



毀壞一部攝製良好的作品。剪輯時先剪正片，直到正片完全剪輯好以後，才根據正片再剪輯底片。

剪輯機對於剪輯人員是一件不可缺少的東西，因為它賜予唯一的一種方法能使影片倒走或正走，並且還可以停在任何需要的一格上。剪輯機把影像顯在幾吋大的方格上，同時在它的擴音器中發出聲音，用這種方法，可以使動作隨意開始或停止在決定要用剪輯的那一格上。

剪輯的任務，最簡單的該是把所有的鏡頭按照正確次序編輯在一起。有些時候，導演在一個特殊畫面中可能要包括每樣需要的東西，他運動攝影機用一個鏡頭拍攝一切必要的詳細部份，使剪輯人員無法把它增長或減短。無論如何，這種「攝影場剪接」(Cutting on the floor)的方法(意思是導演拍攝時對影片的腹稿剪接。譯者註。)不是一種正規方法。一個剪輯者收到數百角度的鏡頭，通常其中多數是現場錄音的，它們有相互配合的對話聲帶或音樂聲帶。另外還會收到許多附屬鏡頭，這些鏡頭大半是無聲的，他要把它們插入某一個有對話或聲音的畫面中。

例如，有一個人說話，唱歌，或演奏一種樂器，其他的人在觀看或靜聽，對這些不作聲的觀眾如果把他們正在聽音樂或說話的畫面插入聲帶中，常具有特殊價值，不僅給予畫面變化，並使觀眾與銀幕上真正的觀眾聯結在一起，而給予觀眾一個機會，研究一下銀幕上其他人的反應。附屬鏡頭有些可能是無生命的物體，風景，或動作正在發生時周圍環境中所形成的任何事物。插入這些鏡頭需要經驗，因為出現稍微早一點或遲一點，多幾時或少幾時，都可能毀壞它們所插入的基本畫面。

依照故事的順序，把畫面集合在一起以後，可能會發現某幾個畫面的尾部和另外幾個畫面的開頭不完全適合，可能人物的地位變得太明顯，或某些字句或動作終止得太突然，或開始得太長。剪接者需要修剪這些畫面使它們前後完全配合，並且有時候必須插進去附加的短鏡頭以掩蔽不完全配合的動作。假若是音樂場面，有一個鋼琴家在許多觀眾面前演奏，就必須插入一些聽眾的鏡頭，以便使鋼琴家、鋼琴、聽眾和真正的觀眾編織在一起。所有這些鏡頭的剪輯，在表現音樂節奏與情調方面都要合時，以使連接流暢而統一；否則，時常變換視覺會攪亂了音樂，並且毀壞了觀眾對整場戲的欣賞。

對話或直接聲音的畫面，無論攝製多麼完善，都傾向於引用一種靜止的效果。每種可能與不可能的方法都被用來克服這件事實——攝影機永遠活動——引用象徵性的景物等。但畢竟聲帶是支配的要素，因為雖然視覺畫面能夠擴展或減少，對話與音樂却不能像一件有伸縮性的東西可以隨意擠攏或伸長。

劇情片格式的影片必然包含着直接的聲音，新聞片或紀錄片在拍攝時通常都不同時錄音，拍完以後再另配講白與(或)音樂。如此剪輯者對於操縱視覺創造畫面的韻律有較大的自由。無論內容是描述收割，捕魚，印報紙，或外科手術，視覺影片從不同的角度包括了每項必要的過程，能夠隨意安排或再安排，不會因聲帶而限制創造。直接聲音和間接聲音的這種基本差別，在銀幕上極為明顯，因為直接聲音影片中的動作被所說的言辭所控制，至於一般的新聞片或紀錄片是使聲帶配合動作，並且可以巧妙地剪接，這種動作能够在屬於言辭的真實電影感覺中表現運動。後來加給這些視覺影片的聲帶可能包含着講解與(或)音樂，與(或)聲音效果，後者在多數實例中稱之為天然聲音，有些電影術語只是俚語，並且十分令人難解，但「天然聲音」(Wild tracks)因為它們是天然的，不是使訓的，所以很易於指明。同時與視覺收錄的大部份聲帶是使訓的，或配合它們的視覺影片，至於天然聲音在收錄時與視覺影片無關。

天然聲音通常被稱之為效果聲帶，包括許許多多的聲音，如浪花衝擊岩石聲，鳥叫聲，行面脚步声，爆炸聲，歡笑聲，群眾歌唱聲——在第一項手續中，完全不需要與它們配合的視覺影片收錄這些聲音。無論是一個小型錄音單位，或整套錄音機，能够不跟攝影機關連，而獲得許多聲音，這樣可以給予錄音方面許多自由，如同給予攝影機拍攝與麥克無關的無聲鏡頭一樣。天然聲音第一般音響或群眾歌唱聲的處置，不需要跟現場錄音的聲帶那樣絕對配合視覺影片。它們的用途主要是供作背景，但是千萬不要認為它們是次要的。聲音效果假若用技巧會合起來能帶給一部份影片神奇式的生命，並且它們指明製作影片時授予大量畫面運動的方法，因為它們不被對話聲帶所控制。普通影片集中並倚賴於人物在銀幕上所說的對話，並且，為了要求高度戲劇效果的目的，也可以用音樂作背景，如果錄音控制不好，使它衝入前景中，就會淹沒對話。在恰當的時刻引用音樂，以感觸控制，在使它不知不覺中多少聽到一點，能幫助視覺流暢，並幫助故事的發展，而加強觀眾對劇情的感受。自然，天然聲音出現在對話鏡頭中，也正規地收錄，但天然聲音的價值在於運用於某些完全不包括對話的鏡頭中。在新聞紀錄片方面，許多影片的第一道拍攝手續，在無聲方式之下使攝影機不受限制而拍攝。一條配合良好的天然音響聲帶將大量地加給視覺部份的真實性，但是它需要繼續不斷。

凡是插入舟船機械效果的聲音，決不要忘記運用船底駛行在海面上的聲音，或風的聲音，或海鷗的叫聲。

天然聲音能够編進音樂中，有時這一種可以代替另一種，而創造出來一種「聲音音樂」的交響樂。有些人認為這種視覺的「伴奏」是自明的(Self-explanatory)如同富臺上習用的對話那樣明瞭。真正國際化的格

式，對於所有世界上的民族都要能够瞭解。但是目前對話是被採用的一種解釋方法，因此銀幕上的電影語言將繼續限於各民族的流通。這種情形不會長久如此，將來銀幕上可能會出現一種用視覺，天然聲響，和音樂所組合的國際語言。

明白的綱要，領導剪輯影片的主題，並給予有理想的剪輯者指明範圍。在叙述如何安排剪輯工作之前，需要闡明特寫的特性與用途，以及「蒙太奇」(Montage)——對一切電影的普遍性。認識特寫用不着是個專門人才，因為它的表現正適合於它的稱呼，某些人或物的特寫。然而，很少有人得知特寫的恰當用途，和它對前後鏡頭的關係。

據說格雷斯(D. W. Griffith)首先引用特寫，不管事實是否如此，起碼他的思想必然認清了用變換攝影機地位創造電影畫面重心的能力。一部結構良好的影片，因為每個鏡頭在接合中都非常適當，並且全部溶合而為一，所以觀眾對角度的變換不會有不適當的感覺。令人驚奇的是在拍攝一件單純的偶發事情時，安排攝影機從一個確定的遠景到中景，近景，以及特寫，有多少不同的位置。在格雷非斯時代以前，拍攝一場戲可能把攝影機擺在一個地位包括整場戲，因而觀眾永遠不能真正熟悉銀幕上的人物和附屬於他們的物品。特寫能使銀幕上的人物和觀眾面對着面，它的基本目的是強制觀眾排除視界中其他人物，而單獨注意一個面孔或一件物品。

從一個美好的遠景直接跳到一个大特寫能創造戲劇性的效果——這個大特寫可能是一個驚嚇的面孔，一個旋轉的烟圈，一雙潛行的脚，或一雙監視的眼睛。相反的，是一個畫面從遠景或中景光滑地把攝影機移到特寫，其變換非常恰當，不會引起觀眾的注意，例如，從一個完整的人體向前推到只能看見他的面部。

新聞紀錄片中，特寫對於闡明主旨是非常重要的。假定你觀看一部巨大的機器正在製造土敏土、香烟、棉花，或巧克力，在遠景或全景中通常只能顯出它的形體而獲得一個普通概念，但是它的詳細工作情形你連一個最模糊的意念都沒有得到。只有用表現機器動作部的特寫——齒輪，機器指針，旋轉梭，或調合臂，才能使你真正瞭解它們怎樣工作。

描述自然界的影片中，特寫還有另一個目的——放大微小的東西——把微小的動物在銀幕上放大，使觀眾能够仔細研究它們。

用顯微鏡頭與望遠鏡頭能拍最大的特寫，使螞蟻像灰狗那樣大，細菌像一艘戰艦。無論劇情片或紀錄片，如果沒有特寫就不能够控制觀眾的注意力。然而使用特寫一定要在適當的時刻，如果在不妥當的時候出現，會鎖閉了畫面的流暢。前面我們已經學到過如何及為何許多對比的角度對於創造一組簡單接合是必要的，可是只有特寫才會惹起觀眾的注意力，並使

觀眾記憶故事發展中主要的戲劇性時刻或情調。

按一般的解釋，「蒙太奇」就代表一組巧妙集合的簡短畫面，共同表徵一個主題，一件事情，一個人物，或一個地區。其效果通常被用作重要主題的序言或結論，並且也當作一個再現的象徵。

假若一部影片的內容講述土地耕種時，開始可以使用與主要故事相關的視覺或語言，或用蒙太奇象徵農業，在這一類型的簡短畫面中使之產生，這種註釋作用給予引介後面的主題一個機會。

這樣一個結尾能够扼要重述一部影片中的要點。更巧妙的用途是再現徵象，預示一個特殊人物，特殊人物，一件特殊事情，或一個特殊地點的出現。假若有這樣一個蒙太奇再用重現的音樂配合，其效果則更為顯著。一座壯麗挺峭的武士好像可以用在戰場或(與)一個軍事領袖之前，一個當舖招牌可以象徵微商貸款的入。一大堆茶杯，一些貴重的香水瓶，一雙破鞋，一隻光亮的單眼鏡，一座大廳中裝飾着花索的油布，一間特殊房間的窗戶——無數的物體與地點能够成爲一個故事裡的人物之特徵，不論出現在人物之前，或與人物同時出現，它們可以建立一部影片的完整特性。很久以前，音樂就已經被用作預示某一個人物的出現。巧妙地引用視覺也能產生同樣的效果。

另一方面，蒙太奇能够表明同時進行或偶發事件。一切基本運用都包含於其中，例如，一列火車的行駛，一艘輪船的航行，或運用一架造紙機械在不同的控制上相互倚賴。

電影製作者常常試圖引用蒙太奇，因為它已被視爲一種專門才智的倒證，沒有經驗的使用者可能會錯誤地把它一些零碎片段結合在一起認爲它的效果使觀眾深受感動。其實並不那麼簡單，甚至一組蒙太奇接合只有一分鐘的長度，選擇鏡頭也要極度細心，每一個鏡頭都要有一個區別，而目前一個鏡頭和後一個鏡頭的關係要有計劃。有時候這些鏡頭只有一兩呎長；甚至只有幾格。每個鏡頭分開時沒有什麼意義。湊在一起就能製造一件事物或表現一個目的。

在商業電影方面常引用蒙太奇原則節省時間。例如，到世界各地旅行，用車輪，船塢起重機，行李籤，飛機起飛或降落，時鐘……等技巧表示旅程；一個歌唱者的聲名逐漸上昇時必然用許多節目單疊印在歌劇院上，觀眾身上，或日曆上表現。嚴格一點說，這種慣例使用的重疊技巧，雖然與蒙太奇關連，却不能列爲真正的蒙太奇技巧。

一部影片中蒙太奇之成敗倚賴於剪輯者的想像能力，因為這種工作是在剪接臺上集中思想與耐心創造而成的，在一組三十個短鏡頭組成的蒙太

奇中，如果其中有一個鏡頭地位不適當，或不調合，就會毀壞了全部效果。如果只用從前的電影流派結合蒙太奇就是一項錯誤，因為它只是蒙太奇中一種最簡單的處理方法。

有一件事情可以確定的，假若觀眾對蒙太奇的效果覺得不合適，必然由於使用過量或有不必要的插入。最好的剪輯，無論包括蒙太奇與否，永遠不會使觀眾感覺紛亂。

無論在設備完善的現代化剪接室工作，或使用簡陋的器械工作，剪輯原則都是一樣的。下面作者將自己過去從事這方面的工作經驗寫出來供給讀者參考。

有一次我剪輯一部一萬八千呎長的旅行片，開始時先把毛片在放映間試映一次或兩次。在大銀幕上放映，不僅可以判定攝影優劣。而且能夠抽出攝影機運動不佳的部份與模糊的搖攝，這些在剪接機上看不出來。其次，再在剪接機上一卷一卷的研究內容，隨意停止或開始，並作成記號注意動作與角度。

然後把每個鏡頭慢慢分開，捲起來，寫一張籤條用橡皮筋纏好。經過一星期時間，一萬八千呎毛片全部整理好，分成兩百八十卷，都附上籤條以資識別。

憑我個人的經驗，把毛片看一次試演之後，就能够記住所有的主要詳細部份，為了保險起見，最好多看一次。分卷時可以挑出來較差與無用的鏡頭，把它們放在旁邊。鏡頭分好以後，再把它們復原，透過鏡接臺上的光亮玻璃板，用放大鏡按照內容的性質把它們有系統的分組。

然後把分開的兩百八十卷影片，包括長途旅行的許多畫面——千百人經公路、鐵路，或步行而作很遠的旅行，全部集中在一個特別地方。因此，在卡片上作許多標題，例如：在旅程中；到達某地；背景；集會等。再把每個畫面用這樣簡短的籤條註明，例如：農夫走路——馬車——大路上的人——風車——樹頂……等，在標題之下分組並把它們裝進片盒中。這樣細心地分類，標籤，使剪輯工作比較簡單，因為這樣可以隨意安排與再安排每一卷影片的位置，同時即刻捲在片盤上以便證明。

分類完成之後，先選出一組鏡頭單獨剪輯，每個鏡頭都分開吊在架上，最好把架子放在透明玻璃前面。假定已經安排好了「在旅途中」標題下的所有鏡頭，然後開始在架上變換每一個鏡頭的位置，查看前後鏡頭中人物活動的情形，經過仔細研究，把它們構成一組接合。排好次序，再動剪

刀剪接，鏡頭兩部接好以後，就產生出來長度與節拍。然後繼續調整架上的鏡頭的位置，直到認為所有的鏡頭都按最佳的次序連接起來才滿意。

現在再研究劇本，看一看變換鏡頭位置以後對於劇中動作有什麼變化，原劇本中第四一、四二，四三等鏡頭，敘述鄉下孩子，警察，和村民在街上疾行。其中第一個鏡頭表現孩子和警察在大街上奔跑的遠景，後面跟着逐漸增加的村民。第二個鏡頭表現一個老婦人從窗子裡伸出頭來窺視又很快地縮回去，第三個鏡頭是人在街上向前衝進的中景。

這三個鏡頭如果照上面的情形每一個鏡頭都不剪短，接起來會使劇中的快速活動表現一種比較緩慢的節奏。假若把它們仔細研究，另行剪接，可以產生另外一種節奏。首先把第一個鏡頭（四一）從當中剪開，吊在架上，再把第二個鏡頭分為兩段，也吊在架上。第一段是老婦人從窗子裏伸出頭來向下窺視，第二段是老婦人看了一會又很快地縮回頭去。然後再以同樣方式把第二個鏡頭也分為兩段吊起來。

劇中第二十個鏡頭是孩子去找警察他的雙腳跑過攝影機前的描寫，這個鏡頭可能拍了兩次，那個作廢的鏡頭正沒有用處，也許那個O·K·鏡頭呎數太長，可以剪去五呎。把上面的鏡頭用另一種順序吊起來重行剪接，就會產生一種活生生的情節。

開始時用遠景的頭一段，其次是老婦人從窗子裡伸頭看的第一段，第三是遠景的第二段，第四是老婦人從窗子裡縮回頭去那一段，第五是人群奔跑的第一段，第六用第二十鏡頭中孩子奔跑的那一段，再接上人群奔跑的另一段。開始時遠景的人群衝近和銜接特寫中奔跑的雙足可以剪短一點，再使老婦人的快速動作點綴奔跑的人群，這樣編織在一起，接合中的節拍就全部改觀了。

這項工作只是在吊架上的最初處理，用以改進原來的鏡頭次序，所以還不算正式剪輯。剪輯者把影片吊在架上可以把鏡頭次序調換幾次之多，直到滿意為止，然後再正式剪輯而為一。剪去的影片也要保藏起來，以便需要時加以運用。

上面只是提供了一種剪輯影片的處理方法。至於剪輯者怎樣才能把影片剪輯良好，主要的還要靠他的經驗和才能。總之，在正式剪輯影片以前，一定要先下一番研究工夫，澈底瞭解劇情的內容與發展情形，然後再根據劇情的需要進行剪輯工作。