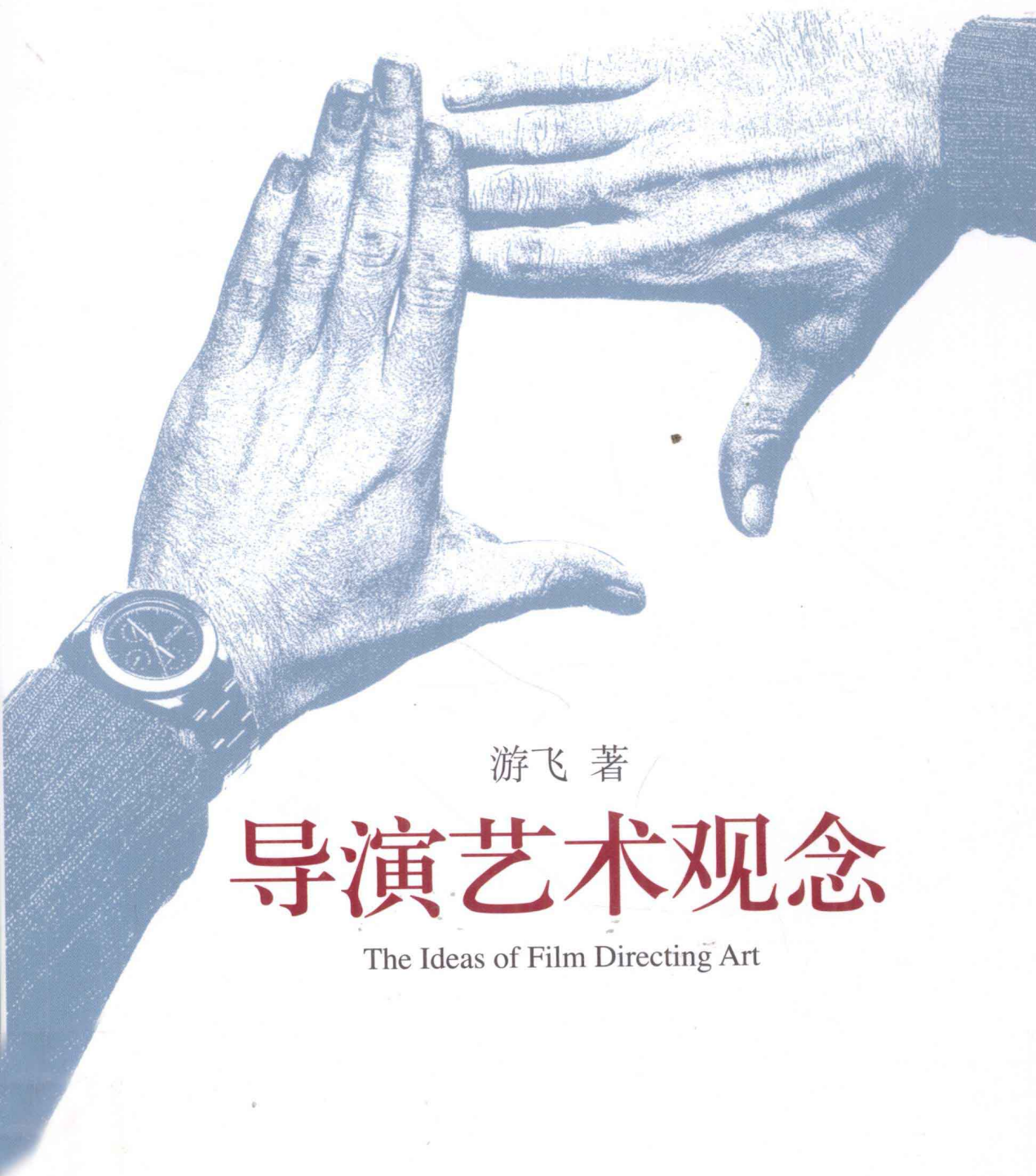




游飞 著

导演艺术观念

The Ideas of Film Directing Art



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



游飞 著

导演艺术观念

The Ideas of Film Directing Art



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

导演艺术观念/游飞著. —北京: 北京大学出版社, 2010.12

ISBN 978-7-301-18156-0

I. ①导… II. ①游… III. ①电影导演—导演艺术 IV. ①J911

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第234800号

书 名: 导演艺术观念

著作责任者: 游 飞 著

责任编辑: 谭 燕

封面设计: 高海云

内文排版: 海峰书装

标准书号: ISBN 978-7-301-18156-0/J·0348

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子信箱: pkuart@yahoo.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962
编辑部 62767315

印 刷 者: 北京宏伟双华印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

730mm×1020mm 16 开本 17 印张 318 千字

2011 年 1 月第 1 版 2011 年 1 月第 1 次印刷

定 价: 35.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究



郑洞天

关于电影导演，有两个著名的掌故。

2000年3月，美国人斯蒂文·索德伯格在第73届奥斯卡颁奖礼上，以他的第十部影片获得最佳导演奖之后，记者问他，一个普通人要成为像他那样成功的电影导演需要多少时间，他想也没想就回答说：“半个小时。”

此前三年，1987年，也是3月，做了一辈子导演的日本人黑泽明在他87岁生日那天，坐在轮椅上对前来祝寿的助手和朋友们说：“电影这东西，我还没能掌握好。最近，我感觉在镜头和镜头的接点上，似乎隐藏着电影的秘密。”

也许没有谁会较真这两种说法如此之大的反差，但它至少耐人寻味地告诉我们，对于电影导演的认识，是一件复杂而微妙的事情。

在电影制作门类繁多的行业工种中，电影导演是最能代表其媒介特质的一个。这些特质既包括从职业技能到游戏规则等许多可以触摸的具体方面，也包含某些相对抽象的美学理念和思维特征，而且，恰恰是这个形而上的部分，起着牵一发而动全身的作用，最终决定着所有创作劳作成果的水准和成色。因此，自从电影有了各行当的分工以来，对于导演艺术的探究几乎就成了认知电影本身的同一件事。

尽管研究导演的意义这么重要，在迄今面世的中文电影书中，涉猎导演艺术的理论著述却远不够丰富。除了早年间陈鲤庭、阮潜、郑君里等几位前辈或编译或被访谈的几种，以及晚近电影学院老师们编著的几部教材，基本上都是从国外翻译过来的有关导演大师的自述、传记和研究。这些著作作为基础入门的实用性书籍或者个案研究的资料信息都是很有价值的，但是如果着眼于中国电影长远发展，期冀我们的导演艺术不断提高，在不太长的时间内真正能在艺术上与世界电影对话，就需要更加在行、更加深入，从学理层面，也就是规

律上对于导演创作的研究。以我个人的理解，这样的著述应付阙如的原因，是合适的著述者不好找——专门的理论工作者在进行这种研究时，往往因为缺乏操作过程的切身体验，要费很大周折才能领悟到规律的要点和分寸，而单一从事创作实务的导演们，又会囿于自身理论修养的局限，提升不好其中真正带有普遍意义的东西。

游飞博士似乎命中注定需要承担这一课题。从80年代成为北京电影学院导演系的第一届硕士研究生开始，他就从理论、创作和教学三个维度进入了这个领域。在峨眉电影制片厂工作实践一段时间以后，又远赴国外深造多年，先后在美国、法国这两个最重要的电影国家读艺术硕士、做访问学者，并且作为老师教过电影专业的外国学生；回国以后，在担任传媒大学导演专业教师的同时，写过电影理论书，拍过两部电影。这些在国内几乎仅见的全面专业资历，加上北大中文系出身的文字功底，就是这部《导演艺术观念》的著作背景。

打开本书，读者会发现不像大多数同类书籍那样，以分解导演艺术诸元素或导演创作的工艺过程为结构，而是借用了类似哲学的论述框架，把涉及电影导演业务的理论和实践作为一个整体，从错综复杂的诸多关系中找出涵盖面最广的十对关系，探寻其中的对立统一规律；同时，这种探知又不是概念阐释和推演，而是以大量创作实例包括创作者自身的体验来说明。这些特点，既是本书作为一项科研饶有新意的地方，相信也会给读者带来某些新鲜的阅读经验。当然，这也需要读者做一点事先的功课，就是看过书内引用的一定比例的影片，换句话说，阅读本书，也许能引起你更用心地观看更多不同的电影作品的兴趣。

在中国已成电影大国之声不绝于耳的今天，我衷心希望，本书及其研究表达着游飞和像他一样热爱电影的人们的一种值得尊敬的理性精神，我更希望，这些理性的思考仅仅是一个迟到的开始。

2010 年秋

《导演艺术观念》试图以“二元论”和辩证关系的方法来系统探讨导演艺术一系列基本的对立统一元素，包括视听、时空、剪辑、节奏、风格、叙事结构、视点、表达方式、创作手法和类型规范等。为此，笔者首先作出以下说明：

(1) 本书只是在通俗和表层意义上借用哲学“二元论 (dualism)”和“辩证法 (dialectics)”等概念来阐述电影导演艺术中的一些基本问题，并不涉及哲学概念本身和电影本体论的探讨。

(2) 本书的出发点在于讨论应用性和实践性的电影导演艺术创作论题，并非纯粹的电影理论和影像美学思考。纵观电影艺术研究的学术领域，电影理论家和学者对电影艺术本体论的研究成果非常丰富，电影创作者对电影艺术创作实践的体会和总结也随处可见，但在理论本体和创作实践的连通环节上则相当薄弱，本书试图在电影艺术理论与电影艺术创作之间、传统哲学思维和现代科学精神与电影艺术创作之间架设桥梁、勾连通道。因此，本书在论述过程中强调抽象理论与具象创作的结合，在写作风格上追求一种学术性与晓畅性的融合。

(3) 为论述方便起见，本书将作为一个有机整体的电影导演艺术的基本元素划分为十大（对立统一的辩证）关系，这样的划分显然是相对的和不完备的，实为不得已之举。如叙事本身离不开时间、空间、视点和叙述者，而风格与叙事内容、剪辑、表达方式以及类型规范也直接相关。

(4) 本书认为十大关系中辩证的二元无疑都很重要，尽管在不同的层面或维度可能突出其中一元（如感官认知的范畴内，视觉比听觉占有更大的比重；而在叙事结构的框架中，传统的线性叙事无疑占有主导地位），但更为重要的却是它们之间对立统一的辩证关系。辩证关系才是电影导演艺术的核心，而这种辩证关系实际上也就是电影艺术元素的建构机制。

(5) 本书涉及的十组“二元关系”之间存在不同层次或层面（二维平面，level or layer）、不同范畴或领域（三维立体，realm or domain or sphere）

和不同维度（加上时间维度，四维以上，dimension）的复合性互动关系，不但包括点、线、面和体等物理性维度之间的关联，而且包括物理性维度与非物理性维度（意象、联想和隐喻，甚至通感、闪灵和禅悟之类的心理和精神活动）的关系，最终形成一种类似宇宙天体交汇、脑部神经系统互动和互联网全方位链接的复合流变关系。

（6）归根结底，导演艺术创作是一项综合、复杂而又辩证的创造性活动，涉及精神与物质、脑力与体力、个人与集体、艺术与技术、商业与意识形态等元素，运用理性论述的方法来加以分析阐释无疑具有相当的局限性。以有限的生命来体验无限的宇宙，以此在的瞬间来观照彼岸的永恒，显然具有哲学式、终极性的悲壮和无奈，就像笛卡尔的箴言一样：“我们最大的知识就是知道自己的无知。”但“知其不可为而为之”，则是知识分子（有独立头脑的人）必须遵循的先圣古训和必须肩负的神圣使命。



从小喜欢电影，学习导演专业后又一直关注导演艺术的方方面面，这篇论文是我多年以来关于电影导演艺术的思考和总结。

首先，非常感谢我的博士生导师郑洞天教授，他几年来的悉心教诲、对选题的肯定和指点，成为我完成论文的重要推动力。郑老师作为中国顶尖的电影导演艺术研究专家，其敏锐的理论思考、高超的专业视野和坚实的创作经历是指导我论文写作的宝贵财富。

在此，我也想对我的两位硕士学位导师——已故的北京电影学院导演系教授汪岁寒先生和徐谷明先生，以及我的艺术硕士学位（MFA）导师、美国俄亥俄大学（Ohio University）电影系教授大卫·托马斯博士（Dr. David Thomas）表示最深挚的谢意。

感谢教育部、中国传媒大学和巴黎第八大学对我博士论文写作的支持和资助，使我有幸赴巴黎第八大学访学一年，完成这篇博士论文，并充分体验天堂般的“电影巴黎”。

感谢影视艺术学院诸位博士生导师对本论文选题的肯定和写作的鼓励。

最后，要感谢我的夫人蔡卫，她不但在家庭生活上全力支持我的论文写作，而且在专业范畴内为论文提出了很有见地的想法。

小时候故乡的电影院、北京电影学院的洗印厂放映厅和中国电影资料馆、俄亥俄大学电影系的放映厅、纽约现代艺术博物馆的放映厅和法国电影资料馆，以及遍布巴黎的大小电影院，它们共同组成了我的“天堂电影院”。

所有这些感恩，我自会永远珍惜。

游 飞

2007年圣诞节于巴黎



序 言	1
关于本书的几点说明	3
导 言 导演艺术“二元论”的辩证统一	1
第一章 视听：画面和声音	15
第一节 视觉化原则	16
第二节 电影声音元素之间	22
第三节 视听和声（同期声）	31
第四节 视听对位（分离和对立）	34
第五节 声画通感	37
第二章 时空：空间和时间	41
第一节 空间和时间及其统一性	42
第二节 电影空间	45

第三节	叙述空间（空间与叙事）	52
第四节	电影时间	55
第五节	电影时态（时间与叙事）	61
第六节	电影时空的关系与时空通感	64
第三章	剪辑：蒙太奇和长镜头 / 场面调度	67
第一节	单一镜头（长镜头和段落镜头）	69
第二节	剪辑原则（蒙太奇段落）	76
第三节	场面调度	80
第四节	剪辑与节奏	84
第五节	强制性与“跳接”的革命	87
第四章	动能：运动和静止	89
第一节	电影化的运动	90
第二节	被摄对象的运动	91
第三节	摄影机的运动	95
第四节	从静态、运动到暴力美学	100
第五节	运动的节奏感：动静、张弛与强弱	102
第五章	风格：形式和内容	105
第一节	服务于内容的形式与作为内容的形式	106
第二节	内容与形式的对立和统一	109
第三节	风格（仪式）化与写实（自然）化	112
第四节	风格类型	117

第五节 风格类型的辩证法	122
第六章 叙事结构：线性和非线性	127
第一节 叙事源流与叙事结构	128
第二节 电影叙事的结构原则	131
第三节 线性：经典好莱坞的事理结构	134
第四节 非线性（上）：现代电影的心理结构	137
第五节 非线性（下）：后现代电影的超验结构	144
第六节 关于结局	148
第七章 视点：观淫和暴露	151
第一节 视点的概念	152
第二节 视点、机位和立场	154
第三节 泛视点、单视点与多视点	158
第四节 看与被看的多重视点	163
第五节 彼此对视的视点转换	167
第六节 视点与画外音	176
第八章 表达方式：形象和意象	179
第一节 形象、意象与符号	180
第二节 形象的意象化与意象的形象化	184
第三节 意象的类别及其符号价值	188
第四节 东方电影的意象与意境	195
第五节 西方电影的隐喻与象征	199

第六节 形象与意象的辩证法	202
第九章 创作方式：再现和表现	207
第一节 再现与表现	208
第二节 电影与梦	212
第三节 记忆、幻想和潜意识	216
第四节 精神分析与电影	218
第五节 电影的主体性问题	221
第十章 规范模式：传统和创新	225
第一节 游戏规则的“新”与“旧”	226
第二节 电影叙事规范	229
第三节 电影类型规范	232
第四节 电影视听规范	235
第五节 轮回与涅槃	239
结 语 导演艺术：真实的谎言	243
参考文献	250
后 记	261



导演艺术“二元论”的辩证统一

(Dialectical Unity in the Dualism of the Art of Film Directing)

约翰·福特当年在回答尚是青年导演的彼得·伯格丹诺维奇的提问时坚持认为：“电影中所有精彩的镜头都是意外造成的。”伯格丹诺维奇将此观点向奥逊·威尔斯求证，得到的回答是：“没错。你甚至可以说，导演就是掌控意外的人。”

路易斯·布努艾尔说：“多亏了上帝，我才成了无神论者。”

陆游说：“文章本天成，妙手偶得之。”

1. 电影导演艺术的整体性和有机性

美国权威的《电影大辞典》(*The Complete Film Dictionary*, by Ira Konigsberg)将电影导演定义为“对电影的创作负责的人，又是他(或她)电影理念和全片效果的最终责任人”。这种说法当然考虑了好莱坞制片人负责制的现实。美国学者埃里克·舍曼(Eric Sherman)在《导演电影：电影导演的艺术》(*Directing the Film: Film Directors on Their Art*)一书中说：“电影导演是从整体上掌控电影的唯一一个人。”1957年，执导过《故都春梦》、《野草闲花》、《大路》、《小玩意》和《武训传》的中国诗意浪漫派导演孙瑜曾在《文艺报》上发表《尊重中国电影的艺术传统》一文，提出导演是摄制组(电影艺术创作)的“三军统帅”的著名观点。因此，电影艺术创作的核心可以说就是电影导演艺术。

电影被称之为“第七艺术”，按照贝拉·巴拉兹(Béla Balázs)的说法，电影是唯一知道其确切诞生时间(1895年12月28日)的艺术，也是最年轻的一个艺术门类。它继承和综合了文学、戏剧、摄影、美术、音乐和舞蹈等多种传统艺术的元素和手法，并将它们与技术制作、商业经营及社会意识形态等结合

在一起，成为一种任何传统艺术都无法比拟、具有前所未有的大众化影响力的新兴艺术形式。

按照鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim)的说法,“最成熟的艺术品,能够成功地使其中的一切成分服从于一个主要的结构规律”^[1]。保罗·维斯(Paul Weiss)在《电影学》(Cinematics)一书中也说:“一个优秀的导演就是要确保所有的元素都是创造性的制作,并且(所有的元素)都能够成为一个有机的整体。”^[2]这里要着重指出的是,电影艺术及电影导演艺术的综合性不仅体现在其广泛性和复杂性上,更重要的是体现在其整体性和有机性上。

按照哲学家罗素的说法,哲学史上存在着一个普遍原则:“世界的任何部分都不可能单独理解,除非把它放在整个宇宙的背景之中。因此,只有整体才是唯一可能的实在。”斯宾诺莎也说,“唯有整体才是最终的实在”。难怪法国导演大师让·雷诺阿(Jean Renoir)要坚持说:“我相信一部电影是一种心灵精神的表达,一部电影就是一个整体。”也就是说,电影导演艺术并非将庞杂多元的传统艺术元素和社会化元素简单机械地拼凑组合起来,而是将它们按照电影艺术的特性融会贯通之后,形成一个全新的、具备独特艺术个性的综合性生命体。

电影导演艺术是最具综合性的艺术,更是最具辩证性的艺术(对立统一、有机合成的生命体艺术),因为电影导演艺术的有机性和整体性原则都充分体现了辩证法核心理念。因此,美国导演尼古拉斯·雷伊(Nicholas Ray)才会据此断言:“电影是所有艺术中最有辩证意义的艺术形式,它是所有艺术中最为精美的,但却是最有辩证意义的。”^[3]这也正是本书试图借用哲学上的“二元论”和“辩证法”来阐释电影导演艺术的有机性和整体性原则的初始缘由。

丨 2. 关于“二元论” 丨

关于“世界的本原”这个哲学本体论的基本命题,历来存在着多种不同的观点。

[1] 《艺术与视知觉》,〔美〕鲁道夫·阿恩海姆著,滕守尧、朱疆源译,中国社会科学出版社1984年7月版,第636页。

[2] 《导演电影》,〔美〕埃里克·舍曼编著,丁昕等译,广西师范大学出版社2005年12月版,第xvii页。

[3] 同上书,第345页。

“一元论”认为世界只有一个本原：物质本原（唯物主义）或者精神本原（唯心主义），古希伯来人的神学是上帝一元论的，认为一切都是上帝的造物。到20世纪初期，“一元论”已经基本遭到现代科学的否定。虽然当代物理学倾向于认为物质是由一种基本粒子构成，但这似乎也不能直接证明“一元论”的正确性。

而“多元论”则认为世界是由不同元素组成的，如古罗马哲学家恩培多克勒（Empedocles）就认为世界只存在“水、气、火、土”四种元素，其组成万物的能量来自爱（Love，结合）和恨（Discord，分离）。古希腊哲学家安纳萨哥拉斯（Anaxagoras）则提出构成宇宙的原质不限于这四种，而是无数的“种子（seeds）”由理性（nous）作用而发生聚散。德国近代哲学家G. 莱布尼茨（Gottfried Leibniz）认为世界是由无数独立的精神性的“单子”组成的和谐体系。而中国古代的“金、木、水、火、土”五行说无疑也应该属于“多元论”的范畴。

但是，在哲学发展史上占据着至今无法撼动的主导地位的则是“二元论（dualism）”。“二元论”哲学认为世界有“物质”和“精神”两个彼此独立存在的本原。哲学界从古希腊时代起就存在“二元论”的倾向，苏格拉底、柏拉图、亚里士多德等人从“真与假”的区别入手，引发了善与恶、和谐与冲突、现象与本质、精神与物质、自由与宿命、一与多、单纯与复杂、混乱与秩序、无限与有限等一系列对立的“二元论”哲学概念和范畴。而古希腊的悲剧与喜剧、亚里士多德的“崇高”与“滑稽”、尼采的“阿波罗（代表理性的日神）精神”与“狄奥尼索斯（代表非理性的酒神）精神”也是“二元论”范畴在诗学（文艺理论）领域的应用。

被黑格尔称为“现代哲学之父”的法国哲学家笛卡尔在17世纪提出了“我思故我在”这一著名的哲学命题。他说，对任何事物都可怀疑，唯独对“我在怀疑”不能怀疑，这说明有一个怀疑的我（即心灵）独立存在。他进一步指出了心灵与物质之间的差异：心灵能思维而不占空间，物质占空间而不思维；二者互不决定，互不派生。笛卡尔认为，思想和肉体有巨大的差别。从本质上讲，肉体总可以被分解，而意识是完全不能分解的。因为，当我一想起意识，或者我把自己当成思考的主体，我会发现，我分不清楚我内部都由哪些部分组成，我能清楚地认识到，我是一个完完全全的完整主体。这就是笛卡尔“二元论”哲学的精髓。

笛卡尔开创的西方近代哲学经由英国的洛克、休谟、贝克莱等人，法国的马勒伯朗士、伽森狄、伏尔泰、孟德斯鸠、卢梭等人，德国的莱布尼茨、康德、黑格尔等人连续不断的共同努力和发展，在17—19世纪取得了愈来愈巨大的成就，哲学的“二元论”由此成为推动近现代科学和民主的伟大工具。

丨 3. 辩证法的对立统一 丨

“二元论”的基本观点是认为“任何领域内，都有两个独立而不可互相转换或还原的实体”。而罗素在《西方的智慧》一书中认为黑格尔正是在研究古希腊哲学家关于“二元论”的争论过程中建立了辩证法概念，并认定“许多这类‘二元论’都以某种形式相互联系”。

“辩证法 (dialectics)”，起源于希腊文 *dialogo*，本是谈话、辨析、推理和论证的意思，即在语言或概念层次上进行的一种普遍性交流活动，因而是一种超越感性事物的活动。“我们踏进又不能踏进同一条河流”、“我们存在又不存在”、“白马非马”和“飞矢不动”，这些是辩证法的一般性表述。“祸兮，福之所倚；福兮，祸之所伏”，则说的是矛盾的双方在一定的条件下向自己的对立面转化。这又涉及另一个著名的哲学悖论——二律背反 (antinomy)，据说当年康德为了证明这个悖论曾绞尽脑汁。所谓二律背反的哲学解释，按照《简明不列颠百科全书》的说法是这样的：“哲学上两个原理或结论之间的真实的和表面的矛盾，双方似乎都可以证明是合理的。”

尽管早在古希腊时代就出现了辩证思维的萌芽（赫拉克利特、芝诺、苏格拉底、柏拉图），赫拉克利特就说过：“互相排斥的东西结合在一起，不同的音调造成最美的和谐；一切都是斗争所产生。”^[1] 近代哲学也在不断丰富辩证法思想的内容（康德、费希特和谢林），但德国哲学大师黑格尔才是哲学辩证法的集大成者。按照罗素的观点，古希腊的“一个学派可能会抨击某个二元论的一个方面，紧接着，另一个学派则可能对此提出批评，并采纳相反的观点；最后，第三个学派也许会更进一步，找到某种妥协的观点，以取代前面两种观点。黑格尔正是通过观察前苏格拉底哲学家中对立学说的这种拉锯战，才建立了他自

[1] 《古希腊罗马哲学》，北京大学哲学系外哲教研室编译，三联出版社1957年版，第23页。