

论电影《风声》中的字幕形式及其功能

□金新辉¹

(1. 西北师范大学, 甘肃兰州 730000)

[摘要]《风声》于2009年上映,其作为一部间谍悬疑类的商业片在电影市场上取得了巨大成功,为我国主旋律电影新类型的探索提供了一个范式。而其成功的因素之一是创作者在影片中设计运用了多元化的字幕样式,这些字幕样式可以概括为三类,分别是浮于电影画面上的字幕,融于电影画面中的字幕和接于电影画面内的字幕。多元化的字幕形式上又赋予了它们各自不同的字幕功能。总的来说,这些字幕在影片中承担着四大功能,即展示对话功能、信息介绍功能、推动叙事功能、视觉渲染功能。可以看出《风声》将字幕的美学形式与字幕的现实功能做出了完美结合,结合之中产生了图像与文字的新型融合关系,因此对其字幕形式与字幕功能进行考察研究对厘清呈现新样貌的图文关系有着重要的理论意义与实践价值。

[关键词]《风声》;字幕;形式;功能

电影《风声》改编自麦家的长篇小说《风声》,由陈国富、高群书联合导演于2009年上映。电影一经上映便引发了观众的热议,它不仅开创了国内间谍悬疑片的新类型更是主旋律电影的一次新尝试,并且在票房上也大获成功,全年票房达到了2.25亿。该电影之所以能够大获成功,主要因其从小说到电影的改编上取得了较大成功,“主要表现在思想主题上,它将表现历史之‘真’,侧重于‘故事’再现,再发展为崇尚人性至善”^[1]导演通过在典型环境中塑造出了几位典型人物,通过典型人物的表现以及互相对峙和互相陷害将地下工作者传递消息的故事表现得惊心动魄扣人心弦。很好地将悬念贯穿至全片,让观众始终产生着疑问,即“谁是老鬼,谁不是老鬼,消息到底该如何传出”。悬疑的解开则是通过一环扣一

环地方式在片尾通过陈志国与李玉宁的对话解开,可以说导演将间谍片的悬疑性保留到了最后,发挥到了极致。总的来说,电影《风声》对于“谁是老鬼”的间谍活动故事讲述得颇为成功。

作为一部商业片,更作为一部讲述“特殊”地下工作斗争事迹的悬疑片,电影《风声》的这种双重电影特质也赋予了其电影字幕独特的艺术形式与多元的功能效用。“影评人吴玉瑛曾在《写在“字幕之我见”后》中指出,若闭上眼睛不看字幕,只看影像便难解影片的趣旨。”^[2]一般的电影字幕只是电影中人物对话或其他声音的文字还原,其承担的功能是有限的,只是在视听结合与理解剧情等方面发挥着功用。而《风声》则很罕见地将字幕与画面,文字与图像完成了一次巧妙地融合,将字幕与电影画面的关系联系

作者简介:金新辉,男,西北师范大学传媒学院艺术学博士生。

得更加紧密，其字幕成了不亚于声音、画面、光线、色彩等电影主要元素的一个构成部分。电影中的字幕应不应该存在，曾是一个历史之争，这种争论的出发点依然是电影到底能不能成为一门独立艺术来进行争论的，在电影的历史发展中这一争论得到了实践的答案，在今天电影已然成为了一门独立的艺术形式，对其字幕与画面、文字与图像的关系认知也有了新的考察。电影《风声》融合式创作的字幕无疑是对该争论提供了又一新的例证。因此，只有从形式与功能两个维度去考察其字幕在电影的情节叙事、影像效果、视听表现以及传情表意等方面发挥的作用，才能将这部商业谍战片的成功之因剖析得更加全面和深入，才能更加厘清呈现新样貌的图像与文字的关系。

一、电影《风声》中的字幕形式

电影《风声》运用了多种字幕形式，其多元的字幕形式也承担着它们各自的功能。当然不同形式的字幕设计均有创作者的内在考虑，《风声》中字幕形态之多样在其他类型的电影中是不多见的，这些不同形式的字幕在字体形状、字号大小、字幕背景、表现方式上都存在着很大差异。总的来说，电影《风声》中的字幕从运动方式上可以分为运动字幕和静止字幕，从排列形式上来说可以分为横排字幕与竖排字幕。这些字幕有的是以纯字幕的形式出现于画面当中，有的则是以背景加字幕剪接到电影画面中，还有的是通过特效制作出来的与电影画面融为一体的形式出现。

“观众阅读电影字幕时就像阅读普通的文字的文本一样，是观影时的一种特殊的文本阅读体验。”^[3]读者对不同形式的字幕会产生不同的感受，进而使字幕对整体电影效果和电影质量产生了不可或缺的影响。因此电影《风声》的字幕形式基本可以分为浮于电影画面上的字幕，融于电影画面中的字幕，接于电影画面内的字幕等三种字幕形式。

（一）浮于电影画面上的字幕

在电影《风声》中浮于电影画面上的字幕分别是对白性字幕与标示性字幕。对白性字幕即电影画面当中人物对话时的文字再现，人物对话说了什么字幕就出什么，这种对白性的字幕颜色为白色，字幕位置处

在电影画面下边缘处，字体形状比较方正，字体间距紧凑，整体呈现出一种简洁明了的视觉风格。另外，《风声》中的对白性字幕的位置并非一成不变，其中某些情节紧张处，当人物对话处于争吵前后对白紧密时，两人的对话字幕会上下的位置关系同时出现在画面下方，这种处理方式让激烈的争吵剧情从字幕的排列形式上体现了出来。标示性字幕即在电影画面中标示地点、人物以及时间的字幕，这种标示性的字幕颜色为白色，竖排排列，字体相较于对白性字幕字体较小，字体位置则是根据画面中需要标示的主体位置而改变，例如对时间的标示字幕有的地方采取横排排列在画面上方，而有的地方则是采取竖排排列在画面左侧。值得一提的是在电影《风声》10分17秒处，有一个城隍庙的地点标示性字幕，该字幕做了摄像机跟随运动的处理，虽然镜头是一个纵向向上的调度，但“城隍庙”这三个字却始终附着在电影画面中的寺庙上且随着镜头的上升而变小。这一字幕形式的处理可谓“细节满满”。电影作为一门表现艺术而言，以内容为王进行输出是不变的“常道”但形式也同样重要，如果没有形式去辅助内容那么内容的表现将会大打折扣。“结构主义符号学认为，‘本文’是一个独立的实体，一部电影是一个异质、综合的符码系统。”^[4]而字幕形式也是电影综合符码系统中的一个组成部分，同样需要经过精心设计才能更好地服务于电影画面，《风声》中的字幕形式就做到了这一点才使得整体的画面效果与影像质量得到了较大提升，同时也符合其作为商业片的定位。

（二）融于电影画面中的字幕

在电影《风声》中融于电影画面中的字幕分别是片头字幕、片名字幕、翻译密电的字幕以及密电传递的字幕。片头字幕即电影开场时所出现的字幕，《风声》中的片头字幕主要有对故事背景的交代性字幕和职演人员字幕，两者同属于片头字幕且有着相同的字幕样式。创作者将白色的背景交代字幕、演职人员字幕与电影画面相融合，使字体的某些部分衬于电影画面之上，字体便具有了历史感、融合感。除此之外字体还随着电影画面的空间运动而运动，例如交代背景信息字幕的放大和演职人员字幕的由内向外的纵向运

动，字体也具有了运动感和立体感。赋予字幕与背景融合的处理以及伴随画面运动的处理，共同使得字幕成为了《风声》整体影像效果的重要组成部分，为观众带来了震撼的视觉效果与深入的心理感受。片名字幕即片名的文字，每个电影的片名字幕都是经过精心设计的，无论商业片还是艺术片有一个美观独特的电影片名字幕必定会为电影增色不少。而电影《风声》中的片名字幕是通过摄像机的运动穿过云层显现出来的，它将风声两个大字作为白色的河流融入到了山川之中，使得片名字幕成为了电影画面中的构图元素，表现着故事发生场的地理环境。可以说《风声》的片名字幕形式既不失艺术感亦不失震撼感，能够将片名字幕与电影画面结合得如此巧妙堪称电影片名字幕的经典设计。

同样，该电影当中的翻译密电与密电传递的字幕样式也极具特色。“在无声电影中，字幕被认为是对纯视觉领域的文学性侵扰。詹姆斯·卡德认为，字幕是电影的美学弱点，这一观点在当时评论界很受认同。”^[5]但在现代有声电影《风声》中将插入字幕这种低级的处理方式却设计得及其合理和美观，它不再是单纯的文字而是构成图像的文字，当然这自然得益于电影特效技术的发展以及《风声》作为间谍悬疑类型电影的特性。其电影情节当中有这样两处情节，第一处情节是用密电传递字幕来表现的，当武田君给革命党人下套时发出了一份假电报，画面向前推进至电报机，接着是电报机的内部结构和线路，导演利用特效形成了波纹状的特效之后，假电报的内容遂即以字幕的表现方式现于画面当中，字幕内容为“近期恐怖活动猖獗……”，电影中密电传递字幕的字体颜色为蓝色，体现出一种科技感，并且随着电流而波动，这种波动形成了一种故障风的效果，体现出信息通过电报机传递的动感。第二处情节则使用翻译密电字幕来表现的，当司令部的瘸子将密电用彩票号码的形式张贴在墙上的时候，镜头向前推进纸上乱序的数字字符开始编排运动，形成了横排排列的黑色文字：“十月卅一……请同志袭杀之”，导演巧妙地利用字幕来完成了密电的编码与解码的流程，真正使字幕完美地融入到了电影画面中，完成了图像不能或不好表达的叙

事。

（三）接于电影画面内的字幕

在电影《风声》中接于电影画面内的字幕是老鬼想法的展示字幕。老鬼的想法展示字幕即老鬼内心想法的文字呈现，电影的这种处理方式是因为电影画面中的老鬼不能展示出任何明显的内心痕迹，否则悬念将无法保持。其次观众作为全知视角，电影将老鬼的内心想法以字幕的方式告知观众也使得观众对于同一件事而电影只表现其一个切面的叙事不会显得云里雾里，清晰的人物关系与显现的心理诉求以及明了的事件进程让观众有了更好的观影体验，这是商业票房的一大保证。接于电影内的字幕样式主要是在剧情进行之中直接插入的一个背景特效，在背景特效的运动之中，白色的小字逐渐从隐到现并伴随特效背景与音乐节奏进行跃动，这种字幕形式足够丰富且具有动感，它可以被看作一个电影镜头直接剪辑在了电影画面之内，与上下的镜头形成了新的意义。而《风声》中老鬼的想法字幕直接推动着故事的发展，其对剧情的推进是不可或缺的，它不再是以字幕的形式发挥作用而是以字幕和特效背景结合起来的新图像来发挥作用。“罗兰·巴特在谈及图像时曾提出图像是多义的，同一能指下潜藏着多样的所指。言语信息可以作为‘锚’（anchor）去‘固定浮动的所指链’（fix the floating chain of signifieds）。在传统说明模式中，图像（例如插图）阐明言语，是言语的寄生物。”^[6]事实的确如此，图像的多义性需要文字去进行界定乃至确定，图像与文字的关系在历史上曾处于对立状态，但随着历史的发展图像与文字逐渐走向了结合去传递和表达那些难以表达的信息，电影《风声》中老鬼内心想法的字幕不仅完成了文字与图像的结合甚至完成了某种融合，这种融合组成了新的带有文字的图像，从而形成了新的含义表达，这种字幕形式成为了叙事的黏合剂而不是影像观众观看和理解图像的累赘甚至阻碍，这无疑为新的图文关系打开了一扇融合的新天窗。

二、电影《风声》中的字幕功能

电影《风声》中设计了样式各异的字幕，这些样

式各异的字幕是电影的一部分，自然有它们各自不同的功能。其承担的功能对于电影的画面效果、剧情推进、故事发展、观影体验都发挥着举足轻重的作用，讨论其字幕所承担的功能依然要筑基于不同的字幕形式之上来进行分析，其不仅具有一定的美学功能还有着服务于叙事的现实功能。“电影需要借助字幕，以文字向观众交代故事背景、人物关系、故事情节，展示主要对话，传递画面没有表达但需要表达的信息，有时候甚至会通过字幕对电影的人物或者内容进行评价，或者对后来电影情节发展做出暗示等。”^[7]电影《风声》中不同样式的字幕设计几乎将上述字幕能够承担的功能进行了全覆盖，可见其字幕设计的多元化是出于形而上的美学建构与形而下的现实功能相结合的产物。总体来说电影《风声》中的字幕具有展示对话、信息介绍、推动叙事、增强感染等四大功能。

（一）展示对话功能

电影《风声》中的对白性字幕具有展示对话的功能，亦即将影片中的人物对话以文字的方式展现在画面中进而传递给观众。电影全片主要以普通话的对话为主，但还有辅之以日语、方言、戏曲唱段、肢体动作、密码符号的少部分对话。首先，面对中国的广大观众来说，普通话的对话没有字幕大部分应该能够听懂并且理解，但必定有少部分内容是不能够完全听懂或理解的，《风声》作为一部具有烧脑特质的间谍片，清晰明了的对白性字幕将对话直截了当地传递给观众，使观众的大脑精力被节约从而更好地聚焦于影院中的大荧幕，更多地用于接受画面信息和观看震撼的影像效果。其次《风声》中的日语、方言、戏曲唱段具有地方性，肢体动作与密码符号则具有特殊性，这些地方性的人物对话以及肢体、密码符号的对话极其小众和特殊，广大观众对此并不熟悉。而正是对白性字幕将这些具有地方特色的对话翻译展示出来，观众才能够去理解剧情的推进与故事的发展，否则某些关键信息一旦缺失将形成“千里之堤溃于蚁穴”的局面。例如在影片中吴志国的一段唐山皮影戏的戏曲唱段在全剧中发挥着关键作用，因为这段戏曲唱段正是地下革命党人的暗号，顾晓梦才能与吴志国达成最后两人站在各自对立面的默契。如果这段关键的对话没有用

字幕清晰地展现那将无法理解电影的剧情，而面对这样一部节奏紧凑快速情节曲折复杂的间谍悬疑片将会是致命的，极有可能使观众对于该影片的评价形成天壤之别的差距。最后，不得不说《风声》的电影字幕不仅很好地发挥出其展示对话的功能，还因双语字幕的设计将对话的展示翻译成为另一种语言，“电影翻译通常采用两种方式：配音翻译和字幕翻译，字幕翻译因其相对成本低廉、制作简单日渐受到欢迎。”^[8]其双语字幕的国际传播价值不可被忽略，《风声》采用双语字幕可见创作者的定位考量不仅仅局限在国内观众，而我国的电影艺术应该有更高更广的受众定位，电影产业自娱自乐的现状也应该被改观。

（二）信息介绍功能

电影《风声》中的标示性字幕具有信息介绍的功能，这类字幕可以介绍人物信息、地点信息、时间信息。第一，该电影在出现不明确建筑或者地点时，在建筑或地点旁边用字幕去给观众做出介绍，譬如在电影 6 分 12 秒处，电影画面转场到一个插着日本国旗的建筑物并以日本华东宪兵部进行了标示介绍，因其拍摄的画面中的建筑物无明显的信息特征，所以观众无法辨识影视画面内的建筑与地点到底是哪里，这就使得故事发生地变得模糊不清，导演用字幕的方式将这些信息不明的地点做出介绍，作为观众便清楚了故事发生的具体环境为日本人的兵部，同时也渲染了故事该有的森严与凌厉的气氛。第二，该电影在出现时间跨度较大的转场画面时，导演会在画面中的某些位置用字幕做出时间上的介绍，例如电影在开头出现的 1942 年 10 月 10 日汪伪政府双十节，电影末尾的三个月后等时间标示字幕。电影画面内的景物与人物虽然有着较为明显的时代特征，但观众想要具体判断出精准的年代时间是困难的。所以以字幕的方式将时间信息介绍出来，不仅有利于观众准确的了解本部电影故事发生的具体时间还有利于观众对本电影中叙事顺序的把握，因为《风声》在最后的结局片段运用了回忆式的倒叙，这种回忆式的倒叙如果没有具体信息介绍功能的字幕，对于那些对电影叙事与转场手法相对陌生的普通观众来说会产生一定的困惑，作为商业片有时间信息介绍字幕对电影叙事是极有帮助的。第

三, 《风声》在主要人物出场时也用字幕将人物信息作了一一介绍, 尤其是李宁玉、顾晓梦、吴志国、金生火、白小年这五个人在同一时间的出场, 导演运用了一个运动长镜头将五人一一带出, 每带出一个人, 这个人的旁边会显示其人的姓名及职务信息, 例如“译电组组长李宁玉……”, 可以说这些人物信息的字幕发挥了关键作用, 一个长镜头设置了五个主要人物的出场, 在如此多人物共同出场时, 如果没有介绍人物信息的字幕, 观众很难清楚人物关系, 如果通过对话来引出每个人的姓名和职务信息, 观众也很难记住每一个主人公的名字, 这将会严重影响观众的观影体验。

(三) 推动叙事功能

电影《风声》中的密电翻译、密电传送以及表现老鬼想法的字幕共同助力和推动叙事向前发展。作为一个改编自长篇小说且讲述间谍悬疑故事的影片, 将如此大体量的小说故事用影视语言讲清楚并不容易, 乔治·布鲁斯通在《从小说到电影》中指出: “心理过程一如记忆、梦、想象, 无法用电影语言表达得像语言文字表达的那般恰当……但电影可以安排视觉性的外部符号或者用对白引导我们去猜测角色的想法。”^[9] 基于此, 导演采取了用融于视频中或接于视频内的字幕参与到叙事之中, 这种处理方式使电影的叙事节奏永远处于一种激烈、快速、疑点重重的状态, 也使得老鬼心中的想法以图像中的文字符号清楚地展现给观众。将“墙内”人物不可知的内心信息告诉观众, 观众便会产生一定的心理期待, 他们期待老鬼如何将消息送出, 同时这种疑问推动故事向前延展下去。这些参与剧情的字幕并不亚于演员表演带给我们的情绪, 当这些文字出现在屏幕中且与上下视频相连, 产生了情感和温度令观众为这些文字所动容。以电影 74 分钟 24 秒处的吴志国内心想法的字幕为例, 此时吴志国已在狱中被严刑拷打至昏迷不醒, 画面接上了“讯息是否传出, 成败就在今日”, 这是吴志国的担忧心理的外化文字, 一方面这种心理内容不好设计在电影画面内表达, 设计上的难度与要保持悬念的初衷是导致其用影视画面表达心理内容的双重障碍。而加入音效与特效背景且具有动感的文字来表现吴志国担忧讯息能否在今日传出的心理活动, 既将叙事变得简单、

节奏紧凑, 也让观众感受到了革命党人在生死时刻依然保持强大的毅力来守护密电消息的传出, 这种舍我其谁的革命勇气与不怕牺牲、大义凛然的地下革命精神通过文字巧妙地传递给观众, 不可谓不巧妙。

(四) 视觉渲染功能

电影《风声》中的片头字幕以及片名字幕承担着渲染电影视觉效果的功能。当我们的社会进入现代社会之后, 现代与后现代的事物充斥在我们的周围, 人们变得焦虑、彷徨, 很难完全观看或阅读某个文本。之于电影艺术来讲, 如果一部电影不能在影片开始就吸引观众的注意力, 后续的内容即使精彩也不会传递给观众, 而电影《风声》的片头字幕以及片名字幕并未采取常规的字幕形式, 而是运用了融于电影画面中的设计, 让字幕与电影画面成为一个整体。其片头字幕具有斑驳感使得字幕渲染和加深了故事发生的历史年代, 并且还跟随镜头向内的纵向运动而向外进行放大的运动, 如果在电影院进行沉浸式观看便可以感知到硕大的字幕正迎着我们的面部而来, 运用具运动感与力量感的特效设计字幕再配合音乐、音效使得电影画面呈现极为震撼的效果, 对于渲染电影画面的视觉感染力是非常有帮助的。另外, 该影片的片名字幕也未采用一般黑场出片名的模式, 而是很巧妙地将风声的片名字幕做成了雪白色的河流嵌入到了极具典型地理环境的山城中, 当镜头俯瞰大地, 风声的片名嵌于其中形成了极度饱满的视听享受, 对于一部商业片来说, 这样的字幕设计带来的视听体验效果对于增强电影画面视觉效果起着至关重要的作用。“高蒙公司 (Gaumont) 是较早的实践者。1912 年, 高蒙公司在《纽约每日镜报》上举办了一次最佳字幕甄选, 这些字幕增强了电影氛围, 增加了电影活力, 观众一定会从字幕与摄影的完美结合中获得更多乐趣。”^[10] “有人称赞《风声》是最扣人心弦的‘主旋律’影片, 之所以扣人心弦, 一部分是内容情节使然, 更重要的一点原因来自陈国富和高群书两位导演非凡的控制力。”^[11] 其别具一格的字幕设计也是控制力的一种体现, 因为《风声》中的开场字幕基本奠定了电影全片的视觉风格与故事节奏, 可以说文字与图像的巧妙结合将电影画面的视觉效果作了更进一步的增强,

同时传递出来更加多义的信息内容。

三、结语

电影《风声》呈现出了图像与文字的新型融合关系，这是视觉文化发展的新形态。本文通过对该电影多样化的字幕形式的分类考察，以及与其字幕形式相对应的现实功能的分析研究发现，《风声》之所以能够形成字幕形式与字幕功能的完美结合，是因为其找到了图像与文字的新型融合关系，这是电影字幕与电影影像关系从对立走向结合再到融合的新发展。因此对其电影字幕形式与字幕功能的全面透析，有助于使这种新型的图文关系研究走向深入和全面。

参考文献：

- [1]何世剑.从“故事”再现到“角色”表演:简论电影《风声》的改编[J].电影文学,2012(15):72-73.
- [2]吴玉瑛.写在“字幕之我见”后.银星,1926,(3):33—34.
- [3]金海娜,邵海静.浅论无声电影的字幕形式与功能[J].现代传播(中国传媒大学学报),2014,36(12):155-156.
- [4]王文斌.内本文、互本文与泛本文——电影《风声》的话语实践分析[J].北京电影学院学报,2010(01):57-59.
- [5]James Card. *Seductive Cinema: The Art of Silent Film* (Michigan: University of Michigan, 1994), 57.
- [6]Roland Barthes, *Image, Music, Text* (Stephen Heath Trans.), London: Fontana, 1977, pp.22-35.
- [7]金海娜,邵海静.浅论无声电影的字幕形式与功能[J].现代传播(中国传媒大学学报),2014,36(12):155-156.
- [8]席东,张燕清.以《风声》为例探讨电影字幕翻译的关联[J].电影文学,2010(07):157-158.
- [9]George Bluestone:*Novels Into Film*(Berkeley:University of California Press,1957),第47-48页.
- [10]Eileen Bowser. *The Transformation of Cinema, 1907-1915* (New York: Charles Scribner's Sons, 1990), 143.
- [11]王卓.浅议主旋律电影的创新与突破——以电影《建国大业》和《风声》为例[J].小说评论,2009(S2):224-227.