

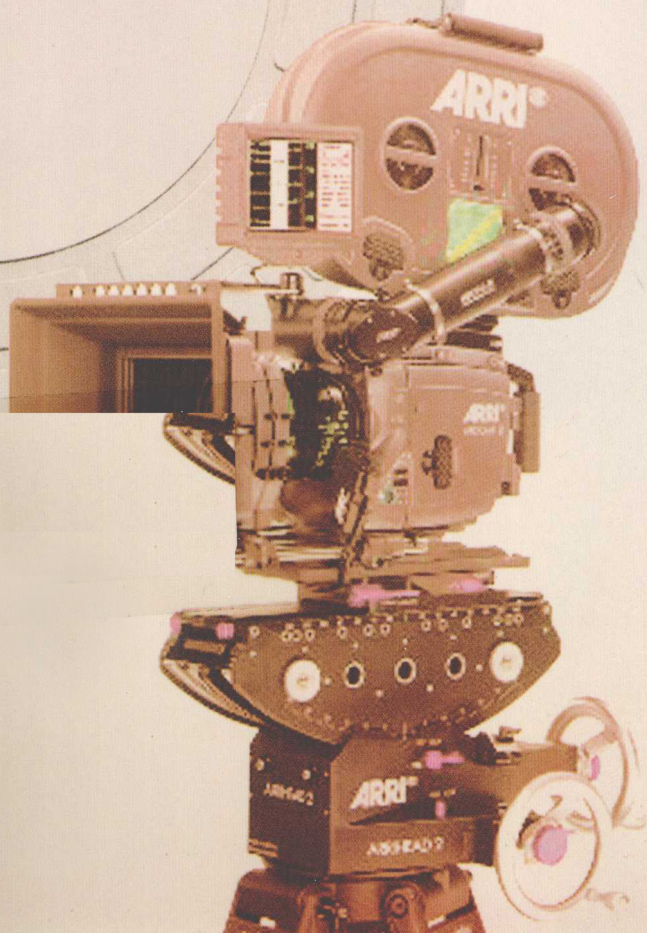


北京市高等教育精品教材立项项目

中央戏剧学院教材丛书

影视导演元素训练

高雄杰 著



 中国电影出版社

中央戏剧学院教材丛书

影视导演元素训练

高雄杰 著



CFP 中国电影出版社 2010 · 北京

图书在版编目 (CIP) 数据

影视导演元素训练/高雄杰著. —北京: 中国电影出版社, 2010. 11

ISBN 978 - 7 - 106 - 03272 - 2

I. ①影… II. ①高… III. ①电影导演②电视 (艺术) —导演 IV. ①J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 216763 号

影视导演元素训练

高雄杰 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: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfpvgb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2010 年 11 月第 1 版 2010 年 11 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787 × 1092 毫米 1/16

印张/17.5 插页/2 字数/284 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03272 - 2/J · 1224

定 价 48.00 元

前 言

影视导演基础课是中央戏剧学院电影电视系影视编导专业的一门主干专业课程。影视导演元素训练是影视导演基础课的重要组成部分,它的任务是通过相关的导演元素练习,使学生初步掌握影视导演创作的基础知识与基本技能,能够进行一般的影视导演艺术实践,为今后继续导演学习和提高导演综合素养打下坚实的基础。

多年来,我一直在中央戏剧学院教授影视导演课程。这本书实际上是对自己多年来影视导演教学工作的一次整理和归纳,当然,其中也融入了自己多年来在影视导演创作实践中的心得与经验。

戏剧导演教学是中央戏剧学院卓有成效的教学强项,积淀了数十年,整合了众多前辈师长的教学经验和教学成果。十多年来,我在中央戏剧学院的教学过程中,也担任过一段时间的戏剧导演元素训练的教学工作,对戏剧导演元素在影视导演基础教学中的运用有过很多思考。于是,在影视导演教学实践中,我一直努力尝试在影视导演基础课程里融入戏剧导演元素训练的成分,将戏剧导演元素训练的内容融入到影视导演元素训练中去。这种融合,在教学实践中的实施效果非常明显,学生们在融合了戏剧元素的影视导演元素训练的学习中受益匪浅,打下了扎实的叙事基础。所以,本书的写作,实际上也是在理性梳理戏剧导演元素与影视导演元素之间的辨证关系,将自己在影视导演教学中融合戏剧元素的心得和体会以及在创作实践中对导演元素运用的经验作一个归纳和总结。

关于戏剧与电影的关系,在上世纪 80 年代初期,电影理论界曾经有过一次大

讨论,面对当时电影过于依赖戏剧的创作状况,有论者提出了电影要“丢掉戏剧拐杖”、“与戏剧离婚”的论述。当时电影理论界对电影与戏剧关系的讨论,实际上是追寻电影自身的创作规律,寻求电影个性化语言的必由之路,也是对当时电影过于依赖戏剧的叙事模式的一次反思和革新。二十多年过去了,人们都已经很清楚,电影“丢掉戏剧拐杖”或者“与戏剧离婚”并不是完全抛开戏剧、割裂与戏剧的关系,而是要找到符合电影自身特性的视听语汇,抛开的只是舞台戏剧的夸张演出形式,以及程式化的戏剧叙事模式——而脱离生活的过度夸张的演出形式或者是陈旧的、程式化的叙事模式,在当今的戏剧领域同样也是被抛开了的。戏剧的本身是矛盾与冲突,这是戏剧艺术最核心的部分。“戏剧性”所蕴涵的关于矛盾冲突的内容,在常规电影叙事中,至今依旧是适用的。其实,当年提出“与戏剧离婚”的钟惦棐先生也不是武断地割裂电影与戏剧的关系,他在《电影美学:1982》里明确表明:“无论戏剧冲突、无论典型人物,这虽然都是非常重要的艺术规律”,但是“它们仍然是电影和其他艺术形式如戏剧、文学所共有的东西,而不是电影所独有的东西”。实际上,钟先生是认可“戏剧冲突”的艺术规律的,只不过这一规律是“共有的”规律。其实钟惦棐先生真正想说的是,“电影越要成熟,就越要顽强地找到‘自己’——找到那种只有电影独具的艺术概括方式”^①。从历史的角度衡量,我们不能简单、概念地去理解戏剧与电影的关系;从现实的状态考量,在今天我们如果再简单地割裂戏剧与电影的关系,无疑是粗暴、武断、无理也无益的。所以,在这本书中,我始终坚持对“戏剧性”的尊重,也就是对“戏剧冲突”这一艺术规律的尊重,尽管这一艺术规律并非是戏剧或者影视某一艺术门类所独有的。在尊重这一“共有的”艺术规律的前提下,努力寻找影视叙事与戏剧叙事的切合点的同时,也关注影视艺术因为其独特的艺术形态所带来的独特的叙事规律。

无论是戏剧艺术还是影视艺术,都是空间艺术和时间艺术结合起来的综合艺术,是视觉艺术和听觉艺术统一起来的一个综合体。历来在中央戏剧学院的戏剧导演教学中有两种做法,一种做法是自始即进行整体训练,另一种做法是把导演艺术相对分解为若干个导演元素,从各个元素入手,分阶段、分单元进行侧重于某一

^① 《电影美学:1982》,钟惦棐主编,中国文联出版公司,1983年12月版,第119页。

元素的训练,“由单渐复,由简至繁,由易到难”^①,从而在整个教学过程中通过逐步综合、逐渐丰实的态势来完成导演基础的学习。这种分解教学的方式是行之有效的,每一教学阶段着重把主要注意力和训练重心放在某一元素上,在减轻学生负担的同时,也更有利于让学生把这一元素学透学扎实。当然,把各个导演元素单独提出来,并不是割裂各个元素之间的关系,这种教学方法是在兼顾中有所侧重,而非简单割裂、各自为政。导演元素的分解,是一种相对的分解,每一阶段所侧重的某一元素训练,必然会带动起其他相关元素,因此每一阶段元素训练其实都是一种由点带面的综合训练。^②多年来,我在影视导演基础教学中,所采用的也是将各个导演元素进行分解训练的方法,凭借中央戏剧学院丰厚的戏剧艺术积淀和扎实的戏剧艺术功底,我们借鉴了戏剧导演元素训练的经验,依据影视艺术自身的特点,有所侧重地进行影视导演元素的训练,这其中包括:导演剧本的形成、蒙太奇思维和镜头的组接、情境的设置、人物及人物关系的建置、事件的处理、时空的构成、场面调度、音乐音响以及物件细节的运用等方面。在这些分阶段、分单元的影视导演元素训练过程中,我始终强调学生要调动影视艺术的创作特性,同时也要融入戏剧的力量,因此,各个元素练习过程中都涵盖了人物的行动、冲突、抵触、差异,以及场面调度、节奏与气氛的处理等因素,也兼顾了蒙太奇思维与镜头组接的基本规律、影视艺术独特的场面调度、时空结构与情节结构形式等内容。

需要说明的是,在这本书里,我着重关注常规叙事性影视作品的叙事方式的训练,侧重于在影视艺术特性观照下,通过戏剧冲突的设置、情境的建置、人物关系的结构等基本因素来完成叙事的方式,不去更多地涉及注重个人化的、风格化的叙事方式甚至是“反情节电影”、“无情节电影”的表现方式。所以,不要指望在这本书中找到常规叙事以外的东西。但这并不是说,我反对个人化、风格化或者是“反情节电影”、“无情节电影”。我始终相信,电影可以依凭各种独特甚至极端的叙事方式和风格样式而存在。

一个优秀的影视导演应该是一个具备领导才能、具备一定的艺术品格、具备一定的艺术敏感力和想象力的人,当然,还应该具备坚实的技术素质。在这本书里,我们所探讨的其实就是导演基础技术的问题。本书中所谈及的各个导演元素,我

①② 关于戏剧导演元素教学的阐释,源自本人在中央戏剧学院导演系的听课笔记和教学札记。

都把它归之为影视导演手段中最基本的问题,归之为完成叙事的技术层面问题。这本书更多的是探讨导演基本手段、导演技术的内容,而不是关于影视导演艺术能力或者艺术品格培养的指南。因此,尽管这是一本关于导演基础技术的书,但这本书并不可能使读者很快提高导演技能和创作能力。所以,不要指望通过阅读本书之后就可以成为一个成熟的影视导演。因为每个导演的工作方法和方式、艺术品格以及艺术敏感力和想象力都是不一样的,并且,一个导演的艺术品格以及艺术敏感力和想象力也根本不可能通过一本教科书来获得,所有这一切,都是需要长久的个人自身的人文积累才能达到。要想获得导演艺术能力和创作能力的提高,还需要我们刻苦学习、长期积累、不断思考,这才是成为优秀影视导演的必经之路。

这本书只是搭建和勾勒了影视导演元素的基本构架,只是探讨和阐释了影视导演元素的各个部分及其可能产生的艺术作用。所以,这本书也不是一本导演工作的使用手册,没法回答你一个电影导演或者是电视剧导演该做些什么或者该怎么做导演,没法告诉你在摄影机前面应该如何工作,或者是在剪辑台上如何操刀如何点击鼠标。影视导演离不开实践,要想获得导演技能和实践能力的提高,除了不断汲取生活的营养、加强文化素养和积淀生活阅历之外,还须经过大量的艺术实践。这本书也不是一本关于影视制作的技术手册,不要指望这本书能帮助你掌握影像摄制技术、声音录制技术或者是剪辑技术,也没法帮助你了解各种摄制设备、剪辑设备的功能,或者是藉此分辨数字电影技术和胶片电影技术之间的区别与关联。这里没有太多关于影视制作技术层面的内容,更多的是关于影视叙事基础层面的一些见解的分析与阐述。这里所涉及的影视导演基础技术,实际上是探讨影视导演如何进行常规叙事的基本方式和方法。

在这本书的很多章节里,电影与电视都被统称为“影视”来表述。实际上,本书所讨论的范围只涉及到电影与电视中虚构叙事的部分,也就是电影里的故事片领域和电视中的电视剧领域。其他的电影片种(如纪录片、科教片等)、电视节目类型(如新闻节目、专题节目、综艺节目、晚会等)并不在本书的探讨范围之内。把电影与电视剧放在一起讨论,并不是抹杀了两者的区别,我始终认为两者在叙事方式和传播方式上存在着极大的差异。只是因为电影与电视剧在视听结构和视听形态上的相似性和近亲性,我在制作层面上认同了电影与电视剧叙事形态上的相似性,所以关于导演元素的表述,很多时候我都会将两者放在一起进行讨论。同时,在涉及

到电影与电视因为技术的区别所带来的艺术创作的区别时,我也将努力厘清两者在艺术形态上的异同,尽力区分两者在叙事层面上所独具的艺术特性。

在艺术创作中,并没有必须要遵循的公理性或原则性的戒律,有的只是一些规律性的法则。而这些规律性的法则也不是一成不变让我们墨守成规的,没有任何一种艺术方法或方式可以永远奏效。本书针对影视导演元素所进行的阐述与分析,只是对影视导演创作中的一些规律性法则的一份整理,是对来源于艺术实践和传统经验的可行创作方法的一种归纳。掌握这些创作规律,无疑有助于我们以后进一步深入到更深层面的艺术创作。需要注意的是,这些规律不应成为我们艺术创作的束缚,而应该成为我们进行艺术创新的基石,甚至是供我们将来去打破的靶子。

我在教学中一再强调,尊重“戏剧性”的叙事基础,掌握扎实的叙事基本功,是将来走向个性化、风格化的必经之路,我们没有理由绕过去。正如我们要学会走路才能奔跑,飞机在腾空之前必须经由跑道加速才能起飞一样,我们将来一定要去奔跑的,我们也要飞翔,那么,在开始奔跑和飞翔之前,让我们先开始迈出坚实的第一步。

高雄杰

2010年5月

目 录

前言	1
第一章 影视导演艺术的基本特性	1
第一节 影视导演艺术的基本特性	4
一、影视艺术的基本特性	4
二、影视导演艺术的基本特性	6
三、电影与电视剧在导演艺术手段上的区别	11
第二节 影视导演工作的三个阶段	17
一、筹备阶段	17
二、拍摄阶段	18
三、后期制作阶段	19
第三节 影视导演的职能	21
第四节 导演的基本素质	23
单元训练	25
第二章 导演与剧本	26
第一节 文学剧本的基本特征	26
一、影视文学剧本功能的演变	27
二、影视文学剧本的基本特征	28



三、影视文学剧本的语言特点	31
四、影视文学剧本的格式	35
第二节 剧本的确定	39
一、建立“银幕感”或“荧屏感”	40
二、把握剧本的艺术质量	40
三、审视自身的导演驾御能力	41
第三节 剧本分析	41
一、确定剧本的主题和主题思想	42
二、理顺情节线索	43
三、把握冲突(抵触)和事件	44
四、分析人物及人物关系	44
五、构建叙述结构	45
六、确定风格样式	46
第四节 导演构思	47
一、导演阐述	48
二、导演台本	51
单元训练	69
 第三章 蒙太奇思维	 78
第一节 蒙太奇概述	79
一、蒙太奇的产生与发展	79
二、蒙太奇构成原理	82
三、蒙太奇含义概述	83
第二节 蒙太奇思维的基本特点	86
第三节 蒙太奇的功能与类型	90
一、蒙太奇的功能	90
二、蒙太奇类型	91
单元训练	93

第四章 镜头的组接	94
第一节 镜头组接的基本规律	94
一、轴线规律	96
二、镜头的匹配	99
三、动作的分解与组合	101
四、运动的组接	104
五、转场	105
第二节 叙事性镜头组接	111
一、叙事性镜头组接的依据	111
二、叙事性镜头组接的基本方法	113
三、叙事性镜头组接的工作步骤	117
第三节 表现性镜头组接	119
一、表现性镜头组接的基本功能	119
二、表现性镜头组接的基本形式	121
第四节 镜头内部蒙太奇	123
一、镜头内部蒙太奇的形态特征	124
二、镜头内部蒙太奇的造型特点	125
第五节 剪辑技术流程概述	128
一、剪辑的工艺流程	128
二、剪辑工作是艺术再创作过程	130
单元训练	132
第五章 情 境	136
第一节 什么是情境	136
第二节 情境的设置	139
一、人物出场	140
二、初始事件	142
三、时间	143



四、空间	144
单元训练	146
第六章 人物及人物关系	147
第一节 人物性格与人物形象	147
一、什么是人物性格	148
二、人物性格的刻画	149
三、人物形象的塑造	152
第二节 人物及人物关系设置	158
一、人物设置的依据	158
二、人物行动设置	160
单元训练	164
第七章 事 件	165
第一节 事件的基本概念	166
一、什么是事件	166
二、事件与事实的具体区分	168
三、事件的特性	171
第二节 事件的作用	172
一、事件是构成“规定情境”的主要因素	172
二、事件是冲突产生和发展变化的根据和动力	173
三、事件是人物行动的动因	174
四、事件可以改变人物关系和人物命运	174
五、事件可以彰显人物性格	175
六、事件可以触动人物的内心,引起人物思想情感的活动	175
七、事件的处理关系到作品主题的揭示	175
第三节 事件的处理	176
一、列出事件	177
二、确立核心事件	178

三、通过梳理核心事件确定贯穿行动线	179
四、通过事件刻画人物	179
五、通过事件把握作品主题	180
六、事件的设置	180
第四节 冲突与抵触	181
一、冲突	182
二、抵触	183
单元训练	184
第八章 时空构成	193
第一节 影视艺术的时间与空间	194
一、独特的时空艺术	194
二、影视艺术中的时间	195
三、影视艺术中的空间	199
第二节 时空结构与情节结构	204
一、时空结构	205
二、情节结构的安排	207
三、叙述角度	209
单元训练	211
第九章 音乐音响	216
第一节 影视艺术中的音乐	217
一、影视音乐的艺术特性	217
二、影视音乐的作用	220
三、影视音乐的结构形式	222
第二节 影视艺术中的音响	223
一、影视音响的基本特性	223
二、影视作品中音响的构成方式	225
三、影视声音的录制方式	228



四、影视音响的作用	230
单元训练	233
第十章 物件细节	236
第一节 什么是物件	236
第二节 物件细节及其作用	238
一、什么是物件细节	238
二、物件细节的作用	239
单元训练	241
后 记	259
参考书目	261

影视导演艺术的基本特性

在一部电影或者电视剧的拍摄现场,总有一个核心人物。这个核心人物在统领和指挥着摄制组各部门的创作成员进行拍摄现场的各项拍摄工作。这个核心人物既是艺术家——通过阐释剧本、指导演员表演、指导造型部门的创作等工作来确保影视作品的艺术质量;同时又是技术行家——通过对摄影、美术、录音的控制与指导来保证影片或者电视剧的影像质量和声音质量。

在电影或电视剧的剪辑室里,我们也可以看到,同样有一个核心人物在统领着后期制作工作,这个人既要指导剪辑师完成影视片(剧)的剪辑工作,同时又要指导录音工程师来完成声音的修正与合成,这项工作一直延续到声画合成,直至完成一部影视作品。

这个核心人物,就是我们常说的电影导演或电视剧导演。

影视摄制活动是一项集体性的工作,需要很多人分工合作共同努力才能完成。在一部影片或电视剧的创作过程中,如果没有导演这个核心人物,整个影视摄制工作和创作过程将会变得杂乱无序,一片混乱,各个部门的工作都将各自为政,或者是无所适从,所谓的艺术创作也就无从谈起,创作任务也肯定无法完成。

于是,有人说,导演是当今最后一个“合法的独裁者”,也有人把导演比作是将军,是元帅,是船长,是领大家祷告的牧师,是管理一个团队的经理等等,各种说法纷呈。诸种关于“导演”的说法虽然各有侧重,甚至是有些偏颇,但无论哪种说法,都离不开这一点,那就是导演是“领导者”这一基本特征。

其实,简单地说,导演是一个职位,是一项工作,是在这个职位上进行工作的艺术创作者。只不过导演在进行艺术创作时,不是个体行为,不是一个人完成艺术创作,而是在统领着一个创作集体来进行创造性的工作,所以,导演同时也是一个艺

术创作团队的领导者。一个称职的导演,应该能够驾御整个创作过程,整合各个创作人员的力量,领导各个创作部门的工作,发挥他们的艺术创作力和工作积极性,能够有效地统领一个集体的共同创作来实现自己的导演构思,保证艺术创作的技术质量和艺术质量,从而完成一部完整的影视艺术作品。

导演这个职务首先出现在戏剧领域里,不过,导演并不是自古就有的。可能会有人误认为导演是伴随着戏剧艺术的诞生而出现的,实际上,19世纪以前,在漫长的戏剧历史长河中,千百年来其实一直没有导演这个专业的存在。在戏剧领域,一直是剧作者和表演者在支撑或者完成戏剧的演出。一直到了19世纪,人们才开始真正意识到导演的存在与作用。

戏剧艺术是一门综合艺术,与影视艺术一样,也需要由不同的创作者来共同完成艺术创作。随着戏剧艺术的不断发展,人们逐渐意识到,必须有一个人来统一指挥,来协调各个创作部门、各个创作人员的工作,于是,就顺着时势产生了导演这一职务。可以这么说,导演的出现,是戏剧这一综合艺术发展的需求,导演是戏剧艺术发展到一定阶段才形成的一种职务。

最早出现导演这一职务的是德国的梅宁根剧团^①。从导演这一职务诞生的那天起,我们可以发现,导演虽然没有直接出现在戏剧舞台上,没有直接面对观众,但舞台上所呈现的各个舞台形象、剧中人物的舞台行动、舞台空间的设置、舞台音乐音响的构置等等,都是在导演构思的观照下进行安排,经过排练,最终呈现在舞台上的。剧本的写作往往由剧作者个体来完成,但剧本完成之后,即使有了读者,这时的戏剧还是不完整的,充其量只是可以完成文字层面上的阅读。只有通过舞台上的演出,通过观众在剧场里观看,才是真正完成了完整的戏剧。并且,同一个剧本,同一批演员,通过不同的阐释,可以呈现为不同的风格样式,会得到完全不一样的演出效果。于是,导演出现之后,导演这一职务就开始发挥重要的作用,开始成为剧本阐释的核心,成为戏剧演出风格的体现者。可以这么说,在戏剧艺术里,导演这一核心人物的出现,很快就填充与勾连了长久以来剧作者与表演者之间的缝隙,引领戏剧进入到一个崭新的时期。导演的才华、导演的成败开始直接、深入地影响到戏剧艺术的质量与品格,导演们的创作活动开始成为某一阶段或者是某一

^① 参见《西方导演小史》,海伦·契诺伊著,杜定宇译,中国戏剧出版社。

时期戏剧创作的核心力量,导演成为戏剧艺术的主要创作者与具体实践者。

当然,这不是说,在导演这一职务出现之前,戏剧领域里面就完全没有导演艺术。实际上,导演艺术是与戏剧艺术共生的,并且伴随着戏剧艺术的成长与发展而逐渐走向完善与成熟。数千年的戏剧发展过程中,虽然没有导演这一具体职务,但导演艺术却是始终蕴涵在戏剧艺术里,在戏剧演出活动中得到具体落实与体现。只不过导演艺术往往是融在剧作者或表演者的工作中,通过他们的工作体现出来。

在20世纪上半叶,导演这一职务在几十年时间里就从戏剧领域拓展到广播、电影与电视等领域。20世纪初,随着戏剧领域里导演这一职务逐渐成熟,随着电影这一新兴的艺术门类的成长,导演的功能很快就从戏剧领域里延伸出来,开始进入到电影领域。此时的电影已经逐渐摆脱初期的“杂耍”状态,演变成长为一门崭新的艺术。早期的电影摄制者开始尝试有意识的创新,以美国的格里菲斯、苏联的爱森斯坦等为代表的电影先驱者们,开始运用各种电影技术与艺术手段来完成电影创作,逐步完善和推进了电影导演艺术,形成了电影所独具的蒙太奇语言,导演艺术开始在电影领域里得到彰显。而后不久,随着广播作为媒介进入民用,广播领域里开始出现了广播剧艺术,于是,导演艺术也延伸到了广播领域,广播剧导演们运用语言和音乐音响等元素来完成叙事、塑造形象。再晚一点,电视也发明了,并很快进入到传播领域。因为电影与电视在视听结构上的近亲性,电视导演们开始借鉴电影的诸多叙事手法进行电视剧的摄制,并在以后的发展中,依据电视自身的纪实本性和技术特点,随着电视技术的发展与进步,不断改进自身的叙事语言形态。

在我国,导演这一称谓是随话剧艺术一起被引进到中国来的,随后也被逐步引进到电影、广播和电视领域,并在各个艺术领域里发挥着举足轻重、不可或缺的作用。

在我们开始正式进入影视导演艺术的诸多元素的阐释和训练之前,我们先来梳理和辨别一下影视导演艺术的基本特性。本章在探讨影视艺术特性的基础上,对影视导演艺术的基本特性作一简单的分析,并对影视导演的职能作一简单的介绍。