

电影学院 037



GRAMMAR OF THE FILM LANGUAGE


(插图修订版)

# 电影语言的语法

(乌拉圭)丹尼艾尔·阿里洪 (Daniel Arijon) 著

陈国铨 黎锡 等译 周传基 审校

北京联合出版公司

 后浪出版公司

电影学院 037

GRAMMAR OF THE FILM LANGUAGE

(插图修订版)

# 电影语言的语法

(乌拉圭) 丹尼艾尔·阿里洪 (Daniel Arijon) 著

陈国铎 黎锡 等译 周传基 审校

北京联合出版公司

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

电影语言的语法 / (乌拉圭) 阿里洪著; 陈国铎译. — 北京: 北京联合出版公司, 2012.11

ISBN 978-7-5502-1183-4

I . ①电… II . ①阿… ②陈… III . ①电影—剪辑 IV . ①J932

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 278536 号

Copyright © 1991 Daniel Arjón

This Translation edition is published with the permission of Silman-James Press, Inc., Los Angeles, CA.

This Chinese translation edition copyright © 2013 by Post Wave Publishing Consulting (Beijing) CO., LTD..

## 电影语言的语法 (插图修订版)

作 者: (乌拉圭) 丹尼艾尔·阿里洪

译 者: 陈国铎 黎 锡 等

审 校 者: 周传基

从 书 名: 电影学院

选题策划: 后浪出版咨询 (北京) 有限责任公司

出版统筹: 吴兴元

编辑统筹: 陈草心

特约编辑: 赵 卓

责任编辑: 张 萌

封面设计: 史 岩

版式设计: 王雨薇

营销推广: ONEBOOK

装帧制造: 墨白空间

---

北京联合出版公司出版

(北京市西城区德外大街 83 号楼 9 层 100088)

北京正合鼎业印刷技术有限公司 新华书店经销

字数 510 千字 787 毫米 × 1092 毫米 1/16 22.75 印张

2013 年 3 月第 1 版 2013 年 3 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5502-1183-4

定价: 49.80 元

---

后浪出版咨询 (北京) 有限公司常年法律顾问: 北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有, 侵权必究

本书若有质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换。电话: 010-64010019

## 出版前言

丹尼艾尔·阿里洪是一位优秀的乌拉圭电影导演、编剧和剪辑师,他有着丰富的实践经验,对电影制作过程中的各种语法规则了如指掌,而他精心写作的《电影语言的语法》一书更成为一部包罗场面调度、剪辑原则、银幕上的运动、影片速度和节奏等电影语言的百科全书。

本书共有 28 章,分别就电影艺术、电影语言的特点以及电影的拍摄过程进行了精确细致的分析。其写作风格深入浅出,以实践经验为主,辅以对影史佳作的分析说明,绝无卖弄理论、故作深奥的弊病。正因如此,本书问世以来,即被公认为研究电影艺术最佳的一本入门书,并被翻译成几十种文字,其销行之广、享誉之隆,于此可见一斑。

20 世纪 80 年代初,北京电影学院便组织一批教育工作者对本书展开了翻译工作,由陈国铎、黎锡、李溪桥、祝善忠、何振淦、梅文、吕锦瑗、杨大伟、裴未如、张中平、周传基等集体翻译,周传基校订并统一笔调。陈国铎、黎锡、王澍、孙明经、李溪桥等组织翻译工作,白景晟参与了初稿的审读。本书对中国新时期的电影产生了难以估量的影响,“第五代”导演便从中深深受益,而在其后的 30 年间也一直被列为北京电影学院导演系、摄影系的必读书目。

虽然电影技术日新月异,但基本的语法规则永不过时。而且在今天这个全民参与的影像时代,我们更需要这套语法。怎样处理两个或更多演员的对话场面?怎样掌握摄影机的运动?怎样平衡剪辑给画面带来的跳跃?对电影拍摄的种种问题,本书都给出了明确有效的解答,相信也定能对电影制作者提供助益。因此正值《电影语言的语法》一书在中国首次出版三十周年之际,我们推出了全新修订版。在编辑过程中,我们深切感受到译者严肃认真的态度和考究严谨的作风,谨向他们表示敬意。但因翻译时间久远且所处分散,有部分译者我们未能找到,还望见本书后与我们联系。

在本次修订中,我们对照原文调整了原译稿的部分表述与专业术语,以使其更符合今天业界的标准。另外,为方便读者阅读,我们对版式以及图文关系进行了调整,并对重要词汇、电影片名、人名等附加了英文原名,以供读者参考。

服务热线:133-6631-2326 139-1140-1220

服务信箱:reader@hinabook.com

“电影学院”编辑部  
后浪出版咨询(北京)有限责任公司  
拍电影网(www.pmovie.com)

2013 年 1 月

## 推荐序

我很庆幸能与电影结缘,并将不弃不离追随它到生命尽头。我也陶醉于我的工作:既在大学教授电影,又作为导演、摄影师拍摄影片,并不自觉地将理论和实践相结合。电影原来不过是工业革命和技术发明的一个小小成果,但在一个多世纪的短暂时间中它却成长为人类最迷人的艺术之一,在不断介入、建构和追忆着人类的历史,它涵盖了人类的思想、生活、情感、梦想、哲学、科技,无所不能。它神圣而奥妙,吸引了无数光影信徒的虔诚朝拜。它有了自己的历史、自己的学科、自己的经典以及自己的语言。

我们已经如此地习惯于口头语言和文字语言的表达以至于无需思考它的语法。但我们还并未熟练和自觉地运用视觉语言,而读图观影时代却已经来到。视觉文化在我国还没被真正认识,人们对视觉语言的掌握也处于滞后状态。早在20世纪80年代,美国社会学家丹尼尔·贝尔就曾指出:“当代文化正在变成一种视觉文化,而不是一种印刷文化,这是千真万确的事实。”21世纪的文盲已不再是传统意义上不识字的人,而是对照相机和摄影机陌生的人,不知晓镜头语言的人。而电影无疑是当今最流行,也是最重要的视觉文化之一。电影是运用电影语言表达的视听艺术,学习电影的学子和拍摄电影的同仁必须学会运用电影语言去说话。语言都有其自己的基本语法规则,电影语言也不例外。丹尼艾尔·阿里洪的《电影语言的语法》就是这么一本教你掌握基本电影语言的实用读物,当年我们“第五代”在电影学院做学生时几乎人手一册。它也是我的最爱,因为它质朴、实用、准确而又简明扼要、深入浅出。

我时常羡慕现在学习电影的孩子们,他们有读不完的各类电影书籍,有众多操作简便、性能良好的设备,还有看不完的令人激动和震撼的经典影片。而在我们学习电影的年代,刚刚改革开放,上述一切都处于稀缺状态。但仔细想来这也未必全是坏事,凡事都有两面性,都是双刃剑。书不多便可以潜下心来仔细研读,两遍三遍,学通学透,所以掌握牢固;设备不好,胶片难度大,因此必须苦练基本功,学深学精,以致技艺扎实。读书不在多而在精,关键是要消化悟出其中的道理。

而好的书籍和优秀经典电影一样没有时间的限制,是金子就会一直闪光。电影艺术成长发展了,电影科技进步创新了,但电影的本体没有变,电影的基本语言规律、法则没有变。后浪出版公司选择再版《电影语言的语法》可谓用心良苦,现在的电影学子正迫切需要一本电影语法的百科全书。

如今,有关电影方面的书籍可谓百花争艳,但这本在三十一年前翻译出版的小书依然灿烂夺目。直到现在,我备课时仍然经常翻阅那本包着挂历书皮的,纸页已经发黄,在今天看来十分简陋的旧版书。终于有盼头了,不久我会和大家一样拥有一本全新的《电影语言的语法》。

我真诚建议正在学习电影的本科生、研究生和已经开始从事创作的电影人都来认真仔细阅读这本书,同时要如书中所说的去做,阿里洪在后记中写道:“电影和大部分艺术形式一样,培养和提高技艺的最好办法,还是研究这一表现手段的能工巧匠的作品。最显见的方法就是尽可能多

看他们的片子。不过研究一部影片的最有裨益的方法是在看片机上把拷贝拉一遍(今天是电脑或DVD上),去分析使你激动的场面,注意它们是怎样组合起来的。只有这样,才能揭示出使你激动的那些影片或场面的奥秘,并对你未来的电影制作有所启发。”我还要加上一点:当今时代,视频产品很多,如短片、微电影、电视电影等,拍摄的机会也很多,要动手去做。在实践中揣摩那些道理,体会那些方法。首先遵守规则,最终达到创新,突破规则。

梁 明

电影导演、摄影师

中国传媒大学教授、博士生导师

2012年于北京冬天

## 原编者的话

在电影制作中经常运用的视觉叙述的各种形式,首次被撰写成文而问世了。本书的读者对象是电影学院的学生或从事电影制作的人——专业的,或不完全是专业的。对于编剧、导演、剪辑、摄影、广告宣传者,甚至对热爱电影的观众来说,本书不啻是总结实践知识的一笔财富。它避免理论论述,而是集中谈实践经验。它对电影学院和电影组织中的教学工作,肯定也是有用的。

当你在写剧本、拍片或剪辑过程中碰到叙述性表现手法上的各种问题时,你很可能在本书中找到恰恰是你所要寻找的解决方案。它将使你能够合理运用电影语言来表现一个故事;使你能处理两个演员或更多演员之间的对话场面;使你能掌握银幕上的运动,帮助你进行流畅的剪辑。你将学会通过剪辑一场戏和动作性强的场面而改变其速度和节奏。本书详尽地介绍了两种主要的剪辑原则,即剪接和画面内的组接,以及当几条故事线索穿插进行时所使用的不同类型的剪辑手法。本书还讨论了如何使用一架以上的摄影机,如何把歌舞场面搬上银幕,以及如何调动摄影机和演员以获得最佳效果等题目。

这是一本可随时参阅的重要参考书。它对电影创作提供了很有价值的指导方法。本书引用并分析了电影界最有才华的大师创作的一些名片段落。为论述每个论点,有一千五百幅插图贯穿全书。

丹尼艾尔·阿里洪作为一名电影剪辑师、编剧和导演,以其创作实践经验编写的这本书,足以满足那些渴望通过电影进行自我表现的创作者的基本要求。他于1959年首次成为专业电影工作者。他曾在乌拉圭、阿根廷、巴西和智利拍摄过新闻片、广告片、纪录片和大型故事片。他也教授过电影课程,并在一些杂志上发表过著作。

## 序 言

关于影片制作方面的书籍已经为数很多了,有人不禁要问,为什么还要写一本,而且为什么要写这一本?作者认为,并且根据个人的经历确信:近二十年来市场上还没有出现过一本有关电影叙事技巧发展的有实用价值的书。

一个年轻人并非总有运气能同一些优秀的影片创作者一起工作,他通常要从书本中寻找所需要的知识。他能找到许多论述各种电影理论,或者载有评论、访谈和随笔的书。像电影制作这样一种高度复杂的工作,要求许多专业工作者的辛勤劳动。他们当中有些人曾写过很好的有关技巧的书。但是近年来,关于这个主题中的一个部分——可以称为“银幕形象的组织工作”的这一部分被忽略了。论述这一主题的现有的一些书,不是过时的,就是不全面的,而且其中很少能提供一些真正实用的知识,以供初出茅庐的电影创作者吸收并运用到自己的工作中去。本书旨在填补自从那些著作问世以来至今仍存在的这一空白。

电影,特别是它的叙事形式,发展速度非常惊人。原因是:一方面新式轻便摄影机、手提录音机和其他技术有了巨大发展;另一方面,良好设备租价低廉,胶片和洗印的价格也很便宜。因此,拍摄一部专业的低成本长片,几乎是每一个人都可能做到的。如果说上一代人的梦想是创作一部表现本时代的宏伟小说,那么青年一代的目标则是拍摄出几部优秀的影片。本书主要献给青年人,以及那些把电影作为一种表现手段,有志于拍摄影片的人。本书旨在缩短读者求艺年限,并且使他们避免零敲碎打地搜罗点滴材料的无效劳动,它旨在把电影叙事的基本方法汇编起来。读者在本书中找不到理论,只有实例,这是世界各国电影创作者在拍摄各种样式影片的长期实践中,经过试验和证实的,并可供照搬照抄地应用在你所要拍摄的任何一部影片中去的实例。

本书是我在从事电影创作事业过程中花了近十二年的功夫写成的。我希望我的微薄贡献,对于那些像作者本人一样在这样的国家或地区——那里的电影产业并不吸收新鲜血液——开始或准备从事电影工作的人们,能有所裨益。

年龄、国籍和背景都无关紧要。重要的是,你要通过电影手段,以自己的方式、自己的风格,能够而且必须表现出你所要表达的东西。我们时代的最伟大的影片尚未被制作出来,让我们试做创造这些影片的人吧。

### 致谢

没有乌拉圭加维隆电影制片厂(Carrillon Films del Uruguay)的帮助,本书不可能完成。他们对我的计划无限支持,多年来一直将声画编辑机和放映机提供给我使用。

作者在研著中所需要的无数影片拷贝,是由路易斯·埃尔韦特(Luis Elbert)和内尔松·皮塔(Nelson Pita)提供的。乌拉圭电影工作者协会(Cinemateca Uruguay)的曼努埃尔·马丁内斯·卡里尔(Manuel Martinez Carril)也及时地为本稿提供了供观摩和分析用的影片拷贝。此外,豪尔赫·卡



拉索(Jorge Calasso)、埃莱娜·尤拉谢维奇小姐(Miss Elena Iuracevich)、劳尔·费尔南德斯·蒙当(Raul Fernandez Montans),还有米尔顿·塞亚(Milton Cea),均给予我非常宝贵的帮助和建议。对他们所有的人,均在此表示最衷心的感谢。

丹尼艾尔·阿里洪  
1975年于乌拉圭蒙得维的亚

# 目 录

出版前言 / 001

推荐序 / 002

原编者的话 / 004

序言 / 005

## 第 1 章 作为一种视觉交流系统的 电影语言 / 001

1.1 电影语言的起源 / 002

1.2 电影创作者的类型 / 002

1.3 电影的表现形式 / 003

1.4 明确我们的目的 / 003

## 第 2 章 电影平行剪辑的重要性 / 005

2.1 两种基本类型 / 005

2.2 动作和反应 / 007

2.3 高峰瞬间和理解力 / 008

2.4 怎样运用平行剪辑 / 008

2.5 一个宽广的前景 / 009

## 第 3 章 基本手段的定义 / 010

3.1 新闻电影 / 010

3.2 纪录电影 / 011

3.3 故事电影 / 011

3.4 三种类型的场景 / 012

3.5 电影语法诸元素 / 012

3.6 镜头 / 013

3.7 运动 / 013

3.8 距离 / 013

3.9 剪辑类型 / 015

3.10 视觉分句法 / 015

3.11 场景的匹配 / 016

3.12 对视 / 018

3.13 注意中心的交替 / 019

## 第 4 章 三角形原理 / 021

4.1 基本的身体位置 / 021

4.2 关系线 / 022

4.3 头部的重要性 / 025

4.4 三角形原理的五个基本变化 / 025

4.5 构图重点 / 028

4.6 视觉重点的类型 / 029

4.7 三角形原理:一个人 / 033

## 第 5 章 两个演员的对话 / 035

5.1 面对面 / 035

5.2 数量对比 / 036

5.3 演员肩并肩 / 036

5.4 演员一前一后 / 038

5.5 注意事项 / 040

5.6 摄影机的距离 / 041

5.7 摄影机和演员的高度 / 043

5.8 人物并排躺着 / 045

- 5.9 电话里交谈 / 046
- 5.10 相反的对角线 / 046
- 5.11 半透明的遮板 / 049
- 5.12 演员在镜子中的反映 / 050

## 第6章 三个演员的对话 / 051

- 6.1 常规的情况 / 051
- 6.2 非常规的情况 / 052
- 6.3 内/外反拍摄影机位 / 056
- 6.4 内反拍摄影机位 / 057
- 6.5 平行摄影机位 / 058
- 6.6 枢轴 / 058
- 6.7 注意中心的突出 / 060
- 6.8 局部突出 / 061
- 6.9 全部突出 / 061
- 6.10 “南—北”变为“东—西” / 063
- 6.11 只用四个摄影机位 / 064
- 6.12 引入内反拍镜头 / 066
- 6.13 使用八个摄影机位 / 067
- 6.14 采用三种摄影机位的简易方法 / 069
- 6.15 使用枢轴镜头 / 070
- 6.16 有意的舍弃 / 071
- 6.17 小结 / 072

## 第7章 四人或更多人的对话场面 / 074

- 7.1 若干简单的情况 / 074
- 7.2 围桌而坐的人群 / 075
- 7.3 人群再细分为若干组 / 077
- 7.4 几何图形 / 078
- 7.5 几个相对立的区域 / 079
- 7.6 处理一大群人 / 081
- 7.7 一个演员面对观众 / 082
- 7.8 关系线的交叉变化 / 083
- 7.9 主要演员处于中心的人群 / 084
- 7.10 作为枢轴的演员 / 084

## 第8章 静态对话场面的剪辑形式 / 087

- 8.1 接近与远离形式 / 087

- 8.2 一场戏如何开始 / 088
- 8.3 再交代镜头 / 088
- 8.4 沉默的响应的重要性 / 089
- 8.5 插入镜头和切出镜头 / 089
- 8.6 数量对比 / 095
- 8.7 主镜头的平行剪辑 / 096
- 8.8 关系线:变换到轴线另一侧 / 098
- 8.9 对话之间的顿歇 / 099
- 8.10 时间的压缩 / 101
- 8.11 加速对白的节奏 / 103

## 第9章 画面动作的特性 / 104

- 9.1 运动的分割 / 105
- 9.2 随着运动变换视点 / 106
- 9.3 切出镜头的使用 / 106
- 9.4 中性方向 / 106
- 9.5 用演员表明方向的变换 / 106
- 9.6 在同一半画面的对立运动 / 110
- 9.7 镜头切换的条件 / 111
- 9.8 切换点 / 113
- 9.9 在运动中切 / 113

## 第10章 运动结束后的剪接 / 115

## 第11章 画面内的运动 / 120

- 11.1 转身 / 120
- 11.2 起立 / 125
- 11.3 坐下和躺卧 / 127
- 11.4 行走和奔跑 / 131
- 11.5 用外反拍镜头 / 131
- 11.6 使用共同视轴 / 134
- 11.7 直角摄影机位 / 139
- 11.8 横跨画面的运动 / 143
- 11.9 穿过门洞 / 147
- 11.10 小结 / 150
- 11.11 个人爱好 / 152

## 第12章 入画和出画的动作 / 153

12.1 多片段 / 153

12.2 三个片段运动 / 154

## 第13章 演员A走向演员B / 159

13.1 会聚运动 / 159

13.2 直角摄影机位 / 160

13.3 反拍摄影机角度 / 162

13.4 平行摄影机位 / 162

13.5 共同视轴 / 163

13.6 A越过B / 164

## 第14章 用主镜头拍摄画面中的动作 / 166

## 第15章 不规则的例子 / 175

15.1 若干人的视觉顿歇 / 176

15.2 省略顿歇 / 177

15.3 利用反拍摄影机位 / 177

15.4 分散运动 / 179

15.5 一个演员在画面上的某一固定位置 / 179

15.6 两个演员同时运动 / 179

## 第16章 演员A离开演员B / 180

## 第17章 演员们一起运动 / 191

17.1 间断运动 / 201

## 第18章 困难的剪辑情况的解决 / 202

18.1 摄影机和静态人物之间的运动 / 202

18.2 第二个镜头开始时的动作 / 203

18.3 在静态演员身后的动作 / 204

18.4 运用直角摄影机位 / 205

18.5 两个演员都在运动 / 206

18.6 第一个镜头中遮住一个运动的人物 / 206

18.7 使用一个强烈的前景动作 / 207

18.8 静态人物的替换 / 208

18.9 重新转移注意力 / 208

18.10 运用非人体的动作 / 210

18.11 拉开帷幕的效果 / 211

## 第19章 其他类型运动 / 212

19.1 环形运动 / 212

19.2 垂直运动 / 216

19.3 强烈的停顿 / 219

## 第20章 运动镜头的二十条基本规律 / 221

20.1 运动和摄影机 / 221

20.2 摄影机运动的基本准则 / 221

20.3 有根据的戏剧动机 / 224

## 第21章 摇摄镜头 / 225

21.1 全景摇摄 / 225

21.2 追逐场面 / 226

21.3 间歇摇摄 / 234

21.4 环形摇摄 / 235

21.5 快速摇摄 / 236

21.6 用两个方向 / 238

21.7 垂直摇摄 / 238

21.8 倾斜摇摄 / 240

21.9 固定镜头和摇镜头的连接 / 241

21.10 两个连贯的摇镜头的剪接 / 242

21.11 杂耍式的摇镜头 / 245

## 第22章 移动摄影 / 246

22.1 用连续移动拍摄间歇动作 / 246

22.2 把一个静止镜头和一个移动镜头连接起来 / 247

22.3 摄影机的间歇移动 / 250

22.4 运用轨道的两侧 / 251

22.5 蜿蜒路线 / 252

22.6 移动时摇摄 / 254

22.7 摄影机和演员向反方向移动 / 256

22.8 单列纵队 / 260

22.9 移动摄影的速度 / 261

- 22.10 拍摄对象接近移动的摄影机 / 261
- 22.11 剪辑连贯的移动镜头 / 262
- 22.12 在一个移动的主镜头中插入静止镜头 / 263
- 22.13 环形移动 / 265
- 第 23 章 摄影升降机和变焦距镜头 / 268**
- 23.1 跟随动作 / 268
- 23.2 前景道具强调高度 / 268
- 23.3 把两个或更多的情节要点  
从视觉上加以结合 / 269
- 23.4 把动作注入静态情境中 / 269
- 23.5 以摇摄动作突出情节重点 / 270
- 23.6 为动作中的剪接提供有力的运动 / 271
- 23.7 变焦距 / 272
- 23.8 变焦的速度 / 272
- 23.9 变焦和摇摄相结合 / 273
- 23.10 仰俯拍镜头使用变焦距效果 / 274
- 23.11 摄影机在变焦距时移动 / 274
- 23.12 穿过前景障碍物变焦 / 275
- 第 24 章 动作性场面 / 276**
- 24.1 标准的公式 / 277
- 24.2 主观视点 / 278
- 24.3 加强视觉动作的五种方法 / 282
- 24.4 推向视觉高潮 / 283
- 24.5 把高潮动作分为若干镜头 / 285
- 24.6 在动作性场面中使用高速和慢动作 / 287
- 24.7 跟焦距技巧 / 287
- 第 25 章 镜头内的组接 / 289**
- 25.1 需要事先的计划 / 289
- 25.2 运动之间的顿歇 / 290
- 25.3 表演区的更换 / 290
- 25.4 接近或远离摄影机 / 292
- 25.5 变换身体姿势 / 294
- 25.6 画面区域中的替换 / 296
- 25.7 调换画面区域 / 298
- 25.8 数量的对比 / 303
- 25.9 在画面内的组接 / 304
- 第 26 章 由一个表演区到另一个表演区 / 307**
- 26.1 一般原则 / 307
- 26.2 一组人由一个表演区移到另一表演区 / 307
- 26.3 一组人的展开 / 308
- 26.4 两种进一步的变化 / 310
- 26.5 一名演员移动, 另一名保持静止 / 311
- 26.6 一组人的聚拢 / 313
- 26.7 改变表演区的手段 / 313
- 第 27 章 组合的技巧 / 317**
- 27.1 逐个镜头的剪辑 / 317
- 27.2 技巧的组合使用 / 322
- 27.3 小结 / 325
- 第 28 章 电影的分句法 / 327**
- 28.1 场面到场面的转换: 淡出一淡入 / 327
- 28.2 白色淡出淡入和彩色淡出淡入 / 327
- 28.3 叠化 / 327
- 28.4 划入—划出 / 328
- 28.5 圈入—圈出 / 328
- 28.6 暗区的使用 / 328
- 28.7 字幕 / 328
- 28.8 道具 / 329
- 28.9 光线的变化 / 329
- 28.10 问和答 / 329
- 28.11 同一方向的运动 / 329
- 28.12 物件的替换 / 329
- 28.13 字句的重复 / 329
- 28.14 视觉的欺骗性配合 / 330
- 28.15 围绕著一件道具切换 / 332
- 28.16 一个意料不到的特写镜头 / 332
- 28.17 平行剪辑的转移 / 332
- 28.18 一个场面的起始 / 334
- 28.19 演员 / 334

- 28.20 摄影机 / 334
- 28.21 视点的交代 / 335
- 28.22 突然的跳切用作分句 / 336
- 28.23 跳切用作时间推移 / 337
- 28.24 选择动作的高峰 / 338
- 28.25 空场用作分句 / 338
- 28.26 孤立的镜头用作叙述中的顿歇 / 339
- 28.27 整个段落用作叙述的顿歇 / 340
- 28.28 虚像画面用作分句 / 340
- 28.29 全暗画面用作分句 / 341
- 28.30 摄影机运动用作分句 / 342
- 28.31 垂直的分句法 / 347
- 28.32 定格 / 349

结束语 / 350

# 作为一种视觉交流系统的电影语言

通过办公室敞开的门,我可以看见那个剪辑台,几星期来我们一直用它来剪辑我们最近的一部影片。从桌子上望过去,我可以看见剪辑台的小屏幕的一部分。现在,它只是一个白色的小长方块——不具有任何生命特征,只是一块有涂层的玻璃而已。在一阵突然的冲动之下,我站起来,向那个房间走去。我停在门口,以从未有过的神情打量着它。物件看上去是很熟悉的——片盒、装满胶片的箱子、剪刀、接片机。在小钩子上挂着许多片条,有些只有几格长,有些长得一直散落到箱子里。

我从中拣起了一条片子装到剪辑机(moviola)上,按了几个开关,于是片子开始转动,小屏幕上突然呈现出影像。我们置身于一座现代化的、充满禁欲气氛的宏伟教堂里,一个天真无邪的少女向我们走来。我们一直跟着她,直到屏幕上出现另一个人物。这是一个身穿黑色宇宙服、头戴一顶不寻常的耀眼头盔的演员。我们刚看到那顶头盔投射面上的一只闪烁的玻璃眼,镜头就结束了,小屏幕又变成一片空白,只有余晖在玻璃后面微微闪烁。

我所看到的正是我曾拍摄下来的一个真实的片段。这真实是在电影摄影机前经过周密地安排和排练的。其他的电影胶片也通过同一过程记录下来。真实在这里分解成一个个小画格(frame),现在我站在剪辑间里,思考着我这一行当的技能。

这些影片片段,是经我选择,由摄影师摄录在胶片上,在洗印车间浸泡在药水里,直至影像清晰可见,再固定在胶片片基(celluloid base)上的。它们映现在剪辑台的屏幕上、电影院的银幕上或是千百万个电视屏幕上时,只是一些影像,是抓不住的、千变万化的图案。

在最后几星期中,我们在这房间里干什么呢?我们摆弄着记录下来的时间的片段,安排着影像和音响来表现一个故事。我们追求着真实的瞬间,试图表达某种情感,抓住线索,从而赋予这些形象以力量,去抓住我们永远不认识的观众的注意力和情绪。

我们试图怎样去做呢?答案多种多样,并且相辅相成。但它们有一个共同的基础,它既稳定不变,又千变万化——这就是我们行当的学问。英文的“film editing”(影片剪辑)、法文的“montage”(蒙太奇)、德文的“schnitt”(剪辑),都是用来表达这个意思的。从最简单的含义来说,它们也给一个简单的工艺程序下了定义:把两条胶片接起来。这是一个漫长工序中的最后一步。出色的影片剪辑是从创作一个准备在影像记录机械——电影摄影机前表现出来的电影剧本开始的。我们从哪去学习这种工艺呢?它是怎样演变来的?它的明确的法则又是什么?

## 1.1 电影语言的起源

当电影创作者开始意识到,把各种活动状态下的小画格随意接到一起,以及把这一系列画面彼此有机地接到一起的做法,二者之间是有区别的时候,电影语言诞生了。他们发现,把两个不同的符号结合到一起,便传达出一种新的含义,并且能够提供一种交流感情、思想、事实的新方法——一加一等于三——正如在其他交流系统中那样。理论家们开始进行实验,但是并没有路标引导他们去找到所需要的语言。这方面所涉及的许多概念是如此纯理性、如此抽象,致使它们与现实并没有产生联系。尽管这些影片创作者犯了不少错误,产生过错觉,并做出了错误的发现,然而他们全都很刻苦。如果说他们的规律有什么价值的话,那就是实验的产物,是他们从事这项行当的日常实践中所找到的答案的积累。这些规律对他们和他们的时代来说确是有用的。美中不足的是,这些规律的应用有限,并且不可能把它们变成恒定的原则。很少有电影创作者能够把他们的创作思维过程理论化,变为成文的、有分析力的理论形式。

一切语言都是某种既定的成规,是一个社会或者约定俗成或者被后天规定,使其每个成员都使用统一的意义来解释的一些符号。讲故事的人或思想家应当首先学会这些符号及其组合规律。但是,这些符号并非一成不变。艺术家或哲学家可以影响这个社会,他们可以引进新的符号和规则,并且摒弃过时的东西。电影的情况也是一样。

电影作为视觉交流的媒介,其发展史是和电影语言表达现实的能力直接相关的。但是“现实”是一个不断变化的概念,是一种随着认知的改变不断被重塑的概念。所以电影剪辑反映了电影语言的使用者对现实的感受,也反映了他如何协调当前流行的电影语言表现方式。

## 1.2 电影创作者的类型

开创者和匠艺师的区别就在于:前者敢于创新、实验和发明。他不怕犯错误,因此总在前进。而匠艺师则使用开创者所获得的最好的知识,避开实验阶段,只有当一些新发现已为大众所接受时,才把它们纳入自己的常用手法之中。

对于这门行当来说,两种电影创作者都是需要的。1910—1940年所摄制的影片是丰硕的文化成果,在此时期,这项产业为大众消费生产出大量影片,而在此基础上做了各种视觉和听觉的实验。这一因素可能对电影语言的发展做出了最大的贡献。匠艺师稳妥的工作使产业得以运行,现在一个健全的产业继续为创作者提供新的实验的机会。

一部好影片并非都是即兴创作的产品,它是创作者所见所闻、所思所想的成果。创作者的这种认知不仅体现在影片所描绘的生活与世界中,而且体现在更具表现力的创作者传达自己想法的技术手段中。



### 1.3 电影的表现形式

电影语言的一切形式在艺术上都有其正当的理由,除非把它们当做空洞的形式游戏。如今的电影观众厌恶抽象地、深奥莫测地来使用电影叙事手段,这是很自然的。观众寻求的是一种对现实的表现,不论是外在的、内在的或是幻想的,只要它不是堆满了暗示、字谜和莫名其妙的符号就成。

电影作为一种表现手段有其局限性,你必须了解它的优点和缺点。冲突和运动更接近其实质,而平静、希望和伟大的真理,全都具有一种静态的性质,电影手段便无法很好地表现出来;思维和概念,特别是抽象的概念,在电影中便不能像文字表达得那样清楚。这些必须通过人物、动物或事件的行动由摄影机记录下来。电影仅仅描绘外部结果——由动机、思想或者愿望所产生的动作反应。罗伯特·弗拉哈迪(Robert J. Flaherty)曾经说过:“你不可能像写作那样表达得那么多,但是你却能以巨大的说服力说出你想要说的话。”他的话是对的。

### 1.4 明确我们的目的

本书的目的很简单,但也可以说雄心勃勃。电影语法的一切规则已在银幕上长期存在。世界各国的电影工作者,不论所处的地域或风格有何不同,如日本的黑泽明(Akira Kurosawa)、瑞典的伯格曼(Ingmar Bergman)、意大利的费里尼(Federico Fellini)和印度的雷伊(Satyajit Ray)都使用它们。对这些电影创作者和无数其他创作者来说,这一套普遍的规则,是用来解决一个故事的视觉叙述中所提出的特殊问题的。本书则要系统地记录当代对于解决这些特殊问题的各种方案。我们一直与之打交道的行当经常变化,这里所收集的实践方案,经证明在很长时期内是稳定的,而且希望它们今后还要继续稳定很长一个时期。

美国电影学会的理查德·卡伦伯格(Richard S. Kahlenberg)指出,对于胸怀大志的电影创作者来说,从未像今天这样具有学习电影制作技能的充分机会。过去,影片拍成后只供放映几周,就被束之高阁。现在,要感谢电视,这些片子仿佛通过一个怀旧的时间机器,又能在家里重映了。电影迷又可以看到过去大师们的作品。电视使得画面“冷化”下来,因此人们能够充分欣赏其中的技巧。卡伦伯格指出,许多电影创作者就是通过研究这些老片子而学到了其中的技巧。彼得·波格丹诺维奇(Peter Bogdanovich)就是一个使用这种方法的众所周知的例子。

正如论述某一实践问题的著作一样,这当然不是没有局限性的。你不能仅仅通过范例,或是分析别人的作品来学习电影语言,只有亲手摆弄过影片之后,你才能完成学业。他人的知识和自我的经验对于获得电影感同样重要。遗憾的是,我只能提供这项工作的前一部分,我们希望它能鼓励你去进行下一部分。写到这里最好还是提一提安东尼·哈维(Anthony Harvey),一位影片剪辑师兼导演,在英国杂志《视与听》(Sight and Sound)的一次访谈中的谈话: