

世界影视艺术前沿译丛

主编：陈犀禾

Producing & Directing

影视短片的制片与导演

[美]彼得·W. 雷伊 大卫·K. 艾尔文 著

the Short Film and Video



CIP 中国电影出版社



世界影视艺术前沿译丛

主编：陈犀禾

影视短片的制片与导演

(第二版)

[美]彼得·W·雷伊 著
大卫·K·艾尔文

CFP 中国电影出版社

2009·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

影视短片的制片与导演 / (美) 雷伊, (美) 艾尔文著;
石川译. —北京: 中国电影出版社, 2009. 12

(世界影视艺术前沿译丛)

ISBN 978 - 7 - 106 - 02453 - 6

I. 影… II. ①雷…②艾…③石… III. ①电影—创作
②电视创作③电影导演④电视—导演 IV. J904 J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 199931 号

图字: 01 - 2005 - 6295

Focal Press

An Imprint of Elsevier

Copyright © 2001 by Butterworth - Heinemann

Ⓜ A member of the Reed Elsevier group

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

Permissions may be sought directly from Elsevier's Science and Technology Rights Department in Oxford, UK. Phone: (44) 1865 843830, Fax: (44) 1865 853333, e-mail: permissions@elsevier.co.uk. You may also complete your request on-line via the Elsevier homepage: <http://www.elsevier.com> by selecting "Customer Support" and then "Obtaining Permissions".

This edition of Producing and Directing the Short Film and Video by Peter W. Rea is published by arrangement with

Elsevier INC of 200 Wheeler Road, 6th Floor, Burlington, MA 01803, USA

影视短片的制片与导演

[美] 彼得·W. 雷伊 大卫·K. 艾尔文著 石川译

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: 64296664 (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 12 月第 1 版 2009 年 12 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16

印张/38 插页/2 字数/630 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 02453 - 6/J · 0944

定 价 80.00 元

《世界影视艺术前沿译丛》

编委会人员名单

主编：陈犀禾

编委：张会军 钟大丰 杨远婴 周 星

路海波 尹 鸿 彭吉象 贾磊磊

陈犀禾 金冠军 李梦学 余 纪

鲍玉珩 李道新 石 川

策划：秦 赞 古 力

《世界影视艺术前沿译丛》序言

电影是一门国际化的艺术。这无论从其美学形态、产业模式还是消费环境而言都是如此。因此,电影研究也历来是一个具有浓厚国际化色彩的学术领域。

中国电影出版社历来非常重视国外电影艺术和研究成果的译介工作。上世纪80年代启动的外国电影理论名著译丛,陆续引进《电影是什么》、《电影作为艺术》、《电影语言》、《电影史:理论与实践》等经典作品,推进了中国电影文化的发展,滋养了大批电影艺术工作者、学生、学者和业余爱好者,对开创中国电影创作、批评、理论及学术研究的新局面,具有十分重要的意义。

上个世纪90年代以来,由于当代传媒技术的发展,全球化的推进和视觉文化流行,使电影艺术愈加居于当代国际文化现象的中心。国际上关于电影的各种知识成果和学术思想愈加丰富,交流也日益频繁。原有的理论经典和学术范式被不断更新、突破和扩展。中国的电影文化和研究,也参与并体现了这一巨大的思想文化变迁进程。学术研究与社会文化变迁的相关性日益凸显,原有的电影知识和学术事业,有待进一步拓宽和深化。

思想文化事业的发展,有赖辈出的学人薪火相传的努力。为了继续世界电影理论名著译丛所传递的接力,中国电影出版社委托编者筹划一套能够反映当前世界上新的电影知识和学术成果的译著,包括电影的基本知识、作品、人物、运动、理论、美学、历史、产业、文化等诸多方面,以期促进中国电影研究的学术建设和学术普及,并回应当代电影发展道路上出现的重要的问题。本着“中西二学,盛则俱盛,衰则俱衰,风气既开,互相推助”的思想,我们编委会愿意为中国电影文化建设添砖加瓦。

令人欣喜的是,在此“电影理论与文化译丛”启动之际,我们正见证一个辉煌的电影年代的到来。我们希望这套丛书能为这样一个时代尽绵薄之力。是为序。

陈犀禾
2007年6月

再版前言

影视制作的许多主要内容都是始终不变的。用视觉手段讲故事,就是将若干画面一幅一幅组接在一起,如此反复,以形成剧情片、纪录片和实验片等不同的影片样式。自电影发明以来的一百多年中,画面拍摄、剪辑操作、为观众放映等以视觉手段叙述故事的基本步骤大体都如出一辙。

然而技术因素始终是影视制作中不可或缺的一环。摄影机、镜头、照明、编辑机乃至胶片,大都是随着大众对媒体的需求而不断更新换代的。尽管绝大多数的科技变化是循序渐进的,但今天,我们所处的是一个技术高速发展的改革时代。

随着数字技术的介入,影视工业的本质也在发生着前所未有的变化。电脑数字图像和数字录像带的出现,已然模糊了电影和电视以及两者的制作、放映之间的界限。最终,我们只能在放映方式上看到电影和录像带的差别。电影或录像带放映的成本和质量是体现这种差别的两个基本因素。但随着数字放映系统和卫星传送技术的发展,这两者的距离也正在变得越来越小。

本书并未过多涉及技术变化的内容,因为制片人和导演的职责更多是源自他们的心脑,而非他们的器材。不论使用什么工具,艺术生产始终肇始于人的思维。技术的发展可以辅助这一过程,却永远不可能取而代之。

但是,如果我们不能清楚地让年轻的影视制作者了解这种新技术,了解如何利用它们来取得更出色的成就,那就是我们的失职。

当前,互联网上充斥着大量关于这类新技术的信息,影视爱好者完全可以借助这些信息开始自己的影视制作。本书也吸收了一些这样的内容。本书还设有配套的网页,上面既包含本书所述,又罗列了更为丰富和新颖的内容,读者可登录我们的网页获得更多信息:www.focalpress.com/

companions。

除了不断更新内容以跟上技术发展的步伐之外,本书自初版问世以来,还非常荣幸地从读者那里获取了大量意见和建议。我们非常乐意根据这些意见和建议对本书内容进行更新和调整,把概念阐述得更准确,把内容表达得更清楚。我们也收到一些读者的建议,要求增加三部案例影片的图片,以便能够更加清楚地显示摄影机的设置情况。因此,我们在本版中又新增了48幅图片。

为者长成:在实践中学习

实践是无可取代的。在本书当中我们着重强调了在挫折中不断实践的重要性。不论对电影电视专业的学生,还是那些自己动手拍摄影片的作者而言,现在都是一个学习电影电视制作的绝佳时机。传媒领域正在发生着巨大的变化。美国电影艺术与科学院曾经宣布:1992年初次拍片的导演有72%毕业于电影院校。而在1980年,这一比例仅有34%。当时电影艺术与科学院还预计,到2000年这一比例将高达90%。

要想学习如何创作电影电视,只有去亲身实践,除此之外别无他途。教科书和制作手册仅仅是个向导,其他的电影电视作品只能为你提供激励,谈论与评论影视作品也只能启发你的思维。最好的老师只有两个:成功和失败。身体力行经历影片的创作过程,探索这一过程中的技巧和规范,唯有这样才是你自己终有所成的最佳途径。

传媒的力量

你的电影电视短片最终会具有一种影响千百万人的潜能。尽管在过去的20年里,电影电视传媒的潜能已经得到极大的发挥,但它们仍在急剧地增长。所有迹象表明,到2000年,传媒工业产品将成为美国的主要出口商品。

伴随着这些传媒产品的发行,其内容的影响力范围日趋扩大。目前,我们正在着手解决一些棘手的问题,比如人口过剩、种族歧视,再比如自然资源管理与人力资源的管理等等。在针对这些问题和挑战的讨论与对话中,电影电视传媒已经表露出强有力的声音。我们所希望的正是,当你通过电影电视手段来表达自身的时候,应该认识到一点:世界就在你的眼前,你的聪明才智将得到广泛的发挥。

鸣 谢

第一版：

我们在此向诸位为本书写作提供帮助的人士——尤其是纽约大学 Tisch 艺术学院电影电视本科专业的师生员工表示感谢，他们是：阿诺德·巴斯金、约翰·坎梅克尔、帕特·库帕、卡罗斯·德鲁休斯、汤姆·詹斯德尔、卡罗·戴辛格、丹·盖多斯、弗里兹·盖诺德、恰·岗特、朗·卡里希、朱丽亚·凯德尔、玛克塔·金布诺、邓·克莱曼、罗·拉·奥普、罗森·雷蒙西利、伊安·梅特兰、芭芭拉·茂美特、里克·麦克肯尼、林尼·麦克威、莱默尔·山德斯、朱利埃·斯龙恩、乔治·斯通尼、尼克·坦尼斯、达利尔·威尔森、布雷恩·雷夫考韦克，还要特别感谢斯蒂文·赛尔斯以及审阅了本书初稿的纽约大学教授理查德·斯凯奇纳先生。

还要感谢米切尔·布洛克、约翰·巴特曼、史蒂夫·汉克斯以及鲁道夫和比耶律师事务所，感谢多·昂德道尔、南茜·沃祖格，还要感谢卡罗尔·坎伯斯对本书写作从始至终的支持，以及史蒂夫·威斯特对本书的编辑。

感谢肯·鲍色尔、汉弥尔顿·费什、大卫·高芬克尔、托瓦·尼曼、普里希拉·卜因特和罗伯特·怀斯等人对我们的鼓励和启发。

最后，还要感谢玛莉·艾伦·奥利弗、玛莉莲·拉什和朱笛斯·里奥托，没有他们卓越的编辑技能，本书就无法顺利出版。

第二版：

感谢约翰·坎梅克尔、米歇尔·卡麦因、卡尔·芭多什、米切尔·布洛克、约翰·巴特曼、盖利·道纳特里、弗里兹·盖诺德、弗雷德·金斯博格、洽特·冈瑟尔、米里·伊撒克、苏希·柯达、道·麦克伊弗尔、史蒂文·米歇尔、玛莎·摩尔、默·奥格德尼克、山姆·鲍拉德、保罗·汤普森、麦克·松恩博格、麦卡·莎尔米、莱默尔·山德斯。

最后，还要感谢泰利·杰迪克对本书的耐心与支持以及茂拉·凯利对本书的编辑。

内容简介

能够看到自己的影视作品在黑暗的放映室里打动观众是一件令人欣慰的事。在这样一个基础层面上进行交流能够获得很大的满足感。创造出能够在情感上影响他人的作品,就是这样一个想法,成为鼓动许许多多人们进行影像创造的原动力。在创造的过程中,也同时得到了审美的满足。

为什么要制作影视短片呢?短片的市场极为有限。在传媒产品的销售市场中,它只占很小的比例。几乎没有人以“短片”获取投资回报,更不用说盈利了。因此,短片制作通常只是出于某种特殊的追求,而不是为了获利。

大多数短片作品的制作只是为影视创作者们提供了一次自我表达和展示自己才华的机会。制作短片的最主要益处就在于可以从中学习、了解创作的过程,掌握创作的技巧,它是获得成功经验的有效途径之一。假如作品创作得好,这些短片将入选某些电影或电视节。它的制片人和导演将以所获得的奖励、声誉作为赌注,赢得人们的认可、代理人的光顾,甚至更理想的是被大公司看中。

那么,怎样才能制作出成功的影视短片呢?影视制作是一项艰巨复杂、要求深思熟虑的活动,即使是对经验丰富的人来讲也不例外。剧本、剧组、预算、表演、灯光等每一个环节都会产生难以计数、不可避免的困难和问题。每一部作品都会有自身独特的要求。举例来说,某一影片可能会需要像“中央车站”那样宏大而难以把握的场面,而另一影片则可能会以某学校的体育馆作为场景;某一剧本的男主角可能是一个性格温和、体格瘦弱却天资聪颖的男孩,而另一剧本的男主角则可能是个流浪汉;某个作品可能在后期制作之前就经费告罄,而另一作品的预算则无法实现关键的特技效果。因此,在开始制片之前,就必须了解复杂的技术手段,人

力物力资源的管理与使用,某些政治与社会因素的相互影响以及在个人、经费、专业等方面所要担负的责任。

哪怕影片本身只有半小时或五分钟的长度,它的制作过程甚至也需要一年半载的推敲、打磨才能成就精湛的艺术效果。正如你将看到的,在每一步骤背后都有一种内在的逻辑,一种由时间、人力、物资运用所主导的内在逻辑。每一个步骤都为实用原则和常规法则所限定:

- 剧本创作:先有成熟的剧本,方能开始前期制作。
- 前期制作:先有周密的前期准备,方能开始拍摄。
- 实 拍:作品势必先完成拍摄,方能开始后期剪辑。
- 后期制作:剪辑势必就绪,方能进行影片发行。
- 发 行:未经发行的影视作品仅仅只是习作。

2 以上只是对短片制作必不可少的步骤进行了一个粗疏的勾勒,仅仅描述了制片活动的一般流程,而并没说明这些步骤含有什么特殊的意义,也没规定它们将在哪个时间、以何种特定方式进行。要将一个创意融入于影视制作,还会涉及大量操作细节和漫长的时间过程。事实上,任何一部成功的影视作品对管理工作的依赖程度总是与其对叙事的依赖程度旗鼓相当的。懂得将摄像机架于何处去准确地捕捉富于戏剧性的瞬间,与懂得人与财物的配置、懂得如何提供拍摄场地一样,需要纯熟的专业技能。两者相辅相成,缺一不可。

本书讲述的内容仅是短片制作的一般性规律。以上讲到的内容,我们在后面将配以具体的例证进行更为详细的讨论。我们的目的在于告诉初学者一些基本知识,使他们了解要实际操作完成一部成功的短片都有些什么具体的要求。要让这些基本的知识在他们的头脑中落地生根。然而,文无定法,世上从来没有两部完全相同的影片。这本书只是操作指南,而决不是公式和成规。

本书每一章节都配有清晰的图片,旨在说明短片制作过程中某一特定阶段制片人和导演所承担的工作。虽然有时候在初始阶段,导演与制片人这两个角色往往是由同一个人承担,但如果同时肩负这样两种互不相同却又异常繁重的职责,会给初学者增加一些不必要的负担,因此我们并不主张这么做。

技巧与艺术

电影毫无疑问是 20 世纪最伟大的艺术形式。它融合了文学、美术、戏剧、摄影、舞蹈、音乐等诸多艺术元素于一身,但其本身却是一种与众不同的独立的艺术种类。鉴于阅读本书的是影视制作的初学者,我们将不着重讲述艺术创作,相反,我们所强调的是故事的讲述技巧,以此来减轻这些读者的负担。讲好一个故事远非易事,要讲好一个短小的故事更是难乎其难。

对我们来说,很难将影视制作视为一种“艺术”创作上的努力。即便是奥尔逊·威尔斯在构思和拍摄《公民凯恩》的时候,也未必意在进行一种艺术创作。相反,他可能只是在尽力将一个独特的剧本拍成一部好影片。其结果是,这部技巧精湛的作品,此后被公认为最优秀的电影之一,并且最终逐渐被人们奉为“艺术精品”。这一称谓与其说是出自创作者的创作意图,不如说更大程度上得益于此后观众对影片评价所形成的舆论。我们的意见是,尽你所能拍摄出一部最不同凡响的短片,然后再让观众来评判它是不是艺术。

我们不能将《公民凯恩》成功的全部归功于奥尔逊·威尔斯个人。电影制作是一项集体活动。许多有创造力的人都不约而同地将专业技能汇聚到导演那里。有许许多多因素影响着一部影片的诞生,这使得为之付出努力的任何一个人,都理应从影片的成功中获得荣誉。奥尔逊·威尔斯自己曾说:“拍摄一部电影,就如同与一支军队一起作画。”

除此之外,要想完成一部成功的影视短片,在制作过程中,全部成员还必须共同拥有一股创作激情。假如没有了激情,创作将无异于制造产品的生产行为。激情的匮乏,最终也会在银幕上被呈现出来。

三部短片

在本书各章节中,我们试图说明的是在银幕上创造成功形象的潜在因素直接取决于各个制作部门的管理质量。实际上,只有在对时间、人员、资源等各因素计划周密、运用得当的前提下,才能达到创作上的成功。为了帮助读者更好地理解组织管理与创作成功之间的决定性关系,我们在本书中列举了我们认为比较成功的三部短片,其中两部是剧情片,一部是纪录片。

这三部影片是:彩色故事片《特鲁曼》,长 12 分钟,霍华德·麦克凯恩编剧导演;纪录片《镜子,镜子》,长 17 分钟,简·克拉维茨制片导演;

黑白故事片《午餐奇遇》，长 12 分钟，亚当·戴维森编导。这三部影片曾赢得各种奖项。其中《午餐奇遇》获得了学院奖。两部故事片均为学生习作：《特鲁曼》来自纽约大学，《午餐奇遇》来自哥伦比亚大学。《镜子，镜子》一片的编导是一位纪录片制作者，她在斯坦福大学任教。《特鲁曼》由“直接电影公司”（Direct Cinema Inc.）发行，《镜子，镜子》由“女性制作”电影公司（Woman Make Movies）发行，《午餐奇遇》由“兰兹办事处”（Lantz Office）发行。关于这些发行公司的详细情况请参见本书附录的“参考书目/软件/互联网”部分。两部故事片的剧本和《镜子，镜子》的改写本均见附录 C。

我们为什么要选取这三部影片作例证呢？因为它们都是制作与导演都极为优秀的典范。它们的故事非常符合短片这种形式。我们所选的两部故事片，长度完全相同，然而叙事风格、主题、制片方式却各有特点。《镜子，镜子》之所以被选中，因为纪录片本身是一种至关重要的短片样式。许多年轻的影视制作者不约而同地将纪录片当作自我表达的有效方式。《镜子，镜子》在性质和结构上不同于大多数传统纪录片，它的形式给简·克拉维茨提供了一个独一无二的表达她自己观点的空间。这些短片制片计划的一般原则，可为其他追求表达写实（而非人为）主题的作品提供范例，无论它们是剧情片、纪录片还是实验片，也无论它们是业界出品，还是社会企业出品。

作为教师，我们认为要讲制作，很难离开具体例证而泛泛而谈。许多基本概念和术语对初学者也许还比较陌生，但却可以将他们与实际影片制作联系起来，为他们提供一种普遍意义上的参照和具体语境的对应性。因此在本书各章中，我们引述了许多制作人对各制片环节的个人见解。你可以在附录里看到这些作品的剧本，这样就为读者在影视短片制作和导演过程中可能遇到的问题或者某些制作步骤提供了具体例证。

电影与电视

先进的视听技术，尤其是数字录像带和编辑系统的革命，已使电影和电视之间的界限逐渐模糊。胶磁互转技术能让制作者们用胶片拍摄影片然后再用电视的方式进行编辑；数据压缩技术能够将数小时的素材存储在电脑硬盘中；更微型更高效的摄像机和制式系统也能拍摄出足以在商业电视台播出的节目。人们所看到的 CNN 拍自海外的节目就是用比传统摄录一体机更轻便的数码摄影机摄录的。没有人能预知电话、有线和无线电视以及电脑技术的日趋集中将把影视产业引往何处。

电视正扮演着媒体制作中的一个持续扩张的角色,不仅仅在本专业领域内如此,就是在全国范围内的电影电视专业教学活动中也是如此。独立制片人已经开始用一些新近才投入使用的复杂设备。许多学校的电影科系为避免经费投入过高而采用电视设备进行电影拍摄的教学。

无论是拍电影还是拍电视,短片的制片和导演流程都非常近似。基础的制作程序是两者都适用的,语法与美学原则两者也可相互借鉴。目前影视工业与技术正日趋合流。不论是电影还是电视,你都能从中发现同样的机会。

流程图

本书同时兼纳制片人和导演这两种角色的视点。在整个制作过程中相互了解对方正在从事的工作是十分必要的。我们在大多数章节中都将内容分为两个部分,分别讲述创作一部成功的影视短片所要求的组织管理(也就是“制片”技能)和讲故事的手法(也就是“导演”技能)两个方面。采用这种结构方式意在帮助初学者同时从制片人和导演的角度去看问题,自始至终地了解和关注制作过程不同阶段中两者的工作内容。同时,它也可以作为一种实践指南,帮助人们克服管理和创作中遇到的种种困难。

学生以及初次拍摄影片者通常会身兼制片人和导演这两个职责,产生这种现象的原因有很多。最主要的原因是,在大多数情况下,导演自己在经济上支持影片的拍摄。这些作者要不是无法找到人愿意赞助,就是不相信其他人能够很好地管理自己的钱。这种同时承担制片和导演职责的负担其实是对这两种重要工作的危害。

制片人

电影制作过程中最易引起误解和最神秘的角色当数制片人了。我们遇到无数次提问:“制片人究竟是干什么的?”对于大多数局外人而言,制片人的角色充满神秘色彩,这一点也不足为奇。制片人在影视制片中起到的作用是没有定式、不断变化的。此外,对制片人在许多不同类型的影视片摄制过程中的工作内容也很难给出共同的描述。通常所见的也不止一种制片方式。

在本书中,我们一方面用“制片”一词来描述短片制作的推动力,同时我们又用“制片”一词来描述这样一个人:他掌管制作过程中创作与事务性工作所必需的各种因素。其中主要因素之一——我们且不说它是最

重要的因素——就是钱。制片人的职责就是与钱打交道：筹集资金、编制预算，最后还得向投资人提交财务决算。他的工作有时就是策划展示这类的实践性活动，有时则包括了和剧组成员之间对于作品审美性的合作，还有时，制片人也兼任导演的工作。但如果一个人同时肩挑两副担子，他就必须从大处着眼。作为制片人，最有挑战性的任务就是在剧本的实现与预算之间保持住一种微妙的平衡关系。

一部影片可能源自一部现成小说的改编，可能源自一部剧作、一丝闪念间的灵感，也可能源自一个真实的故事、一个具有戏剧性与视觉表现潜力的形象。要想把这些变成现实，必须借助想象力和一种信念，你必须自信能够把一种构思或一段故事转变成影视形象。有一个事实并不为大多数人所了解，那就是大多数影视短片的首倡者和发起者，可能是并且时常就是制片人。制片人就像一位船长，先是有最初的灵感，然后启动整个制作过程，最终驶向自己的目标。因此，从一般意义上我们可以说，没有制片人就没有作品的诞生。即便是电影艺术与科学院也都是把最佳影片奖的奖项颁给影片的制片人。这体现出电影界对制片人职责的一种公认——制片人就是对各个制作环节负有责任的人，制片人就是对整个制片过程实施组织和管理的人。

导演

包括斯派克·李，马丁·斯科塞斯，玛莎·柯林奇在内的诸多当代超级明星导演，使电影导演成为一种充满浪漫色彩的传奇人物。随着导演一声“开拍”令下，整个片场活跃起来。他们在拍摄过程中可以与演员们谈论角色，一天的拍摄工作结束之后，又能与大明星们一起享受美味佳肴，海阔天空地谈天说地，多么让人羡慕！

然而事实上导演的工作远非如此逍遥自在，因为他所从事的是一种操作性很强的工作，他的职责是通过这些工作创造生动的形象。他必须面对无数种选择来努力做出最终决断，他必须负责解决片场内、外所发生的一切问题——从如何布光到角色穿什么颜色的服装，从选择场景到要求角色的尖叫持续多长时间。只有在导演的头脑里才有未来完整影片的影像，也只有导演才能对影片制作直到最终出品的全过程中的种种问题作出决断。导演的最终目的，是为观众奉献完整的影视作品。

虽然制片人需要尽己所能支持导演的工作，在拍摄现场导演就是权威，但最终导演还是要向制片人负责，而制片人又是对导演工作不可或缺的补充。当导演的决定涉及到预算和拍摄日程的时候，他必须与制片人

充分协商。因此,制片人和导演的工作时常有重叠的部分。最理想的情况是他们两者能和谐一致,站在相同的立场理解剧本的要求。所以说影片的创作是一种彻头彻尾的分工协作,是集体努力的成果。

导演必须有威信,但又不能专横独裁。他应该尽其所能调动每一位演职人员全身心地投入创作。导演是一个能动的旁观者,他既是教练,又是观众,还得是演员,以身体力行来指导演员的表演。他应该想演员所想,启发他们进行恰如其分的表演;他应该有无限耐心、懂得方法、善于协调,既要表述清楚,又要言简意赅;他应该对艺术创作方面的知识博闻强记,也应该对工作忠于职守、敬业勤奋,勇于对剧组每一位成员承担负责。

总之,执导一部成功的短片,要求导演做好六方面的准备:好的剧本、好的演员、精诚团结的剧组、充足的资金、健壮的体魄以及常伴左右的好运气(对艺术创作者而言,这最捉摸不定)。

数字制片

虽然电影和电视已经在没有电脑帮助的情况下成功地自我发展了数百十年。然而,如今的电影和电视行业却将电脑视为最具价值和最有效的工具。目前,在电影和电视制作过程的每个阶段,从最初的剧本写作直到最终的银幕放映,都离不开电脑的运用。

电脑带来的麻烦有时似乎比其本身带来的便利更显著,尤其是在硬盘损坏、软件死机、重要资料丢失的时候。虽然对电脑的维护有时让人非常沮丧,但总体而言,如果使用得当,电脑还是能够省时省力地快速完成许多单一沉闷的活,这样可以留出更多时间和灵活性给创意方面的工作。时间就是金钱,这也就非常容易理解电脑能够在电影和电视制作过程中占有一席之地的原因了。

然而,说到底电脑也只是另一种工具、一种带来便利的手段。这本书概括了所有使用这种手段来完成一部电影或电视短片的过程中的必要步骤,即利用电脑运作的一些方式。

前期阶段

独立的剧本写作软件(详细举例请参见附录的“参考书目/软件/互联网”部分)最初被设计成只做一件事——写剧本。它们大多数都能处理剧情片、情景剧、舞台剧以及其他剧作类型的写作。这些程序如今都得到了大大改进,不再仅仅是写作工具,更成为了一种创造工具,比方说,能够发展你的故事的戏剧情节(如 Screenplay System 公司的 Dramatic Pro

软件)。在一个编剧软件内,你的剧本能够进行实时的自动错误修改,能够导入和输出,能够建立电子索引卡片,有些软件还提供制作电视节目的现成模板。特别是一种 Screenplay System 公司所出品的 Movie Magic 软件,还设置了与日程安排软件以及预算制作软件对接操作的功能。

除剧本写作软件外,还有很多“故事板”软件,它们或整合运作或独立运作或拥有现成模板。Storyboard Quick 和 Storyboarder 这两种软件甚至还内置有预先画好的人物(在素材文件内)、场景以及道具。只要鼠标轻轻一点,你就可以将预先画好的人物在一个全色彩的场景内移动,当然你也可以移动道具或从其他图像软件内调入现有的图像和照片。Storyboard Quick 软件还可以从 Final Draft 剧本写作软件中直接导入剧本。

如果需要更详细的故事板,有个叫 Virtus Walkthrough(由 Virtus 公司出品)的软件可以为你的故事板添加虚拟环境。这个以电子计算为基础的程序可以根据使用者画出的结构(场景或房间)来拓展出一个三维的立体空间。

制作管理方面的电脑运用有简单方便的日程安排和分镜头软件可供电影电视制片人、制片主任或者副导演去选择。比如,Movie Magic Scheduling 软件(由 Screenplay Systems 公司出品)可以将你的剧本分解为众多预先设置好的或者默认的种类(如道具、车辆、特技、服装、音响、灯光、演员等)。你可以挑选和打印各种各样的报告和清单,比如拍摄天数、拍摄日程、镜头清单、分镜头表、演员报道单、演员清单、道具和服装清单以及一些常用的制作表格等等。你甚至还可以将故事板的图像导入到你的分镜头单上,然后制作和你剧本直接对应的日程安排。

多年来,大众的电子制表软件已经被用于制作各类大小型影片的预算文件。这些程序可以帮助使用者将制作的每个阶段进行分解并与其相关费用统计相关联。由于制作过程中的每个项目都已经列在了预算表格上,这样就好似上了一层保险,保证无论多小的项目预算都不会被忽略。还有一种专门为剧情片特别设计的更高级的程序,但也可以拿来为短片制作所用,比如 Movie Magic Budgeting 软件(由 Screenplay Systems 公司出品),它十分灵活,简单易用,并能提供租金、摄制组成员以及演员的数据库,同时还设有处理多层次预算计划的分组管理。

有了便携式电脑和数码照相机,进行场景勘查时就可以方便地记录下剧本所罗列的各个场景的照片,然后直接传入工作人员电脑里的剧本写作或故事板软件中。场景设计者可以使用简单的 CAD(computer-aided design and drafting 电脑辅助设计和草图绘制)软件来进行场景构建