

献给中国电影百年华诞 (1905-2005)

上海影人理论文选

上海市文学艺术界联合会 编
上海电影家协会



复旦大学出版社

献给中国电影百年华诞 (1905-2005)

上海影人理论文选

上海市文学艺术界联合会 编
上海电影家协会



复旦大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

银色印记:上海影人理论文选/上海市文学艺术界联合会,
上海电影家协会编. —上海:复旦大学出版社,2005.3
ISBN 7-309-04398-7

I. 银… II. ①上…②上… III. 电影理论-文集
IV. J90-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 018622 号

银色印记——上海影人理论文选

上海市文学艺术界联合会
上海电影家协会 编

出版发行 复旦大学出版社

上海市国权路 579 号 邮编 200433

86-21-65118853(发行部) 86-21-65109143(邮购)

fupnet@fudanpress.com http://www.fudanpress.com

责任编辑 邵 丹

装帧设计 创意雨工作室

总 编 辑 高若海

出 品 人 贺圣遂

印 刷 上海第二教育学院印刷厂

开 本 787×1092 1/16

印 张 25 插页 1

字 数 532 千

版 次 2005 年 3 月第一版第一次印刷

书 号 ISBN 7-309-04398-7/J·69

定 价 55.00 元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社发行部调换。

版权所有 侵权必究

编 选 说 明

一、本书是上海电影家协会为纪念中国电影诞生一百周年而编辑的理论探讨文章的结集,其中大多是我会会员,也有少数已作古的先辈;其中大部分文章在报刊书籍上发表过。

二、本书以历史唯物主义和马克思主义理论为指导,坚持实事求是的原则和与时俱进的精神,力求将上海在电影理论方面有学术价值之各种观点的理论著述、作品研究的成果收纳入册,并希冀真实地显示各个不同历史时期的上海的电影理论和创作的发展变化,也包括了少量的有关电影发行、放映、宣传等方面的文章,其中凝聚着几代上海电影人的心血和智慧。

三、本书入选文章,大部分由上海影协会员自荐(或由会员家属向协会推荐),个别的因篇幅有限作了一定的删节,绝大部分均存原貌。

四、本书文章按发表(未发表的按写作时间)先后排序,同一作者的文章只入选一篇(极个别的联合之作除外)。

上海电影家协会

2005年3月2日

序 言

倪 震

到今年——2005 年，中国电影已经走过了硕果累累又风雨跋涉的百年行程。在中国电影的发展历程中，上海电影占据着一个不可替代的历史地位。

上海这座城市在中国城市发展史和中国现代经济史上，都具有代表性的作用。在 20 世纪的百年间，上海经历了现代经济勃兴、革命风暴洗礼、民族战争灾难、政权更替跌宕和改革开放跨进……无论哪一个年代里，上海始终是中国现代经济和城市文化的缩影。因此，具有工业特色的电影艺术，从传入中国到扎根本土，从初具规模到跻身亚洲电影之林，都跟上海这座城市本身的发展息息相关，而上海的沧海桑田、除旧更新，也都在电影艺术中得到了生动的表现。无论是 20 世纪之初——中国电影的创业时期，50 年代社会主义电影的发展时期，还是 80 年代以来，由改革开放推动的中国电影走向世界的转折时期，上海电影一直发挥着推波助澜的作用。它是民族电影文化中一个独特的流派，是中国电影工业体系中一个重要的基地，也是中国电影艺术家群落中一个显赫的家族。上海电影人世代相承、毕生奉献的艺术创造，在银幕上留下了民族灵魂荣辱悲欢的历史印记。上海电影及其历史遭遇既是摹写和记录中国人世纪沉浮、社会百态的真实画卷，也是电影人自身命运起伏、才智扬抑和艺术成败的见证。

呈现在读者面前的这本《银色印记》，汇集了百年之中历代上海电影人的创作手迹、艺术总结和理论评述，是上海影人百年求索和艺术想象的文字记录。借助于这些珍贵的内心独白和坦诚切磋，我们感受到电影先驱者们创造的悲喜和求真的艰辛。这些交融着生命体验和创作灵感的文字，不只反映了电影艺术观念的演变、技巧传承和革新的专业内容，而且也反映了电影在上海城市发展和文化演变中的意义和作用。

本书汇集了中国早期电影的开创者们宝贵的文录和自述，如郑正秋、张石川、孙瑜、吴永刚、费穆、蔡楚生等人的艺术总结和导演手记；也汇集了中国电

影成熟期的代表人物沈浮、石挥、郑君里、张骏祥、汤晓丹、桑弧等人的导演阐述和创作心得。进入新中国建设的时代，上海电影迎来了探索新题材、拓展新形式的历史阶段。成长于新中国初期的谢晋、白沉等人，在半个多世纪漫长的岁月里，为上海电影的发展做出了坚韧不拔的努力。在 80 年代的新时期，为遭到了“文革”破坏而复兴上海电影的努力中，吴贻弓、黄蜀芹、于本正等人是承上启下的一代，他们的艺术总结和创作记述，既接续了前辈的传统脉络，又开拓了现代意识和国际视野，使最年轻一代电影人的起步可以在更广阔、更丰富的思维空间中展开。

上海电影的辉煌，永远是跟中国几代杰出演员的名字连在一起的，赵丹、白杨、张瑞芳、秦怡、孙道临、刘琼等人的银幕形象铭刻在百年电影的不朽画卷之中，也留存在中国观众的记忆里。他们的表演艺术和创作手记，从影像和文字两个方面为我们留下了激赏和品味、理解和思考的宝贵依据。

上海动画片、科教片、译制片也曾在中外影坛上备受瞩目。《大闹天宫》和水墨动画，是东方艺术在动画电影中的一份独特贡献。同样，风格别具的科教片、译制片也都独领风骚，是世所皆知、人皆称赏的两朵奇葩。这些都是中国电影世纪回顾中不可遗忘的一叶。

历史不是一个纯客观的存在，不是仅仅指过去发生过的事实，而且是指人们对过去事实的有意识、有选择的纪录。为了纪念中国电影一百周年而汇编的本书，旨在纪录上海影人在往昔岁月中对电影与社会、电影与人生以及电影艺术规律的思考，以供读者获得更多的历史信息和艺术启迪。当我们重温上海影人的精神历程，不仅欣赏他们的银幕作品，而且从文字中了解他们的思想追求时，我们对百年以来上海电影的历史演变，一定会有更深的了解。这也是对百年中国电影的最好纪念。

2005 年 3 月 8 日

目 录

银色的梦	田 汉(1)
《前程》的编剧者的话	丁谦平(夏衍)(3)
论电影宣传	柯 灵(4)
电影的技术与艺术	陈鲤庭(7)
戏曲影片的造型风格	韩尚义(10)
以小见大,寓理于情	沈 寂(15)
用电影表现手段完成的文学	张骏祥(19)
声音造型和语言艺术	富润生(25)
中国电影光源新发展	晏仲芳(29)
美术片的导演及其他	靳 夕(31)
谈美术片的音乐	吴应炬(35)
美术电影创作放谈	特 伟(38)
银幕上崭新的繁漪	李 明(45)
对电影表演观念的几点思索	张仲年(48)
电影字幕艺术的探讨	余志仁(57)
电影表演观念初探	李志舆(60)
论吴贻弓的电影艺术探索	王纪人(68)
往事难忘,心向往之	王世桢(76)
当代电影:遗憾艺术的孕育和反思	汪天云(79)
论美术片中的物理效应	金柏松(84)
一个话剧演员对电影表演的追求	刘子枫(90)
“露”与“藏”	洪德顺(95)
译制配音创作规律初探	曹 雷(99)
论谢晋电影	任仲伦(103)
新时期上影女导演创作断想	钱晓茹(111)
电影声音六题	钱国民(119)
白杨的艺术之路	梅 朵(128)
民族·时代·创造	钱海毅(132)
革命历史题材影片的扛鼎之作	李 果(136)
试论电影放映企业的“达标创优”	谢鲍鑫(139)
试论柯灵的电影剧作	刘果生(142)
突破常规视野	杨代藩(149)
关于科普电影美学的几个问题	刘立中(153)
两位不可遗忘的人物	盛汉清(160)

不断跃向新高度	周 斌(165)
温故知新,继往开来	姚国华 周 斌(171)
扑向时代的大潮	边善基(182)
校正坐标:中国的科幻电影	达世新(190)
风雨征程四十年	徐桑楚(195)
影视艺术创造心理初探	曹树钧(199)
“魂”的再塑	乔 榛(206)
东拉西扯“海味电影”	夏 瑜(213)
社会化 经常化 创意化	钱峻崖 等(218)
“文学导演”桑弧和他的喜剧电影	陈同艺(222)
普罗米修斯的悲喜剧	吕晓明(230)
电影广告误区之我见	郭顺智(238)
郑正秋的影片形态分析	万传法(241)
跨越新世纪的门槛	贺子壮(252)
剧本有“味”,演员有“神”	孙渝烽(257)
浅谈中国电影产业入世后的机遇和挑战	张建民(260)
上海要在儿童片放映市场走出新路	包毅范(264)
怎样当好一名合格的影城管理者	王小军(266)
上海影视文化要在挑战中与时俱进	成恒健(270)
天一公司经营特点初探	李亦中(275)
海派电影文化论	张振华(284)
院线制呼唤“营销型”人才	钱福鑫(293)
进一步搞好院线建设和经营的几点浅见	吴鹤沪(296)
产业化是繁荣电影市场的康庄大道	方玉强(300)
论谢晋的电影叙事	邹 平(305)
开创中国电影的新形态	张建亚 唐明生(312)
弘扬民族精神与动画片创作之浅谈	强小柏(318)
谢晋电影的政治意识论	陈犀禾等(324)
中国动画学派的发轫、成型和成熟	金天逸(332)
一曲电影“画外音”	陈 斌(338)
瞻前顾后科教片	刘 咏(341)
电影数字化发展的多维性研究	朱 觉(345)
上海影视文化、企业文化的融合与网络经济的接轨	许雪华(351)
关于科教电影创作科学美与艺术美的思考	夏振亚(357)
电影翻译艺术特点琐谈	肖 章(363)
怎样当好影视剧编辑	陆寿钧(367)
1930—1938:《联华画报》初探	金 娜(376)
创意——卡通的灵魂	姚忠礼(384)
影像中国札记	杨 扬(386)
后记	吕晓明 李亦中(392)

银色的梦

田 汉(1898 - 1968)

“西洋的影片除了那些有永久价值的之外,我与其喜欢那些不彻底的,不如喜欢那些俗恶的。无论何种俗恶不堪,荒唐无稽的 story 一演成了电影,便使人感到一种奇妙的 fantasy(幻想)。那戏的全体,你可以把它当作一个美丽的梦。人不独睡着的时候做梦,起来的时候也想做梦。我们到电影馆去,便是去做‘白昼的梦’(day dream)。恐怕是因为这个关系,我去看影戏,总喜欢在白天里去看;喜欢在春夏两季去看。尤以在春夏之交,身上出毛毛汗的时候,最能引起各种幻想。看了回来,晚上睡在枕上,那种幻想依然在脑里往来,与睡梦相交通。结果,不知道那到底是梦还是影片。只剩下一个美的幻影长留脑海。影片真可谓人类用机械造出来的梦!科学的进步与人智的发达,授我们以种种的工艺品,甚至连梦也造出来了。酒与音乐,虽称人类的作品中最大的杰作,但是影片也确是最大杰作之一……”

这一段话是从谷崎润一郎氏的《艺术一家言》里抄译下来的。谷崎氏是日本现代的大小小说家,但他同时对于戏剧和电影都有异常的趣味。他曾经著过许多舞台上银幕上的脚本。他的银幕上的脚本曾经实现过的有《Amateur Club》和《蛇性之淫》两种,前者是一篇以镰仓海水浴场为背景的恋爱喜剧,后者是根据上田秋成的雨月物语的神秘的恋爱悲剧。从来曲高者和寡,他的影戏除《Amateur Club》赚了些钱外,后来的戏在营业上都是失败的,后来他关系的公司倒了,他也没有再做影戏脚本了。但是他关于影戏实在是独具慧眼,读者读了他前面那一段话,也可以知道了。电影是人类以机械制的梦,与酒与音乐同为人类之最大杰作——这是何等卓越的见解!他还于数年前做过一篇《电影之现在及将来》。他说,人家若问电影到将来有发达为与演剧、绘画同为真正的艺术的希望没有,他一定说“有!”他相信演剧与绘画永久不灭,电影也将传之不朽。他以为艺术虽无甲乙,其形式适于时势的当越加发达,与时势相反的自然要不进步。今日为 democracy 的时代,贵族趣味的艺术一定范围要狭窄起来,比戏剧更要平民的电影,实为最适合时势的艺术,大有发达改良的余地。

他还举出电影的几种特长,这虽是人人共晓的,但他有他的卓识。他说第一是舞台剧的生命是一时的,而电影的生命悠远。今日影片的寿命,虽不能说永久不变,但将来一定要发达到那个程度的。舞台剧与银幕剧的关系比如言语与文字,或原稿与印刷品。舞台剧以有限的观客为对象,幕落人归,什么也没有了。电影则以一本片子可以摇多少回,吸引无数的观客。此种特长在观客一方可以廉价地、简便地坐观各国优伶之演剧。在优伶一方,以世界的观众为对象,不必像绘画文学一样经过复制与翻译的间接手段,直接发表自己的艺术,且可以永传于后世。古来伟大

他此外还说了许多话,但我觉得中国“吃影戏饭的”先听了他这几句话已经够受用了!

(原载《银星》杂志 1927 年第 5 期,编者有删节)

《前程》的编剧者的话

——题材与出路

丁谦平(夏衍)(1900-1995)

看了最近几天各报关于《前程》的批评以后,我觉得有两点意见必须提供出来;这意见,虽然发生在对《前程》的批评上,事实是有关于整个电影文化运动的。

在部分的对于《前程》的批评之中,是有着两种倾向存在。其一,是暗示着这样的题材没有摄取的必要。其二,是女主人公回到剧场生活,不能算是前程。这样的理解,我认为仍不免是公式的,机械的,不能说是正确的科学的影评。

社会组织的阶层性是复杂的。作为教育的电影,不仅应该教育前进的,以及向革命动摇的观众,落后的观众也一样的应该被教育着。革命与反革命的对描、富人与穷人生活的映照,在教育意味上固然需要,但活泼的,更扩大的,向社会生活的各方面,摄取有关于社会问题的题材,给观众一种启示,一样的是不可少。任何方面的题材,只要编剧人的观点正确,在教育意义上,是同样的。

如果因为某一部电影里,没有工人以及前进青年的身影,没有穷富生活的对描,便无条件的否认这样事实的存在,抹煞它的教育意义,这对于整个电影文化运动的进展,是有着很大的妨碍的。在电影界从剧本作者一直到影评家,必须突破这“局限于狭隘的题材”的路。

《前程》的女主人公,一个有相当地位的女戏子,她的出路应该是什么的问题,在编剧时是经过几度磋商的。剧本的编者要是不管事实的必然性,与人物的环境生活基础时,一样的是可以加上她离开丈夫就去做工,甚至于变成一个革命的女工人的结束——“光明的出路”。事实是不会这样简单的;希望这样的人物去做工,至少,在这样的过程上,还是一个空想。所以,现在画面上的结局,是回到戏场去生活。一个作为男性玩物的女子,一旦觉醒了,去走向独立生活的路,这还能说不是它的前程吗?在封建势力仍然顽固的存在着的今日的中国,这样教育意义的电影,究竟是不是同样的需要呢?

总之,所有的电影,决不能在一定的公式上定型的发展,一部影片,也一样的不能在各阶层的观众方面获得同样的教育的效果;正确的科学的影评家,在这些地方,是应该有理解的。

读了诸家的批评之后,所感到的,主要的有这两点。其他方面的问题,画面影评俱在,我不想再有什么说明。对于许多正确的指示,谨在此表示无限的谢意。

(原载《晨报》“每日电影”1933年5月25日)

论电影宣传

柯 灵(1909 - 2002)

这里所谓“电影宣传”，并不含有一点教育的意义，如辛克莱所谓“一切的文学和艺术都是宣传”的那种意思。这是说，包括在电影制片公司行政方略当中，用各种各式的方法来向社会介绍自己宣扬自己的一种工作。用一个术语，这就是“宣传”。

无论是一种政治机关、社会团体，甚至于专以营业为目标的公司商店，为了要它的事业发达进展，“宣传”工作的重要是不容否认的。但是，宣传政策应用在政治活动和文化事业上，常能得到群众的同情；而一被应用为商业的手腕，同是一样的意义，一样的作用，被人们信仰的程度就差得遥远了。——电影虽然也是文化事业之一种，但因为制作者根本的目的是“营业的”，所以“电影宣传”也就被当作是一种卑劣的不正当的欺骗作用了。

“电影宣传”为什么被蔑视呢？这原因当然很浅显，是被电影制作者用了乖误的宣传方法的缘故。无疑的，我们过去的电影制作者，从来没有重视或注意过“电影宣传”，而且根本没有正确地认识过“电影宣传”的意义。他们只把它当作一种带有欺骗性质的营业手段，投机、取巧，使用小聪明。或者利用宣传文字，信口雌黄，说得天花乱坠，来欺骗一部分浅视的观众；或者专门在广告上运用各种性诱惑的词句，如什么“香艳肉感”，“酥胸坦雪”，“玉体横陈”，“十六岁以下的童子禁止观看”……等，来吸引性欲狂的小市民观客（但近来常常引用“爱国”，“革命”，“义勇军”等刺激兴奋的名词了）——这样畸形的荒谬的电影宣传，当然要被观众唾弃蔑视了。

固然，“电影宣传”可以帮助它本身的事业进步发展；但电影制作者首先得明白宣传的重大的意义和作用，这是毫无疑问的。

说到电影宣传的意义，这里有一个根本的问题要认识：就是宣传不过是附庸于电影事业的一种工作，虽然重要，但它所附属的主体失去了本身的价值时，那么它的作用就要完全失去，不管它的方法如何的高明巧妙。电影制作者要使他们事业发达起来，根本的问题是：自己的作品意识是否正确，技术是否成功，是否站在时代的前端，完成它的社会存在的价值？要这一点做到了，然后才能应用合理的正当的宣传方法，去扶植帮助他们事业的进展，因而收到文化宣传以及其他目的的非目的的各种效果。在目前，制片家们往往忽略了主要的任务，却专门注重在宣传政策上头，希图借此蒙混，一方面遮掩自己本身的弱点。这种喧宾夺主的方法，显然是一种严重的错误！

明白了这个原则，现在可以谈到宣传的方法了。一般的宣传，大概不外是宣传

文稿和广告两种,我们就从这里说起。

文稿宣传所收的效果可说是最有力的。但在方法上(即撰述文稿的态度)要特别地慎重,因为这不单是宣传者与被宣传者两者间的问题,其中还联带着第三者的关系——这就是发表宣传文稿的大本营的报纸副刊以及电影刊物。

在这里,可以附带地谈一谈电影刊物的立场和作用。我们可以说:“一切的电影出版物,不论他们的立场如何,其主要的目的作用,无不是宣传电影,为整个电影界(也就是各制片公司)服务的。要勉强分出它们中间的不同性,那么只有两个异点:一种是宣传电影的,一种是宣传制片公司的。关于前一类(在目前可说是极少),它定有公正的立场,严肃的态度,最正确的大众的意识,来衡量电影,批评电影,创造电影;它是一切代表压迫阶级支配阶级宣传的电影的无情的铁铲,它不受媚惑。假如一个制片公司的出品能够站在正确前进的路线,获取大众的意识,那么他势必要被宣扬鼓吹,受这种电影刊物的扶助;但你如果只是一种麻醉的,目的只在乎诈取观众金钱的作品,那么你势必要受到它最严厉的攻击。关于后一类,有的是专为拉电影公司的广告而设的,只要谁在他们的报上登了广告,它就所谓“投桃报李”,“礼尚往来”地给谁歌功颂德,这是“生意经”,是是非非在这些刊物上永远不会得到真实。还有些是卖身投靠在某一制片公司之下,专门收取他们的津贴,作为他们宣传自己并攻讦其他公司的机关。但这些电影刊物对于观众的信仰的程度,那显然有着远大的差异。即在两者对电影界真实的服务效果来说,也是不可以同日而语的。

文稿宣传最值得注意的一点,就是要建树起读者对这文稿以及电影刊物的真实的信仰,然后才会发生力量,所谓宣传,虽然不妨略加渲染,尽量将自己所有的优点来告诉读者;但你绝不能歪曲事实、捏造事实。否则你就欺骗了读者,你就将由此得到相反的效果了。前面说过:一切的电影出版物都是为电影服务的;只要你是忠实真诚的报导,那么即使是最严正的电影刊物,也将乐于为你尽宣传的义务。至于那些要以广告费来交换宣传或自办的机关报,那更须注意宣传的真实;最好是用报告的形式,以优美的文笔来作趣味的叙述,将这些艺术的趣味送入读者的心坎。用不着欺骗,然而你收到最实在的效果了。

次之,说到电影广告。关于电影广告,这除了宣传以外,还连带着一种公告的意义;因此它对读者所负担的信用责任更其重大而直接。这里要注意的是:第一,撰述广告不是容易的,电影广告与一般“××公司×季大减价”,“买一送一”,“真实牺牲”,“不顾血本”等广告不同;撰述电影广告者首先要对于某一影片的中心意识,以及成功的或失败的所在有清楚的认识;第二,电影广告的责任就是要将某一影片的中心意识以及其他导演演员等等技巧上的优点,以扼要简明的笔法,文学化地表现出来,介绍于读者之前;第三,不需要过分夸张,不需要“主旨高尚”(或者漂亮点说“意识前进”),“故事曲折”,“热烈伟大”,“空前巨片”等等含糊笼统的广告术语;第四,看怎样的影片,做怎样的广告,如果广告与电影的实际情形首尾不应,相去太远,那么这所得的宣传效力也将是相反的结果。

事实告诉我们,近来各制片公司的注意力一部分完全集中在宣传上面。不过

他们的宣传方法,可以说全都是市侩化的,在那里对观众实行欺骗和蒙混。这在电影界虽不是一个十分重要的问题,可是也值得我们相当地注意的。

总之,宣传工作对于电影事业的发扬进展,它是重要的推进者;但方法上制片公司必须加以严重的注意。在一个新的时代与社会当中,一切巧取豪夺,欺骗诈骗的行为,都是要随着它的时代与社会没落的。

(原载《明星》半月刊 1933 年 5 月第 1 卷第 1 期)

电影的技术与艺术

陈鲤庭

电影是近代工业文明的产物，不仅以高度的机械技术为基础，同时也以技术和艺术的分工为特征。就绘画的工具说，画笔、画布、颜料、调色板等，都是画家可能独力使用来完成作品的。但在电影就不同，开麦拉、麦格洛风、胶片带、洗印药料器械等，这么些复杂的机械的技术手段，要电影艺术家以一人之力来操纵运用，事实上不仅难以做到，而且势必损及他的艺术创造的精力。于是在电影的实践上，技术和艺术就必然分了工，在电影的知识方面，技术和艺术也分别在不同的方向的与领域发展着。因之，关于电影技术和艺术的研究，自应各有其专门的著述来处理。

艺术是现实的反映，但绝不能只是现实的复写。作品的现实性，跟他对现实的解释评价密不可分，二者的统一是艺术高下的标尺。艺术家不应该只是淡漠地像镜子那样反映自然或社会现象，他既要表达现实的外貌，又要通过它来表达他所体会认识的现实的意义与本质。就这意义说，艺术的本务在表现，艺术作家的本位知识是如何运用技术手段的性能，对所要反映的实际事象进行创造性的改造，以表现他对现实的观感、态度或理想。一张绘写正确的画，在技术上是可称许的，但很可能意趣索然，在艺术表现上不能引起任何感性；同样，一张声音、光线摄录清晰的影片，也有看了仍令人感到沉闷厌倦的，虽然是最高的技术水准，也不能挽救一张影片表现的无力。

技术特征：逼真自然

进行电影表现研究之先，且将电影的技术上的发明和艺术上的发明作一比较，我们会发现两者仿佛在追随着不同的理想，成为极有意味的对比。

电影技术上的发明可谓日新月异，但综观起来，这种种发明显示着一个主导的倾向：即技术家努力的目标，乃在增进电影的模写自然的能力，使电影所摄录的，与实世界的事物尽量“像真”。电影的前身照相，在复制自然形态的正确性上，原已非任何其他手段所可企及。引起电影发明的，是更进一步将运动也如实模写的欲望；活动影片的问世不是作为一种艺术手段，而是为了这种模写实物动态的玩意儿的新奇。从默片配声到有声片的种种发明，科学家煞费苦心的，是使说白了的的声音与说话者的映象“同时化”，一如在现实世界里，我们既听到同时又看到人“真”的说话；所谓全部对白声片，便是在标榜所录说白能从片上人物口中脱口而出了。影片染色到所谓技术色（Techni Color）的发明，更给黑白的电影开拓了模写实物的天然色的性能。而立体电影的发明，则还想给影像的平面性，增加更高度的实物的体积感。

电影技术上企图“像真”地摄录自然的努力是无止境的，科学还在不断给电影创造更高度的“写真”的奇迹。但要在此提醒的是：技术上的种种“写真”的发明，未必就是意味着艺术表现上的进步。

艺术特征：超越自然

恰和技术上追随自然的倾向相反，艺术发明的主导倾向，是在努力超越自然“写真”的状态，使电影的手段能自由地表达艺术家的创作意境，他对现实事象的感受、想象或认识的境界。格里菲斯（D. W. Griffith）发明“特写”的手法，已被公认为电影艺术表现上的一大贡献；但回想当初，导演是从来不敢把人物场景分解摄录的，因之，格里菲斯把丁尼生（Tennyson）的《爱诺克·阿登》（*Enoch Arden*）摄制为影片时，为表现安尼等待她丈夫回来的殷切之情，用了一个她的脸的“特写”插入动作，这就首先遭受影片监制人的反对，认为是“不自然”的、难于接受的方法；当初的观众也一样，刚接触这种只见身体部分的特写，相传甚至有人惊叫：“他们的脚在哪儿呢？”但最终这种“特写”的表现魅力，战胜了观众追求“像真”的幼稚习惯。马克·塞纳特（Mack Sennett）发现了开麦拉诡术的喜剧的手法，开创了所谓打闹趣剧（*Stop-stick Comedy*）的纯粹电影风格，他利用着“停顿运动”、“慢运动”、“快运动”、“复摄”等诡术，使片中警士以反常的速度追逐俘虏，英雄极轻易地跃上快车或穿墙而过，胖子跳到百尺空中去，爆炸把人物平静地送到树顶上。这一切都不是现实世界所能看到的，但作为趣剧的技巧，自有着它的幻想的表现价值。初期的有声片《百老汇歌舞》（*Broadway Melody*，1929年）里，整个镜头画面上看到的映象是一个妇女，然而听到的却是她刚下车来就开走的汽车声音，这里声音与画面表示各别的事物，是所谓“对位法”这种有声电影表现方法的发轫点；这里声音与映像的各别表现，也是和有声电影技术发明的目标恰相反对的，试想当初科学家苦心研究，为的是让我们既看到映象又听到它发音，现在艺术家的声片原则，却是故意把映象跟它所发的声音分解，以完成画面与声音非“写真”地相补充的表现。狄斯尼（Walt Disney）的五彩动画片，其中的彩色往往是随着情趣而变化的，烧酒下肚，皮肤从冷色转为暖色；北风吹过秋林，色调从金黄转成冷青，这种反自然的色彩不妨看作色彩艺术表现的楷模，但在某些再现实物的天然色的影片中，这样的色彩魅力倒反而消失不见。

根据上举种种事实，可知电影技术上所追求的，是与艺术表现上所应用的未必呼应的。技术上的“写真”性能的增加，不但未必增加艺术上的表现力量，有时却甚至成为后者的损害；例如默片时代发达成熟的视觉的表现技巧，由于声片初期无原则地卖弄有声对白，曾一度有被完全破坏之势。彩色影片中实物的眩目的天然色，常常分散了观众对影片内容的注意。影片的高度的立体感，更使我们看画面转换时，产生仿佛被举起来投向空中的生理感觉；如本书后面所要讨论的，这种体积的增加，将使重要的剪接手段加倍困难。

电影技术上的发明，增加了模写自然的能力，无疑给电影艺术的表现开拓了更为宽广的领域，但不等到能够非“写真”地利用于表现的时候，非但不增进

艺术的表现力，且往往成为其障碍；不妨说整个电影表现的发展史，是如何从自然的“写真”状态解放的历史：这就是我们此后研究电影的艺术表现的时候，会一再加以证实的原则。

我们已经比较了电影在技术和艺术上的特征：前者以接近实物的“像真”为理想，而后者则以超越这“写真”状态为规范。为什么呢？这是因为自然的“真”的模写，在技术家是终极的目标，但在艺术只是创作的素材；在前者，“写真”的发明本身有着自足的价值，但在后者，则非能改动自然的“真”，就无从作自由的创造。可以说正是在这种超越自然的“真”的地方，才存在着电影艺术家的表现手法和艺术。

(原载《电影规范》，中国电影制片厂1941年出版；编者有删节，题目有改动)