

当代广播电视丛书

影视导演基础

刘萍 编著

当代广播电视丛书

Television

影视导演基础

刘萍 编著



WUHAN UNIVERSITY PRESS
武汉大学出版社

武汉大学出版社

当代广播电视丛书

Television

影视导演基础

刘 萍 编著



WUHAN UNIVERSITY PRESS

武汉大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

影视导演基础/刘萍编著. —武汉: 武汉大学出版社, 2008. 3

当代广播电视丛书

ISBN 978-7-307-06058-6

I. 影… II. 刘… III. ①电影导演—电影理论—高等学校—教材
②电视—导演—艺术理论—高等学校—教材 IV. J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 201328 号

责任编辑: 易 瑛

责任校对: 程小宜

版式设计: 詹锦玲

出版发行: 武汉大学出版社 (430072 武昌 珞珈山)

(电子邮件: cbs22@whu.edu.cn 网址: www.wdp.com.cn)

印刷: 荆州市鸿盛印务有限公司

开本: 720 × 1000 1/16 印张: 17.875 字数: 337 千字 插页: 1

版次: 2008 年 3 月第 1 版 2012 年 1 月第 4 次印刷

ISBN 978-7-307-06058-6/J · 106 定价: 28.50 元

版权所有, 不得翻印; 凡购我社的图书, 如有质量问题, 请与当地图书销售部门联系调换。

目 录

绪 论	1
-----	---

上 编 影视导演总论

第一章 影视导演基础	5
第一节 导演艺术的形成	5
第二节 影视导演的培养	8
第三节 影视导演的类型	9
第四节 优秀导演的特征	12
第二章 影视导演的工作	17
第一节 影视导演的职责	17
第二节 导演的工作程序	19
第三节 副导演和场记工作	34
第三章 导演与画面造型	37
第一节 镜头解析	37
第二节 摄影构图	44
第三节 影视拍摄	56
第四节 拍摄与剪辑	59
第五节 视觉意识	59
第四章 导演与娱乐传播	64
第一节 娱乐特性	64
第二节 娱乐要素	66
第三节 娱乐传播	71

中 编 电影导演概说

第五章 电影基础	79
第一节 电影的属性	79
第二节 电影的形式	85
第三节 导演的风格	93
第六章 导演与剧本	99
第一节 选择故事	99
第二节 结构剧本	102
第三节 导演构思	108
第四节 人物塑造	112
第五节 修改剧本	124
第七章 导演和表演	129
第一节 电影表演的特性	129
第二节 电影演员的类型	132
第三节 电影表演的方法	136
第四节 分场景和排练	141
第八章 导演与拍摄	145
第一节 拍摄动作	145
第二节 镜头功能及其特点	146
第三节 镜头的进展	152
第四节 镜头和场面的调度	156
第五节 营造氛围	161
第九章 电影中的声音	171
第一节 声音的意义	171
第二节 电影音乐	173
第三节 电影的人声	182
第四节 电影的音效	184

下 编 电视导演概说

第十章 新闻节目导演	189
第一节 新闻策划与编排	189
第二节 新闻导播	192
第三节 声画处理	195
第四节 演播室工作	196
第十一章 电视晚会节目	198
第一节 电视晚会的特性	198
第二节 电视晚会的创作	201
第三节 电视晚会的主持	205
第四节 电视晚会的排练	207
第五节 电视晚会的导播	208
第十二章 电视专题节目	214
第一节 电视文学片	214
第二节 电视专题片	217
第三节 电视纪录片	220
第十三章 电视游戏节目	224
第一节 电视游戏节目的界定	224
第二节 电视游戏节目的特点	225
第三节 电视游戏节目的基本类型	226
第四节 电视游戏节目的制作	234
第十四章 电视谈话节目	237
第一节 电视谈话节目的界定	237
第二节 电视谈话节目的看点	237
第三节 电视谈话节目的制作	239
第四节 电视谈话节目的要点	240
第十五章 电视广告节目	243

第一节 广告片的导演工作·····	244
第二节 广告片策划·····	245
第三节 广告片制作·····	247
附录文案1 电视晚会策划文案·····	250
附录文案2 电视晚会串联词·····	253
附录文案3 电视栏目文案·····	257
附录文案4 人物专题片文本·····	261
附录文案5 电视文学片文本·····	265
附录文案6 电视真人秀节目文案·····	268
附录文案7 电视剧文本·····	272
附录文案8 导演阐述文本·····	275
参考书目·····	278
后 记·····	279

绪 论

很久以来电影和电视一直被视为两个不同的领域，这不仅因为两者诞生的时间不同，还由于它们的主要记录介质和传播方式也沿袭着历来的差异：电影以胶片为记录材料，而电视艺术则以磁带为记录材料；电影是观众集中在一个相对封闭的场所观看，其观赏过程受到环境的限制；而电视剧则是个人在家庭里收看，其收视过程具有较大的随意性。

历史上电影和电视行业还曾经处于相互对立的状态。20世纪50年代，美国的大多数电影制片机构不允许在电影中出现电视机，也不允许电影演员参与电视节目的表演，比如当时美国的著名影星达斯廷·霍夫曼和梅丽尔·斯特丽普等都不曾参加电视剧的演出。电视台与电视网络对播放电影和把电影胶卷作为记录介质也不感兴趣。

但是，自从20世纪90年代以后，电影电视领域出现了相互融合、彼此渗透的现象。随着高清晰度的摄录设备问世，电影、电视的拍摄方式发生了很大的变化，一些著名的影片也开始采用部分电视摄录设备和电子特技。比如电影《泰坦尼克号》中巨轮在海中起航的运动镜头、《终结者》中外星人被打倒融化成水以后又逐渐恢复原型重新站起来的镜头以及电影《阿甘正传》中羽毛飞过高楼、草坪、街道、公园等最后准确地落在阿甘脚下的镜头等，都采用了电视数字特技技术进行制作。另一方面，一些电视片的拍摄也采用电影胶片作为记录介质。还有一些电影作品采用先用摄影机拍摄，然后拷贝到磁带上再进行电子编辑的后期制作方法。随着电视机的普及，电影的传播方式也有了变化，许多电影除了在电影院里放映，也可以在电视台播放。电影、电视在技术领域越来越多的互相借鉴，促进了今天电影电视在艺术上的融合与发展。

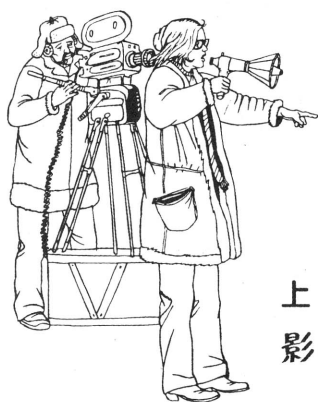
我国第一部电影诞生于20世纪初，是用胶片拍摄的京剧《定军山》，它的问世揭开了中国电影史的序幕。20世纪50年代，中国的电视艺术进入初创时期，其创作方法是学习和借鉴电影及舞台艺术，因此中国早期电影和电视剧在叙事形态上带有浓重的舞台剧痕迹。

当代以好莱坞为代表的美国商业电影出现了追求高科技奇观的趋势，使电影语言中更多地注入了魔幻、神奇、刺激等商业娱乐元素，这种变化促进了世界电

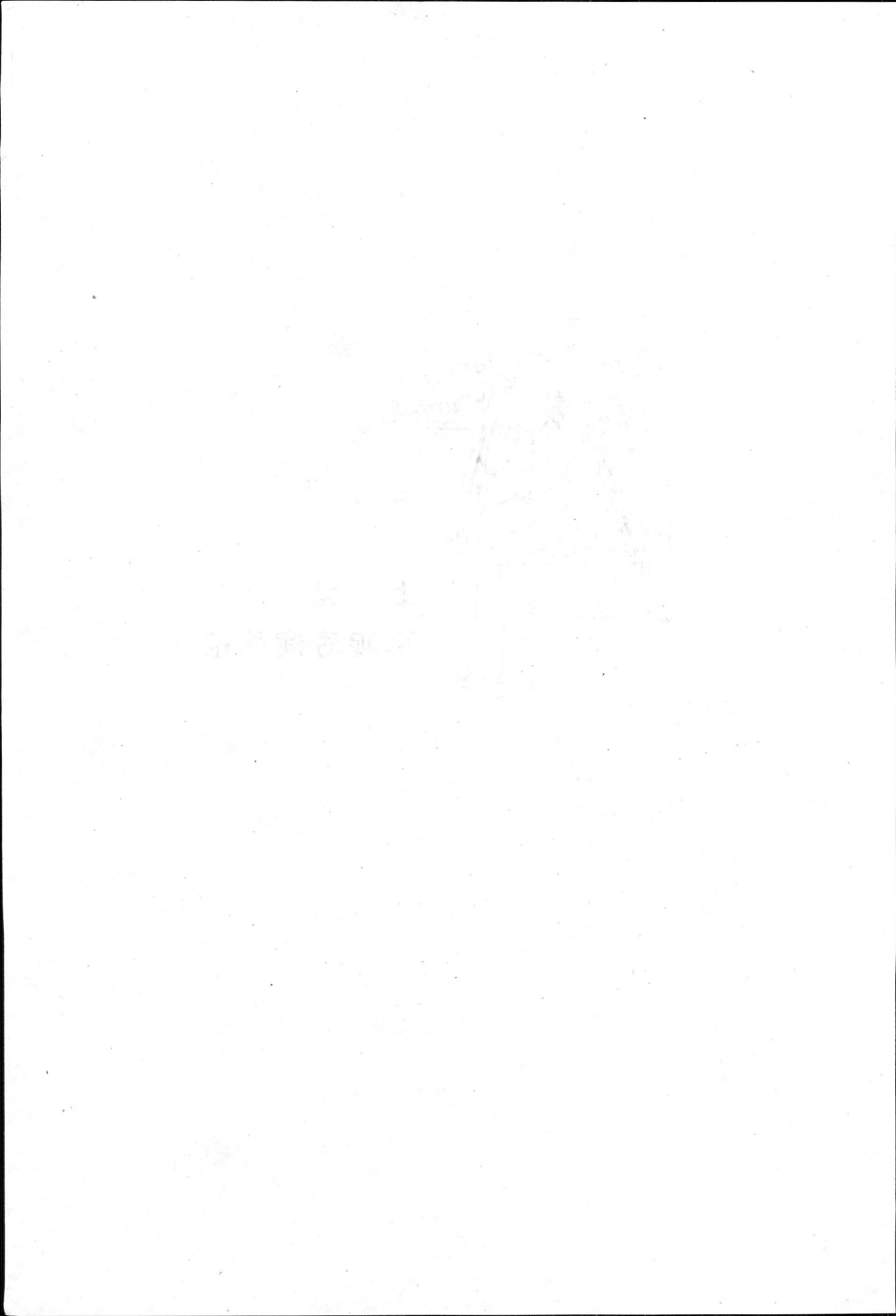
影特技制作的空前发展。而中国的电影创作则广泛地吸纳和借鉴世界电影优秀的文化遗产,探索出了一条既符合本国文化传统又体现世界先进科技发展的创新之路。中国的电视剧创作也在继承本民族艺术传统的基础上,建立了一整套以本民族文化传统和审美习惯为根基的视听叙事模式,今天的中国电视剧创作已经走出了模仿、借鉴、学习电影和舞台艺术的历史,发展成为具有独特审美特征的艺术门类。

今天,尽管电影和电视作品的主要技术介质和传播手段仍然各有不同,但是它们的创作原理却彼此相通,两者在实践中更是形成了相互渗透和全面融合的局面。因此,本书将从影视创作的共性出发,讲解影视导演艺术的基础知识和工作要领。但是本书无法取代导演在实践中的天才思考,因此不应该把它变成束缚创作的教条和框框。

“影视导演”是一门实践性很强的课程,它要求学习者随时调动自己的综合素养和艺术想象力来吸纳课程内容,还要求学习者利用各种机会将所学的知识付诸实践,并使之不断地丰富和完善,因为真正的导演只能从实践中产生。



上 编
影视导演总论



第一章 影视导演基础

第一节 导演艺术的形成

自 1895 年卢米埃尔的第一部电影摄影机问世以后,伴随着电影技术的发展,电影导演在创作中的专业地位逐步得到确立。电视导演则是在 1936 年以后,随着电视技术的发展而逐步形成的专有职业。今天,尽管电影导演和电视导演仍然分属于两个领域,具体工作程序也存在一定的区别,但随着电影电视在技术上的合流,人们把从事电影和电视导演工作的人统称为“影视导演”。在电影和电视艺术的发展过程中,导演作为一个专门的职业,也有其不断发展的过程。

一、电影的发明者:卢米埃尔兄弟

欧美早期的电影导演主要是那些发明电影机器的人。100 多年前的那些原始的“一分钟影片”,大部分只是把摄影机架在院子里或者扛到大街上就摄制出来了,并没有编剧、导演、摄影师、演员等不同行当的划分。比如,法国人卢米埃尔的一些早期电影《婴儿的午餐》、《玩纸牌》、《水浇园丁》等,都是一些对家庭日常生活的纪录,其中《水浇园丁》表现出了某些故事片的娱乐元素,在当时的观众中很受欢迎。《水浇园丁》的大致情节是这样的:园丁正在浇花,一顽童冷不防踩住水管,水管突然不出水了,园丁拿起喷头检查,顽童缩回脚,水又冲了出来,喷了园丁一脸,结果当然是愤怒的园丁去追打顽童。这个片子惹得观众捧腹大笑。德国电影理论家齐格弗里德·克拉考尔说:“因为它从日常生活中抽取了一个绝好的、有一个滑稽高潮可资利用的故事……这部影片是后来出现的一切喜剧片的胚胎和原型,它体现了卢米埃尔一个富有想象力的意图:把照相术发展成一个讲故事的工具。”^①在卢米埃尔的早期作品中,卢米埃尔兄弟自己担任编剧、导演和摄影师,“演员”就是家族成员、工厂的工人和路上的行人。当

^① [德] 齐格弗里德·克拉考尔著,邵牧君译. 电影的本性[M]. 北京:中国电影出版社, 1982: 38.

时的拍摄也只用一个固定镜头，纪录片断的现实场景和人物状态。而观众对这种机械复制的现实物像，也只是感到好奇和新鲜，并没有把它与一种新艺术的诞生联系起来。

二、第一个电影导演乔治·梅里埃

法国人乔治·梅里埃被称为世界上第一个电影导演，这是因为梅里埃不满足于仅仅把电影当作活动的照相机，他没有像卢米埃尔那样照搬生活的现实，而是把摄影机的拍摄与舞台表演的幻景结合起来，从而构成了一种新的艺术样式。“他对电影的主要贡献，则在于以经过扮演的幻象来代替未经扮演的现实，以经过设计的情节来代替日常生活的琐事……梅里埃是把各种假想的时间，按照他那些美妙的神话情节的要求，自由地交织在一起，而不是用画面来表现自然现象的变化不定的运动”^①，乔治·梅里埃搭建起了世界上第一座采用日光照明的摄影棚，他把原本只能在法兰西剧院表演的歌剧搬到了电影摄影棚内。从梅里埃开始，电影就划分出摄影师、美工师、演员等越来越多的专门行当，这是电影从技术迈向艺术的一个起点。

当时，梅里埃的摄影技术就已经包括了叠印、停机再拍、快动作、慢动作、动画、淡出和溶入等转场技巧，但是，梅里埃的拍摄还只是停留在一个镜头和一个角度（全景）贯穿到底的阶段，“虽然他的影片在技巧方面跟舞台有很大区别，它们却未能通过真正电影化的题材来冲破后者的界限。这也说明了为什么梅里埃尽管有很多创新，却从来没有想到过移动他的摄影机；静止的摄影机使观众始终像是面对着舞台”^②。因此，梅里埃还未能建立一种用镜头分切的方式所构成的一整套电影叙事的语言方法。

三、埃德温·鲍特的“平行蒙太奇”

1900年以后，英国、美国和法国的一批电影先驱者都在实践中继续着电影语言的创造，他们开始自觉地挪动摄影机以改变它和被拍摄对象之间的空间关系，从而创建了不同景别的镜头和运动镜头，探索了镜头的分切与组合的意义；他们还发现电影叙事可以按照创作者的主观意图重新编排时间和空间。在美国人埃德温·鲍特的经典作品《火车大劫案》中，就出现了用14个镜头和若干个场

① [德] 齐格弗里德·克拉考尔著，邵牧君译：《电影的本性》[M]，北京：中国电影出版社，1982：40。

② [德] 齐格弗里德·克拉考尔著，邵牧君译：《电影的本性》[M]，北京：中国电影出版社，1982：42。

景来表现一个故事的做法：“14个镜头分别表现了车站票房、行驶的邮车和火车头、中途停车点、树林、乡村小酒店等若干场景中发生的一个惊险的故事，第一次创造了‘话分两头’的平行蒙太奇叙述手法和由这种叙事方式带来的时间重现。”^①分镜头观念和蒙太奇语言的出现，是电影艺术成为时空艺术的基础，同样，这些方法也开始显示出导演在电影创作中的主体性作用。

四、“电影语言大师”大卫·格里菲斯

到了20世纪20年代，电影工业已经具有相当规模，形成了相对完整的生产体系，电影的放映网络更是遍布全球各个角落。这一时期出现了以大卫·格里菲斯为代表的一批电影语言大师，他们的创造性实践，构建了一整套电影语汇和独立的叙事模式。在格里菲斯的电影里，不仅运用了从大远景到特写、从固定镜头到运动镜头的不同镜头语汇，还运用了平行、交叉、闪回、并列等不同的剪辑手法。“格里菲斯对电影的重大贡献，是他对影片的分段……格里菲斯把他的影片都分成若干段，每段通常都有几个镜头。影片的意义成为各段总和的意义。段已经不再是仅仅用于使动作从一步走向另一步。在格里菲斯手里，段变成了电影意义的基本单位。这就是说，格里菲斯发明了现代的剪辑观念”^②。如果把镜头比作电影语言的单词，那么剪辑就是将单词组合成句子的手段，只有通过剪辑，导演才可以把现实时空改造为叙述者的时空，把电影的单个镜头记录形态发展到由多个镜头组接后形成的电影叙事形态，这就可以使电影根据叙述的需要形成新的结构和节奏。格里菲斯对电影语言的开创性运用，为创立电影语言运用法则提供了基础，而且他的创造至今仍然具有实践价值。

五、影视艺术

1911年，意大利诗人和电影先驱者里乔托·卡努多在他的论著《第七艺术宣言》中第一次宣称电影是一种艺术。卡努多认为：在建筑、音乐、绘画、雕塑、诗歌、舞蹈这六种艺术中，建筑和音乐是主要的，绘画和雕塑是对建筑的补充，而诗和舞蹈则融化于音乐之中。作为第七艺术的电影，第一次把动和静、时间和空间、造型元素和节奏元素结合成有机的整体，这使得电影成为一种独具审美特性的新型的艺术，因此“第七艺术”也成为电影艺术的代名词。

继电影之后出现了广播，人称“第八艺术”。电视是继广播之后兴起的新艺

① 郑洞天著. 电影导演的艺术世界 [M]. 北京：中国电影出版社，1993：5.

② [美] 斯坦利·梭罗门著，齐宇译. 电影的观念 [M]. 北京：中国电影出版社，1986：114.

术门类，所以被称为“第九艺术”。电视艺术的初创期是在继承和学习电影、广播、舞台艺术的基础上形成的。随着技术的进步，电影和电视在艺术上相互借鉴，“你中有我，我中有你”。在实践中，又出现了一批“影视两栖艺术家”，进一步促进了影视两种艺术语言的融合发展，于是“影视导演”应运而生。

第二节 影视导演的培养

一、不同的成长途径

从中国影视业的发展历史来看，影视导演的成长大致有以下几种途径：

第一是从舞台戏剧队伍中“改行”。中国第一代电影导演张祥、郑君里、史东山等人都曾经学习过西方戏剧，排演过大量的文明戏（话剧），具有丰富的舞台经验。中国的第二代电影导演崔嵬，早年也从事过舞台表演和导演工作，后来成为电影导演，他所拍摄的《红旗谱》、《青春之歌》、《小兵张嘎》等电影作品，都表现出深厚的戏剧功力。

第二是从与电影相关的行业中“转型”。在我国的历代电影导演中，很多人都是在从事与电影相关的工作中成长起来的，他们开始是在电影拍摄中担任一些其他行当的工作，比如副导演、场记、摄影、演员、美术设计，等等，经过一定的实践积累以后，逐步成长为专业的电影导演。这一类导演中有许多早已为我们所熟悉，比如谢晋、张良、孙道临、沈岑、黄蜀芹、冯小刚，等等。他们的共同特点是对影视创作的过程十分熟悉，一旦转型从事导演工作，就显得经验丰富，驾轻就熟。

第三是由专业院校培养。我国第四代、第五代、第六代导演大多数毕业于电影学院和戏剧学院等专业院校，他们的特点是受过系统的专业教育，艺术素养全面，其中有些人经过实践的磨练，已经成长为优秀的职业导演。

二、培养导演的的方法

1. 看作品

与其他专业人才的培养有所不同，培养影视导演，一开始主要不是读教科书，而是尽可能多地看作品。这是因为所有生动丰富的影视语言只能存在于具体的影视作品当中，离开了影视作品是不可能看到所谓抽象的“影视语言”的。看作品可以帮助学生建立起影视创作所需要的视觉思维习惯，帮助学生从导演的角度对影视作品进行整体性的解读。通过看作品，还可以使学生了解电影史上的优秀作品和导演大师，获得对影视语言叙述方法的感性认知，积累丰富的影视语

汇,为以后的理论学习奠定基础。

2. 听课

很多初学者对导演创作一部作品的过程并不了解,比如导演应该怎样立意?如何叙述?有哪些艺术手法?等等。在看作品的过程中,很多与创作相关的制作问题并不能够直接从作品中得到解答。所以,学生们还需要通过听老师讲解才能从感性认识上升到理性认识。在课堂上,老师往往会从导演艺术的角度来分析作品,总结前人的成功经验和创作方法,因此,听课是帮助学生系统而完整地认识影视导演创作规律的重要环节。我国有人从其他专业转行而成为电影电视导演,由于缺少影视导演的专业学习训练,因此很容易在实践中碰壁或走弯路。所以,无论是初学者还是转型的艺术家,听课都是不可缺少的学习环节。

3. 实践

影视导演是一个以实践为基础的专门职业,没有实践就不可能造就真正的影视导演。即使一个人看了很多电影,听了导演课程甚至拿到了导演的专业文凭,但是在他没有亲自参加电影创作实践之前,他还不敢称自己为“导演”。导演艺术是在实践中形成和发展起来的,导演也只有经过实践的检验才能确立自己的地位和价值。投资人从来不会把几百万甚至上千万的资金交给一个从没有拍过电影的人去“玩一把导演”。同时,导演艺术还需要在实践中不断地丰富和发展,许多导演在实践中逐步确立了自己的独特风格。比如,著名导演张艺谋继《红高粱》之后又拍摄了《菊豆》、《秋菊打官司》、《一个也不能少》、《我的父亲母亲》、《千里走单骑》等一系列作品,我们只有了解他的一系列作品,才能对他的艺术风格有一个全面的认识。这说明导演的成长离不开实践,导演的艺术修养也只能在实践中不断地丰富和提高。

第三节 影视导演的类型

根据作品的题材、体裁和导演艺术个性的差异,影视导演的创作常常呈现出不同的风格指向。为了便于在总体上对导演风格进行区分,我们将他们分为“再现型导演”和“表现型导演”两种不同的类型。

一、再现型导演

有经验的导演懂得,一部作品的成功,常常依赖于观众在欣赏过程中的投入程度。很多导演为了让观众不受干扰地欣赏作品,常常要把自己对作品的处理技巧隐藏起来,不让观众察觉到导演的“处理”手法。“聪明的导演知道,如果观众意识到场面后的因素如摄影角度、音乐、编辑、导演等,那么他们的情感投入

就会中断。”^① 这种有意识地将技巧隐藏起来的导演，往往以再现生活逼真形态的方式来呈现故事，比如选择或布置一种接近生活形态的场景、要求演员朴实自然地表演、采用正常的视角和自然的光效来拍摄画面，等等。总之这类导演总是致力于营造逼真的氛围，再现生活的原貌，使观众最大限度地相信故事的真实性。

比如，张艺谋导演的电影《秋菊打官司》，开头一段画面就展现出一个十分真实的生活场景：通往县城的公路上，熙熙攘攘地走着一群赶路的农民。不一会儿，人群中出现了女主人公秋菊的身影，她和小姑子推着一车辣椒，在人群中若隐若现，渐渐地引起了观众的注意。导演没有用近景或者特写来强调“她”就是女主人公，而是让“她”随着人流自然而然地走进了观众的视线。这段画面显得很长，像未经剪辑的纪录片。导演为什么要安排如此平淡无奇的场面作为开头呢？因为电影的第一个画面可以奠定整部影片的基调。张艺谋导演正是通过这样一个平实的镜头画面，奠定了电影《秋菊打官司》的纪实性风格。为此，导演还特意安排演员巩俐提前几个月到农村去体验生活，观察模仿陕西农妇的言行举止，学说当地的方言俚语。到正式拍摄时，巩俐果然已经是一个活脱脱的“陕北农妇”了。这还不够，导演为了更真实地体现当地的生活氛围，还采取隐藏摄影机偷拍的办法，让演员在嘈杂的人群中进行表演，很多镜头都是在大街上、在群众毫无察觉的情况下拍摄的。这些镜头使演员的表演和现实的生活场景融为一体，极其自然而生动地再现了陕北城乡浓郁的地域特色，使作品呈现出返璞归真的纪实之美。

再现型导演的特点

表现手法	镜头语言	表演与台词	灯 光	声 音
再现真实的生活场景，摒弃一切人为的痕迹，呈现出自然态和现实感。	以平稳的构图、平视的摄影角度和不露痕迹的运动方式，使镜头成为观众的“眼睛”。	人物造型和表演都追求返璞归真之美，极具地域特点和个性色彩；台词力求口语化和生活化。	努力形成真实的光源，多用自然光拍摄，努力表现出真实自然的光效。	多采用同期声制作，追求声音的真实感和空间感，即使使用音乐也力求具有生活的音源。模拟真实的音效，注重表现出声音的现场感。

^① [美] 阿伦·A. 阿莫尔著，石川、李涛译，陈犀禾审校：《影视导演[M]》，上海：复旦大学出版社，1998：17。

美国影视导演阿伦·A. 阿莫尔说：“必须认识到，一部影片的成功很大程度上依赖于观众的投入程度，很多导演尽力掩饰自己的存在，这就是说，让观众意识不到自己的处理技巧。”^① 导演张艺谋在影片《秋菊打官司》中，力求使每一幅画面、每一场布景和每一句台词都呈现出原生态的质朴之美，把思想主题浸润在情节流动的自然进程之中，以自然淳朴的纪实风格让观众感受到艺术真实的魅力，这也是再现型导演鲜明的特征。

二、表现型导演

有些导演为了制造悬念、强化冲突、渲染气氛，不得不在叙述中表现出强烈的形式感，以此来激发观众的观赏兴趣。比如在一些悬念片和艺术片中，由于剧情的需要，导演也会被迫显示自己的存在。悬念大师希区柯克就是一位用镜头构成悬念、制造恐惧和渲染气氛的高手，他常常采用一些特殊的镜头拍摄方式来刺激观众，比如一双惊恐的眼睛、一件神秘的道具、一个飘忽不定的黑影、一幢阴森古怪的老宅，等等。在电影中采用特殊的角度和镜头语言来制造悬念、营造气氛，可以使叙述更加引人入胜。也有一些导演，为了使观众在观赏过程中融进一些哲理的思考，常常采用特殊的镜头语言来操纵观众，迫使观众的欣赏从主体的叙述中剥离出来。比如德国戏剧家布莱希特提出过艺术的“间离效果”。很多老练的观众知道某种强化式的表现形式其实是导演的某种技巧，但是他们仍然会不由自主地跟随导演走入其设定的“圈套”，这就是表现型导演的魅力。

表现型导演特别强调形式的力量，他们采用戏剧化的叙述结构和造型手段，刻意表现出创作主体对叙述的干预，使镜头凸显出强烈的主观色彩。他们经常改变现实的时空关系，以倒叙、插叙等方式来呈现故事，他们还采用强烈的音乐和音效来激发观众的情感，并不在意这些声音是否符合生活的真实。优秀的表现型导演在动用技巧时，总是能够强化声画中的情感信息，以调动观众的情感投入。但是也有一些初出茅庐的导演，他们热衷于用变形的构图、戏剧化的造型、怪异的音效和画面节奏来引人注目，以技巧的堆砌来刻意地表现出导演的存在，这种所谓的表现主义手法，不仅不能操纵观众的感受，相反会使观众的注意力从叙事中跳出来，使流畅的欣赏过程被强行打断，这种不顾内容，单纯追求形式感的做法是不可取的。

20 世纪 80 年代初，以陈凯歌、张艺谋、田壮壮、吴子牛等为代表的中国“第五代”电影导演群体就曾经以突出的形式感，打破了传统的电影叙事观念，

^① [美] 阿伦·A. 阿莫尔著，石川、李涛译，陈犀禾审校：《影视导演》[M]，上海：复旦大学出版社，1998：16。

创造出一批具有深刻内涵和探索价值的电影作品。他们在《黄土地》、《一个和八个》、《喋血黑谷》、《孩子王》等一批作品中，有意识地采取“淡化情节和表演”、“开放式构图”、“强化造型语言”等新的观念和艺术手法，整体性地表现出第五代导演对当时传统电影观念的反叛和颠覆，使观众强烈地感受到导演艺术的独立性和强制性。例如，张艺谋当时在《黄土地》的摄影阐述中就曾明确地写道：“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，想表现民族精神的自强不息……^①”因此，在如此众多的主观意识的表达中，现实的物像一定会成为充满着主观情感的符号。所以，他们镜头中的黄土地第一次显得如此沉厚，黄河之水第一次显得如此凝重，安塞腰鼓第一次显得如此奔放……在强烈的主观情感的爆发中，电影语言就成为了艺术家们情感宣泄的载体和符号。

表现型导演的特点

表现手法	镜头语言	表演和台词	灯 光	声 音
强调叙述的主观性；打破时空的现实感。	采用主观化以及非正常的拍摄视角和戏剧化的构图形式；追求画面组接的外在节奏感。	特别强调人物造型和表演的戏剧性效果，台词富有寓意深刻的哲理性。	采用人为的光效营造特殊的氛围，强调对人物造型感，追求富有象征意味的画面造型效果。	常常采用音乐与画面分立或者对立的形式。音乐的出现可以与剧情毫无关联；音效也可以不管生活中真实的表现，不一定反映环境的空间特点。

观众对影视作品的审美欣赏，也会影响导演风格的变化。早期的电影观众不熟悉视听语言，导演要用更多的镜头去叙述一个过程，所以镜头的叙事节奏相对慢一些。今天的观众读解视听作品的能力大大提高，所以现当代的影视作品，叙述语言更加简洁，叙事节奏也更加明快。今后，伴随着受众对电影的审美情况的不断变化，导演的艺术风格也一定会随之改变。

第四节 优秀导演的特征

怎样才能成为优秀的影视导演呢？北京电影学院郑洞天教授曾经说过：“一

① 韩小磊著．电影导演艺术理论 [M]．北京：中国电影出版社，2005：135.

位称职的电影导演应该具备以下基本素质：谙熟电影艺术专门规律和导演专业技能；具有领导组织和创作合作的才干；较深厚的生活阅历和全面的文化艺术修养；独特的艺术创作思维个性。”^①这段话简要地说出了一个合格电影导演应该具备的基本素质。在各种艺术职业中，影视导演的确是一个有着特殊要求的职业，每一个想要成为影视导演的人，都应该做一个自我分析，判断一下自己是否具备做导演的潜质。

一、想象力

导演的想象力是指对剧本中所描述的生活状态具有形象化的设计能力和呈现能力，这种能力来源于导演平日对客观事物的观察和积累，也同导演自身的文学修养和情趣气质密切相关。作为一个导演，首先要养成读书的习惯，要能够从抽象的文字中体味生动的意象和深邃的意境。比如同样一个“雁”字，在不同的情境中，却代表着不同的形象和意境，传达出不同的心境和情感。在李清照的《声声慢》一词中，大雁南飞给她的是“雁过也，正伤心，却是旧时相识”的伤感，南飞的大雁诱发了词人对逝去丈夫的深深思念；而在长征途中的毛泽东眼里则是“天高云淡，望断南飞雁。不到长城非好汉，屈指行程二万”，吟诵出一个革命家的胸怀和豪情。同样是“咏梅”，陆游感叹的是“驿外断桥边，寂寞开无主，已是黄昏独自愁，更著风和雨”；而在毛泽东眼里却是“风雨送春归，飞雪迎春到，已是悬崖百丈冰，犹有花枝俏”的独特风景。一样的景色在不同人的笔下却表达出两样的情怀和境界。导演要善于想象不同文字中的意象，展现出不同的情境。

二、观察力

对于人物的描写，在文学剧本中可能只是寥寥数语，导演却要把这为数不多的文字变成一个个血肉丰满、栩栩如生的银幕形象，这就是对剧本的二度创作。在这个过程中，导演要赋予角色可触可感的音容笑貌，为物性格的形成提供真实可信又具体可感的生活线索和行为依据。那么，导演塑造人物的感性材料从何而来呢？应该来源于平日里对人的语言、行为、心理的留意观察，来源于对生活阅历的总结提炼。所以，观察生活是导演创作的必要途径，观察力也是导演必备的一种能力。

导演的观察力是可以培养的。长期从事导演工作的人，都有观察生活的职业习惯，他们善于区分不同职业的人，善于发现他们的外貌特征，捕捉他们的行为

^① 郑洞天著：《电影导演的艺术世界》[M]，北京：中国电影出版社，1993：218。

细节。导演通过对社会上各色人等的观察、发现、分析和归纳以后,就可以将那些日常积累的点滴材料加以整理和提炼,进而逐渐将感性材料上升为一种理性的认识。

因此,学习导演艺术首先可以从培养自己的观察力开始,要养成一种深入生活和观察人物的习惯。作为导演,对于自己的创作对象,都要赋予他们鲜明的个性、独特的外貌、令人过目不忘的谈吐和举止。这种塑造能力是导演从常年的观察和积累中造就的。导演观察生活时的点滴积累就是塑造人物的一种知识储备。许多导演曾有过类似的工作经验,他们通过对聋哑人的观察总结出他们的行为特征:他们比正常人显得迟钝,他们的眼神是茫然的,他们在听的时候,耳朵常常会不由自主地分辨方向,等等。勤奋的导演还会将自己的观察所得整理成人物肖像笔记,为日后的创作做好准备。

三、文化品位

文化品位指的是一个人的艺术鉴赏水平和审美情趣。影视创作要求导演具有良好的艺术素质。所谓艺术素质就是指一个人在社会、文化、艺术领域的学识储备情况,也是一个人艺术功力的积累和外化。凡是优秀的导演,都有广泛涉猎各种不同知识的习惯,他们有的喜欢阅读,有的喜欢旅游和探险,他们在学习社会和观察生活上所花费的精力,往往比在掌握专业技术方面要多得多。实践证明,大多数成功的导演都能够随时了解世界大事和流行时尚,他们既了解历史,也熟悉最新科技的发展。作为导演不仅应该具备丰富的学识、开放的视野、深厚的情感和丰富的情趣,而且还要具有敏锐的观察力、过人的鉴赏力和准确的判断力。总之,一个导演的综合素养对其作品的创作质量会产生直接而重要的影响。

四、专业能力

毫无疑问,影视导演需要了解影视艺术发展的历史,这是因为影视语言是在历史沿革中逐渐形成和不断丰富的,可以说影视艺术的历史就是导演艺术的基础。纵观历史,影视艺术的发展始终伴随着科学技术的进步:从无声电影到有声电影,从一个镜头的拍摄到特技的运用和各种高科技制作的出现,影视技术的发展变化是巨大而惊人的。电视从早期的电子信号传播、模拟录制技术到今天的数字非线性编辑和多媒体网络技术的运用,每一次科学技术的发展都在进一步拓展着艺术表现的空间。因此,影视导演不仅要了解当代最新的科技成果,还要不断地学习、掌握、运用新的制作手段,使自己始终处于影视技术创新的前沿。

在2000年悉尼奥运会的开幕式上,我们看到了一个设计新颖的点火方式:当四周喷水的祭坛被火圈所包围的时候,运动员用遥控点火装置准确无误地点燃

了被火圈阻隔的火炬，这一崭新的创意激起了现场一片欢呼。假如开幕式的导演不了解现代科技的发展，就不可能产生这种新颖别致的艺术构思，这就是现代科技给予导演的创作灵感。

五、表达能力

在影视创作中，导演不仅需要清晰的头脑和果敢的性格，还要有良好的口头表达能力，因为导演不是一个“个体劳动者”，而是一个创作集体的组织者和领导者。导演需要调动剧组成员协调一致地进行工作。为了使每一个剧组成员都明确创作的方向，导演要能够准确地阐述作品，要对艺术构思和拍摄要求进行明确而细致地讲解，使各部门能够在工作上明确目标、统一认识、协调行动。

良好的表达能力有助于导演准确生动地表达创作意图，调动剧组人员的积极性和创造性。当剧组在拍摄中遇到困难的时候（这是经常发生的），导演还要善于鼓舞士气，鼓动剧组成员保持创作热情，同心同德地战胜困难。总之，一个具有良好表达能力的导演，常常可以帮他渡过各种难关。

六、协调能力

影视导演带领的是一个专业众多、背景不一、来源复杂的工作队伍，剧组成员常常在文化背景和生活习俗等方面存在差异，加上剧组又是一个临时性的集体，各个成员之间互不了解，容易产生矛盾和分歧。遇到这种情况，导演就要善于协调关系和化解矛盾。在创作的协作方面，导演不仅要使剧组成为一个团结和谐的整体，而且还要善于调动每一个成员的积极性和创造性，保证每一个成员的艺术智慧得到充分地发挥。如果一个导演不善于在紧张的拍摄之中化解矛盾和协调关系，就很有可能被拍摄中产生的人际矛盾所困扰，严重的还会影响到整个剧组的正常工作，所以一个缺乏组织和协调能力的人，很难成为合格的影视导演。

七、毅力和激情

坚韧的毅力和饱满的激情，同样是一个优秀导演必须具备的素质。导演作为综合艺术的统领，经常会遇到各种不同的创作意见，也会遇到很多意想不到的困难，这种时候也最容易产生动摇。在实际工作中，有时候一个导演想坚持正确的意见也需要不屈不挠的信念和意志。比如在拍摄最紧张的时候，主要演员突然生病了、天气连续下雨无法拍摄；或者是生活环境太艰苦，剧组中出现了畏难情绪，制片部门为了节省开支也在催促拍摄进度，等等。每当出现困难的时候，常常会有人提出新的拍摄方案，不成熟的导演往往会面对新的方案犹豫不决。这是因为，新的方案中的某些意见可能也不无道理，还有的导演会受一些建议的局部

亮点的诱惑而放弃对原定的整体方案的把握。在实际拍摄中,导演如果把注意力过多地集中在一些枝节问题上,就会对自己的总体设计产生动摇,加上实际的拍摄环境又十分纷乱和忙碌,往往容不得导演作冷静的思考,在这种情况下,导演很容易改变最初的拍摄计划,导致作品背离原定的构思。另外,还有一种情况也容易使导演改变拍摄方案:剧组中的大牌明星为体现自己的优势而提出了另一种拍摄方案,有些资历尚浅的导演为了迁就大牌明星的意见,只好放弃自己的设计和主张。

如果遇到以上情况,导演可以采取“以退为进”的策略,先充分听取演员的意见,再根据具体情况对演员进行说服工作。有时候导演也可以采取“退一步海阔天空”的办法,在局部问题上吸取有益的建议,在总体构思上坚守自己的原则。往往在这一退一进之间,情况就会发生转机。在实际工作中,有些复杂的沟通过程会成倍地增加工作量,导演如果没有坚强的毅力和足够的耐心,可能连沟通也无法完成就要打退堂鼓了。事实上有很多人并不缺少导演才能,但是他们惧怕麻烦而使创作半途而废,所以坚韧的毅力是一个优秀导演的必备素质。

与坚强的毅力相对应的是饱满的激情,这也是导演始终保持良好创作状态的重要素质。一个好的导演,需要对生活保持高度的热情和敏感。有的人在创作顺利的时候比较富有激情,而一旦遇到困难就会退缩,不能始终保持对创作的专注,这也很容易导致失败。有的人把导演工作比作登山:既有登上峰顶领略无限风光的诱惑,又有攀登过程中的曲折和艰辛,甚至还会遇到雪崩和滑坡的险境。只有那些具备顽强的毅力和坚持攀登的人,才能最后登上顶峰。

思 考 题

- 一、导演在创作中处于什么地位?
- 二、导演可分为哪两种基本类型?
- 三、优秀的导演应具备哪些素质?

第二章 影视导演的工作

第一节 影视导演的职责

在乔治·萨杜尔的《世界电影史》中，记载着早期电影导演大卫·格里菲斯拍摄《党同伐异》时的情况：“他指挥群众和演员（这部影片动用的全部人员超过6万人），指导布景、服装、摄影和音乐设计，规定影片的蒙太奇，最后并编写了一部作为影片内容介绍提纲的剧本……^①”据史料记载，在格里菲斯的创作班子中，就已经有了编剧、导演、演员、摄影、美术、录音、作曲、剪辑、照明、置景、化妆、服装、道具、制片等十多个艺术、技术和管理部门。格里菲斯把几十个制作者统一在他的指挥之下，按照规定的程序进行工作，他告诉我们编撰这个程序的人就是导演。

在影视创作中，导演作为创作队伍中的灵魂人物，他指挥着一个专业众多的庞大队伍，实际上导演不仅是创作的决策者，而且是整个剧组的领导者。当一部作品的拍摄计划确定之后，导演就要召集各路人马进行筹备工作，然后一步一个脚印地落实拍摄计划。在整个过程中，导演要发出一系列的工作指令，直至创作任务的全部完成。我们可以用一张表格展示一下导演所统领的创作队伍：

导演

编剧、文学编辑、副导演、摄像师、剪辑师、特技师……
作曲家、演奏员、美术师、灯光师、道具师、服装师、化妆师……
演员、演唱者……
制片人、制片主任、剧务主任、剧务、司机、会计师……

^① 郑洞天著：《电影导演的艺术世界》[M]，北京：中国电影出版社，1997：5。

导演在创作中始终处于工作的中心，他的职责是运用影视语言阐释文学剧本，将文字的描述变成银幕或屏幕艺术形象；他要用视听语言讲述故事并且力求赢得观众的喜爱。在影视创作中，导演叙述故事的功力决定着作品的成败。

导演的综合素养影响着作品的艺术品格，因此导演必须具备全面的艺术修养，同时还要谙熟影视制作的专业技能，这不仅包括对每一个镜头拍摄方法的了解，还包括对世界影视技术最新成果的关注。优秀的导演总是会采用最新的技术手段为自己的作品服务。另外，导演如果希望赢得更多的观众认同自己的作品，就应该经常对自己的艺术选择提出反思：这个作品反映了现实的主题吗？具有时代的高度吗？符合观众的口味吗？也就是说，影视艺术是随着世界的进步和观众的审美期待而发展变化的，只有获得观众认同的作品才可能拥有广阔的市场。很难想象在“观众即是上帝”的市场环境中，一个对现实生活和观众趣味毫不关心的导演，会顺利地获得生存和发展的机遇。同样很难想象，在影视技术飞速发展的今天，一个对新技术毫无兴趣的影视导演，还能够拍出具有创新价值的优秀作品。

影视导演究竟是什么呢？美国影视剧导演阿伦·A·阿莫尔说，导演应该兼有艺术家、管理者、工程师和商人的素质，他曾经这样描述导演的形象：“导演的肖像是色彩纷呈的，它极像毕加索的绘画，观看者可以同时从两三个角度欣赏模特的面部。换句话说，对不同的人，导演可以是不同的角色：他们可以是父母、神父、精神病医生、朋友、作家、演员、摄像师、电子奇才、音乐家、造型艺术家或更多其他的角色。”^①今天，随着影视行业的国际化和商业化发展，许多青年导演早已经集多种专业技能于一身，他们往往同时担任编剧、导演、演员、制片人、发行商等多种工作。今天在我国有一大批身兼数职的导演，如张艺谋、冯小宁、冯小刚、何平、徐静蕾等，他们既是编剧（作家）、导演和演员，又是制片人、发行商、经理和社会活动家，他们以色彩斑斓的多重身份登台，以适应今天这个时代对于影视导演所提出的全新要求。

在影视剧创作中，导演常常是新作品的策划者，他的价值观、人生观影响着他对题材和故事的选择，也影响着他对人物的塑造。导演又是创作的组织者和实施者，他的综合艺术修养，影响到作品的风格样式和格调。因此，影视导演在同各类艺术家们的合作当中，不仅需要具有全面的艺术修养，还必须善于调动其他部门的创作激情，从而全面把握作品的质量。

在作品正式拍摄之前，导演必须对舞美、灯光、服装、化妆、道具等部门提

① [美] 阿伦·A·阿莫尔著，石川、李涛译，陈犀禾审校。影视导演[M]。上海：复旦大学出版社，1998：4。

出制作要求,并督促各部门按期完成任务,以确保在拍摄中能够使用。在正式拍摄中,导演要给演员说戏并指挥现场拍摄。如果是采用电影胶片拍摄,有时候不能同期录音,因此在镜头拍摄完毕以后,还要对胶片进行冲洗和审看,确定胶片没有问题了,才能够进入下一个场景的拍摄。现在很多电影也采取同期声拍摄,这种方法可以大大缩短制作周期,还能够保证演员的表演声画统一,也使演员的表演更加真实自然。

在电视台的节目制作中,导演是统领整个剧组的艺术负责人,他需要对节目提出内容的创意和形式的设想,比如决定节目和演员的选择、对串联词、主持人以及画面的处理方式提出意见、审定舞美方案和服装、化妆、道具的运用;他甚至要解决上下场如何衔接、观众如何参与以及广告怎样插入等细节的安排,最后他还要指挥演员排练、录制以及剪辑工作,直至节目播出以后,导演的工作才算完成。

电视节目通常在演播厅内拍摄,其具体程序大致是:导演在切换台上,用耳机遥控指挥现场的演员表演,同时由多个摄像师同时拍摄;导播在操作台上根据节目方案来切换其中最好的画面即时录入。由于是多台摄影机同时拍摄,而导播在每一瞬间只能选择其中的一幅画面,因此导播手上的切换键直接影响到作品的录制质量。有经验的电视导演都十分重视导播的环节,他们通常聘请专业导播来协助工作,自己则坐镇指挥;也有很多电视导演本身就是导播高手,可以自己操作切换台指挥节目的拍摄。

第二节 导演的工作程序

影视导演的创作工作大致分为筹备期(前期)、拍摄期(中期)和剪辑制作期(后期)三个阶段。

筹备期,俗称“前期”。这是导演对作品进行总体构思和拍摄准备的阶段。导演在这一阶段的工作,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做好通盘考虑,并且要使各创作部门对自己的任务和目标有充分的了解。

拍摄期俗称“中期”,主要是指影视作品拍摄阶段。导演在拍摄阶段的工作是对整个创作工作进行总指挥和总调度:他不仅要指挥各创作部门扎扎实实、一步一个脚印地实施拍摄计划,而且要随时根据实际情况的变化,对原定的拍摄方案进行修正和补充,以保证拍摄工作的正常进行。

剪辑制作期,也称“后期”,是导演对前面所有的拍摄素材进行剪辑合成直至完成作品的阶段。导演的后期剪辑一般分为两步:第一步是将素材剪辑成毛

片；第二步是将各种素材合成为一部完整的作品。“合成”是指在剪辑的基础上进行最后的包装，仿佛是汽车的总装车间，前面各个工序制作的“零部件”都汇集到了总装台上，由工程师（导演）带领专业人员进行最后的组装，直至产品的完成。

每一部影视作品的创作，导演都要经历前期准备、中期拍摄和后期合成这样三个工作阶段，本章讲述的是在这三个阶段中导演的具体工作程序。

一、筹备期工作

1. 创作文学剧本

在所有的工作开始之前，导演首先必须选定一个供拍摄的剧本。选定和筹备剧本是一个繁复的工作过程，有的导演要花费很多年的时间来筹备一部作品。比如谢晋导演拍摄电影《鸦片战争》之前，曾经花了四年以上的时间来创作剧本、筹备资金和选择拍摄景地，其间他阅读了几百万字的史料，前后十几次修改剧本，最后才正式投入拍摄。

一部电影作品是否成功，剧本创作是最为基础的一个环节。导演在开始筹备作品的时候，编剧通常是第一个合作者，导演和编剧的合作首先是从创作一个好的文学剧本开始的。通常在文本创作阶段，导演必须同编剧一起抓住决定作品成败的三大要素，即主题、人物和故事。

（1）主题

主题是将影视艺术作品内容的各方面组织成一个艺术整体的思想，也就是创作者在作品中提出的主要问题或基本思想，是创作者在深入生活的过程中对于具体的生活现实、人物形象以及他们的命运和遭际有所触动，意识到这些生活现实反映着深刻的社会问题，具有强烈的思想意义，并感到有责任通过艺术作品反映出来，以影响和唤起广大观众的共识。主题是从题材中提炼出来的，题材是第一性的，主题是第二性的，但是主题又反过来影响着编导对题材的选择，同时制约着导演的艺术构思，影响到导演对于素材的剪裁和取舍，所以说主题是艺术作品的灵魂。

艺术作品的主题思想形成来源于两个方面：一是社会生活，也就是题材本身所具有的思想意义；二是创作者对于题材的处理和选择。美国电影《荒岛余生》描写了快递公司中一位名叫查克的工程师，他在一次投递中遭遇了飞机失事，结果被抛到了一个没有人烟的孤岛之上，经历了长达四年的“野人”生活。最后当他九死一生历经艰辛回到家乡时，他的未婚妻已经“嫁作他人妇”。生活中的一个突然变故，顷刻之间毁掉了他的爱情。这部作品提供了一个充满人生况味的故事，揭示了人生的某种无奈。在这个具有意义的人生主题关照下，影片中的人

物、事件、场景和细节都具有一定的内涵。思想的深刻性决定了主题的意义，查克的钻木取火、忍痛拔牙以及和“排球维尔森”说话等情节也都因此获得了深刻的哲理意味，查克最后的结局令人感到悲喜交加、五味杂陈，表达出人世沧桑的主题。

同时期还有一部美国电影《六天七夜》，由大明星哈里森·福特（Harrison Ford）和妮·海切（Anne Heche）联袂主演，影片集中了俊男靓女，海盗侵袭，英雄救美、飞车冲浪等各种娱乐元素，是一部集中体现好莱坞商业精神的巨片。同样是一个“孤岛历险”的故事，但是这部影片对主题的开掘就缺乏深度和新意，所以，尽管该片的制作十分豪华气派，充满娱乐特性，但由于主题的开掘不及上一部作品，因此也少了许多令人震撼的思想力量。可见影视剧的主题和立意是决定作品成败的重要基础。

（2）人物

人物是导演向编剧要的第二个要素。很多经久不衰的优秀影视作品都是由于塑造了生动、真实、鲜明的人物形象，才获得了持久的艺术生命力。人物形象是吸引观众的重要元素，好的作品是通过故事写人物，通过人物写生活，通过生活写社会。有了鲜活的人物，才能安排情趣盎然的故事，人物的思想和行动推动着情节的发展，表现出纷繁的世态人情，传达出编导者的思想意念。因此，在剧本选择过程中，导演都会要求编剧提供个性鲜明、经历曲折、血肉丰满的人物，只有塑造出了既能反映社会生活本质又具有鲜活生动个性的人物形象，才能使影视作品获得长久的生命力。

历史上的许多优秀电影作品都给我们留下了一个个鲜活的人物形象：《乱世佳人》中的郝思佳和白瑞德、《罗马假日》中的安妮公主和记者、《简·爱》中的罗切斯特和简·爱；《巴顿将军》中的巴顿、《秋菊打官司》中的秋菊、《小兵张嘎》中的嘎子、《追捕》中的杜丘和真由美……多年以后，人们或许已经记不住影片的具体情节，但是其中的人物形象却能够长久地留在人们的记忆当中。

（3）故事

导演向编剧索要的第三个元素是故事，也就是矛盾的发生、发展直至解决的全过程。故事是由一个个事件串起来的，也是由人物的一系列行动所表现出来的生活情景，其中含有一些相互关联的个别情节的累积。故事中的事件是概括生活现象、揭示生活本质的重要元素，也是人物性格成长和构成的历史，不同的人物性格决定着事件的不同发展方向。比如在电视剧《幸福像花一样》中的舞蹈演员杜鹃，正是因为她性格单纯执著，所以才在历经“失恋”、“婆媳不和”、“初恋的战友被冤入狱”、“女友离婚”、“丈夫离家”等坎坷事件之后，最终战胜了初恋的迷茫，找到了幸福的归宿。事件又是人物思想性格的载体，没有事件，人

物性格也就失去了展现的依托。

有了主题、人物和故事三大要素，导演就可以在此基础上进一步组织结构、设置悬念、强化冲突、营造意境、揭示主题直至完成整部作品的创作。

2. 组建剧组

导演艺术是通过各类艺术的具体创作来综合体现的。因此，剧本一经选定，导演就应该着手组建创作班子。

(1) 组建主创班子

一般情况下，导演首先考虑的是摄影（像）师、美工师、作曲家和录音师，这是因为导演的构思要通过摄像师的镜头、美工师营造的环境和作曲家的音乐以及音响来综合体现。

有经验的导演，喜欢找那些曾经合作过的艺术家来组成创作集体，这是因为影视作品投资很大，当画面没有出来之前，谁也说不上作品是什么样子。因此导演和合作者之间越熟悉，就越容易实现艺术上的沟通和交流，这对于作品的成败有着至关重要的作用。有经验的导演为了把失败的概率降到最低，就会找自己熟悉的搭档进行合作，使沟通变得容易和轻松。

但是在实际工作中也并非如此，有些导演也会谨慎地选择新的合作伙伴，使影片不断拥有新的看点。比如冯小刚导演的贺岁片系列总是由葛优扮演一号男主角，同时也经常更换女主角。再如张艺谋的作品中有时追求戏剧化的造型风格，如《红高粱》、《我的父亲母亲》、《英雄》、《十面埋伏》等，有时候又探索返璞归真的纪实性风格，如《一个也不能少》、《秋菊打官司》、《千里走单骑》等。这就是说，导演可以根据作品内容和形式的要求来选择合作者，组建好一个配合默契、和睦相处的摄制组可以为下一步创作打下良好的基础。

不同风格的创作者在合作中难免发生矛盾，导演要善于化解矛盾，发挥每个人的长处。有时候需要导演具备心理医生的素质，他要善于与大家沟通，也能够容纳不同性格的各种人才，发挥每个人的智慧和才干，使剧组成为一个团结一致、充满活力的创作班子。

(2) 物色主要演员

物色演员也是导演前期准备中相当关键的一项工作，导演不仅要亲自指挥、把握方向，而且要倾注大量的心血，发现和培养新人。在影视剧创作中，选择了合适的演员，就有了塑造鲜明人物形象的良好基础。在商业运作模式中，优秀的演员不仅可以保证片子的主角能够立起来，还可以有利于作品的推广，在经济上创造可观的效益。

许多优秀的舞台剧演员愿意表演那些年龄跨度很大的角色，因为这种跨年龄的表演更能够展现演员的实力。但是作为导演却要审慎的对待演员的这类要求，

应该尽量让演员表演那些与自己年龄相仿的角色,尽量避免让演员表演年龄跨度很大的角色。因为影视剧的表演不同于舞台剧,观赏舞台剧由于在剧场的特定环境当中,观众与舞台有一定的距离,便于隐藏演员的实际年龄。而镜头的纪实性特点决定了演员很难掩藏其真实的年龄。所以如果剧中角色的年龄跨度较大,导演就应该安排不同年龄段的演员来完成对一个特定人物的扮演。在具体实践中,当然也有一些导演会安排某个名演员一个人来完成一个人物不同年龄阶段的戏,但是这类尝试很多都成为创作中的败笔。

还有的导演喜欢起用新人,这对于真实可信的阐述有很大的帮助。新的面孔有时会增加观众对角色的认同感。但是发掘新人需要导演有较敏锐的观察能力和不俗的判断能力,也需要导演有更多的耐心。谢晋导演几乎每拍一部新作品,就会发掘一个新演员,同时也使作品具有一定的新鲜感。张艺谋导演也是如此,经他发掘的新演员,往往都成为家喻户晓的明星,因此选择和确定好合适的演员是导演前期一项重要的工作。

3. 考察外景

文学剧本确定之后,导演就可以做外景考察工作了。外景考察主要是根据文学剧本提供的故事背景,寻找相应的外景拍摄地。拍摄地的选择关系到分镜头和舞美设计以及制片部门对日程、车辆、住宿、后勤安排等一系列环节的工作。比如,电影《洪湖赤卫队》描写的是20世纪30年代湘鄂豫革命根据地的斗争历史。故事的发生地在湖北的洪湖,时间是在1931年,那么外景地最好是选择在当地。但是洪湖那么大,哪一片芦苇荡更独特?哪一个村庄更典型?哪一个宅院更有特点呢?这些问题都需要导演到实地考察以后才能确定。那么,导演应该怎样选择合适的外景地呢?

- (1) 看其是否能够充分展示出剧本所描述的典型环境;
- (2) 看其是否为摄影提供了较好的造型基础;
- (3) 看其是否有便利的电源和交通;
- (4) 看其是否便于摄制组居住,并可以购买相应的后勤物资。

为了使所选择的外景地更切合实际拍摄要求,导演不仅自己和摄影师参与选择,还应当要求舞美、灯光、录音、制片等部门一起参与选外景,以便使各部门对外景地的环境进行综合考察,以利于在拍摄前做好各项准备工作。

4. 选择、设计和制作内景

选择、设计和制作内景是导演在筹备期必须督促完成的重要工作。一部影视作品的内景环境往往是表现人物生活和工作环境的重要场所,内景的选择、设计包含着导演对人物的理解和阐释。一个环境的布置必须做到在人物出现以前,就能够让观众从这个特定环境中看出影片中人物的兴趣爱好和某些生活习惯,导演

要通过内景氛围的营造来传达自己对于角色性格的解释。张艺谋在影片《满城尽带黄金甲》的宫廷装饰中要求美工师把“金色”作为主色调,表现出帝王宫殿的奢靡和华丽,传达出“金玉其外,败絮其中”的意念,反衬出帝王、皇后、王子、宫女之间充满阴谋的人际关系之邪恶和丑陋。

5. 设计音乐

在影视创作中,导演要对音乐的情绪和风格提出自己的要求。音乐是影视作品升华主题和体现风格特点的一种符号,音乐的时代性、地域性、民族性和抒情性,与画面的视觉形象形成呼应和补充,成为影视作品中不可忽视和替代的语言形式。

影视剧的音乐首先具有表明环境的功能。作曲家黄准在为电影《红色娘子军》作曲的过程中,多次深入到海南岛采风,搜集当地的民间音乐素材在影片中加以运用。其中《娘子军连连歌》就是吸取了海南地区民间音乐和红军时代的革命歌曲音乐素材写成的,这首主题歌不仅表现了红军时代的战斗氛围,也表现了海南地区的地域特色。电影《红色娘子军》中的音乐创作表明,适当采用带有地方特色和时代印记的音乐素材,对凸显影片的时代性和地域性有积极作用。

在影视剧中,音乐还具有抒情达意的功能。在电视连续剧《长征》中,每当画面上出现井冈山革命根据地的场景,就会衬以《十送红军》的主题音乐,这首富有浓郁江西地域风味的小调,在特定情境中传神地表达出了井冈山人民对红军的爱戴之情。

音乐用得合适,不仅可以渲染气氛、抒发情感、推进情节,还可以起到升华主题的作用。在电影《泰坦尼克号》中,一段“我心永恒”的主题音乐,就很好地渲染和歌颂了杰克和露丝之间的生死爱情,使影片中爱情的主题得到了升华。

在影视作品中,音乐是一种极具代表性的符号。多年以后,人们或许忘记了电影,却依然能够记住其中的音乐。很多优秀的影视剧音乐在影片放映多年以后仍然能够广泛流传,如《魂断蓝桥》、《人鬼情未了》、《辛德勒名单》、《泰坦尼克》、《卧虎藏龙》等影片中优秀的电影音乐,已经成为了广为流传的经典。所以,导演对音乐的设计提出构想和建议,是使音乐的设计和创作成为作品成功要素的关键工作。

6. 综合艺术设计

导演在作品进入拍摄之前,要提前组织各部门完成好各自的设计和制作,比如舞美的选址和制景;服装的设计和制作;化妆的造型和试妆;道具的制作和试用;音响的配置以及灯光的安装和调试,等等。遇到场面较大的电影或电视剧,

通常会有比较复杂的制作任务,因此导演还要为制作部门安排出足够的制作时间。导演要在与各部门充分协商的基础上做出工作日程安排,特别是要预留出修改和返工的时间,千万不要主观臆断地随意决定。

根据我国现行的影视剧制作情况,影视剧剧组的基本建制由如下单位组成:导演组、摄影组、美工组、化妆组、服装组、制景组、录音组、灯光组、制片组、剧务组、演员组。由于不同的拍摄需要,每组成员的构成也不一定完全相同,根据分工其成员大致有下面的构成:

导演组:导演、副导演、助理导演、场记等。

摄影组:摄影师、副摄影师、摄影助理、机械员

美工组:美术设计、美工、美工助理。下设:跟场制景组。

录音组:录音师、音响师。

化妆组:化妆师、造型师。

服装组:服装设计、服装师、服装工。

灯光组:灯光设计、灯光师、灯光助理。

制片组:制片主任、副制片主任、生产制片。下设:剧务主任、剧务若干。

演员组:主要演员、次要演员、群众演员、临时演员、替身演员、特技演员等。

7. 拟定拍摄计划

导演完成了拍摄准备工作以后,就要根据分镜头剧本拟订拍摄计划。导演在拟订计划时,要与制片部门共同商定以便于实施。导演和制片部门拟订计划时,需要考虑以下几种因素:一是演员的合同期限。二是天气和季节情况。一般的情形是:合同期短的演员要先安排拍摄;晴天首先拍外景;如果拍外景期间遇到下雨,就可以改拍内景,等等。三是要考虑景点的安排。同一景点的戏要尽可能集中拍摄,如果转了点之后再补拍,不仅会增加成本,而且会影响整个拍摄进度。导演和制片部门的拍摄计划要尽可能详尽周密,如有遗漏,则后患无穷。

二、拍摄期工作

拍摄期又称中期,是整个剧组进入到拍摄地点以后进行实际拍摄的工作阶段。实际拍摄阶段往往是创作的攻坚阶段,在前期创作中所做的一切准备,都要在拍摄阶段付诸实现,因此,这是把握作品质量的关键环节。一般来说,在拍摄阶段如果把握不好艺术质量,是很难通过后制作加以弥补的。谢晋导演对于电影拍摄有一个著名的说法,就是“端水”理论:电影的质量就像一路上端着的一碗水,如果不小心边走边洒,结果这个电影中的“艺术之水”就会越洒越少,作品的质量也就无法保证。所以,导演在拍摄阶段一定要小心翼翼地端好这碗

“艺术之水”。

1. 排练

影视剧的排练往往在拍摄前进行。排练通常有两种情况：一种是先让摄像师看一遍演员的表演，俗称“走地位”，以便确定拍摄方式和机位调度；另一种是由导演和摄像师预先设计好摄影机的运动轨迹，专业上称之为“镜头调度”。镜头调度方案确定以后，演员要根据摄影机运动的要求进行表演。

由于影视剧的拍摄顺序不是按照镜头的顺序进行，而是根据场景的先后安排来拍摄，因此演员必须对角色进行总体设计和分场设计；总体设计可以帮助演员确定角色情感发展的贯穿线索；分场设计则可以帮助演员准确把握角色在每一个段落的情绪线，做到无论从哪一场开始拍摄，都能保证角色的表演情绪是准确而统一的。

导演通过排练可以帮助演员准确地找到角色的定位，也可以使演员通过表演，进一步熟悉台词和对角色加深理解。在通常情况下，演员进入到拍摄环境之后，往往更容易找到台词的动作感和节奏感。另外，在实景中的排练可以帮助演员促进彼此的交流，使演员之间更好地配合，演员之间的相互刺激也可以使表演更加真实感人。

在实际拍摄中，演员往往到拍摄现场以后更能够激发创作灵感。比如在电视剧《大宅门》中有一场戏：当白景琦宣布要和那个“抱狗的丫头”结婚时，遭到众人的强烈反对。演员陈宝国为了表现出白景琦的极度愤怒，当即一脚踢翻了靠椅。这个动作就是演员在排练现场即兴设计的，导演郭宝昌很快抓住了演员的这一灵感，及时调整镜头配合演员的表演，把白景琦这个人物敢做敢当的个性刻画得更加鲜明。

2. 场景和段落

场景是由地点和时间的统一性所决定的。例如在日本电影《远山的呼唤》中，“田岛耕作帮助民子接生奶牛”和“田岛耕作教武志骑马”就是两个不同的场景。段落是指一系列镜头，其特征是表现动作的统一性和结构的统一性。例如，当田岛耕作教武志骑马的时候，民子在一旁观看，脸上露出幸福的笑容，这就是一个段落。一般认为，每一个场景和段落必须以一个正在进行的动作开始，而结束在一个正在延续的动作上，给人造成摄影机虽然离开，但是剧情仍在继续的感觉。因此，人们常常以一个正在进行的舞蹈作为一个舞会的开始和结束。例如，在电影《列宁在一九一八》中，剧院的舞台上正在演出《天鹅湖》，舞台上王子和天鹅的双人舞表现出缠绵的爱情。同时，剧院的包厢里却正在酝酿谋杀列宁的阴谋。这场戏的开始是《天鹅湖》的第二幕，到这场戏结束时，《天鹅湖》已经是第四幕了。这一个段落的开始和结束都是在舞台演出过程当中，暗示着段

落结束之后，酝酿谋杀的事件仍在继续进行。

3. 技术掌握

技术掌握主要包括两大部分：一是机位调度与场面调度的协调统一；二是单机拍摄与多机拍摄之间的相互配合。在一定长度的镜头中，演员的运动也会形成一定的长度。我们把演员的这种有一定长度和一定范围的运动叫做演员调度，又叫场面调度。在拍摄中，随着演员的运动，摄影机也要作相应的运动，这就是我们前面所说的“机位调度”或“摄影机调度”。在技术掌握阶段，就是要通过实地演练，让摄影师掌握拍摄运动中的构图、跟焦、调光等复杂的技术动作，以便能够按照导演的设计要求来实施拍摄计划。

(1) 单机拍摄

用一台摄影机进行的拍摄叫单机拍摄。单机拍摄便于根据演员的表演以及环境的状况，选择最佳的光线和角度进行拍摄。单机拍摄时，摄影机与演员之间的配合比较简单，摄影师可以根据演员表演的调度路线和剧情的要求，设计出多种摄影机的运动方式。摄影机无论有多少种拍摄方式，都要服从一个基本原则：那就是用最好的角度和运动展示出演员的表演。

(2) 多机拍摄

两个以上的摄影机，或者多台摄影机在不同的位置上，同时或交错地对一个场面进行拍摄，称为“多机拍摄”。在多机拍摄中，通常用一台摄影机作为主机，用另外的机位作为辅助机位。主机的任务是拍摄主要的场面和人物，也叫主镜头。辅助机位拍摄次要人物，作为插入镜头。

多机拍摄的优点：

有利于表演的连贯性，加快拍摄速度；

有利于表演动作的衔接；

拍危险动作和某些不可重复的表演时，可以一次完成，不再重拍；

对于战争和大型群众场面，可以同时从不同角度进行拍摄，以节省时间和成本。

多机拍摄的缺点：

在使用多台摄影机进行拍摄时，机身不能放置在相互的视角之内；

灯光师的用光会受到限制，他要兼顾各个不同角度的镜头，因此不能仅仅为一台机位布光。需要特殊造型的镜头必须安排另拍；

由于多台机位需要避免相互干扰，因此有些角度的画面会显得粗糙。

(3) 外景拍摄

外景拍摄有广义和狭义之分。广义的外景是指摄影棚之外的所有景点（也有室内景）的实地拍摄。比如故宫的太和殿，既不是摄影棚内景，也不是房子

以外的天然景点。狭义的外景就是指所有非人工的自然景点，也就是指大自然的景点。我们下面所说的外景主要是指后者。

外景拍摄要掌握如下要点：拍摄地的场景风貌、背景层次、表演区域、光线色彩，等等。一些需要特殊气氛的画面常常是以选择、等待、捕捉的方法获得。有的时候，摄影师也可以通过一些人为的布置和搭建来改变自然环境，使其能够符合作品的拍摄要求。比如张艺谋在拍摄《红高粱》时，为了有一片符合拍摄条件的高粱地，就提前在选好的外景地周围种植了一大片红高粱，使天然的外景点变成能够满足画面设计要求的拍摄景点。外景拍摄还要求摄像师在拍摄前先行对环境外貌、时间变化中的光照关系进行仔细勘察，并在此基础上与导演和制片部门共同制定出详尽的拍摄计划。

拍摄外景时，各部门不仅要思考周密而且要当机立断，遇到好的拍摄机会就不能轻易放过。在电影《我们村里的年轻人》的拍摄过程中曾经发生过一个小故事。影片中有一个镜头：村里建了小电站，女青年在电杆上装电瓶，她一边劳动一边唱着歌，显得生机勃勃。为了衬托人物的心情，摄影师希望姑娘背景的天上有一片飘动的云彩，可那天是万里晴空，恰恰一丝云彩也没有。就这样，为了等待一个天上飘着云彩的镜头，扮演女青年的女演员金迪硬是在电线杆上呆了好几个小时才完成了拍摄。

很多时候，摄影师需要的画面气氛是可遇而不可求的，在这种时候，导演就要善于当机立断抓住战机。在天气好的情况下，要先拍气氛镜头，比如远景、全景等，因为这些镜头对光线、云彩、天色等有特殊的要求。中近景画面可以借位拍摄，即通过调整机位来满足画面的拍摄要求。在实际工作中，外景的拍摄常常会遇到天气不好而不能拍摄的情况，因此，摄制组应该预先制定几套方案，以便在天气变化时，剧组可以及时调整拍摄计划，以保证在计划的工作周期内完成拍摄任务。

(4) 内景拍摄

内景拍摄从广义上讲，主要指的是在摄影棚内搭的景中拍摄（搭的景也有“外景”）。狭义上讲则是指在摄影棚中的室内景和实景中的室内景中拍摄。摄影棚内景的特点是：一切都是搭建和布置的。如庭院、房舍、街道、树木、村落、室内的建筑结构、空间层次、道具陈设等，都是按照美术师的设计图建造和制作的；棚内摄影时的布景、灯光效果、明暗分布、明暗反差和比例以及色彩效果则是摄像师和照明人员用多台不同种类的灯光照明而营造的。棚内拍摄不受自然光线和气候条件的影响，在拍摄进度方面有保障，同时光线的运用，可以按照导演和摄像师的创作意图进行细致的造型处理。但是人工布光，室内加工容易失真。因此，现在很多导演都希望到实景中拍摄，以保证画面的生动和真实感，提供符

合规定情景所要求的环境气氛。

4. 拍摄方式

在正式拍摄中,导演并不是按照分镜头的顺序进行拍摄。这是因为每一个场景中会有多个段落中的镜头,摄制组集中拍完这个场景中的所有镜头,然后转入下一个场景拍摄,所以导演只能采取跳拍的方法来拍摄。在实际工作中,导演会根据实际情况选择多种方式拍摄,比如顺拍、跳拍、连拍、偷拍、抢拍,等等。

(1) 顺拍和跳拍

根据情节的发展顺序,即按照镜头号的顺序进行的拍摄叫做顺拍,顺拍适用于对那些拍摄角度、背景、方位和光线变化不大的场景的拍摄,其优点是有利于演员的相互交流,能够保证演员表演的连贯和流畅。

跳拍是指不按镜头号和场次顺序进行的拍摄,这是影视剧主要采用的拍摄方法。它适用于以下几种情况下:第一,在同场景中为了保持光照方向的统一和节约重新布光所用的人力和时间;第二,为了减少对于群众场面和复杂的战斗场面的反复重拍以保证拍摄进度和减少资源的消耗,可以先跳拍若干远景、全景和中景的镜头;第三,在同一布景中拍摄,由于场次不同,为了节省搭、拆景片的时间和开支,可以跳场次拍摄。总之,跳拍如果运用得当,不仅可以节省时间和节约开支,加快拍摄进度,还可以保证拍摄质量。跳拍最重要的环节是要处理好镜头之间的流畅衔接以及各场次之间的过渡和呼应关系。

(2) 连拍和补拍

对同一方向和方位以及同一角度的镜头,采取不间断的拍摄叫连拍。多机拍摄一般都会采用连拍的方法。连拍镜头的优点是便于后期剪接,演员的表情和动作之间容易找到恰当的剪接点。在连拍的镜头中,演员的表演情绪连贯,服装、化妆、道具都能够保持一致。在连拍中,由于镜头的光位是一致的,所以还能节省布置灯光的时间和人力。此外,连拍也给导演在同一场景中选择镜头提供了更多的可能。

对一些由于技术和表演上的失误而报废的镜头进行的重新拍摄叫做补拍。补拍有两种情况:一是按照原方案进行完全一致的拍摄;二是按照新的方案进行的拍摄。补拍镜头的场景必须在光效、气氛、机器运动形式和演员表演等方面与原定的蒙太奇镜头能够做到流畅的衔接。在补拍中,原镜头的场记单是重新拍摄的必要参考,所以原镜头的场记单特别重要,它是补拍画面的信息依据。

(3) 重拍和改拍

在拍摄过程中,出现一些情况迫使导演对于同一内容进行再次拍摄叫重拍。在实际拍摄中,有多种情况都会造成重拍。由于摄制人员操作或者演员表演的失误,或者由于突然发生意外情况、抑或由于技术问题造成画面损坏等情况都有可

能造成拍摄的失败,这时,导演不得不对已经拍过的段落进行返工。还有些时候,导演对于演员表演和画面质量存在疑虑,甚或导演自己对个别戏的艺术处理产生了新的想法,因此提出来将同一内容多拍摄几条不同的处理留作备用,这也是造成重拍的因素。

编导人员对于已经拍摄的镜头产生了新的艺术构思,或者在已经拍过的场景中有的镜头遗漏了,导演遇到这类问题需要对已经拍过的戏进行修改,这就叫改拍。改拍往往是在已经拆掉的场景环境中进行,原场景中的背景、光线等因素都可能发生了变化,因此,改拍工作一定要参照前面已经拍摄过的镜头执行,这就要求改拍的画面在用光、表演、调度、化妆、道具等细节上与原来的镜头氛围保持一致,要让改拍的画面与原场景的镜头如出一辙,天衣无缝。改拍并不比拍摄一个新的镜头简单,它甚至更需要各部门细致而严谨地工作,否则很容易造成改拍的失败。

(4) 同期声拍摄

同期声拍摄就是在拍摄表演画面的同时完成对人物台词声音的采录,也叫“同期录音”。同期录音原是电影录音的一个工艺程序,后来作为录音中的一种方法为影视制作所广泛采用。同期录音指的是在拍摄画面同时进行现场录音,采用这种办法录制的人声和动作音效具有与表演配合紧密、环境气氛真实的特点。同期录音还可以减少后期配音的程序,缩短制作周期。同期录音对摄录设备和拍摄环境要求较高,它要求录音设备指向性好,能够减少杂音的摄入;它要求拍摄场景没有噪声干扰,保证采录的声音清晰干净;它还需要演员事先背好台词,以保证表演的流畅等。因此,同期声音的拍摄,需要有素质良好的制作班子和良好的录音设备才能完成。

三、后期制作

后期制作是影视作品创作中的重要环节,主要是指在影视剧的素材拍摄完成之后的一系列后期制作的工作程序,也是导演对于作品的再创作过程。在后期制作阶段,工作人员通常要完成剪辑、录对白、录动效、录音乐、做特技、加字幕、声画合成、印制拷贝、刻光碟等一系列工作;如果是海外发行版本,通常还要加上多种文字翻译等辅助工作。过去由于后期制作阶段没有拍摄期涉及的情况复杂,参与人数也相对较少,工作过程中受到的限制较少,因此很多导演习惯把创作的重点放在前期和拍摄期,而后期制作的重要性往往被人们忽略。

今天,随着数字特技技术的发展,很多影视作品通过后期制作,特别是特技制作的加入,艺术质量有了明显的提高。优质的后期制作甚至可以完成前期拍摄无法实现的艺术效果。今天的影视导演越来越重视对作品的后期制作。导演在后

期制作中的艺术构思有的形成于导演的前期创作阶段,也有的是在后期制作中即兴产生的,所以后期制作不再是对前期拍摄的一种补充和修正,更是导演对整部作品艺术构思的重要组成部分,因此学习和了解后期制作的工作程序和方法,是导演全面提升专业素养必不可少的重要环节。

1. 剪辑画面

剪辑是影视剧制作中的一个重要环节,也是影视艺术创作中的最后一个环节。剪辑工作包括画面剪辑和声音剪辑两个部分。画面剪辑是对拍摄出来的镜头或资料,按照导演的构思和最佳效果进行精心筛选和去芜存菁的剪裁。因为影视剧的拍摄是按照内景、外景、实景、搭景等不同环境来进行的,所以在剪辑时必须按照剧情的内容顺序加以组接。一般前期拍摄的镜头长度要比剧情所需要的镜头略长一些,以便给剪辑师留出合适的剪接点。也有些镜头拍了若干条,以便让剪辑师挑选其中最好的一条加以采用。影视剧的剪辑不仅要符合镜头语法的规则,而且还要有创造性,通过富有艺术性的剪辑,使画面更富有表现力。

早期的影视剧导演都会把剪辑作为创作的重要环节,他们一般都要亲自参与剪辑工作。今天,随着影视艺术和技术的发展,导演和剪辑也开始分工,有些导演已经不再介入后期剪辑工作,剪辑可以由专业人员来独立完成。这种专业分工的细化有利于提高影视剧的艺术质量,因此今天的剪辑正在成为一种独立的艺术创作。导演不仅自己要精通剪辑艺术,而且应该高度重视剪辑师的创造性工作。

(1) 组接镜头

剪辑的首要任务是镜头的组接。当一系列镜头完成之后,如果仅仅按照顺序把镜头衔接起来,效果不一定是很理想的。剪辑师必须反复研究素材,认真推敲,寻找合适的剪辑点再加以组接;特别是群众场面,其剪辑往往不能完全按照拍摄前设定的方案执行,只能根据现场的拍摄素材来最后确定剪辑方案。剪辑师只有在剪辑时进行反复筛选,找到准确的剪辑点,才有可能使镜头流畅、画面精当、节奏合适。有时候由于作品总的节奏的需要,剪辑师还要舍弃某些合适的剪辑点和画面段落,甚至重新调整镜头的顺序,采取分剪、挖剪等手法来确保整部作品剪辑的流畅和恰当。

(2) 压缩片长

压缩片长是剪辑的第二个重要的内容。如果仅仅是由于素材过多而显得篇幅冗长,那么压缩片长的剪辑就可以采取删掉某些素材,甚至删掉某些情节的办法,使最后的成片情节更为精练,主线更加突出,也可以使人物形象更加鲜明。但是如果是由于剧本在前期创作中造成了剧情松散、情节重叠、逻辑混乱等问题,那么压缩片长的过程中就需要改动原剧本的结构、调整段落的顺序,甚至删减某些情节,这就不仅需要剪辑师具有很高的专业素养,还需要导演部门共同参

与修改和剪辑工作。

(3) 处理节奏

剪辑的第三个内容就是处理节奏。节奏由镜头的长度以及动作和声音共同构成：镜头长、动作缓慢，声音拖沓就会显得节奏缓慢。另外，剧中的对话节奏并不一定由演员来决定，剪辑师处理对话镜头的方式也可以改变对话的节奏。比如在电影《天云山传奇》中，女主角冯晴岚临死前的一场戏，剪辑师在处理对话的镜头时，考虑到人物病危时反应迟钝、说话无力的情况，有意将对话的镜头剪得很松，使对话的间隙显得较长，于是整个节奏就慢了下来；相反，当罗群面对将要离世的患难之妻时，情绪十分激动，剪辑师就将他的镜头剪得较紧，使对话的间隙显得较短，于是显得节奏较快。这就是剪辑师通过对镜头的处理改变了实际的对话节奏，表现出了两个人物在不同环境中不同的心理状态。

2. 声音的组接

对声音的组接是剪辑成片的一个重要内容，由于生活中的声音是复杂多样的，其中有人物的对话、动作的声音，还有环境中的各种声音，剪辑师不仅要把握好声音的来源、重点、层次和长短，关键一点是考虑怎样使作品中的声音尽可能符合生活中的真实。

影视剧中有渲染气氛的背景音乐、表现情节的台词、画外音旁白、内心独白、动作效果和模拟环境等多种声音内容，因此这众多的声音，最后都要通过剪辑有机合成起来，形成一个完整的声音整体。在实际创作中，声音的采录也可以分为先期、同期、后期等三个不同阶段，最后再加以调整和组合。

(1) 前期录音

前期录音是影视剧艺术录音的方法之一，它是在拍摄前对一些主题曲、插曲、角色的歌曲以及一些特殊需要的音响等采取先行一步，提前录音，便于在分镜头的拍摄现场为演员提供表演节奏和情绪的参考，帮助演员在拍摄中把握表演的整体感和统一性。实践证明适当采取前期录音的办法，对于在分段拍摄中把握演员情绪的完整性和表演的连贯性是有帮助的。比如在电视连续剧《夜深沉》中，对女主角杨月蓉的京剧唱段表演采取前期录音的方法，在现场拍摄时让演员用对口型的办法进行表演，保证了演员陶红在扮演这个角色时演唱口型和表演情绪的一致性，使表演显得一气呵成、情绪饱满、真实可信。

(2) 同期录音

同期声录音主要用于采录人物对白，也可以将人物行动时的效果声音一并采录下来，为后期制作提供可靠的参考声响。它要求现场绝对安静，排除噪声干扰，同时要求演员做好台词和表演的充分准备，以确保表演的声音清晰、台词流畅、气息真实、情绪饱满，达到完美的录音效果。

(3) 后期录音

后期录音是指在影视剧拍摄完成之后,录音师和演员、作曲家一起对照画面动作进行的录音。后期录音一般在录音棚内进行。后期录音的内容包括录对白(包括画外音)、录动效、录音乐、混录四大环节。下面我们分别讲解。

录对白 主要是指对于人物的台词进行录制,对一些因拍摄环境的限制而无法进行同期录音的对白,可以在后期制作中进行专程的录制。后期录制人物对话最好是请饰演角色的演员本人录制,这是因为演员在饰演角色的过程中,已经形成了对于人物的性格和情感表达的个性化处理方式,由演员本人来录制对白,可以使对白的节奏、力度和情感处理更准确和富有个性,使观众感到更加真实可信。

有时候由于演员本身条件的限制,或者是因为演员在后期制作阶段无法到场,导演也可以安排其他演员为角色配音。不过,一般在资金有保障的正规剧组应当尽量避免另外派人配音的情况。这是因为:第一,即使是聘请专业演员给人物配音,也很难避免配音者与表演者对人物理解不一致而造成人物语言处理不统一的问题。特别是有些长篇连续剧组为了赶进度,几十集的作品只请五六个演员为其配音,这样一来,即使是优秀的专业演员录对白,也很难避免人物声音雷同、声音刻画简单粗糙的弊病。第二,一般来说,由别人为角色配音的作品,会影响对表演者的艺术评价。中国国家广电总局曾经规定,凡是参加国家和政府奖评选的演员,其人物对白必须是表演者本人完成,否则该演员将不具备表演单项奖的评比资格。

录动效 影视剧中的动效指的是除了语言和音乐之外的一切声音(包括噪音),它包括人物动作的声音(人籁),大自然中的声音(天籁),人文环境中的声音(地籁)。影视剧中的动效往往具有表现环境真实、动作真实、人物情感真实的功效。动效用得好,可以达到“不是语言,胜似语言”的特殊效果。音响师常常把影视剧中的动效分为五大类:现场音响效果,即表演现场自然发生的声效,比如文艺晚会的演出实况等。口技模仿的声效,比如录音师自己制造的或者聘请训练有素的口技演员根据录音要求用口技模仿的声音效果。手工工具模拟的各种声响,指录音师用人工制作的办法,模拟出各种自然的声音,比如雷雨声、步伐声、枪炮声、马蹄声,等等。电器工具制造的声响,这种音响的制作最为普遍,比如电子琴、电铃、电话等音响。资料性录音声响,是指先行录制在磁带、唱片、光碟上的各种声音。录动效是为了让作品增加生活空间感、作品的时代感和生活的氛围感,因此好的动效设计和制作完全可以使影视剧作品显得更加真实,也更富有艺术感染力。

录音乐 影视剧中的音乐主要分为三大部分:主题曲、插曲和背景音乐。影

影视剧中的音乐可以起到烘托气氛、抒发感情、描绘景物、赞颂人物、转换段落的作用。影视剧的音乐录制大致分为前期和后期两种情况,在实际创作中,音乐放在后期录制的情况居多。后期制作音乐是在画面、对白和动效等剪辑完成之后所进行的背景音乐合成。在音乐合成之前,先要请录音师将音乐录制好,然后再到剪辑台上合成。音乐的录制要根据每段戏的长短和场景变化要求来进行。用于剧中作为表演背景的配乐通常较短,十几秒、几十秒不等。这类音乐虽然很短,但是在剧中会反复出现,所以往往给人留下深刻的印象。

混录 是声音制作中的最后环节,是指录音师通过调音设备,分别将对白、人声、音乐、动效等多条声道采集的声音,根据一定的配置比例混合录制在一个录音带上,使之成为层次分明、错落有致、主辅搭配得当的完美的声响。

3. 特技制作

高科技带来了影视语言的丰富发展,随着数字化时代的到来,数字特技应运而生,它可以把各种视频信号转化为数字信号,能够任意改变经摄影机拍摄的画面位置、大小、结构,并能使画面旋转、翻滚、变形、移位、做旧、重叠等。现代电视技术已经能够利用特技信号发生器,使图像产生数以百计的变化。数字特技还能控制图像的大小、形状、光线、颜色、结构以及运动方式,它能够把各种画面素材进行重组和再造,创造出全新的画面效果。数字特技使影视语言更加丰富多样,大大地增强画面的趣味性、新奇性和独创性,使影视作品的后期制作呈现出异彩纷呈的景象,因此,在当代的影视创作中,加入特技已经成为必不可少的一项工序。

4. 合成标准版

声画合成是影视作品后期制作的最后环节,这一环节是将所有完成好的画面和声音,都一次性合成为一个有机的整体,制成最后的完成片。

合成好比一部汽车的总装车间,所有的零件经过总装都恰放在恰当的位置,才能构成一部完整的汽车。不过,艺术作品的合成不像总装汽车那样简单,因为它是一个继续创作的过程。导演们都知道,任何一点在声画合成中的细微差别,都有可能影响到作品的品质,因此在合成阶段,导演通常都会亲自把关,以确保作品的成功。

第三节 副导演和场记工作

副导演是执行导演意图并协助导演完成拍摄实施工作的助手,其职责是根据导演的总体构思协助导演实施前期筹备、中期拍摄以及后期制作等一系列工作。

在前期筹备过程中,副导演的工作包括协助导演搜集有关形象和文字的资

料；参与导演的分镜头构思、分场景以及整理出场景表；协助导演遴选演员、组织演员排戏并协助导演检查美工、服装、道具、化妆、录音等制作部门的工作质量和进度。

在中期拍摄过程中，副导演除了要继续协助导演挑选群众演员、帮助导演说戏和组织现场拍摄以外，还要协助导演应对临时发生的意外情况，协助导演及时地解决那些有碍于拍摄进展的问题，以保证拍摄工作的正常实施。

在后期制作中，副导演要协助导演整理剪辑工作台本，整理好场记单和素材磁带，检查相关的台词文本以及字幕表格是否正确，以便提供准确无误的文字材料给制作人员进行最后的画面和字幕合成。在声音的制作过程中，副导演还要协助导演“盯棚”，即到录音棚组织演员、乐队进行后期的录音、配音、音效合成等一系列工作，直至所有制作任务的完成。在后期制作中，副导演要协助导演参与完成各种特技画面的制作，在每次听取意见的过程中，要负责做好修改纪录以备查。当所有的素材制作完成以后，副导演要协助导演进行最后成片的合成，直至作品全部制作完成。在以上每一阶段的工作环节中，副导演最为重要的工作是做好各类工作备忘录，使整个拍摄过程有案可查，这对于后续的各项修改、宣传、发行都具有重要的价值。

纵观以上副导演的各项工作任务，其中有一个共同的特点就是繁杂，副导演工作虽然在拍摄中不属于主创部门，但却是一种不可或缺的工作职务，如果一个剧组没有副导演，导演想做到有条不紊地完成工作几乎是不可能的。

场记是影视剧拍摄工作中不可忽略的重要环节，其主要职责是在前期为导演制作分场景拍摄台本，整理出分镜头表，为拍摄提供工作文本。分场景表一方面能为制片部门提供准确的工作清单，以便让制片部门做好各部门的工作清单，为拍摄做好充分的准备；另一方面，分场景表还可以为演员的档期安排提供依据，以便调剂好各个角色的拍摄计划；同时，分场景表还可以作为当天工作的安排依据，以避免导演在忙乱中造成镜头漏拍。在拍摄中，场记员要负责协助导演对每一个镜头的拍摄情况做好笔录，为修改镜头和后期制作提供真实准确的信息，以提供给导演在修改拍摄和后期剪辑时作为参考。场记的记录本又叫“场记单”，是一种记录现场各种拍摄信息的表格式文本。场记员的主要职责是将现场拍摄情况准确而细致地填写在场记单上。场记单上的信息包括集数、镜号、景别、演员、服装、道具、光线（日景还是夜景）、场地、拍摄方法，等等。场记员对现场拍摄所做的记录越详细，对以后工作的帮助就越大。因此，认真细致地填写场记单是每一个场记员的基本工作职责。

场 记 单

拍摄点

拍摄日期： 年 月 日 第 页

集号	镜 号		景名			景别		摄法	
	场 号								
时间	天气情况		拍摄次数	磁带号		秒数		合格	盘数
内 容									
				机位图			备注		

思 考 题

- 一、导演的职责是什么？
- 二、导演创作分哪几个阶段？
- 三、导演选择剧本的关键是什么？
- 四、后期制作对于一个作品的最后成功具有什么意义？

第三章 导演与画面造型

第一节 镜头解析

一、镜头的分类

从影视造型的角度而言,画面是指用摄影机连续拍摄的活动影像的片段,镜头是拍摄过程中摄影机马达开动至停止这段时间内被感光的那段画面。一个镜头就是摄影机从开始到结束连续拍摄的一段画面。从蒙太奇的角度看,镜头是“处于变化的一种动态的总体,它含有一种美学和戏剧上的欠缺、要求和紧张性,又促使下一个镜头去完成,以便从视觉上和心理上形成一个整体”^①。关于镜头可以有很多种分类:根据视距的远近可分为各种景别的镜头,如特写、近景、中景、远景以及广角镜头和长焦距镜头等;根据摄影机的运动,可分为固定镜头和运动镜头;根据描写方法,可分为主观镜头、客观镜头。从剪辑的角度可以分为“单个镜头”、“复合镜头”以及“马斯特镜头”。下面,我们列举其中主要的类型加以说明。

1. 单个镜头:指从一个角度拍摄的一个连续活动的画面。

2. 复合镜头:指在多个不同角度拍摄的同一个连续活动的画面。复合镜头有两种情况:一种是导演在拍摄一个段落时,不是只拍摄动作的具体剪辑点,而是在相连的镜头中交叠拍摄出的较长的一段,以供剪辑师选择恰当的剪辑点,交叠拍摄的部分就是复合镜头。另一种是指专门拍摄的复合镜头,即同一个动作从不同的角度拍摄,供剪辑师强调某个动作或表情时采用。

3. 马斯特镜头:指从较远的角度连续拍摄整个段落,然后再把其中一段短的动作拍成中景或者特写镜头,穿插在前面所拍的完整的远景段落之中,形成一组完整的镜头段落。从剪辑师的角度来说,马斯特镜头就是包括衔接上下场面每

^① [法] 马赛尔·马尔丹著,何振淦译. 电影语言[M]. 北京:中国电影出版社, 1982: 114.

一幅画面的一组镜头。

4. 长焦镜头：专指焦距长于标准尺寸的摄影镜头。摄影界习惯把焦距值等于（或接近）画幅对角线长度的摄影镜头称作标准镜头（也叫常用镜头），标准镜头的视角相当于人眼观察景物时最清晰的视角大小，用它拍摄的画面影像接近于人眼对空间的正常感受。不同画幅尺寸的照相机、摄影机和摄像机，其标准镜头的焦距值不同。比如，135 照相机标准镜头的焦距相当于 50 毫米；35 毫米电影摄影的标准镜头，其焦距相当于 50 毫米，凡长于 50 毫米者即为长焦距镜头；16 毫米电影摄影的标准镜头，其焦距相当于 25 毫米，凡长于 25 毫米者即为长焦距镜头。故事片摄影，可以使用 75 毫米或 100 毫米的长焦距物镜拍摄特写或大特写镜头。在电影拍摄中，为了避免演员产生紧张心理，摄影师可以将摄影机架在远离被摄对象的位置拍摄，这就需要长焦距镜头。焦距特别长的摄影物镜（如 400 毫米、800 毫米、1 000 毫米甚至更长）称为“望远镜头”，能摄取很远景物的某个细部成为特写镜头，造成远处景物被移近的银幕效果，但长焦镜头所摄画面，缺乏空间感、纵深感和透视关系。在科教影片中，运用望远镜头，可在隐蔽的远处拍摄野生动物，避免动物受到惊扰，从而使画面显得自然和真实。

5. 广角镜头：指焦距短于标准镜头、视角大于标准镜头的摄影镜头。由于广角镜头的焦距短、视角大，能够在较短的拍摄距离范围内拍摄到较大面积的景物，因而广角镜头常被广泛用于对近距离大场面的拍摄，比如舞台表演的全景等。在影视摄影中，使用广角镜头拍摄，能获得以下几个方面的效果：一是能增加画面的空间纵深感；二是能保证被摄主体的前后景物在画面上均可清晰地再现；三是镜头的涵盖面积大，拍摄的景物范围宽广；四是在相同的拍摄距离处所拍摄的景物，比使用标准镜头所拍摄的景物在画面中的影像小；五是拍摄特殊人物表情时可以造成夸张变形的效果。

镜头的焦距越短，从既定的机位所能拍摄的范围就越大；焦距越长，镜头所能包括的拍摄范围就越小。这两种镜头的效果就是：短焦距镜头使被拍摄主体显得更远，长焦距镜头则使被拍摄物体显得更近。

镜头的焦距还可以控制一个场景中的不同物体表现的相对大小和相互距离。这种关系叫做“透视”。短焦距镜头可以拉长短处和远处物体之间的距离，还可以增加室内布景的尺寸；而长焦距镜头则会使近处和远处物体之间的距离显得比实际更短。

在当代电影电视的摄影实践中，广角镜头和长焦距镜头的使用越来越普遍。长焦距镜头可以压缩空间距离感，在表现一些抒情性的画面时常被采用。比如电影《远山的呼唤》中片头的一组镜头都是用长焦距镜头拍摄的。在表现特殊的大场面时还出现了小于 18 毫米的超广角镜头（也叫鱼眼镜头）。广角镜头可以

扩展布景的范围,如电影《远山的呼唤》中主人公田岛耕作教武志骑马的一场戏,就是采用广角镜头拍摄,使草场显得格外辽阔。

6. 长镜头:指在一段持续时间内连续摄取的、占用胶片较长的镜头,是一种独特的镜头语言。这种镜头能包容较多所需的内容,也可以单独成为一个蒙太奇句子(它不同于由若干短镜头切换组接而成的蒙太奇句子)。严格地说,长镜头的时间长度并无明确、统一的规定(一般长度在30秒以上),由于长镜头能把镜头中的各种内部运动方式统一起来,因此显得自然流畅又富于变化,为画面造成多种角度和景别,既能表现环境、突出人物,同时也能给演员的表演带来充分的自由,有助于人物连贯地表达情绪,使重要的戏剧动作能完整而富有层次地表现出来。长镜头的拍摄,由于不会破坏事件发生、发展中时空的连贯性,所以具有较强的真实感。

不同的镜头在摄影师手里可以完成不同的画面造型,也可以表达出不同的含义;镜头语言既是摄影师进行画面造型的重要手段,也是导演叙述故事、塑造人物、渲染气氛、抒发情感的重要的表现工具,影视导演应该充分了解摄影机镜头的造型能力和局限性,以便更好地运用它为叙述故事和塑造人物服务。

二、影视画面

1. 镜头与画面

画面是影视剧叙事的基本语言单位,也是影视造型语言的基本视觉元素。画面一词借自于绘画艺术,它和绘画一样,都是通过具有明显边缘的两度空间的平面,再现摄影机所拍摄的现实。电影出现的早期,人们把电影称为“活动的绘画”或“活动的照相”,由此延续下来,导演和摄影师们也习惯把一个镜头称为一幅画面。镜头和画面所不同的是影视镜头是活动的,具有空间和时间的双重因素;绘画则是静止的,是以空间的构成来传达内容、展示主题的。

镜头和画面两个词在不同的场合有不同的用法,比如在涉及造型艺术的处理时,往往用“画面”而不用“镜头”,说画面构图好;在涉及时间结构的谈论中,又往往用“镜头”,而不用“画面”,说“这个镜头太长了”,而不用“这个画面太长了”。

在影视作品中,画面是视觉语言的基本元素,也是影视语言的原材料。一方面它能够准确、客观地重现反映在它面前的现实,另一方面,它又是根据导演的具体设计来创造的,是客观现实和主观创造相结合的产物。

2. 影视画面的特性①

(1) 画面的具体性和现实性

① 参见[法]马赛尔·马尔丹著,何振淦译.电影语言[M].北京:中国电影出版社,1982:7.

影视画面是对表演实际过程的客观记录,因此,影视画面的第一个特点是它的具体性,它拥有表演形象具体的外在表现。影视画面的运动性、色彩和立体感等元素给观众造成强烈的真实感。真实反映物像的运动过程也是影视画面独有的特征,它使人们得以把影视画面与照相和绘画区别开来。在影视画面中,我们可以看到树叶的摆动并由此感受到风的存在;我们可以看到汽车的行进而因此体会到速度的意义。音响也是画面中的决定性元素,它加强了画面的表现力,重现了现实中的环境氛围。“事实上我们的听觉在任何时候都容纳着我们周围的全部空间,而我们的视觉每次却只能波及六十度,甚至在我们的注意力集中时,只有三十度”^①。

能够客观地重现现实这一性质使影视画面具有两种基本特征:

第一,影视画面是事物的单一再现,它只是抓住了自然现实在空间和时间中各种具体的、肯定的、单独的面貌。比如“电影从不表现‘房子’和‘树木’,而是表现‘某座特别的房子’和‘一棵特定的树木’”^②。当影视画面表现抽象思想的时候往往是采用象征性的手法,比如“某人出现在银幕上可以轻易地代表全人类”^③,用一朵花代表春天的来临等。

第二,影视画面的另一个特征是它的“现实性”。由于画面是外在现实的片段式表现,所以画面在人们的感觉中是现状,是眼前正在发生的事情。比如,如果观众是在某部影片倒叙的放映过程中进入电影院,他们就会把正在放映的倒叙片段当成正在发生的情节。另外,电影中做梦也常常表现为主人公醒来时才发现是梦境,观众也在角色梦醒时才恍然大悟,因此电影中的时间间隔是观众介入了某种判断之后才实现的。

(2) 画面的美感

就像其他艺术一样,影视画面是以选择和安排为创作基础的,它是经过创作者概括、改造和凝练以后的现实,其美学价值也由此产生。在影视剧中,摄影机总是为我们提供了一种艺术化了的现实景象,它是导演艺术构思和摄影师选择的结果,从这个角度来讲,影视画面所表现的艺术形象又是非现实的。这个非现实性的表现使影视画面比真实的生活场面更具有典型性,因此也更加强烈和富有感染力,所以说,影视画面是经过加工后的艺术真实——摄影机镜头的角度、景别、运动方式、用光和色彩的取舍都会使影视画面变得比现实图像更具有感染力。

^① [法] 马赛尔·马尔丹著,何振淦译. 电影语言 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1982: 2.

^② [法] 马赛尔·马尔丹著,何振淦译. 电影语言 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1982: 5.

^③ [法] 马赛尔·马尔丹著,何振淦译. 电影语言 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1982: 3.

“电影画面让我们看到了现实的重现，它外表的现实主义事实上已经由于导演本人的艺术观而有了一种活力。只要电影向观众提供了现实的主观形象，提供经过凝练，因而能生情的现实景象，观众的感觉就能逐渐被触动。在电影院里，观众会因演出的景象而流泪，而在现实中，这种景象无疑只是一般地感动他们而已。”^① 这说明影视画面不是一般的客观物像的还原，而是一种经过创造的艺术化产物，它具有艺术的审美特性。所以，当人们对一幅影视画面作出价值判断时，不再仅仅对它作出是否符合客观现实的判断，同时要对它作出是否具有感染价值的艺术判断。

(3) 画面的含混性

虽然单幅画面只是在展现某些片段的现实，但是画面经过组接之后往往会产生超出画面本身的含义，因此画面有两重含义：一是内在的含义，即单幅画面本身所具有的意义。二是外延的含义，即画面与画面之间的组接关系，这也是影视语言的基础。

比如在电影《黄土地》中，单幅画面中的黄土地、陕北老汉、憨憨给我们看到的是那一方土地和那两个人。但是当导演把这三个画面组接在一起时，我们可以领会到其中更深的含义：在古老的土地上，有了两代不同的人，即传统的人和新的一代人。再如，影片《摩登时代》中，导演把一个“羊群被驱赶”的镜头与“工人们走出地铁”的镜头组接到一起时，画面被赋予了“工人就像那群任人驱使的羊群”的意义。“电影画面也有一种外在的辩证法，它是以画面之间的各种关系为基础的，也就是说电影语言中最基本的概念——蒙太奇为基础的。”^② 前苏联电影导演库里肖夫通过一个简单的实验证明了镜头组接的意义，他将一盆汤的画面、一具女尸的画面、一个微笑的婴儿的画面与演员莫尤兹金冷漠的面孔进行组接以后，分别产生了贪婪、痛苦和温柔三种完全不同的效果，这就是著名的“库里肖夫效应”。它告诉我们：单个画面经过组接以后可以产生新的含义。因此影视画面不仅是具体现实和审美的表现，它还是一种有意义的思想表达形式。需要进一步说明的是，在电影中，对于单幅画面意义的确定不仅取决于画面之间的组接关系，而且还受到观众思想上的“上下文关系”的支配，“每个人都会根据他自身的趣味、文化修养、教养、道德观、政治观和社会观，还有他的偏见和无知而对影片作出不同的反应。再说，观众也会漏掉主要的东西，而

① [法] 马赛尔·马尔丹著，何振淦译，电影语言[M]，北京：中国电影出版社，1982：6。

② [法] 马赛尔·马尔丹著，何振淦译，电影语言[M]，北京：中国电影出版社，1982：7。

把自己的注意力放在那种美而无谓的细节表现上”^①。这说明影视画面虽然具有形象上的准确性，但是在不同的观众眼里可能得出不同的解读。因此“对于一部影片来说，有多少观众，就会有多少种对于电影的解读”^②。通过以上的分析可知，影视画面是一种具有现实特征和审美感染力以及具有思想含义的视觉语言，它不仅具有现实性、艺术性和思想性，同时还具有解释上的含混性和灵活性，导演只有真正理解影视画面的意义和作用，才能在创作中更好地运用它们。

三、景别的分类与功能

景别的大小是由摄影机与拍摄主体之间的距离决定的，同时还取决于所用摄影机光学镜头的焦距。根据被拍摄对象在镜头中呈现的范围，可以把画面中对物像的取舍分为远景、全景、中景、近景和特写等不同的景别，在有些分镜头剧本中也常常会出现中近景、中全景、大远景、大特写等术语。

景别的规格应当与它所包含的具体对象和戏剧内容相适应。景别的大小对镜头的长度具有一定的影响，因为一个镜头的长度取决于景别所包含的内容和观众看清内容所需要的时间。因此，全景总比特写镜头的时间长，但是当特写镜头表达某种特殊含义时也可以延长。一般而言，景别越大或者越近，它所包含的戏剧内容或者思想意义则越多，但是其中的景物就越少。

1. 全景

在叙述中一般用以交代环境，表现场面，也可以用来表达人物的孤独、渺小、绝望等情绪，有时候也能表现抒情和赞颂等情调。

2. 中景

接近人眼的正常视觉感观，多用来叙述事件的进展。

3. 近景

用于表现物像的细节，比如人物微笑的脸部、两个人热切的拥抱、亮着灯光的窗口等，传达人物的情感和展露客观物像的细节。

4. 特写

是最具有微妙感的景别。特写镜头是电影画面中视距最近的镜头，因其取景范围小、画面内容单一，可使表现对象从周围环境中凸显出来，造成清晰的视觉形象，获得强调的效果。特写镜头能表现人物细微的情绪变化，当用特写镜头表现人物的脸部表情时，它最能够揭示人物的内心冲突。

① [法] 马赛尔·马尔丹著，何振淦译，电影语言[M]，北京：中国电影出版社，1982：8。

② [法] 马赛尔·马尔丹著，何振淦译，电影语言[M]，北京：中国电影出版社，1982：8。

远景



全景



韩国电视剧《冬季恋歌》剧照

(本书《冬季恋歌》剧照均选自 <http://bbs.womanfreed.com>)

中景



近景



韩国电视剧《冬季恋歌》剧照

特写还是一种能够展示作品心理和戏剧含义的景别。导演通常用特写镜头表现人物内心活动。当特写镜头表现物件时，它通常是代表人物的观点，是人物思想感情具体化的一种表达方式。

在实践中，真正给景别下一个确切的定义并不容易，因为在不同的环境中，同一个景别所指的具体范围可能存在差异，比如在电视节目的采访画面中，全景可能是指包含主持人和嘉宾的镜头，而在美国的西部片

特写



韩国电视剧《冬季恋歌》剧照

里,全景则可能是指牛仔骑马穿过山区大峡谷的广阔空间。

第二节 摄影构图

摄影构图是指摄影师在画面构架内把被拍摄对象和各种造型元素进行组织、提炼、加工,使其有机地结构在一起,来表达某种创作思想和形式美感的过程。构图的目的是使镜头所表现的内容获得完美的布局 and 结构形式,其首要任务是突出主体形象。

一、画面构图诸因素

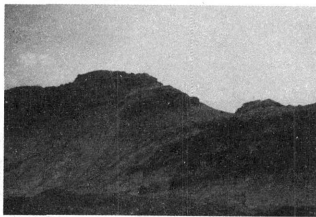
1. 线条

线条是摄影构图最基本最主要的因素,是构图的骨架,没有线条就没有构图。构图首先要考虑画面线条的安排和结构。比如被摄主体是什么样的线条?前背景又是什么样的线条?这些线条美不美?重不重?是否均衡?有无呼应?有无断裂?有无对比?等等。线条结构好了,画面构图的骨架也就搭好了。线条还有粗细、曲直、浓淡、虚实之分,构图时要善于分析和利用线条。对那些线条不明显的景物,要能够发现其中隐含的线条。比如拍一个人,我们不仅要看到他的脸型轮廓,还要注意头、身、肩、手等各部位连接起来的线条结构,合理地安排构图。在艺术家眼里,线条是有性格的,如浓线重、淡线轻;直线刚、曲线柔;粗线强、细线弱;实线静、虚线动,等等。我们在考虑构图时,要意识到各种线条将在画面中呈现出不同的“性格”。

(1) 线条的意味

画面中的线条包括常见的轮廓线、景物间的交接线、明暗分界线、物体结构纹理等一切可见的线条,也包括视觉特性所感知的相类似的景物连线、相互呼应的景物连线及视线方向等。拍摄者要善于从具体的景物中提炼出主要线条结构,把主线条与画面中,其他景物有机地联系起来,做到画面构图的主次分明、和谐完整。

自然景物的轮廓线

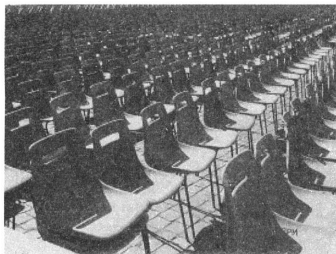


作者 2005 年摄于新疆乌尔禾风城

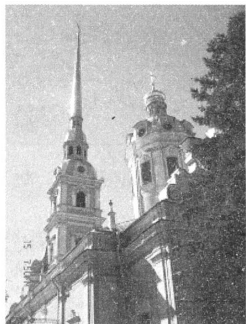
(2) 分界线

在大自然中,线条通常以物体形状之间的分界线形式出现,如地平线是天空和大地的分界线,海平面则是天空和海洋的分界线等。日常生活环境中“线”无

处不在:建筑工地的脚手架,体育馆内的观众座席,街道和田野,等等。



作者 2007 年摄于罗马梵蒂冈广场



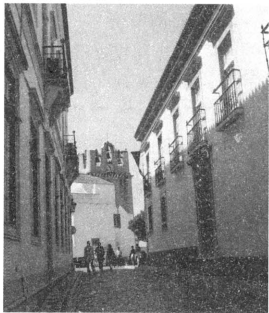
作者 2007 年摄于莫斯科

(3) 直线和曲线

线条的形式大致有直线、曲线、波状线、折线等,不同的线条会使人产生不同的联想和心理感受,比如垂直线庄严肃穆严谨;水平线稳定、安详;斜线充满力度,富有运动感;曲线流动而舒展,富有韵律;折线富有跳动感。导演可以利用这些线条的特性来表达人物的某种情感,如地平线、海平面的线条可以给人宁静、安详、平衡、开阔的感觉。



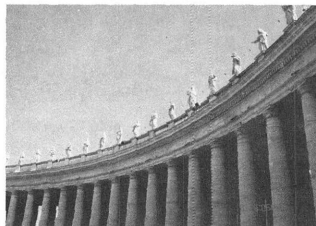
作者 2005 年摄于加拿大



作者 2007 年摄于西班牙小镇



作者 2007 年摄于葡萄牙



作者 2007 年摄于罗马

树木、脚手架、高楼的线条给人以向上、昂扬的感觉。弯曲的山间小路和河流给人以悠远缠绵的感觉。山峦的曲线和云彩的斜线最能够吸引人们的目光。

线条的排列对观众的视线产生一定的引导作用。比如通过两排建筑平行的线条，我们的视线被引向小巷的深处（如西班牙小镇）。

在自然环境中，更多线条的汇聚和交叉是隐含的，需要观者用想象加以补充。在摄影中，人们也可以利用隐含的线条突出主体。比如，在舞台上当一群人对于一个中心人物投去注意的目光，这种视线就是一种隐含的线条，它会把观众的注意力引向那个中心人物。因此当主要角色即将上场时，导演往往会安排群众演员的视线向主角上场的方向看去，这时候的上场人物是最引人注目的。

(4) 对角线

在所有的方向线中，对角线是最能推动人们视线的线条。许多景物拍摄都利用对角线构图来突出主体。比如左边两幅照片中的景物就隐含着对角线的构图。生活中也有很多类似的例子，比如高速公路、路边的树木、平原的田野等都可以利用对角线构图来把人的视线引向远方。

2. 画面的节奏

节奏是一种重复的形式，在音乐中每一个小节的重复就形成了节奏。在语言修辞中，节奏表现为短语和词的重复运用，比如排比句式就是用重复形成节奏。在视觉语言中，节奏是指线条、色块和影调的重复。比如，在影视剧中演员对着镜子的表演就产生一种构图的节奏；陷入沉思的主人公坐在体育馆一排排空旷的座椅间也可以使画面产生强烈的节奏感。

3. 光线

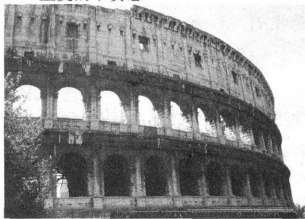
光线是构图的重要因素，它在构图中与线条、色彩和影调层次都有密切关系。例如在顺光、逆光、侧逆光等不同光线的条件下，画面构图对天空的处理也会各不相同。在逆光拍摄时，天与景物的反差太大，一般不能把天空摄入画面；而顺光和侧光时，天和景物的反差都在感光的宽容度内，就可以将天空摄入画面。另外由于光线的变化，景物的“色温”也会变化，构图也要随之改变。在

线条的节奏感



作者 2007 年摄于葡萄牙

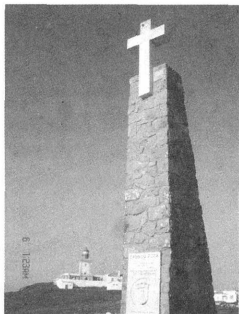
重复的节奏感



作者 2007 年摄于古罗马竞技场

同一拍摄地点面对同一景物，不同的光线还会产生不同氛围的画面。

正面光的效果



逆光的效果



作者 2007 年摄于葡萄牙西海岸

4. 色彩

色彩本身就具有强弱、轻重、冷暖、浓淡之分，因此摄影画面的色彩处理必不可少地涉及画面构图的均衡、对比和基调。色彩在摄影构图中的运用与绘画不同，绘画是人工调配色彩，而摄影的色彩则是靠大自然的赋予。摄影者要学会观察研究大自然的色彩变化。大自然的色彩四季不同、早晚各异。色彩中还有色温的变化，一年四季色温不同，早晚之间色温也有差异；色彩中还有色调的差别，比如红、黄色就属于暖色调，绿、紫蓝色就属于冷色调；色彩还有性格的不同，比如红色代表热烈，黄色代表庄重，蓝色代表安静，绿色代表生机，黑色代表沉

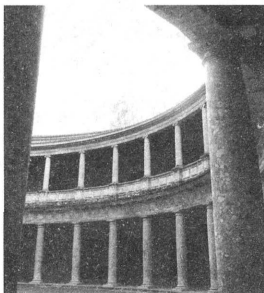
默,灰色代表和谐,等等。色彩的变化直接影响到构图的变化,只有掌握了色彩变化的规律才能够运用色彩为构图服务。

5. 层次

层次指的是一幅画面上由各种色彩放在一起所形成的明暗对比,比如黑白照片上有许多深浅不同的黑白层次,它们组成软硬不同的影调来表现不同的景物。黑白照片往往是通过黑白之间的级差比例来组成图像的。黑白层次之间的级差,称为黑白阶调。通过人眼的感光,可以看到黑白阶调由深到浅的三百多级阶差,而最好的黑白胶卷的分辨率只能表现 128 级阶调,所以我们如果能够在底片上表现出 21 级阶调,就可以得到一张黑白层次很丰富的影像了。

层次多少,可以造成影调的软硬之别,每一阶调之间间距越大,层次越少,影调就越硬。影调的软硬选择,取决于拍摄对象和主题的要求,比如拍摄层峦叠嶂,层次越丰富越好,宜采用软调摄影;拍摄池塘新荷,则应采用高调拍摄更有意味;拍摄少女和儿童一般也用软调,层次越丰富越好;但是拍摄特殊人物,比如个性鲜明的领袖或者形象很“酷”的明星,则可以用高调、低调甚至剪影来拍摄。

阶梯较少的层次感



作者 2007 年摄于西班牙古镇

阶梯较多的层次感



作者 2007 年摄于葡萄牙西海岸

6. 虚实

由于摄影机镜头有不同的景深范围,所以虚实在构图中运用得很多。采用虚实对比衬托的方法,可以突出主体,渲染画面气氛,增强纵深感。虚的方法也多种多样,可以全虚,也可以稍虚;从画面的主景、后景、前景的角度考虑,还可以前虚或者后虚。正因为如此,虚实在构图中是极富表现力的手法之一。

前实后虚以强化动感



作者 2005 年摄于加拿大“聆听中国”音乐会

主实次虚以突出主体

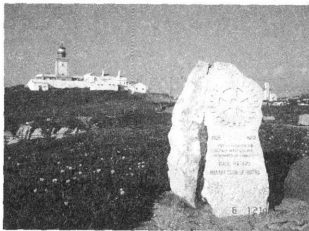


湖北电视台王晓明摄影作品

7. 对比

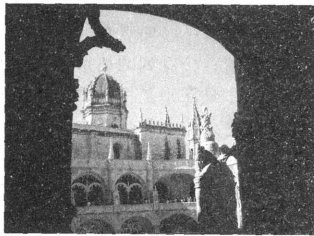
远近、大小、高低，在构图中都是对比的手法。在这些方法中，远近的对比是关键。从透视现象看，景物外观给人的印象是远小近大、远低近高、远窄近宽，远虚近实。在摄影构图中，处理好以上这些对比关系是十分重要的。

远近的对比效果



作者 2007 年摄于葡萄牙西海岸

明暗的对比效果



作者 2007 年摄于葡萄牙

以上所谈的构图诸因素在构图中既有独立性，又彼此联系、相互影响，因此，摄影构图既有基本的规律可循，又是一个充满自由的创作空间。好的构图是根据实际需要不拘一格地对各种因素的灵活运用，最终是要有利于表现主题，使画面形成协调完美的整体。

二、画面的拍摄

1. 主体和陪体

主体是影视画面中的主要对象，也是画面构图的重点。它可以是一个对象，

也可以是一组对象；可以是人也可以是物；可以是主要角色也可以是配角。在影视剧中，画面的主体是根据剧情内容的要求来安排的。摄影师在构图中要利用一切手段来突出主体，使其始终是观众注意的焦点。

突出主体是通过光影布置、色彩配置、焦点虚实以及动静对比等方法来实现的。在影视画面中，一个镜头可以表现一个主体，也可以随着场面调度和镜头的运动以及焦点的变化等手法，使画面中的主体不断地发生变化。

陪体是指与拍摄主体有密切关系的对象，是画面中起着陪衬主体作用的风景区或人物。陪体也是画面的重要组成部分，它具有突出主体、说明主体、帮助主体展示情节的作用，陪体在画面中还可以起到均衡构图、美化画面和渲染气氛的作用。在影视剧中，许多画面都包含着人与人、人与景之间主体和陪体的关系，这种主体和陪体的关系可以随时发生变化。总之，影视摄影从来离不开主次之分，因此摄影师把握好主体和陪体的关系，对于渲染气氛、营造意境和画面的合理布局是必不可少的。

2. 景深和环境

景深 处在不同距离上的被拍摄对象在底片上所能获得的清晰影像的空间范围，叫做景深。在景深范围内的景物影像清晰，超出景深范围之外的景物影像就模糊不清。导演可以通过对景深的控制，更好地调整观众的视点。景深有大小之分，大景深可以使观众的眼睛漫游在表演区域中的每一个平面，所摄的物像接近我们眼睛直接看到的情形，它也允许观众在多个层次的构图中找到自己感兴趣的区域。小景深则是把被摄主体限制在一定范围的平面里，把其他平面都排除在景深范围之外。小景深常用于把主角与前景或背景中的其他可见的景物分开。

利用小景深可以变换拍摄中的焦点，形成漂移对焦。漂移对焦就是在一个镜头的拍摄中，开始时将焦点对准前面的物体，随着焦面的移动，逐渐使后面的物体清晰起来。导演通常用这种方法强调画面中的某一个主体，以引起观众的格外注意。

环境 是指一个画面中景深范围内的景物，即画面主体周围的人物、景物和空间，环境包括前景、后景和背景。

前景 是指在主体前面或靠近镜头位置的人物或景物。前景可以是主体，也可以是陪体。前景在多数情况下也是环境的组成部分。前景在画面中的位置可以根据画面内容和结构的需要，安置在画面的上下边缘或者左右边缘，甚至可以布满画面。

后景 是指与前景相对应的靠近主体后面的人物或景物。在有前景的条件下，后景有时候可以是主体，也可以是陪体，但多数情况下也还是环境的组成部分。后景常常是构成生活氛围的主要成分，它可以丰富画面形象，揭示内容，造

成多层景物的造型效果，增强空间的深度感。画面中的后景，以俯角度拍摄的效果最为明显。后景在一定的条件下也称背景，在场面调度和摄影机的调度中，后景和前景也会发生转换。

背景 是指画面中主体背后的景物。背景包括后景、远景中的人物、建筑、天空、大地、山峦，也可以仅仅是人物、静物的衬底：如一面墙、一个台面或者一块布幔。在生活场景中背景可以表现人物和事件所处的时空环境，形成画面的气氛和情调，有助于帮助观众理解主题内容。背景和主体是画面中的图和底的关系，可以衬托出主体和表现空间深度。影视画面的背景还有动态背景和静态背景两种，为了突出主体，拍摄时必须注意主体与背景的明暗、色彩、动静和虚实关系。一般而言，背景都要简洁，以便起到衬托主体的作用。

三、构图的美感

1. 对称和均衡

所谓构图，通常是指在一幅画面中对两个或两个以上被摄对象的平面结构处理，如果只有一个物体放在画面当中，并不能充分地说明构图的意义。

但是在影视拍摄中，也经常会出现在一个画面里只有单个主体的构图，比如演员的脸部、眼睛特写，等等，所以我们要结合影视剧拍摄的实际讨论构图。对称是画面构图的一种表现形式，它是指被摄对象在画面中，围绕着水平轴和垂直轴应该表现为上下或左右相对称的结构形式，这种构图使整个画面显得工整、稳定，有庄重、肃穆的感觉，并具有一定的装饰美感。但是如果这种构图运用不当，也很容易使人感到单调、呆板和不活跃。

均衡是构图的一般规则，指的是在结构画面时，以画面的中心为支点，使画面的左右、上下诸结构因素在视觉重量上呈现出均势，起到平衡的作用。均衡使画面产生稳定感，均衡的拍摄是在画面中建立某种秩序的一种方法。

居中放置主体的构图，给人一种稳定均衡的印象。比如在“构图示例1”中，在人脸部的周围，似乎有一种均衡的拉力在拉扯着它，由于力量的均衡，因此它始终处于静止和一种完美均衡的状态。

居中虽然是一种典型的均衡构图方式，但是许多艺术家经常故意打破这种均衡，他们认为这种构图是没有生气的，因此，他们总是通过调整主体的位置来获得均衡中的生动感，比如“构图示例2”。在大多数人物的脸部特写中，人像的头部由双肩支撑着，显示出一个稳定的三角形构图。

当拍摄演员面对摄像机说话的时候，摄影机可以将演员脸部的特写，安排在中部偏下一点的位置，如“构图示例1”。这种安排在商业广告、教育节目、电视新闻等节目中是一种常用的方法。

构图示例1



构图示例2



韩国影视明星崔智友(图片选自 <http://bbs.womanfriedod.com>)

同样的一个三角形构图,“构图示例2”要比“构图示例1”显得更为生动有趣。这是因为在影视剧的拍摄中,演员的眼睛一般不会直接对着镜头讲话,因为这样会破坏“第四堵墙”给观众造成的幻象。所以摄影师在拍摄单个演员的近景或者特写的时候,通常给演员的视线前面留出相对多一点的空间,将四平八稳的均衡感进行了适当的调整,因为演员的视线会在画面中形成一种额外的重量,只有在人物的视线前面多留出一点空间,才能够保证画面构图的均衡感,如“构图示例2”。

当两个被摄主体处于同一幅画面,它们与中心的距离相等和空间比重相当时,我们并不能获得一个真正意义上的平衡构图,因为每一幅画面中必须有一个元素占主导地位,而另一个元素处于稍次要的地位,才能获得突出主体的均衡构图。

“构图示例3”提供了一幅两个人的图像,其中男主角的正面被展示得稍多一些,因此在两个人的平衡构图中,实际上也有主次之分。在“构图示例4”中,右边女主角的图像占主导地位,但兴趣的焦点集中在女配角手指的方向,这是从有一定长度的活动画面中截取的瞬间,镜头中的两个女演员所占的空间重量并不均衡,但是女配角的手势帮助画面实现了平衡。

当摄影机在拍摄几个人面对面的画面时,如果每个人都平均地占有画面,构图就会缺乏深度和动感,人们关注的兴趣点也会被分散。只有当几个头像互相接近,取景框缩小的时候,随着画面中的空间距离的逐渐缩小,画面才会渐渐变得生动起来,才能更有冲击力。

在运动的摄影过程中,导演总是希望画面中的人物距离处于最佳的平衡位

构图示例3

两人的视线交汇形成构图中心



构图示例4

人物的动作形成构图中心



韩国电视剧《冬季恋歌》剧照(照片选自 <http://bbs.womanfried.com>)

置,这就要让运动中的人物之间始终处于均衡的距离。

导演们为了让观众对画面中的主要人物更加关注,常常并不满足画面构图的简单均衡,相反有时候故意制造某种不平衡来突出主要人物,比如用光亮、用环境质感的差别等方法,以造成人为的强调效果。比如“构图示例5”和“构图示例6”。

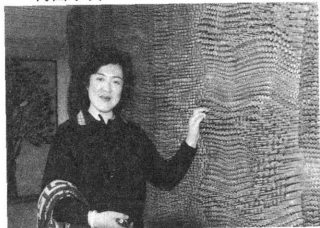
构图示例5



众人的视线集中于一处

作者 2005 年摄于加拿大“聆听中国”音乐会

构图示例6



用质感差别来突出人物

作者 2005 年摄于加拿大多伦多市政厅

如果次要的内容分散了关注的焦点,构图会显得杂乱无章,导演必须决定哪是重点,并善于利用一些自然的因素来突出重点。比如在“构图示例7”中,画面通过净化的天空背景来映衬人群。利用对比、布局、线条等元素也可以帮助摄影师形成画面中的优势。

构图示例7



净化背景以突出人物

作者 2005 年摄于加拿大“聆听中国”音乐会

2. 对比和呼应

对比是把两种以上不同的事物放在同一画面内进行比较，画面中的比较是通过两者的差异来实现的，其目的是要突出主要对象，或者在对比中突出各自的特征。我们可以通过画面中所表现物像的大小、色彩、色调、质地或者物理属性的对比来突出拍摄主体。例如，在下图中的人物显得十分突出，因为她在明亮的天空映衬下，背景干净，对比鲜明。我们在周围较暗的环境中，很快就会注意到最亮的一点，通过明暗对比可以突出主体。

构图示例8



用天空明朗的色调衬托主体

作者 2005 年摄于新疆乌尔禾

构图示例9



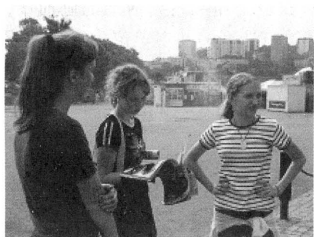
用建筑的直线条衬托人物的轮廓曲线

作者 2007 年摄于突尼斯

呼应也是构图的表现方法之一，是指画面内部各组成部分的相互联系，通过调动光、影、色、虚、实等造型因素，进行合理布局，使画面整体达到均衡、统一和对应的效果。

3. 强调与和谐

强调是指当画面中有多个对象同时出现时,采取强调其中一个主要对象的办法使其更为鲜明突出,和谐则是指的多样统一的原则。凡是多样就必然存在差异,有差异而无统一,就会显得凌乱。反之,如果有统一而无差异则会流于单调。因此在多种元素同时出现在一幅画面里时,就要把无序、纷繁的拍摄对象组合成一个主次分明、和谐统一的完美整体。比如,在其他条件相等的情况下,位居中间的人物最容易引起注意。



作者 2004 年摄于俄罗斯



作者 2005 年摄于加拿大“聆听中国”音乐会

4. 黄金分割率

黄金分割率是几何学的术语,其定义是指当一条线被分割,如果整条线与较长线段之比等于较长线段与较短线段之比时,这种比例被称为“黄金分割率”。

构图示例10



运动主体处于黄金分割点
作者 2007 年摄于葡萄牙西海岸

构图示例11



人像处于黄金分割点
作者 2006 年摄于新疆乌尔禾

拥护黄金分割率说法的人认为,按照黄

金分割比例来拍摄画面时,在线条交叉的任何一点上,都可以为画面中的人物或者景物的拍摄提供理想的构图。比如将一幅画面分为九等份,其水平和垂直线的交叉点正好成为黄金分割点。

黄金分割点不仅表示它是画面中的完美区域和线条的理想比例,而且假如把黄金分割点与线条交叉点结合起来利用的话,可以形成更为完美的构图。

第三节 影视拍摄

将被拍摄对象,按照时间顺序和空间位置组织纪录在一系列活动的画面中,这就是影视画面的创作过程。影视画面是摄影师进行造型的基本单位,也是导演叙述故事的基本元素。因此拍摄画面应该根据导演的总体构思来进行。

一、影视拍摄的特殊性

1. 运动性

运动性指影视画面是在被摄对象和摄影机的相互运动中完成的,运动过程会不断地改变画面构图结构和画面中情节的重点,改变被摄对象在画面中的位置及透视关系,因而具有不同于照相和绘画的拍摄特性。

2. 延续性

延续性是指由两个以上的连续画面组成的内容完整的运动镜头,在拍摄中要求构图要形成一个整体。一个画面中所包含的内容往往是从上一个画面延续而来,或向下一个画面发展而去,因此,虽然不能要求每一个瞬间的画面都保持构图完整,但是在一系列画面组接之后,应该形成一个完整的段落。

3. 时限性

影视画面中被摄对象所负载的信息多寡不同,所占有的时间长度也不一样。画面表现的时间长度对观众的观赏具有时限性,也就是说观众只能在特定的时限内看完画面所表现的内容。因此,影视摄影要求画面构图做到主题突出、简洁明确,同时还要求摄影师对画面的设计和处理必须在拍摄过程中完成,不能留待事后再进行修改和调整。

4. 变化性

影视画面构图与绘画不同,绘画是以一个视点完成整幅创作,而在影视画面中,由于镜头的运动,拍摄过程中的构图具有多个视点和不同的角度,因此形成了取景和构图的不断变化,这对摄影师实现完美构图提出了更高的技术要求。

二、人物拍摄

1. 单个人物拍摄

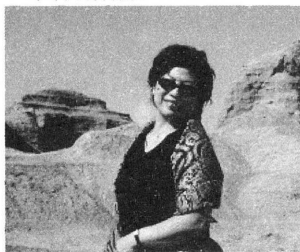
人物拍摄一般分为单个人物拍摄和多个人物拍摄两类情形。

单个人物拍摄着重表现人物的面部表情和内心情绪，主要是由近景和特写构成。为了表现人物的不同情绪和性格，摄影师可以采取正面、侧面、仰拍、俯拍等不同的拍摄角度，并配置适当的光影效果，使人物形象产生不同的风格和色调。在单个人物的拍摄中要特别注意抓住人物瞬间变化的神态和表情，善于抓住演员的面部轮廓特征。为了便于镜头之间的上下衔接，单个人物摄影还要注意人物的视线和动作的趋势。

单个人物构图1



单个人物构图2



作者 2006 年摄于新疆乌尔禾风城

2. 多个人物拍摄

多个人物拍摄指的是对具有两个以上人物和场面的拍摄，这种拍摄多采用全景或中景，是传达生活气息、表现环境氛围、突出主要人物的重要手段。在多个人的构图中，要注意主要人物和次要人物的比例关系，这种关系常常随着剧情发展而变化。摄影师要注意选择适当的场面调度和光影造型来加以表现，始终把主要人物作为构图的中心，而对其他人物则要注意方向和位置的变化，在构图比例上也要处理好与主、次人物之间的分配关系。在拍摄没有主要人物的场面时，也要注意组织视觉重点，不能平均分布。对多个人的拍摄要做到生动自然，传达出真实的生活气息和特殊的环境氛围。

3. 运动拍摄

对于摄影师来讲，无论是进行静止画面还是运动画面的拍摄，都要做到“平、准、稳、匀”，每一个镜头都要保证具有稳定的起幅和落幅，做到拍摄的有效和完美。

所谓“平、准、稳、匀”，是指摄影师操纵摄影机在镜头拍摄过程中的操作要领。“平”是指所摄画面的地平线要保持水平，不能产生倾斜。“准”是指摄影机所摄的画面构图以及运动时的起幅、落幅，要符合创作设想和表现内容的要

多个人物构图



作者 2005 年摄于加拿大“聆听中国”音乐会

求，做到准确无误。“稳”是要求摄影机操作过程中要排除不必要的晃动和抖动，保证画面质量稳定。“匀”是要求摄影师进行运动拍摄时，速度要均匀，节奏要统一，不能忽快忽慢，保证运动的均衡和协调。

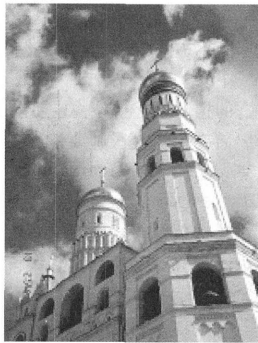
三、景物拍摄

影视剧中的景物拍摄也称为空镜头拍摄，分为静态和动态两种拍摄方式。

在处理静态画面时，摄影机和被摄对象都处于静止状态，画面稳定，但是即使是拍摄静态画面，也要注意表现出时间的流逝感，比如表现一个安静的月夜，要注意找到树影、山峦或者云彩流动的细微变化，以表明这是具有时间动态的现实环境。

景物拍摄主要承担着展示环境、表现时间和季节变化以及抒发人物情感等功能，这类镜头在特定的蒙太奇结构中，也可以赋予某些象征、暗示和隐喻的含义，对推进剧情发展起到画龙点睛的作用。

景物拍摄2



作者 2004 年摄于克里姆宁宫

景物拍摄1



作者 2004 年摄于莫斯科红场

空镜头也是构成剧情节奏的重要元素，有时候空镜头可以形成一个段落中的间歇，使紧张的节奏得到松弛。空镜头的画面应该和剧情发展有内在的联系，

可以放在场景和段落之间起到承上启下的衔接作用。

第四节 拍摄与剪辑

摄像是剪辑的基础,摄像的方式和质量直接影响到剪辑的质量,因此摄像师必须熟悉画面剪辑的语言逻辑,懂得影视语言的语法规则,同时还要掌握拍摄技巧,以保证画面的拍摄质量,这样才能为后期剪辑提供合格的画面素材。

所谓“起幅”,是指一个镜头开始时的画面,它要求有构图中心,讲究画面布局,要有适当稳定的长度。在有演员表演的情况下,摄影师应该能够让观众看清演员的动作;如果拍摄没有演员表演的场面,摄影师则应该让观众看清环境景物。特定的镜头长度是由剧情和导演的分镜头设计来确定的,摄影师在拍摄运动画面时,对镜头的处理还应该找到合适的动作契机,比如当演员抬头向远处张望时,镜头随着演员抬头的动作拉开,使景别发生改变,这样才能够使摄影机的运动显得自然流畅。

所谓“落幅”,则是运动镜头终结时的画面,它要求构图完整、画面稳定。镜头由移动转为固定画面时,做到过渡平稳自然而且保持构图的规整,能够恰到好处地到达事先设计好的景物范围。在拍摄有演员表演的场面时,要按照戏剧动作和一定的节奏停稳画面,既不能过早也不能过晚;如果是拍摄音乐作品,则落幅画面也要符合音乐的节拍,当画面停稳之后要有适当的长度使表演告一段落,落幅画面一般至少要留出3秒以上的稳定画面,以利于剪辑师进行后期剪辑。

第五节 视觉意识

视觉的概念是随着人类感觉系统的进化而逐渐形成的,原始人狩猎时通过相互叫喊来传递信息,这种叫喊对其生存有重要意义,但是声音的传递很快会随着时间的流逝而消逝,于是人类发明了用视觉形象来传递信息的方法,从而开始了视觉文化的历史。人类视觉本身就是一个进化的历史,人类最早的视觉文化符号应该是那些表达巫术含义的动物岩画,“岩画一经画成,它就是一种突出在自然壁上的醒目的虚构的世界,它不断地对它的创造者也对它的观众施加影响,甚至各时代的人们都可以对它进行不同的解释,从而就构成了一个画面多种意义的解释学上的事实”^①。这就是说,视觉文化本身就是人类对自然对象抽象化的产物,它已经包含了人对众多个体形象的提炼和概括。

^① 朱狄著. 原始文化研究 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1988: 408.

一、读图习惯

“任何简单的视觉符号都是经过人的思想压缩过的表现，它之所以能被认知，就需要一种共同的文化积累。”^①也就是说，既然视觉文化是建立在人类对事物的共同认知的基础上的，那么，人类读解视觉文化的经验也会由共同认知出发，犹如人们从最早的象形文字中能够找回与之相符的具体形象一样，这就是以视觉文化为基础的影视艺术天生就具备了为人类共同认知的特性的原因。

对于同样一幅画面，不同民族的审美习惯和文化背景会产生不同的读解结果，因为人们的读图习惯是受到文化传统、日常经验和阅读习惯影响的。在西方文化中，面对一幅画面，人们的目光一般从画面的左边进入，然后向右向下移动，这是由西方人从左到右阅读书籍的习惯决定的。而在中国，人们对画面的阅读习惯于从右边进入，然后向左向下移动，这是因为古代中国的书籍是竖排，读书是从右到左的习惯。但是今天的中国观众则与西方人的读图习惯并无二致，这也是因为今天中文书籍的排版方式与西方是一致的缘故。

图 A-1

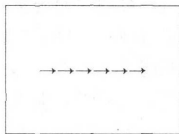
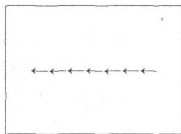


图 A-2



如果按照从左到右的读解方法，画面右边的主体部分就会显得比左边重，也有的导演认为目光的起始处比落幅要重；还有人认为，画面的上半部分比下半部分重一些。当一个画面被一条水平线平时，天空覆盖着大地，并支配着下半部分的景物，因此当拍摄画面赋予天空为主要位置时，天空对于下面的人物会产生强烈的压迫感。

二、视觉思维的形成

我们常说影视导演视觉思维的形成是职业的特性决定的，这说明视觉思维的习惯也是可以培养的。如果说我们用语言方式思维，是长期的文字时代养成的一种习惯的话，那么今天我们所处的读图时代，已经在实践中积累了太多的视觉经

^① 朱狄著，原始文化研究 [M]，北京：生活·读书·新知三联书店，1988：409.

验,因而形成视觉思维的习惯相对前人更为容易。视觉文化是一种以具体形象为叙述语言的直观文化,我们可以通过观察、学习和游戏等多种办法来提高自己的视觉语言叙述能力。

1. 阅读优秀典籍,了解平面造型的规律

大量阅读绘画艺术大师们的经典作品,了解他们如何利用线条、色彩、光影的造型语言进行创作。

2. 观察不同人群的行为习惯

很多导演在职业生涯中养成了观察生活的习惯。他们善于总结不同人群的行为习惯,比如其中有人就发现聋哑人听声音时,会专注于讲话人的口型;小偷行窃前会左顾右盼和焦虑不安;盲人听到声音时会不由自主地辨别方向;等等。我们不妨学习这些方法,总结提炼出更多人群的行为特征。

3. 游戏

实践证明,游戏可以帮助形成视觉思维的习惯。这方面有很多具体方法,比如观察服饰的设计、图案、样式、色彩搭配;观看一些短片找出其中某些特定的图形、色彩以及人物动作等。

4. 视觉思维练习

用视觉语言叙述故事也是培养视觉思维习惯的有效方法,我们选择日本作家新藤兼人的电影剧本《裸岛》作为我们学习视觉语言叙述故事的参考。该剧讲述的是在远离大陆的日本海岛上的千太和阿丰一家与恶劣的自然环境搏斗并艰苦生存的故事。在这部作品中,人和自然环境的冲突构成了整个情节。这是剧作者新藤兼人为探索视觉电影而写的实验剧本,剧中没有台词,全部情节用画面表现。这个剧本可以帮助我们理解怎样用视觉语言叙述故事。

附录:电影剧本《裸岛》(节选)

作者:新藤兼人(日)

……

(2) 黎明

海还在沉睡,

人也在沉睡。

晨雾中传来橹声。

一只小舢板靠近岸边。

船上有一对贫苦的农民夫妇,那是千太和阿丰。

千太是个三十五六岁动作笨拙的矮胖汉子。

阿丰是个二十六七岁脸色微黑、肩膀很窄的妇人。

船上放着四只木桶。两人各自用扁担挑起木桶走上岸边。

(3) 大岛上的小河

晨雾中传来潺潺的流水声。

两人加快步子走近河边，开始往木桶里打水。

在默默打水的两个人的头上，冰山一般陡峭的梯田的山，仿佛要刺透黎明的天空一样，高耸入云。

村里已经有人起来干活了。

打水的夫妇，朝着走在田间小道的人，恭敬地行个礼，又继续打水。打满了水，两人担着压弯了的扁担，又急忙顺着来的路往回走。

(4) 岸边

两人气喘吁吁地走来，把装满了水的木桶挑到船上。

他们小心谨慎地搬运木桶，那水好像宝贝一样贵重。

千太把住橹，阿丰解开系在岸边的绳子，伸手推岸边的岩石。

缓缓漾开的涟漪。鱼从仍然沉睡的海里，阵阵跃出水面。

(5) 大海

蔚蓝的大海，轻波缓浪。

岛屿还在晨雾之中，但东方已经亮了。

缓慢而单调的摇着橹的千太粗壮的手臂。

阿丰解下掖在腰上的手巾擦汗。

小舢板的前方，有个手掌大的小岛，隐隐约约显现在眼前。

小舢板朝那小岛摇去。

晨风飒飒吹着小船和这对贫苦农民夫妇。

忽然光芒四射。

这时太阳刚刚从地平线升起。

大自然转瞬之间复活了。

金光灿烂的海。

波浪起伏。清晰地浮现出岛影。

阿丰替换千太继续摇橹。

她上身穿一件满是补丁的贴身衬衫。

下身穿一条短而紧的内裤。

肩膀很窄的这位妇女，很难想象她哪来的这么大的力气，她毫不费力地摇着橹破浪前进。

千太近似半裸的样子，短脖子，宽大的肩膀，像淋过雨似的汗流浃背。

前面的岛逐渐大起来，也渐渐靠近来。

思 考 题

- 一、什么叫镜头？镜头和画面是一回事吗？
- 二、什么叫画面构图？构图有什么基本原理？
- 三、影视画面构图有什么特点？
- 四、怎样获得视觉感？用视觉语言描述一个场景。

第四章 导演与娱乐传播

娱乐是人类生存和发展不可或缺的一种文化活动,历史上由于地理位置和文化传统的差异,不同的地域和民族有着不同的娱乐形式。今天在国际化的文化交流和信息传播的环境中,人类的娱乐方式相互借鉴融合,其差异性越来越多地被相似性所替代。

20世纪90年代以后,中国国内的许多电视机构引进了大批海外娱乐节目,并从中体会到娱乐节目在大众传播中的巨大影响,一时间兴起了“模仿”和“克隆”海外娱乐节目的风潮。但是,其中的很多模仿者并没有真正理解“娱乐”的内涵,致使许多以“克隆”为特征的电视娱乐节目很快就陷入了陈陈相因、千人一面的窘境。实践证明,如果不能正确地理解娱乐特性,掌握娱乐要素,就不可能正确地把握好娱乐和传播的关系,处理好艺术创作和大众传播的关系。

第一节 娱乐特性

一、审美性

在艺术活动中,娱乐是指人们在欣赏和参与过程中所获得的欢愉和快乐的感受,它源于文艺作品的“认识”、“审美”、“教育”等多种功能的总和,是艺术作品的“娱乐性”所产生的特定效应。“娱乐性”具有广义和狭义之分。广义的娱乐性是指人们愉快地接受艺术品的心理期待和满足。传播学者史蒂奇·麦尔尼克认为娱乐是“以一种能令接受者在理智和感情上获得满足的方式传达给受众信息的过程”^①;狭义的娱乐性则是专指那些赏心悦目、轻松愉快和幽默机智的艺术处理。

从古代人们观看宗教歌舞、角斗士搏斗和皮影戏等娱乐方式,到今天人们观

^① [美]阿伦·A.阿莫尔著,石川、李涛译,陈犀禾审校.影视导演[M].上海:复旦大学出版社,1998:25.

赏电影电视、舞台表演、音乐会、体育竞技等节目，观众都是期待看到比日常生活中更具有审美价值的作品，因为只有艺术作品才能表现人类情感的本质，是人类审美理想的物化和对象化。艺术作品经过艺术家的提炼和概括，比现实生活更集中、更典型、更强烈，因此能够给人以认识上的启迪、心灵上的净化、情感上的宣泄和精神上的愉悦。“艺术一方面是满足人类生理需要的一种情感经验，另一方面，艺术本身有一种要求完美化的功能，推动着人们去成全它的至善至美。”^①正是因为娱乐性离不开艺术活动，所以娱乐的本质还是一种艺术审美活动。人们在娱乐活动中获得满足的过程，也是从艺术的审美中获得启迪和愉悦的过程，所以娱乐不能脱离艺术审美活动。任何不具备审美价值的所谓“娱乐性”其实是不存在的，而今天有些娱乐节目常常以“审丑”为噱头和卖点，这更是背离了娱乐的本质。

二、群体性

娱乐起源于人类群居的生存方式，群体性的活动是人类某种自然的本能。古代人们聚集在一起听神话故事、看巫师表演等简单的娱乐方式都具有某种群体性的特征，这些特性至今仍留存在许多娱乐形态当中。

观察今天的娱乐形态，我们会发现一些印证娱乐的群体性的例子，比如相声和喜剧小品对群体的演出效果总是比对个人的演出效果好得多；到比赛现场去观看世界杯总是比在家里看电视更具有诱惑；在剧场里欣赏歌剧比独自欣赏光碟更赏心悦目。这些情形都证明：尽管现代生活方式发生了巨大的变化，但是群体性的聚集活动仍是重要的娱乐方式之一，它不仅是原始人类的本能，也是满足现代受众的一种需要。

三、游戏性

人们参与游戏娱乐活动不仅是为了审美，还为了获得精神上的放松，使工作和生活中的压力得到缓解，因此，今天很多的娱乐活动是通过游戏的形式进行的。在游戏中，各种规则的制定既是对参与者的约束，也是使参与者萌发“神圣感”的一种必要形式。原始的“神圣感”产生于宗教仪式，“所有的巫术、图腾、萨满等宗教活动都要通过一定的仪式才能发挥作用，因此仪式对原始部落来说是一种把部族成员集结起来集体行动和社交活动的一种重要方式”^②。今天的很多歌舞表演和娱乐节目，也借用了原始“仪式”的方式来集结参与者和观赏

① 朱狄著，原始文化研究[M]，北京：生活·读书·新知三联书店，1988：147。

② 朱狄著，原始文化研究[M]，北京：生活·读书·新知三联书店，1988：497。

者。因为只有在特定的“仪式”(规则)中,一种由韵律和节奏造成的“幻境”具有类似催眠的效果,才能够使参与者产生与现实分离的幻觉,而“正是在这个幻想的内心里,他们恢复了去进行新的活动的能力”^①。这也是当今世界电视游戏节目久盛不衰的一个重要原因,人们企图通过参与和观看游戏节目,暂时逃避现实的压力和调整心态,使身心得到休息。

四、移情性

娱乐还是一种情感活动,人们通过参与娱乐活动投入自己的情感,又释放出自己的情感,这种移情的过程使参与者获得了精神上的放松,娱乐的奇妙作用正在于此。在六千年前的古希腊酒神崇拜活动中,参加酒神崇拜行列的妇女们戴上面具,尽情狂欢,“而把她们从人的世界输送到神的世界中去的不仅是酒所产生的那种神圣的迷狂状态,其中面具无疑也起到了巨大作用,戴上面具参加狂欢的少妇和少女不会为自己的放荡行为感到羞耻,因为在面具保护下的她们不再是她们自己,而是面具所代表的那个角色”^②。这种情形同现在人们参与娱乐活动的情形何其相似,很多平日里拘谨羞涩的人,在参与游戏娱乐时却表现出另一种性格。正是娱乐的移情作用,使人们压抑的情绪得以释放,从而获得重新面对生活的勇气。

影视剧导演处于现代传播过程的中心环节,他必须将信息以一种能让接受者在理智和感情上获得满足的方式传达给受众,因此作为导演了解以上娱乐特性不仅是必需的,而且是有益的。

第二节 娱乐要素

传播学者认为应该从观众的需求来分析和理解娱乐要素,有关专家把观众对娱乐的需求分为以下四种情形:

审美的愉悦和情感的体验;

获得信息、知识和思维能力;

减轻由个人、职业或社会问题带来的压力;

密切与家人和亲朋故旧的联系。

根据受众以上的四种需求,影视导演都可以从下列活动中发现娱乐要素:情节剧、音乐节目、奇异景观、生存历险游戏、体育竞技、新闻节目和商业广告,

① 朱狄著·原始文化研究[M]·北京:生活·读书·新知三联书店,1988:497.

② 朱狄著·原始文化研究[M]·北京:生活·读书·新知三联书店,1988:516.

等等。这些活动提供了所有能够满足人们对于审美、获取信息、减轻压力和寻求伙伴等精神愉悦的需求元素。根据这一思路，我们可以对当代娱乐要素进行简单的梳理。

一、游戏——历险生存

我们经常会在梦中经历险情，或者被追击，或者从高处坠落，或者到了一个奇怪和神秘的陌生地而找不到返回的道路……依照弗洛伊德的理论，这是我们潜意识中对于某种压抑的反抗，是一种求生的本能在与环境中的压力搏斗。简单地说，人类的发展历史就是对抗和求生的历史。在人的潜意识中经过对抗获得幸存是令人愉快的经历，这就是那些对抗性的游戏成为一种娱乐工具的道理。在游戏中历险就像做梦一样，在梦中感觉到非常恐惧地被追杀、被恫吓等情景，一旦梦醒就有如释重负的轻松感。游戏把梦境中的搏杀和恐惧变成了现实中的“亲历”。这种体验有点像看恐怖片，当你被恐惧压迫得喘不过气来的时候，你会提醒自己这是电影，这只是一次观赏，于是恐惧变成了加倍的愉悦。^①

实践证明，在对抗中求生存的游戏总是最富有吸引力的，因为人们的生活也充满了竞争和求生的体验，对抗的感受深入到了人们的潜意识当中。竞争和对抗容易激发人的斗志，使人情绪亢奋，甚至成为一种精神寄托。我们发现，常常是那些充分体现对抗精神的娱乐项目受到欢迎，比如足球和各种体育比赛都能充分展示出对抗的魅力。正因为如此，我们的电视台也常常在非对抗性的节目中引入对抗的因素，以提高节目的收视率。电视导演们为了使某个作品更引人注目，常常采取举办比赛的形式来进行炒作。比如2006年，北京电视台举办了《红楼梦》演员选秀活动，使一个剧组挑选演员的日常工作，变成了一场声势浩大的对抗比赛，大大激发了受众的观赏兴趣。

再如，有些学生对课堂学习感到厌倦，可是对电视台举办的《开心辞典》、《幸运智多星》、《超级金头脑》等知识竞赛节目却大有兴趣，这也是对抗的游戏因素所起的作用。有对抗就有冲突，有冲突就有悬念，有悬念就有助于抓住观众，增强节目的吸引力。

二、两性关系

有人说，爱情是文艺创作永恒的主题。影视剧创作也不例外，男女之间的爱情故事不仅是言情片的表现对象，而且是许多重大题材中不可缺少的情节元素。

^① 参见[美]阿伦·A.阿莫尔著，石川、李涛译，陈犀禾审校：《影视导演[M]》。上海：复旦大学出版社，1998：25。

对两性关系的描写可以涉及各种人群和各个生活层面，也是使人物显得更加真实、生动、鲜明、感人的重要手段。有了两性关系的描写，文艺作品塑造的人物形象才能更富有人情味，才能更好地展示出人性的丰富性和深刻性。20世纪六七十年代，中国的文艺创作曾经受到“极左”思潮的影响，不能在文艺作品中描写两性关系，因此，很多文艺作品无法反映真实的人情人性，大大地削弱了文艺作品的艺术感染力。比如，谢晋导演拍摄电影《红色娘子军》时，最早的文学剧本曾经设计了党代表洪常青与女战士琼花之间的爱情戏，后来，导演怕扣上“小资产阶级情调”的帽子，把这段爱情描写改成了革命战友之情。“文革”期间，规定在戏里不能表现两性关系，所以，样板戏中的男女主角或者没有丈夫，或者没有妻子，所有的人物形象都没有家庭。人物塑造走到了“三突出”、“假大空”的误区。样板戏中的英雄人物形象也不可避免地留下了概念化、单一化、扁平化的缺陷。我们今天的文艺创作常常是通过对两性关系的描写来塑造人物，使人物形象显得真实、生动、丰满而鲜明，也更富有艺术感染力。

三、失衡到平衡

很多传统的文艺作品也有一种结构上的模式：开始是一个邪恶的坏蛋破坏了正常的生活秩序，打破了原有的平衡，于是出现了一个代表正义力量的英雄，正义与邪恶之间展开了激烈的斗争，时而正义占了上风，时而邪恶取得了主动，两种力量由平衡到失衡，又由失衡达到新的平衡；矛盾一个接着一个，观众万分焦虑；最后，英雄终于战胜了恶魔，使世界重新恢复了正常的秩序，在新的起点上达到了平衡。直到今天，这种结构方式依然存在，只不过人物更为复杂，斗争更加激烈，情节更加曲折，好人身上也有缺点，坏人也不是一眼能够识别，甚至人物本身也具有多面性。因此，悬念更多，斗争更隐蔽，矛盾更复杂，情节也更曲折。很多影视剧都具有新的特点，像美国电影《双面英雄》、《克隆人》，中国电视剧《大雪无痕》、《黑冰》、《最后诊断》，等等。但是，不管人物塑造和叙述形式如何创新，其中大的故事模式却并没有改变，都是正义战胜邪恶，从失衡到平衡。

四、新奇和幽默

新奇和幽默是愉悦中的要素之一。新奇包括的层面很多，有文学故事的，有语言的，有人物性格塑造的，有造型语言的，也有结构模式的突破等。一个影视作品不管故事多么真实，若表现方式陈旧，就很难抓住现代的观众，我们常说“意料之外，情理之中”，就是说意外总是更能引起观众的喜爱，因为观众在艺术欣赏中永远是喜新厌旧的。

新奇必须建立在新的发现基础之上，有新的发现才会有新的表达。当一个电视剧成功以后，导演或制片人常常想依照某种模式继续做下去，但结果往往是失败的。英达导演刚从美国回来创作的情景喜剧《我爱我家》大获成功，之后他又创作了好几部同类型的作品，结果都没有引起更大的关注。“文革”后期中国电影界重拍了《南征北战》、《渡江侦察记》等作品，也是因为没有新的角度和新的思维，所以也不成功。

幽默是作品具有魅力的重要因素，为了吸引观众，即使是一个主题严肃的作品也最好具有幽默的气质。美国电影《阿甘正传》就是一部主题严肃的作品，但是我们可以从剧情的各个方面感受到它的幽默和机智。影片中多次采用阿甘跑步作为转场：阿甘从少年到青年的转场，从士兵回到家乡等。用阿甘跑步作为转场，实在是十分幽默风趣的一笔，一个傻到只会跑步的阿甘，却总是用跑步化解了人生中的各种矛盾。幽默的特性，实际上也是一种超然的人生态度，是一种豁达和洒脱的性格。因此，具有幽默感的影片往往可以产生令人回味的艺术效果。

五、信息和求知

在娱乐要素中，信息是重要的元素，可以说任何没有信息的艺术作品都是苍白无力的。艺术的独创性就包含着新的信息。创作者把对生活的感悟、新领域的开拓、情感的发现等通过艺术作品加以表达，满足和迎合了观众求知的愿望和需要。对新信息的需求是人类的天性，如果在娱乐过程中不能获得信息，人的精神就无法得到满足。

有专家认为人类有两种好奇心：一种是健康的；一种是病态的。健康的好奇心表现在对科学进步、人类发明的关注上，表现为对知识的渴望和对新事物的兴趣，是一种寻求自身发展进步的精神需求^①。而病态的好奇心则是一种对鬼怪迷信传说的兴趣。海外有些媒体，根据人类普遍存在的病态的好奇心，专门制作“鬼片”供人观赏，设计“鬼屋”供人游玩。作为电影类型中的一种存在，有些“鬼片”并不完全渲染神怪迷信，而是借“鬼”说人，如美国电影《鬼马小精灵》，中国香港地区的电影《异度空间》，日本电影《午夜凶铃》以及中国大陆的《聊斋》、《白蛇传》等，也受到观众的喜爱。美国的迪斯尼乐园还专门设计了“鬼屋”等娱乐项目供人观赏游览。但是大多数“鬼片”，还是以迎合人们“病态”的好奇心为目的的。作为大众媒体，出于对社会负责责任的考虑，对信息进行筛选和适当的处理是责无旁贷的。但是作为观众，他的需求就是获得娱乐。

^① 参见[美]阿伦·A.阿莫尔著，石川、李涛译，陈犀禾审校：《影视导演[M]》。上海：复旦大学出版社，1998：37。

当今社会是一个资讯发达和信息爆炸的社会,各种信息充斥着我们的生活,但是在漫天飞舞的信息当中,我们不得不分析哪些是值得我们吸取和留存的有用信息,哪些是我们必须淘汰的垃圾信息。导演是人类灵魂的工程师,他不仅要善于利用娱乐要素来激发受众的观赏兴趣,还应该分清信息的有用性、有益性和时效性,通过健康的娱乐方式来引导和改变社会的审美趋向,治疗病态的娱乐需求,自觉地承担起促进民族文化健康发展的神圣职责。

六、逃避现实

逃避也是娱乐中的需求之一。从古到今,只要是人就或多或少需要精神上的调节,尤其是在当今社会,竞争激烈,生活节奏加快,各种社会矛盾和人际关系日趋复杂,生存发展的各种不确定的因素加大了人们的精神压力,很多人都需要精神上的缓解和放松。娱乐活动就是让思想暂时离开现实获得放松的极好方式,也就成为人们逃避现实、逃避压力的一种重要方法。

据说在20世纪30年代的世界经济大萧条中,一些欧美国家的电影院上座率特别高。有关资料显示,在1932年的美国,每周的电影院上座率高达8000万人。第二次世界大战时期,同样的情形又出现了,人们躲到艺术的梦幻中逃避现实的恐惧和孤独。1946年的美国,电影院里的观众每周多达8500万人,这是整个电影史上的最高记录。^①现实的环境越困难,人们越需要在娱乐节目中获得暂时的逃开。只有影视作品可以将观众带到远离现实的另一个环境之中,使观众远离现实的烦恼和不安。“逃避”的效果根据观众不同的心理状况因人而异。导演无法控制效果,但是可以间接地使观众获得暂时的逃避。导演在创作中可以充分利用娱乐特性帮助观众排遣压力,起到缓解精神紧张的作用。

七、寻求伙伴

以群居方式生存的原始人赋予了人类寻求伴侣的天性。俄罗斯作家契诃夫的短篇小说《打赌》,描写了一个充满哲理意味的故事:一群法官讨论死刑和终身监禁哪个更人道,其中一个法官认为终身监禁并不可怕,两种意见相持不下,于是这个法官决定用自己做实验与对方打赌,让自己像一个犯人那样被关在一个小屋子里整整十年,他说如果十年后能活着走出监狱就算他赢了。结果果真这个法官自己走进了监狱。第一个星期他还能安静地生活,第二个星期他开始烦躁,第三个星期他几乎要发疯了。这个故事说明孤独对人的摧残是非常可怕的。孤独不

①. 参见[美]阿伦·A. 阿莫尔著,石川、李涛译,陈犀禾审校:《影视导演[M]》. 上海:复旦大学出版社,1998:38.

仅摧残人的身体，更会摧毁人的意志和精神。寻求伙伴是人的基本需要。最后这个法官并没有在孤独中死去，原因是他改变了监狱的生活方式，他从第四个星期起便开始读书，他把十年的监禁生活变成了博览群书的过程。十年后，当这位法官“出狱”的时候，他面容憔悴，衣衫褴褛，却成为一个博览群书的智者。阅读使他的监禁生活变成了丰富的读书旅程，是阅读帮助他摆脱了孤独的摧残，找到了精神的伴侣，解除了他的危机。在这个故事中，书就是法官的伴侣。

八、明星效应

在娱乐要素中，最立竿见影的就是明星效应。明星在普通的观众中有广泛的人缘和号召力，在节目中目睹明星风采对于大多数观众而言是可遇而不可求的乐事。我们有些学者在强调作品的思想性的时候往往不承认明星在娱乐中的作用，这是不明智的。

明星效应应该建立在正确的思想引导和艺术启迪的基础之上，大众对明星的喜爱也有一个审美认同过程。人们在观看艺术表演的同时，由于喜欢某个角色进而对演员产生崇拜，于是这个演员的音容笑貌以及衣着、举止都会成为观众心仪和模仿的内容，于是形成了对明星的追捧。心理学家和传播学者一直在研究这个问题：为什么观众在戏剧欣赏中会投入如此深厚的情感？结果发现：“那是因为我们已偷偷地将这个故事看作是自己的，已经将自己认同为故事中的人物，认同是打开我们封闭的感情之门的机制。如果观众流泪，他们不是为女主角流泪而是为他们自己。如果他们欢笑，他们不是为男主角的困境得以解脱而笑，他们是为自己的困境得以解脱而笑。”^①几乎所有的观众都渴望在艺术幻觉中找到自己认同和心仪的伙伴，而只有明星能够给他们这种满足。电影明星张国荣、梅艳芳、李媛媛、傅彪等离世，都曾经在社会上引起了强烈反应，这充分说明知名度很高的影视明星具有很大的号召力。明星效应也是重要的娱乐要素之一，影视导演可以充分利用这一娱乐资源为其创作服务。

第三节 娱乐传播

一、情节剧

委婉曲折悬念迭生的情节是影视剧吸引观众追踪收看的关键，加上豪华的明

^① 参见[美]阿伦·A.阿莫尔著，石川、李涛译，陈犀禾审校：《影视导演[M]》，上海：复旦大学出版社，1998：40。

星阵容和新奇变幻的场景,使得电视成功地实现了对老派电影观众的分化,更促进了电视剧的发展。电影则为了更多地吸引观众走进电影院,更加不惜巨资地追求大制作:神奇的外景地、华丽的场景、奇异夸张的服饰、别出心裁的特技制作和惊险的追击、搏斗等表演都成为提升票房收入的有效方式。近20年电视剧的制作明显受到电影的影响追求一种规模和巨制,越来越多长达百集的电视连续剧给观众不断地制造环环相扣的悬念,越来越高的酬金给观众提供更多魅力十足的明星阵容。各项收视调查表明,电视台的广告收入,相当一部分来自于长篇电视连续剧。电视台黄金时间收视率最高的还是情节剧,所以毫无疑问,情节剧是当代娱乐的重要元素,观众从中可以获得多方面的审美愉悦。

二、音乐节目

经久不衰的巨星音乐会和收视率甚高的音乐栏目早就以不争的事实证明了音乐在受众心目中的地位,可以说历代的当红歌星和著名歌唱家出现的音乐会本身已经具备了种种时尚的娱乐元素。今天的电视技术更是把音乐变成了声画并茂的视听艺术,使音乐变成了具有三维空间美感的新艺术形态。作为传媒的电视机构还把音乐变成了大众表演的舞台,自从湖南电视台的“超级女声”红遍全国以后,各种平民化的比赛使电视更加世俗化、大众化,也使今天的音乐成为最具有群众性的娱乐平台。娱乐加上传播使得2005年度超级女声冠军得主李宇春一举成名,并因此成为美国《时代》杂志的封面人物,在这里人们再次看到了音乐永久的娱乐精神。而今天通过电视画面来传送音乐节目,更是音乐欣赏史上的重要变化。音乐又是无国界的,所有民族都可以用音乐的语言找到知音,所以音乐永远是导演不能不注意的娱乐元素。

三、奇异景观

对奇异景观充满好奇和观赏兴趣是人们普遍具有的心理,人们自然地会被平时难以见到的景象和声音所吸引。观众对观奇的需求,不仅限于那些灿烂夺目和生机勃勃的景象,也包括一些令人恐惧的场面,如雷电、野火、洪水、风暴、火山爆发等自然灾害的发生以及魔法、幻觉、压力、驱妖术和鬼怪精灵等,现实中看不到的奇特场面,永远能够激起人们的观赏兴趣。美国环球影视城根据观众的这一心理建造了以地震、山洪暴发等灾害场面为观赏项目的旅游景点,赢得了世界各地游客的喜爱。而在美国电影中,观众更可以获得所有对于观奇欣赏的满足,这也是好莱坞在全球成功的秘诀之一。好莱坞电影制作永远在追求新奇性、动作性、曲折性、豪华性等一切能够满足观众的娱乐特性。因此从好莱坞的电影中,人们既可以看到一文不名的小人物怎样幸存并赢得成功;也可以看到各种各

样的奇异景观。在美国洛杉矶的环球影视城里，有一系列以“历险”为主要体验的娱乐活动：比如坐在车上经过各种不同的地段：有山洪暴发的城市，有恰逢地震的山洞，有水怪沉浮的湖区，有恐龙出没的侏罗纪公园……多年来，这类项目深受游客喜爱。2002年美国发生的“9·11”恐怖事件，立刻成为了世界新闻媒体追踪的话题，关于“9·11”的新闻曾经长时间地吸引着观众的视野，就是因为这个新闻太离奇太新鲜，新奇使“9·11”成为了那个年度最受人们关注的新闻事件。

四、生存游戏

对恐怖片的喜好来源于人们对恐惧历险和求生刺激的审美需求，对于很多观众而言，在娱乐中历险也是一种享受。今天有很多人热爱“蹦极”、坐过山车等刺激性很强的娱乐活动，就是试图通过游戏的方式来获得这种刺激。恐怖片把人们在现实中很难亲历的恐怖事件展现出来，使观众获得了体验历险又免受“历险”伤害的乐趣。在美国洛杉矶的环球影视城里，《侏罗纪公园》中让“恐龙”袭击现场观众的游戏，成了游客们竞相参与的娱乐项目；电影《回到未来》中时间机器“飞越时空”的幻境，也成了旅游者渴望经历的娱乐活动；环球影视城中的电影《水世界》中的泼水表演，让扮演强盗的演员大声吼叫着把水直接泼到观光客身上，在现场引起一阵阵惊叫，让观众获得从未有过的快乐刺激。

新奇作为娱乐要素之一，一直具有吸引人们观赏的力量。新奇包括的层面很多，有情节和人物性格的、有语言和叙述方式的、也有造型和包装模式的，等等。用新的叙述方式表述老的话题，并且使老题材中蕴含一些新的思考或者发现，也可以获得很好的传播效果。比如中央电视台《百家讲坛》栏目中《刘心武揭秘红楼梦》、《易中天品三国》、《明亡清兴六十年》等讲座节目，就是对老题材的新开掘，所以虽然讲的是家喻户晓的老故事，但是由于注入了新的内容和形式，所以依然能够受到大众的青睐。但是如果当一个作品取得成功，人们就照本宣科地简单复制其模式的话，其结果往往是失败的。这就是因为简单的模仿和克隆已经不具备创新的价值，所以其“娱乐特性”也就大大削弱甚至丧失殆尽，被观众摒弃也就是必然的了。

五、名人访谈

名人通常是被社会所公认的精英人物，这些精英人物是社会各界的优秀分子，在不同领域是领风骚者，因此他们的资历对观众有强大的感召力。利用这种名人效应，可以使我们的娱乐节目有更为广泛的群众基础。笔者在湖北电视台创办文化栏目《文化纵横》的时候是1995年，当时访谈类节目只是在海外走红，

在国内并不多见。为了使观众注意到我们这档文化访谈节目，我们就利用了名人明星效应做文章。当时全国正在播映英达的情景喜剧《我爱我家》，梁天、梁左、宋丹丹、谢园都成为了家喻户晓的明星，我们到北京采访他们，让他们谈创作《我爱我家》的体会。正是由于在这个节目中有一些观众感兴趣的话题，既有广大受众所熟悉和喜爱的明星大腕，也有恰如其分的专业性理论阐释，收视的局面很快就打开了。之后这个栏目连续五次获得全国电视文艺“星光杯”优秀栏目奖，并于2007年被国家广电总局艺委会授予“全国优秀文化栏目”称号，这说明名人参与对于访谈类节目取得成功是大有作用的。

六、新闻节目

获取信息和增长知识是人类生存发展的需要，也是人类获得精神愉悦的一种方式，而新闻节目是获取信息的最好渠道，这就决定了受众对观赏新闻节目的永恒的兴趣。美国的“9·11事件”和俄罗斯“别斯兰人质事件”，都使当时电视新闻的收视率大大提升。在新闻节目中，那些有图像的报道将会更受欢迎，一幅真实生动的画面永远比一个僵坐的“说话的脑袋”式的新闻报道更容易引人入胜。正因为如此，电视新闻才不断地报道那些能够拍到图像的内容，而较少报道那些无法拍摄到画面的内容。但是另一方面，如果电视因为画面缺失的原因，只报道那些能够拍摄的新闻，而丢掉那些无法拍摄的内容，也会使电视媒体获取信息的能力和传播涵盖范围受到怀疑。

在现代社会中，信息日益成为娱乐要素中的重要部分，甚至可以说，任何没有信息的艺术作品都是苍白无力的。艺术品的独创性本身就包含有新的信息量，其中或者包含了对生活的思考和感悟，或者对人性内涵有了新的开掘，或者发现了某些新技术领域，等等。人们总是希望从娱乐中看到新的信息，如果娱乐过程不能给予他们这种满足，那么这种娱乐也就没有价值。

在今天这个信息爆炸的时代，媒体有责任对信息进行适当的筛选，分清良莠。如果不加分析地对社会发布一些不真实、不科学的信息，就会干扰正常的社会生活，影响人们对事物形成正确的判断。

七、喜剧

喜剧明星和情节剧的明星们一样，永远是观众们追捧和喜爱的对象。从美国的卓别林、英国的憨豆，到中国的侯宝林、马三立、赵本山等，喜剧明星的节目一直受到观众们的喜爱。喜剧是以智慧为特质的一种幽默，幽默中蕴含的机智和智慧是其作品产生魅力的重要原因。幽默中不仅有欢笑，而且包含着严肃的思考，甚至是一种超凡脱俗的人生态度的外化。美国电影《阿甘正传》是一部情

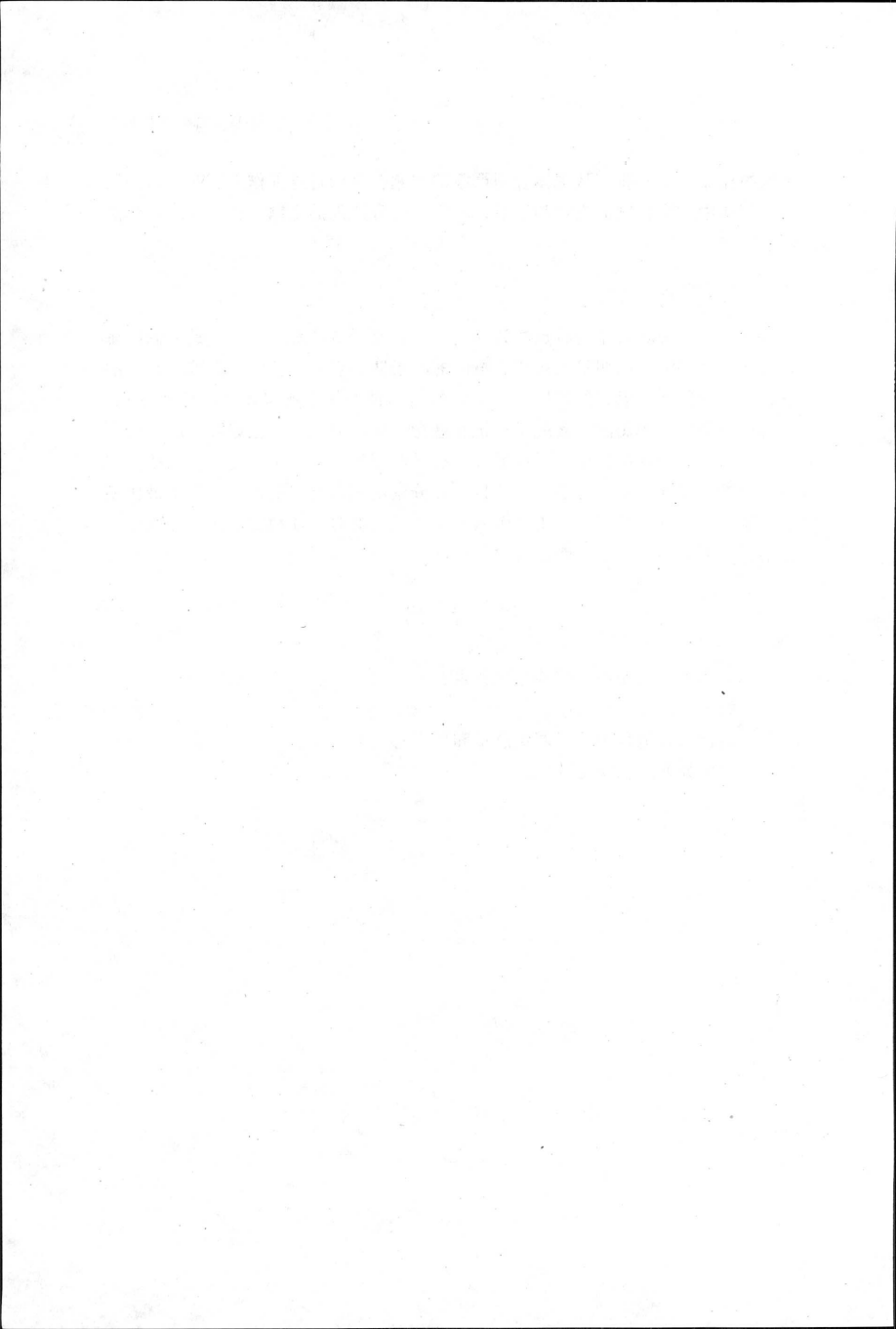
节幽默的作品，但是我们从中学体会到严肃的主题，这使得这部作品回味无穷。因此，在创作中加入喜剧的幽默和诙谐，不仅不损害严肃的主题，还可以增强作品的娱乐功能。

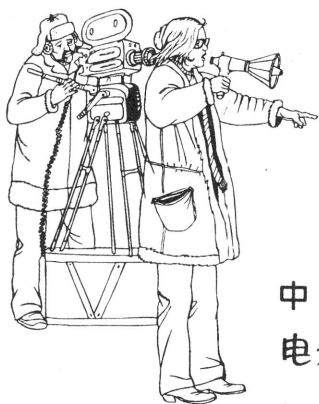
八、体育竞技

体育比赛是最具有竞技特点的活动之一，因此观赏体育比赛一直是人们娱乐的好方式：声势浩大的明星入场式、喧闹的啦啦队、五颜六色的广告牌、时尚的音乐、整齐的服装、紧张的拼搏、不确定的结局都是体育比赛永不褪色的亮点。体育运动中最强烈的刺激因素就是对抗和悬念，每届的世界杯足球赛之所以受到全世界瞩目，道理就在这里。现在很多电视导演把体育运动中的对抗、竞技、制造悬念和参与互动等元素用于娱乐节目，充分调动观众的观赏兴趣，其中最典型的事例就是智力竞赛类节目，正是引入了体育运动的对抗性和游戏性，可以使节目的紧张度大大增加，因此能够有效地提高电视收视率。

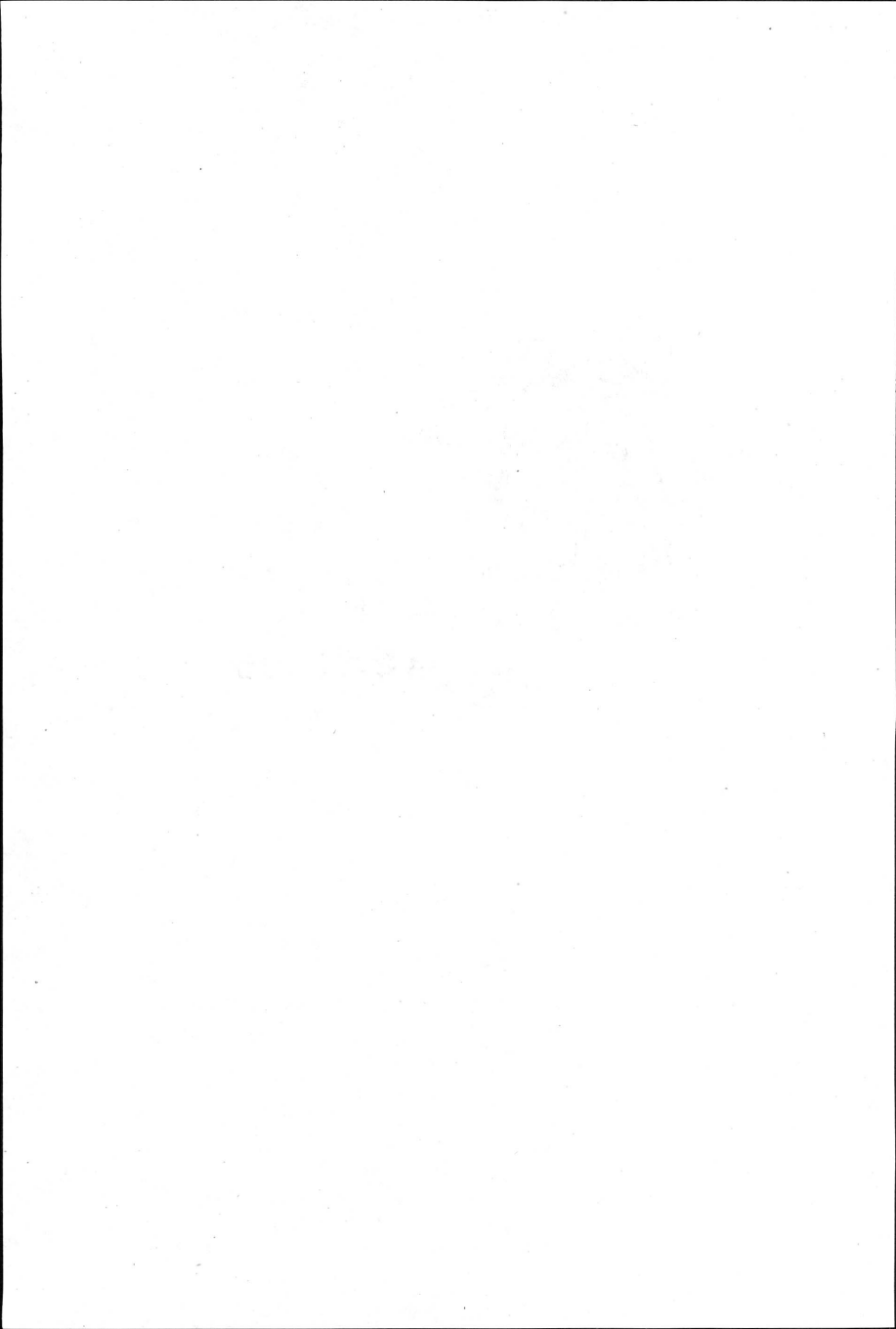
思 考 题

- 一、人类娱乐活动中有哪些基本要素？
- 二、娱乐与传播有何关联？
- 三、为什么在节目中要强调信息量和形式感？
- 四、应该如何运用明星效应？





中 编
电影导演概说



第五章 电影基础

第一节 电影的属性

一、从“杂耍”到“艺术”

电影自诞生以来,已经走过了一个多世纪的漫长历史,今天,没有任何人会怀疑电影是一门艺术。但是,假如时光倒转 100 年,则结论正相反,那时几乎没有人会把电影看作艺术。1822 年,法国人约瑟夫·尼埃浦斯通过长达 14 个小时的曝光之后,终于拍出了世界上的第一张原始的照片。两年之后,英国人彼得·马克·罗格特公布了他的“视觉暂留”理论,即人眼在观看运动中的形象时,每个形象在消失后都仍在视网膜上停留不到一秒钟的时间。电影正是一种根据“视觉暂留”原理与完整的照相、洗印技术相结合的产物。1894 年,胶卷的发明者乔治·伊斯曼与发明家爱迪生合作制成了一段仅 50 英尺长的凿空胶片,尽管那是在一个只能供一个人观看的“活动影像视镜”中“放映”的,但却为真正电影的诞生提供了可能。仅在一年之后的 1895 年,法国的卢米埃尔兄弟就制造出了第一台能将活动影像放映到白色银幕上的电影机。为了展示当时的照相、洗印、胶片、放映机等一系列科技发明成果,卢米埃尔兄弟拍摄了《火车进站》、《工厂大门》、《婴儿的午餐》等“一分钟电影”,爱迪生则拍摄动物表演、歌舞演出、拳击比赛等一批早期的“娱乐片”,这些电影构成了游乐场的新奇节目。观众看电影,并不是去看“火车进站”或者“婴儿如何吃午餐”的故事,而是去看那个神秘的“匣子”如何将真实的活动影像放映出来。其实,当时的电影影像也并不完全真实,因为它们只是一段仅有黑白两“色”的活动画面,既没有真实的色彩,也没有任何声音,但是人类的早期电影仍然是游乐场里最新奇的“杂耍”节目,令人叫绝。

电影的发明者们当然不满足于拍摄那种没有声音和颜色的电影,他们几乎同时开始了对电影配声和加色的尝试。比如,配声最简单的办法就是让演员跟着银幕画面配上台词、用乐队给表演加上伴奏、用先期录制唱片的办法给动作配上音

效,并且这些“声音”都是在电影放映的同时,由现场的工作人员临时加入的。这种原始的配声方法当然使电影的放映过程极其繁琐,尤其是现场配声总会出现口型对不上等问题,直接影响到电影放映的艺术效果。在电影诞生的33年以后,德国的托比斯公司采用光学录音和还音系统代替了这种原始的配声方法,1928年有声电影宣告诞生。

电影色彩的加入也经历了一个漫长的实验过程。开始,发明者们只是给某一场景涂一种颜色来加强情绪效果,比如给夜晚涂上蓝色,给恐怖的场景涂上红色等。与此类似的尝试直到1935年才被“三色系统”所取代,世界上第一部彩色电影拍摄的是法国作家巴尔扎克的名著《名利场》。从1895年第一部无声黑白电影问世到1935年第一部彩色有声电影的诞生,电影在技术上的探索和发展走过了40年的历程。

在科学家们对电影技术进行不懈探索的同时,一批电影艺术家正在出现。他们既不满足于机械的、照相式的复现生活,也不满足于简单地还原电影的色彩和声音,他们希望电影这种现代科技能够更好地表现生活和艺术。他们首先通过移动摄影机的位置来拍成不同景别的画面,继而又发现可以将不同景别的画面进行有机组接,并让它们产生新的含义即蒙太奇(如埃德温·鲍特);他们还发现声音和画面之间除了对位组合的关系以外,还可以用其他的方式组合,比如画外音等(如爱森斯坦、克莱尔)。当电影的画面和声音都不仅仅是对“现实的复原”之后,电影就有了属于自己的、独有的、阐释生活的新的语言形式。“在现实生活中,一个流浪汉在路上走并不特别引人注目。但是当卓别林这样通晓电影艺术潜力的艺术家把这样一个场面拍成电影时,他就能够利用摄影机加以强调,把平淡无奇的事物变得异乎寻常。卓别林让我们看到,一个在现实中微不足道的小人物的形象怎样成为具有伟大精神的人物的象征,从而使我们通过现实环境中的一个具体细节看到一个抽象的观念,看到一个更大的真理,而在初看的时候,这个现实环境似乎并不包含这个真理。”^①通过艺术家们的一系列努力,原本在游乐场里被观众们当作“杂耍”来看的电影,被赋予了“艺术”的属性,成为他们艺术地反映生活和表达思想的工具,电影因此从“杂耍”走向了“艺术”。

二、活动的影像故事

同其他叙事性艺术一样,电影也要通过生动具体的感性材料来表达主题、展示生活和塑造人物,电影叙事的语言是活动的影像和声音,这种“语言”具有

^① [美] 斯坦利·梭罗门著,齐宇译. 电影的观念[M]. 北京:中国电影出版社, 1986: 3.

以下四个基本特性：逼真性、可视性、运动性和综合性。

1. 逼真性

电影的逼真性是电影镜头可以逼真地呈现被拍摄对象的性质，它是对现实物像的真实还原。电影可以直接连续地记录现实世界的空间面貌，也可以连续地呈现人和事物的运动和发展，即展示人和事物运动变化的时间过程，电影还可以真实地再现表现对象的声音和色彩，因此，它具有高度逼真地表现对象的能力。同时，逼真性也要求电影在艺术创作中不能违背再现生活的真实性原则，即电影镜头中所呈现的画面细节，都必须符合生活的真实面貌，排斥在故事内容、人物性格逻辑和外貌形象以及画面造型方面的虚假成分，在银幕形象的表现上要达到内在真实和外貌逼真的高度统一。

2. 可视性

可视性是电影最本质的特性，因为电影以画面形象作为基本的表现手段，主要诉之于人们的视觉感官。电影的可视性主要表现为：第一，电影以画面塑造形象、叙述故事、阐释哲理，电影画面以富有感染力的造型形式吸引观众的注意力，并成为艺术审美的重要条件；第二，电影表现的对象必须是可以搬上银幕的客观物像，即使是表现人物内在的心理活动和抽象思绪，也必须用可视的空间画面和人物的外部造型加以呈现；第三，电影创作是一种对可视形象再现的思维过程，其主要的创作人员如编剧、导演、摄影、表演等，都必须具有空间视像感，他们的任何构思和情感表达都必须先在大脑中形成一幅幅具体画面，然后通过可视的银幕形象来进行具体体现；第四，银幕的视觉效果都是通过可见的人物造型、环境造型和摄影造型来完成的。

3. 运动性

运动性是电影的基本特性之一，它是指通过不断变化的画面和声音来表现运动着的人和事物的一种特性。与照相技术将人和物的瞬间状态摄入镜头，其物像呈现为一种静止状态不同，电影的运动性极大地丰富了视听艺术对生活的表现力，电影对现实物像的记录可以连续不间断地进行，可以表现复杂多变的事件进展、社会关系、人物个性和矛盾纠葛。电影的运动性还进一步拓展了镜头的视野，使画面产生连续吸引观众的特殊魅力。电影的运动性具体表现为：第一，摄影机拍摄的对象是富于运动感的人和物；第二，电影应当通过摄影机的运动来多视角地摄取画面，使拍摄产生多变的景别和角度、多变的空间和层次，形成富有变化的、生动的审美效果；第三，电影通过动作来塑造银幕形象，通过动作表现人物的内心活动；第四，电影镜头的运动性还使画面产生富于变化的节奏感，形成对观众情感和心灵的冲击。电影蒙太奇对镜头的分切组合以及对现实时空的改变，还可以形成影片的外部运动和发展。

4. 综合性

电影艺术融合了文学、戏剧、音乐、绘画、建筑、雕塑等多种艺术的表现元素,具有空间艺术和时间艺术、视觉艺术和听觉艺术、节奏艺术和造型艺术等多种艺术的优点,它在融合了各种传统艺术表现形式的基础上,形成了自身独有的综合性特点。从文学那里,电影吸取了通过具体感性的形象来反映生活、刻画人物的方法,它借用文学描写和叙述的方法来进行叙事和抒情。从建筑、绘画和雕塑中,电影吸取了视觉艺术的造型方法和创作原理,比如电影镜头是运用光影、色彩、色调、线条等元素进行画面造型。电影从音乐中吸取了通过音响的时间流逝来展示一种特殊的感染力和节奏感的方法。电影从戏曲中不仅吸取了通过动作展现冲突、表现人物、推动情节进展的方法,还吸取了戏曲的舞台演出所特有的表演艺术的特长。电影的综合性还表现在创作人员的组织构成:电影剧组是一个由编剧、导演、演员、摄影、美术、音乐、录音、剪辑等各方面人才共同组成的创作集体,各种专业人员在导演的综合性思维指挥下共同进行创作。

三、电影叙事——假定的现实

1. 电影故事——将现实生活艺术化

电影的假定性是指电影与被拍摄对象的非同一性。电影的创作是通过画面和声音对现实生活进行高度地艺术性概括,以实现典型化地反映生活、阐释哲理、表达内涵、塑造形象的创作目的。在电影拍摄中,创作人员必须根据一定的主题思想和内容的需要,对拍摄对象进行艺术性创造。比如,编剧要将生活的素材变成可供拍摄的剧本;导演要运用综合性的构思方法对剧本进行分镜头;演员要根据剧本的要求来完成表演;摄影师要通过镜头来拍摄人物和呈现场面;美工师、录音师、服装师、化妆师等要完成对人物和环境的造型。因此,电影银幕所展现的画面即使看上去再逼真,也不过是由创作人员根据某种既定的主题和思想而进行的创造,他们所营造的只是现实的影像而非现实本身。

2. 电影时空,一个再造的艺术时空

电影的镜头只有经过剪辑才能最后呈现给观众,而经过剪辑的影片包含着对现实时空的改变,把一个运动分成若干片断就有可能延长或者缩短实际时间,因此,电影时空是再造的艺术时空而非现实时空,也就是虚拟的假定时空。电影时空的非现实性主要表现为:第一,蒙太奇将静止的画面连接起来所形成的运动感并不是被拍摄主体的真实的运动感,而是由于“视觉暂留”原理所形成的假定的运动感;第二,被拍摄的物像在电影中连续存在的时间流程也并非真实的时间流程,因为,蒙太奇对镜头的剪辑已经对现实的时间流程进行了改造。

3. 蒙太奇赋予画面非现实的含义

前苏联导演库里肖夫关于演员莫里尤兹的著名实验证明蒙太奇可以赋予镜头本身并不具备的含义，而蒙太奇所创造的节奏实际上也代表着创作者的心理节奏而非非现实的节奏。这一结论使我们相信“蒙太奇将两个画面并列组接在一起产生的象征意义在现实中未必存在；蒙太奇产生的‘库里肖夫效应’是人工戏剧效果，蒙太奇创造的节奏是创作主体主观的情绪节奏”^①。因此，所有的蒙太奇技巧都是在创造一个非现实的假定世界。从爱森斯坦的“杂耍蒙太奇”理论，我们同样可以看出，蒙太奇的本质就是改变单个画面的含义，因为它要求“不是静止地去‘反映’特定的、为主题所需要的事件，不是只通过与之相关联的感染作用来处理这一事件，而是提出一种新的手法——把随意挑选的、独立的（而且是离开既定的结构和情节性场面而起作用的）感染手段（杂耍）自由组合起来，但是具有明确的目的性，即达到最终的主题效果”^②。

4. 电影画面是创作者的主观现实

摄影师在拍摄任何一幅画面之前都会进行一系列的创作设计：拍摄的角度、景别、光线、影调、焦点、曝光和机器运动方式，等等。摄影师对被摄主体和环境的表现意图支配着他在拍摄中的一系列抉择。因此，相对于客观真实而言，电影画面永远是在人的主观意识支配下创造的产物，它是特定创作主体心中的现实，也是一种假定性的现实。

5. 电影声画结合的非现实性

电影用胶片作为记录介质，这就决定了它的画面和声音只能在不同的时间分开采录。电影画面与声音的结合是对原始声画关系的模拟和还原，在这种模拟和还原的过程中，人们发现了声音和画面的新的组合关系：主观音响和无声源音乐的运用是创作者对现实的装饰和对表演的诗化，也是创作者的主观表达。例如在电影《安娜·卡列妮娜》中，安娜对爱情绝望后走向火车站卧轨自杀，这时，画面上出现的是安娜的脸部特写，画外的声音却是火车启动时尖利的汽笛声和越来越急促的火车碾过铁轨的声音，最后是人们惊恐的尖叫和混乱的脚步声交织在一起，暗示着惨剧的发生，导演完全用声音表现出了安娜自杀场面的惊心动魄。

6. 电影编、导、演的假定性

电影编剧是对电影剧本作者的泛称，其主要职责是根据自己对生活的体验、

① 参见中国电影艺术辞典委员会编纂，电影艺术词典[M]，北京：中国电影出版社，1986：11。

② 参见中国电影艺术辞典委员会编纂，电影艺术词典[M]，北京：中国电影出版社，1986：60。

理解和评价,运用电影思维以及综合表现手段所进行剧本的艺术创作,它涉及立意主旨、人物塑造、情节结构等方面的内容。现实生活只是电影编剧在编写剧本时运用的创作素材,电影剧本所反映的是比现实生活更集中、更强烈、更具有典型性的戏剧化“现实”,因此也是一种假定性的现实。电影导演是负责在文学剧本的基础上,运用电影语言和其他综合表现手段将电影文学剧本搬上银幕的人,导演的创作是调动摄影、服装、化妆、舞美、声音、效果等各种造型手段展现剧本中的生活,导演设计和展现的生活场景、情节结构、感情意境当然都是艺术家们对现实生活的模拟和再现,而并非真正的现实。电影表演是演员在导演的引导下对现实人物的模拟和创造,而且这种模拟和创造并不是按照人物的生活和情感逻辑连续地进行,而是根据拍摄条件,非连续地甚至是颠倒顺序地进行,银幕形象的动作连贯性一般是由导演剪辑而成,并不是生活本身的连续性。电影表演就是在创造一种人物的假定性,而非现实性。

由此可见,电影中的创作构思、故事结构、人物性格、感情意境的呈现都具有假定性,因此,电影叙事是对现实生活的艺术化表现,是一种假定的现实。

四、电影的商业性——观众的娱乐消遣

电影从诞生之日起就带有商业的特性,爱迪生在发明电影之前就是一个精于生意的商人,他发现电影这种可以记录活动影像的机械装置可以向“杂耍”一样引起观众的兴趣,很快就申请了电影机和电影透视箱这两项发明的专利权,并把他的电影透视箱投入市场,据说1893年爱迪生与纽约的一个演出商签约,把他自己公司提供的十台电影透视箱全部放在他的电影院里。为了使自己的电影赢得大众的喜爱,爱迪生还在拍摄内容上动了许多脑筋,他拍摄高速行驶的火车、美丽的自然风景以及许多公众十分熟悉的知名人士,认为这些都是适合公众欣赏的材料。电影艺术的发展其实也是商业推动的结果,比如电影的分镜头拍摄首先是为了使观众更清楚地看到活动画面的细节。当观众已经熟识电影创造的幻影,不再为简单的活动画面而惊讶的时候,他们的观赏也有了新的需求,首先是他们不再满足于观看只有固定镜头而没有角度变化的电影。第一部采用分镜头来讲述故事的电影是鲍特的《火车大劫案》,“这是第一部不用舞台纪录片形式讲故事的美国电影……《火车大劫案》采用的一种新技术是交替切入,这种技术适用于电影的形式,而不适合当时对电影产生了重大影响的十九世纪舞台剧”。在鲍特的《火车大劫案》之前,没有一部电影采用这种“话分两头”的办法来叙述故事,这部具有新意的电影创造了惊人的票房价值,也证明了观众欣赏口味的改变。鲍特的《火车大劫案》的票房成功,为电影艺术后来的发展起到了示范作用,也使得更多的商人愿意为探索新的电影表现手法而提供机会。

第二节 电影的形式

一、电影语言

电影语言是以电影技术为基础,以画面和声音相结合,融合其他艺术的表现形式,并以镜头组接为构成方式的一种视听叙事工具,它具有描述、抒情、表意、修辞等多种功能,在电影艺术表现生活、创造形象、阐述哲理、抒发情感的创作中起到无可替代的作用,具有其他艺术所没有的独特的艺术魅力。在电影语言的基本要素中,画面是电影语言的最小单位,镜头运动和场面调度是电影语言的主要表现形式,时间和空间是电影语言呈现的载体,蒙太奇艺术则是电影语言的语法基础和叙事方法。

1. 蒙太奇艺术

蒙太奇是法文 *montage* 的音译,原为建筑学术语,意为构成和装配,是电影创作的主要叙述方法和表现手段之一,它意味着将一部电影的各种镜头在某种顺序和延续时间的条件中组合起来。蒙太奇的意义在于:电影是通过将一系列在不同地点、不同距离和角度、以不同方法拍摄的镜头排列组合起来,来完成对情节的叙述和人物的刻画,但是同样的镜头会因为组接顺序或者方式的不同而产生该镜头本身并不具备的含义。爱森斯坦认为,将队列镜头组接在一起时,其效果“不是两数之和,而是两数之积”。凭借蒙太奇的作用,电影享有时空的极大自由,甚至可以构成与实际生活中并不一致的电影时间和空间。蒙太奇还可以产生演员和摄影机动作之外的第三种动作,从而影响到影片的节奏。

电影问世后不久,美国导演,特别是格里菲斯就注意到了电影蒙太奇的作用。后来的前苏联导演库里肖夫、爱森斯坦和普多夫金等都相继探讨并总结了蒙太奇的规律与理论,他们的有关实践和论著对电影语言的发展产生了深远的影响。蒙太奇原指影像与影像之间的关系,当有声影片和彩色影片出现之后,蒙太奇的概念又扩展到影像与声音、声音与声音、彩色与彩色、光影与光影之间等更多的领域,其运用的天地更为广阔。由于蒙太奇手法的名目众多,因此迄今尚无明确的文法来对其进行规范。电影界一般依照创作风格的差别将其分为叙事蒙太奇、抒情蒙太奇和理性蒙太奇,也有的依照手法不同将其分为象征蒙太奇、对比蒙太奇和隐喻蒙太奇等不同类型。

蒙太奇的发现使摄影机得以摆脱固定拍摄状态,而使用镜头来叙述故事成为一种可能,这就使电影的叙述开始有了自己独特的语言方式,使电影成为一种不同于舞台表演的新的艺术。根据叙述方式的不同,蒙太奇也分为叙事蒙太奇、表

现蒙太奇和心理蒙太奇三大类型。

(1) 叙事蒙太奇

叙事蒙太奇是蒙太奇最简单的表现,它意味着将许多镜头按照一定的因果逻辑和时间顺序编辑在一起,这些镜头中的每一个镜头本身都含有一种事态性的内容,每一个镜头的作用都是从戏剧角度(事件的因果联系)和心理角度(观众对剧情的理解)去推动剧情发展。一部正常的影片有500~700个镜头,叙事蒙太奇就是根据剧情的发展轨迹和观众的欣赏习惯来组接镜头,它强调组接镜头对于客观事件表现的逻辑依据。比如电影《秋菊打官司》中,先是队长将还给秋菊的赔偿费甩到地上,以此来羞辱秋菊,接着才有秋菊拿着这些钱同样甩到地上的行为,镜头的组接表现出事态的发展,又为下一段情节的展开做了铺垫。

根据影视作品的各种叙事方法和按照时间逻辑来叙事的基本规律,叙事蒙太奇大致可分为五种形式:

线索蒙太奇 它是一种按照时间的逻辑顺序来展示情节的结构方式,其特点是叙述遵循时间上的连续性和剧情的进展顺序进行转场,没有刻意设计的成系统的平行动作。

颠倒蒙太奇 这种方法主要是为了表现一种纯属主观的、富于戏剧性的叙述,它可以自由地从现在转到过去,又从过去转回到现在,可以打乱时间的顺序,也可以形成一种统领全片的倒叙形式。

交替蒙太奇 也称为“平行蒙太奇”。它可以将多个场景交替展现,并强调两者之间的同时性,这些场景还可能最后汇合成对整个事件的描述。交替蒙太奇通常用来体现两个戏剧元素之间的对应关系:情感的冲撞、两个事件之间的相互关联等。比如在美国电影《迫切任务》中,一条线索讲述法官即将对被误判的罪犯实施死刑;与此同时的另一条线索则是律师正在紧张地为他寻找无罪的证据。两条线索同时进展,交替出现,强化了情节的紧张度。

并列蒙太奇 这种方法是为了说明不同事件在本质上的关联,它可以不遵循各个事件之间在时间和空间上的逻辑联系,而将它们并列在一起加以叙述。比如,日本电影《沙器》中有一段对并列蒙太奇手法的精彩运用:故事的主人公和贺英良是一名作曲家,他才华横溢,心气甚高,但由于出身低微从小受尽了歧视。他成年后为了在等级森严的社会里出人头地,决定斩断自己的过去。他狠心地杀死了对自己有养育之恩的养父,又抛弃了热恋的情人。故事中的主线是警官的破案经过,暗线是和贺英良的人生经历以及他的钢琴协奏曲《宿命》的创作过程。最后当案情的真相大白,导演采用并列蒙太奇的手法表现出和贺英良面临人生转折的巨大冲突:一边是今西和吉村警官前往音乐厅要逮捕作曲家和贺英良;另一边是在辉煌的舞台上,和贺英良正在忘我地演奏着乐曲《宿命》。伴随

着激越的乐曲,和贺英良的脑海里闪过年幼时受尽屈辱的一幕幕经历,两条情节线并列呈现,将故事情节推向了高潮。和贺英良的命运仿佛是对自己创作的《宿命》的印证:一面表现了和贺英良在奋斗中逐渐走向成功,一面又表现了他害怕社会歧视而犯罪导致毁灭。并列蒙太奇的手法通过强烈的对比深化了“沙器”这一主题的深刻内涵。

重复蒙太奇 又称“复现式蒙太奇”。这种方法是通过将一些关键性的人物、景物、段落和场面采用相同的拍摄角度和调度方法来加以表现,让其中的各种元素如人物、景物、动作、语言、细节、场面、音乐、效果、光影等反复出现,使之产生具有某种寓意的联系,以造成强调、呼应、对比、渲染的艺术效果,使观众从中获得联想和思考。重复蒙太奇的运用有多种方法,有的是从内容到形式上完全的重复,有的则是通过表现形式上的重复来体现事件的本质变化。如前苏联电影《乡村女教师》中,年轻的女教师第一次走上乡村小学的讲台,她面对空空的桌椅想象着讲课的情景,她说:“同学们,我叫瓦尔瓦拉·西西利耶夫拉……”60年后,她再次回到这个教室里,面对那些来自四面八方看望她的学生们,再次讲了同样的话,导演对这样两个场景就采用了相同的设计和拍摄方法,表现出岁月的流逝和情节的呼应。

(2) 表现蒙太奇

表现蒙太奇则是以镜头的并列为基础的,其目的是通过两个画面组接以后表达出一种思想和情感的冲击。在表现蒙太奇的含义中,镜头的连接不再纯粹解决叙述故事的作用,而是为了给观众思想的启迪和形象的联想。在表现蒙太奇手法中,客观叙事作用相对淡化,而导演的主观思想和感情得以强化。表现蒙太奇可以把观众的注意力从情节的展示中分离出来,迫使观众更关注导演所强调的特定细节。表现蒙太奇还可以将没有时间和空间逻辑联系的画面并列起来组接,使镜头相接之后产生一种思想含义的表达。比如“工人进厂”之后接一个“羊群进屠宰厂”的画面,两个画面本身原本并没有情节联系,但是经过组接以后,则象征着在资本主义的工厂里,工人就犹如被宰割的羊群一样被资本家剥削。

表现蒙太奇也有几种不同的类型:

隐喻蒙太奇 影视画面既有一种直观现实的特性,又有一种经过不同组接以后产生新含义的特性,比如汹涌的海浪可以表现愤怒,也可以表现激动。隐喻蒙太奇就是将两幅画面并列以后,使之产生画面表层并不具备的隐含的意义。比如电影《佐罗》中,为了表现一个警官愚蠢,就把他和一群摇摇摆摆的笨鹅的镜头剪辑在一起。

象征蒙太奇 象征蒙太奇与隐喻蒙太奇的区别在于,它的含义并不在于两个画面组接之后,而是在画面内部通过构图、背景、人和物件之间的关系、视觉动

作、色彩和造型等因素所蕴藏的某种深意。比如在电影《法国中尉的女人》中，莎拉总是站在长长的护堤上久久地注视着远处的海浪，这象征着这个表面安静的女人，内心如海涛般的躁动；《阿甘正传》中的阿甘奔跑，则象征着执著和坚定的信念。

对比蒙太奇 特指通过两组镜头（场面或段落）在内容或形式上的强烈对比，使之产生相互映衬、相互强调、相互冲突的艺术效果，表达创作者的某种寓意和哲理思考，并使其表达的内容和情感得到强化。对比蒙太奇可以从内容的角度进行对比，比如贫富、贵贱、苦乐、生死、胜败的对比。也可以从形式的角度进行对比。比如景别的大小、角度的俯仰、光线的明暗、色彩的冷暖和浓淡、镜头的静和动，等等。

心理蒙太奇 特指通过画面或声音的组接，表现人物的心理活动和精神状态，比如人物的梦境、闪念、回忆、遐想、幻觉、思索、潜意识等，其特点是情境的片断性、叙述的不连贯性、节奏的跳跃性和造型的非现实性等。

（3）蒙太奇心理

在一种精细的蒙太奇中，镜头的剪辑点是很难被人发现的，这是因为镜头剪辑顺序符合人们正常的观看心理。“它为观众组成了一个总体表现，使他产生了一种幻觉，好像在看真实事件一样。”^①这段话说明了蒙太奇构成的心理逻辑。比如在影片中当一个人物出现了，那么，下一个镜头我们就期待看到：该人物看到的或者正在看的东西；他的思考、想象或回忆所引出的故事；他听到声音，摄影机随即要给观众展示一下声音的来源。蒙太奇的基本条件是每一个镜头必须为下一个镜头做好准备，去触发并左右下一个镜头，上一个镜头里都包含有能在下一个镜头中得到答复的因素。

正因为蒙太奇具有事件进展的逻辑性和心理依据，所以导演必须了解其基本规律：第一，蒙太奇语言必须具备**物质内容的连贯性**，即在两个镜头之间，应当出现一种类同的元素，使人能够很快地认出镜头和它所表现的环境。如表现天安门和广场的全景，接着表现其中的人物；第二，必须保证一种**动态内容的连贯性**，即如果先表现一个人向右走，在下一个镜头中，就必须避免他向相反的方向走去，免得观众认为它是往回走；第三，必须保证一种**结构内容的连贯性**，也就是说，影片要前后具有相同或者相仿的结构，以保证视觉上的连贯性，例如对同一条街，如果第一个画面是从右侧的窗户拍摄，而以后的镜头又从左侧的窗户拍摄，那么同一个环境就会显得两样，所以在这类正反拍的“一百八十度”镜头

^① 参见[法]马赛尔·马尔丹著，何振淦译．电影语言[M]．北京：中国电影出版社，1982：113．

中,当由正拍镜头转到反拍镜头时,摄影机不能越过两个人物之间隐含的一条轴线,不然的话,观众会误认为这两个人彼此换了位置,从画面的这一头突然跳到那一头去了;第四,镜头的大小要有一定的变化规律,相连的一组画面,其大小规格要有连贯性,也就是说,镜头应该按照其大小规格建立起联系,比如从全景逐步转到特写,或者反之。否则观众会难以找到两者共同的空间,也就无从明了其含义。例如,很少有人先去表现一群人,接着就在毫无转折的情况下,立即去表现人群中某个妇女脖子上的项链;第五,必须保证镜头长度的连贯性。人们总是避免将不同长度的镜头并列在一起,这种连接通常既会使影片风格不统一,又会使画面显得杂乱无章。^①

2. 长镜头理论

(1) 长镜头理论的美学基础

长镜头是电影的本体性语言,它原指由一个单镜头构成的、有一定长度的、包含着—个相对完整的动作或情节段落—的电影语言单位,它要求通过单个镜头内部的运动和变化体现出电影语言独立的表述功能,在单个镜头内部形成一定的叙事性和节奏感。因此,这里所谓的长镜头,并不是一个物理尺度的概念,而是特指一种未经剪辑的电影剧作片断,类似于早期拍摄的《水浇园丁》、《火车进站》、《工厂的大门》等单个镜头完成的“一分钟电影”。

在蒙太奇的作用被无限夸大的背景下,由法国电影理论家安德列·巴赞提出的“电影本体论”以及他所代表的西方现代电影学派的—各种论述中衍生出来的关于“长镜头”的概念,已经不同于电影发明初期单镜头的概念,而是一种新的电影观念和创作方法。1945年,安德列·巴赞在他的《摄影影像的本体论》—书中提出了再现事物原貌的独特本性是电影美学基础的观点,他认为:“—切艺术都是以人的参与为基础的,唯独在摄影中,我们有了不让人介入的特权。”^②安德列·巴赞主张电影要注重表现对象的真实、要保持时间的真实延续和严守空间的统一性,他甚至极端地提出“若一个事件中主要内容要求两个或多个动作元素同时存在,蒙太奇应被禁用”^③的镜头规则。巴赞的“影像本体论”—特别重视摄影机和透镜的功能,认为“电影的使命就是用世界自身的形象重塑世界,

① [法] 马赛尔·马尔丹著,何振淦译. 电影语言[M]. 北京: 中国电影出版社, 1982: 113.

② 参见中国电影艺术辞典委员会编纂. 电影艺术词典[M]. 北京: 中国电影出版社, 1986: 63.

③ 韩小磊著. 电影导演艺术教程[M]. 北京: 中国电影出版社, 2003: 429.

而任何破坏客观统一的电影技巧都应禁用”^①。

正当前苏联电影学派在他们的电影里无限夸大蒙太奇的作用,并使蒙太奇和画面表现主义被当作电影艺术的本质看待的观点被普遍认同时,巴赞强调的通过摄影机景深的变化表现客观物像运动的真实面貌,希望用纪实的风格和手法使叙事更符合电影的本体特性的观念,反映了电影艺术家希望电影艺术能够保持其独特的审美特质的愿望。一些著名的电影导演、电影艺术家们也通过自己的影片创作,对电影的蒙太奇原则提出了质疑,后来这些电影被统称为“长镜头电影”。“长镜头电影”在形式上已经摆脱了电影初创时“单镜头式”的所谓“长镜头”的固定、呆板的缺点,变成有镜位移动和视点变化、有空间运动感和景别变化的新的语言形式,它从单纯纪录演化为纪实风格,从技术语言发展成为一种还原物质现实式的视觉艺术。

(2) 长镜头的基本类型

景深长镜头 指在一个单镜头中,通过镜头焦距和景深的变化来表现对象的动作和运动,形成一个相对完整的戏剧场面或者段落,具有镜头内部时空的完整性。景深长镜头是巴赞倡导的“影像本体论”最为本源的一种镜头形态,它强调通过镜头的广角和深焦距之间的变化,真实纪录影像的运动,体现出电影的纪实性美学本质。“这种导演手法的令人感兴趣之处就在于它大胆地将特写镜头同全景容纳在同一镜头中,从而使景物的存在环境增加了一种有助于进行分析的鲜明性,增加了心理冲击力,使整个画面构图具有一种罕见的美学力量,富于人情味。”^② 电影《沙鸥》中,女排队员们首次亮相就是采用景深长镜头拍摄:绿草盈盈的操场上,一群身着红色运动装的女排队员迎着朝阳潇洒地走来,由远而近,英姿勃勃。电影《秋菊打官司》开头秋菊和小姑子推着装满辣椒的板车进城画面也是采用景深长镜头拍摄,从而确定了整部作品的纪实性风格。

蒙太奇式长镜头 也叫“镜头内部的蒙太奇式长镜头”,其拍摄方法是在一个单镜头中通过人物运动和场面调度,使画面产生景别、节奏、空间和场景的变化,传达出一种身临其境的真实感,也具有如同蒙太奇语言一样的节奏感和寓意。德国电影《罗拉快跑》中,常常用一个单镜头跟拍罗拉的奔跑,展示出人物表情、空间、景别的变化,形成紧张、明快的节奏感。

主观长镜头 是一种以剧中人物的主观视线为心理逻辑的长镜头,往往用来

^① 参见中国电影艺术辞典委员会编纂,《电影艺术词典》[M],北京:中国电影出版社,1986:64.

^② [法] 马赛尔·马尔丹著,何振淦译,《电影语言》[M],北京:中国电影出版社,1982:140.

表现人物的回忆、讲述、梦境、昏迷、幻觉、死亡和视点的变化。比如英国电影《蝴蝶梦》中一开头，画外音叙述：“在梦里，我又回到了曼德里……”长镜头移动拍摄的画面中出现了被层层迷雾笼罩的曼德里大门、小路、树林和房屋等，仿佛是一个人走在其中所见的景象。

全景式长镜头 又称“画卷式长镜头”、“静观式长镜头”或“固定长镜头”，指镜头位置和拍摄主体都保持在一定距离的位置上，镜头的拍摄始终是全景，拍摄过程中摄影机无论是运动或静止都不离开原来的位置，全景地展现事件的进程，给人一种客观审视的印象。在日本导演小津安二郎的影片《东京物语》中，表现一对老夫妇离家外出探望儿女的经历，用了一个长镜头展现老夫妇离家前收拾行装的过程，老人们一件件地往箱子里放置衣物，镜头随着老人的东西缓慢摇移，整部影片都是一种缓慢跟拍的镜头设计，全景式地表现了两位老人游历、探望、被接待或遭冷落的情景，呈现出鲜明的纪实风格。^①

纪实式长镜头 又称“记录式长镜头”，一种类似于新闻拍摄式的纪实性镜头语言。这类镜头并不是专指单个镜头的拍摄，而是指一种纪实性的拍摄手法。比如，类似新闻摄影的肩头式拍摄、便携式拍摄、偷拍或抢拍，在拍摄过程中的光影造型也追求纪实效果，比如采用实景中的自然光效、即兴捕捉场面中的动乱情景和人物瞬间的情绪变化等，给人以逼真、生动、随机、自然的审美感受。

3. 电影时间

电影是时空艺术，在电影中的时空是通过镜头来表现的，经过人为重构的艺术时空，具有主观和客观的双重特性。电影摄影机和电子特技技术都能够使电影的时间产生加速、拖延和颠倒等不同效果。

(1) 加速镜头

电影中的加速是由快速镜头造成的，快速镜头可以使人看到花的开放、幼苗生长、盐块的结晶、从黑夜到天明、秒针的移动等人眼看不到的缓慢运动和节奏变化。在卓别林的电影《摩登时代》中，快速镜头生动地表现出了人怎样成为机器的奴隶：工人不停地拧着螺丝，渐渐地速度越来越快，工人的动作产生了惯性，以至于当机器停下来之后，工人还在惯性地做着拧螺丝的动作。

(2) 慢镜头

与加速镜头相反，慢镜头可以使人看到肉眼看不到的快速运动，如子弹的射程、飞旋的螺旋桨、玻璃砸得粉碎、人从高楼跌下、飞奔的马蹄下溅起的泥土，等等。慢镜头还具有象征意义，比如日本电影《人证》中，女主人公恭子将草帽扔向悬崖的慢镜头，表明了恭子内心对生命的绝望和放弃；《远山的呼唤》中

^① 韩小磊著. 电影导演艺术教程 [M]. 北京：中国电影出版社，2003：442.

民子看耕作骑马的慢镜头，表明她内心对耕作的爱慕之情。

(3) 颠倒和停止

通过特技镜头呈现出时间的倒转也是一种独特的电影语言，“早在1896年，卢米埃尔就用这种手法表现一垛坍塌了的墙自动重新建起”^①。在很多电影中用画面的定格表现出时间的停顿，比如英国电影《魂断蓝桥》中，舞蹈演员在伦敦桥上被汽车撞倒的瞬间，镜头定格在她那双惊恐的大眼睛的特写上，加上刺耳的汽车刹车声，表现她的死亡，这一瞬间，时间仿佛凝固了。

(4) 时间的压缩和延展

通过剪辑和镜头设计表现出时间的压缩是电影中常用的方法，比如剪掉现实中某些繁杂的过程，只保留其中具有意义的动作，再根据一定的逻辑关系重新组接镜头就可以压缩时间；另外对同一个动作采取不同的角度拍摄以后进行重组，也可以造成时间的延展效果。

4. 电影空间

作为视觉艺术，空间不仅是电影艺术的呈现方式，也是电影语言的构成元素。法国电影理论家马赛尔·马尔丹是一位对电影画面有着深刻认识的研究者，他在论述电影空间的问题方面有了一系列独到见解，他说：“电影是第一门能够保证十分完整控制空间的艺术。”^②他认为，电影处理空间的方式有两种：一是通过摄影机的移动摄影再现现实空间，因为任何物质的运动变化只有在时间的延续和空间的框架中呈现出它们的面貌；二是通过镜头语言的组接将几个不同的画面结构成一个完整统一的艺术空间。他说：“电影空间经常是由许多零星片段组成的，而它的统一正是通过这些片段在一种创造性地联接中并列后取得的”，“这种空间在观众眼里是统一的，但实际上却是许多空间段落的并列联接，这些空间段落彼此之间完全可以毫无具体联系。”^③从他的论述中，我们可以理解电影空间所具有的现实和非现实的两种特性。电影空间的现实性，表明电影可以真实可信地还原现实生活的环境和背景，逼真地再现现实生活中的空间环境，电影镜头的运动，如同人的眼睛一样，可以反映出现实空间的不同角度和不同侧面，可以让人直观地感受空间，并在空间中感受到时间的流逝，电影再现现实空间的逼真程度足以让人们接受和认同电影叙事。正因为如此，电影空间运用成为电影

① [法] 马赛尔·马尔丹著，何振淦译，电影语言[M]，北京：中国电影出版社，1982：189。

② [法] 马赛尔·马尔丹著，何振淦译，电影语言[M]，北京：中国电影出版社，1982：169。

③ [法] 马赛尔·马尔丹著，何振淦译，电影语言[M]，北京：中国电影出版社，1982：170。

语言运用的重要环节。

电影空间的非现实特性建立在电影剪辑的基础上,对两个具体反映现实空间的镜头,经过组接构成了一种非现实的艺术空间。前苏联电影理论家库里肖夫用他独特的剪辑试验,生动阐明了被他命名为“创造的地理”的电影空间的特性,这位前苏联导演汇集了五个镜头分别表示如下景象,并以此来证明这一特性:

- (1) 一个男人自左向右走去;
- (2) 一个女人自右向左走去;
- (3) 男子和妇女会面、握手;
- (4) 一座宽敞的白色大厦,前有宽大的石级;
- (5) 两人一起走上台阶。

上述镜头是在彼此相距甚远的地点拍摄的,但是整场戏使人感到它的地点却十分统一。

综上所述,电影空间既是电影叙事的形式载体,同时又是电影叙事的内容存在;它既是人物活动、背景和框架,又是人物性格形成的生活土壤和文化根由;它既是一种对现实的模仿和再现,又是一种对人的心灵和性格的外化形态,因此,电影空间是包含着主客观复杂因素的一种产物,是一种具有丰富内涵的视觉语言。

第三节 导演的风格

导演的风格是指导演在其创作过程中赋予影片的不同的艺术特色和创作个性。由于导演的生活经历、思想观念、艺术素养和个性特征不同,他们在处理题材、选择样式以及运用电影语言方面都会表现出不同的特征,这就形成影片不同的风格。导演风格的形成,是导演在艺术上达到成熟的标志,只有成熟的导演才会表现出与众不同的、独特而鲜明的艺术风格。

一、导演风格的形成

导演风格的形成是由个人经历、思想观念、艺术素养所决定的,因此,导演所处的特定时代、阶级、民族和文化环境,对其风格的形成必然产生一定的影响,这种影响也会一定程度地反映在导演的艺术创作之中。

著名华人导演李安的生活和学习经历对他的电影风格的形成起到了很大的影响作用。李安出身于一个有着深厚传统文化氛围的家庭,父亲对儿子的期望是读书做学问。可是,李安却偏偏爱上了电影,这在父亲眼里简直就是不务正业。李安在美国学习电影期间表现出了一个优秀导演的潜质,1984年他获得了纽约大

学艺术学院的电影制片硕士学位，他的毕业作品《分界线》还获得学校电影节的最佳导演奖和最佳影片奖。但是，李安没有想到自己在毕业后长达六年的时间里却一直只能以制片助理为职业，在电影导演创作方面却默默无闻。

这一段生活经历给李安留下了深刻的记忆，那是一种无法从事自己喜爱的电影创作和有悖父亲期望的压抑感和焦虑感。李安把这种复杂的情绪宣泄在他最初的《推手》、《喜宴》、《饮食男女》三部电影中：这三部影片中的父亲形象都是固执己见、不支持子女选择自己的生活方式，这也在一定程度上代表了李安所感受到的一种父亲的形象。李安曾经对采访他的记者说：“我对‘压抑’这一题材感兴趣，因为也许我自己就是一个受到压抑的人，因此我很善于表现它。”^①李安通过《推手》、《喜宴》、《饮食男女》三部影片所描述的人物冲突中，释放着自己被压抑的情感，也表现出了东西方不同文化所孕育的人性人情中的深刻矛盾。

李安在美国学习电影的经历，对他形成注重情节的创作特点具有极大的帮助。同大多数好莱坞导演一样，李安能够巧妙地设计情节、编织结构，但是其中有一点与美国导演不同，李安的作品中总是表达出浓郁的华夏民族情感，流露出一种儒雅的中国文化气质。他在《推手》、《喜宴》、《饮食男女》三部作品中，都是把中国的传统技艺作为一种特殊的文化符号加以展现，并由它们引发冲突、推进情节、激发情感。因此，李安的作品总是显得底蕴深厚，思想深邃，含蓄有力，余音绕梁。

李安的电影作品题材多样，而且都是笔触细腻、情感浓烈，尤其是对被压抑的情感，李安表现出了深切的关注。他的第一部影片《推手》，讲述的是一位中国老人为了与儿子共同生活，到了晚年不得不离开故乡来到美国。由于文化上的差异，老人在生活中遭遇了种种挫折，这使他情感倍觉压抑，内心十分痛苦，最后不得不离家出走。从这个故事中，李安既表达出一种父子亲情的温暖，同时又深刻地揭示出，这个时代走出国门的两代人在生活中的无奈和凄凉。

李安的第二部电影《喜宴》，用轻松的笔调讲述了又一个十分压抑的故事：生活在纽约的大伟由于有同性恋倾向而没有按照中国的传统方式恋爱结婚，他在父母的催促下，只好撒谎说自己已经有了女朋友。谁知父母立刻表示要到美国来认“儿媳妇”。于是大伟只好隐瞒真相，临时找了来自中国大陆的女房客装扮成“准儿媳”。在父母省亲期间，大伟的同性恋男友便装扮成普通朋友，女房客装扮成“准儿媳”，三个人都在大伟父母面前“做秀”，背地里却各自压抑着真实的情感。不料在“喜筵”后的洞房花烛夜中，大伟与“准儿媳”却弄假成真。

^① 《新世纪周刊》载文，引自2006年3月7日中国网。

最后冲突不可遏止地爆发了。结婚本应是一场“喜筵”，却造成了悲剧的结果。

李安的第三部电影《饮食男女》，则是通过父亲和三个女儿的恋爱故事，引发了一场对父女和姐妹之间亲情的拷问。曾经身为香港大厨的朱师傅，每逢节日总要在家里煎炒烹炸一番，做出一桌美味佳肴款待三个女儿。邻居是女儿的同学，离婚后带着女儿独过。朱师傅看到邻居的小女儿整天吃不上可口的饭菜，就决定自己每天给她送饭。这天女儿同学的妈妈从海外归来，她与朱师傅辈分相同又年龄相仿，且热情爽直见面就熟。女儿们看父亲和邻家婆婆都是单身，便有意将他们撮合成一对。可是不久三个女儿的恋爱风云突变，她们纷纷离家各奔前程。面对老屋空宅，朱师傅做出了一个惊人的决定：他要和自己女儿的同学、邻家婆婆的女儿结婚。这一段“老少配”恋情让人颇感惊讶，如同平地一声惊雷，给故事打上了一个巨大的感叹号。

李安在三个女儿的恋爱故事背后埋伏了父亲的“恋情”，巧妙地用儿女们轰轰烈烈的恋爱烘托出朱师傅内心冷峻深沉的恋情，由此证明真正的爱情是在日常生活之中由点点滴滴的关切铸成的。《饮食男女》的叙事风格再次显露出李安的特点：奇特的表达中蕴藏着深厚的文化思考。

李安的细腻风格同样表现在他所导演的西方影片当中，在《理智与情感》中，他用一种略带忧伤的情感，描述了英国女作家简·奥斯丁笔下保守的英国社会罗曼史，而在《冰风暴》中，他将20世纪70年代美国中产阶级的外表优越而内心空虚的特征表现得淋漓尽致；在《与魔鬼共骑》中，他着力探讨美国南北战争给人们带来的心灵创痛，剖析了战争给世人价值观带来的迷茫和困惑。即使是在科幻片《绿巨人》中，他也无法遏止地描写出一个男人压抑中的情感爆发。2006年，李安的影片《断臂山》，更是将他的一贯风格发挥到极致：影片中艾尼斯与杰克这两个被同性恋折磨的美国牛仔始终被压抑的情感所裹挟，并将这种压抑感传染给他们的妻子，使她们由忠贞变为移情，由善良变为冷酷，以此来掩藏内心对丈夫的恐惧和厌恶。

二、导演风格的发展

导演风格通常是在一系列的作品中发展和形成的，随着导演个人经历、思想感情以及艺术素养的变化，其艺术风格也会产生变化与发展。

俄罗斯著名电影导演埃利达尔·亚历山大洛维奇·梁赞诺夫是一位现实主义的喜剧大师，他的导演风格正是随着他的电影创作逐步形成和发展的。1955年，他因拍摄了第一部音乐故事片《春天的声音》脱颖而出。1956年他毕业于前苏联国立电影学院导演系，同年，他受邀执导了他的成名作《狂欢之夜》，由此开始了他如火如荼的喜剧电影创作生涯。

从20世纪60年代中期到2000年,梁赞诺夫多次与前苏联著名编剧布拉斯基合作,他们共同拍摄了16部喜剧影片。这些作品凭借轻松幽默的喜剧样式和针砭时弊的深刻内涵,都征服了广大的观众,从而确立了梁赞诺夫独特的导演风格。梁赞诺夫的早期电影作品基本上属于纯喜剧,如《狂欢之夜》(1956年)、《没有地址的姑娘》(1958年)等。《狂欢之夜》是一部人物性格鲜明、情节性很强的抒情音乐喜剧片,该剧塑造了一个思想保守、才能平庸的文化官员的典型,他常常在审查节目时,以一种极其陈旧的观点来否定那些生活气息浓厚、富有新鲜感的好作品。梁赞诺夫用明快的节奏和幽默的笔调,对这个因循守旧的官员进行了无情的嘲讽和批判。

随着梁赞诺夫电影事业的发展和阅历的增加,他开始拍摄一些带有苦涩况味的悲喜剧电影,这种选材和叙述方式也使他的喜剧风格发生了变化。他在这类影片中营造了真实的生活场景,设置了出人意料的情节。他还采用轻松幽默的叙述语言,让人们看到了生活中的荒谬和忧郁,发现人生境况中的某些无奈,创造了一种独特的、让人“笑中带泪”的悲喜剧风格。这种风格集中地表现在《命运的捉弄》、《办公室的故事》和《两个人的车站》三部作品当中,这三部电影被俄罗斯观众誉为“激动人心的爱情三部曲”。

与早期的纯喜剧作品不同,梁赞诺夫中后期的喜剧电影中融会了多种影片样式,他十分注重表现真实的社会环境和复杂的社会生活。他虽然也讲究动作的夸张和情节的巧合,但总是要为这些喜剧元素找到最真实的生活依据。他还注重对一些小人物的塑造,使人物的性格具有复杂的发展层次,显得真实可信。例如在《办公室的故事》和《两个人的车站》中,男、女主人公由敌对、争吵到理解直至相爱,梁赞诺夫善于把男女主人公看似不可能的爱情当中赋予真实可信的情节铺垫,使人物的性格变化具有真实的细节表现和逻辑依据,实现了真实性与假定性的高度和谐统一。

前苏联电影继承了俄罗斯博大深厚的文学传统,梁赞诺夫也是一位酷爱文学的电影导演。他所喜爱的普希金、帕斯捷尔纳克、杰克·伦敦、莫泊桑等伟大作家都具有浪漫气质和诙谐的风格。梁赞诺夫还出版过诗集和小说集,也拍摄过一些由文学名著改编的电影。1984年,他把前苏联作家奥斯特洛夫斯基的戏剧《没有陪嫁的新娘》改编成电影《残酷的罗曼史》;1988年他又将著名剧作家拉祖莫夫斯基的话剧《亲爱的叶列娜·谢尔盖耶夫娜》搬上银幕,表现出杰出的文学才华和深厚的民族情感。这些作品的不断问世,也表明梁赞诺夫的喜剧风格在不断地延续和发展。

三、导演风格的体现

电影是一种综合艺术，是集体创作的产物。因此，电影导演风格的体现有赖于一个综合性创作集体的共同努力，这与文学、绘画、雕塑等其他纯粹个人化的艺术创作有所不同。

享誉世界的日本现代电影大师黑泽明就是一位具有高深的艺术造诣和深厚民族情感的艺术大师，他的作品无一不体现出鲜明的日本民族文化风格。黑泽明本人有着深厚的绘画功底，他习惯在电影开拍之前，将自己对未来影片镜头的设想画出来。在这类的绘画当中，他对画面的色彩、光线、构图、人物造型和环境气氛都进行反复推敲，并将自己的导演构思体现在这些精心设计的分镜头画面中，以此来设定未来电影的风格走向。

黑泽明也通过电影画面表现出他对日本绘画的推崇。《乱》是黑泽明的晚期作品，这是一个日本的“李尔王”的故事：战国时代，日本有一位小国诸侯名叫“一文学秀虎”，他以残暴著称，被他征服的部族都遭到了男人被杀、女人为奴的悲惨下场。在一文学秀虎年逾七旬的时候，他将家业分给三个儿子要他们休戚与共，想以此来赎回自己的罪过。不料，他的儿子们却反对他的决定，他们认为父亲的暴戾成性早已埋下了仇恨的种子。比如，长子太郎之妻枫君就是一个被杀戮国王的女儿，她本人被掳为长子之妻，现在正要伺机复仇。枫君借分家之机挑唆三个兄弟互相残杀。首先，她将秀虎赶出城堡并让长子太郎命令次子不得收留父亲，还夜袭父亲想置他于死地。在这种背信弃义的氛围之中，太郎又被次子的大将杀死，而逃命在外的三子也未能幸免于死。最后只剩下一文学秀虎一个人流落乱石岗上。他面对苍天，任白发如衰草般在风中飘舞，无奈地承受着自己作恶的报应。

在影片《乱》中，黑泽明采用平视的镜头角度，淡化了光影的反差，简化了人物的背景，并且在服装设计上，借鉴了戏剧艺术浓墨重彩的特点，使其显得华丽而夸张。电影《乱》的画面造型凸显出典型的日本传统绘画风格，恰当地渲染了秀虎的悲凉结局。

黑泽明还喜欢利用天气营造氛围、烘托气氛、抒发情感，他对天气的处理总是狂风横扫、雷电交加、浓云迷雾、骄阳似火，他不喜欢“温吞水式”的天气。他总是把天气作为一种人生的隐喻，在电影《罗生门》中，高大的罗生门在滂沱大雨中显得破烂不堪，象征着一颗残破灰暗、悲观失望的心，表达出对理想的幻灭。同样，黑泽明对于对峙的场面处理，也总是激情澎湃，使针锋相对的紧张感达到极致，极富有张力地来表现冲突。实践证明，黑泽明在贯彻自己的电影设计和美学理想方面，无疑是一位果敢坚定的强悍型导演。

思 考 题

- 一、试概括电影的基本特性。
- 二、导演风格的形成和发展有何规律？

第六章 导演与剧本

俗话说“剧本剧本，一剧之本”，一个导演要想获得成功，首先就是要有一个好的剧本，许多优秀影视剧的创作都是从剧本开始的，还有个说法叫“十年磨一戏”，说的就是剧本在影视剧创作中的重要性。

影视作品的剧本来源很多，大量的优秀作品是根据现成的文学作品改编的。比如《乱世佳人》、《简·爱》、《傲慢与偏见》、《法国中尉的女人》、《辛德勒名单》、《克莱默夫妇》、《艺妓回忆录》等；也有很多好作品是由作家或者导演提出构思，再请编剧写出剧本来完成的，比如《大白鲨》、《泰坦尼克》、《长征》、《大宅门》、《乔家大院》等；也可以由投资人或者出版商组织导演和作家共同创作。通常好莱坞的做法是：一个剧本在创作之初，首先由作家向制片商口头表述故事的构思或者梗概，假如制片商愿意买下这个构思，作家再受雇将构思编写成完整的影视剧本。优秀的导演可以给剧本增加戏剧性和赋予它应有的节奏，使一般的剧本变得好看，但是如果剧本本身缺乏充实的内容，那么最后完成的作品也就会显得空泛乏味。那么，对于导演而言，什么样的剧本才算充实呢？也就是说，导演选择什么样的剧本才更容易获得成功呢？

第一节 选择故事

剧本创作是一个艰苦和复杂的劳动过程，剧本写作跟文学创作一样，需要作者对生活具有敏锐的观察力和影视艺术的创作能力。那么，影视剧本创作有什么基本规律可循呢？我们从导演应该如何选择剧本谈起。

一、什么是好故事

剧本的基本构架是讲一个故事，而决定剧本好坏的关键就是有没有一个好的故事。因此，找到一个好故事应该是导演抓剧本创作的起点。什么是好故事呢？据说好莱坞的导演们在挑选剧本的时候，常常要求编剧必须写出一个好故事，

“一个电影剧本就是一个由画面讲述的故事”^①。

构成好故事的第一要素是人物命运，什么样的人物命运会受到观众的同情和关心，那就是好人的生活中出现了问题。这里包含了两大要点：第一是要写一个好人；第二是要写一个好人的遭遇，就是要写出人物和事件。

比如美国电影《荒岛余生》，写的是快递公司职员“恰克”的遭遇。影片开头就有一系列镜头让我们认识恰克这个人：他是一个朝气蓬勃的青年，有一份好的职业，是快递公司的主管；他精明强干，一丝不苟，预示着还有更好的前程。他还有一个幸福的家庭，有深爱着他的父母和女友，一切都十分美满。可是，就在他即将结婚的前夕，一个偶然的事件改变了他的命运。灾难就在瞬间降临，他在圣诞节前的最后一次公差中遭遇了飞机失事，当他清醒过来之后，发现身边除了同伴的尸体以外，再也没有活着的人。他被抛到了一个无人居住的荒岛上，他的命运遇到了难题，他是生存还是死亡，成为一个巨大的悬念。观众不能不为这样一个好人的遭遇而揪心。有人曾经问过美国著名导演史蒂文·斯皮尔伯格：“是什么构成一个好的电影剧本？”他回答说：“我认为，那应该是主人公不能再控制他的生活，他失控了，然后不得不恢复他的生活，这就是个好戏剧。我所有的电影都有外在的力量作用于主人公。在希区柯克的几乎所有的电影中，主人公在开始的几个场景中就失去了控制。然后，他不得不找回控制力，还必须面对该情形。这个主题也贯穿我的电影。”^② 这是一个成功的导演给我们的启示。所以我们在构思剧本的时候，首先注意要“寻找一个遇到了难题的好人”。

二、编织情节

在叙述性的影视作品中，人物的日常生活和人生经历构成了情节。情节是由能够具体显现人物与人物之间、人物和环境之间关系和矛盾的具体事件所构成的。创作者对现实生活中的矛盾经过艺术地概括集中、编制、结构而使整个过程形成一个完整的情节链，大致由开端、发展、高潮和结局所组成。

构成情节的三个基本要素是人物、事件和背景。人物就是我们前面所说的一个好人，他是事件的主体。要想使人物所构成的情节生动有趣，则需要造成人物之间的矛盾冲突，而且要使冲突激化，增加人物之间的纠葛。这样才能够让冲突一步步激化，并逐渐形成高潮，这就是事件。人物和事件发生在一定的环境之

① [美] 悉德·菲尔德著，鲍玉珩、钟大年译．电影剧本写作基础 [M]．北京：中国电影出版社，2004：3．

② [美] 阿伦·A. 阿莫尔著，石川、李涛译．影视导演 [M]．上海：复旦大学出版社，1998：74．

中,总是有一定的时间过程,这就是背景。要想使情节引人入胜,就需要将背景加上一定的限制,使人物在解决难题的过程中受到阻碍,增加人物行动的难度,使情节中充满了冲突、曲折和悬念,让人物在困难中不断地解决问题,最后获得成功。所以背景是人物性格形成的基础,也是人物展示性格的舞台。

三、提炼生活

有些导演认为故事越接近生活就越容易成功,其实不然。生活向创作者提供了丰富的素材,但是导演应该明白,戏剧与生活是有差别的。剧作家希望让观众相信他们看到的是一个真实的现实,但事实上观众只愿意看到一个精心设计的虚幻世界,因为生活本身不会提供一个不加琢磨的故事,观众也没有耐心观赏那些相互毫无联系的、琐碎零散的生活现象。所以编剧将要根据表达思想感情的需要,将人物、事件、情节、环境按照生活的逻辑和艺术审美的要求加以组织和安排,这就是结构和布局。

在电影《辛德勒名单》中,导演史蒂文·斯皮尔伯格对辛德勒这个人物的塑造,就有一个对真实的生活素材进行取舍、集中和提炼加工的过程。影片中的辛德勒是一个有头脑、有地位、充满个人魅力的商人,他原本只是想借战争大发一笔横财,所以在影片开始,他还在利用犹太人作为廉价的劳动力为自己办工厂赚取利润。后来,当他亲眼目睹了纳粹法西斯杀害犹太人的暴行之后,残酷的现实教育了他,唤醒了他的良知,使他走上了反对纳粹法西斯的道路。影片真实地表现了辛德勒的转变过程。他开始表现得贪图享受、爱好美色和善于交际,这些“劣迹”恰好为他后来不断地从德国军官手中救助犹太人做了掩护。就这样,辛德勒用自己的财产挽救了1200个犹太人的生命,使自己成为二战时期犹太人心中的“圣人”。在影片结尾处,众多被他救下来的犹太人和他们的后代都到他的墓前献花,追忆他的历史功绩。然而,生活中真实的“辛德勒”在人们心目中远远没有在影片中描写的那么高大,他在婚姻上十分失败,早年与他共过患难的女子在战后因为他的移情别恋而与他分手。他在晚年一个人漂泊异乡,境况十分凄凉。在影片中,导演有意识地避开对他晚年生活的描写,也淡化了对他和妻子关系的表现,而用艺术的笔触,集中凸显他在营救犹太人这件事情上的意义,这就是生活与艺术的区别,也是艺术对生活的选择和提炼。

编导将戏剧与生活划分开来要掌握的几个要点:一是简练,只选择那些重要的事件、人物和对白;二是集中,戏剧是对生活的提炼和集中,不是生活的流水账,不能像生活中的真实过程那样缓慢;三是发展,情节是由一个个事件构成的,事件要发展才会形成冲突和高潮,变化是事件的本质特征。因此必须让戏剧情节不断推进和发展,一环扣一环地将人物行动推向高潮。

生活中的真实事件往往并不具备戏剧的逻辑性，逻辑中隐含着某种戏剧的必然性。戏剧的逻辑性就在于有了第一幕，才会有第二幕，第三幕也是在第二幕的基础上发展而来的。比如有一个年轻人考上了大学，可是没有钱交学费，正在发愁之时，突然在路上捡到了一包钱，于是问题得以解决。这个情景简单地搬到戏里却不会被观众接受，即使生活中偶尔遇到这种巧合，观众也会认为这很虚假。戏剧中的确常常有些巧合，没有巧合也就没有戏剧。但是并不是所有的巧合都能够让观众接受。著名导演阿伦·A·阿莫尔曾说：“作者在一个剧本中只能在两种情况下使用巧合。第一种是巧合出现在故事的开端。……如果没有这个巧合，整个故事就不会发生……第二，当巧合使主人公的麻烦变大、情况更糟时，观众也可以接受这种巧合”^①。

作为导演，如果在你的剧本中出现了观众不能接受的“巧合”，你就必须寻找另一种解决问题的办法，或者用前面的剧情为这个巧合做好适当的铺垫。

第二节 结构剧本

一、结构的功能

李渔说：“至于结构二字……如造物之赋形，当其精血初凝，胞胎未就，先为制定全形，使点血而具五官百骸之势。”^②也就是说，结构关系到导演叙述故事的谋篇布局。在剧本中，故事是由一系列的人物的行动组成的，人物行为和动作之间都有一定的因果联系，所以，讲故事就必须讲究起承转合。只有把握好了故事的结构，讲述才会有章法，人物和动作之间才能形成有机的联系。在戏剧中，随着情节的发展，人物之间的冲突不断上升，危机也不断地从酝酿到堆积，最后爆发而达到高潮。剧情的进展是一个不断地向最终目标行进的运动过程，也就会形成特有而富有意味的戏剧性结构。

有了好的结构，导演就可以进一步明确戏剧运动的目标，即靠什么元素把事件的体系组织起来？是什么东西使之成为完整统一的体系？目标影响着运动，而运动的相互关联正是形成结构的依据，所以，当故事在一系列矛盾中建立或发展时，正是其中的“运动”始终吸引着观众的注意力。

^① [美] 阿伦·A·阿莫尔著，石川、李涛译，陈犀禾审校．影视导演[M]．上海：复旦大学出版社，1998：78．

^② 李渔著．闲情偶寄[M]．//中国古典戏曲论著集成（七）．北京：中国戏剧出版社，1959：10．

通常一个故事的生成源于一系列小的危机：开始可能对主角有利，发展中又变得对主角的对手有利，而主角的情况不断地恶化；当一系列小的危机聚集到一定的程度时，就出现了戏剧高潮，直至最后主人公的麻烦得到解决。通常，戏剧情节的进展有一定的规律，比如三幕式结构：

第一幕：出现危机→转折点→

第二幕：再次出现危机→遭受挫折→

第三幕：严重危机→高潮→结局

这种经典的“三幕式”结构，是许多单本剧都采用的一种传统的结构方式。戏剧进展的三幕之间通常没有明显的界限，但剧情的起承转合则基本上是按照三幕式的构成来完成的。在戏剧结构中，高潮是一部戏的核心动作，它决定着所有事件的价值和意义，假如戏剧高潮缺乏强度和逻辑性，那么故事的进展就一定是软弱和混乱的。因此，没有目的的动作，往往缺乏推动冲突得到解决的力量。

编剧在选择或安排那些导向高潮的事件时，要设计好故事的逻辑关系，这也是结构的任务：假如我们把事件的起因叫做“先行动作”，那么先行动作的目的在于发掘原因，而这些原因总是和剧中人物的社会见解以及心理判断有关。

编剧在发掘原因的过程中，有时不能不越出剧本结构的范围，因为人的生活并不只限于剧中所见到的事件本身，剧中人物都有过去的历史，编剧虽然不能在剧情中讲述每个人的历史，但是它必须提供剧情以外的那些观众看不到的因果联系。比如使其中的人物带有一些以往的生活痕迹，带有以往经历的印记。这可以让观众感到人物真实可信，使人物呈现出鲜活的生命状态，更具有现实感。比如在日本电影《远山的呼唤》中，故事的开头是田岛耕作在风雨之夜突然来临，又突然离去，给观众留下了一个巨大的悬念，之后才进入主要情节。

结构还规定故事的进展过程是一组循环活动：比如某人决定采取某一个行动，具体执行时出现了障碍，出现了紧张，然后有了一个意外的胜利，可是紧接着一个新的纠葛又出现了，它需要剧中人再一次以更大的决心来解决矛盾。每一次胜利都是一次意志行为的顶点，它使各个人和他们的环境间的平衡状态发生一次变化，这些变化需要达到新的平衡，并使新的纠葛必然地出现。如此形成剧情的三大段循环以构成全剧。

导演必须清楚，在这三个循环中，后者必然短于前者，紧张点应该越来越明显。在第三次循环里，几乎所有的事件都要紧密地集结在一起，进入到最后一次循环时，每个事件都是一个极好的危机点，它含有人物带有决定性作用的意志行为。在分场中，每一个循环又都是全剧的一个缩影，其中也应该具有小的起因、上升动作、冲突、发展和高潮。

导演在选定了动作的高潮之后，就要非常细致地进行准备和构成紧张，使最

后的几场戏成为全局的主导，为此导演应该采用一些技巧来增强危机的效果：比如他不断地强调这个事件的重要性和危险性，用增加情绪压力的方法来使冲突加剧。好的结构十分讲究情绪的铺排，让人物的压力从戏剧冲突的内在必然性中产生和发展。比如话剧《鸣凤之死》中，当鸣凤知道自己要被送给冯老爷做妾时，希望能够从觉慧那儿获得帮助，以解除这次危机。她几次进门想要告诉觉慧，但是都被觉慧无意中阻止了，由于鸣凤的行动一再受阻，所以她始终没有能够求得觉慧的帮助。随着时间的推移，事情越来越紧迫，鸣凤越来越紧张，直到最后不得不投湖自尽。“鸣凤投湖”这个动作是随着事件的进展逐步形成的结果，所以最后高潮的来临就显得水到渠成。

导演可以用很多方法使观众的情绪产生压力，比如反复出现一种节奏的单字或行为：电影《秘密图纸》中侦察员发现特务结巴时老是说“火……火……”这一个单音节词的反复出现，使观众的情绪高度紧张。随着故事的进展，当那个说“火……火……”的特务出现的时候，观众立即注意到他。还有一些电视剧的片头选择一些具有悬念的画面反复出现，这就是通过对重要画面的重复表现，给观众制造情绪的冲击，调动起观众关注的兴趣。

另外，紧张的发展必须和紧张的高潮相呼应，使冲突的目标始终是明确的，这样才能够让每一个段落的进展环环相扣、引人入胜，同样也使每一次的循环都形成层层递进的布局，推动情节一步步走向高潮。

二、结构的分类

1. 戏剧结构

戏剧结构是一种传统的结构方式，一般依据时间顺序来叙述故事，其情节的发展大体经历发生——发展——高潮——结局四个阶段。作品符合戏剧创作的一般规律，以饱满的情节和强烈的矛盾冲突取胜，给观众悬念横生、紧张窘迫的审美感受。戏剧结构要将互不相关的人物纠葛在一起，在设计人物关系和故事情节中，不免要采取巧合、偶然的艺术手段，以引起观众的观赏兴趣。有时会流露出人为的编织和加工的痕迹，观众如果深究起来，有时会感到其中的“不真实性”。

2. 散文结构

散文结构是与戏剧结构相对应的一种结构方式，一般是采用空间变化作为依据，按照生活的原态过程来结构故事。这种结构不大重视情节的完整性，段落之间也常常省略因果关系的展示，没有明显的情节进程，没有开端、发展、高潮、结局的结构脉络，甚至没有明显的矛盾冲突和完整的情节线。这种结构具有较强的纪实性和文学的意象性，较少雕琢的痕迹，接近生活的原有状态，带有一定的

主观色彩，给观众以真实淡雅、清新抒情的美感。

3. 心理结构

心理结构是依据剧中人物的心理流向作为叙述的结构依据。这种叙述往往通过时空交错的方式，将人物的心灵历程展现出来，通过将人物的回忆、联想、梦境、幻觉和现实组接，形成独特的结构形态。这种结构方式多用于推理片、悬疑片、散文片等样式。比如希区柯克的《蝴蝶梦》就是依据人物心理流向构成的作品。故事由女主人公的回忆开始，她从进入曼德里古堡起，就开始了一段充满悬疑的生活，主人公的心理活动成为情节推进的依据。故事片《城南旧事》也具有心理结构的特点。女作家林海音离开家乡多年以后回忆起她少年时代在北京城南的生活情景，片中的三条情节线都是由“英子”的回忆引出，所有的场景都是“英子”眼中的现实，带有浓重的主观色彩。

心理结构是一种主观的叙事结构，它可以打破现实时空的自然顺序，将不同的时空按照人物的主观意识进行组接，形成多时空多层次展现事件的特点。这种结构方式既可以表现现实时空中人物的正常思维活动，也可以表现非现实的人物意识活动，将人物复杂的心理过程深刻细腻地揭示出来。这种结构新颖别致，具有深沉、细腻、含蓄和诗性的美感，但其情节的跳跃性和非连贯的特点，容易使观众的观赏受到干扰，不容易被大众所接受。

三、结构的形态

1. 封闭结构

封闭结构一般指有头有尾的讲述方式，而且是一种强调滴水不漏甚至繁文缛节的讲述风格。这种结构的作品往往将故事的因果关系解释得十分清晰，段落完整。其长处是线索清晰、情节性强、引人入胜；其短处则是束缚观众的思维，迫使观众沿着封闭的情节线进行观赏，审美过程始终被局限在导演提供的故事本身，不容易让观众进行更为广义的思考。

2. 开放结构

开放结构是与封闭结构相对应的一种叙述方式。从纵向说，这种结构总是截取生活长河中的一段，既无头又无尾。它往往还提供具有多元可能的故事结尾，把故事的结论留给观众去猜想和补充；从横向说，这种结构的每一个情节节点都是片段和不连贯的，各个片段之间可能只有某种内在的联系，没有严密的因果关系，而这种段落之间内在的逻辑关系还是由观众用自己的联想来建立的。比如德国电影《罗拉快跑》就是这种结构，影片中三个段落独立成章，段落之间的逻辑关系必须通过观众的观察和思考来建立。在开放式的结构中，观众的思维触角可以任意伸展，作者可以把更大的思考空间留给观众来补充，从而扩大了反映社

会的深度和广度。但是这种结构留给观众思考的成分较重,增加了观赏的负担,因而对影片的娱乐性有所削弱。

3. 单线结构

单线结构主要是指在影视剧的情节发展中,只有一条占主导地位的情节线,这并不是说作品中只有一条行动线,而是指它的主线非常明确,其主导地位十分鲜明,其他行动线都处于从属地位。这种结构方式在单本剧中居多。这种单线结构的主线鲜明突出,其他情节线又紧紧地依附于主线,形成了脉络清晰、矛盾集中、情节连贯、悬念紧迫的特点,易于被观众接受。电影《简·爱》基本上是属于这种单线结构,其贯穿情节是简·爱一生为获得在精神上平等的爱情而奋斗的经历。主要人物和情节线贯穿全剧,所有的矛盾纠葛都围绕着简·爱的奋斗经历而展开,故事的结构严整,事件环环相扣,矛盾层层推进,直至最后形成高潮。

4. 平行结构

在剧情中有两条鲜明的情节线,或一正一反,或一主一辅,平行推进,互相呼应,彼此衬托,交错发展,这种结构形式称为平行结构。电视连续剧《长征》,就是两条鲜明的情节线构成全剧:一条讲述的是以毛泽东、周恩来、朱德等中国共产党的领导者怎样带领红军队伍排除错误路线的干扰,从第三次、第四次反“围剿”的泥潭中摆脱出来,逐步走上了胜利道路的过程;另一条是再现了蒋介石如何调动国民党几十万军队从围剿江西革命根据地红军开始,继而在长征途中围追堵截,企图消灭红军最终却导致失败的经历。两条情节线平行发展,交错推进,泾渭分明,彼此衬托,史诗般地展现了1931年到1935年间中国红军进行伟大长征的历史。平行结构为再现宏阔的历史事件提供了很好的形式,它具有一种全景式的观照视野,给人以更宏观真实的艺术感受。

5. 网状结构

网状结构是随着现代社会生活的多元发展而产生的一种影视剧的结构形式,这种结构不是以一两条情节线展现故事,而是将多条情节线交错编织在一起,构成网状的辐射形态,犹如一幅幅色彩斑斓、情节复杂、寓意深刻的社会生活百态图景。现代人的生活状态日趋复杂多样,采用网状结构形式讲述故事,便于多侧面多角度地表现社会生活面貌,也便于表现多组人物之间复杂交错的人际关系,展示错综复杂的事件之间的内在关联,为观众提供更为丰富宏阔的人生情态和生活场景。

2006年获得奥斯卡最佳故事片奖的美国电影《撞车》就采用了网状叙事结构来展开故事,这部电影将几个看上去并无关联的故事,通过人物的行动有机地联系起来,形成了辐射多个层面的社会生活网。随着故事的发展,其中互不相关

的几组人物不期而遇并发生了冲突，他们的命运相互碰撞，矛盾纠葛在一起，不断地形成波澜和高潮，十分引人入胜。《撞车》的编导保罗·哈吉斯通过网状结构把一个看似凌乱的故事，进行了丝丝入扣的巧妙串联，从而多侧面地表现出美国社会错综复杂的种族矛盾和人际关系，特别是影片通过对人与人之间爱情、亲情、友情、憎恨、理解、宽容等丰富情感的表现，把人物的心理活动刻画得尤其深刻和真实，使剧中的人物都显得血肉丰满、神形兼备、呼之欲出。

近几年，网状结构的叙事在电视连续剧中也被较多地采用。电视剧《靠近你，温暖我》就是采用的网状结构方式，该剧通过对三个不同经历的知识女性形象的塑造，讲述了当代社会白领女性自尊自强的奋斗经历和错综复杂的情感生活，多层次多侧面地展现了她们对理想对爱情的不懈追求，表现了她们所经历的情感困惑和生活挫折，也揭示出当代知识女性的自我奋斗、自强和自立意识的觉醒。在网状结构中，三个故事相对独立又相互交织，共同构成了丰富多彩的现代都市生活场景。

网状结构并不是多条情节线并行发展，不同的导演可以有不同的讲述方式。比如有的导演是在总结构的框架之下，由一条主线支配着其他若干情节线来构成全篇。比如电视剧《海之门》中，把海门市工委书记毛虾太叔公配合几任市委书记与以于周为代表的党内极左路线斗争作为全剧的主线，由这条主线下引出老八姑和毛蚶、于一江、时一江、夏一江和双姐双妹，以及反面人物叶阿谁之间的多重情节线，共同构成海门市在改革开放 20 年间错综复杂的社会生活面貌。

也有的导演采取分段讲述的网状结构方式，采取逐一拎出若干个情节线索的办法讲述故事。就是先将每一个线索的主要事件轮廓建立起来，使观众形成对这些事件的关注，然后再将多个情节线交互推进，使每条线索之间逐渐形成逻辑联系，直至组成一个完整的结构体。

网状结构的出现也顺应了当代观众对影视剧创作的审美要求，他们希望看到丰富多样的人物和场景，观赏更有寓意的情节和矛盾冲突，更希望看到事件之间的相互影响和彼此联系，从中获得一定的借鉴和启迪。因此，网状结构越来越多地被导演们采用，成为现代影视剧广泛运用的一种结构形式。

影片的结构决定着故事的叙述方式。同样的故事采取不同的叙述会给人不同的印象，采用倒述、顺述、插述等不同的结构方式也会产生不同的叙述效果。顺叙的结构，使故事接近生活的真实；倒叙或者插述的结构方式，都可以打乱故事发展的时空顺序，增加叙述的主观色彩。倒叙和插叙也可以由不同的主线贯穿，比如可以按某个人物的回忆作为主线进行倒叙，也可以根据人物的情绪来展开插叙。总之，剧本结构可以多样，叙述方式也可以不同，但是有一个基本要求，就是不论用什么方式叙述，一定要让观众看明白，这才是合适的剧本结构。

导演对剧本结构的要求很难用一些简单的原则来限定,因为结构对于影视剧而言既是形式的范畴,又是内容的部分。在艺术创作中,内容和形式往往是相互作用、互为表里的。有时候内容本身就决定了叙述的结构,比如侦破片一般都是先发生案情,才开始围绕破案展开调查和侦破,而侦破又是根据案情的线索不断变化来推进剧情发展的。因此,这类片子的结构大多是顺叙式,比如《秘密图纸》、《羊城暗哨》等反特故事片。也有的作品采用倒叙的结构,先展示发生的事情,引起一个个悬念,再由侦探经过推理破解案情,如《福尔摩斯探案集》和《东方快车谋杀案》。对于导演来说,不同的故事可以有相同的结构,相同的故事也可以有不同的结构,结构决定着叙述的角度,也影响着叙事的风格。

第三节 导演构思

一、分镜头剧本

分镜头剧本又称“导演剧本”,是将影片的文学内容分切成一系列可以摄制的镜头,以供现场拍摄使用的工作剧本。导演剧本是由导演对文学剧本提供的思想与形象,经过总体构思,以分镜头的方式体现出来的对未来影片的艺术构想。根据人们的视觉审美的需求,导演要用具体的镜头语言将剧本中的生活场景、人物行为及人物关系具体化和形象化。分镜头剧本不仅要体现文学剧本的主题思想,还要具体直观地呈现出视听形象,并赋予影片以独特的艺术风格。

分镜头剧本既是导演为影片设计的施工蓝图,也是影片摄制组各部门统一创作思想、制定拍摄计划和测定影片摄制成本的依据。分镜头剧本大多采用表格的形式加以呈现,这类表格通常设有镜号、景别、摄法、长度、内容、音响、音乐等栏目。表格中的“摄法”是指镜头的角度和运动;“内容”是指画面中人物的动作和对话,有的表格也把动作和对话分开列为两项。在每个段落之前,分镜头表格上还注有场景,即剧情发生的地点和时间。在每个段落之间,应标有镜头组接的技巧。有些比较详细的分镜头剧本,还附有画面设计草图和艺术处理说明等内容。

导演在选择外景地的时候,通常会把实景拍下来作为分镜头时的参考,也为美术设计提供构思的基础。分镜头是导演根据剧本线索和结合外景考察情况所进行的案头工作,也是导演对未来作品的构思过程。在这个过程中,导演既要充分调动艺术想象力来构想未来作品的形象,又要以务实的态度设计好拍摄方案的每一个具体环节。很多导演把分镜头看作是对剧本的“二度创作”,有些导演可能会重新结构情节、改变对某些人物的设计,调整剧本的风格和结局。总之,导演

的分镜头剧本创作，实际上是对未来作品的再一次“论证”，也是决定未来作品方向的一次重要机会。

撰写分镜头剧本还是导演将影片构思文字化的过程，也是导演对拍摄方案的一次书面演练。分镜头剧本包含了对声画构成和叙述形式的设计，也包含了对主要人物生活背景和性格特征的提示。当然，导演的分镜头剧本，无论怎样详细，都与最后成型的影片有距离。这是因为实际拍摄与现实情况不可能完全一致，导演不得不根据拍摄现场的变化，对拍摄方案做出必要的修改。

二、导演阐述

导演阐述是导演向摄制组成员对未来作品构思和制作方法所做的说明，其主要内容包括对剧本主题思想、时代背景和社会环境的综述；对角色的分析；对高潮的设计和风格样式的选择；对表演、摄像、音乐、美术、化妆、道具造型等综合部门的总体要求以及对蒙太奇总体节奏的要求。总之，导演阐述是统一剧组创作思想的纲领性文本。从这个角度看导演阐述是否清晰明了，是否详细而富有创建，都将决定未来作品的质量。导演阐述如果不能做到对未来作品提供清晰的表述，就说明导演本身对作品还没有形成完整而明晰的构思，在一定程度上也表明导演对作品的成败心中无数，容易使创作陷入盲目的状态。

阐述作品是导演在创作筹备阶段的一项重要工作，因为影视艺术是一项综合艺术创作活动，与作家、画家等个体创作的过程不同，影视剧导演不能仅靠个人的天才和灵感来进行工作，而必须调动整个摄制组共同创作。导演通过阅读文学剧本和调动自身的积累对创作问题进行了深入的思考以后，要将所拍摄的故事以及自己对剧本的理解做出全面而富有概括性的阐释。有些导演在初学创作时不能拍摄出满意的作品，并不是因为个人的才华不足，而是由于不善于跟其他摄制人员合作共事，而无法将自己的创作意图变成大家协调一致的行动。所以，导演不仅要善于向其他创作人员阐述自己的构思，还要善于协调创作过程中的各种矛盾，使整个剧组成为目标一致、协调统一的创作集体。

导演为了将剧本所提供的社会生活和人物形象转化为银幕或屏幕形象，必须根据剧本所描述的具体时代和地域生活，研究相关的文字资料，做到准确地理解剧本涉及的特定时代、特定地区和特定人群的生活特点，找到塑造人物的感性材料，进行整体的艺术构思并撰写导演阐述。

任何一个导演在他确定拍摄方案之前，必须做到对故事和人物进行过深入地解剖，他要掌握故事发生的背景，比如年代、民族、国家、社会历史状况、地域地理环境，等等，进而找到角色的思想轨迹、行为动机、生活方式以及行动目标，并通过具体的情节和人物形象来揭示作品的主题。

导演阐述的写作没有固定格式和文本样式,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,所以导演阐述的文本风格也可以丰富多彩、五花八门,但是万变不离其宗,其基本内容都是一样的。我们以谢晋导演撰写的电影《红色娘子军》的导演阐述为例,列举出他在“导演阐述”中所写到的主要内容:

1. 主题思想和时代背景;
2. 贯穿行动和反贯穿行动;
3. 对主要角色和演员表演的要求;
4. 影片风格样式;
5. 摄影基调和造型风格;
6. 音乐、美术、服装、化妆、道具的总体要求(分项阐述)。

总之,“导演阐述”的撰写必须做到内容全面、分析清晰、要求具体,便于全体工作人员共同掌握。

三、艺术处理

1. 设置悬念

一个会讲故事的人总会在讲述的开头提出问题,问题就是悬念,因为有了问题,才会有后面的一系列解决问题的过程;有了悬念,观众才有兴趣继续观看。因此,编剧首先要设置故事的悬念,以便让观众有兴趣跟着情节的进展看下去。电影《克莱默夫妇》一开始就提出了一个问题:一向温柔优雅的知识女性乔·安娜要离家出走了,并不是因为夫妻感情不和,但是她为什么要离家出走?这个家庭究竟出了什么问题?这些问题摆在观众面前,就是个悬念。随着情节的进展,悬念还在不断地产生,乔·安娜出走以后会怎样?克莱默会怎样克服家务和上班之间的矛盾?他们夫妇会离婚吗?问题不断地提出,悬念一个接一个,迫使观众一直观看下去,直到问题得到最后的解决。

2. 强化冲突

冲突是剧情中最主要的构成要素。冲突是由问题构成的,主人公要解决问题,又不断地遇到了障碍,于是就有了矛盾,有矛盾就有冲突。矛盾在生活中随处可见,导演的工作就是使生活中的矛盾和冲突充分地戏剧化,使冲突更加强烈。小说中也有冲突,但是可以延续好长一段时间。戏剧就不能。在小说《克莱默夫妇》中可以把克莱默因离婚影响到失业,又因失业而影响到争夺孩子的监护权的问题延续几个月,但是到了电影中就变成了必须在一天之内解决的难题。克莱默因为妻子的离家出走而上班迟到,受到了上司的责怪,因此失业。接着在当天又遇到法庭即将判决他和妻子的离婚案,他必须在法庭上与妻子争夺对

儿子的监护权。因此，他如果不能在一天之内找到工作，就将与儿子分离。在这里，一个事件影响到另一个事件，而时间是如此紧迫，它逼迫主人公紧张地解决问题。观众也由此紧张地关注着主人公的命运，这就是冲突的戏剧化。

在电影《乱世佳人》中，大家都知道的一场戏，就是“船长”白瑞德驾车载着郝思嘉冲过燃烧着的弹药库的过程，马车刚刚驶过，弹药库就爆炸了。这也是一种戏剧化的冲突，这种冲突的设计增加了情节的紧张度。

冲突的形式有多种，除了人与人、人与环境、人与社会、人与超自然力之间的外在矛盾，还有人自身内心矛盾的冲突。外在的冲突通常表现得很公开，比如在大叫大嚷和暴力行为中表现人物的性格。也有很多冲突隐藏在公开打斗之下，慢慢地沸腾、蒸发、加压——逐渐使演员的台词具有某种色彩和含义，或者通过一个隐蔽的动作，比如踩上一朵花，碾碎一只烟头等，还可以在调笑中等待……

有时亲近的关系也能够以冲突的形式来表现，比如一个男孩和一个女孩之间的斗嘴，常常表现出爱情。小的冲突也常常可以增加故事的曲折性和趣味性。

冲突还可以表现为反差，比如公安人员调查一个案件，一个要急切地询问，被问者却另有图谋或者心不在焉，观众老是得不到答案。这种情节的延宕处理增加了故事进展的曲折性。在影视剧中，如果主人公非常容易找到答案，这种情节也容易令人感到乏味。观众常有这种心理：容易得到的东西似乎没有什么价值。聪明的导演总会让观众多一些担忧，多一些恐惧，让他们历经情绪的跌宕，最后再尽情享受主人公战胜曲折带给他们的愉悦。

3. 制造曲折

俗话说“文似看山不喜平”，影视剧的情节也像写文章一样，要情节丰富，要有起伏变化和曲折跌宕，不能一览无余。问题提出来以后，不能马上解决，要有误会、阻碍，主人公们必须遇到一个接一个的困难，不断地出现矛盾、障碍重重。主人公们正是在不断解决矛盾、战胜困难的过程中展示出人格的魅力。没有曲折的剧本观众很快就厌倦了。导演要善于制造曲折，一个矛盾解决了又出现新的矛盾，要把解决问题的时机放到最后关头。好莱坞的电影模式叫做“最后一分钟救援”，让观众紧张地把心提到“嗓子眼儿”，让观众紧张得喘不过气来，这样的情节才能够吸引观众。导演的本事就是制造曲折。日本电影《远山的呼唤》中，耕作经过千辛万苦终于取得了民子的信任和爱情，观众认为这下好了，两个人从此可以过上平安幸福的日子了，可是就在这时，追捕耕作的警官已经来到了北海道，这就意味着他们发现了耕作藏身的秘密，刚刚获得喘息的田岛耕作又遇到了新的麻烦。这个曲折造成了情节的延宕，为最后民子与耕作在火车上的表白做好了铺垫，形成一个巨大的停顿，也为最后将情节推向高潮做好了准备。

4. 形成高潮

高潮是一个事件结束时问题得以解决的戏剧段落，绝大多数故事的高潮都在结尾形成。在高潮中，人物的问题得到解决，贯穿动作已经完毕，叙述得以完成。不能想象一部没有高潮的作品会吸引观众。形成高潮是导演的基本功，但是高潮怎样形成每个导演则可以有不同的办法。在传统的结构方式中，高潮就是故事的结尾。有些导演也常常将真正的高潮戏放在尾声出现的前一场戏中，比如电影《红色恋人》中，夏和梅在狱中诀别应该是故事的高潮，但是讲述人的故事还没有说完，观众的悬念就已经解决了，故事已经结束，留下的段落是为进一步满足观众对于情感的抒发和宣泄而设计的，这种结尾往往给人留下无穷的回味。

第四节 人物塑造

一、理解原作

导演对角色的概念来源于剧本所提供的人物原型。导演在剧本所提供的人物原型的基础上，要对角色的思想本质、外貌和形体特征、行为和语言个性以及生活背景等素材进行概括性的思考，以确定角色的总体形象，这一过程称之为角色的“总体形象概括”。总体形象概括原是表演艺术的专业术语，指演员对于角色的形象和形式、基本性格和思想本质的全面认识过程。导演借助这种创作方法，可以帮助自己确立角色的总体基调并拟出具体的表现方案，以便为演员提供准确的表演指导。导演虽然不能代替演员完成对于表演角色的工作，但是有责任为演员的表演提供具有理性思考的结论和行动方案。

开始，导演心目中的角色可能只是一副“骨架”，但是随着导演对于故事的深入思考和通过与演员进行讨论和试演，角色的这副“骨架”便会长出肌肤和血肉，最后在摄像机前获得生命。

具体而言，导演又是怎样使那些“骨架”变成活生生的人物的呢？首先，导演要认真地阅读剧本，以保证对剧本有准确的理解。在阅读剧本的过程中，导演要自觉地调动起自身生活的积累，以此来丰富和补充剧本中的形象。导演的阅历越丰富，他塑造人物的手段也会越多。剧本中人物的故事往往会唤起导演对自身生活经历的种种记忆，这些记忆也许是鲜明的，也许是模糊的；也许是真实的，也许是想象的；也许有家人和熟识的朋友，也许就是某个偶然结识的路人；也许是在书本和舞台上见过的形象，也许只是一些零碎的人物特征：走路的姿势、一个动作、一种表情，等等。总之，导演可以将零零碎碎的人物印象综合起来，进行组合、提升或改造，最后设计出银幕上的艺术形象。

导演在确定了角色的总体形象之后，要把自己对角色的总体认识以及他们的性格依据和贯穿动作写下来，形成具体的文字，这类文字既可以有总体的思考，也可以只有片断的描述。总之，导演对于角色的描述能够有效地帮助演员塑造人物形象，特别是对人物内在性格的描述和对人物生活背景的分析，可以成为指导演员准确地创造角色的参考材料。

有经验的编剧常常会在剧本中为主要人物提供小传，作为导演创作的依据。导演也应该这么做，尽可能地为演员提供表演角色所需要的感性材料，帮助演员掌握人物感情和性格的形成脉络，指导他们准确而生动地完成表演。

二、表演设计

导演应该知道，剧本对于人物的塑造还只是停留在创作的初级阶段，是一种抽象和间接的文字概括，这种停留在文字上的人物形象，还不具备影视表现所要求的直观、可视、具体等特征。导演的创作就是要使文字形象更加具体、直观、鲜活和立体。不同的导演对同一个人物的设计会显得迥然不同；不同的演员也可以将同一个角色表现出很大的差异。导演和演员在角色创造中的双重再创作，造成了影视形象创作的复杂性，也使得影视形象创造中充满了个性差异和不确定因素。因此，剧本中的人物形象在走上银幕的路途中，还有许许多多可能性，而只有记录在银幕上的“这一个”形象才是导演和演员最后的创作成果。

在电影《城南旧事》中，对疯子这个人物的塑造，导演吴贻弓就曾经有过很多个设想。在确定演员之前，吴导演首先为这个人物确定了形象的基调：她是一个清瘦型的女孩，具有善良、柔弱但执拗的个性，她的眼神中时常会有些忧郁的味道……根据这种设计，导演决定由上海电影制片厂的女演员张闽来扮演这个角色。张闽进入角色之后，根据导演的要求，进一步深入体验生活，准确地把握了人物的特征，成功地塑造了电影《城南旧事》中的“这一个”疯子形象。导演选择演员，实际上是对自己前期工作的一种检验：一方面看自己是否准确地把握了人物的特性；另一方面也看自己是否准确地把握了演员的特质。很多演员说，有了导演对人物正确的设计，才会有演员准确的表演。也有很多导演说“演员选对了，影片就成功了一半”，这正好说明了导演和演员在创造角色中的辩证关系。

三、人物造型

几乎在设计表演方案的同时，导演就要与化妆师、服装师一起探讨角色的外部造型，即确定角色是什么发型？穿什么服装？戴不戴眼镜？打扮是时髦还是朴实？这些都与人物所处的时代、身份、职业、经济状况和性格有关，还有的演员

因为脸型、身材的差异，这些外部造型也会有一定的差异。适当的外部造型，会帮助演员找到人物。比如有的演员扮演皇帝，他一穿上龙袍，立刻就感觉有了帝王的威严，这就是服装帮助演员体验到了角色的情感。一些城市出身的演员，开始扮演农村姑娘的时候，怎么看也显得不够纯朴，可是当她们换上打满补丁的粗布衣裳时，立刻就具有了对角色的切身体会。

四、人物语言

1. 人物语言的分类

(1) 对白

人物之间的对话称为“对白”，对白常常是一个角色的公开表白，其有效性是不容忽视的，有经验的导演常会叫作者修改那些不够好的对白。电影语言比生活语言要更加生动自然、简单明了，所以真实而练达是编写电影对白的重要原则。让我们看看电影《简·爱》中的一段对白：

罗切斯特（以下简称“罗”）：还没睡？

简·爱（以下简称“简”）：没见你平安回来，怎么能睡？威森先生怎么样？

罗：他没事儿，有医生照顾。

简：昨天晚上你说的那个危险，过去了？

罗：威森不离开英国很难保证，但愿越快越好。

简：他不像是个蓄意要害你的人。

罗：当然不，他害我，也许是出于无意。（坐下）

简：格雷斯·布究竟是谁，你为什么要留着她？

罗：我别无办法。

简：怎么会？

罗：你忍耐一会儿，别逼着我回答。我……我现在的多么依赖你。哎，该怎么办？简，有这样一个例子：有个年轻人，他从小就被宠坏了，他犯下个极大的错误，不是罪恶，是，错误！它的后果是可怕的。唯一的逃避是逃避在外，寻欢作乐！后来，她遇见个女人——一个二十年里他从未遇见过的高尚女人，他重新找到了生活的机会！可是，世故人情阻碍了他。那个女人，能无视这些吗？

简：你在说你自已，罗切斯特先生！是的，每个人以自己的行为向上帝负责，不能要求别人承担自己的命运，更不能要求英格拉姆小姐。

罗：你不觉得我娶了她，她可以使我获得完全的新生。

简：既然你问我，我想不会！

罗：你不喜欢她，说实话吧！

简：我想她对你不合适！

罗：哦？那么自信！那么谁合适，你有没有什么人可以推荐，哈！……

啊！你在这儿已经住惯了。

简：是的，我在这儿很快活。

在一场戏中最忌讳的是对话的重复，它会使观众感到厌烦，还会干扰对主要情节的表达，所以，有经验的作者会十分慎重地对待人物对白的创作，他们会尽量使每一句话都做到精炼和准确。

（2）独白和旁白

剧中人物独自表述或者倾吐内心活动的人声语言，称为“独白”。旁白也称为“画外音”，是一种由画外传来的人声语言，它一般有两种表现形式：第一人称的自述和第三人称的议论或评述。在影视剧中，旁白常常采用剧中人物的声音，表现主人公对一段经历或一个场面的叙述、议论或者回忆。比如电视剧《背叛》就是用主人公夏英杰的内心独白引出故事——

大连某监狱门口。

高墙。电网。

全副武装的警卫。

夏英杰一个人在监狱门口走来走去。

夏英杰停住脚步，看看监狱黑色的大门。

夏英杰的画外音：“多年以后，我总会想起这一天，我没有想到，一次偶然的见面居然彻底地改变了我的命运，无论是血洗罗衫还是魂销爱河，我都别无选择，这个惊心动魄的故事让我明白了一个道理：背叛或者出卖，都要付出血的代价……”

旁白也可以交代画面中不宜于表现的场面，或者用于交代次要的情节以突出主题，比如电影《去年在马里昂巴德》中，剧中“X”的画外音就起到这样的作用：

“又一次——我在这里走着，又一次走下这些走廊，走过这些大厅、这些回廊，在这个——属于另一个世纪的建筑中，这个巨大的、奢华的、奇怪的、阴森的旅馆中——在这里无尽头的走廊，一条接着一一条——冷寂的没有

人迹的走廊，到处布满了黯淡的、冷漠无情的装饰：镂花木板、浮雕花饰、石膏花纹、大理石、青铜色的镜面、灰暗的图片、高大的廊柱、厚重的帷幕——雕花的门框、一排排的门道、回廊——横贯的走廊，这些走廊又通向空荡荡的客厅，布满了另一个世纪的各种装饰品的房间，沉寂无声的大厅……”

《神农架传奇》中有一段这样的穷白：

卡车驾驶室内。

一个未脱尽学生气的男青年坐在副驾驶座上，他便是影片的主人公田庄。凭窗远眺，山风扑面，看着窗外的深山老林，年轻人明亮的眼睛里闪烁着新奇而兴奋的光芒。

旁白：

“那时我刚刚大学毕业，对生活充满了新鲜感和好奇心，听说考察队要求增派人手，便主动要求来了。我想，既然是综合考察，为什么不能考察野人呢？”

两侧危崖壁立高耸，卡车在狭长的深谷中穿行。

对白、独白和旁白都是影视剧中常用的有声语言，它们各自有着不同的功能。在这三种人声语言中，“对白”又尤其重要。精彩的人物对白，不仅可以起到表现人物的性格和辅助外部形体动作的作用，还能表现出人物成长的历史印迹和复杂的内心世界。由于对白在影视剧中的重要作用，因此它比其他因素受到更多的关注。不好的对白会妨碍观众对角色的认同和对主题的理解，而精彩的人物对白也能够吸引观众更投入地欣赏剧情。

对拍摄而言，用语言叙事比用画面叙事更省事一些，这使得有些导演容易陷入舞台剧的模式：借助角色之口来讲述所发生的事情。如果用语言讲述情节，那么人物的对白中就会出现一些叙述性的语言，而这是影视剧导演应该尽量避免的。在影视剧中，通过场面或者人物的行为来表现情节要比用语言叙述更有说服力和感染力，因为场面和动作都是可视的，观众亲眼目睹事件的发生要比听人描述所获得的印象更为深刻。

也有一种例外，就是当某一事件对人物的命运发生重大影响的时候，则是倾听人物自己的叙述比展示事件的经过更重要，这是因为这时对话的主要任务就是表现事件对人的精神所产生的影响，而不是要表现事件的过程。比如在《祝福》中，为了表现儿子阿毛被狼吃掉这件事对祥林嫂的打击有多么沉重的时候，作者重复引用祥林嫂的叙述来表现这个情景：祥林嫂的唠叨式讲述就表现出她在儿子

阿毛被狼叼走以后精神幻灭和内心哀恸：“我单知道冬天里下雪时狼没有吃的，但不知道狼也会到村子里来……”

用大声朗读的办法可以检验剧本中对话的优劣，当那些不自然的台词被演员大声地读出来时，听的人马上会感觉别扭。另外，大声朗读还可以帮助作者剔出那些晦涩做作的复杂句式，使人物的对话更加简练自然，因为人们的日常话语其实是十分简洁浅白的，比如“还好”、“怎样”、“行，就这样吧”，等等。

2. 人物语言的特性

(1) 动作性

在电影中，人物的语言永远与动作和神态相联系，编剧在设计台词时，必须伴以对人物动作或神态的描写，如果没有动作和表情，单纯的对话一般是没有任何意义的。因此，电影剧本中的人物语言第一个特点就是动作性。这一特点在美国西部片中表现得十分突出。下面，我们以美国电影《太阳舞小子》中的台词为例加以说明：

牌局。留胡子的男人正在和一个对手打牌。

对手：“出牌呀。”

留胡子的男人摊出一张牌。

对手：“完了。”

他从桌上抽回身来，犹豫了一下，然后——

对手：“賒点儿账吧，梅肯先生？”

约翰·梅肯。他是个穿戴讲究、仪表堂堂的男子汉，虽不到三十岁，但给人的印象却是剽悍和成熟——他饱经风霜，而且很老练。无论在什么时候，他总是知道自己何时该开口说话。

梅肯（摇摇头表示“不”）：“你知道我的规矩，汤姆。”

他现在转过身，看着小胡子。

梅肯：“你差不多把大家都赢光了，伙计——从你一沾手开始我想你就没输过。”

小胡子一言不发。

梅肯：“你赢牌的诀窍是什么？”

小胡子：“祈祷。”

梅肯没有笑。

梅肯：“就咱俩来打一局。”

梅肯和小胡子打牌。小胡子飞快地发牌，但没有什么多余的动作。一张张牌飞快地弹过。

梅肯：“来一张好牌。”（他接过那一张牌）“再来一张。”（又一张牌飞快地弹来。）“太多了。”

小胡子开始敛钱——

梅肯（现在笑了）：“你太过了。伙计——不管你是怎么搞的。你他妈的捣鬼了，我知道，因为我他妈也会捣鬼，可我还是没看出来你是怎么做的手脚。”

小胡子尽力装作什么也没有听见，接着将赢来的钱仔细地垛齐。

梅肯站了起来，他带着枪，而且他那双大手就垂在枪旁，做好了准备。

梅肯和小胡子对峙着。

梅肯（指着钱）：“钱留下——你走。”

小胡子：“我要是也留下又怎么样呢？”

他的回答并不傲慢——只是有板有眼。

梅肯：“你不会的。”

小胡子几乎是垂头丧气地坐着，身子陷在椅子中，低着头。此时——

布奇（在旁边观看的另一个人）推开牌桌，一边说着一边走过来——

布奇：“……我们这儿好像缺点儿哥们儿的和气……”

梅肯站在原地，双手垂在两支手枪旁。

梅肯：“你带着这个废物，给我从这儿滚出去……”

布奇和小胡子对峙着，布奇伸手去拉小胡子，小胡子一动不动。布奇一边拉一边对梅肯说——

布奇：“是的，先生。谢谢你，先生，我们这就出去——”

布奇对仍然不动的小胡子有点急了。

布奇：“你到底动不动？”

布奇在小胡子身旁俯下身来，下面的话都是小声而快速地说的……

小胡子：“……我没有捣鬼……”

布奇（还想劝对方）：“走吧。”

小胡子：“……我没有捣鬼……”

梅肯有点不耐烦了。

梅肯：“你们找死啊，谁也别想找便宜，你俩全都想找死吧。”

布奇和小胡子。声音比刚才更低更快——

布奇：“……你听见了吧？……现在他对我都不客气了……”

小胡子：“……如果他请我们留下来，我们就走……”

布奇：“……我们怎么也得走……”

小胡子：“……他得请我们留下来！”

特写，小胡子。一连串快速的切换，表现他的眼睛扫视周围的一切。他的眼光与布奇探察银行（前面的情节）的眼光毫无二致。在这一系列切换过程中，布奇和小胡子下列低语继续交叠。这些切换镜头包括：

- a. 梅肯的双手。
- b. 一扇被斜阳穿过的窗子，阳光照在每个人的眼睛上。
- c. 小胡子身后的一块地方以及那里是否有后顾之忧。
- d. 梅肯的眼睛。
- e. 小胡子身旁的一块地方以及那里是否有活动余地。

重复：在这一系列快速切换中，摄影机一次次回到小胡子的特写，布奇就站在一旁，投在画面中进进出出，两个人飞快地交谈着。

布奇：“……他可要冲你拔枪了……他已经准备好了，你可不知道他有多快……”

小胡子：“……我就想听这个……”

布奇：“……得了吧，他可不像是孬种……”

小胡子：“……你真使我信心百倍……”

布奇：“……好吧，我可是中用了，你迟早也会的……每天你都老一点，这是自然规律……”

小胡子显然根本没有打算离去，布奇看出了这一点——布奇站起来，向梅肯走去。

布奇（对梅肯）：“要是留我们呆一会儿，你觉得怎么样？”

梅肯：“你说什么？”

布奇：“你用不着当真，但是如果只要你高兴留我们呆一会儿，我保证我们会走的，而且……”

梅肯断然一挥手，要布奇闪开——

布奇迟疑了一下，瞥了仍瘫坐在椅子上的小胡子一眼。布奇摇了摇头，然后让开。

布奇（轻声地）：“帮不了你哟，‘太阳舞小子’。”

随着最后一个字的出口，摄影机变焦拉入梅肯。这最后一个字立见生效：现在梅肯眼镜后面有一个他使劲想保住的秘密：他自己吓坏了。

“太阳舞小子”，它就是小胡子的名字。他继续坐在那儿赖了一会儿，低着头，然后慢慢地将头抬起来。他的两眼有点目眩，死死盯住梅肯的眼睛。在盯住对方眼睛的同时，他站了起来。他也带着枪呢。

梅肯。一个勇敢的男人在竭尽全力，他原地不动，目不斜视。

“太阳舞小子”一言不发。

梅肯，惊恐的神色开始渗透出来。

梅肯：“我刚才说你捣乱的时候，不知道你就是‘太阳舞小子’。”

“太阳舞小子”仍然一言不发，眼睛却挪到梅肯的双手上。

梅肯的双手依然垂在他的枪旁。

“太阳舞小子”什么也不说，只是等着，观望着。

梅肯：“如果我一拔枪，你就会杀了我。”

“太阳舞小子”：“有这个可能。”

此时，布奇朝梅肯走来。

布奇：“不，先生，是你自己在杀自己。（催促道）为什么不留我们呆一会儿呢？”

梅肯刚要开口说话，又停住了——

布奇：“……你可以做到的，很容易……说吧，说吧……”

“太阳舞小子”纹丝不动，他还是像刚才那样站着，沉默无语，目不转睛，做好了准备。

梅肯：“（简直难以启齿）……你们干嘛不多呆一会儿呢？……”

布奇和“太阳舞小子”。

布奇：“谢谢，但是我们还有事。他们穿过牌桌一起向门口走去——”

梅肯眼看着他们走过。

梅肯：“小子，（声音稍稍太高了一点）嘿，你有多棒？”

布奇和“太阳舞小子”停住。

“太阳舞小子”没有动，听到梅肯的话毫无反应。

布奇：“别站在这儿，给这人露一手——”

说着，他从桌上抓起一把筹码，高高地抛向空中——

红色和蓝色的筹码在空中洋洋洒洒地散落——

“太阳舞小子”向左侧身掏枪射击，这个动作还没做完，子弹已经射出。

只剩下一片可怕的轰鸣声——

枪声中所有的筹码都开了花，也许只有一张没有中弹——

约翰·梅肯深深地吐了一口气，谁也没见过这样长的一口气。

“太阳舞小子”已经收起枪。

布奇和“太阳舞小子”向外走去，布奇望着地板上那张没有打中的筹码指给“太阳舞小子”看。

布奇：“我和你说过的——不中用了。”

二人走出。

以上段落是电影《太阳舞小子》的片头，可以看出人物的对话全都与动作紧密相关，如果没有动作的描写，我们或许听不懂这段台词的意思。

(2) 情景性

在电影中，语言的情景描述是和语言同等重要的部分，因为在电影中，人物之间的对话常常是在特定的情景之中展开，常常夹杂着对具体情景的反应。我们看看电影《家族游戏》中的对话：

[16] 东京湾。

从对岸驶过来一条船。

一个穿黑大衣的男人站在船头，望着渐渐靠近的公寓楼。

[17] 字幕：家庭教师，吉本胜。

[18] 孩子的房间。

沼田茂子正往自动铅笔笔中装笔芯。

[19] 公寓楼前的仓库。

吉本走来。

一个酒吧女郎模样的女人正要与吉本擦肩而过，吉本同她搭话。

吉本：“那个……沼田君的家是那儿吗？”

吉本指指公寓楼。

[20] 孩子的房间。

茂之不断地按着自动铅笔，让笔芯最大限度地伸出笔外。

[21] 公寓楼的电梯前。

吉本和一个打扮入时的女人一起在等电梯。

吉本有些不耐烦了。

吉本：“那个……沼田君的家是在这里吗？沼田君的家？”

吉本用手指指电梯门。

女人脸上一副莫名其妙的表情。

吉本不再等电梯，朝楼梯走去。

……

[25] 厨房

吉本把母亲递给他的一杯茶一口气喝光。

母亲的声音：“啊，你一定是渴了吧……还要点什么其他的東西……”

吉本：“不，已经够了……”

母亲：“请不要客气。”

吉本：“不，我没客气。”

父亲：“噢，等会儿还可以喝点葡萄酒……”

吉本：“那个，所以……我觉得如果有什么这样那样的希望要求……”

父亲：“哦，也没什么过多的要求……只要能使成绩提高就行……已经请过几个家庭教师了，都不行啊……”

吉本：“成绩没提高吗？”

父亲：“嗯，是这样……等会儿你和茂之见了面就清楚了。他可是个问题少年呀。”

吉本：“你说什么？问题少年……请别吓唬人啊，父亲。”

吉本把手放在了父亲的手上。父亲尴尬地扯着领带。

从以上例子可以看出，人物的对话总是与特定的环境和情景有关系，编剧不仅要写出人物的对话，还要交代出对话的环境和情景，这样的对话才能传神地刻画出人物。

(3) 人物的个性

角色的身份、社会地位、经济环境和文化背景的不同会表现出不同的说话方式，不同地区的语言也会有不同的生活习俗、俚语和地方语调，生活中还有一些带有职业特征的行业语汇。

小说《红楼梦》中的人物语言就很能表现出人物的身份差别，比如第四十回中鸳鸯、迎春等人行酒令，刘姥姥看着有趣，也要参加进来。曹雪芹用语言写出了其中人物的不同身份和个性：

刘姥姥道：“我们庄稼人闲了也常会几个人弄这个，但不如说的这么好听。少不得我也试一试。”众人都笑道：“容易说的，你只管说，不相干。”鸳鸯笑道：“左边‘四四’是个人。”刘姥姥听了，想了半日，说道：“是个庄稼人罢。”众人哄堂笑了。贾母笑道：“说得好，就是这样说。”刘姥姥也笑道：“我们庄稼人，不过是现成的本色，众位别笑。”鸳鸯道：“中间‘三四’绿配红。”刘姥姥道：“大火烧了毛毛虫。”众人笑道：“这是有的，还说你的本色。”鸳鸯道：“右边‘么四’真好看。”刘姥姥道：“一个萝卜一头蒜。”众人又笑了。鸳鸯笑道：“凑成便是一枝花。”刘姥姥两只手比着，说道：“花儿落了结个大倭瓜。”众人大笑起来……①

在这段描述里，通过人物对话，读者就可以清楚地区分人物的身份：刘姥姥

① 曹雪芹、高鹗著：《红楼梦》[M]，第40回，北京：人民文学出版社，2005：544。

显然说的是个庄稼人的粗话，如“一个萝卜一头蒜”、“花儿落了结个大倭瓜”，这是种菜的农民的语言，是大观园的小姐们无论如何都说不出来的。人物一开口，就通过语言表明了他们的身份。

在一个优秀的剧本中，每一个角色都应该有各自独特的语言形式，用语言表现人物的个性和身份，是塑造人物有效的办法。

电影《红色娘子军》中，有一段琼花和红莲参军的戏，其中的对话，表现出各个人物身份的区别：

队伍走进连队驻地。

队尾的大姐，对穿便衣的琼花、红莲看来很不满意，她悄悄离开队伍，好心地悄悄对琼花说：“唉，老百姓别跟着，我们这是队伍啊！”

“立——定！”连长发口令，“向左——转！”

大姐嚷着走出队伍，走到连长身边，对连长说：“连长呵！也不知是从哪儿的两个……”

“立正报告！”连长用命令的语调说。

大姐不甚明确，看看大家：“怎么‘报’呢？”

“……立正报告……怎么又忘了……当兵的规矩……立好枪，挠脚跟。”

娘子军们不整齐地、热心地说。

“报告，来了两个老百姓！”大姐不很正确地立正，报告。

人们把眼光集中在琼花、红莲身上。

连长大步走来，向琼花、红莲：“你们这是干什么？”

“来当娘子兵的！”琼花热情地回答。

“这可干脆。”大姐不以为然的样子。

连长对琼花：“队伍在检阅，你就进来了！可挺勇敢哪！”

琼花前进半步：“敢哪！我什么都敢！”

“无产阶级吗？”

琼花无论如何不懂这句话的意思，睁大眼：“什么？”

“有地没有？”连长紧问。

“我是给人当丫头的，什么都没有。”

“好，你行了。”连长很干脆，又问红莲：“你呢？”

“我不知道有地没有，我十岁就卖给别人了。”

“那当然是无产者。行了！”

大姐：“这个更干脆！”

在读剧本时,导演如果发现人物语言没有区别和个性,就应该意识到这种语言是不真实的,面对这种情况,导演可以请一个擅长写语言的编剧来改写人物对话。导演还可以深入到剧作描写的生活环境中去和相近的人物交谈,倾听他们说话,研究他们的生活方式,熟悉他们的语言。导演甚至还可以带一个录音机,采录一些生活中的对话,这种原汁原味的第一手资料对演员的表演会有所帮助,对于真实而生动地塑造人物极有好处。

导演如果没有时间亲临实地进行采访,也可以到图书馆查阅与剧中情节相关的资料,特别是查阅特定时代的书籍、报纸和杂志,发现一些有参考价值的资料,从中获得对特定时代社会生活的感性认识,如果发现特别有价值的资料,还可以复印下来与剧组人员交流。

对剧本中夸张做作和落入俗套的对白,导演有责任具体地告诉编剧到底对白在哪儿出了问题,帮助编剧加以修改。

第五节 修改剧本

一、从文字到影像

将文学语言转化为影视语言是一个复杂的创作过程,导演的任务就是把一段段文字变成丰富的影视形象,这是一种把抽象的文学形象变成具体直观的视听形象的新的创造。

吴贻弓导演在改编台湾女作家林海音的小说《城南旧事》时,就赋予了原作很多新的创造。原小说是一种分段体的回忆录,各自成章,具有散文诗的叙述风格,其中的人物互不关联。小说中蕴涵很多只可意会无法言传的情感,作者归结为“淡淡的哀愁,沉沉的相思”,特别是其中那些“尽在不言中”的文学意味,恰恰是影视剧作难以直观表现的一种意蕴。

我们知道影视剧的情节讲究人物集中、主线单纯,在矛盾交织和情节的纠葛中,需要冲突和悬念。而小说《城南旧事》那种散文诗般的叙述虽然表达了主人公的“淡淡乡思”,却没有影视剧最需要的“贯穿始终的情节线”和“强烈的戏剧冲突”。小说中的人物是随着英子的回忆出现的,众多的人物彼此之间并没有关联,情节上也不是一条主线贯穿到底。吴贻弓导演经过反复研读小说原作,终于找到了贯穿全剧的核心:小说中“每一段故事的结尾,里面的主角都是离我而去……”他认为“这寥寥的‘离我而去’几个字,既勾勒了那些旧时代各阶层小人物的幻灭命运,又赋予了整部电影贯穿的视点和情调”^①。导演吴贻弓

^① 参见郑洞天著,《电影导演的艺术世界》[M],北京:中国电影出版社,1997:22.

决定以主人公“英子”的视线作为贯穿全剧的主线，把原作中五个分散的故事，改编成两个主要的故事，其中又将另外三个故事的部分情节和人物融入主线，紧紧抓住了原作者“离我而去”的情感基调，使每一个段落都结束在人物“离她而去”的惆怅之中。这是一个成功地把文学作品转化为影视艺术的案例，也充分说明了导演对于文学剧本的改编是一个非常重要的“再创造”过程。

二、情节的增删

电影《傲慢与偏见》改编于一篇同名小说，小说共有60章，近29万字。小说从尼日斐花园来了两个有钱的绅士说起，展开了即将失去家族遗产的中产阶级女性伊丽莎白和贵族绅士达西之间充满曲折和超凡脱俗的爱情故事。小说通过四对不同遭际的婚姻描述，表现了18世纪英国中产阶级的婚姻现实。在小说中，故事的开头是班纳特太太听说尼日斐花园被来自伦敦的贵族青年彬格莱租用了，于是催促丈夫赶紧去拜访新邻居，以便为女儿们寻求到美满的婚姻，使家族遗产得以传承。因为当时的英国法律规定只有儿子才能继承遗产，所以班纳特太太希望抓住一切机会为女儿们找到有钱的丈夫。接着，在麦里屯镇的第一次舞会上，新来的贵族青年彬格莱对吉英·班纳特一见钟情，同时，伊丽莎白·班纳特的智慧和气质也引起了贵族绅士达西的爱慕。可是班纳特太太和她另外三个小女儿在舞会上由于表现俗气却使达西对是否选择伊丽莎白做妻子产生了犹疑，因为贵族的达西十分不愿意接纳一桩看上去“门不当、户不对”的婚姻。同时伊丽莎白也听到了关于达西种种不好的传闻，因此对达西也产生了偏见。他们的误会随着情节的进展时而加深，时而消除，双方的爱情也在矛盾和冲突中孕育和发展，最后两对佳人终于喜结良缘。

电影导演将以上的内容进行了高度浓缩，仅仅用六场戏来加以表现：

第一场戏：麦里屯舞会。傲慢的达西邀请伊丽莎白跳舞，伊丽莎白由于误会而拒绝了达西的邀请，反而接受了达西的“宿敌”韦翰的邀请。

第二场戏：伊丽莎白的姐姐吉英应邀前往尼日斐花园访问，途中淋雨感冒不能回家，伊丽莎白只身前去探望。在客厅里，达西表现出了对伊丽莎白的敬重。

第三场戏：在尼日斐的花园里，达西帮助伊丽莎白摆脱了表哥柯林斯的追求，并友好地邀请伊丽莎白一起射箭。伊丽莎白不露声色地三箭连中靶心，激起了达西对她的由衷赞赏。

第四场戏：伊丽莎白到女友卢卡斯家拜访，偶尔听到了达西阻挠姐姐吉英与彬格莱恋爱的消息，不禁义愤填膺。达西正巧这时来向伊丽莎白求婚，当然遭到了伊丽莎白的严词拒绝。

第五场戏：拒绝了达西求婚的伊丽莎白一直心情烦躁，不料又听到了韦翰诱

骗自己的妹妹丽迪雅私奔的消息。伊丽莎白急忙赶回家中，家里已经被丑闻搅得一片混乱。伊丽莎白心急如焚，达西关切地赶来询问详情，还讲述了自己经历的同类往事。伊丽莎白体会到达西的真诚，渐渐消除了误解。

第六场戏：由于达西的帮助，丽迪雅顺利地与韦翰结婚并回到家中。达西再次向伊丽莎白表白爱情，伊丽莎白欣然接受了达西的求婚。于是有情人终成眷属：花园里姐姐吉英和彬格莱已经重修旧好，妹妹曼丽也找到了如意郎君。班纳特太太终于如愿以偿，成功地嫁出了所有的女儿。

六场戏改变了原小说结构，对故事进行了大胆地浓缩和集中。比较一下小说和电影，我们可以发现以下主要的改动：首先是将场景集中。原小说的开头两章和后面的部分内容，在电影里浓缩为一场戏：在小镇绸布店里，班纳特太太和两个女儿看到了英俊潇洒的年轻绅士赶着豪华的马车来到尼日斐花园，并与卢卡斯夫人和女儿在店里相遇，议论起新来邻居的身价。接着两家人争先恐后地往家赶，都希望能够先于对方去拜访新来的邻居，抢占这个缔结美满姻缘的先机。电影还把小说中的若干次舞会集中为一次，集中表现了彬格莱对吉英的爱慕，并让达西主动邀请伊丽莎白跳舞，通过伊丽莎白的拒绝反映出她对达西的误解。

其次是把事件集中。电影对小说中的许多情节作了删减，其中最主要的情节有两段：第一段是伊丽莎白拒绝了达西求婚之后的第二天清早，达西在花园里久久等待着伊丽莎白，心情沉重地交给她一封信来进一步表白自己。第二段是伊丽莎白拒绝了达西以后，到伦敦舅舅家小住，有一天她和舅舅、舅妈一起参观了达西的家——彭伯里庄园。这次参观使伊丽莎白了解了达西的过去，发现达西是一个很有教养的绅士，于是她对自己拒绝达西的求婚产生了悔意。在电影中，导演则仅仅选用了达西帮助解决“私奔事件”而促使伊丽莎白转变了态度。

从小说到电影不仅要进行浓缩和删减，有时候还要增添一些富于动感的情节和细节。比如《傲慢与偏见》中就增添了两处小说中没有的情节：第一段是伊丽莎白在达西的帮助下逃避了远房表哥柯林斯的追求；第二段是达西和伊丽莎白射箭的情节。这两段情节更为感性地表现了人物的爱好和情趣，也为两个人爱情的形成提供了生动具体的依据。

三、动作的设计

“动作是导演主要关注的事，因为编剧很少在剧本中描写动作。动作应该是任何戏剧场景中自然恰当的一部分。”^①因此，导演在文学剧本的创作阶段就应

^① [美] 阿伦·A·阿莫尔著，石川、李涛译，陈犀禾审校：《影视导演[M]》，上海：复旦大学出版社，1998：111。

该考虑到人物的行动,人物动作的基本任务是塑造人物性格的重要手段,不同的人物以及同一个人物处于不同的环境、情绪、和特定的人物关系时,都可以用富于特征的动作来表现性格。在电影《红色娘子军》中,洪常青问琼花为什么要参加娘子军,琼花一把拉开衣襟,露出鞭痕累累的肩膀:“就为这个!”一个动作就把满腔仇恨的刚烈女子性格表现出来;《高山上的花环》中雷军长平日不动声色,而一旦猛然抓起军帽往桌上一摔,立刻就爆发出一场山崩地裂的震怒,这一反差巨大的动作正好表现了这位“军神”特有的威风^①;电视剧《大宅门》中白景琦为了娶抱狗的丫头为妻,面对众人的指责,一脚踢开了身边的靠椅,吓得周围的人立即掩声屏息,这些都是人物的动作。好的动作设计,可以瞬间将人物性格立起来。因此,导演应该尽可能鼓励演员多用鲜明的动作语言,使人物性格显得更加立体和丰满。

四、场面的设计

场面是展示人物行为和动作的空间环境,场面在影视剧中的主要作用是表现人物动作、渲染剧作情绪、展现民风民俗以及形成影片节奏。在影视剧的拍摄中,导演随时都会遇到场面问题,有很多时候一个镜头就是一个场面。

战争题材的影视剧总是让我们看到气势宏大的场面。比如在《战争与和平》、《辽沈战役》和《长征》中,我们都看到了用航拍展示的气势恢宏、令人震撼的场面。导演在做案头工作时,通常对片中的大场面有个基本的设计和想象。大场面对作品的气势和节奏会产生很大的影响,也会给人留下极为深刻的印象。比如在电影《乱世佳人》中,白瑞德赶着马车载着郝思嘉冲出烈焰熊熊的小城的场面、火车站遍地伤兵的场面以及郝思嘉回到故乡感慨万千的场面,都给我们留下了至今难忘的印象。再比如新版的《泰坦尼克号》中,影片一开头就出现了气势磅礴的音乐,画面上女主角随着拥挤的人流优雅地走上了豪华巨轮,此时导演采用了一个运动的长镜头表现出场面的宏大,使这个极尽渲染的场景产生了过目不忘的艺术效果。

即使影片中没有特别宏大的场景,导演也应该对一些关键场面有一个基本的设计,这样才能够准确地把握作品中的视觉冲击点。场面设计要讲究动静结合、大小相宜、布局合理、分配得当。如果将一连串的大场面放在一起,或者整部戏全是小场面,都会引起视觉疲劳。比如在电影《泰坦尼克号》中,有很多戏可以设计大场面,但是导演并没有一味追求场面的宏大,却是精心将大场面分布在每个段落的关键部分,显得张弛有度、充满匠心。例如:

^① 参见郑洞天著:《电影导演的艺术世界》[M].北京:中国电影出版社,1997:59.

开头：通过拥挤着上船的人群、热烈的场面和巨大的船体表现出这艘巨轮的豪华和气派。

中间：船撞了冰山，船体慢慢倾斜。此时船上的客人们纷纷逃窜，惊恐万分，表现这艘豪华巨轮此时的无奈和脆弱。

结尾：海上到处漂浮着死难者的尸体；侥幸获救的人们横七竖八地在船上叹息；导演用两组大幅度的摇、升镜头缓缓展示着这艘巨轮的悲剧结局，昭示着这段爱情故事的美和永恒。

五、确定工作台本

在剧本定稿之前，导演必须根据拍摄的要求对文学剧本作最后的确定。一般情况下，导演在对文学剧本进行确认之前，剧组是不能进摄影棚的，因为导演拍摄期内所占用的是整个剧组人员以及摄影棚的时间，如果把剧本中还没有确定的问题留到摄影棚去解决，就意味着摄制成本的提高，更重要的一点是导演在匆忙之中修改的剧本很难保证作品的质量，这对于整个创作而言是很危险的。因此，凡是进入制作阶段的剧本，都应该经过导演、编剧和制片人等多个环节的反复检查。在好莱坞的模式中，导演在收到剧本之前，该剧本通常经过了至少五至六遍的审阅和修改。

导演在摄影棚里修改剧本还要注意避免出现顾此失彼的问题。比如，有的导演不经意间把一句似乎不太重要的台词给删掉了，可是没有想到这句台词恰恰是下面情节的伏笔，这样一来就会给后面情节的发展造成麻烦。还有一种情况也值得导演注意：这个剧本已经经过了有关部门的审查，而临时性修改也许会带来再次审批的麻烦。

演员们在修改台词的时候，很容易临时找一句废话代替，废话就在嘴边，但是它们往往会损害作品的质量，导演应该尽可能避免在摄影棚里临时修改剧本，实在需要修改，那么最好的办法是把编剧找来，与他们一起商量解决问题。

思 考 题

一、导演选择文学剧本应注意哪些问题？

二、导演应该怎样修改剧本？

三、谈谈对蒙太奇的理解。

四、导演的剧本修改备忘录应该记录哪些基本事项？

第七章 导演和表演

在影视剧作品中，演员的表演是导演解释作品的重要环节。在电影学院和戏剧学院里，学习表演是一个需要花费四年时间进行专业训练的过程，因此本章只能就演员表演的基本常识作一些讲解。

导演要能够很好地指导演员表演，首先要理解演员在影视剧中能够做什么。比如，影视表演有什么基本特征；指导不同的演员应该用哪些不同的方法；表演是在交流中进行的，在表演中交流有些什么特点。再如，影视剧的表演是在摄像机控制下进行的，演员应该怎样配合摄像机进行表演，等等。

第一节 电影表演的特性

一、跳跃性

在一部影视作品的拍摄过程中，为了拍摄的方便，导演会把同一景地的戏集中在一起拍摄，其中很多间隔几天、数月、几年甚至几十年的戏要在同一时间连续拍摄。演员需要在一天之内，连续表演一个人物的青年、中年、老年时期的状态。影视剧拍摄常常要求演员进行非连续性的表演。这种跳跃性的表演，具体体现在剧情所要求的社会和生活环境变化带来的跳跃感；在人物年龄、生活经历、外貌形体变化的跳跃感，以及人物思想感情发展的跳跃感。

对于许多演员来说，适应影视剧的非连续性表演，并不是一件容易的事情。面对这种跳跃式的情绪调动和人物塑造任务，演员要在进入拍摄之前，对全剧情节和人物性格发展脉络有一个整体的把握，并且对人物在不同阶段的思想情感和形体的变化梳理出准确的线索，设计恰如其分的表演方式。这种非连续性表演，还要求演员对每一场戏要有具体设计，做到人物的台词、动作乃至服装道具的使用，都能够准确无误，否则就容易造成镜头时空颠倒错位的混乱现象，最后甚至导致镜头无法剪辑。

有经验的演员能够做到在这种跳跃性的表演当中准确把握角色变化，做到表情、声音、形体、道具、服装都准确无误，但是有些年轻演员会在这种表演当中

出现失误，这就要求导演和场记提醒他们避免出现差错。我们在电视剧《亮剑》的拍摄花絮中，看见演员李幼斌不时地提醒现场工作人员“衣领不要穿帮”、“桌上道具放得不对”等情景，这就说明在非连续性的拍摄中很容易出现类似失误。

非连续性的表演，不仅要求演员的注意力非常集中，而且要求他们富于想象力，能够很快地进入角色。影视表演的非连续性，还要求演员具有应对不同场面的表演能力。许多好演员不管场景如何调整，都能在最短的时间内找到角色应有的情绪。但是，也有一些演员出戏较慢，导演则应该给予充分的体谅，帮助演员克服跳跃性表演带来的具体困难，提示演员在戏与戏之间注意把握情绪上的衔接。

二、镜头感

所谓镜头感，是指演员在拍摄中与摄影机的关系和对摄影机的感受，也是演员表演时面对不同镜头的准确度和分寸感。由于剧情与刻画人物的需要，导演会要求摄影师采用全景、中景、近景、特写等不同的镜头来表现演员的表演，摄影（像）机的拍摄动作有推、拉、摇、移、跟等不同的变化，角度也有俯、仰、正、斜等区别。演员必须熟练地适应摄影（像）机的不同变化，配合机位变化进行自然的表演，准确地把握好面部表演和形体动作的幅度，使之与镜头的镜别、动作、角度的变化有机配合。

在电视剧《橘子红了》中有一场戏：秀禾听说老爷明天就要回来，她与小叔子之间的恋情只能中止。秀禾的情绪受到了刺激，她突然狂奔到院子里，从苗圃里奋力拔出象征她对小叔子恋情的兰花，最后扑倒在花圃里痛哭。这时摄像机是一个俯仰结合的运动镜头：先是一个大俯全景镜头拍摄秀禾踉踉跄跄从屋里奔跑出来；接着一个仰拍的跟镜头，拍摄秀禾摇摇晃晃地跑到兰花苗圃；再接一个俯镜头，拍摄秀禾颓然扑倒在地上；接下来又是一个仰拍，拍摄秀禾泪流满面的近景，整个过程酣畅淋漓一气呵成。在这场戏的表演中，演员开始的动作幅度要大，因为是在全景画面中，动作要鲜明；在第二个镜头中，演员的表演既要动情又要克制，因为这是一个接近于特写的近景画面。表演不够就显示不出秀禾内心的激动；表演过于夸张，则会显得做作。在影视作品中，演员的面部可能占据整个银幕和屏幕，摄像机可以把演员的每一个表情放大，演员的姿势和动作都要注意去掉人为刻意的痕迹。

在上述镜头中，导演用“跟”镜头来强化秀禾动作的踉踉跄跄；用特写镜头强化秀禾泪流满面的痛苦表情。只有表演和拍摄做到恰如其分地配合，才能让观众接受和认同。在影视剧表演中，演员的镜头感是决定成败的关键，导演的镜

头设计也会影响到演员的表演,因此导演要告诉演员相关的拍摄方案,并随时提醒演员掌握好表演的分寸。

演员在镜头前的表演如同“带着镣铐的舞蹈”,其面部表情以及动作的幅度也会受到约束,有些长期从事舞台表演的演员开始不习惯面对镜头表演,容易表现得夸张和过火,但是由于影视表演与舞台表演并没有本质的区别,所以很多训练有素的演员一旦适应了镜头,他们的表演也会闪现出天才的火花。有经验的导演会让演员充分地理解角色,并尽可能让他们按照自己的理解去表演。当演员的表演偏离角色或偏离总体构思的时候,导演必须给予必要的指点。但是,导演应该避免把自己的意志强加给演员,要尽量帮助演员克服心理障碍,使他们的演技得以正常发挥。

三、表演的局部性

在影视剧创作中,演员的表演永远只是艺术的局部而不是全部,因为影视表演是多种元素的复合体,通常我们在镜头上见到的人物可能是很多演员的混合物,比如一位扮演作曲家的演员,他的声音也许是被某个精通外语的人配了音;在弹奏钢琴的场面里,一位熟练的钢琴家的手也许是在代替某个演员的手;一个长着漂亮脸蛋可是腿却不够漂亮的女演员,如果在必要的腿部特写镜头中,可能要用一双舞蹈家的腿来代替。影视表演的复合型,是由镜头组接的蒙太奇特性决定的。一个再优秀的演员如果对导演的总体构思缺乏了解,就不可能真正完成好在镜头前的表演。

在电影《海外赤子》中,陈冲表演一位歌唱家,在她演唱的主题曲《我爱你,中国》是由歌唱家叶佩英配唱的;电影《刘三姐》中演员黄婉秋扮演的刘三姐只是完成了镜头前的表演,而刘三姐的歌唱却是用的另一位艺术家的演唱。影视剧的综合制作使得影视演员更容易成为导演手中的工具,他们表演的优劣依赖于导演和摄影师的镜头拍摄和其他综合处理。假如一个演员精心设计了一场感情戏,而导演只拍摄了演员的肩膀,那么观众就根本看不到演员的面部表情,再好的表演也会失去价值。有的演员在现场表演时激情饱满,可是在后期制作时这段戏却被剪掉了,这种表演也会变得毫无意义。因此,演员在拍摄中必须听从导演的安排,曾经有些出身于舞台的大牌演员由于对蒙太奇缺乏理解,容易忽视导演的意见,这会使精彩的表演与镜头无缘。

加强对影视表演复合特性的理解,是影视演员提高表演水平的有效途径。在现代影视创作中,有些导演把演员的表演也视为道具,他们认为电影是剪辑的艺术,而不是表演的艺术,甚至认为在影视艺术中演员的表演是不存在的。这种过分强调蒙太奇的作用而轻视表演艺术的导演,也很难充分展现演员的表演魅力。

四、表演的逼真性

逼真性是影视表演的又一个特点。影视作品的纪实性特征,决定了影视表演必须具备真实性的基础。影视剧拍摄要求演员在镜头前逼真地表现生活,因为任何虚假都逃不过镜头的反映。演员的表演通过镜头传达给观众,演员和观众之间几乎没有距离,越是生活化的表演,就越能使观众感到真实、亲切、可信,也越能调动观众的参与感和认同感。在镜头前的任何一丝夸张、做作、失实的表演,都会让观众一眼洞悉。

影视表演的逼真性还在于影视作品的表演环境是现实的。影视布景并没有戏剧舞台上绚丽的灯光,高度戏剧化的环境氛围,而是一个经过营造的“真实”环境,因此,影视表演也必须与生活环境相吻合,做到真实、自然、逼真、可信。

五、表演的个性

在影视表演中,影视演员靠自身的语言、形体来塑造人物,所以,演员的先天气条件和后天的训练都是不可忽视的。许多国际影星都具有特殊的外型条件和迷人的气质,如英格丽·褒曼、费雯丽、奥黛丽·赫本、伊丽莎白·泰勒、格里高里·派克、克拉克·盖博等,他们能够以自己优秀的外型吸引观众。

与绘画呈现的静态平面的瞬间形象不同,演员创造的是生机勃勃的动态过程。演员根据剧本的规定情节来进行活动,因此导演对于剧本的再创作就是演员行动的依据。演员一方面是利用自己的形体说话;另一方面是在行动中说话。演员的形体动作不仅受到人物思想情感的支配,也受到演员自身外部形象和气质的影响。比如,佐罗的英俊潇洒和波罗的沉稳持重都是由演员本身的外部形体和气质来决定的。演员独具魅力的个人气质和风度也常常成为吸引观众的重要因素。在电影《罗马假日》中,演员奥黛丽·赫本具有苗条挺拔的身材和高贵优雅的气质,使得观众对她塑造的安妮公主形象深为着迷,以至于很多女观众效仿安妮公主的短发造型,一时间成为罗马城里的时尚。

第二节 电影演员的类型

一、性格演员

性格演员是那种能够创造与自身特点有明显距离的角色,并使这个角色成为剧本形象和自己心理节律完美结合的演员。性格演员可以使自己装扮的角色纯粹

化,并且把他们装扮成完美、自然和扎根于现实生活中的“这一个”人物。即使对于熟悉的演员,观众也可以接受其塑造的新的人物形象,甚至可以在观看过程中暂时忘掉演员本人。英国演员劳伦斯·奥利弗扮演的哈姆雷特可以说达到了炉火纯青、出神入化的境界,但是当他后来扮演《蝴蝶梦》中的男主角时,观众也认为他就是那个在前妻的阴影中压抑情感的曼德里的男主人公,这就是性格演员的表演魅力。

英国著名女演员费·雯丽也是一个非常难得的性格演员,她在电影《魂断蓝桥》和《乱世佳人》中扮演的不同角色在年龄上没有很大的差别,但是她把两个性格截然相反的人物刻画得丝丝入扣,栩栩如生。达斯廷·霍夫曼在《雨人》中扮演的雨人和在《克莱默夫妇》中所扮演的克莱默也是两个截然不同的人物,他以高超的演技赢得了观众的高度赞赏。这类演员还有很多,比如在《阿甘正传》中扮演阿甘的汤姆·汉克斯,在《巴顿将军》中扮演巴顿和《简·爱》中扮演罗切斯特的男演员詹姆斯·爱德华兹,在《苏菲的选择》、《法国中尉的女人》、《克莱默夫妇》、《猎鹿人》、《穿普拉达的女人》中成功扮演了职业、年龄、性格、经历各不相同的女人的梅丽尔·斯特里普等,他们都是出类拔萃的性格演员。^①

我国有许多优秀的电影演员也能够将自己的表演特点融入到人物的形象之中,由内到外地塑造出不同的人物。如从老一辈的赵丹、张瑞芳、田华、黄宗英、王晓棠到新一代的姜文、陈道明、王志文、李幼斌、斯琴高娃、徐帆、许晴等都是在观众中享有盛誉的明星,他们具有一个共同的特点:既深为群众熟悉,又能扮演角色时让观众忘掉自己。比如李幼斌,当他在电视剧《亮剑》中扮演师长李云龙时,他就是那个表面上勇猛粗鲁,骨子里则机敏过人的八路军师长;而当他在《天地粮人》中扮演粮食厅厅长时,你又觉得他也是那位既有领导水平又有朴实情感的高级干部。演员和他所塑造的形象可以相互融合,使观众看不出表演从哪里开始,又在哪里结束,也看不出哪一点是演员自己,哪一点又是角色的,他们的演技可以使自己和角色融为一体,从而获得观众的高度认同。

二、个性演员

演员本人具有某种独特的气质、容貌、声音以及形体特点,并在表演中加以强调和发挥使之得到观众的喜爱和追随,这种演员我们称之为“个性演员”。有一个名叫路易·乔瓦特的法国演员在论及表演艺术的时候说:“每一个人都具备

^① [美] 玛丽·奥泊莱恩著,纪令仪译. 电影表演[M]. 北京:中国电影出版社, 1994: 39.

一种特殊的吸引力。在观众面前人们也许会说这演员有一种深度——他的表演风度的特色。演员必须学会利用这种动势，利用他周围的这种气氛。”^①

有些专家认为，演员的这种个人的独特风度或气质，是从儿童时期发展起来的，在一定程度上也可以通过教育和经验而形成。这些气质特征包含着动作姿态和内在活动的脉络，是一种智慧、形体特征、语调等综合因素的结合体。有些因素甚至可以上溯到祖辈几代，比如体态、身材相貌等。这些个人的容貌、体态、语调、说话的节奏等特点，都可以发展成为一个人表演的个性，由于观众对这些个性的特征的喜爱，就形成电影表演中的一种分类，个性演员就是以这些受到观众喜爱的个性特征来建立起一种权威感。比如施瓦辛格、辛迪·克劳馥、凯瑟琳·赫本、高仓健、周润发、成龙、李连杰等都是很优秀的个性演员。

在个性演员的表演中，演员的表演方式和情感反应的深度与复杂性往往保持着一种个性，演员本人和人物融为一体。大多数个性演员并不想扮演与他们的个性不同的角色，还有一些个性演员根本不能扮演其他类型的角色，这是一种局限性。这种局限性，一部分是演员自身的素养和经历造成的，也有一部分是观众强加给演员的。比如当演员凯丽成功地塑造了电视剧《渴望》中的李慧芳（一个贤妻型人物）以后，就不断地接到同类角色的片约。

有些演员希望跨越个性表演和性格表演之间的界限，这就需要演员能够找到一种允许他实现这一过渡的角色。比如孙海英也是一个很好的个性演员，过去一直扮演土匪等反面角色，后来在电视剧《激情燃烧的岁月》中成功地扮演了解放军军长石光荣，于是实现了从个性演员到性格演员的跨越。

许多优秀的性格演员同时是个性演员，他们可以完美地塑造不同性格的角色，总是会在不同的角色当中表现出他们的个性特征。比如美国著名影星克拉克·盖博和亨利·方达；日本著名影星高仓健和中国的姜文、陈道明、王志文、侯勇等都属于这类演员，他们不管扮演什么角色，都能让观众在信任角色的同时欣赏和喜爱他们个人的表演风采。比如陈道明曾经扮演《末代皇帝》中的溥仪和《康熙大帝》中的康熙；《围城》中的方鸿渐和《黑洞》中的马鸣宇；《长征》中的蒋介石和《沙家浜》中的刁德一。同是扮演皇帝，溥仪和康熙迥然有别；同是知识分子，方鸿渐和马鸣宇性格各异；同是国民党长官，蒋介石和刁德一也是特色鲜明。总之，尽管他所扮演的六个角色身份各异，却都令观众十分信服，表现出了演员独特的个人魅力。

^① [美] 玛丽·奥泊莱恩著，纪令仪译．电影表演[M]．北京：中国电影出版社，1994：39．

三、形体演员

形体演员有两种类型：一种是指那些目前正在流行、大众认为完美的类型；一种是有着特殊体型的演员。前一种类型如女明星玛丽莲·梦露、伊丽莎白·泰勒；男明星如《第一滴血》中的兰博以及《佐罗》的扮演者法国演员阿兰·德龙等。他们不仅具有性格演员的演技，而且具有特殊的形体气质，因此凸显了他们的表演魅力。比如伊丽莎白·泰勒扮演的《埃及艳后》正是以其独特的形体之美，表现出埃及皇后的“绝色和妖艳”。

中国演员成龙、李连杰等也是功夫非凡的形体演员，他们以非凡的武术功底跻身于好莱坞，成为当红的国际影星；以舞蹈功底见长的中国演员章子怡和杨紫琼等，都是先以形体演员的特长打入好莱坞，而后逐渐发展为戏路更宽的国际明星。尽管形体演员多数以动作戏见长，但他们不能仅仅依靠形体特长来完成角色塑造，还是要以良好的表演才能赢得观众的喜爱。

后一种类型的演员是以特殊的形体扮演具有一定喜剧色彩的人物，比如在电视剧《贫嘴张大民的幸福生活》中张大民的扮演者梁冠华和《甲方乙方》中扮演“打死也不说”的演员李琦等，他们以特殊的形体条件创造了一个个具有喜剧特征的人物。形体演员在塑造人物上有一定的局限性：外形完美的演员扮演的配角有时会削弱主角，而太胖或者太瘦的形体演员，在非喜剧样式的作品中却容易制造滑稽怪诞的夸张效果。

四、本色演员

本色演员主要是指靠自身的外形特征和角色相吻合来完成表演任务的演员，也包括那些没有受过正规训练的非职业演员。中国电视剧制作中心在1982年拍摄电视连续剧《红楼梦》时，曾经专门选择了一批十六七岁的青年演员来扮演贾宝玉、林黛玉、薛宝钗、凤姐等人物，当时这批演员大多数是靠本色表演完成了表演任务，后来这批演员中大多数已经改行，这是因为本色演员的外形条件一旦改变，他们的表演资本就没有了。有一些悟性较好的本色演员，经过继续学习和接受专业的训练，在演技上进步了，还能够继续从事表演职业。在导演看来，本色演员在剧中的作用与其他演员没有区别，只是在拍摄中需要给予他更多的指导。在张暖昕导演的电影《沙鸥》中，扮演沙鸥的演员常珊珊是一个职业排球运动员，导演因为她的独特气质与角色高度吻合而选择了她担任女主角，她拍完了这部电影以后也就不再从事电影表演工作。现在有很多导演为了作品的真实感，启用非职业演员来扮演主角，这些演员基本上是靠本色表演，他们只能夠扮演与自己本色相符的少数类型的角色，其中大多数人不能在表演上继续发展。

五、替身演员

替身演员专指代替影片中演员表演某些特殊的、高难度的动作、技能和原演员所不能胜任的惊险动作的特殊演员。导演一般会选聘具有特殊技能的人担任替身演员，由他们代替主要演员完成规定的特殊动作。

影视剧表演需要各式各样的替身演员，这是因为很多素质全面、演技超群的演员有时候也不可能满足全部的拍摄需要。因此性格演员、个性演员、形体演员和本色演员都是影视表演不可或缺的人才，影视表演这个特殊的领域，为各类演员提供了广阔的展示空间。

严格地说，对于影视演员类型的划分都是十分粗略的，因为表演是一项复杂的创作活动，各类演员之间并没有十分清晰的界限。许多优秀的个性演员也可以同时是优秀的性格演员和形体演员，还有许多优秀演员往往能够兼顾多方面的特点和表演要求。

但是，不管是哪种类型的演员都必须在摄影机面前表现得轻松自然：本色演员应该注重培养自己的感受能力，丰富对角色的表现；个性演员则应该在发挥个性特点的基础上，尽可能拓宽戏路，使自己成为可塑性更强的多面手；性格演员则可以有意识地在个性魅力的发挥上下功夫，使表演更加鲜明而富有独特魅力。总之，表演是一个没有止境的事业，就像电影《红菱艳》中的芭蕾舞演员一样，穿上“红舞鞋”就要一直跳下去，永远不能停歇。

第三节 电影表演的方法

一、语言的表现力

1. 声音的质感

每一个演员都有各自独特的声音素质和讲话方式，这是他们塑造人物的重要手段。当演员用语言来表达作品的内容时，它可以借助富有形象性、音乐性和个性化的语言来调动观众的想象，活跃观众的思维，激发观众的审美，进而使语言的表达起到引人入胜的效果，这就是语言的表现力。语言的表现力是演员通过严格的专业训练和长期的艺术实践积累的结果。演员要想使自己的语言富有表现力，一方面要向生活学习，从中积累丰富的语言素材；另一方面要刻苦锤炼语言技巧，使音色音质、气息控制和吐字方法都能够运用自如，使声音成为自己塑造角色的有效工具。许多优秀的演员，都具有非凡的语言表现力，他们可以根据角色的年龄、职业、性格和戏剧冲突的要求，随时调整自己的语言，使之富有特殊

的感染力。

影视演员应该尽可能地学好普通话，做到字正腔圆、字字珠玑，不管是大声喊叫还是低声细语，声音都要有穿透力，能够让观众听清楚台词。但是应该注意千万不能把声音训练成标准的播音腔，像播音员似的采用标准的语调和节奏说话，对塑造人物是没有帮助的。播音员是用一种不带感情因素的中性化的语调讲话，这是新闻播音表现其客观性的特有的语言风格，但是生活中没有人用这种“播音腔”讲话，所以戏剧表演中应该避免用“播音腔”来塑造人物。

演员首先应该找到人物的语言特性，还应该在一定程度上保持自己声音的特质和个性，演员的台词则应该采用生活化的表达方式，不管它是尖细的、温婉的、高亢的还是低沉的，都要注入特定的人物情感，成为角色身体的一部分。在影视作品中，那种富有特色的声音和讲话方式，有助于观众对角色的识别。比如在动画片《米老鼠和唐老鸭》中，李扬给唐老鸭的配音就给观众很深的印象，久而久之这种声音就成为唐老鸭的语言符号。在电影《追捕》中，杜丘、横路进二和探长三个人的声音也区别很大，观众一听就能够分辨出不同的人物。北京人艺老艺术家们不仅能够用语言表现角色的个性，还能够表现出演员自身的个性。比如话剧《蔡文姬》中，朱琳扮演的蔡文姬仅仅听她的台词就能够令人感受到角色的诗人气质；老艺术家于是之在话剧《茶馆》中的台词，表现出人物在不同时代的性情变化，堪称语言艺术的精品。

2. 台词的情绪

演员还必须学会用声音的变化来表达感情的细微变化，有时候演员要用轻声细语来表达温和、耐心的情绪，有时候又需要用高亢的声音来表达激越和奔放的情感，这就要求演员具有丰富多彩的语言表现力。

观众怎样来识别演员所表现的人物情感呢？在大部分场景中，情感是重要的表现内容，但是情又是潜在的，是观众不能直接看到的东西，因而导演必须通过演员表演中的对白、表情、行为及演员的身体语言来将情感外化。我们应该了解，在表演中对白的有效性是相对的，同样的对白，由于情感基调不同，会以完全不同的方式表现出来，这说明语言背后的情感更为重要。

冯小刚导演的贺岁片《一声叹息》中有一个这样的例子：

宋晓英夫妇闹离婚分居以后，一天，宋晓英（徐帆饰）在新房子里刷墙，制片人（傅彪饰）前去劝说宋晓英答应离婚，表面上是为宋晓英着想，其实是在帮着作家（张国立饰）说话，两人的谈话都显得词不达意，大家表面上说的是一番话，而心里却想的是另一个意思。

后来宋晓英负伤住进医院，李小丹（刘蓓饰演的第三者）执意要去看望，制片人无论怎样阻拦，她都不听，逼得制片人对她说：“你这人怎么这么不知羞

耻”。这句话终于把李小丹骂走了。第二天制片人到医院看到作家，作家焦急地用询问的眼神示意制片人：“她（指李小丹）怎么样？”可是当着宋晓英的面，制片人不好回答，于是两人一边若无其事地寒暄，一边却紧张地交换着眼神。在这个特定的场景中，人物之间说什么并不重要，重要的是台词背后的眼神交流所包含的意思，人物之间真正的对话是在无言之中被含蓄地表达出来。

在声音造型中，呼吸也是一个重要环节。在实际拍摄中，控制呼吸的表演随处可见。比如表演角色临死之前的讲话，声音的控制一定是和呼吸的控制融在一起；再如，拍摄一个追悼会场面时，假如人们正在沉痛哀悼死者，而那个装扮死者的演员还在棺材里呼吸，就会显得滑稽可笑。

在需要一气呵成的大段台词的拍摄中，导演应该要求演员事先把台词背好，以免在拍摄时被打断，因为打断的台词在镜头上很容易看出剪接的裂痕，这个裂痕就是呼吸造成的，呼吸造成的裂痕最容易破坏气氛的真实感。

3. 潜台词

剧中人物为了达到某种目的，通过语言和行动两种方式来表达内心欲求，以达到影响或改变对手的意识 and 情感的语言活动叫做“语言行动”。语言行动受到意识的支配，它是用行动着的动词来表达的，比如谴责、安慰、讽刺、赞扬、揭露、掩饰、探寻、回避……分析人物的心理活动需要弄清楚台词的真实含义，也就是弄清楚“潜台词”，才能弄清人物话语的真实含义。比如当一个人说：“你真漂亮！”其潜台词可以是“我喜欢你”，也可以是“臭美”；其行动是“讨好”或者“耍笑”，其目的是“让她高兴”，也可以是“让她生气”。同样的语言，处理的声调、快慢、虚实、轻重、语势的不同都有可能产生不同的含义。所以，语言行动和节奏的指向往往是多义的，它是塑造人物个性的非常传神的一种方式，它可以使得表演显得更加含蓄而富有趣味，使情节更加曲折耐看，可以增强表演的趣味性和感染力。

二、形体的表现力

形体表现力是指影视演员运用形体（手势、步履、身体姿态等）来揭示人物的内心活动和刻画人物性格的能力。演员在塑造鲜明的人物形象的过程中不仅要用语言来表达人物的内心世界，也要用形体来展示人物个性。俗话说：“情动于中而形于外。”如果对于深刻的内心体验不能做到准确的外在表现，要塑造好人物是不可能的。人物的外在表现就是形体动作的表现能力。在专业院校里培养演员都要开设形体课，目的就是提高演员的形体素质和表现能力。

影视演员的形体表现力主要体现在对生活中各种人物行为的再现能力，这一点与舞蹈演员和戏曲演员的形体表现有所区别。影视演员为了能够真实自然地表

现生活中人物的动作,要掌握很多技能,比如游泳、骑马、驾驶、格斗等。在影视演员的形体课中,还有一些舞蹈、武术的基本训练,这种训练也是为了帮助演员具备一些基本的形体表现力,使演员的动作姿态更加协调自如。

影视剧创作的题材十分丰富,各类作品都会涉及形体表现,特别是在武打片、警匪片、体育片中,常常要求演员具备特殊的形体素质,使他们所表现的人物看起来更加真实可信。例如在电视剧《女子特警队》中,有很多专业演员都表现出了很好的形体素质,他们表演的特警队员开车、格斗等特殊形体动作都看不出扮演的痕迹。大家熟悉的电影演员成龙、李连杰、章子怡、杨紫琼等正是因为具备舞蹈、武打等特殊形体素质,所以能够成为家喻户晓的国际影星。

1. 具体行为

具体行为是人物表达自己真实情感的重要环节。如果一个人仅仅是口头上说他很爱一个人,观众可能对这句话的真实性会产生怀疑,假如这个人是用具体行为来表达他的感情,比如他对一个女人表现出思念,在她生病的时候表现出心痛,在她困难的时候总是去帮助她,等等,观众就会相信这个人是在爱着这个女人。这说明人物的行为比语言更有说服力。韩剧《冬季恋歌》中,姜俊尚深爱着同班女生郑惟珍,但是很少用语言来表达感情,只是每当郑惟珍遇到困难的时候,姜俊尚就会出现在她的身边。观众也就能感受到姜俊尚对郑惟珍的爱慕之情。在很多情况下,剧中人物的行为比语言更能传达出真实的情感。

有时候不仅台词不能代表人物的真实情感,甚至行为也不能代表人物的真实情感。比如,有些胆小的人常常表现得趾高气扬;相爱的人却在众人面前表现出疏远的样子;相互仇恨的人却彼此笑脸相向……但是在通常情况下,人物的行为仍然比语言更富有表现力。如有的人听到批评可以表现出若无其事的样子,但是,他的下意识行为,可以让人们发现他内心的不安:他的手可能在颤抖,他的脸可能涨得发红,他的眼睛可能会躲闪着那些注视的目光……这时候我们就会发现行为胜于语言。所以导演表现人物,要尽可能地找到一些具体的或者下意识的人物行为来揭示其内心活动。相比之下,第一,行为比语言更加视觉化,更具有直观性;第二,行为给予观众的不是结论,而是过程,因此更能够激发观众的观赏兴趣;第三,行为比语言更能够引起观众的思考,便于让观众自己得出结论。

在电视剧《橘子红了》中,秀禾(周迅饰)从来不说自己爱六弟(黄磊饰),但是当她和六弟在一起时,情不自禁地表现出了内心的欣喜,这就暴露出她内心的真实情感。观众可以从她的具体行动上,相信她对六弟的爱,所以当她和六弟发展到后来偷情以至于怀孕,观众就能够理解她,这就是角色行为的感染力。

2. 习惯动作

通过某些习惯动作也可以生动地表现人物，比如在前苏联电影《列宁在一九一八》中，克里姆宁宫卫队长说话时习惯用一把小木梳梳头，这就是利用习惯动作来表现人物，使他更具有个性。有些生活在特定环境中的人，也会养成特定的动作习惯。比如抽烟、织毛衣、磨指甲、长时间地洗手，等等，编导可以利用这些特定的习惯动作来表现人物的职业和性格，使人物的表现更为丰富和鲜明。

生活经验告诉我们，一个勤俭持家的女人总是一边织着毛活，一边和人聊天；能干的主妇往往干活节奏很快，见到哪儿不干净会不由自主地去收拾。比如在电影《一声叹息》中，女主人公宋晓英突然到香山宾馆去探望丈夫，她一到房间里就开始收拾整理，动作十分麻利。这是符合人物性格的一种设计。在人物的习惯动作中，有一些关键性的物件（即道具），也会对表现人物起到传神的作用，一些环境道具也可以帮助演员塑造人物。比如有人随身带着梳子、香水等化妆用品，这表明他是注重修饰的；有的人走到橱窗前会不由自主地照照镜子，这表明他是爱美和悠闲的；再如有的人喜欢扬着头走路，这表明他的自信；还有人习惯用眼角斜视对手，这表明他是傲慢的。总之，通过特定的习惯动作来表现人物，可以使我们的更加感性和更富有个性地展示人物性格。

人物性格的成长和发展也可以通过习惯动作的改变来表现。比如电视剧《橘子红了》中，老爷对秀禾的怜爱之情就是通过对其一系列习惯行为的改变来表现的，比如一贯只会吩咐别人做事的老爷，在秀禾过生日的那天，要亲自去为秀禾上菜，因此夫人立即注意到了老爷的反常表现，导演也正是通过表现老爷的变化，来表明老爷对秀禾的爱怜和歉意。在很多影视剧中，导演用琴弦的绷断象征知音的丧失，这也是借助特定的道具和动作来传达一种非语言能够表达的含义。

有一些表现人物的模式化动作，比如一个强者和一个弱者对垒的时候，强者常常会表现出进攻的姿态，而弱者则会表现出退缩的姿势。再如，一个一贯胆小的人，突然之间表现出一种理直气壮的强硬态度，这意味着这个人物要反抗了，这时情节可能会发生某种逆转。还有当人物在逃避厄运的时候，常常做出躲藏的姿态，比如在电影《乌鸦与麻雀》中，妓女晓芸总是一种害怕见人、躲躲闪闪的样子；再比如，当一个人在遭到毒打时，常常会用手护住头，这也是一种本能的表演；丈夫要躲避妻子的唠叨时，可能会拿报纸遮住脸，如此等等；这些模式化的行为动作，对于表现人物的特定状态也是有帮助的。

3. 情感的外化

当角色完成某个特定动作的同时，他还传递出了另外一个信息：这个动作表

明角色此时的内心活动。导演要展示人物的内心活动，最有效的方法就是选择那些能让观众一看就理解的象征物，比如一幅与角色的经历相关的老照片，一片主人公珍藏的枫叶，一个别致的手镯，等等。通过这些物件，人们可以看到角色之间的相互关系，也能洞察角色内心世界的情感活动。

美国电影《金色池塘》的开头，诺曼回到离开多年的家乡，他在夫人收拾房间的时候，站在一旁久久地凝视墙壁上的奖状和照片，通过诺曼的这个凝视，导演自然地把观众的视线引向了那面墙壁，那里展现了诺曼辉煌过去，诺曼的凝视使观众能够感受到他此时此刻的内心活动，那是一种对逝去岁月的怀念和伤感。导演通过这样一些细小的设计，来抓住观众的情感，让他们能够理解和联想角色的内心感受。导演只是为调动观众提供了一些激发他们联想的符号——那些富于象征意味的物件和照片、地点、人物……这些符号就是导演给予观众去理解人物情感的线索和契机。

第四节 分场景和排练

一、什么是分场景

场景是展开剧情的单元场次所包含的特定空间环境。场景的内容包括人物的生活和工作等活动场所和想象中的非现实环境。场景一般分为内景、外景、内外结合景、场地外景和特技合成景等多种类别。一部影视剧作品通常由多种类型的场景组成，一组场景也可以展开一场或多场戏，同样一场戏也可以在一个或多个场景中展开。

场景在造型样式与色彩气氛方面除展现特定的自然风貌外，还应该体现特定的时代气氛、社会风貌与民族特点。场景既是环境与人物的个性标记，又成为人物表现心理动作的外在符号。在时间方面，场景的设计和选择还应考虑到季节和昼夜气温的变化。总之，场景的造型设计和风格样式的选择取决于导演和美术师对作品内容和形式的准确把握，是体现美术师综合艺术素养的标志性符号。

演员在准备角色的过程中，习惯把情节按照场景再分解为若干更小的单位，并称之为分场景。在一部戏中通常有几十个甚至几百个场景，每一个场景中往往又包含了许多个小的戏剧单元，这些小单元中也有自己的小高潮，分场景是场景中的场景。每一个谈话方向和动作的改变都标志着一个新的分场景的开始，有时一个新的角色的进入或退出也标志着分场景的开始或结束。

演员对分场景的划分是在导演划分场景的基础上进行的，导演划分场景也是拍摄筹备中一个必不可少的工作。划分场景不仅有助于导演在拍摄中根据场地、

天气和演员档期的实际情况安排拍摄计划,还为美术师决定环境布置的工作提供了具体空间和背景依据。

二、分场景的作用

首先,分场景可以帮助演员设计戏剧动作和表演情绪变化的走向,帮助他们决定每一个单元表演的感情进程,如从幽默到关注再到愤怒。

其次,分场景可以使导演更好地理解单元场景在全剧中的分量和地位。演员总是从角色出发确定分场景的划分,因此,演员的分场景是各不相同的。而导演则是从整体宏观的角度来观察分场景,他对分场景的确定也同演员有所区别。

最后,分场景可以帮助导演设计戏剧单元的拍摄方式,其中包括安排机位、场面调度和对表演节奏的把握。每一个新的分场景都意味着角色之间的具体关系在发生变化,随着人物关系的变化,演员的表演调度和摄像的机位调度也要相应改变。因此,进行分场景的设计,可以帮助导演更细致地设计好演员的表演方式,也有助于更合理地安排镜头调度。

三、排练的重要性

排练是导演塑造银幕形象的重要工作过程。著名导演谢晋历来非常重视演员的排练,他经常提前几个月让演员深入生活、做表演小品和撰写角色小传。通过这些过程,使演员加深对角色的理解和体验,这种安排实际上就是拍摄前的排练。

拍摄前的排练是为了帮助演员在理解剧本、理解人物形象的基础上,寻找到角色的性格基调和行为特征,把握好人物的总的基调。排练也可以让演员通过具体动作来进一步体验和把握人物关系、掌握其贯穿动作,把握好表演节奏。拍摄前的排练对于年轻演员学习和适应影视表演非常有利。谢晋导演几乎每拍一部新片都会培养出一个电影明星,比如《舞台姐妹》中的谢芳(饰竺春花)、《红色娘子军》中的祝希娟(饰琼花)、《牧马人》中的丛珊(饰四川姑娘)、《天云山传奇》中的冯晴岚等,这些年轻演员之所以能够在第一部电影中成功地扮演好主要角色,除了自己的天赋以外,离不开谢晋导演的排练辅导。导演就是通过拍摄前的反复排练,帮助演员完成角色的创造。

另外,排练也是各综合部门进行技术掌握的好时机,制作人员可以借用排练的机会实地观察灯光、音响和摄像机的调度地位。在单机拍摄中,也有的导演把演员的排练安排在实拍之前。在多机拍摄中,拍摄前的排练更要安排充足的时间,许多演员出身的导演都会坚持在实拍前安排一定的排练时间,因为他们指导排练毫无疑问会使表演更加精彩和丰富。

四、排练的方法

对于拍摄前阶段的排练,不同的导演也有不同的做法。有的导演直接排演剧本中的戏,并且分别采取“顺序排练”、“抽场排练”、“贯穿排练”和“现场排练”等不同的方法。

“顺序排练”是依据影视剧本的情节顺序进行的排练,这种方法可以帮助演员掌握人物的贯穿动作,把握表演的每一单元在全剧中的地位和意义。

“抽场排练”是选择那些最富有动作性的关键场面以及表现人物性格最鲜明的段落进行排练,帮助演员掌握人物在不同单元的戏剧动作及其性格发展。

“贯穿排练”是连排某个角色的贯穿场面,帮助演员着重体验和掌握角色的动作线和角色总谱以及与其他角色的关系。

有的导演为了使演员保持实拍时的新鲜感,达到自然真实的表演效果,也可以采取排演戏外戏的做法,来调动演员的想象力。这种办法是让演员通过对相近人物的排练来体验自己将要扮演的那个角色,比如做小品练习等。还有的导演采取坐排台词的办法,让演员们一起反复对词,以此来熟悉人物的性格基调和彼此关系。现在有的青年导演还采取“信息传递和接受”的练习来进行排练。这种方法是只确定一下男女主角双方的关系、年龄、性格,就相对走来或做简单的交流动作,比如通过眼神交流、握手感触等信息的传递和接受,便相互说出对方的目的和思想,或者当场作出反应等。通过拍摄前的排练,有利于演员之间的相互了解和熟悉,有利于表演风格的协调统一。

“现场排演”指的是拍摄前在实景或者布景中的排演,也称“掌握排练”。它包括摄影、灯光、美术、音响等综合部门的共同参与和配合,这也是一种演员们已经熟悉角色和人物关系基础上的总结性排练。通过这一阶段的排练,导演可以最后确定人物的表演形式,确定场面和镜头调度的方式以及蒙太奇组接的手法。演员在真实环境中的排练,通过与表演对手之间的相互交流,还可以获得新的创作灵感。实拍前进行的最后排练,是将排练引向拍摄的最后阶段。这种排练可以进一步使演员找到准确的内心感受和外部动作的节奏;促使他们进入饱满的创作状态,将表演情绪推向高潮。在拍摄现场配合演员的排演也可以进行技术性配合排演。比如摄影师、美术师、灯光师可以根据演员的实地表演进行必要的技术性调整,使拍摄更加适应演员表演的最佳状态,演员则可以进一步适应镜头前的表演要求。

五、与演员沟通

有经验的导演都懂得一个常识,一个影视艺术形象的形成,除了有扮演者的

相貌、形体、表情和声音元素之外，还包含有摄影、拍摄角度、灯光造型、声音等各种元素的作用。同一种表情在明亮的光线下和在幽暗的阴影中产生的效果是截然不同的。同一副面孔，用特写镜头呈现和在大全景中的呈现效果更是大不一样。同一场戏，在演员出场之前，采用鼓乐齐鸣、万众瞩目的铺垫，就可以渲染几分华贵；而当演员从镜头中退去，那飘动的窗帘，隆隆的雷声，还在延续的动作，也更能够激荡起观众对人物的留恋之情。导演正是用许多不表演的表演，寄托着自己对人物的爱憎和亲疏。

演员的表演艺术只有在和谐的艺术综合中才能实现其价值，导演则是综合艺术机制的创造者和指挥者，在影视表演中，很多时候导演其实是一面镜子，他的眼神、表情和态度实际上在告诉演员其表演如何。因此在影视剧拍摄中，导演和演员的沟通是导演掌握演员完成创作的重要环节。

一些有经验的导演，在开拍之前都尽可能和每一个演员有一次单独的会面，一起吃午餐或者喝咖啡，通过轻松的交流来了解演员，消除彼此间的陌生感，加深对角色的统一认识。如果导演和演员对于角色的理解存在距离，也可以通过这种交流进行讨论和消除距离，实现认识上的统一。如果到拍摄时导演才发现自己和演员之间对角色的理解不统一，那么对于拍摄而言就是一场灾难，因为在这种情况下，导演就不得不花费宝贵的拍摄时间来解决它。

有经验的导演在角色理解方面很少是独断专行的，他们充分尊重演员的意见，尤其是面对有经验的优秀演员，导演们愿意倾听他们的意见。很多时候，演员的意见也十分有价值，甚至令人兴奋。这时候导演可以放弃自己的设想而采纳演员的建议，以营造和谐的创作氛围。

思 考 题

- 一、电影表演有什么特性？
- 二、如何使观众了解角色的内心感情？
- 三、导演怎样使演员的表演得到强调？

第八章 导演与拍摄

作为导演，必须了解摄影机的三种基本功能：第一是拍摄功能，即拍摄动作，讲述故事，展示事件的发展过程；第二是强调功能，即把需要让观众注意的部分进行突出地展示，使其获得更深的印象；第三是抒情功能，即通过镜头的不同处理，营造出特定的情绪氛围。下面，我们对摄影（像）机的三种基本功能进行分别讲解。

第一节 拍摄动作

拍摄戏剧性场面最简单的办法就是将摄像机放在与演员的表演有一定距离的位置上，用广角镜头将其表演的全部过程记录下来。这种拍摄方法在早期的无声电影中用得十分普遍。比如《工厂大门》、《水浇园丁》、《火车进站》中都有这种方法拍摄。如果拍摄舞台剧，摄像机一般会架设在剧场第十排的位置，用全景把舞台表演的全过程记录下来。这种用一个镜头、全景式记录的方式拍摄画面有下面这些特点：

- 一、摄像机的镜头与表演有相当距离；
- 二、用广角和全景拍摄；
- 三、画面的构图四平八稳，呈对称型构图；
- 四、演员始终在全景中表演，画面缺少更大的冲击力；
- 五、全部纪录过程以一个长镜头贯穿始终，因而显得节奏沉闷；
- 六、如果拍摄中发生失误，表演得全部重来；
- 七、演员的调度呆板，没有运动和角度变化。

随着电影技术的发展，艺术家们开始尝试把摄影机放在多个不同的角度来拍摄动作，比如，将摄影机搬上舞台去拍摄演员的舞蹈；将摄影机镜头从广角的全景拍摄，改变为长焦镜头的近景拍摄。再如，摄影机还可以拍摄人物的前后运动等等。摄影机变得更像人的眼睛，可以看远，也可以看得很近；还可以用特写镜头让观众看导演想给他们看的東西，或者不让观众看到导演不想让他们看到的東西。

由于摄影机位置的变化，摄像机的表现空间更为丰富多彩，因而表现力大大

增强,电影的镜头语言也更为丰富有力。早期的电影大师 D. W. 格里菲斯正是创造这种语言形式的艺术家之一,他发现近镜头不仅能够更好地展示人物的面部表情和细节,而且比全景镜头具有更大的冲击力,因而可以更为强烈地打动观众。如果将摄影机从观众席搬到舞台上的话,表演立刻会充满了动感,镜头也更为生动有趣。因此,电影语言不再是一个呆板的、冗长的、由一个镜头形成的句子,而是一组由不同的角度拍摄下来的长短不同的镜头;电影不再仅仅是对物像的呆板纪录,而且是对物像进行有选择的分镜头拍摄,并可以按照导演的构思去进行一系列组接,由此形成了电影艺术中的一个重要方法——“蒙太奇”。

蒙太奇是电影艺术的基础,没有蒙太奇就没有电影。正因为如此,人们把格里菲斯、爱森斯坦等一些对电影语言有创造性贡献的艺术家称作电影艺术的先驱者,因为他们发明了大量至今还在被大多数导演们使用的电影拍摄方式和技巧:推拉和摇镜头、分割画面、划变叠化等。很多方式经过好莱坞的广泛使用之后,成了大众电影制作的样板,蒙太奇语言也形成了一些固定的模式。比如,许多影片都是从广角拍摄的全景开始交代环境,随着剧情的深入和紧张程度的加剧,镜头也逐渐越推越近,到了一场戏的高潮,镜头就变成特写了,这种产生于早期电影中的戏剧性镜头模式,在今天的很多电影中仍被沿用。

第二节 镜头功能及其特点

根据不同的导演风格以及剧情要求,摄影机拍摄动作、讲述故事可以采用多种不同的方法。有些导演习惯于采用长镜头拍摄画面,他们尽量避免镜头的分切,喜欢用摄像机的移动拍摄来表现演员的动作;有的导演对镜头的运用则十分灵活,他们更多地采用长短镜头结合的手法来表现故事。不管采用哪种方法,导演都应该充分了解镜头的功能及其特点,使之为自己的讲述服务。

一、长镜头

关于长镜头的使用一直有两种情况:一种是固定长镜头;另一种是运动长镜头。固定长镜头是将摄影机固定在一个地方拍摄,画面主要表现人物的运动,镜头本身却没有大的运动和调度。运动长镜头是指摄影机根据人物表演的调度进行一定方式的移动拍摄的一种记录方式。同样是长镜头跟拍,但是表现出来的风格和节奏有很大的不同。前者类似于一个人站在固定的距离,以固定的角度观看事件。后者则是随着主体的位置变化不断地调整自己的视角。在纪录片《望长城》中,主持人焦显成沿着残缺不全的古城墙遗址一直走向陕北歌王王向荣的家,导演用了一大段移动的长镜头跟拍,为人们展现了古代长城脚下的独特的地域风

貌,真实而生动地传达出歌手王向荣的生活背景,为讲述他的故事营造了浓郁地域氛围。归纳起来长镜头记录画面有如下特点:

1. 画面中人物的动作连贯,表演真实,给观众身临其境的感受;
2. 画面中调度丰富,环境透出的信息量大;
3. 人物行为能够得到比较全面的展示,迫使观众集中注意来观察事件的进展;
4. 镜头运动节奏明快,富有动感的活力,并给人应接不暇的印象,具有较强烈的视觉冲击力。

二、主辅镜头

主辅镜头也称蒙太奇镜头,是以一个角度的拍摄作为记录表演过程的贯穿机位,而以另一个角度拍摄其中的部分表演段落,在后期剪辑中,将另一个机位的画面补充到主机位的画面中,两组镜头共同形成完整的表演段落。也就是说,导演用一个机位拍摄整个场景内的所有动作,这个镜头通常是广角,也称之为主镜头。然后用另一个机位在同一场景中拍摄一些更近的镜头:中景、过肩近景和特写,等等,最后将这些更近的镜头,插入剪辑到主镜头当中,完成对整段剧情的记录。

例一:美国电影《珍珠港》的开头部分就是一段典型的主辅镜头案例,导演运用主角度和辅助镜头之间的组接来构成这个段落。在这个段落中,运用主辅镜头的方式叙述,往往隐含着某种含义。剪辑师根据两组镜头的画面素材,可以建立起一种新的结构和节奏,两组不同角度的画面通过重新组合可以获得最大的戏剧效果,比如改变时空感、节奏感,还可以改变画面原有的长度,等等。

在这种拍摄方式中,除了主角度镜头之外,还要拍摄多个额外的辅助镜头,这些辅助镜头在加强戏剧效果中具有多种灵活性,它给剪辑师提供了调整剧情进展的机会。比如当导演认为剧情进展过慢时,剪辑师可以通过插入辅助镜头来压缩场景,也可以在需要强调的重场戏中通过插入镜头来延长时间;还可以删除糟糕的对白,或者强调演员出色的表演以及淡化甚至剪除演员表演中的个别失误等。在电视节目录制中,很多导演直接就在导播台上通过多机切换的方式实施上述处理。

例二:主辅镜头的另一种类型,是用几个长度相当的镜头分别拍摄,这些镜头在长度上几乎分不出哪个是主镜头,哪个是辅镜头;然后在后期制作时再集中将这些镜头重新组接起来,共同完成对整段情节的叙述。在意大利故事片《我记得·想当年》中,有一组主辅镜头的处理就是这种类型。它是用同一角度的镜头分别拍摄不同的片段,然后再将这些镜头衔接起来,构成完整的戏剧段落。这段戏是这样描述的:

吉奥叔叔一直住在疯人院里，这一天他被家人接出来去郊游。不料突然犯病了：他爬上了一棵大树，在树上对着旷野大声喊道：“我要一个女人……我要一个女人……”无论家里人怎么劝告，他就是不肯下来。时间就这样一点点过去了，从上午到黄昏，吉奥叔叔一直在树上喊着，嗓子嘶哑了，全家人疲惫不堪，但是没有办法让他下来。这时有人想出了一个办法：找一位女护士劝说吉奥叔叔。终于，吉奥叔叔在女护士的劝说下回医院了。

在这段戏中，导演采用的拍摄角度几乎没有什么变化，只是采用一组主辅镜头之间的交替分切，压缩了叙述时间，把从上午到黄昏的整个过程剪辑成几分钟的戏剧场面。通过不同镜头之间的剪辑，压缩叙述过程、加快叙述节奏是主辅镜头的作用之一。

主辅镜头的特点是：

1. 单个画面在组接之前其含义比较含混，只有经过剪辑之后，这些镜头的意义才能被确定；

2. 单个镜头的停留时间较短；

3. 单个画面中背景环境的变化不大；

4. 镜头语言的节奏较为明快。

通过讲解，我们了解了以上两种较为常见的基本镜头类型，即长镜头型和蒙太奇型。这两种类型并不矛盾，现在的导演更多的是混合使用两种类型的镜头语言。不管是哪种类型的镜头，都要着眼于把故事讲好，讲得观众爱看，讲得富有意味。

三、没有补充镜头的主镜头

与前面所说的主辅镜头相互补充的情况不同，也有时候导演通过一个主角度就完成了对一个场景全部动作的记录。这些情况包括：

1. 这个场景并不重要；

2. 场景中的戏很短；

3. 场景中内容无须特别强调；

4. 一个镜头有足够的表现功能（一般跟移镜头才能做到）。

案例1：一个女子开车驶向一座房子，这时她下车和开门的动作就不需要补充镜头。但是偶尔也有例外：一是如果演员做这个动作花了太长的时间，导演必须给剪辑师提供辅助镜头以缩短表演时间；二是如果这个场面不仅仅是一个简单的开场，而是要表达另外的含义，比如开车的女子极度紧张或害怕进入那所房子，这时导演使用近景有助于表现她的心理活动。

案例2：当一个场面无需特别强调时，如果这个场景内有充分的运动空间，

那么就可以用一个运动的长镜头来表现,比如一个人穿过树林奔跑,就无需辅助镜头,用一个跟拍的长镜头不仅可以展示不断变化的背景和前景,同时也避免了画面的呆板。但是假如这个人的奔跑过程中还包含了情感的因素,那么导演就应该使用近景镜头加以补充,如在这个人奔跑的长镜头中,加上若干个跟拍的近景,用来表现这个人正在流泪的脸部表情。

案例3:当剧本要求一气呵成地说出台词,同时不打断演员精彩连贯的表演时,导演就会请摄影师根据演员的调度来设计机位,让摄像机跟拍完整的表演过程,而不轻易插入辅助镜头来破坏表演的连贯性。

用一个长镜头不间断地跟拍整段表演,摄影师必须变换多个角度和景别,并在相当长的运动过程中,始终保持画面具有准确的焦点和调整光圈,这对摄影师的专业技术和艺术感觉具有很高的要求。为了保险,导演也会要求摄像师拍摄一定的辅助镜头备用。但是如果在长镜头中,各项功能都能够得以实现的话,剪辑师一般就不会再用那些备份镜头了。

即使是拍摄备份镜头,导演也要有充分的戏剧性依据,而不应该兴之所至、随心所欲。如果仅仅是为了视觉的需要,用来回分切镜头来加快节奏,也不能使呆滞的画面活跃起来。

演员的运动同样必须遵循这一原则,是情节的需要或者具有内部动因,比如一个人惊恐地逃跑,是因为有人要杀他。为运动而运动将导致场景混乱并使观众也感到混乱。

表现两个人情感戏的进展过程也可以用一个长镜头拍摄。比如拍摄两个人正在吵架,突然其中一个人掉头离开,如果这个人是朝着镜头走来,另一个人跟着追上,他们向镜头的方向走近,他们边走边争,最后终于和好。这整段戏由于是面对镜头的运动,那么对于观众的视觉而言,信息量就会越来越大,镜头的冲击力也随之加大,画面可以一直抓住观众的注意力。这种单个镜头完全可以承担整个段落的叙述任务,所以无需再拍摄辅助镜头。

四、多重主镜头

有时候,一个场景太长或者表演过于复杂,导演不止拍摄一个主镜头,而要拍摄多个主镜头才能完成叙述。在这种情况下,每个主镜头的产生都基于情节方向的重要变化,这种变化可以分成新的场景,或者叫做场景中的场景。比如,在韩国电视剧《冬季恋歌》中,有一场高中生姜俊尚到大学教室听数学课的戏。戏的开始是老师的主镜头:老师(后来被证实是姜俊尚的父亲)在黑板前讲解数学公式,他希望了解学生的理解程度,于是想请一个学生上讲台来演示解题。这时他发现了坐在教室后排的姜俊尚,就请他到黑板前解题。姜俊尚来到黑板前

从容不迫地开始解题,此时,为了表现姜俊尚解题的过程,必须再用一个主镜头表明老师和姜俊尚的调度关系,这就是新的主镜头了,这个主镜头与前面的主镜头一起形成多重主镜头。

通常多重主镜头在电影中用得较多,而在电视连续剧或低成本投资的电视剧中则很少被导演使用,这是因为拍摄多重主镜头要耗费大量的照明和表演。通常一个场面的标准的镜头中就包括了从广角的主镜头到中景、过肩镜头和特写等不同镜头,这组镜头的完成常常比为另外拍摄一个新的主镜头而重新修整布景、调整灯光和重新来一遍表演要便宜得多。

五、运动主镜头

有些导演为了加强画面的动感,或者为了使镜头语言的节奏符合某些特定情节的需要,他们会随着演员的表演运动而调整主镜头的位置。这种运动的主镜头不仅可以使某些表演得到强调,而且可以简化镜头的设计,使得画面更加优美和生动。在运动中拍摄演员的表演,常常使画面富有抒情和浪漫的色彩。

运动主镜头的拍摄往往包括跟、摇、升、降等多种复杂的动作,运动过程中画面的景别也跟着发生变化,特别是在近景的拍摄中,演员的面部表情得到了充分的强调。这种运动画面往往营造出静止画面所无法表达的情绪氛围。运动的主镜头拍摄都必须通过精心的设计和排练,演员的表演同摄像机的运动要达到高度的一致。运动主镜头的拍摄对灯光师的照明设计提出了更高的要求,因为在镜头运动过程中,所有镜头摄入的角度都要避免灯具的暴露,以免造成画面穿帮,所以许多情况下,灯光师不得不在布置好画面之外的灯具的时候,还要留一盏能够移动的活动灯具,跟随摄像机的移动而随之移动,以保证画面的照明效果。

六、不用主镜头的剪辑

在极少数情况下,由于场景的特殊性质可以完全不用主镜头。场景中的有关情节由一组综合的蒙太奇语言构成。比如李安的《饮食男女》中厨房的一场戏,导演用了19个特写镜头组成了一系列表现厨艺的动作。这是一组通过跳切组成的画面:朱大师在厨房里为女儿们准备周末聚餐,他切、炒、煎、炸、蒸,刀法娴熟,神情泰然,把做饭变成了精湛的艺术。这一系列没有主镜头的画面充满了动感和生气,虽然在一个场景中,没有一个主镜头,但是它仍然成功地实现了表述情节、营造温馨氛围的艺术效果。这就告诉我们,一些镜头组合的上下文也使单个镜头产生新的意义。

七、补充镜头

补充镜头主要是指在主镜头拍摄失误的情况下,为了弥补主角度的镜头缺陷

而采取补救拍摄的种种镜头。当演员在表演出错的情况下,有时候受到场面等多种因素的影响而难以重拍,导演就会从出错的稍前段落来重新补拍出错的片段。这时一定要选择区别于主镜头的景别或角度来拍摄,然后再把这种补拍镜头与主角度所拍摄的画面组接在一起。这种情况归纳起来通常有下面几种:

1. 拍摄周期不允许和经费有困难;
2. 有的演员已经离开剧组,无法按原计划完成拍摄;
3. 布景和环境已经拆毁而无法恢复原状;
4. 动作的复杂性使得重新拍摄的难度太大;
5. 某些场面无法用单机一次性完成不同角度的拍摄任务。

在实际拍摄中,导演一般只在出现漏洞的部分进行补拍,他们会尽可能地保存原来的主角度镜头。因为这个场景的主角度肯定要经过剪辑以后再用,其中大部分重要的画面多半要使用以后所拍的较近的镜头,所以很多时候主角度出了一点小差错是完全可以通过后期剪辑工作加以弥补的。有的导演认为,广角的主镜头一般只是偶然出现在最后编辑好的场面中,要么用在开头,其作用在于交代方位;要么用于表现人物的运动;要么用在结尾。因此,只要有一些近景对主镜头进行补充,导演就不用担心剪辑时会出现没有画面的麻烦。

八、互补镜头

当我们要表现两个人的对话时,常常不能只拍摄一个主镜头,那样会显得沉闷、单调。这时,我们在对话当中插入一个人的近景,谈话的场面会立刻生动起来。但是由于是两个人谈话,因此我们当然应该有两个人的相互交流的近景,这就是一对互补镜头。互补镜头一般是互相匹配的构图,景别长短都有相应的衔接。在谈话的内容和情绪需要渲染和强调的时候,互补镜头的景别可以进一步推进成为特写。但是给予特写镜头要注意三点:一是观众是否期待;二是戏剧发展是否到了这个程度;三是保持镜头之间的平衡关系。

1. 观众的期待

观众对于电影语言的理解是随着电影艺术的发展逐步形成和随之深入的,最开始的电影并没有互补镜头,而是用一个长的主机位镜头完成整段过程。从20世纪20年代开始,电影中开始有了互补镜头,到20世纪40年代电视,好莱坞的电影已经吸收了多种电影技巧。电视剧的拍摄没有电影那样的周期,在低成本投入的限制中,电视导演常常用互补镜头来完成戏剧过程(因为重新设置机位会加大成本的投入),它可以使画面显得流畅和匀称,特别是能满足观众尽快了解情节的心理。

2. 戏剧化的发展

戏剧冲突的激化推动着情节的发展,调动着观众的情绪不断上升,场景的进展也跟随戏剧冲突的进展而变化、发展。戏剧冲突的激化通常又是角色之间相互作用的结果,他们互相补充,情感刺激情感。因此在场景中不止一个人物,因为一个人的重要决定几乎不可能不涉及另外一个人物。在《雷雨》中,周萍因为爱上了四凤,又想摆脱与繁漪之间的旧情纠葛,想带领四凤离开周家。而周萍的离去又将使繁漪丧失唯一的精神寄托,于是繁漪跟踪周萍到了四凤家里,在他们幽会时,繁漪悄悄地关掉窗户,使得他们的私情败露,矛盾进一步激化。随着周萍和繁漪之间矛盾的发展,场景也发生变化,越来越动荡不安。在周家的客厅里,开始时周、繁二人的感情显出裂痕;在鲁家的窗外,繁漪由失望而变得狠毒;最后回到周家客厅的时候,房子里充满了危机,每一句台词都有可能爆发新的矛盾,直到屋子里的人物冲到雷雨中去,矛盾才能得到解决。在交锋的过程中,对立的人物之间必须有很多互补镜头来表现他们的情感进展和变化过程。随着情节的紧张,人物的镜头的景别也越来越近,最后在一个大的动作中结束。

3. 保持平衡关系

在互补镜头中,每一个镜头都有含义。当一个双人的场景以近景拍其中一人,而以中景拍另外一个人时,观众会以为这场戏是从特写的角色视角来呈现的。这使那个用近景拍摄的角色变成了这幕戏的主角。在繁漪和周萍、四凤冲突的这场戏中,导演可能用近景来拍摄繁漪,而用中景来拍摄周萍和四凤。这等于说这场戏中繁漪的表情和动作比周萍、四凤的更重要,他们(周萍和四凤)成了繁漪的视点。

这种不对等的拍摄如果贯穿于整个场景的表现,就会产生消极的效果。近景角色的感染力肯定要比中景或全景中的角色要强烈。如果一直到最后的冲突爆发之前,回到周家客厅的戏中还是繁漪的近景,周萍、四凤是全景的话,那么对峙的双方力量就不对等,这场戏的矛盾就像跛子走路一样,一脚高一脚低,戏剧的高潮同样无法形成。为了让一场戏形成有力的高潮,导演会采用一种对等的紧张冲突,对等的紧张需要保持双方力量平衡的互补镜头,也就是说,矛盾的双方镜头要大致相等,同时两组镜头的焦点也应该大致相等。

第三节 镜头的进展

镜头进展所遵循的基本逻辑,是人们对于客观物像的观察习惯。当你走进剧场找到座位准备看戏之前,你会注意到前面有人正在晃来晃去找座位,他们挡

住了你的视线，或者听到身边有人咳嗽，还可能注意到隔着几个座位前面有一对恋人正在调情，等等。戏刚开始的时候，你会漫不经心地收回视线，注意到台上的演出；接下来，随着演员的表演，你逐渐关注到情节的发展和人物的关系，随之把主要的注意力集中到舞台上，只有小部分意识还停留在观众席；随着剧情的进一步发展，你的注意力也更加集中，你注意到其中某几个主要的演员：他们的装束怎样，手里拿着什么，他们相互间表现出什么关系，他们的焦虑和问题是什么，他们将有什么行动等。这时你的注意力在他们的脸部紧张得来回逡巡，你已经忘记了之前观众席间的那些情景，直到一场戏结束的时候，你才会依依不舍地将目光收回。

通过分析观众对舞台表演的观看习惯，导演们建立起镜头进展的心理依据，也创造出逐渐接近表演对象的镜头运动方式，如此，导演的分镜头才可以与观众的意识对应起来。导演必须了解这个道理，即观众在看戏的过程中，其注意力总是集中在最具有戏剧性的地方。比如当一个妻子对丈夫说她将离开他去爱另一个人时，观众会马上不由自主地去看那个丈夫的反应。导演和剪辑师就依据这种心理，建立起镜头之间的蒙太奇逻辑。所以，导演要准确地把握好观众的本能反应，用镜头去展示观众想看到的内容。

总的说来，导演的分镜头设计必须把握两点：第一是表现观众想要看到的内容；第二是要表现自己想让观众看到的内容。在一场戏中，观众的焦点会转移很多次，导演要能够预见观众的注意力将会向何处转移。但是，很多时候导演不得不有意识地强化那些想让观众注意的段落和细节，而淡化那些不想让观众注意的段落和细节。还有些时候，为了合理的戏剧性理由，导演也会有意识地阻碍观众去看他们想要看到的东西，比如在希区科克的悬念片中，导演就有意识地不让观众看到某个人的脸，这是为了制造悬念所必须采用的方法。所以，在拍摄中导演是镜头进展的实际操纵者，他给观众看到他认为应该看到的内容，阻止观众看到他认为不该看到的内容。

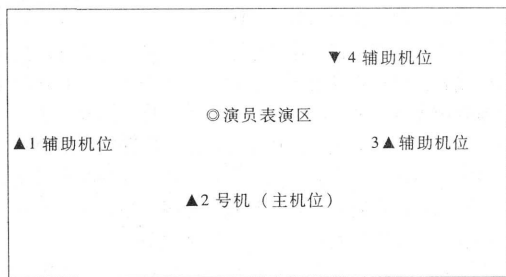
导演在每场戏的拍摄之前都要做好机位设置图，以标明各种不同的机位安排。比如，导演在拍摄前一天应该将要拍摄的场面所需要的机位考虑好：是用一个机位合适呢，还是用三到四个机位才能够完成呢？有经验的导演会在那些不重要的场面中尽量减少不必要的机位设置，以便省出精力和资金用在主要的场景当中。尽管很多导演会在主要的场景中多拍摄一些辅助性镜头，为后期剪辑提供更多的创作空间，但是他们对过场戏的机位设置却是十分节约的。

在拍摄中，机位的每一次变动都需要灯光相应地作出调整，灯光的每一次调整都会耗费大量的时间，因为灯光的布置时间长短取决于布景的范围和表演的复杂性。尽管导演们总是希望能够做到对每一个镜头精确地布光，但在实际拍摄

中，每一天的工作量都是要计算投入成本的，所以每一个机位的设置都包含了昂贵的代价。对那些资金有限的电视节目而言，控制每天的机位数量就显得十分重要。所以，一个导演除了要考虑艺术因素之外，还不得不考虑到每一个机位设置的必要性，那些不必要的机位设置，往往是不受制片人和剧组成员欢迎的，现在，有许多制片商甚至根据拍戏速度来选择导演。因此，导演要善于取舍，比如在电视连续剧中有大量的过场戏，导演如果因为过分地雕琢过场戏而延长了拍摄周期就得不偿失，所以，一个修养全面而负责任的导演，也必须学会精确地做好机位设置计划，尽可能避免增加不必要的拍摄成本。

对一些大型群众场面的拍摄可以采取多个机位同时拍摄的方法，对一些需要强调的细节和动作，则可以采取用不同的机位，让演员重复表演的方法来拍摄完成。还有一些导演，也采取多拍摄一些外景镜头的办法来弥补某些角度过于呆板的缺陷，因为拍摄外景戏更换机位和角度是不需要重新布光的，以此来使画面更加生动和富有诗意。

下图表现的是主机位和辅助机位的一般设置情况：



一、主角度

所谓主角度，是指在一场戏中能够通过一个镜头完整而全面地记录下现场表演全过程和全部动作的那个机位的角度。这个机位通常是采取正面的、全景式的拍摄方法。在主角度中，除了完整记录表演的过程之外，还必须给观众提供明确的方向感和环境交代，总之它要负责展示现场表演的整体面貌。

在很多传统作品中，故事通常是从全景开始的。这是因为全景最容易建立起方向感，最容易展示环境。例如日本电影《远山的呼唤》就是用全景开头，也就是用主角度开始讲述故事。画面的开头是这样的：

全景（摇）画面：一片苍茫清冷笼罩下的北海道冬天的原野。

字幕：北海道·根川的原野。

这种开头和人的观赏心理十分吻合，它能很快地帮助观众建立起进入故事环境的心理机制。如果在对北海道偏僻的环境没有交代的情况下，就出现“一个男人在敲窗户”的画面，观众就会不知所云，也不会产生特别的紧张感。正是因为前面的全景已经交代了这是在偏远的北海道，又是一个寒冷的风雨之夜，在孤儿寡母的民子家门外，突然出现了一个陌生的男人，观众才会担心民子一家的安全。在这里，用一组交代环境的全景作为开头画面，可以增强情节的紧张度，强化了故事悬念的力量。

主角度虽然重要，但是不能一味地用下去。任何导演都不会在一场戏中全部用主角度来完成拍摄。由于主角度是用正面广角的方式拍摄，因此当画面达到一定长度的时候，就会大大削弱其冲击力。主角度的位置还会限制摄像机对动作细节的表现，因而不能满足观众了解细节的欲望，况且全景的时间达到了一定长度之后，会使画面节奏显得拖沓，让观众产生焦躁不安的情绪。

比如说大街上的一位路人看到一辆车撞倒了一个小孩，他在远处看不到小孩伤得怎样了，就自然而然地会走近这个小孩。可是一味地采用主角度就好像这个人始终站在远处来看这场车祸，他只能看到全景而看不到细节，就会产生焦虑感。所以在一场戏的拍摄中，总是有一些辅助角度与主角度互相补充地表现全过程。尤其在电视剧的拍摄中，辅助镜头的使用程度远远多于主镜头的运用，导演通常在故事的开头和结尾处用一两个主角度的画面，而在叙述过程时，则是以多种辅助镜头组合起来完成对于情节的叙述。

在一场戏中，主角度的作用是帮助建立一种有辅助镜头加入的相互匹配的表演动作模式。如果在主角度中表演方式被确定，那么在与之相匹配的辅助镜头中，其表演动作也要符合这个模式。比如在主角度中，演员是右手抬起来，那么，在紧接着的近景中，也应该是右手而不能是左手抬起来；假如在主角度中，这个人是从左至右在踱步，那么在近景中，他也应该是从左至右运动，而不能是相反的方向，以此类推。

二、从近景开始

如果每一个场景都是采取广角的交代方位的镜头作为开始的话，那么观众很快会对这个作品的观赏产生厌倦情绪，因为导演的手法显然太呆板了。好的导演总是力图有所变化，他们希望能够更富于动感地展开画面，同时又使观众很快地获得方位感。在这种情况下，从近景或者特写镜头拉出全景中的人物就是一种常

用的镜头模式：比如从被铐在一起的双手开始拉开镜头，展现一个审讯室的审讯过程；从一个燃烧的烟头拉开，给观众看到一张正在紧张思考的脸；铃声大作的电话，一只手入画拿起电话，镜头随即升起，展现出接电话的人……

上一场戏的结束用的是全景或者远景，那么下一场戏的开头就用近景或者特写开始。假如一个场景是从近景开始，导演则有必要向观众交代清楚方向。交代方向的方法有以下四种：

1. 镜头向后拉开，例如《甲方乙方》中从导演助理催场的戏拉出全景；
2. 切一个全景，例如《阿甘正传》中阿甘的奔跑；
3. 升降机位使画面从局部逐渐展示出全貌，如《兵临城下》中的战争场面；
4. 通过一个演员的走动跟摇一个镜头交代场景的方向。

第四节 镜头和场面的调度

镜头调度是指导演通过摄像机方位的变化，使演员的表演形成不同的构图、景别以及景深的变化，以便更好地展示环境和多角度连贯地拍摄演员的表演，使影片产生一种特殊的节奏和动感。

场面调度是导演对镜框内演员运动轨迹的安排。“场面调度”原词出自法文 *mise-en-scène*，意为“摆在适当的位置”或“放在场景中”。早期主要用于舞台剧，指的是导演对一个场景内的演员表演的行动路线、地位和交流等方式的设计。戏剧舞台的调度与影视剧的场面调度有很大的区别，因为舞台调度是针对固定座位上的观众设计的，它与观众视点是统一的，所有的变化都框在舞台的有限空间之内，受到舞台空间的制约，即使采用旋转舞台和多样光影造型也无法突破舞台的具体空间。影视剧中的场面调度则是以现实生活的空间作为支点，导演可以通过镜头和演员的调度，引导观众从不同的距离和角度去审视生活。但是它也有一个局限性，就是不给观众选择的自由，尽管镜头变化很多，观众永远只能看到导演想给他们看的内容，而且镜头中的时空会被强制性地打断，所以影视剧中的场面调度是导演想给观众看到的东西，只有通过镜头之间的完整组接，观众才可以获得整体的印象。

场面调度的方式有多种：同向的调度、相向的调度、单一的调度和复合型的调度等。同向的调度是指摄像机作与演员的运动方向一致的运动，比如演员在奔跑，摄像机跟拍。相向的调度是指摄像机作与演员动作相反方向的运动，如演员向摄像机跑来，摄像机迎上去的拍摄。单一的调度是指摄像机和演员其中一个运动，另一个不动的拍摄。复合型的调度是指摄像机和演员都作复杂的运动。

一、场面调度的作用

场面调度是导演在影视剧拍摄中用以加强表演的戏剧效果、控制表演节奏、强化场景环境空间氛围的传达和丰富镜头语言的表现力的一种艺术方法。场面调度最初的含义是指演员在舞台上的一种运动方式和运动轨迹。这一术语用在影视剧的拍摄中以后,其含义发生了一些变化,舞台上的场面调度主要是指演员的地位变化,由于舞台是三度空间,因此演员的调度范围是有限的;在影视剧中,场面调度的空间相应得到了扩展,场面调度的范围也随之变化,因此调度的空间可以说是无限的。在舞台上场面调度只牵涉到演员各自表演和相应地位的变化;而在影视剧中,场面调度不仅仅会涉及演员自身和彼此间的地位变化,而且涉及机位、灯光甚至布景的变化。所以,在影视剧创作中,场面调度是一个比较复杂的课题。

二、场面调度的方法

下面我们不妨来看看韩剧《冬季恋歌》中一个简单的两人戏的调度方法:郑惟珍和姜俊尚逃学跑到湖边去玩,他们骑着自行车穿过林间小道。对这段戏导演可以有几种调度方法:

1. 正面拍摄

把摄影机放在正面拍摄两人弃车迎面驶来,摄像机用静止的正面角度拍摄姜俊尚和郑惟珍的画面,人物影像显得很小,产生最小的影响力,如图1所示。

2. 侧面拍摄

如果从侧面拍摄,摄影机移动跟拍自行车的行进,两人始终近距离面对摄影机,则影响力将大大增加,如图2所示。



图1 从正面拍摄



图2 从侧面拍摄

韩剧《冬季恋歌》剧照(选自 <http://bbt.womanfried.com>)

3. 多种调度



图3 低角度仰拍



图4 二人中景



图5 前虚后实



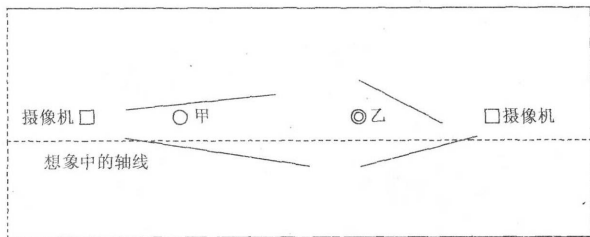
图6 后侧近景

韩剧《冬季恋歌》剧照(选自 <http://bbl.womanfried.com>)

4. 越轴

越轴指摄像机在对两个以上的对象进行拍摄时,两者之间有一条暗含的轴线,如果没有一定的附加条件,那么摄像机的运动就不能越过这条想象中的线条,否则就会越轴。如果通过简单的切换造成越轴的剪辑,观众就会误以为这两个人的方向调换了。这种情况在球赛中最为典型。甲乙两队对垒,如果摄像机要表现两队的战况,那么一定不能越轴,否则观众会产生误解。

当我们强调方向感而不能越轴的同时,也必须说明,在艺术实践中关于越轴的例子大有存在,特别是一些经典的作品,还常常有意识地通过越轴的剪辑来制造更为强烈的节奏感或冲击感。如在美国电影《猎鹿人》中,有一组美军轰炸越南村庄的画面,其中不乏越轴的镜头。这说明,不能越轴只是一般规则。而在艺术实践中,有时候还需要用越轴拍摄或剪辑造成特殊的效果,这其中也是有规律可循的,比如:



1. 摄像机随着人物的运动跟拍越轴。当摄像机跟拍人物运动的镜头时，随着人物的运动轨迹越过想象中的轴线，在这样的连续动作中，观众可以了解画面方向变化的全过程，因此，观众的方向感同画面的方向感是一致的，这样的越轴可以被观众接受；

2. 在两个人物的关系镜头中，加上一个在轴线上的机位，拍摄一个中性镜头；

3. 在两个对话镜头之间切一个特写镜头（眼睛或手的动作等）；

4. 在两个镜头之间切一个其他的镜头，比如一幅画或者一个挂钟等。

三、富有创意的调度

在以上的这组镜头的调度中，虽然只有四个机位，但是可以设计出几百种不同的调度方法，每种方法都包含着几十种镜头的变化。导演可以根据场地和布景提供的条件和演员的动作来设计镜头调度；演员的表演也可以与摄影机和场景变化形成呼应。比如，为了表现人物的情感发展，可以设计一些动作，使演员的表演更加积极生动。

1. 三人镜头

拍摄三个人的镜头比拍摄两个人的镜头要更加小心，因为三个人之间混淆方向感的可能性更大。在两个人之间，比较容易确定那条隐含的轴线，机位只要不越过轴线，就可以避免混淆方向感的问题，而三个人之间同样存在轴线问题。当主机位面对着 A 时，A 与 B、C 之间有着不同的轴线，A 和 B 交谈时，镜头先给 A 一个带着 B 的后肩的近景，然后给 B 一个带着 A 的后肩的反打镜头，这两个镜头的轴线取决于第一个镜头的方向，如果第一个镜头中，A 在画右，则第二个反打镜头中，A 也同样应该在画右，否则方向就错了。



图7 捕捉生动的表演



图8

韩剧《冬季恋歌》剧照

拍摄三人镜头时，首先要确定主机位，然后将三人镜头分解成两人和单人镜头。两人镜头中，两人之间存在轴线的关系。单人镜头中，也存在着单人与另外两个人之间的轴线关系，因此轴线原则仍然实用。在三人画面中，拍摄特写镜头也要符合轴线原则。A向右看是面对B，向左看则是面对C。他们三者之间的方向不能混淆。如果三个人在运动中调换了位置，那么他们之间又会有新的轴线关系。在实践中，导演可能会让其中的一个人的视线看镜头，这样给观众一个不至于混淆方向的正面视线。

2. 运动的方向

在所有表现追逐的场面中，导演都会面临方向问题。比如警察追击罪犯时，双方距离较远，摄像机不可能在一个画面里表现双方的方向，那么导演在分别拍摄追逃双方的时候，就要给观众建立始终正确的方向感：要么双方都是从左至右，要么双方都是从右至左。假如其中的一个改变了运动方向，那么这个追逐就发生了改变，或者是表明双方要有一场遭遇战，或者是警方或罪犯改变了主意。



图9

解决好方向感的问题，对于剧情可以产生如下作用：

(1) 造成暗示

利用角色运动的方向，可以造成某种暗示或者悬念。比如深夜里，一个下班很晚的女秘书步行回家，方向是从左至右，而同时在另一条街上，一个变态的杀人狂正在黑暗中进行，从右至左。这样的镜头交替就暗示女秘书会遇到杀人狂，观众因此会对女秘书的命运产生担忧。

(2) 形成地理概念

荧屏方向的模式也可以在观众的头脑中形成地理概念。如果女秘书离开办公室的一组画面，她始终保持从左至右的方向，那么观众头脑中就会想象她的家是在办公室的右边的某个地方；如果导演违背这种习惯，而让演员沿着自右而左的方向回家，观众就会丧失方向感。

相同的方向原则也包含标明飞机、火车、汽车等交通工具的行驶方向。观众会把想象中的地图强加于动作之上。假定以武汉为中心的话，那么从重庆到武汉的轮船就应该从右至左行驶，从武汉到重庆的轮船就应该从左至右行驶，从武汉开往北京的火车应该从左至右行驶，从北京开往武汉的火车则应该从右至左行驶。

3. 改变方向

在影视剧的拍摄中，方向是一个并不简单的问题。有时候导演为了某个原因要改变方向，但是又不能改变同时追逐的关系，还不能让观众混淆方向感。那么应该怎么做呢？

第一种方法是在镜头内部改变前进方向：罪犯正在逃跑的过程中，突然遇到前面有了追兵，于是他掉转头翻过侧面的矮墙逃跑，追兵追到跟前只好另找侧面的小路继续追击；或者汽车开到了悬崖边不得不掉头找另外的路驶去，追兵到了悬崖边，发现新的车辙也寻迹追踪而去。电影《亡命天涯》中很多这样的场面。

第二种方法是通过在两个动作之间切入一个无方向的镜头来改变运动方向。假如逃犯是从左至右逃跑，为了改变方向，可以插入一个朝向观众的奔跑镜头，然后在下一个镜头中，他就是从右至左逃跑了。

第五节 营造氛围

人们通常把影视作品的品格分为三个层次：一是讲述了一个好故事；二是把这个好故事讲得很有感染力；三是把这个好故事讲出个性和风格。

每个故事都有自己的韵味、个性、风格和氛围。好的导演不仅能讲故事，而且往往能够讲出这个故事所独有的特点和韵味。这种体现故事特点和韵味的东西

是什么呢？它既是作者对生活的独特感悟，也是导演在影片细节中传达出来的艺术韵味：比如从布景、音乐、外景地、道具直到演员的气质，服装、造型，还有由以上因素所影响到的演员动作、表演、台词以及导演的镜头语言，等等。

同样是唐代古装电视剧，《唐明皇》和《大明宫词》就有很大的区别：《唐明皇》给我们讲述一个关于唐代帝王的故事，而《大明宫词》使我们看到了一种宫廷的生活格调——是一种连阴谋都显得富丽和优雅的宫廷特点。这种风格是通过剧中的种种细节传达出来的，而且是导演李少红所独有的。李少红导演的许多作品中都表现出一种独特的气质，她常常用镜头传达出某种环境中人为的作用，使空气中弥漫着一种忧郁的氛围。

如果我们需要营造某种特殊的氛围，可以从下面几个方面入手。

一、拍摄机位的安排

摄像机和演员的关系会在观众中造成某种效果，比如强调角色在剧中的地位；表现角色处于优势或者劣势，希望引起人们的同情还是蔑视，等等。通过摄像机与角色之间的关系可以传达出对角色的情感，这个情绪会影响到观众对角色的感情。比如当摄像机采取平视的方式拍摄人物，那么它表示对这个人物是一种客观的态度，因为平视是人们看世界最一般的角度。同样对待一个事件，比如交通纠纷，当我们看一个路人时，没有感情色彩，只会以旁观者的态度看看警察怎么处理这件事情。但是如果这个纠纷的一方是我们的朋友时，我们的视角就有了变化，我们会更多地站在朋友这边，我们可能会计较警察谈话的态度，可能为朋友说情。这时，摄影机的拍摄角度就会发生变化。

日本电影《远山的呼唤》讲述了逃犯田岛耕作的故事，在影片中，镜头常常用仰拍的角度展现人物，让观众看到由高仓健扮演的田岛耕作是那样诚恳和正直。导演从来没有正面表现田岛耕作杀人的场面，而只让我们看到他半夜起来为民子解决小牛犊出生的难题，看到他在民子摔伤了以后如何照顾孩子，如何修整好破旧的门窗，又如何保护民子不受邻居氓田的调戏等情景。在一定段落之后，拍摄田岛耕作的镜头角度由平视渐渐变成仰视，描述人物的情感因素开始影响着故事的叙述了。

1. 仰拍

用仰角拍摄的对象一般表示他在作品中受到尊敬。这类人物一般在地位或者智慧上高出一般人，他们总是在人群里起到主导的、影响和支配的作用。比如当老师在批评学生不应该逃学的时候，老师的位置常常应该用仰拍镜头，而学生的镜头则应该用俯拍。一俯一仰，表达出导演的褒贬眼光。

仰角拍摄还经常用于对舞蹈的拍摄。这种低于正常视线的角度有利于夸张演

员的腿部动作和脚部的表现，还可以让我们从视角上更好地感觉演员的跳跃幅度和人体的优美线条，特别是那些技巧高超的脚步动作，用仰角拍摄显得更加浪漫有力。

在现代电影作品中，很多导演在拍摄一般的场面时也喜欢用低于人的正常视线的角度，因为他们相信摄像机永远不可能与视平线持平。许多导演认为低机位拍摄能够使画面更富有动力，因为低机位使所有的角色都高于摄像机，它自动地增强了戏剧性效果。比如恐怖和汽车追逐的场面、枪战和动作戏等采用低机位拍摄可以增强场面的神奇感，但是这种低角度的拍摄会影响到展现生活的真实感，它的过度使用会使严肃的剧情变得荒唐、夸张和可笑，如果在正剧中过度地运用俯仰角度拍摄画面，则会影响到剧作对严肃主题的传达。

2. 俯拍

在生活中，当我们俯视某个人时，在心理上我们通常把他们摆在比我们低下的位置。俯镜头往往也有这种象征的或者直接的作用。俯角拍摄主要用于表现那些在剧中人格低下、身份卑微并且处于次要地位的、弱小的、失败的一方。同样是老师和学生之间，如果老师批评得不对，加上态度恶劣，受到学生的摒弃，那么当学生愤然离开教室之后，老师颓然地跌坐在椅子上，空荡荡的教室里，老师显得孤立和寂寥。这时导演就不会再用仰拍镜头来拍摄这位失败的教师，而一定是用一个俯拍的画面，来象征这位老师的失败。

俯角镜头也用来表达作者对被拍摄对象的同情。比如在《荒岛余生》中，当恰克看到一艘轮船经过时，他一边挥舞着手电筒，一边拼命地叫喊。但是轮船毫无觉察地驶过，他没有得到帮助。无论怎样努力，他似乎都无法摆脱困境，恰克失望了，他颓然地躺倒在海滩上，连动一下的心情都没有了。这时，摄影机在悬崖上拍了一个全景的俯镜头，表现出恰克孤独绝望的样子，令人倍加同情。

还有一种俯拍镜头，一般用得较少，叫做顶角镜头。这种镜头是把摄像机安放在演员的正面上方，而不是某种角度的斜上方。这时，摄像机被假定成一个超然的、上帝般的角色，以一种非个人化的视角、俯瞰演员在场景中的行动。

3. 主观镜头

我们常说摄像机是观众的眼睛，这话只说对了一半，在大多数情况下，摄像机代表了观众的眼睛，但是在有些时候，摄像机还代表着剧中人的眼睛。当摄像机反映出来的场面表现了剧中某个人的眼睛时，就会出现我们通常所说的主观镜头。所谓主观镜头指的是镜头代表了角色的视点，它反映的是剧中某个角色眼里看到的内容，在这种情况下，镜头不再是客观的、没有感情色彩的记录机器，而是作为一个参与者进入到剧情之中。

视点镜头的拍摄方式是先拍摄某个人正在看画面外的某个动作，在这个人物

的特写（脸部或眼睛）之后接一个视点镜头，往往它后面的镜头就变成了该人物的视线，这时摄像机变成了这个人物的眼睛。在影片《湖中夫人》中所有的镜头都是主观镜头，整个故事都是通过影片的主人公、演员罗伯特·蒙特高迈利的视点讲述出来的，观众唯一看见他，是在他照镜子的时候。

多数情况下，主观镜头表现的是人物的实际视线。当一个人在看高塔，那么应该用仰拍的镜头；一个人从悬崖上往下看，则应该用俯拍的镜头。但是有很多主观镜头其实并不是实际视点。比如，如果表现一个人看到了报纸上登载的一条消息，这个主观镜头就可能与被摄物体之间距离很近，以便让观众看清楚标题内容。

还有一种情况是表现追逐场面，当拍摄司机的主观镜头时，例如汽车开到人行道上横冲直撞的画面时，摄像师有可能将摄影机绑在保险杠上，伪装成司机的视点，这样拍摄的画面比实际的视线要低得多，低角度拍摄的汽车冲撞镜头更能够加强汽车行进的速度感，同时观众仍然认为这是司机的视角。

视点镜头是一种最容易被理解和使用得最广泛的主观镜头。从更广泛的意义上说，主观镜头便于对影视作品进行风格化处理并且能够反映角色的情感状态。德国影片《罗拉快跑》中用罗拉男友的视点拍摄罗拉被警察打死的镜头，就是典型的表达人物情感的主观镜头。

主观镜头更深一层的含义是当中心人物变得消沉时，环境氛围也随之改变，天空变得阴沉，光线也是暗淡的色彩，没有原来那么明亮，连音乐也变得低回；当人物兴高采烈时，天空湛蓝，阳光明媚，欢乐的音乐，高调的布景，影片的气氛也随之明朗。最为典型的例子就是婚礼和葬礼。婚礼的基调总是明快而浪漫；而葬礼却常常是阴雨绵绵，天低云暗。用外部环境的变化来传达剧中人物的情感和情绪的变化，实际上借用了文学创作中常用的“移情”手法。在葬礼中，人们举着黑伞在雨中伫立，天空中阴云密布，象征着送葬者心头的压抑和悲伤，细雨绵绵，象征着挥洒不尽的泪水。

闪回也是主观镜头的进一步扩展。闪回段落是通过主人公的眼睛引出的故事和片段回忆。闪回中的人和事可能由于记忆的模糊而显得歪曲和变形。当一个老人回忆起童年欢快时光的时候，记忆中的画面可能会显得格外明朗，用高调摄影，使回忆带有主观色彩。如果是一个罪犯回忆犯罪经过，画面则可能是粗糙的影象，夸大其他人物的残酷，扭曲现实的景象。因为闪回是延长和扩展了的主观镜头，它经过主人公的过滤，是时间和情感的重组。

值得注意的是，闪回并不总是表现主观的内容。通过主人公的回忆引出一段故事，当镜头在讲述这个故事的时候，镜头有时并不代表主观视点。所以，当故事进入到大段的回忆时，故事的拍摄方式经常采用正常的视点，这样才能符合观

众正常的观赏习惯。例如谢晋导演的电影《天云山传奇》中，故事是由三个女人的回忆构成的，每段故事都由一个女人的回忆引出，然后展开。导演只是在进入回忆和结束回忆的时候采用主观镜头，这是在提醒观众故事的主观角度。

主观镜头也有两种状况：当一个人喝醉了酒，他眼中的世界就歪曲成摇摇晃晃的。如果剪辑师切入一个角色的真正视点，表示观众所看到的是他的视点镜头，观众看到的是歪斜和模糊的房间。另一方面观众看到他在街上蹒跚独步，这是一个客观镜头，而整个画面出现歪斜的摇晃，这时画面隐喻这个人物的精神状态，而不是表示他的视点。观众可以通过完全风格化的处理，通过镜头的方式、音乐、音响、特技以及导演运用的其他手段而推测到人物的情感和精神状态。

4. 倾斜角度

人们在远眺的时候，习惯看到平衡的水平线，而不习惯看到倾斜的地平线。这是因为平衡的水平线给我们一种平稳安详的稳定感和安全感。假如地平线一旦倾斜，在我们的视野中就会出现一个失衡的世界，安全感会突然消失。导演依赖人们的最基本的情感和心理反应，在要表现某种不安的、令人恐惧的、慌乱的征兆的时候，可以采用倾斜的镜头。在美国的大量科幻电影和灾难片中，我们经常会看到倾斜的地平线、倾斜的楼房和城市，等等。倾斜镜头喻示着“大厦将倾”，喻示着一个失衡的世界，表明安全感、稳定感的消失。

倾斜镜头不仅表现灾难、恐惧的降临，它还被有些导演用来表现如胶似漆的爱情场面。当两个人热烈相爱，达到忘我的境界时，也没有什么地平线的概念了。

现在有些电视节目为了表现现代都市快节奏的生活和光怪陆离的时尚环境，也经常采用倾斜镜头。在短时间内倾斜镜头可以因为奇异而引起观众的注意，但如果这种特殊的镜头语言不能紧扣节目内容，而只是停留在节目外在的形式感上，时间一长，观众就会认为浅薄，更会因此感到厌倦和反感。

有时候摄影师用手提摄像机的拍摄方式，跟拍某些特殊的动作，比如警察追捕犯罪嫌疑人，一路小跑进入大楼，在楼道里拐来拐去地搜寻。摄像师手提摄像机跟踪拍摄。这种镜头可以使人产生身临其境的感受。手提摄像机在跟拍某一种场面的运动过程中有一种现场纪实感，这种不稳定的晃动能够制造悬念，使人们对跟踪的结果产生丰富的联想，从而激起观看的欲望。

二、摄像机的运动

在前面的章节里，我们曾经讲到如何根据演员的表演和动作来设置摄像机的机位。我们知道，在一部导演成熟的作品里，剧中的所有因素都应该由剧情出发，为剧情服务。演员的语言和动作都应该受到一定思想的支配，有着内在情感

的依据。同样,摄像机的运动也不是脱离剧情的毫无内在依据的。摄像机的每一次推拉摇移的运动,都应该有充分的契机,这些契机是导演和摄像师经过充分思考,结合剧情的发展所提供的。摄像机的运动除了内在的依据之外,还在技术上有一些常规的硬件保证,这种基本的运动镜头的拍摄方法,可以保证实现导演在运动镜头方面所期望的结果。我们简单介绍几种摄像机运动拍摄的基本方式。

1. 滑车

在演员的表演中,通常最受观众注意的是演员面部表情的变化。当演员固定在某一个位置说话时,导演用一个有一定长度和相对固定的近景,就可以完成这个镜头。但是,在实际生活中,人物的说话方式有各种各样的,有的人要边干活边说;有的人要边来回踱步边说;也有的人喜欢一边说一边大幅度地挥舞胳膊或者配上其他的动作。为了真实地再现生活,导演和摄像师希望根据人物的性格和剧情的要求,尽可能生动地拍摄人物的说话方式,这就需要摄像机在运动中拍摄人物的对话。这时,向前推进的滑车就能够以更流畅的方式达到相同的目的。为了在拍摄一个动态人物的说话时不被观众觉察,摄像师常常会选择在滑车上通过缓慢的跟移动作来完成这一系列动作。缓慢向前推进的滑车几乎悄无声息,它无形地将观众的注意力逐渐集中于这个讲话的人和他所表达的思想。相反,滑车向后拉开表示注意的转移,表示观众渐渐离开这个场景。

在实践中,人们注意到当滑车向角色推进时,随着角色在屏幕上尺寸的逐渐增大而使他的感染力加强。如果滑车的角度比较低,就会使用仰角拍摄,那么画面仰拍的角度也会随之增大,这样一来,被拍摄的角色所表现出的力度也会相应得到增强。

如果导演需要使某个角色的感染力在运动中得到强化,那么他就必须找到促使摄像机运动的理由。而不能随意安排摄像机单纯地、毫无依据地运动。在电影《公民凯恩》中,有一个回忆凯恩少年时代的运动镜头:开始画面里出现的的是一个在雪中玩耍的少年,随着这个少年玩耍的动作,镜头几乎是毫无察觉地拉开了;随着镜头的拉开,我们看到了一个站在窗口的成年人,他正在看着窗外雪地里玩耍的少年;镜头进一步拉开,显出屋子里的其他成员。这个镜头就这么自然而然地把凯恩的一家人引入了故事。

在滑车运动镜头的拍摄当中,画面的背景的透视关系也随之而变化。这一点与变焦镜头有所不同。变焦镜头的拍摄,也包含在镜头区域里的前后运动,但是变焦镜头改变的只是透视镜头的焦距,它压缩了纵深空间,是在一个平面内的移动,因而它的背景透视关系并没有改变。而滑车随着人物的运动也作前后运动的时候,由于人物的运动和背景的距离发生了变化,因此背景的空间感也在随之改变,这样的运动镜头增强了人物的动感。特别是当滑车随着人物的运动而运动的

时候,仿佛是角色在推动摄影机的运动,使得摄影机的动作有内在的依据,因而具有自然流畅的美感。

拍摄人物的运动镜头,还可以采取从人物的侧面跟拍的方式进行。在摄像机的运动术语上,称其为“侧移”。侧移拍摄主要是在人物运动的一侧进行,很多导演还经常有意借助路旁的灯柱、行人和小树等环境景物来作为前景,在摄像机和角色的中间划过,这种方式既可以烘托环境气氛,也可以加强运动的节奏感和画面的纵深感。

无论是摄像机跟拍还是侧移,导演应该记住的是无论在什么情况下,摄影机的运动并不是为了单纯跟随演员的动作做机械的运动,而应该体现作品的内在意蕴和节奏的要求。同样是跟拍镜头,在《劫后余生》中我们可以感受到时间的脚步,感受到现代生活的节奏;而在《钢琴家》中移动镜头给我们的却是一种动荡不安的征兆。所以移动和跟拍镜头的韵律和节奏都是根据剧本情节提供的依据来决定的,没有内在依据的运动就会破坏整个作品的艺术氛围。

2. 升降镜头

升降镜头是指那些把摄像机设置在升降机的长吊臂上,把若干个不同角度内容通过作俯仰摇移等综合运动拍摄完成的镜头。升降镜头因为通常是在连贯的运动中拍摄,所以它对整个戏剧动作的拍摄是采用不间断的、一气呵成的方式进行的。一般而言,固定的俯角镜头不带有营造情绪气氛的感情因素,镜头相对来说是客观的,但是在升降镜头中,由于镜头的运动,它就变成了将要展开的剧情的一部分,变成了一个参与者。在摄像机的运动中蕴涵着强调的意味,因此更容易激发观众的观赏欲望。

在美国的西部电影中,摄像机的升降运动镜头运用得十分普遍。比如在许多西部片的开头,摄像机总是高高地悬在空中,俯瞰整个镇子,交代故事发生的环境。在长街的尽头,有一位骑士骑着马出现了,随着他的走近,升降机缓缓停下,骑士把马牵到位于摄像机前景的栓马桩处,摄像机这时已经从高高的悬空处运动到了离地很近的低角度,这时给骑士的近景用的是仰角度,有效地突出了这位英雄的高大有力。

3. 平摇和俯仰

摄像机的运动拍摄包括两种形式:第一种就是前面介绍的跟移等运动形式,摄像机和机器的底座同时都运动。第二种是摄像机根据演员的表演和景物的变化改变了原来机位的设置。平摇镜头同样也是运动的拍摄方式,但是只是摄像机机头沿着水平面从右至左或者从左至右旋转;而俯仰镜头则是向上或者向下运动,摄像机视野作垂直运动。

平摇和俯仰镜头经常被导演使用。当角色穿过房间时用平摇镜头可以交代房

间的环境；当角色上楼下楼时，可以用俯仰镜头拍摄。平摇镜头用在开头，可以交代环境。影片《地雷战》开始时有一段画外音，介绍抗日战争时期晋察冀边区军民创造了地雷战的形式跟日本鬼子作斗争，这时画面上是一个平摇镜头，展示出边区的景象。

平摇镜头还可以跟随角色的视线，以取代常规的视点镜头。例如一个女孩看着窗外大叫起来，镜头摇到窗外，观众随之看到了一张丑陋的脸正盯着这个女孩。缓慢的平摇镜头可以延迟展示某个过程而增强悬念感。当下一个镜头再表现女孩的表情时，导演就会用切回来而不用摇回来的镜头，如果导演再摇回这个镜头，就会显得画蛇添足，并且使节奏拖沓。

快速的平摇镜头可以造成惊奇的效果，在上一段情节中，假如摄像机出人意料地突然甩摇至窗口的话，就足以制造一个使人眩晕的瞬间，加强令人胆战心惊的效果。

平摇镜头节奏缓慢，动感不如跟移镜头那么明显，用得不好也容易显出人为的痕迹，因此在现代电影创作中，有些导演对采用平摇镜头保持着谨慎的态度。

三、特效镜头的运用

随着光学技术的发展，对于运用摄影机的镜头参与创作有了新的观念和意识。导演不仅需要了解摄影机镜头的基本功能，还应同时了解摄影机的镜头倍数的变化以及镜片的光学原理对创作一部影视作品的影响。因为在用胶片拍摄的作品中，透镜和滤镜会影响到胶片和磁带上的画面的质量。透镜决定着画面的特征，滤镜则修饰画面，它调整画面的颜色或者改变画面的曝光，因此在技术的角度上决定着画面的美学特征。

1. 透镜

透镜分为三种类型：标准镜头、广角镜头和长焦镜头。标准镜头所拍摄的画面，一般很少变形，它往往象征着观众的眼睛。用这种镜头来叙述故事，比较能代表一种客观的视线。这是导演在大多数情况下使用的镜头。广角镜头和长焦镜头都会使画面产生变形。广角的范围越大，长焦的距离越长，画面变形的程度也越大。导演们往往利用广角镜头和长焦镜头的这种特性，拍摄剧情中某些需要刻意渲染的部分，以实现剧情的要求。

2. 滤镜

我们知道恰当的曝光和聚焦可以使画面影像清晰、色彩真实。但是画面的质地还可以进行有意识地调整，使一部作品显出某种特殊的影调。这种调整就依赖于各种功能的滤镜。

从技术和美学的层面区分，滤光镜分为两种类型，技术的和美学的。技术的

包括中性密度滤光镜和偏光镜,用以减少镜头的透光亮;偏光镜可以用在夜景拍摄时控制反射光、光斑和降低天空的光照度。美学的滤光镜有变形的、朦胧的和其他为达到特殊视觉效果的滤镜,它们会影响观众的情感反应。

3. 星光滤镜

星光滤镜又叫星光镜。常常在电视文艺晚会和广告片中使用。其效果是将高光的部分转变成星光般的闪烁光或者光晕,营造明快、华丽、五彩缤纷的效果。

4. 柔光镜

柔光镜能软化画面,遮盖演员脸上的斑点和皮肤上不够完美的地方,使美丽的女演员更加迷人。柔光镜常用来营造田园牧歌式的宁静气氛。它可以将自然界中粗犷的线条转变得像印象派的绘画一样柔和。在没有柔光镜的情况下,摄影师也曾用丝光袜罩在镜头上,以实现柔光镜的效果。在法国电影《老枪》中的回忆场面显得温馨和谐,反衬出法西斯的残暴和战争的罪恶,就用了柔光镜的拍摄。

5. 雾镜

雾镜的最初功用就是造雾。雾镜加上一个烟雾器施放的烟雾来加强雾的效果。雾镜拍摄的画面是朦胧的,有些理想化的色彩,有时候用在主观描述中。比如《蝴蝶梦》中,女主人公在影片开始时对曼德里的一大段描述,画面就是从一片浓雾开始的。在《乱世佳人》结尾的一个场景中,男主人公白瑞德推开大门离女主人公远去的情节,导演用了雾镜拍摄:在一片浓浓大雾中,男主人公离家出走,不知去向。这片大雾给观众心里留下了一片迷茫。

6. 偏光镜

偏光镜用于减弱耀眼的强光和反射光。有时候偏光镜用于表现夜景。采用色彩校正片也可以改变画面色彩,营造特殊的氛围效果。色彩校正片通常用在一些风格比较明显的作品中。它可以用来调整场景的色彩值。色彩的饱和度可以很好地表现一些非现实的场景。比如在张艺谋拍摄的《黄土地》中,陕北的黄土高原和黄河水显得特别地黄,这就是摄像师为了突出某种基调,不仅在选择外景地美术布置上做了大量的工作,而且在拍摄的镜头滤镜运用和胶片的洗印方面都做了统一的设计和要求。

张艺谋拍摄的《红高粱》画面中又突出一个“红”字,从一开始的红盖头,到红红的高粱酒;从“我爷爷”和“我奶奶”野合的高粱地,到炸日本鬼子汽车时那飞溅的鲜血和红土,都刻意地突出了红颜色。这种非现实的色彩基调无疑是加用了色彩校正片才能制作出来的。

在拍摄中导演必须了解除了色彩校正片以外的其他许多控制颜色的办法,比如照明、服装、布景,等等。导演应该在拍摄准备期间与美术设计师、灯光师以

及服装造型师等一起研究作品的色彩主题,这对于作品的成功是有帮助的。

7. 广角镜

在现代的美国大片中,我们常常可以看到这种广角镜头的运用。比如《泰坦尼克号》中一开始旅客们上船的镜头,导演为了渲染船型的巨大,用了很多个广角镜头拍摄。女主人公从下车到看这座巨轮都是用广角拍摄。广角镜头的一个特性就是夸大靠近前景的物像,缩小靠近背景的物像。有时候导演想把布景和外景地拍得比实际尺寸感觉再大一些,就可以选择用广角镜头。用广角镜头拍摄的物像,比实际的要显得大2~3倍。用广角镜头拍摄人物,靠近镜头的位置,人物会因为变形显得怪异。在喜剧作品中,导演也可能会特意采用广角镜头把人物的脸部拍变形,使他的表情更夸张,怪诞,以增强喜剧效果。

8. 长焦镜

与广角镜头相反,长焦镜头则可以压缩空间,减小纵深感。在这种镜头中,朝向镜头的运动显得进展缓慢。在电影《沙鸥》中,当沙鸥的领导向沙鸥来报告她男朋友牺牲的消息时,沙鸥正在买结婚用的物品,接着她兴冲冲地赶回家,这组镜头用长焦跟拍,显得时间格外地长,观众此时更想知道沙鸥能否承受住这个噩耗。直到她跨入院子,画面才恢复成标准镜头。在美国电影《毕业生》中有一个经典的长焦镜头:当达斯廷·霍夫曼扮演的大学生听说他的恋人要和别人举行婚礼时,他冲向教堂,试图阻止这个婚礼。他的奔跑动作在长焦镜头中显得像在原地没动一样,这种噩梦般的感觉令所有的观众都为这个人物的窘境焦虑不安。

由于长焦镜头的景深范围狭窄,所以长焦镜头中前后景的画面会显得模糊,用得好可以增强画面的浪漫情调。比如在电影《远山的呼唤》中,高仓健扮演的田岛耕作经过暴风雨之夜以后再次出现的时候,导演用的一个长焦镜头拍摄他从铁路的尽头向观众走来,背景是一片明朗的春色。这个镜头预示着一个浪漫的故事就要开始。

思 考 题

- 一、镜头可以分为哪几种类型?不同类型的镜头各有什么特点?
- 二、镜头中的“强调”包含哪些方法?
- 三、用镜头营造情绪氛围有哪些具体途径?

第九章 电影中的声音

电影中的声音和画面具有同样重要的意义,它具有表现内容、描绘情节、渲染气氛和抒发感情等多种功能,如果电影中只有画面而没有声音,这在今天是不可想象的。

第一节 声音的意义

曾经有人认为有声电影只是对无声电影的简单延续,认为电影仍然是视觉艺术,应该是“视觉为主,声音为辅”,声音应该为画面服务,用来补充、说明、丰富和扩展画面的内容和含义。

北京电影学院郑春雨先生提出了“声画并重”的现代声音观念,他说:“当代的(或曰现代的)电影声音的观念则认为声音和画面是并行的综合意识。即认为有声电影不是无声电影的简单延续,它是另一种独立的艺术,它属于视听艺术,应当声画并重。”^①

一、表现空间

我们知道当声音发生于某一地点的时候,往往会反映出这一地点特定的空间特征。根据这一原理,导演可以利用声音的元素再现某一地点的气氛和环境氛围,给观众造成身临其境的感受。比如古诗中有“蝉鸣林更静”、“深山闻鸟语”等句子,就是在动静的对比当中,利用“蝉鸣”和“鸟语”的声音元素和空间色彩,以动写静,将“林更静”和“深山”的空间感立体地呈现了出来。

在很多影视作品中,有很多用声音表现环境动态的方法。比如用马蹄声由远而近或由近而远来表现声音距离的远近;用汽车喇叭声和市井嘈杂的人声来传达出城市的空间感;用鸡鸣狗吠家畜的叫声来表明乡村环境;用牛羊的叫声和马蹄声表现草原的生活场景,等等,这就是人们常用的声音造型手法。

^① 郑春雨著,关于电影中的声音[J].//电影艺术,1990,4:79.

二、表现冲突

电影《雷雨》在表现剧中人物不同的心境时，用了蝉鸣声。当人物心情烦躁时更觉得夏天的燥热，于是导演用一阵紧似一阵的蝉鸣声来表达人物的心境，为冲突的爆发起到了酝酿的作用。而当人物之间的冲突终于爆发时，窗外传来的是一阵阵滚动的雷声和雨声。这些声音既是生活中真实的声响，同时也强化了剧中人物矛盾交织中的内心冲突。

三、象征意义

导演在影视剧中常常会利用声音的象征性作为渲染气氛和表达人物内心活动的手段。比如日本电影《生死恋》中，女主人公夏子生前喜欢打网球，她死了以后，她的恋人来到她经常打球的地方，这时候尽管球场是空的，但是恋人对夏子的思念则通过一声声网球的声响传达了出来，声音就是夏子的化身。

在电影《红色娘子军》中，琼花历经艰险终于找到了娘子军连的时候，音乐中加进了犹如清泉流动的旋律，形象地描述了琼花历经艰辛找到了红军队伍的激动心情。

四、声音的色彩

声音的色彩主要是指在发音过程中持续表现出来的具有个人特性的声音，在声乐中称之为“音色”或“音质”。声音的色彩是由超出语言意义的发音的高低、响度、速度和音色混合组成的。在艺术作品中，声音色彩不仅代表着说话人在声音器官方面的个体特征，还象征着说话人的性格、体貌和文化背景。所以在很大的程度上，声音色彩代表着发音人的感情状态和具体生活背景。

声音的色彩可以分为明亮型、宽厚型和沉闷型三种。导演在同一个剧中如果要选择配音演员，就一定要注意区别声音的色彩，色彩对于塑造人物性格、表现人物生活背景都具有重要的作用。大家熟悉的配音演员童自荣、乔榛、冯宪珍等就是靠声音的色彩塑造出一个个性格分明的人物。北京人艺演出话剧《蔡文姬》时，电视还未普及，于是中央人民广播电台播出该剧片断，听众就是凭借演员对人物的声音塑造来识别不同的人物和性格。这也得益于话剧导演在分配角色的时候就运用了声音的色彩来区别不同性格的人物，剧中的曹操、董仕、蔡文姬等几个主要人物更是音色各异，个性鲜明，为听众识别不同的人物性格做好了铺垫。

在美国动画片《米老鼠和唐老鸭》中，唐老鸭的幽默和夸张的性格特点，就是利用了配音演员李扬那特别的音质配音达到的效果。正因为声音具有色彩的差别，所以导演们完全可以利用演员的音色音质差别来分配角色，使演员的声音

更加接近人物身份和性格特点。

前苏联电影《办公室的故事》在译制过程中,导演颇具匠心地确定了女局长的配音设计,她是一个具有男性化外貌特征的、略显刻板的领导,是一位事业心强、工作干练的女领导,她平时说话的口气显得自信、果断、不容商量。配音演员冯宪珍以厚实有力的声音造型,使这位女局长一亮相就显示出干练、果敢的气质。冯宪珍的嘴皮子十分利索,表现出得理不让人的自信和强悍,这一准确的声音造型把女局长的独特个性和领导作派表现得十分到位。这说明,如果演员的声音条件与所塑造的人物外貌相互吻合,声音的质感与角色气质十分一致,观众就很容易产生认同感。声音找对了,演员配音的效果就会获得事半功倍的效果。

现在有很多韩剧译制片的配音,对人物的年龄、身份、性格等色彩不加区别,声音和角色的年龄气质相距甚远,观众听起来不仅不认同,反而产生排斥感,这也是导演安排演员的音色与剧中角色之间不匹配所造成的尴尬。

综合以上的内容,我们了解了声音在影视剧创作中的重要作用,我们还要学会利用声音的这些特点来为创作服务,充分挖掘声音的潜力,使影视剧声音充分发挥出其独特的艺术功能。

第二节 电影音乐

一、电影音乐的特性

音乐是听觉艺术,又是时间艺术,它是通过一系列音符的有机组合而完成其创作的艺术形式。影视剧音乐除了具有上述特点之外,它还是作曲家根据剧本内容和导演的总体构思而创作的乐曲,是辅助作品起到衔接剧情、抒发感情、烘托气氛、调节节奏和升华主题的重要手段。

在优秀的影视音乐创作中,我们总是可以找到符合剧情进展、表达人物情绪、渲染气氛和升华主题的好音乐段落,对影片主题的表达起到画龙点睛的作用,影视剧音乐总是在人物情感升华或剧情高潮处出现。当一段戏的矛盾冲突得到解决的时候,音乐抒发着剧中人或者编导者的情感,音乐还代替观众舒展观剧时的情感,使剧作所表达的情感得到共鸣。这时候音乐常常又是戏剧的延宕部分,如果没有这种段落,观众就会感到有所缺失。在影片《花样年华》中,在男女主人公第一次遇到感情危机的时候,导演插入了一段音乐,好像是在让他们用心灵对话。

在电影作品中,音乐遇到的最大的挑战是富有情节性的画面,音乐既不能取代故事情节而独立成章,又不能完全依附于故事主题而失掉自己的存在价值。在

影视剧中，通常是先有了剧本情节和人物，再进行音乐创作，因此音乐的功能就是为特定的剧情和人物服务。既然如此，那么它应该具有哪些特性呢？

1. 指向性

一般的音乐作品具有无对象性的特点，即音乐的表达没有具体的指向。比如贝多芬的第三交响曲《英雄》，原本是作者为歌颂拿破仑而创作的，结果拿破仑当了皇帝，贝多芬非常愤怒，于是就把这部作品改为《献给英雄的交响曲》。也就是说，《英雄》这部作品原来是写给拿破仑这个特定对象的，但是由于创作对象发生了变化，作者就把它变成了自己抒发英雄主义理想的载体。作品的指向性可以随着作曲家的意愿发生改变。

而电影音乐则是专门为导演选定的故事而创作的，因此有人说：电影音乐是一种“看得见的音乐”，其指向性十分明确，所以，它的音乐主题不能由作曲家的意愿支配而更改。

前苏联电影《这里的黎明静悄悄》的音乐，开始带有浓郁的悲剧气氛，因此作者采用低沉的铜管乐器演奏，而乐曲的悲剧基调是由剧本情节所规定的。这个故事表达的是老战士对牺牲在战场上的女战友们的深切怀念之情，所以音乐是一种悲伤的基调：

$$1 = C \quad \frac{4}{4} \quad | \quad 2 \quad 3 \quad - \quad - \quad | \quad \underline{02} \quad \underline{32} \quad 3 \quad - \quad | \quad 12 \quad 3 \quad - \quad - \quad | \quad \dots\dots$$

电影《日戈瓦医生》，开始是打击乐引出管乐： $| \times \times \times \times | \dots\dots$

墨西哥电影《叶塞尼亚》中的音乐具有柔和的抒情基调和浪漫色彩，与热爱生活的女主人公的形象相符合：

$$1 = C \quad \frac{4}{4} \quad | \quad 1 - 23 \quad | \quad \underline{\dot{7}} \quad - - - \quad | \quad \underline{\dot{6}} \quad - \quad \underline{\dot{7}} \quad \underline{\dot{1}} \quad | \quad \underline{\dot{5}} \quad - - - \quad | \quad \underline{\dot{4}} \quad - \quad \underline{\dot{5}} \quad \underline{\dot{6}} \quad | \quad \underline{\dot{3}} \quad - \quad \underline{\dot{2}} \quad - \quad | \quad \underline{\dot{1}} \quad$$

$$\underline{\underline{235}} \quad \underline{\underline{\dot{7}}} \quad \underline{\underline{\dot{6}}} \quad | \quad \underline{\underline{\dot{4}}} \quad \underline{\underline{561}} \quad 3 \quad 2 \quad | \quad 1 - \dots\dots$$

电影音乐虽然具有特定的指向性，但也不能是“看图识字”式的对号入座。南斯拉夫电影《瓦尔特保卫萨拉热窝》中，音乐表现的是反法西斯的英雄主题，而画面中则出现了德军坦克行进和党卫军士兵屠杀游击队员的场面。这是一种音乐和画面的对立处理，使观众更深刻地理解反法西斯斗争的残酷性。

电影《小街》中的音乐用钢琴开头，画面中主人公在街上孤独地行走着，音乐犹如主人公此时的心境，是一种无助的迷茫和孤独的寂寞，又仿佛是向观众叙述这条小街上所发生的故事：

$$1 = C \quad \frac{3}{4} \quad | \quad \underline{36} \quad \underline{\dot{17}} \quad 6 \quad | \quad \underline{56} \quad - - \quad | \quad \underline{26} \quad \underline{\dot{17}} \quad 6 \quad | \quad \underline{53} \quad - - \quad | \quad \dots\dots$$

2. 辅助性

电影音乐的辅助性表现在三个方面：第一，它的作用是辅助于影视剧而存在的；第二，它的结构、规模、长度也都是根据影视剧作的要求来决定的，在剧中短的乐曲可能只有几秒钟，但是有的却很长，有的还需要不断地重复，完全没有一般音乐创作中的“自由”；第三，这些音乐的呈现方式总是离不开在影视剧中的各种功能。比如：

(1) 片头音乐

电影音乐通常用于作品的片头和片尾，也有的以主题歌或者插曲的形式出现。片头音乐是指放在作品开头的音乐。片头音乐一般有两个作用，其一是在故事开始之前把观众的情绪带入到所要讲述的故事氛围之中，比如电影《珍珠港》开头的音乐：

$$1 = C \quad \frac{3}{4} \quad 3 \quad 2 \quad 1 \quad 5 \quad \underline{5} \quad \underline{7} \quad 1 \quad 3 \quad 2 \quad 1 \quad 1 \quad \underline{3} \quad \underline{5} \quad 1 \quad 1 \quad 2 \quad - - \quad 1 \quad \dot{1} \quad 7 \quad 3 \quad | \dots\dots$$

其二是预示作品所要揭示的主题，如《辛德勒名单》中的音乐，表达了对德、意法西斯屠杀犹太人的残酷暴行的悲愤和对犹太人无限同情的哀伤的主题。

$$1 = C \quad \frac{2}{4} \quad 1 \underline{6} 2 \quad 6 \underline{2} 1 \underline{7} \underline{6} \underline{4} 6 \underline{4} \underline{5} \underline{4} 6 - 3 \underline{2} 1 \underline{6} 2 \quad 6 \underline{2} | \quad \underline{1} \underline{7} 6 \underline{5} | \quad \underline{1} \underline{7} 3 \underline{5} 1 \underline{7} \underline{6} \underline{5} \underline{4} \underline{5} \underline{7} \underline{5} \underline{7} |$$

$$6 \underline{5} \underline{4} \underline{5} 1 \underline{6} - 1 \underline{2} - 1 \underline{1} - 1 \underline{2} - 1 \dots\dots$$

(2) 主题音乐

主题音乐是影视作品中为表达作品主题思想、概括作品基本情绪、刻画主人公性格和表现作品的总体风格而创作的音乐，是影视剧音乐的核心部分，也是作品音乐发展的基础。主题音乐的创作要求鲜明而富有表现力，它在剧作中将多次出现，并且贯穿全片。它包括主题音乐和主题歌延伸或变奏两大类型：电影《人鬼情未了》和《激情燃烧的岁月》中，主题音乐就是根据剧情所表现的情绪的基调来创作的；主题歌的延伸和变奏是主题音乐的另一种表现形式，比如电影《泰坦尼克号》就是采用主题歌《我心永恒》的旋律，作为全剧的主题性音乐在高潮处出现，充分展现了影片歌颂的爱情主题。

(3) 主题歌

主题歌是在影片中表明主旨的一种音乐形式，它用歌唱的方式直接点明作品主题或主人公心声，主题歌往往起到概括影视剧基本内容和表达主题思想的作用，是影视剧音乐创作的中心。主题歌的旋律也可以作为主题音乐进行发展和变奏，可以多次反复，贯穿全片。比如电影《红色娘子军》用主题歌《娘子军连连歌》来掀起音乐的高潮：“向前进向前进，战士的责任重，妇女的冤仇深；古有花木兰，替父去从军，今有娘子军，扛枪为人民……”当代的许多电影作品

常常有多首主题歌，在不同的段落演唱，或者概括出不同段落的基本剧情，或者代表男女主人公的不同心声，或者表达出丰富的作品内涵。

(4) 背景音乐

在电影《卧虎藏龙》中，玉蛟龙深夜欲偷走青冥剑，被俞秀莲发现前去阻拦，两人发生了一场激烈的夜斗，导演特地采用了一大段节奏紧张的音乐来渲染这场打斗的气氛。这时的音乐起到了衬托动作节奏的作用，这就是背景音乐。背景音乐主要用于人物对话和动作背景，起到衬托、渲染气氛的作用。背景音乐犹如人物对话或者动作的伴奏，不参与剧情的发展。

(5) 片尾音乐

片尾音乐是指用在影视剧片子结束之前出演职员字幕时的衬底音乐。很多优秀的影视剧音乐是在片尾出字幕时作为背景音乐出现的，它既有将影视剧的结尾情绪推向高潮的功能，也有画龙点睛升华主题的作用，比如《卧虎藏龙》的片尾音乐就是演职员表出现时演奏的一段背景音乐，马友友的大提琴演奏出一段深沉悠长的音乐，给刚刚看完故事的观众余音绕梁之感，令人久久回味。

3. 独立性

影视剧音乐为剧作服务，因而具有主题的辅助性和明确的指向性，但是从另一方面看，它的创意和创作方法以及流传方式又具有一定的独立性。

在影视作品中，音乐的独立性是相对的，它可以是一种情绪的补充和升华，但是不能喧宾夺主。在大多数情况下，观众意识不到它的存在。好的音乐往往是在影片播映之后还经久不衰地被广为演奏。但是音乐在影视作品的创作中又是一种独立的艺术形式，有着创作的独立性。因此，作曲家的创作过程也是在影片的拍摄之外独立进行的。

电影《红色娘子军》的曲作家黄准在接到创作任务之后，首先深入到海南岛上去采集地方民间音乐素材，了解当年红军女战士的战斗生活背景，然后再回到上海去写作。她写出的主题歌《娘子军连连歌》就是这样一部精心创作的作品。

影视音乐随着作品公映于世以后，经过广为传播，逐渐成为人们熟悉和喜爱的乐曲，其中部分较为完整的段落，就逐渐会被人们单独在其他场合进行演奏，久而久之，这些经典段落就会被人们约定俗成地独立选用。比如《红色娘子军》的主题歌后来成为一个广为传唱的歌曲作品；电影《白毛女》的插曲也变成流传甚广的歌曲作品。舞剧《红色娘子军》和《白毛女》的音乐就是在这部电影的主题曲上发展而来的。

4. 片断性

影视剧中的音乐往往是配合画面使用的，画面长，音乐则长；画面短，音乐

则短。结合剧情的音乐段落，长的大约几十秒，短的只有十几秒，甚至只有一个乐句。相对于完整的音乐作品来说，它每段都只是一种情绪的描述。所以影视音乐的写作不同于一般音乐作品创作，它需要作曲家用最短的乐段，塑造出鲜明的音乐形象为主题服务，剧中的配乐就像一个作品的“片断”，所以影视音乐具有“片断性”的创作特点。

二、电影音乐的功能

1. 剧作功能

在影视剧中，音乐成为参与剧情情节、推动情节发展的重要元素，在这种情况下，音乐不是可有可无的部分，而是不能删掉的关键环节。比如在电影《冰山上的来客》中，当古兰丹姆和阿米尔相认的时候，就是凭借一首两人儿时共同喜爱的歌曲《花儿为什么这样红》来相认的，这时音乐就成了剧情的重要一环，如果没有这首歌的音乐，情节就无法进展。

英国影视剧《失踪的女人》中贝多芬的《命运》交响曲，是作为联络暗号出现的，也不能删除。影视剧《红菱艳》中女主角死后的演出场景中没有演员，只有音乐，这时音乐代表的是女主人公，音乐衍化成人物的化身，也成为情节的组成部分，没有音乐情节就无法推进。所以，一部好的影视剧应该从编剧的时候就已经蕴含着音乐创作的动机和设计。

2. 连接功能

在影视剧作品中，常常用音乐衔接前后两场戏或者更多场次的戏。比如影视剧《沉默的人》中，剧场交响乐演奏的音乐里出现了克格勃追捕男主人公的画面，整个追逃的情节都是用交响乐演奏的画面来衔接，交响乐的音乐就是推进剧情的必不可少的环节。日本电影《啊，野麦岭》中，从宫廷舞会上的一个镜头衔接到女主人公在雪山上行进的画面，用《多瑙河之波》的音乐来贯穿始终，音乐也成为关键的形象，成为不能删掉的组成部分。日本电影《沙器》中最后一场戏，从男主人公弹奏钢琴的情景进入到他对自己身世的回忆，并把这组画面与警察追捕他的画面衔接在一起，就是用钢琴音乐把两个时空衔接贯穿起来，音乐起到了蒙太奇的连接作用。

3. 描绘功能

音乐对富有动作性和音乐性的情景画面，具有相应的描绘功能。如鸟叫声、海涛声、牧人的笛声、车夫的口琴声，等等，可以先出现自然的音效，接着是模仿自然的声音，最后过渡到纯音乐效果。这种用法在《翠堤春晓》（《维也纳森林的故事》）中表现得很充分。音乐还可以模仿笑声，比如《月亮湾的笑声》中采用了这种形式。

4. 抒情功能

(1) 人物内心情感的表达

在电影《沙鸥》中，导演张暖昕就是充分运用声音的抒情功能，表现出女主人公沙鸥在男友牺牲以后强烈的情感波动。电影中反复出现沙鸥和男友在圆明园的嬉戏声，反复再现男友那富有哲理意味的画外音：“什么都烧光了，就剩下这些石头了。”这个声音比简单通过画面表现沙鸥的悲伤带给观众更为强烈的情感冲击。

(2) 烘托情绪

音乐可以为影片营造特殊的气氛，深化视觉效果，有时候还可以起到预示情景的作用。比如电影《老枪》中，当出现主人公的妻子被德军杀害的场景时，音乐中夹杂着火枪喷射的声效，渲染了一种残酷和令人窒息的气氛。正是因为音乐在影视作品中所起的重要作用，导演应该对影视剧中的音乐创作倾注更多的精力，从音乐的构思、风格到每一个段落的基调、长度和节奏甚至使用的乐器都应当尽可能地提出详细的要求，以便使作曲家的创作不至于脱离导演对整部作品的总体构思方案。

在电影《红色娘子军》中，好几个段落都是在导演的精心安排下产生的音乐。第一段音乐用在吴琼花被洪常青救了以后，她离开南府来到岔路口，常青表示要放她回家，此时吴琼花百感交集，她感激恩人救她脱离虎口，但又想到自己已经没有家了。这时一段百转柔肠的旋律恰到好处地抒发了人物内心复杂的感激之情。第二段音乐是部队撤退之后，吴琼花回到阵地上寻找洪常青，却不料远远看到洪常青英勇就义的情景，这时一段激越的音乐表现出人物内心悲愤惋惜的复杂感情。这些音乐对于抒发人物情感发挥了很好的作用。

(3) 渲染高潮

渲染高潮是音乐在影视剧作中的重要功能，这部分音乐也往往是作曲家们的创作核心。影视剧的高潮总是在结尾，作曲家常常是先写出结尾的音乐，再回头创作其他部分的音乐，这是因为高潮部分的音乐常常也是主题音乐的集中再现。比如电影《简·爱》在结尾处当简·爱终于与罗切斯特在芬汀的别墅重逢，这时，简·爱终于冲破一切障碍向已经双目失明的罗切斯特表达了爱情，导演安排了大段的抒情音乐，集中再现了片中多次出现的主题，酣畅淋漓地渲染了这段美好的恋情，将剧情推向高潮。

三、电影音乐的创作要求

1. 民族性

音乐对于地域性和民族特点的表现能够起到画龙点睛的作用。如电影《五

朵金花》描写的是20世纪五六十年代的云南白族青年的爱情故事。影片中音乐的创作不仅要体现云南的地方特色，还要表现白族的民族特点，因为主人公金花是个白族姑娘。因此作曲家选择了云南民歌的音乐素材来谱写主题歌，从乐曲到唱词都反映了云南的地域环境和民族文化特点，这就是主题歌《蝴蝶泉边》的来由，歌中唱道：“大理三月好风光，蝴蝶泉边好梳妆，蝴蝶飞来采花蜜哟，阿妹梳妆为哪桩。”既点明了蝴蝶泉的地理位置是在云南大理，又歌颂了云南地区鸟语花香的自然环境，白族姑娘在泉水边梳妆打扮，是少数民族地区常见的生活场景，歌曲本身就是一幅美丽浪漫的民族风情画卷。

2. 地域性

电视剧《家在三峡》中的主题歌为《三峡，我的家乡》，歌中唱道：“男人不爬山哟，脚板哟滋滋地痒哟；女人不下地哟，心里哟闷得慌。扁担那个挑不尽哟山寨的日子哟，背篓那个装不完生活的清香。太阳挂在这个地方，月亮歌在这个地方，男人想着这个地方，女人恋着这个地方。”这首歌词写出了三峡人民劳动生活的特点，作曲家王原平为此配上了富有浓郁地方风味的音乐，为表现三峡的地方特色起到了画龙点睛的作用。很多年以后，这部电视剧已经被很多人遗忘，但是这首主题歌却因为其特色和个性而被人们广为传唱。如果没有作曲家长期深入到三峡地区采风和对当地民俗的深入了解，也就不可能创作出具有浓郁地方特色的主题音乐。

3. 时代性

影视剧音乐所具备的时代特点，可以帮助观众对作品中所反映的时代背景获得感性认识，很多导演也常常在影片开头用音乐来点明故事所处的时代。比如，在故事片《铁道卫士》的开头，导演用《志愿军军歌》来标明故事发生在抗美援朝时期。影片《周恩来》当描写到1966年“文化大革命”开始的情节时，导演用《东风吹 战鼓擂》、《大海航行靠舵手》等歌曲，作为画面的背景音乐出现，使观众立刻明白了故事所发生的年代。故事片《大浪淘沙》中，多处用歌曲《打倒列强》作为音乐背景，表明电影讲述的是北伐战争时期一群年轻人的奋斗历程。

许多历史题材的影视剧音乐创作，也为营造历史氛围和体现时代特征起到举足轻重的作用。比如在电影《秦颂》中，音乐成为推动情节发展的重要力量，它不仅传神地刻画了琴师高渐离这个人物，而且也表现出秦王嬴政灭六国而一统江山的帝王霸气：在滔滔黄河岸边，气势磅礴的音乐和汹涌的黄河波涛彼此呼应，嬴政与高渐离指点江山，谈古论今。一个是英雄霸气溢于言表，一个是国乐奇才才情横溢，音乐为营造这种特殊的戏剧场面起到了不可替代的作用。另外，《秦颂》中的歌曲，都采用简短明快的曲调和单字叠用的歌词，犹如《诗经》的

诵读,让词曲都产生了返璞归真的美感,浓墨重彩地渲染了秦王朝登上历史舞台的历史氛围。

4. 创新性

创新是艺术的生命。影视音乐如果只完成了以上“三性”还远远不够,还应该从音乐旋律、配器方式、演唱和演奏方法上不断创新,给观众以清新、独特和富有个性的感受。比如同样是武打片,电影《卧虎藏龙》中的音乐就融入了浓郁的中华民族文化“有容乃大”的特点,显得深厚而博大。电影《辛德勒名单》的音乐之所以显得深厚隽永而且新颖独特,就是作曲家约翰·威廉姆斯将古老的犹太民谣音乐元素与自己天才的创作灵感融会贯通的产物,其强烈的艺术感染力正是来源于作者的创新性。

四、电影音乐的风格

风格是艺术家在一部作品中所表现出来的艺术特色和创作个性,在电影音乐的创作中,作曲家们由于生活经历、文化素养、审美情趣和个性的不同,他们在音乐设计和作曲处理上会表现出不同的个性和特点,这就构成了不同风格的电影音乐。比如同样是描写女性题材的电影,《舞台姐妹》以其越剧音乐那九曲回肠的哀婉,与《红色娘子军》中那雄赳赳的《娘子军连连歌》形成鲜明的对照;同样是描写抗日故事,电影《苦菜花》和《地道战》的主题歌也显示出特色迥异的风格。

同样是悲剧,即使是同一个作曲家来创作音乐,也会写出完全不同的样式,比如电影《辛德勒名单》中的音乐,显得那样悲愤和深情,表达出对逝去生命的惋惜,对敌人的仇恨;而《艺伎回忆录》则显得伤感和无奈,抒发出一个历经磨难的人对岁月的回望和感叹。

同样是喜剧,不同的民族则写出了音乐上鲜明的差异。比如,前苏联影片《办公室的故事》是一部具有都市风格的喜剧片,其音乐采用了明快的节奏,再加上幽默浪漫的叙述般的歌唱,人声交谈式的低语回荡其间,既带有俄罗斯民族的幽默特色,又表现了莫斯科国际化大都市的现代色彩。而《李双双》中的“小扁担,三尺三”的主题歌,则糅进了中国河南地方戏般的旋律,表现出浓郁的乡土气和民间味。因此,不同的作曲家根据不同的题材,会创作出风格迥异的电影音乐。

那么在创作实践中,影视导演应该怎样把握对音乐创作的要求呢?我认为可以从以下几个方面来把握:

1. 情绪和节奏

导演出于对影片总体上的情绪要求,会对音乐的情绪和节奏提出相应的要

求,即音乐的情绪和节奏必须与剧情发展相匹配。

剧情的情绪主要是指由情节变化所造成的剧中人物情感的波动状况。而关于节奏,我国的《礼记·乐记》中是这样解释的:“节奏,谓或作或止,作则奏之,止则节之。”也就是说,节奏表示动作的一作一止,既交替出现又合乎一定的规律。节奏是一种合规律的周期性变化的运动形式,艺术节奏是建立在人的生理和心理基础之上的,它的基本特征就是在艺术中表现和传达人的心理情感,因此,节奏是艺术作品的重要表现力之一。影视剧的节奏表现为多种艺术因素统一体的规律性,是视觉节奏和听觉节奏的有机结合体。因此,导演除了要把握好画面节奏以外,也要很好地把握音乐的节奏,音乐创作要兼顾导演对剧情节奏的设计,音乐的节奏设计要与之匹配。

在影视剧中,音乐节奏包含着速度和强弱的概念,即是指长短相同或者不同的音,按照规律组织起来所形成的一定的频率。人物的情绪没有节奏,但是节奏肯定与情绪有关,因此,影视剧中的音乐情绪和节奏要与剧中人物的情绪起伏变化协调一致,起到相互衬托和推进情节的作用。

一般而言,当剧情紧张时,需要加快音乐节奏;情绪高昂时,要配以激昂的音乐;当剧情舒缓时,则配上节奏缓慢甚至抒情的音乐。比如在电影《卧虎藏龙》中,两段音乐形成了鲜明的对比:当玉蛟龙被劫持,第一次在戈壁上与半天云对打的时候,音乐情绪与人物情绪一样是紧张的,节奏也十分急促;而当玉蛟龙洗澡以后对半天云产生了爱情,这时候音乐的情绪则是舒缓和抒情的,音乐的节奏也趋于缓慢。

有一些历史题材的作品,往往需要表现出史诗般的宏大主题,因此导演需要用音乐渲染场面的气势。比如电影《战争与和平》,片头就是一个激战后留下的辽阔的战场场面,画面中呈现出一种史诗般的宏大气势,因此音乐也要表现出大气磅礴的抒情色彩。

电视剧《激情燃烧的岁月》的片头音乐选择了歌颂式的基调,一开头就显示出荡气回肠的气势,鲜明地彰显出革命英雄主义的剧作主题。

2. 音乐的分配

如何在影视剧中适当、节制和有效地使用音乐,往往是导演容易忽略的问题。音乐要服从于剧情的要求,就像绘画中的整体和局部的关系一样,影视剧是整体,而音乐则是局部。在一些早期的电影作品中,音乐被当成了必不可少的画面背景,从头到尾贯穿始终。今天的导演大都知道,如果不加节制地滥用音乐,或者不加分别地用音乐来填补画面和表演的空隙,不仅不能增强作品的感染力,而且还会影响到故事内容的表达。

影视剧中的音乐像绘画中的构图和色彩一样十分讲究留白。中国绘画技法

中，在一幅画中要留出一定的空白，才能突出主体色彩，所谓“万绿丛中一点红”。声音也是一样，在无声中才能够衬托出“有声”。比如“姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船”中的“夜半钟声”，就是指在白天的嘈杂中钟声往往是被人们忽略的，只有在夜晚的寂静中，钟声才显得格外清晰。影视剧中音乐的运用也要学习绘画“留白”的道理。如果一部作品把背景音乐从头到尾地铺满全片，必然会使观众产生听觉上的疲劳，也会使剧情节奏显得呆滞，只有在适当的静场中加入音乐，才会使音乐显得更为鲜明和突出，真正起到强化戏剧冲突、渲染环境气氛的作用，如果盲目和无节制地使用音乐，就会导致音乐审美疲劳，既不符合生活真实的逻辑，也不可能使音乐很好地发挥其应有的艺术功能。

第三节 电影的人声

有声电影诞生以后，电影的声音一直是专家们研究的重要课题，电影自从进入了有声阶段以后，才由原来的视觉艺术变成了今天的视听艺术。法国电影评论家巴拉兹曾经说：“有声电影不仅仅是无声电影的延续，它同时也是另一种完全独立的艺术。”电影声音的发展经历了由原始自然形态到理性审美的阶段。作为电影的姊妹艺术的电视剧，同样也在创作中遇到了声音问题。可以说，作为视听艺术，关于影视声音的艺术处理，已经从实践的层面提升到理性思考的高度。

影视剧中的入声主要指的是语言和对话，是由剧中人或者解说员发出的声音。入声在影视剧中的基本作用有四点：一是用旁白或者画外音解说的方式表述主题；二是在戏的各场间隔之间串联情节；三是通过对白或者独白的方式塑造人物；四是通过语言推进情节。

一、对话

在影视剧中，人物之间的对话是展开矛盾、推进情节和塑造人物性格的重要环节。由于剧中角色的不同，对话的音色音质也各有不同。观众出于生活经验的提示，对于不同的人声会产生不同的想象。比如如果是音色粗重、音质低沉的声音，观众会认为这是一个粗鲁的男人，或者是肥胖的、上了年纪的或者做粗活的女人；如果是一种纤细、轻柔的嗓音，观众会想象是一位优雅的女士或小姐。如果语速较快，会给人干练麻利的想象；如果语速很慢，会给人以慵懒傲慢的感觉。人物的对话一定要跟人物的外型气质相吻合，否则会使观众感到别扭。

二、旁白

在影视剧中旁白有两种情况，一种是主人公的述说，另一种是第三者的述

说。主人公的讲述，关键是要同主人公的音色音质和角色的外型相吻合。比如电影《蝴蝶梦》中女主人公的声音显得温柔而幽远：

“昨夜，我在梦中又回到了曼德利。我好像在通向大路的铁门前停了一下，被铁门阻拦不能过去，路被隔断了。

像所有的梦中人一样，我突然产生了一种神奇的力量，像一个精灵似的穿过了面前的障碍。大路在我面前蜿蜒展开，依然如故。但是，我再往前走就发现已经不是昔日的景象了。这是大自然按照自己的意愿造成的。渐渐地，一些树干和枝条像长长的坚硬的手指一样，侵入了大路。

我沿着曾经一度是我们的大路而如今已经变得狭窄的小径，终于走到了曼德利，神秘而寂静。时光的流逝并没能损坏这建筑的对称。月光可以使幻觉变得更为奇特。突然，我感到光亮好像是从窗内射出来的。

一片乌云遮住了月亮，像一只黑手在人脸上停留了一下。幻觉随着消失了。我看到的只是荒凉空荡的旧屋，面对着残垣断壁，回忆往事，我恍然无语。

我们再不能回到曼德利了，这是很清楚的。可有时在梦中我还能回到那里——回到我生活中的那些奇妙的日子里——那是从法国南部开始的……”

第三者的讲述则可以有多种处理，或者是一个象征超自然力的人声，或者是剧中主要角色之外的某个人物的声音。比如德国电影剧本《魔山》开头有一段典型的旁白：

一幢白色的房舍坐落在绿树丛中。没有风，景物如同模型，屹然不动。汉斯·卡斯托普站在阳台上。响起讲述者的声音——

讲述者（画外音）：

“我们要讲的汉斯·卡斯托普的故事发生在很久很久以前，好比一件古老的青铜器，已经覆盖了一层绿锈。所以我们今天将这个故事在时间的表达上处处体现出这是个久远的故事。它距离今天的时间远远超过了它本身所经历的岁月……”

这个声音表现出时空的距离感，仿佛代表着一个客观的视点，应该和剧中人物的声音形成区别。

三、独白

独白是由剧中某一个人物以画外音的形式说出内心活动,也是塑造人物、推进情节发展的重要环节。独白的声音通常与对话的声音有着明显的区别。同对话相比,独白的声音应该更为低沉和平缓,表现出人物内心深处的情感。比如日本电影《八月照相馆》的结尾有一段经典的旁白,表达了身患绝症的照相馆主人永元对女交警德琳深藏于内心的爱情:

我知道,爱情也会像我那些照片一样褪色,永远只能停留在记忆中。但是,只有你并没有成为我的回忆。你会在我的心中永远美丽,直到生命的最后一刻。是你让我能够如此幸福地带着爱离去,我要对你说“谢谢”。

《八月照相馆》讲述的是一个照相馆主人永元与女交警之间平凡而深厚的爱情故事:当一直彷徨而又伤感地活着的永元遇到了开朗而活泼的德琳时,他的心被爱情点燃,但是当他知道自己得了绝症将不久于人世时,又决定把爱情深藏于内心,以免给德琳带来沉痛的精神打击,因此永元只能用内心独白表达他的心声。

第四节 电影的音效

一、音效的类型

1. 自然音效

影视剧中常常可以听到雷声、雨声、鸟叫声,或者机器声、钟表声、枪声等各种自然界以及生活环境中的声音,这种声音在影视剧中被称做“音响效果”。音响效果的作用是配合画面内容,进一步营造自然和生活环境的真实氛围。如果画面上只有汽车奔跑而没有汽车的马达的轰鸣声,显然就不会给人真实的感觉。

自然音效主要是指大自然的各种音响,比如风雨雷电、山洪暴发、飞禽走兽的鸣叫、地震、海啸、火山爆发、巨星陨落等由大自然的运动所发出的声音。这种声音往往具有独特的空间环境的特点,对于介绍自然背景有着传神逼真的效果,录音师往往为了使效果更为逼真,坚持到拍摄的实地去采集这类声音。

自然音效中还有一种声音是由人类的活动而产生的,比如战争中的枪炮声、机器的轰鸣声、汽车的马达声、飞机火车行进的声音、剧院的掌声、寺庙里的钟

声等,因为它们是在剧情环境中自然存在的声音,所以也归于自然音效的范畴。

2. 模拟音效

模拟音效是指录音师在摄影棚中为了使人物的动作更为真实感人而专门模拟的某种动作的声响,比如渐渐远去的脚步声、炒菜时把菜倒进油锅时的“吱吱”声、茶杯搁在桌上的“咯噔”声等,这些声音往往是在后期配音时由拟音师模拟出来的一种声音效果,所以称为“模拟音效”,影片《回到未来》在一开头就集中采用了各种模拟的音效,有效地渲染了影片的科幻色彩。

二、音效与画面的关系

1. 音画同步

音画同步又称“声画合一”,是最常见的一种声音和画面的组合形式,这种形式特指画面中的影像和它所发出的声音同时呈现、同步进展、同时消失,两者如影随形,密不可分。观众既看到人物形体动作,又听到与之相匹配的声音,声源清晰可寻。

音画同步是再现现实生活的一种表现手段,它可以加强画面的真实感和可信性,提高视觉形象的表现力。在这种手法中,声音和画面相互依存,相得益彰。形象的直观性、具体性与声音的可闻性、抽象性互为补充,可以达到丰富和深化影视画面内容的效果。

2. 音画分立

音画分立也是一种声音和画面的组合形式,它与音画同步不同,这种组合是画面中的音响与视觉形象不同步、不合一,声音和画面形象互相离异、各自独立、互为主辅、互相映照、各显其妙。比如,火车的行进声并不是与火车开动的画面结合在一起,而是与人物焦急的面部特写组接在一起,这种联系显然不符合现实时空的秩序。声音和画面的分立,可以更有效地发挥声音的表现力,扩大声音的表现空间,从更深层的意义上起到表达人物情感的作用,使画面更富有艺术的感染力。

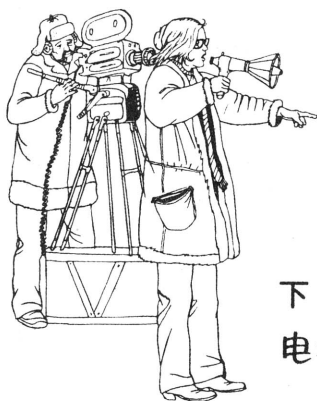
3. 音画对位

音画对位是声画结构中的又一种表现形式。对位原意是音乐创作中的一个术语,是复调音乐最主要的创作手段之一。它在横的关系上,不同旋律在节奏、调性、音量、情感上都各具独立性;在纵的关系上,各声部之间在和声效果、整体内容的表达上又具有深刻的内在联系。音画对位在具体创作中常常表现为帮助导演有意识地造成画面与声音之间在情绪、气氛、格调甚至内容方面的对立和差异,从而调动观众的联想和思考,使观众体味到其中包含的新的意义和潜台词,达到对比、象征、隐喻、比附等艺术效果,给人以独特的审美感受。比如,在电

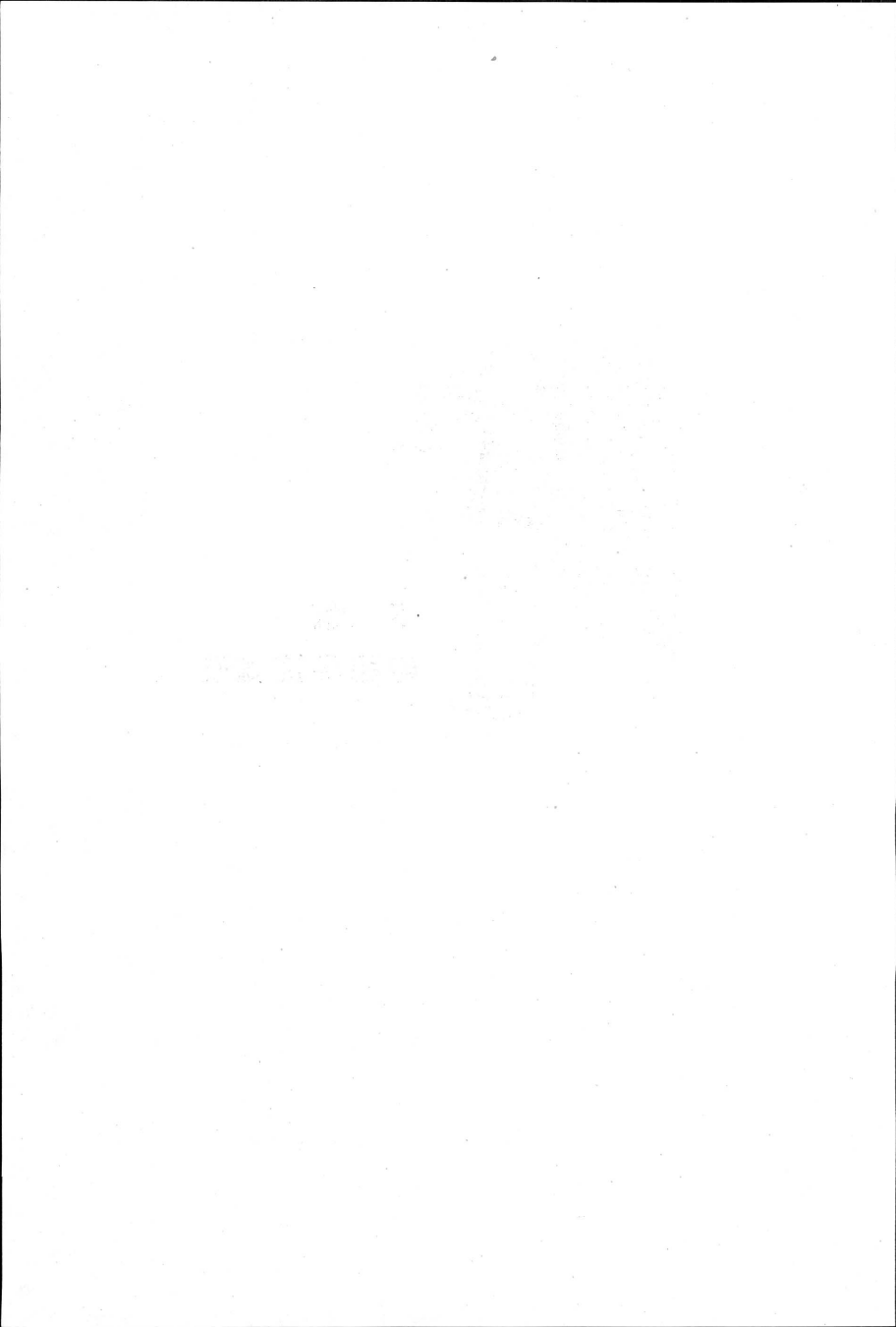
影《老枪》中，“老枪”回到家乡，看到站岗的德军士兵，他回想起妻子和儿女被德国法西斯杀害的情景，这时画面中闪回他和亲人欢聚的情景和他妻子被德军用燃烧弹杀死的情景，而声音则是优雅的家乡音乐。声音和画面内容的差异，渲染出主人公的美好回忆与残酷现实之间的强烈冲突，使人物情感表达得更为强烈。

思考题

- 一、影视剧中的“声音”有何意义？
- 二、音乐在影视剧中有何作用？
- 三、导演应该怎样把握音乐创作的艺术质量？



下 编
电视导演概说



第十章 新闻节目导演

自电视诞生以来,新闻资讯一直是很多电视台的主体节目。目前世界上已经有许多专业的新闻台和新闻频道,这些机构每天制作大量的节目。20世纪70年代初,中国内地的大部分电视台只在每天的晚间播放15分钟左右的新闻节目,而今全天24小时都有不同类型的新闻节目播放。

今天的电视新闻节目集报道、分析、评论、反馈等多种功能于一体,涵盖了与新闻事件相关联的一切内容,在形式上也充满了新奇、悬念、紧张、情节性和趣味性。在新闻节目中,既有全球瞩目的政治人物、文体明星,也有普通的平民百姓;既有见多识广的一线记者,也有口若悬河的评论家。总之,各种事件、各色人物都有可能成为大众关注的焦点。新闻是一种信息量最大、影响社会面最广、反应最迅速的电视节目,新闻内容的丰富性、多样性和时效性要求几乎每时每刻都在考验着电视导演的专业素养和应急能力。

新闻导演的工作对象是广播稿、现场摄像机、远程摄像机、将要播放的录像带、音响合成效果带、字幕机、特技图像以及播音员和嘉宾,这些复杂的节目元素常常同时呈现,导演必须始终保持清醒的头脑和高度的注意力。在新闻节目里最容易发生意想不到的情况,比如稿子正要播出之前突然发现需要修改;或者是突然之间声音出不来了;临时发现稿子太长时间不够等问题……不管怎样,在演播现场出现的所有问题都必须由导演及时加以解决,导演如果不能保持冷静的头脑并快速地做出明智的决断,那么电视台的新闻节目就会变得漏洞百出。因此,优秀的新闻节目导演应该是一个知识全面、思维清晰、沉着冷静、善于应付突发情况的高手,他精通新闻报道的各个要素,了解和熟悉电视新闻播出每个环节的运行方式。

第一节 新闻策划与编排

一、新闻策划

策划是指人们对于一种实践活动所做出的具有前瞻性和整体性的运筹和谋

划,即预先规划好做什么,怎么做,何时做,需要达到什么目标和效果,等等。在现代社会中,人们越来越重视对某项即将进行的社会活动做一些预见性的规划,策划就是在制定整体规划的实践基础上经过理性概括而形成的一种科学和专业的工作方法。策划方案不仅是一项立足现实、面向未来的工作计划,而且应该体现出组织者的一种创新性思维。今天,策划作为一种现代科学的工作方法普遍介入到了电视新闻行业,给电视新闻节目的生产和传播注入了更大的生机和活力。

电视新闻策划是一种整体性的运筹和谋划。策划人应遵循新闻的基本规律和电视纪实特性,以事实为基础,以创意为核心,对已经占有的信息进行充分地分析研究,确定可能实现的目标和效果,制定出报道主题、对象、策略和目标,并对报道方式、方法、策略和技巧一一做出设计,以求达到最佳采访效果。新闻的真实性原则决定了电视新闻策划具有动态的特点,因为事件发生在前,而新闻报道在后,所以策划人总是要根据事件发生和发展的过程对原定的方案进行局部的调整,使其不断适应变化中的报道要求,以确保电视新闻报道的客观、真实、准确。因此,一个好的新闻策划方案往往是在反复论证和不断修改的基础上完成的。

电视新闻策划主要体现在对采访报道的内容、方法和叙述技巧的设计方面,而不能违背客观事件的真实性,更不能编造事件过程。新闻报道的策划也应该体现出对某个即将发生的大事的预见性上,比如我国各地电视台对全国人大、政协“两会”的报道,事先就可以进行策划工作,使同样的题材呈现出多样的报道形式和报道风格,提高新闻节目的观赏性。

2006年3月3日到3月5日,是中华人民共和国第十届全国人民代表大会第四次会议和政协第十届全国委员会第四次会议开幕的日子,中国中央电视台新闻频道(CCTV)根据自己的报道优势,紧锣密鼓地做好了前期策划工作,制定了全方位报道“两会”的一整套方案,这个方案突出了以下特点:

一是运用直播方式,展现会议进程。CCTV开办专栏《两会之窗》作为新闻频道“两会”报道的直播节目,让记者通过现场连线,在会内会外同步报道。与此同时,还加强了对新闻事件的热点分析与深度跟进。其中的创新部分是:打破分散报道方式,集中几个时段集体报道;频道还利用央视知名主持人的影响(如白岩松、柴静等),配以实力型记者到一线去做现场观察和采访,随时提出一些具有央视独家视角的报道和评论。在时间和播出方式上也作了大量改进:白天侧重对“两会”的现场跟踪采访,晚间则侧重对当天会议内容的深入解读。

二是调动各档新闻交替播出,使报道更加及时,信息更加全面。CCTV在《新闻联播》、《整点新闻》、《早间新闻》、《媒体广场》、《新闻早8点》、《新闻

30分》、《晚间新闻》和《今天》等各档新闻专栏中都开启“两会”跟踪报道，随时报道“两会”进展的最新动态。

三是设计了名人专栏，凸显报道个性。这次“两会”报道中，新闻频道专门开设了《柴静“两会”观察》、《小崔会客室》、《岩松“两会”信箱》等名记者专栏，以名人的影响力，展示报道的个性色彩，使节目更具有亲和力。记者柴静以目击式采访，亲临“两会”现场，对每天“两会”中的新闻热点、焦点进行分析解读，同时把会议代表和“两会”委员与百姓、媒体几个不同的视点衔接起来，在报道形式上实现了“会内会外一条线，代表和民众心连心”的场内场外互动。

《小崔会客室》则以小崔与你我一起读“两会”的形式，推出了13集的以“建设社会主义新农村”为主题的系列节目，对全国各地的新农村建设进行全景式报道。另外让著名主持人白岩松充当“两会”信使，推出了《岩松“两会”信箱》专栏，把百姓对“两会”热点看法、热心建议和身边的烦恼都汇集起来，带到“两会”现场，与“两会”代表们直接对话。

四是让政治评论走进百姓生活，使报道更具亲和力。《央视论坛》以“关心你我生活中的点滴”为主题，将“看病难、看病贵”、“劣质奶粉”、“苏丹红等食品安全”、“物业纠纷”等普通百姓共同关心的社会民生问题提出来讨论，使新闻节目进一步贴近实际、贴近群众，形成了节目与观众的直接交流和沟通。经过精心策划，2006年中央电视台的“两会”报道显得生动活泼，更加富有感染力。

电视新闻策划是在遵循新闻真实性原则的基础上，更深入细致地规划和设计新闻采访和报道工作，是使新闻报道摆脱模式化和“八股”腔的有效手段，也是对新闻报道的艺术性、生动性和个性化进行的深入探索。做好新闻策划要从以下四个方面入手：第一要对各种信息的来龙去脉进行深入的挖掘和分析；第二要熟悉和了解观众的审美心理和信息需求；第三要创新报道方式，做到构思巧、创意新、形式活；第四，要使策划案便于操作，使报道形式生动自然。在实践中，记者们将一些好的新闻策划案归纳出“五性”的特点：追求时效性、讲究适宜性、注意合理性、强调可看性、具有前瞻性。

二、新闻编排

新闻节目编排是指对于已经采录的新闻信息进行分类和梳理，并根据信息的重要性进行播出顺序的排列，以确保新闻的收视效果。对一些重大的时政新闻，其播出顺序的编排还会涉及对国内政治和国际关系的种种考虑，因此新闻编排是新闻节目制作中重要的环节，它不仅关乎政治导向和国际事务，也涉及对观众收

视习惯的了解和对收视要点的引导。从一个媒体如何编排新闻节目,往往可以看出它的报道水平和综合素质。

中央电视台的新闻编排代表着主流意识形态的政治导向,一般重大的时政新闻都放在每天晚上 19:00 的新闻联播中播出,因为这个时间正是人们下班回家吃晚餐的休息时间,也是最大化聚集电视观众的一个时间。中国最早的电视节目播出是从晚间 19:00 开始的,中国的电视观众养成了在这个时间收看电视新闻的习惯,也通常是从这个时间开始进入到观看电视节目的“黄金时段”。

新闻编排的一般规律是:根据新闻信息的重要程度依次排列,通常将重大的时政要闻放在头版,中版是一些广受关注的消息,末版则是一般新闻。但是,现代社会中由于电视媒体竞争日益激烈,有些媒体为了竞争的需要,在新闻编排上也采用了很多技巧和策略。比如有的电视台为了避开中央电视台 19:00 新闻联播时间,采取“跨点试编排”,从 18:30 开始播出本地新闻,随着时间向 19:00 流动,观众的聚集量逐渐增大,播出新闻的重要程度也逐渐增强,临近 19:00 时,安排一档十分钟左右的新闻故事,以紧张曲折的故事情节拽住观众,使观众忘记收看 19:00 的央视《新闻联播》。

中央电视台新闻频道每天从早上 6:00 开始全天覆盖各档新闻节目。如早上的《早六点新闻》栏目主要是及时播报当日最新的新闻信息;中午 12:00 时的《新闻 30 分》,则播放反映社会民生内容的新闻信息,这种编排使观众可以利用中午简短的午休时间来轻松地了解一些社会信息;晚间的 21:00~22:00,是海霞主持的《现在播报》和 22:30 的《晚间新闻》。总之,各档新闻在内容和时间上各有不同的侧重。新闻节目的分类编排,也体现了节目内容和形式的丰富性和多样性,方便了不同观众根据分类来选择收看节目的需求。

第二节 新闻导播

在电视台的新闻节目中,我们可以看到一会儿是主持人播报,一会儿是资料回放,一会儿是事件现场,一会儿是采访嘉宾,显得内容庞杂、时空交错,给人应接不暇的印象。新闻导播就是负责把以上各种信息按照一定的编排序列切播出去的操作员,他的工作主要涉及三大环节:视觉内容、演播准备和书面工作。

一、视觉内容

视觉材料在电视新闻节目中是最为主要的播出要素,它是使新闻故事戏剧化的一种手段。如果新闻节目中始终只有一个播音员的讲话而没有相应的视觉材料的话,那么这档节目会因此失去很多娱乐价值,因为真切的视觉形象对于一个视

觉性媒体来说是一个基本前提。看一个说话的播音员图像,跟听广播没有太大的区别,如果没有表现新闻事件的直观影像,有的电视机构甚至宁愿将这条新闻在播出单上删掉。

有经验的新闻评论员和导演懂得,如果希望一条新闻更具有直观的震撼效果,最好的方法就是利用现场录像带。中央电视台曾经播放过这样一条新闻:在京津高速公路上,一个正在拍摄公路建设专题片的记者无意中拍到了一个横穿公路的行人被疾驶而过的汽车当场撞倒的镜头。这条新闻播出以后在观众中引起了强烈的震撼,产生了比广告宣传语更有效的提示作用,因为它是直观和真实的,一个生命在瞬间消失的整个过程活生生地摆在观众面前。据说这条消息播出以后,很长一段时间京津高速公路上没有出现行人横穿公路的情况,这说明活动的影像给人的视觉刺激是最强烈的。

2002年世界杯比赛,当德国对巴西的比赛结束以后,很多巴西队球迷都对厄瓜多尔的主裁判罚罗纳尔迪尼奥那一张红牌产生了怀疑,因为他们从电视镜头里看到的情景与裁判宣布的情况有出入,从广播里听到的结果与从电视画面中看到的结果好像不一致,这正是直观的影像给观众造成的错觉,他们更愿意相信自己的眼睛。

电视台有时候不能获得事件发生过程的图像资料,而又必须对这一事件做出报道,那么记者可以赶到事件发生地作现场报道,以弥补画面资料的不足。例如,2003年阿富汗发生大地震,中央电视台记者张泉灵等人在灾后赶赴现场报道震后灾情,并沿途发回了他们在阿富汗看到的现实图景,观众随着张泉灵的镜头对阿富汗地震获得了身临其境的观感。

如果一个重要的信息没有相应的画面资料,也可以通过图片配上记者现场声音进行播报。2000年美国轰炸南联盟的时候,几乎所有的电视记者都已经从当地撤离,中央电视台为了报道这一事件,便通过中国驻南斯拉夫大使馆的电话采访来播报新闻。有经验的新闻主播会巧妙地把这种没有图像的报道穿插在其他报道之间播出,以弱化这种消息造成的视觉缺憾。

当一个事件与几个地方的活动相互关联的时候,电视台需要同时出现多幅相关的画面,把发生地点不同的画面,按照事件的进展同步播出。2002年6月台湾华航飞机失事以后,中央电视台为了使报道增强现实感,特意在“时空连线”节目中邀请了台湾华视的女主播参与报道,画面中同时出现若干个图像,分别表现在不同地点的记者采访。正在播映的多幅画面中的一个画格,可以随着导演的一声“移动”口令,就转换成另一幅画面。在若干个画窗里面,可以同时存放各种不同的信号来源,诸如:几个不同机位的摄像师正在拍摄的内容、录像机里正在等待播出的资料、字幕、播音员图像,等等,这些画面随着导演的指令调入

或退出屏幕。

在新闻播出的同时,如果发生了重大的事件,导播可以根据领导部门的指令直接获取卫星图像,临时插进节目中播出。比如,在美国“9·11事件”发生的当天,上海、湖南、重庆等电视台立即变更了当晚的播出安排,跟踪插播与“9·11”相关的新闻,把这一震惊世界的重大事件及时报道出来,满足了观众快速获取信息的需求,也大大提高了新闻节目的收视率。

二、演播准备

为了确保每条新闻的安全播出,导演必须事前作好各项准备工作。按照惯例,每晚新闻联播节目是从早晨就开始做准备工作。记者们早上出去拍摄当天的新闻,回到电视台以后,制片人便开始拟定播出清单,撰稿人则要根据每条新闻的长度撰写新闻稿。编辑们则开始剪辑录像带,要删掉拖沓的部分,增强节目的信息量和观赏性。每条片子的长度是由主编根据消息的分量和稿件内容来确定的。片子编完之后要配好解说词、加上字幕。值班的责任编辑则要将每条新闻片串编到一起,再将完成的新闻片送交审片主任审看。对于确定播出的节目,责任编辑还要制定一个清单,供导播和值班人员掌握。通常完成这些工作就到了下午四五点钟。新闻正式播出前,准备工作总是十分繁忙和紧张的,工作人员随时要准备应对可能发生的变化,比如临时接到了一个突发事件的消息需要加进去、某条新闻临时需要撤下来等,这类情况常常会在播出前的几分钟内发生。

目前,新闻节目经常采用直播方式播出,担任主播的记者或者主持人更要做好播前准备,他们必须将所有的稿件浏览一遍,对不清楚的字句和拿不准的生字、人名、地名等要提前核对清楚,拿不准的字事先要查好字典,注上读音,以免在播音的时候出错。

各项工作做完了之后,大约在下午四点钟,新闻的主管人员要坐下来开一个碰头会,导演也要参加这个会议。这个会上通常要讨论新闻节目的定稿、审查好节目的播出顺序、还要把插播广告的段落划分出来,等等。

新闻的播出顺序有一个基本模式:首先是重大新闻,再依次是国内新闻、国际新闻、体育新闻、天气预报。在新闻的段落之间可以适当插播广告。我国的新闻播出习惯于在每组新闻的间隔中间插播少量的广告,以保证新闻播出的信息量和明快的播出节奏。

三、书面工作

当新闻主管审定了当晚播出的节目单后,编导应该将确定后的节目顺序和播出形式以书面的方式记载下来,并分发到播出部门的各个环节。主管人员应该在

节目单上签字以表示认知和负责。如果临时需要插播突发新闻还要将修改后的节目单再分发一遍,这样才能保证播出的安全和准确。

在新闻播出过程中,随时更改的情况比比皆是。因此,不到最后一刻,都只能把书面材料看成一个“毛坯”,直到每条新闻都被播出以后才能算得上是真正的定稿。因为电视机构每天的新闻播出时间和时长是相对固定的,如果需要加进突发新闻就要对原定的新闻播单作出相应的调整,所以书面的工作也一直要做到播出前的最后一刻。

第三节 声画处理

对于在新闻节目中加入导演的元素目前新闻界尚存疑虑。有些专业人士认为,新闻就应该尽量减少人为的介入,而保持其客观真实的原貌。但是无论怎样真实的电视新闻报道其中都包含有导演的元素:一条消息的叙述方式、摄像机位的放置和角度的选择、这条消息的背景材料应该怎样插入等,都取决于导演的主观意识,如果遇到涉及血腥场面和不宜在节目中正面展示的图像,导演手法的介入就显得更为必要。

有些报道还涉及对一些事件目击者或当事人的采访,当被采访对象不愿意暴露他们的真实面貌的时候,导演要采用适当的艺术手法来解决问题。比如用这个人的背影、把被采访者的面部置于阴影当中、用特技画面遮盖住被采访人的面部等,这些介入方法都能够被观众理解和接受。

为了增加现场报道的观赏性,导演还可以在节目预报中介入艺术的构思,比如配上符合节目气氛的音乐、字幕、解说词和加上评论性的访谈等。2002年大连“5·7”空难发生之后,中央电视台的《东方时空》栏目,由白岩松主持的《时空连线》中曾经连续多天报道打捞黑匣子的进展,为了加强报道的戏剧性,导演将每天的报道结尾处留下一个悬念,让观众欲罢不能。实践证明,在新闻报道中适当加入导演手法可以使报道更加生动、活泼和细腻,也更能够激发观众收看的兴趣。

在新闻报道中,观众虽然看不到导演参与报道,但是这并不意味着新闻报道不需要导演常识。同样一个消息,有构思的报道和毫无章法的报道效果会大不相同。2003年6月11日,“9·11”事件过去了9个月,美国宣布结束对世贸大楼的废墟清理工作,并举行隆重的仪式以表纪念。海内外很多媒体都对这一活动进行了醒目的报道。中国台湾中天新闻台的资深评论员胡忠信主持的《新闻开胡》采取与众不同的方式进行报道:当时正是台湾华航空难过去半个月,胡忠信由“美国的9·11废墟清理结束”这条消息为切入点,比照台湾方面对华航空难的

处理，他评论说美国宣布废墟清理工作结束的仪式处理得庄重而富有创意，使美国人民通过仪式完成了超越灾难的升华，使民族精神在爱国主义的认同上得到凝聚。同时他含蓄地批评台湾当局对华航空难的处理简单草率。胡忠信将两件事采取对比评论的方法进行报道，增强了节目的信息量和思辨色彩。

适当运用导演手法，对提升报道的观赏性会起到一定作用。比如，当单机拍摄访问时，导演应该为剪辑留出余地；如果遇到被采访者谈话时间过长的情况，导演可以在采访后补拍一个空镜头（它可以是一个话筒徽标，或者是做笔记的手的特写等），以便在后期剪辑中，用这类空镜头作为间隔画面来删减那些过长的谈话和不宜播出的段落。

如果是多部摄像机参与拍摄，导演就要按照角色的主次来划分机位。通常的手法是：把主机位留给被采访人，而把第二角度对准采访记者。如果采访者与谈话人的画面不能同时进行拍摄，则可以在被采访人拍摄完成之后，再拍摄采访者倾听的反应镜头。拍摄反应镜头时必须考虑给采访者一个过肩镜头的景别，比如近景甚至特写。这种补拍的镜头如果没有被采访人在场的背影，就容易使观众产生错觉，认为不是一个正常的谈话反应镜头。采访者的聆听镜头在后期剪辑中也可以起很多作用：它可以用来间隔被采访者的谈话，以浓缩讲话内容和用于修正错误。在采访现场的拍摄过程中，有经验的导演总是要拍摄一些与现场环境相关的其他镜头：观众鼓掌的画面、正在倾听的人们、正在拍照的新闻记者、包括所有人物的全景镜头等。这类镜头在后期制作中，既可以用做浓缩讲话的间隔画面，又可以用在谈话人的声音中作为插入画面，使新闻现场表现得更为真实、丰富和生动。

第四节 演播室工作

各个电视台的工作习惯或许不尽相同，但是电视导演的工作程序却十分相似。一般来说，导演是在节目开播前的两三个小时前得到节目播出清单和工作流程表。导演的工作流程表是包括了当晚将要播出节目的具体条目和播出方式的一览表。通过这张表格，导演就可以了解几点几分播出哪一条新闻、第几条新闻之后插入广告、主持人的画面在哪一点上切入或切出等细节。一览表还发到播出的各个环节，当导播的指令发出以后，每个环节的工作人员都会了解播出过程的进展以及应该如何配合。

工作一览表的内容主要有以下几点：

1. 每条新闻的标题和页码；
2. 新闻播出的方式——是同声播出还是只播出图像，由播音员解说；

3. 制作的技术要素，比如有无分割的画窗以及其他特技；
4. 参与节目的嘉宾人数，以及何时加入他们的讲话；
5. 每个单元的时间长度；
6. 每条新闻的撰稿人；
7. 当班的播音员名单；
8. 值班责任编辑名单。

导演在拿到工作一览表之后，就要根据场地的布置和节目主持人、嘉宾等人员的位置来设计拍摄方案。拍摄方案确定以后，导演要在一览表上一一注明，以便提醒自己在实施中加以注意。

思 考 题

- 一、如何理解策划与坚持新闻真实性原则的关系？
- 二、新闻节目播出的编排有什么意义和作用？
- 三、导演在新闻节目的传播中有何作用？

第十一章 电视晚会节目

中国的电视晚会是在汲取各类传统艺术形式营养的基础上逐渐丰富和发展起来的一种综合性屏幕艺术形式。它以电子技术为制作和传播手段,以传统的音乐、舞蹈、戏曲、曲艺、杂技、文学、绘画、摄影等艺术形式为创作语言,以相对集中的舞台表演形式来呈现。

第一节 电视晚会的特性

电视晚会类节目具有综合性的特点,它可以将音乐、歌舞、戏剧小品、戏曲片断、猜谜问答、杂技魔术、武术游戏等多种表演形式串联在一起,又可以根据主题的需要选择其中几项加以编排组合。这类节目主题鲜明、内容丰富、形式多样、场面宏大、观众集中,富于互动性和即时性,具有老少咸宜、易于传播的特点。

目前,中国的电视文艺晚会主要有四大类:节庆晚会、主题晚会、行业性晚会和颁奖类晚会。这四类晚会的基本形态大致相同:都是一种以相对封闭的现场演出为呈现方式、以舞台艺术为主要的表现手段,通过电视技术记录、再现和传播的屏幕艺术形式。

伴随着电子技术的不断发展,尤其是多媒体、虚拟空间和数字化技术出现以后,中国的电视晚会节目的艺术价值更加凸显,并逐渐形成了以下独特的审美特性。

一、艺术的综合性

电视晚会节目往往包含多种艺术形式,它除了具有电视记录和传播的特性以外,还带有其他姊妹艺术的特征。电视晚会的创作往往是对传统艺术的综合运用,所以其艺术语言也是丰富多彩的。此外,电视晚会对节目的记录是通过多台摄像机切换画面来完成的,因此画面素材是一系列被分割的表演场面,这就使电视记载的信息与观众在现场所获得的信息有所区别,观众的观赏心理也会发生一定的改变。

电视晚会节目在对其他艺术的分解和重组中,一方面要考虑导播、摄像、布景、灯光、音响、剪辑、配音、字幕等因素的影响,同时要考虑如何尽善尽美地传达出其他艺术的综合美感,因此电视晚会节目在创作中不能只是将其他艺术进行简单地拼凑,而是要注入电视语言的创造元素,使其区别于其他形式的文艺晚会。

电视晚会又是电视技术高度发展的产物,它可以将新闻的纪实性、广播的时效性、戏剧的情节性、电影的综合性、小说的叙事性、诗歌的抒情性、散文的自由性、曲艺的诙谐性、武术的传奇性、杂技的惊险性等多种特性集于一身,这种艺术上的综合性也是电视晚会的突出特点。

二、内外景互补性

电视艺术是通过画面和声音,作用于人们的视觉和听觉,因此具有直观性和现实性等特点。电视技术又是由广播派生出来的一种传播媒介,它不仅在传播上延伸了广播的作用,而且在艺术表现上也拓展了广播的功能。电视艺术不仅借助生活中的有声语言传达信息,而且可以通过画面展现人物的表情和动作、光影和色彩、节奏和线条,传达出包括人物的服饰、发型、道具、环境等无数可视的画面信息,因此电视晚会可以传达出较为丰富的视听内容。

电视晚会不仅可以直接观看现场的艺术表演,还可以借助电视手段直接插入场外的各种信息,比如场外某个与节目相关的人物采访;声音和画面可以互为补充,当画面的传递受到限制时,可以借助声音加以弥补。比如表现一个战争场面,除了战火纷飞、硝烟弥漫的画面以外,还可以加上此起彼伏的枪炮声渲染战斗的激烈。再如,表现年代久远的故事,为了使画面有一种陈旧的岁月感,我们可以用特技对画面进行做旧处理,还可以选择符合特定年代的歌曲和音乐来表现时代特征,以赢得观众的认同。

三、观众的参与性

电视晚会的拍摄和播出方式,为观众直接参与节目演出提供了可能。在中央电视台一年一度的春节晚会上,经常会在节目进行过程中插进一些观众参与的内容,比如“来自边疆边防军战士的祝福”和“来自海外华人华侨的新春问候”等。2004年中央电视台为了在春节晚会上增强观众的参与感,让当年飞向太空的航天英雄杨利伟直接参与现场节目的表演。当零点钟声敲响的时候,杨利伟带着伴随他飞上太空的五星红旗,代表祖国表达对全球华人的新春祝福,这种现场参与的设计成为了当年春节晚会的一大亮点。

很多晚会节目把观众参与作为现场互动和表演的重要因素,使节目增强了即

时感和真切感，这可以有效地提高观众的收视热情，因此导演对观众参与形式的艺术设计也成为了电视晚会节目的重要看点。

四、主题的现实性

电视晚会节目的创作动机总是来源于现实的需要，因而所表达的主题思想一定与现实有密切的关联，这就构成了这类节目的现实性主题思想。中央电视台从1983年开始主办春节晚会，每年的春晚气氛相似，但是晚会主题却各不相同，每年的春节晚会主题都是对当年主流话题的高度提炼和艺术性表达。

粉碎“四人帮”之后结束“文革”十年动乱，中国百废待兴，中国的经济发展面临历史转折关头，为了鼓舞群众，中央电视台对这年春节晚会下了很大功夫，晚会编导精心安排的歌唱家李光曦演唱的《祝酒歌》，唱得人们热血沸腾，传遍了大江南北，直接表达了中华民族面对新生活的欣喜。

1984年是中国音乐发展中具有纪念意义的一年，这一年，中国大陆流行音乐全面开禁，随着思想解放运动的开展，社会上产生了反思历史的思潮。这一年中央电视台的春节晚会，特别凸显爱国主义的主题，他们首次邀请港台歌星张明敏和奚秀兰参加晚会，其中张明敏的一首《我的中国心》，不仅表达了海外游子的爱国情怀，也弘扬了爱国主义的主题。

2004年春节，经过20多年的改革开放，中国社会的经济发展取得了令世界瞩目的成绩，第一次载人航天飞行获得圆满成功，中国人民更加自信。这一年中央电视台春节晚会的主题确定为“祝福”。晚会上选取了在各行各业具有突出贡献的代表向社会传递美好的祝福，表达了全国各族人民祝愿民族昌盛、祖国富强的共同心声；特别是航天英雄杨利伟在零点时分出现在晚会现场，以《飞天英雄红旗颂》的节目，使晚会“祝福”的主题得到升华。

2006年随着科学发展观的深入人心，人们对全社会的和谐发展提出了新的要求，中央电视台当年的春节晚会就以“和谐与爱”作为主题，表达了这一时代人民大众的心声。

各类主题性晚会一般是为了纪念某些特殊的日子和事件而举办的，这类晚会要突出对于特定日期的纪念意义和情感表达。比如2005年是世界反法西斯战争和中国抗日战争胜利60周年的纪念日，许多电视台制作了大型的纪念性主题晚会，用以表达中国人民对那段特殊历史的回顾和反思。实践证明，电视晚会节目是一个与社会现实生活密切相关的艺术形式，因此晚会的主题都具有鲜明的时代性和现实性。

第二节 电视晚会的创作

一、确定主题

确定晚会主题对于整台节目的创作起到提纲挈领的作用,主题立意决定晚会节目内容的总体方向,有助于形成一条主线贯穿全篇,以保证各种元素相互照应形成整体。人们常说主题是一台晚会的灵魂,中央电视台的春节晚会每年都有一个主题。比如^①:

- 1984年 爱国、统一、团结
- 1985年 团结、奋进、活泼、欢快
- 1986年 团结、奋进、欢快、多彩
- 1987年 团结、向上、喜庆、红火
- 1988年 团结、奋进、欢快
- 1989年 团结、欢乐、向上
- 1990年 团结、和谐、欢快
- 1991年 团结、欢快、多彩
- 1992年 团结、欢乐、祥和
- 1993年 团结、祥和、自豪、向上
- 1994年 团聚、自尊、奋进、祈盼
- 1995年 亲情、友情、乡情
- 1996年 欢乐、祥和、凝聚、振奋、辉煌
- 1997年 团结、自豪、奋进
- 1998年 中华民族春节大团圆,万众一心奔向新世纪
- 1999年 欢声笑语张灯结彩春节大团圆,载歌载舞万众欢腾迈向新世纪
- 2000年 满怀豪情跨世纪,龙腾报春庆振兴
- 2001年 喜庆、亲切、昂扬年、展望
- 2002年 祖国颂、社会主义颂、改革开放颂
- 2003年 凝聚力、自信心
- 2004年 祝福

例如,《迎接太阳》是湖北电视台和武汉大学联合主办的一台大型综艺晚

^① 泥子、善良、偶然著,21年春节联欢晚会内部消息[M].北京:新华出版社,2004:121.

会,在晚会创作初期,创作者首先确定了晚会主题:第一,晚会在2000年的元旦之夜播出,具有迎接新世纪的含义,因此包含辞旧迎新的主题。第二,晚会地点选择在武汉大学,具有尊重知识、尊重科学的思想立意。根据这样的主题和立意,导演初步构成了晚会的主体内容:一是表达迎接新世纪的欣喜和希望,根据这一主题,编导设计了《打开新世纪的大门》、《迎着春天的钟声》、《给未来的一封信》等节目;二是要展现武汉大学百年老校的历史,体现崇尚知识、尊重科学的主题,于是编导创作了《老校歌联唱》、《毛泽东视察武汉大学》、《校园歌曲联唱》等节目;三是要表达中华民族走向未来的信念和决心,这一主题通过《百年老校展新容》、《亲爱的中国我爱你》等节目来表达,在主题晚会上,几乎所有的节目都紧扣主题,使整台晚会立意鲜明,脉络清晰,结构紧凑、气韵贯通,形成一个有机的艺术整体。

二、确定晚会形式

在确定了晚会的主题和立意以后,导演就要开始考虑节目的构成以及串联形式。通常一台电视综艺晚会的创作周期是一至三个月时间,其中节目的构成主要有两种情况:一是根据主题创作新的节目;二是围绕主题选择现成的节目,不论节目的来源是创作还是选择,导演都要用一定的方式把它们串联成一个有机统一的整体。

电视综艺晚会的串联形式有很多种,最常见的是主持人以解说词的方式使节目之间形成一定的逻辑联系。晚会主持人的串联形势也不拘一格,除了解说词以外,还可以用朗诵、表演、采访和游戏等多种形式进行串联。导演可以根据晚会的不同风格来选择不同的串联方式,使整台节目融为一体。

每年一度的中央电视台春节晚会是大家非常熟悉的节目,它已经形成了基本成熟的结构模式:一般都由序曲、节目表演、主持人串词、观众祝福、嘉宾访谈等基本环节构成,每到零点钟声敲响,会出现主题歌舞。串词部分通常会采用春联、灯谜、拜年等具有节庆气氛和民族特色的游戏来完成。

对于央视春晚的模式,著名剧作家阎肃先生曾经作过一个概括,他说:“我觉得晚会已经形成了一个模式,模式之一,必须是现场直播;模式之二,必须在大演播室,一千平方米;第三,必须是三大支柱,即歌舞、语言类节目和戏曲等;第四,必须有动情之处;第五,必须有少儿节目、民族节目;第六,开头必须红火热闹;其中必须有电报、电话。”^① 根据目前我国综艺晚会的创作实例,

^① 泥子、善良、偶然著. 21年春节联欢晚会内部消息[M]. 北京: 新华出版社, 2004: 127.

笔者初步总结出构思一台成功的晚会应该掌握的要点:

1. 晚会主题鲜明并具有时代感;
2. 节目富有个性和艺术感染力;
3. 串联方式别开生面;
4. 具有紧凑的节奏感和情感的高潮;
5. 互动性强, 贴近生活;
6. 有观众喜爱的明星演员;
7. 有善于调节气氛的节目主持人。

不同的综艺晚会节目也有一些约定俗成的规范, 比如, 春节晚会要以喜庆、欢乐作为其主基调, 相应的也就要求晚会的舞美、灯光、服装、表演的作品都要符合这一基调。对于春节晚会还有一些不成文的禁忌: 除非特定的内容需要, 表演者应该尽可能穿色彩鲜艳的服装并且避免穿着黑色服装, 尤其是主持人、独唱、独舞或领舞的演员。整体色彩上应该避免色调过于沉重; 小品、相声等语言类节目应该尽量规避悲伤、沉重的话题, 避免造成现场压抑的气氛。

三、晚会文本写作

晚会的文本是以文字的方式勾勒出晚会整体面貌的文字表述形式, 它包括对晚会内容、结构和整体风格的确定以及对节目形式和串联程序的阐述等。文本创作要完成的主要任务是:

1. 提供总体构思

晚会文本是阐释主题和思想内涵, 并确定节目的结构形式和串联程序的文字表达形式。文艺晚会是通过节目内容、主持人串联词或者主持人与嘉宾之间的对话等表达出特定的主题思想, 文本撰写中首先要提出节目立意和对艺术形式的初步设计。晚会的思想立意不仅要通过串联词和人物对话来传达, 还要通过每一个单个节目的表演来渲染。在晚会的文本中要确定总体构思, 为导演的创作提供主题和立意, 然后撰稿人再根据具体节目的内容或形式写出供主持人采用的串联词。

2. 确定制作方式

晚会文本还要对一些特殊程序或者技术作出提示, 供导演在实际操作中参考。比如为了活跃现场气氛, 撰稿人可以对演员出场作出提示, 比如安排某个演员在表演结束时回答主持人提问。撰稿还可以对节目表演程序和演员特殊的调度以及某些特技的使用等作出示意, 比如某个节目间歌中加入采访; 演员从观众席出场; 某演员歌唱结束时采用维亚技术, 等等。还可以设计借被采访对象的口, 表达出晚会的主题思想等。

文本撰写的方式有两种：一种是由撰稿人先写出晚会的文学剧本，再由导演根据剧本去组织节目创作，这种创作程序，其优点是能够使晚会主题鲜明，结构完整、构思统一、艺术含量较高；缺点是操作周期长，创作成本高，经典和传统节目的使用受到局限。由于创作节目多而成功的风险较大。在实践中更多的一种情况是由导演先通盘考虑节目，然后在现有节目的基础上由撰稿人根据节目的编排来撰写解说词。这种创作方法的优点是：创作周期短，传统的经典作品使用起来方便，成熟节目的挑选余地大，观众容易接受和产生共鸣，节目的观赏性强；缺点是节目之间的内在联系少，缺少有机统一的整体感，新节目和新面孔少，容易让观众感觉似曾相识，在节目的形式感上难以突破传统，新颖度弱。在主题晚会的文本写作中也有另一种情况，即主办方有一批现成的节目，撰稿人则根据现有节目加入串联词。

3. 撰写串联词

晚会串联词又叫解说词，是提供给主持人用于衔接不同节目的话语，它的功能是在不同的节目之间起到承上启下的作用，使多种形式的节目构成和谐统一的整体。根据晚会的不同主题和表演风格，串联词也应该有不同的语言风格。比如，在一台主题严肃的大型晚会上，节目由歌舞表演和诗朗诵等组成，形式大气恢宏，那么主持人的串联形式就要庄重严肃和富有气势。如果是一台文化感很强的晚会，就需要串联词具有一定的文采。如果是纪念性庆典，语言则应该具有朗诵的特点，显得热情洋溢。如果是一台公益性晚会，则要有一定亲和力和鼓动性的串词。总之，综艺晚会文本的语言不仅要符合晚会主题和节目的风格，而且要适宜在电视里采用。比如语言要明白畅晓，通俗易懂，多用双音节词，句子不宜过长。文本中惯用的书面语，在串联词中应该尽量转换为口语。尤其值得一提的是，主持人的语言要有亲和力，两个人的对话，应该尽量写得生动自然，真诚得体，避免使用居高临下、耳提面命的语气。

在2002年湖北省专家院士春节晚会《星光灿烂》节目中，有一段细节是晚会录制过程中即兴拍到的。导演为了表现这些专家院士们的才华和风貌，特意在晚会上安排了一个访谈环节“专家心声发布会”，请院士们现场回答记者的提问。记者问：“您认为现在的小学生应该怎样学习？”没想到现场的一位专家说：“现在的学生没有时间玩，我们小时候很多时间玩，玩得差点考不上高中。后来才知道，玩对人的智力开发有好处，我提议小孩子要会玩。”这段话是专家的即兴发言，结果收到了意想不到的效果，因为它诚恳真实、不矫情、不是套话，所以特别能打动人和感染人。

第三节 电视晚会的主持

电视综艺晚会的节目主持人是体现晚会风格的灵魂人物,不论是导演还是观众对节目的主持人都有着很高的要求。随着观众的审美趣味提升和晚会信息量的增加,那些只能照本宣科背台词的主持人就很难胜任节目的要求。今天的电视综艺主持人不仅需要姣好的容貌,更需要用知识和智慧来充实自己。那么,作为综艺晚会的主持人,应该具备哪些基本的特质呢?

一、容貌和个性

作为导演,在挑选综艺节目主持人的时候,不能不考虑特定的社会文化环境中大众的审美标准。根据我国大多数电视观众的审美习惯,电视综艺节目主持人要有端庄秀丽的容貌,这是快速获得观众喜爱的一个条件。同时我们还要重视主持人的文化素养,这是主持人形成鲜明个性和气质魅力的必备条件。实践证明,只有那些具有很好的文学素养、善于学习和富有个性的优秀人才,才会赢得广大电视观众的喜爱。

中央电视台著名主持人倪萍长期担任央视综艺节目主持人,几乎成为央视综艺节目和大型晚会的形象代表。她之所以能够受到观众的喜爱,不仅是由于她外貌靓丽,更因为她的主持风格清新自然、真挚诚恳、亲切朴实,这种鲜明而独特的风格和气质才是吸引观众的真正魅力。

二、文化素养和表达能力

良好的文学素养和语言表达能力是综艺节目主持人的必备基本功。任何综艺作品的内容和形式的基础都离不开文学艺术,没有文学素养的主持人将无法准确理解作品,就更谈不上表达的感染力了。

语言表达能力是主持人的基本功,文学素养和语言表达两者是分不开的,有文学素养的人并不一定会表达,但是没有文学基础的人则不可能完成准确的语言表达。完美的语言表达需要专业学习和训练,中国传媒大学播音主持专业就有一整套科学完整的语言训练方法。现在学校里经常举办一些辩论会,也是为了锻炼学生的语言表达和思辨能力。如果说语言表达能力是一种外功的话,那么努力提高文学素养则是内功。现在有一些梦想成为电视节目主持人的年轻人,不在阅读和思考上下工夫,而只是在朗读和发音上作练习,这种方法是本末倒置,因为真正完美的表达一定要建立在对作品正确理解的基础之上。

三、感染力和亲和力

谈吐和举止对于赢得观众喜爱具有重要作用,主持人要想获得观众的喜爱,让观众相信自己,不能光靠美貌和口才,而要有真实的情感和谦逊的态度。谈吐是一个人内思想的外化,态度源自内在的修养。2002年世界杯比赛期间,中央电视台推出主持新人沈冰和刘建宏一起主持《我爱世界杯》系列节目。沈冰不懂足球,按说她主持这档节目存在一定的风险,没想到节目播出一个月以后,沈冰却意外地“火了”。她不仅成了一群新球迷观众的代言人,而且得到了大批老球迷的认可。沈冰成功的秘诀很简单,那就是始终真实诚恳地展现自己,沈冰一开始就说自己是外行,不懂球,但是她表示一定会像所有的新球迷一样认真地看每一场比赛。随着比赛的进展,沈冰的看球水平不断提高,主持的魅力也在增加,特别是到了阿根廷被淘汰出局的那一场比赛,沈冰为阿根廷这支英雄球队的离开流下了惋惜的眼泪,这种真诚的感情不仅打动了电视机前的观众,也使沈冰自己在《我爱世界杯》节目中赢得了观众的喜爱和认同。

四、掌控力和应变力

综艺节目主持人需要有掌控节目进展和应对临时状况的能力,这种能力的形成往往与主持人本身的阅历和心理素质有关。一般有一定阅历的人,见多识广,遇到大场面不怯场,特别是在现场直播的情况下,心理素质不好的人,遇到临时出现的紧张状况,很容易出现瞬间脑子空白的情况,造成节目播出的失误,所以,电视台通常对综艺晚会主持人的挑选要求很高。据说凤凰卫视台挑选主持人有三大标准:文化素质、逻辑能力和外语能力,他们还特别看重主持人的亲和力和观众缘,认为单纯的播音员是不能胜任主持人工作的,主持人必须是能够把握各种复杂情况的杂家。我们可以发现,凤凰卫视从“说新闻”而一炮走红的陈鲁豫、陈晓楠到思维敏捷、语言机敏的许戈辉、曾子墨;从利索干练的“记者型”主持人吴晓莉、闾丘露薇到素养全面的刘海若、谢亚芳,都是在这样的标准中发现和造就的优秀主持人才,也正是因为这种高标准严要求,所以凤凰卫视的主持人是出来一个红一个,个个才艺超群,气质不凡。

五、模仿力和表现力

作为综艺节目的主持人除了要求必备的文化素养之外,还应该具有一定的表演才能,善于模仿和表现文艺节目,这对于取得观众的信任和欣赏也具有重要的作用。如果综艺节目主持人没有一定的表演才能和艺术修养,就很难使自己的主

持与节目融为一体。一般来说,受过专业表演训练的人都具有一定的模仿力和表现力,这样才更能适应综艺节目对主持人的特殊要求。一个训练有素的演员,可能台下时不显山不露水,但是一上台就立刻光彩照人。中央电视台综艺节目的主持人大多数是有舞台表演经历的人。《综艺大观》的成方圆、姜昆、倪萍、曹颖;《影视同期声》的蒋梅;《艺术人生》的朱军;《朋友》的王刚等,他们都从事过舞台或者影视表演,正是丰富的表演实践经验,才使他们在众多的竞争者中脱颖而出,成为家喻户晓的优秀综艺节目主持人。

第四节 电视晚会的排练

在电视综艺晚会的录制过程中,由于技术环节复杂,参与的部门很多。为了保证节目录制的顺利进行,通常在正式拍摄之前,导演都要组织节目排练。通过排练,导演可以达到以下几个目的:一是对节目进行调整改进,使之更符合录像要求;二是演员可以进一步熟悉舞台,避免演出时出错;三是导播、摄像以及舞美、道具、音响、灯光等各个环节的工作人员可以熟悉节目,以便为正式拍摄做好准备等。拍摄前排练的作用归纳起来有以下几点:

第一,使演员们熟悉场地和调度;

第二,使导播和摄像师了解节目的运动轨迹,并根据节目的场面调度,安排好摄像机的位置和运动方式,导演还要对某些节目的拍摄方案和效果处理好作记录;

第三,灯光、音响、服装、道具各部门都可以了解节目在进行中的上场、下场的衔接方式和间隔时间,以便于做出相应的配合方案。

第四,使主持人了解节目的每一个环节,对应该在什么时候面对几号机位解说、在现场的哪一个位置作嘉宾访谈、以及主持词怎样与节目的表演融为一体等具体细节做到心中有数。

第五,如果是带机排练的话,还可以通过排练使技术导播熟悉配合节目进行中的特技操作方法,准确地掌握字幕叠加时机;使之了解摄像机光圈、调音台音量、灯光控制台的开合幅度等的各项技术指标的标准控制范围。

电视文艺晚会在录制之前的排练工作至关重要,它是节目的艺术质量和制作水平的基本保障。中央电视台多年以来一直坚持在每一场综艺晚会录制前进行走台排练,特别是一年一度的春节联欢晚会,更是提前一两个月就把演员集中起来,不断地进行节目的排练和修改,这样才能确保现场直播不出差错。

第五节 电视晚会的导播

一、何为电视导播

电视导播是电视节目录制中的一项重要工作,是所有的艺术构思和现场表演能否完美呈现于屏幕的关键一环。在电视节目的录制现场,导播要具体指挥演出现场的摄像、灯光、音响、表演等各摄录部门协调工作,并亲自操作切换台实施录制计划。在文艺节目的录制过程中,电视导播必须对节目呈现的每一个细节提出艺术处理意见并指挥各部门付诸实施,这其中包括大量的画面选择、切换的节奏处理、字幕和特技的运用以及表演、主持、灯光、音响、舞台效果等环节的现场处理。

电视导播工作是一项艺术创作和技术操作相结合的特殊创造,从事这项工作的人员必须具有良好的艺术素养和熟练的操作技能。在电视节目录制之前,电视导播应该预先设计好现场录制的工作方案,它包括:现场各台摄像机的分工调度以及画面拍摄方式、主持人或演员的表演位置和调度方式、特技画面的处理以及灯光、音响、舞美效果的配合方式等。导播要事先把创作意图和具体方案传达到各个工种,使每一个部门都做到心中有数,以确保现场各部门之间形成配合默契、协调一致的工作秩序。

二、导播的工作职责

电视导播的工作地点一般是在电视台副控机房或者转播车的切换台前,导播是通过电视监视器和通话系统对现场进行遥控指挥,在节目录制过程中,他需要同时进行以下几项工作:

1. 监视图像和声音

电视导播至少要同时监看三台以上监视器,在现在的大型节目录制中,有时导播要同时监看多达十几台监视器的画面,他要随时调动这些摄像机去捕捉最精彩的细节,并选择出其中的最佳画面切入到录像讯道。比如奥运会开幕式、世界杯足球比赛、奥斯卡颁奖等大型活动,很多细节都是瞬间出现、稍纵即逝的,导播必须具有敏锐的观察力和即兴处理画面的能力。导播还可以通过预监器,提前选择和检查画面,及时发现和纠正拍摄中的失误;监听声音,指挥调音师调出良好的音响效果。

2. 观看分镜头本或摄制提纲

随着电视技术的发展,电视节目录制中涉及的技术环节越来越多,因此节目

录制方案都是预先设计并经过排练而确定的,各部门都要依照事先约定的程序有条不紊地工作。导播要根据工作台本实施切换台的具体操作。有时候,电视导播的操作环节过于复杂,也可以配备导播助理来协助实施。

3. 控制播出长度

在电视节目现场直播的过程中,由于节目的播出时间已经预定,不能更改,因此,导播要控制好节目的进展时间。为了达到这个目的,导播首先要控制好开始的时间,其次是把握好节目进展的时间。比如可以事先把全场节目分成若干个段落,并估算好每一段落预计的播出时间,这样控制好了每分段的播出时间,就可以控制好节目全程的播出时间。导播还可以让主持人准备两套以上的串联词,可长可短,灵活调整,以便在现场播出过程中,通过主持人的串联时间来调整节目播出的长度。

4. 下达指令

导播室一般装有双向通话系统,但是为了避免干扰,通常是导播发令给摄像师,而摄制人员的话筒是关闭的,以免外部声音进入内部联络系统。有时候,也需要摄像师反映现场情况来提示导播。因此,整个过程要求双方指令必须简明、清晰、果断,不可拖泥带水,含混犹疑,特别是应采用专业的术语,避免不规范的语言引起误解。

5. 处理突发情况

电视导播经常会遇到突发情况,一旦遇到紧急情况,导播必须保持镇静,对故障进行及时处理。比如摄像员突然把镜头摇走,导播可以马上切换到另一台摄像机;如有时候现场烟火出现问题、演员出现差错等,也可以切换到其他画面来进行遮掩。总之,导播要有应急意识,随时准备纠正问题,尽可能保证节目的正常录制和播出。另外,一旦处理完失误,导播就立即将情绪恢复正常,而不要因为沉思前面的问题而忽视了后续节目。

三、导播的工作程序

1. 准备工作

(1) 通过对讲机呼叫演播现场的每一个环节并听到答复,确定现场已经做好录制的准备;

(2) 告知首先进入拍摄的摄像机准备好第一幅画面;

(3) 向现场宣布播出前还有多长时间;

(4) 检查录像程序是否做好准备;

(5) 再次提醒演员、摄像和音响等环节做好准备。

2. 现场导播

(1) 准确地发布口令, 叫镜头, 切换加上字幕, 声音效果, 背景音乐, 特技画面;

(2) 播出后, 指挥补拍漏掉的内容, 并尽可能讲明原因。安排流动机位, 录制现场空镜头和节目内容, 补拍一些特殊角度的镜头, 以便在后期制作时替换现场的错误镜头;

(3) 如果是录播, 还要迅速决定补录方案, 指挥补录镜头。

四、电视导播术语

导播在直播现场指挥要采用简洁、准确的语言, 尽可能采用能够让所有的摄制人员都听得懂的专业术语。在实际工作中, 虽然基本的术语是标准的, 但在不同的地域和导播间也会有习惯上的差别。另外, 随着技术的发展, 导播的专业术语也会有相应的变化, 因此导播没有必要去刻意地背指令。当导播在不同地区工作时, 最好能够事先了解当地摄制组成员所习惯的语言, 以便与各部门达成良好的合作。

调动摄像机时, 导播要先呼叫摄像机位号, 然后再向摄像师发出指令; 当一个镜头切出后, 导播应该马上告诉另一台摄像机做好下一个镜头的准备, 要给摄像师预留调整的时间。导播要与摄制组养成良好的通话习惯, 做到不多话、不闲聊, 以免漏掉重要的指令。最后, 在节目结束之前, 导播要给现场导演发出结束的指令。

常用的导播口令:

1. 指挥开始: “开录像机, 现场准备: 5、4、3、2、1, 开始; 观众鼓掌, 2号机给第一幅画面……”

2. 指挥拍摄: 1号机, 空镜头摇至表演; 3号机近景接1号; 2号机给会徽的特写拉全景; 3号机变焦推进或1号机变焦拉出、左移; 4号机(升降)支架升起或吊下; 5号机给观众全景横移……

3. 下达指令: 2号准备——2号开拍; 1号准备渐显, 1号——开显; 3号准备横划, 3号——开划; 1号准备淡入——1号淡入; 准备黑场——变黑; 准备交叉淡入, 2号——交叉淡入; 准备2号带播放资料, 2号带——开始播放; 准备字幕——开始字幕; 准备变换页数——开始变换……

4. 特效指令: 准备1号叠2号——叠; 准备去除叠(或1号)——去除叠(或1号), 准备缩小——缩小; 准备圆形划, 2号机代替1号机——划; 准备效果2号机到1号机——划……

五、导播艺术

1. 熟悉节目

导播要事先对节目的主题和具体表演情况进行了解,可以先阅读剧本,再现场观看排练和走台,并在此基础上纪录节目的调度和重点。

2. 提出镜头方案

电视导播在熟悉节目的基础上,应该与总导演进行沟通,深入了解其总体构思,并依照总导演的总体设计,提出现场的镜头切换方案,以争取完整准确地体现总导演的创作意图。

3. 调动摄像师

为了使电视录制能够完美地体现出现场演出效果,电视导演还应该对摄像师的拍摄方式提出具体建议,比如:

(1) 镜头的长度和容量

镜头的长度除了跟传达信息有关,还对导播的画面切换节奏产生影响。如果单个镜头过长,不仅会减少画面累计所传递的信息量,而且会造成节奏缓慢,画面呆滞,气氛沉闷;但是如果单个镜头过短,也可能影响观众看清内容,导致观赏的情绪紊乱。因此导演要根据画面的容量、节目的情绪、音乐的节奏来决定镜头的长短,既要让观众看清楚,又不能因节奏混乱、镜头随意而失掉镜头的韵律感和切换节奏的美感。

(2) 拍摄角度

通过选择最佳的拍摄角度,帮助摄像师更好地表现节目。比如利用摄像机吊臂升高俯拍,有利于表现舞蹈图案的造型和表演调度的流动美感;全景画面有利于表现恢宏的场面。摄像机在舞台上反打观众席,可以形成演员表演与观众席的关系构图,来表现现场的互动交流,也可以多方位地展示现场装饰的美感。

(3) 镜头的运动

适当的镜头运动可以使表演的调度更加富于动感,也可以烘托主要演员的表演情绪。要获得演员在移动中的构图,可以通过跟、摇、移、升降等拍摄方式,使演员始终处于镜头的中心位置。还可以让几台摄像机配合起来,以动接动的过渡方式,使演员的图像产生生动和变化的美感。

(4) 主体的运动

由于多机位拍摄表演,因此演员的调度要充分关照到多个机位的拍摄,演员的走位要便于画面表现,不仅要考虑到正面机位的构图,还要考虑到侧面和背面机位的构图。导播要随时提醒演员尽快找到自己面对的摄像机位,帮助演员获得镜头感。

4. 切换艺术

当摄像机将画面送到切换台的同时, 导播必须立即决定如何将一系列单个镜头组接成一个完整的节目, 这个过程就是电视导播对镜头的现场切换。导播切换镜头与电视画面编辑的原则是一致的, 但由于它与节目表演同步进行, 因此也具有特殊性。电视切换需要顾及的若干因素有:

(1) 镜头的对列

当导播在切换摄像师画面的时候, 要注意镜头的对应关系: 如果第一个镜头是2号机的大全景, 那么紧接的下一个镜头, 不能也是全景, 而应该是表现局部场面的近景、中景或者特写。镜头对列的基本原则是: 尽可能避免景别雷同或者相近的画面相互连接。

(2) 镜头的长度

导播要注意节奏感, 切换要随音乐的缓急变化而变换, 并在音乐的段落处切换, 如歌曲的切点往往放在一句话的开始和结尾。

(3) 切换方式

切换 也叫硬切, 是直接由切换台键盘上的某一号键切至其他键, 其效果是由此画面迅速转至彼画面。导播要注意为硬切找到合理的动机, 比如根据动作的变化来切换镜头, 舞蹈表演中由演员的近景切至全景; 由局部队形变化切至全景展示整场调度; 也可以根据音乐节奏、谈话对象的变化或者场地的转换等因素来切换镜头。

渐隐渐显 也叫淡入淡出, 特指画面开始或者结束时, 由黑场转入画面的方法。

叠化 也叫软切换, 特指两个画面之间以逐渐过渡的方式进行的转换。在画面A→B的过渡之间, 有短暂的两画相叠的过程, 这种转换使观众不感到生硬和突然, 特别是当两个画面景别相近时采用这种方法, 可以避免突兀感, 保持衔接的流畅性。在不同景别的运动镜头之间采用叠化, 可以显得如行云流水般自然圆润。导播还可以利用叠化暂停中形成的两画相叠的效果, 合理地安置好前后两个画面的构图, 使屏幕上呈现两个画面重叠的信息, 比如两个镜头作叠画, 一个用特写镜头表现歌手表情, 另一个用全景表现伴舞场面, 使两个画面互为补充, 相得益彰。

划像 吸引观众注意画面过渡, 提醒观众二者间的区别和时空转换。划像还可以形成屏幕分割的多画屏效果, 同时传递多个信息, 也可以呈现一个事件的多个侧面。

特技 在现场节目录制时, 对于两个不同的场景或题材之间的转场, 还可以采用飞像、旋转、翻页等数字特技来完成。

5. 切换规则

(1) 镜头到位

在访谈节目中,谁发言镜头就给谁,有时还需要适当地给到场观众或听众的反应镜头。再比如录制小品,不仅要准确地捕捉演员的台词和表演,还要注意给观众笑和鼓掌等反应镜头;再比如拍摄歌唱伴舞的场面,既要突出歌手,又不能只顾歌手,还要充分展示伴舞的场面,在歌手与伴舞间的切换,要注意体现伴舞对歌唱主体的陪衬关系,一般有经验的导播,会利用歌唱的间奏部分来表现舞蹈。

(2) 表现场面

综艺节目绚丽恢宏的舞美气势和表演场面是提升节目观赏性的重要组成部分,电视导播既要善于表现节目内容又要很好地表现场面的气派。比如拍摄舞蹈,要兼顾表现表演者的细节和技巧,也要适当展示舞蹈场面调度的艺术。为了吸引观众的注意力,导播还可以在切换镜头时制造一定的“悬念”,比如镜头通过运动的空镜头逐渐移向表演的主体;再比如演员的出场通过远景—全景—近景—特写等一组镜头均衡推进,让观众逐渐看清楚演员的容貌。

(3) 掩饰失误

在节目之间的转场,可以通过特写、空镜头或观众鼓掌等进行自然地过渡,避免暴露出换场的间歇中有些演员与戏无关的表情、场内人员上下场的混乱和主持人身后的“穿帮”等杂乱的工作过程。如果背景混乱,导播还可以调动摄像员给出局部画面,避免将现场的混乱场面切播出去。导播在切换过程中有时难免出错,一旦出错,要避免急躁,也不要仓促改正,要尽量在不知不觉中进行调整,避免让观众发现失误。总之,电视导播在切换镜头时,要遵从画面语言的规则,使画面和声音的组接有章法、有契机、有艺术的感染力。

(4) 自然流畅

导播的艺术是通过镜头切换组接得自然流畅、天衣无缝来实现的。导播要充分理解观众的心理,知道观众要看什么,看多长时间。导播要在研究观众心理逻辑的基础上,遵从镜头语言的组接规则,做到镜头之间的连接有契机,有章法,节奏适当,张弛有度,这样才能充分展现电视艺术的特殊魅力。

思 考 题

- 一、怎样构思一台电视综艺晚会?
- 二、综艺晚会录像前的排练应解决什么问题?
- 三、电视节目主持人应具备什么素质?
- 四、试论导播在电视制作中的作用。

第十二章 电视专题节目

第一节 电视文学片

一、电视文学片的基本类型

1. 电视小说

电视小说是以小说文本为创作基础,经过电视制作,以“表演故事”的方式使原作立体、直观地呈现在屏幕上的一种电视文学样式。1964年中央电视台将作家管桦的小说《小英雄雨来》搬上了屏幕,这是文学对电视的最早介入,之后又有《卖火柴的小女孩》、《故乡》、《七个铜板》、《白雪公主》等文学作品被搬上屏幕。1984年江苏电视台制作了欧·亨利的小说《最后一片叶子》、斯蒂芬·茨威格的《看不见的珍藏》以及当代题材小说《小巷通向大街》等作品,在观众中引起了一定的反响,于是“电视小说”的名称在电视界得到确认。

同样是电视叙事性作品,电视小说与电视剧不同之处在于:电视剧是以戏剧的方式呈现故事;而电视小说则是更多地带有主观叙述的讲述特点,后者在故事结构、人物语言和叙述形式上更多地保留着小说文本的特征。

2. 电视诗歌散文

电视诗歌散文是用电视技术对传统的诗歌、散文进行制作和传播的节目,它一方面保留了散文中特有的题材多样、结构自由、内蕴含蓄以及注重意境营造等特点;另一方面又发挥了电视艺术在声画表现上的优势,能够声情并茂、诗情画意地传达出文章的意境,富有综合的艺术感染力。我国早期的电视散文作品主要是改编于一些经典名篇,比如《荷花淀》、《荷塘月色》、《荔枝蜜》、《古诗三首》、《钗头凤》等优秀作品。今天的电视散文创作已经由以改编为主发展到更加注重原创,出现了很多反映现实生活、抒发当代人情感同时又富有电视艺术特点的好作品,成为一种具有独特审美价值的电视艺术样式。

3. 电视报告文学

电视报告文学是电视新闻和电视文学联姻的产物,它兼有新闻和文学的双重

性质：既是对真人真事的专题报道，又具有文学语言的叙述特征。电视报告文学不同于一般的新闻报道，它是以生动形象的文学性语言叙述和评论社会生活中具有典型意义的人物和事件，以现实性、时效性、深刻性以及文学性见长。

电视报道剧也称“电视报告剧”，是一种根据报告文学改编的电视剧体裁。它在选材上与报告文学十分相似，是以报道新近发生的事件和人们较为关注的社会矛盾为创作主题，以全方位揭示社会矛盾、深入剖析社会问题见长。电视报道剧大体有两种类型：一种是以演员表演和情境再现的方式，报道事件经过和人物原型。比如根据张志新烈士事迹改编的《永不凋谢的红花》、根据报告文学《走向新岸》改编的《新岸》等都属于这一类型。另一种是由报告文学的作者和原型人物参与表演，用纪录片的方式拍摄的电视片，比如作家黄宗英和白桦参演的电视报道剧《小木屋》和《今年在这里》就是这类作品。

二、电视文学片的创作要求

电视文学片是以电视技术为纪录和传播介质，采用小说、诗歌、散文、报道剧等不同的文学叙述形式来塑造屏幕形象，以达到刻画人物、表现生活、阐述哲理的目的。电视文学片不仅借鉴了传统文学的抒情、写意、修辞等创作方法，而且还融入了声画并茂的电视技巧，易于传播和普及，因此也深受电视观众的喜爱。电视文学片把传统文学作品变成了电视作品，这其中不仅完成了从“文字”的书写到声画制作等一系列巨大的变化，还意味着受众的接受方式从阅读变成了观看。书写的文学作品经过电视化的“二度创作”以后，就不再是传统意义上的“文学”了。我们要充分认识到文字传播与声画传播的区别，这样才能使电视文学既具有文学的特性又兼有电视的优良。它的基本创作要求是：

1. 文学性

电视文学作品首先要求创作者的思维方式是文学化的，它要求作者通过感性和艺术的思维方式去感受生活、提炼生活和反映生活，通过典型化的人物和真实生动的细节来塑造形象，表达出真挚的情感和思想的哲理。电视的纪录和传播方式又要求创作者把文字的描述转化为直观真实的客观物像，要给观众留下意境深远的审美空间。电视散文《母亲的照片》（该片获得2002年度全国电视文艺“星光奖”）的创作，就是根据一张选自烈士相册中发黄的老照片，引出了一段刻骨铭心的情感记忆：照片的主人公原是一位年轻的母亲，她在革命斗争年代被捕入狱，最后牺牲在国民党的枪口下，她的子女们忘不了对母亲的怀念，新中国成立50周年的庆典里又一次讲起了她的故事。一张发黄的老照片打开了埋藏在亲人们心底的往事：这是一位如此年轻而优雅的母亲，她的牺牲实在令人惋惜和心痛。电视文学片不是采取抽象概括的语言来介绍人物，而是用真实的情感和具

体的形象打动观众，从而激发观众情感的共鸣。所以文学性是电视文学片创作的重要的本质特性。

2. 视听性

视听结合、声画并茂是电视表现文学特有的长处。电视文学片的创作不仅可以采用生动直观的画面、富有感染力的解说词、抒情的音乐、逼真的音响等综合元素强化艺术感染力，还可以通过演员的表演再现故事情景，运用电视特技手法调整叙述时空，增强作品的时代感和观赏性。

音乐是时间的艺术，绘画是空间的艺术，在电视文学片中，这两种艺术相互融合、相得益彰。比如，一部电视版的诗词《钗头凤》，既展现了“红酥手，黄藤酒，满城春色宫墙柳”的形象画面，又有“东风恶，欢情薄，一怀愁绪，几年离索”的解说词和音乐渲染，真正达到诗中有画、画中有诗的艺术效果。再如，在电视文学片《春江花月夜》中，导演用富有跳跃感的旋律来比喻春江的涌动，用宁静的月夜来表达画面的诗意，用优美的舞蹈来象征花儿的绽放……在同一个时空里，将文学的语言美、音乐的抒情美、绘画的色彩美、摄影的光影美融于一体，充分体现出电视文学片特有的综合美感。

3. 意象性

1999年在中央电视台的“全国优秀电视诗歌散文展播”中，获得一等奖的电视文学片《朵朵》，讲述了一位名叫“朵朵”的孩子在车祸中丧生的故事。在这部作品中，电视导演没有全程讲述朵朵遭遇车祸的经过，而是用声画“再现”的方式，表达出作者对这件事的主观记忆。作者的印象是散乱而模糊的，也是片段式和零碎的，于是画面中呈现的是一缕缕怪异的阳光、孩子们嬉闹的笑语和模糊的身影、还有朵朵那恍惚不定的笑脸和一声震耳欲聋的刹车声……就是这些片断的印象和朗诵者的叙述，把故事的全部情景连缀了起来，使观众感受到车祸带给人们的永久的哀恸。文学片的电视声画中留下了很多空白，恰恰是这些空白，使作品具有了其他电视片所没有的意象感，具备了浓浓的文学意味，也为观众留下了无尽的想象和长久的回味。

4. 意境美

意境是一种空灵、深远的境界，当意境表现为人物形象的塑造时，应该是一种神韵的传达和描绘。文学创作中常用比喻、象征、夸张、拟人等修辞手法创造出一种意境，以激发读者的联想。比如在荷马史诗《伊里亚特》中，诗歌对于海伦之美的描述并不是直接的，而是通过对特洛亚老人们见到海伦时的惊讶和赞叹来间接地表现海伦的绝色美貌。我国唐代诗人白居易则用“回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色”来含蓄地表达了对杨贵妃美貌的赞颂。电视文学片是通过画面和声音来叙述故事，创作者很容易用直观代替想象，用直白消解含蓄，造成审

美意境的缺失。比如,曹雪芹《红楼梦》中的林黛玉是“两弯似蹙非蹙冒烟眉,一双似喜非喜含情目,态生两靥之愁,娇袭一身之病,泪光点点,娇喘微微。娴静时如娇花照水,行动处似弱柳扶风。心较比干多一窍,病如西子胜三分”,这段描述曾经给了读者多少想象的空间,可以说每个读者都有自己心中的“林黛玉”。可是当电视剧中的林黛玉由具体的演员扮演以后,小说中描述的那个“林黛玉”就被电视剧塑造的“陈晓旭式”的林黛玉所取代,观众更多的对林黛玉的想象就没有了。而电视文学作品不应该堵塞观众的想象,它应该把对文学描述的审美愉悦继续传达给观众,表现出人物的神韵,保留住想象的空间,也就是要营造一种意境之美。

采用主观化的镜头语言、人物画面的虚幻感和模糊感、刻意凸显的细节和动作、人物独白或旁白式的解说词以及适当的音乐和音响效果,往往可以削减电视画面的现实感和直白感,从而使画面产生一种空灵的意境美。比如,浙江电视台拍摄的电视散文片《钗头凤》,就是通过对人物造型的虚化处理来实现了电视语言的空灵感。在拍摄中,导演选择了一些指向性不甚明确的局部细节来表现人物形象:或者是若隐若现的人影的流动;或者是纤纤素手的特写;或者是奔跑着的人物背影;或者是一段飘飞的红绸和几片纷纷飘落的秋叶……总之,它用一系列模糊的画面信息,传神地表达出作者的无尽思念和痛彻心肺的悲愤。这种模糊性的画面语言配以适当的音乐和解说,就把一曲说不尽的《钗头凤》十分“文学化”地呈现在了观众面前。

第二节 电视专题片

电视专题片是用纪实性的视听语言、真实的影像资料、深刻准确的分析评论来报道人物和事件的电视作品,这种样式通过对现实生活中具有典型意义的人物和事件进行深入剖析,从中揭示出具有社会启示意义的主题。这类作品主题鲜明,主线清晰,富有哲理,具有广泛的认识价值和真实可靠的史料价值。

一、人物片

人物专题片是电视专题片中一种重要的类型,它是以真实人物的典型事例为切入点,通过对真实人物或生平故事、创作成就、艺术观点、特殊经历等不同侧面的描述,塑造出鲜活生动的屏幕艺术形象,揭示出一定的生活哲理,达到给人启迪和感染的艺术效果。早期的电视人物专题片如《雕塑家刘焕章》、《西藏的诱惑》、《刻刀下的黑与白》等都是人物专题片中的优秀作品。

大型人物文献片《邓小平》表现了中国老一代无产阶级革命家邓小平在不

同历史时期的丰功伟绩，并通过他的战斗历程展现了中国革命的历史，反映了一个伟大时代的社会进程。该片片头引用了邓小平的两句话“我是中国人民的儿子，我深情地爱着我的祖国和人民”，它生动地表达了邓小平对祖国和人民的深厚感情，也形象地表现了这位伟人的博大胸怀。这个片头的设计不仅具有真切感人的力量，还使该片的思想主题得到升华。

随着电视艺术的进步和电视播出的栏目化发展，人物专题片也在发展和创新，其表现手法更加丰富。比较典型的样式如《唐人街》、《百姓故事》等。这些作品题材的选择由主要侧重于报道文化名人的创作成功转型为展示普通人的故事，把更多的镜头对准寻常百姓的日常生活，把对人生经历的讲述转化为对现实世事的挖掘。随着创作观念上的转变和更新，今天人物专题片的艺术主题更加多元，拍摄角度更加丰富，表现形式更加多样，叙述语言更加平实，更加凸显出电视艺术贴近性和真实性的独特魅力。

二、政论片

政论片用充分电视化的手段对社会政治文化现象进行论证和阐释，具有旁征博引、纵横捭阖的思辨特点。这类作品通常由一个论点出发，融会大量的影像资料，而这些资料之间或许并不一定相互关联，但是经过作者的分析考证，使作品产生思想和逻辑的力量。

中央电视台2006年播出的12集大型电视片《大国崛起》，就是一部以世界性大国的强国历史为题材的电视政论片。该片以世界近现代史上的葡萄牙、西班牙、荷兰、英国、法国、德国、日本、俄罗斯和美国等九个大国为参照，展现了它们快速崛起的历史，剖析了它们飞速发展的成功经验，为今天中国的发展提供了可资借鉴的“他山之石”。该片以深刻的思想内涵和翔实的史料，充分显示出政论片的思想认识价值和理性的思考力量。

1998年在中央电视台播放的12集大型电视系列片《改革开放20年》也是一部论点鲜明、论据充分、资料翔实的优秀作品。它以邓小平改革开放的理论为基点，真实地反映了改革开放20年来中国所取得的辉煌成就，生动再现了中国人民怎样在20年中完成了从精神解放、经济腾飞到社会全面进步的历史性跨越。很多电视政论片具有时间跨度大，涉及内容多，政策性极强的特点，编导需要有高度的政治智慧和判断把握题材的能力。创作一部优秀的政论片必须做到以下几点：

1. 观点新颖、视野宏阔

政论片《改革开放20年》正是由于抓住了改革开放这个历史大转折的主

流,弘扬了时代的主旋律,因此使得该片具有历史的高度和宏阔的视野。

2. 选材精当,主线清晰

面对改革开放20年的历史,领域庞杂、内容丰富、材料众多。如何突出主题、抓住要领也是对编导智慧的一个考验。《改革开放20年》紧紧抓住了本片需要论述的最大主题——改革开放,于是高屋建瓴,选材的问题也迎刃而解。

3. 叙述生动,资料翔实

《改革开放20年》不是围绕着重大的建设工程做文章,而是把目光投向百姓身边的生活,反映人民身边点滴的变化,因此能够说服观众、打动观众。

4. 避免概念化,抓住真细节

歌颂式政论片最容易落入的误区就是直接而简单罗列经济建设的数字,大而化之,缺乏感染力和说服力。《改革开放20年》的编导者努力摆脱传统的窠臼,用真实的人物和生动的细节来打动观众。他们找到几位当事人以自身的经历论证了改革开放20年来的深刻变化。比如当年主管全国宣传工作的耿飚,他第一次公开向观众展示了他奉命要求媒体刊登“两个凡是”社论的日记本;再如当年的国家经委主任的袁宝华,说出了他面对日本记者,不敢回答今天连小学生都敢回答的提问等真实的往事,这些生动的事例引起了观众情感的共鸣,也避免了概念化的说教,所以使作品显得十分生动感人。

三、文化片

文化片是一种以文化事件、文化问题、文化考察以及文化思考为表现内容的电视专题片。2000年凤凰卫视制作的系列节目《千禧之旅》就是这样一部作品,他们以千禧年为切入点、以世界上四大文明古国为采访对象,并以文化学者余秋雨身临其境的考察经历为主要内容,提出了种种关于文化问题的思考。

著名的电视作家刘郎所拍摄的电视片《苏园六记》,也是一种文化片的形式。作者借用苏州园林作为载体,以解析园林文化和官吏文化之间的依存关系为切入点,重新审视苏州这座世界文化名城的历史。这部作品看似讲园林艺术,实际上涉及的领域远远超出了园林艺术的范畴,展示了历经千年岁月沧桑的中国园林文化博大精深的魅力。

文化片在立意上比一般的艺术片显得更为深刻,在语言表达上具有高屋建瓴的思想高度,在学术上具有新的见解和开阔的视野。空洞的抒情和表层的描述往往是专题片创作的大忌。所以创作一部优秀的电视专题片需要深厚的学养功力作为构思的基础,在政治和文化的思考方面应有真知灼见,画面选择要坚持真实性原则。总之,电视文化片必须是以新颖的视角、坚实的论据、独到的见解和生动

的叙述给人以高品位的文化滋养和审美愉悦。

第三节 电视纪录片

一、电视纪录片的界定

电视纪录片是运用新闻镜头，真实地纪录社会生活，客观地反映生活中的真人、真事、真情、真景，着重展现生活原生态和完整过程，排斥虚构和扮演的新闻性电视节目。电视纪录片编导拍摄的素材将按照一定的逻辑进行组接，并从中揭示出某种具有认识价值的思想内涵。

从形式上看，电视纪录片与专题片有着相似的语言元素，因此从大范畴划归到专题节目的一类。电视纪录片在叙述上强调同步性、客观性、现实性和时空并置性，要求用客观真实的影像资料反映事件，因此对创作者的主观评论和修饰手法有较大的限制，这是纪录片与政论片和文化片的明显区别。根据以上的特点，纪录片的独特性在于：第一，电视纪录片具有很强的纪实特点，它强调用客观真实的影像资料构成全片；第二，纪录片在叙述角度上更强调客观立场，反对创作者的主观介入；纪录片更讲究拍摄的同步性、声音的同期性，因而也更注重体现时空的真实性。

有一些纪录片尽管记述的内容与文化艺术有着密切的关系，但是人们还是把它们称作电视纪录片而不叫文艺专题片，这是因为这些作品从总体上并不是表现文艺的内容，而是要借助文艺的形式来揭示某种事物的生存或者发展状态。比如《记忆——梅兰芳 1930 年》、《舟舟的世界》、《远山的瑶歌》等都是此类作品。其中《远山的瑶歌》通过纪录瑶家山寨两代歌手对古老的瑶歌的传承现状，展示了瑶歌起源和发展的悠久历史，真实反映了瑶歌这种古老的文化遗产后继乏人的现实生态。该片一方面真实纪录了瑶歌在当代的传承情况；另一方面，该片在文化学的意义上为我们提供了许多认识瑶歌生态的感性材料，同时也具有重要的史料价值。因此人们把这类作品划归于纪录片的范畴。

二、纪录片的审美特性

1. 纪录的客观性

电视纪录片是以电视语言来叙述故事、反映生活和塑造人物的，其拍摄方式具有声画同步、直观现实、时空合一等客观真实的特点，这与用文字和语言来描述事件的最大区别在于前者是直观现实的，后者则是主观追述的。相比之下，纪录片的声画所表现的客观性、真实性在人们看来更具有说服力，因为它是一种时

空并置和声画同步所展现的“真实”，尽管这里参与了编导选择的主观化因素，但是在被选择的“这一段”声画中，它一定比文字和口头传达的内容要更加真实。所有笔述或者口述主体只能说出事件的“真相”，而纪录片可以让人们看到并听到事情的“真相”。笔述或者口述必然会更多地带有主观成分，因此我们说，如果把报告文学和电视纪录片都界定为“非虚构”作品的话，那么，纪录片对现实的还原更具有客观性和权威性，这就是电视纪录片所特有的本质特性。

2. 创作的主体性

尽管纪录片所拍摄的画面和声音具有较强的客观性和独立性，但是它们终究不能离开叙述主体而存在，因为事件只有经过“叙述”，它才会因纪录而变成文本的存在。

在纪录片中，即使在一个事件中被纪录下来的这一部分声画是客观真实的，也仍然不能保证主体对事件反映的绝对真实，因为纪录者总是会有选择地纪录。在选择中，被遗漏的那一部分声画对于整个事件来讲，就是被删掉的部分。所以，纪录的客观真实并不能代表叙述的客观真实，只要加入了人的叙述，就不可能是纯粹客观的。这也是纪录片的特性之一，即纪录片的创作是主体性的。在纪录片创作中，叙述主体的多元化决定了叙述方式的多元性。也就是说，对于一个事件而言，有多少个纪录者，就会有多少种叙述；进而言之，有多少个叙述，就会有多少个故事。这时候，同一个事件就可能变成许多个不同的故事，这就是创作主体性的含义。

首先看看创作的主体性对选题的作用。大千世界、纷繁万物，各色人物有无限广阔的选材领域，为什么叙述主体偏要来表现这一事物或者这个人物呢？叙述主体与叙述对象之间的相遇应该是生活的启迪和创作者的思考之间的一种机缘巧合。选题就是叙述主体与对象产生“共鸣”的结果。

其次是拍摄中的主体性作用。在拍摄阶段，创作主体必须了解自己的拍摄对象，并对作品进行整体构思。导演构思成熟之后，即使在拍摄阶段，也有很多变数。导演的思想随时会对事件的传达进行干预。同样，摄影师还会根据自己的理解、兴趣、修养来处理镜头方式，比如角度、景别、时长与运动速度都会直接干预对事件的叙述，这就是我们常说的：经过镜头表现的时空已经不再是客观现实的时空，而是叙述者塑造的时空。

再次，在纪录片的拍摄中，录音师对声音的选择性纪录也会渗入其主观成分，如果是现场直播，那么声音从事件现场传入到广播室中间的距离也会使声音发生些微改变。如果声音的源头很多，录音师则同摄影师一样要面临如何选择的问题。因此在任何一部纪录片中，创作的主体性与纪录的客观性都将同时并存，使所有的电视纪录片都表现出既真实又不完全“真实”的特点。

创作的主体性对于成就一部纪录片而言意义十分重大,这不仅因为它是将事件变成作品的必经之途,同时也是将客观真实的事件转化成艺术品的关键环节。只有认识到纪录片中创作的主体性作用,才能使纪录呈现多元化的形态,使纪录片不仅具有思想性和史料性,还应该具有艺术性和观赏性。

3. 呈现的过程性

纪录过程性的理念基础是法国电影理论家巴赞所说的:“纪录镜头,摆脱我们对客体的习惯看法和偏见,清除了我们蒙在客体上的精神的锈斑,惟有这种冷眼旁观的镜头,才能引起我们的注意,从而激起我们的眷恋。”1991年,中央电视台推出了12集的电视纪录片《望长城》,该片与同类型的“话说”类专题片有一个很大的区别就在于它鲜明地表现出一种“客观再现”的创作风格,它第一次让观众在跟随摄影机镜头寻找陕北歌王王向荣的过程中,认识了“藏在地下人未识”的古长城,第一次知道中央电视台的记者也有找不到被采访人的事情。这个过程的真实再现,倒使观众愈发产生了想见到歌手“王向荣”的期待,也正是这种“带毛边的生活过程”,传达出一种生机勃勃的质朴美感。

归纳起来纪录片对事件过程的呈现要抓住几个要点:

(1) 纪录过程

将生活本身所具有的过程再现出来,也就是以时间为顺序去纪录正在行进中的、未知生活结局的过程。在跟踪拍摄的过程中,生活中的人物、情节、故事,都会客观地、真实地呈现出来。

(2) 抓住细节

日本获国际大奖的纪录片《小鸭子》里,编导拍摄了一群野鸭成群迁移的过程,其中他们特别捕捉了两个扣人心弦的细节:一是当鸭群纷纷离开池塘,有一只最小的鸭子还不能飞,它几次想跳过一个石阶,却一次又一次地失败了。但是它并不灰心,再跳,再跳……直至跳了十几次,终于取得了成功。第二个细节是当鸭群长大,就要离开皇家公园时,所有的小鸭都挥舞着翅膀直冲云霄,惟独那只最小的鸭子仍然试飞了一次又一次,直至第八次才摇摇晃晃地升上天空与伙伴们会合。这两个细节经过再现获得了新的意义,也给了观众巨大的情感冲击和心灵洗礼。

(3) 声画并重

大千世界是“有声有色”的,流动的光波构成五彩缤纷的图像,流动的声波形成了抑扬顿挫的声响。因此,纪录片对生活过程的再现不仅要纪录图像还要传播声音。因此纪录片不能只有图像没有声音。没有声音的世界同样是不真实的世界,纪录片对生活的真实纪录应该是声画并重、声情并茂,所以,纪录片导演在拍摄画面的同时一定要及时地录好“同期声”,有效地采好“现场声”。

4. 叙述的多元性

从纪录片的发展历史来看,从有纪录片开始,叙述的多元性就是客观存在的事实。中国的纪录片创作领域里相继出现的创作模式有:说教型的“格里尔逊式”、直接型的“真实电影式”、发现型的“访问谈话式”、参与型的“反射式”等。^①叙述的多元性给我们的启发在于,编导完全可以而且应该在真实性的前提下,努力提高叙述的技巧性。同样的事件,由于叙述者的技巧不同,可以对故事的可视性产生关键的影响。《探索亚洲》电视网制作总监维克兰·夏纳认为:“中国的纪录片虽然拍摄角度、人物感情和细节表达上有独到之处,但往往只是思想性强,故事性弱,节奏缓慢,观赏性差。”^②他们购得中国的纪录片,往往要重新剪辑,使之增强故事性以后,才放在他们的频道中播出。2005年广州国际纪录片大会主席迈克尔·诺尔也曾经直言不讳地指出:“纪录片是讲求故事性的,应该如实地把一个故事的思想内涵表达得生动而完整。”^③

如何将电视纪录片拍得好看,这是导演的基本功课:《电视纪录片要善于讲故事》的作者杨貽军这样总结道:“2005年广州国际纪录片交易市场行情,国际买家主要关注以下几个方面的问题:(1)拍这部纪录片干什么(讲故事的目的)?(2)给观众看什么(讲什么故事)?(3)观众能不能看得懂(故事怎样讲)?(4)看懂了以后还能不能看下去(故事是否吸引人)?(5)好不好看(故事讲得好不好)?(6)观众对这个节目怎么看(故事能不能达到预期效果)?”^④为了增强纪录片的观赏性而强调其故事性,这是在保持纪录片真实性的前提下提出来的,是对纪录片叙述的艺术的一种要求。纪录片导演可以在确保真实性的基础上,尽可能提高对事件的叙述技巧,使纪录片更加生动感人。

思 考 题

- 一、目前我国电视专题片有哪几种类型?
- 二、电视文学片有些什么特点?
- 三、试撰写一部电视专题片文本。

① 参见杨貽军. 电视纪录片要善于讲故事 [J]. // 当代电视. 2006, 6: 36.

② 参见杨貽军. 电视纪录片要善于讲故事 [J]. // 当代电视. 2006, 6: 36.

③ 参见杨貽军. 电视纪录片要善于讲故事 [J]. // 当代电视. 2006, 6: 36.

④ 参见杨貽军. 电视纪录片要善于讲故事 [J]. // 当代电视. 2006, 6: 36.

第十三章 电视游戏节目

第一节 电视游戏节目的界定

电视游戏节目专指以游戏的形式传达信息,制造冲突和悬念,使受众在观赏和参与的过程中能够获得愉悦、减轻压力、放松心情和增进知识的一类电视节目。英国传播学者大卫·麦克奎恩在其所著的《理解电视》一书中归纳了西方传播学者们对游戏节目所下的定义,他说这种活动“是用来消磨时间、保持体温、消除饥饿感和无聊感并将团体凝聚到一起,是将不同年龄、背景和社会地位的人们聚合到一起,分享一种共同体验,以创造共有的意义和统一的身份的活动”,“在那些时刻,参与者享有相同的时间和演播室里同样有利的位置,并且与主持人和‘参与的’观众一起了解游戏的程式和规则。标准化的开场白和结束语、道具设置和夸张的参赛讲台、现场口号和观众的反应,全都是一种宗教仪式的暗示”^①。游戏节目在进行过程中,主持人往往会根据一定的游戏规则即兴串联,或者也有明星和观众参与非正规的表演,以此形成节目需要的活跃气氛、构成悬念、制造高潮的戏剧性效果。这类节目以娱乐化、大众化、平民化见长,具有广泛的群众基础。

最早的电视游戏节目起源于英国。1936年11月,英国的BBC电视机构在伦敦亚历山大宫第一次播送出了电视信号,此后的一年半时间左右,第一个电视游戏节目开始在英国出现,这个节目名称叫做《拼写蜜蜂》。这个节目要求参赛者根据一定的游戏规则进行正确拼写单词的比赛,获胜者可以获得奖品。^②从这个并不成功的节目当中,策划人发现电视游戏节目可以受到大众欢迎,而且成本低廉,群众参与兴趣很高,便于商业运作,因此开始推广。由于游戏节目可以更多

① [英] 大卫·麦克奎恩著,苗隼、赵长军、李黎丹译. 理解电视 [M]. 北京: 华夏出版社, 2005: 72.

② 参见 [英] 大卫·麦克奎恩著,苗隼、赵长军、李黎丹译. 理解电视 [M]. 北京: 华夏出版社, 2005: 67.

地带动广告收益,因此逐渐成为一些媒体的“品牌”节目,并逐渐走向常规化和系列化。

我国港台地区的电视游戏节目十分普遍,有些游戏节目一做就是几十年。比如,台湾的吴宗宪主持的《我猜我猜我猜猜猜》、胡瓜主持的《非常男女》和香港无线电视台的《百万富翁》等都是影响很大的名牌游戏节目,节目的主持人也因此成为家喻户晓的明星。

20世纪70~80年代,电视游戏节目开始在全球风靡,中国大陆电视机机构纷纷学习借鉴海外游戏节目的制作模式,从英国、美国、日本等国家以及中国香港、台湾等地区“舶来”大量的游戏节目范式,或稍加改造,或依法炮制,掀起一阵阵游戏节目制作潮流。

20世纪90年代末中国内地出现了一大批区别于传统综艺样式的游戏型电视娱乐节目,比如北京欢乐集团公司的《欢乐总动员》,湖南卫视的《快乐大本营》、《玫瑰之约》,湖北卫视的《幸运千万家》、《幸运智多星》以及安徽卫视的《超级大赢家》,等等,掀起了中国内地第一轮游戏娱乐节目的制作高潮。

2000年中央电视台的《开心辞典》、《非常6+1》等节目的出台,将海外娱乐节目的本土化改造向前推进了一步,克服了中国内地电视台盲目“跟风”和“克隆”海外游戏的节目模式,对食洋不化的现象起到了一定的遏制作用。这一时期,游戏节目更加注意与本土的文化传统和审美取向相适应,引发了中国内地游戏节目的第二次风靡。

2004年湖南卫视从《美国偶像》节目的制作模式上获得启发,开始制作大型“平民选秀”节目《超级女声》,这一活动在2005年得到蒙牛集团加盟赞助,并创造了中国电视游戏节目产业化的营销“神话”,促进了内地“真人秀”娱乐节目的快速发展,由此也形成了游戏娱乐节目的第三次浪潮。

第二节 电视游戏节目的特点

一、内容通俗易懂,易于传播

电视游戏节目的受众群大致定位在高中以上文化程度的电视观众,由于这类节目节奏快、语言个性强,特别是即兴成分多,不能留给观众更多的思考时间。因而节目的内容要偏向大众化和日常生活化,主持人的叙述语言也要充分体现出生活原态的特点。这就要求节目的内容通俗易懂,语言不能模糊艰涩,要力求避免书面化、概念化。内容的通俗化也能够争取更多文化程度不高的普通观众积极参与。

二、形式贴近生活，易于接受

制定规则是游戏节目中一个重要的环节。游戏节目的成败在很大程度上取决于规则的选择和制定。好的游戏节目通常是规则简单明了，易于接受。比如《超级女声》，其规则就十分简单。除去报名、广告宣传等其他商业操作的因素，仅从《超级女声》的比赛规则，我们可以看到这一活动成功的奥妙：第一，“想唱就唱”参赛标准，这一规则第一次解除了电视表演的“门槛”障碍，最大限度地激发了普通女性的参与热情。第二，“喜欢她就留下她”的选拔规则，首次把选择权交给观众，进一步激发了观众的参与热情。第三，将层层选拔的过程在电视上播出，给所有的参赛者提供展示的舞台，使任何一个名不见经传的“普通人”都有可能一举成名，成为家喻户晓的“明星”。这种近乎天方夜谭式的造星运动，对很多人都形成了诱惑，也使这个“游戏”拥有了最为广大的参与者和关注者，也正是这种对“游戏规则”的策划和选择，使《超级女声》成为2005年中国游戏节目的“神话”！

三、主持人影响节目风格

在节目样式确定之后，主持人就可以按照游戏规则随机把握现场动态，即兴串联，掌控全程。游戏节目给主持人提供了充分的施展平台，便于主持人在受众中形成偶像效应。同样，由于主持人介入节目的随机性，主持人的个性和风格也就决定了节目的个性和风格。中央电视台《开心辞典》栏目主持人王小丫和《幸运52》、《非常6+1》的李咏等都以自己特有的气质深刻地影响了自己主持的栏目。

四、高度模式化，便于与市场接轨

娱乐总是一种受众面最广的节目形式，受众面越广，商机越多。因此娱乐节目常常是收视率最高的一种电视节目形式。在娱乐节目中，对于明星、竞技、冲突、紧张的刺激等娱乐元素的充分运用，使得这类节目常常拥有最大范围的受众，也就为产品推销提供了最好的舞台。因此娱乐节目往往是广告人最为青睐的投资高地。

第三节 电视游戏节目的基本类型

一、智力竞赛节目

智力竞赛节目是我国内地最早接受的海外娱乐节目样式。这种节目以大量知

识题为比赛内容,集智力问答、才艺竞赛、杂耍和聊天为一体,以知识性、竞技性、趣味性见长。智力竞赛节目一般在演播厅内录制,录制程序十分简单明了。节目的观赏性主要体现在对相关知识的问答和选手之间的智力比拼上,现场选手们的参与热情和相互挑战的紧张气氛形成了整场节目的多个看点。主办方为挑战的胜利者和观众提供的各种奖励,也是激励观众广泛参与的一种动力。

20世纪30~50年代,排在美国商业电视网前10名的节目有一半是智力竞赛,其中包括《六万四千美元问题》、《六万四千美元挑战》(The \$ 64000 Challenge)和NBC的《二十一分》(Twenty-One)。一位英语教授查尔斯·凡·多伦在《二十一分》中赢得了129 000千美元,成为第一个由电视游戏节目推出的名人,并被邀请作为《今天》节目的嘉宾主持人。^①

20世纪70年代,英美等国出现了一批平民形式的游戏节目,如《家庭财富》、《玩纸牌的游戏》等。到80年代,智力竞赛节目的发展更趋于个性化,出现了以两性关系为表现内容的《盲目的约会》,“虽然参赛者的反应已显得越来越有编排的痕迹,但是在看到匿名的参赛者选择没有任何附加条件的两性关系,以及随后极具羞辱性的仪式化交易过程的时候,观众大概会产生窥视的快感”^②。

随着游戏节目的不断发展,到20世纪90年代末,智力竞赛节目逐渐传入我国,以中央电视台的《开心辞典》、《幸运52》为代表,内地各省级电视台也纷纷推出自己的智力竞赛节目,如《幸运智多星》(湖北卫视)、《挑战极限》(东风卫视),等等。这些本土化的竞赛节目,大都是以知识竞赛为主要内容,有些节目还穿插才艺表演和访谈内容,记分由主持人现场把握,比赛环境相对宽松。还有些平民化的游戏节目中,在智力和体力竞赛比拼的高潮处往往还加添了表演性的故事编排,增强了节目的观赏性和娱乐性。

竞赛类节目都必须充分地利用观众参与元素来吸引更多的观众收看,现场观众的欢呼、呐喊、鼓掌与比赛的紧张冲突共同形成了现场热烈的气氛,鼓舞了参赛者高昂的士气,也成功地吸引着电视机前的观众收看。为了保持现场热烈的气氛,导演们要采取各种办法,比如开场前喜剧表演、对一些制造气氛的环节进行提示和排练、讲笑话热场,等等。现场导演常常会告诉观众:“你就是今天的演员,因为你的脸也会反复出现在屏幕上。”

为了充分调动观众参与节目,导演们也会偶尔将答题机会提供给现场的观众

① [英]大卫·麦克奎恩著,苗隼、赵长军、李黎丹译.理解电视[M].北京:华夏出版社,2005:63.

② [英]大卫·麦克奎恩著,苗隼、赵长军、李黎丹译.理解电视[M].北京:华夏出版社,2005:63.

并发给他们一些奖品,这种方法具有很大的号召力和凝聚力,总是能够有效地调动起现场观众参与的热情。

二、才艺竞赛节目

21 世纪初,智力竞赛节目被更加丰富多彩的才艺比赛节目所淹没。2001 年中央电视台推出了综艺型平民选秀节目《非常 6+1》,将才艺培训和比赛角逐融为一体,这种全新样式的竞赛节目以其独特的形态赢得了观众广泛的支持,许多参加比赛的表演者,一夜之间就成为家喻户晓的平民之星,该栏目主持人李咏也更加红得发紫,成为身价倍增的偶像派电视主持人。

2004 年 5 月,湖南卫视制片人夏青从“美国偶像”选拔赛的一条新闻中获得启发,创办了《超级女声》栏目。经过一年的打磨,到 2005 年,《超级女声》迅速走红全国。她们的每一场比赛都成为人们街谈巷议的热门话题,最后的获胜者李宇春还成为当年美国《时代》杂志的封面人物,这档节目在成功的商业运作中创造了年收入逾亿元的经营业绩。

三、竞技节目

随着竞赛类节目的风靡,各种技艺类比赛节目也应运而生。中央电视台的《360 行》、《烹饪技巧大赛》等栏目,进一步拓展了竞赛类节目覆盖的领域。这类取材于社会生产和生活不同层面的竞技节目,与传统的体育、选美、唱歌等竞赛节目形成呼应,使竞赛类节目内容更加丰富多彩。尽管这类节目的竞技内容和形式与其他节目不同,但是比赛的程序和规则设计则是大同小异,都是现场进行表演,然后决出胜负,优胜者可以获得一些奖励,场内外观众也可以以各种方式参与节目。

四、真人秀节目

“真人秀”又叫“真实电视”,泛指由制作者制定规则,由普通人参与并录制播出的电视竞赛游戏节目,是假定情境中的真实展现。这里的所谓“假定情境”,是指真人秀节目大的框架是事先设定的,包括奖金的设置、环境的选择、参赛者的选取和游戏规则的制定等;所谓“真实展示”,则是指节目的具体进程和细节是真实的。^①

^① 参见尹鸿、冉儒学、吴菁著. 真人秀(Reality TV)节目课题研究报告[R]. 转引自 <http://www.tsinghua.edu.cn/docsn/cbx/cft/yh/diceng-xueshu-truemanshow.html>. 2002(1).

1. “真人秀”的兴起

2000年起,“真人秀”的浪潮在全球范围内兴起和蔓延。最早出现的是一档名叫《老大哥》(Big Brother)的节目,先是创办于荷兰,后来被澳大利亚、德国、丹麦、美国等18个国家移植,此后一系列类似的节目相继出现。如美国CBS的《生存者》(Survivor)、福克斯电视公司的《诱惑岛》(Temptation Island),法国的《阁楼故事》(Loft Story),德国的《硬汉》(Tough Guy),等等。刚开始,真人秀电视是一种经济的制作节目的方式,由于参赛者都是无名百姓,电视公司得以省下付给明星阵容的高额酬劳。而它创出惊人的高收视率,使得高额广告收入来得非常容易。因此,今天的“真实电视”已经不完全是低成本小制作,而是采取高投入产业化的大制作的方式运作,进行跨国、跨地区的规模化营销。

2. 真人秀的成功案例(《老大哥》)

这个节目在欧美有着18个不同国家的版本,其中“老大哥(Big Brother)”这个节目的名字出自乔治·奥威尔的著名小说《1984》中的一句话:“老大哥在看着你呢。”

以澳大利亚版的《老大哥》为个案,我们来了解一下“老大哥”节目的基本游戏规则。电视台将12名背景不同、性格各异而且原来素不相识的选手挑选出来,其中男女青年各6名,他们将在有着花园、游泳池和豪华家具的大房间里共同生活85天,这段时间里,他们共享一间卧室、一套起居室和卫生间等。制作单位设置了25台摄像机、32个麦克风和40公里长的电缆,每天24小时一刻不停地记录下他们的一举一动,然后制作成半个小时或一个小时的日播节目,向电视观众全方位地展示屋内发生的大小事情。同时,观众还可以登录到该节目的网站,实时追踪观看屋内的情况。那些设在淋浴间、洗手间里的摄像机所拍摄的内容,包括最为隐秘的部分,只要有趣,都会放在电视节目里传播。

在共同生活的85天里,选手们每周六要选出两个最不受欢迎的人。而每天守候在电视机前的狂热者们,则用声讯电话在这两人中选出他们最不喜欢的、最没人缘的选手出局。每个周末的提名,对选手们都会产生重大的心理影响。无论是被选中的,还是被留下的,他们的反应都会一览无余地被拍摄下来,无论是激烈的争论和情绪的发泄,还是默默无语和风平浪静地承受,都会在电视里播出。在大多数的情况下,那些被选中的人会顿时觉得面临巨大压力,认为自己不受欢迎,仿佛脑门上贴上了“讨厌鬼”的字样!其中被提名的女性往往会更加焦虑,表现出忧郁的神情甚至伴有伤心的哭泣,而这些细节将以特写镜头的方式无比细腻地呈现在观众面前。经过短期的自我调整,被提名的人会在疲惫之中恢复平静,但是他们的心态会发生微妙的变化,他们中有人即使恼羞成怒,

也必须控制情绪。为了争取挺到最后以得到 25 000 美元的奖金,选手们必须加倍努力地改善自己的态度和表现。

其他国家的“老大哥”节目,在结构和游戏规则上与以上情形大同小异,只是在参赛者、时间、地点、奖金、竞赛题等内容上有所区别。

《老大哥》是目前全球最大的“真实电视”节目之一,形成了完整的节目游戏规则和规范的跨国运营模式,这个节目在各自运营的国家都曾经高居于电视节目的收视率榜首,是目前世界上传播最广泛的“真实电视”节目。

3. “真人秀”节目在中国

我国最早的电视真人秀节目是广东电视台制作的《生存大挑战》,类似的节目还有《走进香格里拉》、《金苹果》、《重走长征路》、《超级宝宝秀》,等等。我国的真人秀节目没有形成像西方国家那样的声势和规模,但是也在一定范围内形成了影响,主办单位可以获得可观的效益。

(1) 《生存大挑战》

《生存大挑战 I》,由广东电视台 2000 年首创制作,是国内最早的真人秀节目之一。《生存大挑战》从全国 500 多名应征者中挑选出 3 名互不相识的“挑战者”,要求他们在 6 个月的时间里只带一个背囊、一双运动鞋、一些药品及地图、指南针、水壶、帐篷和 4 000 元旅资,完成广西、云南、西藏、新疆、内蒙古、黑龙江、吉林、辽宁等八省共计 3.8 万公里边境地带的旅行。电视台摄制组对整个过程进行跟踪报道。第一届《生存大挑战》,在国内各地乃至国外都产生了重大的影响;全国媒体纷纷予以报道,中央电视台的王牌栏目《实话实说》曾邀请 3 名挑战者到演播现场进行了专题研讨。

广东电视台在 2001 年又推出第二届《生存大挑战——重走长征路》,电视台初选出 47 名选手,先进行野外生存训练,然后在他们中间确定了 13 男 7 女挑战者和另外的两名特邀人员组成队伍。2001 年 6 月 1 日《生存大挑战——重走长征路》活动在江西瑞金正式起步。挑战者们将沿着当年中央红军长征的行军路线,翻越五岭、乌蒙山、夹金山、岷山、六盘山等山脉,涉过湘江、乌江、赤水、金沙江、大渡河等河流,最后抵达甘肃会宁的吴起镇。所有的挑战者身上都没有一分钱,白天要全程徒步,晚上靠帐篷宿营。电视台全程跟踪纪录,然后剪辑播放。与第一届“生存大挑战”相比,第二届在竞争性和娱乐性方面都得到了进一步加强。^①

(2) 《走进香格里拉》

^① 参见尹鸿、冉儒学、吴菁著:真人秀(Reality TV)节目课题研究报告[R],2002(1)。

这是由四川电视台等 20 多家广播电视单位与北京维汉文化传播有限公司共同制作的一部大型的真实电视节目。2001 年 8 月起在全国 100 多家电视台黄金时段同步播出。18 位从全国各地挑选出的志愿者被分成太阳队和月亮队两个小组,他们向不同的方向行走,要在 30 天内拿到由摄制方预先放置的东、南、西、北四站站牌。按照比赛规定,他们只能带 10 根火柴和 10 天的口粮,必须在海拔 4000 米高的香格里拉野外生存,最后按规定走完全程并依规则得分最高的小组将获得大奖。外景队对他们进行全天候拍摄,他们也可以要求随时退出,但由于受到全国电视观众的关注,中途退出者会承受巨大的心理压力。在整个活动过程中还贯穿着一些智力游戏,猜中的志愿者可以获得几天的口粮,或者被奖励在鸭绒被里睡一个晚上。

《走进香格里拉》摄制组首次运用家庭用 DV 数码摄像机,进行 24 小时的全程跟踪拍摄,将志愿者在荒野中的一切行为,包括他们商议、争论、表决的过程以及在行进中的相互帮助和照顾,遇到困难时的妥协、逃避和恐惧等表现完整地纪录下来。

4. 真人秀节目的艺术特点

真人秀节目借鉴了纪录片、电视剧和竞赛节目的一些要素,它是一种综合性的娱乐节目。其创作方法是:平民百姓的真实参与,纪录片式的跟踪拍摄和细节展现,电视剧式的悬念、冲突和环境选择,加上竞赛节目的激烈竞争和淘汰方式。正是以上的创作方法形成了真人秀节目独有的艺术特点:

(1) 展示真实生动的细节

在真人秀节目中,人物的言行、个性及品质等都要借助细节来表现,由于细节真实性的要求,真人秀节目主要采用纪录片式的手段拍摄。西方的一些真人秀节目,如《阁楼故事》、《老大哥》等,在各个房间里(包括浴室和厕所)都有摄像机全天 24 小时跟踪纪录。我国的《走进香格里拉》节目也是由拍摄队、技术传送队和收容队采用 DV 摄像机进行全程跟踪拍摄。这就要求摄像师能够及时捕捉参赛者各种真实生动的细节,《走进香格里拉》中,制作方起用的摄像师基本上具有纪录片的摄像资历,他们用敏锐的眼光和丰富的经验能够及时地捕捉细节,发现故事,因此,展现丰富生动的细节是真人秀节目的一个重要特点。

(2) 类情节化的叙事形态

真人秀节目的参赛者既不是影视明星,也不是歌坛大腕,而是一些名不见经传的普通人。那么,真人秀节目靠什么来吸引观众呢?从大量创造过收视奇迹的优秀节目当中,我们不难发现,这些节目一方面具有真实的人情人性的展露,另一方面也有编导们精心的策划和制作,其中不乏匠心独运的奇思妙想和富有价值的艺术创造。我们知道,绝大多数的真人秀节目都有“选秀”活动的基础,编

导人员可以通过对参赛者的观察了解和精心挑选,从中发现大量普通人身上具有的表演潜质。同时,编导们对参赛者的考察和对环境的选择,也为节目的艺术表现打好了基础。比如,将一群不同职业、年龄和性格的人长时间地关在一起,他们之间的性格冲突不就是“戏剧”吗?让一群衣食无忧的人去经历以草根树皮充饥的困境,让一群习惯于被信息包围的人几个月与世隔绝,人与环境的巨大落差所引发的冲突不就是“故事”吗?此外,在对巨额奖金的激烈争夺中,人对钱财的欲望和获胜的心理,往往能够得到淋漓尽致地展现。真人秀节目正是通过对不同的人在异常环境中的不同表现,来揭示人的心理和行为的变化,挖掘其中的戏剧性和故事性,再加上类似情节剧的叙述技巧和气氛渲染,使其具备了如同影视剧一般的丰富性和曲折性,也就有了吸引观众的观赏性。因此,在真人秀节目中,我们往往能够看到人性的丰富变化和人情的真实流露,而在这类“游戏人生”的故事当中,同样具有柳暗花明的曲折和峰回路转的惊喜,形成了独特的类情节化的叙事特点。可谓“不是戏剧,胜似戏剧”,这也是真人秀节目走红的重要原因。

(3) 奖惩分明的游戏规则

几乎所有的真人秀节目都是采用层层淘汰的方式,或由内部投票表决,或由观众投票决定,具有奖惩分明的游戏规则。大多数的真人秀节目都会设计一个“欲望客体”,那就是奖金或奖品,这几乎是一个必不可少的环节。这个“欲望客体”能够充分地调动起参赛者的主观能动性和创造性,从而增强节目的可视性。在真人秀节目中,所有的竞争和淘汰环节都是围绕“奖金”进行的,选手们对“奖金”的争夺始终伴随着节目的进展,直至胜出者获得大奖而告终。根据文化背景和生活水平的差异,各国的真人秀节目的奖励设计有所不同,西方发达国家大都是以巨额奖金作为“诱饵”,如《幸存者》的获胜者可以获得100万美元的奖励。而中国则具有自己的特色,有的节目以满足参赛者完成一个对家人的心愿作为奖励,如《开心辞典》;有的节目以帮助参赛者完成一项公益行动作为奖励,比如《走进香格里拉》的获胜者,可以获得一笔“捐助希望工程”的款项等。总之,不管节目的内容形式如何不同,但是围绕奖惩而进行比赛的特点是相同的,这也是真人秀节目与纪录片以及其他娱乐节目的区别。

(4) 戏剧化的剪辑方式

真人秀节目大部分十分注重后期剪辑和制作,通过对一部分现场采访、主持人的叙述和参赛者表现的重新结构,改变了叙述的时间顺序,突出了比赛的悬念,强化了矛盾冲突,渲染了紧张气氛,突出了生动的细节,使原本真实的比赛过程,在一定程度上具有了类似戏剧化的结构和手段,使节目更具有观赏性,有些节目还在后期制作中适当地加入了特技、背景音乐、环境声响和心理音效等,

很大程度上增加了节目的艺术感染力。

真人秀节目的拍摄主要采用纪录片的方式,包括过程的展现和细节的挖掘、以及对部分参赛者的现场采访等。在假定的情景下,真人秀节目注重展示人们在日常状态下难以展露的言行和心理,这些展示能够满足观众的猎奇心理和窥视欲望,给观众看到现实生活中少见的人性的真实表露,而这些正是在其他节目中难以看到的内容,也是真人秀节目受到欢迎的一个重要因素。编导们常常通过后期的戏剧化剪辑,使真实的人性展露显得更加鲜明、生动和强烈。比如在2005年《美国偶像》的比赛过程中,编导有意将第四组结果放在第三组结果之前宣布,因为第四组是被淘汰的一组,所以当宣布了第四组的结果以后,犹如“平地起惊雷”,第四组的现场顿时“炸了锅”,被淘汰的选手们失望、愤怒、沮丧、不服气……各种真实的情绪溢于言表,他们有的冲着摄像机大声咒骂,有的蜷缩在角落里哭泣,有的做出啼笑皆非的奇异表情……编导的这种安排看似随意,实际上凝聚了设计的匠心,它不仅增加了节目的戏剧性,也给尚未得知结果的第三组选手造成了巨大的心理压力,这时摄像机不失时机地开始捕捉第三组成员的种种表现,他们由于久久得不到信息而正在经受着难耐的心理煎熬:选手中有的埋头冥想,有的面壁呆坐,有的喃喃自语,还有的控制不住压抑的情绪竟然哭了起来……最后当评委宣布他们已经获胜并可以进入下轮比赛的时候,全场竟然出现了意想不到的静默,数十秒钟后,他们才猛然醒悟爆发出狂热的欢呼。真人秀节目正是通过在后期制作中大量借用电视剧的剪辑手段,使悬念、冲突和情感的表现更加富于戏剧性,也增强了节目的表现力和感染力。

(5) 平民化的互动平台

与其他节目相比,真人秀的另一个重要特点是观众的广泛参与。在今天各种媒体激烈竞争的情况下,一个媒体想争夺更大的市场,唯一的办法就是尽可能拓展自己的生存空间,同时还要不失时机地加强与其他媒体的合作。如今,各种媒体间的联合作战已经成为真人秀节目的发展趋势,尤其是在开发电信与互联网的联系方面,真人秀节目更是屡出奇招并从中获益。目前各国的真人秀节目在互动环节的设计方面已经形成了大致相同的运作模式:

利用媒体加强造势。国内外的多数真人秀节目都采用了多媒体征集节目自愿者的方式对节目进行宣传。比如《走进香格里拉》组委会就通过全国各地的280份报刊、123家网站和20多家电视台发布推广广告并征集志愿者,他们以此征集了23万名自愿者。再如,2005年湖南卫视的《超级女声》比赛,在传统媒体造势的基础上,由于蒙牛集团的加盟,又加上了“蒙牛”产品在全国各地的投放宣传,使得这个比赛活动渗透到了社会的各个角落。

利用网络扩大传播。网络以其便利、快速而深受观众欢迎。大多数真人秀节

目不仅通过电视台播出,而且把节目放到网络上实时播出。《非常6+1》、《超级女声》、《加油,好男儿》、《重走长征路》等真人秀节目都在网络上有自己的播出平台,观众可以登录到网站,通过网络收看节目。今天许多真人秀节目通过电视、报纸和网络形成了多媒体、大规模的立体传播。观众可以通过文字、声音和图像等多种渠道获得信息,并通过群体传播、国际传播等传播方式来分享信息,这也是真人秀节目形成热潮的重要原因之一。

调动观众参与节目。在真人秀节目中,观众不仅是接受者和旁观者,而且是参与者,他们的投票具有决定性的作用,甚至可以改变节目的整个进程。《走进香格里拉》节目除了野外竞技和组委会打分外,观众可以通过168热线投票参选其中的第一人缘奖、第一勇气奖、第一村长奖、第一体能奖和第一智慧奖。在《超级女声》和《加油,好男儿》等节目中,淘汰的程序始终由观众和评委共同把握,最终由观众通过短信等方式选出自己最喜爱的人选。

传播学认为,传播是一种相互的行为,单向传播只能导致传播的失败或形成半传播。如今的电视也开始认识到这一点。不少节目经常邀请普通人作嘉宾或现场观众,并通过收视调查了解节目的收视情况。而真人秀节目中观众的参与程度是目前为止电视节目中最高的。采取多种形式吸引观众参与节目的做法,不仅满足了观众的需要,符合当今的传播理念,也加强了节目与观众的互动性,从而有效地提高了节目的收视率。

第四节 电视游戏节目的制作

一、方案策划与写作

电视进入到屏幕营销时代以后,节目策划决定成败的观念已经被普遍认同。实践证明,绝大多数的成功案例,都是从优秀的策划工作开始的。策划工作的主要程序有:选择形式(划分受众群);设置程序和环节(制定游戏规则);设定主持人;形成文案(制定拍摄计划);制作样片和市场信息反馈。

由于游戏节目形式的高度模式化,因此其文案写作的主要任务是:梳理游戏环节;重申比赛规则;为主持人提供某些背景材料;设计戏剧化情景。比如湖北电视台2006年开办的新游戏节目《疾风三十一》,就是一个由小学生参加的团队竞赛活动。该节目通过“三十人三十一足”的比赛游戏,展示小学生如何通过训练以后,培养出了步调一致的团队协作精神。

二、节目的录制

1. 工作程序

游戏节目的录制往往不同于传统电视文艺节目的录制,两者的大致区别在于:第一,游戏节目通常没有固定的台本,节目的进展是随机进行的,许多节目只有提纲或者问题,主持人也只能根据游戏的进展即兴发挥;第二,由于游戏的结果不可预料,那么一些现场直播的游戏节目,就只能由主持人掌握全局,导演也不可能事先分好镜头,所以拍摄人员必须具有临场发挥的专业素质,他们必须自己决定选择哪些内容和画面;第三,游戏节目事先不能排练,特别是真人秀节目,被摄对象都是即兴产生情绪反应,因此导播、摄像、音响、灯光等工作人员必须根据临场发生的情况随时做出判断和处理;第四,有些游戏节目不可能在演播厅录制,录制工作只能在大街上、酒店里、商场、海边、深山等录制条件较差的场地进行,有时会遇到特殊的录制设备,也更需要工作人员善于利用外在条件来进行拍摄。总之,在游戏节目录制之前,工作人员需要更多地想象可能发生的一切情况,尽可能在心理上做好相应的准备。如果是外景地拍摄,那么导演、摄像、主持人、音响、化妆、剧务等各个环节必须更加精心地做好工作预案,才能确保录制过程顺利进行。对于一些包含有生存考验内容的真人秀游戏节目,创作人员更要对严酷的生存环境中设计好若干个确保安全的应急预案,以免出现安全事故。

2. 后期制作

电视游戏节目的后期剪辑是相当重要的一个制作环节,即使是在演播厅录制的节目,往往也需要进行大量的后期包装,才能实现节目所需要的艺术效果。还有一些游戏节目由于拍摄地点分散,素材内容十分庞杂,为了保证成品节目的艺术效果,编导通常要做后期剪辑,有的还需要重新结构故事,或者加上特技效果,以此来增强节目的趣味性和观赏性,因此,游戏节目的后期制作包装是一个艺术创造的工程,需要具有专业素质的剪辑人员进行工作。游戏节目的后期制作过程与其他电视节目基本相同,其大致顺序是:

(1) 整理素材

编导在进入后期制作时的第一个工作,就是要把所有的素材重新看一遍,对需要的画面做好登记。许多电视游戏节目的前期拍摄没有场记单,这是因为游戏节目的内容通常是对现场游戏过程的实录,因此很难一个镜头一个镜头地做好场记单。因此后期制作一定要重新梳理素材和登记镜头内容,为剪辑做好准备。现在多半采取非线性编辑设备进行剪辑,则可以一边上载素材,一边选择好所需的内容进行登记。

(2) 分段初剪

游戏节目往往是由一个个不同环节串联而成的,为了便于修改,导演可以先对素材进行分段剪辑打包。每段内容剪好以后,组接全片就比较容易。如果感觉其中哪一段不够好,也可以轻松地调出进行修改,而不至于将整个节目推倒重来。

(3) 配音及包装

完成了以上两道程序以后,就可以进入到配音和加字幕的环节,在配音和加字幕以前,一定要最后审定配音稿和字幕稿,在确保没有任何错误的情况下,才能开始配音。在电视作品中,声音的造型作用是不容忽视的,同样,对于电视游戏节目的制作,声音编配环节对于体现节目质量,保证良好的播出效果至关重要,其中涉及的声音抒情、表义和渲染气氛的作用,因为前面已经专章讲述,此不赘述。

(4) 下载成片

当全片已经制作完成的时候,编导就需要对这期节目进行下载送审了,在下载成片之前,编导必须对全片进行最后一道审查,应该在确信没有任何差错的情况下进行正式下载。

思 考 题

- 一、电视游戏节目有哪些基本类型?
- 二、电视游戏节目有什么特点?
- 三、制作电视游戏节目有哪些基本程序?

第十四章 电视谈话节目

第一节 电视谈话节目的界定

采访和谈话曾经是西方电视台普遍采用的一种节目形式,我国在电视节目中广泛使用访谈形式是社会人文环境越来越宽松的标志,随着《实话实说》、《朋友》、《面对面》、《新闻今日谈》等访谈类节目的出现,访谈的形式越来越多地渗透到了各类电视节目当中。比如以深度报道为特点的《焦点访谈》、《新闻调查》等时政节目中加入现场采访和即兴评论,不仅加大了节目的信息量,而且强化了新闻的生动性和贴近性;在《今日说法》中,聘请法律专家进行访谈,也增强了节目的权威感;文艺类栏目如朱军主持的《艺术人生》和倪萍主持的《聊天》,通过主持人与嘉宾之间的深入交谈,使很多日常话题进入了电视。

在现存的访谈类节目当中,有两种基本类型:一类是谈话+资料+外景片+表演,这类节目中访谈只是部分内容,话题相对轻松,形式较为活泼。由于适当的插入录像资料、外景采访等不同形式,使谈话的空间得到扩展,叙述节奏得到调整,可以避免谈话的沉闷感。

另一类是纯粹由谈话构成全篇,比如中央电视台体育频道2005年由刘建宏、白岩松、黄健翔主持的《三人聊斋》;凤凰卫视台窦文涛等主持的《锵锵三人行》,阮次山主持的《新闻今日谈》以及陈文茜主持的《文茜小妹大》等就是这类节目,这种类型要求主持人本身就是某一方面的“名嘴”,他们的观察和评论决定了节目的品质。总之,不管是哪一类节目,只要是以谈话作为节目的主要表现形态,我们统称为“电视谈话类节目”。

第二节 电视谈话节目的看点

一、主持人

在访谈节目中,选择什么样的访问者取决于该节目在内容形式上的定位。严

肃的新闻评论类节目，访问者的身份最好是一些严肃媒体的记者或评论员，他们的发问代表社会的声音。2000年中央电视台的《新闻调查》节目中采访了一批利用职权违法犯罪的党内腐败分子，通过他们现身说法，剖析党的高级干部走向犯罪的演变过程。记者张羽在一连串的追问之后，自然而然地流露出对这批罪犯的鄙夷。张羽是一位大家所熟悉的记者，他的身份赢得了观众对他的信任，所以他代表正义的发问很容易获得观众的认同。

在一般性的访谈节目中，被拍摄的元素大致可以分为三类：主持人、名人和布景，有些节目在带有观众的现场录制，但是主要表现的对象还是前三类。

二、嘉宾（名人）

在访谈类节目中采访者往往处于陪衬和背景的位置，这是为突出被采访者的独特学识和专长而设置的。访问者在谈话节目中的主要任务是让他们的访问对象成为明星，而让自己成为主动的听众。他们往往通过自己真诚的眼神、认真的倾听和不断延伸的发问来鼓励和支持他的谈话对象，并尽可能巧妙地诱导他们进入事先安排好的话题。比如《实话实说》栏目的崔永元，就是用真诚的倾听和循循善诱的话题，使那些没有受过训练的谈话对象在他的注视下情不自禁地口若悬河、侃侃而谈。

通常在录制谈话节目之前，导演或者助理就已经在场下作过简短的交谈，从被访问的对象那里获取一些有关的信息，看看这些信息的价值如何。通过与被采访对象的事前沟通，还可以对那些信息作去粗取精、去伪存真的选择。为了让谈话内容能够生动感人，还可以从与被采访人的初步接触中找到一些生动而富有感性特征的细节。如果导演将这些感性材料提供给采访者，那么谈话就容易生动而富有情趣。

三、话题

主持人或者记者在进入正式访谈之前，应该将问题列出一个提纲。有经验的主持人会把这些提纲做成若干张小卡片，以便在节目录制过程中可以给自己一些提示。采访者和被采访者之间的谈话常常会在不同的情况下展开，初次见面的交谈者与老朋友之间的谈话会有明显的区别。一般如果是初次见面，主持人往往会从问候进入谈话，这种谈话往往会停留在事先准备好的内容上。而有些更有深度的谈话节目则必须事先做好准备，对被访问对象尽可能做一些调查和了解，并将谈话的大致走向做一个设计，准备好一些随时变更的话题。比如央视《三人聊斋》节目，参与谈话的三个人既是熟悉的同事和朋友，又是广大观众都非常喜爱的名人，因此谈起话来，有很多即兴发挥的部分，显得充满机趣；同时又能够

随时将话题引向深入,对一些问题谈出富有个性的见解。这种节目看上去十分自然随意,显得轻松耐看。这样的效果背后包含了深厚的功力和精心的准备。

第三节 电视谈话节目的制作

一、选择话题

在准备访谈类节目的时候,导演应该根据栏目的类型来选择话题。首先了解当前社会关注的热点事件是什么?选择最受人们关注的话题,可以使节目更受欢迎。其次导演要思考这一期节目最基本的感染力在哪里?在哪些方面可以吸引观众?它给予观众什么:是使他们增长见识,还是为了娱乐?确定了这些关键内容之后,导演才可以着手其他技术层面的工作,比如布景、资料、拍摄方式、编辑等手段来强调和突出这些部分。

二、选择主持人

导演要根据节目的特点选择合适的主持人。选择谈话节目的主持人,要把智慧放在首位;其次是思维是否敏捷,是否有逻辑归纳的能力,语言是否生动、凝练、风趣;还有的主持人具有广泛的交际圈,与许多被采访者熟识,这种主宾关系在娱乐圈中很多,由于谈话人相互了解,因此也比较容易将话题深入下去,产生话题碰撞的火花,而这正是谈话节目产生机趣的因素。

导演选择的主持人要善于引导被采访人把谈话进行下去,还必须把握好话题的方向和分寸感。对于有些不适宜上电视的谈话内容,导演要事先告诉主持人和来宾,导演还要事先了解被采访对象有哪些不愿涉及的话题,提醒主持人尽量避免。还有很多名人不愿意在谈话中涉及他们的私生活,希望回避某段特殊经历等,导演如果希望谈话能够轻松和谐地进行,那么就应该要求主持人在录制中充分尊重被采访者的意见,避免讨论那些他们不愿涉及的内容。

三、把握政策法规

导演有时会遇到来宾索要回报,比如为他的新歌集做宣传,或者要求在节目中播放某些与话题无关的资料等,那么,导演则必须在节目录制之前对图像资料进行认真审看,避免播放出不符合播出要求的内容。

我国对直播类的电视谈话节目还有一些更加严格的管理制度,导演需要及时学习和了解国家相关政策法规,避免在谈话节目中出现政治事故,特别是涉及民族宗教问题的谈话节目更要格外小心,要避免由于不了解而造成的不恰当的表

述,这类问题有时可能引起重大的政治事件。历史上有许多战争就是由宗教问题而引发的。

四、指导拍摄

1. 通常情况下,拍摄采访者和被采访者的对话都是采用两台以上的机器进行的。专业常识告诉我们:处于摄像机右侧的物体将受到观众更多的注意,所以导演应该把被采访者安排在摄像机的右侧。

2. 在访谈节目中,通常采访的成功主要取决于被采访对象的发挥程度,因此提问者要服从于采访对象。导演在镜头的分配上要以被采访者为主,主持人可以在离开被采访者的地方进行介绍,随着介绍的进展,摄像师再把镜头切换到采访对象。还有一种方法可以让主持人在一旁介绍的同时,一边走到被采访者身边坐下,镜头在运动中自然地将被采访人框入画面。

3. 在访谈的开始就拍摄被采访对象的近景画面非常重要,通过这个画面,要让观众认识这个人物,了解他的身份和职业。这种镜头还可以帮助观众亲近这个人物,对下面将要进行的谈话做好铺垫。观众对一个身份不明的人的谈话很难产生倾听的兴趣,主持人和被采访者的近景镜头,可以帮助观众建立一种信赖和参与的兴趣。

4. 当主持人和被采访对象同坐在一个沙发里的时候,两个人的中景镜头正好构成3:4的画面比例(这个比例等同于一般电视机的屏幕比例)。如果这两个人坐得很开,摄像机的画框就不得不拉宽才能容纳他们,这样一来就破坏了电视机屏幕的正常比例。这种构图有两个明显的缺点:一是两个人的距离越开,人的面部在画面中所占的比例越小,观众会因此看不清他们的面部表情,同时也丧失了对他们的亲近感;二是这两个人的肩膀之间会自然形成一段距离,造成画面中最具价值的部分恰好是一堵白墙或者沙发靠背,因此有经验的导演总是尽量让演员处于摄像机取景框的高宽比例之内。

5. 在访谈节目中,摄像机的角度处于跟谈话人同一个水平面会使观众更容易接受。如果谈话人是坐着的,那么摄像机就应该降低机位以保持和访谈者处于同一水平面(镜头与演员的眼睛齐平或低于视平线会更好)。

6. 在谈话节目中,演员应该更多地采用正面镜头,而尽可能少用侧面。正面的镜头会使谈话人的图像更富有感染力,而相比之下,侧面镜头是缺少感染力的。

第四节 电视谈话节目的要点

一、发挥名人效应

在谈话节目中,名人很少处于辅助的位置,他们通常是最具吸引力的部分。

名人的智慧、幽默、引人注目的外表和独具魅力的个性气质都是谈话节目中最具号召力的元素，因此导演们通常把名人安排在镜头的右侧，摄像机也总是首先把焦点对准名人，然后再给主持人。但是也有例外，如果是由主持人介绍再引出名人的话则另当别论。

在访谈过程中，摄像机会随着主持人和名人之间的内容重点的变化而适当地运动，在这种运动中应该尽可能抓住他们谈话时的表情，避免出现画外音。在理想的状态下，两人之间的对话应该有三台机器来同时拍摄：1号机和3号机分别拍摄两个人的近景或特写，2号机拍摄两个人的中景。

二、捕捉生动细节

在只有两台摄像机的情况下，导演应该利用一台摄像机侧重拍摄采访对象，另一台摄像机侧重拍摄主持人，用一个单人镜头和一个双人镜头进行对切。在这种格式中主持人的地位会被削弱，如果主持人是一位名人的话，那么这个节目的卖点就被削弱了。因此，当两个人的镜头用过之后，导演应该再给主持人一个特写，以恢复主持人对观众的影响。在对话节目中，导演必须随时注意谈话人的动作趋向，善于捕捉谈话双方的微妙反应表情，力求抓住每一个生动的瞬间。

三、插入贴近的话题

谈话节目还要随时把话题与现实事件联系起来。比如在2002年世界杯比赛期间，中央电视台开办了《我爱世界杯》节目，节目主持人刘建宏和沈冰就很善于抓住谈话的兴奋点。在八分之一比赛中，英格兰和阿根廷对垒，结果阿根廷被淘汰掉了。刘建宏一开场就说：“今天，阿根廷一输，我首先想到的是要给白岩松打个电话安慰安慰他，因为他是阿根廷忠实的球迷，他的儿子就叫巴蒂，但是现在我首先要安慰的是坐在我身边的沈冰，因为她现在也是一个阿根廷球迷了。”此时，导播把镜头切到沈冰，她正在抹眼泪。这种方式很容易引起观众的兴趣，谈话的即感感和话题的现实联系会产生令观众特别会心的效果，增强谈话节目的亲和力。

四、分清人物关系

谈话节目的另一种特殊形式是专题类节目，这类节目的主要形式是很多人对一个共同话题展开讨论。因此，专题节目是一个由多个嘉宾参与的谈话节目。一方是主持人，另一方是一些专家或嘉宾。场内的位置表现出他们相互间的关系。目标一致的一方应该坐在一起，比如记者是提问的一方，专家则是回答的一方。那么，导演应该从位置上把他们划分开，使观众一目了然。比如在《全球华语

大专学生辩论会》的节目中，导演就安排主持人坐在中央，正方和反方分别坐在两边，形成鲜明的对垒格局。这时候摄像机的位置应该设置在包括主持人、正反方辩论者的位置：比如第1号机和第3号机的摄像师可以根据谈话的进展和变化，有时候用小全景把谈话的一方包住；有时候则可以推上其中一个人的近景；第2号机则负责所有人的全景和主持人的近景，这样安排仅用三个机位就可以把整场辩论会轻松完整地拍摄下来。

有的谈话节目，没有明显的阵营之分，导演就可以让主持人坐在嘉宾中间，让众多嘉宾形成均衡的格局，比如：《三人聊斋》、《锵锵三人行》等节目就是这种布局。

五、适当的布景

布景是一个节目的标志性符号，谈话类节目的布景应该遵循简洁、实用和突出主题的原则。布景要对节目主题和风格以及谈话气氛起到烘托的作用。比如读书节目，导演可以把背景布置成一个书房的环境；比如《朋友》栏目，导演可以把环境布置成像一个客厅，主持人和嘉宾都坐在软席沙发上，营造出一种轻松亲切的休闲氛围，烘托朋友之间自然和谐的关系。还有些谈话节目始终贯穿相同的主题，比如环保节目《自然之友》、《幸运地球村》等，布景就可以突出自然环保的主题，比如背景上布置森林、海洋、山峦和草原等大幅照片，将谈话者映衬在大自然的背景中，也可以帮助观众感受谈话的氛围。

在谈话类节目中，现场往往有多台摄像机同时工作，在这种情况下，布景和灯光的布置要有利于隐藏摄像机，因此，有的美术师会在舞台两侧加上一些绘画布景，或者用薄纱式的布幔装饰成窗帘等方法不暴露摄像机的存在。即使这样，导演还要当心摄像机指示灯闪烁的时候，是否会暴露摄像机的存在。

思 考 题

- 一、导演在发出指令时应注意哪些问题？
- 二、在录制访谈类节目之前，导演应做哪些准备工作？
- 三、谈话类节目应注意些什么问题？

第十五章 电视广告节目

我国的电视广告诞生于20世纪80年代中期,当时的广告节目数量少,制作简单、手法单调,不受重视,因此许多有才华和制作经验的导演不参与广告制作。今天,随着电视业的发展,电视广告片已经成为重要的电视节目类型,受商业利益驱动,拍摄广告的资金比拍摄电视艺术片要来得容易,因此,广告制作行业聚集了大批优秀的人才,竞争也十分激烈。

近20年来,我国的电视广告业飞速发展,随着一部部电视广告片艺术质量的不断提高,广告艺术的感染力越来越强,影响力越来越大,各种商业电视广告与我们的日常生活关系十分密切,许多优秀的商业广告词家喻户晓,人们已经生活在被广告包围的海洋里。在美国,有许多优秀的影视导演参与广告制作,他们为广告提供了多种多样的娱乐元素。如美国著名歌星迈克尔·杰克逊所做的百事可乐音乐广告花费了将近200万美元,这个数目曾经被认为可以拍摄一部电影故事片了。有人认为商业广告已经成为“一种美国的艺术形式”,并且“走在了大多数电视节目之前”。在美国,由于商业广告的影响巨大,加上制作价格特别昂贵,因此相关的拍摄筹备工作也相当精细。在广告片的制作中,导演的职责是根据脚本和故事的基础,通过画面和声音来独创性地表达信息,使之达到最大的视听冲击力和推销效果,最终使客户满意。

广告片是对时间的高度浓缩。广告导演面临的最大挑战,就是他们必须在30秒~60秒的时间内传达出丰富的信息,要做到这一点,导演就必须对表演者的动作和情感进行高度的提炼。在广告片中,表演者的每一个动作、每一个面部表情以及画面上的每一个字,都必须富有信息和吸引力。

新的摄影技术和特技技术都可以在广告拍摄中发挥作用,特别是那些最前卫、最富有个性的创作理念会得到运用。广告艺术还常常激发其他娱乐领域导演的创作热情。同样,一个导演如果在商业广告中获得成功,那么他可能由此得以进入更广阔的创作领域,甚至获得拍摄电影故事片和电视连续剧的机会。

广告片的导演应该了解广告创作的工作特性:商业广告既能够为导演们提供机会,也可能使他们产生受挫的感觉,因为他们有可能得以完美无缺地实现创作意图,也有可能使自己的创造性受到限制:因为广告的故事版本、客户以及代

理商等参与因素都有可能对导演的创作产生制约,使他们陷入到一种司空见惯的模式和陈旧的套路当中。导演要能够克服外界对自己的干扰,始终保持平和的心态,这对于成功的创作和愉快的合作而言是极为重要的。

第一节 广告片的导演工作

广告片的导演与其他影视作品的导演有所不同,其中最大的区别在于他的工作对象是产品代理商。代理商客户的目的是推销商品,但是广告片的导演却应该讲究其艺术呈现的方式,这对于受众接受广告信息是大有裨益的。比如为了推销抽油烟机,导演请来了在凤凰卫视台做烹饪节目而家喻户晓的主持人“方太”来做演员,他们布置了一个十分优雅的厨房,方太忙碌了一阵以后说“除油烟,用方太”。这个广告第一次在电视里展现了厨房的优雅,导演的高明之处在于通过推销一种高雅的生活方式,来提升“方太牌”抽油烟机的格调。这个例子告诉我们:导演在创作广告片的时候,他不能仅仅把眼光停在某个具体的产品上,而应该关注与这类产品相关的生活方式和变化,关注时尚和流行观念的发展。

另外,广告导演还要具有丰富的想象力。台湾有一个推销人寿保险的广告,导演的设计是:一个“死神”正在空中俯视着街上来来往往的人群,突然一个建筑工地吊车上掉下来一个重物,砸向街上低头看书的年轻人,就在人们万分惊恐不知所措的时候,“死神”接住了重物,看书的年轻人安然无恙。此时画面上从容地推出一行醒目的字幕:平安保险保你平安。在众多的保险业广告宣传中,笔者认为这则广告很有说服力。通过这个虚拟的情节,人们可以直观地感受到保险的作用。而这个虚拟的情景就是靠导演的想象力创作出来的。很多广告不是宣传一种具体的商品,比如人寿保险,它无法通过现实的形象来直观地表现,只能用象征性的图景来说明问题。如果导演没有丰富的想象力,就不可能使广告具有很好的感染力。

导演应该了解推销产品实际上是在推销一种生活方式。你在告诉观众怎样变得更加令人羡慕。着眼于这一点,广告创意的思路就会更为开阔。比如介绍某种保健药品,导演可以使更多的人相信这种药物能够令人恢复自信,心情舒畅;拍摄高级时装广告就应该让观众相信这种服饰能够抬高他们的身价,等等。广告片导演应该懂得做广告的基本规则:在现代社会中,广告宣传首先应该建立在真实可靠的信息基础上,否则再好的词语和形象也不能取得好的效果。我国有些保健品广告宣传曾经红火一时,但是当人们一旦了解了它有某种程度的虚假宣传之后,不仅影响到广告的真实性,就连其艺术性也黯然失色。

导演在拍摄电视广告片时,应当尽可能地按照客户所提供的脚本的要求,为营造环境氛围提供尽可能多的构思。环境氛围的制造由摄像机、服装、照明、摄影、音乐、演员动作、场景布景等综合因素构成,导演可以摆脱日常生活经验的束缚,利用想象渲染一个神奇、高贵、梦幻般的世界,其中的人物要令人羡慕,告诉观众如果购买了这种产品,你就可以如同明星一样令人羡慕。

在广告片中,导演可以制造一种夸张和浪漫的生活情景,比如美特斯·邦威的一则休闲服广告,用歌星郭富城和一个女孩奔跑的潇洒体态展示服装的魅力,特别是最后一个画面,他们跑到海上,踏着海水奔跑,镜头从水下拍摄,画外音说“不走寻常路,美特斯·邦威”,表现出独特新颖的创意。还有一则德芙巧克力的广告,是一位尊贵的夫人身着华丽的缎面晚礼服款款走下旋梯,端起一杯咖啡,优雅地搅拌着,杯中的咖啡和咖啡伴侣渐渐融合在一起,画外音:“丝绸般感觉——德芙巧克力。”

美国箭牌口香糖的一则广告是一个女郎正款款从一位英俊的男士面前走过,不料突然鞋跟断了,女郎口里嚼着箭牌口香糖,一点也不尴尬,潇洒地拔掉鞋跟,步履更加优雅地走过,不禁引来男士钦佩的目光。

广告的创意可以是丰富多彩的,比如介绍咖啡,就可以从不同的角度来加以表现,有时突出它的质感和口味,有时突出它的价格优势,还可以用品尝咖啡的情调来调动观众的购买欲望。

拍摄一则十几秒的广告片,除了时间以秒计算之外,其他的环境布置和拍摄方式与故事片没有什么差别。也同样搭一场像模像样的布景,同样要找好明星式的演员。灯光的布置、效果的运用、机位的安排都必须特别讲究。广告片往往是一句台词,但是拍摄起来则要尽可能多的角度,以便于后期制作时给特技制作处理提供足够的素材。拍摄广告片不同于故事片的地方还在于它无法像故事片那样靠逐步展开的情节去吸引观众,它的情节是由几个简洁的画面构成,是要靠观众的想象进行补充才能完成的只言片语。所以广告片的拍摄应该在导演构思和拍摄技术上更加讲究,其影像和动作要比故事片更为突出和强烈,演员的造型应该更加美化,应该能够在瞬间抓住观众的注意力,并且留下长久的回味。

第二节 广告片策划

一、沟通创意

在广告制作中,导演对于故事的构思应该产生在与客户沟通之后。导演既要拿出一定的策划方案,也要尊重客户的制作要求。有的客户在与导演交涉之前就

先准备好了拍摄脚本或者故事大纲，这是因为商家对于广告的理念已经作了反复的构思和评估，他们在选择导演之前，就把广告片的设计与代理商进行了详细的沟通，作为一个被雇用的人员，导演要习惯于在这种现成故事版本的基础上进行再创造。

在美国很多广告片的导演自己就是公司老板，导演在承接广告片的时候，创意和构思往往就已经在脑子里活动起来了，在他的脑子里应该贮存了大量的广为流传的广告样片，在与商家谈判的时候，他可以举出许多的例子来说明自己想象的片子。导演要尽可能在商谈的过程中，把那些流行广告范本，变成与客户沟通的桥梁。为了说明自己的设想，导演还可以画出简单的样片，让构思更形象地展示出来，以一种直观的模拟形式来说服客户。

只有将广告策划和故事版创意与客户形成充分的默契之后，导演才能够进入下一个工作程序。这一点与拍摄一部艺术电影或者电视剧给予导演的感受是大不相同的，在广告片的构思过程中，导演是戴着脚镣跳舞，是在商家划定的圈子里调动创作的灵感，这时导演心中不能只有艺术，还要有服务意识和市场意识，这对于一个广告导演的成功可以说是关键的一环。

二、确定故事版

导演在完成了脚本创作的工作以后，要提供一个依照策划方案制作的一系列图片给客户了解广告片的具体形象，这就是故事版的由来。故事版是采用视觉的形式描绘出未来广告片中的关键场面，包括镜头角度、演员的表演、产品的演示方法等内容。故事版的重要作用在于它是所有相关工作人员的蓝图，是所有工作人员的标准和方向。故事版的通过，可以作为前期策划工作正式完成的标志。

很多导演会在拍摄之前或者拍摄过程中发现一些比原来的故事版更好的方法，但是如果对故事版作修改的话，导演应该征得客户或者代理商对修改方案的同意，导演不能自行随意对已经通过的方案进行修改。因为广告片的拍摄要求是让商家、代理商和导演自己等各方面的合作者都能够感到满意。

三、选演员

一旦拍摄方案确定以后，导演就要进入选择演员的工作，有时候在策划方案研究工作中往往已经包含了对演员的选择，有时候代理商在事先已经把演员确定了下来。

广告片对演员的选择主要有两条标准，第一，他的形象、年龄、气质、职业、容貌等是不是你所推销的这个商品最合适的使用者；第二，他是否具有明星一样的号召力和魅力。选择演员的方法有多种，对于熟悉的明星可以直接找到他

们的经纪人或者本人洽谈；对于那些新人，则可以到艺术院等单位去现场挑选，还可以通过看录像带或者别人介绍获得信息。当导演定下了合适的演员，就可以同制片人商议好价格幅度，然后再去和演员洽谈。

四、设计场景

场景设计在广告片中起到举足轻重的作用，场景决定了对整个环境氛围的营造。如果是拍摄一则和酒吧相关的广告，那么你选择的酒吧与拍一部电影中所用的场景应该没有什么区别，当然由于广告的长短和虚实风格的不同，广告片的场景，有时候只需要局部的真实，有时候只是一面墙，但是在镜头上不能露出破绽。有很多广告片会直接选择外景地拍摄，因为在真实的建筑里拍摄更容易找到生活的气氛和特点，尤其是那些反映现实生活氛围的广告更是这样。但是，在真实的环境中拍摄也有一些不便，比如光线、场地的使用时间、周围的人群等会形成一些干扰，所以外景地拍摄往往机动性较小而且需要稍长的周期。另外有时候在实景地拍摄广告，还必须征得有关单位和部门的批准，比如到故宫拍摄就需要事先征得相关管理部门的批准。

当确定下来在外景地拍摄时，导演必须亲临外景地进行实地考察，看其是否符合故事版和脚本的拍摄要求，设想有哪些可能存在的问题。比如，是否方便停车？早晚的光照如何？拂晓和傍晚的阳光各在什么位置？有没有需要遮挡的局部？有没有置放灯具的地方？如果同期录音的话还要考虑周围的声音是否会有干扰，有什么可行的处理办法？美工还可以做哪些美化和调整工作？等等。

第三节 广告片制作

虽然广告片只有几十秒的长度，但是前期的拍摄工作所涉及的环节却并不比拍摄一个故事片简单。为了使大家对广告片拍摄的工作程序有一个清晰的认识，我们将在下面对这些程序分别列举。

一、召开制作会议

前期制作会议是把所有与这一个广告有关的人召集到一起，通报即将投入拍摄的广告片的基本情况。参加会议的人员包括客户代表、代理商、导演、摄影师、发型师、道具师、演员召集人（副导演）等。会议一般由代理商、制片人或者导演主持。在开会之前，主持者应该把会议议程准备好，这个议程当中除了要交代拍摄的日程、地点、时间以及集合地点等，还需要讲清楚包括广告片的背景颜色、相关的装潢甚至演员的首饰等各方面的细节。比如演员的耳环是金的还

是钻石的？披肩是丝绸的还是羊毛的？衣服是长袖还是短袖？等等。其中导演部门的工作通报就像一篇导演阐述，让所有参加这个会议的工作人员明确自己的工作任务，明白导演的具体要求。

二、制作的合作

导演商业广告与导演其他非虚构类的节目有一个很大的区别在于现场有很多老板。很多对商业广告有兴趣的人都有可能来到现场，他们或者观看、或者学习，他们会品头论足提出各种问题和意见。比如从代理商那里来的人可能会对导演的工作提出更改意见；从客户那里来的人还会提出对演员表演的各种看法，等等，这些都会对导演的现场拍摄造成干扰，所以拍摄广告片的导演不仅是一个艺术家，也是一个善于平息各种矛盾的心理学家。有经验的导演会在进入现场之前就与代理商或者客户就现场拍摄问题达成默契，导演应当避免让代理商或者客户直接对演员的表演发话，如果在现场发生了不同的意见，应该由代理商的制片人对导演单独提出，然后再由导演向演员转达。导演也应该禁止现场的看客与演员或剧组其他成员进行直接的交谈。对于修改意见的转达都必须由导演本人在远离拍摄现场的某个地方，心平气和地与演员商谈。有时候，场外的不负责任的随意评论会破坏导演的权威性，演员也最容易受到这些议论的干扰。美国的一位名叫本·格拉德斯广告片导演曾在他所写的《导演电视广告》一书中谈到他和客户之间的一段对话：

“我在这儿尽力拍广告，请你们所有的人参加这一过程。我相信你们会提出很好的意见，我保证认真听取意见并做出答复。但是要使演员和剧组出色地完成任任务，现场只能有一个导演。所有的建议和不同意见只能通过一个代表，在这种情况下最好是代理商的制片人，只有这样，我、演员以及剧组成员才不至于受到干扰。从此以后，除我之外任何人不得直接与演员和剧组成员交谈，请你们把意见转告制片人，他会把意见转达给我，我将洗耳恭听。”^①

三、现场修改

有时候导演在现场拍摄中会对原定的故事版产生修改的想法，比如原定的是演员的特写镜头，但是在现场拍摄的动作中导演认为没有必要了，导演需要作出改动。这种情况在艺术影片的拍摄中是经常出现的事情，导演一般不需要征求谁的意见自己就可以做主解决。但是在商业广告的制作中，由于广告的故事版是代

^① [美] 阿伦·A. 阿莫尔著，石川、李涛译，陈犀禾审校：《影视导演[M]》。上海：复旦大学出版社，1998：253。

理商经过客户认可同意的,这种认可有可能还写进了制作合同当中,为了避免事后发生矛盾,一般代理商会要求完全按照原定的故事版拍摄,以便于顺利通过最后完成片的验收。因此,广告片导演如果想修改某个镜头或者修改拍摄方案的话,首先要向代理商讲清楚修改的原因和好处,以征得代理商的同意,否则就不能随意修改。如果等到第二天播放样片的时候,因为拍摄镜头与原定的故事版不同而使合作的各方发生矛盾就比较被动了。

四、后期制作

后期制作是指导演在完成了前期的镜头拍摄工作之后,在剪辑室根据文本的要求,对素材进行加工剪辑、配音配乐以及加字幕等再创作的工作过程。影片经过后期制作,就可以交给播出部门播出了。

在后期制作中,多数情况下,导演仍应坚持在剪辑台上完成对片子的初剪,以便将艺术构思贯彻到最后的创作之中。也有一些代理商在前期拍摄完成之后,就让导演去干别的工作而另外聘请专业的剪辑师来完成后期制作工作。在任何影视作品的后期制作中,无论导演的介入程度如何,再创作的情况都是存在的。只是有的再创作过程是导演完成的,而有的过程就交给剪辑师去独自完成了。在现代的广告制作中,剪辑师的作用越来越重要。有许多代理商就有意要把后期制作交给专业剪辑师去完成,因为只有剪辑师具有职业敏感,他们具有独立和超脱的眼光,他们没有介入过前期的争论和各种纠纷,他们不会受到各种会议、权威的发言和其他愚蠢建议的干扰,他只是按照艺术的要求和观众的口味来决定镜头的长短和取舍,他们可以用一种比较纯粹的艺术眼光来看待和处理作品。另外,在后期制作中往往要耗费几个星期的时间,很多导演不能长时间参与后期剪辑,他们往往利用这段时间去承接其他的工作。

思 考 题

- 一、怎样理解电视广告片的艺术和文化价值?
- 二、导演在拍摄广告片之前应做些什么工作?
- 三、特技制作技术在广告制作中有何作用?

附录文案 1 电视晚会策划文案

盛世喜逢春

湖北电视台 2007 年春节晚会

撰稿：刘萍

一、晚会总体构思

1. 名称：盛世喜逢春；上篇：春光美；下篇：福满门。
2. 贯穿动作：由“回家过年”的情感线带动晚会现场的节目表演，此为主线；另外，2007 年的春晚是湖北广播电视总台成立后的第一次正式亮相，应该从内容、形势以及规模上宣传湖北的发展前景，本方案将其设为情感发展的辅助线索。

二、节目设想

引子：回家过年

情景歌舞表演：雪花飞舞，红灯高照；人们怀着喜悦在贴春联、挂灯笼、剁肉馅、炸鱼丸，准备欢欢喜喜迎新年。一声爆竹飞向夜空，孩子们嬉笑着唱起了传统年俗歌谣：“新年到、真热闹；炸鱼丸、打年糕”……在欢快的春节气氛中，一些在外地工作的湖北籍艺术家，听说 2007 年要在湖北省举办第八届中国艺术节，感到很自豪，纷纷回到家乡表达他们的祝福。春晚外景组在机场迎到了他们，邀请他们到春节晚会现场做客。

上篇：春光美

1. 舞蹈：荆楚年俗

★热烈的气氛中，晚会的特邀演员和湖北籍艺术家来到现场，大家互相拜年

问好。

2. 歌舞：春风·春雨·春婆婆

3. 相声：《应聘》大兵、卫国表演

创意提示：卫国参加超男比赛落选，最近听说湖北要拍电视剧《洪湖赤卫队》，所以打算回来争取扮演韩英，大兵决定要好好考察一下卫国的艺术实力，表演中制造了很多笑料。

★主持人谈《洪湖赤卫队》对几代人的影响。

4. 王玉珍、刘丹丽两代韩英讲述拍摄《洪湖赤卫队》的故事，同唱《洪湖水，浪打浪》

5. 百人古筝演奏加荷花灯舞：《一年更比一年强》（根据《洪湖水浪打浪》音乐发展）

★主持人谈湖北人杰地灵，人才辈出。

6. 为湖北籍本届亚运会冠军向家乡观众拜年

7. 情景喜剧小品：“岔巴子”相亲

创意提示：“岔巴子”是武汉人对爱管闲事者的戏称。“岔巴子”老大不小了，还没有对象，原因是他总是在约会时，碰到了别人需要帮忙的事，于是他就把对象丢下去管“闲事”。该节目通过曲艺形式表现“岔巴子”相亲的喜剧情节，展示湖北方言风趣幽默的魅力。

★主持人谈湖北民歌的普及和影响。

歌舞：娃娃儿要过河（《家住长江边》选段）

下篇：福满门

★主持人引出总台成立的话题。

8. 音乐小品：欢聚一堂

创意提示：湖北广电总台成立，将举办“唱响湖北”原生态歌曲大赛，急聘一名当家评委，要求能唱高腔山歌。消息传出，引来了很多奇人报名应试，他们纷纷展示自己的绝技，结果都一一落选。制片人正发愁时，忽然发现每天在选秀现场扫地的临时工爱民，能唱高腔（王爱民扮演），于是难题迎刃而解。该节目用小品的形式串出各种绝活表演，比如肩上芭蕾舞、男女声反串表演、边唱边说、模仿秀，等等。

★主持人谈春晚选节目的趣事。

9. 平民歌舞秀：谁是英雄

创意提示：该节目将具有精湛技艺的社区表演队集中展示，让各种时尚歌舞

争奇斗艳。随着生活水平的不断提高,在社区里人们安居乐业,文化生活十分丰富。许多老年人学习健身舞蹈和时装表演。他们和孩子们一起表演,展示人们安居乐业、社会和谐发展的景象。

10. 武汉音乐学院舞蹈:《进城》,讲述农民工进城打工的喜怒哀乐

11. 由武汉本土网络歌曲《信了你的邪》引出方言小品《岔巴子相亲》,展现武汉浓郁的市井文化

12. 小品:拜师

创意提示:一个外国留学生学习期间,想了解更多的中国文化,于是就拜师学艺,他先学湖北大鼓(特邀张明智客串),觉得太难;又改学湖北小曲(张明智的学生客串),也不成,最后无意中学会了做热干面,而且爱上了教他学艺的武汉姑娘。

13. 戏曲舞蹈:俏佳人

★主持人采访马兰(马兰是本届艺术节评委),介绍湖北省迎接“八艺节”的创作情况,祝福湖北文化繁荣发展。

14. 戏曲组合:马兰、杨俊同台表演黄梅戏《女驸马》

15. 少儿京剧:小梅花艺术团

★主持人采访易中天谈三国故事湖北多(也可以外景采访)。

16. 武术表演:武当剑舞

★主持人再次介绍湖北广电总台服务观众宗旨:各台优秀主持人代表隆重登场,他们代表各台向观众送春联。

17. 特邀从湖北走向银幕的当红影视明星袁泉现场演唱歌曲。

★北京采访徐帆、邵丽华等著名的湖北籍各行业成功人士,给家乡致以新春祝福。祝湖北广电总台新年新气象,更上一层楼。

★主持人和部分来宾一起畅谈过年的感受,祝愿湖北省在中部崛起中快速发展,共同约定2008年再聚首。

18. 尾声歌舞:凤舞大楚天

创意提示:该节目拟请历届湖北省第十一届、第十二届全国“青歌赛”获奖歌手联袂演唱,大型伴舞表演。

——完——

附录文案2 电视晚会串联词

爱心献给你

——1997年湖北省公安春节晚会

导演：刘萍、韩丽

(在欢乐热烈的音乐声中，四位主持人上场。)

男：各位观众，各位来宾，

女：来自公安战线的战友们——

合：春节好！

男：在今天这个万家团圆、吉祥喜庆的日子里，我代表全省的公安民警，向湖北的六千万父老乡亲，向所有在外地工作的楚乡游子们拜年！祝大家在新的事业有成、身体健康、家庭幸福、万事如意！

女：在这里，我们特别要向辛勤工作了一年的公安民警致以春天的问候。为了社会的安宁和人民的幸福，你们默默无闻地工作在平凡的岗位上，英勇无畏地拼搏在危难之中。直到今天，当人民群众合家团圆的时候，你们当中还有许多人正冒着风雪走出家门，走向自己的岗位。让我们对你们道一声：“公安民警同志，辛苦了。”

男：年年春天花相似，岁岁佳节人不同。在新的一年里来临的时候，我们总是充满新的希望和憧憬，充满生机和活力，我们将满怀信心地走向新的生活……

(“哎——”，文兴宇等《西部警察》和《英雄无悔》剧组的部分演员上场)

文兴宇：拜年可别拉下我们几个(对后面的人)来，来，大家都来，我们都要来拜个年。

王奎荣：在电视剧《西部警察》中，我扮演了一个刑警队长，为此，我感到十分荣幸。今天，我向所有战斗在公安工作第一线的警官致以崇高的敬礼！

文兴宇：我代表老公安民警给大伙拜年！

冯宪珍：我代表女公安民警祝大家新年快乐！

张力维：在今天的晚会上，我将扮演一位警察的妻子，在排练节目的过程中，我多次体验过作为公安家属的酸甜苦辣，因此对我所扮演的角色更加敬重。

今天，我代表今晚参加演出的全体演员向公安家属姐妹们拜年，祝你们永葆青春，祝你们的孩子健康成长！

男：谢谢。其实我们公安民警和人民群众本来就是一家人。让我们互相祝福，警民同乐！

（音乐起，歌舞《警民贺春》和《走进春天》，歌舞结束时相声演员上场。）

相声甲：我代表全体交通民警向司机同志们拜年！

相声乙：我代表全体司机同志向交通警察拜年！

相声甲：你是司机？我正要找你呢！

相声乙：（感觉不对头，想溜）你，你认错人了。（转身欲走。）

相声甲：别走哇，咱们还有事呢，（对其他演员）都围着干吗？堵塞交通？下去，下去。

（其他演员下，相声《交警与司机》开始表演。）

男：在公安民警中间流传着这样一句话“干一辈子公安，吃两辈子苦，苦了三代人。”的确是这样，父母年迈，他们不能侍奉在身边，妻儿生病，他们无法守候在床前。特别是遇到紧急任务，他们常常是十天半月不能回家。偶尔休息，也常常是抱着一堆脏衣服跨进家门，倒头就睡。

女：（紧接）他们太累了。他们何尝不想象普通人那样对父母尽一份孝心，对妻儿尽一份做丈夫的责任。但是，他们做不到。他们护卫着千家万户的安宁，对自己的小家却有着太多的愧疚和不安。只要有会，他们就想尽力去弥补。于是，就发生了下面的故事——

（表演小品《教子有方》。）

女：“有危难找警察”，这是人民警察对人民立下的庄严承诺，110报警系统，就是这句承诺的具体体现。今天，我们的“110”已经深入人心，连接着每一个家庭，连接着你、我、他。

男：对呀，当你遇到不法分子的侵害时，请拨110；当你发现违法犯罪时，请拨110；当你遇到危难时，请拨110；只要你在危急时刻拨通110，你就会置身于一张迅速建起的保护网中。

女：110时刻注视着城市每一个角落的变化，神速反应着城市脉搏的每一次异常的跳动。

男：110是一双最强有力、最有责任感和最有人情味的大手，保护着我们每一个普通人的安全。

（舞蹈《金盾闪光110》。）

（在歌曲组合《难忘的岁月》之后，主持人采访“见义勇为”的英模代表。）

女：今天来到我们晚会现场的有一位特别嘉宾，他就是在去年的特大洪灾中，一个人用一条小木船救出了24位乡亲的小学生饶春章。春章，你当时感到害怕吗？

饶春章：害怕。我最怕船太小了，每次都有好多人上不来，我怕自己来不及抢救他们。

……

女：大家听到了，这就是我们的少年英雄在灾难面前的真实想法。正是因为人群中有了像饶春章这样的见义勇为者，我们的社会才更加充满阳光。下面，让我们的少先队员为这些见义勇为的英雄们献上鲜艳的红领巾，感谢他们为社会做出了榜样。

（满文军演唱歌曲《懂你》。）

女：马力，你发现没有，咱们人民警察身上有一种普通人所没有的特殊气质，他们一穿上警服就显得特别的精神。

男：对，这是他们的特殊工作性质造就的。你知道吗，在和平时代牺牲最多的职业就是公安民警了。据统计，这几年以来，平均每小时就有一位民警因公负伤，几乎每一天都有一位民警牺牲在自己的岗位上。但是，他们仍然是哪里有危险就奔向哪里。

女：也许永远也没有人能够准确地说出那些倒下的人在生命的最后一刻都想到什么，只有他们的亲人最了解他们的心愿和希望。

（小品《星星知我心》和歌曲《永恒的思念》。）

女：马力，我问你，假如你的妻子是一位女民警，你会支持她吗？

男：当然。不过我的妻子胆子特别小，我想她这辈子永远也干不了警察这活儿。

女：女同志胆小是天性。但是如果一个女人做了警察，哪怕她平时胆子再小，在执行任务的时候，也要有天不怕地不怕的勇气。所以，我想如果作为女警察的丈夫，应该多给妻子一些体贴和爱护才对。

男：是的，我想，如果我的妻子是一位女警察，好像这辈子没这个机会了，我一定尽力。哎，司小红，你看，除了女警察，还有许多老警察兢兢业业几十年，清清白白为警，堂堂正正做人，到了快要离开工作岗位时，他们会想些什么呢？

女：在电视剧《西部警察》中就描写了一位老警官和一位女警官，他们给观众留下了深刻的印象，今天，我们请来了两位的扮演者文兴宇和冯宪珍。他们带来了刑警队前不久发生的一个小故事。

（小品《光荣属于谁》。）

男：如今富裕起来的人民比任何时候都更需要安全的保障，人民警察正是肩负着维护社会安定的重大职责。

女：“有危难找警察”，人民警察给予人民的永远是信赖和安全。

男：虽然很多公安民警都是默默无闻地工作，但是当他们汇集到一起的时候就凝结成强大无比的力量。

女：祖国知道他们，人民信赖他们。他们的名字和安宁、繁荣、富强联系在一起。

他们的名字永远闪耀着金盾的光辉！

（主题歌舞《只有祖国知道》。）

男：祖国知道我们，人民了解我们，这是我们公安民警最感骄傲和自豪的地方。让我们永远当好祖国的忠诚卫士，当好人民的贴心人。

女：在晚会将要结束的时候，让我们再一次对父老乡亲们说一声：“祝您幸福、平安！”

男：在晚会将要结束的时候，让我们再一次对全省的公安民警们说一声：“祝你们愉快、健康！”

女：在晚会将要结束的时候，让我们互相说一声：“新春快乐！”

合：让我们共同相约，来年再相逢。观众朋友们，再见！

——完——

附录文案3 电视栏目文案

综艺栏目《知音之声》台本

(30秒栏目片头后切入现场——)

女主持人：各位观众、各位来宾，

男主持人：电视机前的朋友们、同志们，

合：晚上好！

女主持人：一转眼又逢周末，在今天的“周末五十分钟”节目里，我们在湖北电视台演播厅为您现场直播《知音之声》文艺晚会。

(歌舞《一路顺风》，分镜头略)

男主持人：有句老话说：“人生得一知己足矣。”说出了知音的难得和珍贵，也说出了中国传统的择友观。在现代社会中提倡广交朋友，朋友多，对于开拓视野和丰富自己都有好处。

女主持人：而且现在交朋友的方式也多样化了，不仅有实实在在面对面交谈的人，也有相隔千万里却心心相印的书刊、杂志，等等，今天，我向大家介绍一位新朋友，它就是《知音》杂志。

切录像：《知音》杂志创刊以来，已经结识了许许多多的朋友，他们来自各行各业，有许多是在本职工作中做出了显著成绩的知名人士，例如观众所熟悉的电影演员黄梅莹、朱时茂；京剧演员杨春霞；歌星张咪等；《知音》杂志开设了“家庭医生”、“请到这里觅知音”等多种小栏目，给人以丰富的知识和多方面的启迪。

女主持人：今天，我们还邀请了诗人汪国真、电影演员苗苗、著名乒乓球女教练冯梦雅参加今天的晚会，在今年春季的“知音之声”大型联谊活动中荣获奖的10名读者，他们代表百余万《知音》的读者出席今天的晚会。

女主持人：坐在我身边的这位是《知音》杂志社的总编辑胡勋璧同志，下面请他讲几句话。

胡勋璧：我们《知音》杂志创刊×年了，我们有心借杂志这个园地播种友谊，同各方人士结为知音，许多年来，这种努力得到了广大读者热情的回报，借

此机会，我代表杂志社的全体同事们向给予我们厚爱的读者朋友表示深深的感谢，也希望今后有更多的朋友与我们结为“知音”。今年春季，我们曾主办了一个“知音之春”的活动……谢谢！（鼓掌）

（歌曲《寻知音》。）

男主持人：作为连接心灵的纽带和友谊的桥梁，《知音》杂志为我们提供了更多交朋结友的机会。

（插入时装师古里的近景，叠加字幕：青年时装设计师古里。）

女主持人：这位朋友就是从杂志上认识的，她在今年第五期《知音》上发表了题为《九十年代世界时装总潮流》的文章，今天，我们请她来谈谈关于时装的见解。

古里（时装设计师）：我认为服装表现了一种文化，人们的衣着不仅美化自己而且美化环境，时装在表现时尚的同时应该充分体现穿着者的个性。

（切录像，画外音：高品质的服装穿起来令人心旷神怡，趣味无穷，再加上各种装饰，使时装锦上添花，光彩照人。）

古里：我常为街头的人们设计，我认为来自街头的生活装很有地方特色，又经济实惠，在我们武汉地区，夏季长，十分炎热，女孩子们爱穿凉爽透气又潇洒自如的衣服，我设计的三件套就是这特色，选用吸汗性能好的棉绸面料，凉爽时可穿上背心、短上衣，配上长花裙，温文尔雅，天热了则可脱去外上衣，背心配上婀娜的小花边，长裙也变化一下，成了迷你小短裙，分外轻松得体。

女主持人：谢谢你刚才的讲解，我还想问一下，你认为90年代世界女装的趋势是怎样的？

古里：我们是不是一边看表演一边谈？

女主持人：那好。

（时装表演。其中插入时装师古里的画外音：这些都是我设计的时装。我认为90年代时装总潮流有以下几点：1. 轻松舒适至上；2. 贴身，充分体现身材；3. 色调趋于柔和；4. 短小精悍、高洁简单；5. 注重野性呼唤，走向国际化。）

男主持人：刚才我们一边欣赏时装，一边听了古里的讲解，确实大长见识。看来，越是修养好的人，就越善于发现生活中的美。那么怎样才能获得这些修养呢？通常的做法是读书，可是也有看法不同的人，你们看他们来了。

（小品《第一桩生意》和邝美云的歌曲《人间有情》）

男主持人：下面我想试试观众的记忆力，有谁记得第40届世界乒乓球锦标赛女子双打比赛的双方队员是谁？

（观众举手，回答。）

男主持人：对，当时，双方运动员都是中国姑娘，这四位姑娘当中，除了邓

亚萍是河南选手，其余三名都是我们湖北队培养的，她们的老师就是著名的乒坛女教练冯梦雅同志，现在她正坐在观众席中（鼓掌）。

女主持人：冯教练，您为我国乒乓球事业培养了两名世界冠军，请您为观众讲几句话好吗？

冯梦雅（国家一级教练员）：我是深感欣慰的。我过去也是运动员，作为运动员当然希望拿冠军，但是我生不逢时，碰上“文化大革命”。于是，我把希望和梦想寄托在年轻一代身上，她们的成功是对我最好的报偿，使我觉得这一生没有虚度。我希望所有的年轻人都奋发向上，不要虚度时光。

女主持人：谢谢您，我代表在场的观众和在电视机前的年轻人感谢您（鼓掌）。

（音乐起，歌曲《感谢》。）

男主持人：刚才演唱的歌曲是根据汪国真的诗谱写的。许多朋友都熟悉并喜爱汪国真的诗文，并把它们作为人生旅途中的良师益友。今天，我们特别邀请了汪国真同志前来与朋友们交谈。

女主持人：汪国真同志，我们知道您不仅诗写得很好，还善于即兴回答问题，请您现场回答观众朋友的提问好吗？在座的朋友可以向汪国真同志提问。

〔男主持人提问 A、B、C，略〕

女主持人：谢谢。

（舞蹈《春雨》。）

男主持人：爱情常是人们歌唱的主题，因为美好的爱情使人变得纯洁和高尚，下面请欣赏一首爱情歌曲《可爱的一朵玫瑰花》。

（女中音独唱《可爱的一朵玫瑰花》。）

女主持人：人们常说，每一个成功的男人身后都有一个贤惠的女人，我今天加上一句：每一个成功的女人身后都有一个优秀的男人。

男主持人：这讲到了夫妻间相扶相长的道理。为了我们每个青年朋友都找到如意伴侣，下面我们做一个游戏，游戏的名称，我们暂且叫它“相知测验”，我们要测验一下恋人之间的相互了解程度。

女主持人：请几对热恋中的情人上台来。（其中可插话“你们恋爱几年了”，等等。）

男主持人：请发给他们每个人纸和笔。请女同志写下自己对男友的选择条件，同时请男同志写下自己女友可能要求自己的几条，好，开始。

女主持人：（对观众）等一会儿让我们看看他们写的条件是否吻合。

男主持人（画外音）：俗话说，长相知，不相疑。深切的了解是美好婚姻的基础。

女主持人：他们已经写好了。（对男主持人）我念女同志的，你念男同志的，好吗？

男主持人：谢谢这几对观众，请发给他们纪念品。

女主持人：因为扮演电视剧《便衣警察》中的男主角而深受观众喜爱的青年影星胡亚捷和影星苗苗也应邀出席今天的晚会，下面请欣赏他们表演的小品。

（小品表演。）

男主持人：当人们羡慕一对和美夫妻，赞许一个美满姻缘的时候，不知想到没有，许多成功的婚姻最开始是怎样的情形——当两颗企盼碰撞的心灵在茫茫人海中相互寻觅的时候，是谁为他和她牵上那根相连的红线？我们从《知音》杂志的“请到这里觅知音”专栏中找到了答案，这些充满渴望的“征婚启示”告诉我们，现代人的婚姻观变得开放和大度起来，他们力图摆脱传统观念的束缚，希望在更广阔的领域里寻找意中人。

女主持人：这里有几封感谢《知音》杂志为他们找到如意伴侣的来信，我摘要念一下。

男主持人：让我代表他们感谢《知音》杂志社，让我们祝福天下有情人都成眷属。

（歌曲《在那银色的月光下》。）

女主持人：各位观众，我们《知音之声》晚会就要结束了。

男主持人：愿大家带着美好的记忆分别，愿我们怀着新的希望重逢，再见。

——完——

附录文案4 人物专题片文本

戏外画戏

——记画家聂干因

撰稿：刘萍

【画面提示】

黑场：戏曲音乐声中渐显聂干因观戏时面部特写；

叠：剧场中聂观戏思考全景；

聂画速写时有力的手部动作特写；

叠：聂在宣纸上涂抹特写；

叠：聂画的戏曲人物速写；

叠：聂画脸谱局部；

聂干因观戏，思考着的面部特写叠数幅剧照；

聂观戏时全景（不同拍摄方式和运动方式）。

【解说词】

女：1959年，当聂干因还是个湖南仔子的时候，他怀着成为列宾第二的梦想，等待着湖北艺术学院的毕业分配，此时，他怎么也没有想到自己即将开始的创作生涯竟和中国戏曲结下了不解之缘。

男：当年，要我这个美院毕业生去搞“戏曲”，简直是给了我“当头一棒”。我对戏曲是毫无兴趣。为了服从分配，我只好怀着改行的悲壮心情走进了湖北省戏曲研究所。

女：学了六年美术，聂干因能够如数家珍般地说出一大串中外画家的名字，可是，同现在的许多年轻人一样，他分不清京剧、汉剧有什么区别，也不知道“四大名旦”姓甚名谁。可以假设，即使是梅兰芳、陈伯华这样的戏剧大师从他身边走过，他也会无动于衷，失之交臂。戏曲对于聂干因而言是死谷，是迷宫。

男：记得刚到戏曲研究所的第三天，所长黄振先生特意安排我们几个大学生去看高盛麟的《走麦城》和陈伯华的《宇宙锋》，我们看了一半，便悄悄溜走了。我们当时看戏的水平，还不如一个普通的戏迷。为了让我们了解戏剧，黄振

先生送我们到中国京剧院“泡”戏。当年是马少波先生亲自安排我们的工作，什么也不干，就是看戏。

【画面提示】

叠：戏曲资料；聂画速写；戏曲人；场面等。

聂泼墨与点染相互交替的作画情景；

聂与同行们在画展中留连；

聂观戏场面叠聂的作品；

聂观戏时表情叠现场演出资料。

【解说词】

女：命运就是这样奇特，一个不爱看戏的人，偏偏有幸看到了中国一批最优秀的戏曲作品……中国戏曲这座迷宫，在聂干因眼前展示出它最辉煌的一幕。

男：当时特别令我赞叹不已的是李少春的《王佑断臂》，只有三个动作：砍刀，空心跟斗，僵尸，随着几秒钟静场之后的音乐声起，王佑慢慢苏醒过来，已经是一只空袖了。干净利落，惊心动魄。生活中残酷的场面，在戏曲中表现得如此之美，使我不得不佩服中国戏曲的特殊魅力，令人倾倒。

女：不知不觉，聂干因已经在戏曲圈中工作了二十余年。二十余年的戏曲生涯造就了一个源于美术、成于戏曲的独特的画家。1979年，在湖北省美术界为庆祝新中国成立35周年举办的画展中，曾经视戏曲为死谷的聂干因，却以一幅《鲁智深》的戏曲人物画震惊四座，获得了连他自己都意想不到的成功。

男：在二十年的戏曲工作中，我没有想到要画水墨画。可回头来，这二十年中国戏曲的耳濡目染，不仅为我的水墨画提供了深厚的生活基础，而且中国戏曲的美学体系和审美理想对我后来的整个创作思想都产生了深远的影响。

女：二十年后，朋友们看到了一个与戏曲融为一体、不可分割的聂干因。在他的作品中，出现了各式各样的戏曲人物和戏曲脸谱。在一个个神秘的形象中，你可以感受到如戏剧般的深沉、悲壮和诙谐，甚至可以聆听到戏曲音乐中那铿锵的锣鼓声。

男：现在回忆起来，中国戏曲对我的影响，可以说是深入骨髓、融入血液了。舞台上一桌二椅的千变万化，三两步便走遍天下，四五人当百万雄兵，以及脸谱色彩的夸张和铺陈充满了写意和虚拟的特点，我从中领略到含蓄和简练之美，真是意犹未尽，深长隽永。

【画面提示】

聂作画特写叠映数幅戏曲演出资料。

叠聂作画特写映出聂到外地参观资料。

民间艺术图片资料。

聂干因讲课；聂干因作品选……

【解说词】

女：二十余年的磨砺，造就了聂干因的厚积薄发，从中国戏曲文化的滋养中，聂干因认识到传统艺术与美术创作的源流关系。他的视野从此打开，转向更为丰富多彩的民间艺术的广阔天地。他上贵州、下河南、走西安、溯黄河、赴西域，寻找着那些质朴、神秘、稚拙、厚重、凝炼的原始民间艺术之根。那些饱含着历史文化积淀的作品激发着聂干因的创作冲动，启迪着他久久孕育于心的艺术灵感，也给了聂干因在水墨画中突破传统守则的底气和信念。

男：从1989年开始，我把学习民间美术的某些感受融合到水墨画中，不注重一笔一墨的变化，从整个画面去安排点、线、面的厚实感和张力。

女：视野的拓展和对生活的开掘，使聂干因的画呈现出取材和表现方式的独特性。强化对网状线纹和连续墨团及色块的运用，并且大胆地用各种方式冲击画面原有的结构关系，使聂干因的水墨画表现出形式上的现代意识。在他的笔下，“脸谱”早已模糊了原有的鼻眼，人体也似乎残缺不全，画面色彩似乎闪烁不定，充满着变化的、不安定的因素。从这些作品中，人们感受到时间在流逝，空间在转移，人物在更迭。他的朋友这样评价他的作品：“干因的大写意的人物画，尽量排斥实的因素，在极有限的‘象’中，包含着极大容量的‘意’，‘象’在‘意’足，‘象’不在，‘意’犹足。”

【画面提示】

聂作画时面部特写；

聂作品叠西方画家的图像和作品资料；

聂作画时情景叠作品；

作画时的聂干因叠聂观看戏曲时状态；

聂画数幅翻页成画册封面上写“远古神韵”字样。

【解说词】

男：我的近期作品，几乎全是在无拘无束中创造的，没有构思，也不是胸有成竹，而是先下笔再说，临时应变，整个过程都在创造。常常是画面的变化诱发了脑海深处的信息库存，往往自己也出乎意料。当画面上出现了陌生又熟悉的形象和效果，这张画就成功了。有些同行说我的画，初看像西方的画法，细看又是中国的，这大概就是我的水墨画基础是深深地扎根于民族民间艺术土壤之中的缘故吧！

女：读聂干因的画，可能会使你在脑海中瞬间闪过许多熟悉的西方画家的名字：莫奈，高更，马蒂斯，毕加索，等等。这些以西方文明为生命立足点的艺术家们曾经都不约而同地追慕过东方艺术。东方艺术中原始和率真的童心，对宇宙

认识的散点透视的混沌和神秘感,注重精神和想象的含蓄和夸张手法,曾经是那样诱发过他们的灵感和创造性,并且使他们成为西方艺术史上转折性的人物。

从聂干因的画中,我们更容易读到一个中国画家心中的东方艺术,那是一种血溶于水的自然的联系和表达——像黄河文明留给人们的厚重和钝拙,像长江文化表现出的凌厉和张扬,有东夷的清冷和淡泊,也有西域的神秘和浓重……

作者将几十年的耳濡目染凝于笔端,将几十年的追寻和思考注入笔端,我们似乎看得见作画人脑海中想象的云霓,似乎听得见作画人在精心勾画时那怦然的心跳。

男:我没有想到要画戏曲,却无意中走上了画戏曲的道路,现在又似乎要超越戏曲。这好像是阴错阳差,又像是无心插柳,顺势天成。现在回想起当年看戏的情景,竟像是天意所为,我乃应运而生。

女:他为自己的画集取名曰“远古神韵”,其寓意不言自明——艺术从民族民间的“远古神韵”中来,循民族民间的“远古神韵”而去。这是否也就是聂干因成功的秘诀呢?

【字幕显现:聂干因简历】

1936年生于中国湖南涟源;

1959年毕业于湖北艺术学院美术系;

1979年开始水墨画创作,作品《鲁智深》首次获湖北省美术比赛三等奖。

……

——完——

附录文案5 电视文学片文本

呼伦贝尔散记

撰稿：刘萍

引子：呼伦贝尔的传说

呼伦贝尔草原的名称来源于呼伦湖和贝尔湖。传说呼伦和贝尔原是一对恋人，他们为了爱情而死，变成了草原上南北两座湖；也有人说呼伦和贝尔是一双姐妹，她们勤劳美丽，为了战胜风沙，用辛勤的汗水浇灌成了呼伦湖和贝尔湖。呼伦贝尔在蒙古人心中就是坚贞和美丽的象征。

叩问金帐汗

发源于大兴安岭西侧的莫尔格勒河，在呼伦贝尔大地上曲折蜿蜒地流淌，宛如一条飘落在绿色原野上的银色丝带。人说“天下黄河九十九道弯”，却比不上这条河的一步几回头，所以莫尔格勒河就有了“天下第一曲水”的美称。一代天骄成吉思汗曾经在莫尔格勒河畔秣马厉兵、争霸称雄，打下了蒙古民族的一统江山。据说这座名叫“金帐汗部落”的景点，就是按照传说中成吉思汗征战扎营的样子建成的。

尽管这些白色的帐篷并不是当年铁木真大汗运筹帷幄的营房，尽管这飞扬的战旗并没有浸染过激战的鲜血，但这并不影响我们叩问历史，聆听当年呼啸的车马之声，遥想血肉厮杀的惨烈与悲壮。

看到这群套马汉子的精湛的骑术和英武的身影，你或许会联想到当年跟随着成吉思汗纵横草原的骁勇之师，他们应该是这些汉子的先辈，那血脉中的勇猛和彪悍会代代传承。在草原上，你还可以听到姑娘们演唱的长调民歌，那银铃般嘹亮的歌喉，委婉悠长的曲调会把你的思绪带到遥远的天边，你会联想她们就是那传说中呼伦贝尔姐妹的后代，和她们的祖辈一样美丽善良。隆重庄严的祭敖包仪式，在夕阳的映照下又多了几分神秘莫测的气氛，身临其间，你会不由自主地怀

着好奇和探究的心情，去参与和体验这种祭奠的过程。

（画面呈现：“祭敖包”情景，叠加字幕：敖包，蒙古语中“堆子”的意思，原是草原人民为辨别方向和识别游牧交界而设置的标记，后来演变成祭祀山神和路神的地方。今天，蒙族人民以祭敖包的形式来寄托对平安和丰收的期盼。）

马头琴的诉说

发源于大兴安岭北麓的伊敏河，自南向北，纵贯鄂温克族自治旗，穿过海拉尔市。出身在海拉尔市的马头琴演奏家伊敏的名字跟家乡的伊敏河同名，这是他父亲的杰作。伊敏的父亲生前也是呼伦贝尔地区有名的马头琴演奏家，他给儿子传授了很多自己创作的马头琴曲。现在，刚过而立之年的伊敏也像父亲一样成了远近闻名的人物，他也有了学生，这些学生大都来自牧区和草原。伊敏像父亲一样严格地教学。今年夏天，他要到北京的民族学院，去为一个具有潜质的学生寻求更好的深造机会。这天，伊敏在金帐汗演出的间隙，应我们的邀请，专门演奏了他父亲生前创作的马头琴曲《牧场之春》。

巴尔虎母亲

巴尔虎是蒙古族中最古老的一支部族，它来自于贝加尔湖东北部的巴尔虎真河（今俄罗斯境内巴尔古津河）一带，按照蒙古族根据山河湖泉以及游牧驻地的名称而命名部族的习惯，人们叫他们巴尔虎部族。在呼伦贝尔草原，巴尔虎部族被分为两部分，一部分叫做陈巴尔虎，另一部分叫做新巴尔虎。

我们在新巴尔虎左旗，遇到了一位名叫汉德扎布的妇女，瞧，就是她。汉德扎布今年58岁，她和老伴一起生活在这片美丽的草原上。勤劳的汉德扎布老人每天早上四点钟就起床，挤奶、放羊、出羊粪、烧奶茶、做奶酪，等等，她告诉我们每天到了下午就累得腿都是疼的。她和老伴就是靠每天这样一点一点的劳作，把六个儿子都养大成人，并且按照草原上的习俗，分别为六个儿子准备好了帐篷和成群的牛羊，把儿媳妇一个个娶进家门，然后再把他们一个个送到别的牧区，让他们能够独立地生活。

汉德扎布，巴尔虎部族的一位普通的母亲，当她面对镜头展露出淳朴的笑颜时，我们的心却不能不为之感动。这是一位年近六旬的母亲，是一位养育了六个儿子的母亲，岁月在她的脸上留下了风霜的印记，但是她的笑容却依然那样质朴和单纯。

索伊勒玛一家

索伊勒玛这个名字在蒙文中的含义是“有文化的花儿”，今年35岁的索伊勒玛其实一天学都没有上过，可是她却拥有这样一个书卷气十足的名字。

这位老人是索伊勒玛的婆婆，名叫道勒基，意思是“一个东西的把柄”。真是名如其人，身为婆婆，肯定是这个家庭的掌门人了，就像一件东西的把柄一样重要。

索伊勒玛有两个女儿，一个儿子。她为长女起的名字叫做汉苏荣，意思是“共同学习”；小女儿名叫嘎日布，意思是“父母的一只手”；儿子的名字叫做苏里德，意思是“国家的栋梁”。三个孩子的名字显然寄托着父母先辈的期望，而且在性别上各有分工：女孩子应该帮助父母理家，成为“父母的一只手”；男孩子则应该立志为国家效力，成为“国家的栋梁”。

在短暂的采访中，我们没有见到索伊勒玛的丈夫，据说他到更远的草场放牧去了。我们也打听了他的名字，说是叫做“阿迪亚苏荣”。什么意思呢？翻译说是“从星期一到星期天”或者叫做“完整的一个礼拜”，我们仍然不太理解，但是翻译说不能再解释了，再说下去意思就变了。那么“完整的一个礼拜”，究竟是要表达什么含义呢？是完整？还是圆满？不得而知。但是，我们从这些名字上，认识了索伊勒玛一家，感受到蒙古人民在起名当中所寄托的希望和祝福。

天籁之声

在索伊勒玛的毡房外面，索伊勒玛的大女儿汉苏荣正坐在木栅栏上朗读蒙文小学课本。听说蒙古族的孩子从小学一年级就开始学习蒙文，到小学三年级再开始学习汉字。最早的蒙文是成吉思汗令塔塔统阿教诸太子们书写国书时采用的畏兀尔（维吾尔）字，到元世祖忽必烈时代，创制了八思巴文，直到14世纪初，由蒙族著名的语言学家却吉翰斯尔对蒙文字母进行改革，才形成了现在使用的蒙古文字。蒙古文字共有29个字母，字母的书写上下连行，行款从左至右，书写出来别有一番风味。在呼伦贝尔的中心城市海拉尔，我们到处都可以看到这样的文字。

古老的蒙古族文明就在孩子们稚嫩的读书声中流传至今，这是一个独特民族文化遗产的象征。在辽阔的草原上，在赭红的夕阳下，这声音显得格外高远、空灵，如天籁般动听……（画面背景用蒙古族长调的音乐）

附录文案6 电视真人秀节目文案

湖北电视台真人秀栏目《疾风三十一》第五期

(录制时间: 2006年5月)

撰稿: 刘萍

片头: 30秒

短片介绍即将开始的两校比赛情况:

画外音: 湖北电视台《疾风三十一》第三场比赛将在一个星期以后正式开赛, 即将参赛的武汉市外国语学校 and 武汉市西大街小学, 目前正在进行紧张的训练。现在距离正式比赛还有7天, 让我们分头去看看两校队员的训练情况。

第一段

字幕: 2006年5月15日武汉市外国语学校 (以下每段都加标明日期的字幕)。

(清晨六点, 湖北电视台主持人姜剑跟着外校队员跑步, 随即姜剑从队伍中跑步出列, 对着镜头开始主持。)

主持人: 观众朋友们, 早上好。今天是5月15日, 现在是早上六点钟, 武汉市外国语学校《疾风三十一》的队员们已经开始了他们的体能训练。再过7天, 他们将要和他们的对手西大街小学进行比拼。他们目前的训练情况怎么样呢? 让我们来深入了解一下。

(主持人跑向雷老师, 此时学生跑步作为背景)

主持人: 雷老师, 你好! 今天已经是15号了, 我记得第三场比赛是你们对西大街小学。

雷老师: 是的。

主持人: 请问, 你们怎样看待这次对垒?

雷老师: 我们外校对这次比赛非常重视, 我们学校一贯重视学生的素质教育, 也十分看重学校的荣誉, 我们一定要赢得这次比赛。

第二段

字幕：2006年5月15日，武汉市西大街小学（以下每段都加该字幕）。

西大街小学操场：下午4点

主持人官琳：观众朋友，我现在站在西大街小学操场，现在是5月15日下午4点整。现在西大街小学《疾风三十一》的参赛队员们，正准备开始他们的日常训练，他们将在7天之后，与武汉市外国语学校对垒，争夺《疾风三十一》的出赛权。让我们看看他们目前的训练情况。

（官琳走向训练场，教练陈老师刚刚卡完学生跑步的时间。）

主持人：陈老师，你好！刚跑了一次？

陈老师：你好！是，我先看看他们目前的成绩。

主持人：怎么样，现在是多少秒？

陈老师：12秒。（摇头）不行。

主持人：你希望是多少？

陈老师：11秒以内。

主持人：陈老师，你们和外校分为一组，你觉得这个分组对你们有利吗？

陈老师：怎么说呢？外校名气大，条件好，看上去对我们不太有利，但是我不这样看，外校有他的长处，相比之下我们西大街比较弱，我们是哀兵，但是古语说“哀兵必胜”。

（陈老师简单介绍西大街小学学校情况。）

主持人：很高兴听到陈老师这番分析。现在离比赛还有7天，你们对战胜外校有信心吗？

陈老师：我不想吹牛，但是我想，值得一拼！

……

第五段

主持人采访学生：你们训练苦不苦？有没有想打退堂鼓的？

（孩子们自由发挥。）

主持人：我听说外校雷教练是非常严厉的一位老师，孩子们经常被he训哭。

（拍摄一段雷老师严格训练的实况，最好有孩子被训哭的情景。）

主持人：雷老师，听说您非常严厉，经常把孩子们训哭了，你看，有这个必要吗？

雷老师：……（讲对手情况和自己面临的压力。）

（主持人采访学生，让他们谈对雷老师的印象。学生们自由发挥。）

主持人：俗话说“哪里有压迫，哪里就有反抗”。孩子们被雷老师训久了，于是他们集体想了一个报复雷老师的办法。

（引出惩罚雷老师的故事。）

故事提示：这一天下雨无法训练，雷教练决定和同学们做游戏以改善自己的形象。雷教练和同学们做的游戏是捉迷藏：在一个办公室里，雷教练与10个队员在一起。其中有队员头上缠有蓝色绷带的，其他队员都拿着充气锤子。雷教练的眼睛被蒙住，在5分钟内，雷教练必须摸着那个头上缠有蓝色绷带的同学。雷教练如果抓错了人，就立即会被同学们的乱锤打一顿。如果在5分钟之内，雷教练还抓不到缠着蓝色绷带的同学，他就要接受作30个俯卧撑的惩罚。我们可以设计让雷教练输掉，雷教练输掉之后，让同学们惩罚解气，以缓和与同学们的关系。雷教练做完60个俯卧撑以后，又开始了更为严厉的训练。）

（回到现实场景，雷老师正在对学生们加紧训练。）

主持人：雷老师虽然受了惩罚，却并没有吸取教训，你看他又开始了训练，而且变本加厉，更为严格，但是孩子们脸上却没有了压抑感，相反看上去好像十分开心。

第六段

西大街小学

（学生们又跑了一次，陈老师卡了秒表）

官琳：陈老师，这次有进步吗？

陈老师：（兴奋地）10秒53，进步太大了。如果这样保持下去，我们有胜利的希望。

官琳：是不是特别想通过这次的胜利长一长西大街小学的威风？

陈老师：那当然。

陈老师介绍：西大街小学的训练情况非常出色。由于在本区，西大街小学在历史上多次在各类项目中输给外校，因此西大街全体体育老师上阵，要求必须取得胜利。

（实拍：这一天是陈教练系统给同学们讲解比赛细节的时候。陈教练仔细讲解了这场比赛的诸多难点：绑腿带为什么会松，队伍为什么会偏向一边，起跑时的姿势，左右脚的关系，等等。为了让同学们更好地体会这些难点，陈教练让体育组的老师们绑上绑腿带，一边让老师们跑，一边逐条地给同学们进行解释。）

外校训练场，下午

（雷老师也在卡时间。）

主持人姜剑：一天的训练快要结束了，让我们看看外校目前的成績。

雷老师：10 秒 30。

主持人：这个成绩已经接近过去参赛队的较好成绩，但是雷老师和孩子们并不满意，毕竟有 6 天时间，还有提升的空间。对吗，同学们？你们有信心吗？

队员：有！

主持人：还要练吗？

队员：练！

主持人：好，今天的训练肯定还不是终点，毕竟还有 6 天时间，不知道比赛那天，孩子们会给我们带来怎样的惊喜？让我们拭目以待。

第七段

西大街小学

官琳：现在孩子们已经训练了三个多小时，让我们看看他们现在的成绩。（陈老师亮秒表：10 秒 40），太好了，又进步了。（对陈老师 and 孩子们）还有 6 天的时间，你们有信心战胜外校这个强大对手吗？

群众：有！

主持人：好，让我们 6 天以后赛场上见。

——完——

附录文案 7：电视剧文本

《神农架》（片断）

编剧：沈虹光

连绵起伏的云海无边无际，云波雾涛之上，浮现出攒立竞起的峰峦和苍莽亘古的原始森林，旖旎多姿的景象宛如海市蜃楼般神奇。

一条银链般蜿蜒着的山间公路渐次显现出来。

山间公路上，一个小黑点在移动，那是一辆卡车，它正沿着回环的弯道向上盘旋。

旁白：

那一年，为了了解神农架的地质地貌、水文气象及动植物资源，省里组织了一个综合考察队，到神农架进行考察。

卡车顺着公路盘旋，进入云雾环绕的山峦的高处。

乳白色的云雾在卡车边翻卷，卡车犹若一只铁甲小艇，在云海雾浪中御风破浪而行。

旁白：

两亿年前，这里还是一片辽阔而寂静的古海，处于青春发育期的地球发生了一次剧烈的造山运动，秦岭拱出了地壳，神农架跃出了水面。在以后的燕山和喜马拉雅造山运动中，神农架又以惊人的速度，一跃而成为‘华中屋脊’。

卡车驶入了森林地带，公路两侧的山坡上满是老树古藤，遮天蔽日。

旁白：

这里古老而神秘，相传炎帝神农氏曾在这里采药尝草，架木为梯，神农架因此而得名。因为山高路险，原始封闭，这里还有很多神秘的传说，其中最吸引人、最扑朔迷离的就是野人之谜。

卡车驾驶室内。

一个未脱尽学生气的男青年坐在副驾驶座上，他便是影片的主人公田庄。凭窗远眺，山风扑面，看着窗外的深山老林，年青人明亮的眼睛里闪动着新奇而兴奋的光芒。

旁白：

那时我刚刚大学毕业，对生活充满了新鲜感和好奇心，听说考察队要求增派人手，便主动要求来了。我想，既然是综合考察，为什么不能考察野人呢？

两侧危崖壁立高耸，卡车在狭长的深谷中穿行。

驾驶台内。

司机老雷边开车，边大大咧咧地说着：“都说大熊猫稀罕，要让我说呀，神农架的野人比大熊猫还稀罕！大熊猫在公园里展览，上电影上电视，全世界人民都看见了。可野人你见得着吗？藏在深山老林里，偶尔露峥嵘，就是神农架本地人，没有眼福也见它不着。”

田庄：“真有野人？”

老雷：“这还有假？红毛的，黑毛的，公的母的的老的小的，多了！”

田庄：“都是传说吧？”

老雷：“什么传说？人亲眼看见的！远的不说，就我们车队的王师傅，他就见过。去年腊月二十八，快过年了，夜里开车从十堰回来，在公路上就撞上了！”

田庄：“撞上了野人？”

老雷：“是啊，黑乎乎的，王师傅还以为有人拦车，说拦车你站路边呀，你不要命我还怕死呢，说着就打开了车灯。这一开灯就傻了，野人就站在跟前，长脸，大嘴巴突着，浑身都是毛，还冲着他笑呢。”

田庄：“他没看打眼？”

老雷：“车上好几个人，都是林区干部，都看打眼了？”正说着，他忽然猛地踩下刹车。

田庄仓猝不及，身体向前扑去。

山道上。

原来有两个人举手拦车，挡在道中。

驾驶台内。

老雷：“他妈的找死啊？”他气恼得骂骂咧咧地下车。

山道上。

两个人跟老雷解释，亮出臂膀上有“林管”两字的袖标。

老雷态度发生变化，挥着手说：“好吧好吧，检查检查。”

一林管员爬上车厢，拉开车厢篷布检查货物。

另一林管员在车下，接过老雷递来的烟，不无抱歉地说：“这是上面交待的任务，有人偷运野生动物。”

车上的林管员跳下车来：“对不起啦，耽误你了。”

老雷递烟，通情达理地：“保护野生动物嘛，应该的。”

驾驶台内。

老雷返回车上，笑呵呵地与车下的林管员道着“辛苦，回见”，重新开车。

附录文案8 导演阐述文本

电视剧《丢手巾》导演阐述

编剧：沈虹光 导演：刘 萍

《丢手巾》是著名女作家沈虹光创作的一部揭示普通人精神世界，表现普通人现实生活的剧作。这是一部具有都市生活特点和时代气息的现代生活剧。它通过一系列为人们所熟悉的生活场景和情节，描写了一群普通人的现实生活状态，表现了普通人的现实追求、向往、矛盾和困惑，揭示了人性的善良和美好。该剧的主要情节由人们司空见惯的凡人琐事和零星的生活感喟交织而成，两个女人的生活轨迹成为连接这些珍珠的一根红线。

剧中人物的经历是平实而琐碎的，没有关乎国家命运前途的大事件；没有惊心动魄的矛盾和悬念，只是日复一日，年复一年的生活流程。然而，于表层的宁静和淡泊中，我们却能窥见到社会芸芸众生的面貌，能感受到潜藏于人们内心深处的丰富而细腻、真实而复杂的、因此也更为深刻的矛盾冲突。透过剧中的这些时时为现实的矛盾所困扰的却不愿抛弃生活理想的人们；这些被平庸和世俗所包围又不甘沉沦的人们，我们看到了一个社会、一个时代和一个民族的精神特质，看到了一个民族生息繁衍的内力和希望。

假若我们对生活是有信心的，就因为我们生活在这群人中间。

让我们珍爱普通人！让我们珍爱自己！这便是该剧的主题。

一、风格样式

《丢手巾》应该是一部具有纪实风格和带喜剧因素的正剧。这决定了它必须注重细节的表现和真实的情感表达，力求避免人为痕迹和夸张的形式。

二、节奏

这里所说的节奏有三层含义：一是情节节奏；二是镜头和场面调度所产生的节奏；三是演员表演节奏。

1. 关于情节节奏。剧中人物的生活节奏决定和影响着重情节节奏，人物的生

活节奏又是由都市生活和人物所处特定环境的生活节奏所决定的。我们设想该剧的节奏主基调是活泼明快,具有跳跃性和富有变化。

2. 镜头和场面调度的节奏。

剧本的纪实性风格决定了镜头的长镜头语言特点,这并不意味着节奏的缓慢,相反,由于场面调度的丰富、画面(戏剧)层次的多元使人产生一种生活在流动的感觉,这感觉便是应接不暇——是人物命运中矛盾冲突的起伏变化造成的应接不暇,是剧中人物时时产生的对人生哲理的顿悟所造成的应接不暇。人物在行动的过程中常常被小的阻力所打断,如行进中碰到行人;急着出门却被毫不相干的叫卖者拦住;两个人在房间谈话时而要拨开晾晒着的衣物,等等,这些细节共同造成生活的琐碎感和繁杂感。生活是多侧面的、多色彩的。我们要摒弃把生活的丰富性变得单调和苍白的拍摄方式。

3. 演员的表演节奏

演员的表演节奏是由人物性格、情感变化以及人物所处的生活环境所决定的。我们不仅要找到表现人物个性的表面的行为特征,而且要找到具体行为的内在依据,在准确把握人物性格的基础上确定自己的表演节奏。反之也通过适当的表演节奏显示出人物的个性魅力。

快节奏是都市生活的特征,街市的喧嚣、生活的繁琐都是形成节奏基调的因素。但总的轻松明快中又要有变化,如“惠苇见前夫”、“乔媛与紫衣女人交谈”、“乔媛告诉惠苇她怀孕了”等戏就是冲突的激烈形成的反差,造成节奏中的变化,使剧情产生高潮与跌宕。

三、画面与声音

电视艺术是视听艺术,电视艺术中的生活是由画面和声音共同构成的。

首先谈谈画面。电视画面是由舞美、摄像共同构成的:

1. 舞美设计。本片的舞美除了对生活原貌作必要的集中和裁剪以外,还要帮助摄像和灯光在影调把握上,在对生活中具有特征的影象的发现上形成个性和特色。我曾经和摄像师作过多次交谈,我们共同商定该片采用暖色调拍摄,这一点希望美术设计加以考虑。

2. 关于摄像。我希望本片的画面具有现代都市的特点,比如要捕捉一些具有都市特点的线条——立交桥、高层建筑、交通护栏、广告牌、林荫道、自行车流、人流等。取景的角度和用光的走向要有艺术化的考究,要将人们熟悉的景物拍摄得充满情调和意味。详细的方案由摄像师另述。

关于声音。

声音一旦进入影视剧,就应该十分真实和自然地呈现。生活中那些为人们所

熟悉的声音有一种约定俗成的印象。比如当唱起“嘿啦啦，天空飞彩霞，地上开红花，全国人民一条心，打败美国兵……”人们便自然联想到抗美援朝的时代；当唱起“让我们荡起双桨”，人们会自然联想到中苏友好年代的学生生活等。我们要利用这种声音中的文化积淀来反映剧中所处的时代，要借助人们对具有含义的自然声源的识别经验，让声音能够参与剧情的表现。总之，我们是用精心的设计和构思来完成对于真、善、美的艺术世界的创造。

参 考 书 目

1. 【美】阿伦·A. 阿莫尔著, 石川、李涛译, 陈犀禾审校. 影视导演 [M]. 上海: 复旦大学出版社, 1998.
2. 张仲年著. 戏剧导演 [M]. 福州: 海峡文艺出版社, 1995.
3. 【德】齐格弗里德·克拉考尔著, 邵牧君译. 电影的本性 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1982.
4. 韩小磊著. 电影导演艺术理论 [M]. 北京: 中国电影出版社, 2005.
5. 郑洞天著. 电影导演的艺术世界 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1993.
6. 中国电影艺术辞典委员会编纂. 电影艺术词典 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1986.
7. 【法】马赛尔·马尔丹著, 何振淦译. 电影语言 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1982.
8. 朱狄著. 原始文化研究 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1988.
9. 【美】悉德·菲尔德著, 鲍玉珩、钟大年译. 电影剧本写作基础 [M]. 北京: 中国电影出版社, 2004.
10. 郑春雨著. 关于电影中的声音 [J]. // 电影艺术, 1990, 4.
11. 曹雪芹、高鹗著, 红楼梦 [M]. 第40回. 北京: 人民文学出版社, 2005.
12. 李渔著. 闲情偶寄 [M]. // 中国古典戏曲论著集成(七). 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
13. 【美】玛丽·奥布莱恩著, 纪令仪译. 电影表演 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1994.

后 记

21 世纪是读图时代，是一个人们拿着自家的 DV 就可以随意拍摄影视作品的时代，影视创作不再只是少数人可以涉足的神秘领域。但是“影视导演”这个职业在我心中依然是神圣和尊贵的，是一个需要接受严格专业训练和一辈子用心灵去感悟的职业。所以，我结合自己多年来的电视创作经历，开始了对影视导演艺术规律的系统研究，并把自己的研究心得带到了大学讲堂。尽管当代的年轻人能够比长辈们更轻松地解读影视作品，但是这和从事专业的影视创作毕竟还有很大距离。我从自己的教学中体会到，许多年轻人对“影视导演”这个行当充满着热情和向往。我在实际工作中也经常遇到后辈们求教一些基础问题，这使我感到撰写一部既能概括影视导演工作规律，又能直接指导创作实践的专业教材的必要性和迫切性。我希望这部教材能够成为一把钥匙，帮助那些渴望成为影视导演的年轻人开启一扇学习影视创作的大门。

本教材在编写中得到了“湖北省文联中青年专家人才库·2006 年项目基金”的资助。武汉大学艺术学系博士生导师郑传寅教授对本书的撰写给予了热情的鼓励和悉心地指导，并在百忙之中拨冗审读本书，提出了非常宝贵的意见，在此一并致以衷心的感谢。

作 者

2007 年 9 月 10 日于武汉

第二章

（一）總論

（二）經濟學之概論

（三）經濟學之分類

（四）經濟學之研究對象

（五）經濟學之研究方法

（六）經濟學之重要性

（七）經濟學之發展

（八）經濟學之未來

（九）經濟學之結論

（十）經濟學之附錄

当代广播电视丛书书目

电视栏目解析（第二版）

电视文本解读（第二版）

电视新闻采写

广播电视概论

当代电视摄像教程

影视美学理论基础

电视摄像与编辑实验教程

影视导演基础

