



電影藝術在表現形式上 的幾個特點

史 東 山 著

藝 術 出 版 社



電影藝術在表現形式上 的幾個特點

史 東 山 著

藝 術 出 版 社

一九五四年•北京

電影藝術在表現形式上的
幾個特點

著者 史 東 山

編輯者 中央電影局藝術委員會

出版者 藝術出版社
(北京市書刊出版業營業許可證出字第〇五八號)

(北京東四頭條胡同四號)

印刷者 機械工業出版社印刷廠

發行者 新華書店

一九五四年十月北京第一版

一九五四年十月北京第一次印刷

書號(28) 本書字數42000 印刷0001—3500

33.5''×45.5''1/32 印張 2 定價2,500元

前言

大家當然都知道「在所有藝術中電影對於我們最爲重要」（列寧）；「電影是最有羣衆性的偉大的宣傳武器」（斯大林）。

一九五三年十二月二十四日，中央人民政府政務院所公佈的「關於加強電影製片工作的決定」曾經指出：「……必須採取一切有效措施組織全國文藝作家積極參加電影劇本創作，並鼓勵青年作家學習編寫電影劇本。」

中國是這麼龐大的國家，有這麼多人口和各地不盡相同的環境、風俗以及人民生活習慣，全國各地都有偉大的革命鬥爭事蹟和不斷湧現出來的英雄模範人物，而我們電影的製作部門，祇依靠極少數專業的電影劇作家，是不能周全、真實而細緻地反映和表現這麼大一個國家各地的許多鬥爭事蹟和英雄模範人物的，這是無可置疑的實際問題。中國人民電影的創作，必須逐漸做到依靠各地的文藝作家和羣衆中對於文藝有修養的同志，各就自己所熟悉的環境、人物和事蹟，來提供各種主題和題材的電影文學劇本，或提供可資編寫劇本的現實材料，以便廣泛地反映我國豐富的現實生活，來滿足全國廣大人民的需要。

電影在羣衆面前演出，是最輕而易舉的事——一套輕便的放映設備，幾部影片，三、五個工作人員，隨帶些宣傳資料，就能到處對羣衆展開宣傳教育；電影在戲院裏演出，也不像舞台劇那樣費

事——電影的戰鬥力之強大，及其在文化建設上的重要性，現在誰都清楚，不必再多說了。

但我們對於電影藝術的表現形式，還有人不熟悉的，雖然常有人提出這樣的一個問題：「電影到底有些什麼特點？」

如果這確然是我們一時無意於寫作電影劇本的一種心理上的障礙，那麼，這種障礙必須及早予以清除。我們有必要來對這個問題進行研究和討論。我以個人微薄的能力，也想來參加討論這個問題，希望大家對這個問題的討論中來清除這種障礙。

我想分開兩部分來談這個問題。第一部分，是與電影編劇工作直接有關的；第二部分，則是屬於電影導演藝術上的某些問題，僅提供劇作者備考的。關於後一部分所談的問題，在我們開始寫作劇本時，即使不很理解，也並不妨礙工作，因為我們祇是要求電影文學劇本能更多利用電影藝術的特殊表現方法，更多發揮電影藝術的特長，而決不是要求電影劇作者完全依照電影分鏡頭劇本的形式來寫文學劇本。

第一部分文稿曾經在一九五三年十月號「人民文學」上發表過，現在又經我作了一些補充和修改。

這本小冊子的編寫目的，同時也要為初學電影導演的人在研究分鏡頭的理論上提供若干參考資料。

¥ 2,500

目次

前言.....一

第一部分

幾種情況的說明.....二

小說、戲劇和電影.....七

戲劇與電影.....二〇

電影藝術的節奏.....二六

電影藝術中「聲音」的獨立表現.....三三

場面的開場、收場和銜接.....三六

第二部分

關於電影的分鏡頭.....四〇

關於鏡頭的性質.....四九

關「蒙太奇」的混亂解釋.....五三

結束語.....五五

第
一
部
分

幾種情況的說明

當我們對於電影藝術在表現形式上的特點瞭解得還不够清楚的時候，寫起電影劇本來，常常會由於習慣而運用了小說或詩歌等形式的某些特長，而小說或詩歌上的這些特長，在電影的演出上是無法表現，或無法完美無損地表現出來，或者需要大費周折才能表現出來的。如果我們把許多精力放在與電影不適合，或為電影所不能勝任表現的東西上，那麼，作為一個電影劇本來看，可能是不足取的。或者，我們創作電影而夾雜了一些「話劇式」或「話劇味」的成分在裏面，那麼，作為一部電影來看，它的表現形式的完美性也會顯得遜色。

其實，電影藝術的表現形式並沒有比別種藝術的表現形式更為奧妙之處。我們經常在看電影，或者也閱讀過一些電影劇本，那麼，又為什麼還有人不能理解它的形式呢？我想，原因可能是：

第一，在看電影的時候，使我們感覺到電影的表現形式不好理解的原因，可能就是電影的「分鏡頭」——它忽而近，忽而遠，忽而只見一個人的大臉佔滿了整個畫面，忽而又見崇山峻嶺或千軍萬馬——一部故事影片，總要換上三四百乃至七八百種活動畫面（即電影上所稱的「鏡頭」）才告終。我們可能就在這種情況中發生了一種「錯覺」或「幻覺」，誤認為這就是電影藝術之所謂「表現形式」了。假如我們這樣來理解電影藝術的表現形式，那麼我們就很難希望在電影導演和專業的電影劇作者以外來找一些同志共同負擔電影劇本的創作工作了。

對於電影的「分鏡頭」，我認為可以給它打這樣一種譬喻：電影的分鏡頭，相當於文學上的字句。在文學上，需要相當數量的字句結構起來，才能構成文學作品的一個片段；在電影上，則需要相當數量的鏡頭結構起來，才能構成影片的一個片段。

爲便於我們來理解電影藝術的表現形式，我們應該在看電影的時候用較多的注意力去注意電影在故事情節發展中整場整景的結構形態，以及場與場，景與景之間的結構形態，而不被分鏡頭的形式所迷惑。

電影的分鏡頭，只有當電影導演在攝製影片、即實踐演出的時候，才能作爲一種藝術表現形式的特點來看，而在我們創作電影劇本的時候，應該掌握的作爲電影藝術在表現形式上的基本特點的，卻不在於分鏡頭或不分鏡頭。這一點是必須首先加以說明的。

第二，在我們閱讀電影劇本的時候，可能還有一種「錯覺」或「幻覺」發生，那就是：電影劇本所利用的，和小說一樣，都是文字，一般讀者往往不能區別文字中那些是屬於電影表現方法本身的東西，而那些是屬於幫助演員、導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動機以便進行演出的東西，如像演員在一部戲的「表演札記」中所寫下的某些「潛台詞」那樣的字句，這些東西，看起來也像小說的某些描寫似的不一定可以直接或具體地表現在電影形象上，於是就使一般讀者搞混了。例如蘇聯電影文學劇本「宣誓」是這樣寫到瓦爾瓦拉·米哈伊洛夫娜在斯大林面前吐露了她的心事的：

「……像我，像我這個老太婆，常常是這樣……人家都是高高興興的，而我總是……我不能不傷心……」

據說，又要打仗了？」

斯大林沉默了一下，說：「看情形怕是要打。」他帶着非常痛苦的表情說出這幾個字，因為一打仗，人民就要遭殃。

這「因為一打仗，人民就要遭殃」一句，斯大林並沒有說出來，在他的表情上也祇是「沉默了一下」，「帶着非常痛苦的表情」，但在他的心理上 and 思想上，作者加以註解：「因為一打仗，人民就要遭殃。」這就給導演和演員提供了怎樣更準確地來表演斯大林當時的心情的較充分的根據，也使一般讀者明確這一點。這是必要的。

有些電影文學劇本，每當一個重要人物出場時，簡要地介紹或註解一下他或她過去的經歷，使導演和演員另外得到一些與劇本中的描寫相一致的材料來掌握人物的性格，這樣的寫法，也並無壞處，如同有些作家所寫的舞台劇本一樣，祇是在電影文學劇本上不把它寫成「人物註解」的形式而已。例如「葡萄熟了的時候」中有這樣一段文字（見「人民文學」五卷一期）：

採棉花的姑娘裏邊，有一個名叫珍珍的姑娘。這姑娘在抗日戰爭期間當兒童團長，解放戰爭期間升為青婦隊長，現在，她是青年團書記，也是婦女主任。珍珍才有二十歲年紀，但她的才幹却遠遠的超過了她的年紀。她熱情而又沉着——雖然有時候免不了流露一些姑娘氣，但她很會克制自己。

在這一段文字中，除「採棉花的姑娘裏邊，有一個……姑娘」這一句以外的字句，都不能在銀幕上直接用這樣一個場面表現得明白的。「名叫珍珍」，在電影的表現方法上，也不能由作者代為說明，而必須在電影形象自身的表現中去弄清楚。所稱「珍珍才有二十歲年紀」，其實也不過是

看起來約莫是「二十歲」光景而已。這些字句，在作者的意圖，顯然是爲幫助演出工作者或讀者便於去理解人物的，它實質上是「註解」，而不是電影表現方法本身的東西。這是我們在閱讀劇本時必須加以區別的。

我們無論在閱讀或自己創作電影劇本時，都應該在心理上很明確地把它當作電影來看，當作文字上的電影來看，而不把它當作一般的文學作品看。這樣的看法，就可能使我們分辨出：哪些文字是可以在電影上直接表現爲形象的；哪些文字是間接的，祇爲幫助人們理解形象而寫的。

電影在文字上和電影在銀幕上，應該像舞台劇本之與舞台演出一樣，是完全統一的形式，特別應該是完全一致的「節奏形態」。雖然容許有些字句用以幫助人們去理解人物，或者有的是描寫場面氣氛的，但它有一定的範圍，它基本上是應該依附於電影的表現形式和電影所必需的特定的節奏形態的。凡在電影文學劇本上所寫下的文字，應該都是可以直接表現爲電影的形象的，或附以若干必要的用以幫助表現爲電影形象的註解性的字句，但這些字句決不能用以代替電影劇本本身所應有的表現方法。

電影雖稱是綜合藝術，但它基本上應該是一種「視覺藝術」，這就是說，這種藝術所表現的人物形象和一些事物現象或鬥爭發展情況，絕大部分或全部都應該是在人們視覺上所能看得見的，也就是說，它主要得依據觀衆的「視覺」來決定它的表現手段，而在從屬於「視覺」的關係上來處理「聽覺」上的東西。我之所以說電影在基本上應該是一種視覺藝術，理由就在於此。（戲劇在基本上也應該是一種視覺藝術）。

我想，我們先弄清楚這些情況，先澄清一般在看電影時或閱讀電影劇本時的那種心理上的「錯覺」或「幻覺」，是有利於我們進行探討電影藝術的基本特點問題的。

小說、戲劇和電影

所謂「特點」，當然是要從各種東西的比較上來探究。現在，讓我們先把戲劇和電影這兩種藝術共同來與小說扼要地作個比較，因為這三種藝術都是可以容納和表現比較複雜的人物性格和情節的（與其他藝術比較來說）。

從藝術的表現手段來說，小說這個形式比戲劇和電影確有許多自由方便之處。小說作者要說什麼就寫什麼，從人物的出身、人物與人物之間的關係、事物現象或情況的外貌，乃至人物的內心活動或所謂精神世界，以及事物現象或情況之所以如此發展的內在原因等等，這一切，小說作者都可以十分自由地來敘述或描寫，說明或表現，不像電影或戲劇這類視覺藝術那樣由於它必須把一切形象在人們的視覺上付之「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「洋鐵桶的故事」，它開場可以用這麼簡短的文字來敘述「洋鐵桶」這個人物的相當長時間的歷史：

晉東南沁源縣城一帶，有個無人不知的好漢，姓吳名貴，為人剛直，一貫幫助窮苦人民，地方上人都擁護他，只是性情暴躁，說話聲音粗重，因此上替他取了一個小名，叫他「洋鐵桶」。提起此人，他有一門絕頂本領，從小跟他老子在山上打獵，練得一手好鎗法，說來真是叫人敬佩，空中飛鳥，只聽他的鎗響，早就落地了。自從一九三八年日本鬼子打到這裏，燒殺一空，眼看無法生活，他就一個人跑到外鄉去了，流落了一年，聽說八路軍的兵馬到他縣上，成立民兵保衛地方，他便拍着胸脯說：「我是沁源人，我為什麼不回去

打日本！」第二天他就回來奔到八路軍要求當兵；八路軍看他是一名好漢，鎗法高強，就給了他一支好鎗，還要他當了民兵小隊的隊長，跟着八路軍在沁源一帶打仗，打得日本鬼子坐臥不安。

我們不難看出，這一段簡短的文字，假如要求在視覺藝術上來表現清楚，得費多大的事！當然，在小說上，如果要把這個人物的這些經歷當作主要的材料，形象地加以表現，也是同樣費事的，但到底還容許用那麼簡略的敘述法來加以表明。在視覺藝術上則絕對沒有這樣的可能性。即使有某種作法，例如在電影上用字幕或解說詞（即所謂「旁白」）來說明這個人物的這些經歷，但對於電影表現形式的完整性是一種極大的破壞。

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。那時三仙姑才十五歲，剛剛嫁給于福，是前後莊上第一個俊俏媳婦。于福是個老實後生，不多說一句話，只會在地裏死受。于福的娘早死了，只有個爹，父子兩個一上了地，家裏就只留下新媳婦一個人。村裏的年青人們覺着新媳婦太孤單，就慢慢自動的來跟新媳婦作伴，不幾天就集合了一大羣，每天嘻嘻哈哈，十分開夥。

這段文字，作為小說來看，是很好的。但若要把它在戲劇或電影上都具體地表現出來，變為視覺形象自身的活動，却是要費些細功夫的。其中有些情節，如「三仙姑下神，足足有三十年了」這樣一句話，在戲劇或電影上，無妨借人物的對話帶便表明，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「慢慢自動來跟新媳婦作伴，不幾天就集合了一大羣」這個內容的過程，必須細緻而具體地、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，三仙姑起先還以為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，才知道人家來了爲的是小芹。

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，——在這些日子裏，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情的經過，讀者會在這一兩句文字裏各憑自己的生活經驗去想像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，甚至反覆閱讀，以便憑自己的生活經驗深入地去想像或思索。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「反覆」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線索了。視覺藝術的欣賞者是被動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「詩作用於想像，一切其他藝術則像活的現實一樣，直接作用於感覺。」（車爾內舍夫斯基：「藝術與現實在美學上的關

係」)是同樣的說法。

為什麼小說可以用那種概括的筆法來敘述人物的經歷，交代人物與人物之間的關係，簡略地描述故事的某些情節，而在戲劇或電影上就沒有那樣方便呢？那也就是因為戲劇或電影這類視覺藝術的表現形式一貫地如高爾基在「論戲劇」那篇文章裏所說的：

……因為戲劇中各登場人物全憑他們自身的言語行動，不依靠作者的助言，來求得明確的性格。在小說裏，作者所描寫的人物，可以依靠作者的助言而行動，作者可以常常與人物在一起，對讀者說些關於如何理解人物的話，還可對讀者說明：在作者所描寫的人物行動背後所隱秘着的什麼動力，始終將人物結合在作者的主觀意圖中，又可以自由地在讀者不注意中，非常巧妙地支配着讀者，與作者同樣地來喜愛某些人物的行動或言語。總之，作者常常竭力闡明並像在說服似地使讀者對他所寫的人物或現象發生一定的愛憎。然而在戲劇中，却不容許劇作者那麼自由地插嘴，有對觀眾來說明什麼的餘地。

高爾基的這一段話，十分扼要而明確地為我們指出了戲劇與小說的基本區別，也就是為我們指出了戲劇與小說不同的基本特性。電影雖然比戲劇的表現形式要自由得多，但在基本上，它與戲劇同樣都不能夾雜第三者敘述的方式，「不容許劇作者那麼自由地插嘴，有對觀眾來說明什麼的餘地」。戲劇和電影都全憑登場人物自身的動作言語和一些事物現象或鬥爭發展情況本身來表現；視覺藝術必須由視覺形象本身來表現出藝術的概括性，而不容許如一般文字敘述或講故事者的口頭敘述那樣的作抽象的概括。這對於電影文學劇本的創作是很重要的這一點。

根據以上所述的原理，我們也就可以大致明白，為什麼小說可以概略地敘述或描寫人物的內心