

doi:10.3969/j.issn.1674-117X.2024.04.012

# 论电影《1917》“一镜到底”断点处影像意义

张金玲<sup>1</sup>, 蒋志敏<sup>2</sup>

(1. 湖南工业大学 文学与新闻传播学院, 湖南 株洲 412007; 2. 湖南工业大学 科技学院, 湖南 株洲 412007)

**摘要:** 2020年上映的反战影片《1917》导演萨姆·门德斯,运用“一镜到底”的技术手段,完成了将近两小时的战争叙事。他用三次黑场过渡的方式在连续不断的画面中形成断点,从而以断点来带动叙事节奏,推动情节发展,并在黑场过渡所形成的间离效果中完成他者意义表达。萨姆·门德斯没有把“一镜到底”的影像意义局限于时间真实性与空间客观性,其在影片的断点处完成了时间凝缩与空间转换,以巧妙的影像表现手法完成了情节意义的表达,实现了技术手段与艺术技巧的高度融合。

**关键词:** 《1917》; 一镜到底; 黑场过渡; 断点; 影像意义

**中图分类号:** J905 **文献标志码:** A **文章编号:** 1674-117X(2024)04-0095-07

## Study on the Image Meaning of the Breakpoints of “One Shot” in the Film *1917*

ZHANG Jinling<sup>1</sup>, JIANG Zhimin<sup>2</sup>

(1. College of Literature and Journalism, Hunan University of Technology, Zhuzhou 412007, China;  
2. College of Science and Technology, Hunan University of Technology, Zhuzhou 412007, China)

**Abstract:** Sam Mendes, the director of the anti-war film *1917* released in 2020, used the technique of “one shot” to complete the war narrative for nearly two hours. He used three black field transitions to form breakpoints in continuous scenes in order to drive the narrative rhythm and promote the plot development, and complete the expression of the other’s meaning in the defamiliarization effect formed by the black field transition. Sam Mendes did not limit the image meaning of “one shot” to time authenticity and spatial objectivity. He achieved time condensation and space conversion at the breakpoints of the film, and expressed the plot meaning with ingenious image representation, realizing the high integration of technical means and artistic skills.

**Keywords:** *1917*; one shot; black field transition; breakpoint; image meaning

电影中的“一镜到底”是指那些全片在视觉上仅由一个镜头构成的、中间没有剪辑的创作手法。

“一镜到底”又可以分为“真一镜到底”和“伪一镜到底”。“真一镜到底”是指全片仅由一个镜头构成、中间没有剪辑的电影创作手法;“伪一镜到底”则是指全片由若干长镜头组成,通过

无缝剪辑或数字合成等技术手段,使影片看似是由一个镜头构成的电影创作手法。由于“一镜到底”的操作难度比较大,世界电影史上用这种方法进行拍摄的影片并不多见。最早希区柯克在《夺魂索》(*Rope*, 1948)里利用场景过渡实现了影片的“一镜到底”。由于技术条件限制,当时导演只能在

收稿日期: 2024-02-10

作者简介: 张金玲,女,黑龙江哈尔滨人,湖南工业大学讲师,博士,研究方向为影视文化与“十七年”中国电影。

一盘胶片快要拍完时将镜头转向空景,换完胶片后再继续拍摄,最后将多个连续的长镜头组合在一起。影片《俄罗斯方舟》(*Russian Ark*, 2002)则是真正地将“一镜到底”技术完整地运用于整部影片的电影。之后,电影《鸟人》(*Birdman*, 2014)的导演运用数字技术和无缝剪辑将十多个长镜头进行后期合成,使影片呈现出“一镜到底”的视觉效果。2020年上映的影片《1917》属于“伪一镜到底”影片。本片中,导演除了运用数字技术以外,还用了3次黑场过渡来衔接影片的4个叙事段落,以此达到“一镜到底”的影像效果。黑场过渡的出现在影片中形成断点处,断点处的形成除了具有场景转换的功能以外,还有推动情节发展、制造故事悬念、间离观众心理、加强导演介入、打破时空局限等多重作用。断点处的存在也使得《1917》呈现出不同于其他影片的艺术效果与美学特征。

### 一、断点处情节意义的生成

麦茨的八大组合段理论指出:“组合段就是把一部影片看作由镜头、场面和段落构成的整体。”<sup>[1]</sup>镜头作为最小的叙事单位,它们之间相互联系产生意义从而构成影片的叙事段落,叙事段落的组合则形成了影片完整的情节。叙事段落组合形式的变化会引发电影基本叙事要素的功能性和表意性发生相应的变化。《1917》用“一镜到底”的创作方式完成了影片叙事,同时也就失去了镜头组合所带来的功能性和表意性。“一镜到底”技术的运用对影片的场面调度提出了极高的要求。为了保证影片叙事的流畅性和情节的丰富性,《1917》利用三次黑场过渡在影片中形成断点来带动叙事节奏、暗示情节发展、增加悬念设置。

#### (一) 情节暗示

导演萨姆·门德斯在拍摄前对战争场地进行了一定比例的复原,对人物行进路线和拍摄路线进行了反复尝试和实验。黑场过渡的运用,使得导演能够在《1917》中更加合理地安排和处理影片场面调度,并且保证“一镜到底”顺利进行。黑场过渡在《1917》中既实现了情节连续性目标,又像一个休止符,控制着影片的叙事节奏,推动情节向前发展。

《1917》导演用3次黑场过渡将影片划分为4个叙事段落,即进入德军第二战壕前、从德军第二战壕到进入废墟之城前、从进入废墟之城到被德军击中落水、从浮出水面到最终情报送达4个部分。虽然第一处黑场过渡出现时长只有一秒钟,但是它暗示着情节由平缓进入波动。此时,画面由明亮进入昏暗,昏暗的环境能从心理上激发出人最本能的紧张感,从生理上带给人一种不可预知的冒险体验。画面由明变暗让观众对接下来战壕里的爆炸和布雷克的死亡做足了心理和生理上的准备,并时时处在和主人公一同经历危险的紧张状态中。第一处黑场过渡首次从心理上对观众起到了暗示作用,第二战壕内由于老鼠引发的爆炸满足了观众对于危险情节的预期。随着第一次危险的化解以及画面由封闭的战壕进入开阔的平原,光线由昏暗变为明亮,空间由逼仄转为开阔,观众也随之进入一种放松状态。布雷克在平原突然遇袭身亡,让影片在情节上出现一个紧张的小高潮。当观众的放松状态与情节的紧张处发生于同一时间节点时,故事情节的叙事张力就增加了,同时也带给观众更强的冲击力。有了第一次黑场过渡的暗示作用,接下来的黑场过渡就会让观众自觉进入对后续危险情节的期待中,让他们与主人公产生一种同呼吸共命运的沉浸式体验。影片第二处黑场过渡出现的时长为15秒钟。导演在黑场时间里巧妙地运用雨滴声和雷声作为背景音,随后在若隐若现的蓝光中渐入微弱的呼吸声,从听觉上让观众感受到故事的继续。长时间的黑场过渡看似阻断了故事情节的连续性,实则利用通感效果在观众心理上暗示了故事的发展。虽然这次黑场过渡长达15秒,但是叙事的连续性并没有被破坏。长时间的黑场过渡会让观众下意识地期待接下来的情节会比之前更加危险、更加精彩。影片中隐藏着未知危险的黑色场景以及电影院黑暗的观影环境会让观众处于一个影片情节内外全黑的氛围之中,这时人们对于危险的感知力是最强、最敏锐的。漆黑的画面中逐渐闪烁起微弱的光点,镜头也随之推进到燃着熊熊烈火的废墟之城,影片进入新的叙事空间。这忽明忽暗的火光既可能预示着危险情节的再次逼近,也可能预示着未知的希望。第三次黑场过渡的时长虽然只有3秒钟,但这3秒钟却让观众在经历完废墟之城跌

宕起伏的危险情节后稍作喘息。这次黑场过渡也预示着影片情节将从激烈转向平缓。激烈情节过后的短暂停顿使影片叙事节奏由快转慢, 叙事节奏变得平稳舒缓也预示着主人公的命运趋于光明和安全。

黑场过渡不仅能暗示影片的情节走向, 还能带动影片叙事节奏, 引导观众参与对故事情节的预测中。黑场过渡在影片中所形成的断点处是导演运用影像本体以外的要素增加情节连贯性与观赏性的一种手段。镜头与镜头之间的连接是通过完形心理学手法而使观众心理产生的主观想象。《1917》中黑场过渡所形成的断点处引发了观众对电影情节的预测与想象, 这是观影主体对影片上下情节的主动关联, 客观上则促成了断点处情节意义的生成。

## (二) 悬念设置

悬念设置作为一种创作手法最早出现在文学叙事中, 后来逐渐被引用到电影中, 并成为影片情节设计上重要的表现手法之一。在《1917》中, 导演利用黑场过渡巧妙地在情节上加入悬念设置, 这使得长镜头的真实性与电影创作的艺术性在影片中得以充分展现。悬而未决的送信任务始终牢牢地抓住观众心理, 使其一刻也不能放松, 正如《权力的游戏》编剧、原著作者乔治·R·R·马丁所说: “我不想让我的读者有一刻放松……我需要我的故事不一样, 你永远无法知道下一刻会有什么发生在这个角色身上。”<sup>[2]</sup>

《1917》在“一镜到底”的创作手法下采用单线叙事的方式, 这使得其悬念设置不同于蒙太奇剪辑影片的悬念设置。影片的故事情节处理没有采用蒙太奇剪辑手法使得单线叙事下影片情节的悬念设置比较困难, 而《1917》在对观众进行情节暗示的基础上, 通过3次黑场过渡使影片的主次悬念高潮迭起。首先送信任务能否顺利完成是贯穿《1917》的主要悬念; 其次3次黑场过渡把影片情节分为4部分, 每一次黑场过渡的出现又在影片中设置了次要悬念。两位男主人公接到送信任务以后, 穿过英军战壕, 战壕内士兵们紧张的情绪让人觉得战争随时可能再次爆发; 尸横遍野的交战区展示着战争的惨烈, 也让人不确定是否还有生还的德军随时会对主人公构成威胁; 前期诸多情节要素的铺垫加上第一次黑场过渡的出

现, 增加了可能发生危险的悬念。第一次黑场过渡出现以后, 两位主人公进入德军第二战壕, 画面失去自然光源, 影片犹如游戏开启了一道双人“闯关”模式。第二处黑场过渡带来的则是关于能否逃离废墟之城的悬念设置。布雷克在第一轮“闯关”中的意外死亡使双人模式变为单人主线任务。斯科菲尔德进入了单兵“闯关”环节, 能否成功逃离废墟之城成为影片的次要悬念。第三处黑场过渡的出现则消解了前面的次要悬念。此时, 环境由昏暗变得明亮, 游戏般的剧情模式也随之结束, 斯科菲尔德逃出废墟之城顺利“通关”; 接下来的情节设置又回到了影片的主要悬念上, 即斯科菲尔德最终能否送信成功。

送信能否成功作为主要悬念贯穿影片始终, 而每个叙事段落又都设置了次要悬念, 影片通过不断地制造与解答次要悬念而使得单线叙事下的故事情节跌宕起伏。从第一次黑场过渡出现开始, 次要悬念随着断点处情节的变化而变化。断点的出现结束了上一叙事段落中的次要悬念, 同时也开启了下一个叙事段落中的新悬念。每个叙事段落内的情节设置则是次要悬念产生的基础。在“一镜到底”的拍摄手法下, 《1917》打破了单线的悬念设置而以复合形态的悬念设置贯穿影片始终。随着故事情节的发展, 主要悬念成为高悬在全片情节之上的一条主线, 而次要悬念则是潜藏在每个叙事段落内部的一条副线并且整体上呈现波状上升的形态。一次黑场过渡的出现代表着一个次要悬念的开启, 下一次黑场过渡在给出答案的同时, 用一个新的次要悬念将影片的情节张力继续向上推, 直到最后波状结构的次要悬念与主要悬念汇合在斯科菲尔德送信成功的情节点上。复线结构的悬念设置让影片的故事情节充满波动与不确定性, 影片以此时时抓住观众的注意力, 让其一刻也不能放松。

## 二、断点处他者意义的生成

在以导演为中心的制片体系下, 导演的创作意识在电影中得以显现, 但一旦电影制作完成, 影片即成为一个脱离导演而独立存在的主体, 观众的后期评论也不能对影像本体产生影响, 电影作为具有独立性的主体在社会公共空间形成了一个话语场, 促成作为他者的导演和观众之间的交流。

《1917》中的断点处在影片中形成了一个短暂的交流点,把导演和观众联系起来。导演在电影的制作过程中设置了断点处。一方面,导演通过断点处的短暂停顿把观众从沉浸式的观影体验中间离出来,给予观众独立思考的时间与机会;另一方面,断点处的存在让导演在保证“一镜到底”时空连续的情况下对影片获得了更多的处理空间。

### (一) 间离观众心理

20世纪30年代,德国著名戏剧家及诗人贝托尔特·布莱希特在推行史诗戏剧时,一直以“间离效果”为基本原则,对自己的新型戏剧形式进行改革。“‘间离效果’(又称‘陌生化效果’)是一种戏剧舞台表现方法,其使观众对所描绘的事件产生疏远,并有一个分析和批判该事件的立场。”<sup>[1]</sup>戏剧与电影有着密不可分的关系,电影中可以让观众“出戏”的影像、事件都可以产生间离效果。观看戏剧时,观众与演员同时在场可以实现双向互动,而电影中出现的角色与时空是影像的在场、物理实体的缺席,电影的传播属性阻断了观众与演员的实时互动。在影片播放时,电影向观众单向传播,这时电影银幕的存在相当于戏剧中看不见的“第四堵墙”。黑场过渡的出现是对“第四堵墙”的暂时打破,它让观众在观看影片时意识到影片的虚构性,使观众暂时回到现实中进行理性思考,并在黑场过渡所产生的间离效果中完成观众作为他者的意义生成。当黑场过渡消失时,被打破的“第四堵墙”被重新复原,影片叙事继续向前发展。

导演就像魔法师一样通过镜头控制着观众的情绪和关注点,隐形剪辑就像魔法棒,让观众在不知不觉中失去了思考的时间与机会。“一镜到底”技术的应用还原了影片的真实性与客观性,看似无剪辑痕迹的影片会让观众像在剧场里观看戏剧一般身临其境;摄影机视点与观众视点的重合更是拉近了观众与电影的距离,让观众产生一种沉浸式的观影体验。黑场过渡如同游戏中防沉迷机制的设置,会对观众产生直接的间离效果,打破观众的沉浸式体验,使观众暂时脱离影片叙事而回到现实中来反思战争的意义。正是黑场过渡所产生的间离效果,让观众找回了沉浸于电影叙事时所失去的主体性,从而获得了独立思考的可能性。导演通过在《1917》中添加黑场过渡把观众

暂时从影片中间离出来,短暂地消解了观众与角色之间的情感共鸣,使观众回归理性并保持分析批判的立场来看待战争的残酷性。这样就能最大限度地激发观众对反战题材影片的共情,让观众充分认识与反思战争的本质,这也正是反战题材影片的意义之所在。

### (二) 强化导演介入

安德烈·巴赞在1945年的《摄影影像的本体论》一文中提出了关于电影本性的核心命题:影像与客观现实中的被摄物同一,电影再现事物原貌的本性是电影美学的基础;电影再现世界时具有逼真性与纪实性特点。《1917》导演通过场面调度将所要表达的影像含义设计出来,并运用“一镜到底”的技术手段在时空连续的画面中将惨烈的战争场面完整再现,同时还通过在影片中添加黑场过渡来把控影片叙事节奏并引导观众思考。

《1917》是萨姆·门德斯根据其祖父一战时的真实经历改编而成的,导演在影片中运用具有真实性美学特征的长镜头再现了一战时的战争场面。在“一镜到底”的创作方式下,导演既要保持故事的真实性与完整性,又要追求情节的丰富性与连贯性。要达到这个目的,仅仅依靠场面调度是比较困难的,所以导演在将近两个小时的影片中加入3次黑场过渡介入影片叙事。这样既拓宽了导演对剧本的创作思路,也为导演进行场面调度争取了更多的创作空间。导演通过黑场过渡的艺术化手段对影片进行处理以后,不仅使影片的叙事节奏与情节设置达到了导演的心中预期,也最大程度地调动了观众对影片的参与感。第一次黑场过渡之前,战场上横尸遍野,散发着死亡的气息,导演让观众从形而下的层面上观感到战争的残酷性。第二次黑场过渡以后主人公进入废墟之城,熊熊燃烧的烈火、广场中央的十字架以及具有圣母圣子意象的法国女人和孤儿等元素,则在形而上的层面引发观众对战争的思考。第三次黑场过渡以后,樱花飘落在士兵尸体上的镜头,使观众自然联想到两位男主人公之前提到樱花的核落在泥土里会再次生长的话语。这是导演对战后世界的期待,也是士兵在战争的绝望中对重生的希望,更是人类对生命最大的敬畏与渴望。在导演的精心设计下,黑场过渡的出现某种程度上消除了观众观影时的被动性,引发出观众积极主动的观影

状态。

导演在影片中加入黑场过渡, 虽然从形式打破了“一镜到底”的完整性, 但实际上其通过对画面进行隐形剪辑, 让影片叙事在观众心里产生了不间断的效果。曾经是戏剧导演的萨姆·门德斯运用“一镜到底”的拍摄技术在电影中给观众带来戏剧般的观感, 黑场过渡如同戏剧舞台上幕间休息时放下的幕布起到划分叙事段落、间离观众心理的作用。导演以这样的方式介入影片叙事不仅未让影片失去“一镜到底”的真实性美学特征, 反而利用戏剧灵感加强了电影的艺术表达。影片最终实现了电影艺术与戏剧技巧的完美融合, 同时也鲜明地凸显出导演的创作风格。

### 三、断点处时空意义的生成

在巴赞看来, “无论什么影像, 其目的都是为了营造出犹如目睹真实事件的幻象, 似乎事件就在我们眼前展开, 与日常现实别无二致。但是, 这个幻象含有欺骗的本质, 因为现实存在于连续的空间, 而银幕实际上为我们展示的是被称为‘镜头’的短小片段的衔接”<sup>[4]</sup>。《1917》导演运用“一镜到底”技术在银幕上营造了这种真实的“幻象”, 并在“幻象”中展示了时间的连续性与空间的客观性。《1917》中导演运用黑场过渡对影片中的时间与空间进行了隐形剪辑, 并在影片叙事中形成断点处。导演在断点处完成了对影片叙事时间的凝缩和对影像空间的转换, 同时赋予时间和空间以新的影像意义。

#### (一) 时间凝缩

“一镜到底”的拍摄手法是对镜头语言的探索与延伸, 它所具有的时间连续性是对长镜头艺术特性和美学价值的继承与发展。从时间上来看, 长镜头不打破自然时间的连续性, 因而具有银幕时间和故事时间共时性的特质, 能让观众获得身临其境的时间体验。《1917》的银幕时间将近2个小时, 故事时间为8个小时, 影片通过黑场过渡制造了虚假的、连续的时间“幻象”, 让观众在将近2个小时的银幕时间里体会到了8个小时的时间畸变。正如梅茨所指出, “叙事的功能之一是把一种时间兑现为另一种时间”<sup>[5]</sup><sup>12</sup>。《1917》的影片叙事通过三次黑场过渡完成了对故事时间的凝缩, 让观众在“一镜到底”的幻术下体验到

了不可思议的时间意义。

柏格森认为有两种时间——空间化的时间和真正的时间。空间化的时间, 乃人为建构的时间, 即线性的钟表时间, 是可测量的“物的时间”。我们可以通过钟表指针的运动、沙漏里沙粒的运动等等途径来测量这种时间, 科学时间的流逝正是由这些运动叠加起来才被我们感知到的。柏格森认为这种空间化的时间并非纯粹的时间, 真正的时间, 即绵延, 在柏格森看来, 是连续的且不断流变的, 就像一朵花绽放的过程, 每一秒的形态都在不断变化中。柏格森认为, 在真正的时间中, 每一瞬间都处在流变中, 每一瞬间都彼此渗透, 共同构成统一的整体<sup>[6]</sup>。《1917》将近两个小时的银幕时间即为一种空间化的时间, 它是一种人为建构的时间, 整部影片由若干长镜头通过无缝剪辑组合而成; 而主人公要步行14公里、历经8小时完成送信任务的故事时间则是一种绵延的时间, 是真正的时间。影片中的每一次黑场过渡都伴随着一次场景转换, 从而使空间化的时间向前推进。

第一次黑场过渡出现在由露天战壕进入第二战壕的场景转换时。在第二战壕这个完全封闭的空间里, 观众和主人公似乎一起失去了与外界的联系, 战壕内没有任何自然景观的变化可以给观众和主人公提供时间参考; 同时, 第二战壕内故事情节的跌宕起伏也影响着“主人公在封闭空间内的心理时间, 也包括观众的观影心理时间”<sup>[7]</sup>。在情节激烈时观众会感觉时间的流逝比较快, 在情节舒缓时又会感觉时间的流逝比较慢。导演利用第二战壕这种封闭空间中的紧张情节来影响观众的观影心理时间, 让观众在主观上感知到时间的快速流逝。结构主义叙事理论家热拉尔·热奈特在《叙事话语新叙事话语》中引用了克里斯蒂安·梅茨对叙事时间双重性的描述: “叙事是一组有两个时间的序列……被讲述的事情的时间和叙事的时间(即‘所指’时间和‘能指’时间)。”<sup>[5]</sup><sup>12</sup>前者是被讲述的故事时间, 它可以被打乱并重新建构; 后者为讲述这个故事的叙事时间, 亦即银幕时间。导演利用3次黑场过渡完成对非必要叙事时间的省略, 把8个小时的故事时间凝缩在将近2个小时的叙事时间之内。相对于第一次黑场过渡导演利用场面调度和高密度的情节安排来影响观众的观影心

理时间而言,第二次黑场过渡和第三次黑场过渡对故事时间的凝缩痕迹比较明显,它们分别连接了傍晚和黑夜以及黑夜和清晨。观众通过黑场过渡前后昼夜时间的交替变化,能够直接感受到导演在第二次黑场过渡和第三次黑场过渡时通过场景转换完成了对故事时间的凝缩。这三次黑场过渡将前期不同时间段拍摄的场景连接起来,凝缩了多余的故事时间,完成了情节叙事在银幕时间内的有效表达。黑场过渡在影片中所形成的断点处不但没有破坏影片的整体时间轴,反而对影片的叙事时间起到推进作用。

## (二) 空间转换

“所谓电影的叙事空间就是指由电影制作者创造或选定的、经过处理的,用以承载所要叙述的故事或事件中的事物的活动场所或存在空间,它以活动影像和声音的直观形象再现来作用于观众的视觉和听觉。”<sup>[8]</sup> 电影中的空间作为影片情节叙事的场所,是由导演创造、选定并精心设计出来的,它是完成影片叙事的重要载体。影像空间的变化会赋予被摄主体特别的影像意义,同时带给观众不同层次的观影感受。《1917》在“一镜到底”的创作方式下,除了通过主人公的运动带动空间转换以外,导演还运用三次黑场过渡实现了叙事影像的空间转换。

银幕空间的画框将银幕世界分为画内与画外两个世界,“一镜到底”持续运动的镜头打破了银幕边框,制造了空间自行展开的幻觉,并让观众对画外空间产生自觉联想。根据画面空间开放程度的不同,导演将《1917》的叙事空间展示为交战区、战壕、平原、废墟之城、战场5个部分,再利用黑场过渡将其进行有意义的连接。第一次黑场过渡将影像空间由露天战壕转入封闭的第二战壕,第二次黑场过渡将影像空间由平原转入废墟之城,第三次黑场过渡将影像空间由废墟之城转入战场。导演将交战区、平原、战场这三处设置为开放式空间,并在其间穿插了第二战壕、木屋、地下室(法国女人和婴儿的藏身之处)这三处狭小的封闭式空间。摄影机由开放式空间逐渐向封闭式空间运动的过程,犹如在朝着影像画面中的一个焦点移动,观众也会随之把目光聚焦到封闭空间里,导演把精彩的情节设计在其中,以此在这个封闭的空间里形成一个高能量的情节

点来吸引观众的注意力。在“一镜到底”的拍摄过程中,摄影机只能按照前期场面调度规划好的路线进行拍摄,这给影像空间转换带来了一定的限制,所以导演利用黑场过渡来打破前期拍摄时在影像画面上所存在的空间障碍,在保证影像画面连续呈现的同时完成叙事空间的转换。

除了叙事空间的开放程度以外,影像空间中光线的明暗变化也会给观众带来不同程度的心理影响。《1917》中,观众跟随摄像机由开放空间向封闭空间聚焦时,影像画面也随之由明变暗,低照度的影像空间会给观众心理带来一种紧张感与压抑感。《1917》中第一次黑场过渡与第二次黑场过渡完成空间转换以后,紧接着都是黑色画面的出现。第一次黑场过渡让影像空间由露天战壕转入封闭的第二战壕,失去自然光源的第二战壕内部昏暗而狭窄,紧张而局促的空间会让观众处在一种对主人公命运未卜而焦虑不安的观影状态中。第二次黑场过渡时,影像空间由平原进入废墟之城,照明弹和熊熊燃烧的烈火是废墟之城的主要光源,光源的不稳定性使得影像空间具有低照度、大光比的视觉特点,其某种程度上使得废墟之城的光影效果具有了黑色电影的视觉风格。广场中央的十字架、燃烧的建筑等视觉要素将观众带入炼狱之城的意象中。士兵在尚未分清敌我的情况下就要置对方于死地,人性的险恶会让观众在这无尽的黑暗中产生深深的绝望感。地下室的场景中,斯科菲尔德将自己的牛奶和食物留给了法国女人和孩子,这种善意的举动给黑暗中的观众带来一丝精神上的慰藉与安抚。

废墟之城是《1917》中典型的可“想象”的空间,正如巴赞的“完整电影神话”空间所说,“有多少个电影画面,就有多少个神话空间和有多少个幻想世界”<sup>[9]</sup>。废墟之城这个炼狱般的空间正是导演内心对战争世界的投射。无秩序状态下的废墟之城透露着死亡的气息,这是战争带给现代人的心理恐惧,人性的幽暗意识也在废墟之城这个封闭的黑色空间中被一览无余。

《1917》是导演运用“一镜到底”的拍摄手法制作完成的。巴赞摄影影像本体论的核心是影像与被摄物的同一。为了达到本体论层面的“真实”,在技术创作层面,他提倡用长镜头或景深镜头的

方式进行拍摄,但并不完全苛求电影全片“一镜到底”。随着摄影器材、摄影技术、存储介质的发展,尤其是数码技术在电影工业领域的广泛应用,越来越多的影片都是通过数码技术合成而制作完成的,导演可以根据自身的创作需要在其中添加任意元素以达到影像创新的目的。长镜头在数码技术的赋能下,已经不再是简单地对物质现实进行复原,而是能够在观众头脑中建构起一种时空完整的幻象。这样就可以使导演拥有更大的创作空间,同时也可以让他们在技术的加持下拓展长镜头的美学边界。

在追求快速剪辑、高效叙事的商业电影占主导地位的今天,“一镜到底”的影片反而展现出一种“慢美学”的特征。“在电影风格维度,‘慢’指电影画面中各个要素展开运动的速度缓慢,强调利用长镜头凸显电影中的时延,以观看时间的发生。这二者结合最终导向的是时间的痕迹以空间化的方式被观看,从而让观众的心理运动变得缓慢。”<sup>[10]</sup>正是这种“慢美学”的风格特征,才能让观众在影片中体验时间的运动时没有被剪辑所裹挟从而获得一种沉浸式体验。在《1917》中,导演添加黑场过渡形成间离效果,让观众获得沉思的机会与可能性,而沉思本身就是观众与电影交流的最直接方式。《1917》是一部反战题材的影片,但电影并没有给予观众任何主观结论,而是给予他们一种观察和体验真实世界的方式。影片所呈现出的“慢美学”特征,既是审美体验,也是历史批评,更是一种内在的审美理念。

在拼贴、平面化、碎片化的后现代语境下,“一

镜到底”并非只是对技术奇观的呈现,其也是对时空建构的合理性和有效性展开的反思。当人们逐渐习惯于快节奏、工业化的主流商业电影时,《1917》以“慢美学”的从容姿态将故事娓娓道来,默默反抗着加速的时间和高效的叙事机制。在“快”与“慢”的对比中,长镜头可以更好地记录时空的变化和情感的绵延,也可以帮助人们修复在混沌世界里被破坏掉的人与时空的关系。

#### 参考文献:

- [1] 彭吉象. 影视美学 [M]. 2版. 北京: 北京大学出版社, 2009: 82.
- [2] 梁煜. 《权力的游戏》的平等叙事和悬念设置 [J]. 当代电视, 2017(1): 36-37.
- [3] 贝尔托·布莱希特. 布莱希特论戏剧 [M]. 丁扬忠, 译. 北京: 中国戏剧出版社, 1990: 7.
- [4] 张治超. 《1917》中的时空体连续性美学特征 [J]. 电影评介, 2020(8): 17-20.
- [5] 热拉尔·热奈特. 叙事话语 新叙事话语 [M]. 王文融, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1990.
- [6] 温韧. 柏格森的时间概念及其时代意义 [J]. 安徽大学学报, 2000, 24(3): 27.
- [7] 闫怀康. 被隔离的封闭空间叙事: 功能与异变 [J]. 北京电影学院学报, 2020(7): 46-61.
- [8] 黄德泉. 论电影的叙事空间 [J]. 电影艺术, 2005(3): 18-24.
- [9] 鸿钧. 巴赞是什么?: 巴赞电影真实美学与文化人格精神读解 [J]. 当代电影, 2008(4): 33-44.
- [10] 娄逸. 无聊与沉思的时刻: “慢美学”电影中的时间痕迹与目光 [J]. 电影艺术, 2018(5): 93-99.

责任编辑: 黄声波