

Chinese Film Theory:
An Anthology

罗艺军 主编

1920—1989

中国电影理论文选

下册

文化艺术出版社

中国电影理论文选

(20—80年代)

下

编选人：李晋生 徐虹 罗艺军

文化艺术出版社

目 录

下

第三部分 (1977—1989)

丢掉戏剧的拐杖·····	白景晟(3)
谈电影语言的现代化·····	张暖忻 李陀(9)
用电影表现手段完成的文学·····	张骏祥(35)
——在一次导演总结会议上的发言	
电影文学与电影特性问题·····	郑雪来(54)
——兼与张骏祥同志商榷	
电影的文学性和文学的电影性·····	余倩(67)
从电影结构形式的变化谈电影创作的借鉴与创新···	林杉(76)
少开药方 多开门路·····	于敏(89)
电影观念我见·····	谢飞(103)
——在“电影导演艺术学术讨论会”上的发言	
现代电影观念探讨·····	郑雪来(115)
皈依与禁忌：娱乐片的双重抉择·····	贾磊磊(133)
《当代西方电影美学思想》序·····	汝信(148)
加强电影理论研究的几个问题·····	陈荒煤(152)
电影美学随想纪要·····	邵牧君(161)

综合美学的兴起·····	罗慧生(181)
论电影的假定性·····	童道明(197)
空间思维论思考·····	吴厚信(225)

——兼论影片《孙中山》的空间探索

电影时空结构中的声音·····	周传基(243)
电影的民族风格初探·····	罗艺军(262)
中国电影美学的再认识·····	陈犀禾(289)

——评《影戏剧本作法》

“影戏”理论历史溯源·····	钟大丰(307)
电影理论多元化的进程·····	倪震(320)

试为“五四”与电影画一轮廓·····	柯灵(336)
--------------------	---------

——电影回顾录

前事不忘 后事之师·····	夏衍(353)
----------------	---------

——祝《电影艺术》复刊并从中国电影的未来

展望将来

电影文学断想·····	钟惦棐(361)
中国电影创新之路·····	邵牧君(393)
电影喜剧的命运——悲剧·····	马德波(415)
文化反思中的新时期电影创作·····	仲呈祥 饶曙光(430)
仅仅七年·····	郑洞天(455)

——1979—1986中青年导演探索回顾

新时期电影摄影造型艺术的崛起·····	葛德 沈嵩生(470)
斜塔：重读第四代·····	戴锦华(481)
谢晋电影模式的缺陷·····	朱大可(493)
谢晋电影十思·····	钟惦棐(496)

纪念伟大的先驱者鲁迅·····	水华(499)
-----------------	---------

——拍摄影片《伤逝》	
心灵深处的呐喊·····	谢 晋(504)
——《天云山传奇》导演创作随想	
对“散文式电影”的探求·····	吴贻弓(521)
——《城南旧事》导演总结	
人·美学·电影·····	黄健中(535)
——影片《如意》导演杂感	
《乡音》构想·····	胡炳榴(549)
我怎样拍《黄土地》·····	陈凯歌(558)
《黄土地》摄影阐述·····	张艺谋(574)
《孙中山》影片制作构想的美学原则·····	丁荫楠(579)
后记·····	(591)

CONTENTS

Third Part (1977—1989)

Throwing Away the Walking Stick of

Drama.....*Bai Jingcheng*(3)

The Modernization of Film

Language.....*Zhang Nuanxin, Li Tuo*(9)

Literature Done in Filmic Terms.....*Zhang Junxiang*(35)

Film Literature and Film Properties..... *Zheng Xuelai*(54)

Literary Qualities of Film and Filmic Qualities

of Literature*Yu Qian*(67)

Reference And Innovation in Film Creation

Relating to the Changes in Film

Structure.....*Lin Shan*(76)

Diversification Instead of Prescription.....*Yu Min*(89)

My view of the Concept of Film.....*Xie Fei*(103)

Towards a Modern Concept of Film.....*Zheng Xuelai*(115)

Faith and Taboo: Dual Option in

Entertainment*Jia Leilei*(133)

Preface to "Contemporary Western Film

Aesthetics"..... *Ru Xin*(148)

Problems of Strengthening the Studies

of Film Theories.....*Chen Huangmei*(152)

Summary of Casual Thinking on Film

Aesthetics.....*Shao Mujun*(161)

The Rise of Synthetic Aesthetics.....*Luo Huisheng*(181)

Hypothesis in Film.....*Tong Daoming*(197)

Considerations of the Thinking in terms of

Space.....*Wu Houxin*(225)

Sound in Time-space Structure of

Film.....*Zhou Chuangji*(243)

A Discussion on the National Style of

Film.....*Luo Yijun*(262)

Reevaluation of Chinese Film Aesthetics; A

Review of "Manual of Shadowplay

Writing"..... *Chen Xihe*(289)

Historical Source of the Theory of

Shadowplay..... *Zhong Dafeng*(307)

Progress of the Pluralization of Film

theory.....*Ni Zhen*(320)

An Attempt to Outline the Relation Between

May 4th Movement and Film*Ke Ling*(336)

Lessons Learned from the Past Can Guide

One in the Future.....*Xia Yan*(353)

Fragmentary Reflections on Film

Literature..... *Zhong Dianfei*(361)

The Road of Innovation in Chinese

Cinema.....*Shao Mujun*(393)

Destiny of Film Comedy—Tragedy..... *Ma Debo*(415)

Cultural Reevaluation of Films in New

Era.....*Zhong Chengxiang, Rao Shuguang*(430)

Only Seven Years..... *Zheng Dongtian*(455)

Emergence of Cinematographic Art in New

Era.....*Ge De, Shen Songsheng*(470)

Slanting Tower; Reread the Fourth

Generation.....*Dai Jinhua*(481)

Drawbacks of Xie Jin's Model.....*Zhu Dake*(493)

Ten Views on Xie Jin.....*Zhong Dianfei*(496)

Commemorating Lu Xun, the Great Pioneer—

On the Making of "Mourning"*Shui Hua*(499)

Shouting from Deep in One's Heart.....*Xie Jin*(504)

Exploing the Possibilities of Prose

Film.....*Wu Yigong*(521)

Human Being, Aesthetics, Film.....*Huang Jiangzhong*(535)

Conception of "Xiang Yin"*Hu Bingliu*(549)

How I Made "Yellow Earth"*Chen Kaige*(558)

Cinematography of "yellow Earth": An

Expose..... *Zhang Yimo*(574)

Aesthetic Principles for Filmic Conception of

"Sun Zhongshang"*Ding Yinnan*(579)

Postscript(591)

第三部分

(1977—1989)

丢掉戏剧的拐杖

白景晟

白景晟（1927—1991），河北人。五十年代前期在长春电影制片厂任翻译片演员、导演。以为苏联影片中斯大林形象配音而闻名。五十年代后期起任《电影艺术》杂志编辑。七十年代后期始任教北京电影学院，八十年代初因患脑血栓长期养病。

戏剧与电影的关系，是中国电影理论长期关注的课题。新时期思想解放运动的第一个浪头中，这篇文章首先从两种艺术美学基础之差异，提出电影要“丢掉戏剧的拐杖”，标志着新时期电影意识最初的觉醒。其后，钟惦柴又提出“电影与戏剧离婚”之说。

长期以来，人们总是习惯于从戏剧角度、沿用戏剧的概念，来谈论电影；电影剧作家也常常是运用戏剧构思来编写电影剧本。不可否认，电影艺术在形成过程中，确实从戏剧中吸取了不少有益的东西，电影依靠戏剧，迈出了自己的第一步，然而当电影成长为一种独立的艺术之后，它是否还要永远依靠戏剧这条拐杖走路呢？

人们常说电影是综合性的艺术，然而却又总是忘记了综合性所包含的丰富内容，忘记综合性并不是以戏剧为基础的综合，当然也不是各种艺术的机械的混合，电影在综合了各种艺术之后（包

括戏剧、文学、绘画、音乐、照相等),已经成为一种不同于任何艺术的新艺术了。电影艺术的特点远远地超出了戏剧的范围,也超出了任何其他艺术的范围。

对“戏剧冲突”的理解

戏剧的基础是人物的冲突,没有人物,没有人物之间的冲突,就没有戏剧。这是自有戏剧以来形成的一个千古不变的定律。在戏剧舞台上,可以没有布景,也可以没有道具,但却不能没有人物和人物冲突,没有人物便失去了戏剧的先决条件,没有人物冲突,便不能形成戏剧纠葛,推动戏剧情节的发展。

然而其他艺术,却并不都是以人物冲突为基础的。比如绘画,绘画中有风景、静物画,山水花鸟画,这些绘画,显然并不表现人物冲突。当然绘画中的主题画也有人物冲突的,比如像达·芬奇的《最后的晚餐》,费道托夫的《上校求婚》等。但毕竟绘画中有大部分作品是不表现人物冲突的。

音乐中除去与戏剧有关系的歌剧,也谈不到什么人物冲突。当然我们可以说旋律中也存在着冲突,但这并不属于人物冲突的范围。

文学中,一些描写景物的散文,抒写情感的诗词,也不是直接表现人物冲突,只有在叙事文学的小说中,才存在着人物冲突。但是小说中的人物冲突,虽然近似戏剧中的人物冲突,但它却并不采取戏剧的表现方式。戏剧中的人物冲突是集中的,紧凑的,从戏剧开场,矛盾即展开,然后发展,最后解决,整个戏剧的进行都紧紧地围绕着人物冲突,形成戏剧的特有的结构。在戏剧中,除去人物之外,几乎没有,甚至不允许有任何其他的东西。但小说并不要求戏剧那样严谨的人物冲突结构,小说中可以出现叙述部分,描写部分,作者抒发感情、发表议论部分,虽然这些部分

也与主题有关，但却不是直接表现人物冲突的。

电影在这一点更接近小说，电影中有情节的故事片，当然也要表现人物冲突，但它也无须像戏剧那样紧紧围绕人物冲突来展开，也可以不完全采用戏剧冲突的直接表现形式。它可以凭借无人的画面来抒情、叙景。戏剧中人物所处的环境（布景），使用的物件（道具），是不能脱离人物独立存在的，不能设想一场戏只出现一堂布景或一个道具，而没有人物出现。但在电影中，自然景色、物件，却可以单独出现在一个或一系列画面中，而不必出现人物（这一点显然又受到造型艺术的影响）。电影中的自然景色、物件，虽然也是用来间接地表达人物的情绪的，但显然这不是直接地展示人物冲突的。如《枯木逢春》之“千村辟痍人遗矢”的景色描写，男女主人公相见时，出现的溪水、小桥、鸭群等，虽然这些也是为了衬托人物的情绪，但这些形象的东西，显然是不能在舞台上出现的。这只能是电影独特的表现方式。而且有时一些自然景物的画面，常常被作为一种独立的手段来直接表达某种寓意。像赫费茨《带叭狗的女人》中开始时出现海边浅滩中浮动的酒瓶，《林家铺子》中河上泼撒的一盆污水，都能够直接地表现出时代、环境的特征，产生特殊的含义。

电影中依靠镜头的对列产生的比喻、联想和对比的镜头，常常也是运用自然景物的形象来造成观众的联想，并不依靠人物冲突。像爱森斯坦在《战舰波将金号》中用大炮来连接三个不同姿态的石狮子的蒙太奇，造成了石狮震惊、跳跃的印象，也并不是表现人物冲突。

因此，电影并不是像戏剧那样完全依靠直接的人物冲突来表现作品的内容的。

电影中不仅包含了戏剧的成分，也包含着绘画成分，散文成分，诗的成分，音乐的成分，不需要像戏剧那样由始至终紧紧地围绕着人物冲突直接地来展示内容。

“四人帮”时期，有人说《海霞》是散文电影，便被认作是大逆不道。其实既然有戏剧式的电影，为什么不可以有散文式的电影？为什么不可以有诗的电影？这不过是形式问题嘛，有什么理由反对电影艺术家去进行多方面的尝试呢？

时间、空间形式

电影和戏剧的最明显的区别，表现在时间、空间的形式方面。

戏剧的分幕分场，划定出一个有限的时、空范围。一幕戏中的空间，只能是一个限定的空间，一幕戏中的时间，也只能是一个限定的时间。《雷雨》中的第一幕从头到尾都是在周家的客厅，时间是夏天的上午，戏剧进行的时间大体上与现实时间相等，戏剧由于受到舞台条件的限制，也只能通过几幕几场来展示戏剧的内容。如果戏剧分幕分场过多，就不能集中地来表现人物和戏剧冲突。

电影却不受舞台的时间、空间限制，它可以不断地变换空间，从南京到北京，从地球到月球，它可以扩展时间、压缩时间，也可以造成时间的倒流，或时、空的迅速转换。还可以运用快速摄影和慢速摄影，改变时间的速度，像日本影片《暗无天日》中，画面运用快动作和慢动作，形象地说明冤案判断的时间上的荒谬。也有不少影片运用“停格”的方式，造成形象的凝定和时间的停滞。如德国影片《马门教授》中小女儿受到围攻的惊恐镜头则采用了停格，造成一种惊恐呆滞的状况。甚至可以在一个镜头中运用黑白和彩色的变化来表现时间的转换，如国外影片《舞会和小提琴》中用彩色表现过去，黑白表现现在。在一个镜头中先运用彩色表现主人公儿童时跳房子的情景，接着转变成黑白，回到现在，画面出现年长的主人公走过，看到孩子，此时这个孩子已经不是

表现刚才的幼年主人公了，而成为年长的主人公路遇的街头小孩，只不过从孩子身上看到了自己的过去罢了。同是一个孩子，由于彩色转成黑白，形象的含义起了变化。彩色时，代表主人公童年，黑白时，代表路上碰到的孩子，引起主人公的回忆，时间、空间巧妙地转换，也形成形象含义的转换。妙的是只在一个镜头中解决。目前有些影片中通过快速切换来表现人物瞬间的闪念和回想，也说明时空关系的极大自由。即使在一个空间中，如果运用各种不同的摄影视点，也会使这个狭小的环境，避免呆板，而变得丰富起来。

上述手法目前出现在很多国外影片中，还有很广阔的领域待人去发掘，为什么偏偏要固守着舞台的时、空限制呢？

有些同志总是丢不下戏剧的分幕分场的习惯，往往认为电影与戏剧的时间空间，只是在数量上的区别，戏剧如果是三幕四幕，电影则可以十幕、二十幕，这仍然是从戏剧的分幕分场出发，没有理解电影在时、空方面与戏剧的根本区别。

对话与声画结合的蒙太奇

戏剧的手段主要是对话。电影自从有了声音之后，便把对话引进了自己的领域，这就使电影更加靠近了戏剧了。

对话当然是一种表现人物思想感情的重要手段，然而如果电影像戏剧那样完全依赖于对话，那就会忽略了电影具有的其他表现因素，从而束缚了自己的手脚。

一般认为，电影中的对话要精炼，要用形象说话，这只是问题的一面，根本问题还在于电影的构思不能建立在“对话”的基础上，而应该建立在“综合性”的基础上。更主要的是电影作者，应该改变戏剧的构思，而学会运用“声画结合的蒙太奇构思”。也就是说在构思影片时，不仅考虑到画面因素，也应该考虑到声音因

素，把电影中的声音和画面有机地结合起来，使得对话、音乐、音响（声音的三要素）与画面形象相辅相成，互相配合。无声片的“视觉蒙太奇”显然已经不够用了，要学会使用“声画结合的蒙太奇”。

日本影片《裸岛》完全没有对话，作为一次尝试也无不可，但不能返回到无声片时代去。问题在于如何处理对话。

在舞台上，对话总是与演员完全结合在一起的，演员张口便出现声音。而电影由于声带和画面是分立的，这就提供了一个优厚的条件。

“声画分立”的意义是重大的。不仅使电影避免了呆板的画面和声音的机械配合，而且进一步开创了电影表现方法的新路。像一般影片中人物讲话时，转而拍摄听话人反应以及旁白、解说等，这已经是司空见惯的手法。更新的发现则是画面与声音的“对列”，也就是说画面上的形象，与声音无关，画面是画面，声音是声音，通过二者的对列而产生一种新的含义。比如画面是熙熙攘攘的大街，声音则是两个人谈话，通过这样的配合来造成一种特殊效果。总之“声画分立”是电影的一种特殊手法，应该尽量挖掘它的潜力。

除去对话外，音响也是一个不可忽视的因素，音响不止是为了烘托气氛，有时它可以成为一个独立的因素，参与到电影中来，起到一种不能代替的作用。

是到了丢掉多年来依靠“戏剧”的拐杖的时候了。让我们放开脚步，在电影创造的道路上大踏步地行走吧。

（附记：这篇短文，只是我的一些不成熟的初步的思考，还有待于进一步研究，写出来，供同志们讨论。）

载《电影艺术参考资料》1979年第1期

谈电影语言的现代化

张暖忻 李陀

张暖忻（1940— ），女，辽宁人。六十年代前期毕业于北京电影学院导演系，后留校任教。曾执导《沙鸥》、《青春祭》等影片。八十年代中期曾赴法国进修电影导演业务。

李陀，作家，电影评论家。曾任《北京文艺》副主编。

《谈电影语言的现代化》继《丢掉戏剧拐杖》，较系统地从电影艺术表现形式角度，探讨中国电影落后于时代之原委。文章回顾世界电影史上几次重大的电影语言上的变革，认为趋势之一表现为叙事方式上“越来越摆脱戏剧化的影响，而从多种途径更加电影化”。中国电影在形态上之症结，“还都基本上遵循所谓戏剧式电影这一种程式”。并分别对巴赞的长镜头理论、电影造型、电影心理表现进行探讨。

本文系多年以来首次较全面地对中国传统电影形态提出的挑战，集中反映了新时期伊始，一群锐意革新的中青年急切吸收西方电影理论及实践成果而超越中国传统电影的意向。这篇文章被人称为“探索片的纲领”或“第四代导演的艺术宣言”，并在理论上引起人们对一向忽视的电影本体论的关注；在电影创作和电影理论上有过广泛影响。对于本文的“电影语言的现代化”的提法及巴赞“长镜头理论”的归纳等方面，也有一些文章提出异议。