



한국영화의 문화



쓰레

1980/2

电影文化丛刊

第二辑

文化部文学艺术研究院
电影研究所《电影文化》编辑室^编

中国社会科学出版社

一九八〇年·北京

电影文化丛刊
(第二辑)

*

中国社会科学出版社 出版
新华书店 北京发行所发行
中国科学院印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开本 7 印张 2 插页 180 千字
1980 年 12 月第 1 版 1980 年 12 月第 1 次印刷
印数 1—51,500 册
统一书号: 10190.038 定价: 0.70 元



目 录

用电影表现手段完成的文学

- 在一次导演总结会议上的发言……………张骏祥 (1)
- 生活·思想·技巧……………曹 欣 (23)
- 三部得奖影片的启示
- 探索艺术美的足迹……………黄式宪 (29)
- 近年来银幕新人新作漫评
- 关于电影文学的形式问题……………刘树生 (39)

探 讨 与 争 鸣

- 题材问题三议……………李兴叶 (52)

艺 术 · 技 巧

- 谈电影的时间和空间……………林洪桐 (60)
- 电影录音的创作……………吴江海 (74)

《小花》主题音乐的运用·····	李文斌 凯 传 (81)
------------------	--------------

影 事 回 忆

从事左翼电影工作的一些回忆·····	夏 衍 (86)
我的演员生活·····	吴 茵 (93)

影 坛 漫 笔

生活·激情·时代感·····	沈及明 (101)
应当克服电影中的虚假·····	成 谷 (103)
电影要创造美的意境·····	陈同艺 (106)
重复手法种种·····	杨正铎 (109)
写情及其他·····	吴小丽 邱家合 (113)
小议喜剧电影的夸张·····	刘桂清 (116)

创 作 札 记

《今夜星光灿烂》导演构思·····	谢铁骊 (119)
《伤逝》拍摄学习手记·····	申 山 (127)
阿凡提造型设计初探·····	曲建方 (133)

外 国 电 影

意大利新现实主义及其发展·····	俞 虹 (138)
费里尼对电影艺术的探索·····	周传基 (155)
《恐惧是关键》中的特技处理·····	肖 模 (162)

基 础 知 识

电影中的色彩·····	沈嵩生 (165)
-------------	-----------

电影词语浅释(二).....邴苏元 (173)

影 片 分 析

且看无形胜有形

——影片《蝴蝶梦》中丽贝卡形象的分析.....二 舟 (183)

电 影 人 物

从“娜拉”到女导演.....张震钦 (191)

——记王苹同志

和电影结婚的人——田中绢代.....霍 军 (202)

作 家 与 电 影

马雅可夫斯基与电影.....于 思 (208)

动 态

苏联拍摄陀思妥耶夫斯基生活的故事片.....戴光晰 (218)

用电影表现手段完成的文学

——在一次导演总结会议上的发言

张 骏 祥

我想就导演的工作谈一些个人意见。

导演的工作确实是很艰巨的。一个电影导演，肩上这副担子很重。他必须对影片的政治质量和艺术质量都负责任。一部影片总有它的思想倾向，在政治上思想上有个是非问题，至少有个高低问题。导演要有责任感。

今后“左”的右的干扰怕免不了还会有。那么，是不是就不要解放思想了，就什么都按框框条条办，按规定模式办？行不行？不行！我同意有位同志讲的，如果大家都缩手缩脚，那我们好不容易取得的这点成就就有倒退的危险。老实说，一定要绝对“安全”了才迈步，要人家铺好红地毯才敢走路，那样也搞不出好艺术作品。我们做导演的做编剧的希望有“安全感”，不要随便被扣上什么政治罪名，这是可以理解的；但是另一方面，我们也必须要有责任感。我们要自觉地挑起这副担子。我们的编剧、导演要不要自觉地去反映八亿农民，自觉地去写为“四化”战斗的工人呢？自觉地去写解放军呢？伟大的革命战争要不要写？老一辈无产阶级革命家的丰功伟绩要不要记载下来？那么多科学家为四个现代化废寝忘食作出贡献，该不该歌颂？这些题材可能是比较难写，因为我们对这些人物比较生疏。但是应不应该努力去熟悉他们呢？这就有个责任感的

问题。

对社会上的阴暗面、落后现象要不要揭露,这里也有个责任感的问题。我们对先进人物先进事迹有责任去歌颂,对社会上的落后思想和现象当然也有责任去批判揭露。关键在于是从爱护这座社会主义大厦、巩固这座大厦的愿望出发,还是只站在旁边指手划脚或者是挥起斧头砍倒了事。所以说要讲社会效果。我们反对公式化概念化,还不是考虑到社会效果,考虑到它们起不了宣传教育的作用?我们暴露阴暗面也要考虑社会效果,考虑到自己的作品是使人增强前进的勇气,还是使人消极绝望,丧失信心。我们要自觉地考虑到影片的社会效果。

除了政治思想问题,作导演的还要对影片的艺术质量负责。多少年来,我们都在强调政治标准第一。在这方面有过不少教训。使得不少创作人员不求艺术有功,但求政治无过。很多不痛不痒的公式化概念化作品的产生,不能不说与此有关。其实毛主席早就明确地要求“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”。今天我们还是要这样要求。今后对艺术质量应该要求更严格些。导演在艺术上担子也就更重。是否也可以说:电影导演是特殊材料制成的,没有一副好筋骨,是不容易挑起这副担子的。

过去有句话:“文章本天成,妙手偶得之”,好象文章是信手拈来,偶然成功的。当然这里还是说的“妙手”,即有修养的人。不是日积月累地有了厚实的生活底子、艺术素养,不是下了苦功流了汗水,是拍不出《归心似箭》、《啊!摇篮》、《泪痕》这样的片子的。外国有句话说,“成功是百分之十的灵感,百分之九十的汗水”。我们不难看出《归心似箭》和《啊!摇篮》等的导演,在每个环节上都用了很多心思,一丝不苟地追求最好的表现方法。这些片子不低于外国好影片。我们绝不要妄自菲薄。有人说有些外国朋友看我们的影片,看了一半就看不下去了。这种情况应该引起我们的警惕,使我们对自己要求更严格些。但我们绝不能因此气馁。老实不客

气地说,有些外国影片我也是看了一半就不想看了。

讲到艺术质量,导演又要在两方面负责。一方面要力求体现作品的文学价值,另一方面要创造性地运用好电影表现手段。归结起来说,导演的任务就是:用自己掌握的电影艺术手段把作品的文学价值充分体现出来。我们经常讲“文艺”,这包括文学和艺术两个东西。艺术有绘画、音乐、舞蹈、雕塑、建筑、戏剧,最后是电影,算是第七种艺术,是最年轻的小兄弟。这七种艺术中,前五种只是艺术,无所谓文学。例如绘画就是绘画,没有什么绘画文学,建筑就是建筑,没有什么建筑文学。唯独戏剧和电影,是艺术,而且是综合艺术,不但是综合艺术,而且又是文学:戏剧文学和电影文学。

电影文学究竟是指什么而言呢?一般讲电影文学,往往想到的是印在纸上的电影剧本,说是影片的基础。这还是说得好听的。苏联有过一种不好听的说法,说电影剧本只是个“容器”,只是将来完成的电影在里面暂时放一放的“盒子”。这说法当然不对,但剧本确实还不是完成了的电影文学。真正的电影文学的完成形式是最后在银幕上放映出来的影片。印在纸上的剧本是基础,是必须有的基础,但它还不是最后完成的电影艺术,也不是最后完成的电影文学。这对编剧来说,是更高要求,你写剧本时必须预见到将来在银幕上出现时是什么样子。而这又必须经过导演来完成,导演要保证剧本的文学价值最好地呈现出来。戏剧也是如此,真正完成的戏剧文学是在舞台上对观众演出的那台戏。人们对那些只能在书房里读读,在舞台上没有效果的“书斋剧”,是不承认它是好戏剧文学的。即使是好作品,例如契诃夫的剧本,在没有得到莫斯科小剧院的演出之前,也不可能真正显现出它的光辉。一个电影剧本的光辉,更是非拍成影片在银幕上放映,就不能完全显现出来。

这样说,丝毫没有贬低剧作家作用的意思。相反,只是要求编剧更好地掌握电影的表现手段,使自己的剧本不会被导演所误解所歪曲,使它能在银幕上放出光辉。我始终认为电影的灿烂的

未来,有待于伟大电影作家的出现。这不仅是指我们国内,就全世界范围来说,电影的光芒万丈的时代还没有到来。原因就是电影文学跟叙事文学、戏剧文学、抒情文学相比,跟莎士比亚、托尔斯泰、李白、杜甫、曹雪芹、鲁迅的作品相比,还远远落在后面。但是那个光辉灿烂的日子一定会到来的。是的,电影艺术在很大程度上受工业技术的限制,可是今天电影工业技术已经发展得相当高明了,我们的特技摄影也已经相当神妙,几乎凡是人头脑里想得到的东西,银幕上都拍得出来。当然,这一切还会向前发展,但今天一个导演所掌握的工具和技术手段已经是相当成熟了。这就是说,伟大作家伟大电影文学出现的物质条件已经存在。万事俱备,只欠东风。只要我们的作家真正看到电影的广大群众性,看到电影是人类思想感情交流的了不起的工具,看到电影无可避免地要成为文化生活中最占优势的事物,因而努力掌握这一文学形式,能象莎士比亚、托尔斯泰、曹雪芹、鲁迅运用文字那样纯熟地运用电影表现手段,那么,电影文学的光辉灿烂的时代就一定到来。

但是,我今天想着重强调的,还是要求导演们更多地重视影片的文学价值。我过去写过一本小册子叫《关于电影的特殊表现手段》。那时候,一方面是有不少业余作者对写电影剧本很感兴趣,可又不懂得电影剧本怎么写,希望看到些关于电影的表现方法的书。另一方面,又有些作家轻视电影创作,以为不需要专门掌握什么专业技巧,可是写出剧本制片厂不能拍,于是又把写电影剧本视为畏途。我们就是想说明,电影是有特殊的表现手段,必须掌握,但又没有什么奥妙,不难掌握。今天当然还要要求掌握电影表现手段,但是又要强调重视电影的文学价值。为什么呢?因为现在似乎在坚持“导演中心”的同时,又出现了一种忽视编剧作用的倾向。我是不同意什么要把“编导”改为“导编”的。我也不赞成说什么“电影是导演的艺术”。这些说法起码是不利于团结的。现在确实导演常常要帮助改剧本,使它“电影化”。但这只能说是导演先作了编剧

的工作,不能因此贬低编剧,说成只能奉导演的意图进行创作。不,“电影化”这三个字根本就不通,从来没有一个作品本来不是电影的,“化”一下就能化成电影。

现在有一种想法,好象影片艺术质量高低就看表现手法,甚至认为只要把外国电影里的七十年代技巧运用上了,电影就上去了。我们绝不反对学习七十年代技巧,但是针对某些片面强调形式的偏向,我们要大声疾呼:不要忽视了电影的文学价值。我认为,许多影片艺术水平不高,根本问题还不在于表现手法的陈旧,而在于作品的文学价值就不高。当然,这首先编剧要负责任,但是有些导演也的确对剧本原有的文学价值重视不够,甚至领会不够。

有些同志一听说要向美国四十年代、欧洲五十年代电影学习,向苏联十月革命后的电影学习,就不同意,问为什么要向这些老古董学习,不向七十年代外国电影学习。首先,我们并不是不要向七十年代电影学习。其次,四十年代、五十年代电影中,确有许多东西值得学习,也许对我们学习基本功帮助更大一些。举例说吧,象《吾土吾民》或者《魂断蓝桥》这样的影片,能通过五六个人物之间的感情变化写出那么生动的戏来,我们就还办不到。有些影片有名有姓的人物多达三四十人,六十个人也有。试想,一部影片放映不到两小时,搞上那么多人,恐怕连认清面孔都不容易吧?四十年代、五十年代欧美电影确实有很多值得我们学习的地方。再说,就是学习七十年代电影,也不能说只要学习它的结构方法、剪辑技巧,而更应该看到这些方法和技巧是怎样为影片的文学内容文学价值服务的。

所谓文学内容文学价值是指什么而言呢?

首先还是得谈谈作品的思想内容。一部电影总有它的思想倾向。现代派文学艺术也讲所谓哲理。思想性也好,哲理也好,反正作品总有个中心思想,作者有他对生活的看法。一个半钟点到两个钟点放了一场电影,不只是告诉了观众一个故事,还通过这部作品

说出了作者对他所写的人物、事件、生活的看法。现在好象有点忌讳谈主题思想。我们过去确实走过弯路，编辑同志一看人家的剧本，张口就问“你这个剧本主题思想是什么？”这当然不好，有不少作品就成了造人物编情节来图解主题思想。这必然引起群众的抗议和责难。这种概念地图解主题思想的习惯今天也还没有完全根除。我们要力求避免把作品作为解答主题思想的数学方程式，反对“直奔主题”；但，我们也要防止另一种偏向，认为导演根本不需要去考虑一部影片的主题思想是什么。现在有一种容易引起误解的说法，好象一部影片只要抓住些真实的、吸引人的细节就行，不要考虑什么思想性。我看不行。作为导演，连一个剧本的中心思想都不明确行吗？一部影片当然必须有丰富的生动的细节，但总要有取舍，不能漫无边际地写下去。我记得一九五四年，苏联导演罗姆说我们的电影是一部戏里塞了五部戏。那时我们就说：是有这个问题，难处是不知道该拿掉哪四部戏才好。细节是要的，但哪些应该摆进去，哪些删掉好，要有个取舍标准。我看主题思想至少是一个标准吧？

有同志提出，《红楼梦》的主题思想是什么，各人说法不同。是的，看了《红楼梦》，是见仁见智众说纷纭。但《红楼梦》是部长篇小说，如果把《红楼梦》改编成电影，能把全部书的内容都放进去吗？越剧《红楼梦》就只搞了贾宝玉和黛玉、宝钗的婚姻关系这段纠纷，别的只好割爱。我看过美国人拍的《战争与和平》，除了人物都象美国人不象俄国人之外，还有个最大的缺点，就是把托尔斯泰原著里的东西，基本上都塞进去了，结果什么都沾了一点，什么都说不清楚。要是没读过托尔斯泰的原著，我看简直不懂影片结尾怎么娜塔莎会跟彼埃尔搞到一起去了。一部电影和一本长篇小说不同，它的思想性或哲理性还是以明确为好。尽管我们反对图解，赞成恩格斯说的，倾向性应该自然地流露出来。一个导演如果对作品的思想倾向自己也不了然，怎么流露呢？

这里，还有个剧场效果问题。今天的电影毕竟还是在剧场里放给成百成千的观众看的，而且是一次过，不能翻来覆去看的，因此你的口齿一定要清楚，思想一定要明确。戏剧理论里有一条，认为在剧场里要为“平均观众”打算。就是说，千百个观众各人水平不一样，有的文化修养较高，能看得懂深奥一些隐晦一些的东西，有的水平就不那么高。你要普遍地抓住全体观众的注意力，引起他们的兴趣，就得考虑“平均观众”，也就是我们常说的要做到“雅俗共赏”。当然，将来电影录成磁带、磁盘，可以在电视上放，人造卫星可以播送电影节目，一个人可以独自打开电视机看，不必再到剧场去，甚至看不清楚还可以倒回来重看。将来电影也不一定要限定两个钟点放完，可以有半个小时的，象短篇小说，也可以有放十个小时的，好比长篇小说。那时候电影可能越来越向叙事文学靠拢，离戏剧文学越来越远。所以往前看，电影可能不必重视剧场效果，但目前究竟还是在剧场里放映，还得考虑抓住“平均观众”。因此，思想倾向性还是以鲜明清楚为好。

《归心似箭》的主题思想是很明确的。导演李俊同志说他在全片贯串着“走与留”的矛盾，写了魏德胜过金钱、生死和爱情这三关。我们觉得前两关处理得不及最后这一关好，因为多少还有些所谓“直奔主题”的痕迹。爱情关就没有这个问题，观众仿佛和魏德胜一起在矛盾着：走呢，还是不走呢？所以不能说主题思想明确就会导致作品概念化。《啊！摇篮》的导演谢晋同志总结他的经验说，他是抓住剧本中几处感动自己的有火花的地方。但是他也反复讲了，爱孩子就是爱明天，要抓人的命运，人的感情，人的个性。他还说现在剧本里写的是过去不敢写的人性。这不是很清楚了吗？他无非是要写无产阶级革命战士最懂得人性，最懂得爱明天。《舞会小提琴》是部“意识流”的影片，有好些地方不经过解释几乎很难懂导演用意何在，但是作家为什么写那一家犹太人在纳粹迫害下的颠沛流离，为什么要把这些过去的事和今天法国当局镇压学生运

动联系起来写，他的用意不也是很清楚吗？现代派、意识流的作者说他们是要把生活照它原来的样子和盘托出。其实托出什么，不托出什么，怎样托出，都不是信手拈来的。总之，我们不要搞那些图解主题思想的概念化的东西，但不能因此就不去努力使影片有比较明确的主题思想。

其次，关于典型形象的塑造。文学作品最重要的是写人，活生生的人。要有血有肉，不是概念。而且不是孤立地写人，要通过复杂的人与人之间的社会关系来写。要看到人物的内心世界、精神状态。不论是叙事文学、戏剧文学、抒情文学，还是电影文学，都不例外。不论是现实主义、浪漫主义、现代派，在这一点上大概都没有什么分歧。典型环境中的典型人物，这是电影剧本必须首先提供的，但又是必须经过导演指挥各创作部门来完成的。能否塑造好人物的形象，这是对导演最根本的考验。我们这一次的献礼片里，又成功地塑造了几个人物形象。《归心似箭》里的魏德胜和玉贞，《泪痕》里的朱克实，《啊！摇篮》里的老炊事员和湘竹，《北斗》里的申多余，《苦难的心》里的罗医生等，是比较突出的。我们看得出，凡是塑造得好的形象都是导演、演员花了心血浇灌出来，是在每句台词、每个动作上都下了功夫的。谢晋同志讲到，湘竹是向敌人扔出了手榴弹后，伸出头去看看，被敌人打中牺牲的。这抬头看看，令我们体会到湘竹的年幼没有经验，为她的死悲恸。李俊同志处理董大爷看到魏德胜时拱手作揖说：“除了山神爷，我三十年来没给人作过揖，这不是冲你，是冲你们宁死不当亡国奴的抗日联军。”这一个动作一句话就突出了董大爷的性格，也说明了在玉贞眼睛里魏德胜是个什么样的人。后来，魏德胜说出要走，玉贞把他水桶里的水赌气倒掉了。前面玉贞说要魏德胜给她挑一辈子水，现在又把水倒掉，这使观众领会到玉贞心里的活动。这些都是作者和导演苦心构思的地方。是技巧，但又不露痕迹的技巧。我们要学会运用技巧，但又要懂得所谓“掩盖技巧之技巧”。我们影片里有些地方也是有技

巧的,但是让人感到生硬,感到你是在耍技巧,这就不好。当然,一个成熟的导演在创作过程中,不见得总在想这个地方用个什么手法,那个地方用个什么技巧。他碰到一个情境,就会触景生情,找到最恰当最生动最有力的处理方法,所以才有所谓“妙手偶得之”。这里有个艺术修养的问题,更有个对生活熟知的问题。玉贞把水倒掉之所以好,就是因为它符合生活逻辑,符合人物性格,符合当时的规定情境即人物的思想感情关系。有技巧,又不见技巧,这就叫成熟。归根结底,就是要有艺术修养,熟悉生活——对规定情境、人物性格的深知,没有其他捷径可走。现在有些剧本总使我们感到不真实,“编”得厉害。“编剧编剧”,剧本总要编,总离不开编剧技巧,但是我们不能睡在技巧上。脱离了生活基础,技巧是无能为力的。

前面举的这些细节所以好,是因为它们反映了人物的丰富的思想感情活动,使观众能窥见人物的内心奥秘。《李四光》是部好影片,在拍摄中遭遇到很大的困难,拍成这样很不容易。但我们总希望能更多看到李四光这一人物的内心活动。现在我们只看到李四光这么做那么做,甚至也看到他怎么做,可是他为什么这么做不大清楚。例如他在国外知道祖国解放了,国民党的大使想扣留他,他就搭了英国货轮回来了。可是导演没有能把李四光当时强烈的思想感情活动烘托出来,因此就引不起观众强烈的共鸣。当然,这并不是要求把人物内在活动都在银幕上具体地表现出来。现实主义电影的表现方法,常常是通过外部动作,通过外在的可见的行为领会到人物内在的精神世界。《归心似箭》里,玉贞纳着鞋底听魏德胜说了自己的身世,叹了口气说:“也是个苦命人”,同时眼睛向魏一看,以及后来把自己去世了的丈夫的烟袋给魏德胜时说:“好歹也算个念想”时的神态,通过这些外部动作,导演使我们看到玉贞和魏德胜之间感情的建立。电影妙就妙在观众不仅看到银幕上拍出来的这一点,还可以感受到银幕上没有拍出来的更多的事物。正是从这个意义上讲,我们说观众在和我们一起进行创作,观众能感受

到参与了创作的愉快。电影魅力之大的原因在此。跟斯坦尼斯拉夫斯基强调的潜台词一样,观众从人物讲出的话中,体会到他没有讲出来的丰富的潜台词。

现代派、意识流的电影往往把一个人物的内心活动,具体形象地拍出来,在银幕上显现出来。我怀疑这是否聪明。电影就是能通过有限的具体形象,使观众联想到无限的广阔得多的丰富的精神世界。如果都要变成可见的具体形象,观众就享受不到共同创作的愉快了。还有,观众所以能感到共同创作的愉快,是因为观众和作者、导演有着共同的对生活规律、生活逻辑的认识。所以玉贞把水倒了,我们各人所领会到的玉贞的内心活动是一样的。可是现代派、意识流的电影往往要搞一些下意识的或是梦幻的场景。当然,梦幻和下意识活动是有的,在电影里也可以有所表现,但总要以观众能有的类似意识活动经验为基础,否则观众就不能懂。下意识活动、梦幻,往往是不遵照生活逻辑的,至于发展到变态心理,那更是超出一般观众的体验范围,就更谈不上什么共同创作的愉快了。事实上,观众这时只能猜谜似的设法领会导演在这里是在表白什么了。例如《舞会小提琴》里,那个导演回家看到自己的孩子睡在沙发上,把孩子抱起来放到床上,据说这一抱是说明这个孩子就是他,他就是孩子。下面又有一场,孩子和外祖母在散步,导演又闯入镜头,并回头看看孩子,据说这是又一次说明导演和孩子是一个混合体。不经过解释,我看观众很难领会,可是电影不能象书一样,在正文下面加上小注啊!

关于人物形象,还有个问题想说两句。《苦恼人的笑》一开场有段解说,讲不写神、不写鬼,要写人。有同志发言中说这是新的纲领性意见。其实这是现实主义的基本信念,只是过去有些作品违反了这一信念,“四人帮”更是把“真实性”三个字抛到九霄云外去了。有同志提到《泪痕》中的朱克实写得有些太高明了,好象他面前没有任何困难,没有任何苦恼。我同意。张维这个坏人既然隐藏得

很深,为什么不可以写朱克实开头也上了他一点当呢?我看是可以的。但是,是否象朱克实这样一个比较高明的、实事求是的、人民喜欢的干部就不能写呢?我看不是。《归心似箭》里的魏德胜的确情操很高,写这样的人物可不可以呢?“只要有一个人,我们的队伍就没有垮。”这句话是不是就是要不得的“豪言壮语”呢?我看不是。朱克实、魏德胜不是神,是普通人,不过又比普通人高那么一点。他们平凡,但又不平凡。所以我对那些主张写日常的、平凡的人的说法,只能有保留地同意。我们是要写平凡的普通人,可是他又不那么平凡,有值得我们学习的地方。至于说象某些外国影片里那样,把人都写成不可理解的、在现代物质文明下悲观绝望的,甚至发展到无理性的、变态的,那我们只有干脆不同意了。

第三,关于文学表现手段问题。电影艺术当然要运用电影的表现手段,但电影既然又是文学,作为一个导演,就不能丢开文学的表现方法与技巧不管。电影导演要保持和发挥原剧本的文学价值,就必须学习和掌握各种文学的特有的技巧。电影文学对叙事文学、戏剧文学和抒情文学的长处是应该而且能够兼收并蓄的。例如《归心似箭》里魏德胜向玉贞讲自己身世那一段,就完全靠他自己讲,运用的是叙事文学的方法,并没有来几个回忆镜头,把他父亲被蚊子咬死的情节拍出来。影片《大河奔流》里,李麦讲自己身世一段运用的也完全是叙述方法。我举这两个例子,为的是说明电影并不一概排斥叙事手段。李麦讲身世时与其出现她丈夫的遭遇的镜头,倒不如听她讲好,因为这时观众更要看的不是过去的事,而是李麦在叙述她的身世时感情的激动,是李麦的顽强的反抗精神。所以,不能笼统地认为:为了电影化,为了视觉性,叙事手段应该一律丢掉,一谈到过去就出现回忆镜头。

《归心似箭》里,偷金子的人被捆在树上,魏德胜说情这一大段,完全是个戏剧场面,原封不动地拿到舞台上演也可以。再举《大河奔流》里天亮认晴那一段为例:经过好多年的离散之后,天亮碰