

四川音乐学院电子音乐理论与技术丛书

丛书主编 易柯 胡晓

影视音乐设计

——声画节奏观念与实践应用

YINGSHI YINYUE SHEJI
SHENGHUA JIEZOU GUANNIAN YU SHIJIAN YINGYONG

姚琦 著



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

本书系教育部人文社会科学研究青年基金项目“影视音乐与画面的声画节奏研究”成果，
项目编号：11YJC760099



四川音乐学院电子音乐理论与技术丛书

丛书主编 易柯 胡晓

影视音乐设计

——声画节奏观念与实践应用

YINGSHI YINYUE SHEJI
SHENGHUA JIEZOU GUANNIAN YU SHIJIAN YINGYONG

姚琦 著



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

影视音乐设计：声画节奏观念与实践应用 / 姚琦著

— 重庆：西南师范大学出版社，2015.9

(四川音乐学院电子音乐理论与技术丛书)

ISBN 978-7-5621-7602-2

I. ①影… II. ①姚… III. ①电影音乐②电视-配乐
音乐 IV. ①J617.6

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第193346号

四川音乐学院电子音乐理论与技术丛书

——丛书主编 易柯 胡晓——

影视音乐设计——声画节奏观念与实践应用

姚琦 著

选题策划：周 松

责任编辑：王英杰 郭彦臣

封面设计：智众联合创意设计 杨涵

版式设计：王玉菊

出版发行：西南师范大学出版社

网址 www.xscbs.com

地址 重庆市北碚区天生路2号

印 刷：重庆荟文印务有限公司

开 本：720mm×1030mm 1/16

印 张：13.5

字 数：265千字

版 次：2015年10月 第1版

印 次：2015年10月 第1次印刷

书 号：ISBN 978-7-5621-7602-2

定 价：39.00元

总序

ZONGXU

电子音乐的出现,无疑是20世纪音乐领域最具革命性的重要事件之一。电子音乐是第二次世界大战后,伴随科学技术发展而诞生的一个新兴的音乐种类。其发展历程,经历了磁带音乐(Tape Music)、合成器音乐(Synthesizer Music)和计算机音乐(Computer Music)等几个不同的历史阶段。

磁带音乐,以法国工程师皮埃尔·舍费尔(Pierre Schaeffer)创作的“具体音乐”(Musique concrète)作品《地铁练习曲》(*Étude Aux Chemins de fer*, 1948)为源点。其特征是:利用各种声音材料作为创作元素,通过声音录制、磁带拼接、剪裁叠置等技术手段替代传统音乐固有的创作模式;以具有逻辑意义的音响构思,形成音乐的结构张力,构建作品的形式关系。电子音乐的开拓者们,正是运用这样的思维方式,创造了不少成功的范例。其中的一些作品,如卡尔海因兹·斯托克豪森(Karlheinz Stockhausen)的《青年之歌》(*Gesang der Jünglinge*, 1955-1956)、埃德加·瓦列兹(Edgar Varèse)的《电子音诗》(*Poème électronique*, 1958)、鲁契亚诺·贝里奥(Luciano Berio)的《泰玛》(*Thema*, 1958)、约翰·凯奇(John Cage)的《方塔娜混合》(*Fontana Mix*, 1958)等,迄今仍被奉为电子音乐的经典。

1965年,随着美国人罗伯特·穆格(Robert Moog)最新研制成果——电压控制合成器(Voltage controlled Synthesizer)的发布,再一次激发起音乐家对电子音乐进行探究、开发与创造的热情。在合成器应用过程中,电子音乐作品创作不再像过去那样完全依赖器材昂贵、设施齐全的实验室和工作室,而是利用合成器系统获取声音、录制音响并演奏音乐。这一戏剧性的转变,一方面大大节省了作品的创作周期,同时也使得电子音乐的现场演奏成为现实。随着合成器系统的不断改进和完善,制造成本逐渐降低,其应用范围进一步拓宽,不仅成为世界上众多电子音乐实验室和工作室必不可少的重要设备,同时,还延伸到流行音乐制作与表演之中,客观上起到促进电子音乐迅速发展、不断演进的作用,作曲家通过较为简单的操作方式,就能够创造出前所未有的新的声音世界。

如果说合成器的应用,简化了电子音乐创作流程的话,那么,计算机的出现,则进一步延展了电子音乐的应用空间。通过强大而快捷的计算机信息数据处理技术的应用,电子音乐的实验与实践日趋繁复多样,无论是形式还是内容,在瞬息之间就有可能发生新的改变。应用计算机各种软硬件技术,对声音进行开发、造型、拼贴、控制和处理,几乎达到无所不能的境地;图形化制谱技术的应用,不仅推动了出版业的发展,对当代音乐的传播与推广,亦起到促进作用;建立在“人机对话”原理上的控制技术,为在电子音乐与其他艺术形式之间搭建起彼此“呼应”的一种“交互”关系提供了更多的可能性,电子音乐的作品展

示一改过去较为单调的“局限性”,无论是自身成果的展示,还是与其他艺术类型的结合,均能够通过更为多元的展演方式、更加自如的控制技术、十分丰富的表现手段彰显电子音乐特有的艺术魅力。

历经半个多世纪电子音乐,在发展演变过程中,与众多20世纪作曲大师为之所付出的心血息息相关。早在电子音乐问世之初,瓦列兹、奥利维埃·梅西安(Olivier Messiaen)、伊阿尼斯·泽纳基斯(Iannis Xenakis)、皮埃尔·布列兹(Pierre Boulez)、贝里奥、斯托克豪森等一代宗师,就汇聚在舍费尔周围,投身于方兴未艾的电子音乐实验与实践。在这些巨星们的积极参与和倡导下,建立新观念,应用新手段去创造更具个性特征的新音响,成为当时引领专业音乐发展的一种“时尚”风范。这一思潮影响了一批世界级的杰出作曲家和音乐家,如:赫伯特·艾默特(Herbert Eimert)、布鲁诺·马代尔纳(Bruno Maderna)、米尔顿·巴比特(Milton Babbitt)、乔治·里盖蒂(György Ligeti)、路易吉·诺诺(Luigi Nono)、弗拉基米尔·乌萨切夫斯基(Vladimir Ussachevsky)等人。在他们的不懈努力下,仅用短短的几年时间,就在欧美许多国家先后创建起各种类型的实验室与工作室。最具代表性的实验室和工作室有:艾默特创建的德国科隆“西德意志广播电台电子音乐工作室”(Westdeutscher Rundfunk)、贝里奥和马代尔纳在意大利米兰广播电台建立了著名的“音韵学实验室”(The Studio di Fonologia)、乌萨切夫斯基创建的美国“哥伦比亚-普林斯顿电子音乐中心”(The Columbia Princeton Electronic Music Center)以及布列兹在法国巴黎创建的著名的“音乐声学协调研究所”(IRCAM)等。这些高规格、高标准的创研基地,引领着电子音乐的发展潮流,吸引着越来越多的音乐家对电子音乐进行系统性的理论研究和多样化的技术开发,取得十分丰硕且令人瞩目的成果。以此为基础,随后又在高校构建起较为完善的教学体系,使电子音乐成为音乐学科不可或缺的一个重要组成部分,迎来20世纪音乐领域多元发展、相互渗透、成就斐然的一个辉煌时期。

我国的电子音乐起步于20世纪80年代中期,经过二十多年的不懈努力,从无到有,由小变大,如今呈现一派生机盎然的发展之势。然而,我们应该清醒地认识到,目前,虽然我国的电子音乐已成为音乐领域中一个重要组成部分,全国各地不少高校也都纷纷开设有电子音乐或与之相关的学科专业,但总体发展水平仍很低下。主要表现在:对电子音乐学术标准的认识和理解不够完善,其中许多基本概念和技术规格仍存在不少模糊不清、规范不当的问题;电子音乐的理论研究严重滞后,学术成果非常有限,电子音乐的专业教材和教学参考文献十分匮乏,难以建立和健全高标准、系统化的电子音乐学科体系,制约了该领域的整体发展……

为了能够突破我国电子音乐发展中的“瓶颈”,更好地建设并完善我国电子音乐学科体系,使我国的电子音乐创作、设计和研究真正能够进入一个具有国际视野的学术化发展轨迹中,逐步缩小与欧美国家之间的差距,为我国电子音乐的教学实践、理论研究和技术开发,提供一些具有一定实用价值的教学用书和教学参考书,正是我们编写这套丛书的初衷。

参加本套丛书编写的作者,主要是来自四川音乐学院电子音乐系的专家和学者。虽然他们都较为年轻,平均年龄较小,却在长期的电子音乐创研工作中积累了丰富的经验,其中一些专家还具有深厚的理工科学习背景,在实验和实践中,体现出学科交叉、相互融合的专业特色与优势。丛书中的许多选题及内容,正是他们潜心研究的学术成果。同时,我们还将积极创造条件,期待与国内外电子音乐学界具有一定声望的专家、学者合作,邀请他们共同参与本丛书的编写工作,力求使这套丛书从选题到内容都能够更加丰富和丰满。在丛书选题、内容及编写方式上,虽然我们力求能够较好地通过多个视点,多个层面和多种需求体现丛书在学术性、专业性、实用性和普及性等方面应具有的价值,但面对电子音乐这样一个内容浩瀚且发展迅速的新兴音乐领域,难免会由于视野、时间、能力等因素的制约与局限而出现一些疏漏甚至留下不少遗憾。这些疏漏和遗憾,有待于读者的批评,更期盼能得到专家、学者的赐教和指正,以促使我们改进并完善。

通过这样一种“抛砖引玉”的方式,能够为我国电子音乐的不断演进与发展,在理论研究和技术开发方面,尽到我们的绵薄之力,增添些许的“砖瓦”构件,进一步夯实电子音乐的理论基础,在未来的演变过程中,使之更具科学性,更加规范。这正是我们编写“电子音乐理论与技术丛书”的最终目的和意义。

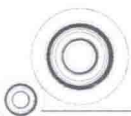
在此,还要特别感谢西南师范大学出版社,尤其是社长助理、音乐教育分社社长周松先生。正是他们的胆识和勇气,才让这套丛书得以陆续出版,才使我们美好的愿望变成现实,为我国电子音乐的发展起到促进作用;正是因为他们为作者提供的诸多便利,才让更多的专家、学者潜心参与其中,无私地奉献出他们的智慧和才华,为我国电子音乐的学科建设、创作实验、理论研究和技术开发,留下十分珍贵的财富。

易柯 胡晓

2013年11月

前言

QIANYAN



伴随着影视艺术的繁荣发展,作为影视艺术重要的视听要素之一的影视音乐在创作、传播和欣赏等音乐艺术实践中逐渐显现出了自己独特的优势。影视音乐(特别是电影音乐)较早主要是由传统作曲家参与创作完成的,后来出现了专门的影视音乐作曲家。一直以来,我们把给影视作品作曲的职位或工作称为“作曲”,这样看起来似乎与传统的音乐会音乐作曲没有什么差别。在当今,作曲实际上已经成为了影视配乐的一个创作环节,属于更宽泛的影视声音设计或音响设计的一个技术节点。所以,在国外的一些影视作品奖项中,虽然会出现作曲家的名字,然而他们的获奖却更多是配乐类奖项。这非常明确的告诉我们,作曲与配乐是不一样的工作,影视配乐是以作曲技术、电子音乐技术为支撑的一种多媒体(视听媒体)音乐创作,它必须与影视故事情节和镜头画面相结合。

传统的以音乐会音乐创作为目的作曲和必须结合故事情节以及镜头画面的多媒体音乐创作的影视音乐作曲是不一样的。那么在实际创作的技术环节中它们究竟有什么不同呢,或者说影视音乐创作有什么独特的技术要素呢?笔者认为一方面影视音乐在内容上必须与情节进行结合;另一方面在形式上则需要与镜头画面进行结合,后者正是本书要探讨的核心内容,也就是声音(音乐)与画面的结合,我们可以称它为声画结合(音画结合)。那么,新的问题又出来了,在实践创作中,怎样进行音乐与画面的声画结合呢?本书中,笔者以艺术的基本要素和节奏为切入点,对影视音乐实践中与画面结合时的声画节奏的形态、特征和作用进行了探讨。声画节奏就是由主要的声音要素,如音乐、人声、自然声,与主要的画面要素,如画面剪辑、镜头运动以及画内信息运动的节奏,在纵向上互相结合形成的复合节奏。不同形态的声画节奏可以表现不同的音乐与镜头画面的艺术特征以及表现不同的故事情节;而不同影视作品的声画节奏的结构设计也能表现不同作品的艺术风格和审美特征。声画节奏观念能使我们在影视音乐的创作设计以及研究和欣赏方面更加趋于理性。

本书从艺术的节奏观念入手,分别对影视声音中的音乐、人声、自然声以及影视画面中的剪辑、镜头运动、画内信息的单个要素以及复合节奏的表现形态、特征、作用展开论述。最后以作品实例分析了影视音乐设计中的节奏观念的应用和作品创作中结构节奏的设计观念及实践应用。本书适合音乐专业、影视专业人士的创作研究者以及爱好者使用,当然更适用于影视音乐、声音以及音响艺术、多媒体艺术专业作为教学、创作、研究的参考书。

目 录

MULU

总序	1
前言	1
 第一章 关于节奏	001
第一节 节奏的概念	001
第二节 艺术的节奏	002
第三节 影视要素的节奏	003
一、编剧节奏	003
二、画面剪辑节奏	004
三、镜头运动节奏	005
四、画内信息节奏	006
五、音乐的节奏	007
六、人声的节奏	007
七、自然声的节奏	008
 第二章 影视声音的节奏	009
第一节 音乐的节奏	009
一、影视音乐具有音乐节奏的普遍性艺术特征	010
二、影视音乐也有自身独特的声音节奏艺术特征	014
第二节 人声的节奏	016
一、语速	016
二、人物的多少	017
三、出现的频率	020
第三节 自然声的节奏	021
一、发声密度	021
二、声音类型的多少	022
三、出现的频率	028
第四节 声音复合节奏	029
一、复合声音的形态及特征	030
二、复合声音的表现作用	037

第五节 影视效果声音初探	040
一、当前影视声音的分类	040
二、影视效果声音观念的提出	041
三、效果声音的类型和特征	041
四、效果声音在影视作品中的表现作用	043
第三章 影视画面的节奏	046
第一节 音乐节奏与画面节奏	046
一、节奏的概念	046
二、节奏的形态特征	047
第二节 画面剪辑节奏	047
一、快慢节奏	048
二、剪辑节奏还与画面其他要素有关	051
第三节 镜头运动的节奏	055
一、运动的快慢	055
二、运动的线路	055
第四节 画内信息运动的节奏	057
一、节奏的快慢	057
二、画内信息的复合节奏	057
第五节 画面复合节奏	058
一、画面复合节奏的表现	058
二、画面复合节奏的形态特征	059
三、画面复合节奏的表现作用	083
第四章 影视作品的声画节奏	087
第一节 声画节奏的历史发展	087
一、无声电影时期的音乐与画面的声画节奏	087
二、有声电影早期的音乐与画面的声画节奏	088
三、黄金时期的音乐与画面的声画节奏	088
四、黄金时期之后的声画节奏	089
第二节 声画复合节奏的形态	092
一、影视声画节奏的概念	092
二、声画节奏在影视作品中的形态及特征	094

第三节 声画复合节奏的表现作用	128
一、节奏对应	128
二、节奏对比	129
三、节奏互补	129
四、音乐在声画节奏中的控制作用	129
第四节 声画节奏与其他节奏要素	134
一、情节节奏	134
二、情感节奏与观众的心理节奏	135
第五章 声画节奏的设计	136
第一节 影视音乐的形态以及艺术特征	136
一、电影主题音乐的类型特征	136
二、电影主题音乐的结构特征	138
第二节 音乐的不同表现对象与声画节奏	143
一、影视音乐与审美表现对象的对应性特征	143
二、影视音乐与表现对象的非对应性特征	144
第三节 影视音乐与声音设计应用分析	147
一、主题音乐的类型分析	147
二、主题音乐与情节结合时的表现特征	151
三、主题音乐在声声结合和声画结合中的艺术特征	152
四、声画结构节奏的设计	154
参考书目	203
后 记	204

第一章 关于节奏

作为当前音乐艺术的一个重要形态,影视音乐在创作、表演、欣赏和传播等艺术实践上与传统音乐会音乐有诸多联系,所以在很长的一段时间里我们都认为只要掌握了音乐会音乐的作曲观念和技法就能胜任影视音乐的创作。近年来,随着电子音乐技术、多媒体技术、信息传播技术的发展、影视作品在内容和形式上的飞速拓展以及受众审美情趣的不断提升,与传统音乐会音乐相比,影视音乐在创作观念和技法上也越来越显现出它的独特性。在影视艺术中,影视音乐是它的视听表现要素之一,那么当它参与到影视视听要素中时,它就必须要在内容和形式上考虑其他声音和画面以及剧情内容的表现需要。笔者在本书前言中提出的声画节奏观念,就是影视音乐与其他声音和画面以及剧情内容在影视作品中互相结合的理论基础。在影视作品的创作中,影视音乐是最具主观能动性的视听声画要素,所以我们在影视音乐创作中应该充分发挥它在声画节奏表现中的重要作用。而这种关注影视音乐创作中声画节奏应用的观念和技术就属于影视音乐设计。本书将从节奏的基本观念入手,探讨作为一种节奏艺术形态的声画节奏。

第一节 节奏的概念

关于节奏的概念不是本书探讨的重点,但我们还是非常有必要在本书的开始对节奏的论述作一个梳理。

节奏存在于宇宙自然中,如星球的周而复始的运转,地球上四季的更替以及昼夜的变化等;节奏也存在于生物世界,如生命的诞生、成长、成熟和死亡;生命体的运动如脉搏、心跳以及行走、飞翔和游动。作为自然界的物种之一的人类,和其他生命体一样,也有自身的生理、生存的节奏。但与其他动物不同的是,人类有自觉意识,因此生命体的节奏现象,自然而然地在人类的心灵中留下深刻的痕迹,成为一种倾向和需要。于是,节奏便由生理、生存层次上升到心理层次^①。这样,节奏就与人的情绪和情感以及思想联系起来了。

在美学中,节奏被认为是人们对于规律与不规律、比例与不比例、周期与不周期的情感体验。

^① 于培杰:《艺术节奏论》,齐鲁书社2013年版,第17页。

在音乐学中,节奏的本质是事物在时间中的有序的组织形式与活动,对音乐来说,它就是声音在时间中的出现与消失的有序组织形式,是声音在时间中先后出现的间隔而构成的秩序^①。

关于音乐的节奏,一部分概念倾向于从节拍的角度描述,另一部分概念则坚持从节奏本身的特征出发描述。也就是动态的节奏观或静态的节奏观,静态的节奏观主要是从节拍的角度来看待节奏^②。

笔者认为,在节奏的概念中有两个词汇非常重要,它们就是运动和变化,也可以认为它们是节奏的本质特征。所以,节奏既存在于我们能看到和听到的视听世界,也存在于我们的内心心理和情绪情感之中。前者可以认为是外部节奏,后者可以认为是内部节奏。

第二节 艺术的节奏

在艺术中,节奏不仅用于时间艺术,也用于空间艺术,不仅用于视觉艺术,也用于听觉艺术。

在听觉艺术中,我们可以以音乐为例来理解节奏。音乐中一个音符就是一个发声点,多个音符也就是多个发声点,多个音符在时间进行中就形成了基本的音符节奏。音乐的其他要素在时间进行中的变化也会形成节奏,如音的高低、强弱、长短、音色以及和声变化形成的音的高低节奏、强弱节奏、长短节奏、音色节奏与和声节奏等。

在视觉艺术中,可以分别从动态视觉和静态视觉两个方面认识节奏。动态视觉如运动力度、运动幅度、运动速度、运动路线等要素的进行以及变化都有节奏的表现。同时,事物本身的体量、形状、色彩、明度、方向、位置等要素的变化等也有节奏的表现。而静态视觉虽然没有绝对的运动状态,但是它本身的体量、形状、色彩、明度、方向、位置的变化同样具有节奏的表现特征。另一方面,由于人们在静态视觉的体验过程中会有前后左右或上下等视觉移动过程,所以,静态视觉也有相对的动态节奏。

在情感节奏中,中国人将人的情感分为“喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲”,并称之为“七情”。西方心理学认为人有八种情感,它们分别是,兴趣、欢乐、惊奇、痛苦、恐

① 王次炤:《音乐美学》,高等教育出版社1994年版,第35页。

② 张巍:《音乐节奏结构的形态与功能》,上海音乐学院出版社2009年版,第10页。

惧、羞愧、轻蔑、愤怒。同一种情感的强弱变化、时间长度的变化具有节奏意义；而不同情感的转换和变化也会产生节奏。

综上所述，只要有运动与变化，就有节奏的表现，而运动的快慢和变化的多少又可以用来判断节奏的特征，如速度的快慢等。影视艺术是典型的视听要素不断运动和变化的艺术，它的视听要素都具有节奏的普遍性特征和个体特征。

第三节 影视要素的节奏

从前面的论述我们知道，视觉有视觉的节奏，听觉有听觉的节奏，人们的情感也有节奏表现。而作为一门视听综合艺术，在影视艺术中，编剧、情节、音乐、人声、自然声、画面剪辑、镜头运动，画内信息、景别、色调以及光线明暗度等要素都具有节奏特征。

汪流在《怎样把握电影节奏》一书中，从生活中的节奏引申到艺术节奏以及电影节奏，并把电影各要素的节奏划分为编剧节奏、摄影节奏、美术节奏、声音节奏、表演节奏、剪辑节奏、导演节奏。借用这样的观点，根据本书讨论的要点，笔者分别从编剧、画面剪辑、镜头运动、画内信息、音乐、人声、自然声等方面进行论述。

一、编剧节奏

编剧节奏可以从两个方面来谈。第一是段落结构的节奏，它是多个段落在剧情中的先后的时间安排；第二是单个片段的节奏，主要指段落内部的戏剧发展。以电影《泰坦尼克号》为例，去掉序幕和尾声一共有相识、相爱、相救、相依等四个大的段落，而每个段落又可以分为多个片段，如相救的段落是全剧的高潮，它可以分为杰克被抓、罗丝相救、生死离别和与船沉没四个片段。

比片段更小的结构就是情节，片段中不同情节的发展具有节奏特征，而一个情节的内部也有节奏表现，下面以剧本中对一个情节的描述为例。剧本与文学有类似的地方，在阅读剧本时，观众会对文字信息产生联想，从而形成心理节奏。

在电影《魂断蓝桥》女主人公玛拉自杀的情节中，剧本是这样写的^①：

桥上，一长队军用汽车亮着灯，轰轰隆隆地向桥头驶来。

玛拉转过头去，望着驶来的军用卡车。

① 汪流、张文惠：《怎样把握电影节奏》，中国电影出版社2006年版，第33页。

车队从远处驶近。

车队在行驶,黄色车灯在浓雾中闪烁。

玛拉继续迎着车队走。

车队飞速行进。

玛拉迎面走去。

车队轰鸣,越来越近。

玛拉宁静地向前移动,汽车灯光在她脸上照耀。

玛拉的脸,平静无表情的眼神。

巨大的刹车闸轮声,金属相摩的尖厉声。

车戛然停止,人声惊呼。

人们从四面八方有红十字标记的卡车拥去,顿时围成一个几层人重叠的圈子。

人群纷乱的脚步。

地上,散乱的小手提包,一只象牙雕刻的吉祥符。

.....

我们一看便知道这个剧本非常具有镜头感,每一行文字描述都是一个镜头。而且似乎还可以得出字数越少的地方镜头越短,而字数越多的地方镜头越长的规律。特别是玛拉和车队的交叉描写增强了情节节奏。人们再结合剧本中描写的对于车队越来越近的感受,剧本中心理节奏的感受也十分突出。

二、画面剪辑节奏

影视剪辑是将一部片子所拍摄的大量素材,经过取舍、组接,编成一个思想明确,结构严谨、连贯、流畅,富于艺术感染力的作品,是对影视拍摄的一次再创作,也是蒙太奇形象的再塑造定型工作^①。剪辑就是镜头的组接,一方面它必须符合受众的视听习惯,另一方面它也可以打破一般视听习惯,进行主观的处理。剪辑中通过控制不同镜头出现的时间,能使镜头产生节奏感(如同音乐的音符节奏一样,不同时间长度的镜头的连接可以产生不同的节奏律动,出现类似抑扬格等节奏特征)。在实际创作中,我们可以通过同一时间段对镜头数量的控制来控制剪辑节奏的速度。如一分钟内90个镜头的影片的节奏速度,绝对大于一分钟内30个镜头的影片的节奏速度。

在电影《谍影重重4》的一个情节中,艾伦的住处被警察包围,雪林医生大声呼

^① 袁金戈、劳光辉:《影视视听语言》,北京大学出版社2010年版,第82页。

喊,两人都疯狂奔逃。在这个警察追击和两人奔逃的情节中,44秒钟的时间里共有36个镜头,大约1秒多就有一个镜头,剪辑节奏非常快。而在电影《云水谣》中,表现台湾20世纪40年代社会场景的一个长镜头持续的时间约有188秒,这里的剪辑节奏就非常慢了。

除了用时间来准确地量化剪辑节奏外,我们还可以根据人们对事物运动节奏的一般主观感受或普遍性感受判定剪辑的节奏特征,如以人们是否看清楚一个镜头的信息为参照。一种经验认为,人们观看(看清楚)一个镜头所需的时间与景别有关系:远景15~20秒,全景10~15秒,中景6~10秒,近景3~6秒,特写1~3秒。比如,在影片中一个情节的镜头大多为中景和近景,我们就可以认为3~10秒为中速,大于这个时间为慢速,小于这个时间为快速。

三、镜头运动节奏

镜头在拍摄过程中有固定镜头和运动镜头之分。固定镜头只能改变景别,如果不改变景别就类似日常生活中的监视镜头。运动镜头一般包括推、拉、摇、移、升、降等。摄影机向前移动,或调动镜头焦距产生景别由大到小的变化叫推镜头。相反的,摄影机向后移动,或景别由小到大叫拉镜头。摇镜头是指在拍摄一个镜头时,摄影机的机位不动,只有机身做上下、左右的旋转等运动,其原理类似人站着不动,只转动头部去观察事物。将摄影机架在活动物体上,沿水平方向做各个方向的移动而进行的拍摄方式称为移动镜头。移动镜头有两种情况:第一种是人不动,摄影机动;第二种是人和摄影机都动。升降镜头是把摄影机安装在升降机上,借助升降装置一边升降一边拍摄^①。镜头的运动节奏可以从两个方面理解。一方面是镜头的运动过程本身就具有节奏特征。镜头犹如人的眼睛,而运动的快慢与人们在日常生活中对于节奏的感受具有一致性。如人们在紧张地寻找某一事物时,眼睛会快速地四处转动,而在愉快地欣赏某一处风景时,眼睛的转动就会相对慢些。另一方面,镜头在运动过程中的不同的运动方式的交替应用也能体现另外一种节奏特征。如运动方式为左右交替的镜头就没有运动方式为上下左右运动交替的镜头的节奏感强。当然也可以完全以人们的主观视觉心理为判定标准。如以看清楚运动过程中的信息为分界点,看不清楚为快速,能看清所有基本信息为慢速。

在电影《洛杉矶之战》中许多镜头的运动节奏较快,这非常符合战场的感受。

^① 袁金戈、劳光辉:《影视视听语言》,北京大学出版社2010年版,第36~38页。

在电影《云水谣》描写 20 世纪 40 年代台湾的长镜头中,镜头的运动节奏为慢速,感觉好像我们在仔细欣赏一幅人文画卷。在电影《地心引力》中,太空船被卫星碎片击中,正在维修太空望远镜的斯通博士在太空完全失控。从失控旋转到解开安全带,此时画面是一个长镜头,开始是左右运动,机械臂断裂后是无序的晃动,最后是上下运动,镜头的运动方式呈多样化。另外,虽然在太空,但远景地球的背景以及被撞击的太空船的陪衬,加强了镜头运动的节奏感。

上面谈到了人们对于镜头运动节奏的一般主观感受。除此之外,我们也可以对镜头运动的节奏进行量化。如以镜头运动中起幅和落幅的时间长短为判断标准,一个相同的镜头,拍摄时起幅和落幅的时间较短的镜头运动节奏就快于起幅和落幅的时间较长的镜头。

四、画内信息节奏

在本书中笔者把镜头画面中出现的所有事物都称为画内信息,而画内信息中的人物和其他动物、机器以及自然界的运动都具有节奏的表现特征,这里面包括其他著述中提到的场面调度以及演员的表演节奏。画内信息节奏的感受与人们的日常生活息息相关,如画面中人物的步行、快走以及跑动的不同节奏感受都是显而易见的。人们对画面中缓缓的小河和波涛汹涌的大江大河的节奏感受不会有太大的差别。

在电影《指环王》中,当精灵出现时,它们行走非常缓慢,所以运动节奏就慢。而当半兽人出现时,它们的运动节奏就相对较快。在电影《泰坦尼克号》中,当巨轮开始下沉时,一部分人惊慌失措,运动节奏非常快,而一部分人却是坦然面对,运动节奏就相对缓慢。在影片中,当海水涌入船舱时,我们一定会感受到水流节奏非常快,但此时场景中的大海却是风平浪静,当然它的节奏感就非常缓慢。

除了人们对于事物运动节奏的普遍性感受和一般主观感受外,也可以人们是否对事物进行清楚而完全的识别和记忆为标准,判断运动的节奏。如不能看清的画内信息运动为快速,能完全看清楚并且可以识别和记忆的画内信息运动为慢速。

于培杰在《艺术节奏论》中认为:空间静态对象的节奏因素表现在体量、形状、色彩、明度、方向、位置等方面^①。体量大的物体节奏感比体量小的物体的节奏感强,而同一画面不同体量的物体形成的节奏感大于同一体量物体形成的节奏感;不同形状的物体形成的节奏感强于相同形状物体形成的节奏感;同样,相同颜色的物体形成的节奏感非常流畅,但其节奏感弱于画面中不同色彩物体形成的节奏感。

^①于培杰:《艺术节奏论》,齐鲁书社 2013 年版,第 75 页。

五、音乐的节奏

节奏是音乐的基本组织形式,也是音乐的基本要素。王次炤在《音乐美学》一书中认为:节奏是声音在时间中的出现与消失的有序组织形式,是声音在时间中先后出现的间隔而构成的秩序。在音乐的节奏理论中,发音点、时值与停顿是节奏构成的三个必不可少的因素^①。我们可以这样理解:音符的一次运动形成一个节奏点,而多次运动或多个节奏点就会产生节奏感。当然,需要说明的是这里的节奏主要指的是音乐材料中音符的节奏。节奏的重要表现特征是速度,在音乐中速度一般是用每分钟多少个四分音符来确定并标记的。与音符节奏速度密切相关的一个重要的要素就是音符密度,因为速度快慢的最终体验取决于时间中刺激呈现的频率密度。如在相同的时间内,音符的密度(数量)越大,节奏就越快,音符的数量越少,节奏就越慢。

在音乐实践中,音乐的节奏除了音符节奏外还有其他许多重要的节奏要素,如力度、音高、音色、和声、调性等,它们都会参与到音乐的复合节奏中。一般状态下,基于小节节奏的第一拍为重音拍,这样连续几个小节的重音拍又会形成另一个层次的力度节奏。实际上,许多音乐的力度重音可能不是以理论上的第一拍为重音,它可以根据音乐的表现需要在任何拍上形成。这类重音不是节拍重音而是节奏重音,而多个节奏重音也会形成力度节奏。一段旋律中多个跳进的音会形成另一个层次的音高节奏;旋律进行中音色的先后出现会形成音色节奏;和声、调性的色彩和音响的变化会形成和声以及调性节奏等。这些音乐节奏要素都会参与到音乐本身的节奏中,并对音乐节奏起加强和复杂化的作用。当然,我们可以把音符节奏以及单纯的节奏运动理解为狭义的节奏,而把力度、音高、音色、和声、调性等共同参与的复合节奏理解为广义的节奏。一般情况下,节奏点的密度越大,节奏的动力就越强。同时,参与的节奏要素越多,节奏动力越强。在影视音乐中,音符节奏之外的节奏要素的应用非常普遍。由于视听要素的多元化特征,这类节奏在作品中的表现也非常突出。

六、人声的节奏

从音乐心理学和美学的研究成果中我们知道,音乐节奏的运动特征与语言节奏的运动特征的心理基础是一样的。从节奏形态上来说,音乐节奏的快慢与语言节奏的快慢的表现对象具有一致性,如快节奏的音乐和语言都会让人感到激动或

^① 张巍:《音乐节奏结构的形态与功能》,上海音乐学院出版社2009年版,第62页。