



现代传播·广播电视传播 MODERN COMMUNICATION

丛书主编 王文科 陈少波

The Art of TV Programme Editing



电视剪辑 艺术

(第二版)

姚争 著

剪辑是电影和电视的学科门类中一个十分重要、可事实上却又时常为学者与实践者所忽视的分支学科。
当工具性成为唯一的特性时，剪辑便不再是影视创作中一种有意味的形式了。本书更关心的是作为一种艺术形态的剪辑。



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大學出版社



现代传播·广播电视传播 MODERN COMMUNICATION

丛书主编 王文科 陈少波

The Art of TV Programme Editing



电视剪辑 艺术

(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

电视剪辑艺术 / 姚争著. —杭州: 浙江大学出版社,
2003. 3(2007 重印)
ISBN 978-7-308-03284-1

I. 电… II. 姚… III. 电视—剪辑 IV. J932

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 023545 号

丛书策划 李海燕
责任编辑 李海燕
装帧设计 俞亚彤
出版发行 浙江大学出版社
(杭州浙大路 38 号 邮政编码 310027)
(网址: <http://www.zjupress.com>)
(E-mail: zupress@mail.hz.zj.cn)
排 版 浙江大学出版社电脑排版中心
印 刷 浙江省临安市曙光印务有限公司
开 本 787mm×960mm 1/16
印 张 17.5
字 数 316 千字
印 数
版 印 次 2007 年 7 月第 2 版 2007 年 7 月第 5 次印刷
书 号 ISBN 978-7-308-03284-1
定 价 26.00 元

目 录

CONTENTS



第一章 作为一种艺术形态的剪辑	001
第一节 剪辑的历史流变	001
第二节 剪辑的必然性	015
第三节 剪辑的含义	024
第二章 对剪辑的视觉心理学审视	030
第一节 幻觉:剪辑的视觉生理基础	031
第二节 剪辑中的完形法则	036
第三节 剪辑的心理依据	043
第三章 电视的剪辑制度	050
第一节 电视剪辑工作流程和要求	050
第二节 电视剪辑的基本形式	060
第四章 作为镜头组接技巧的剪辑	069
第一节 流畅:剪辑的基本要求	070
第二节 轴线原则	087
第五章 剪辑台上的选择艺术	101
第一节 镜头的选择	101
第二节 剪辑点的选择	122
第六章 电视剪辑中的时间和空间	137
第一节 电视的时间形态特征	138



第二节 电视的空间形态特征.....	153
第七章 作为时空结构方式的剪辑.....	165
第一节 剪辑是电视的时空结构方法.....	166
第二节 各种时空的剪辑法则.....	182
第三节 利用剪辑实现转场.....	186
第八章 蒙太奇段落的剪辑.....	194
第一节 叙事剪辑.....	196
第二节 表现剪辑.....	214
第九章 电视剪辑中的节奏.....	228
第一节 什么是电视的节奏.....	229
第二节 剪辑中的节奏问题.....	241
第十章 现代电视意识中的剪辑.....	257
第一节 电视意识与剪辑意识.....	257
第二节 剪辑意识的确立.....	262
第三节 剪辑发展的新趋势:从时间到空间	267



第一章 作为一种艺术形态的剪辑



剪辑是电影和电视的学科门类中一个十分重要、可事实上却又时常为学者与实践者所忽视的分支学科。一方面,关于剪辑在影视创作中的必要性和重要性早在电影的默片时代就已经有了定论,其中最著名的当数普多夫金在1928年作的这番论述:“我重复一遍,剪辑工作是电影本体的创造力,自然只不过提供了它用以进行工作的素材,这的确就是剪辑和电影的关系。”^①剪辑作为影像核心的创作手段仿佛是碎片、片断的勾联和编织,其之于影视,犹如骨骼之于人体。而另一方面,在现实影视节目的制作中,很多时候剪辑只是减去多余镜头的手段,或者沦为电视商人为电视剧“注水”的工具,而绝非普多夫金所说的起决定作用的“本体的创造力”。当工具性成为唯一的特性时,剪辑便不再是影视创作中一种有意味的形式了。本书更关心的是作为一种艺术形态的剪辑。

第一节 剪辑的历史流变

所有了解电影电视嬗变历史的影视研究学者或创作实践者,大概都不会否认这样一个事实: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。剪辑从技术形态走向艺术形态、从艺术与技术的“洪荒”趋向于珠联璧合的圆润,尤其是当剪辑艺术在经历了“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——这样四个极其重要而不可或缺的历史阶段与过程的同时,由雏形向成熟进化提升的螺旋性的递进中,形成了独立的艺术形态,并且最终使这一形态成为了剪辑迈向现代的

① [英]卡雷尔·赖兹、盖文·米勒编著:《电影剪辑技巧》,中国电影出版社1985年版,第1页。



奠基石。

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,而早期的电影并未经过任何剪辑。在卢米埃尔兄弟最初的电影实践中,他们通常是选择一个有意思的纪录对象,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,实际上都是由一个镜头构成。受当时技术条件制约,这些影片每部都只能放映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视作照相术的发展——能摄取并观看活动的影像^①,正像斯坦利·所罗门所说的“电影最初是一种机械装置,用以纪录现实活动的形象,而不是一种叙事手段。”^②。事实上,像《出港的船》、《工厂大门》等这类电影的内容,是完全可以照片来表现的。因此,当时的电影仅仅是对现实的一种复制,是一种杂耍,还构不成一门艺术。

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。必须明确说明的是,电视的现场实况制作,即多机位的同时拍摄、镜头/声画的当场切换,并不真正具有剪辑的意义,尽管它也有着镜头的相互转换和镜头间相互的连接组合。从表面看,它甚至已经具备了剪辑所要求的相应的技术性的因素:多机位的布局、镜别、镜头运动等等的变化与匹配。然而剪辑就其根本的属性和质的规定性而言,恰恰是在于:借助镜头与镜头(包括画面与画面、声音与声音、声音与画面)的有机连接与组合,使原有镜头本身所具有的时间与空间的性质得以发生相应的改变,并进而构成了新的时间与空间的意义。同时,通过这样的一种镜头与镜头的连接与组合,原有的时空既可以被压缩,也可以得以扩张。实况现场的镜头切换,仅仅是提供了多机位、多视角的变化,而并没有改变原有时间与空间的性质,更不可能使原有的时间与空间得以压缩或扩张。由此可见,对录像技术出现即剪辑技术成型之前的最初的电视而言,同电影一样,也并没有具备真正的剪辑的意义。

① 卢米埃尔兄弟发明的机器是摄影、放映、洗印三位一体的。

② [美]斯坦利·所罗门:《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的错误,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的短片:《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。最初并没有这样的放映顺序,而是在一次滚动放映中,瞌睡难忍的放映员错将其次序排列成了这样,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。分本的影片段落的偶然的衔接放映,促使了具有传统剪辑意义的因素的形成。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,开始具备了虚构的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更有可能叙述好一个故事。但梅里爱的每一个镜头就相当于一幕戏,同一背景,同一视点,画面的边框就相当于舞台的四框。所以上下镜头之间的连续性仅限于内容的关联度,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,英国形成了一个显赫一时的“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,表现它的细节,也可以使摄影机远离被摄对象,展现广阔的空间。1900年,“布莱顿学派”的主要成员杰姆斯·威廉逊拍摄了一部歪曲义和团的影片《中国教会被袭》,全片共分四个场景,运用剪辑把同时发生在两个地方的情节交叉组接在一起,是“平行交叉蒙太奇”的雏形。“布莱顿学派”的另一位主要成员是照相师出身的阿尔伯特·史密斯,他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题。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·鲍特完成了一个电影史上的创举,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的四部短片所启发,他在旧片库中找到了一批反映消防队活动的胶片同自己设计的母亲和孩子被火围困的画面剪辑在一起,构成一个引人入胜的影片:开始是那个消防队员在做梦,梦见了妻子和孩子,火警铃惊醒了他,消防队员们紧急集合的一系列动作,最后奔上消防车,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,它证明了一个镜头并不需要完整的内容,不完整动作的镜头是构成影片的基本元素,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,他们之间是平



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所依据的两条原则——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,而不拍摄人物从一个地方走向另一个地方的过程,从而创造了独特的电影叙事功能。

但是《火车大劫案》影片基本的构成单位是场景——摄影机方位固定不变的场景。这就使得电影同舞台演出很难做出根本区别,“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的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距离或快或慢的变化,所以从历史发展的角度来看,朝着电影艺术的独立性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。这重要的头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,他 1875 年出生于美国南部肯塔基的一个破落家庭,从小的梦想是当一个伟大的剧作家。年轻时曾当过售货员和书店伙计,17 岁那年成为一名记者,后来又改行当过一段时间的舞台剧演员,曾经在鲍特执导的影片中担任配角。一年后他导演了第一部电影《陶丽历险记》,从此他以每周两部影片的速度在几年时间内共拍摄七百多部电影,积累了丰富的实践经验。而事实上,格里菲斯涉足电影纯粹是迫于生计。他一度改名换姓,希望能早日赚够钱财,从这“出卖灵魂”令他羞愧的电影业中脱身。然而恰恰是这样一个人物使电影获得了质的飞跃。1915 年的美国《综艺》杂志评论道:“《一个国家的诞生》是影片制作上一个伟大的新纪元,格里菲斯的名字与声誉因之而伟大,电影也因之而伟大。”

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。他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。格里菲斯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内容决定画面的选择,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来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 号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:八点三十分 总统到来。

表 1-1

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
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 中动作的较近景,警卫员在座。 字幕:时间:十点三十分 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



续表

景号	画 面 内 容	长度(英尺)
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 的继续。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的作用。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。格里菲斯的镜头还出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,又可以贴近了看刺客的手枪。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。格里菲斯还在剧情顺序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走到较完备的程度,他还进一步对剪辑方法



进行了多项革新。如在他另一部代表作《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。在这部影片中,格里菲斯率先使用平行交替的剪辑方法,创造了著名的“最后一分钟营救”:卡麦隆家遭到一批流窜的北方士兵的袭击;卡麦隆年轻美貌的女儿在树林中被一个邪恶的黑人追逐;“英勇无畏”的“三 K 党”策马赶来营救。格里菲斯把三个场景快速地交叉剪辑在一起,赋予影片一个电影史上最激动人心的高潮。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了完整动作的连接,从而强调出动作的意义。而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,而不再是复制或纪录现实影像的工具。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对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

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]卡雷尔·赖丝、盖文·米勒编著:《电影剪辑技巧》,中国电影出版社 1985 年版,第 18 页。

③ 同②,第 33 页。



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》上写道:“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

三、“动作剪辑”时期:具体的剪辑技术法则的形成

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,这即是被人们称作为“剪辑点”的构成方法和技巧。

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,陆续集中到此,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。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”影片就总体形态而言,已经被高度戏剧化了,其主要特征被表现为,在思想主题的构成上,更多的是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

^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。



的是与非的直观判断,而将大量笔墨与表述重心,让位于情节主题的展现上,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。这也势必就成为了“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,目的就在于使观众的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,哪怕这只是丝毫和短暂的,也都会对影片应有的戏剧性观赏情绪的形成并持久保持,产生相应的负面折扣。一旦影片正常的戏剧性观赏效果的获得受到相应程度的影响,势必也就会危及到影片应有的商业利益的获取。这在相当的程度上,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,并且已经成为了“动作形态”剪辑的基本的、也是根本的美学原则。

在“动作形态”的剪辑法则中,首先极为注重“剪辑点”对被摄体动作过程的逻辑性、连贯性与完整性的保持;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。

四、“数字合成”时期:对传统剪辑全面颠覆与重构

自上个世纪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。这种媒介材料的变化,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的。如《泰坦尼克》里真正的演员才十几个人,船上众多的群众形象在胶片上是根本不在场的,但电脑最终却能够令它们在画框内出现。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幅画面、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,而是对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



一种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,从而创造了一种时空凝聚合一的奇异景观。比如电影《手机》开篇第一个长达19秒的镜头:镜头随着手机信号在时空中穿梭,穿越城市,穿过居民楼窗户进入到主人公家中,擦过主人公身边,进入到里间桌子的摩托罗拉的手机里。在现实生活中,跟踪手机信号是不可能的,所以该镜头属于将真实场景与虚拟场景结合起来的镜头,也就是我们通常所说的三维和实拍的结合体。在制作过程中,技术人员将拍摄的序列画面输入电脑用 match move 进行3D跟踪以获得真实摄影机的位移、旋转等相关的轨迹信息,将3D和实拍的画面完美地结合起来。

在现有的技术条件下,数字合成的使用范围还十分有限,在可以预计的未来里很难全面取代传统剪辑,而是作为一种补充,但是这毫无疑问将成为剪辑艺术发展的一种趋势。

相比之下,对于更年轻的电视艺术而言,剪辑的意义显得更为重要。因为有详尽分镜头脚本的电影剪辑不同,以纪实性为基本特征的电视片的剪辑,面对的是一堆杂乱的即兴式抓取的镜头,这时的剪辑过程是创作味很浓的,创作意图的修正和表达都依靠剪辑过程逐步完成。“故事片的剪辑只是导演意图的体现,而纪录片编辑工作则是对生活素材的再创造。一部影片的好坏往往取决于编辑人员的素质。”^①相同的镜头素材,经过不同编辑剪辑台上的二度创作,最终的作品从形式到内容可能大相径庭。BBC的经典教材《开拍啦》中列举了一个例子(表1-2,1-3),同以“体育锻炼有益于提高生产效率”为题、运用相同素材的不同版本的剪辑,由于编辑思路的不同使得作品在时空结构、逻辑关系线、形式风格等存在很大差别。版本一是根据事件发展的时间顺序来剪辑的,为何办厂——如何提高工作效率——尝试体育锻炼——效果评价,基本上以体育锻炼的画面贯穿始终,内容的表达采用以解说词为主、画面印证的手法。整体来看剪辑上中规中矩,略显呆板;版本二则以“有钱拿的体育锻炼”为由头引出体育锻炼与生产效率的中心话题,工人们各抒己见,生产科长最后总结。这种提问——回答式编辑思路看似简单,但是非常有效,一开始的设问“是业余艺术家吗?还是在教演奏?也许是上健美课吧”先声夺人,极具悬念效果,几段采访层次清晰、生动风趣。毫无疑问较之于第一版,这是一个有趣的报道。由此我们不难明白电视剪辑在节目创作过程中所起到的决定性作用,这就要求电视编导不仅仅要具备扎实的剪辑基本功,还有善于在掌握大

^① 钟大年、王桂华:《电视片编辑艺术》,北京广播学院出版社1993年版,第121页。



量素材之后,经过分析、提炼、筛选创造性地完成作品的艺术构思,确定剪辑的最佳方案。

表 1-2 《体育锻炼有益于提高生产效率》报道(版本一)

镜头 序号	拍摄 方式	画 面 内 容	声 音 内 容
1	近	一个气垫的侧面,中心 是拉链入口,一位女工 走过来蹲下去,拉开拉 链转进去。	解说:有一家新建的工厂,这个厂想了一个使工 人精力充沛的新方法。
2	全推近	汽车从右边入画,由小 到大,直至车前大灯特 写。车门打开,一个人 下车。	解说:经营这家工厂的老板是安德鲁·布朗。 他过去是搞汽车行业的,可是他怀疑汽车工业 能否保持长期繁荣。
3	特	老板讲话时的面部 特写	老板:在我考虑该干什么的时候,我碰巧看了场电 影,片名叫《毕业生》,影片中有个人说:“你想干什 么,你知道吗?有一件事你应该做,有一个词我得 告诉你,就是‘塑料’。”
4	中	一个充气的柱子向我 们倒下来,女工蹲下来 检查柱子的底部。	解说:安德鲁就干起塑料行当来了。
5	全	一个大气床上,两个男 工人在上面不断地跳。	解说:他们开始搞充气玩具和用品,销路不错。
6	特	跳跃的双脚。	解说:儿童和广告商都挺喜欢。后来,为了提高 生产力,他出了新点子。
7	全	几个工人和教练围成 一圈在做高抬腿练习。	解说:每天早晨,生产之前,全体职工要进行 10 分钟的体育锻炼。
8	近	一名男工人正在运动。	解说:负责锻炼和负责生产的是同一个人。
9	近	几名工人做弯腰动作。	解说:生产部长克雷夫·克莱克。
10	特拉全	从生产部长的面部特 写拉成他带领大家一 起做操。	部长:开头,这只是个试验。嗯,通常工人的工 作效率从上班开始逐渐提高,到下午两三点到 达最高,然后慢慢降下来,直到下午回家。然而 体育锻炼以后,能让他们一上班就以平常两三 点钟那样的效率干活。
11	特	生产部长讲话时的面 部特写。	部长:这在一定程度上是工厂在时间上的投资, 虽然时间很短,却能使得全天的产量得到提高。
12	特	老板讲话时的面部 特写。	老板:在这之前,我们碰到这样的问题,就是什 么时候才能真正地开始工作。嗯,好像随着人 员的增加,差不多要半小时到 45 分钟才能开始 工作。