

我心不凡 · 高度自恋

镜中虚度

You Love Me



电视艺术丛书

电影电视剪辑学

傅正义 著

DIANYING DIANSHI JIANJIXUE

北京广播学院出版社

DIANYING
DIANSHI
JIANJIXUE



电视艺术丛书

电影电视剪辑学

DIANYINGDIANSHIJIANJIXUE

- ◆ 我给小傅题了个“影视王麻”，说明他在影视界是个剪辑老行家了。剪辑有它自身的规律，它是在和导演合作中有所发挥、有所创造的。一个优秀的剪辑师能够辅助一部作品臻于最完美的境界。我希望影视界产生更多的“王麻”。

—— 谢添

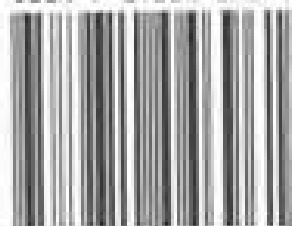
- ◆ 如此煌煌巨著，不仅海内无人能够措手，就是置之世界著述之林也罕见。

—— 陈志昂

- ◆ 一位著名电影导演艺术家说：“编剧是文字的剧作者，剪辑是镜头的剧作者。”这个论断同样适合于电视编辑……影视剪辑作为影视创作的最后一道“工艺”，是一次重要的艺术再创作，对影视片的质量起着举足轻重的作用。

—— 傅正义

ISBN 7-81004-696-9



9 787810 046961 >

ISBN 7-81004-696-9/J·30 定价：48.00 元

中国电视艺术丛书



PIANSHI
JIANJIXUE

电影电视剪辑学

傅正义 = 著

图书在版编目(CIP)数据

电影电视剪辑学/傅正义著. —北京:北京广播学院出版社, 2001. 11

ISBN 7-81004-696-9

I. ①电… II. 傅… III. 剪辑 IV. J932

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 076588 号

电影电视剪辑学

作 者 傅正义

责任编辑 姜树琪 陈友军 唐红梅

封面设计 闫志杰

出版发行 北京广播学院出版社

社 址 北京市朝阳区定福庄东街 1 号

邮 编 100024

电 话 65779405 或 65779140

传 真 010—65779140

网 址 <http://www.cbhip.com>

经 销 新华书店总店北京发行所

印 装 北京民族印刷厂

开 本 730 × 988 毫米 1/16

印 张 30

字 数 500 千字

版 次 2002 年 1 月第 2 版 2002 年 1 月第 1 次印刷

印 数 1—5150 册

ISBN 7-81004-696-9/J·30

定价:48.00 元

版权所有 翻印必究 违者必究 违者必究

《电视艺术丛书》编委会名单

顾问：孙家正 杨伟光

主任：刘习良

副主任：仲呈祥 刘继南 陈志昂 王 锋

委员：（按姓氏笔划为序）

王伟国 王克瑞 王 录 边月波

任金州 章壮沂 傅正义 臧树清

执行主编：陈志昂

执行副主编：王克瑞 王 锋 边月波

电视艺术丛书

电影电视剪辑学

傅正义 = 著

影视摄影构图学

郑国恩 = 著

电视表演学

梁伯龙 = 著



傅正义同志生于1925年,湖北黄冈人。12岁参加抗日儿童救亡团,1940年考入重庆中国电影制片厂,1946年进入上海昆仑影业公司参加革命,在地下党的领导下,合作剪辑了许多进步影片。如《八千里路云和月》、《一江春水向东流》、《万家灯火》、《乌鸦与麻雀》、《丽人行》等,受到我国第一代导演史东山、蔡楚生、沈浮、郑君里、陈鲤庭等电影艺术家的重视和好评。

建国以后,傅正义同志与著名导演孙瑜、崔嵬、成荫、张水华、谢铁骊等合作,剪辑出一大批优秀影片。如《三毛流浪记》、《武训传》、《青春之歌》、《杨门女将》、《小兵张嘎》、《上海姑娘》、《伤逝》、《知音》等等,共计200余部,为繁荣我国的电影事业做出了贡献。

傅正义同志经验丰富,工作一丝不苟,在1982年第二届中国电影金鸡奖的评选中,他剪辑的影片《伤逝》和《知音》获得了最佳剪辑奖。之后,他又与著名电视剧导演林汝为、王扶林等合作,先后剪辑了400多(部)集电视剧和电视专题片。如《四世同堂》、《诸葛亮》、《红楼梦》、《千里跃进大别山》、《焦裕禄》、《钱市长》、《特殊连队》、《三国演义》、《民魂》、《寻梦到黄山》等等。其中电视剧《红楼梦》曾获(1986年度)第七届电视“飞天奖”的优秀剪辑奖。傅正义同志因此成为中国影视史上第一位获得“金鸡”、“飞天”双奖的得主,被影视界人士誉为“中国的第一把剪刀”。著名导演和表演艺术家谢添同志为傅正义同志题词:“影视王座”,这风趣的比喻,恰当地评价了傅正义无可比拟的剪辑功力。

傅正义同志是中国电影剪辑学会第一任会长,在他积极努力和倡导下,北京电影学院首次开办了剪辑大专班。他还曾到全国各大艺术院校讲学,并常在报刊上发表电影剪辑理论与技巧的文章,为提高我国影视剪辑专业水平,培养剪辑队伍的新生力量做出了很大的贡献。为影视剪辑事业的蓬勃发展奠定了坚实的基础。



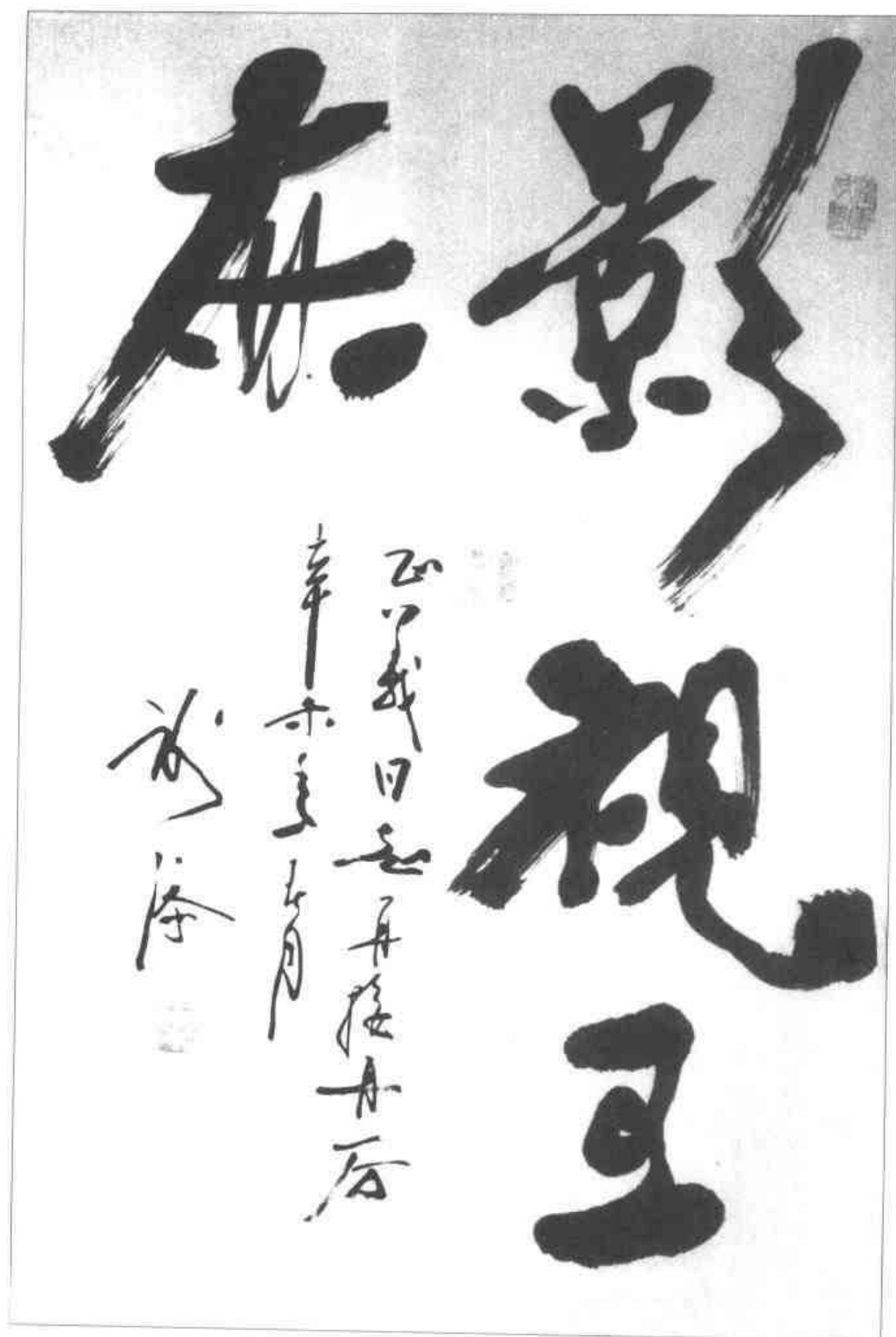
傅正义

影視創作最後是在剪輯台上完
成的。傅正義同志幾十年經驗寫
我的這部著作，不論對於影視剪
輯，還是對於影視導演、攝影、像
編輯等創作人員，都是十分有
益的。

一九九二年十月三日

謝鉄驥





我给小傅题了个“影视王麻”，说明他在影视界已是个剪辑老行家了。剪辑有它自身的规律，它是在和导演合作中有所发挥、有所创造的。一个优秀的剪辑师能够辅助一部作品臻于最完善的境界。我希望影视界产生更多的“王麻”

——谢添

1992.11.15

賀傅乙義同志新書出版

為影視藝術研究貢獻
了畢生精力。

為五彩紛呈的影視世
界，積累了寶貴的藝術研
究經驗。

阮若琳

1994.12.19

修订说明

“电视艺术丛书”自 1997 年 12 月正式出版以来,已在国内影视界产生了积极影响,赢得了来自读者的普遍赞誉。这与该套丛书编委会的强大学术阵容有着密切的关系,也与丛书作者在影视领域的艺术地位及影响分不开。从北京广播学院出版社陆续推出的 7 本著述的作者队伍来看,这些作者都是影视领域的资深专家和学者,有着丰富的实践经验和深厚的理论修养,大部分作者还是中国影视理论的奠基者。因此,这套丛书不同于其他艺术领域的理论研究,它是将影视理论的总体框架建构在影视艺术的自身特点之上,对影视实践的经验作出的理论总结。

这套丛书的出版已得到广大读者以及相关领域研究人员的普遍认同,大部分图书经北京广播学院出版社的同志们的努力已告售罄,取得了良好的社会效益和经济效益。这次修订的《电影电视剪辑学》是经过出版社与作者认真审核,在对全书文字重新修订,对每章内容的开篇做了高度概述的补充,使之更为完善,对不清楚图表重新替换的基础上再次面世。

北京广播学院出版社是将这套丛书的修订当作一项事业来认真对待的,丛书的修订得到了作者大力的支持。期望在新的世纪,保持这套丛书与电影电视理论发展的同步,将这项学术出版工作继续推进下去,也期望有志于此项工作的学者、专家加入到“电视艺术丛书”的行列,不吝赐稿。

2001 年 10 月

序

谢 晋

资深的剪辑师傅正义同志嘱我为他的《电影电视剪辑学》一书作序,我想从导演角度谈一些对剪辑工作的看法。

电影、电视是门综合性的艺术。虽以导演为中心,但需要各个艺术创作人员、技术人员在统一构思下通力合作才能完成影(视)片的制作。一般来说都着重于现场拍摄工作。但我很重视前期筹备工作和后期剪辑、混合、录音、洗印等工作。大家知道,导演经过前、中两期的工作,往往搞得筋疲力尽了,但心中仍记挂着一大堆杂乱无章、拖沓散漫的样片,剪辑后的影片质量是否符合原先的设想?因而,我对剪辑工作十分重视。当我常常拖着疲惫的身躯进入剪辑室,和剪辑师平静地坐在一起,反反复复看样片,边看边交换意见,倾听并尊重他们的建议,冷静地探讨如何从散漫沉闷、节奏缓慢的样片中,选择准确的、有表现力的镜头,进行衔接;共同研究如何加强节奏明快流畅等等。经过剪辑师细致的剪辑,耐心地、不厌其烦地不断剪辑后,会使人突然发觉节奏起了很大的变化,情节通顺了,有些遗憾之处也得到补救;演员的表演节奏,一般说有一半掌握在导演手里,实际上有时也掌握在剪辑师的手中,多剪二格(两帧)或三格(三帧),会使表演更精确,节奏更紧凑。等到剪辑完了,看到整个影片起到质的改变,达到预期的构想时,这是导演在十分劳累之后一份最好的享受。因此,导演和剪辑师的关系是非常密切的合作者,优秀的剪辑师决不是一个惟命是听、剪剪接接的技术人员。由此可见,在影片的质量上剪辑工作占了很大的比重,是不应该受到忽视的。

再者,我国影(视)片的剪辑,在目前,我认为仍很落后,难以使有才能的剪辑师充分发挥他们的聪明才智。这是因为我国拍片的耗片率和国外相比有很大的差距。目前,我国一般耗片率在1:3到1:3.5的水平上,剪辑师只能在有限的胶片中选择剪辑,往往在无可选择的时候,迫使作技术剪辑,按照镜头“1”接“2”、“2”接“3”、“3”接“4”……的刻板程序剪接,而国外的耗片率达到1:35,甚至有达到1:50的,是我们的十倍或十几倍。他们可拍下许

多素材,使导演和剪辑师从中精选 1/35 或是 1/50 的镜头,不管选择哪一段或哪一个镜头都有充分的余地。这样难度就大了,剪辑师不但要熟悉戏,熟悉演员表演,还要用艺术审美的眼光,才能在大量素材片中进行选择、比较、斟酌来剪辑成影(视)片。有鉴于此,近年来我采用多机拍摄,用二台、三台机器同时从不同角度拍摄,耗片率大了一些,因为同一个镜头是选用 A 机拍的、B 机拍的、或是 C 机拍的会有不同的效果。所以和我合作的剪辑师也感到难度大,工作量也大了。随着我国经济的发展,将来耗片量肯定会不断提高,剪辑工作也必然会逐渐达到真正意义上的艺术剪辑,甚至要研究心理学,从研究角色的心理和观众欣赏影(视)片的心理角度进行剪辑,对剪辑师的要求就会更高。因此,如何提高剪辑师的艺术素养,如何进行理论指导,也就是刻不容缓的事了。

50 年代初,我还在石挥导演的《鸡毛信》影片任副导演时,傅正义同志已是该片的剪辑师了,有机会共同探讨过影片的剪辑问题。如今,过了四十多年,《鸡毛信》仍能保留下来不时地放映,应该说也有剪辑的一份劳绩。之后,他在北影,我在上影,没有机会再次合作,但我经常从和他合作的、我国著名导演崔嵬同志、陈怀皑同志那里听到对他的评价:工作认真,效率显著,富有探索精神。他干一行、爱一行,热爱这门烦琐沉闷须要耐心的工作,不厌其烦地抱着百剪不厌的态度,若不满意,再重剪一遍……力求剪辑得更准确、更完美,甚至把导演感到“遗憾”之处,竭力补救过来的这种孜孜以求的精神是十分可贵的。几十年来,他剪辑影(视)片 600(部)集之多,其中电视连续剧《红楼梦》获得第七届飞天奖“优秀剪辑奖”。过去所剪辑的《青春之歌》、《小兵张嘎》等影片,节奏明快流畅,获得一致好评;他所剪辑的《伤逝》、《知音》二片,还获得金鸡奖评委会授予的“最佳剪辑奖”;因此,他深得同行们的尊重被推选为“中国电影剪辑学会”的会长。现在,他根据自己长期的实践经验,进行了尝试性的探索总结,从理论上深入浅出地著述了这本书,填补了中国电影电视理论上的一个空白,再一次作出贡献。广大读者和专业工作者是会喜爱和重视的。

我深信这将对今后的电影、电视的剪辑质量起到非常有意义的作用!

前言

一位著名电影导演艺术家说：“编剧是文字的剧作者，剪辑是镜头的剧作者。”这个论断同样适合于电视剪辑。可以说，影视片诞生于剧本，制作于拍摄过程，完成于剪辑台。影视剪辑作为影视创作的最后一道“工艺”，是一次重要的艺术再创作，对影视片的质量起着举足轻重的作用。

影视剪辑艺术水平的高低，取决于创作人员的专业理论素养和实践经验。电影从发明到今天已有一个世纪，中国电影的发展也有九十多年的历史；电视在我国起步虽然较晚，却以突飞猛进的速度崛起，与电影并驾齐驱。但是，由于一些影视创作人员不重视剪辑及其艺术再创作，认为剪辑只是单纯的技术性的剪剪接接，特别是对影视“蒙太奇”结构负有重大责任的创作者，如有的导演、摄影（像）、编辑等人员，对剪辑艺术缺乏应有的认识和了解，甚至一些剪辑专业人员不完全知晓剪辑的性质、任务、作用和目的，因此，银屏幕上出现了不少逻辑不清、结构松散的影视片。影视界的有识之士多次呼吁，提高影视创作人员的理论素养，迫在眉睫。我国出版的剪辑专业书籍寥寥无几，且多数是翻译国外的著作或摘录国外著作的有关内容编纂而成，这在当时虽发挥了积极的借鉴作用，但毕竟是外国的经验和理论，需要更切合中国实际需要的理论与实践相结合的影视剪辑艺术专著。尤其是面对一大批步入影视领域的青年导演、摄影（像）、编辑、剪辑等，他们朝气蓬勃，敢想敢干，事业心和责任感令人感动，但缺少相关的理论素养。作为一名老电影电视剪辑工作者，很想为年轻的影视工作者的成长尽一点绵薄之力，这也是我写这本《电影电视剪辑学》的一个缘由。

我从事电影剪辑55年，从参加剪辑《一江春水向东流》这部40年代的民主影片开始，已剪辑各类影片二百多部。近十几年来，我又涉足电视剪辑领域，先后剪辑了《四世同堂》、《红楼梦》、《三国演义》等四百多（部）集电视剧（片）。以上经历使我对影视作品剪辑有了比较，对其异同进行了初步研究。因此，我决定突破以往影视专业分家著述的惯例，尝试着将影视剪辑有机地结合在一起加以阐述，我希望这样的构思，可以收到相得益彰的效果。

我曾多次在北京电影学院、北京广播学院、中央戏剧学院、深圳大学和厦门大学等大专院校讲授影视剪辑艺术,为几十个影视培训班讲授影视剪辑技巧。根据听众的反馈,我得到一个重要的启示:我是从事剪辑实践工作的,不是研究影视理论的,我的优势在实践方面。因此,我撰写的书籍的特点应当突出实用性,实用即价值。在写作中,我尽量将那些实用性强的技法、技巧和手法总结出来。可以说,写进这本书的,是我几十年来剪辑经验的精华。这本书在“实用”的基础上,同时注意作出科学地、系统地和规范化地理论概括和理论阐述。

“剪出戏来!”一直是我从事影视剪辑创作的艺术追求。我希望这本书对于影视剪辑工作者在对影视片进行艺术再创作中,充分发挥“蒙太奇”的艺术潜力方面有所裨益。我相信:在广大影视剪辑工作者不懈地探索和创新中,影视剪辑将日益显示其艺术再创作的功能和魅力。

傅正义

1997年7月5日



少年习艺闯新流，
五十五载勤探究，
捭阖声画成一剪，
自在人生为追求。



电视艺术丛书

内容提要

电影电视剪辑学

本书是我国第一部科学地、系统地、规范化地论述影视剪辑艺术的专著。其内容还涉及影视编辑、导演、摄影(像)、录音、编辑和制片等诸多领域。

本书作者积五十多年丰富的基础理论和实践经验,全面阐述了剪辑技巧、剪辑手法、“蒙太奇”作用、画面特性、影视节奏与剪辑关系、影视作品剪辑的异同以及制作流程,深入浅出地诠释了剪辑工作的性质、任务、作用和目的。本书对影视编辑、导演、摄影(像)、录音、编辑、剪辑和制片人员具有较强的实用性;对初学者具有入门指导的作用;对影视艺术的爱好者具有参考价值,是一本不可多得的在理论和实践方面相得益彰的专业教材和工具书。

DIANYING
DIANSHI
JIANJIXUE



电视艺术丛书

电影电视剪辑学

Dian Ying Dian Shi Jian Ji Xue

影视摄影构图学

Ying Shi She Ying Gou Tu Xue

电视表演学

Dian Shi Biao Yan Xue

责任编辑：姜树斌 陈友军 唐红梅

封面设计：何志杰

DIANYING
DIANSHI
JIANJIXUE

目

录

修订说明~1

序~3

前言~5

第1章

概述~1

第一节 电影的发明与剪辑 1

第二节 剪辑的形成与定位 3

第三节 剪辑的性质、任务、作用和目的 5

一 剪辑的性质 5

二 剪辑的任务 6

三 剪辑的作用和目的 8

四 增强影视片的艺术表现力和感染力 14

第四节 剪辑学习的三个阶段 25

第五节 剪辑与导演的关系 30

第2章

蒙太奇~36

第一节 什么是蒙太奇 36

第二节 蒙太奇的产生与运用 38

第三节 蒙太奇的若干名词 40

第四节 蒙太奇与剪辑关系 41

第五节 蒙太奇的表现形式 44

第3章

剪辑基础~50

第一节 影视艺术的基本特性 50

- 一 视觉和听觉形象 50
- 二 时间和空间艺术 53
- 三 逼真性和运动性 55
- 四 技术性和综合性 57

第二节 剪辑阅读影视文学剧本、分镜头剧本和导演阐述 60

- 一 阅读影视文学剧本 60
- 二 阅读导演分镜头剧本 61
- 三 阅读导演阐述 62

第三节 剪辑与影视片生产创作的分阶段 62

- 一 影视生产的筹备阶段 64
- 二 影视生产的拍摄阶段 66
- 三 影视生产的后期阶段 67
- 四 影视剪辑工作的总结 69

第4章

画面特性 ~71

第一节 镜头画面的分类 71

- 一 镜头景距的变化 73
- 二 镜头角度的变化 78
- 三 镜头运动的变化 80
- 四 镜头速度的变化 84
- 五 镜头技巧的变化 85

第二节 镜头画面的方向性 86

- 一 画面的方向 87
- 二 视线的方向 88
- 三 事物运动的方向 90
- 四 地理(地形)的方向 94
- 五 镜头离轴的拍摄与剪辑 97

第5章

画面剪辑(镜头语言) ~104

第一节 画面组接的剪接点 104

- 一 画面剪接点 105
- 二 声音剪接点 109

第二节 画面组接的逻辑性 114

一	画面组接的连续性	115
二	画面组接的联系性	118
第三节	画面组接的时间与空间	120
一	影视的时空结构	120
二	有限时空和无限时空	122
三	时空的延长与缩短、扩大与压缩	124
四	各种时空的镜头组接	127
第四节	主体动作的连贯性	133
一	人物形体动作的剪接	133
二	镜头运动与景物活动的衔接	150
三	固定性镜头与运动性镜头的衔接	151
第五节	画面造型的衔接	157
一	光影变化和色彩过渡	157
二	形象对列和构图对位	160
第六节	画面的分剪、挖剪、拼剪	163
一	分剪插接	163
二	挖剪	168
三	拼剪	174
第七节	借用镜头的剪辑	175
第八节	画面的附加技巧和特技镜头	179
一	有画面附加技巧的结构形式和剪辑	180
二	无画面附加技巧的结构形式和剪辑	195
三	特技镜头的剪辑	200
第九节	资料镜头和景物镜头的运用	202
一	资料镜头的运用	202
二	景物镜头的运用	204
第十节	字幕的形式和镜头的组接	214
一	字幕的表现形式	215
二	字幕衬底与序幕组接	222
第十一节	群众场面和战斗场面的剪辑	226
一	群众场面的组接	227
二	战斗场面的组接	257

第6章**声画剪辑(视听语言)~284****第一节 前期录音的剪辑 284**

- 一 前期录音的片种与特点 284
- 二 前期录音歌唱场景的剪辑 286
- 三 前期录音歌舞片的剪辑 294
- 四 前期录音戏曲片的剪辑 296
- 五 戏曲片镜头组接的特点 298

第二节 同期录音的剪辑 308

- 一 对白的作用 308
- 二 对白场景的镜头分切 308
- 三 对白场景的拍摄与剪辑 309
- 四 人物对白的剪辑(包括戏曲道白的剪辑) 309
- 五 对白场景中的音响剪辑 313

第三节 后期录音的剪辑 315

- 一 配对白的剪辑 315
- 二 画外音的剪辑 316
- 三 音乐的剪辑 317
- 四 音响效果的剪辑 320
- 五 声画综合的剪辑 323

第7章**剪辑节奏~326**

- 第一节 内容和结构 327
- 第二节 动作和时空 333
- 第三节 造型和技巧 339
- 第四节 速度和尺寸 341

第8章**多片种剪辑~346****第一节 电影新闻纪录片、科教片、美术片的剪辑**

- 一 新闻纪录片的剪辑 346
- 二 科教片的剪辑 353
- 三 美术片的剪辑 358

第二节 电影预告片的剪辑 365

- 一 选材和结构 366
- 二 字幕和画面技巧 368
- 三 声音的构成 371
- 第三节 电视专题片的剪辑 377
 - 一 专题片的结构形式 377
 - 二 专题片的创作要领 380
 - 三 专题片的镜头组接 382
- 第四节 电视广告片的剪辑 383
 - 一 广告片概述 383
 - 二 广告片的创作要点 384
 - 三 广告片的结构形式 385
 - 四 广告片的剪辑技法 389
 - 五 广告片的声画组合 390

第9章

电视的崛起—393

- 第一节 电视的诞生及发展 393
 - 一 电视的诞生 393
 - 二 电视的作用 396
 - 三 电视的发展趋势 400
- 第二节 电视的科学技术 401
- 第三节 电视剪辑的作用与走向 405
 - 一 剪辑技术 406
 - 二 剪辑技巧 408
 - 三 剪辑艺术 409

第10章

影视剪辑的异同—410

- 第一节 影视的差异 410
 - 一 科技差异 410
 - 二 创作差异 411
 - 三 形式差异 412
- 第二节 剪辑的差别 412
 - 一 艺术差别 413
 - 二 技法差别 414

	三 工艺差别 415
	第三节 电视剧的创作与剪辑 415
	一 电视剧的“三性” 415
	二 电视剧的“五关” 416
	三 电视剧的“八化” 417
	第四节 两种不同的影视创作方法 419
	一 传统的创作方法 419
	二 现代的创作方法 421
	三 当代影视的特点 422
	四 影视创作的三点要领 424
附录	一 中国电影剪辑小史~425
	二 中外剪辑师任导演者及其剪辑的影片 和导演的影片~430
	三 影视片分本、分集的基本规律和长度~435
	四 各个片种的厂标、片头、片尾字幕的长度~438
	五 各种分镜头名称的中英文对照简写表~439
	六 电影剪辑室的设备~441
	七 电视编辑室的设备~447
结束语	~452
后记	傅正义~457
主编识语	陈志昂~459

第 1 章

概 述

电影剪辑是电影艺术发展到一定阶段诞生的。电影剪辑专业化反映了电影艺术发展的客观需要。今天,作为影视艺术创作中的一个重要组成部分,剪辑定位于影视片生产制作中的第三度再创作。因此,影视剪辑人员,必须自觉提高自身的人文素质和加强自身的艺术修养,不懈地追求做一个“剪出戏来”的剪辑艺术家,而不仅仅是一个“剪辑匠”。

第一节 电影的发明与剪辑

19 世纪 60 年代,庞大的资本积累,丰富的人力和社会条件,已经形成了产生电影工业的坚实基础。当时,法国有 4 万个家庭以照相业为生。在英国,胶片厂、印照厂如雨后春笋。美国,摄影师超过万数,仅纽约一地印制胶片的工厂就有 80 家之多。照相是电影的前身这已是无可否认的事实。

照相技术的发展和突飞猛进,为初期电影的产生奠定了基础。19 世纪末出现了一些简单的电影机。法国人奥古斯特·卢米埃尔和路易·卢米埃尔两兄弟是电影发明的完成者。但美国的爱迪生也有不可磨灭的功绩。在这以前,电影曾经历了一个较长的摸索试验阶段。1895 年电影发明像闪电一样震惊了欧洲,不久传遍世界。早期的电影只摄取街道、工厂、集市等景物。从 1900 年以后,才开始拍摄游艺片、新闻片和通俗科教片等。电影开始是

无声的,1927年发明了有声片,从此无声电影变成了较完美的有声电影。

随着科学技术的进步,人们又发明了慢摄法、快摄法,使电影的表现手段有了新的进展。20世纪初开始出现故事片,并逐渐具备了自己独立的艺术形式,受到全世界观众的喜爱。到30年代又出现彩色电影,1936年后陆续出现了宽银幕电影、立体声电影、多银幕电影、立体电影、全景环幕电影等等。直到今天电影的历史也不过一个世纪。

电影是近代科学技术发展的产物,是许多科学家和发明家共同努力的结果。电影能够产生的基础条件,在于它依靠了人类视觉上的一个自然特点,即人的“视觉暂留”或称“视觉残存”的原理。人们眼膜上出现的形象是外界物体的反映,当这个物体移开之后,眼膜上的物体形象并不会马上消失,它会要暂留一会儿。例如,天在下雨,本是一滴一滴地在下,由于视觉暂留的原因,雨点在人们的视觉中像一条线,这便是视觉残像。正因为人眼的这一生理特点,电影才有产生的可能。电影就是靠了视觉残像重叠的错觉(幻觉)来造成连续运动的形象。

当法国人路易·卢米埃尔兄弟于1895年完成电影发明之后,绝大多数的影片都只不过是片长50英尺左右的短片,而且每部短片又几乎都是在同一个镜头内拍完的。因此不存在电影剪辑的问题。

剪辑是随着电影艺术的发展而产生的,运用剪辑手法,可以把若干活动的电影画面组接起来,构成一个完整的戏剧性的场面,这就是我们后来所说的“蒙太奇段落”。

1897年,路易·卢米埃尔首次将原独立放映的4部各长50英尺的影片连接成一部影片,即《火车出动》、《摆开水龙》、《向火进攻》、《火中救人》。经过剪辑的影片,获得极大的成功,使观众的欣赏得到很大的满足,产生了深远的影响。它直接启示了美国著名导演鲍特,1903年拍摄的名片《一个美国消防队员的生活》的诞生。以后经过法国人梅里爱、美国人格里菲斯、苏联人爱森斯坦、库里肖夫和普多夫金以及匈牙利人贝拉·巴拉兹等电影艺术家的不断奋斗,终于积累了一整套电影的特殊叙事方法和表现手段,并上升为理论,这就是蒙太奇理论。而电影剪辑则正是在这样的艺术实践和理论的基础上发展成为一门独立的剪辑艺术专业。电影剪辑是完成电影蒙太奇形象的最后一次再塑造再创作。

最早的电影剪辑的创始人,根据法国电影史家乔治·萨杜尔的材料,我们也可以视为是路易·卢米埃尔。

第二节 剪辑的形成与定位

电影发明的初创时期,无所谓有什么剪辑或蒙太奇,当时只是将一大段胶片与另一大段胶片粘接起来就行了。这是剪辑的前身——剪接。电影逐渐成为艺术后,才有专门的导演、演员、编剧、制片管理等等分工。大约在1903—1916年间,当鲍特和格里菲斯运用分镜头拍摄后,才产生了专门的剪辑工作,而且这时往往还是导演掌握剪辑大权。自有声电影问世后,导演工作极其繁重,其任务就发生了重点转移,随着科学技术与工艺的日益发展,剪辑工作才逐渐形成专业化,各电影厂开始设有专业部门,专业人员来担任和掌握剪辑工作。中国从20年代到30年代,电影剪辑工作才逐渐成为电影生产创作中一个独立的专业部门。

电影剪接与剪辑的名称,从世界上最早的英、美国家影片字幕上看,大都称为剪接和剪辑,而法、苏国家影片字幕上则称为蒙太奇。

电影剪接:FILM CUTTING

电影剪辑:FILM EDITING

以英、美为代表的称电影剪接与剪辑或编剪。

电影蒙太奇:FILM MONTAGE

以法、苏为代表的称蒙太奇(音译),意为安装、组合、构成。

那么,剪接与剪辑有什么不同呢?

电影剪接是电影艺术初创时期的名称,它偏重于技术性,是当代电影剪辑工作发展史的初级阶段。电影剪辑这个名称是电影逐渐成为艺术后形成的。它着重于艺术性,同时也包含着剪接技术。因此,剪辑中存在着剪接因素,而剪接一词则无法包括剪辑的全面含义。电影的剪辑工作是通过蒙太奇技巧(即镜头组接的技术与技巧)完成电影视听艺术的剪辑任务。有两种理论,其一是苏联导演、电影理论家爱森斯坦(1898—1948)为首的蒙太奇学说;其二是法国电影理论家安德列·巴赞(1918—1958)的长镜头(亦称段落镜头)理论。爱森斯坦等人认为,用剪辑技巧,将具有独立意义的个别镜头重新排列组合,会产生新的意义。巴赞认为蒙太奇的方法(即剪辑方法)破坏了真实性,蒙太奇组合产生新意义是一种表现主义行为。

剪辑是电影电视艺术中的一个门类、一个学科。它定位于影视片生产制作中的第三度再创作。

影视艺术第一度创作是作家对文学剧本的创作。影视文学剧本的创作不同于小说、诗歌散文等等的创作。除故事内容、人物塑造外,它必须具有

影视化的严谨结构、动作性强、时空合理、语言简洁、形象鲜明的基本特点。这是作家从无到有影视化的文字形象的创作,它既是影视语言的基础,又是作为提供摄制影视片的文学蓝本。

影视艺术第二度再创作是导演、摄影(摄像)的任务,他们担负着文学剧本全部文字形象转化为影片视觉形象的再创作。从分镜头剧本到现场拍摄,都由导演、摄影(摄像)和演员三者的通力合作,完成前期摄制的艺术再创作,由此充实了、丰富了第一度创作的文学剧本内涵。由于分镜头剧本是文字形象蒙太奇结构本,是专供给前期拍摄和后斯制作的影片框架的蓝图。

影视艺术第三度再创作是剪辑工作,影片后期制作中,最重要的和最关键的第一环节是影视剪辑。剪辑是根据分镜头剧本所拍摄的原始素材画面和收录的原始素材声音作为创作基础,结合已透彻理解的文学剧本内容,全面把握住导演总的创作意图与特殊要求,进行蒙太奇形象的再塑造。剪辑应负有对影片的结构、语言、节奏的调整以及增删、修饰、弥补和创新的职责。

剪辑既是蒙太奇工作者,又是蒙太奇形象的再塑造者。从某种意义上说,剪辑与蒙太奇是同义词。而蒙太奇又是诞生于影视导演构思时,体现于分镜头剧本,定稿于剪辑台。

剪辑除对剧本的理解外,还应具备过硬的剪辑基本功、技法、技巧和娴熟的剪辑手法,从而处理好各类影视片的镜头语言和视听语言。从这个意义上说,影视剪辑又是对各类影视片进行最后艺术加工的形象编辑(但它不同于文字编辑)。

因此,影视剪辑应做到视听语言准确、镜头语言通顺和影片节奏明快流畅,使导演的意图和演员的表演得以充分的展现,使观众乐于接受,易于看懂影片内涵,进一步加强感染力和表现力,使得影片风格样式从内容到形式取得和谐统一,最终达到全片结构严谨、语言准确、节奏明快、主题鲜明,再现生活的目的。这正是剪辑工作者,对影视片进行艺术加工,第三度再创作中的最高任务。

概括地说: { 影视剪辑是对影片结构、语言、
节奏等进行最后的蒙太奇形象再
塑造的定型工作。 }

第三节 剪辑的性质、任务、作用和目的

一、剪辑的性质

影视剪辑工作的性质,概括地说,它是影视中的戏剧动作分解与组合的再创作,既是形象编辑,又是电影电视导演专业的一个组成部分。

电影的初创时期,没有什么动作的分解与组合,当时的胶片最长只有50英尺,拍完这个英尺数的内容就算一个节目,即可放映。分解动作的兴起,最初是由于科学研究的目的而引起的。法国科学家马莱,为了研究马的四蹄着地先后的步法,用了多种方法把马的行走记录下来,最后请一个画家画出了一套马行走的连续图画,登在报上,引起了很多人的注意,这些图画被刻成版画,传遍了骑术界。美国当时赛马风很盛行。1873年资本家、铁路大王斯坦福特和百万富翁怀特看到马莱的连续图画,互相争论一匹飞跑的马,究竟是否用一个前蹄来支撑全身和落地的重力?怀特认为根本不可能,斯坦福特与之打赌说,他若不能成功证明一匹奔跑的马不是四蹄同时离地的话愿输掉25000美元。于是斯坦福特就请摄影师穆布里奇为他拍摄马跑的分解动作。穆布里奇采用了12架照相机经过多次试验花费了大量资金,终于为资本家拍成一组马跑的分解动作的照片,发表在报刊上,引起了广泛的注意。后来穆布里奇带着照片去法国展览,见到了马莱和其他一些著名的科学家,启发了他们从事发明电影的研究。

前人分解动作的成功经验,为电影艺术分解动作和组合动作的表现方法奠定了基础。电影的发明主要是围绕着两个方面进行的,一是如何分解动作,一是如何组合动作。

1. 分解动作即把生活中运动着的人和物的动作分解成影视中各个单位的独立的画面,这就是电影分镜头的起源。影视作为独立的艺术,将故事内容“戏剧动作”分解成为片断的零星的影视画面,它是影视导演、摄影(像)、剪辑等人员的再创作任务。

2. 组合动作则是把这些单独而零散的分解动作的画面,重新组合(还原)为连续的活动整体。这就是电影的镜头组接的起源(电影蒙太奇的起源)。将“戏剧动作”分解成为片断、零散、独立的影视画面,通过剪辑手段(即蒙太奇方法)有机地组合起来,还原为生活中(即影视中的人和物)有机连续活动的整体,这就是影视剪辑、导演的再创作任务。

不论是分解动作还是组合动作,都是影视艺术叙述故事、表达内容的基本方法。但在分解动作时要很好地选择和集中,而在组合动作时要很好地选择和对比。因为蒙太奇规律是对比——有景别的对比、方向的对比、角度的对比、内容的对比以及造型的对比等等。只有严格地掌握这些规律,才有可能较完美地表现故事内容。

为了搞好分解动作,导演、摄影(像)、剪辑等人员必须具有敏锐的银屏幕效果感。

什么叫银屏幕效果感呢?就是在分镜头时,所划分的不同远、近景别和静态的与动态的各种镜头,能够预先知道它的银屏幕效果是否符合“戏剧动作”的分解和“规定情景”的要求。剪辑、导演、摄影(像)若具有这种影视感觉,就可以随时发现问题,随时集思广益地解决问题,这对分镜头工作是十分有利的。

为了进一步搞好组合动作(镜头组接)。剪辑、导演、摄影(像)等人员又必须具有敏锐的银屏幕形象感。

什么叫银屏幕形象感呢?这就是在素材样片未经过筛选又未剪辑之前,而按拍摄的镜头顺序连接起来,通过银屏幕放映,就要能够看出形象动作的连续性和联系性是否完整或存在什么问题,这就叫银屏幕形象感。若具有这样形象化的感觉,就可及时弥补存在的问题和随时消除差距。这对组合动作(镜头组接)是十分有利的。不论是银屏幕效果感或银屏幕形象感,都必须在实际工作中有意识地去体验它,学习它,掌握它。若能具有这两种银屏幕感,这对我们在电影电视生产和创作过程中随时随地发现弊端,采取措施,纠正错误,提高影视片的技术、艺术质量,是大有裨益的。

二、剪辑的任务

影视剪辑工作者,在进行艺术上的再创作时,首先必须熟悉剧本内容和拍摄的原始素材(即镜头画面与声音),然后根据导演的创作意图,牢牢掌握“戏剧动作”分解与组合的规律,对影视片的蒙太奇形象进行最后的艺术加工与定型工作。

剪辑工作的具体内容和要求如下:

(一)素材的选择与使用

通过银屏幕放映出来的原始素材画面,在选择使用镜头和剪辑时,要掌握素材选择与使用的三大因素:

- 动作因素 (1)人物、景物动作(人物形体、语言、心理、情绪等)
(2)摄影机动作(推、拉、摇、移、跟、升、降、鸟瞰等)

(3)镜头组接动作(形象排列、剪接点、尺寸等)

造型因素 (1)人物造型(化妆、服装、小道具等)

(2)环境造型(布景装饰、环境气氛等)

(3)画面造型(构图、方位、景别、角度、光影、色彩等)

时空因素 (1)镜头剧作时空(早晚、昼夜、春、夏、秋、冬、季节变化等)

(2)镜头银屏幕时空(有时空、无限时空、内容、速度、尺寸等)

(3)镜头组接时空(直接时空、间接时空、语言、人物、动作、造型的时空等)

要依照这三大因素相结合的原则,取其动作性强、造型优美的素材画面,同时还要注意导演、摄影(像)、演员的爱好,去冷静、客观地观察同类镜头的区别和特点。剪辑师的眼睛要特别“明亮”,头脑要清醒,善于作出正确的判断,既不要把次镜头、甚至废镜头作为好镜头,也不要漏掉好镜头,影响影视片质量。这是镜头组接为“戏剧动作”服务的重要的一环。还要记住,在剪辑的再创作中,备用镜头和剪余镜头,随时还有再选用的价值。如影片《黑三角》中,开头和结尾用的光环镜头和工人文化宫王铁人塑像拉移镜头原是不用的废镜头,剪辑时选择其有用之处而使用。又如孙福在桌前看石岩照片的两个镜头,原拍摄素材共为120英尺,在剪辑过程中,经过选择使用,前一镜头选用10英尺,后一镜头选用6英尺,两镜头共用16英尺,剪掉原素材104英尺。再比如,电视连续剧《女人不是月亮》第三集中,女主人公扣儿被曹家人打了以后,朴四爷江边认干孙女一场戏。扣儿无家可归,朴四爷看着扣儿思索一下(中景),开口说(全景),让扣儿去狗肉馆帮忙。前面的镜头就是借用的废镜头,然而用在此处非常恰当。以上几例均说明素材的选择与使用都很重要,既要根据内容,又要结合造型特征和时空关系,还要很好考虑镜头的戏用长度和观众欣赏要求的尺寸相吻合。如有的影片,对过场戏和空镜头的处理,往往镜头的尺寸留得过长,致使戏用长度与观众欣赏意愿不协调。实际上除剪辑外,导演分镜头和摄影(像)拍摄时,都应以动作、造型、时空三大因素为依据,充分发挥这三大因素的作用,就会取得影视语言准确流畅的效果。

(二)戏剧动作与剪接点

当你进行镜头组接时,看到画面,你首先要考虑的是三大因素:动作、造型、时空。即“戏剧动作”的内容和画面造型的特点,紧密结合时空关系,从而选择有机的剪接点。在寻找剪接点时,要注意几个因素:(1)动作的连续;(2)语言的节奏;(3)情绪的贯穿;(4)镜头的运动;(5)画面的造型;(6)时空的关系。前三点是属于“戏剧动作”的,后三点是造型因素与时空关系的组

接问题。只有根据这几个方面的因素,才能找到准确的剪接点。

、(三)调整结构与掌握节奏

在影视片剪辑过程中,镜头之间、场景之间、段落之间的衔接、转换和内容紧密结合的关系,往往都存在着一个结构与节奏的影视语言问题。特别是歌唱场景、群众场面和战斗场面,结构问题就更突出。这就需要在镜头组接时加以调整、重新结构、重新安排、重新组合。凡是需要调整结构的场景、段落,剪辑必须按照各场戏的“规定情境”抓住中心任务,根据故事情节的贯穿线突出人物和主要事件。牢牢掌握“戏剧动作”和“造型因素”及其“时空变化”关系,以剪辑构思与计划作为蓝图,进行调整结构与掌握节奏的剪辑。

三、剪辑的作用和目的

(一)准确鲜明地体现影视片的主题思想

故事片电视剧的主题思想,尽管在影视剧作中或影视片分镜头剧本中是早已明确了,但每当样片、素材拍完,这中间还有若干剪裁、提炼的问题;剪裁、提炼的好坏,直接关系着影视片主题思想的鲜明与否。苏联电影史上有这样的例证:1925年苏联著名导演爱森斯坦拍摄了一部曾经风靡全世界的影片《战舰波将金号》。它写的是俄国水兵由于沙皇的腐朽残暴,强迫水兵吃已经生蛆的腐肉,当水兵有礼貌地提出抗议时,战地法庭却把他们的领头人逮捕起来并判处死刑,在甲板上执行。就在开枪前一刹那间,枪手调转枪口,突然向沙皇军官射击。水兵们忍无可忍,终于在舰上举起红旗,爆发了起义。

当时北欧有一个影片发行商想购买这部影片,但那里的检查官认为这部影片革命性太强,严禁购买。这位发行商非常想赚钱,要求卖方允许他把片子稍稍重新剪辑一下,卖方条件是不准作任何删减,发行商答应了。实际他只不过将影片中的一个场面调动了一下位置而已。爱森斯坦知道后非常感兴趣,他很想知道北欧商人究竟怎样调换,到底调换哪一个场面。

北欧商人的办法是:先不表现临时军法会议和执行死刑的场面,这样处理水兵的起义,“哗变”就不是因为沙皇军官要无辜地枪杀他们的伙伴,而是只因为在肉汤里发现了蛆(这当然是荒唐的)。以下从起义到沙皇派军舰来镇压,毫无改动,再把剪下的一段接上去,就成了起义水兵不是胜利地开走远航,而是以被执行死刑结束。影片的主题被歪曲成:军舰上无缘无故地发生了一场暴动,沙皇军官迅速掌握了主动权,使“叛变”者受到应得的惩罚。革命的影片经过这一剪辑,竟成了反动的影片。可见剪辑在特定情况下,足以影响和改变作品的主题思想。

我国影片《黑三角》,最初结构混乱,主题不鲜明,后经导演、剪辑将影片重新进行编剪,又按主题需要,将原已丢弃的一些废镜头加以启用,最后成了一部观众较喜爱的惊险片。

以上例子说明,剪辑可以起到准确鲜明地体现影视片主题思想的重要作用 and 目的。

(二)做到结构严谨和节奏鲜明

剪辑可以使作品结构严谨,或者改变作品的结构。试以《摩登时代》为例。《摩登时代》是20年代无声电影中最有影响的作品之一,也是卓别林最有独创性的代表作之一。它描写的是在资本主义社会里一个相当现代化(“摩登”)的大工厂,资本家为了从工人身上榨取血汗,不惜一切手段,一切都是机械化,经理通过电视监视着工厂里的一切,就连工人上厕所也不放过,吃饭时不允许工人停下来,工人们已处在一种高度紧张的机械状态之中。然而,资本家仍不满足,又下令加快机器速度,使工人夏尔洛被卷进机器之中后,手仍在机械地动作着。他把工友的鼻子当钉拧,把女人胸前的纽扣当螺丝钉拧,把机油倒在警察、护士身上等等,导致他发疯被送进了疯人院。夏尔洛病愈出院,随之而来的是失业,他没有工作、挨饿、受欺辱,为了生存,他干零活,当酒店侍者和歌手,充当百货商店看守;他捡红旗而被投监狱,放未修好的船下海而被逐……这部电影公映后,当时的电影评论界一致认为这部电影缺乏统一性,即无头、无尾,又散漫无头绪,随意性太强,因此而表示遗憾。其实,这正是卓别林的用心所在。由于卓别林当时的自身处境,他不可能将影片达到那样一种革命性极强的效果,当时,反动的资产阶级及其政客正在攻击卓别林,企图将它置于死地。卓别林利用了电影这一武器来抨击反动资产阶级政客,他以千百万失业者为主题,以他们的遭遇来揭露反动势力的凶狠残暴。正如法国电影理论家乔治·萨杜尔所指出:“假如卓别林要使这部影片有戏剧性进展的话,他只要把上、下部对调一下就行了。”那就成了夏尔洛到处寻求职业,为生存,他想尽办法使自己入狱混口饭吃,后来被“摩登”工厂雇佣,导致发疯,最后夏尔洛出院后,高举红旗,带领工人起来革命……要是这样一剪,这部影片将是一部何等正义的影片,然而卓别林却无法在当时的社会环境中立足了,也就更谈不上与攻击他的反动势力作斗争。因此,卓别林利用“剪刀的魔力”给世人留下了一个令人回味的“剪刀把戏”。

以我国影片《大河奔流》(上、下集)为例。此片从拍摄来说,编、导、演、摄、美、录都下了很大的功夫,就局部的戏(尤其是上集)来看,不乏一些精彩的段落,场面壮观,气势雄伟。但这部影片公映后,没有产生强烈的反响。这主要是因为剧本提供的素材过多,没有把可有可无的内容和情节,甚至一整

场戏一整场戏删除,以致结构较为松散,节奏不够鲜明,影响了影片的感染力。

香港南方公司为了缩减放映时间,利于上演,将《大河奔流》上下集剪成一集,足足删去了9大本(原上下集21本),结果整部影片主题愈加鲜明,结构严谨,节奏明快,取得了思想性和完美的艺术形式的统一,受到广大观众的欢迎。

再以电视连续剧《离别广岛的日子》为例。这部连续剧是中日合拍的片子,原分镜头剧本是16集,结果剪完后播放集数是28集,整整长出了12集的戏。但播放后,反响一般,没有达到预先想象的那么轰动,观众越看越觉得冗长,收视率也就越来越低。而日方却在所提供的众多素材中经过重新结构,大量删减,在原来16集的基础上剪出6集和3集的两个版本。播放后,反响极为强烈,既严谨又明快,收到了较高的艺术效果。这两个例子说明了一个道理,素材提供的多,但却没有很好地把握戏剧结构和鲜明的节奏,剪辑没有充分发挥剪辑的作用,导致片子播放后的不佳效果。

剪辑不仅可以调整镜头组接,使整部影视片的结构严谨,节奏鲜明,而更多的是调整一场戏,一个情节的结构和节奏,增强其艺术感染力。影片《黑三角》“跟踪追车”这场戏的镜头组接,是剪辑发挥再创作作用比较典型的实例。

这场戏原始素材拍得少,只拍摄了一些车子晃动的镜头,后来又补拍了几个有关人物的近景。原始素材没有较严谨的构思和计划,戏用镜头比较零乱,人物关系性镜头极少,车子行驶主观镜头不够,车子晃动镜头幅度不大,车辆运转速度忽快忽慢很不一致,特别是这场戏的人物孙福、石岩、卢德庆不突出。在这种情况下,剪辑只能按照剧情和导演总的意图,利用现有素材,重新结构这场戏,注意突出人物关系和情绪的发展、情节和动作紧密联系着人物展开,在素材选择和镜头组接上,剪辑重新处理如下。

(1)这场“跟踪追车”的戏画面方向性的统一是很重要的,镜头组接自始至终采取从左到右的方向,不论是单车行驶或两车跟踪都按从左到右的方向组成。

(2)景别的远近既结合情绪的发展,又结合动作和画面造型来处理。

(3)车子行驶的速度既统一,又逐渐加快。镜头之间的衔接,运动的速度要求一致,从这场戏总体来衔接,车子行驶速度要逐渐加快,上升到越来越快。因此,镜头的使用注意既有特征,又有速度感,同时准确掌握镜头的尺寸。

(4)在“跟踪追车”这种特定情境下要特别注意“关系性”镜头的使用(5、15镜头),人物关系、空间、时间关系十分明确。

(5)这场戏前2/3动作从吃冰棍起到昏迷、车子乱晃为止,表现特务孙福吃了毒冰棍后,逐渐昏迷和我公安人员跟踪情况,是交待跟踪的人物关系和情节发展的过程,因此,镜头的长度是根据动作、造型特征处理的。

(6)后 1/3 动作(从昏迷在驾驶室,摇到看见前面高楼大厦的晃动起,到彻底昏迷刹车为止)如镜头 27—35,是具体表现孙福彻底昏迷,即将发生车祸之前的情况,这里要求有紧张的气氛和惊险的悬念以及强烈的节奏,从而采取了快速的剪接方法,将镜头转换,逐渐缩短,直至 8 格为止(本还可剪短,由于配光关系不能再短)。

(7)这场戏镜头分剪插接的较多,如孙福车在前,我公安人员车在后的镜头是一剪两用的。又如:石岩与卢德庆近景特写镜头是一剪两用的,还有卢德庆车内反射镜摇下到方向盘镜头也是分开运用的,特别是最后 5 次出现孙福昏迷近景、特写镜头,都是选下的废镜头中选择某一个动作运用的。长则 12 格(如 29、32 镜),短则 8 格(如 34 镜)。还有晃动的大楼,在马路上跳动的小孩等镜头,全是一剪多用。这场“跟踪追车”戏,经过重新结构、重新组接,通过无数次反复剪辑而成。从特务孙福吃毒冰棍开始到刹车车轮特写为止,这一段共 36 个镜头,蒙太奇因素最多没有超过 20 个内容。剪完这场戏共 43 个镜头,从镜头组接上看主体动作是连续的,造型因素的衔接是符合规律的,速度快慢是连贯的,时空变化关系是合理的,人物是突出的,情绪是联系贯穿的。这场戏没有一句对话,完全是以视觉形象(动作、景物)的组接来说明问题。有人看后评论说:这场戏才叫电影哪!

影片《黑三角》“跟踪追车”一场镜头组接的剪辑结构(共 43 个镜头)

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
1	中— 全—中	摇—摇	石岩、卢德庆监视孙福,发现孙福开车走,即乘车跟上。			20 英尺 14 格
2	中近	跟	孙福一手开车,一手吃毒冰棍。			5 英尺 14 格
3	远 全—中	摇	孙福车在前,石岩车在后,车在马路上行驶,急驰而去。			6 英尺 11 格
4	特	正侧	石岩在车内注视孙福车。			2 英尺 14 格
5	近	正	石岩从车内看去,孙福车在远处行驶。			4 英尺 14 格
6	特	侧正	卢德庆开车注视孙车。			2 英尺 5 格
7	近—全 —远	正	通过孙福车看去,一行人。			3 英尺 15 格

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
8	中近	侧正	孙福在开车行进。			6 英尺
9	中近	侧正	卢德庆侧背开车,看到远处行人。			5 英尺 1 格
10	近	正	石岩在车内注视孙福车行动。			3 英尺 7 格
11	中近	侧正	孙福开车行进。			4 英尺 2 格
12	全一中	正仰	孙格车在前,石岩车在行进。划过镜头。			3 英尺 11 格
13	近	侧正	卢德庆背景开车。方向盘。			3 英尺 12 格
14	近—特	摇下	反光镜中卢德庆摇下方向盘。			7 英尺
15	远—近	正	远处孙福车,近处卢车,前后跟着行进。			4 英尺
16	近	侧正	石岩发现孙福车行驶不正常,注意监视。			1 英尺 14 格
17	远—近	正	远处孙福将要撞车,近处卢、石车行进。			1 英尺 12 格
18	中近	侧正	石岩紧张地注视着孙福车的行驶。			3 英尺 3 格
19	全	仰摇	街道房屋晃动。			2 英尺 4 格
20	近	侧正	孙福昏迷状态开车。			3 英尺 13 格
21	全	仰摇	街道、树晃动。			2 英尺 4 格
22	近	侧正	孙福昏迷开车。			3 英尺 13 格
23	全一中	甩	房子、电车晃动。			1 英尺 14 格
24	全	仰侧	孙车、石车前后开过。			2 英尺 8 格

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
25	特	侧正	卢德庆注视孙车。			3 英尺 4 格
26	特	正	石岩注视孙车			3 英尺
27	近—特 —全	摇	孙福昏迷开车。摇出街道、远处高楼,车大晃动。			10英尺 2 格
28	全—特	急推 —摇下	高楼大晃动。			21 格
29	近	侧正	孙福昏迷开车。			12 格
30	特	急摇上	高楼晃动。			21 格
31	近特	侧正	孙福昏迷开车。			10 格
32	中近	上下急 甩摇	马路边,树和孩子大晃动。			8 格
33	特	侧正	孙福昏迷开车。			10 格
34	特	急摇下	马路边,树和孩子大晃动。		↑ 刹车声 ↓	8 格
35	近	侧正	孙福昏迷开车,倒下。			10 格
36	全—特	摇	汽车车轮刹住。			2 英尺 7 格
37	全	侧正	公共汽车内群众探头看发生事故。			1 英尺 15 格
38	远景	俯	大俯,马路人群向汽车发生事故处围拢。			3 英尺
39	中	侧正	石、卢下汽车向孙福车跑去。			3 英尺 6 格
40	近	稍仰 侧正	孙福倒在车方向盘上。			2 英尺
41	中	摇正	卢、石进孙福的车。		↑ 开关车门声 ↓ 汽车开走声 ↓	2 英尺 4 格
42	近	正	卢、石扶孙福,开车走。			11 英尺 7 格
43	特—全	拉	汽车轮转动,摇成车尾号码开走。			3 英尺 13 格

四、增强影视片的艺术表现力和感染力

一部影视片的原始素材,经过剪辑工作者认真、细致带有创造性的辛勤劳动后,将会使影视片进一步体现原剧作的精神和导演的意图,同时也会使影视片进一步满足观众的欣赏需求。

艺术贵在精而不在多,需要的是精益求精,不要搞堆砌的剪辑,要以一当十,不要以“多多益善”为佳。何况,一部影片的片长是有限度的,如故事片一般不超过10本,科教片一般只能是两本,新闻纪录片也有限制。电视剧每集不得超过47'30",专题片一般有30'、25'、20'、15'、10'的几种长度。为了增强影视片的艺术表现力和感染力,剪辑师和导演往往要大刀阔斧地剪裁。剪时当然不要把艺术的精华剪掉。正如导演郑君里同志所说:电影的艺术性犹如手捧的水,本来有80分,东漏一点,西漏一点,剩下也就只有60分了。这就要看剪辑师是否有敏锐的艺术眼光和高超的剪辑技巧了。

例如我国30年代的优秀影片《马路天使》最初剪辑片长是13本,130分钟。看样片时,全摄制组人员,包括明星赵丹、魏鹤龄以及初出茅庐的周璇等看后,一致表示满意。但导演袁牧之并没有满足,特请来好友沈西苓导演来看,沈看后说:“如能剪成10本或最好是9本那就更精彩啦!”可是由于大家不忍割爱,沈西苓的意见遭到一致反对。惟独导演袁牧之认为有道理,下决心交沈西苓删剪,终于剪成9本。这就是我们今天看到的、经久不衰的《马路天使》。这个典故给了我们不要“以长为‘丰满’,以长为‘深刻’,以长为‘巨大’,以长来‘折磨’观众”^①的诚挚告诫。

在一场戏里,原来平平淡淡、直露的镜头,经过剪辑的手段,重新组接,加以艺术处理,有时竟可以化腐朽为神奇,变得生动起来,富有表现力,令人赏心悦目,获得艺术的感染力和表现力。

例如:影片《伤逝》中“涓生弃狗”一场戏,主要是表现涓生被解职后,迫于生活的穷困,无奈只好将他和子君在新婚后不久买来喂养的小狗扔掉,通过人物动作、环境气氛揭示了社会的黑暗。

根据导演的设计,影片中没有正面描写日益穷困的生活对主人公的压力,而是通过很多细节的描写,从侧面反映主人公在经济地位发生变化后所感到的世态炎凉,从而塑造了人物,控诉了黑暗吃人的社会。“弃狗”前面的戏全部是虚写,“弃狗”是一个转机,实写从“弃狗”才逐渐展开。因此,做足、做好“弃狗”这场戏就十分重要。

^① 赵丹:《银幕形象创造》,中国电影出版社1980年版,第34页。

这场戏的原始戏用主要素材只有狗跑和涓生在荒野中抱狗走去和回来等镜头,仅用这些素材镜头组接起来比较简单,气氛不浓。为此,剪辑师按照导演虚实结合、虚中有实、实中有虚、以虚补实的创作方法,在现有拍摄的资料素材和备用镜头中,精心选择了一些荒野、乌鸦、乌云、狗、芦苇、枯草等凄惨荒凉的景物镜头,对这些气氛突出、动态感强的素材,进行了整体构思。以涓生——人物的镜头,乌鸦——描写性的镜头,狗——人格化的动物镜头,乌云、芦苇、枯草——渲染气氛等景物镜头,这四种蒙太奇因素,根据上述风格,重新安排了镜头的组接。如果机械地按分镜头的逻辑顺序,掐头去尾地连接起来,就容易产生与《伤逝》的戏剧情节要求相矛盾的现象。考虑到《伤逝》是以人物情绪、心理动作贯穿始终,是以情为主的戏,因此剪辑时就要抓住动作因素,结合造型气氛,进行镜头的合理安排和组接。经过反复编剪,凄惨的枯树落叶,一片荒凉的秋色,涓生在行走,四周荒野茫茫,几棵稀疏的小草在萧瑟的秋风中抖动,涓生在芦苇中脚的行进特写,乌鸦从地上飞到树上等镜头为影片增添了几分凄色。在色调上,暗黄的芦苇、黑色的乌鸦、浓密的乌云,使秋色更重,概括了整个天地昏暗,阴沉惨淡的人间。最后以远处的枯树,涓生渐渐消失的背影,乌鸦满天盘旋结束了整个段落,给这场戏划了一个句号。

整场戏既没有人物的对白,也没有旁白,完全依赖视觉形象,借助音乐、音响的配合,烘托出人物酸楚、沉痛的心情和“弃狗”悲凉凄惨的气氛,通过银幕效果完成了导演创作意图与“弃狗”的最高任务。这场戏在艺术结构、风格、样式上,着重于意在言外,好像一幅中国传统的国画,着墨不多,回味无穷,尽在不言之中了(见附表一)。

附表一 电影《伤逝》中,“涓生弃狗”一场戏的原镜头设计顺序(共32个镜头)

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
1	317	全一中	稍仰升	天空阴沉,风沙呼号,涓生背影穿过灌木丛、枯草,向凄凉死寂的荒野中远去。			
2	318	特	跟拉	涓生的双脚踏着荒草,翻过坟丘。			
3	319	全	横摇	坟场中,坟丘起伏,落叶横飞,干枯的树上,几只乌鸦乱叫乱飞		乌鸦叫	
4	320	大全	摇	涓生在窑坑断崖前停住			
5	321	中一特	推	涓生侧背蹲下打开包袱,小狗露出头来惊惧地看着四周……		狗叫声	

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
6	322	中近	稍仰	涓生心情难过地看……			
7	323	特	侧	小狗哀求般的目光。			
8	324	中近	正	涓生痛苦地闭上眼睛,扭过头去,下了最大的决心,双手将小狗推出画面。			
9	325	全	特技俯	小狗哀号着,滚落坑底。			
10	326	特	俯	小狗落入坑底,嚎叫着往崖上爬。			
11	327	全	仰	小狗前景,涓生离开崖顶出画。			
12	328	全	跟拉摇	涓生匆匆往回走。			
13	329	特	跟摇	小狗在坑里东窜西跳地找到出口,惨叫着跑去。			
14	330	特	跟摇	小狗在枯草丛中奔跑(长镜头跟摇)。			
15	331	中一全	跟拉	涓生在起伏不平的沙丘、荒草丛中行走,画外传来的哀叫声,停住脚,回头……			
16	332	全一特	推	小狗由远而近,竭力奔跑。			
17	333	中近	正	涓生惊愕的目光。			
18	334	远	侧	在广漠、混沌的天地间,小狗奔向涓生,扑在他身上。			
19	335	中近	正	涓生凝视着小狗。			
20	336	特	正	小狗向涓生做乞求哀怜的动作。			
21	337	中近一全	拉	涓生心情压抑、酸楚、慢慢蹲下。			
22	338	全	跟摇	枯树在风沙中抖动,几只乌鸦叫着在空中盘旋。			
23	339	中近	正	涓生重新将小狗包裹起来,小狗挣扎惨叫着,涓生转身出画。			
24	340	全一中	跟拉摇、稍仰	高低起伏的坟丘间,未燃尽的纸钱、纸灰随风飘舞。涓生抱着小狗站在坡顶举目寻视,然后走下山坡,背身向纵深走去。			
25	341	全一特	推	涓生背身入画,走近坟坑前停住。坟坑较深,坑底依稀可见白骨和破衣服碎片。			

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
26	342	中—近—中	拉	涓生打开包袱皮,把小狗放在坑边,轻轻一推,小狗嚎叫着。涓生又用力一推,小狗坠落下去。			
27	343	特	仰	小狗由上而下掉出画面。(自坑底向上拍)			
28	344	特	俯	小狗在坑底挣扎、惨叫,用爪趴着坑壁。			
29	345	中—中近—全	跟拉摇	涓生快步走着,小狗的惨叫声伴他走出画面。			
30	346	特	跟移	涓生的脚在荒草间急步走着,出画。仍有小狗的叫声。			
31	347	中近	跟拉	涓生快步走着,画外有小狗的惨叫。			
32	348	远	正	风沙呼号,铺天盖地,混沌不清的夕阳在沙雾中颤抖。涓生在荒败的枯草丛中越走越远,终于隐去……			

附表二 影片《伤逝》中,“涓生弃狗”一场戏镜头组接的剪辑结构(共 58 个镜头)

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
1	317	特—远	拉升	荒野外,涓生抱狗远去的背影。		乌鸦叫	20 英尺 9 格
2	资料	全	跟摇	一只乌鸦沿着枯树林向前飞行。			16 英尺 1 格
3	320	中—全	跟移拉	涓生抱着狗走上山坡。			19 英尺 9 格
4	321	中近—特	推俯侧	涓生打开包袱,露出可怜的小狗。			14 英尺 12 格
5	322	中	正仰	涓生抚摸着小狗,沉思后推狗。			6 英尺 13 格
6	323	全	正仰	涓生将狗推下山坡(一剪二,用上段)。			12 格
7	外拍	近—全	高速跟摇	狗从坡顶坠入。			1 英尺 12 格
8	外拍	中—全	高速跟摇	狗坠入坡底,卷起浮土。			4 英尺 5 格

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
9	323	中近	侧仰	涓生望着坡底的狗(一剪二,用下段)。			3英尺1格
10	资料	近	俯	狗在坡底向涓生吠叫(一剪二用上段)。		狗叫声	2英尺15格
11	323 325A	近—全	跟拉	涓生起身离狗而去(一剪二用下段)。		↓	11英尺7格
12	资料	中	仰	枯树林中的乌鸦飞走。		乌鸦叫	2英尺13格
13	326	全	拉	涓生穿过稀疏的枯树林,向前走。			5英尺12格
14	329	中—全	俯跟	狗在荒野中寻觅人的踪迹(一剪二用上段)。			6英尺8格
15	327	中	跟	涓生穿过稀疏的枯树林,匆匆向前走去。			7英尺2格
16	资料	中—全	跟摇	乌鸦在枯树林中飞行。			9英尺1格
17	328	中—全	跟摇	涓生拐过土坡向荒野走去。			7英尺
18	324	中—近	俯跟	狗吠,抬头向涓生看去(一剪二用上段)。			6英尺12格
19	330	近—远	摇升	从荒野、枯树、草摇至涓生远去的背影。(一剪二用上段)。		乌鸦叫 风声	19英尺1格
20	329	近	跟	狗向涓生方向吠叫。(一剪二用下段)。		狗叫声	6英尺2格
21	330	远	摇	涓生在荒野中远去。(一剪二用下段)			6英尺2格
22	333B	中	跟、摇	狗向涓生跑来。			8英尺13格
23	资料	全	跟摇	乌鸦在空中盘旋。			3英尺13格
24	332	近	跟	狗迎镜头前跑来。			1英尺13格
25	334	近—全	移 俯、跟	狗在荒野中奔跑。			4英尺8格
26	333C	近	俯、跟	狗狂奔。			3英尺9格

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
27	331	中	跟	涓生忽听到狗吠,回头望去。(一剪二,用下段)			11英尺6格
28	335	近—全	俯跟 升拉	狗向涓生跑去。		狗叫声	10英尺2格
29	332	近	跟摇	狗狂奔跑。			3英尺2格
30	334	特	侧仰	涓生望着。			3英尺2格
31	336	全—近	俯、推	涓生望着跑来的狗,狗跑近涓生,畏惧地站住。		狗叫声	9英尺8格
32	337	近	侧仰	涓生望着狗,俯身			3英尺11格
33	338B	近	跟	狗畏惧地向后退。			2英尺13格
34	补337	近	侧跟	涓生俯身去抱狗。			4英尺10格
35	338B	特	正	狗可怜的面孔。			3英尺13格
36	368	中—全	正 俯拉	涓生抚摸着狗。			7英尺3格
37	339	近—全—近	拉跟推	涓生抱起狗句回走至草丛。		风吹草丛声	37英尺4格
38	资料	中—全	跟摇	一只乌鸦从草丛飞起,落到枯树枝上。		乌鸦叫	9英尺1格
39	340	特	跟摇	涓生的脚在荒野、草丛中行走。		风吹草丛声	5英尺
40	343	全—中	跟推	涓生抱着狗,在回走的路上经过坟地。			11英尺13格
41	344	全	推移	从草丛中的坟碑摇到一个深坑。			12英尺
42	345	中	跟	涓生走到坑边。			5英尺4格
43	345A	近	俯正	荒野中的土坑。		风声	2英尺4格
44	345B	中	正仰	涓生蹲下,放狗入坑。		风声	8英尺3格
45	资料	全	正仰	乌鸦在树林中盘旋。		乌鸦叫	6英尺9格
46	348B	全	正俯	狗在坑中吠叫。		狗叫风吹草丛声	5英尺2格
47	330	近	摇移	枯草丛(向左摇)(一剪二用上段)。			4英尺9格

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
48	348B	近	俯正	狗在坑中挣扎,跳起来向前看。			2英尺9格
49	346	特	跟移	涓生的脚在芦苇草丛中走着。(一剪二,用下段)			7英尺9格
50	348B	近	俯侧	狗扒着坑边看,准备上来。			4英尺9格
51	348甲3	中近	推移	寒风吹拂的苇草。			6英尺2格
52	348甲A	远—全	正	涓生穿过苇草迎面走来。			7英尺1格
53	348A	中	跟移	涓生穿过芦苇匆匆行走,有时向后看。			6英尺1格
54	348甲2	特	跟移	涓生的双脚在苇草中行走。(一剪二,用下段)			3英尺9格
55	资料	中近	推移	寒风吹拂的苇草。		乌鸦叫	4英尺9格
56	资料	全	仰	乌云在天空中浮动。			英尺8格
57	348C	远	正	涓生穿过枯树林远去的背影,最后消失。			8英尺15格
58	资料	全	仰跟	一群乌鸦在空中盘旋。			6英尺1格

例如电视连续剧《三国演义》第1集《桃园三结义》中三结义一场“结义歌”的剪辑。

《三国演义》是我国四大古典名著之一,它已是家喻户晓,人人皆知。《三国演义》的开篇:“话说天下大事分久必合,合久必分。”这句话深刻地勾勒出作者对世事沧桑的感叹,同时也是对三国时期社会历史的发展的高度概括。三结义这场戏既是本集的核心、精华,又是全剧的开篇。刘备、关羽、张飞三位好汉在乱世中相遇、相识、相认、相结。他们结拜为兄弟,发誓“不求同年同月同日生,但求同年同月同日死”,充分体现出了刘备的远大抱负,关羽的忠义胆,张飞的耿直忠厚和他们那种肝胆如镜的情怀。因此说,没有结义就没有三国。而这首“结义歌”既要抒发人物情感的真诚坦露,又要表现出三位壮士那种刚正不阿、忠义胆的气概。

这场戏的原始素材拍得较多,但由于拍摄时桃园中的桃花没有完全盛

开,只是刚吐花蕊,拍出来的屏幕效果近似于枯枝,有的画面背景装饰的塑料花失去真实感,加之色调偏暗,给人一种压抑、不明快之感。样片剪出来后,一致觉得不满足,一是人物不突出,刘、关、张的内心情感未表现出来;二是没有给人们一种情绪的振奋,显得零乱;三是不恰当地运用了诸多画面技巧(特技),如连续叠化等,视听语言没有逻辑;使原本显得暗淡的色调更加模糊不清。加之画面与歌词、乐句不吻合,既没有展现出环境美,人物又不突出。如果这场抒发情怀的戏就这样组接而成的话,那千古流传的“桃园三结义”给观众留下的将是无法挽回的遗憾。剪辑根据导演的要求,重新审看了全部素材(包括补拍的桃花空镜),在现有的素材中,精心选择了一些刻画人物心理的近景、特写,又从补拍的桃花空镜中选择了两个桃花茂盛的运动性镜头,结合音乐、歌词以突出人物为中心,抒发人物情怀为依据,运用虚实结合、虚中有实、实中有虚的创作原则进行了整体构思,重新组接。以画面内的主体动作,结合画面造型因素为前提,不用任何画面技巧(特技)直接切用,删去那些空旷、暗淡、枯枝的画面,使每一个镜头在一个乐句或一个强拍上转换。整个“结拜”在动作中给人一种感染力,一种心灵的震荡,充分体现出虚中有实、实中有虚、虚实结合的意境。三兄弟的“结拜”,观众从视觉上和听觉上都得到了一种满足。紧接着歌曲的旋律由抒情的曲调转为节奏极强的领唱、合唱,在音乐的节奏中,画面出现了刘、关、张三兄弟召集四乡百姓,打炼刀枪、大练其武的诸多动作性强且短的画面,按照音乐的节奏使声画合一,旋律优美,节奏鲜明,气势壮观。歌曲的结尾以刘、关、张三位壮士的练武结束,既刻画了人物,又增强了片子的艺术表现力,整个“结义歌”优美、抒情、激昂、振奋。

整个场面没有人物对白,也没有旁白,完全依赖视觉形象和音乐旋律、歌词,烘托出人物激动、兴奋并展现出壮观气势的场面,通过屏幕效果,完成了刻画人物、塑造人物的最高任务。

(见镜头组接附表)

电视连续剧《三国演义》“结义歌”镜头组接的剪辑结构(共73个镜头)

镜号	镜位	摄法	内容	音乐、歌词	长度
1	近	摇	刘备:“二弟、三弟,想我兄弟三人不求同年同月同日生,但求同年同月同日死。”		17'24
2	中近	正	关、张:“不求同年同月同日生,但求同年同月同日死。”		7'08

续表

镜号	镜位	摄法	内容	音乐、歌词	长度
3	全	正	三人：“不求同年同月同日生，但求同年同月同日死。”	歌曲前奏起	19"23
4	中—中近	推	三人深情地对视。	词：“这一拜”	4"13
5	中	摇	三人进桃园。	“春风得意遇知音”	6"18
6	中	摇	桃花	“桃花也含笑得映祭台”	6"05
7	中	摇	三人跪拜。	“这一拜，报国安邦志慷慨”	9"08
8	中近	摇	刘备拜起。	“建功立业展雄才”	3"07
9	中近	摇	关羽拜下。	“展雄才”	3"07
10	中近	摇	张飞拜起。	“展雄才”	2"21
11	中—全	拉	三人对天跪拜。	“这一拜”	4"10
12	小全	正	三人对天拜起。	“忠肝义胆”	3"19
13	中近	正	刘备对关羽揖手。	“患难”	2"11
14	中近	摇	关羽向刘备揖手。	“相随”	2"03
15	中近	摇	张飞向刘备揖手。	“誓不”	1"16
16	中近	正	刘备向张飞揖手。	“分开”	2"15
17	中—小全	拉	关、张跪拜刘备。	“这一拜”	4"06
18	特	正	刘备看二人。	“生死不改”	3"13
19	近—特	推	关羽深情地望着刘备：“大哥！”	“天地日月”	2"16
20	近—特	推	张飞深情地望着刘备：“大哥！”	“壮我”	2"03
21	特	正	刘备深情地望着关、张。	“情怀”	3"13
22	中—小全	拉	桃花。	“这一拜，生死不改”	9"11
23	中近—特	推	关羽深情地看着刘备。	“天地日月壮我”	3"24
24	特	正	张飞深情地看着刘备。	“情……”	2"17
25	特	正	刘备深情地看着二人。	“怀……”	2"20
26	特	正	火。	“怀……”	5"11
27	近	正	铁锤打钎。	“长矛在手”	1"05
28	中近	正侧	打钎铁匠。	“哟咳咳”	1"13

续表

镜号	镜位	摄法	内容	音乐、歌词	长度
29	近	正	铁锤打钎。	“刀剑生辉”	1'09
30	中近	正	打钎铁匠。	“哟咳咳”	1'04
31	中近	正	拉风箱的人。	“看我兄弟”	1'04
32	特	正	火。	“哟咳咳”	1'07
33	中近	正	打钎铁匠。	“迎着风烟”	1'07
34	特	正	翻转铁钎	“大步来”	1'05
35	中	正	兵士刺枪。	“长矛在手”	1'16
36	近	正侧	兵士呐喊。	“哟咳咳”	1'05
37	中	正	兵士刺剑。	“刀剑生辉”	1'10
38	近	正侧	兵士呐喊。	“哟咳咳”	1'04
39	中近	正	兵士举石。	“看我兄弟”	1'08
40	中	正	兵士举石砸。	“哟咳咳”	1'09
41	中	正	兵士练武。	“迎着风烟”	1'
42	中	正	兵士练武。	“大步来”	1'15
43	全	正	刘、关、张进铁匠铺。	“长矛在手, 哟咳咳”	2'22
44	中	侧	刘备抽剑。	“刀剑生辉”	1'07
45	近	正	刘备看剑。	“哟咳咳”	1'07
46	中	正	关羽选刀。	“看我兄弟”	1'08
47	特	正	青龙偃月刀。	“哟咳咳”	1'07
48	中近	正	张飞看丈八蛇矛。	“迎着风烟”	1'08
49	特	正	丈八蛇矛。	“大步来”	1'08
50	中	正	三人选兵器。	“长矛在手”	2'06
51	全	摇	刘、关、张从练兵阵中走来。	“哟咳咳, 看我兄弟, 哟咳咳”	6'20
52	中	正	兵士练刀剑。	“迎着风烟大步来”	3'05
53	中	正	徒手打斗。	间奏	1'23
54	中	正	徒手打斗。	间奏	1'06
55	全-中	推	刘、关、张满意地大笑着。	间奏	6'23

续表

镜号	镜位	摄法	内容	音乐、歌词	长度
56	近	正	徒手打斗脚。	间奏	1'08
57	小全	侧	兵士练刀棍。	间奏	20"
58	近	正	盾牌护卫。	间奏	2'01
59	中近	正	徒手打斗,翻身跃起。	间奏	1'12
60	中	正	二人对打。	间奏	1'08
61	中	正	一人刺枪。	间奏	1'07
62	全	侧	群体练武。	间奏	1'22
63	全	正	刘备练剑。	“长矛在手,哟咳咳”	2'11
64	全	正	关羽练刀。	“刀剑生辉”	3'03
65	中	正	张飞练丈八蛇矛。	“看我兄弟”	3'04
66	中	正	徒手打斗。	“迎着”	1'15
67	中	正	张飞练矛。	“风烟”	24"
68	中	正	关羽练刀。	“风烟”	2'01
69	中	正	刘备练剑。	“大……”	1'22
70	中	推	张飞亮相。	“步……”	1'01
71	中—近	推	关羽亮相。	“来……”	1'17
72	中—近	推	刘备亮相。	“来……”	3'13
73	全—小全	推	骑兵冲来。	“来……”	6'20

通过剪辑台上的处理,无疑是影视片艺术加工再创作的一次新发展。正如香港凤凰公司拍的《万紫千红》,从10万英尺胶片中,选择剪辑出1万多英尺,只用了1/10,使影片获得较大的成功。

一部影视片的完成,除了剧本所提供的故事情节,导演的整体构思和艺术处理,摄影(像)的画面造型,演员的表演这诸种因素外,最后视觉形象还要定稿在剪辑台上。剪辑师的再度创作,可使原来独立的蒙太奇因素变成一部完整的影片和电视剧及其他片种,这是影视片剪辑师都能达到的。然而,要想使一部影视片具有强烈的艺术表现力和感染力,除了上述诸多因素外,导演和剪辑师还必须具备较高的水平(这里包括对剧情的整体把握,对结构、语言、节奏的把握,对人物的刻画和描写以及采用的各种剪辑手段、手法)。一部成功的作品取决于剪辑师的努力,但一部低劣的作品也出于剪辑

师之手。故此,作为一名剪辑工作者必须加强自身的艺术修养和文学修养,因为,剪辑是影视后期制作中的核心部分,是决定影视片艺术生命的关键环节。一部影视片的成败,导、摄、剪三位一体,共同起着决定性的作用。影视片的剪辑,首先要明确剪辑的性质、任务,了解剪辑的作用和目的,熟练地掌握剪辑技法 and 技巧,然后,从影视片的内容出发,按照影视形象思维和逻辑思维的方法去结构,去组接镜头。剪辑只有具备有高度概括主题、把握整体结构、随机应变、即兴发挥的能力,才能使一部影视片从结构、语言、节奏等方面都达到艺术的完美。而这个完美的标准正是剪辑的最终目的——结构严谨、语言通顺、节奏明快、主题鲜明、再现生活。

剪辑就是运用技术和艺术手段,将一堆杂乱无章的原始素材组接成为一部优秀的艺术作品。剪辑的目的是要使影视片从内部结构到外部结构都达到严谨和流畅。

第四节 剪辑学习的三个阶段

剪辑的性质和任务,剪辑发挥艺术再创造作用的实例,都表明剪辑是影视艺术的重要环节。因此,学习剪辑,就是不断地追求“剪出戏来”!实现这一目标,需要娴熟的剪辑技法,技巧,较高的艺术修养,丰富的实践经验。而这些功力,绝不是一朝一夕、一蹴而就的。但是,它们也绝非可望不可及的“天上之物”。同任何一门专业一样,剪辑专业也有自身的规律,只要掌握它,按照规律办事,业务上就会少走弯路,逐渐地成熟起来。根据长期实践的经验来看,学习剪辑由“入门”到“登堂入室”,一般需要三个阶段,每个阶段又要有若干个基本训练,大体如下:

第一阶段,熟悉电影电视工艺和掌握剪辑操作。

电影:

1. 胶片的识别与保养;
2. 器材的识别与使用;
3. 镜头的识别与连接;
4. 镜头的分类与保管;
5. 接片、卷片的方法;
6. 声画同步的方法;
7. 正片、底片的工艺;

8. 电影生产的工艺。

电视:

1. 磁带的识别与保管;
2. 机器的识别与使用;
3. 镜头的识别与连接;
4. 组编、插编的方法;
5. 声音插上、拖下的方法;
6. 画面无声插入的方法;
7. 一次剪辑与脱编的工艺;
8. 电视生产的工艺。

第二阶段,学习剪接技术和苦练剪辑技巧。

电影:

1. 镜头的选择与连接;
2. 声画双片的剪辑;
3. 分卷配音与声画合成(对白、音乐、音响);
4. 动作的剪辑;
5. 对话的剪辑;
6. 情绪的剪辑;
7. 资料、景物镜头的运用;
8. 镜头附加技巧的运用;
9. 音乐、音响的剪辑;
10. 群众场面、战斗场面的剪辑;
11. 声画综合的剪辑;
12. 电影预告片的剪辑。

电视:

1. 镜头的选择与连接;
2. 声画的剪辑;
3. 配音与声画合成(对白、音乐、音响);
4. 动作的剪辑;
5. 对话的剪辑;
6. 情绪的剪辑;
7. 资料、景物镜头的运用;
8. 特技(技巧)的运用;

9. 音乐、音响的剪辑;
10. 群众场面、战斗场面的剪辑;
11. 声画综合的剪辑;
12. 电视片花、广告片、专题片等其他片种的剪辑。

第三阶段,加强文学修养和提高剪辑艺术水平。

1. 影视文化理论的学习;
2. 文学、戏剧、音乐、美术等的学习;
3. 当代电影、电视科学技术的学习;
4. 蒙太奇理论与技巧的学习。

怎样才能学好影视剪辑呢?首先要掌握好基本功。剪辑的基本功有两个,一是剪辑技术,二是剪辑技巧。

剪辑技术是完成剪辑任务的基本功,犹如摄影的基本功是用光、构图和操作;美术的基本功是绘画;导演的基本功是文学、戏剧、蒙太奇;剪辑的基本功是剪接工艺和操作规程与镜头连接。

剪辑技巧,是艺术手段,是剪辑艺术的基本功,包括镜头组接和戏剧动作问题。要达到有较好的剪辑技巧,必须熟练地掌握剪辑技术,循序渐进(不能像小孩子还没学会走,就要跑),逐渐达到有高度剪辑技巧的艺术水平。要求做到:1. 对工作要认真负责;2. 要有科学的工作方法;3. 要发挥积极性和创造性。

剪辑工作的基本程序(以故事片、电视剧为例)如下:

故事片:

1. 样片的选择与保管

(1)样片选择时,首先要做好笔记,同时记住画面形象的特点;

(2)按照记录将戏用镜头与备用镜头区别保管,在盒票上写明片名及内容;

(3)将镜头按场记单的逻辑顺序联接起来。

2. 画面的初步剪辑与影片保管……(初剪)

(1)初剪前需在声画编辑机上多看画面,掌握剪接点;

(2)画面在剪辑过程中,随时刻上镜头号,并将剪下的画面头尾按顺序放入分格抽屉。

3. 画面的细致剪辑……(细剪)

(1)影片的结构调整及画面技巧的运用;

(2)镜头的分剪与剪接点的调整;

(3)修剪镜头的长短;

(4)影片分本必须按规定标准(其英尺数、最长不超过 973 英尺,最短不少于 560 英尺,中间本数长度最好在 850 英尺以上)。

4. 配对白的剪辑

(1)按导演配音单进行画面分卷;

(2)按拍板,声画合成时剪去所有杂音,准确拼本,将板声从原来的“2”移至“3”,以利底片剪接套底合成之用;

(3)声画口型不吻合时,首先找出不准确的原因,在校正口型时,要注意不损伤尾音。

5. 声画送审后的精确剪辑……(精剪)

(1)调整局部场景的结构;

(2)合理安排画面技巧;

(3)剪接点的改动及声画有机结合的剪辑。

6. 配音响、音乐与合成

(1)现场注意动作声响与形象是否吻合,如不吻合,应即时纠正;

(2)群杂声与画面位置是否准确,如不准确,应随时提醒纠正;

(3)声画合成时,一定要剪去所有杂音,注意保留动作声、群杂声的尾音。

7. 资料效果的剪辑

(1)按照录音部门声音构成单,查对资料素材是否齐全;

(2)按照音响效果的总体构思进行资料效果的有机组接;

(3)资料效果组接中产生的一切问题与导演、录音共同研究解决。

8. 声画的综合剪辑……(综合剪)

(1)根据戏的情节需要,调整音乐的起止位置;

(2)凡遇音乐、音响与画面内容不吻合的地方,要进行重新组接;

(3)音乐、音响与戏剧动作产生矛盾,要重新设计,再行剪辑。

9. 混录前的检查

(1)换胶带;

(2)修补片孔及损坏的画格;

(3)保证影片的清洁,擦去片上的油污与尘土。

10. 混合录音中的工作

(1)混录中跟现场注意板声是否准确,对话口型是否吻合,音乐、音响起止位置是否对位,发现问题,及时修改;

(2)认真写好镜头表,及时交底片剪接;

(3)混合双片审查后必须将全部样片清洗干净,送底片组套底。

11. 结束工作

(1) 做好预告片剪辑工作;

(2) 通过放映检验第一校正拷贝, 遇有技术性问题, 查出原因, 即时修改; 若无技术、艺术问题, 全面通过, 剪辑工作结束。

电视剧:

1. 素材的选择

(1) 审看素材时, 要做好记录, 同时记住画面形象的特点;

(2) 按照分镜头剧本的镜号, 将场记单记录依逻辑顺序排列。

2. 一次性画面剪辑

(1) 剪辑前要熟读剧本, 了解剧情和整体结构;

(2) 剪辑时需要在编辑机上多看素材、画面, 确定理想的条数, 选择准确的剪接点;

(3) 不可急于剪接, 可预演几次看, 剪接点准确了方可接入;

(4) 全片总长度确定后, 如有改动(增、删)即时修改。若达不到理想的效果, 只有在本长度上进行镜头调换, 而总长度不能变更。

3. 脱编的剪辑

(1) 先将素材带(寸带, SP, M_{II})的素材转到另外一本带子上作为素材使用, 在转的同时, 将时码一同打在画面上(明码), 原素材带上的暗码与转录带上的明码要一致;

(2) 从转录素材带上进行剪辑, 可初剪、细剪、精剪、增减, 不受总长度的限制, 剪接点的调整、修剪镜头的长短都可随意改动;

(3) 剪辑好的样片定稿后, 将每一个镜头的入点时码与出点时码抄在时码单上;

(4) 将时码输入电脑, 再将原素材带(母带)放入脱编机里, 即可编出完成版(与电影的套底是一个性质);

(5) 不论单本剧或连续剧, 必须按照规定标准, 每集不超过 47'30", 也不少于 47'。

4. 完成版的修改剪辑

(1) 完成版的修改只可插编, 不可组编;

(2) 插编的入点、出点注意夹帧;

(3) 播出版完成后, 需转出两套工作版送录音师作为配音、拟音、动效用。

5. 声画的剪辑

(1) 声音与画面同步, 不存在双带的问题;

(2) 如剧情需要, 可将声音作插上、拖下的处理;

(3)画面可无声插入。

6. 声画合成

(1)配对白时注意人物口型与声音的吻合,合成时选择准确的入点,如不吻合,应即时纠正;

(2)音乐与音响要结合主体的动作,歌舞片注意动作与音乐的统一;

(3)音乐、音响与画面内容不吻合的地方,进行重新调整,或重新合成。

7. 结束工作

(1)如宣传需要,可做片花和广告片的剪辑工作;

(2)合成后的播出带如遇有技术性问题,应查出原因,即时修改;若无技术、艺术问题,完全通过,剪辑工作结束。

作为一名剪辑工作者要求做到:

“立”。树立正确的思想观念、思想方法和工作方法,热爱本职工作。

“体”。在生活中观察体验,积累生活知识,并在工作中体现,发挥作用。

“学”。努力学习影视科学技术,学习影视蒙太奇的表现技巧,学习文学、戏剧、音乐、美术等。

“会”。会想:独立思考,有想法,有构思,有计划,谓之思。会做:精通业务,一专多能,能解决难题,谓之精。会说:影视片会“说话”,有条不紊,通顺流畅,条理清楚,还要能讲给别人听,谓之通。会写:总结经验,上升成理论,又反过来指导工作,谓之理。

如果我們都能循序渐进,逐步做到思、精、通、理,那就有可能成为一名优秀的剪辑师。

第五节 剪辑与导演的关系

电影史上大量成功的经验说明,作为电影导演,应当十分重视剪辑工作,并且比较熟悉剪辑业务。这不只是与剪辑的工作关系问题,而应当看作是对导演专业本身的要求。

日本著名电影导演黑泽明曾说过,“剧本和剪辑掌握着一部影片的生命”。国内外著名的电影导演,没有一个轻视剪辑工作的,不论是格里菲斯、爱森斯坦、普多夫金,还是卓别林、希区柯克,他们都是非常重视剪辑的。就连提倡长镜头的法国电影理论家安德烈·巴赞也曾经讲过,对艺术片来说“剪辑起着极重要的作用”。

以拍摄撼入心弦的《森林复活记》和《房客》而名噪一时的导演波兰斯基,他不仅拥有第一流的剪辑师,而且他本人就“最注重剪辑过程”。剪辑

时,他场场必到,一直剪到他满意为止。举世公认的大导演、瑞典的英格玛·柏格曼,只要坐在剪辑台前剪起片子来,便浑然忘我,常常一剪就是三四个月。我国老一辈著名导演蔡楚生、史东山、郑君里、沈浮、张骏祥、陈鲤庭、汤晓丹等都很熟悉剪辑工作,有的还经常亲自动手剪片。著名导演崔嵬、张水华、成荫、谢铁骊、谢添、谢晋、陈怀皑等也都十分重视剪辑工作,认为剪辑是影视生产创作中重要的一环。

这些电影大师们“不约而同”地如此重视影片的剪辑绝不是偶然的巧合,它值得导演、特别是青年导演们认真思索。

一部影视片的蒙太奇结构,虽然早在导演创作的构思阶段(分镜头时)形成,但是它的最终实现,还是在排演、拍摄和剪辑过程中逐渐变成更为具体、更为精确的。

法国导演考尔贝·亨利说:剪辑台上的经验使他在拍摄前就看到银幕上的视觉结果,并能完全打乱故事顺序来拍一场戏而不出差错。

美国电影导演库柏克甚至说:“坦白说,整个电影的拍摄过程,其最终目的就是要交付剪辑,由剪辑来决定一切。”他还说:“剪辑过程是电影创作现象中最奇特也是最富魅力的一环,使电影有别于其他艺术的主要因素。一部影片的成功与否,往往由剪辑来决定。剪辑工作做得不好,一切拍摄过程所得,再怎么好,也只好付诸东流。”

库柏克的话虽然有点过激,但也不是没有根据。1942年英国诺尔·高华德导演的一部影片《海神》,给这些话做了例证。影片写一艘驱逐舰的“一生”和它的海员的故事。这部片子拍回的样片有几十万英尺,杂乱无章,连导演本人都清理不出头绪,眼看就要报废。幸而有剪辑师的耐心工作,终于剪得条理清晰,主题突出。不但使影片为英国电影“立下了一个新标准”,而且使许多演员突跃龙门,成了名噪一时的英国第一流的演员。

我国电视连续剧《四世同堂》的播出也说明了剪辑专业的魅力和重要。《四世同堂》是我国著名作家老舍的代表作之一,也是近代文学史上具有深远影响的作品之一。作品以卢沟桥事变、日本法西斯侵略中国为历史背景,描写了一个家族从子孙满堂、家业兴旺到衰败的故事,揭露了日本侵略者的凶残,讴歌了中国人民反对侵略者所进行的英勇斗争。把这部优秀作品搬上屏幕,既要忠实于原著,又要有较高的艺术欣赏价值。当素材全部拍完后,首先剪出了8集播出,看其反应如何,结果不佳。观众来信批评说,此剧结构松散、拖沓,没有节奏,无戏,不好看。观众的反应引起了导演和有关领导的重视。为了不使这部优秀作品失去其自身的辉煌,领导决定,再请一位有丰富经验的剪辑师进行重新剪辑。剪辑认真地审看了素材,在努力体现老舍的创作个性和艺术风格方面,运用了各种剪辑技巧、手法和局部的结构

调整,使这部电视剧成为独具特色的、真正民族化的艺术作品,引起了社会各界的关注和好评,荣获电视剧“飞天奖”一等奖(此剧原本 28 集,剪成 25 集)。

我国电视连续剧《红楼梦》的问世,也说明了这一点。《红楼梦》是我国古典名著中最辉煌的一部,不但中国有“红学会”组织,就连国际上也同样有“红学会”组织研究曹雪芹的《红楼梦》。书中的贾宝玉、林黛玉、王熙凤已是众所周知的人物。把这样一部历史名著搬上屏幕,不是一件简单的事。中国电视剧制作中心原打算拍成 28 集的连续剧,为了使《红楼梦》在观众的心目中立起来,不失常名著之色,也不枉观众的厚望,领导及导演决定请有经验的剪辑师来担任剪辑,一定要让《红楼梦》达到较高的艺术水准。经过剪辑师与导演的共同努力,在原来 28 集的基础上,认真研究,精益求精,终于剪成现在观众看到的 36 集。《红楼梦》播出后,在社会上引起了较大的反响,得到了一致好评,同时也为普及和提高人民大众对古典名著的了解和研究做出了一定的贡献。剧中的主要人物也成为人们茶余饭后所议论的中心。

因此,我们可以这么说,好的片子若有一个好的剪辑,片子能好上加好,增添色彩;若差的片子有一个好的剪辑,能够弥补一些不足,在差的基础上上升一个档次;如果剪辑不灵,好片子也会弄糟,差片子就更不可收拾了。

反过来讲,作为一名影视剪辑,在动手剪片之前,不应当只局限在剪辑技术的视角上,而应当用与导演一样的眼光来审度和取舍拍摄的素材,这是由剪辑工作的性质、任务和作用决定的。只有这样,剪辑才谈得上对影视片进行艺术上的再创作。有的国家干脆直接称“剪辑”为“剪辑导演”。

在剪辑影片《伤逝》过程中,对这一点颇有感触。在剪辑时发现如果原原本本地按分镜头的逻辑顺序,掐头去尾地连接起来,就容易产生与戏剧冲突发生矛盾的问题。《伤逝》是以人物情绪、心理动作贯穿始终,是以情为主的,只有抓住动作因素,结合造型特征与时空关系进行镜头的组接和安排,才能达到影片内部结构的联系性和外部结构的连续性的有机结合。这种站在导演的角度上来审视影视片,已大大超越了剪辑单纯为剪接而剪接的那种单一的纯技术的剪辑。只有这样,才能保证一部影视片的艺术质量。

影视是综合性艺术,需要编、导、演、摄、美、录、剪等通力合作。“在这个协作问题上,相互之间没有什么高低,也没有什么你为我服务或者我为你服务的问题”。(夏衍《写电影剧本的几个问题》88 页)。各专业人员都是为影视片的整体服务的。

在影视片的实际创作过程中,剪辑与导演的关系究竟如何处理,做到既统一于整部影视片的创作意图,又有利于发挥双方的创造性,还需要进一步在实践中探索。

这里,是从剪辑与导演的合作关系方面来谈的。讲合作,就是因为剪辑与导演在影视片创作过程中经常会出现矛盾。这些矛盾的产生,既有客观原因,也有主观原因。比如:拍摄的素材与原设计“差距”较大,剪辑无法根据原设计来组接镜头,这就与导演的局部意图发生了矛盾。这一般属于客观原因造成的。这类矛盾比较容易解决。另外,导演与剪辑在各自的艺术实践中,逐渐形成了自己富有个性的艺术风格,艺术爱好,或者有的导演不熟悉剪辑业务,却对剪辑师“乱点鸳鸯谱”。这两种情况都会导致矛盾,这就是主观原因造成的矛盾。处理这种矛盾要格外慎重。不过,不管哪一类矛盾,也不论是客观原因还是主观原因造成的,剪辑与导演双方都应当互相尊重,平等相待,商量办事,通力合作。特别是导演与剪辑要互相默契,尊重对方合理的意见,积极主动地搞好创作。这样,就能比较顺利地解决影视片创作中的矛盾。

在影片《神秘的大佛》的创作中就有这方面的体会。片中海能法师的眼睛被挖以后,寻找怪面人的那场戏,它是一场交待性质的过场戏,主要突出寻找怪面人的冲突和恐怖气氛,为下面的高潮戏做好铺垫。这场戏原分镜头剧本共13个镜头,拍完后接起来一看,原来设想的艺术效果出不来,气氛较差。后来补拍了部分火把、小鬼等短镜头接进去,仍感气氛不足,而且镜头连接显得杂乱无章。剪辑经多次反复琢磨之后,认为只有打乱原分镜头的结构次序,重新编剪。这就与导演产生了矛盾,经与导演商讨取得一致意见。通过重新编剪后的这场戏,首尾呼应,层次清楚,寻找怪面人的气氛出来了,艺术效果强烈了,剪辑与导演的矛盾也就解决了。

再有电视连续剧《三国演义》第1集与第2集两个镜头的处理,也有这方面的体会。

在第一集中,当桃园“三结义”拜完后,导演主张用一个小溪在涓涓流淌,落花在水上随波逐流的镜头,借以抒发壮士情怀。这个镜头,画面很美,也很有意境,单独看不失为一个好镜头。但如果与整个结拜连起来看,却给人一种“落花有意,流水无情”的感觉,而并没有那种借景抒情的味道,使人觉得“三结义”也不过如此,也会如同流水一样,无情地将花朵抛向远方,“结义”便显得轻飘,无分量了。然而导演还很喜爱这一镜头,不愿舍弃。剪辑和总导演认为,这有损于三位壮士肝胆如镜的性格特征,认为还是不要为好。经过大家商讨、分析,从整个剧情、人物出发,取得了相同的意见,把这个镜头“割爱”了。这样一来,突出了“结义”的刚毅、古朴,突出了人物的耿直、真诚,使“结义”更为精彩。

第二集中,何进假借天子“圣旨”,将董太后驱逐宫内。画面是,太监宣读“圣旨”,董太后跪地听旨,当董太后听到“圣旨”之后,如雷轰顶,昏倒在

地。导演在这里想用一种虚写的手法,从董太后的黑发特写叠化出白发特写,以展示人物在受到了致命打击后“一夜愁白头”的效果。虽然屏幕效果出来了,但与整个片子的风格不统一,缺少连续性,容易使观众出戏。剪辑的处理意见是,当董后昏倒在地时,叠化出雨水中的一汪泥洼,一辆驿车从泥水中压过,董太后的身影在驿车的车轮下慢慢隐去,以展示人物此时此刻悲伤的心理。

这种处理意见,总导和其他人员认为比较理想,一是与整部片子风格统一,二是能够借景来渲染情绪,展示人物内心活动,比直露的白头发更有感染力和表现力。经过与导演协商,达到了意见的统一,导演还是“割爱”了。

当剪辑与导演在处理问题出现矛盾以后,作为导演也要有意识地考虑到,如何使拍摄的所有镜头将来在剪辑台上能够顺利地组合成一部完整的影视片。

创作一部主题突出、人物典型、语言生动、节奏鲜明、结构严谨的影视片,是剪辑与导演的共同目标,也是他们合作关系的基础。

在剪辑与导演的合作关系中,有一点特别重要,这就是:导演应当充分信任剪辑,放手让剪辑发挥对影视艺术加工的积极性、创造性,甚至导演应当有意识地去鼓励剪辑师进行艺术再创作的自觉性。这样做,对于导演来说,是必要的。因为,今天的“蒙太奇”技巧已经不是最初的含义,它不仅仅是视觉形象的组合,而且还有听觉形象复杂的构成,使视觉与听觉有机结合,体现出生活的真实感。在科技进化的工艺过程上和工作量方面也有了很大的发展,因此,导演试图包揽全部剪辑工作,已是有些力所不及了。

其次,这样做,对剪辑来说,也是可能的。影视生产的实践表明,分镜头剧本总带有一定的主观设想,往往和客观实际产生矛盾,还有现场分镜头和即兴式的拍摄,都不可避免地会在结构、动作、语言等方面会存在这样或那样的差距和问题。这种差距和问题,给剪辑师发挥艺术再创作提供了广阔的用武之地。

如影片《青春之歌》结尾“游行搏斗”一场,由于拍摄地点在北京闹市区前门附近,断绝交通时间不能太长,两次上街只取得14个镜头,没按计划拍完全部镜头,但已无法补拍(这类情况,在影视片中都可能遇到)。这时导演与剪辑商量,决定量材使用,并积极鼓励剪辑要发挥出最大的创造性。经过反复推敲,将14个镜头,剪为28个镜头,并抓住镜头的动作因素、造型因素、时空因素,利用音响、音乐等加以重新安排和组接,终于比较有声有色、气势磅礴地构成了这一壮烈场面。导演曾说,这是“剪辑师发挥无限作用”的一个实例。从这里不难看出,导演尊重和鼓励剪辑师发挥创造性,对影视片该有多大的益处啊!

美国拍摄过近百部影片的电影导演金·维多曾说过:“即使对于一个参与全部剪辑工作的导演来说,一个剪辑师的经验和意见也能给他带来十分重要的帮助。”

有些国外的电影理论书籍把电影剪辑师称为第二导演,说他是导演的延伸,这不是没有道理的。我国著名导演郑君里说:“蒙太奇是诞生于导演构思时,而定稿于剪辑台。”日本著名导演黑泽明引用老师山本嘉次郎的话,认为:要成为一名真正的导演,“第一,必须会写剧本,其次还要会剪辑”。很难设想,一名不具备剪辑知识的导演能拍好一部影视片。事实上不少电影导演是剪辑师出身的。

世界名片前苏联电影《夏伯阳》的导演瓦西里耶夫在出任导演之前就曾是一名电影剪辑师。美国电影导演罗伯特·怀斯长期从事剪辑工作,曾剪辑著名影片《公民凯恩》、《巴黎圣母院》等。乌拉圭人丹尼艾尔·马里洪,先任电影剪辑师,后为电影编剧、电影导演,著有《电影语言的语法》一书,这本书是导演、摄影(像)和剪辑等必读的电影理论著作。

由此可见,作为一名优秀的影视导演,除了必须具备一定的文学、戏剧、音乐、美术的修养和各种艺术的基础知识以外,在正式担任导演之前,如果能在剪辑台上刻苦磨练一段时间,多积累一些镜头组接的实践经验,对于他今后的导演创作来说,其意义是不可等闲视之的。

作为一名剪辑工作者,为了能在剪辑台上准确地体现导演的艺术构思,就需要具有广泛的文学艺术知识,并懂得表演艺术,在真正理解文学剧本、深刻领会导演总的创作意图的基础上,应参与从分镜头到现场实拍的全部创作过程。

由于电影电视艺术的综合性和在技术上的日益复杂化,剪辑已经发展成为一门独立的专业学科,但它和导演的关系在本质上仍旧是互相渗透,不可分割的。然而,剪辑技巧作为艺术手段有其自身特殊的规律,不是导演完全可以取而代之的。因此,剪辑与导演在一部影视片的制作中,既是工作中的合作关系,又是影视片艺术创作中的互补关系。

电影史上大量成功的经验说明,作为电影、电视导演,应十分重视剪辑工作,这不仅是与剪辑合作的关系问题,而应当看作是导演对专业本身的要求。导演在分镜头和拍摄过程中要有剪辑意识。在创作观念上,导演要很明确,影视片在制作过程中,导、摄、剪是直接参与影视语言的创作者,他们是三位一体的创作群体。这个概念作为影视工作主要创作人员来说,是十分重要的。

第2章

蒙太奇

“蒙太奇”对电影、电视艺术的创作一直是起着重要作用,特别是影视语言的构成和艺术的表现方法,都是依靠着“蒙太奇”来完成。“影视语言”从根本上说就是“蒙太奇语言”。因此,研究“蒙太奇”是影视导演、摄影(像)、剪辑、编辑的必修课。“蒙太奇”是一种影视构成形式,是一种“蒙太奇形象”的表现技巧,更重要的是一种影视思维方式。对于影视导演、摄影(像)、剪辑、编辑来说,要十分重视蒙太奇意识与思维的培养和训练。只有具备蒙太奇意识和蒙太奇思维,才能把握蒙太奇的核心理论和蒙太奇形象的再塑造,才能在影视创作中心有灵犀,运用自如。

第一节 什么是蒙太奇

蒙太奇(montage),这是电影工作者从法国建筑学上借用来的名词,原义是“安装、组合、构成”之意,即将各种个别建筑材料,根据一个总的设计蓝图,分别加以处理,安装在一起,构成一个整体,使它们发挥出比原来个别存在时更大的作用。比如:一块块的砖、瓦,一根根的木头、钢筋,当它们个别存放时,只是建筑材料。但是,一经按照工程图纸投入施工,制成门窗、墙壁等,组合而成厂房、校舍或居民大楼,这就发生了质的变化,产生了新的概念。零散的砖、瓦、钢筋“变”成了结构精巧、比例匀称、适于需要的各种房

屋,它使砖、瓦等建筑材料发挥出个别存放时所无法起到的新作用。

电影工作者引用“蒙太奇”来说明影视片镜头的组接是恰当而生动的。影视片制作中,按剧本或影视片所要表现的主题思想,分别拍成许多镜头(画面),然后再按照原定创作构思,把这些不同镜头(画面)有机地、艺术地组接(剪辑)在一起,使之产生连贯、对比、联想、衬托、悬念、强弱、舒缓的节奏等作用,从而组成一部完整地反映生活、表达主题、为广大观众所理解的影视片。这些构成形式与艺术方法称为蒙太奇。

蒙太奇是影视艺术表现的方法,主要是通过导演、摄影(像)和剪辑工作者的再创造来实现的。举例如下:

第1组:

- (1)一个古老的旧天安门镜头。
- (2)一个冰天雪地的镜头。
- (3)一个街头人们乞讨的镜头。

将以上三个镜头组接起来,便产生了封建社会反动统治阶级残酷剥削压迫人民,使广大劳苦大众民不聊生这样一个概念和含义。

第2组:

- (1)一个解放后的新天安门镜头。
- (2)一个冰河解冻的镜头。
- (3)一个人们欢笑的镜头。

将以上三个镜头组接起来,便产生了封建反动统治阶级之灭亡,推翻了人剥削人和人压迫人的制度,人民得到了解放这样一个新概念和新含义。

第3组:

- (1)一个五星红旗招展的镜头。
- (2)一个冰河解冻的镜头。
- (3)一朵朵鲜花的镜头。

将以上三个镜头组接起来,表现了新中国的诞生,旧中国的死亡,新生的事物正在成长这样一个新概念、新含义。

第4组:

- (1)一面五星红旗招展的镜头。
- (2)一群儿童欢笑的镜头。
- (3)一朵朵鲜花盛开的镜头。

将以上三个镜头组接起来,表现了新中国儿童在红旗下长大,在党的哺育下茁壮成长,过着幸福的生活这一新概念新含义。

第二节 蒙太奇的产生与运用

蒙太奇来源于人们日常生活经验。人类在视觉上具有一种自然的特性,当我们用目光去打量四周的一切事物时,总是把自己的视觉注意力,依次地集中在不同的一——最广阔,或是最狭小的空间范围上。正是由于这种特性,我们能够非常细致而全面地观看和认识可见世界的各种现象。例如在日常生活中,人们观察事物时,总是不断变换视点的:看看上面,看看下面,看看左面,看看右面,看看近处,看看远处等等。这就形成了影视的不同景别,如:远景、全景、中景、近景以及运动镜头等等。蒙太奇原理就是根据日常生活中,人们观察事物的规律和经验建立起来的。这种不同空间范围的视觉感受,始终是不间断地进行着,在我们生活的每一时刻都是如此,而人们也只能这样来感受他们周围的可见世界。又如我们看戏,在戏院中,观众的注意力,不一定通过整个舞台这样一个固定不变的空间范围,来感受舞台动作,而是把自己的视线一会儿集中在整个舞台面上,一会儿集中在舞台的个别部分,一会儿集中在演员身上,这常常取决于所发生的剧情状况和观众欣赏时的意愿。这种现象正是人们在不知不觉中,根据自己的方式在对舞台上表演的一切进行戏剧的“蒙太奇处理”。也就是说,在我们的视觉中,几乎每一瞬间都在自觉不自觉地运用“蒙太奇”。

影视的蒙太奇,不仅是视觉的、直观的,还有它内在“思维”的方式和规律。它在编剧、导演有意识、有目的的指导和运用下,在写作、拍摄和放映——画面。它只有按照人类认识世界的方式和规律去结构影视片,才会为人们所接受。

蒙太奇的力量就在于,它通过生动的影视画面和它独具的结构方式,使观众不仅看到影视片中的各个形象,而且还经历了作者所经历过的形象出现和聚集的过程,从而使观众可能充分体会和领受到作者的世界观和艺术观以及由此决定的创作意图。

蒙太奇应包括所有“镜头组接”的技巧在内,无论它是连续的构成或对列的构成方法,都要根据一个总体构思和计划,把许许多多镜头分别加以剪裁,然后把它们组接起来,发挥比它们原来单个存在时更大的作用。例如:前苏联导演普多夫金曾经与他的老师库里肖夫做过这样的蒙太奇试验。他们从某一部影片中选择了演员莫兹尤辛的面部特写镜头,都是静止的,没有什么表情的特写。把这些完全相同的特写与其他影片的某一镜头相连接,成为三个组合,然后放映给不明真相的观众看。

第一组合:演员莫兹尤辛面部特写镜头后面接上一个桌子上摆着一盘汤的镜头,这样连接显然表现出莫兹尤辛在看着这盘汤,带着沉思的神情,观众感觉他想喝汤。

第二组合:演员莫兹尤辛的面部特写镜头与一口棺材里躺着一具女尸的镜头相接,观众感觉他看着女尸的面孔是沉重悲伤的。

第三组合:演员莫兹尤辛面部特写镜头后面接上一个小女孩在玩滑稽玩具狗熊。观众认为他在专注地观察女孩玩耍。

这三组镜头的组合中,演员莫兹尤辛面部特写是完全一样的,所不同的是与其组接在一起的镜头各异,其产生出来的效果都是一个新的概念。通过这个具体的例子,很能说明蒙太奇的作用与含义。

再举一例,普多夫金又做了这样的试验。

1. { (1)一个人在笑
(2)手枪直指着
(3)惊惧的脸 } 表现怯懦

2. { (1)惊惧的脸
(2)手枪直指着
(3)一个人在笑 } 表现勇敢

这两个试验是过去到现在凡讲蒙太奇时列举蒙太奇的含义作用的一个范例。它的成功更加说明了蒙太奇在电影电视中的作用。

影视蒙太奇应该是影视片构成形式和组合方法的总名称。如果把影视蒙太奇作为一种艺术表现手段来研究,那么可以说影视镜头和它的蒙太奇是影视的语言、文字、词汇、文法和影视特有的叙述方法。它既是影视艺术创作中一种重要的表现手段,又是影视创作过程中体现导演意图和构思的一种巨大的艺术。蒙太奇是为展示影视片主题思想、戏剧冲突、人物性格和艺术形象服务的。

总之,懂得蒙太奇的基本规律,就可以充分发挥影视艺术的特性,表现生活和人物,充分体现影视编剧和导演的构思,更深刻、更集中地揭示主题。有可能去改变情节和节奏(紧张、逐渐紧张、对比、对列等),而一部影视片的结构,在某种意义上说,决定了影视片叙述的风格。还可以运用自如地去平行地发展剧情,而平行发展的几条情节线,则往往可以通过对比而彼此加强,或者最终趋向一点,形成非常强烈的戏剧冲突。

影视艺术任何特定的场面,都是由一大堆琐细纷繁的运动和五光十色的背景组合起来的。导演运用蒙太奇可以砍去那些繁枝冗叶,于影视片主题毫无意义的东西,而把注意力集中在导演认为最有表现力,最说明问题的

细节、场面,并将他们(它们)加以突出表现,传达给观众。许多影视工作者都很有体会地说,我们摄取了生活的真实面貌,而由于把它的细节重新作了安排,我们又解释了生活。假如导演将事物揉碎(就是指分切镜头),这是因为他要将物象重新塑造得比以前更美好,形象更逼真,感情更强烈,性格更鲜明,动作更清晰、感人,更具有意义,更充满诗情画意。运用蒙太奇,可以比较自由地支配影视的时间和空间,而且可以选择情节中最重要的东西,在影视中淋漓尽致地加以表现。

第三节 蒙太奇的若干名词

蒙太奇思维——在构思和设计未来影视片的创作时,始终不脱离影视的特殊表现手段(蒙太奇方法和语言)所进行的一种形象思维活动,称为蒙太奇思维。

蒙太奇构思——对影视片的艺术处理和镜头的组接,需要有影视化的具体设想和计划,称为蒙太奇构思。

蒙太奇因素——构成蒙太奇句子的最小单位,它是一个创作上的概念,本身没有完整的意义,少可以是一个镜头,多可以是若干个镜头。一般地讲,一个固定的镜头,一个静态的主体,就是一个蒙太奇因素。有时由于镜头主体变化,一个蒙太奇镜头可能包括多种蒙太奇因素,称为蒙太奇因素。

蒙太奇形象——两个以上不同内容的画面形象,依照一定的逻辑组接所产生的表现某一个段落主题的形象,称为蒙太奇形象。

蒙太奇语言——两个以上不同因素的镜头,经过选择集中、合理的组接,形成说明某一种含义的影视语言,称为蒙太奇语言。

蒙太奇句子——由两个以上的镜头,经过有机连接构成一定完整意义的影视片段落,其特征是对素材有节奏的组合,称为蒙太奇句子。

蒙太奇镜头——这是一个纯技术概念,习惯上把一个镜头称为蒙太奇镜头。一个镜头剪开两用或三用,就称为两个蒙太奇镜头或三个蒙太奇镜头。

蒙太奇转换——镜头之间的连接,场景之间的衔接,段落之间的组接,在一定意义之下的转换,都称为蒙太奇转换。

蒙太奇结构——镜头组接的外部形式,即根据要求实现的艺术效果,对素材进行调整、增删,有时不一定按照素材的逻辑顺序组接一场

戏。一个段落或一部影视片的起、承、转、合,称为蒙太奇结构。

蒙太奇节奏——这是影视镜头组接的节奏,它侧重于外部节奏。当镜头组接时,依据内部节奏来调整镜头顺序,处理镜头长短,以达到影视片所需要的节奏,称为蒙太奇节奏。

第四节 蒙太奇与剪辑关系

1915年美国导演格里菲斯在前人的经验基础上拍摄的《一个国家的诞生》和1916年拍摄的《党同伐异》,使电影语言“蒙太奇”迈出了决定性的一步。格里菲斯创造了电影艺术独特的表现方法,将影片的构成单位由以往的场景式变为镜头式。他运用不同景别展示环境、空间及人物的细部描写,产生了远景、全景、中景、近景、特写等电影拍摄手法。而格里菲斯在电影语言上贡献最为突出的是,他运用剪辑手段,创造了电影句法和真正的电影语言。他还运用闪回、平行、交叉、并列等手法,使影片在叙述故事、表现情节、揭示人物内心活动等方面有了一个大幅度的提高,把蒙太奇推向一个新阶段。在《一个国家的诞生》一片中,脍炙人口的“最后一分钟营救”就是运用平行、交叉的剪辑手法把剧情推向高潮。从格里菲斯之后,电影才有了真正的剪辑。它不只局限于镜头的顺序排列,而是在原有镜头的基础上,根据剧情、人物、戏剧冲突,用省略的手法,将生活中的时空变为艺术的影视时空,增强影片的戏剧性,从而使故事情节更加生动感人,这是对蒙太奇的又一次再创造。从这一点来看,蒙太奇与剪辑是相辅相成的,蒙太奇的产生来源于生活,在影视艺术中,是以镜头与镜头之间的组接而产生新的蒙太奇含义。从词义上来解释的话,蒙太奇与剪辑在艺术创作上是同义词。

到了20年代,前苏联电影大师爱森斯坦、普多夫金、库里肖夫在总结前人的经验、吸取前人精华的同时,又大大发展了蒙太奇,在实践中,将蒙太奇上升为理论,创造了至今人们还在探讨研究的蒙太奇理论。他们运用蒙太奇的特殊表现形式拍摄了一大批经典影片:如《战舰波将金号》、《母亲》、《十月》等等,使蒙太奇理论进入了一个新的历史阶段。与此同时,他们还创造了“剪辑论”,认为蒙太奇的产生是剪辑所决定的,普多夫金曾说过:“电影不是拍摄成的,而是剪辑成的,是由它的素材,即一段一段的胶片剪辑而成的。”维尔托夫认为:“剪辑才是电影真正发挥创造性的场所。”这些大师们的理论的产生不是凭空想象的,而是通过影片后期的剪辑实践得出的。具有代表性的是库里肖夫的那个实验,即由演员莫兹尤辛的特写镜头与三个不

同主体的镜头相接后形成三个不同含义的蒙太奇形象。再有爱森斯坦的《战舰波将金号》中的敖德萨阶梯的剪辑,还有普多夫金的三个镜头的示范。这些实例充分肯定了剪辑在塑造蒙太奇形象的过程中所起的非同小可的作用。剪辑能使原有的单一的蒙太奇因素变成不同的蒙太奇形象和概念,产生较强的戏剧性,增加可视性,这是不可否认的事实。然而,大师们在蒙太奇这个问题上,过多地强调了剪辑的作用,而忽略了编剧、导演、演员、摄影在影片中的重要性,也忽略了电影艺术是整体的综合性艺术,而不是片面的局部艺术这一概念。随着实践的深入,人们逐渐意识到电影剪辑论这种理论是不全面的,爱森斯坦曾说过:“错误在于:主要强调了对列的可能性而放松了对于对列材料问题的研究性的注意。”这里我们可以看到,爱森斯坦对蒙太奇理论又有了新的认识,他承认剪辑工作的重要性,但发现剪辑并不是电影创作的全过程。这是爱森斯坦对电影艺术的又一贡献。而原先提出的剪辑论,随着电影艺术的不断发展逐渐被更正过来。但作为剪辑艺术在电影蒙太奇理论中的突出作用是不可否认的。人们现在仍然认为蒙太奇的作用取决于镜头的分解和组合。剪辑是塑造蒙太奇形象的,但它不是电影创作中的全过程,而是蒙太奇创作的一个重要组成部分。

电影从最初的杂耍到现在的艺术,蒙太奇从最初的萌芽到现今的理论,剪辑从最初的单个短片的连接到现今的剪辑艺术,都是与科学技术的发展、社会的前进分不开的,都是在不断发展,不断前进,不断创造中壮大起来的。就拿我们生活的环境来说,大千世界无奇不有,人们的眼睛观察着周围的一切,就如同一架摄影机,摄取着周围的每一个人和事。而眼睛所观察到的事情反馈给大脑,大脑思维又对每个人及客观事物进行判断。它如同一部编辑机,对这些零散的不连续的画面进行分析、筛选、提炼,使之产生对客观事物的正确评价。这就是生活中的蒙太奇原理。再比如,一个裁剪师面对一块面料,他的脑海中会有众多衣服样式闪现,他会针对眼前这块面料的质地、大小、颜色用剪刀来完成他所设计的衣服款式。这些都说明人们不论在干任何一件事,他的脑海中会出现这件事的蒙太奇思维或蒙太奇形象,而这些蒙太奇因素会通过不同的手法和途径付诸实施,加以完善。影视艺术也是如此。一部片子的拍摄过程是由各个环节所组成的,首先是有一个较为完善的剧本。编剧在创作时,脑海里首先已有了这部片子的故事梗概和所要表现的主题及人物。他会将这些提纲式的蒙太奇形象付诸于文学剧本。而导演又在文学剧本的基础上对蒙太奇形象更加具体化,形成较为完整的文字形象蒙太奇结构的分镜头本。在拍接过程中,摄影将这些蒙太奇形象以最小单位——镜头——记录下来,最后在剪辑台上由剪辑者再将这些零散的、无规律的蒙太奇镜头,依据文学剧本的故事情节,按照导演的总体构

思,结合摄影拍的素材,运用各种剪辑手段,有机地组接起来,形成一部完整的、具有艺术欣赏价值的影视片。由此说来,蒙太奇在一部片子的创作过程中是从始至终存在着。而剪辑只是在片子的后期制作中加以具体体现。正如郑君里所说:“蒙太奇是诞生于导演构思时,而定稿于剪辑台。”我在这里加一句:蒙太奇是诞生于导演构思时,“体现于分镜头剧本”,定稿于剪辑台。可以说,在剪辑台上,可使蒙太奇形象更为完善。那么,既然剪辑不是自始至终地参与影视艺术创作的全过程,是不是说剪辑不重要呢?恰恰相反,影视剪辑是蒙太奇形象的第三度再创作,是在文学剧本,导演创作意图和摄影(像)造型语言的基础上,对蒙太奇形象进行再加工、再塑造、再完善,赋予它最终的完成形态。这就是剪辑的作用与蒙太奇的关系。

剪辑专业的逐步完善,来源于影视创作的多样化,虽然它不像蒙太奇理论那样备受理论家们的宠幸,但它却和蒙太奇有着直接连带的关系。应该说它是一门深奥的学科,它不只是简简单单的镜头连接,它是产生蒙太奇形象的直接表现者、塑造者。没有剪辑就没有形象化的蒙太奇。然而,有些人却不这样认为,他们否定后期阶段的镜头剪辑的创造性,只要剪辑按照原定的顺序把镜头连接起来,或作些小修改就行了,作用不大。这种观念是不全面的,是错误的。历史上电影大师们虽然过多地强调了剪辑的作用,不无偏颇,然而却不能因而否认剪辑的创造性,因为蒙太奇理论就是从剪辑的实践中总结出来的。一味的否定剪辑再创作的作用,那么,蒙太奇理论也就没有根据了。前苏联电影艺术大师尤特凯维奇曾说过:“蒙太奇——这首先是一种节奏。”节奏在影视片中可分为内部节奏和外部节奏。内部节奏取决于剧作者的故事情节和导演的总体把握,而外部节奏的流畅则主要取决于剪辑的作用。一个优秀的剪辑师可使一部影视作品剪得顺理成章,而一个拙劣的剪辑师也可将一部好题材、好内容的片子剪得拖拖沓沓、毫无生气,这不能不说是剪辑在一部片子的再创作过程中所起的重要作用。

蒙太奇理论看似深奥,其实并不复杂。而剪辑专业看似简单,其实学问深奥。这是一个辩证关系。

对于剪辑这门专业,在技术操作上初学者一学就会,然而要想成为一名优秀的剪辑师并不是那么容易的事,而是要下苦功夫,在实践中认真钻研技法,熟练地掌握各种剪辑技巧、手法,将其上升到理论中去,而从理论再回到实践中,这样从实践到理论,再从理论到实践,从而产生新的蒙太奇理论和概念,这就是蒙太奇与剪辑的真正关系。

第五节 蒙太奇的表现形式

(一)平行式蒙太奇(并列)。在影视片里,往往在故事情节发展过程中,通过两件事或三件事,在同时异地进展着,互相有呼应,又有联系,彼此起着促进刺激的作用。这种方式就是平行的蒙太奇。例如,影片《董存瑞》中,董存瑞与郅振标分头去找县委书记王平和八路军连长,要求参军的一段故事情节,就是话分两头,平行发展的处理方法。

(二)对照式蒙太奇(对比)。在影视片里常看到富与穷的对比,强与弱的对比,文明与粗暴的对比,伟大与渺小的对比,进步与落后的对比等等,这些构成方法,就是对照或对比的蒙太奇。杜甫诗中有这样的句子:“朱门酒肉臭,路有冻死骨。”这是诗文中的对比手法。如影片《一江春水向东流》中,张忠良与王丽珍在重庆跳舞的脚与上海日本兵大马靴叠化对比镜头。另一场戏中,一个小女孩领着一个瞎老头子在街头卖唱,与阔佬们在高楼大厦饮美酒相对比。

(三)复现式蒙太奇(反复)。在影视片里常见到,从内容到性质完全一致的镜头画面,反复出现。这种画面总是在剧情发展的关键时刻出现,其用意是加强影视片主题思想或不同历史时期的转折,从而唤起观众对影视片主题和主人公的深刻印象或认识。反复出现的镜头,必须是在关键人物的动作线上,这样才能够突出主题,感染观众。这种构成法,就是复现式蒙太奇或叫反复的蒙太奇。如影片《乡村女教师》中反复出现的地球仪,它代表着不同历史时期的转折。这种结构方法就是复现式蒙太奇。影片《第六纵队》中,26号门牌三次出现,都是在主要人物出现时,情节发展的关键时刻,从而加深观众的联想,突出情节、事件、人物,这也是复现式蒙太奇。电视剧《苏雅的故事》中苏家小院,20集中,每集都要重复运用几次,突出主题,说明故事就发生在这个小院里。

(四)交叉式蒙太奇。影视片中常见到这样的故事情节:一个人被匪徒捉去,正在进行审问拷打,而另一方人正在骑马或乘车赶去营救。这两个内容不同的镜头,按照故事情节的进展,一会出现匪徒们拷打,一会出现营救的人们乘车或骑马赶来,利用同一时间和不同空间内容的镜头,交叉地组接起来,使两种动作构成紧张的气氛和强烈的节奏感,造成惊险的戏剧效果。这种剪辑方法,就是交叉式的蒙太奇。最有代表性的是美国格里菲斯导演的《一个国家的诞生》影片中的“最后一分钟营救”,被救的人即将处死,营救的人即将到来,将这两个情节交替出现,造成一种强烈的紧迫感和节奏。

(五)积累式蒙太奇。利用从内容到性质上相同的一些类型的画面,而在这一类画面里表现的主体是不一致的,按照动作和造型特征,取其不同的长度组接起来,构成一种紧张的场面,造成预想的气氛和节奏。这种剪辑方法就是积累式的蒙太奇。如:战争影视片中的飞机、大炮、机关枪等等武器,反复交替地组接起来,造成即将攻打敌人阵地的气势。再如:电视剧《净魂》中,唱段《刺王僚》的镜头组接。这个唱段自身带有一些迷信色彩,反映在屏幕上就不可能用实的手法处理,须得用虚拟的处理方法来组接。根据唱腔的节奏,选择了一些石虎头、石虎尾、石虎爪、石虎牙等石虎的镜头,交替地组接,造成了片子此时所要展现的内容和一定的节奏。

(六)象征式蒙太奇。按照剧情的发展和情节的需要,利用景物镜头直接说明影视片主题和人物思想活动。比如不同内容的景物镜头或构图相似的画面,能烘托或引导将要出现的人物或主题,从而起到描写人物情感和展示影视片主题思想的效果。这种构成方法,就是象征式蒙太奇亦称诗意蒙太奇。如:海浪象征伟大宽广,山岳象征雄伟高大,冰河解冻象征春天到来和新生开始,花象征美好和幸福,红旗象征革命等等。如:影片《英雄儿女》中,王成握火箭筒跳入敌群中壮烈牺牲,音乐起,画面出现傲然的青松,象征着英雄人物永垂不朽。

(七)联想式蒙太奇。用内容截然不同的一些镜头画面,连续地组接起来,造成一种意义,使人们去推测这个意义的本质。这种剪辑方法即联想的蒙太奇。如:用一组农民在田地里面朝黄土背朝天,不停耕耘的镜头,再用一组农民家中老小吃糠咽菜的镜头,交替组接起来,使人们联想到种田人吃不到粮食,联想到地主老财的残酷剥削。

(八)错觉式蒙太奇。这种构成方法,首先是故意使观众猜想到情节的必然发展,但是,忽然来一个180度的大翻个,结果不是人们所预料的镜头,而是恰恰相反,出乎意料。例如影片《51号兵站》中,上个镜头是一个特务被地下党人用棒打下去,下个镜头却是敌特头目马福根抬头。再如影片《牛虻》中,上个镜头牛虻在教堂门外广场上被打倒,下个镜头倒在床上。这两个例子,既是以动作转换场景,又是错觉式蒙太奇。

(九)叫板式蒙太奇。这种构成方法,在正剧影视片中能承上启下,上下呼应,而且节奏明快,如同京剧中的叫板,叫到谁,谁就出场。如:影片《51号兵站》中,日本人说,“无缝钢管”,下个镜头从特写拉出钢管。人物处理也可以这样,这就是叫板式蒙太奇。

(十)扩大与集中式蒙太奇。从特写逐渐扩大到远景,使观众从细部看到整体,造成一种特定的气氛,这就是扩大的蒙太奇;再由远景逐渐进到细部特写,这就是集中的蒙太奇。这两种蒙太奇正如前苏联电影导演C·尤特

凯维奇所说：“前者是前进式的蒙太奇句子，后者是后退式的蒙太奇句子，这两者结合起来，既是环行的蒙太奇句子，又是扩大与集中的蒙太奇。”

(十一)过去与未来式的蒙太奇。这是影视片叙述的构成方法，叙述过去的事件和未来的想象，倒述剧中人过去的历史事件成想象未来生活中的真实情况和事件的发展。这种构成方法，就是过去与未来的蒙太奇。如：影片中的叠印回忆、幻想、梦境、想象等所出现过去与未来的景象画面。

(十二)夹评夹叙式蒙太奇。影片一开始，主人公不讲现实生活的话，镜头画面上加旁白解释或加评语叙述；在某些场合，影视片的主要人物，又以现实生活的面貌出现，以现实生活的语言表达剧情。旁白时而有，时面无，它紧跟着影视片的主要人物出现面出现。旁白的内容，既有叙述，又有评语，反复地与主人公出现交织在一起，以至随着整个影视片结束。从头至尾在一部影视片中运用这种手法，就是夹评夹叙的蒙太奇。法国影片《没有留下地址》、《一群杀人犯》，意大利影片《橄榄树下无和平》，我国电视连续剧《唐明皇》、《三国演义》等，都是用这类手法。过去法国影片采用这种手法较多，现在很少采用夹评夹叙的蒙太奇。我国影视片采用这种方式的也大多是历史剧。比较突出的电影是《伤逝》。《伤逝》整个影片是以“夹评夹叙”的蒙太奇结构作为表现形式的。它全片贯穿着旁白、内心独白，又有人物对白。时面有旁白、内心独白与对白和人物动作、情绪交织在一起，它的内容是时面结合画面叙述，时面是人物自我评语、自我悔悟等等。

当然，影视片如果从总体结构、段落结构、章法结构上讲，手段更是多种多样、不胜枚举，这些待以后深入探讨。总之，蒙太奇作为影视艺术的构成方法，归纳起来不外是两个方面的：

(1)连续的蒙太奇。

(2)对列的蒙太奇。

英美等国的影视工作者强调外在与内在的连续性。习惯于传统的连续的蒙太奇，这也是国际上惯用的手法。而前苏联则强调对列的蒙太奇，即内在的联系性，这是他们继承传统的习惯。当今世界上电影理论家又提出了新的看法和论点，法国电影理论家安德烈·巴赞提出长镜头为内部蒙太奇、短镜头为外部蒙太奇。他认为，长镜头是客观地反映现实，短镜头要破坏生活中的真实感；长镜头可以保持生活中动作的真实性和真实的空间环境感，短镜头容易破坏生活环境中的空间感。影视镜头本来就是主观的反映，意思是导演、摄影（像）、剪辑强加给观众的。为此，分镜头应考虑到主客观结合的作用。主观上要表现什么，但必须要照顾到客观（观众）欣赏的需求。法国电影理论家马尔亨提出不论什么蒙太奇形式，归根到底只有这样两种形式：

叙述的蒙太奇——即连续的蒙太奇 } 同是国际上惯用的构成法。
表现的蒙太奇——即对列的蒙太奇 }

连续的蒙太奇着重于情节发展,人物形体、语言、表情以及造型上的连续,同时也从剧情上连续地说明一个动作内容。连续的蒙太奇也是叙述的蒙太奇。如以下三个镜头的组接:

(1)主人在写字台前看书,听到敲门声向门看去。

(2)客人在门外敲门,等待主人来开门。

(3)主人走来开门,客人同主人一起进门。

这个例子既是连续的又是叙述的蒙太奇。

所谓叙述蒙太奇,是指将个别的镜头依照时间的顺序排列,以表现一个情节或故事,是最单纯的形式。

对列的蒙太奇着重于内在的联系,它通过人物形象和景物造型的对列造成一种概念或某种寓意,同时以镜头本身内容通过镜头的对列,产生一种联想和意义,着重于主观的表现。下例既是对列的蒙太奇,又是表现的蒙太奇。

冰河解冻。 } 新生开始。
鲜花盛开。 }

一个衣着华丽的胖人在饮酒吃肉。 } 贫富对比。
一个衣着破烂的瘦人在街头乞讨。 }

连续的蒙太奇即叙述的蒙太奇,它的色彩变化较小,因此创造性较小。

对列的蒙太奇即表现的蒙太奇,则富有高度的创造性,是影视艺术中表现内容不可缺少的手段。

表现的蒙太奇,往往以两个镜头的对列,以第二个镜头来暗示或说明第一个镜头的含义。

表现的蒙太奇(对列)虽然一再被反复地运用,但它的艺术效果是永远吸引人的,是不会过时的。这种蒙太奇手法,是以视觉的隐喻或明喻或象征,直接深入事物的核心(本质),常常会表现得更深刻、更富有哲理性。

所谓表现的蒙太奇,是指把个别的镜头排列在一起,通过两个形象之间的冲突,产生一种特别的艺术效果,其意义远比叙述蒙太奇复杂。

影视蒙太奇,最初的含义只是指画面的剪辑而言,现在发展到包括:

(1)画面、对白的组接关系。

(2)音响、音乐的组接关系。

(3)画面与音响、音乐的组接关系。

(4)由于这些组合关系所产生的意义与作用。

(1)、(2)、(3)的组合是属于结构形式的关系,第4点是形式与内容相互

影响的关系。

影视的剪辑工作就是影视蒙太奇最后的定型工作,也就是完成影视片蒙太奇形象的再塑造,再创作。

影视蒙太奇的理论,最初是在剪辑的实践中总结出来的。为了全面地完成影视片的剪辑任务,就要学习、掌握、运用影视蒙太奇的各种技巧,为影视片的内容服务。

影视镜头的组接不是掐头去尾的连接,而是要进行精心选择和对比,并加以剪裁与组合,除组接画面蒙太奇外,还要充分考虑组接声音蒙太奇作用。因为影视是视觉和听觉的艺术。剪辑在对影视片作蒙太奇处理时,既要掌握戏剧动作,又要以镜头造型、镜头技巧、镜头尺寸和对白、音乐、音响等作为镜头组接的蒙太奇因素,只有在这些不同的蒙太奇因素的基础上,才能够准确地进行影视片剪辑的再创作,这对一部影视片结构严谨,语言生动和节奏鲜明起到极其重要的作用。

综上所述,影视蒙太奇,是影视特有的观察世界和揭示各种人物事件的手段和方法。蒙太奇不仅单纯地形式地起到连接镜头的作用,更重要的它是影视艺术家应具备的观念和思想。它在选择和对比影视剧情的场、景、镜头时,表现出对世界的观察,其任务是在银屏幕上再现生活。其艺术功能概括起来有六点:

1. 对镜头的选择及动作的取舍,对主题的概括与情节的集中,通过蒙太奇的分切与组接,突出主题,强调重点。

2. 积极引导观众参与影视片的创作,吸引观众的注意力,激发观众的想像力。

3. 创造影视艺术独特的时间与空间,运用蒙太奇的分切与组合,将现实生活的时空变成艺术的有限时空与无限时空。

4. 运用蒙太奇的艺术手法,创造出影视片内部结构的严谨和外部结构的流畅,产生出影视片强烈的节奏感。

5. 运用蒙太奇镜头的分切与组接,产生新的含义和概念,使原来单一无意义的镜头变为具有意境又具有寓意的影视语言。

6. 声画的有机组合,多元素[表演、摄影(像)、造型、声音等]的融合,产生完整、统一的声画合一的银屏幕形象。

最后,有必要将蒙太奇学派与长镜头学派作一简单的对比介绍,这不仅因为他们对电影艺术的发展都产生过深远的影响,而且因为他们对影视剪辑工作者来说是必备的理论认识。

蒙太奇学派与长镜头学派的主要区别是:蒙太奇学派主张的是一种主观的、表现的艺术,它的核心是形象的对列。长镜头学派主张的是客观的写

实的艺术,讲究的是场面调度,其核心是再现表现对象的真实。

蒙太奇学派——(1)强调思考;(2)强调人的主观情感;(3)强调镜头衔接的含义(当两个镜头对列剪接后,所产生的新概念)。

但是也离不开观察(观察生活中的一切)。

长镜头学派——即段落镜头,(1)强调观察;(2)强调真实生活;(3)强调不以主观性来分切镜头。但它也同样离不开思考。

蒙太奇学派的代表,应是前苏联艺术大师们:爱森斯坦、库里肖夫、普多夫金等人。蒙太奇学派,是从主观的思考构想出发,然后结合对生活的客观观察,确定思考的构想方案。呈现给观众的视觉形象是短镜头,它着重于写意的表现。

长镜头学派的代表,应是法国电影理论家安德烈·巴赞。巴赞曾经说过,蒙太奇是表现主义,不真实,是人的主观愿望做出来的,也就是说,是人为的。他强调长镜头符合生活真实,以美国人罗伯特·弗拉哈迪于1916年拍的纪录片《北方的纳努克》中捕捉海豹的场面为例,他认为,一个长镜头就可以全部解决,而运用蒙太奇的分切,不真实。长镜头学派,是从对生活的客观观察出发,然后结合主观的思考,确定观察的实施方案,呈现给观众的视觉形象是长镜头,它着重于写实的表现。

不论是写意或是写实都是影视艺术重要的组成部分。蒙太奇理论学派和长镜头理论学派,他们对电影艺术的发展都产生过深远的影响和促进作用。当代电影电视艺术,仍然在这两种学说的基础上不断更新和发展,而且是将二者融为一体的运用(即长短镜头相结合的运用)和表现形式。

总之,蒙太奇诞生于艺术创作构思时,体现于分镜头剧本,定稿于剪辑台。蒙太奇含义广泛,影视剧本中就存在着蒙太奇因素。剪辑的具体含义,仅对影视片编剪而言,剪辑是依据影视原始素材,在声画素材的基础上进行再创作,使蒙太奇形象定型于剪辑台上。因此,蒙太奇与剪辑两者不能混为一体,剪辑是影视蒙太奇工作的一个组成部分,并不全等于蒙太奇。

剪辑是随着电影发明后(1895年12月28日)分段拍摄时期产生的,又是在蒙太奇理论指导下而发展的。蒙太奇理论是随着电影剪辑的实践(《战舰波将金号》中敖德萨阶梯的剪辑)而总结出来的学说,是在电影艺术不断发展中成长的。蒙太奇镜头分切与组合是再现人们认识生活的过程。

第3章

剪辑基础

影视剪辑成为一个独立的艺术创作部门,有其特殊的艺术基础、文学基础和生产基础。这三个基础相互区别又相互联系,综合为影视剪辑艺术的基础。

剪辑,是影视生产创作中的一个重要环节。它根据影视片的总体构思,运用蒙太奇技巧,对镜头进行有机的衔接、组合、调整 and 修饰,促使整部影视片达到节奏明快、结构严谨、语言生动流畅,并对深化主题、突出人物性格有着积极的作用。

第一节 影视艺术的基本特性(剪辑的艺术基础)

一、视觉和听觉形象

电影在无声时期纯粹是视觉形象的艺术。在电影有了声音以后,就成为视觉与听觉的艺术。视觉和听觉,在影视艺术中,它们是相辅相成不可分割的组成形象化语言的基础。但两者也不是平分秋色,作为影视的编、导、摄、剪,更需特别重视和突出视觉形象这一艺术特征。

影视视觉形象就是将生活中的人物记录在胶片、磁带上,经过加工制作放映在银幕、屏幕上,人们无须任何解释,看见银屏幕形象就能理解内容,这就称为视觉形象艺术。影视镜头如拍的是一个人、一个物的内容,而主体是静止的,镜头也是固定的,称为单一因素形象或单一主体形象。假若镜头是运动的,主体是多变的,应称为多种因素形象或多主体形象。如果利用几个不同因素的镜头,通过有机的组合,说明一个问题或解释一种含义,即可称为蒙太奇形象。

例如:

1. 一个冰河解冻的镜头,只能是冰河解冻的形象;一朵盛开的鲜花,也只能是一朵鲜花的形象。若将这两个镜头连接起来,就能使人们理解到“春天的到来”或“新生的开始”。这就是利用两个不同形象的镜头相对列组接后所产生的新意义,成为一个表现新含义的寓意性蒙太奇形象。

2. 又如一个小女孩牵着一个瞎子老人在街头卖唱的镜头,这只是一老一小在街头卖唱的形象;一个贵妇人和一个胖阔佬在高楼饮美酒的镜头,这也只是一男一女在喝酒的形象。若把这两个不同内容的形象镜头相组接,就立刻会使人们联想到社会的不平,穷富的不均,从而揭露出社会的本质,这就构成一种有着对比性新含义的蒙太奇形象。

影视的视觉形象是影视语言的基础之一,只有很好运用各种不同表现内容的镜头与掌握各种不同因素的造型特征,使两者有机而紧密地结合,组成准确、真实的银屏幕形象,展现内容,才能达到鲜明生动地解释主题,使画面蒙太奇通顺流畅,完成视觉形象的戏剧性作用。

影视的听觉形象,是生活中的各种声响在影视中的组合运用。按照声音蒙太奇的规律,可分别组成对白、音乐、音响独立的听觉形象,又可使三种声音构成综合的听觉形象。人们总是通过听觉理解声响的真实内容,联想到生活中生动活泼的情景。这种声音蒙太奇称为听觉形象。

例如:

1. 影视片中的人物对话,既有画内对白,又有画外之音,不论是画内或画外都是听觉形象。

人物对话构成的听觉形象如:

甲说:“你昨天上哪儿去了?”

乙说:“我开会去了!”

甲说:“小张看见你在公园陪女朋友玩呢!”

乙说:“是,我没有请假。”

这段人物的对话不论是在画内或在画外。都构成了撒谎的听觉形象。

2. 声响是影视中各个片种常用来渲染情绪,衬托人物、事件,加强节

奏,制造环境气氛的听觉形象。

如用一声枪声和一声人的惨叫,两种声音通过有机的剪辑,就构成了杀人的听觉形象。利用两人的争吵声和拳打脚踢声,经过交叉的剪接就构成吵架殴打的听觉形象。利用人物讲演声、警车笛声、群众口号声、枪声、殴打吵架声等,通过有机的安排和组接,就会构成镇压群众运动的听觉形象。

3. 影视的音乐是根据影视片的主题思想、故事情节、事件、人物动作等进行选曲和作曲的。一般说,影视中的音乐可分两个方面,一是主题音乐,它可以从头到尾贯穿全片,又可分段描写;既可歌颂主人公,又可写主要人物、主要事件。总之要以主旋律展示主题,突出人物,衬托和渲染情感;二是情节(气氛)音乐,它既要根据情节制造影视片中各种环境气氛和动作效果,同时还要随着情节的发展陪衬人物,渲染情绪,加强影视片的节奏作用。

音乐本身自有音乐的“语言”,它通过各种不同的曲调、旋律、节奏、和声、配器等构成各种音乐的听觉形象。

如画面出现工人罢工失败、被捕、押解的低沉形象,音乐的旋律就应是低沉的、悲哀的,这便起到渲染这种失败的情绪和对工人寄予同情和悲痛的作用;反之,如音乐的旋律是进行曲,通过音乐与画面的对位运用,胜利激昂的情绪和雄伟的节奏感,构成了工人罢工必定胜利的音乐听觉形象。

又如音乐、音响、对白三种不同的声音,可以组合成声画结合的听觉形象。影片《青春之歌》中“车站卧轨”一场,江华等人领导学生卧轨抗议,坚决要求去南京请愿,敌军官站在火车头上,对着学生大喊大叫:“不要去南京,不要去南京……”学生们喊出抗议的口号,江华等人率领学生冲上火车开往南京。这场戏有群众杂声、人物讲话声、火车汽笛声、火车开动运行声等,还有情绪激昂、节奏鲜明、渲染气氛、衬托人物的音乐。这场戏里既有音乐、对白,又有各种音响。通过综合性的声画有机组合,使各种声音准确地配合了画面的戏剧动作,从而压倒了敌人的反动气焰,突出表现了人民群众的力量是不可阻挡的艺术效果。这种声画结合有力地发挥了视听形象的戏剧性作用。

再如电视连续剧《三国演义》中朝廷军与农民起义军交战一场,张角这位黄巾起义的农民领袖率领着起义军向官军杀来,官军孙坚、曹操、卢植、董卓等人马从四面八方包围过来。这场戏有喊杀声、击鼓声、马嘶声、刀枪剑戟声、人的惨叫声等,加上低沉、悲壮、节奏鲜明的古风音乐,烘托出古战场的那种激昂、振奋、古朴、壮观的艺术效果。

视觉形象与听觉形象在影视艺术中都是举足轻重,不可分割的。视觉形象借助听觉形象会使画面更加传神、逼真;听觉形象又依托视觉形象的直观感受面更具有感染力。因此,二者就像一个人的左右臂一样缺一不可。

我们搞影视艺术归根到底就是搞视觉形象和听觉形象,把这两方面弄清楚了,影视片的艺术质量也就有了保证。

二、时间和空间艺术

1927年,意大利的卡奴多曾在其所著的《形象工厂》一书中,把绘画、建筑、舞蹈作为构成电影的空间艺术,而把音乐、戏剧、文学作为构成电影的时间艺术。

影视的镜头组接是一种处理时间与空间的艺术手段,也是影视生产创作过程中决定时间与空间形象的中心技巧。影视的时间和空间直接关系到故事的叙述和影视片的结构。影视既能表现无限的时间与空间,同样又受着有限的时间与空间的制约。因为影视叙述故事有其无限的时空自由,而表现故事则又局限在有限的时空里。总之,影视艺术中的时间因素与空间因素在影视片创作中是共同存在的,都具有同等重要的作用。

什么是影视的时空呢?影视的时空是生活时空的再现,但是影视时空又不同于真实生活中的时空。因为影视不是将生活中的一切物质运动的全部过程都表现出来,而是根据剧情的需要,经过精心选择,通过镜头予以具体表现的。所以,影视的时空关系,既是真实的,又是虚拟的,带有一定的假定性。影视需要按照剧情,描写人物在规定情境中的一切活动,将生活中的时间与空间,经过选择提炼加工后再现为银屏幕上的时间与空间。这是影视特有的时空,是艺术的真实,不同于生活的真实。

影视片叙述事件可以不按时间顺序,可以超前叙述,也可以拉后倒叙,还可以同时叙述许多不同的事件。影视的时间处理,不必考虑生活中的时间顺序。舞台上的戏剧表演就没有这么方便,舞台剧不能像影视那样自由伸缩时间,它必须按部就班地发展下来。

影视有三种基本时间和两种基本空间。

在时间方面——

1. 事件时间,指影视里直接展开事件的时间。这和时间是影视和戏剧共有的时间,在戏剧中这又是惟一的时间。事件时间是直接表现事件而产生的时间感,在事件时间中带有叙述时间的因素。

2. 叙述时间,指用形象和言语进行交待的时间,可以采用报导的方式,如讲故事的形式。叙述时间是一种带有假定性的时间,所以它能够压缩真实事件的时间。影视除空间结构外,时间结构也是很重要的。如一部影视片如何开始,如何结束,开场收尾,承上启下,互相呼应,情节事件的一切经过,前因后果如何安排,如何表现等等,都是影视片结构的重要因素(影视片

中的倒叙是叙述时间的表现方法)。叙述时间所表现的是在一个长时间内多次重复的动作,因此,叙述时间的假定性和概括性是很强的。

3. 感受时间,指人们直接感受影视片的时间,类似戏剧感受的时间一样,电影一般要放映一个半小时至两个小时(因为人们眼睛的生理关系而不宜太长),戏剧一般比电影时间要长些(三至四小时)。而电视则不同了,由于它是家庭艺术,人们可以边干活边看或什么时间看都可,电视台全天24小时播放。因此,它区别于电影和戏剧。感受时间在很大程度上影响一部影视片中的叙述时间和事件时间。感受时间调节着影视片中事件时间的长短,影响着叙述时间的安排。如果把情节很好地分配到事件时间和叙述时间中去,可以形成影片节奏以达到情节进展所需要的速度。感受时间与蒙太奇结构、内容调子、剪接率、剪接调子很有关系。例如:影视片中用特写镜头就能特别简练地表现时间过程,而特写又是压缩时间的重要手段。时间在影视片中与空间有着不可分割的联系。

在空间方面——

影视艺术的空间,是人和物在实际生活环境中活动的艺术表现。

影视有两种基本空间:

1. 银屏幕空间。这是指拍摄的原始素材未经剪辑过的镜头映现在银屏幕上的实际空间(银屏幕大小的空间和原始镜头内部景物的实际空间),或者两个和三个以上的不同内容的镜头,经过剪辑后连接在一起,所产生的不同的虚拟的影视空间,即所谓的银屏幕空间。

例如:人们站在天安门前观看“五一”大游行的一个镜头,下面紧接着是上海街道上游行的人群队伍。这两个镜头相接后就会使人感到上海的游行人群就在天安门前,这就是所谓虚拟的影视空间。

2. 动作空间。这是指戏剧动作和主体动作(人物与景物)在实际环境中的一切活动的空间,而这些活动是根据一个情节线索的发展,使人物在不同地点(空间)里的动作有机地联系起来。

例如:影视片中主人公住在什么地方,又在什么场景里活动,从哪儿来,到哪儿去,通过什么地方去会见谁,都需要很清楚地交待。又如:作战场面,敌我双方在什么地方打仗,打多大的仗,双方的指挥部和主要人物在什么样的环境里指挥或作战,谁战胜了,谁战败了,都需要交待空间(这是地形和方向的空间)。在艺术上还有剧作因素的空间,这需要根据情节安排,利用不混乱的空间来传达剧作效果。当动作地点对一场戏表现形式发生影响时,才会具有艺术作用,才具备了剧作因素的空间。剪辑要善于掌握镜头组接使时空合理而不混乱,使观众感受到影视时空的转换合乎生活的逻辑。反之,就会妨碍内容,影响剧作因素。

影视的时间总是在一定的空间中产生的,而空间的变化,又决定了时间的长短。影视的时间与空间总是紧密地联系着。比如:在一场戏中插接不同内容的另一场戏,由于插接的戏内容不同,空间不同,因而就产生了时间的变化,这说明时间与空间是紧密联系而不可分割的。倒叙和叠化就可以达到无限时空的效果。而单个镜头本身就只能表现有限的时间与空间。

综上所述,影视的时间与空间既是无限的,又是有限的;既有真实感,又有虚拟的假定性。

三、逼真性和运动性

摄影艺术能够逼真地表现生活中的造型美,却不能表现动作;舞台上的戏剧、舞蹈能表现动作,却不如影视表现得逼真。因此,影视可以说是一种既有逼真性,又有运动性的艺术。

1. 逼真性(真实)

影视首先是依靠科学技术手段,记录现实生活中人和物的活动,本身具有逼真性的特点。也就是说它所反映的人和景物活动,能复现现实或更加逼近现实。影视中不允许有半点虚假。如果景物是虚假的,摄影(像)机这个锐利的眼睛就会把它完全暴露出来。它排斥舞台上的假定性和虚拟性,要求被反映的景色和人物的外貌具备最大的真实性。这里所说的真实性是指形象的外部特征而言,并不是指艺术要反映“现实的本质”那种真实性。反映现实生活的本质,是一切艺术共同追求的目标,而且有些艺术并不像影视那样要求形象的外部形态的逼真。比如:漫画是通过夸张变形反映事物的本质,我国传统戏曲中的程式化、虚拟化、布景的装饰化以及国画中的山水画等都不追求形象的绝对逼真。但是影视就不同了。影视中如果出现形象上虚假的现象,就会破坏艺术的真实性和可信性。

例如,电影《周恩来》中,扮演周恩来的演员王铁成不论从外貌到神态动作都酷似总理,很逼真。尤其是在人民大会堂,庆“十一”招待党、政、军及各界人士的宴会上,总理的出现使全场惊呆,人们以为总理来世再生了。仿佛总理又回到了人们中间,从而达到了艺术的真实。然而在电影《大河奔流》中,毛泽东的扮演者不论从外貌形象到神态都不像,因此不能拍正面的中近景、只好拍侧面的远景、全景,虽然在银幕上表现出来了,但不能给观众一种神似的满足。这样就没有达到预期的艺术效果,破坏了艺术的真实性。所以说,影视中形象的外部真实往往是达到本质真实的起点。

外国人非常强调逼真,他们可以不惜整部片子故事情节的虚假、不真实,而在场面、环境、表演、细节等方面一定要做到真实,从而获得观众的“信

赖”。如 60 年代的暴力影片,和现代的枪战片、侦探片等,故事纯属虚构,但细节非常逼真,像毆斗、杀人,白刀子进、红刀子出,鲜血淋淋,使观众看了觉得可信。诸如此类的东西导演在镜头的处理上,演员在表演动作上,摄影在光影造型上都搞得很逼真,使影视片的艺术感染力很强,迷惑了观众,从而掩盖了大的不真实。

香港影片《生死搏斗》故事是虚构的,可是影片从头到尾,导演、演员、摄影、美术、化妆、服装、道具、剪辑各部门都搞得很真实,达到了假故事,真可信。又如美国影片《刺》,内容全都是虚构的,由于假戏真做,各部门搞得逼真,使人们看了不感觉是虚构的,获得逼真的艺术效果。影片的编剧、导演、演员、摄影、美术、音乐、剪辑全部得奖。

我们强调影视片故事要有生活依据,要求细节和一切进入镜头的都要真实,这是不是说拍摄的一切都要真家伙呢?不是,艺术的真实来源于生活的真实,但又不等于完全是生活的真实。假的会拍成真的,真的也会拍成假的。例如,电视剧《晨歌与夜曲》中星星的镜头,真实生活中,星星是拍不出来的。美工、摄像在一块玻璃上粘上白颗粒泡沫,背景打上蓝光,拍出来的效果如同真的星星一样,很逼真。而电视剧《三国演义》中吕布骑马站在一座城墙下而看着远处的貂蝉,背景的城墙是一座真城墙,但拍出来的屏幕效果却像塔的布景景片,失去了真实感。这些都是一个艺术处理问题。逼真要的是神似而不是形似,但神似和形似要紧密地结合。逼真要选择、概括、提炼,要典型化,才能达到真实,逼真就是要让观众从故事情节、环境、布景、人物表演、细节安排、特技制作等方面,丝毫看不出破绽,使人信以为真。

总之,影视片在内容上要现实,形式上要逼真,使两者有机而紧密地结合起来,这就是影视的逼真性。

2. 运动性(动作)

影视的运动性,体现在“戏剧动作”和“镜头运动”这两个方面。80 年代的影视片特别强调镜头的运动和影片的结构形式。影视适合表现具有强烈的动作和场景迅速转换的戏剧内容。

影视除表现人物外在的动作外,还迫切需要表现人物内在的动作,即内心冲突。问题是怎样利用影视的特殊表现手段来表现内心活动,这就需要发挥蒙太奇的作用,利用镜头之间的衔接转换、镜头运动,利用可见的形象来代替那些不必要的对话。这样即使场景变化很少,人物的外在动作不大,也能产生强烈的艺术效果。比如,影片《小兵张嘎》中,罗金保带领小嘎子在敌人占领区的从小巷出去寻找我抗日游击队,逼过罗与嘎子的一系列动作,那个较长而又变化多的跟、拉、摇、升等综合性运动镜头,很典型地描写了小嘎子找游击队的行为,同时突出了抗日战争的艰苦环境,展现了战斗在敌后

根据地的游击生活,产生了很好的艺术效果,达到了逼真地再现生活。

电影电视的运动性,不应给观众以人为的感觉,正如一位外国导演普莱明格所说:“一部理想的影片是觉察不到导演存在的,是从来不会感觉到导演在那儿指手划脚的,实际上对一事一物都渗透了自己的心血,这就是导演的艺术,要是我导演的影片自然而流畅地使你简直觉察不到任何‘切换’或摄影机的运动,那我就认为这是我真正成功的地方。”^①

运动性镜头的代表作体现最突出的还有前苏联影片《雁南飞》中火车站“送别”一场戏,当影片女主角薇洛奇卡在人群中钻出钻进,到处寻找即将奔赴前线的爱人鲍里斯,这时导演用了一个很长的运动镜头(跟、移、摇、拉、升),不仅交待了战争时车站纷乱的环境,而且透过各种角度和方位,一方面展现鲍里斯也在人群中寻找薇洛奇卡,一方面又细腻地刻画了女主人公心急如焚的焦灼心情。越过障碍,分开人群,她终于发现了鲍里斯,向他扔去一包饼干,鲍里斯没有发现,接着镜头摇下一个特写:饼干在人们脚下踩碎了,薇洛奇卡的心似乎也跟这饼干一样碎了。这个长运动镜头有效地渲染了人物生离死别的气氛,突出了战时的凄惨、悲凉的真实情景。

综上所述,我国和国外的影视片中,都常用推、拉、摇、移、跟、升、降等运动镜头,表现人物处在特定环境中的内心活动,揭示人们在不同环境气氛中的内心冲突。运动性镜头最善于将人物与环境有机地融会在一起,可以借景生情,以情写人,它直接起到人物为主题思想服务的作用。

拍摄长运动镜头应具备3个条件:

1. 导演和摄影(像)拍摄前对镜头必须有周密的设计,既不能随随便便,更不能凭一时灵感冲动。一切都要经过深思熟虑,提出细致的、切实可行的拍摄计划,就像舞台上连续演出,事前要认真地排练一样。长运动镜头实拍时摄影师必须准确地执行拍摄计划。

2. 演员要有高超的表演技巧,因为表演上的任何一点差错,无论是形体、表情、细节,都会造成重拍。而长运动镜头的重拍,耗片量是令人咋舌,没有炉火纯青的表演,就不可能拍出长镜头的片子来。

3. 高度完善的摄影(像)设备。没有这样的设备,别说拍长运动镜头,就是拍单一的镜头也是困难的。

四、技术性和综合性

电影、电视是科学技术发展到一定阶段的产物,是融合了文学、戏剧、音

^① 参见雷纳逊《电影导演工作》,北京电影学院1979年版,第137页。

乐、舞蹈、绘画、雕塑、建筑及现代科技的因素而发展起来的新的艺术形式。因此,影视工作者为了制作出优秀的影视作品,一定要认识科技与影视不可分割的关系。对于一个信息时代的影视工作者来说,学习科学技术知识和学习文学艺术知识一样重要。

(一)技术性(科技)

电影自 1895 年 12 月诞生后,在不到一个世纪的时间里,出现多次科技上的飞跃:从无声片到有声片的飞跃,从黑白片到彩色片的飞跃,由窄银幕到宽银幕的飞跃,由传统电影到现代电影的飞跃,出现了立体电影、70 毫米宽胶片电影、立体声电影,还有多银幕电影、全景环幕电影等。更令人激动的是,电影又有新的飞跃,诞生了数字电影。这是今后世界电影发展的趋势。数字电影用计算机生成,或用计算机生成的素材和胶片拍摄素材的汇集,再将其变为数字信息进行存储和调节,然后把数字信息转成胶片影像。在影片制作中,这种制作方式既能相结合,又能相分离。其优点主要是:

1. 数字电影给人以更多更灵活的创作空间。电影数字化制作技术,使“抠像”成为十分容易的事情,因此,电影工作者可以根据创作需要增删图像的内容(景物、人物、道具等等),调整图像中的色彩,达到更为理想的艺术效果。

2. 数字电影的特技具有更加逼真的戏剧效果。电影在常规制作中所拍的特技镜头,如人与动物、飞机空战、枪击肉搏、鲜血淋淋等惊险动作,很难逼真。如果采用数字制作,即可呈现全方位的各种惊险动作,不露破绽。用数字制作真人与景物合成的特技镜头,如火山爆发、洪水泛滥、桥梁倒塌、汽车追踪等,可以“逼真”地再现生活。

3. 数字电影保质性强。数字电影的图像、色彩、声音,不仅比常规的电影更清晰、更鲜艳、更纯真,而且通过卫星播放、地面接收,间接传递,多次复制,长期多次播映经久不衰。

当今电影仍然采用感光化学成像法制作影片,它运用了光学、声音、电学、化学、机械学、物理学等知识与技术而逐步发展起来。迄今为止,电影剪辑的发展已走过了三个不同的技术发展阶段,第一个阶段是手工操作。这是无声电影时期,一般是由手工技术操作剪接影片。第二个阶段是机器操作,这是有声电影产生之后,由手工操作简易机器,进行影片剪辑,第三个阶段是电脑操作。这是近几年的新科技,由电影进行“非线性”剪辑。电视剪辑的发展有其特殊性。本世纪 50 年代,电视在我国异军突起。电视从一开始就采用自动操作剪片,但它是“线性”编剪。电视画面同电影一样是从黑白到彩色,但运用电脑剪辑不同,它经过一个“线性”编辑阶段,发展到现在的“非线性”剪辑。

电视依靠科技的发展,不断更新自己,发展很快。当前电视片,采用数字机摄像、数字机编剪、数字机播放,统一了前后期数字制作与数字播映,使电视片高清晰度图像不失真,彩色还原不衰减,从而保证了电视片高质量的播放。在21世纪中,我国要全面实现数字化电视,到那时电视便占有更广阔的天地。今天的电视依然是电子扫描成像法制作影片。它的特点是不经过洗印即可看到形象画面,而且声画绝对同步,是平行运转,每秒25帧。这两个特点使电视在制作方面具有胜过电影的优势,电影在剪辑进程中现场不能解决的技术问题,电视都可以完成。比如:电视剪辑时当场可制作各种画面技巧(特技):显、隐、化、划、叠印、抠像、多银幕等,电视剪辑过程中可以调整光影色彩,重新构图,调整轴线的错误,以及复杂的字幕制作等众多的技术手段,它能够为电视片制作提高技术艺术质量。

电影电视是先进科学技术的产物,它随着科技的发展,不断充实和丰富了影视艺术的科技手段,影视制作技术的多样化,促进了影视艺术的繁荣,为广大群众喜闻乐见。这说明没有先进的科学技术,就没有电影、电视的存在与发展。因此,从事影视艺术的工作要有前瞻意识,要重视科学技术的作用,学习它、掌握它,创造出技术精致,内容丰富多彩的影视精品,才可能在21世纪激烈竞争的电影电视市场占有一席之地。

(二) 综合性(融合)

影视既是现代科学技术发展的产物,又是人类文学艺术发展的结晶。它吸取了众多文学艺术的营养,从文学中吸取叙述和描写,从戏剧小说中吸收结构情节和刻画人物,由演员来扮演、演出,从绘画照相中吸取了光影色彩,从音乐和舞蹈中吸取了节奏,从雕塑、建筑中吸收布景绘制等。这些都是影视构成不可缺少的因素。但是,影视对众多艺术的吸纳,不是各种艺术的机械混合,而是一切艺术在影视领域内的有机结合,即一切艺术因素都要纳入到影视的画面中,都要受到分解、组合、逼真、运动、时间、空间等的制约。

影视又是视觉艺术与听觉艺术的综合,是以视觉为主听觉为辅的视听艺术。它们像视觉艺术那样主要以画面塑造形象、叙述故事、抒发感情、阐述哲理。它们又像听觉艺术那样,以对白、音乐、音响构成听觉形象、刻画人物、渲染情绪、烘托环境、加强节奏。它们还是时间艺术和空间艺术的综合体现,在时间的流逝中,展示画面、延续形象,在空间的呈现面上展开动作,一身兼有叙事和造型的双重表现力。影视的综合性还表现在集体创作上,以编剧、导演、演员、摄影(像)、美术、录音、作曲、剪辑等各个专业部门组成一个摄制组,通力合作摄制优良的影视片,从而创造了其他艺术不可比拟的一门综合艺术。

戏剧也具有综合艺术的特点,但是影视艺术比之戏剧更突出更广泛地运用各种艺术手段,并把它们更紧密地融为一体。可以说,几乎所有的艺术手段都能够在影视艺术中得到运用。影视艺术这种能够融合各种艺术手段的综合性,是它在广大观众中一种永久的魅力。

影视将人类千百年来文学艺术成果和现代科技成果融汇综合,创造了电影第八种艺术,成为最受群众喜爱的,最容易为群众接受的一种综合艺术。这就是说各种艺术真正的综合,也只有在影视艺术中才能达到更加完善的程度。所以我们称戏剧的综合是各种艺术综合的第一个重要历史阶段,影视的综合则是第二个重要历史阶段。为了与戏剧的综合相区别,我们也可以把影视称为是“具有新特质”的综合艺术。

第二节 剪辑阅读影视文学剧本、分镜头剧本和导演阐述(剪辑的文学基础)

影视剪辑工作者的任务,简单地说,就是对已拍好的原始素材(即片断的镜头)通过一系列剪裁、调整、提炼的再创作,使完成的影视片能充分体现编剧、导演的创作意图,并尽可能地使之丰富和完善。

编剧的创作意图是通过电影电视文学剧本体现的。

导演的创作意图则是通过导演分镜头剧本体现,并用导演阐述来说明的。

因此,剪辑工作者若要很好地完成自己的创作任务,就必须认真阅读和研究电影电视文学剧本、分镜头剧本及导演阐述。

一、阅读影视文学剧本

阅读和研究影视文学剧本,首先要深刻地领会剧本的主题思想,了解时代背景,掌握剧情发展的脉络,熟悉人物关系、性格及其贯穿动作,以求对未来影视片的风格、样式、节奏等有一个总的感觉,对未来影视片的结构、人物的行为动作、时间空间的变化、场景的转换等有一个粗略的认识。

但是,影视文学剧本毕竟是影视化的文学作品。剪辑工作者要处理素材,进行创作,依据的还是导演分镜头剧本。之所以要阅读和研究文学剧本,目的是为领会和丰富导演分镜头剧本打下必要的基础。

二、阅读导演分镜头剧本

剪辑工作者阅读和研究导演分镜头剧本,要与影视文学剧本比较,有哪些增删、调整,领会导演的修改意图。更重要的是,要看导演分镜头剧本为深入开掘主题、渲染时代气氛、刻画人物性格、交待剧情发展等方面运用了哪些影视表现手段。在这个基础上,剪辑工作者还应对分镜头剧本的蒙太奇语言和结构进行仔细的分析和研究,以便把握好未来影视片的结构、语言、节奏。具体的有以下几方面:

1. 影视镜头分切的因素和未来镜头有机衔接的关系。

2. 各个场景的蒙太奇转换,是利用人物对白,还是利用主体动作;是利用镜头的运动,还是利用音乐、音响的因素。总之,要看是否密切结合剧本的内容和风格、样式。

3. 是否运用画面附加技巧(特技)。如用的话,应明确了解它的目的性,看它是否为内容服务,是否有助于情节发展的连贯、流畅,是否适用于影视片的结构形式和节奏。

4. 在声、画的配合上,要看音响是否有利于烘托主题,渲染各种不同的环境气氛,是否能起到描写人物心理动作的作用。

由于分镜头剧本主要是导演根据电影电视文学剧本对未来影视片的设计和构思,它虽是运用了蒙太奇方法的影视剧作,但也还只是用文字以书面的形式表达的。所以,它有着一定的主观性,与未来的完成镜头存在着不同程度的差距。这就要求剪辑工作者在领会了导演总的创作意图的基础上,运用自己的艺术素养、专业特长积极地向导演提出建议,以利于影视片的顺利拍摄和质量提高。

在某种情况下,有些导演只写导演实用本或分镜头提纲,或根本不分镜头。这时,剪辑工作者除应更仔细、更深入地研究文学剧本外,还应认真阅读导演阐述,或注意倾听、探索导演的整个艺术构思;然后,在拍摄时尽可能地去现场了解人物动作、场面调度(包括人物的调度及镜头的调度)、镜头位置、景别变化等等导演的处理手法。这样,就可为剪辑片子提供必要的感性和理性的基础。

在影视片中,不用画面附加技巧(即无技巧剪辑)并不意味着时间、空间、场景间、镜头间可随着主观意念而随意转换,绝不是乱蹦乱跳。

无画面技巧剪辑对于导演和剪辑工作者来说是一种更高、难度更大的处理方法。不用画面附加技巧是需要一定条件的。简单的例如:用特写镜头,景物镜头,运动镜头,人物动作以及声音蒙太奇……等等来间隔时间、空

间、场景。所以,在导演决定不用画面附加技巧后,剪辑工作者在阅读分镜头剧本时,要对所有的转换部分特别认真研究。看是否规定了必要的条件,条件是否准确恰当。应及时与导演交换意见,以求未来影视片的时空转换合理、顺畅。

三、阅读导演阐述

导演阐述是导演对镜头剧本的说明和解释。导演阐述明确地对影视生产各部门提出具体的设想和要求。一般的内容有:对主题的理解,时代背景的介绍,人物性格的分析,演员表演的要求,风格样式的规定,节奏的处理,光影色调的设想……乃至对化、服、道的具体要求等等。剪辑阅读导演阐述时,除去分析、研究、领会有关剪辑部门的内容外,也应注意有关其他部门的内容,如演员的表演、光影色调、音乐音响等,这些都是在未来的剪辑中极为重要的因素。

认真阅读和研究导演阐述,对于剪辑工作者准确地领会导演创作意图、统一创作思想是很重要的。尤其是在没有分镜头剧本时,导演阐述可以说,就是未来影视片的施工蓝图。

剪辑通过阅读、研究影视文学剧本、导演分镜头剧本、导演阐述,应该相应地作出影视片的剪辑设想。其内容应该包括画面和声音的蒙太奇处理、画面附加技巧(特技)长度的设想。在导演总的要求下,把握住结构、语言、节奏等几个主要方面,并积极地与导演和其他有关的创作部门交换意见、切磋研究,以期在剪辑的再创作之中能有较完美的成果。

第三节 剪辑与影视片生产创作的分阶段

(剪辑的生产基础)

影视艺术是在现代科学技术发展的基础上产生的。因而影视生产具有两重性:技术性和艺术性。光学、声学、电子学、化学、电学、机械学等等,是影视生产的科学技术基础。文学、戏剧、音乐、美术、舞蹈、建筑等六大艺术综合于影视,形成以活动的视听形象为特征的独立艺术,影视生产主要是这一艺术的创作过程。与影视生产的两重性相联系,它必然具有两个基本规律:生产规律和创作规律。影视的生产规律就是企业管理,包括技术、人员、后勤供应和经济几方面的管理规律。

电影艺术分故事片、歌舞片、戏曲片、美术片、科教片和新闻纪录片六大

片种。

电视艺术分电视剧、电视科教片、电视美术片、电视专题片、电视纪录片、综合文艺和各类电视栏目及广告片等各种电视节目。

无论电影还是电视,它们都有各自的特点。这些特点是创作过程中必须把握和遵循的,这就是影视生产的创作规律。总之,影视生产既是综合性的艺术,又有综合性的科学技术;它既服从艺术创作上的规律,同时又离不开生产管理的规律。

影视生产的特点及其客观规律,决定了影视创作、生产过程的分阶段,决定了各部门的职能和相互关系。就是说,各个创作部门、技术部门、生产部门都要努力完成影视生产创作各阶段提出来的任务,并相互配合,通力合作,才能较好地完成一部影视片的生产。

在这里,我们重点谈的是电影故事片和电视剧生产创作的分阶段。

一剧之基础乃剧本,首先要选择好电影电视剧的文学剧本。分镜头剧本是导演的再创作。影视片的分镜头,相当于文学上的字句,在文学上需要相当数量的字句结构起来,才能构成文学作品的一个片段,而在影视片上同样需要相当数量的镜头结构起来,才能构成影片的一个片段。才能表现影片的内容。导演的剧本稳定后,方能投入生产拍摄,这又是一个再创作的过程。在此过程中,除演员外,起主导作用的是导演和摄影(像)。

当原始素材出来后,把片断而零散的镜头,按照原有的逻辑顺序连接起来成为一个整体,这是剪辑工作者的任务。

电影的剪辑分初剪、细剪和精剪。电视的剪辑除了脱编剪辑外,其余的剪辑都是一次性成功,直接从原始素材上剪辑出播出版,这就需要剪辑的专业技艺水平达到一定的程度。

影视从文学剧本到分镜头剧本,是导演主要创作工作之一。从分镜头剧本到实际拍摄,这是摄影师的具体创作过程。而将原始素材,零散片断的蒙太奇镜头,根据剧本,结合导演总的创作意图,按照素材的实际情况有机地组接起来,这是剪辑工作者的再创作。而导演是分镜头、拍摄和剪辑这三个创作阶段中的主导者。

导演、摄影(像)、剪辑三位一体是完成影视片语言生动、结构严谨、节奏鲜明的直接创作者。

影视生产从文学剧本到分镜头剧本,再到拍摄,最后到剪辑,这三个创作过程的每一个阶段,都是对前一个创作过程中的差距和问题进行修改、补充和提高。因此,了解影视生产的分阶段,对于剪辑工作者来说,就是要明确自己在影视生产各个阶段中的任务,充分发挥自己的聪明才智,为提高影视片的艺术和技术质量作出应有的努力。

一、影视生产的筹备阶段

一部影视片生产的筹备阶段是从建立筹备组开始:

(一)筹备时间:电影一般为3—6个月。具体天数因影片的大、中、小而异,最短的2—3个月;电视剧分短篇、中篇、长篇,筹备时间不等,短篇(1—3集)一般为15—30天,中篇(4—8集)为1—2月,长篇(8集以上)为4、6—12个月不等。

(二)参加人员:制片、导演、摄影(像)、美术等,其他如作曲、录音、剪辑、化妆等部门是分阶段参加的。

(三)工作内容:1. 修改剧本;2. 选择演员;3. 看外景;4. 绘制布景图;5. 分镜头;6. 人物造型设计;7. 试镜头;8. 造预算(时间、成本)。

(四)剪辑在生产筹备阶段的工作:

首先要破除“剪辑是后期工作”的观念。认为剪辑只在影视生产的后期阶段,至多在拍摄阶段才参加到片子的生产创作中来,这是片面的。剪辑应自始至终参与片子的每个阶段,这是由剪辑的性质和任务决定的。实际上,自筹备阶段始,剪辑的工作就开始,下面分三个方面来阐述:

1. 熟读剧本,探索影视片的主题思想、剧作结构。

阅读影视文学剧本,不仅是导演、演员的工作,也是筹备阶段剪辑的一项不可缺少的工作。剪辑阅读剧本,主要是探索影视片的主题思想、剧作结构、贯穿动作、人物性格、人物关系、中心事件、规定情境、情节节奏等。

熟读剧本,是剪辑工作者剪辑全片的基础。

2. 参加分镜头,领会导演创作意图。

剪辑参加分镜头,有利于整个影视片的蒙太奇处理。因此,许多导演主张剪辑应参加分镜头。剪辑与导演等共同分镜头便于了解导演的艺术构思。剪辑必须掌握分镜头的基本规律。

首先明确分镜头的基础:

- (1)在于有一个总体艺术构思;
- (2)在于对文学剧本的透彻分析;
- (3)在于熟悉生活的深度、广度(根据文学剧本的内容);
- (4)在于对贯穿动作线索的掌握;
- (5)在于对影视特殊表现手段的运用(视听形象的影视语言);
- (6)在于对场景图样数量的确定;
- (7)在于条件变化和资料的掌握;
- (8)在于创作人员的集体探讨。

其次掌握分镜头的因素:

- (1)根据各场戏的“规定情景”分镜头(规定情景——中心任务:A. 我是什么人? B. 做什么事? C. 跟谁做? D. 什么时间? E. 什么空间?);
- (2)根据人物关系分镜头;
- (3)根据人物性格分镜头;
- (4)根据人物形体动作分镜头;
- (5)根据人物语言动作分镜头;
- (6)根据人物表情动作分镜头;
- (7)根据空间、造型分镜头;
- (8)根据景物活动分镜头;
- (9)根据场面调度分镜头(人物调度、镜头调度);
- (10)根据观众主客观的需求和影视片中人物关系主客观的因素分镜头。

对于几种特殊镜头的运用:

- (1)大远景——大特写的运用(两极镜头);
- (2)变焦距镜头的运用(从大远、远景——特写,大特写)(变焦距镜头国外已不用)。

以上两极镜头的使用,不论在哪个片种中,都须要严格控制。只有为了特殊的艺术效果,方可采用。如若乱用,就会失去艺术的表现力和感染力。

(3)大远景、大特写和急速变焦距镜头等在影视片中使用请注意。

- ①不应乱用;
- ②不应多用;
- ③不应常用。

若需应用需注意:

- ①为造成特殊艺术气氛和强烈的节奏感而用;
- ②为在戏剧高潮的关键时刻而用;
- ③为突出矛盾冲突,强调某种思想感情而用。

分镜头的方式是多种多样的。如:①导演一人分(目前多数是这种情况);②导演、摄影(像)分;③导演、摄影、美工分;④导演、摄影、美工、剪辑分;⑤导演、摄影、美工、剪辑、化妆、照明、演员等一起分(这种情况目前已没有了)。

总之,电影、电视镜头的分切,既要依据人们在实际生活中的客观规律性,又要依据故事情节发展的逻辑性;既要掌握观众的心理和爱好,又要掌握影视的特殊语言以加强戏剧性。影视的分镜头是影视语言的基础。

3. 依据剧本,作出影视片的剪辑设想和剪辑工作规划。

这项工作,是筹备阶段剪辑工作的落脚点。不论是阅读文学剧本,还是参与分镜头,最终还是要落实到剪辑业务上,提出本片剪辑设想和工作规划。剪辑应和导演共同确定下列几点:

(1)对剧本的主题思想和戏剧主线如何理解;对影视片的结构、节奏和风格样式如何认识。

(2)各个场景的蒙太奇转换如利用人物对白、主体动作、镜头运动、音乐、音响等转换方法,它是否密切地结合着剧情和表现形式。

(3)镜头(画面)附加技巧(特技)的运用。首先应明确它的目的性:它是否服务于内容,是否有助于情节发展的连贯性,又是否和影视片的结构形式和节奏相适应。

(4)音响效果的结构与剧情的配合。如何使得效果烘托主题,造成各种不同环境氛围的真实感,又如何使得音响效果起到描写人物的心情和典型环境气氛的作用。

此外,应提出预告片的初步结构提纲。

二、影视生产的拍摄阶段

(一)拍摄时间:电影,大型的片子6—10个月,如《大河奔流》12个月;中型的片子3—6个月;小型的片子2—4个月。电视,单本剧7—10天;上下集15—20天;中篇是1—3个月;长篇就应视情况面定了,如《三国演义》4年。

我国目前的影视片生产是两头小中间大,即拍摄时间长。这是不正常的。国外影视生产是两头大中间小,即拍摄阶段时间短,筹备阶段和后期制作时间长,这就易于保证影视片的艺术和技术质量。

(二)拍摄与制作方法:

1. 前期录音摄制方法。一般适用于戏曲片、歌舞片(歌唱、音乐、唱段)以及故事片、电视剧的歌唱、歌舞场景等。

2. 同期录音摄制方法。一般适用于故事片(对白)、电视剧(室内剧)、科教片(有故事情节的)、新闻纪录片(报告、演讲)、专题片(人物专题、体育专题等)、大型文艺晚会、综合文艺节目等。

3. 后期录音制作方法。一般适用于故事片(对白、音乐、音响)、歌舞片(效果音响)、戏曲片(武打部分)、科教新闻、纪录片(解说词)、电视剧(对白、音乐、音响)。

(三)影视片长度:电影大型的影片最少12本,如《野猪林》是14本,《青春之歌》是16本,《芙蓉镇》是14本。中型的影片10—12本,小型的影片8—10本。电视剧的长度每集47'30"—48'30"。

(四)剪辑在生产拍摄阶段的工作:

1. 深入现场,实地观察,了解情况,领会导演创作要求。认为剪辑不需要深入拍摄现场的观点是不利于剪辑工作的。应该说,凡是条件允许的,剪辑都应抽出一定的时间深入拍摄现场,了解情况,听导演现场说戏,进一步领会导演的创作要求。无疑的,这些第一手的感性材料,都可以启发、提高剪辑的艺术创造性。

2. 掌握边拍、边剪、边定、边录、边审的“五边”工作方法。

电影和电视剧的脱编拍摄,都可以采取一边拍摄、一边剪辑、一边肯定、一边录音,一边审查的工作方法。这是电影多年来行之有效的工作方法。这个方法有两大优点:一是保证质量,二是缩短后期制作时间。

电影的生产:一边拍摄,一边洗出样片;样片经选定后,剪辑马上开始剪片;剪完后就和导演、演员、摄影、美术等一起看片,加以肯定;录音就马上配对白;一场或几场戏配录完,就请厂的艺术、技术委员会和厂领导审查。掌握这个“五边”工作方法的一是制片主任,二是生产技术管理负责人,具体的是导演和剪辑。从领导来说,支持这个“五边”工作方法,就有可能既保证质量又节省制作时间和费用。

电视剧的生产:特别是电视连续剧的生产现也采取了脱编的方法。这样就同电影一样,一边拍摄,一边剪辑。像电视连续剧《红楼梦》、《千里跃进大别山》、《女人不是月亮》、《三国演义》等,都是如此。运用这种方法对长篇来说效益甚多,可以发现问题随时弥补,保证质量,节省时间。如果《三国演义》84集等全部拍完后再剪,那周期就不是4年而是6年了。

三、影视生产的后期阶段

(一)制作时间:剪辑电影故事片、美术片 20—30 天,戏曲片、歌舞片 15—20 天,科教片、新闻纪录片 10—15 天。这是目前我国电影生产后期制作时间的普遍状况。但它是不科学的,不符合影片生产创作的客观规律。

剪辑电视剧 2—3 天一集,如遇战斗场面、群众场面、武打场面较多的戏,那一般是 3—5 天;专题片按时间长度计算剪辑时间,像 15 分钟的专题,如素材拍得较多,重新结构,重新组织的话,也得需要 2—3 天的时间。如:专题系列片《河殇》,6 集,每集 30 分钟,剪了三个月,时间的长短应视片子的实情而定。

(二)制作内容:

电影:

1. 细剪:配对白,修剪、分本,台词——双片审查;

2. 精剪:修改画面和对白,分音响、音乐卷、录音;
3. 综合剪辑:修剪画面,套音响、音乐,完成声音构成的剪辑;
4. 录混合声片前的检查、修改,混合录音,混合双片审查;
5. 制作国际声带,套底,检查校正拷贝。

电视:

1. 一次性成功的剪辑:
画面初剪、细剪、精剪一起完成,修改在本片的总长度上调换;
2. 配对白、拟音、动效;
3. 声画合成;
4. 制作国际声版本。

脱编的制作:

1. 画面可初剪、细剪、精剪、分集、定稿;
2. 配对白、拟音、动效;
3. 声画合成;
4. 制作国际声版本。

(三)制作预告片 and 简介片:

电影预告片:

1. 构思或按原设计选材;
2. 编剪,配音响、对白、解说词,节选音乐或作曲;
3. 审查,修改,混合,字幕制作套底,出拷贝;
4. 制作国际声版本。

电视剧简介片(片花):

1. 构思或按原设计选材;
2. 编剪,配对白、音响、解说词,节选音乐或作曲;
3. 字幕制作声画合成;
4. 制作国际声版本。

(四)剪辑在生产后期阶段的工作:

后期阶段影视片的剪辑,是剪辑工作的重心,一定要倾全力搞好,搞精。

主要工作有:

1. 全片的综合剪辑。这是初剪、细剪、精剪工作的继续,更是拍摄阶段剪辑工作(初剪)的提高。因此,后期阶段剪辑工作的任务是:调整结构,加强节奏,突出主题。为了保证影视片的质量,在结构定局的情况下,必须做好下列工作:

(1)镜头长度(以动作决定长度,以造型因素决定长度,以时空因素决定长度)。

(2)镜头(画面)技巧:(甩、虚、挡、遮、停格、定格、淡、化、划、叠、复拍、倒拍、变焦点、变焦距、多银幕)。

(3)声音剪辑(对白、音乐、音响的单声剪辑和综合性剪辑)。
(电视声画同步,不存在单声剪辑)

2. 混合录音与双片审查,主要工作任务是:综合性的修改,然后洗印校正拷贝(这多指电影、电视剧的脱编)。

一部故事片的剪辑工作,一般必须经过初步剪辑、细致剪辑和精确剪辑这样三到四次的剪辑,才有可能在技术上和艺术上较全面地完成剪辑任务。影片第一次剪辑,从原始素材样片开始,按照原设计的镜头逻辑顺序作掐头去尾的剪辑,目的是剪辑出一个基本完整的样片来。接着,对初剪的样片进行第二次剪辑,即细致剪辑。它要求剪得准确、流畅,语言通顺,节奏鲜明,结构严谨。这次可以大删大剪。细剪出来的样片,送摄制组导演、领导等审看,如果审看基本通过,就要根据审看的意见,立即着手进行第三次剪辑,即精确剪辑。精剪是再一次进行艺术加工,使影视片蒙太奇结构、语言、节奏更完美。样片经过精心修剪后,就开始配音审看。

全片经过初剪、细剪、精剪,三次剪辑后进入混合录音,在混合录音中还要进行综合性声画剪辑,它是使音乐、音响声与画面有机结合进一步精确化的剪辑。这些工序都较好地通过了,才能算最终完成了一部影视片的剪辑工作。

四、影视剪辑工作的总结

一部影视片的生产过程分为三个阶段,这是由影视艺术的“三次创作”的规律所决定的。

影视的文学剧本(即影视化的文学结构)是一种独特的文学形式。它与小说、舞台剧本有所不同。小说是通过文学的描述来表现内容,刻画人物,其内容在时间和空间的处理上很自由,作品的篇幅也不受什么限制。舞台剧本主要是写出人物的对话和动作,通过对话和动作来表现内容。时空处理必须考虑舞台的局限性,作品长度也有一定的限制。电影电视文学剧本则应写出综合的视觉形象(包罗万象的画面)和综合的听觉形象(台词、音乐、音响效果)。时空处理也相当自由,剧本的长度却有严格的标准。故事片一般都要求控制在一个半小时到两个小时左右,电视剧每集控制在47'30"—48'30"。影视的编剧就是要运用影视艺术的特殊表现手段来编写影视文学剧本。影视生产的筹备阶段正是在这个文学剧本的基础上来开展工作的。

影视导演(有时和摄影师一起)以文学剧本为基础,将剧本所包含的文学内容,分解成一系列具体的影视镜头,写成导演“分镜头剧本”。按照“分

镜头剧本”进行拍摄,(有时还要录音)这是影视生产拍摄阶段的工作。

在将一系列分解拍摄出来的镜头重新组接成一部完整影视片的过程中,不可避免地会产生和当初的设想在不同程度上这样那样的差距,有时甚至使导演或剪辑产生新的设想(或称“灵感”)。因此,影视片的剪辑工作实际上是影视艺术的第三度再创作,也就是影视生产后期阶段的中心工作。影视的完成台本,才能代表最后呈现在银屏幕上的蒙太奇结构。

一部影视片经过筹备、拍摄、后期制作三个阶段,最后和广大观众见面了。但是正如有同志说过的,影视是一种遗憾的艺术。导演、摄影(像)等有他们的“遗憾”之处,剪辑也有自己的“遗憾”之处。因此,每部片子剪完之后,作个总结是非常必要的,也是十分有益的。总结的内容,至少有两个方面:1. 剪辑心得与经验教训。2. 剪辑工作与合作关系。总结的重点应摆在艺术加工上。

第4章

画面特性

影视片在拍摄时,根据导演的分镜头剧本,摄影(像)机的运动,角度和距离的不断变化,于是形成各个画面的不同景别和造型特征。剪辑时,要抓住动作、造型、时空三大因素组接镜头,达到影视片内部结构的“联系性”和外部结构的“连续性”。特别是要达到影视片外部结构的“连续性”,这就要求剪辑对画面特性善于掌握和运用。但是,剪辑了解画面特性又不同于导演和摄影(像)。剪辑是从组接镜头的角度来了解画面特性,是为准确流畅而组接画面,掌握蒙太奇语言。也就是说,剪辑只有通过镜头画面的运动、景别与角度的多变、画面方向的统一,结合主体动作、时空关系来组接镜头画面,这样才能达到蒙太奇语言的准确、通顺、流畅,使影视片有鲜明的节奏感。因此,剪辑工作者不可不研究画面特性,应当把它视为是剪辑处理画面的技术技巧和艺术手法应有的修养。

第一节 镜头画面的分类

把影视文学剧本搬上银屏幕是导演的职责。导演负责指导影视片的摄制工作,编写分镜头剧本,包括对人物的塑造,场面的调度,影视片的结构,拍摄的角度和方式,画面、音响的变换,影视片的节奏等等。编写分镜头剧本是一部影视片创作过程中的重要阶段。分镜头剧本相当于工程建筑师的

蓝图,工程的营造必须根据蓝图来施工,影视片的摄制也必须根据分镜头剧本来进行。

从影视文学剧本到分镜头剧本,除了具体的分场、分景外,关键在于用文字把影视文学剧本的内容形象化、影视化(亦称银屏幕化)。即看了分镜头剧本,要使人根据镜头的分类、拍摄的方位、景别、角度与运动形式。如同观看一部影视片一样,使每个影视画面清楚地从分镜头剧本中涌现出来。

一般分镜头剧本包括画面和声音两个方面,试举电影《青春之歌》的分镜头剧本片段为例。

影片《青春之歌》分镜头剧本(开场共7个镜头)

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	长度	音响	音乐	备注
1	1	远	鸟瞰	第一章 1/1 海边(一)夏、黄昏、外(淡入)海边礁石矗立,天空乌云低压,暴风雨临近。风云飞驰,海浪滚滚。	18	轻。雨声,风声和海啸声不断加重。		
2	2	全	正	海浪冲击海边岩石,海面浪涛起伏。	7			
3	3	特	侧	浪花四溅,惊涛翻天。	7			
4	4	特	仰	乌云奔驰,金龙般的闪电划破天空。	5			
5	5	远	鸟瞰	海边破船斜靠礁石边,远处沙滩走来穿着浅色衣服的年轻俊美的林道静。她提着小包行李和两件乐器朝向海岸边的岩石方向而来。风刮着她的头发,她偶然地走着。	17			
6	6	全	跟摇	林道静顺沙滩面走向岸边礁石(跟)。她慢慢地(背影摇)站到礁石上。	20	雷声、风浪。		
7	7	中—近	摇上推近	海浪冲出林道静站立的礁石,海水打湿了她的脚和行李,她木然不动(摇上)。林道静两只绝望的眼睛,凝望着前面,(推近)看出她积压在内心无限的痛苦。她背后一个青年打着伞匆匆跑来。	27	雷声	音乐起	

此外,还有一种分镜头剧本采用图解式示意图。

有的导演在写分镜头剧本时,为了记录下剧情的紧张性,表示剧作进程中的高潮、低潮、情绪、节奏,就要绘制分镜头剧本的图解示意图。示意图根据剧情需要和各人的习惯,有所不同。一般都要标上镜头的号码和各个镜头的长度,然后再绘上剧作变化(紧张程度、节奏)、贯穿动作、任务、单位、台词、音响变化、音乐变化、音乐的任务和主题等等项目,最后在这些项目与相

应镜头的地方标上表示起伏变化的曲线,以及演员动作和声画构成方面在节奏上的交替情形。这样,就能一目了然地知道整个影视片的情节处理了。

总之,不管是什么形式的分镜头剧本,其目的都在于表现影视时间、空间的转换,阐明具体人物、事物的联系、起承转合,镜头衔接、连贯以及影视片的节奏韵律和情绪气氛。

新闻片、纪录片是先拍摄后编辑,一般无分镜头剧本。但故事片、歌舞片、戏曲片、美术片、科教片、电视剧、电视专题片、广告片和一般不受时间限制的纪录片,都需要写出分镜头剧本,以便摄影(像)和剪辑有根据地去完成编导的意图。

在实际生活中,当我们去观察某种事物、现象或情况时,时而近,时而远,时需登高望远,时需俯身鸟瞰;时而看事物中的主体,时而需要目睹他们所处的背景环境;时而需要集中注意某一对象的某一个局部,时而则需要紧跟着某一对象在运动中的状况……总之,我们每个时刻,都不是呆在一个地方从一个角度去看,而是想从不同的地方、各个不同的角度去观赏。这就是为什么影视艺术在摄制时,需要划分镜头来表现各个不同事物及事物的各个不同侧面这一原理,除了典型化、人物塑造的艺术需要之外,其主要原因和根据就在于此。

影视摄影(像)机的镜头,就像人们的眼睛一样,它代替观众作各种各样的运动,在不同的视角上把观众看到的東西拍摄下来。那么,镜头究竟如何分类呢?根据长期的艺术实践,我们将它归纳为以下几个方面。

一、镜头景距的变化

这主要是从摄影(像)机与被摄对象的距离来说的。

(一)大远景又称极远景——表现非常广阔的场面、大范围背景的。主要说明地形区位,如远山河流,辽阔的景物等,大远景在特定情况下还是刻画人物心理的一种巧妙手段(见图1)。

如影片《林则徐》中“占堡”一场:

大远景:山上是古堡,白云,秋风,天显得特别宽阔。林则徐渺小的身影沿着山脊往上

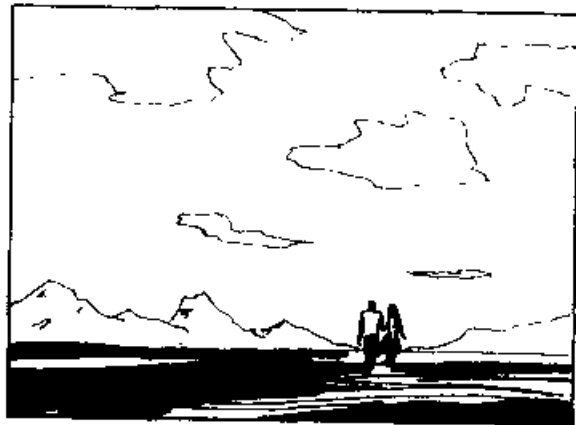


图1

奔。他奔到古堡停步,眺望江上。

大远景:江上是黄沙、逝水,白帆远去。

再如电视连续剧《特殊连队》中邓六金、危秀英寻找部队一场:

大远景:连绵不断的群山、白云,邓六金、危秀英在山脊上艰难地攀爬着。

(二)远景——指拍摄全身人像及人物周围广阔的空间、气氛、环境、自然景色或广大群众活动情形的,主要是交代环境和气氛、展示风光、显示景物轮廓等(见图2)。

如电影《林则徐》中“威远炮台”一场:

远景:威远炮台,倚山面海。

沿着悬崖,一层层炮垒

像阶梯似地伸入海心。

民伕在修筑炮台。

(三)全景——拍摄人物及其周围环境或自然景色,适用于在一定范围的情景下,表现一个景的全部,即我们在舞台上所看到的那种景别,如一间房、一棵树、一个人物或一个整体的景(见图3)。

如影片《黑三角》中“监视”一场:

全景:马路,人行道,几家店铺。孙福走来。

由于在实际生活中,人们在观看远距离的人、景、物时需要的时间比看近距离景物时需要的时间要多,因此,大远景、远景、全景不仅可以描写环境,烘托气氛,表现大规模的人物活动,而且在节奏方面往往可以发挥特有的作用,如影片《小兵张嘎》中:

全景:一队日本兵押着老百姓策马面过。

全景:嘎子刚一上堤,听到马蹄声,抬头一看,一队日本骑兵从堤上奔来。他急忙躲到土堤后面,隐蔽探视,日本骑兵驰过画面。

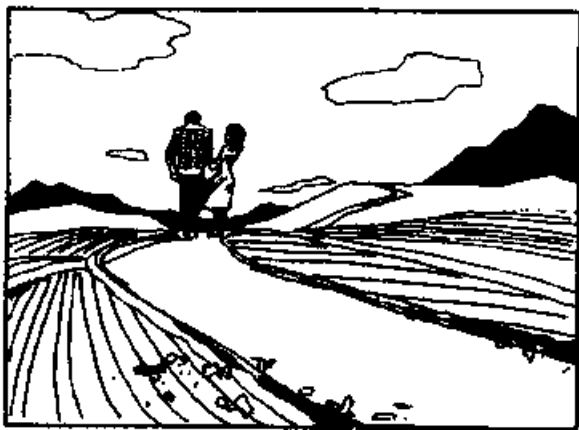


图2



图3

(四)中景——表现人物膝部以上的活动情形,它能给人物表演以自由活动的空间,同时人物又不会因此与周围气氛、活动地点脱节,多限于室内一般范围的人物等(见图4)。

如影片《上海姑娘》中。

中景:陆野皱着眉,耸耸肩,扭过头走。

小赵:(欣赏地)“她们跟本地姑娘就是不一样。”

小李:(摇摇头)“有什么不一样?”

陆野:“咱们走吧!”

小赵:无可奈何地一笑:“走。”随着陆野走去。



图4

(五)中近景——较近景稍远,表现人物半身活动,如开会发言,两人情感交流等。常称半身活动像为中近(见图5)。

如影片《天山红花》中,阿斯哈勒举鞭威胁阿依古丽赶快把队长的职务辞掉。

中近:阿依古丽猛回首,眼中闪着不屈的光芒。

中近:阿斯哈勒:“你说你到底去不去(举鞭)呵!”

近:阿依古丽猛回头大喝一声“阿斯哈勒!”



图5

中近:阿斯哈勒被震慑住,鞭子颤抖了一下。

再如电视连续剧《三国演义》中董太后与何后的一场戏:

中近:董后:“若再胡言,我命骠骑将军取尔兄妹之命。”

中近:何后:(一惊,看着董后。)

中近:董后:(傲慢地轻视何后)。

中近:何后:“我以好言相劝,母后怎么如此不通情理。”

中近:董后:“你,你也敢妄谈情理二字!笑话,笑话!”

中近:何后:“你!”

(六)近景——指人物胸部以上的镜头。拍摄物体时,如花瓶上的插花、

桌上几本零乱的书(突出书)等。在深入刻画人物的情绪、心情时近景用得较多(见图6)。

如影片《穆桂英大战洪洲》中“寇准激将”一场:

近景:寇准:“这就越发不对了。”

穆桂英画外音:“怎么不对了?”

寇准:“此次,领兵犯境的正是那个白天佐……”

近景:“!”穆桂英一愣。

寇准画外音:“他还有几句狂言大话呢。”

穆桂英:“那贼讲些什么?”

中近:寇准:“少夫人请听。(归位,走成近景)宋朝穆桂英,枉你称英雄。”

中近:寇准画外音:“本是一败将,怎敢来交锋?”穆桂英闻言,气愤已极,退后高喊:“好恼。”

近景:(望家乡)寇准已将穆桂英激怒,心中暗喜。

这一段戏一连用了几个近景来刻画机智的寇准和年少气盛的穆桂英,使观众看得清,感受真切。这里如果用全景、半身甚至远景来处理,显然就不妥了。

再如电视连续剧《三国演义》温酒斩华雄一场:

近景:张飞击鼓。

近景:刘备观阵。

近景:袁绍观阵。

近景:曹操观阵。

近景:公孙赞观阵。

一连几个近景观阵,加上激烈的鼓声,把紧张的气氛、绷紧的节奏充分地展现出来,这也是全景及远景所达不到的艺术效果。

(七)特写——指两肩以上的头部或突出地把强调的“物”占满银屏幕(见图7)。



图6



图7

特写是获得影视艺术效果的强有力的表现手段,它不仅可以细致地表现人物的面部表情,或任何物体的局部及事物的细节,而且更重要在于,特写——是影视节奏的重点,像音乐中的强音一样,它强调突出登场人物在外形行为、状态上的细节。影视中的人物形象,是在和现实环境与生活环境中的事物相互作用的过程中树立起来的。如果没有深刻的情绪,没有画龙点睛的细致微妙的情感表达,而滥用“特写”,不但不能有力地塑造这个艺术形象,反而会起破坏作用,使观众感到枯燥乏味,“不知所云”。特写不仅用在人上,而且也用在物上、景上。

特写对“物”的描绘,是影视作品以物拟人、借物写人的手段。如影片《小兵张嘎》中“嘎子养伤”一场:

特写:(化入)一片漂在水面上的荷叶含着几颗晶莹的露珠在抖动。(化出)

特写:(化入)一朵含苞欲放的花。(化出)

特写:(化入)水影在伸出水面的荷花和莲蓬上姗姗蠕动。

这里的诗情画意,恰是对嘎子战胜敌人,再次缴获敌手枪美滋滋的心情的动人描绘,也寓意着嘎子是这个革命队伍中含苞待放的花蕾,同时又自然地完成了时空的转换,表现了战斗结束后去玉英家养伤的轻松。

再如电视连续剧《三国演义》中温酒斩华雄中酒杯特写的运用:

关羽“我去去就来”之后走出画,曹操将酒杯放在桌上。张飞击鼓,众人观阵。两次运用酒杯的特写,一是表现瞬间的事,二是加强紧张气氛,三是具有鲜明的节奏。

(八)大特写——指人的脸部或拍摄对象的某个细部,将它拍得很大、很突出,清晰地展示对象的细部,所以又称细部特写(见图8)。

如影片《青春之歌》林红给林道静与俞淑秀讲革命者的故事一场:

特写:林道静的心激烈地跳动,眼眶里泪水盈盈。

特写:小俞的眼泪流下来了。

特写:郑瑾(即林红抑制悲伤继续讲下去):“他临死前曾写了一封信给他的妻子,信里没有悲伤失



图8

望,而充满安然欢乐的言辞……要她不息地进行斗争。现在他的妻子正在监狱中遵照他的话,在顽强地斗争……”

全景:窗外的阳光更加明亮了,远处的歌声嘹亮。

大特写:郑瑾也无法控制自己的感情,眼泪簌簌地流下来了。

大特写:林道静完全明白了,不可抑制地流出热泪。

这里正因为用了大特写,才把特写中已表现的激烈情感,更进一步地推到巅峰,深深震撼着观众的心灵。

再如影片《英雄儿女》歌唱王成一场戏:

全景:台上文艺工作者在演唱《英雄赞歌》。

近景:台下排长在听着。

近景:王芳在唱着。

中近——大特写:排长眼前浮现出王成的形象(化出),一组王成顽强奋战的镜头。

大特写——近景:排长被掌声惊醒。

在这里,大特写的运用虽然是表现排长此时此刻脑海里浮现出王成的英雄形象,同时也将观众一同带进那已逝去了的硝烟弥漫的战场,再次强化王成那种不怕牺牲、英勇顽强的大无畏精神,在歌声的烘托下,使英雄形象更加高大。

二、镜头角度的变化

(一)正摄(亦称平摄)——摄影(像)机自被摄对象正面或垂直水平位置进行拍摄,可产生直接、亲切的感觉。但这种拍摄要力避松滞,更不要造成“看镜头”的不良效果。正拍在影视片中用得较多。

(二)俯摄——摄影(像)机自上往下进行拍摄,有时可以表现出阴郁、贬低、压抑等情绪。

如电影《青春之歌》中审讯室一场:

全景:(俯)一间空旷阴暗的房子,中间柱子林立,柱影横竖交叉,有些恐怖之感……林道静被三个便衣侦探拉进来。

电视连续剧《马江之战》中,钦差大臣张佩伦接到朝廷的公文,如五雷轰顶。

全景:(俯)钦差大臣张佩伦愤怒地将公文揉成一团,其余在场的人被吓跑了。张佩伦沉痛地低下头,外面电闪雷鸣。

(三)仰摄——摄影(像)机自下往上进行拍摄,一般称为仰瞻景,往往有舒展、开阔、崇高、敬仰的感觉。

如《穆桂英大战洪洲》中:

全景:(仰)宗保劈叉落地,深陷马坑中(马腿)。宗保打马,力图跃出陷

马坑(三起,三落,跪步)。

再如电视连续剧《三国演义》中赤兔马的镜头:

中景:(仰)马高仰起头,长嘶一声。

中景:(仰)吕布骑在马上,兴奋地望着远方。

此外,还有俯仰结合,先仰后俯或先俯后仰拍摄。

如影片《暴风骤雨》中群众大会一场:

特写——中景:(先仰后俯),一幅横标:“斗争恶霸地主韩凤歧”(摇下),
台上坐着肖队长、刘胜、小王和赵玉林。

韩老六畏缩地站在台前一旁,郭全海站在台中诉苦。

(四)侧摄——摄影(像)机从被摄体的侧面进行拍摄,如人物的侧影、侧像、高山、大厦、物体的侧面等,但是,当被摄对象体现不出方向性时,如一棵树、一圆柱体,则不便进行侧摄。

(五)侧斜摄——摄影(像)机向左右侧斜,所得的影视画面,也左右倾斜。如表现船舶乘风破浪,内舱倾斜;表现醉汉、格斗负伤,精神刺激的主观视像,还如文艺晚会中的舞蹈、通俗歌曲等,也均可采用斜摄的方法。

倾斜拍摄还常与侧摄联用。

如电影《南征北战》中,敌我双方争夺凤凰口主峰,就运用这种拍摄法,突出了山峰的险峻,跋涉的艰难。

(六)悬空摄——指的是在起重机上拍摄物体在上空移动的镜头,有时,甚至在空中摄影(像)。如电影《海鹰》中,海面上,“海鹰等舰在追击敌舰,敌舰船尾拖着长长的浪花……”。再如影片《走在战争的前面》中,我军坦克与步兵同场演习的宏伟场面,都用的是这种镜头。

(七)鸟瞰摄——鸟瞰是自高向低处俯视。它不同于俯拍的地方在于,它的景别要比俯拍的景别大,多是大远、远景、全景。从方向上讲,它不仅自高向低拍摄,而且可以自上向下进行垂直摄影。

如英国影片《来自莫斯科的爱情》,克格勃派飞机在公路上拦截英国谍报员的搏斗场面中,就动用了这种拍摄法。但多数情况是利用高山地形或航空拍摄,表现河流、城市、森林及大规模的群众、战斗场而。

如电影《四渡赤水》中,部队行军在S型的路段上,摄影机架在高山顶上,鸟瞰部队在迤逦行过。

电视连续剧《三国演义》中,祝融夫人率兵冲进峡谷间,摄像机也架在山顶上,鸟瞰骑兵冲杀过来。

还有很多这样的例子,如:中央电视台原《国歌》开播、音乐中所使用的天安门、北京城、长安街等画面都是飞机航拍的,使观众的视野开阔,情绪激动,气势磅礴。

三、镜头运动的变化

影视摄影(像)机从开始起,到停止拍摄,这一段电影胶片和电视磁带称做一个镜头。其间不管拍摄对象走动或变化,以及摄影(像)机作什么样的移动,只要机器不停止,都算是一个镜头。等到更换地位第二次开拍到停止,才算另一个镜头。

镜头运动的变化,主要是指摄影(像)机位置的变化,一般分为:

(一)推镜头——摄影(像)机架在推车上或固定的地方,被摄对象的地位不动,摄影(像)机或焦距逐渐推进成人物近景或特写镜头,焦点亦随之改变。这种推拍,可以引导观众更深刻地感受演员的内心活动,加强情绪气氛的烘托。

如影片《青春之歌》中,林道静和余永泽为送给魏老三五块钱的事大吵一场,然后余永泽赶去胡适家拜年。

近景推成特写:林道静惨淡地愣了一会儿,她转身走向窗前。

全景推成中景:窗外大雪纷飞。(如林道静的心情一样纷乱)林转身,缓缓地坐下(镜头推成特写),她用力克制自己,然而眼泪还是禁不住掉下来。最后她又起身出画(镜头推向窗前)窗外雪花纷飞。稍顷,一张漂亮的脸在凝结着冰花的玻璃上出现——这是交际花白莉萍。

再如电视连续剧《女人不是月亮》中:欧阳家。苏昊来访,两人解除误解,再次相互对视时。

中景推中近景:欧阳转身望着苏昊。

中景推中近景:苏昊微笑着望着欧阳。

中近景推近景:欧阳望着苏昊。

中近景推近景:苏昊望着欧阳。

全景:欧阳:“噢,坐吧。”二人人座。

这种推镜头的运用,是渲染人物此时此刻不平静的心情。

推镜头有快推和慢推。慢推配合剧情需要,产生舒畅自然、逐渐把观众引入戏中的作用。快推则产生紧张、急促、慌乱的效果。

(二)拉镜头——被摄对象的地位不动。摄影(像)机从被摄对象拉出成不同景别,镜头焦点也跟着变化,以表现人物将到来的行动,以及和其他人物与环境的关系,产生宽广舒展的感觉,同时也是场景转换的契机处。

如影片《天山红花》中,当阿斯哈勒私卖集体的草后,受到乌买尔老爹的申斥。

中景拉全景:阿斯哈勒无话可说,看了乌买尔一眼,转身(拉)跑至马前,一跳上马,加鞭驰去。乌对阿大声呵斥道:“阿依古丽回来了,我看你怎么见她!”

再如电视连续剧《女人不是月亮》中二嫂家,二嫂与扣儿。

特写拉全景:水彩笔在给小鸟上色,(拉出)扣儿在做工艺品,二嫂认真地看着。

(三)推拉镜头——是将推镜头、拉镜头融合在一起使用的镜头。这种镜头,摄影(像)机随被摄对象向前或后退,使场面变化自然流畅。无论是由远到近,或是由近到远,都有利于视觉的转换。拍时,摄影(像)机要随时调整焦距。

如电视连续剧《女人不是月亮》中扣儿和三哥在集市上。近景拉全景推近景。

镜头从小工艺品泥动物近景拉出全景,扣儿和三哥来到摊前,扣儿拿起小泥动物好奇地看着,推至扣儿手中翻转的动物。

(四)摇镜头——摄影(像)机放在固定位置(如三角架上)不动,作垂直或水平方向的运动摇摄,介绍环境,或者跟着一个人物,一个动物行动进行摇摄,突出人物行动的意义和目的,表现各个景物之间的连接。运用摇镜头,应该考虑以下三个要素:(1)被摄体移动的动机,为什么向某处移动。(2)动向。画面所见的被摄体所移动的方向前面的空间应比被摄体后面的空间要大得多,以突出、显示移动的方向。(3)动力。摄影(像)摇摄的速度要均匀一致。

摇镜头,一般分左右平摇、上下摇和快慢摇等,下面分别加以介绍:

左右平摇——这种镜头是把主角放在出其不意的异常突出的地位上,如果用全景、推近、拉远,开门见山,就缺少悬念。左右平摇往往能收到出奇制胜的艺术效果,如影片《水上春秋》中“万国游泳比赛会”一场:

中景,左右平摇:外国运动员开始做准备活动(姿式庸俗)。(摇)华镇龙意识到自己也应该活动活动,他便去池边独出一格地练起了少林拳“十二太保”。

左右平摇常见的还有用在介绍自然环境。许多影视片的开头就用这种镜头,有时为渲染气氛,交待或介绍人物也用这类镜头。

如电视连续剧《三国演义》黄巾起义失败一场:

全景:左右平摇:黄巾起义军在朝廷军的镇压下失败了,遍地的尸体,惨不忍睹,最后一匹马也缓缓地倒下去了。

上下摇(或下上摇)——是一种引人入胜的手法,它往往把要拍摄的重点,放在最后,引起悬念,结果突如其来,使人产生惊喜的感觉。

如电视连续剧《女人不是月亮》中,田牛在读扣儿的信时:

特写摇上近景:信的特写摇至田牛惊喜、激动的脸。“扣儿!”

再如电视连续剧《三国演义》中,王允烧袁绍的信一场:近景摇上拉出全景:

王允从怀里掏出袁绍的信展开,镜头摇上王允那痛苦绝望的脸,镜头拉出成全景,王允将信烧掉。

快摇——这种镜头可产生影视片节奏强的感觉。快摇往往使景物模糊不清,有时为了加强气氛和节奏,或是为了镜头之间的连接和转换,便迅速地摇出或摇入画面。

慢摇——可产生影视片节奏舒缓的感觉。

摇,就镜头的角度来说,还可以分得更多,但这一切都是服从于影视片“戏”的要求,例如转360度的摇镜头,如影片《复活》中,表现聂赫留朵夫公爵,请求贵族和权势人物帮助营救玛丝洛娃时,他们虚与委蛇。运用这种摇镜头获得很大的成功。

再如电视剧《黑土上下》中,悼念战友一场:

大军为了救落水的上海知青小李,不幸被洪水卷走,英勇牺牲。在他的墓前,人们沉痛地悼念他。镜头以360度的摇摄,取得了较好的艺术效果。

(五)横移镜头——可以把行动着的人物和景物交织在一起,产生强烈的动感和节奏感。

如影片《青春之歌》中:除夕夜,东北流亡学生哼唱着《松花江上》。

中景:(镜头横移)主人白莉萍活跃地招待朋友,被邀来的林道静呆立在窗口旁边,深深有感,坐在桌上的崔玉秀被歌声勾起思念家乡亲人面低声叹息。

再如电视连续剧《三国演义》中,诸葛亮在临终前,拖着重病仍在伏案撰写兵法书。

中景:(镜头横移、推、特)诸葛亮艰难地拿起笔,伏在案上写着,一阵剧烈的咳嗽,笔掉在案上,(推)诸葛亮又伸出颤抖的手去拿笔。

(六)跟镜头——无论是向纵横各个方向,摄影(像)机始终跟随拍摄一个在行动中的表现对象,以便连续而详尽地表现它的活动情形,或在行动中的动作以及表情等。有人把“跟镜头”也叫“移动镜头”。因为要“跟”就与“推”、“拉”、“横移”镜头一样,都必须将镜头移动,但实际上二者是有重大区别的。跟镜头是摄影(像)机和被摄对象始终保持一定距离,跟随被摄对象向前、后、上、下运动,或者被摄对象不动,摄影(像)机围绕着他(或它)向左、右移动,焦距保持不变。

跟镜头又分跟拉、跟摇、跟升、跟降等,它们都各具独特的作用。

如影片《天山红花》中:

中景:卡依夏上气不接下气地跑进门里(跟拉),边跑边喊:“乌买尔老爹!”跑近乌等身边。“沙书记!老爹!哈思曼跑了,队长已经追去了!”

全景:(跟摇,)阿依古丽在雪坡上飞骑追赶。

全景:(跟降,)阿依古丽从坡上直滚下雪坡,仰卧雪中。

跟镜头在电视连续剧《三国演义》中运用较多,马队奔跑(迎着镜头跑来,镜头在马队后面),多是用跟镜头来处理的,如吕布喜得赤兔马、骑马奔跑中的一些镜头都是跟镜头的处理手法。使主体动作、镜头动作都在运动之中,产生了强烈的动感。

(七)升降镜头——摄影(像)机从平摄慢慢升起,形成高俯拍摄,显示广阔的空间,它可以从局部展现整体。

如影片《青春之歌》结尾,当革命学生用水龙头把军警冲得抱头鼠窜,江华、林道静跑入画面,号召同学前进。这时一个上升镜头,从全景到广阔的远景,学生队伍的革命洪流滚滚向前,势不可挡。它既有连续性,又富于生命的动感,加强了戏剧效果,又突出了江华、林道静所代表的党领导下的革命学生运动的蓬勃发展,具有磅礴的气势。

再如电视连续剧《三国演义》中,十八路诸侯歃血一场,镜头从平摄(全景画面飘扬着旗子)上升至远景,各路诸侯兵马列队在祭坛前,远处几路兵马仍在向祭坛地点开来。场面壮观,气势磅礴。

诸葛亮七擒孟获一场:

全景:诸葛亮在向抓获的南兵讲话(降),诸葛亮令分粮给南兵(推),米倒进口袋。展示了环境,又描写了细部。

升降拍摄大多用于场面的拍摄,它不仅能改变镜头视觉和画面空间,并有助于戏剧效果和气氛渲染、环境介绍。

(八)综合性的运动镜头——就是在一个镜头里,将推、拉、升、降、跟、移等镜头结合在一起运用,为画面造成各种距离角度,既能表现环境的全貌,又能表现某个特定人物的近景,以及人物与人物之间的关系,一气呵成,有助于环境气氛的渲染和人物情绪的贯穿。

这实际上是镜头多方位运动的一种形式。所谓长镜头,就是综合性的运动镜头,只不过它的英尺数相当长罢了,一般胶片在90英尺以上,电视磁带在一分钟以上。

如电影《小兵张嘎》中,嘎子被罗金保带到游击队秘密住地的两个镜头。134号镜,长99英尺;135号镜,长100英尺。再如电视连续剧《马江之战》,钦差大臣张佩伦被发配前一段心情沉痛的表演,长2分多钟。

电视连续剧《三国演义》中,董卓与李儒一场戏,董卓要废皇帝刘辨,立太子刘协为帝,他问李儒意下如何,李儒告诉他有“二利一害”。这场戏共长3分钟。

四、镜头速度的变化

(一)慢动作——摄影机拍摄每秒多于24格画幅,便形成慢动作,因放映机速度是固定的每秒24格,慢多少则取决于画幅每秒钟各拍多少格,如拍48格就慢一倍,拍96格就慢两倍……

电视摄像机在拍摄时不能加快和放慢,只能按标准的1秒25帧拍摄。要想做出慢动作的效果,只有在后期制作时用特技机来完成,慢多少可随剧情的需要来决定。

慢动作效果,不仅使观众看清被摄对象的分解动作,如游泳、跳高、冲刺、跳水等,同时还可增加人物动作的美感。

如电影《甜蜜的事业》中,两位热恋中的年轻人在欢喜地追逐着,表现这一对青年沉浸在爱情的幸福中。南斯拉夫影片《瓦尔特保卫萨拉热窝》中,钟表匠的女儿哈斯哈奈,被德寇子弹打中的描写,采用慢动作,获得较佳的艺术效果。

再如电视连续剧《苏雅的故事》中,苏雅的爸爸在一个春暖花开的日子里,记忆又回到了他的脑海,多年的精神病突然好了,他冲进大雨中,放声大叫起来,也是用慢动作处理的。

(二)快动作——电影摄影机每秒少于24格画面进行拍摄,即获得快动作或情绪紧张的效果。

如电影《甜蜜的事业》中,宣传计划生育的老莫,听到爱人做节育手术,急得破门而出,他一溜烟地穿过大街小巷,吓得鸡飞狗跳的镜头就是快动作。

再如电影《风流乾隆》中的武打动作、场固,都是采取1秒22格的拍摄方法,使之节奏加强,避免失真。

科教片更是常用,如植物的“瞬间”生长,鲜花“霎时”怒放。由于它加快了被摄对象的运动时间,所以又称延时摄影。如果一个小时拍一幅,那么放映时就会比实际时间加快86400倍,可谓叹为观止。

电视机同样没有这个功能,不能采用电影的这种摄法,只有在特技机上加工才能达到。

如电视剧《黑土上下》中,全景有一辆“铁牛28”在运行,但由于驾驶员开车不够熟练,车开得很慢。因此,在特技机上进行加快运行,使之达到现

想的车速。

(三)停机再摄——摄影机拍摄中,临时停机,此刻摄影机与被摄对象的位置严格不动,仅被摄对象发生更换,物体增多或减少,更动后又开机续拍。这种方法可获特技摄影的效果。如一个人看着手中的鸡蛋想吃(停机),停机后将鸡蛋拿走,开机后继续拍,其效果是鸡蛋不翼而飞。这种方法多在电影中见,而电视几乎不用。

如戏曲片《天仙配》中,七仙女变村姑,采用的就是停机再拍的方法。

科教片中,一个药瓶忽然变成一排,最后搭成了金字塔等画面,均用此摄法。

电视如果需要这种效果,在三维特技机上可随时做出。

(四)加速拍摄——摄影机由快动作渐变为正常速度,或由正常速度渐变为慢动作。拍摄时,光圈随比例调整,它有利于表现故事片中的骑马飞奔,突然停下马,或科教片中的技术表演,增强动作的效果。

(五)减速拍摄——摄影机速度由快渐慢,获得的效果是被摄对象的动作由慢加快,其作用与加速度相反。摄影时光圈亦需按比例调整。

五、镜头技巧的变化

(一)复摄镜头——摄影机中的胶片一部分感光后,再度装入机内拍摄(画面位置如前)便可感光多次,以造成幻想,或一个演员扮两个角色并在同一画面中出现,亦称化身同现。如电影《她俩和他俩》中,大量运用了这种镜头。

(二)变焦距镜头——摄影机位置不变,通过安装在机体内变焦距镜头的内部变化,使拍摄对象在不改变距离的情况下,作急速或匀速的变化,造成急促的节奏。特别适宜在野外不便铺设移动轨道时动用。这种拍摄方法亦用于转移观众的注意力。如影片《庐山恋》中,焦点先在花束上,随着周筠的讲话声,变焦点至周筠处,观众注意力亦随之转移。

电影《如意》中,两位老人坐在草坪上,摄影机透过树枝的空隙拍摄二人对坐讲话,焦点先是在树叶上,随着说话声,焦点移至二位老人处,观众随之而看清了主人公。

再如电视剧《净魂》中,方荣翔夜访团长一场,摄像机从镜子中反射出门口进来的方荣翔,团长回身,请他坐下,仍然可从镜子中同时看到二人(镜前坐着的团长和镜中反射出来的方荣翔)二人对话。团长说话时,焦点在团长身上,等方荣翔讲话时,焦点又变成在方荣翔的身上。这样反复几次,一个镜头下来,产生了独特的艺术效果。

电视连续剧《三国演义》中,曹操逃跑路经中牟县时被抓进县衙,县令陈宫审视着曹操,思考着向前走。焦点随陈宫的移动一直跟着他,背后的曹操变虚,等陈宫突然转过身去看着曹操向他走去时,焦点又转在曹操身上。

(三)倒摄镜头——又称倒摇或反镜头。摄影时将摄影机内的底片使其运行方向相反,放映时即获得反动作效果。

如运动员从跳台跳水,结果是运动员从水中升起“飞回”跳台。表演汽车撞人,实际是先让人躺在车轮胎前,倒摄时,车退、人起并倒着走路。放映时即是汽车飞驰而来,将人撞伤倒地。其他如火车瞬间交叉通过,电影中的飞檐走壁、飞身上楼等均用倒摄法。

电影《白龙剑》中,甩铜钱的镜头,剧中需要的是伸手一把抓住飞来的铜钱。拍摄时将钱一把甩出,放映时就可达到一把收回的效果。

再如电视连续剧《马江之战》中,人从酒楼上往下跳,采用的是演员从窗外跳进来,倒退出画,然后在特技机上做倒放,得出的效果就是人从画外冲进来跳出窗外。

(四)软焦点——又称虚焦点,故意将摄影(像)机的焦距对虚,使被摄主体逐渐清晰或渐趋模糊,常用于晕倒、幻想、酒醉等。这种镜头还可当一种技巧作为转场之用。

如电视连续剧《三国演义》中,董卓闯进城,烧杀掠抢,火烧人头。镜头推至人头,焦点变虚,下个镜头王允府,王允背身踱步。

软焦点的拍摄有时在镜头前还可以加薄纱,使调子柔和,影像朦胧,适用于风景、花草,以及女性的面部特写。但在运用时,一定要根据片子内容、人物形象的需要,巧妙地使用,如运用不当就会产生相反的效果。比如电视连续剧《苏雅的故事》中,演苏雅的演员将近30岁了,要扮演16岁的女孩子,怕画面形象年龄太大,因此在镜头前加了薄纱,然而画面效果并不理想,不但没有感到年龄变得很小,反而弄得画面太朦胧、模糊,视觉上感到费劲。所以,在运用这种特殊效果时一定要恰到好处,不可弄巧成拙。

(五)变光圈——摄影时变换光圈或用两个偏极光镜头,角度相交变化,即可产生日出日暮的熹微昏黄之感。电视摄像机也可变换光圈。

第二节 镜头画面的方向性

影视画面的组接,除了逻辑、时空、造型、主体动作、镜头动作及声画的连贯性外,还有一个十分重要的方面,即镜头画面的方向性。

一、画面的方向

什么是镜头画面的方向？它包括两个内容：一是指影视片中每一个画面里的人物、事物运动的方向，同时也包含画面本身运动的方向，如推、拉、摇、移、跟、升、降等镜头运动的拍摄。

生活中人们总是带着一定的目的、愿望在行动，行动必然产生方向。人物的行动、行为是错综复杂的，影视摄影（像）机的运动也是千变万化的。为了使画面与画面之间、画面里一切事物进出的活动相应地“合理化”，使观众获得明确的方向感、节奏感，有必要把整部影视片中那些画面方向性较强的镜头，予以正确处理，引到适宜的轨道上。日本导演内田吐梦说：“这样做就如同交通民警按照一定的规则，将交通整理得有条不紊。”

由此可见，画面的方向就是指影视里的“交通规则”。如在练兵场上的外圈和内圈分别拍下同一支队伍下操的镜头，如果不分反正，不辨左右地乱接一气，就势必给观众造成双方迎面开拔，似乎要冲到一起的错觉。在组接敌我双方交战时，如果方向搞错了，就会产生向同一方向开枪而形成不了双方对峙的效果。

影视艺术，特别是电影故事片、电视剧，几乎全是以演员的表演活动为主来“讲述”故事内容。影视片中的任何一个人物或一个动物总是在银屏框子里进进出出，前前后后、左左右右、上上下下等一系列活动，不论是他本人行动或者借助火车、轮船、飞机、汽车、马匹等工具在行动，都具有方向性，而这些行动方向，往往又是根据影视片的故事内容与要求进行的，都有其必然性，这个必然性正是我们必须掌握的。

其次，影视中的戏——开端、发展、纠葛、冲突、高潮总是在一个特定的背景下展开，不管它是内景还是外景、凡构成这些背景的东西都莫不有自己富于变化的运动方向。如天上的行云，河里的流水，风吹的炊烟，日照的光影等等。变幻莫测的运动方向，通过影视镜头拍摄下来，这样就把一切复杂的事物运动，不同地方，不同方位、角度，不同的运动镜头，按影视内容和艺术规律加以编排，形成统一的方向。但这个“统一”并非指光向着一个方向，是指按规定使方向清楚而不乱。

在实拍中，由于摄影（像）机方位、角度的千变万化，常常会使初出茅庐的导演和摄影（像）师忘掉方向，搞乱方向，甚至造成影视片无法衔接的严重后果。

例如表现敌我双方作战，由于忽略了方向性，本来我方自左向右攻敌，敌必自右向左应战。可拍回来的素材却是敌自左向右应战，与我方同一方

向,使观众莫名其妙,不知谁打谁,因此收不到戏剧效果。

又如一辆从银幕左侧开出的汽车,在下一个画面里,又从左侧驶入画面,就会造成汽车刚从左开走,又从左开回来了,使观众的视觉和心理都产生方向性的混乱。

所以,画面的方向性是影视导演、摄影(像)、剪辑必须从分镜头开始,到实拍以至最后编剪都要时刻牢记,不可掉以轻心的大事,是影视创作中一个十分重要的技术性较强的问题,必须掌握。

画面的方向性,一般包括视线的方向,事物运动的方向,地理(地形)的方向。

二、视线的方向

视线,指人和动物用眼睛看东西时,眼睛和物体之间的假想“直线”。这条“直线”就构成了视线,即看的方向。

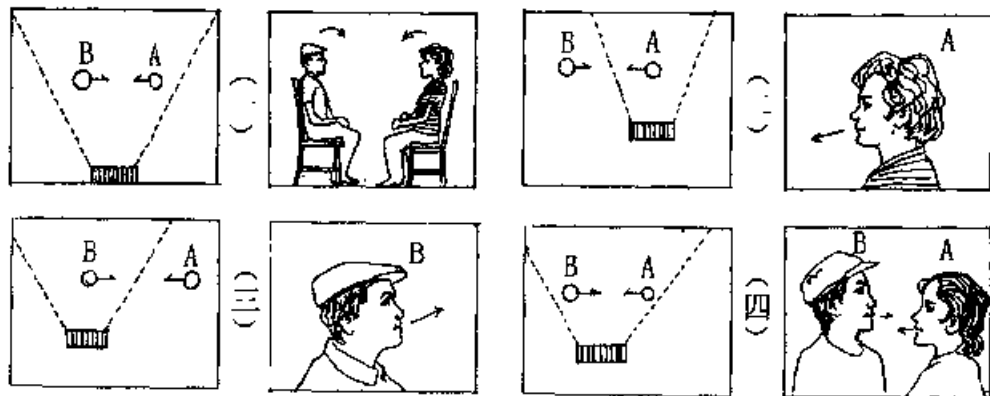
常言道:“目能传情”,“眼睛是心灵的窗户”,“眼睛比嘴还会讲话”等等。因此,眼睛是人类最敏感,最能迅速表达思想感情和意志愿望的。据一些科学家的研究,人类获得的知识85%以上是通过眼睛得到的。尤其在表达情感方面,眼睛更为突出。所谓“一见钟情”,首先不就是在“见”字上吗?日本内田吐梦导演说:“眼睛的动作很像是人的思维感情的温度表。”所以,在影视画面上研究眼睛与镜头形成的角度,处理眼睛的位置与方向至为重要。

(一)有对象时视线的方向

以男女演员两人对话为例(参看附图):

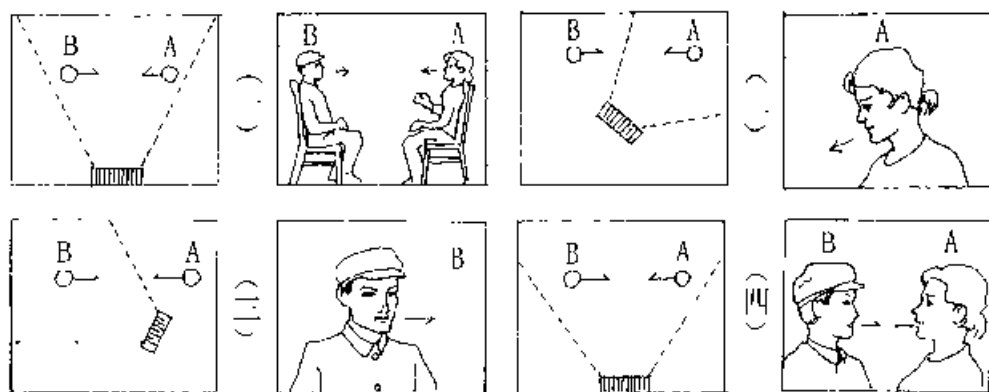
第一图:将四个镜头组接起来,男女双方位置不变,机位角度不变,男女相对,视线统一。

第一图



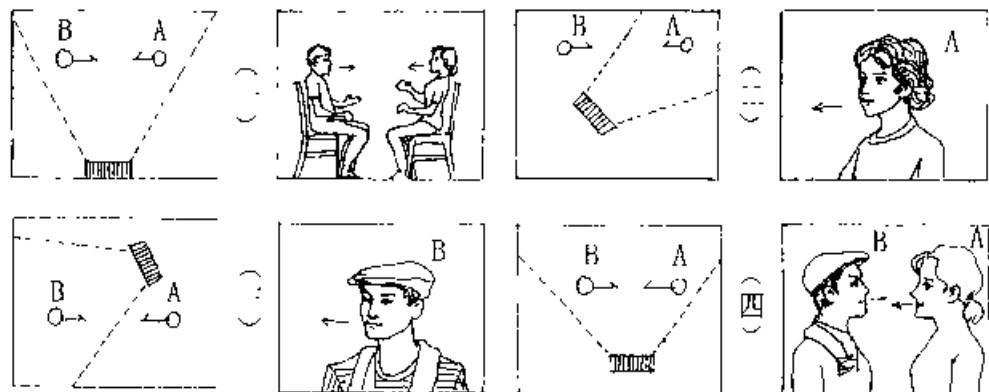
第二图:将四个镜头组接起来,男女双方位置不变,机位角度有所变化,二者视线仍有交流之感。

第二图



第三图：将四个镜头组接起来，男女双方位置不变，机位角度发生了变化，银屏幕效果是女方看着画面的左方，男方也看着画面的左面，这就是方向搞错了。因此，双方谈话的目的也就不存在了，不知谁跟谁在讲话。

第三图



所以，镜头组接时务必使画面上的人物视线统一，除特殊剧情要求外，否则，将失去影视的意义。

在实拍中，双方的视线，并不全都真的看着对方，而是根据导演规定的方向，看着一个假定的位置。这看起来不真实，但产生在银屏幕上的效果却是方向一致，真实。这在影视中叫“借视线”。

其次，如果甲、乙在一个画面里谈话，画面外传来丙的声音，甲、乙的头与视线转向画面左方，下一个画面丙从左方入画，产生交流。视线朝右，丙从右方入画，与甲、乙两人也发生交流。这样的两个镜头，衔接自然，顺畅、合理。为什么？因为，声音发出后（一般声音的方向不是十分明确的），须由甲、乙两人的形体动作做出反应，特别是视线方向的转化：向左看，观众就自然联想到丙的声音是从左方传来的；反之向右，观众就会联想到丙的声音自右发出。影视是观众“积极参加剧情”的艺术，影视片自始至终，观众的联想力是非常活跃的。当甲、乙二人在画面中时，观众在“客观”地欣赏二人的戏。突然画面外传来第三者的声音，随着甲、乙视线的转化，观众自然地使

自己的主观视线(即欣赏视线)与甲、乙的视线转为一致,因此,心理上也就必然要求第三者顺甲、乙视线方向迎面出场。及至三人居于同一画面,观众的视线才又回到“客观”欣赏的位置上。可以说,任何一部影视片,观众均是按此规律不自觉地变换着自己的视线。影视中大量运用的主观镜头,常常使观众的欣赏视线与剧中人的视线合二面一,其理皆出于此。

(二)没有对象时视线的方向

当银屏幕上独自一人的时候,其眼睛的视线比较自由。即使眼睛转动,方向改变,摄影(像)机稍许发生变动,也不会使观众感到突然。因为,观众知道此刻并无第二者存在。纵然如此,也须防止视线过分的跳跃。应充分考虑上下镜头动作间不要存在过大的差距。例如,马头向右前方,骑手向观众喊:“向前冲啊!”下一个镜头马反向左后方跑去,这就会弄不清是在进攻还是在溃逃。

一般来说,视线向上,表示思索、希望、假想,或着天、飞禽等;视线向下,表示忧愁、沉思、忏悔,或看地上的东西;视线相对,表示交流、沟通;视线朝着对象活动或消失的方向,则表示活动或消失的对象在他内心引起的感受;演员“呆”着镜头,表现内心在活动;很集中地看镜头中心,则表示角色发现什么新目标,或表达坚强的与怯懦的意志。当然,这不是机械的法则,艺术手法可以千变万化。如谈话,可面对面谈,背对背谈,边走边谈,一立一坐谈等等。所以,演员在什么样的规定情景里做什么样的表演,即内容本身,是首要的,艺术手段不过是为内容服务又作用于内容而已。

总之,画面无论怎样变化,相互衔接的镜头,务求视线的统一,才能不使影视片蒙受损失。

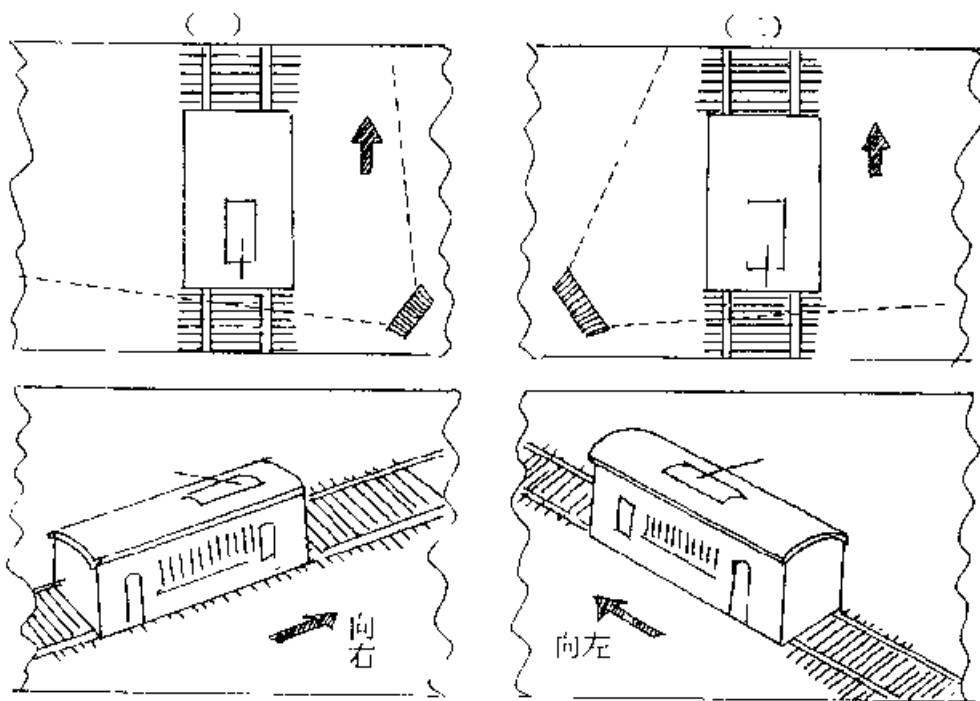
三、事物运动的方向

画面包括的事物有:人物、动物、植物、湖光山色、风雨雷电、声音、光线、色彩等。事物不但在“运动”,而且还有着千变万化的运动方向。拍摄时就必须将画面内一切事物的方向(特别是人物表演与背景活动之间的方向)协调起来。初步归纳为六个方面:

(一)背景方向

每部故事片往往都是由六七百到上千个镜头组成的,电视剧每集也得由二三百到六七百个镜头组成(包括战争剧)。当我们在剪辑时,务必考虑到各个画面之间,使其事物活动的方向清楚而不混乱。如果我们透过取景框或监视器来观着事物,便会发现这些事物和背景的运动方向与现实生活中自然景物的方向有所区别,即镜头画面,由于限定在一定规格的画框里,

拍出来的画面便产生了一种特殊的方向感。如：街道上一辆行驶中的无轨电车，由于摄影（像）机的机位不同，会拍出往左和往右两个方向行驶的电车来。实际上无轨电车只往一个方向跑，但观众却获得了两个方向感（见图 4-2）。



如果我们要拍车箱内的乘客，就更须密切注意事物运动的方向。

1. 电车由左往右跑，背景一定是由右往左移动。
2. 摄影（像）机的机位设于电车右侧来拍左侧的乘客，窗外的背景应由右向左移动，这样便是正确的，车里车外的背景均得到统一。
3. 如果把这一个镜头切出，摄影（像）机的机位搬到电车左侧拍摄（窗外背景则由左向右），流动方向不统一，就发生了错误，使片子丧失了顺畅的方向感。因此对强烈运动中的事物，最好采用同一角度进行拍摄，以使其背景流动方向一致。

但是，如果需拍两人相对而坐的乘客，而且是两个画面交替切（对照镜头），这时就无法保持背景流动方向一致，因为二者背景流动方向恰恰相反。那将怎样拍呢？

这时，我们可采用以下两种变通的方法：

第一种方法：

1. 找一个看不见背景的角度拍摄；
2. 将其中一方的窗帘放下遮住背景。

第二种方法：

- ① 确定两人与车运行的方向和窗外移动物体的方向；

②再拍摄每人的近景和对视的视线。

总之,移动物体的方向和主体运动的方向一定要统一,否则就会出现车一会儿向左开一会儿向右开的效果。

(二)角色方向

影视片中的角色,向画面深处走去,越走越小,产生“去啦”、“走啦”的感觉。角色向着观众走来,越走越大,产生“来了”、“回来啦”的感觉。角色向画面右方走去,下一个画面又是向右方走去,则表现角色的目的地是右方(反之亦然)。

在同一画面上,如果角色A向左,B向右,C向上,D向下,来到中心集合,则产生由四面八方汇集而来(四支队伍也是如此)的感觉。

如果角色A是由左登场,然后角色A、B、C、D一起走进画面的左方,则给观众是到A家去,或者以A为中心将进行什么活动。

我军由画面右边进攻,下一个画面敌军由左边进攻,这两个镜头剪辑在一起则产生即将激烈冲突起来之感(两个人亦如此),并使观众情绪紧张、兴奋。若两个画面行进方向一致,剪辑后就会使观众敌我难辨,同时也造成不了紧张冲突的气氛。

如果拍整齐的游行队伍,导演、摄影(像)不考虑方向,再把这些方向性混乱的镜头剪辑在一起,那么整齐的队伍也会变得混乱一团。

文学中要表现“某人到某处去了”,只要加以简单的说明即可,如“宝玉到北静王府去了”,“刘姥姥来到大观园”。但在影视片里就要用具体的形象,通过画面来描绘。所以表现角色行动的方向,便成了专门的问题。“行动”就是影视的内容。“行动”又不仅限于人物,而是包括画面里所有的事物。因此,越能正确地将“行动”整理清楚,避免其散漫性,就越能准确地表达戏的内容。

(三)风的方向

日本导演内田吐梦说:“风仿佛是电影的呼吸,也可以说是电影的气息。”风使背景的云彩流动,使水掀起波浪,风在抚摸年轻人的脸,风吹过农家的炊烟,“春风杨柳万千条”等等,都说明风在影视中的运用。作为一名影视工作者,对自然界的运动,要特别留心方向的统一问题。电影、电视都是内景与外景的结合,实拍时,场地、环境,包括当时的风向,往往不一致,如果导演和摄影(像)忽略了,就会产生“不接戏”的严重后果。如在外景时有风的方向,进入内景(摄影棚)时处于无风的状态,连片树叶也不动,戏一定不接。又如内景(摄影棚)注意了风(鼓风机),但忽略了外景这同一场戏的风的方向,一个是东南风,一个是西北风,拍完剪辑在一起,就会产生“南辕北辙”的结果。

风在细节上的运用也要注意。如滨海椰林,风吹拂着,掀起姑娘的衣裙、头巾,椰树也在朝右婆娑倾斜;下一个画面,场面移在别处,姑娘保持上画面同方向入画(风声继续),姑娘的衣裙却从左边掀起,槟榔树也朝左弯,这样上下镜头同样不接戏,造成视觉和思维上的混乱,观众不知所云。

(四)光的方向

影视艺术是“光”和“影”的艺术,更有人说电影是用光的“刀”在胶片上雕刻的艺术。不管怎么说,现代的影视艺术是由“光”、“声”、“色”三者创造成的,一点也没有夸张。

光的方向十分复杂。一个静物放在桌上,由于光源、光的方向不同,则会引起静物质与量的种种变化,因此,同是内景,同是外景,或内景与外景画面的组接,都应充分考虑光的方向的统一,光照量的大小问题,光线来源的质与量的问题。

在电影黑白片中,尽管我们并未看到彩色的影像,但是通过明朗、欢乐的、阴暗、低沉的,柔软、温和的,舒服、和谐的影调对比,影调变换,也能传达拍摄对象的“色彩”以及方向。如四周暗淡,桌上布满网纹光的投影,惟独给桌上的玻璃杯投以晶莹明亮的光线,不言而喻,这给观众指示了这一画面所强调的是玻璃杯,也就指出了“欣赏”的方向。同样,影调转换,也起着如此这般的作用,对观众的感觉起着巨大的影响。

(五)声音的方向

在银屏幕上,由银屏幕发出的声音观众往往能辨出远近,而难以分出方向(立体声另当别论)。在现实生活中,声音还可以分出左、右、前、后,但在影视里则颇费踌躇。因此影视为求得画面里的声音的方向性,往往运用视觉,即画面中的主体行动及行为的方向来表示。

如一对恋人在月台上(火车停靠在旁边)依依惜别,两人分手后,女人上了车,男人向后退了两步,这时,响起了开车的汽笛声,男人向右方看了一眼,观众就会联想到火车的鸣叫是从右方传来的。然而如果男人在火车鸣叫时没有形体动作,不朝右看一眼,那么,观众就不知道火车头究竟是在哪个方向了。可同样的一件事,如果在现实生活中,不论是站在哪个位置,人们都能知道火车的鸣叫是来自哪个方向的,这就是现实生活的声音与影视的声音所产生的差异。

(六)色彩的方向

色彩也有方向,实在是一个奇怪的理论。但事实确实如此,“赤橙黄绿青蓝紫”,我们从这些色彩上能明显地感觉到春、夏、秋、冬季节的变化。从衣服色彩的变化:夏季多穿白色、黄色,冬季多穿红色、黑色等等。还有从衣着的朴素到华丽,从淡装到浓装,都能感到人们在生活中细致的方向变化。

大自然给人类带来了丰富多彩的颜色,从一片树叶的色彩也可以看到植物生命的方向(是生机勃勃还是老气横秋等)。这就是我们常说的色彩也可以说话。

如法国影片《沉默的人》中,当克莱芒·蒂贝尔来到他的老家,满地是飘零的枫叶,萧瑟的秋风,红黄的色块,表现了克莱芒·蒂贝尔的孤独、凄凉的心境。

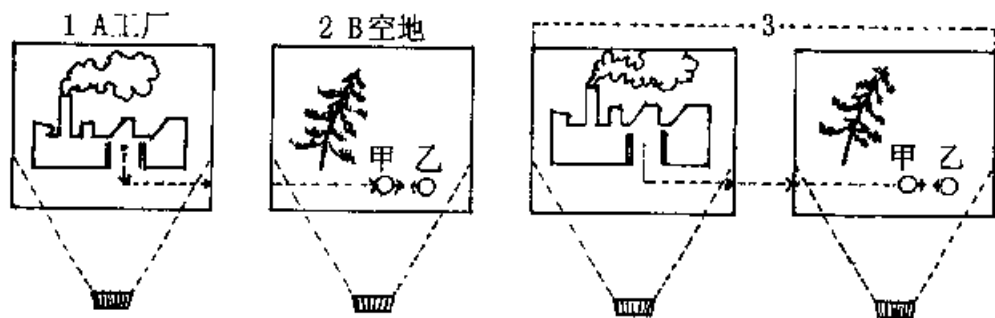
又如《我们在阳光下》的画面中,配置暗色的前景,这样色彩表现了前后的方向,从而产生了画面的透视感。

四、地理(地形)的方向

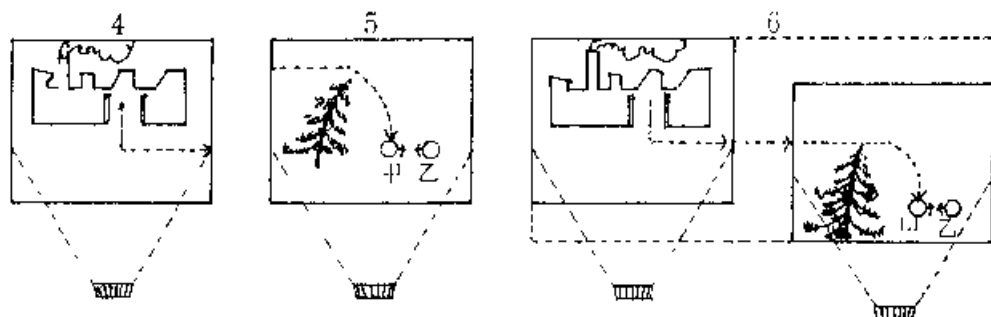
地理的方向,也可以叫做地形、地方、场所的方向。它可使剧情发展所进行的各个地形、位置、距离等概念与画面所进行的地形、位置、距离,同在观众的脑海里组成有系统的方向。

例如,分散在外景的 A 工厂、B 空地、C 俱乐部、D 同志家。它们到底存在着怎样的地理关系。一般不能用地图来说明,而是要靠画面之间的组接后形成的感觉来完成。即靠:(1)拍摄位置;(2)对象运动方向;(3)对象视线方向;(4)画面组接关系。且以 A 工厂、B 空地、C 俱乐部、D 同志家四个环境及男青年(甲),女青年(乙)在环境背景中活动为例具体说明:

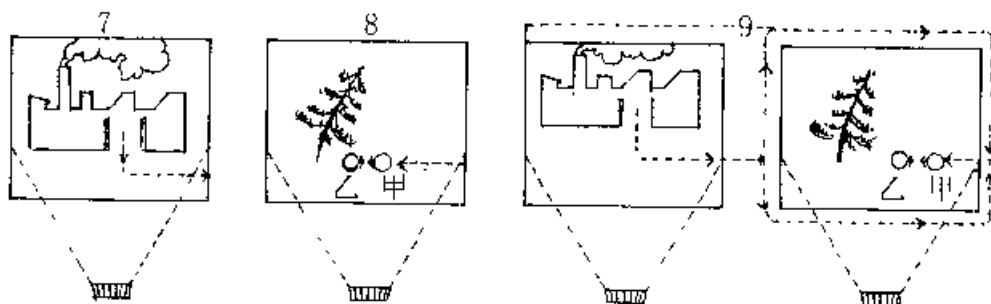
1. 男青年(甲)从 A 工厂大门走出,走向画右,并从画面下端 $\frac{1}{3}$ 处出画(见图 1)在下一个镜头里,他由画左进入 B 空地与在那里等待他的女青年(乙)相遇(见图 2)由于两镜头画面中的环境景物运动方向一致(烟囱的炊烟与风吹的树梢运动方向一致),不论两者实际地理位置和距离如何,组接后的感觉效果却如图 3 所示,即 A 工厂和 B 空地在同一地理范围,且距离较近。



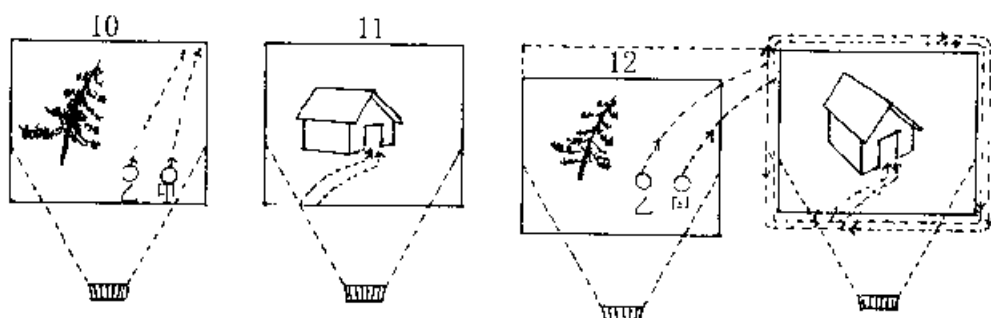
2. 男青年(甲)从同于图 1 的位置出画(见图 4)下一个镜头从画面左上角入画(见图 5)与女青年(乙)相遇。组接后,给观众的感觉则是:A 工厂和 B 空地虽处在同一地理范围,但距离较远(见图 6)。



3. 男青年(甲)还从同下图1的画右出画(见图7)下一个镜头,走进B空地却是从画右入画(见图8)。这时,由于人物活动逆向(即从相反方向),于是组接后,不仅两环境不在同一地理范围,而且距离更远,方向关系更复杂了(见图9)。



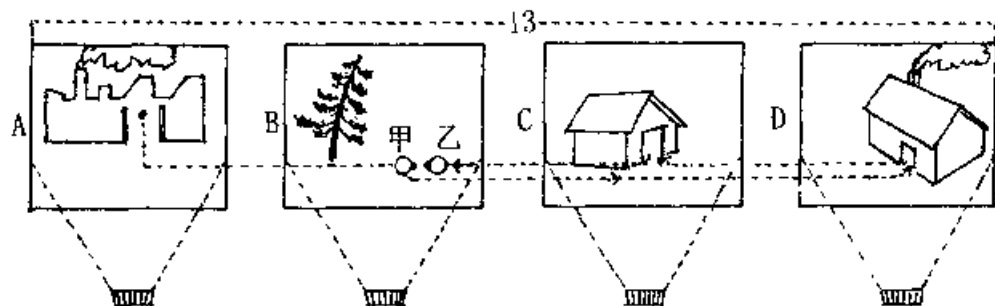
4. 男青年(甲)和女青年(乙)从B空地画面的右后角出画(见图10)下一个镜头为C俱乐部画面,人物由画面右下角入画(见图11),两镜头组接后(见图12),所产生的感觉是空间范围更广阔,距离更远。



除上述四例外,男、女青年再从C俱乐部走向D同志家,出画和入画方向均可有各种选择方案,但不同方案就会产生不同的环境方位和距离感。

5. 如果把A工厂、B空地、C俱乐部、D同志家按最近距离走,放在平面图上看,可能是:男青年(甲)从工厂走出,在空地与女青年(乙)相聚,共同去俱乐部,一会又从俱乐部去同志家,其路线可能如图13。

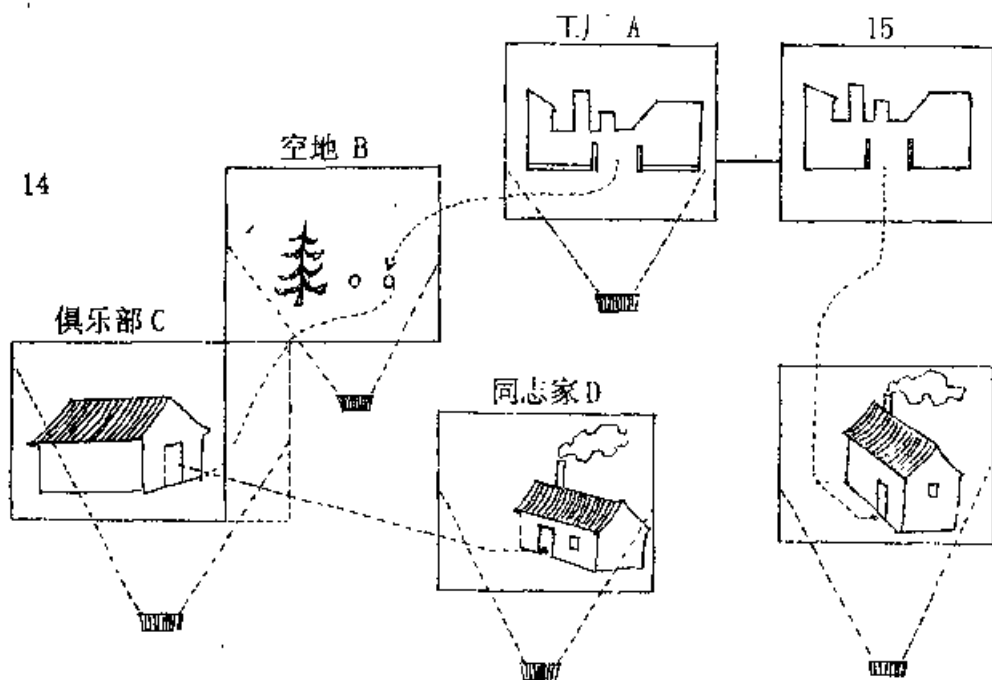
当然,两青年也可从不同方向出画、入画,那将得出不同行动路线,各景物似乎也处于不同地域范围,组接后所产生的距离感也必然不一样。根据以上实例,可得出三种情况:(1)行动方向是顺向的,即第一个镜头从右侧出



画,下镜头接从左入画(其他方向亦然),所得出距离感较近;(2)行动方向是逆向的,所得出距离感较远;(3)行动方向是错综的,所得出距离感更远、环境地理关系更复杂。

实拍时,事实上这四个地点(工厂、空地、俱乐部、同志家)都不可能相距甚远,也可以是比这大得多、丰富得多的外景地,但只要掌握这个规律,就可以正确地把它组接在一块,又保持明确的地理方向。

这就是我们常说的“电影地图”(见图)。



综上所述,最主要的,应该牢记事物运动的方向(主要是入物、景物及活动的车辆),应遵循:左进右出,右进左出,后进前出,前进后出,左前进右后斜出,右前进左后斜出等由此演化的基本规律。

对列方面,甲、乙双方始终保持相对立的方向,最后合一。如《庐山恋》中,耿华与周筠最后在湖边重逢一场;电影《琴童》中,母子在音乐学院相聚一场;电影《南征北战》敌我双方争夺摩天岭一场;电视连续剧《三国演义》中,三英战吕布一场;电视连续剧《马江之战》中,海战一场等等,均用此手法。

背景流动方向,注意保持方向的一致。如从左到右,大量地采用(因它符合人肉眼的生理卫生和阅读习惯),或从右到左,也可以从上到下,从下到上,但应少用,因为视觉上较为吃力。

移动的镜头,同方向横移相接,纵方向推与准相接,拉与拉相接,但速度应保持一致。上与上、下与下、升与升、降与降相接。特殊情况下,也可上与下、升与降相接。如罗马尼亚影片《复仇》,铁卫军在电梯附近搜捕警察局长那段戏。总之,那种在一个镜头中,迅速地推了又拉、拉了又推,升了又降,降了又升,左横移后又右横移,右横移后又左横移,如同电子扫描一般,这都属滥用镜头,多数情况是不允许的。其根源就是不懂得画面方向性的缘故,同时,对剧情的把握也是欠缺的。

但上述基本原则,不应视为一成不变的教条。在掌握这些原理的基础上,也可以在服从戏的具体内容、规定情景和导演独特的艺术构思、艺术处理上,加以灵活运用。

五、镜头离轴的拍摄与剪辑

当我们研究镜头的离轴与变向时,首先应明白什么是离轴。

轴线,是指影视片中表现人物(或运动物体)的行动方向、人物的视向和人物之间交流而产生的一条无形的线。轴线直接影响着镜头调度。在日常生活中,人们对自然形态事物的观察往往是连续不断的,所以获得的空间感是统一的。但在拍摄影视片时,由于分镜头把一个动作分解开来拍,要使这些不同角度拍摄的人物(或物体)动作的连续性不被打乱,就必须注意空间构成的规律。影视在空间处理上有一条规则是:摄影(像)机在选择不同角度拍摄时,不能随意越过轴线,而只能在轴线一侧的 180° 内进行拍摄。

轴线一般可分为三种:1. 动作轴线,亦称动作线。如人物向前跑步时,人物与所跑向的目标就成为一条轴线,即动作轴线。2. 方向轴线。如人物不动时,他所观看的背景中的某支点或周围某物体,与人物视向构成一条轴线,即方向轴线。3. 关系轴线。如人物和人物之间对话交流时,两者或三者之间所连成的直线,即关系轴线。

轴线概念明白以后,就容易理解什么是离轴了。前面说过,摄影(像)机必须在这条轴线的一侧进行拍摄,即在轴线 180° 角内来确定镜头的总角度即总方向。在此总角度或总方向内来切入不同角度、景别的镜头,但不能随意超越这 180° 角以外去拍摄。否则人物的动作、方向、关系就会偏离,甚至相反了,这就叫“离轴”。我们前面那个无轨电车的例子就是“离轴”镜头的拍摄。离轴是由于镜头随意越过轴线,违反了空间处理规则而产生的前后

镜头空间不连贯和不统一的现象。这时观众感到的画面方向是相反的。如表演甲在追乙,第一个镜头观众看见乙从左向右跑去,第二个镜头甲应该也从左向右跑。但是,由于第二个镜头在拍摄时越过了动作轴线,拍下来的镜头在银屏幕上放映时,甲却是自右向左追去,这就是“离轴”现象,或称“超轴”。

假若在观众明确了空间关系后,如有意识地将镜头离开原来的总角度,跳到轴线的另一侧拍摄时,则称“越轴”或“反打”。这在处理影视空间上是允许的,它起着空间转换的作用。但必须在前面镜头中有意识地交待人物在视线方向上的转换,或切入过渡性镜头(即中性镜头),才给“越轴”、“反打”造成契机,而不至于产生空间转换上的误解。

在一般情况下,越轴镜头是造成画面方向相反的银屏幕效果。因此,只有在以下几种情况下可以越轴,而不造成离轴现象:1. 不把动作分切开,采用在一个镜头中摄影(像)机的移动越过轴线;2. 在两个形成越轴镜头中间插进一个表现景物(或人物)的特写镜头;3. 两个越轴镜头中间间隔一个中性镜头(在动作线上拍摄的镜头);4. 通过大动作中的剪接点越轴;5. 当被摄体出现两个以上的动作轴线时,如运动体离开原轴线转弯而形成新轴线或两个人边走边谈话形成两个动作轴线时,镜头可以越过原来的轴线或第一根轴线,而后再从第二根轴线来获得新的总角度。总角度是指场面调度中动作轴线一侧的 180° 角,在一般情况下,一个场面中,导演只能在总角度中选择不同角度进行拍摄,这样才能获得空间的连贯性和统一性。

避免离轴是为了不使观众迷失方向,但事物总是光怪陆离的,为了影视艺术的需要,我们不免需要突破动作轴线以表现更丰富、更复杂的事物,既表现影视的生动性,又不扰乱观众的视线方向,感受方向。下面我们通过实例来进一步掌握越轴的理论。

如两辆追车,白车追黑车,二车之间有一条表现前后车上人物相互交流或运行方向的无形的线,这条线即称“动作轴线”(见图1)。

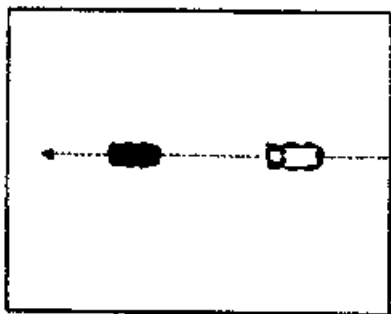


图1

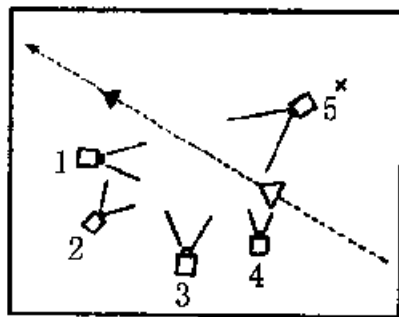


图2

然后我们在这条线选其一侧 180° 角,定总角度,不是左侧,就是右侧,不是上方,就是下方,二者必居其一。

而在这一侧上所定的机位,都不会离轴,如机位 1、2、3、4,但机位 5 由于越过了动作轴线,所拍的镜头就“离轴”了。与 1、2、3、4 机位所拍镜头无法接上,这就是影视文法不通(见图 2)。

但需要“越轴”时怎么办呢?前面已讲过“越轴”的基础规则,现举例如下:

1. 通过移动摄影(像)机越轴。

以上例追车来说,当白车在后面紧追时,摄影(像)机从左侧拍摄,跟随汽车一齐向前,然后,以白车为中心向右移动,越过原来物体运动的轴线,形成了新的轴线,使画面的动感更加强烈(见图 3)。

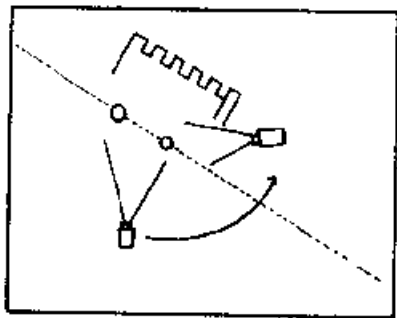


图 3

2. 利用场面调度越轴。

例如影片《革命家庭》中,立群从苏联回国,化装到党的地下机关与家人会见一场,先是立群推门入室,与母拥抱,在轴线一侧。及至弟妹发现戴墨镜的陌生人原来是“哥哥”,运用互相欢闹的场面调度越轴,使冷峻的大门、窗外后景消失,转而用室内舒适的陈设为后景,透露出温暖幸福的气氛(见图 4、图 5)。

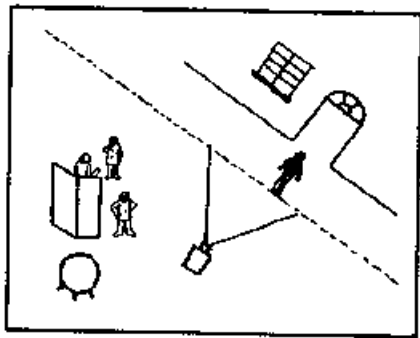


图 4

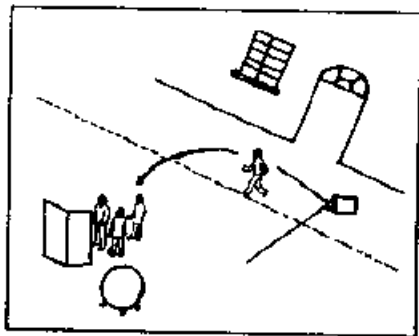


图 5

3. 通过间隔、人物细部、道具、景物的特写镜头越轴。如影片《格林卡》中,当音乐家格林卡同胞妹坐着敞篷马车向茹可夫斯基府急驶时,片中一连插入李斯特在茹府大厅弹钢琴的手指特写,从而马车奔驰的方向,均不受动作轴线的限制,这很有利于用全力去刻画车上的人物。

4. 间隔一个正面或背面正拍的(跨轴)镜头越轴。

这时由于摄影(像)机正骑在动作轴线上,它就为两个角度的相联起到了桥墩的作用。

爱森斯坦的名片《亚历山大·涅夫斯基》中,著名的冰湖大战一场,俄罗斯人的进攻方向在构图上变换极大,但观众始终保持了视线方面感觉的一致性和统一性,就是因为它在越轴时,都通过了这种正拍的(无论人物是正面或反面的)镜头,取得了平稳和谐的效果(见图6)。

5. 通过大动作剪接点越轴。

这是一种运用明显的外部组接手段来达到越轴目的的方法,但导演必须在开拍前有精心的设计。

如电影《林家铺子》中,林明秀在学校被人骂“卖东洋货”、“卖国”,烦恼地躺在床上,望着帐顶出神。突然她拨开猫,跳下床来(拉)脱下旗袍转身。

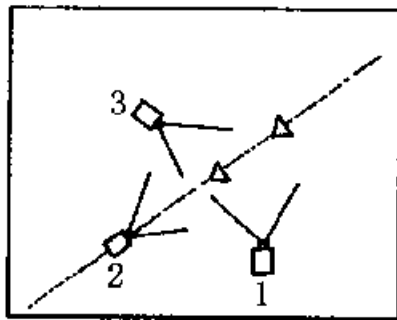


图6

第一个镜头机位在床的里侧,第二个镜头转身将衣服扔在床上,拖出皮箱翻个底朝天在床的外侧。这两个镜头使房间的两侧后景都尽收观众眼底,但无跳跃之感。其关键就在于在“转身”这个大动作利用好了,也可以说事先准备好了剪接点。

6. 拍摄对象为一个人,一组人向同一方向边走边谈时越轴。因为这时产生了两条轴线,一条是人物相互动作的关系轴线,一条是人物行进方向的方向轴线。这两条线常成交叉状态。

如影片《小字辈》中,姑娘们在公园里过愉快的团日,摄影机先在关系轴线的右侧拍摄,及至姑娘们从林中出来转过弯道,这时摄影机越过关系轴线,又放在方向轴线的左侧,仍无跳跃感。

影视镜头的拍摄方法是多种多样的,例如:正拍、俯拍、仰拍、侧拍、斜拍、倒拍、反拍等。若将正拍、反拍镜头连接在一起,就会很自然产生一个拍摄轴线问题,因而脱离了影视镜头拍摄的方向、动作、关系轴线的基本规律。影视镜头画而要求方向的统一,动作的连贯,关系的明确。为此,在拍摄镜头离轴时和剪辑离轴镜头时应注意以下几个方面(即在确有条件的情况下拍摄,在有利条件下剪辑):

离轴镜头的拍摄:

1. 两极镜头离轴的拍摄,特别要注意空间背景的统一而不混乱的问题。
2. 一般镜头离轴的拍摄,特别要注意景别变换区别要大的问题。
3. 镜头离轴的拍摄,特别要注意人物的形体动作性要强、动势要大的要求。
4. 镜头离轴的拍摄,特别要注意避免主体的静态而要利用主体的动态

进行。

5. 镜头离轴的拍摄,特别要注意利用镜头的运动进行离轴。掌握轴线的规律。

离轴镜头的方向:

1. 方向轴线,要掌握人物视线方向和事物运动的方向及人物进出画面的基本方向规律。

2. 动作轴线,要掌握人物回头、转身、走路、跑步、起坐、起卧、开关门窗和机器运动等基本规律。

3. 关系轴线,要掌握人物前后左右的关系和空间环境方位距离的关系等基本规律。

离轴镜头的剪辑:

目前,有个别的导演、摄像对轴线问题不重视,拍摄时有的镜头离轴也无所谓,甚至有的认为现代的影视不讲究轴线,剪辑也可不讲轴线地剪裁。这种观点是错误的。它违背了人们生活中的自然规律,只凭主观想象去强加给观众,这必然会造成观众视象的混乱而影响片子的质量。影视空间的组成,是根据故事内容——“规定情境”,按照规律拍摄的各个镜头画面,通过剪辑的组合,构成银屏幕上所要表现的富有戏剧内容的影视空间。反之,离轴拍摄的镜头画面,既不能使方向合理统一,又破坏了剧情与影视空间的完整性。剪辑离轴镜头时,处理不当,就会产生画面方向性的错误,造成影视空间的混乱,使观众看不到整体环境,看不明白剧中人物处在什么样的地理环境中。直接影响观众对故事情节、事件的理解。我们举两个例子来加以说明:

例1 电视连续剧《苏东坡》,这是一部历史人物传记片,朴实、凝重。然而在拍摄过程中,对一些具有方向性,地理环境的镜头却忽略了轴线问题,造成观众视象上的混乱。比如在第2集中,有一场戏是苏轼一家离开汴京前往凤翔的路上。苏轼一行从画右向画左前进,这就确定了地理位置,也就是说右边是汴京,左边是凤翔。剧情的进展是,当苏轼一行正行进时,发现前方有一个黑点,似乎是一个人在等候,苏轼不知何人,打马上前探个究竟。这组镜头的拍摄应该是苏轼的主观——画左前方有一黑点,苏轼看后打马向画左前方奔去,而画左前方的人再打马向画右方向奔来,形成呼应。这是合理的影视空间,观众看明白了画左前方的人早已等候在此了。但拍出来的效果却是苏轼自画左向画右看,在画右的远方有一黑影,苏轼打马向画右奔来,而等候的人打马从画右向画左奔来。这样一组镜头会使观众误认为苏轼走在路上发现身后有人,因此打马折回来探个究竟。这就犯了严重的越轴错误。在组接这场戏时,剪辑想将轴线调整过来,但由于后面的戏

全是越轴拍摄的。如果将第一个镜头调过来,后边一系列镜头更不合理了。因此,剪辑只有就素材而剪了。为了不使观众感到太生硬,剪辑接了一个全景推中景的中性镜头。然后再接下边的越轴镜头,这样虽然有一个缓冲,但严格地说,是违背了自然规律的。

例2 电视剧《净魂》有一场戏,团长与方荣翔二人对话。拍对话这种戏自然是要面对面,而不是背靠背,除非特殊情况下的特殊处理,否则是不合适的。团长与方荣翔对话这场戏没有特殊的要求,只是二人坐在桌前相互商量下一步该如何办。这一组镜头的拍摄,就要按照影视的规律来处理,团长与方荣翔对视交流、双方呼应,达到对话的目的。这是合理的影视空间。然而,拍摄出来的素材却相反。团长坐在画右,应看画左,方荣翔坐在画左应看画右,可二人的视线都是看画右。这说明,团长的视线是越轴视线,是错误的。观众虽然知道是二人在对话,没有第三者的存在,但从视觉上的感觉是不舒服的,似乎在画面的右方有第三人在倾听二人的诉说。观众会问,他们在跟谁说话,怎么谁也不看着谁。这就是离轴镜头给观众造成的费解。如何解决,可以弥补这一错误?在现有的素材中是不可挽回的。除非补拍,或删除这场戏。由于剧情的需要,这场戏只好将错就错地剪辑了,虽然也能看明白,但终归有失片子的艺术质量。

例3 电视连续剧《三国演义》“官渡之战”中有一场戏,曹操攻下鸟巢后,让部下扮成淳于琼将军手下败兵前往袁绍大营,行进在路上与前去援助鸟巢的袁兵相遇。两军相错后,袁方一小校回头质问:“哪部分的?”曹将回答:“是淳于琼将军部下的。”袁小校再问“鸟巢如何?”曹将答:“已被曹操攻下。”于是袁小校指挥袁兵速去鸟巢解围。这场戏是二军对立,分敌、我双方。如出现方向、位置的错误,就分不清谁是哪部分的。这场戏恰恰就出现了这种离轴现象。袁小校问话的视线与曹兵回答的视线方向是一致的,加上双方服装、道具一样。真让观众难以分清敌对双方。这场戏不同于《净魂》中的例子。《净魂》中有人物、性别之分,加上是现代戏,观众很容易理解和接受。但这场戏如弄不好就会使观众产生误会,去猜、去捉摸,这必然影响片子的质量。为了弥补这一错误。重新补拍了袁小校的镜头插接进去,才使画面中的人物视线方向,所处环境位置得以统一。

因此,在遇到离轴镜头的剪辑时,我们要根据以下几点灵活运用,尽可能弥补拍摄时的失误。

1. 要掌握与利用人物动作(回头、转身、视线、走路、起坐等)衔接转换镜头。
2. 要掌握与利用光影变化,色彩过渡的有机性衔接转换镜头。
3. 要掌握与利用主体动作与镜头运动的有机关系衔接转换镜头。

4. 要掌握与利用插接镜头如人物特写或其他景物镜头,调整镜头顺序和通过剪接点的选择等方法衔接转换镜头。

5. 要掌握与利用声音因素(对白、旁白、音乐、音响等)衔接转换镜头。

综上所述,我们总结出,离轴镜头的拍摄不是随意的,应该按照自然规律来拍摄镜头。对离轴镜头的处理,首先要求导演,摄影(像)具有较高的艺术技巧,能借助剧情进展和场面调度(即空间调度)使不合理的视线、方向、位置合理化,构成完整合理的影视空间。对剪辑的要求,应熟练地掌握各种剪辑技巧,运用各种手段,借助如人物、景物、镜头运动等动作性强,景别变化大的特点,弥补拍摄时的错误,营造出最佳的影视空间和戏剧效果。

有时,对一场戏的处理,导演有特殊的要求,想营造出一种特殊的艺术效果,不按照正常的规律拍摄,而是采取越轴的手段来处理,这就是我们说的特殊处理。这就要求导演有很好的设计和完善的布局,使观众看后不仅没有产生不舒服的感觉,相反对人物、剧情产生了强烈的反应,这个目的也就达到了。所以,离轴镜头处理得好,会产生更强烈的艺术效果,但这只能在特定的剧情、环境中加以体现,并不是可以随便乱用。在这点上,我们要认清,不可任意仿效。

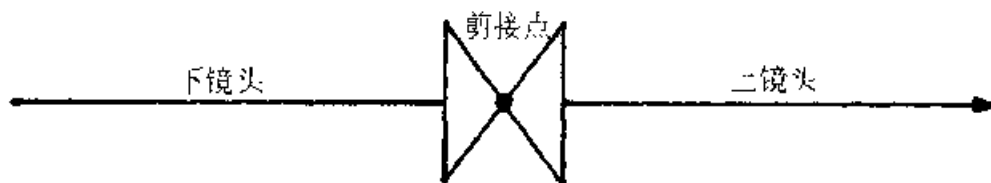
第5章

画面剪辑(镜头语言)

任何影视片在后期制作中成败的关键在于画面剪辑。所谓剪片子,首先就是剪画面。如果画面(样片)没有剪定,其他如声画剪辑(视听语言)等都无从谈起。由于片种不同、内容不同,影视片的画面剪辑(镜头语言)手法是多种多样的,但众多的画面剪辑手法的共同点是,应该随时依据剧情的发展和观赏者的需求,采取有机合理的镜头组接,使故事情节的一切细节始终鲜明有力地表现出来,又丝毫不使观赏者感觉有什么费解、误解或不必要的猜疑、悬念等等心理上的不舒服,配合着节奏,选择好画面组接的剪接点。

第一节 画面组接的剪接点

无论是什么片种的影视片,都需要以原设计的戏剧动作、景物动作、镜头动作等因素为基础,结合每个镜头的具体情况,去选择适合于剧情发展、情节贯穿、动作连续、语言通顺、节奏鲜明的剪接点。那么,什么是影视镜头的剪接点呢?剪接点是影视剪辑专业的名词术语。它的含义就是把不同内容的镜头画面相连接,构成一个完整的动作或是概念,这就是剪接点。简单的说,两个镜头画面相连接的点就是剪接点,它的代表符号为:



剪接点对一部影视片的动作性和逼真性,直接起到塑造人物形象的蒙太奇作用,从而使得影视片的内容和情节的发展更合乎生活的逻辑和艺术的节奏。如果能够准确地掌握剪接点,那么,镜头的转换从形式到内容就会紧密地结合起来。

前期录音的影视片,由于声音、画面的连带关系,剪接点的选择与掌握有较大的局限性。因此,歌舞片、戏曲片、音乐片的镜头转换要达到通顺流畅,对剪接点的准确性要求也就愈高。

剪接点可分为两大方面:

- 一、画面剪接点(包括:动作剪接点、情绪剪接点、节奏剪接点)。
- 二、声音剪接点(包括:对白(旁白、读白、解说)、音乐、音响效果剪接点)。

一、画面剪接点

不论是画面剪接点还是声音剪接点,都是以画面内人物形体动作为依据的,离开这一点,也就无须谈剪接点了,人物形体动作和声音通过三个表情来体现。

(一)人物的面部表情

面部表情往往是人物的心理活动,是人物的情绪导致面部表情的重要因素,而面部表情又是情绪的结果,是人物感情的流露和表现。

(二)人物的声音表情

声音表情也是了解情绪或感情的重要依据,它可以在人们未看到画面之前从声音就可以知道是何种情绪了。比如,京剧里的叫板、唱腔、画外音的处理等。同时,声音代表着人物的心态。如呻吟使人想到痛苦,笑使人想到高兴,惨叫使人想到恐惧等。

(三)人物的动作表情

主要是指形体姿态(如四肢活动)。例如,手舞足蹈,捶胸顿足,这种动作表情仅是提供判断情绪的一种辅助手段。因为动作的表现,可能因人物的身份不同、文化层次不同和性格的区别而产生差异。

总之,三种表情与感情有着密切的关系,情绪的表现是人物思想活动的反映,应该将三种表情结合起来,考虑人物情绪(人物感情、人物声音、人物

形体动作)的综合性。恰当选择剪接点来处理镜头的长短,以达到镜头组接在韵律与节奏上的和谐统一。

下面分别阐述画面剪接点和声音剪接点的要领。

1. 动作剪接点(包括歌舞、戏曲的舞蹈动作)

这种剪接点主要以“形体动作”为基础,以剧情内容和人物在特定情境中的行为(包括内在动作,如情绪、节奏)为依据,结合实际生活中人体活动的规律来处理。在歌舞、戏曲片中以舞蹈动作和程式化的表情动作为依据,结合音乐旋律、节奏、乐句、乐段、节拍和戏曲的锣鼓点来处理。在歌唱场面中,则要依据歌词内容、乐句和节拍,结合画面造型因素来选择剪接点。

例如:人物的坐、起(动作剪接点)。

一个人去参加会议,到了大门口进入会场。第一个镜头是全景,摄影(像)机架在场内以正面拍摄,镜头从门口跟摇到桌前坐下。第二个镜头是中近景,侧面拍摄,人物走两步至桌前坐下。这就出现了两个不同景别、不同角度,表演同一个动作的两个镜头,也就是告诉剪辑:这两个镜头的连接自然是以“坐下”这个动作来选择剪接点。那么如何来选择剪接点呢?正常的生活中的“坐下”看上去是一个连续不间断的动作,通过摄影(像)机的记录,当把这个动作一格(帧)一格(帧)地分解开来时,就会发现“坐下”这个动作并不是连续的,而是在连续的中间有1—2格(帧)的停顿处。就是说,一个完整连续的大动作中有小动作,这个瞬间的暂停处是“坐下”这个完整动作中的上半部与下半部的转折处。这个转折处就是剪接点。但要注意,上个镜头一定要把停顿的1—2格(帧)用足用完,下个镜头从停顿以后动的第一格(帧)用起,这样衔接起来,动作流畅,画面无跳跃感,这个剪接点的选择是准确的。

人物从“坐”到“起”剪接点的选择:

“起”同“坐”在剪接上是一个道理。正常情况下,“起”也是一个完整的、连续的大动作中有小动作,也有停顿处。剪接时,仍要在动作的转折处确定剪接点。把停顿的部分全部留在上个镜头,下个镜头从动的第一格(帧)用起。这样剪出来的效果,同样是动作流畅,无跳跃感。那么,换一种带有情绪的动作剪接就不同了。比如:还是上个例子,此人在会议进行一半时,突然非常气愤,一怒之下站起来。这个动作的剪接点就不同于正常情况下人物“站起”所选的点,而是要结合剧情内容的需要,随着人物情绪的进展,在原来正常情况下所选的点的基礎上减去1—2格(帧)作为这个动作的剪接点。切记:减去的格(帧)一定要剪下一个镜头,而不能剪上一个镜头。如剪上个镜头,点的选择处就不是在动作的转折处而是在动作中,再接下个镜头的动作,画面必然要跳,动作不流畅,因此,上个镜头的点仍保留原来停顿处

的最后一格(帧)。这样剪接,动作急促而流畅,并符合人物此时的心情。这个剪接点的选择也是准确的。这是因为,剪接点的选择是随着戏的内容、人物的情绪而确定的。

2. 情绪剪接点

情绪剪接点要以“心理动作”为基础,以人物在不同情境中的喜、怒、哀、乐的表情为依据,结合镜头造型的特征选择剪接点。在歌舞片、戏曲片中结合音乐的旋律、节奏、乐句、乐段、锣鼓点来选择剪接点;在影视片中,情绪的剪接点可稍放长些,但不能短。例如:电视剧《马江之战》中一场戏。张佩伦行使钦差大臣的权力,摘掉了夏康晔的顶戴花翎,震住了闽浙总督府的督府大人何璟,一时心情舒畅,在花园里观景吟诗。这是一个长镜头。全景中张佩伦从远处走来,镜头一直跟着人物而动,最后张佩伦站在台阶上,望着前方的景色,惬意地吟诗抒怀,镜头推至张佩伦的中近景。当张佩伦吟诗完毕,并没有马上切入下面的镜头,而是将此镜头放长,让观众从张佩伦的面目表情上看到他此时此刻春风得意的心情,把张佩伦的心态充分地表现出来。虽然画面中没有语言动作,也无形体动作,但人物的心理动作仍在继续,情绪仍在延伸。如果镜头画面只从语言或形体上连接的话,人物的心态就不能充分地展现,观众的情绪也将受其影响,艺术效果也将失色。

电视剧《红楼梦》中林黛玉出场的一个镜头的情绪剪辑。这场戏描写的是林黛玉告别父亲、家乡,乘船前往贾府。一路上,想起过世的母亲,自己又孤单一人独行,不禁黯然神伤。这场戏,运用林黛玉出场的一个近景镜头来展示此时此刻人物的心情。原始素材中,这个镜头拍摄得不够理想,一是人物画面造型不美,二是镜头长度不够。为了达到艺术的完美,导演将这一镜头重新补拍。剪辑时,为加强人物此时此刻在规定情境中的情绪渲染,也为了让观众对林黛玉的第一次出场有一个较深刻的印象,剪辑将这一镜头用得很长(一分多钟),让人物的情绪充分展示。原来这个镜头是有旁白的,但语言不多,镜头放长后如果按照一般的叙述节奏,旁白将很快说完。因此,录音时旁白是随着画面内人物的情绪进展、动作变化而配音的,使声画和谐,感染力很强。

电视剧《特殊连队》中一个远景镜头的情绪剪辑:

红军经过艰苦跋涉,甩掉了国民党几十万大军的围追堵截,行程万里到达雪山脚下。镜头运用远景画面向观众展示红军大队向雪山进发的场面。这个镜头总长为两分多钟,而且画面的构图、光影、色彩等在造型上表现力很强。为了渲染情绪,剪辑将这一镜头共运用了1'47",加上字幕和旁白的烘托,描写了红军战士在这种恶劣的环境下仍不怕艰难险阻,勇往直前的精神和气势,使画面内容与观众的情绪融为一体,产生共鸣。

这两个例子的剪接点是根据戏的情节进展、人物的内心活动及在规定情境中的情绪延伸,结合画面的造型因素而选择的,起到了情绪剪辑的作用。

总之,情绪的剪接点不同于形体动作的剪接点,它在画面长度的取舍上余地很大,不受画面内人物外部动作的局限,只是着重以描写人物内心活动和渲染情绪、制造气氛为主。

形体动作在剪接点的选择上只要掌握动作的规律是容易把握的,而情绪剪接点却全凭剪辑人员对影视片剧情、内容、含义的理解及对人物内心活动的一种心理感觉,看不见,也摸不着。因此说,情绪剪接点不可能存在着固定的规律,也很难用概念来加以解释。只能说,剪辑对影视片的内容及人物在戏的规定情境中的心态理解的程度不同,剪辑蒙太奇的效果也就不同。所以,情绪剪接点是检验剪辑人员艺术素养的最有说服力的部分。只有剪辑人员具有一定的功力,才能使影视片在渲染情绪、刻画人物上达到人木三分的艺术效果。

3. 节奏剪接点

节奏剪接点是指没有对白的镜头画面,主要以故事情节的性质和剧情的节奏线为基础,以人物关系和规定情境中的中心任务为依据,结合戏剧情节、造型因素、语言动作、情绪节奏以及画面造型的特征,用比较的方式处理镜头的长度。节奏剪接点在过场戏、群众场而与战斗场而中起着特别重要的作用。

电视突飞猛进地发展,各类片种争先恐后地出现在屏幕上。特别是种类繁多的专题片的问世,更使电视节目丰富多彩。因此,剪辑时,在选择画面节奏剪接点的同时,还要考虑声音的剪接点,也就是声画合一,声画对立,两者相结合的节奏剪接点。

例如:电视专题片《科技兴烟》中两组镜头的组接:

第一组镜头是介绍中国烟草业的发展,介绍各式各样的鼻烟壶。素材中,鼻烟壶的镜头不少,但由于拍摄时运用了推、拉、摇、移,使得镜头节奏缓慢。如果要将这些如同工艺品的鼻烟壶都介绍给观众,就得用很大的篇幅来表现,既拖延时间,又无节奏感,造型也不美,技术也不过硬,镜头晃得厉害,加之解说词的局限,不可能将这些精美的鼻烟壶全部地展现出来。因此,剪辑根据解说词的 lengths 和词义,在所有鼻烟壶的素材中,省略推、拉、摇、移这些缓慢的运动部分,只用了 6 帧的固定画面,快速切换(注意画面的造型匹配),与解说词“琳琅满目,不胜枚举”相吻合,造成一种眼花缭乱、目不暇接的艺术效果,从而使画面既起到了介绍鼻烟壶的作用,又有一种强烈的节奏感。这种画面与内容极相吻合的剪辑效果,才是理想的蒙太奇形象效果。因此,节奏剪接点的选择一定要在节奏上体现出来,画面节奏又必须与内容相匹配,这就是节奏剪接点。

第二组镜头的剪辑与第一组镜头的剪辑较为相似。第一组是介绍中国的鼻烟壶,第二组是介绍外国的香烟广告。剪辑运用同样的方法,以固定的几帧画面相连接,但放映出来的效果并不理想。原因在于,画面长短的转换与解说词内容的长短转换不相匹配,产生了声画不对应、参差不齐的效果。也就是说,解说词说完了,画面没切出;画面切入了,解说词没转换。这是因为,画面是以固定长度的快速切换而产生了快节奏,如果解说词的节奏(抑、扬、顿、挫)不能与画面的节奏相吻合,必然会造成声、画脱节,内外节奏不和谐、不流畅的效果。因此,剪辑重新调整了画面长短,以解说词的内容与节奏(抑、扬、顿、挫)为依据,结合画面造型因素,采取声画对位、同时转换的处理方法,使得内外统一,产生了较强的节奏感,从而达到了预想的效果。

总之,节奏剪接点有别于“形体动作”、“心理动作”的剪接点,它的特点是在完成画面剪接的同时,在有旁白、内心独白、解说词的情况下,要结合其内容的需要和声画的匹配,选择剪接点,这就是节奏剪接点的基本规律。

二、声音剪接点

(一)对白剪接点(包括戏曲韵白的剪接点)

对白剪接点主要以“语言动作”为基础,以对话内容为依据,结合“规定情境”中人物性格、言语速度、情绪节奏来选择剪接点。在戏曲片中,有韵白(道白),要结合音乐与锣鼓点来选择剪接点。

人物对话剪接点可分为两种表现形式,五种处理方法,具体剪法可分:

1. 人物对话的平行剪辑即平剪(也称同位法)。它有三种剪接方法:

(1)声音与画面同时出现,同时切换。上个镜头的声音结束后,声音与画面都留有一定的时空;而下个镜头切入时,画面与声音也留有一定的时空。这上下两个镜头都要根据人物对话的情绪选择剪接点(见图1)。

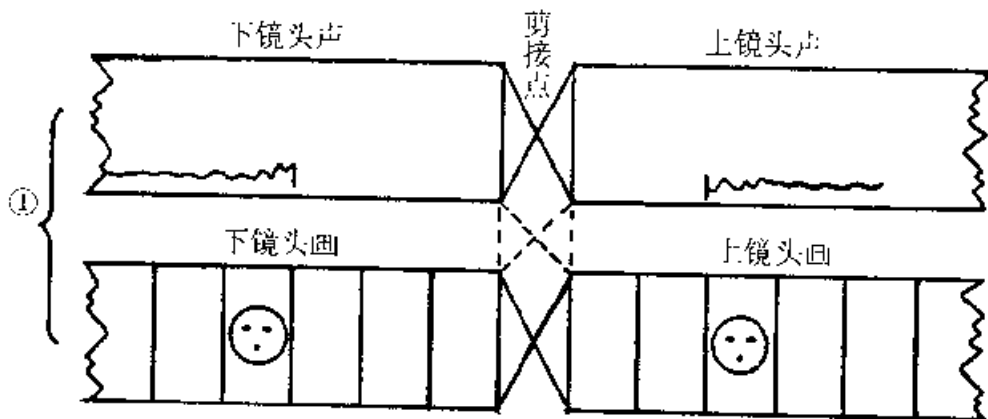


图1

这种剪辑方法很适合于会议上的人物发言,人物在正常情况下的对话、聊天等。

(2)声音与画面同时出现,同时切换。上个镜头的声音一结束,声音与画面立即切出,而下个镜头的声音与画面都留有一定的时空。这两个点的选择应是上个镜头声音一完即切,下个镜头则应根据人物的表情动作、心理动作,结合剧情的需要,恰当地选择剪接点(见图2)。

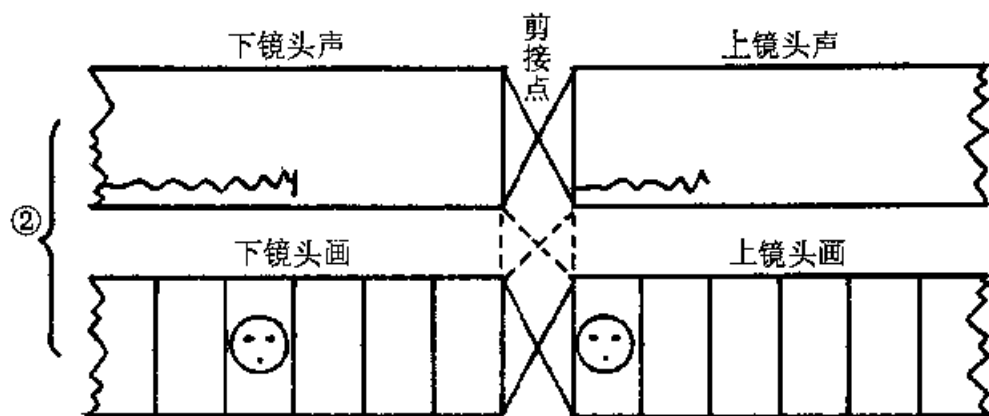


图2

这种剪辑方法在人物对话中最为常见。它表明,上一个镜头人物话音一结束,就表现下一个镜头中人物的反应。这种剪辑方法比上一种剪辑方法较为灵活。

(3)声音与画面同时出现,同时切换。上个镜头的声音一结束,声音与画面立即切出;下个镜头一开始,声音与画面立即切入。这两个点的选择应是:上个镜头的声音一完即切,下个镜头一开始声音与画面即刻切入(见图3)。

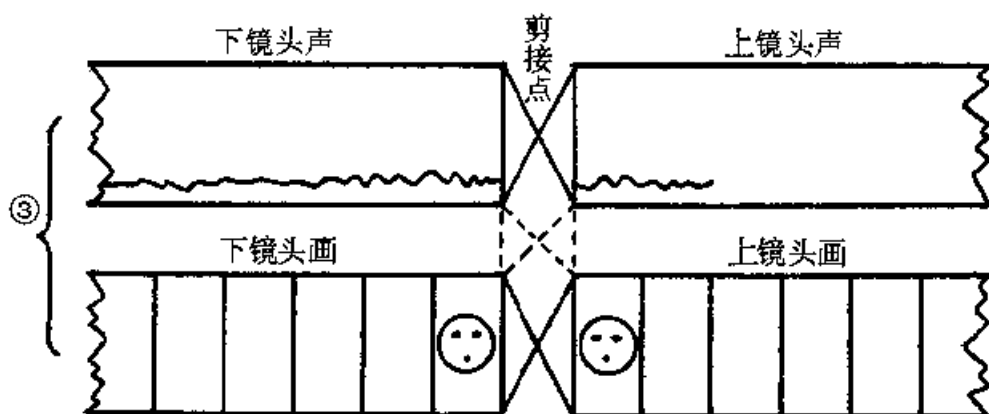


图3

这种剪辑方法在人物对话中不常用,只有在剧情需要时,如:两人吵架,争得面红耳赤,用这种剪辑方法最为合适,因为它有吵架的气氛和较强的节

奏感。

总之,这三种剪辑方法的特点是:平稳、严肃、庄重,它能具体地表现出人物在规定情境中所要完成的中心任务。而不足之处,显得较呆板。

2. 人物对话的交错剪辑即串剪(也称串位法)。它有两种剪接方法:

(1) 声音与画面不同时切换,而是交错地切出、切入。上个镜头画面切出后,声音拖到下个镜头的画面上;而下个镜头的声音要与本镜头的口形、动作相吻合(见图4)。

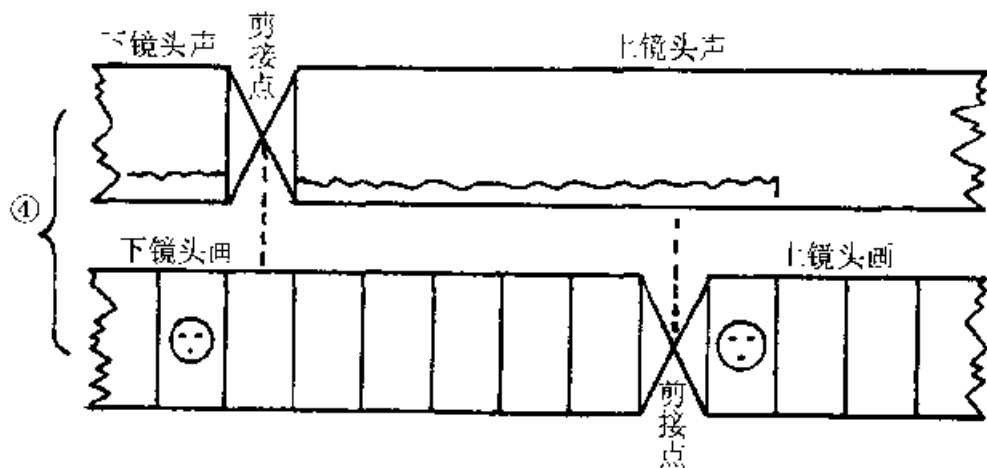


图4

(2) 声音与画面不同时切换,也是交错地切出、切入。上个镜头的声音切出后,画面内的人物表情动作仍在继续,而将下个镜头的声音插到上个镜头的人物表情动作中去(见图5)。

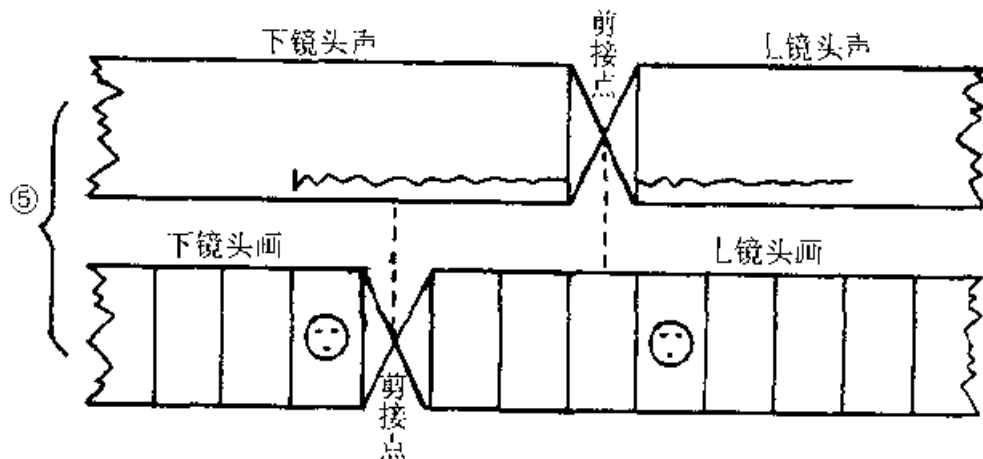


图5

这两种交错式的剪辑方法在人物对话中也较为常见。它的特点:生动、活泼、明快、流畅,而不呆板。在选择剪接点时,首先要从剧情的内容出发,

结合人物的表情及人物对话的内涵与画面造型因素相匹配,恰当地选择剪接点。这种声音与画面的交错式剪辑,既能产生人物情绪上的呼应和交流,又能使对话流畅、活泼,有一定的戏剧效果。

(二)音乐剪接点(包括戏曲音乐的剪接点)

这种剪接点主要以乐曲的主题旋律、节奏、节拍、乐句、乐段和戏曲的锣鼓经为基础,以剧情内容,主体动作,情绪、节奏为依据,结合镜头造型的基本规律,处理音乐长度,选准剪接点。音乐剪接点在歌舞片和戏曲片中特别重要(在歌唱场面中,则以歌词内容、乐句来处理画面长度,选择剪接点)。

例如,电视剧《黑土上下》,剪辑将片头字幕的画面衬底留了两分钟作为主题歌的长度,但作曲家却将主题歌写了2'36"。这长出36秒的乐曲时间无法与画面相匹配。在这种情况下,又不能重新剪辑片头字幕衬底,只好在音乐上删剪,重新选择剪接点。经过多次试剪,将主题歌第二段歌词的上半部剪掉,当第一段歌词唱完间奏曲后,直接与第二段歌词的后半部相连接。这样处理,既保证了画面的完整性,又使音乐的旋律和谐统一。这是因为,在删剪音乐时,剪接点的选择是选在一个乐段结束时切出、切入的,毫无破绽,保持了歌曲旋律的完整性。

(三)音响剪接点(包括歌舞、戏曲以及特殊音响的剪接点)

音响剪接点主要以戏剧动作为基础,结合各场戏的规定情境,以人物动作和情绪为依据,掌握音响与形象的关系,按照剧情的要求加以对比和选择。准确地选择剪接点,就能使音响效果在衬托人物情绪、强调人物动作、渲染人物内心活动、烘托人物在特定环境中(包括群众场面和战斗场面等)的真实感上更加逼真。

音响剪接点还要注意声音的衔接,包括:强接强,弱接弱,强接弱,弱接强,强接静,静接强,静接弱,弱接静等不同方式,达到使音响内容具有真实感的效果。

音响剪接点在一部片子中占有很大的分量,不可忽视。它不同于对白剪接点和音乐剪接点,它在声音的处理上同画面剪接点一样,能自由、灵活地选择,可采用拼剪、挖剪、分剪等方法对声音进行艺术加工,使其达到一定的听觉形象的艺术效果。

对白剪接点由于受画面内人物口型的制约,在声音剪接点的处理上,必须与画面相匹配。音乐剪接点也如此,它受音乐的旋律、节奏、节拍、乐句、乐段的局限。而音响效果的剪接点既从属于画面,又不受画面的制约。它是根据剧情的需要,环境气氛的需要,对音响声音的强弱、远近进行制造气氛的艺术处理。特别是战斗场面音响效果的剪辑,剪接点的选择就更为灵活、自由。比如:表现炮弹在空中飞行声的音响效果,剪接点的选择首先要

看是属于前景的爆炸声,还是属于背景声,距离多远,是从敌人阵地发射的,还是从敌后方发射的,根据具体环境,参照画面进行具体处理。距离近,炮声及爆炸声可强,飞行声可短,形成:膨,嘘——轰;距离远,炮声及爆炸声可弱,飞行声就可长,形成:膨,嘘——轰。如果原有的炮弹飞行声不够长,还可将其飞行声加以拼接。这种放长、剪短、加强、减弱的剪辑,就是音响剪接点的选择。再有,为了制造战争气氛,多种声音如炮声、枪声、手榴弹爆炸声、人的喊叫声等都将出现,剪接即可将各种声音分剪开来,插接其他音响声音,也可将各种音响拼接使用。如:炮弹声可在其中间插接机关枪的声音、人的声音,形成这样一种音响:膨—嗒嗒……啊—轰。这一层次清晰、混合多变的音响效果就比单一的炮声或没有层次的各种音响声音混为一起的效果更具有战争氛围。

电视剧《特殊连队》中,湘江之战这场戏的音响效果:这场戏是以描写红军被国民党几十万大军围追堵截为内容的。蒋介石梦想将红军消灭在这湘江两岸。在剪辑这场戏的画面时,为了渲染气氛,描写这场战斗的残酷性,运用了较为多的远处、近处的炸点、火光、飞机的轰炸、一批批倒下的红军战士等画面,从视觉上看,气氛出来了,而在声画合成时,音响效果却不理想,远近炸点的爆炸声没有区别。看后,直观的感觉是画面上火光冲天,爆炸声震天动地,而在听觉上既没有前景画面的爆炸巨响,也没有远处的炮声,而飞机低空掠过的刺耳尖叫声和轰炸声也混为一体。这样的战斗音响效果不但不能使这场戏得以升华,反而给人一种不真实的感觉。后来,为了升华这场戏,在原有音响效果声的基础上,对很多画面,特别是前景的炸点增加了强烈的爆炸声,调整了一些特殊的战斗音响,结合画面使之层次有别,该强的强,该弱的弱,强弱相结合地处理这场戏的音响效果,弥补了原来听觉形象的不足,使视觉形象与听觉形象相吻合。总的说,战斗场面的音响效果,一定要注意音响层次的区别和剪接点的选择。前景的爆炸声一定要加强、突出,而且要对准画面动作,根据画面提供的具体条件,选择音响的剪接点,使之具有真实性,从而达到一定的艺术表现力和感染力。

音响效果的挖剪处理,如:手枪声,当剧情不需要那种平稳的一枪、一枪的射击时,那么就可将每枪的头音相接,把尾音挖掉,形成这种,砰…砰砰…短促、有力、紧张的效果。但间断处和结尾处要有余音,不可嘎然而止。再如:人的笑声太长而剧情不需要的话,也可将中间的笑声挖掉,但要注意在笑声的强弱处选择剪接点。

背景音响的剪接点尤为灵活、自由。只要能达到所需要的战斗氛围、环境气氛、自然气氛,在声音的处理上,可随意剪辑。如:指挥员在前沿阵地研究作战方案,与此同时,敌人发起进攻。这种音响效果的剪接点就可根据剧

情,先剪什么,后剪什么,声音的强弱、远近等,自由地发挥,但要合乎战斗音响的逻辑。

还有很多环境音响,像自由市场嘈杂声的剪辑,如前景人物在对话,背景的声音就要服从前景的人物对话。但不能没有背景声,如只是人物对话声,那环境气氛就将体现不出来。这种音响效果的剪辑,背景声就可自由地处理。叫卖声、嬉笑声、讨价声、吆喝声等等,可随着人物对话的间歇、转换处加强、减弱,可远可近。

音响效果的剪接点创意性强,可在不同情况下采用不同的处理方法。但这又不是绝对的自由发挥,在一定程度上它受到剧情的制约。比如:一个人坐在那沉思,画面运用钟摆的滴答声来比喻人物此时此刻复杂、烦乱的心理。这种音响效果的剪接点就必须与画面内钟摆的摆动相匹配,而不能自由发挥。还有一些描写环境气氛的自然音响效果,如海水冲刷礁石所发出的巨响及落下去的水声,这种音响效果也必须与画面内海水的起幅、落幅动作一致,否则,画面与声音将是脱节的。

总之,音响效果的剪辑技术性很强,但它又是为艺术服务的,是用科技手段来达到的艺术效果。

在影视片的剪辑过程中,无论选择哪种剪接点,都是为内容服务的,要结合素材来考虑和判断,具体、合理地选择剪接点。那么,剪接点选择的准确与否以什么为标准呢?首先要以银屏幕所播放出来的画面效果为标准。再者要注意画面镜头组接是否符合剧情发展,情节贯穿,动作连续,语言通顺,节奏明快流畅等等。一般来说,在两个镜头相连接时,只有一个最佳的剪接点。但是,剪接点往往又受到镜头造型因素和戏剧动作的制约;同时,导演、剪辑在镜头组接及处理方法上,由于喜好和习惯的不一致,也直接关系到剪接点的选择。因此,剪接点的问题是一个较为复杂的问题,而对于剪接点的掌握也就有各种不同的处理方法。然而,剪接点的选择最终要看银屏幕效果。

第二节 画面组接的逻辑性

各种影视片,如故事片、科教片、新闻纪录片、美术片、歌舞片、戏曲片、电视剧、电视专题片等,在镜头组接时都要考虑镜头衔接、场景转换、段落构成的逻辑性。它包含三个方面:1. 故事情节进展的逻辑;2. 人物事件关系的逻辑;3. 时间、空间转换的逻辑。也就是说,影视片镜头组接既要使故事情节进展、人物事件关系、时间空间转换合乎生活的逻辑,又要合乎影

视的视觉逻辑。所谓生活逻辑是指事物本身发展变化的客观规律;所谓视觉逻辑是指人们在观看欣赏影视片时的心理活动规律,即观众欣赏影视片的思维逻辑。只有在剪辑中正确处理上述三大逻辑关系,影视片的视听语言才能准确流畅,情节内容、思想内涵和艺术底蕴才能完美地表现。

画面组接的逻辑性亦称镜头组接的连续性和联系性。一般来说,连续性是指外部画面造型因素和主体动作的连续;联系性则指戏剧动作内容上的有机联系。连续性和联系性的关系既相辅相成又密不可分,也就是说画面的造型因素和主体动作总是在或隐或现地表现着戏剧动作内容,而戏剧内容的展示又依赖于画面的造型因素。因此在具体剪辑实践中,这两个方面总是随着影视片内容变化而时有侧重。经过剪辑后,每个镜头的主体(指人和物)动作与情节的发展是否连贯、完整,主要取决于镜头组接的连续性与联系性处理得是否恰当。正确处理好镜头组接的连续性与联系性,才能较好地解决画面组接的三大逻辑关系。下面我们通过实例具体讲述如何在剪辑中处理连续性和联系性的问题。

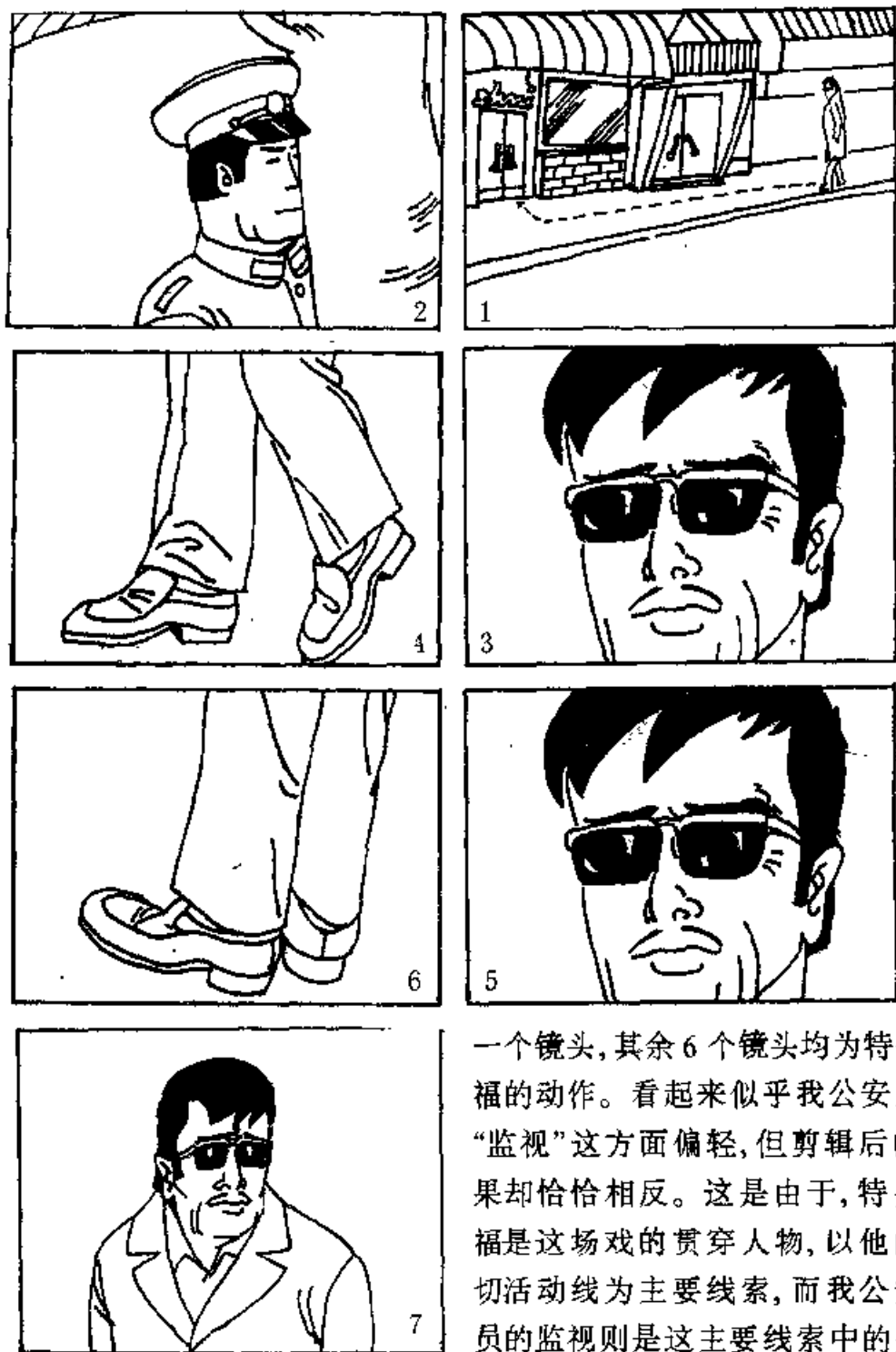
一、画面组接的连续性

画面组接的连续性是指外部画面造型因素和主体动作的连续。也就是说在两个或几个相互衔接的镜头中,外部画面造型能够较为明显地呈现出事物的动作连续。剪辑组接镜头时侧重于外部造型因素,进而表现动作的连续和戏剧内容。例如电影《黑三角》中我公安人员卢德庆监视特务孙福的一场小戏,就是着重于连续性的镜头组接(见图)。

1. 全景:孙福在街道旁的人行道上行走。
2. 中近景:卢德庆从街道旁树林中监视孙福。
3. 大特写:孙福面带水银墨镜走在人行道上。(一剪二用)
4. 特写:孙福的脚在人行道上走。(一剪二用)
5. 大特写:孙福面带水银墨镜走在人行道上。(一剪二用)
6. 特写:孙福的脚在人行道上走一步站住。(一剪二用)
7. 近景:孙福在人行道上站住,环视以后,急速钻进一无线电行里去。

这场戏的中心任务是向观众介绍我公安人员在监视特务孙福的一切活动。那么,在这样一个规定情境中,情节的进展,人物的动作,时空的结构,就必须合乎戏的规定情境及生活的逻辑。

这场戏的镜头组接是在原来拍摄的五个镜头的基础上利用分剪插接的方法剪成7个镜头组成的。这是从戏的内容出发,结合人物的形体动作、心理动作而进行的一种艺术处理。而这7个镜头中,只有我公安人员监视的



一个镜头,其余6个镜头均为特务孙福的动作。看起来似乎我公安人员“监视”这方面偏轻,但剪辑后的效果却恰恰相反。这是由于,特务孙福是这场戏的贯穿人物,以他的一切活动线为主要线索,而我公安人员的监视则是这主要线索中的关键一环。观众首先看清楚了剧中人的

行踪,这就制造了一定的戏剧性与戏剧悬念。而分剪插接的一剪二用镜头更加强了这一情节的细部描写,同时,对人物的内心活动加以渲染,使观众有一种急于想知道下面情节进展的欲望。因此,剪辑这场戏,首先应该明确这场戏的中心任务,并结合人物的贯穿动作及规定情境中的时空结构进行组接。

第一个镜头:全景,孙福从远处走来。这个镜头是这场戏的开始,主要是向观众交待环境,介绍人物,说明主要人物是在这样一个环境背景下进行活动的。那么,这个镜头留用多长,孙福走几步切换,就存在着整体时空合理的问题。留长了,孙福下面一系列走的动作及公安人员监视的镜头就无法组接下去,因为全景镜头本身已将下面部分镜头的时空确定了,留短了,环境、人物动作又没交待清楚,观众不明白人物在什么环境、背景下活动,人物的行动线、目的也将含糊不清。因此说,动作的取舍,镜头的长短,时空的合理与剧情的进展有直接的连带关系,不能长,也不能短。要在合乎生活逻辑的前提下,达到艺术的真实。

第二个镜头:公安人员在树旁监视孙福的活动。这个镜头是这场戏的关键性镜头,也是这场戏的点题镜头,因为,没有监视,也就不可能有被监视。原始素材中的公安人员是从画外走进来到树旁监视,看完后又收回头转身出画。如果将这一镜头又进画、又出画地剪辑,那么意思就完全不同了。公安人员进画是无限时空,说明他刚刚到达特务接头地点,而在这之前特务的行动全不知道。看后收回头转身出画又说明公安人员已离开此地,而这以后特务的活动将不在其监视之中。这样,监视的目的也就不存在了,剧情的情节进展将发生质的变化,也就谈不上中心任务的完成。因此,剪辑时在动作取舍上只让公安人员动一动在树旁监视(已在画中),这说明公安人员早已在此等候而不是刚到,这之前特务的一切活动都看在眼里。公安人员看完后回头一思索不出画剪,表明我公安人员一直在监视着没有离开,下面一系列特务孙福的动作都将在公安人员的监视之中。这种处理方法,主题明确,时空结构合理,又符合剧情的进展。所以说,出画、进画与不出画、不进画这两种不同的剪辑方法在剧情的进展、人物的关系、时空的合理上起着重要的作用。

接下来的5个镜头都是孙福的动作,它在表现人物心理活动上起着渲染情绪的效果,从戴着墨镜的大特写,脚的特写,到近景孙福站定,环视四周,钻入无线电行里去。这五个镜头的动作衔接,剪辑采用的是同一空间内,以人物不出画、不进画,本主体接本主体的原则,以形体动作的连续性组接。由于大特写、特写这些镜头都是人物动作的细部描写,因此,在人物动作匹配上必须在动作中剪。同时按照时空结构的规律,使其细部动作衔接得和谐统一,达到主体动作的连贯、流畅。同时,在动作的取舍,画面留用的长短,都要根据整个剧情进展、规定情境、空间距离与人物行动线,有机地进行剪辑。这种处理方法,动作性强,连贯、流畅,人物情绪得以延续,有明快的节奏感。反之,不采用这种剪辑方法,而是同一时空内主体动作进画、出画,既拉大空间又拖延时间,动作不连贯,情绪不连续,节奏不明快,人物关

系也不明确。这种不符合时空规律的剪辑,直接影响着剧情的情节进展和戏的艺术效果。

二、画面组接的联系性

画面组接的联系性是指戏剧动作内容上的有机联系。如果说连续性侧重于外部画面造型因素和明显的主体动作的话,联系性则侧重戏剧的内部动作。即:戏剧动作的内在逻辑和主体内在的心理动作、情感动作。在影视片中我们经常看到许多发生于不同时间、地点的不同动作组接在一起构成一个完整的段落,这些不同的镜头有时是以事情、事理为线索,有时又以人物内心活动为依据加以组接。这些依据、线索往往不是直观可见的,只存在于观念之中,这也就是我们所说的画面组接的内在逻辑和戏剧动作内容的内在联系。电影《黑三角》中“调查研究”、“放录音”两场戏的镜头组接,不同于“监视”的组接,其着重强调内部贯穿动作的联系性和戏剧内容的内在逻辑(同时兼顾外部动作的连续性)。

这两场戏通过我公安人员外出调查案情到回来后放录音进行分析研究这一总的故事情节进展,并在此前提下,运用了以下一系列的镜头来加以说明。如:飞机起飞,飞机舱内,档案室,火车,农村调查,火车站,审讯室,山坡、火车,录音磁带盘,高杰听录音机,磁带盘,石岩听录音机,烟盘,关录音机等镜头,这两场戏在原设计和拍摄过程中,没有这么多的素材,单一而不完善。如果剪辑只按照原始的素材进行镜头组接,要想达到一定的艺术表现力和感染力是不够的。因此,为了表现我公安人员的艰辛及对案情细致的调查和研究,在原有素材的基础上,补拍了一些刻画人物的特写镜头和烘托、描写的景物特写镜头,如:高杰听录音机的特写,石岩听录音机的特写,火车轮的特写,烟盘特写等镜头。这些镜头的补拍弥补了原来单一的画面,丰富了内容,在刻画人物、渲染情绪上起了很重要的作用。那么,如何将这些在不同时间、不同空间所拍的镜头有机地连接在一起,使之达到一定的艺术效果?首先要明确这两场戏要表达的内容及主要任务是什么(不明确这一点,必然是随意的剪辑)。

这两场戏的中心任务,一是对案情的深入调查;二是对案情的分析研究。这两条主线明确了,然后在选择素材和结构的安排上,利用原有的和补拍的镜头,调整结构顺序,采用分剪插接的处理方法,按照情节进展的逻辑和飞机、火车运行的方向同公安人员与犯人供词的内容紧密地结合起来。剪辑采用不同空间内主体动作可出画、可进画的原则,以内部贯穿动作的联系性组接。

由于这些单一的画面不受时间和空间的限制,也不受外部动作的制约,镜头组接可长可短,但必须要在整个情节进展合理,主体动作、人物关系明确,剧情时空安排得当的基础上,结合画面造型因素的匹配,有机地进行镜头组接。这种剪辑法,能起到烘托人物、渲染情绪、压缩时空以及增强观众心理节奏的作用。

影视的时空是虚拟的,但又是可信的,这正是影视艺术的特性之一。这两场戏的时空就是以这种虚实相结合的表现形式处理的,从而达到了内部结构严谨、情节贯穿、展示主题、突出人物以及外部动作连续、节奏流畅的艺术效果。

再举一例:电影《黑三角》中于秋兰唱歌一场戏的剪辑。由于拍摄时摄影机与还声机不同步,造成于秋兰唱歌时口型与声音不吻合。剪辑时,在解决于秋兰的口型问题的同时,却又发现刘书记听于秋兰唱歌的情绪不突出。原因在于刘书记的反应镜头不够,没有与对方形成必要的交流和呼应。而且,刘书记在这场戏中又是全片的第一次出场。如果按照原始素材剪辑,人物不突出,戏剧性也不强。根据这两个原因,剪辑决定借用刘书记听于秋兰唱歌的反应镜头(中近景)的剩余部分插接进去,把于秋兰唱歌的镜头剪短。这样组接既解决了于秋兰口型与声音不吻合的问题,同时,又突出了刘书记这一人物。

这场戏的镜头组接是以内部情绪的联系性为主要依据,结合人物外部动作的连续,采取移植借用、分剪插接的剪辑技巧,在技术上解决了口型与声音不吻合的问题,在艺术上又突出了人物,达到了镜头组接内部贯穿动作的联系性和外部动作的连续性,起到了一箭双雕的艺术效果。

综上所述,归纳起来,在剪辑时对一部片子的情节进展,一个段落的构成,一个场景的转换,所采取的不同处理方法,都要结合其三大逻辑关系进行组接。首先要将情节进展的脉络弄清楚,要在合乎生活逻辑的前提下符合艺术的逻辑;同时还要在镜头的选择、动作的取舍、造型的匹配、时空的合理、声音的组合这五个方面下功夫。也就是说,选择镜头时,要考虑演员的表演是否连贯,镜头的运动是否均匀,画面构图是否匹配等等。在动作的取舍上,选择好剪接点是个关键,特别是对时空结构的把握上,一定要准确。一部影视片如果在时空结构上混乱,那这部片子在叙述故事情节上也必然是脉络不清,使观众费解,直接影响片子的艺术质量。因此,上述五点做到了,必然会使一部片子的视听语言准确、流畅,节奏鲜明。

第三节 画面组接的时间与空间

一、影视的时空结构

画面组接的时间与空间是影视艺术故事情节的结构,也是影视片剪辑的时空结构,同时也是影视艺术的真实性问题。

影视的时空既是虚拟的,又是可信的,影视艺术的时空结构也就是镜头组接的时空结构。

在日常生活中,我们能经常碰到很多的趣闻和轶事,但同样的故事,每个人讲出来却不尽相同。有的讲得栩栩如生,吸引了众多的听众,有的则讲得枯燥无味,听众寥寥无几。这里除了人与人的口才不同外,还有一个重要的因素就是如何讲述的问题,如何来布局你所看到或听到的趣闻、故事。创作一部影视片也是如此。不同的叙述方法,不同的处理技法,不同的剪辑手段,不同的结构方式,都可产生不同的艺术效果。一部松散、拖沓、无节奏、无趣味的影视片,经过时空结构的调整,就可变为一部节奏明快、趣味浓厚、受欢迎的片子。如果一部体裁、内容都较好的片子,在剪辑时不注意时空结构的合理性,仍然只能成为一部平庸的片子,达不到具有高质量的影视片。例如:法国电影《Z》(又名《他活着》)2时20分,故事是虚构的,内容复杂,多条线索相互连带,环环紧扣。但不论男女老少,不论哪国人都能看懂,主要的就是在叙述方法确定后,在时空的结构安排上非常合理,内外景时空结构准确适中。所以说,时空的结构可以决定一部影视片的成败。

电影自从有了动作的分解与组合以来,时空问题就一直是影视剪辑的一个重要因素。一部影视片的结构有时空问题,一个段落的构成有时空问题,一个场景的转换有时空问题,一个镜头的组接同样存在着时空问题。它可使影视片中的一个镜头与其他镜头相接后产生一个新的蒙太奇语言,使一个段落与另一个段落相接后产生一个新的视觉形象,新的概念和含义。

例如:电视连续剧《三国演义》21集“官渡之战”一场戏中时空结构的调整。“官渡之战”曹操以7万大军抵挡袁绍的70万大军,双方粮草已尽,都在全力调集。深夜,曹操拟写催要粮草的文书,派人前往许昌,传令速措办粮草,星夜解赴军前接济。下个镜头就是一队押送粮草的人马在夜中行进,观众自然会联想到曹操的粮草已到。其实不然,这队人马是袁绍部

将韩猛率兵正押送粮草,星夜赶路。这种让观众看不明白、产生误解的情况,就是时空结构不合理的屏幕效果。因此,将这场戏中曹操拟信催粮一段的镜头用在前面,而将前面派大将徐晃拦劫韩猛粮草一段的镜头用在后面。这样,戏的结构就变成了曹操先让人去许昌催粮,再派徐晃将军拦劫韩猛的押粮队,而随之韩猛大队走来,双方拼杀,韩猛大败。这样,时空结构合理顺畅,既交待了人物关系,又使观众看清楚影片的内容而不产生错觉。

再如《三国演义》第9集“孙策立业”一段,原来戏的结构是一开场孙策率兵将攻打城池,经过血战,得胜而归。后听其母被曲阿的刘繇所害,又亲自率兵将前去曲阿攻打刘繇。而攻打曲阿这段戏却一带而过,无重笔描写。从结构上看,刚开场一段精彩的攻城画面,观众并不知道孙策是在打哪儿,跟谁打,人物、地点、时间都不明确。而将这场戏调到攻打刘繇之处,效果就不一样了。观众很清楚地知道,孙策在为其母报仇。这样一调整,攻城目的明确,主题清楚,人物关系明确。所以说,时空不合理往往造成戏在情节进展逻辑上的混乱。影视艺术的生命就在于如何驾驭影视的时空结构。

影视时空结构也就是影视片镜头组接的结构。一部影视片以什么方式来叙述故事,就有什么样的时空结构。有顺时针叙述式结构(按时间顺序讲述),有倒叙式的时空结构(从过去事到现实事),有交叉式的时空结构(多情节的交叉),还有从故事情节出发,以高潮戏开始,慢慢引出戏的起因等等结构形式。总之,影视艺术有多种多样的结构形式和多种时空结构,而镜头的剪辑、时空结构的把握和处理,它关系着影视片的故事结构和时空结构的合理性,同时也是科学地叙述故事情节进展的基础。就要求在影视片创作过程中,根据导演的创作意图和艺术构思,对时空结构问题应有一个周密的设计,具体的安排,剪辑在镜头组接时,对时空结构必须进行合理、准确的处理。

我们的影视片在以往的创作过程中,多以传统的、顺时针的时空叙述方法来结构。这种结构的影片在很长一段时期内形成了一种模式,这种模式产生了不少的好影片,像《一江春水向东流》、《南征北战》、《早春二月》、《青春之歌》、《小兵张嘎》;美国影片《乱世佳人》、《魂断蓝桥》以及近些年来,以历史和近代名著改编的电视剧《红楼梦》、《四世同堂》、《西游记》、《杨家将》、《三国演义》等等。这些影视片在镜头组接的时空结构上就是按照顺序一层层地深化的,像这种平铺直叙的影视片,观众容易接受,也适合观众的欣赏习惯。但随着社会的发展,这种讲故事的结构形式就显得有些单一了。影视工作者们一直在探索着用新的结构形式来展示影视片的内涵。在影视片

的结构上大胆创新,从而产生了诸多新颖的影视结构形式,突破了原来单层次、单线条的传统的故事结构,产生出多层次、多人物、多事件、多侧面的交叉组合的新的结构形式。开创了影视剪辑的新领域。如:日本影片《人证》、《沙器》,就是以这种新的时空结构来组接的。《人证》是以黑人焦尼被杀为开篇,从警察侦破此案开始,将一条条动作线引出来。女主人公八杉恭子与黑人儿子焦尼的线索,日本刑警与美国警察的破案线索,女主人公又与白人儿子的线索,这些线索、情节交叉进行的组接,形成了极强烈的戏剧效果与悬念,紧紧地抓住了观众。焦尼到底是谁杀的?他是什么人?女主人公与他是什么关系?为何要杀他?……最后,多条线索集中在八杉恭子这一主线上,真相大白。整个影片结构从焦尼被杀开始到八杉恭子自杀结束,中间穿插着各种不同事件的展示和回忆,从各个侧面揭示了影片的主题与内涵。

《沙器》的手法与《人证》相似,也是采用多线索、交叉剪辑的方法来完成整部片子的结构。特别是和贺英良在音乐厅演奏他所创作的交响乐《宿命》时,从音乐的起始到结束,一直穿插着音乐厅、警视厅、和贺英良童年时的乡村这三个不同空间所发生的情节。前二厅是现实事件,而乡村却是和贺英良的回忆。这三个不同空间与和贺英良所演奏的《宿命》乐曲交织在一起,互相推进,使《宿命》的乐曲更加富有感染力。最后警察在音乐厅等着逮捕和贺英良,音乐进入高潮,和贺英良的回忆与父亲的分手也达到了生离死别的程度,使得艺术效果达到了顶点。这种强烈的表现力是一般传统结构形式所难以达到的。

这种故事结构形式,在时空结构上是相当重要的。要事先设计好,要在逻辑性较强的基础上进行各个侧面的发挥。这就要求导演和剪辑人员要具有清醒的头脑,将各个同一时空和不同时空发生的事情按照故事情节及内容有机地组合在一起,将各条情节线索展现在观众面前,但不能过早地将谜底揭开,要制造一定的戏剧悬念。这种时空结构使影视片具有强烈的吸引力,观众会随着你所给予他们的情节线索一步步地跟你向纵深走去。然而,这种结构的影视片,如哪一条线的时空不合理,就会产生混乱,观众看不懂,会直接影响影视片情节进展的逻辑。因此,这种结构形式的影视片在时空结构上要下大功夫。

二、有限时空和无限时空

电影从发明以来,其时空的形成是逐步发展的。最初的电影时空是现实时空,完全属于生活中的时间流程,也可以说是一种照相术的罗列。如:

《工厂大门》,《火车行驶》,《清扫垃圾》等等早期影片,完全被现实时空所制约。到后来将舞台剧搬上银幕,也同样是舞台时空的重现,等于照搬舞台艺术。这些反映在银幕上的时空几乎等于现实时空,这就是最初的电影时空。随着电影的发展,一些电影大师如格里菲斯、爱森斯坦、普多夫金、库里肖夫等人对电影的贡献开创了电影艺术新的领域,使电影形成了集各种姊妹艺术为一身的最新的一门艺术。对这一新型艺术起着决定性因素的就是时空,电影时空是电影艺术不同于其他艺术的一个重要因素。

电影镜头的分切与组合,使电影时空打破了现实时空的制约。形成了电影独特的时空艺术,产生了有限时空和无限时空。一部影视片有其无限自由的时间和空间,但又在其有限的时间和空间里活动。一部影视片可以表现一天的事或一年的事,也可以表现几年、几十年、几百年乃至几千年、几万年的事。它可以在房间、礼堂、广场、野外、汽车里、火车里、飞机里等任何地方表演,也可以从北京到上海,到广州,到东北,到西北,从国内到国外,甚至到宇宙中去,这就是它无限自由的时间和空间。然而,它仍局限在有限的时间和空间中来叙述故事。一部影片是在1.5-2小时之内放完的,一部电视单本剧和连续剧的每一集也是在1个小时之内放完的,一个镜头或一场戏甚至一个段落,总是从一秒钟到几秒钟、几十秒钟或一分钟、几分钟至十几分钟完成,这又是它的有限时间。而空间则是局限在一个画格(帧)、一个镜头、一个布景、一个外景和一定的银屏幕规格中。这些都是其有限的空间。所以说,影视片时间和空间的关系,在叙述故事方面是无限的,在表现故事方面是有限的。也就是说,呈现给观众内容(即你要讲的故事)的时空是无限时空;直接表现在银屏幕上的时空是有限时空。即:时间取决于影视片的长度,空间取决于银屏幕的大小。

影视的无限时空是广阔的,它可以任你的思绪自由地联想,通过银屏幕展现在观众面前。比如:描写一个人的成长过程,第一个镜头是婴儿啼哭,第二个镜头是童年时背着书包上学,第三个镜头是青年时期,第四个镜头表现中年,最后是老年的镜头。这四至五个镜头之间的过程,也就是人的成长过程。它是随着导演的创作意图而省略了,这就是影视艺术的时空。这种时空的表现手法,舞台艺术是难以达到的。舞台剧在表现人物的成长过程时,必须在一幕一幕之间的转场过程中才可达到,在一幕戏中是不可能逾越的。这是影视时空与舞台时空的区别。再如:一个人在办公室里对同事们说我明天去上海出差,今天早走一会儿”,起身走出屋子。接下来就是从上海大街的指示牌上摇到此人已在购买东西。这其间的一切过程也全部省略了,影视时空跨越了现实时空。电视连续剧《上海一家人》,童年的若男送衣在大街上行走着的脚,化出青少年时期若男的脚步。这其间的时空就逾越了。

然而,这种时空的自由,是导演、剪辑的主观意愿,让你看到哪儿就得看到哪儿,让你看到茶杯,就不让你看到暖瓶,让你看到眼睛,就不让你看到嘴。这就是影视艺术特有的时空及主观艺术,导演、剪辑更应重视客观的需求。

影视时空与舞台时空的区别还在于,舞台艺术的时空受三度空间(俗话说的三面墙)的限制,不可能将全部展现在观众面前,观众只能看到一面空间。而影视的时空打破了这三度空间的限制,形成了全方位的空间调度,观众可以看到任何一面的空间位置。影视的这种时空跨越给影视创作者提供了广阔的天地,他们可在这虚拟的时空中任意地想象、发挥和展现,凡是现实生活中的的人和物、事件,人脑海里千变万化的思绪以及人们的幻觉、梦境等等一切可以感受和联想到的都可通过影视这一特殊的表现形式展现出来。正如英国林格伦在《论电影艺术》中所阐述的:“从北极到赤道,从大峡谷到一块钢板上最细腻的裂缝,从一颗子弹噓地一声飞逝到一朵花迟缓地成长,从一阵思潮闪过一张宁静的脸以至一个狂人癫狂的谵语,甚至个人的幻想、梦境……空间的任何一点,只要它在人的理解范围之内都能在电影中获得表现。”

影视时空虽然以它全方位的表现形式展示影视的内容,有其无限的时空自由,但仍在有限的时间和空间内活动,观众仍然是在电影院或家里欣赏电影或电视。他们的视线所及之处仍是银幕和屏幕的大小规格和一部片子的时间长短。因此,能在有限时空里较完美地反映出无限时空的内容,确实不是一件轻而易举的事情。

影视时空在叙述故事方面的广阔性给影视创作者提供了良好的创作条件。编剧、导演、摄影(像)、剪辑等人员在题材选择、风格追求、内容完善、情节设置、人物刻画、摄影表演、镜头组接等一切表现手段上可以发挥其聪明才智,将影视艺术这一最新的艺术推向更加完美的境界。

三、时空的延长与缩短、扩大与压缩

电影在发展过程中,随着摄影技巧和剪辑技巧的形成,使镜头画面可以分切和组合,而这一重新组合的影片在时空问题上打破了原来纯属现实时空的制约,产生了新的影视时空。在影视片的后期制作中,剪辑可以延长时间和扩大空间,同时也可以缩短时间和压缩空间。可以进行时空的大跳跃,可以实现时空的停止、倒退。对人们心灵深处的情绪表露,可以经过时空的延续而进行渲染、烘托,对未来的幻想及梦境进行跨越时空的处理。例如:前苏联影片《战舰波将金号》,在表现敖德萨阶梯的屠杀场而时,在时空的处理上就是采用延长时间和扩大空间的处理手法。从银幕放映出的效果看,

银幕时空已超越了现实时空,导演、剪辑为了充分展现这种场面的残酷,将现实时空大大延长,以进行夸张、渲染。剪辑在镜头的组接上,充分发挥影视时空的作用,在镇压与反抗这两者间采取了平行发展、交叉剪辑的方法。如:沙皇士兵持枪压来,士兵皮靴践踏阶梯的步伐,群众的愤怒、奔跑、士兵开枪,一批批群众倒下,母亲中弹,婴儿车从阶梯滚下,父亲抱着死去的儿子向着枪口走来,父亲喊叫着等等,进行了扣人心弦的渲染,使影片在空间调度和场面气氛上具有强烈的感染力。再如:前苏联影片《雁南飞》中,男主角鲍里斯不幸中弹倒下,也是采用了扩大和延长时空的手法。生活中,人中弹倒下,即是顷刻间的事,但在这里,为了展示人物内心的情绪及对生活的留恋和对未来的憧憬,导演、剪辑在倒下这一顷刻间大做文章,运用摇镜头、幻想镜头与鲍里斯倒下的慢镜头交叉剪辑,使这一时空大大延长。它的特点是将人物瞬间的内心活动及思绪通过时空延长和扩大的手法充分地展现出来,将鲍里斯的内心世界刻画得生动感人。

我国影片《红雨》中,巨石从山坡上滚下来这场戏的剪辑,同样是延长时间、扩大空间的剪辑。按生活的规律,巨石从山坡上滚下的时间是不会太长的。然而,为了表现紧张气氛和惊险场面,表现各种人物对巨石滚下的情绪、心态,也为了表现红雨舍己救人、不怕死的高尚品质,将这一空间拉大,造成情绪紧张、激动人心的一幅幅画面,使银幕时空超越了现实时空。但为什么观众能接受这一时空呢?这是因为,整个戏的情节是紧张的,扣人心弦的,观众的注意力集中在情节的进展上,对这一拉大的时空也就认可了。

电视剧《长征号今夜起飞》卫星发射一场戏,卫星发射进入程序以后,时间在一秒一秒地走着,发射场内肃穆以待。突然,在点火前5秒钟,出现烟雾,人们的情绪立刻紧张起来。为了表现这一时刻,剪辑又将时空拉大,首先是决策人的反映,“是停还是等待?”一个近景的凝固。一个个人物的紧张表情:“怎么办?怎么办?”又多次地运用决策人的镜头及基地人员的镜头,同飘着烟雾的卫星镜头交叉剪辑,使气氛达到了剑拔弩张的程度,观众的紧张情绪也已到了顶点。这时,广播里传来,“烟雾解除,一切正常”的声音,所有人的紧张心情立刻松了下来。时间到,指挥员下令:“点火。”这场戏,按生活规律,5秒钟的时间一晃即过,但在这场戏中如果按照真实生活处理,紧张的气氛是绝对出不来的,更谈不上戏剧效果与戏剧悬念。这就是影视时空特有的表现手段。它既来源于生活,但又不完全忠实于生活,是虚拟的,又是可信的。这种延长和扩大时空的处理手法,往往用在特殊情况下表现人物情绪和紧张气氛,以达到烘托、渲染的效果。然而,延长时间和扩大空间是有限度的。无限地拉大,必然是严重失真,不可信,观众也是不能接受

的。所以,掌握分寸感是剪辑人员应具备的艺术修养。

在影视片中,缩短时间和压缩空间是影视的一大特点,也就是我们前面所说的无限时空。从整部片子说,可以表现几千年、几百年的事;从每场戏说,可以将一天的时间压缩到几个钟头。比如:电视剧《净魂》第一集,从1948年到1984年,这36年的跨度,编剧、导演、剪辑以1948年、1953年、1964年、1984年四个历史时期为背景,将方荣翔如何走上革命,怎样为工农兵服务,如何收徒,这半辈子的人生旅途浓缩成几个片断展现在观众面前,使观众对方荣翔有了基本的了解。

美国影片《公民凯恩》中,表现凯恩与妻子感情破裂的过程,也是采用压缩时空的处理方法。凯恩与妻子感情破裂的过程并不是一下子就达到了不可挽回的边缘,而是经过一段时间后逐渐形成的。在这里,只用了四个镜头,而且,这四个镜头是以同一空间内夫妻间最典型的动作作为每一段时期的感情心态。

1. 夫妻俩在饭厅里亲昵地吃饭(春季服饰)。
2. 妻子吃饭时亲热地看着丈夫,而丈夫却低着头看报未予理睬(夏季服饰)。
3. 夫妻俩都在冷冷地闷头吃饭,谁也不理谁(秋季服饰)。
4. 夫妻俩都吃不下饭,怒目而视(冬季服饰)。

这四个镜头没有语言,只有动作(形体动作,心理动作),但却将人物的情感变化刻画得淋漓尽致。通过一个餐桌,不同的服饰,将一年的经过压缩成四个短幅镜头,观众一目了然。这种缩短时间、压缩空间的处理手法对当时处于发展时期的电影来说,确实难得,它给人们以全新的感觉。电影《他们来到一个城市》中,儿子决定不陪母亲去度晚年,辞别母亲回城市去了,母亲含着泪水孤单地留在一座塔的底层里,然后她缓缓地离塔面去,最后消失在远方。这组镜头的组接,剪辑采用了压缩时空的组接方法,从母亲含泪的镜头,直接切入她在塔外孤单远去的背影,压缩掉了她中间一系列的动作,使节奏加快,而且人物情绪的发展随着音乐的渲染、烘托达到了高潮,观众的情感与演员的情绪产生了共鸣,引起强烈的反响。

电视剧《诸葛亮》中,诸葛亮临终前回首自己的一生。镜头从主体近景化回到他的童年、青年、中年、老年,而这里所进行的时空压缩是描写一个人对自己过去事的一种追忆,属于人们意识里的时空倒叙,它能使人物的思绪通过银屏幕形象地表现出来,产生一种真实的历史再现。

电影自形成自己独特的艺术以来,就没有一部影片是照搬生活的真实时空来处理的。它必须通过艺术的再创作,在时空的结构上加以调整,延长缩短和扩大压缩,才能成为一部可欣赏的影片。因此说,影视的时空决定着

影视艺术的生命,没有影视时空就没有影视艺术。然而,我们国内拍的某些影视片,内容既简单,事件又都是真实生活的再现,使观众看时觉得很累,费解,看不懂。什么原因?一是剧本与戏本身结构有不妥之处,再一个就是时空安排不合理,戏跳来跳去,不集中,景又太多。因此,在镜头剪辑过程中,必须把握空间距离、环境气氛、时间速度以及人物动作、语言、情绪等,使时间和空间的变化符合艺术的真实。若时间和空间的关系处理不当,就会影响影视片叙述故事的连贯性和真实性。

四、各种时空的镜头组接

在镜头的组接过程中,经常遇到主体动作在各种时间与空间内的衔接问题。有同一时空内主体动作的衔接,有不同时空和相异时空内主体动作的衔接。这些主体动作的组接,由于是在各自不同时间空间内所进行的活动,因此,也就产生了不同的组接方法。

(一)同一时空内主体动作的剪接方法

同一时空,也就是在同一房间、客厅、会议室、教室、剧场以及室外广场、小院、小巷等一个场景内主体动作的组接。比如,一个人从门口走到床头前拿一本书;第一个镜头全景;此人从门口向床头走去,出画。第二个镜头中近景;此人从画外走进画内,到床前拿书。这两个镜头的组接,属于同一时空内主体动作的衔接。剪辑时,上个镜头主体动作在不出画时剪,下个镜头主体动作进画后切用(注意主体动作的左右脚步的合理)(见图1)。

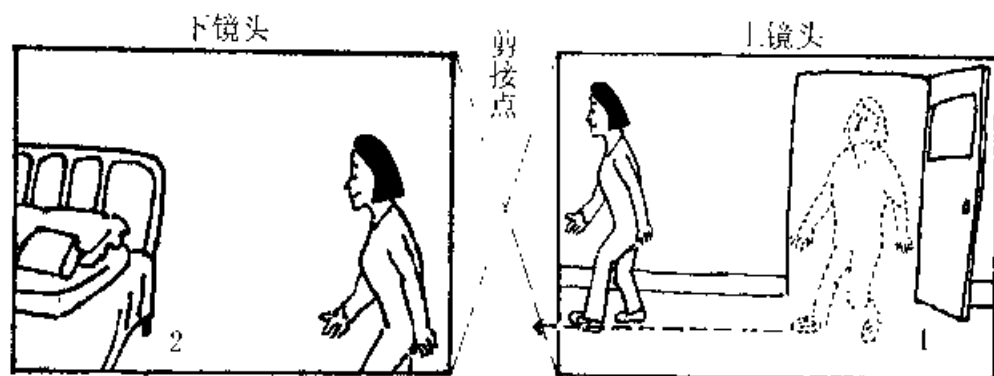


图1

一个人在大街上走着,忽听有人叫他,回头一看,是多年未见的朋友,于是他高兴地向朋友跑去。第一个镜头:全景,主体高兴地向朋友跑去,出画。第二个镜头,主体从画外跑进画内到朋友跟前。剪接时,上个镜头主体跑到画面的边缘处剪,下个镜头,主体进画以后切用(同样注意左右脚步的

合理)(见图2)。

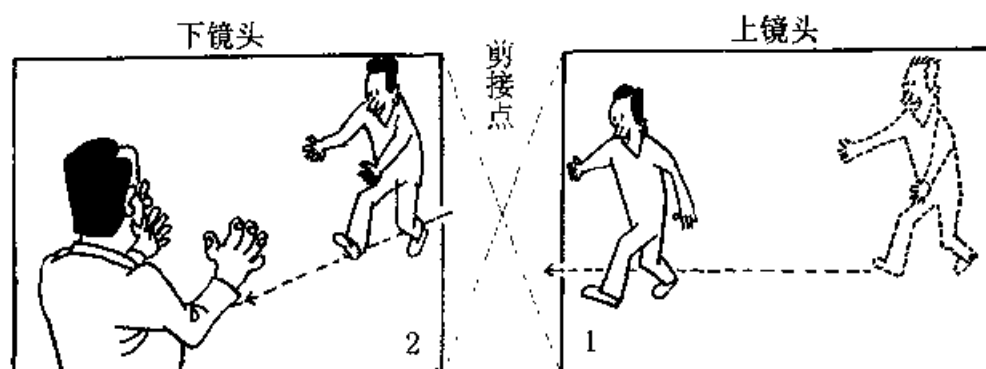


图2

这里也可以采用两镜头间插接朋友的近景。那么,第一个镜头主体跑两步就可剪,第二个镜头主体跑两步就来到朋友面前,这是一种压缩时空的办法。

电影《伤逝》涓生弃狗一场戏中,狗追赶主人时的一系列镜头组接。第一个镜头:远景,远处是涓生的背影仍在向前走去,狗注视着前方,向前跑去。第二个镜头:狗边叫边向涓生追去,再接涓生一个近景回头。下面是狗向主人跑去的一系列镜头,全景、中景、近景、特写。这些镜头的主体都是小狗在跑,狗不出画、不进画,本主体接本主体。这是因为,前面远景已将环境交待清楚,狗和主人属于同一时空内的主体动作。如果狗追主人时既让它出画,又让它进画,那么,时空就拉大了,成了无限时空,既不符合规定情境,又使节奏不明快,情绪不连贯,时空不合理,动作也不流畅,失去了真实性(见图3)。

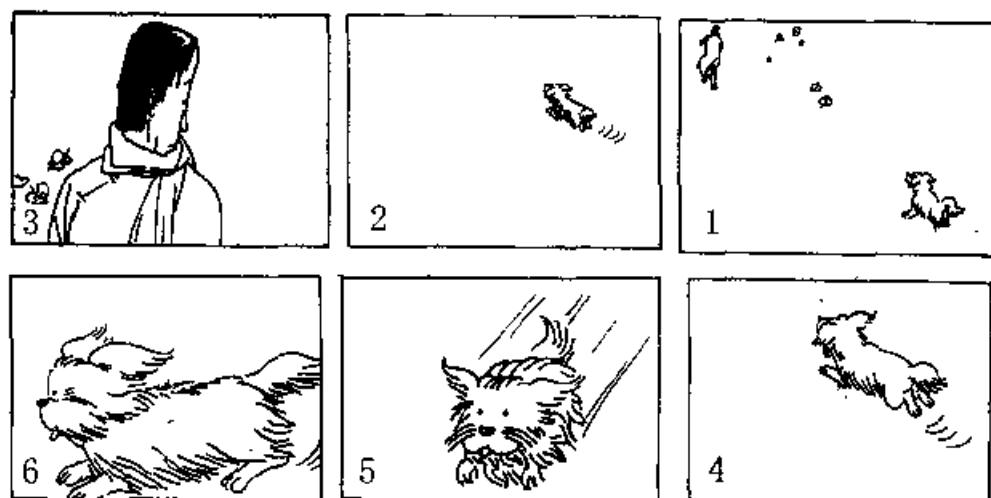


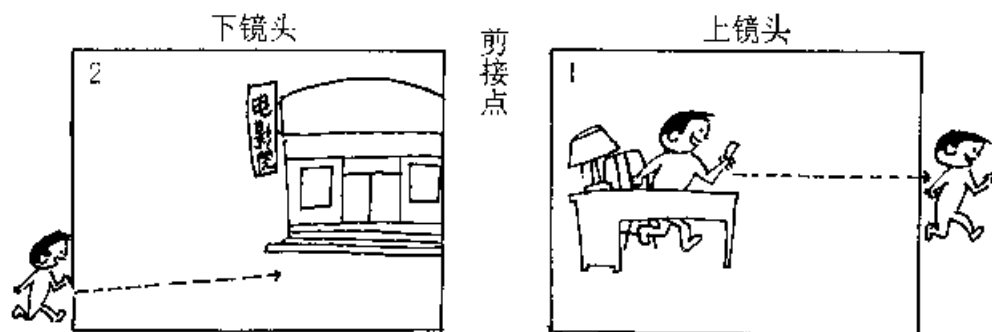
图3

电影《黑三角》监视一场戏,孙福在人行道上行走的一系列镜头也属于同一时空内主体动作的衔接。大特写与特写镜头的组接是出画、不进画,本主体接本主体,只要掌握主体动作的连贯性,组接起来就极为流畅。同一时空内主体动作出画、不进画的组接特点:外部结构流畅,时空合理,节奏明快。

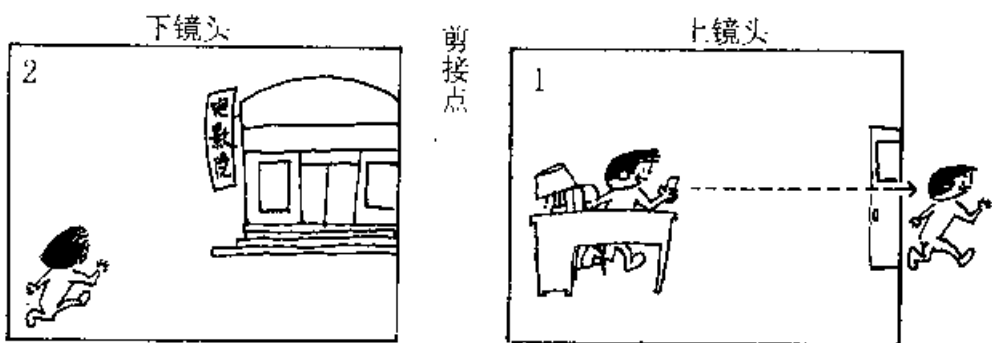
(二) 不同时空内主体动作的剪接方法

不同时空,也就是说,主体活动是在不同环境、不同地点、不同时间内所进行的,它们之间的组接属于不同时空内主体动作的组接。比如:一个人从家里到工厂,从学校到剧院,从城市到农村,从机关到部队,从广州到哈尔滨,从国内到国外等等。在不同空间内主体组接的方法多种多样,可根据具体情况及所拍摄的素材进行合乎剧情的镜头组接。例如:一个小孩写完作业,高兴地说:“看电影去了!”,拿票去电影院。这个例子就有多种剪辑方法。

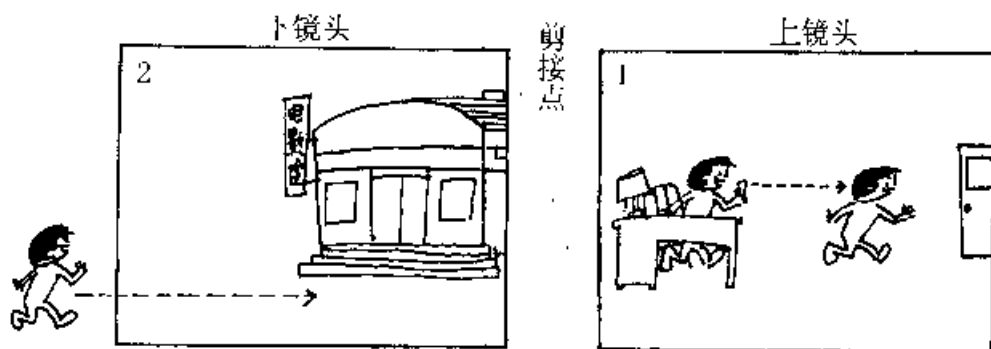
1. 上个镜头小孩说:“看电影去了!”出画后剪,下个镜头从小孩在电影院门前进画前切用(见下图)。



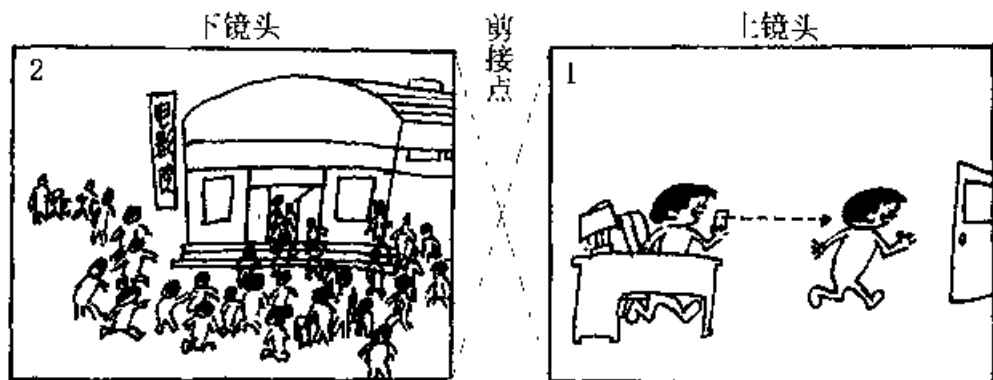
2. 上个镜头小孩在出画后切,下个镜头小孩在电影院门前进画后切用(见下图)。



3. 上个镜头小孩不出画剪,下个镜头小孩进画前用。这种组接方法应注意小孩进画前应留有一定的空间(见下图)。



4. 上个镜头小孩不出画剪, 下个镜头, 从海报牌拉出小孩已在影院门前或是小孩被众人挡住后再挤出来(见下图)。



5. 上下镜头, 如果小孩既不出画, 也不进画, 而且没有任何镜头动作及主体动势, 那么, 上下镜头之间应在素材中借用镜头插接进去, 以弥补拍摄时的失误。

不同空间内主体动作的组接, 可以扩大空间、延长时间, 以适应剧情发展的需要。这是因为, 时间、地点、环境发生了变化, 使时空变成了无限时空。主体动作在不同空间内的活动, 必须要给观众一个缓冲, 如果采取同一时空内主体动作的衔接方法, 时空就不合理, 造成混乱, 观众必然是看不懂, 费解。不同空间内主体动作的衔接采取哪种组接方法最为适宜, 则应按照画面的造型因素和剧情的具体要求而定。

(三) 相异时空内主体动作的剪辑方法

相异时空是指在大的环境下, 主体动作在小环境中的活动, 像运动场、机场、集市等, 相异时空内主体动作组接的原则是: 一场戏的头尾镜头, 主体动作可出画, 可进画, 中间一系列镜头, 主体动作不出画, 不进画, 本主体接本主体, 这是相异时空内主体动作的剪辑方法。

比如要表现一位农村青年得到一个盼望已久的喜讯激动万分, 从办公室跑出, 一路奔跑, 想尽快地将此喜讯告知家人。为了表现这个青年不平静的心情, 剪辑利用了人物动作的连续, 在背景不同和景别变化的情况下, 采取了本主体动作接本主体动作的剪辑方法。也就是说, 人物在一个大的空间中, 在不同的背景和景别变化下, 主体动作一直在奔跑, 一会中景, 一会近景, 一会全景, 一会脚特, 一会中近, 一会头特。不出画, 不进画, 直接切换。这就是相异时空内的剪辑法则。它的主要特点是, 动作连贯, 情绪延续, 节奏明快, 突出人物的心理动作。在这里, 要重申一下, 第一个镜头农村青年冲出办公室跑去, 要出画(出画是无限时空), 以下一系列奔跑的镜头是在相异的大环境中展现。第一镜人物若不出画(不出画是有限时空), 空间就不合理了。同样的道理, 当奔跑到最后镜头时也要让他出画, 再接下面的镜头, 农村青

年冲进画,破门而入。这样,时空结构既合理,又很完整。而中间一系列镜头主体动作不出画、不进画的组接,是根据人物的情绪及节奏而剪辑的。

在这组镜头中,相异时空主体动作的组接具体体现在第一个镜头农村青年出画后,到最后一个镜头进画前,这中间一系列镜头的主体动作都是处在同一个大的环境空间中(路上),又是在不同背景的转换和景别变化中,随着主体动作的奔跑,背景的不断变化,既表现了人物情绪的延续,又压缩了时空(见图1—7)。



法国影片《Z》中一组相异时空内的镜头组接:议员从下飞机,走到大街马路旁坐汽车走。这期间,议员要经过停机场、大厅、长廊,出机场大门,最后在路边坐上汽车。这一系列动作是在一个大的环境空间(机场)内进行的,但每个镜头的背景、景别、角度是不同的。这场戏,看上去是一个过场戏,但它不同于一般的过场戏。因为,这是议员在此片中第一次出场,而议员又是影片中关键的人物。因此,在剪辑时,要以突出人物为主要目的,强调议员的一切行动,让观众对此人有一个深刻的印象,加深记忆,为影片情节的发展留下伏笔。那么,如何剪得干净利索,又有戏剧悬念呢?剪辑仍采用了相异空间内主体动作的组接方法,利用主体动作的连贯性,采取不出画、不进画,本主体接本主体的剪辑原则,使影片具有一定的节奏,突出了人物,压缩了时空,使内外部结构既符合情节进展的逻辑,又使时空结构合理而流畅。

再比如:运动场内相异时空内的镜头组接。

拍摄运动场面的镜头时,运动场内必然会有2—3台或3—4台以上的

摄影(像)机在不同的角度记录运动员奔跑的过程,这样,就会产生不同景别、不同角度、不同背景的画面,给剪辑提供了丰富的素材。剪辑在镜头组接的过程中就可以依据这些素材向观众展现出运动员在比赛中的各个侧面。那么,如果剪辑将这些镜头从头至尾,既出画、又进画,一个不漏地连接起来,那将是一笔平淡的流水账,拖延时间,无节奏感,无趣味性,观众会觉得枯燥乏味而无兴趣看下去。这样,就失去了体育片的真正意义。因为,运动场面本身就是带有一定的热烈、紧张的情绪和一定的节奏的,所以,在剪辑这类镜头时,首先应突出表现的是场面情绪的延续,也就是运动员从起跑 to 中途你追我赶的竞争到最后的冲刺。如何将这些镜头同场内气氛及影视观众的情绪有机地融为一体,最为理想的剪辑方法就是相异时空内的镜头组接。也就是说,在同一个大的空间环境中(运动场),利用背景的不同,角度的不同,景别远近变化的不同,采取主体不出画、不进画,主体动作接主体动作直接切换的剪辑法(主体动作的相接不一定是本主体接本主体),造成一种紧张、激烈、节奏强、趣味浓的效果。使观众在紧张、热烈、兴奋的气氛中得到一种心理上的满足。像百米赛跑的镜头组接:第一个镜头起跑(可出画),中间一系列镜头(运动员你追我赶)不出画、不进画,主体动作接主体动作,使主体动作达到完整性,既加强了节奏,又省去了一些多余的场面交待。同时,运动员及观众的情绪都能展现出来,情绪的延续也自然顺畅。

影视片的时空存在着时间,而时间的变化是随着空间的转换而定。但有的影视片不注重时空结构的合理,因此也就破坏了剧情进展的真实性。例如,墨西哥影片《姆拉托》最后一场戏:恶霸庄园主追赶女主人公的一系列镜头及农民持枪追赶庄园主,迫使庄园主致死的一系列镜头,是采用同一空间、同一时间、同一动作交叉剪辑的方法。但由于时空结构处理不合理,使得银幕效果动作重复,时间和空间重复,从而丧失了逃跑者和追赶者那种紧张、激烈的气氛,致使空间和时间都不符合生活逻辑,不合乎影视的时间和空间的法则,破坏了情节进展的真实性。

总之:1. 同一时空内主体动作的剪辑,不出画、不进画。

2. 不同时空内主体动作的剪辑,可出画、可进画。

3. 相异时空内主体动作的剪辑,头尾镜头可出画、可进画,中间一系列镜头不出画、不进画。

以上三种组接方法,属于时间和空间关系的真实性问题。要想使一部影视片具有真实性,就必须注意时空结构的合理安排,合理组接。

影视片有它无限时间和空间的自由,但又在它有限的时间和空间内活动。在镜头组接时,必须重视时空结构的变化关系与剧情的吻合,掌握不同时空内主体动作的组接原则,才能使一部影视片达到真正的艺术效果。

第四节 主体动作的连贯性

电影的形成就是在照相术的基础上发明成为活动的视觉形象、流动的影像主体而产生电影。早期的电影,是由最初的单个镜头,杂耍式的生活再现直到有了戏剧情节的小故事,才在这个基础上产生了分镜头。而镜头的分解与组合,就是将单个的零散镜头画面根据影视片的内容、情节进展,通过剪辑台将它们重新组合成为一部可观赏的片子。这一重新组合,就是本节将要阐述的视觉形象主体动作的连贯性。那么,主体动作的连贯性到底指什么呢?主体当然主要是指镜头内的人物主体及他的形体动作。任何一部片子,都会有人物,有景物。而一部片子在主体动作的衔接上达不到外部结构的流畅,就会直接影响影视片的艺术质量。在衔接外部动作时,剪接点力求准确,如果一部片子所有动作的衔接都不够准确。那么,外部结构上的失败就会直接影响影视片内部结构的严谨。因为观众从银屏幕上直接感受的是视觉形象。无论是电影或电视,在镜头组接时,都是按照视觉形象的戏剧动作与镜头动作、景物动作及镜头内的主体动作来衔接镜头和转换场景的。因此在剪辑时,掌握住人物动作、景物动作、镜头动作这三种动作的衔接要领,就能构成影视片内部结构的严谨性和外部结构的流畅性。这是一个很重要的因素。

一、人物形体动作的剪接

在所有的影视片中,人物形体动作的准确剪接,景物活动的合理连接,镜头运动的有机衔接,都属于主体动作的连贯性。然而,主体动作的连贯性最主要的是人物形体动作的连贯。话剧演员讲求逻辑停顿和语言感染力。戏曲演员讲求眉目传情和程式化表演。舞蹈演员讲求形体语言和节奏感。而影视演员不仅要了解和掌握以上的几种表演,更要讲求的是生活化的表演,生活化的动作。

因此,剪辑不论剪哪种类型的片子,都可根据各自的具体情况选用分解法、增减法、错觉法这三种手法进行剪辑。在选用这三种手法的同时,要注意镜头运动与人物形体动作的关系。不仅如此,还要在“场面调度”、“戏剧动作”、“造型因素”的基础上,正确地掌握主体动作剪接的基本规律。这样,才能达到影视片外部结构的连续性和镜头组接的节奏性。反之,就会影响镜头之间、场景之间、段落之间的有机衔接。最后必然会损害影视片外部结构的完美性。因此,要掌握这些基本规律,首先要弄通什么是分解法、增减法、错觉法。

(一)分解法

什么叫分解法?分解法就是一个完整的人物形体动作通过两个不同角度、两个不同景别的镜头把它表现出来。即上个镜头人物动作去掉下一半,

下个镜头人物动作去掉上一半,把上个镜头的上半部动作与下个镜头的下半部动作连接起来,还原这个完整的人物动作,这就是分解法。简单的说,分解法就是一半一半的剪辑,又称常规剪辑。

分解法包括人物的起坐、起卧、拥抱、握手、招手、脱帽、穿衣、吸烟、开关门窗、走路、跑步等,下面我们分别阐述。

生活中的起坐、起卧、拥抱、握手、脱帽、开关门窗、走路等等,都是人们在日常生活中所表现出的一个个分解后的完整动作。在拍摄过程中,摄影(像)机将这一个个完整的动作通过不同景别、不同角度分别拍摄而成,剪辑要把这些不同景别、不同角度的动作组接起来。剪接点应选在哪最适宜呢?答案是:选择在动作变换瞬间的暂停处,而这个暂停处也就是镜头景别转换的所在处。这是因为,摄影(像)机将一个完整动作的每一个瞬间都一格一帧分别记录下来,通过影视剪辑台的“四联看片机”和“监视器”就会看到,一个完整动作中,是由过渡的、变化间断的小动作所组成,它们是相互连贯的,而在连贯中又有一个瞬间的停顿,这个停顿就是我们所要选择的剪接点,也是镜头衔接转换处。掌握了这个规律,就能使一个完整的动作不间断而又流畅、无跳跃感地通过不同景别表现出来。

一般来说,人物在表演动作时,如速度均匀,快慢一致,镜头景别、角度有无特殊变化的都可用分解法来处理。

分解法在剪辑中是较为常见的一种表现技法。如果不弄清分解法的剪辑规律,要想正确地运用这种技法使一部片子在动作的衔接上达到连贯、流畅就不是那么简单的事了。然而,一旦掌握了它的要领,就会得心应手,使影视片在外部结构上通顺流畅。

举例说明:

1. 起坐

人们在日常生活中都要坐下、起来。在做这两个动作时,人们视觉上的感觉是连贯不停顿的。其实不然。一坐、一起,这个完整动作中间都有人们视觉上感觉不到的一瞬间的停顿,而这一瞬间的停顿在一个完整动作中只有一处。它在电影胶片上有1—2格,在电视磁带上有一—2帧,抓住这个特点,剪辑时,在过渡的停顿处选点,就会使动作达到连贯、流畅。但要注意:上个镜头必须要把停顿的瞬间(1—2格、帧)全部保留,而后一个镜头就要从停顿后动起的第一格(帧)用起。这样衔接起来,动作就极为流畅,无跳跃感。如果不这样剪,而是将上一个镜头内的主体动作留用 $\frac{1}{3}$ 或 $\frac{2}{3}$,下一个镜头内的主体动作也留用 $\frac{2}{3}$ 或 $\frac{1}{3}$,那么,衔接起来的动作必然会出现跳跃感或动作重复。原因是,人物在表演动作时,每次的动作速度是绝对不会一致的,有快有慢,而且景别的大小给人们视觉上的感觉也会有快有慢。选

择任何一处的剪接点都不可能达到画面流畅的效果。这是因为动作都在运动过程中,而没有瞬间的停顿,没有一个相对的稳定和转换,因此,不宜在这些处选剪接点。由于动作的停顿处正是速度快慢、景别转换的契机处,所以不会产生画面跳和动作重复的感觉。这是最佳的选择点。一些有经验的老演员在表演这些动作时快慢均匀,速度一致,这样就容易剪了。将上个镜头内的上半部动作与下个镜头内的下半部动作连接起来,就是起坐的完整动作(见图1)。

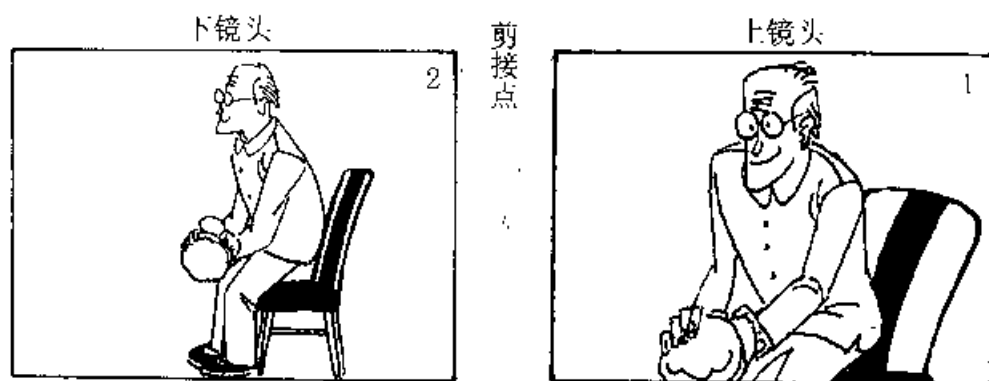


图1

2. 拥抱

拥抱的剪接与起坐的剪接是一个道理,都属于分解法的范畴。拥抱这个完整动作也是由过渡的小动作组合而成,它的中间也有停顿处。剪接时,上个镜头手一搭在肩的瞬间停顿处,在手收拢的那一格(帧)之前剪;下个镜头从收拢的第一格(帧)用起。这样,剪接出来的画面效果是流畅的。若多剪了格(帧),会出现快动作的效果;若少剪了格(帧),会出现动作重复的效果。因此,一定要选准切换的那一格(帧)。从抱住到松开是同样的道理,同样的剪法。上一个镜头从手松开的第一格(帧)之前剪,下一个镜头从手松开的第一格(帧)用起。这样,拥抱的动作就会连贯、顺畅(见图2)。

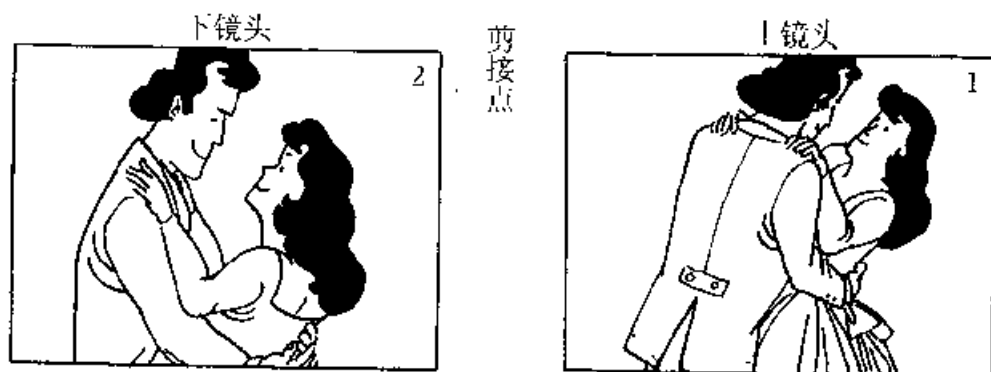


图2

3. 握手

用分解法剪接握手这个动作,最合适的位置应在握手动作起幅的顶点

和落幅的极限。因为,握手动作起幅的顶点,落幅的极限,也就是动作瞬间停顿的地方,是景别转换的所在处。这样连接起来,动作才会流畅。不要在其他地方选择剪接点,那样,动作是在运动过程中,衔接起来画面是要跳的。如果是离轴镜头(正打、反打),选择动作起幅的顶点或落幅的极限剪接出来的动作仍然是流畅的,无跳跃感(见图3)。

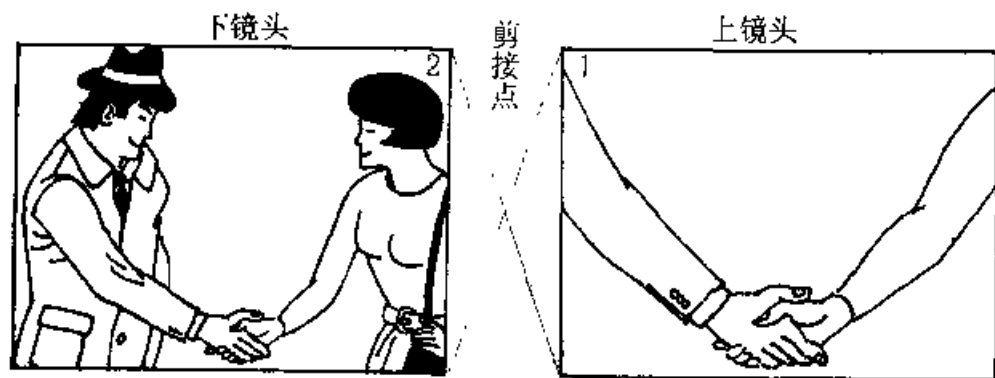


图3

4. 脱帽

脱帽的剪接:上个镜头手拿住帽子,在摘下的第一格(帧)之前剪;下个镜头从手摘下的第一格(帧)用起。这样,景别转换时,动作就自然顺畅。戴帽与脱帽一样,上个镜头将帽子戴在头上,在手放下的第一格(帧)之前剪,下个镜头从手放下的第一格(帧)用起。剪出来的画面效果同脱帽的画面效果是一样的,这是由于所选择的剪接点都是动作的暂停处。因此,景别转换时就不觉得动作有跳跃感了(见图4)。

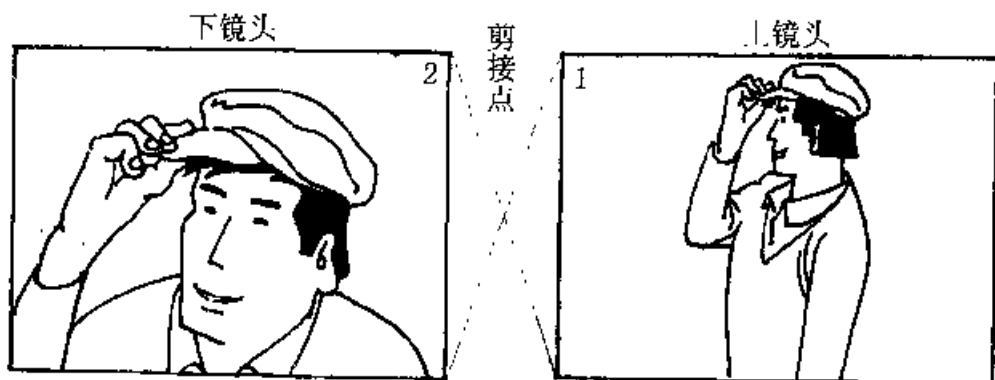


图4

5. 开关门窗

这两个动作的剪接点应选在手一接触门窗后,在打开或关上的那一格(帧)之前剪,下个镜头从打开或关上的第一格(帧)用起,这样的剪接效果也极为流畅。如果不这样剪,就会出现动作重复或动作停顿的感觉,而且镜头跳,不连贯。

动作出现重复的效果是由于手接触门窗后,打开或关上几格(帧)才剪,

下个镜头仍从打开或关上时用起,这就会产生动作重复。而动作停顿的感觉是上个镜头手接触门窗后,停顿几格(帧)才剪,下个镜头仍从停顿处用起,这样必然会出现动作停顿。

如果剧情需要激烈、紧张、愤怒等,在剪接时,就不要按照这种常规的剪接技法来剪,要以上个镜头手一接触门窗就剪,下个镜头门窗已开了一条缝或关上1—3格(帧)(要以景别远近来确定格、帧多少)用起。这样,动作就加快了,也符合剧情的要求(见图5)。

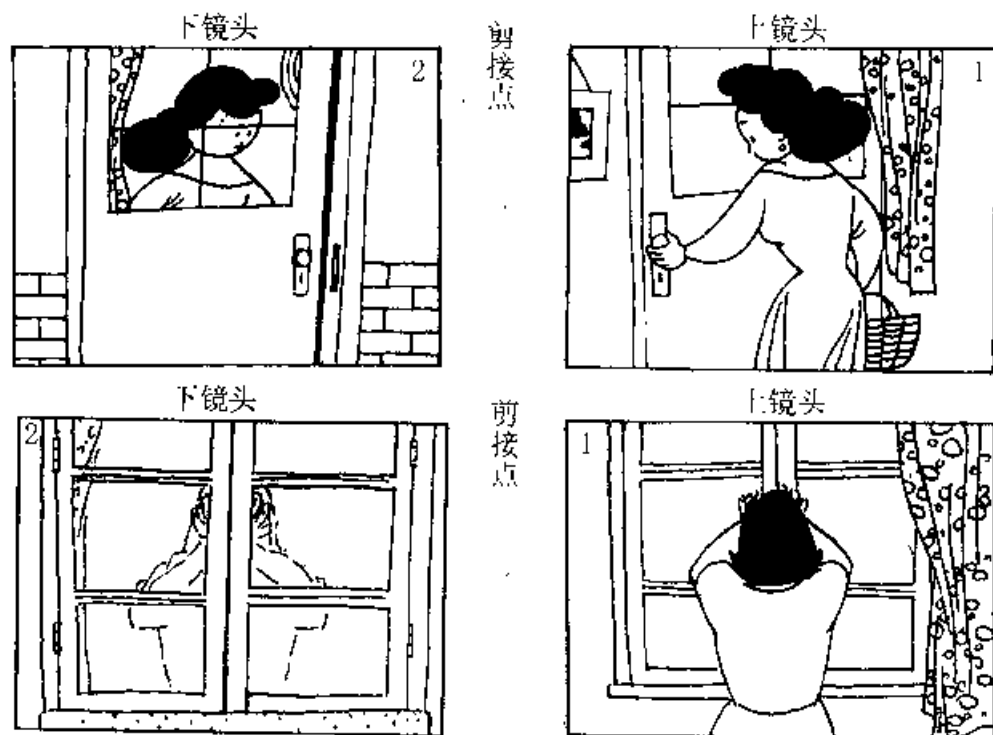


图 5

6. 喝水

这个动作的剪接点应选在手举杯喝,在喝完后往下放的第一格(帧)之前剪,下个镜头杯从嘴边往下放的第一格(帧)用,这样剪接,动作流畅,无跳跃感(见图6)。

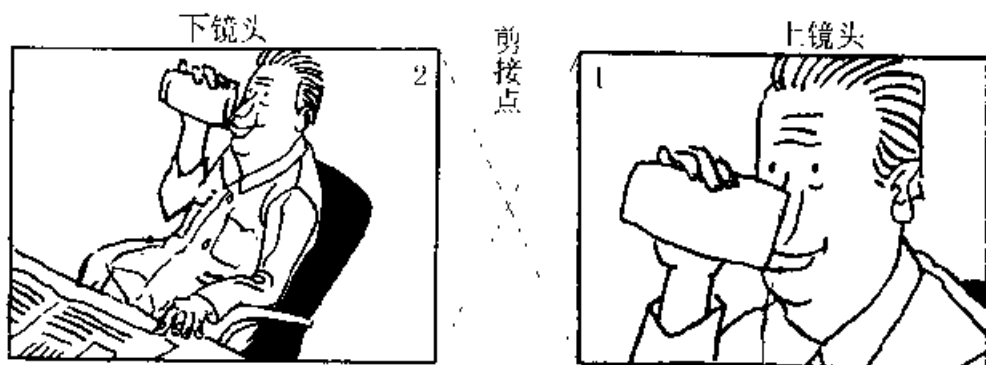


图 6

7. 穿衣

这个动作的剪接点应选在衣服披在肩上、手往袖子里伸的第一格(帧)之前剪,下个镜头从手往袖子里伸的第一格(帧)用,这个剪接点的选择也是准确的(见图7)。

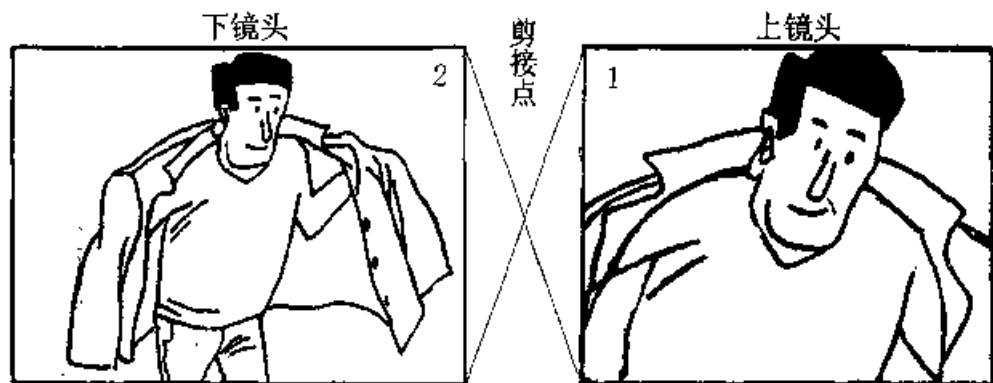


图7

8. 起卧

这个镜头的剪接点应选在上个镜头人物起身到动作的瞬间停顿处,将停顿的1—2格(帧)保留,下个镜头从停顿后的第一格(帧)用,这同前面讲的起坐是一个道理,这样剪接动作连贯流畅(见图8)。

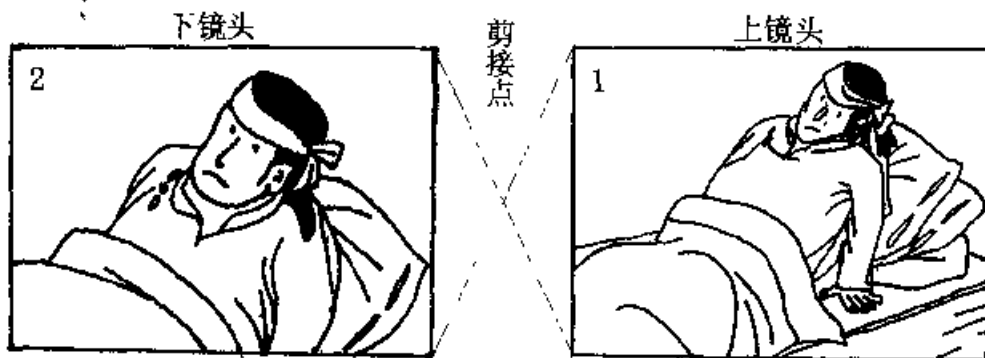


图8

9. 走路

走路的剪接是主体动作接主体动作。这里并不一定是本人接本人,也许是本人接旁人,旁人再接旁人。总之,是人物动作接人物动作。在剪接人物的走路时,无论是本人接本人,本人接旁人,左右脚的起幅落幅一定要合理。也就是说,上个镜头左脚踩定后,在右脚抬起的第一格(帧)之前剪,下个镜头从右脚抬起的第一格(帧)用起。同样的道理,上个镜头右脚踩定后,在左脚抬起的第一格(帧)之前剪,下个镜头从左脚抬起的第一格(帧)用起。这样衔接起来的镜头就非常流畅(见图9)。

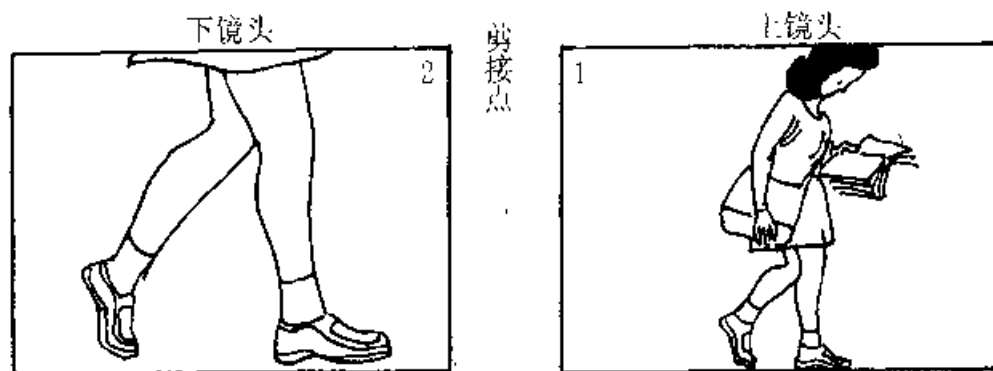


图9

在镜头转换时,如果景别里看不见主体人物的脚步动作,那就看人物主体动作的左右肩;如果左右肩也看不见,就看人物主体的头部动作。无论看哪方面的动作,都要在主体动作的起幅落幅处剪,不可在动作的一半处选择剪接点(见图10)。

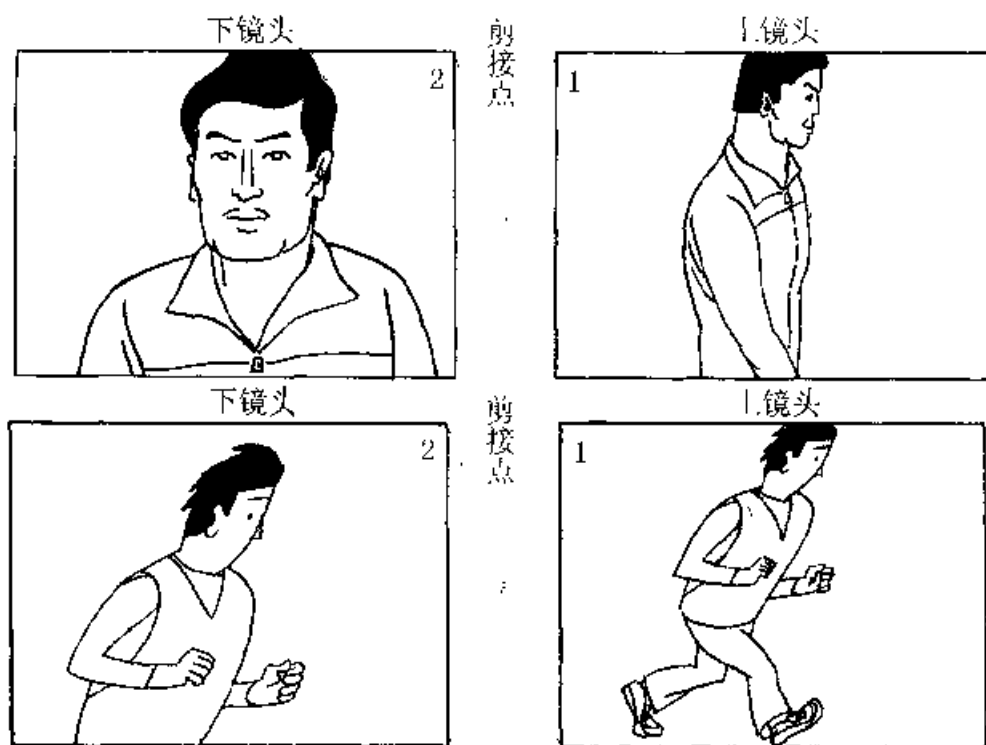


图10

如果演员在表演上左右脚的步法混乱,衔接不上,而且这个动作又非用不可,在选择剪接点时可以不考虑主体动作左右脚步的合理性,借用镜头转换的景别远近、角度变化大的特点,利用人视觉上的错觉感受来进行剪接。比如:跨门坎这个动作,上个镜头主体动作的右脚落幅在门坎里,下个镜头主体动作却是左脚落幅在门坎里。遇到这种情况,仍可以用分解法来剪接:把上个镜头右脚落幅用足,在左脚抬起的第一格(帧)之前剪。下个镜头将

左脚落幅用足,还从右脚抬起的第一格(帧)用起。这样虽然不合乎生活的逻辑和剪辑规律,但利用镜头造型因素的特点,也就是镜头转换时,景别、角度变化大,造成人们视觉上的一种错觉,把原来不合理的动作变成相应的合理动作,使镜头衔接起来后仍然是流畅的(见图11)。



图 11

这种剪辑是在特殊情况下利用一种手法来弥补拍摄时的失误。但作为导演、演员、场记在前期的拍摄时,还是要按照生活的逻辑与规律来拍摄。另外,遇到这种情况时,还有一种方法,就是利用下一个镜头的前景动作或别人的脚步来换镜头(在有这种镜头的前提下)。不管是哪种方法剪接,都要达到剧情的合理,动作的连续、流畅。

再有,当一个人或多数人由远至近向镜头走来时,就不能用常规的剪接方法选择剪接点,而是要在动中剪。也就是说,从脚抬起后往下踩的那一格(帧)用起,这样,动感极强。因为这种镜头不是由于景别、角度变化大,本主体接本主体,而是一个独立的镜头—人物从静止到走动。否则,按常规的从起幅的第一格(帧)用起,就会有半拍的停顿感。原因是,迎着镜头走来时,脚从起幅的第一格(帧)用到脚抬起往下踩的第一格(帧)之前止,这一段动作动感不强、动作不大;加之,摄影(像)机与主体动作的运动是在一条轴线上,因此,视觉上就有停顿的感觉。所以,剪这样的动作时,一定要在动作大、动感强,也就是一个连续动作的转换处剪用(注:多数人走路一定要看大

多数人的脚步)(见图12)。



图 12

分解法一般容易掌握,只要抓住主体动作的瞬间停顿处,分解法的剪接规律也就迎刃而解了。但要注意,所有分解法的主体动作连接时,上个镜头必须将瞬间的停顿处全部保留,下个镜头从主体动作动的第一格(帧)用起。这样,才能保证主体动作的连贯及画面的流畅。

总之,分解法的剪接在影视片中是最为常用的一种剪辑手法。不论是电影故事片、电视剧,还是专题片、体育片、文艺片、戏曲片等,都可运用。它的作用,是使主体动作连贯流畅,使镜头衔接无跳跃感,使画面具有动感强、不呆板的艺术效果。作为剪辑人员,剪任何片子都要掌握一点,就是要在动作中剪。有动势的镜头要在动作中剪,没有提供动势的镜头,也要想尽一切办法,找到主体动作的契机处剪。这样,主体动作一直在运动中,剪出来的画面效果就一直是流动着的,给观众一种源源不断、无停顿的感觉。

(二)增减法

什么叫增减法?顾名思义,增减法就是有增有减。也就是说,一个完整的动作要通过两个角度、两个景别把它表现出来。即上个镜头也许留用动作1/3或2/3,下个镜头也许留用动作2/3或1/3,将上个镜头所留用的1/3或2/3动作与下个镜头所留用的2/3或1/3动作连接起来,就是我们要选用的这个完整动作,这就是增减法,又称变格剪辑。它不同于分解法的一半一半,与分解法是对立呼应的。

增减法包括人物的回头、低头、抬头、转身、弯腰、直身等,这些动作都可采用增减法的方法来剪辑。

影视镜头中,在拍人物的形体动作时,如果由于景别、角度变化大(远景接近景),动作的快慢不一致,人物的情绪不连贯等情况,在剪接过程中,对上下镜头的人物形体动作,留用的长短,可根据动作和剧情的具体要求用增减法的方法来处理,即上面多用或下面多用。比如:当近景、特写接远景、全景时,上个镜头的画面要少留,形体动作一动就要剪,下个镜头的远景,全景

就要多留用一些。为什么呢?因为,近景、特写它占据了银屏幕的整个画面,稍一动,观众从视觉上的感受就很强烈;而远景、全景中的人物在银屏幕上的视觉效果就相应的小多了。特别是电视屏幕上,远景只能看个轮廓,给观众视觉上的感觉就不那么明显。因此,近景、特写在动作时,如果用多了,必然会有重复的效果;如一点动势也不用,那镜头画面又很呆板。同样的道理,如果上个镜头是远景、全景,那也得多留用一些,下个镜头是近景、特写就少用。以上这两种情况的剪接,若效果不佳的话,可采取一半一半的剪接方法。如果这一半一半的剪接方法仍不理想,那就全部用上一个镜头的主体动作或全部用下一个镜头的主体动作。根据经验,当用一面镜头主体动作时,尽量用下面镜头的主体动作而不用上面镜头的主体动作。原因是:这样剪接出来的效果动感强、流畅。但依据实践,这种方法还是少用为好。能在动中剪的镜头,一定要在动中剪。实在弥补不了的动作,也只好如此剪接了,但不宜多用。所以在剪接这样的形体动作时,一定要使动作留用的长度恰到好处。

增减法的剪辑对生活中人物的回头、低头、抬头、转身、弯腰、直身等动作最为适宜,运用此技法,可使这些动作连贯、流畅。举例说明:

1. 回头

一部影视片中,人物回头的动作是相当多的。而这个动作在剪接中又是较为难剪的动作,剪不好就会出现不是重复就是跳的效果。如果一部片子所有的回头动作都出现这样的效果,那就会直接影响影视片外部结构的流畅。因此,要使影视片外部结构达到流畅,就要剪好每一个细节动作。

经过多年的实践和研究,在剪接人物的回头、低头、抬头、转身等一系列动作时,偶尔发现了一个不引人注意的一个小动作,一个不受人物主观意识所支配的小动作,那就是要闭一下眼睛。这个动作在日常生活中,人们是不会去注意它的,而通过摄影(像)机一格一帧地记录下来,经过“四联看片机”和“监视器”的慢放,这一小动作就极为清楚了。经过分析、研究,推论出这个小动作是人物在做大的动作之前的预备动作,起提示作用,说明回头动作即将开始。从人的生理角度说,也许是人体自身一种生理现象的自然表露。不管怎么解释,抓住这一特点,剪接时就得心应手,动作就极为流畅。然而,演员在表演回头这个动作时,由于剧情的不同,情绪的不同,速度快慢的不同,眼睛闭的结果也有所不同。下面有三种剪接方法:

(1)上个镜头和下个镜头眼睛都有闭实的那一格(帧)。那么,在剪接时,上下镜头找到眼睛闭实的那一格(帧)作为两个镜头的剪接点,接起来,动作就非常流畅(见图13)。

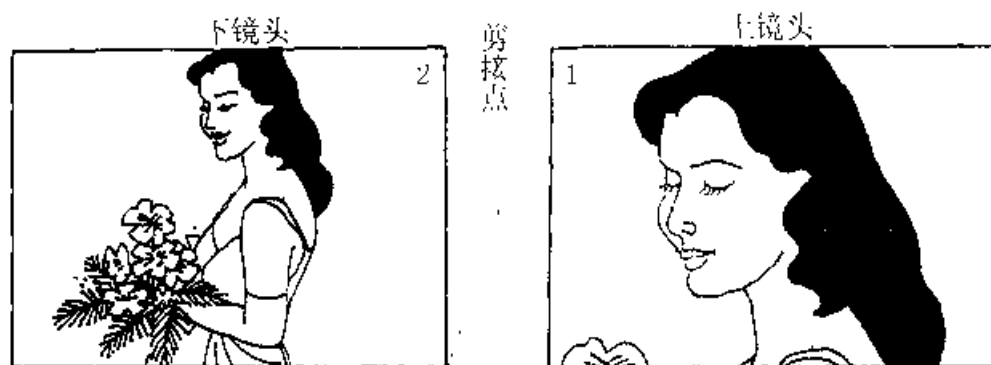


图 13

(2) 上个镜头眼睛有闭实的那一格(帧), 而下个镜头眼睛没有闭实的那一格(帧)。遇到这种情况, 剪时, 上个镜头用眼睛闭实的那一格(帧), 下个镜头用眼睛睁开前虚的那一格(帧)。同样的道理, 上个镜头用眼睛刚闭虚的那一格(帧), 下个镜头就用眼睛闭实的那一格(帧)。这两种情况所选用的剪接点, 剪出来的效果仍是流畅的(见图 14)。

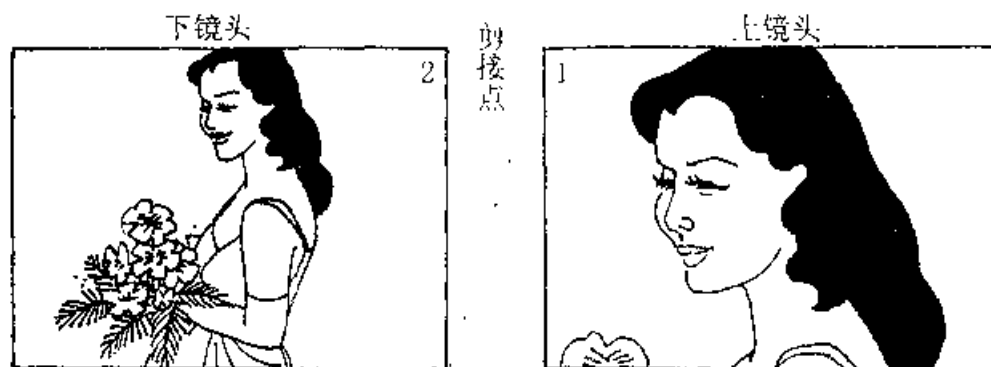


图 14

(3) 上个镜头和下个镜头, 眼睛都没有闭实的那一格(帧)。剪接时, 就要选用上下镜头中眼睛闭虚的第一格(帧)或第二格(帧)作为两个镜头的剪接点, 效果仍然是连贯而流畅的(见图 15)。

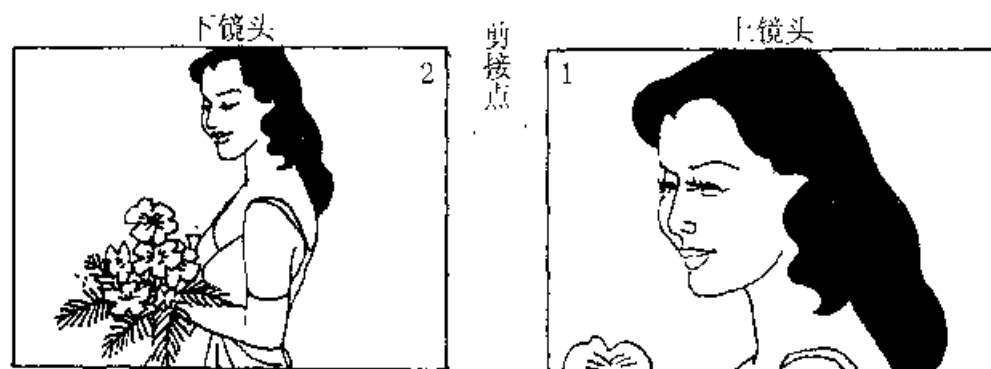


图 15

所说的三种情况,是在正常规律下进行剪接的几种方法。而遇到特殊情况时,就不能按照上述的方法进行剪接,而应根据具体情况特殊处理。例如,一场戏的表演,由于剧情的进展,情节已发展到压抑的、悲哀的情景中,那么,演员的表演就必须随着剧情的进展而处理自己的表演动作。像正常的回头动作,眼睛闭合一般为1—3格(帧),而上述这种情况就有可能为1—4格(帧)或1—6格(帧)。尤其是剧中老年人的表演,动作不强,节奏缓慢,因此,剪接时,首先根据剧情要求,从戏的情绪、节奏出发,将上个镜头眼睛闭实的那几格(帧)全部用上,下个镜头从眼睛睁开前虚的第一格(帧)用起。这样剪接所得效果,既符合剧情的要求,又使演员的情绪得到延续,动作也极为连贯而流畅。如果按一般的规律,从上个镜头眼睛闭实的第一格(帧)剪,下个镜头眼睛也从闭实的第一格(帧)用起,那画面必然有停顿感。这是因为,下个镜头中眼睛闭实的那一格(帧)画面的后面还有连续闭实的几格(帧),无动作,这就造成了虽是动中剪而得到的是静的效果,并没有达到动作中剪所产生的动的效果。因此,这种情况下的动作剪接一定要根据剧情及人物的动作、情绪,选择剪接点进行动作剪接,才能达到镜头衔接连贯、流畅。

以上的几种情况,选用的几种剪接方法,剪接点确定之后不要试,直接接入,这是在编辑机同步的情况下处理。若要试,也要在试完后调回原剪接点的位置再接。因为电视的编辑机都有1—3帧的不同步误差,如果试完了不调整就直接接入,会使原剪接点跑掉,剪接出来的动作画面就会出现跳或重复的效果,动作也就不流畅。所以,在接这样的形体动作时,一格(帧)不能多,一格(帧)不能少,一定要考究,不可迁就。这就是回头动作剪接技法的要领。

2. 转身

在影视片中,转身的动作也极为多见,剪不好就会出现重复或跳的结果。原因是,生活中人的正常转身动作不同于舞蹈、戏曲中人的转身动作。舞蹈、戏曲中人物的转身动作有音乐、节拍的制约,而生活中人的转身动作是随意的,可快、可慢,没有规律。按常规的入物转身剪法是 90° 在 45° 处剪, 180° 在 90° 处剪, 360° 在 180° 处剪。

影视片中,由于景别、角度不同,演员表演的速度不一致。因此,剪接时要把近景、中近景多剪掉一些。也就是说, 360° 转身要多剪掉 30° ,即画面的1—3格(帧); 180° 转身要多剪掉 15° ,即画面的1—2格(帧); 90° 的转身视情况而定。人物转身动作多数是近景、中近景接全景或远景。所以,一般剪上面的镜头多、剪下面的镜头少。只要上个镜头的近景、中近景剪去了应剪的度数,下个镜头的全景、远景就不要剪了。否则,将会出现快动作的效

果(见图 16)。

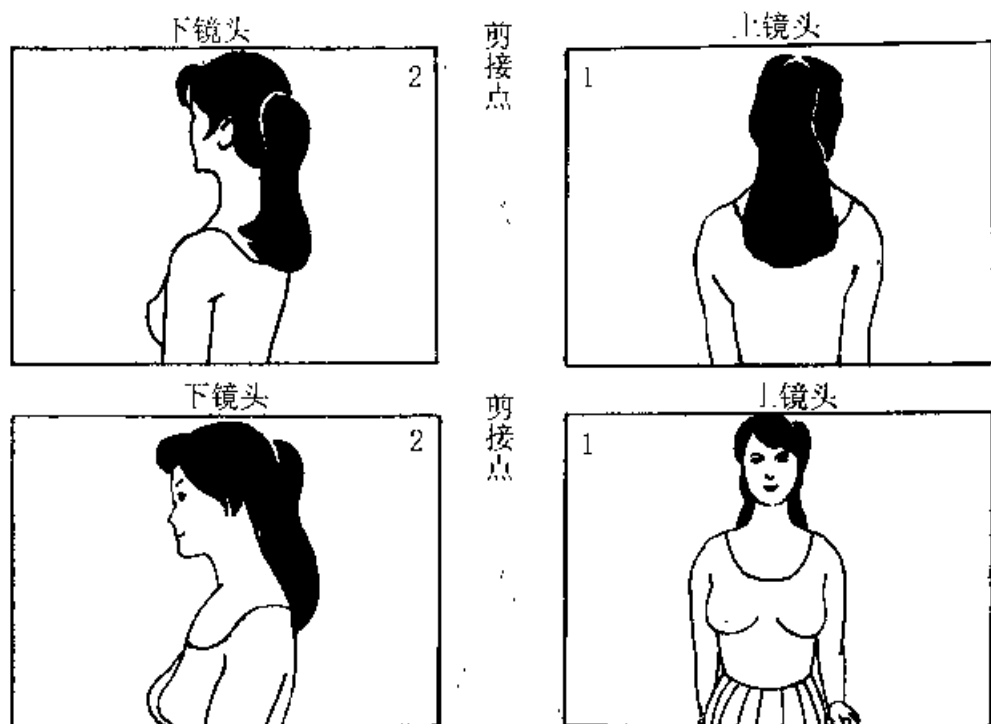


图 16

歌舞片不存在这个问题。剪辑时,应结合音乐的旋律、节拍,按照常规的剪接方法进行剪接。如果按照故事片中人物的转身动作进行剪接(180°转身减掉 15°等),就会出现断片和跳跃的现象。因为,演员的表演是随音乐的旋律、节拍进行的,是有规律的,固定不变的,而不是随意的。因此,这和上而两种人物转身的剪接技法是不相同的,要根据影视片各自的特点,合理运用。

3. 弯腰、直身

主体人物的弯腰、直身镜头一般都采用多角度,正反拍摄的方法来表现,剪接时要考虑主体动作的连贯、流畅,同时还要考虑到这个动作时空关系的统一性和造型美,遇到这类镜头,一般是采用主体动作不出画、不进画的原则,即上一个镜头主体动作不完全出画而切换,就是留 1/4 的动作在画里;下个镜头主体动作则已进画后切用,也就是取 3/4 动作进来。这样连接,使人物的动作连续,空间统一,画面造型完整。否则,主体动作既出画、又进画,空间拉大(无限时空),造型不完美(空画面),动作也不会连续。因此,人物的弯腰、直身应采用主体动作不出画、不进画的剪接技法来剪(见图 17)。

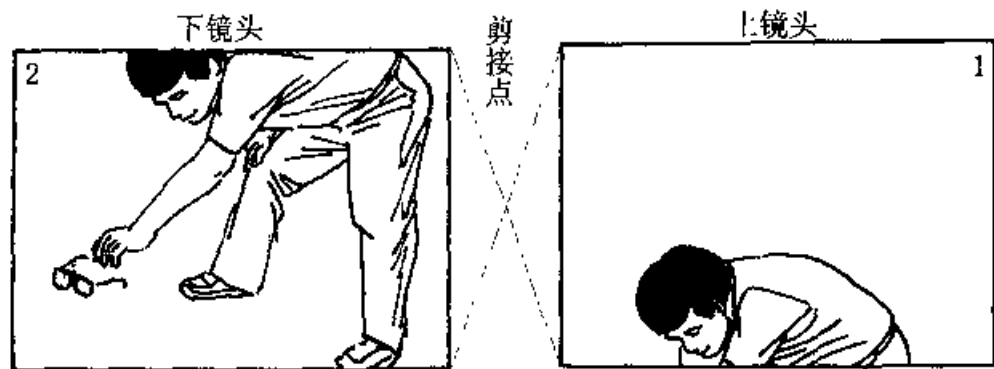


图 17

增减法的剪辑难于分解法。它不是按照分解法的正常规律剪接,而是根据剧情的进展,人物形体动作的速度、快慢,情绪及镜头景别、角度的变化,采取有增有减的方法来进行主体动作的剪接。所以,要熟练地掌握这一技法,根据具体情况,采取不同的处理方法,是我们剪辑人员应具备的基本功,也是使影视片在外部结构上达到连贯、流畅的重要条件。

总之,增减法有两种情况:

1. 一般规律,在接形体动作时,上个镜头的近景、特写要少用,下个镜头的远景、全景可多用;反之,上个镜头的远景、全景要多用,下个镜头的近景、特写则要少用。但全景、远景镜头多用不等于 $1/3$ 或 $2/3$ 。

2. 可采取一面镜头的运用。也就是上个镜头的尾部动作全部用上或下个镜头的头部动作全部用上。最好是,用一面镜头时,用下面的镜头而不用上而的镜头。

概括起来说,分解法是将人物形体动作还原于生活的真实,从而完成戏剧动作的任务。增减法既是使人物形体动作符合生活的逻辑,又体现了戏剧动作的艺术真实。

(三) 错觉法

什么叫错觉法? 错觉法是利用人们视觉上对物体的暂留及残存的影像,恰当地运用影视艺术的特殊手段、采取上下镜头内主体动作快慢的相似,镜头景别的相似,角度变化与空间大小的相似以及主体动作形态等等相似之处切换镜头,造成观众的错觉,误认为动作是连贯的,因此,获得了人们视觉上残存的连续性效果,这就是错觉法。

错觉法的使用一般多用于武术片(武打片)、动作片、惊险片及正剧、喜剧、悲剧、历史剧、现代剧等片中的武打场面。

在这里要说明一下什么叫武术片,什么叫动作片。对于这个问题,很多人弄不清楚,往往把它们归为一体,统称为武打片。其实不然,它们之间是有区别的,武术片又称武打片,它是我国独有的、古装的、具有我们传统武术

套路打法的影视片,我们称它为武术片(武打片)。而动作片,是国外这样称呼的,它是时装的、现代的、没有规定套路打法的影视片,我们称它为动作片。因此,在观看上述影视片时,要区别出它们的特点,而不能混为一谈。

在剪接人物动作和舞蹈动作时,为了达到主体动作的连贯性,大量运用的是分解法和增减法。这两种方法都是按照镜头内主体动作的连续性这一基本规律而剪接的。除这之外,现在我们所说的错觉法是一种不常见、不常用,但又颇为重要的一种剪辑手段。

根据经验,人物形体动作或舞蹈动作,在拍摄阶段,由于分镜头的失误,或因现场拍摄调度的疏忽,或因其他多种原因,难免产生一些差错,直到剪辑台上才发现上下镜头主体动作无法连接。根据戏的内容,又不能插接客观镜头。在这种情况下,以采取上下镜头内主体动作快慢的相似,镜头景别、角度变化与空间大小的相似以及动作形态的相似等等之处进行镜头切换,以人们视觉上的一种错觉和心理上的错觉相结合的方法,来挽救和弥补拍摄时主体动作不连贯、节奏缓慢等问题。利用这种方法,能加强戏剧性,增强紧张激烈的气氛及强烈的节奏感与悬念。

错觉法的剪辑有两种:一是同一主体动作的剪辑;二是不同主体动作的剪辑。

下面例举一些影视片用错觉法剪接的例子加以说明。

例1 电影《红雨》中,水库工地一场戏,巨石从山上滚下,众人呼叫老焕叔躲开。这场戏,老焕叔的视线动作是从左向右看,老焕叔妻的视线动作、应该是从右向左看,以便呼应。但由于拍出来的样片,两个人的视线动作是同一个方向,这就无法衔接了。这是现场拍摄的差错。

剪辑仔细研究了素材,认为:可以利用景别的大小和动作的相似等因素,造成观众的错觉,获得动作呼应连贯的感觉。因为老焕叔妻的呼喊镜头是个大特写(没有背景),加之与这个镜头前后出现的石匠爷、庆林支书等人的呼喊镜头,都是有动作快、镜头短、景别大等相似之处,插接在一起,观众就会在短促、紧张的气氛中,在石匠爷、庆林支书惊慌地从右向左看的视线动作支配下,产生一种错觉,认为老焕叔妻也在向左呼喊。这场戏就是利用电影特性的错觉,同时,利用观众此时此刻心理状态,使观众误认为老焕叔和老焕叔妻的视线动作是相呼应的,动作也是连贯的这一错觉,明确了人物关系,达到了紧张、激烈、惊险的效果。

例2 电影《风流乾隆》中,“戏儿”与众人打斗一场戏。这场戏的剪接,是利用错觉法及挖剪的方法进行镜头组接的。当“戏儿”打倒几个盟员后,跳上椅子接着打,镜头拍摄时,“戏儿”脚踏上椅子后,来个360°转身,然后再接着打。这个360°转身就把整个节奏拖下来了,使武打动作缓慢,不紧

张激烈。为了加强节奏感,造成紧张的悬念,剪接时,当“戏儿”一脚踏上椅子时就剪掉,挖去中间转身的过程,直接从打开始用。这样,场面紧张激烈,画面动作又无跳跃感。什么原因呢?一是背景空间相似,二是动作速度快慢相似,而且动作幅度大,观众完全被武打的动作所吸引,也就不注意动作中间还有挖去的一段,误认为这是一个连续的镜头。这就是借用人们视觉上的错觉进行剪接的特殊效果。

例3 电视剧《马江之战》,林狮与徐寿山打斗的一场戏。林狮在山路截住了徐寿山,要教训他背叛祖宗,替法国人引水。这场戏在打斗时,由于是山坡地凸凹不平,打得不紧张,动作也缓慢,没有紧张的气氛。剪辑时,利用背景的相似(山坡),造型上的相似,速度快慢的相似,重新进行剪辑,将这场戏的武打动作都进行了错觉法的处理。当徐寿山一跃到石头上,就与第一个人相打(挖去了那个人进面前的停顿动作)。徐寿山一拳打倒第一个人,镜头切入第二个人冲到徐寿山眼前一拳打出去(挖去了这个人从山坡下冲上来的多余动作)。徐寿山将第二个人打倒后,切入林狮已跃到徐寿山身后的镜头(挖去徐寿山打倒第二个人后的停顿过程)。林狮一脚踢去,徐寿山顺势一跃到另一坡地上(挖去了徐寿山跌倒,爬起再跃的动作)。这场戏经过运用错觉法的剪辑,使武打动作惊险、激烈,加强了节奏感,具有一定的戏剧效果和观赏性。

例4 北京电影制片厂与香港合拍的影片《新龙门客栈》也是一个很好的例子。这部影片以明朝大臣杨宇轩被杀案为背景,展开了全片的故事情节、戏剧冲突及武打动作。

此片的环境背景是沙漠中的一个客栈,布景道具简单,人物少。但场面调度非常灵活,画面造型美而真实,故事情节悬念多,内部结构、人物关系富有逻辑性。外部结构,剪辑运用各种手段,尤其运用错觉法使武打场面形象逼真,镜头衔接流畅,节奏明快。既有张有弛,紧张激烈,又有武打片所要求的艺术效果。

《新龙门客栈》这部影片,剪辑在镜头运用、动作取舍上是下了一番功夫的。整部影片看下来紧张激烈,惊险动人,而细细琢磨,便品味出剪辑的功力。概括起来说有9个字——少面精,多而准,动而真。意思是:在动作取舍的长短上要少而精,在镜头组接的运用上要多而准,在体现出银幕的效果上要动而真。这是剪辑武打片的技巧,也可说是一种基本原则。但这不是绝对的,在特殊情况下可随机应变,应根据实际情况而定。

我们在看外来的动作片、武打片时,往往被故事情节所吸引而忘记了剪辑的存在,这就说明剪得成功。观众在看片子时,看不出剪辑的痕迹,而是随着矛盾冲突、人物命运、戏剧悬念而进入到规定情境中去。这其中,剪辑

是起了重要作用的。

以上几段都是成功的例子,下面例举一个不理想的错觉打斗场景。电视剧《马江之战》中,梅青救艾丽娜一场打斗戏的错觉法剪辑:

开场是仰拍的全景,所有的人在台阶上打斗,其中以梅青与蒙面人的打斗为主。这个镜头是随着人物的打斗慢慢摇至台阶下的空地上,仍是全景,但角度已是俯拍的了。这个镜头中,动作缓慢,打斗不惊险,而且梅青这个角色又是替身,整个镜头用下来,既松散,演员又穿帮。剪辑将这一镜头进行错觉法剪辑,挖剪掉中间松散的场面。但由于背景的不同,角度的不相似及动作的缓慢,剪接出来的效果仍有跳跃的感觉。遇到这种情况,最好的解决办法是插接一个近景或特写镜头,来弥补这一不足。但由于素材有限,移植借用也找不到一个合适的镜头,只好硬接。虽然效果不够理想,但从整体上看比松散、穿帮要好得多。由此看来,武术片、动作片、惊险片里打斗的近景、特写,如:腿、脚、手、拳、掌等这些不带环境、背景的镜头,在拍摄时应多拍一些,为下一步的剪辑工作提供有利的条件。剪辑可以进一步利用这些镜头解决节奏缓慢、时空跳跃等问题,从而加强紧张惊险的气氛及节奏感。目前,我国拍摄的武术片(武打片)中,全景、中景偏多,近景、特写太少,这是不全面的。打斗场面要想从全景、中景中表现紧张、激烈的气氛是很难的,所以,应引起导演的注意。

综上所述,要使影视片能达到一定的艺术效果,在错觉法的运用过程中应注意以下几点:

1. 看两个画面的动作(人物、镜头、景物)是否相似(主体,相异主体,速度快慢);
2. 看两个画面的造型是否相似(构图、景别、方位、角度、形状、色彩);
3. 看两个画面的时空(背景)是否相似(时空变化、环境气氛);
4. 看两个画面的打斗速度快慢是否相似(动作、造型、时空、速度等四个方面的错觉)。

抓住这四个要点,也就掌握了错觉法的基本要领。但最主要的是看两个镜头内的动作、造型是否相似,这最主要的两点把握住了,武打动作的错觉衔接也就基本解决了。因此,错觉法是一种实用的剪辑方法,它能弥补拍摄时的不足和失误。如电影《风流乾隆》、《夜盗珍妃墓》中的武打场面几乎全是用错觉法与挖剪法相结合的方法剪辑的。电视剧《诸葛亮》、《马江之战》、《三国演义》中的武打场面和战斗场面也是用错觉法剪辑的。

错觉法主要解决四个问题:

1. 加强节奏感;
2. 制造紧张气氛;
3. 解决失真问题;
4. 增强可视性。

错觉法在武术片、动作片中所占的比例是相当大的,也极为重要。因此,要掌握错觉法的剪辑要领,要根据武打动作及各种因素的相似之处来剪辑镜头,使影视片中的武打场面逼真、激烈,具有悬念,从而达到惊险性和可视性。

港台影视界人士说:“动作片”是否好看,一靠表演、二靠剪辑。在某种意义上讲,三分表演,七分剪辑。

二、镜头运动与景物活动的衔接

景物动作包括:飞机起飞、降落、飞行,火车运行,汽车奔驰,轮船航行,马车行走,树枝摇动,江河流淌,电闪雷鸣,狂风暴雨及各种动物镜头(飞禽、走兽)等等。

以上这些都属于景物镜头,它们最大的特点是镜头内主体是在运动着的,而不是静止的。那么,这种运动着的景物镜头如何连接呢?

通常所有的景物镜头(包括景物动作)都有两种表现形式:一是描写性与象征性的运用,二是说明性与交待性的运用。这两种表现形式包括静止不动的景物镜头及运动着的景物镜头。比如:交待季节变化的景物镜头的剪辑:

1. 封冻的冰河; 2. 冰河裂开;
3. 小溪流水; 4. 盛开的花朵。

这四个静止与运动着的景物镜头向我们说明冬天已经过去,春天已经来临。

这种景物镜头的组接,我们称它为常规景物镜头的剪辑,因为这组景物镜头内的主体既不都是静止不动的,也不全是运动着的,而是两者相结合的(既有静,也有动)。剪辑方法可以直接切换,也可运用附加技巧来处理,镜头留用的长短应以内容的需要而确定。

这是景物镜头的组接,而景物动作的连接就不同于一般的景物镜头的组接,它关键区别在动作两个字。也就是说,所有的景物动作,主体都是在运动着的。因此,在剪辑这类镜头时,所有的镜头都要在动中剪(包括镜头运动,主体活动)。比如:要表现一个人从乡下到城市去,为了展现此人之行的遥远,利用景物镜头来说明是最为理想的。这样,我们就可以从画面上看到此人先坐上马车在乡村的土道上行走,接下来马车换成汽车在公路上奔驰,汽车又切换成火车在疾驶,火车的飞奔切换成飞机的起飞,冲上蓝天,最后此人出现在要去的城市里。这一组镜头的剪辑就是景物动作的镜头剪辑。它的特点:镜头内主体一直在运动。在选择剪接点时,要在主体动作运动着的地方下功夫,同时,要结合画面造型因素的匹配,主体动作的速度快

慢和镜头动作的速度快慢确定剪接点。这几个因素把握住了,组接好的画面动感强,节奏明快流畅,既说明了内容,又交待了环境,同时也压缩了生活时空。

景物动作的衔接有两种形式:

1. 直接切换,动中剪,动中接。这种组接方法首先强调的是,镜头的运动和镜头内主体的动作都要使其动感匹配、协调;节奏明快、流畅。

2. 利用画面附加技巧进行镜头组接(化、划)。这种处理方法对一些动作性不强、节奏缓慢的景物镜头较为合适,因为,“化”本身就具有一定的柔和性与抒情性。

总之,景物动作的镜头组接要以影视片的内容及情节的发展为依据,以素材所提供的条件为基础,结合画面的造型因素、动作因素(包括镜头动作,主体动作),在动作中选择剪接点,这就是景物动作的镜头剪辑。

三、固定性镜头与运动性镜头的衔接

固定性镜头是指在拍摄时摄影(像)机的镜头画面本身不运动,这种镜头就是固定性镜头。

运动性镜头是指在拍摄时摄影(像)机采用推、拉、摇、移、跟、升、降、鸟瞰这八种方式拍摄的画面而构成的运动性镜头。

固定性镜头与运动性镜头之间的组接可分为以下几个方面:

(一)固定性镜头之间的组接(静接静)

由于这种固定性镜头的画面本身不运动,组接时应采取画面的主体动作和造型因素相结合的方法进行镜头组接。

1. 上下镜头主体不动,镜头也不动(包括人物动作、景物动作、动物动作)。这种固定性镜头的组接可根据剧情内容的需要来选择剪接点,以画面的造型因素、动作因素、时空因素来取舍镜头的长度(见图1)。

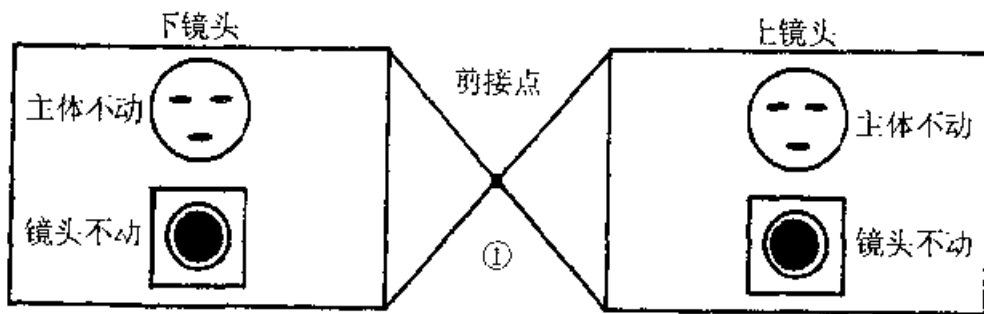


图1

2. 上下镜头中,主体在动,镜头不动。这种固定性镜头的组接应根据上下

镜头中主体动作衔接的连续性,结合造型因素的匹配,选择剪接点(见图2)。

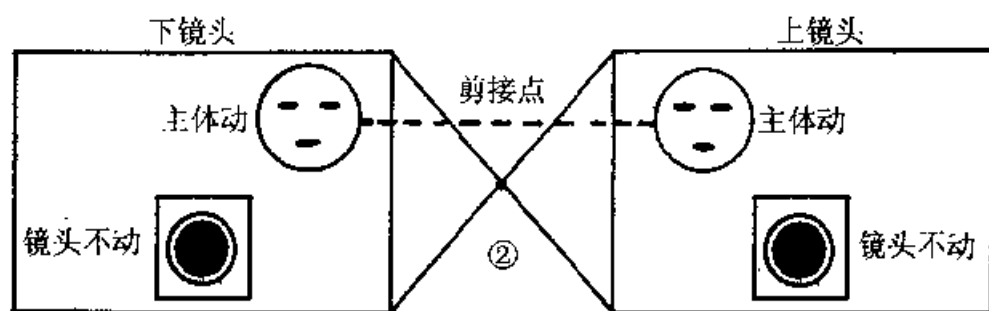


图2

3. 上个镜头中主体动,镜头不动;下个镜头主体、镜头都不动。这种固定性镜头的组接应是将上一个镜头内主体动作完成后切换,与下个主体不动的固定性镜头相接(见图3)。

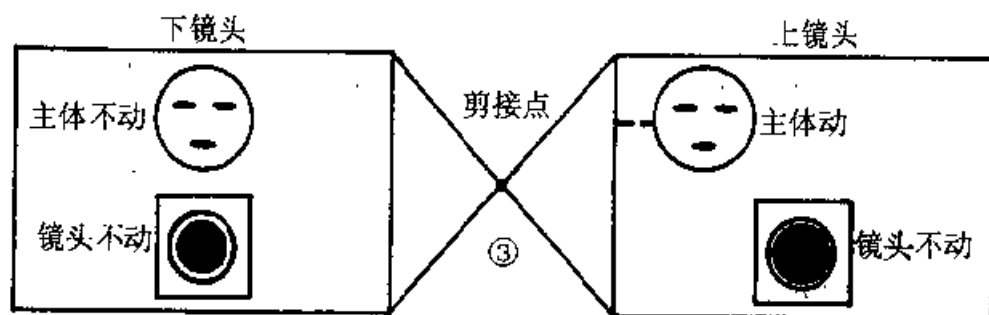


图3

4. 上个镜头主体、镜头都不动,下个镜头主体动,镜头不动。这种固定性镜头的组接应是上一个镜头的主体根据剧情留用一定的长度,再与下一个镜头的主体动作相接,而下一个镜头的主体动作则应从动时切用(见图4)。

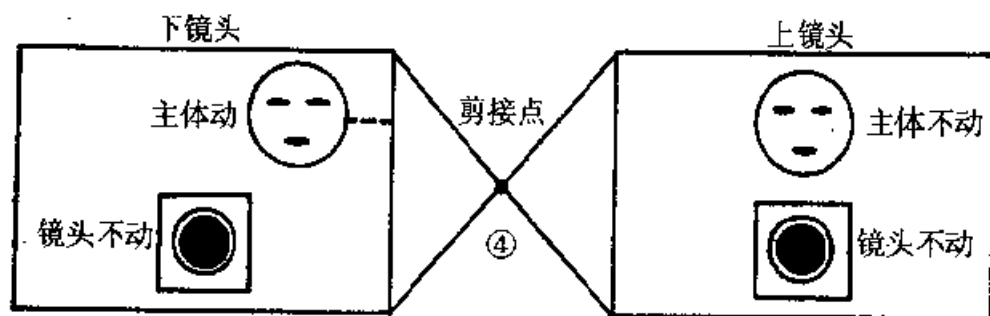


图4

(二)运动性镜头之间的组接(动接动)

由于这种运动性镜头的主体、镜头都在运动,组接时可采取主体动作及镜头动作相结合的方法进行镜头组接。

1. 上下镜头主体、镜头都在动。这种运动性镜头的组接,首先应根据

上下镜头内主体动作的有机衔接,再结合镜头运动的方向、速度、景别、光影、色彩(画面的造型因素),准确地选择剪接点,要在动中剪,动中接(见图5)。

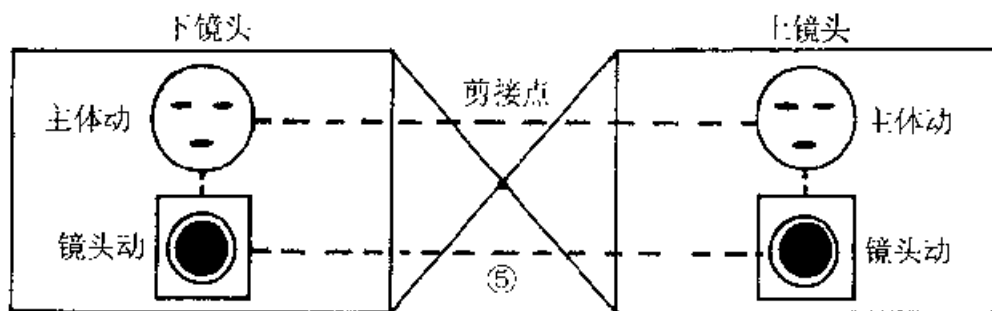


图5

2. 上下镜头主体不动,镜头动。这种运动性镜头的组接应根据上下镜头运动的速度快慢,结合画面造型的特征选择剪接点。但要注意:上下镜头两点相接处,一定要在镜头运动中切出切入(见图6)。

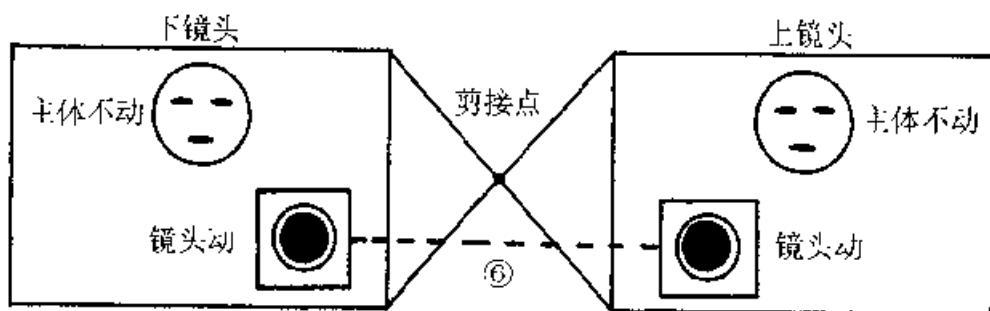


图6

3. 上个镜头主体不动,镜头动,下个镜头主体、镜头都在动。这种运动性镜头的组接应以下一个镜头的主体动作为主,在主体动作开始动时切入。同时,要结合上个镜头运动速度的快慢与下个镜头运动速度的快慢,有机地衔接镜头(注:上个镜头主体不动,应以镜头动作为主。)(见图7)。

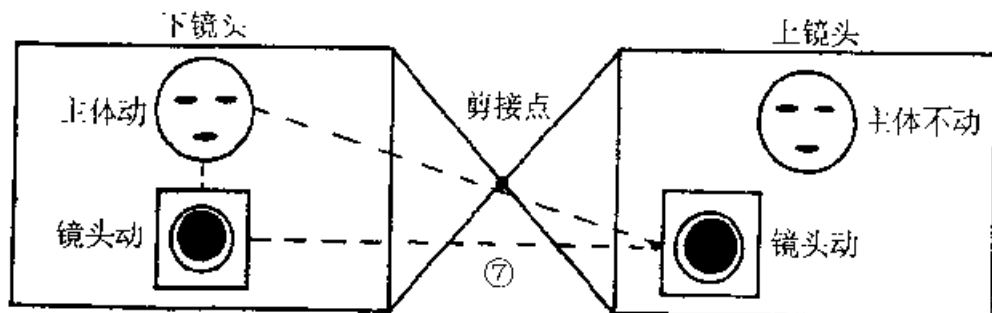


图7

4. 上个镜头主体、镜头都在动,下个镜头主体不动,镜头动。这种运动性镜头的组接要在上个镜头内主体动作完成后切换,再结合上下镜头运动

的速度快慢及画面造型特征有机地组接镜头(见图8)。

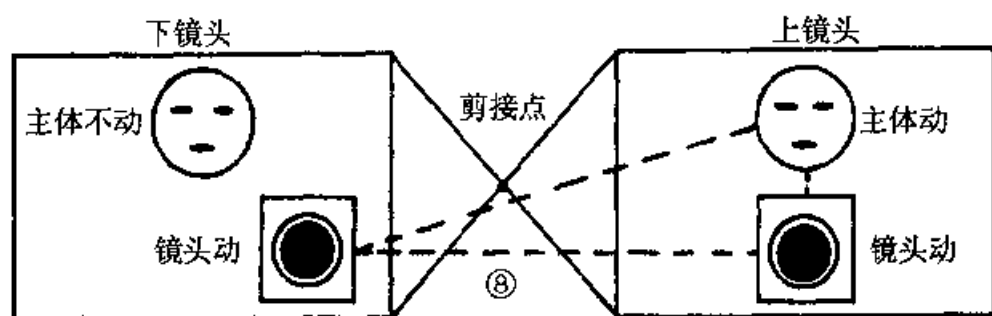


图8

(三) 固定性镜头与运动性镜头之间的组接(静接动, 动接静)

固定性镜头与运动性镜头之间的组接属于混合与交叉式的镜头组接。由于既有固定性镜头, 又有运动性镜头, 剪接时可根据画面内的主体动作与镜头动作, 采取不同的处理方法:

1. 上个镜头主体、镜头都不动, 下个镜头主体、镜头都在动。这种混合式的镜头组接应从下个镜头内主体动作动时用起, 再结合本镜头的运动规律, 连接上个固定性镜头(见图9)。

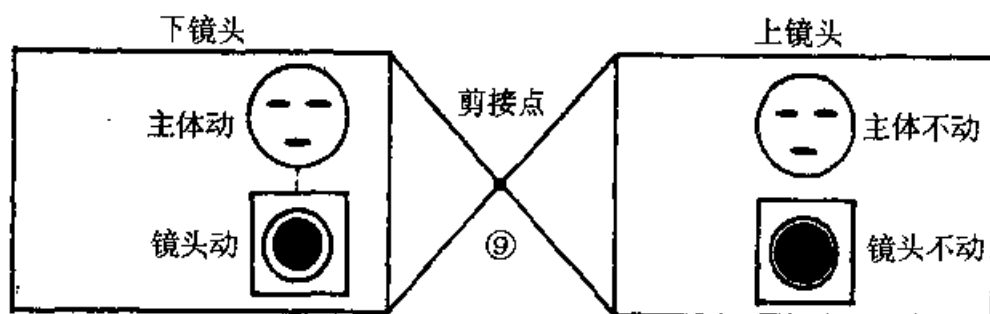


图9

2. 上个镜头主体、镜头都在动, 下个镜头主体、镜头都不动。这种混合式的镜头组接应于上个镜头内主体动作及镜头动作完成后切换, 再与下个固定性镜头相连接(见图10)。

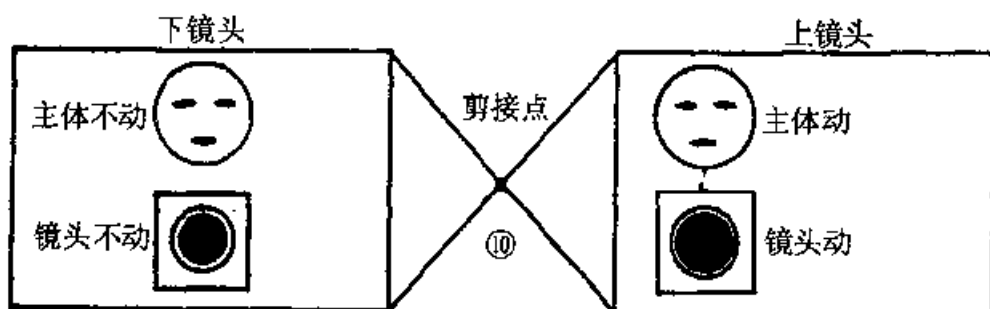


图10

3. 上个镜头主体不动,镜头动,下个镜头主体动,镜头不动。这种交叉式的镜头组接有两种剪接方法:一是,上个镜头的镜头动作停止后,再接下个镜头的主体动作,下个镜头的主体动作要在动时切用。二是,上个镜头的镜头动作停止前切换,连接下个镜头的主体动作,主体动作从动时切用。这种剪接方法应注意:主体动作要与镜头动作相匹配。这两种剪接方法都可运用,根据具体情况灵活处理(见图11)。

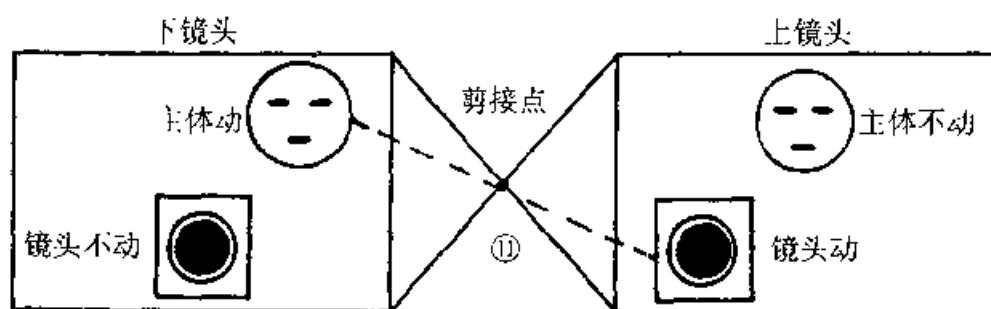


图 11

4. 上个镜头主体动、镜头不动,下个镜头主体不动、镜头动。这种交叉式的镜头组接应于上个镜头内主体动作完成后切换,再连接下个镜头的镜头动作(下个镜头动作从动时用起)(见图12)。

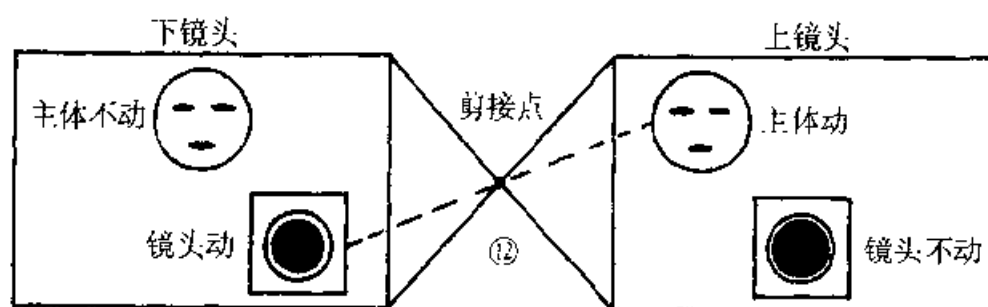


图 12

5. 上个镜头主体、镜头都在动,下个镜头主体动,镜头不动。这种交叉式的镜头组接应根据上下镜头中主体动作的匹配,并结合上个镜头动作的速度快慢(或镜头动作停止后),与下个固定镜头有机地进行组接(见图13)。

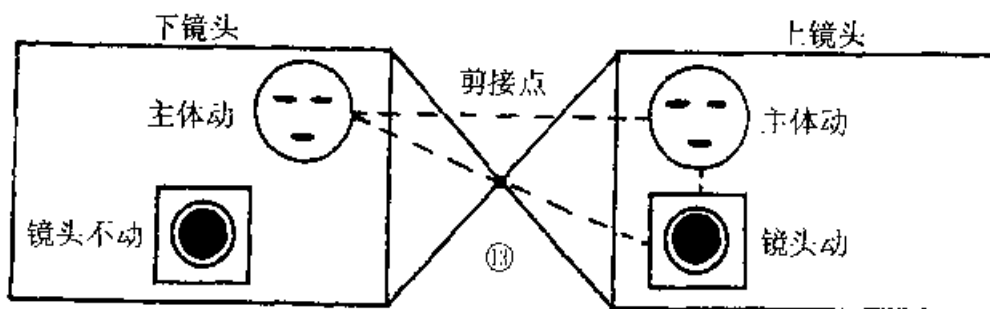


图 13

6. 上个镜头主体动, 镜头不动, 下个镜头主体、镜头都在动。这种交叉式的镜头组接应根据上下镜头中主体动作的匹配, 再结合下个镜头动作的运动速度的快慢有机地进行镜头的组接(见图 14)。

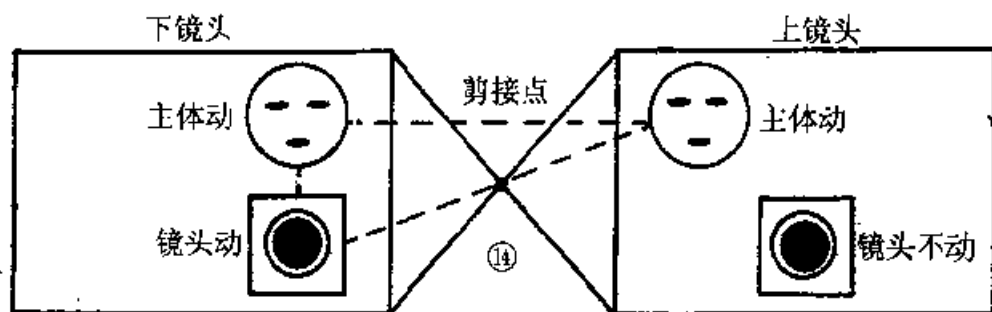


图 14

7. 上个镜头主体、镜头都不动, 下个镜头主体不动, 镜头动。这种交叉式的镜头组接应根据剧情, 在上个镜头留用一定的长度后, 再连接下个镜头。下个镜头动作要从动时(起幅处)用起(见图 15)。

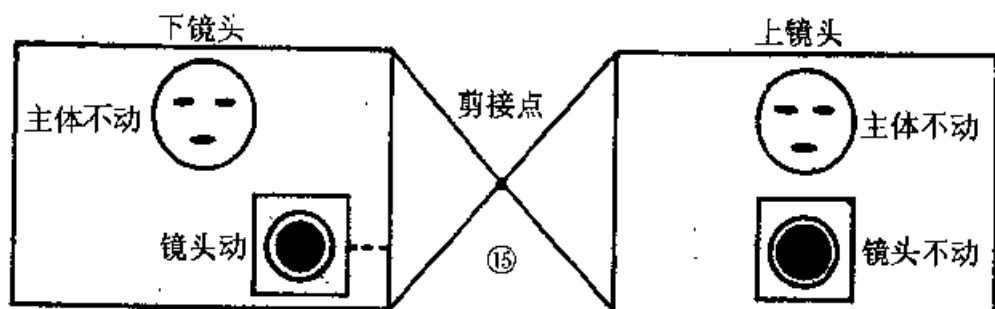


图 15

8. 上个镜头主体不动, 镜头动, 下个镜头主体、镜头都不动。这种交叉式的镜头组接应于上个镜头动作停止后切换, 再连接下个固定性镜头(见图 16)。

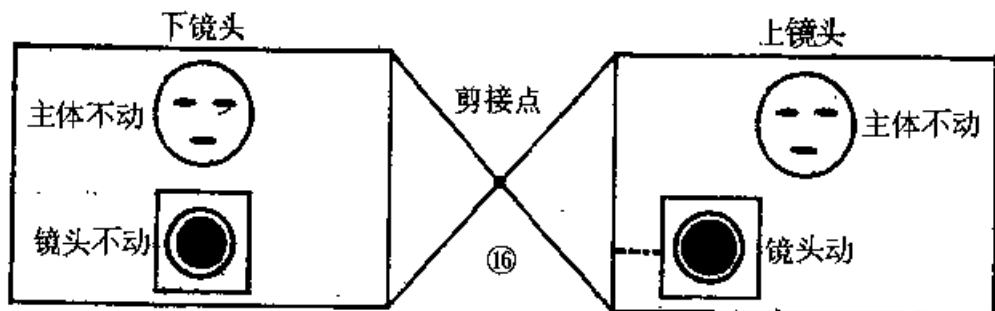


图 16

(四) 综合性运动镜头的组接

这种运动性镜头的组接, 是把运动镜头中的推、拉、摇、移、跟、升、降、鸟瞰, 综合性地剪接在一起。

例:电影《黑三角》中,从工人文化宫王铁人塑像接到于秋兰唱歌的镜头。剪接方法是由王铁人的塑像拉出,移至中近景,再接全景,推至于秋兰的中景。这里运用了运动镜头中的拉、移、推。又如:电视剧《马江之战》第8集中百姓祭奠海战死去的英灵一场戏。剪辑方法是:从河中船上灯笼的近景拉摇至岸边,接横摇岸边摆的祭品,切入全景跪着的百姓,推至程英母亲的近景,再接从右至左横摇的幡,再接从左至右横摇的百姓。这一组运动性镜头的组接都是在动中剪用。这里运用了运动镜头中的拉、摇、推。这就是综合性运动镜头的组接。这种方法组接镜头,既介绍环境,制造场面气氛,渲染情绪,又有很强的感染力。

综上四种镜头组接方法,是将在剪辑过程中经常遇到的各种镜头组接的问题都一一作了说明。每种方法都有其根据,又各自具有特点。组接时,根据上下镜头内的主体动作、镜头动作及剧情的情节进展,再结合画面造型因素的匹配,可采取不同的,适合本场戏、本镜头的组接方法来剪辑。最终使得一部片子内部结构合乎逻辑,外部结构通顺流畅,成为一部可视性强的影视片。

第五节 画面造型的衔接

一部影视片是根据剧本进行拍摄,剪辑又通过拍摄的原始素材,将一个个单独的画面进行加工,再创作而完成的,从而形成了一部完整的、可供人们欣赏的艺术作品。而这一个个单独的画面,又是由各个不同的造型因素所构成。那么,画面的造型因素又包括哪些呢?1.构图;2.方位;3.景别;4.角度;5.光影;6.色彩;7.镜头运动;8.主体活动。这八个方面就构成了画面的造型因素。而画面造型的连接,主要是指画面的造型因素和主体动作的有机结合。因此,利用造型特征来连接镜头和转换场景,是镜头组接过程中不可忽视的重要方法之一。

利用造型因素的特征连接镜头,可分为以下两种形式,六种表现方法。

一、光影变化和色彩过渡

光影对于我们来说并不陌生,如:生活中的日光,夜晚的月光,我们人类发明的电光,都是我们生活中不可缺少的光源。而影视的光影不但给我们记录了自然的光影,同时,又在其自然光影的基础上,赋予它全新的生命,进行艺术加工,形成了影视特有的光影艺术。因此,影视艺术也可称为光的艺术。

而色彩对我们来说也是如此。我们生活中的大千世界色彩斑斓,赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫,五光十色,给我们的生活增添了无穷的乐趣。因而,光影和色彩的艺术是不可分割的姊妹艺术。

色彩是通过光的照射而显示出自身的魅力,而光又是有了色彩的存在才更加瑰丽。影视艺术就是根据光影与色彩这一自然现象,通过现代技术向我们再现了生活的真实,并在真实的基础上赋予它艺术的生命。

那么,在影视片中如何运用光影、色影来再现、升华艺术作品呢?首先,我们要对光影,色彩自身所具有的寓意加以理解。比如:

红色使人们联想到:热情、兴奋、坚强、愤怒、残暴、骚乱等。

绿色使人们联想到:春天、新生、新鲜、生命、锈斑等。

黄色使人们联想到:阳光、活泼、光辉、明亮、欢悦等。

蓝色使人们联想到:优雅、安逸、冷漠、阴惨、幽灵等。

黑色使人们联想到:肃穆、阴郁、死亡、悲哀、恐惧等。

白色使人们联想到:纯洁、和平、高尚、寒冷、脆弱等。

由此可见,光影和色彩是人们抒发情感的一种最直接最有效的表现形式,它能激起人们对生活的追求,对未来的向往,对美好的祝愿,对人生的感叹。

强烈的光影和色彩能激起人们兴奋情绪,而低沉的光影和色彩也能给人们压抑、悲哀的感觉。一部影视片在光影和色彩上运用得恰如其分,必然会使这部片子在艺术美感上和艺术质量上有一定的升华,达到艺术的完美。

(一)以光影明暗的因素衔接镜头

在一场戏或一段戏中,用光影的明亮和暗淡来组接镜头,能使画面出现强烈的反差效果,产生一定的戏剧性。例如:电影《槐树庄》中,两个镜头以光影的暗淡和明亮相衔接的画而剪辑。崔老昆死了,画而以暗淡的光线表现;紧接着镜头转向黑妮的结婚,画而又以明亮的光线表现。这两个镜头从戏的内容及规定情境上看,一个是悲哀、压抑的,一个是喜庆,兴奋的。这属于情绪的两极镜头。在光影的处理上,一个是灰暗调,一个是明亮调,也属于光影的两极镜头。这两个镜头的组接,并不是导演、剪辑随意衔接而成,而是在拍摄时就已设计好的。通过这一对比、反差,以人们视觉上对光所赋予的内涵而产生的一种强烈的心理反差来渲染情绪,烘托气氛,刻画人物。

光影是人们情绪反映的一种最直接的表现手段,暗光本身低沉,明光具有开朗的性质。利用光影的变化,是影视创作的一个重要手段,它能直接将观众带人戏中而不用任何词汇解释,是人们视觉上直接感受的艺术。

电影舞剧《红色娘子军》中,以昏暗和明亮的光线转场的镜头组接:黑暗的椰林中,吴琼花告别了为她指路的洪常青向远方跑去。灰暗的光线嘎然而止,切入暗空万里、阳光明媚的根据地,人们在载歌载舞,欢聚一堂,军民

鱼水情。前者用暗淡的光影比喻黑暗的社会,人们生活在水深火热之中,在地主老财的皮鞭下挣扎着,见不到光明和希望;后者,豁然开朗的明亮光影,使人们心情舒畅,情绪高涨。人们在共产党的领导下,自由地、幸福快乐地生活着。因此,用这种强烈的反差光影表达两种截然不同的情绪,这是影视光影独有的特性。光影反差越强烈,对人们心灵的震撼也将越深刻。

(二)以光影、色彩相结合的因素衔接镜头

这种方法组接的镜头在影视片中是常见的,它利用光影和色彩相结合的剪辑手段,用比喻和象征的手法来描写、烘托主题和人物。

例如:电影《青春之歌》中以光影色彩相结合的镜头剪辑:林红从黑暗的牢房中慢慢走出,到林红昂头迈出院子的走廊。前者是阴暗的光影,比喻敌人统治下的牢房是阴森、恐怖的,后者则是破晓的红光,象征着革命的曙光即将来临。这两者相结合的镜头组接,寓意很深,它既揭露了敌人的黑暗和凶残,又预示着曙光一定会冲破黎明前的黑暗,象征着革命必将胜利,敌人必将失败这一不可抗拒的真理。同时,用“红色”这一希望之光刻画可敬可爱的英雄,他们不屈不挠,英勇顽强,不怕牺牲的大无畏精神如同那红色的曙光,永远光明,永远明亮,永远铭刻在人们的心中。

电视剧《特殊连队》中以色彩、光影相结合的镜头组接:红军经历了一场残酷的湘江战役后,原来的30万大军只剩下了3万人。战役结束了,硝烟仍在弥漫着,处处是燃烧的灰烬和牺牲的战士。画面以黑暗的夜色为背景,用暗色的调子展示出战争的残酷以及人们对死难烈士的哀思。切入下个镜头时,剪辑在此运用了一个太阳的光柱穿过乌云的空镜作为转场镜头。这个空镜以它特有的光影效果,给人以新的呼唤:“乌云是遮不住太阳的。”革命虽然遭到了挫折、失败,但革命必将会像太阳一样冲破乌云,大放光芒的。在这里,运用色调和光影相结合的手法,描写了战争的残酷,又预示着胜利的曙光即将来临,给人以力量、以希望。

(三)以冷色和暖色有机过渡的因素衔接镜头

人们将各种颜色统分为两大类:一类是暖色,一类是冷色。暖色泛指红色、黄色、橙色、紫色;冷色泛指蓝色、绿色、白色、黑色。

暖色、冷色是人们根据自然界的自然现象(火、光为暖,冰、雪为冷等)而赋予的一种概念,借以寄托和抒发情怀。而影视对冷色、暖色的运用多以象征、描写的手法来展示人们的一种愿望和情绪。

例如:电影《祝福》中,暖色与冷色的对比剪辑。

除夕之夜,地主家的门外红灯高挂,爆竹声声,一片喜气洋洋的过年景象(画面以暖色处理),而雪地上,只见祥林嫂拄着拐杖,挎着竹篮,在灰蒙蒙的月光下蹒跚而来。她绝望着,悲哀着,最后倒在雪地上死去(画面以冷色

处理)。这两个镜头以冷、暖色这一强烈的对比、反差,组接在一起,深刻地揭露了半殖民地、半封建社会地主、老财的花天酒地,而穷苦百姓民不聊生、凄惨的景象,激起人民对旧社会的愤恨,对祥林嫂的同情,形象地表达了“朱门酒肉臭,路有冻死骨”的深刻含义。

电影《小花》中三个镜头的组镜:

赵小花为保护战友受伤倒在鲜血染红的河水中,画而为红色(暖色)与闪动着蓝色的波光(冷色)衔接再与野战医院白色病床(冷色)上的赵小花相连接。这三个镜头的组接,运用冷暖色来过渡和象征,是导演、剪辑借以抒发情怀的一种表现手段。

赵小花受伤流血倒在红色的河水中,而生活中的水不可能是这种红色。而在此,运用红色来象征着革命,象征着烈士的鲜血,又用红色的河水来渲染、烘托人物,激起人们对英雄的敬佩。连接闪动着蓝色波光的水而,又是人们对倒下去的人的一种缅怀,一种情感的寄托。蓝色的运用是为了在人们激烈的情绪达到一定的程度时而有有一个心理的缓冲,使活着的人对倒下去的人产生一种肃然起敬的感情,一种悼念。这时,镜头一转,赵小花躺在野战医院的病床上,观众看到了倒下去的赵小花并没有牺牲,而是躺在这样一个纯洁、安静、洁白、和平的地方,使人们刚才那种不平静的心里得到了极大的安慰。

这三个镜头的衔接,是运用光影和色彩的变化及内涵,将不同空间、不同主体动作有机地结合起来,从而达到了渲染情绪烘托人物的艺术效果。这种效果生活中是不存在的,只有影视艺术才有可能利用光影、色彩将生活中的真实进行艺术的创造再现于银幕,从而达到了影视所特有的艺术表现力和感染力。

总之,光影和色彩在一部影视片中所起的作用及达到的效果是不可低估的。光影、色彩能给片子增辉,也能给片子抹黑。运用得好,可使片子升华,观众能得到美的享受;运用得不好,那将是一部没有美感的拙劣作品。因此,对光影、色彩的运用必须要加以重视。

二、形象对列和构图对位

形象对列和构图对位在影视片里的运用属于常见的蒙太奇形式。它们各自表现的形式不同,寓意也就不同。

那么,什么是形象对列和构图对位呢?简单地说,形象对列就是一个独立的镜头画而与另一个独立的镜头画而相连接,产生一个新的概念,这就是形象对列。而构图对位则是一种形象与另一种形象相连接,产生的一种比

喻,一种寓意(褒、贬),因此,这两种形式的镜头组接在影视片中恰当的运用将会给影视片增添光彩。

(一)人物形象对列的因素衔接镜头

人物形象对列就是一个镜头内人物主体与另一个镜头内的人物主体相连接,产生一种呼应和交流。

例:电影《小兵张嘎》中,嘎子回家的三个镜头的组接:

画外音:“奶奶,奶奶!”

中近:钟亮惊奇地回过头去。

近景:奶奶回头一看。

中近:嘎子楞头楞脑地撞进门来。

这三个镜头就是以人物形象对列的因素组接的。嘎子的画外音使钟亮和奶奶回过头来,这首先是一个呼应;嘎子再撞进门来与钟亮、奶奶又形成了呼应与交流,产生戏剧效果。

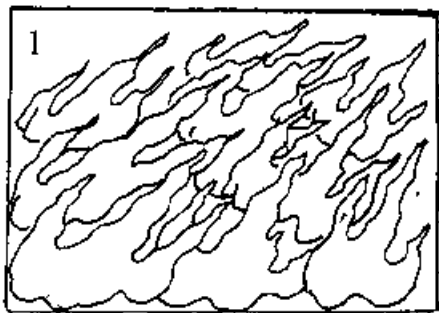
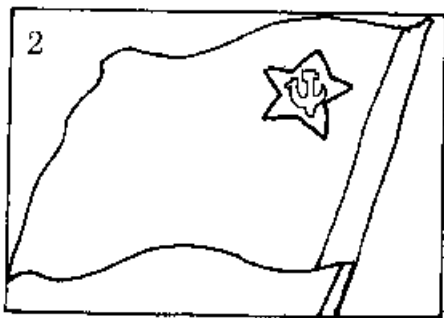
形象对列一般多指不同方向、角度、景别(中近景、近景、特写)的镜头相衔接时,人物相互之间产生的呼应和交流而形成较强的戏剧效果。

形象对列在影视片的运用是很重要的,它也是一种蒙太奇语言的具体表现。而目前,我们很多片子中不注意这方面的语言结构,对形象对列的概念不理解,以至产生一些观众看不懂、弄不明白的情节和画面,影响片子的质量。因此,我们搞影视艺术的人一定要在各个细节上,不论是概念性的理论,还是实践中的经验,都要弄懂、弄通,才能拍出质量过硬的片子来。

(二)以构图相似的因素衔接镜头

什么叫构图相似?顾名思义,构图相似必定是两个镜头的构图及内部主体动作在造型上有相似之处,才称之为构图相似。它在影视片中的运用多以象征性的手法来表现,借以抒发人们的情怀。

例如:电影《闪闪的红星》中冬子妈妈的牺牲。冬子妈被胡汉三用火烧死了,镜头内火光冲天,火舌翻飞,一片红色充满画面(全推近)再与游击队迎风飘扬的红旗相衔接(特拉全)(见下图)。



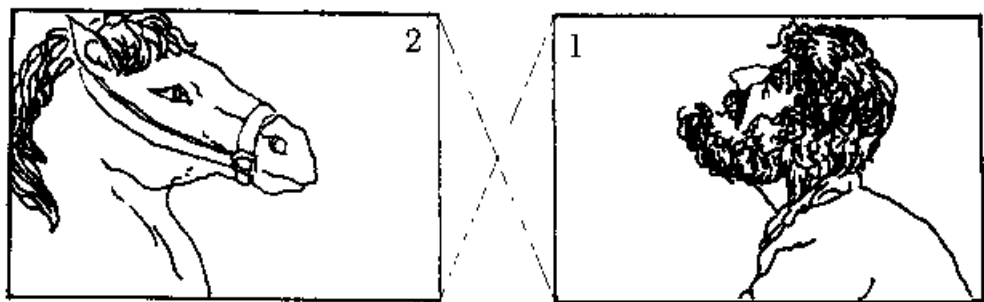
这两个镜头内的主体动作相似(火舌的跳动与红旗的飘动),色彩相似

(红火与红旗)。这种手法的处理,具有一定的象征意义。革命党人是杀不完的,一个人倒下,千万个人站起来。激励人们跟着共产党,踏着烈士的足迹前赴后继,革命到底。

一部影视片在运用构图相似的方法组接镜头时,首先要根据剧情的进展,利用画面内主体在造型上的相似,结合观众的情绪,采取构图相似的剪辑方法,将戏推向高潮,使影视片具有一定的分量及欣赏价值。

(三)以构图对位的因素衔接镜头

构图对位与形象对列有一定的连带关系。它有形象对列的因素,同时又具有自身的特性。它们的区别在于:形象对列多从戏剧动作着眼,值人物之间有呼应有交流,产生戏剧效果;而构图对位却多以外部形象之间的对位衔接,产生一定的比喻和寓意。例如外国电影《萨拉丁》中,耶路撒冷的一个酋长讨好女王,献计要镇压革命党,企图得到女王的赏赐。镜头以酋长那垂涎的嘴脸(全推特)与马舐嘴的特写拉出革命党领袖威武地站在马旁看作战地形的全景镜头相接,比喻酋长那贪婪的嘴脸如同牲畜一样,这是从贬义的角度来比喻的(见下图)。



公安人员机警的目光与鹰那锐利的眼睛相接,比喻公安人员像鹰一样的敏锐(这是褒义)。同样还可以用贬义的形式比喻敌人。特务阴险狡猾的目光与鹰那凶狠的眼睛相接,其效果是特务如同鹰一样地狠毒、诡诈(这又是贬义)。因此说:同一个镜头与不同的镜头相接就会产生不同的概念。

用构图对位的方法来组接镜头,所达到的效果是更形象地再现所要描写的人物。而这种描写不用语言,也不用声音,而是用形象,这是最直接、最有说服力的表现手法。

总之,形象对列与构图对位在影视片中运用得恰当与否,都会使影视片产生不同的艺术效果。然而,最主要的还是要区别开它们各自的特性,不要将二者混为一谈。虽然它们有连带关系,但在不同的情况下运用,将会得到不同的银屏幕效果。所以,导演、剪辑在运用这类镜头时,一定要根据影视片的题材、内容及戏的规定情境,结合画面的造型因素进行有机的组接,从而使形象对列和构图对位起到应有的艺术作用。

第六节 画面的分剪、挖剪、拼剪

一部影视片在拍摄过程中难免要出现失误,而导演分镜头时也不可能保证万无一失。另外,我国拍片又受到胶片和磁带的制约,素材拍得很少。特别是在大的群众场面、战斗场面、武打场面中,景别、角度变化不大,画面单一,条数很少,选择余地小。因此,进入后期制作,就给剪辑带来很多不利的因素。遇到这种情况,剪辑必须运用分剪、挖剪、拼剪的手段,弥补拍摄的不足和失误,完成必要的戏剧动作,而使情节的进展具有表现力和感染力。

下面将分剪、挖剪、拼剪分别加以阐述。

一、分剪插接

什么是分剪?顾名思义,分剪就是将一个镜头分成两个镜头或两个以上的镜头使用。因此,它的银屏幕效果应当是多个镜头,而不是一个镜头。这在一部影视片中是常见的,其目的和作用是:1. 加强戏剧性。2. 调整不合理的时空关系。3. 制造紧张气氛和悬念。4. 增强节奏感。这四点是分剪插接的主要因素。下面我们举例说明:

例1 电影《黑三角》中,水鬼偷渡一场戏的剪辑:这场戏共两个镜头(见图1)。

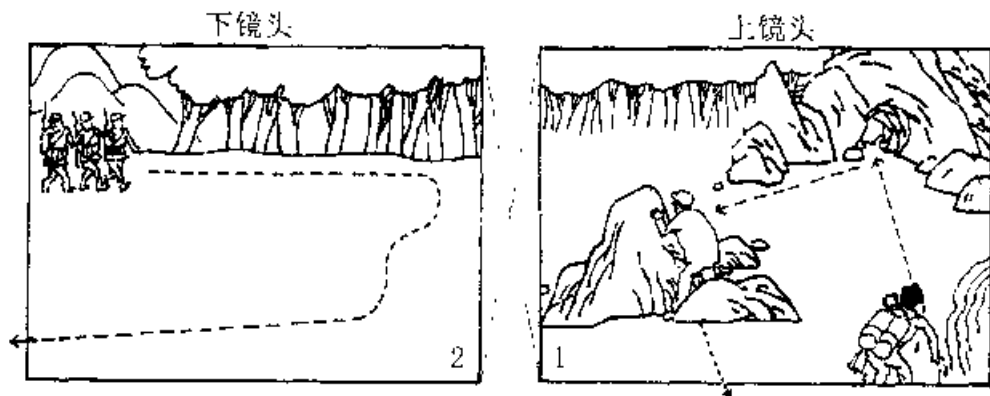


图1

1. 水鬼从海里爬出来进入山洞换衣服,走出山洞后在礁石旁观察,缩回头整理衣服后溜掉。

2. 我巡逻兵迎面沿树林山丘小道走来,经过拐弯处下山走去。

这两个镜头都是完整的镜头,如果将这两个镜头连接起来也可以,但画

面单一,你看你的,我走我的,无呼无应,更无节奏感,激不起观众的紧张情绪。因此,剪辑将这两个镜头剪成4个镜头使用(见图2)。

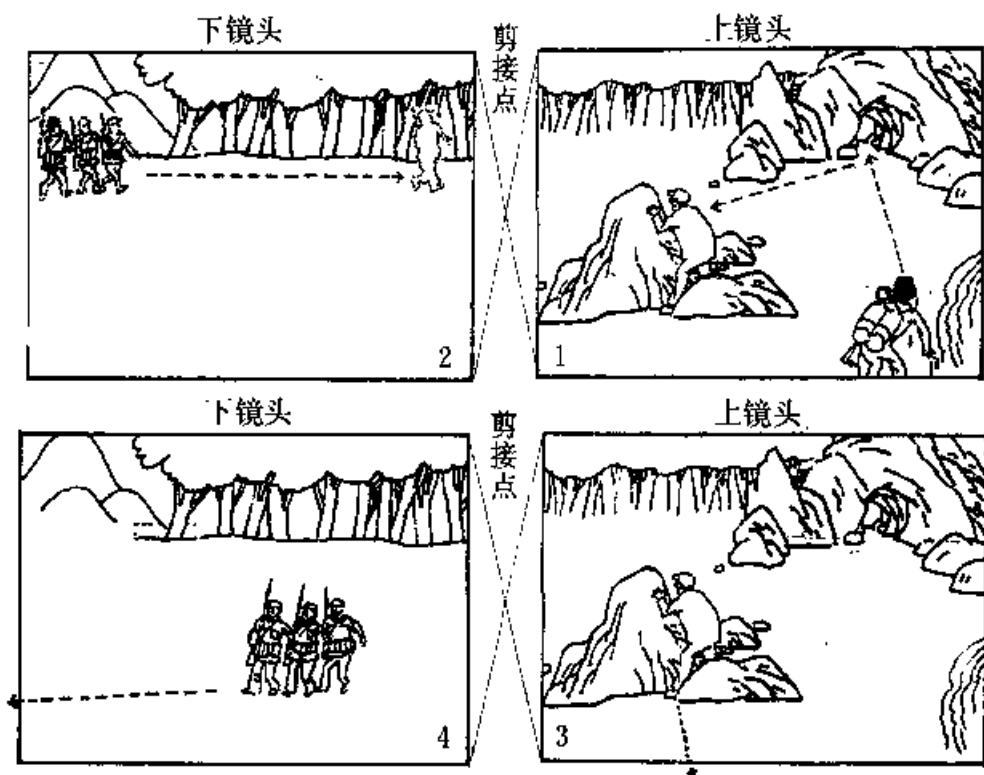


图2

1. 水鬼从海里爬出来进入山洞换衣服,走出山洞后在礁石旁观察,看定后剪。

2. 巡逻兵从远处树林山丘小道走来(一定时间剪掉)。

3. 水鬼缩回来,整理中山装后溜掉。

4. 巡逻兵沿山丘小道下山走去。

这四个镜头是在原来两个镜头的基础上分剪出来的,镜头仍是原来的镜头,镜头数增多了,但效果却完全不同。原来两个镜头的组接只能说是起到一般的交待环境和介绍人物的作用,而产生不了戏剧性。这是因为,画面展现的是水鬼演水鬼的戏,巡逻兵走巡逻兵的路,他们之间无任何呼应、任何连带关系。而进行分剪后的银屏幕效果,首先给观众造成一种紧张感,一种悬念,让观众和剧中人(水鬼)同时看到我巡逻兵的出现,面却不让巡逻兵看到水鬼的行动。这样,戏剧悬念就产生了,观众知道了真相,剧中人(巡逻兵)却蒙在鼓里不知其然。而这时的观众心理是巡逻兵一定会发现水鬼的,但情节的进展却恰恰相反,水鬼溜掉了,巡逻兵从另一条路走了。观众紧张的、寄希望的心理产生了遗憾。同时,观众又急于想了解水鬼下一步意欲如何,这就是分剪插接所产生的戏剧效果。但这种效果是在动作取舍的准确

性上产生的,没有这个前提,戏剧性也将失色。比如:水鬼在礁石旁观察,这个动作既不能多留,也不能太短,在什么地方选择剪接点都有一定的学问。看得过长,节奏拖沓;看得过短(没稳定),等于没看见,也就谈不上呼应。因此说,这个动作必须在水鬼看定后一定时间内(稳定后)剪,才能起到分剪插接的效果。再有,巡逻兵从远处走来,镜头留用的长度要结合上个镜头水鬼观察的动作及情绪来取舍巡逻兵动作的长度,不能无限制地走,也不能走两步就剪。所以,分剪插接产生的效果是原来所剪辑出的效果不可比拟的。但同时分剪插接还要注意镜头组接的时空合理问题。水鬼镜头与巡逻兵的镜头都为“一剪二用”(以四个镜头互相交叉组接)。当第2个镜头与第3镜头相接时,水鬼的动作就不能从第1个镜头看定后处接着剪用,而应从水鬼缩回头这个动作动用起。因为,第2个镜头巡逻兵走来所占用的时间就是水鬼观察的时间。如果第3个镜头仍从第1个镜头水鬼看定后处剪用,就会出现动作重复,时空不合理。同样的道理,第3个镜头与第4个镜头相接时,第4个镜头巡逻兵再走来时也不能从第2个镜头的结束处剪用。因为,第3个镜头水鬼缩回头、整理中山装溜掉的动作所占用的时间就是巡逻兵经过拐弯处所用的时间。这是合理的时空。否则,再从头做起,动作重复,时空重复,节奏也就无从谈起,更不会产生戏剧效果。

例2 电影《黑三角》中,于黄氏回家取伞,于秋兰查看“黑三角”这一组镜头的分剪插接。这场戏原有5个镜头:

1. 近景:于黄氏在街上推车思考,摇至脚特写,慢慢走着。
2. 全景:一辆公共汽车在面前划过,现出于黄氏推车停下,叫柱子替她看着冰棍车,自己向回家的方向走去。
3. 中景:于秋兰在室内一角查翻画报剪下的“黑三角”。正在看时,听到室外有脚步声,将画报“黑三角”放回原处,急忙起身出画擦桌子。
4. 近拉全:楼梯口,于黄氏上楼,走至拐弯处停下,向房门看去,继续上楼。
5. 近拉全:于黄氏急促推门而入,环视房内四周,看见于秋兰。于秋兰问:“妈,你怎么又回来了?”于黄氏答:“回来拿把伞。”将伞取走而去,于秋兰一人在擦桌子思考(见图3)。

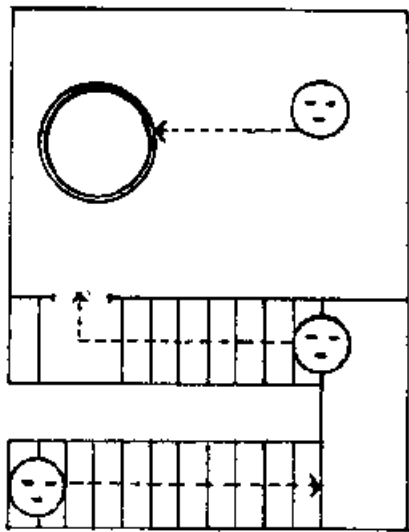


图3

这场戏的分剪插接与上个例子“水鬼偷渡”是一个道理,也是为了加强戏剧性,制造紧张气氛和悬念,增强节奏感。剪辑将这5个镜头分剪成8个镜头使用:

1. 近景:于黄氏在街上推车思考,摇到脚特写,慢慢走着。
2. 全景:一辆公共汽车在画前划过,现出于黄氏推车停下,叫柱子替她看着冰棍车,自己向回家的方向走去(未出画切)。
3. 中景:于秋兰在室内查翻画报剪下的“黑三角”。(一剪三用)
4. 近拉全:楼梯拉开出现于黄氏上楼回家,走到楼梯拐弯处往上一看定剪。(一剪二用)
5. 中景:于秋兰正在看黑三角,听到室外有脚步声。(一剪三用)
6. 全景:于黄氏在门外楼梯上急忙上楼。(一剪二用)
7. 中景:于秋兰快速放回“黑三角”,急忙起身出画。(一剪三用)
8. 近拉全:于黄氏急促推门而入,环视房内四周,看见于秋兰。秋兰问:“妈,你怎么又回来了?”于黄氏答“回来拿把伞。”将伞取走而去,于秋兰一人在擦桌子思考。

这场戏经过分剪插接后,剧情立刻发生了变化,使原来单一的镜头在情节进展、戏剧悬念、人物刻画上更有戏剧性,它能抓住观众的情绪,使观众紧张的心情随着人物的动作一直紧绷着。这种戏剧效果是原来5个镜头连接所达不到的。这是因为,原来于秋兰看“黑三角”的动作与室外的黄氏回来上楼的動作没有呼应,只是自己表演,自己紧张,而观众全然不知道她为什么紧张。这就是在戏剧情节的处理上,只让剧中人知道,而不让观众知道,这样,观众就不可能与剧中人发生共鸣,也就不会产生剧中人所表现出来的紧张情绪,这种处理方法所达到的效果是让观众作为局外人去冷静地分析、猜测剧中人看到了什么,而不是让观众作为参与者同剧中人同时看到或听到。而经过重新组接的镜头所得的效果就不同了,于秋兰在看“黑三角”的同时,插接于黄氏上楼,观众会立即觉得情况不妙:“特务回来了,于秋兰还不知道呢!”观众的情绪自然紧张起来。而这时,镜头马上切回室内,于秋兰听到了室外的声音,回头细听,观众此时的心理又得到宽慰,但很快镜头又重新接到楼梯上,于黄氏已上了楼,接近房门,观众的心情马上又紧张起来,为于秋兰着急,担心她的命运。这时,镜头又快速地切入室内,于秋兰放回“黑三角”起身出画。与此同时房门推开,于黄氏急促进来。这一连串动作的交叉组接,使这场戏情绪紧张,节奏加快,悬念加深,戏剧性加强,符合此时此刻的规定情境,在原来一般的故事情节上有了较大的升华。同样,这场戏分剪插接也要注意时空的合理性问题。如:于黄氏上楼的镜头一剪二用,当第二次再用时,就不能从第一次的结尾处用起。这是因为,在第一次运用

的结尾处插接了房里于秋兰的动作,而这个动作所占用的时间就是于黄氏上楼动作的一段时间。因此,时空问题在分剪插接中是很重要的一个因素。它由于把一个镜头分剪成两个以上的镜头使用,组接时,必须将中间插接进去的动作时空算进去,将原来镜头内的重复动作剪去。不然,镜头都从头用起,动作重复,时空拉大,节奏拖沓,有损真实感,从而失去了分剪插接的作用。

这场戏的分剪插接虽说是成功的,但也有遗憾之处。如:于秋兰看“黑三角”的镜头(中景),剪辑将它一剪三用,虽然加强了戏剧性,但由于景别、角度、方向一直未变,表现力也就相应地减弱。这是拍摄时导演未考虑到的失误,如果于秋兰这个人物有近景、特写或“黑三角”有特写的镜头,那么,这场戏的感染力和悬念将更加强烈。由此说来,影视艺术既是综合性的艺术,也是遗憾的艺术。

例3. 电影《上海姑娘》中一场戏的分剪插接。这场戏原素材共有三个镜头:

1. 全景:男女主人公在汽车里相对而坐。
2. 近景:男主人公无言地看着对方。
3. 近景:女主人公无言地看着对方。

这场戏的第一个镜头是交待环境、时间,工人们下班了,男女主人公随着众人上到汽车里相对而坐。第二个镜头和第三个镜头主要是反映男女主人公的心理动作,在无言的、相互对视中传递着爱慕之情。没有语言,也没有形体动作,只是用眼睛告诉对方心中的秘密。原始素材中,镜头单一,节奏缓慢,相互交流不够,形成不了必要的心理活动。因此,为了加强节奏,增强戏剧性,刻画人物心理活动,剪辑采用了分剪插接的方法,将后两个镜头一剪二用,形成:

1. 全景:男女主人公在汽车里相对而坐。
2. 近景:男主人公深情地看着对方。(一剪二用)
3. 近景:女主人公爱慕地看着对方。(一剪二用)
4. 近景:男主人公深情地看着对方。(一剪二用)
5. 近景:女主人公爱慕地看着对方。(一剪二用)

这样组接,使原来的三个镜头变成了五个镜头,而后四个镜头是着重刻画人物的内心活动的。男主人公看着女主人公,女主人公看着男主人公,反切回来男主人公又从女主人公的眼睛里看到了真情;再切回来,女主人公从男主人公的眼睛里看到一种坚定的信念而更增添了对男主人公的倾心和依赖。

这种运用分剪插接的组接方式,对男女主人公的心理活动进行了细致的描写和刻画,比原来单一的,没有呼应的镜头更有感染力,而观众的情绪

也将随着男女主人公情绪的进展而变化着。但这种心理动作在画面长短的取舍上不同于形体动作的取舍。形体动作由于外部动作的幅度大,有一定的规律性,选择和取舍时较易掌握;而心理动作的镜头长短的取舍却全凭着一种感觉。像上述例举的这个例子,男女主人公外部形体是静止不动的,而内心却是不平静的,甚至可以说是心潮起伏、激动万分的。这种复杂的内心活动是通过眼睛这一心灵的窗户传递出来的。因此说,在取舍镜头的长度时,不能像取舍静止的景物镜头那样,2秒3秒,而是要根据剧情的要求,情节的进展,以及人物此时此刻的情绪表露,在人物脸部最有表现力的地方选择剪接点。这包括:眼睛的移动,嘴的细微动作,各器官的微妙变化及动作的起幅落幅处,取舍镜头的长短,使人物的情感交流相互呼应。

这场戏,通过分剪插接,在节奏上既明快,表现力又强,同时在戏的情节进展上又加强了一定的戏剧性,人物刻画真实、感人,从而使分剪插接达到了所要表现的艺术效果。

总之,分剪插接主要着重于动作的内容和戏剧性,首先是人物的情绪交流和内心活动,渲染人物和情节进展所造成的悬念、紧张气氛,突出某个细部,调整合理的时空关系和节奏感,延伸或压缩时间和空间,从而使人和物在特定环境中动作鲜明。因此,分剪插接在一部影视片中的作用是不可轻视的,恰当运用这个重要的剪辑手段,就会使故事情节好上加好,在视觉形象和听觉形象上具有一定的银屏幕效果。

二、挖剪

什么是挖剪?挖剪就是将一个完整镜头中的动作、人和物或运动镜头在运动中的某一部位上多余的部分挖剪去。这多余的部分可能是一段几十尺(几十秒)的长度,也可能是几个画格(几帧)的长度。这种剪辑方法,是为了达到动作的连续性和鲜明的节奏感。动作挖剪以后,应当让人感到是一个完整的动作,而不应当产生跳跃感或少一部分的感觉。

挖剪在影视片中不常用,只有在弥补拍摄时的失误或剧情特殊要求的情况下运用,而这种方法的运用也确实使影视片在内部结构和外部结构上达到较为理想的效果。下面我们分别举例说明。

(一)固定性镜头的挖剪

例:电影《幽灵》外景的一个镜头(全景):远处公路上一辆汽车停在那里,剧中人(二人)向汽车走去,第一个人先进了驾驶室,当第二个人进入车厢关门后应即开动汽车走掉。然而在拍摄时,由于剧中人不会开车,人物进车后车子一直未动,停在原地长达30英尺胶片(电影20秒)之多,因而,造

成戏失真,剪辑无法再继续将戏连接下去。而素材也只有一条,无选择的余地。剪辑要求补拍,但由于演员已走,季节已过,无法进行补拍。这种情况,剪辑反复地审看素材之后,认为只有在剪辑手段上下功夫了,决定用挖剪的方法来解决这一难点。具体处理方法是,从第二个剧中人进入车内关上门后剪,再从车开动时用起,将这中间停顿的部分 30 英尺胶片全部挖剪掉。同时,在听觉上加以强调,将汽车关门声与汽车起动的发动机声有机地结合运用,使车顺利地开走,解决了汽车静止不动的难题。

固定性镜头的挖剪,中间挖掉一部分后,仍然是本主体接本主体,镜头固定,主体也是固定的,两点相接处不应有破绽。假如在挖剪后两个画面衔接处出现跳动感,那就是在画格剪接点的剪裁上出现差异;电视则是编辑机不同步而产生的误差,或是拍摄时机器不稳定,镜头晃动而产生的。因为,两个镜头选择的点是动之后与动之前的一格(帧),电视编辑机如误差一帧就要跳,误差两三帧就更要跳了。那么,电视在处理这类镜头时,选好点之后,试剪效果很好,那么在正式剪接之前,一定要调整好原剪接点再接,否则就不会有试剪的效果。因此,在剪接这种镜头时,必须做到一帧不能多,一帧不能少,才能达到预想的效果。

这个镜头的挖剪使情节进展合理,符合生活的逻辑,既解决了不真实的镜头动作,又使影片有一定的节奏感。同时,弥补了拍摄时所产生的大的失误。这就是挖剪的效果,也是其他剪辑手段所不能达到的。

(二)运动性镜头的挖剪

运动性镜头的挖剪是将一个运动着的镜头中间不需要的部分挖剪掉。它不同于固定性镜头的挖剪,这在挖剪中是较难把握的。

例如:电影《伤逝》中,涓生、子君在花前月下倾吐情怀的一个运动镜头的挖剪。

这是一个运动性的长镜头,镜头的起幅从月亮开始拉摇到屋角树枝,横摇门前空场院落,再从篱笆墙横移到了子君、涓生背后推进(落幅)。整个镜头运动的方向是从左向右(见图4)。

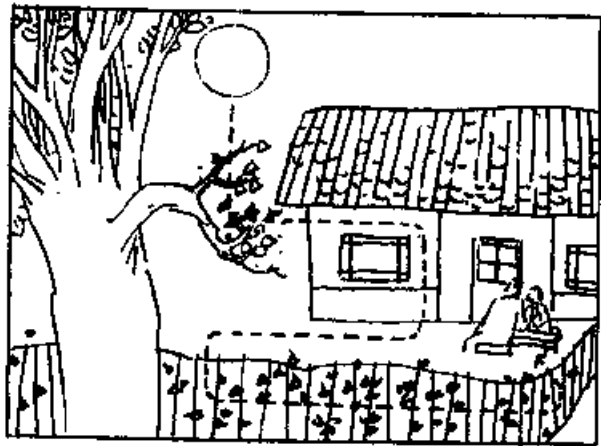


图4

这个镜头是在摄影棚里搭景拍摄的。从拍摄到样片洗出来,导演等人看后都认为这个运动性镜头从韵律到情绪都相当好,极为流畅完整。随即宣布拆景,然而在后期的剪辑过程中,当这个运动性镜头与上下镜头连接

后,再结合剧情的发展所得到的效果却恰恰相反,发现横移摇门前空场院落这一段无戏,上下缺少联系,而且没有一定的意义,使得整场戏节奏缓慢。如全部保留它的长度,将有损于影片的艺术质量。(这种剪接后的效果与单独看样片的效果是截然不同的。)导演要求重拍,但布景已全部拆掉,厂里不同意重搭景拍摄(搭景需花很多钱)。最后,只好利用剪辑手段来解决问题。但运动性镜头的挖剪有别于固定性镜头的挖剪。固定性镜头只要主体不动,镜头不动,挖剪出来的画面效果就不会有跳动感;而运动性镜头本身一直是在运动着的,背景在不断地变化,剪不好就要跳。因此,必须准确地镜头运动中选择剪接点,在挖剪过程中,剪辑人员运用了几个方案进行挖剪,所得的效果都不理想,总有跳动之感。最后,确定在镜头运动从月亮拉摇到屋角、树枝上,在横摇的开始后剪,再与横移篱笆处相接,最后到子君、涓生背后推近结束。挖剪掉横摇的空场院落长 $20\frac{1}{2}$ 英尺(约 17 秒),整个镜头画面衔接效果极为流畅,如同一个镜头拍摄下来一样,没有跳跃感。

这个镜头挖剪的剪接点一定要非常准确,镜头从树枝横摇开始所留用的长度多了不行,少了也不行,少了镜头没有移动,多了要露出破绽,必须恰到好处。镜头横移篱笆处也同样,在横移后剪用,少了镜头没有移动,多了与上面的树枝反差大,露出破绽。剪接点选得准确才使挖剪后的镜头在运动、方向、韵律、光影、色彩上达到和谐统一(见图 5)。

这个镜头的挖剪成功,是几个因素所决定的,1、画面在构图、光影、色彩、方向、角度这一造型上相匹配(树枝与篱笆相似)。2、镜头运动的速度快慢、韵律一致。3、最主要的是准确地选择了运动性镜头的剪接点,这一点做不到,决不会有这种艺术效果。

这个镜头的挖剪是极为成功的,它既符合剧情的要求,又使镜头动作、人物、景物这三者紧密地结合在一起,解决了节奏松散,情绪拖沓缓慢的问题,同时也压缩了时空,而且不用进行补拍,节省了资金,真是一举两得。这就是充分发挥了剪辑的作用,借用剪辑手段而达到的效果。

运动性镜头的挖剪一定要注意画面造型因素的匹配,以及镜头运动的速度、韵律的一致。否则镜头画面必定是要跳的。所以,挖剪时一定要从多

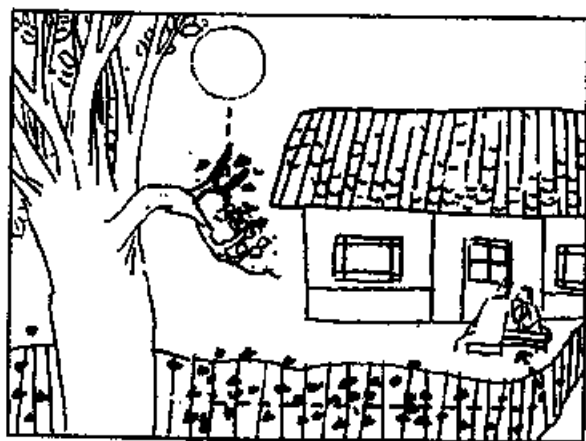


图 5

方面来考虑,选择准确的剪接点。

(三)等距离的挖剪

等距离的挖剪就是挖剪的镜头画面和保留的镜头画面各自的长度相等。

例如:电影《劫持》中一个镜头的等距离的挖剪。这个镜头是特务拿桨打公安人员,由于实拍时,道具假桨未准备好,道具员只好拿来一把真桨。导演很生气,说:“这把真桨打下去演员的脑袋可就要开花了。”演公安人员的演员也不同意用真桨拍摄。但拍摄计划和时间又不允许等待和改期。这时,演特务的演员要求实拍,而且说有办法解决。导演只好同意。结果拍摄出来的镜头效果,抡桨的速度急速又猛烈,而落在公安人员头上的桨的速度又极为缓慢、失真,如同小孩闹着玩一样。拍完后,导演及剧组人员真是哭笑不得。但是,在这种情况下,既不能再拍,又不能等待,只好就此结束,让后期剪辑来解决难题。

剪辑看完素材后,认为:这个动作是这场戏的关键性动作,没有这个动作,戏剧情节就无法进行下去,不用不行。为了将此动作还原于生活的真实,决定利用剪辑手段,采取等距离挖剪的办法弥补这一失真的动作。具体剪法为:从特务抡起桨往下打的第一格算起到桨落在公安人员头上的第一格为止,计算出这一段镜头画面有多少长度,结合本镜头上下半部分动作的速度及剧情的需要,利用间隔式的挖剪技法,是隔一格剪一格,还是隔两格剪两格,视实际情况处理。这种等距离挖剪的最后银幕效果是非常好的(见图6)。

电视在处理这类镜头时,如果运用特技机加快的方法处理,动作的转换是掌握不准的。这是因为,这个动作的加快部位不是一个完整画面的切入处,而是在一个完整动作的某一局部处加快。这样,在一个动作的某一点进行快速度调整,是很难找准动作的转换点的。随着电子高科技的发展,数字编辑器、多媒体的运用,对上述实例也就很容易得到解决了。

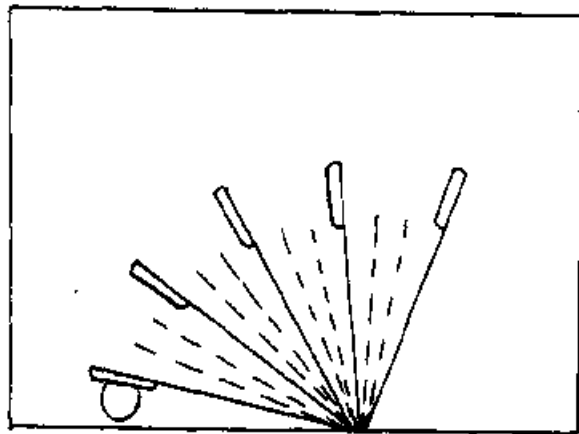


图6

再例如:电影《白龙剑》中一个镜头的等距离挖剪。本片女主人公小兰在寻找大师叔的路上,遇一乞丐乞讨,小兰抛一把铜钱施舍予他,继续赶路,乞丐将钱一一捡起。然而,小兰几经周折仍未找到她的大师叔,在一次路遇

匪徒追赶时,被乞丐拦住,两人交战几个回合,乞丐将小兰施舍于他的铜钱一把抛出,小兰又将铜钱一把接住。最后,小兰终于明白乞丐就是她要找寻的大师叔。

这里所要例举的就是小兰接钱这一动作的等距离挖剪。上个镜头是乞丐将若干枚铜钱一把抛去,下个镜头应是小兰将铜钱连续接住,形成啪啪啪……最后一把握住的效果。这个动作必须用特技的方法进行拍摄才能达到。因此采用小兰将铜钱一把抛出,摄影机进行倒拍,记录下这个动作,这样放映时就得到了铜钱从画外飞进画里,小兰一把握住的效果。然而,在剪辑时,当上下镜头连接后却发现这个动作与上个动作不相匹配。原因在于小兰抛钱的速度和力度明显地慢,没有力量,与上个镜头乞丐抛铜钱的飞行速度和力度不相吻合。因此,剪辑又采用了等距离挖剪的方法进行处理。从第一枚铜钱落到小兰手心的第一格起,以下若干枚铜钱都根据飞行速度的快慢结合上个镜头内的动作,进行间隔式的挖剪。但要注意,每枚铜钱的飞行速度是不一致的,要根据各自铜钱飞行的速度快慢,采取不同的挖剪格数。(速度快,可隔两格挖一格;速度慢,可隔一格挖两格,分别处理。)

另外,铜钱从画外进来的方向不一致,这是因为,小兰甩铜钱时,由于铜钱各自吃的力不一样,有的甩得远,有的则掉在附近,倒拍的镜头放映出来的效果就成了有的从前方进画,有的则从下方入画。因此,必须将从下方入画的铜钱画面挖剪掉。否则,将不符合剧情的要求,同时又将露出破绽,失去真实感。

这个动作经过挖剪和等距离挖剪的处理,画面铜钱形成快速地啪啪啪……落人手中的动作,达到了快速、紧张、流畅的效果。

那么,等距离挖剪,镜头挖剪了很多的格数后,为什么画面仍不觉得跳呢?这是因为它的速度非常快,在很短的时间内完成这一动作,人们视觉上的残存影像仍未消失,不可能看出画面的跳跃,动作的跳跃,这是人们视觉暂留的正常现象。等距离挖剪就是根据这一现象,才使得挖剪后的画面连续、流畅。

这两个例子的等距离挖剪与挖剪,虽然与生活中的动作不一致,有些不符合规律,但它根据影视所具有的特性,以人们视觉上的暂留为依据,把挖剪后所留下的画面连接起来,使动作逼真,还原生活的真实。

总之,等距离挖剪能使不真实的动作达到真实的效果,这就是等距离挖剪的特殊作用。

(四)固定性镜头内主体动作的挖剪

这种镜头的挖剪不同于前几种镜头的挖剪。固定性镜头内主体不动,挖去多少都不会产生画面跳的感觉。运动性镜头的挖剪,只要选好镜头画

面的造型因素和镜头运动的快慢,组接起来会形成两个镜头的效果。等距离的挖剪只要使挖剪的格(帧)与保留的格(帧)一致,借助人们视觉暂留残像,会给人一个动作连续的效果,而固定性镜头内主体动作的挖剪,如果挖不好,就会产生断片和夹帧的效果。这是因为,镜头不动,主体运动时,主体动作不会有重复的一格(帧)出现,每格每帧都不可能一致。所以说,这种镜头的挖剪难于其他镜头的挖剪,这是对固定性镜头内主体动作不太大而言。在剪接武打片和打斗场面中,经常采用错觉的方法,在一个镜头内挖去一部分,但由于主体动作大,有时加上镜头运动,也不会产生画面跳的效果。然而在固定性镜头内,主体动作又不太大,需要挖剪怎么办?那就要准确地选择剪接点,在动作最相似的部位剪接。虽然衔接起来有细微的跳动之感,但从戏的进展逻辑出发,从人物的情绪出发,这种挖剪还是有必要的。我们举两个例子来说明:

电视剧《三国演义》中,孙策与太史慈打斗一场,孙策被太史慈打倒在崖边,孙策手抓住树枝在拼命争取爬上来。这个镜头演员悬在崖边,只有手抓住小树枝的能力,动作小。接下来应该是太史慈一脚踩在孙策的手上,但由于太史慈脚踩孙策手的动作慢,孙策停顿时间过长,使节奏慢下来、失去了打斗场面的惊险、激烈。为了弥补这一不足,决定用挖剪的方法来解决。但因演员一直在动作中,没有一帧相同动作可选择剪接点,接过几次画面都跳。这时剪辑重新审看素材,对孙策的动作仔细研究。原来孙策是两手抓住眼前的小树枝,同时,右手有两次去抓右边的小树枝。剪辑抓住这一契机处,在右手第一次抓树枝动作的第一帧剪,右手第二次抓树枝动作的第一帧用,挖去中间1秒的重复动作,使节奏明显加快,达到了挖剪后的最佳效果,使武打场面更为紧张、激烈。再如“宛城之战”这集中一个镜头的挖剪。这个镜头是曹操指使典韦去将张绣婢娘带来。典韦领命,率部下前往,随后典韦报人已带来。这个镜头是固定性镜头,透过众士兵的背拍典韦从屋内走出,手指前方让曹操审看。由于曹操迟迟未见身影,使画面处于停顿状态,典韦回来两次以示曹操,节奏明显缓慢下来,戏拖沓了。为了弥补这一不足,剪辑仍采取挖剪的方法来解决,选在典韦手指后剪,再从第二次回头处用、挖去第一次回头的动作。虽然挖剪后的画面有细微的跳动,但从整个戏的节奏来看挖剪是成功的,解决了戏拖的问题,同时加强了节奏,使戏更为精练。

在剪辑武打片、动作片时,我们除了运用错觉法的方法来剪辑外,同时也经常采取这种挖剪的方法来剪辑武打动作,使之达到动作逼真、节奏明快的效果。

总之,挖剪归纳起来有上述所列举的四种方法。1、固定性镜头的挖剪。

2、运动性镜头的挖剪。3、等距离镜头的挖剪。4、固定性镜头内主体动作的挖剪。这四种不同的挖剪技巧在影视片中都可碰到,它是运用从镜头内挖剪几格(帧)到若干英尺(秒)数的剪辑手段,来为影视片的内容服务。同时,巧妙地运用将会使影视片在强调人物动作、突出人和物上具有重要的作用。而在压缩的时空里,仍赋有鲜明的动作性和真实感,使主体动作与镜头动作紧密结合,使运动性镜头格外流畅。

三、拼剪

拼剪就是将一个镜头重复拼接,它是只有在镜头不够长、补拍又不可能的情况下而运用的一种剪辑手段。

例1 电视剧《洛神赋》中一个镜头的拼剪。曹操在上朝中病倒,躺在龙椅上,群臣拥上。镜头从曹操的全景推至曹操身后墙上的一条龙的近景结束,而这场戏就是要以这条龙的近景作为转场镜头。但由于这个镜头的落幅不够长,如就此连接下场戏,情绪得不到延续,而且也影响戏的节奏,必须将它拼接起来,才能达到所要达到的目的。弥补这一不足的最佳方法就是定格,但当时没有特技机,只好采取拼接的方法,将镜头落幅后固定的几帧反复拼接直到所需要的长度。

例2 电视剧《晨歌与夜曲》中一个镜头的拼剪。医学院老院长因腿瘫痪,坐入轮椅。他苦闷、烦躁,一度产生自杀的念头。街道居委会的成员们决定对老院长进行帮助,使他从轻生的念头中解脱出来。然而,居委会这场戏的拍摄是在屋里进行的,没有外景的全貌和明显的牌子标记,环境交待不清,使观众不知道在哪里。而且,作为转场戏,跳跃性太大。剪辑想加居委会的牌子或外貌镜头,素材又没有拍,只好以移植借用的方法,打算将另一场戏中的居委会外貌镜头插接一段进去(固定镜头)。可是,这个镜头从头至尾演员一直在画中,无法借用。最后终于在这个镜头中选到了极短的无人物的瞬间画面(6帧)。将它抠出,反复拼接,一直达到所要求的长度(2秒半)。这场戏通过加了这个拼接的镜头,既交待了环境,又起到了转场的作用。

由此可见,固定性镜头内主体不动,而镜头不够长可用拼接、定格两种方法来解决;但镜头内主体动作运动的镜头也可用拼接的方法来解决。例如:科教片《黄鼠狼》中黄鼠狼出洞一镜头的拼剪。由于黄鼠狼这个小动物非常机灵,而且相当警觉,出洞时一闪就消失了。拍摄人员在此等了很久,结果拍摄出来的效果也只有六格,这六格观众是看不清楚的,再等下次的黄鼠狼出洞又不可能;即便等到了,拍出来的效果也仍然不过如此,而且重拍的镜头和原来拍的镜头主体位置是绝对不一致的,画面拼剪必然要跳。最

后,只好把这宝贵的六格反复运用拼接起来达到让观众看清楚的程度。在拼剪过程中要注意一点:主体动作的衔接要把握住主体动作的流畅。也就是说,要在黄鼠狼出洞后左右看的这个动作的起幅落幅处剪接,否则,拼剪起来动作跳,画面也跳。这种主体动作相拼剪的镜头就不能用定格的方法来处理。因为,定格是固定的,主体也是不动的,静止的。而这种拼剪是活的,主体动作一直在运动着。这两种不同的方法所得出的效果也是不同的。因此,遇到这种情况,要根据具体情形灵活处理,以达到所要求的艺术效果。

拼剪是将一个镜头内的主体动作重复拼接起来,成为一个连续的完整的动作或镜头画面。它往往是因为同一内容、同一主体的镜头,主体动作不够长,而为了使其增加长度以符合剧情的要求和观众的欣赏习惯而采用的一种剪辑技巧。因此,拼剪时一定要非常注意镜头画面内主体动作衔接得是否准确、连续、流畅、自然,掌握了这种剪辑技巧,遇到类似的情节也就迎刃而解了。

综上所述,分剪、挖剪和拼剪这三种剪辑技巧是影视剪辑手法中具有实用价值的剪辑技法之一。它是通过技术手段为艺术服务的,是技术和艺术相结合的综合体现。它所起的作用是弥补导演、摄影(像)、演员在前期拍摄时的失误和不足。同时,又是剪辑利用这些技法对影视片的内容、情节、人物所进行的艺术再创作。使影视片在艺术质量上有较大幅度的升华,达到既让专家认可,又让观众喜爱的一个雅俗共赏的艺术效果。

第七节 借用镜头的剪辑

顾名思义,借用镜头是借来的,而不是戏用镜头,如同我们向朋友借件东西一样,在剪辑一部影视片的过程中,都或多或少地要借用一些不是这个环境,不是这场戏甚至不是这个情节所拍的镜头来解决缺镜头的问题,这是由于在前期拍摄时的失误造成的。任何一个导演不可能保证在前期的拍摄过程中做到万无一失,不出现漏洞和差错。

然而,当进入后期制作时,剪辑就要充分发挥剪辑的作用,利用各种剪辑手段来弥补拍摄时所带来的不足。借用镜头是剪辑不可缺少的一种手段,借用得是否逼真,看不出破绽,是剪辑需掌握的基本功。同时也是检验剪辑人员艺术水平的试金石。

剪辑是做蒙太奇工作的,只要将两个镜头相接就可产生一个新的概念和含义。因此说,一部影视片是由若干个镜头相连接而产生戏剧情节。但由于缺镜头、缺戏或因拍摄时造成的失误而影响情节的进展,这时,剪辑就

要发挥本专业的特长,根据影视片内容的需要,移植借用,避假存真,使之合乎情节,达到以假乱真的艺术效果。

以电视剧《三国演义》第64集“绝路问津”一场戏的剪辑为例。诸葛亮率大军进入云南蛮入之地,但孟获封锁交通要道迫使诸葛大军绕行无人烟的森林。士兵误饮毒泉,举步维艰,寸步难行。诸葛亮亲自前往寻找人迹,最后终于找到一深山隐士,了解实情。由于导演的处理与此情节有较大的出入,剪接出来的样片就成了深山隐士主动上门求见诸葛亮献上良策,使蜀军得救,这样一来,矛盾冲突不大,戏剧悬念不强,也体现不出蜀军的艰难及诸葛亮的鞠躬尽瘁,这对塑造人物不利,同时也游离了原著的内容。总导演认为这样处理不行,决定要重拍这场戏。但去云南拍摄的大队早已撤离,要补拍得第二年的夏天,既费时、费力、费资金,时间又不允许。为了弥补这一前期的失误,剪辑提出可否运用剪辑手段,重新剪接,以达到剧本所要求的效果。总导演同意试试,只要能体现诸葛亮亲自去寻找人迹就可以。剪辑根据总导演的要求,对素材重新审看,订出新的结构方案。在现有素材的基础上,张冠李戴,移植借用,最后终于剪出剧本所要求的效果,节省了一大笔经费,又赢得了时间,真是一举两得。这说明剪辑的重要性是不言而喻,剪辑是可以“剪出戏来”的。下面我们看一下这场新的剪辑方案(见表)。

“绝路问津”诸葛亮进山寻找人迹一场镜头剪辑结构表(共19个镜头)

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
1	全	正	诸葛与几位文武官员在默默地站着。一小校报:“丞相!”			2'19	正戏
2	中	正	诸葛急切转身询问:“派出去的人都回来了吗?”(OS)“回来了。数十里之内不仅不见一个人影,且鸟兽全无,无人打探。”诸葛眉头紧锁,烦躁地摇着羽扇。			13'04	正戏
3	中近	正	马岱注视着诸葛。			2'08	正戏
4	中	正	吕凯、蒋琬二人对视。			5'21	正戏
5	近	正	诸葛沉思着,眼睛一转。(洗去声音)原始素材是(OS)“丞相,外面有一人要求见丞相。”诸葛:“何人?”(OS)“他说丞相现在正要找他。”诸葛眼睛一转,挥扇走出。			11'18	移植 借用
6	全	摇	诸葛一行在密林深处艰难地行走着。			12'22	移植 借用

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
7	小全	摇	诸葛一行在密林深处艰难地行走着			7"05	移植 借用
8	中	正	诸葛站定,喘息着。吕凯指着上方向丞相说 着什么。			5"12	移植 借用
9	全	仰	一棵高大的稀奇古怪的树下。			1"17	移植 借用
10	中— 小全	摇拉	诸葛收回视线:“走吧!”一行又艰难地向前 走去。			11"19	移植 借用
11	全	正	诸葛一行在过滑坡,很艰难。			9"12	移植 借用
12	小全	背	诸葛一行在爬坡。			3"07	移植 借用
13	中	正	诸葛气喘吁吁地爬上坡,靠在一棵大树上歇 息。吕凯上前指着前方向诸葛说着什么。			9"07	移植 借用
14	全	正	远处在竹林中有一茅屋隐隐能看到。			1"24	借用“三顾 茅庐”一镜
15	中近	正	诸葛兴奋地挥羽扇:“快走!”一行向前走去。			6"03	移植 借用
16	全	摇	诸葛一行急切地向前奔去。			5"04	移植 借用
17	全	仰、 推	空镜:竹枝。			4"19	移植 借用
18	全	摇	蒋琬引一老者来到军帐前,引他入帐。			6"14	移植 借用
19	近— 中	摇	诸葛与老者、吕凯、蒋琬入座。 诸葛:“亮受昭烈皇帝托孤之重,今承嗣君圣 旨,领大军至此,欲服南邦,使归王化。不期孟 获潜入洞中不出,军士误饮泉水,口不能言,不 知高士有何见教?”			29"03	正戏

上述这个例子在影视片中不常见到。它可以说是剪辑在剪辑台上重新分镜头,重新结构戏剧情节。而且它又受到现有素材的制约,不可能想怎样就能怎样,只能在这个基础上尽量达到所要表现的内容。这本不是剪辑的任务,但如果剪辑具备这种水平,那么他将是一名称职的剪辑师。所以,我希望所有的剪辑工作者都要努力钻研业务,成为一名名副其实的剪辑创作人员。

一部影视片中,经常会遇到这里缺一个反应镜头,那里少一个呼应镜头,这里缺一个主观镜头,那里缺一个环境景物镜头等等情况,这在剪辑台

上是司空见惯的。这时我们就要考虑怎样借用一个符合所要求的镜头接在此处,以使戏剧情节更为完善。以往情况下,采取的方法是从边角料里抠出一个镜头。如电视剧《女人不是月亮》中一个借用镜头的运用:扣儿看见田牛已结婚,悲痛万分昏了过去,朴四爷赶到,将扣儿背走。在河边的沙石滩上,扣儿向朴四爷讲述经过,伤心地哭起来。按情节,这应该有朴四爷的反应镜头,但找了所有素材只有劝说的镜头。为了增强戏剧性,同时也为了展示一下二人各自的心情,剪辑将扣儿哭的镜头一剪二用,而将朴四爷劝说扣儿的镜头抠出前而的多余部分,正是导演喊“预备”演员在准备的边余部分,插在扣儿哭的镜头中间。这样一剪,朴四爷的心态就充分地表现出来了。当他看到扣儿哭时不知如何劝说,又急又不知所措;而扣儿哭得更加伤心时,朴四爷劝说,最后认扣儿为孙女,领她回到自己的狗肉馆。这样剪辑,人物有交流呼应,情节也顺理成章。这要比两个镜头单一地组接更有戏剧性,同时也感人。

再如电视剧《三国演义》“火烧赤壁”一个借用镜头的运用。周瑜杀了蔡和,下令向赤壁进发。这时,先锋黄盖的船队徐徐驶出。由于是夜景戏,加之又是全景,“先锋黄盖”的旗子不明显。周瑜在大船上看了看船队,向下拱手致意。这里就缺一个黄盖的镜头,不知周瑜对谁拱手,光有呼而没有应,对人物的塑造不利。为了刻画人物,也为了剧情的要求,剪辑从上一集“诸葛祭风”中,周瑜点将时,黄盖的一个近景拱手镜头,正好方向、视线与这场戏所要求黄盖的方向视线一致,又同是夜景戏。将这个镜头插进去,既交待了人物关系,又强化了人物性格,同时观众也不会去猜测下而是谁了。这种镜头的借用就是根据情节进展而必须借用的。

电影《弹道无痕》中一个景物镜头的借用:老班长四虎复员了,他临走时怕见了自己班的战士而痛苦,没有与大家告别就坐车走了。当吉普车行驶出军营时,在马路的前方,全班战士列队等候他。四虎下了车,激动地看着战士们,新任班长代表全班送给老班长一面“八一”军旗,上面签了全班战士的名字。这时老班长手捧军旗,激动万分,抬头看了一下战士们为他写的标语“士兵的辉煌”说:“太重了,太重了!”这里缺一个老班长看的主观镜头,(前期未拍)。由于缺少这一个重要镜头,老班长此时此刻的激动心情就削减了一半,因为观众不知他看到了什么而这么激动。因此说,这一个主观镜头必须要有。由于没拍,只好运用剪辑手段。将反方向拍的“士兵的辉煌”标语插接一段进去。这个反方向镜头好在是仰拍的,背景都是树,没有方向性问题。当这个镜头插接进去后,效果就截然不同了。老班长看到了什么,观众也看到了,观众会同老班长一样受震动,对“太重了,太重了”这句话的含义也就理解了。所以说,借用镜头运用得好会使影片得以升华。

我们再举一例:电视剧《苏东坡》中一个借用镜头的多次运用,苏轼由于朝廷内忌妒他的人的蛊惑,皇帝下旨将他贬到凤翔任通判。新任太史陈大人对苏轼百般刁难,苏轼抵触情绪很大。在一次题写《凌虚台记》时,苏轼借此机会将陈大人痛骂了一顿,他以为陈大人会怒发冲冠,置他于死地。然而陈大人却不动声色,稳坐钓鱼台。听他将诗文念完之后,陈大人才向苏轼说明了底细。原来陈大人是苏轼父亲的故友,对苏轼的刁难是看他能否经得起各种人物、各种环境的考验,同时也是对故友的一种回报。这场戏,陈大人的道白有两分多钟,而苏轼却只有最后两句话反应的镜头。这一点点的反应镜头远远解决不了长达两分多钟的心态活动。如果不插接苏轼的反应镜头,陈大人的叙述将枯燥无味,也无法导致苏轼对陈大人的转变和理解。同时,人物的对话,如果缺少对方的反应和交流的镜头就如同一个人对空气干巴巴地表白一样,无滋无味。为了弥补这一失误,剪辑在现有苏轼的反应镜头上做文章。在陈大人关键话处插接一段苏轼镜头画面,而每次插接的人物表情动作都要有一定的差别,否则,太雷同等于失败。因此,这一点点的反应镜头剪辑用了5次,看后并没有感到是一个镜头。这种借用镜头的运用强化了主题,刻画了人物,增强了戏剧性,起到了借用镜头应有的作用。

借用镜头的运用在每部影视片中都可遇到,但借用得是否恰到好处,就看剪辑师对戏和人物的理解程度了。借用镜头不完全只是弥补拍摄的失误,还在某种程度上起强化主题、刻画人物的作用。所以,当需要借用镜头时,剪辑师要根据戏的需要,人物的需要,准确地选择借用镜头的剪接点。不论借用镜头是人物的或是景物的,都要符合规定情境,要准确,要典型化。要避假存真,以假乱真,使借用镜头更好地为戏剧内容、为人物服务。

第八节 画面的附加技巧和特技镜头

电影电视无论什么片种,当镜头剪辑时,依据内容和时空是否需要在画面上运用附加技巧,画面上的附加技巧(电视称特技)如:淡入、淡出、化出、化入、划出、划入、圈出、圈入、切出、切入、帘出、帘入、叠印、多画面和定格等都属于影视语言的表现手段。它直接关系着内容、情节的变化,时空的省略和延伸,场景的转换,季节的交替,人物的成长,历史的变迁,科研的流程等一系列蒙太奇语言的准确性,是影视结构和影视表现形式的重要组成部分。

电影自1895年发明至今,已经一百多年了。起初的电影无情节、无故事,纯属一种杂耍游戏。随着电影的不断发展,逐渐形成了有情节、有故事的影片。因此,电影在表现形式上也发生了一定的变化,画面附加技巧也就

相继产生了。比如：早期的无声电影中在一场戏的结束时用淡出来表现。一场戏的开始时用淡入来表现。就这样，画面附加技巧是随着电影的内容及情节的进展越来越多地涌现出来，最后形成了当今电影电视中的各种附加技巧。画面上的附加技巧与镜头语言有着直接的连带关系，是影视语言的一种重要组成部分。

一、有画面附加技巧的结构形式和剪辑

什么叫有画面附加技巧？有画面附加技巧就是全片利用画面技巧（电影也称光学技巧）结构整部电影、电视片，使其情节进展，时空变换，人物关系有条不紊。这种结构形式和剪辑，我们称为“传统手法”，日本人称为“古典法”。如我国影片《一江春水向东流》、《伤逝》、《知音》、《青春祭》等，电视片《红楼梦》、《四世同堂》、《诸葛亮》等等。这些影视片的结构都强调连续性，即：动作的连续和时空的连续。这是有技巧结构在表现形式上的基本特点。

利用传统手法结构影视片和剪辑影视片，它适应于：喜剧片、悲剧片、神话片、传记片、史诗片等等。这种有技巧的结构与剪辑，使得动作、情绪、时空、节奏等的转换变化柔和、深沉。

有画面技巧的结构和剪辑与戏剧式的结构形式相似，讲究自始至终，有条不紊。因此，动作的连续和时空的连续是有画面附加技巧的结构形式和剪辑方法最主要的特征。同时，画面附加技巧在影视片中还可弥补拍摄时的不足与失误。比如：时空不合理，场景转换生硬而不明确等都可用技巧来解决。但这绝不是说，画面技巧可以随意运用，想在哪儿使用就在哪儿体现，这是错误的。画面技巧的运用还是要根据影视片的题材、风格样式合理运用，使技巧为内容服务。

画面附加技巧种类繁多，特别是电视的发展，使技巧越来越新颖别致，花样翻新。为了了解和明确各种技巧的特性和用途，我们将分别加以说明。

（一）显（又称渐显，渐明，淡入）

影视片镜头从全黑中渐渐现出画面，好比舞台的灯光自黑暗中渐渐明亮起来一样（即开幕）。它往往用在一场戏第一个镜头的开端，表现一场戏或一个段落的开始。这种淡入技巧在影视片中极为常用。电影中淡入技巧制作的长度一般为1.5英尺——4.5英尺，常用尺寸为3——4英尺。电视中淡入的技巧制作的长度一般为2秒。

“显”的附加技巧在电影样片上的代表符号为（见图1）：

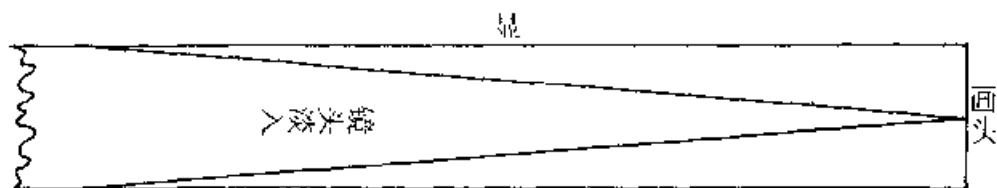


图 1

(二)隐(又称渐隐,渐暗,淡出)

影视片镜头中的画面由明亮渐渐隐去,直至变成全黑。好比舞台上的灯光由明亮渐渐黑下,直至全黑一样(即闭幕)。它往往用在一场戏最后一个镜头的末尾,表现一场戏或一个段落的终结。这种技巧在影视片中也极为常用。电影中淡出技巧制作的长度一般为1.5—4.5英尺,常用尺寸为3—4英尺。电视中淡出技巧制作的长度一般为2秒。

“隐”的附加技巧在电影样片上的代表符号为(见图2):



图 2

“淡入”和“淡出”在影视片中应用率为最多,一般情况下是连在一起用的,犹如戏剧舞台上的幕起与幕落一样。“淡入”和“淡出”就是受此启发而移植于银幕上沿用至今。这两个“显”、“隐”附加技巧在影视片中是上一场戏末尾的镜头用“淡出”(隐),下一场戏头个镜头的开始用“淡入”(显)。例如:电影《小兵张嘎》中的两个镜头。上一场镜头是日景,内容是我侦察员在敌人据点里和翻译官谈话,镜头完(淡出)。下一场镜头是黄昏,内容是一队满载粮食的马车迎面驶来,镜头开始(淡入)。这两个镜头是两场戏,动作、内容截然不同。上一个镜头是白天,地点在敌军营,表现我侦察员机智勇敢潜入敌穴摸清敌情。而下一个镜头的时间是黄昏,地点在大道上,表现我方按已定计策开始做摧毁敌据点的行动。这两个镜头之间采用了“淡出”、“淡入”的附加技巧,标志影片中一段戏的结束与另一段戏的开始。变换了时间与空间,同时也省略了一些不必要的动作,简化了过程,使故事情节连续,无跳跃感。再例如:电视剧《走出沼泽》中一场戏的转场,上个镜头夜景(外),男女主人公在谈话(淡出)。下个镜头日景(内),男主人公引导外国专家参观设备(淡入)。在这里“淡出”“淡入”的转场是为了场景的变化和时空的转换。

电影《青春之歌》中的场景转换多数是以“淡出”、“淡入”的技巧来处理的。如割麦一场戏,上个镜头夜景(外),江华带领乡亲们把麦子收割完了

(淡出)。下个镜头黎明(内),林道静在屋内焦急地等待着江华(淡入)。

“淡出”、“淡入”这两种技巧在影视片中还有用“淡出”、“切入”或“切出”、“淡入”的方法来连接镜头,转换场景,间隔时空。这两种技巧都属于“显”、“隐”的范畴。如上镜头“淡出”,下镜头“切入”即先慢后快,它的节奏较强烈。比如:苏联影片《列宁在十月》有场戏,上个镜头是群众喊“打倒沙皇”(淡出),下个镜头切入红旗招展。这种用法,上下镜头的衔接既转换了时空,又具有明快的节奏。再如:上个镜头内主体人物说要出差到上海(淡出),下个镜头此人已在上海的街道上行走(切入)。这也是一种时空的转换。电视剧《红楼梦》片头字幕技巧的处理是淡出,当每集正戏开始时,画面“切入”,戏即开场,给人们一种鲜明的感觉。

另一种技巧的运用是“切出”、“淡入”,即先快后慢。它的节奏转换舒缓。比如:上个镜头是人物在急促地打斗(切出),下个镜头是审判被捕者(淡入)。再如:上个镜头是新娘和新郎在结婚宴席上(切出),下个镜头(淡入)是新娘新郎的车在郊外的大道上奔驰。这种“切出”、“淡入”技巧的用法较舒缓地转换了时间与空间,使原来上个镜头的紧张、热烈、兴奋、活泼的情绪得以缓冲,使观众的情绪也有起有伏,有张有弛。

总之,不论是“淡出、淡入”,“淡出、切入”,“切出、淡入”,在影视片中的运用一是场景段落的转换,二是时空的压缩变化,三是情绪的延伸和节奏的起伏。

(三)化(又称溶化、溶变)

影视片镜头中前一个镜头在“渐隐”中,同时后一个镜头“渐显”入,直至上一个镜头完全消失,下一个镜头完全出现,前后两个镜头“变”的过程是经过“溶变”的状态来实现的。它的作用是在同一场戏和同一段落中或不同时空和不同场景中分隔时间与空间,由于它在“溶变”的过程中具有“柔和性”,所以适用于比较缓慢或柔和的节奏。“化”可分为“化出”、“化入”。电影中所用的长度一般为2.5—6英尺,常用3—4英尺两个长度。电视中所用长度一般为3—4秒。

“化”在电影样片上的代表符号为(见图3):

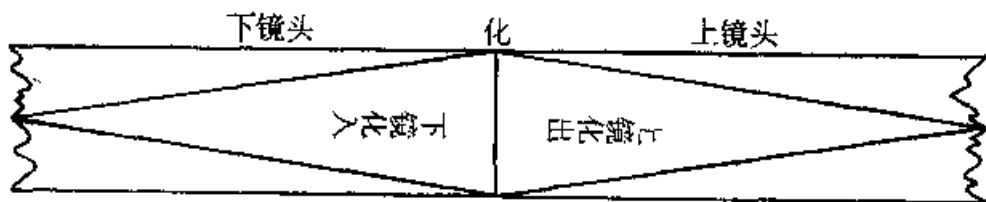


图3

“化”在影视片中的运用很常见。它的表现手法比较单一,常用来表现

时间和空间的变化,场景与场景之间的转换。如:由白天“化”到黑夜,由冬天“化”到春天,由小孩“化”到青年,由北京“化”到广州等等。电视剧《苏东坡》中,上场戏是夏天,下场戏是冬天,两场戏的衔接就是采取“化”的技巧处理的。当冬天结束,春天来临,又是通过“化”来转换时空的。所以说,“化”的技巧是用作场景转换,季节交替,使时空合理。它是利用较舒缓的“溶变”过程给观众一种余味。

电视剧《苏东坡》最后一集中,王朝云染病死去,苏轼悲痛欲绝。他徘徊在坟前,不肯离去,最后坐下来守着朝云,从白天一直守到黑夜。在这里运用“化”的技巧,表达了昼夜的交替,省略了时空,渲染了人物情绪,达到了一定的艺术效果。

电视剧《诸葛亮》中,诸葛亮临终前对自己一生的回首,镜头从诸葛亮的中近景“化”出诸葛亮的童年,再“化”少年,“化”青年,“化”中年,“化”老年。这些不同时期,不同环境,不同年龄的镜头,再现了他那鞠躬尽瘁的一生。最后,镜头从过去时又“化”回到现实时的诸葛亮。这一组镜头,运用“化”的技巧,使剧中人与观众在很短的时间里对人生旅途进行了回顾,这种技巧,既压缩了时空,又再现了历史。

“化”还可作一种情绪的渲染手段来使用。如电影《城南旧事》中,有一组红叶“化”红叶的镜头,将不同景别的红叶连续“化”,产生一种情绪的延续。电视片《神州吟》的片头,也是采取连续“化”的技巧,将各种镜头“化出”、“化入”。在这里运用连续“化”是营造一种氛围,一种宏大的气势,一种情绪积累和扩充。中央电视台19点钟播送国歌时的画面,也是采用连续“化”的技巧,使天安门广场、人民英雄纪念碑、人民大会堂、历史博物馆、国旗、国徽更加庄严、雄伟、给人一种振奋。

总之,在影视片中,时空的转换,环境的变迁,情绪的渲染,历史的连续、情绪的延伸、人物的成长都可以运用“化”来完成,以达到一定的艺术效果。

(四)划(又称“划变” MASK)

影视片镜头中,前一个镜头画面渐渐划去,而在划的同时,后一个镜头画面渐渐划入,前后两个镜头“变”的过程是经过“划”的状态来实现的。其作用是在同一场戏和同一个段落或不同时空和不同场景中分隔时间和空间,而且还可以分别表现在同一时间内不同空间里所发生的事件。

镜头转换采用“划”的技巧,可使节奏加快,具有内容上的对比、活泼、明朗之感。

随着电视业的飞速发展,电视中的画面附加技巧已远远地超过了电影画面附加技巧的制作。特别是“划”。电视拥有“划”的技巧样式160余种,花样繁多。如:帘形划,圆形划,方形划,星形划,菱形划,扇形划,开关门形

划,左至右划,右至左划,上至下划,下至上划,左上角至右下角划,右上角至左下角划等等形式。像帘形划的技巧,即是像画卷打开来和收起来一样。圆形划则是以圆圈的方式从画面的一点圆扩出去或使整个画面向一点圆缩进来。电视想用什么样式就有什么样式的技巧,而且制作科学、准确、质量高。这是电影所不可比拟的。

“划”的技巧制作,电影需用长度一般为1—2英尺,常用1.5英尺(24格或10格,0.5秒)。电视使用长度一般为1秒(25帧或13—16帧)。

“划”在电影样片上的代表符号为(见图4):

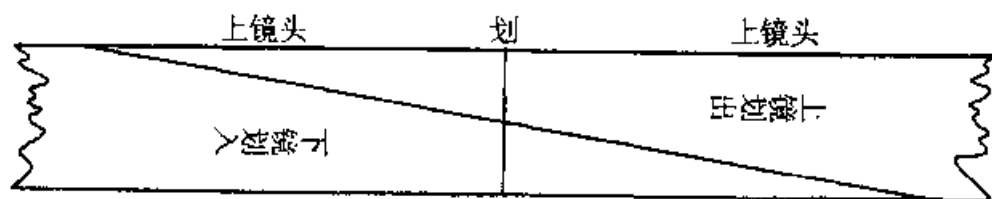


图4

例如:电影《林家铺子》中,明秀回家一场戏,运用“划”的技巧是较为成功的一例。“在校园里”学生们议论着抵制日货,明秀满腹心事地走着。接着镜头“划”到校门口,明秀走出校门,沿着河边远去。随后,镜头又“划”到明秀走过小桥,望着“抵制日货”的标语,沿着河边继续走去。紧接着镜头又“划”到大桥上,一群学生拿着小旗在桥头宣传抵制日货。这场戏多次采用“划”的技巧,在较短的时间范围内,以各种不同环境的空间镜头,展现了人民群众抵制日货的浪潮,同时也勾画出了明秀的内心情绪,既压缩了时空,又使节奏明快。

再例如:电视剧《马江之战》中一个“划”的镜头组接。何运翔为了杀人灭口,用欺骗的手段,劝说知道内情的黄板牙写了翻供书,然后把他杀掉了。何运翔把这个情况讲给母亲听,是想让母亲在父亲(总督大人)面前说情,逃脱罪责。这场戏,运用了一个“划”(圈圈)的技巧。当何运翔对母亲说:“那天晚上……”画面从何运翔的近景脸上由小而大圈出(24帧),牢房门被推开,狱卒提灯引人入内,接下来是骗取翻供书,拔匕首刺杀黄板牙。当最后一个镜头:匕首往下一刺,黄板牙倒下,画面又运用“划”(圈圈)由大而小圈入(24帧),回到母亲脸部一惊的近拉中镜头。母亲说:“阿弥陀佛……”在这里,这个“划”的技巧的运用是成功的,既解决了时空事件的问题(过去事与现实事),在戏的处理上又合情合理。从何运翔讲故事,到母亲听完后的吃惊表情,顺理成章。

这场戏为什么不用“化”而用“划”呢?按理“化”也是处理“过去事”的一种方法。但在这场戏中,运用“化”就不合适了。因为,技巧必须要根据剧情

的需要合理地、准确地运用,而不是想用什么就用什么。像这场戏的情节,气氛是紧张的,有悬念的。“划”的节奏正符合剧情,符合人物的心理。同时,圆圈技巧的造型也符合此时此刻人物画面造型和情绪。而“化”得需要“溶变”的过程,它本身具有柔和性,节奏相应缓慢,与此时人物的心态、情节的进展、紧张的情绪气氛是不吻合的。因此说,这场戏的技巧运用“划”是适宜的,准确的。

“划”的技巧在电视专题片中,特别是科教片中的运用更为多见。这是由于“划”的技巧能在较短的时间里展现更多的不同时期、不同环境、不同内容的镜头画面,使观众能以最短的时间了解更大的信息量。“划”在电视文艺晚会上也用得较多。“划”的技巧造型也多种多样,给观众一个新颖、活泼、明快、眼花缭乱、琳琅满目的感觉,使晚会的气氛更加热烈浓厚。

总之,“划”的技巧的使用,在故事片、电视剧中,必需根据剧情的进展、人物关系及情绪进行有机的组合,合理的使用。不然,很容易造成弄巧成拙的局面。在其他片种中的运用,也要根据片子的题材、风格样式,采取符合本片内容的技巧样式,要让“划”的技巧为内容服务,起到升华影视片的作用。

还有一些影视片,采用的是“淡出”、“划入”或“划出”、“淡入”的技巧来衔接镜头、变化时空和转换场景。这两种技巧也均属于“淡”、“划”的范畴。“划与淡”的结合运用,要与主体动作和画面造型特征紧密地结合,有机地联系,才能达到一定的艺术质量和戏剧效果。

这两种技巧在最初的无声电影中较为多见,像前苏联的电影艺术大师爱森斯坦、库里肖夫、普多夫金的作品中,都可看到这种技法处理的影片。这是因为,无声电影只有画面没有声音,要想让观众看得清,看得懂,必须采用这种手法来转换场景,使影片增强观赏性。而自有声电影问世以来,在现代的影视片中,这种技法的运用几乎看不到了,人们已通过声音采取多种方法来转换场景,间隔时空。像对白转场,音乐转场,音响转场等等。使影视片更为灵活,可视性也就越强。

(五)甩出,甩入

镜头突然从表现对象上甩开(甩出),或镜头突然从别处甩到表现对象上。这是附加技巧的另一种表现形式。有时甩出、甩入可连起来使用,也可连续使用。而“甩”的动态过程观众仍然看得见影像,它可用来分离时间和空间,在同一时间,同一空间也可采用这种技巧来表现不同的主体动作和事件。由于“甩”的过程速度相当快,因而适用于快节奏。如《原野》中侦缉队在林中追捕逃犯仇虎和金子,就采用了“甩出”、“甩入”的技巧,使节奏加快,造成追捕者与被追捕者之间的紧张情绪。

再比如:电视剧《特殊连队》中,红军长征进入彝族区后,由于彝人们受当地土司的反动宣传,对红军有一种敌对情绪。有一场戏,红军女战士去寨子里找粮食,在回来的路上被彝人们包围了,战士们边撤退边环视四周,镜头连续甩出四面山头上围上来的彝人,造成一种紧张的气氛和悬念,使情节的进展具有强烈的节奏。

“甩出”、“甩入”这种技巧在影视片中的运用还是比较多见的,它往往用在情节进展的关键时刻,使原来紧张的气氛更加强烈。

(六) 翻转画面

一个镜头经过 180° 的翻转换为另一个镜头。这种技巧在影视片中特别适用于表现反差性较强的剧情对比。如:新与旧的对比,穷与富的对比,欢乐与悲哀的对比等,使影视片通过对比产生一种强烈的反差效果。如一个沿街乞讨的儿童,到红旗下的少先队员;一座不蔽风雨的破草房,到红砖绿瓦的大楼房;一个敲锣打鼓的办喜事,到一个含泪死去的老人等等。这些对比性镜头,通过翻转的技巧形式,在很短的时间里给观众留下两种天地、两种情绪的反差,产生较强的艺术效果。

同时,翻转的技巧在当今的文艺晚会、体育专题片中更为多见,它以这种技巧使观众在一定的时间内获得更大的信息量。像体育片中,运动员在长跑,翻转;运动员在跳高,再翻转;运动员在跳远,再翻转;运动员在掷铁饼等等。这种技巧的镜头组接可使片子活泼,节奏明快。

再如文艺晚会的片头为了介绍这台晚会的演员阵容、实力,以最短的篇幅向观众展现出来,运用翻转技巧是最为适宜的。

在影视片结构上,有时还可此手法,连接两段各不相同的戏。像喜剧大师卓别林的一些作品,就运用这种技巧来转换场景,连接不相同的戏。

这种技巧形式较多,有上下翻转,左右翻转等,如同电视的三维空间的技巧。

(七) 倒正画面

将一个倒的画面,旋转 180° ,变为正面画面,而镜头中的人物继续活动,但剧情发生的时间、地点都不同了。例如:剧中人去照相,照相机里映出了倒立的人像,随着这个形像旋转 180° ,人像正了,接着一个拉镜头,原来是此人正在欣赏洗出的照片。采用这种方法既交待了时间、空间的变化,又使剧情合理地向前发展了。

这种技巧一般在喜剧、闹剧中较为多见。像电影《满意不满意》、《女理发师》等影片中就运用过这种倒正画面。它活泼、明朗,具有喜剧因素,画面造型独特,有一定的吸引力。

(八) 多画面(亦称“多银幕”或“画幅分割”)

多画面就是在同一画幅中展现两个或两个以上的画面。从某种意义上讲,它是“划”的变种。但是,它又有优于“划”的特点,它可以在同一画幅内表现完全不同的多时空、多动作、多种内容。比如:体育片中,为了向观众更多地展现体坛新秀崭露头角,给观众更大的信息量,画面可以同时分割出各种体育项目如:游泳、跳高、排球、足球、体操、武术、乒乓球、羽毛球、篮球等等这些竞赛的画面,使观众能在同一个时空里看到更多的运动项目。

“多画面”也可以表现同一时间、不同空间所进行的情节。比如:电影《一江春水向东流》下集“天亮前后”素芬看信一场戏中多画面的运用。张忠良的弟弟张忠民从“乡下”来信告诉嫂嫂他的近况,素芬将信拆开看(全景),切信的特写。画外音:“嫂嫂:我在乡下生活得很好……”这时,画面上的字向上走至2/5处定住。在字走的同时,化出“我在乡下教书”画面,在教书的画面上又化出“我在乡下养鸡”的画面,再在养鸡的画面上化出“我在乡下种出”的画面。随着画外音的结束,画面渐渐隐去,字又从上至下还原,接中景的素芬将信收起来。这个多画面的运用是使观众和剧中人在同一时空内看到信上所叙述的不同时空、不同景别的内容。文字、声音、形象三者同时出现,给人一种身临其境的真实感觉。画面内的主体动作与信的内容相吻合,画面造型和谐统一。

这个多画面技巧的运用是四十多年前的事了。在当时的条件下,这种多画面技巧的制作是相当困难的,全由人工制作而成,不同于现今的由电脑控制的三维空间制作那样便利。这说明了,当年老一辈艺术家为了使影片达到较高的水平,是绞尽脑汁,苦思冥想,不怕麻烦,精心制作。这种对艺术严肃、认真的态度,是我们影视工作者学习的榜样。

再比如:电影《为了六十一个阶级兄弟》中,表现从北京送药到山西某县去抢救群众食物中毒的画面。在一般的剪辑中,多是采用平行发展、交叉剪辑的方法,这边送药一个镜头,那边抢救一个镜头。这样,虽然也能有紧张的情绪和快节奏,但如果运用多画面的技巧来表现就会更加完美。画面上可以一侧表现某县在打电话告急,一侧表现北京的药店忙碌装箱;一面是某县在选择机场点燃火堆,一面是由北京飞来的飞机……这种多画面技巧的运用,可使原来单幅画面表现的内容通过一个画幅同时展现在观众面前,让观众与故事情节的进展同样有一种紧迫感,一种紧张的情绪。

上述三个例子,前者给人以琳琅满目、绚丽多彩的感觉,后者给人以真实感人、简洁生动的印象。

运用“多画面”绝对不可为了耍花样而硬跳出“多画面”。它必须与前后画面有机地联系起来。转换要自然,前后要呼应。例如:一部“二战”时期的美国影片中,总司令官向三军发布命令,运用的就是“多画面”的技巧。第一

个画面,司令官拿起电话(全景),接着镜头推成司令官近景,置于画面的右上角,随着司令官向“空军”、“海军”、“陆军”的呼叫,画面在不同的位置上陆续出现“空军指挥官”、“海军指挥官”、“陆军指挥官”所组成的多幅画面。最后,画面拉成司令官的全景,司令官拿着电话继续在发布命令。

这组“多画面”技巧的运用,从司令官打电话开始,到司令官打完电话为止,中间组成“多幅画面”使首尾呼应,观众一目了然,前后画面与“多画面”的转换既有机又流畅(见图5)。

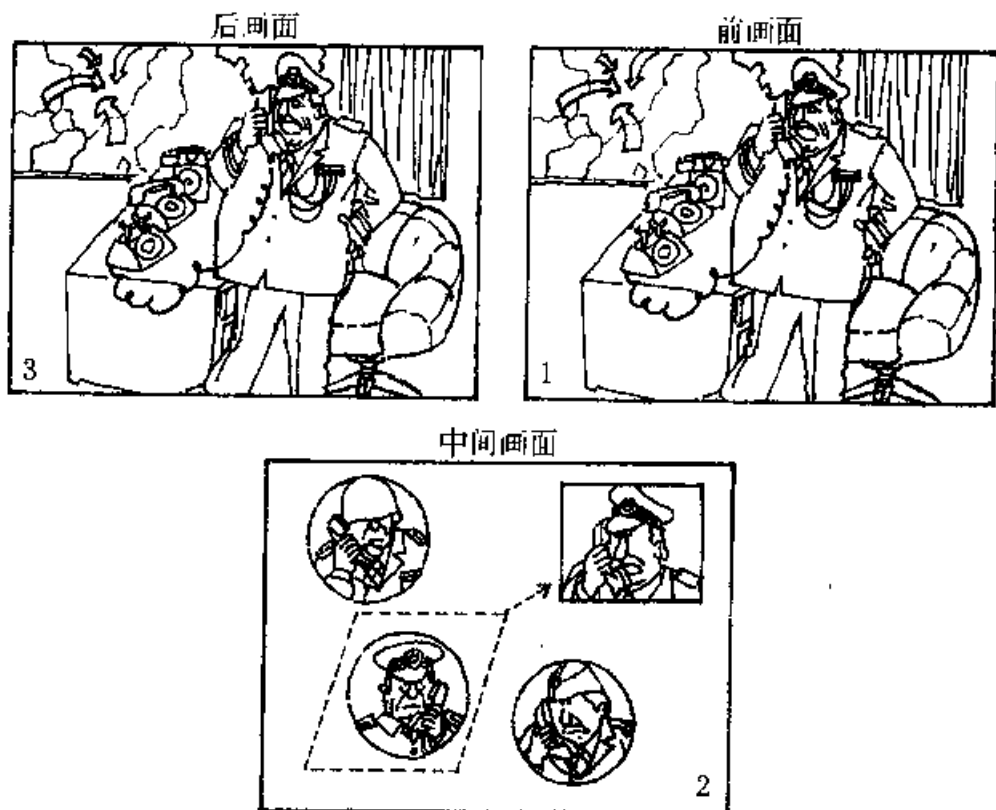


图5

“多画面”的运用在目前的电视制作中更为常见,特别是一些栏目的片头更是百花齐放,花样、种类之多令人目不暇接。但不论怎样运用,都必须符合本片的风格样式及主题内容。离开这个原则,随意性太强,那么,“多画面”技巧的作用将会失色,对影视将起到相反的效果。因此,剪辑人员在运用技巧方面要根据片子的内容,不可凭爱好来处理影视片画面技巧。

(九)定格画面

定格这种附加技巧,是将画面的主体动作突然变成静止的。从而起到强调和渲染某一细节、某一人物或某一物体等效果,为戏剧情节中的某一种特殊内容服务。

在影视片中,定格画面一般多用于影视片的结尾,作为字幕衬底使用。

如:电视剧《诸葛亮》、《红楼梦》、《特殊连队》、《呼唤》、《黑土上下》、《净魂》、《三国演义》等片子的结尾都是采用定格的技巧来处理的。

运用“定格”强调某一人物,或某一物体时,定格时间要短,主要起到强化作用。如:国外一部惊险影片中,从戏一开始就有人提着黑皮箱,镜头一直以黑皮箱为主,随着几个相同的黑皮箱移动,最后在一个人手提的黑皮箱上定格。使观众在众多流动的相同物体中对这个黑皮箱有一个强烈的印象。观众会立刻联想到,皮箱里一定有文章。这种手法,是先将情节展现给观众,但并不告知谜底,使观众对此产生浓厚的兴趣,吸引人们的注意力,产生一定的戏剧悬念。

定格画面在一些侦探片中也常用,而且用得较为多一些。比如:侦察员在研究案情时,对一些可疑人员的介绍往往就采用这种方法进行强调,使观众也对这些人产生较深的印象。再如:在人群中,当某一人物突然发现前面一个人正是多年来一直要找的仇人,但又不敢肯定。于是追赶上去看个仔细。这时,镜头就在那个仇人的某一个动作上或是脸部上定格,使追赶的人与观众同时看清,而产生一种强烈的反应。

定格画面还可以弥补由于拍摄时的失误而造成后期剪辑的难题。比如:电视剧《马江之战》中,法国兵舰的一个远景镜头。由于这个镜头是运动性镜头(拉),戏中需要找一个固定性兵舰镜头转场,但都没有理想的素材,只好在这个镜头的开始处采用定格的方法取得固定性镜头,从而转换了戏的场景和时空。

定格画面在电影样片上的代表符号为(见图6):

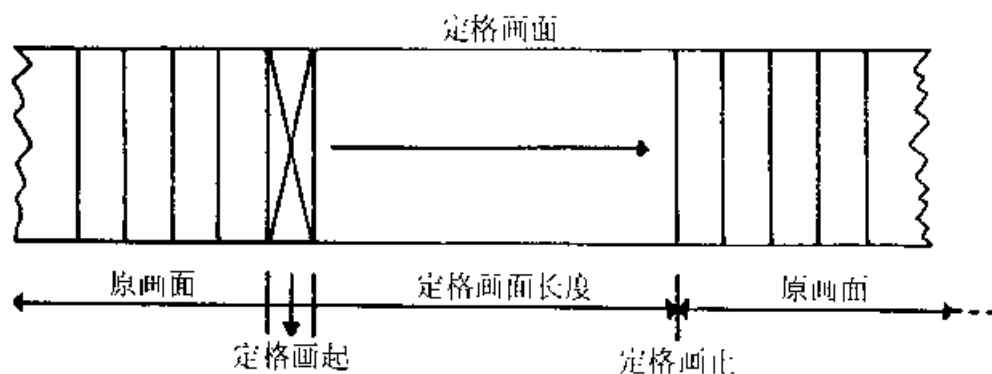


图6

(十)画面叠印

画面叠印是指两个以上的镜头复制在同一个画面上,形成一个新的镜头画面。它常用来表现回忆、想象、幻想、梦境以及表现思想混乱或各种繁杂的现象,时间流逝等等。画面叠印有三大类五种表现形式。在电影样片上的代表符号为(见图7):

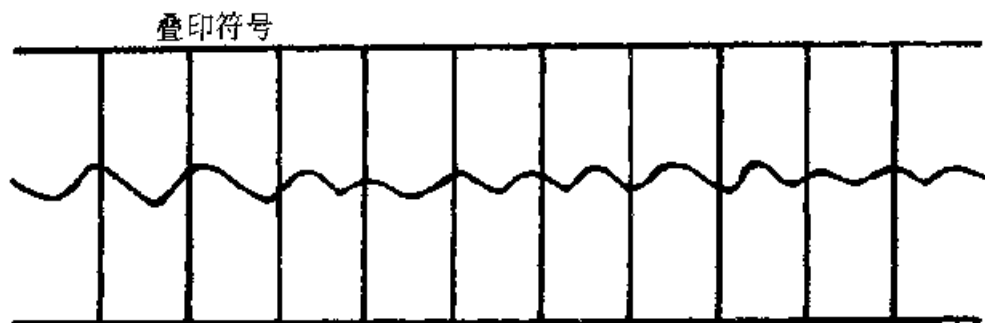


图 7

一类:单幅画面叠印(电视称“叠化”)

单幅画面叠印是用“化”的形式来完成的,它与“化”的区别在于不是单一的场景转换和间隔时空,而是在“化出”与“化入”之间有情节、有内容。单幅画面的叠印能使影视片在反映人物心情、强化主题、渲染人物情绪等方面起到一般现代手法所表达不出的艺术效果。它往往作为一种对过去事的追忆或对未来事的想象来运用,在影视片中屡见不鲜,是传统剪辑手法的主要技巧之一。

下面我们分别加以阐述。

1. 主体画面不连续,前一个主体镜头与后一个主体镜头中间叠印一个内容连续的客体画面(见图8)。

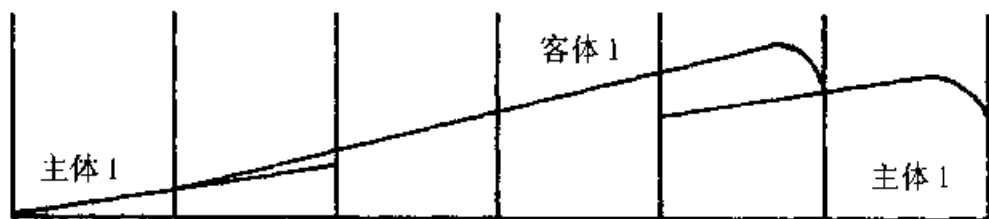


图 8

这种“叠印”主要表现回忆、想象、梦境。

比如:一个老人坐在学校门前,听到孩子们朗朗的读书声,回忆起他的童年。镜头从老人沉思的脸上“叠化”出一个衣衫褴褛、提着讨饭篮、手拿打狗棍的孩子在沿街乞讨的镜头。当客体画面结束时,画面重新“叠化”出老人入沉思的脸:这是“叠印”的第一种表现形式,它在影视片中的运用较为常见。

2. 主体画面不连续,前一个主体镜头与后一个主体镜头中间“叠印”各个不同的不连续的客体画面(见图9)。

如电影《青春之歌》中,林道静跳海自杀,被余永泽救起。林道静在叙述自己的遭遇时,采用“叠化”的技巧显现过去事:林家客厅,林母贪图钱财,巴结显要,企图把林道静嫁给老政客胡梦安等多个镜头,然后又采用“叠化”的

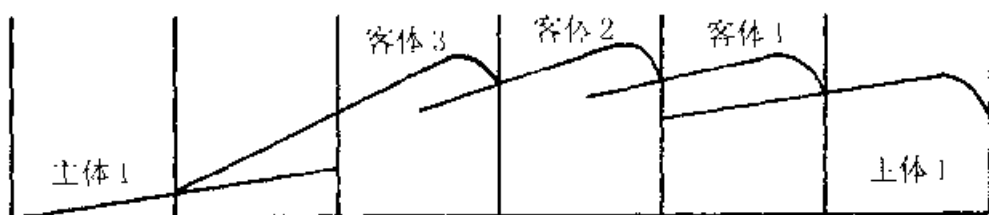


图9

技巧回到现实的场景。

再举一例:电视剧《马江之战》中,梅青得知未婚夫徐寿山为法国人引水,背叛祖宗,非常气愤。但当她看到墙上徐寿山为她画的梅花图时,又回忆起当年他们在一起时的情景,思绪万千。在这里运用“叠化”的技巧,把挂在墙上的近景梅花图拉摇成全景,再推至梅青近景的镜头作为主体画面,在梅青的脸上“叠化”出各个不同时期、不同地点、不同内容的过去事镜头。当回忆结束,画面回到现实时,还应该是梅青近景才是一个完整的句子。但由于前期未拍,只有一个全景梅青摘梅花图的镜头。如果就这样组接也可以,其效果缺少前后呼应,情绪不连贯。为了弥补这一不足,剪辑又通过特技机,将第一个主体画面倒放使用,形成:客体画面结束,“叠化”出梅青近景拉成全景再推至梅花图近景的主体画面,然后再接全景的梅青挂梅花图。这样处理,情绪连贯,主线清晰,前后呼应,既展现了故事情节,又表达了梅青的复杂心理,整个主体动作连贯、流畅。

单幅画面在叠印技巧中是较简单,较易制作的技法。只要主体画面确定后,将客体画面从一个客体内容的镜头或多个客体内容的镜头组织好,根据故事情节、内容、人物心理及节奏的需求,在不同时间内进行画面叠印(主体与客体),使叠印出的效果符合剧情即可。

二类:双幅画面叠印

1. 主体画面从头至尾是连续的,叠印一个客体画面也是连续的,这是双幅画面叠印的第一种形式(见图10):

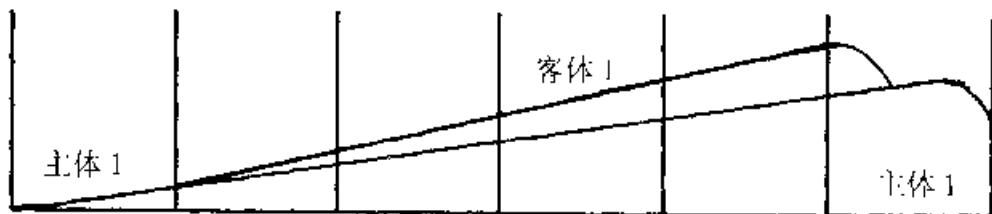


图10

双幅画面叠印主要是表现幻想、比喻、暗示。这种叠印技巧在电影电视剧中较为多见。比如:电影《林家铺子》中一个双幅画面叠印的镜头组接:林

老板的店铺倒闭后,心情万分沉重,独自走到桥边,坐在桥头,回忆起当初的情景,镜头在林老板的主体画面上叠印出过去事的一个客体画面。客体画面渐渐隐去,主体画面仍在沉思。这种叠印属于双幅画面叠印的第一种形式。

2. 主体画面从头至尾是连续的,而叠印出的客体画面是不连续的,内容是多变的,即双幅画面叠印的第二种形式(见图11):

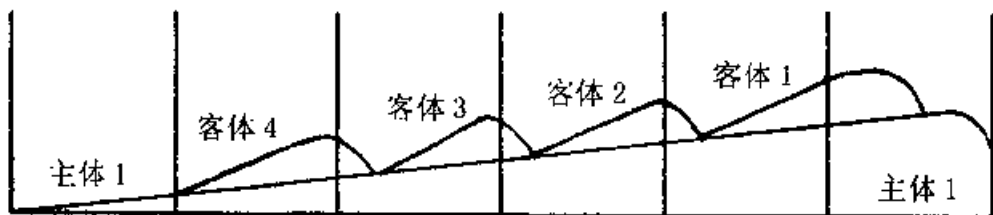


图 11

比如:电视剧《黑土上下》一组双幅画面叠印的第二种形式。音乐学院的学生刘北北完成了交响乐《荒魂》的创作,首次在北京舞台上演出,中央电视台进行实况转播。担任钢琴演奏的刘北北心情很不平静,她把对黑土地的爱全部化为乐谱在钢琴的键子上倾吐出来。当音乐进入高潮时,剪辑采用一组双幅画面叠印的技巧把这种激昂的情绪推向更高潮。具体处理为:主体画面为舞台(俯远景),乐队在舞台上演奏,淡粉红色的天幕占画面的一半篇幅。客体画面为一组不同内容的镜头:10万转业官兵开进北大荒,与暴风雪搏斗的人们,马拉爬犁,人拉犁,及儿时的小北北等等。当客体画面渐渐消失,主体画面最后结束在刘北北的近景上,整个叠印技巧结束。

这组画面叠印是较为成功的。这是由于主体画面稳定清晰(舞台远景),加上舞台上的天幕如同电影中的宽银幕,当客体画面叠印时,观众如同看宽银幕电影一样。同时,客体画面动感强,与音乐融为一体,渲染了情绪,使视觉形象与听觉形象感人肺腑,达到了这场情绪戏的高潮。

这组画面叠印不是预先设计好的,而是在剪辑过程中,根据剧情的需要,结合素材,重新组织而成。从这场戏的画面叠印来看,说明了剪辑手段的重要性是不可忽视的。但这只能说明剪辑的重要,并不是说剪辑就是万能的。作为导演还是应该在分镜头和拍摄时就有详细的构想,具体的设计,从而保证作品更高的艺术水平。

再例如:电影《伤逝》中较多地运用了叠印。如:涓生独自在树林中漫步,脑海里响着子君勇敢的声音。剪辑编剪了一组叠印镜头。从涓生在树林中行走的镜头以后,接主体镜头——笼罩着霞光的树林,再叠印闪烁绚丽光环的子君迎面走来的客体镜头。随后又是主体镜头——河水在阳光的照耀下波光粼粼,金黄色的光斑在河面上跳跃着……。此时又一次叠印出各

个客体镜头——子君向涓生倾诉,涓生和子君在一起学习、交流,子君含情脉脉地注视着涓生的画面特写……这一切很快地又都在闪烁着光斑的河水中消失了。这一组叠印镜头以省略式的电影语言,概括了男女主人公爱情的发展,并使这种发展中的心理过程,通过叠印,成为可见的、具体的、完整的视觉形象。

这组叠印镜头,先出现的是单幅画面的叠印,继而出现的是双幅画面的叠印。这属于两种叠印的混合运用。

总之,双幅画面的叠印与单幅画面的叠印(叠化)大同小异,都是由主体画面与客体画面组合而成。而不同的是,单幅画面的主体是不连续的,而双幅画面的主体是连续的。这样一来,主体和客体同时呈现于画面中,那画面的主体动作就要有机地选择,要有主有次,主体画面和客体画面在画面构图上要匹配,要达到造型因素的完美。万不可事先无设计,随意性地组接。

三类:多幅画面叠印

主体画面多变,不连续。第一层客体画面随着主体画面的动作而变换,第二层客体画面随着第一层客体画面内的动作变化而变换。

多幅画面叠印技巧,主客体互相依照动作,多层次地变化,按照剧情要求,随时变换地突出主体或客体动作。它主要表现混乱、繁杂、概念等。

多幅画面叠印示意简图为(见图12):

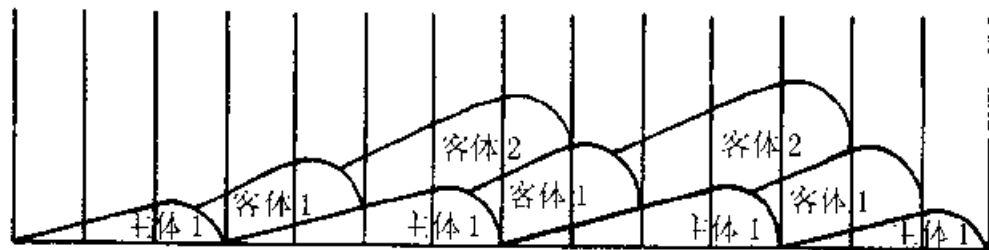


图 12

这种多幅画面叠印的技巧,在影视片中不常用,也很少见到。它比前面两种叠印技巧要复杂。在运用时一定要事先设计好,主体画面的动作与第一客体和第二客体的画面动作要有机匹配,画面构图要谐调,造型因素要完美。要在繁杂、混乱的画面里,让观众看清、看懂你要表现的内涵。否则,事先无设计,无构思,随意组接,画面不清晰,造型不完美,主线不突出,必将是一团乱麻。如果这种多幅画面叠印运用得恰到好处,那将给观众留下不可磨灭的记忆。因为,这种技巧所表现出的艺术效果是其他艺术所达不到的。它将人们繁乱的思绪通过画面形象展示出来,这是影视特有的艺术手段。

总而言之,在运用上面所说的画面附加技巧时,可以单独使用某一种技巧,也可以将两个或两个以上的技巧结合起来使用。如:淡出淡入,化出化

入,划出划入,淡出切入,切出淡入,淡出划入,划出淡入等等。但不论这些技巧怎样结合使用,一定要和影视片的内容、主体动作以及造型因素有机地结合起来,才能达到一定的艺术效果。

例如:电视剧《黑土上下》第二集中,利用划、抠像、叠印三种附加技巧,同时在一场戏中的运用和组接。

这场戏的情节是:老场长刘凯和女儿刘北北坐在吉普车里前往农业连队找老战友姜老头。原因是,姜老头拒绝为108工地拉鹅卵石。刘凯不明白老战友为什么这样做。他坐在车里,回想起1960年灾荒年间姜老头的一段往事。

剪辑这场戏时,原想运用电视特技机中“划”的技巧(虚边的圆圈)作为“过去事”来处理。由于特技机坏了,不能制作,剪辑就用土办法将白纸撕剪成圆圈,贴在黑色背景上,通过摄像机镜头传递给特技机,反映在屏幕上,所得到的白色虚边的圆圈图像。利用此特技图像与戏中的形象结合,成为既是抠像又是叠印的艺术效果。当镜头从老场长刘凯沉思的近景中“划出”(从右上角向下划出),抠像的圆圈中叠印出过去事的一组镜头——火苗在烧炒铁锹上的豆子,姜老头制止大家吃捡来的黄豆,众人与姜老头评理,场长刘凯与小北北给大家送鸭蛋,小北北吹口琴等动作画面。当过去事结束后,镜头又“划入”吉普车里老场长刘凯的中景。到此,整个划、抠像、叠印技巧结束。

多种技巧混合运用的剪辑手法,在电视剪辑中是不常见的,为什么在这部片子中要这样运用呢?原因有以下几点:1. 原剧本和所拍出的素材中故事情节在时空上有些混乱,回忆镜头动作缓慢而又长。同时,原动作两次使用跳出跳入。如此编剪,观众必然会感觉戏的时空混乱,脉络不清楚。因此,压缩成一次回忆,省略反复回忆的过程。2. 运用抠像的虚边圆圈技巧作为主体镜头,叠印出客体的形象画面,给观众的直感就是“过去事”,从而使观众直接入戏,减去一些不必要的费解镜头。3. 叠印的画面,在造型上又可以使观众感知“这是场长刘凯的思绪”。

这组画面如果不用划的技巧,直接由抠像圆圈叠印画面,未免有些生硬而缺乏过渡感。加上“划”的技巧,观众会随着刘凯的回忆跟着主人公一起进入到那个历史年代,不会使刘凯的思绪中断。最后,又利用“划”的技巧将观众带回到“现实事”来。这样,前后呼应,风格统一,加上虚幻的画面造型,使原来的时空混乱、风格不统一变为脉络情楚、视听语言通顺、人物关系明确,加强了表现力,从而得到了比原来预想的效果还要理想。

在影视片的剪辑过程中,凡是时空不合理,剧情不连贯,人物关系不明确,运用画面技巧是最好的解决办法,技巧也可以说是一个包罗万象的救命

稻草。但这并不等于技巧可以随意地使用。还是应该根据不同的影片,不同的风格样式,不同的结构方法,采取适宜的技巧形式,不要千篇一律地运用同一种模式。

有画面附加技巧的结构与剪辑,在表现形式上的基本特点,是运用传统手法结构影视片。这种有技巧的结构与剪辑,会使影视片产生严肃、庄重、平稳及有规律的节奏效果。

二、无画面附加技巧的结构形式和剪辑

随着社会的发展,人类已步入到了当今的信息时代,观众对影视艺术的欣赏和需求发生了根本的变化。他们喜欢情节惊险、矛盾冲突尖锐、节奏明快、人情味浓的影视片。而以往这种用传统手法结构的影视片在某种程度上已适应不了人们的这种需求。所以,应运而生的无技巧剪辑也就越来越引起人们的兴趣,那么,无技巧剪辑是什么时候形成的呢?

1956年,法国新浪潮导演戈达尔所拍摄的影片《疲惫》(我国翻译为:《精疲力尽》)问世以来,西方评论界把此片所使用的新手法称为“电影式”的或具有“电影特性”的手法,把过去的传统手法则称为“戏剧式”手法。这种新手法问世,改变了传统的电影结构形式与剪辑方法,开创了电影无画面附加技巧的剪辑,逐渐形成了电影无画面附加技巧的结构(简称无技巧结构和剪辑)。

美国在60年代中期以暴力影片继承了法国《疲惫》的结构形式和剪辑方法。当时这种剪辑方法和结构,只是在凶杀、打斗、惊险和侦探等影片中可见。

我国是在70年代中期,采用这种无画面附加技巧的剪辑方法来结构影视片。

什么叫无画面附加技巧?无画面附加技巧就是全片不采用任何画面附加技巧来结构整部电影、电视片,而是利用镜头画面直接切出、切入的方法衔接镜头,连接场景,转换时空,使整部影视片以无技巧的剪辑方法来结构。我们称为“现代手法”,日本人称为“省略法”。如:我国影片《黑三角》、《野山》、日本电影《生死恋》、法国电影《Z》、美国电视片《神探亨特》、我国电视剧《希波拉克底誓言》、《亲情》等等。这些影视片的结构都强调联系性。即:动作的大跳跃,时空的大跳跃。这两个大跳跃就是无技巧结构和剪辑的基本特点。而其最主要的是强调内在的联系性。因为,动作、时空的大跳跃是产生于内容的联系性上,它必须符合内部情节进展,人物关系的逻辑。离开这个基本原则,也就不称为无画面附加技巧的结构和剪辑。因此,内部情节、事件、人物关系等合理的联系性是无技巧剪辑的核心。

利用现代手法结构影视片,它适应于惊险片、武术片(功夫片)、现实动作片(打斗片)、体育片、喜剧片、闹剧片等等。

要使整部片子达到无技巧的结构,这就要求导演、摄影(像)、剪辑三者必须具备更高的艺术技巧,要求导演、摄影(像)在分镜头时就要很好地设计,对时空结构的处理、季节的转换、早晚昼夜的变化等都要有统一的构思和具体的设计。对情节的进展和人物关系更应周密地考虑。当剪辑发现问题时,又要想尽一切办法去修饰弥补它,使镜头衔接流畅。这样,才能达到更高的艺术效果。

例如:日本电影《生死恋》中,一过场戏的镜头连接。这个过场戏共有两个镜头,上个镜头:黄昏时,女主人公从远处树林跑来,镜头从大远景摇到全景,推中景,女主人公经过树下出画,镜头再推至树叶成中近景,绿叶将晚霞挡住。下个镜头(夜景):从树叶的特写拉摇出小屋子成全景,再推至窗上,窗子里有一盏亮着的灯,镜头直接切到屋内灯光下的女主人公。

这两个镜头的衔接,从黄昏到晚上,镜头的转换没有运用任何技巧,直接切出、切入。虽然时间、空间变了,但光影、色彩转换自然,情节进展和镜头运动合理、顺畅。这是因为,导演在分镜头时就早已有构思。并具体设计好的,利用画面造型因素的匹配——树叶的相似处,在镜头运动中转换时空。这种处理方法,画面既无跳跃感,镜头运动又极为流畅。

再比如:电视剧《马江之战》中运用无技巧剪辑的两场戏。

第一场戏,运用语言转场。管带程英、叶琛二人去见总督大人何璟,要求释放被抓的统带徐寿山。但何璟不见,二位管带只好回去见徐寿山的未婚妻梅青说明原因。最后叶琛说:“这件事只有求穆将军了。”镜头立即切到穆将军来到总督何璟的门前进门。这种运用语言,不用技巧的转换场景,与京剧里的叫板相似,等于“说曹操,曹操到”,观众很容易接受。

第二场戏,运用动作转场。在福州的法军司令孤拔得知我方不同意法军兵舰进入马江而大动肝火,命令部下立即电令法国驻上海领事白澡太利用谈判牵制我方。部下回答“是”转身离去。镜头切到北洋水师曾国荃在上海法领事馆内烦躁地来回踱步。这两个镜头的衔接就是利用两个镜头内人物转身动作,以孤拔部下的转身与曾国荃的转身相接,将福州与上海连接起来。像这种时空的大跳跃,剪辑时,必须要找准两个镜头内主体动作的契机处(剪接点)进行转换,才能达到外部结构的流畅。

还有很多这样的例子。如:电影《牛虻》中,男主人公亚瑟在广场上被人一巴掌打倒,镜头切出,下个镜头即是亚瑟倒在家中的床上。

利用语言、动作转场,在无画面附加技巧的剪辑过程中是经常能遇到的。这种方法是蒙太奇语言的一种表现形式,它能使影视片结构严谨,节奏

明快,简洁流畅。

运用各种手段转场的还有:景物转场,特写转场,情绪转场,音乐转场,音响转场等。

利用景物镜头转场。如:电视剧《马江之战》,上场戏,十三乡民众在水师们殉难的江边祭奠英灵(夜景),下场戏是十三乡民众在大榕树下集会讨伐法国人(日景)。这两场戏如果硬接的话,一是观众的情绪过不来,二是时空跳跃太大,三是光影、色彩不接。鉴于这几个原因,剪辑根据戏的内容及画面的造型因素,选择了两个景物镜头:1. 横摇的群山(中远景);2. 早霞(全推中景),作为这两场戏的转换镜头。这两个景物镜头在画面的光影、色彩上与上下镜头有机匹配,以动接动转换了时空,画面衔接流畅。从内容上看,景物镜头又渲染了气氛,群山是悲壮情绪的延宕,早霞又有一定的象征意义,它象征着人民是不会被敌人吓倒的,新的抗敌运动又在崛起。

景物镜头在影视片中作为转场的运用是很多的,但在运用时,一定要选择与影视片的内容相吻合、与画面造型因素相匹配的镜头,不是随便找个景物镜头就可用来转场,这样,既不严肃,又达不到一定的艺术效果。

利用特写转场。前苏联电影《攻克柏林》中一个特写镜头的转场。斯大林在看地图(中景),切斯大林特写看地图,当斯大林一抬头往前看沉思时,接柏林的希特勒特写一惊后退,镜头拉出,希特勒在看地球仪。这种特写镜头的转场,产生不同情绪的交流和呼应,使外部结构的冲击力与内容的联想富有特色。

利用情绪转场。如:电影《蓝色的花》中,赵大娘焦急地寻找亲人,当她失望的情绪达到饱和时,利用人物情绪的感染力,自然地转入她在下一场戏中的镜头。再例如:电视剧《马江之战》中,徐寿山接到钦差大人的手谕,要他立刻停止堵港塞河,徐寿山抬起头来看着前方。也是将人物的情绪充分地展现、使人物内心的活动完全表现出来后,接他在另一个环境中写折子,使人物的情绪与下场戏的内容溶在一起,从而达到了场景转换流畅自然。

利用音乐转场。如:电视剧《净魂》中两场戏之间的音乐转场。上个镜头是1948年,解放战争时期的四平火车站站台上,邓华将军送方荣翔一行去前线演出。下个镜头是1953年的朝鲜战场。方荣翔一行正在装台准备为祖国慰问团演出。在这里,运用音乐《志愿军战歌》来转换是最恰当的。这首歌家喻户晓,人人皆知,又是反映当时历史时期的典型作品。所以,音乐转场能将时空无限拉大,观众会自然而然地随着音乐的旋律进入到各个时期的不同年代。

利用音响转场,如:电视剧《特殊连队》中,李小侠告别奶奶随部队出发。李小侠一个近景转身出画,奶奶眼含热泪望着小侠远去的背影,远处传来军号声音,切入部队行军的全景、运用音响转场的例子很多,像汽笛声转场、枪炮声转场、雷电声转场、叫喊声转场等等。

总之,以上的这些转场,都是无画面附加技巧的结构形式与剪辑的各种方法。但不论是语言转场、动作转场、景物转场、特写转场、情绪转场、音乐转场、音响转场等等,必须具有高度的艺术技巧,准确的蒙太奇语言,才能达到一定的艺术效果,否则将是一笔糊涂账。

闪回也是无画面附加技巧的一种表现形式。闪回属意识流,是人们思维瞬间的闪现。它的表现手法是不用技巧,镜头直接切接,产生一种瞬间的感觉。这种镜头很短,有的是1秒、十几帧,或者几帧。而回忆属生活流,是人们对过去生活的一种回忆。它的处理手法多以有画面附加技巧来剪辑。有时也用同样手法展示对未来的想象。

在电视剧《苏东坡》中较多地运用闪回这一剪辑手法。它能在一瞬间使观众看到此刻人物内心在想些什么。比如一场戏中,苏轼与张则章出外郊游,在一山前二人站定向前看去,一根独木桥横在两山之间,桥下是激流。这时各人有各人的心态,苏轼对此风景表示出兴奋的情绪,而此时的张则章则想到如果苏轼从这桥上摔下去该多好。剪辑运用闪回的手法,在张则章近景沉思的脸上以快速切换的闪回方式,表现出此刻张则章脑海里出现的苏轼上桥、接晃、摔下的三个镜头,观众明白了张则章为什么沉思的原因。这就是闪回的表现形式,它是人物主观的瞬间意识流。如电视连续剧《红楼梦》中王熙凤死后被一张破席子卷出,两个衙役拖着这具尸体在冰天雪地中前行,这个场面是很悲惨的,观众会为王熙凤的不幸而从内心发出感叹。在这里,为了更有效地烘托气氛、渲染情绪,导演、剪辑在此作了重笔描写。在接王熙凤的各种景别画面上多次闪回出昔日丰采照人的凤辣子,那不可一世、生动、活泼、气愤、悲伤的王熙凤与地上拖着的无气息的王熙凤成了鲜明的对比,给人的心理留下了胜则为王、败则为寇的深刻印象。这种处理是运用闪回的方法来组接的,但它又不同于其他的闪回处理。闪回属意识流,是人物在一瞬间脑子里对某人、某事或自己的某种想法的主观视像,而这组画面的闪回是根据导演的意图,运用剪辑手段客观地向观众展示王熙凤的一生,配上歌曲音乐的烘托,使声画合一,产生出强烈的屏幕效果。

无画面附加技巧的结构与剪辑,在表现形式上的基本特点,是运用现代手法结构影视片。这种无技巧结构与剪辑,有利于动作的明快,情绪的渲染,时空的连续和强烈的节奏感以及对比鲜明的艺术效果。

随着电影电视的飞跃发展,现在国际上绝大部分影视片都采取这种无技巧剪辑方法和结构形式。但这并不能说无技巧的剪辑没有技巧性,更不是像一些人所说的,无技巧剪辑可以随便任意地剪,可以随意组合,这是绝对错误的。恰恰相反,这种无技巧的结构形式与剪辑方法,它具有高度的艺术技巧性。它的技巧应产生在分镜头、拍摄以及剪辑过程中,是由导演、摄

影(像)、剪辑三个专业部门充分发挥其高度的艺术构思与技巧,共同精心设计,才能完成动作的跳跃和时空的跳跃。从而使镜头的衔接、场景的转换、段落的构成以及时间与空间的变化合乎艺术的规律和生活的逻辑。

近几年来,我们所看到的中外影视片中,由于采取了这种无画面附加技巧的剪辑方法和结构形式,使整部影视片结构严谨,影视语言简洁通顺,节奏鲜明流畅。这说明无画面附加技巧的结构形式和剪辑方法,具有高度的艺术技巧存在。同时,也是导演、摄影(像)、剪辑三者在艺术创作上的煞费苦心、共同协作取得的艺术效果。

无技巧的结构形式和剪辑方法还有一大特点,就是省时间、省经费,同时又可以保证艺术和技术质量。因此,电影自出现无技巧的结构和剪辑以来,国外的制片商们抓住了这一特性,大量地生产这种无技巧结构和剪辑的影片,使这类影片越来越普及,越来越被观众所接受。但这并不是说,有了无技巧结构和剪辑,有技巧结构和剪辑就一无是处了,这是错误的认识。只能说,无技巧的结构和剪辑它开创了电影史上又一个新篇章。而传统有技巧结构和剪辑仍具有它独特的艺术魅力,两者不能说有谁无谁,谁强谁弱,谁主谁次,更不能说有了无技巧结构和剪辑,有技巧结构和剪辑就无用了。无技巧结构和剪辑它丰富了电影在表现形式上单一的处理手法,使影视片在传统手法的基础上又增添了新的表现手段,使影视片更加具有感染力和表现力。

在影视艺术创作中,处理戏剧动作、情节发展、时空变化、场景转换都要应用到有画面附加技巧的剪辑或无画面附加技巧的剪辑。这两种形式也是电影电视艺术的特有手段,是区别于戏剧、绘画、音乐等的重要标志。

目前,国内外的影视片中,有纯属无技巧结构和剪辑的影视片,也有纯属有技巧结构和剪辑的影视片;而两种方法相结合运用得更极为多见。这就看你的影视片是什么内容,什么体裁,什么风格样式,离开这个基本原则,任何表现手法都不可能起到为影视片内容服务的作用。因此说来,影视剪辑中的有画面附加技巧的剪辑和无画面附加技巧的剪辑,都是影视艺术在表现形式上的重要手段,也是构成影视语言和影视结构的基本方法。

总之,在剪辑过程中,对一部影视片在处理方法及表现形式上可以用传统的手法(有画面附加技巧的剪辑),也可用现代的手法(无画面附加技巧的剪辑)。两者结合起来运用时,只要用得恰当就能有较佳的艺术效果。而凡是传统的、平铺直叙的影视片,两种剪辑方法都可同时运用。如果是以现代手法处理的影视片,那就要用一种方法来剪辑,直接切出、切入。但不论运用哪种方法,都要根据影视片的内容、情节、风格样式,采用适合本片的剪辑方法来处理。特别是无技巧结构和剪辑的影视片,必须具有高度的艺术技巧,准确的蒙太奇语言,才能顺利完成无技巧剪辑的最高任务。这是导、摄、

剪三位一体应具备的修养。

三、特技镜头的剪辑

影视片中的各种特技镜头的使用,首先在于选择特技镜头内容的真实性 and 动作的逼真性。同时,还要注意到特技镜头造型因素与真实镜头相接的有机性。

在这里,要说明一下特技和技巧的区别。在这个问题上,很多人往往把这两个内容归为一体,这是不科学的。电影所说的特技是指撞车、刺杀、人从悬崖上掉下来,用模型代替的人或物,或有特技演员表演、用特技方法拍摄的特技镜头统称为特技。而技巧则是影片在后期制作过程中画面上的附加技巧。如:淡入、淡出、化出、化入、划出、划入、叠印等一切附加手段都称为技巧。目前,电视把技巧也称为特技,这是不准确的。用来制作技巧的特技机并不等于特技镜头,而是具有制作各种附加技巧的功能。电视中的附加技巧与电影的附加技巧是一样的,而且种类繁多,花样翻新,是电影所不能比拟的。因此,要区别特技与技巧这两者之间的不同之处,不要混为一谈。

特技镜头在一部影视片中的运用可长可短,它的长短取决于“动作”的真假。为此,要严格避免不真实的动作,要使特技镜头和真实镜头衔接后保持着“戏剧动作”的逼真性。例1,电影《红雨》中,红雨从飞落的巨石下救出老焕叔的那场戏。在这场戏中,用了一个特技拍摄的镜头——巨石从老焕叔头顶上急速滚下,这个特技镜头造成了剧情所需要的惊险万分的气氛。而真实镜头是红雨从画外跳入帮助老焕叔躲进石崖下后稍等片刻,巨石才掉下来(全景推中近景),不惊险、不紧张。剪辑根据真实镜头的动作、造型和景别变化,从特技镜头的素材中挑选出动感强、造型好,景别理想的特技巨石画面,将红雨推老焕叔的镜头一剪二用,在红雨跳入镜头的全景画面,推老焕叔躲进石崖下的地方剪,插接巨石飞落的中近景的特技镜头(10格),然后再接回真实镜头的后半部巨石落下。这场戏加入了这个特技镜头,使情节更加逼真,更加精彩,而这个特技镜头是根据剧情的要求,只用了10个画格。

这场戏经过剪辑处理,特技镜头的动作、时空、造型和真实镜头的动作、时空、造型相匹配。长短适宜,节奏准确,动作贯穿,造成极强的惊心动魄的气氛和十分逼真的艺术效果。

例2,电视剧《马江之战》第8集中特技镜头的处理。在这集中,有十多分钟的海战,这十多分钟的海战有一多半镜头是特技镜头(兵舰模型),一多半镜头用的是真实镜头。这十多分钟的戏在组接时,剪辑是花了一番功夫

的。原因是真实镜头与特技镜头存在着以下几点问题:1. 色调不接。所有特技镜头的军舰是在湖里拍的,水是绿颜色的而且平如镜,无风无浪。真实镜头的舰(局部)是在江里拍的,水是黄色的;有的镜头又是在海里拍的,水是蓝的。这三种颜色的水接起来,必然会使片子失去真实性。2. 方向性的混乱。由于特技镜头与真实镜头不是一个时间、一个地点拍的,导演又没有亲临特技镜头的拍摄现场,摄影、美工又没有完全按照分镜头剧本所提示的去拍摄,造成了特技镜头与真实镜头中的敌我双方方向上的错误,不知道谁打谁。3. 光的不接。真实镜头的光是明亮的,特技镜头的光是灰蒙蒙的。4. 军舰模型甲板上的失真。敌我双方的甲板上无一上兵,不能用近景,只能用全景、远景。由于上述种种原因,组接时,特技镜头与真实镜头就产生了跳跃之感,假得很。为了避假存真,在剪辑的过程中,运用时基矫正器和彩色矫正器,尽量把光影色彩调成一致。方向上的错误用移植借用的方法来弥补,把真实镜头与特技镜头溶为一体,造成一种残酷的战争场面。比如我方统帅张成的战舰被敌方鱼雷击中爆炸。这里有两个镜头,一个是远景爆炸的特技镜头;一个是中景张成被炸入水中的镜头。剪接时如果先用远景的爆炸镜头,再用中景张成的镜头,那时空不合理,又没有节奏,反过来,先表现中景的张成,再表现远景的爆炸,又不符合生活的真实。为了造成一种紧张、惊险、激烈、逼真的战斗气氛,剪辑在战舰被炸的全景镜头中插接张成被炸入水中的中景镜头(12帧)。这样,特技镜头与真实镜头有机地结合,使原来不真实的镜头达到了真实的效果。既解决了时空问题,又解决了假的问题。同样的手法,敌舰“伏尔他号”被炸后,孤拔将军受伤也是采用这种方法剪辑的,效果极好。

特技镜头的使用,在长短的取舍上,首先要根据剧情的需要,再看镜头本身的动作是否逼真,要选择与真实镜头相匹配的画面,可长可短,不一定全用短镜头。如:“红雨”中的巨石(特技镜头)用了10个画格。《马江之战》中的张成(真实镜头)也用了12帧。所以说,特技镜头与真实镜头一样,长短应根据实际需要来合理地取舍。比如:《马江之战》中海战一场戏。钦差大臣张佩伦拿着望远镜观看江面上的战况。这是一个横摇的特技镜头。再有:江面上一片火海,火船偷袭敌舰也是一个特技的长镜头,这两个长镜头都是展现场面的,必须要长。电视剧《三国演义》“火烧赤壁”一场中,燃烧的火船与“横槊赋诗”中连环大船与小船交战一场,都是特技模型制作的。因此,特技镜头的运用只要符合生活的真实、生活的逻辑与艺术的要求,都可长可短。

总之,特技镜头的运用,可使一部影视片在惊险程度、紧张激烈程度以及戏剧悬念上产生真实镜头达不到的艺术效果。为此,要恰当地、准确地运

用它,使特技镜头更有效地为剧情服务。

第九节 资料镜头和景物镜头的运用

一部影视片中,不可能从头至尾,除了戏就是戏,除了人物就是人物。它还需要运用大量的资料镜头与景物镜头来补充主题,烘托气氛,渲染情绪,描写人物,象征与比喻等。这就是我们常说的没有人物、只有景物的景物镜头(空镜头)和具有历史性的、纪实性的资料镜头。景物镜头还可以作为场景的转换,解决时空不合理的问题。那么,资料镜头与景物镜头都包括哪些呢?我们分别加以说明。

一、资料镜头的运用

什么叫资料镜头?它又包括哪几个方面?我们首先应将这一问题弄清楚。资料镜头就是我们常说的历史资料镜头和现实资料镜头,它是通过各种方法(摄影、绘画、文字等)将历史、现实中的事件真实地记录下来,为影视片的创作提供和查找历史资料素材和现实资料素材。它包括以下几个方面:

历史的、现实的、人物的、动物的(鱼、鸟、鸡、鸭、猫、狗、马、牛、羊、狼、虎、狮、豹等),文字、图片、报纸、书刊、文件以及战争的历史资料镜头等。

资料镜头在影视片中的运用是不可低估的,它在某种意义上,在影视片中占有一定的分量。它能再现历史,还原于历史的真实,使人们从视觉形象的画面中感受到历史的复还,产生强烈的震撼。

资料镜头在影视片中起着画龙点睛的作用,它能宣传、教育人民,提高人民的爱国主义精神,又能传播历史知识和现代科学知识,是影视片中不可缺少的重要素材之一。

资料镜头一般多用于电影故事片(历史的、现实的)、纪录片、电视专题片和电视剧,特别是在电视专题片中的政论性专题、纪录性专题、人物传记专题、科教专题、文物专题、军事专题中的运用更为多见。而一些资料镜头往往是这些专题片中的关键性镜头,起着举足轻重的作用。

例如:政论性专题《新闻启示录》中大量的运用了“十三大”的真实资料镜头及邓小平同志的历史资料镜头,使片子具有一定的分量感,有说服力、凝聚力。像《话说长江》、《话说运河》这两部大型系列片中也运用了较多的资料镜头,但在运用时是根据片子的内容及拍摄的现实镜头,将历史资料和

现实素材内容融为一体。观众既领略了祖国的大好河山,又上下几千年,回顾我国优秀的文化遗产,弘扬了民族文化,使观众更加热爱我们的中华民族,为我古老的文明祖国而自豪。再比如,人物传记片中,常利用图片、影片、书刊、文件等这些原始的、真实的资料镜头,向观众介绍人物的一生及奋斗的一生。如:大型纪录片《周总理永远活在我们心中》把周总理不平凡的一生,革命的一生,真实、生动地展现在观众面前,使观众看到了不同时期的总理形象,那么亲切、逼真,犹如总理仍生活在人民群众中,由此而更加热爱自己的总理。总理将和人民永远在一起。像这种类型的影片、专题片,资料镜头的应用是整部片子的核心,没有这些资料镜头,人物传记片的价值也就不存在了。

如军事体裁的专题片,大量运用了第一次世界大战、第二次世界大战时期的武器及装备的资料片,用这些历史资料镜头作为教科书,对观众进行爱国主义教育,增强民族自尊心,同时,也揭露了法西斯的残暴。

还有一些科教片中也运用了较多的历史资料镜头。如:科教专题《科技兴烟》中运用了历史的和当今的伟人们(斯大林、丘吉尔、毛泽东、邓小平)对香烟偏爱的资料镜头,来说明香烟对人类的诱惑。

总之,资料镜头在这些影视片中的运用是非常重要的。运用得准确,将使影视片再现历史,真实感人,并能给观众以强烈的撞击。因此,这类片子的剪辑,不同于故事片和电视剧的剪辑,它要求剪辑人员要具备高度的概括和组织能力,必须着重在结构、内容上做文章,要根据片子所要展示的主题及表现内容,运用蒙太奇语言结构,将这些相互无联系、杂乱无章的画面有机地组接在一起,达到高度概括主题,真实再现历史,生动感人并赋有影视特点的纪录片、专题片。

资料镜头在电影故事片、电视剧中的运用相应少一些。但不是不用,而是在运用上要讲究真实性和艺术性,要准确、适中,使资料镜头与故事情节紧密地结合,产生一定的艺术感染力。例如:电影《一江春水向东流》的上集,为了向观众真实地再现当年日本军国主义侵占上海时的历史真相,剪辑运用了大量的当年日军侵略上海、南京时飞机狂轰滥炸和作战的历史资料镜头。这些真实的历史资料镜头给观众的冲击力是不言而喻的。那一幅幅悲惨的画面和日军侵略者那嚣张的气焰,使观众为我们民族遭受的耻辱而痛心,同时,更为侵略者的惨无人道而深恶痛绝。由于这些资料镜头与整部影片的情节、人物关系紧密地结合在一起,使影片更具有真实感,人物刻画更加生动、感人,从而具有较高的欣赏性和教育意义。

例如:电影《开国大典》中资料镜头的运用。10月1日开国大典那天,毛泽东主席在天安门城楼上宣布“中华人民共和国成立了”,“中国人民从此

站起来了”。此刻,万众欢呼,人民悲喜交加,一片旗的海洋,一片人的海洋,天安门广场沸腾了。在这里,为了再现历史上这一庄严的时刻,剪辑将当年的历史资料镜头与现实拍摄的镜头相结合,使其戏中有真,真中有戏,现实中有历史,历史中有现实,人们如同又回到了那难忘的一刻,历史仿佛又在重演,领袖们又回到了人民的中间。从而使影片有强烈的历史真实感,产生一种特殊的效果。

再举一例:电影《周恩来》中资料镜头的运用。电影中的周恩来总理的形象是由王铁成扮演的,他外貌酷似总理,将银幕上的总理刻画得栩栩如生,真实感人,人们似乎真地感觉到总理又转世了。就连“十一”国庆大型招待会的场面都是由王铁成亲自出演的。但在表现周总理接见美国总统尼克松的镜头时就不可能再由演员来完成了。为了再现历史的真实,又不露出破绽,剪辑将历史的真实镜头组接进去,使现实的镜头与历史资料镜头融为一体:

1. 中近景:总理向飞机看去。(现实镜头)

2. 全景:飞机舱门打开,尼克松走出,向众人招手,缓缓走下。(资料镜头)。

3. 中景:总理向飞机走去。(现实镜头)

4. 全景:尼克松走下舷梯与走上前来的总理(背影)握手。(资料镜头)

这一组现实镜头与历史资料镜头交替的剪辑,将历史上这一重要的瞬间——大洋彼岸的两国决策人在此握手言和,形象、逼真地展现在观众面前,从而起到了资料镜头在故事影片中所应起的重要作用。

总之,故事影片、电视剧中资料镜头的运用,与纪录片、专题片中资料镜头的运用有相同之处,也有一定的区别。相同之处都是再现历史、还原历史的真实。区别在于,故事影片、电视剧中资料镜头的运用是受其影视片故事情节、规定情境、人物动作的制约,在画面选择时受到局限,余地小。而专题片、纪录片中资料镜头则是以影视片的题材、体裁来组织画面,它不受镜头内情节、规定情境、人物动作的制约,多以解说、论证的方法来表现,因此,在镜头选择上有很大的余地。但不论是故事片还是专题片,在镜头组接时,仍然要按照蒙太奇的规律来处理。

二、景物镜头的运用

什么是景物镜头?它又包括哪几个方面?

景物镜头(俗称空镜头)是指画面内没有人物、只有景物(包括飞禽、走兽)的镜头,也是我们常说的空镜头。它有两种表现形式:

(一)表现时间和环境的景物镜头

日出、日落、早霞、晚霞、云彩、月亮、冰、雪、花、草、钟表、星星等表现时间的景物镜头。

山水、河流、田野、森林、海洋、码头、桥梁、房屋、庙宇、街道、工厂、学校、兵营等表现环境的景物镜头。

(二)说明性与交待性的景物镜头

船舶、车辆、轿子、家具、棋盘、字画、照片、瓶子、罐子、杯子、水壶、盆、碗、筷子等物件镜头。

飞机、大炮、坦克、军舰、炸弹、手榴弹、枪支、潜水艇、导弹等武器镜头。

景物镜头在电影电视中的运用不外乎两个方面:一是,说明性与交待性的运用;二是,描写性与象征性的运用。

所有的影视片都包含着这两种运用手法,它往往是创作者借以抒发情感,刻画人物,象征或描写某种事件,烘托气氛,渲染情绪的一种重要表现手段。

景物镜头的运用,首先要以戏的内容为主要依据,结合剧情的进展,人物动作及造型因素,来选择所用的画面,使景物镜头为内容服务。

例如:电影《伤逝》涓生弃狗一场戏景物镜头的运用。

这场戏主要表现涓生被解职后,迫于生活的穷困、无奈,只好将他和妻子子君在新婚后不久买来喂养的小狗弃掉。

这场戏的原始素材中,只有涓生在荒野中弃狗的情节及抱狗走去和回来、狗跑、乌鸦、枯树等镜头,没有拍更多的空镜。如果仅用这些素材将这场戏组织起来也可以,但显得简单,气氛不浓,缺乏感染力。为此,剪辑在所拍的景物镜头中和众多的资料景物镜头中精心选择了一些与这场戏有关的镜头,如:乌鸦、枯树、芦苇、乌云、枯草等。这些凄惨、荒凉的景物镜头与这场戏中的涓生弃狗镜头及小狗求生,追赶主人的镜头有机地组接在一起,使戏的情节在原来的基础上得以升华。

影片《伤逝》中,“涓生弃狗”一场戏镜头组接的剪辑结构(重新结构)(共58个镜头)

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
1	317	特—远	拉升	荒野外,涓生(脚特)抱狗远去的背影。		乌鸦叫	20英尺9格
2	资料	全	跟摇	一只乌鸦沿着枯树林向前飞行			16英尺1格
3	320	中—全	跟、移拉	涓生抱着狗走上山坡			19英尺9格

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
4	321	中近 —特	推、 俯、侧	涓生打开包袱露出可怜的小狗			14英尺12格
5	322	中	正仰	涓生抚摸着小狗,沉思后推狗			6英尺13格
6	323	全	正仰	涓生将狗推下山坡(一剪二,用上段)			12格
7	补拍	近—全	高速跟摇	狗从坡顶坠入			1英尺12格
8	补拍	中—全	高速跟摇	狗坠入山坡卷起浮土			4英尺5格
9	323	中近	侧仰	涓生望着坡底的狗(一剪二,用下段)			3英尺1格
10	资料	近	俯	狗在坡底向涓生吠叫(一剪二,用上段)		狗叫声	2英尺15格
11	323 325A	近 —全	跟拉	涓生起身离狗而去(一剪二,用下段)			11英尺7格
12	资料	中	仰	枯树林中的乌鸦飞走		乌鸦叫	2英尺12格
13	326	全	拉	涓生穿过稀疏的枯树林,向前走			5英尺12格
14	329	中—全	俯、跟	狗在荒野中寻觅入的踪迹(一剪二,用上段)			6英尺8格
15	327	中	跟	涓生穿过稀疏的枯树林,匆匆向前走去			7英尺2格
16	资料	中—全	跟摇	乌鸦在枯树林中飞行			9英尺1格
17	328	中—全	跟摇	涓生拐过土坡向荒野走去			7英尺
18	324	中—近	俯、跟	狗吠,抬头向涓生看去(一剪二,用上段)			6英尺12格
19	330	近—远	摇升	从荒野、枯树、草,摇至涓生远去的背影(一剪二用上段)		乌鸦叫 风声	19英尺4格
20	329	近	跟	狗向涓生方向吠叫(一剪二,用下段)		狗叫声	6英尺2格

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
21	330	远	摇	涓生在荒野中远去(剪二,用下段)			6英尺2格
22	333B	中	跟、摇	狗向涓生跑来			8英尺13格
23	资料	全	跟、摇	乌鸦在空中盘旋			3英尺13格
24	332	近	跟	狗迎镜头前跑来			1英尺13格
25	334	近—全	移俯、跟	狗在荒野中奔跑			4英尺8格
26	333C	近	俯、跟	狗狂奔			3英尺9格
27	331	中	跟	涓生忽听到狗吠,回头望去(一剪二,用下段)			11英尺6格
28	335	近—全	俯跟升拉	狗向涓生跑去		狗叫声	10英尺2格
29	332	近	跟摇	狗狂奔			3英尺2格
30	334	特	侧、仰	涓生望着			3英尺2格
31	336	全—近	俯、推	涓生望着跑来的狗,狗跑近涓生,畏惧地站住		狗叫声	9英尺8格
32	337	近	侧仰	涓生望着狗俯身			3英尺11格
33	338B	近	跟	狗畏惧地向后退			2英尺13格
34	补337	近	侧跟	涓生俯身去抱狗			4英尺10格
35	338B	特	正	狗可怜的面孔			3英尺13格
36	368	中—全	正俯、拉	涓生抚摸着狗			7英尺3格
37	339	近—全 —近	拉跟 推	涓生抱起狗向同走至草丛		风吹草 丛声	37英尺4格
38	资料	中—全	跟摇	一只乌鸦从草丛飞起,落到枯树枝上		乌鸦叫	9英尺1格
39	340	特	跟摇	涓生的脚在荒野、草丛中行走		风吹草 丛声	5英尺
40	343	全—中	跟、推	涓生抱着狗,在同走的路 上经过坟地			11英尺13格
41	344	全	移推	从草丛中的坟碑摇到一个深坑			12英尺
42	345	中	跟	涓生站在坑边			5英尺4格

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
43	345A	近	俯正	荒野中的土坑		↓	2 英尺 4 格
44	345B	中	正仰	涓生蹲下			8 英尺 3 格
45	资料	全	正仰	乌鸦在树林中盘旋		乌鸦叫	6 英尺 9 格
46	348B	全	正俯	狗在坑中吠叫		狗叫 风吹草 丛声	5 英尺 2 格
47	330	近	摇移	枯草丛(向左摇)(一剪二,用上段)			4 英尺 9 格
48	348B	近	俯正	狗在坑中挣扎跳起来向前看			2 英尺 9 格
49	346	特	跟移	涓生的脚在芦苇草丛中走着(一剪二,用下段)			7 英尺 9 格
50	348B	近	俯侧	狗扒着坑边看,准备上来			4 英尺 9 格
51	348甲	中近	推移	寒风吹拂的苇草			6 英尺 2 格
52	348甲A	远—全	正	涓生穿过苇草迎面走来			7 英尺 1 格
53	348A	中	跟移	涓生穿过芦苇匆匆行走,有时向后看			6 英尺 1 格
54	348甲2	特	跟移	涓生的双脚在苇草中行走(一剪二,用下段)			3 英尺 9 格
55	资料	中近	推移	寒风吹拂的苇草			4 英尺 9 格
56	资料	全	仰	乌云在天空中浮动		乌鸦叫	4 英尺 8 格
57	348C	远	正	涓生穿过枯树林,远去的背影,最后消失			8 英尺 15 格
58	资料	全	仰跟	一群乌鸦在空中盘旋			6 英尺 1 格

电影《伤逝》中,“涓生弃狗”一场戏的原分镜头设计顺序(共32个镜头)

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
1	317	全一中	稍仰升	天空阴沉,风沙呼号,涓生背影穿过灌木丛、枯草,向凄凉死寂的荒野中远去			
2	318	特	跟拉	涓生的双脚踏着荒草,翻过坟丘			
3	319	全	横摇	坟场中,坟丘起伏,落叶横飞,干枯的树上,几只乌鸦乱叫乱飞		乌鸦叫	
4	320	大全	摇	涓生在窑坑断崖前停住			
5	321	中一特	推	涓生侧背蹲下打开包袱,小狗露出头来惊惧地看着四周……		狗叫声	
6	322	中近	稍仰	涓生心情难过地看着……			
7	323	特	侧	小狗哀求般的目光			
8	324	中近	正	涓生痛苦地闭上眼睛,扭过头去,下了最大的决心双手将小狗推出画面			
9	325	全	特技 俯	小狗哀号着,滚落坑底			
10	326	特	俯	小狗落入坑底,嚎叫着往崖上爬			
11	327	全	仰	小狗前景,涓生离开崖顶出画			
12	328	全	跟拉摇	涓生匆匆往回走			
13	329	特	跟摇	小狗在坑里东窜西跳地找到出口,惨叫着跑去			
14	330	特	跟摇	小狗在枯草丛中奔跑(长镜头跟摇)			
15	331	中一全	跟拉	涓生在起伏不平的沙丘、荒草丛中行走,画外传来小狗的哀叫声,停住脚,回头……			

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
16	332	全—特	推	小狗由远而近,竭力奔跑			
17	333	中近	正	涓生惊愕的目光			
18	334	远	侧	在广漠、混沌的天地间,小狗奔向涓生,扑在他身上			
19	335	中近	正	涓生凝视着小狗			
20	336	特	正	小狗向涓生做乞求哀怜的动作			
21	337	中近—全	拉	涓生心情压抑,酸楚,慢慢蹲下			
22	338	全	跟摇	枯树在风沙中抖动,几只乌鸦叫着在空中盘旋			
23	339	中近	正	涓生重新将小狗包裹起来,小狗挣扎、惨叫着,涓生转身出画			
24	340	全—中	跟拉摇、稍仰	高低起伏的坟丘间,来燃尽的纸钱、纸灰随风飘舞,涓生抱着小狗站在坡顶举目寻视,然后走下山坡,背身向纵深走去			
25	341	全—特	推	涓生背身入画,走近坟坑前停住,坟坑较深,坑底依稀可见白骨和破衣服碎片			
26	342	中—近—中	拉	涓生打开包袱皮,把小狗放在坑边,轻轻一推,小狗嚎叫着,涓生又用力一推,小狗坠落下去			
27	343	特	仰	小狗由上而下掉出画面(由坑底向上拍)			

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
28	344	特	俯	小狗在坑底挣扎,惨叫, 用爪趴着坑壁			
29	345	中—中 近 全	跟拉 摇	涓生快步走着,小狗的 惨叫声伴他走出画面			
30	346	特	跟移	涓生的脚在荒草间急步 走着,出画,仍有小狗的叫 声			
31	347	中近	跟拉	涓生快步走着,画外有 小狗的惨叫			
32	348	远	止	风沙呼号,铺天盖地,混 沌不清的夕阳在沙雾中颤 抖,涓生在荒败的枯草丛 中,越走越远,终于隐去 ……			

乌鸦,给人们的印象是不吉利的,它的出现往往使人们感到有一种不祥的预兆。在这场戏中,剪辑多次运用乌鸦的镜头来象征、描写、预示着将要发生的一切,给观众的心理笼罩上一种凄楚、悲凉、不安的感觉。

乌鸦这一景物镜头在这场戏中共用了7次,而每次所表达的含义是不同的。剪辑在拍摄的乌鸦镜头中选择了不同景别、不同角度、不同方向、不同光影色彩的7个乌鸦镜头,结合情节进展的逻辑及人物此时此刻的心理,进行了描写、象征、渲染的处理。如:第一次的运用:涓生抱着小狗在荒郊野外走着(脚的特写拉成远景),切入一只乌鸦哇哇……叫着在枯树林中飞行的镜头(与人物动作方向一致)。这里,乌鸦的运用,既强调了环境,又制造了气氛,同时也定下了这场戏的基调,给观众的心里罩上了一层阴影。第二次的运用:涓生将小狗推落荒坡下,起身走去。连接全景中乌鸦哇哇哇叫着在枯树枝上盘旋飞落。这次的运用,证实了这种不祥的预兆终于应验了:小狗已遭到不幸,被主人遗弃了。第三次的运用:涓生弃狗后,向着远处的荒野走去,几只乌鸦随着涓生走去的方向,从枯树枝上飞落下来,尾随着哇哇哇叫着。这里预示着,乌鸦不仅给小狗带来了厄运,它还要将更大的不幸降给涓生。第四次的运用:小狗终于从死亡的边缘逃脱出来向着主人奔去。就在它奔跑的途中,天空中哇哇哇叫着的乌鸦却一直纠缠着这只可怜的小

生命,似乎小狗永远逃不出它们所念的“咒语”。第五次的运用:小狗追上了主人,疑惑地望着主人,而无奈的涓生又重新抱起小狗回身向原路走去(镜头跟着人物摇推到脚下枯草)。这时,又切入一只乌鸦从枯草中飞起落在枯树上,多么凄惨、悲凉!小狗又将被重新遗弃掉。同时,枯草接枯草中飞起的乌鸦,在画面造型的匹配上也极为吻合。第六次的运用:涓生抱着心爱的小狗缓缓地在坑边蹲下。在这里,剪辑没有再表现涓生将小狗推入坑里的动作,而是以枯树上的乌鸦哇哇叫着飞起的镜头来象征着小狗这个小生命终究没有挣脱这死亡的阴影而陷入绝境。最后一次的运用:涓生忍痛弃掉心爱的宠物后,向着远处走去,身影渐渐消失。这时,满天的乌鸦哇哇叫着,它象征着在黑暗的旧中国,天下乌鸦一般黑,哪有出路,哪有光明……

在这场戏中,同是景物镜头的运用,但却有不同的含义。乌鸦镜头的运用是以描写象征的手法来表现主题,刻画人物心理;而枯草、芦苇、乌云等镜头的运用都是以渲染情绪来烘托气氛。作用不同,但相互间却有着直接的连带关系,是以不同的表现形式为主题、内容服务,为刻画人物服务,使整场戏在没有对白、旁白的情况下,依赖视觉形象烘托出人物酸楚、沉痛的心情和弃狗悲凉、凄惨的气氛。

景物镜头的运用,使原来的故事情节和人物动作的关系越发细腻、深刻,也更加深化主题,像乌鸦镜头的7次运用以及乌云、枯草、芦苇、枯树等景物镜头的有机混合运用,使这场戏的人物动作、动物动作、景物动作、镜头动作紧密地结合在一起,为影片在揭示主题内涵、制造悲惨、凄凉的环境气氛上构成了对黑暗社会的有力抨击,也使涓生弃狗的一系列动作更加感人。

电影《伤逝》另一场戏中,两个景物镜头的运用。涓生、子君双双沉浸在爱情的甜蜜中,在花前月下互相倾吐着爱慕之心。镜头在表现两人摸手动作(特写)的后面,运用了两个景物镜头,一个是颤动的双影树枝,一个是一对金鱼在水中游戏。这两个景物镜头的运用,比较含蓄,以象征的手法来表现此时此刻两人的心情。颤动的双影树枝,象征着涓生、子君在爱情火花碰撞的瞬间,两人那紧张、激动、含羞、不平静的心情。而再接一对金鱼在水中游戏,又象征着俩人的爱情如同金鱼戏水那样纯洁、透明、富有诗意。在这里,导演、剪辑借用这两个景物镜头叙述了一对年青人忠贞不渝的爱情。同时又以浪漫、抒情的手法生动地描写了这对恋人对幸福的追求和向往。

再例如:电视剧《特殊连队》中一个景物镜头的运用。红军撤出苏区,开始了举世闻名的长征。当红军进入白区后,前面呼喊:“进入白区,灭掉火把。”按分镜头剧本,大部队应立即将所有的火把熄灭,连接大部队在黑暗中行进的镜头。但由于在拍摄时,道具火把是用柴油点燃的,根本灭不掉,无法与下个镜头中不拿火把有秩序前进的红军队伍相连接。这种情况下,剪

辑为了解决动作不连贯,决定插接一个景物镜头来作为时空的转换。因此,选择了一个由全景推成近景的月亮。起初,这个月亮镜头是以单一的含义运用的,但当这个镜头与上下镜头及片子的内容相联系后,它的含义就不只是解决动作不连贯的问题了,而是在这个基础上又有了一层更深的寓意,它象征着革命的烈火是扑不灭的,前途是光明的,革命一定会胜利。这个景物镜头的运用,既解决了外部动作的连续性,延续了时间,同时又有一定的象征意义。

电影《伤逝》的春天一组资料景物镜头的剪辑。《伤逝》的春天是全剧的开篇,没有语言,没有人物,完全用景物镜头来展示。那么,《伤逝》的春天是什么样的春天呢?导演要求,《伤逝》的春天既不能艳丽,又不能过于暗淡。这就是说,要完全用一种虚写的方法,以描写与象征性的运用,将《伤逝》的春天表现出来。这是导演从整部戏的主题内容出发,按照戏的含义而要求的。因为:《伤逝》的春天是整部影片的基调,基调定不好,又何谈影片的艺术质量呢?理解了导演的意图后,剪辑着重从中性的角度出发,使《伤逝》的春天既有明快的节奏,又有黯然的情丝,使人看后回味无穷。

剪辑在近千英尺的胶片中精选出7个不同景物的镜头,将它们组接起来,以展示《伤逝》的春天,这7个镜头是:

《伤逝》春天的镜头组接(共7个镜头)

顺序	镜号	镜位	摄法	内 容	长度
1	资料	远	跟	鸽子在蓝天白云中自右向左飞翔	6英尺8格
2	资料	全	跟	鸽子在蓝天白云中自右向左飞翔	4英尺9格
3	资料	中—近	推	蓝天白云下,红色的一品花微微颤动	5英尺1格
4	资料	近—中	拉	金黄色的迎春花由虚转实	4英尺1格
5	资料	近	固	微微颤动的藤萝架上,一对鸟儿展翼双飞	1英尺14格
6	资料	全—中	摇	池塘中光斑点点,荷叶、薄草、黄花迎风摇曳	10英尺
7	资料	中近—中	摇	粉红色的丁香花	10英尺1格

红色的一品花,金黄色的迎春花,首先是季节的交待——春天来了。故事将从这里开始。而另一种含义则是,花是娇艳的,今后它能否经得起自然界的侵袭?比喻影片中的主人公是否能经得住黑暗社会的吞噬。而藤萝架上的小鸟正是我们影片中男女主人公的化身,他们追求自由的生活,憧憬着美好的未来,但是他们的根基不是挺拔的树干,而是随风摇摆的藤萝架,

这就预示着他们将会受到社会无情的摧残而无自卫的能力。然而,他们仍像小鸟一样比翼双飞,去追求,去抗争。

池塘中斑斑点点的光影、荷叶、薄草是很迷人的,可它们又是那么摇曳不定,预示着男女主人公所追求的生活,向往的未来,虽然是那么美好,但却是多么游移和不安,让人为他们担心,为他们忧虑。

这7个镜头从色彩上以暖色为主,它既不花枝招展,又不黯然失色,但却具有柔和、抒情的味道。在光影上,有明朗的天空,又有温柔的光斑点点。这两个调子的确定,首先在画面的光影、色彩上,使人们有一种既不过于激动,也不至于悲凉的感觉,从而奠定了《伤逝》春天的基调。但最主要的还是画面内的主体选择是否与整个戏的内容相吻合,如选择动感过于强的主体,其效果是跳动性太大;如选择没有动感的主体,其效果又则是死水一潭。因此,为了表现《伤逝》的春天,选择的画面内部主体都是具有一定的象征意义的。

鸽子,人们往往把它作为和平的使者,自由的化身。在这里,用鸽子来作为“春天”的第一个镜头、第一个主体出现,表达了人们的一种情感寄托,期望着像鸽子一样自由、快乐、幸福的生活。

这7个景物镜头的组接,以它本身具有的表现力和象征意义,为我们展示了这一春意绵绵、情丝悠悠的《伤逝》的春天。它以象征性的手法展现主题内涵,以光影、色彩作为时代的基调,以镜头的运动来比喻春天的生机,以画面及主体的造型来描写人物的命运。这就是《伤逝》的春天,它赋予人们的是深思,是感受,是回味。

景物镜头是影视片中诗情画意的重要表现手段。为了抒发壮怀激烈、心潮起伏的情感,表达宽广、喜、怒、哀、乐的情绪,用景物镜头是能达到一定的艺术效果的。但运用这类镜头时,要根据动作、造型、时空这影视艺术三大因素的基本法则来选择,同时要根据影视艺术的动态与静态、内容与规定情境的需要来选择,还要准确地把握住剪接点,这样才有一定的艺术效果,起到情中见景、景中生情、情景交融的作用。

总之,资料镜头与景物镜头在影视片中运用的例子很多。但不论是故事片、电视剧,还是纪录片、专题片,这类镜头的运用只有与人物刻画、内容描述、情节发展紧密结合起来,借以来说明与交待、描写和象征,从而起到渲染情绪,烘托气氛,介绍环境,表现时间和空间的变化以及必要的节奏感。

第十节 字幕的形式和镜头的组接

凡是电影电视片,每片必有字幕,字幕是符号式的说明片子内容,是一

部影视片风格样式的具体表现,实际上也是一部片子的门面(包装)。而目前,我们有很多同志对字幕的重要性认识不足,往往不注重字幕对影视片的直接影响,仅凭喜好随意地处理片中各种不同的字幕,从而使字幕与本片的内容、形式不相吻合,影响片子的质量。因此,字幕必须要根据片子的题材体裁风格样式来合理地选择,就像现代化的大楼不可能用古色古香的红漆大门来装配,而古色古香的庙宇也不可能用现代化的自动门来装配一样。所以说,字幕运用的恰当与否,直接关系到观众对一部影视片的直观感受和欣赏,是不可忽视的重要一环。

下面将对字幕的表现形式作一详细的阐述。

一、字幕的表现形式

(一)字幕的种类

字幕的种类多种多样,有片名字幕,剧终字幕,集数字幕,职演员表字幕,介绍人物字幕,说明画面字幕,对白字幕,旁白字幕,交待时间、地点、事件的字幕,解释主题的字幕,唱词字幕等等。

(二)片名的字幕

不论什么片种都有片名,而这个片名既要高度概括主题内容,又要赋予一定的哲理,要有很强的吸引力和感染力,使观众对此片产生一种浓厚的兴趣。从历史上来看,电影、电视的片名一般从1个字到7个字为最多,但我认为,片名字数不要过多,要根据片子的体裁、风格、内容,以高度概括主题为原则来确定。片名最好2—5个字为适宜,最多不要超过7个字。字多了,观众记不住;字少,容易让观众理解、记忆。下面例举影视片片名来说明。

1 个字片名的影视片:

美国电影《刺》、《飘》,电视剧《根》。法国电影《Z》。中国电影《家》、《春》、《秋》、《药》、《桥》、《路》。

2 个字片名的影视片:

电影《伤逝》、《知音》、《幽灵》、《劫持》,电视《往事》、《亲情》、《呼唤》、《民魂》。

3 个字片名的影视片:

电影《武训传》、《野猪林》、《黑三角》、《白龙剑》。电视剧《诸葛亮》、《红楼梦》、《铁市长》、《杨闇公》、《洛神赋》、《苏东坡》。

4 个字片名的影视片:

电影《虎穴追踪》、《青春之歌》、《杨门女将》、《上海姑娘》、《暴风骤雨》、

《小兵张嘎》、《万家灯火》、《百凤朝阳》。电视剧《特殊连队》、《马江之战》、《情暖万家》、《爱的选择》、《四世同堂》、《三国演义》、《明镜高悬》。

5个字片名的影视片：

电影《三毛流浪记》、《乌鸦与麻雀》、《希望在人间》。电视剧《郑和下西洋》、《医圣张仲景》、《爱新觉罗·浩》、《小小运动会》、《苏雅的故事》。

6个字片名的影视片：

电影《以革命的名义》、《关不住的春风》、《魔鬼城的故事》。电视剧《茅台酒的传说》、《微笑啊回来吧》、《女人不是月亮》。

7个字片名的影视片：

电影《一江春水向东流》、《八千里路云和月》、《不当演员的姑娘》。电视剧《千里跃进大别山》、《少奇同志在东北》、《狄仁杰断案传奇》。

以上列举的这些片名,是从1个字到7个字的。从目前的影视片来看,2至5个字的较多。而在这些字中,惟有4个字的片名念起来同成语一样上口、易记,而且更能高度地概括片子的主题。因此说,要使观众对影视片感兴趣,片名首先要新颖别致,要有吸引力;要短而精,不要让观众为了记住片名而大动脑筋。这样,就会赢得观众的收看率。但话又说回来,短而精并不是说字多就不好,只是字多了观众不易记住,容易造成费解。如果字多的片名能充分展示主题内容,也有一定的感染力和吸引力,也是可取的。如《莫斯科不相信眼泪》、《这里的黎明静悄悄》等。

(三)字幕的字体

字幕要根据影视片的题材、内容、风格样式来确定所要表现的字体。中国的字体在影视片中常用的有隶书、楷书、行书、仿宋、魏碑、黑体、姚体、综艺体、美术字等等。儿童片一般多用美术字,它活泼、可爱,能表现出祖国花朵的天真烂漫,更能使儿童观众们所接受和喜爱。正剧片、悲剧片、史诗片、传记片、古装片等多用隶书、魏碑、仿宋,它显得庄重、严肃,有一种凝聚力,使影视片具有一定的分量。而国际上的暴力影片和我国拍摄的惊险片,在字体的运用上,往往采用一种不规则的、变格式的美术黑、白体字,它以粗犷的线条,造成观众视觉上的一种恐怖、惊险、紧张、激烈的情绪,能紧紧地抓住观众,使影视片更加吸引人。歌舞片、戏曲片等等,在字体的运用上往往多采用行书、楷书。这些字体符合于歌舞片、戏曲片的风格样式,它的流线型字体与歌舞片中优美的舞姿、戏曲片中程式化的动作和韵白相吻合,给人一种流畅、明快的感觉。因此,不同体裁、不同风格样式的片子就要用不同的字体来表现,要避免千篇一律。如果不注意这一点,就会直接影响片子形式与内容的统一。比如说:历史名著《红楼梦》改编的电视剧,在字体的选择上,如果用美术字体来表现的话,就显得滑稽可笑,有损于原著。再比如,儿

童片《小小运动会》片名字体为美术体中的娃娃字,这种字体与片子的内容相吻合,从而使影片一开始就给人一种活泼、快乐、明朗、可爱的艺术效果。反之,如果字体选用的是仿宋、魏碑的话,那字体与内容就不和谐,不伦不类,使人哭笑不得。美术片(动画、木偶、剪纸等)也应如此。因此说来,片名字体的选择是受片子的内容、题材所制约的。

字体要为内容服务,不可随意性太大。所以,字体是体现影视片的体裁、风格样式的最直接的表现形式,要引起导演们的重视。

上述谈的是影视片的片名字体。而影视片中除了片名字体外,其余的字体,如:演职员表字体,介绍人物字体,说明画面字体,交待时间、地点、事件的字体,解释主题的字体,唱词字体,剧终字体,集数字体等等,都要同片名字体和谐统一,保持一个完整的风格。而一部影视片风格样式的形成,是由多种因素所构成,其中字幕字体就是这多种因素之一。如果在一部影视片中出现反差较大的字体,那样会使影视片在风格样式上跳跃性太大。比如:喜剧片中,片名字体为美术字,而片中其余的字体却是仿宋、魏碑,那么,字体的表现形式与片子的内容就会脱节,直接干扰观众对影视片的欣赏。

(四)字幕的颜色

在影视片中,字体的颜色不但给人们一种视觉上的色彩印象,同时,也是反映影视片内容的直接表现者。因为,颜色本身具有一定的象征意义和直观感受。如:红色给人一种热烈、庄严的感觉,黄色给人一种古朴稳重的感觉,白色给人一种醒目、对比的感觉,蓝色、绿色给人一种幽灵、恐怖的感觉,紫色给人一种沉重、凝聚的感觉,黑色给人一种肃穆的感觉。

目前,我国拍摄的影视片常用的颜色有:红色、黄色、白色、蓝色、绿色、紫色、黑色几种。而最多见的是:红色、黄色、白色三种。而蓝色、绿色、紫色、黑色用得就较少一些。

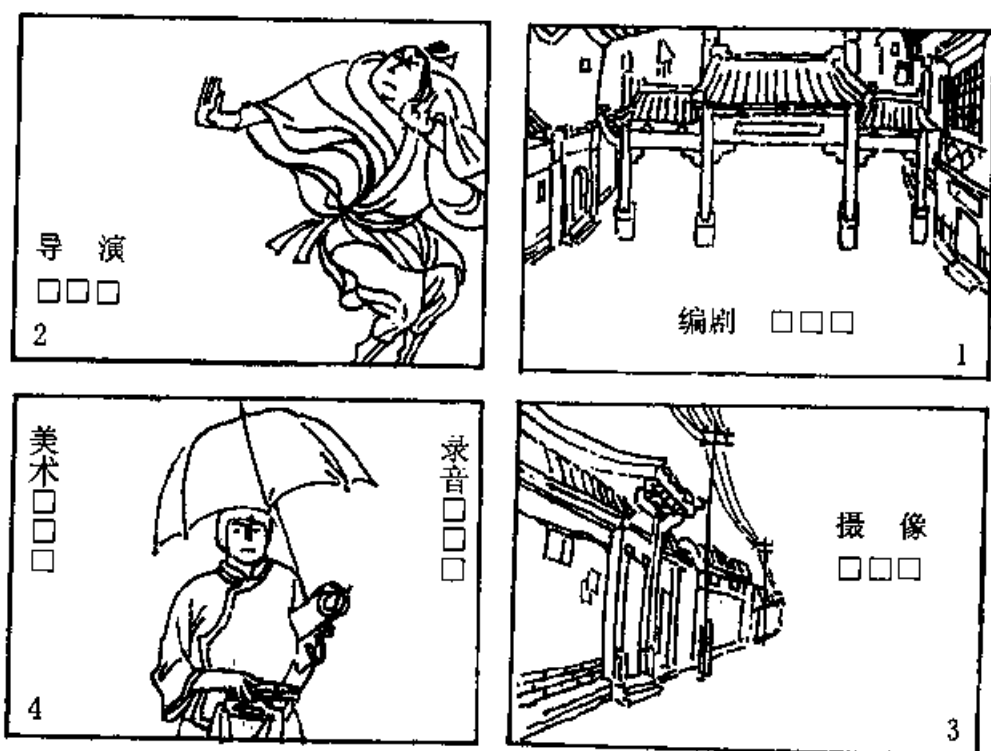
各种颜色的运用要根据影视片的题材内容结合画面造型因素来确定。红色一般多用于历史和现实题材,政治色彩较强的传统风格样式的片子。如:电视剧《红楼梦》、《诸葛亮》、《三国演义》的片名为红色,这种红色的运用使历史名著和历史人物的分量加重。又如:《特殊连队》、《马江之战》的片名为黄色,它既有古朴的色彩,又具有历史凝重感。再如:《平原枪声》用的是白色,它醒目,反差强,具有一定的视觉冲击力。而《杨家将》中的演员表是蓝色,中国古代称史书为“青史”,采用蓝色表明这是关于民族英雄的历史故事。同时《杨家将》写的是壮士为国捐躯、报效国家的悲壮故事,以蓝色来作为对死难壮士的祭奠。《聊斋》是神鬼的传说,人们用鬼的故事来借以抨击社会的腐败,用绿色表现幽灵、鬼魂,使颜色与戏的内容相吻合。

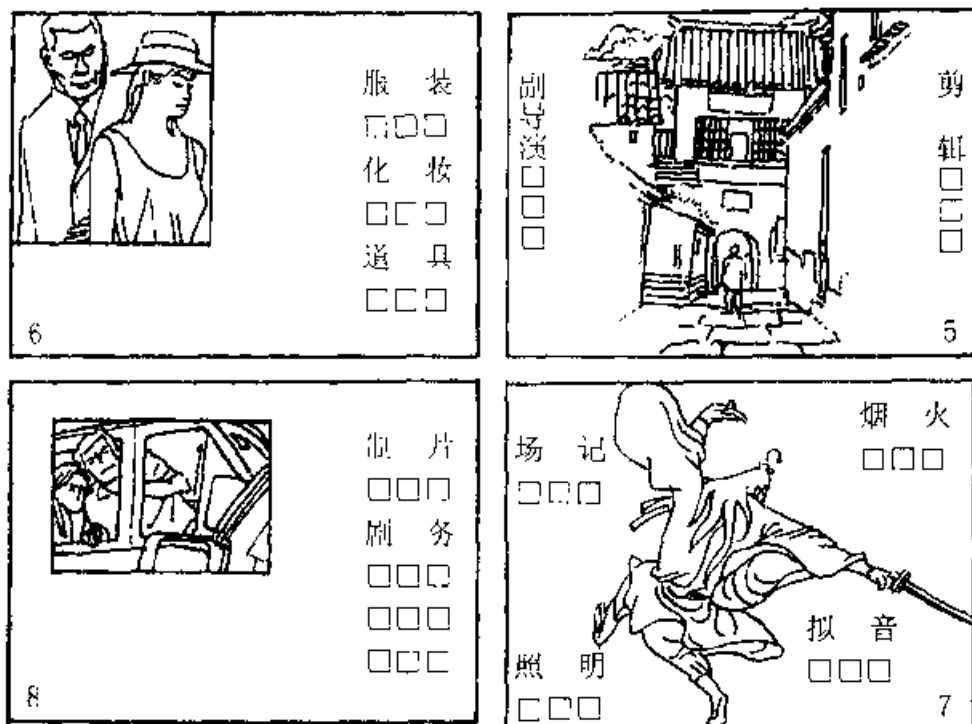
总之红色、黄色在历史片、古装片和一些现代体裁的影视片的片名中常

用。白色、黑色则在一些惊险片中常用。蓝色、绿色在神话、恐怖片中多见。白色、黄色在职演员表中用得较多。以上字体颜色的运用都是根据片子的体裁、内容以及字幕衬底画面造型因素的不同,所采用不同的颜色处理的。如果仅凭爱好和想当然来选择字体的颜色,那其效果不但不能使影视片从视觉到内容有一个和谐统一的效果,相反,对影视片的艺术质量将产生不良的影响。

(五)字幕的排列

所谓字幕的排列,也就是影视片中片头、片尾的字幕构图。在我国影视片中,有传统的竖排法,有现代的横排法,还有根据主体动作和画面造型因素的需要以左上角、右上角、左下角、右下角、左中、右中、中下等排列的方法来表现。目前,影视片中,横排法较为多见,竖排法较少,而以画面造型、主体动作和字幕相结合的排列方法越来越多,随着科学技术的发展,电视特技机的三维空间可完成各种维度的画面造型。因此,字幕的排列也就越来越新颖别致。但不论是传统的竖排法,还是现代的横排法,以及画面造型和字幕相结合的排列方法,都要依据影视片所要表现的内容和风格,采取符合于本片主题的字幕排列法。字幕的排列法是整部片子风格样式的集中体现,也是影视片中的片头、片尾造型美的重要因素之一(见图)。





(六)字幕的技巧

电影叫画面技巧,电视称之为特技,它是现代影视艺术中的一种表现形式。如:淡入、淡出、化出、化入、划出、划入、推、拉、翻、甩、切、滚等。不论是哪种方法来表现,其最终目的仍是要与影视片的内容及字幕衬底的主体动作造型因素相匹配,与影视片的风格相统一。脱离这个原则,技巧的运用将是弄巧成拙,影响片子的质量,而技巧运用的恰到好处,定会为影视片争得光彩。比如:电视剧《红楼梦》片名字幕是运用技巧推出、定格。结束时,又运用技巧将字幕翻飞从右上角出画。这个技巧的使用就非常符合片子的内涵。因为,翻飞出画面的字幕给人们的感觉是虚无飘渺,如同梦幻一般,这与片子的含义是一致的。电影《暴风骤雨》的片头字幕,是从右至左,与衬底画面从右至左奔驰的火车动作相一致,给人们一种势不可挡的冲击力。电视剧《黑土上下》片头职员表字幕是从左至右拉入、暂停、从右拉出。电视剧《特殊连队》片头职员表的字幕是从下翻入、暂停、又翻出。电视剧《黑豹突击队》中片尾一段说明性字幕是以计算机打字的形式将字一个个跳出,产生一种纪实性的效果,使故事更加逼真、感人。电视剧《特殊连队》片尾一段介绍干部休养连走出草地的人员名单,是以从下拉上的技巧处理的。

字幕的技巧在影视片中的运用是多种多样的。但目前电视在字幕的处理上已经远远地超过了原来较为单一的字幕技巧,而是以字幕与画面造型相结合的多维空间来处理的。比如:以小说改编的电视剧《围城》在片头字幕的处理上就别出心裁,具有特色。它以小说中一句富有哲理的话:“围在

城里的人想冲出去,围在城外的人想冲进来。”作为开篇的旁白,引出字幕。而字幕的处理是将一幅幅剧中的人物形象画面以四方框的技巧划入,由小变大,在画面四周形成一个坚固的围城,同时画面变成一种陈旧的土黄色定格,字幕就在定格的画面上淡入、淡出。这个片头字幕的技巧处理,在造型上既吻合于片子的内涵,又有一定的寓意。观众从视觉上感到了一种无形的压抑与紧箍,因而产生一种冲破这种紧箍的欲望,使“围城”的含义更加深刻。电视剧《南行记》片头片尾字幕技巧与画面相结合的处理,是以本片作家艾芜的各种头像为主,利用三维空间技巧,将头像抠像在各个不同的衬底画面上,从各个不同方位缓缓移动而入,缓缓移动而出,字幕以衬底画面内主体头像所占用的位置为依据,叠印在衬底画面中各个不同的空间位置上,淡入、淡出,使衬底画面、主体动作(头像)及字幕三者和谐统一,形成一种流动着的、舒缓而又悠远的一幅幅三合一的画面。这个片头片尾的处理就很别致,它既有创新,又不游离于本片内涵,使观众在耳目一新的基础上有一种悠悠岁月,感叹人生的情怀,而且使本片更增添了散文性的抒情色彩。再比如:电视剧《呼唤》片头字幕技巧与画面主体动作相结合的处理,《呼唤》的片头总长为1'48"。片头的字幕衬底是一个长镜头——早晨,上班的自行车人流在源源不断地涌来。片名字幕就在这个画面上由小变大推至画外,又从画外拉回画内稍有停顿,再重新推出画外,最后,从画外拉进画内定格。这样反复强调两次,其效果产生一种呐喊,一种呼唤,呼唤着人间的至善至美。这个技巧的运用与片子的内容是相匹配的。接下来是演员字幕,这个字幕的处理是选用每个演员在剧中的一个近景镜头,用三维技巧在字幕衬底的人流画面中间推出,由小到大,至中心位置定格(画面定格,主体仍在运动着)。演员字幕就在这个近景画面上从左至右划入。结束时,字幕与近景画面同时翻出缩小出人流的衬底画面。这个字幕技巧的处理突出主题,强化人物。

总之,字幕技巧的运用,既能为影视片增色,同时,也能给影视片减色。因此,在使用时,首先要把握住技巧是为内容服务的,而不是内容服从于技巧。否则,就会本末倒置,喧宾夺主,这是影视导、摄、剪工作者不可轻视的。

(七)字幕的长度

字幕的长度在电影和电视中的运用是不相同的。按规定,电影的职演员表一般为各1分钟,最多不超过1分15秒。而电视在这方面已大大地打破了这一规定,放长到1分30秒至2分30秒,甚至接近3分钟。这么长的字幕在电影中是办不到的,因为,90分钟的片子,如果片头就占去2分30秒,那观众会骂娘的,他们买票是来看故事而不是看字幕。而电视是一种家庭艺术,人们可以边干活、边聊天边看戏,字幕长不长都还认可。但即便是

这样,这么长的字幕也是不可取的。观众关心的是故事情节、人物命运,而不是你所要表现的职演员表。字幕过于长,观众会产生厌烦的情绪而不看了,这样,就直接影响观众对影视片的欣赏。但现在的片头片尾字幕长还有另外一个原因,就是要唱歌,音乐家在作曲的时候,自然认为头尾长了歌曲可得以舒展、发挥,而短了就不易做到。然而,好听的歌观众愿意听,不动听的歌,观众仍会反感。比如:电视剧《红楼梦》的片头为2分45秒,按理,这么长的片头,观众是不愿意看的。但它有一首动听的歌曲,观众的注意力都集中在这悦耳动听的旋律上,也就不觉得片头长了。再比如:电视剧《西游记》的片尾。片尾与片头相比更不能过于长。一般的情况,电影的故事一结束,观众就要拍脚走了,字幕多长并不关心。电视如果不是连续剧的话,故事情节一结束,观众自然也要换频道而不看片尾字幕。可《西游记》的片尾有一首好听的歌曲,观众喜欢听,不愿放弃。因此,也就会将片尾看完。电视连续剧《渴望》的片尾也是如此。这说明了片头片尾的长度是可根据具体需求偏长的。但观众能将片头片尾认真看完并不是看字幕,而是欣赏歌曲,字幕仍不起作用。因此,最好是不要过于长,要抓住观众的欣赏心理,不可仅凭自己的喜好来随意性地处理片头片尾的长度,最好在2分钟左右为宜。在影视艺术中,视觉形象和听觉形象是相辅相成、缺一不可的。因此听觉形象也要好。只有这样,才能取长补短,弥补一些难解的问题。但片头片尾的字幕到底以多长为最佳,仍然是一个实际问题。如何处理得完善,还有待于影视创作者今后的合作、协调。

现在把一般情况下字幕所需要的长度作一简要的说明:

1. 各种布满银幕的静止字幕,或布满银幕的运动字幕。为使观众看清楚字幕内容,正常长度,应以两个字一英尺的计算方法处理。电视就是2/3秒,16帧。

2. 各种片名字幕。如1个字的片名、2个字的片名,3个字的片名,都应从6英尺起算至9英尺长均为合适。电视也就是4秒—6秒。因为是片名,有别于其他字幕,需用长些(可多放长3—4秒)。

3. 各种说明字幕。如北京、上海、东京、华盛顿、巴黎等,应按照实际视觉感受计算(英尺)尺寸,也可参照两个字一英尺的计算法计算,而地名字幕可适当延长,加深人们的印象。

4. 各历史年代字幕。如:1938年或1984年,叠印在画面上,不论是静止的或是运动的,都应以感受时间按英尺来计算。这1938年或1984年可以给予6英尺长度(电影的4秒),一般应该加强感受时间的长度,借以强调加深印象。电视用3秒即可。

5. 运动的职演员表字幕。如布满画面的职演员表拉动字幕也应应以两

个字—英尺为基础的计算方法处理。

6. 固定职员表字幕。例如：5个字的固定字幕可以从3英尺半到4英尺半计算，电视2秒半—3秒。6个字的固定字幕，可以从4英尺半到6英尺计算，电视3秒半—4秒。

7. 有技巧的职演员表字幕。如一张张字幕利用“划”、“化”的技巧表现，则应结合人们的感受长度处理尺寸，也应参照两个字—英尺的基本计算方法。

8. 电视片的字幕。不论各类片种(运动的或固定的字幕)，都可参照上述字幕尺寸处理其长度。但要注意一点，电影银幕大，电视屏幕小，应用在电视上的字幕要适当减少尺寸的长度(即秒数)。

以上是字幕长度的几种计算方法，在运用时也可根据影视片的实际情况灵活处理。

二、字幕衬底与序幕组接

(一)字幕的衬底

字幕衬底有两种表现形式：1、无人物动作的字幕衬底。包括：大理石、丝绒布、麻布、图片、绘画、图案、照片、固定性景物镜头等等。比如：电影《南征北战》、《地道战》都是用麻布做字幕衬底。电影《杨门女将》、《野猪林》是用丝绒布做字幕衬底。电视剧《洛神赋》，用的是几幅绘画做字幕衬底。电视剧《孔子》用的是一幅花纹图案做字幕衬底。这种形式的字幕衬底单一，观众在观看时，无任何干扰，但较呆板。2、有人物动作的字幕衬底。这里包括两种方式：

(1)有计划地拍摄1—4个镜头。这种形式是最佳的表现方法。它有一个整体的结构，同时又符合影视片的内容，能高度地概括主题。

(2)在原片中选择有人物动作、景物动作的镜头组接成片头片尾的字幕衬底。这种形式也是可取的，但镜头不宜多，2—8个为最适宜。同时，在选择字幕衬底的镜头时，应当选择那些既反映主题，又高度概括内容，赋有哲理意义的镜头。镜头中的人物动作要简练。比如：电视剧《长征号今夜起飞》的片头处理。字幕衬底画面是航拍的卫星发射基地——西昌全貌。待发的卫星在地面上直耸蓝天。字幕叠在有景物的画面上，既醒目，又开阔。画面内主体是随着镜头的运动而运动，不扰乱观众的视线，观众既看清了画面的内容，又记住了字幕。而且，字幕衬底的画面点题开门见山，有一种宏大的气势，如同卫星直冲蓝天一样的力量。《长征号今夜起飞》的片尾处理也是有特色的。一枚待发的卫星以不规则构图的拍摄方法，将其置于画面左侧，占画面的3/5，背景是放射的五彩光芒。字幕叠在画面的右侧。这种

处理方法既严肃、庄重,又突出主题,字幕造型与画面造型相匹配,突出了影视艺术的造型美。

字幕衬底的画面如果动作性大、繁杂,那就会直接影响观众看字幕。例如《夜行货车》的片头处理。字幕衬底用的是影片中男女主人公接吻的镜头。这种镜头在影视片中的感染力是相当强的。字幕一开始,衬底画面人物动作就是接吻、拥抱、动作性很大,从床上到沙发,又从沙发到地上。吸引了观众的视线。整个片头字幕结束,观众牢牢记住了人物动作却不知道字幕的内容是什么。这样一来,整个字幕是不起作用的。

还有一种字幕的表现方法,是职演员表、歌词两种字幕同时叠印在画面上,而衬底画面动作性又强,镜头又多,将这三者一道展现在观众面前,直把观众弄得眼花缭乱,不知看哪个好。特别是在传统的、正剧色彩浓的影视片中,这种表现方法更不可取。例如:电视连续剧《马江之战》的片尾设计。《马江之战》是一部重大历史题材的电视剧,正剧色彩很浓,应以严肃、庄重的处理方法来体现,这样才能有一定的历史凝聚力。而现在的处理是:演员表字幕、歌词字幕、画面上的人物动作三者一同展现在观众面前。而且,画面的人物动作性大,又是一个个生离死别的镜头,放映出来的效果是杂乱无章,各种形式混为一体,主次不分,近似于武打片的杂耍,使片子的分量减轻,不伦不类,不利于字幕的表现。因此,在选择衬底画面和处理字幕时,一定要合理安排,字幕形式,画面构图,人物动作,景物动作,三者要相匹配、吻合,从而达到内容与形式的统一。

(二) 序幕与字幕相结合的组接

这种方法是利用序幕引出字幕。一般在影视片中,序幕是独立成章的。但它又与影视片有直接的连带关系,既高度概括主题内涵,又合理地压缩时空,使观众在很短的时间里看到所要表现的内容。这种方法更能形象地突出主题。序幕也就是文章的引子,它也许是事件的起因,也许是人物命运的开篇。因此,序幕处理得巧妙,会紧紧地抓住观众,使影视片更有特色。比如:电视连续剧《四世同堂》的序幕与字幕相结合的片头。《四世同堂》是我国文学史上一部名著。如何在开篇这一较短的时间里,让观众感受到片子的分量及所要表达的主题?原来所剪辑的片头是选择了本片中一些画面,参照《霍元甲》武打片片头组接而成。看后,给人们一种感觉近似杂耍,不伦不类,与片子的风格样式不相吻合,有损于作品的历史意义和现实意义,使片子轻飘飘无分量。为了使片子具有一种强烈的感染力和凝聚力,剪辑将片头重新结构,设计为:第一个镜头,万里长城,它代表着我们中华民族古老的文化。第二个镜头,旧中国北平时期的天安门。这个镜头说明,本片的故事将从这里讲起。第三个镜头为两尊威武雄壮的石狮子,它象征着我们的

民族、人民不屈不挠的斗志。第四个镜头为两扇红漆大门,它既是交待一个大家族的环境背景,又是我们民族文化的典型写照。就在这个镜头上大门缓缓拉开,门上的四个门簪把片名引出——《四世同堂》定格,随着出现职员表,庄重、严肃、深沉、有分量。但由于天安门资料镜头未找到,石狮也未拍,红漆大门也不理想(大门换成小门),只好将第二个镜头的天安门和第三个镜头石狮换成天安门前的华表和北海的白塔等,使原来所赋予的意义及内涵逊色不少,实为遗憾,但仍受到了影视行家们的赞赏。这种序幕与字幕相结合的手法有很强的象征意义和感染力。

再比如:电视连续剧《特殊连队》中序幕与字幕相结合的处理。片头首先以宽广、雄伟的群山为开篇,一种宏大的气势展现在观众面前。同时列出字幕,旁白:“半个多世纪过去了,当许许多多的往事像烟云一般飘散之后,只有这一段历史像镌刻在雕石上的诗篇一样不可磨灭,这就是长征……”旁白字幕的衬底是四个具有长征特点的镜头:1. 红军向雪山山顶上攀登(全景);2. 红军干部休养连的战士过草地(远景);3. 巨岩下的红军大队在行进(全—远);4. 仰拍的泸定桥高悬在半空(全景)。这四个镜头与旁白的内容极为吻合,字幕内容又高度地概括主题。旁白结束,立即切入航拍的万水千山,推出片名——《特殊连队》,气势宏伟、壮观,给观众留下了深刻的印象。这种以画面造型艺术与声音、字幕相结合所组接而成的序幕,从视觉上,观众看到了一个个悲壮的画面形象(既是序幕又是字幕衬底)。从听觉上,字幕既是交待性的解说,又是对本片艺术进行了加强性的渲染。同时,音乐烘托了这种渲染的情绪。这三者有机结合,更能突出主题、吸引观众,真实、生动、艺术地再现了历史。因此,序幕与字幕相结合的方式也是剪辑造型艺术的具体体现。

电视连续剧《三国演义》的片头也是采取了序幕与字幕相结合的处理方法。《三国演义》是一部宏大的历史巨片,是我国四大古典名著之一,把它搬上屏幕是一个了不起的创举。全片为84集,这在我国电视剧史上还是首创。其人物之多,场面之大是其他电视剧所不可比拟的。如何将这一巨片生动地展示于观众,片头的处理是极其重要的。目前我国的电视剧片头几乎都是集全剧的精彩镜头组接而成,字幕叠在画面上。这种处理手法优点是信息量大,内容很多,能调动观众的欣赏心理。然而也容易造成画面的杂乱。同时,这种表现形式用多了,观众也就不觉得新鲜了。艺术在于创新。怎样构思一种既能高度概括主题,又有较高欣赏价值的片头,创作者们绞尽脑汁,冥思苦想,设计出好几种方案,都觉得不理想,不是显得小气,就是与体裁不大吻合。最后,创作者们经过反复讨论、研究、实践,终于设想出一个较为理想的片头——序幕与字幕相结合的方法。

序幕共 56 秒, 37 个镜头。在这样短的时间里, 如何展示“三国”的气势, 体现出“三国”的风格, 并不是选几个精彩镜头就能解决的。要想给观众一个强烈的撞击, 就要很好地设计。突出什么, 表现什么, 都必须有整体的构思。根据这一要点, 在 56 秒的时间里, 以四部分展现三国的内容: 1、古代战争的列阵; 2、马队的厮杀, 将士的搏斗; 3、火攻战术; 4、云南少数民族风情。同时, 运用了魏、蜀、吴三国的旗来强调三国的鼎立, 使观众一目了然。整个画面动感强, 场面大, 气势磅礴, 不失历史巨片的古朴、端庄、宏伟、悲壮, 同时, 56 秒的画面在一种烘托性音乐的衬托下产生出一种古战场的韵味, 给观众的心灵上增添了新的震撼。紧接着, 主题歌音乐起, 在一群少数民族载歌载舞的画面上叠化出滚滚的长江水。随后, 红色立体的“三国演义”字幕(隶书)随着滚滚的江水转出(水流自右向左)拉定。江水化出宽阔的长江画面, 字幕“三国演义”在江面上淡出。宽阔的长江又化出滚滚的江水, 同时浑厚的男中音唱出: “滚滚长江东逝水, 浪花淘尽英雄。”歌词字幕是用白色仿宋体来表现。紧随歌词“……英雄”字幕后流动出的人物画面是用三维特技做出横移的老式的椭圆形相片刘备形象。在刘备形象的画面上用仿宋体打出黄颜色的“刘备”二字。被人物形象画面带出的是深菊黄色的职员表字幕: 总策划、策划。这些歌词字幕、人物画面、职员表字幕都是随着江水的流淌自左向右而逝去。

以此而陆续流动出人物画面——诸葛亮, 字幕: 原著、编剧; 人物曹操, 字幕: 总导演、导演; 人物孙权, 字幕: 总制片、制片主任; 人物关羽, 字幕: 总美术、美术; 人物张飞, 字幕: 总剪辑、作曲、作词及监制, 本片六位主要人物和主要职员表字幕。这一组组的人物、一组组的字幕都随着奔腾的江水自左向右一个个地消失。

2 分 04 秒的画面(江水、人物、字幕)都是在运动中流出、逝去。这种形式的片头设计, 正符合三国的风格。因为从序幕到歌唱、人物、字幕及字幕衬底江水都是在动荡中进行的, 与三国时期这个动荡的年代相吻合, 融为一体。它既追溯了历史, 又再现了人物, 既有悲欢, 又有离合。同时, 它还告诉人们一个道理: 历史不论是谁来书写, 不论是皇帝或是平民, 不论是功或是过, 不论是辉煌或是悲惨, 都将同这滚滚东去的江水一样, 一去而不复返了。它滚滚而来, 滔滔逝去。历史终归是历史, 千秋功罪, 自有后人评说。歌唱在“古今多少事, 都付笑谈中”时, 江水上化出红色隶书体的“第一部: 群雄逐鹿”。字幕与江水同音乐一同结束, 淡出, 全部片头完成。

3 分钟的片头有场面, 有人物, 有张, 有弛, 有激烈, 有缓慢。观众既得到了大量的信息, 又看清了字幕。而字幕的颜色(红、黄、白)正符合汉代时期的文化习俗。同时, 画面(人物、字幕、江水)清晰明朗, 虽都是在运动中,

却不杂乱无章。这个片头设计新颖、别致,有寓意,有欣赏价值,符合三国所要展示的主题。

(三)字幕引人入戏

这种表现方法更加直接地将观众带入戏中。在影视片中,这种字幕的出现起到一个向导的作用,将观众一步步引入戏中。比如:电影《早春二月》中,片头字幕出在一个小火轮船上的前仓小窗户上。当职员表字幕刚一结束,摄影机镜头推至窗里女主入公成中近景——低头坐着的文嫂,正戏开始。无任何多余的镜头,干净、简练,观众很容易接受。电影京剧《杜鹃山》片头字幕是出现在舞台上的大丝绒幕上。当字幕结束时,镜头摇开大幕,离开舞台摇到野外家丁出场(夜景),镜头推至家丁手中的灯笼上,正戏开始。这种舞台语言与影视语言相结合的处理,使舞台艺术通过影视手段,较逼真地展现在观众面前。

电视剧《黑土上下》,职员表字幕出现在奔驰的火车窗上(字幕从左拉入然后从右拉出)。当字幕结束时,切入滚滚的车轮,进入正戏。美国片《英俊少年》也是如此。

这种字幕引人入戏的方法深受观众欢迎和接受,使观众在字幕的引导下自然而然地进入戏中,去欣赏影视片的内涵和情节。

中国的三位大导演,谢铁骊、谢晋、谢添,就是很讲究字幕的设计及艺术效果的。

总之,字幕是整部片子的门面(包装),能否吸引观众,让观众对此片感兴趣,片头字幕起着一定的作用。处理得当,有创新,就能赢得观众喜爱。面目前,我们有很多影视创作者不重视字幕的设计,不根据片子的内容、体裁,合理地在艺术上安排和处理,而是凭喜好处理片头、片尾及其他字幕,结果弄得一团糟,脱离实际。这是不严谨的,有损于影视片的风格样式,应该引起导演们的重视。

第十一节 群众场面和战斗场面的剪辑

群众场面与战斗场面包括:游行、集会、劳动、运动、武打、战斗等场景。凡是这类场景的戏,在拍摄前,一般地说有两类情况:一类是导演事先既有总体构思和设想,又有较完整、具体的分镜头与计划。另一类是导演虽有总的构思和设想,但没有完整的计划与分镜头,只有一个框架。这两种类型的情况,在我国影视摄制过程中都存在。

群众场面和战斗场面的镜头组接,不论是哪一类情况,不论是国内国外

的影视艺术大师和名家,在分镜头和拍摄中,都不可能设计和拍摄得那么完善。特别是战斗场面和大的群众场景更不可能按原分镜头剧本的要求拍摄。从一般的情况来看,既要拍摄原设计的镜头,又要有意识地拍摄较多的素材。遇到这种场景的戏,只能在大体上按原计划进行剪辑。也就是说,剪辑要在原文学剧本的基础上,根据拍摄的原始素材情况,结合导演的特殊要求,重新结构和组接。

由于我国胶片比例有限,拍这些场景戏时往往拍的素材很少。因此,这种场面的剪辑是比较困难的。而这种大场面剪辑的成功与否是检验剪辑者功力和水平的试金石。根据多年的经验,遇到这种场面的戏,不要急于下剪刀,应在动手剪辑前,要不断地反复观看原始素材(样片),根据戏的规定情境,选择出能抓住中心事件、突出人物的镜头,然后写出一个初步的结构提纲进行初剪。在看样片和剪辑过程中,要不断地调整镜头的逻辑顺序,使其结构完善,语言通顺,节奏鲜明,以达到预想的意图和严谨的结构。

人物众多,头绪繁乱,是群众场面和战斗场面的特点。因此,在剪辑时,要十分重视“关系性”镜头的使用。所谓“关系性”镜头是在情节、事件中将相互有“关系”的主要人和物或环境表现在同一个时空画面里,借以展示这三者之间的关系。比如,表现工地上巨石飞滚落地的险情,一般的处理是:一个巨石飞滚的镜头,接一个人惊慌躲闪的镜头,或再插接一个人焦急呼喊的镜头。这样的处理,虽然也很“热闹”,但是始终没有看到巨石和人同时出现在一个画面里的惊险场面。“人马上就要被巨石砸得粉身碎骨了”!这一判断只是观众的一种联想,感染力不强。如果导演摄影(像)调度好角度将惊慌躲闪的人和飞滚的巨石拍在同一画面里,那巨石和人构成的险恶关系,就是直观可见的,而不需要经过任何联想。我们把这种镜头叫做关系性镜头。它逼真地展示了人与他周围的环境所构成的关系。

“关系性”镜头的作用,主要是通过交待清楚人、物和环境的相互关系,增强场面的真实感。因此,剪辑群众场面和大的战斗场面,一定要有意地运用关系性镜头(如人物关系、环境关系、时空变化关系等),否则,就会削弱影视艺术的逼真性。

剪辑过程中,如果需要这种关系性镜头而没有时,剪辑应提请导演补拍。

我们分别阐述群众场面、战斗场面在剪辑处理上所运用的手法。

一、群众场面的组接

(一)游行场面的剪辑

游行场面有示威游行、罢工游行、请愿游行和庆祝游行等。

游行场面的突出特点是它的气势,一股不可阻挡的磅礴气势贯穿始终。因此,游行场面的剪辑,主要是根据该场景内部结构的动作,利用剪辑手段,加强其外部结构的节奏气氛,表现出游行场面的雄伟气势。“气势”是否出来了,是衡量游行场面的剪辑优劣的准绳。

游行场面的另一特点,是它强烈的动感。剪辑要充分注意这一特点,反映它,利用它,在动感中造成波澜壮阔,激动人心的气势。

一般的说,游行场面的剪辑,要重新结构,中心是要突出气势,在造成气势的同时,还要交待清楚游行的主要内容。因此,在剪辑技巧上,要掌握几点:

1. 意要镜头运用时,取舍动作不能重复,而且要短。
2. 表现群众场面的远、全镜头时,取舍动作要准确、适当处理长度。
3. 音响的运用要强调口号声。
4. 音乐旋律变化要与音响有机结合,使音响、音乐与画面的形象、动作和谐统一,起到声画对列或对位的作用,造成渲染游行气势的艺术效果。

试以影片《知音》里学生反对二十一条,游行抗议袁世凯卖国求荣一场戏为例,简单介绍一下游行场面的剪辑。

《知音》这场游行戏,是用双机在不同的角度拍摄的。拍出来的素材,内容一样,但角度、景别各异。这为剪辑创作提供了较为充裕的能够表现气势的镜头。经过重新调整结构,中心突出了游行抗议与军警镇压激烈斗争的气势,反映出学生强烈的爱国思想和英勇行为。

具体处理上:1、将原来孤立地表现的同时异地的游行示威,进行交叉剪辑(如6、7镜头),合理安排了时空关系。2、由于素材少,较多地运用分剪插接、挖剪等手段,加强斗争的气氛和学生同军警搏斗的节奏,从而烘托出爱国学生不畏强暴、勇往直前的气势,撼人心弦。

下面是《知音》这场游行场面的剪辑结构。

电影《知音》游行场面的剪辑结构(共27个镜头)

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	长 度
1	141	全	升	举着各种大小标语的学生在游行,(升) “严惩卖国贼!”		25英尺9格
2	142	中	摇	青年在喊着口号行进,“还我河山”,“收 复山东失地!”		14英尺
3	143	中近	跟	女学生在游行,“宁为玉碎,不为瓦全!”		7英尺
4	144	近	跟	女学生喊口号,“外抗暴敌,内锄国贼!”		6英尺

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	长 度
5	145	近	跟	男青年在喊口号行进,“誓死反对二十一条!”		3 英尺
6	146	全	摇下	从前门箭楼上飘下传单(摇下)群众捡拾,阅看。		29 英尺
7	147	中	正仰	一青年站在箭楼上宣讲:“中国领土,主权丧失殆尽,中华民族处在生死关头,同胞们,该是觉醒的时候。”又撒出一把传单(如6、7两镜,即同时异地交叉运用)。		16 英尺 15 格
8	148	全	正	一个青年高呼,“同胞们,反对卖国贼条约,不当亡国奴,不自由,毋宁死!”		9 英尺
9	149	全—中 —全	升摇	游行队伍在行进(升、摇),远处,北洋军队骑兵冲进队伍。		29 英尺
10	150	中	正仰	马队冲进队伍。		7 英尺 6 格
11	151	全	俯	马队冲进队伍。		8 英尺
12	152	中	仰、摇	骑兵在学生群中勒马。		2 英尺 1 格
13	153	中	正	士兵用木棍打学生。		1 英尺
14	154	中	俯	马队在践踏者。		2 英尺 1 格
15	155	中	正仰	骑兵在队伍中冲撞。(分剪插接)		1 英尺
16	156	全	俯	骑兵在队伍中冲撞。(一剪多用)		2 英尺 8 格
17	157	中	正俯	学生仍抗议、还击。(分剪插接)		1 英尺 8 格
18	158	全	俯、推	学生们和北洋军厮打。(分剪插接)		3 英尺 1 格
19	159	全	稍仰	军人挥军棍打。(一剪多用)		1 英尺 1 格
20	160	近	正	一学生倒下。(分剪插接)		2 英尺 1 格
21	161	中	稍仰	骑兵挥军棍打。		12 格
22	162	全	俯	学生和军人厮打。(分剪插接)		2 英尺
23	163	近	正	骑兵挥军棍打。		1 英尺 12 格
24	164	近	正	又一学生倒下。		1 英尺 8 格
25	165	中近	稍仰	骑兵挥军棍打。(分剪插接)		1 英尺 8 格
26	166	近	正	学生被打得头破血流。		1 英尺 5 格
27	167	特	俯、推	马蹄踏过标语、衣、鞋。(推)地上血迹斑斑。		8 英尺 3 格

电视连续剧《三国演义》“秋风五丈原”中“祭诸葛”一场送葬的画面剪辑。

诸葛亮病逝于五丈原,蜀军将他运回成都,刘禅及众文武大臣和蜀国的百姓为诸葛送葬。这场戏拍得很壮观,场面大,人物多,画面气氛感人,满天的纸钱令人心碎(用了5吨纸)。加之镜头运动,画面造型都很有机、匹配,使初看素材的人都感到激动,感叹在这样一堆素材中剪出所要表现的场面着实有些难于下剪刀。因为素材好,有些画面难以割舍,如果全部用上又有些冗长。虽然难剪,但60分钟的素材还是为剪辑提供了丰富的创作余地。剪辑可以将那些动感比较理想、画面造型美、人物表情准确、群众场面饱满的、有气氛的景物镜头,根据戏的情节有机地将它们组接在一起,使之达到大气、有层次、感染力强的效果。在这之前,导演根据素材初剪了一版,共六分多钟,基本上将好的镜头都用上了,有些镜头有重复运用的感觉,总的看,气势很大,也有一定的感染力。但如果再精炼一些,对一些镜头重新调整,将重复运用的镜头剪去,那么效果会更好些。因此,剪辑对素材又进行了重新审看,重新结构了这场戏。

1. 对方向性问题进行调整,确定送葬的灵柩是从左至右,刘禅及众文武大臣哭灵是从右至左。因为,画面有两个方向的素材,如果一会向左,一会向右,就会给观众造成一种混乱,影响观众的情绪。
2. 主要人物刘禅、孟获、姜维的情绪镜头要与灵柩紧密地结合起来,不能单一地处理,否则缺乏直接的感染力。
3. 多以运动性镜头为主,因为一切动作(不论是人物动作、镜头动作、景物动作)相连接都会产生一种强烈的动态,一种流动性,给人一种源源不断、“此恨绵绵无绝期”的感觉。因为,这种流动使人想到时间的流逝,多少英雄都要随着它而逝去。
4. 在镜头运动的韵律上选一些舒缓、平稳的镜头,这是由此时此刻的环境、情绪所决定的。那些急面快、韵律不稳的镜头会直接破坏规定情境中的气氛。
5. 重复性镜头一律不用,有些场面相似的群众镜头也只选用一种,这样避免有重复的感觉,否则会使人认为没镜头,在堆积画面。
6. 运用剪辑手段,对一些长达一两分钟的场面镜头进行分剪、挖剪,使长镜头变成短镜头,既交待了场面,又加强了节奏,同时也不会使观众感到厌烦。
7. 要舍得“割爱”。好吃的东西也不能总吃,剪片子也是一样的道理。镜头虽好,但一味地组接会造成镜头的罗列,使原来很感人的画面也逊色了,如同杰米扬的鱼汤一样,令人下次再也不敢领教了。所以,要客观,不能主观和偏爱。
8. 在节奏上虽然不是那样鲜明,但要有节奏感。这种节奏就是环境、气氛、情绪所构成的,尽量发挥内外部节奏的作用。使观众的情绪一直处于饱满的、悲痛的、深沉的状态之中。

当整场戏剪完后,总长2分15秒,总的看似乎比较理想。后将歌曲插

进后,就觉得差距远了,画面与声音不吻合,长度也不对(歌曲为2分30秒)。为了达到声画合一的屏幕效果,剪辑在现有的基础上按照歌曲的旋律、节拍、乐句,对画面又进行了调整,个别地方又插接一些镜头,使画面与声音有机地结合,产生出强烈的艺术效果。最后定稿为2分30秒,镜头30个,总导演和词曲作者看后都给予肯定。请看下面附表:

《秋风五丈原》“哭诸葛”剪辑结构表(共30个镜头)

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐(歌词)	音响	长度
1	中一中近	摇推	马岱上前禀告杨仪,丞相临终嘱托。	马谡:“请!”马岱走。起音乐		26"21
2	全	仰摇	满天的纸钱。	前奏音乐“……苍天”。		5"21
3	全	推摇	送殡的长队。	“啊,你为何急匆匆将他交与秋风?”		13"15
4	中	升	“诸”字旗缓缓升起。	合唱:“喔喔……”		3"22
5	中一全	摇、拉	“汉”字人旗摇下,摇出刘禅及送殡的文武大臣。	“大地呀,你为何急匆匆将……”		6"04
6	中近	跟	刘禅悲痛地走着。	“……他……”		2"19
7	全一小全	推	送殡的黑旗队。	揽入怀中?		6"16
8	中	跟	刘禅行走中慢慢抬起头。	不愿你去死……		3"20
9	中	摇	抬棺柩的人。	换取他的生		3"24
10	中一中近	摇推	刘禅痛哭地跪到地上:“相父!”	好带咱将士再出征		6"06
11	全	拉	众臣跪下。	鞠躬尽瘁		5"05
12	全	俯摇	众百姓跪下。	谁能……		1"20
13	全	侧背	灵柩在运行。	……及……		1"23
14	中	摇	众百姓跪下。	……一生洁白……		2"01
15	全	侧	灵柩在运行。	……谁能……		1"23
16	全	俯摇拉	众百姓跪下。	……及……		2"19
17	近	正	刘禅痛哭。	……喔……		3"21

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐(歌词)	音响	长度
18	全一中近	推	诸葛棺柩。	……喔……		3'02
19	中近	跟	孟获边哭边诉说,姜维低头走着。	……喔喔……		4'16
20	小全	正	刘禅趴在棺柩上痛哭。	……喔喔……		2'18
21	近	正	孟获哭诉着。	……喔……		6'04
22	全	摇	满天的纸幡、纸钱。	苍天你太不公啊		3'18
23	全	摇	满天的纸幡、纸钱。	大地你太绝情		4'00
24	小全	缓推	“诸葛”大旗缓缓行走。	空留下八部兵书		3'23
25	全	缓推	诸葛棺柩缓缓行走。	和瑶琴		3'00
26	全	摇升	送殡黄旗队在行走。	……喔……		3'17
27	小全—全	摇	众百姓跪在地上。	……喔喔……		6'23
28	全	仰	满天的纸钱。	蜀国将归何人		3'18
29	全	摇	灵柩在行走,纸钱在飞扬。	生生痛死蜀人心		11'23
30	小全—全	拉	诸葛墓碑。	生生痛死蜀人心		20'04

(二)集会场面的剪辑

集会与游行的场面是相近似的。因而,集会场面的突出特点,也是它的气势。但集会场面的气势与游行场面略有不同。前者则是于庄严肃穆中见激昂,后者则是于强烈动感中见磅礴。因此,剪辑集会场面,其气势要在庄严肃穆与慷慨激昂的统一之中来表现,难度就更大。

集会场面的另一特点,是不可缺少台上与台下的相互呼应。任何集会场面,都必须有演讲人与听众。这二者间在情绪上的交流呼应,是剪辑集会场面要刻意研究、巧做安排的地方。这里需要强调两点:

1. 充分利用素材,调动时空关系,特别是运用关系性镜头表现台上(演讲)与台下(听众)的呼应,要剪出气氛浓烈的效果。

2. 台下主要听众一定要突出,一般是采用将主要听众的镜头分剪插接或反复出现的办法,加以强调。

例如:电影《青春之歌》中学生纪念“三一八”活动是一个集会场面。这场戏的剪辑,首先根据导演总的艺术构思和具体的分镜头,从突出集会的气势,构成台下与台上的呼应来考虑,对拍摄的素材加以取舍。比如:选择了

慷慨陈词的演说镜头,庄严悲愤的听众反应镜头,紧张激烈的厮打场面镜头等,舍弃了那些表现力不强、表情不鲜明、不准确的镜头。

具体处理上:

1. 以演讲人镜头为主,适当留长,突出学生运动的领袖和党的领导。同时,也为林道静受到演讲内容的启发而逐渐走向革命作好铺垫。

2. 主要听众林道静的镜头一剪多用,穿插在演讲当中,既与台上的演讲呼应起来,又将林道静与这场戏的主要人物和主要事件有机地联系在一起。

这场集会是以军警的镇压结束的。剪辑学生同军警扭打的场面,主要是强调动作性。因此,镜头适当剪短,以表现爱国学生的满腔热血和林道静在其中受到的教育。同时,镜头的适当剪短,既有紧张激烈的气氛,又有强烈的节奏感,不失生活的真实。

下面是《青春之歌》中纪念“三一八”集会场面的剪辑结构。

电影《青春之歌》集会场面的剪辑结构(共49个镜头)

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音响	长度
1	211	全	正俯	(淡入)春天,晨雾弥漫,北京大学门前学生络绎不绝地走进去。林道静也走进了北京大学校门。	脚步声	28 英尺
2	212	中	正	林道静走到广场上,东张西望地想找到一个熟人。		9 英尺
3	213	全	横移	广场上,参加开会的同学,若无其事地仍然在打球、翻杠子,……许宁、白莉萍、崔秀玉等人也在广场上静静地等候着。(横移)	人杂声球声	18 英尺
4	214	近	正	林道静看不出开会的迹象来,也看不见卢嘉川,心里有些纳闷,不解。		5 英尺
5	215	中—中近	仰	江华走近卢嘉川身旁:(悄声地)“戴愉来了吗?” 卢:“在哪儿?” 江:“找他去。”(出画)		17 英尺
6	216	近—中	拉	戴愉站在墙角抽烟,像是在等什么人。 江:(画外音)“老戴。”戴愉转过身。(拉) 江:(对戴)“准备好了吗?” 戴:“准备好了,没问题。” 江:(看了下表对戴)“好,时间快到了,咱们走吧。”(出画)		53 英尺

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音响	长度
7	217	近	正	林道静正在纳闷,忽听钟声响了。	钟声	8 英尺
8	218	特	推	钟声摇晃着发出“铛铛铛”的响声。(画外音)“同学们,‘三一八’纪念会开始啦……”	钟声	5 英尺
9	219	中全	正仰	侯瑞跳下双杠,打出小旗子向集会地点跑去。背后楼窗口撒下一幅红色大标语:“用血的行动来纪念‘三一八’。” 侯:“开会啰!……”(画外音)“开会啰!”	钟声	9 英尺
10	220	中全	仰	许宁、白莉萍也打开藏在衣襟和袖筒里的小旗。 许宁:“走,开会啰!开会啰!”	钟声	6 英尺
11	221	远	俯降	广场上各个角落的同学随着口号声都不约而同地呼拉一声从衣襟或袖筒里掏出小旗高举着,一边喊口号,一边奔向讲台,“开会啰,开会啰!”		5 英尺
12	222	中	仰	崔秀玉边跑边喊着“开会啰!……”		3 英尺
13	223	中	正仰	林道静也想跑去,可是缺乏足够的勇气。		3 英尺
14	224	中	仰	同学们边喊边跑去,迅速集合。		2 英尺
15	225	远	俯降	广场上各个角落的同学像八卦阵一样举着小旗子,向集会地点跑去。林道静停住不前,口号不断喊起来。 众:“纪念‘三一八’!”“打倒汉奸卖国贼!”“打倒日本帝国主义!”“收复东北失地!”“中华民族解放万岁!”	口号声	20 英尺
16	226	中	正仰	郑瑾从她身后走来(关切地):“你是第一次来吗?” 林:“嗯……熟人没找到。” 郑:“熟人是谁?” 林:“卢嘉川。” 郑:“啊,卢嘉川,我也认识他,跟我一起走吧。” 林:“你是……?” 郑:“我叫郑瑾。” 林:“哦……” 郑:“走吧!” 林:“好!”(出画)	口号声	32 英尺

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音响	长度
17	227	全—中近	推(变焦距)	一个青年站在台上,领着大家呼口号:“纪念‘三·一八’!”“打倒日本帝国主义!”“打倒汉奸卖国贼!”戴愉走上讲台,神态自如:“同学们,同志们,中国革命的高潮已经到啦,而国民党的反动统治不久马上就要崩溃啦!(推)我们今天纪念‘三·一八’……”		35 英尺
18	228	中	土仰	郑瑾和林道静注意地听。 戴:(画外音继续)“……我们要自动的武装起来,打倒日本帝国主义,打倒卖国求荣的国民政府,打倒祸国殃民的国民党。” 郑:(对林)“我去去就来!”林点点头,郑出画。		21 英尺
19	229	中	仰	戴愉注意地向台下看了一眼。		
20	230	中	仰	双杠旁,郑瑾与卢嘉川分别从左右入画。 郑:(悄声地)“戴愉这样的讲法不太合适。你跟老李说说,让他好好注意一下。” 卢:“我看你还是先走吧!” 郑:“嗯,没关系。” 卢:“不,你还是先走!” 郑:“哦,我知道。”二人出画。 戴:(画外音继续)“……无论他们当前多么强大,他们有法庭,有监狱,有警察和军队,他们所有的政治手段可以任意地屠杀群众,但我们绝不退却,我们有的是热血和头颅。”		33 英尺
21	231	中近	正仰	戴愉在台上继续演讲:“我们决不害怕强暴。我们要像‘三·一八’烈士一样,坚决奋斗到底……”		11 英尺
22	232	中近	正仰	林道静入神地听着。 戴:(画外)“我们决不能在暴力面前低头,畏怯……!”	哨声	7 英尺
23	233	全	仰摇	一队警察冲进校门。(摇)警官:“快,快,快……”	脚步声	12 英尺

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音 响	长 度
24	234	中全	正	白莉萍神色不安地将许宁拉出人群。 白:“哎哟! 小许, 我的肚子突然疼起来了, 你陪我回去吧!” 许:“我? ……” 白:“哎哟……!” 戴:(画外)“同学们, 同志们, 这正是考验我们的时候。我们要利用一切手段来对付敌人……”	↓	23 英尺
25	235	全	俯摇	一队警察跑过。警官:“快跑!”		8 英尺
26	236	中全	正	许宁正要陪白莉萍离开会场, 侯瑞过来拉住许宁。“许宁, 你要去哪啊? 想逃跑吗?” 白:(争取许宁)“小许!” 许:(对白)“那你自己回去吧。” 许宁与侯瑞又回到群众中去。白莉萍一个人走了。戴(画外音继续)“为了中华民族的彻底解放, 首先要推翻国民党反动政府, 打倒卖国贼的国民党政府……”众呼口号, “纪念‘三一八’!”“反对不抵抗政策!”		25 英尺
27	237	全	俯	一队警察穿过人群, 警察:“躲开, 躲开……” 戴:(画外音继续)“赤色的群众们……”	2 声	4 英尺
28	238	中	俯	侯瑞、许宁手挽着手靠在一起挡住警察。 戴:(画外音)“我们的目标是争取无产阶级的胜利。我们不能……” 警官:“解散, 解散……不许听共产党的煽动宣传。再不停止我开枪啦!”对空发射。		18 英尺
29	239	中近	稍仰	枪响, 戴愉悦怔住, 讲话停止了。画外群众嘈杂声。	枪声	3 英尺
30	240	全近	推	群众骚乱了。警官用棍棒驱散学生。(推)林道静也挤在人群中。她有些慌怯。 卢:(画外音)“同学们, 我们不怕威胁。”	人群声 嘈杂声 ↓	7 英尺
31	241	中	仰	卢嘉川和江华镇定地站在台下, 维持秩序。 卢:“……我们要坚持到底……”		3 英尺
32	242	中	仰	林道静注意台上。她背后, 警察在驱赶学生。		4 英尺

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音响	长度
33	243	中	俯摇	江华向卢嘉川示意。 江:“继续。”卢疾速地跳上讲台。戴愉已经不见了。	↓	11 英尺
34	244	中	正	林道静看见卢嘉川的英勇果断的行动,无限钦佩。		2 英尺
35	245	中	正仰	卢嘉川站在台中心,(挥拳激烈地)“……同学们看到这血腥的现实了吧。我们谁能忍受奴隶的生活,而不奋起抵抗日本帝国主义啊!”		6 英尺
36	246	近	正俯	警官狂叫:“……把拿卢布的共产党抓起来……!” 卢:(画外音继续)“我们谁都热望我们中华民族独立富强,所以我们要……”	↓	10 英尺
37	247	近	正	林道静十分镇定地注意听着。 卢:(画外音继续)“学习‘三·一八’死难烈士舍身取义的精神!……争取我们民族的解放!”(分剪插用)		13 英尺
38	248	全—近	推(变焦距)	台下警官要上台抓卢嘉川。江华一步登上台去,掏出怀中早已准备好的一包石灰粉向警察撒去。(变焦距推镜头前一片灰雾)		10 英尺
39	249	近	俯	白雾散开,被迷住了眼睛的警察抱头后退。	↓	1 英尺
40	250	特	正	林道静为江华这一机智的举动而欢欣。		1 英尺
41	251	全	俯	许宁、侯瑞和警察扭打。	口号声	4 英尺
42	252	近	正	林道静挺身,准备去支援他们。(出画)(分剪插用)	↓	3 英尺
43	253	全	俯	警察揪住一女同学殴打。		5 英尺
44	254	中	仰	一女同学挣扎,(出画)高喊口号:“打倒日本帝国主义!”	↓	3 英尺
45	255	中	俯	警官揪住崔秀玉。		4 英尺
46	256	中近	仰	林道静冲进画面。(分剪插用)		2 英尺
47	257	中	俯	崔秀玉和警察厮打。她咬住警官不放,警官吼叫。	↓	5 英尺
48	258	中近	仰	林道静看见崔秀玉果断的行动,准备上前帮助。(分剪插用)		2 英尺
49	259	中近—全	俯、升	崔秀玉和警官在扭打。侯瑞进画撞倒警官。(机升)林道静拉起崔秀玉和同学们一起飞跑出广场。警官大喊:“来人哪,来人哪,抓住她,抓住她,抓人哪……”(淡出)		17 英尺

(三) 劳动场面的剪辑

劳动场面包括兴修水库,开山筑路,植树造林等等。但劳动场面在具体的一部戏里,情况不尽相同。有的以人物事件贯穿劳动过程,有的则既无人物又无事件,仅仅是渲染气氛。因此,在艺术构思上,它们还有各自的特殊要求。这里,我们只谈一般劳动场面的剪辑。

劳动场面的突出特点是热烈。能否创造热烈欢快的气氛,是剪辑的主要任务。所以,要注意以下几点:

1. 结构不拘泥于原设计,怎样编剪可以突出热烈的气氛就怎样组织镜头。但是结构上的某些规律必须要遵循。比如:剪劳动场面的开头一般有两种处理方法:(1)从人或物的近景、特写开场,接到整个工地的远景(或拉或全景)(2)从整个工地的远景接到人或物的中景、近景、特写。银屏幕效果表明,第(1)种方法,从人或物开场接到整个工地的远景,这样处理,比较有力量,有气氛。

2. 首尾要呼应。以人或物作为开场的劳动场面,一般也要以人或物来结尾。中间还要照应,即在劳动过程中适当地插接一、两个表现整个工地的关系镜头,明确一下环境(空间)是十分必要的。否则,少了这类镜头,就少了照应,结构上则不严谨,空间容易混乱。

3. 劳动场面的剪辑要以远景、全景、中景、近景、特写结合运用,以中景、近景、特写镜头为主。这实际上是点和面、具体和抽象的关系。远景、全景表现的是人山人海,红旗招展,一种热烈的气氛,一种宏大的场面。但这是概括性的,不具体,必须要有中景、近景、特写这些表现一铲一锹、一人一物的镜头去充实它,展开它。否则,远景、全景所表现出的热烈气氛就显得空洞、苍白,没有力度。

中景、近景、特写等镜头,像飞转的车轮,汗流如注的脸颊,绳子勒在古铜色的肩膀上,一蹶小跑的脚步等等,这些都是表现情绪、创造气氛的,要多用,以此为主。

选择中景、近景、特写镜头时,人物的镜头要选择那些动作性比较大、面部表情比较突出、画面主体具有表现热烈气氛的镜头。而镜头组接时,这些动作性大、面部表情突出、能表现热烈气氛的中景、近景、特写镜头,不论是人或物都要有呼有应。比如:表现一把铁锹铲土的特写镜头,连续进行,而没有土装进筐里的呼应镜头,那么气氛就会单调,不热烈。同时,这些近景、特写镜头组接时,在节奏上应越来越快,镜头越用越短。这样就能造成热烈的气氛。

4. 音响和音乐是构成劳动场面热烈气氛的有机组成部分,要重视它。

劳动场面的声音有:人群的嘈杂声,劳动号子,车辆工具的物体声,歌唱或广播的乐曲声等等。这些声音的剪辑,一是增强劳动的真实感,二是创造气氛。

在这里,需要特别指出的一点是,在表现局部的劳动场面时,要有全局

的劳动音响,而在表现全局的劳动场面时,要突出某一个主要的音响。详细的说,比如:画面中只有两个劳动者在对话,虽然看不到整个工地,但必须要有整个工地“人欢马叫”一片嘈杂的音响作为空间背景声烘托人物。这是其一。而出现整个工地的远景或全景时,在一片沸腾声中,或以广播声为主,或以某一种歌曲歌唱为主。这是其二。总之,局部劳动场面一定要有空间背景音响,而全景的大场面劳动,一定要有一个主要突出的音响声,用以造成热烈欢快的劳动气氛。

这里,我们举一个劳动场面的剪辑例子。电影《红雨》中,“水库工地”一场戏,是一个有人物有事件的劳动场面。它既表现群众劳动的热烈气氛,又着重描写了红雨舍己救人的高尚品德。其中,“巨石飞滚”一段,拍摄巨石滚下的素材多达一千余英尺,剪辑仅选用了7英尺共6个片断动作,分为6个蒙太奇镜头使用。根据实际素材,结合剧情与导演意图,重新安排结构,通过短镜头的快速剪辑和插接一个10格特技飞石镜头,使剧情进展与人物、景物动作有机地联系在一起,突出了主要人物,渲染了环境气氛,造成了强烈的悬念和鲜明的节奏感,以及惊险的真实感。镜头组接的剪辑结构如下:

电影《红雨》劳动场面剪辑结构(共48个镜头)

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
1	6	特	正	炉火燃燃。	歌声	铁锤	9英尺9格
2	7	特	正	铁锤锻打钢钎。		打钎声	5英尺10格
3	8	特—中近	摇拉	扶着钢钎的手。(摇)另一只扶着钢钎的手。 (拉)一个朝气蓬勃的少年,脸上流着汗水。			25英尺4格
4	9	特—全	拉摇移	修水库的人群在热烈地劳动着。 歌声:“……红旗迎风飘……”劳动的人群。			27英尺 1格
5	10	全	拉摇	歌声:“……那个迎风飘……”劳动的人群。			20英尺1格
6	11	中近—中全	移推	歌声:“……修建水库干劲高……”歌声中,全柱等人抬石头走来。(拉移)石姑娘队在凿石头。 (推)岩石上—醒目标语:“水利是农业的命脉。”			29英尺8格
7	12	中		歌声:“旱涝保收,保丰产……”孙富贵和赵老欢拉车走过,歌声:“……再不怕”			12英尺14格

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
8	13	全—中近	正仰	一辆铁斗车驶来,斗车后面冒出王老庆。他接唱“再不怕老天耍花招啊”……(出画)摇坝上,群众在热火朝天地劳动着。			31英尺2格
9	14	全—中近	移推	石姑娘队在打石头。两姑娘愉快地互相笑着。丁大伯在打石头。(推)他也笑着。歌声:“这才是吃着甘蔗来上楼……”			23英尺5格
10	15	中近	移	王老庆得意地摇着头唱:“噢……”			7英尺9格
11	16	近	正	红雨笑着。			5英尺9格
12	17	中近	正	一青年笑着。			9英尺4格
13	18	全	正仰	一队推土堆石的小车,飞快地从山坡上滑下。“节节甜来……”			13英尺1格
14	19	中—全	摇	春红、赵妻和石姑娘队挑土担走上山坡。“那个步步高啊,哎嘿嘿……”			24英尺3格
15	20	中	移推	王老庆、孙富贵、赵老欢并排走着。 赵:“老庆,一人推这么多,干劲不小啊。” 孙:“嘿嘿,他四十多丁,才得个大胖小子,美着呐,还能没劲。” 王:“哎,我说富贵哥,你这观点可是不咋的,现在路线对丁头,工作争上游,就有使不完的劲。”			24英尺1格
16	21	中近—中	摇	赵:“哎,还是老庆说的对!”众笑。(摇) 王:“你看咱们水库总指挥石匠爷,都六十多丁,又有个老毛病,人家还在天天抡大锤。哎,你们看!”			22英尺8格
17	22	全—中近	推	石匠爷手抡锤打石。	锤打石声		13英尺6格
18	23	特	正	锤打石。(分用)			1英尺
19	24	中近	正	石匠爷抡锤打石。			3英尺5格
20	25	特	正	锤打石。(分用)			1英尺6格

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
21	26	全—中	推	石匠爷锤砸开巨石,(推)咳嗽了几声后又举起大锤砸下。			33英尺1格
22	27	近—全	拉	一只手抓住锤把,(拉)庆林把石匠爷的锤放下。 庆林:“大伯,您这样不行啊!” 石:“大坝已经动工了,石料跟不上怎么行啊?” 庆林:“你不是到县里开水利会议吗?” 庆林:“这就走,我就是放心不下,怕把您累倒了。” 石:“这不吃劲,现在大伙儿哪个不是革命加拼命。你看红雨这孩子,都一个人干两个人的活。”			49英尺3格
23	28	中—中近	推	红雨手扶两把钢钎,聚精会神地干着活。		锤打石声	13英尺8格
24	29	中近	正	庆林、石匠爷看着红雨满意地笑着。(以下是巨石飞滚)			8英尺
25	30	近—特	稍仰正	红雨扶钎发现石头滚下。	飞砾		1英尺15格
26	31	全景	稍仰正	山坡上滚下一块大石头。			2英尺4格
27	32	特写	稍仰正	王老庆惊看。(画外高声)			1英尺
28	33	特写	稍仰正	石匠爷惊看。			1英尺
29	34	特写	稍仰正	庆林书记惊看。			1英尺
30	35	全景	稍仰跟	山坡上石头飞起。			1英尺8格
31	36	近景	稍仰正	红雨发现石头飞起,叫人躲开。			3英尺3格
32	37	全—中	俯推	老焕叔拉车路过山下。			2格
33	38	中	仰跟	一块石头从山上滚下。			1英尺3格
34	39	近	稍侧	红雨喊老焕叔躲开。			2英尺8格

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
35	40	特写	正	老焕叔拉不动车,紧张的脸。			1英尺8格
36	41	大特	稍仰正	老焕叔妻惊慌的脸。(顺方向)			1英尺
37	42	中	正	石头继续从山上滚下。			1英尺
38	43	特	仰侧	红雨喊老焕叔躲开,自己跑去。			1英尺6格
39	44	特	稍仰正	石匠爷叫红雨。			1英尺5格
40	45	特	稍仰侧	庆林书记叫红雨。			1英尺2格
41	46	全跑中	仰侧	红雨跳下山坡。			1英尺8格
42	47	中	仰跟	石头继续向山下滚去。			15格
43	48	中跑近	正	一男青年农民跑来,紧张的脸。			1英尺
44	49	特	正仰	一女青年农民惊慌的脸。			1英尺
45	50	中近	稍仰跟	石头继续向老焕叔滚过去。			1英尺2格
46	51	中全景	正	红雨从画外跳入帮助老焕叔躲开。(分用)			3英尺10格
47	52	中近全	正仰	特技石头在老焕叔头顶滚下。		石头↓落地声	10格
48	53	中近	推	红雨与老焕叔躲在山角里,石头从头上落下(分用)			11英尺13格

(四)运动场面的剪辑

运动场面的剪辑要求的也是气氛,是一种更为热烈欢快的气氛。有许多处理手法与劳动场面的处理是相同的,这里,主要强调两点:

1. 速度问题。体育纪录片或故事片的运动场面,有一些同一动作由远景换成中景的镜头。由于电影画面特性,景别愈近,动作愈突出,速度就越快。当远景与中景相接时,结果就造成同一主体的运动速度给人以不同的感觉。远景里的主体速度显得慢,而中景里同一主体的速度则显得快。这种情况主要出现在运动员列队整齐行进的镜头上。剪辑处理时,一般是采

用插接观众的客观反应镜头的办法,间隔远景和中景,使速度的变化有一个过渡。当然,还有一种办法就是提醒摄影师在拍摄时调整一下摄影机的速度。比如:拍主体动作的远景时,速度慢一些,低于一秒24格,放映时远景里的主体动作的速度就会快一些,与中景里的速度一致,使其镜头的转换更连贯,更流畅。这是电影采用的方法。电视的摄像机还不具备这个功能,但可在后期剪辑时用加快或减慢的办法来解决。

2. 呼应问题。形成运动场面的热烈气氛,重要的一点是要组接好观众与运动员之间的呼应,要把观众欢呼、鼓掌的镜头接在比赛最精彩的部分。比如:足球比赛,当运动员将球踢进门框里时,全场的观众会欢呼雀跃。这时,就应将观众的镜头与运动员兴奋的镜头交叉剪辑。这样才能使场面达到沸腾的程度。否则,没有呼应,是不可能达到这样的效果的。再比如:排球比赛,当我国排球姑娘以3:2的比分第一次夺得女子排球世界冠军时,姑娘们抱在一起兴奋得泪流满面的镜头感染了观众。这时,镜头既有观众的反应,又有运动员的反应。这种交叉式的剪辑,给银屏幕前的观众以强烈的感染力。如果比赛正进入到关键时刻,观众正目不转睛地盯着比赛时,此刻插接一个观众的镜头,那就会起到相反的效果,银屏幕前的观众就会急得蹦起来,甚至骂娘。所以说,组接运动场面的镜头时,要考虑到银屏幕前观众的心态。他们要看什么,以什么为主,什么时候插接观众镜头最适宜,都是我们剪辑工作者必须弄懂而且要精通的,要学习“心理学”。

体育片比赛的镜头组接,它没有详细的分镜头剧本与提纲,全凭摄影师的敏捷和对事物准确的判断能力,将现场精彩的比赛场面和一些趣事捕捉下来,捉不到就不复存在,因为,体育比赛场面的镜头不可能再现。所以,素材之多足体育片的一大特点。它的素材是故事片和电视剧的若干倍。因此,体育比赛的剪辑又难于故事片和电视剧。它既要根据体育比赛的内容决定剪辑方案,又要根据素材所拍下的现场实况进行整体结构,还要根据体育比赛的要求剪出一定的气氛。这也全凭剪辑师在剪辑台上将这些杂乱无章、相互之间没有直接连带关系的镜头按照运动场面剪辑所要求的气氛有机地组接起来。这是检验剪辑师是否能驾驭这种多素材、大场面的能力所在,也是体现剪辑师功力的地方。

下面以李世勤剪辑的《拼搏》、《世界女排明星赛》两段比赛为例,看运动场面的剪辑结构。

这两段比赛都是争夺冠亚军决赛。《拼搏》是女排第一次夺得世界冠军比赛,《世界女排明星赛》是中国女排获得三连冠之后举行的一次比赛。这两场比赛,虽然都是争夺世界冠军的决赛,但《拼搏》的感染力要强于《世界女排明星赛》。这是因为,观众此时此刻的心态是不一样的。因此,在画面

组接的同时,解说词也相当精彩,它紧紧地抓住了10亿中国人民的心,对中国女排的胜负捏一把汗,那种紧张的情绪和气氛是不可言表的,达到了极点。下面是两段比赛的剪辑结构。

电影纪录片《拼搏》——中国女排夺魁记第五局决赛最后一段镜头剪辑(共53个镜头)

镜号	镜位	摄法	内 容	解 说
1	近		观众看。	现在中国队发球,日本队把球垫到网前,日本队一个勾手吊球,中国队把球接起来,中国队把球打过网,日本队在组织进攻,日本队把球传3号位,3号位扣球,中国队拦网把球拦过去,日本队再组织进攻,12号扣球,中国队双人拦网,小川把球接起来,现在把球再传到网前,扣球。现在日本队得到发球权,中国队一传没有到位,中国队在组织调整,中国队把球传给4号位扣球,日本队8号广赖把球接起来,中国队现在加强拦网,日本队把球传到背后,广赖扣球,现在是13平。
2	近全	拉	张蓉芳发球。(中日第五局比赛)	
3	全	跟	张蓉芳发球。(中日第五局比赛)	
4	近		中国队双人拦网。	
5	特		观众鼓掌。	
6	全		日本队发球。	
7	全	跟推	记分牌13:13。(中日第五局比赛)	
8	近	推	袁伟民看。	小岛不顾黄牌警告,喊起来了。现在日本队发球,中国队二传,把球传四号位扣球,日本队防守很严,由小岛训练出的日本女队防守真好啊。现在中国队把球传到4号位扣球,日本队拦网以后,4号把球垫到网前,把球再传到4号位扣球,中国队把球传4号位、吊球,8号广赖一个鱼跃把球接了起来,1号三屋裕子在扣球,现在发球的是中国队1号曹慧英发球,日本队把球垫起以后,在4号位强攻,中国队把球传到网前,3号郎平扣球,球出界。
9	近	推	日本教练小岛喊叫。	
10	全	跟推	日本队发球。(中日第五局比赛)	
11	全	跟	中国队曹慧英发球。	
12	特		观众看。	
13	全	跟推	曹慧英发球。	
14	全	跟	日本队发球。	
15	近		观众鼓掌。	现在由日本队的5号小川发球。中国队把球传给郎平,郎平扣球。日本队后排防守很严,三屋裕子打球,触手出界。现在还是由日本队的5号小川发球。中国队组织4号位进攻,郎平扣球。8号广赖把球垫起来,扣球。探头球打得很漂亮!日本队防守很严,三屋裕子把球打过网,中国队再组织反击,中国队把球传给4号位,由郎平吊球。8号广赖把球接起来。三屋裕子把球打过网,球打中了!15:14。
16	中	拉	日本队发球。	
17	全		记分牌:14:15。	
18	近		袁伟民讲。	
19	中近		记者摄影。	
20	中近		观众看。	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	解 说
21	全		日本队发球。(中日第五局比赛)	最紧张的时刻到了! 现在日本队发球。中国队孙晋芳把球传到网前,由郎平扣斜线。球打手以后出界,夺回了发球权。日本队在组织进攻,在4号位进攻。中国队双人拦网。日本队在组织反击。扣球。中国队把球传到网前,扣球。日本队防守很严。日本队组织2号位进攻,中国队把球接起来。还是给郎平扣球,球打中了! 15平。
22	近		观众哭了。	
23	全		中国队陈亚琼发球。	现在中国队陈亚琼发球。 日本队进攻,周晓兰拦网。 得分:16:15。
24	近		观众惊叫起来。	
25	特	摇	观众的手。	
26	特		手。	
27	近	拉	陈亚琼发球。	陈亚琼再发球。日本队进攻、孙晋芳拦网,得分:17:15,中国队以两分优势取得了最后的胜利。女排姑娘们抱在一起,流下了兴奋的眼泪。几年来,他们刻苦训练,流血流汗,不就是为了今天吗? 此时此刻,我们想起了贺龙副总理讲的话:“三大球不翻身,我死不瞑目。”我们也想起了那些历尽艰辛,为了今天的胜利,甘当铺路石的老一代运动员,想起了那些为提高我们排球水平献计献策、发现人才的教练员、工作人员,其中包括已故的日本教练人松博文先生。
28	中—全		中国队拦网成功。	
29	近		观众看。	
30	特		观众看。	
31	全	跟	中国队拦网成功——姑娘拥抱一起。	
32	全		记分牌:17:15。	
33	近		华侨舞动小旗欢呼。	
34	中		中国女排队员拥抱在一起。	
35	全		记分牌:17:15。	
36	全	推	中国女排队员互相拍打着。	
37	近		观众欢呼。	
38	全	推	中国女排队员互相拥抱。	
39	近		中国女排队员互相拥抱。	
40	近	摇	奖杯。	
41	近	拉	奖杯。	
42	全		观众鼓掌。	国际排联主席里波把世界杯的奖杯颁发给中国女

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	解 说
43	全		各国运动员列队站好。	排队长孙晋芳,郎平也接过了奖杯。 他还为世界冠军的每一个成员颁发奖章,这一枚枚金质奖章,是用比金子还贵重的成吨的汗水铸成的,它比什么都珍贵!
44	中		记者照相。	
45	全		中国运动员上台领奖。	
46	全		观众鼓掌。	
47	中全		发奖杯。	
48	近	拉	发奖杯。	
49	中全		发奖章。	
50	中		发奖章。	
51	中		发奖章。	
52	近全	拉	中国女排在领奖台上。	
53	近		观众鼓掌。	

电影纪录片《世界女排明星赛》第五局最后一段比赛镜头组接的剪辑结构(共 87 个镜头)

镜号	镜位	摄法	内 容	解 说
73	中近		记分牌:7:9。	中国队在不利情况下,沉着冷静,顽强拼搏,把比分追到7:9。 中国队在不利情况下,沉着冷静,顽强拼搏,把比分追到7:9。
74	中		观众欢呼。	
75	中	跟	网上争夺。	
76	中	跟	卡波特扣球中。	
77	近		外国啦啦队。	
78	中		明星队高兴打手。	
79	中		切布金娜发球。	
80	全	跟	明星队扣球成功。	明星队进攻有力,防守有力,又把比分拉成10:7。
81	近		记分牌:10:7	
82	全	跟	明星队3号切布金娜发球,路易斯扣中。	
83	中		明星队3号切布金娜发球,路易斯扣中。	
84	近		观众惊讶。	
85	近		邓若曾喊。	
86	全		双方网上争夺。	
87	中近		明星队切布金娜扣中。	
88	近		记分牌:12:8。	
89	近		外国啦啦队。	
90	近		切布金娜发球。	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	解 说
91	全	跟	中国队扣球, 夺回发球权。	4 号侯玉珠扣球命中。
92	近		明星队教练惋惜。	
93	全	跟	中国队发球——中国队打探头球成功。	梁艳发球, 10 号杨晓君打探头球成功。
94	中近		观众欢呼。	
95	近		明星队等待。	
96	近		明星队教练紧张表情。	
97	全		中国队扣球成功。	
98	近		观众欢呼。	
99	全	跟	明星队夺回发球权。	3 号切布金娜扣球, 现在场上比分 12:8。
100	近		外国啦啦队。	
101	全	摇	明星队路易斯扣球中。	5 号路易斯一记重扣成功, 把比分拉成 13:10。
102	近		山田教练鼓掌。	
103	近		记分牌: 13:10。	
104	近		邓若曾教练。	
105	全		双方网上争夺。(高速)	我们通过慢动作, 看看双方的进攻。中国队郎平扣球, 6 号卡波特单臂把球垫起来, 身高 1.73 米的路易斯跳起摸高达 3.30 米。她弹跳惊人, 扣球速度快, 力量大, 为明星队立了大功, 不愧为世界杯最佳扣球手。
106	中近		明星队队长波特救球。(高速)	
107	中	跟	路易斯扣球。(高速)	
108	中		路易斯扣球。(高速)	
109	中		路易斯扣球。(高速)	
110	全		路易斯扣球。(高速)	
111	中		明星队高兴打手。(高速)	
112	近		观众欢呼。	
113	中		于纪红发球。	明星队于纪红发球, 1 号郎平大力扣球, 命中。
114	全	跟	郎平扣中。	
115	近		观众紧张。	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	解 说
116	近		郎平扣球成功。	郎平在关键时刻,发挥铁郎头的重要作用。
117	中		观众欢呼。	
118	全	摇	明星队扣球失误。	中国队6号杨锡兰发球,明星队扣球失误。
119	近		记分牌:13:13。	
120	中		观众欢呼。	场上比分13平。
121	近		中国啦啦队。	
122	近		外国啦啦队。	
123	中近		明星队第二次暂停(看纸条)。	明星队第二次请求暂停。山田重雄的锦囊妙计,队员都看清楚了。
124	中近	移	中国教练邓若曾讲。	
125	近		摄影记者。	邓若曾教练大声疾呼,要盯住路易斯。
126	全	跟	杨锡兰发球失误。	6号杨锡兰在关键时刻发球失误,观众和教练深感惋惜。
127	近		观众惋惜。	
128	近		邓若曾不高兴。	
129	中近		中国队等待。	
130	中		明星队马杰斯发球。	7号马杰斯发球,教练也不敢看。
131	近		明星队乔治教练蒙脸不敢看。	
132	中		马杰斯发球。	
133	全	跟	中国队扣球成功。	
134	近		观众欢呼。	
135	中近		明星队等待。	
136	近		侯玉珠发球。	
137	全		侯玉珠发球——中国队拦网成功。	4号侯玉珠发球。中国队双人拦网成功。山田感到可惜,场上比分14:13。
138	中		观众欢呼。	
139	特		山田教练打头。	
140	中		记分牌:14:13。	
141	近		观众鼓掌。	
142	近		观众喊叫。	
143	全		郑美珠准备发球。	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	解 说
144	中近		郑美珠发球。	11号郑美珠发球,5号路易斯猛力扣杀受阻。郎平在观众的声援下,一球定胜局,中国队以3:2险胜。这是世界女排明星们一次极其精彩的表演、交流了球艺,增进了友谊,推动了排球运动的发展。他们的名字将载入世界排球的史册。
145	全	摇	郎平扣球成功—— 中国队队员拥抱。	
146	近		记分牌:15:13。	
147	中近		观众欢呼。	
148	近		中国队队员拥抱。	
149	近		观众鼓掌。	
150	中近		国际排联主席阿科斯塔向中国女排赠奖杯。	
151	近		阿科斯塔把奖杯交给郎平。	
152	中		上海市长把奖杯交给明星队。	
153	近特		郎平举起奖杯招手。	
154	字幕		感谢国际排联和中国排协。	

上述两例比赛过程中的剪辑,要求的是一种热烈、欢快、紧张的情绪。

如果有入场式一类的场面,则要求剪辑将运动员队伍与主席台、观众之间的相互呼应处理好。否则,就会出现你走你的,我看我的局面,形成不了场面气氛。

最后,还要十分重视音响与音乐的运用。电影电视中的劳动场面,音乐、音响是制造大场面热烈气氛的重要因素。而体育片和运动场面的同期声、音响声,将决定片子感染力的程度和真实性。

总之,不论是劳动场面还是运动场面的剪辑,不但要在视觉上达到热烈、紧张、欢快的气氛,在听觉上也要达到同样的效果,这两者是不可分割的。只有这样,才能达到整部片子及整个场面具有鼓舞、宣传、感染和娱乐的效果。

(五)武打场面的剪辑

自70年代以来,武打场面在国产影片中日益增多,由穿插的片断,发展

为影片不可缺少的情节,以至出现了“武打片”。因此,武打场面的剪辑,成为需要研究的一个课题。

根据导演设计武打场面所要创造的气氛,剪辑的主要任务是突出武打的惊险。要完成这一创作任务,关键是:导演首先应当有完整的艺术构思和较详细的设计。其次,在拍摄时要考虑镜头的调度、画面的造型、镜头的运动、景别的多变、角度的多样化。尤其需要较多的动作性强的近景、特写镜头。最后,由剪辑遵循艺术的创作规律,创造出武打场面的惊险气氛。因此,如果发现缺少必要的镜头,剪辑要及时地提请导演补拍。

武打场面的镜头组接,其要点如下:

1. 抓武打动作。武打场面的剪辑主要是接形体动作,以形体动作为核心结构整场戏。因此,选择镜头首先看形体动作的特点。抓形体动作的变化、节奏、快慢,这是组接的主要因素。需要强调的是,武打场面应以主要人物的形体动作为线索来结构整场的武打动作,营造场面气氛。

2. 抓画面造型。武打场面的画面造型主要是看镜头运动的形式和速度,景别变化,角度多样化,构图优美和时空关系。

3. 抓镜头尺寸。一般地说,镜头尺寸宜短不宜长;景别宜近不宜远。选用镜头、取舍动作是剪辑武打场面的一条原则。银屏幕效果表明,远景、全景的武打再精彩也不会令人感到惊险、激烈,而近景、特写如猛击的一拳,飞起的一脚,流着血的头等镜头,都给人以惊险之感。因此,武打场面需要较多地插接细部的特写,手、脚、拳、掌、腿等镜头。为了创造惊险气氛,不宜多用长镜头,而应长镜头短用,即将长镜头设法剪开变成短镜头来用。总之,需要多选用短而快、近面动作性强的镜头。

4. 采用错觉法剪辑。错觉法我们上节已经讲过,它能增强武打的逼真性和惊险气氛及悬念。武打场面的素材往往有许多能一眼识破的虚假之处,如果按照常规的动作规律进行组接,将破绽百出,失去武打意义。我们采用错觉法剪,就是用“移花接木”等剪辑手法处理,避开虚假,“弄假成真”。因为武打场面的剪辑是较自由的。镜头可以不全按原设计的顺序来结构。而是根据剪出惊险气氛的需要,大起大落,重新组织排列。在手法上,可以大胆破格,不按照真实的形体动作剪。利用主体动作姿态动感强的特点,造成大幅度跳跃,增强逼真性,突出武打的惊险。比如:人物形体动作的组接,一般常规的剪法是上下镜头主体动作一定要完整连续,而武打场面的镜头人物形体动作就不一定要求连续和完整,而由此产生的银屏幕效果却是武打场面所需要的惊险气氛和强烈的节奏感。

例如:电影《黑三角》里,郎三与猫头鹰在古炮台内武斗,继而又与我公安科长对打一场戏的剪辑。这场戏的组接,体现了武打场面镜头组接的一

些基本手法。

这场戏,剪辑创作的重要一点是通过调整石岩镜头的顺序和分剪插用,以解决情节进展的真实性问题。为此,剪辑将石岩偷听、石岩看郎三与猫头鹰毆斗、随后发现铜蛤蟆等一系列动作的镜头都加以调整。此外,较多地采用了武打动作的挖剪和人物动作的分剪多用。目的是为了贯穿这场戏的动作气氛和情节的合理发展,同时也纠正了时间与空间的变化关系,使武打更富于逼真性,从而丰富和增强了武打的节奏感和惊险紧张的气氛。

下面是这场戏镜头组接的剪辑结构。

电影《黑三角》武打场面的剪辑结构(共 67 个镜头)

总号	镜头号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
1	10	中	正	猫头鹰提着皮包,郎三向前抢夺扇坠。			3 英尺 9 格
2	11	近	正	猫头鹰右手一拳。		打头声	10 格
3	12	特—全	正	郎三被打倒在地。			2 英尺
4	13	近	正	郎三被撞在墙上昏迷过去。			5 英尺 15 格
5	14	中	正	猫头鹰跑到墙洞处扒开石头。		扒石头声	2 英尺 14 格
6	15	近	正	猫头鹰扒开石头,拿出铜蛤蟆。			3 英尺 14 格
7	16	近	正	郎三醒过来抓住猫头鹰扭打。		打头声	3 英尺 5 格
8	17	中—近	推	猫与郎三抢铜蛤蟆,即 110 图纸密件。		↓	8 英尺 14 格
9	18	全	正	郎、猫二人争夺铜蛤蟆扭打。			2 英尺 16 格
10	19	近	正	郎三卡住猫的咽喉。			1 英尺 8 格
11	20	中	正	猫郎二人抢铜蛤蟆扭打。			1 英尺 10 格
12	21	特	正	猫用腿绊倒郎三(一条腿)。			12 格
13	22	全	正	郎三往后退,要倒地时立即站起,跑过来抓住猫。			5 英尺
14	23	中—近	正	猫转身挑开郎三之手。			1 英尺 4 格
15	24	全	正	猫、郎二人抢铜蛤蟆,扭打。			5 英尺 5 格
16	25	特	正	铜蛤蟆。			9 格
17	26	全	正	郎三一扭脚踢掉铜蛤蟆。			12 格
18	27	近	侧正	石岩靠在洞中墙上,看踢掉铜蛤蟆。			1 英尺
19	28	特	正	铜蛤蟆落地。		蛤蟆声	1 英尺 4 格

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
20	29	近	侧正	石岩看打, 考虑问题。		打斗声	1 英尺 8 格
21	30	全	正	猫、郎二人扭打倒地后起。			3 英尺 7 格
22	31	中近	正	猫一脚绊倒郎三, 再起。			15 格
23	32	中	正	郎三被绊倒地。			1 英尺 8 格
24	33	全	正	猫、郎二人扭打抢铜蛤蟆。			2 英尺 10 格
25	34	近	侧正	石岩又在注视二人打。			1 英尺 8 格
26	35	全	正	猫骑在郎身上打, 郎脚一蹬。			1 英尺 4 格
27	36	近	正	猫倒地人面。			1 英尺 7 格
28	37	近	正	郎三从地上爬起来。			2 英尺 7 格
29	38	全	正	猫从地上爬起来, 想拿铜蛤蟆。			3 英尺 13 格
30	39	近	正	猫手抢铜蛤蟆。			2 英尺 11 格
31	40	全	正	郎三拉住猫的腿。(一剪二用)			16 英尺 16 格
32	41	中	正	猫、郎二人抱住扭打。			4 英尺 9 格
33	42	特	仰	猫被郎三卡住脖子的面孔。			4 英尺 8 格
34	43	近	仰	郎被猫卡住脖子的面孔。			3 英尺
35	44	特	俯	猫被郎卡住在地上打滚。			4 英尺 8 格
36	45	特	俯	郎被猫卡住在地上打滚。			3 英尺 13 格
37	46	近	侧正	石岩先看猫、郎二人扭打, 后看铜蛤蟆。			1 英尺 4 格
38	47	特	正	铜蛤蟆。			1 英尺 8 格
39	48	特	侧正	石岩看着铜蛤蟆走去。			1 英尺 8 格
40	49	全	正	石岩走去看着郎、猫二人打。(一剪二用)			1 英尺
41	50	近	正	郎、猫二人在地上扭打, 发现石岩来拿铜蛤蟆。			1 英尺 7 格
42	51	全	正	石岩走向前。			1 英尺
43	52	特	正	石岩走入面内。			7 英尺
44	53	中一特	推	石岩直腰拿起铜蛤蟆看。			3 英尺 6 格
45	54	近	正	郎、猫二人在地上看着石岩拿铜蛤蟆, 爬起来, 冲向石。			2 英尺 13 格

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度
46	55	特	正	石岩向郎三打出一拳。			9 格
47	56	特全、近	正	郎三被石岩一拳击倒,猫向石岩冲来。			4 英尺 4 格
48	57	全	正	石岩迎战猫。			3 英尺 3 格
49	58	近	正	石岩向郎三打击一拳。			12 格
50	59	特近、中	正	郎三被打,捂着肚子后退。			1 英尺 2 格
51	60	全	正	猫跑来抱住石岩。			1 英尺 9 格
52	61	特	正	石岩抱住猫的头。			9 格
53	62	全	正	石岩将猫摔在地上,郎三冲入。			7 英尺 4 格
54	63	近	正	石岩一手打在郎三身上。			9 格
55	64	近—全	正	郎三倒在一塘雨水泥地上。			1 英尺 5 格
56	65	近	正	猫拔出匕首来。(一剪二用)			3 英尺
57	66	中	正	石岩注视等待。(一剪二用)			1 英尺 9 格
58	67	近	正	猫手拿匕首冲向石岩。(一剪二用)			4 英尺 9 格
59	68	中近	正	猫拿匕首向石岩刺去。			1 英尺 8 格
60	69	特	正	匕首刺上来被石岩抓住。			14 格
61	70	近	正	猫与石岩扭打刺杀。			2 英尺 4 格
62	71	特	稍侧正	石岩拿住匕首,注视猫。			1 英尺 3 格
63	72	中	正	石岩、猫抢匕首,石岩踢猫。			8 英尺 6 格
64	73	近—中	正	猫入画倒地地上。			5 英尺 4 格
65	74	特—中	正	两个公安人员手入画抓郎三。			3 英尺 7 格
66	75	特	正	烟盒在地上。一手入画,抓住烟盒钥匙。		蛤蟆声	6 英尺 7 格
67	76	全	正	公安人员抓住猫、郎,准备押走。			9 英尺 4 格

电视剧《三国演义》第9集孙策与太史慈打斗一场武打场面的剪辑。

孙策因“挟死一将,喝死一将”而被誉为“江东小霸王”。这一场武打戏正是孙策气盛时,而小将太史慈也是初生牛犊不怕虎,对孙策的骁勇根本不惧。因此,这场戏的交战是二虎相斗。(1)剪辑这场戏时,首先要表现两位

将士的勇猛善战,刻画二将高超的武艺和敢打、敢拼、机智勇敢的大将风度。(2)武打动作的取舍。有马上的拼杀,策马飞奔的追赶、落马的徒手交战,直到打至深夜。这一系列的武打动作要有逻辑性,怎样组接,怎样取舍动作,先打什么,后打什么有一个整体结构。(3)镜头宜短不宜长。在动作性最强、最惊险的部位剪。只有运用短镜头才能产生紧张激烈、惊险的气氛,而长镜头容易造成失真和节奏慢的效果。(4)运用分剪、挖剪、借用、错觉等技法,使武打场面更为激烈。像孙策和太史慈在马上两枝枪交叉在一起、二目对视,采用分剪的技法可使气氛更加紧张,也更能充分地展示此刻人物的心态。当孙策跌下山崖,手抓住树枝以保持不落下去,这里又采取挖剪的技法使节奏加快,避去失真的部分,保证了武打场面的惊险。在两将策马追赶处,由于方向性出现了问题,使观众产生混乱。这里又借用孙策一个由画内向画右打马出画的废镜头来调整追赶方向,使动作连续,时空合理。当二人双双落马徒手交战时,剪辑根据武打动作的特点,采取错觉的方法使打斗场面更为激烈,不露破绽。(5)在时空的转换上,剪辑从戏的内部结构出发,采取不用技巧,直接以动作接动作来转换时空,如(日景)孙策从悬崖上滚下,接(夜景)孙策滚入画内,使观众明白他们已经交战很长时间了,从白天打到深夜而不分胜负,说明二位将军的武艺精湛,长胜不败。

总之,这场戏的剪辑,要根据戏的情节进展,人物的外部动作和内部动作、方向、时空等诸方面,按照武打动作的特性,运用剪辑手法将这场戏剪得精彩、逼真,请看附表:

“孙策立业”孙策与太史慈打斗剪辑结构表(共72个镜头)

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
1	全一中	推摇	孙策一行单骑策马奔来。(OS)“孙策休走!”孙策望去。			8"09	
2	全	背正	透过孙策看到远处奔来两匹快马。			4"23	
3	全一小全	背推	透过太史慈两匹快骑奔至孙策面前。			6"01	
4	中	正	孙策注视着来者。			2"00	
5	中近	正	太史慈:“谁是孙策?”			1"14	
6	中	正	孙策:“你何人?”			2"24	
7	中近	正	太史慈:“我是东吴太史慈,前来捉拿孙策!”			3"13	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
8	中	正	孙策兴奋地:“你就是太史慈? 我正要会你呢!”			4"10	
9	中	正	太史慈:“你何人?”			1"07	
10	中	正	孙策:“我是孙策。你们俩个一齐上来我也不怕你,哈……”			6"24	
11	中	正	太史慈勒马。			1"04	
12	中	正	孙策勒马。			1"01	
13	小全	稍仰	两骑交锋,两枪交战,一个回合。			2"23	
14	中	正	孙策勒马上前。			1"06	
15	中	正	太史慈勒马转身。			1"11	
16	中	正	孙策策马冲上。			1"09	
17	小全	稍仰	二人交战。孙策用枪压住太史慈的枪。			2"19	
18	中	稍俯	太史慈被压倒。			0"22	
19	中近	稍仰	孙策笑看着太史慈。			1"03	
20	近	俯	太史慈咬牙将孙策的枪推开。			1"05	
21	近	正	孙策闪身,举枪杀去。			0"20	
22	小全	正	二人第二回合			0"19	
23	全一小全	推	太史慈勒马转回身。			2"02	
24	小全一中	推	孙策勒马转回身。			1"15	
25	中	正	太史慈转身策马。			1"05	
26	中	正	孙策:“跑的不是好汉!”策马追去			2"00	
27	全	正	太史慈策马跑去。			1"10	
28	全	正	孙策打马追去。			1"00	借用
29	全	推	孙策策马追赶前方的太史慈。			3"15	
30	中	跟	太史慈奔跑着。			1"12	
31	中近	跟	孙策追赶着。			1"11	
32	全	侧跟	孙策追上太史慈。			5"06	
33	中	稍仰	孙策举枪刺太史慈,太史慈阻挡。			2"03	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
34	全	侧跟	太史慈策马奔跑,孙策紧紧跟上。			3"24	
35	全	仰	太史慈一个急转身。			0"18	
36	全	仰	孙策举枪迎上。			0"19	
37	全	正	二人交锋。			0"17	
38	中	稍仰	孙策举枪砸向太史慈,太史慈举枪阻挡。			0"19	
39	中	稍仰	孙策迎战。			0"19	
40	中	正	太史慈举枪向孙策刺去。			0"18	
41	中	正	孙策一手抓住枪,同时将枪刺向太史慈。			0"14	
42	中	正	太史慈也一手抓住枪。二人较劲。			1"11	
43	中	正	孙策双手抓住枪,与太史慈较量着。			2"00	
44	中	正	太史慈双手抓住枪,与孙策较量着。			1"09	
45	中	稍仰	二人在马上转圈。			2"22	
46	小全	正	二人双双落马。			0"24	
47	中	跟	二人滚下山坡。			1"06	
48	中—全	正拉	二人滚下山坡。			2"23	
49	全	跟	二人站起,太史慈用小戟向孙策砍去。			5"21	
50	中	正	太史慈砍伤孙策。			2"03	
51	全	正	孙策飞身将太史慈扑倒。			1"14	
52	中	侧	太史慈站起。			1"00	错觉
53	中—小全	跟	太史慈向孙策一拳打去,孙策还击,二人徒手相打。			4"23	
54	小全	跟	太史慈一个扫蹚腿将孙策扫倒。			1"23	错觉
55	小全	正	太史慈飞身扑向孙策。			0"23	
56	全	正	孙策闪身,太史慈从孙策头顶飞去,倒在山坡上。			1"02	
57	中	正	太史慈站起欲转身。			0"18	错觉
58	中—小全	跟	孙策一拳打去。			4"12	错觉

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
59	近	正	太史慈一拳打去。			0"15	
60	全	背	孙策被打倒退,披肩被撕破。			0"24	
61	小全	俯	孙策摔到悬崖边上,一手抓住树枝。太史慈一脚踩去。			3"14	挖剪 1"
62	小全	仰	太史慈用脚辗孙策的手。			1"24	
63	全	正	孙策悬在崖上,太史慈继续辗孙策的手。			1"10	
64	小全	俯	孙策抽出手,一把抓住太史慈的脚,一搬。			1"09	
65	全-中	跟	二人一同滚落崖下。			3"00	日景、 动作
66	全	稍俯	二人滚到平地上。			2"13	夜景、 转场
67	小全	正	太史慈一翻身抓住孙策落在地上的头盔。			1"03	补拍
68	全-小全	摇推	二人挣扎着爬起来。两方各有援兵赶到。			11"00	
69	中	背正	二人注视着援兵。			2"20	
70	中	正	二人对视着,孙策看天,下雨。			12"14	
71	全	俯	二人向各自的援兵走去。			2"01	
72	中	正	二人向各自的援兵走去。			6"03	

二、战斗场面的组接

不同战斗场面的剪辑

战斗场面是战争题材的影视片最重要的组成部分。这类场面往往是两军对垒,炮火纷飞,枪林弹雨,你杀我砍,画面非常纷繁,变化多而快。因此,要掌握战争场面的剪辑,要培养自己驾驭复杂场景的本领。

战斗场面的剪辑一般分为两类:正规战和游击战。正规战战斗场面的剪辑,首先要倾听军事顾问的意见。因为,正规战不同于游击战,战斗怎么打,先出动什么,后出动什么,火力如何配置等等,都有基本的章法,这是不可随意调整的,否则,就要出现常识性的笑话。所以,正规战战斗场面的剪

辑,其基本的结构要根据军事顾问的意见来设计。如:《南征北战》、《上甘岭》、《大决战》等影片中的战斗场面就是如此。而游击战则不同。由于它是游击性的,规模小,多用轻型武器,打法自由,随意性很大,因此,一般不需请军事顾问,剪辑可以依据导演意图较自由地结构,只要符合剧情的要求就可以。如电影《地道战》、《地雷战》、《平原游击队》等。

不论是正规战还是游击战,其战斗场面的剪辑都要结合该场景中故事情节发展的逻辑和规定情境中的“中心任务”,遵循剪辑艺术的客观规律来结构影视片。

一般地说,所有战争场面的剪辑,所要求的气氛都是紧张、激烈的。但在结构上,是以战争的性质、故事情节的发展为基础,以人物或事件来贯穿整场戏,具体处理镜头时要注意以下几个问题:

(一)方向性

敌我双方交战的方向性是剪辑战斗场面首要的问题。方向的确定有两点:一是关系性镜头,二是空间位置。所谓关系性镜头,就是在一个镜头里,同时看到敌我双方以及二者地理位置的关系。空间位置则指在单独表现敌方司令部、我方司令部、敌方指挥官、我方指挥官时,其所处的空间位置的方向,一定要非常明确,一点也不能错。否则,将是一笔糊涂账,造成敌我不分,一片混战。另外,方向性问题在剪辑全景、中景、远景时如穿插镜头,要特别注意镜头组接中的时空关系、人物关系。如军队冲锋等全景、中近景,一般是写具体的人和具体的物件,这两者要结合起来,穿插运用,目的是渲染战斗的紧张气氛。但这时,敌我双方的空间环境、时间关系、人物关系一定要准确,要清楚,否则就会失真。

还有一种情况也要注意,那就是为了突出气氛或某一艺术意图而采取一个镜头一剪多用,或同一内容镜头重复运用时,一定要注意其方向性,而且要间隔开使用,不要自相矛盾。

(二)动作性

战争场面可以说是动作的场面,无物不动,无时不动,大至千军万马的冲锋,小至战斗打响之前战士焦急的表情。因此,要抓住强烈的动感来剪,要在动感中造成紧张的气氛。比如物的动作,不论是装炮弹,还是飞机俯冲,都要在其动作性最强的部分选用。

为了增强动作性,应多用短镜头,如:拼刺刀、掷手榴弹等。还有一些强调某一局部内容或描写主体活动与情绪的近景、特写镜头,都可以剪短运用。剪的时候,一定要在动感鲜明的部位剪,这样剪出来的短镜头,突出了动作性,短面有力,恰到好处。战斗场面短镜头的运用,电影可以短到2—3格,如大炮射击,炮弹爆炸等。这些短镜头以其急剧的动作感,造成强烈的

银屏幕效果。

(三) 音响的运用

枪炮声、厮杀声……是战斗场面的组成部分。剪辑战斗场面要十分重视音响效果的作用,组织得好,战斗场面的紧张气氛将愈加浓烈。剪辑时,首先要有音响效果如何运用的构思,这与导演、录音的构思要统一起来。只有将画面与音响有机地组合起来,才能使音响的运用烘托出战争环境的战斗气氛和空间感。有些地方为了加强戏剧效果,可将枪炮声、厮杀声……等音响重复运用和重叠运用,造成更强烈、更紧张浓烈的战斗气氛。

总之,剪辑依靠画面主体人物的动作性与方向性和空间环境的战斗气氛,造成战争场面紧张的视觉形象,如果再依赖音响的构成与组接,就会产生紧张激烈的视听形象。因此,视听的有机结合,将增强战争的视听形象的表现力,否则,就会破坏战斗场面的逼真性。

影片《小兵张嘎》里有一场游击战的场面,敌方是日伪军,自左向右进攻,我方自右向左进攻。这场戏的贯穿动作以嘎子为主,以嘎子开场,以嘎子结束。整个场面只是突出紧张的战斗气氛。

电影《小兵张嘎》公路伏击战一场镜头组接的剪辑结构(共 47 个镜头)

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音响	长度
1	267	近	正	(化入)嘎子戴着柳条编的伪装帽,伏在土丘后,注视着传来一阵汽车“嗡嗡”声的远方。	汽车声	8 英尺
2	268	远	仰	一条笔直的公路伸向远方。尽处,两辆卡车像两只甲虫似地爬来。		16 英尺
3	269	中近	稍俯	区队长在工事里沉着地注视着前方。		6 英尺
4	270	远	俯升	两辆卡车渐渐驰来(俯升),马达声越来越响,卡车驰入地区队的埋伏圈。突然“轰轰轰”几声巨响,一股股黑烟腾空升起。	枪声 爆炸声	18 英尺
5	271	中近	摇	区队长果断地下令:“打!”(拉)入个李的机枪猛烈地射击,战士们有的扔手榴弹,有的瞄准射击。		10 英尺
6	272	全	俯	两辆卡车冒起滚滚的黑烟。车上的敌人惊慌失措,乱成一团。几个日本兵顽抗着。	枪声	5 英尺
7	273	远—全	升、俯	区队长喊:“冲啊!”(升全)战士们争先恐后地纷纷跳出工事喊着:“冲啊!”	冲杀声	10 英尺

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音响	长度
8	274	中	正	日军架在卡车盖上的机枪在还击。(分剪插用)	机枪声	4 英尺
9	275	大全	俯、升	密密麻麻的区队战士像潮水一般涌来。	稀落的枪声	6 英尺
10	276	中—全	移	日军卡车盖上的机枪手毙命, 另一个日兵跑来抱着机枪(移全)退到河边抵抗。(分剪插用)		7 英尺
11	277	特	正	罗金保注视着。		4 英尺
12	278	中近	正	嘎子在卫生员旁边紧张地注视着。		5 英尺
13	279	全	俯、移	河边, 日军小队长指挥日军抵抗。		7 英尺
14	280	中—中近	移	战士小程忍不住想拉开手榴弹弦, 快板刘阻止他。刘:“慢点!”(摇)罗金保紧握着手榴弹等待时机。		5 英尺
15	281	大全	俯	敌人受到区队长他们迎面的打击, 开始往河里退却。		4 英尺
16	282	中—全	拉摇	罗金保见时机已到, 拉开手榴弹弦, 喊着:“打!”(拉成全景)十几颗手榴弹同时从战士们手中飞去。		9 英尺
17	283	大全	俯	河心, 水柱林立, 弹火如雨。溃退的敌人腹背受敌, 慌乱一团。	爆炸声	5 英尺
18	284	中	稍俯	罗金保跳出战壕吼着:“同志们, 冲啊!”紧接着战士们跟着冲杀出来。	冲杀声	7 英尺
19	285	全—大全	摇	罗金保带领着战士们从岸上纷纷跳下来, (摇)从背面打击敌人, 用刺刀和敌人拼杀。	拼刺刀声	11 英尺
20	286	全—大全	摇	区队长带领的队伍也冲下河, 正面打击敌人。	枪声	7 英尺
21	287	中—近	正	嘎子看到这激烈的战斗场面也忍不住了, 他喊着“冲啊!”一跃便跳出战壕, 卫生员在后面想拉也来不及了。		6 英尺

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音响	长度
22	288	全	俯、摇	河中,区队的战士和日兵展开肉搏战。	拼杀声	7英尺
23	289	中	俯	战士小程抱住大个子的腰,把他摔倒。		2英尺
24	290	近一中 —中近	跟	罗金保赤手空拳和举着军刀的日军小队长斗智。日军小队长举刀向罗金保刺去,罗眼疾手快,猛一下夺过刀来扔出去,趁势把他举起来。		16英尺
25	291	全	俯、拉	日军小队长被摔到水中,罗金保一个虎步跃上来举拳就打。		3英尺
26	292	全	俯	一个伪军官见势不妙,正想择路逃走。		5英尺
27	293	全— 中近	推	嘎子从土丘上跑下来,像一只老鹰发现猎物猛追上来。		5英尺
28	294	近— 中—全	拉	伪军官惊慌地回顾一下,嘎子(画外音):“站住!”		5英尺
29	295	中	仰	嘎子追上前来喊着:“站住!”	拼杀声	10英尺
30	296	全	俯、跟	伪军官拼命逃跑。		6英尺
31	297	中	推	杨小根枪托砸死一个日军。	拼刺 刀声	2英尺
32	298	中近	推	快板刘一刀刺上前来。		2英尺
33	299	全—近	推	战士小程拼刺刀。		5英尺
34	300	全	仰、 跟、拉	嘎子在河岸上跑着,一面喊:“站住!你往哪里跑!”	枪声	4英尺
35	301	全	俯、跟	伪军官回身开枪。		
36	302	全—中	仰— 跟拉	嘎子躲过这一枪,站起来继续追着,一边骂起来:“好啊,你还敢开枪!”嘎子气恼地一下把手中的玉米棒当手榴弹扔出去。(分剪插用)		8英尺
37	303	全	俯	伪军官被这一棒吓得摔在水中。		5英尺
38	304	全	跟、仰	嘎子继续追着。(分剪插用)		4英尺
39	305	全	俯、跟	伪军官接着跑,他想开枪,可子弹已经没了		7英尺
40	306	中	仰、跟	嘎子追着。(分剪插用)		4英尺
41	307	全	跟、拉	嘎子在高高的河岸上追,伪军官慌乱得帽子也掉了。水越来越深,嘎子加速追上来,他一跃到河里。	水声	14英尺

续表

总号	镜号	镜位	摄法	内 容	音响	长度
42	308	中近—中	拉	嘎子扑在伪军官身上,两人在水里扭打起来。一会儿,嘎子被压在水中。但他凭着自己的水性好,用水喷他、擦他,一会儿伪军官被水呛得手忙脚乱,不知所措。他想举起枪砸嘎子,却被嘎子咬了一口,嘎子趁势夺过他的枪,用枪顶着他,嘎子:“不许动!举起手来!走!”伪军举起双手,嘎子十分得意地押着他走。(出画)	水声	39 英尺
43	309	大全—远	俯、摇、拉	仗已经结束了。担架队运着胜利品,兴高采烈地涉水过河。		15 英尺
44	310	全—中	推	嘎子押着伪军官走来。这时他想起一桩事,便把他缴来的手枪藏在褂子里。		17 英尺
45	311	中近	侧正	区队长巡视四周,罗金保走进画。罗:“区队长!”区:“赶快打扫战场,五分钟之内撤退!”罗:“是!”		11 英尺
46	312	中	正	嘎子把枪掖好,欣喜地喊着:“区队长!”		5 英尺
47	313	全—中 近—全	推—拉	区队长听见喊声回头。嘎子押着伪军官进画,他捅了下伪军官。嘎:“去,到那边去集合。”然后他转身对区队长说:“区队长,我也逮了个活的!”区:“好小子,行!”说着他伸巴掌打了嘎子的屁股,不想嘎子“哎哟”地叫了一声,区队长一看自己的手沾满了血。区:“孩子!”嘎子哎哟、哎哟地叫起来。区:(安慰地)“没关系,没关系,别怕。”嘎子气得直跺脚骂道:“他妈的!打哪儿不行,打我屁股!叫我怎么坐呀?”区:“嘎子,没伤骨头,不要紧。我叫卫生员送你去荷花淀养伤,几天就好。”(转身对杨小根)“杨小根,背嘎子找卫生员去。”杨:“嘎子,走!”杨小根背起嘎子走。(淡出)		68 英尺

战斗场面的剪辑是最能检验一名剪辑师功力的。只要能将大的战斗场面剪得既惊险又紧张、逻辑不乱,观众能在场面宏大、人物众多等情况下毫不费力地看明白所要展示的是一场什么样的战斗,那么,剪辑师的水平也就可以肯定了。因为,场面大、素材多、人物多,是战斗场面的特点。电视剧

《三国演义》是一部历史巨片,其中几大战役是家喻户晓的,如“官渡之战”、“赤壁之战”等。要想通过屏幕将这些战役展示出来并不是一件容易的事,剪辑师需下一番苦功才行。否则,不能将拍摄的素材有机地组接,充分展示战争的残酷、紧张、激烈,那将是不可挽回的遗憾。因此,在剪辑这几场戏时,首先将素材审看几遍,理出头绪,然后将战斗进展的逻辑确定下来,充分利用剪辑手段将其战斗场面剪成功。下面我们举两个战役的实例来说明剪辑的重要性。

1.“赤壁之战”这场战役在《三国演义》这部巨著中算是最大的一次战役。从文学角度看,此战役宏大、惊险、紧张、激烈,人物众多,场面巨大,水路、旱路同时并进,曹操损兵折将80万,可算是史无前例了。拍摄时,动用了7台摄像机同时拍摄,素材之多是不言而喻的。但剪辑出来是否能达到文学所描写的那样呢?这只有看其拍摄的素材和剪辑的手段了。在剪辑这场戏时,剪辑实实在在地花费了一番功夫。(1)首先将素材理清(没有场记单,剪辑时场记不在),剪辑把一本一本的素材从头至尾一个镜头一个镜头地整理出来,标明什么内容、什么人物,然后分类,以备剪时用。(2)没有分镜头剧本,只有导演工作台本,加之素材也没按工作台本拍。剪辑必须根据工作台本的提示,结合所拍素材,重新结构,将不合理的地方重新调整。(3)时空要合理。水路、旱路要交叉剪辑,既要有场面又要有人物。(4)赤壁大战主要人物曹操、周瑜要充分表现。一场战役曹操损失惨重,从头至尾不能没有曹操。由于前期拍摄的镜头不够,表现不出曹操的惨状。这时,剪辑建议补拍一些曹操的镜头来刻画人物,将补拍的镜头插接进去,对人物的塑造是非常有利的,使人物性格更为突出。(5)大场面的戏并不是只表现场面。将所有镜头都剪辑进去,这样会显得臃肿、杂乱。要运用恰当,有场面,但不能过多。场面是为人物服务的。如果没有人物的活动,场面也只能是单一的介绍。(6)在剪辑曹兵奔逃时,开始将一些动感强、画面造型美的中景、近景、特写镜头组接很多,成一组画面,以表示一种强烈的节奏感。曹兵身上着火,曹兵跳水等都是采取这种方法。但连起来看,觉得人为的痕迹太浓了,虽然能产生一定的节奏,但失真。为了达到艺术的真实,在这组画面中间插接一个环境的景物镜头。这样,一是解决了失真问题,同时也强调了周围的环境气氛,使战场更加壮观。(7)运用多种剪辑手段,将一些镜头分剪用,重复用,交叉运用,以烘托气氛,制造环境氛围。(8)整个战役除了有台词的画面外,只要有打的场面,逃跑的场面,镜头用得都比较短。这样的短镜头一是避假,再就是产生快节奏。所以,战斗场面的镜头不能过长,短镜头能产生一种强烈的节奏。这是剪战斗场面的一大特点。(9)镜头的组接要根据戏、人物来组接。但战斗场面更重要的是组接的画面造型要匹配,不

能说反正是短镜头,怎么接都行,这是不对的。短镜头也要考虑画面造型的匹配。否则,所得的银屏幕效果不是紧张、激烈、惊险,而是杂乱无章,一团乱麻。因此,剪辑不但要考虑节奏、时空,还要考虑观众的欣赏需求,要让观众看得清楚、明白,同时也不能忽略节奏和画面美。(10)方向性问题。战斗场面最讲究方向性,如果一场战役出现方向性问题,那么,这场戏剪得再好也是失败的。因为,方向是确定敌我双方的方位,方位错了,等于自己打自己,如果在服装上没有区别的话那更将是一笔糊涂帐。“火烧赤壁”是夜景戏,画面清晰度降低,曹兵和吴兵的服装在大火的映照下不容易分辨出来,这给剪辑带来一定的难度,一旦方向错误,那就根本分不清谁是曹兵,谁是吴兵了。因此,剪辑时,首先确定双方的方位,不可随意更换。曹兵从哪个方向逃跑,吴兵从哪个方向追击,一定要明确。在某些地方,曹兵的胡乱奔逃,相互碰撞是可以的,但景别不能太大,尽量以中景、近景表现,而大景别全景、远景,方向一定要统一,这是剪战斗场面尤为重要的一环。

总之,剪辑在剪战斗场面时,不能急于下剪刀,要稳扎稳打,先将素材理清,再将结构理顺,制定一个初步的剪辑方案,然后再根据实际情况有计划、有步骤的进行组接。不然,想接什么就接什么,前后没有呼应,画面造型不匹配,时空不合理,人物不突出,节奏不明快,那么,这场战斗场面的剪辑必然会失败。“火烧赤壁”这样的大场面在有计划剪辑的前提下还剪了七八天,可想而知,战斗场面的剪辑并不是简单地剪剪接接,而是检验剪辑师功力的。这一点,剪辑人员要重视,不可掉以轻心。下面请看这场戏的剪辑表:

《火烧赤壁》剪辑结构表(共 247 个镜头)

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
1	全	正	黄盖火船从远处驶来。			3"09	
2	全	侧俯	文聘船队出水寨阻挡。			5"03	
3	小全	正	黄盖火船驶向曹营水寨。			3"05	
4	中	侧正	黄盖目视前方。			2"03	
5	全	正	文聘船队阻挡黄盖船队。			3"20	
6	中	侧正	黄盖下令:“准备点火!”			4"02	
7	中	正	文聘高声叫喊:“停下! 停下!”			1"19	
8	中	正	黄盖举箭瞄准。			1"05	
9	中	正	文聘大喊:“停下!”			0"17	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
10	中	正	黄盖射箭。			0"12	
11	近	正	文聘中箭。			0"16	
12	中	正	黄盖放下箭。			0"16	
13	近	正	文聘：“射箭！快射箭！”			1"15	
14	中近	侧正	黄盖指挥火船前进。			0"19	
15	全	侧正	火船冲过文聘船队。			1"13	
16	全	侧正	文聘船上曹兵被撞落下水。			0"21	
17	小全	侧正	文聘船上曹兵被撞落下水。			0"20	
18	全	侧正	文聘船上曹兵被撞落下水。			0"23	
19	中近	侧正	黄盖下令：“点火！”			2"10	
20	全	俯	吴兵点火船。			1"03	
21	中	正拉	黄盖从火船上跳到备用的小船。			1"22	
22	中	正	曹操见火船惊慌：“快……”			2"19	
23	全	稍侧、推	黄盖火船冲来。曹操(OS)：“拦住火船！”			10"10	
24	中近	侧摇	黄盖火船冲来。曹操(OS)：“拦住火船！”			1"05	
25	小全	侧后	黄盖火船冲来。曹操(OS)：“拦住火船！”			1"04	
26	全	侧正	黄盖火船冲来。曹操(OS)：“拦住火船！”			1"03	
27	中	正	曹操大惊：“快！快！拦住火船。”			2"18	
28	小全	侧摇	火船冲来，曹操(OS)：“……船！”			1"03	
29	中	正	曹操：“拦住火船！”			1"01	
30	小全	稍侧摇	火船冲来。			1"01	
31	小全	侧摇	火船冲来。			0"24	
32	小全	侧后摇	火船冲来。			1"05	
33	小全	侧正	火船冲来。			1"02	
34	小全	侧摇	火船冲来。			1"02	特技模型

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
35	中	正	曹操惊慌。			0"16	
36	全一特	正	火船冲来。			0"20	特技模型
37	近	正	曹操惊叫：“快！”			0"19	补拍
38	中	侧摇	火船冲来。			0"24	特技模型
39	全	正	火船撞在连环船上。			0"24	
40	近	正	曹操被船震动得左右摇晃。			0"19	补拍
41	中	侧摇	火船冲来。			0"24	特技模型
42	全	正	火船撞在连环船上。			0"24	
43	小全	正	张辽拉救曹操。			0"17	
44	中	侧摇	火船冲来。			1"04	特技模型
45	全	正	火船撞在连环船上。			0"23	
46	全	正	连环船被烧，一片火海。			1"12	特技模型
47	小全	正	曹操大惊，与张辽指挥：“别慌。”			3"00	
48	全	正	周瑜：“传令周泰、陈武、韩当、蒋钦，即刻点火！”			7"20	
49	全	稍侧	吴兵在船上点火。			1"00	
50	全	稍侧	吴兵在船上点火			0"22	
51	小全	正	吴兵点火风筝。			1"00	
52	特	正	吴兵拉弓弦。			0"15	
53	全	稍侧	吴军船上的火球飞出。			0"21	
54	全	仰	火球、火风筝、火箭在空中飞行。			0"23	
55	全	稍侧	吴军船上火球飞出。			0"19	
56	近	正	吴兵放火箭。			0"09	
57	全	侧	火箭飞出。			0"23	
58	全	正仰	火箭在空中飞行。			0"23	
59	近	正仰	火风筝飞出。			0"09	
60	近	正	曹将蔡中不安地看天空。			0"15	
61	全	侧仰	火球、火风筝、火箭在空中飞行。			0"21	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
62	近	正	蔡中惊慌。			0"19	
63	中近	正	甘宁一刀砍死蔡中。			0"18	
64	全	正	火风筝飞落在曹操旱寨的军帐上,起火。			1"12	
65	中	正	甘宁大喊:“快点火!”			1"06	
66	全	俯	吴兵冲向魏旱寨。			2"12	
67	小全	正	魏帐起火,曹兵慌乱。			1"03	
68	小全	仰正摇	火风筝在飞行。			1"08	
69	小全	正	火风筝落在魏帐上。			0"18	
70	全	正	魏帐一片火海。			0"23	
71	全	俯	吴军冲入魏旱寨。			1"21	
72	全	正	火球、火风筝从吴军船上飞出。			1"11	
73	全	正	火球在空中飞			0"24	
74	中近	正	张辽救曹操,曹操挣脱。一火箭擦肩而过。			1"24	补拍
75	近	正	火箭扎落在船楼上。			0"13	
76	中近	正	曹操惊恐地回头一看,捂住脑袋。			1"22	
77	全	正推	连环船上一片火海			1"01	
78	小全	正	魏兵扑打船上的火。			0"22	
79	中	正	魏兵扑打船上的火。			0"24	
80	中	正	魏兵扑打船上的火。			1"10	
81	中	正	魏兵扑打船上的火。			1"05	
82	中近	正	魏兵扑打船上的火。			0"13	
83	全—小全	正推	魏兵扑打船上的火。			1"11	
84	全	稍侧	吴军船上的火球飞出。			0"18	
85	全	正	火风筝、火球、火箭在空中飞行。			0"24	
86	全	侧正	火箭飞出吴船。			0"14	
87	全	正侧	火箭在空中飞行。			0"19	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
88	全	仰侧	火风筝飞出吴船。			0"19	
89	全	仰正	火风筝在空中飞行。			1"00	
90	全	稍仰正	火风筝落在旱寨营帐上起火。			1"04	
91	全	正	旱寨曹兵一片慌乱。			0"22	
92	全	正	曹兵奔跑。一曹兵从缸里舀水救火。			0"22	
93	中	正	甘宁挥枪：“冲！”			0"23	
94	全	正	曹兵奔跑。一曹兵从缸里舀水救火。			0"22	
95	全	稍俯	吴军冲入旱寨。			1"00	
96	全	正	一吴兵一刀砍倒救火的曹兵。			0"17	
97	中	正	甘宁挥枪：“杀！”			1"01	
98	全—近	正推	吴兵冲入。一吴兵搬石砸破水缸。			2"02	
99	中	侧正	甘宁勒马缰绳。			1"00	
100	全	稍侧正	吴军骑兵冲入旱寨。			1"02	
101	全	稍侧正	曹军乱窜，营帐被风吹翻。			1"03	
102	小全	背、正	曹兵溃逃。			1"11	
103	全	摇	曹营帐被风吹翻滚。吴骑兵冲杀。			2"01	
104	中	正	曹士兵被风吹得东倒西歪。			1"02	
105	中	正	曹士兵被风吹得东倒西歪。			0"13	
106	中	正	曹士兵被风吹得东倒西歪。			1"00	
107	小全	侧正	曹士兵被风吹倒在粮车上。			1"00	
108	小全	侧正	吴军骑兵冲杀而过。			2"03	
109	全	稍侧正	曹兵从城楼上往下逃窜。			1"19	
110	大全	俯	连环船被烧。			1"14	
111	全	正	黄盖火船冲入水寨门。			1"14	
112	全	正	连环船一片火海。			1"02	
113	小全	正	曹兵在连环船上逃窜。			1"02	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
114	中	正	曹兵在连环船上逃窜。			1'02	
115	小全	正	燃烧的火船。			1'00	
116	全	正	燃烧的连环船。			0'24	
117	近	正	曹操在火海中大喊。			1'20	补拍
118	中	正	连环船上被烧得东倒西歪的曹兵。			0'21	
119	中	正	连环船上被烧得东倒西歪的曹兵。			1'00	
120	小全	正	连环船上被烧得东倒西歪的曹兵。			1'00	
121	中	正	连环船上被烧得东倒西歪的曹兵。			0'16	
122	中	正	连环船上被烧得东倒西歪的曹兵。			1'00	
123	全	摇	燃烧的火船。			0'21	
124	全	摇	燃烧的火船。			0'21	
125	中	正	两曹兵相撞在一起。			0'15	
126	中	正	奔逃的曹兵。			0'21	
127	中	正	奔逃的曹兵。			0'14	
128	近	正	曹操大喊大叫：“不要慌乱！”			2'11	补拍
129	中	背正	连环船上曹兵奔逃，东倒西歪。			0'19	
130	中	背正	连环船上曹兵奔逃，东倒西歪。			0'14	
131	中	背正	连环船上曹兵奔逃，东倒西歪。			0'18	
132	中	正	连环船上曹兵奔逃，东倒西歪。			0'18	
133	全	推	燃烧的火船。			0'20	
134	中	正	被烧的曹兵奔逃。			0'14	
135	中	正	被烧的曹兵奔逃。			0'14	
136	中	正	被烧的曹兵奔逃。			0'14	
137	中	正	被烧的曹兵奔逃。			0'18	
138	小全	正	被困在火海中的曹兵。			1'04	
139	全	正	在火海中奔逃的曹兵。			1'24	
140	全-中	推	周瑜在大船上向远方看去。			3'00	
141	全	推	旱寨在大火中燃烧。			2'14	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
142	全	正	燃烧的寨门。			1"06	
143	全	正	燃烧的曹旗。			1"05	
144	中	稍仰摇	燃烧的粮垛。			1"08	
145	小全	摇	燃烧的粮车。			0"22	
146	小全	正	吴兵捣坏粮袋。			0"24	
147	小全	侧正	砍翻的营帐, 奔逃的曹兵。			1"03	
148	小全	侧正	砍翻的营帐, 奔逃的曹兵。			0"23	
149	中	正	惊慌、乱窜的曹兵。			0"21	
150	中	正	惊慌、摔倒的曹兵。			0"20	
151	中	正	惊慌、摔倒的曹兵。			1"07	
152	小全	侧正	被风吹翻的营帐。			0"18	
153	中	侧正	吴军骑兵冲杀。			0"22	
154	中	摇	燃烧的旱寨。			0"22	
155	全	摇	一曹兵从望楼上往下跳。			0"17	
156	全	正	一曹兵从望楼上往下跳。			1"00	
157	全	正	一曹兵推粮车倒地。			1"01	
158	全	侧正	一曹兵跳下望楼, 望楼侧塌。			1"02	
159	中	正	骑兵划过,			0"20	
160	近	正侧	燃烧的营帐被风吹得翻滚。			1"03	
161	小全	侧摇	爬着的曹兵。			0"20	
162	小全	背正	奔逃的曹兵。			0"19	
163	小全	侧正	奔逃的曹兵。			1"05	
164	小全	侧正	奔逃的曹兵。			1"01	
165	中	侧正	吴军骑兵冲过。			0"24	
166	全	正	曹兵退缩成一团。			0"23	
167	全	侧正	相撞成一团的曹兵。			0"24	
168	小全	正	一曹兵从地上爬起。			0"23	
169	全	正	乱作一团的曹兵。			1"00	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
170	全	正	飞落的火球。			0"19	
171	全	正	一曹兵滚翻在地。			1"03	
172	中—全	拉	向寨门外涌出的曹兵。			3"06	
173	大全	摇俯	燃烧的旱寨、水寨。			8"05	航拍
174	近	正	张辽救出曹操。			3"06	补拍
175	全	正	张辽扶曹操逃下舷梯。			6"24	
176	全	正	曹操战袍着火,众将扑打。			3"13	
177	中近	正	黄盖:“老贼休走,黄盖在此!”			2"00	
178	中近	正	张辽举箭瞄准射黄盖。			1"05	
179	中近	正	黄盖中箭。			1"11	
180	中	稍仰	曹操兴奋:“好!”			1"23	
181	中近	正	黄盖掉到水里。			1"07	
182	中	稍仰	曹操笑,逃走。			2"07	
183	全	正	周瑜船队上的火球、火箭飞出。			2"19	
184	中	正	周瑜、程普站在船楼上观战:“传令:加速前进!”			2"13	
185	全	正	周瑜船队上的火球飞出。			2"18	
186	全	正	两士兵搭救黄盖向岸上游来。			2"05	
187	中	正	周瑜发现黄盖:“像是公覆,快救上来!”			7"06	
188	中近—中	正拉	黄盖上船。周瑜:“黄老将军!快抬进舱内!”			10"00	
189	全	摇	曹水寨一片火海。			6"10	特技镜头
190	中	正	周瑜怒火燃烧:“靠上北岸,活捉曹贼!”			6"15	
191	中	摇	曹操、张辽等一行逃来。			2"12	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
192	大全	摇	曹操、张辽等一行奔逃。			4'09	航拍
193	全	升	曹操、张辽等一行奔逃。			2'02	
194	中—全	拉	曹操、张辽一行奔逃上台阶。			3'03	
195	中	摇	周瑜率兵冲杀而来：“冲！”			1'12	
196	全	背正	曹兵溃逃。			2'17	
197	全—小全	推	吴兵登岸，追击而来。			2'08	
198	全—小全	推	吴兵登岸，追击而来。			1'18	
199	全	摇俯	曹兵向寨门涌去。			1'24	
200	全	正	吴兵追杀曹兵。			1'16	
201	中	侧正	曹操惊恐地回头张望。			1'18	
202	全	正俯	周瑜率兵杀来：“杀！”			1'18	
203	全	侧俯摇	曹操向寨门逃来。			1'24	
204	近	正	摇坠的望楼。			0'21	
205	近	正	曹操惊抬头望，逃。			1'06	
206	全	俯摇	曹一行冲出寨门。			0'23	
207	中	摇	倒塌的望楼。			1'13	
208	全	摇	倒塌的望楼。			0'19	
209	全	正	曹操一行逃走。			2'22	
210	全	正	水寨寨门欲断。火船继续向曹水寨冲去。			1'04	
211	全	摇	翻倒的船舱。			1'09	
212	全	正	跳水的曹兵。			1'04	
213	全	正	跳水的曹兵。			0'22	
214	全	侧正	曹兵身上着火，跳入水中。			0'22	
215	小全	正	曹兵身上着火，跳入水中。			0'17	
216	全	正	旱寨内，营帐、士兵被烧。			0'20	
217	中	正	曹兵身上起火，乱跑。			0'20	
218	中	正	曹兵身上起火，乱跑。			0'17	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
219	中	正	曹兵身上起火,乱跑。			0"15	
220	近	背正	曹兵身上起火,乱跑。			0"17	
221	小全	正	曹兵身上起火,乱跑。			0"17	
222	小全	侧正	吴军骑兵冲过。			0"23	
223	全	正	曹水寨船烧、船舱翻倒。			1"04	
224	小全	正摇	曹兵跳入水中。			0"20	
225	全	正	船舱翻倒在水中。			0"22	
226	全	侧正	曹兵跳入水中。			0"20	
227	小全	正摇	曹兵跳入水中。			0"19	
228	全	正	曹兵跳入水中。			0"17	
229	全	正	曹水寨寨门断塌于水中。			1"07	
230	中	正	旱寨中被烧着的士兵乱跑。			0"18	
231	小全	正	旱寨中被烧着的士兵乱跑。			0"16	
232	中一特	正	旱寨中被烧着的士兵乱跑。			0"20	
233	近	正	旱寨中被烧着的士兵乱跑、乱叫。			0"24	
234	小全	正	旱寨的曹兵乱作一团,用水缸的水灭火。			1"04	
235	小全	正摇	横梁烧断。			0"15	
236	中近	正	-曹兵被横梁砸死。			0"24	
237	全	正	火球落入火海中。			0"15	
238	全	正	火球落入火海中。			1"01	
239	小全	正	落水的曹兵在挣扎。			1"04	
240	全一中	正推	落水的曹兵在挣扎。			1"00	
241	近	正	-曹兵在挣扎。			0"23	
242	小全	摇正	曹兵在挣扎。			1"00	
243	小全—全	俯拉	曹兵涌出旱寨门。			4"16	
244	大全	俯	曹旱寨、水寨一片火海。			31"13	航拍
245	小全—近	正推	燃烧的望楼。			1"19	
246	近	正	燃烧的望楼。			1"12	
247	全	正	曹旗在燃烧。			2"20	

2.《三国演义》“司马取印”这集中,“攻克陈昌城”一场战斗场面的剪辑。

这场战役比较集中,主要是攻和守的交战。虽不同于“赤壁之战”的宏大,但仍是一场大的战役。而且这场战斗局限性大,要在“攻”和“守”的交战中剪出戏来,剪得精彩剪得紧张是比较难的。这场战斗是蜀军出祁山后,陈昌城是通往内路的咽喉,这个堡垒如果攻不破,蜀军就寸步难行,因此,诸葛亮不惜代价要夺取陈昌。然而,魏军依仗城池顽强抵抗,使得这场战斗更加残酷、激烈,血染城池,尸体遍地。这场戏,导演拍了很多的素材,这些素材在画面造型、人物动作、镜头运动、道具使用等诸方面都很出色。导演根据素材剪了一个初版,共5分多种,总剪辑看完后,认为有些地方需要压缩,有些地方需要加强,有些地方需用剪辑手段来解决。这样,又根据总导演的提示,结合素材,重新结构了这场战斗。(1)“攻”与“守”要明确,“攻”的阵法要严明,有章不乱。剪辑时既要表现阵法的场面,又不能过多,场面镜头尽量不重复使用,几个景别、角度的镜头渲染就可以了,多了会减弱场面的气势,造成一种镜头堆砌的感觉。(2)蜀军将领魏延和魏军将领的镜头要结合战斗进展的程度合理、准确地运用,多以他们主观所看到的来展示人物的情绪和性格,这样更能体现战斗的残酷,因为从他们的眼里能使观众体会到指挥员的心态。(3)攻城不能是一锅粥,什么都往上用,要分出层次,以递进的手法来渲染烘托,要让观众一步步地深入,一步步地感到攻城的艰难。从第一次冲锋到第二次冲锋,从一般的防卫到动用油锅往下浇油、放火,都要层次分明,快而不乱,这在结构上就要确定下来。(4)镜头的运用仍是宜短不宜长,尤其是这样的场面,镜头一长首先失真,假的东西会露出破绽。再就是时空不合理,一个攻城的长镜头用完,再接防卫的镜头,攻城的士兵早就爬上城墙了。短镜头既能加强节奏,表现惊险,同时也使时空合理。(5)“攻”与“守”双方,要交叉地剪辑。同一个时空,同一个环境,如果不采取交叉的组接方法就产生不了战斗场面的激烈。如蜀军冲锋和魏军射箭,只表现一方而不表现另一方是不符合战斗场面最基本的剪辑原则的。所以,这场戏基本是采取交叉剪辑的方法来组接的。(6)重复镜头的运用,这场戏,蜀军攻城的镜头拍得较多,而魏兵防卫的镜头就相对地少,尤其是魏军射箭就更少得可怜。如果只剪两三组冲锋和射箭的画面,就产生不出一种节奏。因此,必须要有几组这样的镜头才能达到这个要求。在没有素材的基础上,剪辑在现有几个镜头上重复运用,使屏幕效果比较理想。重复镜头的运用关键在动作的取舍,镜头重复用要避开动作重复,不然这种重复镜头的运用就没必要了。(7)镜头,画面造型美、动感强的镜头虽然好,但有时也不能没完没了地用,这不但不能增强片子的感染力,相反会有损于片子的感染力。比如油锅一段,镜头很多,也有气势,但如果全部用上,一是节奏拖下来了,

二是时空不合理,蜀军云梯已架上,这里没完没了地展示这些好的镜头,那蜀军早就攻上城了。只要一失真,观众就会出戏。所以,作为导演、剪辑都要客观地站在观众的角度来处理,这样就不会出现“舍不得”的现象了。一切手段都是为艺术服务,不论是前期拍的素材,还是后期采取的剪辑手段,都要服从于戏剧内容的需要,不能凭爱好和感情来处理你所要表现的艺术,这对影视创作人员来说都要引以为戒。下面请看附表:

《司马取印》攻陈昌城剪辑结构表(共 222 个镜头)

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
1	全	正	陈吕城空镜。			4"14	
2	近	正	魏延观察城内动静。			4"16	
3	全—小全	推	陈昌城空镜。			2"21	
4	中近	正	魏将在城楼上往城下看。			2"07	
5	大全	正	蜀军列队待命。			2"08	
6	中	正	魏延:“擂鼓前进!”			4"03	
7	中	正	蜀兵擂鼓。			1"23	
8	全	正	蜀军向城门进发。			2"08	
9	全	侧正	蜀军向城门进发。			2"15	
10	中	背正	蜀军向城门进发、擂鼓。			2"03	
11	全	侧正	蜀军向城门进发。			2"05	
12	全	背正	蜀军向城门进发。			2"02	
13	中	侧正推	魏将观察蜀军前进动静。			2"11	
14	全—中近	正	蜀军推圆木前进。			1"16	
15	中近	侧正	魏将:“弓箭手,放!”			3"05	
16	中	侧正	魏兵射箭。			0"17	
17	全	正	蜀兵中箭。			0"21	
18	全	侧	魏兵射箭。			0"17	
19	全	正	蜀兵中箭。			0"17	
20	中	侧	魏兵射箭。			0"15	
21	全	正	蜀兵中箭。			0"16	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
22	中	侧	魏兵射箭。			0'16	
23	小全	正	蜀兵中箭。			0'21	
24	近	正	魏延观战。			1'08	
25	全	背正	蜀军扛云梯攻城。			1'02	
26	中—特	正	圆木车划过镜头。			1'02	
27	中近	侧	魏将：“放！快放！”			1'15	
28	全	侧	魏兵放箭。			0'23	
29	全	正	魏兵放箭。			0'16	
30	全	正	蜀军盾牌兵挡箭。			0'16	
31	近	侧	魏兵射箭。			0'12	
32	全	正	蜀军盾牌兵挡箭。			0'14	
33	全	侧	魏兵放箭。			0'20	
34	全	正	蜀军盾牌兵挡箭。			0'18	
35	全	侧	魏兵放箭。			0'13	
36	全	正	魏兵放箭。			0'13	
37	全	正	蜀军盾牌兵挡箭。			0'17	
38	近	正	魏延：“继续擂鼓！”			1'11	
39	中近	正	蜀兵擂鼓。			1'00	
40	近	正	魏延：“攻城！”			1'02	
41	全—中	侧正	蜀兵抬云梯冲锋。			1'17	
42	中	正	蜀兵抬云梯冲锋。			1'00	
43	中	侧	蜀兵抬云梯冲锋。			0'24	
44	中	正	蜀兵抬云梯冲锋。			0'21	
45	全	侧正	蜀军用云梯过护城河。			1'04	
46	中	正	蜀军扛云梯冲锋。			0'20	
47	全	侧正	蜀军用云梯跨护城河。			1'10	
48	中近	正	魏将：“放箭！快放箭！”			1'18	
49	全	侧	魏军射箭。			1'02	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
50	中	侧	魏军射箭。			0"15	
51	全	侧	蜀军掉下河。			0"14	
52	中	侧	魏军射箭。			0"15	
53	特一中	侧	魏军射箭从镜前划过。			0"15	
54	全	侧	蜀军掉下河。			0"16	
55	小全	侧	魏军射箭。			0"17	
56	全	侧	蜀军掉到护城河中。			0"16	
57	小全	正	魏军射箭。			0"16	
58	全	侧	蜀军掉到护城河中。			0"12	
59	中	侧	魏军射箭。			0"14	
60	全	侧	蜀军抬梯子爬上河堤。			0"22	
61	中	俯	蜀兵掉到河里。			0"12	
62	中	俯摇	蜀兵掉到河里。			0"18	
63	中	正摇	蜀兵掉到河里。			0"13	
64	中近	正	魏将：“好，放箭！”			1"23	
65	全	侧正	蜀军拉云梯上堤。			1"02	
66	中近	正	魏将观看。			0"19	
67	小全	侧	蜀军爬上护城河。			0"22	
68	近	跟摇	魏延观战。			1"23	
69	小全	仰摇	云梯耸入天空。			1"20	
70	小全	仰摇	云梯架到城墙上。			1"15	
71	小全	仰摇	蜀兵爬上云梯。			0"22	
72	小全	仰	蜀兵爬上云梯。			0"22	
73	中近	正	魏将：“准备擂石！”			2"08	
74	小全	仰	蜀兵爬云梯。			1"03	
75	中近	正	魏将：“放！”			0"20	
76	全	正	魏军抛石。			0"13	
77	全	侧摇	蜀军落云梯。			0"21	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
78	全	正	魏军抛石。			0'16	
79	全	稍仰	蜀兵落云梯。			0'19	
80	中	正	魏军在城楼上抛石。			0'14	
81	中	正	蜀军落云梯。			0'17	
82	中	正	魏军在城楼上抛石。			0'15	
83	中	侧摇	蜀兵落云梯。			0'16	
84	全	正	魏军抛圆木。			0'17	
85	全	侧	蜀兵被圆木砸下。			0'17	
86	全	侧	魏军抛石、圆木。			0'11	
87	全	侧	蜀兵被砸下云梯。			0'13	
88	全	稍仰	魏兵从城上抛圆木。			0'14	
89	全	稍仰	蜀兵被砸下云梯。			0'20	
90	中	稍仰	蜀兵被砸下云梯。			0'10	
91	中	跟摇	蜀兵被砸下云梯。			0'15	
92	中	稍仰	蜀兵甩绳。			0'17	
93	全	仰	绳子在空中飞行。			0'13	
94	近	稍仰	绳子套在石柱上。			0'13	
95	中	稍仰	蜀兵甩绳子。			0'13	
96	小全	稍仰	蜀兵甩绳子。			0'12	
97	近	稍仰	蜀兵甩绳子。			0'11	
98	小全	仰	绳子在空中飞行。			0'11	
99	近	稍仰	绳子套在石柱上。			0'13	
100	小全	侧	蜀兵顺着绳子往城上爬。			0'18	
101	中近	稍仰	蜀兵顺着绳子往城上爬。			0'15	
102	全	侧正	蜀兵顺着绳子往城上爬。			0'20	
103	中	正	魏兵砍柱子上的绳子。			0'11	
104	全	仰	蜀兵落下。			0'14	
105	中	正	魏兵砍绳子。			0'11	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
106	全	仰	蜀兵落下。			0"13	
107	中	近	魏兵砍绳子。			0"14	
108	全	仰	蜀兵落下。			0"12	
109	近	正	魏兵砍绳子。			0"12	
110	全	仰	蜀兵落下。			0"11	
111	中近	正	魏将：“放！”			0"24	
112	全	正	魏兵抛圆木、石头。			0"13	
113	中近	正	魏延大吼：“攻城！”			1"06	
114	近一中	拉	一小将冲上。小将：“我来！”魏延：“上！”			3"08	
115	中	正	小将策马冲来。			1"14	错觉
116	小全	稍仰	小将飞出。			0"15	错觉
117	特	正	小将飞落在梯子上，又飞出。			0"21	错觉
118	小全	侧	小将飞落在云梯上。			1"14	错觉
119	中	侧背	魏兵抛石。			0"13	
120	全	仰	小将被石头砸了一下，滑下。			1"08	
121	小全	稍仰	小将翻转云梯，背朝下。			0"20	
122	中	侧背	魏兵抛石。			0"15	
123	全	正	蜀军在小将的带动下翻云梯，往上爬。			0"19	
124	小全	稍仰	小将翻转云梯。			1"08	
125	全	稍仰	魏兵抛圆木。			0"17	
126	全	仰	蜀军爬云梯，圆木砸下。			0"12	
127	全	正	小将及蜀兵翻转云梯。			0"19	
128	全	仰	小将背朝下爬云梯。			1"06	
129	全	稍仰	小将背朝下爬云梯。			0"20	
130	全	稍仰	魏兵圆木扔下。			0"13	
131	小全	仰	小将背朝下爬云梯。			1"00	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
132	全	正	小将翻转云梯。			0"20	
133	近	正	魏将砸石。			0"13	
134	全	正	小将被砸下云梯。			0"24	
135	中近	正	魏延焦急地观战。			0"20	
136	全	稍仰	蜀兵落下云梯。			1"03	
137	小全	稍仰	蜀兵落下绳子。			0"10	
138	中	侧稍仰	蜀兵落下绳子。			0"16	
139	特	正	蜀兵的血手死抓住绳子。			0"19	
140	中	稍仰	蜀兵落下。			0"11	
141	全	仰	蜀兵落下。			0"13	
142	中	正	蜀兵落下。			0"13	
143	小全	稍仰	蜀兵落下。			0"16	
144	小全	正	魏军往城下扔石头。			0"12	
145	中近	正	魏将：“砸！”			0"20	
146	全	侧	蜀兵纷纷落下云梯。			0"15	
147	小全	侧	蜀兵纷纷落下云梯。			0"12	
148	中	侧	蜀兵纷纷落下云梯。			0"11	
149	中	侧	蜀兵纷纷落下云梯。			0"10	
150	中近	侧	蜀兵纷纷落下云梯。			0"10	
151	小全	侧	蜀兵纷纷落下云梯。			0"12	
152	全	侧	蜀兵纷纷落下云梯。			0"12	
153	全	稍仰	蜀兵纷纷落下云梯。			0"10	
154	小全	稍俯	蜀兵纷纷落下云梯。			0"11	
155	中	正	蜀兵纷纷落下云梯。			0"12	
156	中	正	蜀兵纷纷落下云梯。			0"11	
157	近	正	蜀兵纷纷落下云梯。			0"10	
158	近	正	蜀兵纷纷落下云梯。			0"16	
159	近	正	魏将大喊：“砸！”			0"19	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
160	小全	正	云梯被魏军推倒。			0"23	
161	近	正	魏将大喊：“放！”			0"15	
162	全	正	云梯被魏军推倒。			0"23	
163	全	侧	云梯倒在护城河中，蜀军落水。			1"24	
164	近	正	魏将兴奋。			1"08	
165	全	侧	蜀兵落入水中。			0"23	
166	近	正	魏延大喊：“继续擂鼓。”			1"04	
167	近	侧	魏将大喊：“砸！”			1"00	
168	中近	正	魏延大喊：“前进！”			1"05	
169	中	稍仰	蜀兵击鼓。			0"21	
170	小全	侧	蜀兵扛云梯冲锋。			1"13	
171	中	稍仰	蜀兵击鼓。			1"06	
172	中	侧	蜀兵扛云梯冲锋。			0"23	
173	全	侧	蜀兵架云梯。			0"24	
174	中	摇	蜀兵爬云梯。			1"07	
175	中	正	魏将：“快！”			1"01	
176	中	摇	蜀兵爬云梯。			1"07	
177	特	正	油锅。			1"00	
178	特	俯	翻滚的油花。			1"00	
179	全	仰摇	蜀兵爬云梯。			1"10	
180	近	摇	油锅被移动。			1"02	
181	近	正	魏兵移动油锅。			0"23	
182	近	摇	油锅移动。			1"02	
183	近	正	魏兵移动油锅。			0"24	
184	全	仰摇	蜀兵爬云梯。			1"06	
185	全	摇	魏兵移动油锅。			1"01	挖剪
186	全	摇	魏兵移动油锅。			0"23	挖剪
187	中	推	魏兵移动油锅。			0"24	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
188	全	推	魏军用木棍将油锅推至城墙上。			0'21	
189	小全	摇	魏军用木棍将油锅推至城墙上。			0'20	特技镜头
190	小全	仰	魏军用木棍将油锅推至城墙上。			0'22	
191	中	正	魏将下令：“浇油！”			0'23	
192	近	正	倒油。			1'00	航拍
193	中	正	蜀兵被浇。			0'23	
194	中	仰推	倒油。			0'20	
195	中近	侧	蜀兵被浇。			0'22	
196	近	仰	倒油。			0'18	
197	近	正	蜀兵被浇。			0'20	
198	中	拉	倒油。			0'19	
199	中	正	蜀兵被浇。			0'20	
200	近	仰	倒油。			0'18	
201	中	正	蜀兵被浇。			0'22	
202	小全	稍俯	倒油。			0'15	
203	中	背稍仰	蜀兵被浇掉下云梯。			0'19	
204	近	正	魏延咬牙切齿地看着。			1'24	
205	全一中	推	魏兵往城下丢火把,云梯燃烧。			2'19	
206	全	仰	魏兵往城下丢火把,云梯燃烧。			1'09	
207	小全	正	云梯燃烧。			0'18	
208	小全	正	云梯燃烧,蜀兵滚地。			0'17	
209	中	正	云梯燃烧,蜀兵滚地。			0'17	
210	中	侧	蜀兵在乱窜。			0'13	
211	全	正	蜀兵从燃烧的云梯上跌落。			0'17	
212	中	正	蜀兵在逃命。			0'13	
213	全	正	蜀兵在逃命。			0'21	
214	全	正	云梯燃烧,蜀兵逃命。			1'10	
215	中	正	云梯燃烧,蜀兵逃命。			0'23	

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐	音响	长度	备注
216	中	稍俯	蜀兵在地上喊着、翻滚着。			1'24	
217	全	正	烧断的云梯。			1'02	
218	全	稍仰	燃烧的云梯。			1'01	
219	中	正摇	燃烧的云梯断落。			2'02	
220	中近	正	燃烧的人头。			1'04	
221	全	正	燃烧的云梯。			2'24	
222	近	正	魏延呆楞着看城下的惨景。			6'20	

综上所述,群众场面和战斗场面的剪辑,在结构上可以概括为8个字即:气势、热烈、惊险、紧张。完整地说叫做:气势磅礴,热烈欢快,惊险恐怖,紧张激烈。这16个字是经过长期实践所得出来的经验。更具体地说,游行、集会场面要突出气势(气氛),劳动、运动场面要突出热烈(气氛),武打场面要突出惊险(气氛),战斗场面要突出紧张(气氛)。

总之,群众场面和战斗场面的剪辑,不论是游行、集会、劳动、运动、武打、战斗,在镜头组接上,都要遵循和注意以下10个方面:

1. 根据故事情节动作线索发展的必然性组接。
2. 根据规定情境和人物关系的联系性组接。
3. 根据主体与背景相互的连续性组接。
4. 根据画面的方向性组接。
5. 根据镜头造型特征的有机性组接。
6. 根据镜头时空转换的规律性组接。
7. 根据镜头分剪插接的戏剧性组接。
8. 根据动作与形式的统一性组接。
9. 根据主要人物和主要事件的关系性组接。
10. 根据中心任务和贯穿动作的逻辑性组接。

以上10点是验证剪辑群众场面和战斗场面是否成功的依据。剪辑只要掌握了这些要点,就能驾驭任何复杂、繁乱的大场面。

第6章

声画剪辑(视听语言)

影视是视听艺术。在无声电影时期,是纯粹的视觉形象艺术,一切都要通过可见的形象,即画面来表现内容。电影自从有了声音之后,改变了电影单纯的视觉性特点,成为声画结合的视听艺术。因此,要十分重视声画剪辑。但是,在影视剪辑中却普遍存在重视画面剪辑即镜头语言,而忽视声音剪辑即不注意运用声音构成完整的视听形象的问题。影视中的声音,即听觉形象,包括对白(旁白、内心读白、解说词等)、音乐、音响等三种因素。是影视艺术的语言基础之一。视觉与听觉在影视艺术中是相辅相成的,只要把握好声音与画而在影视时空里的关系,才能创造性地营造环境气氛,刻画人物、体现主题。

第一节 前期录音的剪辑

一、前期录音的片种与特点

(一)歌舞片:歌唱片、音乐片、歌剧片、舞剧片、歌舞艺术片。《百凤朝阳》是歌舞艺术片,上海的《小刀会》是舞剧片,《洪湖赤卫队》是歌剧片,《音乐之声》是歌唱片,还有美国《翠堤春晓》、罗马尼亚的《奇普里安·波隆贝斯

库》是音乐片。

歌唱音乐片采用以唱为主的方法来说明故事、刻画人物和展示主题,或以音乐的旋律来反映故事和主题,如《音乐之声》。

歌剧片有故事情节,以唱为主,如《洪湖赤卫队》。

舞剧片以舞蹈动作来体现主题思想,来反映故事情节,如《红色娘子军》。

歌舞艺术片,以各种歌舞节目汇编而成,如《百凤朝阳》,就是原作品稍有改动带纪录性的艺术片。

歌唱片、歌剧片、舞剧片、歌舞艺术片,凡是有唱的、有音乐的,一定要按前期录音的基本规律拍摄。

(二)戏曲片:京剧片、越剧片、各地方戏曲搬上银屏幕的影视片。

戏曲搬上银屏幕有两个流派:一个是以崔嵬为代表的拍京剧片的叫“京派”,一个以上海为代表的叫“海派”。“京派”的特点是按照中国古典戏的传统风格,虚实结合,布景、美术设计是虚的;“海派”的不同特点是在美术设计上讲究真实布景。

戏曲片本身的特点是歌、舞、剧三者合一。表现手段是唱、念、做、打,表演是程式化的动作,舞蹈式的、写意式的动作。崔嵬是懂戏曲的,所以他的影片美术设计是虚的,不以真景拍戏曲,而用装饰性的、风格化的布景,人物的造型保持原来的特点不变。有的厂、有的导演喜欢以真实的布景来拍戏曲片,真景与戏曲程式化的表演会产生很多矛盾,比如:京剧中骑马只拿个鞭子,代替了马,如果是真景,骑马就不好处理了。

拍戏曲片,除了掌握戏曲的特点外,还要掌握戏曲搬上银屏幕如何发挥影视的特性。只有把两个方面的特点结合起来,才算一个完整的艺术。不要搞得半戏曲半影视,不伦不类。而要二者水乳交融,既保持戏曲的特点,又有较完美的影视体现。

(三)美术片:动画片、木偶片、剪纸片、折纸片。

美术片的录音,由于受“逐格拍摄”的限制,不能采用同期录音的工艺,只有前期录音和后期配音。而前期录音是必须做的,详细内容参见第八章《多片种剪辑》第一节中“美术片的剪辑”。

不论是歌舞片、戏曲片还是美术片,除了本身的特点外,一定要与影视的蒙太奇结构、语言和造型方法相结合,不能原封不动地照搬。拍戏曲片要懂得戏曲和锣鼓经。

总之,前期录音的影视片必须按照前期录音的基本规律——先录音、后拍片的原则进行拍摄。要求:

1. 电影摄影机与还音机要在1秒24格(1分钟1440格、90英尺)的基

础上同步拍摄。

2. 电视摄像机与还音机要在1秒25帧(1分钟1500帧)的基础上同步拍摄。

3. 电视编辑机、脱编机与声音录音机的运转速度也要在1秒25帧(1分钟1500帧)的基础上(绝对同步)进行制作。

4. 剪辑时不能先照着歌唱音乐小样剪画面,然后再用正式录音的歌唱音乐来合画面。这种做法,其结果是达不到完美的艺术效果。

综上所述,前期录音的影视片如果不按照规律进行创作,必然是造成声画(动作、口型)的错位——绝对不同步。达不到声画合一的准确性,就会损害影视片的艺术质量。

二、前期录音歌唱场景的剪辑

一般地说,不论是故事片科教片、还是新闻记录片或风光杂志片、电视剧和电视专题片,大都有插曲或歌唱的场面;因此,歌唱场面的剪辑,在剪辑业务中占有重要的位置。前期录音的歌唱场景,从剪辑角度看,可分为三种类型:第一类是对型的歌唱剪辑,即剪辑时要求歌唱与人物口型或形体动作对准,做到一一呼应。第二类是非对型的歌唱剪辑,它包括以人物、景物为主体的歌唱和完全以景物为主体的歌唱剪辑两个方面。这一类场景剪辑时不要求歌唱对人物的口型或形体动作,但要求与主体人物、景物活动的位置、镜头动作和画面造型特征相吻合。第三类是对型与非对型相结合的歌唱剪辑,它兼有两类的特点和要求,剪辑时特别要注意将对型与非对型两种不同情况有机地结合,“对症”处理。

第一类:对型的歌唱剪辑

凡是歌唱场景,导演都有总体构思和具体设想,对型的歌唱场景更是如此。前期录音的最大特点是拍摄时画面要服从声带。对型的歌唱场录都是按照已设计好的声带分镜头拍摄的。它严格地要求人物的口型和形体动作,准确地去对前期录音的歌唱。因此,在上述三类歌唱场景中,对型的歌唱是局限性最大的,它留给剪辑的创作自由是最小的。但从另一面看,正是由于对型的歌唱限制得比较死,主要在“对”字上下功夫,达到“准”的要求,因而相对于其他两类歌唱的剪辑来说,又是比较容易的。

对型的歌唱剪辑,由于本身的特点,严格地要求口型和形体动作对准唱词,其剪辑的关键,在于剪接点的选择和掌握。但它不同于一般剪接点的选择,它的难度要更大些。因为对型的歌唱,上下两个镜头动作重复之处,只有3英尺至6英尺的长度(2—4秒),局限性很大。要在这么短的画面里选

准剪接点,不是容易掌握的。

具体处理时要注意以下几点:

1. 画面要依据声带的同步标记对准,校对人物的口型和形体动作是否准确,然后在上下镜头重复唱词或动作之处,寻找准确的剪接点。

2. 人物歌唱要按照唱词的完整性转换镜头,即在上一镜头唱完后闭嘴处切,下一个镜头开唱前张嘴处切,不宜于在半句唱词中间切换镜头。

3. 人物动作要以音乐的完整性和动作的连续性为基础,在上下镜头重复处寻找动作交换的一瞬间切换镜头。

4. 若要插接镜头应该依据唱词和音乐旋律的起伏变化,节拍、乐句、乐段的完整性,准确地插接客观镜头。客观反应镜头要与主要人物和事件有内在和外在的紧密联系。有时,由于声画不同步,口型不准,也可采用插接客观镜头的办法,剪去口型不准的部分。

5. 音乐过门处(间奏处),往往采取延伸歌唱人物表情动作的办法,或插接群众的反应及景物镜头的办法来过渡。

影片《知音》里,小凤仙在会馆弹奏《潇湘水云》曲的一场,是比较典型的对形体动作的剪辑(即对手指弹古琴的动作)。又如同片中,小凤仙在“云吉班”房内,弹古琴唱《高山流水》一场,则是比较典型的对口型的剪辑。这场戏里,又按照音乐节拍的起伏处,插接了蔡锷的反应镜头。对蔡锷反应镜头的选用,十分注意了人物点头动作和神情与歌唱内容的呼应。再如巴基斯坦影片《人世间》中女主角沦为歌妓后演唱的一场戏,既有伴奏的,又有跳舞的,所以,既要对手形(伴奏的)又要对口型(女主角歌唱),还有对舞蹈动作等,是比较全面地对型的歌唱剪辑。

第二类:非对型的歌唱剪辑

非对型的歌唱场景,其剪辑要领,不但要选择剪接点,更主要的在如何进行结构。结构问题,是非对型的歌唱剪辑的核心问题。因为它与对型的歌唱不同,导演在处理时往往只有总的构思和设想,而没有较详细较具体的分镜头。它是以拍摄素材为主,以资料镜头为辅。非对型的歌唱场景,虽然不要求对口型、对形体动作,但要求对主体(人物、景物)位置、镜头动作和画面造型特征。因此,非对型的歌唱场景的剪辑,主要是依据规定情景的要求和人物关系及其事件、情节发展的逻辑性,来设计整场戏的结构。结构的优劣,关系着非对型歌唱剪辑的成败得失。

非对型的歌唱剪辑,与对型的歌唱剪辑正好相反,它既不要求对口型,也不要求对形体动作。因而它是三类歌唱场景中局限性最小的,留给剪辑的创作自由最多。自由创作的余地越大,对创作者的要求也就越高。它几乎要求剪辑工作者独立地结构整场戏,而且是在有限的素材中选择。因此,

恰恰是这个限制最少的非对型的歌唱场景最难剪辑。它需要剪辑工作者具有较丰富的经验和较娴熟的技巧,更需具有一定的艺术修养。非对型的歌唱剪辑是前期录音歌唱场景剪辑的重点和难点,它对剪辑工作者各方面的基本功是一个综合性的考察。

具体处理时应注意以下几点:

1. 画面要按照造型因素的特征和时间、空间关系组接镜头,即动接动,静接静,物接物,景接景,光影接光影,色彩接色彩等等。
2. 画面要依据音乐旋律的变化,以节拍、乐句、乐段和唱词、插曲的完整性组接镜头,不宜于在一句唱词中间和音乐的乐句乐段中间转换镜头。
3. 画面要按照不对型的唱词和插曲使其有机地对准主体(人物、景物活动)位置和镜头运动进行组接。
4. 画面要以拍摄素材为主,配以必要的资料镜头组接。

试以彩片《红雨》主题歌《赤脚医生向阳花》镜头的组接(见附表),具体地阐明非对型的歌唱剪辑的一些原则和方法。

影片《红雨》主题歌“赤脚医生向阳花”(即采药一段,共14个镜头)

次序	景 别	内 容	英尺
1	远景镜 摇推全景	云海水脉(原“卫生战士”黄山镜头)歌的前奏。	27英尺4格
2	全摇拉 远 景	红雨与小顺上山采药,路经山水脚下,“赤脚医生向阳花,贫下中农人人夸。”	22英尺9格
3	中—全 拉 成 远 景	红雨与小顺跨过山沟瀑布。“一根银针治百病,一颗红心哪,一颗红心暖千家,暖千家。”	26英尺1格
4	推特写	山上冲下大瀑布。“一根银针治百病。”	5英尺1格
5	中 景 俯摇上	红雨用绳子将小顺从山下拉上来,头向下看。“一颗红心,一颗红心。”	11英尺3格
6	俯全拉 远 景	山上之瀑布急涌流下山来,“暖千家。”	9英尺9格
7	全 景 正 摄	红雨和小顺背着粗绳子走向山洞口。“出诊愿翻千层岭,“采药敢……”	14英尺4格
8	中 拉 全	红雨和小顺从洞口走向洞里,发现鸟飞。“翻万重崖。迎着斗争风和雨,革命路上啊!”	26英尺3格
9	全 景 仰摇下	红雨和小顺背影进画,在洞内边走边东张西望。“铺彩霞,铺彩霞。”	9英尺

续表

次序	景 别	内 容	英尺
10	中 景 跟 摄	红雨与小顺正面由洞里向外走到洞口站住,向上看去。“赤脚医生向阳花。”	11 英尺 2 格
11	近 景 正 摄	红雨一人慢慢爬上红叶山坡,向前一看。“广阔天地把根扎。啊!”	11 英尺
12	中近景 跟 摄	一片红叶树。红雨一人在树中穿行,“千朵万朵红似火,贫下中农啊!”	11 英尺 12 格
13	全 景 跟 拉	满山红叶树。红雨和小顺两人向前走。“贫下中农啊,人人夸,人人夸。”	13 英尺 10 格
14	全 摇全	满山红叶树摇到山顶,出现红雨与小顺采药,发现“望天擎”。合唱:“千朵万朵红似火,贫下中农啊,贫下中农啊,人人夸,人人夸。”	40 英尺 音乐歌止

这场戏,被导演崔嵬同志誉为利用剪辑手段发挥创造性作用的实例。当时,《红雨》影片在最后剪辑过程中,由于主题歌尚未编剪确定,无法进行影片分本、混录、套底工作,影响整个出片和上映日期。因此,剪辑同崔嵬导演商议主题歌的组接问题,并即时按照导演意图,结合音乐声带进行了编剪,通过银幕检验效果,崔嵬同志极不满意,认为所拍镜头和人物、景物、花朵等素材较多,而歌唱音乐声带太短,没有能够容纳下他所想要用的画面素材。于是导演要求重新写词,重新作曲,重新录制主题歌。这在当时时间紧迫的情况下,很难实现导演要求。剪辑再次征求导演意见,深入领会导演的艺术构思和要求。经过重新选材、重新结构、重新组接以后,再三请导演观看,但导演已失去信心,认为无法解决素材多和歌唱音乐短的矛盾。但是,当他勉强会同剪辑观看样片后,惊喜地说:“啊,可真的解决了难题啊!”此后,崔嵬经常谈起这个实例。

剪辑在处理这个难题时,首先考虑结构。这场戏的规定情景是描写红雨跋山涉水采集“望天擎”的草药,因此剪辑解决这段非对型的歌唱场景的整个结构,是以红雨由山下爬上山顶为线索,结构的目的是要突出人物,表现跋山涉水的艰辛。有了结构,再解决素材多和歌唱短的矛盾就有了取舍的准绳。剪辑大刀阔斧地进行删剪,利用影视的特性,保留了人物的主要动作,使时间空间大大地压缩,如红雨在山洞里的一段,共4个镜头,从进洞到出洞呖数很长。剪辑将四个镜头的精华都保留了,但压缩了镜头的时间和空间,一下删去一倍以上的长度。

《红雨》主题歌这场戏的具体处理,比较典型地体现了非对型的歌唱剪辑的特点。比如歌的开头,是一段前奏音乐,其中有一个明显的旋律变换之

处,剪辑从《卫生战士》影片资料中借用了黄山拍摄的一个山的远景运动镜头,意在勾勒出一个山区的面貌,为“跋山涉水”做个铺垫。面这个镜头先摇后推,镜头运动的转换与音乐旋律的变换进行有机结合的组接。编剪的效果是音乐旋律一变换,镜头运动也随即由横摇转为推,十分吻合,仿佛是原来早已有具体的设计。前奏音乐一完,歌唱的第一句出现“赤脚医生,向阳花……”剪辑在这里适时地转换了镜头,选用了红雨和小顺子上山采药路经山脚下的由全景摇拉出远景的运动镜头。这是根据两点选择的:1. 不对型的唱词是“赤脚医生……”和主体人物位置——红雨、小顺子两个赤脚医生正好可以相互呼应。2. 从造型因素的特征看是镜头动接动,上一个镜头(黄山)在推的运动中切,接下来的这个镜头(红雨、小顺子上山)也是在拉摇的运动之中换,使人无跳跃突兀之感(如 1、2 镜)。

红雨和小顺子上山采药路经山脚下的这个镜头,在唱完一句完整的唱词“赤脚医生向阳花,贫下中农人人夸”后,随着下一句完整唱词的开始,转换为“红雨与小顺子跨过山沟瀑布”的镜头。这个镜头,是剪辑在杂乱无章的素材中经过多次比较、分析挑选出来的。这两个镜头的连接,即表现爬上一定的高度,又开始展现跋山涉水的艰辛。其次,从镜头来说是静接静。红雨和小顺子路经山脚下的镜头,是由摇拉成固定性远景,由动变静。选用的红雨和小顺子跨过山沟瀑布的镜头,起幅是一个固定性的中景,然后才拉至全景成远景。所以,上下镜头的衔接是静接静。再次,从主体人物、景物来说是动接动。上一镜头里的人物是走动的,水是从上向下流动的;下一个镜头里的人物和瀑布也都是处在运动中。从景物来说是山接山,水接水。由于剪辑充分考虑了上下镜头在结构中的关系,考虑了镜头、人物、景物的衔接,因而组接出来的镜头动作流畅,画面人物贯穿(如 1、2 镜头)。

《红雨》主题歌这场戏,在非对型的歌唱剪辑里,是属于以人物与景物相结合为主的一类。

关于非对型的歌唱剪辑,还有一类是全部以景物镜头为主组成的歌唱场面,画面的剪辑则要依据唱词的内容或音乐的旋律变化,有机地结合镜头的运动和画面造型的特征来组接。

第三类:对型与非对型相结合的歌唱剪辑

这是在一段歌唱场景中,既有对型的歌唱部分,又有非对型的歌唱部分。一般地说,它的剪辑,分别采取对型的歌唱剪辑和非对型的歌唱剪辑,“对症”处理。实质上,它是对型的歌唱剪辑的延伸。但是,二者相结合在一段歌唱场景里,又具有某些新特点,需要注意。凡是这种对型与非对型相结合的歌唱,在拍摄中大都重视了对型的镜头内容的具体化,却忽视了不对型的镜头内容的多样化,因而往往需要调动资料镜头和备用镜头来组接这

类场面。

此外,还应注意以下几点:

1. 对型的画面,要掌握动作的准确性,与音乐有机地结合来转换镜头。
2. 不对型的画面,除考虑音乐、唱词的完整性外,要紧密结合不对型的人物表情、动作和情节发展的有机性剪辑。
3. 不对型的画面,采用备用镜头时,一定要间隔几个镜头使用,还可以只选择其中某几个动作使用,以避免重复感。
4. 对口型的备用镜头,借用到非对型的歌唱场面,首先要避开口型,选择其没有口型或口型不明显的部分使用。若避不开口型,则要选用适当的歌词来“填满”口型,使其基本吻合。
5. 不论对型与非对型的镜头,在画面组接时都不宜于在半句唱词中间,或乐句、乐段、节拍不完整处和停顿之处切换镜头。要在唱词句子、音乐旋律、乐句、乐段完整转换处切换镜头(画面)。

影片《洪湖赤卫队》中,韩英等唱“洪湖水浪打浪”的一场戏就是对型与非对型相结合的歌唱。由于不对型的歌唱缺少素材,将备用和不用的镜头都编剪上了,前后反复剪辑过15次之多,有些地方今天看来也还不是很理想的(见附表)。

电影歌剧《洪湖赤卫队》中“洪湖水浪打浪”一场戏经过剪辑后的镜头次序(附表共21个镜头)

镜号	镜位	摄法	原镜号	画面内容	音乐唱词	英尺数	备 注
1	全		1	太阳升起来,天边朝霞粉红,几只采菱的小船随波荡漾。	音乐。	14英尺 5格	
2	中	正	素材	满天的彩霞游动,前景是粉红的荷花。	音乐过门。	14英尺	
3	全	仰	素材	在繁茂的荷花中,一只水鸟在眺望。	音乐过门。	11英尺	此镜头是在拍摄中临时添加的。
4	远中	正仰	9、10 合并	韩英、秋菊和春生、克虎划着小船远远入画而来。	音乐过门。	35英尺	比镜头拍的是剪影。
5	远	跟	2	几只水鸟在荷花累累的湖面上忽起忽落地飞翔。	歌声“洪湖水呀,浪打浪。”	8英尺	

续表

镜号	镜位	摄法	原镜号	画面内容	音乐唱词	英尺数	备 注
6	中全	摇	6	前景是荷花,镜头摇起至韩英、秋菊,几只小船向镜头划来。	韩英唱: “洪湖岸边是家乡。”	15 英尺	一剪二用
7	中近	仰	6	小船在荷花丛中向前划动着,韩英坐在船上边采菱边唱。	“清早船儿去呀去撒网。”	18 英尺 8 格	一剪二用,原声带位置。
8	近	仰	7	秋菊摇着桨,船向前划动。唱。	“晚上回来鱼满舱。”	19 英尺	一剪二用,原声带位置。
9	全	移	8	音乐声中,一望无际的荷花从镜头前移动掠过。	音乐过门。	14 英尺	原声带位置。
10	近	移	13	湖中刘闯叉叉着一条大鲤鱼,眺望湖面领唱,画外韩英唱。	“四处野鸭和菱藕,秋收满仓稻谷香。”	14 英尺	此声带位置原是(9—10 合并)镜头的位置,一剪二用。
11	中近	正	6	韩英坐在船上边采菱边唱。	“人人都说天堂美,”	10 英尺	是选余镜头,二次拍有口型。
12	近	正俯	4	粉红色的荷花,荷叶上的露珠滚滚。画外韩在唱。	“怎比我洪湖”	11 英尺	此镜头是前面用的。
13	中	正俯	14	湖中克虎和春生从水中捞出白藕,转头愉快地倾听韩画外唱。	“鱼米乡。”	11 英尺	此镜头是原声带位置。
14	中	倒影摇起	11	湖中韩英和秋菊倒影,二人在船上采菱合唱。	“洪湖水呀长又长,太阳一出”	35 英尺	此镜头是原声带位置
15	大远	正俯	素材	一望无际的荷花随风摆动,画外歌声。	“闪呀闪金光。共产党的恩情”	13 英尺	
16	中	正	13	湖中刘闯拿着大鲤鱼在倾听画外唱。	“比东海深,”	5 英尺 3 格	13 镜头后半截,是另一条选余。

续表

镜号	镜位	摄法	原镜号	画面内容	音乐唱词	英尺数	备 注
17	全	正俯	5	韩英、秋菊划着小船向镜头而来,前景是荷花,边采菱边唱。	“渔民的 光景”	12 英尺	二月,是 5 镜头后半截,原是对口型拍的。
18	近	俯	素材	二位赤卫队员在倾听画外韩英唱。	“景”	7 英尺	拍时加拍的镜头
19	中	仰	7	秋菊边摇桨边唱着	“一年更 比一年”	6 英尺	是 7 镜头剪余,尾有口型。
20	中近	正俯	6	韩在船头边采菱边唱。	“强”		是 6 镜头剪余,尾有口型。
21	大远	正	素材	一望无际的荷花随风荡漾,画外歌声。	“强”的尾 和过门尾。	19 英尺	原声带位置,是 14 镜头,现拿掉了。

1. 原计划拍 14 个镜头,现剪后为 21 个镜头,计 297 英尺,3 分 18 秒。
2. 现在 4 个主要对口型的镜头和原来的声带位置没有变更,其余的都变更了。
3. 现有 3 个镜头是一剪二用,原是 4 个镜头。
4. 有 4 个镜头是用拍来的素材。

再比如,电视剧《亲情》中一场戏。元旦联欢会上,学生管弦乐队演奏《春节序曲》。由于拍摄时没有采用前期录音的拍摄方法,因此,给剪辑带来了很大的困难。画面演奏的动作节奏与音乐旋律节奏不统一,有快有慢,无法按照正常规律剪辑。遇到这种情况,首先要使音乐与画面尽量保持一致。例如:一段小提琴的旋律,镜头切入小提琴演奏的画面。但如果将这一段演奏的画面全部表现完,那声音与画面是不可能吻合的。因为,不是前期录音而拍摄的镜头,后期的剪辑,声音与画面是绝对不同步的。弥补的办法是将画面剪短,找准音乐的旋律乐句(节拍)与画面的演奏动作一致处切入、切出。注意:要在乐句的强拍上切换。在这里,画面的演奏动作必须服从音乐节拍与乐句。否则,声画不统一,失去真实性,观众的直感也必然认为是假的。那么,画面剪短了,旋律仍在继续,怎么办呢?最好的解决办法是插接观众的反应镜头及指挥的镜头。指挥的动作要与旋律的节拍一致。这种剪辑是属于对型与非对型相结合的剪辑。所以,音乐的剪辑既要在旋律、节奏、乐句、乐段上进行剪辑,又必须与画面相吻合。但是,这些只能是弥补拍

摄时的失误,最佳的剪辑效果,还应是按照科学的、规范化的方法进行前期录音。

歌唱是电影电视艺术中重要的组成部分,它给人以美的享受,情绪的感染。前期录音的歌唱,不论是对型的歌唱,非对型的歌唱,还是对型与非对型相结合的歌唱,都有其镜头组接的规律和蒙太奇处理,若违背了这些规律,就会造成声画分离,或出现视觉形象和听觉形象的对立,破坏主体动作与音乐旋律的和谐统一,影响歌唱的艺术感染力。因此,一定要十分重视前期录音歌唱场景的剪辑。

三、前期录音歌舞片的剪辑

歌舞剧是舞蹈的戏剧。当然首先是戏,然后是舞,通过动作、哑剧、人物形象来表达剧情的内容。舞蹈是一种视觉艺术,是以人的形体动作(姿态)造型和表情作为独特的语言来表现生活的。舞蹈语汇是造型姿态(动作),因而它反映生活就必须具有动作性和形象性的特点。

歌剧、舞剧、歌唱、音乐、歌舞艺术片,除部分与故事片相同外,都是采取全而的前期录音的方法。所以歌舞片的镜头组接,动作受着音乐的限制,画面受着声音的限制。凡是前期录音的影片,总是画面服从声音,声画的连带关系是不能分开的,而故事片是声音服从画面。剪辑歌舞剧的影片,关键在于剪接点的掌握和处理各种素材的问题。因此,歌舞片剪接点的选择只能在上、下镜头舞蹈动作重复的有限长度中,紧密结合音乐,选择适合于舞蹈动作所要求的剪接点。需要强调的是,如果上、下镜头里的舞蹈动作是连续性动作,就要在动作转换的一瞬间切换。如果上、下镜头里的舞蹈是非连续性动作,则要在上一个镜头舞蹈动作的落幅处和下一个镜头舞蹈动作的起幅处转换。否则,很难使动作连贯。

情绪连续,节奏流畅,这就是歌舞剧片在镜头组接上的一大特点。

歌舞剧片绝大部分是先有音乐素材,然后编舞,少数情况也有先有舞蹈动作而后再创作舞曲。舞蹈都是在音乐的旋律中、规定的节拍中进行的。因此,舞蹈是有节奏依据的。舞蹈根据形象的要求构成了舞蹈的基本节奏和韵律。舞蹈动作的韵律很重要,它和音乐的关系是紧密相连的。舞蹈有两个类型:一个是情绪舞,它主要是通过动作表现的;二是情节舞,它除通过动作表现外,还要通过剧情和人物形象来表现主题思想。情绪舞大多数是在民间舞的基础上加工整理而成,它具有比较鲜明的民族风格和地方色彩,在平时要注意寻找生活中的韵律、姿态和行动。

民族舞蹈一般是情绪舞多。民族舞蹈各有各个民族性格上的、心理上

的和审美上的特征。每个舞蹈又体现了它的环境、气候以及服饰上的某些特点。例如:朝鲜族舞蹈,雅致优美;蒙古族舞蹈,剽悍奔放;维吾尔族舞蹈,诙谐风趣;傣族舞蹈,温柔抒情;藏族舞蹈,高亢豪放等等,都具有不同的特色。由于音乐旋律起伏大,节奏强弱不同,因而演员表演的动作,有大小和快慢之分。为此,舞蹈有快板节奏和慢板节奏之分。拍摄歌舞剧艺术片镜头的划分和组成,必须很有机地分解舞蹈动作与组合舞蹈动作,一般地说,分切镜头需注意以下几个方面:

1. 根据舞蹈的动作与音乐的旋律分切。
2. 根据舞蹈队形的交换和音乐的乐句、乐段分切。
3. 根据表演动作、情绪交流的关系分切。
4. 根据队形变换与摄影机运动相结合分切。

这类影片不宜于多用镜头的对列和镜头的插接,避免破坏舞蹈的完整性。

舞蹈艺术片的镜头分切宜长不宜短。要在镜头运动、变化的基础上,多用长镜头,少用短镜头。要注意景别、角度的变化多样,镜头的运用必须与音乐的旋律、节奏紧密配合,使其镜头运动与舞蹈动作(韵律)协调。

舞蹈动作若是慢板节奏,而影视要使它快起来,可利用蒙太奇手段,如:拍摄不同方位、角度的近景特写的固定性镜头插接进去,使其镜头对列;省略不必要的部分,使其节奏和谐;这是解决省略不需要的部分的方法。

拍摄歌舞剧艺术片,由于各个歌舞剧的内容不同,各个民族的舞蹈又各具不同的特点,为此,要注意舞蹈动作的一致性、准确性。情绪的饱满与贯穿,这在歌舞剧艺术片中是首要的问题。在队形的变化上,要根据内容,多样化,不能单一,特别要避免一、〇、八队形。导演和剪辑要设法了解它,甚至要掌握各种歌舞剧的基本规律。各种舞剧的跳法不同,但是它必然还有一个基本的运动规律。剪辑工作者要设法熟悉它、掌握它,从而使剪辑技巧适应歌舞剧的特点,发挥镜头的蒙太奇作用。

歌舞片剪接点的选择:由于歌唱和舞蹈动作、表演情绪、音乐旋律、节拍、乐句、唱词内容等紧密联系在一起,是不能截然分开的。如歌剧片《洪湖赤卫队》和歌唱片《音乐之声》中,歌唱部分剪接点的选择都要以唱词内容、表情动作,结合音乐节拍,寻找有机的剪接点。又如音乐片《翠堤春晓》和《奇普里安·波隆贝斯基》这类影片,在剪接点的选择上,要以音乐的旋律、节拍、乐句、乐段为主,结合着按照音乐拍摄的镜头画面和其他画面素材,准确地选择与故事内容、情节、人物有关的动作,严格遵循音乐的规律,掌握音乐的剪接点,处理镜头的衔接。再如,舞剧片《小刀会》和歌舞艺术片《百凤朝阳》中,剪接点的选择,着重于动作和情绪,结合着音乐旋律(强弱起伏)、节

拍、乐句、乐段的有机关系,掌握镜头的组接。

四、前期录音戏曲片的剪辑

剪辑戏曲片,首先要求我们熟悉戏曲艺术的基本特点。我国民族戏曲艺术的基本特点是歌、舞、剧三者合一,并且是通过程式化的表演来创造人物的。戏曲表演艺术是从生活的真实基础上提炼出来的,它的表现形式是以唱、念、做、打为主要手段(包括各种表演的风格流派和各种动作,如:程式动作、舞蹈动作、摹拟动作、写意动作等)。因此,在拍摄戏曲片时,剪辑工作者要了解和熟悉所摄制的剧种、剧目及其表演的风格流派。

我国戏曲艺术的历史悠久,许多剧种、剧目都有它不同的风格,许多演员又有他们各自不同的表演流派。所以,在剪辑工作之初,要熟读戏曲剧本,研究剧情和人物,并且要求熟悉戏曲演员表演的特点,了解戏曲音乐的作用与剪辑的关系,探索戏曲导演和影视导演的创作意图,力求利用影视的特性发挥戏曲的特点。戏曲片剪辑工作者要通过镜头组接的蒙太奇作用,使戏曲艺术同影视艺术更有机地联系起来,相得益彰。因此,在戏曲片的整体创作过程中,即在剧本整理与改编、排练、分镜头、前期录音、现场拍摄等等过程中,剪辑工作者要积极地参加进去,为影视片剪辑工作奠定良好的基础。

(一)戏曲音乐与剪辑的关系

戏曲的伴奏音乐,不论是文戏或武戏,都是以管弦乐伴奏唱腔,而在武打场面里,主要是打击乐伴奏。不论文戏或武戏,乐队总是配合演员唱、念、做、打的表演,帮助演员抒发人物内心的感情和塑造艺术形象的。戏曲可以通过音乐来表现时间,表达各种意境。同时又可运用不同的旋律和节奏,制造各种气氛,推动剧情的发展,激起观众的共鸣。

戏曲艺术一旦被搬上银屏幕,就不能完全保留舞台演出时的音乐。由于戏曲影视是戏曲与电影电视这两种艺术的结合,它在剧情的结构上不同于舞台的演出,需要经过调整;而场面调度则需适应影视的时间、空间的要求(即布景空间、摄影造型等因素);场景结构、唱词内容、唱腔变化、程式化动作等都要有所改动。武打场面人物的动作和调度,往往还需要有新的设计,而且这种场面又都是利用打击乐后期配音的。所以原戏的整套伴奏音乐必须按照新的条件,加以重新设计、重新组织,而为戏曲电影电视创造一套新的伴奏音乐。

因此,剪辑者要在戏曲改编成为戏曲电影或戏曲电视的过程中,学习戏曲音乐的基础知识。既要熟悉音乐的旋律、节奏和锣鼓经,又要了解管弦乐和打击乐在各场戏中的任务和作用。熟悉了音乐,就有利于声带上的分镜

头工作和音乐分段的连接。同时由于戏曲音乐是配合着演员唱、念、做、打的,所以影视的镜头组接,不论是人物的对话、表情动作、技巧运用、镜头插接和镜头运动等,都必须紧密结合音乐的旋律和节奏,从而有机地处理画面的衔接,使镜头组接得既通顺,又流畅,并适应戏曲的要求。

(二)剪辑参加现场的基本任务

剪辑参加现场的排练和分镜头,不但可以深入了解导演的创作意图,而且能熟悉所拍摄剧目的风格,了解剧情的具体内容和表演上的特点与流派,以及导演在排练的过程中,就戏曲表现人物性格动作,表达人物之间关系,程式化表演和唱腔等方面的关系,如何适应“影视化”的要求,提出了哪些矛盾,然后着手予以解决。特别是对戏曲带有假定性的时间与空间和电影电视带有逼真性的时间与空间的矛盾,必须作更多的变异,尽量通过影视的造型手段(如布景、光影和色彩等),并利用蒙太奇的作用,使它们有机地结合在一起。

戏曲片的分镜头,一般地说,是根据剧情内容结合程式化表演予以分切。或按照舞蹈动作和武打场面的节奏气氛来分切;或依据道白的内容和人物情绪交流的关系来分切;或借助摄影(像)机的运动配合剧情的发展来分切。所以,剪辑在参加排练分镜头的时候,要密切注意导演分切镜头的意图是什么,镜头分切转换的因素是什么,镜头衔接的媒介、契机又是什么,场景段落的转换与连贯又借助了什么方法,对音乐伴奏与戏的情绪、节奏、气氛的关系又有什么要求,这些问题都必须熟悉。必须细致而深入地了解导演的意图和处理手法,同时还要很好地熟悉戏曲的锣鼓经,了解伴奏音乐与演员表演的配合等情况。

剪辑参加现场排练和分镜头,除熟悉与掌握上述情况外,更重要的是应该对镜头的组成与内容的结合,即“蒙太奇语言”、“蒙太奇结构”和节奏方面的问题,积极地参加研究,并提出可供导演参考的建议。

剪辑只有在排练分镜头的过程中全面地熟悉情况,才有可能在影视片剪辑时更好地使戏曲艺术与影视艺术有机地结合,运用自如。

(三)剪辑参加现场录音的作用

一方面要了解声音分段情况,另一方面更重要的是进一步熟悉音乐的速度和节奏。例如行弦曲牌的长度(也就是尺寸)、锣鼓的速度等,这与演员将来表演速度的快慢是有着直接关系的。在影视中戏曲演员仍然要根据音乐速度的快慢和节奏的强弱,结合影视布景的空间大小进行表演。所以跟现场录音,不单是便于在磁带上分镜头,同时也为了在剪辑时能够更好地使演员的表情和动作同音乐有机地结合起来。

剪辑参加现场拍摄时,首先要注意演员的形体动作、唱词、道白是否与

音乐完全吻合,同时还要注意演员的表情动作同音乐的节奏和锣鼓点的配合是否合拍。由于戏曲演员在进行程式化表演时外部表情比较夸张,形体动作大,而电影电视要求的表情却是细致逼真,而且每一个镜头的开始与结尾都需要有戏。诸如此类的问题,剪辑应适当地提出意见,供导演参考,有利于镜头的衔接、技巧的使用以及戏的连贯。

此外,剪辑还需要注意导演的现场调度,例如角色的活动位置、镜头的运动速度和方向、导演对演员演戏的要求以及镜头的临时改动等情况,剪辑都需要在现场随时了解。

剪辑工作者跟现场拍摄,既积累了剪辑素材,又了解了现场的实际情况,这对剪辑戏曲影视片时掌握镜头的剪接点有着极其重要的作用。

五、戏曲片镜头组接的特点

我们所拍摄的戏曲影视片,都采用全部前期录音的方法(有武打的戏,武打部分后期配音)。所以戏曲片的镜头组接,动作受着音乐的限制,画而受着声音的限制。前期录音的影片,画而总是服从于声音的,因而镜头的组接,只能在上、下镜头“动作”(指戏剧动作)重复的有限长度中,紧密地配合音乐,寻找并选择适合于所要求的剪接点,使戏剧的内容连贯、节奏流畅,这就是戏曲影视片在镜头组接上的一个特点。

由于戏曲中演员的表演和音乐是相辅相成、紧密结合的,无论唱、念、做、打,都是依照着一定的音乐节奏进行的。而音乐又是根据戏的内容情节和演员表演进行演奏的,戏和曲绝对不可分割,因此,戏曲片镜头剪接点的掌握,要按照戏曲的特点,程式化的表演,并结合音乐旋律、节奏、锣鼓点进行处理。剪接点是否准确,它关系着人物道白、表情动作、情绪和场景结构的有机转换,关系着剧情的完整性,关系着整个影视片的节奏感。戏曲片正因为声画的连带关系,所以给剪辑工作带来了一定的局限性。它不像故事片那样,在选择剪接点时能有更多的机动余地。因此,剪辑工作者为较完美地完成戏曲片的剪辑任务,除根据剧情和按照导演意图外,最主要的,是能否正确地掌握和处理镜头有机衔接的剪接点,使戏曲片镜头的连接、场景的转换、技巧的运用、音乐的结合等,符合剧情和戏曲特点,从而达到通顺流畅,节奏鲜明。

以下结合戏曲片《野猪林》分7个问题进行研究。

(一)音乐与剪接点

音乐在戏曲片中的地位是极其重要的,它直接影响着戏的节奏,演员的表演,如唱腔、身段、韵白、武打,都要以它作为尺度和依据。此外,在镜头转

换的时候,音乐也起着视觉的媒介作用,使镜头转换得和谐、流畅。有时,借助一声锣,一个乐句,或者在一个乐段的开始或结尾的中间,便可转换镜头。

如:“张家内屋”这场戏,开始是全景,林娘子一面走一面唱一段反四平调,背景是一个横桌,上置一桌灯。待她唱完最后一句:“……万重愁绪乱如麻”时,便走出画面。接着下一个镜头,是由桌灯特写拉出的。在拉的过程中,林娘子走进画面。按照影视的表现特点,这样接法是不合乎电影的时空概念的。因为,在影视中同一空间人物出进画面,会把行动的时间无限延长,使空间无限扩大。从空间看,下面的特写——桌灯拉出后成全景和上面的全景相同,空间是重复的。但在这里我们利用了唱腔的段落,在林娘子唱完“……乱如麻”转换音乐的一声小锣的位置上换了镜头。这是完全按照了音乐的乐句和段落来转换镜头的。从效果来看,这样既保留了角色身段,又保证了音乐上的完整性,适应了戏曲特点,不使人感觉时间拉长,空间重复,而且使得情绪连贯,节奏顺畅。

(二)道白与音乐的关系

戏曲片的道白不同于故事片的对白,戏曲的道白是有一定韵律的。演员依照戏曲的内容,按着一套传统的念法,结合戏曲音乐节奏念出道白。因此,戏曲的道白就有别于故事片的生活语言。所以在进行道白的剪辑时,就必须遵守戏曲的特点。

在戏曲片中,道白的剪辑大体上有以下两种情况:

第一种情况是上下镜头里人物道白内容都很丰富,情绪动作都很饱满。遇到这种情况,可以以声带上原分镜头的位置为中心,保留上下两个镜头中戏最饱满的部分,并结合音乐,使画面紧凑地连接起来。这相当于故事片电视剧中声画平行的剪辑方法。

第二种情况是上镜头戏很丰富,动作情绪很饱满,而下镜头则与其相反。遇到这种情况,以声带上分镜头的位置作依据,将上镜头戏尽量保留,向下延长;将下镜头没戏的部分剪去。如果是下镜头戏情绪饱满,则可将上镜头无戏部分尽量剪去,保留下镜头的戏,并向上移,使画面在有机连接的同时,与音乐贴切地吻合。这相当于故事片、电视剧中声画交错的剪辑方法。

戏曲片道白衔接的锣鼓点处理问题,一般在分镜头剧本中,都是将道白的锣鼓点安排在各个镜头之间的。但在所拍的样片中,情况就往往不同。有的仍按分镜头规定,保留在那个镜头里;有的由于上镜头的戏比较丰富,下镜头欠缺一些,就把锣鼓点留在下一个镜头的开始。反之,则将锣鼓点留在上一镜头的尾部,使其达到声画的有机结合,即相当于故事片、电视剧中声画平行与交错的两种剪辑处理方法。

总之,戏曲片道白的剪辑,有一点与电影故事片和电视剧一样,就是要

根据戏、根据人物的“语言动作”来剪,但与故事片、电视剧不同的是,要照顾戏曲的语言节奏和音乐以及锣鼓点的完整。

例如在“菜园结拜”一场戏,林冲和鲁智深初次相见,并且一见如故,彼此心中都蕴藏着极大的热情,他们之间互相钦佩的情感,形成了很生动、很丰富的语言。所以在这场戏的道白剪辑中,基本上采取了第一种方法,得到了较为完美的效果。

又如在“林家花园”这场戏里,陆谦突然登门,一个是按照计划步步引诱,处于主动地位;另一个是小心翼翼,最后中计,处于被动地位。这场戏道白的衔接采取了第二种方法,让陆谦的戏做足,充分暴露他奸险毒辣的面目,从面也衬托出了林冲中计的情景。

再如:“高府花厅”是道白中锣鼓点较多的一场戏,陆谦给高俅献策,充分暴露了他的阴险和对上司的阿谀拍马的本色。同时,在这场戏中也突出了高俅小人得志的那副嘴脸。在道白的剪辑中,为充分地结合锣鼓点,基本上采用了一二种剪辑方法,处理镜头的衔接,保留了戏曲在道白上的特点,也借助锣鼓点配合道白,揭露了这两个人物的内心世界。

由于戏曲片的道白(声音)全是事先录好的,故而不能剪动。道白的剪辑实际上是画面的调整。为了很好地表达人物间对话的情绪、节奏,要求根据道白的内容与人物的动作,准确地调整上一个镜头和下一镜头间衔接的画格,即寻找合适的空间距离的剪接点,达到动作与情感的交融。

上述两种剪辑方法,常常是综合运用的。只不过在不同的场景中,根据戏曲的内容,重点地运用哪一种罢了。正因为戏曲片中的道白必须用传统的念法,结合音乐的节奏来处理,故而在剪接点掌握上和剪辑方法上就有它独特的一面。

(三)动作衔接的准确性

在戏曲片中,演员表演的形体动作是镜头连接转换的有机因素之一。它不同于故事片、电视剧中的生活动作,它是经过提炼加工的程式化表演,同音乐有着紧密的关联。

在戏曲片的剪辑中,凡是在角色有动作的地方转换镜头的,除了要考虑音乐外,还要保留戏曲程式化的特色。要考虑影视的时间与空间关系,使镜头的衔接达到动作流畅、音乐完整和时间与空间有机结合的效果。

现举《野猪林》中的五场戏为例,来研究一下戏曲片中的动作剪辑和剪接点。

“林冲过府”一场戏中:

陆谦带领林冲前往“白虎节堂”在高府回廊上走的一系列镜头,背景是变化的,为了达到人物的动作连贯、时间连续、空间统一的目的,采取了人物

不出画面、不近画面,以人物动作为主的衔接方法来转换镜头,使陆谦带领林冲去“白虎节堂”的一段过程从时间和空间上得到统一,从而加强“白虎节堂”的森严气氛。

但是现在看来,这场戏用上述方法剪辑,还存在着不足之处。首先是在形体动作的衔接上不吻合和不够流畅。这主要是戏曲片画面从属于声带的限制所致。在戏上为了强调“白虎节堂”的森严和林冲误入“白虎节堂”的意外,可在陆谦去通报的镜头中,让林冲这个人物完全出画面、或者进画面的方法衔接。这样更能够起到间隔时间和空间的作用,加强森严气氛的效果。

“风雪归途”一场戏中:

林冲沽酒回营,途中唱“反二簧”。这场戏的画面主体是单一的,只是林冲一人的表演活动。在剪辑中,镜头的衔接转换,是根据不同情况进行不同处理的。

一种是同一方向的镜头,镜位和角度变化不大,人物活动的形体动作小。剪辑时,便以音乐为主,结合人物的动作来转换镜头。例如:林冲唱完“……叹英雄生死离别遭危难”(全景)结合弦头的一声锣,转换到下一镜头(中近景)林冲道白。这两个镜头,一方面根据锣声,另一方面又参考了林冲挥拳的动作而进行连接,这样锣声便有机地配合了画面上的人物动作。

另一种是相异方向的镜头,景别和角度变化大,人物形体动作的范围也大。剪辑时则以动作为主,结合音乐处理镜头的衔接转换。如一阵风雪猛烈,林冲迎着大风雪奔向草料场,见草房倒塌,转身,(全景)到林冲(中景)道白:“哎呀呀,一阵风雪猛烈……”则主要根据林冲转身的动作,结合表现风雪的锣鼓声转换镜头,这样也达到了人物情绪动作的连贯和节奏流畅的目的。

戏曲片中武打场面的镜头,一般不采取前期录音的方法,而是在拍摄现场,根据镜头的分切,演员依照现场伴奏的音乐进行表演(相当于舞台演出)。在样片剪辑过程中,应主要依据演员武打的动作作为镜头连接的因素。但当演员的动作不衔接时,可采取不依据动作,而根据演员武打的速度与节奏,寻求镜头有机衔接的因素进行处理,然后乐队再依照剪好的样片进行后期配音。经过声画合成以后,从银幕上看,效果并不一定很理想。可能产生一些节奏拖沓、声画不和谐的情况。这就需要对样片再作一次调整修改,以便达到原设计的效果,满足导演的意图和要求。

例如:“山神庙前”武打的一场戏中,陆谦和众家丁围住林冲,林冲道白“陆谦,恨不得食尔之肉方消我心头之恨!”陆谦道白:“看刀”后,林冲脱下长袍抽打陆谦。原来是陆谦一滚出画面,接其滚的动作换镜头。但音乐节奏不太紧凑,紧张的气氛出不来。于是在剪辑声带的同时,剪去了上一镜头中陆谦滚出画面外的动作,使下镜头跳过来的陆谦滚进画面。这样不但画面、

音乐都紧凑了,而且也突出了当时的紧张气氛。

再如:山神庙前武打的最后一个镜头,林冲擒住陆谦后误砍来人。原来是林冲举刀晃了两晃欲劈下去,换镜头被鲁智深用手挡住。上一镜头林冲举刀晃动的动作太长,破坏了整个的武打节奏。后来,将上面举刀晃动的部分剪去,只让刀举起后接到下镜头,鲁智深就已挡住刀。同时,还剪去了与画面相应长度的音乐尾声。这样处理,使整个画面镜头的节奏统一,收到了情绪饱满而连贯的效果。

“长亭送别”一场戏中:

电影电视镜头的运动,在戏曲片中,都必须符合戏曲特点,适应演员的表演,使镜头运动、人物动作、思想感情、音乐节奏有机地相结合。镜头运动与人物动作的衔接,关系着镜头组接的韵律和人物的情绪节奏。例如:“长亭送别”这场戏一开始,主体人物张教头得到二差官的应允会见林冲,张叫了一声“贤婿!”便奔向画外的林冲。当他尚未完全出画面时就剪去,换接下一个林冲为主的镜头,并剪去镜头不动的部分,使镜头立即拉开。随着镜头拉的运动,张教头进画。这样使人物动作结合了镜头的运动。不但镜头转换和谐,节奏流畅,而且使人物动作更有机地贯穿着情绪。

“高府花厅”一场戏中:

高世德挑拨生效,高俅怒不可遏,在行弦声中将酒杯扔掉,起身离坐(中景),然后独自一人在大厅中踱步自语(全景)。按照高起身离坐的时间,应先下台阶方能到大厅中。但在原设计中为了保持戏曲的传统特点,要避开下台阶的动作。因此,拍摄时,高俅起身后,在原地向前走动挡住镜头为止。在剪辑时,保留了高俅中景镜头里刚一起身向前走动的姿态(剪去了胸腰挡住镜头的部分),接下而全景高俅踱步的动作。这样就使得画面的构图完整,同时也省去了下台阶的动作过程。虽然在动作的时间和空间的过程上不够协调,有跳的感觉,但这两个镜头的组接是符合戏曲电影电视的特点和原创意图的。

以上五场戏中,人物动作的剪辑,初步说明了戏曲片中程式化动作衔接的几种方法。但这并不是公式,在运用这些方法时,必须根据不同的剧种、剧目和不同的剧情与内容,同时还要注意人物性格以及影视的造型特征及音乐配合的情况而定。

(四)人物情绪的交流

人物情绪有喜、怒、哀、乐之分,在戏曲片中,角色的情绪是运用多种多样的唱腔和变幻无穷的身段来表现的,角色的喜、怒、哀、乐都灌注在他的一举手一投足之中。对于剪辑来说,就是要通过角色的唱腔和动作,进行恰如其分的处理,找出镜头中角色表达情绪最准确的动作和最饱满的唱腔部位

来转换镜头。

例如在“长亭送别”一场戏中,林冲和林娘子在对唱。林娘子唱“……为妻我敢与松柏竞后凋”,以后的拖腔,留到下一镜头中林冲在倾听。这两个镜头的转换时间,是依据林娘子唱腔中情绪饱满的部位。林娘子对林冲表示自己爱情的坚贞,是松柏不可比的,而后面的拖腔是汇集了上面唱的情感和对丈夫的安慰。接到下面是林冲倾听并深被林娘子的情感所感动的镜头。这样就使角色的情绪顺畅地表现了出来,并加强了人物间的情绪交流。

在同一场戏中,林冲和林娘子最后分别的镜头,是依据角色表达情绪最准确的动作来衔接的。当两差官讲:“时间到了,走走!走走!”以后用棍架住林冲。林冲叫:“妻啊!”接下面镜头。林娘子含泪起身嘱咐:“官人,你要保重了!”林冲叫“妻哪!”的同时,欲上前与林娘子相会,又被棍架住,只能看娘子。下面林娘子镜头缓慢起身讲:“官人,你要保重了!”林冲的“看”,怀着无限的留恋和深情,林娘子起身想随去又不能,心中万般愁绪,最后道出这句话。此时二人难舍难分,都要上前相会,又都不可能。此处主要借助角色的动作,把两个人物的情绪组合在一起,造成紧密的情绪交流,产生了强烈的感染力。

“长亭送别”这场戏,在导演分镜头时已作了完善的安排。剪辑时根据夫妻离别的悲哀情绪,较准确地掌握了“情绪剪接点”,使这场戏中镜头的连接转换,收到情绪贯穿的效果。

(五)画面技巧的运用

由于戏曲本身有着程式化的表演,有着假定性的时间与空间,因而要求戏曲片有比较准确柔和的节奏调子。所以在戏曲片中要根据戏的内容和所表现的时间与空间过程的长短,来确定画面技巧的运用与长度。剪辑要依据动作与音乐剪接点处理,并且要紧密地结合音乐旋律、节奏或乐句、乐段、锣鼓点来考虑技巧起止的位置。一般地说,在戏曲片中最适宜用“淡出”、“淡入”、“叠化”等画面技巧。因为这类技巧适应于戏曲特点与柔和的节奏调子,也合乎舞台上的开幕、闭幕、走圆场的时间与空间的变化,而且符合戏曲电影电视的表现形式及其多变的节奏感等。

假如一场戏的结束和另一场戏的开始,两边都采用技巧,如淡出、淡入,则一般的上下镜头各用3至5英尺即可(2秒—3秒半)。若一边用技巧,另一边切入,则可长一些,约5至6英尺(3秒半—4秒)。使用叠化技巧,一般可从4英尺用至9英尺或更长(4秒—6秒)。技巧的样式和长度,则主要依据戏的内容和时间空间的变化而定,但不宜过短。

戏曲片技巧的运用,一定要使人物动作与音乐有机结合,使技巧起止时都要有戏。例如:“野猪林”一场的结尾,鲁智深一走就开始淡出(5英尺3

秒半),随着人物的动作,画面逐渐暗下去,紧接下面镜头,“张家内室”淡入(4英尺半,3秒半)。根据音乐的开始,随着节奏,画面慢慢地亮起来。这样使得场景的转换和时间与空间的间隔顺畅,如同舞台上幕落、幕启一样。

又如林冲在大街买刀到后花园的叠化(4英尺2秒半强)是根据人物动作和音乐相结合的方法进行处理的。当林冲一抽刀,叠化到林家后花园舞刀时,在抽刀的同时音乐就开始,随着音乐与动作有机结合的变化而转换镜头。因此,使得场景的过渡较为流畅柔和,时间空间变化合理。

再如“长亭送别”到“野猪林”的叠化技巧,也是较长的(9英尺、6秒)。林娘子送别林冲的悲哀情绪,结合“长亭”尾和“野猪林”头缓慢地摇镜头,使得“长亭”林冲别妻到“野猪林”林冲出场的情景得以贯穿,并使内容和形式得到统一,起到了如同戏曲在舞台上走圆场表现时间与空间变化的作用。

戏曲片画面技巧的运用,也是和戏曲的特点分不开的。在《野猪林》这部影片的技巧运用,由于在形式上照顾了戏曲的特点,在内容上又较好地结合了戏,所以适应了戏曲的特点和节奏,效果较为理想。

(六)镜头组接的节奏

电影电视的节奏,取决于戏剧结构和蒙太奇结构两种因素。而这两种因素包含的内容较广,特别是空间、时间和造型因素的作用,它们的关系是相辅相成的,紧密结合着的,是整个影片节奏的基础。

然而,镜头组接的节奏,应该按照剧情结构和镜头内容,根据语言动作,情绪的节奏线,并结合镜头的造型因素,准确地选择和掌握每个镜头转换的剪接点,适当地处理镜头的长度,使蒙太奇节奏与内容节奏得到有机的联系,更完善地体现出影片内容的情绪和气氛,达到吸引观众的目的。

戏曲片的镜头组接节奏,也有着影视节奏的特点,但由于戏曲片的镜头是与音乐紧密结合、不可分割的,所以在选择剪接点和处理镜头长短的同时,要考虑音乐的节奏,使戏和曲的节奏统一和谐。因此,戏曲片镜头组接的节奏能加强剧中的情绪和气氛,从而感染观众。

例如,“白虎节堂”在全片中是重场戏,面对主人公林冲来说,“白虎节堂”受害又是命运的转折点。在这场戏中,高俅、陆谦策划已久的阴谋,已经瓜熟蒂落,得以施展了。林冲在此时,也已着破高俅的阴险、毒辣的本色,于是产生了面对面的论理。当高俅被林冲责问得理屈词穷的时候,便使出其看家本领——屈打林冲八十大棍。从戏剧讲,“白虎节堂”是全片矛盾冲突的高峰。在这场戏中,矛盾冲突剧烈而尖锐,八十棍则是这场戏里的重大冲突,是矛盾发展到顶点的表现。

这场戏的镜头组接,是根据导演的要求和意图,在所拍的素材基础上进行剪辑的。如牢子手的头像是没有动作的呆照,牢子手打也只是单方向的

一条画面。因此,当时首先考虑到戏曲表演和它的特殊表现手段。所以,表现挨打不能过实;但由于影视又是要求逼真性很强的艺术,所以也不能表现得太虚。就在这种总的前提下,和导演共同讨论研究后采取了将镜头分剪交替插接的方法,编剪成现在的情况。

戏曲片《野猪林》“白虎节堂”一场中林冲被拷镜头表(共 23 个镜头)

次序	景别	摄法	内 容	长度		声音		分段积累镜头 时间格数
				英尺数	格	道白	音乐	
1	特—中	仰推摇	“肃静”、“回避”(推摇白虎节堂匾)。	29	10	军牢		
2	全	俯	“肃静”牌子,两皓子。	4	9	有		
3	特	微仰	中堂老虎。	3	13	禁刑		
4	特	微仰	高府灯笼。	3	11			
5	中近	仰	签斗后,高俅阴险地看。	4	2			
6	近	仰	牢子手。	3	1	啊		
7	近	正	陆谦。	4	1			
8	特	仰	牢子手喊打。	1	12	打		
9	特	仰	“回避”牌。		12		马腿	此段共 13 个镜头
10	近	仰	牢子手打下。					
11	特	正	中堂老虎。		8			
12	近	仰	牢子手打板起来。		9			
13	特	仰	牢子手头像。		8			
14	近	仰	牢子手打下。		9			
15	特	仰	牢子手头像。		8			
16	近	仰	牢子手打板起来。		9			
17	特	仰	牢子手头像。		8			
18	近	仰	牢子手打下。		9			
19	全	俯	“肃静”牌子的皓子。		8			
20	中近	仰	三牢子手欲打止。		10			
21	近	正	陆谦。	1				

续表

次序	景别	摄法	内 容	长度		声音		分段积累镜头 时间格数
				英尺 数	格	道白	音乐	
22	特	仰推	“白虎节堂”匾。	5	1	八十 打完		此段共 2 个镜头 10 英尺 1 格 7 秒
23	全	正	众牢子手打完。	5	6	高俅 “林 冲”		

总共 23 个镜头,全长 72 英尺,时间 48 秒。

现在从效果看,有优点,也有缺点。优点是它能够很好地结合了音乐旋律,在一定程度上照顾了戏曲和电影的特点;缺点是在一定程度上电影化强了些,和全片风格不太吻合。另外由于素材不够完善,所录音乐又比较短,因而使得镜头组接只能在形式上弥补一些气氛和节奏的不足。

这场戏的镜头组接,只是在戏曲片剪辑中的一种尝试,有成绩也有不足,只能作为今后工作的借鉴而已。

(七)镜头插接的作用

无论什么片种的影视片,在拍摄前创作者的构思、设计与样片之间,总是存在着一定的差距。当镜头组接时,不论是剪辑者或导演都要利用剪辑手段来消灭或缩小这些差距。为了达到这样的目的,可以用多种多样的手段来处理,如镜头插接就是其中的一种。

在戏曲片中镜头的插接,不但要考虑剧情内容、人物关系、主体动作、情绪、镜头的运动和角度、景别大小等,而且,往往还要考虑音乐的节奏和所插接的镜头与音乐的配合。例如:在“白虎节堂”这场戏开始,原来设计是牢子手举起林冲(全景),大喊一声:“太尉升堂”,人物随着音乐(急急风)走动,接“白虎节堂”内两个静止的“高”府灯笼(特—全)。但从样片来看,存在着空间跳跃和节奏不够流畅的弊病,同原来设计有着一定的差距。剪辑时,则对症下药,根据镜头的运动和音乐的节奏,利用剪余镜头“白虎节堂”匾(变焦距中—近),插接在两个镜头之间,剪掉了“高”府灯笼静止部分。插接的运动镜头变成了林冲的主观镜头,使得空间转换连贯。又由于三个镜头中前后两个主体都在运动,中间又是推镜头,这样组接起来不但节奏流畅,而且突出了“白虎节堂”阴森森的气氛。

又如林冲(近—特)在“白虎节堂”大喊冤枉之后,申诉冤情,最后问道:“我岂不是要冤沉海底?”高俅(近景)无言可对,只是一声长“嗯”,要打林冲八十大棍。由于在拍摄时的失误,上一个镜头长度不够,所以上、下两个镜

头之间相差一段。于是依据人物之间的关系和戏所表现的情绪,又从剪余片中选出一段陆谦尴尬回避的中景镜头插接进去。这样一举两得,既解决了两个镜头之间相差的部分,又强调了林冲的正义,突出了陆谦和高俅阴险毒辣的面目。

再如,在同一场戏中,林冲被打八十棍之后,仍然拒绝招认,高俅恼羞成怒,动大刑夹起林冲。林冲这时已经一切都明白了,道出一大段话来揭露高俅的阴谋。原来设计这段话是在同一镜头内表现的,但是感到过于呆板,没有客观的反应镜头。于是根据人物道白的内容和戏的要求,在林冲(近景)说到“不想就误中奸人卖刀之计”时,从选余镜头中找出高俅一惊看刀的中近景镜头,插接进去,并且挖剪去原镜头相应的部分长度,在一声锣后切回林冲(近景)说到“这与刀卖刀……”。经过这样的剪辑,除调整了镜头的节奏外,还突出了林冲道白的内容,也正击中了高俅恶毒奸诈的本色。

各种影视片“差距”的产生不外乎两种原因:一种是创作者拍摄的构思和设计不够完善,另一种则是在现场拍摄时由于各种因素所出现的漏洞。消灭或缩小这些差距,在剪辑手段上,除去上面所谈的插接方法外,还有许多种手段。但是,总的来说,都脱离不了“剪接点”的处理。

在戏曲片中,“剪接点”的处理有时是困难的,它受音乐的限制,远不如在故事片中灵活多样。但也正是这个原因,戏曲片中产生的差距又要比故事片少些。总之,采取什么样的剪辑手段来消灭差距,如何更好地处理剪接点,使之适应戏曲特点,还待在今后的实践中更进一步地完善。

舞台戏曲和影视是两种不同的艺术,各有其特点,要使得这两种艺术完美地结合起来,是一个相当复杂的问题。在影视创作过程中,各个专业部门如何发挥专业特性,结合戏曲特点,运用影视剪辑技巧更好地为戏曲电影电视服务,只能说还在摸索之中。

最后还有一个要注意的问题:凡是前期录音的影视片,在现场拍摄时,演员的表演,不论是唱词(道白)、动作(舞蹈、武打)、情绪等,都要按照前期录音的声带严格地进行表演。一旦发现口型、动作、情绪与声音有不吻合的地方,导演、录音、剪辑和场记都应立即指出,及时纠正,以利剪辑工作,从而保证前期录音影视片的艺术质量。

第二节 同期录音的剪辑

一、对白的作用

对白是影视片中直接的戏剧因素,它是剧中人物行为不可缺少的组成部分,是表达人物思想感情的重要手段,人物性格的塑造也要靠语言来完成。影视中的对白不能与舞台剧中的对白相比,因为舞台剧由于场景的限制,一切都要靠对白来表现;(话剧尤其如此)而影视首先是视觉艺术,很多内容都可以不完全依靠对话,而通过视觉形象表现出来。自有声电影增加了对白以来,极大地丰富和加强了影片的感染力,所以对白在影视片中的作用还是非常重要的。但是,电影电视中对白多少,主要依据影视片的题材、内容、风格、样式而定。而电影电视中对白的好坏,主要依据思想深度和是否表现出高度的个性化,即有无鲜明的人物个性来衡量。总之,要尽一切力量避免无深度、无个性而又冗长不堪的对话和废话。

二、对白场景的镜头分切

人物对话的场景,动作的分解与组合,要注意镜头的分切与组接的连续性和语言动作的联系性及其合理的时空结构。

1. 对白的一般场景,若人物少,动作性不强,镜头的分切宜多不宜少,宜短不宜长(2人至3人的对白场景)。

2. 对白少的场景,若人物多,动作性较强,镜头的分切宜少不宜多,镜头应长短结合。

3. 对白多的场景,人物较多,场面调度要活,人物的调度与镜头的调度要紧密地结合。可多采用运动性镜头,镜头的分切宜长不宜短。

影视语言的基础是分镜头和场面调度,而场面调度,又包含着人物性格的展示。影视语言的特点,是形象化和动作性。可见的形象是人物和景物呈现的动作,是戏剧动作和镜头动作。一部影视片的语言是否通顺,结构是否严谨,节奏是否鲜明,就在于镜头语言要准确地分析,生动地描写。镜头的人物语言、动作、时空变化和造型因素,必须在蒙太奇语言结构的基础上灵活多变。对景别的发展、角度的变化、方向的统一和光影色彩的处理,都要掌握语言动作、镜头动作和贯穿动作的连续性与联系性的有机统一,使动

作在合理的时空中展现,但决不能忽视关系性镜头的作用(包括人物关系、时空关系)。只有随时运用关系性镜头与人物的语言动作,紧密联系在一起,才能达到人物的对话在规定情境中,语言生动,动作准确,时空清楚,情绪连贯,从而体现镜头组接的连续性与联系性符合生活的逻辑与艺术的真实。

三、对白场景的拍摄与剪辑

电影电视中人物对话的拍摄,往往采取两种方法进行,一种方法是根据分镜头剧本的顺序、方位、景别、角度,按照已经分解好的人物动作、语言、情绪,进行连续性的一个个镜头拍摄。在两个镜头衔接之间,演员的表演不再重复戏剧动作,这是我国当前普遍采用的方法。采用这种拍摄方法,演员表演的动作、对白、情绪等,如都能符合原镜头设计的要求和导演创作意图,又无任何差距,那么,这种人物对白镜头的衔接和转换,就可以达到动作连续、情绪贯穿,语言节奏明快、流畅,从而产生良好的艺术效果。采用不重复戏剧动作的拍摄方法,既节省胶片,又有利于剪辑工作。但是,演员的表演稍有差错,没能完成原镜头的设计要求,又没有充分体现导演的创作意图,就会直接破坏戏剧动作的完整性和镜头组接的连续性,因而就会严重地影响剪辑的艺术效果和影视片的艺术质量。

另一种方法是:按照分镜头剧本的顺序、方位、景别和角度,根据已经分解好的人物动作、语言、情绪等,在拍摄中,全部重复镜头衔接和转换之间的戏剧动作(即每个镜头开始时,演员都要重复上一镜头结尾的动作、语言和情绪等),使镜头的衔接和转换通顺流畅,情绪真实自然。只要演员的语言、动作和情绪能完成原戏剧动作设计的要求,就能使镜头组接通顺,声画有机结合;反之,既不能增强艺术感染力,又破坏了戏剧动作的表现力,不但影响艺术效果,同时又浪费了胶片。

四、人物对白的剪辑(包括戏曲道白的剪辑)

剪辑人物对白,要按照人物对话内容上的呼应和人物言语情绪上的交流。作为镜头衔接转换的主要因素。掌握镜头连接合理的时空关系、选准剪接点、切换镜头。人物对白的剪辑,有两种表现方法,五种处理形式。两种表现方法是:1. 人物对话的平行剪辑,也叫同位法,亦称平剪,一般空间距离较大,人物对话交流语气平稳,情绪节奏缓慢的,适宜采用平剪。平行剪辑有以下三种形式(见图1):

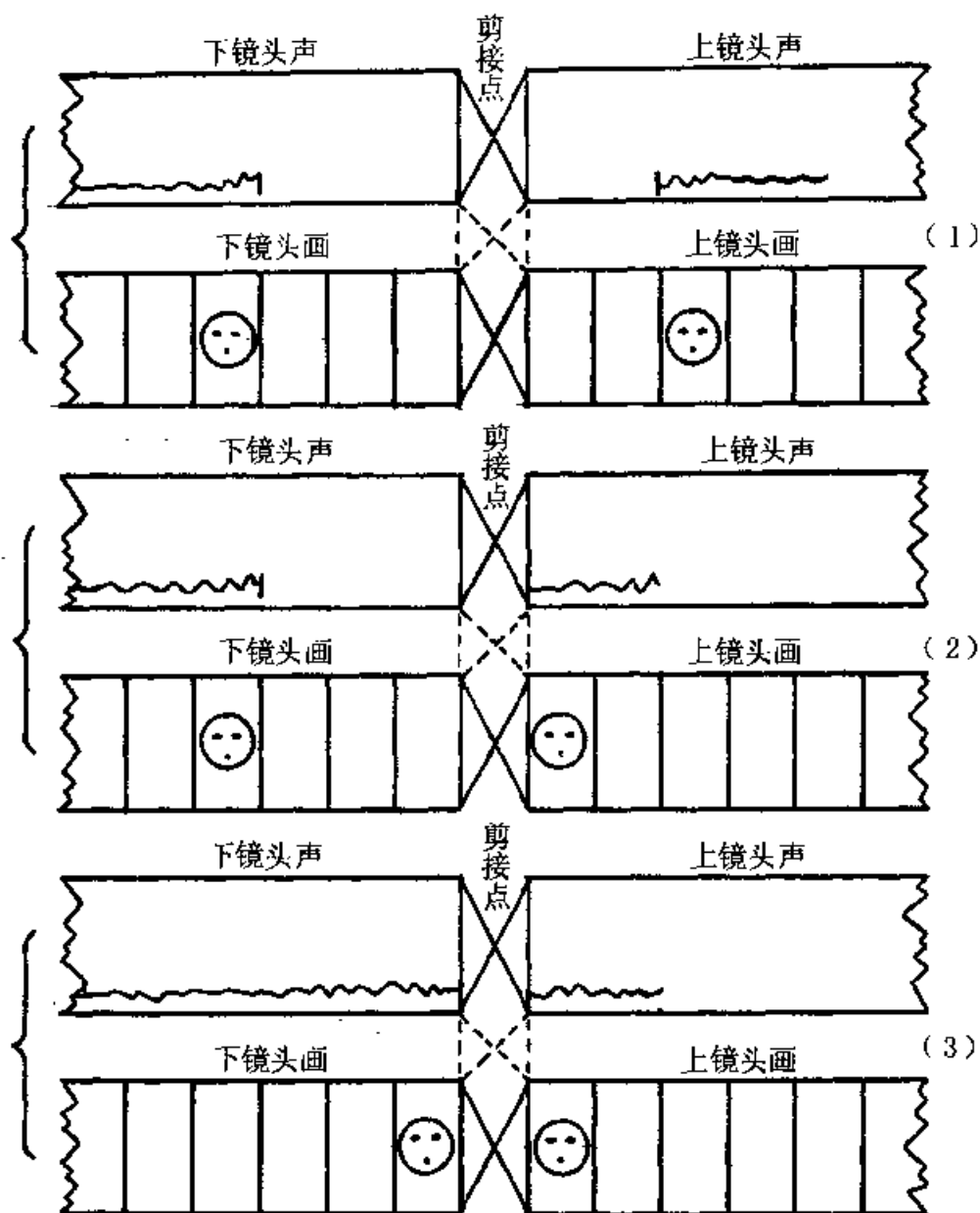


图 1

2. 人物对话的交错剪辑,也叫串位法,亦称串剪。一般空间距离较小,人物对话情绪交流紧密,语言节奏较快的,适宜采用串剪。交错剪辑有两种形式(见图2)。

在剪辑人物对话时,具体场景如何处理,根据剧情和规定情境中人物之间的关系及情绪的交流,参照平行、交错剪辑两种方法中的五种处理手段,可采取适合人物性格及展示人物内心具体活动的一种方法来剪辑。

上述表示在人物对白的剪辑方面,有两种方法、五种处理手段。根据不同场景戏的规定情景和人物性格以及中心任务,可采取不同的剪辑方法,处理人物对白的衔接。

平行剪辑法稍呆板些,交错剪辑法活泼些。比如:有这样一场戏,它的

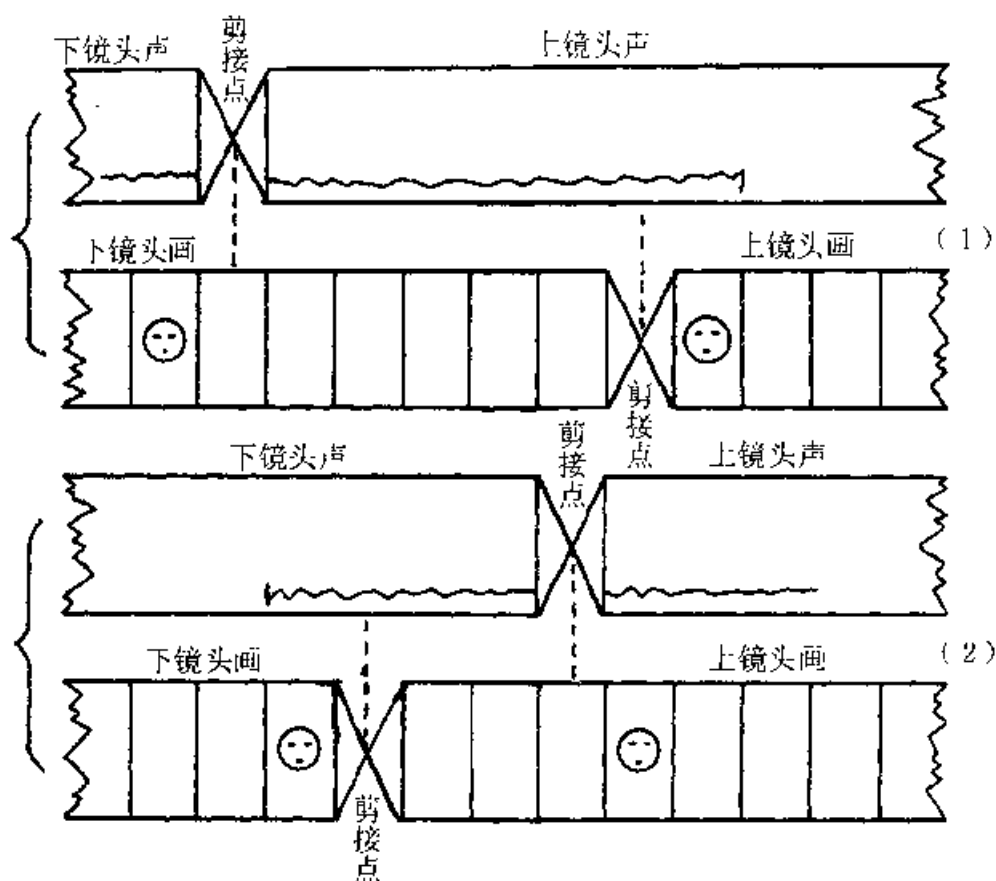


图 2

规定情景是两个朋友吵架,人物又是比较暴躁的性格。拍摄时,处理人物的讲话就会激烈些,速度也会快些。当遇到这种情况,镜头衔接时,一种是接得很紧,即上一个镜头话完,急切到下一个镜头的对话,空间紧,空格(帧)少。另一种接法是稍松一点,使对话之间留有一定的空间、空格(帧)。不论紧和松的剪辑,都决定于语言内容和动作情绪。有人问,剪辑人物对白在两个镜头之间到底需要留多少空格(帧)的空间距离呢?回答是——没有一定之规的死框框。剪辑工作者应根据人物语言动作的情绪和节奏,以及造型因素和人物动作的特点,确定留多少格(帧)数的空间距离,应按照人物对话情绪起伏高低和语气强弱快慢来决定两者对话之间应该留多少格(帧)的空间距离。

英美电影对拍摄人物对话场景的戏,往往是在一个房间里或一个客厅里,人物坐着或站着,总是拍甲讲话时镜头里带着乙,而拍乙讲话时镜头里带着甲,空间关系和人物关系明确。剪辑时他们的传统习惯,总是在前一个镜头中,人物动作未完时,就把后一个镜头中的声音插到上镜头动作中去,或者将上一个镜头里的声音拖到下一个镜头人物动作中来。这种人物对话的剪辑处理,正是我们所说的交错剪辑方法(串剪)。它的银幕效果,使人物

对话生动、活泼、明快、流畅。英美的电影中,人物的对话较少采用不插声、不拖声的声画合一的平行剪辑。平行剪辑,虽然人物对话衔接比较呆板,但它严肃、庄重,而又平稳。有时一些对白场景的戏,必须采用平行的剪辑方法和手段来衔接人物的对话。如美国影片《谁来赴晚宴》,本是话剧改编成为电影,全片以人物的对白贯穿始终。故对于镜头的分切、镜头的拍摄、镜头的剪辑等,都是严格遵循传统方法;连续的蒙太奇基本规律处理的。因此,整部影片的电影语言,简洁、通顺、流畅,人物的对话生动、活泼,节奏鲜明。值得导演、摄影、剪辑借鉴和学习。

电影故事片和电视剧与戏曲片中的人物语言道白,是传达故事情节、反映主题思想、刻画人物性格和表达思想感情的重要因素。故事片镜头的衔接、转换,主要有:(1)人物动作,(2)人物语言,(3)人物情绪,(4)画面造型,(5)各种画面技巧等。其中人物语言的衔接是剪辑工作中的一项主要任务。当处理人物对话时,首先要考虑的是该场戏的“规定情景”和人物性格、人物关系与人物语言动作,按照素材的实际情况,掌握人物语言的节奏和情绪的交流,紧密地结合平行和交错的剪辑方法,处理人物对白的衔接。对于戏曲片人物道白的衔接,还要结合锣鼓点来处理。比如:争吵的戏和恋爱的戏,是截然不同的“规定情景”。人物在这种特定的情景中,就会产生不同的情绪和语言节奏。一般地说,争吵的戏气氛紧张、人物对话的语气较快;而恋爱的戏,比较抒情,人物对话语气比较缓慢。人物在两种内容截然不同的情景中,对话的语气、调子、情绪有极其明显的区别,前者的戏快而紧张,后者的戏慢而抒情。不论是气氛紧张,语言节奏快的,还是抒情、优雅、语言节奏慢的戏,都要按照素材内容、语言动作、人物情绪、语言节奏等采取不同的剪辑方法处理。一般的规律是:争吵的戏(语言节奏快的)运用交错的剪辑方法;而恋爱的戏(语言节奏慢的)运用平行的剪辑方法。但这也不是绝对的,要根据各场戏中情节发展和语言动作的变化而定。有时在同一场戏中,采用平行、交错的两种方法和五种处理方式混合运用。总之,对影视片中人物语言、道白的衔接,除掌握上述内容外,仍然要遵循平行和交错的剪辑方法去完成人物对白或道白的剪辑任务。能否完成“规定情景”中的“中心任务”和突出人物性格的要求,取决于是否严格掌握人物语言动作和剪辑方法。

(1)要严格按照不同场景中的“规定情景”和人物性格、人物情绪,结合语言动作的特点,采取不同的剪辑方法处理。

(2)要掌握不同场景中“人物语言动作”的节奏,包括对话速度的快慢,对话气氛的强弱和起伏,结合人物在特定环境中的语言内容,采取不同的剪辑方法处理。

(3)要根据镜头造型特点,注意画面构图、方位、角度、景别远近和光影

色彩等要素,同时,还要注意时间和空间的变化关系,结合语言动作和人物性格,气氛节奏,采取不同的剪辑方法处理。

关于人物对白的剪辑,除牢牢地把握住上述三点要素和两种剪辑方法外,还有五种处理手段要运用好。

对白连接镜头转换场景的剪辑(声画合一):

故事影片《黑三角》中,公安科长石岩去刘书记和杨大妈家谈于秋兰之事,从刘书记谈话到文化宫走廊上的于秋兰等镜头的衔接与场景的转换,都是以语言动作(对话)的内在联系衔接的。例如:

(1)从刘书记家到文化宫走廊。

①近 景。石岩说:“请你在她一切可能的地方注意一个记号,三个连在一起的‘黑三角’。”

②近—特。刘书记困惑地自言自语地重复着:“‘黑三角’,于秋兰。”

③特—中。文化宫走廊上于秋兰转过头来“啊”地应了一声。

(2)从于黄氏家到杨大妈家(于秋兰在家看布),再到刘书记家。

①近 景。于黄氏看了看于秋兰,“疼爱”地笑了笑。

②特—中。杨大妈边缠线边对石岩说:“她那个妈呀!嘴上甜着呢。大妹子长,大妹子短的,可让人听着不顺耳啊。”

③近—中。刘书记对石岩说:“还为这事骂过她,骂她穷种。我养你这么大是叫你给我摇尾巴的……”

(3)公安局讨论会。

①全 景。公安局办公室内,石岩说:“于秋兰疑点基本上清楚了,现在需要核实她身上最后一个问题。”

②近—中近。刘书记说:“太好了,这可太好了!我马上去把她找来。”

上述三个例子,都是以对白衔接镜头转换场景,又是以语言动作的内在联系,结合画面对列的作用,有机地剪辑起来,使得镜头的连接与场景的转换通顺流畅,省略了附加技巧。

五、对白场景中的音响剪辑

同期录音的故事片、科教片和纪录片、电视剧和电视专题片,在人物对话或演讲的场景中。除语言外,一般都还有表情动作,如起坐、走动、欢呼、鼓掌等。因此,同期录音的场景中,人物对白与音响是同时存在的。对白场景中的音响剪辑,也是一个不可轻视的问题。

同期录音中,人物对话或演讲的表情动作,通常包括起坐、走路、开关门窗、喝茶倒水、打火吸烟、穿衣戴帽、接拨电话,演讲时群众的大笑、鼓掌和欢

笑等。这些表情动作的音响,都是与人物的对白同期录制在一条声带片上的。加之音响又是在表演现场实录的,因此,它与表情动作“丝丝入扣”,“难舍难分”。同期录制音响大大加强了电影电视艺术的真实感,但同时却增强了音响剪辑的复杂性。

因此,如何处理音响效果与画面内容的有机衔接,就成为同期录音对白场景中音响剪辑的主要任务。

从实践看,同期录音对白场景中的音响剪辑,首要的一点是,不要輕易地将某一个“音响”剪掉。因为,同期录音的“音响”都是人物表情动作的现场效果,非常生动、准确、自然。如果确实需要剪掉某些“音响”时,一定要十分慎重,再三斟酌。否则,人物对白场景的真实感就会被削弱或破坏。

其次,同期录音对白与画面组接好后,音响效果的剪辑,可以采取上一镜头画尾的声音全部拖下,或者将下一镜头画前的声音全部捅上的办法处理(即交错的剪接)。这里的关键,是要依据人物的表情动作和时空关系的特定内容剪辑。一般地说,人物对话或演讲时,导演不会只用固定的时空(方位、景别)来拍摄。但是时空(方位、景别)变换了,音响并不一定变化。这就可能需要剪辑采取用拖下或捅上的办法加以调整。比如:人物说话过程中喝水,水快喝完时,声音由大变小。但是镜头却是喝水人的一个中景换成特写。为了表现这个喝水特写的音响,就不能用变小的声音。正确的处理是将中景画面里的较大音响声拖到与特写画面里的较大音响声首尾起伏处相接,使其音响声符合方位景别的变换和时空的连贯。

再次,如果音响效果不符合画面内人物的表情动作和环境气氛的要求,可以用挖剪或拼剪的方法剪辑,以解决规定情景中人物情绪、动作的真实性问题。比如:人物演讲时群众鼓掌的画面,根据戏的要求,需要剪短。剪短以后掌声的音响也需要相应地缩短,但又不能“掐头去尾”,因为“掐头去尾”就会产生骤然而起或嘎然而止的不真实的生硬感。如果采取适当的挖剪,掌声的起止不仅完整地保留下来,而且中间过程也就巧妙地缩短了。再者,如果根据戏的要求,画面不是缩短而是延长了,比如在人物演讲中增加了一些反应镜头,音响则显得不够用。这就需要采用拼剪的方法,先将原有的音响转录一条,然后,按照对应的原则,把相同的音响一一拼剪起来,使音响达到需要的长度。

音响的挖剪和拼剪,不是相互排斥的,在实际剪片当中,有时同一个音响的剪辑中同时使用这两种技法。它们互为补充,相得益彰。

有时多种音响混在一起,如果采用音响捅上或拖下,音响的拼剪和挖剪,这几种办法都不能完满地达到预期的效果时,则可以将音响声带做成A、B条,通过混合录音加以调整,求得理想的音响效果。

最后,有时上下两个镜头的音响效果,不论剪哪一个镜头的头尾都接不上(即平行剪接),这时,就必须准确地找出音响的剪接点,按照音响声强接强、弱接弱、强接弱、弱接强等基本规律衔接,以达到音响准确、吻合人物动作和环境气氛的效果,从而为剧情内容服务。

为了叙述上的方便,我们在前面分别讨论了同期录音人物对白的剪辑和人物对白场景中的音响剪辑。但是,实际上,同期录音的场景中,人物对白与音响是同时录在一条胶片上的,而声音又是互相紧密联系着的。因此在剪辑当中,要特别注意不要互相损伤。即:在剪音响时,应注意不要把邻近的对白的首尾声剪掉;在剪对白时,应注意不要把相接的音响的首尾声剪掉,以便保持对白场景中人物对话和动作音响各自的完整性。

第三节 后期录音的剪辑

一、配对白的剪辑

一般地说,一部故事片或一部电视剧的制作,除歌舞片、戏曲片和故事片中的歌唱场景需前期录音外,主要是同期录音的拍摄和后期配音的制作两个方面。同期录音的拍摄,是录人物的对白与现场的音响。后期配音乃是以无声人物对白画面为主,其次是配动作音响和人群杂音。在配人物对白时:

首先要求演员对话吐字清晰,情绪准确,口型要吻合等,才有利于塑造人物。在配音时,人物对话有与画面人物口型不吻合之处,应即时纠正,定要重录。特殊情况下,要利用剪辑手段校正口型。当配对白的声画片合成以后,发现声音与画面人物口型不合,必须反复审看,准确地找出声画口型不吻合的原因:是整段配音口型不准,还是局部不吻合;是一句话或是几句话不准,还是个别字或几个字与画面人物口型不吻合;再确切地把原因找准,这是其一。

其二,要抓住声画口型不准是声音整段快,还是整段慢;是某一句话与画面人物口型的快慢不准,还是几句话不准;或是个别字与画面人物口型快慢不准;还要准确地掌握住声音到底是快于口型,还是慢于口型。

其三,找出对话声与画面人物口型不吻合的原因后,就要确定校正口型的剪辑方法。

1. 凡是整段对话声音与画面人物口型不准,或是一句话中的声音有快有慢,或是几句话快慢不同,或是个别字与口型不吻合等等情况,应采取将

声音插上或拖下的办法校正口型;或者挖剪对话声中的静音片或增加对话声中的静音片长度,以调正口型。但要注意人物对话的语气和语言节奏感。

2. 在大段对白声画人物口型不吻合的情况下,既不能挖剪对话声中的静音片,又不能增加对话声中的空声片。如遇此种情况,需要用把整段对话声插上或拖下的办法来处理,使其绝大部分和主要的对白声画人物口型吻合,放弃次要的对话和个别不吻合的字,达到总体语言气氛节奏的吻合。

3. 凡是局部声画人物口型快慢不吻合的,如一句话、几句话或个别字对不上画面人物的口型,可在声带上采取在人物对话之间或一句话中间增减空声片长度的办法来校正口型。

例如:人物对话声快于画面人物口型,则要在声音前增加与画面人物口型吻合所需要的空声片的长度。

若是人物对话声慢于画面人物口型。则需在声音前减去与画面人物不吻合所多出的空声片长度。

不论对话声是快还是慢,校正时都要注意在对话声前增加了多长片格,就一定要在对话声完后,减去多长的片格,增减相等。因此,特别要注意在校正口型挖剪声带的过程中,绝不能损伤人物对话的尾音,以保证人物语言节奏情绪的完整性。总之,要使其配音的声画剪辑后,达到人物语言、情绪、语气准确,口型快慢完全吻合,从而有利于银屏幕上人物形象的塑造。

二、画外音的剪辑

声音的画外运用与剪辑,也就是声画分立与声画合一的运用问题。画外音分对白的画外音,旁白、内心独白的画外音,解说词的画外音。一切画外音的运用,都是电影电视中直接的戏剧因素,既是解释影片内容和描写主题,又是剧中人物行为的一部分,是表达人物思想感情和显示性格的重要手段。人物的塑造在一定程度上要靠语言来完成。声音的画外运用,要由内容、题材、风格样式来决定。

人物对白画外音的剪辑,一是对白原设计的画外音,二是剪辑中对白的画外处理。不论哪种情况,画外对白的剪辑都要使对白声与人物动作、情绪和谐匹配。若遇原设计中声画分立产生问题或误差,必须通过剪辑手段加以删节调整,重新组接(如电影《伤逝》中的旁白剪辑)。但必须使对白与人物动作、情绪紧密而准确地相结合。

剪辑方法:应在人物对白某一句话完时或某一句话开始时,在动态中切换画外或切回到画内。不宜在人物讲话终止后或讲话开始前停顿的静态空间处切换。

旁白、内心独白一般都是有构思和具体设计的。总是按照画面人物动作、情绪等配录声音,只有当修剪画面和声音时,才利用剪辑手段加以重新处理。或删掉一段画面,压缩一段词;或在某一动作上挖剪一句话等等。但必须保持旁白、独白经过剪辑后自然语气的连贯性和语言结构的完整性。即使在声画分立的情况下,也要使语言动作与主体动作有机地结合,达到旁白、独白与心理动作合二为一的目的。

解说词是解释影片中人物、景物、事件的内容和反映影片的主题思想的。解说词一般都是事先有设计,事后按照已经剪辑的画面配录声音。声画通过合成,检验银屏幕效果,再行修改、补录解说,或挖剪解说词,或修剪画面等等。剪辑者要十分重视解说词的语言内容、节奏与戏剧动作的匹配,使解说词的语言结构完整。为此,对于人物对白、旁白、内心独白和解说词的画外剪辑,定要掌握它的基本规律。

1. 掌握画外对白内容必须与人物动作、情绪紧密呼应的剪辑。
2. 掌握画外语言节奏与镜头节奏,静态和动态有机结合的剪辑。
3. 掌握画外音的组接,声画分立与声画合一的基本规律的剪辑。

三、音乐的剪辑

音乐是电影电视中的一个重要因素。它能起到展示主题、烘托气氛、表达人物情绪,渲染感情,加强画面节奏的作用。音乐应该成为影视片总体构思的重要组成部分。影视中的音乐,既有表现主题的旋律,又有衬托气氛的旋律。影视片有了音乐之后,表达故事情节,突出人物和渲染环境气氛,就更有生气,更感人,可以进一步深化主题思想。因此,音乐不应该仅仅成为电影电视画面的辅助手段。

电影电视的音乐可分为两类:一是根据故事情节来作曲。这大都是故事片、美术片和电视剧;二是根据画面内容从现成的音乐资料中选曲或作曲。这大都是科教片、纪录片、专题片等。影视中的故事片、美术片、科教片、纪录片、电视剧、专题片等,既可专门作曲,又可从现成的音乐资料中局部或全部选曲,可视具体情况而定。

音乐的剪辑包括:

1. 将录制好的音乐与画面样片进行合成,由于各种因素,画面有所修改,合成时音乐的旋律、节拍、乐句就不可能与画面吻合,根据要求可对音乐进行修剪。

2. 音乐在录制中因技术原因产生问题,或乐队在演奏中存在问题,需要对音乐进行修剪。

3. 有的音乐段落需要反复多次运用, 如何使音乐旋律与画面有机结合, 这在长度和乐句节拍上要剪得恰如其分。

4. 音乐如是选曲, 一般分为 A、B 条使用(有时还有 C 条)。必须将几条音乐组接好, 使各条音乐衔接转换时旋律和谐流畅, 无跳跃感。

音乐的剪辑, 有挖剪插接和删剪连接的方法。在音乐与画面合成时, 有时根据内容的需要, 对音乐声带进行挖剪, 使音乐与动作更加协调。在音乐录制时, 如一段音乐或一首歌曲中, 有个别处要补录, 这就需要挖剪原音乐声, 将新录音乐声插接进去。有时有的音乐段落长于画面, 而音乐又不需要延长, 这就需要对音乐的节拍、乐句进行删剪连接。

在音乐的挖剪插接和删剪连接中, 很重要的一点, 就是要在声音起伏强弱起点或终点剪, 不宜在声音停顿的空声处剪(即静音处)。剪时要将音符听得很准确, 误差不能超出一个片孔($\frac{1}{4}$ 帧), 否则就会产生问题, 一定要细心准确地掌握。

在音乐的剪辑过程中, 音乐之间的衔接, 必须注意旋律的起伏高低、强弱, 按照强音接强音, 弱音接弱音, 强音接弱音, 弱音接强音, 静音接静音等基本规律来剪辑。而且在组接中必须做到音乐的节拍、乐句、乐段旋律的完整性。

音乐连接镜头与转换场景的剪辑(声画分立):

声画分立(即声面对列)。这与前面所说的声画合一是不一样的。声画合一是画面上有什么动作, 就出现什么动作的声音(对话、音响、歌唱等)。例如: 影片《黑三角》中石岩在刘书记家了解于秋兰情况后, 转到树林中行走, 思考分析问题的一系列镜头, 全是音乐与画面的对列运用, 即用声画分立的方法处理的。这里主要是利用音乐来衔接镜头与转换场景, 解决了时空关系的变化问题, 也省去了一系列的附加技巧。

(1) 近 景: 石岩倾听刘书记讲于秋兰的情况(音乐在眼神转动时起)。

(2) 全 景: 石岩在树林中行走思考问题(此镜头之后接了中景、近景、特写等)。

这两个不同时间、空间和不同景别的镜头, 在镜头组接时, 利用了音乐衔接转换, 达到了比较好的连续性效果, 上镜头石岩在刘家的近景是静态镜头, 下镜头全景石岩突然在树林中行走是动态镜头, 若不用音乐衔接转换, 这两个镜头是不能相接的, 原因是没有衔接的有机因素。

单从无声画面看, 动作是不连续的, 镜头是硬接硬跳的。这里主要是利用了音乐来过渡, 将石岩在树林中走路思考问题的一场戏的音乐头捅到石岩在刘家近景, 在他倾听刘书记讲于秋兰情况之后。当眼神从左移到右时,

音乐开始。这段音乐是描写情绪的。音乐配合了画面中主体人物的心理动作,利用了人物思考问题的情绪,转换到石岩在树林中行走继续思考问题的情绪,使其贯穿一致。这里的音乐声与画面中的人物情绪是紧密结合的,因而音乐衔接了镜头,转换了场景,解决了不同空间与不同景别和静态与动态变化的矛盾关系。这里音乐起到了人物心理动作的连续和情绪的贯穿作用,不然,就得用附加技巧来衔接转换。再如从公安局办公室的镜头转换到古炮台,也是借助于音乐的衔接。

(1)近 景:洪局长对在场的公安人员讲:“同志们,我们决战的时候到了!”

(2)中近景:石岩注视着洪局长,接受任务(无声画面)。

(3)远 景:石岩走到荒野地古炮台的废墟上,寻找着入洞口。

上面三个镜头中,第二个镜头是石岩站住不动的中近景,第三个镜头是石岩走在荒野地古炮台的废墟上,这两个镜头也是不连接的。一是人物相同,二是空间不同,三是景别不同,四是无动作衔接因素。从画面看,是硬接硬跳的,是不合乎画面组接的规律的(当时导、摄、录、美、音等部门都一致要求剪去石的中近景)。这里就利用了音乐的作用,将古炮台音乐的一声锣声,用到石岩在公安局办公室的中近景镜头上,使锣声衔接镜头。由于声画的有机结合,使得镜头与场景的转换,时间与空间的变化和语言动作与形体动作的连接,都很顺畅,节奏也很鲜明。

以上两例都说明一个问题:不同的时间和空间,不同的景别,不同动作,主体相同,在规定情景的特定条件下,借用音乐与画面的有机配合,是可以不用附加技巧进行组接的。如:影片《黑三角》的尾,猫头鹰提红锁头黑皮包这场戏的音乐,在该片中借用了三次,全片共用四次:

(1)影片开始,乘客下轮船时,提红锁头黑皮包的特写用了此段音乐;
(2)猫头鹰(背影)买冰棍时用了一次;(3)于黄氏与孙福接头用了一次;(4)影片结尾,猫头鹰正面出现提着红锁头黑皮包寻找接头又用了一次。这段音乐原设计是只在结尾用一次,由于在剪辑过程中为了声画的有机结合和衬托人物,前后呼应,就用这段音乐的旋律串起这几场敌人活动的戏。因此共用了四次。总之,借此段音乐的旋律写敌人,多次运用强调人物、加深观众的印象,造成一定的戏剧悬念。

综上所述,音乐的剪辑主要以乐曲的主题旋律、节奏、节拍、乐句、乐段和戏曲的锣鼓经为基础,以剧情内容、主体动作、情绪、节奏为依据,结合镜头造型的基本规律,处理画面的长度。音乐的剪辑在歌舞片和戏曲片中特别重要(在歌唱场面中,则以歌词内容、乐句来处理画面长度)。

四、音响效果的剪辑

音响是影视的辅助手段,它是画面中不可缺少的自然声响,如:街道上的嘈杂声、汽车声、人物的脚步声、鸟叫声等,它起着烘托环境气氛的作用。如果把音响作为一种戏剧因素来运用,像常见的罢工汽笛声,可在各种不同画面中延长使用,形成一种抗议和工人示威的力量。比如群众场面和战争场面,可利用音响组成劳动、集会、游行、武打等气势与节奏,利用音响组成战争场面的各种战斗气氛,加强画面的紧张节奏,渲染英雄人物,展示影片的主题思想,使音响为戏剧内容服务,发挥音响的更大作用。总之,电影电视中的声音应该成为视觉与听觉有机结合的视听形象,同时也是影视艺术重要组成部分。

音响效果的剪辑在一部片子中占有很大的分量,不可忽视。它不同于对白的剪辑和音乐的剪辑,它在声音的处理上同画面的剪辑一样,能自由、灵活的选择,可采用拼剪、挖剪、分剪等方法对声音进行艺术的加工,使其达到一定的听觉形象的艺术效果。

对白的剪辑由于受画面内人物口型的制约,在声音剪接点的处理上,必须与画面相匹配,音乐的剪辑也如此。它受音乐的旋律、节奏、节拍、乐句、乐段的局限。而音响效果的剪辑既从属于画面,又不受画面的制约。它是根据剧情的需要,环境气氛的需要,对音响声音的强弱、远近等进行营造氛围的艺术处理。

(一)关于各种音响声

1. 城市的喧嚣声。	2. 火车和工厂汽笛声。
3. 飞机嗡嗡声。	4. 电车的脚铃声。
5. 汽车的喇叭声。	6. 大时钟的报时声。
7. 滴答的钟声。	8. 风的呼啸声。
9. 雷的轰隆声。	10. 鸟儿的鸣声。
11. 轮船行驶和鸣汽笛声。	12. 各种动物的吼叫声。
13. 孩子的哭声。	14. 教堂的钟声。
15. 街头人群的嘈杂声。	16. 报童的叫卖声。
17. 淅沥的雨声。	18. 哗哗的流水声。
19. 倾泻的瀑布声。	20. 汹涌澎湃的海水声。
21. 沙沙的树叶声。	22. 各种枪炮手榴弹声。

各种各样的声音,喧闹在大自然中,在街头、工厂、家庭、乡村、港口、火车站、飞机场、战场上等等地方,在生活中,有说不尽的丰富多彩的音响声,

使大自然充满着活力。

(二) 音响组接的基本规律

影视的音响组接可分为:动作音响、剧情音响、背景音响三个部分。这三种音响的构成是体现影视片戏剧动作、环境气氛、战斗气氛的真实性和艺术效果的重要基础。

1. 动作音响。主要是按照画面里的主体动作,人或物对动作和对位置配录的音响声。动作音响的剪辑可分为两个方面进行:一是根据人物形体动作的需要,依照声音构成的计划,分场分段录制。如:人物的脚步声、喝水声、摇铃声、开关门声、人群嘈杂声等,都需要声画合成的剪辑,使音响声与人物动作和位置准确地吻合,从而加强现实生活的真实感。

另一种是根据动作、景物活动的需要,选择有关音响资料,如鸟叫声、动物吼叫声、风声、雨声、雷声、钟声、电话铃声、车辆运行声、起动、停车声、火车声、轮船声、工厂汽笛声、枪击声、炮弹发射声、爆炸声、飞机声等等,都必须利用剪辑手段与画面里的动作准确地套剪,使音响声与画面有机结合,还原于生活的真实(动作音响一般有1—2条声带)。

2. 剧情音响。主要是指音响如何为突出人物动作,衬托人物内心活动,渲染情绪,制造气氛,使音响为刻画人物和剧情服务。例如,影片《青春之歌》中,戴瑜投降叛变的一场戏,按照规定情境,戴瑜在特务头子胡梦安办公室暗淡的灯光下,静站在沙发前,在他对面站着胡梦安和吸烟的女特务,那女特务暗示胡梦安对戴瑜凶狠地问话。“怎么样?”胡与女特务怒目逼视,决定着戴瑜的命运。此时此刻戴瑜是一副紧张忧郁的面孔,表现出复杂的情绪,最后终于坐到沙发上以低头示意投降。就在这种无言答对的情境中,利用音响由弱到强,由慢到快的滴答滴答的钟摆声,恰如其分地衬托了人物的内心活动,展示了戴瑜的心理动作。此处运用钟摆滴答滴答声,起到为剧情服务的作用(剧情音响一般有1—2条声带)。

3. 背景音响(即气氛音响)。主要是指自然环境的气氛音响、群众场面的气氛音响和战争场面的气氛音响。这三个方面都是背景音响组接的重要问题。

(1) 自然环境的气氛音响。它包括公园、街道、工厂、码头、车站等各种环境音响声。如:公园里的人群声,儿童玩耍声,街道上的车辆行驶声。汽车喇叭声,叫卖声,工厂里的机器声,车站上的杂声,车辆发动声和运行声,码头上的轮船声,工厂搬运货物号子声等,这些都是表现现实生活中不同环境的真实音响声。

(2) 群众场面的气氛音响。它包括游行、集会、劳动、运动等各种场面的气氛音响声。如:游行的乐队声,喊口号声,集会的人群声,讲演声等;劳动

场面的广播声,歌声,车辆声,号子声,人群杂声等,运动场上人们的欢呼声,踢球声,鼓掌声等。这些生活中的声音都在不同场面中,反映真实的环境气氛。

(3)战争场面的气氛音响。它包括游击战、正规战和现代化战争的各种气氛音响声。如:游击战中的枪声,手榴弹声,地雷爆炸声,喊杀声,冲锋声;正规战中的大炮声,轻重机枪声,手榴弹声,冲锋号声;在现代化战争中,飞机声,坦克声,炸弹声,各种炮声等等,都是描写不同战斗环境中的气氛音响声(背景音响一般有1—5条声带)。

背景音响的组接,首先应根据实际生活中的环境特征,组接背景音响,这是其一。

其二,故事片和电视剧要掌握“规定情境”的内容和动作,组接背景音响。

其三,战斗音响既要从“规定情境”出发,又要结合军事顾问的要求,参照画面具体的实战情况,组接背景音响。

影视的音响效果剪辑,也如同影视的镜头组接一样,音响声既可分剪、拼剪,又可将声音重叠起来运用。还可以为了达到某种特殊的艺术效果,把一个正常的声音变成一个怪诞的声音。只要通过录音加工,在录音速度上和频率变化上,采取特殊的方法处理,就可使声音变质,达到艺术上的特殊效果。总之,音响效果虽是影视的辅助手段,但它是直接为影视内容服务的,它对环境气氛、战斗气氛的真实性和对戏剧动作的逼真性发挥着积极的作用。

(三)音响衔接镜头转换场景的剪辑(声画合一)

如影片《黑三角》中:

1.“跟踪追击”一场汽车刹车声的运用。当孙福在昏迷状态中开车时,行驶在马路上,车子左右晃动很厉害,而且在马路的对面也经常来往车辆驶过。在这些画面的主体动作处运用了刹车声,从而强调了主体动作,造成了要出事故的预兆和紧张气氛,加强了画面节奏。

2.该场戏的高潮处,运用了一声强烈的长刹车声。就在这一特殊的长刹车声音的后半部,紧紧地配合着特写车轮刹车的动作,利用了夸张的汽车刹车声,造成了极紧张的气氛,增强了动作的表现力和艺术的感染力。

3.于黄氏从卧室到喇叭台的回忆,按“规定情境”是下雨、闪电、打雷。这段回忆原设计要用附加技巧,现在我们利用雷声结合画面动作衔接镜头、转换场景。比如:于黄氏在卧室窗口床上坐着(近景)看耳环时,使用强雷声配合画面上的闪电动作,切到旧喇叭台门口(俯拍)。

近景,于黄氏走进喇叭台阴森的门内,走到楼上后与俄国人接头这一场

戏,当喇叭台最后一个镜头,俄国人交给她一个扇坠时,仍然使用一声长炸雷声,配合画面上的闪电,又切回卧室的于黄氏近景。这一场戏,前后利用了两声特殊雷声代替了画面技巧,使镜头衔接、场景转换、时空变化合情合理,通顺流畅。

4. 刘书记家转到林荫道下大雨一场(声画分立与声画合一的运用),在刘书记家,当石岩给于秋兰讲家史后,于秋兰大哭,站起来走向窗前写字台处。

(1)全景:石岩站起来。

(2)中景:石岩边走边说:“后来你落到一个女特务手里,她带着你在那年夏天潜伏到咱们松滨市,一直到今天。”

(3)近景:于秋兰睁大眼睛看着石岩说:“她带着我?”

(4)近景:石岩对于秋兰说:“就是你现在这个妈于黄氏,她的原名叫黄秋兰。”

(5)特写:于秋兰一惊说:“她?”

就在“她”字后配上了一声特殊的炸雷声,紧接着是闪电特写霹雷画面等。此处利用炸雷声,外加风雨声和于秋兰特写的“语言动作”,紧紧配合转换到窗外,天空闪电、霹雳、风吹树动等一系列描写性景物镜头,然后于秋兰走到大雨之中的林荫道上回家。这一炸雷声和一系列的音响效果直接起到了镜头衔接转换、时空变化等作用。更重要的是突出了人物思想感情,衬托了人物的内心活动,渲染了情绪,加强了戏剧性,产生了强烈的蒙太奇节奏感(这也是声画合一与声画对列的作用)。

五、声画综合的剪辑

影视的对白、音乐、音响三种声音,在影视片最后的剪辑阶段,如何使这三种声音与画面有机地结合?一是对白和音响的组接,不能互相干扰,各条声音的剪辑要清楚,前后的层次要分明;二是对白、音乐、音响要互相照顾,按照剧情的规定进行有机地组接,不能使三种声音拥挤混乱,堆砌得什么也听不出来。剪辑在组接的时候,录音在调音的时候,都要注意声音重叠和层次分明的问题。影视片中的对白、音乐、音响三种听觉因素,各有不同的任务和作用。

对白是一种戏剧的直接因素,很多内容要由对白来说明的。电影电视要求动作性强,对话少,尽量发挥视觉形象的作用,但也不能完全不要对白。如日本影片《裸岛》,整部影片从头到尾没有一句对话,两个主人翁该说话的也不说,看起来实在很别扭。法国影片《红气球》、《白鬃烈马》几乎是没有对

白,但由于有特定的内容和题材的关系反而使人感到自然生动。反映复杂而深刻的社会矛盾的电影,则往往需要较多的对白才能揭示出作品的内容。例如前苏联影片《伟大的公民》就不可能规定限制它的对白多少,不能说一部影片对白多了就不好,少了就好。有的重大题材非得要说话才能说明的。我们反对的是冗长无味的废话,每句话要有内容,要能刻画鲜明的个性和表现深刻的思想。因此,在声音的综合组接中,对白应占主导地位。音乐是影视片声音中不可缺少的重要因素,音响是影视的辅助手段,两者各有其用。一个是烘托环境气氛,同时兼有戏剧性因素,这是音响效果的功能。而音乐则比音响效果的作用更大些,它能展示主题,渲染人物情绪,制造各种气氛,加强蒙太奇节奏。音乐、音响在声音的综合组接中,应各尽其能,配合着对白完成声音的蒙太奇作用。

音响、对白与画面对列的组接:

意大利影片《罗马 11 时》是新现实主义的代表作,编剧柴伐梯尼与德·桑蒂斯,导演德·桑蒂斯,他们主张写真实,反对虚构,影片中有这样两场戏:在楼梯倒塌后,侦探长在楼上进行调查,在场的有造房子的工程师、会计师、房东、房客,还有几位投考打字员的妇女等。当侦探长询问投考的妇女们楼梯倒塌的情况,这位妇女在叙述楼梯倒塌的经过时,画而出现那个撒谎的投考者,这位妇女的表情是内疚的。画外音是另外妇女叙述经过的旁白,同时街上先后传来,“看报!看报!”的叫卖声;“看楼梯倒塌,一位姑娘受伤,今日死亡的消息!”紧接着又出现了打字机声。这三种声音交织着在一个镜头中出现,紧密地配合了这一妇女感到内疚的表情动作。声音与画面对列组接(即声画分立)的作用,使人联想起死去的那位年轻姑娘和所有投考的妇女,姑娘们当时的争吵、拥挤将楼梯挤塌的悲惨情境。声音衬托了人物情绪,渲染了人物的思想感情,揭露了资本主义社会的本质。

另外还有一场戏,死去的那位年轻姑娘,在会计师门口等待投考时,认识一位水兵。那位海军士兵临走时,送给这位姑娘一张兵舰照片,留下了地址和姓名。在这位姑娘死后,她的姐妹去看她,在她的提包中摸出一张照片,“兵舰特写”镜头。就在这个“兵舰特写”镜头上配上了一声兵舰的汽笛声。这里仍然是采取声画对列的运用(也是主观运用)。这声“兵舰汽笛”声既唤起了人们联想到这位姑娘与那个海军的恋爱关系,同时又认识到这位姑娘死去的社会原因,这声汽笛音响,是在为这位姑娘的死鸣不平!

音响、音乐与画面对位的组接:

影片《南海长城》中抓登陆偷袭我海防前线的蒋军残部那场戏,按“规定情境”蒋军残部们要在“十一”国庆节登陆偷袭,画面对位的组接是平行的蒙太奇,是分两条线进行的。一是我海防民兵乘船从水上拦歼,二是驻军乘汽车

从陆地上进行迎击,以这两条线的兵力包围歼灭敌人。而声音的构成不是用对画面动作的自然音响,而是借用“十一”国庆节天安门检阅三军部队的进行曲音乐和音响,这里有军队经过天安门的脚步声、上刺刀声、口号声等。口号声“提高警惕,保卫祖国”。通过进行曲的音乐旋律与脚步声、口号声、刺刀声等,利用声音的内容有机地组接,此起彼伏交替地出现,很有层次地与画面主体——民兵乘船前进、驻军乘车前进的动作紧密地结合在一起,给观众的印象是以排山倒海之势,直指偷袭之敌,我们必定取得全歼敌人的胜利。正是由于这一系列的画面和一系列的音响、音乐、口号有机组合,就造成了“人民的力量是不可战胜的……”这种视觉形象和强烈的蒙太奇节奏感,收到了听觉形象的戏剧效果。

总之,音响效果的剪辑技术性很强,但它又是为艺术服务的,是用科技手段来达到的艺术效果。

第7章

剪辑节奏

剪辑节奏是运用剪辑手段对影片结构和镜头长度的处理所形成的节律。它是对影视片总节奏进行的最后加工,是影视片总节奏的重要组成部分。

节奏是自然界万物呼吸的脉率。大自然有它的脉搏,人的呼吸也随情绪和动作快慢有所区别。该紧则紧,该松则松。需要长出一口气时,半口气的时间是违反生理自然规律的。因此,影视片的节奏处理也可以从人的心率活动频率得到启示。节奏的掌握是艺术创作带普遍规律的问题。剪辑节奏虽然具有时空的掌握、不同视距和角度的造型组合、镜头数量和次序的安排、声画结合等诸元素,但是,对每个镜头动作长度的取舍,对整场戏快、慢起伏跌宕的节奏把握,对组成全片的每场戏整体安排中松紧适度的控制却是剪辑节奏的主要问题。

节奏是剪辑对镜头长短等有逻辑性和有规律性的安排。逻辑性主要体现在结构中。规律性则更多地体现在节奏处理中。节奏问题,并不像有人说的是剪辑的全部工作,但它的确是剪辑能动地干预影片的重要创作手段。从剪辑实践的角度讲,节奏并不是看不清摸不着的东西,而是十分具体地体现在情节、镜头中。节奏对剪辑来说,主要是时间艺术问题,是镜头速率问题,是时间流逝的节律问题。当然仅仅停留在镜头长度的掌握上也是不全而的。对镜头有规律有起伏张弛的安排皆可称节律。这种影视运动形成律动的合理的有机安排,就是剪辑节奏的全部工作。

剪辑节奏的形成是从熟悉剧本、分解摄录素材直到综合构成的全过程。

节奏的构思阶段是从全片、场景进入单个镜头;节奏的完成阶段又是从单个镜头、场景直到构成全片。因此,在剪辑节奏总体设想时,一定要具体到小的单元。而在每一层次的组合取舍直到形成整场戏和全片时,也一定要在总的节奏指导下规范局部的节奏安排。

第一节 内容和结构

鉴于故事片电视剧叙事的特点,剪辑在结构安排上比较多地采用我国民族传统的按时序渐进的客观叙事方法,节奏处理也较多地以采用叙述清楚事情的镜头长度为依据。但是,为了剧情的需要,有时要突出“表现”范畴的蒙太奇处理。例如在结构上采取平行,时空交叉处理。在镜头安排上采取形象对列,声音和画面对列,在节奏编排上,镜头长度的处理,更多地注意情绪和对比的要求;而在戏剧动作衔接中,更多注意情绪重点的交叉,使用“省略”动作过程的“跳切法”。但是,剪辑故事片、电视剧的主要方面仍是连贯流畅的叙事处理。

节奏不但存在于影视故事情节的结构上,总的骨架上,也存在于形象表现进展中的大小各处,存在一切表现的形式上。

镜头组接的节奏,首先受制于这部影视片的内容和结构,不同内容的片子,自然有不同的节奏。如我们经常看到的正剧片、喜剧片、悲剧片、战争片、武打片、神话片、惊险片、体育片、专题片、文艺晚会等等,由于内容和片种的不同,绝对不会形成相同的结构和节奏。即使是同一影视片中不同内容的段落,也会在节奏的总谱中,产生迥异的节奏。如电影《戴手铐的旅客》中“石窟”一场,刘杰与苏哲等人剑拔弩张的武打;刘杰旅店脱身前的格斗;国境线上与苏哲的恶战,节奏都是快速、急促的。而驼铃歌声中“送战友”的一场,和结尾部分却是舒缓的节奏。

再如电视连续剧《三国演义》中“桃园结义歌”,歌的前半部是表现三位壮士刘、关、张的结拜,曲调抒情、优美、节奏缓慢。画面的剪辑也随着歌曲的旋律,用一些运动性镜头(推、拉、摇、移),将三位兄弟的忠诚充分地体现出来。而歌曲的下半部是展现刘、关、张召集四乡百姓打铁、练武,曲调激昂,节奏性强。画面的剪辑也同音乐的节拍一样,以短镜头、大动作组接,使画面动感强烈。由此可见,节奏的剪辑是依剧情的内容来决定的。

但也有的剧情所展现的是内部节奏的强烈,而在外部节奏上却是以慢节奏的画面来展现。如电视连续剧《三国演义》中曹操刺杀董卓一场,曹操去董府,欲用宝刀刺杀老贼,从剧的情节到人物的内心活动,都是处于紧张、

恐惧的状态中。但从人物的外部形体动作上看,却是缓慢、强制的形态,而观众还是感觉到了此时此刻的紧张情绪。这种处理按戏曲的说法叫“紧拉慢唱”。虽然外部节奏并不是紧张、激烈的,但内部的节奏同样能使人感到人物内心的不平静。可见内容决定了形式。何时紧,何时松,何时强,何时弱,何时快,何时慢,首先起决定性作用的是影视片的内容,并由此来制定整部影视片的结构和节奏。总之,什么样的内容决定什么样的结构形式,而不同的结构形式又决定不同的节奏。如电影《黑三角》是一部以侦破军事情报盗窃案件为内容的故事片,它的内容和惊险样式,决定影片的调子是快节奏。因此,镜头的分切较多,原分镜头 650 个,后选戏用镜头 605 个,组接完成后的镜头是 719 个,比原来增加了 114 个。第一次剪辑长度 10350 英尺,1 小时 55 分,重新编剪完成长度 8370 英尺,1 小时 33 分,剪去 1980 英尺。

电视连续剧《三国演义》第一集,第一次剪辑长度 50 分钟 27 秒,488 个镜头,重新剪辑后的长度为 40 分钟 29 秒,630 个镜头。

对于整部影视片的内容和结构,虽然剪辑有时也发表某些意见,起到一定的作用,但毕竟是有限的。剪辑主要应该明确,镜头组接的节奏,是影视片节奏的组成部分,它要服从影视片总的节奏调子。影视片的内容和结构,是剪辑节奏的前提和依据。

构成镜头组接节奏的因素,除了镜头的长度及连接技巧以外,主要的还是这些连接在一起的镜头间的内在联系。从这个意义上讲,镜头组接的节奏本身也有个内容和结构的问题。也就是说,在依据整部影视片的内容和结构来处理节奏的前提下,还要结合连接起来的镜头组合的具体内容和叙述结构来辩证地考虑外部节奏的处理。

例如影片《知音》是一部历史传奇故事片,总的节奏平稳、庄重,但是在具体场景镜头的组接中,还要灵活掌握。影片中袁世凯与日本签订了“二十一条”之后,激起了青年学生的愤怒,人们纷纷起来游行示威,抗议签订卖国求荣的“二十一条”。为此拍摄了几场戏,来展现人们爱国、愤怒的情绪。

1. 男女青年学生纷纷上街游行反对二十一条。骑兵血腥镇压游行群众(这场戏由若干镜头组成)。
2. 蔡锷在作战室愤怒地呆立(一个全景镜头)。
3. 一热血青年在箭楼上边撒传单边演讲(群众拾传单)反对“二十一条”,唤起民众的觉悟。警察出来干涉,热血青年跳楼殉身(这场戏由若干镜头组成)。
4. 蔡锷仍在作战室呆立(一个全景镜头)。
5. 一有志青年呼口号并向日本“中将汤”的广告牌泼油,然后向自己身上浇油,在点燃日本广告牌后,坐在石台上点火自焚。熊熊烈火

映红了整个天空(这场戏由若干镜头组成)。

6. 火红的晚霞像烈士的鲜血一样,染红了整个作战室,蔡锷仍呆立着。

以上是原来戏的结构顺序,这样同一主题、同一时间、不同人物、不同环境的几场戏(除最后一个镜头的时间是傍晚外),采取叙述完一场戏再叙述另一场戏的结构形式,从而使结构松散,节奏迟缓,相互呼应不紧、气氛不浓,不能很好地体现人们奋起反抗袁世凯卖国求荣罪恶行为的目的。最后,打破了原来的结构形式,重新组接重新结构,采取交叉式蒙太奇方法来表现,结构如下:

1. 男女青年学生纷纷上街游行,反对“二十一条”。
2. 热血青年在箭楼上边撒传单,边演讲,群众拾传单。
3. 一有志青年(自焚青年)呼口号。
4. 男女青年学生游行,骑兵挥舞棍棒镇压游行群众。
5. 有志青年向日本“中将汤”广告牌和自己身上浇油。
6. 箭楼上的热血青年还在演讲,警察干涉,青年跳楼殉身。
7. 有志青年坐在石台上点火自焚,熊熊烈火映红了整个天空。
8. 火红的晚霞像烈士的鲜血一样,染红了整个作战室,蔡锷呆立着。

以上这种交叉叙述的蒙太奇结构,把在同一时间里,青年学生在不同的场所共同反对“二十一条”的爱国行为有机地串连在一起,使节奏加强了,动作加快了,相应又删去了一些不必要的动作,剪掉蔡锷呆立的两个全景镜头,使得结构严谨,主题突出,气氛浓烈,激动人心。

节奏在一部影视片中起着举足轻重的作用。节奏处理得恰当与否,直接影响着观众欣赏影视片的兴趣。节奏有外部节奏、内部节奏。外部节奏往往以主体动作、镜头运动、剪辑手段来体现,使之达到外部节奏的明快;而内部节奏往往以戏剧动作、场面调度、人物内心活动为主,像我们前面所例举的曹操刺杀董卓一场戏就属于内部节奏的剪辑。下面我们例举一个以外部节奏为主的实例:《三国演义》“七擒孟获”中牦牛阵一场的剪辑。这场戏导演拍了很多素材,牦牛的冲阵、蜀兵的防卫、射箭,牦牛冲入蜀军阵中,蜀军在牦牛群中逃命等等很有动感的画面,但由于拍摄时牦牛冲阵和蜀军防卫都拍了两个方向,初剪时对方向性问题没有引起重视。因此剪辑的画面效果显得混乱,这是由于方向性错误导致的。再从画面的节奏看,镜头用得很多,因此,所得效果是镜头的罗列。加之戏用镜头有的不真实,如蜀兵在牛群中逃命,失真的地方很多,由于舍弃不了所拍的素材。剪用的镜头产生不了惊险、紧张、恐怖的效果。为了达到艺术的真实,剪辑重新审看素材,重新结构剪辑方案,对这场戏的镜头进行调整。1. 首先确定方向性问题,两

个方向的素材只能用一个方向,另一方向只好舍弃,不然仍是一团乱麻,分不清哪个方向是牦牛,哪个方向是蜀军。2. 在取舍动作上要考究,要准确,要选择动感强、画面造型美的镜头将它们组接起来,剪去那些假的,不真实的画面使其达到真实。3. 牦牛的冲阵和蜀军的防卫要有呼应,运用交叉的剪辑,产生强烈的对比,使气氛紧张、惊险。4. 镜头的长度要恰到好处,尤其是这种强调剪辑节奏的场面,镜头宜短不宜长,有的只要几帧,这样必定会产生强烈的节奏感。5. 主要人物的反应如木鹿大王和蜀将魏延、赵云要与场面有机的交融在一起,通过他们的反应而使矛盾冲突更加尖锐。6. 借用镜头要与环境、背景、人物心态相吻合,使之看不出破绽,增强戏剧性。7. 在这场戏的长度问题上不能给人们留下看烦的感觉,这就要求导演、剪辑要客观地来处理,要忍痛割爱,要考虑剧情的需要,不能舍不得。因此,在达到一定的戏剧效果时要见好就收,给观众留下一个不可磨灭的印象。让那紧张、激烈、惊险的场面还没完就结束了,给人一个余味犹存的效果。总之,这场戏的处理实现上述几点要求后,达到了所要求的戏剧效果,产生出强烈的节奏感。请看附表:

“七擒孟获”牦牛阵一场剪辑结构表(共 35 个镜头)

镜号	镜位	摄法	画面内容	音乐	音响	画面长度	备注
1	特写	向上慢摇,摇定	红色旗遮画面、手摇铃铛。		马嘶、马蹄声、铃声	1"19	
2	特写	跟拍	木鹿大王、嘴含手指吹哨。	恐怖音乐	铃声、哨声	1"04	
3	远景	慢推	群牛从地平线冒出、冲来。	"	铃声	2"15	
4	中景	跟拍	赵云马上观看。	"	马嘶、铃声	1"12	
5	近景	固定	魏延马上看。	"	马嘶、铃声	1"	
6	全	跟摇(向画右)	群牛右冲。	"	铃声	1"14	
7	近景	固定	群牛、牛角。	"	铃声	1"19	
8	近景	固定	魏延马上喊话: “放箭!”	"	铃声、人声	1"23	
9	全	固定侧拍	群蜀兵张弓射箭(向画左)。	"	铃声	1"09	

续表

镜号	镜位	摄法	画面内容	音乐	音响	画面长度	备注
10	全	跟拍右摇	群牛(侧)迎镜冲来。	恐怖音乐	铃声	1"14	
11	全	固定慢推(侧)	群蜀兵张弓射箭(向画左)。	"	铃声	1"03	
12	特写	固定	魏延马上看。	"	铃声	0"23	
13	近景	固定	群牛冲镜(向画右)。	"	铃声	1"07	
14	全	跟拍右摇	群蜀兵边射箭边后退(向画右)。	"	铃声	0"22	
15	特写	固定	群牛冲镜。	"	铃声	1"02	
16	中景	(右向画左)摇	蜀偏将,马惊。	"	铃声、马嘶	0"24	
17	中近景	跟拍	赵云马上喊:“快撤!”	"	铃声、马嘶、人声	1"05	
18	中景	固定	蜀兵将遮画(向画右)冲出。	"	铃声、人声、马嘶	0"12	
19	中景	固定	蜀兵遮画透魏延转头走。	"	铃声、人声、马嘶	0"12	
20	全景	(向右)跟摇	群蜀兵(向画右)齐逃。	"	铃声、人喊	1"02	
21	近景	(向右)跟摇	群牛(向画右)猛冲。	"	铃声、人声	1"08	
22	近景	(向右)跟摇	蜀兵脚透群牛冲来。	"	铃声、人声	0"21	
23	特写	固定	群牛(向画右)冲出。	"	铃声、人声	0"19	
24	全	(向右)跟拍	一蜀兵被牛冲倒。	"	铃声、人声	0"14	
25	全	(向右)跟拍	若干蜀兵倒地。	"	铃声、人声	0"14	

续表

镜号	镜位	摄法	画面内容	音乐	音响	画面长度	备注
26	中景	(向右)跟拍	一蜀兵趴伏于地。	恐怖音乐	铃声、人声	0"13	
27	特写	固定	群牛(向画右)冲出。	"	铃声、人声	0"13	
28	全	固定	群牛(向画右)冲蜀军。	"	铃声、人声	0"12	
29	中景	固定	群牛(向画右)冲蜀兵。	"	铃声、人声	0"12	
30	全	(向右)跟拍	一蜀兵仓惶奔逃(向画右)。	"	铃声、人声	0"12	
31	特写	固定	群蜀兵(向画右)奔逃。	"	铃声、人声	0"15	
32	近景	固定	群牛迎镜冲来。	"	铃声、人声	0"12	
33	全	固定	蜀兵在群牛中挣扎。	"	铃声、人声	0"11	
34	特写	(向左)摇拍	群牛(向画右)冲蜀兵。	"	铃声、人声	1"16	
35	特写	(右→左)摇…固定	木鹿大王狂笑、嘴含手指吹哨,摇至手中铃。	音乐止	铃声、人声、马蹄	7"00	

这样的剪辑,使原来单一的内容形成了相互间的情节呼应,同时也就产生了一种紧迫感和节奏。

事实证明,内容决定结构,结构反作用于内容。内容不变,结构改变,节奏也就随之改变了。可见,镜头组接的节奏产生于镜头组接的蒙太奇结构。特别是群众场面(如游行、集会等)、战争场面和歌唱场景等镜头组接的节奏,主要是通过剪辑手段重新编排蒙太奇结构体现出来的。

第二节 动作和时空

剪辑对影视表演的再处理十分重要。如对演员虚假表演的删挖,对各类性格语言的急缓处理,对同一反应的取舍,对演员习惯动作和角色情绪动作的鉴别和去留,对表演过慢的分切处理,对角色打斗等动作的选择匹配,对情绪不足的分剪插接,对表演和摄影机配合欠佳时的调整,对角色和景物镜头的穿插使用,对各类声音、对表演的补充等等,都能直接影响表演。所以,故事片和电视剧剪辑的重要工作之一,还是如何处理好戏,如何完成影视表演的再处理工作。

节奏来源于生活,生活是节奏的基础。节奏不单是个速度问题,它是客观事物强弱、高低、起伏、张弛及其变化的反映,是生命规律、万物运行的一种客观反映。

影视镜头组接的节奏,主要取决于人物动作、景物动作、摄影(像)机动作、造型和时空速度。

戏剧动作,分为人物形体动作、语言动作、心理(情绪)动作。

人物动作镜头组接的节奏,既要反映生活的真实,又要符合艺术的真实。二者是辩证统一的。这就是说,要根据规定情景、人物性格来处理人物动作组接的节奏。如电影《天云山传奇》里“冯晴岚去世”一场戏,冯晴岚受尽折磨,重病缠身,说起话来已是有气无力,动作也很缓慢,对外界反应已不灵敏。因此,组接她的动作镜头时,在素材允许的情况下给予一定的长度和时间过程,使其节奏平缓。相反,同一场戏里,在组接罗群的镜头时,考虑到罗群这个人物,由于他将失去一个患难相处20余年、为他牺牲一切的好妻子而悲痛,心情是不平静的,于是每切到罗群的镜头,都是快节奏的”(引自周鼎文《探索与实践》一文)。

这样处理,镜头组接的节奏就反映了规定情景中人物情绪的起伏、强弱,既符合生活规律,又具有强烈的艺术表现力。

又如影片《知音》中有一场“蔡母怒砸小凤仙居室”的戏,其中一组镜头的内容是砸梳妆台镜子、撕字画、砸古董、摔书等动作。由于先砸梳妆台镜子,再撕字画,砸古董,最后摔书,从画面上看,砸古董镜头本身的动作感较快,撕字画、摔书镜头本身动作感较缓,戏的内容是要真实地表现蔡母的怒不可遏,为她回湖南做好铺垫。而按照原动作,镜头组接的节奏由快而缓,不能充分地表现人物心态。后来按照这组镜头的内容,重新进行了编剪,将动作、造型和时空三者有机地结合起来,组接为砸镜子、砸古董、撕字画、摔

书等,又将砸古董与摔书镜头交叉地剪辑在一起,一砸一摔,一摔一砸,最后达到了所需要的急促节奏。

形体动作组接的节奏,要掌握动作的关键性位置。选准剪接点,进行连接。经过银幕的校验,看它的内容、动作、速度和造型是否符合要求。如果既符合生活规律,又符合艺术的真实和要求,那么节奏就准确了。如影片《知音》中,小凤仙居室内,当小凤仙跪下为蔡将军祈祷“……取国贼头,为我父亲报仇,给中国人吐气”,蔡锷走上前去扶起小凤仙,两人中景,紧接下镜头两人近景继续扶起小凤仙,此处是依据人物形体动作的速度和画面造型因素剪辑的,最后得到动作连续、韵律适中、节奏流畅的良好效果。

语言动作组接的节奏。影视片中人物的语言可分为两类:一类是一般对白,另一类是有潜台词的特殊对白。

一般对白的组接,要考虑语言的动作性和情绪、气氛。它的节奏处理,一般采用两种方法:空间距离大的、较严肃的情节,采用平行法剪辑(即声画同时切换);空间距离小的、较活泼的情节,采用交错法剪辑(即声画错开切换)。但这也不是绝对的,应根据各场戏中情节发展和语言动作变化面定。如影片《知音》中春藕斋内,袁世凯会见蔡锷时两人的对话,就是采用平行方法剪辑的,使人物对话产生平稳、庄重的节奏效果。

另一场春藕斋侧室里,为帝制网罗名流的戏,如袁克定、江统领、梁士诒、林参政等人议论的对话,采取了交错的方法剪辑,使人物的语言交流和情绪气氛的节奏,达到了明快流畅的良好效果。

有潜台词的语言动作,镜头组接的节奏主要体现在时间的有意识地延长上。这类对白,一般是上一个镜头某人在说话,其中有潜台词,下一个镜头也是对白。剪辑处理时,上一人物的话讲完之后,不能马上接下一句对白,面要延续一段时间,这就是应有的节奏。需要延长多少时间?那就是念潜台词所需要的时间,如影片《知音》里一段有潜台词的对白:何诚走进作战室,对蔡锷说:“北京成了刑场,咱们公馆周围密探更多了。”说完等蔡锷回答。这里就带有潜台词:“怎么办?”所以剪接时不能马上接何诚说“我保你冲出这个鬼城”,而要让上一个镜头延长一段时间。剪辑利用剪余片蔡锷无言呆立的侧背近景一段插接进去,这段长度恰好是“怎么办”这一潜台词的时间,然后再接何诚的:“我保你冲出这个鬼城”的对白。此处因插接了蔡锷的潜台词近景,使视觉形象和听觉形象有机地结合,而得到了应有的节奏。

再如电视连续剧《女人不是月亮》中,田牛与曹四的一段内心潜台词(心声)镜头的组接。田牛承包了樱桃酒厂后,用造酒秘方使樱桃酒打入国际市场,酒厂更加红火。曹四来见田牛,二人相对无言。

曹四心声:“你他妈抖啥?碟子扎猛子不知深浅!”

田牛心声：“我就要煞煞你的威风，镇镇你的邪气！”

曹四心声：“年轻人，你知道二郎神的三只眼么？”

田牛心声：“你长八只眼，也不过是樱花镇上老三鳖！”

曹四心声：“这么说，你真要跟我较量喽？”

田牛心声：“咋唬啥？等会儿就叫你傻眼！”

心理(情绪)动作镜头的组接，应分为有交流的情绪动作与无交流的情绪动作，这两种镜头组接的节奏是不同的。

有交流的情绪动作镜头，如果是有语言、有表情的，那么组接的节奏就要依据表情动作确定剪接点。如果是有语言而无表情动作，那么组接的节奏关键在于语言时间和景别的长度上(近景留短，中景、全景稍长)。

无交流的情绪动作镜头，组接的节奏要看前后镜头的内容，主要取决于时间的控制。若是同一时空的，时间要短些；若是不同时空的，时间则要长一些。电视剧《三国演义》第5集“温酒斩华雄”一场的剪辑节奏：

关羽斩华雄在原著中，作者罗贯中将它描写得如同现代排球比赛中的短平快一样，在对方还没弄清怎么回事时脑袋就已搬家了。读者看完小说有个直感——关羽一个迅雷不及掩耳之势就将那位耀武扬威、不可一世的华雄一刀斩下马来，给读者一个武艺高强、力大无比的英雄形象。这就是文学赋予人们敞开想象的优势，但通过影视来表现就不一定能达到文学所带来的联想。这是因为文学毕竟可以用词汇来描写、形容，而影视是通过画面及人物形体动作体现的。所以说文学是语言(思维)的艺术，影视是视听(直感)的艺术。因此，在表现这场戏时，如果按照小说的描写，以短平快的节奏来体现，就缺少铺垫、渲染和烘托，使观众感到不过瘾，但重墨描写又与原著不吻合。因此，导演采取了虚写的手法，将关羽斩华雄作场外处理，画面不直接表现厮杀场面，只通过各种人物的表情及温酒杯，张飞击鼓等镜头来渲染、烘托气氛，造成非战场而似战场的效果。由于拍摄的素材过于简单，画面单调，缺乏感染力，剪辑效果不理想，后经过补拍关羽、刘备、张飞、曹操、袁术、公孙赞等人及温酒杯的近景、特写镜头(推、固)，根据戏的情节进展、人物关系、时空关系，将他们有机地组接在一起。尤其是温酒杯镜头的多次运用，说明了时间的短暂。同时，衬托以万人呐喊声、击鼓声、音乐声，产生一种强有力的节奏，使这场戏在没有真刀真枪拼杀场面的情况下仍不失原著所赋予的艺术表现力。这也是影视的优势，既可以正面表现，也可暗场处理，其最终屏幕效果都不失其艺术魅力。

运动镜头组接的节奏。运动镜头本身就有快慢，并且要服从于人物动作。镜头运动的作用，主要是介绍环境，突出人物。它的节奏体现在镜头运动中，而没有内容的运动部分还要挖剪辑。镜头运动的速度快慢不合适的

应加以调整,才能产生所需要的节奏。影视的语言(人物关系、结构形式)都是在人物动作、景物动作、摄影(像)机动作等的操纵之中,而影视的节奏仍然是在这三个动作相互协调中产生的。

如电视连续剧《三国演义》第三集中,吕布喜得赤兔马,高兴地狂奔出去。这场戏,原先已剪出一个小样,基本上是运用技巧来结构的,大量采用叠化、慢动作,使画面动感不强,节奏不明快,与歌曲旋律不吻合,同时与内容也脱节。剪辑重新审看了素材,重新确定了剪辑结构。根据情节进展,人物情绪,采取不用任何技巧,只靠人物动作,马奔跑的动作,镜头动作这三大动作来结构这场戏。在不太多的素材中尽量选出较为理想的镜头,使整场戏的组接全是在运动中进行。尤其对赤兔马的剽悍和吕布的心态,都进行了大量的渲染。同时运用分剪、移植借用、错觉等剪辑手段,使这场戏从头至尾都在运动中,既有外部动作的流畅,又有内部节奏的严谨,使整场戏节奏明快。请看附表:

《董卓霸京师》赤兔马之歌(共 37 个镜头)

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐(歌词)	音响	长度
1	中—近	推	鲁肃拱手走出,董卓怒目		马嘶	10"13
2	特—近	拉	马头昂扬		↓	0"20
3	全	正	吕布手抚赤兔马、马嘶叫			1"03
4	全	摇	赤兔马飞跑而来	音乐起		5"10
5	中—近	推	吕布惊喜地看去	音乐起		2"11
6	近	摇	赤兔马脚在水中奔跑	音乐起		3"03
7	中近	跟	赤兔马在奔跑	"烈火卷雄风, 红尘映碧空"		5"10
8	中—近	正	吕布飞身跃下	……莽原……		0"22
9	中	背正	吕布飞跃在马上	……好……		0"10
10	全	侧摇	吕布骑马飞奔在林中	驰骋 烽烟天边		2"22
11	中	侧跟	吕布骑马飞奔在林中	拥,骐驎有良种		4"00
12	特	跟	马胸部特写在奔跑	宝马侍英雄		2"19
13	全	摇	吕布骑马奔跑在山坡上	长驱疾如电 真堪托死生		5"12

续表

镜号	镜位	摄法	内 容	音乐(歌词)	音响	长度
14	中	侧跟	吕布骑马奔跑在山坡上	烈火卷雄风 红云映碧		4"00
15	特	背跟	马蹄在飞奔	……空……		1"11
16	全	摇	吕布骑马奔出山谷	莽原好驰骋		2"16
17	中	跟	吕布骑马奔出山谷	烽烟天边拥		2"20
18	近	跟	马蹄在奔跑	骐骥有良种		2"19
19	特	跟	马头	宝马侍英雄		2"15
20	特	跟	马蹬	长驱		1"08
21	中	跟	吕布骑在马上得意	疾如电		1"10
22	全	摇	吕布骑马奔下山坡	真堪托死生		4"00
23	中	跟	吕布骑马奔下山坡	流霞寄壮志		3"09
24	中	跟	马蹄在水中奔跑溅起水花	沧海抒意情		2"04
25	中	跟	吕布挥臂,马飞奔, 水花四溅	明朝奋四蹄		2"14
26	特	跟	马蹄飞奔	敌阵立大功		2"21
27	中	跟	吕布策马飞奔	流霞寄壮志		2"16
28	特	跟	马蹄飞奔	沧海抒……		1"11
29	中近	正	吕布嬉马	豪情		1"07
30	中近	跟	吕布嬉马	明朝奋四蹄,敌阵立大		4"01
31	中近	正	马头高高扬起	……功……		1"03
32	中近	正	吕布嬉马	噢		1"13
33	特	跟	马蹄溅起泥沙	噢		1"12
34	中近	跟	吕布嬉马	噢		2"10
35	特	跟	马头扬起	噢		1"13
36	全	正	马蹄扬起	噢	马嘶	1"06
37	全	跟	吕布骑马回营寨	噢		7"00

时空关系的处理与镜头节奏的关系。影视是时空的艺术,镜头之间时空关系处理得当,节奏就会适中;反之,节奏就会受到影响。

1. 场面转换的时空:如上镜头在甲地,下镜头在乙地,这个转换的节奏,主要是时空问题。如采用无技巧剪辑来转换时空,上一镜头尾要留长,也就相当于技巧。如影片《知音》里袁世凯在春藕斋正厅对蔡锷说:“……把小凤仙娶过来。”说完哈哈大笑。下一镜头就是七贝子府娶亲吹喇叭,这里的节奏就是袁世凯大笑后要稍留长一点。但这也不是绝对的。如剧情的要求是紧张、激烈的,那就不一定非要把上个镜头的尾留长。这要根据剧情、人物的情绪剪出一定的节奏。特别是现代社会已发展到信息时代,人们的欣赏习惯不是那种较缓慢的节奏,所以,要依据影视片内容,采取不同的手段剪辑一部影视片。

如果采用景物镜头(即空镜头)来转换时空,首先要考虑画面内容和镜头动作,然后是尺寸长度。一般固定性镜头比运动性镜头用得短一些,如昼夜转换,镜头尺寸短一些,电影一般为6英尺、9英尺,电视为二三秒;季节转换尺寸可长些,一般12英尺、15英尺,电视为四五秒;年代转换,尺寸则更长,一般18英尺以上。运动性镜头要以本镜头的起幅落幅选择剪接点,同时要参照下个镜头的画面造型因素。

场景的转换,景物可以是一个镜头,也可以是几个镜头。但用几个镜头的总长度不宜过长,一般与单一镜头表示同一含义的镜头长度最好相等。

2. 镜头衔接的时空:如果衔接的镜头是有限时空,则采用主体直接接主体,这是一种紧凑的节奏。这种情况多用于惊险片或快节奏的戏。

如果衔接的镜头是无限时空,就采用主体间组接,这适用于舒缓的节奏。

下面引用两个时空转换的例子。

埃及影片《走向深渊》中有一个情节,上一镜头埃及情报员哈利德在埃及机场对助手说:“到巴黎后,我们要引蛇出洞。”(指逮捕阿卜英)。下一镜头是机舱中,哈利德坐在沙发上。画外音:“巴黎机场到了。”这两个镜头的时空关系转换得十分简练。(此片获得剪辑奖)

再如美国影片《恶梦》中,大学生凯茜利用送食品的机会,恳求一个曾经在餐馆见过面的女店员捎个家信字条,以解救她被非法关押服劳役的苦境。谁知当凯茜回到监狱住处时,家信字条已抛到她身边。这里时空转换十分简洁,主要是靠中间插入一个在旁窥视的警探的镜头。这样处理使观众认为十分可信,省略了中间告发等情节,影片的节奏加快了,在情节处理上显得十分精练。

第三节 造型和技巧

造型在影视艺术中,是指将影视画面给予绘画、雕塑、建筑艺术般的处理。影视画面造型包括:构图、方位、景别、角度、光影、色彩以及镜头运动等。如:电影《林家铺子》中,明秀母女等待被警察局抓去的林老板归来。

1. 远景:林家铺子前,明秀的身影在窗内晃动。
2. 全景:老板房内,明秀从窗口走了回来,大娘坐在桌边焦急等待着。
明秀:“妈妈你去睡吧!”
娘摇了摇头哭了起来。
远处传来打更声。
3. 全景:寿生提着灯笼在党部门口等待着。
4. 中景:何四坐在林家铺子里的矮凳上,靠着柜台打盹。
5. 全景:街道深处一盏灯笼渐渐移近,寿生和林老板走来。
6. 中景:明秀扶窗探望,猛然回头叫:“妈,爸爸回来了,爸爸回来了!”
大娘惊喜地站起,走近窗前向外看。明秀忙端灯叫妈向房门走去。

这段戏,除了母女二人等待林老板的心理节奏外,在造型处理上,导演等创作人员着实下了一番功夫。如第一个镜头窗内晃动;第二与第三个镜头的空间转换,在色调和环境造型上形成对比,繁与简形成对比;第四个镜头与第三第五镜头在动与静、人物形象、情绪上的处理对照;第五与第六镜头在气氛(前者惨淡、低沉,后者欢喜雀跃)、构图上的对比。上述造型因素使影片节奏从低沉转为高扬,并为下一段家人团聚的欢快节奏,做了自然过渡的准备。

节奏在技巧方面:

1. 运用对比、重复、积累、顿歇的方法形成节奏,上述《林家铺子》便是一个例子。
2. 摄影(像)机的运动,可以形成节奏,甚至可以把原本静止状态的事物活动起来并富于戏剧性。

巴拉兹曾举了一个例子,法国导演卢普·壁克拍了一部描写暴行的影片:一伙强盗在抢劫一家银行时由于一时的粗心,竟把自己反锁进地下保险库里,而埋上地雷的保险库,在10分钟内行将爆炸。墙上的挂钟说明时间正一分钟一分钟地消逝,九个人为了活命像疯子般地来回冲撞,竟无任何出路。最后只剩三分钟了,强盗们已放弃徒劳的挣扎,笔直僵立在那里看钟等死。

这时紧张的节奏似乎已达顶点。人物再疯狂的行动也无法增添此时此刻的紧张气氛。聪明的导演就利用摄影机忙碌来回活动,尽管演员不动,“但是一系列一闪而过的特写——微相学却在说话,它们所表现的并不是一幅一般的恐怖景象,而是这九个人由于极度的恐怖而各自流露的种种表情,一首恐怖的交响乐”(巴拉兹:《电影美学》)。

迅速交错加上越来越快的剪辑速度,形成画面的运动。这是“在速度上和剧烈程度上都绝非演员所能做到的”(同上)。

3. 利用方位变化加速节奏。

如前苏联电影《战舰波将金号》“甲板暴动”一场,开始是用最普通的正面角度去描写这场战斗,观众刚感厌烦,摄影机便从上方、下方乃至各种稀奇古怪的角度去描写战斗者,不仅画面中的人物倒站、飞跃,就连画面本身也颠倒或跳跃。巴拉兹说:“这些画面在外形上甚至比战斗者的脸还更叫人感到凶悍,失常。”战斗继续进行。演员已不能扭打得再激烈了,为了加强镜头的激烈气氛,爱森斯坦便运用了“杂耍蒙太奇”。摄影机不仅从斜的和垂直的角度去拍摄,而且穿过绷得很紧的船索,跨过软梯的横档,越过升降梯的铁索去拍摄。剧中人物只是大打一通,镜头却用不同的方位、角度加快和突出了战斗者的姿态。

4. 当运用音乐(包括插曲)的时候,镜头的长度必须与歌曲的旋律相适应,这时的节奏直接取决于音乐旋律形成的声画合一的形态。

自然,片种不同,内容和风格不同。同是插曲,声画结合的表现形式又可以不一样。例如《泪痕》中《心中的玫瑰》插曲 225 英尺,画面只用了一个综合镜头。《甜蜜的事业》中,《我们的生活充满阳光》的插曲长 259 英尺,却用了 40 个镜头。因为前者是正剧,插曲是以抒情、深沉、缓慢的节奏来体现的,因而画面也就随之而如此;后者是喜剧,插曲是以轻快、优美、快节奏来体现的,再如电视连续剧《三国演义》中片头主题歌和剧中《赤兔马》这两首歌,在表现形式和处理手法上都不一样。主题歌庄重、深情、舒缓的旋律,表达了岁月的流失如同长江水一样奔腾不息,一泻千里,虽然有浪花,有惊涛也只不过是转瞬即逝,人生不就是如此吗?“古今多少事,都付笑谈中!”在这样的旋律下,如用一些画面快速的切换,那只能是声画分立的效果。而《赤兔马》就不同了,它是以欢快、跳跃、节奏强的旋律来展示吕布得《赤兔马》后那喜悦的心情和赤兔马与众不同的烈性。剪辑时,选择一些速度快、动感强、画面造型美、附合情节的镜头组接而成(插曲共 1'39",镜头用了 36 个),实现了应有的艺术效果和节奏。

所以,不同的片种、不同的内容、不同的风格样式、不同的插曲旋律,所组接的画面节奏是不一样的。

第四节 速度和尺寸

一、速度

我们在看电影和电视时,经常对所看的影视片加以评论:“这部片子的节奏太慢”,“那部片子节奏太快”。这多是从速度上来讲的。但需注意,速度只是节奏的表现形式之一,而事物运动的强度(包括人物内心活动),在节奏中却有举足轻重的意义。

速度一方面表现在内容上,如一个全景、远景包含的事物要广大些,观众要看清它,欣赏它,那所需的时间就要长一些。而近景、特写由于“一目了然”,所需时间要短一些(这里指一般固定性镜头)。高速奔跑、追逐、打斗、抢险之类的镜头,本身就表现出“高速度”;风光、抒情、恋爱、谈心的场面,往往是低速度或中速度。“跑步谈恋爱”总是少见的吧,战火纷飞中“慢吞吞散步”的人也是少见的。

速度另一方面又表现在镜头尺寸上,尺寸长,在银屏幕上滞留的时间长,给观众视觉感受相对说就慢;尺寸短,在银屏幕上滞留的时间短,有时是转瞬即逝,一眨眼一个镜头,因此,给人的感觉是快。

例如电影《小花》中,何翠姑与郑老伯抬着伤员赵永生“攀登”那场动人心魄的戏,其中有四个突出的镜头:

特写:翠姑听郑老伯喊:“不行,不行”之后的反应,她瞬间思索,毅然跪下。(3英尺)。

全景:翠姑双膝跪在石阶上,往山上攀登(23英尺)

近景:(摇)翠姑的双膝一蹬一蹬地前进(8英尺)

特写:石阶上的斑斑血痕(6英尺)

这里特写、近景的镜头,尺寸都比较短,造成人物内心急切的心情和节奏。速度的感受上,自然要比全景的长尺寸镜头感受要快。由此,尺寸的长短直接关系着影视片的节奏。

著名的《战舰波将金号》有两个被誉为“经典性”的段落:“甲板水兵暴动”和“敖得萨阶梯”的屠杀,基本上都采用了旋风般急促的节奏。这两段戏,短尺寸的镜头运用特别多,造成观众目不暇接的节奏。如果用长尺寸,乃至用高速拍摄,这两段精彩的戏,就会变得极不真实,可笑而不可信。

人的速度感觉是从时间来的?镜头组接的速度是以主体动作的强弱、

快慢和情绪的起伏急缓作为依据的。处理镜头的速度,基本规律是:从速度化为时间,再由时间化为尺寸(这里指电影而言)。这里的关键,是把速度化为时间这个环节。实际剪片中,人们往往容易忽视这一步骤,而常常是以感觉来估计尺寸。

比如:镜头组接的节奏最主要是考虑速度的时间,如果用感觉来估计尺寸,就会出现一会儿剪掉3英尺,一会儿又改成剪掉4英尺……一会儿又要加长等情况,胸中无数。但是,如果把这种感觉化为时间,即快多少或慢多少,尺寸就容易掌握了。比如感觉到速度慢了两秒或三秒,那么相应地剪掉的尺寸,就是3英尺或4.5英尺,而不会出现“半吊子”的长度。实践效果,这样处理节奏还是比较准确的。因此,镜头组接的节奏,虽然是根据不同影片的内容结构来决定节奏,但其依据和处理不同,这里都有个尺寸问题。电视不存在把时间化为尺寸的问题,它所显示给剪辑的就是镜头的时间长度,只要觉得少几秒就加几秒,多几秒就减几秒即可(剪辑者应具有灵敏的时速感觉)。

我们仅就镜头景别组接而言,即从远景至近景直到特写;或者反过来,由特写到近景直至远景。总之,景别是循序渐进的。如果是前者,景别由远至近,镜头长度应是由长至短;反之,景别由近至远,镜头长度则应由短至长。这里还需注意的是,依据景别处理镜头组接的节奏时,要兼顾画面造型。如:构图、方位、景别、角度、光影、色彩的有机性。如果主体是静止的,画面又是固定的,组接的节奏决定于造型因素和尺寸;如果主体是动态的,节奏的体现就要由动作和尺寸相结合来实现。

镜头是两极景别的,即远景接特写,如果是由远景至特写,组接的节奏主要体现在特写上;如果是由特写至远景,组接的节奏主要体现在远景上。例如影片《萨里玛柯》中有这样两个镜头:大远景男女主人公在一望无际的草原相对奔跑而近,紧接着特写镜头,他们二人兴奋地相对而视。这里远景起了烘托气氛的作用,而特写则是充分地表现二人的情绪状态,突出的情绪节奏就在其中。

镜头的景别是由远、中、近夹杂的组接,镜头的长度就有长有短。一般是远景留长,近景留短,特殊情况例外。比如电视连续剧《女人不是月亮》中,扣儿被曹家人打了后,被朴四爷救出,她谢别老人,向江边走去。在这里,扣儿的特写镜头——站在江边,面对江水,无言,用的长度要比中景的江水长度要长。因为,扣儿这时的心情是对生活已无望,她要寻死。这种情绪如用短了是达不到一定的感染力的,观众会得不到满足而失望。所以,要根据戏的情节发展、人物心理活动,灵活掌握。

镜头组接的节奏,不论是什么景别的镜头,其长度取舍或用单数,或用

双数,特殊情况下可混合运用。

二、尺寸

这里讲尺寸,专门讲两个问题:1. 怎样运用尺寸;2. 在一秒钟之内尺寸的处理。

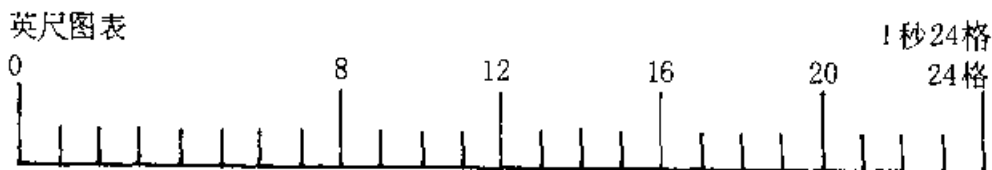
怎样选用尺寸,根据实践体会,以动作、造型、时空三者的结合为基础,一般是1英尺、3英尺、4.5英尺……这样运用,是比较准确的。道理前面已经谈过,这些尺寸实际上代表着时间1秒、2秒、3秒……电视的尺寸是1秒25帧。

其次,1秒之内镜头尺寸的处理是最难掌握的。镜头组接节奏要准确鲜明。一定要殚精竭虑地斟酌。1秒以内以格(帧)为单位,若用单数,就是1、3、5、7、9……格(帧),单数是在内容跳跃而不规则的情况下运用。若用双数,就是2、4、6、8、10……格(帧),双数是在内在联系的动作有规律的情况下运用。单双数并用,是外在连续和内在联系的动作起伏对比而有规律的情况下混用。

1秒以内的镜头,剪片中用得最短镜头通常是三四格画面,如影片《神秘的大佛》中,武打场面里镜头用到4格、6格。又如电影《瞧这一家子》中,嘉奇教跳舞一场戏镜头用到3格、4格。台湾影片《女拳师》的剪辑师在有的场景中,镜头画面仅用到2格。前苏联《海军上将乌沙科夫》中海战一场,为了突出激烈、惊险的炮击场面,最短用到1格。两格画面一般用于闪电、撞车等地方,黑的2格,白的2格。甚至黑的1格,白的1格,交叉地组接造成“刹”地一闪的效果。再如前苏联影片《大象音乐会》上下集中,第8本上集结尾和第10本下集结束中的杂技节目,镜头的组接是依据主体动作和不同景别角度的画面造型,以3格、5格、7格、4、6、8格等不同的长度交叉剪辑在一起,从而产生了强烈的欢快的节奏效果。

电视的最短镜头通常是2、4、6、8帧。如专题片《科技兴烟》中,鼻烟壶的镜头是6帧一个画面连续组接一组镜头,产生出强烈的节奏感。

电影的剪辑中,为了工作的便利,我们不妨在工作台上刻一个24格的尺格表。尺格图表为:



1秒的 $\frac{2}{3}$ 是16格,1秒的 $\frac{1}{2}$ 是12格,1秒的 $\frac{1}{3}$ 是8格,1秒的 $\frac{1}{4}$

是6格,1秒的 $\frac{1}{6}$ 是4格,1秒的 $\frac{1}{8}$ 是3格,1秒的 $\frac{1}{12}$ 是2格。由此可见,内容是时间和格数的换算。

电视的换算方法是1秒钟为25帧,1秒的几分之几与电影的换算方法一样,一秒的 $\frac{1}{3}$ 、 $\frac{1}{4}$ 、 $\frac{1}{6}$ 、 $\frac{1}{8}$ 换算方法都可与电影相同。1秒的 $\frac{1}{2}$ 可以是12帧也可以是13帧。

一场戏的速度和节奏:

一部影视片就是由互相紧密关联的若干场戏组接而成,每场戏的节奏是由动作节奏、语言节奏、情绪节奏组成的。但是值得警惕的是,一场戏的节奏并非直接取决于剧情发生的作用。如果我们单纯从剧情发展的动作中寻找,那么凡是动态场面——追逐、格斗、战场、舞蹈、竞争等等都用紧张的速度处理,反之抒情的戏剧性场面——谈情说爱、刻画心理等等则用舒缓的慢速度处理,就局部来说,似乎是可行的;然而决定这场戏的速度和节奏,必须受整个影视片速度、节奏的制约,超出这个总体,局部便失去合理的依据,反之适合或正确理解和掌握了总体节奏,就能为每场戏的速度和节奏提供正确安排的基础。

前苏联早期电影导演A·杜甫仁科在影片《米丘林》中,在表现米丘林的妻子逝世一系列悲伤的镜头之后,突然出现了一个米丘林穿过秋天金色的树林的镜头。按常规,妻子的逝世,丈夫的心情是沉重的,情感是压抑和悲痛的,应该用缓慢的、低沉的节奏加以处理,然而导演、摄影和剪辑考虑到,剧情中过分集中一些缓慢的戏会使整个剧情的紧张性有下降的危险。从影片总体节奏出发,需相应地改变几场戏,以“挽救”这种危险。于是导演采用了富于戏剧性的镜头,树干不断在前景中闪过,遮住了米丘林,而且速度越来越快,光秃的树枝、染满秋色的灌木林的镜头迅速闪过,从而造成了强烈的、情绪飞扬、极富于动态的紧张节奏,真是“因势利导”。

影视镜头组接的节奏,必须注意到在镜头组接中的戏剧动作和造型因素,以及时间和空间的有机关系。特别是群众场面和战斗场面,首先要抓住该场景的中心任务、人物性格、人物关系、人物语言、人物动作、人物情绪,发展变化和互相间的连带关系。

节奏不是纯时间性的外在因素组成的,它是以戏剧动作、时间与空间,画面的造型等三者的关系有机结合而组成的。只有使戏剧动作的节奏和蒙太奇结构从形式到内容完美地统一,才能获得鲜明流畅的镜头组接的节奏效果。

总之,剪辑节奏在影视片中具有举足轻重的作用,可使影视片达到较高的欣赏水准。剪辑节奏可归纳为十大要点:

1. 在于对影视片的叙述方法和结构的编排。

2. 在于对场、景、镜的调整和时空的合理。
3. 在于对镜头的选择和动作的取舍。
4. 在于对镜头的增删和长度的处理。
5. 在于对镜头的分剪插接和移植借用。
6. 在于对画面造型的匹配和镜头语言的组接。
7. 在于对画面技巧(特技)的掌握和资料景物镜头的运用。
8. 在于对未配音无声画面的组织和审视配音后声画的技艺效果。
9. 在于对闪回(意识流)倒述、回忆(生活流)的正确把握,合理安排镜头的容量,对现在、过去,未来三种时态的交叉叙述,要重视联系性。
10. 在于对影视片声画总体的组合(剪辑、合成)和视听形象的构成。

第8章

多片种剪辑^①

多片种剪辑,是指除故事片和电视剧以外的其他片种,如纪录片、科教片、美术片、预告片、专题片和广告片等的剪辑。因片种不同、内容各异、影视剪辑、编辑对多片种的编剪,应该分门别类地进行,切忌用一个模式处理。影视片的编剪者,必须事先研究各个片种的基本性质和基本任务。根据性质决定影片的结构方式,根据任务选择影片的表现形式。进行有针对性的剪辑,运用蒙太奇技巧,促使影视片从内容到形式和谐统一。使不同片种达到应有的艺术效果,完成各自的任務。这既是剪辑、编辑的职责,又是剪辑、编辑艺术功力的体现。

第一节 电影新闻纪录片、科教片、美术片的剪辑

一、新闻纪录片的剪辑

新闻纪录片是新闻片和纪录片的统称,电影的四大类别之一。其特点是忠实于生活,从现实生活中直接摄取形象,将真人真事(选取典型、提炼主

^① 本章的部分内容参阅了中国电影剪辑学会的有关材料,特此鸣谢。

题,不加虚构地)直接反映出来,教育人民,启迪人们的灵魂,激发人们的斗志,陶冶人们的情操。

新闻纪录片可分为以下几个片种:新闻简报,新闻纪录片,新闻杂志片,历史纪录片,传记纪录片,政论纪录片,人文地理纪录片,舞台纪录片,杂志片,系列纪录片等。

新闻片主要以报道最近发生的新闻事件为主,以真实生活为创作素材,但它又不是不加选择、原封不动地纪录下来进行报道。相反,新闻片也要通过艺术手段,加强影片的逼真性和感染力。新闻纪录片的基本特性决定它不能虚构情节,不能用演员扮演,不能任意改换地点环境、变更生活进程等,但新闻纪录片可以运用对比、联想、象征、比拟等各种艺术手法,通过摄影、美术、音乐、音响、解说等视听表现手段来再现生活,最大限度地保持生活的真实,生活的气息,生活的节奏,发挥新闻纪录电影所特有的艺术功能。

纪录片一般不受新闻性的限制,它可以纪录当前的现实,也可以重现过去的历史,还可以再现举世瞩目的重大事件;可以从社会生活中挖掘题材,反映生活中不被人们注意的某个侧面,也可以表现珍禽异兽、地理风光。它在具体剪辑过程中,与新闻片相比更注重艺术的处理。

电影的发明,就始于纪录,如1895年法国路易·卢米埃尔拍摄的《工厂大门》、《火车进站》、《婴儿午餐》、《清扫垃圾》等电影,都属于纪录影片的性质。中国纪录电影的拍摄始于19世纪末、20世纪初,由外国摄影师拍摄了清朝末年的社会风貌,八国联军人侵中国的片断和历史人物李鸿章。

1911年日本摄影师梅屋拍摄了《辛亥鳞爪录》,中国朱连奎等拍摄了《辛亥战争》(反映武昌起义的)。在此之后,亚细亚影戏公司、商务印书馆、民生、联华等电影公司又先后拍摄了《上海战争》(1913)、《长江名胜》(1921)、《北伐大战史》(1927)、《十九路军抗日战争史》(1932)等不同类型的新闻纪录片。抗日战争时期,中国电影制片厂、中央电影摄影场、西北电影公司等摄制了《抗战特辑》(1937—1939)、《中国新闻》(1939—1940)、《华北是我们的》(1939)等新闻纪录片。1938年在中国共产党领导下成立了延安电影团,拍摄了《延安和八路军》(1939)、《南泥湾》(1942)等纪录片。解放战争期间东北解放区的新闻纪录电影迅速发展壮大,他们奔赴前线,拍摄了大量的反映人民解放军与老百姓齐心抗战的影片,老一辈新闻纪录电影工作者们杰出的贡献为新闻纪录电影的发展立下了不朽的功绩。中华人民共和国成立了,新闻纪录片的电影工作者们拍摄了举世瞩目的《开国大典》,成为具有特殊意义的历史资料。1953年7月7日建立了中国第一个专业性的新闻纪录电影制片厂——中央新闻纪录电影制片厂,由钱筱璋任厂长。至此,新闻纪录电影制片厂在共产党的领导下,以党的方针、政策、纲领、路线

为指南,拍摄了大量反映现实生活的真人真事,有传记色彩的历史人物,有景色优美的自然风光和各种类型的珍禽异兽等影片,真正起到了党的喉舌的作用。此外,八一电影制片厂及各省、市、自治区电影制片厂、各电视台也同时拍摄新闻纪录影片。

近些年来,新闻纪录电影不论是在取材、构思和表现手法上都比较活跃,有不少新的尝试,使新闻片在思想上艺术上都具有较强的感染力。

新闻片,也称时事报道片,属新闻纪录电影样式之一,报道新近发生的新闻事件,主题单一,一般均有时间、地点、环境、人物等新闻要素。但说到新闻,往往会引起误会,认为新闻和艺术是两个范畴的概念。然而,作为同属于受经济基础支配的上层建筑的意识形态和人们头脑中的社会生活,又有许多相同之处,都源于生活,但艺术是高于生活,而新闻是用一些艺术手段再现生活,新闻是真实地报道生活,艺术则是真实地反映生活。

报道性影片有《拼搏》,报道女排姑娘如何争夺冠军的真实事件。1984年的《国庆阅兵》,都属于新闻报道影片。

电影有新闻纪录影片,电视有电视新闻和电视报道剧,两者有相同之处,也有不同之处,例如《列车新风》和《列车长日记》,《彩塑新花》和《雕塑家刘焕章》,前者是事实的、文献式的报道,后者是艺术的、形象式的描绘。播出后,观众喜欢后者,原因是在思想上得到启迪的同时,更多的在感情上受到艺术美的陶冶。

历史纪录片,新闻纪录电影样式之一,再现过去时期的历史事件的纪录影片,它的特点是所表现的人物和事件要求保持历史的本来面目,不能违背史实,不需演员扮演,只可运用历史影片资料、历史照片、文物、遗迹或美术作品摄制,影片应具有文献价值,如影片《辛亥风云》(1981),这部影片是一部表现伟大先驱者孙中山先生领导的推翻满清王朝、推翻帝制的革命,是一部重大历史题材的影片。

这部影片既是历史文献纪录片,又是真实地再现历史,而影片以两条线索贯穿全片的内容,一条是以慈禧为代表的清王朝专横暴戾的封建皇权专制,另一条是以孙中山等为代表的革命先驱者领导着的革命力量推翻了皇权统治。

剪辑这样的影片,一是要真实,二是在镜头的运用上要与声音(解说词)相吻合,造成强烈的感染力和震撼力,比如“垂帘听政”一场。为了表现19世纪后半叶中国历史舞台上一个狭隘、专横、暴戾、凶残的女人是如何掌握着皇帝的权利,卖国求荣垂帘听政这一真实的历史事实,剪辑看了拍的素材,一个画面的内容是从光绪的宝座移过一道纱幔停在慈禧的宝座上,另一个画面是从光绪的宝座推向座后的垂帘。如果将这两个镜头连接在一起,虽然有解说词,但仍缺乏感染力,原因是缺少人物,于是在两镜头后叠化一

个慈禧的画像镜头,这样,既人物突出,同时,视听形象清晰明朗,观众从视觉上受到冲击,构成了在皇帝宝座上掌握实权的是坐在纱幔后的慈禧。

还有一场戏,是运用对比的蒙太奇结构处理的。一面是慈禧的绫罗绸缎、服装、首饰,一面是“纤夫拉纤”,将这两组镜头用对比的手法连接起来,加上音乐、音响、解说词等综合处理,产生出强烈的形象语言和表现力。

如新闻纪录片《两种命运的决战》,其中有很多画面是采取对列的手法剪辑的,美军进入北平下火车后前进,一美军笑的中近景与人民仇恨的近景产生对列;又一美军的近景与一老头愤恨的特写对列;美军乘汽车入城与人们怒视对列;美军飞机在空中盘旋与人们愤怒仰视对列等等,这种相同镜头与相异镜头,重复性的连续对列组接,造成一种内外紧密结合的联系,构成人民与美军对立的视觉形象。

传记纪录片,纪录电影样式之一。这种纪录片是以纪录历史或当代人物生平或某一方面事迹的影片,它要求绝对尊重历史,不能虚构,也不允许由演员来扮演,像《诗人杜甫》、《毛泽东》、《叶剑英》等属此类影片,还有一些人物肖像片、速写片,如《仙人掌精神》、《赤子心——怀念廖公》等亦属于此类影片。

政论纪录片,新闻纪录电影样式之一。运用真实形象进行论证的纪录片,是“有叙述,有议论,形象化的政论”(列宁语),威力很大,它是通过不可辩驳的事实来说明问题,使人信服。因此,它的论点要正确、鲜明,准确地反映客观事物和历史事件,它是根据主题思想的材料,确定基本论点。它的论据要真实、准确、可靠,不能有虚假,运用的素材不受时间、空间和事件本身序列的限制,注重材料的科学性,逻辑的严密性,如《中国之抗战》、《两种命运的决战》、《反对细菌战》、《中印边界问题真相》、《零的突破》等均属此类影片。

政论纪录片的政论方法,一般是夹叙夹议,要结构严谨、逻辑性强,形象生动,宜多用画面说明问题,不能用大量字幕来解释问题。

人文地理纪录片,表现特定的地理范围的自然风光、风土人情,要注意知识性、科学性和趣味性的结合,如:《漫游柴达木》、《黄山观奇》、《土族风情》、《南极,我们来了》都属于此类影片。以《南极,我们来了》为例:这是一部介绍我们所不知晓的南极风光及南极珍奇动物企鹅的影片,向观众展示了一个崭新的世界,编者及剪辑人员煞费苦心,反复揣摩,把性格温顺、富有好奇心的企鹅以拟人化的处理方法,科学地、趣味性地展现在观众面前,引起观众的共鸣,这种剪辑处理手法,既能反映出科学家们在南极进行科学考察的巨大成绩,又达到了知识与娱乐的结合。有一段描写企鹅抚育后代的一组镜头:

1. 中推,一对对企鹅在冰雪中行走;
2. 中景,一对企鹅很欢快地在行走;

3. 近景,一对企鹅很欢快地在行走;
4. 近景,一对企鹅在冰岸上窃窃私语;
5. 全景,两只企鹅在水中追逐嬉戏;
6. 近景,两只企鹅用嘴衔石子筑窝做巢;
7. 近景,两只企鹅在孵化小企鹅;
8. 近景,雌企鹅离开窝去觅食;
9. 近景,雄企鹅来接班;
10. 近景,两只小企鹅依在一起;
11. 近景,两只小企鹅亲密地依偎在一起;
12. 全景,一只孤独的老企鹅。

从画面来看,已给人一种企鹅的生活习性似乎是一对对的,但企鹅是不会用语言来表达的动物演员,要想让观众真正了解企鹅到底是怎样的一种动物,就必须借助解说词的威力,使观众知晓。洪源同志为这段画面写了一段非常风趣又非常形象的解说词:“它们忠于爱情,实行一夫一妻制,成双成对,相依为伴。有的在岸上谈情,有的在水中说爱,卿卿我我,蜜蜜甜甜。临产了,夫妻商量着筑窝,它们严格挑选着每一块小小的石头,小企鹅出世了,依偎着爹娘,享受着天伦之乐。企鹅一旦失去了配偶,大多过着孤身生活,似乎不想再找伴侣了。”观众通过这段解说词与画面的有机融合,联想到所熟悉的鸳鸯,他们那种相依相伴的习性不是同可爱的企鹅一样吗?而那只孤独的老企鹅,由于丧偶而可怜的情景同我们看到的大雁是多么的一致,大雁也是由于丧偶而引颈哀鸣,孤独到死,这些又多么富有人情味,使人看后对企鹅那种忠贞不渝又相亲相爱的习性有所了解,领会了其内涵,悟出其哲理,达到了较好的银幕效果。

舞台纪录片,运用电影的艺术手段,忠实地纪录在舞台上演出的歌舞、戏剧、曲艺、杂技等,其拍摄对象具有一定的特色。这种纪录片在选择题材内容方面,可根据所要反映某一方面艺术的新成就、新倾向,或反映国际文化交流,代表某种传统、流派对节目进行必要的剪裁、删减,如《姹紫嫣红》、《请你来参加晚会》,还有八个样板戏,大型音乐舞蹈史诗《东方红》等都属于此类影片。

杂志片,特点是定期出版,如同电视的固定栏目一样,每片包含一个或几个主题,选材广泛,表现手法简练,主题鲜明,特点突出,像《新闻简报》、《今日中国》、《祖国新貌》等影片,《新闻简报》同中央电视台每天播出的《新闻联播》是相同的,新闻性强,纪实性强,时间性强,杂志片讲究真实性,是用形象传播时事。

系列纪录片,新闻纪录电影样式之一,同电视系列专题片相似,在统一的标题下分别出片或连续出片的纪录影片,其中每部影片可独立成章,但又

在统一主题下具有完整性,相互之间从内容到形式应有一定的联系,同电视系列专题片一致,如《近代春秋》、《紫禁城》等均属于这类影片。

纪录性艺术片,专指我国1958—1959年期间为及时反映当时迅速变化的现实生活而出现的一类故事片,其创作特征是在真人真事的基础上略作艺术加工拍摄而成,这种纪录片因以真人真事为素材,既有纪录片的特点,又有故事片的特征,这类纪录片的角色有的是由演员来扮演,有的是由生活中原型人物扮演,如50年代拍摄的影片《黄宝妹》就是由黄宝妹本人扮演的。

艺术性纪录片,同纪录性艺术片相同,只是处理的手法更接近于艺术。

不论是纪录性艺术片或艺术性纪录片,它们的解说词都应该是以暗示性为主,描写性为辅。

纪录片的剪辑应运用纪录片特有的处理方法来表现,不能过多地着重心理描写,应该设法使现实在影片中表现得更生动。

纪录片在一般情况下只有编导提供的拍摄提纲和设想,而没有完整的分镜头剧本,摄影师在拍摄时往往是凭着现场那灵敏的动作和敏捷的反应能力进行拍摄,特别是体育性的纪录片,一场比赛不可能再次重复。因此,拍摄时就可能杂乱,全凭剪辑人员在剪辑台上将这些镜头组接成一部完整的影片,这就要求剪辑人员对所有镜头要熟悉,要在几千英尺或者近万英尺的原始素材中,选出理想的、符合内容、情节的镜头,比如:纪录片《美的旋律》,这部影片是反映体操运动员争夺冠军的真实事件。马艳红在高低杠比赛中获得冠军,剪辑这段比赛镜头时,如何能将马艳红那轻盈的身体,在杠上如同燕子上下翻飞的情景表现出来,剪辑动了很多的脑筋,才使得马艳红的精湛技术在银幕上清晰可观。

解说词是纪录片的重要因素之一,一部新闻纪录片,由画面、解说、音乐、音响四者有机地组合而完成的,是纪录片的四个重要因素。剪辑纪录片时,处理方法各自不同,有的善于将解说词写好、录好,再配上画面,有的是将画面组接好,再根据画面的长短配解说,这两种方法都可进行纪录片的剪辑,第一种方法画面受到制约,第二种方法是声音服从画面。但从影片的内容来看,电影艺术主要是以画面为主,以视觉形象为首要的,声音(解说)只是加强画面的感染力和表现力,因此,先录声音再插接画面的方法,从视觉形象来看不完善,而先剪出画面。再配音较为灵活。另外,在一部纪录片中,解说词不必过多,要给观众以喘息的余地,那样会使观众厌烦,而失去听觉艺术的魅力。比如,50年代拍摄的一部纪录片《英雄赞》,反映的是中国人民志愿军在战后如何帮助朝鲜人民重建家园以及志愿军从朝鲜撤军的情况。这部影片的解说词写得很感人,符合艺术精炼这一原则,只是在影片的结尾处那激动人心的场面里,解说词显得过于冗赘,有所多余,给人以扰乱

画面之感。在这样激动人心的场面中,导演希望观众能对此有所感动,这时解说员最好保持沉默,让画面本身(或带音乐)去发挥感染力,让强烈的视觉形象去感染观众,解说员应该尊重观众这一感受,这样,才能赢得观众的好感,但如果这时伴随画面的是一首富有诗意的解说词,那就可能出现另外的艺术效果,那就另当别论了。

一部影片的解说词决定于影片的剪辑处理得是否妥当,要根据影片的内容具体情况合理编排。不论是什么性质的纪录片,它的解说词都应以暗示性为主,描写性为辅。

纪录片的音响,应该是写意与写实并举。音响在纪录片中是重要的,往往在纪录片组接中要考虑音响与形象的对列,内容与节奏的统一来表现一种预期的艺术效果,这方面的音响多是写意的,写实的音响不容易达到预期的戏剧效果。因为纪录片的视觉性不是连贯的,它是把一些没有外部联系的画面,通过剪辑手段组成一个连贯的段落,所以写实音响的使用会妨碍情绪和一定的节奏感及其镜头的突然转换,比如:游行,可以有写实的游行的音响,而写意的就可再加些其他声音,意在渲染。纪录片常用写意的音响,而写实音响并不是完全不用,在特定情况下,写实的音响更能突出纪录片的特性,达到真实的效果。运用写意与写实音响,在于纪录片的内涵而决定两者侧重的使用。

纪录片的镜头组接要注意的几个问题:1. 声音组接的有机性,包括解说、音乐、音响。2. 主体动作的连接,包括人物动作、镜头动作、景物动作。3. 技巧的运用处理,包括化、划、甩、淡出、淡入、叠印等。4. 镜头对列的组接,包括敌我镜头对列、同类镜头对列、相异镜头对列等。5. 镜头组接的时空变化问题,包括镜头连接和镜头组接,技巧运用的时空关系。6. 镜头的尺寸与节奏问题,包括局部节奏、整体节奏。7. 镜头画面的方向性问题,包括敌人与我们的方向性。8. 动画、线画、字幕的组接处理,包括地图、动画、报纸等。

剪辑纪录片时,从剪辑的任务出发,以下问题也是必须要考虑的:

1. 讲的问题是否有条不紊从头至尾地清楚了? 主题思想是否形象化?
2. 解说词的含义与画面是否吻合? 视听语言是否准确?
3. 蒙太奇结构是否严谨? 分段结构的中心问题是否阐明?
4. 视觉、听觉是否和谐? 形象化是否突出? 事件是否交待清楚?
5. 影片的节奏是否明快? 段落感、时空感及镜头长度是否贴切?
6. 字幕、线画、动画及画面技巧(特技)的运用是否服务于内容?
7. 解说、音乐、歌唱与画面的组合,音响与画面的组合等是否和谐合理? 这里既有声画合一的运用,又有声画的对列、对位的运用。

新闻纪录片影片长度,一类 1—3 本(每本 10 分钟)二类 4—6 本,三类

7—8本(1980年我国文化部规定)。

二、科教片的剪辑

科学教育片又可称为形象化的通俗讲演。从影视艺术与科技的角度来看,这个“讲演”讲得好坏,直接与科学性和剪接点的选择密切相关。

科教片的特点既是科学,又是艺术。每一部科教片,创作者们都力图使枯燥无味的科学内容通过电影语言变成通俗易懂、鲜明生动、引人入胜的艺术效果。

科教片与故事片的不同之处在于它所表现的对象,大都是物,不是人。科教片的题材相当广泛,上至天文,下至地理,从宏观世界到微观世界,从有生命到无生命,都可作为科教片所涉猎的题材范围。科教片是揭示自然界及人类社会各个学科领域中的客观规律。

因此,一部成功的科教片,必然是科学与艺术的完美结合。

科教片一般分下列几种:

1. 科学普及片(科学与技术也属科普片)。
2. 技术推广片(对外的)。
3. 科学片(形象化的教具、教员办不到的情况下通过教学片说明问题)。
4. 汇报片(不能虚构,如实汇报又称情投资料片)。
5. 科学研究片(科研单位的工具,对内的)。
6. 科学纪录片(及时报道最新科研成果的纪录片)。

科教片与故事片在表现形式和结构方法上有所不同,故事片主要是以故事情节来安排表现形式和结构方法,科教片则应该是形象和声音的结合,它运用电影艺术手段,准确而生动地解释自然现象、社会现象,普及科学技术、生产知识,推广先进技术,提供形象教学等,因而也就形成了科教片自己独具的特点,剪辑科教片不仅要有剪辑的基本功,而且要熟悉所剪辑影片的内容,加深对影片科学内容的理解,以便较圆满的完成剪辑任务。这是科教片的剪辑特点之一。

科教片的剪辑多数不受对白、故事情节的限制,而是按照科学内容的顺序、思维逻辑进行剪辑,以科学内容的准确性为首要,这是科教片剪辑重要的方面。

科教片内容题材多种多样,五花八门,结构形式必须多样化,根据内容形式,从以下三方面说一下:

(一)以情节构成的科教片

这种类别的科教片是以叙述情节事件的构成方法来表现的,从编、导、

摄、录、剪都与故事片的构成方法相同,如70年代拍摄的《知识老人》,这部科教片有对白,大部分对白采取的是现场录音的方法,这对后期剪辑工作较为有利。

(二)问答式结构的科教片

叙述内容采取问答形式,这是较为常见的,这种表现方法也利于后期的剪辑,只要按照顺序剪辑就可达到预期设想的效果。

(三)无发展主题(段落感)结构的科教片

整部影片每段的连接可用字幕来表现,形成每个段落的主题,可单独说明一个内容,但剪辑方法最好用内容代替字幕来连接,使之成为一个有机的整体。

科教片主要依靠形象说明问题,但科教片的解说词是帮助形象进一步说明问题的,没有解说词的科教片很少,因此,解说词要有激情,起伏有致,情感丰富,在表现动物或植物的动态和生长过程时,都可采取拟人的叙述方法来体现,使之富有人情味,如日本拍摄的《狐狸的故事》在很多语言中都运用了拟人的词汇来形容狐狸的可爱之处。同时,音乐应悦耳动听,解说员应该懂戏剧表演、戏剧动作,使语言表达更为丰富。解说词要优美、精炼、俏皮、富有哲理或诗意,它必须经过概括、集中、提炼,不能总是解释画面,因为科教片既是科学,又是艺术。

科教片的剪辑主要是叙述的蒙太奇和表现的蒙太奇两种技巧。

1. 叙述的蒙太奇(连续的蒙太奇)主要用于以情节构成的科教片,因为带有故事情节的科教片是连续的,因此,剪辑这类科教片,从内部到外部都要强调“连续性”,多采用连续性组接。语言、动作、技巧都要以内容的连续来处理。比如:日本电影《狐狸的故事》就是以故事情节贯穿始终,让动物以拟人化的表演,给人以深刻的印象,全片通过一个狐狸的家庭,形象生动地向观众展现了狐狸的生活规律、生活习性以及狐狸为了生存所做出的抗争,整部片子生动、感人,演员(狐狸)虽然无语,但通过那富有人情味的解说,使整部影片具有强烈的吸引力和感染力,同时让人们对于狐狸这一动物有了进一步的了解。

再如外国有一部系列科教片《我的丛林日记》也是以叙述的蒙太奇的手法来处理的,每一集都是一个完整的故事,介绍一种动物或两种动物,以摄影师的亲身经历,用第一人称的拍摄方法向观众介绍了在人类生活的地球上、在莽莽的大森林中还有那么多人类不知晓的动物和植物。观众既欣赏了美丽的大自然风光,又增长了科学知识。整部《日记》亲切、生动,加之摄影师本人就在其画面中进行讲解,更给人一种身临其境的感觉,尤其是在进行捕猎时的惊险过程,让观众难以忘怀,比如有一集《雪豹》。在喜马拉雅山上,当地的人们被一种凶残的动物所控制着,它不时地袭击人和家畜,人们

惧怕它而又无法征服它,于是便对其产生了神化的传说。但主人公摄影师却坚信这是雪豹,决心找到它,证实雪豹的存在。摄影师经过艰苦的努力,忍受常人难以忍受的艰辛,终于将雪豹捕获。整部片子既惊险,又带有一种神秘的色彩,很有感染力,既有知识性,又有艺术性。

我国拍摄的科教片《黄鼬》既有故事情节,同时又有一定的科普知识。它是通过黄鼬(俗称黄鼠狼)的生活规律及习性和它的毛皮的经济价值,向观众剖析了黄鼬这一有价值的野生动物资源。

自古以来,人们把黄鼬说成是仙。它来无踪,去无影,行动机敏,神出鬼没。为了使观众对黄鼬有一个正确的认识,整部片子的处理手法既有很浓的故事情节,但对其特殊的本能又进行了透彻的解剖。比如:关于黄鼬放臭屁这一特性,原来人们就以为黄鼬在遇到危险时用放臭屁来得以脱身;其实不然,而是黄鼬的肛门一边有一个麻雀蛋大小的臭腺,当它遇到强敌时,就会从此处分泌出一种黄色液体,并能在空气中迅速挥发,变成其臭无比的气味,使敌手在此犹豫,而它就趁机溜之大吉。影片的剪辑在处理这个镜头时,为了让观众加深印象,用了很长的时间来具体表现,这就具有很高的科普性,使影片既生动,又逼真,既有艺术性,又有知识性。

剪辑这类科教片,要具有故事片的情节连续,又要有科教片的通俗易懂。具体的手法应根据影片的内容和情节来合理地剪辑。在表现动物的敏捷、机灵、凶残、可爱、活泼等方面,应多以快节奏来处理,而在剪辑科学内容部分就不宜剪得节奏太快,而应以普及科学为主。但这不是绝对的,可根据特殊情况具体处理。

2. 表现的蒙太奇(对列的蒙太奇)多用于问答式结构和无发展主题结构的科教片。这类影片没有首尾贯穿的故事情节,段落之间不是连续的。剪辑时,一般采用对列的组接,以内容的内在联系为主,外部则要恰当地以动作、造型、声音三者,有机地连接。比如:《遗传工程》、《预防肺炎》、《识图》、《节育手术》、《试管苗》、《蓝色的血液》等影片,都属于科普片范畴。它们的特点是镜头衔接时特别注意条理清楚,说明内容的镜头分切得要细,不能单独强调蒙太奇效果,宜采取朴素、明晰的手法讲清道理,使观众一目了然,达到科学普及的效果。像《遗传工程》一片,因此片表现的内容是我们日常生活中所不曾了解的,距离较远,为了使观众能通过画面懂得什么是遗传这一科学道理,剪辑时,一是依靠导演和科技人员的指导,只是在画面的分切上要与声音(解说词)相一致,听其声则必见其画,这样,才能取得声画合一、清晰明朗的科艺效果。

再如《蓝色的血液》这部科普片,从片名的出现,就紧紧地抓住了观众。人们都知道,血是红的,还从没听说过有蓝色的血。因此,观众的好奇心促

使他们将影片看下去,以便了解这一奥秘。剪辑就是利用这一特点,将“鲎”(读 hòu 音)这个观众十分陌生的古老生物介绍给人们,对“鲎”的外形、生理构造、生活习性逐一进行讲解,突出表现鲎血的作用。医院抢救病人时,鲎血做快速验血试剂用,使银幕上“丑”的鲎变得可爱了。人们了解了鲎,明确了鲎血将给人类的幸福、社会的发展带来其他生物所无法取代的作用。

近几年,生产出一些较好的科教影片,如《电子琴》、《排球场上的奥妙》、《西藏地热》等,都得到较好的艺术效果。

科教片的剪辑在镜头的选择、动作取舍的长短处理上,要依照科学内容而定。对一些说明科学道理的关键性镜头,一定要选得准确,同时一定要让观众看清,否则就失去了科教片的特点,这是剪辑科教片首要的注意事项。比如:蓝藻植物的细胞分裂,动物卵细胞的分裂,都是说明所要阐述科学道理的重要部分,因此,就必须用足,直到观众清楚为止。再比如:科教片《金小蜂与红蛉虫》,这部影片是介绍金小蜂与红蛉虫之间如何生存、而又如何相互残杀和繁殖的科教片。当镜头对准金小蜂那钢针般的产卵器是如何刺入红蛉虫茧内的时候,镜头从开始的搏斗到最终刺入茧内,用了很长的篇幅进行表现,其目的就是要让观众从头至尾看清生物界中这一对小生命是如何生存、残杀的真实情节,明白一个生态平衡的道理。虽然镜头用得长,但达到了科普的效果,这就是科教片的特点。再有,表现快速动作时,可多次运用,或放慢使用以进行强调式的说明。如青蛙吃虫的动作,壁虎吃虫的动作,变色龙吃虫的动作,这几个动作拍摄下来只有几格,如不反复使用或放慢使用,观众是难以看清的。因此,剪辑时,一是将这些镜头通过不同的角度反复使用,让观众看清;再一个就是利用技巧的处理方法放慢动作使用,观众也能看清。因此,科教片的情节、节奏以及动作的取舍、镜头的长度都要服从于科学的内容,即便有些镜头拍摄得不理想,但从内容上讲又不能舍弃的情况下,应以服从内容为首要。所以,既要有外部的流畅,又必须以内容为主。

科教片不仅仅局限在镜头的分切和实景的拍摄上来解释一定的科学道理,它还必须通过特技模型、定格、动画、显微镜、透镜等现代科技手段来提高科教片的可视性和知识性,常使用的手法有实景与动画、实景与特技、实景与显微镜、透镜、定格等等。这些特殊的表现方式是科教片用以阐述、剖析深奥的科学较为理想的表演手法,也是观众领会影片内容最为有效的一个途径,常见的有以下几种:

1. 动画与实景的运用

这种方法在科教片中较为常见,也是影片取得理想的银幕效果的手法之一。比如:科教片《送瘟神》就是多数采用这一手法进行镜头组接的。这

部影片是向人们介绍血吸虫病的危害及我国“血防”战线的成果。为此,毛泽东主席还曾赋诗二首:《送瘟神》。为了消灭血吸虫病,广大人民群众在共产党的领导下,开展了向血吸虫病的挑战。影片以推广经验,如何彻底灭螺的科学方法为主,运用了大量的动画对如何深检埋螺,对鱼池挖多深的关键性镜头进行讲解,使大片土地变成了养鱼池。从动画的养鱼池到实景的养鱼池,既有知识性,又有现实性,同时省略了实景的挖池这一烦琐过程,达到简明扼要、普及科学的作用。

2. 实景与动画的运用

实景与动画的衔接在科教片中也较为常见。这是一种利用实景与形体相似的动画相衔接,达到动画与内容相吻合,对影片的科学道理也起到深化、明了的作用。

如科教片《排球场上的奥妙》。剪接时,除了利用高速摄影,停格的素材外,还运用了动画的方法,对发球、接球、传球、扣球、拦网五大基本技术逐一进行揭示,讲解科学道理,使广大观众对排球技术的基本知识有了更进一步的了解。影片通过实景与动画交叉剪辑,获得了较理想的艺术效果。

3. 实景与显微镜的运用

实景与显微镜头的衔接,属于涉入微观领域,这种科教片是普及科学、了解自然生态的最为理想的手法。人的肉眼只能局限于所视的范畴,而对肉眼以外的生命就难以理解了。显微镜就是帮助人们走向微观世界,了解大自然中的微小生命。因此,实景与显微镜的运用,是高科技的产物。

比如:《蓝藻》的剪辑。这部片子大多是通过显微镜来拍摄的,蓝藻这一植物是人类生命的起源,地球上的氧气就是它们制造出来的。而这种对人类社会起着决定性作用的植物,却是我们肉眼所不及的小东西。一滴海水中,不知有多少万个蓝藻,而我们却看到一滴晶莹透亮的水珠。所以,介绍蓝藻不通过显微镜是无法办到的。影片中的蓝藻在显微镜下,活灵活现地展现在观众面前,使人们难以看到的情景得以呈现。显微镜头将人们带入到微观的世界中去,这是科教片最为独特的优势。

4. 实景与特技模型、透镜、停格的运用

这些都属于科教片的表现手法之一,特技模型的使用是为了更加逼真地讲解一些实景所不能达到的科学领域。比如人体解剖,不可能用一个真人来拍摄,而必须运用模型来解剖。医院里的人体解剖学都有模型,它是模拟人体的构造来向学生们传授知识的。像透镜、停格的运用,是强调这一情节的重要性,就同于我们写文章时对某一人或物以及某一词语加上着重点一样,让人们注意,这在科教片中较为常见。科教片不同于故事片,它是以普及科学知识为主,而不是以故事情节为主。因此,剪辑时,要抓住这一特

点。同时,声音(解说词)与画面的统一尤为重要。科教片的专业术语较多,一个画面内容就是一个专业术语。如果声画不统一,就会张冠李戴,造成混乱,从而影响影片的质量,这要引起我们剪辑人员的重视。

总之,剪辑科教片,同剪辑故事片一样,既要有熟练的剪辑基本功,同时又要有一定的文学修养。最好能坚持学点科学知识,这对剪辑科教片是大有益处的。

三、美术片的剪辑

美术片是动画片、剪纸片、木偶片、折纸片等类影片的总称,是电影四大片种之一。它以绘画或其他造型艺术作为人物造型和环境空间造型的主要表现手段。它与故事片、科教片、新闻纪录片不同之处在于,美术片不追求生活的逼真,而是运用夸张、神似、变形的手法,借助想象,反映人们的生活,抒发人们的情感,是一种高度假定性的影视艺术。

电影的发明,最初就是借助动画而实现的。人们通常认为法国人埃米尔·雷诺是动画片的先驱,他于1888年创造了光学影戏机。从1892年起,先后放映绘制的动画片近10年之久。而动画电影的真正诞生是美国人斯图亚特·勃拉克顿。他在1907年发明了“逐格拍摄法”后,拍摄了一批动画片,才真正使动画走上银幕。动画片所采用的“逐格拍摄法”,是把一个动作分解为若干个环节,再将这一系列的环节拍摄下来,经过剪辑后连续放映,便产生了动画。

自动画问世以后,各国美术动画片便欣欣向荣地发展起来。20年代,美国人华尔特·狄斯耐的长片动画《米老鼠,唐老鸭》在全世界产生了广泛的影响。三四十年代又制作了《白雪公主》、《小鹿班比》、《幻想曲》等长片,使动画片在电影片种中占居了一定的地位,成为电影四大片种之一。

动画片问世以后,法国人埃米尔·科尔于1910年试制木偶片获得成功。1919年德国人洛特·莱尼格尔又开始摄制剪影片(与剪纸片近似)。

中国的美术片电影出现于本世纪20年代。“万氏兄弟”(万籁天、万古蟾、万超尘、万涤寰)是中国美术动画片的先驱。1926年,中国第一部无声动画短片《大闹画室》由他们拍摄成功。1941年,他们又拍摄了中国第一部有声动画长片《铁扇公主》。1947年,东北解放区的东北电影制片厂摄制了第一部木偶片《皇帝梦》,1948年又摄制了动画片《瓮中捉鳖》。新中国成立后,在党的关怀和支持下,美术电影事业得到迅速发展,摄制了动画片《骄傲的将军》、木偶片《神笔》。1958年,美术片工作者们又运用中国皮影戏和民间剪纸的艺术形式,试制成功了剪纸片《猪八戒吃西瓜》,形成了具有鲜明的

民族特点的美术片。随后美术电影工作者们又于1960年摄制成功了一部水墨动画片《小蝌蚪找妈妈》。水墨动画技术的发明,引起了国内外人士的瞩目。1960年折纸片《聪明的鸭子》问世,受到幼儿的欢迎。1961—1964年,美术片创作出现高潮:大型动画片《大闹天宫》。在美术造型上充分体现了中国古典装饰风格,具有浓郁的民族色彩,美猴王孙悟空的造型生动感人,活泼可爱,在世界各地引起强烈的反响,各国广泛地上映。具有中国山水画特点的水墨动画片《牧笛》,在技术和艺术上更加成熟,意境高雅,别具韵味。木偶片《孔雀公主》、《半夜鸡叫》,剪纸片《金色的海螺》、《红军桥》,动画片《黄金梦》、《没头脑和不高兴》等,都是这一时期的作品。从1979年以来,美术电影工作者们重振旗鼓,先后摄制了一大批优秀美术片。如宽银幕动画长片《哪吒闹海》、寓意性的动画片《三个和尚》、水墨动画片《鹿铃》、水墨剪纸片《鹬蚌相争》、剪纸片《猴子捞月》、《火童》、木偶系列片《阿凡提》、动画系列片《黑猫警长》、《金猴降妖》等为美术电影园地增添了绚丽的光彩。

中国美术电影由于独树一帜,因而在国际影坛上被称为“中国学派”,有不少影片在国内外获奖。

动画片、木偶片、剪纸片、折纸片这四个片种,都具有自己的特点。动画、木偶片更接近电影故事片,它们的情节是多种多样的。如动画片既可以以人物、神话来反映内容,又能以动物为主体表现影视片内容;木偶片更似小故事片,它以人物、语言、动作来表现内容,有时也可以以人物为主体表现内容;剪纸片和折纸片,它们不但可以以人物为主体表现内容,而且更适合以动物神话为内容,但它们在人物、动物表情动作上达不到动画、木偶片的效果。

美术片创作的题材大多取材于童话、寓言、成语、民间故事、神话等等。它所表达的方式,在很大程度上是其他片种难以达到的,如上天、人地、翻江倒海、活灵活现的动物、拟人似的动物表演,都是美术片独有的特点。

美术片的人物、景物、服装、道具、所有画面表现的形象都是由美术片的创作人员画出来的,而它的演员也是由绘画师画出来的,动画片的演员是画动画的画家,木偶、剪纸片的演员是动作操纵人员。

(一) 动画片

动画片,亦称“卡通片”,是由国外引进的。它以各种绘画形式作为人物造型和环境空间造型的主要表现手段,运用“逐格拍摄”的方法把绘制的人物动作逐一拍摄下来,通过连续放映而形成活动的影像。它不求外在生活形态的逼真,而采用夸张、象征等特殊的手段来表现,一般采用单线平涂方法。

一部动画片的人物造型设计是很讲究的,它不同于故事片的人物是由

演员来扮演,不论变换什么角度,人物总是一个;而动画片则不然,一个动作的完成就有可能画出几幅或几十幅的图画,有时要经过几个人之手来绘制,这就要求画面造型的一致性。比如《大闹天宫》中的孙悟空的人物造型。这部长篇美术片拍下来,孙悟空的形象图稿就有上千幅,如果人物造型不统一,就会直接影响人物的真实性。如果一部片子的时间跨度大,人物的进程从少年、青年到老年,这三个不同时期的人物造型就要有三个图像造型,同时在人物变换的衔接处,要让观众感到人物的形象的变化是因时间的流逝而发生的,增强可信性。

(二)木偶片

木偶片是在木偶戏的基础上发展起来的一种样式,富有立体感。它用木材、石膏、塑料、橡胶、海绵和银丝关节器制成,以脚钉定位。拍摄时将一个动作依照顺序分解成若干环节,由操作人员操动,采取逐格拍摄的方法拍摄下来。剪辑将这些单个镜头连接起来,连续放映而还原为活动的影像。

木偶片的人物造型与动画片的人物造型一样,不是由演员来扮演,但与动画片的人物又有所不同,它是由设计人员画出人物的脸谱、服饰、道具的彩色图稿,再确定木偶形体的制作结构,画出木偶正、侧面的大小尺寸制作图,交制作部门加工装配,成为一个立体的形象,再由操作人员直接操作。

木偶片除基本上用逐格拍摄以外,还可用连续拍摄的方法进行拍摄,这是借用舞台木偶的技术。

(三)剪纸片

剪纸片是在中国民间剪纸和皮影戏等传统艺术的基础上发展起来的一种美术电影样式。它以平面雕镂艺术作为人物造型的主要表现手段,吸取皮影戏装配关节以操纵人物动作的经验,制成平面关节纸偶。环境空间则由绘制的纸天片及贴在玻璃板上的前、后景构成,玻璃板之间相隔一定距离以便分层布光。拍摄时,将纸偶放在玻璃板上,用逐格摄影的方法把分解动作拍摄下来,连续放映就形成活动的剪纸片。

剪纸片中的人物造型设计,以剪纸及绘画等艺术手段,根据剧情的要求、导演的意图,进行人物的形象设计。剪纸造型的人物设计多以侧面形象为主。

剪纸片是我国民间艺术的再现,是一个富有民族特色的新品种。我国自1958年摄制成功第一部剪纸片《猪八戒吃西瓜》之后,这一片种就迅速地发展壮大起来,先后创作了《渔童》、《人参娃娃》、《金色的海螺》、《等明天》、《红军桥》、《狐狸打猎人》。为我国的剪纸片艺术增添了光影。随着剪纸片艺术的不断提高,又开掘了不同特色的剪纸艺术,如画像砖风格的《南郭先生》,装饰画风格的《火童》,“拉毛法”制作的《鹬蚌相争》等剪纸片。

(四)折纸片

折纸片,源于幼儿园和小学校的折纸工艺。用硬纸片折叠、粘贴、制成各种立体人物(或动物)形象,通过逐格拍摄方法摄制。制作时,根据美术设计将各个纸片染成不同的色调,折叠成不同形象,穿以细银丝或细铅丝作为活动关节。再粘贴合缝,装上脚钉。动作操作与木偶片类同,适于表现童话、民间故事题材。折纸片在造型和场景设计上,色彩艳丽、明快,具有传统的装饰风格。自1960年摄制成第一部折纸片《聪明的鸭子》后,又拍摄了《小鸭呷呷》、《鳄鱼、巫婆和小姑娘》等影片,是幼儿和少年儿童喜欢的影片。

美术片由于摄制工艺的特殊性,也就必然决定了美术片的剪辑技术手段的特殊性及其艺术功能。

美术片剪辑最大的特点是挖格的剪辑,也就是挖剪的效果。一部故事片在一个镜头中进行挖剪,是在特殊情节和特殊情况下采取的一种剪辑手段,这是不常见的。而在美术片中,这种挖格的剪辑就习以为常了,甚至从某种意义上来讲是一种不可避免的手段。它不仅能在技术上弥补拍摄的不足,同时又起到了提高影片艺术质量的作用。

由于美术片的拍摄是采取“逐格拍摄”的方法,因而在镜头中间经常摄入“上剪×格”的拍板,这是在逐格拍摄过程中摄影人员或操纵人员摄入的。在剪辑时必须挖剪去重复画面的画格和废画格,这些画格如果不挖掉,将直接影响影片的流畅性。

挖格的剪辑还可以改变人物动作呆缓拖拉、节奏缓慢,时空的不合理。比如:孙悟空的眼珠一转,一个主意就想出来了。这个画面,眼珠转得快慢、多少,都与人物的性格有关。如果转得不符合人物在规定情境中的心态时,就会产生人物的失真。遇到这种情况,电视的处理方法是将这个动作在特技机上做加快效果,使转眼珠的动作符合剧情的需要。但这种加快是有限制的,如果超出人们生活的真实,就会出现“卡通”的效果,失去逼真性。而美术影片就可不考虑这一问题,因为,美术片本身就是卡通,是以夸张的手法来表现的,它不求生活的真实。因此,眼珠转得慢可以多挖几格;眼珠转得快,可将画格多留几格,而电影故事片遇到这种情况,大多是要补拍的。

再如:剪纸片《芦荡小英雄》,有一种游击队员从芦荡丛中乘小划子出击敌入的镜头,这种镜头在初剪时,划子速度太快,不像乘划子,倒像乘飞艇。剪辑看完后,认为不理想,导演准备要重拍。在进入细剪时,剪辑将这一组镜头重新组接,把每个镜头的头尾,也就是划子进和划子出的空画面全部剪干净,使划子的动态紧相连,形成一个完整的整体,观众的视像集中在划子的运动上,减弱了景与物的对比,达到了理想的效果。

美术片的剪辑同故事片的剪辑在性质上是一致的,都是运用蒙太奇的

原理对影片进行第三度的再创作。只是要根据片种的不同风格和特性采取不同的处理手法,以保证影片的艺术质量。

(五)美术片的前期录音

故事片的录音工艺有前期录音、同期录音和后期配音。美术片由于在拍摄时是采取逐格拍摄的方法,不可能采用同期录音的工艺。因而,美术片的音乐只有前期录音和后期配音,而前期录音是必须做的。这是为剪辑把声带上的音乐节拍、音符提出来,作为提供给绘画和操纵人员的音乐素材,供他们分镜头,确定画面长度。

音乐在美术片中占有很重要的地位,起着举足轻重的作用,有的美术片从头至尾都是以音乐贯穿始终。音乐与画面的和谐统一,才能使美术片更充分地展现出它特有的艺术魅力。为此,美术片采取“前期录音”的工艺,来确保影片的音乐完整,手法有趣,动作鲜明,节奏明快。具体方法:剪辑在录好的磁片上量出音乐的每一句、每一小节、每一拍甚至每一个音符的精确尺寸、格数,提供给绘画、动作设计、木偶操作等创作人员,作为分镜头拍摄和动作长度的依据。当镜头按照剪辑所提供的要求拍成后,剪辑再根据音乐将画面组接进去,从而使画面与音乐同步。

这种前期录音美术片,虽然在拍摄前进行了周密的研究、精确的计算,但在拍摄时也不能保证其万无一失。这就需要剪辑人员在进行剪辑时运用各种手段来弥补这些不足。比如,《哪吒闹海》中,对“龙宫庆宴”一场戏中两个镜头的剪辑处理。这两个镜头,一个是中景,一只大蟹怪在音乐节拍“冬冬”|冬冬冬冬丈 00|00|时敲击几面大鼓,按音乐的节拍来剪,鼓槌的每一下都要敲在“冬冬”|的鼓点上;另一个镜头是全景,两只螺螄兵在音乐节拍“采采 采采|采采 采采|”的紧锣声中从两边冲进画面,相撞之后,接着开打。按原来的镜头分切,是后一个镜头中的螺螄兵在|“采采 采采”|的锣声开始时切入,但剪接出来的效果是两个螺螄兵相撞、停顿、开打的动作都在“采采 采采|采采 采采|”的锣声中进行,使动作的节奏感与音乐的节奏不太吻合,而音乐的衬托也不够圆满。因此,剪辑对这两个画面进行了调整,让两个螺螄兵在上个镜头的第二个音乐鼓点“冬冬”时切入,让他们相撞的动作正好落在音乐节拍“丈 0”的重拍上,突出了打击乐的节奏性。然后请绘画师将两个螺螄兵相撞后的停顿动作放长,其长度正是休止符 0|00|的长度,而螺螄兵开打的动作,正好踩在采采 采采|采采 采采|的锣声中,使音乐与画面达到了和谐统一,获得了较好的艺术效果。

有的美术片,动作性很强,节奏明快,音乐也很急促。跳跃性的旋律,使影片具有一定的趣味。比如:美国动画片《米老鼠,唐老鸭》,它的很多音乐节奏是欢快、跳跃的,画面动作也必须与音乐相吻合,否则就产生不出美术

片的艺术效果。还有捷克斯洛伐克的动画片《鼯鼠的故事》以及中国动画片《三个和尚》、《黑猫警长》，这些美术片在音乐与画面的处理上都是较完美的。

美术片除了采取前期录音外，还采用后期录音工艺。而后期的录音，都是在完成对白和画面的精剪后配录的，其音乐与影片的关系，是作曲根据剪接出来的画面进行作曲。整个音乐的长度是按照画面的长度来写的，也就是说，音乐凑画面。

还有一种方法，暂称为“后期录音音乐对位剪辑法”。它的基本特点是加强剪辑对音乐素材使用的主动权。具体方法：在剪辑时，将画面留有一定的余地，不求精剪。然后，剪辑者参与影片的音乐设想和构思，熟悉影片的音乐结构。作曲家根据画面内容写出音乐旋律，录音时，剪辑可根据音乐的启示，修正剪辑方案和调整剪接点，将动作对准音乐节拍，使声画合一。如影片《我的朋友小海豚》，就是采用这种剪辑方法进行影片的艺术处理。虽说是后期录音，却获得了前期录音的效果。有的地方，像海豚、鲨鱼，还有人物，都在自己的旋律下做出优美动作，这是前期录音所不及的。因为，作曲家是在画面形象的启示下进行创作，而不是凭空想象。

美术片的共同特点是：1. 富于幻想，用艺术幻想的手法，表现历史和现实题材。2. 适于儿童，短小精悍，通俗易懂，有想象，有教育意义。3. 夸张的广泛运用。故事情节、动作造型、人物性格、音乐等都要夸张。4. 强烈的美感。美术片必须美，而这种美又一定要民族化，装饰性的造型，要多种多样的概括。

美术片的创作规律，包括以下几个内容和过程：1. 选择文学剧本。2. 导演阐述。3. 分镜头剧本。4. 画面分镜头剧本。5. “原画”动作设计。6. 人物造型设计。7. 美术设计（环境背景）。

以上这些规律性的内容和生产制作过程，是所有美术片都必须具有的。此外，美术片在生产制作上还有两个基本问题：一是美术片也要出外景拍摄素材，找资料镜头，作为导演构思和美术设计的生活基础。二是美术片只有前期录音和后期录音，不存在同期录音。

美术片各片种还有一些各自的特殊规律：

1. 动画片：

(1)画面分镜头和原画动作设计。(2)动画加动作设计。(3)描线。(4)上色。(5)校对。(6)背景。(7)拍摄。(8)剪辑。需要说明的是，动画片要拍两次，第一次先拍铅笔画稿，通过银幕检查效果，然后修改，再拍正式影片。剪辑第一次剪铅笔画稿，第二次剪正式样片。

2. 木偶片：

(1)人物造型以木偶代替真人。(2)拍外景资料作为内景布景设计的依据。(3)在外景地找当地人物、语言、风俗、习惯的特点。(4)找音乐素材。(5)从资料画、人物、舞蹈中找素材。总之,与故事片的生产制作基本一样。

3. 剪纸片:

(1)一般是平面的。它的造型着重于侧面处理,侧面接近于皮影戏的特点。(2)表现神话和历史题材较好,当代题材也可。(3)剪纸是粗线条的,动作性较夸张,不同于动画、木偶片。(4)剪纸片的背景一般以窗花、剪纸的雕刻为主,立体感强,层次多,有独特的风格。

要掌握美术片的剪辑,就要对美术片的拍摄有所了解。动画、剪纸片的拍摄方法是一致的,是在固定的摄影台上逐格拍摄。木偶、折纸这两种影片在处理上如同故事片,但也是逐格拍摄。木偶片、折纸片、剪纸片这三种人物或动物,全是搬动作拍摄。剪纸、折纸片搬动作拍摄,是以一个人搬一场戏。木偶片拍摄是以人物为主,每一个木偶人物,都有一个演员扮演,由演员顶替每一个角色人物搬动作,如同故事片分配角色一样。

美术片的剪辑方法与技巧,因片种而异。现分述如下:

(1)动画片的剪辑。动画片最好采取前期录音,主要是音乐、对白,画面结合声音来处理,以动作剪辑为主。在声音上分镜头是动画片的特点。动画片循环动作(即重复动作)的剪辑,既要考虑分解法,又要结合内容采取增减法;既要挖剪,又要缩剪;更可以采用错觉法,达到连续性和联系性。它不是一般的通常的分解法,而是一格一格地剪。

(2)剪纸片的剪辑。剪纸片是后期配音多,以画面为主,声音结合画面处理,以动作剪辑为主。循环动作的剪辑,既要考虑分解法,又要注意增减法,采取挖剪和缩剪的方法处理,达到镜头组接的连续性和联系性。

(3)木偶片的剪辑。木偶片是小故事片,具有前期录音和后期录音的特点。应采取声画合一和声画分立的剪辑方法,达到声画有机结合的镜头组接。

总之,动画、剪纸、木偶片的剪辑特点:(1)循环动作(即一个镜头内不论人物或动物的多次重复)的剪辑,首先是根据戏剧动作、内容,确定剪辑方法。是分解法还是增减法,或是错觉法,准确掌握各种剪接点。(2)选择一个镜头内或上下镜头之间准确动作,剪去停格、等距离格、重复格的画面,这要一格一格地剪,不能一剪好几格。因为有的镜头一个动作就只有几格。(3)调整动作,挖剪画格,加强节奏气氛,达到动作的连续性。(4)调整结构,调整镜头次序,镜头分剪插接,强调人物,体现内容。(5)镜头的长短处理与动作紧密相关,同时要有有机地结合对白、音乐、音响进行组接。(6)镜头的对列和连续,这两种方法要结合内容积极地运用。

美术片的剪辑总起来说,就是以动作剪接点为主,结合声音来处理镜头的组接。

音乐在美术片中,既要为主题服务,又要加强戏剧效果,加强影视片的节奏、渲染情绪。音乐要有夸张,要有针对性,既要符合内容,还要适合儿童的欣赏习惯,和童话、神话、动物的特殊气氛相吻合,还要有模拟的作用,就是音乐也要变声变色。

音响效果和气氛音乐在美术片中也相当重要,不可忽视。

总之,美术片是我国电影艺术百花园中一朵璀璨的鲜花,是一种具有独特风格的美术电影艺术。作为美术片的剪辑,与其他片种一样,离不开运用电影剪辑这一蒙太奇原理的基本表现手段,来完成美术片的艺术创作。因此,剪辑工作者就要不断地丰富自己的艺术修养,在文学、戏剧、音乐、舞蹈、美术诸方面加以提高,加强自身的素质,这对今后的剪辑创作是大有益处的。

第二节 电影预告片的剪辑

随着我国电影事业的飞跃发展,电影预告片的制作被提到日益重要的位置上来。

预告片在电影宣传品中是最富有吸引力的一种宣传工具。它的任务是把即将上映的影片的大致轮廓介绍给观众,使观众对影片获得一个初步的印象,引起观众看这部影片的兴趣和欲望。预告片的内容不能脱离原片的范围,但它既不当仅仅是影片的缩写,也不应当是影片的扼要的提纲,正像电影宣传画一样,它是在影片的基础上产生的一种独特的宣传品。这种宣传品要求在很短的篇幅之内,把影片的题材、风格和部分情节,以及出品厂、主要演员等等,都生动地、引人入胜地介绍出来。为了较完满地达到上述要求,预告片应当根据片种、题材样式和风格的不同,力图具有不同的艺术特色和一定的技巧水平。同时,预告片的制作者还应该尽可能地使影片的主题在短短的篇幅里得到必要的反映和暗示。要达到这个要求,的确不是那么轻而易举的。

预告片虽然是用影片中一系列内容片断,通过剪辑手段,作一番新的组织、安排、裁剪而成,但是一部预告片的成败关键,却在于制作者在动手剪辑之前,是否有了一个较为完整的艺术构思和初步的结构设计。这种构思越是成熟、具体,未来的工作就越会得心应手而且会体现得比较准确,从而产生预期的艺术效果,深深地吸引观众,更好地完成影片的宣传任务。

一、选材和结构

剪辑预告片的第一步工作是选择画面素材,它的来源有三个方面:

1. 影片拍摄前已将预告片设计好,在拍摄过程中附带着拍摄预告片素材。

2. 影片拍完后,再设计预告片,这就需要在完成片中或在备用镜头中来选择素材(从完成片选出的素材只能经过翻底后使用)。

3. 拍摄前没有设计好,然而影片尚未拍摄完成就需要编剪预告片,在这种情况下,只好从备用镜头中选择素材。

预告片画面素材,首先要选用能够显示出影片题材、风格的画面,其次要选用能反映时代背景,能代表原片中人物精神面貌和动作性强的画面。例如:《青春之歌》预告片,第一个镜头是群众的游行队伍在前进,接着第二个镜头是警察在马路旁如临大敌地监视游行队伍,借此反映影片所表现的尖锐的斗争,造成汹涌澎湃的气势,表现原片的时代背景。选择画面素材时要注意:

1. 不宜用较长的运动镜头。
2. 不宜用与主题无关的景物镜头。
3. 不宜用画面不够理想的镜头。
4. 不宜用作用不大的过场戏镜头,而尽可能地从有关影片戏剧主线来选择素材。

同时,还要注意,预告片的镜头宜多不宜长。

有了理想的画面素材,还要找适当的处理方法,也就是寻找适当的结构方法。不同的片种,不同的题材,应当产生不同结构的预告片。《革命家庭》的预告片和《杨门女将》的预告片在结构上就很有差别;《青春之歌》的预告片和《百凤朝阳》的预告片结构上也大不相同,一部悲剧的预告片和一部喜剧的预告片必然两样。但是,无论什么样的预告片,只要能准确地反映出原片的题材特征,并与原片的样式、风格相吻合,其效果必然是好的。

预告片在结构上一定要采取虚实结合的方式,因为它不可能把原片内容全盘托出,使观众一览无余,但也不能使观众一无所得。

预告片的虚实问题,我认为是这样的:所谓虚,主要是指省略那些次要的情节和人物,给观众以想象和预示,引起观众的期待和错觉,从而加强观众的悬念。所谓实,主要是把原片中的主要情节和主要人物以及关键性细节具体地表现出来。例如:《青春之歌》的预告片中,王晓燕在亭子中对林道静说:“哦,我知道了,他是值得你爱的。”之后,林道静和江华划船,和余永泽

拥抱,由舞厅里出来,衣着华丽地由外面回来……这样,给观众以爱情纠葛的悬念,不知道林道静究竟爱的是谁,有什么活动。这就是以虚代实的表现。

上面这个例子说明了预告片虚实结合的表现方式,目的是为了观众对影片的题材、情节……等有一个大致的印象,而又不是全盘托出。就在这种虚实之间,造成观众的悬念,引起观众的兴趣,因此,预告片的最大特点是提出问题,不回答问题,制造悬念,吸引观众。

预告片画面的内在联系与外在联系,连续组接与对列组接,在剪辑过程中,也是结构方法上的两个重要方面。内在联系一般指人物的精神面貌、情节、事件发展的必然性等,在剪辑方法上,宜于采取对列的组接技巧。外在联系一般指主体的动作、方位、速度、光影、色彩、景别大小、镜头的有机转换等,在剪辑方法上必然要采取连续的组接技巧。

内在与外在的联系和连续与对列的组接,是互相依赖、不可分割的。只有把它们有机地结合起来,才能使预告片的意图完整地表现出来。当然,预告片在画面的组接上和故事片并没有什么不同,只是由于预告片的特殊要求,为了更集中、更洗练地介绍内容,造成吸引观众的效果。因此,在预告片当中,往往更多地是采取对列组接的形式。例如:《青春之歌》预告片中,卢嘉川被捕投入狱伏地抬起头看(近景)和林道静看卢嘉川留下的标语(中近景)这两个镜头的主体方向是对立的,把它们连接在一起,表明一个革命者被捕了,另一个革命者又站了起来,说明革命是不断前进的。这个例子是利用对列的组接使镜头之间有了内在的联系。又如:林道静看革命书籍的三个特写镜头组接在一起,利用连续的组接技巧,构成了画面流畅的转换与情绪的连贯,从而表现了主人公林道静心花怒放的情感,强调出她在思想上的觉悟和要求参加革命的强烈愿望。

预告片中常常介绍演员。由于观众总希望能看到他们所熟悉的演员的表演,所以一般在预告片中,都要将原片中的男、女主要演员向观众作简单的介绍,这也是预告片必不可少的篇幅。根据经验和所见到的一些预告片,常常是采取两种介绍方法:一种是戏中介绍,即从剧中人物的活动中,选择演员单独表演的近景进行介绍。这种介绍方式由于是结合扮演的人物,往往能使观众对剧中人物有所了解。比如《海魂》的预告片就是如此。另一种方式是单独介绍,画面要求有动作、有表情的演员的近景或特写,这种介绍方式能更好地突出演员。

下面我们附带研究一下有关预告片的长度问题。长度取决于原片的片种和内容。一般说来,戏曲片的预告片较长些,歌舞、杂技的预告片较短些。如从内容上讲,原片内容比较复杂的,或者由于原片是上、下两集,而又需合编一个预告片时,尺寸就会长一些。不过,一般影片的预告片,有它一般的

长度:270英尺(3分)、315英尺($3\frac{1}{2}$ 分)、360英尺(4分),特殊长的,也不能超过450英尺(《杨门女将》预告片长450英尺)。特殊短的,也不能少于180英尺,极个别的,如杂技片《欢天喜地》的预告片,只有100英尺。

预告片画面内容选择的好坏,结构是否紧凑、严密,对预告片的节奏和质量优劣有着很重要的意义。因此,预告片的内容结构决不能平铺直叙。所以,在做这步工作时,要仔细地反复推敲,以保证未来的预告片既生动又活泼,能够引人入胜。

二、字幕和画面技巧

在预告片中,字幕占有重要的地位,它担负着反映主题、宣传介绍、解释影片和吸引观众的主要作用。其次,它还可以转换预告片的节奏。

预告片的字幕内容一般可分为三类:第一类是主题字幕,它是介绍原片主题的。例如:《青春之歌》预告片中,林道静看传单时,一个字幕自上划下:“描写一个女青年知识分子前进的道路”,道出了原片的主题。第二类是解释字幕,它是解释画面内容的。如:《暴风骤雨》预告片中,赵光腓一家衣着破烂,忍受着寒风的吹袭,叠出“农民饥寒交迫”的解释性字幕。第三类是宣传字幕,利用“广告”式的词句,如“故事曲折”,“情节紧张”,“场面巨大,人物众多”等等,以便引起观众的注意。至于编剧、导演、演员等人的姓名,也都属于宣传性字幕。

介绍演员的字幕,一般是将角色名字和演员的名字都写出来。如:《宋景诗》预告片中的“宋景诗——崔嵬饰”也有只写演员名字的。如《青春之歌》预告片中,当介绍林道静时,字幕是“谢芳”。《海魂》的预告片也是采取了这种写法。

编写字幕,一般要选择有强烈的宣传力和感染力的词句,要结合具体的画面内容和人物表演,同时要紧密结合影片的主题思想。词句要简单,明了,不宜过长,占的篇幅不宜过多,从头到尾在词句上应该精练、生动,富有强烈感染力。并且,应该前后呼应,成为篇章。例如:《花儿朵朵》的预告片中,一开始字幕是“看”,接着出现字幕“一部崭新的彩色儿童艺术片”,然后再出现字幕《花儿朵朵》。把它们联结起来,就是:“看,一部崭新的彩色儿童艺术片,《花儿朵朵》,”成为一句完整的话。

字幕的字体可以是多种形式,可以是楷书,也可以是草书、行书、隶书,也可以是美术字,但主要还应该根据原片的风格、样式来决定。如原片为惊险片或喜剧片,则字体可以粗壮一点,变化多一些;若原片为悲剧或正剧片,

字体就可以庄重一些,不宜变化过多。当然,并不是所有的字体都要这样来写,但是必须和原片的题材、样式相吻合。此外,预告片中的厂名、片名字幕与原片厂名、片名字幕最好一致,并且厂名、片名在预告片中最好出现三次、至少两次。

字幕的排列和结构形式,应当根据句子长短以及和画面的构图关系来决定。字幕的构图形式不一,有的是正方形或长方形,有的是圆形或菱形,以及其他等等,而字幕的出现,则是随着画面中主体动作、方位以及镜头运动而出入画面的。总之,要根据画面构图、主体动作、镜头运动的形式与速度以及镜头运动的方向等,来决定字幕的构图形式和拍摄方法。例如:《花儿朵朵》的预告片里,有一个镜头是三个儿童表演舞蹈——《吉庆有余》的,儿童的舞蹈动作在转圆圈时,“轻松愉快”四字随着转圈的动作进入画面,并且随着舞蹈动作也在转圈,当字幕转成正方形时,舞蹈即将停止,字幕随着儿童的舞蹈动作停止运动,然后,四面分散,朝着四个不同的方向出画。这个字幕与主体动作、方向、速度很吻合,造成了和谐的节奏。有时,字幕的出现也可以和镜头运动、主体动作、方向、速度成对列的形式。例如:《家》的预告片里,第二个镜头是特写书名——《激流》之一,《家》,然后镜头拉成书的全景,在镜头运动中,在《家》字上推出字幕“千万观众渴待,如今搬上银幕”,这个字幕是由全景推成特写的,画面是由特写拉成全景,两者一正一反,交错地运动,速度则各有快慢,因此给观众以鲜明而强烈的对位感。同时,将书名《家》与字幕“千万观众渴待,如今搬上银幕”在词句上联系起来,成为一个完整的句子。再如:《花儿朵朵》的预告片中,四个儿童表演芭蕾舞《四个小天鹅》,他们排成一长列,从镜头的左方入画。在表演的过程中,字幕“载歌载舞”从镜头的右方入画,字幕与人物的排列完全一致。当人物表演动作正面向前进的时候,字幕从左方出画,这个字幕与主体进出画面的方向是对列的,但节奏上是顺畅、和谐的。这样的运用,一般是强调主体动作和画面内容的。

字幕的拍摄方法及技巧的运用,(如:淡出、淡入、跳出、跳入、划、甩出、甩入、推、拉等)主要是根据内容来确定的,同时并结合画面的运动、方向以及主体动作。例如:《宋景诗》的预告片中,宋景诗砍倒旗杆,随着旗杆的倒下,推出字幕“宋景诗”三字,由于结合了主体动作,所以非常有力。同片中,随着入群的跑动,带出字幕,“宋景诗率部与太平军汇合”,主体动作与字幕入画的速度、方向一致,因而很和谐。再如《海魂》的预告片中,“海魂”两字是在海浪的冲击下,由浪花组成的,给观众很深的印象。《家》的预告片中,“书”的特写一拉,出现字幕“销售数百万册”,这些都是字幕与镜头运动相结合的实例。

预告片字幕的出现与音乐的节奏也是有关系的。例如《百凤朝阳》的预

告片中,字幕“是”字是在音乐换节拍恰好出现一个强音的时候急推而出的,给观众从视觉到听觉统一的感受,从而起到了字幕应起的作用。

字幕技巧的长度,随着字幕技巧的性质不同而不同,一般地说,淡出、淡入为12格到16格;划(圈出、圈入、划出、划入、翻出、翻入、闪出、闪入等)为8格到12格;甩出、甩入为4到6格;推、拉一般为8至12格,长者16格至24格,特殊情况则根据具体条件决定。

预告片画面技巧的运用,一方面可以起到增强悬念的作用,另外,它又是吸引观众兴趣的手段。因此,预告片的画面技巧一定要多种多样,丰富多彩。

预告片在画面技巧方面,一般以使用“划”的时候较多,特殊情况下,也可以用叠化。淡出、淡入则只宜用于开头、结尾,甚至可以不用。“划”的技巧样式是多种多样的,使用时应用“真划”,不宜用“假划”,而且首先要结合画面内容、构图、方位、主体动作及镜头的运动形式与速度。

在预告片中,运动镜头是比较少见的,但有时由于镜头的内容需要而选用,这就必须使技巧与镜头的运动相结合。运动镜头通常是比较长的,由于预告片要求镜头短,所以有时在镜头的运动过程中,寻找适当的位置剪断,然后,借用技巧和其他镜头联接起来。这样可将不用的部分舍去,缩短篇幅。总之,运用技巧与运动镜头相结合时,要根据具体的画面内容和要求,来确定镜头的长短和技巧的形式。

使用技巧,常常能使镜头之间在画面内容上产生有机的联系。如:《青春之歌》的预告片中,卢嘉川被投入狱(全景)一抬头(近景)看,在此处使用了一个由小而大的圆圈技巧,划到林道静看标语的中近景镜头上。这样的技巧,正适应了这两个镜头的对列组接,这样使得技巧为内容服务,把两个人物的思想活动互相紧密地联系了起来,给人们造成一种联想和感觉。

画面技巧与主体动作、方向的有机联系,常常能使镜头之间在外在形式上与主体动作统一。例如:《青春之歌》的预告片中,林道静打掉胡梦安手中的钞票走出(中景)随着主体出画面,划出警车疾驰(全景)这两个镜头的主体动作都是出动,划的技巧随着主体动作和方向,把二者有机地联系起来,从而造成对列的效果。再如:《百凤朝阳》的预告片中,《走雨》中的伞一遮(特写)一个圆圈技巧划到长绸舞(近景)。伞顶是圆的,长绸舞的人物动作也是转圈的,技巧也用圆圈划(由大而小),这样,使得两个镜头转换既连续又流畅,外在形式上与主体动作达到了统一。

预告片画面技巧的长度,一般以8格到12格最为合适,特殊长的,可用16格,特殊短的,可用6格,长的节奏缓慢,短的节奏紧凑。预告片的节奏与画面技巧的长度有密切的关系,然而画面技巧以三分之一秒或二分之一秒的长度最为适宜(8至12格)。预告片头、尾如用淡出、淡入、长度最多不

超过 48 格,一般使用 32 格为佳。

预告片中字幕技巧与画面技巧的有机结合,也是很重要的。字幕和技巧这两者一般都是根据镜头的运动,以画面内部的主体动作来出、入画面的。然而,这两者之间也还需要很好地结合,也就是说,字幕技巧进、出画面的速度要与画面技巧进、出画面的速度相一致,而且在形式上要尽可能地协调。在《海魂》的预告片中,在窦二鹏伏在地上挨打的一个特写镜头后,用了—个从画面中间分开分别向上、下划的技巧,随着划的技巧出现了下一个画面——水兵起义。同时,随着技巧的变化推出了字幕“为了自由解放”。

字幕技巧与画面技巧紧密地结合,不但在形式上能使全片更进一步地完美、顺畅,而且,还有突出内容的作用。

三、声音的构成

预告片的聲音有三种表现方式:

1. 以音乐、音响为主。
2. 以音乐、解说为主。
3. 对白、音乐、音响相结合。

三种方式可根据不同的片种和内容分别采用。一般地讲,采用对白、音乐、音响相结合的方式,能够更好地来渲染人物的情绪,表达影片的主题、内容、气氛,增强影片的节奏。

预告片中的声音有两种来源,拍摄前有设计的,在拍摄预告片的画面素材时进行同期录音,在拍摄前没有设计的,则在完成样片中选择需用的声音(对白、音乐、音响)。有时,也根据预告片的设计要求,后配一些音响或解说。然而,预告片的音乐有时是从原片中选择出来的,有时则请作曲家根据预告片的要求,专门为预告片作曲。一般来说,喜剧片、惊险片的预告片,专门作曲是比较常见的。

预告片声音的选择是剪辑过程中较为重要的一环。首先,对白应当选择能够反映主题思想的和能够反映人物思想感情的关键性语言。例如:《青春之歌》预告片中,林道静看卢嘉川留下的标语时的说白是:“革命的烈火是扑不灭的,共产主义像初升的太阳,一定会照遍全世界。”(画面叠出卢嘉川)这句说白对林道静是启发、是鼓舞,对她思想意识的变化有着巨大的意义。

音响在预告片的声音中主要是渲染影片气氛的。同时它也可以表达人物的情感和增强影片的节奏。例如:《青春之歌》预告片中,林道静“啪”地一声,打掉胡梦安手中一叠钞票。这个效果声是配合画面内主体动作的,但也衬托了林道静不肯被金钱所收买的崇高品德。这样的效果称之为“主体

音响”。另一个例子也是在《青春之歌》预告片中,警笛声划过了,警车疾驶,戴瑜被捕,林道静化装逃跑,林道静和俞淑秀在监狱铁窗旁叫“郑姐姐”这些镜头。这段效果强调了白色恐怖的气氛,并且贯穿了这些零散镜头,使结构严密、紧凑,可称之为“背景音响”,这种音响在组接方法上采取了声音与画面的对列组接。

音乐在预告片的聲音中占着一个主要的地位,因为音乐不但是连接和贯穿影片最主要的方法,而且,它还能起到渲染人物心情、表达环境气氛和增强影片节奏的作用,此外,在体现影片风格、样式上,它也是最有力的手段。

《青春之歌》预告片开始一段音乐是从原片中《救亡进行曲》节选而来的,开始画面是群众游行队伍前进(全景),接着是警车出现(大远景),接着又是群众游行队伍前进(中景)。贯穿这些镜头的音乐是《工农兵学商,一起来救亡》的雄壮乐曲。画面与它相应的乐曲相结合,说明了群众不怕反动势力的迫害,从而使群众游行显得气势磅礴。在组接方法上,采用了画面与声音的对位组接。另一段,由林道静看书一直到舞厅前,都是用的《青春之歌》主旋律(即主题音乐),这段音乐贯穿了林道静活动的一系列镜头,起到了突出主题的作用。《青春之歌》预告片的结尾一系列镜头,起到了突出主题的作用。《青春之歌》预告片的结尾一段音乐,是用《救亡进行曲》中曲头和曲尾组成的。音乐开始是一阵急促的小鼓声,在画面上,这段小鼓声正好配在林红走出监狱准备就义的场面,紧接着《工农兵学商、一起来救亡》的音乐声起,画面上出现警察出动、群众集会、群众与警察搏斗、群众游行等镜头,音乐越来越强烈,结合着群众游行的步伐,使整个结尾出现了慷慨激昂、英勇不屈的气氛,而且和开始部分形成了一种鲜明的呼应。由林红就义起,由于音乐与画面的有机配合,说明了革命的烈火是扑不灭的,一个人倒下去,千百万个人站起来了,冲破旧社会的黑暗,使革命大踏步前进。

在语言运用的问题上,由于预告片受篇幅的限制,它不可能容纳较长的对话。同时,电影预告片是要求通过丰富的视觉形象来达到它的目的,因此,人物的语言一定要简练、生动,而且要有深刻的含义,避免用大量的对话以及并非直接地一语道破主题思想和人物精神面貌的语言。《青春之歌》预告片里,余永泽大声疾呼:“你不要忘记你是我的妻子,你必须服从我!”这句话把余永泽的精神面貌赤裸裸地暴露无遗,生动地说明了余永泽思想中污秽的实质。

以上分别地研究了对白、音乐、音响三者预告片中的运用,然而,这三者之间又如何紧密结合呢?我认为预告片中的声音与原片中的声音一样,也应该是一个有机的、完整的、听觉形象的整体。通过声音的运用,显示出原片的内容、风格。例如:《青春之歌》预告片的结尾,卢嘉川在群众集会上

演讲,警察赶来弹压,这几个镜头的声音(对白、音乐、音响)组织得就较为严密,现列表说明如下:

次序	景别	摄法	画 面	对 白	音 乐	音响
1	近	正	卢嘉川在演讲	“我们谁能忍受这奴隶的生活而不奋起抵抗日本帝国主义啊?”	《工农兵学商进行曲》	
2	中	俯	学生组成一道人墙,拦阻警察,警察开枪。	警官:“给我把拿卢布的共产党抓起来!”		枪声
3	全—近	推	林道静在电车上撒传单,呼口号,号召游行。			

这三个镜头中有两句对白:一个是要大家奋起抵抗,一个是叫嚷要把拿卢布的共产党抓起来;简单的两句话,揭示出了尖锐的矛盾。贯穿这三个镜头的音乐,以鼓动人心的节奏展现了群众汹涌澎湃的气势,警官的一声枪响,反而成了群众奋起斗争的信号,于是,以后的几个镜头出现了群众示威游行等浩大的场面。

在这几个镜头中,由于声音组接得严密、紧凑,较好地配合了画面内容,因而突出了群众英勇顽强的精神,并且显示了革命有着扭转乾坤的力量,任何反动势力都阻挡不了它的前进。所以,预告片的对白、音乐、音响三者的结合,关系着画面内容的生动活泼、感人以及声音与画面的有机配合的节奏感。它对反映影片主题思想、风格等起着重要作用。

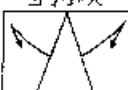
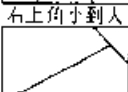
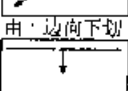
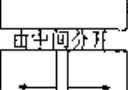
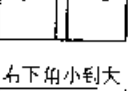
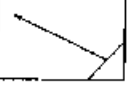
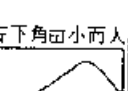
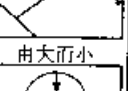
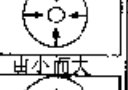
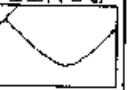
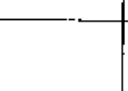
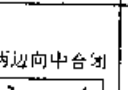
我认为预告片 and 原片一样,也需要生动的内容和完美的形式相统一,而预告片中的画面、声音、字幕、画面技巧四者之间的紧密、有机的结合,正是内容与形式统一的保证。四者的结合如果是紧凑的、有机的,那么,预告片就会使观众感到既完整又生动,既耐人寻味又引人入胜,这样就能达到宣传目的。但如果四者的结合是松弛的、有机性差的,就会显得零散而平淡,吸引不了观众的兴趣,起不了应有的宣传作用。四者结合得紧密与否,关键在于剪辑工作者事先是否有周密而严谨的设计。这个设计要忠实于原片的主题、风格、样式,从而才能够完成预告片的宣传任务。

随着电影事业的不断发展,电影的宣传也要相应地增强,而预告片是电影最有力的宣传工具,今后预告片的制作一定会更多起来。因此,对于预告片的剪辑工作,有必要进行一些研究和探讨。(见后面的剪辑设计表)

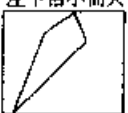
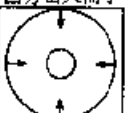
电影《青春之歌》预告片剪辑设计(共40个镜头)

镜头	景别	摄法	画面内容	画面技巧	格数	字幕内容与技巧	字体和部位	声音的构成			英尺数	备注
								对白	音乐	音响		
1	全远/全	俯(跟拉)	群众游行队伍。			(推入) 青春之歌 (上下集) 根据同名小说 改编(横翻出)	青春之歌 上下集 根据同名小说 改编		(救亡进行曲) 中的“工农商学兵”		10英尺	全长316英尺1格
2	远	俯	警察、警车出动。			(拉入) 青春之歌 (抽出)	青春之歌				6英尺	
3	全中	仰(跟拉)	林道静、江华等在游行队伍前面行进。	由大到小		(跳入) 反映30年代轰轰烈烈的学生爱国运动 (划出)	反映30年代轰轰烈烈的学生爱国运动				6英尺1格	
4	中近	正右侧	林道静宣誓。	由小到大	12	(切入) 谢芳 (切出)	谢芳				6英尺1格	
6	中近	右侧	余永泽。	由小而大	12	(切入) 于是之 (切出)	于是之				4英尺	
6	近	正	江华划船。	由小而大	12	(切入) 于洋 (切出)	于洋				4英尺13格	
7	特	正	林红。	由小而大	12	(切入) 秦怡 (切出)	秦怡				4英尺8格	
8	中近	正	戴瑜。	由小而大	12	(切入) 赵联 (切出)	赵联				3英尺8格	
9	中近	右侧	王晓燕。	由小而大	12	(切入) 秦文 (切出)	秦文				4英尺4格	
10	近	正	胡梦安。	由小而大	12	(切入) 张逸生 (切出)	张逸生				4英尺11格	
11	中	摇	白丽萍。	由小而大	12	(切入) 马晨曦 (切出)	马晨曦				4英尺6格	
12	中近	拉摇	卢嘉川走到炉旁,拿起锅盖,招呼林道静,林端锅。	由小而大 扇形由小而大	12	(切入) 康泰 (切出)	康泰	卢:“饭潜喽!” 林:“啊!卢兄你来了!”			13英尺12格	
13	全	仰拍	卢嘉川被特务架进监狱扔下。	由小而大	12					入狱效果,脚镣声	6英尺3格	
14	近	正	卢嘉川抬起头来。	由小到	12				音乐		6英尺	
15	中近/近/特		林道静灯下看标语。叠印卢嘉川正面(近景)。			(划入) 描写一个女青年知识分子前进的道路 (推出)	描写一个女青年知识分子前进的道路	卢:“革命的烈火是扑不灭的,共产主义像初升的太阳一定会照遍全世界!”	《五月的鲜花》乐曲		38英尺14格	

续表

镜人	景别	摄法	画面内容	画面技巧	格数	字幕内容与技巧	字体和部位	声音的构成			英尺数	备注
								对白	音乐	音响		
16	近	正	林道静看书。	由小到大 	10				《青春之歌》主题律		4英尺5格	
17	特	正	林道静看书，受到启示。	左上角小到大 	10						4英尺6格	
18	大特	止	林道静思索（看书后）	由一边向另一边 	10						5英尺4格	
19	全		林道静、上晓燕携手从桥上跑下。	由中间分开 	12						6英尺14格	
20	中	正	从道静、上晓燕似在亭中，林道静起身与上晓燕走。	由小到大 	12			干：“哦，我知道了，他是值得你爱的。”			14英尺	
21	中近	跟	红华与林道静划船。	左下角由小而大 	12			红：“住在干晓燕家里还方便吗？”			8英尺11格	
22	近	推	林道静与余永泽拥抱。	由大而小 	12				《快乐寡妇》舞曲		7英尺13格	
23	近	推—拉	白丽萍陪某要人跳舞。	由小而大 	12						7英尺1格	
24	中	摇	林道静起身而走。	左上向右划 	12						5英尺15格	
25	全—中	正	林道静回到家中。		12						7英尺6格	
26	近—中近—近	拉—摇—推	余永泽走向林道静，林道静躲开。					余：“你不要忘记，你是我的妻子，你必须服从我！”			9英尺8格	
27	近—中	拉	一农民碰头，仇廷贵欲打，林道静拦住。	两边向中台划 	13			“住手，你住手！”			7英尺13格	
28	中近	摇	林道静打掉胡梦安手中钞票，走出。	从右划至左边 	10					打掉钞票声	5英尺1格	
29	全	广摄	警车疾驰。			（划入）青春之歌（划出）	青春之歌			警车笛声	6英尺9格	
30	中	俯左侧	小巷中戴瑞被铺。			（划入）故事曲折情节动人（划出）	故事曲折情节动人				5英尺15格	
31	近	拉	林道静化妆。		10						8英尺10格	
32	近	正右侧	林道静与余淑秀在监狱铁窗旁。	斜曲线分开划 	10			林淑：“郑姐姐，郑姐姐！”	《救亡进行曲》		5英尺3格	

续表

镜头	景别	摄法	画面内容	画面技巧	格数	字幕内容与技巧	字体和部位	声音的构成			英尺数	备注
								对白	音乐	音响		
33	近	跟拉	林红就义。	左下自小而大 	10						4英尺 1格	
34	全—中	正侧	警察冲来。								6英尺 3格	
35	中近	正仰	卢嘉川演讲。					卢：“谁能忍受这奴隶的生活，而奋起抵抗日本帝国主义啊！”			11英尺 15格	
36	中	俯	群众结成人墙，在听警官举枪高喊。	四方由大而小 	12			警：“给我把拿卢布的共产党抓起来！”		枪声 ↓	4英尺 11格	
37	全—近	推	林道静在电车上号召群众游行。								3英尺 9格	
38	全	俯	学生、群众蜂拥而上。			(跳入) 场面巨大 人物众多 (划出)	场面巨大 人物众多				5英尺	
39	中近—全远	升	江华号召群众前进，并与林道静一起向前冲去。	由中心小而大 	12	(翻入) 紧张热烈 惊心动魄 (划出)	紧张热烈 惊心动魄				8英尺 8格	
40	全—中—近—特	跟拉	群众游行，队伍前进，镜头推成林道静与江华前进，最后推成林道静前进。			(横翻入) 北京电影制片厂摄制 (推出)	北京电影制片厂 摄制				28英尺 11格	
						(拉入) 青春之歌 (拉出)	青春之歌					
						(跳入) 编剧 杨沫 (切出)	编 剧 杨 沫					
						(跳入) 导演 崔嵬 陈怀皑 (划出)	导 演 崔嵬 陈怀皑					
						(划入) 青春之歌 不日上映 注意映期 (划出)	青春之歌 不日上映 注意映期					

第三节 电视专题片的剪辑

随着电视专题片的不断更新、不断增新、不断创新,它已是电视这一百花园中争奇斗艳的一朵奇花。在电视艺术中占有重要的席位,也是人们茶余饭后喜闻乐见的一个栏目(专题片也有人称电视纪录片)。

目前我国制作的电视专题片有:人物专题,风光专题,新闻专题,体育专题,科教专题,军事专题,教育专题,少儿专题,文艺专题,农业专题,文物专题,旅游专题,诗词专题,汇报专题,政论性与纪录性相结合的专题等等。

这些专题片不但制作周期短,成本低,而且见效快,形成了专题片独有的特性:“一短四多”。一短——时间短,四多——镜头多、语言多、特技多、字幕多。因此,为了使专题片的内容、结构及画面组接更加具有特色,就要弄懂弄通专题片的结构和剪辑,使之成为观众喜欢欣赏的艺术作品。

一、专题片的结构形式

专题片的结构可分为四个方面:

(一)段落性结构

什么是段落性结构?就是说,在一部专题片中,一段内容结束,另一段内容开始,这两者之间互相没有连带关系,都是独立成章的。这样的结构就是段落性结构。同样,在专题系列片中,每集之间的内容也都是独立成章,互相不连贯的;但如果从头至尾连起来看又都在一条主线、一个主题下进行的,这也是段落性结构。比如:专题系列片《话说长江》、《话说运河》等。这两个专题系列片是以介绍长江、运河两岸的风土人情、经济、文化为主线,以抒情性的笔调描写了祖国山河的美丽,人民的勤劳,古老的传统文化及现代文化,使人们在欣赏锦绣山川的同时了解了历史,学到了知识。但这两个专题系列片的每一集都是独立的,都是介绍当地的人情事故、地理环境、经济文化等,互相之间没有直接的连带关系,都可独立成章;但将它们连起来看,又都是在一个主题“长江”、“运河”这个前提下进行的。因此说,这属于段落性结构的表现形式。

再有系列专题片《中国一绝》,是介绍我们中华大地上勤劳、勇敢的人们所创造的一个又一个绝技,弘扬了中华民族古老的传统文化。既有娱乐性,又有知识性,是观众喜爱的专题片之一。这个专题片每集之间没有联系,它将祖国大江南北的一个个绝技通过一集集较短的篇幅表现出来,每一集说

明一个问题,相互无关联,但却都反映了《中国一绝》这一主题。因此,它也属于段落性结构。

专题系列片《民魂》也是属于段落性结构的。它是以描写小人物为主,以普通人的无私奉献,勾勒出我们民族的魂魄,民族的脊梁。这个专题片的每一集都可独立播放,是以一个情节、一个故事结束后,下一集里又有一个新的情节、新的故事开始,相互之间无联系。这也是段落性结构。

目前的电视专题片中,这种段落性结构的专题片还是常见的。

(二)连续性结构

连续性是段落性的反义,也就是说,在一部专题片中,内容情节是互相连续的。不论是单本专题片还是系列专题片,其每段及每集之间的内涵都是有着直接联系,而不是独立成章的。这样的结构就是连续性结构。比如:电视专题系列片《让历史告诉未来》、《神州吟》。这两个系列专题片都属于政论性专题片,解说词是从头至尾贯穿到底的,其内容是阐述不同历史时期的社会变迁,虽然每集的情节,事件不同,但每集之间是有着直接的连带关系,不可分割,每集的结尾都是承上启下的。这种专题片结构就是连续性结构。

(三)交叉式结构

交叉式结构就是一部专题片中,有一条中心线贯穿始终,但在剪辑时,利用几条副线的平行发展,交叉进行,突出主题,使主线更加情晰,从而使专题片在节奏上更加明快。比如:电视专题片《军魂》就是以这种表现形式处理的。《军魂》主要描写的是我人民子弟兵为保卫我边防,捍卫祖国领土完整,献出了青春,付出了代价,讴歌了战士们无私奉献的高尚品格。这个专题片在剪辑处理上运用交叉式的处理方法,将北国、南疆及边境线上各个角落的战士们爬冰卧雪、酷暑严寒,同时展现在观众面前,产生一种强烈的感染力和冲击力,使观众更加深刻地感觉到,他们才是最可爱的人。

这种交叉式的结构,画面不单一,节奏明快。目前我们制作的专题片中,这种表现形式不常见。而这种形式的剪辑能产生强烈的对比和反差,在一般情节的叙述中产生一定的艺术效果,紧紧地抓住观众。因此,这种交叉式的结构应当大力提倡。

(四)问答式结构

顾名思义,问答就是一问一答。这种结构近似于采访,在专题片中,一问一答式也就是多用形象提出问题,再用形象解答。比如:人物专访专题片,经常是向采访对象提出问题,再由被访者解答问题。还有,企业的兴衰,厂矿的改革等等,都是以提出问题,再用形象来解答问题,怎样由衰败变为兴旺,由保守变为开放等等,使观众一目了然。同时也有自问自答式。它的

表现形式呆板、单一,比较落套,但它又较直接,观众易于接受。

以上这四种结构是专题片中常见的结构形式,它们都以各自不同的表现形式展示生活中的真人真事,描写锦绣的山川河流等等。但这四种结构总的概括起来又可分为两大类结构:

1. 有情节叙述式结构

有情节叙述式的结构在专题片中就是将情节、内容、人物关系直接用叙述的方式结构片子。这种方式,故事情节突出,观众易于理解和接受片子的主题内涵。这种表现形式最为多见。

2. 无情节板块式结构

这种结构是客观的,以解说的方式来反映片子内容、画面是根据解说词的内涵展示出来,没有人物,没有情节。这种方式多适用于政论性专题片、体育专题片、科教专题片等。

总之,不论是哪种结构的表现形式,都要有一个基本原则,那就是内容决定形式,而不是以形式框内容。这个问题虽然是老生常谈,但往往不能引起影视创作者的注意,这是个观念性问题,不可轻视。因此,再一次强调,无论是什么片种,永远应该是内容与形式的统一。

由于专题片受时间局限(一般为15—25分钟,最长不超过30分钟),在这短短的篇幅里,不可能有供你抒发闲情的余地,要想完整地反映出片子的内容,就要开门见山,直点主题,要让观众一开始就明白你要说明的是什么内容。因此,专题片的开场要新颖别致,树自己的风格,要与众不同,有创新,有特色,有很强的吸引力。同时要注意,专题片的内容不要繁杂,一繁杂会出现头绪混乱,脉络不清。镜头组接要简练,否则,不能更多地反映片子的内容,平淡无味,则观众无兴趣。

再有一个重要的问题就是,专题片的结尾要有力量,要有凝聚力,要给观众留下不可磨灭的印象,不可消失的记忆。比如:前苏联有一部影片叙述的是飞机设计师图勃涅夫的事迹,影片介绍了他为国家所做出的贡献及他所设计的各种飞机。影片结束时,导演为了给观众一种鼓舞,一种激动人心的场面,把图勃涅夫将要设计的新型飞机,通过画面一批批地表现出来。这时,银幕上出现了一批批现代化的飞机直上蓝天,与设计师的不断发明融为一体,突出了主题内涵,给人以鼓舞和信念。这样的结尾,有力量,有凝聚力,有感染力。

因此说,专题片在规定的时间内,要完整地向观众展示所要表现的内容和人物、情节,就必须做到:

1. 开头要新颖别致,开门见山,直点主题。
2. 结尾要有力量,有凝聚力,有一种向上的振奋人心的激情和一种民

族精神。要让观众铭记在心,永不磨灭。不可拖拖拉拉,没完没了。这两点如果做得比较完美,那你的专题片就会有一定的分量、一定的表现力和感召力。

二、专题片的创作要领

(一)立意准确新颖,主题人物突出,预想设计具体,艺术构思完整。

1. 大量收集素材。
2. 研究素材,形成主题。
3. 确定主要人物及其事件的相互关系。
4. 确定主要动作线索,写出拍摄剧本或拍摄的详细提纲。

(二)视听语言简洁优美。包括:画面造型美,声音听觉美,蒙太奇语言语法的准确通顺。

1. 画面造型语言完美。
2. 镜头组接语言顺畅。
3. 声音组合语言清晰,有层次。
4. 声画合成有机匹配,和谐统一。

(三)字幕规范,画面技巧与主体动作。

1. 字幕规范,要求文字规范化,字幕的内涵、字幕的排列及其表现形式要简明扼要,生动活泼。

2. 画面技巧,包括(化、划、叠、推、拉、翻、滚、移、甩、定格、多银屏幕等),这些技巧要与人物动作、镜头动作、画面造型特征以及片子内容紧密地结合起来。

3. 主体动作,包括:人物动作、景物动作、镜头动作,这三者要有机地结合,巧妙地运用,构成准确、生动的蒙太奇形象。

(1)人物动作(人物形体动作、人物心理动作、人物语言动作)。

(2)景物动作(江、河、运动着的火车、汽车、飞机、轮船、树叶、风、雨、雷、电等)。

(3)镜头动作[摄影(像)机的运动:推、拉、摇、移、跟、升、降、鸟瞰]。

(四)技术制作要严谨,声画合成要高标准,视听形象要鲜明。

这就要求在片子的制作上要考究而不能迁就。声画的合成要以艺术的标准来严格要求,从而画面达到画面与声音和谐,清晰流畅。

以上这四个方面是专题片在创作过程中必须具备的条件,抓住这四个要点,专题片的艺术创作就一定会有高质量。这是专题片在结构上的几个要点。

总之,不论什么专题片,像政论性专题片、科教专题片、体育专题片、人物专题片等等,首先在创作意图上要明确你所要展现的是什么,用什么形式表现,要勾勒出一个完整的结构。这样,就有的放矢。比如:政论性专题片,首先要有撰稿,明确主要论证什么主题。这个明确了,拍摄时才可知该拍什么,该找什么资料,这给下一步的剪辑打下了良好的基础。再比如:人物专题片,同样的道理,你要反映一个什么样的人,用什么形式表现,要有构思好的剧本和拍摄提纲。不要以为,专题片可以随意性大些,只要有想法就可开拍,拍成什么样剪出来都可成为专题片。这样的想法是错误的,也是不严肃的。专题片虽然不同于电影、电视剧有故事情节,有戏剧悬念,但专题片同样有人物,有事件,有主题。因此,在创作专题片时,一定要严谨、了解和把握专题片的创作规律,在制作上一丝不苟,对艺术精益求精。这样,不论什么专题片,都会达到较高的艺术水平。那么,在专题片的剪辑过程中应该如何组合呢?

目前,我们制作的专题片,在很大程度上是不严谨的。只有简单的脚本,有的专题片甚至连最起码的拍摄提纲都不全面,只是想拍哪就拍哪。因此,拍出来的素材不伦不类,无头绪,无章法,更无法连接,给剪辑带来了诸多的困难。在这种情况下,作为剪辑,首先要在专题片的结构上下功夫,看这个专题片到底是以反映什么为主,确定主题,形成整体结构。在这个基础上,反复审视所拍的素材,根据素材所提供的因素,尽量收集资料素材。因为,有的专题片在某种意义上可说是资料镜头的组合。它能解决拍摄时的不足,更能补充、升华主题。因此,资料镜头在专题片中的运用是举足轻重的。

完成结构的调整后,在组接时,首先要确定以什么形式来表现最为适宜。要根据专题片的风格样式,结合专题片的内容、语言,进行符合本专题片风格的剪辑手法。比如:《唐风宋韵》、《中国古诗》这两个专题片都属于诗词专题片,是以我国古代的诗和词为主要创作依据,用歌唱、舞蹈、吟诵、朗诵,人物扮演等形式表现出来。这本应该是一种极高雅的艺术,但由于在拍摄前并没有形成一个完整的结构形式,同时,创作人员没有很好地把握住这种专题片的风格,结果拍出来的素材很不理想。

古诗词本身具有古朴、典雅、抒情和空灵的意境。如果完全用实景拍摄或人物来扮演,势必造成虚不虚、实不实的效果,使古诗词原有的韵味和意境荡然无存。因此说来,专题片的拍摄一定要明确所要叙述和介绍的内容是一个什么样的主题和内涵,要根据专题片的风格样式确定拍摄方案。作为古诗词的专题片,就要以虚写为主,以虚代实,人物的扮演要在本片中起到画龙点睛的作用,而不是画蛇添足。人物的出现应该使虚幻的意境更加

具有逼真性。根据这个要点,在剪辑这两部片子时,对影片的结构进行了重新调整,重新结构。在原来拍摄的素材中选择一些较有意境的画面,运用大量的资料镜头进行重新组接,使原来过于实的画面在虚写手法处理的基础上改变了原来的性质,达到虚中有实,实中有虚的效果,在一定程度上赋予片子以古代诗词的韵味。但由于前期拍摄的素材已成定势,要想完全改变风格是不可能的。所以,任何专题片的创作必须在拍摄前有一个完整的结构,一个详细的实拍脚本,不可随意性太大。否则,必然是劳而无功,达不到真正的艺术效果。在此,对古诗词一类专题片在剪辑方法上提出以下几点要求:

1. 必须把握住古诗词本身具有古朴、典雅、抒情及富于深刻含义和意境的特性。

2. 编剪时要以虚实结合的方法进行片子的剪辑,做到虚中有实,实中有虚,以虚带实的基本原则。因为,古诗词主要是表现意境的,要以虚为主。

3. 通过人物、风光、景物三结合的拍摄和剪辑,达到诗情画意的艺术效果,并要具有情中有景,景中生情,情景交融的意境。

4. 人物扮演诗人的动作不能太实,不宜用近景、特写,既要符合历史的要求,又要在人物动作和镜头动作的基础上来突出虚的特点,使其再现环境美、造型美,及形象的诗情画意的完美性。

5. 诗词的内涵和作者(诗人)生平介绍的解说,诗词的朗诵、吟诵及谱写的歌曲、音乐等五个方面的声像必须有机地构成,使听觉形象与视觉形象匹配得体,充分发挥古诗词内涵的哲理意义。

三、专题片的镜头组接

专题片的剪辑与其他片子的剪辑是大同小异,只是专题片更强调结构、语言、节奏。前面我们谈到了专题片的特点是一短四多:时间短,镜头多,语言多,技巧多,字幕多。针对这一短四多,在专题片的剪辑处理上就更要充分发挥剪辑人员的积极性和创造性,有创新,有升华,在较短的篇幅里完成较高的任务,达到完美的艺术效果。为此,对专题片的剪辑提出以下8点要求。

1. 根据不同专题片、不同内容,要以突出主题的方式组接镜头。

2. 根据不同专题片所展示的事物规律,要以逻辑思维的方式组接镜头。

3. 根据画面造型因素和镜头造型语言,以叙述的方式组接镜头。

4. 根据资料镜头、景物镜头的内容,以描写、象征、说明、交待的方式组

接镜头。

5. 根据人物动作、景物活动、镜头运动,要以动态的方式组接镜头。

6. 画面技巧的样式及专题片的内容与形式,要以和谐统一的方式组接镜头。

7. 按字幕的编排及专题片的立意,要以有机结合的方式组接镜头。

8. 根据语言(解说)、音乐、音响,要以专题片虚实结合的表现方式组接镜头。

以上8点,如果在剪辑过程中能灵活运用,根据专题片特殊的表现形式,以及要表现的内容,巧妙地运用各种技巧,就能使片子达到一定的质量。同时,在较短篇幅的专题片中,要重视和特别注意各种字幕的运用。如:片头、片尾字幕,时间、地点字幕,介绍人物、环境字幕、历史说明、歌词等字幕。有关字幕字体、书写方法、编排方式、拍摄技巧、表现形式等,都需要编、导、摄、剪人员有一个总体构思,具体设计,切不可轻视。

总之,专题片的结构与剪辑,同电影、电视剧的结构与剪辑一样重要。专题片的创作也应应以影视艺术的形象思维和逻辑思维的方法去构想、设计、分镜头、拍摄镜头、剪辑镜头和审视整部影视片,充分发挥专题片所独有的特性和风格,在有限的时间内,以最简练、最集中、最完整、最感人的手法展示出所要表达的内涵,使其达到视听语言的准确流畅,主题脉络的清晰鲜明,画面造型的优美和谐,锦绣山河的诗情画意,精神文明的宣传教育,丰富多彩的文化生活,紧张激烈的竞技场面,科学知识的推广运用等等。从而完成专题片所要完成的最高任务,使这朵奇花开得更加娇艳。

第四节 电视广告片的剪辑

一、广告片概述

广告的种类繁多,形式多样,有街头广告,幻灯广告,车辆广告,船舶广告,报刊广告、橱窗广告、商品陈列广告,图书广告、牌匾广告,电台广告,影视剧情广告,电视广告等等(文字、语言、图片、形象四大类)。所有这些广告,都是一种信息的传递。在这里,我们着重谈的是电视广告。

电视广告在表现形式上,吸收了装璜、绘画、雕塑、音乐、舞蹈、电影、文学等艺术特点,运用影视艺术形象思维的方法,使商品形象更富于感染力、感召力。然而,电视广告的最终目的是求得社会效益和经济效益。因此,一

则优秀的广告作品直接产生的经济效益和社会效益是不可估量的。

自1979年1月28日,上海电视台将第一则广告“参桂补酒”播出至今,电视广告在我国的发展史上,说起来也仅仅十多年的光景。但在这短短的时间里,广告业已从初级的起步发展至今成为全国性的信息传播媒介的主要途径,它的受众率是不可低估的。因为,在这十几年间,正值我国实行改革开放政策,国民生产总值和国民收入连年持续增长的时期,这对广告业的发展提供了良好的环境和广阔的市场。广告业的蓬勃兴起,推动了社会的发展,对社会经济、文化起着重要的促进作用。

广告不光为消费者提供信息及优质服务。它又以惊人的速度占领了消费市场,而且已成为各电视台重要的经济来源。然而,我国广告业区别于国外广告的主要特征是:播出广告的电视台,都是由政府设立,直属于政府的宣传机关及厂矿企业,或乡、区政府设立的有线电视台。但不论是哪种形式的播出,都与西方国家及港台地区商业电视台有着一定的区别。

正因为如此,我国的广告客观上加强了电视广告的可信程度,随之而来的是吸引了大量的广告客户。尤其近几年,广告业不仅仅局限于商品广告的范畴之内,它开拓了新的领域,出现了公益广告(公共广告)。公益广告的出现,大大完善了媒体自身形象的作用。

公益广告(公共广告)不同于商品广告,它不是以推销商品为途径,而是以宣传、教育、歌颂、抨击为主要目的。它以浓缩的笔墨,歌颂了人们心灵美的好风尚,将违背社会公德的坏习惯剖析得淋漓尽致,是一个浓缩的微型戏剧,它的问世,使电视广告这一园地里又开出了一朵美丽、动人、小花。

随着科学技术的发展,电视的突飞猛进,商品信息的传递也就越来越快,越来越新颖别致。人们通过电视这一信息的传播媒介,将最新的商品以最快、最简练、最吸引人的方法表现出来,为消费者服务,从而推进了社会的发展。那么,电视广告算不算是一种艺术呢?对于这个问题,有两种不同的看法:一种看法是,广告就是产品信息的传递,上升不到艺术。另一种说法,广告是一种微型艺术。对于这两种看法,目前仍存在着争议。

电视广告按它自身的性质来说,它是产品信息的传递,但在表现形式上又与其他种类的广告不同,它是以艺术的手段来制作的。因此说:电视广告是科学的信息传递,又是利用艺术手法以形象来表现的,从而达到了为消费者服务的目的。

二、广告片的创作要点

从广告的内涵来看,艺术要赋予高度的想象力,既在情理之中,又在意

料之外。但广告决不能用荒诞的办法来耍噱头,而是要以策划为主体,创意为中心,先研究商品,研究观众的心理,研究目标对象(哪些人看,文化层次怎样,市场情况怎样)。抓住广告的主题,有创意,有表现手段。同时,广告要开门见山,要扩大广告的思维方法,善于选择传播手段,善于把握商品,在商品中挖故事,善于营造好的印象,可视性要精益求精,要突出广告的二性:

1. 思想性。广告要突出爱国主义思想,弘扬中华民族文化,提倡社会主义精神文明。

2. 科学性。商品要讲究科学性,制作要讲究完美性,宣传更要讲究真实性。

3. 艺术性。广告制作要达到造型视象美,声象听觉美,视听语言美。包括:

(1)画面的组接;(2)声像的组合;

(3)字幕的编排;(4)技巧的运用。

这四个方面是保证视听语言的准确性和表现形式的完美流畅的重要组成部分。因此,“三性”是电视广告制作的方针。

电视广告在创作编剪过程中的五大要领:

1. 创意独特,主题鲜明(定位要准确,定向要清楚,定点要适中),构思完美,新颖别致。

2. 信息传达准确可信,易认易记,演示动作活泼感人(模特的表演动作要逼真)。

3. 画面语言简洁流畅(镜头排列,构图、方位、景别、角度、光影、色彩、镜头运动等)。

声像组合和谐统一(人物语言、解说、旁白、歌唱、音乐、音响等)。

4. 文字规范,技巧适宜,编排合理。

5. 技术制作要严谨,声画综合处理要得体,视听形象要清晰。

以上五个方面是广告在创作和制作中应具备的要领。在总体构思上要有独特创意,在制作上要考究,要高层次,真正达到画面造型美、镜头语言美、声像听觉美的目的。

三、广告片的结构形式

电视广告有多种类型,用不同的结构形式,以不同的表现方式传递着商品信息,推销产品。

(一)以商品形象为主,与解说、音乐相结合的结构形式。

如:《宁夏枸杞浓汁》和《疆河油漆》。《宁夏枸杞浓汁》的特点,首先把极

小的枸杞子放在一个无背景的画面白框子中来表现,以慢动作强调枸杞子,使它很集中,突出了主题“枸杞子”,而且又运用反义的旁白来解说内涵:“朋友,尽管您早已知道名扬四海的宁夏枸杞,但我仍不敢向您推荐由本品精炼而成的枸杞原汁饮料,否则,我们将供不应求。”并且用音乐、音响来模拟枸杞子浓汁滴、滴、滴落的声音,强调汁的功能和作用。同时,画面与声音的有机结合,进一步突出了主题枸杞浓汁。

再如:《疆河油漆》这个广告,它构想独特,立意鲜明,造型优美,旁白简练,艺术上是很讲究的。它把油漆的红、黄、蓝、绿、黑,五颜六色与祖国壮丽山河的鲜艳色彩有机地结合起来表现,突出了油漆色彩的颜色。手法具体,运用简洁,表现上有现代意识、现代绘画的特点。“疆河牌”字幕从五颜六色的大河里变化推出来组成,字幕与主题结合得非常巧妙。这个广告旁白很少,它运用画面形象来说话,充分发挥了影视语言艺术的特性。

这两个广告都属于第一类型的:以商品形象为主,与解说、音乐相结合的结构形式。

(二)以模特演示为主,与商品特点和解说,音乐相结合的结构形式。

如:《强力荔枝》、《派丽洗面奶》、《塑料桶》、《轧钢厂》、《三菱重工》等。

《强力荔枝》这个广告,它是以历史上杨贵妃吃荔枝这个典故贯穿起来的。算得上构思新颖,立意鲜明。模特选得好,演示动作适中,全片采用“化”的技巧衔接镜头,转换时空,贯穿情节。又以人物动作和镜头动作表现内容,从而使这个广告柔和、抒情、流畅而富有韵味。在字幕的编排上也有新意,从内容到形式很得体。如“强力”两字,在鲜荔枝上出现,然后由新鲜荔枝上的“强力”两字“化”变为听筒上的“强力”两字,使新鲜荔枝上的“强力”两字与听筒上的“强力”两字构图对位。既突出主题,又说明荔枝永远是新鲜、清香、味美的。然而,这个广告在画面语言的组接上还是存在着一些不足之处,比如:驿骑送荔枝进京都城,镜头就多了些。现在看来,只用两个马的镜头就行。第一个用马从荔枝树丛中跑出(留长些),中间接贵妃眺望(中近景),再接送荔枝的马人牌坊、入宫,最后接荔枝。这样,既简洁,又流畅。

《派丽洗面奶》这个广告,利用模特演示洗脸(近景,特写),和洗面奶的产品镜头交替出现,二者融为一体,很说明洗面奶与人的面容的关系。镜头语言简洁优美,字幕与画面有机结合,音乐与解说和谐统一,从而加深了广告的宣传作用。

《塑料桶》这个广告,它以夸张的快慢动作,喜闹剧的形式推销商品,利用影视特性和手段,让模特演示动作由快到慢,然后变为正常动作,从楼上到大门前摔倒在地。塑料桶夹在大门上又落地,表现了塑料桶经得住高压

的力量,强调它的硬度。掉在地上弹起来,又表现了塑料桶的弹性。简明扼要地介绍了产品的功能和作用,这个广告时间短,主题突出。

以上几例属于第二类形式:以模特演示为主,与商品特点和解说、音乐相结合的结构形式。

(三)以人物、情节为主,与商品特点、语言、音乐相结合的结构形式。

比如:《威力洗衣机》、《千杯少酒》、《先锋五号药》。

《威力洗衣机》是以旁白带出人物,以旁白内容贯穿整个情节,说明一个在城市生活的女儿,惦念在农村的妈妈长年累月在小溪旁洗衣的艰辛,于是给妈妈送去一台先进的洗衣机。这个广告有情节,有人物,有思想,表现了晚辈的孝敬,体现了中华民族传统的美德。同时,也表现了先进的科学技术产品解放落后的劳动力这样一个主题思想,构思独特。

这个广告采用了“化”的技巧转换时空,引出人物,最后一个镜头以淡出的技巧切入“献给母亲的爱”字幕结束。此广告“化”的技巧运用多,如:远处的汽车在公路上奔驰,“化”到村庄山坡,再“化”到山村的路,这都是符合视听语言、影视时空的。但也有两处“化”的运用不太恰当。如:妈妈看到洗衣机后,“化”出两个小孩在洗衣机旁,然后接妈妈(中近景)看到洗衣机,又“化”出洗衣机。像这两处不必用技巧就可转换。因为,时空没有变化,同在一个空间,用“化”的技巧就会产生视听语言的不准确。“化”不仅起到柔和地转换镜头的作用,更重要的是完成影视语言的准确性。此广告总的说,创意独特,构思新颖,既有思想性,又有人物和情节,突出了洗衣机的主题。

《千杯少酒》(四川产品)这个广告,是以一对农村恋爱青年买千杯少酒孝敬老人为主线,有情节,有人物,利用地方语言和民族音乐有机结合传递信息,立意好,有创新,富有浓厚的地方特色。

这则广告将推销商品与传统美德结合起来表现,使商品广告具有思想性。这一点是很难得的。一般地说,商业广告的目的就是吸引消费者来购买产品,制作者很少想到这一点。《威力洗衣机》和《千杯少酒》这两个广告把产品的推销与传统美德结合起来,使观众在买到产品的同时,潜移默化地接受了传统美德的教育。在这一点上,这两则广告,是值得借鉴的。

凡是文艺作品都是要体现一定的思想性,尤其是影视艺术更不能离开思想性。《千杯少酒》在艺术上的特点是具有浓厚的川味和地方特点。广告一开始,男青年提着“千杯少”酒走在四川山区小路的竹林中,通过小桥流水到家门前,整个画面非常清晰。人物语言是四川话,人物的动作是四川的风俗。同时运用了川剧高腔的帮腔,强调了地方特色,很有韵味。最后群众笑逐颜开,既赞美了“千杯少”酒的好,又表现了村里的男女老少看新女婿的情趣。

这则广告片的制作人,构思很巧妙,赋予这则广告以浓浓的人情味。整

个广告片像浓缩的电视剧。

《先锋五号》。“先锋五号”是药品,制作者的构思是以治病为主,因而,广告的开场是一个急诊病号入院,从医院大门进入到走廊,再到手术室,一系列的紧张动作,最后将病人放在手术台上。医生穿好手术服,在动手术的一瞬间说出和推出“先锋五号”字幕,使声音、视像、字幕三者紧密地结合起来。广告的定向、定位、定点准确,清楚适中,传达信息易认易记,演示动作逼真,从而突出了药品这一主题。

以上三则广告的例子属于第三类,是以人物情节为主,与商品特点和语言、音乐相结合的结构形式。

(四)以动画为主,与商品特点、音乐、解说相结合的结构形式。如:《红岩墨水》、《交通规则》。

《红岩墨水》广告是以动画形式来表现的,制作者处理得体,较为完善,有头有尾,形成了一个小小的情节,使动画、音乐、解说、字幕这四者有机地结合。红岩墨水的商标涉取了重庆的特点(红岩、松树、白鹤),把它们组合在一起,艺术地介绍了产品。在表现形式上,从白鹤自外飞来为始,白鹤从窗外飞进屋内,用嘴打开墨水瓶,蘸上墨汁,写出介绍红岩墨水的字幕。然后,又飞落在钢琴上书写着五线谱,弹出悦耳的音乐旋律。而后,白鹤轻松地飞回到商标的红岩松树上,非常新颖别致。同时,白鹤书写字幕既优美,又有意境。画面造型语言通顺流畅,视听形象清晰动人。红岩墨水广告可称为较完美的动画广告。

《交通规则》这一广告,一般情况下,这种广告不好表现。用人物演示,动作太假,没有惊险、危急、紧张的气氛,缺少真实感,教育意义也不强,对观众的触动也不大。而这则公共广告,用动画来表现,首先就可用夸张的手法形象地表现出那些违章行驶的人们。如:酒后骑车撞在电线杆上,违章带物骑车,自行车横过马路时不守规则,两人骑车勾肩搭背等等。这些动画动作与音乐的旋律、节奏极为匹配,和谐统一。观众看后一目了然,在笑声中受到教育,起到了公共广告的作用。

以上是属于广告种类中的第四类:以动画为主,与商品特点、音乐、解说相结合的结构形式。

(五)以儿童为主,与歌唱、旁白、音乐相结合的结构形式。

如:《七彩魔磁》、《电子游戏机》。

《七彩魔磁》这则广告是以儿意的表演为主,强调《七彩魔磁》对儿意的吸引力,突出地表现了七彩魔磁对开发儿童智力的作用。儿意们的表演生动、活泼、自然。广告的定位、定向、定点准确,清楚适中,特别是歌唱唱词和音乐的旋律、节奏与儿意表演的动作极为吻合、谐调,每个镜头的衔接转换

都在动作之中。如：一群儿童跑过来(慢动作)，和七彩魔磁的组合(快动作)，这两个镜头的连接和快慢动作的运用是符合这个广告内容的，表现了儿童们的天真烂漫，活泼可爱。整个广告从内容到表现形式完美统一，剪辑手法处理适中，恰到好处。

《电子游戏机》(公益广告)。这个广告是按照儿童的心态、思想变化和发展，以顺时结构来叙述内容的。以一个儿童为主要人物，贯穿始终；以唱词的内容与人物动作相匹配，以“化”的技巧变换动作，转换时空，贯穿情节，以轻松愉快的音乐旋律与主体动作相结合，较巧妙地教育了儿童在学习期间要以学习为主这一主题。此节目构思完整，立意鲜明，是一个有社会教育意义的公共广告。但《电子游戏机》这个广告也有不足之处。在技术质量上，“化”的技巧影调模糊不清晰，色彩不够鲜艳，使广告在视觉形象上不够完美。

以上是属于第五类表现形式：以儿童为主，与歌唱、旁白音乐相结合的结构形式。

电视广告片在表现形式上多种多样，在制作时要强调广告的三性和剪辑中的五大要领。

四、广告片的剪辑技法

(一)内容与形式的统一

1. 演示动作(模特表演)与解说、旁白相结合的统一。
2. 人物自述与歌唱、音乐相结合的统一。
3. 有情节与无情节和商品相结合的统一。
4. 有画面技巧与无画面技巧和字幕相结合的统一。
5. 动画与音乐、解说相结合的统一。

不论什么广告片，总是内容决定形式，形式为内容服务。为此，创作者的构思，内容要高度集中、具体，特点要鲜明突出，形式要生动活泼，引人入胜。

(二)字幕与画面技巧

1. 宣传字幕。包括：产品功能字幕、产品作用字幕、产品特点字幕等。
2. 广告字幕。包括：产地名、厂名、公司名、品名、人名等字幕。
3. 电话、电挂、邮编，以及其他产品数字号码字幕等。
4. 画面技巧的使用。包括：化、划、定格、翻板、转盘、多画面、快慢动作等。

字幕、画面技巧的使用要和画面的主体动作、镜头动作、造型因素有机的匹配,紧密的结合,才能有好的艺术效果。

(三)功能与作用

1. 功能要多层次讲述,要与形象动作匹配。
2. 作用要多侧面、多角度介绍,要与情节和主体动作相匹配。
3. 产品功能、作用要全面介绍,强调产品特点和特性。

功能要与形象相结合来表现为最佳。

作用要与情节相结合来表现为最佳。

(四)广告片长度

1. 商业广告片:5秒、10秒、15秒、20秒、25秒、30秒、35秒、40秒、45秒、50秒。
 2. 公益广告片(公共广告)30秒、40秒、45秒、50秒、55秒、60秒。
- 这四点是在广告在制作时应注意的几个要领。

五、广告片的声画组合

以上我们归纳多种类型的广告形式,只是从画面组接的角度谈得多一点。但广告并不是只有画面就能完美地展示所要塑造的商品形象。它是多种艺术形式的综合体,同电影、电视剧一样,集各种艺术之特性,形成一种新的表现形式。如:音乐、音响、语言这些听觉形象在广告片中同样起着举足轻重的作用。音乐、音响处理得当,可以增强广告片画面造型的逼真性和可信性,使广告更具有吸引力和感召力。因而,受众对广告的记忆也就更加深刻清晰。比如:广告歌。一般的歌曲都要在2分钟以上的时间里唱完,然而,广告却仅有十几秒钟,要想抒情发挥是不可能的。所以,广告歌创作的基本原则是不求高超的技艺,复杂的旋律,而是要通俗易懂,上口易记。歌词结合商品的性能及用途,采取简短的原则,使受众听对一句或两句的词曲记忆犹新。比如:广告片“燕舞收录机”的歌词为“燕舞、燕舞、一曲歌来一片情”。短短的一句词,以它轻松、活泼的旋律,加上饰演者的激情,使受众对燕舞收录机产生了深刻的印象,从而使得燕舞收录机的畅销程度远远超过了其他同类产品,为企业赢得了效益。再如:“东芝电视机”这一广告,它以优美、自然、轻松、愉快的旋律,以一句简单的歌词:“东芝,东芝,新时代的东芝”,使东芝电视家喻户晓,人人皆知,购买率直线上升。

类似这样的广告还可以举出很多,在这里就不一一说了。但所有的广告并非都给观众留下记忆。这并不是说,这种广告不想达到这样的效果,而是没有抓住消费者的欣赏习惯及心理。因此说,能抓住观众的心理并不是

一件容易的事。同时也说明,听觉形象的好坏,直接影响着视觉形象。如听觉形象搞好了,可使视觉形象更上一层楼。再比如:公益广告中有“爱的奉献”这样一则广告。这个广告告诉人们,在我们生存的地球上,人人都要友爱,人人都要献上一点爱,“爱是爱心,爱是世界上最美的语言,爱是正大无私的奉献”。这则广告以它抒情、优美的旋律,富于情感的歌词,加上画面中可爱的儿童、辛勤的园丁、慈祥的母亲等等感人的画面,使观众感慨万分,受益非浅,起到了公益广告应起的作用,达到了宣传、教育的目的。

这种音乐与画面和谐统一的广告,在广告片中并不多见。因此,这就告诫从事广告事业的人要真正地研究广告,研究消费者的心理,抓住广告短而精的特征,创作出更加独特的广告节目。

除了音乐在广告片中的运用外,音响效果的运用也是常见的。广告利用自然界的各种音响及人为做出的音响,结合产品的特性及画面的造型因素,制作出来的广告生动感人,使观众产生一定的想象。比如:“中华腰鼓”这则广告。它推销的产品是腰鼓,但广告从头至尾腰鼓一直未出现,只有在介绍生产厂家时才出现腰鼓的画面。然而,观众一开始就清楚了它所推销的是什么产品。为什么?这是因为,制作者抓住了“安塞腰鼓,全国闻名”这一事实,让一群憨厚、纯朴的孩子在黄土高原上按照腰鼓的声音节奏尽情地舞蹈、嬉耍,尽情地欢乐。整个广告没有音乐、没有解说,只有节奏明快、声音清脆、整齐的腰鼓声贯穿始终,粗犷,豪迈,使观众闻其声,则知其物是什么。

再比如:广告“活心丹”。活心丹是治疗心脏病的一种良药。但制作者并没有直接表现病人如何吃了良药,病即刻见效的形象,而是借助一座古老的钟摆嘀嗒嘀嗒的摆动声,旧的齿轮从正常到缓慢的运行直至停止。这时,旁白告诫人们,人的心脏如同这座古老的钟一样,会出现老化和失常,活心丹能解除这一疾病。这则广告,同样没有音乐的渲染,只有极为强烈的钟摆嘀嗒声。它运用这种有代表性和象征性的音响效果,向观众说明了人的心脏对人体的重要性,因而从另一方面更加有效地推销了活心丹这一商品。受众一想到心脏,视觉和听觉上马上出现古老的钟。因此,对药品的印象就极为深刻,不可磨灭。这种音响效果在广告片中的作用同样也是不可低估和轻视的,它往往比直接表现出来的效果更加强烈,更加生动。但这并不是绝对的。只有选择具有代表性、富有特性的音响,才能达到预想的效果。否则,平平淡淡,简简单单,加之看图说话式的运用,不但不能加强商品的感染力,反而会起到相反的效果。

总之,电视广告发展至今,已取得了可喜的成绩。随着广告业的发展,一些从事电影工作的导演、摄影师、名演员及作曲家等纷纷加入了电视广告

制作行列,这无疑使广告队伍的素质明显提高。广告不只局限于以狭隘地介绍产品为主要目的,而是以艺术的构思,先进的科技处理,使原来单一的商品性能,通过艺术加工,在视听语言上使商品形象更加生动,从而赢得消费市场。因此说:电视广告是以先进的科技手段,以影视艺术的处理手法,来塑造商品形象的,将这两者相结合的产物展现在观众面前。使受众在观看广告的同时,既了解了商品的性能及用途,又得到了一种美的享受。像这类的电视广告,我们应该称它为艺术——一种浅显而易懂的微型艺术。

电视广告的剪辑要达到完美,要以“六美”的原则来进行剪辑:1. 人物动作美;2. 画面造型美;3. 镜头运动美;4. 字幕形式美;5. 特技花样美;6. 声像听觉美。做到这六美,才能使声音、画面达到有机匹配的艺术效果,完成广告片宣传、推销商品的目的。

由此可见,电视广告片在这样短的时间里,剪辑要使镜头、声音、字幕、画面技巧这四个方面达到完美的统一,实在不是一件容易的事。真可谓:广告广告,学问深奥;传达信息,准确可靠;创意独特,意想不到;造型优美,怡人绝妙;声画组合,篇幅小巧;产品推销,简明扼要;商品采购,顾客如潮;优质服务,家喻户晓;广告艺术,受众称好;倘若不信,一试便晓。

生机勃勃的我国电视广告业在过去的几年里,虽然取得了可喜的成绩,产生了一批批优秀的广告作品,促进了社会的发展,但比起国际先进水平的广告还有一定的差距,这就有待于从事广告业的人员在今后的创作中,沿着已开创出来的道路,创作出更加优秀的广告作品,步入国际广告先进行列中。

第9章

电视的崛起

电视是20世纪人类最伟大的发明之一,是电子技术高度发展的产物。电视的发明,使人类社会跨进了先进的高科技时代。

电视是通过光、电转换系统使远距离的景物、人物迅速、连续、真实地重现的大众传播媒介,英文中的电视(Television)一词,即希腊文 Tele(从远处)和拉丁文 Vision(看)的拼合(缩写为 TV),直译当作“遥视”,有“看见远方景物”的含义。

电视与报纸、杂志、广播、电影等传播工具相比,是最年轻的,迄今只有半个世纪的历史。然而它的问世以其速度之快、影响之大的优势,远远超越了任何传播艺术,是其他艺术无法比拟的。电视的出现,给人类社会带来了高度文明,已成为人们生活中不可缺少的新的组成部分。

第一节 电视的诞生及发展

一、电视的诞生

(一)电视的萌芽阶段

电视的诞生是科学技术高度发展的必然产物,虽然晚于电影,但其原理

的构想和实验却是早已开始了。1817年瑞典科学家琼斯·布尔兹列斯发现了化学元素硒。1873年,英国科学家约瑟夫·梅发现光线照射在含有硒的物体上能产生电子放射现象。这说明,硒具有将光能转为电能的特性。这个发现在理论上证明任何物体的影像可以通过电子讯号的传播予以重现。1884年,德国科学家保罗·尼普科夫发明了机械电视扫描盘。1922年,英国科学家约翰·贝尔德开始实验电视。1923年,俄裔美国物理学家发明了光电摄像管,在电视画面的组合上用电子束的自动扫描取代了机械式的圆盘旋转扫描。这种电子束的自动扫描比机械式的圆盘旋转扫描又大大地前进了一步。它的原理,仍是现代电视技术的理论基础。1925年10月2日科学家贝尔德在伦敦他的实验室里成功地传送了一个15岁男孩的脸部和一个木偶的电视图像。这是他经过几年的试验,在穷困潦倒之中,不懈努力,在一位有心人的帮助下,终于试验成功的,为电视的问世创下了不朽的功绩。1926年1月26日,贝尔德在伦敦公开作电视传送示范。1927年4月7日,美国纽约、华盛顿、新泽西三座大城市进行电视传播试验。观众在纽约贝尔电话实验室里一个2×3英寸的电视小屏幕上观看电视传送来的图像。当时这个小电视的图像扫描只有18行(与现代的625行相比真有天壤之别)。图像是商业部长赫伯特·胡佛在华盛顿发表祝贺演说,演员阿·多兰在新泽西讲爱尔兰笑话。因为电视是无声传送图像,他们的声音是通过电话线传送的。

1929年,在伦敦首次传送无声电视,1930年又开始试验传送有声电视图像。在这一年中,又进一步试制成功了利用电子作用的光电折像管,图像一下子从18行提高到几百行,影像的清晰度大大提高,使电视从孕育到产生进入了一个新的阶段,电视从此诞生。

(二)电视的初创阶段

电视从孕育到诞生经历了一个世纪。这100多年间,科学家们为电视的发展做出了不懈的努力。

1930年,英国皮兰德罗写出了电视史上第一部多幕电视剧《口含鲜花的人》。同年,在英国电视上播出,成为世界上播出的第一部声画组合的电视剧。

1936年11月2日,英国广播公司在伦敦市郊的亚历山大王宫开始定期播出黑白电视,人们把这一天作为世界上电视开播纪念日。从这以后,英国广播公司又相继播出了一些电视剧,如丁·比塞尔·托马斯的《地铁谋杀案之谜》,S·E·雷诺德的《拐弯》,阿加塔·克里斯蒂的《黄蜂窝》等。这些电视剧在社会上产生了较大的反响。随后,法国在1938年开始电视传播;1939年,美国、前苏联也接踵开播。正当电视向着健康、成熟的方向发展时,二次

世界大战爆发了,使正在襁褓中的电视受到了很大程度的破坏。在此期间,能传播电视的国家,除了美国的几家电视台勉强播出外,其余各国的电视台都中断了电视播出。二次世界大战结束后,前苏联首先恢复了电视播出,各国电视台也重新活跃起来。在亚洲,日本率先开办电视台。1958年5月1日,中国第一家电视台——中央电视台的前身北京电视台开始实验播出黑白电视节目,同年9月2日正式播出。

电视从30年代诞生到50年代的初创,世界各国电视台多以黑白电视播放为主。这段时期,由于电视是在发展初期,又遭到二次大战的摧残,使电视发展的速度迟缓。

电视从黑白走向彩色,是在很早以前就开始试验了。1928年,英国曾经展览过彩色电视,但没有试播。1940年美国哥伦比亚广播公司的彼得·古得马(匈牙利人)试验彩色电视,获得初步成功。但由于第二次世界大战,使试验中辍。1954年,彼得·古得马继续实验,最后终于成功。同年,美国全国广播公司首先正式播送彩色电视节目。美国是世界上第一个开办彩色电视的国家。彩色技术标准是采用美国无线电公司研制的NTSC。1958年,法国科学家亨利·戴弗朗斯研制了“塞康”(SECAM)彩色电视制式。1963年,西德科学家怀特·勃济又推出“帕尔”(PAL)彩色电视制式。经过竞争,形成了当今三国鼎立的局面——美、法、德三种彩色制式并存。中国采用的是西德的“帕尔”(PAL)彩色制式。彩色电视的问世,使电视向更深更广的领域大大地迈进了一步,它扩大了屏幕图像的表现力和感染力,增强了反映生活的真实感。彩色电视为电视业的腾飞奠定了坚实的基础。

(三)电视走向成熟

当社会跨进了70年代,电视在黑白电视和彩色电视的基础上,有了新的飞跃,研制成功了电视多路播放,使频道利用率大大提高,同时可使节目多样化,播放质量明显增强。它可以利用一个频道同时播送多路节目。

电视发展的速度是惊人的。进入80年代后,卫星传播电视已成为全人类共同发展的途径。在此之前,只有美国等几个国家有通讯卫星。加拿大是第一个使用卫星转播的国家。而目前,在全球的上空——3万6千公里的区域已有能覆盖地球上所有主要陆地的卫星,使电视实现了全球性的传播,成为世界性最迅速、直观、真实、跨洋过海、洲际传播的大众传播媒介,使全世界人民能在同一时间、不同地点看到同一个节目。通讯卫星转播电视节目的成功,在电视发展史上又揭开了新的篇章。当今的世界,有线电视、数码电视、多声道电视、声像立体化电视、高清晰度电视、卫星直播电视、家庭录像电视、激光视唱盘、双视机等新的电视形态都已跻身于社会、家庭,而且在不断地更新换代。电视作为最活跃的科学技术引起各界的广泛重视。

同时,它作为一种特殊的文化现象,又将影响着人们的审美观和审美情趣。电视发展方兴未艾,在走向成熟。它已在人类的生活中和生产中受到社会的关注。

二、电视的作用

电视是集绘画、雕塑、建筑、音乐、舞蹈、诗歌、戏剧、电影等艺术于一身的综合性艺术,是新闻、艺术、技术的有机融合。它的发展,极大地开拓了人类视听语言的广度和深度,以方便、真实、快速的特点,受到全人类的青睐。

电视作为一种特殊的文化现象,带动了人类社会的发展和进步,沟通了各国人民的友谊,促进了世界的和平和稳定。像1984年的洛杉矶奥运会,1992年的巴塞罗那奥运会,还有世界杯足球赛等等全球性的运动会,都是通过卫星转播,使世界各个角落的人民在同一时间、不同地点看到奥运会的盛况,增进了人类的和平和各国人民的友谊。

电视作为一种科技动态,给人类社会带来了文明和经济的繁荣。大量的信息快速、直接地传送到社会的各个阶层及家庭。像中央电视台办的《经济半小时》、《经济信息》等栏目,还有各种类型的电视讲座、科技动态,为社会的经济繁荣架起了一座空中桥梁。

电视作为一种社会现象,使观看电视的人们都具有一种参与性。因为,电视不仅仅是一门艺术,同时还兼有电视技术、电视新闻的特性,它涉猎的领域都直接与人们日常生活中的社会现象、新人新事、世态发展、社会经济、科学技术、群众文化娱乐等有连带关系。电视就像人们生活中的一个向导,一面镜子,一个不可缺少的通讯、娱乐工具,所有看电视的人都会对发生在自己身边的事情感兴趣。因此,电视具有很强的吸引力,使人们自觉不自觉地会被它所牵动,并参与在其中。

电视作为快速的大众传播媒介,以它那灵活性和综合性,使不同国家、不同民族、不同年龄、不同职业的人民都能接受和欣赏。电视从宏观到微观,都拥有最广大的空间,最广阔的地域。电视已深入到千家万户,是一种全方位性质的家庭艺术。它兼有新闻报道、知识传播、社会服务、文化娱乐、广告媒介、经济信息、科学技术等多种功能,使电视比其他艺术更具有普遍性、社会性,被人们称为“现代化的新闻窗”,“包罗万象的知识百科”,“丰富多彩的文艺园地”,“体育竞技的大看台”,“家庭百事的服務所”,“快速准确的信息中心”。电视所起的社会作用及其影响是任何艺术所不可比拟的。

电影是在绘画、雕塑、建筑、音乐、舞蹈、文学、戏剧七类艺术之后产生的第八类艺术,它集各类艺术为一体,形成了电影特有的综合性艺术。而电视

是在电影之后又应运而生的第九类艺术,也是当今艺术门类里最年轻的艺术。它不但集各类艺术为一身,而且在电影的基础上,运用现代最先进的高科技,使电视的普及率和电视的覆盖率远远地超越了电影,更超越了其他艺术。一场电影的观众最多不超过几千人,而电视转播一场世界杯足球赛,却拥有上亿的观众,这就是电视的优越性。电视除了拥有自己最先进的传播手段和特有的艺术表现手法外,更能吸取其他艺术之精华为我之长,为我所用。

电视所产生的社会影响及作用,我们可归纳为以下几个方面:

(一)快速、真实、准确地传播信息

当今的世界,是一个信息的社会,电视在其中起到了举足轻重的作用。而电视节目影响最大、最有特性的应首推新闻。它是电视舆论工具的基础。电视正因为有了新闻节目而提高了它的地位和声誉,这也是电视新闻节目和各种信息的传播不同于其它艺术的最鲜明的特征。世界各国的电视台,尤其是经济发达、电视事业兴旺的国家,电视新闻办得好坏,直接影响着电视台的声望和收视率,也直接关系着电视台的兴衰。我国的新闻联播节目在众多的栏目中也是首屈一指。新闻联播主要是报道国内、国际的重大事件,新人新事的涌现,改革开放的新形势,打击各类犯罪的新局面等综合性新闻,是人们认识世界、认识社会的窗口。

随着改革开放的深入,“信息”在人们生活中变得越来越受欢迎,电视传播的信息量日益加大。人们能通过各种信息的传递,了解市场动态,繁荣市场经济。如中央电视台的《经济半小时》、《经济信息》,北京电视台的《电视商场》,广东电视台的《智慧窗》,还有《经济生活》、《市场掠影》等栏目,向受众传递各类信息,科技动态,介绍新产品、新工艺,为用户提供有价值的信息服务。

(二)社会的舆论工具

电视作为一种最新的舆论工具,已成为人们日常生活中不可缺少的向导。广播、报纸是一种舆论工具,但它们只限于声音和文字,感染力不强,并且报纸与广播相比局限性更大些。电视就不同了。它是视觉和听觉并存的一种现代化的舆论工具,人们只要打开电视机,手中干着活,就可以收看到当天或几分钟前发生的事情,这在海外尤为突出。如美国在1992年发生的一起白人警察殴打黑人司机的恶性种族歧视案件,就是通过电视录像报道,快速、真实地再现了现场的实况。人们目睹了这一案件的残忍,引起强烈的公愤,随之而来的是一场毁灭性的骚乱,直接经济损失巨大。这就是电视舆论的效应。再如,越南战争中,美国电视台的记者把在战争中惨遭伤亡的美国士兵形象真实地再现于屏幕,激起了全国范围内的厌战情绪和反战运动,

迫使美国政府决定撤军。电视台连续不断地揭露“水门事件”的真相,造成尼克松下台。在我国,电视舆论的作用日益提高,舆论作用越来越大。如“质量万里行”这一专栏,评出优质产品和过得硬产品,揭露假冒伪劣产品,足以使一个厂家扶摇直上或倒闭。上海有这么一件事:一居民区房屋漏雨多年,四下求救皆无反应,最后找到电视台,一经报道,两三日内即修复完毕,这就是电视舆论的威力。

电视作为舆论工具已成为人们了解国际、国内的重大事件,排忧解难的亲密朋友,人们利用这一现代化的传播媒介解决一个又一个棘手的难题,是人们信得过的伙伴。

(三)百花齐放的文艺园地

电视从诞生起,多少人一直围绕着电视是不是艺术这一问题争论不休,各抒己见,至今仍有两种截然不同的说法:一个肯定,一个否定。对于这一问题,我们应该用事实来作回答。任何新事物的出现都会或多或少地受到旧事物的抨击,对于电视艺术的品头论足,如同当年的电影。电影刚问世时,受到了各方面的围攻,认为它是一种特技表演和杂耍。但随着时代的前进,电影以它那特有的艺术魅力征服了世人,被认为是最先进、最直观、最有表现力和感染力的艺术。然而,电视从目前的发展趋势来看,其发展前途必将超越电影。

电视的发展,走过了它半个世纪的路程。彩色电视的问世,也只不过仅仅 39 年。39 年在历史的长河里只不过是一瞬间,然而,这 39 年里,电视的发展是惊人的,是不可阻挡的,电视艺术也随之越发显示出光彩。人们承认它,喜欢它,它给人们带来了欢乐,带来了智慧。

电视艺术含电视剧、文艺晚会、音乐、舞蹈、电视艺术片等文艺节目,电视剧是电视艺术的代表。

电视自开播时起,首先播出的就是电视剧《口含鲜花的人》。这种最初播放的电视剧,是按照戏剧舞台的表演方法和表现形式来完成的。虽说它脱胎于戏剧,但其毕竟是通过电视播放出来的。由于当时电视转播的简陋,设备不完善,使最初的电视剧完全戏剧化。随着电子工业的发展,电子技术日新月异,不断更新换代,电视艺术节目也就不断地丰富起来。电视剧可先拍在磁带上,然后再用电子编辑器将一个个镜头组接成一个完整的故事,可以通过特技机做出各种各样的艺术效果。除此之外,各种类别的文艺形式接踵而来,品类繁多,琳琅满目。人们不必走出家门,不必去电影院买票,坐在家中就可以欣赏到自己喜欢的文艺节目。电视已进入了人们日常生活之中,成为现代人们生活中不可缺少的组成部分和精神食粮。

罗·尤列涅夫在 1983 年《电影和电视是同一艺术》一文中写道,“电视所

具有的一切艺术可能性,电影也都具备。电视的表现力在其本性上与电影相同;电影银幕与电视屏幕的画面服从于同一艺术规律。电影与电视——这是同一艺术,是以各自的形态再现现实的综合艺术”(前苏联《电影艺术》1983年第11期)。

在我国,近几年来电视剧的生产以崭新的风姿呈现在观众面前,涌现出大批的优秀作品。把我国优秀的古典名著搬上屏幕已不是纸上谈兵,可望而不可即的,而是付诸实施了。如古典名著改编的《红楼梦》、《西游记》、《三国演义》、《水浒》、《聊斋》,还有近代文学改编和创作的《末代皇帝》、《努尔哈赤》、《四世同堂》,及反映现实生活的连续剧《蹉跎岁月》、《高山下的花环》、《寻找回来的世界》、《家教》、《中国姑娘》、《渴望》、《女人不是月亮》、《篱笆、女人和狗》等等,层出不穷,给电视艺术增添了绚丽的光彩,对帮助人民了解古代史、近代史和提高现代意识起到了积极的促进作用。这种长篇的,有普及、教育、提高意义的电视剧,电影是难以达到的。电影只能是节选其中的片断,而不能将宏大的巨篇完全展开。因为,电影有时间的局限性。而电视的优越就在于此,它可以将一部巨著从头至尾展现在观众面前。观众坐在家中就可熟知天下大事,了解历史,既有娱乐性又有知识性。

电视艺术除电视剧外,电视艺术片、大型文艺晚会、综合性文艺节目也相继涌现出来。各种文艺专栏节目:《戏曲欣赏》、《评书连播》、《正大综艺》、《综艺大观》、《百花园》、《外国文艺》、《周末文艺》、《大世界》、《曲艺大观园》、《五彩缤纷》、《每周一歌》、《人与自然》等等,使电视的娱乐性、知识性表现得更为充分。以每年的春节文艺晚会为例,自1978年中央电视台举办首次《迎春晚会》开始,至今十几年的春节都举办大型的综合性文艺晚会,汇集全国的文艺精英,以信息量大、节目多样、时间长而闻名,其收视率是任何一个栏目都无可比拟的。1983年现场直播《春节联欢会》,标志着大型文艺晚会走向成熟。1984年在1983年的基础上,再创新异,邀请了港台歌手参加演出,张明敏的一曲《我的中国心》风靡大江南北,震撼着千千万万颗赤子的心。殷秀梅的一曲《党啊,亲爱的妈妈》、朱明瑛的《大海啊,故乡》、陈佩斯、朱时茂的小品《吃面》,都给观众留下了难以磨灭的印象。

大型文艺晚会的成功及各文艺栏目的播出,活跃了电视屏幕,丰富了人们的业余文化生活,使劳累了一天的人们能欣赏到轻松、愉快、优美的文艺节目。

电视艺术不只局限于上述所说的电视剧、文艺专栏、综合文艺晚会,近些年又涌现出大量的电视专题艺术片。这种形式的艺术片,以它新颖、明快、声画和谐、纪实性、艺术性完美地结合在一起的特点,使电视文艺园地中又增添了一朵新生的奇葩。如黑龙江电视台的《北国音画》,山西电视台的

《黄河儿女情》、《好大的风》、《黄河一方土》,新疆电视台的《明天的浮雕》,音乐系列片《西部之声》等等。与此同时,中央电视台又多次举办青年歌手大奖赛,推出了一批批年轻歌手;同时还举办舞蹈大奖赛、京剧大奖赛、小品大奖赛,既活跃了大众文化,又丰富了电视屏幕,对普及知识、提高人们审美水平产生了不可估量的影响。

电视文艺节目是一个涉猎广泛,内容丰富,知识性和趣味性融为一体的综合性文艺天地。它受到亿万人们的青睐,是报纸、杂志、影院不能企及的艺术天地。

(四)受欢迎的服务窗口

电视不仅给人们带来了文化生活,而且还给人们带来生活指南,成为人民群众喜闻乐见的的朋友。如中央电视台开办的《为您服务》栏目,已是家喻户晓。最早的主持人沈力那举止大方、谈吐文雅的神态,给观众一种信任感。栏目办得经济,小巧玲珑,知识性、趣味性、服务性兼而有之。还有北京电视台举办的《今晚我们相识》一栏目,为多少人牵线搭桥,使多少人结为伉俪,成为观众信得过的空中红娘。

《卫生与健康》栏目,给观众讲解卫生知识,了解一般发病的原因,是观众喜爱的栏目之一。

许多地方台的节目中也十分重视为观众服务这一栏目,为观众提供商品信息,优质服务,沟通产销渠道,为观众提供生活小常识,做观众生活的参谋,替人民群众排忧解难,成为观众心目中的良师益友。

电视艺术作为年轻的、活跃的艺术,以其惊人的发展速度给人类社会带来了文明,带来了繁荣。电视为各类艺术的创造提供了广阔的天地,把各类艺术、信息,大量地、充分地、及时而迅速地传送到受众中去,给人们的生活开辟了五光十色的新天地,使人们的精神在潜移默化中得以升华,给社会带来丰富多彩的物质生活和精神生活。电视的发展,直接影响着社会文明的进展,成为推动社会文明进步的重要手段。

三、电视的发展趋势

自人类社会形成以来,艺术就随着社会的发展和人们审美意识的逐渐形成而走向辉煌。

电视作为第九类艺术,以它年轻、活跃、直接、快速、逼真、综合的特点,大大地超越了其他艺术门类。它集众家之所长,运用现代高科技的优势,迅速地壮大,成熟起来,为人类文明史和艺术史写下了光辉的篇章。

电视虽然在很大程度上是从电影沿袭过来的,但它又超越了电影的范

畴,以广阔的领域,众多的观众,综合的栏目,为人们所承认。

在人类历史的发展过程中,艺术一直伴随着人们的生活。人类有了艺术,也就有了生命的源泉。几千年的历史长河中,人类的祖先就已有了对美的追求。审美活动给人类带来了感官的进化与不断完善。随着社会的发展,人类对美有了更高的要求,并通过对美的创造与欣赏,以得到精神上的享受,情操的陶冶,使人类生活得更美好、更充实、更快乐。

各类艺术都有其自身的艺术语言及规律,电影电视艺术是通过视觉形象和听觉形象来表现艺术形象的,它们同属于视听艺术和时空艺术。但电视更优越于电影的是它不光将舞台、音乐厅、画廊中的艺术搬上屏幕,还可将银幕上的艺术送到千家万户。电视这种视听艺术和时空艺术的谐和体,给人类提供了丰富的精神食粮,它的发展前景将是更加光明,它终将会成为现代社会的宠儿。

第二节 电视的科学技术

电视是电子技术高度发展的产物,它是通过光电转换系统使景物在远距离之外迅速、连续地呈现在观众面前。因此,没有电子技术,也就没有电视。

电视的科学技术体现在编辑器将摄取的人物或景物图像按照剧本和导演的意图加以组合,使之成为一个完整的故事或情节,再将这一系列的故事和情节的图像通过电子扫描进行光电分解和重建,由发送端的摄像管把节目的光影像转变为电脉冲信号,通过电缆和天线,以每秒近30万公里的速度(相当于光的速度)播送出去,再由接收端的显像管把接收到的电脉冲信号转换为光影图像,使电视画面重现。电视画面由象素组成,每一个光电信号就是一个象素。现代电视中,每帧图像有50多万个象素,分行排列组成图像,一帧画面上象素越多,图像就越清楚。

电视的科学技术也就是电信号的产生、贮存、传送和重现的技术。

(一)教学级VO系列的编辑器

VO系列的编辑器是我国电视发展初期所使用的编辑器。随着电子技术的发展,这种系列的编辑器逐步被先进的系列所取代。因而,这种VO系列也就作为文教、卫生、科研等教学用机。

VO系列是一种中低质量的VTR,属于U型机类。它包括2型机,5型机,SP-VO系列。

U-matic这种复合模拟录相机,它是采用色度降频记录方式,首先把

全彩色电视信号中的亮度信号和色度信号分离出来,对亮度信号进行调频,而对色度信号进行降频,最后将两者混合起来,送入视频磁头记录在一条磁迹上。VO系列由于降频后的色度副载波频率,亮度信号调制的FM(调频)、载波频率(同步顶频率、白峰频率),磁迹宽度都低于其他系列的编辑机,因此,VO系列属于低档型的编辑机。

VO 系列

低副载波: 685KH₂ KH₂ = 千赫兹

同步顶: 3.8MH₂

白峰: 5.4MH₂

磁迹宽度: 85m(2型机) 105m(5型机) M = 兆

SP-VO系列,它采用和BVU系列相同的色度副载波频率,相同的FM载波频率,但其机械结构与VO系列相同。它是在VO系列(2型机、5型机5850)的基础上,改进而成。它所编剪出的磁迹信号与BVU系列所编剪出的信号大致相同。因此,也可作为广播级用机。

VO系列对我国电视事业的发展,起到了相当大的促进作用。目前仍在为电视教学所用,是一般电教馆的主要用机。

(二) 广播级 BVU 系列编辑机

BVU系列的编辑机是继VO系列后生产的中等质量的VTR,也属于U型机类。它包括2型机、8型机(800P、820P)、9型机(900、950),是广播级的编辑机。

BVU系列的编辑机,目前仍是各省、市、直辖市电视台用来制作节目的主要机型。

BVU系列与VO系列的主要区别在于降频后的色度副载波频率不同。还有两者亮度信号调制的FM(调频)载波频率(同步顶频率、白峰频率)不同,磁迹宽度不同等。它的色度副载波频率,FM载波频率都高于VO系列,占用频带宽。所以BVU系列的色度再现性、图像清晰度均优于VO系列。

BVU 系列

低副载波: 924KH₂ (KH₂ = 千赫兹)

同步顶: 4.8MH₂

白峰: 6.4MH₂

磁迹宽度: 125m (M = 兆)

VO系列与BVU系列所用的录相带均为3/4英寸U-matic盒式录像带。这是1970年日本索尼公司试制的。

(三) 高技术指标的 VTR 寸机

这是一种高质量、高技术指标的广播级用机。它的图像清晰度均优于VO系列和BVU系列,多版复制的质量远远高于VO和BVU系列。它采用的编辑方式既可在一寸机上编剪又可采取脱编编辑的方法。这两种方式都保证画面磁迹信号不受损失,编剪方便,是广播级较为理想的专业用机。

比如中国电视剧制作中心技术部就采用这种机型进行电视剧的编辑。它的优点是保证电视剧的技术质量和艺术质量。但从技术发展的趋势来看,1/2英寸模拟分量录像机也许是最后一代的模拟录像机,今后将会出现的是质量更高的数字录像机。

1英寸机:

{ 2英寸四磁头机。
{ 1英寸机。
{ 分量机。

(四)Betacam-SP系列和MII系列

MI I和SP系列的录像机、编辑机是新开发的录像、编辑系列。它以操作方便、可靠性高、体积小、重量轻、用带量少、价格便宜的优势,占领了电视领域,使电视技术又向更高更新的阶梯迈进了一步。SP和MI I与U型机所不同的是:它采用的是金属磁带(铁磁带)。

Betacam-SP和MI I其图像和声音质量都可与1英寸机相媲美。它经多版复制后,其磁迹信号质量还高于1英寸机。但所用带量却仅为寸机的1/7。这两种机型都配备内装时基校正和时基编码,还可做一些特技,如定格、快动作、慢动作、倒放等,功能多于1英寸机、U型机,价格仅是1英寸机的36%(指MI I格式机)。

当前,在电视领域里,各机型系列竞争相当激烈,各机型系列在不断地更新换代,以新格式录像机来更新替代旧格式录像机并充实原有的设备,已成为电视事业发展的趋势。

(五)科技进步与剪辑

科技的发展,促进了电视的飞跃。电视之所以有如此的魅力,与科学技术是截然分不开的。

电视是电子的产物,电子是高科技的结晶,而作为电视的剪辑与科技进步是同步的。

电视剪辑与电影剪辑在技术操作上截然不同。电影剪辑是将胶片洗印出样片,再将样片按照镜头顺序连接起来,它是一种直接可以触摸到的直观的剪辑。而电视是将画面拍在磁带上,通过编辑机,才可看到画面,而这种剪辑是摸不到的感观的剪辑,是通过科学技术手段来完成的。

当今的社会是一个突飞猛进的社会,电视系统的更新换代使电视的发

展更加令人瞩目,新机型的系列产品一批批地推向电视市场。就以我国的电视事业来说,10几年前还是采用中低档的VO系列编制节目,BVU也只是一部分大的电视台引进的系列。而如今,VO系列已基本淘汰,BVU已经被更新型的SP、MⅡ机型所取代。电子录像,即电子新闻编采设备,在电视系统称之为ENG。这种电子录像是用摄像机拍摄现场,磁带将所摄画面记录下来,只需用电子编辑机稍加编辑,当即就可播出。ENG的优势在于迅速、及时,可通过通讯卫星直接在洲际间传播。这种先进的传播媒介,电影是望尘莫及的。这就要求电视的剪辑必须要跟上时代的发展,不能只局限在最初的水准上。对新型的系列设施不但要懂,而且要精,充分发挥现代科技的优越性,利用先进的制作手段将电视节目办得更好,剪出观众喜闻乐见的电视节目。

(六)非线性编剪技术在影视片剪辑中的应用

1. 何为“非线性的编剪”(Digital Non-linear Technique)

“非线性的编剪”技法是剪辑专业后期制作中配合现有传统编辑及制作设备或单独操作成为非线性编辑系统。它对胶片、胶片的冲洗进行数字化处理,在图像、声音的编辑过程中做胶转磁的数字化工作,使剪辑人员可随意进行编辑而不给素材带来任何损失。这种技术是依靠一套多媒体电脑设备而实现的。

2. “非线性编剪”技法的产生

在影视制作技术最发达的美国,每天要拍出不计其数的影视节目。如何将这些节目迅速准确地编辑好与观众见面,这是一个长期困扰影视工作者的难题。五年前99%的好莱坞影片使用传统的胶片剪辑技法,99%的电视节目制作通过传统的磁带为基础的编辑系统进行后期制作。这种状况不仅制约了影视业的发展,而且很大程度上说明了编剪技法的落后。

后来一位导演,一位剪辑师和他们的一位搞电脑的朋友聊天时谈到这个问题,导演和剪辑师问这位朋友:“你为什么不试着搞出用电脑编辑的技法?电脑快速高效,如果能在电脑上直接编辑,那将是什么样呢?”这位朋友受到启发,于是三人共同努力,终于研究出“非线性编剪技法”。目前这种数字化编辑技术正被广泛应用于电影电视节目的编辑工作中。在好莱坞50%的影片正通过数字化技法进行剪辑。

3. “非线性编剪”技法的优势、作用、功能

对于影视业来说,“非线性编剪技法”使节目的编辑更快捷方便,它缩短了完成制作周期,兼容性更好,完成节目可直接制成录像带及电影母带。而对于电影业来说,除了以上优势外,“非线性编剪技法”还为剪辑师、导演、制片人、发行人带来了不同的各种效益。

由于每次编辑都可以存储在电脑中,所以剪辑师可以任意修改素材,在有限的制作周期中实现更多的编辑工作而非胶片处理,而且这种技法(称为lightworks系统)简便易学,操作简单方便,可以实现各种数据转换。

传统的编辑方式在导演和剪辑师之间造成许多障碍,而现在的“非线性技法”为导演们在编辑处理过程中提供了更多的参与工作,还在制作处理周期的限定下为他们带来更多的选择。

传统的胶片剪辑速度慢,而且胶片冲洗过程中无法修改素材,而“非线性技法”的高效可以满足交货期的要求,更不存在素材无法修改的情况,而且在任何时间可制作出多种剪辑版本。这些优势无疑提高了制片和发行的效率,体现了“时间就是金钱”。

许多优秀、获奖影片都是用“非线性技术”编辑的,比如:《永远的蝙蝠侠》、《勇敢的心》、《断箭》、《黑色追缉令》、《生死时速》、《水世界》等等。这显示了“非线性编剪技法”的巨大优势。

4.“非线性的编剪技法”在中国影视片制作的前景

任何先进的技术一经发明,它的生命力将异常旺盛。今年9月初这种新技术飞出美国,飞出好莱坞,来到中国,展示了它的强大力量。既然“非线性多媒体技术”快捷、灵活、高效,那么中国影视后期制作技术嗷嗷待哺的状况还会维持很久吗?当然不会。美国的大型影视制作公司已预见到中国影视业发展的巨大潜力,目前正竭力把这种新技术引进我国,许多大电视台已使用了这种技术并已初见其效。

客观地讲,中国影视后期制作的提高需要大批导演、剪辑师尽快学会这种编剪技法,以便紧跟世界影视制作的新潮流,为我国影视剪辑工作的迅速发展做出更大的贡献。

第三节 电视剪辑的作用与走向

随着电视的普及和发展,电视剪辑逐渐被人们所重视。电影的剪辑是一门专业性很强的工作,每拍一部片子,在筹备阶段就已将剪辑纳入本片的创作人员之中,剪辑是从头至尾跟下一部片子。而电视的剪辑最初不被人们认识,认为只要会摆弄机器,知道如何连接镜头,都可以胜任剪辑工作。而且电视最初没有专职的剪辑人员,只是由编辑来完成剪辑任务。但随着电视艺术的不断深入,电视在吸取电影的长处之外,又依据自身特有的优势,使我国的电视艺术逐渐形成了具有一定规模,专业性较强,专业技术人员胜任的电视队伍。特别是从剪辑这一角度来说,专职剪辑人员越来越多,

各种培训班、大专班向在职的剪辑、编辑人员授予专业知识,使之掌握剪辑技巧,为电视剪辑的发展、壮大奠定了基础。如近些年来所生产的优秀作品:《蹉跎岁月》、《武松》、《雪野》、《今夜有暴风雪》、《严凤英》、《努尔哈赤》、《铁人》、《上海的早晨》、《红楼梦》、《西游记》、《四世同堂》、《女人不是月亮》、《三国演义》、《北京人在纽约》、《情满珠江》等等就证实了这一点。这些优秀作品的问世,为人民群众的文化生活提供了丰富的精神食粮。同时,为普及、提高人民的审美情趣作出了一定的努力。

一、剪辑技术

作为一名剪辑工作者,最基本的条件是要熟悉你所操作的机器,掌握机器的功能、特性,这样,才能为你而用。如果剪辑人员连这最基本的要求都达不到,何谈剪辑呢?

剪辑人员不但要掌握目前自己所用的机型系列,而且要随时了解编辑机系列的更新,掌握新型编辑机的功能和用途,为艺术而服务。

(一) 编辑方法

1. 手动编辑——只在 VTR 面板上操作,不用编辑控制器,按 EDIT 和 RLAY 插入,按 CUT OUT 插出。这种方法剪接点不准确,而且效果不好。

2. 半自动编辑——一台编辑机(录机)控制另一台放机,也可控制多台放机。剪辑时,剪辑自行找素材,确定剪接点后,打好入点,按下“自动编辑”钮,录、放机即可自动编辑。

3. 全自动编辑——磁带上录上时间码信号(能确定磁带上每一帧图像的位置),编辑时由电子计算机控制多台机器,按预先编好的程序,根据时间码信号自动选材,自动找剪接点,并自动确定剪辑方式,自动完成剪辑任务。这属于脱编的剪辑。

(二) 剪辑方式

剪辑方式有两种:1. 组合编辑;2. 插入编辑。

1. 组合编辑——把镜头素材,按照剧情和顺序一个镜头一个镜头地组合到另一条磁带上,使之成为一个完整的节目。每个镜头只有一个编辑入点,出点就是下一个镜头的剪辑入点。

用组合编辑方法,是将所有信号——视频、音频及控制信号同时录制在磁带上。如果在一条编辑好的带子上用组合的方法编入画面,那么,在这个画面的出点之后磁带上将产生全消部分,这一点的图像将是不稳定的,即画面磁迹消失。(见图 1)

所以,在进行编辑时,一定要注意这一问题。

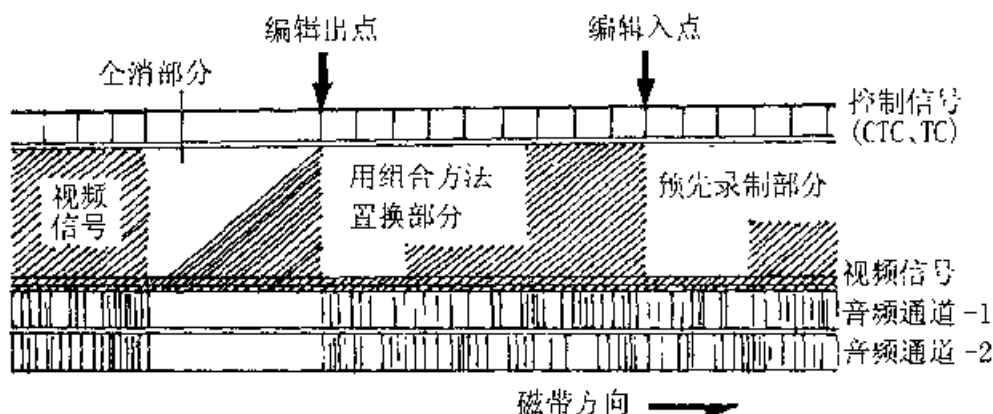


图 1

2. 插入编辑——在已录好的节目磁带上,对原有的画面或声音进行修改,取消一个或几个镜头,换上新的画面或声音。在插入信号记录期间,只消去原有的画面或声音,而不消去控制信号。每次更换,都有一个编辑入点和编辑出点。出点之后的磁带上仍保留原有的画面或声音。

在插入编辑状态,因控制信号已被录制在磁带上,加入新的视频和音频,插入编辑出点的图像是稳定的。(见图 2)

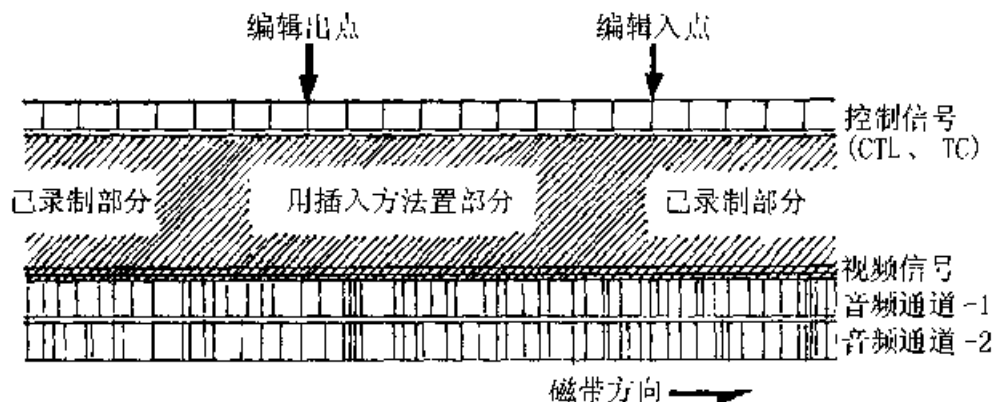


图 2

上述两种剪辑方法,不论是组合编辑和插入编辑,都适应于 VO 系列、BVU 系列、MII 系列、Betacam - SP 系列等多种线性型号的编辑机。

什么样的情况下使用插入编辑方法:

1. 在预先录制的磁带上进行编辑。
2. 在已录好视频信号的磁带上插入音乐或解说词、对白。
3. 在已录好音频信号的磁带上插入视频信号。
4. 置换磁带用组合方法已经编辑的视频或音频信号。

(三) 磁带和磁带编辑机使用注意事项

1. 从冷地方到热地方不要马上开机,这对 VTR 和磁带均不利。因为

哈气会损坏磁头、磁带。

2. 记入“入点”“出点”后即可“停止”，有电脑记忆。

3. 不要长时间暂停、重复一条磁迹信号。因为，时间长，磁带、磁头磨损。

4. 不要反复“预看”，因磁带会变形，还会造成剪接点不准。

5. 少用“搜索”，多用“快进”、“倒带”，以保护磁带、磁头。

6. 磁带放置注意温度、湿度，否则造成带盒、磁带变形。

以上所述都是剪辑技术上一般的常识，至于编辑机上控制旋钮的功能，剪辑人员在操作时应必懂的，而且每台新型机器都有详细的说明书和操作方法、要领及注意事项，因此，剪辑人员只有在技术上达到娴熟的程度，那么，在剪辑任何一部片子时都能运用自如，保证片子的技术质量。

二、剪辑技巧

剪辑技巧作为剪辑人员手中的工具，是成事之本。然而，真能成其事，达到“游刃有余”的程度，剪辑人员就必须花一番苦功掌握它。

各类艺术都有其自己的语言和规律，剪辑技巧可说是影视语言中的一种表达方式，一种传达影视语言的特殊表现手法。

电视的剪辑技巧是通过先进的电子设备，将其画面做出所需要的形式。比如，“淡入”、“淡出”、“化”、“划”、“叠”及三维空间的“抠像”、“飞”、“翻”、“转”等等，都属于影视语言的范畴。它可以给影视片带来丰富多彩的画面形象，达到剧情和内容所要求的艺术效果。因此，对剪辑人员业务水平的衡量就不只局限在能掌握这些技巧，会做出特技效果，而是如何将其技巧更好地为内容服务，为艺术服务。比如，文学语言在表达一个人在思绪万千，回首一生的时候，用一些形容词或描写人物童年、青年、成年及老年时的几句代表性文字就可将读者的思维拉回到人物的过去而随其本人一同进入回忆之中。作为影视语言来表现这一情节，就可采用技巧来使观众一目了然。画面可以采用叠印的技巧，在一个人物头像的特写镜头上叠印出人物的童年时代、青年时代、成年时代，及老年时代的几个镜头，观众通过形象来了解此刻人物在想些什么。这种剪辑技巧就是影视语言，这种语言是通过形象来表现的。

电视文艺节目中，尤其是文艺专栏和文艺晚会、大型综合性文艺节目，运用技巧来表现是最为理想的。它可以使节目更加绚丽，更加生动，更加吸引观众，达到欣赏、娱乐的目的。

一个剪辑人员在剪辑一部影视片或一个电视节目时，都可能采用各种

技巧,因此,需要剪辑人员了解特技机的功能,掌握其制作方法,更好地为节目内容服务。

三、剪辑艺术

电影在初创阶段时,对剪辑的认识也只不过是一般的技术人员,只是将镜头连接起来,属纯技术工作。随着电影的发展,对剪辑有了更新的认识;它不光将镜头按照顺序连接起来,同时它还是对影片进行再创作的艺术门类。目前,剪辑专业已成为影视艺术中的主要创作部门,剪辑是对蒙太奇形象的再塑造。

电影剪辑在近些年来越来越被人们所重视,人们的观念已不是以往的旧观念。特别是电视台播出了许多优秀的电视剧之后,对电视剧的偏爱已是人们生活中不可缺少的一部分。随着电视剧的不断深入人心,对影片的剪辑也随之发生了变化,不再认为剪辑是一门专业技术性强而没有艺术性的专业,它不但具有较强的技术性,同时更具有剪辑艺术性。它可将一部片子剪得语言通顺,节奏明快;反之也可以将一部片子剪得既缺乏艺术性又没有欣赏价值,这就看剪辑人员到底具备不具备应有的素质。

电视的飞跃,使不少青年人向往着电视台,能进入到电视台工作已成为许多人的愿望。特别是记者、导演、摄像和演员更是青年人梦寐以求的职业。不少人认为,电视台的工作好玩,天天乐乐呵呵,吃香喝辣,游山玩水,可以大出风头,名利双收,其实并不然。电视工作者的艰辛是外人难以知晓的。为了拍摄一部好片子,不付出艰巨的劳动,是难以达到的。剪辑工作也如此,不具有献身于剪辑事业的精神是做不好剪辑工作的。因此说,要想成为一名出色的电影、电视剪辑师,并非是一件容易的事。它应具备一定的素质,这个素质包括文学修养和艺术修养,具有一定的社会阅历和工作实践经验。而最重要的还是要热爱剪辑这一专业,愿为此而贡献全部的爱。这些都不具备,那只能是一个普通的剪辑者,只能做到将镜头掐头去尾地连接起来,一个机械的操机手。

作为一名出色的剪辑师,应该是艺术的创造者,技术的熟练者,技巧的设想者。其效果应是具有强烈的表现力和感染力,有较高的审美价值。

电视剪辑艺术它涉及各方面的内容。艺术应服从于生活的真实,但又高于生活。剪辑就要根据自己的感受和认识,对生活的素材去揣摩,去探索,对艺术的真实去塑造。要吸众家之所长,培养自己的审美意识,增强各方面的艺术修养,这样才能使自己的艺术创作不干涸、不枯竭,立于不败之地。

第 10 章

影视剪辑的异同

电影电视是两种不同的艺术,但是,由于它们都是通过银幕和屏幕(广义的)来表现的艺术,二者之间便发生了既对立又统一的关系。对此,理论界的看法不尽相同。我认为,电影电视是同属一个范畴(暂且列一个银屏幕艺术范畴)的姊妹艺术,都是视觉、听觉的艺术,即声画结合的艺术,艺术表现手法是一致的,只是生产手段各异。

第一节 影视的差异

一、科技差异

1. 电影是感光化学成象法,画面需要洗印加工。它的特征是声画不同方式运行,画面是间歇运转,声音是连续运转。由于声画运转形式不同,带来声画绝对不同步,声音与画面相差 $19\frac{1}{2}$ 格,声音在画面前 20 格处发出,允许公差 ± 0.5 格的空间距离(多不能超过 20 格,少不能少于 19 格,一般运用是 20 格)。因此,必须随时注意声画同步的口型动作问题。

电视是电子扫描成象法,画面不需洗印,当场看屏幕效果。它的特征是

声画同时连续运转,使声音与画面绝对同步,无空间距离。因此,无须注意声画同步的口型动作问题。

2. 电影每秒 24 画格,以英尺计算长度,16 格为 1 英尺,1 分钟 90 英尺,1440 画格。电影摄影机、电影录音机、电影放映机这三机运转都是同步的,都是以英尺计算长度,每秒 24 画格运行,是当今电影全世界通用规格。

电视每秒 25 帧,以时间计算长度。

3. 电影摄影机可以进行顺拍,也可以进行倒拍,还可以进行变格拍摄,就是加快和减慢的拍摄。

电视摄像机只能进行顺拍,不能倒拍,也不能进行变速拍摄,只有在电视特技机上才能做出倒放、加快、减慢等效果。

4. 电影字幕写好后不能随意更改,必须一次拍摄成功。电视字幕可以当场修改,随意增删,保证技术质量。

5. 电影画面附加技巧的运用,制作繁杂,时间长,成本高,不能保证技术质量。

电视画面附加技巧的运用,制作简练,时间短,成本低,质量高。

二、创作差异

1. 电影题材面窄。由于受时间长短的限制,不是任何内容的章回小说都可以拍成电影。

电视题材面广,不受时间长短的限制。历史的、现实的、长、中、短篇小说都可以改编为电视剧。它的容量大,可拍连续剧、系列片等。

2. 电影成本高,周期长,要有一定的社会效益和经济效益,电影讲究票房价值。

电视成本低,周期短,见效快,它可以没有盈利,注重的是社会效益。如:电影《红楼梦》6 部 8 集(折合电视剧 16 集),成本 1500 万元人民币;而电视剧《红楼梦》36 集,成本 700 万元人民币。

3. 电影强调以动作、形象、语言叙述故事内容。由于受时间限制,对话要少而精,尽量利用人物行为、景物造型、镜头动作等来全面地向观众交待影片的内涵。

电视人物对话多,多由语言来介绍剧情,有时语言富有深刻意义。日本人说:“电视语言多是电视连续剧的一大特点。”因为,长的连续剧要通过语言来联系和连接剧情与内涵,系列片也如此。

三、形式差异

1. 电影表现力强烈,银幕大,它具有窄银幕电影、宽银幕电影、立体电影、环形电影、立体声 70 毫米电影等等。电影除表演外,还可以依靠声象在不同的空间结构中向观众交待内涵。

电视解像力、宽容度差,屏幕小,大场面少,无立体声,听觉形象差,全依靠人物对话和旁白等来叙述内容。有人说,电视是家庭艺术,应多用近景、特写,用语言来表现内容,少用全景、远景。这种说法不是绝对的,要看什么体裁的电视片。像室内戏,刻画人物心理的镜头要多用近景、特写;而外景戏,表现大场面时还应运用全景、远景来表现。如;电视剧《努尔哈赤》、《杨家将》、《封神榜》、《三国演义》等,远景、全景很多,一样能造成一种气势,一种氛围(这种气势与电影大场面的气势是相对面论的)。

2. 观众面的大小不同。电影是在电影院卖票放映,有局限性,观众人数少,一场电影最多不过两千人(除露天放映外)。而目前由于电视的冲击,电影观众更少,多以青少年为主,老年人很少去电影院看电影。

电视可以说是家庭艺术。由于电视播映的覆盖面大,没有局限性,各阶层的人,男女老少都能看到,观众人数多,收视率高。

3. 电影一部 1 小时 30 分钟,有的是一部两集 3 小时,时间短,戏集中,效果好。

电视 1 集 45 分钟—50 分钟,可拍单本剧(短篇)及中篇、长篇连续剧,有的长篇连续剧可达到 100 集。集数多,戏不集中,但仍有一定的吸引力。(国外是每集 30—60 分钟)

以上所述是电影电视在科技、创作、形式上的不同之处和各自所具有的特性。由于这些特性的存在,因此产生了不同的银屏幕效果。随着社会、科技的发展,它们的前景必然是合二为一,融为一体,产生一种新的银屏幕艺术。

第二节 剪辑的差别

电影、电视的后期剪辑是全片制作工作中的重要环节,它直接关系到影视片的质量。

电影、电视的后期剪辑不仅是完成片的技术性制作,更重要的是一个艺术再创作的过程,同导演进行分镜头的创作和摄影师进行拍摄的创作一样

重要。在后期制作中,要重视片子的视觉听觉蒙太奇形象的定型工作,这是首要的任务,也就是剪辑工作。

我从事电影剪辑工作50多年,共剪辑各种各样的影片200余部,近十几年来又参加了电视剧及专题片的剪辑或剪辑指导工作。通过电影、电视的剪辑实践,使我初步了解到电影、电视剪辑的某些异同。

电影、电视艺术的差异决定了电影、电视剪辑的差别。具体说,电影、电视的剪辑都具有各自的特点。

一、艺术差别

1. 电影胶片剪辑是形象的“直观剪辑”,看得见,摸得着,人物动作、景物动作、镜头动作一目了然,操作便利,处理科学。(电影是非线性剪辑)

电视磁带剪辑是视像的“感观剪辑”,人物动作、景物动作、镜头动作只能看到一帧画面,摸不着,难度大,技巧性很强,全凭剪辑者的艺术感觉。(电视是线性剪辑)

2. 电影声音剪辑是声像的“直感剪辑”,摸得着,精确度高,多声道混合录音科学,听觉形象完美。

电视声音剪辑是声像的“感受剪辑”,摸不着,看不见,凭剪辑人员对声音的直接感受,声画合成较为简单,听觉形象差。

3. 电影画面附加技巧和字幕制作局限性大,不科学。若需要做一个淡入、淡出、化、叠印、定格等一些光学技巧时,需要特技加工,洗印加工,制作极为复杂困难,而且还不能保证技术质量。在拍摄武打动作时,如运用的是1秒24格的拍摄方法,剪辑时要想加快是毫无办法。

电视画面附加技巧和字幕制作简便科学,质量高。可将各种技巧储存在电脑之中,通过特技机器来完成。并且能立即看到实效,既节省时间又保证质量。电视特技机还能将镜头进行加快、减慢的剪辑,对镜头运动还可以进行推变拉、拉变推、左摇变右摇、右摇变左摇及重新构图等变格剪辑。

4. 电影前期录音的剪辑,严谨、精细,由于受胶片的限制,不可能将一首歌、一个舞蹈、一段戏曲从头到尾拍完,而是在一条录音带上分镜头(贴胶布),以单个镜头的拍摄方法,全方位地体现。同时,要求演员的表演、动作、情绪到位。因此,拍出来的效果准确、流畅;声画和谐统一,但制作较为繁杂。

电视前期录音的剪辑由于不受磁带的限制,对一首歌,一个舞蹈、一段戏曲可以从头至尾录下来,再插接各种不同景别镜头,制作简单,但不够严谨。一个长镜头几台摄像机同时拍摄,达不到全方位的效果。然而,电视图

其简便,省时、省力、见效快,往往对细节的处理不够精细(口型不准,动作不接,情绪不连贯),给后期的剪辑带来诸多不利因素。但电视的前期录音如果按照科学的方法,按照前期录音的规律进行拍摄,那它要比电影的前期录音更科学。因此,电影、电视前期录音与剪辑方法都有各自的特点。

二、技法差别

电影电视由于成像的科技方法不同,感光化学成像与电子扫描成像的区别,再加上银屏幕大小的不同,就产生了镜头使用长短的差别。

1. 电影需长,电视则短。

比如:空镜头月亮的运用。电影剪辑用4秒(6英尺),银幕效果恰到好处;而电视同样用4秒,在屏幕上就感到太长。原因就是银屏幕大小规格不一样,电影银幕大,必须留给观众一定的时间来审视镜头内的景物,时间一短,观众未看完镜头就换了,必然会产生画面跳的感觉。而电视屏幕小,一个固定性镜头,观众一目了然,只要让观众看清楚这是一个什么内容就可以了。如果像电影留用的时间,就会使观众感到这个镜头无限冗长,节奏缓慢,没有意义。

2. 电影需短,电视则长。

一个打雷、闪电或撞车的镜头,电影在剪辑时,只要一格白片,一格黑片交替多次组接,在银幕上就会产生闪电或撞车这一逼真的效果。因而,一格画面的形象在银幕上就能使人在视觉上有所感觉。这是因为银幕大,撞击力强。而电视采用这种剪辑方法就不可能达到这种效果。电视屏幕小,一帧画面在观众的视觉上产生不了很强的撞击力,只是有一种夹帧的感觉。这点我在剪辑电视剧《诸葛亮》“打新野”一场战斗戏时就有所感受。这场戏是敌我双方激战,在中景、近景中,马都在向前冲,可是到全景时,双方的马却原地不动了。这种拍摄时所造成的失误,如果硬接的诸,必然会使人马动作不连贯而失真。为了解决这一失真,我开始运用电影的方法,在马动与马不动这两个镜头之间,剪去全景马不动的部分,交替加接一帧两帧的黑白格,想造成双方冲上去急打的效果,结果一点感觉也没有。最后利用不同的火苗活动形象(这场戏也叫“火烧博望坡”),将不同景别、不同角度的火苗画面以4帧为一短镜头交替插接在两镜头之间,造成一种强烈的冲击力。结果预想的效果出来了。同时,这组火苗动态的画面与这场戏的内容又极为吻合,既弥补了不真实的地方,又达到了意想不到的艺术效果。

因此说,电影电视在运用镜头的长短时,要根据电影电视各自具有的特点,结合所要表现的内容,按照电影电视剪辑规律进行有机的组接。

三、工艺差别

1. 电影制作工艺繁杂,周期长,成本高,而且并不一定能保证所要求的质量。

电视工艺简化、科学、周期短,成本低,同时能保证一定的技术质量。

2. 电影胶片剪辑可由初剪、细剪、精剪到混合录音,还可以不按先后顺序先难后易,或先易后难进行剪辑,最后拼接起来成为整体。电影可以把所有的素材,依照分镜头剧本或场记单,按一定的逻辑顺序连接起来,与导演反复看素材,共同研究剪辑方案。电影剪辑可随时修改和增删(电影是非线性剪辑)。

3. 电视磁带剪辑则要求一次成功。画面可以修改,但长度不能增删。这就无疑增加了剪辑工作的难度。同时,电视素材多,又不是按逻辑顺序排列在一起,导演和剪辑工作人员不能看到按照分镜头剧本的故事内容、依先后顺序连接起来的全部原始素材片,只能看到杂乱无章的素材堆积。因此,电视片的剪辑难度大于电影剪辑。现在剪电视片有三种方法:

(1)一次剪完后再修改定稿。

(2)先剪一个初步样片,然后在样片上翻一版再剪,再拿原始素材一个个镜头按定稿片套。这两种方法各有千秋。但后一种费时、费钱、费力。

(3)脱编。它如同电影的套底一样,通过时间编码,将剪好的样片数码输入多机联动的自动编辑机的电脑中脱编而成。这种剪辑方法技术质量与艺术质量都有一定的保证(目前电视是线性剪辑)。

以上所述都是电影电视在剪辑方面的差别。这个区别只是在片子的制作上各具特征,各具优劣,但影视剪辑在体现片子内容和表现手法上是一致的,有其共性。

第三节 电视剧的创作与剪辑

电视剧的生产制作是有客观规律的,概括起来说,至少应当掌握“三性”、“五关”、“八化”。

一、电视剧的“三性”

1. 思想性。思想性是电视各个片种的共性,也是中外电影电视的共

性。西方的制片人虽不这么说,实际上也是思想领先的。电视剧的思想性应由剧本故事情节开始,通过人物动作、表情、语言和景物来体现。

2. 故事性。所谓故事性,就是情节曲折动人,严密紧凑,首尾呼应,前后连贯,富有强烈的戏剧效果。强调“故事性”,一定不要忘记故事是为塑造人物形象服务的,是为刻画人物性格服务的。但是,目前有些电视剧,或者缺少矛盾冲突,或是虽有故事情节但不真实,不合情理,与塑造刻画人物及其性格分家。

3. 艺术性。艺术性就是要发挥影视艺术的特殊表现手段,使视觉形象和听觉形象,通过蒙太奇将动态造型、时空运动与声像和谐地组接起来,逼真地叙述故事,增强艺术感染力。目前不少电视剧,素材拍得很好,但播放效果并不理想,一个重要原因就是没剪好。剪辑人员和导演对动作的取舍、时空的安排、造型的匹配缺乏琢磨,只是将分镜头所拍摄的全部素材,按照原来的逻辑顺序原封不动、掐头去尾地连接起来,就算完成了全片的“剪辑”任务。结果往往是片子冗长,结构不严谨,语言语法不准确,节奏不鲜明,缺乏艺术性。这就要求导演要客观冷静地进行剪辑工作的思考,不要过分偏爱已拍好的素材,要从整体考虑。

二、电视剧的“五关”

1. 剧本关。它是一剧之本,是电视剧的文学基础,不仅要思想好,格调高,而且要故事情节新,人物性格鲜明。

2. 导演关。它是中心,是艺术的领导者。导演的总体构思要高人一筹,其分镜头和场面调度的蒙太奇语言(有人说,长镜头是内部蒙太奇,短镜头是外部蒙太奇,我看要结合运用)的优劣决定着电视剧的质量好坏。

3. 演员关。它是主体,是影视片最直接的表现者。要选择会演戏、有个性、符合角色的演员来完成任务。

4. 摄像关。它是造型艺术的创作者。导演的构思,演员的表演,都要通过摄像的把握体现出来。要求镜头造型美,造型语言美。

5. 剪辑关。它是蒙太奇形象最后的定型工作,要求做到语言语法准确,结构严谨,节奏明快。

剪辑是影视艺术镜头语言和视听语言的再创作者,它决定着片子的结构、语言、语法、节奏等问题。其责任是组合、还原,构成声画合一的电视片。一部好的电视剧,若有一个好的剪辑师,可使其锦上添花。一部差的电视剧,若有一个好的剪辑师,则能弥补一些不足。如果剪辑师较差,则不堪收拾。

三、电视剧的“八化”

电视剧的创作,从某些角度看,可以概括为八化:

1. 电视剧结构逻辑化(规律)——编、导、剪的任务。
2. 主题思想形象化(可见)——编、导、摄、剪的任务。
3. 故事情节合理化(合情)——编、导、摄、剪的任务。
4. 矛盾冲突尖锐化(典型)——编、导、演、摄、剪的任务。
5. 表情动作生活化(真实)——演、导的任务。
6. 视觉听觉真实化(逼真)——摄、录、拟音的任务。
7. 音乐美术时代化(具体)——音、美的任务。
8. 电视剧语言通俗化(生动)——剪、导的任务。

总之,剪辑要发挥蒙太奇作用,保证电视剧语言通顺、流畅、富于节奏感,渲染气氛和情绪,使电视剧更加生动,富有艺术的感染力和表现力。剪辑在总体把握上要强化结构、语言、节奏,在具体的处理方法上要注重影视的“三大因素”,剪辑应依据动作因素、造型因素、时空因素这三大基本法则进行艺术再创作。

动作因素:1. 人物动作(人物形体动作,语言动作,心理动作)。

2. 景物动作(江、河、流水、运动着的飞机、火车、汽车、马车、船等)。

3. 镜头动作(推、拉、摇、移、跟、升、降、鸟瞰)。

时空因素:1. 镜头剧作时空(剧本规定的早、晚、昼、夜、四季变化时空等)。

2. 镜头银屏幕时空(即有限时空和无限时空)。

3. 镜头组接时空(每两个镜头相接都牵连到时空关系。镜头组接,有直接时空和间接时空)

造型因素:1. 人物造型(人的造型,男、女、老、少及其服装、道具是否符合剧中人物的要求)。

2. 环境造型(空间造型、布景装饰、环境气氛是否与生活和剧情一致)。

3. 画面造型(画面的构图、方位、景别、角度、光影、色彩)。

电视剧《诸葛亮》、《苏东坡》、《洛神赋》、《郑和下西洋》、《八珍轶事》、《红楼梦》、《铁市长》、《焦裕禄》、《特殊连队》、《马江之战》、《净魂》、《女人不是月亮》、《苏雅的故事》、《三国演义》等都是依照三大因素进行选材,合理取舍,最后剪辑成功的。以《郑和下西洋》为例说明三大因素的重要性。

这部电视剧叙述的是我国古代航海事业的一大壮举。以郑和这一人物

为全剧的贯穿人物,以航海这一情节事件为全剧的中心事件。但是,当看完二分之一的原始素材时,却发现整个戏的表演、服装、道具、环境都假得很,动作、表演不真实,时空不合理,环境不明确。特别是下西洋的船队不动,又是在鄱阳湖拍的外景,水是黄色的,背景有山可见,严重失真。如果只将这些素材按照分镜头剧本的顺序组接起来,那整部片子将失去真实性。为了避假存真,剪辑利用了很多补拍的各种运动性的景物镜头,如:海水、海浪、礁石、行云、飘动的旗子,明代宫廷建筑外貌及试机时拍的废片(主航船运动性镜头,从左至右,从右至左,摇拍的主航船全貌),在剪辑过程中,采取多种剪辑手段和技巧,使动作、时空、造型这三大因素达到合理、通顺、准确、逼真的效果,从而完成了电视剧《郑和下西洋》8集的剪辑任务。

从这一事例也可以说,导演、摄像、剪辑都应掌握这三大因素的基本法则,去分镜头、拍镜头、选镜头、剪镜头。而离开这个基本法则,任何影视片都不可能达到再现生活的目的。

总之,剪辑在影视片的后期制作中起着举足轻重的作用,它是蒙太奇语言的第三度再创作,直接关系到影视片的技术与艺术质量,必须引起从事影视创作人员的重视。因此,从事电视剧创作的工作人员(包括专业剪辑、以及导演、编辑、摄像等)要具备较高的剪辑技艺水平。

1. 剪辑的基本功要过硬(包括技术、技巧方面),要熟悉所用的机器型号、性能,同时技术操作要很熟练。剪辑技巧方面如对话的剪辑,形体动作的剪辑,情绪的剪辑以及画面附加技巧的运用,在处理这四个方面时,必须符合整场戏的规定情境和人物关系、时空关系,使镜头长度、情绪分寸感上恰到好处。电影是用英尺计算时速,电视剧是以秒计算时速,不论电影或电视都应做到很准确,一格不多,一帧不差,这是剪辑应具备的水平。

2. 要具备娴熟的剪辑手法

一部片子如何从内容到形式剪辑得法,和谐统一,应从内部结构到外部结构上处理得通顺流畅,富有节奏感,没有这一点,剪辑就是无的放矢。因此,要求剪辑人员必须做到在剪辑时从戏的内容出发,掌握基本规律,即动作的取舍,造型的匹配,时空的合理安排,从这三方面着手,为剪出戏来而剪辑。

3. 对素材的审视

要在大批的、杂乱无章的素材中,具备有高度的概括、集中、组织的能力。即:有从全剧的结构、语言、节奏出发,进行总体处理的水平。这是最主要的一点。我在剪辑电视片中初步形成这样的规律:

(1)阅读文学剧本,了解剧情,掌握主题思想、故事情节、人物关系等。

(2)看录制好的声画素材,从素材的实际情况出发,进行必要的构思和

设想。

(3)和导演共同研究探讨剪辑方案,形成文字框架材料。

(4)剪辑过程中,随时与导演交换意见,保证剪辑质量。

(5)全片剪完后,进行剪辑质量的检查、校对、修改,落实有效时间,最后定稿完成。

归纳起来是,一读,二看,三研究,四剪辑,五定稿。

作为剪辑工作者应该具备这三点过硬的本领,同时还要具有:对工作勤勤恳恳,对艺术精益求精,对事业执着追求,对专业一丝不苟的精神。只有这样,才能成为一名真正的、名副其实的剪辑师,也才能剪出艺术水平较高的影视片。

第四节 两种不同的影视创作方法

电影自60年代产生无画面技巧结构和剪辑之后,两种影视创作方法也就随之诞生了。随着社会的发展,科学的进步,人们对艺术的欣赏已不满足于以往的平稳、缓慢的传统模式,他们希望艺术与时代同步,与人们的生活紧密相连,拍摄出具有时代气息的影视片。正因为如此,无画面技巧结构和剪辑代表着当今人们的思想意识,它适应于社会的步伐,适合于人们的欣赏要求。由此,现代意识与传统手法形成了当今两种不同的影视创作方法。在当今的艺术创作中,影视工作者往往将二者融在一起,取其优势来完成一部片子的制作。使影视片更加生动感人、具有欣赏价值,下面我们简要地将两种创作方法加以阐述。

一、传统的创作方法

(一)主题思想鲜明

传统方法创作的影视片,很讲究主题思想。这是由于电影起源于早期的戏剧,在传统的戏剧表演中,中心思想是全剧的核心,所有的动作线都是围绕着全剧的中心思想来贯穿始终的,演员也必须按照戏剧的“三元素”——原因、目的、结果来表演。传统方法创作的电影延续了戏剧的这种表现方式。只是在这个基础上,运用电影独特的表现方法,更鲜明地展示影片的主题思想,它们之间所不同的是,电影艺术更接近于生活。

(二)人物正反清楚

传统方法创作的影视片,在人物塑造上比较倾向于类型化,虽说它不像

我国京剧脸谱那么直截了当,但是在角色的选择上还是以正面人物英俊潇洒、美丽漂亮,反面人物阴险狡诈、贼眉鼠眼为标准。观众一看就知道谁是好,谁是坏,对人物的塑造一目了然。这主要是根据观众的审美心理,对善与恶的赞美和憎恨,对美好事物的向往所决定的。因为,观众还是喜欢真、善、美,而不喜欢假、恶、丑的。所以,传统方法创作的电影在人物塑造上,观众不会由于正、反人物区别不开而大动脑筋,他们会根据影视片的故事情节很轻松地看完一部片子。

(三)情节贯穿始终

传统手法的影视片强调一条情节线贯穿始终,其余副线则是根据主线的情节进展为主线服务,这种处理手法也是根据戏剧舞台的表现模式移植过来的。它的主要特点是,事件单一,脉络清楚,不会给观众造成情节混乱、欣赏费解的感觉,观众会随着这条主要情节线的进展,对一部片子所叙述的故事情节有一个清醒的认识。

(四)矛盾冲突尖锐

传统方法创作的影视片虽然情节单一,但却很讲究矛盾冲突,这也是与戏剧表演一致的。舞台戏由于受三面墙的制约,只能有一面向观众交流,观众看不到全方位的表演,因此,很讲究矛盾冲突,制造戏剧悬念,以此来达到戏剧效果。传统方法创作的影视片虽然打破了舞台三面墙的局限,可以全方位地拍摄。观众可以从各个角度看到演员的表演,但由于它的情节线单一,容易使影片内容淡化。因此,传统的影视片在表现戏剧冲突,尤其是正、反人物的矛盾冲突等方面,更要重笔描写,它是在一条主要情节线上制造各种矛盾冲突,使戏剧情节起伏跌宕,增强了可视性。

(五)造型典型真实

影视艺术是造型的艺术,不论是传统方法创作的影视片还是现代方法创作的影视片,在造型方面都是很重视的。而传统方法创作的影视片在画面造型上讲究逼真,也就是说,拍摄时环境背景多以制景为主,在人物造型上更讲究真实、生动。

(六)民族特色为主

这一点不言而喻,民族特色代表着一个民族的风貌,每部片子,不论是国内的或国外的,都具备其本民族的精神、特色,传统方法创作的影视片就是在民族风格的基础上形成的。每个民族有每个民族的气质,我们中华民族具有五千年的文化。现在我们拍摄的影视片无不是反映我们民族不屈不挠、勤劳勇敢的性格。脱离了民族特色,也就不可能产生优秀的影视作品。同时,不同历史时期会产生不同的艺术作品,如第二次世界大战时期所生产的电影,就是在特定的历史时期内所产生的不同民族、不同风格样式的优

秀影片。传统方法创作的影视片在这方面尤为重视,它是影视创作的根基。离开民族精神,就等于鱼儿离开了水,没有生存的条件。所以说,艺术创作来源于民族气质,这是产生优秀作品的源泉。

二、现代的创作方法

(一)主题思想多元化

这里所说的主题思想多元化,是与传统的影视片相比而言,指它不像传统创作方法那样强调主题思想的单一、集中、直接和鲜明。现代方法创作的影视片讲究多层次、多方位,用全新的角度,通过诸多事件的积累来展示主题。这就打破了戏剧结构的框框,不强调中心思想,不强调主要情节线,而是在整部影片中以事件为主。从形式上看,主题思想不如传统创作方法所表现的那么鲜明,而实际上它是通过戏剧情节进展的逻辑为主来表现主题的,它的底蕴可能是多义性甚至是歧义性的。

(二)人物塑造多侧面

现代方法创作的影视片在塑造人物方面与传统方法创作所塑造的人物有着明显的区别,它不是脸谱化、简单化、好人与坏人的区别,而是以人物个性、素质、气质及内心活动为主要塑造依据,在塑造一个角色正反面的同时,多方位、多侧面的将一个人物的内心世界呈现在观众面前,使观众不以一个演员的外在形象和特征,来判断他(她)是好人还是坏人,而是通过演员对角色的塑造来了解他(她)属于哪一和人,这就使影视片更加具有真实性、可视性。

(三)情节简化,时空跳跃

现代方法创作的影视片在画面组接上采用镜头直接切换、不用任何画面技巧的剪辑方法,使影视片在外部结构上大大压缩了时空。传统方法创作的影视片讲究的是情节贯穿始终,环境地点时间都要交待清楚,使影视片从头至尾按照顺时针的结构叙述故事,而现代方法创作的影视片则将这些过多的情节简洁化、省略化,以影视片的内部逻辑来组接。这样影视片的信息量加大、节奏明快、故事集中,很适合现代观众的欣赏需求。

(四)追求内在情感,多方位展示矛盾

现代方法创作的影视片在外部结构上的时空大跳跃、动作大跳跃,使影视片在环境、背景、时空方面不如传统方法创作的影视片那样连续。但它最大的特点是以内部逻辑贯穿全片,以内在情感吸引观众。它在剧情的处理上,不直接将矛盾冲突尖锐化,而是将矛盾以多方位的角度加以展示。通过内部情节的合理,情感的延续,矛盾的展开,使影片的故事情节一环扣一环,

环环抓住观众的心,充分体现出现代方法创作的影视片在处理手法上的特点。

(五)造型纪实,强调内涵

传统方法创作的影视片虽然题材是来源于生活,但在艺术处理上却高于生活。它往往渗透着编剧、导演的主观意志,用夸张渲染的手法,将生活中的原型进行艺术的再加工。而现代方法创作的影视片,一方面具备这种表现形式,另一方面形成了自己独特的表现手法,更讲究画面造型的真实性。它将“新闻纪录片”和电视纪录片的表现形式与故事片和电视剧的表现形式融为一体,既有纪实性,又有艺术性,使纪实的东西经过艺术的处理更具有欣赏价值。如纪实电视剧《新闻启示录》,它构思新颖,手法多样,造型别致,强调内涵,是现代方法创作的影视片中的典型实例。

(六)标新立异为主

标新立异本身就体现出与众不同。现代方法创作的影视片就是在继承传统表现手法的同时,打破传统创作方法的束缚,突出立异,以创新为主,创作出许多符合当今人们欣赏的影视片,形成了当今影视创作的两大流派。

总之,不论是传统方法创作的影视片,还是现代方法创作的影视片,虽然它们在表现形式上有一定的区别,但其创作目的是一致的,产生的社会效益是一致的,它们都是时代的产物,社会的产物,是人们生活中不可缺少的精神食粮。

三、当代影视的特点

上面我们谈了两种不同的影视创作方法,那么什么是当今影视的基本特点呢?应该说两种影视创作方法的有机统一就是当今影视的基本特点。它既有传统的创作,又有现代意识,去其劣势取其精华,使影视片的艺术质量更加完善。下面我们简要地阐述一下。

(一)真实性

真实性强调现实性和纪实性,所有的影视作品都离不开生活。它们从生活中提炼、摄取其精华,创作出高于生活的影视艺术。这首要的一条就是真实性。尤其对现实体裁的影视片更要强调这一点。传统方法创作的影视片虽然不讲纪实性,但也同样有现实意义和教育意义。这些都脱离不了我们生活中的真实。艺术离开了生活,也就谈不上艺术;影视作品失去真实性,也同样谈不上是影视作品,这一点不论对传统创作方法或现代方法创作的影视片都是如此。

(二)生活化

当今的影视作品都具有生活化的特点,这是由于时代所决定的。最早的戏剧式结构和戏剧式的表演,逐渐被越来越成熟的影视结构和影视语言所取代,所创作的影视作品更加接近于生活,尤其是现代意识创作的影视片不但具有艺术品位,同时更具有生活气息,反映出我们周围的人和事。观众在观看影视片时既得到艺术的熏陶,又有很强的参与意识。这是针对现实题材的影视片而言,面对历史题材的影视片也同样如此。目前影视作品中有很大一部分是历史题材的影视片,它的历史距今多则几千年,少则几十年,如果在创作过程中不考虑当今人们的欣赏要求,一味地要还原于历史的真实,那么这样的作品只能留给历史学家们去审定而不会有社会效益的,原因就在于它脱离了时代、脱离了生活,所以说,生活化是当今影视创作的一大特点。

(三)简洁化

简洁化也是当今影视创作一个重要环节,它多以社会、科技的发展为基础,以现代意识的影视特性为依据。在创作过程中,讲究明快的节奏,高效率,高质量,手法洗炼,动作、时空简化等方法,使影视片有较高的收视率。现代的影视片,往往是运用现代创作方法的表现形式来结构,也不排斥传统手法的运用,但多是以简洁化的表现形式来完成的。同时,二者并存也是当今影视创作的特点之一。

(四)鲜明性

“一年之计在于春,一日之计在于晨”这是一句谚语,其实在影视创作中也同样,一剧之本在于题材,题材的选择直接关系着影视片的社会效益和收视率。因此,题材首先要具有鲜明性,有教育意义,同时也不可忽视影视的娱乐性。当今一部好的艺术作品,它往往具备这种鲜明性,具备故事、情节、事件的集中,具备明快的节奏。在这里鲜明性是体现一部片子的立意,是艺术创作的关键,也是当今影视创作的关键。

总之,当代影视特点多以现代意识为主,结合传统方法创作影视作品。这种影视艺术与传统手法和现代手法所创作的影视片相比更加趋于成熟,这是时代所赋予我们的。但艺术是无止境的,一段历史时期必然会产生这个时代的作品,而未来的影视艺术必然会有更新的创作方法产生,这是社会发展的必然规律。因此,作为我们从事这一伟大事业的影视工作者来说,要跟上时代的步伐,创作出更多、更有艺术特色的影视片。

四、影视创作的三点要领

(一) 影视创作观念的更新

影视创作要适应时代和观众的需要,反映现实的或历史的生活,促使人们的思想意识随着社会的变迁而变化,就必须以影视创作观念的更新为先导;有什么样的影视创作观念,则有什么样的影视作品。影视创作观念的改变,是不能脱离社会发展规律的。影视创作者必须自觉地遵循社会的进步和历史发展的规律,在社会历史的发展中有意识地进一步革新观念,才有可能有所发现,有所创新,创作出充满时代精神的力作。

(二) 影视语言的运用

导、摄、剪三个学科的创作者,首先要具备娴熟的影视手法,掌握镜头语言和视听语言的技法、技巧,利用各种表现手段,使戏剧情节、矛盾冲突和刻画人物性格、塑造人物形象、展示人物心理有机地相结合。并要把握住镜头语言、语法的准确性和人物言语的流畅性,赋予影视艺术应有的韵律和节奏感,从而加强表现力和感染力。

(三) 叙事规律与表现形式

影视片的叙事方法是多种多样的。在结构方法和表现形式上,有直叙、倒叙、多时空、多层次地叙述故事,有无画面技巧结构和有画面技巧结构形式。但不论哪种叙述方法和形式,都必须依据影视艺术叙事的基本规律来构成。如塑造人物、刻画人物,推进情节进展等等。要在叙述清楚的基础上,在一个基调的情节线上运行和发展,才能使故事情节有所进展,人物关系等脉络清晰、条理清楚,使观众看懂内涵,达到喜闻乐见的艺术效果。

附录

一 中国电影剪辑小史

我国电影剪辑专业,是与我国的电影事业一起出现的,并伴随着电影从无声到有声,从黑白到彩色,从窄银幕到宽银幕和立体电影、环行电影、70毫米电影、立体声电影等不断地发展。在剪辑技术手段不断更新的基础上,经过几代剪辑工作者不懈的努力,逐步由单纯的技术手段发展为表现力丰富的艺术创作方法。

(一)

我国的电影剪辑专业产生于1913年。确切地说,那时候还称不上“剪辑”,而只是剪辑的前身——剪接。也没有专门的剪辑部门,而只是在洗印部门中有称作“接片员”的人员。

1913年,上海亚细亚影戏公司拍摄了我国第一部电影《难夫难妻》,开创了我国的电影事业。当时,电影处在无声片的时代,影片是根据剧本提纲拍摄的,样片由导演亲自剪接。而当时的剪接工作非常简单,只是剪接一下人物的张嘴闭嘴。即在张嘴和闭嘴中间剪开,插接说明故事内容的对白字幕。那时的工作大致是这样的:接片员将样片和字幕按照导演所写内容与

字幕的顺序排列好,然后由导演看准画面人物口型——嘴一张即剪,接片员就负责把样片和插接字幕接上,同时还负责套底片,有时也直接剪底片。当时正片是手工操作,底片用的是35毫米的手工胶水接片机。这部无声片的导演是郑正秋和张石川,接片员是张石川的妹妹张英。可以说,张英是我国最早的电影剪接人员。

当时的剪接器材十分简陋。20年代初,从美国传入16牙套片机。这种套片机速度慢,手摇4圈走一英尺胶片。

(二)

1927年,美国华纳公司拍摄了世界第一部有声故事片《爵士歌王》。世界电影跨进了有声片时代。

从有声片开始,就有了正式的电影剪辑专业人员。

4年之后,我国也由无声片进入有声片,当时有蜡盘发音和片上发音两种有声片。

1931年之后,上海明星影片公司最先制出我国第一部蜡盘发音故事片《歌女红牡丹》,描写女歌星由盛面衰的故事,暴露了旧中国黑暗的一角。黄汉是这部有声片的剪辑。

蜡盘发音有声片成功后,明星公司即着手试制片上发音的有声片。公司请影剧家洪深专程赴美订购全套有声电影设备,并重金聘请了四名美国专家来公司任职。黄汉被指定跟一个叫伦达的剪辑师学习有声片的剪辑。

但是,美国剪辑师始终不教关键性的技术与技巧。每当剪辑套片、声画叠印时,他总叫黄汉站在远处。这样,黄汉当了几个月的“侍者”,既看不清,也摸不着。只见他天天在小若烟盒的英尺码表上拉来拉去,却不知何以使声画合准,起步统一。以后,经洪深研究,终于帮助他揭开了谜底。原来在每个镜头前,都有几英尺记录镜头场景号的拍板画面,拍板响时,声带上留下了音波。抓住这两个起步记号,在套底片时,将声带起步捅前19格半印片(声音捅前19格半印片,这是受电影声画特性的制约,声音连续运行,画面间歇运行),放映时就能达到声画同步,口型不乱。这个时期所用的是32牙的4联套片机,手摇两圈走一英尺。

半年之后,公司辞去了美国技师,17岁的黄汉,作为我国第一代有声电影的剪辑师,登上影坛。

天一影片公司的陈样兴,几乎经历了与黄汉同样的遭遇,从美国技师那里偷学来了剪辑技巧。

当时,虽说有了正式的剪辑,然而,剪辑的任务还是限于按照详细的场记单,按次序接动作,绝对不许调整镜头次序。90%以上的剪辑主要是完成

初剪,而细剪和精剪仍然由导演亲自掌握。只有少数剪辑承担了从初剪到细剪、精剪的全过程。这个时期的工作样片,是声画印在一条胶片上(即A拷贝),它束缚了剪辑手段的发挥。

有声电影赢得了广大的观众,各影片公司千方百计增加影片的产量,专业分工趋于完善,剪辑人员日益增多,逐渐形成我国第一代电影剪辑师队伍。他们有陈祥兴、黄汉、邬廷芳、钱筱璋、陈翼青、许明、傅继秋、庄文郎、王朝曦等。

当年许多传播民主主义革命思想的进步影片,如《生死同心》、《十字街头》、《马路天使》、《孤岛天堂》、《白云故乡》,都是由钱筱璋剪辑完成的。这些影片准确流畅、富有表现力的剪辑创作,至今仍保留着艺术魅力。

(三)

40年代初,出现了最早的电影技巧理论。1941年,电影导演陈鲤庭在重庆写了《电影轨范》一书,较系统地介绍了蒙太奇理论,引起了重庆电影界的重视(1963年再版发行,1983年第三次发行)。

1945年以后,电影剪辑设备有了较大的更新。上海维纳斯电影机械制造厂自制了35毫米手接片机,自制了美式的64牙4联套片机。这些剪辑设备,无论从运转速度、接片、套片质量方面都比以前的同类设备大有提高,而且,出现了新的技术手段——美制窄银幕的35毫米立式声画同步编辑机(即声画同步动画机)。

全国解放前夕,年轻的电影剪辑工作者冀志枫从美国学习回来,在上海写了一本讲义材料《蒙太奇基本原理浅释》(即现在的《蒙太奇技巧浅探》一书,1963年初版,1982年再版),主要是讲电影剪辑技巧的。在上海电影界引起广泛注意。当时,有不少人翻看过这本小册子。剪辑同行们更是从中获得许多有益的启示和帮助。陈鲤庭、冀志枫的理论工作,对我国电影剪辑技巧和艺术水平的提高,起了促进作用。

在这一时期,我地下党领导的上海昆仑影业公司拍摄了大量的进步影片,深受广大群众欢迎。“昆仑”公司是二战后进步电影运动的基本阵地,它团结了广大的电影工作者,对二战后进步电影运动的发展具有重大的意义与作用。《万家灯火》、《新闺怨》、《丽人行》、《乌鸦与麻雀》等进步影片的剪辑,都出自老剪辑师邬庭芳之手,显示出剪辑工作者的艺术匠心和娴熟技巧。

1946年,上海文华影片公司摄制了我国第一部16毫米彩色有声戏曲片《生死恨》,梅兰芳主演。剪辑由许明、韦纯葆担任,他们为剪辑专业又增添了新的经验。

(四)

解放后,在党的领导下,随着电影事业的蓬勃发展,电影剪辑专业不断进步。1951年,冀志枫与邬庭芳认为,采用声画分开剪辑工艺,将为进一步发挥剪辑在艺术创作上的作用提供条件。同年12月1日,冀志枫在《电影工程研究资料汇编》第2辑上发表《关于声画分剪的意义与方法》一文,对此作了理论上的阐述。

1952年,我国电影剪辑开始实行国际工艺标准,底正片分开管理,从此,采用声画分开剪辑。陈曦、陈祥兴承担了我国第一部光学录音声画分开剪辑的故事片《南征北战》的剪辑任务。由于采用声画分开剪辑工艺,导演开始不直接动手剪辑影片,而由剪辑师独立完成。

1957年,北影摄制我国第一部彩色宽银幕纪录片《五月的节日》,剪辑由齐玉玲担任。

1958年,全国开展推广磁性录音,磁性声画分开剪辑。由于看不见声波,许多人担心把人物对话剪错了。第一部磁带录音戏曲片《望江亭》,由上海厂陈祥兴剪辑完成。全国各电影厂的广大剪辑工作者,经过反复实践,终于全面掌握了对白、音乐、音响的磁带剪辑技术。

1959年,上海海燕电影制片厂拍摄了我国第一部彩色宽银幕故事片《老兵新传》,这部宽银幕影片的剪辑师陈祥兴是我国电影界的老前辈,他多次为剪辑的新技术开路,作出贡献。

1962年,上海天马厂摄制了我国第一部彩色立体宽银幕故事片《魔术师的奇遇》,剪辑由诸锦顺担任。

为了总结和提高我国剪辑专业的技术和艺术水平,1963年,中国电影工作者协会科技部,成立了剪辑专业研究组,由傅正义同志任组长,开展了学术交流活动。同年编辑了《电影剪辑工作探讨》一书,由中国电影出版社出版。

不久,文化大革命爆发,“影协”被“砸烂”,剪辑专业组也就不复存在。

60年代中,美国暴力影片开创了电影无画面技巧剪辑和无画面技巧结构影片的形式。到70年代中期,我国电影吸取了国外无画面技巧的剪辑手法和无画面技巧结构整部影片的表现形式,涌现出《黑三角》、《樱》、《小花》等一系列无画面技巧剪辑,无画面技巧结构的影片。

解放后,我国电影剪辑技术手段不断发展进步。1953年,长影厂首先自制4联卷片机、剪辑台和镜头分格柜。北影厂也于1957年大批制作4至6联卷片机、金属4至6联挂片架、剪辑台和镜头分格柜。1958年,南京电影机械厂首次仿制德式平面窄银幕光磁两用声画编辑机,后又改进为立式宽银幕光磁两用的声画编辑机。1952年至1957年间,全国各大电影厂如

上影、长影、北影等厂剪辑器材的改进和革新,都是由傅正义同志负责规划并参与设计、制作。

1969年,周总理为发展我国自己的电影工业,召开了全国会议(当时叫628会议),为以后我国电影工业的发展指明了方向。剪辑设备也逐步由国产代替了西方的“万国牌”。

70年代初期,由国外传入35毫米涤纶胶带手接片机,促使我国剪辑工作由胶水接片改为胶纸带接片。这种机器我国现已大批生产,同时天津第二光学仪器厂仿制国外64牙手摇声画银幕QT35型4路同步剪辑机成功,受到欢迎,从而使剪辑效率大大提高。剪辑器材的一系列重大改进,促使剪辑工作不断革新和发展。

(五)

粉碎“四人帮”以后,1979年底成立中国电影家协会,各专业研究组逐步恢复。1980年又建立了剪辑专业研究组。1981年11月29日,在北京召开了全国首届电影剪辑会议,影协主席夏衍、副主席袁文殊、文化部副部长司徒慧敏,电影局局长陈播,副局长钱筱璋等领导同志到会热烈祝贺,并作了重要讲话。来自全国25个电影单位的84名代表出席了会议,带来了大批学术性的专业文章和材料。会议交流了经验,探讨了重要的专业问题。会上酝酿并成立了中国电影剪辑学会,钱筱璋任名誉会长,张骏祥、谢铁骊、王家乙、黄汉任顾问,选出会长傅正义,副会长韦纯葆、祖述志、薛蕴华、刘云英(学会于1981年12月9日正式成立)。

中国电影剪辑学会成立后,积极开展工作。1982年6月与中国电影电视技术学会和中国电影家协会技术研究部联合在京举办全国电影电视剪辑学习班,参加学习的有全国22个省、市、自治区62个单位在职专业人员221人,历时一月。同年8月1日,学会创办了不定期刊物《电影剪辑通讯》,作为广大电影剪辑工作者进行学术交流的园地。

1983年,5—7月间,中国电影剪辑学会与中国电影电视技术学会剪辑委员会在北京联合举办了第二期全国电影电视剪辑进修班。学员来自全国27个省、市、自治区的26个单位的在职专业人员,共120余人,这期进修班向学员颁发了结业证书。

1984年6月学会组织了全国电影剪辑读书会,同年12月在无锡召开“电影艺术词典”剪辑学科词条的审定会议。

为了繁荣和发展社会主义的电影事业,表彰有突出成绩的电影艺术创作人员和技术人员,中国电影家协会于1981年5月创立中国电影“金鸡奖”,共设21项专业奖。同年颁发第一届电影“金鸡奖”,其中最佳剪辑奖空

缺。1982年5月第二届电影“金鸡奖”，评委会将“最佳剪辑奖”授予影片《伤逝》、《知音》的剪辑、北京电影制片厂剪辑师傅正义。1983年5月，上海电影制片厂剪辑师周鼎文，以其在影片《牧马人》中的剪辑创作，获第三届电影“金鸡奖”最佳剪辑奖。

我国电影剪辑专业，随着电影从无声到有声，从黑白到彩色、由窄银幕到宽银幕和立体电影的发展变化，队伍不断扩大，设备愈加完善，技术艺术水平日益提高，蒙太奇理论的研究逐步深入。它的作用也越来越为人们所重视。特别应当指出的是，当代电影艺术的发展，出现了一种令人瞩目的趋势。在国外有越来越多的电影导演不再写出详尽的分镜头剧本，而只是勾勒出一个粗轮廓的拍摄实用本。拍摄时，根据现场情况，临时分镜头，临时拍摄许多“即兴”镜头。这种创作法符合电影艺术真实性的特性。我国一些导演也开始采用这种创作方法。电影艺术的这种发展趋势，无疑使剪辑台上的再创作的任务更加繁重了，剪辑作用的发挥有了更为广阔的天地。可以预期，电影剪辑将是大有可为的。

二 中外剪辑师任导演者及其剪辑的影片和导演的影片

日本著名导演木下惠介，原为电影剪辑工作者，后导演的有《不，我们要活下去》、《这里有泉水》、《暗无天日》等影片。

丹麦导演德莱耶尔，曾担任过剪辑工作，后导演了世界十大名片之一《圣女贞德》等影片。

乌拉圭电影导演丹尼艾尔·阿里洪，原是电影剪辑师，后为电影编剧、电影导演，剪辑过纪录片、故事片，导演过纪录片、故事片，编写过杂志片、纪录片、短故事片等。1959年参加电影工作，现著有《电影语言的语法》一书，供电影导演、摄影、剪辑工作者学习。

前苏联早期的著名电影导演维尔托夫原为电影剪辑师，他专研究电影纪录片，研究音响和画面的剪辑。他是“电影的眼睛派”，《电影的真理报》的专栏作家与研究者。他导演的电影有《世界六分之一的土地》、《关于列宁的三支歌曲》等影片。

前苏联电影导演瓦西里耶夫，原为电影剪辑师，曾导演名片《夏伯阳》等。

前苏联电影导演米哈依尔·卡拉托卓夫。早期担任过剪辑工作，他导演的影片有：《阴谋》（1950年），《忠实的朋友》（1954年），《雁南飞》（1957年）等若干部影片。

亨利·考尔贝（Henri Colpi 1922——），法国电影导演，毕业于法国电影

学院,他剪辑的影片有:

《夜与雾》(Nuit et Brouillard 1955 年)

《一个国王在纽约》(A King in New York, 1957 年)

《广岛之恋》(Hiroshima mon Amour 1959 年)

《去年在马里昂巴德》(L' Annee derniere a Marienbad 1961 年)等若干部影片。

他导演的影片有:

《长别离》(Une aussi Longue Absence 1961 年)

《无名星》(Mona——L' Etoile Sans Nom 1967 年)

《像尤利塞斯那样幸福》(Heureux gui Comme Ulysse 1970 年)等影片。

阿仑·雷乃(Alain Resnais),法国著名导演,他导演并剪辑的 35mm 短片有:

《梵高》(Van Gogh dir edit 1948 年)

《古甘》(Gauguin dir edit 1951 年)

《世界的回忆》(Toute la Memoire du Monde diredit 1956 年)等影片。

导演的影片有:

《广岛之恋》(Hiroshima mon Amour 1959 年)

《去年在马里昂巴德》(L'Annee derniere a Marienbad 1961 年)

《天堂》(Providence 1977 年)

《我的美国叔叔》(Mon Oncle d'Amerigue 1978 年)等若干名片。

安东尼·哈维(Antony Harvey 1931 年—),英国电影导演,他剪辑的影片有:

《大兵的经历》(Private's Progress 1956 年)

《怪癖博士》(Dr Strangelove 1963 年)

《从冷地方来的间谍》(The Spy Who Came in From the Cold 1965 年)等若干部影片。

导演的影片有:

《荷兰人》(Dutchman[also edit] 1967 年)

《他们本是巨人》(They Might Be Giants 1971 年)

《鹰翼》(Eagle's Wing 1979 年)等若干部影片。

大卫·里恩(David Lean 1908 年—),英国电影导演。他剪辑的影片有:

《卖花女》(Pygmalion 1938 年)

《49 度线》(49th Parallel 1941 年)

《我们的一架飞机失踪》(One of our Aircraft Is Missing 1942 年)等若干部影片。

导演的影片有:

《相见恨晚》(Brief Encounter 合作编剧 1945 年)

《孤星血泪》(Great Expectations 合作编剧 1946 年)

《雾都孤儿》(Oliver Twist 合作编剧 1948 年)等若干部名片。

罗勃特·秀德马克(Robert Siodmak 1900—1973 年),美国导演,他曾担任过一个时期的剪辑工作,他导演过:

《星期日的男人》(Menschen an Sonntag[德国]1929 年)

《吸血鬼之子》(Son of Dracule[美国]1943 年)

《杀人犯》(The Killers[美国]1946 年)

《罗马大战》(Der Kampf um Rom in 2 parts)(意大利、西德合拍 1968—1969)等若干部名片。

克莱默·斯坦莱(Kramer Stanley 1913 年—),美国制片人兼导演。30 年代中期开始从影,曾担任过研究工作、剪辑及编剧,40 年代开始独立导演影片。他导演的影片有:

《挣脱锁链》(The Defiant Ones 1958 年)

《在海滩上》(On the Beach 1959 年)

《纽伦堡审判》(Judgment at Nuremberg 1961 年)

《谁来赴晚宴》(Guess Who's Coming to Dinner 1967 年)

《欲速不达》(The Runner Stumbles 1979 年)等若干部影片。

罗伯特·怀斯(Robert Wise 1914 年—),美国电影导演,他在担任导演工作之前,长期从事剪辑工作,曾担任实习旁白剪辑员、音乐剪辑员、助理剪辑师、电影剪辑师,曾剪辑世界名片:

《公民凯恩》(Citizen Kane)

《巴黎圣母院》(《钟楼怪人》)(The Hunchback of Notre Dame)

《金钱万能》(All that Money Can Buy)等名片。他于 1944 年开始担任导演工作,导演的影片有:

《盗尸者》(The Body Snatcher 1945 年)

《西区的故事》(West Side Story 1961 年)

《音乐之声》(Sound of Music 1965 年)等若干部名片。(怀斯于 1982 年来我国访问,参观了上影、北影厂傅正义参与接待。)

哈尔·阿施贝(Hal Ashby, 1936 年—),美国电影导演,曾担任剪辑工作,他剪辑的影片有:

《得到爱的人》(The Loved One 1965 年)

《俄国人来了》(The Russians Are Coming 1966 年)

《炎热的夏夜》(In the Heat of the Night 1967 年,获剪辑金像奖)

导演的影片有:

《地主》(The Landlord 1970 年)
 《飞黄腾达》(Bound for Glory 1976 年)
 《在场》(Being There 1979 年)等若干部影片。

潘得罗·贝尔曼(Pandro Berman 1905 年—), 美国电影导演。最初任电影助理导演, 30 年代成为雷电华公司电影剪辑负责人。他所导演的影片具有技巧娴熟和有高度娱乐价值的特点。他导演的影片有:

《巴黎圣母院》(The Hunchback of Notre Dame 1939 年)
 《三剑客》(The Three Musketeers 1948 年)
 《包法利夫人》(Madame Bovary 1949 年)
 《奖》(The Prize 1963 年。与罗伯逊合拍)等若干部名片。

马克·罗伯逊(Mark Robson 1913—1978 年)美国电影导演。他剪辑过的影片有:

《公民凯恩》(Citizen Kane 1941 年)
 《安倍逊大家族》(The Magnificent Ambersons 1942 年)
 《恐惧的旅行》(Journey Into Fear 1943 年)
 《猫人》(Cat People 1942 年)等若干部影片。

导演的影片有:

《勇士之家》(Home of the Brave 1945 年)
 《他们倒下去》(The Harder They Fall 1956 年)
 《奖》(The Prize 1963 年与贝尔曼合拍)
 《地震》(Earthquake 1974 年)等若干部影片。

曾获剪辑金像奖的美国影片《灵与肉》的剪辑师罗伯特帕里和弗兰西·里昂两人后来都成为导演。而前者所剪辑的影片《进退维谷》(Caught)被认为是长镜头与蒙太奇相结合的范例(当然不能抹煞导演奥佛雨尔的作用)他还曾担任过《怒火之花》、《烟草路》、《漫长的归途》和《少年林肯》等重要影片的剪辑。他前后剪辑过 14 部故事片和福特的一系列战争纪录片。

美国影片《罗马假日》的导演斯温克、《虎、虎、虎》的制片人 E·威康斯(他也担任过其他影片的导演)、《崭新的生活》的导演奥斯(《毕业生》的剪辑师)均为剪辑出身。

美国著名剪辑师彼得津纳, 曾因影片《猎鹿人》的剪辑获奥斯卡最佳剪辑奖。《喋原》是他出任导演的第一部片子。

美国导演约翰·斯图杰斯曾剪辑过 45 部纪录片。后来导演过《老人与海》, 而该片最初的一位导演弗莱德·齐纳曼也当过剪辑师。

美国早期电影女导演(30 年代惟一女导演)陶乐赛·阿尔兹纳, 剪辑过影片《篷车》, 导演过《十戒》等影片。

著名的阿根廷导演雨果·弗莱格奈斯是剪辑师出身。

巴西导演兼剪辑奈尔逊·桑托斯是巴西新电影的创始人。

捷克斯洛伐克的老导演吉利·伐爱斯(曾导演过《无声的防御》、《罗密欧、朱丽叶与黑暗》)、英国的查尔斯·弗兰德(《万世师表》的导演)、法国的皮埃尔·格兰尼、托格尔德·狄金生、前苏联的苏勃(《罗曼诺夫王朝的没落》的导演)、顿斯阔依(《乡村女教师》等片的导演)以及美国的霍华德·霍克斯等都是剪辑出身。

近年来从电影学院毕业出来的美国青年导演科波拉·卢卡斯、德·帖尔马等都在学院学过剪辑,其中有人还喜欢自己剪片。

中国电影剪辑师出任电影导演者如下:

1. 上海电影局总剪辑师兼导演黄汉,曾导演过《自由天地》、《女儿春》、《蝶恋花》等故事片,现担任广告片的导演工作。

2. 香港导演陈翼青,原为上海电影界老剪辑师,后任导演,现在香港影界任职。

3. 香港长城电影公司剪辑师张鑫炎曾剪辑过很多影片。60年代任导演,所导影片有《云海玉弓缘》、《巴士奇遇结良缘》和武打片《少林寺》和《少林小子》等名片。

4. 长春电影制片厂剪辑师高仲伟,曾剪辑《内蒙人民的胜利》、《猛河的黎明》、《包公误》、《寇准背靴》等片,戏曲故事片《梨花归唐》是他导演的第一部影片。

5. 天山电影制片厂剪辑师张昌源,曾剪辑《向导》、《艾里甫与塞乃姆》等影片。第一次出任故事片《边乡情歌》的导演。他还导演过《桃李错》、《冤家易解》等电视剧。

6. 北京电影制片厂剪辑师唐彦琳,曾剪辑过《报童》、《瞧这一家子》等片,现任导演工作。在《他们在相爱》、《我们的引路人》等影片中担任副导演。独立执导的有电影《到青山那边去》、《五虎闯天桥》、《绑架在午夜》,电视剧《金鸡沟的变迁》、《爱之上》、《姜守本当家》等若干部影视片。

7. 广西电影制片厂一级剪辑师吴光灿曾剪辑过《血战台儿庄》、《百色起义》、《共和国不会忘记》等二十多部影片。改编和导演影片有《瓦氏夫人》、《鳄鱼皮提包》、《侗女情》等若干故事片。

中国老一辈著名电影导演亲自动手剪辑影片者如下:

1. 我国著名导演蔡楚生导演的《渔光曲》、《孤岛天堂》、《一江春水向东流》等影片,都是他自编、自导、自剪。

2. 我国著名导演史东山导演的《八千里路云和月》、《新闺怨》、《新儿女英雄传》等影片,都是他自编、自导、自剪。

3. 我国著名导演陈鲤庭曾导演过《遥远的爱》、《丽人行》、《人民的巨掌》等影片,都是亲自剪辑。

4. 我国著名导演汤晓丹曾导演《南征北战》、《红日》、《渡江侦察记》等影片,都曾亲自参加剪辑。

三 影视片分本、分集的基本规律和长度

影视片在最后完成的剪辑过程中,分本、分集是技术上的一大问题,同时也涉及到内容和艺术质量。做好这一工作,可以节省胶、磁片,还可以不影响观众对影片的欣赏习惯。反之,会破坏整个影视片的连续性,浪费了胶、磁片,而且影响观众对影视片内容的费解。为此,影视片在分本、分集时,首先要考虑的是“戏”的连贯性和完整性,从而参照技术要求,依据胶、磁片长度处理分本。但也不能单纯而机械地根据胶、磁片长度决定本数集数的分切。分本、分集虽是一个简单的技术问题,若处理不当就会出现故事情节中断,破坏戏的连续性和联系性以及节奏的流畅等等现象。因此,剪辑和导演必须严格遵守制度和工艺规程,进行影视片的分本、分集工作。

关于电影各片种分本的基本规则

故事片有以下情况不应分本:

1. 不应在人物对话情绪交流紧密处分本;
2. 不应在人物形体动作衔接处分本;
3. 不应在音乐连续中分本;
4. 不应在音响强烈、戏紧密连续之处分本;
5. 不应在运动镜头紧密连接之处分本;
6. 不应在动作技巧之处和将长镜头中间剪开分本。

以下情况可以分本:

1. 可以在人物无对话而较长之近景特写处分本;
2. 可以在人物出画进画不连续之处分本;
3. 可以在淡出、淡入之处分本;
4. 可以在大远景、全景描写环境之处分本;
5. 可以在音乐、音响不连续之处分本;
6. 可以在某一场景或段落的开头结尾之处分本。

戏曲片以下情况不应分本:

1. 不应在唱词中间分本;

2. 不应在接人物动作之处分本；
3. 不应将长镜头中间剪开分本；
4. 不应在锣鼓点音乐连续之处分本；
5. 不应在场景转换戏连贯之处分本。

以下情况可以分本：

1. 可以在人物道白之处分本；
2. 可以在淡出、淡入之处分本；
3. 可以在锣鼓点之处分本；
4. 可以在音乐乐段、乐句之处分本；
5. 可以在不影响音乐之大远景、全景之处分本。

歌舞片以下情况不应分本：

1. 不应在接舞蹈动作之处分本；
2. 不应在歌唱中分本；
3. 不应将长镜头中间剪开分本；
4. 不应在完整的舞蹈节目中分本；
5. 不应在舞蹈情绪激昂和音乐连续之处分本。

以下情况可以分本：

1. 可以在淡出、淡入之处分本；
2. 可以在音乐、乐段、乐句之处分本；
3. 可以在一个完整节目的开始或结尾之处分本；
4. 可以在镜头对列动作不连续之处分本；
5. 可以在不妨碍音乐而描写环境气氛的大远景、全景之处分本。

新闻纪录片以下情况不应分本：

1. 不应在解说词连续之处分本；
2. 不应在音乐歌唱连续之处分本；
3. 不应在接动作之处分本；
4. 不应在情绪高昂、音乐声强烈之处分本。

以下情况可以分本：

1. 可以在某个段落开头结尾之处分本；
2. 可以在淡出、淡入之处分本；
3. 可以在无解说词之处分本；
4. 可以在不影响音乐、音响、远景、全景之处分本。

科教片以下情况不应分本：

1. 不应在接动作之处分本；
2. 不应在线画、动画之处分本；

3. 不应在解说词紧密连续之处分本;

4. 不应在音乐歌唱连续之处分本。

以下情况可以分本:

1. 可以在场景段落开头结尾之处分本;

2. 可以在无解说词之处分本;

3. 可以在淡出、淡入或大远景、全景之处分本;

4. 可以在镜头对列无声之处分本。

美术片以下情况不应分本:

1. 不应在主体有对话之处分本;

2. 不应在接主体动作之处分本;

3. 不应在音乐歌唱连续之处分本;

4. 不应在舞蹈之处分本。

以下情况可以分本:

1. 可以在淡出、淡入之处分本;

2. 可以在无音乐歌唱之处分本;

3. 可以在某一场景开头结尾之处分本;

4. 可以在描写环境之景物镜头远景、全景之处分本。

美术片、木偶、动画、剪纸等拍摄时,若是前期录音可参照歌舞戏曲片分本。

影片分本长度:

1. 最大长度:973 英尺(画面头尾牵引片 27 英尺共 1000 英尺)。

2. 一般长度 850 英尺(中间本数呎寸最好不少于 750 英尺)。

3. 最后一本长度 540 英尺(最后一本原国家规定不少于 540 英尺)。

关于电视各片种分集的基本规则

有关电视剧、电视戏曲片、电视美术片、电视系列专题片的分集问题,可参照电影故事片、电影戏曲片、电影美术片、电影新闻片、科教片分本的基本规律进行分集,具体长度应遵照电视的规定时间来处理。

电视剧的分集:

电视剧分集,应着重在故事情节的合理性和戏剧悬念的可信性上下功夫,以此做好分集转换的剪辑,从而吸引观众,诱导观众看下集的戏。

可以分集之情况:

1. 可以在戏剧动作完整处分集(语言、形体、心理动作)。

2. 可以在情节进展告一段落之处分集。

3. 可以在一场戏完成后分集。

4. 可以在早、晚、昼、夜季节变化时空合理处分集。

5. 可以在有戏剧悬念之处分集。

6. 可以在听觉形像完整处分集(音乐、音响、台词告一段落处分集)。
不可分集之情况:

1. 不能在戏剧动作不完整处分集(语言、形体、心理动作中间分集)。

2. 不能在故事情节进展中分集(不能破坏戏的连续性)。

3. 不能在一场戏未结束中间分集。

4. 不能在早、晚、昼、夜季节变化,时空不完整处分集。

5. 不能在没有戏剧悬念之处分集。

6. 不能在听觉形像不完整处分集(音响、音乐、台词中间分集)。

四 各个片种的厂标、片头、片尾字幕的长度

新闻记录片:

厂标 24 英尺(16 秒), $22\frac{1}{2}$ 英尺(15 秒)。

字幕 90 英尺(1 分钟), 135 英尺(1 分 30 秒)。

科教片:

厂标 $22\frac{1}{2}$ 英尺(15 秒), 24 英尺(16 秒)。

字幕 90 英尺(1 分钟), 135 英尺(1 分 30 秒)。

美术片:

厂标 $22\frac{1}{2}$ 英尺(15 秒), 24 英尺(16 秒)。

字幕 135 英尺(1 分 30 秒), 150 英尺(1 分 40 秒)。

歌舞片:

厂标 24 英尺(16 秒), 27 英尺(18 秒)。

字幕 150 英尺(1 分 40 秒), 180 英尺(2 分钟)。

戏曲片:

厂标 24 英尺(16 秒), 27 英尺(18 秒)。

字幕 180 英尺(2 分钟), 201 英尺(2 分 14 秒)。

故事片:

厂标 25 英尺(17 秒弱), 27 英尺(18 秒) 30 英尺(20 秒)。

字幕 180 英尺(2 分钟), 201 英尺(2 分 14 秒)。

杂志片:

厂标 $22\frac{1}{2}$ 英尺(15 秒)。

字幕 90 英尺(1 分钟)。

- 附:1. 厂标、片名按照常规无论国内外都是出现在影片开头的(第一本头)。
2. 职演员表通常是接在厂标、片名的后面,出现在影片的开头。
3. 职演员表有时也出现在影片的结尾。目前在国内外有些影片中,职演员表出现在影片结尾,根据影片的内容结构、风格样式及创作人员的爱好而决定。
4. 影片的厂标一律摆在影片开头,电视片则相反,绝大多数摆在片尾。
5. 片名字幕的字体及排列组合形式要与影片的主题内容,风格样式相一致。
6. 职演员表的表现形式、拍摄技巧,要根据影片的主题、风格样式、节奏来决定。

五 各种分镜头名称的中英文对照简写表

分镜头名称	分镜头英文名	中文简写	英文简写
切 入	CUT IN	切 入	C·I·
切 出	CUT OUT	切 出	C·O·
即 接	CUT TO CUT	即 接	C·C·
瞬间镜头	FLASH	瞬	F·
阴画法	NEGATIVE	阴	NEG·
黑白格	BLACK AND WHITE FRAMES	黑 白	B·W·F·
反接法	OPPOSITE SIDE	反	OP·S·
圈 入	IRIS IN	开	I·I·
圈 出	IRIS OUT	闭	I·O·
线 划	WIPE	划	W·
划 出	WIPE OUT	划 出	W·O·
划 入	WIPE IN	划 入	W·I·
软线划	SOFT WIPE	软 划	S·W·
软划出	SOFT WIPE OUT	软 划 出	S·W·O·
软划入	SOFT WIPE IN	软 划 入	S·W·I·
帘 出	VIGNETTE OUT	帘 出	V·O·
帘 入	VIGNETTE IN	帘 入	V·I·
破出镜头	BLOCK OUT	破 出	B·O·
破入镜头	BLOCK IN	破 入	B·I·
复印法	DOUBLE PRINTING	复 印	D·P·
马斯克	MASK	马	MASK·
淡 入	FADE IN	淡 入	F·I·
淡 出	FADE OUT	淡 出	F·O·
溶 化	DISSOLVE	化	D·S·
化 出	DISSOLVE OUT	化 出	D·O·
化 入	DISSOLVE IN	化 入	D·I·
幻影	VISION	幻	V·
叠 化	OVERLAP	叠 化	O·

续表

分镜头名称	分镜头英文名	中文简写	英文简写
叠印	LAP DISSOLVE	叠印	LAP·D·
模型法	MINIATURE WORK	模	M·W·
背景法	SCREEN BACKGROUND PROGRESS	背	S·B·P·
动画	ANIMATED CARTOON	动画	CARTOON
插入画面	INSERT PICTURE	插画	I·P·
合成法	GLASS WORK	合	G·W·
挡景法	FOREGROUND	挡	FORE·
极远景	DISTANCE SHOT	极远	D·S·
远景	LONG SHOT	远	L·S·
中远景	MEDIUM LONG SHOT	中远	M·L·S
中景	MEDIUM SHOT	中	M·S·
半身	BUST	半	BUST·
近景	SEMI CLOSE UP	近	S·C·U·
中特写	MEDIUM CLOSE SHOT	中特	M·C·S
特写	CLOSE UP	特	C·U·
大特写	BIG CLOSE UP	大特	B·C·U·
全景	FULL SHOT	全	F·S·
推镜头	TRUCK FORWARD	推	T·F·
拉镜头	TRUCK BACK	拉	T·B·
移动镜头	DOLLY SHOT	推拉	DOLLY·S·
跟镜头	TRUCKING SHOT	跟	T·S·
跟进镜头	FOLLOW SHOT	跟进	F·S·
跟退镜头	FOLLOW BACK	跟退	F·B·
摇镜头	PANORAMA SHOT PAN	摇	P·PAN·
扫摇镜头	FLASH PANORAMA	扫摇	F·PAN·
仰摄	LOW ANGLE SHOT	仰	U·S·
俯摄	HIGH ANGLE SHOT	俯	DOWN·S·
倾斜摄	TILTING VIEW	倾	T·V·
侧摄	SIDE SHOT	侧	S·S·
正摄	RIGHT SIGHT	正	RI·S·
鸟瞰摄	BIRDS EYE VIEW	鸟	B·E·V·
慢动作	SLOW MOTION	慢	S·M·
快动作	HALF SPEED FAST MOTION	快	F·M·
停机再摄	STOPPING	停	S·
加速度	ACCELERATION	加	A·
减速度	RETARDATION	减	R·
复摄镜头	DOUBLE EXPOSURE	复摄	D·E·
倒摄镜头	REVERSE SHOOTING	倒	RE·S·
软焦点	SOFT FOCUS	软焦	S·F·
大景深摄	DEEP FOCUS PHOTOGRAPHY	随焦	D·P·P·
变焦点	MANIPULATION OF FOCUS	变焦	M·F·
变光圈	MANIPULATION OF DIAPHRAGM	变光	M·D·

六 电影剪辑室的设备

电影剪辑的设备和技术手段十分有限,机械操作也比较简单。但是作为一个标准的剪辑工作室,至少应当具备以下物质条件:剪辑工作台、涤纶胶带手接片机、四—六联卷片机、四—六联分挡挂片架、四联声画银幕套片机、台式平面电动倒片机、立式手摇倒片机、镜头分格保管柜、大型立式铁片柜、多层平面铁搁片架、小型三角木搁片架、折迭式片篓架和片袋、宽窄银幕光磁两用声画编辑机、普通银幕四联声画编套机等。这些设备和技术手段都应当是根据剪辑工作的技术和艺术要求,专门设计和精心制作的,并需要在今后不断加以完善。“工欲善其事,必先利其器。”任何不重视剪辑设备和技术手段的质量的认识和做法,对于电影剪辑技术都是有害的,也不利于剪辑艺术创作的发挥。下面是一个标准剪辑室的设备和说明。

1. 剪辑工作台

根据剪辑的需要和特点专门设计制作的工作台为木制、长方形,供两人同时使用,台上分别装有工作用小型日光灯和其他剪辑工具(图1)。

2. 剪辑工作台

根据剪辑工作的需要,特制专用双人影片剪辑台,放在剪辑室中央位置,两人对座,工作便利(图2)。



图1



图2

3. 涤纶胶带手接片机

正片剪辑的接片机,不损失画格,清洁,比胶水接片机效率大为提高,是目前国内较先进的接片工具(图3)。

4. 六联卷片机

剪辑卷片工具,装在工作台一侧。工作时可保持样片清洁,不拉毛,卷

片整齐,不会拉断。在多条片剪辑时,缩小了所占空间,操作起来便利,根据实际需要,可以装拆成一联、两联、多则四—六联(图4)。

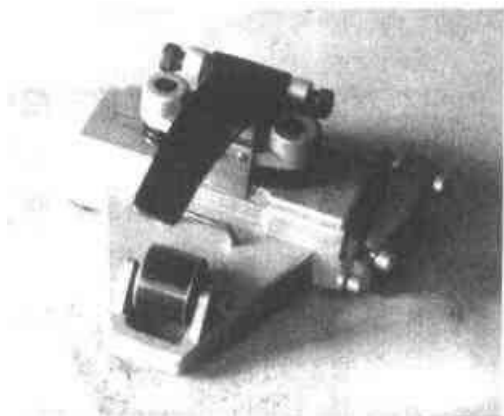


图3

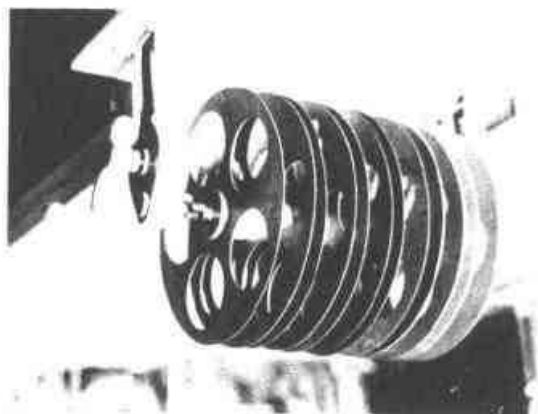


图4

5. 六联分挡挂片架

剪辑挂片工具,装在工作台另一侧。挂片架为铁制、电镀。可任意取挂其中一本样片而不需要移动其他各挡样片(图5)。

6. 四联声画银幕套片机

此机置于剪辑台上,装有小型屏幕、放大画面,便于剪辑时动作的掌握,既可剪辑无声画面,也可以进行声画双片的同步剪辑,还可以进行多条音响和画面的同步剪辑(图6)。

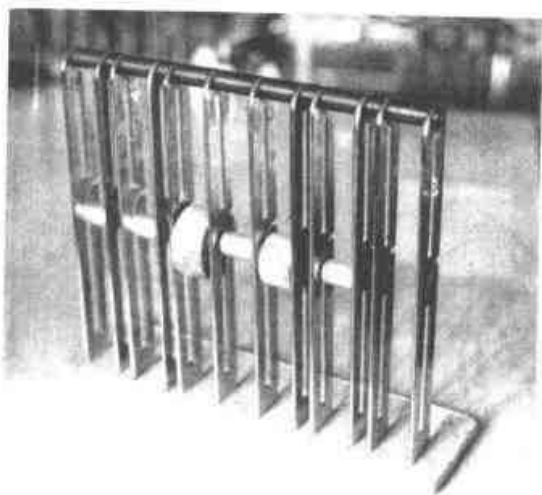


图5



图6

7. 台式平面电动倒片机

此机是固定的,倒片平整,速度快慢可以随意调节(图7)。

8. 立式手摇倒片机

此机是非固定的,可根据需要随意移动,倒片灵活方便(图 8)



图 7

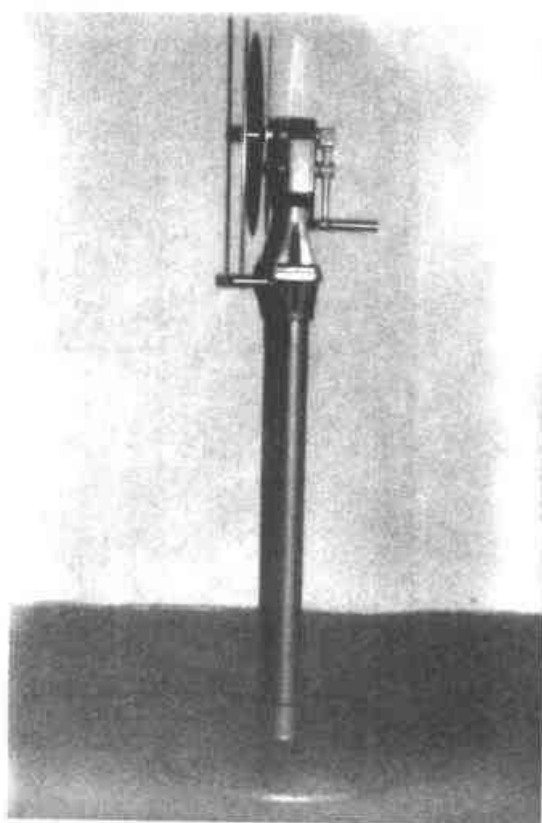


图 8

9. 镜头分格保管柜

同一镜头剪下的头尾卷在一起存放,利于修改时查找。每个分格抽屉可放 8 个镜头的头尾。每套分格柜可存放 600 个镜头的头尾。每个工作室需配备一至两套分格柜(图 9)。

10. 镜头抽屉

抽屉镜头分格保管抽屉每个镜头头尾剪下后,卷在一起放入分格抽屉里保管,待修改时取出使用,有利于镜头延长和查对原拍镜头的原始素材(图 10)。

11. 大型立式铁皮柜

存放选用镜头、备用镜头和资料镜头的专用柜,一次可存 100 本左右。既可保持样片适当的干湿度,还可以防火(图 11)。

12. 多层平面铁搁片架

该架为多层平面结构,可放工作样片 150 本左右,平放可减少样片的摩擦(图 12)。



图 9

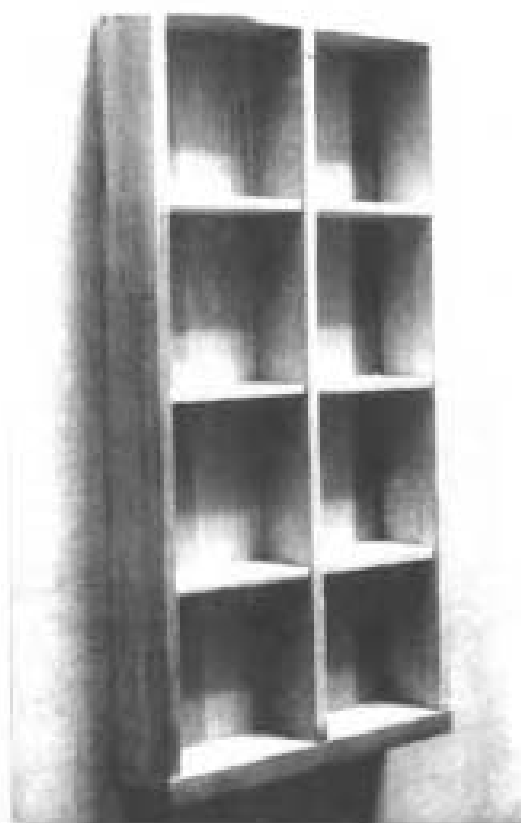


图 10

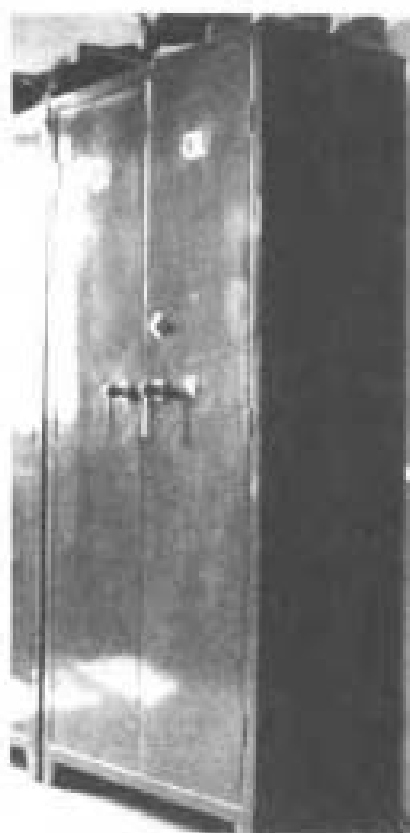


图 11



图 12

13. 小型三角木搁片架

它专供配对白、音响、音乐时分卷用，可放样片 20 卷左右(图 13)。

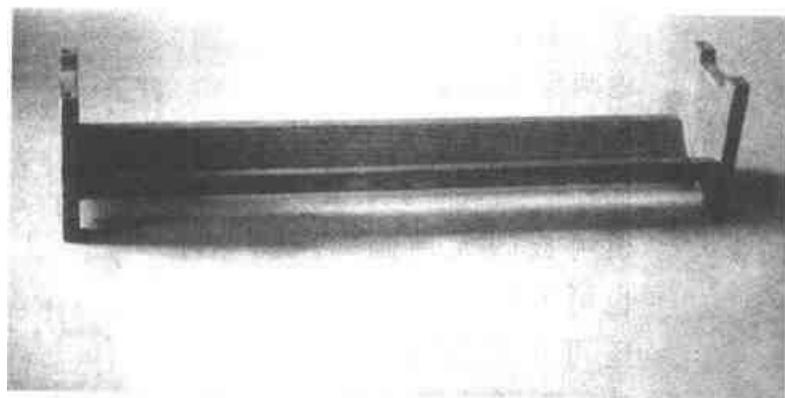


图 13

14. 折叠式活动片篓架，为剪辑工作装片工具，活动折叠架使用便利，而且不多占空间(图 14)。

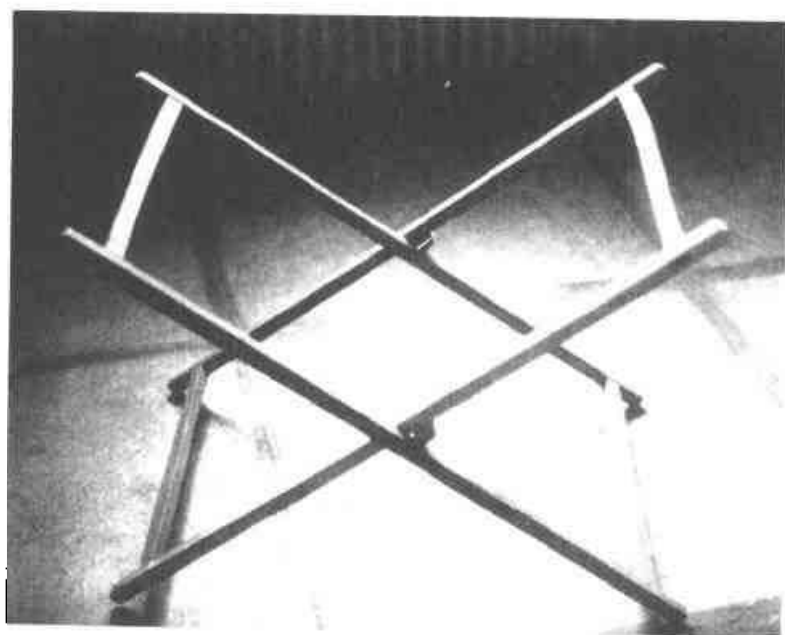


图 14

15. 折叠式片篓架和绸布袋

剪辑装片工具，铁制或木制的活动折叠架，既有利于内外景的剪辑工作，又有利于样片的清洁。片袋应用绸料或的确良布料制作(图 15)。

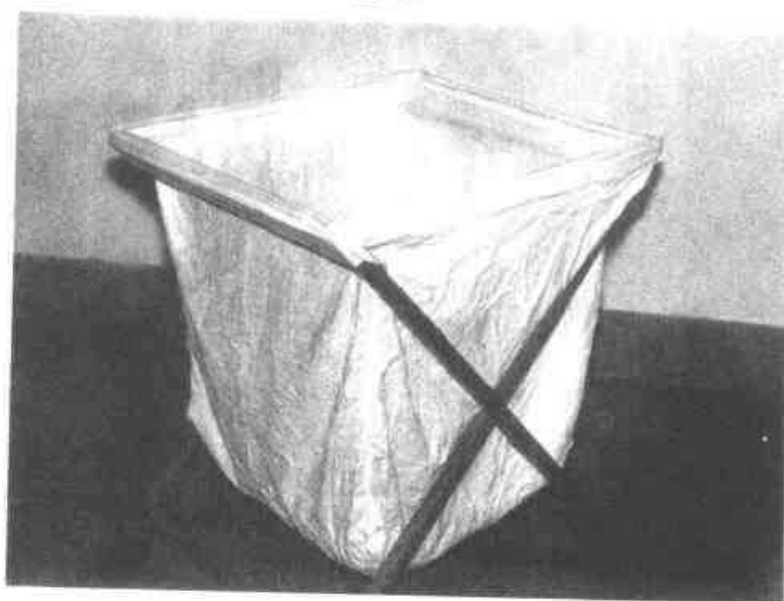


图 15

16. 宽窄银幕光磁两用声画编辑机

剪辑观看和检验样片的主要工具。此机可放映无声画面,也可放映有声拷贝。还可单独放磁带声片。既可以声画同步放映,又可以放映宽银幕和窄银幕画面。其速度可快可慢,运转可正可反(图 16)。

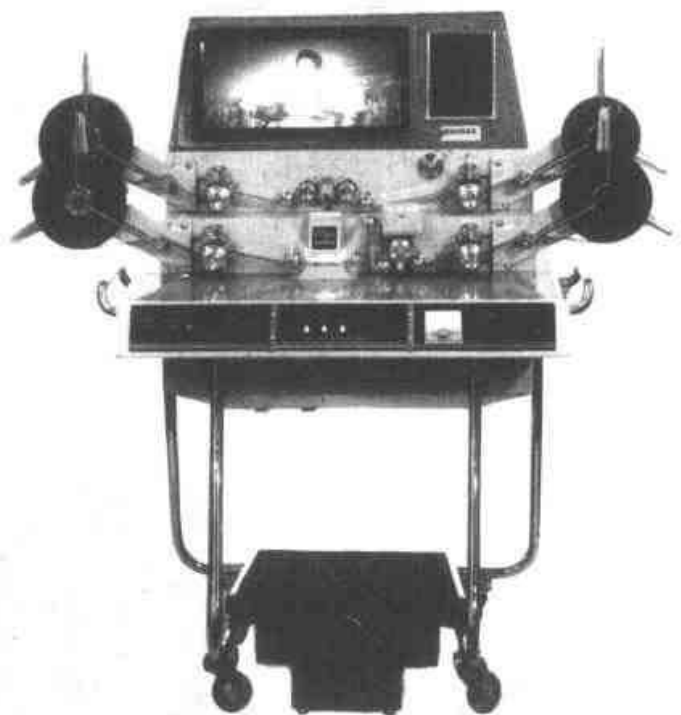


图 16

17. 普通银幕四联声画编套机

我国首创的综合性艺术剪辑台,它既是剪辑台,又是声画银幕套片机;既可电动,又可手摇,电动速度可快可慢。它不但能剪辑无声画面,也能声画同步剪辑以及多条声带的剪辑。机上装有挂片架、卷片机、片篓架,具有占用空间小、操作方便、效率高、样片清洁等优点,它是剪辑台、四联声画套片机、四联挂片架,四联卷片机和手接片机的综合体,是一个完整的艺术剪辑台。(图 17)

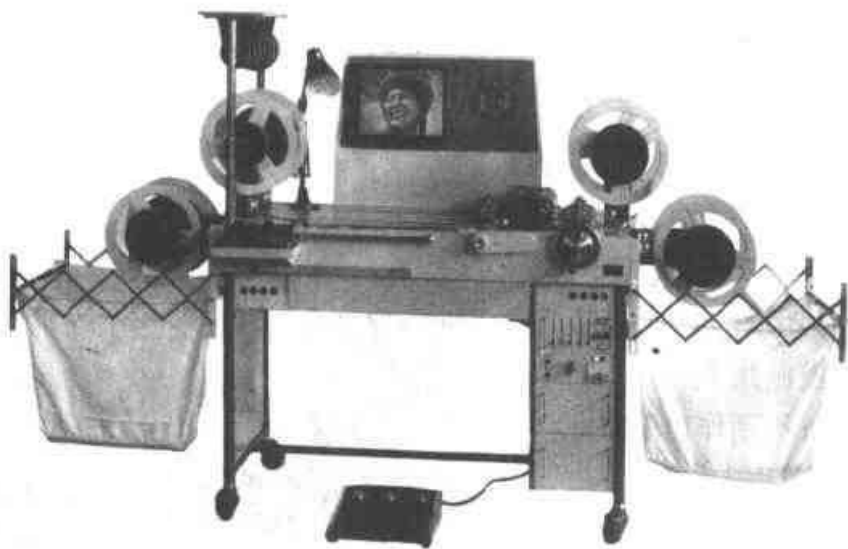


图 17

七 电视编辑室的设备

索尼 3/4 英寸 VO 编辑系统(图 1)VO-5850 + VO-5850(SONY)两台
(放) (录)
5850 录像机,一台 RM-440 编辑机组成一个简单的 3/4 英寸编辑系统,它操作简便,适于编辑们自编使用。这个系统可以对画面及声音进行组合或插入的方式编辑。编辑手法只能是切出切入方式。用于低带素材的编辑。(教学级)

索尼 3/4 英寸 BVU 编辑系统(图 2)BVU-800P + BVU-800P(SONY)两台
BVU-800P 录像机组成一个简单的 3/4 英寸编辑系统,它操作简便,适于编辑们自编使用。这个系统可以对画面及声音进行组合或插入的方式编辑。编辑手法,只能是切入切出方式。用于高带素材的编辑。(广播级)



图 1

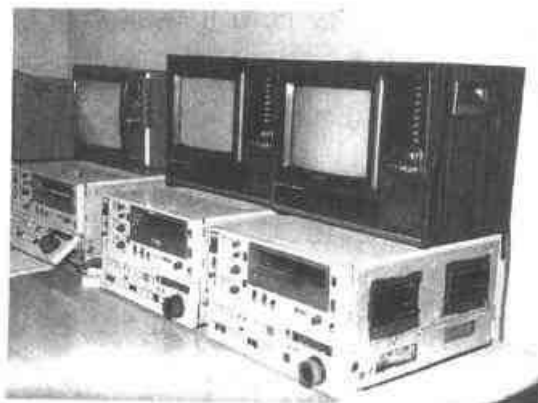


图 2

索尼 3/4 英寸 BVU 编辑系统(图 3)由三台 BVU-950P 录像机、CRK-2000P 色键发生器, WEX-2000P 图形扩展器、SEG-2000AP 切换台, BVE-800 编辑机及附属设备组成一个较为复杂的编辑系统。这个系统可以对画面及声音进行组合或插入的方式编辑,编辑手法,除切入切出外,还可做淡、化、划、抠像、叠加字幕等特技及时码的编辑。用于高带素材的编辑。(SONY, 索尼公司)

索尼 BETACAM, SP 编辑系统(图 4)BVW-60P(放) + BVW-70P
(录)(SONY)两台 BETACAM, SP 的编辑机组成一个简单的 BETACAMSP
的编辑系统,它操作简便适于编辑们自编使用。这个系统可以对画面及声音进行组合或插入的方式,编辑手法只能是切入切出方式。用于 1/2 金属
带素材的编辑。(专业级)BVW-60P
BVW-70P 编辑机内置插板式时基校正器,可以对画面进行亮度和色度的简单调制。另外,如果放机改用有动态跟踪磁头

的编辑机如 BVW75P, 那么, BVW70P 还可以控制它, 以便实现图像的变速重放(加快、减慢、倒放、定格等简单特技)。BVWSP 系统内置菜单, 可进行时码的编辑。



图 3



图 4

松下 M II 编辑系统(图 5)由 4 台 M II 录像机、ECS—900P 编辑机、CVM—600P 切换台、DFS—500P 数字特技切换器、师慧字幕机调音台及附属设备组成一个复杂的编辑系统, 用于(1/2 金属带)素材带的编辑。这个系统可以对画面及声音进行插入或组合的方式编辑, 还可以进行各种特技(淡、化、划、叠、快慢动作、倒放, 三维特技)及时码的编辑, M II 编辑机内置插板式时基校正器, 可以对画面进行亮度和色度的简单调制。(NATIONAL, 松下公司)

索尼 BVH—2000P 编辑系统(图 6)由两台 BVH—2000P 录像机组成一



图 5



图 6

个简单的编辑系统,它操作简便,适于编辑们自编使用。这个系统可以对画面及声音进行组合或插入的方式编辑。是进行1寸素材带的直接编辑。索尼BVE—5000P编辑系统(图7)由4台BVH—2000P录像机、CTVG切换台、BVE—5000P编辑机及附属设备组成一个复杂的编辑系统。这个系统除了对画面及声音进行组合或插入外,还可以进行画面的一般特技(淡入、淡出、叠化、叠印、定格等)及时码编辑。用于1寸素材带的编辑。(SONY, 索尼公司)

索尼转换编辑系统(图8)由BVH—2000P录像机、MⅡ录像机、BETA-CAM、SP录像机、BVU—950P录像机、BVU—800P录像机、VO—5850P录像机、时码发生器及附属设备组成。可进行各种磁带之间的转录及灌录时码。



图7



图8

安培数字特技 ADO, 3000 系统(图9)调音台 + 图像切换台 + AVC—22

自动编辑机 + 数字特技机 这个系统是由调音台、图像切换台 AVC—22, 自动编辑机 ACE—2000 及 ADO3000 三维数字特技机组成的一个比较复杂的编辑系统, ADO3000 是 AMPEX 公司(美国)生产的三维数字特技机, 它可以将画面进行放大、缩小、移动、变形、扭曲、翻转、镜像、色彩分离、马赛克、负片等许多特技处理。ACE2000 则是美国安培(AMPEX)公司生产的自动编辑系统, 它可以自动控制 AVC—22 图像切换台, ADO3000 数字特技机以及调音台、编辑机等, 对图像及声音作特技处理, 并能实现各种不同的编辑方式, 如切入、切出、淡入、淡出、160 多种图案的划像、键入键出、ADO, 特技联动, 图像声音的分离编辑、变速、定格等效果。

它的操作较为复杂, 一般由专门的技术人员操作。

ADO3000 系统的主机柜及 ACE 所遥控的各式编辑机, ACE2000 是自

动编辑系统,它可以遥控 BVH—2000PS, BVU—800P 及 BETACAM、SP 的各式机器,同时可以识别各种时码,如 VITCLTC 等,并可用任意一种码进行编辑。

ACE2000 对录放机可以随时设定,并可以设置多个录机。

ADO3000 系统所控制的 BVH—2000PS 编辑机。它使用 1 英寸开盘磁带,它的技术指标与现常用的 BETACAM, SP 是基本相同的,但由于它使用起来上下带较为复杂,机器体积较大,所以现在已不常使用。

磁带库(图 10)

可保存各种型号的磁带 3/4 英寸录像带, 1/2 金属带, 1 英寸录像带。



图 9



图 10

录像带(图 11)

安培 AMPE×60 $\frac{3}{4}$ 录像带、VO 型、BVU 型录像机都可使用。

录像带(图 12)

索尼 1/2 金属带 BCT—30ML 1/2 金属带 BCT—60ML 录像带,由 BET-ACAMSP 录像机专用。



图 11



图 12

录像带(图 13)

索尼SONY20 $\frac{3}{4}$ 录像带、VO 型、BVC 型录像机均可使用。

录像带(图 14)

松下 1/2 金属带 M60L 录像带、由 MII 录像机专用。



图 13



图 14

录像带(图 15)

索尼 Scotch 一英寸带(3M60 分钟一英寸带)

由BVH—2000P录像机专用。

录像带(图 16)

各种型号的一英寸带、由 BVH—2000P 录像机专用。



图 15



图 16

结 束 语

通过几十年的剪辑实践,我感觉到,作为剪辑人员,首先要弄懂弄通什么是剪辑的性质,剪辑的任务,剪辑的作用,剪辑的目的及剪辑的手段。把这几个问题搞清楚了,在影视的剪辑中,才能得心应手,运用自如;才能驾驭任何体裁的片子,而且能准确地把握住影视片的结构、语言、节奏,从而使影视片内部结构严谨,外部结构流畅。

实践出真知。没有实践,光凭理论是解决不了实际问题的。然而,光有实践,而不懂理论,也只能停留在一般的水平上,而不会有大的提高。只有通过实践、理论、再实践、再理论,才是放之四海而皆准的真理。

实践使我掌握了不少知识。通过实践,我把总结出来的经验上升为理论,将其用到实践中去指导实践,使实践又有了一个飞跃。反过来,将这一实践的飞跃再与理论相结合,所得出的理论将是珍贵的,准确的。这种交替的上升,使我在剪辑专业中,形成了自己独特的剪辑理论。这种理论不是凭推理而产生的,也不是靠想象而形成的。它是实践的硕果,是实践的精华。在这里,我将剪辑的性质、任务、作用、目的四大方面归纳出 25 句话,也是我五十多年来对剪辑专业的概括。

一、剪辑的性质

1. 动作的分解与组合;
2. 蒙太奇形象的再塑造;
3. 视听语言的再创作;
4. 导演艺术的组成部分;
5. 剪辑艺术的独创性。

所谓剪辑的性质就是指剪辑到底是干什么的,它所从事的具体任务是什么。这五句话中已形象地说明了剪辑的性质。而剪辑工作的性质最直接的表现手段就是第一句话:动作的分解与组合。也就是说,剪辑是对影视中的戏剧动作分解与组合的再创作。即:把生活中(影视中)运动着的人和物的动作分解成各个单位的独立的影视画面,再将这些单独而零散的动作画面重新组合(还原)为连续的活动整体。面后面的四句话是说明,加强这一性质的重要性和具体性。是在进行动作的分解与组合的基础上运用各种手段来完成蒙太奇形像的再塑造,视听语言的再创作。郑君里同志曾说过:“蒙太奇是诞生于导演构思时,而定稿于剪辑台。”这就说明,剪辑是干蒙太奇工作的,它是将蒙太奇因素,按照逻辑的方法有机地分解与组合,产生一个新的蒙太奇形象,从而使剪辑在影视艺术中既是整体创作的一部分,又形成了自己独具特色的创作规律。

二、剪辑的任务

任务之一:剪辑画面

1. 镜头的选择;
2. 动作的取舍;
3. 造型的匹配;
4. 时空的合理;
5. 方向的统一。

这五句话是剪辑人员在创作过程中应掌握的剪辑手段。这种手段运用的准确与否,直接影响着影视片剪辑的技术与艺术质量。因此,一部片子拿到剪辑台上,首先对镜头的选择要准确。哪个镜头该用,哪个镜头不能用,哪个镜头要少用,哪个镜头要剪开用或重复用等等,都是值得推敲的,都要与戏的内容、与整体相吻合。导演谢铁骊说过:“一场戏,一个镜头,单独看都是好的,美的,而接到整体中就格格不入了。怎么办?情愿牺牲个别,保全整体。”这句话是不无道理的。所以,在镜头的选择上要从整体考虑。在动作的取舍上,要根据主体动作和画面的造型因素来选择剪接点,使动作的衔接流畅,画面造型完美。而时空问题同样是一个重要的因素,影视的时空是虚拟的,但是可信的。这个可信必须建立在合乎生活规律的前提下。否则,时空的混乱,必将导致影视片的失败。方向的统一,即影视时空绝不能有错误,既不能随意跳轴拍摄,造成空间混乱,又不能随意处理画面的方向,而要严格遵守影视时空的基本规律,这主要在于导、摄、剪三个专业的重视和责任。

任务之二:剪辑声音

1. 对白的剪辑;
2. 音乐的剪接;
3. 音响的组接;
4. 声画的组合;
5. 形象的鲜明。

声音的剪辑包括对白(旁白、内心读白、解说词)。音乐、音响等同样是剪辑艺术的重要组成部分。影视艺术是视听艺术,光有视觉形象,没有听觉形象,如同一个人少了一条胳膊一样残缺不全。一部影视片如果在视觉形象和听觉形象上失真,势必破坏视听形象的完美,进而造成整部影视片的失败。因此,对白的剪辑必须按照人物对话内容上的呼应和情绪上的交流,去实现“规定情景”的要求和任务。

音乐的剪接,仍然要依照音乐的旋律、节奏、节拍、乐句、乐段来剪,保持音乐语言的完整性。

音响的组接是要通过生活中、战斗中各种音响声组成各种不同的气氛,营造出各种现实生活环境和各种战斗环境的氛围。

声画的组合,正是剪辑必须掌握的剪辑手段,而剪辑手段又是剪辑人员必备的专业技能。它能使视觉和听觉有机地结合,进而使视觉和听觉形象更加鲜明。这也是衡量一个剪辑人员是否胜任剪辑工作的标志之一,更是剪辑专业的基本功。然而,道理易懂,实际做起来未必就能成功。必须得通过实践,再结合理论,在实践中琢磨、研究、探讨,直至熟练地领会、掌握,方可运用自如。

三、剪辑的作用

1. 动作中剪; 2. 避假存真;
3. 移植借用; 4. 以假乱真;
5. 剪出戏来。

明确了剪辑任务,并不等于完全胜任影视的剪辑,也不等于可以轻而易举地进行任何片种的剪辑,还必须熟悉掌握影视的剪辑技法、技巧。如上面五句话中的动作中剪,避假存真,移植借用,以假乱真,都属于剪辑技法、技巧范畴。所谓动作中剪,不只是指单一的主体动作或镜头动作在运动中剪,这只是一方面;同时,动作中剪还包括整个戏在情节进展过程中要在戏的“动”(戏的运动中)中剪,使影视片达到具有戏剧悬念与戏剧冲突的戏剧效果。

剪辑的作用就是根据这些剪辑技巧、手法,从一堆素材中剪出一部既有情节,又有内容的影视片。但这些素材,并不是将它们掐头去尾连接起来就可以成为一部完整的片子;也并不是将其组接而成就算完成剪辑任务。而是在剪辑过程中往往出现各种各样的如:动作不接、戏不接、情绪不接、时空不合理、缺镜头、光影色彩不接等等诸如此类的问题。遇到这些情况时,剪辑就应将这些不合理、不完善、不清楚的地方加以合理、完善,避去假的镜头;留存真实的画面。也可以把不是这场戏的镜头借到这场戏中使用,以弥补拍摄时的失误,达到以假乱真的程度。这些都是剪辑必须要运用的剪辑

技巧、手法。而这些技巧的运用,其目的就是要剪出戏来,使片子具有真实性,可信、可看,这就是剪辑的作用。而影视剪辑技巧的挖掘是无止境的。它没有明文规定,而是灵活多变。是在剪辑过程中,根据不同体裁的片子,具体情况,具体处理,最终达到影视片的可视性。所以,明确剪辑作用,熟悉掌握剪辑技巧、手法,是剪辑人员不可轻视的重要因素。

四、剪辑的目的

1. 结构严谨;
2. 语言通顺;
3. 节奏明快;
4. 主题鲜明;
5. 再现生活。

剪辑是影视后期制作中的重要组成部分,是决定影视片生命的关键环节。一部影视片的成败,导、握、剪三位一体,起着决定性的作用。因此,作为一名专业剪辑人员或是从事剪辑工作的同志,在对待一部影视片的剪辑时,首先要明确剪辑的性质和任务,了解剪辑的作用和目的,熟练地掌握剪辑技巧和手法,从片子的内容出发,按照影视形象思维和逻辑思维的方法去结构,去组接。要具有高度概括主题,把握整体结构、随机应变、即兴发挥的能力。使一部影视片不论从结构、语言、节奏等任何方面都达到完美,而这个完美正是剪辑的最终目的——结构严谨,语言通顺,节奏明快,主题鲜明,再现生活。

凡做任何事情都有原因、目的、结果。剪辑一部影视片也同样如此。它的原因,就是要将一堆杂乱无章的原始素材运用技术和艺术手段,使之成为一部优秀的艺术作品。而它的目的又是要使这部作品不论从内部结构和外部结构都要达到严谨和流畅。只有做到这些,其最终的结果必将是一部高质量的、观众喜闻乐见的优秀作品。因此,作为一名剪辑人员,只要他热爱这个专业,肯吃苦,肯钻研,虚心好学,就一定能具备以上所说的能力,而且必将能剪辑出好的影视作品。

总之,剪辑专业是技术与艺术的结晶,是一门学问深奥、永无止境、其乐无穷的学科。不论是已经从事这个专业的人员还是正要步入此专业的同志,只要他喜欢它,热爱它,都会被这个专业的魅力所吸引,也都会为自己能创作出一部部作品而欣慰。我50多年来剪辑过的600多部(集)影视作品,是我剪辑专业的总结。每每看到自己过去剪辑的片子,往事就会历历在目。它使我回想起那些为艺术奋斗了一生现已过世的同志,还有那些仍在默默无闻地贡献着自己全部力量的同志,这使我无不为之感叹。当一个人回首往事的时候,不为自己碌碌无为而悔恨,这就是他最大的快乐和幸福。我一生最大的快乐就是我的作品。但影视艺术是一个遗憾的艺术。在看自己过去剪辑的片子时,都会或多或少地发现它的不足、缺欠等等。而弥补是不可能的,只有总结经验,在以后的创作中引以为戒。正因为这样,我们还必须

具有正确的观念和创作思想,要做到:

1. 要认识事物——必须从“只有学而知之,没有生而知之”。
2. 要钻研业务——必须从“不仅要知其然,而且要知其所以然”。
3. 要进行创作——必须有“不能迁就,要求考究”的精神。

4. 要按影视特性——必须从形象思维和逻辑思维相结合的方法去构思、设计影视片创作规划,去分镜头,拍镜头,剪辑镜头,去审视整部影视片的艺术效果。这样就可以尽力避免失误,少几分遗憾。

马克思曾说过:“在科学上没有平坦的大道,只有不畏劳苦沿着陡峭山路攀登的人,才有希望到达光辉的顶点。”在这里,我要借助这位伟大哲学家的话说一句:在艺术的道路上,也是没有平坦的道路可走的,只有那些善于发现自己的不足和对艺术执著追求的人,才有希望达到艺术的高峰。我希望,从事剪辑的同志们,记住这句话,在剪辑的专业上要刻苦钻研,肯于吃苦,勇于攀登,执著追求,为剪辑事业的发展和提高做出你们应尽的努力。这就是我最大的愿望,也是我这位老剪辑人员的最大快乐。

上面所说的剪辑的性质、任务、作用和目的四大方面归纳出的25句话,是我在剪辑实践中的经验概括,也可说是“剪辑原则”。献给大家,供同志们在今后的剪辑中借鉴和参考。

通过实践和目前的情况来看,我国所拍的影视片的质量有待提高,特别是剪辑质量要更快地提高。可是摆在我们眼前的现状却是严峻的,绝大多数剪辑人员已不能满足现代影视片剪辑质量的要求。要改变现状就只能在培养优秀剪辑专业人才上下功夫,我建议现有的北京电影学院和北京广播学院在积极的培养编、导、演、摄、美、录等专业人才的同时,还应培养既懂蒙太奇语言和蒙太奇技巧,又能直接操作的影视剪辑人才。要打破以往传统的师傅带徒弟的旧模式,在挑选培养对象上要严格把关。这样才能培养出高素质、全方位的剪辑人才,才能适应日新月异的现代影视片的创作。这样的人才才能在总结前人经验的基础上,以全新的视角对剪辑工作进行深入细致的研究和探讨,产生良性循环,这样就为我国影视片的剪辑质量达到世界先进水平打下了坚实的基础。那么,为了愿望能够实现,我再次呼吁有关影视艺术大专院校,应积极设立影视剪辑系或影视剪辑专业大专班。为我国影视艺术质量进一步的提高,确确实实有必要培养新一代的接班人。

后 记

《电影电视剪辑学》一书,终于和读者见面了。这使我感到无比欣慰。

这部书稿是综合我几十年来在一些电影厂、电视台和北京电影学院、北京广播学院讲授电影电视剪辑专业的讲稿而成的。写一部反映中国电影电视剪辑特点的专业书,是我在1958年就产生的想法。从那以后,我就进一步学习中外电影剪辑论著,着手收集有关资料,整理剪辑札记,并于1963年组织几位导演、剪辑师撰稿,编辑出版了《电影剪辑工作探讨》一书。不幸的是“十年动乱”干扰了这一工作。粉碎“四人帮”以后,曾以《电影剪辑》为主题,在《电影技术》、《中外电视》上连续发表了本书稿的几个章节。这些年,我虽已年过七旬,但还是重新开始了书稿的写作。如此说来,这本书从酝酿到出版,断断续续也有35年了!

我从事电影剪辑55年,从参加剪辑《一江春水向东流》这部电影开始,已剪辑各类影片200多部,如《三毛流浪记》、《小兵张嘎》、《青春之歌》、《伤逝》、《知音》等。近十几年来,我又涉猎电视剪辑领域,先后剪辑了《四世同堂》、《诸葛亮》、《红楼梦》和《三国演义》等400多(部)集电视剧和电视专题片。以上经历使我对影视作品剪辑有了比较,对其异同进行了初步研究,并对电影电视剪辑理论进行了尝试性的探索。

写这本书,我主观上是想按照我国电影电视生产的创作规律,科学地、系统地、规范化地反映电影电视剪辑技法、技巧和艺术手法,但客观上不知是否如愿。此书若能给电影电视的剪辑、导演、摄影(像)、编辑等同志提供

一些参考,使从事影视创作的其他专业人员也了解影视剪辑的基本规律和技巧,从而对提高我国影视片的艺术质量和剪辑质量有所裨益,将是我莫大的愉快。

书稿中参用了《西方电影艺术发展史略》、《蒙太奇问题》、《导演与电影》、《电影艺术在表现形式上的几个特点》、《电视艺术通论》、《电影艺术词典》等有关材料,特向作者表示感谢。《镜头画面的方向性》一节,主要参用了日本电影导演内田吐梦在长影厂的讲课材料,不敢掠美,特此声明。

著名电影导演谢铁骊、谢晋、谢添和中国电视家协会副主席阮若琳,欣然为本书题词作序令我深为感动。

在写作过程中,洪梅、傅国亮同志参与了全书的通稿工作,并提供了一些有价值的建议。国保、国航等同志也为书稿的完成付出了辛勤的劳动,一并表示感谢!本书经35年收集素材、整理、撰写、修改、充实等多方面的工作,得到老伴万秀明同志的支持和帮助,谨以《电影电视剪辑学》的出版,作为我们金婚纪念。

人的成长离不开社会。借本书出版之际,我要对我曾经工作过的上海昆仑影业公司、上海电影制片厂、长春电影制片厂和北京电影制片厂的领导、导演和朋友们真诚的帮助,表示衷心的感谢!

最后,我希望阅读这本书的同行及专家们对本书中不完善之处,给予指正。

傅正义

1997年国庆

主 编 识 语

我进入影视圈的时间很晚——1983年,到现在也不过10多年光景,因此,虽然早就在银幕上欣赏过傅正义同志剪辑的电影,但当时却无缘识荆。我同傅正义同志接触是从1987年第7届电视剧“飞天奖”评选期间开始的,当时我们两人都是评委。开会的时间虽然不长,交谈的机会也不很多,彼此间却建立起一种互相尊重、互相信赖的关系。这种关系一直保持下来。他每有新作问世,试映、研讨时,总是邀请我参加,使我得到不少次先睹为快的机会;我编这套《电视艺术丛书》,请他写一本论述剪辑艺术的专著,他当即慨然应允。

这部洋洋50多万言的大著,是傅正义同志50多年剪辑艺术实践的全面总结,也是他毕生心血的结晶。其中不仅包含着无数细致微妙的经验之谈,而且贯穿着博大精深的理论思考;不仅有巨大的实用价值,而且有很高的学术意义。学者有此一编在手,不仅可以学到操作的要领,而且对于深入理解影视艺术的审美特性、树立科学的审美观以至世界观,都是大有裨益的。因此,这本书不仅可供剪辑工作者研习,也应是影视导演、摄像人员案头的必备之书。全书义例严整,论述邃密,融汇中西,自成体系。如此煌煌巨著,不仅海内无人能够措手,就是置之世界著述之林也罕见其匹。试将此书与国外的一本标准著作《电影剪辑技巧》(赖兹、米勒编著)相比较,就会发现,傅正义同志这本书更全面、更深入、更新颖、更系统,而且具有中国特色。可以说,这是中国剪辑学派的奠基之作。

傅正义同志生于战乱,幼年失学,对自己的文字表达能力不太有把握,一再叮咛我对书稿加以润色。但我在逐字逐句地认真阅读了全部书稿之后,只发现极少数几处疏误。正像所有真正的专门家一样,由于对所论述的对象有透彻的研究,所以傅正义同志的文字表述基本上是清楚、准确、条理分明的。我能做的,只是改正了个别错字,统一了全书的标点而已。但是为了不致延误此书的出版,我不得不在国庆假日期间昼夜突击看稿,这项校点的工作也难免有误,还要请作者、读者原谅了。

陈志昂

1993年10月4日

于北京之观远楼

书稿付排之后,迟迟未能出版。傅正义同志又对全书做了较多的修订、补充,使之更臻完善。现在,北京广播学院出版社决定重排出版,这部很有意义的专著终于有了面世的希望。编校之余,不胜欣慰,爰志数语,以当跋尾。

陈志昂

1997年8月25日