

从银幕到广播

北京广播学院文艺系

从 银 幕 到 广 播

编 前 说 明

本书系我院文艺系文学编辑业务课的辅助教材。编选的这些关于制作电影剪辑的体会文章，大都是作者自己的实践经验的总结，可供学习和研究电影剪辑艺术手法参考。

电影剪辑是听众喜爱的文学广播节目形式之一，它的制作是需要编辑付出创造性的劳动的。随着电影艺术的发展和编辑实践经验的积累，电影剪辑的艺术手法也不断创新。关于这方面的新鲜经验，有待广播界的同志进一步总结。

《从银幕到广播》拟将出若干集，敬希读者对本书的编选工作提出宝贵意见。

北京广播学院文艺系

一九八〇年元月

目 录

解说的功能	满 生
帮衬	
——散谈电影录音剪辑中的解说部分	杨震轮
试谈解说的人称	可 炎
收音机里的李双双	熊永立
从银幕到广播	
——电影录音剪辑的制作	王芝英
杂谈电影录音剪辑	白景晟
浅谈电影录音剪辑的广播化问题	张本桂
电影剪辑初探	仲 可
先声夺人	
——漫谈电影录音剪辑的开头	张本桂
电影剪辑的戏剧完整性及其他	居思惠

解 说 的 功 能

满 生

据说，有的同行制作电影录音剪辑的时候，尝试着不加解说。如果是做为某些特定条件下的处理方法，那是值得学习的。但是，如果说电影录音剪辑不需要解说，我就认为并不合适了。我以为，在电影录音剪辑里，解说不仅必需，甚至认为它还不应当只是做消极的提示和介绍；它应当成为剪辑节目里的一个有机组成部分，为节目的主题思想服务。因此，我认为，我们需要研究的是如何充分发挥解说的功能，而不是削弱甚至取消它。

揭示人物的精神世界

戏剧艺术离不开情节，而情节又是在人物性格的矛盾冲突中产生、发展的。因此一般来说，刻画人物，这是影片本身已经解决了的问题。那么解说是不是就没有什么作为了呢？不然，电影是综合艺术，其主要表现手段是镜头——画面，音响部分经常是处于次要地位，有时甚至只是画面的补充。但音响在广播里却是唯一的表现手段。影片中许多形象的描绘，挪到广播里就不得不借助于解说；更重要的还由于两者表现手段不同，有各不相同的发展规律。因此，解说又不能只是影片画面的解释。写到这里，我想起一件事。在一次座谈会上，一位电影导演谈了一些他对电影剪辑的意见，其中也谈到了解说。他说，电影是在文学剧本的基础上通过电影的独特表现手法进行创作的，电影录音剪辑没有画面

了，因此可以再用解说回复到剧本中的文学描写。这个意见对我们是有启发的，但是只回复到文学描写我认为还是不够的。比起在银幕上“声色俱全”的电影来说，在广播中它就是“有声无色”，而剧本中的文学描写却是“无声无色”了（这是仅就其表现形式而论，毫无褒贬之意）。三者的表现手段不一，其表现手法也必然不同，简单的代替是不行的。在文学作品里，我们常见用苹果来形容小孩丰润的脸蛋，按生活的真实，苹果无论如何也比不上人体美的万一，但作为文学描写，人们是能够接受的。假使画家画出的小孩，脸蛋真像苹果那样，人们就难于欣赏了。我想这是一个很浅显的道理。

我们用中央台制作的电影《白夜》的剪辑来具体地分析一下。当影片中的主人公梦幻者向少女娜斯金卡谈到他如何厌倦现实社会令人窒息的生活而终日沉缅于梦幻中时，银幕上出现了他的三个梦境，影片充分利用了画面，表现了这个在实际生活中没有温暖、没有抚爱的小人物。他既不甘心终老于荒诞的梦幻，却又无法摆脱沉闷乏味的现实生活，感到空虚绝望。可是这个在生活中唯唯诺诺的小人物，在梦境里却是生龙活虎的侠士，不畏暴力，不屈于权势。影片的描绘是符合原作的思想内容的。小说里并没有这三个梦境，而是梦想者以第三人称所作的淋漓尽致的倾吐。电影没有简单生硬地把小说搬上银幕。在中央台制作的剪辑里，这一段的解说是这样的：

年轻的梦想家，把我们带进了他飘浮无定的幻想里。在离开故乡海岸很远的地方，在异国的天空下，在热带的一个神圣的城堡里，在音乐大厅中，在环绕着玫瑰的阳台上，在一座浸沉在光辉的海的宫殿里，他在寻找着

他梦幻中的恋人。是古老城堡里美丽的伯爵小姐？还是苏丹王宫娇艳的宫女？也许是舞会中贵族夫人的痴情追逐……。最后，他终于找到了她，他们的爱情是多么天真，多么洁白，现实里的人们却是多么丑恶啊！

熄灭的烟斗掉落在地上，梦想家被这些荒诞的无穷无尽的幻想弄得疲惫不堪，漆黑的夜晚又占据了他昏暗的屋子，留下的只是悲哀和空虚。褪了色的梦想，就像一张张从树上掉下来的枯叶，幻想的王国在他的周围跌得粉碎。

这段解说引用了原小说中的若干词句，概括了影片里的三个梦境。它没有跟着电影的画面跑，也没有沉溺于原作中大段的文学描绘。当然，这段解说也有一个比较严重的疏忽。影片中，梦境里的主人公，与现实生活里的梦幻者，简直是截然不同的性格，是什么原因使它们统一在一个人物身上的呢？梦幻者对纯真爱情的追求，实际上也是一种对美好，幸福生活的向往，是对迂腐的现实社会的抗议，人物的真实性格在梦境中尽情抒发。正是那样的社会使他发生了畸形变化。假若抽掉它的社会意义，那就只是一个平庸的恋爱故事了。

为了使解说的这一功能得到充分发挥，我认为不仅要找到与影片思想内容相一致的适于广播特点的独特形式，并且可以对画面中没有具体表现出来的情节加以适当合理的虚构，从而使人物形象更加饱满。还是举例来谈吧：

影片《法吉玛》中，公爵的养女法吉玛，听到未婚夫江布拉特战死在前线的消息后，她严格地遵守着与江布拉特临别时立下的誓言，坚贞地等十五年。江布拉特仍然没有回来。当地的习俗和村中的流言蜚语，迫使她不得不另嫁别人。于是，

法吉玛又按照誓言嫁给当地一个最穷苦的人——雇农易卜拉欣。在剪辑中，法吉玛从公爵家出走后的解说是这样写的：

她先来到村边树林里。那条被她和江布拉特践踏出来的小路，已经长满野草看不见了。借着朦胧的月光，法吉玛找到了林荫深处的那个树桩。她最后看了一眼，就转身一直走向易卜拉欣粗陋的草棚。

这里需要加以说明的是，在这之前，那个“林荫深处的树桩”在解说里已经出现过两次。第一次是法吉玛和江布拉特在树桩前的定情，第二次是在得悉江死后法吉玛去独自凭吊。这两次都是在银幕上表现了的。而第三次，即前面引述的那段解说中的情景，却是剪辑者的“杜撰”。影片中，法吉玛出走后，镜头即转至易卜拉欣的家，既没有朦胧的月色，也没再现那林荫深处的树桩。但我以为这个杜撰出来的细节却是可能也是可信的，它给听众带来了联想，使我们如同看到这个信守誓言、爱情坚贞的少女，在惨淡的月光下，踏着没膝的野草，穿过阴森的丛林，来到那只能使她心碎的树桩旁边，和她向往中的美满的爱情生活诀别。假如这段解说只是提示一下：“法吉玛离开了公爵的家，来到易卜拉欣粗陋的草棚”，其感人的艺术力量势必大大减弱。

下面再以墨西哥电影《农村的妇女》的剪辑中一段解说为例。影片一开头，刚刚被释放、一心想回家与未婚妻重新团聚安份过日子的奥列里欧看到了一片悲惨景象：田园荒芜，满目凄凉，母亲也因忧伤过度死去了，恶霸地主又来威胁，要他马上离开村子（六年前，地主奸污了他的未婚妻帕罗玛，并勾通官府把他关进监狱）。期待中的安宁的生活又要化成泡影了。下面就接着这段解说：

离开家乡去四方流浪？不！六年里我日夜都在想着

回到自己的村庄。在阴暗的牢房，每到春天，我都闻到故乡桔树开花的芳香，在收割的季节，我听到金黄谷子倒进口袋时沙沙的声响。现在，虽然再也见不到可怜的妈妈，却又怎么能扔下被折磨得心碎的帕罗玛，让她永远只有眼泪和悲伤，永远和人们隔着羞辱的堤坝？奥列里欧转身朝村旁的小山上走去。就在这小山上，他和帕罗玛度过了他们甜蜜的初恋的时光。多少个迷人的月夜，他弹着六弦琴，伴随着帕罗玛的低声歌唱；就这样，又迎接了多少次黎明的太阳。想不到如今这儿，却成了帕罗玛含冤衔恨、隐藏羞辱的地方。奥列里欧来到小山上，在树丛里，找到了一个矮小的草棚。

在这段解说里，用韵文体对人物的内心作了描绘，抒了情，也叙了事。这个“情”和“事”，都是影片中没有表现的。奥列里欧和帕罗玛在小山上那段初恋的回忆，更是剪辑者的“无中生有”。很显然，剪辑者的这个虚构，为的是把这甜蜜的回忆，和帕罗玛受辱后独居山上的悲苦生活作一个强烈的对照，这就更突出了“农村妇女”在地主迫害下的悲惨遭遇，更有力地抨击了罪恶的封建统治，而这些都是通过对人物的描绘，形象地表达出来的。

前些年，有人批评电影录音剪辑的文学性不强。我想，问题的实质就在于没有很好地发挥解说刻画人物的作用，只是千篇一律地作些事务性的交代、提示。当然，这和他的文学水平不高有关，缺少经验，对剪辑的业务研究得不够，也是很重要的原因。

一气呵成 浑然一体

解说的另一个重要作用，就在于如何将各段录音组织起

来，使整个剪辑浑然一体，听来是一气呵成的。在这里，解说要成为一个善于诱发听众兴味的向导，领着听众循序渐进地步入艺术情境。

电影是由一系列相衔接的镜头有机地组合起来的。在剪辑里，这些不断变化的镜头，它们的推、拉，摇等技巧的运用，就都变成毫无意义的了。相反，由于它们常常“跳来跳去”，还给剪辑工作添了不少麻烦。因为广播总要求简明些、集中些，所以保持剪辑的顺畅也是很重要的问题。

在电影里，经常能看到“平行式”的镜头剪接，就好比旧式章回小说里常用的“花开两朵，话分两头”的叙述一样，两件事同时进行。镜头一会儿交代这件事，一会儿又交代那件事，交错发展。如电影《林海雪原》，当杨子荣只身打入威虎山时，少剑波也率领小分队到夹皮沟，发动群众准备策应。他们的活动交替出现在银幕上。在电影里看来是一目了然的。如果原封不动地搬到广播里，听起来就吃力了。我听过这部影片的剪辑，却正是这样。时而威虎山，时而夹皮沟，解说又只是简单地交代场景，听来真有些接应不暇。这里就提出了这样两个问题：1、电影剪辑的结构顺序，是否一定要严格按照影片的结构来处理？我看不一定。为了适应于广播，前后调动、另行组合也常常是必须的。关于这一点，这里先不谈。2、怎样发挥解说在剪辑中的连接功能？

有不少解说常常喜欢采用这种连接方法：把下一场戏的内容先作一番概括的描述，然后再出戏：这似乎接得很紧，但却是十分煞风景的事，听起来很败胃口。下面我试举两段和上面那种做法反相的解说来谈谈。先谈《世纪同龄人》剪辑中的一段解说。这段解说从影片中主人公叶尔马柯夫送病危的妻子去车站就医开始的。解说没有紧紧跟随着叶尔马柯夫

疾驰在林中雪地上的汽车，也没去描绘汽车行驶途中叶妻病势恶化、终于死去的紧张沉痛的情景，而是从女儿瓦里亚谈起的：

瓦里亚帮着爸爸把妈妈抬进汽车。她要留下来看家，不能跟着去。车开走了，纷飞的大雪，一会儿就把雪地上的车轮印掩盖了……。瓦里亚回到屋子里，她想着：等妈妈回来该怎么把哥哥在前线牺牲的消息告诉她？忽然，门开了，进来的却是爸爸一个人。

解说之后，紧接着是叶尔马柯夫把妻子的死讯告诉了女儿……。从这段解说的前后两场戏来看，主要人物都是叶尔马柯夫。解说为什么要从瓦里亚谈起呢？我想剪辑者在这上面是花了心思的。因为下面一场戏是以瓦里亚问“你怎么了？”这句话开始的，假如不从瓦里亚写，就得跟着叶尔马柯夫的汽车出去，然后他妻子的死，再跟着汽车回来。这样不仅显得繁琐，又和下面父女会面谈到叶妻死的话重复。剪辑者考虑到戏的衔接，在剪辑里把叶妻的死略去，通过瓦里亚在家中的焦灼等待带出下一场戏，这样就较紧凑、自然，听来也流畅多了。

电影《鲨鱼的牙齿》是一部反映某个殖民地国家的人民反对殖民主义的斗争生活的影片。影片主人公阿里是个十多岁的少年，由于家境贫穷，他不得不挑起养家活口的重担。他多么羡慕那些象他一样大却在上学念书的孩子。有一次，阿里找到一个专为穷苦孩子举办的义学。原来办学的老师是个为自己的民族的独立解放而坚决斗争的地下工作者。阿里刚好找到这个不要钱的学校，警察突然把老师抓走了。接着下面一场戏就转到阿里的家。在这两场戏之间的解说是这样的：

警察为什么要抓走老师呢？阿里只知道这些外国警察专门欺侮穷人，那么一定是为了老师教穷孩子念书，所以才把他抓走的。可是这又碍着警察什么了呢？阿里怎么也弄不明白。回到家来，阿里又听见奥马尔叔叔和哥哥胡辛在谈着这段难熬的日子。

这段解说是从上段戏中提出的问题开始，通过对人物的内心刻划铺叙开的。解说中对人物心理活动的那段描绘，进一步说明了殖民地人民政治上被压迫的状况，再从这个矛盾十分尖锐的问题上，带出他们在经济上也由于帝国主义的重重剥削而陷于十分悲惨的境地。戏就这样很自然的转到阿里家来。

我想，如何发挥解说的连接功能，天地是十分广阔的，有待我们继续去探寻，去摸索。

画龙点睛 恰到好处

前面讲到的解说的连接作用，一般都是用在一场戏与一场戏之间。但在每场戏中间，人物的动向也得作一些提示说明，这就是解说的第三个作用。这样的解说一般都比较短，处理得不好，往往会给听众造成一种突兀的感觉。因为这一类解说只要求交代清楚就行了，所以也常常在这上面出问题。有的编辑好像怕听众听不明白，一些不必要的东西也一一交代。这样就显得十分繁琐，把本来就不很长的一场场戏，割得更零碎了。譬如《英雄虎胆》的剪辑里就有不少这样的地方：

“说着，做了个围歼的手势。”

匪徒们冲下了山沟。”

“阿兰上前来问曾太。”

“曾太看完电报以后想着。”

“他担心地想着。”

“为了应付万一，曾太又想着”

.....

像这样的解说在剪辑里竟达十余处之多。像“他担心地想着”这一句，既然解说里用代名词“他”，那么显然，这个“他”听众已经知道是谁了，至于“担心地想着”，后面接着出现人物的内心独白，听下去自然明白，加上这一句，实在是画蛇添足。

又比如，电影《红色娘子军》的剪辑里，常青书记要琼花在地图上寻找椰林寨的那场戏中有这样一句：“常青书记一刀劈开了椰子”（大意如此）。椰子是海南岛的特产，常青书记一面劈椰子，一面和琼花谈话，从画面上看很富有生活气息，是符合戏中的规定情境，但劈椰子这个动作，毕竟和他们这番谈话——常青书记向琼花进行阶级教育——没有必然的联系，在广播里却特意去说明这个动作就显得多余了。

这是提示性的解说常见的一种毛病。另一种毛病——该说的没有说，也不少见。产生后一种毛病的原因，我想可能是由于剪辑者对自己的节目已经很熟悉，就把一些虽然细小但却必须交代清楚的人物动态也忽略了。在电影《法吉玛》的剪辑里，公爵听说他家的长工易卜拉欣竟在暗中热恋着他的养女，忿怒地要易卜拉欣马上“滚出去”。当易卜拉欣向公爵要十五年的工钱时，公爵厉声回答：“就给你手中拿的！”当时易卜拉欣手中正拿着一把砍柴的斧子和一根绳，但剪辑中没有交代。在一次听众监听会上，听众听了这个节目就提出：听到这个地方，很想知道他手里究竟拿了些什么

么，遗憾的是剪辑中没有交代。

最后再谈谈解说如何刻划景物和人物外貌的问题。有人说在剪辑中没有画面了，因此如电影《红色娘子军》里椰林葱郁的亚热带风光，《五朵金花》中洱海的秀丽景色，以及影片中各具特色和风度的人物外貌，解说里都应该一一描绘，以弥补视觉形象的不足。我认为在必要的场合对人物、外貌、景色进行描绘是需要的，那要看它们是否有助于人物的刻划，而不只是静止地去弥补什么不足。人们看电影，对演员的表演要求很严格，包括人物的服饰穿戴，以及他们活动的场景也常常不肯轻轻放过。在广播里，这种要求就相对地大大减少了。况且，不断发展的戏剧情节也由不得你去逐一描绘人物外貌和场景。王朝闻同志在《欣赏·再创造》一文中说：

小说里的人物，例如《红楼梦》里的晴雯、尤三姐、《西厢记》里的红娘，《警世通言》里的王娇鸾，

《聊斋志异》里的许多女性，他们的性格，在小说里已经描写得很鲜明，可是他们的外形，读者在想象时总不那么容易把握……。在小说里，这些性格鲜明的人物，其外形不像图画里那样描写得很具体，更不像在舞台上的表演那样可以捉摸。任何艺术都有它的特长和局限性，小说里的人物外形是不可视的，是小说的缺点，也是小说的优点。正因为形象不是十分定型的，不是一成不变的，欣赏者便于把自己在实际生活中所见所闻的印象，作为在自己头脑中再创造人物外形的根据。

这一段话很有意思。那种着意去弥补广播中没有画面的不足的想法，我看是把广播的局限性绝对化了，而没有考虑到从另一方面来说这也是它的特长。

但是，正如王朝闻同志不是反对在文学作品里对人物、景色加以描绘一样，我也不是在解说里排斥这样作，如中央台制作的《白夜》剪辑，开始时就有一段较长的、关于白夜的景色的描绘。它不仅给听众介绍了由于地理上的原因而出现的奇异的自然现象，更重要的是把这个瑰丽的景色，和那个历史时期人们找不到出路的苦闷生活，做强烈的对比，从而更突出了影片的主题思想。像这样的描绘，在解说中是必要的，不能少的。

帮 衬

——散谈电影剪辑中的解说部分

杨 震 轮

一部电影从银幕到广播，要经过剪裁、编写、复制合成等等工序，才能成为广播的一种特定形式：电影录音剪辑。严格地说，每个工序都应当是创造性的劳动。特别是解说部分如何写得恰到好处，透出工力，是个很值得探讨的问题。

解说是剪辑的辅助部分，它没有构成一个独立形象的任务，而是根据一部电影被压缩以后在情节、结构上所造成的残缺加以连结贯穿，并根据把主要是视觉形象的艺术变成听觉艺术的需要，补写出人物的贯穿动作。解说部分要在绝对忠实原作品精神的大前提下，服从主题和人物性格发展的需要，字字句句都尽在“情理”之中，起一个很好的帮衬作用。

解说最好用叙述性的调子，即用第三人称的方法，像是对听众讲故事那样，有头有尾，娓娓动听地把来龙去脉（即是衔接情节的起承转合）交代清楚，不使人扑朔迷离，但也不排斥伏笔与悬念，以达到起伏变化，跌宕生姿的感人效果。其中有一般的叙述和情景的描绘，有人物内心世界的揭示和笔者对事物的褒贬。

解说的语言除了生动形象以外，一定要概括凝炼。它有时还使用特殊的语言结构，用音乐、效果来代替省略的句子。因为它受电影情节的制约，所以不能像小说或其它文学形式那样拉开架势尽情倾吐。下面我仅就一些需要精雕细刻——着力描绘的部分谈一点粗浅的意见。

剪辑中要不要人物肖像描绘的问题，在同行中是有着不同的看法的。依我看，通常的情况都应当省略，不必陷入一般化的琐碎的描写，否则，不仅浪费篇幅，有时还会弄巧成拙，惹人生厌。因为听众都有一定的生活感受和经验，剪辑中人物的美丑妍媸，通过在特定情景中出现的声音语气，是可以想象个差不多的。但它并不排斥对特定人物的外形的勾勒。像电影《复活》中的卡秋莎被公爵涅赫留道夫玷污了以后，她堕进了生活的浊流，沦为娼妓。无情的生活，使她的心理状态和外貌都有所改变。据说，托尔斯泰为了写她这种外貌的变化，曾经写了好几次才定稿。在开庭审判毒死商人斯米利柯夫案件时，我们是这样写的：“第三个犯人马丝洛娃走了进来，她的脸由于酗酒而显得苍白，那双辉煌明亮的黑眼睛微微斜视着，像是鄙视着法庭的一切……”（以下凡是引号中的内容，不加点明的，全是摘引剪辑中的解说部分）。这种抓住主要特征的简单的勾画，是为了和从前的有宝石般灿烂的青春和水晶般莹洁心灵的少女卡秋莎作一个鲜

明的对比。往昔“面颊绯红”，今日“脸色苍白”，就说明了她心灵的创伤是多么深重而无法愈合。

又如电影《唐·吉珂德》中的唐·吉珂德决心要作一个漫游世界，解脱人类苦难的游侠骑士，于是“第二天早晨他和帮工桑乔·潘莎一块出发了。又高又瘦的唐·吉珂德先生穿了一付他祖代传下来的铠甲，头戴一个铜水盆算是头盔，手里拿着长矛，骑着一匹瘦骨棱棱的高头大马。桑乔呢，却又矮又胖，骑着一头胖乎乎的小毛驴。”这一高一矮，一胖一瘦，并且人畜皆然，就在听众眼前构成一幅滑稽可笑的“二人行”的画面，使他们刚刚露头，就产生了强烈的喜剧效果，为唐·吉珂德先生以后的一切近似荒唐无稽的侠义行为打下了可信的基础。

电影和文学戏剧一样，都要描写出“典型环境的典型性格”，也就是说，人物性格的发展、成长必须置于特定情景之中，所以在剪辑中写出必要的场景是很重要的。写景是因情而发，不可将景孤立托出，而是将两者熔铸一炉。处理电影《燎原》中开头煤矿工人在矿井下操作的几个镜头，如果只用“过着牛马不如的生活”之类的概念化的语言去写它，势必要削弱它那固有的感人力量，这就必须写出一九〇五年赣西煤矿的特定情景：“煤井随时都有倒塌和瓦斯爆炸的危险；运煤工人爬行在地上，嘴里衔着一盏用小木棒吊着的小油灯，不断越过一个个水洼，象牲畜一样向外拉着煤车，稍微喘息停顿，工头粗大的皮鞭就劈头打来……”此情此景真是令人发指！这些惨不忍睹的画面，只有通过具体描绘才能给听众一种强烈而真实的感受：“吃的是阳间饭，干的是阴间活”。如此残酷的剥削和压迫叫人怎样忍受？不起来反抗斗争还待何时？！果然，那年复一年所积聚的怒火，终于在