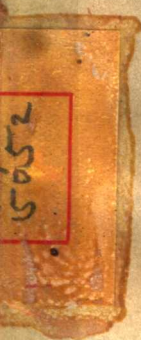




# 电影艺术在表现形式上的几个特点

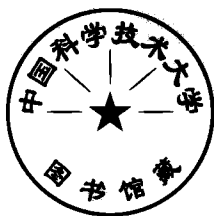
史东山著

中国电影出版社



# 电影艺术在表现形式上的几个特点

史东山著



中国电影出版社

1959·北京

电影艺术在表现形式上的几个特点

史东山 著

\*

中国电影出版社出版

(北京西单会贤寺12号)

北京市书刊出版业营业许可証出字第089号

北京外文印刷厂印刷 新华书店发行

\*

开本 $850 \times 1168$ 公厘  $\frac{1}{32}$  • 印张 $2\frac{3}{4}$  • 插页2 • 字数68,000

1958年9月第1版

1959年4月北京第3次印刷

印数5,551—15,100册

定价: 0.32元

统一书号: 8061·460

## 內 容 說 明

本書是史東山同志遺著，由兩部重要論文輯成。第一部分為“電影藝術在表現形式上的幾個特點”，作者以淺顯的說法，從分析小說、戲劇與電影的分野和共同之點入手，闡釋了電影藝術在表現形式上的基本特點；第二部分為“論電影的鏡頭組接”，作者根據多年從事電影工作的經驗，分析了電影鏡頭組接的處理方法，其中談到鏡頭的性質，怎樣劃分鏡頭，鏡頭的長度，鏡頭組接的基本技術，鏡頭組接的技巧，等等。

## 目 次

### 电影艺术在表现形式上的几个特点

|          |     |
|----------|-----|
| 前言 ..... | (3) |
|----------|-----|

#### 第一部分

|               |     |
|---------------|-----|
| 几种情况的说明 ..... | (5) |
|---------------|-----|

|                |     |
|----------------|-----|
| 小说、戏剧和电影 ..... | (8) |
|----------------|-----|

|             |      |
|-------------|------|
| 戏剧与电影 ..... | (18) |
|-------------|------|

|               |      |
|---------------|------|
| 电影艺术的节奏 ..... | (23) |
|---------------|------|

|                      |      |
|----------------------|------|
| 电影艺术中“声音”的独立表现 ..... | (28) |
|----------------------|------|

|                   |      |
|-------------------|------|
| 场面的开场、收场和衔接 ..... | (30) |
|-------------------|------|

#### 第二部分

|                |      |
|----------------|------|
| 关于电影的分镜头 ..... | (33) |
|----------------|------|

|               |      |
|---------------|------|
| 关于镜头的性质 ..... | (40) |
|---------------|------|

|                   |      |
|-------------------|------|
| 翻“蒙太奇”的混乱解释 ..... | (43) |
|-------------------|------|

|           |      |
|-----------|------|
| 结束语 ..... | (43) |
|-----------|------|

### 論电影的镜头組接

|             |      |
|-------------|------|
| 什么是镜头 ..... | (51) |
|-------------|------|

|               |      |
|---------------|------|
| 一、镜头的性质 ..... | (51) |
|---------------|------|

|                |      |
|----------------|------|
| ‘附解镜头的术语 ..... | (53) |
|----------------|------|

|                |      |
|----------------|------|
| 二、怎样划分镜头 ..... | (53) |
|----------------|------|

|                 |      |
|-----------------|------|
| 依据什么来划分镜头 ..... | (53) |
|-----------------|------|

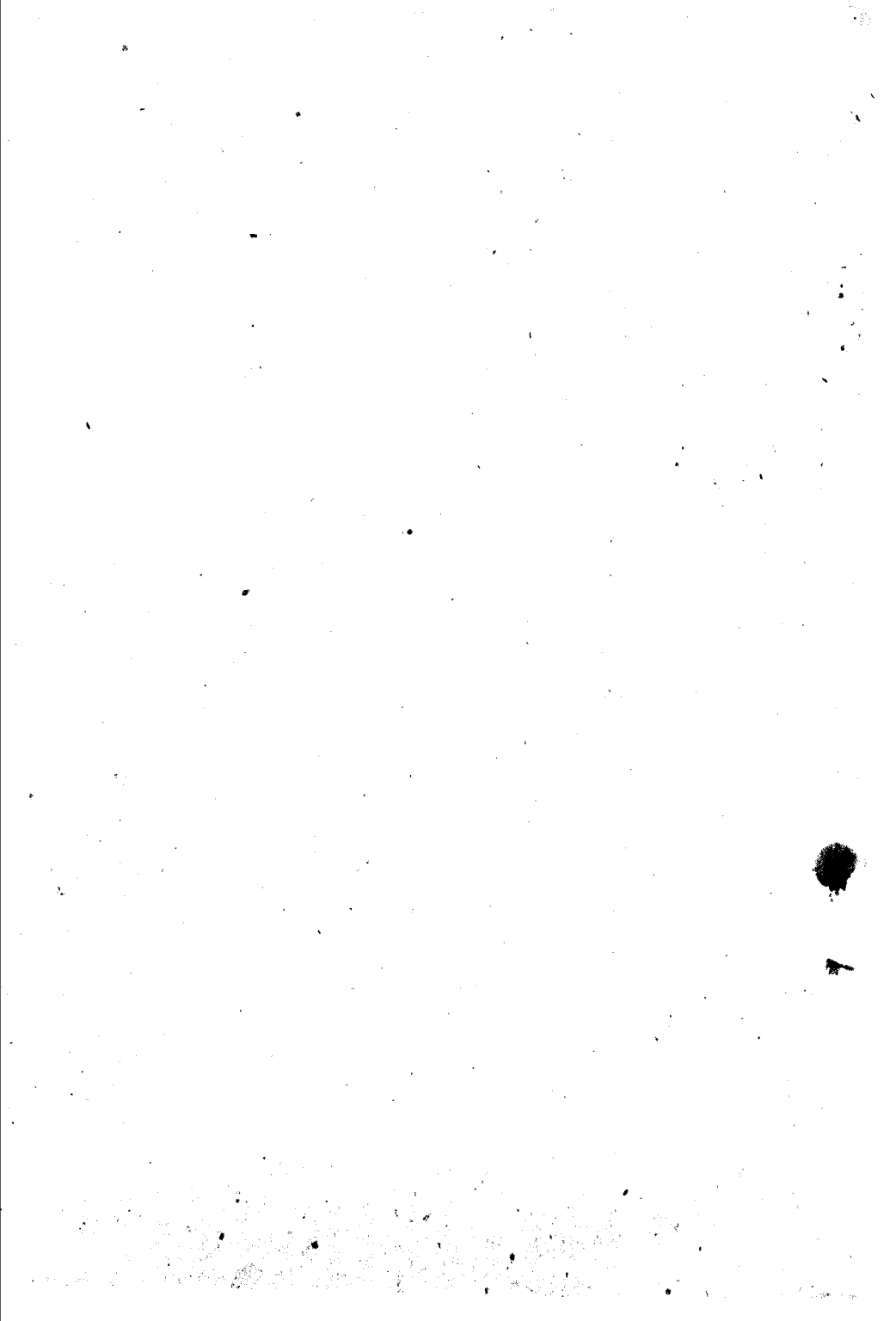
|               |      |
|---------------|------|
| 三、镜头的长度 ..... | (64) |
|---------------|------|

|             |      |
|-------------|------|
| 镜头的組接 ..... | (67) |
|-------------|------|

|                   |      |
|-------------------|------|
| 一、镜头組接的基本技术 ..... | (67) |
|-------------------|------|

|                   |      |
|-------------------|------|
| 关于镜头的联接.....      | (69) |
| 关于镜头的“刻脱” .....   | (71) |
| 关于“移动镜头”的运用.....  | (73) |
| 关于“运动镜头” .....    | (73) |
| 二、镜头组接的技巧.....    | (74) |
| 关于镜头组接的韵律.....    | (74) |
| 关于现实的面的表现.....    | (75) |
| 关于所谓“表现圈” .....   | (77) |
| 关于画面与声音对列的组接..... | (80) |
| 关于画面与声音对位的组接..... | (85) |

电影艺术在表现形式  
上的几个特点



## 前 言

大家当然都知道“在所有艺术中电影对于我们最为重要”（列宁）；“电影是最有群众性的伟大的宣传武器”（斯大林）。

一九五三年十二月二十四日，中央人民政府政务院所公布的“关于加强电影制片工作的决定”曾经指出：“……必须采取一切有效措施组织全国文艺作家积极参加电影剧本创作，并鼓励青年作家学习编写电影剧本。”

中国是这么庞大的国家，有这么多人口和各地不尽相同的环**境、风俗以及人民生活习惯**，全国各地都有伟大的革命斗争事迹和不断涌现出来的英雄模范人物，而我们电影的制作部门，只依靠极少数事业的电影剧作家，是不能周全、真实而细致地反映和表现这么大一个国家各地的许多斗争事迹和英雄模范人物的，这是无可置疑的实际问题。中国人民电影的创作，必须逐渐做到依靠各地的文艺作家和群众中对于文艺有修养的同志，各就自己所熟悉的环境、人物和事迹，来提供各种主题和题材的电影文学剧本，或提供可资编写剧本的现实材料，以便广泛地反映我国丰富的现实生活，来满足全国广大人民的需要。

电影在群众面前演出，是最轻而易举的事——一套轻便的放映设备，几部影片，三、五个工作人员，随带些宣传资料，就能到处对群众展开宣传教育；电影在戏院里演出，也不象舞台剧那样费事——电影的战斗力之强大，及其在文化建设上的重要性，现在谁都清楚，不必再多说了。

但我们对于电影艺术的表现形式，还有人不熟悉的，确然常有人提出这样的一个问题：电影到底有些什么特点？

如果这确然是我们一时无意于写作电影剧本的一种心理上的障碍，那么，这种障碍必须及早予以清除。我们有必要来对这个问题进行研究和讨论。我以个人微薄的能力，也想来参加讨论这

个問題，希望在大家对这个問題的討論中来清除这种障碍。

我想分开两部分来談这个問題。第一部分，是与电影編剧工作直接有关的；第二部分，則是属于电影导演艺术上的某些問題，仅提供剧作者备考的。关于后一部分所談的問題，在我們开始写作剧本时，即使不很理解，也并不妨碍工作，因为我們只是要求电影文学剧本能更多利用电影艺术的特殊的表現方法，更多发挥电影艺术的特长，而决不是要求电影剧作者全完依照电影分镜头剧本的形式来写文学剧本。

第一部分文稿曾經在一九五三年十月号“人民文学”上发表过，現在又經我作了一些补充和修改。

这本小册子的編写目的，同时也要为初学电影导演的人在研究分镜头的理論上提供若干参考資料。

## 第一部分

### 几种情况的说明

当我们对于电影艺术在表现形式上的特点了解得还不够清楚的时候，写起电影剧本来，常常会由于习惯而运用了小说或诗歌等形式的某些特长，而小说或诗歌上的这些特长，在电影的演出上是无法表现，或无法完美无损地表现出来，或者需要大费周折才能表现出来的。如果我们把许多精力放在与电影不适合，或为电影所不能胜任表现的东西上，那么，作为一个电影剧本来看，可能是不足取的。或者，我们创作电影而夹杂了一些“话剧式”或“话剧味”的成分在里面，那么，作为一部电影来看，它的表现形式的完美性也会显得逊色。

其实，电影艺术的表现形式并没有比别种艺术的表现形式更为奥妙之处。我们经常在看电影，或者也阅读过一些电影剧本，那么，又为什么还有人不能理解它的形式呢？我想，原因可能是：

第一，在看电影的时候，使我们感觉到电影的表现形式不好理解的原因，可能就是电影的“分镜头”——它忽而近，忽而远，忽而只见一个人的大脸占满了整个画面，忽而又见崇山峻岭或千军万马——一部故事影片，总要换上三四百乃至七八百种活动画面（即电影上所称的“镜头”）才告终。我们可能就在这种情况下发生了一种“错觉”或“幻觉”，误认为这就是电影艺术之所谓“表现形式”。假如我们这样来理解电影艺术的表现形式，那么我们就很难希望在电影导演和专业的电影剧作者以外来找一些同志共同负担电影剧本的创作工作了。

对于电影的“分镜头”，我认为可以给它打这样一种譬喻：

电影的分镜头，相当于文学上的字句。在文学上，需要相当数量的字句结构起来，才能构成文学作品的一个片段；在电影上，则需要相当数量的镜头结构起来，才能构成影片的一个片段。

为便于我们来理解电影艺术的表现形式，我们应该在看电影的时候，用较多的注意力去注意电影在故事情节发展中整场整景的结构形态，以及场与场、景与景之间的结构形态，而不被分镜头的形式所迷惑。

电影的分镜头，只有当电影导演在摄制影片、即实践演出的时候，才能作为一种艺术表现形式的特点来看，而在我们创作电影剧本的时候，应该掌握的作为电影艺术在表现形式上的基本特点的，却不在于分镜头或不分镜头。这一点是必须首先加以说明的。

第二，在我们阅读电影剧本的时候，可能还有一种“错觉”或“幻觉”发生，那就是：电影剧本所利用的，和小说一样，都是文字，一般读者往往不能区别文字中那些是属于电影表现方法本身的东西，而那些是属于帮助演员、导演和一般工作者去理解人物性格和人物的心理因素或思想动机以便进行演出的东西，如象演员在一部戏的“表演札记”中所写下的某些“潜台词”那样的字句，这些东西，看起来也象小说的某些描写似的不一定可以直接或具体地表现在电影形象上，于是就使一般读者搞混了。例如苏联电影文学剧本“宣誓”是这样写到瓦尔瓦拉·米哈伊洛夫娜在斯大林面前吐露了她的心事的：

“……象我，象我这个老太婆，常常是这样……人家都是高高兴兴的，而我总是……我不能不伤心……据说，又要打仗了？”

斯大林沉默了一下，说：“看情形怕是要打。”他带着非常痛苦的表情说出这几个字，因为一打仗，人民就要遭殃。

这“因为一打仗，人民就要遭殃”一句，斯大林并没有说出来，在他的表情上也只是“沉默了一下”，“带着非常痛苦的表情”，但在他的心理上和思想上，作者加以注解：“因为一打仗，人民就要遭殃。”这就给导演和演员提供了怎样更准确地来表演斯大

林当时的心情的較充分的根据，也使一般讀者明确这一点。这是必要的。

有些电影文学剧本，每当一个重要人物出場时，簡要地介紹或注解一下他或她过去的經歷，使导演和演員另外得到一些与剧本中的描写相一致的材料来掌握人物的性格，这样的写法，也并无坏处，如同有些作家所写的舞台剧本一样，只是在电影文学剧本上不把它写成“人物注解”的形式而已。例如“葡萄熟了的时候”中有这样一段文字（見“人民文学”五卷一期）：

采棉花的姑娘里边，有一个名叫珍珍的姑娘。这姑娘在抗日战争期間当兒童团长，解放战争期間升为青妇队长，現在，她是青年团書記，也是妇女主任。珍珍才有二十岁年紀，但她的才干却远远的超过了她的年紀。她热情而又沉着——虽然有时候免不了流露一些姑娘气，但她很会克制自己。

在这一段文字中，除“采棉花的姑娘里边，有一个……姑娘”这一句以外的字句，都不能在銀幕上直接用这样一个場面表現得明白的。“名叫珍珍”，在电影的表現方法上，也不能由作者代为說明，而必須在电影形象自身的表現中去弄清楚。所称“珍珍才有二十岁年紀”，其实也不过是看起来約莫是“二十岁”光景而已。这些字句，在作者的意图，显然是为帮助演出工作者或讀者便于去理解人物的，它实质上是“注解”，而不是电影表現方法本身的东西。这是我們在閱讀剧本时必须加以区别的。

我們無論在閱讀或自己創作电影剧本时，都应该在心理上很明确地把它当作电影来看，当作文字上的电影来看，而不把它当作一般的文学作品看。这样的看法，就可能使我們分辨出：哪些文字是可以在电影上直接表現为形象的；哪些文字是間接的、只为人們理解形象而写的。

电影在文字上和电影在銀幕上，应该象舞台剧本之与舞台演出一样，是完全統一的形式，特別应该是完全一致的“节奏形态”。虽然容許有些字句用以帮助人們去理解人物，或者有的是

描写場面气氛的，但它有一定的范围，它基本上是應該依附于电影的表現形式和电影所必需有的特定的节奏形态的。凡在电影文学剧本上所写下的文字，應該都是可以直接表现为电影的形象的，或附以若干必要的用以帮助表现为电影形象的注解性的字句，但这些字句决不能用以代替电影剧本本身所应有的表現方法。

电影虽称是綜合艺术，但它基本上應該是一种“视觉艺术”，这就是說，这种艺术所表現的人物形象和一些事物現象或斗争发展情况，絕大部分或全部都應該是在人們视觉上所能看得見的，也就是說，它主要得依据观众的“视觉”来决定它的表現手段，而在从屬於“视觉”的关系上来处理“听觉”上的东西。我之所以說电影在基本上應該是一种视觉艺术，理由就在于此。（戏剧在基本上也应该是一种视觉艺术。）

我想，我們先弄清楚这些情况，先澄清一般在看电影时或閱讀电影剧本时的那种心理上的“錯覺”或“幻覺”，是有益于我們进行探討电影艺术的基本特点問題的。

## 小說、戏剧和电影

所謂“特点”，当然是要从各种东西的比較上来探究。現在，讓我們先把戏剧和电影这两种艺术共同来与小說扼要地作个比較，因为这三种艺术都是可以容納和表現比較复杂的人物性格和情节的（与其他艺术比較來說）。

从艺术的表現手段來說，小說这个形式比戏剧和电影确有許多自由方便之处。小說作者要說什么就写什么，从人物的出身、人物与人物之間的关系、事物現象或情况的外貌，乃至人物的內心活动或所謂精神世界，以及事物現象或情况之所以如此发展的內在原因等等，这一切，小說作者都可以十分自由地来叙述或描写、說明或表現，不象电影或戏剧这类视觉艺术那样由于它必須把一切形象在人們的视觉上付之“再現”，而被迫在表現方法上受到許多時間或空間的限制。例如小說“洋鉄桶的故事”，它开

場可以用这么簡短的文字来叙述“洋鉄桶”这个人物的相当长时间的历史：

晋东南沁源县城一带，有个无人不知的好汉，姓吳名貴，为人剛直，一貫帮助穷苦人民，地方上人都拥护他；只是性情暴躁，說話声音粗重，因此上替他取了一个小名，叫他“洋鉄桶”。提起此人，他有一門絕頂本領，从小跟他老子在山上打猎，練得一手好枪法，說来真是叫人敬佩，空中飞鳥，只听他的枪响，早就落地了。自从一九三八年日本鬼子打到这里，燒杀一空，眼看无法生活，他就一个人跑到外乡去了，流落了一年，听說八路軍的兵馬到他县上，成立民兵保卫地方，他便拍着胸脯說：“我是沁源人，我为什么不回去打日本！”第二天他就回来奔到八路軍要求当兵；八路軍看他是一名好汉，枪法高強，就給了他一支好枪，还要他当了民兵小队的队长，跟着八路軍在沁源一带打仗，打得日本鬼子坐臥不安。

我們不难看出，这一段簡短的文字。假如要求在視觉艺术上来表現清楚，得費多大的事！当然，在小說上，如果要把这个人物的这些經歷当作主要的材料，形象地加以表現，也是同样費事的，但到底还容許用那么簡略的叙述法来加以表明。在視觉艺术上則絕對沒有这样的可能性。即使有某种作法，例如在电影上用字幕或解說詞（即所謂“旁白”）來說明这个人物的这些經歷，但这对于电影表現形式的完整性是一种极大的破坏。

又例如小說“小二黑結婚”中的一段：

三仙姑下神，足足有三十年了。那时三仙姑才十五岁，剛剛嫁給于福，是前后庄上第一个俊俏媳妇。于福是个老实后生，不多說一句話，只会在地里死受。于福的娘早死了，只有个爹，父子两个一上了地，家里就只留下新媳妇一个人。村里的年青人們觉着新媳妇太孤单，就慢慢自动的来跟新媳妇作伴，不几天就集合了一大群，每天嘻嘻哈哈，十分闊伙。

这段文字，作为小說来看，是很好的。但若要把它在戏剧或电影上都具体地表現出来，变为視觉形象自身的活动，却是要費些細功夫的。其中有些情节，如“三仙姑下神，足足有三十年了”这样一句話，在戏剧或电影上，无妨借人物的對話带便表

明，但以下的一整段，就得用很多場面和動作才能表現清楚，特別是那“慢慢自動的來跟新媳婦作伴，不幾天就集合了一大群”這個內容的過程，必須細致而具體地、有層次地加以表現。如果說，在這個故事的主題上，三仙姑不算主角，在戲劇或電影上表現起來，這一段情節不妨刪去，可是小說中間有些與主題關係比較密切的，例如：

……不過小青年們也這樣熱心，却是近二三年來才有的事，三仙姑起先還以为自己仍有勾引青年的本領，日子長了，青年們並不真正跟她接近，她才慢慢看出門道來，才知道人家來了為的是小芹。

這要在戲劇或電影上表現起來，也不簡單，特別是這“日子長了”一句，——在這些日子裡，有些什麼具體的事態情狀的過程？這“慢慢看出門道來”——又曾經過些什麼具體的表現？這些情況，若要露骨地具體地表演出來，可能不好，但在電影上總不許可插進一張字幕，這麼簡略地說明“日子長了……她才慢慢看出門道來”，或在舞台上借某一角色的口來說明這一過程，至少都得暗暗地或淡淡地正面表現一下。否則就得根本改變三仙姑之所以反對小芹和小二黑結婚的理由。在小說上，作者常用一兩句文字概括地說明一件事的經過，讀者會在這一兩句文字里各憑自己的生活經驗去想象此中可能發生的細節。小說的欣賞者讀到小說的某一點或某一段情節時發生什麼感想，不妨主動地放下書本，或者稍稍停滯閱讀，甚至反復閱讀，以便憑自己的生活經驗深入地去想象或思索。但在電影或戲劇的演出中，觀眾就完全沒有這種主動性，既不容許隨意“反復”觀看或“停滯”觀看，甚至腦子一開小差，可能立刻就不能理解個別情節發展的綫索了。視覺藝術的欣賞者是被动地始終得緊緊地跟着演出看下去，始終得緊緊地抓住演出中的每一個動作表情和每一句對話（即使是這樣，有時還感覺耳目和腦子跟不上演出呢！）。視覺藝術的欣賞者始終是直感直覺地從視覺形象的一舉一動、一言一語來感受效果，來理解故事情節的發展。所謂“詩作用于想象，一切其他藝術則象活的現實一樣，直接作用于感覺。”（車爾內舍夫斯基：

“艺术与现实在美学上的关系” ) 是同样的说法。

为什么小说可以用那种概括的笔法来叙述人物的经历，交代人物与人物之间的关系，简略地描述故事的某些情节，而在戏剧或电影上就没有那样方便呢？那也就是因为戏剧或电影这类视觉艺术的表现形式一贯地如高尔基在“论戏剧”那篇文章里所说的：

……因为戏剧中各登场人物全凭他们自身的言语行动，不依靠作者的助言，来求得明确的性格。在小说里，作者所描写的人物，可以依靠作者的助言而行动，作者可以常常与人物在一起，对读者说些关于如何理解人物的话，还可对读者说明：在作者所描写的人物行动背后所隐秘着的什么动力，始终将人物结合在作者的主观意图中，又可以自由地在读者不注意中，非常巧妙地支配着读者，与作者同样地来喜爱某些人物的行动或言语。总之，作者常常竭力阐明并象在说服似地使读者对他所写的人物或现象发生一定的爱憎。然而在戏剧中，却不容许剧作者那么自由地插嘴，有对观众来说明什么的余地。

高尔基的这一段话，十分扼要而明确地为我们指出了戏剧与小说的基本区别，也就是为我们指出了戏剧与小说不同的基本特性。电影虽然比戏剧的表现形式要自由得多，但在基本上，它与戏剧同样都不能夹杂第三者叙述的方式，“不容许剧作者那么自由地插嘴，有对观众来说明什么的余地”。戏剧和电影都全凭登场人物自身的动作言语和一些事物现象或斗争发展情况本身来表现；视觉艺术必须由视觉形象本身来表现出艺术的概括性，而不容许如一般文字叙述或讲故事者的口头叙述那样的作抽象的概括。这对于电影文学剧本的创作是很重要的一点。

根据以上所述的原理，我们也就大致明白，为什么小说可以概略地叙述或描写人物的内心活动或精神世界，而在视觉艺术上表现起来要费事得多。

电影或戏剧这类视觉艺术表现人物的内心活动或精神世界，必须通过人物自身的动作、表情和言语，而不是象小说那样，可以在一定程度上离开人物的动作，通过作者抒情的描写来表现人