



蒙 视 剪 辑

聂欣如著
(第二版)

博学·当代电影学教程

博学



MONTAGE



复旦大学出版社

影视剪辑 (第二版)

博学 · 当代电影学教程

MONTAGE

聂欣如 著



复旦大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

影视剪辑/聂欣如著. —2版. —上海:复旦大学出版社,2012.10
(复旦博学·当代电影学教程)
ISBN 978-7-309-09201-1

I. 影… II. 聂… III. ①电影-剪辑-教材②电视(艺术)-剪辑-教材 IV. J932

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第216397号

影视剪辑(第二版)

聂欣如 著
责任编辑/黄文杰

复旦大学出版社有限公司出版发行
上海市国权路579号 邮编:200433
网址:fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>
门市零售:86-21-65642857 团体订购:86-21-65118853
外埠邮购:86-21-65109143
上海市崇明县裕安印刷厂

开本 787×960 1/16 印张 18.5 字数 345千
2012年10月第2版第1次印刷

ISBN 978-7-309-09201-1/J·191
定价:38.00元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。
版权所有 侵权必究

前 言

这是一本针对大学广播电视编导、新闻媒体制作以及与视听语言相关专业的本、专科学生和业余爱好者的教材，也可以作为专业工作者和学术研究者的参考用书。

“剪辑”是影视领域一个专门的职业，估计最迟从20世纪的30年代开始便已成为电影制作中的一个专职。其专业性自不待言。国内以前也出版过非常专业的有关剪辑的书籍。但是目前在各大学开设的课程中大部分都把“剪辑”作为“视听语言”的一个部分来开设，原因可能是多种多样的。首先，可能是教学指导思想的不同，许多学校认为自己培养的人才不需要具备过于专业的知识，只要对专业有一般的了解就可以了，因此有意疏远专业的技术。其次，主观上并不想忽略专业，但是在客观上缺少具有能够讲授专业知识的教师，甚至缺少必要的拍摄和剪辑设备，只能泛泛而谈。如果说第二个原因还情有可原的话，那么第一个原因我认为是无论如何站不住的。因为不论什么大学培养的人才，都不可能在职的时候“一步登天”。对于影视这个行业来说，也就是不可能给一个大学刚毕业的学生导演或编导的职位，任何人可能都要从拍摄、剪辑这样最基础的工作做起。如果没有专业的知识，恐怕连日后晋升的机会都没有。

我从开始学习剪辑至今已将近30年，参加过电视剧和纪录片的剪辑实践，在大学开设剪辑课也有10年左右的历史，这本书中所讲述的系统和例子，都是在教学实践中反复使用，被证明是行之有效和可以信赖的。一般学生在一个学期的学习（包括做3—5个小型作业）之后，其影像叙事的能力

会有明显的提高。然而，这门课程并不能替代造型、拍摄等基本的训练，也不能替代视听语言修辞的艺术手段的养成，这门课程的基本目的是培养学生对视听语言叙事基本规则的理解，理解这些规则是对影视艺术和技术进一步深造的基础，因此开设这门课程的时间最好是在大二。过去曾经也在大三给学生开过，但大三的学生普遍认为早一些学习剪辑的知识为好。

也许有人会问，既然国内已经翻译出版过非常专业的有关剪辑的书，为什么还要另起炉灶，再出一本类似的书籍呢？我写这本书主要基于两个理由：

第一，国内过去翻译出版的《电影语言的语法》一书，例子翔实、面面俱到，且图示清晰，这些特点在国内直到今天还是无人能及，即便是2010年4月最新翻译出版的《电影镜头设计》¹一书也不能与之相提并论。但是这本书的出版时间毕竟是在20世纪70年代（国内翻译是在1981年），那个时代的电影对于今天的人们来说已经相当遥远和陌生，在教学中，需要有能够为当代人所熟悉和了解的影片作为例子。

第二，电影剪辑本身并不是一个封闭的、不变的系统，尽管剪辑的一般规律具有相当的稳定性，但还是发展出了许多新的方法。如并列镜头，在过去的电影中（有声片的早期）是一种较少被用到的方法，一般有关剪辑的书中也不提及，但是在今天的影片中，这种方法的使用越来越普遍，于是剪辑也就应该将其纳入讨论的范围。再比如，过去的专业剪辑书中，对某些剪辑中所出现的问题避而不谈，如“互反运动”、“视线问题”等，也许是因为这些问题在过去的影片中不甚突出。但是在今天的影片中，由于越来越多地使用多机拍摄，使得过去不突出的问题变得非常多见，因此有必要对这些问题进行讨论和研究。

也正因为如此，这本书与一般的视听语言教材有了如下的区别：

第一，区分了“视听语言”同“剪辑”的关系。在剪辑中不包括诸如平行蒙太奇、挖剪、跳剪等内容，因为这些方法对于剪辑来说不是必需的规则，一个故事的叙述既可以是线性的，也可以是非线性的，并不必然对应某种剪辑的方法，叙述的技巧风格往往是编剧和导演考虑的问题，并不属于语法规则的范围。诸如此类的问题在编剧和导演课程中会被更为深入地讨论，这也是“语法”与“修辞”区别的所在。

第二，关注剪辑语法规则的系统性。从目前国内已经出版的几本有关“视听语言”和“剪辑”的书来看，大多没有系统，经验叙述的比例较大。这本书相

¹ 史蒂文·卡茨：《电影镜头设计——从构思到银幕》，井迎兆、王旭峰译，世界图书出版公司2010年版。

对来说较为注重语法规则的系统性，吸收了语言学 and 电影符号学研究中有关“组合”（序列）和“聚合”（并列）的概念，并加以改造，使之成为能够对电影语言语法进行描述的总体概念，从而便于掌握和理解。

· 第三，化繁为简，繁简适度。从国内和翻译的相关书籍来看，往往倾向于两个极端，不是太过琐细便是太过简略，也可以说不是太过专业就是太过业余，缺乏一个由浅入深的门径，因此不容易学习和把握。这本书的撰写充分考虑了这一问题，将剪辑的规则归结为五大原则，学习者能够从这五大原则入手，循序渐进逐步深入，直至进入专业的领域。

第四，知其然和所以然。目前所看到的有关剪辑的讨论，一般来说都仅顾及了“现象”，对于这些剪辑的现象从何而来，为什么会形成规律，以及在历史的发展中有了哪些嬗变，往往忽略。这本书在讨论剪辑现象的同时，尽可能地提供了有关历史发展和成因方面的知识，但由于能够找到的资料较少，因此这方面的论述并不充分，但无论如何，还是为读者提供了一个剪辑发展历史演进的框架，从而为学习者和研究者提供了方便。

2006年我曾出版过一本《动画剪辑》，其系统和编排与这本书大致相仿，但所使用的例举多来自动画片，而这本书则选自故事片。个别专业名词的选用在这本书中有所改变，如“错位”改成了“匹配”，这里仅是名词使用的改变，因为发现之前国外曾有人使用过类似的说法被翻译成了“匹配”，尽管这样的说法在字面上的意义不是很清晰，但觉得还是从众比较好。另外，《动画剪辑》毕竟是多年之前所写，如有与这本书不相符或矛盾的地方，当以这本书为准。

本书第八单元是有关纪录片剪辑的讨论。纪录片的剪辑之所以看上去相对简略，是因为纪录片的剪辑与故事片的剪辑没有根本的区别，因此在表述中省略了重复的部分，对于故事片剪辑中已经说明的概念，纪录片剪辑不再重复，而是专注于纪录片剪辑与故事片的不同之处，也就是纪录片表述自身所具有的特殊之处。另外，我们也要看到，在今天的纪录片中会出现许多搬演的场面，其规模可大可小，对于这些场面的剪辑处理与一般故事片完全相同，因此也就不再另行讨论。对于一般新闻纪录片的制作者来说，也许并不需要全面掌握有关剪辑的方法和技巧，但是如果需要在纪录片中融入搬演的片段，如果需要在纪录片的制作过程中使用多机拍摄，那么对于专业的剪辑学习无论如何都是必要的。

书后面的参考文献是这本书中所有引摘的书目表，按照作者姓氏字母排列，类似于参考书目。参考片目是每一单元中所引影片例子的片名，单元与单元之间的片名可能重复，因为一部影片中的不同段落可能被多次引用。

本书章节的设置基本上是以四节课的讲授内容为一单元，共八个单元，二十章。第七单元，也就是第十三、十四章不是必修的，可以让同学自己去阅读。相

对于前六个单元来说，一个学期的课程在17—19周（每周2—3课时）左右，授课的时间为12—14周，考试两周，剩余的3—5周时间可以安排作业，学生的作业都应该拿到课堂上来讨论，以指出他们在掌握剪辑知识时的不足或误解。这样正好是一个学期的长度。如果是集中授课，也可以在6—7天之内完成（每天讲授一个单元）。尽管这样的划分看上去比较均匀，但是因为难易程度的不同，每个单元的容量亦不均衡，可通过增加或减少案例的方法酌情调整。

这样的授课是以课堂教授为主，实践为辅；也可倒过来，课堂授课只讲主要的规则，将授课的时间压缩至每单元两课时。主要的时间用于实践。对于有一定剪辑经验的学生来说，似乎可以偏向于在课堂上多讲一些；对于尚未入门的学生来说，似乎多一些实践更为合适。

纪录片剪辑的课程安排与故事片的基本相同，只不过需要把某些故事片剪辑中的概念综合到纪录片制作课程的讲授中，并注意尽量使用纪录片的实例进行讲解。

本书图片的编号说明：01、02、03……表示不同镜头；a、b、c……表示同一镜头的不同画面；A、B、C……表示不同机位。

欢迎对本书提出批评和建议，也欢迎作为教师的读者就教学中的问题和经验进行交流，互通信息。来信邮箱：xrmie@comm.ecnu.edu.cn，在此我先行表示感谢。

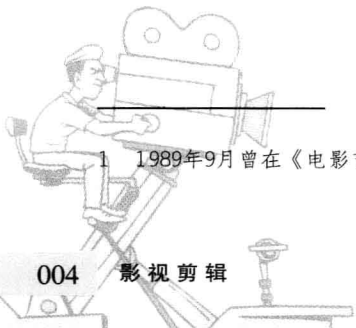
我要感谢我在剪辑上的启蒙老师郑洞天教授和周传基教授。20世纪80年代初，我在北京电影学院进修，这两位教授的课程将我带入了剪辑之门。特别是郑洞天老师，他当时在导演系给民族班的学生开蒙太奇课，我是属于跨系“蹭”课的，他的“一视同仁”使我至今心存感激。没有当年电影学院老师们的教诲和出色的授课，我不可能对剪辑一直抱有浓厚的兴趣¹。以至于后来去德国求学在专业院校再次学习剪辑的时候，发现那里的老师已经不能使我感到满足了。另外，我还要感谢同济大学传播与艺术学院和华东师范大学传播学院的本科生和研究生们，他们与我的配合使我能够对教学的方法及其内容反复进行斟酌和思考，没有他们在课堂上的注视，像我这样一贯慵懒之人是不可能写出这样一本专业书籍的。

感谢复旦大学出版社的黄文杰编辑，为本书的出版提供了方便。

聂欣如

2011年2月于上海

1 1989年9月曾在《电影艺术》杂志发表论文《剪辑原则的突破》。



目 录

前言 001

绪论 001

第一单元 理 论

第一章 剪辑的由来 006

第一节 剪辑的出现 007

第二节 早期的大师和流派 009

第三节 剪辑产生的依据 014

第二章 剪辑的概念和范围 017

第一节 剪辑的概念 017

第二节 剪辑的范围 027

第二单元 并 列

第三章 并列的镜头 034

第一节 并列镜头的概念 035

第二节 并列镜头的产生 036

第三节 经典的方法 040

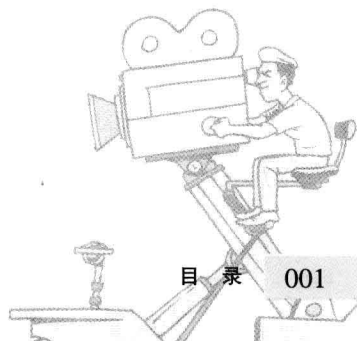
第四节 经典方法的演变 044

第四章 组合的并列镜头 052

第一节 因果叙事组合的并列 052

第二节 “象征”组合的并列 054

第三节 具有时间因素的并列 056



第三单元 匹 配

第五章 镜头排列的匹配 064

第一节 关于景别 064

第二节 什么是匹配 066

第三节 匹配在今天电影中的形态 074

第六章 匹配的原理及其在非剪辑镜头中的表现 078

第一节 匹配的原理 079

第二节 匹配和推拉镜头 080

第三节 匹配和长镜头 082

第四节 匹配和变焦镜头 085

第四单元 动接动

第七章 动作的连接 090

第一节 动作连接的剪点 091

第二节 动接动原则的主导性 094

第八章 动势和运动镜头的连接 099

第一节 动势连接 099

第二节 运动镜头的连接 104

第五单元 方 向

第九章 运动方向的保持 114

第一节 方向的概念和运动的方式 115

第二节 画面运动方向的保持 118

第十章 运动方向的改变 126

第一节 通过画面中物体的运动改变运动的原有方向 127

第二节 通过摄影机的运动改变物体运动的原有方向 129

第三节 通过中性镜头改变物体运动的原有方向 132

第四节 通过动作改变物体运动的原有方向 139



第六单元 轴线

第十一章 人物对话的轴线 144

第一节 轴线的概念 145

第二节 双人轴线 146

第十二章 跨越轴线 156

第一节 通过人物运动越过轴线 157

第二节 通过摄影机运动越过轴线 158

第三节 通过中性镜头越过轴线 160

第四节 通过动作越过轴线 163

第五节 建立新轴线 164

第七单元 讨论

第十三章 方向和轴线问题 174

第一节 互反运动 175

第二节 跳轴问题 183

第十四章 视线问题 188

第一节 视线问题的由来 188

第二节 视线问题和正反打 192

第三节 视线问题解决方案 197

第八单元 纪录片的剪辑

第十五章 纪录片的序列 204

第一节 逻辑连缀序列 204

第二节 修补连缀序列 209

第十六章 纪录片的并列 215

第一节 经典并列 215

第二节 组合并列 220

第三节 并列作为纪录片总体叙事的特征 225

第十七章 纪录片的匹配 229

第一节 匹配 229



第二节	匹配原则在长镜头中的体现	233
第十八章	纪录片的动接动	238
第一节	动作的连接	238
第二节	动势的连接	242
第三节	跨越时空的动作连接	244
第四节	运动镜头的连接	246
第十九章	纪录片的方向	248
第一节	方向的保持	248
第二节	方向的改变	253
第二十章	纪录片的轴线	258
第一节	双人轴线	258
第二节	多轴线	263
第三节	无轴线	271

参考文献 276

参考片目 279



绪 论

从视听语言的角度来说，剪辑是这一语言的语法。

所谓语法，就是一种信息交流或传递中的规则、一种必须遵循的、约定俗成的法则，如果不遵守这一法则，人们在交流的时候便可能发生障碍。视听语言也是同样，有人认为，视听语言没有一般语言所具有的那种语法规则，因为视听语言不具有如同语言那样的符号系统，视听语言提供给观众的是影像，是物体的逼真再现，如同克拉考尔所说的，电影的本质是“物质现实的复原”¹，比如人们看到了画面上的一只鸡，不需要事先去学会“鸡”这个符号，便能够知道那是一只能跑会叫浑身羽毛的两腿动物。确实，从符号系统上来说，视听语言与一般语言有很大的不同，按照麦茨的说法，视听语言不具有“词法”。但是，视听语言只要是拼接的、只要是叙事的，它就必然有语法。因为以不同的画面来表现一个有因果关系的过程时，因和果之间的关系必然是要约定的，这就是一般语言所说的“约定俗成”，视听语言也是同样。举个简单的例子，在卢米埃尔拍摄的早期的电影中，人们看到的大多是全景中的人物，而今天人们所看到的电影中，往往出现人物的中景、近景，早期电影中之所以少见人物的中近景，是因为观众不明白为什么一个人的半身（可以是下半身也可以是上半身）突然被切掉了，随着时间的推移，人们逐渐习惯了这样一种方法，全身的人和半身的人是同一个人，因为我们看到这个人在走路，所以下一个镜头中正在走路的脚就是这个人的脚——这

1 齐格弗里德·克拉考尔：《电影的本性——物质现实的复原》，邵牧君译，中国电影出版社1981年版。

就是语法。如果不按照这样的法则行事，把另一个人的脚的镜头与之连接，那么所有的观众都要被搞糊涂，也就是交流不能顺利进行，或者信息的传递产生了误差。因此，尽管视听语言没有一般语言所具有的符号性，也没有一般语言所具有的“词”，却拥有自己的语法。这一语法尽管不具有调度一般语言中主词和谓词的功能，尽管不使用一般符号的形态，却同样是约定俗成的和传递连贯信息的，同样能够呈现出表象背后所蕴含的思想（也就是具有因果关系的叙事）。我们仅在这一意义上称其为语法。

视听语言的语法主要分成“序列”和“并列”两个大类。有关这两个大类的构想主要来自索绪尔的语言学理论，索绪尔认为，语言的构成有两个“轴”，一个是横轴，一个是纵轴，他把横轴称为“组合”，把纵轴称为“联想”¹。后来经雅柯布逊等人的发展把这一理论推广到了语言学之外的领域，“联想”也改成了“聚合”，电影符号学家麦茨便是沿用了“组合”与“聚合”的说法²。对于一般语言来说，组合轴是指语言中词所具有的不同位置在水平方向上共同组成了句子的意思，聚合轴则是指每一个词都必须要根据意义相关的一组词来确定自身。按照麦茨的说法，电影语言中的组合是指镜头与镜头有序的连接：“同一空间的几个局部观点被首尾相接地置放；这种首尾相接是位置的或推论（=组合）的，因为它实际上构成了这个片段。”（《想象的能指》，第154页）而聚合则是镜头与镜头平行并列的连接：“聚合可以包括一个单一的语义为中心在各种不同的距离上分布的‘单元’（例如在‘温暖的/热的/沸腾的’中，或如一般的对位同义词现象），而且同样包括那些因为相反而被组合在一起的术语（‘热的/冷的’，以及所有的反义词）；在两者的任何一种情况下，语言都为我们提供了一个我们必须在其中进行选择的有限领域——这就是聚合的定义。”（《想象的能指》，第150页）从麦茨的叙述中我们可以发现他对语言学的迷恋，因为将组合与聚合的概念移用到电影的创意最初便是来自语言学家雅柯布逊³，这一迷恋既使麦茨的理论不能完美地与电影本身契合，也使他看到了电影影像叙事与一般语言相类似的地方，因此我们能够在麦茨的基础上吸收他的所长。通过对麦茨的研究我们发现，所有的电影语言都能够被组合与聚合这两种结构形式所囊括⁴，因此我们有理由认

1 参见费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，商务印书馆1980年版，第六章。

2 参见克里斯蒂安·麦茨：《想象的能指——精神分析与电影》，王志敏译，中国广播电视出版社2006年版。

3 参见德勒兹的说法：“雅各布逊指出电影史更像是换喻，因为它基本上运用并列法和邻接法……”德勒兹：《电影2：时间—影像》，湖南美术出版社2004年版，第252页。

4 参见克里斯蒂安·麦茨：《电影语言——电影符号学导论》，刘森尧译，远流出版公司1996年版。

为，这是电影语言系统的基本结构方式¹。

由于语言学和电影符号学在用词上过于学术化，因此我把“组合”与“聚合”置换成了更为通俗的“序列”和“并列”，使人一望而知这两个词所表示的意义。序列和并列是两个大类的划分，这两个大类中还能分出不同的小类，在并列下面有“组合”与“非组合”的并列，在序列下面有“匹配”、“动接动”、“方向”、“轴线”等不同的形式，所有这些规则构成了一个视听语言语法的系统，这个系统基本上能够描述所有的视听语言语法现象。换句话说，只要掌握了这些规则，也就可以成为一名能够使用视听语言进行叙事的专业工作者了。因此，学习视听语言的语法，也就是剪辑的基本理论，是职业的影视导演、摄影摄像师、影视剪辑师必不可少的课程。

要成为一名合格的专业人士，在学习的时候有几个方面的问题必须加以注意：

第一，剪辑的规则尽管简单，切不可掉以轻心。越是简单的东西，它的变化往往就越复杂。比如围棋，你要学会下围棋，即掌握对弈的所有规则，大概不会超过一个小时。但是你要成为一个出色的棋手，了解在规则许可范围内所有的变化和规律，或者仅是了解一般的定式，那就不是几个小时，或几天能解决问题的了。剪辑也有类似的地方，它的游戏规则并不复杂，但是变化较多，甚至在一定的条件下，规律和规律之间还能互换；新的语法和用法也在不断产生之中。要成为一个能够熟练掌握传统剪辑方法并能够适应新的视听语言方法的高手，不下工夫是不行的。

第二，剪辑课程的学习需要动脑筋，不能死记硬背。因为尽管在这本书中罗列了许多规则和范例，但是依然不可能将视听语言中所有的现象一网打尽，理论的学习只是掌握基本的原理，只有在碰到实际情况的时候能够变通，能够活用基本理论，才能有所创造。另外，剪辑理论中的许多规定和原则彼此之间往往能够相通，只有对基本的原理和理论知识进行综合思考，才能够做到举一反三，取得良好的学习效果。

第三，剪辑可以被理解为一门技术。当然，它也有自己的美学和理论。但是，作为一个初学者来说，首要的任务是掌握技术。不懂技术的人对于理论的理解往往也只能是表面的和肤浅的，只有掌握了技术才能同理论相辅相成。掌握技术没有别的诀窍，只能是通过实践。最好是将本书每一个章节的内容都拿来做一个练习。如果做不到，至少要将重点的部分、涉及原则的部分实际地操作和演练

1 具体论证可参见拙文：《试析麦茨的电影语言系统》，载《艺术百家》2009年第3期。

一下。只听不练或只读不练是不行的，对于初学者来说尤其是这样。这是学好剪辑这门课程必不可少的重要环节。

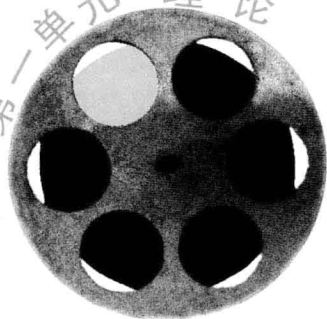
另外，本书的第七单元提出了一些与一般剪辑规则相违背的现象，并试图对这些现象进行阐释。这个话题对于初学者来说也许过于艰深，却是影视剪辑中实际存在的、迄今为止尚未被充分讨论过的问题。有经验的剪辑师和理论工作者都能够在实践中发现诸如此类的问题，希望我在这一部分的讨论能够引起专业人士的关注，并将这一讨论引向深入。

纪录片剪辑的方法与故事片并无实质上的差异，而仅是在对于序列方法和并列方法使用侧重的不同。当然，因此也会产生出一些不同的规定性、不同的标准，这些问题在第八单元都已经有所提及，如果能够很好地消化前面有关影视剪辑部分的理论，那么对于理解纪录片剪辑的讨论应该是不困难的。这一部分的主要内容曾在我的《纪录片研究》一书以及相关论文中发表¹。

1 聂欣如：《纪录片研究》，复旦大学出版社2010年版。

◎影◎视◎剪◎辑◎影◎视◎剪◎辑◎

第一单元 理论



◎影◎视◎剪◎辑◎影◎视◎剪◎辑◎

第一章 剪辑的由来

1993年春季的一天，我怀着忐忑不安的心情踏进了德国著名的科隆媒介艺术学院，那里的电影电视系正在进行入学考试的复试。一位老师给了我一台一次成像的照相机和二十张未使用过的底片，这是我第一次使用这样的照相机，要求是在两个小时之内，用这二十张照片讲述一个故事。除了故事的标题可以使用文字以外，不能再使用解说的文字。我的手开始颤抖，只能按二十次快门，按一次就少一次，没有可能重来。于是我开始绞尽脑汁盘算，第一张应该是什么画面，第二张是什么画面……怎样才能使别人一看就明白我要说的故事。

专业学校里要考的就是看你会不会用画面讲故事。我必须寻找一个能够用画面表现的故事，那个时代几乎还没有手机，如果有的话，也就是在电影里看到的那种黑帮老大使用的如同砖头大小的电话，求助的念头压根就不可能产生。我只能匆匆地在学校附近的街道上转悠，企盼着能让我发现一个可供拍摄的故事。每看到一栋房子，一个院落，就盼望着从窗口掉下一个人，这种可能性当然太小，不过，哪怕扔出一个花瓶来也好；每看到一辆开过的汽车，就诅咒它立刻出车祸……这种恶劣的心态保持了将近一个小时，当我看到一个建筑工地的时候，突然觉得有戏了！这个建筑工地已经停工很久，所有的施工机械都停在一边，因为在开挖基础的时候，挖到了埋在地下的古建筑，这天一群考古的人正在那里工作。

我的故事就从这个工地开始。第一个画面要拍那些施工用的挖土机、翻斗车，那些考古的人在后景上，看上去就像是建筑工人。然后，一步一步靠近，全景，中景，近景，这时看照片人们会提出疑问：“建筑工人”怎么拿着小刷子在