




一部电影导演的哲学书

故事片导演创作

许同均 / 著
韩雪 刘志刚

 中国电影出版社



故事片导演创作

许同均
韩雪 刘志刚 / 著

中国电影出版社

2019 · 北京

图书在版编目(CIP)数据

故事片导演创作 / 许同均, 韩雪, 刘志刚著. —北京:
中国电影出版社, 2019.8

ISBN 978-7-106-05028-3

I. ①故… II. ①许…②韩…③刘… III. ①故事片—导演艺术 IV. ①J911

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第171175号

故事片导演创作

许同均 韩雪 刘志刚 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: cfpjgb@126.com

经 销 新华书店
印 刷 中国电影出版社印刷厂
版 次 2019年9月第1版 2019年9月北京第1次印刷
规 格 开本 / 185 × 260mm 1/16
印张 / 19 字数 / 340千字

书 号 ISBN 978-7-106-05028-3
定 价 98.00元

贵州师范学院内部使用

在电影诞生之初，这种产品就是以魔幻的游乐形态显现在世人面前，它以奇观奇景的面貌出世，以魔幻性和纪录性奠定了对“虚拟真实的认识”。随着人们对电影艺术的本体认同，电影美学理论的不断研修深入，电影从对“真实”的认识与作为上造就了电影的两大美学理论：蒙太奇学派和长镜头理论。

电影开始的样子是“变戏法儿”和记录生活奇景，随着其他艺术形式的融入（绘画、音乐、建筑、雕塑），特别是文学和戏剧的进入使其得到了艺术本体叙事性的根本改变，叙事是文学的母本，而故事是戏剧的母本，故事的进入造就了“故事片”这一电影创作分类形态，它与“纪录片”形成对列，在美学理论上它们又互通共融，于是我们见到了故事形态的纪录片和以纪录式的创作手法创作的故事片。

电影自1895年诞生至今，120多年以来世界各国的电影工作者在创作中历经了多次美学创作浪潮：“欧洲先锋主义”“意大利新现实主义”以及“法国新浪潮电影运动”等。其实各国各地的电影人根据自己生活现实的体验和对电影的美学认识，不断地创建着各自的新浪潮，与这些作者电影和作家电影相对的就是好莱坞一统天下的商业电影。为了突破主流商业电影的禁锢，各国的电影艺术家执着地去争得电影制作者个人思想和艺术的表达，但

电影的商业属性在一定情况下还是执拗地与其分庭抗礼着，非主流制作尽管有专注于电影艺术和美学研究的学者和影迷的热捧，但好莱坞的主流商业制作模式依旧长盛不衰。

即便如此，应该看到的是：在数字技术大量介入创作的今天，美国好莱坞类型片创作的“金科玉律”从创作的构思、手段和方法上也产生了巨大的变化，在电影导演和电影制作上不断有新的挑战摆在每一个创作者的面前。

在电影的创作和生产发行放映的分类上，只有“主流电影”和“非主流电影”（如实验电影）之分，有些“商业片”“艺术片”的分法和说法不尽准确。

学习研究主流电影故事片的剧作、导演作为，研习创作、生产规律和艺术手段方法，是每一个创作主流电影和非主流电影的电影人不可或缺的过程。

在北京电影学院和北京电影学院现代创意媒体学院从故事片创作教学并亲身参与电影创作多年，谨以此文研讨故事片创作的规律、方法与问题，回馈诸君。

艺术没有一定之规，只有彰显创作个性和直指人心的电影作品才是我们共同的追求。

目 录

序言 // ix

一 导演主体的作为与修养 // 001

二 导演的任务与职责 // 003

（一）导演是思想者 // 003

（二）导演是组织者 // 005

（三）导演是生产者 // 006

三 电影本体 // 008

（一）电影的发明 // 008

（二）电影作为“第七艺术” // 009

（三）电影的造型本体 // 013

四 两大电影美学理论 // 015

（一）蒙太奇理论 // 016

（二）长镜头理论 // 017

五 故事片与叙事 // 020

六 电影语言的语法及现代文化特征 // 025

(一) 电影语言的语法 // 025

(二) 现代文化特征 // 030

1. 人性论、人本位 // 031
2. 现代文化是无神论的 // 031
3. 人追求个性发展, 自己把握自己的命运 // 032
4. 承认人的未知(但反对一切归为神灵) // 032

七 导演思维 // 034

(一) 形象思维 // 034

(二) 影像概念 // 036

(三) 文学与叙事——主题与样式 // 037

(四) 动作与运动 // 040

1. 表演理论中的动作 // 040
2. 电影中的动作方式 // 041
3. 电影运动形式的表现力 // 043
4. 用运动的形式刻画人物形象 // 046
5. 环境与空镜头 // 047
6. 镜头内部动作 // 047
7. 镜头外部动作 // 048

(五) 时间与空间概念 // 050

1. 电影的空间认识 // 051
2. 电影中的空间设计与使用 // 054
3. 电影的时间认识 // 057
4. 电影的时间构思、设置与处理 // 057

(六) 导演构思中的类型与样式选择 // 060

八 导演手段 // 061

(一) 文学与剧作手段 // 062

1. 故事、故事的结构 // 063
2. 情节人物 // 063
3. 主题思想 // 075
4. 动作性 // 075
5. 矛盾冲突和戏剧性高潮 // 076
6. 台词与内心独白、独白 // 077
7. “一场戏”与场景安排 // 079
8. 电影文学的人性书写 // 081
9. 文学流派派生出的电影作品的美学形态 // 082
10. 意识流、荒诞派、魔幻现实主义等文学在电影中的表现 // 083

(二) 表演手段(演员) // 084

1. 有关表演理论 // 084
2. 演员的创作状态 // 086
3. “伟大的演员是理想的人” // 088
4. 电影表演的特性 // 089

(三) 造型手段(美术) // 097

(四) 镜头手段(摄影) // 101

1. 单一镜头的趣味(画面的构成) // 101
2. 色调 // 109
3. 影调(摄影基调) // 111
4. 蒙太奇意识 // 112
5. 分镜头工作 // 113
6. 工作台本 // 125
7. 分镜头的拍摄 // 135
8. 长镜头: 镜头内部的蒙太奇构成 // 148
9. 镜头的组接(剪辑) // 149
10. 影调与造型风格 // 161

(五) 声音手段 (录音) // 161

1. 声音的地位 // 161
2. 声音的种类 // 163
3. 声音的创作和使用 // 164
4. 立体声环绕声滑轨问题 // 165
5. 与录音师的合作 // 166
6. 录音工作各项的录制指数 // 166

九 类型研究 // 168

(一) 主流与非主流 // 168

(二) 主体与客体 // 169

(三) 创新与依从 // 170

(四) 单纯与混杂 // 175

(五) 主要类型思考 // 176

1. 主流电影的主要类型 // 176
2. 非主流电影 // 185
3. 影片的样式与风格 (戏剧思维) // 186

十 一部影片的蒙太奇结构 // 189

(一) 创意与构思中的结构思考 // 190

(二) 蒙太奇结构中的时空安排 // 192

(三) 造型思维 // 193

(四) 角色布局与表演需求 // 194

(五) 声音设计 // 196

(六) 蒙太奇配比 // 197

(七) 开篇与结尾 // 198

(八) 字幕与外框 // 198

十一 电影导演的现场工作 // 199

1. 导演的创作生产程序简述 // 199
2. 导演与导演组、导演与摄制组 // 200
3. 剧本与分镜头剧本及导演阐述 // 203
4. 工作台本 // 204
5. 场面调度 // 204
6. 场景与分场景表 // 206
7. 选演员、定角色 // 208
8. 现场的工作秩序与创作方式 // 208
9. 主机位方向与轴线处理 // 210
10. 演员工作 // 212
11. 光区和镜头用光的处理 // 214
12. 素材管理与现场跟组剪辑及补遗 // 215
13. 剪辑创作 // 216
14. 声音创作 // 218

十二 大场面研究 // 221

(一) 场面的认识 // 221

(二) 大场面的电影沿革 // 223

(三) 大场面研究 // 224

1. 大场面的概念 // 224
2. 大场面的特点和作用 // 225

(四) 大场面的实施 // 238

1. 平面作业, 设计阶段 // 239
2. 摄影研究: 多机位的机位纸面设计 // 241
3. 实地设计: 场景实地考察及方案预定 // 241
4. 出图、出样品 // 242
5. 加工、定制和训练 // 242

(五) 预定实施时间及战前检查 // 242

(六) 预演与局部的拍摄 // 243

(七) 大场面的实拍 // 243

1. 大场面的一次性 // 243

2. 信心与整合的能力 // 244

3. 群龙有首，擒贼擒王（指挥方法）// 244

4. 发令明确，步调统一 // 244

5. 只有想不到，没有做不到 // 245

6. 应变与可能 // 245

7. 局部的重演与弥补 // 245

8. 善后事宜 // 245

(八) 大场面的剪辑与完成 // 245

(九) 大场面的美学特质 // 246

1. 空间上的极大扩展 // 246

2. 创作手段上的极致 // 246

3. 空间结构的设计 // 247

4. 大场面的画面原则 // 248

5. 抓取的概念 // 249

(十) 悖论：电脑制作与电影真实——大场面中的虚拟 // 249

(十一) 大场面结语 // 251

十三 电脑特技与后期调色 // 254

十四 宣传与发行 // 257

结语 // 259

附录 电影导演的手段与达成

——从传播学角度看电影导演创作的完成 // 262

(一) 关于传播的理论 // 263

1. 大众传播、传播、多媒体的概念 // 263
2. 传播障碍 // 265
3. 感觉与情绪 // 267
4. 感觉与情绪“概念化”的引领与突破 // 269

(二) 电影导演的的基本传播手段 // 271

1. 时空手段 // 271
2. 单一镜头 // 276
3. 视觉中心 // 278
4. 趣味中心 // 279
5. 言语与语言(动作与行为) // 280
6. 剪辑(信息的联结方式) // 281
7. 语言与反语言 // 282
8. 声音(质量与表达) // 283
9. 表演(直抒与韵律) // 284

(三) 叙事与传播(剧作与传播理论的应用) // 285

(四) 使用与满足 // 288



导演主体的作为与修养

一个导演就是一本书，一个导演一生只拍一个片子。电影作品就是导演生命的延伸、导演灵魂的再现，同样也是导演人生观的具体表达。电影呈现的价值观和世界观就是这一个导演的最生龙活虎的人生勾画。

我们可以从作品中看到最生动准确的导演形象勾摹：王家卫充满哲思的《东邪西毒》，昆汀·塔伦蒂诺黑色的《落水狗》《低俗小说》，马丁·斯科塞斯的《出租车司机》《纽约黑帮》，还有伍迪·艾伦的《午夜巴黎》《无理之人》，亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里多的《通天塔》《鸟人》……一个人的好恶、情感表达的方式以及价值认同在他的作品中表露无遗。所以，导演的主体作为在电影中起着至关重要的主导作用。

我们总说：一个导演的人格魅力，这个魅力不仅仅是完成创作、团结凝聚创作团队的指挥力量，更主要的是在电影背后传递的他本人的价值、品质、意志、力量。所以，电影创作对于导演的修为——创作主体的修养提出了相当高的要求：它要求导演具有文学的、艺术的

(美术、音乐、绘画、建筑、雕塑、戏剧)的修养,社会学、政治学、人类学、心理学、传播学的甚至是犯罪学的学识与生活认知,需要导演有丰厚的人生体验与生活见地,不仅要有见识,更要具有常人不具有的丰沛情感去感受生活和理性提炼生活认知的能力。而这一切创作准备和主体作为都源于导演对于世界和人的看法——即我们所说的“世界观”。

在故事片的创作中,人物的创作和描写是创作的重点。“人性论”——对人性价值的判定即是作品的“人文价值”,它同样是作品的价值中心。好的电影作品都是关乎生活、书写人性的,那种“艺术与生活无关”、天马行空胡编乱造的所谓艺术个例不仅没有价值,甚至是颠倒是非、惑乱视听。这种作品不仅不能引导人们向真、向善、向美,反而起到使社会文化价值跌落与销蚀观众审美的作用。

所以,亲近人,研究人,认识人,表现人恐怕是导演一生的生活和工作内容。表现人类进步的思想光辉、坚毅勇敢的意志品质,表现人类的善良、宽容、刻骨铭心的爱情……在电影璀璨的历史长河中我们可看到数不尽的优秀作品。而这一切都源于对我们这个世界、对“人”的深入研究。一部影片创作的初始点源于导演的头脑——导演构思,构思的基点即导演的世界观、价值观,不同的世界观、价值观在作品中对人的表现、品质与行为有不同的表达,其价值判定与态度即是对生活的态度。也正因为如此,才会出现我们认同和不认同的“作品主题”和“作品价值”——一切皆出于创作者的世界观与观者世界观的对应与碰撞。好的作品才能引领人、引领社会。

异于常人的人物出自异于常人的对人的认识,异于常人的作品出自异于常人的世界观。电影作品中表现的价值判定和作者态度恰恰是导演作为中人生观的集中体现。

作为一个导演的首要修养:建树自己的世界观。



导演的任务与职责

(一) 导演是思想者

任何一部作品之所以能牵动观众的心思——我们所说的“带入感”，包括事件的情节、情感的波澜与起伏，全在于导演赋予其中的思想。没有思想的作品、简单“玩闹”的视听冲击使电影流于形式，不仅不能起到“过目不忘、绕梁三日”的涌动，而且乏味、令人疲倦，以至于厌恶。思想的脉络、思想的新意是把握住观众的内在线索。一部电影的故事与人物，从编剧到导演的二度创作（作家电影、作者电影相当多的是集二者于一身），苦苦追寻的除外在的形式表现以外，在作品中挖掘探求的是什么？应是主题与主题思想。作品的主题：即这一事实本身；主题思想，即通过这一事实所表达的思想。所以，导演首先应当是一个思想者。

一部电影的价值不仅在于视听享受的乐趣和视听奇观的刺激，电影作品的文学内质、对人学的把握与生活介入的尺度和关系使电影成为当今社会文化重要的组成部分。这就要求导演在社会和文化的角色

定位上做到“异于常人”。甚至在一定程度上电影导演被世人抬举到了“不恰当的位置”。电影导演似乎不是一般人可以胜任的，这个“不一般”首先是“见地”的非凡和社会文化所赋予的地位。那么“身居高位”的导演首先要想到的是：你给予世人什么？这是每一个有志于学习导演和已经在导演之职上驰骋的人不可逃避的问题。

胶片的消亡、数字化的进程使器材小型、轻量、简捷化，巨量的制作成本变得易于筹措，于是原本就海量的导演队伍今日更加复杂，如何“不同流合污、自省自清”已经变成这个群体的必答课题。

趣味——趣味决定一切。

一切文化活动、艺术创作都是美学趣味手段外化的结果。

一个人的趣味是它总体文化养成的体现。趣味不同，作品的整体外貌和细部作为、手段手法就会有根本不同。我们对于一部作品认同与否，根本的分歧差异就在于对它的趣味是否认同。

说到底，趣味就是价值——价值观。学习艺术创作的规律，首先要学习艺术哲学——美学。美学即艺术创作的总体规律方法，美学也是人学、社会学，建立正确的“价值观”才会对自己的作品做出正确的价值考量。

一个导演就应当是一个“智者”——智在多知多懂，五行八作、三教九流通达睿智，知其然也知其所以然。也就是不仅知道“形之外在”，更要知道“思之内里”。从思想上去接近表现你要表达的事物、人物和内容才是导演进入创作的正途。

李渔的《闲情偶寄》中有一句话：“凡说人情物理者千古相传，凡涉荒唐怪异者当日即朽。”又说：“欲望句之惊人，先求理之服众。”它告诫做导演的要在作品的主题和思想上有作为，先要做一个有思想的人。

（二）导演是组织者

我们都知道，现代电影作为大工业生产的属性，在一部电影的生产过程中需要动用的人力物力浩繁，需各工种艺术技术人员的协调配合，各工种、环境的使用准备——也就是我们所熟知的电影制作中的各部门的分工协作：编（剧）、导（演）、摄（影）、美（术）、录（音）、化（装）、服（装）、道（具）、制（片）、剪（辑），除此以外还有：音乐、作曲、演唱、演奏，还有大量的特技（设计、制作、拍摄），电脑图形、图像，背景合成、后期影像处理……而在这一切繁复的工种工作中处于创作中心地位的就是——导演。

导演发号施令，从剧本准备、现场分场分组拍摄、电脑合成剪辑，到后期录音调色处理完成，导演永远处于高度集中有序的组织者地位。没有导演的组织和心中有数，庞大的摄制生产机构将处于不可想象的混乱地步。大到剧本研读、角色选用、棚景搭建、外景周转，小到服装道具定制选用、灯具发电车辆运输都需要导演运筹帷幄。导演和制片部门在剧组统筹的先期计划下制定出严密的摄制进程，之后会在执行中因时设事、因势利导完成创作中常人难以想象的困难任务。

所谓“一将无能，累死千军”，我们看到在混乱无能、不专业的导演瞎指挥下，致使大量工作时间浪费掉、资金空耗、人心涣散，以至于拍摄进度拖延，甚至使影片流产，这样的事例并不鲜见。

所以，导演要成为摄制组中强有力的组织者。做到计划周详、发令准确、令行禁止、以身作则、纪律严明，这在学习导演的过程中就要从小事做起，养成优良的品行。非此，难以承担导演之职。

在现代好莱坞电影工业中，从来执行的就是“制片人中心”体制：一部电影作品的剧本选定、演员出演、导演选择（中途更换）、资金、场景……一切均由制片人决定。也正因为如此，才会在后期体制中出