



方言是一个地域的文化特质 赋予了电影一种“在地感”

记者:电影采用了萧山方言,最初是如何确定使用萧山话而非普通话的?使用方言后又遇到了哪些挑战?

徐晶晶:电影要不要使用方言?对于影片来说,这是一个重要的决定。在我看来,方言赋予电影一种“在地感”,是一种对时代、对地域的回应。如果我们把《潮》看作浙江电影、萧山电影,或者更具体地称之为“围垦电影”,那么方言成为了一种极具标志性的语言符号。它不仅承载着地域文化的独特性,也烙印着特定时代的印记。所以,导演破除万难,坚持使用方言,这是难能可贵的。

当然,使用方言带来了不少挑战,首先是演员能否掌握方言。在有些电影项目中,导演会要求演员提前学习方言,比如东北话、广东话,这些方言观众较为熟悉,听起来也比较亲切。但萧山话的“电影化”呈现少之又少,而且本地不同区域的发音也有着细微差别。非本地演员短时间内很难学会,即使学了,大概率还是缺少地道的韵味,这就

增加了难度。

另一方面,声音也是表演的一部分,我们需要确保身体和人声假定的一致性。但现实情况是,能说萧山话的专业配音演员少之又少。通常,配音演员在音色塑造、情绪表达、口型同步等方面有丰富的经验,但要找到既会萧山话又有配音功底的人,可谓难上加难,这成了制作过程中很大的难题。

此外,方言的音色相似性也是个问题。浙江一带的方言在某些音色上很接近,尤其是在群戏里,可能会让观众分不清是谁在说话。这在配音时尤为明显,比如群像戏中,有时候突然有一句方言冒出来,最开始我们也会有一瞬间的疑惑:这句话是谁说的?

那怎么解决?我们尝试了很多方法。最开始,导演希望这类本地化、追求真实感的电影能让素人来配音,但后来发现,素人情绪不太容易调动,缺少配音训练的话,也很难跟上影像节奏。最后,我们选择了一种折中方案——找有戏剧表演经验、又能讲本地方言的浙江籍老戏骨来配音。他们对声

音和节奏的掌控力更强,使整体效果更加自然。当然,仍然存在一些遗憾,比如萧山话和普通话的台词并不完全对应,在小部分口型同步上,细心的观众可能会发现一点出入。至于如何区分角色的音色,我们主要通过空间关系来判断,同时结合一些技术手段调整音频的频段。

内部讨论的时候,大家也会注意到:“电影里其他人都说方言,为什么江平远和小妹讲普通话?”其实,导演和整个团队在创作时有过深入讨论。江平远作为一名大学生,在一定程度上,说普通话在“身份”逻辑上更为自洽。而小妹,则代表了当时村里少部分会说普通话的年轻人。

更重要的是,这两个人物的情感联结,建立在价值感的认同之上——一个是外来的大学生,一个是本地姑娘,他们最终走到了一起,不是因为外在条件,而是因为都认可围垦精神,而语言在一定程度上是两人身份和情感的联结。因此,影片在人物语言的设计上做出了这样的选择。

层层叠叠的“编织” 构建出细腻而有层次的声景

记者:在创作初期,您是如何构思《潮》的整体声音风格的?尤其在潮声等自然声的塑造上,有什么特别设计?

徐晶晶:电影的声音设计其实与影片的整体风格和美学表达是保持一致的。《潮》可以说是一部史诗性的影片,是萧山当地围垦造地的比较重要的一个历史事实。所以对声音的表述风格,我们首先追求的是历史的、真实的、自然的、在地。

当然,我们无法完全还原当时当地的声音,去精准重建那个时代的声音景观,所以更多的是通过影像、历史资料以及相关纪录片的声音来表现和建构当时的声音印记。在保证真实与在地性的基础上,我们也尽量贴近当代观众的视听习惯,使声音更加丰富、细腻,具有一定的情感共鸣和听觉吸引力。

在声音创作过程中,我们会经历多个工艺流程,其中最直观的就是同期录音。因为是实景拍摄,同期录音组可谓“陷”在钱塘江边、滩涂上。在这个过程中,虽然同期录音的主要任务是录制对白,但环境声同样重要。录音师在不拍摄时,还会专门去实录潮水声、风声,以及各种自然声。这些第一手素材极为珍贵,它们真实捕捉到现场的环境,是我们构建历史场景中重要的声音基底。

当然,仅靠同期录音可能还不够。后期制作时,我们会在不同环境下补录自然声,比如潮涨潮落,录音组会寻找更为理想的地点、时机,录制更具动态的潮水声。此外,导演希望某些声音更丰富、更有层次,或者需要特定的音效,这时我们也会调用声音素材库进行补充和增强。

整个声音制作过程,可以说,就像是搭

积木或盖房子。我们先用同期录音素材搭建骨架,再逐步“添砖加瓦”,比如调用素材库效果、借助拟音,层层叠加、精细编织,让最终的声音效果更加“形象”。在专业术语中,这种手法被称为“层叠”,就像搭建一个声音图景,把声音一点点构筑起来,似乎也是一种“围垦”。

拟音,就是模拟声音。电影里面很多声音元素都是通过后期模拟来重建的,可以说是耳听为真的“复刻”。导演在叙事或者表达时,需要很多声音来营造氛围或增强情感,但同期录音可能没有录到。有些声音可以通过素材库获取,但一些特殊的、专属于这部电影的声音质地,就需要拟音师重新创作。

比如电影开场时,江平远在芦苇荡里摔倒,那一刻,整个场景的风声很大,是比较抓耳朵的。但在我们的设计里,风本身是无形的,我们要通过它与周围环境的互动来让它“可听见”。风穿梭在建筑之间、弄堂里,在芦苇荡中掠过,拨动树叶,发出沙沙的声响——这些都是风声。通过各种声音元素层层叠加,塑造出风的听觉形象,使观众仿佛身临其境。

虽然观众感知的只是风声,但实际制作起来声音元素有很多,我们使用了十多个声音轨道,将不同的点、线、面的风声拼接、叠合成一种听感,然后在这种听感当中,随着叙事的动态变化,有时候突出这个声音,有时候强化那个声音,是一种动态的流动。



“某些看似‘夸张’的声音 恰恰是电影想表达的”

记者:整部影片的声音基调最想传递给观众怎样的情绪?

徐晶晶:长期以来,电影声音行业往往奉行“无缝衔接”的美学标准,也就是让所有声音的过渡尽可能自然,不让观众察觉。但在这部影片中,我们做了一些不同的尝试。通常,在剪辑时,从音乐到环境音,大家更倾向于使用“淡入淡出”的方式,让声音过渡得更顺畅。然而,在某些特殊场景里,我们反其道而行,采用了“跳剪”式的声音设计,以表达迅猛的直接感。实践中,我们在一些场景有时也会布置接触式话筒来表现某种“力道”。

比如,当潮水突然涌来时,我们没有让潮声缓缓潜入,而是直接以猛烈、震撼的方式呈现。因为钱塘江的潮水并不总是温柔的,它涨落迅猛、充满力量,我们希望用声音来传递这种冲击力,突出潮水的速度和威胁。再比如,福伯最后走向潮水自尽时,他一边唱着本地的小调,一边缓步向前。混录时,我们刻意让他的歌声戛然而止,以表现

他被潮水吞没的瞬间。

声音的处理方式,有时候并不遵循“传统”的连续性原则,而是像画面的跳剪一样,制造某种意义上的“突兀感”。这种设计在影史上并不鲜见,更多是导演和声音设计团队的刻意选择。这样的设计能带来更强的冲击力,让观众感受到潮水的力量和命运的无常。

在声音的艺术表达上,我们避免了常规做法——用大量音乐来填充影片,而是偏向更为节制的声音美学。影片的音乐量不多,风格上也与导演的创作理念保持一致,它不是特别旋律化,德格才让老师的音乐是非常诗意的。这种处理方式给了环境声更大的发挥空间,使其成为影片叙事的一部分。比如潮水声、风声、雨声、雷声等自然声响特别多,这也意味着我们的工作量非常大,因为需要建构的声音空间更多,需要用大量细致的环境声、剪辑音效和动效去塑造一个真实的声音景观。

再说回拟音,在这个行业,我们常说,脚步声是“会歌唱的声音”。一个人的心理状态、体重、鞋子材质,甚至走在什么路面上,都会影响声音的呈现。而这些声音,必须与演员的表演高度一致,或者说,所有有效本身都是“表演”。比如影片里有一场戏,江平远拿起一块石头,说到“这个雷龙山的石头最好”,然后“啪”的一声拍在桌上。这个声音导演和我们沟通了很多次。我觉得按照正常的响度来说,这个声音已经够了,但当你激动地谈论一件事,强调它的重要性时,这个声音的分量就凸显出来。所以我们最终决定让它更响一些——这不仅仅是音量大小的问题,而是对情绪的艺术表达。

在“艺术电影”里,导演的作者思维往往更强烈。声音设计不只是追求真实,更要服务导演艺术表达。有时候,声音创作者不能拘泥于所谓的“自然主义”,而是大胆表达某种“假定性”。所以,声音设计在电影创作中,是很关键的一环。

用独特的声音处理,唤起观众的共鸣与地方认同

——专访电影《潮》声音指导徐晶晶

“电影《潮》的诞生”系列报道

■文/记者 童宇倩 何可人
本版图片由受访者提供

《潮》声一起,萧山人就泪目了,涌动在萧山人血脉中的回响被唤醒。声音指导徐晶晶,是如何通过音响效果,营造这部电影的听觉体验?

方言,是《潮》的一大特色。“围垦去哉!”福伯一开口,一句浓重的吴越方言就拉开了历史的纵深感。萧绍一带的观众,一下子进入到日常的生活情境中;而他乡客,则被这种带着陌生感的美学特征所吸引。萧山人的倔强和力量,在萧山方言的音节和韵律中体现得更加真实,围垦精神的荒芜与坚韧,也在萧山方言的质朴中凝结。

自然之声,是《潮》的另一大特色。大量的环境音,如潮水声、风声、雨声、雷声,让人身临其境。



人物名片:徐晶晶,艺术学博士,声音指导,担任《云霄之上》《收获月影的季节》《中国奇谭》(分集)声音指导以及《二十四号大街》《胡阿姨的花园》《让峰飞》作曲,参与作品获中宣部“五个一工程”奖、上海国际电影节“金爵奖”、北京国际电影节“天坛奖”、浙江省纪录片“丹桂奖”和“学院奖”等。