



蒙
視

博
學



MONTAGE

視

聂欣如著

剪辑



復旦大學出版社

影視剪辑

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. —上海:复旦大学出版社,2011.3

(复旦博学·当代电影学教程)

ISBN 978-7-309-07548-9

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(2010)第 164817 号

影视剪辑

聂欣如 著

出品人/贺圣遂 责任编辑/卢 茗

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

上海浦东北联印刷厂

开本 787×960 1/16 印张 18.25 字数 330 千

2011 年 3 月第 1 版第 1 次印刷

印数 1—4 100

ISBN 978-7-309-07548-9/J·149

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



博学·当代电影学教程

CINEMA

丛书编委会

主编：金冠军

编委（以姓氏笔画为序）

石川 孙绍谊 吴小丽

陈犀禾 金丹元 金冠军

倪震 贾磊磊 黄文达

葛颖 裴亚莉 聂欣如

内容简介

一本说得透彻、看得明白、通俗易懂、深入浅出的影视剪辑教材。

本书适用于电影学专业、广播电视编导专业、新闻传播学专业师生，也适用于相关专业研究者、电影业余爱好者。从内容的与时俱进程度、观点的独特性方面，本书在众多同类书中脱颖而出。

本书的论述和讲解多以当代电影为例，选择的是人们所熟悉和了解的影片。随着技术的进步，过去不常用到的剪辑方法在今天已司空见惯，本书一改过去的教材在技术介绍方面的滞后性，介绍了很多剪辑方面的新方法、新理论，对于当代电影研究者、工作者来说，显得尤有意义。

总序

金冠军

当卢米埃尔兄弟的活动影像通过娱乐业商人的吆喝而被全球观众所消费时，没有人会想到电影这一现代奇技能有朝一日成为学科谱系的一部分，成为人类知识传授与学习链中的重要一环，进入大学的讲堂。

作为一门独立的学科，电影学或关于电影的学问从其诞生之日起就一直被定位问题所困扰。在传统文史哲学科面前，电影学不过是一个蹒跚学步的婴儿，不可避免地受到以文史哲为基础形成的多种学科的影响，并因此而出现了符号学、语言学、心理分析、文化研究等对电影研究的强烈渗透。但另一方面，在以广播电视学、数字媒体研究为主形成的新兴学科或领域面前，电影学又似乎已步入了不惑之年，虽然对新兴学科或研究领域不乏借鉴意义，但又不时显现“贵族化”的倾向。

在西方，电影教育的发展经历了从注重实践与动手能力到强调电影史、电影研究与制作技能并重的过程。由于电影学科早在电视出现以前就进入了大学讲堂，因此电影和电视学科之间的分野比较明显，各自均发展出了一套彼此有所区别的概念和研究方法。在中国，电影学科的建设几乎与电视在日常生活中的普及和繁荣同步，由此导致了电影电视之间学科界限模糊、影视并称和混同的局面。尽管中国艺术研究院早在1982年和1994年就单独设立了电影学硕士和博士专业，

但随着电影电视教育迅速在中国普通高校讲堂上形成规模，影视一体化教育传统日益强化。翻看近年出版的很多教科书和学术著作，“影视”并举的例子比比皆是。这一影视联姻、影视一家的现象更因新世纪以来媒体融合、跨学科研究渐成学术前沿的潮流而出现了合法化的趋势。

我们认为，与西方相比，电影学在中国还相当年轻，远未形成自己的学科特色。在这种情形下，将电影电视乃至新媒体混为一谈不利于电影学科的建设。与之相应，中国高校电影教育也应该强化自身的课程特质，树立自己有别于电视和其他媒体教学的特殊品牌。这并不是说我们否认电影与电视和其他媒体之间存在着紧密的联系，而是说中国电影学和电影教育因为起步较晚的缘故，尚未经历一段“媒介特殊性”（mediaspecificity）的洗礼，而西方对电影“特殊性”的认识早在20世纪20年代就因苏联形式主义电影理论的兴起而蔚为传统。

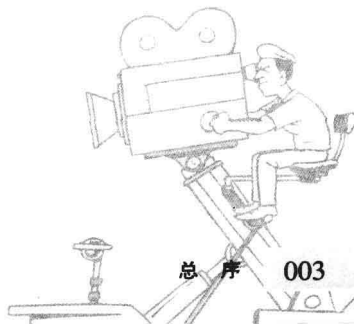
正是基于以上认识，上海大学影视艺术技术学院依靠自身在电影学和电影教育方面的优势，并整合国内电影研究方面的专家学者，撰写出版了这套《当代电影学教程》。20世纪80年代以来，国内出版了很多电影学方面的专著，其中尤以译介性文字贡献巨大。但这些专著，或因晦涩艰深，或因写作体例问题而不能成为普通高校的电影教学用书。就我们所知，国内目前开设电影专业和电影课程的高等院校已达数百家。因应这一发展趋势，近年来国内也零星出版了一些电影教育方面的书籍，但真正体现当下学科发展水平的比较完整的电影学教程系列尚未出现。《当代电影学教程》的出版，意在为迅速发展的中国高校电影教育做一些基础性的耕耘工作，俾使该领域更上一个台阶。

教材写作往往是一项出力而不讨好的苦差事。出力者，是说教材写作必须结合前沿理论和学术成果，在广泛而深入地理解与掌握最新研究动态的基础上，以比较浅白的语言和教科书特有的体例进行叙述与结构。不讨好者，是因为教材写作在学术研究的层级结构中，处在比较“低”的基础地位，在某些研究机构，甚至不属于独立的学术成果。令人感慰的是，参加这套教程写作的同仁，虽然都是各自领域卓有成就的专家与学者，却本着为高校电影学科建设出力的奉献精神，欣然加入该套教程的策划与撰写队伍中，从根本上确保了系列的前沿性和质量。教程涉及电影理论、电影美学、电影批评、电影类型、电影解读、中外电影史、动画电影、电影纪录片等诸多领域，体现了史论结合、风格与类型并重以及中外电影实践兼顾的特点。应该指出的是，作为一套完整的电影学教程，目前的系列



尚需电影市场、电影营销、电影制作、电影发行、电影管理等方面教材的补充。随着电影学科在中国的发展与成熟，相信这方面的缺憾将被逐渐弥补。

《当代电影学教程》的顺利出版，端赖复旦大学出版社领导和编辑的前瞻性眼光和魄力。没有他们的积极促成和协力相助，这项有意义的基础性工作恐怕仍会停留在讨论与清谈阶段。在教程付梓之际，除了向参与本系列写作的专家学者致以由衷的敬意外，还要特别感谢复旦大学出版社为中国高校电影学科建设做了一件开拓性的大好事。是为序。



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，都不可能在求职的时候“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、王旭烽译，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，吸收了语言学和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，循序渐近逐步深入，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。



般来说，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，可通过增加或减少实例的方法酌情调整。

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：xnie@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

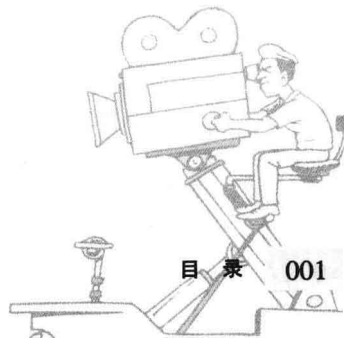
第四节 经典方法的演变 044

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 具有主观因素的并列 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 逻辑序列 204

第二节 修补序列 207

第十六章 纪录片的并列 214

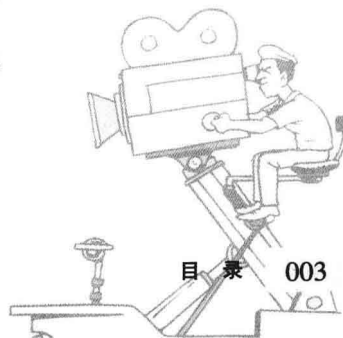
第一节 经典并列 214

第二节 组合并列 219

第三节 并列作为纪录片总体叙事的特征 224

第十七章 纪录片的匹配 227

第一节 匹配 227



第二节	匹配原则在长镜头中的体现	231
第十八章	纪录片的动接动	235
第一节	动作的连接	235
第二节	动势的连接	238
第三节	跨越时空的动作连接	239
第四节	运动镜头的连接	242
第十九章	纪录片的的方向	244
第一节	方向的保持	244
第二节	方向的改变	249
第二十章	纪录片的轴线	254
第一节	双人轴线	254
第二节	多轴线	257
第三节	无轴线	265

参考文献 270

参考片目 273



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。