



新世纪普通高校广播电视艺术学系列教材

影视导演基础

YINGSHI DAOYAN JICHU

肖 帅 主编

河南大学出版社

54 565,555,214,102,547,895,321
58 254,565,555,214,102,547,895
458,254,565,555,214,102
65,555,214,102,547,895,321 547

ISBN 978-7-5649-1381-6



9 787564 913816 >

定价：27.00元

新世纪普通高校广播电视艺术学系列教材

总主编 段汴霞

影视导演基础

YINGSHI DAOYAN JICHU

主 编	肖 帅	
副主编	乔晓英	王 超
编 委	黄 鑫	屈高翔
	高红波	崔 军
	孙笑非	

河南大学出版社

· 郑州 ·

图书在版编目(CIP)数据

影视导演基础/肖帅主编. —郑州:河南大学出版社,2013.12

(新世纪普通高校广播电视艺术学系列教材 总主编 段汴霞)

ISBN 978-7-5649-1381-6

I. ①影… II. ①肖… III. ①电影导演—高等学校—教材②电视—艺术导演—高等学校—教材 IV. ①J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 262283 号

责任编辑 刘利晓 陈晓林
责任校对 李 明 邓 有
封面设计 张 松

出版发行 河南大学出版社

地址:郑州市郑东新区商务外环中华大厦 2401 号

邮编:450046

电话:0371-86059712(高等教育出版分社)

0371-86059713(营销部)

网址:www.hupress.com

排 版 郑州市今日文教印制有限公司

印 刷 郑州海华印务有限公司

版 次 2013 年 12 月第 1 版

印 次 2013 年 12 月第 1 次印刷

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 13.25

字 数 314 千字

印 数 1~3000 册

定 价 27.00 元

(本书如有印装质量问题,请与河南大学出版社营销部联系调换)

总 序

中国的广播电视事业是随着国家经济、政治和文化的发展由小变大、由弱变强的,而广播电视艺术是 20 世纪伴随着电子技术的飞速发展而诞生的,被专家和学者称作继诗歌、音乐、绘画、雕塑、建筑、舞蹈、戏剧、电影之后的一种新的艺术形态。广播电视在传播新闻信息的同时,与文学、艺术结缘,形成了丰富多彩的广播电视艺术,如广播剧、广播音乐、广播戏曲、广播文学、电视剧、电视音乐、电视戏曲、电视文学等。随着网络 and 多媒体技术的普及,广播电视的艺术表现形式更加丰富多彩,视听手段更加多样化,数码摄像机(DV)影像、微广播剧、微电影等独特的广播电视艺术表现形式为 21 世纪的广播电视传播添加了无数个精彩的瞬间。21 世纪,广播电视艺术作为社会文艺形态的重要组成部分,在繁荣社会文化、促进社会和谐进步等方面将会起到举足轻重的作用。

广播电视艺术学学科涉及面广,侧重于对广播电视表演艺术、历史、艺术理论、广播电视文艺创作规律、音乐学、美术学、艺术设计、戏剧戏曲学、电影学、舞蹈学等学科的综合,是以现代电子信息技术为主要手段,采用广播、电视、文字、音像、计算机网络等多种媒体进行的理论与实践相结合的教育学科。随着国际、国内广播电视艺术形式的不断繁荣与发展,我国的广播电视艺术学学科也在高等院校有了相应的发展。据 2012 年教育部统计,目前我国普通高等院校里开设广播电视艺术学专业的已有千所。广播电视艺术学学科的教育形式也呈现出多层次格局:专科生教育、本科生教育、硕士生教育、博士生教育、成人教育、函授教育、在职教育。专业内容主要涉及广播电视编导、影视戏剧文学、导演、电视摄像艺术、广播电视节目策划、网络影视节目制作、影视特效、音响制作、纪录片制作、微电影制作、电影电视编剧等方面。近年来,我国广播电视艺术学教育工作者遵循党的教育方针,通过辛勤的劳动,为国家培养出大批学习优秀、实际操作经验丰富的毕业生,这些优秀的毕业生成为我国广播电视艺术事业发展的中坚力量。

21 世纪,广播电视艺术学教育在国家“十二五”规划的推动下呈现出迅猛发展的势头。为国家培养出更多综合素质高、艺术创意新颖、技术全面的广播电视艺术人才成为高校教育工作者的共识。知识的获取离不开教育,教育离不开教材,门类和品种齐全、体例新颖、观点鲜明的广播电视艺术学教材是莘莘学子学习和实践的知识宝库。

“新世纪普通高校广播电视艺术学系列教材”集聚省内外十多所高校的广播电视专业教师以及一线广播电视工作者,集思广益,精心策划,内容涉及广播电视艺术学的多个领

域,如广播影视历史与理论、视听语言艺术表现形式、广播电视节目制作、电视摄像方法与技艺、广播影视编剧、影视导演艺术、电视稿本写作、多媒体节目制作、影视广告艺术等。为方便学生学习使用,本套教材在编写体例上采用统一编写模式,对学习重点、难点和延伸拓展的教学点都有严格的规定;在内容上追求思想性、知识性、实用性、艺术性、趣味性相结合,力求内容新、覆盖面广;在形式上图文并茂,生动有趣;在创新性上,对近年来广播电视艺术发展中的新思想、新理论、新技术进行汇编并融入教材,使教材的内容与形式紧跟时代步伐,与时俱进。

21 世纪,我国广播电视艺术文化创意繁花似锦。中国的广播电视事业与广播电视艺术学教育将会有有一个巨大的飞跃与发展,希望本套教材能够为新世纪广播电视艺术人才的培养作出应有的贡献。

段汴霞

2012 年 4 月

前言

曾几何时,影视导演工作对于常人来说几乎是遥不可及的,就像被封锁在玻璃橱窗里的高档艺术品一样散发着神圣的光晕。随着大众文化的日渐普及和当代科学技术的发展,艺术审美逐步变得生活化。人们不仅可以通过电视、电脑、手机等随时观看影视艺术作品,还可以拿起手中的DV和单反相机等影像拍摄器材自己拍摄作品,从影视艺术的接受者一举成为影视艺术的创造者。特别是近些年微电影的兴起和快速发展为普通百姓提供了更多展示自己创作才华的机会,从普通人变成导演已不再是难以企及的梦想。

几次工业革命的发展成就惠及世人的物质生活,人们在衣食无忧之后便开始寻求更高层次的精神享受,于是文化产业便应运而生。文化产业的发展必然需要一批文化产品的创造者投入进来,他们有异于传统的知识分子,是布尔迪厄所称的新型文化媒介人,而现在高校中的影视与传媒专业无疑就是培养这类知识分子的地方之一。近些年,影视编导专业逐渐变成一个热门专业,就读该专业的莘莘学子抱着极大的热情积极地投入到影视节目制作的学习中来。为了配合影视导演课程的教学,我们结合自己的教学条件和学习重点编写了这本关于影视导演的教材。

本教材紧紧围绕影视导演工作中所面临的实际问题展开。教材从导演在影视中的关键作用、素质培养、工作程序等谈起,接下来分别从导演对剧本的处理、导演的叙述技巧、导演与演员表演的关系、导演在影视拍摄中的工作、导演对画面造型语言的处理、导演对影视中声音的处理,以及导演与剪辑几个部分进行较为详细、具体的讲解。教材结合影视导演专业的基础理论,围绕导演工作的各个阶段,以及导演在工作中遇到的问题逐一展开,普及导演各方面的基础知识,解决导演所面临的实际问题。

参与本教材编写的作者都是从事影视教学的高校教师,他们结合自己的学习经历、创作实践和教学经验,编撰出了这本教材。河南大学新闻与传播学院肖帅组稿并撰写了教材的前三章,肖帅与四川师范大学电影电视学院乔晓英联合撰写了第四章和第五章,安阳工学院文法学院王超撰写了第六章和第七章,河南大学新闻与传播学院屈高翔撰写了第八章,河南大学外语学院黄鑫撰写了第九章。在此对各位老师的辛勤工作表示感谢。

肖 帅

2013年9月8日

目 录

第一章	导演概述	/1
第一节	导演的形成及在影视创作中的地位	/1
第二节	导演的素质与能力	/5
第三节	导演的风格	/11
第四节	导演的工作程序与职责	/20
第二章	导演与剧本	/27
第一节	影视剧本	/27
第二节	剧本的选择与分析	/31
第三节	导演构思	/36
第四节	分镜头剧本的创作	/44
第三章	导演的叙述技巧	/50
第一节	影视的冲突	/51
第二节	影视的节奏	/56
第三节	影视的细节	/63
第四节	影视的悬念	/70
第四章	导演与表演	/76
第一节	影视表演艺术的特性	/76
第二节	导演对角色的选择	/80
第三节	导演对演员的指导	/88
第五章	导演与拍摄	/95
第一节	拍摄的景别	/95
第二节	拍摄的角度	/99
第三节	拍摄时的镜头表现	/102
第四节	场面调度	/107
第六章	导演与画面造型	/113
第一节	影视的画面构图和特点	/113
第二节	画面构图的要点和布局	/116

	第三节	灯光	/127
第七章	导演与声音 /137		
	第一节	有声电影的历史	/137
	第二节	声音的功能和基本要素	/141
	第三节	声音的形式	/150
第八章	导演与剪辑 /157		
	第一节	影视中的剪辑艺术	/157
	第二节	蒙太奇与影视剪辑	/162
	第三节	剪辑的法则	/172
	第四节	剪辑与影视节奏	/176
第九章	电视导演的独特性 /184		
	第一节	电影导演与电视剧导演的差异	/184
	第二节	电视专题片导演与电视艺术片导演	/192
	第三节	电视综艺娱乐节目导演	/195
	第四节	电视谈话节目导演及其他	/197
参考文献 /201			

第一章 导演概述

教学重点:了解导演的形成过程以及导演在影视制作中的地位与作用,熟练掌握导演的工作程序,深刻认识导演应具备的基本素质与技能,并熟悉影视作品的各种类型和导演的不同风格。

教学难点:准确把握不同类型影视作品的艺术特征,清晰认识导演的艺术风格及影响导演艺术风格形成的各种因素。

第一节 导演的形成及在影视创作中的地位

导演是影视艺术创作的领导人和摄制组的总负责人,导演的个人能力、思想和艺术水准直接决定着影视作品的品位和格调。在影视作品创作的整个过程中,导演都处于指挥中枢,影视制作的所有部门都应在导演的指挥下行动。导演几乎是伴随着影视艺术的产生而产生的,但导演这一职位却是从戏剧界引入的。在戏剧艺术中,导演的形成过程从另一个侧面说明了导演在戏剧及影视艺术中的重要作用与价值。

一、导演的形成

戏剧艺术的产生和发展有着源远流长的历史。在戏剧演出中,演员和剧作家一直扮演着重要的角色,而导演却是戏剧发展史中的年轻“角色”,“导演”这一名词的出现也不过区区百余年。但“导演”一词的出现,也正说明了这一职位的重要性。据说“导演”这个词第一次出现是在1876年。当时德国有位萨克斯·梅宁根公爵,他领导的梅宁根剧团于1874年进入柏林,两年后,在梅宁根剧团的记事本上出现了“导演”这个词。可当时导演的职能还只是维持剧院秩序、管束演员、处理罚金、兼写剧本、检查服装道具、照看演员上下场等,基本上还只是个舞台监督兼纠察的职位。^①当然,在“导演”这一名称出现之前,也必定有从事一些维持秩序、组织演出,甚至肩负导演之事的人,只是名分未立则地位不稳,尽管执行种种工作,但其职责及地位并没有得到确定,这在一定程度上也影响到了导

^① 熊源伟:《导演入门》,中国戏剧出版社,1988年版,第1页。

演体系的完备。而导演职责一旦确定,其在戏剧演出中的重要地位便迅速凸显出来,逐渐取代了编剧和演员长期占据的核心地位。在仅仅一百多年的历程中,导演已经在戏剧、电影、广播和电视中确立了自己的领导地位,成为主宰这几类艺术发展的核心力量。

如今,在影视艺术中,没有导演的剧作完全是不可思议的。并且,随着影视制作方式的日益复杂和多元化,如果没有一个处于核心地位的人统一指挥和组织,整个影视的拍摄工作或许会立刻陷入混乱。但是,影视导演体系的成熟也不是一蹴而就的。

在电影诞生之初,法国的卢米埃尔兄弟用自己发明的“活动电影机”所拍摄的《火车到站》《工厂大门》《婴儿的午餐》等都停留在无意识的客观记录阶段,只不过是照相术的一种延伸。而《水浇园丁》则似乎有意识地“把照相术发展成一个讲故事的工具”^①,简短的喜剧情节显示了喜剧片的雏形,它被认为是最早的用电影叙述故事的作品,表明卢米埃尔兄弟在客观、忠实记录生活的同时也开始了自己的创作。但由于技术和观念上的局限,他们的电影拍摄最终只是止步于“客观纪录”的阶段,没有开拓电影艺术的表现潜力和导演的创作能力。

与卢米埃尔兄弟的照搬生活不同,乔治·梅里埃(以下简称梅里埃)将电影与文学、舞台表演的幻境以及魔术结合起来,从而构成了有异于活动摄影的新的艺术形式,拍摄出了《月球旅行记》《仙女国》《太空旅行记》等童话片和科幻片,成为世界电影故事片的开拓者,他也因此被称为“第一个电影导演”。他建立了电影摄影棚,开始进行一些复杂的场面调度,并创造性地开始使用“停机再拍”、“合成照相”、“叠印”等技巧,但梅里埃过度沉湎于各种魔术特技摄影,这影响到其对电影艺术观念的探索。梅里埃的电影没有摆脱戏剧的影子:首先,戏剧舞台没有消失,一切都在舞台上出现,演员与各种活动的物体都是以一定的次序从舞台上通过;其次,电影仍沿袭从戏剧艺术那里继承来的技巧与美学,电影作为新兴的媒体的独立性并未显现出来,如演员们的化装及动作表情都极其夸张做作,恪守古典戏剧的“三一律”等;最后,也是关键之处,在于此时的摄影机还没有动起来,固定的摄影机从固定高度和角度拍下来的影像,就像观众坐在剧场的一角观看舞台上的演出一样。但是,梅里埃将电影从“再现的工具”发展为“表现的手段”,这为之后导演的创作打下了良好的基础。

美国导演 D. W. 格里菲斯(以下简称格里菲斯)突破了指挥视点固定机位拍摄法,他使摄影机运动起来,使摄影机的镜头更加靠近或远离角色,使之更高一点或者更低一点,他或摇动,或推拉,或俯仰地移动着摄影机,造成不同的景别和视角,让摄影机开始参与到剧情中去而不仅仅是一个旁观者,并最终建构了一套电影语汇和独立的叙事模式,因此格里菲斯被称为“电影语言大师”。并且,他打破了“顺序式的时空结构”,运用倒叙、插叙等手段丰富了电影的叙事手法,并初步形成了电影的叙事结构模式。其导演的《党同伐异》《一个国家的诞生》成为世界电影历史上的经典之作。经过格里菲斯等人的努力,电影由最初的剧场杂耍逐步成为一种独立的艺术形式,电影导演在电影艺术中的地位随之便确立了起来。

在 20 世纪 20 年代末,声音的应用困惑了新一代导演,有人欢喜有人愁,该不该以及如何运用声音使之成为电影艺术新的争论点。但此时广播导演们发现单独通过声音就能

^① [德]齐格弗里德·克拉考尔:《电影的本色》,邵牧君译,江苏教育出版社,2006 年版,第 42 页。

在他们的听众的脑海中创造出视觉画面的技巧。

20 世纪三四十年代,继电影和广播之后,电视作为一种新的媒体诞生了。作为新的艺术门类,电视则直接采用了电影和广播对画面和声音的运用技巧,并逐步发展出自己的语言特色。电视媒体的产生必然需要一批新的导演,当时的那些电视导演大多是来自于广播界和电影界,由于受之前所熟悉的工作环境的影响,他们很自然地借鉴了广播和电影的许多技巧。由于直播电视的摄影机有极大的运动性,早期的电视导演在他们的镜头中发展了流畅的运动,使之与电影的镜头切换等产生一定的差异,当然电视与电影还有其他方面的不同,后面针对这一问题有专门论述。

二、导演在影视创作中的地位

导演是影视剧组的领导核心,更是影视作品创作的灵魂人物,在影视创作过程中处于极其重要的地位,这几乎是毋庸置疑的。在展开论述之前,首先看一下电影导演和理论家们对导演地位的认识:

导演就像将军和政治上的领导一样,是一个富有侵略性的人,但你不需要有恶意的侵略性,不需要敌对的、不愉快的态度。事实上,你需要有积极的态度。你需要成为真正的领导。这就是说,你需要让工作人员各司其职。你是领路人、指挥家、预言家,你是老板,如果你是奴隶,最终,这是你的错误。如果你能告诉大家该做些什么,所有人都很高兴。^①

如果你是导演,你要为一切正面和负面的东西负责。不经你允许的东西不能出现在电影里。你需要反抗。如果剪辑师做了什么手脚,你要说:“不,这个不好,拿掉。”或者你要说:“啊,这个不错,留着吧。”但是,你要对所有的决定负责。^②

绝对不要去问摄影师:“你看怎么样,乔治?——应当用高调还是低调?他应当躺着还是站着?”你这样问时,你就完蛋了。因为这样一来,人人都会随便插手了。导演只有一个。你越被人看作是一个知道怎么办的导演,你就越能够吸引别人参与到创作中来。^③

他是一个乐队的总指挥——不,他的责任比这还重大:他是总工程师,他计划了这个建筑,或至少决定了整个建筑物的风格、种类,并且负责完成这全部工程,尽管他目前处在一个隐蔽的角落,他的地位会越来越明显。我们的观众的欣赏程度越高,导演将越来越受到人们的推崇。^④

无论是将导演比喻成“将军”、“政治上的领导”还是“乐队的总指挥”、“总工程师”,都

① [美]埃里克·舍曼:《导演电影:电影导演的艺术》,丁昕等译,广西师范大学出版社,2005 年版,第 19 页。

② [美]埃里克·舍曼:《导演电影:电影导演的艺术》,丁昕等译,广西师范大学出版社,2005 年版,第 20 页。

③ [英]特伦斯·圣约翰·马纳尔:《电影导演》,一匡译,中国电影出版社,1991 年版,第 17 页。

④ 张骏祥:《导演术基础》,中国戏剧出版社,1983 年版,第 98 页。

说明了导演在影视创作中至关重要的地位和作用,导演自己也必须摆正自己所处的位置,这样他才能认识到自己所拥有的权力和肩负的责任。作为一个领导者和总指挥,在影视艺术创作中,导演具有最高的选择权和决策权,有着不可动摇的权威地位。他有权指挥演员、摄影师、灯光师、化妆师、剪辑师等剧组的所有成员按照自己的意图行事,当其他创作成员的观点与导演相左时,导演需要站在自己的角度和立场命令或说服对方与自己保持一致,而不是迁就或者退让。当然,导演主导影片的整体风格,因此也必须对影片最终的成败负责。这就要求导演在意识深处把影视作品看成是自己的孩子,从一开始就要注入自己全部的心血,用心经营。

影视艺术作为一门综合艺术,它的创作过程需要多个来自不同专业、不同技术的人员共同努力来完成,可以说影视作品是集体创作的结晶。而在这个集体中,导演无疑是创作的核心,随着电影制作模式的日益成熟,导演的这种核心作用日益凸显出来,因此人们常常听到影视创作的“导演核心制”之类的说法。导演从剧本出发,形成自己的艺术构思后,通过阐述将他的各种想法传达给创作的各个部门,最终将个人意图变成荧幕形象呈现出来,使之深深烙上自己的个性特征和精神气质。

虽然导演是领导者和总指挥,但并不是说影片创作的每一部分导演都要事必躬亲,要事无巨细地参与整个摄制组创作的方方面面,而且导演一个人也不可能有这么多的精力去做这些。导演的权力和职责应该体现在影片创作的整体性方面,即决定影片的整体风格和艺术表现,他要用自己的意图和表达去控制影视的整体面貌,将各部门的想法和创作风格统一起来,使之符合自己的要求。假如没有导演的领导指挥,影视创作的各部分各自为战,那么拍摄出来的作品可能会像一盘散沙一样让观众难以领会其所表达的意旨。具体来说,面对着一个即将被拍摄的剧本,就算剧本本身的对白已经很清楚,演员动作行为和每一个场景的设置也已经说明得足够精细,但拍出来的作品仍有可能存在多种不同的风格面貌——演员、摄影师、灯光师、剪辑师等各自对被拍摄的剧本都有自己的理解,这么多种互不相同的理解必然形成不同的创作走向,于是,演员的表情与动作细节、摄影机的机位与拍摄角度、镜头取舍的长短、光调的运用、道具的摆设等都会形成各自不同的风格,而最终拍摄出的整部电影也将是一个“四不像”的东西,支离破碎,缺乏整体感,影片的整体感即使是创作各部门独立发挥最佳水平也无法达到。整体是相对局部而言的,整体感是通过导演串联、融合、沟通各局部的力量而实现的,说得更确切些,整体的含义是:“单独的个别因素被看作它自身的特例被它收纳。整体不针对其他事物,只针对它自身内部的多种因素。演员、剧本、摄影、剪辑相对于导演头脑中的整体仅仅是局部。导演的作用是要保证这些局部的存在都是为了整体的表达。”^①

然而,并不是说导演的想法就不可挑战、不容置疑,导演的意图的传达也不一定必须是耳提面命的发号施令,相反,导演必须学会与剧组的各部门相互合作,共同创作。善于与别人合作是优秀的导演所应具备的基本素质之一,因为导演的构思和创作意图最终必须通过各部门的通力合作共同实现。他通过剧本与剧作家合作,通过角色塑造与演员

^① [美]埃里克·舍曼:《导演电影:电影导演的艺术》,丁昕等译,广西师范大学出版社,2005年版,第8页。

合作,通过摄影与摄影师合作,通过作曲与音乐家合作,通过剪辑与剪辑师合作……在这个过程中,导演作为剧本的阐释者和综合艺术的组织者,其与人合作的积极态度是必不可少的。如果导演独断专行,听不得别人的不同意见,尽管看似其权力无边,其结果将是孤军奋战,最终会导致其在影视创作过程中自顾不暇,捉襟见肘。

第二节 导演的素质与能力

导演可能不是剧作家,可能不是专门的摄影师和灯光师,可能不是音乐家,甚至不通晓音律,可能不懂得道具的制作和化装的技巧,也可能对各种剪辑技巧不够谙熟,但作为影视艺术创作的领导和核心,一个称职的导演就必须具备一定的基本素质和技能。这些素质与技能让导演拍摄出的影视作品不同凡响,独具特色。但这些素质与技能的掌握并无口诀或心法可用,而是需要个人在诸多方面做出持之以恒的努力。

一、专业知识与技能

导演应具备的最基本也是最重要的素质,无疑是影视专业和导演行业内的各种知识和技能。这些知识和技能要通过专业课相关课程的学习和实践而获得,如影视艺术的发展史、影视艺术学与美学理论、影视视听语言的理解与运用、影视创作的方法与技术等。只有掌握了影视专业的相关知识与技能,才能保证自己在导演影视作品的时候不至于显得“外行”。

影视艺术是艺术与技术的结晶,也是理论与实践的具体产物。因此,影视创作要求导演不仅要掌握各种艺术理论和艺术观念,还要通晓甚至熟练掌握各种影视制作技能;不仅要懂得各种创作理论和导演理念,还要善于通过实践将理念性的东西呈现于荧屏。艺术与技术、理论与实践不可厚此薄彼,更不可偏废其中的任何一方面。

导演常常被说成是剧组中的“万金油”,这是因为,他需要统领、指挥整个剧组中的各个部门,因此这要求他必须懂得各个部门的创作规律和相关知识,这样才能对别人的工作“说三道四”,“指手画脚”。对于摄影师,导演最起码要知道他的影像风格是否与自己的创作理念相符合,并能在拍摄前期提出自己的影像要求;对于美术师,导演要能对他提出场景布置及影调调控的要求;对于化妆师、服装师、道具师,导演要懂得他们的手下工夫是否与故事所发生的年代相吻合等。这就要求导演必须成为一个技术家和艺术家,要懂得编剧和表演的知识,具备一定的美术和音乐知识,熟悉摄影、照明、音响和剪辑的各种方法,了解化装、造型等知识,尤其是摄影、剪辑和后期制作等技术含量较高的技能,这些都非一朝一夕所能掌握的。有些导演本来就是精通某一方面技术的行家里手。例如,肖风、张艺谋、顾长卫本身就是摄影师出身,姜文、周星驰等最初或者说最主要是以演员的身份与观众见面的,而冯小宁更是具备扎实的美工科班基础并且集编剧、导演、摄影师、特技师、剪辑师、制片人于一身。

在平时学习的过程中,或许大部分同学对技术的东西更感兴趣,实用性的价值观被认为是看得见、摸得着的最实在的东西,而所谓的理论和理念只是玄之又玄、大而无当的东西。其结果是他们更愿意通过每天的实践来证明自己的能力,而忽视影视艺术创作中最本质的东西,即影视作品的思想、灵魂和影视的艺术价值。这种认识倾向和做法对一个立志或即将成为导演的人来是极其危险的,因为,当影视作品达到一定的层面后,技术的差异已经变得十分渺小,甚至微不足道了,或者说技术永远不会成为衡量一部优秀作品的关键性因素,而只懂得炫技的导演永远也成不了一流的导演。对此,甚至有人认为:“懂得技术是有用的,但懂得太多了,反而有害。过分强调电影创作的技术方面显然是有害的,因为那样势必会本末倒置。从根本上说,技术是制片的工具。当然,必须要知道怎样使用工具,但工具经常喧宾夺主,尤其是青年制片人一味玩弄技术,沉醉在各种各样的技术中,忘记了更重要的事,技术是用来帮助表现事物的,它本身并不是目的,重要的是思想的有机展开,而工具是帮助人实现这个思想的。人们必须先构思,然后再考虑细枝末节。”^①

二、敏锐的观察力和领悟力

人们常说,艺术来源于生活,生活是艺术创作最主要也是最终的创作源泉。因此,导演必须具备丰富的(至少是在某一方面)生活阅历、敏锐的观察生活的能力和对生活的领悟力。因此,导演应该做到时常对日常生活中人、物、事留意观察,因为观察生活是导演创作的必要途径,血肉丰满、栩栩如生的银幕形象皆来源于对生活阅历的总结提炼。在观察和体验生活的过程中,认识、理解生活,见常人之不易见,悟他人之未能悟。

关于对生活敏锐力的重要性,库里肖夫曾经有过以下系统的论述:

你应当了解生活。但是,如果你不积极地生活,对生活不感兴趣,不去加入生活,你能了解生活吗?无可置疑,这是不可能的。

观察迟钝的人是成不了优秀导演的。你既然要成为导演,就应该成为观察敏锐的人。这意味着什么呢?这就是要求你能觉察出你周围变化万千的生活中各种具有特征的事物。

系统的观察会使你觉察到生活中所发生的一切具有特征的事物:典型的事物、庄严伟大的事物、离奇古怪的事物。观察会使你积累起来人们由于性格与环境不同而发生的一些生活现象的例子。这些例子会丰富你的创作幻想——使你能想象出某一人物形象在电影剧本的规定情境中所应有的富有特征的表现。观察能教会你把典型的和偶然的分开,教会你创造出生活的真实。你一定要写札记,应该系统地、经常地写下你的观察所得,并且不要忘记常常翻阅它。^②

通常能够引起观众产生共鸣、造成一定社会影响力的影视作品,必定是有深刻现实生活基础的作品。只有导演认识到当前人们普遍关心的问题是什么,进而对这些问题不断地进行探索与思考,积极地投身于创作,作品才能引起观众对生活的关注和思考。

^① [英]特伦斯·圣约翰·马纳尔:《电影导演》,一匡译,中国电影出版社,1991年版,第10页。

^② [苏]库里肖夫:《电影导演基础》,志刚译,中国电影出版社,1961年版,第39~42页。

当然,导演不仅仅只是一个对生活冷静的旁观者和记录者,更应该通过自己不同于常人的领悟力揭示生活中蕴藏着的不易被发现的东西,这是导演自己领悟的东西,因而也打上了导演自己的个性特征。正如苏联电影导演、编剧 C. 格拉西莫夫(以下简称格拉西莫夫)所说:

艺术家不可能永远只是记录生活,即使当他采用记录的形式时也罢。在现代电影中,故事片常常利用记录材料或纪实手段。但是,在这种情况下,作者并不是冷漠的见证人,并不是在那里登记各种事实。现实的东西使他惊奇,所以,当他把这种现实的东西反映在艺术里时,也就能使观众惊奇和感动,否则便没有艺术。

艺术家能否不偏不倚地反映世界?这个问题在各种不同情况下被多次提出过。看来还是应该这样来回答:不,不能。作为周围世界的主体,他在对这个世界的感受中不可避免地要带上自己的个性。……艺术本身、艺术的本性本身便包含着选择性的原则。艺术家只选取那种他感受最强烈的东西、那种在他心灵中激起最大反响的东西。而艺术的感染作用则是在于,观众反过来又从中选取那种最能使他激动、使他震惊、使他好奇、使他发笑的东西。因此我们很自然地要对艺术家提出高度的要求,首先是要求他对生活要有广泛的知识 and 深刻的理解。^①

生活是艺术的源泉。善于观察生活的人往往是热爱生活的人,也是对生活比较敏感的人。细致地观察生活,静静地领悟生活,敏感而又敏锐地反映生活,这样创作出的影视作品才是“接地气”的,才能称得上“是映射生活的镜子”,而能够这样做的导演,毫不夸张地说,已经接近于哲学家的层面了。

三、文学素养与多种知识文化储备

有无思想深度、艺术价值、文化底蕴,甚至历史深度和哲理高度,是平庸之作与艺术经典的重要区分因素,影视作品是否能达到如此高的水平,在很大程度上取决于导演自身是否具备相关方面的文学素养和知识文化储备。

导演应该具有一定的文学素养,其首先应该是一个文学爱好者,最起码要经常接触文学作品,从文学创作中汲取营养,甚至有时候也要自己从事一些文学创作。因为,文学是一切艺术的母体,它对影视艺术的形成有着极其重要的影响。暂且不说影视作品大多来自文学,单就形态特征、美学结构、叙事技巧和独特的语言来说,影视艺术都或多或少地来自文学作品,因此,离开文学,要充分地认识影视作品几乎是不可能的。格拉西莫夫在学习导演的人授课时,为了让他们能够逐渐产生自己的独立构思,常鼓励工作室的同学们进行独立的文学创作尝试,当然这不是为了创作出了不起的文学作品,而是为了强调在处理具体艺术构思时电影与文学是分不开的。库里肖夫也多次强调,作为电影导演,必须多多阅读,因为文学方面的知识能够帮助导演去认识生活,把生活经验具体化,并且帮助人们认识他们所不能直接观察的各种生活现象。

导演还应该具备多种知识文化素养,拥有渊博的知识和广博的见识。比如,导演应该

^① [苏]C. 格拉西莫夫:《电影导演的培养》,富澜等译,中国电影出版社,1987年版,第3页、第81页。

具备一定的历史知识,至少不至于在影视作品的拍摄过程中犯下常识性的错误。同时,从更高的层面上来讲,导演应具有更宏观的历史视角和历史意识,能够增加作品的厚重感和深度。导演还应具备一定的时代和政治敏锐性,使其创作紧跟时代脉搏,反映社会潮流和政治动向,使其作品增加一定的现实感和社会参与意识。导演还应该懂得一些经济、法律等常识,因为很多影视作品内容与这些专业性较强的领域直接相关,从而使其在处理相关业务时不至于手足无措。导演甚至还要懂得体育、医疗、教育、农业、工业、商业、军旅、建筑、园林、茶道、武术、民俗等相关方面的知识,或者对这些庞杂的知识都要充满兴趣。因为在很大程度上,影视作品作为对生活的反映,它包罗了人生百态和世间万象,这就要求导演不得不成为一个无所不了解的“杂家”。因此,导演在平时的生活中,就应该对生活中的各种知识充满兴趣并进行一定的储备。

四、丰富的艺术想象力和独特的创造力

影视艺术是集时间与空间、声音与画面为一体的艺术,是通过一系列生动可见的形象与观众见面的。这些听得着的声音与看得见的画面形象能不能牢牢地吸引住观众,就要看导演是否具有高超的艺术呈现力了,艺术呈现力是否高超的关键在于导演是否具备丰富的艺术想象力和独特的创造力。

影视艺术作为具象艺术,它不像文学等抽象艺术一样给观众留下极大的想象空间,它要呈现给观众的是已经相对稳定的各种艺术形象,而这些艺术形象的呈现则是导演想象力的结果。通过对剧本内容的理解与形象化设计,导演将抽象文字的描述首先在自己的头脑中呈现出一系列生动的艺术形象,这就需要导演充分发挥自己的形象思维能力,并且这种形象思维能力要贯穿影视艺术创作的每一个步骤和环节:整部影片的艺术构思需要这种想象力,将文学剧本改为分镜头脚本需要这种想象力,在向剧组人员做导演阐述时需要这种想象力,在拍摄现场指导演员走位、摄影机拍摄角度和机位时需要这种想象力,在何时加入哪种音乐时需要这种想象力……总而言之,人们在荧幕上看到的形象、听到的声音,首先是导演已经在自己的头脑中形成的东西,他想让观众看到什么、听到什么,就必须依靠自己的形象思维能力首先在自己的大脑中构筑出来。因此,任何优秀的艺术家、优秀的导演无不具备丰富的想象力。

美国导演亚伯拉罕·博隆斯基说过:“导演工作是一种拥有整体影像的想法,这附带演员、台词、布景和道具。这种想法是你自己的想法,就像人性中的其他想法一样,它寻找着最合适的语言、最具体的影像来表达。”^①这种整体影像的想法通过演员、台词、布景和道具最终呈现为具体的影像,靠的就是导演的想象力,而在此处要强调的另一点是“这种想法是你自己的想法”,这一点很关键。

俗话说,人心不同,各如其面。每个人的想象力是不相同的,每个导演想象出来的东西也未必与其他导演相同,因此观众看到的荧幕形象也应该是独具特色的,而不是每个场

^① [美]埃里克·舍曼:《导演电影:电影导演的艺术》,丁昕等译,广西师范大学出版社,2005年版,第18页。

景、每个桥段、每句对白都似曾相识。导演工作需要展示个人智慧的艺术创作,因此要求导演要有与众不同的、独具特色的艺术创造力,只有这样才能形成自己独特的风格。导演的处事风格可以相似,比如可以像将军一样喜欢威风凛凛地发号施令,也可以像老师一样不厌其烦地谆谆教导,但必须要有自己独立的判断能力,需要什么效果、要创造出什么样的形象都必须有自己坚定的主张。只有这样,才能实现自己独特的创造力,创造出的东西才是自己的而不是别人的。当然,任何独特的东西都是慢慢形成的,导演的独特创造力是要经过长时间的拍摄磨炼,在镜头元素、色彩元素、演员调度等方面不断锻炼获取的。

五、领导组织能力与沟通能力

在导演培养的教学中,格拉西莫夫曾提到过导演必须具备的一种品质,那就是组织能力。他说:“你们还应该培养自己具备另一种品质,缺少这一品质是不可能成为电影导演,当不了电影导演的。这就是组织能力。导演是一个组织者,从这个意义上讲,导演艺术可以说是一种军事艺术。它要求清楚明确,指挥得当,善于领导别人,要能主持有许多人参加的创作和生产活动,及时把握创作集体中形成的各种关系——导演这门职业要求你们具备这一切本领。”^①

如前面所讲,导演是影视剧组的领导者和指挥者,要组织技艺各异的人来实现自己的创作意图。在这个过程中,导演既要听取别人的不同意见,又不能丧失掉自己的领导权力,既要处理好自己与剧组各部门成员之间的关系,又要组织、协调各个创作部门之间的相互关系,这样整个剧组才能心往一块想、劲往一处使。

大多数导演在组建剧组的时候都喜欢选用自己合作过或熟悉的摄影师、演员、美术师、作曲家、剪辑师等,这样做不仅是因为导演已熟知他们不同的表现风格,而且更重要的一点是在影视作品摄制的过程中便于领导组织,容易与他们形成默契,缩短导演与剧组、剧组各部门之间的磨合时间,节省时间和资金成本。但很多时候,由于档期或其他的原因,导演都不能使用固定的“御用班底”,因此,导演要学会和不同的人沟通并与他们磨合,让他们服从领导以便将自己的意图传达给他们。导演与剧组的关系处理得是否得当,将直接影响到自己与剧组以及剧组成员之间的关系是否融洽,也直接关系到导演的创作意图是否能够实现。在网络上,常常能看到某剧组导演与演员或摄影师闹僵,最终解除合作或合同关系的消息,也能见到某个剧组由于部门与部门或演员与演员之间的矛盾激化而发生冲突的消息,这在很大程度上都是因为导演的职责不到位造成的。在领导组织剧组时,导演应该将心比心与之沟通交流,做一个精神分析家,洞察并体贴剧组人员的心理和表达诉求,最终让他们心甘情愿地接受导演的领导,为影视创作奉献自己全部的热情。

与领导组织能力相关的是沟通表达能力。领导组织整个剧组,肯定需要导演具备很好的与人沟通的能力与语言表达能力。在整个创作过程中,导演需要动之以情,晓之以理,使整个剧组形成融洽的合作关系。导演还要言之有据地、准确生动地将导演的构思和创作意图传达给剧组各部门成员,借助演员表演、摄影师拍摄,以及美术师、录音师、剪辑

^① [苏]C. 格拉西莫夫:《电影导演的培养》,富澜等译,中国电影出版社,1987年版,第3页。

师等的合作,明确、细致地讲解拍摄、剪辑等各方面的要求,最终完成拍摄计划。这都需要导演有很好的口头表达力:语速适中,口音不能太重,思维逻辑严谨,思路与表达清晰等。除了口头表达能力,导演还应具备一定的文字表达能力,因为导演工作时常要从事大量的案头工作,如拍摄前要写分镜头剧本、导演阐述,拍摄完成后还要写导演总结等。

此外,导演的沟通能力还表现在与剧组外的人进行沟通与交流上。例如,导演产生拍摄念头后,首先,应找到愿意承担费用的制片人和广告赞助商,这就需要导演以理服人且能言善辩;其次,影片拍摄出来后,导演还必须宣传自己和自己的影视作品,在媒体面前,他要懂得如何推销自己的作品,如何树立自己和作品的形象,形成自己的品牌,给观众留下较深的美好印象。

六、百折不挠的毅力

影视创作是一项长期而艰巨的工作,其创作周期之长、动用人员之众、投入资金之多等都非其他节目所能比。一部电影或者电视剧的拍摄周期从数月到数年不等,剧组成员从导演、演员、摄影师、美工师、剪辑师到化妆师、道具师、场务几十人到数百人之多,所投入的财力更是从百万元到数以亿计。因此,与一般的个人艺术创作相比,投入这么多的人力、物力、财力并不是一件轻松的事情,导演的压力更不是一般的艺术工作者所能比的,在面对各种情况和艰难险阻面前,导演必须要具备百折不挠的毅力、坚忍不拔的意志和良好的心理承受能力。

既然从事了导演的职业,导演就应该预料该工作的困难与艰辛,而面对各种挫折与不顺时的毅力和意志无疑应来源于对影视创作的热爱。只有爱上了这一行,导演才能坦然面对各种困难,并想法找到各种解决困难的途径,并且迎难而上。在拍摄电视剧《末代皇帝》时,由于当天晚上剧组人员外出吃夜宵时没有熄灭蜡烛,蜡烛被风吹倒而引发了摄影棚内的一场大火,将一千多平方米的摄影棚及全部灯光、道具烧毁,造成经济损失八百多万元,造成的直接经济损失暂且不说,从故宫博物院借来的一件拍摄用的文物也化为灰烬,造成了不可弥补的损失。导演周寰当时面临着巨大的压力,可大哭一场之后还是重整旗鼓,接着拍摄下去。

导演不仅要承受来自创作本身的压力,而且还要面对来自社会多个方面的压力。如今,影视艺术已不是单纯的艺术,它更多地体现出商品的属性。影视导演不仅要关注来自行业内部和理论界的批评指责,还要面对市场。从影视进入拍摄开始,各方面的压力便接踵而至,如所投入的资金是否到位、演员的档期是否能够拍得开、投资方所定下来的拍摄周期压力、与剧组成员合作过程中所发生的观念和认识冲突、审核与发行是否顺利、媒体的褒贬、评奖时面临的不公平待遇等。如果承受不起这些压力,一个导演很难再在这个行业里继续工作下去。

如上所列,导演所应具备的素质与技能还不止这些。例如,在市场经济体制中,导演还必须具备相应的经济头脑和商品意识。如特伦斯·圣约翰·马纳尔(以下简称马纳尔)所言:“用钱也是导演的艺术本领。人们希望导演的想法能符合事先决定的预算,预算则应规划得符合题材。然而,几乎总是导演去找一个符合预算的题材,或让一个题材去将就

预算。重要的是,要正视这种情况,有多少钱办多少钱的事,别总说要是有更多的(其实是更少的)钱会干得多么出色。”^①影视作品不只是艺术品,更是商品,因此,导演不仅要为影视艺术本身的艺术水平负责,而且要为制片人、赞助商等的经济利益负责。因此,导演市场意识的强弱、对观众审美喜好的把握准确与否等都直接关系到影视产品的市场成败。

列举出以上这些并不是为了让愿意投身导演事业的人望而却步,而是告诉立志成为导演的人要通过一步步的学习逐步掌握这些技能,具备这些素质与能力。想成为导演的人可以是导演专业的学生,也可以是编剧、摄影、美术、表演等其他专业的爱好者。只要愿意朝着导演的方向努力,总有一天会实现自己的导演梦,但他们必须要通过相关课程的学习,掌握影视的制作技巧,对相关制作的问题从感性认识上升为理性认识,如对立意、叙述、艺术手法等创作方法的掌握等;通过实践,不断完善自己的理念,在实践中积累创作经验;通过观看经典作品,学习别人的创作技巧,形成自己创作时的思维方式。

第三节 导演的风格

迈克·费瑟斯通(以下简称费瑟斯通)在《消费文化与后现代主义》一书中曾谈及后现代语境下的风格问题,他说:“风格这个词指的是生活或艺术表现的前后一致和要素的等级秩序,是一些内在形式和表达方式。20 世纪的批评家经常认为,我们这个时代缺少一种独特的风格。例如,齐美尔把它称为‘无风格的时代’,马尔罗则认为,我们的文化是一座无围墙的博物馆,是一些后现代主义所高度重视的感觉,强调的是东拼西凑的艺术杂烩、‘复古’、符号秩序的崩溃以及文化的重演。”^②那么,以大众文化姿态出现的影视艺术是不是就缺少独特的风格或者不应该去追求风格化呢?这是应该警惕的一个问题。因为,影视艺术不再像传统艺术,如文学、绘画、书法等属于单个人创作的艺术,而是一种集体参与的创作,甚至是文化产业进行链条化生产与制作的产物,最容易出现像费瑟斯通所提及的无风格的危险。而艺术的生命在于其独具特色的风格,如果影视艺术真正到了没有风格的时代,那也将是其消亡之日。因此,导演在影视创作过程中融入自己的个性、形成独特的风格对影视艺术来说至关重要。

人们常常听到类型风格的说法,但类型和风格其实是两个不同的概念:类型侧重于性质相近或同类事物的种类属性,风格更突出单个事物的个体特性;类型总要遵循相对标准化的某些常规,风格则毫无惯例、因人而异;类型的种类相对有限、固定,风格则姿态万千,难以分类。在影视艺术中,每一类型的作品都会因创作者的个性差异而呈现出不同的风格。类型是影视作为大众艺术进行工业化生产和商品化定位的关键,风格是提升影视艺术格调和品位的关键。因此,在衡量一部影视作品的价值意义和艺术水准时,更多应该关注的是其风格方面的问题。

^① [英]特伦斯·圣约翰·马纳尔:《电影导演》,一匡译,中国电影出版社,1991 年版,第 26 页。

^② [英]迈克·费瑟斯通:《消费文化与后现代主义》,刘精明译,译林出版社,2000 年版,第 38 页。

一、影视的类型

提到影视的类型,或许人们首先会想到商业片,如美国好莱坞电影中常见的类型片有警匪片、灾难片、动作片、冒险片、爱情片、喜剧片、西部片等,这些可以说都是成熟的商业电影类型。每种类型片都有相对的模式,可以重复使用,反复模仿、复制,在研究者看来,它们在艺术上并无太多的价值,更称不上是艺术品,但其确实为美国电影业赚取了巨额的票房利润。当然,也不能完全排除一些明显带有导演个性风格的类型片的存在,如希区柯克的悬疑片、徐克的武侠片等都有鲜明的艺术风格,具有一定的研究价值。并且在美国类型片不断地遭到诟病和非议的过程中,好莱坞也逐渐生产出一些商业与艺术结合得比较好的电影,即研究者所谓的“商业艺术片”或“艺术商业片”,此则另当别论。

电影的类型片早已成熟,如英国学者大卫·麦克奎恩(以下简称麦克奎恩)电视同样是一种高度类型化的媒介,他说:“电视是一种高度类型化的媒介,只有极少数一次性节目会偶尔不在已经确立的一般类型之内。类型的划分依据于不同节目所使用的特殊程式,这些程式人们在经常接触之后就能够识别。程式是一些重复出现的元素,在重复中,这些元素能够被观众所熟悉和预见。于是,这些元素在使用时就会和某一特定的节目类型被联系在一起。”^①电视节目的类型化对电视节目的制作者来说至关重要,因为这样可以便于了解同类型节目共同遵循的创作规律,从而建立同类节目的制作流程,很好地对节目进行定位,如“肥皂剧”、“情景喜剧”、“警察系列剧”、“智力竞赛节目”等。每一种类型的节目都拥有一套相对稳定的制作模式和表现程式,导演、脚本作者等创作人员不会轻易打破这些模式,因为它们可以吸引和稳定习惯收看该类型节目的忠实观众。当然,类型是电视产业的一个重要产物,它相对稳定的结构在很大程度上限制了节目制作者的创造性,使其在特定的生产模式之内进行创作而不能随意打破这种清规戒律。但麦克奎恩同时也指出,类型也并非是一成不变的,它是在相对稳定的情况下不断发展着的,比如,从类型的常规中也常常可以创作出打破或超越惯例的节目,类型的惯用手法也在随着时间的变化而发生着变化,并且类型之间的界限也不断发生变化、相互交叉以保证节目的创新,从而吸引新观众。因为在某些时候那些看起来是标准的、可接受的和常规的东西,几年以后就会变得陈腐、过时,不再能被接受,而这源于来自电视内部和外部的各种压力。

美国学者约翰·费斯克(以下简称费斯克)在《电视文化》一书中谈到类别时,也提出了与麦克奎恩相似的观点。他指出,类别是一种文化实践。同一类别的不同节目或系列剧所共享的常规,常常被贬低为“俗套”,而大众艺术则被贴上“俗套艺术”的标签。然而,从类别上对艺术作品的理解,主要看它们所共有的价值,因为它们所共享的常规不仅形成了与其他类别文本的联系,而且形成了文本与观众、文本与制作者、制作者与观众之间的联系。电视剧的类别常规非常重要,因为它们是理解和构建制作者、文本和观众这个三角关系的主要方式。常规是类别的结构要素,是制作者和观众之间所共享的。常规是社会的,也是

^① [英]大卫·麦克奎恩:《理解电视:电视节目类型的概念与变迁》,苗棣等译,华夏出版社,2003年版,第22页。

意识形态的。然而,一个俗套却是常规的产业与经济的转化结果,对大众文化产品的生产至关重要,不应当通过美学标准来评估,因为美学标准认为它太缺乏想象力。“用正确的俗套把正确的常规转化为大众艺术并非易事,但是,由于文化产品的高成本以及文化市场的不可预测性,俗套艺术是文化产业的一个有机部分,需要精心研究而不能忽视。”“市场对文化商品的反应是极难预测的,对以前成功的类别进行更新或修改,可以把这种不可预测性减少到最低限度。”费斯克也认识到,类别的定义应当具有一套临时的、不断变化的特征,而且会随着新例子的产生而改变。任何一个节目都体现出其类别方面的主要特征,但很可能也包括一些来自其他方面的特征:把它归于一个或者另一个类别,就涉及哪一类特性是最重要的。每一个新节目的类别界线都在发生变化,定义都在发展。因此,他强调:“类别满足了商品的双重需要:一方面是标准化和熟悉度,另一方面是产品的变异性。”^①

由麦克奎恩和费斯克对类型的理解和阐释可以看出,对于影视艺术来说,虽然从美学的标准上来看,类型化常常使作品乏善可陈。但其作为可以进行操作、复制的生产模式,对于作为大众文化商品的影视来说,在很大程度上可以规避风险,吸引固定的观众群。并且,类型虽然具有相对稳定和标准化的呈现状态,其也具有动态性,在反常态的嬗变过程中不断进行着新的变异。

但总的看来,类型片在很大程度上限制了影视导演的思维。例如,近年来流行的偶像剧创作就出现了反复运用的俗套类别:男女主角巨大的贫富差距(一般是灰姑娘与白马王子式的)、不打不相爱的欢喜冤家、失忆与绝症等。这些电视剧已经形成了相对固定的叙事惯例,如果说这些惯例被反复地、低水平地相互模仿和套用,无疑会出现千篇一律的电视剧作品,导演创作的独立性便无从显现,并且也将严重影响到影视艺术的发展。

如上所述,影视的类型虽然相对固定,但也在不断地发展变化着,亚类型不断产生,类型与类型之间不断交叉互融,很难具体列举出影视作品的类型来。人们经常看到的电影类型有动作片、喜剧片、爱情片、伦理片、战争片、警匪片、惊悚片、悬疑片、冒险片、武侠片等,电视剧类型有青春偶像剧、家庭伦理剧、情景喜剧、历史古装剧、警匪剧、军旅剧、农村题材剧、儿童剧等。当然,按照不同的划分标准可以划分出不同的类型,并且多种类型之间常常会出现交叉、重叠的现象,在此就不作细分。对于影视剧来说,类型只是一个比较笼统的种类划分方法,每一类型的影视剧都可以呈现出多种互不相同的个性特征,而在影视剧的创作中,影视导演更应该关注自己的个性特征如何在作品中得以实现、如何使影视作品呈现出专属于自己的独特风格。

二、影视导演的风格

在电影的源头上,卢米埃尔兄弟和梅里埃无意间开创了电影最基本的两种美学风格,即电影的纪实美学和虚构美学,也可以说是再现美学与表现美学。这两种美学传统延伸到后来的电影创作中,明显地形成了两种截然不同的影像风格。一类遵循现实主义创作规律,力求再现生活的逼真状态,将自己对作品的处理技巧隐藏起来或者讲究无技巧,如

^① [美]约翰·费斯克:《电视文化》,祁阿红等译,商务印书馆,2005年版,第157~165页。

反映第二次世界大战及战后的纪录电影、意大利的新现实主义电影《罗马，不设防的城市》《偷自行车的人》等，国内导演张艺谋的《秋菊打官司》《一个都不能少》，贾樟柯的《小武》《三峡好人》等也都属于这种纪实风格。为呈现出自然和现实感，导演们力图摒弃一切的人为痕迹，采用平稳的构图和镜头运动方式、平视的拍摄角度，以及自然光源、现场同期声等，人物形象在很大程度上接近于生活的原貌，或直接选用非职业演员演出等。另一类则突出自己的创作能力，明确表达自己的创作意图，通过影片的形式美感来实现自己的主观表达。例如，法国新浪潮电影等现代主义实验电影，以及美国的好莱坞电影等则不拘泥于客观再现，而更强调个人意志或虚构与幻境，国内导演陈凯歌的《霸王别姬》、姜文的《阳光灿烂的日子》《鬼子来了》、冯小宁的《红河谷》《紫日》等，则明显呈现出表现美学的风格。导演们通常采用戏剧化的叙述结构和造型手段，使镜头凸显出强烈的主观色彩。这类影片大多使用非正常的镜头运动方式和拍摄角度、意象性很强的画面构图和色彩运用，突出人物的戏剧造型和表演效果，台词富有创意和哲理性等。

然而，通常所讲的影视导演风格，更多的是要强调导演的个人风格及所导演作品的独特风格，也即在布封所说的“风格即人”的范畴内讨论。布封曾说：“风格是当我们从作家身上剥去那些不属于他本人的东西，所有那些为他和别人所共有的东西之后所获得的剩余或内核。”人们强调影视导演的风格，就是要这种“内核”，这种只属于导演个人而非与他人共享的东西。

不同于其他传统艺术，影视艺术属于集体创作的产物，并且与机械化生产紧密相关，因此在很多时候其个性特征很容易被忽略掉。在全球化和商品化浪潮的影响下，影视作品更容易在互相模仿、抄袭、流水线生产中丢掉其个性特征，最终成为机械复制时代的艺术作品而丧失掉原创性艺术的神韵。但对一个有个人艺术主张和美学追求的导演来说，其所导演的作品必定或多或少地要体现出自己的艺术风格，正如美国学者迈克尔·拉毕格所说：“作者本身对一部电影的风格事实上有些显著的影响，因此现实当中影片是集体智慧的结晶，这一事实就把电影的风格弄得一团糟了。但一部戈达尔或林奇的电影，即使你讨厌它，也能马上认出来。……就像不管怎样你都无法选择自己的身份一样，你应该让你的影片有独特的风格，你能够并且应该为你的电影定位，设计它的内容和形式使之成为一个有机整体。如果在创作阶段中，你能够把每个可控制的方面把握得很好，逐渐地人们就会认识到你的作品之间有着一种无法割裂的连续的东西，那就是你的风格。”^①

风格就是一种极其个性化的东西，什么时候导演能够做到个性化了，其风格也就形成了。优秀电视剧导演赵宝刚曾经说过：

作品最重要的是个性化，让人一看就知道是某个人的作品，这体现了一个审美取向。如果一部作品没有个性，也就没有了灵魂。像《别了，温哥华》就在共性中蕴含着鲜明的个性，一看就知道是我拍的，它的风格性很强。但是你细琢磨，它还是有一些小的变化，通篇的镜头语汇跟《永不瞑目》，跟《过把瘾》比较，是完全不同的。

什么叫艺术家？艺术家要高于观众的美学标准，想象力要在观众之上。创作要

^① [美]迈克尔·拉毕格：《影视导演技术与美学》，卢蓉等译，中国传媒大学出版社，2004年版，第228页。

源于生活,但也要高于生活。你能高一点,观众就认你,什么题材都能拍!就看你怎么拍。这里面也分两种情况,一种叫共性,另一种叫个性。为什么港台有那么多好看的电视剧,收视率都很高,但是没有几个人能记住导演的名字?就是因为共性的问题。他们拍的片子里有很多共性,用了共同的手法进行拍摄。它所有的商业因素都具备,但是没有体现出艺术家的个性。还有一种导演呢,在把握所有共性的基础上,体现自己的个性,我就属于这一类。^①

1. 导演风格及其形成因素

(1) 导演风格的概念与特征

风格是指导演的创作个性与具体话语情境造成的相对稳定的整体话语特色,其中创作个性是形成作品的内在动因,镜头、色彩、形象等构成的具体话语情境是作品风格的外在表现。风格是作品内容与形式高度统一所呈现出的整体艺术特征,从内容与形式的有机统一体中呈现出的艺术特色就是风格的审美标记。风格是主体与对象的特定融合,是导演在用客观事物本身的语言表达和突出客观事物的本质特征的同时,表现自己精神个性及审美心态的形式和方式。风格是被某个导演唯一能够发现和创造的那种独特的美,是属于某一导演的某一个性的美,风格的形成标志着导演在影视创作上的成熟。因此,风格不是评论家强加给导演的,更不是导演强加给一部影视作品的,而是导演个人气质、审美追求、价值取向等在作品中的自然流露。

导演的风格具有鲜明的独特性。如前所述,影视艺术不同于传统艺术的一点就在于它的集体完成性,编剧、摄影师、剪辑师、演员、作曲家等都是影视作品创作的成员,各成员的想法与个人风格必定对影视作品的表现形式带来一定的影响。但是导演无疑是整部作品的总指挥,他要对作品的整体性负责。导演要重新研究剧本,赋予剧本新的思想和生命,加入自己独特的见解和情感。导演还要指挥演员、摄影师、美工师、作曲师、剪辑师等按照他的主张进行工作。这样一来,他便将个人的情感、经历、思想、感受、意向通过剧组其他成员的具体工作表现了出来,使整个作品深深烙上导演个人的特色,这种相对独特的表现方式就是导演的风格。不同的导演,其个人气质、秉性、审美追求等的不同必定会在自己的作品中呈现出与众不同的独特风格,因此风格是极具个性化的,风格是和人分不开的,“风格即人”就是对其最传神的概括。

导演的风格具有相对的稳定性,最起码在某一阶段其风格都会呈现出内在的统一性。冯小刚的贺岁片系列就体现出在一段时期冯小刚导演风格的相对稳定性。例如,电影讲述的也都是些鸡毛蒜皮的市井小事,主角都是一些普通的都市小人物,人物语言机智幽默,有时充满批判与嘲讽但不伤及筋骨,在各种巧合和戏剧化的情节中常常爆出各种意想不到的笑料。整部电影没有大起大落、大悲大爱,风格清新自然,在诙谐的外在形式下饱含着冯小刚的平民主义思想和百姓情节。这种内在统一、稳定的风格奠定了冯氏喜剧在观众心目中的地位,使得冯小刚的电影在一段时期以来,成为人们岁末翘首企盼的贺岁礼物。

然而,导演的风格并不是一成不变的,就如同人的性格和喜好会随着时间的推移发生变化一样。随着导演的个人阅历、思想情感、艺术偏向以及市场环境等变化,导演的个人

^① 刘海洋:《影像力:一线导演、制片人对话录》,文化艺术出版社,2006年版,第178、180页。

风格也会有新的发展和变化。例如,张艺谋现在的电影风格与其之前相比就有很大的不同。早期的《红高粱》《菊豆》《大红灯笼高高挂》《秋菊打官司》等影片,主要将目光投向了性和民俗问题,试图扎根民间,用一种猎奇视角审视民族文化、民族传统和民族伦理与道德;在表现形式上努力寻找各种“有意味的形式”,他通过对大红色等色彩的极致渲染、各种构图语言的尝试、具有象征意义的道具的使用等在影像语言中彰显出各种价值追求、生命力、生死与欲望等。而其后期作品《英雄》《十面埋伏》《满城尽带黄金甲》《金陵十三钗》等则在商业化大潮的影响下呈现出另一种面目来。在这些电影中,张艺谋仍然没有停止对形式的追求,但有时为了过度强调外在形式的视觉冲击力而导致形式与内容不融洽,“形式大于内容”是评论者对其这一时期电影的批评。这些电影无一不是大制作、大手笔,场面宏大,色彩华丽,尽管电影中也试图糅进一些书法、剑道、伦理、侠义等中国传统文化的东西,但过于夸张的形式在一定程度上掩盖了内容的表达,色彩斑斓却难掩其苍白与不足,最终给观众留下的只是华丽的影像碎片。

导演的风格还有相对的多样性特点。随着现代电影业的迅速发展及与国际交流、互融,任何导演的风格都不可能是单一固定的,而是随着个人喜好和创作实践的不断变化导演同时不断尝试多种表现风格。例如,冯小刚所导演的《夜宴》《集结号》《唐山大地震》《1942》等,张艺谋的《有话好好说》《一个都不能少》《我的父亲母亲》《山楂树之恋》等都体现出导演风格的多样性,甚至有些作品之间的风格差异很大。但人们不能以此来否定导演风格的独特性与稳定性特征,因为每个有突出成就的导演都有他自己的主导格调,这是由其内在的精神追求和相对固定的价值观决定的。

(2) 导演风格形成的影响因素

导演风格是在长期不断的影视创作实践中逐渐成熟并表现出来的。导演风格是导演个性的外化,因此,导演风格的形成与导演个性的形成密不可分。影响导演个性风格形成的因素包括社会、时代环境等客观因素和导演个人的先天禀赋和性格等主观因素,这些因素一点点沉淀到导演的意识和潜意识中去,成为导演风格形成的最终决定力量。

导演所生活的社会环境对其风格的形成具有很大的影响,如其所处社会的政治导向、经济背景、主流文化观念,以及导演所生活的局部地域环境等。这些因素影响到处于这一时代和社会环境中所有导演风格的形成,因此在一定程度上可以说导演风格具有一定的时代性、民族性和地域性等特征。例如,人们常说的“第四代导演”、“第五代导演”等,在他们的作品中就明显体现出每个时代的主流价值观念和美学追求,形成了具有明显辨识度的时代特色。这些时代因素、社会环境因素在很大程度上影响了一代甚至数代导演的创作取向,导演也很难超越时代精神和社会环境之上。这些客观因素不仅会影响到导演的世界观和人生态度,也会影响到他们的文化心理、情感意绪和美学追求,在这个意义上来说,导演是自己时代的儿子。

而且,导演的个性因素直接影响其作品的艺术风格。所谓“各师成心,其异如面”,不同于社会环境对导演风格形成的影响,导演的个性因素对其影视风格的影响更能体现出风格的独创性,因为时代与社会大环境影响到的是一个集体,尽管在这个集体中每个人所受的影响不同,其所领悟到的东西也不同,但大体呈现出很多共性的特征。导演的先天禀赋、家庭环境、本人的思想感情,甚至生理上的特征都会是某一个导演所独有的东西,这些

因素对导演风格的影响也是更直接的。在文学中,曹丕所说的“文以气为主”就是说文学家有什么样的气质,其作品就表现出什么样的风格,这在影视艺术中也同样适用。例如,当霍建起被问及,有人批评他的影片为了美化田园、故土,刻意回避了生活的残酷和艰难时他回答:“我不否认美化的倾向。我是个心很软的人,没法去面对生活中太多残酷的东西,因此宁愿把环境营造得很美好。《生活秀》里我尝试着表现那些丑恶的东西,但是依然有所保留。我认为并非所有的艺术作品都必须直面现实。”^①

此外,导演所受到的各种教育对其思想素质及艺术素养的影响,也是影响其风格形成的重要因素。这些教育和个人习得的知识与素养包括其世界观与价值观、社会观与人生观、哲学观与文化观等非艺术因素,还包括美学观与艺术观、专业修养与艺术品位等艺术因素都对导演风格的形成有着十分重要的影响。

2. 导演风格的呈现

影视艺术是一门视听艺术,影视导演的一切价值理念与美学追求最终必须化为具体的影像和声音形象,导演风格的呈现也不例外。导演风格并不是一个极其玄奥的问题,它是观众辨识一个导演作品的重要依据。因此,风格必定要通过可视、可听、可感的形式呈现出来。正如马纳尔所言:“搞其他创作的艺术家的爱把风格的问题留给批评家们去评论,至于电影导演的风格,批评家们或许会分析得头头是道。但是,导演在决定外景、照明、剪辑、表演等事项时是非常实际的,这多少反映了他本人的感情,因此,也是对他作为进行创作的艺术家的一个概括。”^②

可以说,影视导演的风格是创作者创作个性与话语情境结合的产物。风格只有通过特定的话语情境表现出来,如果离开了具体的话语情境,风格便无法呈现。风格是从影视作品整体散发出来的艺术个性,它见之于一部作品从内容到形式的方方面面——题材、主题、形象、体裁、结构、镜头、构图、色彩、剪辑、音乐等。为了将导演风格统一贯彻到影视创作的各个领域和环节,导演必须通过导演阐述将其意向和想法传递给剧组各部门。张艺谋曾经谈过这个问题:

我们通常在开拍前开两个会:一个会是剧本会。这时大家都不谈技术,大家全谈剧本,谈故事,谈人物。这个会开完以后,开始修改剧本。这个会有时候长达十几天,多达几十次地开。这个会完了后,还有就是开专业会。这是我自己的习惯。会上就是谈电影风格。因为电影的故事、人物都有了,咱们这个电影拍成一个什么样的风格,咱们现在谈。所有的风格:造型风格、视听风格……那么,这个会我比较重视,都是说专业问题。在这个会上,我们将确定一个总的造型风格。你比如说《有话好好说》,我们就是比较前卫的,MTV的,或是全都是手持的那种变形的,带有夸张的风格。影片《大红灯笼高高挂》就是很象征的,很古典的。全是透视线的那种很多俯角度,表现人的那种渺小和孤独。这是总的。根据构思说一说总的方向。我认为这个会很重要。^③

① 刘海洋:《影像力:一线导演、制片人对话录》,文化艺术出版社,2006年版,第62页。

② [英]特伦斯·圣约翰·马纳尔:《电影导演》,一匡译,中国电影出版社,1991年版,第28页。

③ 张明:《与张艺谋对话》,中国电影出版社,2004年版,第250页。

(1) 影像语言与风格的呈现

影视艺术能够吸引、感染观众首先必须要通过影像和声音这些外在的形式表现出来。导演只有借助各种形式才能展现自己的艺术个性,显现自己独特的风格。镜头、构图、色彩、剪辑、音乐等电影技术和某些特定的赋予内涵的道具或场景,均可透析出导演风格。

例如,张艺谋早期电影中就尤其偏爱使用大红色色彩和影调,可以说几乎每部影片都与红颜色有关,如《红高粱》中的红高粱、《菊豆》中的红染布、《大红灯笼高高挂》中的红灯笼、《秋菊打官司》中的红辣椒等。当张艺谋被记者问及除了因为红色富有表现力,能在视觉上给人以强大冲击力之外,如此喜欢用红色,是不是还有别的什么原因时,他的回答是:“这跟我是陕西人有关。陕西的土质是上红的,陕西民间就好红。秦晋两地即陕西和山西在办很多事情时都会使用红颜色。他们那种风俗影响了我,使我对红颜色有一种偏爱,然后我又反过来去表现这种红颜色。”^①

香港导演王家卫的电影作品是极具风格化的,他热衷于展现现代都市人无目的、非理性、挣扎、逃避与漂泊的生活状态,其电影独特的影像语言无疑是承载这些内容的突出表现形式。从手提或肩扛摄影机拍摄所造成的摇晃感,到构图上的开放性,再到快速、频繁甚至有点凌乱的剪辑,无不体现出一种骚动不安、飘忽不定的感觉,再加之唯美的画面、绚烂的色彩和各种煽情的音乐统一构成了王家卫电影独特的影像风格,使其电影具有很高的辨识度。

当然,摄影、场面调度、声音技巧、色彩、灯光、取景、剪辑包括下面谈到的体裁等是所有影视创作必走的程序或必用的创作手段,导演的个性气质比较难以负载在这些元素上形成专属于自己的语言特征,只有在长期具体的拍摄过程中,导演对其做到了创造性的运用,并形成自己独特的表现方式时,这些影像语言才能成为导演风格呈现的辨识性特征。

(2) 体裁选择与风格的呈现

影视剧常见的体裁有故事片、纪录片、戏剧片、悲剧片、喜剧片、音乐戏剧片、艺术文献片等。导演个人偏好不同,其所选择的体裁及对该体裁的运用也存在很大的差异,通过这些体裁,导演也能够呈现出自己的美学风格来。

贾樟柯导演的电影都是带有记录性质的故事片或者纪录片,他偏爱于纪实性较强的影像语言——朴实无华的实景画面,固定的长镜头或稳定的跟拍、平拍的摄影角度,同期录音,自然的光效等,这都是其冷静、客观地关注现实的精神外化。他在电影中不断地为现实问题寻找答案,可结果往往陷入挣扎与失望,有时他甚至寄托于超现实力量的出现,或许这就是他在纪实化的影像中加入超现实主义表现手法的原因吧。如此种种,让贾樟柯导演的电影多呈现出一种悲观主义的色彩,寄托了导演的悲悯情怀。正如他本人所说:“我是一个悲观主义者。我的世界观就是悲观、绝望,对未来及生活都不会抱有幻想。我想人的发展应该与彻底的悲观相联系吧,那样能够保持一种心境的平和。我想我该是个‘精神分裂者’,我有中国人所具有的所有弱点:懦弱、浮躁、心焦、不安。我也会失眠、痛苦、患得患失。”^②

^① 张明:《与张艺谋对话》,中国电影出版社,2004年版,第127页。

^② 刘海洋:《影像力:一线导演、制片人对话录》,文化艺术出版社,2006年版,第88页。

冯小刚与周星驰则偏爱喜剧,作品虽同为喜剧但二者却风格迥异。在冯氏轻喜剧中,台词是其喜剧效果的主要来源,电影主人公大多油嘴滑舌却不失正义,台词轻松幽默、机智隽永,调侃戏谑但不荒诞,带着坏笑地讽刺与嘲弄现实阴暗面却又毫不露骨,在柴米油盐的日常生活中却一本正经地使用各种政治话语造成身份与话语错位的反差效果,在通俗化、平民化的语言中充满趣味与黑色幽默。周星驰的无厘头搞笑喜剧则以其荒诞不经的戏剧效果制造各种笑料,其电影主人公大多为生活于社会底层的小人物,他们要面对各种艰辛与困难,并且经常力不从心,于是他们转而采用一种自嘲与自我安慰的乐观态度看待世界,对待身边的人和事,他们玩世不恭却有着善恶分明的是非观念。过度夸张的剧情与动作设计、天马行空的想象、荒诞不经甚至带点低俗与恶搞的台词、对权威的嘲弄与消解等使其明显地呈现出周星驰特有的喜剧风格。

(3) 主题、形象与风格的呈现

题材的选择与形象的创造是影视创作的中心工作和最基本环节。如果说影像语言与体裁等主要是从形式上呈现影视导演风格的话,影视作品题材的选择和处理、主题的提炼、人物形象的塑造、环境的呈现等更侧重于从内容方面呈现导演的创作风格。

第一,导演对题材的选择、处理及主题的提炼与风格呈现。几乎每个成熟的导演都有自己最擅长的题材领域,也只有在他们自己熟悉的领域里,导演才可以对各种素材的处理得心应手,并且在最大程度上发挥自己的创作才能,表达自己的各种价值理念和情感意向,体现自己的艺术风格。例如,导演冯小宁最擅长在战争中表现人性,思考人性及民族性,因此他的电影和电视剧绝大多数为战争题材,如电影《战争子午线》《红河谷》《黄河绝恋》《紫日》《一八九四·甲午大海战》,电视剧《北洋水师》等。不同于一般战争题材的处理方式,冯小宁喜欢以小见大,不像一般战争题材的影视剧那样流连于战争的宏大场面,而是从作为个体参与到战争中的人物出发,通过对他们爱恨情仇等个人情感的细腻描摹,突出表现战争中的人性、民族性与民族意识。唯美的画面、凄美而又悲壮的音乐为战争蒙上了一层淡淡的灰色,令人警醒,发人深思。

题材类型是有限的,导演只有在相对有限的题材类型中,运用与众不同的题材处理方式,即形成对题材进行艺术加工、开掘和提炼出主题思想的独特方式和角度,才能形成自己独特的导演风格。在时下流行的现实题材电视剧创作中,赵宝刚导演的作品几乎部部出类拔萃,形成了其独特的电视剧叙事风格。赵宝刚通常将目光投向当代都市生活中的年轻人,关注他们的恋爱、婚姻、奋斗等生活与生存状态,以一个或多个话题形成一定的话题效益,展开探讨并试图为其寻找答案,充满哲理而又生动活泼的台词透露出对现实生活的深刻洞察。赵宝刚紧扣时代脉搏,客观冷静地反照生活的方方面面,但又不乏乐观理想光辉的烛照,在面对社会问题时抛却此类题材剧惯用的繁琐叙事与烦恼姿态,以一种勇敢而又有朝气的态度应对各种迷茫与危机,例如,被称为其青春三部曲的《奋斗》《我的青春谁做主》《北京青年》无不紧跟时代的步伐,直面青年人成长过程中的各种问题,洋溢着理性与理想的光辉。

第二,影视剧人物形象的塑造与风格呈现。人物形象的塑造与作品的主题紧密相关,人物形象的塑造不仅反映生活本质和社会风貌,还可以体现创作者的感情愿望和风格特点。对于剧作中的人物,创作者总是要注入自己的情感和个性,甚至把自己的一部分灵魂赋予他

所塑造的角色。例如,文学家郭沫若曾创作出历史剧《蔡文姬》,在谈到剧中的蔡文姬时他说“蔡文姬就是我”,可见剧中人物与创作者之间的某种关联。当然,导演有时候自己参与剧本的创作,而更多时候面对的是已经确定的剧本和确定的人物形象,但即使如此,在对剧本进行解读与修改、指导演员表演的过程中,导演仍然要在人物形象上注入很多自己的情感和理念。例如,电影《红高粱》改编自莫言的同名中篇小说,张艺谋为了突出“我爷爷”身上狂放、热烈的生命力,将其在小说中土匪司令的身份改为轿夫,砍掉其拥有武装力量的内容,这样,他敢抢夺“我奶奶”,敢单枪匹马找秃三炮玩命,敢与日本人斗争,更能突出其个性特征。这样一来,“我爷爷”就不仅仅是莫言笔下的人物,还是张艺谋重新注入了新鲜血液和个性化创作的新角色。有些导演的电影在主人公身上更多地注入了自己的个性特征。例如,在姜文导演的为数不多的电影作品中,主人公身上都烙上了姜文自信、霸气、浪漫、激情甚至狂妄的个性特征。当然,类似自传体的影视作品是比较少见的,大部分作品中的人物形象都是因为注入了导演特有的情感和理念而呈现出其与众不同的风格。

第四节 导演的工作程序与职责

导演只有熟知自己的工作程序和工作职责,才能统筹规划,处理好头绪繁杂的各种工作。拍摄一部影视剧,一般都要经历三个阶段:前期筹备阶段、中期实际拍摄阶段和后期剪辑制作阶段。导演应该清醒地知道在每个阶段其应承担的职责和任务,正确处理与摄制班子中编剧、演员、摄影师、美工师、录音师、剪辑师以及制片人等的关系,掌握与他们合作的方法与特点等,这是顺利完成影视拍摄的关键。

一、筹备阶段

筹备阶段是指拍摄前导演对整个拍摄过程进行总体构思以及作各方面准备工作的阶段。导演在这一阶段所作的努力,在很大程度上将决定未来作品的面貌。因此,导演必须在筹备阶段就对未来的作品作好通盘考虑,作到有备无患,并且要使各创作部门对自己的创作意图和工作目标有充分的了解。

在这一阶段,当剧本选定之后,导演所要做的主要工作有以下六个方面。

1. 研究分析剧本

影视剧最终选定的剧本通常是由制片人 or 电影制片厂、电视台提供,或由导演参与创意由编剧具体执行撰写,或是导演自编与编剧合作撰写而成,并且已被剧本审查主管部门审核通过的文稿定本。此时,对剧本的研究分析工作主要包括查阅与剧本相关的文字资料和形象资料,与摄制组其他成员一起进一步深入理解剧本,讨论分析剧本,为剧本找到恰当的表述方式,最终通过拍摄与剪辑阶段的工作实现导演的构思和意图。

绝大多数导演都会按照自己的理解、创作意图对接到的剧本进行改动,包括主题立意、情节内容、人物性格与人物关系结构,以及因拍摄条件所限对剧情的时空环境等作出

一些改变等。但应该注意的一点是,剧本的改动应征得制片方的同意和剧本作者的认可,尤其是对剧本的主题立意、情节内容、人物等剧本主要因素的改动。如果未与编剧协商或不经编剧认可,以后或许会引起一些知识产权纠纷。而对于涉及当下人物或者根据近现代历史上的真人真事为蓝本的影视剧,则需要与相关当事人或其家属协商,获得对方的同意后方可作为剧本素材。

2. 组建剧组

剧组成员包括摄制班底和演员班底,多数导演都喜欢找那些曾经合作过的人来组建剧组班子,因为影视作品投资较大而且拍摄周期存在时限,容不得在逐渐地摸索与实验上耗费时间与金钱。导演与合作者越熟悉、越默契,交流沟通起来就越容易,拍摄工作进展就越顺利。正如马纳尔所说:“考虑到拍摄场上需要合作和良好气氛,认真遴选摄制组班底和技术人员的必要性也就很显然了。导演们在选择摄影师、美工师和剪辑师时,态度确实各异,但有一点是一致的:选择了解其素质、渴望,能理解导演意图的人。”^①

以前在国家体制下的制片厂、电视台影视部、电视艺术中心,通常由导演选定摄影师、美工师、录音师、演员等剧组人员,然后经领导认可。而在独立制片人或民间影视公司、文化公司体制中,经常由制片人建立主创班子。但从艺术创作的规律上来讲,应该以导演为创作中心,决定主创班子的成员构成,制片人为业务、财务主管,负责剧组的各项开支花销,做好后勤工作。

现在的影视剧组的建制和成员构成通常包括:制片组(制片主任、现场制片、生活制片、外联制片)、导演组(导演、副导演、执行导演、场记)、摄影组(摄影师、副摄影师、摄影师助理、机械员、灯光师、灯光助理)、美工组(总美工师、副美工师、美工师助理,通常下设以下三组。a. 化装组:化装师、化装员或化装设计师;b. 服装组:服装师、服装员或服装设计师;c. 制景组:木工、漆工、瓦工、电工)、录音组(录音师、录音员、音响师、话筒员)、剧务组(剧务主任、剧务、剧务助理)、演员组(主演、次要演员、临时演员、替身演员、群众演员、特技演员)等。

遴选演员往往由副导演协助先进行初选,最后导演再进行审定。演员选对了,戏就成功了一半,因此遴选演员是极其重要的,因为电影或电视剧最终都是通过演员这一载体来实现的,导演在遴选演员时应该十分慎重。当然,在市场体制下,选择演员时除遵照剧本规定与导演创作构思去多方寻觅适合于剧本人物的演员外,还必须根据投资规模的大小以及制片方经市场调查确定的影片未来市场走向去选择演员。

3. 选景与制景

环境是故事情节发展、人物性格形成和人物关系展开的重要造型因素,只有把景选定,或者经美工设计、搭建好后,导演才能根据具体的环境展开拍摄想象,在此基础上进行分镜头剧本的创作,设计场面调度。剧本是选景与制景的根据,但也并不是说导演在选取场景时,完全按照剧本进行,因为有时剧本中的理想环境在现实中很难找到,因此,导演应该从实际环境出发,使理想中的景向现实中的景靠拢。当然不排除和摄影师和美工师研究后,对现实环境进行加工改造,使之最大程度上向导演想象中的理想环境靠拢。

^① [英]特伦斯·圣约翰·马纳尔:《电影导演》,一匡译,中国电影出版社,1991年版,第22页。

为适应拍摄需求,仅由导演、摄影师参与选景是不够的,还要美工师、灯光师、录音师参与,因为这个时候需要考虑在具体拍摄时所选场景是否符合采光和录音条件、制作搭建一些场景是否现实等。选景时应注意考虑以下一些因素:首先,看其是否能够充分展示出剧本需要的典型环境,是否便于剧情的展开和人物性格的塑造;其次,看交通是否便利,是否有满足条件的电力供应;再次,看摄制组居住是否方便,能否买到一些生活用品和其他后勤物资;最后,如果可能的话所选场景应尽量集中,几个场景不要过于分散,因为若距离太远会造成转移场景过多,会导致拖延拍摄时间或增加经费开支。

4. 写导演阐述

导演阐述是导演构思和创作意图的集中呈现,通过向剧组成员传达,让他们头脑中形成未来影片的蓝图,可以说,导演阐述是纲领性的整体设计与规划。导演阐述并没有固定的模式,根据导演个性风格的差异和拍摄的具体需要,导演阐述的写法多种多样,所涉及的内容也互不相同,但总的来说都应力求明确、生动、富有说服力,并能鼓舞摄制组成员的创作热情和积极性,齐心协力完成拍摄任务。导演阐述通常包括以下内容:对剧本的立意、主题思想、时代背景等方面的阐释,对剧中主要人物的分析,对剧中矛盾冲突的理解与把握,对未来影片风格样式的定位,对节奏的处理,对表演、摄影、美术、化装、服装、道具等创作的构思和造型设计的要求,对音乐(作曲)、录音、剪辑等各创作部门的提示,对剧中需要运用特技的部分提出要求等。有些谈的方面更多、更具体,甚至细化到每场戏;有的着重谈某几个方面,只强调导演认为最重要的地方;但大部分只是提纲挈领地谈一些主要问题,并力求做到面面俱到,让剧组各部门都有章可循。

5. 创作分镜头剧本

分镜头剧本是现场拍摄的文本依据,通过分镜头剧本,导演将文学语言转化为可读的视听语言,并将其所有的艺术构思融入文本中去,因此分镜头剧本是导演对文学剧本的二度创作。但不是所有的导演都会写出具体的分镜头剧本,有的人只编写导演台本或场景本,到了现场后根据实际场景再进行分镜头拍摄,在这个过程中导演或许会加入很多新的想法。然而对于绝大多数新手而言,事先将分镜头剧本写好,在具体拍摄的时候做到心中有数,才不至于到了现场忙中出错,乱了阵脚。

6. 指导、监督各主创部门的准备工作

选定演员后,导演应指导演员研读剧本,并与演员研讨人物的形象特征,明确其表演风格,通过试镜、训练等让演员在表演时能够快速入戏。如果有可能,最好让演员深入剧本规定的生活中去体验生活,这样在表演时能够达到更逼真的艺术效果。

导演应与摄影师研讨关于拍摄的一些构想,如确定摄影机、胶片型号、灯光器材等所用设备和器材,还要与美工师研究影片空间造型设计,筹划内、外景的加工,还需要与化装师、服装师、道具师共同研究主要人物的造型设计等。

剧本中规定或导演构思无法实地拍摄时,还要考虑通过使用各种特技效果辅助完成,如特技摄影、特技模型、特技动效、电脑动画特效等,有时还需要特聘特技演员与烟火、动作等特技队伍以及相关的特殊设备等,这些特技和特效的制作都需要在拍摄前考虑周全。

另外,导演还要与制片人共同商讨整个制作的预算成本和资金分配方案,并制定出具体的拍摄日程表。

二、实际拍摄阶段

实际拍摄阶段是指将剧本转化为具体影像的过程,是导演构思的具体实施阶段。在实际拍摄阶段,导演的任务是对整个剧组的摄制工作进行总的指挥和调度,要在拍摄现场统筹协调各部门创作人员,如摄影师、演员、美工师、化妆师、服装师、道具师,以及照明师、剧务等,按照导演的统一要求和指示行动,保证各部门有条不紊地实施拍摄计划。有时面临拍摄现场出现的突发状况,导演应及时做出调整和应对,修订完善拍摄方案,以保证拍摄工作顺利进行。

在拍摄阶段,导演一般按照之前制订好的拍摄计划和分镜头剧本依次进行拍摄。通常情况下,导演要事先对演员进行反复走位和排练,然后正式开拍。但有时在排练的过程中,导演常常会产生一些新的想法和灵感,进行一些现场的即兴创作。意大利著名导演贝纳多·贝托卢奇就十分看重这种即兴创作,他曾说过,应该善于为未曾预见、出乎意料、自发产生的东西留有余地,因为经常是这些造就了电影的全部魔力。因此,这个时候对之前作好的分镜头剧本作适当的修改,甚至完全推翻以前的想法重新进行现场即兴创作也是十分常见的。

在实际拍摄阶段,导演应该注意以下四项原则。

1. 外景优先拍摄

自然环境的变化不受人的意志控制,某些景色一旦错过或许需要再等上数十天甚至一年才能再遇到,如冬季的雪、夏季的雨、秋季的落叶、雨后的彩虹等都需要趁机抢拍。先拍外景还可以给内景的搭制、加工留出足够的时间。抢拍外景时肯定会留下很多遗憾,这些遗憾和不足都可以等到拍摄内景时再抽时间弥补。

2. 先易后难

一些过场戏、大远景或一些群众场面的镜头,以及非主要角色的戏等在拍摄时都不需要太多的准备,可以优先安排拍摄,然后再拍摄一些重场戏,如近景特写中的感情戏、戏剧冲突的高潮部分等。按照先易后难的原则进行拍摄的原因是:首先,演员入戏需要一个过程,演员熟悉、研读剧本以及和其他演员之间相互了解、配戏都需要一定的时间,因此一些重头戏必须等到适当的火候才能拍摄;其次,导演、摄影师对主要演员的表演特色与演技需要逐步了解,这也要有一个过程,而先拍一些非主要演员的镜头和过场戏,则可以预留出一定的时间弥补这个相互了解、适应的过程;最后,整个剧组的摄制班底和演员班底之间相互了解、相互磨合与协调也需要有个过程。

3. 注意镜头的落实与完成情况

在现场开拍之前,导演首先要查看并安排现场的各方面工作,按照分镜头剧本规定落实拍摄内容。如果在具体拍摄过程中有镜头取舍或更改、拍摄方式变动的情况都要及时记录在分镜头剧本上。完成镜头数量的同时一定要注意镜头的质量,因为完成后的镜头素材如果出现任何差错,都会造成后期剪辑制作的困难和遗憾。因此,在拍摄时导演应该对每个镜头做到精益求精,看人物表演是否自然,看画面构图、色彩基调、镜头长度、镜头内部节奏是否合适,还要看有没有“穿帮”镜头等,如果存在问题应当机立断,马上重拍。

4. 注意拍摄一些备用镜头

在现场拍摄时,有时虽然按照分镜头剧本已完成全部镜头素材的拍摄,但在后期剪辑时有些过场镜头或交代环境的镜头会被随时加入,若此时再回去取景拍摄则就要大费周折。为了防止这些意外事情的发生,应在每一场景的规定镜头拍摄完毕后,导演还应组织拍摄一些没有明确方向感和时空感的人或物的近景或特写镜头,以及一些适用性较强的空镜头,以备后期剪辑时使用。

空镜头是影视作品中不可或缺的镜头,常用来交代故事发生的时间、地点、自然环境和社会环境等。在拍外景时,要注意捕捉、多拍一些空镜头。常用的空镜头包括城市与乡村、山川、河流、旷野与道路等自然与社会景观。在拍摄同一景观时,如有可能应考虑将其一年的四季变化、一天的变化以及阴、晴、雨、雪、雾等天气变化都拍摄下来,并且摄影机尽量要采用各种机位、各种运动镜头、各种景别进行拍摄,以备随后之需。而一些地标性的建筑、名胜古迹、有时代感和民族特色的建筑和景色,以及一些带有民风、民俗的场景等更应该作为宝贵的镜头资料及时拍摄并保留下来。

三、剪辑制作阶段

后期剪辑制作阶段的主要工作是对影片的剪辑和声音录制合成,为了自始至终贯彻自己的创作意图和思想,导演一般也要介入到这个过程来,因为对影视素材的剪辑和整理的过程也是对剧作的又一次加工和提高的过程。因此剪辑的过程不仅仅是一种技术上的操作,更是一个艺术再创作的过程。剪辑过程一般都要经过初剪、细剪和精剪三个阶段,经过反复对比、推敲,最终确立影视作品的整体结构。后期剪辑制作阶段的另一项重要工作是录音合成,看人物配音、音乐、音响是否与影像和谐,对剧情发展和人物情绪的烘托与渲染是否恰到好处等,这都对影视艺术效果的最终呈现起着极其关键的作用。后期剪辑制作阶段还涉及字幕、特技等,导演对以上各方面的工作都应该提出自己的想法和要求,以保证影视作品在艺术的总体风格上协调统一。后期制作阶段的具体工作包括以下四个方面。

1. 剪辑

通常情况下,剪辑师按照剪辑提纲或分镜头剧本进行初步的粗剪,然后导演再参与进行细剪,剪辑出一个跟成片长度接近的样片,再经过精剪剪出影片的节奏。根据需要,有的导演细致到做出四剪、五剪,甚至有时剪出多个版本,而有的导演为了赶进度只做两剪,有些电视剧的剪辑或许更粗糙些。但总的来说,导演对剪辑过程不可过于大意而造成功亏一篑的遗憾。

2. 录音合成

后期的录音合成是指将同期录音、特殊音效、音乐和音响资料等各种录制好的声音进行合成,把多条声带在混录台上与画面同步混录在一条声带上。而各种声音要做到层次分明、错落有致、主辅搭配合理。这样一来各种声音与剪辑好的画面完美地合成一体,有人形象地将这一过程比喻为给画面“穿衣戴帽”。

3. 制作、添加特技效果

很多通过正常拍摄无法完成的艺术效果,可以在后期制作中轻而易举地制作、添加,特技效果可以将导演的各种天马行空的想法变为荧幕现实呈现出来。

4. 合成标准版、印制拷贝成片

影视制作的最后一个环节是合成标准版、印制拷贝成片。

四、副导演与场记的工作

在影视摄制过程中,与导演关系最紧密的是副导演和场记,导演一般都配有副导演、助理导演和场记。如果是大制作,可以配有2~3名副导演和场记协助导演工作。在摄制组内,副导演和场记的工作也是相当重要的,他们是导演在艺术创作上的主要助手,所以也要全面熟悉导演的工作,而且许多导演都是从副导演或场记做起的。以下分别介绍副导演和场记的职责与工作。

1. 副导演的职责与工作

副导演是导演的助手,其主要职责是在导演的指导下,协助导演完成影片的艺术创作和拍摄工作,其工作基本上分以下三个阶段进行:

在前期筹备阶段,副导演协助导演搜集与创作有关的文字资料与画面资料,为导演提供参考;参与有关创作的讨论,提出自己对艺术处理的见解和设想以供导演考虑;协助导演编写分镜头剧本;协助导演遴选演员;联系音乐、美工、造型、服装、道具等部门的创作设计,并提出相关的意见,及时与导演沟通;协助导演编制场景表和制订拍摄计划。

在中期实际拍摄阶段,副导演检查拍摄现场的各项准备工作,并协助导演指挥现场;根据导演的意图布置环境,组织安排和协调现场拍摄时需要的各项准备;负责安排和指导背景中的群众演员的表演及调度,指挥群众场面;有时根据导演的安排,也直接指挥拍摄某些次要的场景镜头,或在导演的指导思想下代替导演执行某些分场拍摄工作。

在后期剪辑制作阶段,副导演协助导演完成后期剪辑制作,安排和检查剪辑和录音工作,整理完成影片台本,制作预告片,协助导演做好总结工作。

2. 场记的职责与工作

场记的工作被认为是摄制组里最辛苦、最繁忙、最需要耐心和细心的工作。在整个拍摄阶段,场记要时时跟随在导演身边,记录下导演所说的话,整理有关讨论创作问题的材料,收集保管相关文字和图像资料等很多案头工作,是导演的左右手。其具体工作大致包括以下八个方面:

第一,列出全片(剧)的场景表。

第二,为导演誊抄分镜头剧本,记录、整理现场拍摄时导演当场口述的现场分镜头方案,导演对画面、镜别的要求等,以及各种细节问题,如演员在这场戏穿什么衣服、什么鞋子,需要与哪一场戏连戏等。

第三,为拍摄现场在黑板上画出分镜头图式,并列出拍摄顺序镜号,便于摄影师、灯光师、美工师、演员、剧务按镜头序号准备。

第四,在每个镜头开拍时进行打板,在场记板上记录摄影机将要拍摄的集数、场数、镜

数,然后被摄影机拍摄。

第五,填写并用复写纸誊抄场记单,按场记单标示记录(细到画图标示现场道具放置位置、演员使用道具或服装穿戴位置等)。场记单内容较为复杂,项目较多,每个镜头都需要填写一张,一式三份。第一份随胶片送洗印厂,第二份交剪辑师供剪辑时使用,第三份留存导演处备查。填写场记单时,在场记单上先写上集数、场数、镜数、条数,再写上拍摄的内容,最后记录时间码,并且要对导演满意的条数做记录。这样做的主要目的是将现场拍摄的每个镜头的详细情况,如镜头号码、拍摄方法、镜头长度、演员的动作和对白、音响效果、布景、道具、服装、化装等各方面的细节和数据详细、精确地记入场记单。由于一部影片是分割成若干场景和数百个镜头进行拍摄的,拍摄时不能按镜头顺序进行,因此,场记所作的记录有助于影片各镜头之间的衔接,这为导演的继续拍摄以及补拍、剪辑、配音、洗印提供准确的数据和资料。影片完成后,这些记录还可供制作完成台本之用。

第六,建立艺术档案。每次创作会议、镜头会、各部门准备会、导演的创作构思阐述、各部门的讨论建议及议定事项都应由场记当场记录。

第七,每日向制片部门提供进度报表,包括完成镜头数、未完成数、完成进度的实际镜头长度等。

第八,场记有责任时时向导演提示他可能在繁忙中忘记了的事情或对各部门曾要求过的创作指令。

练 习 题

1. 细心敏锐地观察你周围的生活,坚持写一周观察札记,系统地写出你的观察所得。
2. 选一个你喜欢的导演,结合导演的成长经历、生活阅历与创作历程等,分析其作品独特的艺术风格。
3. 练习掌握场景表的写作格式。
4. 练习掌握场记单的写作格式。

拓展阅读书目

1. [英]特伦斯·圣约翰·马纳尔:《电影导演》,一匡译,中国电影出版社,1991年版。
2. [苏]C.格拉西莫夫:《电影导演的培养》,富澜等译,中国电影出版社,1987年版。
3. 陈鸿秀:《华语影视导演风格研究》,人民出版社,2008年版。

第二章 导演与剧本

教学重点:认识剧本的重要作用,熟悉剧本的选择标准与修改方法,掌握导演构思的方法与导演阐述的写作,掌握分镜头剧本的写作方法。

教学难点:熟悉导演对剧本的选择与修改标准,掌握导演构思的方法与导演阐述的写作。

第一节 影视剧本

剧本为一剧之本,影视剧本的优劣直接决定着影视作品的质量高低。因此,剧本对一部影视剧来说具有举足轻重的作用。除编剧外,导演与剧本的关系是最为密切的,从剧本的选择到剧本的分析和修改以及分镜头剧本的写作等,导演无时无刻不在和剧本打交道。虽然导演不一定要懂得剧本的写作或者亲自创作剧本,但一定要充分认识剧本的重要作用,并且熟悉与剧本相关的各方面概念及知识。

一、导演与剧本

剧本对于一部影视作品来说,其重要性是毋庸置疑的,中外影视导演和理论家都十分看重影视剧本的作用和价值。对于剧本在影视创作中的重要意义,各种估量和评价或许都没有出自导演本人之口最有说服力,下面是他们对剧本重要性的认识:

罗纳德·尼姆:我认为电影的基础是剧本。这就是为什么有时候一些不很出色的导演会制作出不错的影片;有时人们看到一些差作品会说:“为什么这么出色的导演会导出这么差的片子来?”^①

黑泽明:弱苗是绝对得不到丰收的,不好的剧本绝对拍不出好的影片来。剧本的弱点要在剧本完成阶段加以克服,否则,将给电影留下无法挽救的祸根。这是绝对的。无论拥有多么优秀的导演力量,也无无论在导演时做了多大的努力,结果也无济于事。当然,导演对剧本要尽一番努力,那是另外一个问题,正因为有人把这种努力和

^① [美]埃里克·舍曼:《导演电影:电影导演的艺术》,丁昕等译,广西师范大学出版社,2005年版,第66页。

导演混为一谈,所以才认为导演能够掩饰剧本的缺陷,那完全是一种错觉。总之,一部影片的命运几乎要由剧本来决定。我甚至认为,抓住一个好的剧本是导演艺术的第一步。^①

赵宝刚:其实最终而言,现在的导演拼的就是一个把握剧本的功力问题。你如何有能力把一个一般的剧本拍成一个好的电视剧。其他的我觉得每个导演都一样,只不过水平不一样罢了。如果剧本的基础好的话,可能就容易拍出一个好电视剧。剧本就是材料,你如果选择一个破烂的材料,想制作出一个水晶,那是不可能的。必须要具备一些好的材质,才可能出好的作品。所以选材是最重要的。^②

这几位导演几乎高度一致地认识到,导演要想将一个很差的剧本拍摄成一部成功的作品是完全没有可能的,而一个好的剧本则能让导演取得事半功倍的效果。

对于一般的导演而言,一个很好的剧本并非绝对能够拍出很精彩的片子,但是一个很烂的剧本绝对拍不出一个好片子。剧本为一剧之本,剧本决定一切,这似乎已经成了导演们的共识。由此可见,无论如何评价剧本的重要性都不为过。因此,在拍摄之前,无论导演在剧本上花再大的精力都是很有必要的。

对于一部影视剧来说,剧本已经决定了整部剧作的题材选择、故事情节的安排、人物的塑造、对话的设置等,可以说剧作的基本面貌已经定型。但也并不是说导演面对一个完善的剧本便可以在拍摄的过程中一劳永逸了,而是应该在修改剧本和具体拍摄的过程中进行二度创作,发挥自己的创作才能,如对作品主题内涵的深度挖掘与提升、叙事结构的重新调整与安排、人物性格的再塑造与人物关系的再梳理、某些细节的突出与强化等,可以说一部影视作品的叙事风格和整体审美特征最终还是由导演决定的。而且,在具体拍摄过程中会出现很多不确定的因素,剧作最终能否成形、面貌如何等还取决于导演这一创作团队的领军人物。因而,有人把导演和剧作的关系比作雕塑师与雕塑的关系是十分生动形象的,剧作是骨骼,是血肉,而导演通过自己的创意雕琢而赋予其眼睛和灵魂,只有当灵魂与肉体坚实依存、互不排异时剧作方能矗立成形,只有当魂与身融会贯通时作品才会栩栩如生。

提及剧本在影视创作中的重要性,几乎所有导演都不约而同地达成了高度共识,那么对于导演应不应该参与剧本创作,导演与评论家们则存在明显的分歧。

有人认为导演应该参与编剧。持这种观点的导演并不看重编剧独立存在的意义,主张导演要参与编剧,或者编导合一。但参与剧作的深浅程度则有所不同,有的可以亲自执笔写作,有的可以不必动手,但构思却必须是导演自己的。加拿大导演戴维·克罗南伯格认为,导演应该会写作,为了成为全面的导演,必须自己来写剧本;美国导演阿尔弗雷德·希区柯克(以下简称希区柯克)尤其强调自己的创作,他认为拍一部完全由别人写作的剧本的影片是不可能成功的;英国导演约翰·布尔曼认为导演与写作有本质的联系,他们不一定写出什么书面的东西,可他们以一种与写作密不可分的方式来对影片予以加工;俄国导演塔尔科夫斯基说,对于编剧来说,最理想的情况是同导演一起构思和写作,在理想的情况下剧本应由

① [日]野田高梧:《剧作结构的基础》,杜晨译,载《世界电影》,1984年第4期。

② 刘海洋:《影像力:一线导演、制片人对话录》,文化艺术出版社,2006年版,第172页。

导演来写,因为真正的电影是从头到尾来构思的……^①

还有些人认为导演不必参与剧本创作。持这种观点的导演认为编剧不是自己的本行,因此他们不愿把时间浪费在上面,导演所拍摄的影片都是由编剧提供剧本,他们所要考虑的只是如何把剧本搬上银幕。每个人都不可能是多面手,并且由于时间的关系导演也不可能整天埋头于创作。张艺谋以改编文学作品而著称,当有人问他为什么自己不写剧本时他说,他自己是个有自知之明的人,他是属于借题发挥的类型,不善于白手起家,他不能想象。并说他有他的习惯,那就是找一个原创小说,有时小说只是给他一个启动点,从这个点开始自己的创作,有时最后对原小说的改动达到90%。

但总的来说,不论导演参不参与编剧,导演都要对剧作有一个清晰的认识,因为哪怕写得再好的剧本,到了导演手里都不可能不改动。因此,对导演来说,有关剧作的知识与写作技能是必须掌握的。正如库里肖夫所言:“你学习导演,不一定非得会创作电影剧本不可(像剧作家那样),但是你应该完善地掌握编剧的技巧,也就是说,要会把文学作品或文学作品中的片断改编成电影剧本的形式。”^②

二、剧本相关概念

不论导演是否亲自写剧本,在影视创作的过程中他都自始至终不可避免地要与剧本打交道,因此导演必须清楚剧本写作的相关知识和概念。剧本的写作要经历多个阶段,剧本的存在状态也多种多样。

剧本写作大概要经历写出故事梗概、故事大纲、场景大纲、故事与对白处理、总场景剧本、拍摄剧本草稿本和定稿本等阶段,每一阶段都有其内容要点和基本要求。而写成的剧本也可能形态各异,存在不同的格式,但剧本的基本存在状态和核心要素要大体相同。

1. 故事梗概

故事梗概是故事主题的大略,是影视剧本创作前编剧对即将创作剧本的概要性描述,是故事的主要内容、发展前提或故事提要,是描述基本故事情节的简要文字稿。其基本内容包括主要人物、时间、地点、情节发展和结局等。它的叙述相当简洁,有助于制片人或剪辑师迅速对其作出价值判断。它的特点是简明扼要、紧扣主题,通常只有几段文字,字数一般不超过2000字。有些编剧甚至认为好的故事梗概只要用一句话就能清楚地表达:一条主线描述了什么人在什么地方做了一件什么事。影视制作公司在物色剧本的阶段,往往先要剧作者交出一个故事梗概,作为评断和取舍的依据。

2. 场景大纲

场景大纲又叫分场大纲,它是按顺序编排剧本中的所有场景,并对每个场景中的事件作简短说明,写出主要情节,无须编写对白,也不必进行详细叙述。这样做的目的是帮助编剧把梗概中提及的基本故事要素扩展成一个可操作的、结构性的文字稿。整个大纲按顺序分别列出每场戏中发生的事件。

^① 王心语:《影视导演基础》,中国传媒大学出版社,2001年版,第136页。

^② [苏]库里肖夫:《电影导演基础》,志刚译,中国电影出版社,1961年版,第98页。

大纲是剧本进一步展开之前的一个“草稿”，主要是编剧为了整理创作思路而作。它将梗概中的主题扩大为短篇小说的形式，编剧应尽量将他认为最重要的要素在大纲中先列出来，如人物说明，每场戏的时间、地点与场景环境，以及情节和开场情境的简要说明等。通过大纲编剧可以评估一下剧本写作的可行性，以便开始展开写作的时候就不会突然遇到意想不到的情况了。当然，既然是大纲，并不要求写得太详细，因为简略地描写可以为将来预留出很多弹性发展空间，只要沿着大纲的基本框架写下去，在写剧本的过程中自然而然会迸发出很多新的灵感。对于初学者来说，大纲有时候写得稍微详细点也并无不可，因为这样可以增强初学者的写作信心。例如，将剧中人物的爱恨纠葛关系先描述出来，可以随时提醒写作者清楚笔下人物动机而不至于出错。

3. 文学剧本

文学剧本是指用影视思维和文学手法讲述电影或电视剧情节，创造荧幕形象的文学样式。文学剧本读起来很像一部注重细节描写的小说，撰写文学剧本是影视剧本创作最重要的步骤之一。好的文学剧本可以准确地提供完成剧本所需的视觉形象与环境气氛，并以此设计对话，在分场大纲的基础上丰富人物性格，对场景、表演及行为动机作出详细描述。

文学剧本是剧本而非纯文学，尽管文学剧本具有一定的文学价值，甚至被当作文学作品而赏析。但是，既然是剧本，其最终目的是为拍摄影视作品所作，因此，文学剧本应该按照影视叙述的相关表现手法进行文字描述，对场景和环境的说明、对人物形象和人物行为的说明、对动作和对白以及其他细节的设置等，都应符合影视艺术的特性和基本规律。因为，虽然它最初是以文学的形态存在，但其最终是要通过影视剧组的摄制以影视的各种艺术和技术手段在荧幕上呈现出来。因此其美学特征应该体现出影视艺术的相关属性，如形象的画面感和声音元素的有机结合、富有造型表现力和鲜明的动作性、时空自由转换中体现的蒙太奇效果等。

4. 分场景剧本

分场景剧本是将文学脚本转化为分镜头剧本的过渡形式。在剧本的创作过程中它属于比较靠后的步骤，通常以一般的场景（就像舞台剧一样）而不是以具体的镜头为写作基础。电影剧本一般以文学脚本为依托，它的内容首先包括有关地点和场景的简要说明（如内景、大宴会厅、傍晚），有些剧本还会为每场戏编排序列号，不过对此并没有硬性规定。说明文字下面是有关场景与演员表演的描述，之后才是每个角色的对白和适当的舞台提示。但这里并不涉及机位设置或详尽的拍摄说明。

分场景剧本是导演根据自己的构思以及拍摄的实际情况对文学剧本的场景作整体调整后定下的工作台本。它对未来影片的视听形象只是提出粗略的设想，主要是让摄制组成员了解戏的进程与大概的结构，大多用于电视剧的拍摄。在分场景剧本中，一般要在正文前面写上场景号、地点、时间、内外景别。大多数导演在实际拍摄的过程中都喜欢灵活自由地即兴创作，不太喜欢按照事先把镜头一一做好的剧本工作。分场景剧本将剧本分成若干个“场景”，即一个地点自成一个整体的一段动作或情节。按照场景剧本拍摄的好处之一是，导演可以把在拍戏时产生的新想法、对角色的新理解考虑进去。

5. 分镜头剧本

分镜头剧本是指导演在研究分析了影视(文学)剧本后,把它翻译成能够体现影视声画结合特征的导演工作台本。它是拍摄工作的计划,导演据此拍出影视作品。许多导演喜欢将影视剧本改写成分镜头剧本,这样有助于他们的拍摄工作。不同的导演有不同的做法,但基本上分镜头剧本应该把影视剧本中涉及的场景、人物、对白与表演等内容分成单个镜头进行编写,并注明摄影机的位置、角度、运动方式以及拍摄技巧和镜头转换手法等。有时候对白或者场景说明能为镜头运用提供一些思路,但是分镜头剧本中这样的技术说明一般是由导演确定的而不是编剧。在下面的章节中有对分镜头剧本的进一步介绍。

影视剧本样式多种多样,除了标准的电影剧本(美国标准式、完整的场景式等)外,有的像略微分行的小说,有的与戏剧剧本样式类似,有的以(电影)文学剧本的样式存在,还有表格列示式的标准分镜头剧本等,在此暂不以剧本实例的方式展示。

第二节 剧本的选择与分析

对于导演来说,如果选对一个好剧本其整个艺术创作也就成功了一大半。面对题材种类庞杂、风格类型多样的剧本,应该从哪些方面进行考虑呢?什么样的剧本才是好剧本呢?这是在影视创作筹备阶段摆在导演面前的第一个重要问题。选定一个剧本后,导演还要充分调动自己的主观能动性,对剧本进行深度的分析,并在透彻理解剧本的基础上将自己的创作思想融入剧本,对剧本进行必要的修改。

一、导演对剧本的选择

剧本的选择是对一个导演有无艺术眼光、社会关照、人文情怀、商业头脑等综合能力的考验,关系到导演创作的成败得失。因此,导演要选定一个剧本进行影视作品的拍摄时,应该考虑多方面的因素,不仅要看其有无较高的艺术价值,还要综合考量它的社会价值和市场价值,当然还要考虑剧本与导演自身的关系等。只有兼顾到各种因素,才可能让拍出来的作品在未来的影视市场竞争中占有一席之地。

首先,导演选择剧本时应该考查其有没有较高的艺术价值。影视作品首先是艺术品,因此有无艺术品位和美学价值是衡量一个剧本优劣的关键。剧本有无艺术价值主要看其主题立意是否深刻富有新意,剧中有没有塑造出一批有血有肉、生动感人的人物形象,人物关系结构处理是否得当,故事情节的发展是否逻辑严谨、引人入胜等,有艺术价值的作品应该是能够给观众带来审美享受的。

主题立意关系到艺术作品的格调和品位的高低,深刻且富有新意的主题立意能让剧作超拔于一般庸常作品之上,使观众在对其内涵的品味和解读中获得精神的超越和情感的升华。深刻,体现在剧作对社会生活反映的程度上,是创作者对现实各领域和人间众生相深度思索后的艺术表达。它可以是对某种社会现象的理性思考,可以是对庸常人生的哲学反思,

也可以是对世人生存状态的人文关注。与深刻相关的便是新意,新意体现了创作者不走寻常路的创造精神,在大众文化和商品艺术泛滥的年代,抄袭、克隆、跟风导致创作者沦为时下热潮的跟屁虫,在凑热闹、随大流的心态引领下,本应该独具特色的艺术创作却成了千篇一律、千人一面的怪胎,此刻,只有焕发新意的作品才能鹤立鸡群,独受追捧。

人物是影视艺术的视觉呈现载体,观众也是通过人物形象而认识、理解、爱上一部影视剧的。人们时常有这种感觉,提起多年前看过的一部影视剧,除了人物还清晰印刻在头脑中外,其故事情节之类的东西早已忘掉了。因此,有没有塑造出几个个性鲜明的人物形象,是创作者艺术表现功力的试金石。人们常说“画虎容易画骨难”,塑造人物不仅要让观众感觉到这个角色有其“形”,更重要的是让他具其“神”,让这个人是个有血有肉、有情感、有个性的圆形人物。同时将人物放到与他人的关系中、放到社会大环境中展开其行为和心灵的冲突,这样的人才能活起来,这样的影视作品才能吸引观众。

至于故事情节对影视艺术的重要性就更不必说,说白了,人们看电影、看电视就是在看故事,故事是否精彩是能否留住观众的一个重要因素,主题立意的表达与人物形象的塑造最终都要通过故事的讲述来实现。

其次,导演选择剧本时还应看剧本是否能让观众感兴趣。影视剧是拍给观众看的,尽管我们常说艺术创作不可一味地迁就观众,迎合观众,但影视艺术必须要有观众意识,因为影视艺术本身就是大众艺术。观众对影视的兴趣是多方面的,在选择剧本时导演就要看被选剧本是否在某一或某几方面能够激发观众的兴趣。

让观众感兴趣的作品应该能够使观众产生共鸣,能够真实地反映社会生活,对生活产生积极的思考,并尝试回答观众在面对现实生活中遇到的问题。这也需要导演深入到生活当中去认真细腻地观察生活,知道生活中的人们在想什么、在关心什么及他们有什么要的追求和需要。例如,电视剧《渴望》《蜗居》《裸婚时代》等反映了一代人的生存状态和心声,因此上映后能够引起观众的共鸣并产生一定的话题效应。从这个意义上讲,好剧本是应该能够引起观众关注并主动参与进行讨论的。

观众的兴趣和需求是多方面的,能让观众产生兴趣的剧本在某些方面满足观众的普遍需求。例如,《苍天在上》《重庆谈判》《长征》等作品可以满足观众对政治和历史关注的兴趣;《魂断蓝桥》《失恋 33 天》等可以满足观众的情感需求;《星球大战》《阿凡达》《2012》等可以满足观众的好奇心;《借枪》《风声》以及一些谍战剧可以满足观众推理判断的心理……

再次,导演选择剧本时还应该考查该剧本是否留有导演进行创作发挥和再创造的空间。从这个角度看,某些剧本所留的“空白”并不是不足,而是充分发挥导演创作才能和潜力的宝贵空间不够,剧本应是激发导演进行影视艺术创作的起点和基础。因此,很多导演不喜欢接到的剧本是一个事无巨细都已经交代得明明白白,甚至连人物走位、镜头拍摄方法都标注上的剧本。据说导演吴贻弓就特别讲究电影剧本中的“空白”,他认为如果一个电影剧本写得很具体、很全面,那么导演就变成了一台把单纯的文字转化成画面的转换器。他导演的电影《巴山夜雨》剧本只有 2 万多字,《城南旧事》也不到 4 万字。姜文导演的电影《让子弹飞》改编自马识途短篇小说集《夜谭十记》中的《盗官记》,在经过包括导演在内的 6 人编剧团队耗时整整 11 个月的时间里,剧本前前后后曾产生过 30 多个版本。这就使得从小说到最终拍摄出来的电影发生了质的变化,电影只是沿用了原小说的人物

主体框架,从每个镜头的打磨到冲突与悬念的设计都重新融入了编导们大量的心血和创意,最终让这个经过精心雕琢的电影成为中国电影史上的又一部优秀之作。

最后,导演选择剧本还要考虑到自身因素,结合自身情况出发。一个在他人看来各方面都不错的剧本,如果和自己的风格不对路,自己掌控不了,还是放弃为好。因此,导演应选择自己喜欢的、能够激起自己创作激情的剧本,自己应该对剧本的题材内容、风格样式和相关方面知识比较熟悉,并且能够把握得住。这样导演便可以一直保持强烈的创作热情,对整个创作过程驾轻就熟,充分施展个人的能力和才华。让擅长拍气势恢弘、场面巨大的军事或战争题材的导演去拍摄花前月下、卿卿我我的言情题材并非完全没有可能,但最终呈现出的作品可能不伦不类、风格尽失。张艺谋在谈到电影《红高粱》时说:“我这个人一向喜欢具有粗犷浓郁风格和灌注着强烈生命意识的作品。《红高粱》小说的气质正与我的喜好相投。”^①马俪文在被问及如何选择电影题材时答道:“电影本身不艰难,艰难在电影之外。选择故事就像谈恋爱,找心灵相通的,能体会的,有感觉的,够得着的,而且互相不较劲的。一见钟情非常重要,我不喜欢培养感情。”^②这种“喜好相投”、“心灵相通”是导演对剧本的第一感觉,有时候很难以特定的标准衡量,但选对了适合自己的故事,导演离成功就不远了。当然,有时出于工作需要,导演可能要接一些自己比较陌生的剧本,对其题材和风格导演可能都不太擅长,但此时也要全力以赴,认真调研,查找相关资料,虚心请教他人,力求通过新的挑战来开拓自己的新领域。

除此之外,导演在选择剧本时还要对当前的影视市场有所了解。只有充分地进行调查研究,通盘考虑剧本被拍摄成影视作品播出的前景,打有准备之战方有制胜的可能。导演选择剧本是个艰难而又审慎的过程,而有很多剧本可能是不期而遇的,这就需要导演在平时养成广泛阅读剧本的好习惯,通过平时的大量接触,逐渐建立自己的剧本档案库。这样在需要的时候就可以直接拿来为我所用,而不至于到面前时才抓耳挠腮,仓促应对。

二、导演对剧本的分析

美国导演博隆斯基曾经说过:“使用别人的剧本时,在表达之前你要先把剧本整合起来。许多导演没有做这个工作就开始拍片子了,这样再弄明白他要干什么的时候就已经晚了,电影因此也会拍得很差。”^③整合剧本的过程,就是导演熟悉剧本、研究剧本甚至对剧本做出一些修改与补充的过程,这是导演在选定剧本之后应该做的首要工作。

分析剧本的过程是一次详细阅读剧本的过程。导演要不止一遍地阅读剧本,而每次阅读都应该带着不同的任务。初次阅读剧本一定要注意剧本给自己的第一印象:哪段情感感动了你、哪个人物吸引了你、哪个场面震撼了你以及哪里让你觉得失真、哪里逻辑不顺等,都要随手标记下来,但此时不要纠结于此,而是要一鼓作气将剧本全部看完再作详

^① 张明:《与张艺谋对话》,中国电影出版社,2004年版,第45页。

^② 刘海洋:《影像力:一线导演、制片人对话录》,文化艺术出版社,2006年版,第75页。

^③ [美]埃里克·舍曼:《导演电影:电影导演的艺术》,丁昕等译,广西师范大学出版社,2005年版,第47页。

细分析和研究。这就是导演第二次阅读剧本要做的事情了,经过初次的阅读,导演已经熟悉了整个剧本的叙事线索、人物关系和矛盾冲突等主要内容,也发现了剧本中闪光的部分和需要商榷的部分。此时需要导演更深刻地理解剧本,甚至需要查阅、搜集相关资料印证或补充剧本。而至于剧本中让自己感觉难以处理或值得推敲的部分导演需要与其他主创一起找到对应的处理办法。正如美国导演欧文·克什纳所说,编剧可以写“50000人从山谷中冲出来,然后25000人从马上摔下来死了,因为加农炮打得非常准。你可以在头脑中看见这些,这是那么的完美,但是当实际拍摄的时候,你却意识到根本找不到50000骑马的人,当把数字降到200的时候,你意识到这看起来什么都不是。所有剧本中所写的‘完美’概念都需要在拍摄中找出折中方案”^①。

当然,对剧本的分析并不是通过一两次阅读、研究完成的,从接到剧本到最终拍摄完成的整个过程中,导演都需要经常研读剧本,进一步分析剧本,不断获得新的认识,产生新的创作灵感。

导演对剧本的分析通常应该从以下四个方面着手:

首先,在分析剧本时应该明确剧本的主题。正如前面所谈,主题立意是剧本的灵魂,主题是否深刻、是否具有新意直接决定着影视作品格调的优雅与否和品位的高低。在剧本中,主题虽然是其中心和灵魂,但不意味着剧本中随处可见对主题的强调和渲染。电影受放映时间所限,一般主题较为单一、明确,偶尔也会有副主题或多义性的主题存在,电视剧除了一个主题外时常允许存在多个副主题,但无论电影还是电视剧,其主题的呈现都需要一定的艺术手段:太隐晦则让人一头雾水无法领会,太浅显则缺乏韵味沦于说教。找到剧本的主题是确立剧本主题思想的前提,但好剧本的主题往往不是一眼就能看出来的,而是蕴藏于人物言行、矛盾冲突或剧情的逐步展现之中,只有慢慢品味、逐步领会方可获得。主题是剧作者创作的态度,是全剧的中心思想,只有在分析剧本的过程中才能一步步概括出来。主题是剧作的灵魂,找到了主题才能更清楚地理解编剧对故事情节和矛盾冲突的安排以及对人物语言和行动的设定,即才能为剧中的一切行为找到动因和缘由。而在接下来的整个拍摄过程中,只有清醒地认识到影视剧的主题,导演的一切创作活动才能做到有的放矢,以之为纲,使剧情发展、场景安排、演员表演等各方面或隐或显地围绕着主题展开。

其次,在分析剧本时应该将焦点对准剧本中的人物。在银幕上塑造血肉丰满、栩栩如生的人物形象,是导演应关注的焦点和苦苦追求的理想境界。因此,在分析剧本时,导演就应该将焦点对准剧中的人物,关注人物形象的塑造和人物关系的处理等。

人物形象的塑造要通过人物语言与心理、动作行为、人与人之间的冲突以及人与环境的冲突等多方面综合展现。只有将人放在环境中,放在与其他人物的纠葛中,或者让其独自面对自己的内心世界时,一个人物的形象才能全面展现出来,而此时的人物才有可能是一个立体的、丰满的人物形象,而不是一个概念化的、符号化的人。

人物的任何动作都应该反映内心,和人物的性格也有着密切的关系。在分析剧本时,导演要为剧中人物找到合乎逻辑和顺序的、具有心理根据的、含有目的性和真实性的动作

^① [美]埃里克·舍曼:《导演电影:电影导演的艺术》,丁昕等译,广西师范大学出版社,2005年版,第70页。

行为。人物的动作包括由于内心世界细小涟漪而产生的含而不露的内部动作,也包括吵闹厮打的外部强烈动作。格拉西莫夫曾谈到过剧本写作对动作的要求,他说:“如果一个作家、电影剧作家希望他的作品能够在电影中得到最准确的体现,他在写作的时候就必须写得十分精确、具体,就必须充分、深刻和形象地去揭示动作。在作者的叙述中,他还必须深刻细腻地分析人物的行为,找到并说明人物性格的独特细节,否则体现到银幕上的人物形象就会是概念化的。”“一部电影剧本,如果只能运用了小说式的描写或戏剧式的对白,而没有丰富的造型和动作,没有表明应该如何创造电影的形象,那就不能认为是完善的。”^①当然,这些都是对编剧提出的要求,但这样要求编剧对人物动作的处理正是为了给导演看的,因此导演在分析剧本的时候一定要把握住这一点。

人物独具特色的语言也是导演在分析剧本时应该十分关注的对象,“言为心声”、“言如其人”、“呼出一个人物来”等说法都将人物的内心、性格特征等与人物的语言紧密地联系在了一起。人物的语言应该是性格化的,语言应该折射出一个人物特定的身份、职业、性格和教养。因此,导演一定要抓住对人物语言的分析。

人物的思想和性格往往是在人物冲突中体现出来的。人物冲突包括人与内心的冲突、人与人的冲突和人与环境之间的冲突。通过人物冲突,可以多角度、多侧面地了解一个人,在人物内心展现、人物与别人的冲突以及别人对该人物的评价、人物在特殊环境中的动作行为等综合整理中,导演可以勾画出一个人物的完整轮廓。库里肖夫在谈到人物与环境的问题时说:“在你的电影剧本中,人们将在一定的环境中活动,在一定的实物环境和自然环境中活动。仔细研究你的电影剧本所规定的动作地点的典型的和富有表征意义的事物,也是一个重要的任务。不论是为了编写分镜头剧本,还是为了你以后的摄制工作,都有必要去研究有关未来影片各个动作地点的材料,如房舍、物件、自然条件等。”^②所谓典型环境中的典型人物的说法,也是在谈环境对人物形象塑造的重要作用。

再次,在分析剧本时要清楚剧本的情节安排与结构设置。这一点几乎是毋庸置疑的,好的剧本首先就应该讲述一个好故事,好的故事应该有吸引人、感动人的故事情节,故事的结构安排应该清晰合理、跌宕起伏、充满节奏。故事情节是否感人,关键就要看剧本有没有将感情戏写好,因为剧本的故事情节要想感人至深,就必须要把埋藏在人物心灵深处的感情因素开掘出来。同样一个好故事,不同的讲述方式可能会取得不同的接收效果。因此,导演一定要注意剧本对故事的讲述方式,看其线索是否清晰,是否能够引人入胜,给人带来意想不到的惊奇或充分吊足观众的胃口。这就看剧本是否设置了悬念、细节描述够不够味、矛盾冲突的铺陈与展开是否把握住了火候、叙述节奏是否合理等,这些在后面会有专门论述。

最后,在分析剧本时还应把握剧本的艺术特色。广义来讲,艺术特色是指影视剧本的整体特性与风格,它体现在剧本的主题、人物、故事情节、结构等诸多方面。狭义来讲,剧本的艺术特色集中地呈现为语言特色、叙述风格、剧本的气质神韵等。理论上讲,不同的创作者在创作剧本时应表现出独特的风格,其特质直接影响到剧本的艺术特色,是含蓄地

① [苏]C. 格拉西莫夫:《电影导演的培养》,富澜等译,中国电影出版社,1987年版,第206~207页。

② [苏]库里肖夫:《电影导演基础》,志刚译,中国电影出版社,1961年版,第117页。

娓娓道来还是浓烈地喷薄欲出,是冷峻地冷眼旁观还是热烈地全身投入,是写实还是象征,是动之以情晓之以理还是豪迈奔放,直来直往……不同的个性风格形成不同的语言特色,进而影响到整个剧本的审美风格。

不同的艺术特色和风格往往是从不同的体裁和创作理念这些大的理论范畴中衍生出来的。例如,悲剧可以衍生出壮美、凄美、哀婉、悲伤、激愤等艺术特色,喜剧则可以衍生出轻快、戏谑、嘲讽、闹腾等艺术特色,正剧可以衍生出严峻、雄浑、优美等艺术特色。当然,这样说也并非绝对的。艺术特色与风格难以用有限的类型框定划分,即使同为壮美或同为优美风格的作品,其具体表现形式和审美效果也会截然不同。

剧本分析的方法应该是多种多样的,我们只是简单了解一些分析剧本时应主要考虑的要素,在实际分析过程中,面对不同的剧本导演分析应有不同的侧重点。但是万变不离其宗,只要导演对剧本反复阅读,对剧本的方方面面都理解透了,导演的分析工作也就水到渠成了。

第三节 导演构思

导演构思是在分析剧本的基础上形成的,换句话说,导演分析剧本的目的就是形成自己的创作构思。剧本分析的过程是导演客观解析他人作品的过程,导演构思却是以他人剧本为底本、充分发挥主观能动性进行艺术创造的过程。导演构思几乎是导演创作过程中最重要、最能体现导演创作能力,也是导演必须首先完成的一项工作。导演构思直接决定了未来影视作品的整体面貌,导演阐述则是导演构思的文字表达。导演通过向整个剧组阐述其创作主张和意图,使各主创部门将其贯穿到整个拍摄过程中去,进而使整部影视作品呈现出导演的个性风格。

一、导演构思与导演阐述

导演构思是导演创作的首要环节,是导演对影视作品未来面貌的整体设计和总构想,决定着影视作品的完整轮廓、艺术风格和创作走向,是影视创作各部门进行创作的总体依据。导演构思是统领整部影视作品创作全局的主宰,是指导整个拍摄工作的纲领性思想,更是整个创作的灵魂。在对剧本研究分析的基础上,导演要在构思的过程中体现他对剧本的理解、阐释和对未来创作的总体设计,艺术地体现剧作的主题思想、人物形象塑造,拟定出叙事结构、风格样式、画面造型、音乐音响设计、节奏以及蒙太奇剪辑等各方面的整体面貌。因此,通过导演构思这个纲领性的指导思想,人们已经基本可以看出未来影视作品的雏形了。

导演构思是在深刻地分析剧本、研究剧本的基础上,运用创造性思维和创造性想象重新创作出新的艺术形象的思想结晶。它体现了导演的人生价值观、艺术观,以及对影视艺术创作的独特思考和把握,它是否完善、成熟将直接决定着未来影视作品的思想和艺术质

量的高低。导演构思一旦形成,就应当被从头至尾地贯彻到整个影视艺术的创作过程中去,稍有偏离就会出现差之毫厘、谬以千里的后果。尽管不能排除导演在具体拍摄过程时常会遇到即兴创作的时候,而且有时随着自己认识的深化或根据剧组其他成员的建议对原来的构思作出一些修改,但导演构思的必要性和极端重要性不能因此而被忽视。

进行创造性的形象思维是导演构思的主要特征。导演构思不是对原剧本主题思想、形象和艺术风格的简单阐释或转述,而是在深刻理解剧本的基础上融入了导演创造性想象和艺术探索的全新产物,是导演对剧本乃至对生活的深切感受和对艺术的独特理解。因此导演构思的过程是一个艰苦的再创作的过程,是对剧本不断发展和完善的过程。在这个过程中,导演既要做到力求拒绝平庸肤浅和生搬硬套,又要避免主观臆造和不切实际的随意断想,而是要从自己、剧作者、观众、剧组主创等不同的角度进行全方位的思考,多角度地认识剧作,展开奇思妙想。在这个过程中,导演既要保持很高的创作激情和艺术冲动,保证自己以一种积极能动的状态投入创作,也要冷静清醒地分析和理智地进行判断,排除急功近利的心态和任何与艺术无关的因素。在这个过程中,导演应始终处于一种如痴如梦、食不甘味、寝不安席的忘我状态,在多次的灵感闪现和妙手偶得中,最终才能达到艺术的至高境界。但整个构思过程不是一个急就章,导演的奇妙构思需要其具备一定的生活底蕴和艺术修养,导演构思是一个厚积薄发的过程。

既然是一种创造性的思维,导演构思就应该具有一定的独立性,说白了就是不能亦步亦趋地唯剧本马首是瞻,而是要在整个构思过程中,导演都不能丧失自己的独立视点。在整个构思过程中,导演要面对很多问题,如对许多事件的串联、对各种细节和情境的处理、对人物形象的塑造等,但这一切绝不能搅乱、分散、削弱,甚至消除导演自己的主体意识和主要意图。

“如果说,分镜头剧本是未来影片各个镜头的尽可能精确的记载(和描绘),那么阐述便是理解整个影片,理解影片的时代和动作环境、人物形象的相互联系以及导演对影片处理(解释)的统一线索的一把钥匙。导演阐述应该提供出影片的统一风格,它是阅读分镜头剧本和进行未来摄制工作的钥匙。导演阐述不仅对导演本人是必要的,而且对电影制片厂的领导、影片的演员、摄影师、作曲家、美工师,乃至整个摄制组和制片厂为制片服务的各个部门或车间,也是必要的。”^①这是库里肖夫对导演阐述及其重要性的认识。

导演阐述是导演构思的文字表述,导演构思形成之后,要贯彻到影视创作的各个环节,要让整个摄制组的成员接受、领悟他的总体构思和创作意图,这就需要通过书面以及口头的形式向他们传达。通过导演阐述,导演要将剧本的主题内容、剧作的艺术处理方式与风格要求等创作设想告知摄制组各部门,统一创作基调,调动他们创作的积极性,共同为影视剧的制作发挥自己的创作才能。

导演阐述没有固定的写作格式和文本样式,导演可以根据剧本内容、题材样式以及自身的气质趣味进行写作,只要做到内容全面、分析清晰、要求具体,便于全体创作成员掌握即可。导演阐述大致包括以下几个部分:在内容方面,阐明剧作的主题思想,介绍与剧作相关的时代背景,讲述主要人物形象的塑造和主要矛盾的设置,强调拍摄宗旨等,以及对

^① [苏]库里肖夫:《电影导演基础》,志刚译,中国电影出版社,1961年版,第119页。

这些方面如何表现、如何落实;在艺术处理方面,介绍影视作品的风格样式,说明摄影基调和造型风格,以及对音乐、美术、服装、化装、道具等提出总体要求,并强调对作品总基调的把握及主要表现手段和一些特殊表现手段的运用等;在结束语部分,简要说明拍摄方案,做好摄制组成员的精神动员和鼓动工作,激励大家一起全身心积极投入到影视作品的拍摄中。

导演构思与导演阐述实际上是一个问题的两个层面:导演构思指的是导演对未来影片的构想,即以分析剧本为基础,运用影视的视觉思维方式对影片艺术形式的整体设计,而导演阐述则是这种构思的文字和语言形式表述;导演构思是导演的思维过程,而导演阐述则是这种思维的成果;导演构思是导演的个人行为,而导演阐述则是将这种个人行为转变为整个摄制组集体行为的措施。

二、导演构思的主要内容

导演构思涵盖了影视创作的方方面面,但不存在固定的思维模式,归纳起来应大致包含以下 5 个方面的内容。

1. 主题与立意的确定

主题是影视艺术的灵魂,也即人们常说的主题思想或中心思想,包括主要人物、主要情节以及作品表现出来的主要观念和意识,是编剧和导演通过故事所要表达的主要思想、观念、意识与价值理念等。主题是统帅整部影视作品的主导,在整部影视作品中应该保持一致。立意在内涵上与主题属于同一个范畴,只不过它有时还涉及创作布局等操作程序方面的意义。立意是影视艺术创作之前,创作者就应首先确立的主要创作意图,它包括整个剧作的思想内容、创作者的构思设想以及动机等,因此其所指要比主题宽泛一些,有时立意包括多重主题。但在导演构思的过程中,没有必要对二者进行过多的细分。

库里肖夫对电影的主题和思想曾做过专门的论述:

在你摄制一部影片的整个过程中,你应该记住作品的基本思想。在你的工作里,一切都要服从于决定每一个镜头,甚至每一个“细小的”画面的必要性和目的性的那个最主要的东西——思想性。

在导演工作的实践中(不论是戏剧或是电影),剧本的思想被称为作品的最高任务。这是斯坦尼斯拉夫斯基首创的术语。当你着手分析和处理电影剧本时,要规定出电影剧本的最高任务,也就是你的未来影片的最高任务。

电影剧本的思想性,它的现实性,是和主题分不开的。主题——这是电影剧本所要阐明的主要的东西,也就是主要的(即剧作课里所讲的统一的)动作。电影剧本以及后来拍成影片中的主题,都是通过形象体现出来的。当你接受了电影剧本,断定出它的思想之后,你应该精确地规定出电影剧本的主题并加以分析(剧作课会教你怎样分析的)。要记住:思想和主题是不可分割的统一体。^①

库里肖夫一连使用了多个“主要”、“最高”来强调电影主题和基本思想在分析处理剧

^① [苏]库里肖夫:《电影导演基础》,志刚译,中国电影出版社,1961年版,第44~45页。

本及影视创作过程中的重要地位,这样的重视和强调一点都不为过,因为有了主题思想,影视作品就成了“没有灵魂的躯壳”。

对于主题思想的把握是导演构思的出发点,通过对主题思想的确立,导演可以确立整部影视剧的总体感觉,并挖掘出剧作的深刻内涵,体现出导演创作的独特性。在构思过程中,影视作品的主题思想应该融入导演自己的社会阅历、人生体验和独特见解,通过作品体现导演的价值标准、道德标准、审美标准以及个人情怀和对社会的观照等。因此,导演对生活的态度、导演的人生观与价值观、导演的精神追求等都在主题呈现的过程中同步显现了出来,这也是对导演综合素质的考查。只有导演自己具备了正确的价值观、人生态度和对世界的深刻理解,才能确立相对客观公正、深刻的主题思想。

一部影视剧,其格调的高低最终取决于它的立意,立意是为一部影视作品定下的思想和情感基调,它让影视作品超越了平庸从而上升到一个新的艺术境界。在创作之初,必须先深入挖掘思考,为作品定下高远的立意。有人认为作品不应该有鲜明的立意,因为这样的话艺术的目的性就太强了、太理念化了,但如果立意不明确,常常让人觉得整部影视作品充满鸡零狗碎的东西而不知其所云。如果说影视的主题相对来说还比较具体一些的话,那么立意则依托于主题之上并且更加超拔与高远。

在谈到电影《黄土地》的立意时,张艺谋说:“我们想表现天之广漠,想表现地之沉厚,想表现黄河之水一泻千里,想表现民族精神自强不息,想表现人们从原始的蒙昧中喷发而出的呐喊和力量,想表现从贫瘠的黄土中生发而出的荡气回肠的歌声,想表现人的命运,想表现人的感情——爱、恨、强悍、脆弱、愚昧和善良中对光明的渴望和追求……”^①

可见,立意是导演等创作者心中始终清楚地存在却又轻易不外露的东西,它如盐在水,你可以细细地品味、体会,但你不能很清楚地看到它,描述它。因此,导演确立了作品的立意之后,应该将其融入到影视创作的每一个部分,但应该是藏而不露的,让人在隐约之间感觉到似乎有一股暗流涌动,时时冲击着观众的心灵,让观众为之深思,为之扼腕,为之回味无穷。

影视作品的立意不存在什么统一的要求,但要基本上做到鲜明、集中、深刻、新颖。鲜明不是说要清清楚楚地表露出来,而是指立意要毫不含糊,应该是导演内心执着的价值和美学追求;集中是要求立意必须相对单纯明确,因为立意为统摄整部影视剧的精神纲领,只有集中才能做到纲举目张;深刻就是要抛开表面的热闹浮华,有一些真知灼见的认识和感触,能够发人深省;新颖就是要见他人之未见,能够别出心裁,与众不同。

2. 人物形象的塑造

影视作品的主题是通过一系列人物和事件体现出来的,再高远的立意也不可能凭空而生,影视艺术创作的中心是人物。导演构思的重心,也必须放在人物形象的塑造和人物关系的处理上。离开了人物形象的塑造,主题便无从依托,立意便难以实现,即便是故事编得再离奇曲折,各种影视技法运用得再纯熟,新颖,也都不可能创作出优秀的影视作品。而所有经得起细细品读和时间考验的作品,一定都有一个或多个塑造得十分成功的人物形象。

人物形象塑造不成功的突出表现就是人物形象太单薄、不够丰满,即人们通常所说的

^① 张明:《与张艺谋对话》,中国电影出版社,2004年版,第23页。

扁平人物或剪影式的人物。而塑造出鲜明有特色的典型人物形象,对于作品的思想价值和艺术价值的提升以及对其风格特点和类型特征的把握都有着十分重要的意义。当然,人物形象的塑造与作品的风格和类型也有着必然的联系,有时候或许是出于某种需要而不必塑造出所谓的立体人物。例如,在浪漫主义风格的作品中,人物形象的某一方面或许被特意夸张化、强化处理,其他侧面则被弱化或消除。在表现主义风格的作品和有些先锋电影中,人物成了某种概念或思想的象征符号,他们被符号化甚至带有某种隐喻色彩。而在有些商业影视作品,尤其是好莱坞类型片中,人物类型化、表面化现象更加常见,在这些作品中人物形象塑造完全出于情节发展的需要,人物形象和动作受情节支配而非剧情发展随人物性格或行动展开。但对绝大多数影视作品而言,其所塑造的人物形象必须是一个个活生生的、真实的人,充满人的复杂性和立体感,而不能是戏剧化、脸谱化的木偶。

对于影视创作来说,塑造鲜活丰满的人物形象并非易事。导演在构思时一定要合理安排设置,精心打磨雕琢,多方面经营谋划。

首先,导演应重新配置作品人物,处理人物关系。根据作品的需要,导演可以增加或删除某些人物,或者重新设置人物关系和人物之间的矛盾冲突,或者突出表现人物的某些方面特征而弱化或削除其他方面的表现,使之更加符合主题立意。尤其是对于电影来说,由于时间所限,人物设置和人物关系处理必须围绕相对集中的主题展开,任何枝蔓和拖延都有可能使作品显得拖沓松散。

其次,塑造人物形象首先应抓住人物性格。性格决定命运,性格更决定人物的动作行为和处事方式,性格是人物的灵魂,也是人物最基本和最个性化的区别性特征,只有抓住人物的性格,人物才能够活起来。因此,性格刻画是人物形象塑造的关键。重新塑造人物性格应该注意以下四个方面。其一,要关注人物的独特命运。不同的命运遭遇会形成不同的个性特征,一个时代造成一代人共同的命运,一个人的家庭环境、生活经历和不可预测的遭遇更直接地决定着他的独特命运,命运的不同直接影响着个人性格的形成。其二,要深入挖掘人物的精神世界和内心矛盾的复杂性。不同性格的人具有不同的内心世界和精神境界,有自己的价值观和情感诉求。每个人都是一个矛盾体,好人尽好、坏人全坏的人物塑造方法或许在某些影视剧中通用,但为了更深刻地刻画一个人物的性格就应该将人物复杂的内在情感和冲突表现出来。其三,要通过具有个性的人物语言体现人物的性格。言为心声,人物的职业、教养、喜好、性格等都能够通过人物的语言表现出来,因此在塑造人物形象时,一定要为人物设置独具个性的语言风格,而不仅仅是将剧作对白的内容说出来那么简单。其四,要通过人物的动作行为塑造人物形象。行动是人物心理的外化,行动也是由人物的性格决定的,影视艺术作为视听艺术,除了语言外也只有通过人物的行动才能展现人物的形象。正如库里肖夫所言:“对导演来说,人物形象的动作就是表达思想的唯一手段。从这一点,你也就可以理解到你的形象创造工作的全部责任。剧作家在电影剧本中是用文字、用写在纸上的语言来创造形象的,而你的任务,则是善于把作者所写的体现为生动的演员动作。”^①

最后,要注意在人物关系的纠葛中塑造人物形象,在特定的环境中塑造人物。正如马

^① [苏]库里肖夫:《电影导演基础》,志刚译,中国电影出版社,1961年版,第47页。

克思所说,人是社会性的动物,是社会人,在人的身上打着社会的烙印,人处于各种社会关系之中,是各种社会关系的总和。人与人之间的复杂关系决定着人物的思维和行动,如果孤立地去看一个人,很难理解他的思想和行为动机,也很难再深层次、多侧面地认识他的个性特征,只有把他放到一定的人物关系中与他人发生关联,尤其是放到包含着矛盾冲突的人物关系中才能更全面地认识这个人。因此,要想塑造好人物形象,就应该处理好人物之间的关系,将其放到矛盾冲突中表现他们。除此之外,在此顺便了解一下人物关系与情节的关系:“高尔基讲过,作品中人们(形象)之间的相互关系,他们的联系、矛盾、同情和嫌恶,这个或那个性格(即典型)的形成和成长的历史,就是作品的情节。因此,作品中的情节和人物形象的生活是互相关联的——作品中人物形象的冲突和相互关系如果没有得到正确的展开与发展,作品也就不可能富有情节性。人物形象的冲突创造出作品的动作。”^①如果人与他人的各种社会关系是人生活的社会环境的话,人还生活在特定的人文和自然环境中,人所生活的自然环境、人文环境不仅促成人物性格的形成,而且考验着人,塑造着人。总之,只有将人物放到一个环境中,看他们会如何行动,如何说话,如何处理自身与他人与社会的关系,这样塑造出来的人物才真实可信。

3. 叙述方式的选择

与影视剧本所采用的文学语言不同,影视艺术以视听语言作为自己的叙述载体,因此要把影视剧本的文学结构和文学形象转化成荧幕上的蒙太奇结构和视听形象,必须要重新考虑叙述方式的选择问题,否则就可能在结构和形象转化的过程中造成言不达意的遗憾。很多时候,好的剧本不一定能拍出好的影视作品,这在很大程度上就是因为导演没有充分注意到影视叙述的特殊性。在原剧本的基础上,将文学形象通过具体可见的画面和可听的声音转化为影视形象,并选择合适的叙述角度,按照蒙太奇语言的规律,通过一个个镜头的拍摄和组接完成影视艺术的时空叙述。一般影视叙述选择顺叙式、倒叙式和时空交错式等叙述结构,采用第三人称或第一人称的叙述角度,这与文学的叙述方式并无大的差异,只需要根据需要对剧本稍作处理,然后再确定镜头的拍法、组接和节奏即可。只不过剧本的文学叙述方式更加强调的是逻辑叙事与情感铺排,通过读者充分展开想象性思维逐渐完善形象,细细品味,而影视叙述则更强调视听感官的刺激,通过具体形象的视听语言直接冲击人们的视听神经,让人在第一时间内获得感官与感觉的双重享受。因此,只有在叙述方式的选择上注意到这一点才能取得影视创作的成功。

张艺谋等第五代导演以对电影造型语言进行开拓和创新从而确立了他们的整体风格。他们在电影的叙述方式上做出了很多全新的尝试,在某种程度上可以说使中国的电影更加“电影化”了。张艺谋导演的电影《我的父亲母亲》在叙述方式上就别出心裁,与文学叙述有着质的差异。且不提用黑白拍摄现实用彩色拍摄回忆的创意了,他对镜头的把握和对画面细节的反复渲染所造成的艺术效果是任何文字描述都无法达到的,如“母亲”在教室外偷听“父亲”讲课的镜头,“母亲”为见“父亲”而在山坡的树林中奔跑的镜头,送饭的镜头等,再加上微妙动听的音乐,为观众呈现出的不是曲折复杂的故事,不是感人肺腑的情感,而是一种久违的说说不出的初恋情怀,使人产生强烈的共鸣。另外,他在谈到对影

^① [苏]库里肖夫:《电影导演基础》,志刚译,中国电影出版社,1961年版,第47页。

片中彩色部分的处理为何具有一定的抽象感和唯美感时说:“彩色部分不是非常现实主义的,我觉得这是一种视觉印象,是儿子脑海中的一种印象。每一个儿子想起母亲 18 岁的时候,一定觉得她是世界上最漂亮、最清秀的。回忆部分的美丽是一种非常个性的、很独特的感觉。所以,我经常说,回忆部分为什么不强调故事性,而强调那些细节、情绪、画面和音乐,我觉得这都是一种主观的点点滴滴的东西。”^①而对于影片独特的结构,张艺谋的阐释也十分让人信服。他说:

什么是爱情?如果说从两个人过电的一刹那,四目相对的一刹那,这是“一”,到两个人白头到老、相濡以沫走完人生旅程,这是“一百”。从“一”到“一百”。电影的爱情故事可以从“一”拍到“一百”,你也可以在任何一个阶段拍。我们这一次呢,选了两头。拍了“一”就打住了,我们当然可以拍很多:草垛背后的相会、河边的秘密幽会,还可以出点事,还可以处理成让人家捉住了,当然,可以想象出很多情节。

而我们就是把它控制在人物的四目相对的那一刹那。他们两个根本没有过真正的交流。两个人一直也没有机会,完全是一种单相思。然后,在处理上,从“一”一开始我们就打住了。接着,我们的黑白部分拍的是“一百”,就是已经走完了人生的里程,一个人已经去世了。其实,我很喜欢这个故事,中间的部分就是我们每一个人有可能经历的部分。在国画的处理中叫“留白”或者叫“空白”,是一种韵味。我喜欢这样的处理:就是拍一个“一”,拍一个“一百”,中间都空下来了。所以,要从这个角度上来讲,它就不能再要情节了,如果再要情节,就破坏了这样一个美学的构思。^②

4. 风格样式的确立

在确立了主题、人物形象的塑造和故事叙述方式之后,在构思过程中导演还必须考虑以何种风格样式将其呈现在银幕上。影视作品风格样式的确立与剧本的主题、故事情节和人物形象塑造有着重要的关联,在某种程度上故事主题决定着风格样式的选择,但由于风格样式的多样性和灵活性,当故事主题确立之后,仍可以呈现出不同的艺术风格。这就需要导演在样式与风格选择和确立的过程中,根据主题表达的需要以及导演自己的喜好与专长,找到最恰当的表现形态。

影视剧的样式和风格是多种多样的。总体而言,影视剧的基本样式包括悲剧、喜剧和正剧,在这三种基本样式下面又可以分出多种亚类型。例如,悲剧又可分为社会悲剧、性格悲剧、历史悲剧、英雄悲剧等;喜剧又可分为幽默喜剧、讽刺喜剧、轻喜剧、闹剧等;正剧则根据题材内容的不同可划分出更多类型,如政治剧、家庭伦理剧、社会问题剧、言情剧、动作片、武侠片等。当然各种样式的划分并非是泾渭分明的,如悲剧中也可能有喜剧因素,喜剧中深处或许透露出悲剧的因素,正剧更容易融入部分其他样式。通过确定影视创作的样式类型,导演基本上就可以把握住未来作品的情感基调、主题思想呈现方式以及人物形象与情节展现的艺术手段,并最终确定影视的叙述方式和画面造型风格等艺术表现形式。

影视的风格与样式有关,如前所述,影视艺术的风格是与导演的创作个性的关系更紧密。因此,在处理不同样式的剧作,或者在处理同一样式的剧作时,不同的导演会采用不

^① 张明:《与张艺谋对话》,中国电影出版社,2004年版,第147页。

^② 张明:《与张艺谋对话》,中国电影出版社,2004年版,第170页。

同的艺术风格。受电影纪实与虚构两大基本美学传统的影响,影视创作的风格大致可以分为以纪实和写实为主的再现美学风格和以浪漫和表现为主的表现美学风格。纪实风格的作品如纪录片一样客观记录生活的本来面貌,情节比较淡化,结构上不会故意安排而比较松散,在拍摄方面,镜头、光线、声音的处理都力求去除人为加工雕琢的痕迹而呈现出照相的本性,如电影《秋菊打官司》《三峡好人》等就属于此类。与纪实风格相似的写实风格继承了经典现实主义美学,以写实的手法反映现实,但不排除创作者刻意而精心的选择、加工和提炼,因此情节趋于紧凑,结构比较严密,而且注重细节真实的呈现。在拍摄方面,镜头比较稳定、规范,光线、音响等力求接近自然效果,如电影《老井》《野山》,电视剧《渴望》《篱笆·女人·狗》《金婚》等现实题材作品就属于此类。浪漫主义和表现主义风格的作品更突出创作者的主观意图,这类作品不拘一格地采用历史、现实、神话、传说等题材,运用各种艺术表现手段,在拍摄手法上更强调镜头、构图、色彩、光线和声音的造型效果,使之带有强烈的主观表现色彩。二者的区别之处在于表现主义风格的作品更侧重表达创作者的主体感受和对人生的理解,对情节、结构、细节、人物形象等的安排都是为了突出创作者自己的体验。因此,非情节化、非叙事化、无序化、情绪化是其显著特征,第六代导演的部分作品和王家卫的很多作品都属于此类风格。

任何关于影视作品类型、风格样式的划分都是有局限的,不仅分类会有所遗漏,存在着交叉、重叠等现象,而且在作品风格的感受上,往往是微妙的、难以言传的。但是导演必须作出自己的判断,并最终确立自己影片的风格样式,要么是直接沿用剧本原有的风格样式并予以呈现,要么在原作的基础上加入自己的创意而使其独具自己的特色。只有确立了风格样式,导演才能确定并指导整个剧作拍摄的基本方法。

5. 拍摄手法与方案的选择

影视创作主题和形象的实现最终还是要落实到具体的画面和声音形象上,通过具体的拍摄过程来完成导演的构思和意图。而且,一部好的影视作品不仅要有好的故事、立意和人物形象,从视听审美上来看,它还应具有充满美感、富含意义的画面造型和音乐音响的效果。因此,在构思阶段导演就必须考虑到影片思想、人物形象塑造、风格样式等如何通过具体的拍摄手法和方案来实现。导演对拍摄的总体设计和要求,涉及选景与制景、摄影、布光、场面调度以及音乐音响、色彩基调等各个具体方面。

希区柯克曾说过,在踏入摄影棚之前影片已经完成了,这在一定程度上体现了导演构思的重要作用。以上所提到的五个部分,每个导演可以根据剧作和自己的具体情况,采用不同步骤或方式逐步完成。在具体构思的过程中,导演构思可能还要涉及更加细节的问题或者文中没有谈到的其他方面,在具体的拍摄过程中,导演构思或许要经过不断的修改与完善来实现导演的创作意图,但无论如何导演构思这一步都是必不可少的。

第四节 分镜头剧本的创作

导演构思是分镜头剧本的基础,分镜头剧本是导演构思的具体体现。在对文学剧本分析研究之后,导演逐步将自己的创作思想和意图融入到剧本中去,并形成自己独立的创作构思,在导演构思和导演阐述中影片的雏形已变得隐约可见。为了促使下一步拍摄工作的顺利进行,导演此时还需要将这些大体上已形成轮廓的形象落实为一个个镜头,形成文字,写出分镜头剧本。

一、分镜头剧本

分镜头剧本是指一种把影视文学剧本中的文字形象转化为影视视听形象,并将剧本内容划分成一个个具体镜头形象供拍摄所用的文字稿本。它是导演构思的进一步具体落实,是导演对影视作品的具体构思和设计的蓝图,它包含了导演的全部创作意图、艺术构思和独特的风格追求,是剧组有计划地展开拍摄工作的主要依据和保证。

通过分镜头剧本,导演将影视作品分解成一个个镜头,按照一定的叙述逻辑和结构框架再将这些镜头组成一个个段落,通过蒙太奇思维精心设计镜头与镜头、段落与段落之间的衔接,表现出导演对影片内容的整体结构布局、故事叙述方法、刻画人物的手段以及细节处理的技巧,塑造荧幕形象,传情达意。分镜头剧本的创作是影视拍摄之前导演所从事的重要案头工作。通过分镜头剧本,导演确立具体的拍摄方案,胸有成竹地指挥影视作品的拍摄工作。而整个剧组以分镜头剧本为依据,并以其所描绘的蓝图为最终努力目标,通力合作,团结在导演周围顺利完成拍摄工作。

不同的导演对于分镜头剧本的创作有不同的认识,也有着不同的创作习惯和方式。以下是一些导演对分镜头剧本创作的不同看法:

埃德·埃姆什威勒:我制作过很多不同类型的电影,各部电影之间总有一些不同。我对影片总会有些预先构想,比如在主题和技巧的运用方面。对影片的一些具体想法有时是在画面构图中确定的。我经常画一些草稿和分镜头剧本,或在3×5英寸的卡片上记一些笔记。小说家的构思全来自他的头脑,而我用这些卡片来拍电影,运用它和演员及拍摄场地打交道,最终完成电影。我对影片的预想能够补充我的即兴发挥。我不想拿着摄影机拍下一些我不知道应该如何处理的图像。但是,这种预想不是说我在拍摄之前就确定地知道影片应该是什么样子。在拍摄之前,我有一些对主题、图像和画面的预想,有一些想拍的东西,但开拍之后,我试图通过摄影机等设备直接寻找或创造我想要的影像。

鲍勃·泰勒:电影对我来说源于分镜头剧本。运用它,我琢磨出了摄影角度、构图;我从对话和表演中探索出剪辑点。我把这些都分镜头剧本画出来,一边拍一边画。

乔治·帕尔:事实上,我对每个文学剧本都依据分镜头剧本作改编。如果不用分镜头剧本,至少我也会在文学剧本上标注出小构图和注解,这样我就能将其视觉化。我的文学剧本中充满了指甲盖大小的小构图,这也确实起了作用。别人告诉我这种方式来源于动画制作……我在这方面的背景确实有帮助。提前作计划是非常重要的。当然,首先你要有个聪明的点子和剧本,之后,技术问题随之而来,这就需要在实际拍摄之前计划好,这也是真正拍摄时的工作显得非常简单的原因。

威廉·弗里德金:我所做的第一件工作是画草稿,然后再根据草稿对每一场景做细致的文字描述,之后再把这些文字描述打印出来分发给参与拍摄这一场景的每一位工作人员。……在我着手拍摄之前,我的脑海中已经有了完整的想法。就像作家那样,我会将这一场景细致地描述出来,包括完整的叙述和对话。换言之,我把整部电影转为文字形式,然后我再根据文字描述来进行具体拍摄。

阿尔弗雷德·希区柯克:我偶尔制作分镜头剧本,但并不经常。电影制作是可以没有分镜头剧本的。你可以画出关键性场景,不关键的镜头没什么要紧的。

奥斯卡·威廉斯:我不画分镜头剧本。在具体拍摄之前,我往往彻夜工作,用小构图注释剧本。我会做一张机位图。

布兹·库利克:我不画分镜头剧本。我所做的其实仅仅是大量的准备工作。在我看来,一部影片成功与否的关键在于事先的准备工作是否充分。我的思路是:不仅对于剧本而且要对其主题花时间去认真理解。我每天晚上都会花至少两三个小时为第二天的工作作准备,明确第二天工作内容的细节和各项任务。但我也不会作过于死板的计划。我只是明确自己第二天所要完成的具体任务及完成这一任务的方法。

约翰·卡萨维茨:你会预估拍摄计划,但用不了多久,一切都会起变化。就像你事先很了解要拍什么,并按此预想制作了大致的拍摄计划图。但是,等到实际拍摄的时候,没有任何场景与你的预期完全相符。不论是什么样的场景,都显得很不一样。^①

列举了这么多导演对于分镜头剧本创作的不同认识,无非是想直接通过导演之口展现他们对于分镜头剧本的态度和具体做法,这对于学习导演的人来说,具有很大的借鉴价值。在拍摄之前,绝大多数导演都会或繁或简地创作出分镜头剧本,尽管有些导演不写具体的分镜头,但也会画出一些关键性的场景,或在文学剧本上画一些小构图或者机位图。即使强调因害怕影响即兴发挥而从不做分镜头的人,也不得不承认他们每天晚上都要作大量的准备工作,他们要有对影片的前期预想,这样才能明确他们第二天工作的细节和各项工作,或者用以补充现场拍摄时的即兴发挥。

由于影视创作的高度复杂性以及影视作为商品生产而不得不考虑的成本投入与资金风险,在拍摄影视作品之前认真地进行规划是必不可少的,即使主要靠即兴创作和随意拍摄的剧本,也必须规划,因为导演必须要确切地知道自己将要从事的工作。因为只有确切地知道自己要做什么,到时候才能随机应变,才能在具体拍摄过程中遇到某些突发状况时,能够修改自己的想法,为新情况留下改变的余地。而对于刚从事导演工作的人来说,

^① [美]埃里克·舍曼:《导演电影:电影导演的艺术》,丁昕等译,广西师范大学出版社,2005年版,第25~130页。

最好还是在拍摄前创作出详细的分镜头剧本,这样才能在现场拍摄时有据可依,不至于手忙脚乱,不知从何做起。

在创作分镜头剧本的过程中,导演要处理的工作都是具体而细微的,有时候反复推敲一个镜头的位置,有时候要处理一个动作或表情的细节,很多时候甚至还要附上草图辅助说明。繁琐而复杂的工作过程虽然看似细微而具体,但却充满了导演的创造性想象,是导演最为活跃的形象思维过程,并且整个过程都要受到导演宏观创作意图和美学观念的支配和引导。因此,导演不能在琐碎工作中花费过多的时间,而要使分镜头工作具有明显的意向性。

二、分镜头剧本的写作

分镜头剧本的写作过程是导演的再创作过程,通过缜密的思考和反复的推敲,导演在各方面融入自己的构思和意图,并落实在最终选定的分镜头方案上。分镜头剧本的写作方式多种多样,但都应该包含一些基本内容,并且在写作的过程中应该注意很多相关问题。

1. 分镜头剧本包含的内容

分镜头剧本的写作方法多种多样,但无论采用哪一种写作方法,都应该包含以下这八个方面的内容:

第一,场景名称与镜头的镜号。一部完整的影视作品都是由前后贯穿的多个场面组成的,各个场景之间互相联系,共同构筑成影视的剧作结构。具体的拍摄往往也是以场景为单位逐个完成拍摄任务,每个场景又包含若干个不同拍摄方位、拍摄角度的镜头,每个场景和镜头都应该在分镜头剧本中标注出来,而且不同的镜头应该编上号码,按顺序记载在分镜头剧本里。

第二,镜头的景别。根据视距的远近,镜头的内容呈现为不同的“景”——远景、全景、中景、近景、特写,甚至进一步细分出大远景、中近景、大特写等。不同的景别可以表现不同的空间关系,并与视觉经验相联系,反映人们认识事物的规律。不同的景别也应该记载在分镜头剧本里。

第三,拍摄方法与技巧。在很多时候,出于艺术表达的需要,导演还需要对某些镜头在拍摄的方法和技巧以及镜头间的转换方式上提出特殊的要求,提醒摄影师在拍摄时特别注意,以方便组织拍摄工作。拍摄时是固定镜头还是运动镜头(即镜头的推、拉、摇、移、跟、升、降或变焦),是平摄还是仰摄或俯摄,镜头间是直接切换还是使用淡、划、化的方式转换等都需要注意。通常情况下,常规镜头,如固定镜头、平摄和直接切换不需要在分镜头剧本中特别注明。

第四,镜头内容。对于影视中的事件或动作,如具体时间和环境、情节的安排、人物及人物的重要动作、表情和心理状态、细节、语言内容(有时单独列出)等,这些能体现画面内容的因素应该通过精炼而又清晰的语言描述出来,方便剧本的阅读和拍摄,并且有助于更好地理解导演的意图,更清晰地形成关于影片中动作、形态等的画面感,有时候甚至为了说得更清楚还要附上大致的素描图。

第五,声音处理。影视中的动作和演员的台词、音响以及音乐是不可分割的,因此创作分镜头剧本时必须考虑声音的作用以及声音与画面的对立统一关系,配置好台词、解说词、音响效果和音乐,将影片中的声音部分(包括同期录音和后期配音)在分镜头剧本中和动作一起描述出来,另辟一栏(有时候对白、解说、音乐和音响分别各列一栏)记载下来。

第六,镜头长度。影视中每一个镜头都有一定的长度(时值),全部镜头的总长度构成影视作品的长度。每个镜头的长度取决于其所阐述内容和观众领会镜头内容所需要的时间,也取决于影视的叙述节奏及情绪表达的需要,如情绪的延续、转换或停顿等。镜头长度常以尺或秒进行估算。

第七,镜头素描。有些导演喜欢在分镜头剧本中采用镜头素描(故事板)的方法作为补充,素描出来的画面应该表现出画面构图的性质和镜头结构的性质和布局。但并不是所有的镜头都有必要做镜头素描,除了一些简短的广告作品外,镜头素描一般都不是系统进行的,只是在引起导演兴趣的地方或者导演觉得难以说明的地方辅以镜头素描。镜头素描可以体现导演对镜头构成的基本想法,并为布景设计师、摄影师等提供工作帮助。

第八,备注。有时候分镜头剧本还列有备注一栏,将事先没有预料到的以及需要特殊说明和补充的内容记录下来。

2. 分镜头剧本的写作

分镜头剧本的写作方式没有统一的标准:要么导演拿着剧本直接写出分镜头剧本;要么导演与摄影师、美术师选定外景后,根据美术师提供的场景平面图或现场照片再与摄影师初步沟通后写出分镜头剧本;要么导演先选定演员,然后进行排练,再根据演员的临场发挥调整剧本写出分镜头剧本;要么导演和美术师、摄影师、副导演一起在平面图上或模型上一场一场、一个镜头一个镜头的进行讨论,从而决定分镜头以及拍摄方案,由场记现场记录再整理成分镜头剧本。

分镜头剧本的写作格式就繁简而言可分为详细的分镜头剧本和概要性的分镜头剧本两种,导演可根据创作内容的需要和本人的创作习惯,采用不同的写作格式。

第一,详细的分镜头剧本。导演首先将影视内容划分为若干个场次,其次,将每个场次分为若干个镜头,按顺序从头到尾地列出总的镜头数,对每一个镜头的拍摄方案和镜头之间的连接方式予以精心设计,将组成镜头的所有元素(如景别、拍摄方法、画面内容、声音等)的处理方法详细列出并制作成表格形式。详细的分镜头剧本能够为现场拍摄提供具体的拍摄依据,也可以为后期编辑和审片工作提供依据。当然,详细的分镜头剧本也并非不分轻重、事无巨细,而是要适当地斟酌哪些地方该细、哪些地方可以粗略描述或省略,要从总体结构和整体节奏上进行把握,在必要的时候进行适当的调整。

第二,概要性的分镜头剧本,更确切地说应该是分场景剧本。有些喜欢现场即兴创作的导演对有些难以制作出详细分镜头剧本的节目,往往只写出分场景剧本。分场景剧本比分镜头剧本简单得多,它通常以一般的场景而不是具体的镜头为单位进行写作,其内容包括有关场景的简要说明以及角色的表演、对白和适当的舞台提示,但并不涉及具体的拍摄方法与技巧,文字描述也较分镜头剧本简洁得多。电视剧的拍摄一般采用这种格式,因

为电视剧镜头太多,并且对单个的镜头造型要求不及电影那么高,详细的分镜头剧本不仅写起来太麻烦,而且拍摄时操作也过于繁琐。还有一些节目,如纪录片、综艺娱乐节目以及一些现场直播性的节目,不可能事先写出详细的分镜头剧本,只能拟出拍摄的场景和内容概要,以及整体的机位设置和对某些重要镜头的拍摄预案,以便做到拍摄时心中有数。概要性的分镜头剧本可以一目了然地显示出影视剧作的各场戏的主要内容和进程,到现场再进行具体的分镜头也便于导演即兴创作,但这种做法不适合经验不足的导演,因为其需要导演要具备很强的现场掌控能力和随机应变的能力。

导演可以根据实际情况需要和自己的习惯灵活掌握分镜头剧本的写作方式和格式,在写作分镜头剧本的过程中应该注意以下五个方面的问题:

第一,分镜头剧本应该体现导演的构思、创作意图和创作风格。这三者是影视创作的灵魂,是指导拍摄工作、统一创作思想的纲领,应该贯彻到整个创作过程中去。分镜头剧本是影视现场拍摄的依据,只有将各种创作思想转化并定型为摄制时可供操作的指导性文字,最终实际拍摄出来的作品才能体现出导演的创作思想和风格。这些应该体现在对拍摄、造型、表演、画面构图、照明等方面的技术说明和风格要求上面。导演只有在创作分镜头剧本时就将其思想融入到每个镜头以及镜头衔接的设计上,才能实现思想和风格的统一。

第二,分镜头剧本应该处理好整部作品的结构和节奏。根据影视剧剧情的发展,导演先将整部作品划分成若干个相对独立而又紧密相连的段落,并对每个段落中的场景变化进行精细的安排,并划分调整出剧情起、承、转、合的矛盾冲突,尤其对开端、高潮和结局部分的处理要反复斟酌,选择确定最佳的分镜头方案。

第三,分镜头剧本的画面内容应生动形象,简洁易懂。画面内容只有生动形象,富有动作性和直观感,才能方便摄影师明确画面所包含的内容和表达的内涵。要想将剧本内容具体转化为一系列视觉形象和听觉形象,导演在创作分镜头剧本的画面内容时首先应在自己头脑中形成具体可见的形象,然后再通过具体生动的文字将这些形象描述在分镜头剧本上。这需要导演自始至终具有镜头意识,从摄影机镜头的角度出发对画面内容进行描述。分镜头剧本是为拍摄所用,不像文学作品那样可以极尽铺陈之能事,分镜头剧本应做到简洁易懂,即能够让摄制组明白导演的意思即可,不能过于啰嗦。

第四,分镜头剧本中镜头衔接运用要顺畅自然。在创作分镜头剧本时,导演不仅要处理好每个镜头,还要处理好镜头与镜头之间的衔接。这需要导演在头脑中形成整个场景、整个段落的画面感,并具备影视蒙太奇思维意识,分析段落中的蒙太奇因素并确定蒙太奇句型,常见的蒙太奇句型有前进式、后退式、环形式、等同式、跳跃式和穿插式等。镜头衔接的方法有很多种,常用的有动作衔接、对话衔接、相似衔接、因果衔接、通过音乐音响衔接、通过特写镜头衔接和通过空镜头衔接等,并且对连接方式如融入、划出等都要在分镜头剧本上标示清楚。

第五,分镜头剧本应着重处理某些重要场面和镜头。某些场面和镜头在整部影视作品中都占有十分重要的地位,如剧中主要人物出场的镜头、矛盾冲突达到高潮时的场面、

能够体现影片主题升华的场面、特殊行动和特殊气氛的场面、战争或打斗场面、一些细节的特写镜头等,它们的优劣成败直接决定着影片的精彩与否和影视艺术成就的高低。

练 习 题

1. 选择一个文学剧本对其进行分析与修改,形成导演构思,并写出导演阐述。
2. 选择三部影视作品,分析其主题与立意。
3. 写一篇 3000 字左右的短文,要求用充满视觉化的语言从各方面塑造出一两个生动的人物形象。
4. 选择或创作一个剧本,写出 2000 字的分镜头剧本。

拓展阅读书目

1. [苏]库里肖夫:《电影导演基础》,志刚译,中国电影出版社,1961 年版。
2. 刘海洋:《影像力:一线导演、制片人对话录》,文化艺术出版社,2006 年版。

第三章 导演的叙述技巧

教学重点:学会营造与强化影视叙述中的冲突,认识并把握影视剧的叙述节奏,熟练运用并妥善处理影视中的各种细节,掌握影视叙述中悬念的设置。

教学难点:了解影视导演的各种叙述技巧对影视作品的意义,熟悉并掌握影视导演的各种叙述技巧。

法国电影理论家克里斯蒂安·梅茨曾经说过:“在电影的领域里,所有非叙述的种类——纪录片、技术影片等——皆成为次要族类,只有具有讲故事功能的剧情长片才叫作‘电影’,这似乎已经是公认且顺理成章的事实了。”^①人们之所以喜欢看影视剧,主要也是想从那里接触各种故事,将自我短暂放逐于影视作品所营造的虚构世界中,从而获得情感的满足和精神的释放。因此导演应通过讲故事来笼络观众。正如美国导演埃里克·舍曼所言:“导演就是讲故事的人。不论以什么形式,闹剧、歌剧、悲剧,都要讲故事。讲故事的特殊方式是影片的特点。导演总是在寻找最有效的讲述方法。”^②

在现实生活中我们会发现,同样的一个故事素材,不同的人讲出来的效果会迥然不同:有的人讲得绘声绘色,栩栩如生,仿佛故事中的人与事近在眼前;有的人讲出来则平淡无奇,稀松平常,故事中的人与事干巴失色。这其中的区别就在于讲述的能力和存在着差异,从中我们也可以看出故事与叙事的不同。米歇尔·西翁曾对故事和叙事作过专门的区分,并强调叙事对影视剧的重要意义。他说:“必须严格地区别名副其实的故事(也就是说,平铺直叙地根据时间顺序叙说‘所发生的一切’)和所谓的叙事,这是另一个层次,有人也称之为‘讲述’、‘说法’或‘戏剧结构’等,也就是叙述这个故事的方法,简而言之,就是让观众去了解那个故事所包含的各种事件和细节的方法(包括叙述模式、对实情先隐后露、时态的运用、省略、重复等)。这种叙事艺术本身就能使毫不精彩的故事变得有声有色。相反,拙劣的叙事手法也能糟蹋一个好故事。”^③

因此,影视剧不得不考虑叙述的方法和技巧问题,导演为了增强影视的故事性以吸引观众,往往会施展各种各样的技能和手段。在影视剧情节处理的过程中,有些最常见、最基本的叙述方法与技巧导演必须掌握,如对影视矛盾冲突的处理、节奏的把握、细节的刻画和悬念的设置等,并在此基础上开拓并灵活运用其他各种叙述技巧。

① [法]克里斯蒂安·梅茨:《电影的意义》,刘森尧译,江苏教育出版社,2005年版,第82页。

② [美]埃里克·舍曼:《导演电影:电影导演的艺术》,丁昕等译,广西师范大学出版社,2005年版,第21页。

③ [法]米歇尔·西翁:《影视剧作法》,何振淦译,中国广播电视出版社,1991年版,第73页。

第一节 影视的冲突

没有冲突就没有戏剧,同样,没有冲突也就没有影视剧。通过剧中的冲突,影视剧的主题与思想内涵才得以展现,在冲突中独特的人物性格和人物形象得以塑造,也只有充满了集中的尖锐的矛盾冲突上,剧情才能精彩动人。构成影视剧戏剧性的最基本动因就是矛盾冲突,矛盾冲突集中体现在人与人之间的冲突、人与环境之间的冲突以及人物内心的矛盾冲突上。影视冲突来源于生活,但它是对生活中各种矛盾的提炼和强化,因此戏剧矛盾冲突更集中、更尖锐。导演在分析剧本与艺术构思时,应该正确处理剧作的矛盾冲突,使剧情跌宕起伏,动人心魄。

一、影视冲突及其对叙述的作用

影视冲突是指剧作家和导演对发生在社会生活中的事物和存在的矛盾现象进行典型化、凝聚化等艺术处理后在影视作品中的体现。影视冲突是构成和发展影视戏剧情节的基础,它推进戏剧一场一场地展开,成为推动叙事过程的内在动力。没有统一的冲突就没有影视的情节,而整部影视的结构就会杂乱无章,缺乏事件发展的逻辑性。冲突是剧中人物行动的原因,通过展示人物在不同立场观点、理想愿望、思想情感及利益等方面的矛盾来刻画人物的性格和形象,因此冲突是塑造人物的主要手段之一。

狄德罗曾经说过,戏剧情境要强有力,要使情境和人物性格发生冲突,让人物的利益互相冲突。不要让任何人物企图达到他的意图而不与其他人物的意图发生冲突,让剧中所有的人物都同时关心一件事,但每个人各有各的打算。可见,剧中人物之间的差异和斗争构成了戏剧的矛盾冲突。动作与反动作构成了冲突的叙事状态,而人物的个性特征和人物之间的相互关系以及人物性格和关系得以展开的事件是冲突的具体内容。冲突的过程展现人物个性特征和人物关系的发展与变化,这正是叙事过程的主要任务,冲突随着人物性格和人物关系的发展变化推动着叙事过程。

纵观影视冲突,可以发现冲突的一些共同特点:其一,冲突是对矛盾的强化,是对一些相对缓和、平淡的矛盾进行强化重组的结果,由于矛盾双方都蕴藏着足够的冲击力,因而当冲突在特定的时刻和特定的空间里爆发时就显得格外强烈,尖锐,集中;其二,冲突的进展是充满各种紧张因素的,是波澜起伏、扣人心弦的,冲突的进展过程应该使观众处于各种紧张和收看期待之中;其三,冲突是曲折复杂、变化多端的,冲突的发展应该充满多种纠葛关系,多方力量此消彼长,互相冲击,时而山穷水尽,时而柳暗花明,应该充满各种引人求解的悬念和令人意料不到的惊奇。

正如生活中处处充满矛盾一样,冲突在影视剧中也是必然存在的,它已融入影视剧作的血肉之中,成为影视艺术不可或缺的关键要素,没有冲突就没有影视剧。影视冲突是生活矛盾在影视艺术中的反映,生活矛盾是影视冲突的创作基础。但影视冲突不是生活矛

盾的简单再现和自然主义的静态模仿,而是剧作家和导演将生活中存在的矛盾加以集中、提炼、概括、提高之后的具体形象表现,它比生活矛盾更高、更强烈、更有集中性、更典型、更理想,因此就更具普遍性。同时应该注意,正如 H. 克留切奇尼柯夫所说,在日常生活的基础上人们称之为冲突的东西,并非全部都能成为戏剧斗争的基础。戏剧的目的,是描绘能反映出具有广泛社会意义的冲突。这无论对于叙述重大历史事件、展示重大社会政治问题的不朽巨作,或是对讨论日常生活、家庭、道德等问题的所谓小主题作品,都是同等适用的。但总的来说,影视剧中的冲突是由生活决定的,因为在自然界、人类社会中普遍存在着矛盾,作为对生活的反映,影视艺术应该折射出生活中普遍存在的矛盾。这就要求剧作家和导演要长期深入生活,发现生活中存在的各种矛盾并掌握矛盾发展的规律,然后加以集中概括、典型化处理,进行艺术的加工与提炼,在矛盾中发现生活的多面性和蕴藏于生活中的哲理,进而提炼并表达出影视作品的主题思想。

总之,没有冲突,影视叙事就无法向前发展,正如美国剧作家罗伯特·麦基(以下简称麦基)所言,冲突法则不仅仅是一条审美定理,它还是故事的灵魂,故事是生活的比喻,活着就是置身于看似永恒的冲突之中。生活就是冲突,冲突是生活的本质,创作要反映生活就要反映生活中的冲突。

影视剧中的冲突是多种多样的,冲突的形成原因也各有不同,黑格尔曾分析过戏剧的三种冲突情境。第一,物理的或自然的情况所产生的冲突,这些情况本身是消极的、邪恶的,因而是有危害性的,如疾病、罪孽和灾害等。第二,由自然条件产生的心灵冲突,这些自然条件虽然本身是积极的,但是对于心灵,却带有差异对立的可能性,如家庭出身和阶级关系等。但这两种冲突或是不合理或是不公平的,不能成为理想的情境,只能作为“心灵的分裂”的“原因”和“基础(或背景)”而发生作用。他认为理想的冲突情境应该是第三种——由心灵性的差异而产生的分裂(性格冲突),这才是真正重要的矛盾,因为它起源人所特有的行动。他认为,“冲突”是人物性格在某种具体情境中两种普遍力量(人生理想)的分裂和对立。并且,人物性格的高度和深度也要以冲突来衡量,他说:“人格的伟大和刚强只有借矛盾对立的伟大和刚强才能衡量出来。”^①

美国导演乔治·西顿曾用极具概括性的语言说:“对我来说只有三种故事:人与人作对,人与社会作对,人与自己作对。”^②的确,这三种故事几乎完全涵盖了所有故事题材和模式,这三种对立关系更是构成故事的核心要素。从中我们也可以看出故事冲突的三种基本情境。

从冲突产生的内在动因而言,它是人类意志运用的结果,并集中以二元对立的结构呈现出来。据此可以归纳出影视剧中矛盾冲突的三种基本情境:人与人之间的冲突、人与环境之间的冲突和个人内心的冲突。

第一,人与人之间的冲突。人与人之间的冲突是影视矛盾冲突的最主要的表现形式。由于人们的阶级出身、性别、观念信仰、政治理念、文化教养以及价值取向等存在着差异,

^① [德]黑格尔:《美学》,朱光潜译,人民文学出版社,1970年版,第286~287页。

^② [美]埃里克·舍曼:《导演电影:电影导演的艺术》,丁昕等译,广西师范大学出版社,2005年版,第49页。

人与人之间便产生了从阶级矛盾到生活冲突,从思想分歧到性格差异的差异。差异是构成双方矛盾冲突的潜在因子和危机,碰到适当的时机时冲突便会爆发。在一部好的影视剧中,人与人之间应该充斥着各种矛盾关系,当然各种矛盾不一定最终都造成冲突,但只有差异和矛盾才能在人物相遇时碰出“戏”来。

人与人之间的冲突,概括起来说就是性格冲突和思想冲突。性格冲突和思想冲突是通过人物的自觉意志表现出来的。所谓自觉意志,即人物的性格和思想受一定的世界观的影响和支配,有意识地去为实现一定的目的而产生的行为。由此而产生的矛盾冲突,通常是通过正反相对的具体形象对立的性格冲突来表现的,如好人与坏人、下属与上司、工人与资本家、丈夫与妻子、父母与孩子……这些对立统一的形象之间存在着不同的思想和性格,并由此而产生的错综复杂的心理,构成了他们之间的冲突关系。电影《刮痧》以及李安导演的电影中的中西文化观念之间的冲突,缘于不同的区域文化形成的不同思想,最终还是要通过人与人之间的冲突来实现。电影《画皮》中除了人与人的冲突外,人与妖的冲突、妖与妖的冲突也是人与人冲突的变种,归根结底仍是人与人的冲突。像《青春期撞上更年期》《婆婆来了》等现实题材电视剧中,不同时代人的观念冲突、乡村观念与都市观念的冲突最终也是通过人物之间的冲突展开的。

第二,人与环境之间的冲突。所谓人与环境之间的冲突,是指人与其生存和生活的自然环境、人文环境和社会环境之间的冲突。黑格尔所说的物理的或自然的情况所产生的冲突即属于这一情景,如地震、海啸、疾病、罪孽、社会思潮变迁、改革与革命、战争与和平等。人与环境所产生的冲突缘于人与他所生存和生活的环境常常存在各种不相适应,以及为克服环境带来的困难和阻力而进行的各种抗争。

人与自然环境的冲突表现在人征服自然的斗争,以及在斗争的过程中表现出的人类意志、内心冲突以及与之交织在一起的人与人、人与社会时代的冲突。例如,电影《泰坦尼克号》《2012》《唐山大地震》《1942》,电视剧《黄河东流去》等,在表现人在自然灾害面前的挣扎与斗争的同时,揭示出人与人及人与社会时代的矛盾。人与社会或人文环境之间的冲突,是人与他们所生活的时间与空间的冲突,即与其所处时代的人文思想环境、社会政治环境、社会生活条件等之间的冲突。人与社会和时代的冲突应该成为影视剧的典型冲突,所谓塑造典型环境中的典型人物,即是在强调人物与环境的典型关系,而只有处理好人物与环境之间的冲突,才能使影视剧显得更加厚实,深刻,充满时代意识和社会历史感。例如,电影《牧马人》《寒夜》《芙蓉镇》,电视剧《渴望》《一地鸡毛》等,在社会变迁的过程中,再现了人与时代思想、生活环境之间的矛盾冲突,并在冲突中塑造了一批典型的人物形象。

第三,个人内心的冲突。无论是人与人之间的冲突还是人与环境之间的冲突,同时都会引起人与自己的内心冲突。个人内心的冲突产生于由心灵性的差异而产生的分裂,人物内心的矛盾冲突看似波澜不惊,但这种深层次的冲突是更容易撞击观众心灵,并且发掘人物的内心矛盾是理解人物语言和动作的关键。对矛盾冲突的处理不应该只停留在外部,因为任何外在的冲突都取决于人物内心状态和性格的发展,并最终受到内心冲突的影响。因此,如果要在更深层次上理清剧情发展的逻辑,在更高程度上塑造人物形象,就不能简单地停留在外部冲突的“热闹”层面。并且,对于故事情节发展的节奏而言,应该张弛有度,除了剑拔弩张的外部冲突外,还应该着力揭示人物内心世界的矛盾冲突,使观众在

平静中洞察人物的灵魂。

导演李安在被问及自己是如何选择自己将要导演的作品,以及自己影片的特征时回答:“我其实在内心把自己当作一个剧作家,我喜欢戏剧因素和冲突。我的影片也总是展示人在自由意志、社会压力和义务之间的冲突。好人总是处于挣扎中,而我喜欢揭开貌似和谐的外表,探索不安的内层,而这往往可以通过展示人物如何不循规蹈矩来表达。我的电影中总有那么一股压抑的潜流,假如电影不触及敏感或令人吃惊的主题,那是不会引起我的兴趣的。”^①就是因为李安善于挖掘人物处于挣扎中的内心世界,善于“探索不安的内层”和那股“压抑的潜流”,所以他的电影才能一次次触及观众的灵魂。

人与人的冲突、人与环境的冲突以及个人内心的冲突,是影视剧冲突的三种最基本的表现形式。尽管影视剧中以各种各样具体形态存在的冲突,最终都可以归结为以上三种基本情境,但简单地归纳总结或许会伤及影视矛盾外在形态的多样性和精彩性,甚至影响到创作思维的发散性。此时不妨将冲突产生的机制归结为任何二元对立结构的存在,以此视角来看,一切关系都可以还原为二元对立或对应的关系,而一切故事都是由这种对立和对应关系构成的。编织故事就是树立一种二元对立关系,然后围绕对立展开叙事,直至对立升华或消除。对立是广泛存在的,善与恶、强与弱、文明与野蛮、事业与家庭、理想与现实等,表现在影视剧中,如电影《人生》中城乡文化与观念的冲突、《武侠》中情与法的冲突、《辛德勒的名单》中正义与邪恶之间的冲突、《色戒》中个人情欲与社会民族大义及职责之间的冲突,电视剧《夫妻那些事儿》中事业与家庭之间的冲突……

二、影视冲突的处理技巧

黑格尔认为:“冲突要有一种破坏力量作为它的基础,这种破坏不能始终是破坏,而是要被否定掉。它是对未来谐和的情况的一种改变,而这改变本身也要被改变掉。尽管如此,冲突还不是动作,它只是包含着一种动作的开端和前提,所以它对情境中的人物来说,只不过是动作的原因,尽管冲突所揭开的矛盾可能是前一个动作的结果。”^②从中可以看出,冲突是一个过程,是一个由平衡到平衡被破坏再到新的谐和局面不断发展演变的过程,而每一次矛盾冲突的形成和爆发也有一个逐渐的过程,我们将这个过程大致划分为冲突的萌生阶段、冲突的酝酿阶段、冲突的爆发阶段,有时候再加上冲突的平复阶段。

第一,冲突的萌生阶段。在一个适当的情境中,冲突双方出现并相互接触,形成一定的矛盾纠葛关系,随着剧情的进一步向前发展,纠葛关系开始加深、转变,并由最初的平衡状态中出现不平衡的端倪。冲突应该萌生于故事刚开始的那一刻,即要开门见山。第二,冲突的酝酿阶段。在这一阶段,已经萌生的冲突开始由最初的不平衡变得逐渐激烈,冲突进一步展开、深化、激化,这是冲突的发展阶段,也是戏剧冲突的主要部分。在这一部分,剧情冲突变得越来越复杂,并且不断产生出各种新的纠葛,矛盾冲突越来越激烈。冲突的酝酿应该涌动着各种不平静的力量,暗流涌动,互相较劲。第三,冲突的爆发阶段。以前

^① 刘海洋:《影像力:一线导演、制片人对话录》,文化艺术出版社,2006年版,第30页。

^② [德]黑格尔:《美学》(第1卷),朱光潜译,商务印书馆,1979年版,第260页。

被压制的各种力量如火山一样完全爆发,冲突双方进行多个回合的激烈较量,而且较量的力量一次次积累,一次比一次激烈,直至推向最后的高潮。高潮部分是整个冲突的最后一次较量,可能是一次决定鹿死谁手、一决雌雄的较量,也可能是一次彼此吞噬、殊途同归、一笑泯恩仇的互生互融。该阶段是冲突发展最紧张的时刻,也是各种动作的最终趋向和全剧的动作顶点,因此应该跌宕起伏、扣人心弦。第四,冲突的平复阶段。在很多影视剧中,冲突的高潮就是冲突的结束。而在有些剧作中,冲突的高潮之后,整个冲突趋于平复,向观众交代冲突的结局、人物最终的命运和剧情的发展趋向。结束意味着新的开始,因此有时冲突的结束不是尘埃落定,而是采用开放式的结构,给观众以充分的遐想空间。冲突的结束应该巧妙,要么满足人们的期待视野,要么给人带来出人意料的结果。冲突的这几个阶段不仅适合于组织整部影视剧的矛盾冲突,也适合于分析安排影视剧的某些重要场景或者一些剧集的结构。

组织安排影视剧的矛盾冲突,要求编剧和导演把人物之间的矛盾、人物与环境之间的矛盾以及人物与自己内心的矛盾全部组织起来,形成波澜起伏的情节主线和复线,并理清矛盾发展的各种阶段的轻重缓急,形成统一完整的作品结构和情节。当然,矛盾冲突在更深层次上来讲,远不只是为了结构情节吸引观众,通过一部影视作品矛盾冲突的展示,往往可以看出整部作品的主题思想、社会时代意义和人情、人性等更深刻的问题。因此,应充分重视影视矛盾冲突展开的技巧,通常要注意以下五个方面的问题:

第一,整部剧作必须有一个贯穿始终的主要冲突,围绕这个冲突展开情节叙述。当然,剧作中的矛盾冲突会有很多,旧的冲突尚未结束,新的矛盾已经开始,只有各种纠葛、各种冲突互相冲击,才会有更多的看点。但剧作的主要冲突不应该太多,往往只有一两个,即影视的情节主线,也是影视作品的主题。在展开多种矛盾冲突的同时,只有紧紧抓住贯穿全剧始终的主要冲突,才能杂而不乱,才不至于使作品显得千头万绪,难分主次。

第二,冲突的每一次较量、剧作中的每一个冲突都应该是一个相对独立完整的情节段落,形成前后连贯、相对完整的“一场戏”,都有着各自的冲突萌生、酝酿、爆发和平复阶段。

第三,在设置冲突时应该把握好影视的叙事节奏,冲突的几个阶段存在着主次、轻重、详略的关系,应该掌握好各阶段叙事的时机和火候。冲突展开的过程中应该是曲折复杂、扣人心弦的,只有把握好节奏,使其既不要过于拖沓而影响观众的收视兴趣,也不要过于紧凑紧张而让观众应接不暇,难以接受。

第四,冲突的设置要恰到好处。冲突有可能是剑拔弩张、吹胡子瞪眼、针锋相对的,也有可能是看似波澜不惊实则暗流涌动的。但总的来说,影视剧冲突的设置和展现应该恰如其分,不能过于平淡无奇、庸俗乏味,也不能过度人为地夸大各种冲突,将本来不会发生冲突的各种关系,强硬地激化为矛盾冲突,处处都剑拔弩张,硝烟弥漫。过犹不及,过火了反而让人觉得很假,人为做作的痕迹太重。应该将冲突“化”到叙述中去,“所谓‘化’,就是要把冲突化开来,化到人物精神世界里去,化到人物之间的相互关系里去,化到情节里去,就像叠石引泉一样,把一支平静的流泉,引向山坳,引向石隙,引向悬崖,使它忽而截为一潭盈盈澄碧,忽而引为一股涓涓细流,忽而悬为千尺锁链。不让矛盾双方的冲突一直停

留在观点的分歧上,成为一种相持不下的‘顶牛’状态。”^①

第五,正确把握电影和电视剧的区别。电影一般要在两个小时左右完成叙事,要在相对有限的时间内使冲突的萌生、酝酿、爆发、平复各阶段都得以适度展开是很有难度的,这就需要电影剧作家和导演要更加巧妙地处理冲突发展的各个阶段,既要相对集中又不可过于急促。电视剧,尤其是电视连续剧对于冲突的展开则显得从容得多。电视剧不仅有一个贯穿全剧的矛盾冲突,由于剧情相对复杂、篇幅较长,剧中往往会出现多个相互交杂的冲突,有时每一集或者每几集就有一个大的冲突,而且为了吸引观众继续看下去,有时看似在冲突即将爆发和结束的地方戛然而止,延宕开来,为观众留下一个悬念或期待,并开始展开新的冲突、新的情节。总体而言,电影的冲突是相对集中、激烈、紧张的,而电视剧中的冲突是相对缓慢、平和、从容的。并且由于影视艺术本质属性的差异,电影的冲突更注重戏剧性、刺激性和猎奇性,而电视剧的冲突则更具生活性、现实性和自然性。因此,在设置和处理电视剧的矛盾冲突时,更应该强调冲突的自然而然和水到渠成。尤其是历史剧和现实题材剧,作为对过去和现在生活的真实反映,应该符合生活的规律,按照生活的面貌构思好人物关系、情境和故事情节后,不需要刻意编织或强化矛盾冲突,当人物和情节出现后,矛盾冲突就自然而然地出现了。而硬性编造出来的冲突很容易弄巧成拙,给观众带来不真实的感觉。编导只有深入生活,善于从日常生活中展开冲突,才能使冲突显得自然,真实。悬念、曲折、跌宕对于叙述而言尽管也很重要,适当的戏剧化效果也是剧情发展的必要,但其基础和前提是应该符合生活或剧情发展逻辑,平凡的生活琐事、情感生活、人物纠葛应该是电视剧冲突的主要内容。

第二节 影视的节奏

影视艺术是一种时空艺术,也是一种叙事艺术,而无论是从时间、空间的展现来看,还是从叙述逻辑的展开来讲,影视艺术都需要具有高度的节奏感。如果没有节奏,影视艺术必将失去生命的律动,失去艺术的魅力。瑞典电影大师英格玛·伯格曼(以下简称伯格曼)曾经说过:“节奏,是至关重要的,永远是至关重要的……因为节奏无处不有。生活中的每一瞬间,尽管我们没有意识到,却总是处在这样或那样的节奏中——呼吸、心跳、日夜交替、破坏与创造,等等。世界上的万事万物无一不存在着节奏。因此,艺术创作也应该建立在这一事实上。”^②导演在创作时,应该时刻把握影视剧作的节奏律动,赋予作品“呼吸”与“心跳”,才能使观众与作品一起呼吸,一起心跳。

^① 王炼:《戏剧冲突二题》,载《文汇报》,1963年3月27日。

^② [英]英格玛·伯格曼:《没有魔力的魔力》,载《当代外国文艺》,1987年第2期。

一、影视节奏及其对叙述的作用

影视节奏是指能够引起观众注意力和情绪发生时而放松时而紧张、时而平静时而激动等起伏波动的影视作品内在情节因素和外在声画因素的有规律变化。影视节奏是由编剧和导演根据作品情节发展、矛盾冲突和人物情感状态的发展变化,合理运用影视艺术的多种表现手段和叙述元素形成动静、快慢、长短、强弱等时间和空间变化,从而给观众的生理感知和审美心理带来多种审美体验和情绪变化。因此,影视节奏既是影视作品内部节奏与外部节奏的统一,又是影视作品节奏与观众心理和情绪节奏的统一。影视节奏是影视作品叙述的关键,是决定影视作品“呼吸”和“心跳”的内在动因。

运动、动作与各种变化是形成节奏的基础,影视艺术作为时空运动的艺术与生俱来便与节奏有着紧密的关联。影视艺术的节奏之美首先就是以镜头内部运动和外部运动为基础的。德国电影理论家鲁道夫·爱因汉姆(以下简称爱因汉姆)曾说过,“节奏同活动有密切的关联”,“任何一个镜头段落都应该有一个鲜明的运动格式:或者是一景接一景地增加速度,造成渐强的节奏;或者是有控制的快慢交错,从而创造出一定的节奏。”^①爱因汉姆似乎更强调镜头组接的节奏,即蒙太奇节奏。莱翁·慕西纳克将影片的节奏从形式上分为外部节奏和内部节奏:外部节奏即镜头组接的节奏,主要是指通过剪辑手段所形成的影片的节奏;而与之相对的内部节奏,即镜头内部的节奏,主要是指镜头内部被拍摄主体本身的运动所形成的节奏,如人物动作的速度、力度等,以及摄影机的运动、音乐、音响、色彩、画面光影、变格摄影等形成的节奏。总之,影视艺术在时间和空间上的一切运动和变化都是形成影视节奏的因素。

然而无论是由于镜头组接而形成的外部节奏,还是由于镜头内部各元素运动变化而形成的内部节奏,都是从形式上而言的节奏,也都是看得见的节奏。法国电影艺术家雷纳·克莱尔(以下简称克莱尔)认为:“除了物体的可见的外部运动外,今天我们还要加上剧情的内在运动。这两种运动的结合便可以产生我们经常谈论然而却很少看到的那种东西:节奏。”^②剧情内在的运动相较于影视外在形式上的节奏而言则是剧情内容的节奏,属于情节结构的节奏。情节结构的节奏是影视剧叙事的节奏,是指影视剧作中事件、情节发展的内在矛盾冲突或人物情绪起伏变化所产生的节奏。情节结构的节奏在很大程度上是由剧本决定的,而导演在总体构思或进行分镜头剧本的创作时也可以对影视的叙述节奏进行大的修改,它是关于影视剧作结构的合理、巧妙、充满律动的整体布局。剧情是否缓急相应、动静结合、跌宕起伏,是否前后存在衬托与呼应,是否生动感人、充满动感,都取决于影视剧的叙事节奏感是否强烈。而影视的整体节奏主要是由剧作的内部叙述性节奏所决定的,法国导演罗贝尔·布莱松曾强调对影片节奏起主导作用的因素是某种“内在的东西”,他认为:“正是‘内在的东西’起着主导作用。我知道,在一种完全是‘外观’的艺术里,这样说可能是不近情理的。但是,我曾看见在某些影片里,人物总在奔跑,而这些影片的

① [德]鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》,杨跃译,中国电影出版社,1981年版,第152~154页。

② [法]雷纳·克莱尔:《电影随想录》,木茵、何振淦译,中国电影出版社,1962年版,第75页。

节奏总是缓慢的。在另一些影片里,人们动也不动,而这些影片却是快速的。因为我认为,画面连接是无法改变内在的缓慢节奏的。只有人物内心一会儿结上、一会儿又解开的各种扭结,才能使影片产生它自身的运动,它真正的运动。”^①

镜头内部的节奏和镜头组接的节奏是直接诉诸人们视听感官的节奏,属于人们通常所说的形式的范畴,影视剧的叙事性节奏则要通过人们对剧情结构的整体领悟,加之以各种审美心理的参与下形成的一种心理节奏,属于内容的范畴。至此,二者之间关于形式与内容的辩证关系已十分明显:外部看得见的镜头节奏与剧作的叙事性节奏有着必然的联系,甚至可以说镜头节奏由叙事性节奏所决定,是叙事性节奏的直观外在表现形式;剧作内部的叙事性节奏是镜头节奏的基础、动因和依据,镜头节奏要适应影视的主题、情节和形象塑造等内容要素,影视剧的总体节奏是由剧作的内部叙事性节奏所规定的;剧作内部的叙事性节奏是以演员表演为基础的,并且要与镜头内部节奏和镜头外部剪辑节奏相结合,通过外在的各种形式才能体现出来。通常情况下二者是一致的,但有时候二者可能形成一定的节奏张力,造成一种意想不到的戏剧性效果。

无论是镜头内部和外部的节奏,还是剧作的情节结构节奏,相对而言都是客观存在的节奏,影视编导之所以在创作过程中形成各种客观节奏,其目的是要吸引观众的注意力,使观众产生各种情绪反应,即形成观众的注意力节奏和情绪节奏。对此,马赛尔·马尔丹(以下简称马尔丹)等对电影节奏的定义可以带来新的启示,马尔丹指出:“电影节奏不是抓住镜头之间的时间关系,而是每个镜头的时限同镜头引起并满足注意力的动作的巧合,它不是一种抽象的时间节奏,而是一种注意力的节奏。”“如果每个镜头正好在注意力下降时切断,代之以另一个镜头,注意力便始终不会中断,人们就会说影片有节奏了。”^②在马尔丹看来,只有“每个镜头的时限”能“引起并满足注意力的动作的巧合”时,才能形成“注意力的节奏”,节奏起源于蒙太奇剪辑,但它必须与观众的欣赏心理相关时才能形成电影的节奏。法国先锋派电影理论家莱翁·慕西纳克也曾经提出:“节奏是一种心灵上的需要,它通过一种下意识活动,补充了人的空间感和时间感。”^③由此可见,作为运动性艺术的影视创作,就应该通过各种外在审美形式的变化,满足人们各种心灵上的需要。

影视作品客观存在的节奏与观众的心理节奏和情绪节奏是密不可分的。观众在观看影视作品时,对于感官接收到的影像符号和情感元素存在一个内心感受和领悟的过程,尽管有时这个过程看来似乎与收看同步。据此而言,只有当人们觉得客观节奏与心理节奏出现同步运动状态时,才会感到和谐、共鸣,产生步调一致的动感律动和审美享受,进而产生满足感。而当影视节奏不符合剧情发展或与观众的审美期待不相符时,观众就会感到不协调,甚至产生混乱感,觉得影视叙述过于拖拉或者潦草,最终会感到失望甚至产生厌烦情绪。而只有影视艺术的各种节奏满足了观众的心理感受和心灵需要,并与之息息相关,配合默契时,才能激发观众的各种情感、情绪,从而调动观众的注意力。

① [法]路·达更:《电影剧作与导演处理》,载《世界电影》,1993年第3期。

② [法]马赛尔·马尔丹:《电影语言》,何振淦译,中国电影出版社,1980年版,第124页。

③ [法]莱翁·慕西纳克:《论电影节奏》,载《电影艺术译丛》,1963年第5期。

二、影视节奏的处理技巧

在影视创作中,为了具体把握和处理好影视剧作的情节结构节奏和镜头的节奏,人们特将影视节奏分为影视剧的剧情节奏、镜头内部的节奏和镜头外部的节奏三大方面和若干更具体的小方面,以便进行详细的理解和把握。当然,影视节奏的各方面都不是彼此孤立,截然分开的,而是相互交融,相互配合的,都按照导演的艺术构思有机地统一起来,只有彼此之间交相呼应才能相得益彰,共同形成影视作品的整体节奏。

1. 剧情节奏

剧情节奏是指影视剧作情节发展的节奏,是影视的叙事性节奏,其包括影视剧作中事件冲突、情节发展以及人物情绪的起伏变化等形成的节奏。剧情节奏通常由剧本决定,但导演可以通过构思和分镜头剧本的创作重新组织影视的剧情节奏。剧情发展节奏和剧作内在的紧张与舒缓程度直接决定着影视的剧情节奏的快慢程度。有些影视剧情节推进十分缓慢,一直纠缠在一些次要情节上,人物命运长时间一直停留在某一点上,这样剧情节奏就显得十分缓慢;有些影视剧情节发展推进很快,故事情节紧紧围绕主题发展跌宕起伏,人物命运大起大落,这样的剧情节奏就会显得十分紧凑;还有一些影视剧剧情充满张力,从头到尾冲突不断,悬念迭出,让观众不断产生各种期待和担心,形成十分紧张的心理节奏。

一般来说,导演为了吸引观众的注意力,将观众“拉入”剧情中来,在对影视剧剧情进行处理时常常通过各种冲突、对立的事件、人物跌宕起伏的命运以及各种悬念构成主要情节。情节发展一环套一环,人物命运引起观众的关注,矛盾冲突一个接一个,步步推进,场场精彩,观众在观看时心随剧情而动,时而一波未平一波又起,节奏随剧情的展开不断地变换上升,让观众的内心时而焦虑或恐惧,时而平静或释然。当然,不是所有的影视剧作都一直追求跌宕起伏、大起大落的节奏,大部分剧作都讲求一张一弛,张弛有度,特别是大多数电视连续剧的剧情节奏更接近生活本身的节奏,剧情的发展、矛盾冲突和人物情绪的起伏都十分缜密细腻,节奏发展相对电影的快节奏来说较为缓慢。

影视剧的剧情节奏与影视剧的类型和结构关系紧密。例如,纪录类型的影视作品、现实题材剧作、爱情片、艺术片等节奏相对舒缓,更加符合客观事物的发展逻辑和规律,而虚构性较强的影视作品、警匪片、商业片等节奏则相对紧凑,充满冲突和悬念,更加符合剧情本身的戏剧美学和戏剧冲突规律。但由于影视的类型较为庞杂,难以逐一总结其节奏规律,因而此处不做细述。相比而言,剧作结构与剧情节奏的关系则相对明朗得多、稳定得多了。通常可以将影视剧的剧作结构分为戏剧式结构、小说式结构和散文诗式结构三种。戏剧式结构的影视作品,遵循戏剧冲突的规律和美学原则,影视剧的情节线索和主要人物的性格与命运发展都紧紧围绕主要矛盾冲突而展开。由于戏剧冲突较为激烈,情节发展回旋往复,因而戏剧式结构的影视剧作通常节奏是渐进的、紧凑的。小说式结构的影视作品,主要围绕关键人物的命运和遭遇展开故事情节,由于其在时间和空间上突破了戏剧的各种规律和局限,因此较之戏剧式结构的作品有着更广阔的天地。它的节奏随着人物性格和命运的发展、变化而波澜起伏,丰富多彩。散文诗式结构的影视作品,具有散文的样式和诗歌的特点,围绕着人物的思想感情脉络展开叙事、抒情,其影视节奏常常是随着人

物思想感情的波折和情感状态的变化而变化。一般而言,散文诗式结构的影视作品没有曲折离奇的情节,人物的命运遭遇也不会有大起大落的变化,节奏较为舒缓,适合观众慢慢品味。

2. 镜头内部的节奏

镜头内部的节奏,即影视画面内部各主体元素运动和变化而形成的节奏,包括镜头内部被拍摄主体本身运动的速度与力度,摄影机运动的速度、方向和角度,变焦与变速摄影场面调度与镜头调度,色彩、画面构图与光影的有规律变化,音乐和音响有节奏的变化以及特技摄影等综合运动与变化形成的节奏。

第一,被拍摄主体运动的节奏。影视画面中的主体在镜头内不同速度、力度、方向、方位的运动产生不同的节奏。毫无疑问,画面内运动着的物体比静止着的物体更能引起观众的注意,人们的眼睛和心理状态会不由自主地随着运动主体的频率和节奏发生改变,主体的运动保持着观众的注意力和好奇心,使其大脑皮层处于较为活跃的状态,并由此改变整个观看过程中的心理感觉时间和心理节奏。例如,影视剧中常见的追逐场面与营救场面时常让人惊心动魄,而寂静沉闷的固定画面则会让人产生时间与空间凝固的感觉。在影视剧中,人物运动和语言的节奏是最能体现影视节奏的元素之一。影视剧主要是通过演员的表演来实现的,剧情的发展、矛盾的冲突和人物内心情绪的变化都要通过剧中人物动作节奏和语言节奏体现出来,通过人物动作和语言的不同强度和节奏揭示人物不同的情感状态,进而呈现影视剧内部张力和节奏。例如,伊朗电影《天堂的孩子》(又名《小鞋子》)中小阿里与妹妹两人替换穿一双鞋子上学的片段,每天妹妹上学时穿他的鞋子,妹妹放学后再急匆匆跑步回来换给他穿,然后他穿上鞋子再急匆匆地赶往学校,穿着鞋子奔跑的镜头与交换鞋子时偶尔而急促的交流与抱怨,形成了紧张的节奏,让观众的心与两个孩子一起跑,一起担心着急。而电影《快跑,劳拉》更是把人物的奔跑作为电影的主题,正如导演汤姆·泰克沃所说:“《快跑,劳拉》就是一部有关一名女子奔跑的电影。”“电影很适合表现带有动感和爆发力的事物。电影还能表达情感。一位奔跑的人通常就带有一种具有爆发力的动感和强烈的情感,这种运动常常表达了人们的某种感情:绝望、快乐或者别的什么。我希望《快跑,劳拉》能抓住观众,带着观众,让观众有一种如同坐在游乐场滑行铁轨车上的感觉。我想制造一种源于速度的纯粹愉悦感,在一场疯狂的追逐中传达一种因果关系。”^①这种让观众有一种“如同坐在游乐场滑行铁轨车上的感觉”正是电影运动给人带来的心理节奏感。

第二,摄影机运动的节奏。影视艺术是运动的艺术,除了被拍摄主体的运动外,影视导演可以充分调动摄影机使其运动起来,通过摄影机的推、拉、摇、移、升、降,以及不同角度、不同方位的视点的运动,创造出富有节奏的镜头语言,使其与影视内部节奏相关联,给观众带来不同的艺术感受。摄影机相当于人的眼睛,代表着观众或者剧中人物观看事物的方式和视角,因此摄影机的运动并不是随意而为的,在很多时候摄影机不仅大大拓宽了观众的视野,更重要的是其各种方式和节奏的运动能够多方面、多层次地表现人们的情绪、情感,在观众心里形成不同的节奏和感受。例如,在电影《有话好好说》《寻枪》《Hello!

^① [德]汤姆·泰克沃:《〈快跑,劳拉〉导演阐述》,皇甫一川译,载《当代电影》,2000年第6期。

《树先生》中都有很多运动镜头,使观众带有剧中人物一样的运动方式和观察角度,与剧中的人物一起奔跑,寻找、感受周围的环境和事物,进而使观众的情绪感应更贴近剧中人物的情绪,情绪状态跟着镜头运动的节奏一起变化。

变焦、变速摄影以及其他特技摄影常常用作对运动摄影的补充,在影视叙述中形成不同的节奏效果。变焦摄影是指拉动或者旋转摄影机的变焦环实现近远景和多种效果的拍摄方法。变焦摄影在表现主体和画面运动时可以产生多种节奏效果,起到营造动态氛围,造成强烈冲击感等作用。变速摄影对影视节奏的变化能够起到更直接的作用。它按照人的主观意志和想象,通过适当加快或者放慢客观运动的节奏,使之与人物情感强度和观众的审美心理相对应。特技摄影可以完成对各种特技镜头的拍摄,从而达到各种摄影效果,如柔光效果、晕光效果、倒影效果、鱼眼效果、局部虚化效果等,与后期制作中的各种编辑艺术效果相配合,给人造成舒缓、紧张、诙谐等不同感觉,进而形成各种画面和心理节奏。

第三,画面造型的节奏。影视画面的景别、画面构图、光线、色彩与影调等因素的变化也能形成不同的节奏。

景别对节奏的影响取决于其自身的属性以及人们的观看心理和视觉习惯,从大景别到小景别层层推进,从小景别到大景别步步拉开或者大小景别两极镜头的交叉,在一定程度上都会形成不同的视觉节奏和心理感受。不同景别的不同属性也决定了其适合的不同节奏,如远景、全景等大景别镜头就不适合用于快节奏,因为如果剪辑快镜头时间短,那么大景别镜头中所包含的多种视觉元素就不能及时被观众接受。相反,近景和特写如果运用于太慢的节奏中,则会让人感觉到节奏的冗长拖沓,当然有时候出于特殊需要导演会故意打乱各种景别造成不同的节奏效果。因此,导演可以利用景别和镜头的长短以及转换密度来调节节奏,即小景别的快速剪辑形成快节奏,大景别的慢速转换形成舒缓节奏;也可以调节各种景别的镜头产生节奏的突变,从而给观众带来强烈的视觉冲击和惊奇感;还可以在连续的小景别中适当加入大景别,在连续的大景别中适当加入小景别来调节节奏的变化。

画面构图包括静态构图和动态构图,画面构图也能够形成不同的心理节奏,对人物的情绪、情感起到衬托的作用。静态画面的构图往往形成舒缓的节奏,给人以安静祥和或者沉闷压抑的感觉。例如,辽阔的大草原、绵延的大河、低压的积云、狭窄的街道等常出现在静态构图中。动态构图无疑给人以运动感,无论是画面中主体运动摄影机不动,还是主体不动摄影机运动,或者是主体和摄影机同时运动都会形成画面结构的不断变化,变化的快慢以及画面的开阔度、曲折度、深远度等都会给观众带来不同的心理感受和情绪节奏。例如,电影《黄土地》整体的缓慢节奏以及给人带来的压抑感觉,主要就是通过画面构图来实现的,如大量苍茫无边的黄土高原的远景、画面构图中与天相接的地平线、相对固定的构图等。

光线、色彩与影调的变化同样可以形成不同的影视节奏,并且三者常常是互为一体的,不同的颜色是由于光波长度不同造成的,不同的影调、轮廓和布光更是有着直接的联系。不同的波长作用于人的视觉感官会形成不同的强度,因而不同的颜色会给人带来不同的感觉和兴奋度。例如,红色等波长较长的颜色会唤起人们热情激动的强烈情绪,而蓝色等波长较短的颜色则能让人产生宁静平和的感觉,因此前者往往用于激烈、昂扬的快节奏,而后者常用于舒缓或冷静的慢节奏。光线强弱的变化会形成不同的心理节奏。例如,炽烈刺眼的阳

光和光线常给人以焦灼感,温暖和煦的光线则给人以舒缓或浪漫感,阴沉幽暗的光线则给人以压抑不安的感觉,进而在观众内心形成不同的情绪和心理节奏。光线和影调的变化相辅相成,光线的强弱常常形成不同的影调,是阳光普照、电闪雷鸣还是霓虹闪烁、烛光幽动,都会形成不同的轮廓和明暗变化,各种变化在烘托环境气氛和衬托人物情感状态上起到十分有效的作用。总之,影视中光线、色彩与影调都一直处于不停的运动变化中,光线的强弱变化、色彩的层次变化、影调的亮度对比等都能体现出一定的节奏律动。

第四,音乐音响的节奏。音乐无疑是最讲求节奏的艺术,音乐对节奏的要求精确到每一节拍和时值,而节奏的稍微变化就会形成不同的音乐或者决定音乐作品的优劣成败。而在影视剧中,音乐本身的节奏更是影响甚至决定影视节奏的关键因素之一。各种有组织的有效音响有时候起到与音乐相同的节奏作用,共同烘托出影视作品的环境气氛和人物的情绪感受。在影视艺术中,音乐音响作为听觉元素与画面相伴而生,音乐音响的节奏紧密配合剧情和画面节奏,与其相互交织,相辅相成。音乐对影视节奏的影响集中体现在音乐的时值与力度上,不同节奏、不同风格的音乐作品与剧情和画面相配合可以产生不同的节奏效果,加强角色的情感表现和对观众的感染力度,对观众情感起到感染、影响,甚至震撼的效果。音乐与剧情和画面的节奏通常是同步的,但也不否认创作者故意使用与之相反或者相对的情绪、风格和节奏的音乐,以期起到相互冲突或者达到鲜明对比的戏剧化冲突效果。常被人提起如姜文导演的电影《阳光灿烂的日子》中的一个场面,打群架的画面与播放的国际歌就形成鲜明的对比。有组织的有效音响同样起到突出和强化节奏的作用,远处传来的夜半钟声、夜深人静时虫子鸣叫的声音、轰响的炸雷声、热闹的嘈杂声等都可以对剧中人物和观众的情感情绪产生不同的影响,形成不同的心理节奏。例如,平静的对话场景中突然传来爆炸声或哭闹声,就会使影视的节奏出现突然的转折或骤然紧张起来。人们常说言为心声,而音乐音响在很多时候也是人们内心情感的“代言者”和“披露者”,在表现和揭示人们含而不露的内心世界或情绪状态时起着十分重要的作用,它既可以弥补画面表现力的不足,又可以形成各种强度的内在情绪和心理节奏。

3. 镜头外部的节奏

镜头外部的节奏即蒙太奇节奏,正如 B. 普多夫金(以下简称普多夫金)所言:“凡是在影片中断的地方,凡是在需要连接的地方——无论这些片断是胶片的各个片断或是动作的各个部分,都必须考虑到节奏这个因素,这倒不是因为‘节奏’是一个现代的时髦用词,而是因为受导演意志支配的节奏能够是而且必须是一个有力的和可靠的造成效果的手段。”^①蒙太奇节奏是以导演创作意图和影视剧内容为依据的,镜头的长度和景别的搭配是形成蒙太奇节奏的基础,不同长度、不同景别镜头以相互配合、对抗、协调或积累的关系组接,决定着蒙太奇节奏的强度和观众的情绪、情感强度。后面将会有专门章节介绍蒙太奇节奏,在此暂不论述。

在处理影视节奏的时候,应该注意剧情节奏与镜头节奏之间的关系、镜头内部的节奏与镜头外部的节奏之间的关系,以及影视作品的节奏与观众的心理节奏之间的关系,只有各种节奏相互补充,相互配合,影视节奏才能达到协调一致,共同为影视叙述服务的效果。

^① [苏]B. 普多夫金:《论电影编剧、导演和演员》,何力译,中国电影出版社,1980年版,第93页。

第三节 影视的细节

细节决定成败,一部影视作品细节处理的好坏决定着该作品艺术创作质量的高低。影视作品可能会因为其精准的细节展示而永远被观众铭记于脑海中,也可能会因为其在细节上的粗枝大叶而降低其艺术上的整体水平。如果说主题是影视作品的灵魂,剧情结构是影视作品的骨架,那么众多的细节便是影视作品的肌肉与血液,换句话说,只有细节才能使影视作品丰满起来。有时候,细节的作用甚至和主题一样成为决定影视作品具有灵气,能够“活”起来的因素。

一、影视细节及其对叙述的作用

影视细节是指在影视作品中被特意强调放大的细微环节,是对影视表现对象的局部或微小变化的及时捕捉与“特写”。细节尽管细微,但却有着突出反映事物的本质特征、揭示影视作品的主题内涵以及推动故事情节和矛盾的展开等魅力。常见的影视细节有人物细节、物件细节、场景细节、音响细节等。细节是构成人物形象、故事情节、戏剧情境等的最小也是最关键的元素。

克拉考尔曾将正常情况下人们观察不到的物象概括为三类:第一类是那些小得非肉眼所能一下注意到或觉察到的物象以及大得无法看全的物象;第二类是转瞬即逝的东西;第三类是那些属于头脑里的盲点之列的现象,往往是由于人们的习惯和偏见而不去注意它们。然而,这些日常生活中人们不易观察或容易忽略的物象,在影视艺术中都可以通过影视细节来突出强调,影视镜头就有这种呈现的魅力。通过摄影机镜头的特效处理和荧幕的集中展现,许多平常不易被人们察觉或注意的东西变得更加突出鲜明,它们所承载的意义也往往在人们的凝神注视中被重新发掘和认识,从而使很多细微的东西获得了极大的表现力和艺术审美价值。

细节是一种“特写”,当然它的所指与意义远远超过所谓“特写镜头”中的特写。电影和电视的画面具有放大镜、显微镜或具有望远镜的作用,它不仅仅是对影像的放大,更是对影像所包含的意义的放大。当生活中出现的很多普通物象被影视镜头摄取为艺术的原材料时,影视影像都可以通过多种手段对其加以强调,并使其具有震撼力的视觉效果重新展现在人们面前。在这个过程中,创作者也便可以将细腻的感情、幽微的意义放大显现,如通过对小物件的静态长镜头摄影、对人物表情的特写等都属此类。电影《那山那人那狗》并没有过于曲折复杂的故事情节,整部电影的影像展现的大部分都是父子二人在邮路上的种种细节,在对细节放大的过程中表现了山区邮差之路的艰辛和父子之间那种微妙的情感关系。例如,对盘曲陡峭的山路大全景长镜头的拍摄中可显出人类在自然面前的渺小,同时却反衬出邮递员在此环境下几十年如一日地坚持为山区人民服务的精神的伟大。当儿子背着父亲过河时,对父亲面部表情的微妙变化和流出眼泪的大特写,以及此时

对父亲回忆儿子小时候在他肩上戏耍镜头的插入等,于无声处抒发了父子间那种深而不露的真挚感情,以及对生命更迭、使命不渝的奉献精神的讴歌。而整部影片正是通过大量这种朴素的镜头叙事表意,通过看似十分简单的邮递任务“交接”程序,突显出了丰富细腻父子情感和深远崇高的奉献精神。

影视细节之所以能激发观众的视听兴趣,原因就在于其抓住了细节,观众便能见微知著,达到获得对影视作品中的主题思想的深化、人物形象的塑造、故事情节的发展以及典型环境的营造等全面而深刻的认识的目的。典型而精准的细节刻画往往能够起到以小博大、画龙点睛的作用,这是提高影视作品表现力不可或缺的艺术创作手段。影视作品离不开细节的刻画,细节是决定影视作品成功的关键要素之一。通过细节的刻画,影视作品可以呈现出其艺术的真实性与保真性,人物形象会因细节而变得更加具体生动,故事情节会因细节而变得更加充实丰满,社会情境会因细节变得更加典型完整。

概括而言,细节在影视叙述中的作用与魅力主要包含以下四个方面:

第一,细节可以使人物个性更加鲜明,使人物形象更加丰满、立体。通过对人物动作、表情、语言等细微之处的把握和表现,影视剧可以塑造出丰满的、富有个性的人物形象。在影视艺术创作中,人物塑造是关键,如何塑造典型的人物形象是编导们时常遇到的棘手问题,人物形象塑造不好,整个故事就会显得缺乏真实感。为了避免过于理念化地塑造人物,避免使人物成为编导手中的木偶,在塑造人物形象时编导应该让人物按照自己的性格行动、言论,这就要通过一些细节加以呈现。在很多影视作品中,人物上蹿下跳,喋喋不休,但似乎在各种闹腾过后,人们很难看出人物具有什么样的个性特征,也很难洞察其内心世界。在这种情况下,编导必须首先静下来,精心组织人物语言、表情和动作的细微变化,不能只图热闹而忽视人物细节的点点滴滴,人物形象的血肉正是在一点一滴的积累中塑造起来的。

第二,细节可以推动戏剧矛盾的展开和故事情节的发展,有时甚至起到结构整部作品的作用。在这种情况下,细节就像是一个导火线、伏笔,如草蛇灰线一般,即在大多数时间是隐匿的,但时不时地被突出强调一下,隐约间可看到其轨迹和线索,若隐若现地贯穿于冲突和情节发展的过程中,起到结构整部影视剧或若干场戏的作用。这样的细节可以是一个动作、一个物件、一个场景等,围绕着这个细节,影视剧展开矛盾冲突,而细节所起的作用始终贯穿于剧情之中,只不过有时候表现得实一点,有时候表现得虚一点,通过对一个细节的重复运用,影视作品的剧情线索逐渐变得逻辑清晰、结构明朗。当然,此类细节同样是建立在剧情基础上的,是从剧情中发掘出来的,往往在关键点和情节结点起到震撼人心的艺术效果。例如,在电影《寻枪》中,枪这一物件细节就是推动故事情节发展和结构整部电影的关键。

第三,细节可以增强影视场面的真实感,赋予剧中社会情境以时代感。此类细节在影视作品中看似是可有可无的,它们通常情况下与人物形象的塑造、剧情的发展和矛盾冲突的展开没有必然的联系。但是如果忽略此类细节,整部作品就会在很大程度上失去真实性和趣味性,作品会显得干巴,甚至直接影响到整部作品质量。影视作品是由一个个镜头、无数个场面构成的,它们除了组成作品的故事情节外,还规定着故事发生、发展的具体语境,如果不注意场景细节的展开,影视就会失去其存在的根据。因为影视艺术首先就是

要制造出一个与历史或现实生活相关但又具有自己相对封闭性和独立性的戏剧空间,只有在这个戏剧时空内人物形象的塑造和故事情节的展开才能成为可能,而营构的环境是否能够将观众“拉”进去,进到规定的情境中去,就要考验影视场景的细节的处理是否恰当了。很多时候,编导会因此类细节与人物形象的塑造和剧情的发展无太大联系而忽略此类细节的展示,结果会出现观众不能入戏或者在发现穿帮镜头后突然出戏的情况。影视镜头具有再现生活场景的功能,而再现的过程也是具有选择性的,只有在再现的过程中注重细节场面的展开,通过对众多细节的捕捉和铺展,来营造故事发展的典型时代环境和社会环境。此类细节可以是人物的一句方言或时代语言,也可以是人物的衣着与行为方式,还可以是打上时代烙印的物件,或者是充满年代感的具体历史环境等。例如,由王扶林导演的电视剧《红楼梦》就十分注重细节的展现,一些充满了生活情趣和生活质感的场景使电视剧给人的真实感大大提升。在第三集《刘姥姥一进荣国府》中,刘姥姥牵着孙子板儿去周瑞家,向一个小孩子问路后被小孩带到周瑞家,当刘姥姥和“周瑞家的”见面寒暄时,场景中带路的小孩逗了一下黄狗然后和周瑞家的小孩说话玩耍去了。这和剧情没有任何关系,可导演却没有忽略掉这个拍摄入镜头画面的“无用的”细节,但有了这个细节立即使电视剧更加生活化,更加真实鲜活起来。

第四,细节可以深化影视作品的主题,渲染情绪或氛围,表达人物情感。此类细节是影视作品的点睛之笔,虽然它仍附着于主要故事情节上,并不像情节那样具有充分的叙述力和概括力,但它却带有某种表而不露的深意和象征性意味,在关键时刻深化影视的主题,对人物情绪、情感以及故事的情境氛围起到催化和渲染的作用,达到震撼人心、发人深省的艺术效果。例如,《大红灯笼高高挂》中点灯、熄灯、封灯的场景细节以及锤子敲打足底的音响细节,不仅作为民俗再现了过去的时代环境,更为整部影片的主题深化起到了关键性的作用。作品的主题以及所要传达的主要思想情感是影视的灵魂和精髓,寄托了编导对历史、现实与生活等多方面独特的理解和看法,也即是影视创作的主要意图。如何挖掘、深化主题,如何传达主要思想和情感,以及最终达到的效果如何等,都直接影响到作品质量。而适当地运用细节则可以使作品超越一般的肤浅和平庸,生动而深刻地表达主题和情感,反之,一旦去掉某些细节,全片则会显得黯然无光,丧失掉其本来的神韵和质感。细节让观众去发现,去深入联想,去探视影视的主题与导演要传达的主要思想和理念,去回味影视作品的精神和灵魂。

以上只是概括地讲述了细节在影视作品中的作用。当然,在具体的影视叙述的过程中,细节的作用和魅力远不止这些,不同的细节在影视叙述中起到不同的作用,细节的种类多种多样,巧妙地处理好各类细节是影视叙述过程中的关键环节。

二、影视细节的处理技巧

作家沙汀曾说过,故事好编,零件难找。所谓零件就是指细节描写。对于影视作品的创作而言,做好配零件的工作,创作出各种各样的细节,同样是一件艰难而十分有意义的工作。细节不仅反映出编导对创作的态度,更体现出他们对故事、人物以及场面的掌控能力。因此,影视导演应该在影视创作的方方面面、角角落落都不能忽视对各类细节的处

理。以下介绍一些主要细节的处理技巧:

第一,人物细节。人物形象是影视叙述的主体,是影视编导反映生活、传达创作意图、寄托思想情感的载体,因此在塑造人物形象、刻画人物性格时,编导一定要抓住典型的、有意义的细节来展现人物与众不同的个性特征,塑造出鲜明、生动、独特而又深刻的人物形象,也只有这样的人物形象才能真正地活起来,才能真正地走进观众的心里。人物的细节包括动作细节、语言细节、表情细节等,无论是动作、语言还是表情的细微变化,都是人物性格和内心世界的直接表露,因此通过人物细节可以生动地刻画出人物形象、精准地把握人物情绪、情感的动态变化。动作细节经常在影视作品中被运用,如人物的运动方式,手、脚等肢体语言。例如,电影《焦裕禄》真实生动地再现了党的好干部焦裕禄为人民服务鞠躬尽瘁、死而后已的事迹。身患严重肝病的焦裕禄带领兰考人民战天斗地,顽强与“三害”作斗争,在病魔一次次折磨的情况下他仍坚持工作,在肝病发作疼痛难忍的时候,他就用一支钢笔硬顶着肝部,这个无声的细节胜过信誓旦旦地说出千言万语,焦裕禄的形象正是通过此类细节真实地呈现在人们的面前。语言细节是指能够反映人物个性、解释人物心理的人物语言细节片段,这些语言不同于长篇大论,往往是只言片语,但却往往能反映人物的心声,体现人物的性格特点,引领剧情的发展,甚至能够概括影视作品的主题。例如,在电影《黄土地》中,当翠巧正畅想着去延安寻求光明和希望时,顾青告诉她明天他就要回部队了,此时翠巧语带绝望地一连串问了几个问题:“不搜集歌了?不帮我爹犁地了?不教我兄弟唱歌了?”搜歌、犁地以及教憨憨唱歌都不是她真正关心的问题,而顾青走后自己的梦想和希望将会随即破灭才是真的,她想让顾青为她而留下用革命的思想解救自己但又出于少女的矜持无法出口,因此才急着找了那么多想让对方留下但又毫无分量的借口质问他,此时,翠巧的内心失望之情都集中在这几个连续的发问中。表情细节是指对人物面部细微动作的显现,如脸上肌肉的颤动与痉挛、眼神的闪烁与顾盼等表情细节一般通过特写镜头来实现。例如,电影《天堂的孩子》中,当萨拉得知自己哥哥不忍心回答自己的小鞋子被丢的消息后,她超乎寻常的激动反应表现了她在这一刻的心痛与失望之情。

第二,物件细节。物件细节是指在影视中除了人物之外一切能够参与剧情发展的各种物件与道具,并且它们应该对展示人物性格、影响情节发展、体现时代和生活气息等起到显著的作用。影视中的物件与各种道具随处可见,但并不是所有的物件都能被称得上物件细节,只有当普通物件满足一定的条件时,才能上升为物件细节。高雄杰先生认为:“普通物件上升为物件细节,能够参与叙事,成为剧作核心,必须通过这两方面的途径。其一,将物件细节与人物命运、事件纠葛密切相关起来。只有当物件与影视作品中的命运、事件纠葛以及人物所处环境发生不可分割的联系时,该物件才能在影视作品中起到刻画人物性格和内心活动、展开并串联故事情节、设置悬念、强化冲突等作用。其二,通过物件细节来支撑情节贯串线,赋予它推动情节发展的力量。只有当物件与情节主线发生密不可分关联,成为推动情节发展的动力时,该物件才能起到情节贯串线的作用,才能发挥它的叙事功能。”^①也就是说,单纯的一个物件或者一个道具,孤立起来看并没有太大的意义,而只有当它与人物、事件发生关系,并随着一定的时间、地点、条件的变化而发生作

^① 高雄杰:《试论影视作品中物件细节的叙事功能》,载《现代传播》,2010年第10期。

用与价值的改变时,它才具有社会的、政治的、道德的或经济的价值和意义,此时它已超脱一般的客观存在物,渗入到艺术的质体中去了。因此,物件道具是有生命的,是关乎着人物命运、故事情节发展走向的,在很大程度上吸引着观众的注意力,甚至有时起到震撼观众心灵的作用。物件细节常常成为规定情境的一部分,能够起到刻画人物性格、串联人物关系纠葛、推动剧情强化冲突,以及寓情于物、传达各种思想情感的叙述作用。

通过镜头的捕捉和银幕的呈现,一些常常不为人所重视的物件细节得以突出和强调,并被赋予一定的价值意义,寄托某种思想情感,从客观浅露的物象变为含蓄而深刻的物件细节。冯小宁导演的电影《紫日》中,八音盒的物象就是一个典型的物件细节,整部影片很注重镜头语言和画面细节的叙事与表意功能。影片中的三个主要人物分别是中国的农民、苏联的医生和日本的学生,由于语言不通等原因,他们很少有语言交流。因此,电影只有通过镜头语言很细腻地捕捉了他们情感上的变化,推进情节的发展,同时阐释导演关于战争与和平的深层涵义。若有过多的语言参与,这种镜头语言所表达的细微的或转瞬即逝的东西往往就会被观众忽略,没有太多的语言对话,反而让导演对镜头细节的运用有了更大的驰骋空间。电影通过战争双方的三个人物,即中国的杨玉福、苏联的娜佳和日本的秋叶子之间的关系变化展开叙事,从细处反映了第二次世界大战的题材,表现了超越民族仇恨之上的人性之美、人类的善与恶,以及人们对战争的痛恨、对和平的向往与追求。当三个人阴差阳错地被扔到了死亡之地后,他们必须相互依存,结伴而行,人类本性的善良最终让他们化解了冤仇成为朋友。但在追求人性的美好中掩盖战争的残酷,显然这也不是电影想要表现的主题。在向往和平的时候,创作者更毫不留情地鞭挞罪恶的法西斯战争,通过下面一点便可见一斑:日本的秋叶子没有死在敌人的手里,最终却在迎接新生、回国有望之时死于疯狂无人性的本国士兵的枪下。在她倒下的时候,她手中的鲜花洒落一地,此时电影将镜头紧紧跟随在她遗落的八音盒上面——这个在电影中多次出现的穿着和服的小玩偶,它是老年杨玉福和娜佳回忆秋叶子和战争的象征性意象,是秋叶子孩童般美的象征,更是装满了对过去的美好回忆和对未来的无限希望——可是这一刻它却从自己的主人手中坠落了,一切的美好都被法西斯撕碎了,这个转瞬即逝的场景和这种幽微深远的意义,被电影镜头抓住了,放大了,以震撼的形式展现给观众:秋叶子睁着眼倒下了,玩偶从山坡上滚下来,电影镜头紧跟着滚动的玩偶,此时伴随着它发出来的美妙音乐声,直到最后玩偶停了下来,上了发条转动发出的音乐停了下来。这段易被忽略、转瞬即逝的场景被拉长了,被放大了,也只有这样,电影所要传达的许多意义才得以彰显。

第三,场景细节。影视中的自然环境、社会环境以及人物生活、活动的场所都可以作为场景细节展示的对象,当这些场景被镜头以一种审视的视角拍摄下来,并能够表现或烘托人物思想、性格、情绪、情感时,一般场景便上升为了场景细节。因此,编导应对场景细节特意做好场景设计。只有经过巧妙设计、精心搭配,再通过镜头有意识地捕捉呈现,场景细节才具有一定的价值意义。场景细节通常可以起到真实再现逼真的现实生活、暗示人物心情、为故事情节以及矛盾的展开营造典型环境气氛的作用。格拉西莫夫曾经说过:“要使事件具有三向度,具有立体感,要使事件不致显得是生编硬造的,必须再现出生活的环境,而且还要符合你所选定的某种样式的逻辑。但是,如果你成功地再现了日常生活,只是为了达到微琐的逼真感,而对事件没有给予重视,那就仍然未能解决艺术所应解决的

任务。”^①狭义的场景细节仅包括人物活动和事件发生的自然或社会环境,而广义的场景细节还应该包括场景中活动的人物、场景中的各种物件以及各种声响等,场景是一个立体的、多维度的空间概念。前面谈到的电视剧《红楼梦》中刘姥姥进荣国府一场,便是通过一系列的场景细节来展现的。

第四,音乐和音响细节。影视艺术是视听艺术,除了人物语言外,音乐和音响无疑是极其重要的声音叙述因素,有时音乐和音响甚至具有和语言一样的揭示影视主题、表现人物性格、展开情节冲突的作用。在影视剧中,音乐(尤其是主题曲)常常可以起到升华主题思想,烘托人物情绪、情感、结构剧情的作用,音乐几乎贯穿影视剧的始终,成为表达、深化主题的一种重要手段。而音乐细节与贯穿始终的主题音乐又稍有不同,它不在多而在精,常常在最关键的时刻出现,并且应该对人物情感和故事情节起到关键的衬托或烘托作用,和影视画面相配合作为对影视情感、气氛和格调的一种升华。几乎每部电影或电视剧都有至少一首主旋律音乐,而每当故事情节或人物感情到了关键之处,总会响起主旋律音乐,从而起到深化主题的作用,这似乎成了不需解释的惯例。而为了渲染某种感情或情境,如果没有音乐细节的帮忙,恐怕其将会显得干涩无味,反之,则其可以迅速引起人们的共鸣。例如,在电视剧《手机》中,费墨的妻子李燕在中年危机感到来时,为了捍卫自己的感情和严守一的妻子于文娟一起去迪厅体会现代年轻人——也即她的假想情敌的生活,刚开始响起的是迪厅里吵闹的音乐或者说环境音响,但当李燕切身感受到自己与现代年轻人的差距而感叹自己真的老了、“不是青年”的时候,眼泪从她的脸颊上滚落下来。这时,电视剧中嘈杂的迪厅音乐戛然而止,随之响起的是十分抒情伤感的无声源音乐,此情此景之中,这种相对于迪厅的客观性音乐而响起的主观性音乐唤起了人们对青春易逝的喟叹,以及对女主人公所处地位的同情。这种无声源音乐在此刻出现就是典型的音乐细节。

在影视作品中,音响细节同样具有反映作品主题内涵、揭示事物本质特征、烘托情感以及推动剧情发展等作用,巧妙地运用各种音响时常可以获得意想不到的艺术效果,尤其是在制造悬念、烘托气氛、升华主题方面,细致入微的音响细节具有神奇的能量。作为一种有声的非语言元素,影视中的各种音响除了可以增强影视剧的真实可感性外,还可以辅助画面和有声语言向观众展现现实生活本身的丰富性,揭示人类情感和意绪的复杂性。贝拉·巴拉兹(以下简称巴拉兹)认为,有声片的任务就是向人们展示他们所生活的有声环境,这个有声世界中的所有元素都要胜过人类的语言,因为在他看来:“从海洋的喃喃自语到大城市的一片嘈杂,从机器的轰鸣到秋雨敲窗时的淅沥之声,这一切都向我们倾诉着生活的丰富内容,不断地影响并支配着我们的思想和感情。”^②因此,他认为导演应该善于用各种声音支配观众的耳朵,应该“带领我们去依次地谛听一系列特写镜头中的声音,然后他才能像处理生活中的各种景象那样,精心处理生活中的各种声音,或增强,或隔离,或使之发生相互联系;到这一天,我们才不会感到生活中的各种噪音只是一片毫无意义的混杂的声音”^③。在这里,为了使自然界中的各种音响变得有意义,巴拉兹其实已经谈到了

① [苏]C. 格拉西莫夫:《电影导演的培养》,富澜等译,中国电影出版社,1987年版,第96页。

② [匈]贝拉·巴拉兹:《电影美学》,何力译,中国电影出版社,1979年版,第208页。

③ [匈]贝拉·巴拉兹:《电影美学》,何力译,中国电影出版社,1979年版,第209页。

对声音的创造性运用的问题,即对各种存在的音响进行“或增强,或隔离,或使之发生相互联系”等精心的处理,这时的音响已经不仅仅是还原影视的自然环境了,而是变成了一种有意味的音响。例如,“一只苍蝇飞在窗格上,整个房间里充满了嗡嗡声;一架座钟在滴答地走着,仿佛用沉重的铁锤来击碎了时光……这就是静。当我们能在一片很大的空间里听到很远的声音时,那就是极静的境界。”^①这种“静”或者“极静”的境界正是导演所特意营造的,这种“静”可以表达一种孤寂、寂寞、无聊、沉思等状态,达到以有声塑造无声、以无声胜有声的艺术境界,这正是对音响细节叙述功能的最有力的诠释。

第五,其他细节。除了以上四类细节外,被人们常常提到的还有情景细节、情节细节、色彩细节等,但概而言之,这些细节可以说是由人物细节、物件细节、场景细节和声音及音响细节等几类基本细节构成的。而且,从广义的角度来看,影视中任何被强调的细微的叙事和表意元素都可以算作影视细节。情景细节可以说是有情节的场景细节,如某些回忆、幻觉、梦境,以及偶遇、邂逅、离别、角斗等情景。如果是作为剧情发展的一个主要的助推因素偶尔出现,它们可以说算得上是影视叙述中典型的情景细节,这类细节往往具有强大的抒情力量,常常能够深深地打动观众,引起人们的情感共鸣。情节细节则是包含人物语言、动作以及一段故事情节的细节,因此相较于其他细节,情节细节由于其具有相对完整的情节性而显得篇幅较长,并非严格意义上的细节。色彩与构图、光线、影调一样是重要的造型元素,色彩的细微变化常常具有特定的内涵和象征意义。在创作的过程中,色彩的运用与其他造型和叙事元素相比具有更大的主观性和随意性。例如,姜文导演的电影《鬼子来了》可以整部影片采用黑白色而最后马大三头颅被砍掉的一瞬间转为鲜艳的红色,电影《辛德勒的名单》在整部片子都采用黑白画面的时候却出现了一个穿红衣服的小女孩等。这些色彩细节都蕴含着无穷的的内涵和象征意义,值得观众去细细品读。

艺术来源于生活,影视细节是在对生活中的细节选择、提炼、加工后形成的,因此,影视细节应该符合生活的逻辑和艺术的逻辑,编导在处理影视细节时应该注意以下一些问题:

细节来源于生活,因此应该符合生活中的逻辑,具有生活的逼真感。只有符合生活的逻辑,细节才能做到真实自然,才能准确生动地表现人物性格,再现现实生活,使作品充满生活气息,若细节失真,将会令观众难以进入剧情。但是影视细节又不能过于自然主义地照搬生活,因为完全的模拟会让细节变成琐碎,即格拉西莫夫所说的“只是为了达到微琐的逼真感”,就不能解决艺术所应解决的任务。因为影视是逼真性与假定性的统一,因此影视细节应该是对现实细节的一种艺术概括后的描摹,是一种超越了现象真实达到本质真实的努力,有时过于追求“原生态”地模拟事物原貌,在细节上过于呆板拘泥,反而影响到整个作品的艺术质量。

艺术的生命在于独创,因此影视细节应该力求丰富多样、新颖独特,只有充满新鲜感的细节才能引起观众足够的注意。细节是编导对生活细心观察、思考,对人生和世界产生独特思索、体味与领悟的基础上,从小处着眼,以小见大的艺术表现手段。因此,不应该因循守旧地沿用一些陈腐的、因袭的元素,而应结合编导对生活的独特发现,赋予其自己独特的见解。

^① [匈]贝拉·巴拉兹:《电影美学》,何力译,中国电影出版社,1979年版,第218页。

影视中的细节应该服从主题表达、人物塑造和情节发展的需要,即要符合规定情境的需要,细节不能自顾自地迷恋自身,否则细节将变得细微,琐碎,无意义。在塑造人物时,细节应是人物形象和人物性格最直接、最细致、最准确的反映,细节应符合人物的身份和性格特征,为表达人物情感和人物基本心理逻辑服务。细节在故事情节的发展中应该摆正自己的位置,应该和情节结构、节奏相协调,符合规定情境的需要,应该统一于全剧的基本风格之下,不能显得突兀、冗长。例如,在推动剧情发展的过程中,细节常以重复的手法来表现,经过适当的重复和反复使用,剧情前后形成一定的呼应关系,进而让观众从不同角度将影视剧情的各部分联系起来,看到故事情节的全貌,此时就应该注意细节与整部剧作节奏、结构和风格的统一协调问题。

细节对于影视叙述是必要的,但细节不能代替情节,整部创作不可能都通过细节场景来展现,那样的话就没有细节了。对于影视作品而言,去掉很多细节,影视剧的结构和轮廓依然完整无缺,但巧妙的细节能起到画龙点睛的作用,因此既要重视细节又不能过于依赖细节,过度纠缠于细节可能会导致影视结构不清、次序混乱、本末倒置。可以说,细节是附着于情节之上的点睛之笔,导演在组织情节的时候,将个人对生活、对世界的认识通过一个个细微的片段附着在剧作整体的情节线上,赋予其独特的隐喻、象征和内涵意义,这是在叙述情节完整的基础上对作品格调和品位的一种提升。

第四节 影视的悬念

提起影视中的悬念,很多人会想到如希区柯克等导演的悬念电影以及电视荧屏上的悬疑剧、谍战剧等。在这类影视剧中悬念与悬疑的成分占有很大比例,含有大量的悬念故事,然而美国剧作家威·路特不满于仅仅“把可怕的哥特故事、凶残的谋杀案件和其他让人毛骨悚然的富有戏剧性的事件叫作‘悬念故事’”,在他看来,“几乎所有的故事都是悬念故事”^①。的确,从广义上讲,所有的故事都是悬念故事,因为观众不可能从一开始就知道故事的结局。但就一般意义而言,几乎所有的影视剧中都应该设置有悬念,通过悬念吊足观众的胃口,吸引他们带着疑问和兴趣继续观看下去。

一、影视悬念及其对叙述的作用

希区柯克在与弗朗索瓦·特吕弗(以下简称特吕弗)的谈话中曾论及悬念和惊奇的区别,他说:“悬念和惊奇的不同十分简单,我经常这么说。但是在许多影片中这一概念被置换了。我们在这里谈话,也许有个炸弹就在桌子底下,我们的谈话非常普通,没有什么特别的地方。突然,‘轰’的一声炸弹爆炸了,观众吃了一惊,但这场戏非常一般,极其乏味。现在我们再来看看悬念,炸弹在桌子底下,观众知道这一点,我们设想,观众看到了——就

^① [美]威·路特:《论悬念》,载《世界电影》,1982年第3期。

算是无政府主义者放在那里的。观众知道炸弹将在一点爆炸,现在是十二点五十五分,钟是可以看见的。同样索然无味的谈话突然变得有趣了,因此观众参与了这场戏。他们想要向银幕呼喊:‘别再废话了,桌子底下有个炸弹,马上就要爆炸了!’在第一种情况下,当炸弹爆炸的时候,观众有十五秒的震惊,在第二种情况下,我们向观众提供了五分钟的悬念。由此可见,只要有可能就一定要向观众提供信息。只有当需要震惊和不期而至的趣事时,才能例外。”^①在这里希区柯克用了一个十分形象的比方对惊奇和悬念作了区分,并特意强调了悬念在电影叙述中的重要作用。如果说惊奇是一种出乎意料的突发状况而带给观众以震惊,那么悬念就是观众在已知信息的引导下一探究究竟的关注与期待。此处,略微岔开一点讲,悬念对影视叙述是至关重要的,但惊奇有时候也必不可少,即希区柯克所谓的“需要震惊和不期而至”的情况下,偶然的突转或新的发现会让故事朝着一个新的方向发展,令观众产生新的观看兴趣和刺激感,这种出人意料和措手不及常常可以打破一些叙事常规,给影视作品带来一些动感和活力。格拉西莫夫曾说过:“我主张艺术应该使人惊奇。问题在于用什么来使人惊奇。许多现代影片之所以令人失望,就在于它们的作者似乎根本不追求使人惊奇,除了在某些微不足道的地方。他们并不追求借助某种独特的个性来使观众感到惊奇,而这正是艺术所赖以生存的。”^②当然,诚如希区柯克所言,悬念带给观众的审美体验相对而言更加持久一些,下面着重介绍影视中的悬念设置问题。

影视悬念是处理影视情节结构的主要手法之一。通过在剧作中设置悬而未决的问题和疑问,引起观众对故事情节发展和人物的命运产生关注和期待的心理,进而激发观众对剧作的热情和兴趣,集中观众的注意力,使其在观影或收视过程达到饱和状态的欣赏效果。悬念是编导利用人们的好奇心、同情心以及对事物追根寻底的心理,在影视叙述的过程中故意“结扣子”,“卖关子”,对剧作中的故事情节发展和人物命运遭遇设置重重关隘,以引起观众急切期待、迫切欲知结果的观看心理。

英国戏剧理论家威廉·阿契尔曾说过:“一个伟大的艺术家可以利用悬置紧张的方法,来产生一个特殊的、令人惊异的效果。在激变的边缘,如果来个突然的穿插,常常会刺激观众想要知道后事如何的欲望。”而紧张被暂时悬置起来有明显的价值,“就像河水冲垮一段悬岩以前所存在的那种明显的沉静状态一样”,“悬置紧张所产生的力量,比你一眼看去所获得的印象要大得多。如果没有紧张的悬置,我们的剧本就变成全是骨头和肌肉了。”^③因此,对于影视剧来说,悬念具有十分神奇的魅力,它能一石激起千层浪,小小的一个悬念是故事展开的巨大动力,也是吸引观众思考、质疑,欲罢不能地投入剧情的关键因素。有经验的创作者总能使用好悬念这个“魔棒”,在展开人物关系纠葛、矛盾冲突与剧情发展的过程中,通过设置各种悬念,并适当地保持、延宕悬念,让观众时刻处于大大小小的紧张和期待之中。

没有悬念,影视剧的叙事就会失去很多光彩和魅力。悬念对影视叙述的作用是极其

① [法]弗朗索瓦·特吕弗:《希区柯克与特吕弗对话录》,郑克鲁译,上海人民出版社,2007年版,第54页。

② [苏]C.格拉西莫夫:《电影导演的培养》,富澜等译,中国电影出版社,1987年版,第219页。

③ [英]威廉·阿契尔:《剧作法》,吴钧燮、聂文杞译,中国戏剧出版社,1980年版,第161页。

明显的,从字面来解,悬念就是使观众悬在心中,一直记挂、念想的东西,是编导安排结构、组织情节、调节节奏用以增强作品感染力和吸引力的常用手段。在矛盾刚刚展开或者冲突到了某个重要的关头时,编导此时故意止住,设下卡子将矛盾和冲突悬置起来,不急于解决或者快速展开,而是让观众对情节和人物牵肠挂肚,进而调动人们的思维和想象力,达到扣人心弦、引人入胜的艺术效果。

说直白点,悬念的主要叙述功能就是维持观众的观看兴趣,是观众继续关注影视剧作的诱因和动力。在一两个小时的时间内,观众观看影视剧的注意力是相对有限的,“根据现代动力心理学的研究,常人将注意力完全集中于一件事,专心致志地介入其中的最长单位是 11 秒,超过这个时间就需要主体采取强制措施。这种强制对篇幅较短的作品自然不成问题,但在阅读篇幅较长的作品时则是个障碍,因为过多的强制会使心理产生疲劳”^①。那么,如何解决观众注意力容易分散的缺陷呢?设置悬念无疑是一个很好的选择,美国导演文森特·舍曼曾经说过:“最重要的是:这个故事有悬念吗?是什么使观众待在座位上?我认为理由就是一些可以产生结果的事情,不论喜剧、严肃的故事还是其他什么戏剧,必须总是有一个问题正处在解决的过程之中,必须总是有一个观众感兴趣的问题,问题越快建立起来,问题越严重,越是把演员置身于危险的情境中,或是越在角色之间制造各种情绪问题,就越对观众有吸引力。我是这样做的。不管电影的主题是什么,故事中的每一场戏都应是关于解决这个问题的。如果你离开了故事,离开了这个问题,电影就会马上显出它的疲态。”^②

二、影视悬念的处理技巧

影视剧中,悬念以多种多样的方式呈现,按照不同的划分标准,可以将影视悬念分为不同的种类,但悬念的设置原理与机制是基本相同的。

从悬念在整部剧作结构中的位置和作用来看,可分为整体悬念和部分悬念,或者说开篇便设置的贯穿全剧的悬念和中间穿插的一个个小悬念。贯穿全剧的悬念常用在悬念片、悬疑剧等悬念气氛较浓的影视作品中,此类悬念往往在影视作品的一开始便设定了,进而引出矛盾、展开故事情节和发展人物命运,一开始便吸引观众的注意力,使之深度参与到剧作展开的各个环节中去,到了剧作的结尾处悬念才解开,此时观众恍然大悟,如电影《风声》便利用了这样的悬念。穿插性悬念在影视作品中更为常见,在剧情发展的任意环节都可以设置一个个小悬念,在观众心中造成大大小小的疑问和紧张情绪,随着剧情的进一步发展,穿插性悬念一个个解开的同时又不断产生新的小悬念,起到调节影视叙述节奏的作用。

根据其所处叙事活动的不同,悬念可分为由创作者预设的“潜悬念”和接受者实现的“显悬念”;根据其所产生的情感反应的性质,可分为指向正面的、积极的情感态度的“正情

^① 徐岱:《小说叙事学》,中国社会科学出版社,1992年版,第339页。

^② [美]埃里克·舍曼:《导演电影:电影导演的艺术》,丁昕等译,广西师范大学出版社,2005年版,第47页。

感悬念”和指向负面的、消极的情感态度的“负情感悬念”；根据其所产生的情感反应的强弱，还可分为强烈的悬疑效果的“强悬念”和悬疑效果不那么特别明显的“弱悬念”。^①“潜悬念”是指经过编导的叙事编码在虚构性叙事文本中预设的，希望观众在观看影视剧的过程中产生的悬念，而“显悬念”则是指观众在观看中通过对虚构性叙事文本中的“潜悬念”进行解码、获得相关的悬念信息并产生编导所期待的悬疑心理及情感反应。“正情感悬念”和“负情感悬念”主要是根据观众在观看中所产生的情感反应性质而言的：“正情感悬念”是指观众所获得的充满期待、盼望着某个事情发生，或者事情向着观众所期望的方向发展的悬念；而“负情感悬念”则是指观众在观看中所产生的为主人公的命运担忧、对虚构性事件的未来结局揪心，从而害怕危险来临、恐惧厄运临头、期待某事千万不要发生的悬念。“强悬念”和“弱悬念”则是对悬疑情感的程度进行的区分，一般而言，越是与人物命运生死攸关，悬念的情感强度越强，反之则越弱。

那么在影视叙述过程中如何设置悬念呢？“悬念大师”希区柯克曾提出过“悬念=紧张+疑问”的公式，或许有人说这是希区柯克式的悬念，即在电影中制造出紧张气氛，又让观众对剧情的发展和人物的命运发生疑问。例如，希区柯克悬念片的代表作之一《后窗》，就是通过制造恐怖气氛和设置各种悬疑组织故事情节的，通过“后窗”去观察另一个常被人们忽略的世界，电影在重重悬念中充分满足了人们内心深处隐藏着的好奇窥探与揣测的心理。影视悬念的主要机制正是由各种带着紧张的疑问造成的，具体来讲，可以将常见的悬念设置方式归纳为以下四种类型：

第一，通过扣押信息设置悬念。美国剧作大师麦基曾说过：“你不是靠给予信息来保持观众的兴趣，而是靠扣押信息，除了那些为了便于观众理解而绝对必需的信息外。”^②中国传统叙事艺术中的“欲知后事如何，且听下回分解”也是在叙事中适时扣押信息，从而调动人们的好奇心。在影视剧作中，所谓扣押信息的做法就是，先抛出一些必要的剧情信息让观众看到矛盾发展的苗头，并对此产生急于知道结果如何的收看心情，但剧作却对剧情的进一步发展作为一个秘密千方百计地遮掩，或者对于观众所预料的结果极尽延宕推迟之能事。在叙述的过程中再将观众想要知道的信息一点一滴地透露出来，直到故事发展到最后一幕或者最后一个段落后才完全披露出观众想要知道的结果，这样便可以使观众的心始终与剧情的发展牵连到一起。对信息的覆盖、隐藏和扣押，造成了观众和剧中视角人物的信息缺失，他们迷迷糊糊地融入剧情的发展中，看到的大多数促进事件发展的各种表象，结果却总是难以预知或者是出于意料之外的。例如，王小帅导演的电影《我11》，展现了11岁小男孩王憨和小伙伴们亲眼目睹的一起“杀人事件”以及他们在这个事件中所看到的大人们的世界。剧情是从谢觉红迟到被罚站晕倒开始的，他们看到老师与谢觉红谈话却总听不到谈话的内容，此后还多次看到心事重重的谢觉红被老师叫去谈话和请家长却不知何故。后来在河边玩耍时他们看到岸边打捞上来的死人，在大人的言语中无意间知道出事的是革委会的老陈。一次放学回家的路上，在河边玩耍时王憨的衬衣被水冲走了，在寻回衬衣的过程中碰上了被民兵

^① 陈瑜：《重新理解电影悬念》，载《上海大学学报》（社会科学版），2010年第5期。

^② [美]罗伯特·麦基：《故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理》，周铁东译，中国电影出版社，2001年版，第99页。

追赶的谢觉红的哥哥谢觉强,此时他才恍然得知谢觉红家出事了,并且有可能和老陈的死有关。直到电影快结束时,在澡堂洗澡的王憨才最终得知,原来谢觉红的爸爸因让老陈调动工作而导致自己女儿被老陈玷污了,愤怒的谢觉强杀了老陈后出逃而被民兵追捕。而此时观众与王憨一样,才最终清楚地知道事件的原委。

第二,通过制造信息落差设置悬念。所谓信息落差,就是让观众和剧中人物获得的信息量不对等:要么让观众知道剧中当事人不知道的事情,要么剧中人物知道的事情观众却不知道。在第一种情况中,观众短时间内对情况的了解要优于角色,正是这种信息落差让观众紧张、疑虑,为剧中的角色担心,甚至指手画脚地为之献计献策。在影视中常常可以看到,剧中人物即将面临险境,甚至是大祸临头,但其却被蒙在鼓里浑然不知,没有作出任何有效的思想准备或采取任何防范与应对措施。此时,观众开始为这个当事人(往往是正面角色)的安全和命运担心,产生紧张、焦虑、担心的情绪,提心吊胆地期待他们能够足够幸运或者有能力解决不期而至的困境,解除危机获得安全。这是典型的希区柯克式的悬念方法。例如,管虎导演的电影《杀生》,讲述的是“不合规矩”的牛结实如何被一群人“设计死亡”的故事,牛结实因挑战了小镇人千百年来的制度而引起人们的共愤,于是他们决定要除掉他。他们布置下一个个谋杀陷阱就等着牛结实跳入,而思想单纯的牛结实却没有任何防人之心,一次次地钻入别人设计的圈套,观众看在眼里急在心里,牛结实却一次次化险为夷,但最终又是如何被众人设计死亡的呢?此悬念贯穿始终,使影片带上了荒诞悬疑的气氛。在第二种情况中,剧中人物知道的观众却不知道,因此,对观众来说信息是缺失的,悬念便由此产生了。例如,电影《风声》,讲述了抗日战争时期,日军和伪军为了找出暗杀汪伪政府高官的“老鬼”,而对多人进行心理和酷刑审讯的故事,在被调查的众人中肯定有一个是“老鬼”,并且每一个人都知道自己是或者自己不是,但我们却无从获知,于是为解开这个悬念观众与调查团一起开始了推理与寻找。

第三,延宕结果展开的细节过程制造悬念。在有些时候,影视剧似乎没有故意在制造悬念,也即悬疑的气氛并不明显,剧中所有当事人和观众都清清楚楚地知道故事发生发展的全过程,甚至可以预测到即将面临的情况,但最终的结果如何,剧中人物是如何应对各种情况的等观众却全然不知。此时同样可以造成各种疑问和紧张感,通过对过程的细节披露和具体环节中不可预测状况的展示牢牢吸引观众的注意力。导演梅里安·C.库珀曾对电影的叙述元素进行过简练的概述,他说:“我的理论是三个‘D’:危险(Danger)、距离(Distance)、艰难(Difficulty)。或者,按顺序来说是:艰难、距离和危险。如果影片的情节一一走过这几步,就能成为一部理想的电影。”^①这三个“D”对于影视的悬念设置同样重要,面临着危险和艰难,人物常要走过一定的距离,在走过这段距离的过程中有太多的不确定因素,这是吸引观众参与进去的很好契机。例如,在电视剧《包青天》中,观众常常已经知道犯案人的犯罪动机和结果,包拯等也已经基本锁定了犯罪嫌疑人,并在很大程度上已经推理出其为罪犯的可能性,但整个调查过程却要慢慢展开,如何寻找证据、在寻找证据的过程中会面临什么样的困难和危险等都成为一个个悬念,成为观众关注的焦点。

^① [美]埃里克·舍曼:《导演电影:电影导演的艺术》,丁昕等译,广西师范大学出版社,2005年版,第45页。

第四,利用人的视觉和情感聚焦与本能倾向设置悬念。此类悬念常常由人物、物件或场景细节造成的,在很多时候荧幕上出现的人和事物能够引起观众的特别关注和关注,如那些独特显眼或在屏幕中占据视觉中心位置的人或事物、一些令人怜爱吸引眼球的人或事物、镜头中人物表现出来的紧张情绪等,都会让观众对其产生关注,并想随着它们继续走下去。此时这类事物如果突然面临不确定的状况或者叙述突然中断,都会在观众心中形成悬念。

在具体创作的过程中,设置悬念的方法因剧情和编导创造性不同而呈现出不同的具体面貌,但目的只有一个,那就是在观众心中造成疑问,吸引观众的关注。悬念对于影视叙述虽然十分重要,但也不可过于将其神化,在设置悬念的过程中应该注意以下三个方面的问题。其一,悬念不能太玄。过于故弄玄虚,或者情节太离谱,会造成故事情节和人物命运遭遇缺乏真实感和可信度,致使悬念变成了枯燥的“玄念”从而失去应有的魅力。因此,在设置和构思悬念的时候,编导应该注意符合情节的发展,符合生活逻辑和故事的逻辑,以生活逻辑为依据,符合人们的收看心理。其二,要处理好延宕疑问与解开疑问的关系。悬念设定后,需要保持,有时候甚至需要故意延宕和放大,以吊足观众的胃口,观众越是着急地想知道结果,编导就越是放慢速度或者故意延宕开去“顾左右而言他”,或者加入一些新事件抑制、拖延观众关心的结果的到来,将观众的紧张情绪与注意力一直持续到冲突高潮的爆发时悬念才彻底揭开。但是,抑制和拖延不能拖得太久,太久了会让很多观众陷入悬念的泥淖中失去再探寻的兴趣,容易使观众变得不耐烦。其三,悬念要别出心裁,避免雷同。只有与众不同的悬念,才能吸引观众的注意力,才能使观众带着好奇心探究下去,悬念如果设置得与人雷同,反复使用别人的老路子,观众一看就会迅速预知到最后的结果,收看过程没有障碍而产生的优越感也会让观众迅速失去观看的兴趣。

练 习 题

1. 结合一部影视作品,谈谈剧中的矛盾冲突及导演的处理技巧。
2. 节奏对于影视叙述的意义是什么?结合观看感受分析一部影视作品的节奏。
3. 谈谈细节对影视叙述的意义,列举出几类常见的影视剧细节并结合其在剧中的叙述作用谈谈导演对细节的处理技巧。
4. 影视剧中常见的悬念有哪几种?如何设置各种悬念?

拓展阅读书目

1. [法]米歇尔·西翁:《影视剧作法》,何振淦译,中国广播电视出版社,1991年版。
2. [美]悉德·菲尔德:《电影剧本写作基础》,钟大丰等译,世界图书出版公司,2012年版。

第四章 导演与表演

教学重点:了解影视表演艺术的特性,把握影视表演与戏剧等其他表演艺术的差异,熟悉影视演员的类型特征,掌握导演选择演员的标准和依据,学会建立和谐的导演与演员关系,并能够在多个层面上指导演员的演出。

教学难点:把握选择演员的标准和依据,并学会建立良性的导演与演员关系,运用适当的方式对演员的表演作出有效的指导。

第一节 影视表演艺术的特性

表演艺术有着迷人的魅力,它的传统可以追溯到人类文明之初。舞蹈、音乐、杂技、魔术等都是表演艺术中色彩夺目的门类。中华民族有着历史悠久、种类繁多、生动活泼、备受人们喜爱的表演艺术。今天,伴随着电影、电视这种大众化传播媒介的快速发展,影视表演艺术逐渐成为表演艺术中最为繁盛的一类。影视表演艺术与其他类型表演艺术相比,有着诸多区别性的特征,这成了影响影视艺术成就的关键性因素之一。

影视表演在某种层面上可以说直接脱胎于戏剧表演,因而它与戏剧表演有许多相似之处,二者都是通过演员演出创造着角色,创造出典型的、具体的人物形象,并且在影视艺术发展的早期,影视表演还带有明显的戏剧表演特征。在长期发展的过程中,影视表演从戏剧表演中汲取了丰富的营养,如在表演时对戏剧冲突的设置、人物形象的处理、演员的对白与肢体表现等。然而,影视艺术毕竟是新生的艺术种类,影视表演必然也受其创作特性和美学特性的制约,突出地体现出以下五个方面的特征。

一、影视表演的生活化

影视表演的特性是由影视艺术的基本特征来决定的,因此,导演只有从影视的艺术特性出发才能更好地了解影视表演的艺术特性,以便创作出更优秀的作品。

影视艺术的特性之一在于它比戏剧舞台艺术更接近真实的生活。舞台艺术考虑到剧场观赏效果,使剧场中每一个角落里的观众都能够听清楚人物的语言,看清楚人物的行动,感受到人物的情绪,所以必须借助直白的语言、夸张的动作和神情进行表演。而影视

剧大多在真实场景或酷似真实场景的摄影棚中进行拍摄,演员的表演必须与这种客观真实的环境相一致,走进实景,还原真实、自然的生活状态,否则就会显得不伦不类,让人难以接受。因此,演员在任何角度、任何距离的表演都要符合生活的真实,尤其是在近景表演中,演员的面部表情、举手投足等动作更是容不得半点的瑕疵和做作。这就要求导演和演员谨记一点:影视是镜头前的艺术,表演要时刻与摄影机配合,演员的一言一行、一颦一笑、一个蹙眉、一声叹息都会被摄影机抓住并放大。在镜头前面表演时声音和动作要有所节制,做到无表演的表演、无痕迹的表演或者说淡化表演的表演才符合影视艺术表演的特性。正如唐·利文斯顿(以下简称利文斯顿)所言:

舞台表演和电影表演可以比作对着望远镜两端的表演。银幕像个放大镜。演员鼻子的景象可能有五英尺长,两眼相距三英尺。有时,观众和他像是面对面地站在一个小房间里。他们听到的是他真实的声音,看到的比眼睑轻微的颤动或眉毛的扬起还要细致入微。电影的残酷无情在于它反映发自演员内心的感情。他是真人,而不是舞台上的一个形象。演员不能“表演”,他必须生活。他在致力体验角色的感情时,必须忘掉技巧,并且要掩饰自己的感情——就像人们处处感觉到自己的悲伤、胜利和失望,却又时常要在伙伴们面前竭力掩饰自己的真情一样。^①

因此,影视表演虽然是在对戏剧舞台表演学习借鉴的基础上逐渐成熟起来的,但必须从根本上丢掉戏剧的“拐杖”而独立行走。尽管影视演员表演仍然还叫“演戏”,导演拍摄影视剧还叫“拍戏”,但影视的“戏”已经是完全生活化的“戏”,没有表演痕迹的“戏”,也只有演员自然逼真地表演,才能让观众从心理上真正能够接受,才能真实质朴地反映现实生活,进而确立影视艺术的独立地位。

二、影视表演的单元化和非连贯性

舞台表演按照故事发展的逻辑顺序或时间顺序,从头至尾一气呵成,是从第一场到最后一场连贯性的表演。这对演员来说,只要进入故事中去,按照故事情节的展开和人物情绪的发展进行按部就班的表现即可。而影视剧的制作过程则没有一个像戏剧舞台那样统一完整的空间,由于时间和空间的跨度较大,更不可能在一个地点、一段较短的时间内完成拍摄,即便故事发生在同一空间、同一时间,也要逐个镜头进行拍摄。这就从根本上打破了影视艺术表演的统一性和连贯性。

影视表演是单元化的,因为影视艺术是剪辑的艺术,在前期制作的过程中也是逐个场景、逐个镜头、逐个角度进行拍摄完成的。因此,它就要求演员把自己对角色塑造分化在若干个镜头中的表演来实现,通过一个个相对独立而又内在相连的单元镜头塑造出一个完整的人物形象。这就要求演员头脑中有一个清醒的认识,把握住每个镜头中的表演分寸和火候,以及各镜头之间在表演上的相互承接与统一。如果每个镜头都把某种情绪表现得淋漓尽致,而没有考虑若干个相关镜头组接后的结果,可能会出现镜头组接后给人一种演了多次的感觉。

^① [美]唐·利文斯顿:《电影和导演》,陈梅、陈守枚译,中国电影出版社,1983年版,第79页。

影视表演是大跨度的、非连贯性的,不同于戏剧舞台表演的线性流程式,由于影视的拍摄过程是反程序化的,拍摄顺序是不规则的,所以影视表演要求演员在表演的时候能够随时改变自己的戏路和心理状态,迅速走出一种规定情境而进入另一种规定情境,把握住人物的感觉,使人物形象、情绪的发展完整连贯。例如,由于季节原因、天气原因或者场景原因,同一场景的戏往往会集中放在一起拍摄,这样一来拍摄就不可能按照剧情的发展顺序和影片中人物成长变化的脉络来进行,即要进行跳拍,演员可能先演两人分手的场景,将初遇时的场景放在后面拍摄。也可能将间隔几个月、几年,甚至几十年的戏放在同一天进行拍摄,还可能让演员在同一场景中表演同一人物不同年龄阶段的戏等,这就要求演员熟悉剧本内容,弄清人物生活经历、思想性格变迁的脉络以及人物关系的变化等,用单元化的、不连贯的表演达到一种连贯的效果。有时演员很难做到这一点,此时就需要导演帮助演员形成情绪记忆,提醒他们所处的规定情境和应有的表演状态,而演员最终所呈现出的完整形象就是靠这些片段化的表演连接在一起达到的。

普多夫金认为:“演员在每一个特定的片段中,在摄影机面前的表演都只是一些原料而已,要从这堆原料里想象出完整的、蒙太奇的形象(把一堆从表演的开始部分或中间部分挑选出来的片段加以细致的组合的结果),就必须具备特殊的、专业的电影才能。这也就解释了在正式开拍之前,必须先由导演对演员的表演订下精确的结构计划的原因。在大多数情形下,只有导演才能如此透彻地了解镜头剧本,以至于能在开拍前就明确地想象出镜头剧本将来在银幕上出现时的形态,因而唯一能够想象出蒙太奇结构中每一特定部分、每一特定形象的人,就是导演。”^①镜头前的表演只是一些片段式的原料,导演则是缝合这些原料的裁缝师。有时演员表演时局限于一时、一地、某一独特情境,那么导演必须有全局观念,有对故事和人物形象的完整概念,这是克服片段化、不连贯性表演局限性的必要前提。

影视艺术表演的这种间断性和片段化,常常使经验不足的演员难以适应,他们不能准确地把握角色变化,在情绪、行为、声音等方面的表演时出现失误,这不仅要求演员注意力非常集中,富有想象力且形成情绪记忆,能够较快地进入角色,把自己每一单元的表演纳入影片的整体构思中去。同时,还要求导演能够认识到单元化、不连贯性表演的特性,能够给予演员充分的谅解,并帮助演员克服由此带来的困难,作为演员的“镜子”给演员及时的反馈和提醒。只有导演和演员在整个拍摄过程中明确每次表演、每个镜头和整体之间的关系,明确每一片段在整个人物性格历程中所处的位置,头脑中保持一种高度严密的思考,才能化片段为整体,服务于作品的总体构思。

三、镜头前的表演

影视表演艺术是镜头前的艺术,这是其与舞台表演相比的另一个区别性特征。影视演员的表演是在规定情节或规定情境中,在导演的指导下,与剧组中其他部门成员(如化妆师、灯光师、道具师等)密切配合,在摄影机前通过语言、动作和表情等塑造出剧情所需

^① [苏]B. 普多夫金:《论电影的编剧导演和演员》,何力译,中国电影出版社,1980年版,第94页。

的人物形象的过程。由于是在摄影机镜头前的表演,这就要求演员能够适应摄影机的各种位置、角度和运动变化对人物的拍摄和处理,即要有镜头感。镜头感是一个演员应具备的最基本素质。镜头感,即演员在表演过程中与摄影机的关系和对摄影机的感受,是演员面对各种不同镜头的准确度和分寸感。在拍摄过程中,根据需要,摄影师或选取远景、全景、中景、近景、特写等不同景别的镜头,或对摄影机做推、拉、摇、移、跟等不同的运动变化,或采用平拍、仰拍、俯拍、顶拍等不同角度,或需要对摄影机和演员使用不同的场面调度处理来呈现演员的表演。无论摄影机如何运动变化,无论导演或摄影师提出什么样的拍摄要求,演员都必须应对,配合导演和摄影师进行自然的表演,准确地把握好形体动作的运动幅度、面部表情的变化和声音的处理技巧,使表演能够与镜头的景别、运动、角度等做到有机配合。

对于舞台表演来说,演员表演时是全方位、多维度地将自己所塑造的形象呈现给观众,而对于影视表演而言,演员表演时应时刻考虑到镜头在哪里、是哪个机位在拍摄自己、镜头的运动如何。当然这并不是要求演员时刻面对拍摄自己的摄影机或者时刻都僵硬地以某种姿态应对摄影机,而是要明白摄影机就代表观众的眼睛,表演时应该将最自然、最能体现人物性格的最佳状态呈现出来。

四、无交流性的表演

对于戏剧舞台演出来说,尽管为了营造一个幻觉环境,戏剧表演者会假想他们与观众之间存在着—堵看不见的墙,也即戏剧表演理论中所说的“第四堵墙”。演员在表演时不会与台下观众有任何交流沟通而是置身于相对独立的剧情环境中,但演员毕竟可以看得见观众的各种情绪反应,对于戏剧演员来说观众就像一面镜子,通过这面镜子的反馈演员可以及时调整自己的表演。而对于影视演员的表演来说,尽管拍戏工作就是和扮演剧中角色的其他演员进行搭戏,必不可少地要进行交流沟通,这一点与戏剧舞台表演无异。但从某种意义上来说,影视表演是无交流性的表演,如前所述,影视演员在表演时面对的是镜头而不是观众,因此,演员不可能像舞台演员表演那样及时和台下观众交流互动,更不可能从观众那里获得任何反馈信息。

影视表演是无交流性的表演,从另一个层面上来说,是因为影视表演通常是在非常杂乱的拍摄现场进行的,而且每场戏甚至每句台词都要进行多次拍摄,尤其是在拍摄小景别镜头时,演员面对的是无生命的摄影机,只能与假想中的对象进行交流。甚至在有些情况下,由于档期等原因,搭戏的演员当时并不在现场,两个人的对手戏是通过后期剪辑来完成的,这对演员就提出了更高的要求。

因此,影视演员要适应各种无交流状态下的表演,这就需要演员有应对无交流对象时的临场状态,培养自己在镜头前能够独自入戏的能力。更需要演员平时多下功夫,不仅要背熟自己的台词,对自己的情绪状态做到了然于胸,更要对整场戏甚至整部戏的剧情和其他演员的情绪反应了如指掌,这对克服影视的无交流性表演所带来的障碍会有很大的帮助。

五、强干扰下的表演

对于戏剧舞台表演来说,一旦演出开始,演员的表演会在一个相对独立封闭的环境中进行,根据故事情节的发展、人物关系的走向和人物情绪状态的逻辑发展不间断地进行演出,直至一场戏结束。但影视演员的表演是在强干扰下的表演,影视剧的拍摄现场有太多的不确定因素,演员的表演可能会被各种外在的因素所打断,如天气原因、电力问题、设备与道具问题等。即便其他一切都很顺利,由于影视拍摄工作是一个镜头、一个镜头来实现的,因此,演员的表演会被分割为无数个互不相连的片段,即上文提到的单元化和不连贯性,这对演员的情绪酝酿和发展来说也是一种很大的干扰。

影视表演的不连贯性还表现为很多情况下,一场戏、一个情节、一个动作等都是由不同机位、不同景别、不同角度的多个镜头拍摄完成的。例如,一场戏中可能要有多个景别的变化,同一场景中可能要有多个情景的变化,此时,可能因为需要重新布景、重新布光、重新化装等,演员的表演不得不多次中断。这就需要演员能够适应这种间断表演的干扰,使间断后的表演能够在动作、情绪、视线等方面保持前后连贯和一致,不给观众以断裂感。

在大多数情况下,演员的表演都是在导演的“干扰”下进行的,由于导演往往是从全局出发理解演员的表演,在对一个动作、一句台词和某种情绪表达上面可能都会与演员有不同的理解,当其发现演员的表演没有达到自己想要的最佳状态时,都会随时叫停。有时候一个镜头可能因为导演喊“卡”要反复拍摄数次甚至数十次,心理素质不好的演员可能会被这种近乎武断的叫停折磨得几近崩溃。因此,演员应该具备各种抗干扰的素质,能够迅速从各种杂乱和干扰中脱身而出,全身心地投入到规定情境中顺利完成表演。

第二节 导演对角色的选择

影视艺术之所以能够吸引人、打动人,甚至多年之后依然能够使观众念念不忘,不仅是因为其动人的故事情节、深刻的思想内涵和巧妙的叙述技巧,更大程度上是因为影视中一个个生动鲜活的艺术形象。说到底,影视剧故事情节的展开、人物形象的塑造和思想内涵的表现都需要演员的表演来完成。对于整部影视剧来说,尽管编剧、导演、摄影师等整个创作团队付出了无尽的艰辛和努力,而且作品艺术成就的高低也几乎由他们决定,但当影视剧以影像面貌示人后,和观众直接打交道的还是演员。观众会将注意力集中在演员的身上,通过演员的表演关注着故事情节的发展、人物的命运走向和作品的主题意蕴。因此,对于导演来说,剧中角色的选择是否得当,将直接影响到影视剧留给观众观看印象的好坏。

一、演员的类型

按照不同的标准,影视演员可以划分为不同的类型。例如,按照演员所担当的角色大致可以分为主角、配角、小角色和临时演员等,按照是否职业大致可分为职业演员和非职业演员。而导演选择演员最终要考虑的问题则是演员自身的形象和素质是否能够胜任剧作中的人物形象。

主角是整个故事情节发展的主要的也是最基础的角色。一部影视剧通常有一男一女两个主角,故事的主要线索会围绕他们展开,他们会在绝大部分场景中出现,因此,他们表演的成功与否有时候直接决定着整部剧作水准的高低。配角则是指配合主角动作的角色。他们常常以主角的亲友或仇敌身份出现在剧中,与主角有着各种联系,因此他们在整部剧作中时常伴随着主角出现,但从故事情节和故事结构来看,他们的重要性显然不及主角。小角色是指那些在整部影视剧中只出现几次的人,他们往往只在某几场或一场戏中出现,只有几句台词,做一些对故事情节发展影响不大的表演,从此便不再出现了。临时演员则是指在影视剧的多种场面中,在前景或后景中形成人流的那些演员,他们常被称作“气氛”或“路人”,如扮作商场或酒店的顾客、街道上的行人、战场上的士兵、无名无姓的侍女以及大部分群众场面的群众等,他们给各种场景营造出真实感。

职业演员与非职业演员是从演员是否受过专门训练来划分的:职业演员是指从专门院校毕业或受过专门培训的演员,他们将演戏作为职业;非职业演员也叫业余演员,是指没有经过系统表演学习的演员,他们在剧中扮演角色可能是因其外形或气质与剧中人物极其相似,或者出于某种独特的制作需要(如凸显纪实性的作品)等原因而选定的演员。非职业演员可能只在一部戏中扮演角色,之前与演艺圈无任何关系,也可能此后会变为职业演员。但总的来说,在扮演剧中角色之前,非职业演员在技巧、声音控制、语调和手势等各种表演技能上没有受过系统的学习和训练,他们表演起来或许会显得生涩,但往往更接近现实中的人物,不会像许多职业演员那样表演总是落入俗套、不能自拔。因此,如果导演对非职业演员的角色分配合理、指导得当的话,这些所谓的业余演员会表演得更为生动、逼真,张艺谋的多部电影中都启用了非职业演员,如《一个都不能少》中的魏敏芝就是一个典型。但是,非职业演员的使用并不是一件很轻松的工作,在为其选择角色以及帮他们处理角色方面,导演面临的问题或许远远比指导专业演员要复杂得多,因为专业演员已经掌握了表演的基本技能,通常不需要过多的指导也能表演下去,而业余演员就像一张白纸,需要导演花更多的心血进行指导。对于非职业演员的指导,普多夫金曾提出他的建议:

我在自己的影片里,怎样使用临时的非职业演员的呢?我的方法就是在某些片段中创造出一些真实的生活情景,使非职业演员对这些情景发出恰好我的影片所需要的反应。^①

和非职业演员合作,不能依赖排演。机械地记住的动作在这样的情况下几乎常常是没有用的。当然,在和任何没有受过特别训练的演员合作时,要做到创造性地探

^① [苏]B. 普多夫金:《论电影的编剧导演和演员》,何力译,中国电影出版社,1980年版,第220页。

索必要的表演形式,并在找到形式后,重复这种形式等,也都是不可能的。因此,即使在处理前面所提到的那样一个复杂的动作时,也必须尽可能细致而敏锐地把握演员的性格,为他创造条件,使他对一定的外来的刺激发出自然的,并且也是必然的反应,而做出一些正好符合导演要求的活动。^①

儿童演员是需要加以说明的。在一部影视剧中,儿童演员可以说是小演员,但绝不能等同于小角色或者将其与非职业演员等量齐观。对于一部作品来说,儿童演员年龄虽小但其表演的重要性却一点也不容忽视。因为儿童演员在生理、心理等方面与成人演员有着巨大的差别,因此,导演在面对儿童演员时一定要有自己的策略。大部分儿童演员初生牛犊不怕虎,在摄影机前能够挥洒自如地表演,他们的从容自在有时连很多经验丰富的演员都难以企及。但由于儿童固有的一些特点也使得导演对其在很多方面难以把握和控制,儿童反应大多是出乎自然、直率而缺乏思考的,并且没有耐心去多次重复一个举止或表情。因此,导演对其要循循善诱,争取把握最好的时机进行拍摄。除了各种表演技巧外,对于导演而言他们“还应当考虑到演电影对儿童的影响。儿童极易受到伤害,导演应认识到他对自己使用的儿童的健康负有道德责任”^②。

上面提到的演员类型划分在一定程度上可以说都只是外围性的,而导演在选择演员时更应该考虑演员自身形象素质和其所饰演角色之间的关系,如从这个角度划分,演员类型大致可分为性格演员、本色演员和类型演员三种。

1. 性格演员

性格演员是指能够运用表演技巧来塑造多种不同性格的人物形象的演员。性格演员具有极强的塑造人物性格的能力,他们善于挖掘角色人物的性格色彩特征,从体态、动作、语言、神情等方面贴切地呈现所饰演人物的性格,在最大程度上符合剧中规定的人物形象。性格演员具有很强的可塑性,不仅能够塑造出与自己形象、气质相近的人物形象,还能够塑造出与自己形象与性格等存在极大差异的人物形象。因此,此类演员具有较宽的戏路,即演什么像什么,所演的多个角色之间往往具有跳跃性。

影视演员要想塑造出各种性格相异甚至相反的人物形象,必须具备突出的表演技巧,要由内至外都能将自己化身为角色本身,并且不给人以虚假造作的表演感。性格演员的这种多面性的表演技能对影视演员来说是难能可贵的,因为摄影机有着“洞察一切的眼睛”,能够对其面前的一切进行高度纪实与还原,只有极其优秀的演员才能够在它面前运用高超的演技创造出形象、性格存在明显差异的人物来。例如,演员陈道明就是一个典型的性格演员,他能够饰演电视剧《一地鸡毛》《中国式离婚》《手机》等作品里面的小知识分子,亦能够塑造出电视剧《末代皇帝》《康熙王朝》《寇老西》,电影《英雄》《建国大业》《1942》等作品中的王侯将相或政治首脑,在扮演同一类角色形象时又表现出迥异的差别,并且都很自然逼真,没有流露出任何刻意雕琢的痕迹。此外,如姜文、巩俐、徐帆等都是国内优秀的性格演员,他们能够饰演好每个角色,达到惟妙传神的地步,但当其下一个角色出现时,观众又会立马忘掉他们本身及其所饰演的上一个角色。

^① [苏]B. 普多夫金:《论电影的编剧导演和演员》,何力译,中国电影出版社,1980年版,第222页。

^② [英]特伦斯·圣约翰·马纳尔:《电影导演》,一匡译,中国电影出版社,1991年版,第160页。

其实,除了性格演员外,所有演员都应该追求这种“性格化”的表演。因为,演员表演的首要任务就是处理好自身与角色形象之间的关系,而这种关系是十分微妙的,只有二者达到高度的融合,演员才能塑造出成功的人物形象。所谓“性格化”,是指演员在塑造人物形象时应该充分运用各种表演技巧和方法,把自己的性格和形象暂时忘掉,对不符合人物性格的动作、习惯、语气、神态、感情表达方式等加以控制、克服和改造,竭力让自己与人物性格和形象高度契合,通过熟练、高超的表演技巧不露痕迹地将人物形象表现出来,从而塑造出一个不同于演员本人、不同于其所饰演的其他人物、不同于其他演员所饰演的同一人物的人物形象,这是一种极需要创造性的表演。

2. 本色演员

本色演员是指靠自身的形象、素质和个性塑造出与演员本人外形、气质、性格等多方面都相近的角色的演员。由于本色演员本身就具有某些独特的外形、容貌、声音、气质、性格等特点,是现实生活中存在的“一个人”,因此他们塑造的银幕形象比较接近现实生活,质朴自然,符合生活化的表演要求,其所饰演的角色就像观众身边的某个人一样让人觉得有种真实感和亲近感,即角色比较“接地气”。但正是由于大多数本色演员具有突出鲜明的个人性格,他们在表演时一般都会在角色人物身上打上自己的烙印,因此其创造出的人物形象往往显得相对单一,不注重性格色彩的多变,不能有太多创新性去创造出不同性格的人物形象。

本色演员因其与众不同而又相对不变的个性色彩,往往能够吸引观众的喜爱和追随,而这种喜爱和追随是由戏内到戏外的。每一个人都有一种独特的吸引力,而当这种具有吸引力的个性形象在多部影视剧中被放大并延续下来后,必然会一步步地被观众认同。本色演员之所以具备某种独特的个性色彩和表演风格,是由演员自身独特的素养和经历所决定的。他们在扮演多个角色时都会将本人与其所饰演的角色融为一体,使任何角色都会保留演员自身挥之不去的影子,从某一层面来说这是一种局限,但从更具积极意义的层面上来讲,这是演员表演的辨识度,在表演雷同化、缺少风格的年代,有自己独特的表演特色也是难能可贵的。例如,演员王宝强在多部影视剧中饰演重要角色,但其在每部作品中的演出都会烙上其独特的个性特征,从《天下无贼》里的“傻根”,到《士兵突击》里的许三多,再到后来《人再囧途之泰囧》中的王宝等,多个角色身上都带有王宝强自身所具有的单纯、憨厚、善良、向上,以及一口不标准的普通话所透露出的乡土气息。

由此可见,本色演员之所以称为“本色”,正是因为这些演员是靠自身的外形特征及内在气质与角色相吻合来完成表演任务的,也正是因为“本色”,许多没有受过系统学习和正规训练的非职业演员也常常被纳入本色演员之列,或者说他们的表演之路正是从本色演员开始的。例如,无论是1987年版还是2010年版的电视剧《红楼梦》,导演在选择演员饰演剧中人物时,都没有启用明星大腕或科班出身的演员,而是将眼光投向了社会大众,从人群中海选出适合剧中角色的人。无论是在年龄上、外形上,还是气质上他们都要高度与《红楼梦》中的人物形象相契合,如陈晓旭所饰演的林黛玉、邓婕所饰演的王熙凤等,都因其与原作人物有极高的契合度而成为表演界的经典。当然,也正是因为“本色”,随着时间的推移,很多演员一旦在外形条件和气质上发生了改变,就再难以饰演类似的角色了。

3. 类型演员

类型演员是指在外形和气质上十分适合或经常扮演某一类型角色的演员。由于演员所饰演的某一类型角色十分成功,有时甚至到了此角色非其莫属的程度,所以只要有同类角色,导演就会考虑选用这些演员,这在一定程度上导致了该演员表演戏路的类型化。邵牧君在谈到类型化表演时指出:“类型化表演,即以类型化的角色为基础,寻找在外形和气质风度上与之相一致的人来扮演,以达到演员即是角色、角色即是演员的效果。但是,这种表演却并不十分恪守让演员在银幕上保持真实生活中的人的本色的规则,而是对演员加上各种人工的修饰,尽量使他突出于周围事物(包括人)之上。因此,尽管演员与角色是合一的,却未必总能给人以充分的真实感。”^①

特型演员往往被看作是类型演员,相比典型的类型演员,特型演员戏路更窄,他们因其独特的外形酷似近现代历史人物而常常专门饰演该人物。在表演时,特型演员通常不需要发挥自己的个性和创造性,而是以惟妙惟肖地模仿所饰演的人物为最高表演境界。例如,古月扮演伟人毛泽东时,不仅要在自己的外形上加以化装而变得更像毛泽东,表演时还要模仿伟人的行为举止、说话口音、音容笑貌等。因此,尽管特型演员在表演时不需要太多的创造性,但并不意味着就可以轻而易举地饰演好其所塑造的角色,他们往往要深入地了解角色,揣摩角色,才能使自己在银幕上的那一刻成为其所饰演角色的化身。

性格演员、本色演员和类型演员的划分并非是泾渭分明的,以上所讲述的只是根据演员最典型的戏路特征进行的探讨。其实,在很多时候,性格演员在多部影视剧的表演中尽管塑造了许多不同的形象,但总有其本身对角色的理解,其所饰演的这一角色与其他演员所饰演的这一角色势必存在一些差异,会无意间带上个人的特征。而许多本色演员也能成为很好的性格演员,随着自己戏路的拓宽,他们必然能够扮演性格迥异的人物形象来。例如,被称为“功夫皇帝”的李连杰近些年的戏路就有所拓宽,他不仅尝试了饰演《投名状》中的非正面角色,还尝试了在文艺片《海洋天堂》中为观众呈现演文戏的功力。本色演员和类型演员之间的界限更是多有交叠,只是本色演员更强调演员自身和饰演角色之间的相似度,而类型演员更侧重于外貌或者被导演与观众从外在因素对其进行的惯性定位。

二、演员选择与角色分派

演员选择及角色分派是导演对影视表演干预和指导的开始,只有选择了合适的演员饰演剧中人物,才能谈到导演后来的导戏或演员追求进一步精湛的表演。导演如何选择演员并为其分派角色呢?在戏剧界流行着这样的说法,即按类型为演员分派角色和不按类型为演员分派角色:

按类型为演员分派角色,指的是依照一定的外形和动作模式挑选演员。这种模式指的是根据角色的职业和职务标志而决定的特定形式,比如银行职员被刻画成温顺的、秃顶的、身体虚弱的形象;暴徒则相貌丑陋,长着特有的鹰钩鼻子,说话带着浓重的布鲁克林口音。

^① 邵牧君:《为本色演员正名》,载《电影艺术》,1985年第9期。

不按类型为演员分派角色,指的是有意识地违背常规,让罪犯抽着烟斗,说话带牛津(大学)口音;而作家反倒相貌丑陋,长着鹰钩鼻子。^①

当然,这是两个极端,不可能完全按类型分派角色,也不可能完全不按类型分派角色。利文斯顿认为,在一些短片中,由于时间有限,观众没有充足的时间来掌握演员体现的人物性格,因此应按类型为演员分派角色;而在一些较长的、较严肃的作品中,考虑到客观性和真实性,不可能再按照类型为演员分派角色,因为造物主并不按一定的模子来塑造人类。如果要再现生活的一部分,就必须从生活中寻找其他人物。然而,在很多影视剧中,主要人物往往不会按照类型来选择、分派角色的,这样可体现人物性格的丰满性和立体感,而次要角色则往往具有一定的类型,这样他们的性格就会显得典型、单一而便于人们识别和记忆。

在具体选择演员的过程中,导演考虑的因素要复杂得多。导演不仅要考虑演员的外貌和形态是否接近剧中人物鲜活的形象特征,还要考虑演员的气质和性格是否能够符合剧中人物的气质和性格,当然还要考虑演员是否具有一定的演技可将剧中人物鲜活地表现出来。具体而言,要看演员的身体特性,如其容貌、身体语言、动作行为、说话时的语音;要看演员的天生特性,如其观点偏向、反应力、节奏、社交能力、生活经历等;要看演员的智力类型,如其对他人的敏感性、对环境的敏感度、口味的培养等;要看演员的表演理解力,如其专业知识、演出经验和对角色的领悟力等;还要看演员的其他综合素养,如其处理与别人关系的能力、适应性、工作习惯、表演动机和可靠性等。

1. 选择演员的主要标准

前面提到了很多关于导演选择演员时应该考虑的因素,但是导演选择演员的本质,归根结底是要看演员是否适合角色。尽管演员的演技能否胜任角色、演员的片酬能否支付得起、演员是否具有较大的影响力和观众对其是否认可等都要考虑,而导演要考虑的最根本的标准是演员在外形或者内在气质上是否接近角色形象。在选择演员时,面对形形色色、数量众多的应征者,导演不可能有太多的时间留给他们让其读剧本、排练、深入领悟角色的气质和情感等,大多数时候导演是看其外在形象和表现出来的气质是否符合角色人物。外在形象不难分辨,内在气质似乎较难一眼看出,但对阅人无数的有经验的导演来说,这也不是难题。由于受成长和生活经历、教育与社会背景、价值观与行为偏好、性格倾向等先天和后天因素的影响,每一个人的气质特征都具有一定的稳定表现,这种稳定的表现必然会由内至外地散发出来。

下面来看普多夫金是如何选择影片角色的:

普多夫金曾经回忆说,他在见到契尔卡索夫(谢尔盖耶夫)之后向他讲述了自己的电影剧本和自己的要求,契尔卡索夫不知对什么感到不满意,这位容易冲动的演员猛地站起来,招呼也不打,便向门口走去。要是换另外一个导演(心胸狭窄的)一定不会原谅这种狂妄行为,就再也不会理会这个演员了。然而普多夫金恰恰在这一刹那,从演员的威严气势和奔放的感情中看出了著名俄国统帅的那种突出的气质,于是决

^① [美]唐·利文斯顿:《电影和导演》,陈梅、陈守枚译,中国电影出版社,1983年版,第82~83页。

心让这个演员扮演《苏沃洛夫大元帅》的主角,而且设法说服了他。^①

这是一个典型的案例,从中可以看出导演的包容与胸襟,但更应该看到的是导演在选择演员时最看重的依据和标准应该是演员本人的形象和气质是否与角色人物接近。按照普多夫金自己的说法就是:

电影的假定性并不在于道具方面,那就是说,电影并不要求改变物质,它只要求改变时间和空间。因此,我们就不可能利用化装术来创造出一个银幕所需要的外形,我们必须去发现与角色相似的人。

我们可以说,在大多数的情形下,电影演员所表演的就是他自己,而导演的工作并不是强迫演员创造出他本身所没有的东西,而是让他利用他真实的特征尽可能生动地和深刻地表现他自己。^②

马纳尔也认为:“导演面对演员和角色时,首先考虑的是他们在形体上、风度上和人品上的现成的相似之处。虽然在拍戏当中,角色显然会有很大的发挥余地,导演起码在选演员时要对角色有个初步的形象。体形外表很重要,因为演员在银幕上比在舞台上离观众近得多,他没有那种在舞台上制造错觉的可塑性。”^③对于演员来说,外形极难改变,而内在气质也往往是如影随形,如果演员与其所饰演角色在外形和气质上差异巨大,想在表演过程中进行改变和修正,这通常会事倍功半。

格拉西莫夫认为:“当一个天才的演员登上舞台时,在他的外形、面部表情、眼神和手的动作中,都有一种额外的、隐蔽的、不时流露出来的含义,如磁石般吸引着你。这就是角色的潜台词,人们可以猜测到它,可以感受到它,使你觉得有一种探求事物究竟的、诱人的奥秘和认识事物真相的喜悦。”^④这种“额外的、隐蔽的、不时流露出来”的东西就是演员个人特征气质的稳定表现,这些东西很难在较短的时间内有所改变。当然,所有演员都不可能与角色气质完全契合,在实际表演的过程中,通过导演对其指导和反复排练,将其符合角色的部分加以继承和放大,而将其不符合的部分弱化或隐去,这样更有利于角色形象的塑造。

2. 选择演员的程序

选择演员是一项十分重要的工作。导演在确定演员阵容时,通常先选定主角,然后选择合适的配角与其搭配,而不是让主角来搭配其他演员。此外,配角与其他配角也应该搭配得当。不论选主角还是配角,都要经历一定的程序和步骤——积极寻觅、面试和初次试镜、复试,最终选定演员。

首先是积极寻觅。为找到适合剧中角色的演员,导演首先要进行大量的海选和筛选工作,要么考虑哪些已经成名的演员适合剧中角色,要么让人推荐或演员自荐,要么发布招募广告积极寻找。前两种方式较为常见,招募广告则是一些小剧组或一些大量启用新人的剧组常常采用的选择演员的方式。在招募广告中一定要有对剧中角色的基本描述和

① [苏]C. 格拉西莫夫:《电影导演的培养》,富澜等译,中国电影出版社,1987年版,第225页。

② [苏]B. 普多夫金:《论电影的编剧导演和演员》,何力译,中国电影出版社,1980年版,第92~93页。

③ [英]特伦斯·圣约翰·马纳尔:《电影导演》,一匡译,中国电影出版社,1991年版,第149页。

④ [苏]C. 格拉西莫夫:《电影导演的培养》,富澜等译,中国电影出版社,1987年版,第261页。

简短的内容介绍,它通常包括角色的人名、性别、年龄、身材体形、身份、性格特征简述、个人爱好和简单经历等,通过这些信息,应募者可以对角色获得一个大致的印象,从而看自己是否适合某一角色。

其次是面试和初次试镜,有时候这两个步骤可能分开。面试和初次试镜的目的是努力发掘每一个应募者的身体、心理和情感等素质构成,以便导演做出最好的选择。这通常要让许多演员通过一个简短的步骤来展示他们的个性,并考察其如何处理规定的典型情境。例如,可以让演员做一些规定动作和行为,熟练地朗诵一些台词,或者设置一些独角戏让其进行几分钟的表演等。通过简短的面试和会谈,导演可以网罗尽可能多的备选演员,以便此后选择那些适合的人参加复试。有时候,面试的过程也是初次试镜的过程,他们的表演都会被录下来以便导演日后进行比较并重新考虑自己的选择。

设置独角戏让演员进行表演是考察演员基础表演技能的常用方法,通常导演选择两个简短的、并且在角色上有较大差异的独角戏让演员进行表演,这可以考察演员的演技如何、表演时的节奏感如何、精力如何、声音如何、演戏的习惯如何(习惯用表情还是整个身体等)、表演的情感范围如何,以及演员自认为自己的优势是什么等。

除此之外,导演还可以提供一些场景的副本让应募者去表演,通过表演考察演员的反应能力,看其能否全身心地投入到所饰演的角色中去,甚至观察一组演员对同一场戏的不同反应和表现,看谁会就其饰演的角色或剧本提出问题等。

再次就是复试。通过以上的简短面试和试镜过程,导演便可筛选出一部分比较适合角色的演员来,对其进行复试。复试不再像初试那样为考察演员的基础演技而让其进行一些简单的表演,而是让应募者根据即将要拍摄的剧本去表演。根据剧本表演通常要为场景增加一些背景性的东西,让每个演员用规定的形式进行表演,并针对表演对其提出一些批评性的指导意见,然后让他们重新把这个场景再演一遍,看其在导演的指导下表演有何进步,即考察演员对导演指导的领悟能力,而这个表演有几分钟的长度即可。对演员复试有时还包括让其进行即兴表演,先把剧本里面的角色形象描述给他们,然后要求演员根据剧本情景即兴创作出他们自己的情景,以此来考验他们的创造力。复试有时不止一次,第二次复试时导演可能会和演员随便聊些剧本的情况和演员自身的情况,从演员身上寻找到他们对剧本的兴趣点,以及他们对饰演该角色的真诚度。

最后便是选定几个备选演员后的镜头检验。即选定几个备选演员后,通常要用摄影机对演员进行检验,给其中的主要人物拍摄一段短片,通过这样的试镜检验演员表现的镜头效果,这个环节也是必不可少的。此时或许需要对每一个演员进行试装和定装来确定角色的基本造型,然后让演员按照规定的情节片段进行表演,考察其表演的掌控力和表现力,最终选出最适合该角色的演员。

第三节 导演对演员的指导

利文斯顿认为:“导演未必能控制脚本,但他却可以绝对地控制他的演员。在选择演员的问题上,他掌握着决定权,而且他直接指导和控制演员的表演。因此,导演必须了解演员的问题所在。他必须既能识别令人信服的演技,又能立即觉察卖弄‘技巧’和过火的表演。”^①从某种程度上来讲,若演员表演得好,一切的鲜花和掌声自然归属于演员本人;若演员演砸了,导演必然难辞其咎:导演对演员表演的指导至关重要。本节将会对导演与演员的关系、导演对演员的指导及排演作详细的介绍。

一、导演与演员的关系

导演对演员表演的指导是建立在双方和谐融洽的基础上,只有相互理解,相互信赖,导演才能作好演员表演时参照的一面镜子,演员才能更好地成为导演创作意图的再现。因此,导演只有处理好和演员的工作关系,将自己的创作构思建立在演员表演的基础上,才能更好地实现影视作品艺术创作的最终意图。

导演与演员要想建立良好的工作关系,首先应做到给予演员信任与肯定,正如马纳尔所言:“健康的导演和演员关系所必需的是‘和谐’,其基础则是信心和信任。演员在银幕上比在舞台上脆弱得多。”^②当然,这种信任不是单方面的,在排演和表演的过程中,演员对导演本身就有一种特殊的信赖,再优秀的演员也不可能完全预测或想象到自己表演的屏幕效果,而导演则是他们的一面镜子,是调配所有演员表演使之符合剧本整体布局的工程师。因此,演员绝大多数时间会完全认同导演的权威,听从导演的指挥。而导演对演员的信任则更能发挥演员的表演潜力,使其塑造出成功的人物形象。

信任演员,最主要的是要把演员作为一个具有独立创造性的、有思想的人来看待,而不是一个只会按照剧本要求和导演指挥念台词的“傀儡”。从这个角度上来说,导演必须做到对演员个人的尊重和对其表演的理解与认可,即便有不同意见也要选择合适方式进行表达。正如前面马纳尔所言,“演员在银幕上比在舞台上脆弱得多”,而这一点早已被很多导演和影视理论家所认可。利文斯顿也说过:“导演和演员谈话时,要注意不使他在摄制组及其他演员面前受窘。导演应该走到演员跟前去,而不是舒舒服服地坐在导演椅子上大声发号施令。他应该和演员低声谈话,使演员感到这是两个人之间的私下谈话。”^③格拉西莫夫也特别强调,“导演专业的重要特点之一就是:在判断一个扮演者是否适合于

① [美]唐·利文斯顿:《电影和导演》,陈梅、陈守枚译,中国电影出版社,1983年版,第78页。

② [英]特伦斯·圣约翰·马纳尔:《电影导演》,一匡译,中国电影出版社,1991年版,第154页。

③ [美]唐·利文斯顿:《电影和导演》,陈梅、陈守枚译,中国电影出版社,1983年版,第88页。

角色时要有精细和深刻的识别力,并且无论如何都要非常客气地对待他。演员是导演最亲密的战友,并且由于他对导演的依属关系,更是一个特别容易受到伤害的人。这一点要格外牢牢记住。”^①而有些导演为了显示自己的绝对权威,总是喜欢在片场耀武扬威,对演员表演颐指气使,呼来喝去,甚至把演员给骂懵了,这还如何谈得上与演员的关系融洽呢!

演员是导演构思的体现者,是将导演思想传递给观众的执行者,但不是导演手中的工具。从一定意义上来说,他们是真正的形象创造者,甚至可以说是形象的作者。看过了很多文学作品的影视剧改编后,如果再提起文学作品中的人物,观众或许会情不自禁地想到银幕上的人物角色,而这个人角色就是演员的一举一动、一言一行创造出来的。因此,导演既然选择了演员去塑造人物形象,就应该信赖他,依靠他,和他一起去探索有关人物的形象特征、情绪变化及性格倾向等角色设计问题,和演员一起共同创造出所需要的人物形象来。对此,格拉西莫夫特别强调:

当他,即你所构思的人物的实际体现者,在你面前进行拍摄时,你便是他的第一个和唯一的观众,是一个负责任的观众,你没有权力对他的失误不礼貌地喝倒彩,而是应该立刻给予帮助、解释和纠正。还要给予他支持,使他知道和感觉到你是信赖他的。如果有什么不成功的地方,你只能咒骂你自己,有什么疑难问题,你只能自己去伤脑筋,出了乱子,你只能自己承担起来,而必须保护演员不受到攻击性的批评,相反,你还要运用你的全部本领和威望去帮助他取得必要的平静和自信。^②

或许只有这样,演员才会和导演建立起和谐融洽、互相信赖、互相支持的良好关系,整个表演过程才能以一种相对轻松愉快的环境中进行下去。尽管在拍摄过程中会出现很多意想不到的艰难险阻,但若导演和演员齐心协力,众志成城,必将无坚不摧,无往不胜。

只有在相互信任的基础上,导演与演员的进一步交流和沟通才能成为可能,而交流和沟通是导演指导演员完成人物形象塑造的重要环节。经验丰富的导演常常会在影视剧正式开拍之前,尽可能地与主角和主要配角进行一次单独的会面,在进餐、喝茶或者喝咖啡的轻松环境中与演员进行一些简单的交流和沟通。通过交流,导演可以进一步地了解演员,消除彼此的陌生感,为以后的顺利合作打下基础。此外,双方还可以聊一下对角色的认识,事先达成一定的共识,这样就会大大减少双方在拍摄现场不理解、不融洽的可能性。否则,如果到了拍摄现场导演才发现自己和演员之间在对角色的理解上存在着严重的分歧,那么,它对拍摄工作而言无疑是一个巨大的障碍。同时,此时导演的拍摄计划可能因此受阻,而导演不得不花费大量的时间去重新考虑如何解决。因此,导演和演员双方的关系只有建立在彼此信任、相互沟通的基础上,才能营造出和谐融洽的创作氛围。

二、导演对演员的指导

“导演与演员的关系贯穿着两个阶段:第一阶段,为特定角色选择演员,叫作分派角

^① [苏]C. 格拉西莫夫:《电影导演的培养》,富澜等译,中国电影出版社,1987年版,第226页。

^② [苏]C. 格拉西莫夫:《电影导演的培养》,富澜等译,中国电影出版社,1987年版,第237页。

色;第二阶段,在演员选派好以后,导演利用拍摄前和拍摄期间,帮助已分派角色的演员,使他们扮演的角色具有活力。”^①显然,选择合适的演员为其分派角色的目的就是使演员在表演时能够更好地诠释角色人物,使扮演的角色更具活力。因此,对于导演来说,指导演员的表演是实现其创作理念和意图的核心环节。

在为角色选定了形象与性格特征都适合的演员后,导演的工作便是让演员彻底理解影视剧的规定情境,竭力为演员创造出真实的表演环境,鼓励演员按照自己的理解去表现规定情境中的人物形象,并帮助演员克服影视表演过程中遇到的种种局限和困难,随时警惕并提醒演员不要进行夸张过火的表演,力图使其表演更加生活化和真实化。导演在指导演员表演时,会根据个人习惯或演员的具体情况采用不同的指导方式,或者示范,或者启发,或者两种方式相结合,或者利用其他独特的方式,但无论是利用哪种指导方式都要注意以下三个指导原则。

1. 导演的指导要因人而施

关于导演对演员表演的指导,几乎不存在一种放之四海而皆准的方法,因为每个演员都是一个有思想、有灵魂的个体,他们有着各自不同的成长经历和教育背景,也因此具有不同的个性特征、情感态度、秉性气质乃至世界观和价值观。即便是同一个演员,在不同的剧组团队,在和不同的演员搭戏时,受到种种因素的影响,也会表现出与以往不同的表演状态,因此导演要善于把握演员此时此地的个性特征和表演状态。

在对演员的指导上,导演要因人而异地采取相应灵活的指导方式。例如,演员入戏有快有慢,入戏快的人会让导演省心不少,但对入戏慢的演员,导演要抱有足够的耐心。对于这些所谓“慢热型”的演员,导演应该循循善诱,从剧本情节或类似情感的想象启发中帮助演员进行情绪调节,使演员慢慢入戏。有些演员较为内向、心理承受力较差,导演在指导他们的时候应该注意自己言辞,不可过于犀利,而应委婉耐心,因势利导。有些演员较为固执,甚至刚愎自用,导演在指导时应该动之以情,晓之以理,站在全局的高度进行统筹,有时甚至要果敢决断,拿出导演的权威。

对于一些名头盖过导演的明星大腕,或者非职业演员和儿童演员等特殊演员,导演在指导时更应该注意采取适当的指导方法。对于明星大腕,导演应给予充分的重视和应有的尊重。由于他们有较为丰富的表演经验,因此导演要善于和他们协商沟通,并积极采纳他们的合理建议,但切不可放弃自己的指导思想,完全任由他们随意发挥,毕竟导演才是整个剧组的核​​心。对于非职业演员和儿童演员,前面已经提及,要发挥他们自然质朴的优势,同时给予他们正确的引导使之表演更加真实、不生硬,使之与整个剧组演员的表演风格相融合。

2. 导演的指导要清晰明确

导演对演员的指导是建立在拍摄现场对演员有绝对控制权的基础之上。这种绝对控制权并不是指导演要武断霸道,靠绝对的权力来维持,而是说对于演员表演来说,只有导演才有绝对的控制权。在拍摄现场如果导演放弃了这种绝对控制权,或许会给演员带来

^① [美]唐·利文斯顿:《电影和导演》,陈梅、陈守枚译,中国电影出版社,1983年版,第81页。

大麻烦,正如利文斯顿所言:“如果他允许摄影师指点演员如何保持头部的角度才适于布光,允许场记员指点演员如何使动作连贯,或者允许录音师指点演员念台词时把头转向一方,过不了多久,导演就会发现演员被相互矛盾的指示弄得心烦意乱。这些技师当然可以提出他们的要求,但要当着导演的面,或者得到导演的同意,或者由导演亲自转达这些意见。在任何情况下,导演都必须掌握对演员所提出的一切要求,而演员在任何时候都应该感到他只对一个人负责,这个人就是导演。”^①此时,导演的绝对控制权对于演员来说就是一种清晰明确的指导,否则演员会被各部门的指手画脚指挥得无所适从。

导演给演员清晰明确的指导还包括导演在充分了解剧本和对剧作作出整体构思的基础上,要给演员一个明确的表演目标和指令,如对剧情内容的理解,对演员所饰演角色的性格、行为和情感走向的分析等。只有这样,在现场表演时,演员才能够更好地理解自己所处的规定情境,明确自己的行为路线。

导演给演员清晰明确的指导,最终要通过清晰无误的语言进行表述。导演要善于运用简单易懂的语言向演员传达他们的意图,解释他们的构思,通过对作品主题和人物形象的分析,把自己的想法有条理地表达出来,给演员以足够的启发。导演应善于将深刻的主题和一些抽象的、难以理解的内容,通过生动形象的语言向演员表述出来,正如格拉西莫夫所言:

导演在向演员解释角色时,要把那些纯理性的思考留在自己心里而尽量运用那种生动的逻辑,往往是日常生活的逻辑,但必定是具体的逻辑。我绝不是说,对剧作构思的概括性解释、对形象思想含义的深刻理解等是演员所不能接受的。演员当然是能够接受的,而且导演有责任使演员接受这些概念,并通过系统的、循序渐进的分析引导演员接受你们的结论。但是在艺术中,尤其在表演创作中,演员总要在克服种种高调和公式,有分析地和具体地认识形象并生活到形象中去的过程中,才能逐渐把握对作品深刻含义的概括性和抽象性的解释。^②

3. 导演的指导要与演员即兴表演相结合

在指导演员表演的过程中,一直强调演员要在规定情境中演出,这种规定情境就是指要求演员在充满各种影响因素的片场,想象出的一种自己设身处地进入的戏剧情境。这是一种假象的生活情境,目的是演员能够生动自然地展开表演。这种规定情境需要演员的充分感知和想象,也需要导演对其进行启发、诱导和说明。人们在现实生活中会完全按照自己的意愿和行为逻辑行事,但在摄影棚和摄影机面前,演员会突然有种从现实生活中被抽离出来的感觉,他们会考虑摄影机和在场的一双双眼睛,他们的行为会变得不自然和生硬起来。如何使演员呈现自然逼真的生活化表演呢?多次排练或许是少不了的,但另一种行之有效的办法就是激发演员即兴表演的灵感。

即兴表演是指演员基于剧本的规定情境,在拍摄过程中不先依赖剧本的具体说明而自然流露出来的动作和对白表演。在表演时,演员会突然做出一些剧本中没有的动作,或

^① [美]唐·利文斯顿:《电影和导演》,陈梅、陈守枚译,中国电影出版社,1983年版,第89页。

^② [苏]C.格拉西莫夫:《电影导演的培养》,富澜等译,中国电影出版社,1987年版,第253页。

者冒出一句不在剧本上的台词,这就属于即兴表演。即兴表演是一种真实自然的表演状态,是演员与角色在一瞬间合二为一的表现,对于影视表演来说,即兴表演是一种极其重要的创作方法。格拉西莫夫认为:“即兴创作是不可能没有的,这是我们这一门充满生气的艺术的特性,是其固有的东西,不论导演艺术还是表演艺术,都不能没有即兴创作。但是顺便说一下,即兴创作却是很难直接传授的。一般来说,即兴创作的本领不仅是天才的表现,而且也是技巧熟练的结果。”^①

虽说即兴表演很难直接传授,它是演员技艺到了一定水平后的体现,但对于一般导演和演员来说也并非完全不可企及,导演完全可以通过适当的引导来培养演员即兴创作的能力。例如,导演可以引导演员深入地理解剧本故事和所饰演角色的性格行为。在开拍之前,导演要求演员熟悉所饰角色的生平经历、行为习惯、情感线索、性格色彩等,使其在表演时竭力靠近角色,处于一种张弛有度的放松状态。这是建立在演员进一步反复研读剧本的基础上,有时甚至需要演员撰写出自己所饰演角色的人物小传来,通过细致的梳理,演员会更清晰地洞察角色的人生起伏和心理变化过程,理顺各种行为逻辑的内在动因,最终找到最合适的方式将角色形象演绎出来。除此之外,导演还可以让演对手戏的演员在规定的情境中自由交流、对戏来激发其即兴创作的灵感。苏联导演和教育理论家斯坦尼斯拉夫斯基就十分看重演员在交流时所流露出来的内心体验的真实性,他要求对手之间的联系达到有机的、极度的真实。他建议自己的学生不要为了观众表演,而要互相为了对方。斯坦尼斯拉夫斯基为了使现实生活走上戏剧舞台,力求设计出这样一种演出“总谱”,就是要通过对手的相互动作不仅在实质上,而且也在形式上反映出人们之间真实的相互关系。^②在演员们真实的互相交流的过程中,双方都把注意力集中在对手身上而不是观众身上,关注对方的情绪变化和行为反应,并由此作出相应的反应,此时的表演才是灵动鲜活的,才更符合生活逻辑。

三、排演

在正式开拍之前,导演通常要对演员的表演进行排演,排演通常是按照剧本顺序进行的。对于电视剧来说,由于要考虑到拍摄周期和时间安排,不允许每场戏都能进行排演,但最起码要对一些重头戏和存在明显问题的戏进行排演。排演不仅可以帮助演员进一步熟悉剧情和台词,在摄影机参与下的排演还可以帮助演员熟悉拍摄环境,克服对摄影机的恐惧心理,从而在正式开拍时他们能够适应影视拍摄的现场环境,进行无拘束的自然表演。

影视剧的排演有多种方法,不同的导演往往会采用不同的做法,同一个导演对不同的场景和剧作也可能采用不同的排演方法。大体而言,常见的排演方法有顺序排演、抽场排演、贯穿排演、现场排演等。顺序排演是指依照影视剧本故事情节的发展顺序逐场排演。此种方法有利于演员掌握角色人物的人生经历和情感变化过程,便于他们掌握人物的贯

^① [苏]C. 格拉西莫夫:《电影导演的培养》,富澜等译,中国电影出版社,1987年版,第233页。

^② [苏]C. 格拉西莫夫:《电影导演的培养》,富澜等译,中国电影出版社,1987年版,第230页。

穿动作,清楚地定位出每个单元在整部剧作中所处的位置和作用。抽场排演是指选择那些重头戏或者容易出错的场景进行排练。这些场景常常是富有动作性的关键场面并且是最能表现人物性格特征的段落,它们是帮助演员更好地掌握人物在不同单元中的动作、行为及性格发展的关键环节。贯穿排演则是指以某个角色的贯穿动作和场面进行排演,帮助演员着重理解和掌握其所饰演角色人物的动作和与其他角色的关系。现场排演指的是在拍摄即将开始前的实景排演。此时,摄影师、灯光师、音响师等都已经参与了进来,这是在演员们已经熟悉角色和人物关系基础上的总结性排演,也是正式开拍前的最后一次排演。通过现场排演,演员的表演形式最终得以确定。

普多夫金认为:“排演工作可以使演员感到自己是一个有机的整体,可以在形象的规定范围内无拘束地动作。实质上,正是这种排演工作,才使演员的各个片段的表演和他对一个统一的连贯的真实形象的感觉(尽管这种感觉是如何的不连贯)取得了结合。”^①众所周知,影视剧的拍摄不是按照从第一场到最后一场的先后顺序逐场进行的,这种不连贯的工作有时可能会给演员造成时空错位之感,而拍摄前的排演能够帮助演员明确自己的表演在整部剧作中的位置,从而帮助他们清楚地把自己和整个角色融为一体。

对于影视剧的拍摄来说,能够进行实地排演必然会取得最理想的效果。如果多次实地排演不现实的话,最好也能够带演员到实地参观一下,或者至少应给他们看下实地照片,从而使演员获得一种直觉的形象感。

但对于很多影视剧的拍摄来说,不可能完全在实地进行排演,有时候会在排演场进行排练。库里肖夫在拍摄他的影片《伟大的慰问者》时曾做了一个实验,他按照镜头的拍摄顺序,写了一个极为精密的分镜头剧本,并且将这些镜头都编好了号按照顺序排列先搬上了排演场。库里肖夫尽可能仔细地把每个场面都排演好,然后才搬到实际拍摄地点毫无改动地进行了拍摄。但涉及一系列空间、地点和环境等机位广阔的场面时,在排演场很难将其表现出来。因此,排演场的缺点就是会使演员缺乏与真正的环境接触的感觉,演员不能更细致地处理好与环境的关系。

但在普多夫金看来,只有明确地和彻底地认识到排演的主要目的,才能发现真正的排演方法。排演的主要目的是帮助演员进行创造形象的准备工作,其作用在于尽可能地替演员创造条件,使其能够顺利地体现自己所扮演的形象,他提出了一种假定情境:

假定在银幕上,一个潜逃出来的演员,洒水过河,在对岸碰上了他正在寻找的人,他把某个消息告诉了他。如果在排演阶段,要表演一次真的洒水过河,这当然是不必要的,而且是愚蠢的,只是在白白地浪费时间和精力。在排演的时候,对演员来说重要的是让他感到在他所扮演的角色面前是存在着一个巨大的、要求他顺利地越过的障碍物,而当他遇见对岸的那个人并和他谈话的时候,他的心里要涌现一种刚刚越过障碍的胜利的感觉。在排演的时候,任何具体的障碍物都可以用来代替河流。例如,让演员从窗户里爬进房间,或者让他先使劲撞开房门,这些门、窗就能代替河流。^②

^① [苏]B. 普多夫金:《论电影的编剧导演和演员》,何力译,中国电影出版社,1980年版,第154页。

^② [苏]B. 普多夫金:《论电影的编剧导演和演员》,何力译,中国电影出版社,1980年版,第178页。

这种对实地排演的替代性排演,对于一些无法进行实地排演的场景来说,无疑是一个很好的借鉴。

练 习 题

1. 影视表演艺术的属性特征是什么?
2. 影视演员可以分为哪些类型?请举例说明。
3. 导演如何选择演员?如何为演员分派合适的角色?
4. 导演在指导演员表演时如何与演员建立良好融洽的关系?导演应该如何指导演员的表演?

拓展阅读书目

1. [美]唐·利文斯顿:《电影和导演》,陈梅、陈守枚译,中国电影出版社,1983年版。
2. [苏]B. 普多夫金:《论电影的编剧导演和演员》,何力译,中国电影出版社,1980年版。

第五章 导演与拍摄

教学重点:了解影视拍摄的各种景别,了解从不同角度对不同拍摄对象进行拍摄的意义,熟悉各种景别的叙事表意功能,熟练掌握固定镜头与各种运动的拍摄方法,并根据不同的叙事表意需要选取不同的拍摄方法。

教学难点:除各种常用拍摄方法外,学会运用其他特殊拍摄方法和镜头丰富影视画面语言,熟悉各种场面调度的方法,掌握拍摄过程中的轴线规律。

第一节 拍摄的景别

景别是指被摄主体和画面形象在影视画面框架结构中所呈现出来的大小和范围。景别大小是由摄影机镜头与被摄主体之间的距离或者摄影机镜头焦距的改变形成的,它与镜头密不可分,属于镜头的艺术。不同的景别不仅呈现景物和事件的画面范围不同,更关键的是它们还表达着不同的意义。不同景别的出现,源自创作者让观众从不同距离、角度和大小看到表现对象的不同形态。景别在影视语言系统中占有重要地位。摄影机开始工作之后,导演首先要用镜头或取景器去“框”一个范围的画面。例如,要拍摄一个玩耍中的儿童,就必须决定是拍摄儿童的全身,还是只拍摄儿童的脸部,或者只拍摄儿童笑着的眼睛,这种选择就是景别的选择。画面有主题,主题有轻重,而不同景别的运用则极大地影响着创作者将要表达的内容。

景别大致可以分为场面景别和人物景别两大类。场面景别又可分为:场面大远景、场面远景和场面全景。人物景别可分为:大远景(人物占画面高度的 $1/4$)、远景(人物占画面高度的 $1/2$)、大全景(人物占画面高度的 $3/4$)、全景(人物全部出现在画面内且上下留出适当空间)、中景(人物膝盖以上的镜头)、中近景(膝盖与胸之间任意一点以上)、近景(胸以上)、特写(肩以上)、大特写(局部)。本书按照约定俗成的划分标准,将景别划分为远景、全景、中景、近景和特写五种。

远景、全景、中景、近景、特写五种景别具有迥异的造型功能,运用不同的景别能够为观众带来不同的视觉体验,引发观众不同的情绪、情感。创造者往往根据剧作形象、剧情需要、受众心理来选择合适的景别。

一、远景的拍摄

远景是影视景别中视距最远、表现空间范围最大的一种景别。远景的特点是视野开阔、包含范围大、元素多,主要用于表现广阔的空间、环境全貌、场面规模等,以突出气势、气氛为目的。在远景景别中,摄影机远离被摄物,中心内容只占画面比例的很小一部分,适合拍摄广袤的沙漠、浩瀚的海洋、层叠的群山、广阔的草原、宏伟的建筑等视野宽阔或视觉空间开阔的环境和场景。

远景镜头在表现广阔深远场面的时候,开阔的画面和悠远的景深常给观众一种时空邈远之感,“人物有时被处理成一个渺小的形象,使人感到人物被世界所吞没,成了物的猎获物,人被‘物化’了。这时,全景就产生了一种相当悲观的心理格调,一种更多是消极的气氛,但有时也能创造一种颂歌式的、抒情的,甚至是颂诗式的戏剧情调”^①。远景的具体表现造型功能包括以下三个方面:

第一,远景可以用来交代主体所处的环境,故事发生的地点、环境背景等。在表现辽阔场景的同时,还能够创造一定的意境。因为远景以写景为主,并且包含较多的景物和视觉信息,为了能够让观众看得更加清楚,远景的持续时间较长,一般不少于10秒钟,所以在电影中,远景常常用在影片的开头和结尾,以展示即将展开故事的场景。法国导演吕·贝松的影片《碧海蓝天》和《杀手莱昂》都是以这种方式开头的。《杀手莱昂》的开头,首先通过一组远景镜头,在展现了故事发生的城市外围环境的同时,又运用移动镜头带领观众逐渐接近城市和街道,也进入了即将展开的故事中。

第二,远景还常用来表现宏大的气势或气氛。远景能够展现广阔辽远、宏大悠远的环境、场景和氛围。它具有宽阔的视野、悠远的景深,能够充分展现环境空间。远景画面一般包含有较大的信息容量,所以导演在展现场景规模和气势的时候,一般都会运用远景镜头。例如,张艺谋的电影《英雄》中秦军的骑兵方阵、步兵方阵、弓箭兵方阵都极具恢宏气势,其箭阵场面中的万弩齐发更是震撼视听,展现了秦兵气贯长虹、无坚不摧的力量。

第三,远景还可以用来突出或表现某种心理情绪,抒发情感。空旷画面中的主体人物的面部表情并不清晰,距离观众较远,此时其在环境中的处境以及与周围环境的关系更为凸显,为观众体味人物有意味的情绪预留了距离。在这种情况下,远景时常用来表达人物的孤寂、悲伤、无助、不被理解等含义。例如,在陈凯歌导演的电影《黄土地》中,翠巧是一个从蒙昧状态中觉醒的弱女子,但在这个偏僻而荒凉的世界里,她的希望和力量显得那么的渺茫和脆弱。她将唯一的希望寄托到了顾青身上,可眼看着这点希望也将破灭,在送顾青离开的时候,她小小的身影被抛置在广袤无垠、凝结千年的黄土地上,被夹在高高的地平线和低垂的天际线之间,显得愈加孤独无助。

相对于电影大量运用远景景别,电视画面由于受到屏幕尺寸的限制,画幅较小,远景景别中的大量信息不能够很好地展现出来,所以较少运用远景。但是,这也不是绝对的。

^① [法]马赛尔·马尔丹:《电影语言》,何振淦译,中国电影出版社,1980年版,第19页。

近年来随着大面积平板电视和高清电视的逐渐普及,根据剧作内容的实际情况,一些导演也开始运用一定的远景镜头。

二、全景的拍摄

全景可分为场面全景、人物全景和物体全景,它是表现被摄主体全貌的画面。其展现场景时以表现被摄主体之间联系的空间为主,展现人物时以交代人物所处环境的特点和创造气氛为主。全景的造型和表现功能体现在以下三方面:

第一,全景能够表现人物或某个场景的全貌,展现一个事物的完整形象和全部的视觉信息。在影视剧中,观众能够通过全景景别对画面表现主体有完整的观照,如身材高大魁梧的将军、山崖边一棵苍翠的松树、仿佛帆船一般的悉尼歌剧院等。导演在特别表现人物或场景某一部分之前,要有意识地运用全景镜头,为观众提供事物的整体面貌。例如,以全景表现士兵高大的身材,接着再以近景表现其庄重肃穆的面部表情,让观众有层次地接近画面中的人物。

第二,全景能够完整地表现人物的形体动作和肢体语言。因此,影视剧在拍摄一些强调肢体动作的场景时,如舞蹈、打斗、奔跑等,都会运用大量的全景。2000年李安执导的影片《卧虎藏龙》再度将中国武侠电影带到了世界观众的面前。片中主人公打斗的场景大量运用了全景镜头。在一场玉娇龙向罗小虎索要梳子并开始打斗的1分钟18个镜头中,运用了4个全景镜头,来展现二人你来我往的动作。

第三,全景在表现人物所处的环境和场景方面具有很大优势。它能够展现环境对人物的定位、陪衬和说明,所以全景常用作过渡性景别,一般的处理方式是,首先以全景介绍环境,展示人物全貌及所属环境,再表现人物本身。所以,从视觉冲击的角度来看,全景似乎是一种不容易产生冲击力和震撼力的景别。例如,在拍摄一些聚会的场景时,一般导演的处理方法都是先用全景交代聚会场所的环境,如宽阔的草地、整齐摆放的餐点、三五成群的人们等,之后再再用其他景别镜头来展现这个场景中的主要人物。

全景往往是拍摄一个场景的“总方向”和“主要角度”。为了保持场景空间关系和场面调度的统一,导演在开始拍摄的时候,先要规定出全景的角度,也就是这场戏的最佳角度。这个全景所规定的角度就是总的摄影方向,其他镜头顺着这个方向进行拍摄。如果违反了全景所规定的方向,势必会扰乱场面调度,观众往往会不知所云,所以在此意义上全景又叫“定位镜头”。

三、中景的拍摄

中景是指展现被摄人物膝盖以上部分或某个场景局部的镜头。中景画面表现人物之间的交流,主要表现人物上半身的动作,突出人物的手臂动作,展示人物之间的动作、情绪交流。

使用中景可以保证在看清人物全部面貌时不至于忽略场景,最大限度地展示人物的形体活动。影视剧是着重于讲述故事的艺术形式,而中景则是最具叙事功能的一种景别。

在中景景别中,人物占据较大比例,所以观众能够清晰地看清人物的肢体动作和神态表情,特别是能够完美地表现人物上半身和手臂活动动作。因此,若表现肢体特别是上半身动作的时候,将需要运用中景景别。

中景可使观众看清人物上半身的动作和情绪交流,有利于交代人与人、人与物之间的关系。因此,在两人以上的场景中,中景常常被用作叙事性的描写来展现人与人的动作和情绪交流。

四、近景的拍摄

近景是指表现人物胸部以上或物体局部形象的景别。在近景景别中,镜头主体占据了大部分的画面空间,其目的是使观众的视觉中心主要集中在表现主体上,环境和背景则没有很大的画面空间,变得较为模糊,甚至被忽略了。在近景中,人物的音容笑貌、仪表情绪、衣着服饰、肢体动作、目光流转等则清晰地呈现在画面中,观众的视觉中心被牵引到了人物本身。人物情绪、情感的细微波动和变化能够近距离地传达给观众,因此近景常常用来表现人物的情绪、情感和心理活动。在影视剧中的对话镜头以及电视主持类节目的主播镜头,近景都被大量使用。对人物近距离的表现,容易拉近与观众之间的距离,使观众产生参与感、交流感和现场感。

五、特写的拍摄

特写是指成年人肩部以上的图像或表现某些被拍摄对象细节特征的镜头,是能够为观众带来视觉冲击力的景别,可分为特写和大特写。特写主要用于细节的表现,用特写表现人物的面部,可使观众清楚地看到人物面部神态的细微变化,进而来窥测人物的内心活动,具有很强的感染力。

特写镜头将观众的注意力引向人或事物的某一局部和细节,以放大镜的方式呈现出影像的同时,也是对细微情感变化的放大和幽微难明之意的强调突出。因此,巴拉兹认为:“特写有时候会给人一种自然主义地表现细节的印象。但是好的特写能在逼视那些隐蔽的事物时给人一种体察入微的感觉,它们流露出一种难以言宣的渴望、对生活中一切细枝末节的亲切关怀和一股火热的感情。优秀的特写都是富有抒情味的,它们作用于我们的心灵,而不是我们的眼睛。”^①特写的画面造型和表意功能主要包括以下三个方面:

第一,把人或物从环境中突显出来,突出人或物的某一细节特征。在特写景别中,环境被完全搁置在镜头画面之外,被摄物被放大强调。这种有目的性的突出和强调,形成了清晰而强调的视觉形象。在影视剧中,导演在展现最有价值局部形象的时候,总是采用特写景别,如人物身上的胎记、器物被损坏的细纹等。

第二,刻画人物,表现其情绪。特写在表现人物面部表情的时候,能够揭示出人物复杂的内心世界,以画面内的情绪感染观众。影视表演是镜头前的表演,特写镜头就像一个

^① [匈]贝拉·巴拉兹:《电影美学》,何力译,中国电影出版社,1979年版,第46页。

放大镜,可将人物表情的细微变化尽收眼底,并向观众传达各种微妙的情感和情绪变化,使观众在更深层面上理解剧情。

第三,特写还可以展现物件细节,引出线索性事物,进而起到结构影片叙事的作用。此类细节性的特写镜头将观众的注意力引向画面中的物件,调动观众的想象力,甚至可以从客观上制造出剧作的悬念。例如,在冯小刚导演的电影《1942》中,核桃风车、祖宗牌位、猫等伴随逃荒者的几个象征性物件,曾被多次以特写镜头进行展现,从逃荒开始延至逃荒的整个过程,它们都时不时地出现,它们的命运已和影片中人物的命运休戚相关,成为线索性的事物,而它们最终的命运也直接与相关人物的命运联系在一起。

第二节 拍摄的角度

在日常生活中,人们往往会从不同的角度来观察事物。视角的不同,必然产生不同的印象,正如北宋诗人苏轼《题西林壁》所写的“横看成岭侧成峰,远近高低各不同”。变幻视角是影视艺术在表现方式上和舞台剧的重要区别之一。影视艺术最大的魅力也在于通过镜头角度的变化和组接,多视角、有选择地展示拍摄对象的各个方面,以达到一定的艺术效果。影视剧是用镜头画面来讲述故事。从镜头视点角度来看,所有镜头都可以分为主观镜头和客观镜头。这两种镜头的转化运用极大地丰富了影视语言的表现力,而且能够为观众带来不同的视觉感受,激发多重的想象空间。

一、视点角度

视点角度,也就是人们常说的视角。在这个意义上,影视镜头可分为客观镜头和主观镜头两种,两种视点镜头的转换形成多彩的叙事时空。

1. 客观镜头

客观镜头是指从摄影机或观众眼睛的角度看被摄主体,从中立、旁观的角度来客观描述人物活动、情节发展和场景展开的镜头。客观镜头是全知型视角,它不采用剧中人的视点,不带有创作者主观色彩,尽量以客观的态度进行叙述。客观镜头承担着影视剧大部分的叙事任务,它在展示环境、叙述剧情、刻画人物等方面具有重要的作用。因此,在影视剧中,大部分的镜头为客观镜头。

值得注意的是,客观镜头所表现的中立姿态并非是绝对的。实际上,每一个镜头的运用,其目的都是引导观众跟随摄影机镜头观看创作者想让观众注意的部分,从而体味创作者力图要表达的主要意图。所以说,即使是客观镜头,它的最终指向是导演的创作意图。最终,这些镜头都体现着一定的意图、态度和情感,因此,从这个层面上来讲,不存在绝对的客观镜头。

2. 主观镜头

主观镜头指的是以剧中人的视点而拍摄的镜头。例如,当剧中人扫视某一场景、凝视

某一物体、在某场景中运动穿行、头部转动视线方向发生改变的时候,镜头会代表剧中人的双眼,来显示人物所看到的景象。主观镜头带有强烈的主观色彩,它展现的是剧中人所见、所想的世界。从观众的角度来看,主观镜头能够使观众视线与剧中人实现重合,产生身临其境的效果,进而能够与剧中人进行信息和情绪的交流。在许多表现战争场面的影片中,导演追求现场感,常常从剧中人,如奔跑冲锋的士兵的视觉角度,运用轻便的手提摄影机,完成摇动影像的拍摄。例如,冯小刚执导的电影《集结号》中就运用了大量的主观镜头,逼真地展现了战争的残酷场面,给人以撼动灵魂的视觉冲击。姜文执导的电影《阳光灿烂的日子》中多次以主人公马小军的眼睛看世界,以主观镜头展现他眼中的米兰、胡老师等人物以及那个时代的场景和事件,使观众产生一种感同身受的审美观。

3. 主客观镜头的转换

在一部影视剧中,客观镜头和主观镜头是相互转化运用的,任何复杂的镜头都是由主客观镜头相互交叉、转换而组成的,这种组合与转化衍生了异常丰富的影像表现力。例如,当人物进入一个场景的时候,首先用客观镜头展示场景环境和人物进入场景时环顾四周的动作情态,然后摄影机顺着人物的目光而移动,以主观镜头拍摄并展现人物对场景的观察,最后摄影机再离开人物,以客观镜头记录人物接下来的活动。这种以客观镜头—主观镜头—客观镜头的处理方法,被许多优秀影视剧运用。在美国导演罗伯特·泽米吉斯执导的影片——《荒岛余生》(2000年)中,主人公查克刚刚登上孤岛的时候,导演就运用了客观镜头—主观镜头—客观镜头的转化手法,展现了查克初次面对这个陌生环境时的印象。主客观镜头的相互转换常常可以起到时空转换、时空跨越和省略动作的作用。例如,在电影《阳光灿烂的日子》里,马小军用望远镜看胡老师上厕所的一幕,在拍摄马小军所用的客观镜头与马小军用望远镜观看胡老师的主观镜头之间多次交叉转换的过程中,胡老师上厕所的过程被划分成几个间断的动作点,但通过这样的主客观镜头的转换,胡老师的整个行动过程并未表现出任何的间断感,因为这样的主客观镜头转换符合了人们观看事物的逻辑规律和思维方式。

二、拍摄角度

拍摄角度指的是摄影机与被摄对象之间的角度。镜头角度的变化有两大类:竖直变化(包括平角、仰角和俯角)和水平变化(包括正面、侧面和背面)。不同的镜头角度能够产生不同的视觉效果,从而呈现出丰富的艺术表现力,而“拍摄角度的作用在于赋予一切事物以形状,即使同一样东西也可以由于不同的拍摄角度构成完全不同的画面,这就是电影所特有的最强有力的性格化手段;它绝不是单纯的再现,而是真正的创造”^①。在影视影像中,除了较为普通的平视摄影外,观众常常可以见到俯拍和仰拍镜头,各种角度往往是带有创作者的情感态度在内。创作者通过镜头创造性地选择镜头角度,决定了观众在影视的欣赏过程中如何看待影像中的被摄主体,即创作者通过他们的表达方式,将其所要传达的信息和情感态度传达给了观众。例如,用仰角拍摄可以表示某种崇敬、赞美与敬畏之

^① [匈]贝拉·巴拉兹:《电影美学》,何力译,中国电影出版社,1979年版,第36页。

意,用俯角拍摄则可以表示鄙视、贬斥之情与某种渺小感等。当然这应该根据具体故事情境而定,创造性地运用不应该有任何成文规定。

1. 竖直方向形成的角度

以被摄对象为参照对象,摄影机镜头在竖直方向与其相对位置的高低会形成不同的拍摄角度,通常包括平角拍摄、仰角拍摄和俯角拍摄。

平角拍摄,简称“平拍”,是指摄影机处于与被摄对象同等高度位置进行的拍摄。以拍摄人物为例,平拍时,摄影机镜头处于与人的眼睛相等的高度。平角拍摄的镜头因为接近人的平视,是人们常用的观察事物的角度,因此,拍摄的画面使观众有一种熟悉感和亲切感,并且使画面产生稳定的视觉效果,对被拍摄主体的表现不容易产生变形。影视剧中绝大多数镜头的角度都是平角,但平拍对大场景在画面造型上缺乏表现力,难以拍摄出创作者所需要的其他特殊镜头效果。

仰角拍摄,简称“仰拍”,是指拍摄时摄影机处于仰视被摄物的位置,镜头偏向视平线上部的方向。镜头仰拍的时候,被摄物高耸于地平线,后面的景物被前景遮挡,所以在表现主体时总显得十分醒目突出。因此,仰角镜头常常被用于表现被摄物的崇高、庄严、高大、雄伟和壮大等造型特征。户外仰角度拍摄的画面常以天空为背景,将地平线结构在画框的下方边沿或画框之外,背景空旷而深远,有侧重写意的特点。运用广角度镜头拍摄建筑物,在画面中会形成明显的近宽远窄、近大远小、近高远低的造型夸张效果。用仰角度拍摄的人物形象显得高大、挺拔,这是其他角度所不能得到的画面造型效果。但在用仰角镜头拍摄人物近景或特写的时候,因为近距离的仰角容易造成变形,所以除非为了表现某种特殊的效果,否则要十分小心,切忌过度。在以往的革命影片中,为了遵循“三突出”的创作原则,在拍摄正面人物和英雄人物的时候,总是运用仰角拍摄特写镜头,以塑造人物的伟大和崇高。这是一种夸张变形的创作方法,若用得过多,则会变成一种程式化的、僵化的东西,失去其应有的造型效果,所以被后来许多评论家批评。

俯角拍摄,简称“俯拍”,是指拍摄时摄影机处于俯视被摄物的位置,镜头偏向视平线下部的方向。镜头俯拍的时候,被摄物处于画面底部,远处景物则在上部,从而能够有层次地展现被摄物明确的空间位置,被拍摄人物、景物的纵向距离被拉开,形成空间的深度感,所以俯角镜头常常被用来描述环境。由于俯角度拍摄的画面地平线升高,地面景物得到了充分的展示,所以这给人一种深远、广阔的感觉,能够充分展示地面大场面的壮观和气势。在表现氛围的时候,俯角镜头还能够造成压抑、低沉、沉重、矮小的视觉效果。例如,《歌剧魅影》中克里斯蒂与音乐天使的第一次正式见面,就以一个俯角镜头表达了克里斯蒂对音乐天使的崇拜,以及他精神和心灵的依靠。

顶角拍摄,可以说是俯拍中的一种,顶角拍摄的画面多以地面为背景,它能使被摄物体水平面上的一切元素得到充分的展示,能准确再现被摄体之间纵向、横向的远近距离和水平面上物体的正常形状、详细内容。这个视点不是观众习惯性观察物体的视点,因而给观众提供了一个既新鲜又神秘的视点。

2. 水平方向形成的角度

以被摄对象为参照对象,摄影机镜头在同一水平面上与其相对位置的变化会形成不同的拍摄角度,通常包括正面拍摄、侧面拍摄和背面拍摄。

正面拍摄是指摄影机处于被摄主体的正面方向,来表现被摄主体正面形象的拍摄。这种正面平视的镜头更加接近客观的角度,有利于表现被摄主体的正面特征,有利于被摄主体与观众产生交流感和亲切感。正面拍摄建筑物可突出其正面结构和对称造型,使画面建筑物主体显得平稳,庄重,严肃。正面拍一些场景同样会给人一种庄重的气氛和稳定、均衡的感觉。有时,正面拍摄还可以表现出一种沉重、压抑的气氛。例如,张艺谋导演的电影《大红灯笼高高挂》中就使用了大量的正面拍摄镜头,无论是对称的庭院、屋檐的灯笼,还是主人公处于画面中心的正面拍摄,都传递出一种自内至外的秩序、权威和禁锢,像一张网铺展出一种难以名状的压抑气氛。但在影视创作中,如果运用过多的正面镜头,画面会因为缺乏视点变化而枯燥死板。

侧面拍摄是指摄影机处于被摄主体的侧面方向进行的拍摄。侧面包含着正侧、斜侧和后侧拍摄。这种拍摄主要用于表现被摄主体侧面的形象特征,能够形成较好的立体感和透视效果。侧面角度也是拍摄影视剧运用较多的角度,它与正面拍摄组合运用,有效地规避了正面角度过于拘谨呆板的缺点。摄影机与被摄主体角度的不同,对被摄主体形象的呈现也会产生不同的效果。以斜侧角度为例,摄影机处于被摄主体正面和侧面 90° 之间的时候,被摄物部分正面形象和部分侧面形象,都能够被很好地表现,这种角度在影视剧中也大量运用。

侧面拍摄能使被摄主体的横向线条在画面上形成斜向线条,使画面产生动感和活力,从而使所拍摄画面活泼、不呆板,有利于画面造型的表现,有利于表现人物在运动中的动作姿态和形体变化,这是表现各种运动物体的最佳拍摄方向。影视中奔跑、追逐的镜头多采用侧面拍摄,形成动态的美感。侧面拍摄对于人与人、人与物的动作交流,也具有较好的表现效果。

背面拍摄是指摄影机处于被摄物背面位置进行的拍摄,其主要是为了表现被摄主体的背面形象。背面角度显得含蓄并能够表现剧中人物一定的情绪。例如,表现一个人的冷寂情绪时,往往会拍摄这个人孤独的背影。此外,背面拍摄可以使观众获得与被摄人物同一视线方向、同一视觉空间的感受,将观众的视点调动到被拍摄人物视点方位上,使观众有一种伴随同行、身临其境的视觉感受,容易调动观众的参与感。

第三节 拍摄时的镜头表现

在电影诞生之初,摄影机和镜头几乎是固定不动的,这样固定机位和标准焦距拍摄下的影片也只能算是对客观世界或者镜头前其他艺术形式表演的客观记录,在严格意义上来讲不能称为艺术。只有当影视创造性地运用各种镜头,并且这种运用超越杂耍的目的,为了表达创作主体的各种意图时,影视才成为镜头的艺术。在影视艺术百年的发展历程中,出于影像制作者与观众的种种约定俗成的默契,更出于人类视觉经验的各种无意识,影视的各种镜头已基本形成了各自相对固定的叙事与表意功能。

一、固定镜头

固定镜头是指在拍摄过程中,摄影机机位不动、镜头轴不动、焦距不动的镜头。其特点是能够给观众提供一个稳定的视点,满足观众在观看时某种客观冷静的视觉要求。由于固定镜头具有稳定感,所以适合用来表现宁静、凝重、悲壮、沉闷等气氛,以及各种静态的美。由于固定镜头能够提供一个较为客观冷静的观看视角,所以,与运动镜头和其他多种效果镜头相比,固定镜头适合用于客观地叙事表意,是影视创作中运用较多的镜头。但固定镜头对运动轨迹复杂的物体表现力弱,对于较为复杂的空间来说也缺乏表现力。

与各种运动镜头和效果镜头相比,固定镜头显得更加普通常见,拍摄起来也较为自然轻松,只用选好景别和拍摄角度即可。但在拍摄过程中仍要注意一些具体事项,否则在多个固定镜头相互组接或整个叙述过程中起不到应有的作用。

拍摄固定镜头时应该注意以下四点:

第一,固定镜头通常应该成组拍摄,成组运用。即在拍摄某个场景或主体时,要运用三个及三个以上的固定镜头来表现。

第二,在用不同景别的固定镜头拍摄同一主体时,主体在画面中的相对位置应当保持一致,也就是通常所说的要保证主体位置的匹配,否则当多个固定镜头组接在一起进行叙事时,会给人以过度跳跃的感觉。与此同理,在使用固定镜头拍摄不同主体或相对主体时,主体应在画面相反的位置,形成对话或对立。

第三,当使用几个固定镜头对同一主体改变拍摄方向和拍摄高度时,不同镜头选取的景别要有一定的变化,这样可以避免后期剪辑时同一主体同景别相接,因为这样的相接同样会给观众以“跳”的感觉,需要注意的是,此时主体位置同样应保持相同。

第四,固定镜头拍摄运动主体时,要注意抓取运动主体的动作变化过程。这样不仅可以使固定镜头产生动感和节奏,还便于后期动作与动作的剪辑,以及固定镜头与运动镜头的衔接剪辑。

二、运动镜头

运动镜头是指在一个镜头中通过移动摄影机机位,或者改变镜头的光轴,或者是变化镜头的焦距所进行的拍摄。影视成为艺术,应该是从摄影机镜头的运动开始的。正如巴拉兹所说:“电影之所以能发展成为一种艺术,完全是依靠方位变化。如果摄影机不能围绕着拍摄对象而移动,灯光效果也将无济于事,结果电影就只能停留在机械地再现这个阶段了。”^①镜头的各种运动产生出与之相对应的意义效果:推镜头可以引导观影者进入一种情境和氛围之中,突出创作者想要表现的意义细节;拉镜头在由局部扩展到全貌的过程中,表达被摄主体与环境的关系,可以引起人们丰富的想象联想;摇镜头在纵览周围环境全貌时,可以起到渲染气氛和烘托情绪的作用;移镜头大大突破了影像四周画框的界限,

^① [匈]巴拉·巴拉兹:《电影美学》,何力译,中国电影出版社,第84页。

扩大了画面的空间;跟镜头紧随被摄主体移动,在运动的过程中不间断地展现主体各种细腻的情感变化;升降镜头则可以创造一种宏大的精神和情感境界,让观众的情感也随着镜头的升起而升腾。

1. 推镜头

推镜头是指画面构图由大景别画面向小景别画面连续过渡的拍摄方法。推镜头是一种从整体到局部、从环境到细节的镜头,具有强调和突出的作用。推镜头的表现手法有两种:一是改变焦距的推镜头,二是改变摄距的推镜头。

拍摄人物的推镜头用于人物情绪的表现、神态的表现和动作细节的表现,拍摄物体的推镜头用于物体细节和质感的表现。急速的推镜头可以产生较强的视觉冲击力,具有震惊、醒目和强调的作用。

拍摄推镜头时应注意以下六个方面:一是推镜头造型表现的重点在落幅上,要注意落幅焦点的准确性和构图的和谐性;二是为便于后期画面剪辑,推镜头一定要有起幅和落幅;三是推镜头的幅度不要过大,因为幅度大会造成片子信息量小、不利于后期剪辑、没有三脚架的情况下拍摄的镜头不稳等问题;四是推镜头主体的位置要匹配,也就是大景别与小景别中主体位置要相同,即推的过程中主体位置不要发生偏移;五是推镜头的推动速度要与主题、情绪吻合;六是用变焦距拍摄推镜头时,要力求保持推的速度均匀、和谐,避免不均匀的推镜头。

2. 拉镜头

与推镜头相反,拉镜头是指画面构图由小景别画面向大景别画面连续过渡的拍摄方法。拉镜头是一种展示效果,用于对环境空间和现场氛围进行展示。拉镜头画面框架不断向后运动,被摄对象逐渐展开,富有层次,是一种从局部到整体的造型表现方法。

3. 摇镜头

摇镜头是指在机位不变、景别不变的情况下,只改变摄影机镜头轴线方向的拍摄方法,有上摇、下摇、左摇、右摇、上下左右复合摇、拉摇、推摇、间歇摇等方法。摇镜头随着镜头的运动呈现出动态构图效果,如同人们转动头部追随运动物体或环视的视觉效果一般。

拍摄摇镜头应注意以下五点。一是摇镜头要有起幅和落幅。二是摇镜头幅度不要过大。三是拍摄右摇镜头时起幅画面的支点应放在画面的左侧,落幅画面的支点应放在画面的右侧;拍摄左摇镜头时起幅画面的支点应该放在画面的右侧,落幅画面的支点应放在画面的左侧。四是在表现情绪时,要合理运用顺摇(向右摇)镜头和逆摇(向左摇)镜头:顺摇可表现顺心顺意等积极情绪,逆摇则可表现为被迫、逆境等消极情绪;五是摇镜头落幅构图要准确,摇动速度要均匀,并且与情绪吻合。

4. 移镜头

移镜头是指摄影机跟随被摄主体边移动边拍摄的镜头。移镜头可以分为前移、后移、左移、右移、上升、下降以及上下左右前后复合移拍。移镜头的特点是能给观众带来全新的视点,在运动中展示现实的立体空间,容易使观众产生一种在运动物体上或自身行进中的视觉感受。移镜头在空间表现上,具有完整性和连贯性。

移镜头常用于表现大场面、大纵深、多景物、多空间、多层次的复杂场面,有时用于表现主观视线,或者用于展示空间、交代联系等。

5. 跟镜头

摄影机镜头紧跟运动的人或物进行拍摄的方法,称为跟镜头,也叫跟拍。跟镜头可分为跟移(机位发生变化,跟随被摄主体的拍摄)、跟摇(机位不动,镜头轴线发生变化的拍摄)和跟推镜头。与移镜头不同的是,跟镜头紧跟被摄主体,并与被摄主体保持统一的动势,保持相对拍摄距离和景别的不变。与移镜头相同的是,二者都能造成连贯流畅的视觉效果。

跟镜头常用于人物的跟拍,当跟随运动中的人物从其背后拍摄时,能使观众看到被跟者的视觉空间,使观众有伴随被跟者同行的视觉感受。这种观众与人物视向的统一,容易使观众产生感受的统一,能够调动观众的主动参与感。当跟随被摄人物从其侧面或者正面进行拍摄时,可以连续而清晰地展现其活动情形以及其在整个运动过程中的动作和表情,这不仅能突出运动中的主体人物,还能清晰地交代其运动的方向、速度、体态变化及与环境的关系等,全面展示其在整个动态过程中的动作和精神面貌。

拍摄跟镜头时应当注意,跟拍距离不能远,要有伴随同行的视觉感受,并且要保证被摄主体在画面中的位置应相对稳定,景别应保持不变。拍摄跟镜头具有一定的难度,因为既要与被摄主体保持固定的距离,保持景别的不变,又要使整个拍摄过程在运动中完成,这就需要跟拍时必须保持稳定。

6. 升降镜头

升降镜头是指摄影机通过借助升降装置边升降边拍摄的拍摄方法。升降镜头通常根据升降运动的方式不同,可分为垂直升降拍摄、斜向升降拍摄和不规则升降拍摄。升降镜头的特点是,随着镜头的升降,拍摄下的画面视域会随之扩展或者收缩,也即当摄影机机位升高时,画面视野会随之向纵深展开,展现出越来越宽广、越来越深远的场面;当摄影机机位降低时,镜头离地面越来越近,所拍摄画面的视野范围也越来越狭窄。在摄影机升降的过程中,镜头的视点会出现多角度、多景别、多方位的多构图效果,给观众丰富的视觉感受。

升降镜头具有丰富的造型和表意功能。首先,在垂直展现高大事物时,升降镜头不同于垂直摇镜头,它可以逐一表现高大事物的各个局部。其次,升降镜头在表现纵深空间中点和面的关系时有着独特的优势:镜头升高时视野扩大,此时可以突出点在面中的具体位置;镜头降低时视野缩小,此时可以突出点所在的面的整体状况。再次,由于升降镜头是在一个相对垂直的上下方向上运动,因此当镜头升高时,随着视野的扩大和纵深感的增强,整个画面会给人一种高度感、规模感和气势感,可以表现出场面的宏大气势来。最后,升降镜头还可以表现某种情感意向的变化:当镜头升高时,画面会呈现为俯拍效果,被摄主体会逐渐变得渺小,低矮;当镜头降低时,画面会呈现为仰拍效果,被摄主体会逐渐变得高大,魁伟。

除此之外,甩镜头、转镜头、晃镜头等也是常用的运动镜头。急促的甩镜头也可以看成是摇镜头的一种类型,它主要用于不同空间的转场和若干个空间的快速连接。拍摄时镜头上下、左右快速甩,略去中间部分,中间的部分是模糊的。转镜头通常用于表意、写意,极个别情况下代表主观视点,它通常抱在身上进行拍摄,不是在肩上也并不是在架子上。晃镜头通常用于表现主观视线,镜头左右晃来晃去,如用于表现醉汉眼中的世界等。

三、其他镜头

1. 长镜头

长镜头是指在一段较长的时间内拍摄下来的、未经过剪辑的镜头段落。相对于蒙太奇而言,长镜头保持了在一个完整的时间段里所发生的动作和事件的完整性,展示的影像似乎等同于没有加工过的现实本身,因此这种镜头体现出高度的时空真实性。但是,并不是说长镜头就不需要导演等创作者的积极参与,尤其是相对于纪实性长镜头而言的场面调度长镜头,为了体现创作者的创作思想和意图,在拍摄前导演等已经对场面进行了精心的调度,如对景别、构图、光影、色彩等视觉造型因素都做了适度的安排设置。这种长镜头由于其所表达的效果不亚于蒙太奇而被人称为镜头内部的蒙太奇。

2. 长焦镜头与广角镜头

长焦镜头,是指焦距大于普通焦距的长焦距镜头拍摄出的影像。其特点是视角小、拍摄范围小,适于拍摄远景中的主体。由于其景深短,所以能于杂乱环境中突出拍摄主体,但是同样因为其景深短,所以所拍摄的画面透视效果差,空间纵深距离小。长焦镜头空间上的纵深感被不同程度地压缩,所以处于前景的被摄对象与后景被摄对象之间影像距离看上去要远远小于它们之间的实际距离,它们被挤压在了一个单薄的平面上,造成一种被压缩的紧迫感,而被摄对象的运动(尤其是在纵深方向上)显得艰难而沉重。

广角镜头,又叫短焦镜头,是指焦距小于标准镜头的短焦距镜头拍摄出来的影像,因其视角大于标准镜头而被称为广角镜头。广角镜头的特点是视角大、视野宽、景深大,可以表现出相当大的清晰范围,能强调透视效果,善于夸张前景和表现景物的远近感,增强画面的感染力。与长焦镜头相反,在广角镜头所拍摄的影像中,被摄对象的前后距离在视觉上被拉长了,致使其景深的范围很大,因此它又属于景深镜头。

由长焦镜头和广角镜头的特性,不难得出二者的对比:长焦镜头水平视角范围小,广角镜头水平视角范围大;长焦镜头对横向运动的物体表现动感强,广角镜头对横向运动的物体表现动感弱;长焦镜头具有压缩纵向空间的特性,广角镜头具有扩展纵向空间的特性;长焦镜头对纵向运动的物体表现动感弱,广角镜头对纵向运动的物体表现动感强;长焦镜头画面景深小,广角镜头画面景深大;长焦镜头画面形象饱满,造型紧凑、浓烈,广角镜头画面视野开阔,空间纵深感强烈;长焦镜头具有缓解近大远小、近宽远窄的特性,被拍摄主体不易变形,广角镜头具有夸张近大远小、近宽远窄的特性,被摄主体易变形;长焦镜头不利于拍摄运动镜头,而广角镜头有利于拍摄运动镜头。

3. 景深镜头

如上所述,广角镜头就属于景深镜头,但景深镜头不只包含广角镜头。在了解景深镜头之前,我们先看另一个概念——景深。景深是指摄影机完成对焦后,被摄对象前后产生较为清晰影像的最近点至最远点之间的距离,即被摄对象空间景物的纵向清晰范围。在这个范围内的景物,影像就是清晰的,超出这个空间范围,影像就是模糊的。景深镜头是指景深范围较大的镜头。一般来说,景深的大小与镜头焦距长短、光圈的大小以及拍摄距离有密切关系。焦距与景深的关系我们在上面已经谈到,而光圈与景深的关系则是光圈

越大,景深就会越浅,反之亦然。在光圈变大、快门变快和光圈变小、快门变慢两种情况下,如果二者曝光强度相同,我们可以得到两种景深不同的影像,即光圈大时景深小,光圈小时景深大。而当拍摄时光圈大小固定、镜头焦距也固定的情况下,镜头离被拍摄对象越远,画面的景深范围就越大;镜头离被拍摄对象越近,画面的景深范围就越小。

安德烈·巴赞(以下简称巴赞)在极力推崇长镜头的同时,也在强调他所提出的景深镜头,景深镜头与长镜头在多方面都存在着相同之处,因此在巴赞那里二者常常被相提并论。不论是长镜头还是景深镜头理论,都是出于对时空的高度真实性的追求。巴赞认为没有时空的统一就没有电影的真实,如果说长镜头更多地侧重于时间统一的话,那么景深镜头则更多的是强调空间的统一,即要求在同一个空间内,应该同时展开多个动作或事件,这主要是通过景深镜头完成的。景深镜头体现为同一镜头内各拍摄对象之间的相互关系,前景与后景的各拍摄对象都同时清晰可见,这也就造成了镜头本身含义的模糊性与暧昧性。对于景深镜头,巴赞提出了以下三点:

第一,景深镜头使观众与画面的关系比他们与现实的关系更为贴近。因此,可以说,不论画面本身内容如何,画面的结构就更具真实性。

第二,景深镜头要求观众更积极地思考,甚至要求他们积极地参与场面调度。倘若采用分解性蒙太奇,观众只需跟着导演走,他们的注意力随着导演的注意力而转移,导演替观众选择必看的内容,观众个人的选择余地微乎其微。画面的含义部分地取决于导演的注意点和意图。

第三,从以上两个心理方面的论断中还能引出我们可以称之为形而上的第三个论断。^①

需要说明的是,巴赞的景深镜头理论是在与蒙太奇理论针锋相对的基础上提出来的。他认为蒙太奇由于其自身的性质而导致了镜头含义的单一性,明确的剪辑与镜头含义的模糊性是相对立的,库里肖夫的实验已经清楚地证明了这一点,而景深镜头则把含义模糊多义的特征重新引入了电影画面,产生了意向的模糊性、解释的不明确性等特点。

4. 慢镜头和快镜头

慢镜头和快镜头可以说是时间的特写,慢镜头和快镜头是通过升格拍摄、降格拍摄,或者提高快门速度、降低快门速度来实现的。慢镜头将实际时间放大、拉长,突出某些细节的重要意义,给人以时间凝固之感;快镜头则是将实际时间压缩,显示出迅雷不及掩耳之势,常给人以“观古今于须臾”的时间流逝之感,有时可以制造出一种喜剧化的动作效果。

第四节 场面调度

在整个拍摄过程中,导演应该随时注意对演员和摄影机的机位进行场面调度。合理的场面调度使画面显得井然有序,能够更好地为影视的叙事和表意服务。场面调度是以

^① [法]安德烈·巴赞:《电影是什么》,崔君衍译,江苏教育出版社,2005年版,第72页。

演员运动和摄影机镜头的运动来调度观众注意力的艺术手法,是一种运动中的构图。它在运动中突出画面主体,合理搭配画面空间中各元素的相互关系,进而引导、控制观众的艺术思维。

一、场面调度的涵义及作用

场面调度这个词汇来自法文 *mise en scène*,原意为“摆放在适当的位置”或“放在场景中”。最初用于戏剧舞台剧演出方面,意思是指导演对演员在舞台上演出活动的安排和艺术处理,即导演根据剧本提供的情节和塑造人物形象的要求组织安排演员上下场、演员在舞台上的位置与行动路线及交流的姿态神情等,是舞台排练和演出的重要表现手段,导演对演员在舞台上表演动作的总体安排和设计便构成了戏剧演出的场面调度。后来场面调度的概念被引入电影艺术中,同样用来指导演对演员的一种事先的、有意识的安排,但影视艺术的特性也决定了影视中的场面调度与戏剧舞台上的场面调度有着诸多质的差异。

影视中的场面调度不仅是对场景内演员位置、行动路线、演员之间交流等活动的安排和艺术处理,更是对画框内一切内容和元素的安排。通过场面调度,导演可以引导观众从不同距离、不同角度、不同运动方式去欣赏银幕形象,给观众提供了多元、灵动的观看视点。场面调度更大的妙处在于,尽管影视空间经过多次的视点变化、空间跳跃、时间切断与重组,它仍能够向观众还原时空和形象的完整统一感。

与戏剧舞台场面调度相比,影视场面调度显得更加自由和灵活,可以为观众提供丰富多变的观看视角和视距,更加自由地将不同时间、不同空间中的场景和元素安排在一起,形成一种连续的时空进行叙事。也因为与戏剧舞台场面调度相比,影视场面调度具有不断发展和变化的镜头调度,使得场面调度在表现时空和动作时的自由度有了更大的提高。但是,也正是由于场面调度是导演主导下的画面元素安排,因此对于观众来说,他们所看到的画框中各种视觉元素的距离、角度和运动方式都是被导演选择后的呈现形式,带有导演的强制性在里面。因为,场面调度的基础就是导演将剧本的思想内容、故事情节、人物形象和环境气氛等通过自己的构思和视觉思维,再通过影视画面表现出来,呈现给观众一种独特的影像语言和造型方式。

在拍摄影片之前,导演必须做好场面调度工作,这样在拍摄的过程中才能做到各行其是,各就其位,有条不紊,否则可能会造成拍摄现场忙乱无序,事倍功半。导演事先对场面调度进行设计,即便在拍摄的过程中改变了原先的拍摄思路,需要更改或替换掉原来的设计,但也不可否认场面调度设计的重要性。需要强调的是,场面调度不仅指单个镜头画面内各种元素的调度,还包括多个镜头画面组接在一起后构成的一个完整场面的调度。因此,场面调度不仅是影响单个画面构图的重要因素,还是影响一系列画面组接的重要因素。

因此,场面调度对于影视画面造型来说,具有重要的意义和作用。总的来说,通过对镜头中演员位置关系及其他视觉元素的恰当安排,表现画面内各种被摄对象静态或动态的面貌特质与美学特征,给观众带来丰富多彩的审美视觉感受,进而起到压缩或延展时空,表现事件过程和人物活动的状态,展现角色的性格特征、情绪变化、社会关系以及角色

与环境关系的作用。

具体而言,场面调度的作用表现在以下几方面。首先,灵活多样的场面调度可以极大地丰富影视画面的表现力,产生画面的构成作用和造型功能,通过多方位的视点,有序地展开故事的讲述和意义的传达。其次,在时空表现获得更大自由的基础上,可以充分调度更复杂的场面,建立角色和环境的丰富联系,进而创造出特定的故事情境和特殊的意境、艺术效果,从而渲染环境气氛,调动观众的情绪,增强影视的表现力。最后,恰当合理的场面调度可以起到刻画人物性格特征、揭示人物内心世界和情绪变化的作用。即根据人物对他人或事物的不同反应,如或站,或坐,或走,或定,或喜,或悲等行为和情绪变化,辅之以各种景别的变化和镜头的调度,来展现人物的思想感情、性格倾向、行为模式等,进而揭示人物的性格特征和情绪变化。此外,对于长镜头而言,场面调度可以形成镜头内部蒙太奇秩序,连贯流畅地完成叙事过程。恰当的场面调度还有助于形成影视画面的节奏,进而影响影视的内在叙事节奏和观众欣赏时的情绪节奏。

二、场面调度的方式

影视艺术的场面调度方式多种多样,创作者通过场面调度可以达到其各种意图和多样化的艺术表现效果。但各种场面调度总是有其内在依据的,只有这样,整个调度过程才会呈现出有序性、目的性。场面调度的依据来自于剧本提供的内容和导演对剧本的独特理解,剧本提供的内容相对而言是较为客观性的依据,在每一部剧本中,剧作者已经规定了人物的言行、心理活动、人与人之间的矛盾纠葛以及人与环境之间的关系等,场面调度就是要根据剧作的规定情境,按照生活的逻辑和剧作中人物的行为逻辑统一安排。导演对剧作的独特理解及对生活的独特感受,对于场面调度而言是较为主观化的依据,也是导演的创造性所在。根据自己的理解和对生活的独特发现,导演可以重新设计安排剧中人物的动作行为和摄影机的位置与运动方式,按照独特的构思进行场面调度。

影视的场面调度,从构成元素上来说包括演员调度和镜头调度,二者作为不可分割的创作手段常常被统一起来加以运用。有时以演员调度为决定性要素,摄影机调度为辅助性要素,有时以演员调度为辅助性要素,摄影机调度为主要因素。两种调度的统一和灵活运用,可以使演员和摄影机随时处于运动状态,这为创造千变万化的场面调度、保障影视叙述的连贯流畅起到积极有效的作用。

演员调度是指导演通过安排画框内演员所处位置、运动方向的变动,以及演员之间发生交流时的各种状态的变化,形成影视画面不同的景别、不同的构图、不同的运动方向和造型方式,以揭示人物情绪和人物关系的变化。演员调度包括横向调度、纵向调度、斜向调度、上下调度、环形调度、不规则调度、综合调度等。合理的演员调度可以形成各种运动造型的美感,使演员的不同运动状态呈现出各自的内容指向,通过动作强化画内运动的造型表现力,塑造人物,推动情节发展。演员调度的主要内容包括人物出场的方式、出场人物和环境的关系、多个人物出场时的主次和相互关系、人物的行动空间和行动路线等。

演员调度的具体方式有变换姿态、变换表演区、演员换位、变换演员数量、换演员等。变换姿态是演员调度中最简单常见的技巧,是指演员在相对固定的空间位置上变换身体

姿态,如坐姿、起身、转身等。变换表演区是指演员从一个表演区移动到另一个表演区,是运动幅度最大的人物调度。我们常把表演区分成左、中、右三个横向表演区,或前、中、后三个纵深表演区。以纵深表演为例,演员从前走到后时,演员呈背对观众状态,在画面中演员由大变小渐离观众,整个过程由演员表演的统一连贯动作实现,可形成一种含蓄的、令人沉思的画面效果。演员换位是指演员在场景中前后或左右相互调换位置。在拍摄两个人的对话镜头时,演员位置的不断走动调换,可以增强画面的运动感,使画面更加活跃,进而调节观众视觉。变换演员数量是指增加或减少场景中的人物数量,换演员则是指人物的进场和出场。

镜头调度是指导演运用摄影机机位、镜头光轴或镜头焦距的变化,以获取不同的景别、不同的拍摄角度、不同的运动变化方式的画面效果。它既包括对单个镜头和组合镜头的调度,又包括对整场戏的整体调度。镜头调度可以不间断地展现画面时空变化,增强画面的新鲜感和造型的多视点、多层次和多元化,丰富摄影机的表现性,是形成镜头内蒙太奇的基础。镜头调度对展示人物关系、空间位置和环境气氛起着十分重要的作用,是表现拍摄内容、实现导演创作意图的重要途径。相对演员而言,镜头调度是一种外部的调度,前面我们谈到的各种景别、拍摄角度以及运动镜头技巧都可以用于镜头调度。

影视中的场面调度没有固定的形式和规则,是多种多样、千变万化的。从调度的具体方式上来看,比较常见的场面调度包括纵深场面调度、重复性场面调度、对比性场面调度、象征性场面调度和分切式场面调度等。

纵深场面调度是指导演通过安排演员或摄影机的运动,在纵深方向上改变人或环境的景别,展现画面的空间深度,增强影视画面的三维空间感,并且有利于演员的连贯性表演。通过演员在纵深方向上走远、走进,或者通过摄影机在纵深方向上移动,或者推拉摄影机的焦距改变画面纵深方向的景别来实现影视的纵深场面调度。纵深场面调度常用于大景深的长镜头,可以称得上是一种镜头内部蒙太奇。例如,利用前景中的人或物,使后景中的人物从纵深处走向镜头前,由大景别变成小景别。或者前景中的人走向纵深处,扩大画面中环境因素,整个画面由人物小景别变大景别。总之,通过在一个镜头内部产生不同的景别,纵深调度可以突破影视画面平面感的局限,扩大镜头信息量,展现更丰富的内容,表达生活本身的多义性。

重复性场面调度是指重复出现两次或两次以上的相同或相似的演员调度和镜头调度。有时虽然镜头调度有变动,但演员调度相同或相似地重复出现,有时演员调度有变动,但镜头调度相同或相似地重复出现。在影视中,重复性场面调度具有着丰富的造型和表意功能。单纯的重复会给人单调、乏味的感觉,但有目的的重复性场面调度通过多次重复,可以起到强调、突出事物某种特殊涵义的作用。因为,通过场面调度的重复,不仅给观众造成视听感官上的积累效应,还会造成情绪上的积累和冲击,这种量的积累达到一定程度便会形成质变,使观众由情绪反应向理性思考转化,参与剧情,进行积极主动地思考,获得超越于画面本身的蕴含意义。重复性的场面调度有时还可以产生喜剧化的艺术效果,通过多次反复的场面调度,通过反复和对比制造笑料,甚至可以在滑稽的喜剧中达到讽刺、批判旧事物的目的。应当注意的是,重复性场面调度中的重复不是机械地复现,而是能够起到突出、强调某种事物或场景内在涵义的有表现力的重复,这种重复才能给观众情

感带来冲击,进而促使观众进行理性思考,引发观众更多的感悟,通过感知、思考体会其要表达的涵义。

对比性场面调度,是把同一、同类或完全不同的事物,进行衬托或比照,产生出一种交相呼应、相得益彰或者反差分明、对立明显的表现效果。通过前后鲜明的比较,对比性场面调度可以使对比双方或者其中的一方特征更加突出、生动,还可以增强艺术的反差和对比度,加强艺术的感染力。例如,通过动与静、明与暗、冷色与暖色、前景与后景等画面造型元素的对比,悲与喜、强与弱、想象与现实、开放与封闭等故事情节和结构的对比等,创作者可以轻松便捷地实现自己的创作意图。

象征性场面调度是指导演通过场面调度寄托某种深刻的寓意或者象征某事物的内在含义,把深层次的、较为隐晦的思想寓意通过较为浅显的具体形象呈现出来。象征性场面调度是导演将抽象的思想转化为直观的影视形象的有效手段,因此,这样的场面往往具有象征、隐喻或讽喻的引申意义。象征性场面调度是对观众审美素养的一种考验,要求观众凭借自己的生活经验和审美意识去仔细感知、思索,将创作者未言明或不便直说的情感和理念从含蓄的形象中还原出来。

分切式场面调度是指根据演员的位置、行动将摄影机安排在不同的位置,以固定摄影的方式拍摄不同景别和不同角度的镜头画面,然后组接起来,这样的场面调度又简称分切。分切式场面调度能够突出画面重点,在构图处理上以静态构图为主,画面造型比较严谨、讲究,即追求在任何时间、任何空间里画面构图都应是均衡和谐的。但这并不是说分切式场面调度束缚了画面的时空表现,相反,此类调度让时空的表现有了更大的自由度,可以利用不同位置、不同角度、不同景别进行拍摄,然后将各主体画面相互交替相接,必要时再插入其他相关场景或细节,省去了较为拖沓的行为过程使叙述节奏更加鲜明。在分切式场面调度中,多个景别镜头表现的重点在于交代情节和表现人物,不在于展示环境,但仍要给观众一场戏是在一个完整环境中发生的感受。因此,在拍摄一场戏时必须要有起定向、定位作用的全景镜头,向观众交代清楚故事发生的时间、地点,以及人物和环境的基本关系。但分切式场面调度不利于演员连贯性的表演,也不利于摄影画面造型元素的统一,更不利于展现统一连贯的故事发展过程以及时空环境。因此,在多机位拍摄和运动镜头越来越普遍的今天,各种调度方式应该综合运用,以达到最佳的表现效果。

此外,在整个拍摄和场面调度的过程中,应该时刻谨记轴线规律。轴线是指被摄主体运动(包括位移、视线运动)或交流所形成的一条假想线,它是在拍摄过程中制约摄影机机位的一条界线。轴线规律是影视拍摄过程中保证画面空间统一感的一条规律,它规定在用分切镜头拍摄同一场面的相同主体时,摄像的总方向必须限制在轴线的同一侧。如果将跨越轴线两边的两个镜头直接相接,就会给观众一种方向错乱的感觉,让观众迷惑不解。在剪辑的过程中同样要十分注意轴线规律,在后文有专门论述。

练 习 题

1. 拍摄一组固定镜头练习,在这组镜头中综合使用各种景别和各种角度的镜头。
2. 拍摄一组运动镜头,在拍摄过程中注意每种镜头的拍摄技巧和注意事项。

3. 结合自己拍摄的短片,综合使用各种场面调度技巧。
4. 拍摄一组镜头,在拍摄过程中注意如何克服越轴问题并学会合理越轴。

拓展阅读书目

1. [美]赫伯特·泽特尔:《摄像基础》,王宏等译,中国传媒大学出版社,2005年版。
2. [美]史蒂文·卡茨:《场面调度:影像的运动》,陈阳译,世界图书出版公司,2011年版。

第六章 导演与画面造型

教学重点:了解影视画面造型的常用手段,掌握色调、光线等造型元素的特点,并掌握光线、色调以及光影对画面造型的作用和方法。

教学难点:能够掌握各种造型元素的特点,并根据各种不同造型元素的特点进行影视艺术画面造型。

作为视听艺术,影视艺术遵循着视觉化原则,视觉感知在影视艺术中始终占据着最重要的地位。视觉化是影视导演追求的至高目标,影视艺术家也将视觉思维看作是导演艺术构思的核心内容。

影视的视觉图像混合了剧场和平面艺术的视觉传统。在拍摄过程中,影视导演也是将人与物按照三维空间观念安排,但是经过摄影机后,会将实物转换成二维空间的影像。影视内的空间已与观众成了两个世界,只有影像仍与观众存于同一空间,犹如画廊中的画一般。因此,影视的形式在某种程度上和绘画艺术一样,它是在景框中的平面影像。但是,影视也保留着戏剧传统。影视的影像也是一种视觉元素的流动韵律,可象征构想的戏剧性或复杂性。

第一节 影视的画面构图和特点

构图是指为了表现某一特定的内容和视觉美感效果,将镜头前被表现的对象以及摄影的各种造型因素有机地组织、分布在画面中,从而形成一定的画面形式。影视构图对导演来讲是一种语言形式,对演员来讲是一种表演模式,对摄影来讲是一种画面效果,对影片来讲是一种视觉风格。导演和摄影师在构造画面时,富于创造性地表现出被摄主体外在的和内在的一些特点,并由表及里地挖掘出更深刻的内在感情,以展示创作者本人的情感和风格。

一、构图步骤

对导演来讲,构图意味着以下两个过程。

1. 构思(立意)

构思意味着思考想象,也就是组织画面。摄影构思,也称立意。立意的过程,就是组织画面,选择形象,深化主题,把拍摄前对客观现实和创作要求进行系列的思考活动,使客观具体形象转化为导演头脑中的创作形象。

2. 构成(构图)

构成就是完成构图。构图的实质是一个从盲目到有序、从无形到有形的过程。构图的“图”是指形象的范畴,它是从思维到实践的过程。摄影构图意味着对空间的分解与组合。如果离开了构思,就不能构成生动的、充满情趣的、感人的艺术形象。

构思决定构图,构图体现构思。单一画面构图是对空间的分解,而众多画面构图是对空间的组合。画面内看到的空间是具体的空间,看不到的则要靠人们的想象去补充完善。而构图的画框刚好成为观众想象与现实空间的边缘与界限,是导演把现实变为视觉银幕形象时所采用的基本画面形式。

影视摄影构图的目的包括以下两个方面:一是要在无限空间中寻找具有视觉价值美感的事物,以形体、光影、色调的方式汇集于画面之中,以表达创作者的感情,从而激发观众产生情感并由视觉快感上升为心理快感;二是从被摄主体身上及其存在的空间中找出线条、色调、形体、光影、质感、视点,并按视觉美感的方式加以组合。

在组织结构画面时应认识到,构图是一个思维创作的过程,是一个组织结构画面的过程,是一个从无序到有序的创作过程。影视导演构图的目的就是要使全片画面构图有形象性、风格性、形式感、美感以及有视觉重点和较强的观赏性。摄影构图是将被拍摄对象在画面中占有的位置和空间所形成的画面进行分割,其中包括光影、明暗、线条、色调等在画面结构中的组合关系,以此构成视觉形象。由于每一部电影和电视片的题材、内容、风格、样式的不同及导演的立意与关注点不同,其所创造的构图形式与构图手法也不尽相同。

构图处理的首要任务是要突出画面的主体形象以及使被摄主体在画面中表现得当。画面形式是否优美取决于构图的处理手法以及光线、线条和色调各造型因素运用的恰当与否。因此,要正确选择和确立主体的位置,恰当处理好主体与陪体、主体与环境的关系,善于选择拍摄方向与拍摄高度,确定画面范围的大小,准确配置形体、光影、色调、影调、线条等造型因素,最终获得尽可能完美的、构图形式与画面内容高度统一的画面。

二、构图的特点

画面是造型处理和构图处理的基本单位。影视画面构图是指将场景空间中静态的和动态的被摄主体,按照时间顺序和空间位置有重点、有顺序地排列组合在单一的或连续的画面中。正是因为影视画面的运动性,影视摄影构图才不同于绘画、图片摄影构图。影视画面构图有如下六种特性。

1. 运动性

运动是影视画面的特性,电影胶片是以 24 帧/秒的速度展示画面,电视画面中标准的 NTSC 制式是以 30 帧/秒的速度连续展示的,标准的 PAL 制式为 25 帧/秒。影视画面利用被摄主体的运动和摄影机的运动不断地改变画面构图的结构和画面构图的形式,改变画面构图中叙事的重点,画面构图中人物、景物的位置以及画面构图中的背景关系和透视关系。此时画面中所有被摄景物的造型元素都处在一个有序的变化中,它们会形成不同的结构效果和视觉流动效果。因此,摄影师对画面运动的处理方法是既要把握住每一个镜头画面瞬间构图的完整与优美,又要把握住一连串运动构图的内在联系。

2. 整体性

完整的画面构图在一个镜头中可能是一系列的画面构图组合形式,一个镜头段落可能是由一系列镜头构图结构组成。每一个镜头画面构图应具有一种承上启下、前后连贯的作用,每一个构图结构与构图形式既是上一个镜头画面的继续,又是下一个镜头画面的铺垫。影视镜头构图的特殊性要求影视画面构图要有一种延续和发展的关系。

影视作品的拍摄不但要求一个镜头画面构图要相对完整,而且还要求这一场戏,或者是整部电视片的镜头画面构图在排列、组合、剪辑完成后,其构图结构和构图形式仍然具有整体性,这一点非常重要。有的导演只考虑单幅画面的构图,而忽略了整部电影或电视片镜头画面的整体性。因此,在设计拍摄镜头时,导演对画面要有一个总体构思,要确保总体风格统一。

3. 时空限制性

影视艺术是时间和空间的艺术,一方面,画面造型形象与信息传递要受到时间的限制;另一方面,画面景别、构图形式、画面负载信息量等的限制会对在一定时间内的欣赏产生影响。因此,画面构图是在有限空间(画面幅面)中展示现实的无限空间,而这种展示受到观众观赏时间的制约。这就要求设计画面构图和拍摄画面构图时力求简洁、明确,具有视觉美点,使观众看画面时一目了然,从构图形式能迅速进入到构图的实质,以便在最少的时间表达出最多的视觉信息,给观众最多的视觉感受,这就达到了画面构图的目的。

4. 画面的多角度、多视点、多构图性

人们知道,早期电影的画面构图从机位处理上讲是单视点的“乐队指挥式”的视觉关系。影视与绘画、摄影相比,其优势在于影视可以在空间的任何位置上、视点上表现主体的造型关系,而不是单一视点的平面表达和单一的表达。

立体空间的三维关系使摄影机能够在表现被摄主体时不断地变化距离、方向 and 高度,从而丰富了画面构图的多种组合形式和多样的视觉效果。实质上构图的另外一个定义就是拍摄角度。因此,在一定程度上可以说构图等于角度。

总之,影视画面构图的多角度本身就丰富了构图的形式,构图是找出来的,不是摆出来的。找准了角度,就会有好的画面构图。

5. 画幅比例的固定性

现在大部分电影的画面比例分两种:1.85:1(标准银幕)与 2.35:1(宽银幕)。电视画面的画幅比例是 4:3 或 16:9,也就是说,无论被摄主体是什么样的规模和空间关系,都要用一种相对固定的画面构图及画幅样式去表现。宽银幕电影在商业放映后,常会被裁剪

成标准规格的比例。最常见的是 35 毫米的电影被转拷成 16 毫米。宽银幕影像运用得越好的电影,在这种过程中往往损害越大。通常其 $1/3$ 的影像会被切掉,造成荒谬的结果,如被安排在景框边上的演员会不见踪影。在构图的画幅比例上,影视画面的画幅比例没有绘画和图片摄影那样随意,这就增加了构图组合和构图结构的难度。基于影视画幅的局限性,我们要学会调动多种造型手段,如采用对比、虚实等手段,突出被摄主体。

6. 画面构图处理的现场性

影视画面构图从语言时态上分析永远是现在进行时。被摄主体的安排、组织、调度的改变只能是在镜头前现场完成。

影视画面的构图不可能像绘画那样可以修改或者重画,这是由物质材料的本质特性决定的。这就要求导演和摄影师在拍摄之前,对有关构图风格、构图形式、幅式比例等具体细节问题有一个明确的设计要求,做到细中再细,拍摄时在现场实施、调整、修改就足够了。

拍摄时需要灵感,需要冲动,需要激情,但更需要事前对每一个画面构图进行理性设计,对每一个镜头画面构图处理都应依据总的创作构思完成。

第二节 画面构图的要点和布局

影视画面构图需要在被摄主体、空间中寻找线条、色调、形体、光影、质感、透视、视点,并按视觉美感的方式加以组合,这就是构图的全部内容。其中,在这些内容中最重要的就是线条构图,事实上每个画面都要以线条为基础来构建其空间。

一、线形结构构图

线条是二维空间最基本的视觉元素。它可以是横的、竖的、弯曲的、加粗的、倾斜的等,也可以是道路、篱笆、身体的运动或者物体的排列。它可以引导观众的视线,展现运动趋势,也可以把一个空间划分为几个不同的单元,还可以在画面中创造出景深。

1. 横线

横线是指从左至右或者从一边到另一边的延伸。水平的线条可以暗示稳定、安静的氛围。横线构图能在画面中产生宁静、宽广、博大等象征意义,但单一横线容易割裂画面。实际上,在摄影中会经常出现横线,如地平线等。因此,在摄影构图中忌横线从中心穿过。一般情况下,横线可上移或下移躲开中心位置,或者使用摄影中所说的“破一破”的方法,即在横线某一点上安排一个形态,使横线断开一段。单一横线的掌握难度要大一些,而多条横线的组合在摄影中的掌握要容易一些,而且非常有趣。例如,在多条横线充满画面时,可在部分线的某一段上安排主体位置,使某些横线产生断线的变异。这种方法主体突出明显,富有装饰效果。



图 6-1 多条横线构图

雪后的故宫前,两条人们走出的路呈平行线,这与汉白玉栏杆构成的一条条横线,以及屋檐、屋顶的横线一起组成横线构图,画面因此变得更加和谐、安宁。如图 6-1 所示。



图 6-2 单一横线构图

图 6-2 运用了单一横线构图,即水平线和地平线的相交线,横线躲开了正中的位置,大量竖线有节奏地穿插于画面中,使画面显得宽广,趣味性较强。

2. 竖线

竖线是指从顶部到底部,或者从上到下的线条。这些线条要比横线强烈、活跃,它们在画面中比其他任何线条都更具有视觉优越性。例如,地平面上的高楼大厦会吸引观众的更多注意,就因为它是竖直的造型元素。采用这种构图的目的往往是强调被摄对象的高度和纵向气势。

3. 斜线

斜线是指看上去是运动着的直线。以斜线结构排列的物体看上去像是在运动,即使它们实际上是静止的。一方面,斜线传达了一种不稳定性,可以让人感受到运动,从而产生兴奋的感觉;另一方面,斜线能够给人三维空间的第三维度的印象,增强空间感和透视感。最典型的斜线构图是平面的两条对角线方向的构图。采用斜线构图时,视觉上显得自然而有活力,醒目而富有动感,如图 6-3 所示。

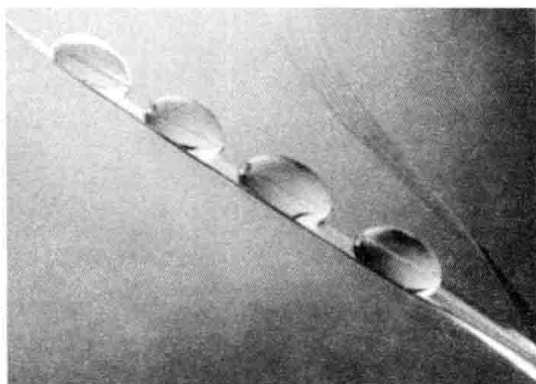


图 6-3 斜线构图

4. 曲线

曲线构图又称为 S 形构图,也是一种常见的构图形式。画面中的曲线(S 形)构图形式,不仅能给观众以一种韵律感、流动感,还能够有效地表现被摄对象的空间和深度。此外,S 形线条在画面中能够最有效地利用空间,可以把分散的景物串连成一个有机整体。如图 6-4 所示。



图 6-4 曲线构图

二、画面的结构布局方式

自然界的景物姿态各异,线条与块面变化无穷,将它们按一定的规律和视觉习惯排列起来,满足人们的审美需要,这就是画面的结构布局。在影视作品中,画面的结构布局形式较多,以下列出四种构图方式供拍摄时参考。

1. 平衡式构图

平衡式构图通常表达一种满足的感觉,其画面结构完美,对应而平衡。采用平衡式构图的画面,各主要部分之间平等,无主次之分,一般是几个形象同时出现在一个画面中。值得注意的是,平衡和对称是有区别的:平衡式构图的画面不是左右两边景物形状、数量、大小、排列的对称,而是相等或者相近形状、数量、大小的不同排列,给人以视觉上的稳定,是一种相互呼应,运用近重远轻、近大远小、深重轻浅等透视规律和视觉习惯的艺术平衡。如图 6-5 所示。



图 6-5 平衡式构图

2. 三角形构图

稳定、严谨的三角形构图是指以三个视觉中心为景物的主要位置,有时是以三点成面的几何构成安排景物,形成一个稳定的三角形。这种三角形可以是正三角也可以是斜三角或倒三角,其中斜三角较为常用,也较为灵活。三角形构图具有稳定、均衡但不失灵活的特点。如图 6-6 所示。



图 6-6 三角形构图

3. 十字形构图

十字形是指一条竖线与一条水平横线的垂直交叉。十字形给人以平稳、庄重、严肃感,体现出成熟而神秘、健康向上的特点。因为十字最能使人联想到教会的十字架、医疗部门的红十字等,从而具有神秘感。十字形构图不宜使横竖线等长,一般竖长横短为好;两线交叉点也不宜把两条线等分,特别是竖线,一般是上半截略短,下半截略长为好。如果两线长短一样,而且以交点等分,给人以对称感,但是会减弱其表现力。

十字形构图的场景并不都是简单的两条横竖线的交叉,而是相仿于十字形的场景均可选用十字形构图。例如,正面人像,头与上身可视为垂直竖线,左右肩膀连起来可视为横线。也可以说,凡是在视觉上能组成十字形形象的均可选用十字形构图。如图 6-7 所示。

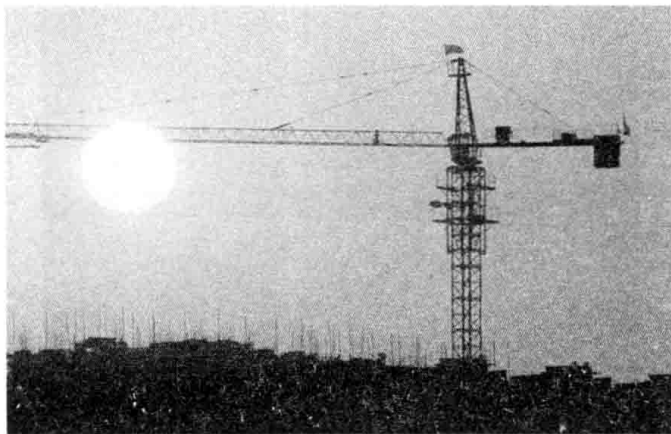


图 6-7 十字形构图

4. 黄金分割式构图

黄金分割在西方历史上被认为是最神圣、最美妙的构图原则,它被广泛运用于绘画、雕塑、建筑等艺术之中。将黄金分割运用到电视画面构图中也具有一定的美学价值。黄金分割式构图就是将一个画面纵横画成三等份,使整个画面成井字形分割,井字形的四个交叉点上就是安排主体的位置。实践证明,运用黄金分割式构图会增强画面的艺术效果,能够给人以悦目的视觉效果。如图 6-8 所示。

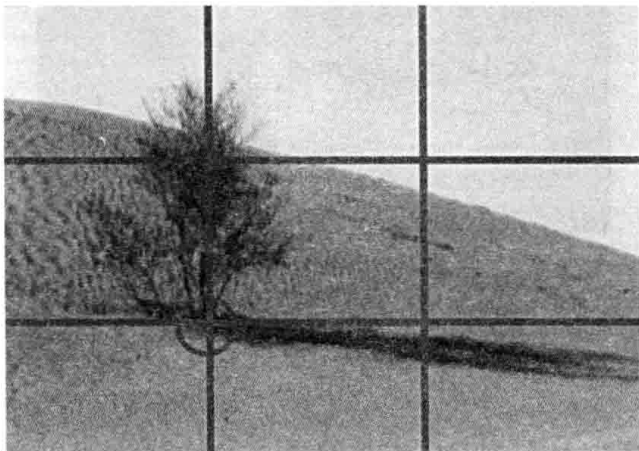


图 6-8 黄金分割式构图

三、构图的要素

1. 对比

对比是被艺术家所运用的一种常见的表现技巧,也是人们很熟悉的表现方法。在这里只探讨电视摄影中的对比。

(1) 认识对比

对比在摄影艺术中是指把两种不同形态、色调、影调、线条等造型元素进行互相比较,使画面中主体形象或主体形象的重要性加以突出。能够形成对比的是“两种不同”视觉元素之间的差异:差异大,对比度就大;差异小,对比度就小。例如,把两个相同直径的黑白圆进行对比,即把白色的圆放在黑纸上,黑色的圆放在白纸上。虽然这一白一黑是同样大

小,但人的视觉却感受到白色的圆要比黑色的圆“大”些。这也是视觉的对比错觉。在生活中,人们经常可发现胖人穿黑色的衣服显得瘦一些,而瘦人穿浅色衣服好像会显得胖些。还有另外一种现象是把两个相同大小的圆,一个放在面积大的背景上,另一个放在面积小的背景上,人们会感到小背景上的圆要比大背景上的圆“大”些。将同一亮度的两个圆放在明暗不同的背景上,人们就会感到放在暗背景上圆的亮度比放在亮背景上圆的亮度要“高”。

以上这些都是一种对比错觉,构图中对比的运用往往就是利用了这一点。

(2) 从造型视觉元素上认识画面中对比的类型

第一,形态的对比,即将不同形态的物体放在同一个画面中进行对比,如直线和曲线的对比、竖线和横线的对比、静态和动态的对比、虚与实的对比等。这些物体的形态对比,使画面构图呈现出多样性。通过对比获得构图的统一,通过精美的画面结构获得形态对比应有的艺术效果。

第二,影调的对比。影调的明暗对比是构图的视觉元素,也是画面结构的重要因素。它是处理造型和渲染画面气氛的重要手段。影调的对比是指利用画面上产生的明与暗的差异形成的强烈对比,使画面上形成视觉的吸引力,往往用来突出画面中的主体。一般来说,画面上的明暗对比有三种情况:一是主体对象亮而它四周环境暗,构成明暗对比强烈的效果;二是主体对象暗而它四周环境亮,构成明暗对比强烈的效果;三是将亮的或暗的主体安置在中间亮度的背景上,产生较为柔和的明暗对比的效果。由于对比度强弱的差异,画面上就形成了硬调和软调两种情况。

第三,色彩的对比。利用色彩差异产生的对比来表现作品的思想、情感,作为构图的色彩对比有以下四种情况:第一,色相的对比,它是指未经掺和的色彩的对比,如原色的对比。这种对比效果是色彩反差强烈、鲜明突出。第二,色的明暗对比,它是指色别的明暗度对比,或同一色别的明暗对比,或色别与黑白间的对比。第三,色的冷暖对比,它是指色彩中的“暖”色调和“冷”色调之间的对比。第四,色的面积对比,它是指两种或两种以上色块在画面上所构成的量的对比。影视摄影中既要考虑一场戏内的色的面积安置,还要考虑几场戏之间的色的基本倾向(色调)的对比。色彩的对比不仅是一种视觉注意的手段,更重要的是它将对作品产生的情感和思想表达起到很重要的作用。

(3) 对比在画面构图中的意义

对比是画面构图中最常见的也是非常有效的表现手段。在影视色彩创作中,摄影师要通过画面的构图努力表现事物的特征,如形的特征、色的特征、质的特征、线的特征等,并将这些特征概括和集中起来形成视觉注意及简洁的画面构成,用以表明作品的思想。为了表现出事物的特征,需要通过对比手法来达到画面构图表现的目的。影片《归心似箭》《再生之地》《黄土地》《大红灯笼高高挂》《菊豆》等之所以取得了较好的艺术效果,就是因为它们准确地运用了对比的手法。在这些影片中,对比手法不仅表现了事物的特征,更主要的是准确地传递了作品的思想和情感。

对比的结果往往会使主体形象具有生动性,从而引起观众的视觉注意。因此,对比是画面中突出主体的有效手段。无论从什么方面讲,影视画面就是要塑造醒目的视觉注意中心——主体。通过物象形态的对比,色调和影调的对比,可以十分有效地突出画面的主

体。通过对比的处理使主体的轮廓特征、形态特征、色彩和质感的特征等得到强烈表现,这构成了主体与别的事物的强烈差异,从而引起观赏者视觉的注意。

对比是多种事物的对比,对比的结果使画面多样且统一、和谐,这是观众产生美感的基础,如色彩的构成,线条、形状的构成及倾向等,特别是影调和色彩的对比所构成的气氛和情感渲染会对观众的心理和情绪产生积极的影响,产生美感。对比作为一种创作手法,可以形象地、生动地揭示人物的情绪和表达作品的思想,同时也可以表现创作者自己的情感。例如,影片《再生之地》利用影调明暗的对比,表现了战犯们思想改造的过程,最后用明亮的色调表现了他们被释放回国时的心情,这和影片开始时的低沉压抑的色调形成鲜明的对比。又如电视剧《病毒·金牌·星期天》中地铁站的那场戏,正是运用形的大小对比、量的多少对比来揭示主人公的孤独、失落、迷茫的心理。再如影片《黄土地》中通过动与静的对比(大量的静态构图来表现翠巧一家艰苦单调的生活,用动态构图来表现腰鼓和用敲腰鼓的动态构图表现欢快心情)反映了翻身农民掌握自己命运后欢快的心情等。

对比可以加强画面纵深感的表现。近大远小、近深远浅、近浓远淡的对比,都可以强化画面的纵深感,形成较为立体的画面空间。

2. 平衡

平衡是指画面上力的支点两侧的量、形、结构等在视觉上形成力的平衡统一。在影视艺术中,导演常常利用这种方法突出群体中位于中央位置的人物的的重要性。

眼睛看到影像时会极力整合不同的元素,视觉艺术家有时会将构图要素称为“重量”。在影视画面中,导演会将“重量”平均分配,以取得平衡感,但完美的对称是很少发生的,相反,不平衡的构图比平衡的构图更有趣味。当物体在画框中处于平衡状态时,它和上下左右四边的相对重量都相等,因此构图看起来是平衡的,但同时,这也容易显得太过平淡且缺乏深度。不平衡的构图更有动态感,也更具视觉上的冲击力,可以带来不稳定或紧张的感觉。形成这种现象的原因是画框较重的一侧看起来会让人感觉仿佛要把较轻的一侧拉过来一样。

画面中的特定位置都有其象征意义,换句话说,将人或物放在画面内的某个部分,即代表导演对该人或物的意见或评价。一般来说,画面内分中央、上部、下部、边缘几个区域,每个部分都能代表隐喻和象征意义。

银幕的中央往往是视觉上最重要的,也是一般认为的注意焦点。给人摄影时,通常将人物放在观景器的中央。绘画时中央是透视焦点。因此,中央是主导的视线焦点。正因为如此,中央的区域显得理所当然而不戏剧化。写实类型的电影喜欢以中央为主导,因为这样显得四平八稳,在景框上不会干扰观众,使观众能专注于题材,不至于因为非中央的东西转移观众的注意力。

画面的上部往往象征了权力、权威和精神信仰。放在这个部位的人或物,似乎控制了下方,如拍摄王公贵族或名流往往采用这种方式。上部也带有强烈的上帝般的光荣,这种方式也常用于拍摄皇宫或高山。一般而言,若在上部的人物其貌不扬,给人的感觉即是危险而具威胁性的。

同时,这种象征法也不是一成不变。例如,当拍人物中景时,其头部一定在景框的上方,这当然并不代表象征意义。的确,场面调度较倾向于远景或大远景,因为特写镜头并

不能让导演在视觉因素的选择上有较大发挥;象征意义也较难表现,因为象征在某些程度上较依赖景框内各种元素的对比。

景框的下部则代表服从、脆弱、无力。放在此部分的人或物似乎都“弱”于上部,而且靠外缘的离黑暗太近,也常具“危险”之意。例如,一个画面中不止一人,那么在景框下的人物往往受景框上部的人支配。

左或右的边缘部分看起来都不太重要,因为它们离中央太远。它们靠近景框外的黑暗地带,许多导演喜欢用黑暗象征缺乏光芒,黑暗也与未知的、未见的、可怕的意象相关。通常,银幕外的黑暗部分象征被湮灭,甚至死亡。一般来说,不重要、被忽视、无名的人物都较靠近“不重要”的边缘。

导演努力使构图平衡的真正目的当然不是为墙上的画框拍出单个的个体,而是要创造出适合表现主题的构图,有稳定感且相对平淡的构图。例如,乔治·库克在他的电影《金屋藏娇》中使用了许多非常平衡的构图来传达演员斯宾塞·特雷西和凯瑟琳·赫本间对等的感觉。如图 6-9 所示。



图 6-9 平衡构图

另一个与平衡和不平衡构图有重要关系的就是“三分规则”,它要求导演努力避免把画框对切成两半(不论上下或左右),因为这种构图会太过平衡而平淡无趣。而把画框分成三等份,会减少对称感,从而产生更有活力的构图。倾斜的线条会带来趣味,会更有力地引导观看者的视线掠过画框。斜线带出的角度与不平的构图还可以加强镜头的深度感。

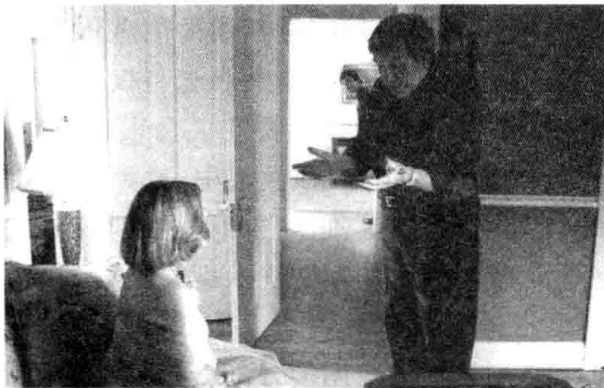


图 6-10 “三分规则”构图

影片《大鱼》中的这个镜头(如图 6-10 所示)是运用“三分规则”的极好例子。左下方 1/3 处坐着的女人和右上方 1/3 处站着的男人构成了一条强烈而有趣的斜线。

3. 营造纵深感

在一个固定镜头中,导演为了避免影像趋于平面,往往会丰厚其影像,如明确的前景、中景和背景都能带来纵深感。拍摄一个人(前景)站立在一面墙(背景)之前并不会产生纵深感,但如果类似树丛或者阴影的中景存在于两者之间,画面就会产生明显的纵深感。重叠的前景与中景或背景也能加强纵深感。画框中物体大小的变化以及物体处于平面内部也会有纵深感的表现,而颜色和亮度的变化也可以起到这种作用。



图 6-11 营造纵深感示例

两位主角在前景,树叶在中景,再加上港口的背景,这就使画面更具有深度感,如图 6-11 所示。这种方法不仅赋予影像纵深感,也可以大幅度改变对比主导焦点,给予影像含蓄或明显的特色。一个站在中景的角色,其前景往往会隐喻其意义,有些陪衬背景会暗示主体与环境本质合二为一。前景的轻纱可以象征神秘、色情和女性化,交错的窗槛则暗示了自我分裂等。这种原则也适用于背景,虽然背景的影响意义远不及中景和前景。

不平衡的构图和强烈倾斜的线条也可增加纵深感,并把观看者的视线拉进画框之中。当然,身为导演也要注意避免出现类似盆栽植物或电线杆之类的背景物体直接从一个人头后面出现的情况。

画面内空间范围的大小能够影响人们对画面的反应。空间是交往的媒介,人们在一个特定区域内对人或物所作的反应是一种持续不断的信息传递。空间是生物体自身的延长和扩展,显示权力和等级。研究发现,人的空间观念与权力阶层有关,主导性越强,拥有的空间也越多。在特定的区域里,一个人的重要性也会影响其所占的空间的大小。空间配置原则在人类社会中也比较常见。例如,在教室中,教师一个人所分配的空间就大于学生团体中每个人所分到的空间。人类的空间配置泄露了对权威的态度,无论自以为有多平等,也常逃不出这种空间传统。当重要人物进入拥挤场合时,大家也会为他腾出空间,并且通常让出的空间比自己占的空间大得多。

影视画面是一种空间,导演对画面内空间的分割是利用空间分配去规定、调整、再规定人物之间的相互关系。当关系确立后,导演可以通过改变摄影机的镜位继续挖掘更深的意义。

摄影机拍摄人或物一共有5种基本方位且每种方位都代表了不同的隐喻:完全正面,即面对摄影机的镜头,这是最亲密的角度,表示情感完全投入;3/4侧面是多数导演喜欢的拍摄角度,通常用来表示人物的不友善及反社会的情感;侧面,人物注视右方或左方,给人的感觉是疏远;1/4侧面表现人物的不友好或敌对情绪;背对镜头表示拒绝、疏远和传达神秘的感觉。

文化背景决定人的空间位置,距离关系也能表达与人物之间的关系,传达微妙的感觉。距离会受外部条件的影响,人与人之间主要有四种距离关系:一是亲密距离关系,半臂距离之内,表示人物的爱慕、安慰、温存。若被陌生人入侵,则会引起他们怀疑或敌意的反应。二是私人距离关系,约一手臂长,个人彼此之间能碰触得到,用于朋友、熟人之间,不至于排外。三是社交距离关系,120~360厘米左右,用于非个人事务或非正式社交场合,多半是三人以上的场合。如果两个人的场合保持这种距离就很不礼貌,影像中如用这种构图表示两人关系冷淡。四是公共距离,360厘米以上甚至更远,这种距离显得正规且较为分散,若是呈现个人情绪,会被视为无礼。重要的公众人物通常会在公众距离出现,因为其空间涵盖较广,手势及嗓音都需夸大以便能清楚表达。

导演选择不同的距离关系,可以传递出不同的信息,甚至是摄影机与被摄物之间的距离也可以传递特殊的信息。摄影机距离被摄物愈远,观众的态度就愈中立。尤其是公众距离,总会引起某种疏离感。相反,越接近一个角色,情绪感染力越不同。卓别林著名的格言就是:喜剧用远景,悲剧用特写。卓别林用远景时,人们会为他的古怪精灵和荒谬处境大笑,但是当他突然切进特写凸显情绪时,人们会发现好玩的地方不再可笑,因为此时人们往往会感受到他的情感。

4. 屏幕内外的空间

构图上的另外一个重要元素就是导演如何去使用影像画框之外的空间。画框会限制人们所看到的场景,但导演可以借由演员离开并再进到画框,或在取景上让观众特别注意到画框之外空间的布置,从而延伸画框空间。或许在画框中只看到一只狗的前半部,但是至少人们在潜意识中知道这只狗其余部分是在画框之外存在着的。

电影荧幕或电视荧屏外的空间会比舞台剧的空间来得“更真实”。当舞台上的演员离开后(到舞台拱架之后),观众也就不再期待看到他们的表演。但在电影和电视中,画框却更像是窗户,观众会感觉到只要摄影机向左或向右移动一些,就可以透过这扇窗继续看到刚刚离开的演员们。从某种程度上来说,通过让演员看向画框之外,导演就可以达到延伸画框的目的,同时加强对画框之外空间的使用。

有的导演喜欢开放式的构图,即喜欢画框外的空间,这种构图方式使人感到含蓄而内敛;有的导演喜欢封闭的构图,它与开放式构图相反,使人感到直接和明显。

从视觉设计上来说,开放的形式强调非正式、不突兀的构图,影像结构不明朗,组织比较分散,人与物看似也不是被故意安排的;封闭的形式则强调形式设计,大部分因素都显示是经过构图的精确安排,而视觉重量的平衡也都经过仔细设计。

开放式影像往往在艺术感上乏善可陈,其美感难以捉摸,常常稍纵即逝,似乎是从不经意的现实中取下的片刻,是一种偶然的、刹那的真实,影像的神秘正是其魅力所在。开放式影像会被戏剧所引导。例如,索德伯格的《毒品网络》就强调摄影机的流畅,紧紧地追

随演员。对这种片子而言,现实中的机缘巧合对视觉效果有决定性的作用,在荧幕上发生什么并不重要,似乎即将发生的才重要。有时看似简单的效果却是经过苦心研究而成的。

封闭式影像较具美感,构图感强,这种片子的摄影机好像在期待戏剧性的发展。人与物是安排在事先决定的镜位里。这种期待式的镜位象征了脆弱及宿命,摄影机好像在事情发生之前已经“知道”了一切。在希区柯克的电影里,一个角色会在构图边缘出现,摄影机处于不利角度,离动作太远。但突然该角色“决定”回到摄影机期待的区域。这种镜位使观众期待动作的发生,因为在直觉上人们期待有东西会填满该镜头的视觉空白处。从某种意义上说,开放式影像暗示选择自由和角度的机会更多,而封闭式影像则暗示宿命及意愿的无奈,因为角色无法作决定,而摄影机却能。

5. 画面的边框

画框的四周边缘也会带来另一种限制,特别在人是主要被摄体的情形下。假如拍摄一个人时,在其头顶和画框上端没有留下足够空间的话,观众就会觉得怪异。鼻子前的空间,有时也称为视线空间,指的是画框中人物所看的方向以及人物到画框边缘的空间。如果一个人看向左方,把这一角色放置在画面右侧时就可以在左侧留出视线空间,并且使关注点集中到人物所看的方向。如果看向左方的人被放置在画面左边,也就是鼻子几乎要碰触到左边的画面边缘处,此时观众注意力反而会集中在人物后方的空间上。

画面的边框原则也适用于对人物行走或是摄影机跟随人物动作时的拍摄。它的处理方式是在人物移动的方向留下导引空间,只有在追逐嬉戏中让被追者更接近甚至几乎碰撞到动作方向的画框边缘,这样有助于提升快要被追上的紧张感。图 6-12 就分别显示了恰当的和不当的头顶空间和导引空间,如在第一对构图中,前者中有太多的头顶空间,后者是比较典型或传统的头顶空间;在第二对构图中,前者骑脚踏车的人前方导引空间不足,后者前方导引空间有所改善。

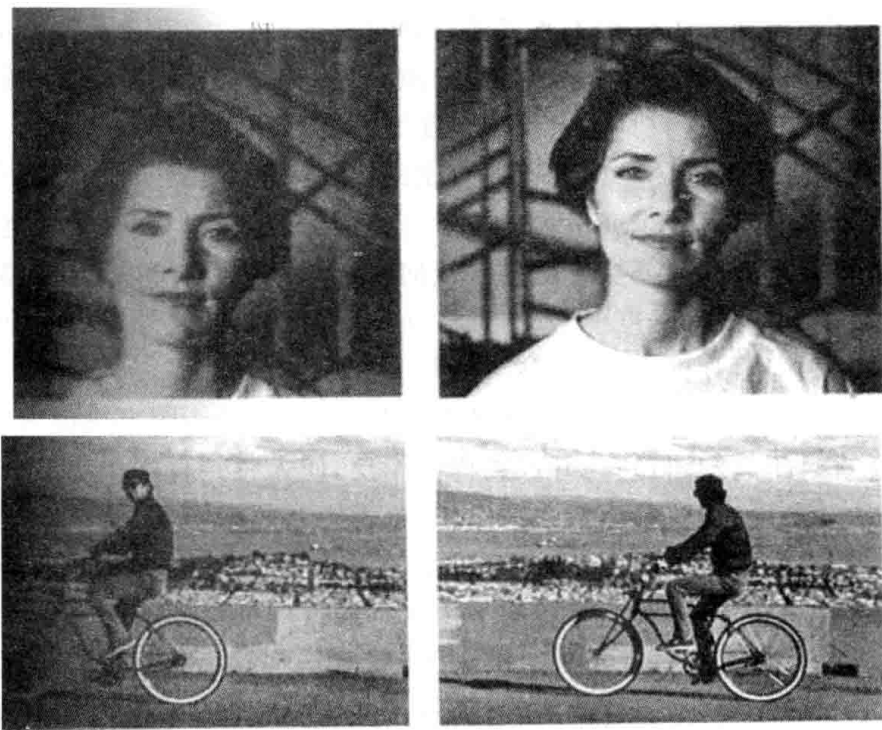


图 6-12 恰当的和不当的头顶空间和导引空间

导演可以用各种不同的方式来构图,可以像画家或摄影师一样,强调视觉对比主导。例如,拍摄暴力场面时,也可以用倾斜、弯曲的线条,富有侵略性的色彩,特写,大仰角,强烈灯光对比,不平衡的构图等。与其他视觉艺术家不同的是,导演还可以通过动作表达,此外,还可以借助剪辑、声音等表达。

第三节 灯光

导演费里尼曾说过,光是一切,它可以表示意识形态、情感、颜色、深度、风格。它可以掩饰、叙述及形容。光如果打对了,丑或傻的表情都能发出美丽或聪慧的光芒来。

灯光几乎可以决定一个影像的震撼力。在电影和电视中,灯光不只是为了照明,一个画面中的明暗部分不但影响整个构图,还能引导观众去注意某些物体或动作:亮光可吸引人们的注意力,或提示一个重要的举动;而阴影则能掩饰某些细节,制造悬疑。此外,灯光还能呈现质感,如脸庞上线条的柔软、木头纹理的粗糙、蜘蛛网的细密、玻璃的光泽、宝石的闪耀等。灯光也用光影来修饰物体,强光可以显示事物表面的质地:若是表面平滑,如玻璃或铜,强光一打则显出光亮或闪亮;若表面粗糙,如粗石头,经强光一照则会扩散更多的强光出来。在影视画面中常见的阴影有两种:相连阴影和投射阴影,两者对画面构图都很重要。所谓相连阴影,是指一个物体的某部分因其形状或表面特性,挡住了其他部分的光源。例如,当你在暗室中面对一支蜡烛,你的背部完全不受光,也就是被相连的阴影遮住;如果蜡烛的光透射在你身上,同时在背后的墙上留下影子,这就是投射阴影。

光与影可以帮观众了解某个场景的空间,在电影《夜阑人未静》中,就用顶罩灯圈住所有帮派成员,同时也塑造了人物的重要性,以最明亮而且照明最清楚的角度强调男主角的地位。

此外,灯光也影响观众对影像本身形状与质地的感受。当一只球由正前方打光,它看起来是圆的;但同一只球,若从侧面打光,所看到的会是一个半圆。霍利斯·弗朗普顿的短片《柠檬》,主要就是呈现一颗柠檬上逐渐变化的光影。此片正好证实电影史上的灯光大师约瑟夫·斯登堡曾说过的一句话,正确使用灯光效果,不但可以修饰任何物体,还可加以戏剧化。

一、灯光的要点

影视灯光具有四个基本的要点:质感、方向、来源及色彩。

1. 质感

质感,即光的质感,简称光质,它是指拍摄所用光线的软硬性质,可分为硬光和软光。

硬光,指来自许多自然光源和人造光源的直接照射光,如晴天的太阳光、聚光灯和回光灯的光线就是典型的硬光。此外,电脑光、激光灯、追光灯也属于硬光。

硬光的方向强且统一,照在物体亮暗面反差大,形成的阴影清晰明显。因此,硬光具

有鲜明的造型性能,它可以勾勒出被摄体的轮廓线条、表面特征,质感明显。硬光能产生清晰的影子,而且亮暗分明,反差较大。硬光能刻画物体立体感和轮廓线条,能创造环境的透视和纵深感,揭示环境的气氛和情绪。硬光便于控制,用挡光板就可以遮挡,从而控制照明的范围、改变光束的形状。此外,还可以通过反光板、柔光板等作用变成柔光。

但是,硬光照明的物体往往会产生过大的反差,时常会形成粗糙而生硬的图像。而且硬光容易产生杂乱的影子,从而使画面显得不干净,还容易造成较大的光比,分散观众的注意力,失去真实感。

柔光,也称软光,是一种漫散射性质的光,来自自然光源和人造光源,通过某种媒介而被扩散形成的散射光。柔光光线的方向分散,光束不集中,方向性不明显,影子边缘模糊,甚至无阴影,亮暗反差小。

柔光的作用在于,首先,它能降低物体表面的高低起伏,减弱粗糙程度和影纹层次。其次,由于柔光光束面积大,光束不集中,照度均匀柔和,常用来作布光时的底子光、背景光,以照亮周围的环境,能给人物和环境柔和、细腻、均匀明亮的造型,使画内充满柔情蜜意和细腻温和的气氛。

柔光的缺点在于,柔光照明距离的远近,会使其亮度差异悬殊,柔光易产生平淡的无立体感画面,不易控制光束。

2. 方向

所谓光的方向,是指光线由其来源到受光体所经过的路线。按光的方向划分,光大致可分为正面光、侧光、逆光、底光及顶光。

正面光是指光源非常接近摄影机,直接投向前面场景的光。在正面光的照射下,观众从画面上几乎看不到阴影,正面光的效果会使观众看到一个很平的画面。

侧光是由人或物旁边来的光,通常是为了使被摄体产生体积感,从而带出质感。侧光打在脸上可看到由鼻子、颧骨、嘴唇所制造的阴影,可以塑造出角色的轮廓。

逆光,如同其名,光源来自被摄物的背后,与摄影机位置相对,照在人或物身上可以形成一层明亮的轮廓。逆光光源可以放置在任何角度:高于主体或侧边各角度,甚至直对镜头,或由下而上。若在同一时间不使用其他光源,逆光可造成所谓的剪影效果。若与其他光源合用,则可以制造不温和、不突兀的气氛。这样的背光法则称为轮廓光。

底光是指光线来自物体的下方,底光常常被用来暗示画面外的光源。由于底光往往会扭曲相貌,通常也会被用来制造恐怖效果。当然,有时只是用来表现一个实际光源,如火炉等。

顶光的光源从人或物上方发出,通常是要描出人或物上半部的轮廓,和背景区隔出来。

灯光也可以依其光源特质的不同表现出不同的特性。在纪录片中,导演比较倾向用自然光或现场光。剧情片则会用其他光源来控制对象在画面上呈现的模样。例如,在剧情片中所看到的街灯或桌灯,并非主要光源,这些可见光仅是用来协助摄影师决定如何打光的。导演通常会努力把灯光打得与现场光一致。

3. 来源

一个镜头通常不会只有一个光源,灯光师们早已开发出一整套光源的规则,其中最基本的两项就是主光和补光。

主光就是拍摄影像时的主要光源,它可以从任何角度照亮主角人物或对象,此光源投射主要的亮度及明显的影子。至于补光,则是用来“修补”,可减低或去除主光所造成的阴影。主光和补光相互配合,即可营造出所要的理想光度。来自不同方向的光源可以任意组合,一个镜头中可以不用逆光,而只用主光和补光。

好莱坞电影的习惯是每个镜头内至少用三个光源,即主光、补光及逆光。逆光来自角色的后上方,主光从前方斜打过去,补光则来自靠摄影机不远的位置。一般情况下,主光比补光离角色近,亮度也较高,而逆光的光度则介于两者之间。通常,一场戏的主角都会有他个人的主光、补光和逆光。如果多了一位演员,前者的主光可变为后者的逆光,而前者的逆光则成为后者的主光。这就是三点式布光法,至今仍在被广泛运用。

在实际的拍摄中,每一个光源的安排都会随着镜位或画面构图而改变,即使所费不貲,大部分的影视剧拍摄中只要镜位改变,灯光也都跟着重新调整。当然,这些调整不见得要合乎写实的标准,但绝对有助于镜头的构图,并引起观众的注意。

三点式布光法特别适用于低反差布光。低反差布光不强调明暗对比,主要是在于其全面打亮的设计。通常,这样的光打起来柔和,暗处看来也有透明感。大部分电影、电视的喜剧片、冒险片、动作片和剧情片都大量使用这种打光法。低反差布光法并非只在如舞会或晴朗午后等明亮环境下使用,它是一种可以呈现不同光线以及表现一天中不同时间的布光法。

高反差布光法使镜头内的明区和暗区对比强烈,制造出高对比度的、更明显的阴影。使用这种方法时灯光显得较硬,补光被减弱或取消,这种效果被称为明暗法,即画面中同时呈现极亮和极暗的部分。高反差布光法通常用于恐怖场面或者黑色电影、电视剧中,如《七宗罪》和《沉默的羔羊》中就将这种布光法运用得极具特色。

4. 色彩

许多观众认为电影灯光不外乎模拟白花花的阳光,或昏暗的室内灯光。事实上,只要在灯光器材上加上一层透明的色纸,一个布景就可以调成各种色调,如导演通常会用橙色调滤镜使烛光暗淡。当然,色彩的变换也可以是非写实的,在电影《伊凡雷帝》第二部分的一个镜头中,爱森斯坦突然将一道蓝光打在一名演员身上,以突显此人在得知自己命在旦夕时的恐惧,这样的手法往往有出人意料的效果。

20世纪40年代,彩色电影开始流行,但此前人们已做过多种尝试。梅里埃的某些影片就用手工上过色,他让每个画师负责一分钟胶片的着色,按流水线的方式加工。《一个国家的诞生》(1915)最早的版本是印在染色的胶片上,借以渲染不同的气氛。亚特兰大大火的场面被染成红色,夜景被染成了蓝色,恋爱场面的外景则被染成了淡黄色。后来,许多默片导演也用这种技巧来表达不同的心情。

对影视艺术来说,彩色现在已成为通用的标准。安东尼奥尼曾说过:“我们得干预彩色电影,去除它惯常的真实性,以当时的真实性取而代之。”^①在《红色沙漠》中,安东尼奥尼在外景地上喷洒颜色,借以制造内在的感觉。为了制造现代工业社会丑陋的形象,他将工业废料、河水污染、沼泽和大块地区都染成了灰色,也象征了女主角单调乏味的生活。

^① [美]路易斯·贾内迪:《认识电影》,焦雄屏译,世界图书出版公司,2007年版,第24页。

每当红色出现时,它代表了性的激情。然而,有如其缺乏真情的性关系一样,红色仅是对普遍存在的灰色一个无力又苍凉的遮掩罢了。

在心理方面,色彩是影视中的下意识元素。它具有强烈的情绪性,诉诸的不是意识和知性,而是表现性和气氛。心理学家发现,人们喜欢“解释”构图线条,却消极地接受了颜色,容许它来象征心境。也就是说,线条常与名词联系起来。线条是阳刚的,色彩是阴柔的。色彩和线条都暗示了一定的意义,但它们的方式不同。

色彩的象征意义自古就存在,而且往往与文化有关。但在不同的社会中会呈现出惊人的相似之处,一般而言,冷色,如蓝色、绿色、浅紫色等代表了平静、疏远、安宁,在影像上较不突显;暖色,如红色、黄色、橙色等代表了侵略、暴力、刺激,在影像上十分张扬。

有些导演故意利用色彩的俗艳来展示特殊的情感。例如,费里尼在《朱丽叶与魔鬼》中用古怪的布景、服装来说明演艺世界俗丽却有着吸引人的魅力。鲍勃·福斯的《歌舞酒吧》时代背景是在德国纳粹初起时,其色彩的使用就故意造成“分裂”的神经质感觉,强调20世纪30年代偏好的深紫色与不和谐的绿色、紫色、金色、黑色和粉红色的华丽组合。

彩色片中常用黑白片段来代表过去的时光,有时还会让黑白片段来营造象征气氛。当在彩色片中插入黑白段落的方法过于造作或明显时,比较好的方式反而是尽量少用颜色,让黑白色突显。德·西卡的《费尼兹花园》背景设在法西斯时代的意大利,电影的前段充满耀目的金色、红色及各种绿色,法西斯的压制越来越猖獗时,色彩就慢慢消退,结束时电影只剩下白、黑、灰蓝色了。类似的手法在《美丽人生》中也得到了体现。

有时为了表达特定的主题,黑白或许比彩色更合适。若要传达忧郁或淳朴感,拍摄时用黑白色比较容易营造气氛。斯皮尔伯格的《辛德勒名单》就是个例子,影片使用黑白影像呈现出了晦暗的大屠杀主题,只有一个小女孩的影像是彩色的。有些音乐电视片也把彩色和黑色混杂使用,用以加强气氛或是特定音乐的意义。

打光技巧通常都是运用在拍摄中,但计算机合成画面让导演能够创造出虚拟的灯光设计。功能强大的计算机技术能让导演增加画面整体的亮度,或是特定方向的灯光效果。导演在现场拍摄的时候通常也会利用灯光隐藏现场中不必出现的大量细节,让空间可以更清楚地呈现出来。相反,数字灯光却是由简单的元素一点一点建构起来,因此非常耗费时间。

20世纪80年代,计算机科技日新月异,它可使黑白片彩色化,这引起部分电影电视人及评论家的抗议。将某些类型的片着色,对影片的破坏并不严重,但有些片子一旦变成彩色将是一场灾难。例如,将《公民凯恩》这样精致的黑白片上色的话,其黑色电影的灯光风格及出色的深焦摄影将成为一场浩劫。不管怎样,色彩已经成为影视片画面构图的重要支配力量。

二、打光的方法

1. 电影与电视在打光上的比较

与影视制作的其他层面一样,胶片电影和电子影像的灯光表现手法已经逐渐融为一体,这主要是因为电子摄影机的技术特性在日益进步。在20世纪50年代,电子摄影机需要有极强的光亮度才能产生影像。这种光亮度称为基本亮度。电视节目通常是用三部摄

影机同步拍摄播出的,所以光线的设计必须要保证有足够的照明,且不论是哪一部摄影机在拍摄,全部的表演区域都要有光线,于是造成了照明时缺乏深度对比,平均用光的平淡效果。

相反,胶片的高感光度使影片设置人员可以用较低的光亮度和更自然写实的光线到外景现场去拍摄。在电影上使用单一摄影机拍摄的方法,产生了电影式照明,即在摄影机位置改变之后重新打光。这是一个缓慢的过程,同时,在电影灯光表现手法上花费的时间越多,掌控起来也就越有难度。

随着电子影像技术的改良,胶片电影和电子影像的差距也随之减小,而电影灯光的表现手法也渐渐开始应用在标准清晰度电视上。从1940年以来,美国所使用的就是有525条扫描线的NTSC系统。在当时并没有被称为标准,是因为这是那个年代唯一的电视系统。随着高清晰度电视的发展,旧的电视系统才会被称为“标准”。在高清晰度电视的使用中,胶片和电视的光线差异就更少了。

胶片摄像比电子影像受强光的影响小,因为胶片上每个连续的影格都是全新的感光区域,不会受到先前画框的影响。在电子摄影机中,每个画框架都是由成像装置扫描而成的,所以所有画面元素都被保留在像素之中。因此,电子影像也就更需要扩散滤镜或低反差滤镜。有时在电子影像中,比较大块的黑色区域还会出现很多的干扰信号。这个问题的解决方式是可以使用辅助光,使这些阴暗的区域在亮度上有所提升。

相对电子影像,胶片仍然有着更大的宽容度和反差范围,并且它能呈现出光亮度的更大的范围(即从场景中最暗到最亮的差别)。这也就意味着,胶片电影在画框中较暗和较亮的区域内要比电子影像具有更多的细节。随着更新的数字摄影机的问世,它们在对比范围表现上的差距也在逐渐减少。

2. 打光准备

灯光处理也与制作上其他元素一样,需要预先的筹备工作。导演必须充分了解所要拍摄场景的特性。拍摄前的工作有很多,如想要建立怎样的气氛,需要怎样的灯具,需要哪些打光配件,场景预计在几点拍摄,真正拍摄的时间是几点。

在进行外景拍摄时,对外景地点进行细致且有系统的勘探是非常必要的。需要去调查每个外景地点,才能决定需要多少灯光以及灯具如何安装,需要多少工作人员去架设灯光,或是去操作反光板。在计划拍摄的确切时间前,实地考察一下现场也是相当重要的。因为从早上到下午,太阳的位置和光线情形往往会有变化。

对灯光的需求量和安装方法有了一定的概念后,就要开始调查电力供应的问题,如需要多少电力,拍摄地点确切可提供多少电力,这时要去察看一下配电箱,并画出回路图。还要确定有多少插座可用,它们都在哪里,若需要另外改接回路,需要多长的延长线,知道当需要打开配电箱时应该和谁联络,需不需要雇用持证的电工技师。如果外景地点电力不足,是要租用发电机还是跟附近的住户协商,向他们付费用电。

同时,还要考虑如何去运送灯具设备。灯具和附属配件往往都是大而笨重但却易碎的。需要怎样的车辆去运送设备,到达现场后要如何搬运。基于以上情况有必要列出一张清单,以作备忘之用。

3. 室外光线处理

(1) 利用自然光

在户外拍摄,通常表明可以有足够的光亮度来满足几乎每一种胶片或者电子影像系统所要求的光亮度的基本需求。太阳本身就是一个极强的主光,不仅可用来确定时间(根据色温和影子角度判定),而且可以确定光线的方向。在阳光照射下的地方拍摄,是最简单也最普遍的方法。

早上和午后的阳光,会产生出较长、轮廓较明显的阴影,创造出一种更轻松的氛围和更具戏剧性的影像。同一处高山湖泊在早、中、晚不同时间段的拍摄中,看起来会不太一样。每天不同的时间,也会影响到影像的色调。午后的影像接近黄昏时的黄金色。有的摄影师赞美这段阳光为“黄金时间”,并安排摄影进度来充分利用这段时间所带来的气氛。因此,有无数的影片会选择辉煌如霞的夕阳作为背景。

户外光线的质感,有着一个从极刺眼到柔和而弥散的变化范围。事实上,自然光也是不同光线质感的混合物。太阳可以有极强烈的直射光线,但经过云层、建筑物或是地面的反射后,又成为较柔和、扩散的光线。在大多数情形下,经过反射后的阳光光线还不足以当成辅助光来使用。如果没有适当的辅助光,阳光所照射的影像极有可能会超过成像装置所能处理的对比程度。结果,户外的光线通常都需要降低对比度,通过这种方式来减少明亮的阳光和黑暗的阴影之间的亮度差距。

(2) 降低反差

把另外的辅助光加入场景中是户外拍摄降低反差的一个方法。这也是专业电影电视公司(即使是在极亮的户外)也普遍要使用人造光源的原因。这情形就必须使用像 HMI 灯、Kino 灯这样有着 5500K 日光平衡的灯具,或是在钨丝灯前加上蓝色滤纸,转换为日光的色温后才行。

较简单且便宜的日光平衡辅助光方法,就是使用反光板。反光板是把光线反射回场景中的极有用的方法。反光板可以把日光反射回场景中,当成辅助光来使用。如果日光是主要来源,那么反光板就要被安放在传统辅助光的位置(与主光在摄影机的不同侧)来把日光反射回场景中。反光板可以手持或安装在架子上,略高于眼睛的位置。如果反光板放得太低,或是造成一种轮廓太过清晰的光线的话,看上去就会显得做作,不自然。

另外一个降低反差的方法是在整个场景上方悬挂大幅柔光布或其他光线扩散装置,这样可有效地减少阴影,造成柔和的、梦境般的、高度扩散的照明。在阴影下拍摄,或是阴天拍摄,也可有同样效果。

有时还必须在摄影机镜头前加装滤镜,来控制户外光线。在太亮的户外场景中,中灰滤镜可以降低光亮度,如果想使用大光圈拍摄而减少景深的话,这种方法也同样有用。去薄雾或 UV 滤镜,有助于减少阴天或有薄雾时的蓝色感觉。偏光滤镜可使来自玻璃或水面的反射减至最少,低反差或软调反差滤镜可以减少对比程度。滤镜也通常会造成一些影像品质的损失,但对许多场合来说,这也是应付现场现有光线唯一有用的方法。

(3) 保持连续性

当太阳是主要光线来源时,就会有因光线所引起的潜在连续性上的错误。影视剧通常是不按照顺序拍摄的,因架设摄影机而有长时间的拖延也是很正常的事。在时间上有

连续性的众多画面很可能是在不同时间,甚至是不同天、不同星期拍摄下来的。如果要实现剪辑后完美无瑕的影像品质,那么每个画面中的光线就必须要保持持续性。如果前一个画面是在日光直接照射下拍摄,接下来的画面却是光线柔和的话,就会令人感觉奇怪。同样,光线的方向也要保持一致。一个正午拍摄的画面,几乎不会有影子,但如果接下来的画面要在下午拍摄的话,就会有明显的影子,那就有了连续性的错误。

太阳在一天中自然色温上的变化也可能造成连续性上的错误。下午4点和6点的色温也是有差异的。使用电子摄影机上的自动白平衡功能,或在胶片摄影机前加装彩色补偿滤镜,都可以用来修正色温上的细小改变。但是无论如何,都是无法将阴影和总体光线品质中的变化消除殆尽的。

要避免这种因光线所引起的连续性问题,唯一的方法就是要极度谨慎地安排拍摄进度。在光线变化很快时拍摄又长又复杂的场景是肯定会出现问题的。在拍摄进度上,把相同光线的场景聚在一起拍摄,并尽量避免在一天不同时间拍摄相同场景的不同段落。

(4) 夜晚拍摄

在剧情片中,会出现很多夜晚的场景。在晚上拍摄,也就是制作人员所称的夜间拍摄夜景,这有着最具说服力的画面呈现。对夜晚灯光处理的最大挑战,就是去决定有说服力的、可信的(正常起因的)光线来源,像是商店窗户、街灯,或是明亮的月亮等来照明场景。人造光源就是用来模仿来自上述光源的光线的。如果演员避免穿黑衣服,不会和背景混合在一起的话,夜晚的光线就会比较容易处理。

黄昏拍夜景也就是在黄昏时拍摄。天空的微光中还有些蓝颜色存在,人造光就会是主光来源。黄昏时拍摄最大的问题是微光太过短暂,光线情况变化迅速,需要经常性地去看并调整灯光。

另外一种方式,称为日间拍夜景,它是一种广为使用的拍摄技术,用来在白天拍摄本应属于夜晚的镜头。这种技术涉及要增加对比和使空间变得较暗,通常会加上深蓝色的滤镜。有些摄影师使用灯光平衡(3200K)的胶片,但不加橘色色温转换滤镜,从而让画面上的日光呈现蓝色,之后再故意曝光不足1.5~2.5档左右。胶片冲印厂也能在印片时加强日光夜景的效果,若经过正确的调色、测试,电子影像也能做出日光夜景的效果。如果在灯具上再加上淡蓝色的滤镜纸,场景看起来更像夜晚,这主要是因为传统上月光都会被认为有着蓝色的感觉。

(5) 应付天气状况

在户外拍摄时,天气有时也会极大地改变光线的质感。一个葬礼的场景,在乌云密布的情形下和在明亮阳光下,有着不同感觉。阴天高扩散的光线,通常会影响到彩色影像。低对比的光线,可以使特定颜色变得更淡,更不受注目。在雨刚停的时候拍摄,就可拍到无数来自水面的反射。雪、雾都能创造出煽情的气氛。在电影《神谴之日》中,导演卡尔·德莱叶对云雾缭绕的森林中弥散着光线进行了有效的利用。温度上的极冷极热,也可以改变光线质感。在沙漠中,公路上袅袅升腾的热气,就能产生令人难以忍受的炎热感。

当然,人们无法控制温度和天气,不过当机会出现时,也可以好好利用这些自然景象。专业影片摄制者也会利用造雾机或造雨器,来“制造”天气。把街道弄湿,使水面闪闪发光,也是惯用手法。不过,即使没有任何特殊来源,不同天气的光线情形,也会有不错的气氛感

可供使用。靠天气预报、一些耐心和运气,电影工作者是可以善用自然天气的优点的。

4. 室内光线处理

室内光线处理需要有灵活应变的能力,即一种即使是在困难的情况下,尤其是在外景拍摄时,也要努力达到目的期待。如果一个摄影棚中装备有头顶天花板铁架、一套完整的灯具设备以及其他必需的配件,那么在这里灯光就比较容易控制和架设。朋友家的客厅、邻居家的餐厅或者学校的演讲厅或是影片的极佳取景场所,但是对灯具的安装或可用电源的获得来说,很有可能就是噩梦一场。良好的外景勘探有助于缓解某些问题,但要成功地处理室内光线,还是要求有能力去应对各种不同的情况。

(1) 在现场光和低照度情形下拍摄

在某些情况下,依靠头顶灯具或透过窗户射进来的日光都是可以进行室内拍摄的。对胶片和电子影像来说,用现场光拍摄比以往任何时候都是一个极好的选择。随着镜头制造技术的进步,镜头对光的灵敏度是愈来愈高了,电子成像系统也不需要太多的光线才能录下影像。不过即使如此,利用现场光来拍摄也不一定就能有令人满意的影像。即使做得到,也不容易去控制现场光的亮度、色温或照射方向。因此,用现场光来拍摄,需要某种程度上的交替换位和妥协。而且所谓现场光,所指的几乎都是室内布景的较低照度的光线。一般来说,使用胶片在低照度的光线下拍摄要比使用电子影像容易一些。如果现场光不足的话,一般的解决方法就是更换感光度更高的胶片。专业的影片摄制人员,在拍摄时通常会使用两种胶片:一种是感光度较低、粒子较细的胶片,在光线极佳的户外拍摄时使用;另一种是感光度较高、灯光平衡的胶片,在室内或低照度拍摄时使用。胶片制造厂也一直在对胶片的感光度进行改良,使其对光更灵敏,形成的画面也更清晰。

(2) 反射光线

外景灯光的普遍问题是如何藏灯(尤其是轮廓光),而不被摄影机拍到。大多数拍摄现场的天花板都太低,无法悬吊灯具。在一个拥挤的室内,反射光就是把光线由天花板或墙壁反射回去。把灯具朝向天花板,并调整到合适的角度,光线就可以照射到所需的区域,这样就会有既扩散、均匀的光线,又能给拍摄地点带来最基本的光亮度。例如,当天花板和墙壁(最好是白色)被照亮时,光线就会反射回场景中,形成极柔和、均匀的照明。

当然,如果天花板太高或是太暗,就无法反射光线。天花板是白色或较淡的颜色时效果最好,因为反射光在反射时会吸收到反射表面的颜色。这类颜色上的细微变化,对胶片来说不太好处理,但电子摄影机上的白平衡功能则可以轻松地做到正确的颜色调整。

如果反射光无法起作用,可采用加大布景中的真实灯具的亮度这一方法来解决。这个真实灯具有可能是场景中的台灯,也有可能是合理出现在画面中的灯具,恰当的做法是更换成瓦数较大的灯泡。

有时放置极小的灯具,可以很容易地被隐藏在场景中物体的后方,这种灯对一些难以架灯照明的地方极有帮助。

(3) 混合照明

当一个场景的光线同时包含有日光和人造光时,无论是用胶片还是以电子摄影机拍摄,要维持正确的色彩平衡是极不容易的。混合照明在室内拍摄时是很普遍的。设想一下有一个人坐在客厅的休闲椅上,从背后大扇窗户中有光线照射进来。太阳光的色温和

照射在演员脸上的主光和辅助光有较大的色温差。对任何一个摄影师来说,在这种混合照明的情况下,色彩平衡就是大问题。如果使用日光平衡的胶片,人的脸就会偏红;如果改为灯光平衡的胶片来拍,脸部就是正常的,但背景的日光就会非常蓝。对电子影像来说,不论是采用室内光线还是室外光线来做白平衡,情况也都一样。不过有几个方法可以解决这个问题:一是可以在窗户上张贴橘色滤镜纸(这类滤镜纸和灯光平衡胶片在日光下使用的滤镜纸相同);二是配合日光色温,改用和太阳光色温一样的日光平衡灯光;三是在灯具前加装蓝色滤镜纸,把灯光的色温提高到与太阳光相同。任何一种做法,都可以使所有光线的色温极其接近。

另一种混合光源,就是一般商用建筑、学校经常使用的日光灯,这类灯是高频荧光灯。日光灯的光线会使光谱散开,只发射出极少的波长,通常是绿色和蓝色,绝少会是红色。街道上或大卖场中的水银灯和钠灯也会出现相同的情况。如果使用日光灯,电子摄影机可通过其白平衡功能达到令人满意的结果,但对胶片来说就会出现一些问题。不完整的光谱,有时会误导某些色温表。大多数摄影师会使用灯光白平衡的胶片在日光下拍摄,但就灯管种类来看,日光平衡的胶片或许会更适合。如果日光灯的光线混杂着日光灯、钨丝灯,甚至高频荧光灯,结果恐怕会相当令人不满意。冲印厂和非线性剪辑系统或许稍微修改颜色,在镜头前装滤镜也可有所帮助,但因为日光灯有很多种,所以需要预先做一些测试。最简易的方法就是关掉日光灯,完全用钨丝灯或高频荧光灯来照明。事实上,在混合光源的情况下,最简单的做法就是遮掩住其中一种光源。在窗户上挂上厚重的窗帘可以消除或减少日光,让灯光成为场景中的主要光线。相反,关掉灯光,利用从窗户进来的日光拍摄也是可行的。根据所拍的画面内容,让背景窗户照进来的光线偏蓝,这种方法也是有效的。显然,这种情形在胶片电影和电子影像中越来越常见了。

打光绝不只是为了求得适当的曝光而已,它更是一种在画框中引导观众视线的方法,一种建立角色、情绪及影像的戏剧质感的途径。灯光可以建立时间性,带出或隐藏特定的颜色,创造出安全或危险的氛围。光线也可用来强调或是淡化深度,有助于确认三维空间的空间感。

观众总忽略生活周遭的光线,因此影视片中的灯光常被视作理所当然。然而,作为导演必须重视每个镜头的灯光。一个镜头的外观均以灯光的质感、方向、来源及颜色来控制,导演可单独运用或一起配合使用来帮助表现影视画面。可以说,每个镜头每个画面在拍摄时,没有一个细节比“灯光的戏剧及其冒险”更重要。

同一个场景或主体可以有完全不同的解读,这取决于画面构图取景、摄影机移动、颜色和色调上的操控。画面构图的能力是影视艺术的基础。如何选择并控制画面的品质和类型是导演必须面对的重要问题。

练 习 题

1. 使用摄影机或照相机练习各种构图的方法。
2. 学会使用各种光线进行造型。

3. 在混合照明环境中拍摄一组镜头,并使之符合造型需要。

拓展阅读书目

1. 高雄杰:《影视画面造型》,中国电影出版社,2004年版。
2. 李宏虹:《现代电视照明》,中国广播电视出版社,2005年版。

第七章 导演与声音

教学重点:了解声音对影视艺术的意义,深刻认识声音的叙事和造型功能,熟悉影视艺术中声音的各种存在形式及如何创造性地运用各种声音。

教学难点:掌握声音的功能和基本要素、声音的形式以及各种形式声音的功能作用。

有一句广告词是“没声音,再好的戏也出不来!”的确,没有好声音的衬托,再好的影视作品也无法发挥出它的魅力,烘托不出非凡的气氛效果。

声音效果已成为渲染影视之路上的一道风景,它丰富了影视作品中艺术表现的角度,拉近了观众与电影、电视之间的距离。特别是观众在观看电影时,除了去感受饕餮视觉的画面效果,还要去体会难以言表的音响效果。

人们早已习惯生活在声音的环境中,对环境的认识大都来自视觉。因此,日常生活中的声音,一直都是人们视觉焦点中的背景信息罢了。同样,人们都会说“看”电影、“观众”,而不说“听”电影、“听众”,因为习惯了把声音视为只是电影流动影像的附属品。

另外,人们也无法把影视声音暂停,像研究镜头中的场面调度及摄影一样把声音“冻结”并对其进行研究。人们可以很容易研究一组镜头的剪辑,但无法将声轨转出来研究。在影片中,声音及其构成形式相当难以捉摸,但这种特质也是声音之所以具有威力的原因之一——声音可以达成强大效果引起人们的注意。因此,要研究声音,必须先学习“听”电影或电视。真正对声音的研究是从有声电影出现后才开始的。最早的电影是无声的,曾被人们称作“伟大的哑巴”,一直到1927年第一部有声电影《爵士歌手》上映,才开启有声电影时代。而电影声音的发展历史和对电影声音的研究代表着电影、电视声音的理论和实践水平,所以在研究声音时,人们常侧重从电影的角度出发。

第一节 有声电影的历史

早在19世纪,人们就有了创作有声影片的设想。1899年电影在爱迪生的实验室里已经能够发出一些声音。卢米埃尔、梅里埃以及其他一些人曾经利用在银幕后面说话的办法使影片带有声音。1900年以前,百代曾经举行过几次歌唱片的放映会,同时,巴隆和劳斯特则设计了一种巧妙的声画同步方法。

在20世纪初,法国亨利·约利和高蒙的努力已经有了成就。同时,爱迪生和阿克托

封在美国,海普华斯、劳斯特和威廉森在英国,麦格努森和保尔生在斯堪的那维亚半岛各国,都取得了同样的成果。可此时电影还停留在无声艺术的阶段,甚至一度有声电影遭到了放弃。当时,人们能够将动作和台词同步起来,利用压缩空气来扩大声音,使聚集在高蒙大剧院的 6000 观众都能够听见,但发出的声音却带有浓重的鼻音,而且同步方法仍不完善。演员必须将他们嘴唇的动作同留声机唱片“重现”的声音设法配合起来。到 1914 年,对有声电影的研究几乎已被放弃了。

一、有声电影的诞生

幸运的是,无线电广播的发展让有声电影看到了新的曙光。声音的大小可以通过“扩音器”的电气录音和“三级真空管”的音响放大办法得到解决。制造无线电器材的大电气公司于是成了有声电影机专利权的占有者。这些专利权当时被两大集团,即美国的“通用电气公司——西气公司”集团和德国的“A. E. G.——托比斯——克兰影片公司”集团所垄断。

西气公司曾向一些同样受摩根银行控制的美国大电影公司提议用它的录音方法,但这些公司对这种危及好莱坞霸权的有声电影不愿接受。

西气公司在失望之下,转而向华纳兄弟接洽。华纳兄弟创立的小影片公司当时刚刚收购了维太格拉夫这家古老的公司和一个由 15 家影院组成的小放映网。

这两位制片人对于在电影院里用扩音器来代替管弦乐队的方法很感兴趣。华纳公司决定冒险摄制一部由巴里摩尔主演的歌剧片《唐璜》。这部有声电影的成功放映,对继续制作这类影片起了很大的鼓舞作用。华纳兄弟当时用最后的资本来拍摄这部影片,他们聘请了游艺场的著名歌手阿尔·乔生,并由没有什么名望的阿兰·克劳斯兰德来指导演出。影片剧本和杜邦的影片《巴鲁希》有些类似,叙述一个贫穷的犹太歌手成名的经过,借助这个主题,片中穿插了许多著名的歌曲和小调。

这部影片获得了很大成功。它在美国的上映收入达 350 万美元,几乎接近于《宾虚》一片所创造的纪录。但不久纪录就被打破,1927 年 10 月 6 日《爵士歌手》上映,被誉为“世界上第一部有声故事片”。这部影片的收入达到了 500 万美元之多。好莱坞其他公司看到这种辉煌的成就,也开始寻求有声电影的专利权。威廉·福斯已经有了一种根据德国的发明转化出来的“摩维通”。其他一些公司也不得不接受西气公司所提出的苛刻条件。不久洛克菲勒所控制的无线电公司也研究出一种“福托风”有声电影机,但受到了其他公司的抵制。洛克菲勒财团为了利用这种有声电影机,特地在好莱坞设立了一家新的电影公司——雷电华影片公司。

美国观众争先恐后地来观看这些音乐片,他们对唱词和歌手嘴唇动作的完全一致感到十分惊奇,但同时,这种新的技术却受到卓别林、金·维多(以下简称维多)、克莱尔、茂瑙、普多夫金、爱森斯坦等无声艺术大师们的贬斥。普多夫金与爱森斯坦还和亚历山大洛夫一起发表了一篇有名的反对对白片的宣言。他们承认无声艺术已经接近尾声,利用声音是人们所希望的,音响能够使电影从字幕和迂回曲折的表现方法中摆脱出来。可是他们断定,仿照戏剧的形式,把一个拍成的场景加上台词的做法,将毁灭导演艺术,因为这种

台词的增添必然要和主要由各分离的场面结合在一起而组成的整个剧情发生抵触。他们认为音响的作用只是与可看见的画面形成一种管弦乐式的对位法,并把它当作一种独立于形象之外的因素。这种理论和维尔托夫的理论一样,如果呆板地按字面意思来理解的话,就会发生错误,但是它却含有丰富的意义。形象和音响的“对位法”虽然不能代表有声电影的全部意义,然而它却是有声电影一个重要的表现手段。

但是,真正的有声影片实际上还未产生,《爵士歌王》这部影片还是一部无声影片,只是在片中插入了几段道白和歌唱而已。

二、有声电影的争论及发展

1928年7月6日,华纳公司又推出了影片《纽约之光》,在当时该片被称为第一部百分之百的有声电影。有声电影的姗姗来迟,与其说是因为技术上的原因,倒不如说是由于经济因素。因为全部有对白的影片将妨碍好莱坞影片在国外的销路。巴黎在第一次上映美国对白片时,观众就喊叫道:“用法国话讲吧!”在伦敦,观众对这种影片中的可笑且几乎广大英国公众都听不懂的美国佬腔调,也报之以嘘声。可是从此以后,无论是企业家、艺术家或某些观众的反应,都阻止不了有声电影的发展。

直到1930年,除卓别林继续拍摄了几部无声片外,全部故事片均为有声电影。最早一批适应有声电影制作的导演及其拍摄出的富有创造性的影片有:马莫里安的《喝彩》(1929)和使用了主观镜头的《化身博士》(1932)、迈尔斯东的《西线无战事》(1930)和《头版新闻》(1931)、刘别谦的《爱情的检阅》(1929)和《微笑的中尉》(1931)、维多的《哈利路亚》(1930),卓别林也拍摄了他的第一部有声电影《城市之光》(1931)。

1936年,卓别林出品了他的最后一部无声片《摩登时代》,这部电影标志着无声电影时代的结束。有声电影的出现对电影艺术表现手段的影响是巨大的,在电影拍摄中即兴表演几乎完全消失,戏剧电影牢固确立了其发展优势,并直接促使了歌舞片的出现。

电影进入有声时代初期,当时有许多评论者担心声音会摧毁电影。有些电影美学者抗议有声电影的来临,觉得有声电影糟蹋了原来纯净的无言艺术。克莱尔声称,在质量差的电影中,“影像已沦落为完全如留声机所勾勒出的角色一般,而表演的目的只在于尽可能使之像‘电影’作品。在三四个场景中有无数对话的戏,如果不懂英文,可能只会觉得无聊;但如果听得懂英文,就会受不了。”^①鲁道夫·阿恩海姆认为,电影艺术的潜能在于它无法完美地复制现实,因此他断言,有声电影的引入必会粉碎电影艺术形式。爱森斯坦尤其憎恨对白,他预言同步声音会使电影退回其舞台剧的原点,认为它摧毁了剪辑的弹性,也扼杀了电影艺术。而同步声音则更具有连续性,尤其是对话场面。因为其需要时空的大幅跳接,如果每个镜头都有写实的声音,看起来就十分不对称。至今,希区柯克仍相信,最电影化的场景是默片,如追逐戏,只需要一点点声效连续性即可。

当然也有人支持有声电影的出现,巴赞就认为声音的重要性次于画面,他认为:“只有

^① [美]大卫·波德维尔、汤普森:《电影艺术:形式与风格》,曾伟祯译,世界图书出版公司,2008年版,第349页。

以视觉效果为前提时,有声电影才能实践其媒介的精神。”^①弗朗西斯·科波拉(以下简称科波拉)也提过,声音至少是电影的半个灵魂。

有声电影的出现大大改变了电影表演的形式,摧毁了许多无声电影时代的明星,如约翰·吉尔伯(以下简称吉尔伯),据说他因为声音的频率太高所以不能演出有声电影。最重要的原因是,无声电影要求演员的演技较风格化,为了弥补无声而夸大肢体动作。吉尔伯是有名的表情丰富、动作突出的演员。但是进入有声电影时期,电影日趋追求写实,夸张的表演就显得近乎喜剧的意味。有声电影带来了新的纪元并造就了一群新演员,如克拉克·盖博在镜头前的从容自若,显然更适合有声电影的写实要求。

事实上,有声片的出现在最初的年代是一把双刃剑:一方面,它给电影带来了新的表现手段;另一方面,它几乎使默片后期取得的几近完善的视觉成果被弃如敝履。“声音”除了令剧中人开口说出对白之外,还远不具备艺术功能,反使本已有很高艺术水准的电影再度跌落回起点,重新面临形式构成(声画配合、声音的功能性)的探索。总之,那时“声音”所带来的是 $1+1<2$ 的状态。

大部分早期号称“百分之百有声电影”的影像都非常乏味。当时,拍片设备必须同步记录声音与摄像,摄影机被限制在某一小块地区,演员也不敢随意走动,怕距离麦克风太远,剪辑更回到最原始的功用——连接场景与场景。这时,声音变成最重要的说故事工具,尤其是对白,影像仅仅是解释声音罢了。不久,富于冒险性的导演开始尝试新设备,隔音罩应运而生,摄影机终于可以自由无声地四处移动。后来,录音人员又发现可用不止一个麦克风录音,杆式麦克风更能随着演员自由走动。

有声电影初期的优秀导演较喜欢用非同步配音。法国导演克莱尔认为不可毫无节制地选用声音。耳朵对声音有选择性,所以声音也应如影像一样有选择性地剪辑。甚至对白也不必与影像同步,对话可以作为保持连续性的技巧,摄影机可以自由地探索对比的信息。

克莱尔拍了许多音乐片来印证他的理论。例如,在《百万法郎》中,音乐和歌曲总是取代对白,语言和非同步的影像并列。许多场面以无声拍摄,事后再以蒙太奇手法配音。这些迷人的音乐片不会因舞台的限制而失色,但在当时,这种舞台限制了许多电影。克莱尔的配音技巧成为制作有声电影的主要方法。

美国早期的导演也尝试做声音实验,刘别谦是第一个尝试新有声电影类型歌舞片的导演。他不像其他拍这种片的艺术家那般注重豪华的歌舞场面,反而把重点放在简单的、以角色为主的歌曲上。他用音画不同步的技巧制造很多机智讽刺的对比。例如,在歌舞片《蒙特卡罗》中,女主角快乐地歌唱时,刘别谦在技巧上尝试了新的表现手法。他在女主角所乘的火车高速行驶的镜头中,切入急速转动的车轮特写,并以音乐中的切分法插入火车行进时的喷气声、轧轧声及汽笛声。当女主角得意洋洋地出现时,火车穿越一片农田,刘别谦在此插入农夫们谄媚的合唱,这个结局令人惊喜也极为有趣。

声音上愈来愈写实也使演出风格更自然,演员不再因无法对话而做些补偿。电影演员如同舞台演员一般,可以用声音来传达意义上的细微差异。摄影机的移动也对电影演

^① [法]安德烈·巴赞:《电影是什么》,崔君衍译,江苏教育出版社,2005年版,第75页。

员有利。例如,拍特写时,他只要低声喃喃自语,就可做得很自然,无需像舞台演员在台上喃喃自语时那样,声音必须传遍全剧院。

在无声影片中,导演需要用字幕来传达非视觉性的信息——对白、解说、抽象概念等。在某些影片中,这往往会破坏影像的韵律。有些导演则尽量避免这种情况的发生,这容易造成视觉上的俗态。例如,在早期的电影中,流浪汉总会踢狗,女主角的头部总围绕着装有光晕的灯光等。

在有声电影初期,奥逊·威尔斯(以下简称威尔斯)的《安伯森大族》具有重要的意义。这部影片将声音蒙太奇精致化,不同类主角的对话采取相叠的方式,语言本身的意义远不及声音引起的情绪效果。《安伯森大族》中有一场舞会戏的处理就相当令人折服:画面采用深焦摄影及表现主义式的灯光方式,不同组的主角说话互相叠映,造成令人难忘的诗化效果。不同的人有不同的说话方式,中年的一对说话小声、缓慢而亲密,年轻的一对却快速而大声,家族的其他成员又不断打断他们的谈话。整段戏在视听方面都作了细心安排,背光的黑影如优雅的幽灵滑进滑出景框,声音也像在空中飘荡回响。此外,片中主角吵架也完全以自然态度处理,他们不但互相指责,咒骂的字眼非理性,结巴断续,而且其爆发的愤怒和真实生活的争论接近,就像许多家庭争吵,大家叫嚣着,但只听进一半。

现在许多观众对电影中的声音越来越敏感。20世纪90年代初期,数字音效已经成为大成本电影吸引观众的必备条件,如今所有电影的放映都要具备高质量的声音呈现。不仅如此,声音表现甚至能影响票房。多元化经营的电影院为了迎接新时代的挑战,纷纷将音响系统整体升级,电影业和观众对于音效的关注可以说是前所未有的。

第二节 声音的功能和基本要素

任何一个导演都要注意到各种声音所发挥出的不同功能,不能莫名其妙地加入虫鸣声、鸟叫声、轮胎摩擦声、工厂噪音、轻柔的浪漫音乐,或是将一句对白加到声轨之中。他们必须是经过完整有意识的或是潜意识的考虑,才能决定到底需要什么样的声音,以及想把它们放置在哪里。接下来介绍一下声音的功能及基本要素。

一、声音的功能

1. 传达信息

影视作品中大部分信息的传达,主要靠对白。纵使演员能通过表情带出情绪,但一张说话中的脸是无法有太多视觉上的信息的,信息的精髓是在所说出来的话之中。自有声电影产生之后,在一定程度上可以说电影声音已经与画面平起平坐,电影叙事中的一大部分信息都是通过声音来传达的,这一点几乎毋庸置疑。

在电影中任何声音都能够传达信息。例如,狗叫声可代表人走过来,救护车警铃声的音量也可以暗示救援的抵达。即使没有看到真正的撞车,但银幕外的观众也能知道发生

了车祸。在音乐剧中,歌词通常会带动故事前进。例如,在电影《雨中曲》中,歌曲《注定预见你》就建立了金·凯利和黛比·雷诺兹的情愫,这也是凯利无法说出口的。音乐也是一种预兆,在画面或对白之前先行带出信息,就像是在悲剧发生之前的音乐可以传递出某种不祥的感觉一样。音效也能够加强对白或旁白的冲击性,同时也能加重其语言并增加其重要性。

声音有时也可以压抑信息。在电影《西北偏北》中,希区柯克就利用飞机的噪音,盖过加里·格兰特和一位 CIA 特务的对谈内容。有时为了表达幽默的效果,也可传达和画面完全相反的信息。例如,在《雨中曲》中,金·凯利的声音叙述着其演艺事业的光荣史,但画面上他却是个不折不扣的失败者。极度夸张的音乐,伴随着金·凯利的滑稽动作,达到了很好的效果。

声音传达的信息能够影响人们对影像的诠释。在电影《西伯利亚来信》中,克里斯·马克(以下简称马克)就利用声音的力量,改变观众对影像的认识。马克把同一片段播放三遍:一个镜头是在城市的街道上,一辆公交车经过一部汽车旁;另外三个镜头则是工人们在铺路。然而,每次伴随着这一片段播放的是全然不同的录音内容:第一种版本非常正面肯定,第二种版本极具批判性,而第三种版本则夹杂着赞美和批评。因此,观众会因为声音的不同,而对相同的影像有不同的诠释。

提供信息是声音的主要作用。除了一些极度抽象或虚无化的影片,其他影片都应该让观众知道发生了什么事。导演一定要记住,在处理影片的声音时,某些声音可以带给观众导演想要传递给他们的信息,而这些信息常常是画面所难以传达的。

2. 创造情绪和气氛

声音是创造情绪和气氛极为重要的手段。电影涉及的是一种感官范畴,除了给观众以视觉感受外,还伴随听觉上的感受。即使在 1926 年之前,尚未启用录音技术时,当时的“无声”电影即已说明了声音的优点,因而它们使用乐队、风琴或钢琴来伴奏。至少音乐充斥在无声的空间中,增加了观众的整体感受。更显著的是,听觉的加入开创了苏联导演爱森斯坦所谓的“感官合成”的可能性——制造单节奏或表达特性来整合听觉和视觉。

音乐几乎可以表现出任何情绪,如爱、恨、恐惧、紧张、平静、愤怒、友好等。主题音乐可以带来强烈的熟悉感,特别是来自受欢迎的影片的音乐。约翰·威廉姆斯为《星球大战》所做的音乐至今令人耳熟能详,也为电影效果加了分。一部电影的开场音乐往往能够建立起整部影片的气氛。音乐可以提示观众,这是一部喜剧还是悲剧。通过将滑稽的镜头和不寻常的音乐组合在一起,也可以制造幽默,有时音乐本身就很有趣。电影《飞进未来》中有一幕玩具店中弹钢琴的场景,汤姆·汉克斯利用他的双脚来演奏广为流传的小曲《筷子》,从而增加了这场戏的幽默感。

罗伯特·罗德里格兹导演的影片《罪恶之城》的开场旁白很快就建立起了一种属于黑色电影(20 世纪 40 年代风行好莱坞的硬汉电影)的情感世界。这些电影给观众带来的是一个模糊而熟悉的世界:腐败的警察、危险的妓女以及连环杀手。

有时无声是一种建立情绪的极佳技巧,因为通常整部电影都会充满着声音,所以一段无声能引起观众的注意。在无声后所出现的第一个声音会有着极大的冲击力。例如,在电影《野战排》中,士兵在观察敌人时有一长段的安静无声,然后突然有树枝被踩断的声

音,随着这种声音的出现,观众虽然还没有看到什么,但已经感觉到了危险。

要在影片中找到情绪和气氛,大概是最不容易做到的,因为语境线索在画面中并不一定是非常明显的,这不像有衣服就需要摩擦声,或是有闪电就得有雷声。作为导演必须要能感受到故事的情绪需要,并且想方设法来满足它。

3. 引导注意力

一般来说,观众的注意力会聚集在正在讲话的人身上,而这个人也通常会被放置在银幕的中间。但假如在右边出现了开门声,观众就会期盼有人会从右边进来,并有可能看向这个方向。声音是可以拉长画框的,这时银幕之外的空间也就成了故事的一部分。更复杂的是,当声音暗示某些视觉意象时,观众会预期该意象的出现,并转移注意力。假设看到一个男人在房间的特写镜头,同时听到开门声,如果下个镜头即转向已打开的那扇门,观众就会将注意力投向那扇刚刚发出声音的门。相反,如果在下个镜头中,门仍是关着的,这时观众便思索声音的来源(难道那根本不是开门的声音吗)。因此,声音可以理清事件,制造矛盾,或是使它们变得暧昧不明。无论哪种情况,声音都与影像有着密切的关系。

利用声音引导注意力,还能给观众带来惊奇感,甚至能惊吓到观众(希区柯克的惯用手法)。如果主要声音和动作都发生在画框右边,那么观众自然也会看向右边,这时可以让左边出其不意地出现一些东西,由于观众原本没注意,所以此时会增加惊吓程度。

声音也可以把注意力引导到原本不被察觉的特定元素上。例如,一辆汽车的启动可能只是交通场景中的一部分,而且观众可能根本听不见启动的声音,但如果汽车的出现和故事情节有关,那么剪辑师就可以加大点声音让观众察觉到,随着在另一场戏中再度听到启动的声音,观众就会把故事和这辆汽车联想在一起。

在影片中还可以加入一些一般场合根本不会听见的声音。例如,定时炸弹的嘀嗒声,就可以让观众将注意力集中到可能发生的爆炸上。有时也可以加入一些完全不可能听到的声音,如心跳声。此外,声音赋予静音新的价值,电影中安静的段落能创造出几乎令人难以忍受的张力,迫使观众专注银幕,并期待任何可能出现的声音。就像彩色电影呈现黑白色阶一样,电影中的声音使用也将纳入所有的静音可能。

声音可以营造期待心理。如果听到开门的声音,观众便会猜测有人进门,并且在下个镜头中,那个人就会出现。但是,倘若这部电影运用恐怖片的一贯做法,那么摄影机便会停在原本那个人的脸上,瞪大眼睛惊恐地看着镜头。这时,观众便会焦虑地猜测银幕外怪物的长相。恐怖片和悬疑片常运用看不见的画外音激起观众的兴趣,同时,各类型的影片也都可以利用这种声音的优点。在电影《大白鲨》中的小镇会议上,演员们听到一阵刺耳的声音,纷纷转头望向银幕外,这时,画面切到主角之一昆特的手在黑板上刮过的镜头,这也让观众对他的出场留下深刻的印象。

一场戏中最后出现的声音,可以将观众的注意力吸引到下一场戏,可能那里的紧急救援活动正在展开。在电影《金色池塘》中,有一个壁炉起火的场景,火势由从壁炉中烧到壁炉外,在画面切到凯瑟琳·赫本之前,观众就先听到了她大喊“失火”的尖叫声。

利用声音将观看者的注意力引导到导演想要强调的部分是一个微妙的技术。大多数声音不会用在这个目的上,而且或许也不应该这样做。利用声音去引导注意力,应该在特

别适合的场合才使用。处理声音的人多半不会有意地去考虑声音的不同目的,但事实上,这些目的是可以用不同的方式来加以确认。不过重要的是,恰当地使用声音能为影片加分。

4. 加强真实感和奇幻色彩

声音的另一个的主要功能是增加真实性的提示,这些要素也令观众相信场面调度的设计。飞机场如果没有飞机轰鸣声,拥挤的待候室内却没有低沉聊天声,走在碎石小路上却没有丝毫的脚步声,这些都是无法被接受的。在对白上,主要的真实性提示就是远近感,站在远方的一个人的声音是不能以很大的音量从银幕中间出现的。音效也一样会涉及远近感。在电影《侏罗纪公园》中,由戏院后方传来的恐龙逐渐接近的音效,就为影片带来真正的恐惧期待感。《世界末日》中的大陨石也加入了飕飕的音效。

一般来说,对白和旁白能建立真实性,但一些出现在日常生活中的琐碎声音能增加真实性的可信度。在电影《荒岛余生》中,导演罗伯特·泽米吉斯不想使用让汤姆·汉克斯看起来不那么孤单的任何声音,所以在声轨中,没有虫鸣、蛙叫,更没有音乐,只有风声、海浪声以及沙沙作响的棕榈树叶声。

电视剧集《纽约重案组》的音效人员约翰·爱德华·杨格尔为了使这部系列剧集看上去更加真实,可谓费尽心思。因为纽约是个喧闹的城市,所以他在每一场中都加入了背景人声。有一群声音演员会专门模拟这些声音,像是一般咖啡馆聊天的声音,或是警察在训斥嫌犯的背景声音。同时,不论是室内或是室外的场景,也都会加入交通的声音,因为即使在安静的屋内,任何人在纽约也都可以听到交通的声音。约翰·爱德华·杨格尔同时也考虑到屏幕外的声音,像是在忙碌街道中会有的电钻声和消防车警铃声。通常这些音效可在没有对白时使用,所以他会先去研究一场戏,然后再决定要用什么声音来加强背景声的感觉。他还会按照常规逻辑考虑到屏幕外声音的需要:如果一架直升机逐渐接近,那么在它进入镜头被观众看到之前就必须保证它先被听见。最后,他还要检视屏幕上的需要。这就要求他对故事主线非常了解。如果要为一位女警接电话的画面配音,那就要先知道她到底是正在等这通电话因而会立刻接起,还是她正忙着别的更重要的事情,没空接,所以要使电话多响几声。像关门这类必须和画面同步的音效,也能增加真实感。电影《证人》中,剪辑师选用了一些二三十年前录制的声音放在片中,制造出逼真的阿米绪小区的环境音。

制造幻想是声音的另一个重要功能。声音可以出色地制造出幻想。例如,一般人在街道上走路时,是不会听小提琴音乐的。在《哈利·波特》系列电影中,猫头鹰的声音就比真正的猫头鹰声音要大,这主要也是因为影片的需要。如果猫头鹰真的那么大声,根本就抓不到老鼠。另外,加上一种地球上并不存在的声音,会使像《星球大战》这样的电影充满未来主义的色彩。对白和旁白也是可以增加幻想气氛的,相信谁都不会认为唐老鸭的声音是来自一只真正的鸭子。

是要真实感还是要梦幻感,作这个决定往往并不容易。导演必须先细致地看完整场戏后,才能想出适合的声音。在打开窗户的房间中,需要有交通的声音传进来吗;穿在身上的晚礼服,在走动时会有摩擦声吗;如何从吧台长镜头中的玻璃杯过渡到交谈中的两个坏人的特写;镭射枪的声音听起来应该是怎样的;如果背景人物有明显挤压手指的动作,

要把这声音呈现出来吗;这些都是需要导演考虑的问题。

5. 建立时间、空间和角色

一般来说,对白能够告诉观众需要了解的所有信息,如一场戏发生的时间、地点以及所涉及的人物类型等。只是利用对白来做上述的说明,将会既烦琐又做作。正因为如此,声音剪辑师们通常会利用其他要素来协助建立时间、空间和角色。声音能有许许多多如同剪辑创意的可能性。通过剪辑,能将两个空间里的镜头连接起来,从而形成极有意义的关系。同样,电影制作者也能将任何声音现象混合为一体。随着有声电影的来临,听觉情境的无限可能性扩大了视觉影像的无限可能性。

格利高里圣歌就可以带来中世纪的氛围,东方音乐会把影片的背景设在中国,爵士乐能把观众带到奥尔良,一曲《新娘来了》则可引出婚礼。在《阿甘正传》中,伴随着阿甘一生故事的展开,不同年代的音乐顺次出现。电影《大白鲨》中,每次那段音乐响起,人们就知道那只饥饿的鲨鱼就要出现了。音乐可以显示出角色的特质。在早期好莱坞电影中,大提琴的小调通常暗指坏人,稳重的管乐进行曲会伴随英雄而出现,柔和的小提琴乐章则代表着美丽的女主角。

公鸡啼声、闹铃声、午夜的钟声等都可以体现出时间。在一个女人的特写画面中加入交通的声音,就可以告诉观众她身处城市之中,从而可以省略搭景拍摄的需要。同样,大炮的炮声也可以代替宏大的战争场面来告诉观众这是一个战场,从而使其注意力集中到几位战争中重要的角色身上。音效也能代表一个角色的出现。特定的呼吸喘气声,或是鞋子的吱吱作响,就可告诉观众一位角色就在附近。环绕声也可以带出不寻常的地点线索,通过延迟前后两位说话者的声音,电影就可以传达出特定场景的空间感。

在以声音来建立时间、空间和角色时首先要考虑的就是不要过度夸张。如果在画面和对白中,时间已经非常明显,那就不需要加入鸡啼声,否则就会显得太老套。就像声音可以传达信息一样,要建立时间、空间和角色的声音,也必须清楚地交代正在发生的事件才行。

二、声音的基本要素

一般认为,声音具有五大要素:音量(大小)、音调(高低)、音色(韵味和音质)、节奏(长短、快慢、轻重节拍)和时空关系(空间中声音的变化、时间汇总声音的同步与不同步等)。

1. 音量

人们根据空气中的振动感觉到声音的存在,而振幅决定了音量的大小。在影片中更要经常控制音量。例如,在许多影片中,一个繁忙街道的全景常伴随着交通嘈杂声,但当两个人相遇而开始交谈时,喧嚣声便降低。又如,一位音调委婉者与一位语带咆哮者的对话的特征不但可以由他们的谈话内容看出,也可以由他们的音量高低得知。

当然,音量的大小影响距离感,通常声音越大,人们就会认为距离越近。以上述街道对话的例子来说,如果两个人的对话声音很大,就会让人觉得是在“前景”,而车声似乎是在“背景”。另外,有些影片利用音量的急剧变化,如一个静谧的场景突然被极大的声响打断,制造惊吓的效果。

2. 音调

声音振动的频率控制着音调,也即所谓声音的“高音”和“低音”。有些乐器,如音叉,可以产生纯音,但在生活与电影中,大部分的声音都是混合声,它们是不同的频率的组合。然而,音调可以协助制作人在电影声轨中挑出远距离的声音,以及区别出音乐和人声;同时,这也是区别各种对象的声音的方式。低音,如重击声,代表空心物体发出的声音;而高音代表平滑或硬物表面发出的声音,如指甲从黑板上划过。

音调也可以在电影中达到特定的目的。例如,在《青山翠谷》中,一个男孩想学男人低沉的嗓音说话而失败时,就是利用音调来制造诙谐。在希区柯克的电影《精神病患者》中,他采用了一种极不自然、非常尖锐的类似鸟鸣声,连很多音乐家也无法辨认这种音质的来源,其实这是小提琴拉到最高音时所发出的声音。

3. 音色

声音各部分的调和赋予声音特定的风味或声调,音乐家们称之为音色。音色比起其他音响特性中的频率或广度,不具备基本的辨别坐标,但它却是形成声音“感觉”及“质地”的依据。当人们说某人的声音混浊,或某一音乐乐音圆润时,指的就是音色。在日常生活中,对熟人声音的判断的依据就是其音色。

同样,音色也是导演常用的创作素材。音色有助于人们清楚地指出声音中的各个部分,如可以运用音色来辨认不同的乐器。音色也常“应”某些特定场合的要求演出。例如,在充满诱人气氛的场景中,腻人的萨克斯风就经常被用为背景音乐。

音量、音调和音色这三个声音的基本要素之间的互动影响影片中的音响特质。例如,这些要素让人们可以分辨各个角色的声音。就较复杂的层面来说,这三项要素的相互作用增强了观众对影片的感受。

音量、音调和音色可以帮助观众感受整部电影。例如,电影《公民凯恩》就广泛地运用了声音的设计。在回廊中,因为回音而变质的音色和音量,强调了凯恩的妻子苏珊唱歌方面的无能。此外,《公民凯恩》中也运用了相同的声音技巧来连接故事中不同的时空。例如,凯恩鼓掌的镜头叠入群众鼓掌的镜头(改变音量与音色),而里兰在街上开始讲一句话,然后切入凯恩在演讲厅中通过麦克风讲完这句话(改变音量、音调和音色)。

近来,降噪技术、多声道还原、数字音响让声音在音量和频率上可以有更大的空间,并且在音色上也更加精密。现代的声音剪辑师已经可以让声音独立出来,达到令人惊异的程度。

4. 节奏

节奏是声音中最复杂的现象。它至少牵涉到拍子长短、轻重强弱、速度快慢等方面。在声音的领域中,这些特征在电影的音乐里也很容易被辨别出来,因为它们也是电影音乐的组成要素。

音效也能发现不同的节奏。例如,农场中蹒跚的马蹄声和骑兵坐骑在影片中快速奔驰的声音节奏是不同的;铜锣的余音回响是逐渐减弱的音调,突然的喷嚏声则是简短的;好莱坞的黑帮电影中,机关枪的声音是快速而带有规律的,而手枪的声音是间歇且零星的。

对白也有节奏。每个人都有不同的声音印记,它不仅可以根据每个人的性格特征判断,还可依据其他方面如频率与振幅、速度或音节的强弱等来辨别。

声音与影像的节奏常常相协调。节奏虽仅以速度和规律简单地进行界定,但事实上它仍然很复杂,因为影像移动的本身也有节奏,同样也是以速度和规律的不同来区分。此外,剪辑也有其节奏。例如,一连串的短镜头造成快节奏,然而,长镜头便可使剪辑的节奏缓慢下来。

在大多数情况下,剪辑、影像移动及声音的节奏并不是独立运作的。导演总是倾向于将视觉与听觉的节奏互相搭配。最明显的例子就是歌舞片中典型的舞蹈片段,人体和着音乐的节奏而移动。其他类型的电影也经常利用音乐与影像之间的节奏相应地来处理影片的整体节奏。例如,在20世纪30年代迪斯尼所制作的动画中,米老鼠与其他迪斯尼卡通中的角色即使不是在跳舞,他们的动作也经常与音乐完全同步,如此的精准度是缘于它是事先录好配乐才开始作画的,这后来被称作“米老鼠步”。

然而,有时候声音和影像的韵律却不一致。导演可以选择在声音、剪辑与影像的节奏之间,做出不同程度的改变。最常见的是将对话戏依照正常速度剪辑。电影《猎杀红色十月》中,政务官和雷慕斯舰长谈话的那段剪辑并非随着政务官的说话轻重、速度、节拍来剪的,而将重点放在雷慕斯舰长身上,此种剪辑润滑了镜头变化,并集中了焦点。如果导演要强调说话者及其台词,那么,他可以根据说话者的停顿剪辑。

导演也可以刻意地让声音与影像节奏产生对立。例如,若声音是来自画面外(画外音),那么,导演可以利用画面中人物的行为来制造明显的对立感。其中一种做法是将声音的来源置于银幕外,而将其他东西放在银幕上。导演约翰·福特(以下简称福特)的电影《骑士与女郎》将近结尾的部分,年老的骑兵队长布列托在退休后,望着他那一队骑兵出堡垒,他后悔离开岗位,希望能和巡逻队并骑而去。这场戏的声音有两种:离去的骑兵们欢快地唱着主题曲伴随着轻快的马蹄声,但给他们的镜头却不多;相反,镜头集中在布列托身上,他站在自己的马旁边,几乎一动也不动。快节奏的声音和布列托孤独的镜头之间的对比,充分强调了布列托的后悔之意。

马克则在《堤》中,将影像与声音节奏间的对比发挥到了逻辑上的极限。整场电影几乎全都是一些静止画面,除了一个极小的手势外,所有画面中的动作都被剔除。然而,影片中却配上节奏活泼的旁白、音乐及音效。结果影片不但不是“一部一点也不像电影的电影”,相反,他能将节奏的对比并置且贯穿整部电影的结构,其观念的原创性、审慎思考性及一致性使其做法达到极卓越的程度,使其作品成为一部非常具有电影感的电影。

5. 时空关系

(1) 空间

声音有其空间上的特性,因为它产生于某一声源,而此声源可由其所占的空间表明出来。

第一,剧情内声音与非剧情声音。人们为了分析叙事形式,将故事世界中发生的事件描述为剧情内的,因此剧情内声音是源自故事世界内的声音。剧中人物说的话、故事世界中物品发出的声音以及故事空间内乐器的乐声都是与剧情有关的声音。

剧情内声音经常难以察觉,因为它可被视为自然地发自影片中的“世界”。在雅克·塔蒂的《胡洛先生的假期》中,旅客在店中休息一景,一开始,前景的旅客都低声说话,而在背景中,胡洛先生打乒乓球的声音较大,因此观众就追寻声音的线索注意到胡洛先生的动作。稍后,乒乓球声消失了,观众的注意力便被拉至前景低声玩牌的旅客身上。在这里,乒乓球声

的出现与消失引导了观众的注意力,这并非是导演依据真实情况处理这个剧情的声音。

另一种情形是所谓的非剧情声音,即与剧情空间无关的声音,它是指声源来自故事空间之外。这样的例子俯拾可得,为了加强电影情节而配上音乐,即是非剧情声音中最常见的例子。例如,在《疯狂的石头》中,包世宏发现翡翠被盗后,响起戏曲锣鼓声来反应他的心理状态,而观众绝不期待这时候真有个锣鼓班在那里奏乐。观众皆了解“电影音乐”是项惯例,而且不是来自故事里的空间。另外,所谓全知观点的旁白也属于这种情形:这个脱离主体的人声为观众传达信息,却又不属于电影中的任何角色。而且,也可能有非剧情的音效。在《百万法郎》中,每个角色都在追逐那件口袋中有张中奖彩票的旧外套。他们聚集在歌剧院的后台,开始互相追逐闪躲,或将那件外套丢给他们的共谋者。但是克莱尔没有在影片中放进真正来自追逐场面的声音,却融进足球赛的声音。因为这场追逐演练看起来的确像足球赛,只不过把球换成了外套,这种通过听觉与视觉的双关现象创造出更加强化的喜剧效果。

有些影片只用非剧情的音乐贯穿全片,还有很多数据集锦纪录片也没有剧情内的声音,反而让全知观点的旁白来详述内容,并让音乐来主导观众的反应。

剧情内声音与非剧情声音之间的区别,并非在于影片拍摄过程中真正声音的来源,而在于人们对于观演惯例的了解。某些声音源自故事中的世界,而其他声音则来自故事空间以外,这些观赏上的习惯极为平常。因此,观众通常不必分辨这些声音的类别。很多时候,影片的叙述也会刻意模糊不同空间类别间的界限。使用这个方法往往可以达到迷惑观众,或使其意外的效果,可以创造出诸如幽默或模棱两可的感觉,或达到其他特定的目的。

第二,剧情内声音的来源。剧情内声音可以来自银幕内或银幕外,这取决于这个声音的来源是在景框之内还是景框之外。银幕外的声音对人们的观影经验常有关键性的影响,而电影工作者也往往了解这个做法能够省下拍摄的时间和金钱。例如,镜头画面上出现一对男女一同坐在飞机座椅上,但观众听到的是引擎震动声、其他乘客的谈话声和餐饮车行进的声音,于是马上就知道飞机正在飞行中。画外音可以创造一种比人们眼睛实际见到的更大的想象空间,也能够让人们期待着一场戏会如何发展。利用视觉观点镜头,画外音往往能够创造一种特定的叙述,将观众导向剧中角色正在注意的事物上。

有时候,画外音会让电影叙述比较不受限制。福特执导的《关山飞渡》中,马车亡命逃离一群印第安人,弹药即将用尽,一切看来都没有希望了,直到骑兵队突然赶来。福特特意拍摄一个马车乘客哈费德,他发现自己只剩最后一颗子弹,举起枪准备打死正在祈祷的露西,以免她成为印第安人的俘虏,期间响起非剧情声音,包括号角的管弦乐。但哈费德还没有开枪,银幕外便传来一声枪响,接着号角的乐音越来越大声!露西表情一变,她说:“你听到了吗?是号角声!是攻击的号令!”这时镜头才切入驶向马车的骑兵队。电影的情节并没有着重于援救的方法,而是利用银幕外的声音,将观众的视觉限制在旅客一开始的绝望以及后来听到远方传来的声音而升起的希望上。号角声也不知不觉地从非剧情的音乐中出现。从露西的台词观众才意识到,原来这是属于剧情内的声音,是解救他们的信号。电影情节因为这种声音手法的运用,更能不受画面的限制。

剧情的声音还有其他的可能性。导演通常会用声音来传达片中角色的想法,虽然片中角色的嘴唇并没有动,但观众能听到他说出自己的想法,而片中其他角色却听不到。电

影情节在此利用声音,使人们能够透视角色心中的主观想法,这种“说出来的想法”可和画面上的心理影像相比。角色可以因为音效而想起一番话、一段音乐或一个事件,在此情况下,这个技巧就相当于视觉的闪回。这个方法极为平常,因此,必须区分清楚内在与外在的剧情声音。外在剧情声音的声源是观众看得到的场景,而内在剧情的声音则只源于角色的内心,是主观的。非剧情和内在剧情的声音常被称作旁白,因为它们并不是来自场景中的实际空间,内在剧情的声音并不会被剧中其他角色听见。

表现内在剧情声音时,传统的手法是当角色进入内心独白的时候,给角色一个特写镜头。但现在有了更多的表现手法。例如,在王家卫导演的电影中,角色内心独白时在镜头中非但不特别突显,有时甚至根本不在画面中。在他的《堕落天使》中,剧中职业杀手因反省自己的工作而产生内心独白时,观众看到的是远景镜头,中间安插了几个其他画面,带出提供杀手合约的女人。这种方式使观众看到所发生的事件,使观众心中的印象更加深刻。

(2) 时间

导演可以用多种呈现的方式表示时间,因为声轨上的时间和画面上的时间不一定相同。看电影或电视时,若声音与画面有“吻合”,即是对嘴声音。也就是声音与画面同步发生,观众听到声音,同时也可以看到在银幕上看到发声的声源。例如,角色之间的对白大都是同步的,只要演员嘴唇一动,观众就同时听到声音。

如果在一幕戏中,声音出现无法同步的现象,即“不吻合”,将会令人十分困扰。但是有些想象力丰富的导演就利用这一特质,即非对嘴声音来达到特殊的效果。电影《雨中曲》中就有一段电影公司在电影院试片时,发生非对嘴现象,声音比动作快了好几秒,使试映出现了别样的幽默。

同步声音与观赏的时间有关。电影中的时间包括故事时间和情节时间。故事时间包括与叙事本身相关的事件的次序、长度与频率,不管观众是否看得到。情节时间则包含所有在电影上观众看得到的事件的次序、长度与频率。情节时间是有选择性地挑出故事里的事件,而省略其他部分。

如果在故事事件方面,声音和影像之间是同时的,不论人声或音效乐声,凡是发自故事空间中的声音,几乎都与画面同一时间出现,这就所谓的同步声音,这是目前影片中最常使用的方式。

如果声音比故事情节较早或较晚出现,则是不同步声音,最明显的例子是“声音的闪回”。例如,当一个人物听到前几场戏里其他人物的对话时(如在回忆)可以利用不同步声音,电影就能给观众提供更多的故事信息,而无须呈现出画面。不同步声音有两种情况:一种情况是声音比银幕上看到的故事情节早一点出现,甚至是没有任何角色在回忆,只是相当单纯的“声音闪回”。导演经常使用这种方式做一个讽刺性的或是意味深长的评论。声音比剧情早出现还有一种作用,就是作为一种转场手法。其呈现方式是下一场景的影像已经出来时,上一场景的声音仍在做短暂的回荡,也叫作音桥。音桥有两种方式:一种是声音从A画面出来延伸到B画面上;另一种是A画面未结束,B画面声音已先传出。音桥是电影中最常用的一种协助制造期待的转场手法。从20世纪60年代以来,导演利用画面上的场景未消失,便先放出下一场景中的声音,已是越来越普遍的做法。但需要注

意的是,如果音桥不能立即被辨识出来,那么就会造成令观众惊讶或混乱的结果。音桥的声音越容易分辨,就越有助于对下一场即将见到的影像勾勒出清楚的蓝图。

不同步声音的另一种情况是声音的情节在画面的情节之后。这种情况可能是画面的情节发生在过去,而声音情节却发生在现在或未来。许多法庭的影片中可以看到这样的场景:观众从声轨中听到的是现在证人所做的证词,而看到的影像则是用倒叙手法呈现出以前发生的事情。另外,当影片的叙述者在回忆时,也能产生相同的效果。

同步声音和不同步声音都有内在与外在之分,即人物主观的内心世界,或电影中客观的外在世界。

以上所述针对的是剧情声音。而大部分的非剧情声音和故事都没有时间上的任何关系。既然音乐并非直接来自故事发生的空间,所以,当“情境”音乐出现在一个紧张的场景中时,人们就没有必要再问音乐是否与场景同时出现。但有时候,导演会运用某种确实与故事有明确时间关系的非剧情声音。例如,威尔斯的《安伯逊大族》中的旁白者,叙述着许久以前美国史上另一个世纪所发生的事情。

第三节 声音的形式

影视剧中的声音有三种形式:台词、音乐和音效。有时,一种声音可能涉及多种形式,如尖叫声到底是说话声还是音效,电子声是音乐还是音效。而导演正可以自由地运用这类声音的模糊之处来进行创作。然而,在大多数的情况下,声音形式的区分依然很明显。导演必须了解如何选择和组合人声、音乐与音效,使其在影片中发挥特设的功能。

声轨的制作与影像的剪辑类似,就像导演从一些镜头中选出最后的影像,导演也可以从各种声源中选出最适合的某段声音。如同各种视觉素材可以融合在单一镜头中一样,声音也可以自由地组合;而且,如同镜头可以在光学印片机上重拍或加工上色一样,声音也可以通过加工来改变其音响特质;如同影像可以连接或重叠,声音也可以接连播放,或“叠”在一起(如旁白和音乐的重叠)。虽然电影观众通常很少察觉到声轨的操纵与变化,但如同影像一般,它也需要细心的遴选与控制。

有时候,声轨的制作比影像更早完成。在好莱坞的动画片制作中,通常会先将音乐、台词及音效先录好,然后才会开始制作画面。而实验电影也常根据之前早已存在的音乐来创作影像。有些电影工作者甚至认为,抽象式电影在本质上就是“视觉音乐”。

影视剧中这三种形式的声音重要性不同,一般来讲次序是台词>音效>音乐。但这种次序并非一成不变。音效是动作片的焦点,而音乐则掌控了歌舞片、转场或无对白的场景。有些导演还会故意打破这个次序。例如,卓别林的《城市之光》及《摩登时代》就减少对白,让音乐与音效主导全片。

在制作声轨时,导演当然要为特殊目的选择声音。为了达到此目的,导演都会创造出一个比日常生活更简单清楚的声音环境。选择所需要的声音是第一个步骤。通常在特定时候,人们的直觉会将不相关的元素过滤掉,只留下最有用的部分。例如,当一个人在读

书时,其注意力就集中在这些白纸黑字上,而忽略了耳边的一些声音。然而,只要一闭上眼睛注意听,就会发觉许多先前没有注意到的声音,如车声、脚步声、远处的人声等。任何录音师都知道,如果在一个所谓“安静”的环境中装设麦克风及录音机,那些通常没被发觉的声音便涌了出来。因为麦克风是毫无选择性的,如同摄影机的镜头无法自动捕捉想要的画面一样。录音室、吸音毯、麦克风罩、音响剪辑与工程以及音响资料的设置,都是让导演能谨慎地选择声音,并控制录音设计。除非有的导演的确想要录下场景四周的环境音,否则拍电影只拿麦克风声音应付了事的,实在罕见。因为人们平常的知觉都跟随注意力选择方向,因此,导演在影片中对声音的选择可以控制观众的注意力方向,进而导引他们的知觉。

下面具体分析一下电影的三种声音形式。

一、台词

影视剧中的台词主要继承了戏剧艺术的传统,在根据舞台剧改编的电影中往往有密集的、戏剧张力很大的台词对白,特别是根据像莎士比亚、莫里哀、契诃夫、尤金·奥尼尔和阿瑟·米勒等剧作家的戏剧作品改编的电影更是如此。因此,电影的台词对白和剧场一样是口说而非书写的形式,这就使本就重要的台词对白变得更复杂。

口说的形式使台词可分为文本和人声两种形式。文本使其具有文学性,虽然不可能如同文学那般含蓄、复杂,事实上,很多重要的导演的作品并不强调文学性。希区柯克有一个理论,即最坏的小说常常可以拍出最好的电影。他最好的电影《惊魂记》就是取材于一个二三流小说,而他改编自康拉德的名著《间谍》拍成的影片却成绩平平。特吕弗继承了希区柯克的这个观点,并且在他的“作者电影论”里大加发挥。特吕弗大肆攻击了当时法国那些酷爱改编《战争与和平》《红与黑》之类巨著的导演,认为他们不过是在别人的文本上“描红”。

同样的文本,表演的演员常能利用声音的抑扬顿挫甚至断句造成不同的结果。在文字上,即使利用黑体、斜体来强调,或利用标点符号来造成语句的顿挫变化,都不如实际人类嗓音变化直接有效。人的声音比冷冰冰的白纸黑字更能显示细微的差别。人声内涵之丰富,绝非书写文字可比。例如,“我知道你会唱歌”这句话字面的意思很明显,但如果强调某些字则会完全改变其意义:

我知道你会唱歌。(别人不知道你会唱歌)

我知道你会唱歌。(你不要瞒着我了)

我知道你会唱歌。(别人会不会唱我不知道)

我知道你会唱歌。(你怎么说不会呢)

我知道你会唱歌。(会不会唱戏我不知道)

文学家当然可以用斜体字来表达,但他们不能像演员那样能在每句话上都做强调。如同在电影中,演员或者导演经常需要视情节而决定要强调哪个字,或丢弃哪个字。对导演和演员来说,和复杂的口说语言相比,书写的文本完全只是个蓝图。嗓音很好的演员可以在一个简单的句子里变换十多种意义。中国戏曲界有句话叫做“丝不如竹,竹不如肉”。

其中,这句话被认为最好的表现手段就是“肉”,也即人声。

在影视剧中,方言也包含了许多丰富的意义(其实在生活中也是如此)。语言往往在意识形态上十分明显,它可以立即透露出阶级、教育水平和文化偏见。大部分国家的地方语言被使用官方语言(统治阶级的语言)的人视为次等,以英国为典型的代表。所以方言通常是统治集团以外的人说的,用以传达他们颠覆的意识形态,所以倾向于一种起破坏作用的思想意识。从定义上看,偏离法定方言的说话方式通常被看成是不符合标准的,至少那些认真对待这种差别的人是这样认为的。中国革命电影中第一代领导人的语言就经历了从讲方言到讲普通话的阶级,这是上层阶级的有意为之,但此时的革命电影丢失了方言所能带来的多样丰富性,人物形象的独特个性也基本丧失大半,所以近年来影片中的伟人又渐渐开始恢复方言的言说。有时方言在电影中会成为“正统观众”眼里的奇观和自豪的依据。例如,在电影《疯狂的石头》中,各种不同的方言交织在一起形成了别样的韵味和奇特的喜剧效果,让许多观众为之痴迷。

电影的台词还具有书写文字欠缺的情绪、意念的潜台词的作用。简单来说,潜台词是指电影和戏剧脚本中的语言背后那些隐含的意思。由于电影和戏剧中的语言是说出来的,所以这两种艺术手段胜过印在纸上的语言,它可以把潜台词的思想感情交叠在一起。任何脚本只要有台词就会有潜台词。有些当代导演故意使他们的语言不带感情色彩,声称他们真正追求的就是潜台词,如哈罗德·品特的电影《法国中尉的女人》和《连环套》。

电影是一种并置视听的艺术,可用和影像对立的台词来延伸语言的意义。例如,“我知道你会唱歌”这句话和一个笑脸、一张皱眉的脸或坚定的脸并置,其意义都不相同。任何的并置都有可能,但影像也可能减轻话语的分量,甚至相互抵消。并置的影像可以是一个反应镜头,强调叙述对听者的效果。摄影师可以拍一个重要的物体,暗示其与说话者的关系。而用远景或特写配上同样一句话,也会产生不同的意义。

在传统的电影观念中,台词、音乐和音效有着清晰的界限,但现代电影的发展有意识地模糊这些界限,同样一句话经过回音处理,或是以耳语轻声方式处理,意义都不相同。同样的语句,配以雷声、鸟叫或风声,效果也不同。一种典型的倾向就是台词的音效化,具有强烈前卫意识的导演林奇曾致力于这方面的探索。在其导演的影片里,台词也就是另外一种音效而已。影片中的台词的确不少,但他却无法帮助观众理解故事或人物的动机。《蓝丝绒》是一个反叙事的故事,他运用台词来呈现故事的矛盾状态。传统上用来说清事件或情景的台词,在此片中被有意识地来制造混乱。

当然,也有相当一部分注重视觉化的导演强调电影台词的节制,希区柯克就认为使用台词应该具有充分的理由,否则就应该尽可能使用画面来呈现。有一些例子比较极端。例如,日本导演新藤兼人的电影《裸岛》中,影片展现了农民一家在孤岛上的劳作和生活,全片几乎没有对白,但通过黑白影像中的岩石、土地、海面、干旱和劳作,一家人辛勤、坚韧和情感关系展露无疑,的确可以说是“一切尽在不言中”。意大利导演埃托尔·斯科拉执导的法国电影《舞厅》也坚持视觉表达的倾向性,全片同样没有台词,仅有封闭舞厅中的人物行为、舞姿、着装和舞曲、环境音响的变化,却将法国历史的50年风云变幻描摹得栩栩如生。

许多导演会有意识地使用台词的沉默和寂静,给予人物和观众更大的想象空间,布列

松、安东尼奥尼、塔尔科夫斯基、阿巴斯和贾木什都是如此,安哲罗普洛斯的影片中经常出现长时间的静默,如《尤利西斯的生命之旅》和《永恒的一日》,这为他赢得了“意味深长的无声导演”的称号。

总之,影视剧的台词声音处理可以因演员的嗓音变化、视觉强调的不同以及所配的音效,甚至是无台词,表达出无数种意义,这都是书写文本达不到的效果。

台词的另一个重要类型是画外音。叙事,即说明剧情是画外音的基本功能之一,尤其在浓缩事件及时间时最常用。这种旁白也可以变成“全知”观点,来反讽影像,如改编自菲尔丁的同名英国小说的《汤姆·琼斯》。此外,画外音还可以用于渲染氛围和展示情感。贝内克斯的《冷月照沟渠》的开头就以极具诗意的画外音,营造了一种冷峻而感伤的故事氛围。浪漫的法国导演很偏好这种感觉,特吕弗的《朱尔与吉姆》和路易·马勒的《情人们》都有类似的开场画外音。导演比利·怀尔德的许多影片都是由一个死者做画外音,倒叙的影像让观众知道他如何走向死亡,片中的画外音充满了宿命的意味。

外国电影上映时通常会配上当地语言或打上字幕。这两种方法都有其限制。配音较呆滞,而且如果配音演员水平较差,那么声音和影像就很难配合,特别是演员唇形不易同步。即使是双语系的演员用非母语替自己配音也会有细微差别。一个典型的例子就是电影《烽火母女泪》中索菲亚·罗兰在英语版中虽然演技精湛,但远比不上意大利版中原版人物的表现。而某些声音优美的演员,在国外被配上当地的语言,在观看时观众是体会不到原本影片声音的美感的。

反过来说,配音电影能让观众专心看影像,不会被字幕干扰。毕竟没有人会喜欢“读”电影。虽然字幕很累赘,但有经验的影迷还是喜欢字幕。有些观众精通外国语言,能听懂大部分的对白。特别是欧洲观众,他们多半会第二种语言,有的人甚至懂三四种语言。演员的声调比对白还重要,有字幕的电影能让观众察觉声音上的细微差距。简而言之,字幕能使观众听到演员的原音,而不是听到配音员无味的声音。

台词是电影导演不可或缺的工具,而且并不是因为其文学性而如此。克莱尔就预言,事实上声音会提供给电影导演更多视觉空间。由于台词能透露出一个人的阶级、宗教、职业、偏见等,导演无需再浪费时间来解释许多基本的事。

二、音效

影视剧的声音是混合而成的,多重音源在录音室中混音,而非实录,音响效果尤其如此。大部分电影的声音甚至在拍摄时还没产生,这些声音经常和银幕上的对应物毫不相干。例如,《侏罗纪公园》中暴龙的吼声,就是声音工程师结合老虎的吼叫、幼象的叫声,还有鳄鱼的吼声制造出来的。在电影中,即使喷气式飞机的呼啸声也经常含有动物的嗥叫声,《终结者2》中,刀刃划过一名保安人员的头颅所发出的嘎吱声,其实是小狗咬饼干的录音。

现在的声音通常要重新制作需要的音质。音效剪辑师往往对在没什么反射声音的环境里所录制的纯记录在事后加以处理,以得到想要的效果。例如,电话声必须用滤波器来制造出稍微细小及嗡嗡感的声音。为此,音效剪辑师会为一部电影收集各种不同的声音,

其中大多数是预录并储存在音效库中,如打雷闪电、门扇吱吱声、狂风怒吼等。

音响效果的声调、音量和节奏能够强烈地影响观众的反应。高调的声音会使听众产生张力感,尤其当该声效延长时,尖利的声音能够使人焦躁不安。因此,高调的声音在悬疑场面,尤其是在高潮之前和高潮之间十分管用。

另外,低频率的声音是庄重的、深沉的、不太紧张的。这些声音往往被用来强调庄重或严肃的场景。低音也能暗示焦虑和神秘,一个有悬念的场景经常以这种声音开始,然后随着场面进入高潮逐渐提高音调。

音量大的音响效果给人的感觉是紧张、爆裂、威胁,而音量小则显示细致、迟疑和衰弱。节奏也一样,越快越令人紧张。

电影的音响效果具备以下两个功能:一是通过选择一定的声音,电影导演引导观众对影像和情节的感知,前面提到的《胡洛先生的假期》就是一个证明。麦克·菲吉斯的《时间密码》中,四个分割画面的声音的起伏也彰显了导演对观众视觉重心的引导。二是前后镜头音响效果的交叠可以强化剪辑形成的时空连续性,这样的例子俯拾皆是。而且音效能制造气氛,成为电影细微意义的来源。弗朗兹·朗格的《被诅咒的人》中,罪犯的口哨声与M字母和悬赏告示上的阴影共同构成此片的音画交响效果。黑泽明的《七武士》中,强盗坐骑雷霆般的马蹄声,成为超现实的表意性音响。大卫·里恩的《桂河桥》中,正在洗澡的缅甸女向导遭到日军巡逻队的偷袭,而黄雀在后的美军小分队又对日本兵发动攻击。机枪声惊飞群鸟,镜头跟随飞鸟摇向无垠的天空,枪声也逐渐隐去,表明人类冲突在大自然的宽阔胸怀中简直不值一提。

希区柯克十分看重音效的作用。他认为,准确地界定音响效果,就必须把它等同于对白。在《群鸟》中,希区柯克成功地将音效升华为超现实的语言,群鸟翅膀的扇动声,结尾一家离开被围困的住宅时漫山遍野的鸟群的哼鸣声,代表了鸟类最精彩的抗议语言。

电影《西部往事》中将自然音响和人为音响完美地结合在一起,创造了影片序幕中精彩绝伦的“音响交响曲”。原本影片开场写了配乐,但效果总不够理想,最后导演索性完全删去音乐,转而综合运用自然和人为音响:风车的嘎吱声、脚步声、滴水声、野狼声、电报声和风声等,结果获得了一种空前绝后的视听效果。在科波拉的《现代启示录》中,导演创造性地运用了瓦格纳歌剧《女武神》第三幕的著名乐曲,配合如神兵天降般的美军直升机编队攻击,转瞬间将宁静祥和的越南村庄变成血肉横飞的人间地狱,科波拉在这一段落的声音中居然混录进140条声轨,再配以强烈的视觉冲击,其创作的震撼效果令人叹为观止。

三、音乐

音乐与戏剧的结合最早可追溯到古希腊,但是在表现范围上没有一种媒体比得上电影,颇受欢迎的歌舞片就是典型的例子。一位导演不一定具备有效地运用音乐的专门技能,但导演必须知道戏剧需要什么样的音乐,把这些戏剧上的需要转化成音乐是作曲家的事情。

导演和作曲家以不同的方式工作。大多数作曲家在看过一部影片的毛片(即在剪辑师剪掉镜头之间的多余部分之前的主要部分)就开始工作。而有少部分作曲家要到影片

全部完成只缺音乐时才开始工作。音乐片的导演通常在影片开拍之前就和作曲家一起工作。

许多导演对电影音乐的理论看法不一:爱森斯坦和普多夫金坚持音乐应有自己的意义和尊严,影评人保罗·洛萨认为有时候音乐应该主导影像,某些导演则坚持音乐应该和影像完全相等。大师级的导演往往对音乐有高明的见解,他们也常和优秀的作曲家合作。

音乐的作用很多,按照作曲家乔治·安瑟尔的说法,在电影故事中的人物从来不知道将要发生什么,但音乐往往知道。所以电影音乐一般被认为是全知视角的,最主要的功能作用就是为故事、人物和氛围提供说明性的阐述。例如,《城南旧事》中的“骊歌”、《黄土地》中的“女儿曲”和《红高粱》中的“酒神曲”都具有准确地强调和深化主人公的身份、情感、个性和命运的作用。

片头字幕开始的音乐可以起一种序幕的作用,这奠定了整个影片的基调和气氛。有些乐曲可以暗示地点、阶级或种族群体。音乐还能在场面中控制情绪的转变。当音乐中加入歌词时,人物的性格甚至可以更加鲜明。例如,电影《美国风情画》中,两个恋人刚吵完架共舞时,音乐是《烟雾迷眼》,歌词是:“如今爱已逝……”这对女主角来说特别伤痛,因为男友要和她分手,而结尾两个人复合时,歌曲变成了《只有你》。不协调、不和谐的现代音乐常会引起听众的焦虑感,这种音乐往往看来并无旋律,而甚至可以像一连串不规则的噪音,如安东尼奥尼的《红色沙漠》、雷奈的《广岛之恋》。

音乐也可以提供嘲讽的对比。在许多情况下,一个场面的主要气氛可以被形成对比的音乐抵消,或者甚至造成相反的效果。《邦妮和克莱德》的抢劫戏却配以乡村式的五弦琴音乐,从而使场面变得轻松有趣。

音乐可以用来作为一种预示,特别是在剧情不允许导演使观众为某一个事件作好思想准备的时候。给一个表面上看来是偶然的场景配上“令人焦急的”音乐,即是在暗示观众,让他们作好思想准备。有时候,这些暗示是一场虚惊;有时候,这些暗示却爆发成骇人的高潮。同样,当演员们被要求表现克制或毫无反应的表情时,音乐可以暗示他们内心隐藏的感情。

音乐令人感动,而音乐的转瞬即逝和不知所终更能引起人们哲学式的敬畏和叹息。电影音乐之所以能够产生这样的效果,究其原因,则是电影声画与时空之间微妙而复杂的关系所引发的深层情感和丰富内涵。

声音使电影成为有史以来最逼真、最直观而又最全面、最细致地反映物质世界和精神世界的艺术形式,作为导演应该掌握这一重要的电影法则:视觉和听觉上的统一。

练 习 题

1. 简要说明影视中声音的功能和基本要素。
2. 结合一部影视作品,分析各种形式的声音是如何发挥其功能的。
3. 简要回答声音的几种存在形式以及各种形式的声音的叙事和表意功能。

4. 采集各种形式的声音用于影视短片的创作。

拓展阅读书目

1. 李飞雪:《影视声音艺术概论》,中国广播电视出版社,2010年版。
2. 魏江南:《影视声音造型艺术论》,中国电影出版社,2008年版。

第八章 导演与剪辑

教学重点:掌握影视剪辑的性质和宗旨,了解蒙太奇的分类和艺术表现形式,熟悉剪辑的艺术表现形式和具体技巧。

教学难点:熟悉影视导演和剪辑的关系,掌握蒙太奇的艺术内涵、声画剪辑技巧的运用及影视剪辑节奏的创造。

第一节 影视中的剪辑艺术

影视艺术是一门综合性艺术,需要各个艺术创作部门和技术人员的通力合作才能完成影视片的最终制作,剪辑是影视制作中最后也是最重要的环节之一,导演必须懂得剪辑艺术才能从整体上实现自己的创作意图。在观看影视片已经成为人们日常生活一部分的今天,只有充分掌握剪辑在影视艺术中的地位和作用,才能大大加深大众对影视作品思想内涵的理解和领悟。

一、剪辑概述

1. 剪辑的概念

“剪辑”,在英语中的意思是“编辑”,在德语中是“裁剪”之意。在法语中,“剪辑”一词原为建筑学术语,意为“构成、装配”,后来被引入电影,音译为“蒙太奇”。^①在我国,这个词被译为“剪辑”。“剪辑”一词,既保留了英语和法语中“整合、编辑”的意思,又能使人联想到胶片的剪切,生动直观地展现了剪辑的动作形态和作用。

剪辑是伴随着电影艺术的产生和发展而形成的。影视作品通过剪辑,把不同的电影画面组接在一起,构成一个完整的段落,从而传达导演的艺术构思。概括来讲,影视剪辑是对影片结构、语言、节奏等进行的蒙太奇形象再塑造的编辑整合工作,是传达导演艺术构思的重要手段和必要阶段。

在电影最初诞生的时期,剪辑并没有产生,当时的电影只是单纯地讲述故事,电影制

^① 傅正义:《影视剪辑编辑艺术》,北京广播学院出版社,2003年版,第71页。

作人按照叙述故事的需要将一段胶片与另一大段胶片粘接起来,这就是剪辑的前身——剪接。这一时期的剪接只是作为一种纯技术手段而存在。随着时代的发展,电影逐渐成为专门的艺术形式,有了专门的导演、演员、编剧、制片管理等分工,并在20世纪初,产生了专门的剪辑工作。这一时期的剪辑不仅仅局限于技术的范畴,还有艺术的创作和构思。随着科学技术与工艺的日益发展,有声电影开始出现,这时剪辑成为专业化的工作种类,电影厂设立剪辑部门,聘请专业人士担任剪辑工作,剪辑已经成为实现导演艺术构思的重要手段。

电影初步形成时期的电影剪接偏重于技术性,它是当代电影剪辑工作发展史的初级阶段。电影剪辑这一名称是电影成为艺术后形成的,它侧重于艺术性,同时也包含着剪接技术。因此,剪辑中包含着剪接,而剪接却无法包括剪辑的艺术性。

剪辑既是蒙太奇工作者,又是蒙太奇形象的再塑造者。在某种程度上,蒙太奇和剪辑是同义词。剪辑作为电影艺术实现的技术性和艺术性手段的统一,在现代影视创作中担任着越来越重要的角色。

2. 剪辑的性质

剪辑的性质包括两个层面:就艺术手段来说,剪辑是影视中动作分解与组合的再创作,是对影视想象的编辑和创造;就技术手段来说,剪辑是影视行业的一个组成部分,是具体的影视创作中的一个门类。

电影剪辑是相互结合的创作手段,它包括的两个方面——剪与辑,是相互配合、不可分割的整体。没有剪,就谈不上辑;而没有辑,也就用不着剪。剪辑工作完整的创作过程是把拍摄的镜头、段落加以剪裁,并按照一定的结构把它们组接起来。只有按照艺术构思的需求对素材进行剪切和组合才能实现导演的艺术构思。

影视的表现主要包括两个方面:一是动作如何分解,二是动作如何组合。因此,剪辑的性质也分为两个方面:剪切,即如何分解动作;整合,即如何组合动作。分解动作即把生活中连贯的、有条理的人的动作按照影视剪辑的要求分解成影视中的一个画面,即影视片分镜头。影视作为综合的艺术,因此影视剪辑人员承担着将故事中的人物和戏剧动作分解成片断的影视画面的再创作的任务,也就是剪辑中剪切的职责。组合动作则是把影视中零散的、分解的动作画面,重新组合为连续的活动整体,这就是电影中的镜头组接。将故事中片断、零散、独立的影视画面通过剪辑的手段有机地组合起来,还原为生活中(即影视中的人和物)有机的连续活动的整体,这就是影视剪辑的再创作任务,也是剪辑中整合的目的和作用。

动作的分解和组合,都是影视艺术中叙述事件和表达导演构思的基本方法,利用剪辑手段,合理分解和组合动作才能充分展现影视故事的主题意蕴。

3. 剪辑的职责

影视剪辑工作者是实现导演构思的直接执行者,剪辑的手法直接关系到影视作品的风格和创作走向。在剪辑的过程中剪辑工作者主要的职责体现在三个方面:挑选合适的素材、找准最佳剪辑点、安排结构和创造节奏。

(1) 挑选合适的素材

影视作品的剪辑工作往往是在拍摄完成后进行的,剪辑工作者在剪辑的开始阶段需

要根据导演的构思挑选合适的原始素材画面,从而保证导演构思的最大化实现。在选择原始素材时,要根据影视作品素材选取的三大因素进行选取:其一为动作因素,包括人物和景物的动作(人物形体、语言、心理、情绪等)、摄影机运动(推、拉、摇、移、跟、升、降、鸟瞰等)和镜头组接动作(形象排列、剪接点、长短等);其二为造型因素,包括人物造型(化装、服装、小道具等)、环境造型(布景装饰、环境气氛等)和画面造型(构图、方位、景别、角度、光影、色彩等);其三为时空因素,包括剧作时空(早、晚、昼、夜,春、夏、秋、冬季节变化等)、银屏时空(有限时空、无限时空、内容、速度、尺寸等)和镜头组接时空(直接时空、间接时空、语言、人物、动作、造型的时空等)。

剪辑工作者在充分认识三大因素的基础上,选取造型优美、动作性强的素材画面,同时根据导演、摄影师、演员的不同风格,去冷静、客观地分析镜头的特点,寻找最能表现导演构思的画面。

(2) 找准最佳剪辑点

剪辑工作者在组接镜头的时候,针对挑选出来的画面要考虑影视素材的动作、造型、时空三大因素,根据画面特点和内容的相互关系,紧密结合时空,有机选择剪辑点。在寻找最佳剪辑点时,要注意以下六个方面:其一,动作的连续性;其二,语言节奏的合理性;其三,情绪的贯穿;其四,镜头的合理运动;其五,人物和环境的造型要和谐;其六,时空的关系。前三点是属于造型因素与时空关系的组接问题。只有做到这六个方面,才能找到最佳的剪辑点,实现影视的艺术化。

(3) 安排结构和创造节奏

一个片子的艺术效果的实现,甚至一个片子的成败,很大一部分取决于影视结构安排是否合理,影视节奏是否得当。在影视剪辑过程中,镜头的组接和场景段落之间的衔接往往是形成节奏的重要手段。例如,针对歌唱场景、群众场面和战斗场面,如何安排其结构就显得非常重要。在影视剪辑的段落和场景中,剪辑必须按照各场戏设定好的情景抓住故事内核,根据故事情节的贯穿线突出人物和主要事件。在剪辑过程中,以剪辑构思与计划作为蓝图,对结构与节奏进行合理的安排和剪辑,从而更加明确地体现故事的主题思想和导演的艺术构思。

4. 剪辑的宗旨

(1) 准确深刻地表达作品的主题意蕴

任何影视作品在剧本创作阶段都已经定下了明确的主题思想,但在拍摄和剪辑的过程中,很多不确定的现实因素直接关系到影视片最终效果的实现。剪辑的手段直接关系到影视片的主题思想与走向^①。电影史上就有这样的例证,苏联导演爱森斯坦拍摄了一部曾经风靡全世界的影片《战舰波将金号》。它讲述的是沙皇腐朽残暴,强迫水兵吃已经生蛆的腐肉,当水兵有礼貌地提出抗议时,战地法庭却把他们的领头人逮捕起来并判处死刑,在甲板上执行。就在开枪前的那一刹那,枪手调转枪口,突然向沙皇军官射击。水兵们在舰上升起红旗,爆发了起义。这是一部鞭挞沙皇残暴统治,歌颂起义的具有革命意义的影片。

^① 傅正义:《电影电视剪辑学》,北京广播学院出版社,2003年版,第121页。

该影片播出后反响巨大,当时北欧有一个影片发行商想购买这部影片,但那里的检查官认为这部影片革命性太强,严禁购买。这位发行商非常想赚钱,要求卖方允许他把片子稍微重新剪辑一下,卖方的条件是不准作任何删减,发行商答应了,并经过自己的剪辑使电影通过了检查,取得了上映资格。实际上他只不过是將影片中的一个场面调动了一下位置而已。爱森斯坦知道后非常感兴趣,他很想知道北欧商人究竟作了怎样的调换,到底调换了哪一个场面。

北欧商人的办法是:先不展现临时军法会议和执行死刑的场面,先展现水兵的起义,“哗变”就不是因为沙皇军官要无辜地枪杀他们的伙伴,而是因为在肉汤里发现了蛆(这当然是荒唐的)。以下从起义到沙皇派军舰来镇压,毫无改动,再把剪下的一段接上去,就成了起义水兵不是胜利地开走军舰,而是以被执行死刑结束。影片的主题被改编成:军舰上无缘无故地发生了一场暴动,沙皇军官迅速掌握了主动权,使“叛变”者受到应得的惩罚。革命的影片经过这一剪辑,竟成了反动的影片。可见,剪辑在特定情况下,足以影响和改变作品的主题思想。

(2) 营造严谨的结构和鲜明的节奏

影视片的结构和节奏的实现很大程度上依赖于剪辑,因此剪辑要做到使作品结构严谨。例如,影片《大河奔流》从拍摄来说,编剧、导演、演员、摄影师、美工师、录音师都下了很大的功夫,就局部来看,不乏一些精彩的段落,但这部影片公映后,没有产生强烈的反响。这主要归结于影片的素材过多,剪辑没有把可有可无的内容和情节删除,导致影片结构松散、节奏混乱,大大降低了影片的感染力。香港南方公司为了缩减放映时间,利于上演,将《大河奔流》上下集剪成一集,足足删去了9大本素材,这样一剪,反而使整部影片主题鲜明、结构严谨、节奏明快,取得了思想性和完美的艺术形式的统一,受到广大观众的欢迎。

这个例子说明了一个道理:即便是原始素材非常丰富,如果没有在很好地把握戏剧结构和节奏的情况下进行剪辑,只会导致片子结构松散,不能达到最佳的艺术效果。

(3) 增强影视片的艺术表现力

一部影视片的诞生,需要经过前期策划、中期剪辑和后期制作等一系列过程。其中,影视片的原始素材只有经过剪辑工作者认真、细致并有创造性的加工后,才能使影视片准确地体现原剧作的精神和导演的意图,同时也会使影视片进一步满足观众的欣赏需求,从而增强影视片的艺术感染力。

艺术贵在精而不在多。剪辑师和导演只有对原始素材进行有选择性地剪辑,才能增强影视片的艺术表现力和感染力。正如导演郑君里同志所说:“电影的艺术性犹如手捧的水,本来有80分,东漏一点,西漏一点,剩下也就只有60分了。”^①这就要求剪辑工作者具备敏锐的艺术眼光和高超的剪辑技巧,在作品中通过剪辑来提升影视片的艺术感染力。

剪辑就是运用技术和艺术手段,将一堆杂乱无章的原始素材组接成一部优秀的艺术作品。剪辑的目的是要使影视片从内部结构到外部结构都达到严谨和流畅的效果。

^① 傅正义:《影视剪辑编辑艺术》,北京广播学院出版社,2003年版,第221页。

二、导演和剪辑的关系

剪辑和以此为基础的蒙太奇是影视艺术大厦赖以形成和存在的基石。从剪辑手段诞生开始,影视才从一种简单的纪录走向了艺术创造。一方面,剪辑是根据导演的构思和创意进行的,另一方面,导演的全部艺术构思需要通过剪辑来实现。剪辑承担着实现导演艺术构思的重任,可以说,一部作品之所以能取得成功离不开优秀的剪辑。

1. 剪辑是导演的再创作

剪辑的成功与否关乎着导演的艺术创作能否实现,影视导演在重视剪辑工作的同时,要熟悉剪辑的业务,这样才能实现自己的构思。日本著名电影导演黑泽明曾说过:“剧本和剪辑掌握着一部影片的生命。”国内外著名的电影导演,不论是格里菲斯、爱森斯坦、普多夫金、卓别林、希区柯克还是张艺谋、姜文,他们都是非常重视影视片的剪辑,有的甚至亲自完成影视片的剪辑任务,来实现自己对影视片的构思和艺术创作。例如,著名导演姜文,每次都亲自和剪辑师一起对影片进行剪辑,力图最大限度地还原自己的最本真的艺术构思。

2. 剪辑师和导演的合作与互补

任何一部影片的蒙太奇结构,早在导演创作的构思阶段已经形成,但是它的最终实现是在拍摄和剪辑过程中逐渐更为具体、更为精确。

随着影视艺术化的发展和剪辑技术的日益进步,剪辑已经逐步成为独立的门类,剪辑师正成为一种新型的职业。不管时代如何变化,剪辑师和导演的关系在本质上仍旧是互相合作、互相补充。导演是影视作品得以实现的倡导者和领导者,从前期策划到后期制作都离不开导演的指导。剪辑师在领会导演意图和故事主旨的前提下对影片进行剪辑创作。导演懂得故事情节该怎么安排但不一定懂得剪辑的技巧和手法,因此,剪辑师与导演在一部影视片的制作中,既是工作中的合作关系,又是影视艺术创作中的互补关系。

美国电影导演库柏克甚至说,整个电影的拍摄过程,其最终目的就是要交付剪辑,由剪辑来决定一切。他还提到剪辑过程是电影创作现象中最奇特也是最富魅力的一环,使电影有别于其他艺术的主要因素。一部影片的成功,往往由剪辑来决定。剪辑工作做得不好,一切拍摄过程所得,再怎么好,也只好付诸东流。

库柏克的话虽然有些绝对,但也是有根据的。1942年英国的诺尔·高华德导演的一部影片《海神》拍回的样片有几十万英尺,杂乱无章,连导演本人都清理不出头绪,眼看就要报废。然而经过剪辑师的耐心工作,对素材进行重新归类和梳理,终于将影片剪得条理清晰、主题突出,使影片为英国电影“立下了一个新标准”,使许多演员成了名噪一时的英国一流的演员。

电影史上无数的成功经验证明,影视导演对剪辑工作应该极其重视,这不仅是因为导演和剪辑师的合作关系,而且应当看作是导演对专业本身的要求。导演在创作分镜头时期和拍摄过程中要有剪辑意识,这样才能确保最后剪辑的成品能够符合导演的构思。

所以说,好片子若有一个好的剪辑,片子能够锦上添花;若差片子有一个好的剪辑,也能够弥补一些不足,在原有的基础上提高一个档次;如果剪辑不精,好片子也会被弄糟,差

片子就更不可收拾了。

因此,作为一名影视剪辑师,在动手剪片之前,不应当只局限在剪辑技术的视角上,而应当用与导演一样的眼光来审度和取舍拍摄的素材,这是由剪辑工作的性质、任务和作用决定的。只有这样,剪辑才谈得上是对影视片进行艺术上的再创作。

影视是综合性艺术,需要编剧、导演、演员、摄影师、美工师、录音师、剪辑师等通力合作,形成统一的影视片艺术特色和感染力,形象生动地传达影视片的艺术构思。

第二节 蒙太奇与影视剪辑

电影艺术即蒙太奇的艺术,所谓的“影视语言”,在很大程度上来说就是“蒙太奇语言”。作为影视艺术基本特性的蒙太奇,在影视创作中具有极其重要的作用。蒙太奇在镜头组接中产生,完成于剪辑台上,贯穿于剪辑工作的全过程。从某种意义上来说,蒙太奇即剪辑。因此,蒙太奇对于剪辑而言,具有重要的特殊意义。

一、蒙太奇的概念和原理

1. 蒙太奇的概念

“蒙太奇”产生于法国,是法语 Montage 的音译。它本是建筑学用语,意思是把各种不同的材料根据一个总的设计进行处理、安装,最后构成一个整体。影视理论家将其引入影视艺术领域,用来指影视作品创作过程中镜头的组接原则。

关于蒙太奇的定义,表述甚多,各种解释众说纷纭,在此就不一一列举。但综合众多对蒙太奇概念的界定,总体而言蒙太奇至少应包括以下三层含义。

其一,作为技术手段的蒙太奇。蒙太奇是影视艺术独特的表现手法和技术手段,它贯穿于影视剪辑的始终。在影视作品的制作中,前期策划和文本创作按照文学剧本或影视片所要表现的主题思想,在导演和摄影师的合作下,分别拍成许多镜头素材,并按照需要进行声音的采集。在影视后期制作中,依据剧本和导演的总体构思,将前期拍摄的镜头画面与声音中所包含的许多因素,如时间、空间、动作、景别、构图、色彩、对白、音乐、音响等,在剪辑台上进行合理的编排与组合,完成影片的创作,传达影片的主题思想。它不仅包括对整个影视片在叙述方式、角度、结构、场景、段落上的整体布局和细部把握,还包括对镜头的运用和处理,镜头的挑选和组接,声音因素的合理选用,场面、段落的组接和转换的技巧和方法等,其主要目的是叙事。

作为技术手段存在的蒙太奇,是影视作品完成的必要阶段,它承担着影视作品叙事的重大任务,能够合理安排影视中的时间和空间,是实现导演构思和影片主题思想的最直接的体现手段,它的成功运用能形成这个影视作品的基调,形成视听享受,使影视作品的内容更加生动流畅,从而提高影视作品的艺术品位。

其二,作为艺术手段的蒙太奇。蒙太奇不仅仅是作为剪辑手段而存在,不仅仅是叙事

的技术手段,更多的时候蒙太奇是完成导演艺术构思的重要艺术手段。通过蒙太奇的构思,能够形成影视片的风格和导演的特色,而且通过富有创造性的镜头和场景的组接常常能超越镜头本身的含义,产生镜头本身所不具备的新的意义。例如,在苏联著名电影学者爱森斯坦的作品《罢工》中,他将工人罢工的人流和河流解冻的镜头组接起来,从而暗示了革命春天的到来,表达了自己对革命的崇敬。吴宇森在自己的暴力电影中,经常用到白鸽这一意象,从而形成了独有的暴力美学特色。

作为艺术手段存在的蒙太奇是导演风格和艺术手段的重要体现,是深化影片主题思想的重要途径,能够深化影片的主题,升华作品的中心思想。

其三,作为思维方式的蒙太奇。蒙太奇源于人们对现实生活的观察和认识,源于对现实生活中视觉、听觉的感受和分析。在不断实践的基础上,影视创作者将这些观察、感受、思考的结果进行选择、提炼和概括,应用到影视创作中,使其成为表达思想、感情和创作意图的方式和手段。

蒙太奇思维实际上就是影视创作者在构思和设计影视片的过程中,始终不脱离影视艺术的独特表现手段,即蒙太奇语言和方法,所进行的一种形象思维活动。蒙太奇思维符合生活的逻辑,符合观众的心理感受,符合人们的认识规律,是影视艺术独特的想象思维方式。

影视艺术是一项集体创作的艺术,蒙太奇的思维方式渗入到影视创作的各个方面,无论是剧本的构思和分镜头设计,还是前期拍摄和后期制作,编剧、导演、摄像师、美工师、灯光师、录音师、演员和影视后期制作的剪辑师、技术人员,甚至剧组工作的其他人员等,都要在各自的工作中始终保持用蒙太奇的方式进行思维和创作。影视创作者只有娴熟地掌握这样的方法,才能精确地表达影片的思想内容,生动地描绘人物与场景,从而保证影片的拍摄和制作可以成功地表达导演的艺术构思。

2. 蒙太奇的形成和发展

蒙太奇是经过许多电影艺术家大量的创作实践,苦心钻研才逐步被发现和认识的。其形成和发展可以分为以下四个时期。

(1) 卢米埃尔时期

电影是人类科学技术发展的产物。1895年12月28日上午,法国人卢米埃尔兄弟在巴黎卡普辛路14号“大咖啡馆”的地下室,第一次放映了《工厂的大门》《婴儿的午餐》《火车到站》等短片,引起了极大的轰动,这一天是世界电影诞生的日子。卢米埃尔的电影明显的特点是纪实性,摄影机在户外对准现实生活的场景,摇动手柄直接拍摄真实的生活,直至把胶片拍完。早期的电影摄影机只是一种纯自然地记录生活的机器,并没有形成电影特有的艺术手段。卢米埃尔时期的电影也叫“户外摄影”。

卢米埃尔发明了电影,并获得了最初阶段的成功,但他的影片只停留在纯自然地记录生活,再现生活的水平。因而人们一旦失去了对电影的新奇感之后,红极一时的电影很快就会一落千丈,走进死胡同。

(2) 梅里埃时期

法国的另一位电影先驱梅里埃把电影从卢米埃尔纯粹纪录现实的“户外摄影”转向拍舞台剧,把戏剧的编演方法悉数搬上银幕,如将请剧作家写剧本,导演导戏,演员排练以及

服装、化装、布景等,都应用到电影中来,使电影作品故事化、情节化、戏剧化,从而开创了“电影戏剧”的新时代。

在把戏剧因素引入电影的同时,梅里埃还把在不同的场景下拍摄的镜头连接在一起进行叙事,使电影开始具有剪辑的特征。这些都是对卢米埃尔那种“户外摄影”消极模仿生活的重要突破。^①

梅里埃的局限在于没有冲破舞台艺术的框子,戏剧思想束缚了他。他仍然把摄影机主要用于纪录,摄影机始终固定地架设在观众席中间的某一位置,长时间地用一个镜头原封不动地记录舞台上的一切,银幕上的每一个画面和戏剧场面完全相同。这就是普多夫金所说的,早期的电影就是把一出戏毫不改动地拍在胶片上,然后再放在银幕上。电影的时空在梅里埃时代还远未获得自由。

(3) 格里菲斯时期

美国导演格里菲斯对电影艺术发展的贡献是巨大的,他第一个使电影真正摆脱了戏剧美学的束缚,最终走进了艺术的殿堂。

格里菲斯自1908年开始导演电影,他以一个星期拍两部电影,四年导演四百多部电影的大量创作实践,积累了丰富的创作经验,取得了惊人的艺术成就。他的成名之作是《一个国家的诞生》和《党同伐异》。

格里菲斯解放了摄影机,使摄影机运动起来,他把摄影机放在卡车上拍摄骑马。在镜头的运用上他开始自觉地把摄影机放在最适当的位置上去拍摄最恰当的景别。例如,在表现两军打仗的情景时,他既用全景表现战斗场面的恢弘气势,又用近景和特写的镜头。他改变了电影的构成单位,用镜头的剪辑代替了以往的戏剧舞台幕起幕落的场景转换。他证明了剪接不仅起镜头的连接作用,而且可以把时间和空间打乱,扩大和深化电影表现的可能性。他创造了许多典型的剪辑手法。例如,表现一个家庭遭到暴徒围困时,先用远景显示一座孤零零坐落在原野上的房屋,然后用中景表现屋里人从窗户窥视屋外的景象,再用近景表现片中各主人公的面貌,最后用特写表现室内的物品。镜头由远到近、由外到里,景别由大到小、由人到物,充满了节奏感,这后来成为电影叙事的经典手法之一。他用闪回的镜头把现在和过去的情节连接在一起,用交叉组接来制造紧张加剧的效果,创造了著名的格里菲斯“最后一分钟营救”等,一直为后人所引用。

格里菲斯开创了电影的蒙太奇时代,初步形成了一个独立并相对完整的电影艺术体系。尽管格里菲斯有着上述的一系列创造,并在《一个国家的诞生》和《党同伐异》两部杰作中,把他创造的技巧应用得非常纯熟,但他从来没有把他的蒙太奇方法条理化。在此基础上把蒙太奇的方法从理论上加以总结,形成蒙太奇理论的是苏联的电影大师们。

(4) 苏联“蒙太奇学派”

格里菲斯发展和形成了蒙太奇技巧,创造了“电影剪辑”。但他对于剪辑更为深刻的意义,并没有作出理论上的总结。苏联导演深入地研究了格里菲斯的创作经验,他们甚至把《党同伐异》一再放映,用它来分析蕴藏在格氏技巧中的原理。经过这样的过程,他们对

^① [美]埃里克·舍曼:《导演电影:电影导演的艺术》,丁昕等译,广西师范大学出版社,2005年版,第117页。

蒙太奇有了更深的理解,把蒙太奇发展成为一套完整的电影理论体系,从而形成了苏联“蒙太奇学派”,代表人物有库里肖夫、普多夫金和爱森斯坦。

苏联导演们认为蕴含在剪辑中的更重要的意义还在于,通过剪辑使上下镜头间产生新的关系、新的意义,产生了电影最基本的创作力量。最早是由库里肖夫负责一个实验团体研究蒙太奇的功能,爱森斯坦与普多夫金先后投其门下,他们做了大量实验工作。他们从某一部影片中选出了著名演员莫兹尤辛的某一个没有明显表情的特写镜头,然后把它与来自其他影片的三个不同镜头接在一起:第一组是莫兹尤辛的特写,后面紧接着一张桌子,上面摆了一盘汤的镜头;第二组是莫兹尤辛的特写接上一个棺材里躺着一具女尸的镜头;第三组是莫兹尤辛的特写后接上一个小女孩在玩狗熊玩具的镜头。之后,把这三组镜头放映给一些不知其中奥秘的观众看。观众们对艺术家的“表演”大为赞赏。他们说,他(演员莫兹尤辛)看着那盘汤时,表现出沉思的心情;看着那具女尸时,心情十分沉重、悲伤;观察女孩玩耍时表现出轻松愉快的心情。事实上,在这三组镜头中,特写镜头的脸都是完全一样的。另外一个实验是,普多夫金准备了三个镜头:其一,某人哈哈大笑(近景);其二,还是这个人惊慌失措的近景镜头;其三,该一只手持着手枪直指着(近景)。把这三个镜头按其一、其二、其三的顺序连接,放映后给观众造成的印象是“此人是胆小鬼”;按其二、其三、其一的顺序连接放映给观众,给观众造成的感受是“他是有勇气的人”。

以上例子说明,剪辑包含了对单个镜头自身的否定,镜头的排列产生了质的飞跃,由画面变成了形象。爱森斯坦从理论上总结了这种现象,他指出,任何种类的两段胶片放在一起就会从那种并列状态中不可避免地产生一种新的概念、一种新的品质;两个接合的镜头并列并不是简单的一加一,而是一个新的创造。

爱森斯坦从理论上强调了蒙太奇的作用。在此之前,格里菲斯的蒙太奇作为一般的技术性剪辑,只是解决了用蒙太奇处理场面之间的关系,使叙述更流畅,更具有戏剧性。以爱森斯坦为代表的苏联艺术家的蒙太奇则意味着通过有一定内在联系的不同镜头的组接、对列产生新的形象和概念。把蒙太奇从一般的技术性的剪辑,提高到作为电影艺术的特有的形象化的思维方法以及一种电影典型化的重要手段,标志着现代意义的蒙太奇概念的完全确立。

二、蒙太奇的表现形式

蒙太奇的表现形式,实际上就是镜头和声音的组接方式和方法。它是蒙太奇思维和语言的具体化,是实现影视作品意图的实现途径。根据蒙太奇在影视片中承担的叙事和表意两大功能,可以将蒙太奇大致分为以下两大类:叙事蒙太奇和表现蒙太奇。

1. 叙事蒙太奇

叙事蒙太奇是影视片中最常用的一种叙事方法,它的特征是以交代情节、展示事件为主旨,按照情节发展的时间流程、因果关系来分切组合镜头、场面和段落,从而引导观众理解剧情。这种蒙太奇组接脉络清楚、逻辑连贯、明白易懂。

叙事蒙太奇通过表现人与事物的运动及发展过程,来获得一种叙述功能,因此又称其为“外部描写性蒙太奇”。它在剪辑的过程中要依据生活的逻辑,强调两个方面:一是时空

表现的连续性。叙事蒙太奇在剪辑时要注意给观众营造空间上的统一性和时间上的连续性,这样观众才能看懂故事,进而理解主题。二是事物之间的连续性。事物的存在不是孤立的,而是与其他事物之间存在着某种逻辑上的联系。其一,因果关系。比如,一个人举枪扣动扳机,人们就想知道它在打什么,打到了没有,这就建立起来一种因果关系。其二,对应关系。两个人谈话,一个说,另一个在倾听,这就建立了一种对应关系。其三,平行关系。两个人约会,在不同的地点,一个在找,一个在等,产生了相互联系的不同动作,这就建立了一种平行关系。这种因果关系、对应关系、平行关系是事物本身存在的联系,这也是叙事蒙太奇剪辑时需要注意的重要的逻辑关系。

同时,叙事蒙太奇又包含下述四种具体的形式。

(1) 平行蒙太奇

“花开两朵,各表一枝”,这是对平行蒙太奇最简单的理解。平行蒙太奇是指在一个蒙太奇段落里,把不同时空或同时异地发生的两条或两条以上的情节线索分头叙述。这样的剪辑形式称为平行蒙太奇。平行蒙太奇打破了单一情节线索的约束,几条线索并行表现,可以删节过程,又使线索之间互相烘托,形成对比,易于产生强烈的艺术感染效果。

影片《开国大典》中有这样一段:

1. 南京总统府。蒋介石迫于形势,离开总统府。
2. 西柏坡,党中央所在地。军民联欢,庆祝胜利。
3. 南京,黄埔路蒋介石官邸。张群向军政要员宣读蒋介石引退文告。
4. 西柏坡。中共中央领导人聚集在一起,一边慰问朱老总,一边展望全国胜利前景。
5. 北平。中南海,傅作义总部。傅作义正为战事一筹莫展。
6. 西柏坡。周恩来向毛主席汇报邀请知名人士回国议事。机要员前来汇报前线指挥部战况。
7. 淮海战场。炮火连天,硝烟弥漫。

这一段平行剪辑,把南京发生的事、西柏坡发生的事、北平发生的事这几条线索并列表现,属于不同时空的平行蒙太奇。

(2) 交叉蒙太奇

交叉蒙太奇又称交替蒙太奇,是将同一时间不同地域发生的两个(或多个)动作或两条(或多条)情节线索迅速而频繁地交替剪辑,几个动作(或几条线索)之间互相影响,相互依存,最后汇合在一起。这种剪辑造成强烈的节奏感和紧张激烈的气氛,加强矛盾冲突的尖锐性,产生惊险的戏剧效果。例如,格里菲斯的“最后一分钟营救”就属于交叉蒙太奇。

在格里菲斯导演的影片《党同伐异》中,有这么一个经典的交叉蒙太奇段落:丈夫被错判犯有杀人罪而被判处死刑。妻子意外地发现了真正的凶手,驱车去找唯一有权下令停止行刑的州长。但州长却刚刚坐上火车离开。于是银幕上出现了妻子乘坐的摩托车追赶火车,火车风驰电掣地奔驰,监牢里行刑准备工作即将完毕交叉表现的镜头;当妻子赶上了火车,州长签署了赦免令后,又交替出现了妻子的摩托车赶赴监牢,丈夫被带上绞刑架即将执行死刑,在最后一分钟,当绞绳已经套上脖子的千钧一发之际,妻子赶到了,丈夫终于免于死。影片镜头转换很快,用交叉剪辑造成逐渐增强的紧张气氛,最后将剧情推向

高潮而结束,产生了强烈的悬念和独特的艺术效果。这就是所谓的格里菲斯的“最后一分钟营救”。国产片《南征北战》,在表现敌我双方争夺摩天岭的战斗中,将两军分别从南北山坡奋力拼搏,抢占摩天岭制高点的场面反复交叉表现,交替的速度越来越快,造成了扣人心弦的节奏,也属于交叉蒙太奇。情节线的同时性、因果性、交替性和悬念性是交叉蒙太奇的显著特点。

(3) 复现式蒙太奇

把具有一定寓意的镜头在关键时刻反复出现,以达到刻画人物、深化主题的目的,这种剪辑形式称为复现式蒙太奇。

在国产片《天云山传奇》中,宋薇与罗群纯真的爱情被那场“反右”斗争冲垮了。取而代之的是宋薇与吴遥的政治婚姻。在影片故事发展的过程中,每一次触动宋薇心灵深处的内心活动,影片上都出现了象征宋薇与罗群的爱情的“白马”——热恋中伴随他们缓步而行的白马、婚礼中闪出的奔驰而来的白马、玩具白马等。^①

影片最后,当冯晴岚闭上双眼,与世长辞后,影片再现了如下几个镜头:

1. 晾晒的破旧衣服。
2. 冯晴岚生前用过的炊具。
3. 缝补过的门帘,挂在墙上的斗笠、雨伞。
4. 东倒西歪的草屋。
5. 冯晴岚生前经常走过的小桥。
6. 缓慢转动的水车。
7. 冯晴岚接罗群时在雪地上留下的车辙和脚印。

再现这些镜头,看到这一个个熟悉的画面,观众很自然地回忆起冯晴岚清贫朴素和忍辱负重的一生,脑海中浮现出一个崇高无私的形象。

(4) 积累式蒙太奇

将若干性质相同的镜头并列地组接在一起,以达到渲染气氛、强调情节、突出某种含义的目的,这样的剪辑形式称为积累式蒙太奇。积累式蒙太奇结构的特点是不强调镜头之间在时间、空间上的联系,而注重镜头的同类型性——画面内容具有共同的性质、特点,镜头造型在景别和运动状态上基本一致。例如,炮火纷飞、机群怒吼、坦克蜂拥等镜头并列,造成战争场面激烈的气氛;乌云疾驰、雷鸣电闪、风呼雨啸,造成暴风雨的气氛;车水马龙、高楼林立、行人如海,造成繁华闹市的气氛。

一些体育运动的栏目,一开始就把投篮的特写、标枪出手的特写、跨栏的特写、冲线的特写、跳水的特写、雪橇从高山冲下的特写编辑成一组,造成体育运动激烈竞赛的气氛,这都属于镜头造型在景别上和运动状态上基本一致的积累式蒙太奇。

积累式蒙太奇用于科教片、教学片,往往可以造成一种“悬念”效果,使观众期待事件的展开。下面科教片《金小蜂与红铃虫》的一组镜头就是这样的例子:

全景:始花期的棉田,一行行棉株长得十分整齐茂盛。

中景:一株棉花,身上开着几朵花,有的是扎头花。

^① 刘成杰:《影视蒙太奇的分类及功用》,载《西南师范大学学报》,1992年第3期。

特写:微风吹动,一朵扎头花落出画面。

特写:扎头花落在地上,地上已落了一些花蕾。

特写:另一朵花落出画面。

特写:花落在地上。

特写:又一朵花落下。

特写:花落在地上。

解说词:这块棉田为什么一个劲儿地落花蕾呢?

上述例子用这一组积累式镜头配上解说词提出问题,激发观众对问题进行探索的动机。

积累式蒙太奇的运用,要注意节奏的把握:为了渲染气氛,积累式剪辑时,镜头要短,节奏要快;为了表达、强化某种概念,节奏则不能太快,要服从于内容表现的需要。

2. 表现蒙太奇

按照画面或者画面与声音之间的相互呼应、对比、比喻、暗示等关系来连接镜头,用以造成某种概念或寓意,这种构成方式叫作表现蒙太奇,也叫“对列蒙太奇”。表现蒙太奇不是为了叙事,而是为了某种艺术表现的需要;它不以事件发生、发展的顺序作为镜头连接的依据,而是根据事物之间内在逻辑关系把不同的镜头对列起来,表现一个原来没有的新含义。表现蒙太奇也就是苏联电影学派潜心研究的蒙太奇理论。

表现蒙太奇又包含下述四种具体的形式。

(1) 对比蒙太奇

将两种性质、内容或造型形式相反的镜头组接在一起,利用它们之间的冲突因素造成强烈的对比,以表达某种寓意或强化所表现的内容、情绪和思想,这样的剪辑形式称为对比蒙太奇。

影视中常出现高尚与卑鄙、善良与凶残、新与旧、文明与野蛮、欢乐与痛苦等的对比。例如,影片《白毛女》,把“烈日炎炎,田野中农民在秋收”与“凉风徐徐,黄母在高楼闭目养神”进行对比;把“积善堂”横匾与佛堂上大慈大悲之下黄世仁强抱喜儿、掩住喜儿的嘴推倒的镜头进行对比。影片《子夜》中,一边是裕华丝厂女工用手在滚沸的水中捞茧缫丝,另一边则是贵妇人悠闲地修剪自己保养得很好的、涂得鲜红的手指甲。^①

除了内容对比外,镜头的造型因素,如景别的大小、角度的俯仰、光线的明暗、色彩的冷暖和浓淡、动与静、声音的强弱等也可以构成对比。

(2) 隐喻蒙太奇

隐喻蒙太奇是指通过镜头或场面的对列进行类比,含蓄形象地表达作者的某种寓意。这种蒙太奇是靠观众的想象来发挥作用的,用暗示的手法来组接两个镜头,以达到用一个镜头的内容比喻、影射、引申另一个镜头含义的目的。

爱森斯坦在其著名的《战舰波将金号》中,用卧着、坐着、站起的三个石狮隐喻群众的觉醒、革命的爆发。这是一个经典的比喻。普多夫金在他导演的影片《母亲》中,把冰河解冻和工人游行对列,以春水比喻革命运动势不可挡。

苏联早期影片《罢工》,最后枪杀工人的几个场面则用屠宰牛的镜头与军队大规模枪

^① 陈元惠:《简析电影艺术中的蒙太奇》,载《科技信息》,2008年第33期。

杀游行群众的场面交织在一起,产生了“人的屠宰场”的隐喻:

1. 原野,军队在进行射击。
2. 屠宰场。拿着刀的手从画面的上部切下来。(特写)
3. (全景)一千五百个工人从坡路上跑下来。
4. 五十个人从地上站起来,高举双手。
5. 士兵的脸,端着枪瞄准。
6. 一头公牛全身颤抖,终于倒了下去。
7. (特写)即将死去的公牛的蹄子。
8. (特写)枪的扳机。
9. 屠宰场。公牛的头被一条细绳子捆在屠宰架上。
10. 一千个工人向前冲。
11. 一队士兵就像从地里涌出来似的,出现在草丛。
12. (特写)公牛的头,眼睛凸出。
13. (特写)公牛的头被砍下,血喷涌而出。

(3) 抒情蒙太奇

抒情蒙太奇是一种在保证叙事和描写的连贯性的同时,表现超越剧情之上的思想和情感的一种表现方法。例如,《天云山传奇》中有一段闪光的片断,罗群遭受种种沉重打击,贫病交加,在他感到一切希望都已经幻灭之际,冯晴岚来到了他的身边,并用一辆板车在漫漫风雪之中,把他拉回家。在这一片断中,镜头的组织 and 安排在叙事的同时,又是极为抒情的,影片放映到这里,许多观众都流下了眼泪。

最常见、最易被观众感受到的抒情蒙太奇,往往是在一段叙事场面之后,恰当地切入象征情感的空镜头。例如,在影片《母亲》中,儿子巴威尔从在狱中接到的一张从外面秘密传递进来的纸条上得知他不久就可以获救了,怎么表现巴威尔此时此刻的喜悦之情呢?银幕上出现字幕:“外面是春天了”,接着的一系列镜头是涨水的河流,小溪在石缝中流过,鹅群在池塘里嬉戏,一个男孩在笑。整个场面烘托出欢快的气氛,诗意盎然。

(4) 心理蒙太奇

心理蒙太奇是人物心理描写的重要手段,它通过镜头画面组接或声画有机结合,形象生动地展示出人物的内心世界,常用于表现人物的梦境、回忆、闪念、幻觉、遐想、思索等精神活动。这种蒙太奇在剪接技巧上多用交叉穿插手法,其特点是画面和声音形象的片断性、叙述的不连贯性和节奏的跳跃性,声画形象带有剧中人强烈的主观性。例如,影片《天云山传奇》“反右”斗争期间,表现宋薇遭受来自上级的种种压力以及内心极其矛盾的复杂心理及痛苦的思索斗争时多处使用了心理蒙太奇。

三、蒙太奇的艺术功能

1. 情与理的有机渗透,彰显叙事美感

蒙太奇作为电影叙事的手段,它应该是一种贯穿于电影创作整个过程的电影思维。苏联电影学家普多夫金的蒙太奇观念的核心就是叙事蒙太奇,在“结构性蒙太奇”电影叙

事中常常通过对比蒙太奇、画外音这两种语言,彰显叙事美感。

对比蒙太奇主要是通过镜头之间的强烈对比强调所要表达思想和情感。对比蒙太奇是被电影艺术家使用得最多的一种叙事方法。外国导演艾伦·帕克在其1984年的作品《鸟人》第一个段落“鸟人出场”中,第一、二个镜头运用对比蒙太奇,把象征理想和自由的蓝天与象征现实及禁锢自由的铁丝网二者形成强烈的对比,产生了强烈的艺术效果。我国早期电影《白毛女》中,就多次运用对比蒙太奇达到完美叙事的目的。在影片开头首先用一个中全景表现劳苦大众折腰收割的场面,然后切入地主在厅堂闲坐乘凉的情景,这组表现贫富差距的精彩绝伦的对比蒙太奇颇有杜甫的千古绝唱“朱门酒肉臭,路有冻死骨”的强烈艺术效果。另外,电影中把喜儿憧憬婚后的幸福场面的镜头,与黄世仁逼杨白劳用女儿抵债的画面相互剪辑,形成喜与悲的巨大情绪对比。这些对比蒙太奇的出色运用,不仅突出了故事的主题,还具有强烈的节奏感。

电影叙事常常穿插使用声画对立蒙太奇,用音乐烘托气氛,突出主题。具体来说,电影中的音乐主要具有渲染气氛,表达人物情感,烘托影片主题的作用。电影中也常出现音乐与画面形成对立的蒙太奇。例如,在影片《寒夜》中曾两次出现19世纪德国作家舒曼的抒情曲《梦幻曲》,欢快的《梦幻曲》渲染凄楚的气氛,反衬伤心的人无比复杂的心情。

2. 创造不同的影视节奏

节奏,本来是个音乐术语。古人云,节奏,谓或作或止,作则奏之,止则节之。按照马赛尔·马尔丹(以下简称马尔丹)的说法,节奏在某种程度上是受镜头的动态和美学内容支配的,但主要取决于连接镜头时在时间方面的组织安排。电影蒙太奇创造的节奏之美主要表现在两个方面:一是形式美感,二是内在的艺术感染力。

电影蒙太奇手法创造的形式美感,主要指电影叙事中所表现出来的和谐顺畅之美。苏格拉底曾说过,艺术家有规律地安排一切,迫使一部分与另一部分和谐一致,直到创造出一个有规律而系统的整体。电影的节奏有快也有慢:一个镜头停留在银幕上的时间越短,影片的节奏便越快;反之,影片的节奏便越慢。在影片故事的情节不断发展中,随着新的段落不断出现,旧的节奏形式被破坏,新的节奏形式开始建立,在这种不断解构又不断建构的过程中,产生了一部影片的整体节奏。通常情况下,一部影片根据各个段落所表现的场面或要表达的内在意蕴,而采用不同的节奏。影片《鸟人》第一个段落“鸟人出场”中,前三个镜头都是运动镜头。第一个镜头不断从上向下拉,画面展现一片辽阔的蓝天的大全景。第二个镜头则是从上向下拉,由窗外的蓝天缓缓拉进“鸟人”居住的精神病院病房内。镜头拉进窗户后,前景是窗户的铁丝网,景深是窗外的蓝天。第三个镜头从下往上摇,镜头从“鸟人”赤裸的脚摇至“鸟人”蜷曲的手,再摇至“鸟人”凝视窗外的眼睛,从特写到特写。整个段落的剪接方法是以“动”接“动”再接“动”。由于三个镜头的运动速度一致,三个镜头形成一种内在的联系和整体感,从而形成一个从外在顺畅到内在呼应的充满韵律节奏美感的有机整体。同时,电影也讲究动中有静、静中有动的变化所产生的节奏感。例如,战争题材影片《红日》,其中通过几个平行蒙太奇镜头表现炮火连天中首长安静悠闲下棋的场面,让整部影片充满张力。蒙太奇手法对这种貌似“闲笔”的处理,恰到好处地表现了节奏的张弛有度,张弛间彰显节奏韵律之韵味。

普多夫金认为要使镜头的连接富有感染力,就必须找到组接镜头的必要顺序和创作

组合的基本韵律,即蒙太奇的“节奏”。因此,一场戏只有剪辑得很好,才能从银幕上感染观众。要有很好的蒙太奇,就必须先找到蒙太奇的适当节奏。这种节奏则取决于各个镜头的相对长度,而每个镜头的长度又有机地取决于该镜头的内容。在电影作品中,每个镜头之所以可以引起使观众感到满意的那种注意力和紧张感,常常源于特定的节奏安排和处理。通过出其不意、令其不备的手法,往往能产生强烈的节奏感,从而得到意外的效果。正如李渔在《李笠翁曲话》中所说,尽有当断处不断,反至不当断处而忽断;当联处不联,忽至不当联处而反联者,此之谓缓、急、顿、挫。此中微妙,但可意会,不可言传。这里虽然指的是表演,但深得节奏创造和审美之意味。

所以,电影作品中的节奏如时间—空间的黏合剂,将时空一体化的镜头按照不同的长度和幅度连接起来,给观众造成时间延续感的同时还使影片形成一个统一的有机整体,给观众带来心理冲击感的同时也让观众领略和谐顺畅之美。

3. 构建独特的银幕艺术时空

说起电影中转换自由的独特艺术时空,人们不由想起诗歌“两岸猿声啼不住,轻舟已过万重山”以及“可上九天揽月,可下五洋捉鳖”所呈现的时空。电影大师爱森斯坦说过,两个连接后的镜头并列相加,不是简单相加,而是一种创造。电影的时间,可以跨越到将来的时间间隔和过去的时间间隔,把二十年后的某一天插入此时此刻。简言之,它可以像人们的想象力一样运转。它具有思想的灵活性,它不受外界事物的物理需要制约,而是受制于思想联想的心理法则。正是因为电影蒙太奇的创造艺术表现,实现了时空任意倒转,随意穿插。通过蒙太奇的处理,可以把同一时间而不同空间发生的几件互有关联的事件组接起来,形成亦真亦假、如梦如幻的独特艺术时空。

蒙太奇的多角度观察符合观众对事物全面了解的需要,这种多角度的变换视点同时也建构出电影的独特艺术空间感。影片中视点的变化,各种蒙太奇的交替与时空的转换相互依存,相互制约,共同推动着故事情节的交织发展。在蒙太奇手法的运用之下,电影时间可以打破现实中的线形时间,慢镜头和快镜头意味着可以放慢或加快现实时间进程,呈现非线形的时间,实现电影时间的双向性、变速性、跳跃性。同时,打破现实空间只能是整体性的局限,实现电影空间的零散性、层次性、虚构性。所以有些电影可以运用接近现实时空的线形单维结构,也可以运用打破顺叙的闪回、闪前来营造倒叙和插叙的小说化结构,还可以运用前后交替相接的蒙太奇手法来完成对现实同步事件描述的交叉蒙太奇、多条线索同时展开叙述的平行蒙太奇,以及运用相关画面的联想来完成表现功能的隐喻蒙太奇。

此外,电影中的声音、色彩元素对构建时空也起到了不容忽视的作用。因为电影中的音乐也往往会被蒙太奇化,在不断的拼接和组合中,当前的声音和过去的声音交织,画内音和画外音叠合,不同时空的声音交织在一起,画面和声音各自相对独立的构造时空,又时常合二为一。

总之,电影时间的最大特色在于它能够改变现实时间不断向前流动,所以影视中的时空既可以无尽延伸又可以压缩,具有一定的张力。电影画面给人的时间感总是现在进行时的,因为只有现在进行时才是动感的、灵动的,也只有通过现在进行时才能连接过去和未来,实现多时空交错的艺术时空。

4. 创造意境,表达寓意

电影蒙太奇运用几个有内在联系的镜头组合表达了事物的内在含义,使得本来纯粹属于叙事性的画面元素产生出“超以象外,得其环中”的审美意象。

远景善于表现辽阔的空间场景,以及浩荡的人物活动。电影拍摄中远景的使用更有力地创造出美学意境。例如,郑君里的《林则徐》,在展现林则徐与邓廷桢江头送别这一场戏时,巧借李白“孤帆远影碧空尽,唯见长江天际流”和王之涣“欲穷千里目,更上一层楼”的诗意,通过一个大全景展示邓廷桢的船渐驶渐远和林则徐登高远眺,此时画外传来荡气回肠的音乐,构成声画渗透、情景交融的意境。^①

空镜头可以营造意境。空镜头中见物不见人,所谓“人空而情不空”,撷取富有表现力的景物,通过蒙太奇的连接,营造特定意境氛围。例如,苏联影片《乡村女教师》成功地利用三棵松树的成长和村庄逐渐变化的空镜头,层次清晰地显示了几十年的时间进程,在表现寓意的同时还展现出一种让人无法忘怀的意境。

正如一位前辈导演所言,诗的真谛如果在字里行间,那么电影的艺术往往产生于两个镜头之间的夹缝里。镜头通过蒙太奇手法的组接,往往将导演抽象的艺术构思很好地展现出来。

第三节 剪辑的法则

影视作品的产生最终是在剪辑台上完成的,对于拍摄的素材画面,怎么进行组接才能更好地表达导演的构思,是需要遵循一定的剪辑法则的。根据导演的构思要求,遵照剪辑的法则进行合理的剪辑,才能创造影视作品特有的节奏,形成影片的特定风格,实现导演艺术构思的最大化实现。

一、镜头语言的组接特性

影视艺术构思的实现,需要通过剪辑来实现。不同的画面组合在一起就会产生不同的含义,同样画面经过不同处理所表达的意思也相差甚远,因此把什么镜头语言组接在一起就显得尤为重要。各种影视片,如故事片、科教片、新闻纪录片、美术片、歌舞片、戏曲片、电视专题片等,在镜头组接时都要考虑镜头衔接、场景转换、段落构成的逻辑性。组接的逻辑性包含三个主要方面:一是故事情节进展的逻辑,二是人物事件关系的逻辑,三是时间、空间转换的逻辑。镜头语言的组接要做到故事情节进展顺利、人物事件关系合理、时间及空间转换合乎生活逻辑,还要合乎影视的视觉逻辑。所谓的生活逻辑是指现实生活中事物本身发展变化的客观规律。视觉逻辑是指人们观看欣赏影视片时的心理活动规律,即观众欣赏影视片时的思维逻辑。只有在剪辑中正确地处理三大逻辑关系,剪辑形成

^① 温婷:《论电影蒙太奇的艺术功能》,载《传媒论道》,2008年第9期。

的影视视听语言才能准确流畅,情节内容、思想内涵和艺术底蕴才能完美地表现出来。

镜头组接的逻辑性包括连续性和联系性两个方面。

一是镜头组接的连续性。镜头组接的连续性是指画面的外部造型和画面内容中主体动作的连续。也就是在镜头组接的时候要把相同或者连贯的画面造型元素相连接,以便使画面主体的动作得以连贯,从而完整全面地展现人物的活动范围和动作,便于加强观众对影片内容的理解。例如,影片中前一个镜头中的人物推开一扇门,下一个画面往往要组接他进门后的场景,使人物的动作得以完整展现,从而便于观众理解影片。

二是镜头组接的联系性。镜头组接的联系性是指影视中主体动作具有的联系性。如果说连续性侧重于外部画面造型因素和明显的主体动作的话,联系性则侧重于内部动作。在影视片中经常可以看到许多发生于不同时间、不同地点的不同动作组接在一起构成一个完整的段落,这些不同的镜头有时是以事情发展为线索,有时是以人物内心活动为依据加以组接。这些依据、线索往往不是直观可见的,只存在于观念之中,这也就是人们所说的画面组接的内在逻辑和戏剧动作内容的内在联系。

综上所述,在剪辑时要结合逻辑关系进行镜头组接,对一部片子的情节进展、一个段落的构成、一个场景的转换要根据逻辑原则采取不同的处理方法。首先,要将情节进展的脉络弄清楚;其次,要在合乎生活逻辑的前提下遵循艺术创作的规律;最后,还要在镜头的选择、动作的取舍、造型的匹配、时空的合理性、声音的组合这五个方面下功夫。选择镜头时,要考虑演员的表演是否连贯、镜头的运动是否均匀、画面构图是否匹配等;在动作的取舍上,要选择好剪接点;对时空结构的把握一定要准确。一部影视片如果在时空结构上混乱,那么这部片子在叙述故事情节上也必然是脉络不清,使观众费解,这将会直接影响片子的艺术质量。因此,在选择镜头时做到了以上几点,必然会使一部片子的视听语言准确、流畅,节奏鲜明。

二、镜头的组接规则

镜头是组成影视作品的基本构成单位,影视作品都是由无数镜头组成,无论是叙事还是抒情,都要将各种画面构成元素运用在镜头中,通过一个个镜头的组接,来表达创作者的思想。不同的镜头有不同的景别、运动效果、色彩、影调、结构等,在将不同的镜头剪辑组接的时候,必须要考虑镜头之间组接之后是否合适、表意是否正确、画面是否流畅、结构是否清晰。在镜头组接的过程中要遵循一定的规则,这样才能达到正确地传情达意的目的,这些组接的规则不是完全不能打破,有时为了某种特殊艺术追求的需要,可以做灵活的处理。在剪辑的过程中,要在对影片风格和内容的整体把握的基础上考虑剪辑点的选择,而不能完全按照剪辑的规则去生搬硬套。剪辑是一种创作行为,需要遵循一定的规则,但不能因为规则而扼杀了主动性和创新性。

在镜头的组接过程中应当遵循以下五条规则。

1. 镜头的组接要合乎逻辑

镜头的组接不是随意的,必须要合乎逻辑,合乎事物发展的逻辑,合乎生活习惯,合乎人们认识和想象的逻辑。

在日常生活中,事物的运动和发展具有一定的规律,人们也习惯按照这一发展规律去认识和思考问题。例如,运动员拉开弓箭,观众必然想知道中靶的情况如何;演员推开门,观众肯定想知道门里面是什么。如果不按照逻辑性去组接,就会造成歧义甚至误解。例如,在奥运赛场的转播中,上一个镜头是运动员进行射击的镜头,后面紧接一个跑道上运动员的镜头,观众就会担心射出的子弹会不会打到奔跑的人。所以镜头组接不能随意,应当合乎逻辑。

2. 遵循镜头调度的轴线规律

轴线是指被摄主体运动(包括位置、视线等)或交流所形成的一条假想线。它是制约摄影机水平拍摄方向的界限。轴线可以是直线,也可以是曲线,大致包括运动轴线、方位轴线和关系轴线三种。

(1) 运动轴线

运动轴线是由被摄主体的运动方向、路线或轨迹构成,也叫动作轴线。运动轴线会随着被摄主体运动方向的变化而发生变化,为了保持运动主体在画面中运动方向的前后一致,剪辑师应将在运动轴线同一侧拍摄的镜头组接在一侧。如果把在轴线不同侧拍摄的镜头直接组接在一起,画面中被摄主体的运动方向就会出现前后相反的情况。

(2) 方位轴线

方位轴线是指静止的单一主体到它对面支点间的垂直线。从人的角度来讲,方位轴线是指处于相对静止状态的人直视时的视线与其所看到的物体之间构成的轴线。所谓相对静止,是指人没有进行离开所处位置的较大幅度的移动,但不排除人腰部以上的动作。方位轴线规则通常是拍摄主体人物时应遵循的规则,即各分镜头的机位和拍摄方向必须保持在这一条轴线的同一侧。

(3) 关系轴线

关系轴线是指出现两个以上静止主体时每两个主体之间的连接线。如果屏幕上出现两个主体,那么只形成一条关系轴线,拍摄各个主体的总方向必须保持在这条线的同一侧 180° 以内。如果屏幕上出现三个以上的主体,那么每两个主体之间都可以形成一条关系轴线,主体越多,轴线也越多,拍摄总方向只能设定在每两条轴线之间的夹角之内。关系轴线通常由画面人物之间的交流(对话、对视等)线构成。无论人物之间的位置如何改变,如面对面、背对背,或者一人在另一个人斜侧面,或者视线方向改变,他们之间的关系轴线都不会发生改变。因此,无论两个人物对话的方向是何种状态,始终要以两个人头部之间的关系为轴线,选择轴线一侧拍摄,这样才能防止越轴,从而保证画面中人物方向的正确性。

轴线规律是为了保证画面结构的统一而在拍摄过程中遵循的规律。它规定在用不同镜头拍摄同一个场景的相同主体时,摄像的方向必须限制在轴线的同一侧(如果轴线是直线,则各个拍摄点应在这条线同一侧的 180° 以内),任何越过这条轴线所拍摄的镜头都会破坏画面的空间统一,容易造成视觉方向上的错误。例如,拍摄足球比赛时,甲队是射左方球门,乙队是射右方球门,若有一台摄影机从相反的方向拍摄,看上去就变成甲队也射右方自己防守的球门了,这就造成了观众观看时的歧义和误解。或者驶去的火车又驶回来了,相对坐着谈话的人们不是互换了位置就是背对背或冲着同一个方向说话等,即画面中

被摄主体的运动方向或视线方向无缘无故发生改变,这就是所谓的越轴、跳轴现象。

那么,如何解决越轴问题,让画面看起来合理呢?常用的方法有以下四种:

其一,插入中性方向的镜头。中性方向的镜头就是画面主体迎着摄影机或者背对着摄影机的镜头,让主体处在摄影机的正前方,以其作为过渡镜头,这样可以减弱越轴镜头造成的突兀感。

其二,插入与运动主体有关的事物的局部镜头或反映镜头。这类镜头以近景和特写为宜,方向性较弱。

其三,插入运动中人物的主观镜头。主观镜头就是模拟画面主体的视点来拍摄主体所看到的東西。在两个越轴镜头之间加入主观镜头,可以使方向顺理成章地发生改变。

其四,借助景别的改变。当主体改变运动方向时,可以从近景切到远景,这样主体所处的环境就一目了然地呈现在观众面前,再切回来时就不容易造成混淆。

3. 景别的转换要自然合理

景别的转换主要是指在一个叙述段落中不同景别镜头组接的安排,有时指在整部片子中各种景别的关系以及形成的节奏感。剪辑时对景别的变换并没有一个成文的法则,然而一个有经验的剪辑师往往能够巧妙地运用景别的变换达到不同的叙述和审美的效果。一般来说,在剪辑时考虑景别变化的依据主要是清晰的叙述、流畅的视觉和合适的情绪气氛。

在一个叙述段落中,为了清晰、有层次地描述事件的过程,常常用不同景别的镜头来实现。由于不同的景别有不同的表现力和描述重点,因此它们在叙述时的功用也不一样。例如,因为远景是以大视野摄取的远距离的场面画面,常用来交代环境背景和整个事件的规模和气势,所以它往往出现在某个叙述段落的开始部分。全景的拍摄距离比远景近,观众可以辨认出它所介绍的活动场景中人和物的位置和关系定位。正是因为它的这个特性,全景基本上被放在某个场景片段的开始,展示给观众一个事件发生的空间。如果不用全景而直接用中景、特写来表现人物动作,会使观众感到迷惑不解。有了人物活动的环境作铺垫,就可以让人物的活动展开,所以在全景后往往可以用中景、近景来交代主要的人物并表现其动作,从而发生较强烈的动感,也可以用中景来描述人物之间的冲突或其他元素的加入等。

要合理安排景别的变换,以获得一种视觉上的流畅感。叙事的剪辑,为了能给观众平稳流畅的视觉感,就要避免将相同景别的镜头组接在一起。

为了营造某种特定的情绪气氛,可以使用非常规景别变化的安排。这种情绪性的剪辑在考虑景别因素时,主要是着眼于景别带来的视觉感受强度的大小,越是刺激、动荡、活泼的情绪气氛,越是要加大视觉感受的强度。在景别的运用上,情绪的处理主要有两种:一种是同类景别的镜头组接起来造成一种积累的效果。另一种是两极镜头的组接,即大远景与大近景的组接,用来造成一种强烈的对比效果,并通过这种视觉震撼效果引起观众心理的震动。

4. 动接动、静接静或动静相接

动指的是画面内主体的运动。例如,行驶的汽车与运动着的自行车快速通过人群连接,是动体接动体,能收到流畅的效果,但二者运动的速度和方向不能差别太大。

静指的是画面主体的静和画面本身是固定的镜头。静接静和动接动一样,都是利用画面内在节奏的一致性衔接,这样不会让人觉得突然。但主体运动的镜头要与主体静止的镜头相接时,需等动的要素停下来才能与静止的主体画面连接。运动镜头要与静止镜头连接时,运动镜头必须要有一个静止一两秒的起幅时间。剪辑师可以利用镜头中的动势、前后呼应的关系、节奏的改变和运动镜头的起幅和落幅来实现动静相接。因此,在拍摄运动镜头时,必须要有足够的起幅、落幅时间,否则镜头组接时就会发生困难。

5. 光线、色彩过渡要自然

两个相邻的镜头为了保持时空的连续性,光线和色彩不要相差过大,否则会影响观众的注意和思维,不利于剧情的展开。

第四节 剪辑与影视节奏

任何一种艺术形式都是通过光线、色调、形体、声音或文字有机地结合,组成一个节奏和谐的意境与整体,艺术创作的目的在于追求节奏的和谐之美。影视艺术构思的展现也要通过剪辑形成的影视节奏来凸显,利用剪辑的规律营造出和谐完美的影视节奏是每一个导演和剪辑师梦寐以求的事情。

一、影视节奏的特点和意义

影视源自生活,它是人类社会生活的艺术反映,因此影视片的节奏是自然的、社会的,是人们生活节奏的艺术化体现,是一种带有规律性的、层次性的、韵律性的运动过程,具有运动形态、运动节律;同时,影视节奏又是一种独特的带有韵律美的艺术感觉,是一种能够影响、引导、控制、激发观众注意力的情感冲击波。

影视作为一门视听艺术,它的节奏由视觉节奏(主要由画面形象的变化所构成)和听觉节奏(主要由声音层次的差异所构成)相互配合而形成。影视节奏是视觉节奏与听觉节奏相结合的有机统一。由于影视是一门时空结合的艺术形式,它的节奏既贯穿于空间的形态转换之际,又渗透于时间的过程之中。

影视节奏具有以下四个特点。

1. 影视节奏和影视作品本身节奏的差异性

影视节奏的存在以剪辑后影片呈现在观众面前时的观感为基础。影视作品故事本身的力量和情绪的变化节奏决定了影视语言的不同组接方式,引发观众改变现实生活中形成的原有的心理状态预期,产生情绪上的共鸣或同步。因此,影视节奏并不等于影视作品本身的节奏,而是包括影视作品本身节奏与由此产生的观众感受节奏的同构。例如,拉斯·冯·提尔的《黑暗中的舞者》,其中几处主人公翩然起舞的场面情节就来源于音乐节奏和调动起来的观众情绪节奏。影片按现实时间的自然流程运用手提摄像的方式描述了一段充满画面质感和真挚情感的故事。主人公虽然眼疾日重却对生活充满信心,在嘈杂的工作环境中以机

器有韵律的运动声和工友的操作声作为翩翩起舞的节奏,在劳累中享受音乐舞蹈的陶醉。这在很大程度上是主人公哈桑情绪上的要求,影片正是抓住了这一点,才让这段优美的节奏韵律成为亮点。^①

2. 节奏性期待与期待的实现

著名导演希区柯克在运用变化和构成节奏形成独特的悬念影片风格上堪称大师。通过不断的变化产生节奏影像从而控制观众的期待成为希区柯克驾轻就熟的手法。例如,影片《精神病患者》中的“浴室谋杀案”这一经典段落是这样处理的:由浴室开始到马里恩被杀倒地,共33个镜头,平均每个镜头仅1秒多钟,其中最短的镜头只有几格。这场戏时间之短、镜头之多、速度之快、节奏之高、构思之巧妙、艺术感之准确,都是非同寻常的,同时,由观众的预期到结局的揭示,以预知悬念的手法为观众制造一连串期待并使这些期待得以实现。

3. 相互关联的内容和节奏

内容的变化自然会引起形式的变化,也就自然会有不同的节奏形态。表现动感和奇观的好莱坞大片注重视觉冲击,其节奏也明显具有依靠速度和力量获得的刺激。影视节奏如生活的自然流程,显得缓慢一点。

剪辑,对于节奏的营造、掌握,尤其是最后的形成,具有极为关键的作用。剪辑师对影视片的总节奏进行最后的加工。影视片的总节奏最后定型于剪辑台上。剪辑节奏成为影视片总节奏的重要组成部分。所谓剪辑节奏就是运用剪辑手段,对影视片镜头的长短、数量,顺序的有规律、有韵致地安排所形成的节律。

4. 节奏需要某个或某些单位的重复

节奏的变化可以源于每拍的长短也可以源于各拍间距离的长短。把电影当音乐来拍摄的做法比较突出的是王家卫,他的电影像生活在一种音乐空间中,像一种情绪的迷离旅行。例如,《花样年华》中演员们优雅闲散的脚步、墙角昏黄的路灯、不断重复的复调音乐等节奏韵律的屡次出现和距离呈现让影片变化自如又不脱离核心情调。《黑暗中的舞者》中演员在火车上起舞一段,凸现了节奏的顶级美感和视听享受。从女主人公摘掉眼镜的“惊人”之举到她从想象中回到现实,共约132个镜头,景别很丰富,拍摄角度也很细致,镜头具体到一个表情或一个未完成的动作,其中近景特写镜头占2/3,全景、远景的出现好像音乐中乐段的间隔,也有明显抒发舒缓情绪的作用。

二、影响影视节奏的因素

镜头的长度、场景的变换、镜头中的影像活动,往往被认为是影像影视节奏的三大因素。而现在影响电影节奏的因素包括镜头长度、拍摄距离、摄影角度、摄影机运动、时空转换手段、音画关系等。

^① 傅正义:《影视剪辑编辑艺术》,北京广播学院出版社,2003年版,第231页。

1. 镜头长度对节奏的影响

镜头是影视的基本单位,所以镜头的时间长度对节奏具有重要意义。一般来说,快而短的片断容易让人产生兴奋的感觉,而较长的片断则给人一种镇定、松缓的感觉。一部以短镜头为主的影片和以长镜头为主的影片在节奏上是截然不同的:长镜头节奏舒缓,短镜头则产生一种快速急促的节奏。

2. 拍摄角度对节奏的影响

正面拍摄展现观众关注的正面形态,人物的正面形象传达出的性格最丰富,因此正拍的效果明朗有力,直接丰富;侧面拍摄展现被摄主体同环境的关系;背面拍摄表现被摄主体的背面,对人物而言可以是一种特殊需要;仰拍一般可造成某种优越感,表示一种赞颂和胜利,扩大了人物形象;俯拍可以使人物更渺小,压到地面,容易让人产生压抑感。

3. 景别对节奏的影响

景别也影响着节奏:远景使观众视野开阔;全景能够体现完整的生活场面;中景、近景叙述事件,使观众观察透彻;特写展现细节,流露深层次情感。特写适用于表现人物心理和情绪,全景则更多地造成一种痛苦感、不安的期待、令人难以忍受的懒散。从全景走向特写表达心理紧张的突然变化,从特写转向全景产生的效果则是无能为力和听天由命。例如,电影《无间道》中,著名的天台一场戏中,当陈永仁拿枪指着刘建明的时候,影片用极短的时间展现了一组镜头,景别从远景、全景、中景迅速过渡到近景和特写,快速前进式的组接,打破了原有的节奏,营造了极强的视觉冲击力。

4. 蒙太奇对节奏的影响

不同的蒙太奇手段创造不同的节奏。平行蒙太奇将同时进行的事件分割成许多片段,交替出现在银幕上,这种手法能创造出紧张气氛,其节奏也是急切而紧凑的。对比蒙太奇,可以使对比双方的审美意味相比较而加强。对比的结果使后续的画面产生形而上的理念表达,同时在故事叙述上产生强烈的节奏。例如,我国电影《一江春水向东流》中张忠良腐化的生活场面与素芬苦难的生活情景交替出现,直到在大厅相遇出现了动人的节奏气氛,令人震撼不已。复现蒙太奇通过对具体物件、人物语言、人物动作、场面调度、环境背景、镜头景别和镜头角度的反复呈现,来强调导演在影片中的某一意念,从而表明事物的内在变化。重复能使人产生一种时光流逝的亲切感觉,有助于主题思想的揭示,人物形象的刻画和结构的完整。隐喻蒙太奇,按照剧情的发展和情节的需要,将类比的不同事物之间具有某种相类似的特征凸现出来,以引起观众的联想,领会导演意图和事件的情绪色彩,从而丰富和深化事物的形象。例如,我国电影《小花》中人物心情与具体景物(彩虹、带露的花)的对照出现都有隐喻之意,让影片悬浮着一种情感节奏。闪回,给人突兀的引导感,它是对情节叙述的插入和修整,同时强调着主题,敲击出短暂的节奏强音。

5. 声音对节奏的影响

声音在影视节奏的创造中起着重要的作用。著名导演陈凯歌的《黄土地》中腰鼓一段是整部影片节奏中的一个“格”,腰鼓的鼓点所构成的节奏鼓点让人久积的压抑彻底释放,不由身随舞动。音画分立可以拓宽影片容量。德国导演施隆多夫著名的《铁皮鼓》的开始,在宁静的小镇中却传来了不祥的警鸣声,预示了未来小镇的不测命运。

三、营造影视节奏的剪辑手段

影片的节奏是实现导演构思的直接因素,追求最佳的节奏是每个剪辑人员的追求。剪辑节奏以影视语言为基础,以各种蒙太奇表现形式为手段,对影视片的节奏进行艺术处理,成为全片总节奏的重要组成部分。通过丰富多样的剪辑手法,营造多变的影视节奏,实现影视构思的艺术化展现。营造影视节奏的剪辑手段有以下八种。

1. 协调影视人物动作

节奏的起伏、高低、强弱、快慢是通过动作的幅度、力度、速度的变化而实现的。影视动作包括人物动作、景物动作和镜头动作。需要协调的人物动作主要指的是人物的形体动作、语言动作和情绪动作。剪辑师通过对人物动作的选择、安排和协调,对节奏进行加工处理,使节奏能够充分吸引观众,表达导演的构思。

人物动作镜头组接,既要反映生活的真实,又要符合艺术的真实。也就是说,要根据规定情境及人物性格来处理人物动作组接的节奏。例如,影片《知音》中有一场“蔡母怒砸小凤仙居室”的戏,其中一组镜头的内容是砸梳妆台镜子、撕字画,砸古董、摔书等动作。由于先砸梳妆台镜子,再撕字画、砸古董,最后摔书,从画面上看,砸古董镜头本身动作感较快,撕字画、摔书镜头本身动作感较缓。然而,戏的内容是要真实地表现蔡母的怒不可遏,为她回湖南作铺垫。而按照原动作,镜头组接的节奏由快而慢,不能充分表现人物心态。后来,剪辑师按照这组镜头的内容,重新进行了编剪,将动作、造型和时空三者有机地结合起来,组接为砸镜子、砸古董、撕字画、摔书等,又将砸古董与摔书镜头交叉地剪辑在一起,一砸一摔,一摔一砸,最后达到了其所需要的急促节奏的要求。

影视人物动作是通过演员的表演来体现的。因此,为了营造准确、流畅的节奏,剪辑对影视表演的再处理就显得十分重要。再处理主要包括对演员不同表演的选取,对各类性格语言的急缓处理,对同一反应的取舍,对演员习惯动作和角色情绪动作的鉴别和去留,对表演过慢的分切处理,对角色打斗等动作的选择匹配,对情绪不足的分剪插接,对表演和摄影配合欠佳时的调整,对角色和景别镜头的穿插使用,各类声音对表演的补充等,这些都与节奏的掌握处理直接有关。故事片、电视剧剪辑的重要工作之一,就是通过对影视表演的再处理,创造影视片的最佳节奏。

2. 调整影视片结构形式

什么样的内容决定什么样的结构形式,不同的结构形式又决定不同的节奏。影视的结构,是通过镜头的组接而构成的。剪辑节奏实际上是镜头组接的节奏,它服从于影视片总的节奏基调,是影视片节奏最重要的组成部分。影视片的内容和结构,是剪辑节奏的前提和依据。结构形式变了,节奏也随之变化。因此,可以通过调整结构形式,促使节奏更为准确、合理、流畅,使局部的具体节奏更加适合总节奏的要求。一般来说,叙事结构的安排也就形成了一定的节奏风格。采用按照时间发展顺序或者事件发生顺序的线性结构的影片,往往节奏平缓,适合情节的开展和主题的体现;采用多线索并行的影片结构,往往节奏明快,不同线索之间能形成相互交织的情节对比;采用版块式结构的影视作品,节奏对比明显,往往缓急相间,引人入胜。

构成镜头组接节奏的因素,除了镜头的长度及连接技巧以外,主要的还是这些连接在一起的镜头间的内在联系。从这个意义上讲,镜头组接的节奏本身也有内容和结构的问题。也就是说,在依据整部影视片的内容和结构来处理节奏的前提下,还要结合连接起来的镜头组合的具体内容和叙述结构来辩证地考虑影视片节奏的处理。

3. 充分运用声音节律

声音包括音乐、人物语言(对白、旁白、内心独白)、音响,其本身即有节律,是影视片总节奏的组成部分,同时又对总节奏起着推动、协调、制约的作用。剪辑人员就是要运用剪辑手段,充分利用声音的节律,为强化、优化影视片的节奏服务。

例如,电视连续剧《三国演义》中片头主题歌和剧中《赤兔马》这两首歌,在表现形式和处理手法上都不一样。主题歌庄重、深情、舒缓的旋律表达了岁月的流逝如同长江水一样奔腾不息,一泻千里。虽然有浪花,有惊涛但其也只不过是转瞬即逝,人生不就是如此吗?“古今多少事,都付笑谈中!”这样的旋律,如果一些画面快速切换,那只能导致声画分立的不良效果。而《赤兔马》一曲就不同了,它是以欢快、跳跃、节奏强劲的旋律来展示吕布得赤兔马后那喜悦的心情和赤兔马与众不同的烈性。剪辑时,选择一些速度快、动感强、画面造型美、符合情节发展要求的镜头组接可以营造出应有的艺术效果和节奏。

有时,即使是同一首插曲,由于剧情、情节发展的需要,在对节奏的剪辑处理上也不一样。例如,电视连续剧《三国演义》中之《桃园三结义》,歌曲前半部是表现刘备、关羽、张飞三位壮士的结拜,曲调抒情、优美,节奏缓慢。画面的剪辑也随着歌曲的旋律,用一些运动性镜头,将三位兄弟的忠诚充分地体现出来。而歌曲的下半部是展现刘备、关羽、张飞召集四乡百姓打铁、练武,曲调激昂,节奏性强。画面的剪辑也同音乐的节拍一样,以短镜头、大动作组接,使画面动感强烈,有着明快、激越的韵律感。

4. 灵活调控镜头运动

镜头运动,实际上是摄影机的运动,从而形成运动镜头。镜头运动及镜头运动方式(方位、角度、景别)的变化都会产生节奏。因此,在影视片制作后期,运用剪辑方法,灵活调控镜头运动的各种状况、形态、方式,就成为营造节奏的主要手段之一。

著名的匈牙利电影理论家巴拉兹曾举了一个例子,法国导演卢普壁克拍了一部描写暴行的影片:一伙强盗在抢劫一家银行时,由于一时粗心,竟把自己反锁在地下保险库里,而埋有地雷的保险库在几分钟内将爆炸。墙上的挂钟说明时间正一分钟一分钟在消逝,九个人为了活命像疯子般地来回冲撞,竟无任何出路。最后只剩三分钟,强盗们已放弃徒劳的挣扎,笔直僵立地在那里看着挂钟等死。

这时紧张的节奏似乎已达顶点。人物再疯狂的行动也无法增添此时此刻的紧张气氛。聪明的导演就利用摄影机忙碌来回活动,尽管演员不说不动,但是一系列一闪而过的特写微相学却在说话,它们所表现的并不是一幅一般的恐怖景象,而是这九个人由于极度的恐怖而各自流露的种种表情,一首恐怖的交响乐产生了。画面的迅速交错加上越来越快的剪辑速度,形成镜头的飞速运动,同时也构成了剧烈的节奏。而这在速度上和剧烈程度上都绝非是演员所能做到的。由此可见,镜头运动对节奏形成的巨大作用和影响以及镜头运动独特的艺术效力。

镜头运动的作用,主要是介绍环境,突出人物,产生节奏。它的节奏体现在镜头运动中,而没有内容的运动部分就要剪切掉。镜头运动速度快慢不合适的应加以调整,才能产生所需要的节奏。

5. 合理利用造型元素

造型元素,这里主要指的是画面的构图、方向、景别角度以及光影、色彩等。剪辑可以利用这些造型元素,运用对比、重复、积累等剪辑处理方法,形成影视片的一个段落、一场戏、一组镜头的节奏。

例如,影片《林家铺子》中,明秀母女等待被警察局抓去的林老板归来的节奏如下:

1. 远景:林家铺子前,明秀的身影在窗前晃动。
2. 全景:老板房内,明秀从窗口走了回来,大娘坐在桌边焦急等待着。明秀:“妈,妈你去睡吧!”大娘摇了摇头哭了起来,远处传来打更声。
3. 全景:寿生提着灯笼在党部门口等待着。
4. 中景:何四坐在林家铺子里的矮凳上,靠着柜头打盹。
5. 全景:街道深处一盏灯笼渐渐移近,寿生和林老板走来。
6. 中景:明秀扶窗探望,猛然回头叫:“妈,爸爸回来了,爸爸回来了!”大娘惊喜地站起,走近窗前向外看。明秀忙端灯让妈向房门走去。

这段戏,除营造了母女二人等待林老板归来的低沉而急切的心理节奏外,在造型与外部节奏的处理上,导演、演员、摄影师、美术师、剪辑师等创作人员着实下了一番功夫。例如,第一个镜头窗内晃动;第二个与第三个镜头的空间转换,在色调和环境造型上形成对比,繁与简形成对比;第四个镜头与第三个、第五个镜头在动与静、人物形象、情绪上对照处理;第五个与第六个镜头在气氛(前者惨淡、低沉,后者欢喜、雀跃)、构图上的对比。这些造型因素的利用、处理,使影片节奏从低沉转为高扬,并为下一段家人团聚的欢快节奏作了自然过渡的铺垫。由此可见,合理利用造型因素和造型特征是营造节奏的重要剪辑手段。

6. 适当控制镜头长度

镜头长度的控制实际上只是一个镜头运动速度的把握问题。而速度直接关系着节奏。通过适当控制镜头长度把握速度,从而左右节奏,是剪辑人员营造影视片节奏最直接、最常用的剪辑手段。

人们在观看电影和电视时,经常会对所看的影视片加以评论:“这部片子的节奏太慢”,“那部片子节奏太快”,他们多是从速度上来评论的。虽然速度只是节奏的表现形式之一,但是它确实在节奏的构成中占有重要地位。速度的一方面即表现在内容上。例如,一个全景、远景包含的事物要广大些,观众要看清它,欣赏它,那所需要的时间就要长一些;而近景、特写由于“一目了然”,所需时间就要短一些。高速奔跑、追逐、打斗、抢险的镜头,本身就是表现的“高速度”;风光、抒情、恋爱、谈心的场面,往往是低速度或中速度。“跑步谈恋爱”总是少见,战火纷飞中“慢慢散步”更是少有。

7. 巧妙处理镜头转换

巧妙处理镜头转换或者说镜头连续方式,是营造影视片节奏的重要剪辑手段之一。这里指的是以有附加技巧和无附加技巧的剪辑方法转换镜头或连接镜头,可以直接影响

到一场戏、一组镜头节奏的起伏疾徐。一般来说,利用技巧,会使节奏舒缓;而运用跳切,会使节奏加速。技巧和跳切运用是否得当,对节奏是否准确、顺畅影响极大。

例如,在影片《林家铺子》中“改换商标”的一组镜头:

1. 全景(渐显、化入):林老板和伙计们在店堂里忙着将日本货换为“真正国货”的商标。
2. 特写(化出、化入):林老板的手将一堆日本货放入国货的盒内。
3. 特写(化入):林大娘的手在化妆品瓶子上换贴商标。
4. 特一全(化入):镜头从“完全国货”的字样上拉开,橱内陈列着各色货物。

这四个镜头一连四次用“化入”的技巧,简练如实地交代了林老板慑于“抵制日货”的声威不得不改换商标又企图以“国货”为名来赚钱谋利的伎俩和心态,节奏是徐缓而从容不迫的,表明林老板在抗日浪潮的情势下“应对有方”。这里,“化入、化出”这一技巧产生的节奏是适宜的,符合剧情的要求和人物的心态。如果这里用“划”的快节奏,就与林老板此时的心机和作为不合拍了。

8. 准确处理时空关系

影视是一门时空艺术,时空关系的变化直接影响到节奏的变化。镜头之间时空关系处理得准确与否,可以直接导致节奏是否顺畅。剪辑要充分利用镜头之间时空关系的联系性,对有限时空和无限时空进行处理。对时空的延长与缩短、扩大与压缩进行调控,对镜头容量合理安排,营造出鲜明、流畅、合理的节奏。准确处理时空关系,不但是正确运用镜头语言的基本技巧,同时也是营造影视片节奏的重要剪辑手段。

例如,美国影片《杀死比尔》中有一个情节,上一个镜头的主人公踏上飞机,动画展示的飞行路线是从美国到日本,下一个镜头是女主人公下飞机,画外音:“日本到了。”这两个镜头时空转换得十分简练,很好地通过蒙太奇组接的关系展示了影视时空的变化,节奏也紧凑、明快。

由此可见,如果镜头衔接的时空关系处理得当,节奏就会合理、流畅;反之,节奏就将失调,不但不会与剧情的发展相吻合,还会影响剧情的正常进展。因此,节奏在影视艺术中占有极为重要的地位。掌握、营造影视片中的节奏,是影视创作特别是影视剪辑的重大课题。

练 习 题

1. 请选择观摩影片中的一部影片进行拉片,计算出关系镜头、动作镜头和渲染镜头占镜头总量的比例,并以此为例说明景别与影片影像风格的关系。
2. 分析陈凯歌导演的《百花深处》节奏变化的实现因素。
3. 举例说明影响镜头长度的主要因素。

拓展阅读书目

1. 傅正义:《电影电视剪辑学》,北京广播学院出版社,1997 年版。
2. 张会军:《电影画面创作》,中国电影出版社,1998 年版。
3. 周传基:《电影、电视、广播中的声音》,中国电影出版社,1991 年版。
4. 任金州、高晓红:《电视摄像与编辑》,北京广播学院出版社,1997 年版。

第九章 电视导演的独特性

教学重点:了解电视导演的独特性以及电视剧导演与电影导演的差异,熟悉不同类型电视节目导演在编导艺术风格和手法上的共同点和差异,熟练掌握各种不同类型电视节目导演的工作程序。

教学难点:知道电视导演和电影导演差异产生的原因,熟悉电视导演独特性在不同类型节目中的体现。

第一节 电影导演与电视剧导演的差异

电视剧导演不同于电影导演,其有着自身独特的规定性。电视剧导演虽然和电影导演一样讲故事,但由于传播媒介的不同,其讲故事的方式、视听语言的处理以及节奏的把握和电影导演都有着很大的差别。但二者又有着很多的相似性,无论是镜头的拍摄还是后期的制作剪辑,电视剧导演和电影导演都必须遵循观众视觉心理的规律,都必须掌握运用视听语言的技巧,深入挖掘故事背后的主题等。因此,比较电视剧导演和电影导演的异同可以更好地理解二者的区别和联系,这样才能使创作者在符合制作规律的前提下更好地满足受众的需要。

一、视听语言的处理

电影作为 19 世纪诞生的一种艺术,是以画面与声音为媒介、以现代科技为手段、在运动着的空间和时间里创造银幕形象,表现和反映思想感情和现实生活的一种艺术。电影作为一种综合性艺术,不仅综合了艺术和科技的特点,还吸收了如文学、戏剧、音乐、绘画、舞蹈、建筑等多种艺术门类的营养。电影被称为时空艺术,作为一种由纯视觉艺术发展而成的视听艺术,电影兼有时间艺术和空间艺术的性质,它用蒙太奇的手法将各种形式的时空组合诉诸观众的视觉和听觉。

电视剧作为一种在电视荧屏上播映的节目形式,兼容了电影、戏剧、文学、绘画、音乐、舞蹈、造型艺术等诸多因素,它融合了舞台和电影的表现方法,同时适应广播电视的传播特点,是一门综合性很强的艺术。显然,电视剧作为现代社会大众业余生活消遣的一个重

要组成部分,它强调与观众的亲和力,因而更重视情节、故事、人物、对话等内容;而电影作为一个艺术门类,更强调导演个性化的艺术表达,更重视制造视听奇观和对观众的冲击力,因而在画面构图、造型、色彩、光线、蒙太奇、场面调度等形式上更加考究。

电影的观影过程更像是“梦”的经验,电影导演要致力于为人们提供超出日常生活形态和生活经验的体验,虽然电影与人们的日常生活经验有联系,但它的影像造型更加奇幻,因为电影导演追求的是审美体验的“陌生化”和视听感官的“奇观化”。与电影不同,电视剧导演更多的是为观众提供一种日常体验,一般来说,电视剧不追求场面的奇观效应,不刻意追求画面空间和叙事的张力,透过电视这扇“窗”,电视剧导演展现的是人们熟悉的日常生活空间,在这个背景中有观众并不陌生的日常生活场景和普通老百姓的喜怒哀乐。

镜头的不觉察特点是电视剧视听风格的一个主要特征。镜头语言包括画面、景别(大远景、远景、全景、中景、近景、特写)、拍摄角度(平拍、仰拍、俯拍、正拍、反拍、侧拍)、镜头的运动(推、拉、摇、移、跟、升、降)、镜头的长度、声音(画内音和画外音)。在镜头的运用中,电视剧导演基本上以主镜头、正镜头、反镜头的“三镜头”体系和相对静止的中景—近景—特写运用为主,较少使用远景、大特写等非常规镜头,常规运动镜头也没有电影中那么频繁。例如,《渴望》《我爱我家》这样受到大家欢迎的家庭剧导演通常使用多机拍摄,按照180°轴线剪辑镜头,甚至经常采用主角上半身的3/4侧面镜头。宏观环境以及大场面很少能在电视剧中得到清晰的展现,而适合交谈的微观环境和小场面更受到电视剧导演的青睐,室内的固定场景也比室外的运动场景更受电视剧导演的欢迎。

电影创作要突出创作主体的感情、想象等内心活动,在表述上倡导主观性的逻辑带来的美学效果上的虚幻性。虚幻性是主观想象的产物,它只追求情感真实,不苛求生活真实。因此,它允许导演运用变形、夸张、象征的手法。阿倍尔·冈斯说过,一切梦的生活和一切生活的梦都将在感光胶片上表现出来。电影艺术的虚幻性不等同于虚假性:虚幻性的变形和夸张是在“合情合理”的艺术范围之内体现的;而虚假性则不然,它既不合情,也不合理,属于非艺术的范畴。正如人们常说,无假不是戏,太假不是艺。

电影艺术这种提倡主观性、虚幻性的诗学特征决定了它独特的艺术手法和表述逻辑。在取材上,电影导演的一个常规做法就是在神话传说、科学幻象、历史故事中寻找适合表现的题材,只要符合情感要求,能有力地表现导演的主观理想,都可以大胆想象,自由发挥,人物和事件的虚构可以不受真实生活的约束。对现实的变形化处理让电影导演获得了更大的发挥空间,银幕不是人们感知世界的窗户,而是梦境,是哈哈镜。电影导演充分调动想象力和创造力,将事物通过幻想、夸张、变形等方式进行非常规的艺术处理,以达到写意和抒情的目的,如电影经常采用色彩变形、物体和人物变形的手法来表现导演的感情寄托和人生思考。

例如,电影《红高粱》《鬼子来了》的结尾处导演就改变了事物原有的客观色彩,运用了色彩变形的艺术处理。梵·高在谈自己对色彩的运用时曾说过,他更随意地使用色彩以更有力地表达自己,而不是试图分毫不差地将自己眼前看到的東西再现出来。德国表现主义电影就大量使用物体和人物变形的处理方法,反对模仿现实,认为电影是艺术,可以对现实进行变形化处理。罗伯特·维内导演的《卡里伽利博士的小屋》用表现主义的布景、奇特夸张的服装、演员们自然的表演表现了一个“退缩到贝壳里去”的虚构世界。影片

中楼梯、街道、树木、烟囱都成了弯曲抽象的线条,除了物体、人物和色彩的变形外,还有声音、光线等因素的艺术化处理。

1964年,安东尼奥尼执导的《红色沙漠》在色彩隐喻方面是一个为人称道的范例。评论家称该片的色彩有一种令人心神不安的、丰盛的美,影片中的色彩服从于人物的心理状态来展现,色彩根据人物的心理变化而发生变化。导演将外景地的垃圾堆和车上的水果喷成灰色以表现女主人公朱莉娅娜对周围世界充满恐惧的病态心理。当朱莉娅娜和科拉多陷入爱河时,原来死气沉沉的褐色墙壁随着主人公的心情变成了温馨的粉红色。而在电视剧中,导演一般都是尽量还原生活中事物的真实面貌,尽量用人们熟知的、相对客观的、真实的色彩来讲述故事,很少采用这样主观性极强的色彩。

在照明和布光上,电视剧导演倾向于在整个表演区域布置大量的光,而且为了追求日常化和真实感,电视剧导演一般都会尽量避免采用强背光照明和极端的高亮度,不像电影导演为了追求极致的视觉冲击力,根据不同的场景在不同的区域布置不同的光线。例如,电视剧《渴望》在布光上就采用了大量的自然光,在拍摄室内场景时也多是采用简单的主辅光。

而电影导演则不痴迷于自然光效,他们认为要想创造特殊的气氛,渲染特定的情绪,刻画鲜明的性格必须进行复杂的人工布光,而且不避讳强背光照明和极端的高亮度的使用。例如,影片《卡里加利博士的小屋》为了表现主观的真实,导演特别喜欢用强烈对比的光线制造变形、扭曲的世界,在情感方面起到强化作用。如费里尼导演的《八部半》用非常夸张的光线亮度表现主人公古依多逃避梦幻的片段,从而表达了对他的嘲笑和讽刺。

随着电影布光技巧的日臻完善,越来越多的电视剧导演也开始大量借鉴电影的布光技巧。例如,在电视剧《甜蜜蜜》中,主人公忧伤的回忆场面用灰暗色的光,追忆的回忆场面用相对强的光线,为了表达剧中的情感高潮。电视剧导演也尝试着在一些场景中借鉴电影常用的“三点布光法”,在某些区域进行有针对性的人工布光,这些有益地借鉴也极大地提升了电视剧的画面效果。

电影和电视剧的视听效果也有很大差异。因为电影大部分都是采用胶片拍摄,画质更加清晰、细腻,电影的传播介质一般是电影院的宽银幕,其显像一般采用16位制式,有些高清电影的显像甚至达到32位。而电视剧由于预算的原因,大都采用录像带拍摄,电视的传播介质一般就是家里的电视机,显像大都是采用8位制式,所以它的色彩相对单一,远没有电影色彩丰富,而电视剧一般也达不到电影那样的影像效果。

另外,电视机的小屏幕制约了画面的景深,从而也极大地影响了画面的丰富性。即使是目前技术上最高端的数字电视机,在清晰度和色彩饱和度上也仍然无法和胶片放映相提并论。电视剧导演在构图、色彩和布光上只需要为故事的讲述提供一个真实可信的环境即可,不需要追求宏伟的大全景、多层次的色彩和完美的用光,不需要通过复杂的场面调度在一个画面中同时表现丰富的内容,电视剧导演不追求震撼性的视听效果。而相对来讲,电影导演则追求细腻、精致的构图,色彩和布光,考究镜头和画面,追求电影银幕强烈的画面冲击力和声音影响力,使进入现代影院的人往往会被大荧幕的视听奇观所震撼。

电影导演有意识地追求“奇观性”或者说是“非常性”,如离奇的风光、特殊的场所、外星的环境、壮观的场面,同时会使用各种特殊镜头,用鲜明的构图和独特的造型来追求饱

满的画面和强烈的声音效果。“奇观化”可以说是当代电影导演的普遍追求和自觉意识。从人物、场面到画面、声音、剪辑,电影导演都在追求全方位的“奇观化”以适应影院这一特殊的封闭观影方式。电影较之一般的电视剧没有时间连续的优势,因此它必须依赖画面镜头的空间冲击性来吸引观众。因此,一般来讲,电影多采用胶片拍摄,力图在画质上与电视剧区别开,而且在镜头的运动、画面的构图、视听的节奏上,电影导演力求精益求精,营造一种风格化的电影感。

电视屏幕无论就其大小、清晰度、色彩的对比度和饱和度,还是信息的密集度都无法与电影相比。电视剧导演不过分追求画面的造型和构图,对场面调度的要求相对来讲更为宽松,通常是人物占据画面的显著位置,采用中景镜头呈现人物的上半身,通过大量的对白呈现他们之间的关系,不会采用过于繁杂和新奇的摄制手法和调度技巧。

从收声设备的要求上看,电影的设备要求一般也更高。为配合电影的高画质,电影也多采用环绕立体声,使声音在质量、强度、层次感等方面都与电影的视听奇观要求相配合,较理想地制造了电影的梦幻感,而电视剧没有这样的效果。在录音上,电影一般使用双系统录音,而对电视剧来讲,单系统的录音已经可以满足其需要。在阿仑·雷乃的影片《广岛之恋》中,导演不时地让声画分立:画外音叙述的是女主角在法国的生活,画面则是日本广岛;或者画外音是来自广岛的声音,而画面则是法国的小镇。这种处理既充实了画面信息,又揭示了女主角复杂的内心世界,很好地达到了隐喻、象征的艺术效果。

由于胶片与磁带的画质细腻程度不同,银幕与屏幕对声画要求的不同,观影空间的巨大差异,这使观众对电视剧与电影的观影期待也产生了差异,这也决定了电视剧导演与电影导演在艺术理念、工作环境和摄制手法上的种种差异。电视屏幕的限制、家庭观看的日常空间和电视的开放传播方式都决定了电视剧导演要以与百姓日常生活的贴近性、平常性来获得自己的生存和发展空间,而不可能以“奇观化”作为追求的目标。

二、剧情结构和叙事节奏的把握

人们都说电影是“梦”,电视是“窗”。虽然电影与人们的日常生活经验有联系,但是因为电影要提供超出生活常态和日常经验的体验,所以它的故事更加奇特,电影导演追求故事的“复杂化”讲述。电影的观影过程像是“梦”的经验,电影导演用复杂的电影语言和讲述技巧为观众提供超常态的体验。而电视剧则不然,电视剧导演为观众提供的更多是一种日常经验。多数的电视剧都是以人们的日常生活、柴米油盐为素材,即便是帝王将相、神话人物,也要还原其平常人的真实性情。常规意义上的电视剧不追求故事的复杂和精巧,不追求事件和人物的超常态化,导演通过电视剧这扇“窗”,让观众看到与他们息息相关的日常生活和在真实世界中他们并不陌生的芸芸众生相。通过人们熟悉的日常生活和普通老百姓耳熟能详的情感故事,导演让观众随着剧中人物的喜怒哀乐一起感受生活。

“叙事方法”就是“讲故事”的方法,即影视作品采用什么样的视角和叙事方式展开情节,在时间和空间上如何处理,在故事的情节设置上是采用放大的手法还是浓缩的方式,各情节之间以怎样的结构——是因果关系还是跳跃式关系——加以衔接使故事表述更为流畅等。

在讲述故事,表达情绪时,电影导演多用画面,电视剧导演多用台词。例如,在表现一个人的忧伤情绪时,电影导演往往采用一个近景或特写镜头展现出一张忧愁的脸;而电视剧导演的处理方式往往是乙对甲说:“甲,你的脸色看起来不太好,怎么了?是不是有什么心事啊?”人们都说电视剧是编剧的艺术,而电影是导演的艺术。电影的拍摄多以导演为核心,即所谓的“导演中心制”;而电视剧的拍摄主要是以编剧和演员为核心。电影的编剧只负责提供文学故事,电影导演要写分镜头剧本或工作台本,除非编剧本人也担当导演的角色才会自己写分镜头的脚本。但是喜剧电影的编剧经常要写分镜头的脚本,这是喜剧电影的特殊之处。而电视剧则不然,电视剧是台词的艺术,在电视剧中,编剧的作用不可小觑。一部电影的好坏往往取决于导演的水平,而一部电视剧的好坏往往由编剧所决定。在电视剧中,编剧需要介入的层次更深,要写场景,可以说电视剧中编剧的作用比导演更重要。

电影的叙事节奏要求片中的人物语言既要简短易懂又要意味深长。例如,张艺谋的电影里,很多台词都是大白话,但韵味无穷。《大红灯笼高高挂》中,颂莲让雁儿来捶脚,雁儿愤愤地说:“有本事让曹二婶给你捶啊!”颂莲立马回了一句:“我有没有本事,走着瞧!”“走着瞧”三个字简单明了又极具深意,既有颂莲愤愤不平之意,更预示了她将来要与曹二婶进行针锋相对的斗争,要为自己的地位而采取手段。电影艺术中的人物语言主要是配合画面塑造人物形象,表达感情,因此人物语言要明白流畅,通俗易懂。因为电影要在短时间内传达大量的信息,需要人物的语言要有丰富的内涵,简练干脆。而电视剧作为台词的艺术,充沛的时间让电视剧导演并不排斥大段的台词,而且电视剧的很多精彩之处都是由绝妙的台词创造的。例如,热映的电视剧《武林外传》,其中很多精彩的台词如“确定、一定以及肯定”等一度引发众多人模仿,编剧宁财神也因其独特的台词风格成为电视剧行业的一块金字招牌。

在叙事安排上,由于电视剧的篇幅较长(一般二三十集,有些可以达到四五十集甚至上百集),因此在情节设置上可以下更多功夫,叙事上可以更加清楚明白,人物刻画也可以更加精细。在叙事上,电视剧导演热衷于发展多条情节线索,以纳入更多人物。让多条故事线索在同一时间上依次进行,用剪辑手法进行接连拼贴。而电影一般也就两三个小时,主要是针对一两个事件进行集中刻画。由于时间上的限制,电影的主要人物一般只有两三个,其余多是配角性的人物且很难有过多的着墨对其进行细致的刻画。

一般来说,电视连续剧的集数越长,导演越会铺设更多的线索,安排更多的人物支撑故事。20集左右的电视剧往往需要3个或者4个以上的主要人物,在交叉的情节中呈现不同的人物个性。曾经在全国范围内引起轰动的《大宅门》,处在主要叙事网络中的人物就有3代、十多个人物,最多的时候导演采用5条以上的线索同时展开叙述。

电影往往是以强度吸引观众,而电视剧则更多是依赖“数量”来争取观众。电影的平均时长是90分钟,随着电影整体制作水平的提升和市场需求,现在更多的电影时长趋向于2个小时,艺术家所有的思想与情感必须利用这2个小时的时间充分表达出来。电影导演通常要在2个小时左右叙述故事,而电视剧则通常是多集、长篇,中、短型电视剧因为影响力小目前已经被边缘化了。20集至40集已经成为现在电视剧的常规长度,而一些情景剧、系列剧则可能长达数百集,在数月乃至数年中陆续播出,如中国的《甄嬛传》、韩

国的《大长今》、美国的《老友记》等连续剧。电视剧的剧集时长使得电视剧情节的发展相对缓慢,这也使得电视剧有很长的时间和观众培养“感情”,观众可以跟着主人公进入他们的世界,体会他们的喜怒哀乐,一部好的电视剧会让人产生强烈的陪伴感和依赖感。

作为新中国成立 60 周年的国庆献礼片,电影《建国大业》和电视剧《解放》都以史诗般的叙事全景式展现了从 1945 年到 1949 年抗战胜利后中国历史上最具决定性的时段。由于电影和电视剧的时间长度不同,电影《建国大业》的导演和电视剧《解放》的导演在“讲故事”的方法上也有差异。《建国大业》作为一部史诗性质的故事片,在叙事结构方法上导演没有采用戏剧化的方式,而是以 1945~1949 年发生的重大历史事件作为框架,用一种点状的结构来叙事,通过重大事件中的重要人物,全景式、跨越式、浓缩式地展现了新中国建立前国共两党在政治、军事、经济上的较量。影片有着宏大的历史视角,和当下观众架起了一座沟通的桥梁,影片充沛的历史内涵和深沉的历史感悟,有效地引发了观众的共鸣。

在叙事方式上电影和电视剧有很多共同点,如在史实的基础上进行虚构,正所谓“大事不虚、小事不拘”,导演通过对一些细节的集中刻画达到润物无声的效果。电影《建国大业》和电视剧《解放》在大构架上,导演都采用了全景式的历史视角,但在事件具体进程和人物的细节刻画上有很多不同之处。在情节结构和人物表现上,电影《建国大业》的导演更注重抓重点,以点带面,可谓是简练而不失精华,粗略又不失细腻地将毛泽东和蒋介石两股政治力量的斗争作为主情节线,关键点上细致展现,其余情节则在不含糊的前提下尽量精炼。电视剧《解放》在叙事上细致入微,导演更加注重细节展示和叙事的连贯性,可谓面面俱到,细致、翔实地展现了那段激扬的岁月。

在镜头节奏上,《建国大业》的总体节奏都偏快,这与它的点状叙事结构相呼应。电视剧《解放》中,导演力图完整展现人物、事件的具体情况,因此电视剧的节奏总体相对缓慢。在镜头长度上,《建国大业》几乎两三分钟就是一个场景,简洁明了,甚至一两个短镜头就是一场,用七八个镜头可以清楚地表达一个大事件。而《解放》中每一场的镜头都很长,电视剧的主创人员想尽量详细地交代清楚事件的全过程。在画面和声音的配合上,《建国大业》采用了画面与台词、背景音乐、画外音错位的处理方法,扩展了影片的画面信息,使影片节奏更加紧凑。

电视剧讲述的是日常经验,从一般意义上来看,电视剧的人物、故事、情节,以至于画面和声音的配合,往往是以“还原”日常生活为目的,一般并不刻意追求与现实的差异性,力求在题材、风格、体裁、镜头语言、对白、思想等方面与现实具有相似性。一般来说,电视剧中的人物与电影中的人物相比更加普通,老百姓是电视剧中最常出现的主角,即便是某些所谓的大人物,电视剧也常常将他们放在家庭、亲情的平常视角中来讲述,更多地展现他们的人之常情和日常悲喜,电视剧的事件虽然也用悲欢离合的大事件作为线索,但是并不将主要的线索和笔墨用来表现他们的非凡行为,因为电视剧的主体是日常生活。

三、艺术性与大众文化

电影理论家巴赞在其著作《电影是什么》一书中,将电影的起源归结于人类的“木乃伊情节”,即渴望通过影像获得永恒。巴赞的这一观点也许不够科学准确,但我们无法否认

电影就是通过影像传达信息和情感,营造审美效果,将独特的视听场景驻留在屏幕上的。

电影既是在时间上延续的空间艺术,也是在空间中展开的时间艺术。电影把时间的表现性与空间的造型性有机地结合了起来。作为在时间与空间上同时展开的一种综合性的艺术,电影的时间是被空间化了的时间,它有具体可见的空间运动;电影艺术的空间也是被时间化了的空间,电影中空间的展现伴随着一个时间的流动过程。

作为当代中国“第一”叙事艺术,电视剧以家庭故事作为主要题材,以日常经验为主体内容,宣扬社会、时代的主流价值,体现出中国家庭通俗伦理剧的基本传统。中国第一部电视剧《一口菜饼子》(1958年,由当时中央电视台的前身“北京电视台”播出)是中国最早的电视剧,它在某种程度上就象征了中国电视剧“家庭故事、日常经验、生活戏剧、主流意识”的艺术传统。而电影是以生活化的戏剧为叙事特征,体现的是流行文化的矛盾和差异。

大众文化是电视剧的文化定位。大众文化作为老百姓日常生活的一部分,作为大众叙事,电视剧代表了观众对现实的认知和想象,而大众叙事则是电视剧制作的一条基本准绳。电视剧不是艺术的产物,归根结底电视是大众传播的工具。电视剧作为大众文化的产物,具有两重性:首先是商品,然后才是文化产品。这个特性也决定了其制作不可能是个自在自为的领域。作为一种集体的想象—接受过程,它的符码制作与解码制作都要考虑大众的欣赏和接受习惯,要符合大众的审美需求和观看期待。

电影是商业活动,更是艺术活动,艺术性、商业性是电影得以产生和发展的基础。电影的倡导者大多更强调电影的艺术性,强调电影作为艺术的魅力,认为电影创作更要表达出创作者独特的个性。电影艺术的诗学特征,即影片表述的最基本逻辑是主观性。电影作为一门艺术,它可以超越现实。意大利美学家利西奥托·卡努杜认为电影既然是一门艺术,就不可能照搬现实,是现实的翻版。他说,电影不是照相术,而是一种新艺术。电影工作者必须把现实改变成他内心想象的形象。他不能满足于把景色一成不变地拍下来,为使他的想象具有一种风格,他应该用巧妙的光线来表现各种精神状态,而不是表面现象。艺术不是展示某些事件,而是去表现围绕事件的各种思想感情。

塔可夫斯基在谈到艺术家时说,艺术家力图通过电影活动展示并不自由,因为他必须置身于一些艺术规范当中,这些规范确定他的职责但也束缚了他的自由;然而他又是自由的,因为他体现了一种高度的可能性,即对自己的命运作出假设,并且坚持到底,不会因时而变。一方面,电影艺术吸收了多种艺术和科技的营养,可以超越时空、现实、理智的限制获得更大的艺术表现空间;另一方面,电影的这种综合性也使得人们对它的解读和欣赏需要多角度、多层面的分析思考,尽管电影具有超越其他各门艺术的优越性,但是在欣赏电影时还是要尊重其他艺术形式的欣赏规则。例如,从文学、戏剧的角度分析电影的情节设置,从绘画的角度欣赏电影的构图,从音乐的角度欣赏电影的配乐,用结构主义、符号学、精神分析的方法解读电影的人文情怀与哲学思辨。

电视剧为了达到贴近生活、“感同身受”的效果,往往强调与现实生活的参照。电视剧的取材常常直接来源于日常生活,在社会背景、时代精神、人物类型等方面尽可能地获得与现实的互认性。在呈现不同时代、不同社会背景下的家庭和人物时,也尽量用现实性的眼光来演绎和诠释,追求心理上、情感上的日常化。电视剧中人物对现实的认同感往往决定了电视剧的收视率。当观众觉得电视剧与现实生活相似,觉得剧中的某个人物或场景

和自己在生活中遭遇的相似,并因此喜欢或痛恨某个角色的时候,这时电视剧已经得到了观众的认可。因此,追求题材的日常化、现实化、世俗化就成了电视剧的一种目的。

弗洛伊德在《梦的解析》一书中说梦是揭示人的意识活动的重要手段。通常说电影是“梦”,是因为在梦境中,艺术家可以摆脱理性、逻辑的束缚,关照观众的情感世界。谢尔曼·杜拉克说,梦幻的境界——这是最“崇高”的电影领域。瑞典著名导演伯格曼常借助梦境深入到意识领域探讨生存与死亡、孤独与痛苦、善良与罪恶等严肃的人生命题。法国印象派电影推崇者路易·德吕克的“上镜头性”理论,主张导演要以激情和睿智从被拍摄对象身上发现艺术现象,影片要呈现出主观的真实、诗意的真实。

电影艺术的虚幻性也离不开观众的心理接受和期许机制。德国心理学家雨果·明斯特伯格认为电影不存在于银幕,而是存在于观众的头脑中。电影如果一味机械地复制现实,就无法激起观众的注意、想象力、情感等心理活动,也就不可能成为真正的艺术。

电影是“梦”,但电影的表述逻辑也并不完全反对生活化的写实风格,如现在的一些实验电影就是用记录的手法和平实的电影语言引导观众走进电影的世界中。

色彩、构图、细节动作成为电影形象的、无声的语言,传达着丰富的审美和情感内容,给观众留下深刻的印象。电影构图就是结合拍摄对象和摄影造型要素,按照空间位置和时间顺序有组织地出现在一系列电影画面中。大全景的运用和特写镜头的使用是电影的一大特点。例如,在《我的父亲母亲》中,带走父亲的马车渐行渐远,最后变成一个小小的黑点,恰当地传达了主人公怅然和遗恨的感情。人物细节的生动表现也是塑造人物的有效手段。例如,在《大红灯笼高高挂》中,丫头雁儿不得已给四太太颂莲洗衣服时,恨恨地朝衣服上唾了两口,毫不掩饰地表现了对颂莲的敌意。电影艺术中,除了可以运用影像视觉因素塑造人物,传达感情,还可以借助人物语言和音乐这些有效的听觉因素。

电影追求精致,电影和电视剧由于各个方面的差别,尤其是在资金投入方面的巨大差异决定了相对于电视剧创作者而言,电影创作者要仔细观察,深切感受,认真思考,付出更多的努力,全身心地拥抱生活。一部影片的制作过程有时需要半年甚至一年的时间,王家卫的有些作品甚至创作时间更长,电影《阿凡达》甚至可以用“十年磨一剑”来形容。

为了更加精准地传达艺术家对人生社会的感悟和思考,电影创作者要精心地体验生活,花费大量的时间和精力修改剧本,认真思考,细致感受,精心拍摄,在演员的选择方面甚至后期制作时都要“高标准、严要求”,无论是字幕还是音响的处理都需要比电视剧更加精确的表现。例如,影片《梅兰芳》的拍摄制作花费一年多的时间;演员陆毅在其拍摄的第一部影片中一个五分钟的镜头一共拍了四个月之久。而一般电视剧节目的制作则没有这么讲究,电视剧的制作周期往往也就两三个月甚至更短的时间。例如,曾经热播的《还珠格格》每一部的拍摄时长基本上都在两个多月。

电影是时空综合的艺术,更是视听融合的影像艺术,是商业活动,更是艺术活动。电视剧的文化定位是大众文化。电影以生活化的戏剧为叙事特征,体现的是流行文化的矛盾和差异。而电视剧作为老百姓日常生活的一部分,代表了观众对现实的认知和想象,大众叙事是电视剧制作的一条基本准绳。

第二节 电视专题片导演与电视艺术片导演

电视媒介的特点使电视节目具有高度的兼容性,它不仅是时间艺术与空间艺术的兼容,也是多种艺术元素的兼容,还是多种艺术表现手法的兼容,多种兼容性造就了电视节目的艺术特点。电视专题片和电视艺术片最能体现电视节目兼容性强的艺术特点。它们不仅丰富了电视节目的类型样式,还对电视导演的综合能力提出了更高的要求。

一、电视专题片的导演

电视专题片是中国独有的一种电视节目类型,它主要追求的是对事实和对真实的人与人性的尊重与揭示,寻求的是社会的、文化的、历史的价值。电视专题片兼容某些新闻的特性,又与新闻有着本体的不同。纪实型的电视专题片是电视深度报道最常用的节目形态。电视专题片有着明显的纪实风格,关注当前社会的热点和难点问题或重大新闻事件,它不要求时效性,这一点与新闻不同。它强调报道词与画面的有机组合,是双主体并重的关系。

电视编导是电视特有的一个职业,可以说这一职业是随着电视专题片的产生而产生的。随着电视节目的发展,专题类节目开始与新闻类节目分开,以独特而固定的形态进一步发展。电视编导就在这种变化中,职责越来越明确,分工越来越清晰,地位越来越重要,名称也越来越固定。

电视节目编导主要负责电视纪实作品最主要的核心创作工作,从现实生活中选取有价值的题材进行采访,组织拍摄,编辑制作,全面介入对从开始的策划到最后对作品进行把关这一系统性的创作活动。

回顾我国电视专题片的创作历程,不难看出其身上的时代烙印。现今的电视专题片开始抛却枯燥的叙事和冗长的镜头,开始追求“可视性、故事性”。这也对电视专题片的编导提出了更高的要求,即要能对电视专题片进行全方位的立体策划。首先的是要精心选材,调整制片观念,创作时要找准定位。

一部好的电视专题片应该能给观众带来审美愉悦,或真实动人,或意境优美。电视专题片编导要用不同的拍摄手法,紧紧抓住观众的“共鸣点”和“兴奋点”,升华主题,突出内涵,丰富画面的表现力和感染力。同时,一个优秀的电视专题片编导要对具有思想意义和美学价值的题材进行深入挖掘,小中见大,以一双慧眼挖掘平凡题材中蕴藏的深意。电视专题片编导另外一个要具备的能力就是擅长操作计算机。现在的电视制作软件功能都特别强大,各种特技、滤镜、字幕的巧妙使用以及蒙太奇手法的恰当运用,都为电视专题片的制作提供了广阔的创作空间。

专题片的策划是一个无限广阔的空间,追求异彩纷呈,不排斥创作者的艺术表现,但是不接受人为的虚构,不提倡光怪陆离。它强调真实、自然,要求深刻,但拒绝堆积繁冗。它就

像一面镜子,要反映真实的自然环境和人文景观,这一点不同于电影的艺术化表现手法。

电视专题片与新闻纪录片是姊妹艺术,两者有许多相似之处。现代电视专题片的创作融入了画面、解说词、音乐、字幕、特技等多种元素,将新闻性、趣味性、知识性和艺术性完美地融合,兼具欣赏性和可看性的专题片也被更多的观众所了解。

以电视专题片中影响较大的纪实性专题片为例。这类专题片一般以多集的形式呈现,一集的时长是5~30分钟,多用于对事件、人物的宣传,如《故宫》《丝绸之路》《大国崛起》《孔繁森》等,这种片子创作难度相对较大,影响也大。电视台对这类专题片一般都比较重视,会组织一个庞大的制作团队来完成节目的制作,对导演的要求也比较高。纪实性专题片导演不仅要会讲故事,更要会挖掘出故事背后的深刻内涵;不仅要会拍摄出高品质的画面,更要会综合运用多种手段再现已经逝去的场景和人物;同时,由于工作量大、人员多,纪实性专题片导演要有极强的组织调度能力,协调好各方面、各部门的关系。

电视专题片的制作要本着形式为内容服务的宗旨,以视为主,以听为辅,协调好画面、同期声、解说词、字幕等各方面的关系,使专题片的各个构成要素优势互补,共同为主题服务。构思精巧,制作精良,内容、形式俱佳的电视专题片才能获得观众的喜爱。

要选取能触动创作者兴奋点的题材,所选题材要能引起编导强烈的创作和拍摄欲望,只有触动创作者的题材才能触动观众。人们对外部世界的感受主要是来自视觉,电视专题片作为视听艺术,首先要考虑拍摄对象的视觉效果,要充分发挥电视的画面优势,将画面语言作为专题片的本体。另外,主人公的选择好坏也至关重要,常常直接影响一部专题片的成败。要注意选择在形象、个性、气质等方面有特色、有魅力的人物。在叙事上,要注意故事性,以细节吸引人,讲述一个真实动人的故事,以情引起观众的共鸣。在题材、角度、拍摄手法上要求新求变,将创新、突破的手法探索作为电视专题片编导的自觉追求。

专题片通常采用散文式、叙述式、诗歌化等几种表现手法。例如,获得第26届美国TELLY奖电视纪录片大奖和电视纪录片导演奖的《在中国乘火车》,就是采取叙述式的“影像日记”的表现手法,片子全长105分钟,但看起来却不让人觉得乏味,反而伴随着一种轻松愉快之感,观众随着主人公转换在中国各个城市之间。

历史资料和空镜头也是专题节目再现真实时的一种常用手法。例如,历史人物的电视专题片制作,可以在后期通过画中画的技巧把人物置于历史场景中,用生动形象的画面带领观众回到那个如火如荼的战争年代;在表现困境中的人坚持理想追求时,只安排他困顿的生活场景会让人觉得画面平淡,可是如果用展翅高飞的雄鹰来表现一种志存高远的境界,不仅会丰富专题片的画面表现力,也会给观众带来无尽的想象,呼应和深化了主题。

电视专题片作为一种电视节目类型,主题先行是其特征。电视专题片的策划是一种智力投入,厚积才能薄发。因为电视专题片的策划不是一两个点子,而是许多个点子的集合。它是贯穿节目始终的一条线,承担着在思想上串联节目的作用。电视策划是用理论支撑实践,电视专题片的制作人员要有相关的知识积累、人生阅历,要了解电视媒体的传播特点和传播规律。电视专题片的编导应是一个多面手,要具备较高的思想文化素质和艺术审美能力,能在节目的创意、定位、制作上进行大胆的创新与尝试。

二、电视艺术片导演

电视艺术片是指遵循电视艺术的创作规律,运用电视的技术手段,综合多种艺术表现手段,如文学、绘画、舞蹈、音乐、戏曲等,营造出诗一般的意境,以期达到以情感人的艺术片种。

电视艺术片不同于一般的“电视专题片”,电视艺术片除了具有“专题片”的基本特征外,还要遵循艺术创作的规律,运用多种艺术手段。它给观众的不仅是某一领域、某一专题的纪实性信息传播,更需要的是艺术的鉴赏和审美的享受。

电视艺术片的创作活动,需要导演将长期对生活的观察、感受和思考作为创作的基础,在头脑中进行精巧的艺术构思,将这些构思准确恰当地付诸到实践活动中,最终才能将现实的生活元素经过加工变成影像的东西,实现艺术传达的目的。艺术的表现和传达离不开精湛的技巧,更离不开导演的情感投入和理性思考。

相比较而言,电视艺术片对艺术性有着更高的要求。音乐作为高度形象化的情感符号,其语言的运用是直接表达艺术思想的有效手段。例如,在《热血忠魂李克诚》一片中,东北沦陷、抗日怒潮风起云涌的场面配上著名的《松花江上》主题音乐,影片的主题思想被渲染到了极致。运用音乐丰富电视专题片的感染力已经在电视专题片的制作实践中被广泛使用,起到烘托气氛、升华主题的作用。

画面不一定都要有音乐的配合,但根据内容的需要,配合恰当的音乐往往可以更好地揭示事物的本质,展现人物的内在品格,烘托情绪,真正起到表现主题的作用。例如,《为了人民的嘱托》讲述的是一位深入基层、全心全意为老百姓服务的检察官的故事。当这位英模离开时,一位老人热泪横流,扑到这位检察官怀中喊着“老张,你不能走!”这时,激昂而深沉的旋律响起,配合画面中众乡亲一双双期盼的泪眼,形成一种难舍难离、情深意长的气氛。

电视艺术还具有很强的参与性。电视作为信息载体,为了强化其传播的功能和渗透力,经常采用与受众之间“面对面”交流的形式,这样可以极大提高电视艺术的参与性。电视传播的共性决定了电视艺术也具有很强的参与性。不同的观看环境会产生不同的审美心理。电影这种观赏特性本身使观众与银幕之间产生一定的距离感。与电影不同,电视是开放性的,在家看电视都会有一种参与感。这种特殊审美心理决定了电视艺术的参与性。电视剧中的对话,目的是“过渡情节”,观众在看戏,而电视艺术中的人物通过镜头直接跟观众对话。这种特殊表达方式也决定了电视艺术的参与性。因此,作为一名电视艺术片导演还需要充分意识到这一点,在制作电视艺术片时不能忘记和观众的交流和互动。

电视艺术片的创作,还要重视意境的创造和开拓。屏幕上的意境,主要是“景”与“情”的相互交融,“形”与“神”的有机结合。这种“意境”的艺术感染力,表现为屏幕形象的生动性,更表现为能激起观众“由此及彼”的联想,从而使他们感受到屏幕没有直接表现出来的更丰富的内容。

电视艺术的意境应该是统一的、整体的、相协调的。就其内容来说,它应该是超世脱俗的。只有这样的话,观众才会通过自身的联想和想象,身临其境地步入创作者的艺术境

界中去,深受艺术的感染。

电视艺术所构成的和谐统一的艺术意境是电视艺术诗化的象征,是真、善、美的艺术体现。因此,意境是电视艺术片重要的思维方式和艺术追求。

第三节 电视综艺娱乐节目导演

电视综艺娱乐节目是运用独特的电视表现手法,充分调动电子技术手段,广泛融合戏剧、音乐、舞蹈、小品、曲艺、杂技、游戏等艺术形式进行的二度创作的电视节目形态。它既充分发挥了电子创作的优点(如时空的自由转换、独特的视觉造型等),又保留有原有文艺形态的艺术价值,极大地满足了广大电视观众对休闲娱乐和艺术审美的需求。一个好的综艺节目导演可以成就一期好的节目,要想让电视综艺节目不断向前发展,就必须重视导演的作用。

与影视剧导演不同,电视综艺娱乐节目导演一般是利用舞台的空间再现剧情、故事和才艺,并利用灯光、道具渲染氛围。目前,电视综艺娱乐节目导演是一个相对独立的导演体系,如中央电视台历年的《春节联欢晚会》《星光大道》《同一首歌》等都是电视综艺娱乐节目导演的杰作。电视综艺娱乐节目的导演应该是一名“全能选手”,要懂艺术,懂节目,还要懂技术,同时要具备台本写作、节目编排、选手挖掘、组织、沟通、协调等各方面的能力。

电视综艺娱乐节目主要包括电视综艺晚会、电视综艺娱乐栏目、电视文艺节目以及电视选秀节目等。电视综艺晚会是一种娱乐性的节目形式,有极大的兼容性,通常包含许多演出,不仅可以将不同的艺术门类有机地整合呈现给观众,还集娱乐、信息、审美等功能于一体。大部分节目会邀请观众录影,也有现场实况播出的节目。尽管节目类型多样,每年也都有新的节目形式出现,但是综艺娱乐节目总体上是采用取悦观众的“杂耍式表演”,即有主持人串场,融入多种形式的娱乐节目,将音乐、舞蹈、小品、相声、杂技等节目以大杂烩的编排形式呈献给观众。综艺娱乐节目追求欢乐、轻松的气氛和明快的节目风格。

电视综艺娱乐节目多样、杂糅的风格特点要求节目导演要有全局观念和全局掌控的能力,要能从全局上把握住节目的整体脉络,把握好节目的组织架构。清华大学传媒学院的尹鸿教授说过,好的节目应该是项目控制力强,节目控制力弱。导演要从全局出发,全面架构节目,形象思维要好,能提前串联节目,并针对节目中可能出现的问题做好预案。一旦在录制过程中遇到突发情况,要能从容应对。

电视综艺娱乐节目导演要具备组织节目内容的能力。要充分理解主题,使每一个环节都为主题服务。以《星光大道》的一个环节“爱心行动”为例。2010年11月,《星光大道》栏目组得知一对双胞胎小姐妹身患重症,家庭条件困难,导演就安排了主持人和选手去医院看望小姐妹,并送上祝福的环节。节目播出后,更多爱心人士伸出援助之手帮助这两个小姐妹。做好这一环节,提前要做很多准备,首先要对爱心事件有可靠充分的了解,然后要找准切入点,好好组织内容。整个过程都要进行精心的设计和系统的组织安排。

在节目内容设置上,要想更加吸引观众,就要在节目创作时对社会热点予以一定的关注,在表现形式上,分为直接的关注和间接的潜在表达两种。例如,1983年,英国首相撒切尔夫人访华洽谈香港回归问题,1984年的春晚,导演破天荒地请来香港歌手张明敏,他以一首《我的中国心》打动了亿万观众的心,表达了香港同胞盼望回归的情怀,呼应了当时的时代氛围,成为1984年春晚的亮点。再如,1999年春节联欢晚会的小品《昨天、今天、明天》,以《实话实说》的节目样式将小品搬上舞台,由《实话实说》的节目主持人崔永元和著名喜剧明星赵本山、宋丹丹联袂出演,其中借黑土的打油诗戏谑地评论了当年的国际形势,节目中白云出书的情节嘲讽了时下风行的出书热,对主持人崔永元“睡不着”的善意调侃也是节目中的一个亮点,让人想到崔永元之前所受的抑郁症困扰。

电视综艺娱乐节目导演还要具备一定的技术协调能力,包括协调好服装、道具、舞美、灯光、大屏幕、音响各工种、各个环节的对接。导演不仅要能控制宏观的大方向,也能从细小方面把握。在节目的编排上,导演要运用各种手段,使选手最大限度地展现自己的才艺和水平,而且要通过各个节目的先后顺序安排使整台节目看起来更加和谐统一,让观众看得过瘾,如节目的选择,有创新性的编排等。导演应具有独立判断的能力,不仅要能迅速判断出节目的好坏,还要有自己对艺术的独特见解,还要有敏锐的感受力,并能够把这种感受力运用到节目编排中转化为节目的实际吸引力。

导演要有良好的文字表达能力和清晰的口头表述能力,在台本的写作上,要思维清晰、构思精巧,有设计,有包袱,一环扣一环,剧本式的台本往往会给节目增彩。例如,《英国达人秀》中苏珊大妈的出场就体现出了制作方很强的编排能力,刚开始镜头拍摄她时,先出现的是坐在角落里啃苹果的她,然后是对她的采访,其实这一切都是导演设计的。因为在英国,女性不会在公共场合啃苹果,导演组就设计了一下,使苏珊大妈看起来就像是一个串门的邻家大妈,很普通甚至有些粗俗。她上台时大家看到的是个很普通的选手,满脸皱纹、水桶腰、不修边幅、貌不惊人,甚至有几许木讷迟钝,等到她开口演唱歌剧《我曾有梦》时,其天籁般的声音立刻让全场都惊呆了。导演从她平常的外貌下发现了极具天赋的惊人才艺,并且运用编排技巧把这种反差放大,使其产生戏剧化的效果,最终成就了让亿万人为之着迷,为之鼓舞的苏珊大妈。

电视综艺节目导演的功力就体现在用有新意的节目编排使选手们最大限度发挥才能,并获得观众的认可。导演在节目的编排设计上要独具匠心,吸引观众继续往下看。虽然电视综艺节目是以歌唱、表演为主要内容的节目,但新颖的节目样式会增加节目的可看性,吸引更多的观众。

要成为一名合格的电视综艺娱乐节目导演,就必须能挖掘出有实力的表演者,并且要会挖掘和展示他们才艺背后的情感故事。一个好的故事会让表演者更加立体,让观众有更多的情感共鸣,会给节目加分不少。在全国范围内引发收视热潮的《中国达人秀》在选择达人选手时不仅看选手的才艺,更注重挖掘选手背后的感人故事。第一届年度达人刘伟身残志坚,凭借其坚强的意志,克服令人难以想象的困难最终炼成用脚弹钢琴的绝技,一句“对我来说,人生只有两条路,要么赶紧死,要么精彩地活着”让无数人为之动容。当刘伟用脚弹奏出一曲流畅的钢琴曲时,无数观众为他的坚强、努力所震撼、感动、鼓舞,这位“无臂钢琴王子”一夜之间成为无数人的偶像。

中国内地的电视综艺娱乐节目起步较晚,中央电视台1983年起举办的春节联欢晚会和1990年开播的《综艺大观》是当年最有名、最受关注的综艺娱乐节目。这一阶段的电视娱乐节目形式比较固定——明星表演、观众观看,以专业歌舞和曲艺为主,编排形式缺少变化。

节目编排可以体现出综艺娱乐节目的整体创意和构思,展现出导演个人的独特风格和审美取向。袁德旺,中央电视台文艺部资深导演,曾出任1997年中央电视台春节联欢晚会总导演。他创办的《文化视点》《朋友》等栏目,获得了首届“星光奖”最佳编导奖和1996年“星光奖”最佳成就奖。“创作无定式,独到见真功”是袁德旺导演经常挂在嘴边的一句话,也是他多年来的心得。电视综艺娱乐节目导演要通过合理的镜头调度、置景、灯光、节奏、音响来丰富舞台的表现力,配合具体节目的设计编排,营造出轻松、惬意的节目氛围;同时为了避免程式化的节目给观众带来审美疲劳,编导们在电视综艺娱乐节目整体风格的前提下要考虑节目如何创新,以呼应新的时代特征,适应人们求新求变的娱乐需求,丰富广大电视观众的精神文化生活。

第四节 电视谈话节目导演及其他

近年来,随着电视技术的发展和电视节目制作手段的进步,电视节目的类型和样式也越来越丰富和多变。很多节目涉及好多种节目的类型,因此,了解节目发展的最新趋势,掌握节目的创新形式是对电视导演提出的新要求。

但是无论节目的样式多复杂,它都不能脱离最基础节目类型的要求和规定性。除了电视娱乐综艺节目之外,电视谈话节目在现代电视节目中的重要性和影响力也越来越强。本节将对电视谈话节目以及音乐电视、电视广告、电视形象片类的节目导演特色进行简要的介绍。

一、电视谈话节目导演

作为“舶来品”的类谈话节目(Talkshow),最早为我国广大电视观众所认知的是中央电视台于1996年3月16日开播的《实话实说》。近年来随着电视媒体的进一步发展,从央视到省市电视台都相继开办了谈话节目。谈话节目的兴起,代表着语言在电视节目中的回归,反映出我国电视文化水平的提高。

电视谈话类节目的编导要明确栏目定位,运用好谈话节目的基本因素,找准栏目风格,确定符合节目要求的主持人。在具体操作时,编导要增强细节意识,把握好谈话的现场节奏和编辑节奏。

谈话节目要围绕一个主题进行,因此话题的选择尤为重要。作为谈话节目的核心要素,选择一个好的话题,谈话节目就成功了一半。在话题的选择上,要选那些能够吸引观众关注和参与欲望的话题,它应该是一段时期内人们普遍关心的话题,观众提起它愿意说

并且有话可说。另外,在选择话题上要注重故事性强的话题,让观众觉得有趣,愿意讨论。

主持人作为编导意图的执行者,在节目中的作用至关重要。因此,编导在编写文案时要注意和主持人的沟通。作为一名优秀的编导,要能够适当地、智慧地完成对主持人的引导,在节目中做到与主持人的及时沟通协调,积极引导现场观众和嘉宾,有效地应对节目现场的突发情况,以保证节目有序流畅地进行。

另外,嘉宾也是电视谈话节目中的重要角色。关于“嘉宾”,《辞海》中的解释是:一是指“佳客”,二是指“雀”。雀在古代常指栖集人家的宾客。电视谈话节目中的嘉宾,往往是指被特别邀请到现场,参与现场谈话比较多,大多为观众所关注的各界人士。不同的节目对嘉宾选择的标准各有侧重,但总体来说应该具有以下三个特点:

第一,直接关联性。嘉宾应该是与话题有联系的人,可以是当事人或与有较直接关系的人。

第二,权威性。嘉宾应该是讨论话题所涉及的领域、行业中具有权威性的专家,他的观点对观众应该有很强的说服力。

第三,要尽量邀请有较强语言表达能力的嘉宾,谈话节目要靠语言表达出来,而且要谈得精彩,要能够准确、简练地表达自己的观点。

细节决定成败,谈话节目的编导不仅要关注话题、嘉宾、主持人的重要性,也要充分重视节目中的细节。谈话节目的编导很重要的工作就是要不断创新节目的表现形式,不能长期使用模式化的表现手法。一个优秀的谈话节目编导要能在基本表现手法中加入能激起观众参与感与兴奋感的细节,更好地促进和推动话题的展开和深入。但是编导也要明白,设计细节是为了内容不是为了形式,不能为设计而设计,不能哗众取宠。目前有些谈话节目存在着创新精神不强的问题,有些节目为了迎合观众而特意设计一些无聊的“段子”,这非但不会得到观众的认可,反而会让观众觉得乏味、俗气。

而且,谈话节目除了在谈话内容和节目录制过程中注意创新,追求新颖,在细节设计上也要注重创新。如果这些细节运用得好不仅能够增加信息量,丰富节目内容,而且能够很好地调节现场气氛,获得良好的传播效果。例如,在节目中使用恰当的音乐就能够有效地调节谈话的气氛和节奏,使节目更加生动活泼。《实话实说》就邀请了乐队现场伴奏,如在轻松滑稽的片段中,乐队会即兴演奏欢快的曲子,适当地渲染观众情绪的高潮点。

为了让观众更加直观地了解一些已经发生过的事情,谈话节目往往会选择一些影像资料使节目更饱满,更丰富。同时,在后期剪辑时可以用音乐的穿插、镜头的切换等制作手法将谈话节目制作得生动活泼。

随着近年来科技的发展,电话、互联网、手机短信等越来越多地被运用到谈话节目中来,使观众可以进一步参与到谈话节目中。但是需要注意,在让观众提出自己的观点参与话题讨论时,作为节目制作人和把关人的编导也要把握分寸,防止一些少数恶意破坏话题讨论的人影响节目的传播。

要想成为一名优秀的电视谈话节目编导工作者,就要不断加强政治理论修养和人文素养,找准栏目风格,培养创造性思维,把握好现场节奏和编辑节奏,不断提高业务能力和艺术修养,为更多电视观众奉献更好的电视节目。

二、音乐电视导演

MTV 是近年来备受观众,尤其是青年观众,喜爱的一种节目形态,也是电视文艺节目中一道亮丽的风景线。MTV 以音乐语言作为抒情表意的主要方式,用画面语言作烘托辅助,为观众展现音乐美感。音乐是主题,在整个节目中起到叙事、抒情的作用。声音、画面相对独立,但都服务于同一个主题。因此,不要求 MTV 的视觉内容和听觉内容完全一致。例如,MTV《祝你平安》,歌词和画面并不是严格意义上的精确对位,画面的内容如果单独看会让人觉得有些杂乱且主题不清,但是通过歌词内容的解释和呼应,观众可以感受到画面传达的深深祝福。MTV 的这种特征要求编导在编排拍摄时,要充分考虑到音乐的主体地位,要调动其他表现因素积极为音乐的展现作好铺垫、烘托。在镜头的表现上,不强调画面对歌词的完整诠释,只要能够表现出歌曲中最具代表性的叙事情节即可,这种片段性特征要求导演在叙事上力求简练传神,追求“言有尽而意无穷”的效果。

三、电视广告导演

广告片一般时长是 5~60 秒,最为观众熟知的是 15 秒、30 秒的各类广告片,它们多用于对产品、栏目、电影电视剧、活动内容等的宣传。由于广告片一般投入较大,因此导演往往可以不惜成本在演员、布景、场面调度、用光上精益求精,将画面和场景精雕细琢,以达到最大的视觉冲击力。例如,“路易威登”的旅行箱广告,片中极致地展现了旅途的美景,用光唯美、梦幻,不同的旅途场景都表现了同一个主题:旅行的过程也是心灵发现的过程,让人们不由自主地对旅行心生向往。为了更好地让观众记住其所宣传的产品或活动并产生好感,一般导演会追求精美且富于创意的画面,用色饱满;在故事的讲述上力求生动亲切,尽量在较短的时间内完美地展现与所宣传主题密切相关的故事片段,常运用节奏感强、反差大的音乐配合画面,力求给人充分的视听冲击,让观众对所宣传的产品或主题留下深刻的印象。

四、电视形象宣传片导演

电视形象宣传片时长一般是 3~10 分钟,多用于对城市、企事业单位、项目、活动等形象的宣传,如奥运宣传片、中国国家形象宣传片、世博会宣传片、以旅游推荐为目的的城市形象宣传片等。这类形象宣传片一般由政府或大型企业出资,代表着国家形象、城市形象或企业形象,因此对画面处理、叙事技巧都有较高的要求。导演在画面处理上要精美、富有诗意,用色要饱满、和谐,追求画面表达的意境,着重于对色调的处理,多用空镜头。例如,黄山、九寨沟、丽江等风景名胜区的旅游形象宣传片在画面处理上就追求一种极致的美,将真实的自然景观通过时间、光线、拍摄角度的精心选择为观众展现一种梦幻的、震撼的美;在画面的叙事场景镜头上,人物多采用摆拍的方式以追求直观的画面美感;音乐多采用舒缓优美的旋律,轻柔的音乐配上精美的画面,起到烘托背景,突出主体的作用。

练 习 题

1. 《小兵张嘎》是我国一部优秀的电影作品,后来被改编拍摄成一部电视剧,请运用本章所学内容分析两者在视听语言处理、剧情结构以及叙事方式上的异同。以此为例,分析《奋斗》电影版和电视剧版的异同。
2. 以《舌尖上的中国》为例,谈谈电视专题片对导演素质能力的要求。
3. 以《中国好声音》为例,谈谈你对电视综艺娱乐类节目编导组织协调和创新能力的看法。
4. 以《谢天谢地你来啦》为例,谈谈你对电视综艺娱乐类节目编导控场和应变能力的认识。
5. 结合所学内容,简要分析张艺谋 2008 年北京申奥宣传片的艺术特色和导演手法。
6. 分析《实话实说》的导演风格和特色。

拓展阅读书目

1. 李康:《电视导演基础》,中国传媒大学出版社,2012 年版。
2. 邵长波:《电视导演基础》,中国国际广播出版社,2008 年版。
3. [美]普罗菲利斯:《电影导演方法——开拍前“看见”你的电影》(第 3 版),王旭锋译,人民邮电出版社,2009 年版。
4. 鲍黔明:《导演学基础教程》,文化艺术出版社,2007 年版。
5. 易立竞:《中国导演访谈录》,广西师范大学出版社,2009 年版。

参考文献

1. [美]普罗菲利斯:《电影导演方法——开拍前“看见”你的电影》(第3版),王旭锋译,北京:人民邮电出版社,2009年版。
2. [美]埃里克·舍曼:《导演电影:电影导演的艺术》,丁昕等译,桂林:广西师范大学出版社,2005年版。
3. [美]约翰·费斯克:《电视文化》,祁阿红等译,北京:商务印书馆,2005年版。
4. [美]迈克尔·拉毕格:《影视导演技术与美学》,卢蓉等译,北京:中国传媒大学出版社,2004年版。
5. [美]罗伯特·麦基:《故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理》,周铁东译,北京:中国电影出版社,2001年版。
6. [美]大卫·波德维尔、汤普森:《电影艺术:形式与风格》,曾伟祯译,北京:世界图书出版公司,2008年版。
7. [美]唐·利文斯顿:《电影和导演》,陈梅、陈守枚译,北京:中国电影出版社,1983年版。
8. [美]路易斯·贾内廷:《认识电影》,焦雄屏译,北京:世界图书出版公司,2007年版。
9. [美]迈克尔·拉毕格:《影视导演技术与美学》,卢蓉等译,北京:中国传媒大学出版社,2004年版。
10. [美]威·路特:《论悬念》,《世界电影》,1982年第3期。
11. [英]大卫·麦克奎恩:《理解电视:电视节目类型的概念与变迁》,苗棣等译,北京:华夏出版社,2003年版。
12. [英]特伦斯·圣约翰·马纳尔:《电影导演》,一匡译,北京:中国电影出版社,1991年版。
13. [英]迈克·费瑟斯通:《消费文化与后现代主义》,刘精明译,南京:译林出版社,2000年版。
14. [英]威廉·阿契尔:《剧作法》,吴钧燮、聂文杞译,北京:中国戏剧出版社,1980年版。
12. [英]玛丽·西顿:《爱森斯坦评传》,史敏徒译,北京:中国电影出版社,1983年版。
15. [英]英格玛·伯格曼:《没有魔力的魔力》,《当代外国文艺》,1987年第2期。
16. [苏]C.格拉西莫夫:《电影导演的培养》,富澜等译,北京:中国电影出版社,1987年版。
17. [苏]B.普多夫金:《论电影编剧、导演和演员》,何力译,北京:中国电影出版社,

1980 年版。

18. [苏]库里肖夫:《电影导演基础》,志刚译,北京:中国电影出版社,1961 年版。

19. [法]克里斯蒂安·梅茨:《电影的意义》,刘森尧译,南京:江苏教育出版社,2005 年版。

20. [法]雷纳·克莱尔:《电影随想录》,木茵、何振淦译,北京:中国电影出版社,1962 年版。

21. [法]弗朗索瓦·特吕弗:《希区柯克与特吕弗对话录》,郑克鲁译,上海:上海人民出版社,2007 年版。

22. [法]马赛尔·马尔丹:《电影语言》,何振淦译,北京:中国电影出版社,1980 年版。

23. [法]安德烈·巴赞:《电影是什么》,崔君衍译,南京:江苏教育出版社,2005 年版。

24. [法]米歇尔·西翁:《影视剧作法》,何振淦译,北京:中国广播电视出版社,1991 年版。

25. [法]路·达更:《电影剧作与导演处理》,《世界电影》,1993 年第 3 期。

26. [法]莱翁·慕西纳克:《论电影节奏》,《电影艺术译丛》,1963 年第 5 辑。

27. [德]黑格尔:《美学》,朱光潜译,北京:人民文学出版社,1970 年版。

28. [德]鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》,杨跃译,北京:中国电影出版社,1981 年版。

29. [德]齐格弗里德·克拉考尔:《电影的本色》,邵牧君译,南京:江苏教育出版社,2006 年版。

30. [德]汤姆·泰克沃:《〈快跑,劳拉〉导演阐述》,皇甫一川译,《当代电影》,2000 年第 6 期。

31. [匈]贝拉·巴拉兹:《电影美学》,何力译,北京:中国电影出版社,1979 年版。

32. [日]野田高梧:《剧作结构的基础》,杜晨译,《世界电影》,1984 年第 4 期。

33. 张骏祥:《导演术基础》,北京:中国戏剧出版社,1983 年版。

34. 刘海洋:《影像力:一线导演、制片人对话录》,北京:文化艺术出版社,2006 年版。

35. 张明:《与张艺谋对话》,北京:中国电影出版社,2004 年版。

36. 王心语:《影视导演基础》,北京:中国传媒大学出版社,2001 年版。

37. 徐岱:《小说叙事学》,北京:中国社会科学出版社,1992 年版。

38. 高雄杰:《影视画面造型》,北京:中国电影出版社,2004 年版。

39. 李宏虹:《现代电视照明》,北京:中国广播电视出版社,2005 年版。

40. 李飞雪:《影视声音艺术概论》,北京:中国广播电视出版社,2010 年版。

41. 魏江南:《影视声音造型艺术论》,北京:中国电影出版社,2008 年版。

42. 傅正义:《影视剪辑编辑艺术》,北京:北京广播学院出版社,2003 年版。

43. 张会军:《电影画面创作》,北京:中国电影出版社,1998 年版。

44. 周传基:《电影、电视、广播中的声音》,北京:中国电影出版社,1991 年版。

45. 任金州、高晓红:《电视摄像与编辑》,北京:北京广播学院出版社,1997 年版。

46. 黄匡宇:《当代电视摄影制作教程》,上海:复旦大学出版社,2005 年版。

47. 李康:《电视导演基础》,北京:中国传媒大学出版社,2012 年版。

48. 邵长波:《电视导演基础》,北京:中国国际广播出版社,2008 年版。

49. 熊源伟:《导演入门》,北京:中国戏剧出版社,1988年版。
50. 鲍黔明:《导演学基础教程》,北京:文化艺术出版社,2007年版。
51. 易立竞:《中国导演访谈录》,桂林:广西师范大学出版社,2009年版。
52. 傅正义:《电影电视剪辑学》,北京:北京广播学院出版社,2003年版。
53. 刘成杰:《影视蒙太奇的分类及功用》,《西南师范大学学报》,1992年第3期。
54. 陈元惠:《简析电影艺术中的蒙太奇》,《科技信息》,2008年第33期。
55. 高雄杰:《试论影视作品中物件细节的叙事功能》,《现代传播》,2010年第10期。
56. 温婷:《论电影蒙太奇的艺术功能》,《传媒论道》,2008年第9期。
57. 王炼:《戏剧冲突二题》,《文汇报》,1963年3月27日。
58. 陈瑜:《重新理解电影悬念》,《上海大学学报》(社会科学版),2010年第5期。
59. 邵牧君:《为本色演员正名》,《电影艺术》,1985年第9期。

打造学术精品 服务教育事业
河南大学出版社
读者信息反馈表

尊敬的读者：

感谢您购买、阅读和使用河南大学出版社的_____一书,我们希望通过这张小小的反馈表来获得您更多的建议和意见,以改进我们的工作,加强我们双方的沟通和联系。我们期待着能为您和更多的读者提供更多的好书。

请您填妥下表后,寄回或发 E-mail 给我们,对我们的支持我们不胜感激!

1. 您是从何种途径得知本书的:

☐书店 ☐网上 ☐报刊 ☐图书馆 ☐朋友推荐

2. 您为什么决定购买本书:

☐工作需要 ☐学习参考 ☐对本书感兴趣 ☐随便翻翻

3. 您对本书内容的评价是:

☐很好 ☐好 ☐一般 ☐差 ☐很差

4. 您在阅读本书的过程中有没有发现明显的专业及编校错误,如果有,它们是:

5. 您对哪一类的图书信息比较感兴趣:_____

6. 如果方便,请提供您的个人信息,以便于我们和您联系(您的个人资料我们将严格保密):

您供职的单位:_____

您教授的课程(老师填写):_____

您的通信地址:_____

您的电子邮箱:_____

请联系我们:

电话:0371-86059712 0371-86059713 0371-86059715

传真:0371-86059713

E-mail:hdgdjyfs@163.com

通信地址:河南省郑州市郑东新区 CBD 商务外环路商务西七街中华大厦 2304 室

河南大学出版社高等教育出版分社

Images have been losslessly embedded. Information about the original file can be found in PDF attachments. Some stats (more in the PDF attachments):

```
{
  "filename": "5b2x6KeG5a+85ryU5Z+656GAXzEzNTg0ODk3LnppcA==",
  "filename_decoded": "\u5f71\u89c6\u5bfc\u6f14\u57fa\u7840_13584897.zip",
  "filesize": 61278800,
  "md5": "dcc300883a1c65fd490bdc3a60a270b1",
  "header_md5": "34599f105dad46b1c178d83e174166cf",
  "sha1": "7c1f4a45637f3114d82288a1df554496c700727c",
  "sha256": "9c10dc0a802c84258d133de17772c31cbbd95798baf667d0fdd273dbd4292fac",
  "crc32": 3246297792,
  "zip_password": "",
  "uncompressed_size": 61202098,
  "pdg_dir_name": "\u2559\u2591\u2569\u2559\u2561\u255d\u2564\u258c\u2557\u2219\u2524\u00ed_13584897",
  "pdg_main_pages_found": 204,
  "pdg_main_pages_max": 204,
  "total_pages": 213,
  "total_pixels": 1360312384,
  "pdf_generation_missing_pages": false
}
```