

电影基础知识丛书

电影创作与评论

中国电影出版社本国电影编辑室 合编
中国电影家协会上海分会编译室

中国电影出版社

电影基础知识丛书

—— 电影创作与评论 ——

中国电影出版社本国电影编辑室

中国电影家协会上海分会编译室 合 编

中国电影出版社

1986 北 京

责任编辑：王中成 谈 龙

封面设计：孙 飞

电影基础知识丛书

电影创作与评论

中 国 电 影 出 版 社 出 版

宏 伟 印 刷 厂 印 刷 新 华 书 店 发 行

开本：850×1168毫米 1/32 印张：8.5 插页：2 字数：210,000

1986年10月第1版北京第1次印刷 印数：1—5000册

(其中纸精本1000册)

统一书号：8061·2757

定价：(平)1.70元

目 次

出版说明	(1)
第一讲 对电影的基本看法 (代序)	张骏祥 (3)
第二讲 从当前中国电影想到的	赵 丹 (16)
第三讲 电影剧作	艾明之 (34)
第四讲 惊险电影	羽 山 (63)
第五讲 喜剧电影	李天济 (90)
第六讲 电影改编	沈 寂 (127)
第七讲 电影导演	桑 弧 (140)
第八讲 电影摄影	沈西林 (157)
第九讲 电影美术	韩尚义 (167)
第十讲 电影音乐	王云阶 (174)
第十一讲 电影剪辑	韦纯葆 (193)
第十二讲 电影特技	戈永良 (199)
第十三讲 电影评论	梅 朵 (215)
第十四讲 电影鉴赏	边善基 (245)

出版说明

为了弥补十年内乱造成的损失，普及电影知识，培养业余的电影创作与评论人才，中国电影家协会上海分会和上海市工人文化宫、上海市青年宫合作，举办了多次比较系统的电影创作与评论知识讲座。听众是工人和青年中有志于业余从事电影创作与评论的人和电影爱好者。被邀请授课的，多数都是上海市电影界创作上有成就的艺术和技术专家、评论家。讲授的范围相当广泛，不仅涉及电影创作，也涉及电影评论；不仅涉及电影艺术的美学特征，而且涉及喜剧、惊险等各种艺术样式。就电影创作而论，又广泛深入地涉及了编剧、导演、表演、摄影、美术、音乐和特技等等各个艺术领域。由于授课的人员大都有比较丰富的创作和评论的经验，因而授课时就不仅有深入的理论阐述，而且有亲身的创作体会、丰富的实践经验作为左证；深入浅出，生动活泼，倍受欢迎。

这本《电影创作与评论》，就是以上述讲座的讲稿为基础，经过选择、修改和补充编成的。读了这本书，您就会对电影艺术的综合性及各艺术门类的基础知识，有一个比较深入地认识和全面地了解了。



第一讲

对电影的基本看法 (代序)

张骏祥

我今天讲的是对电影的基本看法。我来讲当然是希望大家同意我的看法。至于受不受我的影响,完全由各位自己考虑了。

电影一般叫第七艺术,是所有艺术里最年轻的一种。它是继音乐、图画、雕刻、建筑、舞蹈、戏剧之后产生的,是所有艺术中唯一知道出身年月的。一般说法,从一八九五年法国的卢米埃尔发明了电影摄影机那个时候起,算有了电影。其它六门艺术谁也说不清是那一年产生的。早在原始社会就有了音乐,原始人就会歌唱。当我们祖先还住在山洞里时,就能在墙上画画了。对雕刻来说,印第安人很早就雕刻了很多东西。还有房子,不管结构多么粗糙,建筑艺术还是很早就有了。舞蹈就更不要说了,原始民族就爱舞蹈。戏剧与舞蹈是很难分的,我们的祖先化起装来跳舞象征什么东西,这实际上也是最初的戏剧。这些艺术都很古老。只有电影,是在有了资本主义之后才产生的,是近代文明的产物,是工业化之后的产物。当然你只能说是有资本主义才有这门艺术,但不能说它是资本主义的产物。总之,它是比较近代的东西,是有了现代化的机械后才有的。如果没有摄影机、录音机等现代化机械,就根本谈不上有电影。因此,在有了电影很多年,文学、艺术界还不承认电影是一种艺术,说它是机械产品,而机械是不能产生艺术的。当然,回

想起来是很可笑的。今天的电影有那么多观众在欣赏它，而且有些电影确实很好，是很高的艺术品。在今天，不管搞什么艺术的，都对电影有兴趣，并对电影贡献了力量，但在电影刚刚发明时，很长一段时间是受人轻视的。当然，电影刚诞生时，由于它是个赚钱的生意，因此就被掌握在市侩的手里，而且那时的电影确实很低级，我们从电影史上看，开始那些电影都是拍些马戏、扔蛋糕等低级的“噱头”，还有当时流行的康康舞之类的东西。所以一开始，很多绅士去看电影时，都要另换衣服，拉低帽子，怕被人发现，似乎看电影是不太体面的。今天的电影，已经完全摆脱了受人轻视的状况，很多文学作品被拍成电影。苏联十月革命后，电影更受到重视，成了主要的宣传工具之一。列宁说过，在所有的艺术中，电影对于我们是最重要的，是教育群众的最强有力的工具。现在，就是在资本主义国家、帝国主义国家，也对电影的作用十分重视。美国一个总统说过，电影是“装在铁盒子的大使”。他们也知道，这是一个很有力的宣传工具。所以电影无论在政治上、艺术上，它的重要地位是抹杀不掉的。在我们中国，一度也有人不大重视电影，对它还有些轻视，而今天就不同了，许多文学刊物都发表电影剧本。今天尽管对电影还有各种各样的责难，但电影观众人次比起一般文艺作品，戏剧，或其他艺术的欣赏者来说，要多得多。据一九七八年统计，我国电影观众的人次就达二百亿之多，这个数字是很惊人的。试想，每天有这么多人看电影、并受电影的影响，这个状况是不能忽视的。当然在二百亿人次的观众中，各人对电影的要求是不同的。这就发生了这么个问题，就是什么样的电影算是好的？我们该拍什么，不该拍什么。毛主席说过，文艺有两个标准：一个是政治标准，一个是艺术标准。周总理讲，要寓教育于娱乐之中。我们要宣传马列主义，要教育观众，同时又不是板着面孔说教，这个标准比较明确。邓小平同志和胡耀邦同志在多次的讲话中也讲了，就是要有利于四化，

有利于安定团结，要考虑到社会效果。今天不提文艺为政治服务的口号，但是文艺作品不能脱离政治，要提高人民的思想、风格、道德、情操。这些可以说都是政治标准。当然在具体问题上可能有些看法不同，但总的标准是有的。另外就是艺术标准，从艺术上说，即什么样的电影算好的，什么样的电影算不好的呢？一九五三年，文化部曾召集了少数几位同志讨论剧本问题，研究我们究竟需要什么样的电影剧本，什么样的剧本才算好的。记得大家当时提了这么几条：主题思想要比较明确，人物形象要比较生动，情节结构要比较严谨。但现在仔细想想，这几条与一般的文学或戏剧作品又有什么差别呢？写一本小说也要求主题思想明确，人物形象塑造得比较丰满，结构比较严谨。戏剧也是这样。事实上光这几条并不能保证是好的电影，只能说是好的读物。后来又提出了导演中心，现在看来当时这么个提法也有问题，好象说剧作者只要文学上站得住脚，是不是个好的电影就交给导演了，这是不妥当的。一部好电影，除了以上三条以外，还必须是通过电影表现手段创作出来的。所以，除了一般文学价值以外，还必须是“电影的”。

文学有叙事文学、戏剧文学、抒情文学。今天除了这些以外，还有个电影文学。电影文学应该不是指纸上印出来的剧本，而是最后通过电影表现手段拍出来的电影。真正最后完成的电影文学是在银幕上放出来的电影。这就带来了一个问题，究竟是什么样的东西才能够得上这个条件？或是把话再说得远一点，问一声什么叫电影？也许有人听了很奇怪：看了这么多电影，还不知道什么叫电影？在电影院放的就是电影嘛！假如我这么回答，是不会令人满意的。因为等于说电影就是电影。究竟什么是电影呢？电影院银幕上放的并不一定都是电影，幻灯片也在银幕上放，为什么你不叫它电影？电影是否一定要在电影院放？电视里放的电影算不算电影？究竟什么是电影呢？归纳起来是否可以这样说：“电影是由记录（拍摄、录像）在胶片（磁

带或磁盘)上的、经过编辑的、一系列活动的形象(人物或非人物)所组成的艺术创作(科学说明)。”这就是我的定义。是不是可以说这就是电影?换句话说,我们还是物质第一:装在铁盒子里的、拍好的胶片叫电影。但这个东西是什么呢?是记录在胶片上的、经过编辑的、一系列活动形象所组成的一种艺术创作。这是不是从定义出发?不,恰恰不是。是从物质条件出发。电影作为一种艺术,它的特点、特殊性就是同电影所使用的工具,它所采取的工艺过程分不开的。我们讲的电影的特殊表现手段,不是由那个人脑子里想出来的,而是由物质条件所决定的,是从生产过程本身产生的。

首先,电影是通过具体形象反映生活,它是要记录在胶片上的。这和用文字写的文学作品不同。例如托尔斯泰在小说《安娜·卡列尼娜》的一开始就说“幸福的家庭都是相似的,不幸的家庭各有各的不幸”。这句话在文学上讲很好,但这无法拍电影,它非在胶片上纪录下来不可,这与文学描写不一样。同戏剧也不一样。戏剧是演员当场表演的,而电影则不是当场表演,它是拍在片子上,然后再放给观众看的。它又与绘画、建筑不一样,不是凝固的、一刹那的形态,而是一系列活动的形象所组成的。它同音乐也不一样,不是靠抽象的旋律、节奏、而是靠具体形象。人物动作有节奏,但不是单靠节奏、而是靠具体形象,而且这些具体形象又不是凝固的。

文化大革命前,很多作家不愿写电影剧本,写了一次,电影厂没有用上,于是就拂袖而去,叫做“不敢触电”。问题在哪里呢?当然我们这些人有些“八股”,编辑先生有些“八股”,一上来就讲:“你这个不是电影,没有蒙太奇。”没有这个,没有那个,把作家们都吓跑了,这也是事实。另一方面,一些作家们轻视电影手段,没有下功夫去掌握它,这也是一个很重要的原因。我们现在有很多作家,如李准、梁信、白桦、鲁彦周等同志,都很快就掌握了电影艺术的表现形式。现在这几位同志

几乎写出一个剧本就通过一个，这说明你不努力去掌握这个手段是不行的。

有人觉得电影是工业机械产生的东西，不能算艺术。在这里，我还是要抗议一下。首先，电影决不是机械地再现现实，有人总觉得，电影无非是用摄影机把生活拍摄下来就是了，可是歌德早就说过：艺术之所以为艺术，就是因为它不是生活。光是机械地再现现实，不能算艺术。要看到，拍电影要有机械，要有摄影机，要有录音机，但它决不是机械地再现现实，不等于把生活象照镜子一样照出来。毛主席早就讲过，文艺要比生活更高、更集中、更强烈、更典型、更有普遍性。电影虽然用摄影机、录音机去反映现实，但同样要比实际生活更高、更集中、更有典型性。日本有个电影理论家叫岩崎昶的讲过：“机械一旦结束，表现手段起作用，艺术就开始了。”这句话很有道理，电影确实要摄影机、录音机，但你用它不止于机械地复制，而是在运用由于这些机械而产生的独特的表现手段时，你的艺术就开始了。所以第一点要强调的是：电影决不是机械地再现生活。还有第二点，你说电影用了摄影机、录音机是受了机械的限制，不是艺术，那么搞绘画、雕刻、写文学作品，人用不用工具呢？文学家用不用文字？画家用不用油彩？木刻家用不用刀？任何艺术都得用工具，这必然会给你带来很多限制。反过来说，文学家、艺术家正是在掌握了工具，能把这个工具的局限变成特殊的表现手段时，才产生了文学，产生了艺术。电影也同样，我们掌握了摄影机的性能，掌握了录音机的性能，就能把它们带给我们的很多不利条件变成有利条件，变成我们的独特的表现手段，这时我们的艺术就开始了。而且我们从文学艺术的发展史上看，凡是工具有了发展时，它也就促进这个艺术的发展。绘画的人在没有色彩时，只能画水墨画，有了颜料就可以画彩色的了。有了印刷术之后，文学就更加发达了。任何一种工具都是有局限性的，文学要用文字来表现，这也有局

限，再好的文学家要描写一个人在一个环境中，只能一笔一笔地写，先要描写环境，然后再写人，写他的心情，他描写环境时只能间接描写，用文字来描写，无法象电影一样，一目了然，连人带环境一下直接出现在你面前。画家也有他的限制，不管你用纸画也好，用布画也好，都只能画在平面上，但在艺术家手里，这些都变成了他的表现手段，变成了便利之处。文学正因为不能象电影那样一目了然，把环境人物一起表现，要一笔一笔地慢慢来，更能造成悬念，引人入胜。写诗要押韵，这当然是个局限，但谁都知道，很多诗正是因为有了韵律才更增强了感染力。所以在文学艺术家手里，不便之处可以变成有利的地方，变成了他特殊的表现手段。电影也是这样，你只要能掌握住这个工具，你就能得心应手，无往不利。

现在，我们又回到开头谈的那个问题，究竟什么是好的电影？什么算不好的电影？有政治标准和艺术标准。电影的艺术标准与一般的文学、戏剧有共同之处，即要有典型人物，要有紧张的、结构严谨的情节，要有比较鲜明的主题思想，这些都一样。但这些我们又要求用电影的手段来表现。什么叫电影的手段呢？第一，形象的具体性。它总是通过看得见的人物活动来交代情节、体现主题，而不是象文学家那样来叙述、发议论。写小说可以由作者描绘人物，有时作家可以干脆跳出来发一段议论，电影就不行。当然电影也有字幕，也有解说词、画外音，但那些东西只是起些辅助作用，电影还是要靠拍在胶片上的、在银幕放映出来的、具体的人物活动、人物关系来交待情节、体现主题。为什么说电影主要是视觉艺术？主要就是要能看得见。可以有无声电影，但没有无画电影。电影当然现在都有声了，但并不一定所有的都是嘴巴一动就有声音，有时你看见他在说话，但听到的却是音乐。所以电影首先是视觉艺术。当然，不能因此就忽视语言在电影里的作用。语言是人类交流思想感情的主要工具，我们电影反映生活，就不能忽视语言的作用，

其他如音响、音乐，在电影上也都有作用，但首先是视觉艺术，它必须是可见的形象。

电影的视觉性并不是在导演手里才开始的。当然导演有很大的用武之地，但剧作者在写剧本时提供的文学基础首先必须就是视觉的，依靠具体的形象、具体的动作来表现人物、体现主题。如佐罗很勇敢，是通过许多出生入死的动作来表现的。如果作者只用一句话“佐罗是个非常勇敢的人”，这样不解决问题。要通过许多具体的动作细节来表现。这一点说说容易，要真正做到并不太容易。我们经常看到有些剧本这样描写：“战斗不到半小时就结束了”，不到半小时，这怎么表现？怎么拍摄出来？或者说“家家有本难念的经”，你不能说这话不形象，这是文学的形象语言。但电影的形象语言与文学的形象语言不一样。你说“乌鸦的翅膀挡不住太阳”，乌鸦、翅膀、太阳哪个不是具体形象？但你怎么把它拍在胶片上？你说一个人怯懦“树叶子掉下来怕打破头”，除非这是喜剧或滑稽片，否则就不行。电影就是要拍得出的具体的形象。在影片《祝福》中，祥林嫂的婆婆把她卖给了贺老六，她死不从命，把头撞在桌上，撞了个大洞。但后来发现贺老六这个人还不错，便愿意和他结婚了，而祥林嫂的心情变化就是通过“接过一碗水”的细节表现了出来，这就是电影的语言。具体形象化的细节交代了人物内在的东西，电影就是这样，通过外在的细节，表现了内在的思想活动。

有人说电影不如文学那么方便，不能如陀思妥耶夫斯基一样，把内心的东西表现得那么深刻。电影又要具体，又要可见，是有它的局限性，有它的不利之处。我们读了文学作品之后，每个人引起的想象和脑子里出现的形象都不大一样。如看完《水浒传》，每个人脑子里的吴用、宋江不一定一样。我从小读《水浒》，鲁智深在我脑子里有个具体的形象，当然，说它十分具体也不见得。可我第一次看《野猪林》，看了袁世海演的鲁智深，吓了我一大跳，怎么鲁智深是这个样子的？林黛玉、薛宝钗的

形象在读者脑子里也是各不相同。我们今天脑子里林黛玉、薛宝钗的形象是看越剧看出来的。看越剧之前，林黛玉、薛宝钗是不是这个样子？不见得。总之，文学作品你尽管读了半天，各人脑子里的形象还是不一样；而电影则不同，看了之后就把形象固定了，这当然也有不利。所以有人要写“诗的电影”，想把具体的东西摆脱掉，这样对不对？我们说，有一部分对，有一部分不对。不能搞抽象化的东西，这是一。更主要的是，电影给观众的不只是那个具体形象，如果观众看后所得的就仅仅是这些具体形象，那这个电影就是失败的。

真正的电影要“以实代虚”，即以具体拍得出的东西引起对很多看不见的、非具体的东西的联想。电影要通过有限的、具体的画面、通过画面的蒙太奇作用，引起观众广泛的、丰富得多的思想感情活动，如祥林嫂接过贺老六递过来的一碗水，影片的具体画面就是这些，动作也就是这些，但观众领会到的就多了，各个观众领会的深浅、多少都不一样。你的生活经历也许能对祥林嫂（或者对贺老六）的心情理解得比我更深一些，但我们多多少少通过具体画面体会了这两个人内在的思想感情活动，这就叫“以实代虚”。电影创作的秘诀最主要的就在这里。

有一个剧本，叫《吾土吾民》。它描写一个小学教员，胆子很小，他母亲从小溺爱他，什么事都要左右这个孩子，使他变得十分怯懦。这时，纳粹德国的军队侵略了这个地方。在这样的环境下，这个小学教员从怯懦变成了勇敢，站起来反抗法西斯了。全剧就是这么个故事。影片开始，是个无名军人的塑像，趴在地下一个负了伤的兵，下面刻了一行字：“纪念为世界和平而献身的人们（1914~1918）。”这是第一次世界大战的时间。这个镜头拉开，看出是在欧洲某城市的一个街道上。这就表明了是在第一次欧战后，与第一次世界大战仅仅相隔二十年。就这么个石像，它告诉你多少话？街道上没有一个人，所有的窗户都关闭着。这时，已经知道纳粹要来了，但并没有马上表现，

先表现街道上只有一条狗，然后，从一个门里滚出一个皮球，小孩子跑出来捡皮球，他妈妈立刻害怕地把小孩子拉进屋去。刚进屋，传来了摩托车的声音，接着，一队骑着摩托车的纳粹兵开了进来。就这么几个画面，告诉了人们很多内容：纳粹出兵侵略，但欧洲毫无抵抗，居民们都怕得要命，灾难又临头了。……通过这些具体形象，让你感受到了这一切，通过一些有限的、可见形象引起你很多联想。当纳粹兵开进来后，又一辆敞篷轿车，里面坐着个司令员，下车后走上市政府的台阶，市政府门口站着市长，接着是一个特写：两人握手，市长摘了手套的手，军官戴着手套的手，马上就让你感到这个市长是卑躬屈膝的，而那个军官则非常傲慢。镜头再一转，到了小学教员劳瑞的家里，他妈妈在预备早点，然后用手杖捅捅楼板，喊她儿子下楼。过一会儿，儿子挟着一个猫下来了，这个猫是劳瑞所爱的那个女教员家里的，这猫常常跑到他家来。他母亲对这个女朋友很嫉妒，总埋怨儿子不爱自己，爱那个女教员，因此对这个猫也恨得要死。她用一张报纸把一瓶牛奶围起来，儿子下楼后，她对儿子说：你看报吧！儿子认为报纸没什么好看的，但妈妈还是要儿子看。劳瑞一拿报纸，发现了牛奶。而这瓶牛奶是因老太太有风湿病，才由市长批准得到的。她把这瓶牛奶给儿子喝，而儿子趁母亲不在时，就把牛奶倒在盆子里给猫吃了。……诸如此类，都是些具体细节。这里，儿子与母亲的关系，母亲溺爱儿子，儿子又喜欢另外一个女孩子，妈妈又不赞成他和那个女孩子好，通过这些细节，都表现了出来。不通过具体的、可见的形象它就不是电影。所以要说什么叫不好的电影？有些剧本的毛病在哪里？一方面，它不具体，如“五分钟战斗就结束了”，拍不出来；另一方面它又止于那些具体的东西，并不能从少数画面里让你感受到很多不具体的内容，不能以实代虚。所以我们一方面埋怨它太虚了，拍不出来，一方面又埋怨它太实了，没有以实代虚。你要搞电影就要掌握这点，这是

第一条。

第二条，蒙太奇的作用。电影的定义中有一条：“经过编辑的一系列形象所组成的。”它是可见的形象，但这个形象不只是一个，而是一系列的。最早期的电影拍法是很简单的，即把机器摆在一个位置，让演员站在那儿演戏。早期的电影，包括卓别林最早期的电影，也都是这样，拍出来都是全身的。很快就发现这样不行，镜头要分切，要从不同角度拍，有近有远。它是把不同的距离、不同的角度拍出来的一系列镜头和画面，剪辑在一起。它不是任意地堆砌在一起，而是有意识地编辑起来。为什么要这样编呢？因为镜头这样接了之后，就产生了超出这些镜头本身的意义，这就叫蒙太奇的作用。我们说有些蒙太奇已经用滥了，如两个青年人有了感情马上就是鲜花盛开，英雄一死就来棵松树，这当然是用滥了的手法，但用意还是对的，松树和英雄的死联系在一起，意义就不只是一棵松树了，它象征着英雄人物的精神面貌。鲜花盛开也不只是看得见的花，而是象征着两个人的感情、快乐、幸福等等。当然，不要用人家用过的东西，如现在的不少电影，老是两个年轻人一恋爱，就马上来慢动作，追开了，镜头用滥了就没意思了。伏尔泰不是早就说过吗：第一个拿花比女子的是天才，第二个说这话的就是蠢才了。总之，电影与舞台不一样，舞台上只有演员的动作，电影则不然，它除了演员动作之外，还有镜头动作，还要讲讲什么是内部蒙太奇？即镜头可以不切开，在一个镜头内部通过镜头的推、拉、摇或变焦距的作用，改变画面内容。不是用镜头分切的方法把画面接在一起，而是镜头本身延续下去，但画面变了。这些变化了的镜头之间也产生蒙太奇作用，这叫内部蒙太奇。不管怎么样，不同画面衔接在一起产生了新的意义，这就叫蒙太奇，这里就有镜头动作。如《红色娘子军》中，琼花去侦察，看见一队人抬着轿子走来，这是个远景。下面，又看到轿子上坐着的是南霸天，这已经跳到近景了。这些镜头交

代了琼花眼睛里看见的南霸天，这里就有了个镜头动作，与舞台不一样。不管内部蒙太奇也好，一般的切出切入也好，哪怕是最简单的剪辑，也有蒙太奇的作用，这些是戏剧所没有的。曾经看过一个苏联的纪录片，反映印度的情况，但又不愿意得罪印度，它要表现印度的贫富不均，受帝国主义的经济侵略，没有一句解说词，只在前面拍一个德士古加油站，用这个镜头来反映美国的经济侵略。接下去一个镜头是加尔各答的贫民窟。不需要任何语言，只把两个镜头一接，意思就完全清楚了。又如我们常用的“一个人倒下去，千万个人站起来”的镜头，前面一个英雄倒下去了，接着，马上就是群众的愤怒吼声和解放军向敌人进攻的镜头，这两个镜头相接，也产生了特定的意义。

镜头和镜头的组接不是加法而是乘法。不是象砌砖那样一块一块垒上去的，它们的效果远远超过一块一块的砖。也正是在镜头的组接方法上，最容易显出编剧、导演的才能和风格。蒙太奇的作用给了电影表现手段极大的丰富性。例如蒙太奇可以形成对比。卓别林的影片《摩登时代》的开始，是一群羊被赶向屠宰场，下一个镜头，是一大群工人去上工，两个镜头接在一起，对比的意义就出来了。又如蒙太奇也可以造成悬念，美国西部电影都是这样：一个美人被匪徒绑着放在铁道上，美人在那儿挣扎，火车在驶近，一个英雄骑着马一个劲地往前赶，究竟是火车轧死美人还是英雄把她救了，虽然这个结局谁都知道，但是观众就是百看不厌。在这里，美人挣扎，英雄赶来，火车飞驰，几个镜头接在一起，就造成了悬念，这个悬念就是靠蒙太奇的作用。再如蒙太奇也可以造成累积效果。如拍摄战场，你如果把镜头摆定在那儿，只是一个炸弹接着一个炸弹地爆炸，你得不到效果。如果搞一个远的，一个近的，一个开炮，一个人倒下，这样很多镜头接在一起，就造成了战场上的气氛。你还可以靠蒙太奇造成紧张的节奏，或者靠蒙太奇重复地提醒观众一些过去的事，如《红色娘子军》中的四个银毫子，就出