国首届电视制片人的研讨会。与会的原广电部副部长兼中央电视台台长杨伟光说：“电视制片人的出现,是电视产业从小生产到大规模生产的需要,是电视业不断发展的标志。”

“制片人制”在中国被选择,应该说是市场经济的催生物。随着深化改革,扩大开放,学习国外的先进管理经验,中国影视业迎面遭遇的便是体制的改革和机制的转换,“与国际接轨”成了发展的必然趋势。而实行“制片人制”既是当今国际上同行业采用的惯例,也是影视制作业生产规律自身决定的基本走向。一些研究者预测,电视台要进行面向企业化管理转变的改革,打破其现有的凝重繁复的行政运作网络,引入并实施制片人制是势在必行。

一、制片人的角色定位

“制片人是节目的核心。”从广义上说,他是影视节目的负责人,更形象地说制片人就是一个公司的“老板”,既负责节目的策划,又负责经费的管理,对外交流,组建剧组,既要对节目负责,又要对影视制作单位和社会负责。以电视栏目为例,有人这样赋予制片人的角色任务:一是栏目宗旨的实施者和报道计划

的组织者。在栏目创办初始阶段,制片人就要负责计划未来节目的宗旨、定位、个性等。而且,制片人必须在日后的工作中从一而终地贯彻这一宗旨。如今,节目计划管理的重要性正逐步为我国业内人士所认识。作为制片人,要始终保持清醒,设计出长期、中期和近期的报道方案和选题,使之系列化、立体化。假如没有计划,任由记者各自为政地抓选题,难免失去好的宣传效果;二是题材选择的把关者和节目质量的责任者。对于制片人来说,能否对题材把关,可以充分展示其政治素质和业务水准。制片人要学会“吃透两头”,也就是既要领会中央精神,又要洞察社会心理。而质量是影视节目的生命,制片人要有否定不符合标准的节目的勇气,这样制片人才能够真正负起责任来;三是采编人员的协调者和影视业务的指导者。制片人如同一个指挥员,把什么人安排在一个什么位置上,让谁去做什么事最合适,包括所有一线人员的相互配合,都应当运筹帷幄,像一个能征善战的将军,制片人的业务素质还要求他是个“行家里手”,在日常生活中可以进行业务指导工作,结合节目的实际情况对采编记者予以针对性的启发和引导。

猿猿制片人的素质

美国一位制片人说过:“一个制片人应该是一部书,它必须有内容,有味道,这样别人才会去翻它。它才能激发人们的灵感,给人传授一些人们想要得到的东西。”可见,制片人应该是一个知识渊博的人,一个有组织才能的人,一个多才多艺的人。要经常生产出多样而富有新意的影视节目,对优秀制片人的要求是很高的。因此,制片人必须具备以下的素质:

- (员)具有高水平的执行政策的能力;
- (圆)熟悉影视节目制作过程;
- (猿)懂得做人的工作,善于调动包括导演在内的全体摄制组成员的积极性和创造性;
- (源)懂得市场经济的基本理论;
- (缘)必须具有高水平的聚财能力和用财艺术;
- (远)必须具有准确地把握受众心理活动规律的能力;
- (苑)必须具有较强的自我推销意识;
- (愿)具有较强的公关能力;
- (怨)具有全方位的法律意识;

(五)具有坚定的爱国思想和强烈的祖国意识。

“制片人制”的实行效果

电视台实行制片人制后,台里将一定的广告时段分配给栏目(当然也有例外),由制片人负责管理。除此之外,不再投入任何经费,所有开支由广告收入解决。于是制片人当然要从经营角度去制作节目,关心节目质量,因为收视率越高,广告收入就越多,节目创作的积极性被调动起来,节目质量与广告收入也呈良性循环的态势。对于靠经费拨款的栏目,其命运一样系在节目质量上,质量是栏目生存的根本,是制片人工作的重心。那么围绕节目质量便形成了约束机制,即节目质量与制作经费挂钩,节目完成后,对其质量给予评价,质量高的经费多,质量差的经费少。与此同时,由于有了财力的控制与约束,投入与产出比即成本意识必须成为制片人脑子里实实在在的东西,避免传统体制下成本的混乱和失控。这也是实行制片人制的一个好处,电视台的决策者可以细化到每一个制作单元进行成本核算。可以靠成本核算来有效地控制栏目的用人规模与制作手段。节目制作所造成的资金压力得到缓解,节目的质量也稳步提高。正是制片人制造了一大批精品节目和知名栏目,像我们熟悉的中央台《焦点访谈》、《实话实说》,湖南电视台的《玫瑰之约》,重庆电视台的《雾都夜话》、《龙门阵》、《天天~~新闻~~》等。

现行的制片人制将用人权部分地赋予制片人,由其依据栏目实际,核算用人数量和结构,避免人力资源浪费现象。同时,制片人制是一种“面对面”的管理,制片人直接面对一线制作人员,改变了传统模式下部门繁多、层次复杂、信息失灵、权责不明的状况。而由于制片人负责制,使得“影视人”感受到了来自身边的威胁,内心产生强烈的危机感。这样的机制既能促进制片人领导能力和业务素质的不断提高和成熟,又能激发一线节目制作人员的创造力,以积极的态度挖掘新题材,深化节目内涵,创造新形式。可以说,制片人制(全面)推动了电视人素质的提高。

第七章 影视接受

第一节 影视鉴赏概述

一、影视鉴赏的含义与性质

影视鉴赏是人们在观看影视作品时的一种认识活动和精神活动。马克思主义经典作家指出,艺术是人类掌握世界的重要方式之一,作为艺术种类之一的电影和电视与其他种类的艺术如文学、戏剧、绘画比较起来,更贴近生活、更接近现实场景。影视艺术以画面和声音为基本要素,以摄像为基本表现手段,逼真地再现现实生活中人和物的时间延续与空间移动,模拟事物的声音和色彩,具有其他艺术难以企及的直观的真实效果。在影视制作过程中,虽然融会着艺术家们的主体的审美意识,对拍摄的对象有目的地如实地记录,但在力求真实的制作过程中依然要遵循着艺术规律。但是,电影、电视运用特有的蒙太奇技巧和思维、长镜头、景别、时空、节奏等手段和构成元素,还是不断地在银幕上实现着“物质现实的复原”这一最终影视视觉目的。如电影《开国大典》、《周恩来》、《焦裕禄》、《长征》、《延安颂》、《新四军》、《八路军》、《黄牛惨案》、《巴顿将军》甚至《泰坦尼克号》等影片都是既有一定的史实基础,又进行了恰当的、大胆的艺术加工处理的影视片。影视观众通过影视鉴赏活动,不仅可以了解生活,认识社会,熟悉历史,关注现实,探索自然、宇宙和人自身的奥秘,从中获得启迪和教益,而且还可借此丰富自己的精神文化生活,得到娱乐和休息,愉悦身心,陶冶情操,宣泄感情,抚慰心灵,从而升华自己的人格,提高自身的素质和精神文明水准。

影视鉴赏是影视观众接受影视作品而产生的一种审美享受,影视鉴赏不同于阅读一般的书刊、报纸时的精神活动。在影

视鉴赏过程中,银屏上鲜明的艺术形象、感人的生活画面,能够把观众带进一种生动的、具体的、富有魅力的艺术境界之中,使观众获得审美享受。对于观众来说,只是一般地看电影或电视片那并不是鉴赏,只有获得了那种审美享受的审美快感及审美判断之后,才真正算得上影视鉴赏活动。在影视鉴赏过程中,电影感的建立与否,是衡量审美主体的条件甚至资格的重要前提。所谓电影感,就是影视作为一种艺术所能传达的那些特殊的艺术感觉,这些艺术感觉是别的艺术形态所不具备或者无法充分表达的。

电影感首先是和整个影视意识联系在一起的。它存在于影视的各个元素及其组合关系之中。任何一种电影感都必须跟影视意识并置一处才能得到充分的认识。电影感是人类审美行为的一种特殊表现,是影视文化在人身上的内化现象,这种内化过程如果在比较长的历史时期内连续积累下去,无疑会对人类观察和感受事物的方式带来一些变化。其次,电影感又是感觉方式,它能使人们对生活的感受具有或增长一种艺术味。这种感觉方式原本就存在于人类的感觉现象之中,只是由于影视文化的作用才得以发展起来,表现出来。审美快感和审美判断,是指观众因看电影看电视而引起的心理愉悦和对影视作品的审美评价,观众心理进入兴奋状态则是观众进入艺术鉴赏状态的标志。

在影视鉴赏过程中,观众的感知、情感、想象、理解等诸多心理功能都被调动起来,处于无障碍状态,从而获得精神上的自由、超脱的愉悦,也就获得了审美享受。因此,影视观众看影视作品时,如果仅停留在感性认识的初级阶段,就无法理解艺术形象的本质意义,没有高级阶段的心理、思维的参与,是不完全的鉴赏。影视艺术鉴赏的过程是一个由低级到高级、由感知到理解,由直觉领悟到本质把握、审美判断的过程。观众是在寻找审美愉悦、情感陶醉、心灵希冀的过程中获得审美享受的。

影视鉴赏不是影视观众对影视作品的浅层次的一般观赏,也就是说影视艺术鉴赏不仅是一种认识活动和审美享受,而且是一种艺术再创造的活动。克罗齐说:“批评和认识某事物为美的那种判断的活动,与创造那美的活动是统一的。惟一的区

别在情境不同,一个是审美的创造,一个是审美的再创。”^①影视创作是从生活到艺术,艺术家在生活中的发现,他对生活的评价、认识都蕴含在影视作品的艺术形象之中,影视观众观赏影视作品则是从艺术到生活。他以影视作品的客观内容为基础,结合自己直接或间接的生活经验,运用自己的艺术修养、审美能力、审美经验,对影视作品的人物和事件等形象进行体验、补充、想象和理解,进一步丰富艺术形象(或意境),把作品中的艺术形象再创造为自己头脑中的艺术形象,并通过“再创造”对影视作品中的形象或事件作各种合情合理的解释和评价。

影视鉴赏的艺术再创造是由影视艺术的属性所决定的。一方面,直接诉诸观赏者感官的银屏形象,是个别、独特的,又往往是具有典型性的人物形象和事件;另一方面,影视拍摄过程运用的各种拍摄手段,塑造人物的独特技巧,为观众提供了声画之外的自由想象空间。观众可以进入艺术再创造的天地,用自己的生活经验和审美感受赋予作品中声像以一种新的意义或深广的内涵。当然,观众的艺术鉴赏还是要受到影视片本身的制约和限制,绝不可脱离影视作品,漫无边际地“再创造”。观众的情感思路,艺术想象的思维轨迹,大体只能遵循原作的思路进行。所以影视鉴赏的艺术再创造实质上是一种“被动的有限的创造”。

综上所述,影视鉴赏就是人们观看影视作品时所产生的审美活动的全过程。影视作品以声画为语言,展示生动丰富的社会生活场景,塑造鲜明的银屏人物形象,作用于观众的感官,引起他们的悲和喜、爱和憎、赞同与反对等情感。由此,观众就会在潜移默化中受到启迪、教育和感染;同时又根据自己生活经验、艺术修养对影视作品作出一定的评价,并获得一定的美感享受。这种在观看影视片过程中,对一部影视片的体验、感悟、欣赏与评判的精神活动、审美过程就是影视鉴赏。

二、电影与电视的异同

电影和电视(主要指故事片和电视剧)合称“影视艺术”,两

^① [意]克罗齐《美学原理·美学提纲》,外国文学出版社,1983年版。

者在某些方面的确存在相同之处,前文谈到的综合性、视听性和逼真性,就是两者的共同特性。除此之外,两者还有各自不同的特点。

(一)电影与电视的相同点

电影和电视同属“影像艺术”

所谓影像艺术,就是以影像为本体的艺术,它包括电影故事片、录像故事片、电视剧等,其主要特点在于它是一种动态的有声的影像,其所占有的是四维空间(一维是光、二维是平面、三维是立体、四维是运动也即时间,如果加上声音传播和音响的空间,就是五维空间)。因此,与其他艺术相比,影视艺术最贴近于感性本体,是最能还原于感性现实的艺术。它可以把历史和现实忠实地复制下来,重现于银屏上。正如巴赞所言:“摄影和绘画不同,它的独特性在于其本质上的客观性……在原物体与它的再现物之间只有无生命的物体的工具性在发生作用,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,不用人工加以干预,参与创造……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,它犹如花卉,宛若雪花,而鲜花与冰雪的美离不开植物与大地的本源。”^①影视艺术正在于能客观地反映现实世界,最大限度地保持生活的原貌。

电影和电视均受相似的语法规则的制约

电影和电视在艺术手法上都以蒙太奇为结构方法和表现方法。^①两者都用镜头组接作为语法规律来结构画面,结构镜头,结构段落,结构章节,最终构成一部完整的作品;^②两者都以蒙太奇创造新的涵义的美学原理作为自己独具创造的表现手法。^③电影和电视的拍摄方法也是相同的。两者都可以采用不同的拍摄角度,如正面、反面、侧面、俯拍、仰拍等,都可以采用不同的运动镜头,如推、拉、摇、移、跟等,都可以拍摄不同的景别,如远景、全景、中景、近景、特写等。在某种意义上讲,电影与电视可以说是同形异义结构。

^① 巴赞:《什么是电影》,中国电影出版社,1980年。

(二)电影和电视的差异及形成的原因

记录物质手段不同

电影和电视虽然都是带“电”的艺术,但无论是物质材料、制作过程,还是传播媒介都不尽相同。电影的录像物质是胶片,电视的录像物质是磁带。磁带用起来简便,拍电视时将摄入镜头的影像通过“光—电”转换成电磁讯号储存在磁带上,制作者通过监视器当场就可以看到效果,表演或构图不理想时可将磁带上的电磁讯号洗去重拍。而电影拍摄是通过感光作用将影像摄取在胶片上,需要经过冲洗才能知道拍摄效果。若是有些镜头不满意,要想改正就较为困难。所以,人们常说“电影是一种遗憾的艺术”。相比之下,电视剧制作具有简便、迅速、成本低、周期短的特点,因而能主动灵活地把握时代的脉搏,迅速及时地反映社会生活,在题材开掘方面获得了更为广阔的天地。从传播媒介上看,电影银幕的面积约为 100 平方米,而 100 英寸(2.54 米)电视屏幕仅有 10 平方米,相差 10 多倍。观众对电视画面的接受相对于电影画面来说要弱一些,这就需要调动听觉感官作补充,光线是直线传播的,声音是曲线传播的,当观众的视线离开电视画面时,声音仍然可以作用于人的听觉,和电影相比,电视的画面受到一定的扬弃。上述差异,决定了电影和电视艺术的区别。电影的内容主要是靠画面来表现,一些宏伟壮观的战争场面和风起云涌的自然景观会对电影观众的视觉产生强大的震撼,而电视的内容则要调动一切听觉元素,其中特别是用人物语言来达到目的。一个明显的特点:电影塑造人物、叙述事件主要依靠动作,而电视剧的人物语言,尤其是对话,是叙述故事、塑造人物形象、推动情节发展的重要手段。国外的一些著名电视剧如《女奴》、《鹰冠庄园》、《阿信》、《血疑》、《诽谤》以及国内的电视剧如《渴望》、《编辑部的故事》、《围城》、《过把瘾》、《牵手》、《长征》、《不要和陌生人说话》、《大明宫词》、《中国式离婚》等,都曾产生过轰动效应。这些作品场景少,转换少,但由于充分发挥了电视艺术对白的听觉优势,深受广大观众的喜爱。事实上,语言传播,对于观众来说具有一定的强制性,它能把观众紧紧抓住,一般来说不易中断。与声音传播比较,画面传播的强制性要弱,观众对于画面的接受是自由随意的,易于中

断。从接受器官来说,人的视觉器官容易疲劳,而人的听觉器官不易疲劳。从记忆角度看,通过听觉获得的信息要比通过视觉获得的信息记忆得深刻。这是电视剧的特点,也是其优于电影之处。

圆接受方式不同

电影接受是在电影院里进行的,电视接受则是在家庭环境中进行的。不同的接受环境决定了观众的接受心理和接受行为存在着区别。

首先,电影院是一个公共场所,观众去电影院不是一个人,而是一个集体,就如同西方人去教堂做礼拜,在某种意义上具有“仪式”性质。加之,电影接受起来庄严、隆重,又带有一定的强制性。观众在进电影院之前目的很明确,看什么不看什么完全由自己决定,进入电影院之后便“身不由己”。这种仪式性、目的性、强制性的接受,使观众能保持良好的接受心理,观众对电影的语言和画面都可以保持最佳接受状态。电视接受则不然,家庭环境不具有“仪式”性质,也不具有强制性,观众往往边看电视边聊天,边看边运动,边看边干活。电视接受的这种随意性,使观众的视觉接受能力和接受心理受到一定的影响。

其次,电影院是一所黑屋子,容易割断观众与观众之间的交流,所以每一个电影观众都处于封闭状态,较少受到外界干扰,这样,观众就有时间、有机会、有精力对电影的精微处作深刻的体验,相对无言的场面,空镜头的持续,情景交融的渲染,往往会对观众的情绪产生影响。而进入家庭的电视,观众往往不自觉地把它看作家庭的一员,电视接受在一定程度上,如同与友人拉家常,容易形成亲切和朴实的良好气氛。不同的接受环境,对电影和电视的创作在题材、结构以及艺术手法的动作方面提出了不同的要求。

再次,由于电视艺术深入家庭,所以,电视剧演员实际上是与观众面对面地交流。这种直接交流是其他艺术形式所无法比拟的,因而电视剧艺术比之电影具有更大的纪实性。纪实性要求编导在选材上注重家庭性、日常生活性的题材,一般不同于电影那样多选生活中的突发事件、惊险故事、奇异景观。家庭生活、伦理关系或存在于人们身边的凡人琐事,更容易吸引观众。《篱笆·女人·狗》、《渴望》、《咱爸咱妈》、《婆婆·媳妇·小

姑》、《婆婆》、《牵手》、《橘子红了》、《空镜子》、《中国式离婚》等电视剧之所以吸引观众,就在于它们能使观众产生亲切感。即便是写英雄豪杰、历史人物的作品,也同样要求在表现他们历史业绩的同时展示他们作为普通人的喜怒哀乐。《戏说乾隆》、《康熙微服私访记》等电视剧所显示出来的贵族平民化的倾向,同样能给观众以生活化的亲近感。

微生活容量不同

电影和电视都以反映社会生活为己任,但由于种种原因,其中主要是自身的原因,两者所能容纳的生活量是不同的。电影的时间和长度有所限制,因而电影所反映的社会生活内容则受到限制。一部电影故事片的长度大多在 100 分钟左右,上、下集的故事片很少超过 180 分钟。若以小说作为参照系,一部电影的容量只相当于一部中、短篇小说。正因为这个原因,长篇小说改编的电影,往往不能保全原小说的信息量。电影在对名著进行改编时,不得不割舍原作中大量的精华。比如《基督山伯爵》在第一次搬上银幕时,只用了原著百分之五的材料;《安娜·卡列尼娜》两次拍成电影,都把列文的那条线全部删去了。而一些中、短篇小说改编的电影则能保全原作的生活量,并取得了极大的成功。中国电影史上的一些优秀影片,如《祝福》、《柳堡的故事》、《林家铺子》、《早春二月》、《闪闪的红星》、《天云山传奇》、《牧马人》、《人到中年》、《老井》、《红高粱》、《秋菊打官司》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《香魂女》、《盲井》等都是由中、短篇小说改编,并在国内外多次获奖。

与电影相比,电视的时间和长度则不受限制。尽管一集电视剧的长度只有 30 分钟,但电视能以连续剧的形式出现,这就打破了时间和长度的限制,为容纳最大的生活量提供了可能。这样看来,电视剧的生活容量可大可小,比较自由。从目前的电视剧情况看,电视剧作品有单本剧、多本剧、系列剧、连续剧,为小说自由地改编为电视剧提供了便利。无论是洋洋百万言的长篇巨作,还是寥寥千言的短篇精品,各种样式的小说都可以再现于银屏。特别是由长篇小说改编的电视连续剧,大大弥补了电影在生活容量上的不足,为长篇小说的影视传播拓宽了道路。一些世界名著正由于电视的传播而进一步得以普及。如我国古典名著《西游记》、《红楼梦》、《三国演义》、《水浒传》等,因改编

为电视剧而家喻户晓。

此外,电影和电视在表现手法上还存在着细微的差别:在画面构图上,电视的画面小,构图的主体多是人物,环境多处于次要地位。电影的画面大,能同时兼顾人物与环境,而且环境常常居于主要地位。在景别的运用上,电视剧中多用中景、近景,特写在电视剧中可频频出现,而电影中多用远景、大全景来展现环境。就特写而言,在电影和电视中承担的功能也不尽相同,电影中的特写犹如音乐的重音起强调作用,而电视中的特写则不一定有此功能。在场面转换上,电影的场面转换频繁,而电视剧(尤其是室内剧)中的场面转换则要比电影少得多。在蒙太奇和长镜头的运用上,一般来说电影中的蒙太奇运用得多,而长镜头运用得少。比较而言,电视中的长镜头运用多,蒙太奇运用少。在叙事节奏上,电视相对慢一些,一般不宜采用发展过于迅速和变化过于剧烈的叙事节奏以及时空错乱的叙事结构,相对来说,“引戏员”结构更能增加电视剧的纪实性、现场感。

三、影视鉴赏与其他艺术鉴赏的区别

(一)与文学艺术鉴赏的区别

影视鉴赏与文学鉴赏的主要区别在于对艺术形象和形象载体的感受不同。文学是语言的艺术,它通过语音、词汇、语法等要素载体功能的综合发挥,叙写出相关的人物和事件,表达出作者对客观世界和社会生活的感受和体验。读者鉴赏文学作品主要是通过对于叙写人物、事件及情感的文学阅读来实现的。作品中的形象在读者阅读过程中被主观思维所“还原”和创造出来。读者在阅读的过程中,往往根据自己的生活经验、文化素养、性格、趣味等来感知人物,体察情感,这时读者感知的人物形象,是读者融入生命体验和文化素养而“再创造”的艺术形象,它往往带有读者的个体特点和审美特点。另外,就人物而言,文学描写的人物因语言张力而具有某些概括性和模糊性,甚至是抽象的。许多文学名著所塑造的人物形象,因读者社会经验、文化修养、性格特点、兴趣爱好等不同而产生不同的感受。因此,便有“一千个读者就有一千个哈姆雷特”,“一千个读者就有一

千个阿 匠”的说法。一个中国人和一个外国人 ,他们在阅读完《红楼梦》之后 ,心目中必然会有不同的宝、黛、钗。即便都是中国读者 ,在一个教授和一个工人的心目中 ,也会有不同的宝、黛、钗。

与文学艺术不同 ,影视艺术是“声画”的艺术 ,以画面和声音为基本元素 ,展示社会生活场景 ,塑造银屏人物形象。影视艺术在吸收文学的某些艺术元素时 ,必须剥离某些抽象的叙述和描写 ,而代之以具体确定、活动可见的人物和场景的表现。为适应拍摄的需要 ,影视艺术非常重视场景描写、动作和对话及其细节的刻画 ,影视中的人物经导演和演员参与并表演出来时已定型化 ,而留给观众的艺术空间相对于文学中的人物形象已经减少甚多 ,也就是说留给观众发挥的余地已大为减小。譬如 ,当观看过电视连续剧《红楼梦》,林黛玉的声音笑貌就具体化了 ,观众会不自觉地将小说中虚构人物林黛玉与扮演者陈晓旭重合起来 ,从而获得影像的确定性。再如 ,济公这个由小说家虚构的神话人物 ,在读者的心目中肯定是各色各样的。但当电视剧《济公》播放后 ,人们从屏幕上感知并认定济公就是第一个扮演者游本昌的那个样子。因此 ,当这部电视剧从第六集以后 ,改由另一位演员扮演时 ,尽管这位演员演技并不差 ,但由于其扮相和性格与游本昌不同而得不到观众的认可。

(二)与绘画艺术鉴赏的区别

绘画是造型艺术的一种 ,“指运用一定的工具、物质材料 ,通过色彩、线条、明暗等手段 ,在第二维空间的范围内 ,创造具体、精确、个性化的、诉诸视觉的形象 ,借以反映现实生活、表达创作主体的审美感受、审美理想的艺术”^①。绘画的特点在于描绘形象 ,再现生活的具体性、确定性、精确性和直观性。在照相术未出现之前 ,绘画是惟一可用来录取各种具体事物和生活具体形象的手段。绘画是静态艺术 ,它主要利用线条、色彩和构图 ,在一个平面上表现物象的形体和神韵 ,来再现现实生活和表达人们的审美意识。鉴赏绘画 ,要注意对线条、色彩、明暗、透视构图等表现手手段的品评 ,通过那些凝结瞬间、浓缩有限空间的画

^① 文艺美学辞典辽宁大学出版社 页

面,揭示蕴含其中的丰富深广的社会内容和美好的情愫,获得美的享受。

影视艺术与绘画艺术关系密切、原理相近的是画面,画面是影视构成的基本元素。“它是电影的原材料,但是它本身已经成了一种异常复杂的现实。事实上,它的原始结构的突出表现就在于它自身有着一种深刻的双重性:一方面,它是一架能准确、客观地重现它面前的现实的机器自动运转的结果;另一方面,这种活动又是根据导演的具体意图进行的。通过上述方式获得的画面形象构成了一种现象,它同时以多种标准的现实作为它存在的基础,这一点是由画面的一些基本特征所造成的。”^①不过,我们不应忽视这样一个事实:“只要把一部影片分割成最小的单位,我们所看到的只能是一个又一个‘画面’;所谓‘画面’,当然就涉及到是否具有‘绘画美’的问题。”^②影视作品的画面必须很美,如果不美那就不能“将我们引向感情,又从感情引向思想”(爱森斯坦语)。不能使我们享受到鉴赏绘画那样的乐趣。在电影史上,大凡优秀的影片都可找到许多优美的画面。例如《乱世佳人》开头展示的夕阳金辉照耀下的橡树与郝思嘉同恋人在一起的剪影;《黄土地》中那一望无垠的黄土坡与打腰鼓和求雨的场景;《林则徐》中林则徐送别邓廷桢,邓愈走愈远,林则徐登高远眺,造成了“孤帆远影碧空尽,唯见长江天际流”的抒情意境的画面……这些都仿佛一幅幅鲜明生动的油画一般,给人们深刻的美感。

日本电影理论家岩崎昶在《电影的理论》一书中指出:“所谓电影的美,实际上就是绘画的美,而和绘画不同的就在于它是动的。”电影是“活动的绘画”,影视画面犹如一段段无穷变化的语言文字,通过画面叙述完整的故事,传递视听艺术信息,表达特定的情感内容。影视鉴赏的任务之一,就在于如何捕捉那些跳跃的、连续的、有典型性的画面形象,从中解读影视画面的涵义。

① [法]马尔丹撰 电影语言 中国电影出版社 页码

② 谭震生撰 电影美学基础 江苏人民出版社 页码

（三）与摄影艺术鉴赏的区别

影视艺术中的摄像、摄影与摄影艺术同属于“瞬间的艺术”，其造型手段都是画面构图、用光、影调和色调，因而有人据此将影视艺术称为“活动的摄影”。然而由于影视摄影摄像与艺术摄影的创作目的与创作对象的不同，所以对他们的鉴赏也存在着较大差异。影视摄影、摄像的目的在于叙述故事，传达感情，塑造人物，阐发思想，这就使影视摄像追求画面的连续性。每个画面不一定要有较深刻、完整的涵义，但很多画面组合在一起，就构成了完整的情节、动作和事件等，传达着导演的创作意图。

摄影艺术的目的在于抓住最美的时刻、最佳的角度去揭示自然美和人的美。瞬间机会的把握显得非常重要。艺术摄影的时间性和空间性，使得它的艺术价值常和史料价值联系在一起，形成摄影艺术独特的生命力和感染力，摄影艺术的单个画面通常要有深刻的涵义。此外，从创作对象上看，影视摄像的对象是虚拟的（除纪录性影视片外），虽然也有社会现实作背景，但它仅是一种规定的情境，摄像的对象也处在运动之中，且这种运动不是为了实录而是为了达到影视的创作目的，即导演的创作意图。如果演员的表演或是外景不能令导演满意，可以重新摄影摄像。而摄影艺术是用再现现实生活中实际存在的客观事物的形状、形态、质感、色彩及周围的环境方法来反映生活的真实，它的摄影对象是客观真实的人物和瞬间的不可重复的实际生活场景，摄影艺术和生活是紧密相连的，它有着更大的欣赏性和资料性。

（四）与音乐艺术鉴赏的区别

在现代影视片中音乐是绝对不能少的。影视片往往通过音乐的辅助来完成营造氛围，刻画人物性格，抒发人物的情感，推动故事情节、深化主题的艺术效果。如电影《城南旧事》以我国二十世纪四十年代曾一度流行的《骊歌》的音调作为主题音乐，既体现了时代特点，又委婉地诉说了主人公英子追忆往事时细微的情感变化。影片中小偷被抓走后的一段音乐，处理得十分精彩：课堂上响起了“长城外，古道边，芳草碧连天”的悲凉歌声，

怅然若失的英子没有唱,而是默默地呆坐着。随着镜头缓缓推成英子的特写,周围同学的唱歌音响转成同样旋律的器乐主题,更透出“天之涯,海之角,知交半零落”的意味,细腻地传达出英子忧伤、惆怅及难以言状的负疚心情。影视音乐同样能起到表现剧情、刻画人物、增强民族特色的作用。从欣赏方面看,影视音乐是“可视性的音乐”,因为每次音乐出现,总伴随着相应的画面。影视音乐的含义,观众不仅能感受到,也可以从画面上找到。

而一般音乐主要是通过音乐家,利用有组织的音乐手段,创造出音乐的形象来充分地表达人的情感。“这种音乐形象完全是通过声音的运动作用于人的听觉,使人产生联想,从而在头脑中产生主观的艺术形象。”^①它是音乐家与欣赏者双向创造出的思维成果。对于这类音乐欣赏不像影视音乐那样是与画面互补的,而是独立存在的。欣赏者鉴赏需自己发挥想象,去创造音乐形象,感受到音乐的奥妙,从而获得精神上的愉悦。

(五)与戏剧艺术鉴赏的区别

影视和戏剧同属于综合艺术,两者可谓亲缘关系。影视与戏剧都有着综合性特点,它们都不是局部的综合,单项的综合,而是全面的、兼容性综合。“它们可以同时综合所有艺术形式,像音乐、舞蹈、绘画、雕塑、建筑、文学等,无所不包。”^②不过,戏剧是以表演为中心的舞台综合性艺术,而影视则是以摄影为中心的银屏综合性艺术。从鉴赏的角度看,戏剧综合是以人的形体作为媒介的表演特性,它凭借人的形体,在“演员、剧本、观众、剧场”这四维世界里实现戏剧性,从而通过视觉和听觉来感染人。戏剧演员的表演属于一次性的,当场失误,只有在下一场演出时,或许才能够避免。而有的剧种的演员具有专职性,更不能随便更换。欣赏戏剧通常是在固定场所进行集体欣赏,由于戏剧演出是框定在狭小舞台上,这样便要求时间、地点、事件的集中,表演有很大虚拟成分和程式化动作。因此,戏剧需要极强的群众性和演出性。

① 曹祖亢等:《影视艺术与技术》,电子工业出版社,1998年。

② 石城:《电影基础理论》,东北师范大学出版社,1998年。

与此相比,影视艺术有更大的灵活性。因为影视在拍摄制作过程中是利用胶片或电子成像,通过演员表演和剪辑合成使它在表达方面有相当程度的时空自由。在拍摄影视片的时候,导演对于演员或是演员的某个表演动作不满意,或是想删改剧中情节,都可以重新选择、拍摄,直到导演认可为止。影视艺术鉴赏同戏剧欣赏一样也在相对固定的场所观赏,但影视艺术观赏较灵活。且由于影视艺术利用光电技术,时空方面有高度灵活性、自由性,生活实感强,更容易吸引观众。

从表演的角度看,戏剧对演员的要求有较高的专业性。它要求演员技艺娴熟,唱、做、念、打俱精。所以鉴赏戏剧时要有一定的戏剧知识,对于演员演技的欣赏,更能给人以艺术的享受。鉴赏影视演员表演远没有这样复杂,观众只要能看明白演员的动作与听懂对话,就可以进行“看”电影(浅层欣赏)。在鉴赏影视和戏剧艺术时,要注意区别在演员表演上的差异。

四、影视鉴赏的特点与功能

(一)影视鉴赏的特点

影视传达的瞬间性与观看的“一次性”

从观众方面来说,鉴赏小说、诗歌等文学作品,可面对精彩段落反复咀嚼、再三吟咏,把玩不已,或者看到后面情节还可翻到前面回味作者的铺垫和伏笔等。而鉴赏影视作品则不同,影视作品的制作和播放具有瞬间的特点。影视片的播放,利用人们“视觉暂留”的特点造成动感,使人认为它是动的,而这种画面和声音运动在人们的视听觉中瞬间留存又会转瞬消失,因此这就决定了影视鉴赏的“一次性”。影视作品的长度是给定的,鉴赏者只能在有限的时间里按作者(导演)的安排,有所限定地看完作品。它的所有画面又都是瞬间留存,转瞬即逝的。在一次性观赏中,观众一般不可能倒过来把某一段再放一遍,也不可能将某一自己喜欢的部分放大放慢,反复咀嚼。如果观众没能看懂影视片中某些情节或因事没能看到与听到某些画面和声音,那么只有等到下一场放映或是下一次转播的过程中再次欣赏。电影放映员不会因为某一个观众在某个地方没看清楚就把

拷贝倒回去重放,电视台也不可能打乱预定的节目安排重放某部电视艺术作品。因此,影视欣赏一次性的特点,又使鉴赏影视片的观众存在遗憾。鉴于此,影视鉴赏要求观众具有起码的影视文化常识和修养,并且在观赏时聚精会神、全神贯注。

圆鉴赏对象的丰富性与内容选择的多层次性

影视艺术是最年轻的新兴艺术,它的发展速度和影响力远远超过了人类史上历经数千年才发展起来的其他艺术门类和艺术形式。它后来居上,一方面与现代都市快节奏、高速度的生活相适应,与开放的全球性文化交流相适应;另一方面也与人们日益多样化、个性化的生活相适应。影视艺术既具有现代艺术的丰富性、普及性和时尚性,又有自己的个性特点。当代影视艺术已在世界范围内进行了广泛的交流,观众既可以欣赏到不同国家民族的影视片,又可以领略到不同样式和不同风格流派的影视片。影视观众总是可以从丰富多彩的影视作品中选择自己喜欢的种类和适宜于个人观赏趣味和品位的作品。即使是对同一部作品,每位观众也可以根据自己的兴趣和爱好,对作品的情节、主题、人物、导演风格、演员表演、摄影技巧、画面、声音等不同的艺术层面和要素有所侧重地鉴赏。

在影视片的鉴赏活动中,可能有的观众爱看《射雕英雄传》、《虎穴追踪》、《真实的谎言》、《亡命天涯》等情节曲折变幻的武打片或侦破片,愿意在对惊险、紧张、打斗的观赏中获得愉悦;也可能有的观众则迷恋《还珠格格》、《庭院深深》、《茶花女》,愿意在爱恨怨忧的情感纠葛和人物命运展示中辗转反侧。面对《偷自行车的人》、《秋菊打官司》、《盲井》、《孔雀》、《何处是我朋友的家》,有的人会觉得它们道出了社会生活的真实况味,有的人则觉得情节松散索然寡味;同时观看影片《心香》,有的人会赏识它的语言突破、形式创新,有的人会沉浸于它的情感氛围,有的人则赞叹影片的哲理表达,真可谓“仁者见仁,智者见智”。从影视观赏的普及性看,影视观众人数众多,范围广泛,涵盖社会上一切阶级、阶层,不论国家民族、信仰、年龄、职业、文化、地位的区别,只要具有基本的观赏能力,都能或深或浅地观赏影视作品。影视艺术作为特殊的审美现象,以它极大的丰富性和普及性,促成了影视观众在内容选择和理解上的多样化和多层次性。

影视鉴赏目的的求真性与观赏感受的亲 and 性

从影视鉴赏的目的来讲,人们观赏影视片的一个重要的动机就是从中看到人类自身真实生活的情状。迄今为止,还没有哪一种其他的艺术形式可以使人们能够像影视这样,完美地满足人们求真的要求,“清楚”地看到自己和自己所生活的世界。在人类历史上,文字及印刷术的发明,使人类有可能用笔来记录自己的生活,间接反观自身;照相术的发明,使人类得以借助光与影的作用,在胶片上留下自己真实的生活形象,有限度地反观自身;而电影和电视摄像术的发明,则使人类观照自身的愿望,基本上得到完美的满足。

影视鉴赏还能帮助人们在更深、更高层次上再进行一次切实的生命体验,并更多激发对新的生活方式追寻的热情。看《孔繁森》、《蒋筑英》、《周恩来》、《离开雷锋的日子》等可以让人们明白该怎样去做人。甚而看港台片,也可增加人们的见识;看欧美影视片,同样能给人们新鲜的思想启迪;看科幻片,可以教人们怎样创造未来和赢得未来。总之,影视鉴赏能使鉴赏者对影视这一艺术形式产生亲和感,而影视鉴赏的内容和目的,在此也达到了高度的统一。

(二)影视鉴赏的价值与功能

在影视鉴赏的过程中,银屏上丰富而成功的艺术形象、感人至深的生活画面,都会把人带入一个具体鲜活、梦幻般的、富有艺术魅力和审美愉悦的艺术境界中去,使观众产生丰富的审美联想,从而受到这样那样的艺术感染。它的价值和功能主要表现在以下方面:

影视艺术鉴赏是实现影视社会作用的前提

在当代,影视艺术已成为当今社会人们精神文化生活中不可或缺的精神食粮。影视艺术以其强的艺术包容性和表达力,向人们展示了从宏观世界到微观世界、从历史生活到现实生活、从自然景色到人文景观各种各样的画面、人物、场景和事件。这种展示,向观众提供的是生动逼真、直观可感的视觉形象,以及与视觉形象相配合的听觉形象,可以让观众获得清晰而强烈的观赏效果。由此,影视艺术具有帮助观众认识客观世界的作用;

具有树立典型、用真善美去教育观众的作用；具有以艺术形象使观众获得精神上的愉悦与满足，借以陶冶情操的审美作用；同时还具有给观众感情上的激动与快乐，休养身心、调剂生活节奏的娱乐功能。比如看了《开天辟地》、《开国大典》、《大决战》、《长征》、《新四军》等影视片，可以形象而深刻地认识到中国革命的艰难，认识老一辈无产阶级革命家开创基业的艰辛，以及他们那种忧国忧民、勇于斗敌的心胸和胆量；看了《鸦片战争》、《甲午风云》、《火烧圆明园》等影片，可以形象地了解中国近百年的历史屈辱，懂得落后就要挨打的道理；看了《甲方乙方》、《不见不散》、《功夫》、《射雕英雄传》、《绝代双骄》等影视片，可以得到欢笑和精神上的愉悦……

当然，影视艺术的认识、教育、审美、娱乐诸种社会作用的实现，是同影视观众的艺术接受密切相关的。从这个意义上说，影视鉴赏的过程就是观众接受影视影响的过程。不经过观众的观赏活动，影视艺术就不可能发挥其社会作用。因此，影视艺术鉴赏不是一种单纯的个人娱乐，而是“一桩公共的事情，重大的事情，是崇高精神快乐和蓬勃热情的源泉”^①。

影视鉴赏是推进影视创作的一种动力

优秀的影视工作者总是要关注人民群众的审美需求，尊重群众的欣赏习惯。当他们进行创作时，总是自觉地考虑观众影视欣赏的多种审美需要，认真预测和顾及影视片的社会效果。因为他们知道影视片的命运是与观众的鉴赏有着密切关系。正如电影理论家巴拉兹所说：“艺术的命运和群众的鉴赏是辩证地互为作用的，这是艺术和文化历史上的一条定则。艺术提高了群众的趣味，而提高了群众的趣味则又反过来要求并促进艺术的进一步发展。这一规律对影视艺术来说，要比对其他艺术更正确百倍。一个作家可以走在他时代的前面，埋头在书房里写出一本不为当时人所欣赏的伟大作品，一个画家或一个作家也都可以创作出有待修养更高、理解力更强的后代去欣赏的作品。但是，影视如果没有正确的鉴赏，首先遭到灭亡的不是艺术家，而是艺术作品本身，甚至在作品还没问世以前，就已被扼杀。

^① 别林斯基论文学 新文艺出版社 1953年版

影视片是一个规模宏大的企业的产品,它的昂贵的成本和极端复杂的具体创造过程使任何一个有天才的人都不可能脱离了时代的趣味或偏见去创造杰作。这个道理不仅适用于必须马上赚回成本的资本主义电影。即使是社会主义的电影企业,它也不能为几世纪以后的观众摄制影片。”^①由于影视艺术作品采用的是高投资、企业化的制作方式,摄制者承担经济风险要比创作一般艺术品大得多。在没得到观众会看和喜爱欣赏的有把握信息时,摄制者往往难以下决心去承担较大的经济风险。相反,若某部影视片受到观众的欣赏和欢迎,那么制作者则会更有信心拍摄同类型影片或拍摄续集。譬如《教父》、《侏罗纪公园》、《生死时速》、《惊声尖叫》、《骇客帝国》、《英雄本色》、《无间道》等影片都因第一部影片得到了观众的欣赏和欢迎而拍摄了续集。应该说,影视鉴赏在很大程度上推动了这些影视片的创作。

影视艺术鉴赏是影视批评的基础

影视艺术是以声画元素塑造的艺术形象来表达制作者思想、情感和社会内容的。影视作品的思想意义和艺术成就都融会在影视作品所塑造的艺术形象整体中。因此,批评家必须通过影视艺术鉴赏,充分地感知艺术形象,完整地把握声画表现的艺术形象,这是影视批评的起点和基础。影视批评只有建立在影视艺术鉴赏的基础上,才能挖掘出影视作品所蕴含的思想意义,才能充分地揭示出艺术形象的真实性、典型性和丰富性,才有可能对影视作品做出准确、恰如其分,而不是随意的评价。所以,一个影视批评家首先必须是一个影视艺术鉴赏家。优秀的影视批评家应该以自己的鉴赏实践作为立论的依据,从感情到理论,有自己的独立见解。批评家必须懂得,指出影视作品的毛病并不是他的主要任务,他的主要任务应是教给人们怎样欣赏影视艺术,沟通影视作者与观众的联系。因而,最大限度地从影视片中取得审美经验,乃是作为一个影视批评家必须修炼的内功。

影视鉴赏对影视批评的意义还在于它可以扩大影视批评者的“容受性”。影视批评家的“容受性”是在广泛观赏各种流派、

^① [匈]巴拉兹撰,电影美学,中国电影出版社,1980年。

各种体裁的影视作品中,在比较、鉴别优劣好坏作品的过程中不断增强的。一个影视批评家的判断力、鉴赏力和他的“容受性”是成正比例的。优秀的影视批评家的判断力、鉴赏力和“容受性”一定是非常强的。因而,加强影视艺术鉴赏对于提高影视评论者的素养具有十分积极的意义和作用。

第二节 影视鉴赏的策略和方法

对于影视鉴赏者而言,影视鉴赏的过程实际体现为主体认识逐渐逼近影视作品文本意蕴的过程。鉴赏者所能逼近文本的程度必定与他的鉴赏能力相关,影视鉴赏能力不仅包含那些影视知识和实践经验,而且还包含鉴赏者所能采取的鉴赏策略和方法。

一、影视鉴赏的基本策略

鉴赏影视艺术的策略实质上就是如何观看和读解影视片的问题。美国电影批评家威廉姆·匀·菲里普斯在《影片分析教程》中曾把影片分析划分为五个步骤来完成,即:了解背景资料、看影片、考察影片、第二次看并考察影片、重新对先前的观感作评价。这五个步骤作为影片分析的过程实际上已包含着某些策略性。不过,影片分析的步骤和所采取的策略与影视鉴赏并不完全一致。鉴赏影视片的基本策略可概括为以下方面:

(一)作好影视片鉴赏前的准备

影视鉴赏是一种有目的性的审美心理活动,观众要使自己在一种更有针对性、更有目的性的状态下鉴赏影视片,鉴赏前应做好相应的心理准备和资料准备。

首先是影视鉴赏者的心理准备,即审美主体准备。观众总是按照自己一定的需求才进电影院或打开收视频道的。要轻松娱乐,就去看喜剧片;要了解不同人的情感和认识社会,就去看言情片、社会现实片;要寻求刺激和猎奇的,便去看惊险片、科幻片;想进行一番深沉思考,便去看哲理片、问题片。观众从排队

买票到进入电影院,都表现出一定的目的性和选择性。观众看电视剧的目的性虽没有看电影强,但对电视机的频道开关也还是围绕一定的观赏目的才开和关的。影视鉴赏者比一般影视观众有更强烈、更鲜明的目标感,为了实现这个目标往往需要摆脱接受影视片的被动状态。从心理上看,它表现为更紧张、更富有探索精神的积极介入,它预先设定了在视觉影像和声音后面,在故事情节后面蕴涵着丰富的审美信息,于是竭力破译和接受这些信息。真正试图去鉴赏影视艺术的人,他不应是有的“看”影视片的人那样悠闲和懒散,不应该是买上一包瓜子或一包花生米,半躺半靠的,边看边扯着闲话。影视鉴赏者比一般的观看者在视听认知上更细致,在感情上更投入,在思维上更活跃。在鉴赏过程中,鉴赏者自始至终处于紧张的心理状态之中。他不仅要调动视听感官,积极接受视听信息,而且还要调动思维的活力,不断地思考、联想、分析、判断、推理,挖掘影视片中的艺术蕴含。

其次,对影视作品相关资料的准备。资料准备内容很广,如故事梗概、人物简介、时代背景,影视片主创人员如编剧、导演、摄像、录音、美工、演员的特点和风格等。这一切,都有助于鉴赏者对影视作品的准确把握和理解。电影艺术家夏衍先生曾介绍说,他在鉴赏影片之前,喜欢先看电影介绍,然后根据故事梗概来推测影片如何展开故事和场面。在看影片时,再把自己的推测与影片实际情况相比较,进而去分析影片的优劣。对影视片鉴赏来说,直接相关的准备则是背景资料。其中叙事背景又是准备工作中最重要的方面,因为它往往涉及主题思想、情节和人物关系的把握,也涉及对某些细节和场面的理解。特别是对那些艺术水准较高,创作者艺术处理较为隐蔽和含蓄的影视片更是如此。如果一部影视片的情节和冲突淡化,而鉴赏者又对细部艺术处理缺乏敏感的话,那么这部原本包含相当大信息量的影视片,就可能被鉴赏者在看片过程中轻而易举地漏掉。这就是为什么许多艺术上乘之作,常常在缺乏准备的欣赏者那里被大打折扣的原因。

(二)费力地观看,积极地思考

有了一些必要的鉴赏准备后,就可以进入影视片的具体鉴

赏了。影视鉴赏首先是观看影视片,但这种观看必须是费力的,克服困难的观看活动。在此观看活动中,鉴赏者要突破艺术家或艺术媒介对作品的读解设置的种种障碍,从而获得审美的发现和审美的愉悦。如果一个鉴赏者在观看影视片的过程中感到无须费力,无须克服任何困难;如果他面对一部影视片提不出任何问题来思考;如果他没有一点属于自己的艺术发现;如果他不能因为艺术的发现而产生发现的快感,那么他便只是在“看”电影或“看”电视,而不是在鉴赏影视片。

意大利美学家卡斯特尔维屈罗对于欣赏曾说过一句很深刻的话:“对艺术的欣赏就是对克服困难的欣赏。”^①影视作品鉴赏也是如此。虽然,影视作品在视听认知上的直观性,在物像和声音重现上的逼真性,都有助于观众对经验的唤醒,从而容易看懂影像和声音的表层含义,但是隐藏在那些影像和声音背后的深层含义恐怕并不是多数人能够理解的。因为影像和声音对视听的直接强烈的刺激,故事情节的紧张动人,往往使观赏者感知系统相对活跃而反过来抑制思维的激发,影视的所谓“一次过”的欣赏特点、情节叙述的连续性也往往造成一般观众只顾及囫圇吞枣地接受银屏信息而来不及更深入、细致地思索和读解。尤其是当影视创作者把他们的意图隐藏在一系列为一般观众所不熟悉的方法、手段和技巧后面时,影视作品的鉴赏便愈发显得费力和困难了。对于一个有心通过观看影视片去鉴赏影视艺术的观众来说,每一部影视片都可以使他们产生各种各样的“为什么”。只要他有心去鉴赏影视片,便注定他必须费力地观看,面对这一系列的“为什么”,积极地思索,直到从解答这些“为什么”中获得对影视片的发现为止。费力地观看,积极地思索,不仅是鉴赏者对影视作品的观赏态度问题,其实也是一种策略和方法。

(三)把握分与合,进与出的辩证关系

一部影视片是一个完整的艺术品,但这个艺术品又是由各个要素的局部构成的。每个要素和局部既是独立的又都是整体不可分割的一部分。鉴赏者既要能从整体进行鉴赏,又要能从

^① 朱光潜《西方美学史》,人民文学出版社,1979年版。

局部予以鉴赏。从某种意义讲,鉴赏影视作品是鉴赏者进入影视片,打破影视片原本的整体、完满的状态,使影视片在鉴赏者的干预下被分解的过程。对影视片的分解不可能在瞬间完成,只能表现为线性的过程。反过来说,对影视片某个瞬间的分解往往变成某种富有选择性的对其一部分或某些因素的提取。在鉴赏影视片的过程中,我们只能一会儿注意人物及人物关系,一会儿注意主题意蕴,一会儿注意画面构图,一会儿注意蒙太奇技巧……一般来说,很难有人对影视片的各个部分、阶段和因素的鉴赏能在瞬间同时完成。因为人的思维特点就表现为不断的分析和综合。这既是人思维的长处,又是思维的短处。夏衍在介绍自己鉴赏影片经验时说:“一部好影片,我总是要反复研究好几次,这部片子是怎样表现这个时代背景的(比如19世纪末的英国、法国,民国初年的上海等等),对于影片中所表现的地方色彩、风土人情,以及社会风气等等,都分门别类地来研究,分门别类地来做笔记。在人物性格描写、气氛,哪个地方摆伏笔等等,也专题来研究。”^①

分解对于鉴赏影视片来说是必需的,但分解又因为它对部分、阶段或因素的提取而往往忽略对影视片的整体观照和把握。这样,就需要鉴赏者在分解基础上进行必要的综合。综合是对影视片的整体观照和把握,是鉴赏者调动自己的生活经验和观片经验以及影视知识等,对分解过程和分解结果进行整合。有时鉴赏者要将思维跳出影视片之外,进行联想和思考;或者在观赏影视片后再仔细推敲,不为某个部分、阶段或因素所羁,不断地清理关系,理清线索,直至从整体上去观照和把握一部影视片。作为鉴赏思维基本特点的分解和综合,表现在鉴赏影视片过程中便是一个不断地进入影视片,又不断地从影视片中出来的情形。这个不断地进去,又不断地出来的影视鉴赏策略,要求鉴赏者一旦进入影视片便要专心投入,敏锐发现,紧盯不放;而一旦出来又要清醒冷静,舍末求本,善于综合,以取得较多的审美收获。

“由此可知,进入一部影片便是把整体分解为各个部分、阶段和因素来考察;反过来,当各个部分、阶段和因素被重新联系

^① 夏衍撰《电影剧本的几个问题》,人民文学出版社,1983年版。

起来、组织起来时,欣赏者又逐渐从影片中出来了。”^①优秀的影视鉴赏者在影片鉴赏过程中一定是能够很好地把握分解与综合、进去与出来这一辩证统一关系的。

(四)观赏后的品味、深化与第二次看片

影视鉴赏者应当认识到,一部影视片的鉴赏过程并不是看完片后走出电影院或关上电视机就可以画上句号的。对于许多影视鉴赏者来说,影视片播放完毕很可能恰恰是他准备深入鉴赏一部影视片的开始。这是因为,影视片视听感知的直观性,影像和声音对社会生活和自然景观表现的逼真性,使每一个影视观众都很难抵御影视片所带来的视听冲击。即使是鉴赏能力较高的人也很难在一开始便自觉地去分析和鉴赏。所以,鉴赏影视片的又一个基本策略和方法,就是如何想法使“感性的自我”从那种被影视片左右的状态中摆脱出来,同时又要想法使“理性的自我”进入到影视片中间去。颜纯均教授认为,如下一些观赏影片的习惯是值得肯定和称道的:比如看完一部影片喜欢在头脑中再温习一遍,比如看完一部影片喜欢找些人来议论,比如看完一部影片喜欢去阅读些评论文章……当然,最值得肯定的方法还是鉴赏者观赏后对影视片的细细品味,认真思考,不断地消化影视片中的内容,逐步地深化自己的审美认识和审美评判。

一部影视片有几百个镜头,一部电视连续剧的镜头则更多,内容更为丰富,情节更为错综复杂。而有些内容精深、主题多义、富有哲理意味的影视片则更要一再品味、仔细琢磨,甚至要在重复观赏中才能渐次领略其中思想蕴含和艺术魅力。

由于影视艺术的“综合性”和“一次过”特性的制约,鉴赏者不可能一遍观赏就把要分析理解的内容都记住。对于内涵深厚的影视片,“一次过”的观赏也很难领会其真谛。至于那些世界经典名片或著名镜头,更需要反复观看,不断深化认识,才能领会其艺术的绝妙之处。因此,作为影片的鉴赏策略,一个很好的建议便是威廉姆·匀·菲里普斯所说的“第二次看片并考察影片”。第二次看片和第一次看片,在观赏目的、方式和途径上显

^① 颜纯均:《电影的读解》,中国电影出版社,1992年。

然有较大的不同。第二次看片是在第一次看片基础上进行的,观赏者已经基本熟悉了影视片的情节和人物。当然他们不再是把主要精力放在了解生动有趣的故事情节,目睹片中人物的风采或获得某种审美愉悦,而应是抱着更深一步介入影视片和鉴赏影视片的目的。第一次看片的观赏者最感兴趣或以审美的期望去获取的情节与人物内容,恰恰是第二次看片的观赏者应竭力摆脱的。第二次看片的观赏者头脑中应带着某些尚未解决的问题再次进入影视片。他的思维应更活跃,感觉应更灵敏,随时准备抓住可以分析的内容和艺术元素。

为深入鉴赏影视艺术而第二次看片的鉴赏者应明确进入影视片的方式,应表现出对影视片观赏有更大的选择性,懂得应注意哪些内容或舍弃哪些内容,头脑中应带着某些问题。头脑中如果没有问题的观赏者,即使是第二次看片也不会比第一遍有较大的收获。就如一个不爱思考的老太太即使看二遍、三遍《喜盈门》或《红楼梦》,那也仅会停留在“看”热闹的状态。所以,影视鉴赏的重点不在于看,而在于思考和分析。影视艺术鉴赏的策略问题涉及影视片观赏的前前后后,既有事先的预习、准备阶段,也有观赏后的思考和分析,还有第二次看片的巩固和重新认识。我们应当重视影视鉴赏每一步策略,更好地运用策略为影视鉴赏服务,从而提升影视艺术鉴赏的审美水准。

二、影视鉴赏的一般方法

影视鉴赏的方法与鉴赏的策略是既互相联系而侧重点又有所不同的两个范畴。影视鉴赏策略主要针对鉴赏的过程和步骤,而影视鉴赏方法则侧重指鉴赏的角度和进入影视片的方式。鉴赏者鉴赏一部影视片,首先所面临的便是选择怎样的方式进入影视片。而对影视片的鉴赏选择,总是不可避免地受到进入影视作品方式的制约。所选的进入方式不同,其鉴赏的结果也必然不同。

(一)以文学和“影戏”方式进入影视作品

从影视作品的构成要素来看,到目前为止,绝大多数的影视片都是建立在故事情节的框架之上的,而且不管何种影视片的

表情达意都无法完全摆脱人物塑造和情节设计而仅仅寄寓影像的造型。也就是说,当今的影视仍保留着基本的文学成分。因而,这就为以文学的方式进入影视作品提供了最大的可能性。

对主要以故事情节为叙事框架和表情达意的影视作品,以文学的方式进入,首先是通过事件去鉴赏人物及其思想。影视片通常将片中人物的客观活动融于事件之中,导演所选择的事件,都是为表现人物的性格和思想服务的。因此,我们在鉴赏影视片时,一定要抓住人物活动的有关事件,仔细领会该事件中所表现的人物性格特点或思想境界。当然,由于观众文化修养、审美趣味、性别年龄、价值观念等方面差异,他们通过事件对人物的看法也会各不相同。我国影片《老井》是一部很有影响的作品,对于主人公旺泉这一形象,观众的理解便是多样化的。影片中最能揭示人物感情世界、精神品质的一场戏就是旺泉与自己刻骨铭心的恋人巧英分手,做了年轻寡妇喜凤的“倒插门”女婿。从这一事件中有人看出的是旺泉善良的牺牲、朴实的责任感;有人说这是一种对旧观念的屈服,是唯命是从、孝顺道德的奴仆;也有人说旺泉缺少现代人的反抗意识,没有坚定的爱情观,等等。尽管这些看法的视点不同,人物评价也存在差异,但观赏者都是通过事件去评价人物的,其进入作品的鉴赏方法却是一致的。

其次,通过情节和人物的安排去寻求导演的创作思想及作品主题。有些影视片,我们用文学的方式进入作品只要看一下片名,或是稍微了解一下情节就会明白导演宣传的是什么,也就大概知道影视片的主题是什么。如《烛光里的微笑》表现的是教师甘当蜡烛,为教育学生鞠躬尽瘁,其主题是赞扬乐于奉献的崇高精神。可是,有的影视片,由于艺术家们创作心态的多元化、审美视角的多侧面化、创作方法的多样化,而导致影片思想内涵的复杂化和主题指向的多元化。如谢晋执导的《清凉寺的钟声》这部多蕴含的影片,其主题相当丰富。它既表现了人道主义的精神,又宣传对生命的热爱,呼唤和平;还有深层民族情感和民族文化的交流等。对于这样影视片的鉴赏,虽然也可通过情节、人物活动、细节安排等来分析,不过更要仔细地琢磨体会导演的创作意图,特别是注意其主题思想蕴意的丰富复杂性。

以文学的方式进入影视片的鉴赏方法之所以成为最一般、

最普遍的方法,这与影视艺术与文学的联系有关,与电影的观念有关,也与鉴赏者的知识准备有关。对绝大多数的影视观众和大学生们来说,自中学以来长期受到的文学熏陶比艺术熏陶要深厚得多。因而他们在鉴赏一部影视片所能运用的理论武器十分有限的情况下,很自然地会拣起文学理论的武器。即使是那些鉴赏意识强烈的人,在看影片的过程中所提出的问题,通常也不外乎是主题思想怎样,人物形象怎样,情节结构怎样,场面和细节怎样……当他们以诸如此类问题思考一部影视片的思想 and 艺术时,去评价一部影视片的得失时,也许他们不会认真去想自己是在以怎样的方式进入影视作品的,而这样的方法又有怎样的长处和短处。不难发现,他们用以鉴赏影视片的那一类理论语言,也正是文学理论的一套概念和范畴。所以,一旦以文学的方式进入影视作品,他们并不感到鉴赏一部影视片有太大的困难。即使有困难的地方,也往往被他们这种文学的选择所抛弃或跨越了。

与以文学方式进入影视片相近似的是以“影戏”方式进入作品的鉴赏方法。对于那些以戏剧冲突来结构的影视片来说,这种鉴赏方法未尝不是可行的有效方法。因而,相当多的有戏剧形式经验和戏剧文化修养的观众,包括有一定文学修养的观众,更习惯于采用“影戏”的鉴赏方式。于是鉴赏影视片时的考察中心和重点便放在了这部影视片的“戏”怎么样上。有关戏剧的一整套理论术语和美学原则无形中也便成了评判的标准。诸如情节与矛盾冲突是否由性格矛盾来推动,情节与矛盾冲突是否按照开端、发展、高潮、结局的过程来设计,情节和矛盾冲突是否注意揭示一定的社会意义、表现主题……这些都是鉴赏影片时最一般的问题。“影戏”的方式是把影视片看作以时间线型组织起来的故事加以分解的鉴赏方法。它和一般观众观赏影视片的区别只在于更有深度而已。它与文学方式鉴赏在注重影视片故事情节、矛盾冲突这点上是一致的。

影视艺术是综合艺术。它们的综合性表现在其建构成分,不仅包含文学元素,而且包含了摄影、导演、表演、美工、音乐、剪辑、造型等艺术元素。如果我们只懂得以文学或“影戏”方式进入影视,其结果便是只能鉴赏出影视片中的文学、戏剧层面的内容,至于其他种种艺术方面,则可能会被忽视。这样的鉴赏,显

然是不完全和不充分的鉴赏。其结果便是把一部影视片看作是影视化的文学或戏剧作品。

（二）以“影像”的视听方式进入影视作品

影视艺术发展到当代,在观念上所产生的一个根本变化是以“影像”观念逐渐取代文学和影戏观念。影视所涉及的其他种种艺术方面,不再被看成文学的附庸,不再被看作只是将文学剧本化为可见的画面,而是具有了独立美学品格的构成元素。影视创作者正以更加自觉地姿态去探求和发掘这些艺术的表现可能性,甚至有意识地在淡化文学的同时,把原先由文学来承担的表情达意任务转到其他艺术方面,创作一些淡化性格、淡化情节、淡化冲突的作品。这样,那些一味以文学的方式进入影视作品的鉴赏者就会不可避免地碰到读解的障碍。而在那些仍保留着文学基本成分影片中,由于影视创作者对其他艺术元素的看重,也常使那些仅懂得以文学的方式进入影视作品的鉴赏者,对影视片的鉴赏变成不完整和不充分的鉴赏。如在影片《邦尼和克莱德》中,人物和故事占有重要的地位,但运用文学的鉴赏方法,就可能不会注意到这样的镜头所蕴含的性和暴力的象征意义:克莱德一面把枪递给邦尼看,一面挑逗似地扭动嘴里的火柴棍,此时邦尼敬畏地摸着枪管;在《城南旧事》中,散文化叙事风格充满文学的氛围,但运用文学的鉴赏方法很可能会忽视影片中模仿英子目光的仰拍角度;在美国影片《飞越疯人院》中,男主人公从进疯人院到被摧残致死便构成了相对完整的故事,因而运用文学的鉴赏方法也可能不会注意到为什么影片要运用大量的固定长镜头,画面构图又为什么那么封闭和均衡……这些影片,包括目前我们所能看到的绝大多数影视作品,实际上都程度不同地为以文学的方式方法鉴赏影视片提供了可能,同时也为以“影像”方法或其他艺术方式进入影视片提供了可能。当影视创作者把其他艺术元素的表现潜能摆在与文学元素同等重要、甚至更加重要的地位时,那种仅以文学的方法对影视片进行鉴赏,自然就显得捉襟见肘了,在这种情况下,运用“影像”的视听力法鉴赏影视作品就显得非常重要。

以“影像”的视听方式进入影视作品与以文学和“影戏”方式进入影视作品的最大区别,是它把鉴赏的关注中心放在影像

的视听造型和表现上,而不是放在故事情节和戏剧冲突的展开上。以“影像”的视听方式鉴赏影视作品看重的是影视画面的构图、色彩的运用、光影的配置、镜头的选择、声音的功能、场面的调度以及蒙太奇组接等。总之,它更看重影像的造型表现力。因而,对于那些强化影像的造型表现力和注重画面处理效果的影视片,鉴赏者只有调整自己的鉴赏习惯,有意识地激发视听的感受力和想象力,调动造型思维和蒙太奇思维,运用影像美学知识来鉴赏影视片,获得更切合影视作品艺术层面的认识和见解。

以文学或“影戏”方式进入影视作品和以影像的视听方式进入影视作品,是两种一般的、基本的鉴赏方法。这两种方法不是水火不相容的,而是相辅相成,可以兼而用之的。一位高水准、经验丰富的影视鉴赏者,应当既能以文学或“影戏”的方式进入影视片,又能以影像的视听方式进入影视片。他既以这种方式进入,又以那种方式进入;在不断地进去又出来的鉴赏过程中,他便能以不同方式进入影视作品所获得的艺术感受和审美判断互相参照,在分解中达到新的综合。他既能旁征博引,又能烛幽探微。不管是进去或出来,都能找到艺术的话题,都能独具慧眼,有所发现。

第三节 影视批评的类型和策略

影视批评是一种科学活动。它作为对影视作品的一种理性思考,是影视文化不可或缺的一个组成部分。影视批评和影视创作构成一种积极的互动关系,推动和促进影视文化发展。创造性的影视批评具有独立的文化价值,它对推动和形成特定的影视文化具有不可替代的作用。中国传统的影视批评一直比较单一。20世纪80年代以来,中国影视学术和批评界曾经有过引进西方方法论的高潮,并形成了影视批评方法多样化的格局。各种影视批评类型和方法为分析影视作品提供了不同的分析工具,并代表了各种不同的文化价值取向,也为我们理解电影电视中人类的精神创造活动提供了多方面的视角。

一、影视批评的类型

(一)文本批评

电影被称为第七艺术,它和其他艺术的重要区别之一,就是它更依赖科学技术的发展,而电视更是站在现代科技肩头的传媒。借助于光电的魔力,影视通过影像和声音再现生活于银幕或屏幕之上。有着极高技术要求的影视所以能成为艺术类型,与它对文学这种古老的叙述方式的借取密不可分。当影视艺术对语言、场景、段落等基本概念有了自觉意识后,用镜头充分地抒写人生的可能性便得以实现。作为一种后起的艺术,影视由于其技术性要求即它作为表现媒介的特殊性,其艺术语言有别于其他艺术。但它文本的构成却与文学作品有着一致性,如主题、题材、人物、结构层次等等。所以,文本批评是影视批评的第一步。

员对主题的批评

影视批评首先要考虑的是主题问题。如果观赏者抓不住影视作品讲的是什么,就很难鉴赏、评论和研究它。

在过去数十年间,影视艺术获得了长足的发展。特别是电影,其风格已发生了巨大的变化,无论在美学思想还是拍摄手法上都有了许多突破。这一时期,艺术水准较高的影视片都有一个共同特点,就是确立了一个思想或哲学上的引人注目的主题。

主题作为一部艺术作品的思想灵魂,其地位是不言而喻的。批评家在对具体影视文本进行批评时,对其主题的把握和透视通常是从三个方面进行的:

(员对人的关注。影视艺术以整体观照和表现社会生活、人生境遇为指归,归根结底,影视艺术是“为人生”的,其最浓的韵味是人生的韵味。

中国传统文艺作品,也有一些描绘人和人生际遇的作品,但更多的却是体现“文以载道”思想,包含浓烈道德说教、强调某种社会规范的作品。由于“题材决定论”的深远影响和对人性的避讳,中国现当代文学作品和电影着力于重大事件的描述和英雄主义的表现,相当长一个时期远离了对日常生活及人的描

绘。进入新时期后,人性的解放、思想的启蒙使人生意识得以复苏,人的价值得到重新确认,人生意识的体认成为影视创作的共同主题。“现代艺术家一方面悉心把作品中的人和事纳入人生的轨道,另一方面,更重要的,他们又从这些人事中超越而出,乐于在总体上品尝一下人生的况味。”^①这就使以沉静、反思的姿态体察人性、观照人生的作品出现了,譬如20世纪80年代中期谢晋执导的《芙蓉镇》,就题材本身而论,作品讲述了一个小镇上的各种人物在政治浪潮冲击下的种种命运。事实上,影片不仅通过男女主人公的命运表现了那个荒唐的年代,而且揭示了特定政治背景下人性的悲剧。批评家敏锐地察觉到影视创作主题的变化,严肃分析创作者对生活的思索,其批评才会产生强有力的效果。

(圆)思想意蕴。前苏联著名电影理论家月·日丹曾在《影片的美学》一文中指出:“对现代艺术来说,自然产生这样一个问题,即需要有新的、能够深入窥察微观世界和宏观世界的艺术度量手段,需要有深入窥察我们的意识、心理和心灵辩证运动的复杂领域的新的手段。于是,一种哲理性的、积极思考的、分析性的电影便应运而生。”^②日丹实际上道出了现代影视一个倾向,即对哲理性的追求。影视艺术本来就是以整体性的姿态把握社会、人生的,而这种追求经常体现为艺术整体深度的一种开掘。事实上,“历史上一切高水平的艺术总包含着较多的哲理,而现代,对哲理的追求就成了越来越多的艺术家的一种自觉行动”。^③从凡·高的《向日葵》、罗丹的雕塑《思想者》到罗中立的油画《父亲》,在这些沉默的雕塑、绘画作品中那些让人感动的东西,便是哲理品质对人内在心灵的穿透和震撼。中国新时期初一些探索影片如《一个和八个》、《黄土地》、《黑炮事件》、《猎场扎撒》、《红高粱》等,除在影像美学方面对电影艺术表现手段有所突破外,在历史、传统和文化层面的反思上,在现实人生的哲学探究上,也达到了新的深度。它们从电影形态和文化品味上改变了中国电影数十年一贯的面貌,也改变了中国电影

① 余秋雨撰《艺术创造工程》,上海文艺出版社,凤凰城版。

② [前苏]月·日丹撰《影片的美学》,中国电影出版社,凤凰城版。

③ 余秋雨撰《艺术创造工程》,上海文艺出版社,凤凰城版。

在世界影坛的地位。

(狗探索品质。美国著名电影导演斯坦利·库布里克在谈到电影主题时曾说过一段话:“我认为,对一部想要真实表现生活的电影或戏剧来说,它必须非常隐晦,做到这一点才能避免落入窠臼或陈腐的观念。它所表达的观点必须融有一种和它一致的生活感,这些观点必须通过一种微妙的方式诉诸观众的意识,正确的、合乎真理的观念也是多侧面的,不可能一概而论。各种思想必须有待于观众自己去发现,这种发现本身所带来的震惊使这些思想更加深入人心。你应该利用观众的发现和震惊来强化自己要表达的思想,而不是通过情节或虚假的戏剧冲突或虚假的因果关系来人为地强化它,把它强加于人。”^①

实际上,库布里克强调的是,优秀的作品应以含蓄而新异的方式表达艺术家对世界、人生整体的、神秘的心灵感悟。在作品中贯穿深刻的思想探索,才能使观众获得“发现”的乐趣。在波兰著名导演基耶斯洛夫斯基的《三色:蓝、白、红》及《薇罗尼卡的双重生命》公映后,一些法国理论家称作品使看不见的东西有了形象,使无法形容的东西可以被理解。基氏本人也很兴奋,认为这是在“捕捉存在于我们内心的东西”。在这种内心的、生命哲理的感受的背后潜藏着创作者强烈的探索精神。库布里克花费四年耗资两千万美元拍摄《幽灵》,讲述了一个神秘而恐怖的故事。作家杰克携带妻儿去科罗拉多山区一家偏僻的旅馆当冬季看护人并从事写作。在一种极端的孤寂和创作苦闷中,杰克精神逐渐失常,幽灵的出没又使他走向追杀妻儿的疯狂之路,最后他被妻儿抛弃,冻死在旅馆里。这部被称之为极具独创性的恐怖作品,不仅表现了“魔由心生”的恐怖主题,而且触及到人性及人与周围世界关系等问题。在现代艺术家看来,对世界的存在方式、人的生存意义的追问都不可能受制于某种既有的道德观念和人生规范,而只能在探索中进行,因此,批评家对影视作品探索品质的把握,是主题分析不可忽略的重要方面。

圆对题材的批评

题材是用以构成作品情节和艺术形象的材料。从根本上

① 郝一区等译,《好莱坞大师谈艺录》,中国电影出版社,1988年。

说,题材来源于生活,是艺术家从生活经验中提取出来的。对题材作不同的选择和处理体现了创作者不同的思想、情感倾向和审美评价。每一个艺术家都有其特定的“视野”,特定的人生阅历、特定的文化教养,而正是这些形成了其艺术个性、审美视野和美学趣味,并在题材选择上表现出来。优秀的导演往往在特定的题材范围中运镜自如,拍摄出颇具意味的作品。台湾导演李安的三部曲《推手》、《喜宴》、《饮食男女》,“以平实的叙事风格,娴熟的电影技巧铺陈东西方文化的冲撞,传统与现代的隔膜及家的解构与重组,呈现出现代都会的特质,形成了独特的‘新都市电影’。”^①著名导演张艺谋一系列反映“他者视野”的农村题材影片如《红高粱》、《菊豆》、《秋菊打官司》等,一如民俗风景画;丁荫楠的历史传记片《孙中山》、《周恩来》等,都明显反映了对近代中国政治问题的偏好。影视批评家评价一部作品题材选择和处理是否成功,可以从以下几方面考察:

(一)题材选择是否合理。影视题材是影视作品的基本要素。一部影视作品所要表达的思想、情感和它所选择的题材有非常密切的关系。

“第四代”导演吴贻弓的《城南旧事》是一部从小主人公英子的眼睛来描述记忆中旧北平童年往事、抒发淡淡乡愁的诗化电影。影片并没有给我们展现发生在那个时代的重大社会历史事件,更没有穿插什么感天地、泣鬼神的悲欢离合的情节,而是选择了发生在英子周围的下层人物的三段小故事:疯女人的夫妇之恩、小偷的手足之情、宋妈的失子之痛。这三件事散淡而不经意的穿插描述,正如导演设想的那样:“它应该是一条缓缓的小溪,潺潺细流,怨而不怒。有一片叶子飘零到水面上,随着流水慢慢地往下淌,碰到突出的树桩或堆积的水草,叶子被挡住了,但水流又把它带向前去,又碰到一个小小的漩涡,叶子在水面打起转转来,终于又淌了下去,顺水又淌了下去……”影片中三个故事从表面看,似乎没有传统电影所讲求的贯穿线索,但它们以一种内在情绪的统一,渲染了淡淡离愁,在复合叠加之后,形成了整个作品情节疏淡、节奏舒缓的韵味。影片的成功无疑与创作者对林海音小说内涵的准确把握有关,但在另一方面,编

^① 蔡洪声、杨德建:《李安的新都市电影》,《当代电影》2000(4)。

导者对题材的合理选择以及巧妙的复调组合,也是十分重要的因素。

在文学批评领域,有人认为题材对于文学作品最终的美学价值无关紧要,甚至根本不起任何作用。例如,俄国形式主义者强调“素材—手法”,英美新批评派注重“肌质—构架”,结构主义推崇“结构”概念。必须指出,题材对于影视作品是至关重要的,是影响作品价值的决定性因素之一。正确地选择了题材,意味着一部作品有了成功的开始,因此批评家对题材的选择应作出积极的分析和判断。

(圆)题材处理是否有深度。鲁迅说过:“选材要严,开掘要深。”选材和开掘是处理题材的两个重要步骤。所谓“深”,是指有历史、文化的深度和有人生、人性揭示的深度。鲁迅许多小说就是以选材的精当和开掘的深度而获得人们普遍赞誉的。例如小说《药》,鲁迅通过华老栓用革命者夏瑜的鲜血来医治儿子肺病这一事件,抨击了普通老百姓的麻木和愚昧,同时阐释了辛亥革命失败的根源。陈凯歌的影片《黄土地》选取一个历史题材,表现了作者对个体性的关心和整体性的忧虑。当他看到“博大开阔、深层而又舒展的黄河,充满了力量,却又是那样沉沉的、静静地流去”时,他关注的是黄河“能够孕育一切,也能毁灭一切”,“翠巧的毁灭更不是社会恶势力的结果,而是养育了她的人民中的平静的甚至温和的愚昧”。^①这一题材处理体现了陈凯歌作品对民族文化、民族性格一贯的反思态度。对黄土地的挚爱、叹惜、理解和批判,透露出创作者矛盾、复杂的心态,也显示了作品历史、文化的深度。

(猿)题材把握是否有独特思路。艺术家通过作品传达什么样的哲学观念、人生意识,塑造怎样的人物形象,创造何种意境,在艺术上作怎样的探索,都和他对题材的处理有密切关系。题材把握的独特思路不仅是艺术家创造力的表现,也是作品生命力的重要参数。特别是在历史转折时期,题材的创新性处理往往代表新意识、新精神的成长,预示着新时代的到来。

例如,19世纪英国作家笛福的《鲁滨孙漂流记》,取材于一个因与舰长发生争执而被弃置在荒岛上的一名水手的故事。这

① 王志敏撰《现代电影美学基础》,中国电影出版社,1997年。

位名叫亚历山大·塞尔柯克的水手独自在岛上度过四年茹毛饮血的野人式生活,不但坚强地活了下来,而且后来还当上英国海军军官,最后回到故乡。作家在提炼这个素材时,将水手塞尔柯克改造成艰苦创业、勇敢进取的冒险家鲁滨孙形象,同时还虚构了一个土人“星期五”作为鲁滨孙的仆从,他们在荒岛上度过 18 年奋斗的生活,鲁滨孙最后当上了荒岛的“总督”。作家把一个带有传奇色彩的事件变成了反映新兴资产阶级要求个性自由、敢于冒险、敢于追求财富的、体现时代进取精神的故事。这一独特题材的处理,使《鲁滨孙漂流记》成为反映上升时期资产阶级革命精神的经典之作。

对作品的人物塑造的批评

无论从怎样的文学观念出发,人物形象都是文艺最重要、最核心的要素之一。当然人物塑造思路会有不同。“影视剧作者总是依照自己对人与世界的理解,依照自己的美学观念去描写人、表现人、塑造人。”^①影视形象塑造与创作者审美情趣、艺术追求、艺术功力有直接的关系,影视形象由高到低表现为不同的层次,如普通的人物形象、具有一定性格特质的“圆形人物”及栩栩如生的艺术典型。影视批评家评价影视人物塑造得失时,可以从三方面去考察:

(一)人物形象是否独具特色。充满浓郁生活气息的人物形象总有其生活来源。生活给创作者提供了丰富的素材,使作品具有了深厚的生活底蕴。但同时,艺术的本质是一种创造,将生活形象提升为艺术形象又是艺术家们艰辛而又充满乐趣的追求。

在影片《黄土地》中,翠巧一家和搜集民歌的八路军文艺战士表面上看来都属于“扁平人物”,性格单一,且在一个显得沉闷的情节链中展示,自始至终都没有什么发展变化。其实,导演陈凯歌是有意抛开用精巧、复杂的情节来展示人物性格的传统套路,而尝试以复杂、真挚的情感探索民族的文化。剧中,翠巧的父亲是民族苦难和传统生活方式的符号,翠巧是意欲挣脱苦难和旧的桎梏的符号,而翠巧的弟弟憨憨艰难地拨开了祈

^① 朱晶:《影视剧作人物创造三题》,《电影艺术》,2000(1)。

雨的人流走向重新回来的八路军文艺工作者,则表明他是新生代的符号。翠巧不能跟文艺战士顾青一起走,最终被黄河吞噬,显示了站在主流话语立场的陈凯歌对民族文化的焦虑。这部以反对传统的电影语言、电影叙事而为人称道的影片,人物形象凭借导演对故事情节的个人化、诗意化的表述,获得了特有的生命力,显示出与中国传统电影人物不同的美学特色。他们以其符号性、象征性成为当代电影形象画廊中不可或缺的部分。

显然,对批评家来说,如果不能以文化的视野和高度去审视作品的人物塑造,就无法从总体上揭示《黄土地》的价值及其历史地位。

(圆)性格是否鲜明、突出。无论对普通观众还是对批评者来说,性格是否鲜明、突出都是值得关切的,一部影视剧中的人物形象在多大程度上给人留下鲜明、深刻的印象,对影视剧的评价起着极其重要的作用。人物性格是影视吸引观众的基本要素之一。

从路遥的《人生》,即可窥视影视文本创作中对性格塑造的鲜明性和突出性的追求。《人生》中高加林的形象在 20 世纪 80 年代初产生了广泛、热烈的影响,与其本身的复杂性和鲜明的时代性是分不开的。高加林读过高中,知道“联合国”,高中毕业后又回到那个连刷牙、用漂白井水都被视为异端的小村子。巧珍的爱使他暂时摆脱了心灵的苦闷和孤独,但是一旦有机会去县广播站出任记者,他便断然抛弃了巧珍投向黄亚萍,显示了他冷酷、自私、急于摆脱现状而不择手段的一面。平心而论,高加林作为黄土地上自发生长出来的文明、异质的因子,他这样选择生活道路有其历史合理性和性格发展的必然性。巧珍没有什么文化,但作为一个善良、淳朴的女子,她隐约能感觉到高加林的与众不同,这使她最终原谅了高加林的选择。在巧珍身上尽管看不到黄亚萍式的浮华的现代气息,但她绝不是一个传统意义上的农村妇女形象。高加林的性格在思想解放初期具有一定典型性,当时整个社会刚刚“解冻”,一些有知识的青年人开始流露他们内心的欲求,希望能实现人生价值,这个愿望是朴素的,也是合理的。高加林透示出的不安、求变的骚动情绪,正是时代的意绪、历史潮流的体现。因此,高加林身上尽管有一些背离传统道德的东西,但他似乎并不让人觉得厌恶。相反,人们在他身

上看到某种遭受压抑的愤懑和不断寻找出路的急迫。尽管这种寻找显得有些茫然和莽撞,但我们依然能意识到一种不可逆转的历史前进的趋势。

批评家之所以给新时期出现的这部现实主义之作给予很高评价,最重要的一点,他们意识到作品对人物鲜明、突出的性格的刻画,代表了时代前进的方向和脚步。

(猗形象是否具有生命力。黑格尔说:“每个人都是一个整体,本身就是一个世界,每个人都是完满的有生气的人,而不是某种孤立的性格特性的寓言式的抽象品。”^①内涵丰富的作品往往是说不尽、道不完的,文学艺术史上那些不朽的艺术形象闪烁着永久而神秘的光辉,微笑的蒙娜丽莎、忧郁的哈姆雷特、多愁的林黛玉……几百年来让人们解说不尽,至今仍是批评界充满无限趣味的话题。

英国作家福斯特在其《小说面面观》里,把人物分为“扁平人物”和“圆形人物”两类。所谓“扁平人物”,性格较为单一,且没有什么变化,容易辨认和记忆。早期文学史上许多著名的人物形象都是这种类型的代表,他们被按照某个意念或单纯的特征创造出来,像莎翁笔下轻信又刚愎自用的李尔王,嫉妒、暴躁的奥赛罗,罗贯中笔下多谋善断、运筹帷幄的诸葛亮,礼贤下士、以仁为本的刘备,等等。如果某个人物形象身上同时具有几种特征,而且这些特征又有机地融合为一个整体,在不同的境遇中生出多种多样的行为,人物形象的内蕴大大增加,那么,这个人物形象就是“圆形人物”了。电视剧《北京人在纽约》中的王启明、阿春可以称得上是立体的“圆形人物”。这部电视剧的成功不仅在于发挥了题材的优势,而且与人物形象塑造的成功密不可分。阿春虽在某种程度上接纳了美国生活方式和价值观念,但实际上她和王启明一样,都是在异国文化中失去了历史深度支撑的外来者。他们获得了在国外的永久居住权,却得不到精神的“绿卡”和心灵的家园。两种文化的冲突在人物身上得到充分表现,以透视出在一种异质文化中的焦灼和失落。

现实主义文学强调塑造典型人物。典型既有其高度的个性,又有其共性。一部文学作品或影视剧,它的故事可能被渐渐

① [德]黑格尔撰,李曼译,商务印书馆,1979年版。

淡忘,但某个人物形象却留在读者或观众的脑海中,这就是典型的魅力。典型的生命力是旺盛的,有时它甚至成为某一时代的象征。《鲁滨孙漂流记》中的鲁滨孙就是处于上升时期的资产阶级新生力量的代表,而小说《红与黑》中的于连则代表了 19 世纪初期小资产阶级要求实现自身价值的意愿,表明一种新的社会力量正在崛起。

无论是性格单一的“扁平人物”还是立体多面的“圆形人物”,都可能成为典型,都有可能具有长久的生命力,关键是要挖掘出性格的内涵,揭示出性格发展的历史必然性,进而反映出社会历史的趋势。批评家对此的分析,有利于创作者自觉塑造丰满而有生气的艺术形象,从而为银屏增添光彩。

(二)影像批评

影像语言及其批评

每一门艺术都是通过自己特有的表现方式去揭示社会人生内涵的。戏剧、歌舞剧和影视剧之所以在叙述事件、表达感情、创造节奏方面有很大的不同,追根究底,在于它们所运用的艺术语言的根本差异。因此,对每一种艺术形式的考察都离不开对其基本语言层面的探究和梳理。电影从最初的杂耍上升为艺术,与人们在技术基础上对电影语言特性的不断发现和创造性利用分不开。电影经历了从无声到有声、从黑白到彩色、从单镜头到蒙太奇到长镜头的艺术演变的过程,影视语言的不断发展,推动了电影艺术的进步。如果说文学语言的特性体现在文字上,舞蹈语言的艺术特性体现在身体造型上,那么,影视语言的特性则体现在画面、声音及声画合一的蒙太奇中。

(一)影像语言基本面的考察。具体内容详见本书第三章、第四章,此处从略。

(二)蒙太奇艺术分析。在一百多年的电影发展进程和近半个世纪的电视发展过程中,随着对蒙太奇认识、理解的不断深化,人们对其美学功能和美学价值的认识也在不断深化。蒙太奇拥有类似于文学中语段所具有的功能,如叙述故事、表现情感、阐释思想、创造风格等,尽管人们对蒙太奇的运用还远没达到对文学形式的运用那种熟练程度,但它毕竟提供了一种新的文本抒写形式,并且在百年电影发展史上产生了一大批既具有

完美的艺术形式,又具有强烈思想震撼力的艺术力作。

20世纪六七十年代,蒙太奇一统天下的镜头结构处理方式受到法国电影理论家巴赞的长镜头理论的挑战。作为一个写实主义理论家,巴赞在20世纪四五十年代意大利新现实主义运动浪潮的基础上提出电影本性是复制和对现实的还原。与他同时期的德国电影理论家齐格弗里德·克拉考尔也认为电影就其本质而言是照相的一次外延,跟人们周围的世界有明显的近亲性。具体的生活就是电影的食粮。巴赞还特别批评爱森斯坦的蒙太奇理论违背了电影的本性,提供了一种人为的时空和虚假的影像造型。巴赞对长镜头和景深镜头较为注重的纪实美学风格,除了基于一种艺术上本能的反叛以外,与当时社会历史条件的影响是分不开的。这种理论能使影片在叙事过程中保证事件的过程受到尊重,而不再是通过蒙太奇把创作者对生活“一厢情愿”的认识硬塞给观众,这使观众参与影片叙事的积极性受到极大鼓励。值得注意的是,纪实美学风格如今大量体现在中国电视节目中。从20世纪80年代的《话说长江》、《话说运河》等文化风情类节目到《焦点访谈》式的访谈节目,再到人物传记式的《毛泽东》、《邓小平》,纪实类作品的确有其“叙述的完整性”、“表意的丰富性”和“画面的开放性”等优势。

当然,批评家们应该看到,长镜头理论是与蒙太奇理论相比较而产生的。“在长镜头中虽然没有镜头间的组合关系,但却存在着画面与画面之间的组合关系。因此,我们也可以说长镜头是蒙太奇的一种特殊形式,是一种镜头内部的蒙太奇。”^①对蒙太奇的艺术分析能使我们准确把握影视作品的创作方法等。

圆转传达手段及其批评

影视剧的传达手段既有来自戏剧和文学的部分,也有其长期自身发展过程中逐步形成的部分。由于美学观念、艺术追求的不同,不同的影视作品在塑造艺术形象过程中其手段和方式存在着一定差别。所谓传达手段首先是指影视艺术语言运用方式,即声、画及其蒙太奇组织结构方式。除了影视语言的个人化的运用外,创作者独有的传达习惯,即创作主体与创作对象带有

^① 彭吉象:《影视鉴赏》,高等教育出版社,2006年。

风格化的独特交流,也是区分不同影视作品内在审美特性的重要依据。

(员)纪实手法。随着 20 世纪四五十年代意大利新现实主义运动的兴起,20 年代巴赞的长镜头和克拉考尔的照相本体论理论的出现,纪实风格成为一个久盛不衰的潮流。直到近年,在电影和电视作品中还产生了一批纪实风格的艺术力作。这些作品的共同特征是对一系列历史或当下的事件进行描述,并试图在它们之间建立某种客观的联系。它们尊重观众的理解力和创造性,有时甚至会主动运用一些间离手法,把观众从一些具体的故事情节中“拖”出来,以便他们进行独立思考。对一部具有纪实风格的影视剧进行研究和评判,可从三个方面进行体认和考察:

客观性表现。这主要体现在构成作品的形态要素上。具体地说,客观性表现意味着作品描写事物情形和描绘人物行为的客观化。如在《辛德勒的名单》中,导演为了追求客观的真实的史诗效果,甚至用了黑白胶片来拍摄这部影片。一开头,人物在酒吧里的带舞台腔的长篇对话,即使人感受到 20 世纪三四十年代那种沉重的时代情绪和令人压抑的战争氛围。再如,在张艺谋的《红高粱》、《大红灯笼高高挂》、《菊豆》这三部影片中,无论在叙事层面还是在影像造型层面都着重于寓意,表明了“对于现实的某种不相容的紧张关系”。而到了《秋菊打官司》,则完全是写实笔法。全片基本用的是自然光和同步录音,偷拍镜头占全片的 2/3 以上,全部场景都是实景拍摄,除了秋菊、庆来等几个主要演员外,其余角色均由真实人物来扮演。在这种纪实风格的背后,我们看到了张艺谋心态的某种微妙的转换,从当初以激烈、紧张的姿态寻求电影同行的认可,到后来以一种温和、客观的心态去记录一个中国农村的平常故事。纪实风格的客观性背后体现了创作者心态的平静和从容,也使观众获得了全新的艺术感受。

①片断性。纪实美学反对虚构,不欣赏那种离奇、意外的情节,不讲求起承转合、丝丝入扣的故事结构,它抛弃传统的冲突性戏剧模式,而主张描写日常生活流中的普通人,再现琐碎、偶然的一些日常事件。对剧作结构的把握也不再是乌托邦式的虚假设定,而是具有开放性的铺陈。传统意义上的影视剧中人物

的戏剧性行动流程不断受到生活中意外的、偶然性事件的冲击,从而达到一种非人工化的生活流的真实表现效果。意大利新现实主义代表作《偷自行车的人》讲述一个贫困工人丢车、找车过程中的小事,在找车时,又不断被散乱、零碎的偶然事件所打断。例如,在找车时,主人公的儿子突然要撒尿,一阵大雨袭来,父子俩只好躲在大门旁避雨。观众跟他们一起搁下找车的事,等待着雨停。虽然整个影片在故事情节上显得枝蔓、随意,但观众从中也看到前所未有的真实生活的图景。

②复调式。复调是音乐中的一个术语,指一首乐曲中两个以上独立旋律结合而产生的一种“多声部”效果。在文学作品中,复调式的混响是常见的手法。这种混响首先是在语言运用的层面上。如作品在描写事物、塑造形象时,既可以通过叙述人的语言,也可以通过人物语言进行,从而形成不同风格交汇的语言叙述方式。另一种情况是,一部作品里可以有多个叙事人。当他们都从自身的角度去讲述同一个事件时,也会造成一种复调式的混响效果。这些都属于结构层面上的复调。香港导演关锦鹏的《阮玲玉》以两条线索来结构影片,一是历史故事线索,一是采访探索线索。“这种方式也表明了编导者们对于历史人物和历史事件的以往结论和当代解释的一种非独断论的开放心态和立场。”^①正是由于作者提供了历史与现实的二元结构,观众才有可能摆脱那种传统的被动欣赏模式,而对阮玲玉的死作出自己的思考。应该承认,这是一种远离历史后的较为放松和现代的态度。

(圆)戏剧方式。戏剧性影视作品最主要的特征是以戏剧冲突为核心,动作性强,结构严谨。这一类型的作品所包含的体裁样式是多种多样的。可以说,影视作品已经把两千多年来戏剧发展的成果统统吸收过来为其所用。在电影最初的发展过程中,“影戏观”的确立是各国电影艺术发展的必经阶段。“影戏观”的实质是把电影看成戏剧,认为电影是银幕上的戏,“戏”是表现人生、判断人生的根本,“影”只是完成戏的表现手段。中国的影评人受“影戏观”的影响很深,故多从“戏”的角度去谈电影。

① 王志敏撰《现代电影美学基础》,中国电影出版社,1992年版。

大部分的电影研究实际是从电影剧本出发,把戏剧的一整套观念、理论、手法借用到电影批评上。这与西方在 19 世纪 90 年代就形成的法国“先锋派电影”对影像本体的强调并出现了像普多夫金、爱森斯坦这样的蒙太奇理论大师形成了鲜明的对照。强调形而上的“道”,而对形而下的“器”及其技艺的轻视,使中国文化耽于体悟。当然,“影戏观”和影视传达手段上的戏剧方式并不是一回事,后者作为成熟的艺术表现手段今天仍在大量运用。对影视作品戏剧化传达方式进行把握和评价,其基本透视点主要有:

①统一性。戏剧方式要求统一,这种统一是客观再现与主观抒情的统一。黑格尔对此有过专门论述:“在各种语言的艺术之中,戏剧体诗又是史诗的客观原则和抒情诗的主体原则这二者的统一。这就是说,戏剧把一种本身完整的动作情节表现为实在的,直接摆在眼前的,而这种动作起源于发出动作的人物性格的内心生活。其结果又取决于有关的各种目的,个别人物和冲突所代表的实体性。”^①艺术的冲动都来自于一种表达、抒发的欲望,在戏剧中,这种欲望是通过描写社会生活和塑造人物形象实现的。美国影片《欲望号街车》表现了人与人之间特别是不同出身、教养和文化的人之间难以沟通、理解,最终导致女主人公走向毁灭的悲剧。这是生活中丑对美的胜利、强悍对柔弱的胜利。在表现这一思想情感时,影片通过大量生活琐事的描绘以及生活情境的再造,使主观情绪的抒发(包括作者、观众、主人公)和客观生活的再现获得有机的统一,形成巨大的写实主义的震撼力。

②动作性。动作性主要是指人物语言(对话)和身体语言。对话是人物内心强烈情感的外化。特定环境中人物的对话表现着讲话人的思想、感情及内心活动。苏珊·朗格把讲话看作是行动的精华,因为“对话既要传达语言层面所表达的生活内容,更要表现人物内心动作的丰富性和人物关系的冲突性”。^②与此同时,影视作为可视的艺术,形体语言(包括形体动作、人物的表情、姿势等)也是动作性的重要体现,它和人物语言相互补

① [德]黑格尔《美学》第 3 卷,商务印书馆,1979 年版。

② 狄其骥《文学新论》,山东教育出版社,1983 年版。

充,起到深化人物性格的作用。在日本电视连续剧《东京爱情故事》最后一集最后一场戏中,女主人公莉香和完治夫妇在街头偶遇,在人物淡淡的问候背后,饱含着双方极其复杂、极其丰富的内心情绪。女主人公淡然而不无伤感的表情,完治的不安和歉疚都在极具内在动作性的人物体态语言中显现出来。

③动态性。以戏剧方式作为传达手段的影视作品通常都有一个开端、发展、结局的完整构架。“因此任何一个正在进行中的行为运动都成为尚未展开的未来中不可分割的一部分,都会对将要来临的结局产生影响。这就使得每一个现在的行动都成为对未来的暗示,也就使得观众在看清剧情冲突前就已感受到了紧张。”①在英国影片《罪恶之家》中,一位自称为“探长”的人来到资本家柏尔林家追寻女工爱娃的死因,他的到来使柏尔林全家每个人逐渐意识到他们都对这位女工的死负有一定责任。影片像剥蒜一样,随着故事情节一层层地推进,人物间内在的矛盾冲突也不断深化,到影片的高潮时情节结构发生突转,原来“探长”是假的。

在戏剧方式影片中,影片情节的发展线索、人物性格都围绕着主要矛盾冲突展开,游离于结构之外的“闲笔”很少。影片中每个段落的发展都在朝着既定的目标深入而紧张地推进。这时观众能充分体验叙事过程中由不断的冲突和突转所带来的惊异和快感。

(獭)表意叙述。表意叙述类影视作品所要表现的不仅是外部世界的真实面貌,而且是外界事物所引起的主体心灵感受。它总是以主体的内心世界为视点,通过个人化情感的抒发,反映带有普遍意义的人生观念、哲学思想。它在情感的抒发上带有较大的自由度和跳跃性。应该说,在表意叙述作品中,创作者的个人风格常常能得到较为充分的体现。这类作品一般有三个方面需要批评家给予关注:

①主体性。在诗化电影作品中,外在故事情节和结构一般只是作为表意的框架,作为把观众的注意力长时间吸引到银屏上的手段。例如影片《城南旧事》,为表现一种淡淡的带有伤感味的乡愁,选择了三个互不关联的人物秀贞、小偷、宋妈的三段

① 狄其骝撰《文学新论》,山东教育出版社,1989年。

故事。但通过小英子的眼睛把它们统一在一起,构成完整的情绪意象。创作者从小英子的视界里勾勒出一幅记忆中老北京的生活画卷,影片的节奏也是随着英子幼小心灵上激起的情感波澜而搏动的。从这里我们能看到,表意叙述作品中,创作主体的情绪是决定一切的。

②可读解性。表意叙述作品要以表现“自我”为目的,但如果这个“自我”仅限于作者个人,那就会带来解读的困难。像意大利著名导演弗里尼的一些作品,如《八部半》及后来的《费里尼·萨蒂里康》、《费里尼的罗马》,尽管我们可以把这些影片看作他早年集中表现现实环境中孤独的个人的艺术影片,但由于对主观象征主义和表面现实的过度迷恋,许多人对这些影片难以理解。这必然影响到创作者思想的进一步表达。

在当代西方电影中,主体化的思想、观念、心理情绪的表现已经不再用那种带有极端跳跃性的、非理性的情节来实现,而是以影片的内在涵义为目的,充分挖掘电影自身的叙事潜力,把观众带到事件自身的时间流程中去,让事件本身来讲述。这样,影片的内容便有了许多非个人化的因素,创作者的某些内在心理情绪与思想观念也能为更多的观众所接纳。

美国影片《出租汽车司机》、《现代启示录》、《全金属外壳》便是在越战背景下拍摄的既带有个人反思性质又有其鲜明时代性的力作。

③反常化。反常即超越平常,“在内容上违反人们习见的常理、常情、常事,同时在艺术表达上超越常境”。^①艺术的本质是创造,在表意叙述性作品中创造的特性尤为突出。它们无论在影像语言还是在篇章结构上都力图以自己独有的方式去创造性地表现情绪和观念。第五代两部代表作品《黄土地》和《红高粱》,前者以浓烈的黄色作为影片影像语言的基本色,表现对民族文化、民族性格的反思;后者则用大红色作为主色调,表现对生命力的张扬和对人的“强力”的召唤。这些影像语言上的大胆而又偏激的运用使人们受到强烈的震撼。在简·坎皮恩编剧并执导的影片《钢琴课》中,三个主要人物艾达、斯图尔特和贝恩斯,可以看作三个文化符号,即审美的、功利的和生命的。影

① 狄其骝撰《文艺学新论》,山东教育出版社,1995年。

片通过这三个人形成的结构关系来隐喻和象征人类社会的某种关系,透过弱女子艾达与土著人贝恩斯表面不合情理实际有其深刻合理性的爱情,表明编导对人类文明现状的深切关怀及其美好祝愿。影片用极端反常的情节结构和叙事表达了作者对现实的深思和他深挚的人文主义情怀。“在这里,‘功利主义’遭到了无情的冷遇,从《钢琴课》里我们听到的是一首人生的赞歌,是一支爱欲文明的序曲。”^①

显然,从影视批评的角度说,不同的影像语言及传达手段的区分、评价是认识影视作品特性的重要途径,对进一步提升影视艺术品格具有至关重要的作用。

二、影视批评的策略

(一)特色勾勒

一部成功的影视作品自有其独特的魅力。其独特性常常表现在两个方面,即影视创作者充分认识和把握原著艺术价值和意义,影视艺术家对原作特色进行影视化抒写。

员原著的艺术价值和意义

不可否认,影视艺术作品成功与否和导演有密切关系。导演在得到原作后,要把它转化为影片,赋予其新的生命,就不能不留意原作的内在张力和可开掘的深层意蕴。前苏联著名导演悦·格拉西莫夫就认为,文学几千年来所积累的经验能够帮助电影导演去深刻研究复杂多样的生活,一个导演可以从崇高的文学典范中学到很多东西。

(员原著为影视作品提供了文化资源。员缘年左右在欧洲出现的先锋派电影曾提出“纯电影”或“绝对电影”的口号,主张完全取消一切非电影本性所有的表现方法,其中最主要的是文学性的故事。这种对电影本性偏激的强调似也有其合理性,对传统有强烈否定欲望的颠覆性本身就是先锋艺术的最大特征之一。但文学与电影的亲缘关系似乎从电影诞生之日起就产生

^① 邓新文:《钢琴课》的文化底蕴,载《当代电影》1995年(7)

了。影视作为高度综合的艺术,包含了对文学艺术及其经验与规范的借鉴。即使是对传统电影语言、电影观念极端反叛的中国第五代导演,他们的绝大多数作品也是由文学作品改编而来的。第五代导演的开山之作《一个和八个》就是由诗歌改编,陈凯歌的《黄土地》来自柯灵的一篇散文,而张艺谋更是从不否认文学对其影视创作的重要性。正如悦·格拉西莫夫所说的:“文学是一切艺术中间具有最大容量和最高智慧的艺术。正是这些主要方面使得文学在一切精神财富中间按其社会发展中的地位 and 意义而言,具有不可动摇的位置。尽管电影和电视正在取得日益显著的成就,尽管还会出现什么新东西——比如说全息照相很快就会出现我们面前,以其三向度的幻觉使我们惊异不已,但我们也会对之习以为常,如同我们对待当代的一切新东西一样——不管人们在做出怎样极端主义的预言,文学的位置将仍是第一号的位置。”^①

以张艺谋、陈凯歌、黄建新等人为代表的中国第五代导演的崛起,其艺术上的巨大成功不能不说得益于对文学原著的艺术开掘。特别是张艺谋,小说原作叙写的民俗及神秘的文化想象所提供的关于中国的空间特异性表述,为他的影片最后成功奠定了基础。

电影理论家张骏祥曾指出:“电影就是文学——用电影表现手段完成的文学。”他认为中国影片整体水准不高的原因不在于电影表现手段陈旧,而在于文学价值不高。影视与文学表现形式技法甚至思维方式都存在着差异,这是不可否认的。所谓“电影就是文学”很有些矫枉过正的味道。但同作为文艺作品,它们肯定有许多共同的艺术疆域,这一点毋庸置疑,尤其是在文化资源的提供方面,文学的作用是巨大的。

(圆)原著触发了影视创作者的艺术灵感。影视与文学的相通,不仅在于对人类自身及其周围世界的探索上,即所谓的人学的审美考察目标上具有同一性,而且在诗意、文法、故事、戏剧性等方面也能相融。

《电影向文学要什么》一文曾提出了电影向文学要什么的问题,其核心是“电影艺术家如何从文学中获取艺术灵感”。这

① 中国电影出版社编译《电影导演的培养》,北京,1980。

样做的前提是把文学作品视为独特的认知方式的艺术体现。可以肯定地说,原作的叙述视点、叙述手法、叙述感觉都会对导演的创作灵感产生某种触发,而对原作表面的故事性的寻觅已不是最重要的方面了。张艺谋导演的《大红灯笼高高挂》是反映封建大家族内人性悲剧的一部作品。自“五四”以来,表现封建大家庭生活的作品有很多,在小说、戏剧领域,巴金的《家》、《春》、《秋》和曹禺的《北京人》都堪称经典。然而,张艺谋却选择了苏童的《妻妾成群》作为影片的底本,但改编这部小说时又不请原作者参加,大幅度地又有些随意地改造使其成为一部张艺谋式的作品。看过影片又读过小说的人都知道,影片与小说相比最大的不同就是出现了“大红灯笼”,无论在叙事还是在造型上,它都成了一个不可或缺的重要因素。在原小说中,只是在陈佐千过 36 岁生日时才出现过红灯笼,而且是挂在大门口,与小说情节进展毫无关系,电影则使其变成了权力的象征。张艺谋自己曾说:“我在把小说改编成电影时加进这些造型性的东西,是为了尽量使形象趋于视觉化,使影片有一种视觉上的冲击力。”^①与其说张艺谋在原小说中获得了一个封建大家庭里姨太太们的悲剧故事,不如说原著给他阐释历史生活提供了一个新的视角,给他提供了新的感觉及新的认知方式。张艺谋之所以能把这样一个经典性题材改写成一个惊世骇俗的关于“灯笼”的故事,与他从苏童小说中新视角、新的认知方式的这一获得分不开。对张艺谋这样的有着极强的主体意识、表现意识的导演来说,他并非没有自编自导、追求原创的雄心,但如他自己所言:“如果我们自己去写,说实话,我们目前还没有这个水平,没有这种深刻的东西。”张艺谋每一部电影都有出处。他说拍摄之余他喜欢翻一些杂志,看一些小说,总想找点什么。其实他不仅在找故事,更是在找灵感。文学有几千年的发展历史,它用不同于影视的另一种语言述说人们所认知的世界,这为影视编导们提供了一个富有启发性的审美视角和审美眼光。

圆型影视化的抒写与传达

鲁道夫·爱因汉姆在《电影》一书中说:“一部好的艺术作

^① 陈墨撰《张艺谋电影论》,中国电影出版社,1993年。

品的主要条件,就是应该明确地、干净利落地把它使用的工具的特殊属性全部表现出来。”如果一部电影拍得没有电影味,那就不是名副其实的电影。在电影发明的初期,摄影机主要用来记录舞台表演,这时,舞台美术及演员们的表演占据着主导地位。这时的电影与其说是电影,不如称之为活动照相。试想,用二十个镜头来拍摄一个场景自然要比用一个连续的镜头来拍摄这一场景更费金钱、时间和精力。显然,导演越是想用自己的创作概念对所选题材进行加工,他也就越有可能用描写细节的镜头来构成他的影片,并利用镜头与镜头之间的关系最大限度地表明他的思想,由此出现了对蒙太奇比较自觉的运用。而正是对蒙太奇的运用使电影从杂耍上升为艺术,所谓“电影味”也有了实际的内容。今天,人们已对影视美学的基本特性普遍有了认识,一个题材的影视化抒写水平,作品影视味的多寡,很大程度上决定着其艺术质量及观众的认可。

(员)影视化:声画一体的造型效能。影视作品的叙述最终要通过银屏的视听形象呈现出来。从某种意义上说,影视作品的视听形象或声画造型就相当于文学作品中的语言。在现代性或所谓的后现代性文学作品中,语言的选择和运用是关系其风格和意味表达的重要方面。如意识流作品中,语言漫无边际而又随心所欲的流淌,似乎让人直观地感觉到人物意识的流动和转换。而在荒诞派的作品中,人物语言经常是独语式的梦呓和毫无意义的重复,这些和作品所要表现的人生的荒诞、生存的无意义十分契合。不同的艺术门类存在着艺术语言运用的差异,就是在同一类的艺术内部,对语言理解和运用的不同也会导致作品不同的风格和形态。

长期以来,一些观众和导演把视听形象当作用来讲故事的活动照相画面,电影或电视对他们来说只有时间—情节的观念,而没有造型—空间的观念。影视最多是一种新的可视性的故事表达方式,而不能算是一种艺术。“影戏观”之所以在中国长期流行就是由于我们对电影本体艺术研究不够,忽视了电影造型—空间表现手段的丰富性和表现的可能性。

影视作为银屏形象的艺术,艺术形象的产生并不像巴赞所认为的那样,是摄影机的转换自动生成的,而是主创人员以其创作思想、美学追求煞费苦心努力的结果。大体上说,在评价影视

作品形象造型—空间时,可以从三个层面进行:

情节层面。在情节层面上运用的造型—空间语言只是作为影视剧叙事的载体。就像日常语言一样,它只起常规意义上的表述和交流的作用,并不蕴涵着导演什么特别的用意。在影片《少林寺》中有这样一组镜头,它表现的是主人公为获得精湛的武艺为父报仇而长年苦练的情景。为了说明四季的更替,在造型—空间上分别用了最能代表各个时令的光线、色彩和景物来再现,让观众感到岁月的流逝和主人公武艺的增长。这种空间语言使用直接、单一、明了,它是导演语言使用上必不可少的层面,也是最低的层面。

表意层面。在表意层面上使用的造型—空间语言不仅具有叙事功能,而且具备刻画人物性格、揭示人物内心世界甚至表达导演某种意念的功能。这时语言表达的涵义较为丰富,具备了可读解性,因此其运用就既是情节性的,也是艺术性的。

它不光起到时间的连续作用,还体现了空间的广延性,从而蕴涵了美学分析的可能性。譬如,影片《青春之歌》中,在叙写林道静与余永泽决裂的一场戏中,导演为余永泽布光时用了侧光,大量的阴影暗示了余永泽内心的阴暗和灵魂的卑微。而在表现林道静入党时则光调明亮,色彩鲜红,构图简单而主体突出,强化了一种庄严神圣的气氛。很明显,这种艺术语言的外壳下潜藏着导演的情感和态度,它具有叙事和再现作用,同时也有较强的揭示和表现力。

象征层面。象征实际上是作用于人的直觉的一种不可言说的“意味”。如前所举《少林寺》中反映四季变更的镜头,用桃花的盛开表现春天的来临,用纷飞的大雪表现严寒的冬天。但问题似乎不止于此,就内涵而言,象征应该是表意的极致,它足以使观众从单向的叙事惯性中间脱离出来,而获得某种情感的体验、思考,同时接受导演欲表现的思想和他传达的审美信息,由此得到一种深层次的情感满足。法斯宾德表现二战历史的影片《莉莉·玛莲》中,至少有三次出现了同一个画面,就是女主人公——她是一位深爱着一个反纳粹战士,并且完全因为某种意外而为纳粹演唱的德国女歌手——在一个显得极其空旷的、到处悬挂着纳粹党旗的舞台上演唱,下面坐着成千上万的纳粹军官和士兵,整个气氛有一种逼人的“庄严”、“肃穆”。这个画面

造型中的确蕴涵了某些嘲讽的意味,即在一种外在的强大和不可一世中包含了一个荒诞的内核。在这里,单个镜头的强烈震撼作用使其意念四溢,又因为它的一再出现而具有了某种点题效果,成为全片的点睛之笔,表明了导演对这场战争的思考。这一造型画面作为对这一场战争的隐喻,在象征层次上用美学的手段表达了导演的思想、观念。可以说,在象征层次上它把影视艺术表现潜能最大限度地挖掘出来,同时也表明导演在造型—空间意识的最高层次上自觉运用影视所独有的艺术手段,来表现对人生、社会、历史的主观感受、直觉理解及其审美评价。由此可见,造型—空间语言的象征作用是巨大的。

(圆)影视化:叙事和表意。中国电影在很长时期内在故事情节上采取了以追求戏剧悬念、戏剧冲突、戏剧程式、戏剧效果为中心的叙事模式,其直接结果就是使电影成了一种故事的表述,影片意义的产生完全依赖于故事本身的内涵。直到新时期才有人提出,中国电影语言过于陈旧,已不适合表现当代人的观念、情绪,叙述体例应实现从戏剧向电影机制的战略转移,走向真正的电影。白景晟在 20 世纪 80 年代末写了《丢掉戏剧的拐杖》一文,明确提出电影要与戏剧“离婚”。紧接着,张暖忻和李陀也提出了“电影语言的现代化”问题,并指出:“世界电影艺术在现代发展的一个趋势是电影语言的叙述方式(或者说是电影的结构方式)上,越来越摆脱戏剧化的影响,而从各种途径走向更加电影化。”^①由于叙事观念的落后,带来了表意的单一和直露,这使中国电影背上了“教化”甚至“说教”的重负,直到第五代导演的出现才彻底改变了人们对中国电影的认识。第五代导演是以对影像本体的偏执而生硬的强调而走向前台的,但他们似乎又走向了另一极端,由于对戏剧性情节的轻视,造成了曲高和寡的受众效应。20 世纪 80 年代以后,中国电影发展才逐渐获得了某种机理上的平衡,真正有些与国际接轨的味道。那个时期,第五代的代表人物都捧出了他们不完全等同于前期的代表作(有的甚至完全不同)。以张艺谋的“新民俗电影”《红高粱》为发端,陈凯歌推出了大气磅礴的交响乐式的作品《霸王别

^① 张暖忻,李陀:《电影语言的现代化》,《电影观念讨论文选》,中国电影出版社,1985 年。

姬》,黄建新亦从“黑炮”式的尖锐和偏执而走向了直面平淡的人生,其代表作《背靠背,脸对脸》使他成为“新写实电影”的统帅人物。就在人们大声惊呼商业对艺术的全面胜利并表达某种失落心情的同时,张艺谋在1995年又推出了带有黑色幽默味道的影片《有话好好说》,这是一部被有些评论家认为是张艺谋导演风格失落的作品。就在人们对他的“抖动拍摄”手法提出异议时,他又拍了一部全部由非职业演员出演的反映山区教育的影片《一个都不能少》。从《一个都不能少》所表现出的主流话语立场和审美追求来看,似乎已很难再用某一种风格(如“新民俗”)来界定张艺谋的作品了。张艺谋影片叙事的流畅和表意的自然越发显得得心应手,在影像语言的造型表意上,既没有表现出前期的过分张扬和渲染,在叙事上也没有类似于《有话好好说》的焦躁和不安,而是显示了“秋菊打官司”式的平和而不失激情的回归。这就实现了叙事和表意的融合。进入新世纪,张艺谋以大投资、高科技为依托,打造了《英雄》和《十面埋伏》两部武侠“视觉盛宴”,在或多线或单纯的叙事格局中,完成了新世纪国际化语下“秩序、规则、和平、忠诚、爱与背叛”等意义的表达。

西方电影在经历了上世纪四五十年代的意大利新现实主义和1960年代的法国新浪潮以后,到了七八十年代,似乎出现某种向戏剧本体回归的倾向,即注意到人物的冲突、情节的完整性以及叙事与表意的某种契合。“像《猎鹿人》、《法国中尉的女人》这些现代电影,其叙事方面比那些西方现代主义电影的高明之处在于它们的情节已不再仅用违背传统的方式表达涵义,而且以表达涵义为目的,在形式上不拘一格,只要是能够传达涵义的叙事手法就都加以运用,并尽力使叙事具有足够的吸引力,观众可以从不同层次上去理解影片的主题。”^①无疑,这里的表意是在充分实现影视化抒写之后的更高层次的“自然流露”。与西方早在上世纪70年代就兴起的强调影像本体的“先锋派”电影相比,中国电影上世纪80年代才开始实现从舞台戏剧式电影向小说、散文化电影的过渡。虽然这一时期的影片融合了好莱坞的一些叙事技巧,褪去了“影戏观”中过于戏剧化的理论外壳,

① 单玓:《论电影情节表现:当代电影叙事理论》,《电影艺术》2004年第3期。

但仍把深层的结构内涵保留了下来。戏剧式的叙事本体论在中国电影理论中的核心地位没有动摇,只是在时空观念上有所演变、扩展,并开始强调为现实人生。从形式上看,它们都是首尾封闭的,以时间绵延为基础,影像、声音只是被当作叙事的手段。在这一时期的影片中,时间比空间的观念更为重要,由此中国电影形成以明确的社会政治功利为目的,以叙事内容的戏剧性要求 and 叙事蒙太奇为主要特征的电影理论体系。这种体系的彻底打破是在半个世纪后的 1980 年代,由第五代导演来实现的。无疑,第五代导演对有“中国特色”的影视化抒写方式的建立功不可没。

(二)观念延伸

任何有价值的影视批评都不能仅停留在对影视作品一般的阐释和透视上,如果仅仅做到这一点,那只是与影片处于同一层面的分析与解剖,没有生发,就谈不上提升。中国影视批评普遍存在的自说自话和“无效性”问题,很大程度上是因为批评家们沉醉于独语式的自我观照,没有建立起对影像及文本综合分析基础上的科学价值判断。批评停留在读解的层面上,就无法对影视作品进行观念、精神上的延伸与发挥。

评论不仅是对象性的活动,而且也是用更敏锐的理解来丰富我们的享受的过程。评论的过程包括两个阶段:第一,感受和了解;第二,理性的分析。有感受才能有分析,而分析又使感受得到提高并变得更加明确。当然,在具体评论活动中,感受和分并不是截然分开的,而是一种相互交织、相互影响的互动过程。对影视作品的观念、结构、手法进行深层次的开掘与生发,不仅要有强烈的开发精神和独异的艺术眼光,而且要让人们看到人类生存的境况,上升到形而上的层面进入哲理的思考。所以,在观念层次上对影视作品进行阐释和延伸,需要批评家具备三个方面的素质,即整体性把握、发现人、理性延展。

影视批评的眼光——艺术的整体性把握

影视编导在进行影视剧创作时,对生活的观察、理解和把握都有其特殊的眼光,即艺术地把握事物的眼光。批评家在进行艺术意蕴的开掘时,首先需要的不是历史、哲学的概念,更不是庸俗社会学所强调的斗争的敏感,而应是整体性把握能力。

艺术家创作时的艺术眼光,是为表达主体自身的情感而寻找客观的载体的一种眼光。这实际上是一种转化,把个人化的情绪或情感变为客体所拥有的东西,转化当然不是个体情绪或情感向客体的照搬,而是一种超越,并且这种超越是必须的;否则,艺术的创作就成为简单的实录,只能在对自身及社会的烦琐而并不得要领的描绘中获得浅层次的真实。创作的超越意味着在艺术家所寻觅的客观对应物中蕴涵着人类普遍的精神,这样,包括批评家在内的众多欣赏者才能为之所动,才有谈论或批评的兴致。对批评家来说,把握艺术家如何将主体情绪与人类精神融合在一个客观对应物中,其激情所在,哲学所在,是十分重要的,也是批评家的职责。简言之,对影视艺术家独特艺术眼光的发现是影视批评家的职责。

日本导演周防正行的《我们跳个舞好吗》是一部既有很强的娱乐性又有鲜明的独创性的影片,导演通过一种热烈的情怀和冷静的抒写取得了雅俗共赏的效果。影片中的主人公杉山是一个循规蹈矩的公司小主管,在家里也是一个好丈夫、好父亲。每次乘电车从公司回家途中,他都可以看见一栋破旧大楼一扇打开的窗户里露出一张带着忧伤的美丽女人的面孔。有一天,他发现这扇窗户上直接用红色的胶带贴着“岸川舞蹈教室,入学随时”的字样。当他终于站在门前并犹豫是否进去的时候,他发现岸川舞(女主角名)站在楼上的窗边,心不在焉地看着远处。他本人由于一个戏剧性场面(和一个打算进舞厅的体态丰满的女人相撞)而跌进了教室,从此开始了他生命中意外的历程。从表面上看,这部影片没有什么戏剧性的情节,角色间也没有我们通常所期待和想象的爱恋关系。整部影片只是展现了由于“某种”原因来到岸川舞蹈教室学跳舞的人和教跳舞的人在教与学的时间里所发生的事情。事实上正如有的研究者所说:在这部影片中,观众明显地感觉到(或许并非自觉意识)两个层面东西的存在,即表层的明亮、温暖的舞蹈场以及由跳舞所带来的快乐、满足的氛围与在这种表层的背后涌动的个人心灵的孤独、无奈与失落。男主人公杉山是日本社会中常见的普通公司职员,正是他们耗尽一切在苦苦支撑这个经济大国,而他们自己在精神上却是一贫如洗。他们的生存困境、精神危机如何摆脱?导演在从容、冷静的抒写中潜藏了情绪张力,它是扑面而来的,

它是编导巧妙地把个体的情感思索转化到一个民族的时代情感中,通过精神对应物(客体影视作品)传达出来的。对这种张力产生原因的揭示是批评家的任务,它能使观众从迷醉中走向清晰的理性认知。

圆批评对象——发现人

中国影视,特别是电影,自从 20 世纪 30 年代左翼时期直到新时期前,人们很少把人性、人生的表现放到应有的位置上,在功利目的和政策的挤压下,电影不堪重负而沦为说教的工具。即使有一些独异的作品,如 20 世纪三四十年代费穆的《香雪海》、《人生》、《小城之春》等,但旋即被斥为虽不失中国诗的“温柔敦厚”,“但春光局促于颓域的一隅,带着一些狭窄、保守、陈旧、隐逸的气味”,^①有人甚至认为它的感情是病态、苍白的,于时代无益。直到 20 世纪 80 年代以后,它们才受到人们的关注和重视。新时期以来,在有较高艺术水准的影视剧中,人生意识、人生况味的执著表现成为一般强劲的潮流。例如,吴天明在《人生》、《老井》等一系列作品中,描述了西北农村民众窘迫的人生境况和不屈的人生追求,表明了在新旧转换的历史交汇点上导演敏感而强烈的生命意识;张艺谋在《红高粱》中,对民族性格中的酒神精神进行了召唤和张扬,对野性而热烈的人生予以了赞美,而夏钢的《大撒把》、黄建新的一系列“新写实主义”作品、冯小刚的贺岁片更以其强烈的平民意识获得了大众的认可。

在世界影视史上,谈到表现人、呼唤人性复归的力作,不能不提到美国电影《汤姆叔叔的小屋》。这是一部以美国南北战争为背景,通过黑奴汤姆的人生遭遇来反映种族歧视问题的力作。影片中,黑奴汤姆与他男主人的幼小爱女的交往给人们留下了深刻印象。每当他们在一起时,影片画面总会给出一个充满童话般气息的空间,在这个空间里老人与小女孩的友爱尽情地赞颂着人性的美丽。不久,小女孩被无情的病魔夺去了生命,汤姆接着也死去了。在这个污浊而充满疯狂欲望的世界中,两个善良、纯真的生命终于走完了人生之路。一个未受世俗污染

^① 莘蕤撰《小城之春》——一首清丽的诗,见:《大公报》,转引自《新源》。

的小女孩,一个和善的老人先后离开了这个令人绝望的世界。由此,我们看到,作品在反对种族歧视的后面有一个更高的亮点,那就是对人性的崇尚,对人的平等价值的肯定。认识并且指出这一点,对于影视批评家来说是重要的,只有不断地揭示和总结影视艺术探索人性的历程,批评才真正起到了自身的作用。

批评的深度——理性延展

很多时候,影视编导们是靠自己的审美直觉,以其创作情趣的宣泄完成作品的。虽然这些作品由于他们真实心灵的表达而具有了某种深刻的审美启示,但影视创作者往往无法意识到自己的突破点何在,这时批评家对影视作品深入的评析和把握就十分必要了。不能否认,有些艺术家本人就是哲学家或思想家,甚至于其作品就是其哲学思想的艺术再现。如萨特的《禁闭》、《死无葬身之地》,鲁迅的《狂人日记》、《药》等,它们都是作者深邃的思想和完美的艺术相结合的典范。对他们来说,批评似乎并不存在什么点化问题,更多的是认同性阐释以及由此所带来的享受性快乐。但对绝大多数欣赏者和艺术家来说,具有哲学品格的批评,对作品的思想和艺术进行延展性分析的批评是不可或缺的。

1999年张艺谋推出《有话好好说》时,许多评论都着眼于这部影片和他前期作品的比较,人们甚至对某些具体的拍摄技法都提出了质疑,得出了“风格的失落”和张艺谋不适宜拍城市片等结论。但是,如果注意到了这部影片的某些后现代色彩,即平民化、去中心化和反精英主义等颠覆性的东西(当然,这种颠覆并不带有多少对精神生活的关注和表达个体复杂性感受的某些焦虑成分,更多的是一种主动放弃了深度的嘲弄和戏谑的味道),或许就不会急于下那些不切实际的结论了。当然,这需要批评家对创作者本人的心态和当时的社会思潮有敏感体认和把握。只有这样,批评才会有理性的深度并对创作进行引导。

这种更深层的把握是批评理性延展的结果,也是真正的批评应该有的。如果我们承认,影视批评也是一种创造,那么,它必然会带来某种创造性的信息,它能提出新的思想和思路。上面所提到的对影视剧内在意蕴进行把握时批评应具备的三个质素,代表了高屋建瓴的批评的基本姿态。也只有进入这样的平台,真正的批评才会出现。

拉塞尔·阿伯克隆比说：“人一发觉……他喜爱此物胜过彼物，就有了评论，这等于说，评论和文学是同时出现的。但是，只有在模糊的、本能的偏爱变成自觉而明确的理性选择时，评论才开始成为一种值得注意的文学活动。也就是说，评论是在人们求助于理性原则时才出现的。”

当我们从观念层次对影视批评艺术类型和形式进行理性清理时，应该清楚，任何理论原则的建构对于生动的批评现实来说，都只是一种可供参考的框架，它决不可能代替或等同批评活动本身具有的生动性、丰富性和鲜活性。批评也只有不断的调整与印证中提高自身，才可能真正成为引领影视创作的力量。

（三）熟悉和把握影视风格

影视风格的特征

风格是影视艺术创作者审美理想的具体表现，是衡量影视艺术作品是否成功的审美参照。风格是影视艺术创作者们在长期艺术创作实践过程中逐步积累形成的，一般来说，它与创作者的个性、气质、性格、经历、思想、爱好、趣味和才能等主观因素有关，与创作者所处的时代、社会、民族等环境因素有关。它是影视艺术作品内容 and 形式有机结合统一所形成的艺术独特性，是民族、时代和社会等环境因素所规定的影视艺术作品艺术特点的总和，是影视艺术创作者精神个性制约影视作品思想审美价值的总的特色。风格也是影视艺术创作者在长期的艺术实践中，所形成的一种艺术审美思维定势或者比较固定的审美心理，它在影视艺术创作者创作作品前已潜入其潜意识中，一俟创作者进入创作表现状态，就自然而然地流露出来。可以说，它是影视艺术创作者与众不同的、相对固定的创作特点和审美习惯，它促使影视艺术作品显示出别的创作者所不具有的思想特色和艺术特色，即整体特色。影视艺术批评过程中，我们会发现：

（员）即使是同时代的影视艺术创作者，在拍同一题材的影视艺术作品时，由于创作人员个性的差异，其创作出来的影视艺术作品风格会有显著差异。比如，同样是二战片，前苏联编剧、导演更喜欢从宏观上描写战争的进程，即使是战壕真实派电影，也放射出全景性影视艺术的光辉。这一点，我们可从《莫斯科保卫战》、《围困》、《解放》等影片中感觉到，相反，西方人拍摄的

二战片,更习惯从微观上入手,折射和透视二次世界大战的状况,尤其是他们擅长描写战争状态下的人,而非战争的进程,如《伦敦上空的鹰》、《坦克大战》、《巴顿将军》,都是描写战争状态下的人的典范。

(圆)即使是同一时代的影视艺术创作者,在处理同一时代的艺术体裁的原型作品时,由于创作人员的审美差异,其创作出来的影视艺术作品也会有明显的风格差异。比如电影《焦裕禄》和电视连续剧《焦裕禄》,前者由于抓住了焦裕禄事迹感人至深的一些典型性艺术细节和情节,因而,结构紧凑,戏剧性强,视觉冲击力强,使人观之,大有一气呵成之感;相反,电视连续剧《焦裕禄》由于过分拖沓,结构散漫,对于该出戏的细节和情节开凿、挖掘不够,因而,给人的感觉是过于平淡。

(猢)即使同一影视艺术创作者,也会由于其所具有的多方面创作才能,拍摄出一些风格迥异的影视艺术作品。像张艺谋这样以拍艺术片见长的大师,也会拍出一些明显具有商业色彩的影视艺术作品,比如在《红高粱》、《菊豆》、《秋菊打官司》等影片中,我们明显感受到的是一种严肃、崇高、静穆、深沉的艺术风格;但在《英雄》、《十面埋伏》中,我们明显感受的是一种唯美的艺术风格。

(源)影视艺术风格的形成是创作人员艺术成熟的标志,它标志着创作人员已进入一个更高层次的艺术境界。谢晋的影视艺术创作是成功的,由于其精湛和成熟的创作技巧,因而,形成了其独有的艺术风格,这一点,我们可从其导演的《高山下的花环》、《芙蓉镇》、《红色娘子军》、《鸦片战争》等影片看出,由于他的艺术创作在我国电影史上有着十分突出的地位,因而人们亲昵地称他为“谢派”。他的作品一般主题严肃,表现手法严谨,给人的感觉是具有正剧艺术般的崇高艺术震撼力,他用庄严的拍摄手法,拍摄具有深刻思想的现实主义题材,人们很容易从中受到心灵净化,体悟到他艺术创作的严肃人生态度和艺术审美观。

影视艺术发展史上,每一个伟大的影视艺术创作者都非常重视自己影视艺术风格的形成,导演如此,演员如此,摄像和其他创作人员亦是如此,他们都比较重视自己影视艺术风格的稳固性和统一性,即使他们在新的艺术创作中有所超越,也是万变

不离其宗,我们都可以从中找到他风格的影子。以演员为例,他们在塑造影视艺术人物形象时,都非常重视发挥自己的表演风格。张瑞芳的表演总是那么淳朴,那么自然,无论扮演哪一个角色,她都在主人公身上打上了属于她“这一个”的艺术印记。同样演毛泽东,古月和张克瑶、唐国强给人的感觉是不一样的,古月不仅神似,而且形似,具备了特型演员的种种条件,这是他自己的优势,而张克瑶、唐国强虽然神似,但在“形似”上无法与古月相比,然而,由于他们二人比较重视研究角色的心理体验,因而,他们所扮演的毛泽东的风格亦受到人们的欢迎。

圆 影视风格的表现形式

影视艺术风格的表现形式有许多种,一般来说,它的主要形式有以下几种:

(员)个人风格。个人风格是一种影视艺术创作者所独有的艺术风格。它是同一影视艺术创作者在其所创作影视艺术作品中风格的共同反映,可以说,它是某一创作者在其创作的大多数作品中的共同风格。比如我们常说张艺谋执导的片子,热烈奔放,自由潇洒,总透射出一种强烈的生命躁动与不安情绪;而陈凯歌的影片深沉含蓄,厚重朴实,处处洋溢着浓厚的民族文化底蕴。其实,这都是在说这两人的影视艺术个人风格有着明显的差异。再如吴贻弓导演的影片《城南旧事》,通过女主角小英子回忆旧北平的一些生活往事,表现出一种浓浓的乡愁和对故乡的思念之情,表现出萦绕于女主人公心中的淡淡的忧伤和怀旧情结,这一切,决定了影片从头到尾呈现出质朴、自然、恬静的散文文化艺术风格,从而使观众借助小英子的眼睛,了解到旧北平的风土人情,体验到旧北平下层劳动人民所经历的悲惨遭遇。与此同时,为了增强过去感,使小英子看到的世界蒙上被岁月侵蚀的痕迹,使小英子的回忆更加真实可信,吴贻弓无意追求一般儿童片常有的明朗、鲜艳、活泼的视觉风格,而是以青灰色、土黄色等视觉风格为叙事基调,镜头上大量采用中全景构图和平视缓慢移动的镜头叙事手法,从而使影片的节奏如汨汨流淌的河水,于不慌不忙中,娓娓道出小英子那种绵绵不绝的乡愁情绪。应当说,这种影视艺术风格正是吴贻弓所追求的风格,正是它,使我们管中窥豹,对吴贻弓所执导的影视艺术作品有了整体认识。

(圆)流派风格。影视艺术史上,我们经常发现一些艺术家,

要么艺术主张相同,要么艺术追求相近,要么创作手法相似,结果,他们被评论家界定为同一流派的艺术家,自然,其影视艺术作品就被归为同一流派,这样,其作品风格就呈现为流派风格。所谓流派风格,就是指同一流派的影视艺术作品尽管有个性特点差异,但在大的创作特点上,它们属于一个种群,为同一个群体的艺术家所作。影视艺术的流派风格呈现一种艺术多样性与统一性的有机融合特色。这就是说,从大的方面看流派内部的作品既是多样化的,又是统一化的,统一中有多样,多样中有统一。比如,我国影视艺术界,素有京派、海派、东北黑土地派、西北黄土地派、岭南派等划分。所谓京派,即指在北京出现的一个影视艺术创作群体,其作品以调侃、幽默、风趣的京味语言为主流艺术话语,表现北京四合院中发生的一些生活琐事,风格上具有浓郁的“北京市民意识”,如《渴望》、《编辑部的故事》、《我爱我家》、《四世同堂》等,以王朔、苏雷等人为首的“海马影视公司”可算京派的代表。而海派则是指在上海崛起的影视艺术家群落,像文学中的海派艺术家群体一样,这个流派的艺术风格重理论阐释,电影上从20世纪初叶起,一直代表着中国电影的最高水平,解放前后出现了大量的优秀作品和导演,电视艺术上优秀作品虽然并不多,但也出现了《上海屋檐下》、《上海一家人》、《紫藤花园》等不错的作品。东北的黑土地影视艺术流派是20世纪末比较活跃的艺术群体,其作品以东北乡村文化为基调,反映在黑土地上发生过的一些往事和现实生活,其题材既有改革题材的,又有战争题材的,其作品时间跨度大,主题多样化,代表作《赵尚志》、《篱笆·女人和狗》、《辘轳·女人和井》、《嫂子》、《过年》、《二嫫》等,东北黑土地派的地方特色非常浓厚,受到全国影视艺术界的广泛好评。西北的黄土地派是我国影视艺术界实力最为强大的艺术阵容,由于其在当代影视艺术界非常活跃,取得了一项又一项不凡业绩,因而也被评论家称为影视艺术界的“西北风现象”,西北黄土地派在电影上的代表作以西安电影制片厂为基础,出现了张艺谋、吴天明、黄建新、滕文骥、张子良、王苏元、李源等人为首的优秀创作群体。主要电影作品有《人生》、《野山》、《红高粱》、《秋菊打官司》、《菊豆》、《老井》、《默默的小理河》、《黄河谣》、《黑炮事件》、《筏子客》、《双旗镇刀客》、《天地英雄》等。电视艺术上出现了《庄稼汉》、《神禾源》、

《西行漫记》、《悬崖百合》、《格萨尔王传》等一大批作品。从以上所罗列的影视艺术流派作品看,我国的影视艺术流派其作品风格带有浓厚的地域文化特色。在这些不同流派风格的作品中,地方习俗、风土习惯、人文背景、生活环境经常是表现的载体,表现特定的文化氛围内,特定的历史时期所发生的文化事件和生活故事,是这些作品的共同风格,地方特点非常鲜明。尽管每一个作品的个性风格各异,但从大的方面来讲,其风格又的确相同,由于此,我们说,这些影视艺术流派的艺术风格的确是多样性和统一性的有机融合。

然而,在西方,影视艺术的流派风格与我国的情形却大不相同,他们所指的影视艺术流派风格更多的是指技巧性上的。如德国表现主义电视主要受漫画中的表现主义影响,经常用一些高度失真变形的布景和角度,怪异的摄影方法,以及一些阴沉朦胧的照明,以表现人的情绪,如在表现罪犯活动时,斜射的灯光照明,逆光拍摄造成的棱角分明的画面构图,人物表情经常被遮挡在阴影中,这样,很容易给人造成咄咄逼人的压抑气氛,使人体验到了主人公紧张、怪异如梦魇一般,其视觉形象建立在一个复杂、深厚的符号形象体系上。相反,在德国的另一个电影流派“街道电影”流派中,却是用一些绝对真实的背景,一种不掺杂任何虚假技巧的表现手法,直接进行客观叙述,表达镜头中的德国下层平民生活,这类片子完全抛弃了表现主义疯狂、纯主观化的艺术风格,用一种质朴的、自然的、真实的艺术流派风格,给人的视觉吹进了一股清风。其代表作有卡尔·格纳吕的《街道》,派伯斯特的《没有欢乐的街》,布鲁诺·拉恩的《街头惨剧》等。

流派风格是影视艺术批评中经常遇到的一个无法回避的问题,进行流派风格批评,既要研究该流派的艺术追求和创作方法,也要研究其理论主张,唯其如此,才能对其流派风格作出客观公正评价。

(狗阶级风格。我们处在一个有阶级的社会里,很自然,影视艺术作品的风格或多或少或明或暗地显示出一定的阶级性,即呈现出一定的阶级风格。当然,这一切都是因为影视艺术创作者本身就是一定阶级的成员,因此,他就自觉或不自觉地站在他所代表的那个阶级的立场上,成为那个阶级的艺术代言人,传达出那个阶级成员的审美习惯、审美追求、审美趣味以及审美态

度。影视艺术作品的阶级风格愈是在社会动荡、社会矛盾斗争尖锐激烈的历史时期,愈是呈现得非常明显,为了表达本阶级的思想观点和要求愿望,为了维护本阶级人的社会利益,影视艺术创作者们很自然地创作出符合本阶级审美倾向的影视艺术作品。这正如列宁所说,“……没有一个活着的人能够不站到这个或那个阶级方面来(既然他懂得了它们的相互关系),能够不为此或那个阶级的胜利而高兴,为其失败而悲伤,能够不对于敌视这个阶级的人,对于散布落后观点来妨碍其发展以及其他等等的人表示愤怒。”^①

关于影视艺术的阶级风格,可以活跃于我国 20 世纪二三十年代的左翼电影和日本无产阶级电影同盟电影为例进行说明,虽然国别不同,民族文化背景有异,但二者的共同点都以反映、讴歌工人阶级的斗争生活为历史责任,这些影片具有浓郁的现实主义精神,艺术手法平实,较多地保留了电影产生初期的“纪录片”特色。无论是描写当时中国社会风起云涌的反帝、反封建的浪潮,还是表现热火朝天的日本社会罢工风潮,这些影片都真实而感人地表达了无产阶级的心声,表达出一切被压迫阶级的共同心愿。正由于此,这些影片受到了广大劳动人民的欢迎,不仅在城市受到广大市民的热切关注,而且,在农村也产生了很大的影响。这些影片也正是以其鲜明的阶级风格,长存于人类的影视艺术发展史之林。稍加罗列,便可以排出以下有关代表导演和代表作的名字:夏衍的《狂流》、蔡楚生的《都会的早晨》、沈西苓的《上海二十四小时》和《女性的呐喊》、卜万苍的《三个摩登女性》和《母性之光》、郑正秋的《妹妹花》、孙瑜的《小玩意》和《大路》、吴永刚的《神女》、岩崎昶的《柏油路》、井木晋作的《共同耕作》、上村修吉的《码头工人》,等等。

阶级风格是影视艺术作品的一个永恒风格,只要人在有阶级的社会里生存,阶级风格的出现就永远不可避免。正由于此,我们说,小说《红楼梦》是一曲剥削阶级由辉煌走向衰落的挽歌,它的艺术风格就是其中弥漫着一种浓浓的没落阶级的伤感情绪,集中表现了作者所代表的那个阶级对于已逝去的生活的

^① 列宁:《我们究竟拒绝什么遗产》,《列宁选集》第 3 卷,人民出版社,1959 年。

怀恋。由于小说原作具有此种浓郁的阶级风格,因而,在电影和电视剧《红楼梦》中,我们依然能体验到这种阶级风格,当然,如果没有此种阶级风格,影视艺术作品《红楼梦》也许就不是《红楼梦》了。

(源时代风格。影视艺术作品的时代风格即指影视艺术作品的特定历史时代人类社会生活的艺术反映和真实写照。世界上没有一部超越具体历史时代的影视艺术作品,也没有一个能超越所处时代的影视艺术家,正如丹纳所说,“无论什么时代,理想的作品必然是现实生活的缩影”。^①“也因为这缘故,今日正在酝酿的环境一定会产生它的作品,正如过去的环境产生过去的作品。”^②艺术家的全部工作,就在于借助艺术表现手段,塑造特定时代环境中的中心人物,中心人物的时代性,当然决定了影视艺术的作品艺术风格的时代性,决定一切影视艺术家只有竭力“表现他或讨好他”,只有如此,其作品才能在群星灿烂的影视艺术天地中占有一席之地。由此可见,在一定意义上讲,时代风格是衡量一部影视艺术作品成功与否的重要标志。

电影《老井》是一部具有浓郁时代风格的现实主义力作。从理论上说,老井村人世代打井不止,在这里发生的故事以及围绕“打井”所产生悲欢离合大同小异,一切烦恼皆为水生,一切追求都因井起,“水”和“井”便成了老井村人永远也谈不完的生活话题。但是,当历史发展到 20 世纪 80 年代,老井村人的传统文化追求与当时的改革形势交汇在一起时,围绕“水”和“井”的主题,便出现了新的含义,旺泉从水文地质班的学习归来,决定了受现代科学指导的老井村人,已具备了找到水、打成井的历史必然与时代可能。于是,当现代人的科学与方法和传统的民族精神结合在一起时,老井村人释放出了前所未有的生命能量,旺泉、巧英、喜凤的三角爱情关系揭示了这一点。也就在这个特定的时代历史环境条件中,水找到了,井打成了,一切该发生的事情都发生了。从此,伴随着片尾的打井遇难者纪念碑的出现,老井村人缺水的历史,因为无水而产生的悲剧历史结束了,一个新时代出现在老井村人面前。电影《老井》深刻地反映了中华民族的民族精神,表现了古老中国几千年生生不息的

①② 摇丹纳撰 世界哲学 人民文学出版社 1984 年版,第 10 页。

光荣文化传统,当然,它也表现出了改革中广大劳动人民的无限创造力,当传统的民族精神与现代的科学思想有机地融合在一起时,像老井村一样的中国人民就会创造更大的辉煌,难怪第三届东京国际电影节主席格里高里·派克深有感触地说道:“《老井》深刻地反映了中国的民族文化心态,这是很了不起的。”派克在这里提出“中国的民族文化心态”,没有点明的“传统的”“中国的民族文化心态”,还是“现代的”“中国的民族文化心态”。这说明,派克是注意到了传统和现代在改革这个特定时代环境下的历史性交汇的,他是看到了这部影片所具有的震撼人心的时代风格艺术魅力的。

(缘)民族风格。影视艺术作品的民族风格是指一个民族在影视艺术作品中所流露出来的共同艺术特性。这种共同的艺术特性表现在影视艺术作品中,体现了创作者的作品的主人公在漫长的历史岁月中,所拥有的共同语言、共同地域、共同经济生活以及表现于共同文化上的共同心理素质,正是这一切共同因素组成的共同体,构成了这个民族共同的审美特点和审美心理。民族不论大小,都有其他民族所不具有的艺术风格。民族风格是影视艺术作品生命力的一个重要标志,由此,人类历史上不同民族、不同语言、不同文化背景基础上的不同影视艺术作品相互区别存在,正是这些风格与众不同的影视艺术作品,构成了此民族区别于彼民族的独特艺术魅力。

影视艺术民族风格的形成,缘于该民族的思维方式、表达习惯、生活环境、政治活动、文化传统、社会习俗、宗教信仰等因素,每一个影视艺术创作人员都是一定的民族成员,由于长期受本民族文化的熏陶,这样,在其身上,就自然而然地体现着该民族的心理素质,亦即荣格所说的集体无意识。由于此,在这些影视艺术创作人员身上,以及这些人员所创作的作品中,自然就流露出这个民族的性格和审美风格。比如,西方的影视艺术作品热情奔放,幽默活泼,这是西方各民族游牧文化传统的结果;而中国,由于长期受儒家思想的影响,含蓄委婉,严肃平和,显示出几千年古老农耕文明大国的深沉内涵。电影《乱世佳人》中的郝思嘉泼辣活泼,敢爱敢恨,谁的情人也敢夺,连她妹妹的情人也不例外。但在电影《人生》中,巧珍对高加林的爱温柔似水、笃实内在,只有随着时间的推移,不断体会,才能领悟出她的爱有

多深。从这两种不同形式的爱的表达中,我们既可以看出东西方民族性格的差别,又可以看出东西方艺术作品民族风格形成的必然文化渊源。由此,我们说,每一位影视艺术创作者,只有站在本民族人的观点上,才能发现本民族与其他民族不同的生活习性,才能从这些必然的文化渊源中找到自己所创造的人物形象的个性特点和命运归宿。这正如果戈理所说,每一个艺术家“他一开始就是本民族的,因为真正的民族性不在于描写农妇穿的无袖长衫,而在于表现民族精神本身。诗人甚至描写完全生疏的世界,只要他是用含有自己的民族要素的眼睛去看它,用整个民族的眼睛来看它,只要诗人这样感受和说话,使他的同胞们看来,似乎就是他们自己在感受和说话,他在这时候也可能是民族的”。^①从果戈理的这段话中我们不难看出,影视艺术创作者只有进入民族文化的人的心理角色,表现或再创造出具有本民族文化精神的艺术形象,他才能真正形成自己作品的民族风格。

在影视艺术创作过程中,许多创作者试图创作出超越本民族艺术风格的艺术作品,这种愿望诚然是可以理解的,乃是因为全人类所共有的人的天性、人的心理、人的思维、人的生活方式、人的生老病死等人性的东西是共同的。但是,由于人类无意识向导千年的文化积淀和文化心理遗传,愈是打上本民族的文化印记,而且愈是打上更多的民族文化印记,影视艺术作品愈是具有艺术生命力,愈是在人类的影视艺术天地中占有永恒的位置。影视艺术批评过程,本民族的观众正是从这些浓郁的本民族艺术风格中,寻找了艺术共鸣的情感元素,而其他民族的观众也正是从这些陌生的、新鲜的、完全不同的民族艺术风格中,感受到异域民族艺术的不朽美感。

影视艺术的个人风格、流派风格、阶级风格、时代风格、民族风格是相互区别但又相互联系的,对于它们的比较、分析、研究,有助于我们更加深入地鉴赏批评影视艺术作品,有助于我们全面深刻地把握影视艺术作品的艺术风格。正如伏尔泰所说,“从写作的风格来认出一个意大利人、一个法国人、一个英国人

^① 北京大学中文系文艺理论教研室编《文学理论学习资料(上)》,北京大学出版社,1984年。

或一个西班牙人,就像从他面孔的轮廓、他的发音和他的行动举止来认出他们的国籍一样容易”。^①由此可见,风格就是影视艺术作家或作品的“面孔”,我们从中既可以看到影视艺术主人公的命运轨迹,也可读到创作者所体验到的心灵苦难甚至还可以窥见他们的生活足迹,所以,我们说,风格掩藏的东西很多,它使我们批评起作品来更加容易,容易从它的“面孔”中辨认出影视艺术作品的真正审美价值。

第四节 影视批评的角度和方法

一、影视批评的角度

麦茨在《电影语言:电影符号学导论》中把一般的电影研究分为三个部分:电影理论、电影史和电影批评^②。因而,电影批评也是电影学或影视研究的重要组成部分,而且是与影视史、影视理论交融在一起的。在影视史的概要叙述中,吸收影视批评的新成果,融会并探讨影视理论的学理性和学科体系性。而归根到底,影视批评和影视理论的历史也是影视史的有机组成。

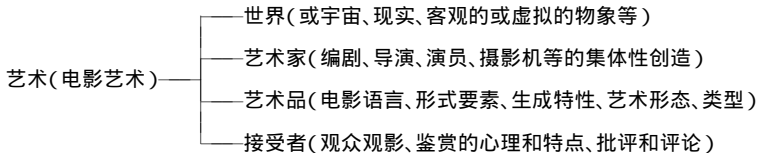
从广义上说,批评也属于鉴赏,批评要以鉴赏和接受为基础,但批评是鉴赏的深入和学理化。鉴赏是人人都可以进行的,但进行影视批评,无疑需要一定的专业知识,应该对影视理论、影视语言的独特性以及中外影视发展历史有一定的了解。最初的感受必须是真切的,应该是有感而发的,但理性的思考和分析却应该能按照影视的独特规律和要求来进行,甚至要使用一些专业化的理论和术语。

鉴于影视作为一种文化现象和一门新兴的有赖科技进步的现代艺术或准工业生产的复杂性,切入对影视的思考和批评的

^① 北京大学中文系文艺理论教研室编:《文学理论学习资料(上)》,北京大学出版社,1980年。

^② [法]麦茨:《电影语言:电影符号学导论》,台湾远流出版公司,1982年。

角度无疑非常之多,下面先来看一下从美国文论家亚伯拉姆斯的“艺术四要素”图式改造而来的电影艺术的四要素图式:



摇摇根据这一图式,我们对影视的批评至少可以从如下几个角度去切入:

(一)世界或现实维度

从这一角度切入的影视批评一般是社会文化系统批评。20世纪法国文学批评家丹纳在《艺术哲学》中提出了决定文艺的“三要素”说,这“三要素”即种族、环境和时代。他指出,“要了解一件艺术品,一个艺术家,一群艺术家,必须正确地设想它们所属的时代的精神和风俗概况,这是艺术品最后的解释,也是决定一切的基本原因。”^①所以,从这一角度切入对影视的批评主要是把电影作品看作是对社会文化社会意识形态的一种反映或再现。

这可以是一种道德化的批评,就是以现实社会的道德准则来衡量影视所传达或承载的道德价值观念。当然,影视艺术世界的道德不完全等同于现实世界。有时候,影视艺术世界遵循自己的道德法则,而道德也有新旧道德之分。有时候,反现存道德的影视反倒代表了一种离经叛道的新道德。

从这一维度也可以是意识形态批评,这表现为对电影的社会生产机制的批评,而过于狭隘的意识形态批评则难免陷入单纯政治批评的泥沼。如中国20世纪80年代对电影《武训传》的批评。

文化批评也可大致归入这一维度。一般说来,文化批评或文化研究有广义和狭义两种涵义。广义的文化批评系指对与市场经济、大工业化生产方式紧密联系的,包括文化理论本身、大众消费文化、大众传播媒介等在内的种种文化现象的研究。

^① [法]丹纳《艺术哲学》,人民文学出版社,1984年。

狭义的文化批评则指把电影置于广阔的文化语境之下来考察研究。

影视文化批评,既是将种种电影文本置于多元文化背景中,用各种有效的文化批评方法进行多角度的阐释,也是力图把影视看作一种开放性的(不再局限于纯影像性文本),与市场经济、工业生产方式,与社会意识形态的再生产密切相关的大众文化现象(不仅仅拘执于纯艺术电影)而进行文化研究和文化批评。

(二)创造主体的维度 编导演系统

从这一角度,可以对电影作品生产的各个环节——编、导、演、摄、美、录、剪辑进行批评研究。

编剧研究可以侧重于对影片的结构、叙事方式、主题、人物设计、对话、独白等偏重文学性的内容进行研究,甚至可以比较分析从小说原著到剧本再到影视的过程,研究这种影像化的成败得失。

导演研究包括:题材的选择;剧本结构;画面(构图、照明和摄影机的移动);演员表演;剪辑(速度、节拍、节奏);辅助元素的运用(音乐、音响效果、光学效果)。无疑,从这些角度切入,最后又都可以归结到以导演为中心的整体影片创作、影片风格或导演风格。

另外也可以对导演进行创作心理学的研究,研究影视片与导演的生平、个人经历和童年记忆的关系等。

表演研究可以研究影视中演员或明星的“二度创造”,其比较直观和形象化的表演风格,明星形象的文化象征意义等,还可以研究表演风格与影片风格或导演风格的是否一致,等等。

(三)语言与形式 影片本体系统

从这一维度进行的是一种注重影视影像和语言本体的,侧重形式的文本研究。所谓文本研究,就是以影视片为表意的表述体,进而分析研究这一表述体的内在的系统构成和表意方式。具体而言,我们可以研究影视片的语言特点,如画面造型、运动、镜头语言、剪辑风格,叙事或抒情的节奏、视点、角度等内容,这可以通过对镜头的细读式的分析来进行,还可以借用电影叙事

学的方法,抽取归纳影片的叙事结构,寻找叙事的矛盾和缝隙,进而解构颠覆影片的表面化的主题立意。

也可以进行类型研究,总结出类型电影一些基本的要素、基本叙事结构。如美国西部片要素不外乎大致的时代背景,地点在西部,大多表现正义与邪恶的公平较量,总有维护正义、智勇双全的警长或牛仔和邪恶的强盗,以及符号性极强的酒吧、峡谷、荒原、小镇、街道等。

还可以通过设置若干两两相对冲突性范畴进行研究,如类型片的基本结构,就被认为是一种比较简单的“二元对立”,总是把某一文化价值与另外一些文化价值对立起来。

(四)心理接受 观众系统

从这一角度,可以研究观众的窥视心理,研究影视对观众心理的自觉或不自觉的投合。研究观影过程中影视片对观众的“缝合”作用及过程,也可进行原型心理研究或进行个体精神分析,进而研究影视中所表达的大众文化心理。因为正如路易斯·贾内梯认为的那样,大众文化使我们最不受阻挡地看到原型和神话,而精英文化则往往把原型和神话掩盖在复杂的细节表面之下。

当然,从任何一个角度切入的研究,都会以牺牲其他角度的丰富性为代价。所以,我们在实际批评的实践中,应该是多种角度的融会贯通。

二、影视批评的方法

自影视诞生以来,影视批评与影视理论的发展就始终如影随形地伴随着影视的历史发展,这其中也形成了许许多多的影视批评或影视理论研究的方法与流派。在这里撷取比较有影响也可能比较实用的几种方法流派,略作评介。

(一)社会批评

社会批评是一种运用社会学理论和知识,着眼于影视作品的社会属性,研究影视现象与社会之间互相影响的批评方法。例如研究创作者个人生活环境,他所生活的时代环境与创作现

象之间的联系,研究影视作品对社会生活的表现以及对社会的影响。这一批评方法的思想基点在于艺术总是不可避免地要受到创作者个人生活,以及所处时代的社会环境和各种社会力量的影响,而作品又总是不可避免地要对社会产生一定的影响和作用。

社会批评方法是运用十分广泛的一种批评方法,人们最早开始认识艺术之时就已经有了这样的批评意识。孔子评论《诗经》:“诗三百,一言以蔽之,曰:思无邪。”这“思无邪”就含有社会批评的意义。古希腊柏拉图批评当时的戏剧,指出其一是给人的不是真理,对国家危害很大;二是低级趣味,有伤风败俗的作用,他强调的正是文艺的社会功能。真正具有方法论意义上的社会批评始于19世纪30年代的法国批评家丹纳,他主要从创作者的种族、环境和时代这三要素来批评艺术现象的,如他认为古希腊雕塑多为身体强壮的裸体人像,这是因为他们的种族崇尚强壮,把肉体的完美看作是一种神明的特性。后人虽然对丹纳提出的批评三要素有不同的理解,但在探讨艺术与社会的关系上仍运用了丹纳的理论,并把这种批评称为社会批评。

社会批评的主要特点是通过艺术与社会的关系来评论作品,关注作品所表现的社会内容和社会意义。例如影评人一致地认为美国导演昆汀·塔伦提诺的影片表现了美国现实中的暴力文化,这是作品中社会生活内容的意义。但对作品意识又有不同有评价,有的认为作品竭力鼓吹暴力;有的认为作品表现出对美国社会的绝望;还有的认为作者在告诫人们,暴力普遍地存在于现实之中,成为20世纪70年代美国社会的“第一符号”。这里所针对的就是作品的社会意识倾向,即创作者对他所表现的社会生活内容的认识。

社会批评十分重视创作环境对作品的影响作用。因为一个时代有一个时代的创作,因此,要研究作品与社会环境的具体关系,即社会环境在哪些方面影响了作品,是如何影响创作的。如中国的艺术电影之所以在20世纪80年代出现繁荣,主要得益于当时中国社会处于转型期的现实状态。一是思想解放,打破了“政治第一”的禁锢,可以大胆地去追求、探索艺术创新了;二是西方现代电影观念的引入,有了艺术追求的坐标;三是计划经济模式尚未打破,电影的生产发行还是大锅饭,因而电影艺术家

可以毫无商业负担地去探索艺术创新。这就是针对社会环境与影视作品的联系所进行的批评。

社会批评强调创作者对作品的影响作用。创作者的自我状况对作品的影响,其实要比社会环境的影响更为强烈。社会环境的影响作用可能是强制性的,是创作者违心被动地接受的;而创作者自我的影响则是自觉的,也是创作者所无法摆脱的。创作者所认定的审美理想以及对社会的认识,都会在创作中有意无意地流露出来,甚至是无法抑制。通过对创作者的研究,可以帮助人们更准确地认识作品的意义。例如《飞越疯人院》曾被多数人认为是在讽喻美国,但实际上矛头不仅仅针对美国,更在于批判整个现代社会生活。从导演福尔曼的思想来看,他一直是一个冷眼旁观现实生活的无情的观察者,福尔曼曾说过,“生活本身永远是最残酷的。”他所抨击的不局限于某一特定国家的独有现象。显然,这层意义只有联系到导演个人思想状况后才能“发现”。

社会批评十分关注作品的社会价值,研究作品的社会价值取向,这种价值表现在哪些方面,对社会产生怎样的作用;考察作品是否给观众提供一种真切的生活体验,是否对人们起到了一种鼓舞或引导作用,是否对人们的思想认识有所启示等。如“新德国电影”代表作《铁皮鼓》被认为是德国近代史的缩影,是描写人类丑行的讽世之作,该片留给人们一个十分沉重的思考,即如何面对丑陋,如何承受丑陋,这就是这部影片的社会价值之所在。

社会批评强调作品的社会属性,是以社会学的眼光看待艺术,但应该注意批评对象毕竟是艺术,在根本上属于艺术批评的一种。因此,社会批评只能在艺术范畴中进行分析 and 评判,而不能简单地将社会与艺术进行类比。因此,它首先应该遵循的是影视艺术的规律。

(二)结构主义符号学和叙事学批评

结构主义符号学是结构主义方法与符号学方法的融合或折中,包含了不止一个流派(如麦茨的第二符号学)。大致说来,这一方法借用了语言学、人类学、心理学、哲学等许多不同学科的方法论,试图以非常科学和严谨的态度来研究电影。列维·施特劳

斯的结构主义理论和原始文化研究,索绪尔关于语言能指、所指区分的思想,都是这一影视批评方法的理论源泉之一。

这一方法甚至完全借用结构主义语言学的方法和模式来研究影视作品的形式和结构。如麦茨认为一个镜头就相当于一个完整的句子,进而把独自成章的作品称为一个本文或单独系统,这一符号系统至少包括影像、对白、音乐、文字等几个方面的内容。这种方法非常注重对本文的解读,而且注意不断扩大所研究的本文与其他影片本文乃至社会泛本文的关系。这也被称做第一电影符号学。

无疑,这种方法,能够强化我们科学分析的态度和理性精神。事实上,如果我们意识到影视作为一门机器介入创造的现代新兴艺术的独特性,意识到中国批评传统中科学理性精神的不足,那么这种方法的意义是不言自明的。比如,我们可以通过对影视表层言语的分析,归纳出影视的叙事结构或模式,发现某些反复出现的意象即原型。比如我们可以从不少“青春片”或中国第六导演的电影如《长大成人》、《阳光灿烂的日子》、《非常夏日》发现一个“长大成人”的“仪式”或原型叙事结构。

用这种方法,我们也可以归纳和发现如《小城之春》、《早春二月》、《黄土地》等影片中的“走不出去的铁屋子”的原型叙事结构。这种批评方法要求不是孤立地就一部影片论一部影片,而是要把一部影视片放到与同类影视片或其他影视片的比较中去抽取某些原型性的叙事模式,要求视野相当开阔。

(三)精神分析批评

影视的精神分析研究是对弗洛伊德精神分析学、雅克·拉康的结构主义精神分析思想等理论资源利用的结果。这一批评方法的主要代表是法国电影理论家麦茨。他融合了语言学模式与精神分析模式,注重对观影主体的研究。

麦茨在《想象的能指》一书中把现代电影符号学与精神分析学结合起来,试图探索观众的深层心理结构,这就是所谓电影批评理论的第二电影符号学。

麦茨认为,电影的实质和独特功能在于满足观众的种种长期压抑在内心深处的潜意识欲望,因而影片的结构实际上与观影者的无意识欲望的结构具有同构对应性。因此,观众在观影

时常常进入一种类似于“白日梦”的状态:既是在看电影,也是在做白日梦,把银幕上发生的一切当作现实。“在这些幻觉中,现实的不同层面混合在一起,从而通过作为‘人’这一职能的体验的活动,产生某种暂时的冲击”。麦茨借用弗洛伊德心理学的术语,认为看电影与做梦一样,是“本我”冲破自我和超我的牢笼的“放假”,是人的最原始、最深层的本能欲望和冲动的想象性满足。而银幕上的影像正是人的“想象的能指”、梦幻的符号。因此,观众由于能在电影中看到他在平庸的日常生活中所难以见到的“视觉奇观”而如同“窥视癖者”一样得到心理满足。

事实上,从精神分析入手,既可以探讨电影导演的深层内心世界与电影深层结构的关系,也可以探究观众之所以被某些影视打动并进而被“认同”的内在心理根源。

(四)心理批评

心理批评是在弗洛伊德精神分析学的基础上发展起来的。弗洛伊德作为一位精神病科医师,他认为精神病是一种心理现象,要通过对病人心理现象的精神分析才能进行有效的治疗,为此创立了精神分析学说。他在论述这一学说时,大量引用文艺作品中的事例,如著名的“俄狄斯情绪”就是对古希腊悲剧《俄狄浦斯王》中恋母心理的分析。同时,弗洛伊德又对艺术的性质进行精神分析学的阐述,认为作品是艺术家受压抑情感的一种无意识、潜意识的释放。弗洛伊德对艺术作品和艺术创作的分析,本来只是他从事精神分析研究涉及的内容,但因观点新颖,被看作是用一种特殊理论进行艺术批评,开创了一种能揭示艺术作品深层意蕴的批评方法。在此基础上,弗洛伊德精神分析学说发展成为一种心理批评方法。

心理批评注重挖掘作品中人物的心理内涵,即分析作品中人物行为的心理动机、心理状态、心理依据、心理效果等。在影视作品中,这种心理内涵的表现主要有两种情况:一种是较纯粹的心理片,这类影片的主要内容是直接表现人的心理状况,如希区柯克导演的《爱德华大夫》、《精神病患者》等。要揭示这类作品的意义内涵,必须用心理批评方法来进行,否则无法把握影片的根本意义;另一种是一般影视剧中的心理内容,许多影视作品并不直接表现人的心理活动,但由于心理因素支配人物的行为

与情绪,因此,心理批评就是研究分析作品中存在的心理因素,由此探讨人物行为与情绪背后的心理真相。对这类作品,尽管不用心理批评也能把握作品,但运用心理批评可以拓展对作品的认识。张艺谋的《菊豆》不是心理片,但从心理批评着眼,全片最基本的矛盾冲突都与心理因素有关,如杨金山的性变态心理,杨天青的偷窥心理,菊豆的报复心理等。若从心理角度进行探究,对该片的把握显然会更加完整。

心理批评要求把握创作者的心理因素与作品的联系,主要是指创作者在创作过程中辐射到作品中的心理内容,或隐藏在作品中的创作者的无意识与潜意识对作品的影响。影片《黄土地》中“翠巧送顾青”的段落由两个人物的动作构成,但镜头中竟然没有翠巧的主观视点,只有顾青的主观视点和摄影机的客观视点。对此,有批评者认为这样的镜头处理,在两个人的动作关系中,如果只有单向的注视与被注视,这就构成了窥视;其次男权意识,亦是习惯势力对于权力分配的潜意识流露,即顾青有权看翠巧,翠巧则无权看顾青。这样的镜头处理在社会意义上可能是善意的,甚至是进步的,即顾青对翠巧的一种暗暗的同情,企盼她能够觉悟,早日摆脱愚昧的束缚;但在权力分配上却维系着一种男权意识形态,即男人对女人施加的同情。上述剖析似乎有点微言大义,但这却正是心理批评所致力开掘的评论内容。

心理批评还要研究欣赏者对作品的心理反应,主要是指作品与欣赏者之间的心理联系和心理对应关系,作品是否满足了人们的心理需求,作品是否契合欣赏者既固守自己的欣赏习惯、又要求作品有所创新的矛盾心理,作品如何作用于观众的心理过程,包括对观众心理反应的刺激、对观众心理指向的强化、对观众心理想象的激发、对观众心理情绪的调控等。影片《疯狂的代价》片头有两个镜头的组接:一是青青姐妹在洗浴,一是孙大成用望远镜向外偷看。这样的组接使观众理解为孙大成在偷看她俩洗浴,实际上这却是两个没有联系的镜头。有人评价导演这样处理镜头关系,具有调控观众心理情绪的作用。当第一个镜头出现时,因是一个客观镜头,具有偷窥女人洗浴的暧昧意味,尽管观众看电影是一种“光明正大的偷窥”,但看到这种内容,心里难免有点不安。但第二个镜头出现时,观众就变得心安

理得,不会受到伦理上的自责了,因为这是孙大成在偷看,观众看到的只是“他在偷看女人洗澡”而已。在这里,不管导演是否刻意处理以释放观众的心理负担,事实上这样的镜头处理确实对观众的欣赏心理会发生作用。《疯狂的代价》是一部较早出现裸体画面的国产片,当时曾引起大众的关注和争论,观众接触裸体镜头确实有点不习惯,因而这样的镜头组接具有调控观众心理的效果,而这样的批评明显具有心理批评的意义。

对影视作品进行心理批评,需要一定的生活经验和心理学知识。因为心理内容是非常隐蔽的,没有真切的个人体验以及通过社会交际获得的实际经验,将很难有确切的把握。心理学又是一门科学,对其潜意识、无意识、视觉心理、心理结构等内容,只有掌握了相关知识后才能领悟,才能将心理批评方法准确地运用到影视批评中。

(五)女性主义批评

女性主义批评方法是 20 世纪中叶激进的女权运动和女权理论在影视批评领域的延伸和尝试。这一批评潮流也是多种方法、手段流派的聚合体。像精神分析学、解构主义消解批评、福柯的权力话语理论、意识形态批评等都能在其实践中觅得踪迹。大致说来,其批评宗旨在于通过对影片的结构主义叙事学和符号学的分析,揭示惯常的摄影机、演员与观众的传统关系,以及电影叙事模式或结构背后人们往往习以为常或视而不见的父权文化机制下女性被压抑的事实。

运用这种方法,我们可以发现《后窗》中的男性强势话语,比如劳拉·穆尔维在堪称女性主义批评代表作的《视觉快感与叙事性电影》中,揭示批判了希区柯克的《晕眩》、《后窗》等影片中隐含着的男权主义思想。在她看来,因为希区柯克有意无意地要极力证明女人有罪,所以以《晕眩》为代表的一种极力侦察并试图证明女性有罪的好莱坞类型片都是一种“窥淫癖”类型的电影。

再如中国电影《人·鬼·情》就比较适合于一种女性主义批评方法的实践,我们可以从中分析女性导演的女性意识的觉醒及两难困境(导演自己对一个成功女性的寂寞孤独也有过深切的体会)。从某种角度说,影片中的女主人公正是导演“白日

梦”的升华,是导演通过银幕映照出来的另一个“镜中自我”。还可以从影片女主角的角度进行分析。正如影片开场那个富有隐喻意义的镜头,秋芸通过化妆逐渐地从面目较好的清秀女性变成了面目粗犷狰狞的钟馗,这就是秋芸对自己女性身份的逃避,是秋芸潜意识中向往男性的流露,这是一个“花木兰”式“女扮男装”经典原型叙述的现代再现。花木兰要女扮男装才能融入这个男性权力世界,秋芸也是通过扮演钟馗而试图逃避性别所派给她的悲剧命运。从这个角度说,钟馗是秋芸的女性之梦。最后秋芸成为一个成功的艺术家,这可以理解为她通过“易装”成功地融入了男权社会,但作为一个女性,她的爱情、家庭却并不成功。影片通过女主人公的逃不出怪圈的命运循环的悲剧性,对女性身份、命运、权力等问题进行了深入的思考。女主人公有一句话:“看不见摸不着的才是真鬼”,这无疑是对那些看不见摸不着但作为女性却时时能感受到东西的批判。

总的来说,对女权主义批评方法的运用有两个方向的向度:一是对男性导演的女权主义角度的研究,揭示其中自觉或不自觉表现或流露出来的男权中心思想;还有一种是对女性导演的女权主义角度的研究,或弘扬觉醒的女性意识,或对这些女导演不自觉地对男权话语中心的认同和趋同进行批判。

(六)意识形态批评

意识形态文化批评是一个核心性的范畴。就意识形态是人类依附于他们真实的生存条件的一种无意识的或想象的关系而言,意识形态当然可以说是无处不在的。然而,原初意义上的意识形态的内涵是广义的,至少不限于狭义的政治意识形态。正如伊格尔顿在《批评与意识形态》中指出:“意识形态远不只是一些自觉的政治信念和阶级观点,而是构成个人生活经验的内心图画的变化着的表象,是与体验中的生活不可分离的审美的、宗教的、法律的意识过程。”因此,电影的意识形态批评旨在通过文本所指来研究其能指结构以及决定这种能指的社会文化语境,并进而在这种关系中探讨作为主体的人的位置。

伊格尔顿在《批评与意识形态》中指出:“(艺术)文本不是一种自足的封闭的‘有机’本体,而是意识形态发生作用的一个动态和开放的表意过程。”因此,文学或艺术特殊的意识形态的

真实性与其说是它“反映”或“再现”了现实和历史的存在,不如说它的生产(包括艺术家主体的生产和接受者的个人的或社会化的再生产)本身就是意识形态的产生过程,正是在这个意义上,展示了某种历史的真实。因而,影视的意识形态批评超越孤立的影像文本,它把影像文本看作一种“文本间性”,也就是说其意义的生成须置于与其他文本的比照和互现中去实现;二是把影像的世界与社会轍化的世界(大文本)平行对照,进而发现它们之间的互动关系,其中的裂隙与缝合处,发现从社会文化文本到影像文本的种种复杂机制与动因,探究种种来自于主体的、意识形态的、观众心理的“多元合力”。尤其要依据阿尔杜塞提出的“依据症候阅读”原理,要透过影像的表层结构去挖掘深层结构,发掘出那种“无意识症候”,看看影像文本为什么要虚拟或歪曲现实,在这一叙述历史的过程中,影像文本有意无意掩盖了什么,历史之手又是如何起作用的。

杰姆逊认为:“在历史的压抑和意识形态的反抗中,具有一种张力,而这种张力转化为作者的叙述。”也就是说,艺术形式绝不仅仅是形式,也没有什么完全纯粹自足的艺术形式,叙述、抒情、象征、长镜头或蒙太奇、摄影机的距离角度、用光与画面构图等等影视艺术语言,都具有一定的意识形态内涵。比如中国建国后“十七年”的大多数电影,以及登峰造极的“样板戏”电影,其镜头语言无不蕴含着极为简单单纯的褒贬价值观,如“坏人”的尖嘴猴腮,总处于阴影之中,是被俯拍的;好人或英雄人物出场,则总是居于画面中的中心位置,是仰拍的,是近乎“高大全”的。

因此,从某种角度看,影视并不是一种为艺术而艺术的纯粹艺术,而是一种特有的文化现象,是一种利用和满足观众的欲望,制约和影响观众的思想的社会文化机制。艺术文本与现实文本构成一种互为指涉的“互文本关系”。

所以在观影中,我们要善于寻找文本的缝隙、闲笔,某些意味深长的空白、沉默,某些叙事进程的突然停顿和自我矛盾,这些缝隙或矛盾或画蛇添足,或欲盖弥彰……都可能是一些别有深意的“阿喀琉斯脚踵”。正如有人说的,“没有说出的东西与说出的东西同样重要”,我们不仅要看到说出来的东西,也要努力更深一层发掘那些意味深长的“没有说出的东西”。

在电影批评史中,《电影手册》编辑部对影片《少年林肯》的分析^①,正如尼克·布朗所说,是电影领域内意识形态批评形成的一篇“核心性文章”。

(七)后殖民主义批评

后殖民主义理论研究全球化或后殖民语境中有关种族主义、民族文化、文化霸权、文化身份的问题,其方法融合了解构主义、女权主义、后现代主义等方法,致力揭露帝国主义对第三世界文化的文化霸权,探讨从对抗到对话的东西文化关系。这一理论得以展开的一对重要范畴是本土和他者。的确,在中西文化既趋同又对抗的全球化现实语境中,无论是从第一世界的立场还是从第三世界的立场,都有一个关于文化的本土和他者的文化差异或文化对抗的问题。从第三世界的角度说,后殖民地批评揭示帝国主义的文化侵略和文化霸权,批判西方的“东方主义”立场和欧洲文化的中心论。

比如杰姆逊试图在第一世界和第三世界文化即本土和他者的冲突中探寻后殖民文化环境下第三世界文化的命运和特质。他揭示了第三世界文本的“寓言性”问题。在他看来,“所有第三世界的文本都带有寓言性和特殊性:我们应该把这些文本当作民族寓言来阅读,特别是当对它的形式是从占主导地位的西方表达形式的机制——例如小说——上发展起来的。”(其实是言及一种叙事性的文体,电影当也不例外)杰姆逊还断言,“第三世界的文本,甚至那些看起来好像是关于个人和力比多趋力的文本,总是以民族寓言的形式来投射一种政治:关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言。”^②这是杰姆逊从第一世界的立场对第三世界文化的批评。而一些第三世界的批评家,也从第三世界的角度对一些第三世界电影现象提出后殖民主义立场的批评。比如一批中国的批评家对《红高粱》等影片的批评,他们认为《红高粱》等影片是向西方

^① 约翰·福特的《少年林肯》撰:外国电影理论文选撰:海文艺出版社,页。

^② [美]杰姆逊撰:跨国资本主义时代中外的第三世界文学撰:当代电影页。

“献媚”是自觉迎合西方人对东方的文化偏见并创造了西方人心目中的“东方形象”,这些观点虽不无可商榷之处,但却是这一批评立场的一种表现。

无疑,由于在日益加速的全球化进程中文化霸权和文化冲突问题的始终存在,使得这种对强势文化与弱势文化的微妙的权力话语关系的考察,具有一定的有效性。

由于篇幅所限,以上对几种重要的批评方法或流派的介绍极为简括,而且作了通俗化和实用化的表述。必须指出的是,上述批评方法也有交叉叠合之处,并非绝对的泾渭分明。显而易见的是,各种批评方法,既有自己的优长,也有自己的偏颇和盲点。比如,精神分析批评,关注观影主体,致力于创作主体或观影主体的深层心理结构与电影作品深层结构的关系,但有时又难免流于“按图索骥”。符号学批评非常注重文本,但有时甚至完全把电影语言等同于文字语言,显得过于琐碎和机械。

总的说来,批评方法和原则应该是一种综合的、灵活的、超越性的研究。在此,我们不妨提倡一种“开放的影视批评”的方法、原则或立场。这种方法对所有影视理论和批评方法均采用开放的、“拿来主义”的立场,并且力图把对影视的形式的、文本的、语言的、美学的、艺术的批评与社会的、文化的、道德的、意识形态的批评等有机地结合起来,尤其是通过对一种“形式的意识形态”的分析,在形式与内容、外部研究与内部研究的二元对立之间有所结合与超越。而且,所有批评必须建立在本体读解的基础之上。具体而言,这是一种广泛借鉴结构语言学、精神分析学、意识形态批评和女权主义等批评方法,从影像风格、符号特征、叙事特征、镜头场面、结构视角等形式维度入手而致力于追寻“形式的意识形态”的方法,是对结构后面的深层心理内涵和文化意味的批评。这种批评试图通过对影视的镜头、画面、结构的错位、叙事的缝隙等形式因素的“细读”式的分析着手,而深入对形式背后的文化精神、民族性格、国家神话、意识形态内涵的揭示。也就是说,我们决不止于为形式而形式,形式也绝不仅仅只是形式,而且也决没有什么可以游离于形式的主题、题材、内容、思想等。

因此,在终极的意义上,或者说在一种理想化的期待视野中,我们所寻求的影视批评是一种开放的批评话语场,它不是任

何一种单一的方法,而是对已有可能的方法的综合,它也并不意味着批评上的任何一种单一的立场,而是对现有所有单一立场的超越。

三、影视评论的文体与写作

(一)影视评论的文体类型

影视评论的文体,实际上就是指一定的写作形态。也就是鉴赏批评者经过主观选择和实际动作之后,影视评论文章所呈现出的客体形式的总的体式特征。由于影视评论的角度多种多样,影视艺术的特点异彩纷呈,观赏者的感情和理解千差万别,影视评论的文体形态也各不相同。但总结历来影视评论的实践,归纳起来,大体有几种主要的文体类型,即评介型、赏析型、解读型、随感型、综合型、批评型、研究型等。

评介型

这类文章一般是用评论的方法介绍影片内容,特别是介绍新片内容。评介结合,有介绍有评论。在介绍中要善于概括,抓住影片的精华,从大处着眼来叙述,其中当然也包含了作者的主观评价和客观阐述。其内容介绍最常见的是剧情简介或故事梗概,或者是介绍历史背景、人物性格、思想蕴意、艺术特色等。这类文章基本上采用夹叙夹议的手法,不同于影视故事或影视片介绍。它既是写给那些没有看过影视片的人看的,让他们了解影视片的内容,又是写给那些看过影视片的人看的,帮助他们加深对影视片的理解。例如影评:《医生、杀手、他的妻子和他的情人——这个杀手不眨眼 评介》(洪帆)、《真实的梦境与梦境中的真实——评《黑客帝国》》(赵志红)等文,既有剧情的介绍,又有对影片的思想和艺术的评析。因此,它既能让那些没有看过影片的人了解故事的大体内容,又能帮助看过影片的人抓住精华。

评介型影评文章有以下几个特点:一是在介绍故事梗概或剧情以外,也可以涉及介绍导演、演员和拍摄之中的一些情况(这部分内容可以单独列出,也可融入文章);二是文章叙述不是很具体地顺从情节的发展,而是画龙点睛式的,从观点出发来

介绍的 ;三是在影视片的介绍中可以发表自己对这部影视片的看法 ,或对思想和艺术略作评析 ,也可以把它放在同类作品中加以比较。

圆赏析型

这类文章主要是针对那些质量较高的影视作品 ,也有主要针对质量一般但有突出优点的作品。影视评论者大都怀着赞赏的动机 ,根据自己的审美发现 ,具体地、细致地、深入地阐明和分析评论作品自身所固有的美质。在对其作出明确的肯定性的评价基础上 ,把它树为典范 ,从而帮助广大影视观赏者领略作品的思想内涵、艺术奥妙和美的风采 ,进而悟出成功的影视作品自身的艺术构成规律和表现特点。同时 ,自然地会对一般影视创作者日后新的实践 ,产生启迪意义。例如 ,《名著改编的成功范例——电影 开国大典 》(钟艺兵)、《净化心灵的悲喜剧——喜盈门 赏析》(宠守英)、《分裂的力量——从 月食 看新电影的表意策略》(陈晓明)等 ,都是较为典型的赏析型的评论。

赏析型影视评论文章有以下特点 :一是评论的对象或现象 ,一般应是相当大多数人公认的优秀影视作品或有一定创见的作品 ;二是评论者虽从主观感知出发 ,但尊重评论对象的实际 ,而且一般不作较多的生活和艺术发挥 ;三是评论的宗旨在于帮助观赏者进一步体认或确证自己对这类影视作品的审美感知。

猿读解型

这类影视评论文章主要是针对那些在思想内容上较为深刻 ,或在艺术形式上较为新颖 ,或者以上两种特点并存的影视作品。对于这类影视作品 ,一般影视观众在思想领悟或艺术理解上 ,普遍感到存在着较大的接受障碍。影视评论者所作出的写作努力 ,是凭借自身深厚的学术修养 ,根据自己读解作品时的审美感悟 ,准确而科学地分析和阐释评论对象内在所潜藏着的蕴含 ,在对它们作出可信的审美构成分析的基础上 ,揭示其奥秘 ,从而帮助广大的影视观赏者 ,由认知这类影视作品在思想上或艺术上的既定追求的独特形态 ,进而了解高深的影视作品的思想建构和审美风貌。促使他们辩证地对待旧传统 ,科学地认识新现象 ,改变观念 ,增加新知识 ,逐步适应新的艺术规则 ,不断提高审美鉴赏水平。同时 ,也激励其他影视创作者在创作中对作

品的思想深刻性和艺术创新的普遍而自觉的追求。这类读解型的影视评论的特殊作用和写作宗旨,主要是开发群智,推介新知,扶持新艺术,推动艺术向前发展。这类影视评论文章如《沉默的羔羊 好莱坞的新策略》(戴锦华)、《惊险片乎?政治片乎?——美国影片 第一滴血 评析》(章柏青)、《霸王别姬 :电影中的印象主义》(张东钢)、《镜头对准民族生存情境和生命状态——影片 黄土地 的一种阐释》(寇立光、李玉芝)等。

读解型影视评论的特点和写作要求主要有以下三点:一是评论的任务明确,在于解读影视作品,阐明新观念、新特点,传授新技能,从而帮助观赏者通过作品和评论认识 and 了解新的思维方式和鉴赏方法;二是评论中不可有不切实际的鼓吹,不应有主观随意性和不恰当的个人发挥;三是评论文字不应艰深、晦涩和故弄玄虚,应力求通俗可读,深入浅出。

源流 随感型

这类影视评论多是评论者看完影视片后的观后感。其内容大多是对自己触动最大,感受最深之点,多涉及作品表层的外部。这类影视评论常用札记、心得、随笔的形式写出来,不需要面面俱到,只要抓住影片的一点或一个侧面——如一个人物、一个情节,甚至一句对话,一个细节深挖下去铺展开来。文章的起点是在影片之中,结束也可能延伸到其他地方。它可以联系影视创作,或者社会现实生活、政治经济等方面的某一些问题展开议论。例如《中国电影的希望——百部爱国主义影片映展感言》(章柏青)、《发人深思,平中见奇——电影 邻居 漫评》(李泱)、《一曲难忘 对我的影响》(严宝瑜)、《追寻中国电影的武侠乡 悉——透视 卧虎藏龙 》(金涛)、《中国版的“好莱坞”——影片 西洋镜 观后》(刘一兵)等文章,都是有感而发,行文洒脱。

随感型影视评论的主要特点和写作要求:一是真诚坦率,秉笔直言,观点鲜明,个性色彩浓烈;二是行文自由,思路开阔,评论虽由影视或影视现象引发,但重点往往不在具体影视片的评析,而在于触发的感想,收得拢,撒得开;三是评论时效性强,几乎与作品播映同步,播映期过往往就会时过境迁,因此要求评论者观后挥笔即就,及时发表。

缘起批评型

这类影视评论大多是针对影视作品中的瑕疵、问题,揭露其中的矛盾和问题,提出质疑和批评。影视评论者主要从高度的社会责任感、严肃的艺术精神出发,依靠自己对生活与艺术、社会与现实的深思熟察、洞幽烛微,以管中窥豹的眼光、防患于未然的态度,大胆而敏锐地指出和剖析评论对象所存在的问题。在对其作出深刻的思想艺术分析的基础上,开出医治的良方,指明解决的办法。从而帮助广大影视观众,从认清该评论对象思想和艺术的问题及其症结,到提高识别一般影视作品的思想倾向和艺术质量的能力;也使他们能够在以后的影视鉴赏活动中,正确地辨识和对待有的影视作品的现象中的积极面与消极面,增强抵御和反对影视创作错误倾向的能力。同时,通过批评型影视评论,也帮助某些创作者认识自己既往的错误与不足,敦促他们在以后的创作实践中改正错误,创造出思想健康、艺术质量较高的影视作品。这类批评型影视评论如《走出军人的悲哀——评影片《炮兵少校》》(雷红)、《伟人、普通人及其他——谈影片《元帅与士兵》的失误》(章柏青)、《画的歌与动画电影观念——与胡依红同志商榷》(钱运达、马克宣)、《论“发现”——对于电影质量问题的思考之一》(李兴叶)等。

批评型影视评论的特点和写作要求主要有以下方面:一是评论者在文章中充分调动自身的思想和艺术修养,通过摆事实、讲道理和逻辑推理,来阐发自己的观点,表明自己的主张和态度;二是评论者要比创作者和一般观众站得更高,看得更远,认识得更深刻,分析得更周密,文章应具有很强的概括力和普遍的适用性;三是评论者应怀有充分的善意,文章要严格地做到客观、求实、科学、公正,不可存有偏见,不得夸大其词。

远观综论型

这类影视评论的视野较为宽广,评论的对象不局限于一两部作品,而常常是评论一个时期的作品,或是同一类题材、同一种类型的作品。评论者凭借自己丰富的知识积累和宏观概括力,对某些作品或某类影视现象作整体性的考察和全面性的观照。例如,《风行水上,激动波涛:中国类型影片(武侠片)综论》(贾磊磊)、《路子宽些,再宽些——评《野山》兼议改革题

材影片创作》(章柏青)、《荧屏热点 : 荧屏回眸与回顾》(孙宜君)、《海峡两岸三地电影比较》(寇立光)、《平民化、真实化、世俗化——谈当前电视剧的创作》(周星)、《英雄·女性表象·他者观点——1990年代后期电影的历史叙事策略分析》(张亚璇)等。这些影视评论的共同之处是评论中涉及许多影视作品,并对其作品作宏观性地评论和分析。

综合型影视评论的特点和写作要求主要有以下方面:一是评论者应站得高,看得远,从大处着眼,宏观考察,对众多影视作品的特点和一个时期的创作倾向性问题要抓得准,分析得较透彻,对观众和创作者都有启发。二是评论者要掌握较多的材料,对自己评述的问题要持之有据,评述的内容可能涉及多部影片,但对这类有关影片大都有一定的研究。三是评论应是总体的分析和评价,因而评析不能只注意或顾及某一方面,应当尽量做到周密、翔实、稳妥和全面。

苑研究型

研究型也称论文体,这类影视评论文章,大多是运用影视理论和艺术理论对影视作品或影视现象作较深入的研究和分析,揭示一些规律性特征和特点。这类影评文章以透彻的论理,准确的评析取胜。它不但对广大观众在欣赏上有指导意义,而且对影视工作也有启发和帮助。这类影视评论文章很多,例如《试析夏衍电影剧作的艺术风格》(王云缙)、《在喧嚣语境中的多元走向——对 1990年代中国电影策略的分析》(尹鸿)、《论中国喜剧电影的艺术变迁》(周星)、《论电视散文》(孟建)、《论电视纪录片美学》(胡智锋)、《现代视角 : 电影剧 水浒传 的深层改造》(李跃红)等。

研究型影视评论的主要特点和写作要求:一是文章具有较强的理论性,有一定的高度和深度,可从理论上揭示影视片具有规律性的特征;二是要求观点明确,论证充分,逻辑性强,有自己的见解;三是文章重点在“论”,应通过材料事实的内部、外部联系使论述的展开比较充分,且分析作品时,不要变成内容的复述,要以观点带材料。

以上的七种影视评论类型,只是为了研究方便,对一些优秀评论加以总结概括的写作形态,目的是供写作时参考。这几种类型影视评论虽然各有特点和写作要求,但彼此并没有高下优

劣之分。只要评论者对影视作品有所感悟、有所发现,充分调动自己的知识积累,并根据评论对象、评论意图及自己的写作特长来选择文体类型,精心构思。

(二)影视评论的写作要领

在现实生活中,我们常常发现有许多影视观赏者苦恼于不知如何撰写影视评论。也就是说,他们在观赏影视片后,不知该写什么和怎样写。影视评论的写作过程,实质上就是调动评论者的各种相关知识、生活经验和理论修养,对影视作品进行评析的文字化表达的过程,也是建构审美接受客体的过程。影视评论的写作虽说关键在实践,但其中也并非“无章可循”,而是有一定的规律和技巧。总结分析以往影视评论的实践,我们可以归纳出如下写作要领:

重视观赏感受,选准评论对象

影视评论是以影视艺术作品观赏为基础的,没有影视片观赏就不可能有影视评论。因此,影视观众的观赏感受,通常是影视评论选题立意的依据。强烈的观赏感受往往成为影视评论的出发点,也是评论得以产生的触发媒介。只有被鉴赏者感知、情感接受和肯定了的東西,才有可能成为他在理性上肯定和接受的东西,且易于深入地认识。言出由衷,与众多人感受相同的评论,往往真切、自然、感人。一般来说,鉴赏者看影视片时的第一印象是个人感受的精华。如果没有偏见,没有其他外界的影响,而靠身心去感受与观察,那么这第一印象应该值得重视和珍惜,而影视创作者也希望听到这产生于第一印象的意见。如对《过把瘾》中的杜梅,不少已婚女性从自身的生活体验出发,赞扬这个形象的真实性的,但也有人则认为她过于创造性、不理智。这两种看法都出于观众的第一印象。其实杜梅身上有她性格上的优点与弱点,这个形象既真切地反映了当代女性的感情世界,又在表现方式上有所夸大。如果让她再理智些,则可能更符合生活真实。当然,鉴赏者对一部影视片的第一印象毕竟是个人的印象,并不总是有价值的。由于种种局限,有时这种感受可能是简单、粗糙、零乱的,并不能真正符合客观实际,言之成理。为了更好地认识和理解一部影视作品,有时需要反复进行影片观摩,从而检查和校正自己的观赏感受。有一位大学生观察者看完影片

《一曲难忘》后说:“看完第一遍我觉得乔治·桑很美,逗人喜欢;第二遍才听出她和教授对话中有些矛盾;第三遍才听出她和教授是水火不相容,才看出她是个把肖邦引向背叛祖国人民的‘教唆犯’”这才觉得她不美、可恨。许多的实例告诉我们,作为一个评论者既要尊重个人的感受,又要尊重客观现实。评论者应当在多次观赏感受中,找出更深刻更符合实际的感受,从而确实选择好评论的对象。

由于影视评论是影视艺术鉴赏(审美)活动的完成形态——一种高级形式,所以在一定意义上讲,影视评论的写作过程,又是一个对美的对象和非美的东西加以识别、取舍的过程。如果把非美的对象也作为自己的接受对象,那么其审美对象的特性就不存在了。同理,影视评论者如果不加选择地把任意一部影视作品或任意一个影视现象都当作自己评论的对象,那么他同样是混淆了审美与非审美的界限。一位有见识的影视评论家说:“劣作不予评论”,其理由之一,就在于这种“劣作”不是合格的艺术作品,没有资格成为影视评论写作的对象。此外,“一篇影视评论文章,同时又是一项带有现实功利性的社会文化成果,而其自身价值的有无与大小程度,除决定于写作者操作本身的成功程度之外,实际上也跟它所评论的对象的自身性质,有很大的关系。”^①因此,影视评论写作者应当尽可能地选择那些艺术质量较高的、对自己审美感受较深的影视作品,或者是广大观众和社会所热心关注的影视作品和影视现象,来作为自己审美鉴赏和评论写作的对象。评论对象的选择既是一定评论策略和技巧的体现,也是影视评论写作的要领之一。

抓住作品特点,调准评论角度

影视鉴赏者看了一部影视片,很可能会产生许多审美感受和感想,如画面比较优美、情节比较感人、主题比较深刻、人物形象比较鲜明、音乐比较动听,等等。但由于审美感受的产生是随着联想随时随地形成的,所以是零散的,缺乏条理的,并不系统和集中。如果评论者想到什么写什么,势必泛泛而谈,不可能有深入的剖析。因而评论者应该抓住影视作品的特点,也就是抓

^① 舒其惠,钟友循:《影视学教程》,湖南师范大学出版社,1998年。

住其有别于相关其他作品的创新之点、独特之处加以评论。影视作品中某方面之所以引起你的注意,使你激动或厌倦,可能就是该作品最感人的闪光之点,或有着明显瑕疵之处。抓住这些特点,进行深入挖掘,就会有有的放矢而不是空发议论,这才有助于写出情理并茂的评论。

影视评论者在抓住影视作品特点的同时,还要注意调准评论的角度。所谓评论角度,就是对评论对象进行研究、分析、阐释、解读、讨论、评议的观照面,即写作的切入点、突破口,也就是从什么地方入手,评论什么。乍看起来,它似乎是个小问题,其实不然。它对于将要进行的写作及其效果,关系非常重要。角度选准了,评论的内容也就基本确定了。作为视听综合艺术的影视艺术,对其评论的角度多种多样。可以说,构成影视艺术的各种要素,都可以作为写作的切入点,成为评论的角度。但是,评论者为了要使自己的影视评论写作取得最大的和尽可能好的效果,他对评论角度的选择应遵循以下三个基本原则:

第一,要考虑影视作品的实际,抓住突出的特色之处,或明显瑕疵之处,选择可谈并且能够谈出特色的角度。

第二,根据自身实际情况,如资料占有、知识积累、艺术功力、理论水平等方面,选择能够有效地表达自己思想和艺术见解的角度。

第三,针对评论界实际及观众的接受状况,尽量选择别人没有写过的,能够发挥自己创造性思维的新颖独特的角度。角度选准了,也就为评论奠定了成功的基础。

确定文体形式,精心构思谋篇

影视评论的文体类型繁多,有相当大的丰富性。从积极方面讲,这为写作者提供了自由操作的广阔天地,使他能够灵活地决定自己的写作文体;从消极方面讲,这又会因其灵活而使评论者感到无所适从,陷入又一种盲目性。不能认识这一辩证关系的评论者,很可能以随意性的态度,去胡乱采用一种文体,确定一种文体类型。因此,影视评论者在写作之前对文体类型的选择确定,必须遵循两条原则:

第一,评论者必须慎重地比照评论对象、评论内容、评论角度和评论意图,与一定的文体类型的特点、功能、优长等方面的关系,准确地找出二者之间的契合点;

第二,评论者必须细致地比照自身的学识、才情、写作经验等,与一定的影视评论的文体类型的特性、规律、写作要求等方面的关系,准确地找到二者之间的契合点。

评论者只有根据主体与客体、内容与形式、动机与效果的高度契合的原则,才能确定好合适的文体类型。接着,再进入构思谋篇的写作阶段。

构思谋篇既是评论写作中的一个重要环节,又是一种创造性的思维活动过程。它具体地决定评论写什么内容,提什么观点,是否设分观点,设几个分观点,用哪些原理、哪些材料去论证,怎样论证,开头、结尾、过渡段落如何安排……这一切都要精心构思,仔细谋篇布局,巧妙安排。只有做到构思新颖巧妙,谋篇布局合理,评论才能做到别具一格,不落俗套。

源怨 恰当运用方法,力求文笔优美

任何文体类型的影视评论写作,要想获得较为圆满的成功,其中方法运用也是很重要的。常常有不少的影视鉴赏者有很好的感受和想法,但却不知道该如何表达出来,或者即使写出了影视评论文章,也往往论述不到位、分析不深入,连自己都感到很不满意。这里,实际上存在着一个方法是否恰当运用的问题。影视评论者要使影视评论方法运用恰当,并产生积极的效果,就必须了解特定的评论对象和文体形式对评论方法的制约,了解各种评论方法的效能和局限。评论者应当遵循如下三条原则:

第一,对应—优化原则。评论者在充分认识和把握评论对象和文体类型的基础上,选择具有对应性的评论方法,依据自己的评论目标,确定所采用的评论方法的运用范围和有效程度,并要求各种评论方法的运用都服务于这个目标,以保持影视评论的实际效能。

第二,综合—互补原则。影视评论方法多种多样,各种方法都有其长处和短处。影视评论要想达到好的评论效果,就必须善于运用和综合运用多种方法综合互补,有利于揭示作品多方面的价值。

第三,价值—创造原则。这一原则强调评论者应具有创造精神。评论者在深入了解自己所运用的评论方法评论对象的基础上,要创造性地运用评论方法。只要有利于分析和评价影视作品或影视现象的,其评论大可不必拘泥于某种方法的陈规。

因为运用方法不是评论的目的,评论的真正目的应当是科学地准确地揭示影视作品的价值。评论者应不断地调整自己的思想观念、思维方法和知识结构,写出有见地、有价值的优秀影视评论来。

一篇优秀的影视评论的写作,不仅要阐明观点、选准角度、抓住特点、精心构思、掌握方法,还要力求文笔优美。作为艺术作品的影视评论文章,理应透着“艺术”味儿,写成脍炙人口的美文。其行文应明白、流畅、凝练、生动,富有文采。

参考文献

- 摇摇摇员 许南明 电影艺术词典 中国电影出版社 员源远
- 圆 王云缙,果青,张掄中 电影艺术辞典 学苑出版社 员怨怨
- 猿 汪流 中外影视大辞典 中国广播电视出版社 圆田田
- 源 朱羽君,王纪言,钟大年 中国应用电视学 北京师范大学出版社 圆田田
- 缘 王光祖,黄会林,李亦中 影视艺术教程 高等教育出版社 圆田田
- 远 盘剑 影视艺术学 浙江大学出版社 圆田田
- 苑 许文郁 解构影视幻境 中国社会科学出版社 圆田田
- 愿 袁智忠 电影的读解 中国三峡出版社 圆田田
- 怨 宋家玲 影视艺术比较论 北京广播学院出版社 圆田田
- 员 张亚斌 影视艺术鉴赏通论 北京师范大学出版社 圆田田
- 员 舒其惠,钟友循 影视学教程 湖南师范大学出版社 员怨怨
- 员 宋曦业,申载春 影视艺术基础 山西人民出版社 员怨怨
- 员 戴锦华 镜与世俗神话 中国人民大学出版社 圆田田
- 员 陈刚,任金州 电视摄影造型基础 北京广播学院出版社 圆田田
- 员 柯苏六 电视画面编辑 中国广播电视出版社 员怨怨
- 员 周涌 影视剧作元素与技巧 中国广播电视出版社 员怨怨
- 员 李兴国 摄影构图艺术 北京师范大学出版社 员怨怨
- 员 张风铸等 影视艺术新论 北京广播学院出版社 圆田田
- 员 小宜君 影视艺术鉴赏学 中国广播电视出版社 圆田田
- 圆 张宇丹,孙信茹 应用电视学 云南大学出版社 圆田田
- 圆 刘恩御 色彩科学与影视艺术 北京广播学院出版社 圆田田
- 圆 张蓉,马西平 电影艺术概论 西安交通大学出版社 圆田田

- 圆 爱 尹 鸿 , 邓 光 辉 援 世 界 电 影 史 话 援 国 际 文 化 出 版 公 司 援 圆 田 田
- 圆 原 景 欣 如 援 类 型 电 影 援 上 海 人 民 美 术 出 版 社 援 圆 田 田
- 圆 缘 邵 国 恩 援 影 视 摄 影 艺 术 赏 析 援 中 国 电 影 出 版 社 援 员 晓 源
- 圆 远 朱 天 纬 援 电 影 电 视 音 乐 欣 赏 援 山 西 教 育 出 版 社 援 员 晓 远
- 圆 近 陈 旭 光 援 电 影 艺 术 讲 稿 援 新 世 界 出 版 社 援 圆 田 田
- 圆 恩 李 稚 田 援 影 视 语 言 教 程 援 北 京 师 范 大 学 出 版 社 援 员 晓 恩

后记

摇

呈现给读者朋友的这部《影视艺术导论》,是在笔者多年执教“影视艺术概论”和从事电影学研究的基础上撰著完成的,我想谨以此书献给中国电影界同仁。

作为戏剧影视文学专业的专业基础课和汉语言文学专业的必修课,“影视艺术概论”一直受到学生欢迎。然而,多年来,国内一直没有一本内容、体例恰当的教材,已有的几种教材往往在内容和体例上存在诸多遗憾。比如,已有几本教材都讲述了“影视历史”这一内容,在笔者看来,它不应当是这门课程的任务。

本书结合笔者多年的教学、研究实践和经验,站在当代电影学理论前沿,从电影学出发,融入美学、文艺学等学术视野,力图构建一个切合课程和读者实际,具有“面”的概括性和“点”的深厚性的学术体例。全书共七章,分别讲述影视艺术的基本知识、基本理论。从纵向上,全书链接了影视艺术发生→生产→接受的思维过程,并紧紧围绕影视艺术的本性和特征,既讲述了影视内部的蒙太奇、影像、声音等艺术元素和理论,还讲述了影视艺术与外部的戏剧、造型、文学及网络、时尚、商品、科技等艺术、文化的关系和特征。

窃以为,这样一部体例和内容上科学、务实、创新,紧密联系当代中国和世界影视艺术发展实际的著作,无论是对戏剧影视文学、汉语言文学专业的大学生,还是热爱影视艺术的高等院校一般师生及社会各界朋友,都将是一部很好的读物,若如是,则笔者之心愿足矣。

袁智忠

缘年 愿月 远日识于

西南大学·桃花山·听雨斋