

关于电影的 特殊表现手段

张 骏 祥 著

关于电影的 特殊表现手段

张骏祥著



中国电影出版社

一九六三年·北京

內 容 說 明

本书是作者1955—1958年間写作的六篇論文編成的集子，其中大部分内容是研究电影剧本的創作問題的。这六篇文章先后曾在《文艺报》、《中国电影》等刊物上发表过。在交給本社出版时，作者曾加以修訂。这次重版作者又作了某些文字上的修改。

《关于电影的特殊表現手段》一文，从电影剧作的角度，通过許多实例，論述了电影在表現方法上与一般文学戏剧作品的异同；《电影剧本为什么会太长》和《电影的對話》是作者根据自己的經驗，在研究了許多优秀的电影剧本以后，对一些不大符合电影表現形式的剧本实例进行了剖析、提出了自己的看法。

《关于展开戏剧冲突的一些問題》和《談悬念》两篇文章，前者对某些电影剧本不能丰富、充实地展开矛盾冲突的原因发表了有价值的見解；后者則对“悬念”这一敘事文学和戏剧文学中的基本技巧的处理、运用，加以闡明与分析，并提出了自己的看法。

关于电影的特殊表現手段

张 駿 祥 著

*

中国电影出版社出版

(北京西单金台寺12号)

北京市书刊出版业营业許可证出字第089号

北京印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 全国新华书店经售

*

开本850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ · 印张 $4\frac{1}{4}$ · 插頁 2 · 字數：88,000

1958年7月第1版

1963年3月第2版

1963年3月北京第1次印刷

統一书号：8061·447 印数：27,151—32,150册(其中精裝本：3,151—4,300册)

定价：(精)1.00元(平)0.52元

目 次

关于电影的特殊表现手段	(1)
电影剧本为什么会太长	(42)
关于展开戏剧冲突的一些问题	(64)
谈悬念	(81)
电影的对话	(96)
舞台艺术纪录片向什么方向发展	(125)

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创作的号召，日益众多的作家，特别是青年作家，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，感觉到不能像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，产生了钻研的欲望，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”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，它还要通过导演、演員和电影場上各部門的艺术家們的創造，并且要通过摄影机录音机的摄录，最后还要在銀幕上放映出来，才能与欣賞者見面，因此要求也許更比較严格一些。但是沒有任何理由，把它夸大成为好像只有少数有特殊稟賦的人才能掌握的形式。当然，創造性地运用电影手段，独到地發揮电影語言的功能，来塑造典型，反映生活，达到給人以深刻的社会主义教育的作用，这还有待于刻苦的鑽研。應該承认：能达到这种水平的电影艺术家，我們今天还不是很多。也应该承认：要达到这一步，还是非从一些电影艺术表現形式的基本規律入手不可。这些基本特性和規律，并沒有什么神秘、奥妙之处，也不是什么无法解释清楚的东西。在这里我想試图根据个人的认识和理解，简单地談一些关于电影在表現方法上的特性的問題。希望能供初事电影編劇的同志們參考。

有人說，电影創作者要善于运用蒙太奇思維。假如說這話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构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？

电影是通过具体的人物形象，直接訴諸观众的视觉和听

觉的（更主要是前者）艺术。这使它区别于通过文字描繪的小說等文艺作品。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。再由于胶片可以剪断再胶接起来的那点儿化学功能，許多镜头又可以接起来，連續地在观众眼前放映。于是就像看一叠画片一样，我們已经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纪录。这就又使电影区别于舞台：电影在時間空間上享受了极大的自由，有了时空的可跳跃性。这样，电影就成了一种独特的艺术形式。

电影不受时空限制，因而从极广闊的天地，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，直到极其細微的事物，如一朵花，一对憤怒的眼睛，一个指紋，乃至显微鏡下細菌的活动，都可以列入表現的范围。一方面电影可以最广闊的規模表現生活，另一方面，又能把观众的注意力集中在人物行为、言語和感受的极其細微的变化上。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線就远比坐在劇場里的观众要自由得多，活跃得多。当然，这种时空的自由，也适用于声音的运用方面。从炮火的轰鸣到低声絮語到蟋蟀的鳴叫，电影录音机都可以忠实地记录下来。这些應該說都是电影这一形式的独特的优点。

但是，作为一种艺术表現形式，电影也不是沒有它的短处的。单单強調长处是不全面的。表現手段的特殊性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、四十分钟內放映完毕，因

此电影編劇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，不可能中途停下来細細咀嚼玩味或者倒轉來重看一段再看下去，虽然这是个很重要的限制，在很大程度上决定了电影表現方法上的高度集中与概括的必要性，也提出了在結構上的簡捷鮮明的要求。但是电影在表現能力上，究竟还有着这样一些更多的限制：

首先，电影的所謂画面是一个范围在有明确的边緣的框子里的生活图景。正如一幅图画为画布的四边所范围一样，电影画面中所見到的生活形象为銀幕上下左右的四条硬边把它从这边緣以外的事物切削开来，这就是說，摄影机鏡頭的功能究竟不同于我們眼睛的功能，因为眼睛望見的事物，在边界上是逐漸淡出的，並沒有这样一个框子。同时，人的視线的角度范围几乎可以达到一八〇度；从左到右，从上到下，我們面前半个圓圈內的事物都反映在眼球的网膜上。可是任何一个摄影师都可以告訴你，目前最闊角度的鏡頭也不能超出五〇度的范围。这个視野的局限性的問題，就是寬銀幕也只能相对地而不是絕對地解决。正是这个局限性，在很大程度上决定了电影必須依賴連續的不同的画面來表現事物，我們只能通过画框仿佛是一幅一幅地來理解生活。当然，电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个画框，而且应用也有限度。因为鏡頭移动的速度是不能过快的，否則就要使观众头晕眼花。我們絕不能按照我們轉头的速度來移轉我們的摄影机。緩慢的搖鏡頭速度就不能永远滿足我們希望了解事物的速度要求。所以还得用切入切出的画面更換。

其次，就是在这个框子之內，可見事物的范围也还是有限度的。因为摄影机鏡頭的景深度是有局限的，凡是超出这个景深，在一定尺寸之前或之后的事物就不在鏡頭焦点范围之內，拍在胶片上的影象就是模糊不清的。所以，有人說电影鏡頭是有些瞎的，又說演員在鏡頭前的表演区是有限制的，就是这个意思。我想，即使最聪明的导演，也不可能完全依賴場面調度，輪次地把演員陆续調到鏡頭焦点之內，而不违背角色內在的要求，不产生矫揉造作的走馬灯似的感觉。于是，我們还是得依靠鏡頭的分切跳跃，来輪換表現我們必須要看見的一切。当然，电影里也有所謂推鏡頭、拉鏡頭可以使人物不移动地位，运用摄影机的推动把人物納入鏡頭焦点上来，但同样地也由于速度的局限性不是永远适用的。

此外，摄影鏡頭还有个毛病，可以叫做透視上的歪曲，就是不同远近的事物，拍摄在胶片上之后，其大小比例的差別要比肉眼望出去的差別夸张的多。所以，在日常生活中，我們对一个距离在六尺之外和一个在十六尺之外的人物面部表情，几乎可以同样清晰地看到；可是在銀幕上，同一个镜头里，那十六尺之外的人，由于过分地縮小了尺寸，我們就不能看得十分清楚。这时候，我們就自然地产生把鏡頭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，鏡頭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，构成艺术

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燕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，我們可以获得特殊的強調手段，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》里拍过这样一个鏡頭：在近景中是沙皇的銅像，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横暴和农民的悲慘的境遇。这样的例子可以无休止地讲下去，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艺术家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、揭发生活本质的独特的手段。

所以，优点和限制一起决定了电影的表現形式，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，它要求比較簡捷的粗线条的結構，它要求主要依賴視觉形象，它要求依賴造型表現力，最后，它要求在生活邏輯之外对蒙太奇邏輯的遵循。因为在一个鏡頭之內，在內容的发展上，我們也許遵照的只是生活的邏輯，但是在鏡頭与鏡頭之間，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。

缺乏動作，過多的對話和口頭的描繪，繁復的結構，頭緒的蕪雜，不利用造型的表現能力，不遵守蒙太奇邏輯，就不能發揮電影的高度集中與概括的作用。

文學藝術創作的特征是“形象思維”。電影創作也不能例外。從概念出發的創作方法缺乏生動形象的基礎，根本就談不上什麼電影特殊表現手段。對於圖解式的理性電影，蒙太奇只能起一個狹義的也就是連接的剪輯。這在下文談到蒙太奇的各方面的時候就更容易體會。

但是電影的形象思維究竟比一般的形象思維還有些不同的要求。藝術通過典型形象作用於讀者和觀眾的情感，並通過這些情感影響讀者和觀眾的思想意識。電影藝術通過什麼官能作用於觀眾的情感呢？是直接地通過視覺和聽覺，並且更側重於前者。觀眾的其他的感覺活動也只能是由直接的視覺聽覺的活動而聯繫刺激起的。這就決定了電影藝術所应用的形象必須更為鮮明、具體，首先就必須是明確存在的視覺形象——這個形象不僅不是抽象的概念，而且絕不是朦朧的可意會而不可言傳的東西。“在我們的每一步腳印上，請你看社會主義的誕生”——這也是形象的語言，但是只能在詩里這樣寫。到了電影上這就無法表現。要造成這樣一個感覺或印象，得另用許多具體的看得見的形象才行。所以，電影能夠引起觀眾很複雜細微、難以言傳的情緒，但是却必須通過具體的實在的視覺聽覺形象來引起。而且必須從開頭到結尾一直如此。這樣，就不能不要求電影劇作家首先在自己的頭腦中，有這連續的形象在活躍。這就是為什麼愛森斯坦說電影藝術運用“獨特的形象思維方法”的緣故。

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繪，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。像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視”，“他是一个从小被母亲的溺愛所宠坏的怯懦的人”。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嘘，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軍团的袭击，正在溃逃，夏伯阳坐着駕了机枪的三套馬車跑来，三言两語問明情况，一揮手說：

“咱們走！”就冲上去了。游击队员們认出了馬車，喊着“夏伯阳来了”就紛紛跑回去，于是三套馬車和簇拥着的游击队员們像风卷残云似地席卷了捷克的步哨，冲进了庄子……。

影片《董存瑞》的作者們要表现这个年青人的倔强的性格，并不只是靠連长通訊員口头說董存瑞是“刺儿头”一句評語。他們写了董存瑞請求参军得不到批准，发了脾气，叫伙伴邓振标不要“再求爷爷告奶奶”；写了他不服气，和比他身体强壮得多的战士摔跤，連敗二次，不肯下陣；写他誤会了連上少发他和邓振标子弹不顾行軍行列要去找連长論

理……。

这样的表现方法，在銀幕上所得的效果远非文字叙述和描繪所能得到，这是无庸爭辯的事。这个道理誰也明白，但是到了創作实践中，习惯性地依賴文字描述的情况却仍然存在。在今天的电影剧本里，像这样一类的写法还并不是罕見的事：

他原来很会游水，这时候，因为笑得忘形，一跌下去就灌了半肚子水。

从早晨到下午，他們都在到处叫喊。但他們很失望，除了工人們热爱椰子之外，沒有得到任何反应。

她想丢下老婆子走，因为怕拖迟了就赶不上接关系，但又想丢下她一个，她就活不成。

观众怎么能够从銀幕上看出“他本来会游水”呢？“到处叫喊”究竟怎么出現在銀幕上呢？怎样知道“他們很失望”，怎样表現工人們“热爱”椰子，“沒有得到的反应”又怎么表現呢？至于后一例子，除了旁白、解說外，更是无法交待清楚的。这些漏洞的造成，我想都是由于作者在下笔之前，並沒有能够自己看到听到自己所写的图景和人物，而这正是电影必須严格遵守的法則。編剧不得不依賴文字来写剧本。但是不能忘記，文字首先是为在导演、演員以及摄影場各部門創作人員心目中喚起与自己所看到听到的同样的形象的一种手段。絕對不能錯把手段当作目的，滿足于文字的交待。写得好的电影剧本也可以成为好的文学讀物，但是，如果一个剧本不

能有效地搬上銀幕，它仍舊算不得電影。

✓電影編劇必須善于運用形象的語言，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，好像每個角色都是自我宣傳狂似地把自己的思想、感情、經歷、願望都掛在嘴巴上，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，在試着結婚的头紗，馬爾蒂諾夫的妹妹跑進門來，說出馬爾蒂諾夫被捕的消息。影片的編導在這里没有叫瓦爾瓦拉說任何話，他們只用了一個默默地取下了头紗的動作。但是有什麼言語能比這個動作更有力，能同時表達瓦爾瓦拉的悲痛、失望，也同時表達了她的決心呢？

在同一部影片里，瓦爾瓦拉送學生普羅夫去考中學校，普羅夫應答口試非常之好，但是導演在這里拍了一個鏡頭：校長先生在記分簿上畫了一張普羅夫的諷刺像。不僅是普羅夫的命運不待考完觀眾已經明了，而且有什麼辦法能比這更有力地揭發這個校長先生的卑劣的靈魂呢？可以說他替普羅夫畫諷刺畫，導演就用他這一動作替校長先生自己畫了一幅諷刺畫。

夏伯陽和富爾曼諾夫為了考獸醫的問題爭吵起來，他抓起凳子高高地舉在頭上，富爾曼諾夫目不轉睛地看着他，於是夏伯陽像把怒氣發泄在凳子上似的，惡狠狠地把手子摔在

地上，摔成碎片，然後拖過第二張凳子，精疲力盡地坐了下去。有什麼對話能這樣經濟而且有力地說出自尊心受了傷害的夏伯陽的暴怒，富爾曼諾夫對這是自己能否使夏伯陽明確他和政委的關係的關鍵的認識，以及夏伯陽終於承認政委所代表的是什麼力量，並且承認了——儘管是不服輸地——自己得退讓呢？

誰能忘記得了丹娘袒胸赤足，但是挺著胸膛在風雪中走着，而那個着了厚厚的軍呢大衣的押解她的德國兵士，却凍得彎腰打躬畏縮著跟在後面的形象呢？有什麼語言能給觀眾一個哪怕是近似的印象呢？

這樣的例子在優秀的影片中是可以舉出無數個來的。對這些表現方法揣摩學習，對於我們是必要的，因為它可以教會我們怎樣丟掉今天在我們的劇本中泛濫着的過多的對話。有聲電影把對話加入了我們的表現手段，但卻沒有任何理由把電影退回到舞台形式去。梁山伯送祝英台回家，在路上英台為了暗示她是個女孩子，唱了一段又一段，用牛用鵝來比喻，這是舞台歌劇的表現方法。在電影里，觀眾既可看見牛、看見鵝，尤其是有各式各樣手段可以運用，作者就必定另有通過形象動作的方法來寫這段戲。何況，嚴格說來，舞台的表現也還是要依賴形體動作，演員的藝術絕不等於朗誦的藝術。在任何時候演員歡迎的是既富於形體動作也充滿了內在的精神活動的場面，而不是內容空虛的滔滔不絕的台詞。只有在富於動作性的場面中，演員的才能才可得到發揮。

我們談到舞台動作，是指形體動作與心理動作而言。心理動作之中又包括表情動作與語言動作。但這裡必須明確一個問題，就是並非任何語言都是有動作性的。“說主題”，

“談感情”，是不含有任何動作性的。只有當對話泄露了人物的內心活動，表達了人物的願望與目的，因而對別人起了刺激影響的作用，從而推動了劇情的，才是有動作性的對話，才能稱作心理動作。所謂潛台詞，也就和語言所包含的內在動作分不開。因為台詞常常並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后面的真正意向，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紀錄片，甚或變成閉上眼睛也可以欣賞的廣播劇。對話，只有當它能補充了形体動作，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里撈摸自己的槍枝，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來做他夏伯陽的政委。交談兩句之後，政委無話可說，看看河里撈槍的戰士，忍不住問他們在幹什麼？夏伯陽斜眼瞅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，而無寧說是主要地由於表現了夏伯陽的態度的全部形体動作，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。為了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，卻被免了職。當他憋了一肚皮的不快，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完滿恰當地表達這一切。

再舉《馬克辛的青年時代》里的，在工人抬了軋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：

一種異乎尋常的局面迫使他抬起頭來，他發現工人們默默地
地在車間中央站成了一個大圈。

隔壁車間里的機器隆隆地轉動着，金屬物的相互碰擊發出