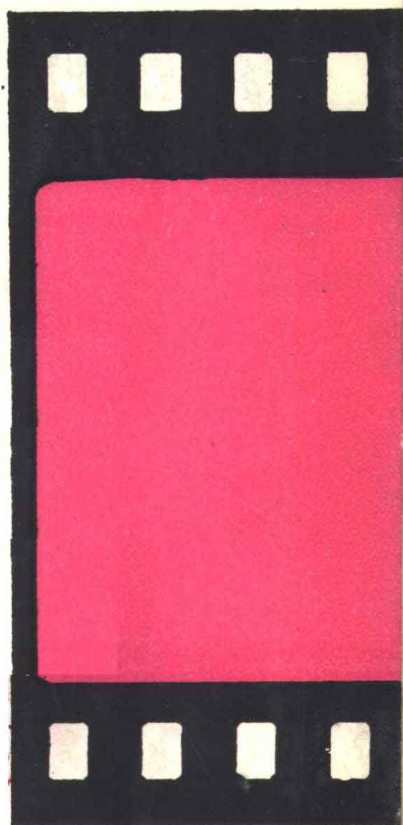
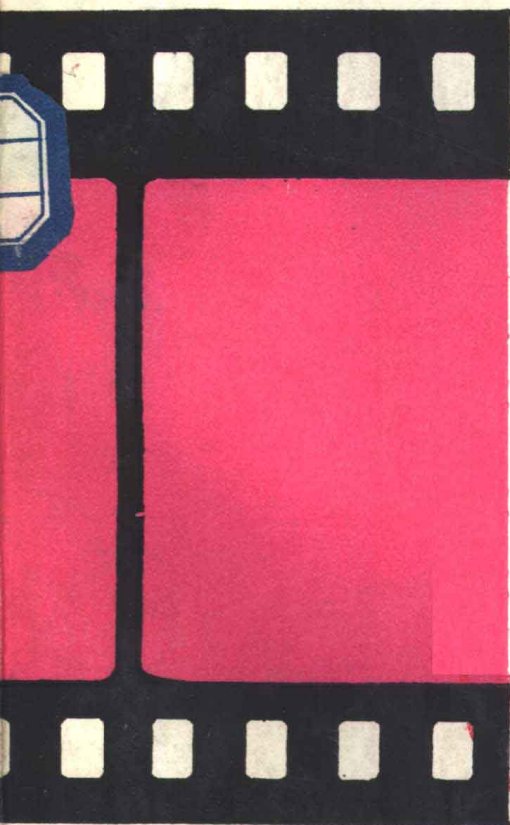


电影剪辑技巧

〔英〕卡雷尔·赖兹 盖文·米勒 编著



中国电影出版社

电影剪辑技巧

〔英〕卡雷尔·赖兹 盖文·米勒 编著

方国伟 郭建中 黄 海 译
孙 瑜 黄天民 校

中 国 电 影 出 版 社

1985 北京

The Technique of Film Editing

Written and compiled by

Karel Reisz and Gavin Miller

Hastings House, Publishers

New York, 1977

内 容 说 明

本书是一部系统地论述电影剪辑技巧的专业著作。它介绍了电影剪辑技巧的各个方面，如无声和有声电影时期的电影剪辑史，剪辑工作的实践及剪辑原则；增订的第二部分介绍了五十和六十年代电影剪辑方面的改革、创新等情况，并通过几个著名导演的实例作了具体的分析。

本书对我国电影工作者有一定的参考借鉴价值。

电 影 剪 辑 技 巧

中 国 电 影 出 版 社 出 版

河北省阜城县印刷厂印刷 新华书店发行

开本：850×1168毫米 1/32 印张：16 字数：330,000

1982年1月第1版北京第1次印刷

1985年9月第1版河北第2次印刷 印数：3,001—23,000册

统一书号：8061·1538 定价：3.30元

前 言

由卡雷尔·赖兹和盖文·米勒编著的《电影剪辑技巧》一书，在国外电影界影响颇大。不少电影专业院校把它作为培训青年电影工作者的一本标准入门书。

《电影剪辑技巧》1968年修订本的新增部分，是由盖文·米勒在卡雷尔·赖兹谘商下编著的。它对于世界各地电影界的新“学派”，对于影片剪辑方面的新方法作了研究和报道，特别是作者概括地总结了新浪潮派电影和六十年代的个性电影的艺术表现形式。作者列举了特吕弗、戈达尔、雷乃和安东尼奥尼四位著名导演，并比较详尽地讨论了他们四种不同的电影风格。事实上，这四位导演所采取的不同的艺术表现形式，成为六十年代的个性电影中的四类典型流派。

此书从1953年初版起至今天，几乎年年再版。除了英文原本外，另有西班牙文、波兰文、捷克文、俄文及日文等译本。我们是根据1977年第二十二版本翻译的。

本书不仅是提供给我们的专业剪辑工作人员使用的学习参考书，同时也可以提供给电影导演和编剧在业务的探讨中作一些有益的参考。作者在本书中大量地列举了国外许多新老导演的电影作品实例，并总结了他们在电影艺术中所采纳的一系列新的表现形式的经验。这对我们的导演、编剧和剪辑工作人员多少有可供借鉴之处；对于其他电影专业工作人员以及电影爱好者，都有值得一读的价值。通过本书，我们不仅可以了解一些电影专业知识，也可以进一步了解到一些现代电影的发展趋向。

从艺术和技术的角度来讲，本书不少部分是新颖的、先进的。但由于作者本身资产阶级世界观的决定，不可避免地在书中渗入一些资产阶级的东西，希望读者在阅读时批判地加以选择、参考和借鉴。

孙 瑜

1978年12月

增订版说明

卡雷尔·赖兹编著的《电影剪辑技巧》于1953年初版。本书不仅在当时产生了很大的影响，并且至今仍不失为一部培训各地青年电影工作者在本学科方面的标准入门书。

本书的英文原本曾一字未改地重版了十五次。可见本书在影片摄制技术似乎已经成为一种行之有效的方法与习惯时，依然是一部反映时代前景的作品。

十五年来，许多做法已经发生了重大的变化，为了说明这些变化的需要，作者决定加上本书的第二部分，使其内容适应今天的要求。

新加的部分是由盖文·米勒在和卡雷尔·赖兹商榷下编著的。它对于世界各地电影界的新“学派”在影片剪辑方面的新方法作了研究和报道。

卡雷尔·赖兹的原著在增订版中仍未作任何改动。对它作修正或重新解释的任何尝试，都只会模糊原著的基本精神，并将妨碍读者对近十五年来在电影的表现与理解上出现的日益严重的歪曲现象，形成独自の见解。

伦敦大学的沙罗德·狄金生教授十五年前任英国电影学院指导委员会主席时，协助了赖兹进行原书的写作，并为初版写了序言。现在狄金生又写了一篇新的序言，并对原书中一些他认为内容过时的段落进行了说明。

A.克拉斯纳—克罗斯

序 言

英国现在还没有一个为有志学习电影技术的人员而设立的教育中心。英国电影学院鉴于工作范围和能力所限，还未能满足这方面的需要。英国电影研究所有一些很不错的电影书籍和影片，但亦仅适用于具备自学能力的人一般使用而已。

我们英国电影学院指导委员会的成员，曾查阅了电影方面的著作，希望能有助于为解决现有书籍中未能包括的那些问题填补一些空白。我们发现在一些技术工作方面，诸如电影录音、布景设计（美工）、编剧、甚至电影导演都已有详尽的研究，但是对于影片剪辑的关键作用，却从未有目的地进行分析。对影片剪辑的有关讨论，也只有爱森斯坦、普多夫金等人的一些个人的论著，并且也仅仅涉及到他们所拍摄过的那些类型的影片。

为了填补这个空白，我们曾同成员中搞影片剪辑工作的人进行接触，其中有九位乐意总结他们在各种类型影片方面的经验，写成了对剪辑技术的有目的分析和介绍。

在遴选本书的编纂人员时，我们无意挑选对于个人专长的影片类型可能有所偏好的电影剪辑师，而是选择富有科学知识经历的外行，他们对于其中大部分尚未进行过明白解释的材料具有分析能力。卡雷尔·赖兹经过数月的辛勤工作，已耐心地从回忆中挑选了有关的技术资料，放映了数以哩计的胶片，以寻找适当的段落，并使用手提放映机分析所选的段落，注意每一个细节，测量每一英尺的胶片。

这些人热情合作所写成的著作划分为以下三个部分。

第一和第三部分是总论；第二部分选自一系列专门的论述，每一种论述都是交给一个或几个有关的专家负责搞的，因此，本书可以看作是一部加上了序言和跋文的论丛。

必须说明一下我们使用的电影剪辑和剪辑人员这两个词的涵意。对一部影片负剪辑责任的有编剧、导演、剪辑师、录音剪辑人员等。我们无意区分这些职务之间的差别。我们所说的剪辑人员，并不是特指在剪辑室工作的技术人员，而是指对于剪辑方面特定问题负责作出决定的人，而不管他是谁。整个这本书所论述的，主要并非关于剪辑人员特定的工作，而是更多地有关通常具有更远为广泛责任的剪辑工艺过程。

我还必须强调，我们无意写一部有关剪辑理论的著作。在九位电影工作者各自进行选择不同风格影片的情况下，有些人首先就不认为进行理论探讨有多大价值——剪辑理论的著作肯定是无法进行的。如前所述，我们决定让每个专家负责论述与他的风格擅长有关的章节。因此本书的主要部分（第二部分），列举了一些由导演或剪辑人员进行分析的实例。本书对这些实际问题的概括集中在第三部分，并进行了归纳说明。

在把第二部分划分成我们选排的章节时，我们知道这种分法难免会有些专断的毛病，不可能把电影表现的所有问题都为专家们划分为一系列独立完整的部分，而且这也不是我们的目的。我们所选择的章节标题并非按照独立完整的形式去进行划分，而是表现一组有关的剪辑问题。例如，对银幕上的动作进行明白的解说，在各种影片中都是可行的，但是我们认为把这个特殊问题列在教学片标题下更为合适，因为明白的解说在教学片里最为必要。同样，新闻片一章主要是论述有关剪辑技术的专门问题，对白段落一章主要是论述有关定时问题。我们希望通过这种方法，使本书收到综合有效的效果。

我们处理实例时是比较灵活的。各章节的篇幅并不相等，因为某些剪辑问题比较复杂，而剪辑人员对于总的效果的贡献

也不同。举一个简单例子，剪辑在汇编影片中的作用就要比在新闻片里大。

再如，一些例子中的剪辑问题的性质，基本上是属于个人的解释，因此我们觉得还是引用剪辑者自己的评论较为合适。在其他情况下，对于可以作为一般探讨的问题，我们就把别人对剪辑方面的评论一起放到本文中去了。这些做法上的差别，是基本材料性质的不同，而强求统一就会违背我们的目的。

现在对于所选的例子作一些解释，除了另有说明的以外，它们都是以完成影片中片断的形式出现，而不是选自剧本原稿。这些例子被用来表现典型的问题，并尽可能选自普遍放映过的影片，我们对于所选用片断的影片本身，并没有作什么评价。我们所引用的例子不论好坏，只要便于我们说明问题就行。（外语影片未曾选用，因为在片断中译制外语对话有困难。）

我想本书的大多数读者一般买不起这样价昂的书。对于出一本有关这样庞大的课题的内容详尽的书籍，我们在出版部门的热忱帮助下，决定对本书的内容和插图不予限制，希望志同道合者凑钱合买一本。国内外的电影团体会发现本书是值得多买几本的。

本书并不是看一遍就能消化得了的。为了便于全面理解，求学心切的学生可以使用英国电影研究所的国立电影图书馆提供的手提放映机和看片机器，细微地研究他们所收藏的影片。

我在前面提到了剪辑工艺在影片中的关键作用，只有懂得这门技术的人才能明了剪辑工艺不仅对于电影艺术，而且对于影片的经济物质方面（也就是财务方面）的重要贡献。

沙罗德·狄金生

英国电影学院

1952年10月

目 录

第一章 光的概述.....	(1)
一、光的作用.....	(2)
二、光源与方位.....	(4)
三、光的效果与气氛.....	(19)
四、服装、化装、道具与光的关系.....	(24)
五、布景与光的关系.....	(34)
六、外景采光知识.....	(37)
七、追求布光美.....	(44)

第二章 电影照明布光艺术实践.....	(52)
一、影片《创业》的灯光艺术.....	(52)
二、影片《佩剑将军》的光色与气氛.....	(58)
三、彩色戏曲片用光方法.....	(65)
四、宽银幕影片的布光.....	(71)
五、特技镜头的布光艺术.....	(76)
六、科教影片《昼夜和四季》的特技照明 布光.....	(88)
七、新闻片布光.....	(91)
八、天片布光.....	(103)

第三章	动作段落	(69)
第四章	对白段落	(90)
第五章	喜剧段落	(109)
第六章	蒙太奇段落	(122)
第七章	纪录片	(137)
第八章	想象性纪录影片	(152)
第九章	思想性纪录影片	(182)
第十章	纪录影片及音响的应用	(193)
第十一章	教育影片	(202)
第十二章	新闻影片	(218)
第十三章	汇编影片	(232)

第三编 剪辑原则

第十四章	剪辑影片	(257)
概论	(257)	
明晰的分镜头剧本的构成：流畅	(260)	
使连贯的动作衔接	(261)	
形象的大小与角度转变的范围	(264)	
保持一种方向感	(267)	
保持清楚的连贯性	(270)	
使色调协调	(272)	
使音响流畅地通过剪接	(272)	
时间的安排	(280)	
速度：节奏	(291)	
镜头的选择	(299)	
第十五章	音响剪辑	(310)
概论	(310)	
声带分析一例	(316)	
音响与画面剪辑	(328)	

第二部分

第四编 五十年代和六十年代

增订版第二部分的导言	(335)
第十六章 宽银幕	(340)
概论	(340)
《不迂回的河流》	(344)
安德烈·巴赞	(346)
几部宽银幕影片的例子	(348)
第十七章 真实电影与思想性的纪录影片	(363)
真实电影	(363)
《夏日纪事》	(367)
《美丽的五月》	(371)
《残废军人官》	(393)
第十八章 新浪潮	(400)
摄影笔	(400)
新浪潮	(402)
第十九章 六十年代的个性电影	(411)
弗朗索瓦·特吕弗	(411)
让-吕克·戈达尔	(430)
阿兰·雷乃	(448)
米盖朗基罗·安东尼奥尼	(461)
结束语	(487)

附录

剪辑室操作规程	(491)
---------------	-------

第一部分

第一编 电影剪辑史

第一章 剪辑与无声片

普多夫金在他所著的《电影技巧》中说过：“我重复一遍，剪辑工作是电影本体的创造力，自然只不过提供了它用以进行工作的素材。这的确就是剪辑和电影的关系。”^①这是无声片时期一位名导演在1928年写下的肺腑之言。普多夫金博览电影史开端三十年的影片，他作为一个有丰富实际经验的导演，得出这样的结论，就是剪辑的程序——将特定的镜头进行选择定时和排列成分镜头剧本——是影片制作中起决定性的、富有创造性的工作。今天这样强调这个问题可能是比较难了。现在的电影制作者曾经把其他电影生产的要素——最突出的是表演和写对白——提高到与普多夫金的论述所不能相容的重要水平。富于表现力的视觉组接并列的传统是一些最优秀的无声影片的特点。但是自从出现有声影片以后，这种传统大都已被忽略了。这本书的主要论点之一就是，这种忽略造成了电影的巨大损失。

同时，无声电影的历史为普多夫金的信念，提供了足够的证明。从卢米埃尔兄弟的简单电影纪录到二十年末期精巧复杂的分镜头剧本，证明了影片这个宣传品的表现力的加强就是剪辑技术相应发展的结果。普多夫金在1928年比三十年前的卢米埃尔兄弟在影片中更能运用自如地表达更为复杂的思想感情，就是因为他懂得了使用剪辑方法来达到他的要求。

对于无声片的历史，现在已经有充分的文献记录，不须详

^① 普多夫金著《电影技巧》，纽纳斯1929年版，第16页。

述其发展过程的历史：某一种特殊的剪辑方法在何时开始使用，或者它首次的应用应归功于谁。这些都是属于电影史学家的题目。我们所关切的是新的剪辑结构的特点，发展的原因以及与现在应用方法的关系。以下简短的历史叙述，主要的意图是为研究电影剪辑艺术的探索提供一个有条理的开端，而不是对于历史学家的考据作出总结。

分镜头剧本的开端

在早期电影制作中，卢米埃尔兄弟采用的是一种简单的方法：他们选择一个他们认为有纪录意义的事物，把摄影机对准它，一直拍摄到胶片用完。任何一个平凡的事件——《餐桌旁的婴儿》、《出港的船》——都可作为他们拍摄的目标，只不过是把运动中的事物拍摄纪录下来而已。他们把摄影机当作纪录用的工具，比普通照相机唯一的优点是，它能捕获运动这个要素：事实上，象《出港的船》这种电影的内容，是完全可以照片来表现的。

虽然卢米埃尔的大部分影片只不过是简单的未经排演的事件的纪录，最早的一部影片却已经显示出它能有意识地控制所拍摄的素材。在《水浇园丁》一片中，卢米埃尔兄弟首次纪录了一个事先安排好的喜剧性的场景。在这个场景中，他们有意识地控制使用他们的素材：一个小男孩踏在园丁浇花的水龙带上；园丁发现水停了，很奇怪，看看喷水嘴；孩子把踩在水龙带上的脚提起来，水喷了园丁一身。这个行动本身，以及它的动作的构思，就是为了要引起观众的兴趣。

我们现在还记得乔治·梅里爱的一些影片，主要是由于它们具有富于技巧的手法和朴素的感染力。但在制作影片时，那些影片比以前的影片迈进了重要的一步：它们突破了用单个镜头的范围来说明一个故事。梅里爱的第二部长片《灰姑娘》（1899年）长达410英尺（卢米埃尔的影片仅长约50英尺），使

用了二十张活动画面（戏剧场面）来说明这个故事：（1）灰姑娘在厨房里；（2）神仙、老鼠和豺狼；（3）老鼠的变化；……（20）灰姑娘的胜利。^①各个活动画面和卢米埃尔的《水浇园丁》类似之处，在于这些比较简单的事件都是事先安排好了，然后用一条连续的片子纪录下来。卢米埃尔兄弟仅仅限于纪录一些简短单一的事件，而梅里爱却企图叙述一个包括几个片断的故事。《灰姑娘》的分镜头剧本确定了原是分开的几个镜头之间的联系。以类似一组教学用的幻灯片来表现的二十个戏剧场面，通过围绕一个中心人物而获得一种基本的统一性：把这些戏剧场面放到一起来看，就比单一镜头的影片有可能叙述一个复杂得多的故事。

如同梅里爱以后摄制的影片那样，《灰姑娘》在戏剧表现方面有它的局限性：每一个事件——如同戏剧中的每一幕一样——固定在单一的背景上，在时间和地点上都是在同一个范围内；场景从来都不是从一处开始，在另一处继续的；摄影机总是在离开演员一个固定距离的位置上，对着布景片保持不动，处于动作的场景之外——正如剧院中的观众一样。再者，《灰姑娘》的连续性仅仅限于主题方面；镜头和镜头之间，没有动作的连续性，两个紧接着的镜头之间的时间关系并不明确。

多年以来梅里爱按照《灰姑娘》的戏剧方式继续精心制作他的影片的时候，与他同时代的人却已经开始在一个迥然不同的方面进行影片制作了。1902年，美国人埃德温·鲍特（爱迪生最初的摄影师之一）摄制了《一个美国消防队员的生活》。他制作影片的方法和当时公认的一般拍摄方式有显著的差别。

鲍特在爱迪生的旧片库中寻找了供构成一个故事的场面。他找到了一批反映消防队活动的影片。由于消防队的活动有强烈的吸引

^① 乔治·萨杜尔著《乔治·梅里爱的创作性作品索引》，美国电影研究所1947年版。