



北京电影学院专业教材

电影导演艺术教程

韩小磊 著

CFP 中国电影出版社



北京电影学院专业教材

电影导演艺术教程

韩小磊 著

CFP 中国电影出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

电影导演艺术教程 / 韩小磊著. —北京: 中国电影出版社, 2009. 6

北京电影学院专业教材

ISBN 978 - 7 - 106 - 03042 - 1

I. 电… II. 韩… III. 电影导演—导演艺术—高等学校—教材 IV. J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 033348 号

电影导演艺术教程

韩小磊 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话: 84290815 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部)

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2009 年 10 月第 2 版 2009 年 10 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16

印张/25.25 插页/2 字数/448 千字

印 数 1—3000

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03042 - 1/J · 1114

定 价 65.00 元

序 一

一

今年3月19日，刚满六十二岁的小磊，忽发脑梗塞不治，抛下还在等着他上课的研究生、进修班学生们，抛下了挚爱他的妻子儿女，抛下了他深情眷恋的影视导演教育事业，撒手猝然西去，令我们这一伙与他同窗共室数十年的教友们，望空顿足，悲痛不已。

长叹之后，我们发现了这部已经完稿的书稿，一部长达四十余万字的教学专著。

二

2001年春，我应新加坡义安大学邀请去做影片《益西卓玛》的放映见面会。途中，我特地 在香港转机，停留五六个小时。因为小磊当时在香港浸会大学影视传播学院客座讲学快半年了，听他电话中说“很孤独，广东话不会，每周几次课讲完后，就是在教师公寓呆着，和坐监狱似的”。所以，我必须去看看他。

按照小磊在电话里的细致叮嘱，我乘机场轻轨，转地铁，换巴士，用了一个多小时，在浸会大学山顶的外聘教师公寓楼里见到了他。房子很宽大，足有二百多平米，他一个人用不了多少，好几间房都空着。没聊几句，小磊就拉着我看他的书房，说：“关在这儿也有个好处，没有人打扰，强迫我集中精力把我的书写出来。”只见书桌上堆满了大张的稿纸，叠落着厚厚的记事笔记本。我问：“你还没用电脑？这么写起来多累呀？”他笑笑说：“我一直用笔写惯了，改不了。这不，也快写完了。”

小磊的笔头勤快在我们系是出了名的，日常的所见所闻、所思所为都要用

记事本记下来。几十年的笔耕积累,使他的讲课丰富多彩,积淀深厚,古今中外,名片名言,融会贯通,深受学生欢迎。当然,记事的好习惯有时也给他带来过麻烦。记得“文化大革命”后期,宣传队审查他在串联时的活动,东调查西审问,找到的一些所谓的“问题”,多都是小磊自己记事本里写着的,调查的情况还不如他自己记事本中记得清楚明白。他说,我从来实事求是,敢作敢为。七六年“四·五事件”后的审查中,又有人揭发他去天安门广场朗诵过诗。小磊说那不是我写的诗,是别人在念,声音太小,群众听不见,我嗓门大就上去代念。不信,可以看我的记事本。果然,本子上写得很清楚,连代念的诗都有追记。

因为我还要返回机场赶飞机,参观完房子,小磊就忙着开始为我做晚餐。热爱并擅长烹调的他看来是早有精心准备。早上到山下集市买的螃蟹已上蒸锅,大虾与桂鱼也已剖洗完毕,连葱段姜末都切好放在一边了。“我知道你时间紧,咱们马上下锅,边吃边聊。”他说。席间,小磊兴致盎然地讲着在香港讲学中遇到的新鲜事;自己对影视导演教学方法与内容的新想法;当然,也欣喜地讲到夫人拍完电视剧后,过几天就要来港,讲学的最后一个月有她做伴的各种美好计划,等等。

最后,当他送我出门,把几个坐巴士、地铁用的港币钢镚儿塞给我的时候,说:“记住,等我的书出版的时候,你可得给它写篇序啊!”

我点头答应。

三

翻阅着《电影导演艺术教程》的厚厚的书稿,我心中一阵感动,继而又是无限的感慨。

“我是1959年考入北京电影学院导演系的,在学五年,从没有拿到一册可供学生用的系统的成文教材,导演系自1956年开始办学至今,这种状况一直如此。”(引自作者的“自序”)是啊,我们导演系的几代教师一直盼望、努力完成的一件事,终于由小磊在今天做成了。可是,这却耗尽了最后几年的心血,以至生命!

百余年来世界电影发展史的前半期,编导摄录等艺术创作人才都是“师傅带徒弟”式的在摄影场实践中学出来、摸出来的;只是在上个世纪70年代以后,电影的大学教育才被业界承认,逐步形成了自己的教学体系与方法。导演这门专业比之编剧、表演、摄影、录音、美术等技艺训练较实在的专业来说,似乎有些“看不见摸不着”;干好这一行又过于依赖实践经验和个人的艺术天

赋；不同的教师也有着自已不同的教法与观点。所以，要写出一本公认的、实用有效的导演教科书是不容易的。

《电影导演艺术教程》对电影导演专业做了系统而又实在的理论确立，特别是在第三、第四章，对导演艺术创作的核心——导演构思的论述上，作者从导演构思的特点与依据的论述入手，发展到人物、动作、银幕空间与时间等具体的构思手段，旁征博引，实例丰富，别具一格。理论与实践相结合、著述与教程并重是《电影导演艺术教程》的另一个特点。比如，第五章对电影导演的手段即电影的语言的论述，作者对蒙太奇、长镜头、场面调度、声音等的理论及实例的论述中，结合了他自己与我们电影学院导演系其他教师多年教学的方法与经验，条理清晰，例证丰富，包含不少实践与作业的教学提示，使其极具教学与操作价值。

我想，正在我国高等院校蓬勃发展的影视、传播教育事业是会非常需要这样一本既实在可用，又饱含着真才实学、真知灼见的教科书的。它注定会受到高校师生与影视爱好者的欢迎。

四

春季的“非典”灾难过去之后，学院补课时放映导演进修生们的拍片作业。在一部短片片尾的字幕过后，蓦然出现了一行黑底白字：缅怀恩师韩小磊。一时间，放映间里一片沉静，继而爆发出震耳的掌声。

教书育人，言传身教。学生们记忆最深刻的是他们老师的性格与为人。“韩爷——”，这是电影学院学生们对小磊的尊呼与爱称。“讲课豪放、热情，无所顾忌。一口气讲一上午，不休息。吃饭的时候又是跟我们学生一块‘对吹’（指喝啤酒），讲得更多，更酣畅，我们收获特多。”学生们如是说。小磊好喝酒也出了名，顿顿离不开，常常喝高。有人说，小磊英年早逝，与爱酒不无关系。我以为，性情中人，有所嗜好，无可挑剔。小磊的早逝，实在是因为他这些年对教书、对学生的超负荷付出。

同是导演的“第四代”，同样被“文化大革命”耽误了十年的青春时光，我们同样都急于在影视导演创作上多做些事情。小磊在艺术上的才华表现最光彩的是80年代初他导演的影片《见习律师》。那时候我才做教学副院长，记得他带着一队“第五代”的学生（其中包括后来拍出《血色清晨》、《大明宫词》而蜚声影坛的李少红等），进驻北大校园，长时间地体验生活，一稿一稿地送来他撰写和修改着的剧本。影片《见习律师》中的长镜头的出色运用，以及视觉造型上的纪实追求，多年来一直为影评界和理论家们称道。小磊多才多艺，

除了导演了多部电影和电视剧外,近年来还做过演员,客串了几个角色。(电视剧《一年又一年》中的老干部形象可能是观众们最记得住的。)但是,从80年代中期以后,他就开始把主要精力和时间都放在教学上,放在他的学生们身上了。

这两年,我常常看到小磊同时在教几个班的课,有时候从周一到周五天天有课。中午休息的时候,也常看到有研究生、进修生、外国留学生来找他谈剧本、谈论文。他确实是有些超负荷了。教授学艺术的学生,从来不能只是课堂上讲,背教科书考试,它需要思想与文化的交流,特别需要人品与感情的培养。小磊教出来的导演八五班,可能是我们导演系继陈凯歌、田壮壮、夏钢等的七八班后,成材比例最突出的了。“第六代”的几个代表导演出自这个班里,如导演《苏州河》的娄烨、导演《十七岁的单车》的王小帅、导演《留守女士》的胡雪杨、导演《长大成人》的路学长、导演《离婚了就别来找我》的王瑞等。四年的校园培养,十几年的师生交往,孩子们从稚嫩走向成熟,小磊付出了多少心血和情感是可以想象的。而同学们也从来没有忘记他们的启蒙引路人——“韩爷”。

我至今还难以忘却学生们为小磊送行的那一幕。小磊患脑梗塞发病很突然,在系里任教的王瑞和胡雪杨一听说,马上驱车直奔医院。到了医院,老师已经被送进手术室做最后抢救了。他们马上打电话通知在北京的同班同学们,不多久,十几个在京的人都赶来了。这其中,有的同学是毕业后十多年从没有见过面的,大家一呼即应,赶来见恩师的最后一面。在八宝山的追悼会上,在校的、毕业的、中国的、外国的,众多的学生来为小磊送行。八五班的十几个同学们,主动地站到家属的行列中,做着布置灵堂、扶柩火化等事物,不仅使韩夫人柏寒感激涕零,也让我们所有的老师们唏嘘不已,温暖在心。

五

说是序,却写了许多似乎与本书无关的事。只是为了让读者和未来的学生们多了解一些作者生前的事情与风貌,既寄托我们的哀思与情感,又让人知道学艺做人的道理。

祝贺本书的出版。

谢 飞

2003年8月7日 北京

序 二

这不是一本理论书籍，书中也无意表述什么自认的理论体系，本书仅仅是一个从事了数十年电影教育工作的人，有一点电影、电视方面些许创作实践的心得、失败的体察，在本世纪刚开始，中国的电影、电视（剧）创作不大景气时想找点事做，便有了这么一本关于电影（也涉及一点电视）导演艺术的书。

我是1959年考入北京电影学院导演系的，在学五年，从没有拿到一册可供学生用的系统的成文教材，导演系自1956年开院办学至今，这种状况一直如此。我院导演系教学一贯坚守实践与理论相结合的办法，以教学实践、创作实习为主，课堂讲授理论为辅，重在对学员的导演艺术素质的培养、训练，在表演练习、写作练习、看影片、拍蒙太奇作业、录像纪录片、故事短片等实际创作习作中训练并开启学员，以理论的指导扩充与提高学员的艺术修养。1966年（“文化大革命”）以前，学院的教学是以苏联莫斯科电影大学的电影教学体系为本，教材也基本上是人家的，附加了一些中国电影前辈夏衍、张骏祥、郑君里、程季华等有关电影创作、理论、史论方面的著述为民族电影的滋补。1978年后，随着国家改革开放的深一步，我国电影与电影教育也面向了世界，多姿多彩的各国电影涌进了我们的视野，我们的教学也理所当然地发生了巨大变化，我们的教员为提高自身的教学水平纷纷走出院门，进行影视导演的创作实践，这样教学——创作——再教学的良性循环，在相当大的程度上改造、丰富、发展了我们的导演艺术教学。

百年电影发展史表明，20世纪70年代以前，世界各国的电影大师们，那些有卓越艺术贡献的电影导演，由电影专科学校培养的数量甚微，也没几个人著述了导演艺术理论的（苏联的爱森斯坦、普多夫金、库里肖夫，法国的爱浦斯坦等极少数例外）。在他们的导演创作漫谈里，不约而同地都提到导演是教不出来的，导演只能在创作中、在拍片中学。电影千变万化，发展得太快，一个导演一个做法，不同体制有不同的方式，各有各国的追索，随着社会、经

济、科学的发展,各时期的电影都递进出各自的模样。电影理论始终跟不上电影创作,科技层面的专门技能又不是导演的必修,这就是我们导演系一直未有固定的系统教材,老师们不肯写书的基本根由。不过,自上世纪后半叶,随着世界各国电影业的发展都成立了培养电影专门人才的院校,电影大国美国、法国、英国、德国、瑞典及澳大利亚等涌现出一批又一批由电影院校培养出来的优秀导演甚至电影大师,如法国的阿仑·雷乃,苏联的邦达尔丘克、塔尔科夫斯基、米哈尔科夫,美国的科波拉、卢卡斯、斯科塞斯、斯皮尔伯格,波兰的瓦伊达、基耶斯洛夫斯基等及台湾的杨德昌、侯孝贤、蔡明亮,香港的林岭东等。而中国大陆的谢飞、陈凯歌、张艺谋、黄建新等由北京电影学院培养的电影专门人才则占据了当今中国电影制作业的几乎所有重要岗位。教学不能没有理论,学校不是电影厂,课堂不是摄影棚。学生入学要学习,要训练,训练要有一套理论操控的训练方法,学习要有指导创作的理论的熏陶。本书就是这么一本关于电影导演艺术理论、导演创作、影视导演学习的基本训练方法及进修导演艺术的实用性的基本教程,其中凝聚了我们导演系几代教师的教学与理论成果,还吸纳了世界各国电影艺术教育方面的有益经验,只是由我写出来,其谬误偏差之处,当由我一人负责。我们不可能为任何一个人指明当导演的一条正确道路和成功的方法,我们的工作只在提供这方面的资料、信息、经验、失误或者是多种选择的可能及或许有用的一些规则,仅此而已。

韩小磊

2000年4月18日

目 录

序一	1
序二	5
引论——关于电影是什么和为什么拍电影的 种种论说	1
一、电影大师们的回答	2
二、电影理论家们的述说	8
1. 理论的轨迹	8
2. 对理论的反思	12
三、滞后的尴尬	13
1. 电影观的滞后	13
2. 中国电影的双重尴尬	14
3. 高更的启示	15
第一章 电影是什么?	17
第一节 电影是一种新型的现代文化	18
一、电影是一种现代科技文化	20
二、电影是大众文化	23
三、电影是一种视觉文化	26
第二节 电影是现代大众传播媒介	28
一、现代传播媒介的特点	29
二、电影与电视在信息构成与传播上的异同及优势差	30

第三节 电影是一种新型艺术	33
一、电影作为艺术	34
二、电影的艺术特性	37
三、电影导演创作的特点	38
第二章 导演工作的程序及其职责与任务	41
第一节 导演工作	43
一、筹备阶段	44
二、拍摄阶段	48
三、后期制作阶段	61
第二节 副导演工作	65
一、选演员	66
二、安排、指挥群众场面	67
三、监管化装、服装、道具	67
第三节 场记工作	68
第三章 导演构思	71
第一节 电影思维与思维资源	72
一、什么是电影的思维?	72
二、电影思维的特征	76
1. 确凿无疑的、可视的具体的造型物象	76
2. 在一个特定的空间形态里的存在	77
3. 是在某一个时间段里的运动	78
三、电影(导演创作)的思维资源	78
1. 物质/科技资源	78
2. 客观理性资源	79
3. 主观感性资源	84
第二节 构思是导演创作的起点和依据	98
一、什么是导演构思?	99
二、构思什么?	99
三、构思的表述	101
第三节 导演构思是一个不断完善的流动过程	110

第四节 导演构思起始于剧作	112
一、导演创作的首要前提是有一个可供拍摄的电影剧本	112
二、导演与编剧的合作方式	114
1. 导演兼编剧,编导合一自编自导	115
2. 导演出构思,或与编剧共同拟定剧本 构思,由编剧执笔完成剧本	118
3. 先定剧本,后选导演的创作方式	119
三、导演向编剧索取什么?	121
1. 对细节的轻视与我国现实主义的盲点	122
2. 细节是艺术的细胞	123
 第四章 导演创作	 131
第一节 立意是导演构思的核心	132
一、什么是立意?	132
二、要什么样的立意?	137
1. 立意首先表现为选材、题材的新颖独特	137
2. 立意更表现出艺术家自身对生活的独特感受	140
三、立意不是抽象的理念,立意是创作主体对表现客体的一种 个人化的独立的审美认识和审美呈现	149
四、艺术片与类型/娱乐片在主题/立意把握上的差异	153
1. 艺术功能问题	153
2. 类型/娱乐片的主题模式	154
五、当下影视创作中的流俗心态与影视教育的大众化、普及化	156
第二节 人物是银幕形象的主体	160
一、电影中的主体是人物形象	160
二、导演对人物的再创造	168
三、类型片中的人物塑造	171
第三节 动作是电影形象的支柱	173
一、电影是动作的艺术	173
1. 以动作建构情节、创造人物是古今中外一切叙事艺术的 基本创作方法与创作规律	173
2. 电影的本体形态是动作/运动的物像	173
二、电影动作的结构及其功能	180

1. 电影动作的构成	180
2. 人物动作是电影动作的主体	182
3. 动作的叙事学序列的组构	186
4. 心理及精神活动的外化与视像化	194
三、动作母题与母式动作	201
1. 关于母题	202
2. 动作母题	203
3. 母式动作	207
4. 母式——子式、变式	219
第四节 空间是电影结构的框架	220
一、电影的空间	220
1. 电影空间的构成要素	221
2. 空间环境的艺术职能	224
二、现代电影空间	231
1. 电影空间意识的演进	231
2. 现代电影的空间意识与形态演化	234
第五节 时间是电影叙述的载体	250
一、电影的时间	250
二、电影的时间形态、电影时间的控制与再造	253
1. 时间控制	254
2. 时间的再造	259
第五章 电影的语言	263
第一节 蒙太奇是电影的一种独特的语言方式及语法规则	264
一、蒙太奇的定义与概念	264
二、蒙太奇原理	267
1. 以镜头连接叙事	267
2. 以镜头的组合表现思想意念的涵义	269
3. 用镜头切割空间,整合、扩大空间,重组空间	270
4. 用镜头打碎时间链条,延伸或缩短时间,重塑时间	271
5. 创造电影特有的节奏	272
三、蒙太奇的技巧、类型、构成方式及其语法规则	275
1. 顺叙式	276

2. 平行式	276
3. 倒叙式	277
4. 交叉式	278
5. 闪回法	278
6. 渐进式(或称前进式)、后退式	279
7. 对比法	279
8. 隐喻法	281
9. 积累式	281
10. 反衬法	282
11. 重复法	283
12. 重叠式	284
13. 跳跃递进式	284
14. 加速蒙太奇	285
15. 跳接法	286
16. 变速法	287
17. 定格技巧	288
18. 错幻式技巧	288
19. 色彩蒙太奇	289
20. 声画蒙太奇	289
21. 传统电影里时间过渡的镜头技巧	289
22. 综合运用	290
第二节 长镜头是电影的本体语言	290
一、长镜头概念的历史言说	291
二、长镜头的源起	292
三、长镜头成为电影的本体语言——巴赞的长镜头理论的形成	293
四、长镜头的类型、构成方式及艺术功能	296
1. 景深长镜头	296
2. 镜头内部蒙太奇式长镜头	297
3. 段落镜头或镜头段落	298
4. 主观长镜头	299
5. 静观长镜头	300
6. 舞台纪录式长镜头	301
7. 纪录式长镜头或称纪实性长镜头	302

8. 长镜头的风格化	303
五、现代电影镜头语言的基本态势	315
第三节 电影的空间/场面调度	316
一、空间/场面调度是导演的一种主要的创作方法,也是电影语言的 一种重要的结构方式	316
1. 场面调度	316
2. 空间调度	319
二、电影空间/场面调度技巧、方法及其功能	321
1. 镜头内的空间/场面调度技巧	321
2. 电影整体空间的场面调度与镜头调度的结构方法	327
三、电影空间/场面调度的依据	343
第四节 声音是电影的第二语言系统	344
一、电影的声音	344
二、电影声音的语言要素及其艺术功能	347
1. 人声谱系的建构及其语言功能	347
2. 音响各结构单元的符号意指	354
3. 电影音乐的构成方式、样式及其声音的操控	372
后记一(原第六章的结语)	381
后记二	384
附录:小磊生平	385
参考书目	387

引论

关于电影是什么和为什么 拍电影的种种论说

- 电影大师们的回答
- 电影理论家们的述说
- 滞后的尴尬

一百多年来,关于什么是电影和为什么要拍电影,一直是人们(观众)关注的话题。

一、电影大师们的回答

大卫·沃克·格里菲斯 美国电影奠基人,名片《一个国家的诞生》、《党同伐异》的导演。

他曾在美国《戏剧》第19期(1914年6月号)著文:“电影不能从传统的戏剧中得到任何东西”,“戏剧技巧和戏剧人物与电影的高度现实主义的表现方法是格格不入的”。

在美国《影剧》杂志第10期(1916年10月号),他又说:“我从查尔斯·狄更斯那里借用了‘切回’……成为所谓的平行动作,我发现影片不仅能容纳两条甚至能够容纳三四条同时并行的情节线索。”

但他强调:“电影是动作,而动作的方式是随时代而变化的。”“有志于电影写作的人必须具备电影感,必须具备清晰、连贯的视觉化能力”。

阿尔弗雷德·希区柯克 美国电影悬念大师,名片《精神病患者》、《蝴蝶梦》、《迷魂记》、《后窗》、《晕眩》、《西北偏北》、《鸟》等的导演。

“电影不是炫示技巧的,它是一种叙述故事的方法。在这里,无论是技巧、美或是对摄影机的巧妙运用,如果有碍于故事的发展,一切都必须做出牺牲或妥协。”

黑泽明 日本现代派电影大师,奥斯卡终身成就奖获得者,名片《罗生门》、《七武士》、《影子武士》、《蛛网宫堡》、《乱》、《八个梦》等的导演。

“什么叫做电影?要准确地给它下个定义,那是很困难的。”

“电影毕竟是电影。”“创作就是记忆。依靠自己的经验和读过的书籍留下的记忆就可以创作出一些东西来。”

“想当导演必须学会写剧本。”

“我拍电影是为了与大多数人们建立沟通管道。我没有口才,只有拍电影才能充分表达我的意念。”

英格玛·伯格曼 瑞典导演,现代主义电影大师,名片《第七封印》、《呼喊与细语》、《犹在镜中》、《芬妮与亚历山大》等的导演。