

THE DIRECTOR'S IDEA

THE PATH TO GREAT DIRECTING (修订版)

导演思维

后浪

KEN DANCYGER

[美]肯·丹西格 著
吉晓倩 译



 Routledge
Taylor & Francis Group

 文化发展出版社
Cultural Development Press

THE DIRECTOR'S IDEA

THE PATH TO GREAT DIRECTOR

导演思维

KEN DANCYGER (修订版)

「美」肯·丹西格 著

吉晓倩 译

图书在版编目 (CIP) 数据

导演思维 / (美) 肯·丹西格 (Ken Dancyger) 著 ;

吉晓倩译 . — 修订本 . — 北京 : 文化发展出版社 , 2017.11

ISBN 978-7-5142-1997-5

I . ①导… II . ①肯… ②吉… III . ①导演艺术 IV . ① J811.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 283291 号

The Director's Idea: The Path to Great Directing / by Ken Dancyger

ISBN: 978-0-240-80681-5

Copyright © 2006 by Taylor & Francis. All rights reserved.

Authorized translation from English language edition published by Routledge, an imprint of Taylor & Francis Group LLC. 本书原版由 Taylor & Francis 旗下, Routledge 出版公司出版, 经其授权翻译出版。版权所有, 侵权必究。POST WAVE PUBLISHING CONSULTING (Beijing) Co., Ltd is authorized to publish and distribute exclusively the Chinese (Simplified Characters) language edition. This edition is authorized for sale throughout Mainland of China. 本书中文简体翻译版权授权由后浪出版咨询 (北京) 有限责任公司独家出版。限在中国大陆地区销售。

No part of the publication may be reproduced or distributed by any means or stored in a database or retrieval system without the prior written permission of the publisher. 未经出版者书面许可, 不得以任何方式复制或发行本书中的任何部分。

Copies of this book sold without a Taylor & Francis sticker on the cover are unauthorized and illegal. 本书封面贴有 Taylor & Francis 公司防伪标签, 无标签者不得销售。

版权登记号: 01-2018-7709

导演思维 (修订版)

[美] 肯·丹西格 / 著 吉晓倩 / 译

选题策划: 后浪

出版统筹: 吴兴元

责任编辑: 孙 烨

营销推广: ONEBOOK

编辑统筹: 陈草心

特约编辑: 汪 徽

装帧制造: 墨白空间·黄海

出 版: 文化发展出版社 (北京市翠微路 2 号 邮编: 100036)

网 址: www.wenhufazhan.com

经 销: 各地新华书店

印 刷: 北京天宇万达印刷有限公司

开 本: 690mm × 960mm 1/16

字 数: 303 千字

印 张: 21

版 次: 2019 年 2 月第 1 版 2019 年 2 月第 1 次印刷

定 价: 49.80 元

I S B N: 978-7-5142-1997-5

后浪出版咨询 (北京) 有限责任公司 常年法律顾问: 北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有, 侵权必究

本书若有质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换。电话: 010-64010019

| | |
|----------|---|
| 自序 | 1 |
|----------|---|

第一部分 导演做什么

| | |
|-----------------------------------|-----------|
| 第1章 引言 | 5 |
| 1.1 导演做什么? | 6 |
| 1.2 导演是何许人也? | 7 |
| 1.3 我们如何走到了这一步? | 7 |
| 1.4 我们今日置身何处? | 9 |
| 1.5 本书的构架 | 11 |
| 1.6 我为何写作本书 | 12 |
| 第2章 导演思维 | 15 |
| 2.1 制片的统合 | 17 |
| 第3章 称职的导演 | 27 |
| 3.1 观众想要什么 | 28 |
| 3.2 导演与称职 | 30 |
| 3.3 个案研究 I: 安托万·富卡, 《亚瑟王》 | 31 |
| 3.4 个案研究 II: 西蒙·温瑟尔, 《铁骑雄师》 | 35 |

| | | |
|------------|--------------------|----|
| 第4章 | 优秀的导演 | 43 |
| 4.1 | 导演思维是怎么运作的? | 44 |
| 4.2 | 个案研究: 迈克尔·曼的《借刀杀人》 | 49 |
| 4.3 | 为拍摄项目增色 | 51 |
| 4.4 | 导演思维 | 54 |
| 第5章 | 伟大的导演 | 57 |
| 5.1 | 导演的声音 | 59 |
| 5.2 | 美国的三位当代伟大导演 | 60 |
| 5.3 | 美国之外的三位当代伟大导演 | 66 |
| 第6章 | 文本阐释 | 75 |
| 6.1 | 个案研究: 斯坦贝克的《伊甸之东》 | 79 |
| 6.2 | 内在/外在 | 81 |
| 6.3 | 年轻/年老 | 82 |
| 6.4 | 男性/女性 | 83 |
| 6.5 | 政治/社会/心理 | 85 |
| 6.6 | 基 调 | 87 |
| 第7章 | 摄影机 | 89 |
| 7.1 | 镜 头 | 89 |
| 7.2 | 摄影机机位 | 91 |
| | 接近度 | 91 |
| | 客观性 | 92 |
| | 主观性摄影机机位 | 92 |
| | 摄影机高度 | 92 |
| 7.3 | 摄影机运动 | 93 |
| | 定点运动 | 94 |
| | 运动中的运动 | 95 |

| | | |
|------------|------------------|------------|
| 7.4 | 布 光 | 96 |
| 7.5 | 美术指导 | 97 |
| 7.6 | 声 音 | 98 |
| 7.7 | 剪 辑 | 99 |
| | 连贯性 99 | |
| | 清 晰 100 | |
| | 戏剧性重点 101 | |
| | 新观念 101 | |
| | 平行动作 101 | |
| | 情感指南 102 | |
| | 基 调 102 | |
| | 主要人物 102 | |
| | 冲 突 103 | |
| | 故事形式 103 | |
| 第8章 | 演 员 | 105 |
| 8.1 | 选 角 | 105 |
| 8.2 | 人物弧线 | 108 |
| 8.3 | 题外话：演员作为导演 | 110 |
| 8.4 | 表演哲学 | 111 |
| 8.5 | 由表及里 | 112 |
| 8.6 | 由里及表 | 113 |
| 8.7 | 美国学派 | 113 |
| 8.8 | 欧洲学派 | 114 |

第二部分 导演个案研究

| | | |
|------------|-----------------------------|------------|
| 第9章 | 谢尔盖·爱森斯坦：历史辩证法 | 123 |
| 9.1 | 简 介 | 123 |

| | | |
|---------------|----------------------------------|------------|
| 9.2 | 文本阐释 | 124 |
| 9.3 | 指导演员 | 126 |
| 9.4 | 指导摄影机 | 128 |
| 9.5 | 强调剪辑的导演手法 | 131 |
| 第 10 章 | 约翰·福特：诗意和英雄主义 | 135 |
| 10.1 | 简介 | 135 |
| | 《愤怒的葡萄》 137 | |
| | 《侠骨柔情》 137 | |
| | 《菲律宾浴血记》 138 | |
| | 《搜索者》 138 | |
| 10.2 | 文本阐释 | 139 |
| 10.3 | 指导演员 | 141 |
| 10.4 | 指导摄影机 | 143 |
| 第 11 章 | 乔治·史蒂文斯：美国性格——欲望与良知 | 147 |
| 11.1 | 简介 | 147 |
| | 《寂寞芳心》 148 | |
| | 《古庙战茄声》 148 | |
| | 《二房东小姐》 149 | |
| | 《郎心似铁》 150 | |
| | 《巨人传》 150 | |
| 11.2 | 文本阐释 | 151 |
| 11.3 | 指导演员 | 153 |
| 11.4 | 指导摄影机 | 154 |
| 第 12 章 | 比利·怀尔德：生存危机 | 161 |
| 12.1 | 简介 | 161 |
| | 《失去的周末》 163 | |

| | | |
|---------------|-----------------------|------------|
| | 《日落大道》 | 164 |
| | 《桃色公寓》 | 164 |
| | 《双重赔偿》 | 165 |
| 12.2 | 文本阐释 | 165 |
| 12.3 | 指导演员 | 167 |
| 12.4 | 指导摄影机 | 170 |
| 第 13 章 | 恩斯特·刘别谦：浪漫的生命力 | 173 |
| 13.1 | 简介 | 173 |
| | 《天堂里的烦恼》 | 177 |
| | 《妮诺契卡》 | 177 |
| | 《街角的商店》 | 178 |
| | 《生或死》 | 179 |
| 13.2 | 文本阐释 | 180 |
| 13.3 | 指导演员 | 181 |
| 13.4 | 指导摄影机 | 182 |
| 第 14 章 | 伊利亚·卡赞：戏剧作为生活 | 185 |
| 14.1 | 简介 | 185 |
| | 《街头恐慌》 | 190 |
| | 《码头风云》 | 191 |
| | 《伊甸之东》 | 192 |
| | 《美国，美国》 | 192 |
| 14.2 | 文本阐释 | 194 |
| 14.3 | 指导演员 | 195 |
| 14.4 | 指导摄影机 | 197 |
| 第 15 章 | 弗朗索瓦·特吕弗：儿童礼赞 | 199 |
| 15.1 | 简介 | 199 |
| | 《四百下》 | 200 |

| | | |
|---------------|--------------------------|------------|
| | 《偷吻》 | 201 |
| | 《爱情飞逝》 | 202 |
| | 《日以作夜》 | 203 |
| 15.2 | 文本阐释 | 204 |
| 15.3 | 指导演员 | 206 |
| 15.4 | 指导摄影机 | 207 |
| 第 16 章 | 罗曼·波兰斯基：生存的孤独 | 211 |
| 16.1 | 简介 | 211 |
| | 《罗斯玛丽的婴儿》 | 213 |
| | 《唐人街》 | 214 |
| | 《苔丝》 | 215 |
| | 《钢琴家》 | 216 |
| 16.2 | 文本阐释 | 217 |
| 16.3 | 指导演员 | 219 |
| 16.4 | 指导摄影机 | 221 |
| 第 17 章 | 斯坦利·库布里克：现代生活的黑暗面 | 225 |
| 17.1 | 简介 | 225 |
| | 《2001 太空漫游》 | 228 |
| | 《巴里·林登》 | 228 |
| | 《全金属外壳》 | 229 |
| | 《大开眼戒》 | 229 |
| 17.2 | 文本阐释 | 230 |
| 17.3 | 指导演员 | 233 |
| 17.4 | 指导摄影机 | 235 |
| 第 18 章 | 史蒂文·斯皮尔伯格：永远的童年 | 239 |
| 18.1 | 简介 | 239 |
| | 《大白鲨》 | 241 |

| | | |
|---------------|------------------------------|------------|
| | 《夺宝奇兵》 | 242 |
| | 《外星人 E.T.》 | 242 |
| | 《拯救大兵瑞恩》 | 243 |
| 18.2 | 文本阐释 | 244 |
| 18.3 | 指导演员 | 246 |
| 18.4 | 指导摄影机 | 247 |
| 第 19 章 | 玛格丽特·冯·特洛塔：历史与个人生活的交会 | 251 |
| 19.1 | 简介 | 251 |
| | 《丧失了名誉的卡特琳娜·布鲁姆》 | 254 |
| | 《克里斯塔·卡拉格斯的第二次觉醒》 | 255 |
| | 《玛丽安和朱莉安》 | 256 |
| | 《玫瑰围墙》 | 257 |
| 19.2 | 文本阐释 | 258 |
| 19.3 | 指导演员 | 260 |
| 19.4 | 指导摄影机 | 262 |
| 第 20 章 | 鲁卡斯·穆迪松：移情作用及其局限 | 265 |
| 20.1 | 简介 | 265 |
| | 《同窗之爱》 | 267 |
| | 《在一起》 | 269 |
| | 《永远的莉莉亚》 | 270 |
| | 《心洞》 | 271 |
| 20.2 | 文本阐释 | 273 |
| 20.3 | 指导演员 | 274 |
| 20.4 | 指导摄影机 | 275 |
| 第 21 章 | 卡特琳·布雷亚：性欲的冲突 | 279 |
| 21.1 | 简介 | 279 |
| | 《罗曼史》 | 282 |

| | |
|---------------------------------|-----|
| 《姐妹情色》 | 283 |
| 《性喜剧》 | 284 |
| 《地狱解剖》 | 285 |
| 21.2 文本阐释 | 285 |
| 21.3 指导演员 | 287 |
| 21.4 指导摄影机 | 287 |
| 第 22 章 玛丽·哈伦：名流与平庸 | 291 |
| 22.1 简介 | 291 |
| 《我射击了安迪·沃霍尔》 | 296 |
| 《美国精神病人》 | 298 |
| 22.2 文本阐释 | 300 |
| 22.3 指导演员 | 302 |
| 22.4 指导摄影机 | 303 |
| 第 23 章 结 语 | 307 |
| 附录 寻找导演思维 | 319 |
| 读解剧本的策略 | 319 |
| 走向阐释 | 321 |
| 选择导演思维 | 323 |
| 出版后记 | 325 |

自序

《导演思维》一书脱胎于我在纽约大学（New York University）给制片专业的学生以及在阿姆斯特丹毛里茨·宾格学院（Maurits Binger Institute）给职业制片人和剪辑师讲课的教学经验。在此前的著作中，我分析了编剧与剪辑师的叙事工具（如《超越套路的剧作法》）。如今，学生和从业人员再三要求我讲述一下导演的叙事工具。

毋庸赘言，一本类似《导演思维》的书需要并且的确得到了来自多方的大量帮助。我要感谢焦点出版社的组稿编辑 Elinor Actipis，还有 Becky Golden-Harrell 和 Paul Gottehrer，他们以各自的方式推动了本书的完成。我要感谢我的朋友 Maura Nolan，她帮助我进行了这一选题的筹备工作，还有 Dave Wapner，他为初稿的写作助了一臂之力。

我尤其要强调，我的妻子 Ida 在本书初稿写作过程中劳苦功高，而且作为实时编辑起到了巨大作用。她总是不知疲倦，价值无可估量。

我感谢来自外界的所有评论家，但要特别提及天普大学（Temple University）的 Warren Bass，他的评点使本书更上层楼。我感激他的智慧、睿智和激情。我只希望本书庶几无愧于他予我的指引。

最后，这是一本为导演和有志于成为导演的有才华的人所写的书，其不足之处自当归咎于我。但是，我希望本书能够成功传达一种对于导演工作的激情，这种激情在我心里从未稍减。这也正是我寄望于本书读者的。

肯·丹西格

2006年1月于纽约



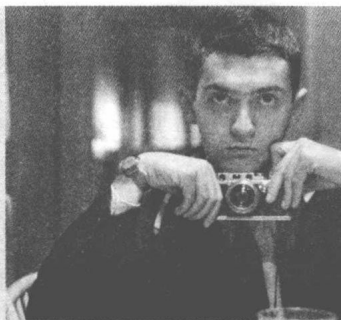
第一部分 导演做什么

What the Director Does



Chapter 1

引言



关于导演的神秘性，人们已经着墨甚多，以至于导演的技巧和艺术被淹没在一片颂歌声中。颂歌是可以理解的。电影——不管是胶片电影还是数字电影——是 20 世纪的艺术形式，而一部影片的成功也应该在相当程度上归功于导演。悖谬的是，导演依然是一门利用其神秘性作为优势的职位；顺理成章地，对于导演手法的认识要少于影片摄制中的其他关键职位。因此，本书的目标之一就是增进对于导演的所作所为的认识，借此帮助读者成为更好的导演。通向更好的执导手法的途径，是探索导演可以应用的工具并懂得如何应用这些工具，以使称职的导演（competent director）成为更好的导演，使优秀的导演（good director）成为伟大的导演（great director）。

我的终极目标陈述既毕，请允许我宕开一笔，交代本书目标的来龙去脉。首先，本书剖析了导演在影片摄制中的角色。影片摄制，相较于大多数或通俗或高雅的艺术形式，更是集体的产物。制片人、摄影师、美术设计、音响设计、剪辑师、作曲、编剧以及演员对于成就一部完成片都功不可没。许多人曾使用过一个类比，把导演比作乐队的指挥或者球队的教练。这种类比，从某种层面上说可谓贴切。导演必须把一批才华各异的个人整合成一支制胜的团队，一个协调统一的声音，整体的总

和必须大于各部分相加之和。这是对导演的挑战，正是在这一点上，导演可以脱颖而出，证明自己是优秀的导演或伟大的导演，而非称职的导演甚或不称职的导演。然而，要做到这一点，导演必须是政治家、技术员、说书人以及艺术家。

本书聚焦于导演，并不是说制片人、编剧或演员不够重要。诚然，对于影片的成功来说一切都至关重要，但他们的角色大家已经知之甚详。本书的目标是令导演的角色也同样为人所了解。

1.1 导演做什么事？

导演负责把剧本（文字）转换为视觉影像（镜头），镜头则会交到剪辑师手里，组接成一部电影。然而，其工作的起点与终点都相当模糊，因为导演在创作剧本或筹备拍摄阶段就会介入这一项目，直到后期制作完成才放手。故而，导演可能涉足剪辑阶段的方方面面，比如音响设计、音乐创作、录音或混音，直至影片大功告成。换言之，导演有责任监督影片从构思直至完成的整个创作过程。导演要与制片人密切合作，而制片人负责的是影片从构思直至完成的组织与财务监督。

在影片筹拍阶段，导演或是编剧的副手，或是编剧的搭档。这一角色的确切内涵取决于导演的业绩、影响和兴趣，在拍摄阶段就没有这样的可变性了，此时导演显然是主宰。对于剧本的阐释、场面的调度、镜头的拆分，以及对于演员表演的校正，是导演在拍摄阶段特定职责的一部分。在后期制作阶段，导演的兴趣或影响力，或则扩展、或则减少导演的介入。总体来说，导演在这一阶段介入相当多，尽管（执掌画面与音响的）剪辑师会左右许多决定的做出。

不过，需要强调的是，编剧、导演和剪辑师的目标是一致的——尽可能动人地讲述故事——只不过他们的贡献各有侧重。在讲述故事时，编剧使用文字，导演使用摄影机镜头和表演，剪辑师则使用画面与音响。