



# 电影镜头叙述中的符号指示性

文一茗

(四川外国语大学 英语学院, 重庆 400031)

**摘要:** 电影文本中最基本的视觉叙述单元——镜头——通过对影像元素的选择与规范,完成文本的发送及与观影者的交流。反之,观影者对电影的理解,应该始于对镜头视觉语法的分析。在电影叙述的展开过程中,镜头通过打破我们的常规视觉语法,以非常规视觉感知方式,成为观影者思维展开的方向指示。如通过拍摄距离的设置、机位角度的调整以及焦点的选择等,镜头使电影成为一个有着意义向度的文本。

**关键词:** 电影镜头; 指示性; 视觉语法; 镜头叙述

中图分类号: J92; H0      文献标识码: A      文章编号: 1672-4283(2020)03-0120-08

收稿日期: 2019-06-24

DOI: 10.15983/j.cnki.sxss.2020.0513

作者简介: 文一茗,女,四川宜宾人,文学博士,四川外国语大学英语学院教授。

作为文化史上出现相对较晚的叙述类型,电影的诞生、运作及其对认知形成的冲击,无不回应着在人类认知发展过程中,视觉感官的突出以及由此延伸的,对视觉文本这一再现体裁所持有的自信。电影首先应当被理解为一种视觉符号,它以一种特别的文本化方式来捕捉对存在的认知。而我们总是在将事物符号化的过程中把握存在与自身。

作为探索意义的基本方法论,符号学在电影这一文本类型的运用研究,已有相当的成果。前苏联电影理论研究(如爱森斯坦的《电影中的第四维》)对蒙太奇手法的讨论,法国电影批评研究(以巴赞的《电影是什么》、麦茨的《想象能指》或者米特里《电影符号学质疑》为代表)对电影整体叙述机制的分析,都将关注的重点,更多落于对电影意义机制的整体研究,或者电影叙述手法中(被认为更富于艺术气息的蒙太奇等)意义组合方式的研究。关于电影镜头的符号学研究,仍有广袤的探索空间。国内电影符号学专著《电影符号学教程》已迈出了关键的第一步,书中专辟“长镜头”一节,在与蒙太奇的对比研究中,论述镜头作为电影符号组合的基本方式。基于前人的理论推进,本文希望做一次尝试性的回归:回到电影的视觉符号属性,进而系统地分析镜头符号的意义生成与接收方式,从而还原我们对电影应有的认知视角。

电影文本中最基本的视觉叙述符号——镜头——通过对影像元素的选择与规范,完成文本的发送及与观影者的交流。自然地,观影者对电影的理解,应该始于对镜头视觉语法的分析。那么,何为

镜头的“视觉语法”? 其定义、特征及分类又从何界定? 镜头视觉符号, 是如何通过这一整套视觉语法实现文字文本中的叙述干预? 这是本文所思考的问题。在接下来的有限篇幅中, 笔者将分析镜头叙述如何打破我们的常规视觉语法, 以其非常规视觉感知方式, 所形成的陌生化效果, 使电影具备有别于日常的诗性。要讨论镜头的视觉语法, 我们应该先从日常的视觉语法谈起, 并在此二者的比较辨析中, 窥见一二。

—

首先, 镜头并非仅仅是(作为像似符)对经验世界的形式模拟, 而更是通过打破、诗意的变形, 来规范认知的思维指示符。

任何艺术文本, 都体现着一种努力: 追逐强大的意义能力。由此, 方可使文本摆脱从符号到所指对象之间单调的直线轨迹。这种意义能力, 就是一种诗性( poeticalness) 或者我们常说的“文学性”( literariness)。越是上乘佳作, 越令人多思。与此对应, 从接受者的角度而言, 越能延伸到文本之外者, 越具有“文艺气息”。我们常言“文人”有个通病, 即越是文人, 约会“无中生有”, 就是指这种赋予感知对象以意义的能力。这就是皮尔斯定义的符号“第三性”——符号解释项( interpretant)。根据皮尔斯的定义, 符号是一种“三元方式”( triad), 其意义规律也服从三元方式的本质形式, 符号的第三位——解释项——开启了新一轮的符号示意。“解释项”被皮尔斯精炼地概括为符号的“意指效力”( signify effect)。它是指符号再现体在解释者心中所创造的某种东西。使示意成为延展不息、相继转换的动态过程。<sup>[1]41</sup>这也是为何将皮尔斯符号学称为“认知符号学”的缘故: 符号意义的生成与传播, 更取决于符号解释者对符号所作的能动认知与理解。<sup>[2]68</sup>这也正是本文所谓“文学性”之意。一个被认为颇具诗意的文本, 必定会成功地将对象陌生化, 拉长阅读过程, 开启接受者无尽的意义联想。

当我们尝试着界定视觉语法时, 应当首先意识到视觉认知这一行为本身的特质, 以及在何种方式下可以成为一种艺术(即无限繁衍意义符号的视觉文本)。如果我们认同, 在人的认知过程中, 存在一种特有的视觉认知模式, 那么, 就应该迅速将我们的双眼从语言媒介中抽离出来, 回到视觉—意义之链的轨迹。愈发如此, 才会发觉我们的眼睛正在退化为纯粹是度量和辨别的工具。<sup>[3]1</sup>从视觉这一途径向世界索取意义的能力被漠视了。因此, 还原视觉语法的前提是厘清视觉认知的特性, 对此, 罗兰·巴尔特有一段话对我们或许有所启悟。在论及摄影如何触动观者时, 他曾言“要想看清楚一张照片, 最好的办法是抬起头, 或闭上眼”。继而, 他接引卡夫卡补充道“拍照是为了把要拍的那些东西从头脑里赶走。我的麻烦在于以什么样的方式闭眼”。<sup>[4]73</sup>这段戏语, 看似矛盾, 实则深刻。极致的“看”法竟然是“闭眼”, 看的最终目的是为了忘记(看到的符号所指对象)。“看”作为一种视觉认知, 是示意长链上一个“得意忘象、得意忘筌”的符号。而视觉艺术, 正是将“看”这一认知行为陌生化的符号过程。最具艺术气息的视觉文本, 应该是让人迅速跃过“看”的符号行为。在此过程中, 与视觉形象齐观的其他符号——如“语言”沦为辅助。因为视觉本身在尽力抹去自身的中介存在, 迅速退隐。

由此可见, 视觉文本最大的特质在于, 双眼向事物索取意义的能力。那么, 视觉文本如何成为“艺术”呢? 如前所示, 根据皮尔斯的符号定义, 一个文本对符号所指涵义的空间越广, 就越具备艺术气息。也就是说, 一个艺术视觉文本对接受者而言, 不应当只是一次性消费品, 而应当是不停地发出二次接收的邀请, 从而做到发人深省。视觉文本想要成为艺术, 就应该让接受者面对文本时, 经由所见的符号对象迅速进入文本之外的理念维度。借用巴尔特赞誉上乘摄影作品的心得: 照片具有颠覆性,

不是在照片吓人,让人看了颜容失色的时候,甚至不是在照片谴责了什么的时候,而是在照片发人深省的时候。<sup>[4]50</sup>能够形成视觉“刺点”的元素,总或多或少潜藏着一种扩展的力量,换言之,这是一种超越自身的能力。同样的主张,也可见于希区柯克对“惊悚”镜头的理解:最紧张的不是那些恶心的死法,而是在人死之前酝酿的气氛。<sup>[5]35</sup>

因此,作为艺术的视觉文本,应该使其中的每个视觉元素游走于“偶然”与“刻意”之间——每个电影文本都努力传达着某种“统一性”。而每个镜头又总会溢出文本边框,指向冲破这种统一性的可能。而达到如此认知效果的秘诀,就在于镜头的视觉语法运用。

我们可以将镜头的视觉语法理解为电影对观影者接收文本的规范,并通过这一规范细则,达到与之交流与理解。这种规范不是文本发出者的单向指令,而是基于接收者认知力而形成的一种共同构成的指示性(indexicality)。接收者会持有某种观影期待,才能将之视为一部“电影”——一个有一定示意能力的虚构视觉文本。也就是说,它必须具备所有虚构文本的文学性(诗意)。所以,观影者的视觉认知必须以诗意的方式获得诗意的视觉理解(poetically accepted)。可以说,镜头必须是对日常视觉规则的背离和塑形。

但具体的问题在于,如何确保这种变形或背离所指示的,是观影者更为深广的思考空间?前面所谓“共同构成”,是想强调它是基于观影者的认知潜能而设置的一种元语言。而所谓“指示性”,不是镜头所呈现元素与日常视觉效果的直接对应,而是思维展开的方向指示。要形成符号接受者的出位之思,就需要打破日常审视事物的思路(approach)。镜头再现对象,就是要形成对象的陌生化效果,仿佛观影者从未知晓该事物,方可与之拉开审美距离,并由此给予更多的思考。接下来,我们将结合镜头设置的具体技法,探讨镜头如何成为观影思路的指示符号。皮尔斯在定义符号指示性时将之理解为“与人的感觉与记忆有关联”。如语言指示符会提醒接收运用自己的观察能力,由此听者的心灵与对象之间建立起了一种实在的联系。赵毅衡敏锐指出,符号的指示性在于发出与接收双方之间的意义交流互动,是携带“语义矢量”的指示符号。<sup>[6]105</sup>

镜头叙述本质上是一个引导观影者视觉陌生化的过程。摄影机通过与被摄对象的距离、角度、焦点的确立以及运动的轨迹,从而规范观影者接收影像元素的方式。这一符号化过程,首先是指观影对象的陌生化,也同时指观影行为本身的陌生化。电影文本的展开,并非简单地基于摄影机对观影双眼的模拟,而更是通过对视觉元素的叙述干预,从而引导双眼模拟摄影机捕捉事物的方式。

## 二

首先,以拍摄距离为例,基于拍摄距离的长短,我们得到的镜头基本分类有:长镜头、中景镜头及特写镜头。这3种最为基本的景别分类,可以进而拓展为影片中常用的9类镜头(大远景、全远景、广角、中远景、中景、中近景、特写、大特写、极特写)。通过对观影距离的设置与规定,从而迫使对象与观影主体形成特殊的心理关联。在一个文本中呈现多种样态,而这种样态构成不同种类的镜头比率,而该比率会转换成不同份量的诗性。

我们来对比一下上述3种镜头所带来的观影效果,从而了解镜头如何通过打破常规视觉语法来操纵对电影文本的叙述干预:首先,我们可以将中景镜头认定为摄影机规定的弱度干预叙述。因为它最为“自然”、温和,不刻意制造视觉冲击,是一种铺陈式的、不动声色的信息展现,主要功能在于传达(to inform),即让观影者识别出画面主要对象,而非对之施以论断,类似于文字文本中的框架隐身叙

述。<sup>[7]340</sup>它应当被视作影像延展过程中的“常态”,使用的是常规的视觉语法。

那么,相对于此种常态而言,长景镜头所刻意包容的高密度视觉元素,则会使观影者难以确立所谓的“主要单一对象”(the main object)。从而将“场景”(setting)本身对象化。这也是为何将长镜头命名为“定场镜头”(establishing shot)的缘故,意为帮助确定整体环境。有学者在分析长镜头的叙述功能时,曾例举麦克尤恩同名小说《赎罪》改编电影中,有一个长达4分钟的长镜头,令人印象十分深刻,是关于二战期间敦刻尔克大撤退的场景。这个超长镜头以杂多而充实的影像元素,给观影者带来多方面的心理冲击:既有对战争这一环境的极度强化,也有溢出画面框架的主题隐射,让人备感在此背景下的主人公无法自主的命运。<sup>[8]150</sup>此处,长镜头叙述到达了阐释漩涡的认知效果。同时,我们也见证了摄影机可以成功实现陌生化效果,使观影者能赋予客观中立的视觉元素以“背景”这一文本意义。

而特写镜头则是通过压缩影像元素的密度,甚至以提喻或夸张(比如鱼眼特写镜头)等修辞模式来突显单一对象。最初,特写镜头的摄制是通过四周围上一张环形遮挡卡片,这种卡片位于摄影机之外,这是特写镜头英文名“close up”的由来。<sup>[9]77</sup>由此命名可见特写镜头所提示的,是我们对“看”这一认知行为本身的关注与可能的重申。我们不仅注意到了所“看到的”对象,更关注到“看”的感知过程。所以,特写镜头是电影文本中多重维度的提示符:它所指示的,不仅有“看这儿”,也有“这样看”,以及“看到的是什么”。而这一系列的指示示意,拉长了我们对影像元素的感知过程,同样获得了颇具诗意的陌生化效果。

瑞典影片《呼喊与细语》(Cries and Whispers)堪称特写镜头运用之典范。该片被誉为必须用眼睛去“看”(接收与理解)的故事。<sup>[10]35</sup>在106分钟的放映时长,几乎是由故事主要人物的脸部特写镜头拼接组成。在这个由高频率特写镜头所组成的视觉文本中,台词、音乐、背景都刻意压为极简的辅助叙述元素。影片再现了4个女人面临(自己和他人的)死亡时,所折射出各自人性中的软弱。身患绝症的艾格尼丝,用日记的方式思考着自己在尘世上不多的时日。在这种与时间赛跑的存在模式中,我们通过一次次被病痛击败的脸部特写,以及从其日记中浮游出的家族回忆,拼凑出艾格尼丝本来的面庞。这张面庞在影片最后一个特写镜头中得到了第一次(也是唯一一次)完整的呈现。这个镜头持续了10秒,紧接着前一个横移运动镜头(4个女人欢乐地奔向儿时玩耍的秋千),然后直接切为面对艾格尼丝的中轴水平线,从其姐妹卡琳、玛利亚的背面过肩角度,将镜框推进至艾格尼丝沉思的面容。伴随镜头叙述的,是艾格尼丝生前日记的画外音:

突然我们开始笑着跑向一个老秋千,小的时候我们从来没有见过。我们就像三个很好的小姐妹一样坐在上面,安娜推着我们,慢慢地轻轻地。我所有的疼痛和苦楚都消失了。这个世界上我最关心的人都在我的身边。我能听见他们在我的身边聊天。我能感觉到他们的身体的存在,他们双手的温暖。我想迅速抓住这一刻并且想,“什么可能会来呢,这就是幸福。我不能再祈求比这更好的了。现在,几分钟之后,我能经历完美。我为自己的生命感到自豪,它给予我的太多了。”

这个结束全片的特写镜头所呈现的,是一张极富爱意,也渴求被爱,然而自嘲无果的脸,写满了执着于失望交错蔓延的线条。值得思考的是,这张面庞并没有被安排在艾格尼丝垂死的一幕,也就是说,特写镜头的配置,在这个影片中也颇为讲究。在其临死前的一幕中,艾格尼丝极其渴望得到卡琳和玛利亚的陪伴,但均遭拒绝。这一部分的叙述进度极为紧凑压抑,一共出现了3组脸部特写,分配

给卡琳、玛利亚和女仆安娜,却唯独没有出现艾格尼丝本人的影像。然而,正是通过这几个旁观者脸部特写,观影者深刻体会到几个女人对死亡的不同理解:因为恐惧和反感,卡琳无比冷漠,玛利亚自私虚伪。唯有一直悉心照顾艾格尼丝的女仆安娜,陪伴到最后。这一幕由一个中景镜头结束,其中,安娜一如既往为其敞开母亲般的胸怀,和艾格尼丝一起默然地等待死亡的最终来临。这一镜头,是对圣母画像的隐喻。然而,正是这个打破无情的温暖镜头,将无奈和绝望推至极限。

这里我们或许会觉察到一个有趣的现象,那就是文字文本与电影文本所使用的特写手法刚好相反。在凸显对象时,文字文本往往会拉长篇幅,诉诸于长段的描述,通过密集的文字信息或特别的隐喻修辞,迫使读者截住常规的阅读进展,形成特写的阅读效果。镜头叙述所需的,反而是单个影像元素,并尽可能地将背景或其他干扰影像排除在外。观影者的接收与理解,需要通过联想,自行填充特写镜头中单一元素与其他缺席元素的“关联”。也就是说,镜头叙述尽可能通过在场的单一元素,生成缺席的信息,迫使观影者跃出文本边界之内的对象,才可求得文本的完整意义。与文字文本的认知低位相比,观看特写镜头时,我们似乎处于联想的认知高位,从而赋予镜头更多诗意。这或许是因为,对镜头文本的接收从本质上是视觉认知,与二度示意的文字符号相比,更为直观。

### 三

我们再来看看镜头叙述如何从摄影角度获取文学性。此处的角度,是指摄影机相对于拍摄对象所选取的位置。能够有效打破常规视觉效果的经典镜头有:仰拍、俯拍和荷兰角镜头。从技法角度而言,此3类镜头都打破了常规的平视中轴线镜头。在一部影片中,适度比例的非常态镜头,能更好地形成陌生化效果。确切而言,仰拍/俯拍镜头是指相对于所摄对象处于更好或更低的角度来确立的摄影机位。显然,这种位置的选取本身隐含着价值的论断或取舍。比如,常见案例有对角色所处境遇的评估,俯拍镜头中被“压缩”的角色,补充了“渺小、卑微、受迫”等未言明的剧本信息。而仰拍镜头则会“拔高”角色,传达出“高大、伟岸”或更有利的位置。再如,通过仰拍或俯拍呈现的人物之间的互视,可以更好地传递重要的人际关联或情节转换,乃至对主题的暗示。

电影《卧虎藏龙》(Crouching Tiger and Hidden Dragon)中有一组垂直俯拍的运动镜头,十分唯美精湛。用隐喻的方式叙述角色内心的隐秘世界。故事主人公李慕白武艺超群,独步江湖。但一身的绝世功夫仍不能从终极意义上安抚内心对生命与存在所感到的不安,并因这种不安而对自我产生意义的焦虑。在此重压下,决心重出“江湖”。该片叙述至此,出现一个垂直向下的俯拍运动镜头,镜头如上苍之眼俯视,李慕白浮游于无垠的竹林上空,迎风飘动的衣袖与涟漪般的层层竹浪共生,画出心中那个与世同频共步时,飘渺尘芥的小我。此处的广角俯拍,成为对“人一天一命”抽象探索的形象注释。而在另一例《红海行动》(Operation Red Sea)中,我们可能会感觉到更为复杂的镜头角度运用。该片获得2018年度国际电影节北京天坛奖之“最佳视觉效果奖”。影片底本改编自也门华侨撤退过程中成功营救人质事件。影片文本围绕五次军事行动展开:海上狙击营救、巷战、前往营救途中反袭击、解救人质并突围以及最后深入恐怖组织并破坏其恐怖行动。其中,最为惨烈紧张的“营救人质”中最为艰难的突围过程中,影片避开了占主导比例的第三人称中景镜头+特写镜头叙述,通过其中唯一一名女突击手几近绝望的双眼,介入一个仰角慢摇镜头:仰望上空无尽的弹雨炮灰,背景嵌入片中绝无仅有的凄惨二胡配乐,成为全片(无论是就拍摄的角度还是运动速度而言)一个意味深长的文本刺点:该片之所以公认为“让人热血沸腾”的爱国军事行动影片,其中一个重要原因在于,打破了以往只注重

结局而相对忽略过程,从而将敌手平面化的叙述格局。上述镜头堪称典范之例,正因见证了面对强劲敌手时的艰难与紧张,才真正突显出影片“强者无敌”的主题。

在此,我们不难发现,电影文本通过摄影角度的调整,即打破占据影片主体份量的中轴平视镜头,如过肩镜头(over-the-shoulder shot)、侧面镜头(profile shot)等,从而实现叙述干预,干扰文本的平滑流动,打破我们的感知常态,延伸对角色和事件的理解。因为俯/仰拍镜头所规范的,是观影的双眼“应当”将对象进行向上或向下的还原,赋予之如此这般的意义,从而成功地跃出对象本身。这种叙述干预的运用在制作主观镜头(即摄影机选择从某人物的视角进行拍摄)时显得尤为关键。

另一个通过调整机位形成非常规视觉语言的类型,是荷兰角镜头,即斜拍镜头(dutch angle shot)。这类镜头放弃了视觉常态所保持的“地平线”(horizon line)。地平线是指电影中用一条水平切割画面的线。用以帮助确立电影空间的范围并定义电影世界中的顶部和底部。通过摄影机位的倾斜,观影者会产生不确定或迷失之感。这种失衡会让人感觉到角色的不安或环境的不稳定,从而辅助说明叙述的进程。<sup>[1]55</sup>如果荷兰角度与人物视角并用,可以通过人物的斜眼看人生,来反观人物自身价值的不确定或虚弱感。因为视角是一种高度自反性的认知体验。

再一次地,镜头通过机位的调整,从而有效地扭转常规的视觉语法,从而形成叙述干预,丰富我们的意义可能性。与文字文本增加文字篇幅相比,镜头的叙述干预就显得更为隐蔽,因为它不必在这一过程中明显增加影像元素,却同样可以拉长我们的感知过程。比如,文字文本中的隐喻修辞“母亲孤单地望着窗外,我看到的是一张弃婴般衰老的脸庞”。要获得类似的叙述效果,镜头或许可以通过一个推进式运动镜头锁定在一个影像元素上即可——一双空虚的向外眺望的双眼。通过此例可见,似乎镜头的叙述干预,即便是显性的,也是抽象的,需要二度示意。

#### 四

如前所述,镜头的设置方式,规范着观影者思维的展开轨迹。思维之链,始于“指示”。确立对象的前提,是注意力的方向性。我们不可能全方位“如其所是”地再现周遭事物,而总是择取其某一点面,通过再现来尝试着把握之。镜头所形成的视觉语法,正是基于这种“有限性聚焦”的符号化模式。接下来,我们要关注的,就是镜头确立焦点的重要语法——景深镜头。

景深(depth of field, DoF)的布局,是确立镜头焦点的基本方式。所谓“景深”,是指通过控制视力范围的清晰度,来锁定主要的观影对象。景深范围是和摄影机保持一定距离的一个区域,在这个区域里任何影像元素对观影者而言都是清晰可见的。景深存在于聚焦平面的周围,但并不是以临界所有的面为中心,镜头的常规视觉语法,是将聚焦平面的前1/3确立为主要对象,2/3在聚焦平面的后面。镜头可以通过改变与被摄对象之间的距离或控制照明程度来控制景深。大景深允许前景、中景、后景中出现的所有视觉元素看起来都是清晰的,这通常让观影者难以识别出重要的视觉信息。而浅景深则把焦点集中在目标上并模糊掉清晰度之外的远处和近处的其他元素。有时,我们会发现同一镜头中,会出现景深的来回切换(如先将清晰度赐予角色A,再转移为角色B),从而形成一种镜头内的蒙太奇效果。让米特儿认为,景深由于是从同一个取景范围中相互叠合的两个不同平面而呈现,而产生一种“诗句顿挫般的停顿关系”。<sup>[9]85</sup>聚焦能产生强烈的生命感,而聚焦区域的游移,指向意义的竞争。或者甚至打破我们的常规视觉语法,反其道而行之,即将镜头的清晰区域“恩赐”为远处而非近处的影像元素,形成富于寓意的叙述效果。

景深镜头曾被安德烈巴赞誉为一种“要求观众积极思考,甚至要求他们积极参与的一种场景调度”因为“运用得恰到好处的景深镜头是突现事件的一种更洗练、更简洁和更灵活的方式;景深镜头不仅影响电影语言的各种结构,同时也影响观众和影像之间的知性关系,甚至因此改变了演出的含义”。<sup>[12]70</sup>比如,《公民凯恩》(Citizen Kane)中意图的不明确性就是景深镜头构思的效果。景深的首要任务是引导双眼认同镜头焦点,并且,会通过打破视力常规的清晰区域,而传递意味深长的人物关联,或者叙述空间可能的新维度。它所产生的焦点效应,可以“自然而然”,也可以极富诗意,可以服务于某人物内心的呈现,也可以形成对剧情推进的注解。

另一个确立焦点的方式是,镜头的运动。电影中最强大的知觉因素是运动的方向。再一次地,镜头的运动轨迹所模拟的,是我们思维展开的方向性。摄影机将自身的位移转换为最为直观的视觉指示符号,从而引导我们对影像对象的感知和确立。事实上,镜头运动方式是最常见的叙述干预手法,即通过“指示”观影的意向,规范我们对影像符号的接收。以最为常见的摇镜头为例。无论是横摇镜头还是俯摇镜头(panning/tilting shot),都让我们的思路置于某种“不确定性”(或者说“待定”的状态),以及由此状态滑向对象的路径。这意味着我们应当在特定的移动过程中去接近理解对象。如费穆的《小城之春》(1948)中开片在几分钟内简洁紧凑地呈现出主要人物及其关联。最后一个推进镜头(push in)带出故事中最为幽闭尴尬的角色——久病落魄的戴少爷。这也应和了其后来(妻子与其青梅竹马男友重逢时)无奈的尴尬境遇。同样,电影《了不起的盖茨比》(The Great Gatsby)开片一个展现爵士年代风貌的综合运动镜头:横摇镜头后紧接一个俯冲直下的快速推进镜头,以十分夸张的方式将镜头推向尼克那张茫然而兴奋的脸部特写,由此强化尼克作为时代观察者的困惑与被动。

## 五

作为一种特别的叙述类型,电影文本的示意机制,是建立于观影者与大影像师之间所契合的视觉语法,即这套语法对视觉文本的发送与接收而言,有着均等的意义效力。在上述有限篇幅中,本文从电影最基本的视觉叙述单元——镜头为对象,尝试着将之进行分类与比较,并总结出对观影者所形成的认知效果。在这一试探性的努力过程中,贯穿始终的思路,是对镜头这一视觉符号之本质的坚持,即镜头符号的示意能力始于对观影者思维的指示。曾有学者在总结视觉文本的示意维度时指出:视觉文本的所有维度都基于文本观看者的立场上所关注的文本含义,因此这些视觉维度所反映的,是一种社会性价值(即观看者对视觉文本含义的解读),而不是视觉文本的先天性的自然价值。<sup>[13]111</sup>移动影像的野心,远不在于形似,不是对摄制对象的中立再现(尽管“中立”可以成为一种形式风格),而旨在打破我们日常经验中看待事物的视觉路径;从而指向一种新的意义空间或可能的方向,使我们得以在示意链条上行得更远。早在《电影是什么》中,巴赞富于诗意地总结了镜头符号的这一本质:

摄影机镜头摆脱了我对客体的习惯看法和偏见,清除了我的感觉蒙在客体上的精神锈斑,唯有这种冷眼旁观的镜头能够还世界以纯真的原貌,吸引我的注意力,从而激起我的眷恋。<sup>[12]8</sup>

这里的摆脱、清除、还原以及激发,正是符号指示性这一本质的精辟概括,符号的指示性是我将世界陌生化,从而反观世界的能力与努力。正如任何符号的存在都与其媒介、用途和使用者凝结为一体。电影确实贡献了人类符号实践的一个新类型,并在媒介技术的推动下一再扩展符号实践所能到达的边界。<sup>[14]79</sup>

有人哀叹,我们的眼睛正在衰退为纯粹是度量和辨识的工具。从所见的事物中发现意义的能力

也在丧失。<sup>[3]1</sup>但或许这种哀叹过于悲观,正如任何有关视觉语法的探讨,最终都是引向视觉索取意义的功能。是的,在电影这个有趣的视觉文本类型中,镜头所指示的,不是看得见的影像;而是那看不见的,捕捉影像的思维——正如思维本身,亦始于那神秘的意向性。

#### [参 考 文 献]

- [1] 文一茗. 符号解释项与主体示意的关联[J]. 中国外语, 2016(2).
- [2] 诸葛达维. 传播符号学跨学科研究的新视角[J]. 符号与传媒, 2017(14).
- [3] 鲁道夫·阿恩海姆. 艺术与视知觉[M]. 滕守尧, 朱疆源, 译. 成都: 四川人民出版社, 1998.
- [4] 罗兰·巴尔特. 明室: 摄影札记[M]. 赵克非, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2011.
- [5] 彼得·乌斯. 电影悬念的基本形态[J]. 视听蒙太奇, 1993(2).
- [6] 赵毅衡. 哲学符号学: 意义世界的形成[M]. 成都: 四川大学出版社, 2017.
- [7] 文一茗. 叙述“框架—人格”的符号学研究[J]. 中外文化与文论. 成都: 四川大学出版社, 2017(35).
- [8] 马睿, 吴迎君. 电影符号学教程[M]. 重庆: 重庆大学出版社, 2016.
- [9] 让·米特里. 电影符号学质疑[M]. 方尔平, 译. 长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2012.
- [10] 郑海标. 浅谈侯曼、伯格曼和塔尔科夫斯基的特写镜头[J]. 电影文学, 2010(17).
- [11] 罗伊·汤普森、克里斯托弗·鲍恩. 镜头的语法[M]. 李蕊, 译. 北京: 北京联合出版社, 2017.
- [12] 安德烈·巴赞. 电影是什么[M]. 崔君衍, 译. 北京: 商务印书馆, 2017.
- [13] 冯丙奇, 张语嫣, 江旭爽. 社会符号学视野中的视觉文本信息价值分析框架[J]. 符号与传媒, 2018(16).
- [14] 马睿. 走出定式盲点: 电影符号学研究什么? [J]. 符号与传媒, 2016(13).

[责任编辑 杜 敏]

## On the Indexicality of Shots in Film Narratives

WEN Yi-ming

(School of English Studies, Sichuan International Studies University, Chongqing 400031)

**Abstract:** As the most fundamental element of film narrative, shots facilitate the sending of the film text and communication with the film receivers through manipulation of visual images on screen. Receivers of the film, understandably, should begin with the analysis of shots. This paper, with the indexicality of shots as its focus, summarizes the cognitive impact on the receivers from a semiotic perspective, lending a better understanding of the narrative functions of shots.

**Key Words:** shots in film; indexicality; visual grammar; narrative of shots