

论宁才电影的镜头语言：以《额吉》、《季风中的马》、《故乡》为例

娜日娅

(北京电影学院 导演系, 北京 100088)

摘要: 宁才是一位蒙古族导演。他的电影是艺术片, 是以弘扬民族文化精神、探讨生存之路、寻找现代文明中的自我为倾向的电影。论文以《额吉》、《季风中的马》、《故乡》为例, 从长镜头、象征性表现手法、心理空间造型等三方面研究了蒙古族导演宁才的电影作品。

关键词: 宁才; 电影; 镜头语言

中图分类号: J911

文献标识码: A

一位法国剧作家说:“到 21 世纪, 一个在电影故事中找不到自己形象的民族是注定要灭亡的”。宁才是一位蒙古族导演, 他的电影是艺术片, 是以弘扬民族文化精神、探讨生存之路、寻找现代文明中的自我为倾向的电影。在以商业文化为主导的今天, 拍这样的电影是很困难的, 但是它有意义, 有价值。要想更好的理解一个导演影片的倾向如何, 首先要分析他在影片中是如何表现其倾向的。下面, 我就从长镜头、象征性表现手法、心理空间造型等三方面来做简单的阐释。

一、游牧式的长镜头

长镜头体现导演的独特构思和审美情趣。宁才的长镜头蕴藏着深沉的情感, 蕴藏着对民族、对大自然的无限思考, 在他的镜头美学下, 能感受到强烈的批判力度和游牧式的生活实感。他的长镜头时间短、空间大, 气氛浓郁。

(一) 横移: 民族性

长镜头是摄影机的运动方式。可以固定, 可以摇动, 也可以移动。移动可以跟移, 可以弧移, 也可以横移。横移是中国电影导演喜欢运用的拍摄方法, 非常经典, 与中国传统的审美观有关系。它会产生一种山水画卷铺展开来的宏伟美感。早在 1963 年, 谢铁骊导演的《早春二月》的开场, 就是一个一分四十秒的长镜头, 以主人公的视点, 横移, 通过船舱窗口, 展现了江南小镇的风景。再如贾樟柯的《三峡好人》, 开场是三分的长镜头, 景别为近景。伊朗导演阿巴斯可谓是长镜头的大师, 他会长时间的停留, 让人物尽情的走向镜头深处, 阿巴斯以此来表现人从大自然来, 终究要回归到大自然去的生命感想。《额吉》等三部影片开场的横移, 表演性模糊, 淡然缓慢的镜头叙述中渗透着蒙古民族特有的性格表现力。

横移使影片拥有张力。富有张力的镜头, 对作品的整体以及受众的影响是巨大而久远的。《额吉》这部影片, 从一个上海孤儿的心理视点, 讲述了一个蒙古族额吉的故事。充分体现了导演宁才将草原风光、主旋律题材、游牧文化天衣无缝地糅合在一起的本领。他把传统的叙事手法与电影声、光、色、调的造型元素运用到炉火纯青的地步。空灵的女声音效。画框有三个层次, 蓝天、山峦、草地, 均为灰色。剧中角色的旁白。远景, 横移。出现片名: 蒙古字: 额吉, 蓝色, 汉字, 额吉, 红色, 位置在画框的上部, 以蓝天作为底衬。再横移, 随着色调渐渐明亮, 浅灰色慢慢变为深灰色, 它渐渐分离出三种颜色: 浅蓝、苍灰、土黄。接着是全景, 在大自然中的近乎剪影式的人物背影, 骑着马, 拿着套马杆。下一个镜头, 人物的正面, 中景, 横移, 仰拍。用四十秒的时间完成了电影的开

场。电影的空间结构和时间结构互为表里，空间结构中蕴含着时间结构，而时间结构必须通过空间运动形式体现。蓝天、山峦、草地等三个层次的空间景框，告诉观众故事发生在草原。而运动的长镜头和三种景物的延绵性和光与色的转变喻示着时光荏苒，它要讲述一个年限跨度较大的故事。在此，风景扮演了灵魂的角色。

仰拍强化被摄主体的意义，会增加高度，人物会令人敬畏。导演对锡林夫持敬仰的态度，这源自于剧中他回到草原额吉身边的决定。

《季风中的马》是我比较喜欢的，胜过了米哈尔科夫的《套马杆》（蒙古精神）。

它的开场是这样的：片名：蒙语“萨日拉”蓝色，汉语白色，白色的马。空镜，网围栏、干旱的草原、挂在铁丝网上的塑料，随风飘动。接着萨满师的声音。运动镜头、从右到左的横移，萨满师出现，机身停，全景，萨满师求雨。画外音。下一个镜头，被拴在树桩旁的马。横移，女主角英吉德玛，定位拍摄，切马，儿子呼和从蒙古包里出来。英吉德玛说你父亲借来钱就可以上学，引出男主人公乌日根，切，乌日根全景。马又出现。这个横移镜头引出了故事和人物，从大背景到小背景，最后落实到具体的物。草原的现状：干旱少雨、铁丝网、白色污染。英文、日文、汉文的画外音说明这已成为世界性的问题。在这种环境下，马该如何生存？紧接着是马的侧全景。牧民的现状怎么样？接下来是乌日根一家的递进式出场。妻子只能捣酸奶、丈夫去借草场、孩子没书读。马和人物的关系如何建置呢？它们既是相互的依存体，也是相互排斥体，这样的矛盾就提升了戏剧的张力。影片的开场就让人与物建置了一种核心关系。妻子捣酸奶、卖酸奶、再捣酸奶，劝丈夫卖马，再劝；丈夫借草场、再借草场、卖马、重新找回马；儿子是没书念、有书念、不去念、到城里念。好莱坞的片子经常用此手法，比如《这个杀手不太冷》中小女孩跟着莱昂在街上快走，出现好几次。《额吉》中的锡林夫因为母亲骗他去买苹果而得了梦游症，后来去上海亲生母亲给他吃苹果，当他一口咬下去的时候，编剧组织情节的高超功夫尽显出来。锡林夫心中的怨恨释怀了，观众的也感受到了意想不到的心灵感应。

《故乡》的开场。雅库特草原上，横移，速度非常慢。六七个男人唱着图瓦的“故乡”慢慢走近镜头，娜佳的背影入画，问：“你们知道驯鹿吗？驯鹿！”两次。男人们面无表情，仿佛和她是两个世界的人。这切合了影片明与暗的两个主题：娜佳的灵魂无可归依和渐渐消亡的驯鹿文化。娜佳的发问是双向的：表面上问男人；深层里问自己“我的灵魂在哪里？我的精神家园在哪里？”在都市里，我是鄂温克人，回到鄂温克草原，我又是城市人。在现代文明面前，我如何找到自我，如何获得身份的确立。最后男人们走掉，固定机位中，他们的背影渐渐远去。交织着冷漠与内心呐喊的开场，预示了影片内敛中潜伏着无穷呐喊的基调。

电影是通过重复的构图，来为叙事服务、提升人物、凸显镜头的张力的。

（二）古朴感：色调

《额吉》片头的色调为灰色。灰色体现暗抑的美，幽幽的、淡淡的、有点单纯、寂寞、给人以空灵的感觉，产生一种古朴的调子。旁白中有一句话：在这片古老的草原上，让他们继续有了生命。那么，用灰色来体现古老再恰当不过了。这是发生在古老草原的故事。古老产生的效应是一种时光的更迭感和沧桑感。片中光与色成为一种心灵的外化形式。额吉跟随梦游的锡林夫走在深蓝色草原上的镜头；摄影师用有些诡异构图色彩，衬托了梦游的叙事。笼罩在一片蓝色中的锡林夫，在梦游中仰望蓝色的树的镜头，极其唯美，就连老鹰的飞翔也变成了蝴蝶的翩翩飞舞。锡林夫在上海吃了苹果之后，蓝色的树变成了灿烂的橘红，并且结满了果实，它喻示着创伤被治愈和幸福生活的到来。令人难忘的还有红雨围巾的红色、卡车上插着的红旗的颜色，它们在充满古铜色的文革年代成为永恒的希望与少男少女朦胧的爱情憧憬。

在《季风中的马》里，有两个镜头非常经典：第一个，画面只有两种颜色：天与地，夕阳红与深绿色，中间是几只羊和牧羊人的剪影。它像一幅美术画。可剪影在动，而且非常小。剪影与小给

人的感觉就非常可爱。这个构图充分运用了绘画与光影结合的特点，有一种动画感。英吉德玛从城里杂乱不堪的饭馆回到草原后有一个镜头，人物在画面的左侧，右侧是天、山、草地，整幅构图泛着蓝色的光，宁静祥和，和嘈杂的都市形成鲜明的对比。导演通过画面给我们展示了一幅天人合一的心灵空间。

（三）写实性：旁白

《额吉》的旁白有写实性、文学性、叙事性的特点。

长镜头给人的感觉即不可置疑的写实性，这有助于电影深沉低调的呈现方式。旁白叙事有设定了一种与场景的客观再现有所不同的基调，创造出审视事件的双重视角。影片基于真实的历史事件，有一定的写实性因素，因此，篇幅不小的旁白有助于提升真实感、生活感。它的文学性体现在诗性和回忆性上。在唯美画面铺展下的锡林夫的旁白充满了诗意，旁白使一个上海孤儿在草原上的心理历程以诗化的形式得以完美再现。由剧中的角色来描述故事的旁白，它所起到的作用是情节的组织者。它作为和观众沟通的桥梁，为塑造人物的性格服务。比如，锡林夫爱写诗，于是他优美的旁白也提升了他的形象。

（四）叙事性：片名与色彩

画面内某些特定的部位可表达象征性的意味。一段字幕被置于画面内某一特殊位置，导演便可对该物或人做出完全不同的阐释，画面上的每一个重要的部分，如顶部、中央、底部以及边缘皆能制造出象征性或隐喻性的效果。

在影片中，色彩往往是一种潜意识因素。它具有强烈的情绪感染力，表现性和氛围感，而不是理性因素。

片头字样：额吉，蓝色；chagiin saral 蓝色。色彩的象征意义大抵是文化传承的结果。蒙古族崇尚蓝色，表超然、安宁和平静，象征永恒，给人以温暖的感觉。心灵像温暖的太阳，有着高尚品行的额吉。额吉和谁的故事？横移的作用是展示空间和联系事物，片头最后定格在锡林夫身上，额吉和上海孤儿的故事。他是红色的，是“国家的孩子”。

二、马语者

宁才电影中的“物”，起到一种审视文化、过滤生活的作用。他通过物的象征性表现，来阐明一种抽象的形态、来体现一种精神的根源性。在很多导演中，没有比宁才导演更爱马的了，他是蒙古马的代言人。《额吉》中有句被说了两次的台词，“男人没有了马，眼中就没有了神采”。或许也可以这样说，宁才导演的电影中如果没有了马，就缺少了神采。

（一）视听节奏：动静结合

快与慢即节奏，即动与静。慢动作是拍骏马奔腾的经典手法。但是如果能在情节中考虑到为“动”与“静”服务的因素，就会体现出一种发自内心的感染力。凯文科斯特纳的《与狼共舞》中有野牛奔腾的镜头，导演通过野牛被射杀的场面来体现“静”。但是从年代来说，印第安人是不会那么做的，导演充分发挥了电影的想象力。《额吉》中，宁才导演通过为马烙铁印、打马鬃等情节提升了视觉节奏的文化特性。锡林夫和锡林高娃成年了，草原生活已在他们的心里烙下了深深的印痕，因此作为视觉节奏表现因素的各种蕴涵着文化味道的运动镜头，赋予情节以象征性。横拍的视觉快，竖拍的视觉慢。儿时的锡林夫赛马，横拍、竖排、有对比，有摔落，有快有慢，再加上欢快的呼麦声效，画面极其活泼可爱。

（二）民族精神的阐释者

宁才电影简朴的形式所负载的讯息幅度，远超过我们所预期的。以及电影在记录普通人的生活

状况之外，探求民族文化的内涵的无穷潜力。拍马，要体现动静结合的视觉节奏。如果能将马背后的文化、精神体现出来，亦可称作为作者电影。《季风中的马》中的乌日根说：“如果卖马，就先把我的卖了”；《额吉》中说：“拿我的马换牛，我绝不答应”。可见马是男人的生命，是蒙古精神的象征，在《季》等三部影片中，导演通过构图，以及人物的运动来阐释他所要传达的心灵语言。

（三）构图：二度空间中的马

景框内的特定区域可以提升象征性意念。在《季》片中，马是拴在树桩上的马，被铁丝网缠住的马，被罩上红色眼罩的马，被放归的马，走在马路上的马。因此，我更愿意给马加一个定语，即“被束缚的马”。

二度空间（门框）中的马这个构图多次出现。拍摄位置是从蒙古包里向外拍，萨日拉仿佛总是在门外徘徊。从历史现实来说，它是一匹寻找精神家园的马；从情节来说，它是一匹处在困境中的马，就像主人公乌日根一样，难以取舍。

从色调来说，是暗调，给人以压抑感，产生一种向心的引力，直达观众的心灵。能更好的表现导演所要传达的象征意图。《疾风中的马》的结尾，马走在马路上。预设机位隐含着一种命运或宿命的意味。影片预留了一个传统文化与现代文明该如何取舍的悬念，有待观众去思考的空间。

（四）剧作：人物的运动

我认为《季》片与《故乡》是两部蒙古族的“家园”电影。特定空间关系的范围由为表现内容的所需的明确性来决定。在这两部片子里，情节的发展以及人物的运动围绕着双向轨道呈现：马 / 寻找家园；驯鹿 / 寻找家园，即明与暗。

就《季》片来说，从乌日根穿上盔甲起，他的性格开始出现了转折。而人物性格的转折也是情节的峰回路转之处。他和博日只斤·毕力格的三场戏，表面虽与“马”无关，但是“马”却作为核心事件的主人公，在情节的发展操有主宰权。第一次，乌日根想要告状去求昔日的玩伴。从空间关系模式学上来说，双人中景镜头往往表现私人距离，朋友或熟人。但是人物的方位是中间隔着一张桌子，桌子上有一块砖茶。人物的姿态是俩人都站着。虽然是熟人，但之间有距离，有隔阂，有冷漠。这种私人关系与方位、姿态的相互冲突就突出了戏剧性张力。毕力格先喝茶，倒茶，然后坐下来翘起二郎腿，然后下逐客令，最后干脆赶走他。从演员的表演来说，毕力格先是背着，然后走过来，说了几句话后坐下来，他的表演是运动的，人物的运动说明心理的忐忑和不安，或者掩饰，在精神上属弱势地位。总角度离观看者最近，乌日根和毕力格在轴线上，一条轴线上一个点的位置的不确定性，会提升视觉焦点。那么这种线条的变化就会展现处在平静环境中的另外一个人物的焦虑，乌日根是焦虑的。从舞厅那场戏开始，影片的基调开始有所转变，乌日根看到毕力格过来就站起来，表明自己和他是平等的。在这两场戏的中间，还穿插了司机向英吉德玛求婚的情节。四场戏的基调是诙谐、愤怒、伤感并存的。毕力格还是他的核心台词：“博日只斤·毕力格”，导演将这个产生幽默效应的台词做时间的延续，乌日根骂他是狗屁、狗屎、再到台上一个浑身赘肉的胖女人骑着萨日拉唱歌，引发出核心事件：马；形成主人公性格的转变——从愤怒到接受，愤怒的乌日根冲上台，到穿着盔甲的乌日根低着头让毕力格画。这种发自内里的幽默与伤感并重的情绪，在观众心灵中产生同步经验。剧中人物的情绪和观众的情绪是同步的，他笑你也笑，他愤怒你也愤怒。这充分体现导演在场面调度中手法的游刃有余。

宁才导演并不忌讳去展现一个民族的某些缺憾，也不乏批评性的观察角度，但更多的是对自己民族本身的关怀和包容度。人物是为叙事服务的、而配角是为主角服务的。就毕力格这个人物的建置来说，是一个先抑后扬的塑造手法。导演是仁慈的，让他坏了一会儿，又不忘让他回来。不妨让你的人物有些小缺点，毕竟人无完人，我们都不是圣人。有缺点的人物有魅力，要表现他骨子里“真”的一面，这个人物就可爱了。乌日根是《季》片的灵魂，是这篇散文诗中最铿锵有力的句点。把人物放在困境中，矛盾、无奈与观众的恻隐之心结合下才会爆发感染力。性格有转变的人物才圆润、

丰满。把灵魂写好了，人物魅力自然上升。

三、心理空间造型

电影导演可以以千变万化的形式表达意义。景物的象征性、含义性和隐喻性能给人以巨大的精神刺激力量，由景及人，在镜头画面中能引发出复杂的思绪和不同的想象，可深化出更深邃的电影语言。

（一）梦幻的心理空间造型

电影是在二维空间创立三维空间的故事（前景、中景、后景）。创造幻觉是电影的本性。镜头的主观性、音响、色彩等的假定性和电影导演的个人特征，都表明电影艺术追求的是创造幻觉的本性。

运用心理蒙太奇的方法，生动的展示出人物的心理和精神状态，通过梦境、回忆、幻觉、想象来完成人物的心理造型。用画面或声音的片段性、叙述的不连续性、节奏的跳跃性来表现。对列、交叉、穿插的手法。形象带有强烈的主观色彩。宁才是以梦幻打造真实的导演。他通过极具质感和深度的幻象，以一种寓言式的张力针对每一个现代的蒙古灵魂进行发问。很脆弱又很决绝的发问。就其呈现方式而言，它打破时空界限，直达人物的心理深处，从而透视整个民族的生存境况。

例如《季风中的马》中回忆的一段，更准确的说是梦幻的一段。此片段从萨日拉的慢动作开始到疑似一声枪响的声效结束。慢动作强调该情节是人物梦幻的一部分。定格，拉，色彩由暗变的明亮，音乐起，慢动作，萨日拉奔腾，鬃毛飘动，可感觉肌腱的微微颤动。乌日根骑马奔驰在草原上，绿幽幽的草原上万马奔腾，羊群遍地，穿着粉色袍子的英吉德玛背着蓝袍儿子呼和，一片和谐，无论色调、声音、节奏。大自然中自由的、幸福的三口之家，一声枪响将梦境打破。其实不是枪响，这里是音响特效。这个镜头使我热泪盈眶。这一场戏足以证明宁才导演的深深的民族情怀。给我们的灵魂以似曾相识的震撼感和难以言说的伤怀感。

幻觉还可产生主人公惋惜与懊悔的心理空间。在电影中没有偶然，萨日拉再次出现在乌日根的幻觉中是有镜头预示的。阳光透过套瑙打在乌日根身上，自然光在他身上形成了黑白相间的条状光效，给人以患得患失的感觉，这种不确定的表意性因素，使这个突发性镜头有所过度，增强接纳性，减弱突兀，彰显幻境象征力度。

盔甲具化了心灵的切实感受。电影的真实即真实的感受。艺术作品的真实，是指艺术家创造了一个完整的事实，其中没有与自身原则相违背的地方。“真实”只能通过虚构的方法来实现。黑格尔说：空间的真理是时间。

《季风中的马》中的萨日拉、《额吉》中的枣红马、《故乡》中的驯鹿是一种文化精神的象征。也是主人公心灵成长的“物化”载体。

《故乡》在组织结构里包含了故事而非叙事。它不是一部叙事电影。不以讲故事为主，遵循着梦一样的超现实主义。它讲述了娜佳的灵魂无可归依的故事，同时讲述的还有神鹿文化。它用镜头的闪回、倒叙来深化主题。

（二）文化的心理空间造型

在《季》等三部影片中，有几场表现仪式的戏。放归萨日拉，草原人民收养孩子，草原母亲与上海孤儿的分别等等。摄影师通过仰拍来体现蒙古民族的高尚，通过慢动作来提升故事点的庄严感与神圣感。通过场景空间的构成内容和结构关系，与极具游牧文化特色的环境气氛相融合，或通过大景区的衬托，形成万物回归自然的象征意义，或形成体现游牧文化的电影空间造型风格，构成揭示人物内心活动的成因。

比如额吉和锡林高娃分别的戏，此分别很可能是永别。锡林高娃的侧全，对面是额吉，两旁是

几个长者。女儿要走了，长者送行，这是文化风俗。它通过复现和人物数量的刻画来体现一种伤感，庄严感。导演利用画框中人物的位置、数量来烘托人物的情绪，形成心理空间造型，来揭示人物内心纠结的成因。

电影文化通过相当数量的个体性来演化和获得理解。电影中认识世界和展现世界的方式，根据文化的不同而不同。希望宁才导演继续探索艺术之旅，也祝福他成为更优秀的蒙古族导演。

On Director Ningcai's Artistic usage of lens in *Eji, Horses in the Monsoon, Homeland*

Nariya

(Beijing Film Academy, Department of Director, Beijing 100088)

Abstract: Mongolian Director Ningcai's works are always artistic, He focuses on expressing the national culture and spirits, talks about ways of survival and self identity in modern civilization. This paper studies his works from the aspects of long shot, symbolism and modeling of psychological space in his works *Eji, Horses in the Monsoon, Homeland*.

Key words: Ningcai; film; artistic usage of lens

收稿日期: 2012-01-09;

作者简介: 娜日娅 (1975-), 女, 蒙古族, 内蒙古集宁市人。北京电影学院导演系 2010 级博士研究生, 内蒙古师范大学青年政治学院蒙语系讲师, 主要从事蒙古国电影研究。