

電影編導 簡論

阮潛編著

新華書店發行



電影編導
簡論

阮潛編著
新華書店發行

書號：0740

電影編導簡論

編著者： 阮 潛

發行者： 新華書店

印刷者： 新華印刷廠北京第一廠
(阜成門外北禮士路)

根據新華書店東北總分店一九四九年三月長春版重印
1—5,000(京) 一九五〇年十二月初版

目 錄

前記.....	1
一 概論（一部電影的製作過程）.....	3
二 鏡頭的表現與構成.....	40
三 聲音與畫面.....	75
四 文學劇本與導演劇本.....	90
附錄：〔生路〕電影劇本.....	139

前 記

有志於電影藝術的同志們很想要一本類乎入門的書籍，但是這類書籍，過去的電影出版界沒有為我們準備；曾經想從外國原作邊譯一冊，以資介紹，一時也找不到完全合用的，因而着手了本書的編寫工作。

前後化了大約三個月的時間，書算是編寫完了。它即將和讀者見面了。在此，有幾句話必須說一說。

一、這樣一本書的寫作，以電影工作的實際經驗和理論素養來說，都不是我所能勝任的。但能作此工作的同志們都忙於更重要的事情，分不出時間來。作為一個任務，我勉力擔當了下來，趁此機會，倒是使我縱覽了許多書籍。這一冊書，不如說是我的閱讀和看電影的筆記，它的出版，祇能是暫補目前電影書籍的一個空白，等到將來能有可替代它的東西出現時，本書自當被淘汰。

二、本書所論，根據了下述參考書：

1. 庫里肖夫：電影導演基礎。
2. 普特符金：論電影技術。
3. 沙巴涅夫：電影音樂的理論與實際。
4. 陳鯉庭：電影軌範。

5. 洪 深：電影術語辭典。

三、本書所論，大致從技術上或方法上，對電影編導範圍的工作，作一階梯的介紹；至於電影藝術的創作關係，編導之間的、導演與演員之間的、以及和音樂、美術等其它各部門進行合作上的諸問題，這裏不能作專門討論，因為這是需有專著去論述的課題。

四、書內所引舉的一些例子，全從外國影片採錄，這是因為杜撰恐有不妥，同時目前又無現成的中國片可資例證之故。所感到不滿足者，是未能完全舉薦讀者所熟悉的電影作品為例，因電影劇本殊難找到。如可能，當於再版時，以新的例證去充實它。

四八、一一、三、於東影

一 概 論

一部電影的製作過程

你到電影院去看一張影片，最多化兩個鐘頭就夠了。在這兩小時內，往往是先放映一些新聞片或卡通等短片，然後才是正片，所以放映一部正片的時間，其實不到兩小時；一般的一部影片的長度從六七千呎到八九千呎或一萬呎，按放映機每分鐘走九十呎的速度計算，普通一部八九千呎的電影片子，只要一個半鐘點就能放完。但是，你可知道，中外電影製片廠要拍製這樣八九千呎長的一部影片，直到能送往電影院去放映，共需化多少時間和多少人力？其中有些什麼樣的過程？

許多人對於電影是感到興趣的，他們以為這是一件非常好玩的工作，他們或她們覺得水銀燈下的生活和出現在銀幕上的電影演員們，一定很舒服，很出風頭，甚至有人認為電影這工作本身就是件娛樂的工作。因之社會上有些人，對電影公司常感到嚮往，想獻身於這一工作，或者只是單純地想上銀幕。他們的想法是十分天真的，他們並不理解攝影場的工作實是一件極為辛苦嚴肅的工作，自然這並不能責怪他們或她們，因為他們或她們只是從電影院的銀幕上看過電影，而並沒有跑到電影製片廠去考察和領略一下，一部影片畢竟是怎

麼樣拍成功的。

我們解放區的電影事業現在才是開始，不久的將來，新中國的電影工作一定會有蓬勃的發展，一定需要許多各色各樣的電影工作者，比如：攝影師、錄音師、演員、佈景師、劇務工作者、電影行政工作者，以及電影編劇導演等等人才。如果，你自問有這一種才能和毅力，你自然可以向這方面去求發展，爲此，我們將給你準備最基礎的電影知識，這就是本書所欲提供的。

首先，必須認識電影藝術是近代科學文明的產物，它以高度的科學技術（聲、光、化、電）爲基礎，同時是藝術和技術的種種分工合作的結晶體；電影藝術是統一了凡是我們所知道的種種藝術形態——文學、戲劇、音樂、繪畫、建築、舞蹈，……的綜合藝術。

所以，電影藝術是集體創作的結晶。它不可能像劇作家、畫家、雕刻家、作曲家、樂師……那樣，可以獨立使用能力去單獨完成自己的藝術作品。因之，電影工作就十分強調它的集體性。

一部電影片的拍攝和製作，是由具有各種技術和藝術的工作者所組織起來的攝製集團來進行製作的。

1、如演劇之根據舞台劇本一樣，電影是根據電影劇本而拍攝，寫作電影劇本的人，有專門的電影編劇者，也可能是了解電影的一般作家。

2、電影導演 他把編劇家寫好的電影劇本，改變成可以拍攝製作的導演劇本，然後把它拍攝成膠片，他是全部製作工作的組織者和領導者。

3、電影演員 他是編劇和導演在劇本中所創造的形象的體現者。

4、電影美術家 他設計和製作電影的一切佈景、模型、襯景、服裝、化裝、道具，以至有關裝飾藝術的種種設計和製作。

5、電影作曲，指揮和樂隊 這是負責全部電影的音樂和音響的工作，在有聲電影裏，這是十二分重要的一個組成部份。

6、攝影師 他把〔畫面〕拍攝到底片上。

7、錄音師 他把〔聲音〕收錄到聲帶片上。

8、洗片員 他把底片沖洗出來。印片員 他把底片和聲帶片印到正片上去。剪接員 他把膠片剪和接起來。

9、劇務部門 有劇務、場記、服裝員、化裝員、佈景工人、燈匠等等攝影場工作者，這是一個十分繁重的工作部門，他們都在拍攝前後，忙碌準備和指揮一切工作。

大體說來，一部電影的拍攝完成，頂少須要上述這些工作者的分工合作。在國外，這種分工更為嚴密，更專門化，比如，一部電影，除導演外，常有許多助理導演分管拍攝前後的各項工作，另外如美術工作單管設計佈景、道具、服裝及圖畫部，製作則另有技術部門去動手，如佈景部、服裝部、道具部等等。但是在我們中國，過去和現在，也還都簡單，主要是因為目前熟悉電影的人手少，不可能那麼精細的分工。往往在電影公司工作過很久的人常常是全才，什麼都能插一手，但不一定什麼都精通。以上分工的總指揮者是電影導演，作為一個電影導演，他是首先必須懂得上述的各種工作，懂得一部電影的製作過程，如此他始能領導這一繁重複雜的工作。

現在，我們將從電影劇本的如何編寫為始，來詳述一部電影的製作過程。

一、電影劇本 在國內外所有的電影公司裏，電影劇本分為兩種，一種是電影劇本家或了解電影的一般作家所寫的分場對白劇本，又稱文學劇本。另一種是由導演根據文學劇本編製成的註明畫面和聲音的分鏡頭劇本，又稱導演劇本。現在先要在這裏談的是第一種，即文學劇本或分場對白劇本。

電影是一種特殊的藝術形態，它與小說不同，雖然是許多電影採自世界文學名著，如狄更斯、左拉、大仲馬、雨果、莫泊桑、托爾斯泰、高爾基等文豪的作品之改編為電影；它與戲劇也不同，雖也有不少電影從有名的劇作而改編，如莎士比亞的許多名作，奧斯托洛夫司基的

好些戲曲，包哥廷的〔帶槍的人〕、西蒙諾夫的〔俄羅斯問題〕等許多戲劇。在世界各國的影壇上，從小說或戲劇改編成的電影，真是不可勝數；但是，要知道電影劇本的形態與小說或戲劇原作的形態，並不是相同的。

固然，一篇好的戲劇，它一定是最富有動作性的，即令觀眾聽不懂對話，應該亦可以完全領略劇情。但不可否認，戲劇是藉助於對話組成的文藝形態。從這個意義上拿來和電影相比，那麼後者不應主要依靠對話去敘寫，而是藉助於畫面的轉換與構成，以更多的動作去敘寫，以更多的視覺性的因素去創造形象。

一篇小說，從它本身說可能是一篇非常優秀的作品，但是這種〔優秀〕是指小說這形態而說的，它不一定適合於改寫成爲詩或戲劇。一齣戲劇，在演出上，它很可能極爲成功，但是如果把它改編和拍攝爲電影，是否一定能同樣成功的效果呢？這就完全不一定了，拿許多從小說或戲劇改編的電影看，就是很好的一個例證。比如華西列夫斯卡的〔虹〕，高爾內楚克的〔前線〕等許多作品，電影都不如原作成功。它們之所以不很獲得成功的理由，有的是拘泥於原作的表現方法，或者是跑不出舞台框，兩者都是因爲編導者未能很好的掌握電影創作的手法，或者是原作根本不適合於改編爲電影，而勉強改編的結果。

所以，一個電影編劇家，他應該嫻熟於有關電影製作和電影的表現方法，只有這樣，他始能寫出適合於製作的，即是說，易於拍攝的電影劇本。同時，一個電影劇作家，他應該熟悉於電影的構成技巧，雖然他的工作不是導演，但是他應該一如導演那樣精通〔蒙太奇〕。〔蒙太奇〕是電影藝術的基礎。庫里肖夫說過，電影藝術並非產生於藝術家的表演和所拍攝的鏡頭，這些都只是材料的準備。電影藝術是產生於當導演開始着手接合起各種斷片之時。庫里肖夫的論斷宜說了電影藝術是一種獨特的藝術形態。我們知道，初期的電影是舞台劇的實錄，電影藝術成爲獨特的藝術形態，自從運用〔蒙太奇〕手法始（關於

蒙太奇的詳說，見本書第二章)。所以，一個電影劇本的作者，他必須很好地理解到電影藝術這一特殊形態，並熟悉蒙太奇，然後他才能產生出適合於電影形態的創造，他才能懂得運用電影的方法去選擇、提煉和組合他的材料，創造出真正為拍攝而寫的劇本來。

國外的電影界，此種編劇往往是由專門家擔任，他們專門編寫分場對白電影劇本，或從文藝原作改編為電影劇本。但是我們中國的電影界，拿過去的例子說，不可能有這樣的分工。許多名為編劇的作家，實際上他只是提供給導演以一個具體的富有情節性的故事，其它一切事情他都可以不管，一任導演的自由和方便去增刪改編成為電影劇本。過去由於沒有專門的電影劇作家，以及導演不願意接受老闖們所交來的不合適的劇本，因之在電影界就產生和流行了編導合一的作風。而今天呢，因為一般文藝和戲劇作者對於電影創作方法還生疏，也不容易立刻產生出完整的分場對白電影劇本。因之劇作者所寫的劇本往往還缺乏電影的表現方法，還必須和導演採取商討合作的辦法，以求到達易於製作和取得效果。

電影編導合一的制度，是不應該提倡的，編劇和導演只有嚴密的分工，才能把各人的工作做得更好更專門化。導演有過給自己寫劇本或確保自己劇本的時代，但兼劇本家的導演，寫了好的劇本而電影失敗，或兩方面都不成功，已有經驗的證明。因為一個人要兼負兩件專門工作，是件非常困難的事情。電影導演應接受劇作家的劇本，而傾自己的創造精力於電影的創造，學習電影導演並不一定要學會寫劇本，但必須有完全把握劇本的技術。同時電影劇本家除了研究現實，研究素材，創造形象外，他應該經常傾全力於研究電影創作技術，因為電影劇本家不是一般的小說作家，也不是舞台劇或秧歌劇本家，而是「電影」的劇作家，所以他必須掌握和不斷的學習電影表現方法。

要求於電影編劇家寫的分場對白劇本，從形態上講，目前所能舉的例子，祇有 T. 茲拉托戈洛瓦和 A. 卡普拉合著的電影劇本「列寧在一九一八年」這一種，書店裏還容易找到；這一類劇本，在國內的電影

出版界一向發表得很少，洪深教授曾寫過一個叫做《劫後桃花》的電影劇本，描寫青島兩易帝國主義的統治，終於回到祖國的懷抱，在電影分場的劇作法上，本可當作一個範例來研究，但是原作在今日關外不易找到（按此劇本曾發表於一九三五或三六年傅東華主編的《文學》雜誌，後蒐集於洪深著《戲劇電影編劇方法》一書中）。《列寧在一九一八年》是可資研究的一個分場對白劇本，要深刻的了解到它的構成技巧，祇有當你多讀劇本和多看電影，然後兩相對照之下，始能逐漸領略，因為此種分場的構成，決不是皮相的形式的東西，它是爲了提供給電影導演去製作而確立。關於分場的構成研究，以下將有專章去作介紹。這裏反覆所欲說明的，乃是一部影片的準備拍攝，必須先有一個適合於製作的分場對白電影劇本，電影劇本家必須掌握電影技術，並經常的去研究電影的創作方法。

一個可以攝製的分場對白電影劇本完成並且被通過了，編劇家的工作這就完了。

接着，這個分場對白劇本就交給導演，同時由劇務部門油印出來分發給該片的演員們、佈景師、攝影師、作曲家、劇務以及有關的須了解劇情，從事各種準備的工作者。

一張影片的攝製準備工作開始了。

二. 導演劇本 一個電影導演當他從劇作家手裏接受了分場對白的電影劇本以後，他並不能就根據它去排戲或拍戲。導演的第一步工作是精讀與研究這分場對白劇本，仔細研究劇本中的人物和事件，必要時和劇作家一起到劇本所提供的某個實際環境中觀察，比如某個鍊鋼廠，某海濱農村，某部隊……並與劇作家共同商討人物處理方法，這一切都是爲了準備把它改編爲分鏡頭的導演劇本。

爲什麼要分鏡頭呢？什麼叫分鏡頭導演劇本呢？

我們平常看舞台戲，出現在我們面前的是整個一個舞台面，舞台上人多也好人少也好，一處在做戲也好，幾處在做戲也好，總之都是在一個舞台框裏。觀眾這時看全部，那時看局部，都是由自己的視

線去決定轉移。一個演員從左邊奔到右邊倒下，觀眾的視線也從左邊跟隨他到右邊；但是當演員倒下後在台上呻吟時，觀眾也許看不清楚，也許須要站起來了。當我們看一張繪畫時的情形也是這樣，我們要注意畫幅的那一個細部，我們的視線就集中到那一細部；但是不一定能夠看清楚這一細部。

如今的電影已經解決了這樣的問題。電影是以攝影機替代觀眾的視線要求，分列成各種距離的鏡頭，它把一切多餘的部份都放在「格」(frame)或畫面的外邊，同時又把實際上並不在一起的人物事件聯接在一起了。

爲了說明導演劇本的如何編寫，必須先領會若干基本的電影術語的意義，這些術語是每個從事電影藝術的工作者所應明白的。

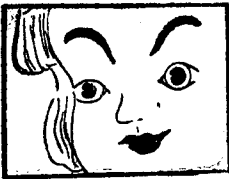
屬於場與場之間的轉換——

- 1、「漸顯」或稱「淡入」(Fade in or Fade out 簡寫F.I.F.O.) 在銀幕上這是常見的，比如影片開始時，第一個畫面出現時，不是突然跳入，而是漸漸顯現出來的，這漸漸顯出的用法叫做「漸顯」，再如一場戲完了，畫面是往往逐漸隱沒，這便叫做「漸隱」。這「漸顯」或「漸隱」之間，不管採取怎樣的速度，它是給觀眾以視覺的休息，同時造成時間的間隔作用，它使觀眾得知這一場結束了，那一場又開始了。這「漸顯」或「漸隱」在銀幕上的使用，相等於舞台上幕的間隔，這是最常見的用法。
- 2、「化入」或「化出」(Dissolve in, Dissolve out 簡稱D.) 這是表示前後鏡頭的間隔，又表示這兩者之間貼近關係的轉換法，它的形式就是前一個畫面還未隱沒，接續的畫面已逐漸展露出來了；兩個畫面疊合的時間與彼此的強度可因劇情的要求，而有種種變化差異，有一種速度最快的「化」，是使得前後鏡頭特別貼近，分隔則減弱，這稱做「疊化」(Lap-Dissolve)。

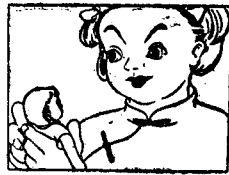
- 3、〔圈入〕〔圈出〕(Iris in, Iris out)這是以圓形開閉畫面，另一種造成間隔作用的技巧；效用與〔漸隱〕〔漸顯〕相同，而〔圈〕之使用，可使觀眾對下一畫面的某部份先感受清楚，而後再展露出畫面的全體，同樣在〔圈出〕時，可使畫面的一部份最後消失，以使觀眾留下深刻的印象。
- 4、〔簾入〕〔簾出〕(Vignette in and out) 與〔圈〕效用相同，只是開閉畫面不一定用圓形而已。或中間切開或斜切畫面，時而從左上到右下，時而從右上到左下，以使觀眾先注意到細部，確保細部在較大的背景中的位置。
- 5、〔割脫〕(cut in and cut out) 原意割斷。這裏所指的用法是突然從這一處到那一處刹那的轉換法。
- 6、〔劃〕(wipe) 即是從這一畫面撕開一層，展露出後一個畫面，這用法和〔化〕為同一目的，只是，〔化〕具有柔和的調子，〔劃〕則有觸目露骨，和速度的感覺。

以上所舉的各種術語，是電影上用來轉換時、空間的幾種基本手段。

屬於鏡頭距離上遠近的差別，一般分為：



1. 大特寫
(Big close up 簡稱 B.C.U.)



2. 特寫
(Close up 簡稱 C.U.)



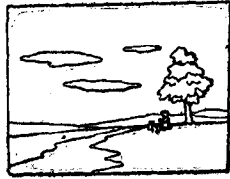
3. 近景
(Close shot 簡稱 C.S.)



4. 中景
(Medium shot 簡稱 M.S.)



5. 全景
(Full scene
簡稱 F.
S.)



6. 遠景
(Long
shot 簡稱
L.S.)

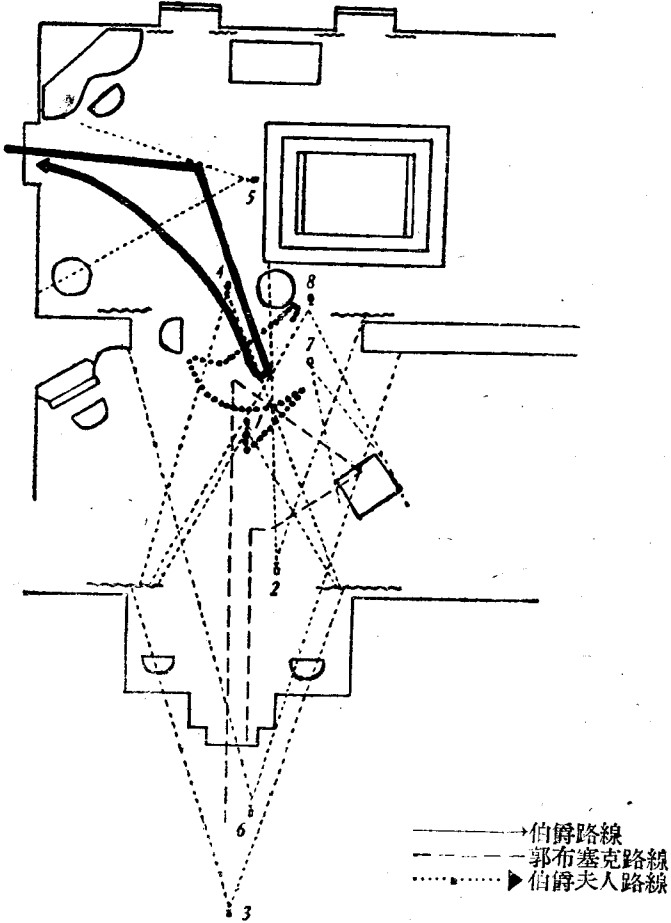


7. 大遠景
(Big long shot
簡稱 B. L. S.)

導演精細的研究好了分場劇本以後，在情緒上就接受了劇作者所創造的形象。他心視着這些活動的人物，在腦海裏就形成了一條進行着的影片，伴奏的音樂也在耳際響了起來；於是他就開始研究着佈景師根據分場劇本替他設計的一張張立體圖和平面圖，劇中的人物翹翹在圖中活動，於是導演就在平面圖上計劃着行動路線和開麥拉地位，一邊就記下他從一場戲所分割成的鏡頭，何處用特寫，何處用全景，更重要的是又如何聯接起來，以及他所心視的每個鏡頭的所需長度。如何決定這些鏡頭的距離和長度，是導演所需掌握的學問，比如何處該用特寫，何處又該換成近景、中景以至遠景，看清楚一張掛在牆上的人像需用幾呎片子，交代出他掏出一枝手槍來又需要幾呎片子等等。這樣工作下去，演員的行動路線和分鏡頭的拍攝劇本都設計出來了。

現在，我們將借用蘇聯電影大學教授庫里肖夫書中所引用的一例，以作行動路線計劃和鏡頭設計的圖解（見圖）。

〔郭布塞克〕插話動作路線圖



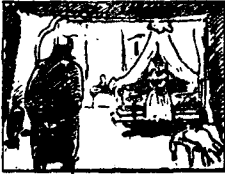
〔郭布塞克〕插話〔借據〕。



1. 郭布塞克走進萊斯特伯爵夫人的內室，站在門口一怔。



2. 他被伯爵夫人的美麗和全身好看的服飾給怔住了。



3. 間歇。二人對立着。誰也不開口。



4. 媿娜斯基終於打破沉寂。她很激動、但竭力抑住着，用冷靜的神氣問那放高利貸的人：
〔不能再緩期了麼？〕



5. 郭布塞克親切和善於應酬地拍拍那張借據說：〔到明天十二點吧，太太，如果再拖的話，那您就沒啥話好說了。〕