

(上接第12版)

没那么容易

得知《可可西里》入围金马提名时,我就已经很满足了,因为我从来没有想到我能被提名,更甭说得奖了。我记得当时还迟到了,进去下一个就是颁摄影奖,我赶快看我鞋带是不是系好了,坐着,台上播放提名的谁谁谁,然后嘉宾宣布得奖的就是我,我就傻了。

我记得李安导演还请我跟陆川吃夜宵,当时

我们都觉得简直像做梦一样。回饭店后我们俩人就特别喜滋滋地每个人拿自己的金马奖坐在床上,挺高兴的,聊天什么都挺激动的。后来我们收拾行李,收拾好了以后,突然觉得不对,觉得怎么那么轻了,找半天发现俩人把金马奖都放在窗台上窗帘后边,差点把金马奖落宾馆里。

在截止当时,我好像是得金马奖最年轻的一个摄影师,然后又得了剩下四个奖。那时候确实有点不是那种简单的飘飘然,而是那种有点木然

了。当别人给你一把糖果,又连着再给你四把或者五把的时候,你就有点晕了,你就会觉得好像很容易,只要我拍我就能得。

当然后来有8年的时间没有再得奖,但是在这中间我每次都想得奖。你后来发现你越想得奖,越得不了奖。

所以那段时间里也挺沉寂的,那时候突然间有了爱情,有了婚姻,有了一个孩子,不再是两个人的世界了。你会觉得世界这么吵闹,只有每天

孩子睡着那一会儿,世界才能安静,你会觉得我还能当一个艺术家吗?是不是当不了了?

后来当逐渐地适应这种角色后,我才忽然发现,你就是要坚持做小时候那个有梦想的人。这种坚持就是对于自我表达的坚持,它确实不是用得奖来衡量,当然奖谁都想得,重要的在于你是不是实现你自己的这种价值,在于你是否表达出来你自己。

我一共才拍过十几部电影,忒少了。我觉得

摄影师可能这一辈子都达到不了你期望的高度。因为毕竟你的天分是有限的,你只能尽量地去做。

我觉得现在的我跟前几年比起来,要有力量得多。具体的目标其实特别简单,就是我拍下一个作品在某些部分,超越上一部作品就可以了。其实这挺难做到的,但我要这么去做。只要你一直在进步,而不是重复甚至退步,我就有这种做这件事的幸福感。这种幸福感其实决定你往前走。



“大家通常会说一部电影的导演很好,演员很好、摄影很好、美术很好,提到声音最多会说音乐不错。”

在赵楠看来,声音在电影工业部门中最容易被忽视的,“因为声音是不直观的,听觉相对于视觉又是被动的。”

但电影给人身临其境的体验很大程度上又是声音带来的。相对于影像,声音更容易唤起人们的记忆符号。

对赵楠来说,电影的声音不仅仅是还原出来的,更多是创造出来的。同样是“怪兽”,在她的手中,怪兽们也有着不一样的外貌和性格。

赵楠觉得声音指导恰似一个“魔术师”,从声音的想象、声音的采集、到声音的编辑与再创造,整个过程就是一场“幻术”。

为了为《影》呈现独特的风格,她的团队几乎收集了全世界所有的“雨声”;一场看似平常的刺杀戏份,却是无数个声音叠加后产生的“暴力美学”。

作为一名录音师,赵楠几乎做过声音相关的所有工种:对白录音、对白编辑、动效录音、动效编辑。她经历了十几年前中国电影的同期声时代,感受着录音行业的跌宕起伏。

她说录音这个行业太不受重视,票房好像与他们没有关系。她说一部电影给录音的时间太短了,在中国做电影,就跟催命似的。

作为一名女性电影人,她像一个自得其乐的“女战士”,享受着无与伦比的孤独与快乐。在电影声音行业能坚持下来的女性非常少。“我第一次领香港金像奖的时候,邀请函写的是赵楠先生,很多人都以为我是个男性。但我认为这个工作是没有性别差异的。”

她说,还是因为喜欢,所以才能做这个事。

声音指导赵楠：声音创作是孤独的自我的

口述/赵楠 作者/詹方

想象:声音是我们“做”出来的

声音对人的影响挺大的,在五感里,声音其实是特别被动,这个东西是你永远逃不开的,因为很难像眼睛一样,眼睛睁开和闭上可以选择看或不看,但是耳朵听觉却很难控制。

首先,声音是一个特别恒定的东西,它有很强的符号感。比如说北京的鸽哨,它是固定的,它不会说因为时代变迁了,鸽哨就不是那声了,它的符号感是特别强。

比如说纽约,纽约最大的特色是警车;法国是晚上全是摩托党,“呜呜”的;还有重庆、江边全是卡拉OK,江上有高架,都是铁钢架的,那声音非常好听;老上海弄堂里的一些声音,比如小自行车铃,那就是老上海特别典型的一个东西。

第二,声音比较高的境界是在心理学方面。因为声音跟视觉不一样,声音是纯物理的,且很多声音的频率是你人耳听不到的。

为什么怪兽吼叫你会害怕?是因为怪兽在吼叫的时候,它有很大一部分次低频在里边,那个次低频是你听不见的,但是次低频是人最不舒服的一个频率。

我每天上班走同样一条公路,路上的车流声,我听到它就是不一样的,我今天心情不好的时候,我就会觉得路上的车声特别的吵,但是我今天心情特别好的时候我就发现这个世界还挺美的……

其实你都听见了,但是被你的大脑给过滤了,其实这个有的时候跟声音创作方法是一样的!叫焦点化,就是选择性。我想让你听见就让你听见,我不想让你听,我就不给你听见。

最重要的,做电影的声音是靠想象力的。很多人不懂这行的,都是老觉得你做得好,是因为你素材多,或者我再花点钱买点更好的素材,其实它完全不是这个样的。它不是靠素材,首先它是靠你的想象力。

看着这个无声的画面去想象声,在脑海里先成型,看着这个画面脑子里能反映出来大概五六种声音,在脑子里想象这个东西,形成一个思维的创作过程以后,再实际去操作。

比如说做怪兽,就是你必须要找几个方法,首先你是不是听过别人做的怪兽,大概有一个参考。二是给怪兽定性,是凶还是可怕,还是诡异。再一个还要从角色出发,比如怪兽出来要干什么,分析一下它的情绪。

最后还要分析它的生理结构,考虑让人觉得这是个什么样的怪兽,比如长的像蛇一样的这种形态的东西会发出什么声,长的像一个大圆球一样的鸟会发出什么声,综合起来才能创造这么一个怪兽。

幻术:用声音演绎“暴力美学”

我觉得电影不就是一个幻术吗?从电影的制作过程来讲,它是假的,人物是塑造的,所有的声音的捕捉,也不是真的,从制作手法上来讲,它叫拟真,手法是假的,但是情感是真的,把这两个相结合给你制造了一个幻术。

拿《影》来说,对于声音创作来说,我觉得还是一个蛮有特点片子。影片体现了权谋斗争,不同身份、不同阶层的人之间出现的一些杀戮打斗。残酷、暴力这种东西,绝对是美学里一个特别典型的一个东西,所以它们在艺术作品里,是有很大的符号化的东西在里边,所以我们在这个片子里关于暴力,还是做了一些研究的。

比如我真给你捅了一个人,它没什么声。但我们要达到电影的真实,用电影最真实的方式杀死一

个人,怎么能让你觉得又真实又愤怒又有情感。

又比如捅沛良后心那个镜头,最难难在哪?就是捅完了以后,他不能说话了,他只要一说话,就咕咕往外冒血。所以当时就分析捅进肺里是一个怎样的声音过程。

首先是从后心位置穿过去,刀剑顺着骨头缝刺进肺泡,我们当时用鱼鳃模拟肺,这样一下就能听出来是捅进的位置是充满了气体,当“肺”破了以后,就立马需要有血灌进去的声音,这样血往上涌着,才让你觉得他是被捅到肺了。

把生物所有的物理动作的行为拆解到最细,你才能还原它最真实的东西,再用不同的方式,比如放大,就会产生特别奇妙的效果。

比如说那个“割喉”,说实用话的是动物,就是鸡、鸭、鹅来模拟。割喉最难的一点是什么?我怎么能让你觉得他特别快拉出来一个口子。这是喉啜,主动脉都在这,血是喷出来的。就是用很多方式,用气球、用水管子都挤不出来那个“叭”那一下。

还有杀子虞那场戏,子虞最大的特点就是他穿了一个特别大的盔甲,特别结实,你就得想这人得有多愤怒,才能把这样的盔甲刺穿过去。

所以当时做了很多层铁,里面还有一层铁链,再往里还有一层皮子,最后还有一层布,刀刺到这里才到达肚皮,然后接触到骨头,再顺着骨头缝刺出去,就这一个“刺”的动作,我必须要几秒之内完成所有的声音细节让你听到,你才会觉得他把所有的愤怒都换成了他的力量。

放大:声音是有个人风格的

声音的风格其实是一个审美层次的一个东西,是一个很艺术的一个东西。

你看电影可能会感觉是它是一个很灰暗的、很诙谐的、很幽默的类型,它有万种风格,视觉风格你也能感觉出来它是诗意的、浪漫的、还是残酷的。

但是声音不能让人明显觉得有风格,因为声音不直观,所以我希望首先我的声音是有风格的,有一个强烈的标签的。最直观的表现就是,让大家听到的声音不一样,你不用前人用过的,你所有发出来的声音,首先是一个有观众认知度的。

像美国电影《侏罗纪公园》里的大怪兽,那你去对比我做的怪兽,我希望跟它不是一个声,但是我这个怪兽出来了也会让你觉得是怪兽,这个是对音色上的一种追求,但是要出新,那绝对不是用效果库。

我觉得首先我的声音要对电影有意义,再就是我希望我的声音是有特色的,我是有标签的。

《催眠大师》首先让大家意识到了电影声音的存在,那个电影其实我们是创作了一个比较不一样的声音风格。

比如拿一般的电影来讲,台词首先是第一位的,其次是动作效果,这是一个正常比例。但是在做那部戏的时候,它讲的是一个催眠的故事,其实是让你进入了一个不一样的世界,那部戏把声音的很多元素,按传统电影里的比例给它打破了。

我们把所有的对白、脚步、闹钟响或者说窗户外面那个虫子叫,都视为了声音元素,打破它们在电影中传统承担功能上的概念,我们只把它当成声音元素使用。在我们这个场景里,我们需要用脚步来叙事,将脚步声大于周围一切声音,刻意去夸张它。

比如说楼上的弹珠“当当”地响,徐峥还抬脑袋看,它完全用声音(来叙事),其实片子里加了



很多的音效是你听不见的,也是根据人的心理学,大概在多长时间的时候,在你的生理感受上加一点点声音,你的心情就会变得焦躁,在片子中加了好多这种的音效。

所以那个片子做完了以后,我们圈内人看过,都是干录音的,当时就说你们那个对白为什么是那个声,音色不太一样,还有你们那个动效也太大了吧?

但是没有想到的是,那个电影出来之后,观众评价最多的是电影的声音。

忽视:录音的地位以前是很高的

声音最早是磁带录音,单声道,后来又变成了立体声,之后又经历过环绕声,再变成了数字环绕声,到现在全景声DTS这些,我觉得不到二十年,它发展真的是挺快的。

我大学刚毕业做编辑时,做过顾长卫导演的《孔雀》,冯小刚导演的《大腕》,还有李欣导演的《花眼》,张一白导演的《开往春天的地铁》、《夜上海》,陈凯歌导演的《梅兰芳》等等,那会儿电影它并不复杂,因为那会儿还是同期声的年代。

那会儿同期声很珍贵,因为后期的科技还没有发展到那么强,所以声音也主要以拍摄现场为主,那会儿收音时如果人太多的话可以封街道,在选景的时候,录音是很重要的一个角色,比如录音说这不行,这不够安静,那就换,大量地换。

比如说夏天到哪都是知了,然后草里都是虫子,那知了哇哇在那叫,太吵了,全剧组人都得停下来,制片组跟着录音组一块去挑知了去,特别正常一事儿。

还有所有的摄影师拍斯坦尼康是必须脱鞋的,特别冷的季节不能穿羽绒服,甚至不能穿毛衣,毛衣有静电,它在运动特别大的时候会蹭出声,那都不可以有。那个时候在现场拍电影,录音师是可以随时喊停的,我觉得对录音来讲还是权力蛮大的,地位也蛮高的。

现在在选景的时候,录音基本上不重要了,是因为它有一个替代品(可以后期做)。

我觉得录音不受重视,因为它不直观,像演员为什么那么高片酬,是因为他有粉丝,粉丝是因为看他才去买票。我以前跟制片人聊过,说我是觉得你们辛苦,工作量很大,甚至说比别的部门还大,那为什么你们这个钱就涨不了?

其实最大的问题,就是因为它与票房的关系不直观,他说从我们心理上认为你们特别的好,但是说实话我也听不出来,我真的听不出来,一般人听不出来。因为很少有人会专门去“听”两个电影去作比照。

再一个,2D跟3D的票价也很明显,3D明显比2D票价贵,IMAX票价也贵。但是有了全景声,有了DTS,它跟普通的票价差异却没有那个大,我觉得这就是一个很大的问题,会让很多人不愿再从事这个行业。

差别:在中国做录音跟“催命”似的

中国和美国的行业情况也有一些不一样。中国人干活比美国人快,中国人很聪明。他可能直接就干成,但是当从质量上上升到80分以上,美国这么多年的人才培养就显示出优势,人才差异在比较高端的那一部分。

美国实行双人制,好莱坞声音制作培养的人才有两种,一种叫混录师,一种是声音指导。所以奥斯卡也是设置两个奖(最佳音效剪辑和最佳音响效果)。而中国一直实行的是指导制,一个人负责。

术业有专攻,他干每一件事,都是专门干这个的。他们的福利各方面都好,他干对白编辑的人,可能干到六十多岁,还在干对白编辑,这在中国基本上是不可能的。在美国能干上混录师的人得五十岁以上,没有年轻的,五十岁他才能进去,巅峰是六十岁。

我刚入行的时候,我觉得干电影比现在轻松,因为有人在还没有开始干的时候,就说我要上春节档,我要几月几号上映,没有。那会儿

其实很纯粹,现在干电影像催命一样。戏还没拍,就说要什么时候上映。

得奥斯卡奖的《罗马》混得是真好,混了四个月,你能想象吗?中国电影哪有混四个月的,大点的电影都是十几天二十天,这在中国顶天了,美国四个月。现在我有时候开玩笑,我混四个月,肯定也能做到它那样。它给你的时间是充足的,这是最主要的,当然时间就等于钱。

之前我们跟《极品飞车》的那个美国导演聊天,他说你知道吗,在美国混那个片子3000万,搁中国3000万能拍一电影,分到你们录音部门,连100万都不到。

孤独:没有十年无法成为声音指导

干录音吧,它其实有两个槛,第一个槛叫入门,你就最开始特别的无知,你特别的茫然,你都不知道老师在这一天到晚干啥呢,循环往复。

比如说就录一个台词这件事,它有一个很复杂的工艺,最开始应该拉片,应该有台词本,台词本需要做成什么样的格式,比如需要三种格式,第一种格式需要做成A版,从A版再倒成B版,B版再倒成C版,然后录音师再根据这个台词本,在电脑工程上打上这个记号,很复杂。

第二个门槛实际上是他及格了,他已经到七八十分的时候了,他已经是一个能手了,但是他还没有那么出类拔萃,可能就是卡在他的这个想象力或者是卡在他的这个艺术修养了,就是东西干得很漂亮很工整,但是他可能缺少了一点气质,一点艺术气息。

每一个声音从业者,没有五年、十年,他就不可能成为很优秀的混录师或者声音指导这个级别的,那你想能付出五年、十年安于一件事,我觉得各行各业这种人都会做得很好。

而且干这个工作的工作性质可能是比较封闭,后期它就是一个录音棚,一个人一个屋,一天你可能跟谁都没有对话,你就自己在那干,会比较独立,比较自我,比较孤独。

做《影》的时候,前期录音组基本是只要看见下雨了,就出去录雨去,把全世界素材库的雨全买了,每天坐屋里,看着画面下着雨,然后每天在电脑上挑着雨,出门以后基本上也都是黑夜,特别地压抑。

我第一次萌生退役的想法就是在《风声》干完了以后,我有点受不了了,就觉得太辛苦,甚至在凌晨崩溃嚎啕大哭过。之后我确实是停了一年,那一年什么都没干,就在家待着。直到遇到了《狄仁杰之通天帝国》,我想干完这个我就退役。结果就是这部电影让我拿了金像奖。

那是我第一次参加电影节,给我的邀请函写着赵楠先生,我当时还挺不高兴的,没想到当天晚上就真的拿奖了,我上去的一瞬间,我就想到,你要骄傲地告诉大家,你是一个女性。

我觉得女性没什么特别的,只不过公司小孩都管我叫女战士。说我偏男性化,他们管我叫楠哥,直到近几年我才把这个事给掰过来,就改叫楠姐了。我觉得我这个人还是挺要强的,我答应你的事情我一定做到,如果我说我干,我一定会尽我全力200%我都给你干好了,这个是我骨子里的这种东西。

我希望我做得很优秀,第一次看见我的名字在电影院的那个字幕上出现,我觉得对我来讲有用,我很激动,那我当然希望我的名字从最小的职位一直是再往上一点。

我现在自己有混录棚了,又掏了好多好多的钱去干这个,其实圈里人都知道,没有任何一个录音师私人掏腰包去干混录棚。其实到现在为止,我们录音棚都是不挣钱的。但是没有它,我觉得我们成长的也没有这么快,我把我所有的家当都放在我这事业上了。

我经常夜里两三点了,就一个人在这屋,啥人没有,啥声也没有,面对一千多个素材,一个一个放,觉得还挺有意思的。

我们真的是对这个事业很忠诚,还是喜欢,所以才能坚持去做这个事。(时光网供稿)

