

论色彩象征性与非象征性的融合

——以影片《放大》为例

颜胤盛, 晚月

(湖南工业大学 音乐学院, 湖南 株洲 412007)

[摘要]在电影中,色彩象征性的运用可建构电影色彩表意功能符号,色彩非象征性的运用能凸显电影艺术家的色彩思维,而一旦色彩象征性与非象征性相融合,就会表现出以下两个方面效果:一是实现电影色彩的二维匹配(侧重于象征性),二是实现电影色彩的三维空间立体建构(侧重于非象征性)。安东尼奥尼的电影《放大》是色彩象征性与非象征性融合的典范,以独特的电影色彩思维为其后电影从业者提供了参考的蓝本。

[关键词]《放大》;电影色彩;色彩的象征性;色彩的非象征性

[中图分类号]J905

[文献标识码]A

[文章编号]1674-117X(2018)01-0105-04

On the Combination of Color Symbolism and Non-Symbolism:

Taking the Film *Blow-Up* as an Example

YAN Yinsheng, WAN Yue

(College of Music, Hunan University of Technology, Zhuzhou Hunan 412007, China)

Abstract: In film industry, the application of symbolism of color can construct the film color ideographic function symbols, while using the non-symbolism of color can highlight the color thinking of film artists. The combination of the symbolism and non-symbolism shows the following two aspects of the effect: one is to achieve the two-dimensional color matching (focus on symbolism); the second is to realize the three-dimensional construction of film color (emphasis on non-symbolic). *Blow-Up* by Antonioni is a masterpiece of the combination of symbolism and non-symbolism in color application, and his unique mindset of sensing and using color provides excellent reference to his successors.

Key words: *Blow-Up*; color of film; symbolism of color; non-symbolism of color

电影中的色彩是一种叙事化的视觉动态语言,具有独特的表意功能。电影的表意性可以通过色彩的象征性传递出来,虽然象征性在电影色彩表述中具有主流性,但象征本身存在逻辑上的暧昧,而且在色彩象征性传递的过程中,色彩的非象征性有

着改变象征性的表述作用。电影中色彩的象征性与非象征性存在对立统一的关系,它们都对电影有着巨大的作用与影响,因此,两者的融合显得更为重要。安东尼奥尼在1966年拍摄的关于可知论与不可知论主题的电影《放大》对色彩有着深层次的

收稿日期:2017-09-09

作者简介:颜胤盛(1972-),男,湖南茶陵人,湖南工业大学副教授,博士,硕士生导师,研究方向为戏剧与影视音乐、作曲技术与理论;晚月(1994-),女,甘肃天水人,湖南工业大学硕士生,研究方向为影视剧音乐。

把控,其主要体现在电影的色彩象征性与非象征性的融合上。

一 色彩象征性与非象征性概述

色彩存在的两个基本条件是光和人类视觉器官中色彩感官的存在。由于投射到物体表面的光线进行选择反射,所以这些反射光作用到视网膜上,刺激人的视觉神经,从而产生视觉感受。在电影中,导演设计某种颜色对其赋予某种意义,将这种意义赋予在影片中要酝酿的情绪、氛围、感觉上,给观众思考的空间,观众通过反应与思索对色彩进行判断,从而体会电影要传达的思想情感。

英国实验心理学家 C. W. 瓦伦丁将色彩联想分为 3 种类型:下意识联想、一般联想、个别联想。下意识联想激发出的某种感情,似乎是色彩自身的力量,而实际上是受到色彩的刺激后所产生的情感外泄。色彩所建构的一般联想是大众化的共同联想,是具有共性的色彩感受,这种色彩的象征性往往来源于色彩经验,具有普遍性。值得注意的是,色彩具有个体差异性,即个人的特殊经历或经验而形成的联想,或者某个局部地区和团体所独有的联想会导致人们对色彩解读的不同。^[1]在电影中,观众通过视觉感知到一定的色彩象征性,但视知觉的不稳定性和变异因素也会造成象征观念本身的逻辑暧昧。在视觉传输过程中,色彩刺激不能直接构成象征,它仅仅会导致观众用理智进行视觉判断;而影片中的色彩空间建构、色彩空间形象、色彩运动性等会严重影响观众的视觉判断,它超出可能构成的任何象征。因此,电影视觉编码中不仅存在不定性的象征性的色彩,而且还存在对影像色彩机制高层次视觉把握的非象征性。^[2]电影《放大》最后一个场景,主人公托马斯非常迷茫地走在草坪上,镜头慢慢升高,男主角在镜头下突然消失了,画面中只留下一片绿色的草坪。在这样一个超现实的画面里,绿色的草坪似乎只具有象征意义,草坪作为一个见证者,提供了具有侦探情节故事的发生地,却又默默吞噬了一切。真相是什么,不得而知,仅仅看绿色的草坪就如同什么都没有发生一般,因为绿色象征着安逸与和平。^[3]但绿色同时也具有非象征性,导演利用停机再拍的手法,调度色彩空间,使草坪的绿色超出了本身的象征性,它在影片中被赋予了神秘感,给观众留下悬念。此处绿色的“象征性”与“非象征性”的融合,突出了影片《放大》可知与

不可知的主题,并赋予了色彩新的意义。

二 色彩象征性与非象征性的功能

(一)运用色彩的象征性建构电影色彩表意功能符号

按照查尔斯·皮尔斯的对象关系符号分类原则,色彩在电影里可分为象形符号、指示符号及象征符号,其与伊顿的色彩美学三个层次即印象(视觉上)、表现(情感上)和结构(象征上)不谋而合。这就使电影色彩作为符号转化为象征(具有象征意义)有了理论依据。^[4]

1. 人物色彩象征符号的建构。安东尼奥尼的电影主题大多反映高速发展的工业文明时代人的精神孤独与迷离,因而悲伤意识贯穿电影始终。影片《放大》讨论的主题是西方哲学颇为陈旧的命题——“不可知论”。主人公托马斯被视觉主观欺骗后,在求证凶杀案的过程中混淆了主观与客观,从而走向了未知的迷惘。电影中的人与服饰、道具的结合形成艺术符号,电影色彩作为艺术符号之一转化为具有象征意味的颜色。例如,导演设计黑色和白色作为主人公托马斯的主要颜色,同时这也是影片中摄影师托马斯用照片呈现世界的颜色,安东尼奥尼用黑白双色构建了托马斯的人物形象,黑白两色也成为托马斯的符号标志,象征托马斯迷离的意识形态。安东尼奥尼是一位对色彩有独特喜好和认识的视觉大师,他的电影常常根据片中人物的心理变化及整体的情绪基调去设计空间的色彩基调。在电影《放大》中,安东尼奥尼将色彩语言编入意象群,进入色彩句法和句群的结构象征层面,他将托马斯以及相关的摄影棚等设置成黑白基调,将衣着光鲜亮丽的女模特们与缤纷的外部世界设置为对立的彩色,用色彩构筑叙事空间。冷色调的主人公理性而孤独,与暖色调的外部世界形成鲜明对比,色彩反差突出,反映主人公内心深处与社会格格不入的不安。^[5]

2. 生活形态色彩符号的建构。与《红色沙漠》中人工色彩的象征运用不同,安东尼奥尼在电影《放大》中选择采用更加现实的色彩搭配,因而在色彩上更趋于日常化、真实化,且使其具有一定的象征意义。黑白配的托马斯就像从他的照片里走出来的人物,他开着黑色的轿车穿梭于街道上,像一个只有明度的色彩藏匿于同时具有色相、明度、饱和度三个特性的色彩之中,仿佛对这个世界悄悄进

行管窥。他在公园里偷拍的“爱情场面”无疑是一场欺骗眼球的场景。真相似乎存在于黑白的照片里,在整个照片冲洗过程中,场景道具的颜色在尊重现实的基础之上带有一定的象征性,托马斯拿着冲洗好的照片走出代表欺骗寓意的黄色暗房走进另一暗房时,那暗房房门的颜色是与公园草坪颜色相近的淡绿,相近的颜色似乎在诉说着公园绿色草坪上发生的故事。稍后,摄影机平拉至门旁的红色工作指示灯上,这无疑是一次预警,似乎要褪去绿色草坪的伪装色,将血淋淋的真相显露出来,而以上有象征意味的颜色均来源于日常生活且与现实生活的颜色无差别,自然、不刻意,因而构建源于日常生活形态的色彩本源“象征性”。

(二) 色彩非象征性的运用凸显电影艺术家的色彩思维

一般来说,观众在观影过程中融入影片时,对电影中的色彩呈现两种反应:第一,观众直接的视觉判断,这是观众个人文化修养、阅历、固化思维等对色彩象征寓意理解的反映;第二,导演对色彩的空间建构、节奏、镜头语言等表现影响观众对电影色彩的理解,观众会对影片强调的色彩进行深入思考。在电影呈现的过程中,观众对于影片色彩的分析往往只是表现为潜意识的思索,视觉仍停留在播放的电影上。其对影片的宏观分析,只能等到影片结束才能进行,而影片的象征意义有一定的模糊性,且电影色彩的空间由点、线、面等构成,具象的某一种颜色并不具有象征性,其象征性依靠色彩匹配与象征组合等手法传递出来。

1. 色彩点、线、面及其非象征性的构成。电影《放大》是安东尼奥尼在《红色沙漠》之后又一力作,导演在自然条件色彩不能满足其意图的情况下采取了主观的人工加色以增添观赏感。这种抽象的色彩表达不一定具有某种象征意义,而是对电影整体视觉的调配,因此这种色彩设置的手法使色彩具有非象征性。电影《放大》中使人印象深刻的绿色草坪,导演将主人公放置于一个满眼极致绿色的空旷公园的背景下,并穿插树木作为颜色分割点,使灰褐色的树干将满满的绿色画面分割开来。后来,在对安东尼奥尼的采访中,他提到这片草坪在拍摄中的广角镜头下显得暗淡,他想要的是极致的浓烈色彩以凸显公园的空旷和当时男主角的好心情,于是他让人对草丛喷洒颜料,让树干和草丛的饱和度变得较为一致,在颜色上没有明显的灰与绿

的交替对比,只是单纯地改变构图就使影片具有强烈的平面轮廓。^[6]

2. 色彩多义性与其内在统一性的非象征性把控。色彩的非象征性表现手法让电影语言更清晰、更明确,对色彩的把控要求更高,色彩的匹配、色彩段落间的连接、色彩的对比等让色彩成为主动提供影片信息的主宰者,而不依赖于观众观影后绞尽脑汁地赋予色彩某种意义。色彩的象征性离不开色彩本身的物理属性,在人们约定俗成的色彩习惯思维中,一种颜色通常具有多重意义,不同意义可作不同的解读,导演通过对色彩的整体把控,运用拍摄技巧、剪辑手法、画面构图等,使色彩含义具象化,这种具象意义的表述更多地是通过色彩的调配手法进行的。如在托马斯拍完画报迅速冷落模特的片段中,画面中间突兀的棕色“斜线”打破了水平布局的呆板,增加了画面立体感和方向感,近距离的广角镜头拉长了模特的躯干,画面中的深灰色沙发与同是深灰色的前景地面形成呼应,似乎将模特压制于此,前后景别的对比凸显出托马斯仿佛将模特踩于脚下的傲慢。^[7]

三 色彩象征性与非象征性融合的效果

电影色彩象征性与非象征性的融合性效果表现在两个方面:其一,电影色彩的二维匹配(侧重于象征性);其二,电影色彩的三维空间立体建构(侧重于非象征性)。立体建构不仅存在于某一固定空间或静止画幅中,更存在于电影段落中,存在于某一流动的叙事空间或者电影段落与段落之间。

(一) 电影色彩的二维匹配

电影色彩的二维匹配是指电影色彩客观地再现现实生活场景的同时,能够表达浓厚的思想感情的一类色彩逻辑结构。色彩作为一种视觉元素进入电影之初,是为了还原物质本身的真实,再现现实生活的逼真,因此电影色彩最大的特点就是其具有客观真实性。建立在色彩客观性的基础上,电影镜头内的色彩根据出现的时间长短、运动轨迹、面积大小组成不同的色彩运动节奏,色彩节奏又影响影片的叙事节奏。而电影色彩的时间性和运动性决定电影色彩的相继对比性即色彩蒙太奇,不同镜头画面色调之间的面积以及它们在银幕上停留时间的长短决定电影色彩的总体效果。^[8]在《放大》中,导演利用色彩自身的相似性将电影分为两个世界,即主人公自我意识形态世界和主人公之外的世界。电影中黑与

白,是男主角托马斯的色彩符号,是导演赋予其整个意识形态的颜色。影片《放大》的内景基调主要为托马斯的工作室,由黑色到白色以及此间丰富的灰色阶构成。而外部世界的主要特征则呈现为纷繁的色彩,如化妆乞丐的服装呈宝蓝、明黄、火红等高饱和度的色彩,大红色的电话亭、街道墙壁等。当托马斯第一次驾车归来时,先是岔路口一串色彩明丽的汽车充满画面,从观众视域中遮住托马斯的轿车;当他将车子全速开动起来的时候,全俯拍镜头使托马斯汽车的黑白双色成为画面的主要基调;当车子停在工作室前的小巷中时,一个特写镜头将门牌:黑底白字的“39”呈现在观众面前。^[5] 尽管影片有着一个准侦探片的外表,但托马斯的门牌并未在叙事过程中表达任何特殊的意义,其唯一的功能是确认一种有别于外部色彩世界的黑白基调。电影中的色彩以人们习以为常的固定式思维映像造就了视觉色彩静态语言,并在色彩与色彩之间的对比、衔接、匹配等交互形成了新的色彩寓意。安东尼奥尼就像一位美术师,将调色盘上的色彩依据需要肆意选取,以表达思想情感。

(二) 电影色彩的三维空间立体建构

电影色彩的三维空间立体建构是指用不同色调的镜头,通过对剪辑手法、拍摄角度、画面内道具布置、人物运动轨迹、服装与物品等的不同编排与搭配,对电影画面长、宽、高三维度空间进行立体式建构,加强画面层次感和信息内容,给剧情发展作色彩逻辑结构铺垫。爱森斯坦说:“除非我们能够感觉出贯穿整个影片色彩运动的‘线索’,否则我们就很难对电影中的色彩有所作为。”^[9] 这里的“色彩运动的‘线索’”实质上指的就是色彩结构。电影的色彩只有进入影片结构内部并形成适合电影剧作的色彩结构和节奏,才能具有真正的审美价值和艺术价值。

在电影《放大》中,托马斯驱车进入巷子回到摄影工作室的片段,影片在巷子一边设置了红色的电话亭,对面则是黑白主色调的工作室。主人公进入巷子,镜头平移使红色的电话亭一闪而过;紧接着固定镜头,电话亭处于远景,一闪而过的“红色”在观众视觉的潜意识里埋下深刻的印象;而处于前景的托马斯向电话亭走去,则强化了红色电话亭的信息,这时出现了反打镜头,作为前景的红色电话亭的信息再次得到强化。中间加入对托马斯和工作室的暗色基调的拍摄,让红色信息消失,使观众的

视觉得到短暂歇息;紧接着,主人公拉开电话亭的门,在近景拍摄下,红色信息占据2/3的画面,使视觉刺激达到高潮。这一组画面体现了色彩象征性与非象征性在影像上的融合,即利用景别变化、色彩的递增或消色、人物的运动轨迹作为轴线等强化色彩信息,准确地用红色信息艺术地体现出主人公惶恐和迷茫的心理状态。

电影中的色彩不仅仅是视觉造型元素,它还能对观众的思考过程产生能动作用。它不但有着符号化的表意功能,能够使电影中的表现对象具象化、符号化,而且当把电影中的色彩融入电影剧作中时,其对电影的节奏与结构有着不可或缺的作用。电影色彩空间结构的构建对电影艺术家提出了更高的要求,电影色彩空间意识和色彩创意思维素养深度影响着导演的电影创作,并决定其作品的价值与品位。^[10] 安东尼奥尼的《放大》以独特的电影色彩思维为其后电影从业者提供了参考的蓝本。因此,电影色彩的运用不仅要正确表达色彩的物理属性带来的象征性意义,而且要注重色彩思维的建构即正确表达色彩的非象征性意义。

参考文献:

- [1] 韩婷婷. 广告色彩的情感分析[J]. 太原城市职业技术学院学报, 2012, (05): 184-186.
- [2] 娄 烨, 韩小磊. 《放大》·试论安东尼奥尼影片色彩的非象征性[J]. 北京电影学院学报, 1986(2): 159-164.
- [3] 赖璐璐. 探析安东尼奥尼电影空间的建构与运用[D]. 华东师范大学, 2008: 36.
- [4] 梁 明, 李 力. 电影色彩学[M]. 北京: 北京大学出版社, 2008: 256-258.
- [5] 戴锦华. 《放大》: 自反的艺术[J]. 当代电影, 1992(1): 95-100.
- [6] 徐梓桐. 安东尼奥尼电影研究[D]. 石家庄: 河北大学, 2015: 14, 32.
- [7] 徐 亮. 浅议安东尼奥尼的电影色彩风格[J]. 新西部(理论版), 2012(5): 114, 103.
- [8] 许可可, 朱文球, 邓刘昭芦, 等. 颜色传递在图像拼接中的应用[J]. 湖南工业大学学报, 2014, 28(5): 74-78.
- [9] 爱森斯坦. 爱森斯坦论文选集[M]. 北京: 中国电影出版社, 1962: 440.
- [10] 官 林, 周登富. 电影色彩的意义[J]. 北京电影学院学报, 1999(2): 85-91.

责任编辑: 蔡燕飞