



DIANSHI DAOYAN
SHIYONG JIAOCHENG ◆ ◆ ◆ ◆ ◆

电视导演 实用教程

郭玉真 秦玮蔚 高凤燕 编著



四川大学出版社

前 言

在过去的五年时间里，不仅电视制作技术有了飞速的发展，电视节目制作理念有了变化，高校广播电视编导专业发展也有了新的动向。电视技术在过去的五年里，完成了从标清向高清的转变，3D 技术也进入了我们的生活；记录载体发生了质的变化，磁带与录像机渐渐退出了影视制作领域，存储卡以及读卡器取代了前者，P2 卡及 SD 卡、CF 卡成为主流的记录介质；与时代发展相适应，高校的教学设备也随之发展更新，高清摄像机、存储卡、读卡器已经成为学生实验实训的标配设备、斯坦尼康、摇臂甚至是转播车也已进入到高校广播电视编导专业的教学过程中，4K 已成为业界和高校拍摄摄备的发展方向，类似 REDONE、SONY F5 这样的 4K 设备逐渐被高校认可并参与到了学生作品创作中，为高等学校广播电视编导专业教学提供了强大的技术支持。

无独有偶，高校的广播电视编导宏观教学环境也发生了极大的变化，学生感受最为明显的是各种专业比赛如雨后春笋般不断涌现，学生参与比赛并取得成绩已经成为检验专业教学水平的一种手段。这既是社会发展的需要，也是广播电视编导专业教学与科研相结合、教学与服务社会相结合的表现。围绕这种变化，聊城大学传媒技术学院电视导演课程的教学理念、教学体系和教学内容都发生了很大的变化，本书就是这种变革的结果。

从教学体系来讲，本书没有遵循电视导演类课程编撰的惯

实用教程

例，不是按照电视作品创作的要素去组织教学内容，而是以案例教学和项目式教学理念为指导，以电视作品创作流程为主线来组织各个章节，教学过程与项目的完成过程高度一致。

从教学内容上讲，本书大幅削减了基础理论部分在书中的比例，去掉了与其他课程比如电视编辑、电视摄像、电视照明等可能的交叉部分，重点突出内容的指导性和可操作性，力求使本书成为一本电视作品创作的指导性实用手册。

本书从理论准备、确定拍摄作品类型、策划与前期准备、选择演员并组建摄制组、中期拍摄、后期剪辑与包装几个方面来划分教学内容。从教学内容上来讲，主要按照电视作品创作的规律来安排各章节的教学内容。

本书编著过程中参考了国内外相关专家学者的著作及研究成果，在此表示感谢！由于水平有限，书中难免有不妥之处，敬请同行专家和广大读者批评指正。

作者

2013 年 7 月

目 录

第一章 电视导演概说	(1)
第一节 导演与编导.....	(1)
第二节 导演的类型.....	(5)
第三节 导演的素质、能力和气质.....	(11)
第二章 电视导演的具体工作	(23)
第一节 导演的职责.....	(23)
第二节 导演的工作过程.....	(29)
第三节 副导演、执行导演和助理导演的工作.....	(46)
第三章 电视纪录片的创作	(50)
第一节 纪录片的选题.....	(50)
第二节 纪录片中的采访.....	(56)
第三节 纪录片拍摄时要注意的问题.....	(61)
第四节 纪录片剪辑时要注意的问题.....	(65)
第五节 纪录片的解说词创作.....	(70)
第四章 电视散文的创作	(76)
第一节 电视散文及其审美特征.....	(76)
第二节 电视散文解说词的创作.....	(80)
第三节 电视散文的前期拍摄要点.....	(84)
第四节 电视散文的编辑要点.....	(89)
第五章 音乐电视的创作	(97)
第一节 理解音乐电视.....	(97)

第二节 音乐电视的制作·····	(103)
第六章 电视广告的创作·····	(109)
第一节 电视广告的评判标准·····	(109)
第二节 电视广告的策划和创意·····	(114)
第三节 电视广告的制作·····	(117)
第七章 宣传片的创作·····	(121)
第一节 宣传片的分类·····	(121)
第二节 宣传片的创作·····	(123)
第八章 剧本的创作与改编·····	(132)
第一节 认识剧本·····	(132)
第二节 独创剧本·····	(143)
第三节 改编剧本·····	(154)
第九章 演员的选择与指导·····	(158)
第一节 影视表演的特性·····	(158)
第二节 演员的类型·····	(162)
第三节 选择演员·····	(165)
第四节 排练·····	(172)
第五节 指导演员·····	(175)
第十章 组建一个摄制组·····	(179)
第十一章 拍摄过程中的场面调度·····	(187)
第一节 场面调度概述·····	(187)
第二节 场面调度的因素·····	(190)
第三节 不同类型的场面调度·····	(195)
第十二章 作品的后期制作·····	(198)
第一节 剪辑的技术准备·····	(198)
第二节 画面的修饰与处理·····	(203)
第三节 声音的处理和修饰·····	(207)
第四节 修改·····	(211)

第十三章	影视作品的风格特征·····	(214)
第一节	风格概述·····	(214)
第二节	部分纪录片导演的风格及其代表作·····	(217)
第三节	部分电影导演的风格及其代表作·····	(221)
参考文献	·····	(228)
附录 I	电视导演教学常用表格及相关要求·····	(229)
附录 II	国内有影响力的大学生影视交流活动·····	(238)

第一章 电视导演概说

本章学习要点：

1. 了解导演与编导的区别。
2. 对编导应具备的能力、素质等有正确的认识。
3. 大体了解导演的分类。

本书作为一本实践性教材，主要目的在于为大家提供一本指导几类典型电视作品创作的、具有可操作性的教科书。因此，本书的大部分内容都与具体的电视作品创作流程相关联。但是，这并不意味着只需要一味地做，却忽略了对电视导演工作的理论层面的认知和了解。本书前两章就着重解决这个问题，在开始某个作者的创作前和大家一起全方位地了解一下导演这个职务以及其需要担负的任务和职能。

第一节 导演与编导

一、导演概念的衍变

导演（direction）这个词语，虽然现在常见于电影和电视创作领域，但是其真正的来源却是戏剧。在法语中，导演原意是指管理，特别是收入管理的意思，后来引申到德语，导演就包含着演艺指挥的意思，而导演这个职务也成了演出的指挥者和舞台的

引导者。从导演这个词我们不难看出影视与法国和戏剧的渊源。可以这样说,法国不但孕育了电影这门伟大的艺术,还贡献了诸如“蒙太奇”“导演”等重要的影视专业术语;除此之外,我们也看到了影视与戏剧之间的密切关系。格里菲斯将戏剧引入电影,可以说开创了电影发展的新时代。直至今日,电影、电视剧这两种观众最常见的艺术作品,仍然主要是沿用戏剧式结构。

导演在最初的时候,并不像现在这么风光,也没有现在这么大的权利。最初的时候,演艺指挥者的职责只是干一些杂活,比如安排演员上下场,管理道具等事项,从工作性质来看,更接近现在我们所指的剧务;但是,进入19世纪以后,导演开始指挥演员的工作,而到了20世纪,导演就成了整台戏剧创作过程中权利最大的人。这一点,不难让我们想到演员在今天的地位,实际上,无论是在戏剧、戏曲还是电影产生的初期,当戏剧、戏曲、电影还未允许进入艺术的殿堂,停留在天桥和咖啡馆的时候,演员是没有什么地位的,无论东方或西方,演员都是所谓的“下九流”,但是随着电影的发展,特别是好莱坞电影工业的发展,明星制产生了,演员的地位得到了空前的提高。

二、什么是导演

《电影艺术学词典》中,将“电影导演”界定为影片艺术创作的领导人和摄制组总的负责人;《美学百科全书》将“导演”界定为导演是实行电影创作时的中枢指挥。从字面意义来理解,“导演”更像是一个动宾性质的词汇,“导”意指引导、指导,而“演”则指“演员”,导演就成了指挥演员的人;而从实际工作来看,导演的工作最为重要的一部分就是指挥演员;当然除此之外,导演还需要撰写导演阐述、指挥摄像、选择配乐等。就像伊罗斯所说的,“电影导演根据脚本,将自由的幻想转换成为具体素材,让固定的胶片成为一种创作行为。导演不是脚本忠实的再

现者或解释者，而是在确定的统一意图下，提高独自个性表现的艺术创造者”。电影作为视听兼备的综合艺术，它集表演、摄影、美术、灯光、音响、化装（也有书籍称“化妆”）、服装等多项艺术于一炉，需要各部门团结一致，共同奋斗，才能完成全部创作任务。因此，导演必须团结、组织和协调所有部门，同心同德，才能保证生产出高质量的艺术作品。而在人员众多的摄制组中，导演是各部门工作的协调者和集体创作的核心。

三、什么是编导

一般来讲，电视编导的范围包括了除新闻消息类节目以外，各种各样的具有一定思想性、知识性、趣味性、娱乐性电视节目的编创人员。在新闻节目中，执行编导或者导演职能的负责人叫导播、记者。一方面，这是由电视新闻节目的工作流程所决定的。另一方面，这也是由电视新闻节目的属性所决定的。从字面意义上来理解，编导更像一个具有并列性质的词汇，“编”一方面指编剧，另一方面指编辑。编剧是指一些电视节目的编导要撰写解说词、串联词等内容，具有写作的性质；编辑是指编导要从技术层面动手，也就是通过传统的线性编辑和非线性编辑完成电视节目的剪辑。“导”是指引导、安排，这里主要是指电视编导的主要工作是指导、安排摄像的工作，有些时候，电视编导自身就是节目的摄像，这种事情在电视台可以说是比比皆是。

在电视台中，一线工作人员即新闻采编人员往往以记者身份出现的。在电视台，新闻制作部门派出的编采人员是记者，而专题部门、文艺部门派出的人员往往是以编导的身份出现。对于广播电视编导从业者来说，其所具备的资格往往以是否持有编导记者资格证来判断。

四、编导和导演的区别

从上面的解释可以看出，导演的的主要工作是指挥演员和摄像，所以“导演”这个称谓往往出现在电影、电视剧、电视晚会等包含演员演出的影视作品中。另外，导演在日本影视作品中往往写成“监督”，这也说明了导演与编导的另外一个重要的区别：导演在工作现场的主要职能是指挥、选择与协调，导演的任务就是根据自己对剧本的影像解读，说“行”“好”“OK”或“再来一遍”，导演需要从全局出发协调、管理很多人的工作。简单来说，导演就是那个在片场负责指挥各个工种而自己却很少亲力亲为的人。当然，有些导演喜欢作示范表演，那是另一种情况。

而电视编导的工作与导演有着很大的区别：首先是电视编导手下没有那么多来协调、管理，往往一个编导就只管摄像一个人，甚至自己就是摄像；其次，由于编导手下没有人，所以在很多情况下，编导需要亲力亲为，摄像、剪辑、撰稿、道具等工作通常都需要编导一个人来完成。

之所以出现“导演”和“编导”这种区分，一方面是因为艺术样式的区别产生的，故事片、电视剧、综艺晚会，往往需要调动百人甚至千人的规模，这时候导演必须从具体的工作中把自己解放出来，把握全局，从审美和工作进度上对整个工作团队进行管理和指挥，有些时候还需要执行导演、副导演来帮忙，而电视节目通常不需要这么多人来参与，有些时候就是两三个人的事情，因此，电视编导往往是实干家而不是指挥家。另一方面，经济的原因也是非常重要的，正因为电影、电视剧可以产生巨大的经济利益，所以才会有更大的经济投入，所以整个电影和电视剧、电视晚会的创作团队非常庞大，然而对于电视节目而言，经济投入与电影和电视剧相比，往往低得多，所以电视编导亲力亲为，没有人可指挥，也就是顺理成章的事情了。

可以看出,从本质上来讲,“编导”和“导演”工作的核心实质都是化想象为实际的视听作品。基于这种认识,本书以下章节不再对“编导”和“导演”作明确的概念区分,统一称“导演”,一方面是为了叙述方便,另一方面是因为本书所涉及的主要是电视作品样式,比如电视纪录片、电视散文、故事短片、电视广告、音乐电视等,这几种电视节目样式的艺术性相对要强一些,所以将主要负责人称为导演也是恰当的。

第二节 导演的类型

艺术品最为重要的特点是其独创性,也就是每一个艺术品都应该是独一无二的存在,那么作为艺术品的创作者也应如此。每一个艺术工作者都有其独特性,很难将某一些艺术工作者划为一个类别,当人们将其归入一个流派时,往往是因其作品吻合特定时代的历史潮流,无论是作者电影、意大利新现实主义、法国新浪潮、德国现实主义、意识流,或者说中国的第一代至第六代导演都是如此。

当把导演划分成类型而不是流派的时候,其划分标准显然不再是某种美学特征,而必须是其他的标准。中国现当代文学发展过程中,诞生于20世纪30年代的文学研究会和创造社提出了“为艺术、为人生”的口号,由此,我们就以“为艺术”还是“为金钱”为标准对导演进行分类。

一、“为艺术”VS“为金钱”

在回答这个问题时,我们必须回答的另一个问题是影视是艺术还是商业?很多学者也许更支持影视是艺术的观点,但是中影集团、派拉蒙、时代华纳、索尼的经理们绝对不会这么看,在他们眼中,影视、出版、电子产品都是经过投资以后可以产生利

润的商品。那么，处在二者之间的影视导演何去何从呢？是屈于商业的利益，把影视作品当作赚钱的工具，还是献身于影视艺术，远离金钱？当我们提出这个问题时，是基于这样一种假设，那就是商业和艺术是对立存在的。但是，当今社会，这种对立缺乏存在的基础，因为无论世界上哪一个国家，电影诞生地的法国、产生诗电影的俄罗斯、一直提倡寓教于乐的中国、我们并不熟悉的古巴、电子工业飞速发展的印度、动漫产业特别发达的日本，世界上每一个国家几乎都将影视在内的文化艺术纳入了文化产业的范畴。此时，每个影视导演所面临的问题不再是站在什么样的立场，而是如何能够在两种看似对立的价值标准中寻求一个平衡点，在商业和艺术中寻找到一个对接点，既能使影视作品具有艺术属性，又能够获取经济利润。用最通俗的话来讲，就是如何做到让自己的作品既“叫好”又“叫座”。基于这种思路，我们将中国的电影导演分为以下三类。

（一）艺术气息浓厚，但票房上乏善可陈

这一类型的导演，往往在专业素养上达到了相当高的水准，有的甚至已经是大师级的导演，在众多国际电影节上获奖无数，像陈凯歌获得过戛纳金棕榈奖，贾樟柯获得过威尼斯金狮奖，李安更是获得过奥斯卡最佳导演、最佳外语片、威尼斯金狮等大奖。但是这些导演往往在票房上却显得力不从心。陈凯歌在转型拍大片之前，一直没有拍摄过有良好票房收益的影片，而最赚钱的《无极》却是恶评连连，直到《梅兰芳》才在票房与艺术水准上维持了一个平衡状态。贾樟柯走的更是一个艺术小众的路线，在票房上一直难有作为。这其中在商业与艺术上最为平衡的应该算是李安了，既有国际声望，又在票房上屡有斩获，《卧虎藏龙》《色戒》都在票房与口碑上双丰收。这一类型具代表性的导演有陈凯歌、侯孝贤、贾樟柯、王家卫、李安、杜琪峰等。

（二）艺术上有一定风格，票房表现良好

这一类型的导演往往更注重电影的商业价值，大多以拍摄喜剧片、动作片等容易获得良好票房收益的影片为主，相对来说并不像前一类型的导演那样注重影片的艺术价值、思想深度等，他们更关注影片的娱乐因素、观众的接受程度与满意程度，如何让观众在电影中获得最大的观影快感与娱乐体验是这一类型导演的主要任务，如凭借《疯狂的石头》而迅速上位的年轻导演宁浩，他以疯狂喜剧的风格，迅速占领市场，在娱乐观众的层面上做足了功夫。而吴宇森的《赤壁》上、下集也是在视觉震撼上达到了国产电影前未见到的水平。这些在票房上颇有作为的导演，同样也有自己一定的风格，宁浩的疯狂喜剧、刘镇伟的无厘头搞笑、吴宇森的暴力美学等都是他们能获得高票房的金字招牌。这一类型的导演在专业素养与商业价值上达到了一定的平衡。代表导演有韩三平、宁浩、陈嘉上、吴宇森、陈可辛、刘镇伟等。

（三）执着于艺术，不关注票房

这一类型的导演处境相对有些尴尬，一方面在国际影坛上小有名气，同时又有自己的艺术追求，不愿意走过于商业的路线，因而一方面在国际电影节上偶有斩获，但是由于影片类型的限制，在电影票房上不会有太大的收获，拍摄影片常常在艺术成就上属于精品，但是与大众口味有着一定的距离，因而这一类型的导演相对在专业素养与道德修养上颇为良好，但是在社会影响与商业价值上显得有些黯淡。代表导演有姜文、关锦鹏、张艾嘉、田壮壮、王小帅、顾长卫等。

对于学生而言，在创作影视作品或习作练习时，应该怎么做呢？我的观点是，向观众看齐，也就是说把观众放在第一位。这包括以下几个方面的意思：一是要让观众看懂。也许有的学生觉得这一点很容易做到，但是对处于学习阶段的大家来说，这一点却相当难。镜头拆分不到位，观众看不懂；解说词写作过于书面

化，观众看不懂；故事充满了各种主义，譬如后现代主义之类的，观众看不懂等。所以，我们在创作作品的过程中首先要考虑的是观众的审美水平。因此，对同学们来讲，讲好一个故事有时很重要，这也是本书有关 DV 作品的创作占了大量篇幅的原因。二是要让观众喜欢。艺术作品创作出来仅仅是第一步，只有当观众看了某部电影或电视剧，一个艺术品的传播过程才真正完成。如果你拍的作品，观众看了第一眼就不想看第二眼，你的作品也就没有任何价值可言，所以一定要拍观众乐于看的体裁和内容，千万不要沉浸在自己的小世界里做影视梦，当作者、电影导演不应该是广播电视编导专业学生努力的方向。

二、科班出身 VS 自学成才

以上是我们按照价值取向对影视导演进行的分类，接下来我们按照培养途径来对影视导演进行分类。

学习导演的通道基本上有两条：一条是到影视艺术院校里去学习。通过教师的帮助，学习有关导演专业的基础理论和制作技能，为走出校门后独立工作打下一定的基础。

世界上有许多导演都是经过学校教育、培养并在走出校门之后再经过实际的锻炼而成为导演的。如我国的吴贻弓、黄蜀芹、谢飞、吴天明、陈凯歌、张艺谋、田壮壮、吴子牛等。又如美国的科波拉、俄国的邦达丘克等，几乎都是正规的电影院校培养出来的。曾经因执导《钢琴课》而一举成名的女导演简·康平（Jane Campin）也曾经就读于澳大利亚的广播电影电视学校。她说：“学校创造了我的事业，我相信，如果没有学校，作为一名女性，我不会成功。”可见学校教育还是至关重要的。但是，如何把自己打造成一个真正具有个性的导演，还需要经过实际工作的磨炼和考验。而在学校所受到的教育和学到的知识与技能，则起到了催化剂的作用，这是无可否认的。

《末代皇帝》的导演贝托卢奇说：“若要学习电影，在我看来，显然需要拍片，也需要看许多影片。这两方面具有同等的重要性。这无疑是今天我可以建议某人去上电影学校的唯一原因：因为这里有在电影院中永远无法看到这种影片的机会。”看来他对到学校去学拍电影还是持肯定态度的。

另一条路，是自学成才。跟随摄制组在拍摄现场边干边学，或者边看电影边学习。好在现今录像带和 VCD、DVD 光盘等影碟较多，可以通过看电影来学拍电影。

其实模仿也是一种学习方法，不应贬低其作用。中国小学生学习书法，就是从描红、仿帖开始的。熟练之后，再演化成自己的字体。拍电影从模仿入手也未尝不可。导演布莱·恩·德帕尔马就是专门模仿希区柯克的。后来，他终于获得了成功，拍摄了极具个性化的《铁面无私》。著名导演昆汀·塔伦蒂诺的成长历程，也充分地说明了这一点。1984 年，昆汀·塔伦蒂诺开始在曼哈顿的著名音像店——Video Archives 里做营业员。在这里他结识了同为营业员的罗杰·阿瓦里，此人后来成为他重要的合作伙伴。昆汀·塔伦蒂诺在艾伦·加菲尔德开设的演艺学校内学习表演，但同时把更多的精力投向了剧本创作。打工赚钱的同时，和好友罗杰·阿瓦里可以在那里整日地观看和讨论各种不同的影片。在此期间，他通过大量观看和仔细研究逐渐领会并掌握了众多电影知识和技法。作为非科班出身的导演，昆汀·塔伦蒂诺的拍摄技巧几乎完全出于自学，这同他在录像带租赁店时的大量观看电影密不可分。甚至有人说他是从电影中学习拍摄电影的导演。昆汀·塔伦蒂诺本人也承认戈达尔的新浪潮电影、梅尔维尔的黑色帮派电影、莱昂尼的意大利警匪片以及吴宇森的动作片等都对他的创作产生过较大的影响。可见，模仿也是一种积极的学习方法。问题是不要抄袭，抄袭不是模仿，那是不道德的剽窃。

“条条道路通罗马”，学习导演的道路也不是只有一条，但总

实用教程

会有一两条捷径。从现在和今后的发展趋势来看,无论是世界各国,还是中国的影视艺术院校,都是培养导演的最佳途径,从现在的成果看,这已是无可争辩的事实。当然,这也并不排除其他的道路。

作为广播电视编导专业的学生,要学习好专业并最终成为一名合格的传媒工作者,需要很好地结合两种学习模式和方法,简单来讲就是既要认真系统地进行专业学习,又要充分利用课余时间从广度和深度方面进行拓展,唯有如此才有可能培养出理论扎实、动手能力强的应用性人才。具体来说,在广播电视编导专业的教学体系中,大多数课程学时在32~64学时之间,在这个时间段内,老师讲授的知识是有限的,并且大多数时候老师在某一个方面讲述并不是特别深入。举例来讲,在讲授电影史时不可能专门针对陈凯歌或者其他某位导演开设一个专题,电视摄像也不可能就《美丽中国》的构图或用光进行深入的研讨,大多数时候,专业的学习处于一种师傅领进门的状态。那么如何在教师指导的前提下做好“修行”,从而进一步提升自己的专业水平呢?这就需要前面提到的自学。对于广播电视编导专业的学生而言,认真把握并分析当下中国电视节目的制作动向,仔细研读分析一些优秀作品的摄像、剪辑、编剧、用光技巧是一种很重要的自学途径。身在一个城市、一所大学、一间宿舍、一个教室,却能够以互联网、图书馆为触角,将视野伸向国内乃至国际影视制作的前沿,认真分析并尝试把握,这是一个广播电视编导专业学生将“学院教学”与“自学”结合起来的一条非常重要的途径和手段。

总之,导演的培养往往需要人们通过自学或学院式的教育来进行,更多时候需要二者的结合。