

〔英国〕特伦斯·圣约翰·马纳尔 编

电影导演

中国电影出版社

Terence St. John Marnèr Directing Motion Pictures

根据The Tantivy Press, London, 1979 年版译出

内 容 说 明

本书系英国坦蒂威出版社新出的电影教材丛书的一种。其他还有《电影摄影理论》、《实用电影摄影》、《电影美术设计》(已由本社翻译出版)、《电影摄影操作》等。

正如编著者所说的,此书得力于许多著名电影导演的襄助,材料翔实,论述全面;既有理论,尤为实用,自成一个体系。自1972年初版以来,已再版多次(本书据第四版译出),可见深受电影教学界的欢迎与重视。我们希望本书也会对我国的电影事业有所裨益。

责任编辑:辛 进

封面设计:刘爱国

电影导演

中国 电影出版社出版发行

(北京北三环东路22号)

宏伟胶印厂印刷 新华书店经销

开本:850×1168毫米1/32 印张:5.875 插页:2

字数:80000 印数:5000册

1991年8月第1版北京第1次印刷

ISBN 7-106-00482-0/J·0333 定价:3.40元

谨以本书献给厄尔、约翰和吉恩，
特别是我的妻子维罗尼卡，感谢她的
耐心和善良。

“拍摄一部影片就象是一次又兴奋又痛苦的怀孕……”

（理查德·莱斯特）

目 录

第一章 导演的作用.....	1
引言	1
历史背景	4
技术的地位	10
电影与资金	12
合作	16
第二章 准备工作.....	19
主要工作	19
拍摄比率	20
遴选班底	22
速度	24
不怠不懈	25
经济	26
风格	28
第三章 剧本.....	35
总方案	35
剧本展开的方式	37
时间的处理.....	38
主题	42
塑造角色	43
灵活性	47

总场景剧本	48
对白	49
改编	50
舞台剧的改编	53
纪录片剧本	55
惯例	58
剧本写作的各个阶段	58
 第四章 镜头的设置.....	62
程序	62
各种长度镜头的特点	70
 第五章 视觉的连续性.....	81
方向上的连续性	81
中心线.....	92
视线的连续性	99
时间的连续性	109
 第六章 透镜和构图.....	112
透镜角度	114
透镜及其空间效果	115
景深	115
透镜和运动	129
变形	130
 第七章 视点和运动.....	133
镜头角度	133
突出	136
摄影机的位置	138
摇镜头.....	140
活动的对象	144

第八章 导演和表演·····	147
选派演员 ·····	147
对戏剧演员的指导 ·····	150
作为戏剧因素的环境 ·····	152
演员和导演的关系 ·····	154
指导非职业演员 ·····	156
指导儿童演员·····	159
第九章 排演和即兴表演·····	162
排演 ·····	163
角色的展开 ·····	165
特殊本领 ·····	170
附件 1·····	174
《失牛记》剧本片断 ·····	174
附件 2 ·····	175
《体育生活》剧本片断 ·····	175
供稿人简介·····	177

第一章 导演的作用

引言

摄制影片中的三个最基本的创造性工作是编剧、制片和导演。这些工作可以由一个人，也可以由两三个人或更多的人承担。可能会有几个编剧，或两个制片人，但是，如果有一个以上的导演，几乎不可能拍出成功的影片。

现将几种不同的情况分列如下：

1. 导演
2. 制片人
3. 制片人兼导演
4. 编剧兼导演
5. 编剧兼制片人
6. 编剧兼制片人兼导演

显然，同一个人可能在其中的几种情况下工作过。

象船长在有船主呆在船上时一样，象交响乐队指挥在和作曲家密切合作时一样，只有导演应对作品的摄制负有完全的责任——不管他可能是在为多少位“老板”效劳。

直接干预影片的实际拍摄工作，其恶果无异于船主在风暴中另下指示，或作曲家在音乐会上跳出来另作指挥。

导演的作用就象船长或乐队指挥一样。广大好莱坞导演多年来多是恪守其职的。在写剧本的阶段，制片人指挥编剧；在后期制作的阶段，仍是制片人指挥剪辑师；导演则被当作专门技术人员，主要在实际拍片工作中发挥作用。

诚然，在很多情况下也容许导演在一短暂时间参与剪辑工作。但是在他完成了“导演的剪辑”后，如果后来的“制片人的剪辑”和他的完全不同，他也没有任何提出异议的权利。即使是在今天，虽然没有那么严重，但这情况仍然十分普遍，连国际间合拍的大型影片也不例外。

也就是说，导演的作用是根据他在多大程度上也是制片人而有所不同。

本书是依据一些有经验的导演的观点写成的，并在全书中经常引用这些观点。这些观点不仅因人而异，而且也取决于他们各自的具体经验。

导演任何类型的有声影片的基本技巧主要是以所谓“电影”为基础，因为电影存在的时间已经相当长久；比起还在积累经验和知识的“现场直播”、“磁带录象”或“盒式”电子录放手段来，电影所积累的有用知识和经验更广泛、更成熟。

最基本的导演技巧大多适用于一切视听表现形式，不论其摄象、传输或发行的手段如何。从创作的观点来看，题材类型的差异较之摄录和播映方法上的差异更为重要，当然，尺寸大小、观众观看的条件怎样是要考虑到的。

一些目光短浅的人一度认定在电影和电视之间存在着巨大的鸿沟，这种情况部分地是历史的偶然性造成的。电影是无声的，

后来加上了声音。广播是有声的，后来加上了画面。

也许可以断言，这两种手段在使用音画“语言”方面已经渐次靠近了。电影受惠于电视带来的某些技术发展，即，庞大的电视网向服务业和制造业提供的财力和物力带来了这些技术发展。照明、摄影和剪辑设备更好、更灵活了，这就尤其便利了纪录片和“地下电影”的导演。

为了与电视抗衡，现有好莱坞的国际性电影业便转而追求拍摄更大、更宽、声音更响亮、场面更壮观的影片，于是，出现了种种变形银幕和宽银幕系统，其中包括星涅马斯科甫宽银幕、全景电影、70毫米胶片影片、立体声，等等。

与此同时，电视业除了在播放体育节目、重要仪式或政治事件以外，渐渐放弃了它原先对现场直播的迷信，现在，几乎所有虚构的节目和大部分纪录性材料都已使用胶片或磁带来摄录了。

由于磁带的剪辑已经变得非常老练和灵活，电视“剧”和“戏剧化”同戏剧越来越远，而同电影技巧越靠越近了。

另一方面，即使是一个来小时的节目，租用摄影棚和使用“摄影机”排练所用的花费也很大，所以，电视剧都先不用布景排练几个星期，然后才用两三天在棚内摄录完毕。

彩色电视编辑设备仍然十分昂贵（虽然它不过相当于一部光学印片机的作用），所以分给导演的编辑时间非常有限。

有些用摄影机摄制的影片在拍摄时也使用电视的方法。电影摄影机上装有各种分光设备或其他系统，使反光取景器中的图象可以用电视摄象机进行扫描，在监视器上观看，并且通常录在磁带上，以便随时倒回重放或作其他用途。

在这种情况下，影片通常用电视的方式——即多机摄录的方式拍摄。所以，在拍摄过程中通过调换图象实际上已经进行了预剪辑。当然，也可以用几台摄影机同时拍摄，事后再进行剪辑。对具体一部影片来说，两种方法可以视需要选择使用。

当然，将来还可能使用一些别的摄录方法，例如热电子摄



图 1.1 《大屠杀》1912年，D·W·格里菲斯

象。

历史背景

按照西方文化观念，我们习惯于承认人对整个文化整体做出的个人贡献。因此，毫不奇怪，即使对电影这样一种高度集体性的艺术形式，也总要去找出电影导演的作用与其他艺术创作人员的作用之间的类比。在电影刚出现的时候，这种观点是合乎逻辑的，因为技术的与艺术的革新大多甚至全部都是个人劳动的成果。除了声音和彩色的应用，电影的基本美学词汇到1920年就已齐备了。这主要归功于从梅里爱到格里菲斯的许多伟大创造天才们的努力。有意义的是，在电影成长的第一个10年里，其他艺术形式中存在的两大形象主流——古典的和浪漫的——就已经在鲍特和

梅里爱的创作中分别表现出来。在《火车大劫案》中，鲍特显示出他能够把一个动作段落分解成合乎逻辑的叙事元素；他能够把这些元素拍摄下来以后再把它们组接在一起，创造出一个自成一体的画面与时间整体；他能够在画面内分解空间，并把诸元素按深度联系起来；他还能把各个画面联系起来，产生时间、空间和感情上的连续性。可以说，是鲍特创立了一种叙事形式，通过这种形式，他第一个使用了一系列后来成了叙事电影程式的手法，这些手法至今仍是使观众理解叙事性动作段落所必不可少的。



图 1.2 《火车大劫案》1903年，埃德温·鲍特

浪漫派的梅里爱对电影则抱有全然不同的态度。这种态度今天仍然表现在许多青年独立制片者的创作中，尽管在形态上有所不同。梅里爱不汲汲于叙事，而是重视对两维度银幕形象的体验。他力求用连续的超现实形象给人以直接的乐趣，并不企图制造三维度空间的幻觉。他的风格显然是来自戏剧和杂耍的形态。但他

重视创造高度想象化的形象，以激发观众的感情，这一点为风格各异的一些导演，如早期的布努艾尔，中期的伯格曼和晚近的费里尼，铺平了道路。

另一方面，格里菲斯1912年在他的影片《大屠杀》中表明他从鲍特那里学习颇有所得，而且显示出他有能力为电影的完善做出多大的贡献。他对空间深度的自如掌握(尤其在屠杀的场面里)向我们表明，摄影机可以做到何等流畅和富于表现力。

美国电影的创造性突飞猛进到1920年已告结束，各制片厂满足于保持早期电影的基本叙事形式，表现一些人们易于接受因而也是非常商业化的内容。在这个庞大的制片厂帝国和强大的发行网兴起的时期，制片工作的千篇一律使得一批熟练的技术人员接过了导演以前所做的大部分工作，导演的作用已一落千丈。几乎无人能够象弗拉哈迪或格里尔逊等大导演那样放手工作了。甚至



图 1.3 《月球旅行记》1902年，乔治·梅里爱

连弗拉哈迪也发现，一经卷入制片厂的这种局面，他也根本不能保持他对自己影片内容的态度。

二十年代最了不起的革新者也许要算是法国导演阿倍尔·冈



图 1.4 《北方的纳努克》1922年，罗伯特·弗拉哈迪

斯。他在《拿破仑》中第一次使用了三幅式银幕，给世人以巨大的视觉冲击。他象维果一样，在美国遭到漠视，可能是因为这个世界上人数最多的电影观众群在此以前已习惯于动作快速的叙事，而不适应欧洲流派那种富有表现力的形象和细致入微的观察。二十年代欧洲电影的另一个发展是开始重视剪辑。在许多美国作家当中，有一个共同的谬误，即认为二十年代是技术上的荒芜时期。正是爱森斯坦的创作奠定了导演和剪辑的关系。（这种关系至今仍是英国和欧洲其他国家电影的主要支柱），而且创造性剪辑的出现和发展不正是一个举足轻重的技术进展吗？

当时——今天仍然如此——好莱坞的导演对每一个场景都要



图 1.5 《拿破仑传》 1927年，阿倍尔·冈斯
冈斯是杰出的实验者与改革家。他运用的三幅式银幕预示了
20多年后的立体宽银幕电影。但是，当时电影界对他萌发的许多
思想并未予以注意。公认冈斯是一位重要的改革家只是近些年来
的事。

从每一个可能的角度进行拍摄，理论根据是，既然全部素材以后都要交给剪辑师，那么他自会妥善处理。至于让导演“参加”剪辑过程或“预剪辑”的想法根本还没有出现。今天的大多数导演肯定赞成“预剪辑”的思想（虽然提法略有不同），但在当年用两个画面相接创造出一个“视觉性陈述”而不是“叙事性陈述”的想法，却是违反美国方式的。

然而，在好莱坞所创的好莱坞式的影片中，尽管许多影片内容平庸陈腐，但在技术上却十分出色。三四十年的少数几位大导演（包括休斯顿和霍克斯）能够借助他们掌握的技术表现个人的想象力。

第二次世界大战后，电影观众陡减，都转向了电视。电影业处于经常的危机状况。这种危机主要威胁着在商业上赢利的人。他们为维护二三十年代的那个帝国而恹恹惶惶，先是用越来越宽的银幕，继而是用越来越多的暴力，最后是用越来越多的性内容，竭力引诱观众重返电影院。然而，在这期间，一代人成长起来了，他们与电子视觉媒介同生同长。在这一代青年看来，这种媒介毫无新奇之处，更非主要的娱乐，反而认为它是现实的一部分，自是他们的生活方式的一部分。对青年导演来说，电影和电视将是他借以理解人类普遍真理的工具；他要用这一媒介进行创作，丰富自己周围的人的生活。

在大多数创造性的艺术领域中，艺术作品，无论是绘画、诗歌、音乐，还是雕塑，全是个人劳动的成果。作者的气质通常要求他独处一室之中进行创作，而且他的确会乐意离群索居地度过自己的大部分生活。他当然要接触各种素材，但不管他是一位拉斐尔还是塞尚，他的判断肯定是个人性质的。他的一生会在发展一种独特的感受中度过。他伟大或渺小，取决于他内心想象力的质量，而不在乎他的技术有多高超。

他必须发挥的技术在很大程度上取决于他的天份。画家必得能感受色彩、质地、构图、韵律，音乐家则必得能领悟音乐中的

这类东西。作家对他的环境必得有他个人的独特的敏感性，他的想象肯定远高于他的笔墨所及。

未来的某种艺术家显然需要掌握一种机械性质的技巧，但却很难区别出哪些技巧是学来的，哪些是生来就有的。有些技巧可以跟人学会，有些技巧除非艺术家自己生来就有这种天赋，否则，单靠教诲是绝对学不来的。

然而，归根结蒂，艺术家最需要的是人品。人品表现为强烈的创作欲。唯其如此，才能克服妨碍创作的问题。

技术的地位

许多青年觉得电影是他们进行表达的当然手段，而不是写作或其他传统的视觉艺术。但是，电影形式本身所固有的技术问题似乎是不可克服的。确有一些大学让贵重的设备实际上闲置不用，同时却有许多学生在渴望着从影。一种可能的解释是，的确没有制作影片的才能，另一种可能的解释是，有些学生不抓住机会使用设备是因为他们确实没有什么想要表达的东西。堂堂电影业中的许多职业导演并不把自己看作技术人员，一般的倾向是贬低技术的重要性。

“懂得技术是有用，但懂得太多了，反而有害。过份强调电影创作的技术方面显然是有害的，因为那样势必会本末倒置。从根本上说，技术是制片的工具。显然，必须知道怎样使用工具，但工具经常喧宾夺主，尤其是青年制片人一味玩弄技术，沉醉在各种各样的技术中，忘记了，更重要的是，技术是用来帮助我们表现事物的，它本身并不是目的。重要的是一个思想的有机的展开，而工具是帮助人实现这个思想的。人们必须先构思，然后再考虑细微末节。”（里拉）

波兰罗兹电影学院毕业的耶日齐·斯科利莫夫斯基谈到他直到拍摄《深藏的感情》以前的工作时，有一段话很有意思，很能说明一个青年导演对技术的入迷程度。

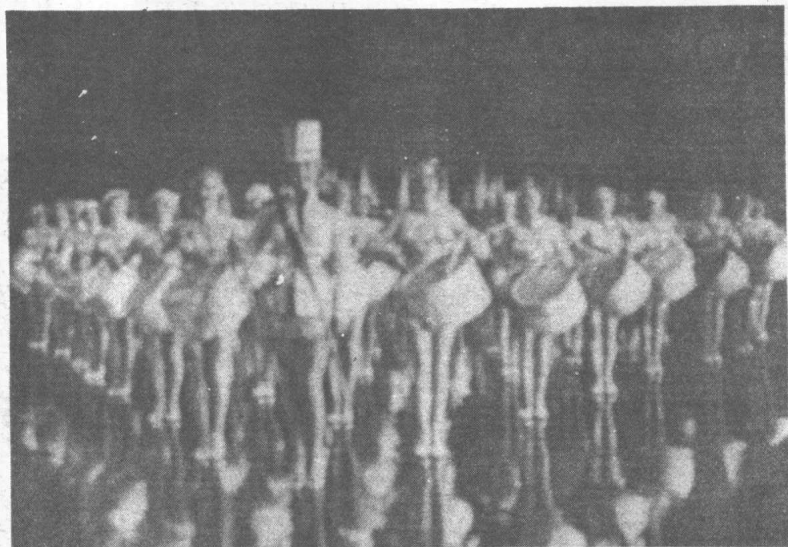


图 1.6 《采金矿工》1937年，劳埃德·培根
美国早期的音乐片之所以有极为精美的风格，
主要得力于布什·伯克利与劳埃德·培根的合作。

“在我较早的作品中，有一些镜头非常电影化，但都是为了炫耀技术的。在《轻易的胜利》中，有一些长达七八分钟的镜头，来回旋转，交换着摄影速度，因为我正醉心于使用摄影机。在心理上，我仍然是个电影学院的学生。我陶醉于摄影机。”

电影界总是在吸收一些在其他宣传媒介（尤其是戏剧和近来的电视）中已经有所建树的导演。这些人当然已经精通了一种创作技巧，但不是电影行业的技术。

“在我刚工作的那个时代，大批戏剧导演跑进了电影界，他们不大懂得电影技术或制片方法。比如我吧，曾利用现成的故事制作了一些教学片，所以对剪辑略有所知。我拍过一些纪录片、短片、商业广告片，然后才拍故事片。所以，我稍微懂得一点儿，但懂得不多。那时你可以得到技术人员的保证，但那是因为好莱