



现 · 代 传 · 播

MODERN COMMUNICATIONS

THE ART OF TV PROGRAMME
EDITING

电视

姚 争 著

剪辑艺术

浙江大學出版社



现 · 代 · 传 · 播

MODERN COMMUNICATIONS

电视

姚 争 著

剪辑艺术



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

ISBN 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

责任编辑 李海燕

封面设计 张作梅

丛书责编 李海燕

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)

经 销 浙江省新华书店

排 版 浙江大学出版社电脑排版中心

印 刷 浙江大学印刷厂

开 本 850mm×1168mm 1/32

印 张 11.75

字 数 294 千字

印 数 0001 - 4000

版、印次 2003 年 4 月第 1 版 2003 年 4 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 7-308-03284-1/J·046

定 价 20.00 元



序

新中国成立后,尤其是改革开放的20余年中,我国的新闻传播事业得到了迅猛的发展。传统的报刊、杂志等媒体不断地推陈出新,新兴的广播、电影、电视等媒体飞速发展,以网络为代表的电子媒体迅速崛起,构筑了当下多种媒体并存、相互促进、百花争艳的立体传播态势。但是,新闻传播的理论研究一直滞后于新闻传播实践,有待进一步开拓。

改革开放以来,我国引入西方的新闻传播理论仍无法摆脱西方传播理论的框架。近年来,虽然许多理论工作者为此做了许多的工作,但还远未能从根本上建立起符合我国国情的、具有自身特色的新闻传播理论体系。

这是一件必须完成的艰苦工作。它至少有以下两重意义:

一是社会主义国家的新闻传播实践必须有更为科学的新闻传播理论,必须有符合我国实际的传播理论来指导。西方传播学理论的形成、发展有其自身的历史、文化背景。它是西方特定的哲学思想、社会文化发展的结果,是对这种思想、文化影响下的新闻传播实践研究的结果。因而,在西方传播学理论的构架中,它所包含的许多社会、政治、文化的价值评判标准很难适用于我国。学理的内容可以借鉴,但不能套用,更不能照搬,否则我们将在实践中犯大错误。

二是新中国建立以来的新闻传播实践需要认真地梳理、总结。只有清醒地认识历史,才可能准确地把握将来。我们党历来重视舆论宣传工作。在几十年来的新闻传播实践中,我们形成了许多优良的传统,也走过不少弯路。所有这一切,都需要我们以严谨的



态度,科学地、全面地进行整理、分析。这同样是促使我国传播业的持续、健康、稳定发展的重要保证。

由浙江传媒学院(筹)(原浙江广播电视高等专科学校)组织编写的这套“现代传播丛书”,可以说是在这样的背景下,试图通过研究媒体传播的具体现象来丰富我国自己的新闻传播学术宝库。

立足本土文化关怀,以西方传播学理论为借鉴,努力在东西方文化的交流中形成叙述的宏大文化背景,对当下传播现象进行多元文化的探究,从而显现出一种难得的开放性,这是该丛书的首要特点。

文化是一个民族的根本。新闻传播尽管在我国也有悠久的发展历史,但它从出现的那一刻起就体现出自身的独特之处。“现代传播”丛书一方面力争将自己的研究对象放入深厚的文化传统之中加以审视,从本土文化传承中寻求特定问题的解释,并以此来观照西方传播学理论,审视中国对西方传播理论的引进;另一方面,又以西方传播理论来反观中国新闻传播的历史、现状和将来。在不同文明和文化的碰撞中,形成一个开放的多元的文化价值关怀体系。

开放性还体现在丛书作者们对研究对象的把握上。首先,从媒体来说,丛书包括了传统的纸质媒体,新兴的电子、数字媒体,还包括古老的人际传播。从内容来看,既有对观念的探讨,又有对具体形式、方法的研究;既有历史的钩沉,又有现状的剖析。但从整体来说,丛书所关注的主要对象和所涉及的主要内容都集中在广播电视的传播方面,而我国近20年来的广播电视媒体正处于刚刚开始、迅速发展的阶段,因而这套丛书最重要的是一种跟踪式的研究,甚至是一种原生态的描述。在多元文化中观照,但并不急于给出结论。在丛书作者们看来,与其在一个不成熟的时间里给出一个不成熟的结论,还不如让历史自己去回答人们的质疑。

其次,本丛书还试图突破当今传播形势下的单媒体的孤立、深



入的研究,突破传统研究中那种对传播手法、形式、理念等没有热情的人机之间的对话形式,以宽阔的专业视角、清晰的人文理念关注当下的传播。

面对当今多种媒体并存、互相促进、共同发展的立体传播态势,任何纯粹单一媒体的研究都无法真正反映其本质,无法预测其将来的走向。如电子媒体的出现,并没有像当初人们所预言的那样,是谁吃掉谁的问题。相反,它们之间却日益显现出良好的合作方式和前景。事实上,之所以有这种预言,就是单一媒体研究的局限所致。因此,这套丛书立足传播事实,对所有媒体、事件都给予了充分的关注,目的就在于能从全局出发,尽可能真实地反映当代传播实况。

在对具体内容的把握中,作者们更加注意传播手段之外的人文主义精神,他们追求的是科学和人文的结合、技术与艺术的统一的学术坐标。

丛书的作者来自两个方面:一是具有较深学养的院校专业教师和研究人员;二是具有丰富实践经验的一线工作人员。它的构成不仅仅说明丛书理论和实践的紧密结合,理论为实践服务,重视突出实践,也为丛书的可读性提供了保证。该丛书可以作为大专院校相关专业的教材,也可以成为从业人员的进修读物。

当然,对新闻传播理论的认知在不断向前发展,丛书难免存在种种不足。但我相信,这只是一个开始。同时也希望能有更多的同志投入这项工作,以尽快建立起具有中国特色的新闻传播理论体系。

何梓华

2001年12月

(何梓华教授系中国新闻教育学会会长、教育部新闻学教学指导委员会主任)



引 言

尽管很多传媒专家认为,电视是从广播演化而来的,先有声音后有画面,也就是说和电视“血缘”更近的是广播而非电影。但是更多的观众却愿意将电影和电视“混为一谈”。在他们眼里影视之间细枝末节的差异有点莫名其妙,甚至是故弄玄虚。比如,都是画面的拍摄,电影称之为摄影而电视称之为摄像,这“影”和“像”有多大区别?再比如电影一秒有24格画面,而电视一秒为25帧画面,这“格”和“帧”不一样吗?对于一个学电视的人来说,这些问题应该是简单的:“影”和“像”只不过是区别和强调电影、电视两种截然不同的纪录方式,前者为感光化学成像法,画面需要洗印加工,后者为电子扫描成像法,画面不需洗印;“格”与“帧”反映了电影和电视对长度的不同度量方式,前者以英尺来计算长度,16格为1英尺,1分钟90英尺,1440格,而后者则以磁纪录的时间来计算长度。

如果这样细究起来,那么剪辑应该只是电影的专用名词——在机械平台上直观性拼接画面;而电视镜头组接则是在电子技术平台上的感观性视听组合。电视中通常用电视编辑一词以示有别于电影剪辑。但问题是电视编辑仍有外延过宽的毛病。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。按权威的《中国广播电视百科全书》的解释:“电视画面:电视屏幕框架内所纪录的,并能传达一定信息的具体可视的图像。”显然,电视画面只是可视而不可听的,它无法包括声音。但即便是曾经作为纯粹视觉艺术而存在的电影,在告别默片之后,电影剪辑已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”(朱羽君:《电视画面研究》,北京广播学院出版社1995年版,第17页),而是看到更多依附于声音的画面。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。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,笔者认为还是以“电视剪辑”一词为恰当。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脉相承的。它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,呈现出趋同的态势。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、暂时的。

电视为什么需要剪辑?

电视为什么可以剪辑?

电视如何剪辑?

这是本书的三个核心问题。电视剪辑的重要性并不仅仅因为它是电视创作中一个不可缺少的环节,也不单单表现为它的技巧性,而是关系到电视创作基本观念的确立,是贯穿于电视创作全过程的一门艺术。“剪辑效果只是为整个影片的更广泛的意义服务,而决不是为某个孤立的场面服务的,如果把这场戏的美仅仅归功于剪辑,就容易忽视影片的各个部分在组成一个艺术统一体的过程中所起的作用。”(爱·谢尔曼:《论剪辑的艺术》,见《电影艺术译丛》1979年第4期,第45页)

知其然,知其所以然。本书的目的不仅仅是让大家了解和掌握电视剪辑的一般规律和技法,更重要的还在于培养电视人的一种剪辑意识,在我看来这便是所谓的电视意识。



目 录

第一章 电视为什么需要剪辑	1
第一节 剪辑的历史	1
第二节 剪辑的必要性	12
一、一般认为单个镜头是不具备独立叙事和表意功能的， 意义的产生是通过几个镜头组接成的镜头段落来 实现的	12
二、镜头组接顺序对镜头语言的意义表达会产生重要 意义	15
三、镜头语言在表意中可以自由地处理时空，镜头画面 的分切与组合打破了现实时空的制约，创造出新的 荧屏时空	18
四、剪辑是确立创造节目风格和创造者艺术个性的 必要手段	21
第三节 电视剪辑的含义	23
一、镜头组接	24
二、段落的剪辑	25
三、总体结构剪辑	27
第二章 电视为什么可以剪辑	31
第一节 电视与幻觉	31
一、静→动的幻觉	33
二、平面→立体的幻觉	35



第二节 电视剪辑的心理依据	38
一、人们总是习惯将事物进行对列、比较从而产生定向的 联想和概括	40
二、人们有忽略次要情节的倾向	41
三、在日常生活中,对外界事物进行观察时,我们的注意 力总是被好奇的内心要求和客观事物本身所吸引, 而不断转换着方向和距离的	43
四、人们观察事物在一定时间内总是带有一致的眼光 ..	47
第三节 视听语言的形态特征	47
一、视听语言的特征	48
二、视听语言的构成	51
第三章 电视的剪辑制度	64
第一节 电视剪辑工作流程和要求	65
一、修改拍摄提纲(脚本)	66
二、准备设备	70
三、与有关人员协调	70
四、整理素材	71
五、纸上剪辑(编辑设想)	72
六、粗 剪	74
七、精 剪	76
八、检查意义表达	77
九、检查画面	77
十、检查声音	78
第二节 电视的基本剪辑形式	78
一、线性剪辑和非线性剪辑	79
二、组合编辑和插入编辑	81
三、直接剪辑和间接剪辑	86



第四章 作为编辑技巧的剪辑(上)	89
第一节 流畅:剪辑的基本要求	90
一、镜头的切换要与兴趣中心的转移同步	91
二、利用逻辑上的关系来实现上下镜头的流畅	97
三、镜头之间的连贯剪辑必须遵循视觉心理规律	105
第二节 轴线原则	113
第五章 作为编辑技巧的剪辑(下)	132
第一节 镜头的选择	132
一、镜头的景别	135
二、镜头的运动	145
三、镜头的长度	152
第二节 剪辑点的选择	158
一、画面剪辑点	160
二、声音剪辑点	171
第六章 电视的时间和空间	180
第一节 电视的时间	182
一、不稳定性	184
二、非连续的连续	184
三、同时性	185
第二节 电视的空间	202
一、平面性(二度空间)	203
二、四框制约	205
三、运动性	210



第七章 作为时空结构方式的剪辑	218
第一节 剪辑是电视的时空结构方法	219
一、线性时空结构	227
二、交错式时空结构	230
三、板块式结构	234
四、套层式时空结构	236
第三节 各种时空的镜头剪辑	241
一、相同时空主体动作的剪辑法则	242
二、相邻时空主体动作的剪辑法则	243
三、不同时空主体动作的剪辑法则	246
第四节 利用剪辑实现转场	248
第八章 蒙太奇段落的剪辑	258
第一节 叙事剪辑	260
一、什么是叙事剪辑	260
二、行为过程的分解与组合是叙事剪辑的基本任务	269
第二节 表现剪辑	284
一、对比剪辑	290
二、隐喻剪辑	293
三、重复剪辑	297
第九章 电视剪辑中的节奏	302
第一节 什么是电视的节奏	303
一、影像运动节奏	305
二、视觉心理节奏	311
第二节 剪辑中的节奏问题	318
一、时间因素	319



二、空间节奏	330
第十章 现代电视意识中的剪辑	339
第一节 电视意识与剪辑意识	339
第二节 剪辑意识的确立	345
附 电视剪辑相关术语对照表	353
主要参考书目	361



第一章 电视为什么需要剪辑

关于电视剪辑的必要性我们很少听到不同的声音,这似乎是天经地义的,因为这个问题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。”(见卡雷尔·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)剪辑和电视的关系是否也是这样?恐怕未必,在很多电视节目中,剪辑只是减去多余镜头的方法,而非起决定作用的创作手段。但有一点是肯定的,电视需要剪辑,不能没有剪辑,无论是从历史的视野还是现实的角度来分析都会得出这样的结论:电视应该是一门剪辑艺术,这也就是普多夫金所说的“本体的创造力”。

第一节 剪辑的历史

将“剪辑”作为一种艺术创作手法始于电影。早期的电影并不需要剪辑。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(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·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”(斯坦利·所罗门:《电影的观念》,中国电影出版社1983年版,第91页)。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。

虽然卢米埃尔的大部分影片只不过是真实事件的纪录,但最早的一部影片却已经显示出他能有意识地控制所拍摄的素材。在《水浇园丁》一片中卢米埃尔兄弟纪录了一个事先安排好的喜剧性的场景。一个园丁正在浇花,喷头突然没水了,园丁感到奇怪,停下来看水管,一个小孩松开了踩着的水管,水浇了园丁一身。这部短片已经开始有意识地控制、处理镜头内的元素,但仍然在固定机位、全景视角,是用一个镜头拍摄下来的。由于机位的固定,我们无法看到园丁跑出画面追逐孩子的精彩镜头。由于没有景别的变化,我们也看不到孩子和园丁脸部的生动表情以及动作的细节。

卢米埃尔拍过四本描写消防队员生活的影片:《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,由于当时放映机的改善,已能将其连成一组影片连续放映,由此便形成了最初的剪辑。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,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”,他们的电影观念要比梅里爱进步得多。梅里爱不懂在一个场景中镜头的分切,始终采用固定的“乐队指挥视点”拍摄,一味出现呆板的全景,缺乏变化和重点。而英国人却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。“布莱顿学派”开始了对于最初的剪辑的尝试,在他们的影片中,我们第一次看到了完整的不同镜头和不同场景之间的组接。1900年,“布莱顿学派”的主要成员詹姆斯·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