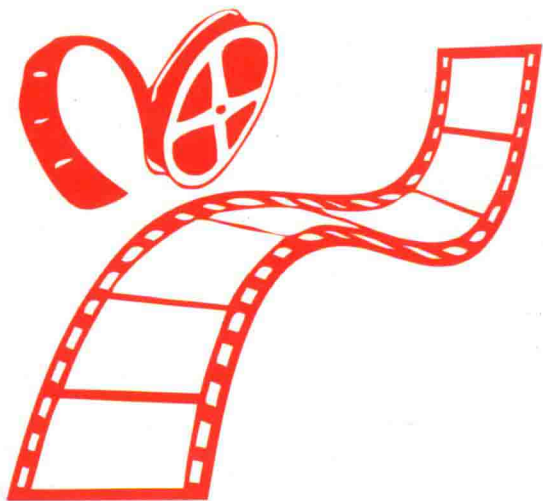




“十二五”普通高等教育本科国家级规划教材
浙江省高等教育重点建设教材
Film and Television Editing Course



影视剪辑 教程

(第二版)

姚争 著

剪辑作为一种不再年轻的、具有相对独立性的艺术形态，有着自身独特的生长发展历程：“原生态”时期、“蒙太奇语言”时期、“动作剪辑”时期和“数字合成”时期。剪辑艺术在由雏形向成熟进化提升的螺旋性的递进中，从技术形态走向艺术形态，从艺术与技术的“合流”趋向于珠联璧合的圆润，形成了独立的艺术形态。



“十二五”普通高等教育本科国家级规划教材
浙江省高等教育重点建设教材
Film and Television Editing Course



影视剪辑 教程

(第二版)

姚争 著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

影视剪辑教程 / 姚争著. —2 版. —杭州: 浙江大学出版社, 2015. 6

(现代传播. 广播电视传播)

ISBN 978-7-308-14752-1

I. ①影… II. ①姚… III. ①电影—剪辑—高等学校—教材②电视—艺术—剪辑—高等学校—教材
IV. ①J932

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 115939 号

影视剪辑教程(第二版)

姚 争 著

责任编辑 李海燕

封面设计 续设计

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 杭州中大图文设计有限公司

印 刷 德清县第二印刷厂

开 本 787mm×960mm 1/16

印 张 21.25

字 数 382 千

版 印 次 2015 年 6 月第 2 版 2015 年 6 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-14752-1

定 价 39.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部联系方式: 0571-88925591; <http://zjdxcs.tmall.com>



目 录

CONTENTS

第一章 影视剪辑概述.....	001
第一节 影视剪辑的诞生与发展.....	002
第二节 如何理解剪辑.....	018
第三节 剪辑:一种有意味的艺术形式	022
第二章 影视剪辑的生理学和心理学基础.....	032
第一节 幻觉:剪辑的视觉生理基础	033
第二节 剪辑中的完形法则.....	040
第三节 剪辑的心理依据.....	048
第四节 视听语言的形态特征.....	055
第三章 影视的剪辑制度.....	064
第一节 影视剪辑的基本形式.....	064
第二节 影视剪辑工作流程和要求.....	075
第四章 作为镜头组接技巧的剪辑.....	087
第一节 流畅:剪辑的基本要求	088
第二节 轴线:剪辑的一般规则	109
第三节 跳跃:剪辑的另一种风格	122
第五章 剪辑中的选择.....	132
第一节 镜头的选择.....	133
第二节 剪辑点的选择.....	154



第六章 影视剪辑中的节奏	171
第一节 什么是影视的节奏	172
第二节 剪辑中的节奏问题	186
第七章 构成蒙太奇段落的剪辑	203
第一节 叙事剪辑	205
第二节 表现剪辑	224
第八章 影视剪辑中的时间和空间	241
第一节 影视的时间形态特征	242
第二节 影视的空间形态特征	257
第九章 作为时空结构方式的剪辑	271
第一节 剪辑是影视的时空结构方法	272
第二节 各种时空的剪辑法则	289
第三节 利用剪辑实现转场	293
第十章 现代影视剪辑观念	302
第一节 电视意识与剪辑意识	302
第二节 剪辑意识的确立	306
第三节 剪辑发展的新趋势:从时间到空间	312
附录 重要词汇对照	324
主要参考书目	333
后 记	335



第一章 影视剪辑概述

我们所谓的“影视剪辑”包括电影剪辑、电视剪辑和基于网络播出平台的音视频剪辑。

相对于电视剪辑和其他音视频剪辑的关系,传统的电影剪辑和电视剪辑之间的差别更明显。简单地说,前者是在机械平台上的直观性拼接画面,而后者则是在电子技术平台上的感官性视听组合。在国际上,影视理论界一般通用专用名词也有“cutting”和“editing”之分。由此不难理解为什么在电视中通常用“电视编辑”一词以示有别于电影剪辑,但是这个概念的外延过于宽泛。于是有人以“电视画面编辑”区别于电视文学编辑、电视音乐编辑,然而这种充斥着影视界常见的“视觉霸权”气息的名词同样无法让人接受。即便是曾经作为纯粹视觉艺术而存在的电影,在告别默片时代之后,剪辑也已经不再是单纯的画面组接,更何况是声画合一的电视。在电视中,声音已不再是“依附于画面之上”^①,我们看到更多的是依附于声音的画面。比如电视新闻,正面传递信息的是声音而不是画面。在杭州,有一家电台常年转播中央电视台的《新闻联播》,据说收听率还很不错。可见,在电视中的声音不是像在电影中那样处于辅助地位,仅仅是作为一种“声响效果”而存在的。“声音所具有的物理连续性对于观众知觉的冲击,要远远超过依赖观众自身逻辑推理和联想建立起来的画面连续性,由于物理连续性的存在,人们会自动放弃建立心理逻辑联系的尝试。”^②在后期制作中,声音的剪辑显然是不可缺少的,因此以“电视画面编辑”来定义这项工作是不准确的。

比较再三,笔者认为还是统一用“影视剪辑”一词较为恰当,因为除了技术手段上的差别之外,作为一种制作手法,电视剪辑和电影剪辑是一致的,它们

① 朱羽君:《电视画面研究》,北京广播学院出版社1995年版,第17页。

② 聂欣如:《影视剪辑》(第二版),复旦大学出版社2014年版,第18页。



的基本技巧和技法是大同小异的。它们在技术手段上曾经存在巨大的差异，在数字技术的平台上正在逐渐弥合。从发展的角度来看，影视之间所有因为技术而产生的差别都必然只是历史性的。

第一节 影视剪辑的诞生与发展

剪辑作为一种不再年轻的、具有相对独立性的创作手段有着自身独特的生长发展历程：“原生态”时期、“蒙太奇语言”时期、“动作剪辑”时期和“数字合成”时期。剪辑艺术在由锥形向成熟进化提升的螺旋性的递进中，从技术形态走向艺术形态、从艺术与技术的“合流”趋向于珠联璧合的圆润，形成了独立的艺术形态。

一、“原生态”时期：不存在剪辑的电影电视

将“剪辑”作为一种艺术创作手法始于电影，而早期的电影却未经过任何剪辑。在卢米埃尔兄弟最初的电影实践中，他们通常做法是选择一个有意思的记录对象，将摄影机对准它，一直拍摄到胶片用完。像他在 1895 年公映的电影《工厂大门》、《火车到站》、《出港的船》等，实际上都是由一个单独的镜头构成，摄像机记录下一件大事、一个动作或者一件小事。受当时技术条件制约，这些影片只能放映 1 分钟左右。照相器材商出身的卢米埃尔兄弟最初仅把电影看作照相术的延伸——能摄取并观看活动的影像（卢米埃尔兄弟发明的机器是摄影、放映、洗印三位一体的），正像斯坦利·梭罗门所说的“电影最初是一种机械装置，用以记录现实活动的形象，而不是一种叙事手段”^①。因此，当时的电影仅仅是对现实的一种复制，是一种高科技的“玩意”，一种吸引眼球的“杂耍”，还构不成艺术。

同样，晚于电影诞生整整 30 年的电视，在其襁褓时期也没有具备剪辑的条件。1928 年 5 月 11 日，匈牙利工程师米哈里在德国邀请邮电、工业、新闻界 50 多人参观他发明的电视设备，实况播出了一个小钟表店、一些照片和女影星尼格丽跳舞的情形（即综艺节目样式的前身与雏形），是以“现场的实况直播”方式完成电视节目的制作与播出的。由此可见，在录像技术出现即剪辑技术成型之前，电视同电影一样，也并没有具备真正的意义剪辑。

^① [美]斯坦利·梭罗门：《电影的观念》，中国电影出版社 1983 年版，第 91 页。



二、“蒙太奇语言”时期:奠定了剪辑艺术的基础

然而,恰恰是一次偶然的影片放映错误,让人们无意中领略了剪辑所带来的意想不到的效果。1897年,路易·卢米埃尔拍摄了四部反映消防队员生活的单一镜头短片:《水龙出动》、《水龙救火》、《扑灭火灾》和《拯救遭难者》。这四部影片每部约1分钟。最初并不是这样的放映顺序,在一次滚动放映中,瞌睡难忍的放映员错将其次序弄成了这样,原先内容并无内在逻辑联系的独立的四部短片,连贯成了一个近乎完整的故事,引起现场观众的强烈反响。分本的影片衔接放映,促使了具有传统剪辑意义因素的形成。同时,这也使原本只是真实的、作为记录形态和意义的影片段落,开始具备了虚构成分和原始的创作涵义。因此,我们把法国人路易·卢米埃尔敬为电影剪辑的创始人。

当时与卢米埃尔兄弟齐名的是魔术师出身的梅里爱,他对剪辑的贡献是突破了用单个镜头来叙述一个故事的限制。梅里爱在《灰姑娘》一片中用了20个镜头来叙述一个故事:①灰姑娘在厨房里;②神仙、老鼠和豺狼;③老鼠的变化;……⑳灰姑娘的胜利。把这些戏剧场面放到一起来看,就比单一镜头的影片能更好地叙述故事。梅里爱的每一个镜头就相当于一幕戏,同一背景,同一视点,画面就相当于舞台。所以上下镜头之间的连续性仅限于内容的关联,而动作、方向、走线是否匹配,时空关系是否合理,都不予考虑。

几乎在同时,英国形成了一个繁荣一时的“布莱顿学派”。他们发现摄影机并不一定要固定在一个位置上,可以把摄影机摆到被拍对象跟前,表现细节,也可以使摄影机远离被摄对象,展现广阔的空间。照相师出身的阿尔伯特·史密斯,发现摄影机和主体之间距离的改变可以获得不同视觉效果的不同景别,于是发展成一套从“特写”到“全景”的镜头景别系列,并且灵活地运用到创作实践之中。比如《玛丽·珍妮的灾难》一片表现女佣珍妮忙于家务,不慎把汽油倒入炉里来生火,结果引起爆炸,把她抛进了烟囱,手脚一块一块落在屋顶上。史密斯用了一种比较先进的剪辑方法:

- (1)全景:珍妮在厨房;
- (2)近景:珍妮在擦鞋;
- (3)近景:珍妮在生火;
- (4)全景:汽油引起爆炸;
- (5)全景:屋顶;
- (6)特写:珍妮的肢体落在地上。

从这些镜头中我们可以看到,史密斯的摄影机紧紧跟着女主人公移动,根据剧情发展改变视点,用不同景别的镜头表现主体。剪辑第一次成为电影的



重要创作手段之一。

在美国,摄影师爱德温·鲍特完成了电影史上的一个创举。他利用已经拍摄出来的素材,制作完成了一部故事片。这部名为《一个美国消防队员的生活》的片子,据称是鲍特受卢米埃尔兄弟描写消防队员生活四部短片的启发,把在旧片库中找到了一批反映消防队活动的胶片与自己设计的母亲和孩子被火围困的画面剪辑在一起,构成一部引人入胜的影片:开始是一个消防队员在做梦,梦见了妻子和孩子,火警铃惊醒了他,消防队员们紧急集合,奔上消防车,消防车在大街上奔驰,着火的房子,消防车到达火场,然后是室内(等待救援的遇难者的视点)和室外(救援者的视点)的交叉切换,最后那个消防队员把自己的妻儿救了出来。这部片子的意义在于:证明了一个镜头并不需要完整的内容,通过剪辑可以使这些不完整的动作构成完整内容的影片。另一方面,鲍特第一次把事件时间和银幕时间区分开了,把一个需要相当长时间才能完成的营救工作压缩到一本片子的范围内。鲍特在《火车大劫案》中剪辑技巧的使用更趋向成熟。

电影《火车大劫案》节选

第九场。在景色优美的山谷中。

强盗们走下山坡,越过溪涧,上马奔入荒原。

第十场。电报局内。

发报员被绑倒在地,口被堵塞,他挣扎起立,靠在桌旁,用下颚发报求救,随即精疲力竭而晕倒。他的小女儿进来送饭,割断绳索,在他的脸上泼了一杯水,使他恢复知觉。随后他想起了被盗的惊险经过,冲出去报警。

第十一场。一个典型的西部跳舞场的内部。

有几对男女很活跃地在跳四对舞曲。他们发现了一个初出茅庐的人,便把他推到舞池中心,强迫他跳快步舞,那些旁观者紧朝着他的脚边开枪取乐。突然门打开了,那个半死不活的发报员摇摇晃晃地走进来。舞池一片混乱。男人们提起了来复枪,急忙地冲出舞场。

我们不难发现,鲍特在这一片段中已经运用了平行动作的剪辑技巧。强盗们逃跑和发报员报警,这两个上下镜头之间并不存在因果联系,它们之间是平行发生的两个事件。通过场景之间的切换造成了省略,从而使观众在时间和空间中中断的情况下能够推想到一个完全清楚的连贯动作。鲍特的最大贡献



在于他创造了剪辑的两条原则——时间的选择性和空间的选择性。他打断了时间的连续性,并把摄影机从一个位置移到另一个位置,而不完整拍摄人物从一个地方走向另一个地方的全过程,从而创造了独特的电影叙事功能。

但是《火车大劫案》这部影片基本的构成单位是场景——摄影机方位固定不变的场景。这就使得电影与舞台演出很难区别。“剪”和“接”无非是幕落和幕启的同义词。由于电影作为一门独立艺术的根本元素是摄影机的运动性,即各个镜头或同一个镜头内部拍摄方位和拍摄距离的变化,所以从历史发展的角度看,朝着独立的电影艺术迈出的第一步便是影片构成单位的变更:从场景变为镜头,由若干镜头构成场景,再由若干场景构成一部影片。这一步就出现在格里菲斯的影片里,所以不妨说格里菲斯的贡献在于奠定了电影作为一门独立的艺术的基础。我们今天的许多剪辑观念、技巧在格里菲斯那儿都能找到雏形。

D. W. 格里菲斯是电影史上最具传奇色彩的人物之一,他 1875 年出生于美国南部肯塔基的一个破落家庭,曾经在鲍特执导的影片中担任配角。从导演了第一部电影《陶丽历险记》起,他以每周两部影片的速度在几年时间内共拍摄 700 多部电影,积累了丰富的实践经验。格里菲斯在他的代表作也是成名作《一个国家的诞生》中用了 1544 个镜头来讲一个故事(见图 1-1)。



图 1-1 影片《一个国家的诞生》

格里菲斯采用了分镜头叙述技巧,由镜头构成场景,若干场景形成段落,段落组成影片。他最伟大的贡献在于确立了段落在电影叙事中的地位,同时他会根据镜头的情绪选择画面,包括构图、光线、景别,以及剪辑节奏,尤其难



能可贵的是,他已经有意识地用剪辑控制画面的情绪节奏。让我们来看一个例子:

电影《一个国家的诞生》节选

(选自第6本“暗杀林肯”)

字幕:“然后,当可怕的日子已经过去,和平恢复时期即将来临的时刻”……到了1865年4月14日这个决定命运的夜晚。

下面是一个简短的场景。班捷明·卡麦隆(亨利·华尔德豪尔扮)从史东门的家里找到了爱尔瑟·史东门(丽莲·吉许扮),一起到剧院去,他们去看一个特别演出的节目。林肯总统是预定要去看的。演出已经开始。

字幕:8点30分总统到来。

表 1-1 《一个国家的诞生》分镜头表(节选)

景号	画面内容	长度(英尺)
1	全景。林肯总统一行一个接一个地走到剧院内的楼梯顶上,转身走向总统的包厢。林肯的警卫员先上,林肯走在最后	7
2	从剧院内部看到总统的包厢。总统的随行人员来到包厢内	4
3	全景。总统在包厢外,把帽子递给侍从	3
4	总统包厢,同2。林肯出现在包厢内	5
5	中景。爱尔瑟·史东门及班捷明·卡麦隆坐在观众席中,他们往上看着林肯的包厢,然后开始鼓掌,起立	7
6	从观众席背后向舞台拍摄。总统的包厢在右侧。背向摄影机的观众站在前景之中,向总统鼓掌欢呼	3
7	总统包厢,同4。林肯及夫人鞠躬向观众致意	3
8	同6	3
9	总统包厢,同7。总统躬身致谢,随后坐下 字幕:林肯先生的私人警卫员在包厢外警戒	5
10	全景。警卫来到包厢外的过道中坐下。他不耐烦地擦着双膝	10
11	从观众席背后向舞台拍摄。节目在演出中	5
12	总统包厢,同9。林肯握着夫人的手,赞许地看着节目	9
13	同11。观众停止鼓掌	4
14	舞台较近景。演员继续演出 字幕:警卫员离开岗位去看一眼演出	10
15	全景。警卫员同10。显然,他很焦躁	5
16	舞台近景,同14	2
17	全景。警卫员同15。他起身,把椅子放在边门后面	6



续表

景号	画面内容	长度(英尺)
18	同6。朝林肯附近的一个包厢拍摄。警卫员走进来,找座位坐下	3
19	在一个圆形遮片中,看到18种动作的较近景,警卫员在座 字幕:时间:10点30分 第三场,第二景	5
20	从观众席背后看舞台全景;在一个斜角的遮片中,只见到林肯的包厢	5
21	中景。爱尔瑟和班捷明,爱尔瑟手点着林肯的方向 字幕:约翰·威尔克斯·布什	6
22	在一个圆形遮片中,看到布什的头部和肩部	3
23	同21。爱尔瑟又很高兴地看戏	6
24	布什,同22	
25	林肯包厢的近景	5
26	布什,同22	4
27	舞台近景,同14	4
28	包厢近景,同25。林肯微笑,赞许地看着节目。他似乎感到凉意,耸肩,着手穿外衣	8
29	布什,同22。他抬头,准备起立	4
30	继续28。林肯把外衣穿好	6
31	从观众席后面看剧院,同20。遮片展开,看到整个剧场	4
32	近景。警卫员在欣赏节目。同19。在圆形遮片中	
33	全景。布什。他从林肯包厢外的过道入口中走进来,他弯腰从钥匙眼中看林肯的包厢。他拔出左轮手枪,准备下手	14
34	近景。左轮手枪	3
35	33继续。布什来到门前,他在开门时略遇困难,然后进入林肯的包厢	8
36	林肯包厢的近景,同25。布什在林肯背后出现	5
37	舞台,同14。演员正在演出	4
38	同36。布什向林肯背后开枪。林肯颓然倒下。布什爬上包厢的侧面,跳到舞台上	5
39	远景。布什在舞台上。举起双手,大声叫喊 字幕:“这是暴君的下场”	

这一选段的情节相当简单,林肯总统在警卫员擅离职守时,在剧院里被暗杀了。在这一段落中,不同景别的镜头有着各自作用。用全景镜头交代剧院的环境和氛围,中景镜头表现林肯在包厢内的形体动作,近景表现人物脸上的细微表情,特写镜头交代了刺客手中的左轮手枪。格里菲斯的镜头表现了拍摄角度的不同,它使观众从最理想的地方看到了整个剧情的发展,既可以在剧



场后面看全场观众的欢呼,又可以贴近看刺客的手枪。观众不是被固定在观众席上的一员,而是随着摄影机自由地全场运动,选择最佳位置观看。格里菲斯还在剧情的进展过程中插入观众和林肯的镜头,大大加强了影片的悬念效果。从《一个国家的诞生》的节选中,我们还可以看到导演如何通过镜头时间的长短交替造成一种节奏,在影片接近高潮时用快速剪辑来造成一种紧张的效果(镜头 33~39)。

格里菲斯不仅使影片的剪辑体系趋于完备,还进一步对剪辑方法进行多项革新。在他另一部代表作《党同伐异》中创造了闪回镜头,即在某一场景中突然插入另一个场景镜头或片段的一种电影剪辑手法。

如果说梅里爱创造了电影的字母,那么格里菲斯就是创造了电影的句法和文法。雷纳·克莱尔甚至说,“自格里菲斯以后,电影艺术再也没有什么实质性的进展。”^①

以爱森斯坦为代表的俄国青年导演在分析研究了格里菲斯的剪辑手法之后指出这种手法的不足:“格里菲斯一直停留在描绘和客观的水平,他并没有通过镜头的并列组接以形成含义或影像。”^②因此,爱森斯坦开始探索一种新的剪辑方法——既能讲故事,又能阐述思想、表现主题,这就是蒙太奇。事实上这是对前人剪辑经验的总结、发展,并且使之系统化、理论化。俄国的导演们通过“库里肖夫效应”发现了不同镜头并列能创造出不同含义的效果。普多夫金一直试图突破格里菲斯的动作连续性原则,在其 1926 年拍摄的《母亲》时,用大量具有特征性的细节和物体的连接代替完整动作的连接,从而强调动作的意义。爱森斯坦强调两个镜头组接产生出新的含义即所谓的“二数之积”说,“两个蒙太奇镜头的对列不是二数之和,而更像二数之积……之所以更像二数之积而不是二数之和,就在于对列的结果在质上永远有别于各个单独的组成因素。”^③

电影是一种能改变现实,拥有自己语言和表意方式的一门独立艺术,而不再是复制或记录现实影像的工具。以爱森斯坦为首的苏联蒙太奇学派在创作中不断地实践印证蒙太奇理论,其中最著名的当数《战舰波将金号》。1925 年,年仅 27 岁的爱森斯坦,仅用了六七周时间就摄制完成了这部以俄国 1905 年革命为题材的影片。爱森斯坦在这部影片中蒙太奇的运用达到了炉火纯青的地步。蒙太奇创造了动作,蒙太奇创造了节奏,蒙太奇创造了时空,蒙太奇

① 郑洞天:《电影导演的艺术世界》,中国电影出版社 1993 年版,第 172 页。

② [英]卡雷卡·顿斯·盖文·米勒:《电影剪辑技巧》,中国电视出版社 1985 年版,第 18 页。

③ [英]卡雷卡·顿斯·盖文·米勒:《电影剪辑技巧》,中国电视出版社 1985 年版,第 33 页。



创造了思想。这部影片在当时引起国内外的强烈反响。在苏联,《战舰波将金号》被誉为“苏联电影业的骄傲”。“电影所提供的可能性在这里运用得如此充分并且是按照这样一种新的方式,以至于一些资产阶级电影导演连做梦都没有想到。”^①在世界其他国家,特别是在欧洲,这部影片同样受到观众和评论界的好评。《柏林金融时报》评论说:“这是一桩震惊世界的重大事件!从这部影片起,开始了可以列入近年来人类精神的伟大创造的电影时代。”法国萨杜尔在他的《世界电影史》中写道:“除了卓别林的作品以外,没有一部影片能赶得上这部影片的声誉。甚至反布尔什维克的头子戈培尔,在几年以后也不得不对这部影片表示钦佩,命令他统管的希特勒化了的德国电影界给他拍摄一部类似《战舰波将金号》的影片。”这部影片的蒙太奇组接充分显示了电影镜头剪辑的巨大艺术功能,成为后人的楷模。戈达尔、特吕弗等欧洲前卫导演都曾反复学习研究过这部电影,汲取营养,运用到自己的创作实践中去。

蒙太奇理论的出现和被广泛接受,确立了剪辑在电影中的地位和作用。普多夫金曾经说过:“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作性的场所。”^②华人导演李安认为,前期拍摄只是上市场“买菜”而已,只有坐在剪辑台前才是展现烹饪“厨艺”的开始。

三、“动作剪辑”时期:无缝剪辑原则的形成

如果说,“蒙太奇语言”形态的构成,为剪辑艺术确定了整体性和宏观性的架构原则的话,那么以好莱坞戏剧电影为标志的“动作剪辑”形态,则为影片最小细胞的镜头与镜头的连接组合,在微观的和具体而直接的技术性层面上,提供并最终确定了相应的和完整的行为法则与规范,这即是被人们称作好莱坞“无缝剪辑”原则。

好莱坞是位于美国洛杉矶附近的一个小镇,20世纪初,电影制片商在此发现理想的拍片自然环境,陆续集中至此,使之逐渐成为世界闻名的影城。1908年好莱坞拍出最早的故事片之一《基度山恩仇记》。之后,摄制了大量成为电影史上代表作的优秀影片,并使美国电影的影响遍及世界。20世纪60年代初,好莱坞成为美国电视节目的主要生产基地。

很难讲具体从哪一部影片开始,标志了以好莱坞影片为代表的“动作剪辑”形态的诞生。出于市场运作的商业化考虑,并以此为出发点,好莱坞影片

① 《消息报》1926年1月24日。

② 傅正义:《电影电视剪辑学》,北京广播学院出版社1997年版,第59-60页。



就总体形态而言,已经被高度戏剧化了,其主要特征为:在思想主题的构成上,将现实社会生活中普遍存在着的、复杂的伦理道德、思想观念及由此生发的情绪情感的剧烈冲突加以抽象化,以概括、浓缩为简单明了的是非判断,将大量笔墨与表述重心让位于情节主题的展现,因而十分强调故事情节跌宕起伏的叙述,以强化观众戏剧性的观赏心理和观赏情绪。这就成为了“动作形态”的剪辑创作必须遵循的基本前提,构成了“动作形态”剪辑行为规范的基础。

“动作形态”剪辑极为注重镜头与镜头间衔接、组合的流畅性和连贯性,目的就在于使观众正常而流畅的观赏节奏与观赏心理不至于被干扰、中断,或受到影响,哪怕只是丝毫和短暂的,也都会对影片应有的戏剧性观赏情绪的形成并持久保持产生负面影响。一旦影片正常的戏剧性观赏效果受到相应程度的影响,势必会危及影片应有的商业利益。这在相当的程度上,这构成了“动作形态”剪辑全部行为规范的基本要旨和必须遵循的基本准则,并且也已经成为了“动作形态”剪辑的基本的、也是根本的美学原则。“好莱坞电影试图寻求一种透明感,诸如‘隐性的’剪辑策略等,以不吸引观众注意的方式为电影叙事服务。”^①

在“动作形态”的剪辑法则中,首先极为注重“剪辑点”控制对被摄体动作过程的逻辑性、连贯性与完整性保持的作用。其次,在“动作形态”剪辑法则中,为了保持应有的逻辑、连贯和流畅,要求被摄体的动作和运动的方向保持相应的一致。再次,在镜头语汇构成上,“动作形态”剪辑非常强调对生活中人正常的、逻辑的注意力——心理趋向的顺应。通过剪辑模拟、缝合碎片化的时空,使之合乎正常的关系逻辑和视觉经验,从而给人们一种逼真的现实主义震慑。

从20世纪50年代开始,被视为动作形态剪辑经典的无缝剪辑原则遭到了以戈达尔、特吕弗等一批新浪潮旗手强有力的挑战,在动作剪辑中无意营造时空流畅的心理幻觉,而是通过手持摄影机的晃动、镜头跳切强化的视觉不适和心理的紧张度。在这之后,由于电视广告、音乐电视、电子游戏等视频媒体的大量流行,这种视听风格已经越来越大众化。看着MTV和电视广告长大的新一代观众的欣赏口味、视觉经验都发生了明显的变化,他们不仅已经完全适应了快节奏的镜头切换,而且对时空完整性、连贯性的宽容度和自助修复能力都大幅提高。自20世纪90年代开始,“碎片化剪辑”成为动作剪辑的另一种模式。“剪辑师们挑选素材里事件走向或动作过程中的最具代表性和感染力的关键性镜头进行技巧性或无技巧性的组接,使这一系列碎片构成的镜头

^① 理查德·麦特白:《好莱坞电影》,吴菁等译,华夏出版社2005年版,第429页。



链具有强烈的视觉冲击力,直击观众心灵。”^①不同于传统的无缝剪辑,碎片化剪辑不再局限于时空、动作和因果逻辑的流畅性上,着眼于自由开放的叙事构建和人物心理、情绪的营造表达,通过选取连续动作过程中最关键的动作点而获得一系列极短的碎片镜头,并把这些镜头快速地组接在一起,让影片或段落呈现出整体的视觉风格和强烈的影像冲击力。

在《天生就是杀人狂》、《情书》、《谍影重重》等影片中都能看到碎片剪辑的经典段落。其中拍摄于2007年的《谍影重重》(三),导演保罗·格林格拉斯入行之前是著名的广告、MTV导演,将碎片剪辑手段发挥到了极致,通过凌厉、极致、富有视觉冲击力的镜头语言和剪辑手法,塑造了一个全新的特工形象,获得了观众和专业人士的普遍赞誉,荣获第80届奥斯卡最佳剪辑奖。片中有一段在意大利那不勒斯海关办公室打斗段落(详见表1-2),从中我们可以看出碎片化剪辑的一些特征:手持摄像机、大量小景别镜头、块切、跳接等。

表 1-2 《谍影重重》(三)分镜头表(节选)

镜号	景别	摄法	内容	格数
1	近景	手持	伯恩在后景,前景内文斯拔枪	17
2	中景	手持、上摇	前景内文斯继续拔枪,伯恩起立,一拳击倒内文斯	15
3	中景	手持	伯恩把另一个警卫打倒	11
4	近景	手持	伯恩再次把内文斯打倒,举枪	37
5	中景	手持	伯恩举枪对准躺倒在地上的警卫和内文斯	57
6	近景	手持	伯恩倾身向前	12
7	近景	手持 下摇—上摇	伯恩弯腰捡起内文斯的手机放在桌子上	59
8	特写	手持上摇	伯恩从地上捡起自己的包放在桌子上	32
9	特写	手持	伯恩的手拉开包的拉链	20
10	特写	手持	伯恩的手(下同)把手机SIM卡读卡器插入自己手机	23
11	特写	手持上摇	一只手拿起内文斯的手机	22
12	特写	手持	一只手把内文斯的手机后盖打开	16

① 周新霞:《用现代剪辑理念架构自由时空、完成风格化营造》,《电影艺术》2013年第3期。



续表

镜号	景别	摄法	内容	格数
13	特写	手持	一只手取下内文斯的 SIM 卡	17
14	特写	手持	一只手把 SIM 卡插入读卡器电路板	20
15	特写	手持	一只手继续把 SIM 卡插入读卡器电路板	14
16	特写	手持	一只手把电路板插入读卡器	20
17	特写	手持摇	手机拷贝信息	107
18	特写	手持	一只手拔出 SIM 卡电路板	12
19	特写	手持	一只手拔出 SIM 卡	18
20	近景	手持下摇	伯恩把手机扔在躺在地上的内文斯的身边	41
21	中景	手持	伯恩把办公室的门关上	34
22	中景	手持	伯恩把文件柜顶在了门外	28
23	近景	手持一推	伯恩出画,镜头推向文件柜	33

四、“数字合成”时期:对传统剪辑全面颠覆与重构

自 20 世纪 70 年代数字技术进入电影制作以来,影视的媒介材料正由传统的化学胶片、磁带转向数字储存器中的电子信息。媒介材料的更新换代,已经引发了一系列电影制作技术与美学思维的变化,而在这些制作技术的变化中,剪辑技术的数字化也许最为显著。如《泰坦尼克号》里真正的演员才十几个人,船上众多的群众形象在胶片上根本不在场,但电脑却能够令他们在画框内出现。而在《黑客帝国》里随着镜头在空间自如地“飞行”,一些新的镜头效果也出现了。

国内有些学者则认为,数字化剪辑是一种没有意义线索的,在画面关系、逻辑联系上都呈现出明显离散性的蒙太奇剪辑结构。蒙太奇剪辑技术可以分为两类:狭义蒙太奇剪辑和广义蒙太奇剪辑。狭义蒙太奇剪辑一般以一帧画面、一句台词、一段音响为基本的组接单元。而广义蒙太奇剪辑却可以精确到画面的一个像素、声音的一个波形、交互的一种方式、语言的一个词音素。这样一种剪辑技术的出现,意味着传统电影剪辑技术已经受到了颠覆性的变革。剪辑不再是镜头与镜头、画格与画格之间的联结,而是一种对影像的处理技术。许多画格与画格、镜头与镜头的接缝被取消,图层叠加与无缝剪辑技巧使现实中不可能出现的自然形态以幻觉般的自然形式出现在观众面前,这种幻觉般的自然形式完全服从心理的法则而不遵从自然本身的要求,从而创造了