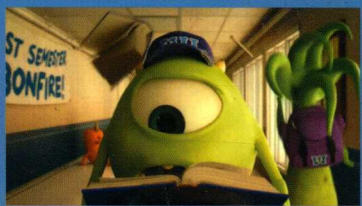


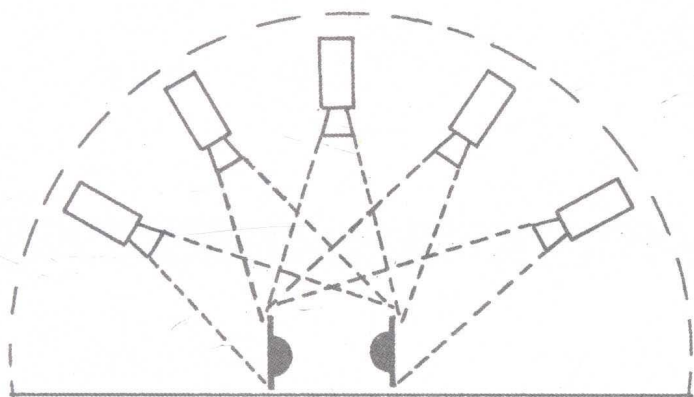
动画剪辑

On Animation Editing

强小柏 © 著



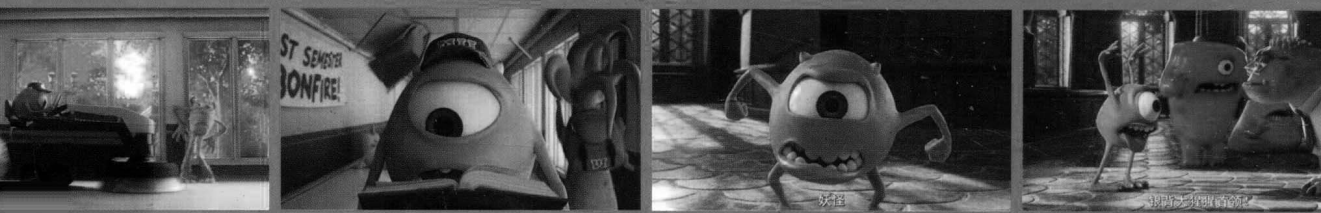
海洋出版社



动画剪辑

On Animation Editing

强小柏 © 著



海洋出版社

2016年·北京

内 容 简 介

动画剪辑是一门较专业的知识与实践性艺术。本书尝试从剪辑与蒙太奇两个方面的知识入手,帮助读者了解影视剪辑艺术的发展过程以及它在动画电影创作中的重要作用。此外,还尝试从机位的确定、两人对话以及多人对话的剪辑技巧、影片结构的剪辑技巧、色彩语言的安排、时空的剪辑安排、音响的剪辑等方面进行介绍,同时提供作者精心收集、整理的案例以帮助读者理解、掌握。

本书文字生动,语言深入浅出,既适用于高等院校动画及相关专业教材,也可以作为动画从业者提高自我修养的自学读物。

图书在版编目(CIP)数据

动画剪辑/强小柏著. —北京:海洋出版社,2015.12

ISBN 978-7-5027-9287-9

I. ①动… II. ①强… III. ①动画片—电子剪辑 IV. ①J954

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 277487 号

书 名: 动画剪辑

编 著: 强小柏

责任编辑: 张鹤凌

责任校对: 肖新民

责任印制: 赵麟苏

排 版: 海洋计算机图书输出中心 晓阳

出版发行: 海洋出版社

地 址: 北京市海淀区大慧寺路 8 号 (716 室)
100081

技术支持: (010)62100057

发 行 部: (010) 62174379 (传真) (010) 62132549
(010) 68038093 (邮购) (010) 62100077

网 址: www.oceanpress.com.cn

印: 北京朝阳印刷厂有限责任公司

版 次: 2016 年 1 月第 1 版

2016 年 1 月第 1 次印刷

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 18.5 (彩色 10 印张)

字 数: 310 千字

印 数: 1~4000 册

定 价: 49.00 元

本书如有印、装质量问题可与发行部调换

目 录

第一章 剪辑与蒙太奇 1

- 第一节 回顾剪辑史 2
- 第二节 “蒙太奇”与文学的关系及其发展 7

第二章 镜头的剪辑技巧 17

- 第一节 机位的选择 19
 - 一、不容触犯底线 19
 - 二、同一机位的不同拍摄角度 22
 - 三、变化机位的镜头处理 30
- 第二节 保持方向感的剪辑技巧 50
 - 一、不“转轴”的人物动作方向一致性 50
 - 二、画面左右人物动作衔接的技巧 51
 - 三、同一人物、同一方向、不同景别的动作衔接技巧 52
 - 四、同一人物、视线转向后的剪辑技巧 52
 - 五、纵深方向的剪辑技巧 53
 - 六、两个人物运动时方向与位置的剪辑技巧 54
 - 七、两个主观相组合的镜头运动方向的剪辑技巧 54
- 第三节 人物动作的剪辑技巧 56
 - 一、顺势的剪辑技巧 56
 - 二、巧妙地省略中间环节 56
 - 三、中全景接中景的人物动作的剪辑技巧 58
 - 四、远景切入中景的人物动作的剪辑技巧 59
 - 五、近景切入中景的人物动作的剪辑技巧 59
 - 六、中景切入近景或特写的人物动作的剪辑技巧 60
 - 七、运用道具，在不同场景中表示相似动作的剪辑技巧 61
 - 八、由“静”到“动”的人物动作的剪辑技巧 62
 - 九、人物出画、入画动作的剪辑技巧 62
 - 十、在不同场景内，前一镜头人物不出画（但有动作），后一个镜头人物从画的侧面进画的剪辑技巧 66
 - 十一、在不同场景内，前一个镜头人物出画，后一个镜头人物已在画中的剪辑技巧 66
 - 十二、矛盾关系双方进出画的剪辑技巧 67

	十三、人物不同态度时所处的对应位置的剪辑技巧	68
第四节	两人对话的剪辑技巧	69
	一、两个对话者都在同一镜头范围内的剪辑技巧	69
	二、两人对话戏在构图时是角色单独切换的剪辑技巧	70
	三、两人对话中两人构图与单人构图切换的剪辑技巧	70
	四、跟移的两个角色对话的剪辑技巧	72
	五、两个角色对话时的前后构图的剪辑技巧	72
第五节	多人对话及活动的剪辑技巧	74
	一、始终将讲话的角色放在镜头的中间位置的剪辑技巧	74
	二、关注者转移的剪辑技巧	75
	三、在多个角色谈话中，两个主讲者切换的剪辑技巧	76
	四、三个角色多次切换的剪辑技巧	77
	五、先是两个角色的对话，突然进来第三个角色，这个角色成为主导的剪辑技巧	78
	六、一个主讲者面对众人场面的剪辑技巧	79
	七、一个主讲者讲话，其他两个角色的视线随主讲者运动轨迹而动的剪辑技巧	80
第六节	运动镜头的剪辑技巧	81
	一、始终跟踪一个角色下降或上升的剪辑技巧	81
	二、人物运动与镜头运动方向一致性的剪辑技巧	83
	三、镜头运动与画中角色运动不同步的剪辑技巧	84
	四、镜头运动时画面起幅和落幅平衡感的剪辑技巧	85
	五、镜头运动改变人物位置的剪辑技巧	86
	六、角色运动带来位置变化的剪辑技巧	89
	七、利用动势而掩盖位置转移的剪辑技巧	90
	八、构置好角色位置的剪辑技巧	91
第七节	主客观镜头的剪辑技巧	92
	一、以主观镜头为主的几种语句的剪辑技巧	93
	二、以客观镜头为主的几种语句的剪辑技巧	106
第八节	巧用反射物和变焦的剪辑技巧	124
	一、巧用反射物	124
	二、变焦	129
第九节	剪辑对“视觉语言修辞”的作用	133
	一、省略修辞法的剪辑技巧	137
	二、对比修辞法的剪辑技巧	140
	三、象征修辞法的剪辑技巧	143
	四、隐喻修辞法的剪辑技巧	145

五、重复修辞法的剪辑技巧	149
第十节 剪辑中的棘手问题	152
一、镜头景别相近(相近视距)的剪辑困难	152
二、有动作的镜头连接技巧	153
三、同一景别、相同构图的场景的剪辑困难	155

第三章 时间和空间安排的剪辑技巧 157

第一节 时间安排的剪辑技巧	159
第二节 空间安排的剪辑技巧	171
一、再造艺术真实物质空间世界的剪辑技巧	172
二、表达剧中人物心灵空间的剪辑技巧	175
三、思维转移空间世界的剪辑技巧	179
四、人物服装瞬间变化转变空间的剪辑技巧	181
五、通过背景变化转移空间的剪辑技巧	181
六、虚幻出空间世界的剪辑技巧	182
七、利用角色的五官转移故事发生的空间	184
第三节 段落结构的剪辑技巧	186
一、混合各个时代烙印时空的剪辑技巧	186
二、不同时态发生事件的交替处理的剪辑技巧	197
三、同时发生事件的时空处理的剪辑技巧	200

第四章 音响的剪辑技巧 207

第一节 电影声音的价值	208
第二节 动画电影的对白	211
一、音色选择与口型错位的剪辑技巧	212
二、对白口型错位的剪辑技巧	213
三、客观叙事对白的剪辑安排	216
四、客观叙事时旁白的剪辑安排	218
五、主观镜头运动时对白的剪辑安排	225
六、对白在特殊场景中的剪辑安排	226
七、对白在人物表演配合下的“言外之意”	230
第三节 音乐的安排	231
一、戏剧冲突类影片中的音乐	232
二、散文抒情类动画音乐	243
三、纯音乐型音乐动画	244
四、静场的休止处理	247

第四节 音效的安排	249
一、音效的气氛创作	249
二、音效的角色创作	252
三、人为“口技”的音效创作	253
四、音效的“转场”作用	254

结束语	256
------------	------------

参考文献	257
-------------	------------

附录一 剪辑的工艺流程	258
--------------------	------------

附录二 经典影片创作探秘	261
---------------------	------------

一、动画片《大闹天宫》部分分镜头设计稿 (导演:万籁鸣)	261
二、动画片《宝莲灯》部分分镜头设计稿 (导演:常光希)	275

第一章

剪辑与蒙太奇

- 第一节 回顾剪辑史
- 第二节 “蒙太奇”与文学的关系及其发展

◎ 第一节 回顾剪辑史

“剪辑”的概念越来越被我国的影视艺术家和理论工作者所忽略了，取而代之的是“剪接”。别看是一字之差，后者的工作却仅仅是把素材“接”起来而已，是纯技术活。与前者的距离可是相去甚远。可见，回顾一下剪辑的历史，也许对人们认识“剪辑”的概念是有帮助的。

剪辑艺术和技术的诞生是伴随着无声片——更准确地说记录影像的胶片——终于迈出了“西洋镜”的门槛，走向电影的领域。剪辑连续的摄影片段，由枯燥的简单工具成为了一种用影像叙事的美学手段。早期无声片由被人们当作游戏般观赏的影像“玩物”，逐渐变成了受人追捧的第七艺术——电影。当代人无法去详述百多年前这个过程的细枝末节，但理论家们在研究电影发展史后，认定电影成长的历史，就是剪辑技巧逐渐成熟的历史，是蒙太奇由诞生到发展的历史。拍摄只是完成记录现实并在胶片上通过播放还原，而剪辑却可以加入创作者的主观意志，是一个真正进入叙事的阶段。从电影发展初期，我们相信这个过程一定是有一批有影像艺术想象天赋的人，不断研究捕捉有意义、有含义、吸引人的影像片段，从而使得观众由对“西洋镜”的好奇发展到热捧，痴迷电影的拍摄、组接、播放的过程到自己动手进行创作。人们终于发现，再也没有比接受和解读影像故事更有趣的事了。于是，电影就被一批热衷于这个事业的人，从技术到艺术渐渐推向成熟。

于是，一个有趣的现象出现了。当有声片出现后，丰富的对白及悠扬的音乐，献给明星的掌声，人们却忽略了剪辑的重要性，正如近一个世纪前著名电影大师普多夫金所断言的：“富于表现力的视觉组接并列的传统是一些最优秀的无声片的特点。但是自从出现有声影片以后，这种传统大都被忽略了。这本书¹的主要论点之一就是，这种忽略造成了电影的巨大损失。”²当早期的电影发明人卢米埃尔兄弟用摄影机连续记录人们的影像时，惊喜于它不同于摄影所凝固的一瞬间，活动的画面使他们渐渐地有选择地拍摄片断，但也仅仅是按拍摄次序的组合。不过，这种有“选择”已是先驱者的一大进步，他们已不满足于影像上的自然还原。这对于生活在摄像如此普及的21世纪的人们来说，也许没什么值得大惊小怪的。但对于百年前的人们却是意义非凡，因为这是人们除文字、绘画之后用影像片段进行叙事思维的一个探

1 指普多夫金著《电影技巧》，纽纳斯1929年版。

2 [英]卡雷尔·赖兹，盖文·米勒·电影剪辑技巧[M].方国伟等译.北京:中国电影出版社,1985:3.

索。卢米埃尔兄弟制作的片子中当属《水浇园丁》最为出色，这是一部事先进行了充分准备的喜剧性片断（有关这方面的案例可以从介绍世界电影史的相关文献中查到）。值得注意的是，当时的电影制作人在拍摄影片时，仍然局限于按自然时间顺序拍摄，组接也依旧遵从这种自然时空的排序。尽管他们已经开始考虑选择性的趣事，但影片效果的局限性是显而易见的。片子的本性是纪录纪实性的。

1902年，美国人埃德温·鲍特（爱迪生最初的摄影师）摄制了《一个美国消防队员的生活》。作者利用这部作品使人们明白了：①一个镜头不一定必须有完整意义的交代，可以只交代人物，也可以只交代时间或场景，其余的可以在其他镜头中加以补充；②事件的叙述，即事件的发生、进行及结束，也可以有意识地采用前后颠倒的结构。鲍特的这个壮举，说明创作者叙事意识的增强，“蒙太奇”的潜意识已经开始萌芽，说明摄影再也不是那种拘谨的、就事论事的排列叙述，创作者完全可以按自己的意志来拍摄了。这是一次革命。

尤其值得我们注意的是，鲍特在《一个美国消防队员的生活》中已经有了“剪辑”的概念，我们可以用片中的几个片段来说明。

（1）当消防队员来到现场后，作者用“化入”的技巧使观众看到一间卧室中，一个女人和她的孩子被浓烟笼罩，烈焰包围。这个女人在室内来回奔跑……

（2）当消防队员把女人救出屋后，影片又“化入”着火屋子的外面，这个激动得快要发狂的母亲苏醒后，还穿着睡衣，便跪在地上哀求消防队员快去救出她的孩子。利用拍摄技巧的曝光作不同场景介入的联系，是鲍特首次利用“特殊效果”来剪辑的尝试，运用在影片创作中控制节奏和情绪的实际例子。这是一个重要开端。标志着不同场景的连接可以叙述同一时间的事件。

大卫·格里菲斯（图1-1）绝对是电影史上当之无愧的重量级人物，他的影片《一个国家的诞生》，在电影剪辑史上具有重要意义。我们从格里菲斯对这部影片中的一个场景——林肯总统进剧场——的交代（图1-2），就足以看出格里菲斯对近代电影的贡献了。

格里菲斯与鲍特对于场景处理的明显不同是，他不再在一个场景中只用一个固定机位去考虑叙事的方法。他认为，创作者的主动性必须要通过镜头变作视距视角来引起观众的注意力。于是，一个事件可以分为若干片段，用最恰当的机



图 1-1 大卫·格里菲斯和他的代表作《一个国家的诞生》



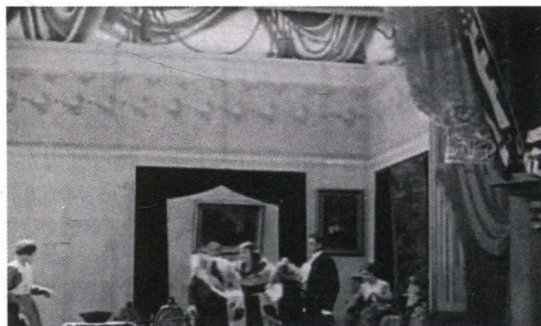
(a) 男女角色史东门和卡梅隆近景



(b) 杀手，来到包厢门外



(c) 手枪的特写



(d) 戏剧舞台



(e) 总统进入包厢



(f) 总统在包厢

图 1-2 《一个国家的诞生》

位拍摄。突出镜头的叙事重点,这样才能为戏剧性效果服务。如:为突出刺客行为的诡异,他选用了中景和近景;同时,他还用不同视距的镜头交代了剧场环境和林肯。此外,格里菲斯还创造了“梦境”和“回想”等多种戏剧性表达手段,更好地为叙述故事和刻画人物服务。

同时,还应看到格里菲斯对电影叙事的发展所作的最突出的贡献:他创造了“平行蒙太奇”的叙事手法,两条或两条以上情节线索(不同时空、同时异地或同时同地)并列表现,分头叙述而统一在一个完整的情节结构中。他在影片《党同伐异》中将四个不同时代、不同地域且毫无联系的故事并列表现交错叙述,进而用来表现一个共同的主题。在早期电影发展史上,格里菲斯可谓是讲故事的高手。

于是,人们发现,过去需要演员相当夸张的表演行为才能传递信息的镜头语言,现在通过镜头机位调度便能让观众十分清楚明了了。演员的表演反而更需要服从于导演设计镜头的要求了。其实,电影表演与舞台表演的区别在这时就出现了。格里菲斯的才能主要在于讲故事,他的成就在于创造和运用了剪辑手法,丰富、加强了电影的叙事功能。不过,这还没有完。

然而,另一位电影史上的重量级人物爱森斯坦曾指出,格里菲斯“诸如交叉剪辑、特写、闪回甚至化入化出等电影手法,在文学上都有对等的表现,而格里菲斯只不过是把它们找了出来而已”。爱森斯坦在列举了俄国青年导演的电影语言修辞运用后,进一步指出:“格里菲斯的电影可就没有这种蒙太奇结构。”他的特写能够创造环境气氛,刻画人物性格,交错主要演员对话,加快追逃两方的特写,追赶节拍。但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和影像。¹

普多夫金(图1-3),这个被称为“结构性蒙太奇”理论代表的俄国电影导演,他与格里菲斯明显不同的是,“格里菲斯用远景来表现场景,并插入细节的特写,以加强戏剧性效果。而普多夫金则完全用这些突出的细节来构成一个段落,就能得到更强的感染力。”²

“普多夫金的这种结论,一方面是得益于他的老同事库里肖夫,另一方面是从他自己当导演的经验中得来的。库里肖夫的经验告诉他,剪辑的过程不仅仅是讲述一个连续性的故事。他发现通过适当的组接并列的方法,可以赋予镜头过去从未具有的意义。普多夫金认为,如果把一个正在微笑的演员镜头接一把手枪的特写,然后再接上这个惊慌失措的演



图1-3 普多夫金

1 引自爱森斯坦,《电影的形式》,北京:中国电影出版社,1962:240.

2 [英]卡雷尔·赖兹,[英]盖文·米勒,《电影剪辑技巧》[M],方国伟等译,北京:中国电影出版社,1985:20.

1 [英]卡雷尔·赖兹, [英]盖文·米勒. 电影剪辑技巧[M]. 方国伟等译. 北京: 中国电影出版社, 1985: 22.

2 [英]卡雷尔·赖兹, [英]盖文·米勒. 电影剪辑技巧[M]. 方国伟等译. 北京: 中国电影出版社, 1985: 19.

3 爱森斯坦. 电影的形式[M]. 北京: 中国电影出版社, 1962: 62.

员的镜头, 观众会认为, 这个角色很懦弱。反之, 如果把两个镜头的顺序倒转过来, 观众就会认为这个角色是个英雄。因此, 虽然在这两种情况下用的是相同的镜头, 而把次序颠倒一下, 就会产生不同的效果。”¹

当然, 我们不能简单地把这两种不同手法理解为普多夫金与格里菲斯的区别。从深层次去理解, 我们会发现: 普多夫金把格里菲斯的探索合理化, “普多夫金对电影理论的贡献主要把格里菲斯的作品合理化。格里菲斯仅仅满足于在遇到问题时, 加以解决。而普多夫金却制定了一套可以作为指导体系的剪辑理论, 他一开始就是从原则着手的。”²用今天的眼光来看, 这两组不同含义的镜头, 一定是有前后电影语言的语境的。先人那时至少发现了不同次序镜头的剪辑, 给视听语言的语意带来完全不同的结果, 发掘出“剪辑”给电影创作所带来的变革, 其贡献是多么的巨大和深远。每个电影工作者在创作时, 必须时刻牢记并细细去品味每个镜头组接后会带来的效果。当下许多优秀影片不仅研究镜头的设计和组接, 更多的是在段落上作次序的调整, 从而使我们看到“剪辑”的意义对整部影片故事结构所产生的影响。

爱森斯坦(图1-4), 一位自称为“理性蒙太奇”的电影大师, 更是一位注重通过调动镜头突破一般意义上的叙事层面, 善用蒙太奇修辞手法讲“故事”的大师。爱森斯坦打破前人叙述性的陈规, 他运用影像的各种手段, 超越讲故事的简单方法, 用蒙太奇的修辞功能, 诸如“重复”、“对比”、“隐喻”等方法, 引导观众去体会导演(他自己)的意图以及渗透进影像中的思想感情。用他自己的话就是: “老式的影片能指导感情, 可是, (理性的蒙太奇) 还能提供指导整个思想进程的条件。”³在他的著名影片《十月》(图1-5)中, 可以看到导演对克伦斯基的无足轻重的不断嘲讽, 把他在宫中登上台阶的仪式, 与“独裁者”、“总司令”等的镜头和手持花环的塑像的镜头并列起来; 他的野心是用他和拿破仑的胸像的对比来表现的; 坦克冲上战壕, 跟着是克伦斯基倒在床头的镜头, 给人的印象是克伦斯基是个彻头彻尾的无能的统治者。由于爱森斯坦不断地总结和实践, 后面的电影实践者和理论工作者将他和电影蒙太奇牢牢捆绑在一起了。他的专著《蒙太奇论》被视为认识电影艺术哲学和电影美学的重要著作, 而他的电影《战舰波将金号》(图1-6)则成为世界电影史上的经典。



图 1-5 《十月》

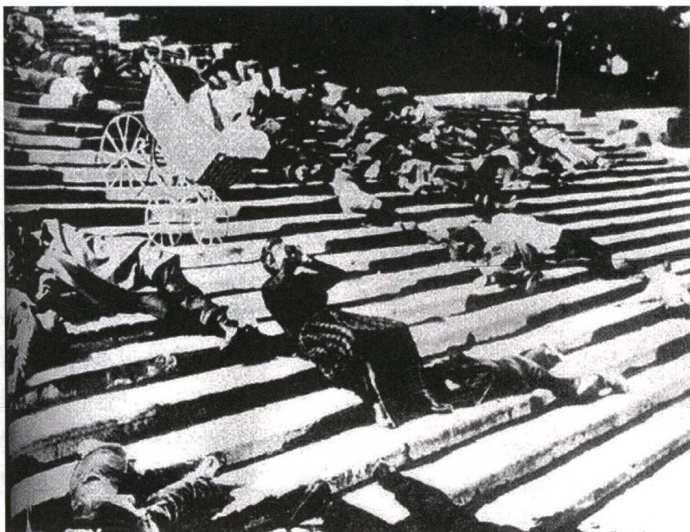


图 1-6 《战舰波将金号》

从以上回顾电影早期无声片的先驱者的探索过程，可以看出“剪辑”在电影发展上的突出贡献，它是先人在实践中不断摸索的过程。可见，要提高自己的动画专业水平，认识“剪辑”并学会运用是多么重要。千万不要把它仅仅看作是一项把镜头衔接起来的技术活，它是一门以艺术为先导的技术工种，只有这样你才真正跨出了技术的小圈子，进入电影创作的殿堂。

【思考题】

1. 在世界电影发展史上有哪几位电影艺术家对剪辑作出了杰出贡献？他们有哪些理论和实践上的贡献？
2. 你是如何理解剪辑在电影创作中的作用？举例说明。

◎ 第二节 “蒙太奇”与文学的关系及其发展

回顾电影剪辑发展史，人们会发现有个词与之形影不离，那就是“蒙太奇”。何谓“蒙太奇”？“蒙太奇，法文montage的音译，原意为‘构成’、‘装配’，是电影艺术的重要表现手段。一部影片是由许多不同镜头组成的，这些镜头分别拍摄完成后，再按照原定创作构思有机地组接起来，使其通过形象间相辅相成的关系，产生连贯、呼应、悬念、对比、暗示、联想等作用，从而形成各个有组织的场面和段

1 夏征农·辞海[M].上海:上海辞书出版社,1999:1155.

落,直至一部完整影片。这种表现方法通常称为‘蒙太奇’。运用这一手段来处理镜头的联结和场面、段落的转换,可使全片达到结构严整、条理通畅、展现生动、节奏鲜明的要求;有助于充分揭示影片的内在含义。蒙太奇除指画面与画面之间的组合关系外,也包括画面与声音、声音与声音之间的组合关系,这些组合关系都从属于影片内容,为影片内容服务。”¹

自从人类有了语言交流,对语词语句的选择、装配、构成这些人们彼此间沟通技巧从来就没有停止过,由口头语言到书面语言、再到现代运用各种电子、光影、脉冲信号、光纤信号、激光束等传递语言,交流信息。交流方式方法的不断进步与交流科学手段的更替发展显示出是两条并行发展的轨迹。所以说,在早期已能获得的文献中,尤其是同为叙事舒爽情感艺术的文学,我们都可以从中寻找到“蒙太奇”的连贯、呼应、悬念、对比、暗示、联想等作用的影子。

在诗词中也常可读出文字描绘的画面间作者的情与景的呼应或景与情的暗示。我们知道在诗中情和景的关系是紧密联系的,诗人写景抒情有许多种手法。一种是情感与景色分写,上下文各有侧重。如,《诗·大雅·云汉》:“倬(大)彼云汉,昭回(光转)于天。”广阔的银河,光芒照耀在天上,这是写景。中间说了其他的话,然后接着说,“旱既大(太)甚”旱得太厉害了,可广阔天上的光芒依然照射着,叹息老天为何不下雨。这里上句侧重写景,下句则侧重抒情感叹。还有一种写景中抒情,情包含在描绘的景中。而谢灵运在他的《登池上楼》中写道:“池塘生春草,园柳变鸣禽。”诗人从春草中,从园柳和鸣禽中,感受到春天的蓬勃生机,这里就透露出诗人喜悦的感情。陶渊明在《拟古》中写到:“日暮天无云,春风扇微和”。诗人通过写景表达出了对美好春光的赞美。情隐藏在写景之中。再如《诗·采薇》中写军士出征回来的诗句:“昔我往矣,杨柳依依。今我来思(犹‘兮’),雨雪霏霏。”上两句是写出征时的情形,下两句是写回来时的情况。出征时是春天,回来时是下雪天。出征时看到柳条柔弱随风飘动的样子,这个“依依”是写柳条,又限于写柳条。这时征人怀念家室,不说自己和亲人依依不舍,“杨柳依依”,是借杨柳寄托思念之情,把杨柳拟人化。这种表述是一种进步。

当然,情由景引起,同样的情会给景物着上不同的感情色彩。比如杜牧《山行》中的“停车坐爱枫林晚,霜叶红于二月花”,枫叶的美引起诗人的喜悦,是触景生情,可喜的

景物顿然激发起了诗人的喜悦感情。《西厢记》的长亭送别里却写“晓来谁染霜林醉，总是离人泪”，枫叶是可喜的景物，却带着悲伤的情绪，这是作者给它添加了悲哀色彩。同写枫树，因角色心情不同而产生的情感喻义就不同。可见语境是十分重要的，正像语言一样，同一场景、同一景物会因主人翁的不同心境，会传递出不同的语意，这在电影中是常见的现象，如同以上列举的诗句例子一样¹。

再如杜甫的《登岳阳楼》：上阕指出洞庭湖的浩渺无边，好像吴楚的东南部裂开了，天地在其中浮着，是写景；下联说亲朋中没有一个字的来信，自己年老生病了，只在孤舟中漂泊，是写情。在孤独、漂泊、老而无助者眼中的浩瀚的洞庭湖显然是悲哀怨叹的，却绝不是范仲淹笔下的洞庭湖“衔远山，吞长江，浩浩汤汤”。

当然也有借景寄情的。如欧阳修的《蝶恋花》：“……门掩黄昏，无计留春住。泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。……”词中的这位女子因为她所思念的人在外游荡不归，无法留住，所以在“无计留春住”中感叹无法忘怀的情绪，把思念和留恋之苦加到了景物上去了，把花人格化而去寻找，同时借写花的飘零，进一步表达此时的感慨之意。情与景的相互寄语，互衬互托，正是我国诗词语言中独特的美学思维，含蓄而不直白，这是我国古代诗词创作中的重要美学思想。言外之意（画外之意），说到底就是蒙太奇语言的基石。利用景和景物来增强电影语言情绪氛围的范例在中外经典片中并不少见，无论是故事片、动画片中都能找到，如故事片《红高粱》、动画片《哪吒闹海》等。

同样，在中国古典小说中不乏许多精彩案例，短短几句语言营造出的氛围，足以令人联想不断，从中不难看出我国古代小说家驾驭叙事的能力。现以《三国演义》第九十二回“赵子龙力斩五将，诸葛亮智取三城”中一段为例：

却说孔明率兵前至沔阳，经过马超坟墓，乃令其弟马岱挂孝，孔明亲自祭之。祭毕，回到寨中，商议进兵。忽哨马报道：“魏主曹睿遣驸马夏侯楙，调关中诸路军马，前来拒敌。”魏延上帐献策曰：“夏侯楙乃膏粱子弟²，懦弱无谋。延愿得精兵五千，取路出褒中，循秦岭以东，当子午谷投北，不过十日，可到长安。夏侯楙若闻某骤至，必然弃城望横门邸阁而走。某却从东方而来，丞相可大驱士马，自斜谷而进；如此行之，则咸阳以西，一举可定也。”

孔明笑曰：“此非万全之计也……”书中孔明指出魏延的轻敌思想，不但会折损五千将士，也会大伤锐气。于是，

1 以上案例均得益于周振甫先生所著《诗词例话》（北京：中国青年出版社，1979）。

2 膏，肥肉；粱，精粮。意指过惯骄奢淫逸生活富贵家子弟。

他“差人令赵云进兵。”这是一段即将开战前的“序幕”，短短交代中就关联了几件事：祭祀马超、探马来报军情、魏延献策、孔明发令。牵扯到的场景与地点有：沔阳、马超坟墓、商议帐中、褒中、秦岭、横门邸阁……关联的人物：孔明、马岱、哨马、曹睿、夏侯楙、魏延。从孔明率兵前至沔阳到差人令赵云进兵，其间对人物态度、行为，场景等的叙述，足以激发你对当时情景画面的想象力。下面我们再看一下赵云力斩五将的战场描述。

却说夏侯楙在长安聚集诸路军马。时有西凉大将韩德，善使开山大斧，有万夫不当之勇，引西羌诸路兵八万到来；见了夏侯楙，重赏之，就遣为先锋。德有四子，皆精通武艺，弓马过人；……

仗还未开打，作者已把赵云即将面临的对手介绍了一番，一场激战和厮杀看来是难免的。先把对手介绍一遍，能战胜强大对手的战将就无须赘言了。渲染战前的紧张气氛，一直是中外著名小说家们惯常使用的写作技巧，在《三国演义》中更为经典。在现代战争影片中也常有通过战前推演，行军战车的尘土飞扬、“轰隆隆”直升机一架架飞驰而过的轰鸣声、紧张的调兵遣将等影像画面来让观众感受到这种“山雨欲来风满楼”的战前紧张氛围。下面再看看《三国演义》中这段战场描述吧。

韩德带四子并西羌兵八万，取路至凤鸣山，正遇蜀兵。两阵对圆。韩德出马，四子列于两边。德厉声大骂曰：“反国之贼，安敢犯吾境界！”赵云大怒，挺枪纵马，单搦韩德交战。长子韩瑛，跃马来迎；战不三合，被赵云一枪刺死于马下。次子韩瑶见之，纵马挥刀来战。赵云施逞旧日虎威，抖擞精神迎战。瑶抵敌不住。三子韩琼，急挺方天戟前来夹攻。云全然不惧，枪法不乱。四子韩琪，见二兄战云不下，也纵马抡两口月刀而来，围住赵云。云在中央独战三将。少时，韩琪中枪落马，韩阵中偏将急出救去。云拖枪便走。韩琼按戟，急取弓箭射之，连放三箭，皆被云用枪拨落。琼大怒，仍绰方天戟纵马赶来；却被云一箭射中面门，落马而死。韩瑶纵马举宝刀便砍赵云。云弃枪于地，闪过宝刀，生擒韩瑶归阵，复纵马取枪杀过阵来。韩德见四子皆丧于赵云之手，肝胆皆裂，先走入阵去。西凉兵素知赵云之名，今见其英勇如昔，谁敢交锋？赵云马到处，阵阵倒退。赵云匹马单枪，往来冲突，如入无人之境。

虽然战场只在“凤鸣山”一地，作者描述的战况却十分吸引人。单就每个搏杀情况，叙述就各不相同。韩瑛是被赵