

DIANSHI
SHEXIANG
YISHU



电视摄像艺术



赵 钧 杨雪梅 陈 晨 编著

中国文联出版社



电视摄像艺术



赵 钧 杨雪梅 陈 晨 编著



中国文联出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

电视摄像艺术 / 赵钧, 杨雪梅, 陈晨编著.

北京: 中国文联出版社, 2006.9

ISBN 7-5059-5389-3

I. 电… II. ①赵…②杨…③陈… III. 电视摄影-摄影艺术
IV. J931

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 105595 号

书 名	电视摄像艺术
编 著	赵 钧 杨雪梅 陈 晨
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部 (010-65389152)
地 址	北京农展馆南里 10 号(100026)
经 销	全国新华书店
责任编辑	刘 旭
责任校对	潘传兵
责任印制	李寒江
印 刷	北京隆昌伟业印刷有限公司
开 本	880×1230 1/32
印 张	10.875
插 页	2 页
版 次	2006 年 9 月第 1 版第 1 次印刷
书 号	ISBN 7-5059-5389-3
定 价	26.80 元

您若想详细了解我社的出版物

请登陆我们出版社的网站 <http://www.cflacp.com>



前 言

《电视摄像艺术》一书是我们黄河科技大学新闻传播学院的一门自编试用教材,也是新闻传播学专业的一门专业必修课。掌握有关摄影或电视摄像的理论知识与实际技能,是每一位从事新闻事业的人所必备的素质。

《电视摄像艺术》一书是我校教学改革的成果,是我校重视教材建设的体现。同时,也是我校新闻传播学院专业教师通过教学实践,针对我校学生的实际,结合自己多年的实践经验并参考其他高等院校(如中国传媒大学、华中科技大学等同类教材)所编撰出来的研究成果。通过对本课的讲授,旨在培养学生具有必备的摄影、摄像理论知识和实际操作能力,为学生将来从事新闻摄影或电视摄像打下良好的基础。

关于《电视摄像艺术》这门课,我们将通过“电视画面”、“电视画面造型艺术”、“固定画面”、“运动摄像”、“光学镜头”、“光与色的运用”、“电视场面调度”、“艺术摄像”、“部分艺术作品的拍摄”等方面去进行讲述。通过这些内容的教学,试图使学生掌握初步的摄影、摄像知识。为达到这一目的,我们将采取以下教学方法:

一、封闭式与开放式相结合;基础型与实用型相结合;理论式与实践式相结合;无价值与有价值相结合。

二、灌输式与启发式相结合;传授式与研讨式相结合;课堂式与社会式相结合。

三、整个《电视摄像艺术》课力图做到以智能训练为中心,学为



所用。将采取单项训练与综合训练相结合;书面认知与实际操作相结合;大课讲授与小课辅导相结合;校内训练与社会实践相结合的方法有计划、有步骤、全方位、立体化地有序进行。

总之,电视摄像艺术是从事电视新闻工作和电视文艺工作的重要技能,是图文并茂的“图”,“声画并举”的“画”,是新闻事业不可缺少的一个重要组成部分。每一个从事新闻传播工作的人都应该了解和掌握。

由于我们水平有限,在编撰过程中,难免存在这样或那样的问题,希望诸位专家、同行不吝赐教。

黄河科技大学新闻传播学院

2006年6月



目 录

前 言	(1)
第一章 电视画面	(1)
第一节 电视画面的特性	(1)
第二节 电视画面的构成	(5)
第三节 电视画面语言的形成	(7)
第四节 镜头语言	(14)
第二章 电视画面造型艺术(一)	(22)
第一节 摄像构图的概念	(22)
第二节 构图的一般规律	(23)
第三节 错误构图	(33)
第四节 时空特性	(38)
第五节 造型特点	(49)
第六节 取材要求	(51)
第三章 电视画面造型艺术(二)	(55)
第一节 主体	(55)
第二节 陪体	(66)
第三节 环境	(69)



第四节	留白	(76)
第五节	边框与画幅	(77)
第六节	如何评价画面的优劣	(80)
第四章	固定画面	(83)
第一节	电视景别与拍摄角度	(84)
第二节	固定画面	(104)
第五章	运动摄像	(117)
第一节	推拍	(117)
第二节	拉拍	(125)
第三节	摇拍	(130)
第四节	移拍	(138)
第五节	跟拍	(143)
第六节	升降拍摄	(147)
第七节	综合运动摄像	(151)
第六章	光学镜头	(158)
第一节	镜头的光学特性	(158)
第二节	长焦镜头	(162)
第三节	广角镜头	(173)
第四节	变焦镜头	(183)
第五节	主观镜头和高调摄影的提示	(195)
第七章	光与色的运用	(198)
第一节	画面造型诸元素	(199)
第二节	光线造型手段	(206)
第三节	色彩造型手段	(222)



第八章	电视场面调度	(235)
第一节	场面试度的渊源	(236)
第二节	电视场面调度	(237)
第三节	轴线规则与“三角形原理”	(247)
第九章	艺术摄像	(269)
第一节	特殊天气的拍摄	(269)
第二节	特殊环境的拍摄	(283)
第三节	特殊物体的拍摄	(296)
第十章	部分艺术作品的拍摄	(312)
第一节	音乐电视的拍摄	(312)
第二节	电视文学的拍摄	(318)
第三节	电视广告的拍摄	(329)
第四节	电视文艺晚会的拍摄	(333)
第五节	电视剧的拍摄	(336)
编后语		(338)



第一章 电视画面

电视画面是指由光电摄录系统拍摄和制作的,由电视荧屏显现的图像。就电视摄像而言,电视画面是摄像机从开机到关机不间断地摄录下来的一个片断,又称电视镜头。电视画面只有时空两个层面上的意义,如果把时间凝固,电视画面就可定格成为画幅。电视画面正是以一定数量的画幅以每秒钟若干帧的连续运动所体现出来的。

第一节 电视画面的特性

电视画面是电视造型语言的基本元素,是构成电视节目的基本单位,是电视摄像机成果的具体体现。

从实质上讲,电视画面是视听一体的。它同现场同期声、环境噪音等等都在摄像机记录画面时被同时记载了下来。特别是在新闻纪实性节目的拍摄过程中,这些声音都是和画面不可分割的一个共同体,就像人的肉体 and 血脉一样。

而在电视艺术众多表现元素中,画面又是第一位的。作为一部电视片,可以没有语言和文字,可以没有音乐和音响,甚至可以没有色彩,但是却不能没有画面(如上个世纪初早期的黑白无声电影)。否则,就不称其为电视了。

电视画面既是电视片的载体,又是主干;既是表现形式,又是具体内容。每个电视画面都有着其自身的表现意义,构成了它自身特



有的语汇。同时它又不像绘画和摄影那样,是孤立的、静止的,而是运动的和相互有关联的。也就是说,它既有着独立性又有着连续性。如我们收看到的各种电视节目和电视剧。

因此,具体到每个特定的画面,除其个体表现意义外,还必须具有承上启下的作用,能够从画面之间相互关系的变化、组合中产生出大于画面简单相加的整体意义。而且,某些画面意义的深化和强化,要依赖于相关画面的铺垫,依赖于画面之间的相互联系和意义关系。

如电视连续剧《长征》中,在表现一、四方面军会师后的毛尔盖会议上,有这样一组画面:a. 毛泽东在慷慨陈词;b. 张国焘不满的表情;c. 博古、王稼祥、周恩来、朱德等人严肃的表情……如果仅仅是扮演“毛泽东”的唐国强在慷慨陈词,而没有 b、c 等画面的衬托,那就很难体现出当时中央和张国焘两条路线(是北上抗日,还是南下逃跑)的分歧和激烈斗争。

另如在电视连续剧《历史的天空》中,如果只是扮演“姜大牙”的张丰毅在挥舞着手中的大刀胡砍乱劈,没有接下来“鬼子”倒在血泊中的镜头的话,也同样说明不了问题。因此,画面与画面之间,只有相互联系起来,才会更有意义。

电视画面的摄录系统、编码方式和传播渠道是建立在高度发展的光学、电子学等成果的基础上的,电视画面的信息传输体现了多种传播媒介和传播方式的兼容及优化。电视画面变语言、文字、图片的“线性”信息传输为“信息场”传输,能够提供视听完整、全方位、多角度的直观信息,大大增强了传输内容的丰富性和表现性。它与其他传播媒体相比,从某些程度上讲,具有着更大的优势、影响力和感染力。由于现场编辑设备和微波线路、卫星传播等技术的不断完善,电视画面在直观性、综合性的优势上,又不断展现出直播性、同时性的特长,具备了创造新的视听方式的潜能。

画面是叙事的基础。事件的发展、人物的活动以至于作者表达的思想和观念,都有赖于以画面作为载体。相对于其他造型要求,



电视画面在屏幕上的造型有着其自身的特性。

1. 直观性

电视画面在屏幕中呈现的对象是一种可视直观的再现真实环境的视听结构。无论是形态特征、运动特征,还是比例关系、透视关系以及相关方向的位置关系,都表现为原始真实的状态。这一点它不同于音乐、文学等其他门类的艺术,运用抽象的旋律或文字来调动人们的想象,而是以最接近现实的直观形象来作为传递信息的中介进行叙述、表意。用形象来说话可以提供给人们更多的直接信息,给人们更真实的感觉。当然,它因此也缺少了像文学、音乐那样可供人们想象的空间。

2. 多元性

电视画面荧屏造型是多元信息共生的语言构成方式。由于电视的摄录系统、编码系统以及传播系统的高科技支持,使得电视画面呈现出语言、文字、影像等多重信息立体化的“场”的结构,它所提供的全方位和多角度丰富的信息,使人们感受到画面的现实意义。视觉上的造型因素除了直观可视以外,它还是运动的,可以营造节奏,可以通过构图、拍摄角度、色彩光线处理等等来塑造形象。视觉因素的造型对电视片的风格形成也有着重要作用。如纪录片《龙脊》、《最后的山神》等画面是规整凝重的,而美国优秀的纪录片《篮球梦》、《更高的目标》等则主要以动感较强的摄影风格来吸引观众。画面造型风格的选择都是依据不同的题材而定的。像《龙脊》和《云之南》等纪录片的画面则比较注意多种造型元素的综合运用。无论是拍摄角度,主光的处理,整个影调的设置等都有统一的美学风格,而对人们的生存环境与生存状态的表现则力求原始和饱满。像《毛毛告状》、《母亲,别无选择》等纪录片则注重人物之间关系的反应和构建,用有景深的长镜头来表现复杂的人物心态和相互关系。像《西藏的诱惑》、《竹》这样的纪录片,画面清新色调单纯,比较注重环境意境的描写,好像中国的山水画,让人充分感悟到自然景观的意蕴和作者寄予它的感情波澜。



视觉语言对表达情感有着独特的作用,它用充满激情的形象直接作用于人的感觉。在纪录片《大学第一课》中,军训的学生恋恋不舍的离别场面;在《德兴坊》中,三九严寒的隆冬,老太太在阳台上宿夜,为了御寒用盐水瓶灌满开水来取暖;在《母亲,别无选择》中,母亲对患孤独症的九岁儿子反反复复地教1、2、3、4加法的场面等等,这些凝聚的情感通过可见的视觉元素环境,人与人之间的关系,人与物之间的关系表现得淋漓尽致,其中的撕心裂肺的感染力,是文字语言与声音所永远无法企及的。

另外,荧屏中的听觉因素虽然常被人们忽视,实际上它也有很强的造型能力。多种声音在荧屏中出现,可以形成人们多种不同的审美感知。或激发联想,或调动情感,或引发思考……视听结合时,画面为声音提供了形象和气氛,声音同时也为画面提供了意境和想象。声音还可以通过不同的层次、质感、音量等所形成的“景深”,营造出现实的再现空间。也可以通过象征性声音的处理,让人在想象中形成新的构成空间。如《雕塑家刘焕章》结尾音响的处理,镜头在凿木声中渐渐远离刘家,镜头越远离刘家,凿木声却越来越响,越来越空灵,让人在一个新的构成空间里感受到了刘焕章的心灵境界。

3. 运动性

斯坦利·梭罗门在《电影的观念》中说:“如果一部电影要发挥其特长,就必须经常造成它正在描绘运动的幻觉。”影视画面的一大特性就是能够展现主体运动的速度、节奏以至运动的全过程。电视画面再现的是运动的形象,而表现的是形象的运动。它可以真实地记录运动的形态,还可以通过特技制造出特殊的运动形态。如瞬间怒放的花朵,电流似的车流,像风一般的人流等等,正是运动使绘画和照片这些静态的构图规律得以拓展和突破。例如强调某个主体时,不仅可用视觉中心的构图法,还可通过运动的主体与周围静态环境对比的手法来加以烘托。

运动的另一个含义是在运动中表现物体。这里指摄像机的各种运动。它的轨迹,它的速度和它的方向的不同,可以使物体被多



角度、多景别地连续不断地展现。它的视点可以是主观的,也可以是客观的。

总之,摄像机变得更富有生命力了。充分利用以上造型特性,可以使电视画面更加具有独特的语言表达能力。

第二节 电视画面的构成

前边我们已讲过,电视画面是指由光电摄录系统拍摄和制作的,由电视荧屏显现的图像。电视画面是电视造型语言的基本元素,是构成电视节目的基本单位。电视画面既是视听同步的,同时又是时空一体的。如我们平时在电视荧屏上看到的各种电视剧,它不仅在我们面前表现了大千世界的空间,同时也表现了飞速流逝的岁月(时间)。电视画面不仅能再现客观现实的空间感和立体感,而且还能够再现物体运动的速度感和节奏感。如荧屏上表现马在奔驰,车在飞驶,人在奔跑……它不仅是空间艺术,同时也是时间艺术。如果丧失了时间的连续性和离开了运动的特点及对空间的“虚拟”再现,电视画面就失去了存在的意义。为什么说它是“虚拟”再现呢?你比如电视剧中表现过去的战争,表现今天的英雄人物(如孔繁森、任长霞等等),那都是演员在演,而并非当时的真人真事。再比如表现的时间和空间,刚刚还是牙牙学语,一转眼就长大成人了;几分钟前还是白天,阳光明媚,转眼天就黑了,月亮星星就出来了等等。

就电视摄像而言,电视画面是摄像机从开机到关机不间断地拍摄所记录下来的一段片段,又称电视镜头。如电视里反映一个人的走路,描写一棵禾苗的生长,一朵花的绽放……那么什么又是镜头呢?

镜头是影视界人士口头常用的专业术语。它和画面是同一含义。在谈及造型时,多用画面一词。如这个片子画面构图新颖,那个片子画面构图欠佳等等。在涉及蒙太奇语言和编辑技巧时,则多



用镜头一词。如这几个镜头组接的很好,很有诗意;那几个镜头组接的不好,不符合生活逻辑等等。

如果说照片将生活的瞬间凝固、定格的话,那么电视画面则是保留或记载了生活的真实片段。不是吗?如中央电视台前几年拍摄的反映山区教育事业的电视纪录片《龙脊》,四川电视台拍摄的反映西藏牧民生活的《藏北人家》,以及央视在《新闻调查》中反映的全各地的诸多人物和事件,都说明了这一点。

电视是通过从一定数量的画幅以每秒钟 25 帧的连续运动体现出来的,电影则是通过每秒钟 24 格胶片来反映时空的。正常人的眼睛可以分辨出同一色相的光度变化有 600 多种,在电影银幕上只能将同一色相的光度变化表现出 100 多个层次,而在电视荧屏上对同样色相的光度变化则仅能表现出 30 多个层次。由此可见,从目前情况来看,电视没有电影清晰,而电影则不如人的眼睛。

目前,我国通行的电视技术标准为 625 行,每行 800 多万个像素,每帧画幅约 52 万个像素。当我们打开电视机,用放大镜近距离仔细观察电视荧屏时,你会发现上面分布着一排排等距离的红、绿、蓝三色为一组的光点或光栅,这些光点或光栅就被称为“像素”。电视画面正是由这些像素所显现和组成的。这些像素是构成电视画面的最小单位,单位面积上分解出来的像素越多,显示出的画面就越清晰,越接近真实。反之,便越模糊,越虚假。

从技术上讲,电视画面是由光和色显现的活动的可视性图像;从造型上讲,它是摄像机从开机到关机不间断地拍摄所记录下来的一个片段。又称电视镜头。从传播角度讲,它是电视观众解读电视节目信息的桥梁和纽带。

电视画面是电视节目构成的基本单位。可以说没有画面,便没有电视。如你在一片黑糊糊的磁带上配音,那只能叫广播,因为是看不见的“战线”。因此,电视画面在电视节目中起着承上启下、贯穿全片的作用。每一个电视画面都有着其自身的表现意义,构成了特定的画面语汇。如一个人和一只猴子,它们所表现的内容就截然



不同,你不能说人就是猴,因为他过去曾经是“猴科”;更不能说猴就是人,因为它将来会变成人。再比如一只鸡和一只鹰,你也不能说鸡就是鹰,是英雄的象征;更不能说鹰就是鸡,是用来下蛋和吃肉的。这就是电视画面的特定语汇。

电视画面的全部意义不仅仅在它自身的表现内容上,还包括与声音、字幕等其他元素的结合。如电视上出现一个人,光张着个大嘴在那儿上下嚅动,就是不出声音,你会以为他是个哑巴。另如一头驴一撅臀部把一只老虎给吓跑了,你如果不配一个很大的声音,人们看了后会莫名其妙。再比如央视的《新闻联播》中经常会出现一些被采访的人物,你如果不打上字幕,人们也会纳闷儿,不知道他是张三,还是李四,是王五,还是小六子。这就是电视画面与声音、字幕等元素结合的必要性。

第三节 电视画面语言的形成

电视画面也像我们写文章一样,有着它自身内在的语言联系和逻辑思维。它的这种“语言”,在影视界人们通常称之为“蒙太奇”。

“蒙太奇”一词是源于法语建筑学上的专用名词,原意是“构成”、“装配”的意思。被电影借用后就成为了“组接”之意。既指节目(影片)的总体安排,包括时空结构、段落布局、叙述方式等等。同时也指镜头的分切组合、镜头的运用和声画组合等技巧。

因此,从广义上讲,“蒙太奇是影视界艺术构成形式和组合的总称”。从狭义上讲,正如我们影视界的老前辈夏衍先生所说:“蒙太奇就是摄影(像)机摄录下来的一个个镜头,按照生活逻辑和美学原则,把它们连接起来,继续下去的意思。”

总之,自从世界著名电影艺术家库里肖夫、普多夫金、爱森斯坦等为代表的一批前苏联(今俄罗斯)电影导演借用这一法国建筑界的名词运用到影视界以来,镜头就开始有着自己独特的语言。

那么电影是什么呢?“电影是由活动照像术结合幻灯放映发展



起来的一种现代艺术。电影发明于 19 世纪末,最初仅拍摄一些活动景象的片段,以后逐步发展成为一种独特的艺术形式。早期电影是黑白、无声的,到了 20 世纪 20 年代才开始出现了有声电影,以后又发明了彩色电影”(《辞海》)。

1895 年,法国人卢米埃尔兄弟第一次公开放映了电影,这是世界电影史的开端。诞生之初的电影,只是作为一种新技术的显示和简单的游戏出现的。早期电影几乎都是用非常简单的方法制成的。用摄影机对准一个物体拍摄,直到胶片用完。其间,不分镜头,不变视点角度,基本上是用一个固定的全景拍摄一切,简单地记录着现实生活影像或舞台剧,根本谈不上艺术表现,制作者也没有剪辑的概念。不过,诸如《火车进站》之类的由一个镜头构成的片子,无论被认为是实验镜头,还是电影先驱,它的确体现了影视的基本元素——运动的影像。

到了 19 世纪末 20 世纪初,电影记录稍微有些进步。最初的进步始于一次偶然停机的机械故障。拍摄影片的人在操作过程中由于机械故障不得不停机几分钟,然后又重新开始拍摄。结果洗印出来的影像却出现了一种意想不到的效果:一辆马车突然变成了灵车。原来重新拍摄时,马车已经驶走,虽然没有移动机位,但拍摄到的却是另外一种景象。于是在不间断的回放时,那辆马车便像变魔术似的突然消失了,画面上却出现了一辆灵车。在那时,人们把这种视觉效应叫做“停机拍摄”。于是,电影的构成手段开始变得复杂起来。

停机拍摄至今还是一种有用的手段。这不仅仅用于电影故事的表现上,而且在一些电视作品中也采用了这种技巧。比如,我们表现一个地方一天甚至一年的变化,一种花草树木从生长到衰亡等等,你虽然机位没动,但你不可能一年都开着机,甚至连一整天都不可能。即使你一直开着机,前期都记录下来了,后期剪辑时也不可能原封不动的都照搬上去,而是捡你有用的,认为有意义的留下来,把大量的过程素材删减掉。这就是影视的“虚拟”,因为它没有原原



本本的真实再现生活。

在发现停机拍摄的奥秘后,电影技术的爱好者们又尝试着将不同的活动片段连接在一起叙述一个故事。这些场景仍然是用一个固定距离来拍摄的,然后机械地粘连在一起的。可以说在这些实验中,影像语言的两个潜在发展方向的雏形初现了:一是向忠实纪录现实的方向发展,即纪录电影的前身。当以纪实性为本质的电视一出世,便与纪录电影有着天然的联系。于是,纪实风格就成为了电视的普遍追求。二是向着银幕上再现世界的方向发展。即虚构的故事片前身。由此,影视语言伴随着故事片的成长而逐渐走向了成熟。

电影镜头结构方式的突破性进展是从爱德文·鲍特和大卫·格里菲斯开始的。

鲍特于1902年制作了一部叫《一个美国消防队员的生活》的影片。在片中,第一次出现了反映消防队员活动的旧影片记录素材与补拍的抢救母亲和孩子的表演镜头连接在一起,这在当时是空前的壮举,就像世界上第一个吃番茄的人。这一尝试至少在三点上有启发意义。一、探索了电影自由结构空间的可能性。记录材料与表演材料中,两种不同人物在不同空间里的行为被依据逻辑关系结合在一个统一的新的空间中,而且表现出了运动及叙事的连贯性。二、传达了一个全新的电影时间理念。在片中,消防队员梦见火灾、火灾警报、现场救火等原本很长的时间过程被压缩,但同样仍然具有着时间的连贯性。三是确立了电影利用不同镜头组合表现同一运动的叙述形式。

格里菲斯进一步实验并深化了影响表现的各种可能性。在他的实践中,产生了特写及其他景别,开始有意识地运用分镜头方法多视点、多空间地表现动作和对象。由此归纳出:“不是实在的描绘整个动作,却又使观众产生和看到了全部动作的感觉”的剪辑技巧。同时,他还利用镜头连接顺序、镜头长短安排来创造戏剧性的效果和节奏。