

当代广播电视丛书

Television

影视导演基础

刘萍 编著



WUHAN UNIVERSITY PRESS

武汉大学出版社

当代广播电视丛书

Television

影视导演基础

刘萍 编著



WUHAN UNIVERSITY PRESS
武汉大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

影视导演基础/刘萍编著. —武汉: 武汉大学出版社, 2008.3

当代广播电视丛书

ISBN 978-7-307-06058-6

I. 影… II. 刘… III. ①电影导演—电影理论—高等学校—教材
②电视—导演—艺术理论—高等学校—教材 IV. J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 201328 号

责任编辑: 易 瑛

责任校对: 程小宜

版式设计: 詹锦玲

出版发行: 武汉大学出版社 (430072 武昌 珞珈山)

(电子邮件: wdp4@whu.edu.cn 网址: www.wdp.com.cn)

印刷: 湖北地矿印业有限公司

开本: 787×1092 1/16 印张: 17.875 字数: 337千字 插页: 1

版次: 2008年3月第1版 2008年3月第1次印刷

ISBN 978-7-307-06058-6/J·106 定价: 28.50元

版权所有, 不得翻印; 凡购我社的图书, 如有缺页、倒页、脱页等质量问题, 请与当地图书销售部门联系调换。

影 视 导 演 总 论

目 录

绪 论	1
第一章 影视导演基础	5
第一节 导演艺术的形成	5
第二节 影视导演的培养	8
第三节 影视导演的类型	9
第四节 优秀导演的特征	12
第二章 影视导演的工作	17
第一节 影视导演的职责	17
第二节 导演的工作程序	19
第三节 副导演和场记工作	34
第三章 导演与画面造型	37
第一节 镜头解析	37
第二节 摄影构图	44
第三节 影视拍摄	56
第四节 拍摄与剪辑	59
第五节 视觉意识	59
第四章 导演与娱乐传播	64
第一节 娱乐特性	64
第二节 娱乐要素	66
第三节 娱乐传播	71

中 编 电影导演概说

第五章 电影基础	79
第一节 电影的属性	79
第二节 电影的形式	85
第三节 导演的风格	93
第六章 导演与剧本	99
第一节 选择故事	99
第二节 结构剧本	102
第三节 导演构思	108
第四节 人物塑造	112
第五节 修改剧本	124
第七章 导演和表演	129
第一节 电影表演的特性	129
第二节 电影演员的类型	132
第三节 电影表演的方法	136
第四节 分场景和排练	141
第八章 导演与拍摄	145
第一节 拍摄动作	145
第二节 镜头功能及其特点	146
第三节 镜头的进展	152
第四节 镜头和场面的调度	156
第五节 营造氛围	161
第九章 电影中的声音	171
第一节 声音的意义	171
第二节 电影音乐	173
第三节 电影的人声	182
第四节 电影的音效	184

440	第一章	189
442	第二章	189
445	第三章	189
	下 编 电视导演概说		
	第十章 新闻节目导演		189
02	第一节 新闻策划与编排		189
	第二节 新闻导播		192
03	第三节 声画处理		195
	第四节 演播室工作		196
52		
	第十一章 电视晚会节目		198
10	第一节 电视晚会的特性		198
	第二节 电视晚会的创作		201
20	第三节 电视晚会的主持		205
	第四节 电视晚会的排练		207
80	第五节 电视晚会的导播		208
	第十二章 电视专题节目		214
	第一节 电视文学片		214
25	第二节 电视专题片		217
	第三节 电视纪录片		220
85		
	第十三章 电视游戏节目		224
	第一节 电视游戏节目的界定		224
05	第二节 电视游戏节目的特点		225
	第三节 电视游戏节目的基本类型		226
	第四节 电视游戏节目的制作		234
	第十四章 电视谈话节目		237
	第一节 电视谈话节目的界定		237
	第二节 电视谈话节目的看点		237
	第三节 电视谈话节目的制作		239
	第四节 电视谈话节目的要点		240
	第十五章 电视广告节目		243

第一节 广告片的导演工作·····	244
第二节 广告片策划·····	245
第三节 广告片制作·····	247
附录文案1 电视晚会策划文案·····	250
附录文案2 电视晚会串联词·····	253
附录文案3 电视栏目文案·····	257
附录文案4 人物专题片文本·····	261
附录文案5 电视文学片文本·····	265
附录文案6 电视真人秀节目文案·····	268
附录文案7 电视剧文本·····	272
附录文案8 导演阐述文本·····	275
参考书目·····	278
后 记·····	279

绪论

很久以来电影和电视一直被视为两个不同的领域，这不仅因为两者诞生的时间不同，还由于它们的主要记录介质和传播方式也沿袭着历来的差异：电影以胶片为记录材料，而电视艺术则以磁带为记录材料；电影是观众集中在一个相对封闭的场所观看，其观赏过程受到环境的限制；而电视剧则是个人在家庭里收看，其收视过程具有较大的随意性。

历史上电影和电视行业还曾经处于相互对立的状态。20世纪50年代，美国的大多数电影制片机构不允许在电影中出现电视机，也不允许电影演员参与电视节目的表演，比如当时美国的著名影星达斯廷·霍夫曼和梅丽尔·斯特里普等都不曾参加电视剧的演出。电视台与电视网络对播放电影和把电影胶卷作为记录介质也不感兴趣。

但是，自从20世纪90年代以后，电影电视领域出现了相互融合、彼此渗透的现象。随着高清晰度的摄录设备问世，电影、电视的拍摄方式发生了很大的变化，一些著名的影片也开始采用部分电视摄录设备和电子特技。比如电影《泰坦尼克号》中巨轮在海中起航的运动镜头、《终结者》中外星人被打倒融化成水以后又逐渐恢复原型重新站起来的镜头以及电影《阿甘正传》中羽毛飞过高楼、草坪、街道、公园等最后准确地落在阿甘脚下的镜头等，都采用了电视数字特技技术进行制作。另一方面，一些电视片的拍摄也采用电影胶片作为记录介质。还有一些电影作品采用先用摄影机拍摄，然后拷贝到磁带上再进行电子编辑的后期制作方法。随着电视机的普及，电影的传播方式也有了变化，许多电影除了在大影院里放映，也可以在电视台播放。电影、电视在技术领域越来越多的互相借鉴，促进了今天电影电视在艺术上的融合与发展。

我国第一部电影诞生于20世纪初，是用胶片拍摄的京剧《定军山》，它的问世揭开了中国电影史的序幕。20世纪50年代，中国的电视艺术进入初创时期，其创作方法是学习和借鉴电影及舞台艺术，因此中国早期电影和电视剧在叙事形态上带有浓重的舞台剧痕迹。

当代以好莱坞为代表的美国商业电影出现了追求高科技奇观的趋势，使电影语言中更多地注入了魔幻、神奇、刺激等商业娱乐元素，这种变化促进了世界电

影特技制作的空前发展。而中国的电影创作则广泛地吸纳和借鉴世界电影优秀的文化遗产,探索出了一条既符合本国文化传统又体现世界先进科技发展的创新之路。中国的电视剧创作也在继承本民族艺术传统的基础上,建立了一整套以本民族文化传统和审美习惯为根基的视听叙事模式,今天的中国电视剧创作已经走出了模仿、借鉴、学习电影和舞台艺术的历史,发展成为具有独特审美特征的艺术门类。

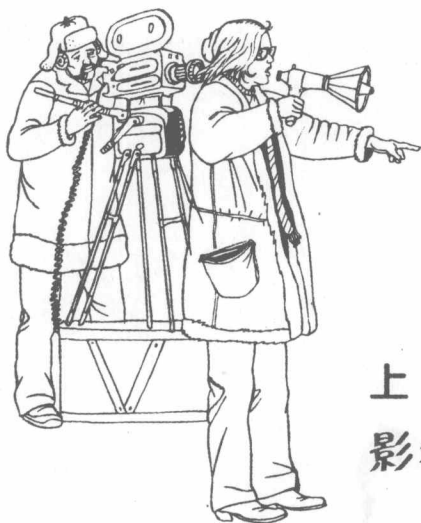
今天,尽管电影和电视作品的主要技术介质和传播手段仍然各有不同,但是它们的创作原理却彼此相通,两者在实践中更是形成了相互渗透和全面融合的格局。因此,本书将从影视创作的共性出发,讲解影视导演艺术的基础知识和工作要领。但是本书无法取代导演在实践中的天才思考,因此不应该把它变成束缚创作的教条和框框。

“影视导演”是一门实践性很强的课程,它要求学习者随时调动自己的综合素养和艺术想象力来吸纳课程内容,还要求学习者利用各种机会将所学的知识付诸实践,并使之不断地丰富和完善,因为真正的导演只能从实践中产生。

影视导演是一门实践性很强的课程,它要求学习者随时调动自己的综合素养和艺术想象力来吸纳课程内容,还要求学习者利用各种机会将所学的知识付诸实践,并使之不断地丰富和完善,因为真正的导演只能从实践中产生。

影视导演是一门实践性很强的课程,它要求学习者随时调动自己的综合素养和艺术想象力来吸纳课程内容,还要求学习者利用各种机会将所学的知识付诸实践,并使之不断地丰富和完善,因为真正的导演只能从实践中产生。

影视导演是一门实践性很强的课程,它要求学习者随时调动自己的综合素养和艺术想象力来吸纳课程内容,还要求学习者利用各种机会将所学的知识付诸实践,并使之不断地丰富和完善,因为真正的导演只能从实践中产生。



上 编
影视导演总论

影 上
分 总 繁 报 野 绿



第一章 影视导演基础

第一节 导演艺术的形成

自1895年卢米埃尔的第一部电影摄影机问世以后，伴随着电影技术的发展，电影导演在创作中的专业地位逐步得到确立。电视导演则是在1936年以后，随着电视技术的发展而逐步形成的专有职业。今天，尽管电影导演和电视导演仍然分属于两个领域，具体工作程序也存在一定的区别，但随着电影电视在技术上的合流，人们把从事电影和电视导演工作的人统称为“影视导演”。在电影和电视艺术的发展过程中，导演作为一个专门的职业，也有其不断发展的过程。

一、电影的发明者：卢米埃尔兄弟

欧美早期的电影导演主要是那些发明电影机器的人。100多年前的那些原始的“一分钟影片”，大部分只是把摄影机架在院子里或者扛到大街上就摄制出来了，并没有编剧、导演、摄影师、演员等不同行当的划分。比如，法国人卢米埃尔的一些早期电影《婴儿的午餐》、《玩纸牌》、《水浇园丁》等，都是一些对家庭日常生活的纪录，其中《水浇园丁》表现出了某些故事片的娱乐元素，在当时的观众中很受欢迎。《水浇园丁》的大致情节是这样的：园丁正在浇花，一顽童冷不防踩住水管，水管突然不出水了，园丁拿起喷头检查，顽童缩回脚，水又冲了出来，喷了园丁一脸，结果当然是愤怒的园丁去追打顽童。这个片子惹得观众捧腹大笑。德国电影理论家齐格弗里德·克拉考尔说：“因为它从日常生活中抽取了一个绝好的、有一个滑稽高潮可资利用的故事……这部影片是后来出现的一切喜剧片的胚胎和原型，它体现了卢米埃尔一个富有想象力的意图：把照相术发展成一个讲故事的工具。”^①在卢米埃尔的早期作品中，卢米埃尔兄弟自己担任编剧、导演和摄影师，“演员”就是家族成员、工厂的工人和路上的行人。当

^① [德] 齐格弗里德·克拉考尔著，邵牧君译：《电影的本性》[M]，北京：中国电影出版社，1982：38。

时的拍摄也只用一个固定镜头，纪录片断的现实场景和人物状态。而观众对这种机械复制的现实物像，也只是感到好奇和新鲜，并没有把它与一种新艺术的诞生联系起来。

二、第一个电影导演乔治·梅里埃

法国人乔治·梅里埃被称为世界上第一个电影导演，这是因为梅里埃不满足于仅仅把电影当作活动的照相机，他没有像卢米埃尔那样照搬生活的现实，而是把摄影机的拍摄与舞台表演的幻景结合起来，从而构成了一种新的艺术样式。“他对电影的主要贡献，则在于以经过扮演的幻象来代替未经扮演的事实，以经过设计的情节来代替日常生活的琐事……梅里埃是把各种假想的时间，按照他那些美妙的神话情节的要求，自由地交织在一起，而不是用画面来表现自然现象的变化不定的运动”^①，乔治·梅里埃搭建起了世界上第一座采用日光照明的摄影棚，他把原本只能在法兰西剧院表演的歌剧搬到了电影摄影棚内。从梅里埃开始，电影就划分出摄影师、美工师、演员等越来越多的专门行当，这是电影从技术迈向艺术的一个起点。

当时，梅里埃的摄影技术就已经包括了叠印、停机再拍、快动作、慢动作、动画、淡出和溶入等转场技巧，但是，梅里埃的拍摄还只是停留在一个镜头和一个角度（全景）贯穿到底的阶段，“虽然他的影片在技巧方面跟舞台有很大区别，它们却未能通过真正电影化的题材来冲破后者的界限。这也说明了为什么梅里埃尽管有很多创新，却从来没有想到过移动他的摄影机；静止的摄影机使观众始终像是面对着舞台”^②。因此，梅里埃还未能建立一种用镜头分切的方式所构成的一整套电影叙事的语言方法。

三、埃德温·鲍特的“平行蒙太奇”

1900年以后，英国、美国和法国的一批电影先驱者都在实践中继续着电影语言的创造，他们开始自觉地挪动摄影机以改变它和被拍摄对象之间的空间关系，从而创建了不同景别的镜头和运动镜头，探索了镜头的分切与组合的意义；他们还发现电影叙事可以按照创作者的主观意图重新编排时间和空间。在美国人埃德温·鲍特的经典作品《火车大劫案》中，就出现了用14个镜头和若干个场

^① [德] 齐格弗里德·克拉考尔著，邵牧君译. 电影的本性 [M]. 北京：中国电影出版社，1982：40.

^② [德] 齐格弗里德·克拉考尔著，邵牧君译. 电影的本性 [M]. 北京：中国电影出版社，1982：42.

景来表现一个故事的做法：“14个镜头分别表现了车站票房、行驶的邮车和火车头、中途停车点、树林、乡村小酒店等若干场景中发生的一个惊险的故事，第一次创造了‘话分两头’的平行蒙太奇叙述手法和由这种叙事方式带来的时间重现。”^①分镜头观念和蒙太奇语言的出现，是电影艺术成为时空艺术的基础，同样，这些方法也开始显示出导演在电影创作中的主体性作用。

四、“电影语言大师”大卫·格里菲斯

到了20世纪20年代，电影工业已经具有相当规模，形成了相对完整的生产体系，电影的放映网络更是遍布全球各个角落。这一时期出现了以大卫·格里菲斯为代表的一批电影语言大师，他们的创造性实践，构建了一整套电影语汇和独立的叙事模式。在格里菲斯的电影里，不仅运用了从大远景到特写、从固定镜头到运动镜头的不同镜头语汇，还运用了平行、交叉、闪回、并列等不同的剪辑手法。“格里菲斯对电影的重大贡献，是他对影片的分段……格里菲斯把他的影片都分成若干段，每段通常都有几个镜头。影片的意义成为各段总和的意义。段已经不再是仅仅用于使动作从一步走向另一步。在格里菲斯手里，段变成了电影意义的基本单位。这就是说，格里菲斯发明了现代的剪辑观念”^②。如果把镜头比作电影语言的单词，那么剪辑就是将单词组合成句子的手段，只有通过剪辑，导演才可以把现实时空改造为叙述者的时空，把电影的单个镜头记录形态发展到由多个镜头组接后形成的电影叙事形态，这就可以使电影根据叙述的需要形成新的结构和节奏。格里菲斯对电影语言的开创性运用，为创立电影语言运用法则提供了基础，而且他的创造至今仍然具有实践价值。

五、影视艺术

1911年，意大利诗人和电影先驱者里乔托·卡努多在他的论著《第七艺术宣言》中第一次宣称电影是一种艺术。卡努多认为：在建筑、音乐、绘画、雕塑、诗歌、舞蹈这六种艺术中，建筑和音乐是主要的，绘画和雕塑是对建筑的补充，而诗和舞蹈则融化于音乐之中。作为第七艺术的电影，第一次把动和静、时间和空间、造型元素和节奏元素结合成有机的整体，这使得电影成为一种独具审美特性的新型的艺术，因此“第七艺术”也成为电影艺术的代名词。

继电影之后出现了广播，人称“第八艺术”。电视是继广播之后兴起的新艺术。

^① 郑洞天著. 电影导演的艺术世界 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1993: 5.

^② [美] 斯坦利·梭罗门著, 齐宇译. 电影的观念 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1986: 114.

术门类，所以被称为“第九艺术”。电视艺术的初创期是在继承和学习电影、广播、舞台艺术的基础上形成的。随着技术的进步，电影和电视在艺术上相互借鉴，“你中有我，我中有你”。在实践中，又出现了一批“影视两栖艺术家”，进一步促进了影视两种艺术语言的融合发展，于是“影视导演”应运而生。

第二节 影视导演的培养

一、不同的成长途径

从中国影视业的发展历史来看，影视导演的成长大致有以下几种途径：

第一是从舞台戏剧队伍中“改行”。中国第一代电影导演张祥、郑君里、史东山等人曾经学习过西方戏剧，排演过大量的文明戏（话剧），具有丰富的舞台经验。中国的第二代电影导演崔嵬，早年也从事过舞台表演和导演工作，后来成为电影导演，他所拍摄的《红旗谱》、《青春之歌》、《小兵张嘎》等电影作品，都表现出深厚的戏剧功力。

第二是从与电影相关的行业中“转型”。在我国的历代电影导演中，很多人都是在从事与电影相关的工作中成长起来的，他们开始是在电影拍摄中担任一些其他行当的工作，比如副导演、场记、摄影、演员、美术设计，等等，经过一定的实践积累以后，逐步成长为专业的电影导演。这一类导演中有许多早已为我们所熟悉，比如谢晋、张良、孙道临、沈岑、黄蜀芹、冯小刚，等等。他们的共同特点是对影视创作的过程十分熟悉，一旦转型从事导演工作，就显得经验丰富，驾轻就熟。

第三是由专业院校培养。我国第四代、第五代、第六代导演大多数毕业于电影学院和戏剧学院等专业院校，他们的特点是受过系统的专业教育，艺术素养全面，其中有些人经过实践的磨练，已经成长为优秀的职业导演。

二、培养导演的的方法

1. 看作品

与其他专业人才的培养有所不同，培养影视导演，一开始主要不是读教科书，而是尽可能多地看作品。这是因为所有生动丰富的影视语言只能存在于具体的影视作品当中，离开了影视作品是不可能看到所谓抽象的“影视语言”的。看作品可以帮助学生建立起影视创作所需要的视觉思维习惯，帮助学生从导演的角度对影视作品进行整体性的解读。通过看作品，还可以使学生了解电影史上的优秀作品和导演大师，获得对影视语言叙述方法的感性认知，积累丰富的影视语

汇,为以后的理论学习奠定基础。①”。浦中会转
自美2. 听课 来要,景况情态纸舌坐武对林一置亦表群数喊出,事姑更呈来左式的
是总很多初学者对导演创作一部作品的过程并不了解,比如导演应该怎样立意?
如何叙述?有哪些艺术手法?等等。在看作品的过程中,很多与创作相关的制作
问题并不能够直接从作品中得到解答。所以,学生们还需要通过听老师讲解才能
从感性认识上升到理性认识。在课堂上,老师往往会从导演艺术的角度来分析作
品,总结前人的成功经验和创作方法,因此,听课是帮助学生系统而完整地认识
影视导演创作规律的重要环节。我国有人从其他专业转行而成为电影电视导演,
由于缺少影视导演的专业学习训练,因此很容易在实践中碰壁或走弯路。所以,
无论是初学者还是转型的艺术家,听课都是不可缺少的学习环节。

3. 实践 音,天对平油成耕安要公什成薪早。礼泉宝的群竟益未射,斗野群显
玄以影视导演是一个以实践为基础的专门职业,没有实践就不可能造就真正的影
视导演。即使一个人看了很多电影,听了导演课程甚至拿到了导演的专业文凭,
但是在他没有亲自参加电影创作实践之前,他还不称自己为“导演”。导演艺
术是在实践中形成和发展起来的,导演也只有经过实践的检验才能确立自己的地
位和价值。投资人从来不会把几百万甚至上千万的资金交给一个从没有拍过电影
的人去“玩一把导演”。同时,导演艺术还需要在实践中不断地丰富和发展,许
多导演在实践中逐步确立了自己的独特风格。比如,著名导演张艺谋继《红高
粱》之后又拍摄了《菊豆》、《秋菊打官司》、《一个也不能少》、《我的父亲母
亲》、《千里走单骑》等一系列作品,我们只有了解他的一系列作品,才能对他
的艺术风格有一个全面的认识。这说明导演的成长离不开实践,导演的艺术修养
也只能在实践中不断地丰富和提高。

音、角	次、议	画台已新类	言指尖射	志手野秀
第三节 影视导演的类型				
根据作品的题材、体裁和导演艺术个性的差异,影视导演的创作常常呈现出不同的风格指向。为了便于在总体上对导演风格进行区分,我们将他们分为“再现型导演”和“表现型导演”两种不同的类型。				
一、再现型导演				

有经验的导演懂得,一部作品的成功,常常依赖于观众在欣赏过程中的投入程度。很多导演为了让观众不受干扰地欣赏作品,常常要把自己对作品的处理技巧隐藏起来,不让观众察觉到导演的“处理”手法。“聪明的导演知道,如果观众意识到场面后的因素如摄影角度、音乐、编辑、导演等,那么他们的情感投入

就会中断。”^①这种有意识地将技巧隐藏起来的导演，往往以再现生活逼真形态的方式来呈现故事，比如选择或布置一种接近生活形态的场景、要求演员朴实自然地表演、采用正常的视角和自然的光效来拍摄画面，等等。总之这类导演总是致力于营造逼真的氛围，再现生活的原貌，使观众最大限度地相信故事的真实性。

比如，张艺谋导演的电影《秋菊打官司》，开头一段画面就展现出一个十分真实的生活场景：通往县城的公路上，熙熙攘攘地走着一群赶路的农民。不一会儿，人群中出现了女主人公秋菊的身影，她和小姑子推着一车辣椒，在人群中若隐若现，渐渐地引起了观众的注意。导演没有用近景或者特写来强调“她”就是女主人公，而是让“她”随着人流自然而然地走进了观众的视线。这段画面显得很长，像未经剪辑的纪录片。导演为什么要安排如此平淡无奇的场面作为开头呢？因为电影的第一个画面可以奠定整部影片的基调。张艺谋导演正是通过这样一个平实的镜头画面，奠定了电影《秋菊打官司》的纪实性风格。为此，导演还特意安排演员巩俐提前几个月到农村去体验生活，观察模仿陕西农妇的言行举止，学说当地的方言俚语。到正式拍摄时，巩俐果然已经是一个活脱脱的“陕北农妇”了。这还不够，导演为了更真实地体现当地的生活氛围，还采取隐藏摄影机偷拍的办法，让演员在嘈杂的人群中进行表演，很多镜头都是在大街上、在群众毫无察觉的情况下拍摄的。这些镜头使演员的表演和现实的生活场景融为一体，极其自然而生动地再现了陕北城乡浓郁的地域特色，使作品呈现出返璞归真的纪实之美。

再现型导演的特点

表现手法	镜头语言	表演与台词	灯光	声音
再现真实的生活场景，摒弃一切人为的痕迹，呈现出自然态和现实感。	以平稳的构图、平视的摄影角度和不露痕迹的运动方式，使镜头成为观众的“眼睛”。	人物造型和表演都追求返璞归真之美，极具地域特点和个性色彩；台词力求口语化和生活化。	努力形成真实的光源，多用自然光拍摄，努力表现出真实自然的光效。	多采用同期声制作，追求声音的真实感和空间感，即使使用音乐也力求具有生活的音源。模拟真实的音效，注重表现出声音的现场感。

^① [美] 阿伦·A. 阿莫尔著，石川、李涛译，陈犀禾审校. 影视导演 [M]. 上海：复旦大学出版社，1998：17.