



关于电影的特殊表现手段

张 骏 祥 著

11/3

中国电影出版社

1956

872
1173

关于电影的特殊表现手段

張駿祥 著

中国电影出版社

1959·北京

关于电影的特殊表现手段

张骏祥著

*

中国电影出版社出版

(北京西便门大街12号)

北京市书刊出版业营业许可证出字第089号

北京外文印刷厂印刷 新华书店发行

*

开本850×1168公厘 $\frac{1}{32}$ • 印张 $2\frac{3}{4}$ • 插页2 • 字数95,000

1958年7月第1版

1959年4月北京第3次印刷

印数5,001—14,550

定价: 0.32元

统一书号: 8061·316

内 容 說 明

本書是作者1955年以後寫作的六篇論文編成的集子，其中大部分內容是研究電影劇本的創作問題的。這六篇文章先後曾在“文藝報”“中國電影”等刊物上發表過，在交給本社出版時，作者曾加以修訂。

“關於電影的特殊表現手段”一文，從電影劇作的角度，通過許多實例，論述了電影在表現方法上與一般文學戲劇作品的異同，對“蒙太奇”的特徵與作用進行了較全面的分析；“電影劇本為什麼會太長？”和“電影的對話”是作者根據自己多年的經驗，在研究了許多優秀的電影劇本以後，對一些不大符合電影表現形式的電影劇本進行了剖析、提出了自己的看法。

“關於展開戲劇衝突的一些問題”和“談悬念”兩篇文章，前者對某些電影劇本不能豐富、充實地展開矛盾衝突的原因發表了有價值的見解；后者則對“悬念”這一敘事文學和戲劇文學中的基本技巧的處理、運用，加以闡明與分析，對於在電影作品中充分運用這一技巧的可能性，和它所能產生的作用，作了很高的估計。

統一書號: 8061.316

定 价: 0.32 元

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

目 录

关于电影的特殊表现手段	(1)
电影剧本为什么会太长	(27)
关于展开戏剧冲突的一些问题	(41)
談悬念	(52)
电影的对话	(61)
舞台艺术纪录片向什么方向发展	(80)

关于电影的特殊表现手段

——根据在上海电影剧本创作所座谈会上的发言整理

看到人民对电影的热烈的期望和迫切的需要，响应党发出的繁荣电影剧作的号召，日益众多的作家——包括专业的和业余的，特别是新进的青年作家——对电影创作发生浓厚的兴趣，把写电影剧本列入了自己的创作计划。这是极其令人兴奋的事。在创作的过程当中，或者由于对这一艺术形式的陌生，感觉无从下手，或者是写过一两个剧本，感觉到不能象写小说或其他文艺作品一样运用自如，不能畅所欲言地生动有力地表达自己想说的话，或者看到自己原来想得很好的东西，拍摄出来放映在银幕上却并不是那么回事，因此对电影这一艺术形式的特性，产生了钻研的愿望，要求掌握电影的特殊表现方法，要求熟悉蒙太奇语言。这种要求也是非常值得欢迎的。但是也有些时候，由于对自己不熟悉的形式缺乏钻研的勇气，或者听到某些“电影专家”以及偶然尝试失败了的人的过分夸大的宣传，产生了一种把电影的表现规律看得高深莫测不敢问津的想法。这却是不好的。任何艺术形式都有它自己的特性，在表现方法上都有其独特的要求，电影当然也不例外。也许由于电影的创作程序不终止于写下的文字剧本，它还要通过演员对剧中人物的再体现，通过导演和电影场上各部门艺术家的创造，并且要通过摄影机录音机的摄录，最后还要在银幕上放映出来，才能与欣赏者见面，因此这种要求也许更比较严格一些。但是没有任何理由，把它夸大成为好象只有少数有特殊禀赋的人才能掌握的形式。当然，创造性地运用电影手段，发挥蒙太奇语言的独特功能，来塑造典型反映生活，达到给人以深刻的社会主义教育的作用，这还有待于刻苦的钻研。应该承认：能达到这种水平的电影艺术大师，我们今天还很难找。也应该承认：要达到这一步，还是非从一些电影艺术表现形式的基本规律入手不可。这些基本特性和规律，在我看来，却并没有什么神秘奥妙之处，也不是什么无法解释清楚的东西。在这里我想试图根据个人的认识和理解，简单地谈一些关于电影在表现方法上的特性的问题。希望能供从事电影编剧的同志们作为一个讨论的基础。

有人说，电影创作者要善于运用蒙太奇思维。假如说这话的意思，并不

是什么故弄玄虛，企图把电影創作看成与一般文艺創作的思維方法迥然不同；假如这么說，只是为的說明电影作家在一开始選擇自己的材料，組織自己的材料的时候，就不得不考虑到表現这些材料的手段，为的說明电影作家在構思如何突出自己的主題思想、如何刻划人物性格的时候，就不得不受电影表現特殊形式的限制，同时又發揮这一形式的独特的長处的話，我想这样說是完全可以的。那么，电影作家在選擇材料，組織材料的时候，在表达主題、表現人物性格的手段上，究竟有些什么限制与便利呢？所謂蒙太奇思維，究竟有些什么特点呢？

电影是通过具体的人物形象，直接訴諸观众的視觉和听覺的（更主要是前者）艺术。这使它区别于通过文字描繪的小說或其他文艺作品。可是这些人物，又不真正現身于观众之前，观众所見到的只是事先拍摄在胶片上的影象，是个平面的东西。于是就象看一疊画片一样，我們已經习惯于連續地看在不同地点不同時間拍摄下来的人物的活动的胶片紀錄。这就又使电影区别于舞台：电影在時間空間上享受了極大的自由，有了时空的可跳跃性。再由于胶片可以剪断再胶接起来的那点兒化学功能，許多鏡頭又可以接起来，連續地在观众眼前放映。这样，电影就成了一种独特的艺术形式。

这些應該說都是电影这一形式的独特的优点。不受时空限制，因而从極廣闊的天地，如千軍万馬的戰場，深不可測的海底，五一节天安門前人的浪潮，直到極其細微的事物，如一朵花，一对憤怒的眼睛，一个指紋，乃至显微镜下細菌的活动，都可以列入表現的范围。甚至一些人們幻想中才能实现的东西，也能通过电影特技运用，在銀幕上表現出来。而这一切又可以从不同的距离不同的角度来观察来表現，因而一个看电影的人的視綫就远比坐在劇場里的观众要自由得多，活跃得多。所以格拉西莫夫說：“电影以最广的規模表現生活，同时又能使观众集中注意人們的行为、言語和感受的極其細微的变化。”这种說法是并不夸張的。当然，这种时空間的自由，也适用于声音的运用方面。从炮火的轟鳴到低声絮語到蟋蟀的鳴叫，电影录音机都可以忠实地記錄下来。

但是，作为一种艺术表現形式，电影也不是沒有它的短处的。單單強調長处是不全面的。所謂蒙太奇作用也不只产生于形式的优点。談到缺点或限制，也还不能如一般电影理論中只提到电影必須在一小时三四十分鐘內放映完毕，因此电影編剧必須把自己所要表現的东西納入二七〇〇——二九〇〇米的胶片长度之內，并且一部影片必須一次順序放完，不可能中途停下來細

細咀嚼玩味或者倒轉來重看一段再看下去，雖然這是個很重要的限制，在很大程度上決定了電影表現方法上的高度集中與概括的必要性，也提出了在結構上的簡捷鮮明的要求。但是電影在表現能力上，究竟還有着這樣一些限制。

首先，電影的所謂畫面是一個範圍在有明確的邊緣的框子裏的生活圖景。正如一幅圖畫為畫布的四邊所範圍一樣，電影畫面中所見到的生活形象為銀幕上下左右的四條硬邊把它從這邊緣以外的事物切削開來，這就是說，攝影機鏡頭的功能究竟不同於我們的眼睛的功能，因為眼睛望見的事物，在邊界上是逐漸淡出的，並沒有這樣一個框子。同時，人的視線的角度範圍幾乎可以達到一八〇度；從左到右，從上到下，我們面前半個圓圈內的事物都反映在眼球的網膜上。可是任何一個攝影師都可以告訴你，目前最闊角度的鏡頭也不能超出五〇度的範圍。這個視野的局限性的問題，我想，就是將來的寬銀幕也只能相對地而不是絕對地解決。正是這個局限性在很大程度上決定了電影必須依賴連續的不同的畫面來表現事物，我們只能通過畫框仿佛是一幅一幅地來理解生活。當然，電影里也有所謂搖鏡頭，可以不切斷地挨次地看到事物，可是即使搖鏡頭也擺不掉那個畫框，而且應用也有限度。因為鏡頭移動的速度是不能過快的，否則就要使觀眾頭暈眼花。我們絕不能按照我們轉頭的速度來移轉我們的攝影機。緩慢的搖鏡頭速度就不能永遠滿足我們希望了解事物的速度要求。所以還得用切入切出的畫面更換。

其次，就是在这个框子之內，可見事物的範圍也還是有限度的。因為攝影機鏡頭的景深度是有局限的，凡是超出這個景深，在一定尺寸之前或之後的事物就不在鏡頭焦點範圍之內，拍在胶片上的影像就是模糊不清的。蘇聯電影大師M·羅姆說電影鏡頭是有些瞎的，又說演員在鏡頭前的表演區是有限制的，就是這個意思。我想，即使最聰明的導演，也不可能完全依賴場面調度，輪次地把演員陸續調到鏡頭焦點之內，而不違背角色內在的要求，不產生矯揉造作的走馬燈似的感觉。於是，我們又只好依靠鏡頭的分切跳躍，來輪換表現我們必須要看見的一切。當然，電影里也有所謂推鏡頭拉鏡頭可以使人物不移動地位，運用攝影機的推動把人物納入鏡頭焦點上來，但同樣地也由於速度的局限性不是永遠適用的。

此外，攝影鏡頭還有個毛病，可以叫做透視上的歪曲，就是不同遠近的事物，拍攝在胶片上之後，其大小比例的差別要比肉眼看出去的差別誇張的多。所以，在日常生活中，我們對一個距離在六尺之外和一個在十六尺之外的人物面部表情，幾乎可以同樣清晰地看到；可是在銀幕上，同一個镜头里，那十六尺之外的人，由於過分地縮小了尺寸，我們就不能看得十分清

楚。这时候，我們就自然地产生把镜头跳到他面前去的願望。

正是由于这些优点和这些限制，产生了电影的蒙太奇要求和电影的特殊表現手段。一方面享有時間空間的跳跃自由，观众可以通过連續放映的不同角度不同距离，甚至在不同時間不同地点拍下的画面，来理解作者所表現的生活內容。另一方面，镜头功能的限制也迫使我們非一个画面一个画面地表現不可。优点缺点相反相成，互相制約，構成艺术形式的特性。

但是这样理解还有些片面；我們还应该看到，表現方法上的一切限制，在艺术家的手里，都应该一变而为特点，正是这样才产生了艺术。例如：正是由于有画框有焦点的限制，就可以使我們能够避免和剔除一些不需要表現的蕪杂的甚或次要的东西，就可以使我們能够突出表現那些主要的应该強調的东西。例如利用透視的夸张，我們可以獲得特殊的強調手段，可以拍一个火車头对着观众駛来，驟然塞滿画框，产生特有的声势。普多夫金在“圣彼得堡的末日”里拍过这样一个镜头：在近景中是沙皇的銅象，占了大半个画面，而远景中两个飢餓的农民就显得非常之小。这样就突出地表現了沙皇的橫暴和农民的悲慘的境遇。这样的例子可以無休止地講下去，因为正是在这些地方显出电影艺术家的才能，也正是在这些地方各个电影大师有其特殊的創造和风格。艺术本来不产生于生活的复写。任何艺术形式的特性都是利用这一形式的特定便利与限制而产生的，有效地表达生活內容揭发生活本質的特独的手段。

所以，电影的优点和限制一起决定了所謂蒙太奇的表現形式，也决定了这种形式的特殊的对生活作集中与概括地表現的原則。它要求鮮明的动作性，它要求主要依賴視觉形象，它要求依賴造型表現力，它要求比較簡捷的粗綫条的結構，最后，它要求在生活邏輯之外对蒙太奇邏輯的遵循。因为在一个镜头之内，在內容的发展上，我們也許遵照的只是生活的邏輯，但是在镜头与镜头之間，一場戏与一場戏之間，除了生活的邏輯之外，就还有一个特殊的邏輯要遵循。这个邏輯我們可以叫作蒙太奇邏輯。

缺乏动作，过多的對話和口头的描繪，繁复的結構，头緒的蕪杂，不利用造型的表現能力，不遵守蒙太奇邏輯，就不能發揮电影的高度集中与概括的作用。

文学艺术創作的特征是“形象思維”。电影創作也不能例外。对于从概念出发的創作方法和缺乏生动形象的作品，根本就無法發揮蒙太奇的功用。只有作者在生活具体的形象感受，才是电影特殊表現手段的处理对象。

反过来说，也只有当人物活动和作为性格的历史的戏剧情节积极地反映了主题思想的时候，蒙太奇构思才有基础。对于图解式的理性电影，蒙太奇只能起一个狭义的也就是联接的作用。这在下文谈到蒙太奇的各方面的时候就更容易体会。

但是所谓蒙太奇思维究竟比一般的形象思维还有些不同的要求。艺术通过典型形象作用于读者和观众的情感，并通过这些情感影响读者和观众的思想意识。电影艺术通过什么官能作用于观众的情感呢？是直接地通过视觉和听觉，并且更侧重于前者。观众的其他的感受活动也只能是由直接的视觉听觉的活动而联系刺激起的。这就决定了电影艺术所应用的形象必须更为鲜明、具体，首先就必须是明确存在的视觉形象——这个形象不仅不是抽象的概念，而且绝不是朦胧的，可意会而不可言传的东西。“在我们的每一步脚印上，请你看社会主义的诞生”——这也是形象的语言、但是只能在诗里这样写。到了电影上这就无法表现。要造成这样一个感觉或印象，得另用许多具体的看得见的形象才行。所以，电影能够引起观众很复杂、细微、难以言传的情绪，但是却必须通过具体的实在的视觉听觉形象来引起。而且必须从开头到结尾一直如此。这就是为什么爱森斯坦说电影艺术运用“独特的形象思维方法”的原故。

在电影里，与在小说里不同，作者也不能挺身而出，对人物的思想情感加以描绘，替观众对这人物作出评价，甚至不能通过戏中的另一人物用嘴巴来给观众对某一人物以“二手”的认识。没有直接的视觉听觉感受，形象就会落空。象这样的写法在电影里可以说是违法的：“不平凡的道路上走着一个不平凡的人”，“他到处都遭遇到冷淡和歧视”，“他是一个从小被母亲的溺爱所宠坏的怯懦的人”。因为这样的语句是没有办法翻译成具体形象，出现在银幕上的。当你要使观众体会到某人是怯懦时，你必须通过这人的一些具体活动，使观众一望而知其为怯懦；你说一个老婆子是个孤独的人，你必须能够在银幕上通过具体事件表现出她是怎样的孤独。

瓦西里耶夫兄弟是怎样表现夏伯阳的英雄气概和他在他那支农民性质的队伍中的威信的呢？他没有用什么人来替夏伯阳捧场吹擂，他是用了几个简洁的镜头：戏一开场，夏伯阳的队伍受到捷克干涉军队的袭击，正在溃逃，夏伯阳坐着驾了机枪的三套马车跑来，三言两语问明情况，一挥手说：“咱们走！”就冲上去了。游击队员们认出了马车，喊着“夏伯阳来了”就纷纷跑回去，于是三套马车和簇拥着的游击队员们象风卷残云似地席卷了捷克的步哨，冲进了庄子……。

影片“查存瑞”的作者们要表现这个年青人的倔强的性格，并不只是靠连

長通訊員口頭說董存瑞是“刺兒頭”一句諺語。他們寫了董存瑞請求參軍得不到批准，發了脾氣叫伙伴鄧振標不要“再求爷爷告奶奶”；寫了他不服氣，和比他身體強壯得多的戰士摔跤，連敗二次不肯下陣；寫他誤會了連上少發他和鄧振標子彈不顧行軍行列要去找連長論理……。

這樣的表現方法，在銀幕上所得的效果遠非文字敘述和描繪所能得到，這是無庸爭辯的事。這個道理誰也明白，但是到了創作實踐中，習慣性地依賴文字描述的情況卻仍然存在。在今天的電影劇本里，象這樣一類的寫法還並不是罕見的事：

“他原來很會游水，這時候，因為笑得忘形，一跌下去就灌了半肚子水。”

“從早晨到下午，他們都在到處叫喊。但他們很失望，除了工人們熱愛椰子之外，沒有得到任何反應。”

“她想丟下老婆子走，因為怕拖遲了就趕不上接關係，但又想丟下她一個，她就活不成。”

觀眾怎麼能夠從銀幕上看出“他本來會游水”呢？“到處叫喊”究竟怎麼出現在銀幕上呢？怎樣知道“他們很失望”；怎樣表現工人們“熱愛”椰子，“沒有得到的反應”又怎麼表現呢？至於後一例子，更是除了旁白解說無法交待清楚的。這些漏洞的造成，我想都是由於作者在下筆之前，並沒有能夠自己看到聽到自己所寫的圖景和人物，而這正是電影必須嚴格遵守的法則。編劇不得不依賴文字來寫劇本。但是不能忘記文字只是為得在導演演員以及攝影場各部門創作人員心目中喚起與自己看到聽到的同樣的形象的一種手段。絕對不能錯把手段當作目的，滿足於文字的交待。

電影編劇必須善於運用形象的語言，並且，應該加上一句，主要地運用視覺形象。人物思想感情的活動，性格的發展與矛盾衝突，與其通過台詞對話來訴說，遠不及通過可見的形体動作來表現為生動有力。早就有這麼一句古話：“百聞不如一見”。典型環境中的典型人物的表現，對於電影來說，就意味着在具體的場景里，通過人物的行動，來使觀眾理解人物的內心世界精神面貌；而不是用滔滔不絕的冗長的對話，好象每個角色都是自我宣傳狂似地，把自己的思想、感情、經歷、願望都挂在嘴巴上，逢人便說。

在影片“鄉村女教師”里，瓦爾瓦拉準備和馬爾蒂諾夫結婚，在試着結婚的頭紗，馬的妹妹跑進門來，說出馬爾蒂諾夫被捕的消息。影片的編導這裏沒有叫瓦爾瓦拉說任何話，他們只用了一個默默地取下了頭紗的動作。但

是有什么言語能比这个动作更有力量，能同时表达瓦尔瓦拉的悲痛、失望，也同时表达了她的决心呢？

在同一个影片里，瓦尔瓦拉送学生普罗夫去考中学校，普罗夫应答口試非常之好，但是导演在这里拍了一个镜头：校长先生在記分簿上画了一张普罗夫的諷刺象——不仅是普罗夫的命运不待考完观众已经明了，而且有什么办法能比这更有力地揭发这个校长先生的卑劣的灵魂呢？可以说他替普罗夫画諷刺画，导演就用他这一动作替校长先生自己画了一幅諷刺画。

夏伯阳和富尔曼諾夫为了考兽医的問題爭吵起来，他抓起凳子高高地举在头上，富尔曼諾夫目不轉睛地看着他，于是夏伯阳把怒气发泄在凳子上似的，惡狠狠地把手摔在地上，摔成粉碎，然后拖过第二張凳子，精疲力尽地坐了下去。有什么对話能这样經濟而且有力地說出自尊心受了伤害的夏伯阳的暴怒，富尔曼諾夫对自己能否使夏伯阳明确他和政委的关系的关键的認識，以及夏伯阳终于承認政委所代表的是什么力量，并且承認了——尽管是不服輸地——自己得退讓呢？

誰能忘記得了丹娘袒胸赤足，但是挺着胸膛在風雪中走着，而那个着了厚厚的軍呢大衣的押解她的德国兵士，却冻得弯腰打躬畏縮着跟在后面的形象呢？有什么言語能給观众一个那怕是近似的印象呢？

这样的例子在优秀的影片中是可以举出無數个来的。对这些表現方法揣摩学习，对于我们是有必要的，因为它可以教会我們怎样丢掉今天在我們的剧本中泛濫着的过多的对話。有声电影把对話加入了我們的表現手段，但却没有任何理由把电影退回到舞台形式去。梁山伯送祝英台回家，在路上英台为了暗示她是个女孩子，唱了一段又一段，用牛用鵝来比喻，这是舞台歌剧的表現方法。在电影里，观众既可看見牛看見鵝，尤其是有各式各样手段可以运用，作者就必定另有通过形象动作的方法来写这段戏。何况，严格說来，舞台的表現也还是要倚賴形体动作，演員的艺术絕不等于朗誦的艺术。在任何时候演員欢迎的是富于形体动作也充滿了內在的精神活动的場面，而不是内容空虛的滔滔不絕的台詞。只有富于动作性的場面中，演員的才能才得到發揮。

我們談到舞台动作，是指形体动作与心理动作而言。心理动作之中又包括表情动作与語言动作。但这里必須明确一个問題，就是并非任何語言都是有动作性的。“說主題”，“談感情”，是不含有任何动作性的。只有当对話泄露了人物的內心活动，表达了人物的願望与目的，因而对別人起了刺激影响的作用，从而推动了剧情的，才是有动作性的对話，才能称作心理动作。所謂潜台詞，也就和語言所包含的內在动作分不开。因为台詞常常并不

和說話人的真正的內心要求完全相符，有時甚或可以相反。由於對這人物性格的認識，觀眾卻可以從台詞中聽出話後面的真正意向，也就是其動作性。所以，即使在舞台上，主要的表現手段也是動作，而不是沒有動作的台詞。

至於在電影中，對台詞的使用就更必須精練，節約。我們今天也許已經不能說一部影片應該不聽對話也可以完全領會，但也沒有任何理由把電影變成話劇記錄片，甚或變成閉上眼睛也可以聽懂的廣播劇。對話，只有當它能補充了形體動作，使觀眾在從視覺形象上得到的之外更從聽覺得到深一層的體會，起了畫龍點睛的作用的時候，才能證明它的存在的價值。

夏伯陽正在看着游擊隊員們在河裡撈摸自己的槍支，政委富爾曼諾夫來到這個部隊。夏伯陽對政委的接待很冷淡，他好像看不出這個平凡的人有什麼道理要求做他夏伯陽的政委。交談兩句之後，政委無話可說，看看河裡撈槍的戰士，忍不住問他們在幹什麼？夏伯陽斜眼睨了富爾曼諾夫一眼說：

“洗澡哪……天熱！”

這句話是畫龍點睛的，它總結了夏伯陽對政委到來的不起勁，等於很客氣地告訴了政委：“這是我的戰士們的事情，你少管吧。”因此這句對話是有絕對的存在的價值的。

但是，不能忘記，這裡的效果並不是單獨由這一句話獲得的，而無寧說是主要的由於表現了夏伯陽的態度的全部形體動作，這句話只不過是替這態度作了一個總結而已。

只有通過動作的運用，電影編劇才能達到表現的最大經濟性。電影的高度集中與概括的要求，不是只通過語言的運用所能滿足的。前面所引的“夏伯陽”“鄉村女教師”等影片中許多例子，都已經說明這一點。觀眾從那些動作中所得到的感受，就是花上千言萬語也未必能得到。為得更有力地說明這個道理，我想再舉兩個例子：

在“海軍上將烏沙闊夫”里有這樣一段戲：烏沙闊夫建立了艦隊，立了功勳，却被免了職。當他憋了一肚皮不快轉身走出海軍大臣的辦公室的時候，值勤的老海軍士兵滿眶眼淚地止住了他。烏沙闊夫緊緊地擁抱了這個士兵，和他親吻。這點戲在銀幕上不過十米左右，但是却說明了許許多多的東西。它表現了水兵對海軍上將的愛戴，對免職一事的不同意，對被免職的烏沙闊夫的同情，再就是烏沙闊夫心中的憤懣，不願也舍不得離開艦隊的情感，以及對這個士兵的心情的完全了解和感謝……不能設想該用什麼樣的對話，該用多長的辭句才能表達這一切。

再舉“馬克辛青年時代”里的，在工人抬了壓死的伙伴游行之前的一段戲為例。馬克辛埋葬了自己的摯友安得烈，走回工廠的車間：

“一种异乎寻常的情形迫使他抬起头来，他瞧見默默地站在車間中間的工人們。

隔壁車間里机器騒动着、响着，金屬物相碰击发出軋軋的响声。

阳光突破黑暗，通过多孔的屋頂射到車間里来。在阳光里，車間中間，地板上躺着一个被机器軋死的工人。

一群未戴帽子、低垂着头的工人們站在周圍。一个年老的工人轉过来面向馬克辛，眼眼里充滿了悲哀和憤怒的泪水。他嘎声地說着：

‘也是年青人……和安得烈一样……’

在車間里响着紛至沓来的脚步声。車間主任、監工和事务員們推开工人走进来，停在离尸体不远的地方。車間主任緊蹙眉头地望着尸体，而后抬头看看默默站着的工人們，似乎認為手續已經完結了，說道：

‘散开！各就各位！’

一架机声隆隆的起重机从背后运行而过。一个工人从人群里出来，憤怒地、凶狠地瞪着車間当局，使尽嗓子地怒吼着：

‘脫帽！’

某处工厂的汽笛咆哮了。准备发火的車間主任緊鎖起眉头，打量着工人們；而工人們憤恨地、恫吓地盯着他，他們的眼睛閃出光芒，被汗水污垢塗黑的面孔在半明半暗的車間里发光。馬克辛沉重地呼吸着、注視着，两个工人慢慢地向前走去，与第一个并肩站住。

車間主任不願意地、阴森地扯下帽子，監工、事务員們也跟着他慌忙摘下帽子。

被軋死的工人躺在蓆子上。一个年老的旋工忍住眼泪以激动的声調說。

‘別了，同志：我們用自己的仪式，工人的仪式埋葬你！’……”

这里，通过动作逐步地表現了工人对死者的悲悼，对自己的未来的担忧，忍無可忍的憤怒……，車間主任对死了一个工人的無动于衷，对工人威懾鎮压的企图……，工人抗拒了，站在了一起……車間主任在团結起来的工人階級的威力下卷起了尾巴……还有，也许更重要的，是馬克辛眼睛里看到了这一切。怎么能設想用噜噜苏苏的长篇大套的對話来交待这一切呢？叫工人来发表一通自发的階級意識的演說嗎？叫工人和車間主任吵一場嗎？然后再叫馬克辛发表一通感想嗎？

正是由于形象的語言的經濟手腕，电影才能在二千多米的长度里，表达那么丰富的內容。可以說医治电影剧本冗长的毛病，首先就得从鑽研形象的語言入手。

但是，假如以为生动的动作细节是信手拈来的一些润饰，那就大错特错了。动作细节之富于表现力、说服力，是与人物性格的逻辑发展，与全部剧情的发展线索分不开的。有表现力的动作不是孤立的来无踪去无影的枝节，而是由在它以前的一切人物思想感情的活动、戏剧情节的进展为之作好准备，同时，它又更进一步地说明了人物的性格，推动了剧情。这样，它就成为全部剧情发展的链条中的一节。前面所举各例中的动作细节，莫不具有这个特点。如果观众不知道乌沙阔夫的为人，他对帝俄海军做了些什么，不了解他的民主风度，他抱吻水兵一场戏就不起作用。我们都喜欢影片“大家庭”里这个镜头：小儿子阿历克赛被女友卡嘉丢弃了，他独自躺在好不容易申请得到的房子里，看到放在书架上的卡嘉的照片，他赌气把脚一搬挡住了照片。假如我们不知道那些人物关系，不了解小茹尔宾对卡嘉的感情，这个动作又有什么意义呢？我们称赞“渡江侦察记”里面吴老贵死后酒壶滚掉地上酒淌出来那个镜头。但是，假如观众对吴老贵这个人的性格品质认识得不清楚，假如这只酒壶没有在前面交待好，这个动作就没有准备，就得不到效果。可以肯定地说，愈是生动的富有表现力的动作，愈是作者花了心血苦心孤诣地准备好埋伏好的，有来龙去脉的，绝不是什么神来之笔。我们今天的剧本里，却往往有许多作者自命为细节的东西，来无踪去无影，事先一无准备。这样的细节，既然不是全部剧情链条中的一环，就自然难免成为可有可无的枝节了。

对于语言的动作性，也应该作如是观。没有性格发展逻辑与剧情线索为它作准备，任何对话也都可能产生动作性。试问如果观众对人物的思想感情的活动无所理解，不明白当时人物步入的规定情境，不清楚他与周围人物的关系，又从何体会到台词后面的潜台词呢？

在影片“政府委员”里，索阔洛娃不顾丈夫的反对，村子里男人们的嘲笑，去当了农庄主席，第一次主持农庄的会议。正在会场上闹得乱七八糟不可收拾的时候，她的丈夫耶菲穆走进来，从桌子底下拖出他们的小儿子，用爱怜的口吻说：

“走吧，小吉良，回家睡觉去。妈妈把咱们忘啦。咱们成了孤儿啦。”

他吻着孩子唱着催眠曲走了。假如不是有前面耶菲穆对妻子当主席的激烈反对，不是有过前面耶菲穆逞丈夫权威但碰了钉子的戏，不是有会场上男人们对农庄女主席的轻视刁难，期待着她的失败等等准备，耶菲穆这段话就失去了全部的动作性，不可能有现在这样的丰富效果。

我们都记得三国演义里孔明舌战群儒那一段书。这一段书之所以精采，

正是因为張昭等一般东吴谋士想說服孙权投降曹操，打算在精神上击潰要說服孙权抗曹的孔明。假如不是有这样一个“背景”，舌战这段書就将失去它的全部戏剧性，止于一段聰明的詭辯而已。而最后孔明之能够說服孙权，也还不是靠了他的學問，还是用了激將之法。这就更是以全部魏蜀吳三国的斗争发展为其准备的了。

根据人物性格与剧情的邏輯发展，找寻富有表現力的动作来突出人物形象，推动剧情，并从而突出自己的主题思想——这就是电影創作者必須掌握的基本技巧。当然，这就首先要求善于在生活中去观察人的行为活动，体会人怎样从动作中泄露了自己内心的思想感情。敏銳的眼睛对于电影艺术家是最可寶貴的。

不倚賴文字描繪，倚賴形体动作——这就把电影和一般文学作品区别开来。但是还不能把它和舞台剧区别开，因为舞台剧也同样地要倚賴形体动作，也同样通过视觉、听觉来感染观众。使电影的表現手段完全不同于舞台表現手段的是镜头动作。这在本文一开头时就說过。电影的技术条件所造成的特长与限制，使創作者可能并且必須用分切开的画面來表現自己的內容。它用从不同的距离（特写、近景、中景、全景、远景），不同的角度，不同节奏的镜头处理（切入、化入、推拉、搖跟等）来拍摄一部戏。从这些不同的处理方法，从这些不同处理的镜头的联接所产生的表現力量——即所謂蒙太奇——电影艺术家获得舞台艺术家所享受不到的便利。电影艺术家一方面倚賴演員所扮演的人物的动作，另一方面又掌握着镜头的动作，好象高射炮手掌握着两只方向輪，一只操縱着左右，一只操縱着前后，来击中目标。也正是由于对镜头动作的忽視，使我們今天許多电影难免于話剧紀錄片之譏。

兩段戏或是两个镜头，当它联接在一起的时候，产生了当它們独立存在的时候所沒有的意义，或者更丰富的意义，产生了对观众的特殊感染力量。这就是所謂蒙太奇作用。在影片“乡村女教师”中，瓦尔瓦拉和馬尔蒂諾夫相爱了，馬尔蒂諾夫試探地問她能否永远等待他，她一往情深地答道：“永远”。紧接着就是两个盛开的林檎树的花枝的镜头。这两个林檎花的镜头，由于接在这个地方，就有了单独存在时所不具有的含意，替作者替人物說了许多話。这种电影表現手段已是尽人皆知，不必細說。老实說，已經有些用得太过太濫。角色心情愉快，一定来个盛开的花朵镜头；某人得到自由，就接个鴿群飞翔；英雄牺牲了，下面准是个遒劲的蒼松，再不就是个屹立在海灣中的岩石的镜头。这都已是司空見慣了。但是我們絕不能因噎廢