

黄健中影视文存



黄健中

导演笔记

作家出版社

黄健中影视文存

黄健中导演笔记

作家出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

黄健中导演笔记/黄健中著. - 北京:作家出版社, 2011.1

(黄健中影视文存)

ISBN 978 - 7 - 5063 - 5743 - 2

I. ①黄… II. ①黄… III. ①随笔 - 作品集 - 中国 - 当代 IV. ①I267.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 265235 号

黄健中导演笔记

作者: 黄健中

责任编辑: 懿 翎 林金荣

装帧设计: 牡丹平面

出版发行: 作家出版社

社址: 北京农展馆南里 10 号 邮码: 100125

电话传真: 86 - 10 - 65930756 (出版发行部)

86 - 10 - 65004079 (总编室)

86 - 10 - 65015116 (邮购部)

E - mail: zuoja@zuoja.net.cn

<http://www.zuoja.net.cn>

印刷: 紫恒印装有限公司

成品尺寸: 152 × 230

字数: 350 千

印张: 22.5

版次: 2011 年 1 月第 1 版

印次: 2011 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978 - 7 - 5063 - 5743 - 2

定价: 35.00 元

作家版图书, 版权所有, 侵权必究。

作家版图书, 印装错误可随时退换。

目 录

心灵的迹化(自序)	(1)
再 序	(6)
人·美学·电影	
《小花》：思考·探索·尝试	(8)
《如意》：中国意味与诗化品格	(18)
《良家妇女》：性的魅力与浪漫气息	(34)
《贞女》：超以象外 得其圈中	(46)
时代趣味·人文关怀·导演个性	
《龙年警官》：商业性与艺术性的融合	(52)
《过年》：对宗法观念的思考	(57)
《米》：对人类生存环境的思考	(59)
《红娘》：音乐故事片的改编	(72)
《我的1919》：历史的反思与激情的奔突	(77)
第四代，我的视角	
“第四代”已经结束	(92)
电影应该电影化	(97)
改编应注入导演的因素	(105)
电影，面临声音的挑战	(110)
从电影的艺术容量谈视觉元素	
——外国影片学习点滴	(114)
进行生活和艺术的积累与思考	
——为克服电影创作的平庸而努力	(122)
电影的思维与电影的美感	(125)
画面与空间	
——我的影片造型观念	(134)

蒙太奇休止	(137)
风急天高	
——电影新时期，我的视角	(139)

电影人

我们这一代人谈夏公	(146)
我心中的铜像	
——悼老厂长汪洋	(147)
一个沉甸甸的他	(150)
我们称他凌帅	(158)
我们的楷模	
——庆贺谢晋从影 50 年座谈会发言稿	(159)
边缘人	
——置身于具体现实与抽象现实之间的于晓阳	(161)
一个默默的耕耘者	
——记《乡音》导演胡炳榴	(167)
含蓄的魅力	
——郑振瑶在影片《如意》中的表演	(170)
她安静得像一滴水	
——潘虹在影片《人到中年》里的人物塑造	(172)
刘晓庆在 1979 年	(174)
记陈冲	(176)
挎篮子买菜的本届“双料影后”——李秀明	(183)
《小街》·杨延晋	(186)
1981 年的记忆	(190)
打开通往世界电影的天窗	(192)
奋 (奋)	
——写给电影观众的信	(195)

超越时空，从崔嵬说开去

崔嵬和他的儿童世界	(198)
《乡音》：日常生活元素的聚合体	(206)
《黄土地》的艺术个性	(216)
从电影导演的角度谈摄影小说《走窑汉》	(221)
开拓人的内在深层世界	
——评孙周、王宏、张光照三位青年导演和他们的作品	(223)

电视剧笔记

一唱三叹走进武侠世界	
——拍摄电视剧《笑傲江湖》笔记	(234)
《越王勾践》序	(247)
浩浩然，黑色裂变	
——《大秦商国》导演笔记	(251)
《大秦帝国》读剧本笔记	(256)
初 衷	
——导演在开机前的阐述（摘要）	(292)
生活中的诗意 诗意中的生活	
——《海棠依旧》导演阐述	(296)
家国之事 身世之感 风流蕴藉	
——读剧本《美丽无声》有感兼作导演阐述	(300)
《美丽无声》读剧本笔记（25集稿，节录）	(302)
《雾柳镇》导演阐述片段	(314)
仁道与诈道	
——《经纬天地》导演阐述	(316)
《王海涛今年四十一》导演笔记	
——总体印象与整体把握	(320)
以平常心触摸大师的灵魂	
——《张大千》导演阐述	(325)
《风满楼》音乐段落	(330)
《下南洋》序	(346)
我的石寨情缘	(348)
感受厄运（后记）	(350)

心灵的迹化（自序）

我是个完美主义者，追求完美是一种悲剧，却也是一种乐趣，因为永远的不满足与永远的追求，才使我无论在案头工作、拍摄现场，还是后期制作，常常处于兴奋状态。兴奋不仅使我有活力，也使我身心健康。无数的记者都会提出同样一个问题：你最满意于自己的哪一部作品？我说我有得意而无满意之作。所谓得意，庄子说“言者所以在意，得意而忘言”（庄子·外物）。我拍摄一部影片往往是以意造型（型则故事），以形写意（意则旨趣），以情驱笔，笔随心运，在流变组合的节律中，追求神韵，表现自我的心理气质。

1981年文化大革命结束已经五年，五年中我没有停止过对“文革”的思考。彼时，读刘心武小说《如意》，有颇多的共鸣。小说一问世，便引起评论界一阵喧嚣。批评集中在小说“用抽象的人性论和人道主义观点并不正确地看待阶级斗争这一阶级社会里最普遍、最重要的社会现象。”^①“石义海是有自己的特殊的观点，有自己的人道主义和人性的观点的，他的赞扬和否定都从这个观点出发。而这个观点，和无产阶级的观点是有分歧的。”^②批评多是来自评论界的权威人士，而我读小说的认识却同他们的结论大相径庭。刘心武不过是通过人性的颂扬而达到对“阶级斗争为纲”理论的否定。在当时，更多的人手中却仍死死地执着这根钢鞭，鞭答他人，以至于我拍摄《如意》这部影片，同样遭到种种的非议和阻拦，甚至在审查影片时认为我的“创作思想和阶级立场都存在严重的问题”。今天翻阅当年的导演手记，感慨多多。培根说得好：真理是时间的女儿，而不是权威的女儿。我对《如意》并不满意，但我得意于1981年把对“阶级斗争为纲”的思考注入了这部作品，并留给了历史；得意于我对电影画面的兴趣——我的手记里记录了案头工作所画的那几千幅的画面草图，记录了对影片色调的讨论，还有两张是已故的表演艺术家赵子岳对自己扮演的角色所画的人物设计图，记录了已故的文化部领导夏衍和陈荒煤同志在这部作品里对我倾注的关爱

① 肖铁《不要混淆思想界限——读〈如意〉及有关评论》，《作品与争鸣》1981年第2期。

② 陈涌《文艺的真实性和倾向性》，《电影艺术》1980年第10期。

和谆谆教诲，记录了刘心武的书信。我比较详细地说明了这部作品产生的各种细节，因为它是我的独立导演的第一部；同时也想说明，一部电影的诞生，是一个群体的艺术劳动，导演艺术个性的体现是通过一个群体（审美旨趣一致的群体）的劳动来完成的——这大大有别于文学。20年来，我形成了一个理念，群体艺术劳动并不排斥个性，所以我格外重视电影开拍前的“导演阐述”。如果对以往作品的得意之处作一个简述，那么我可以这么说：1984年拍摄《良家妇女》对“性”的思考；1990年拍摄《龙年警官》对英雄的思考；1991年拍《过年》对宗法观念的思考；1995年拍《米》从文化角度对人类生存环境的思考；1999年拍《我的1919》对历史观的思考。这些思考是个人的，同时又是我们这一代人的一个部分。

二

我19岁进入北京电影制片厂，担任场记，正值1960年，“北影”刚刚度过第一个辉煌期——1959年国庆10周年。“北影”奉献了《青春之歌》《林家铺子》《风暴》《红旗谱》《杨门女将》《万水千山》等中国电影史上的经典影片。生活、工作在“北影”厂，我仿佛进入艺术的宫殿，我的老师是著名导演崔嵬、陈怀皑。我在小学时，大家都抢读刚刚出版的长篇小说《青春之歌》《林海雪原》《红旗谱》……中学毕业那年，我在阜成门外看到《青春之歌》摄制组在那里拍摄外景（后来我才懂得那仅仅是拍摄一个若干镜头的过场戏），我兴奋不已，挤啊挤，终于挤到最前面，我看见了崔嵬，他那魁梧的身材就够我仰望的，因为看过他主演的影片《海魂》《宋景诗》《老兵新传》，能够在生活中看见他，令我足足激动了一个夏天。不承想一年半之后，我竟在他身边做起了场记，这是我青年时期最最幸福的一段时光。崔嵬博学，精通中国古典文学、戏剧、戏曲，听他谈古论今是一种享受，又有心悸，许多典故我闻所未闻。我最怕他提问，有时会很窘，这种时候我感到自己在知识领域里十分幼稚、无知，我下决心每天工作之余用四个小时读书，也是从这时开始，我养成了读书的习惯。除了读书，跟随崔嵬、陈怀皑拍戏，我还有许多空余时间，于是我就到摄影棚看张水华、凌子风、成荫、谢铁骕等导演拍戏，这是我的另一个课堂，也是极其生动的课堂。我观看了不同风格导演怎样进行现场的创作，所有这些印象天长日久便注入了我的精神血液里，使我在做导演之后受益匪浅。当我长大成熟之后，才意识到我进入北影，就像一颗种子种入肥沃的土壤里——那时“北影”的编剧、导演、摄影师、美术师……多是处在年龄和艺术的壮年期，他们经历了战争，经历了新旧两个时代，进入创作的旺盛期。回顾过去，我庆幸于曾经受过崔嵬这样大师的熏陶与锤炼，我见过大师进入创作状态如入无人之境，这对我不仅仅是耳闻

人 · 美学 · 电影

年——记黄健中》，她的批评当时真让我如坐针毡，很长时间一直思考她的批评。她提到，“我觉得他到了这样一个关口，一个需要认真总结自己，一个准备第二次腾飞的关口。”我知道，她的批评和期待不仅仅是她个人，这里一定也包含着钟惦棐、李陀、刘树钢、马德波、周湘纹甚至陈荒煤同志，他们在一起时不时会为我的某些致命的弱点而惋惜。十多年后，当我编纂这本导演手记时，我重读了沈及明女士这篇文章，真是感谢朋友，感谢批评，在她的批评之后，我才又有几部“得意”之作，如《龙年警官》《过年》《米》和《我的1919》。《后汉书·马援传》有云：“丈夫为志，穷当益坚，老当益壮。”我的青年、中年恰是在“益坚”的道路上磨炼了自己的性格。现在虽然谈不上老，却也正朝着“益壮”的道路走去。

四

我希望“手记”里有更多鲜活的，记录着某一部影片从始初的酝酿到最后完成的一条鲜明的创作轨迹。囿于篇幅，同时也为了避免沉冗、冗长和过分的学术化，只能删繁就简。我选择了80年代拍摄的《如意》以及90年代拍摄的《米》作为重点。《如意》在案头工作时画了几千幅的画面草图，在这些画面里我试验着画面的张力和它的意蕴。片头是从时钟的钟摆摇到时针正指子夜时分，从理念上这是黑暗、沉重的时间，预示着这是一部悲剧；又如“文革”的来临，我是通过一组暴风雨将至，校园里一组贝勒府的古建筑和中世纪哥特式教堂的特写镜头的组合；以及四合院里格格看着天气的骤变急急忙忙收拾晾挂在户外的被单，校园里执扫帚的石大爷仰望乌云滚动的天空——这已经不是单个画面的组合，这种组合当时我称之为“蒙太奇激情”。同时对影片的色调作了仔细的讨论，我的副导演曲磊磊帮助我画出这些画幅，在影片拍摄过程中我们遵循着案头工作的设计，选择环境，等待光效，比如石大爷和格格定情的环境，我们选择天坛古老的柏树林。当时我在这部作品里第一次意识到：选景是选择作品的风格，并非单纯选择故事发生的地理地点。这个观念一直延续至今，包括电视剧《笑傲江湖》的选景。

本书的另一重点是《米》的手记。我的许多作品都改编于小说，我不仅要记录下读小说的“第一印象”，在书眉上写上点评，同时要整理思绪——从感性至理性，再回到感性。哲学家认为：感觉只能解释现象，理论才能解释本质。导演对作品的整体把握，在案头工作中，理论是必不可少的。《米》从小说到电影，题旨发生变化，我“对小说的思考”记录了当时读小说的印象，我每一次拍片，无论电影还是电视剧都经历过同样的阶段。多年的经验告诉我，这个阶段的感觉好，作品成功率比较高；反之，当你感觉不好，而勉强上马，往往事倍功半。但

也有例外，有的时候你读原著（小说或剧本）可能一时找不到感觉，是由于主观的原因。我第一次读《我的1919》的剧本，印象平平。我是在阅读了大量资料，并对顾维钧有了较深入的研究，并逐渐摸到他的脉搏时，我的创作热情才开始升温。譬如书中写到对顾维钧在巴黎和会上第一次发言的改造（见《一个重场戏的修改》），可能许多从事导演工作的人都有这种经验，当你把握了一个人物的性格，你把他置于一个环境、一个场合，你会清晰地看到他对某一事件的态度、行为、细节乃至音容笑貌。因为我从顾维钧的回忆录里，从他的继女杨雪兰女士那里了解到他的睿智、幽默甚至俏皮，这些性格特征在他的外交活动中处处都印记着。在他的第一次发言里我构思了“捡怀表”的细节，并且由“怀表”而引申到国家利益的辩论，从而体现了他的外交才华。而影片的全部旁白是在全片业已完成，我对那个时代的感受、对影片风格的确立，已经成竹在胸之后，只用了一个晚上，一气呵成写完的。

2000年11月20日

再 序

人的年龄仿佛会跳跃似的，一晃眼 70 岁了！

我 70 岁了吗？70 岁的人很老了？人生七十古来稀不是吗……我常常会不相信自己 70 岁了，做了 50 年电影了……

10 年前为《风急天高——我的 20 年电影导演生涯》写的自序——《心灵的迹化》，书出版后就没再去读它。今天要出版这套“文存”才重读了一遍，60 岁的我，退休前的心情还不错，比较从容、淡定。

我曾对记者说：我 60 岁艺术从零开始。领了“退休证”无牵无挂，一身轻松。我试着改变一下自己的戏路，第一次尝试“豪放派”风格，拍摄了大型历史剧《越王勾践》，虽有诸多遗憾，但能自感内心豪放气质的涌动。再拍《大秦帝国》，内心的能量不受任何阻力洒脱自如地释放出来，有一种酣畅之感。以往的作品多为“婉约”，原来自己也能“大江东去”一把，60 岁以后艺术仍有拓展的空间，“英雄”仍有用武之地。在《心灵的迹化》里我写了两次向自己性格的弱点挑战，退休后这又是一次。自此之后，仿佛感觉自己的心态、视野、思绪、镜头感更松弛、更开阔、更自由了。我满意于自己没有因以往的经验、习惯而裹足不前、固步自封，得意于对新事物、新领域、新题材求知、探索的欲望不减当年，无须扬鞭自奋蹄。10 年间，日复一日地忙碌着，等静下心来整理笔记、日记的书稿时，我恍然悟到田汉、夏衍他们在苏州同里镇退思园留下的那幅墨宝“由退思进，因忙得闲”——参观时留下记忆，不知不觉脚步便沿着这条路走，得圣人之灵气者则雅。10 年，我忙碌而快乐，享受着身心健康的愉悦。

2010 年 12 月 22 日

人 · 美学 · 电影

《小花》：思考·探索·尝试

1949年以来反映战争生活的影片大概已经拍摄了近百部。其中许多优秀的战争片给我们提供了极其宝贵的经验，但是也不能不看到，事物在一定条件下会走向它的反面，成功的东西可能会变成刻板化的模式。我国的战争片也有自己的一个套子，想突破框框是不大容易的——这是我们接受拍摄《小花》时遇到的第一个难题。

我们曾经这样思考：我们生活在70年代的人如何向观众（特别是没有经历这场战争的青年观众）描述40年代的这场战争？我们能不能以当代新的电影表现手段来表现这场战争？这种表现会不会存在形式与内容的矛盾？

《小花》的创作和拍摄，我们从内容到形式的探索都带有一定“叛逆”性质。它既不是军事科教片，也不是某一辉煌战役的记录，它不负有表现战略战术思想的任务。它只是通过三兄妹的命运谱写了一首革命战争的抒情曲。

对于原小说《桐柏英雄》描写的战争生活，人们的感受不尽相同。我们可以通过这个角度去观察战争，也可以通过另一个角度去观察战争，这取决于小说的素材所提供的可能性和我们对这些素材的感受。在《小花》影片里，我们对原小说采取“取材”而不是“改编”的方法。小说《桐柏英雄》，是通过人民解放军一个连队开辟桐柏新区的战斗生活热情地歌颂毛主席军事路线的伟大胜利。在影片里，我们则选取赵永生三兄妹在战争中的命运来歌颂革命战争。写英雄人物的英雄事迹和写英雄人物的命运表现的侧重面有很大的不同。表现英雄人物在战争中的英雄事迹，势必要把战争推到前景，用较大量的篇幅描写战争的进程；通过人物的命运表现战争，则可以把战争推到背景，直截了当表现人与这场战争的关系。我们在探讨这个问题时必须附带申明，这两者都可以达到表现战争的目的，都同样可以拍出成功的或者失败的影片。我们并不认为战争片只有通过写人物的命运才能成功。我们仅就《桐柏英雄》这部小说的内容所提供的可能性，作了这方面的选择和探索，也是我们对小说的素材进行更深入的观察和研究的结果。

我们舍弃小说的主线，舍弃小说和剧本中关于1947年我军由战略防御到战略反攻这个重要历史转折的全部描写；舍弃交代战争形势发展和有关军事双方矛盾冲突的内容，把战争场面推到背景。我们决定攫取战争中的一朵小花加以

描绘。

这个选择，确立了影片的主题，也确立了它的风格。

这部影片通过兄妹、母女、父女生离死别、悲欢离合的故事，在人民战争广阔的背景上，热情地、真实地讴歌了无产阶级的阶级情谊，揭示了在灾难深重的旧中国，只有通过革命战争才能改变人的命运、阶级的命运这一真理。影片中三兄妹的命运都是通过火和血的考验，在他们身上结束了旧的时代，开拓了新的时代。因此，影片中的“情”成为很重要的表现手段。寓理于情，以情动人——我们想这应成为这部影片区别以往我国战争片的主要特征。也只有大胆地触及战争中人的命运和情感才有可能使这部影片出现新的突破，给观众造成一点新鲜感。

当然，这个选择给我们增加了许多困难，近40万字的长篇小说却使我们感到素材的不足。我们根据总体设计对小说进行取舍。我们并不顾忌事件本身的完整性，我们依照人物情感发展的需要，该忽略的大胆忽略，该描绘的细腻描绘。有戏则长，无戏则短。我们沿着三兄妹的命运、沿着妹妹找哥哥和哥哥找妹妹的线索，亦即沿着他们情感的起伏和性格的发展去展开故事，而不是为了解释战争如何进展去展开故事。在真兄妹的关系上，我们增写了“赵永生担架上的幻觉”、“翠姑到后方医院看望赵永生”、“两个小花踩水车”、“赵永生托翠姑找妹妹”、“翠姑向爹叙述赵永生找妹妹的事”、“何向东带翠姑回到茅棚”、“兄妹在林中帐篷的团圆”、“三兄妹搭人桥，翠姑受伤”；在母女的关系上增写了“小花认干娘”、“母女同床异梦”等几场戏。在小说传奇性的故事中，我们增加了这些兄妹之间、两个妹妹之间、母女之间相见而不相认的戏剧矛盾，都是为了突出影片的人情色彩。

许多电影理论家在研究小说改编为电影这个问题时，都注意到小说和电影是两种截然不同的艺术形式。应该承认，导演的镜头和作家的笔是两种不同的艺术工具。他们观察生活的方法不同，表现的手段也不同。导演凭借自己的艺术感觉使场面视觉化，而作家的文字描绘给人以想象。我们就是遵循电影艺术的独特表现手段去观察小说中的生活，决定对它的取舍。有人把小说改编电影分为两类：一类是电影化的改编，一类是非电影化的改编。从电影发展史观察这个问题，人们逐渐认识到：“根据杰出的小说改编的影片来看，它们在电影化程度上是差距极大的。”因此，贝拉·巴拉兹在《电影美学》一书中提出：一个真正的艺术家，在改编小说为电影时，“就会把原著仅仅当成是未经加工的素材，从自己的艺术形式的特殊角度来对这段未经加工的现实生活进行观察，而根本不注意素材原已具有的形式。”^①我们基本上采取这方式，目的是为了使反映到银幕上的故事更符合视觉艺术的表现力。为此，我们在许多场戏里删去文学本中的全部台词，借助人物的情绪加以渲染，力求使这部影片对话比较少而动作性强。例如

^① 转引自德国齐格弗里德·克拉考尔《电影和小说》一文。

“兄妹相见”一场戏，原来他们见面之后有一段兄妹叙述别离之情的台词，在影片里我们删去了。这种相见或离别时无言的描写，在古诗里是很多见的。宋朝诗人柳永在《雨霖铃》一诗中就描写了“执手相看泪眼，竟无语凝噎”这种离情别绪。人在最喜最悲的时候，常常是很难用语言来表达情感的。这样一场相见的重场戏，不用一句台词，对导演、演员都是一个考验。我们在兄妹相见那一瞬间，扩大了视觉上时间和空间的距离，给予情绪上细腻的刻画。

第一个镜头是小花撕开窗帘，拿着战刀站在窗户上的全景镜头。我们利用了户外的太阳，造成人物逆光的剪影。第二个镜头是赵永生的中景，他看不清窗户上的人。第三个是小花的特写镜头。我们运用长镜头，比较细腻地刻画了小花这一瞬间由判断到惊喜的情绪转换过程（拍摄了15英尺）。第四个镜头，是赵永生兴奋地喊着“小花！”的特写。第五个镜头是俯瞰的大全景，兄妹俩奔跑着，抱在一起。五个镜头，全景——特写——全景，两极镜头的运用，和长度上的急、缓的变化，就像诗歌中长短句的结合，在人物情绪的渲染上造成抑扬顿挫的鲜明节奏。接着我们依据妹妹急于看到哥哥身上的伤痕，让妹妹绕着哥哥转起圈来，并表现兄妹相见欢快地拥抱在一起的热烈情绪，镜头就围绕着兄妹旋转起来。这里，我们打破了逻辑蒙太奇的传统组接方法，运用情绪蒙太奇插入兄妹童年在林中的旋转，和树梢的旋转，然后用音响（笑声）和音乐加以烘托和衔接，把彩色片和黑白片组接起来，使过去和现在、童年和现实浑然一体。在这里用电影语言替代了文学语言，使悲喜交集的情绪得到比较充分的发挥。为了运用电影艺术在视觉上的感染力，在这部影片里，可说可不说的台词我们都力求不说。“兄妹和好”、最后一场战争的“人桥”、林中“母女相会”、“三兄妹团圆”等几场戏，在长达1027英尺（11分钟）的整个高潮部分，我们几乎没用一句台词，而着重表现视觉情绪。又如影片的开头，小花站在河岸上寻找队伍中的哥哥一场戏。因为是开场戏，为了交代清楚小花的动作，我们在拍摄中，仍然沿着剧本的描写，让河里洗衣服的姑娘们这样议论：“小花在找谁呢？”“她在这儿已经站了三天三夜了。”“听说她有个哥哥失散了。”等等。显然，姑娘们的议论是创作者有意说给观众听的，经不起生活的检验。感谢作曲家王酩给我们作了大胆的纠正，他建议我们删去所有这些台词，继而请凯传写了一首歌词，如同银幕上所表现的那样：“妹妹找哥泪花流，不见哥哥心忧愁。望穿双眼盼亲人，花开花落几春秋……”由于音乐悠扬的曲调，充满感情的演唱，抒发妹妹找哥哥“心忧愁”、“泪花流”、“盼亲人”、“报冤仇”的情景，内容只作了一点点的更动，便把一个平板乏味的叙述，变成炽热的、充满感染力的渲染；加之摄影在造型上着意刻画小花脸部特写“盼”的情景，“找哥哥”的主题，通过电影艺术的特殊功能——声音和画面的有机结合，补充、丰富了原著的内容，提高了作品的诗情画意。

很久以来，我们在电影理论上的探讨，讲内容决定形式多，却很少研究形式对内容的反作用。似乎一讨论形式问题就是唯美主义、艺术至上、形式主义，这也是“四人帮”的流毒之一吧！《小花》在电影界引起了一些争论。争论的焦点也着重围绕形式问题，这是一件好事。从以往只谈内容不谈形式，到现在大家讨论起形式、重视研究形式问题，说明电影界在这方面思想开始有所解放了。

《小花》在内容上尽管力求围绕着人物命运去写战争，以求新意，但是它的故事毕竟是个老故事，并不给人以新鲜感。如何讲述这个故事，绘之以声色，动之以情感，使观众产生兴趣，这正是我们在形式上所要探索的问题。

1. 形式反作用于内容

内容的电影化给形式的电影化寻找了一条道路。在原文学本里，三兄妹童年的苦难生活曾经是我们结构剧本最头疼的一件事。我们曾依照编年史的方法来写这个故事，结果平铺直叙到令人乏味的程度。影片里如果出现大段大段的回忆，一定会给人冗长枯燥之感。因此，寻找新的表现手段是必须的。我们决定充分运用电影在时空上的极大自由，打破我国影片中传统的忆苦思甜（回忆）的手段，采用在彩色片中不断插入黑白片的倒叙、回忆、幻觉等，使整个故事在表现悲与欢、离与合的感情时色彩上更加浓烈，叙述方法也更加生动活泼；而且通过色彩的强烈对比和迅速变化，打破了时空概念，把过去、现在和幻觉交织在一起，产生明快的节奏、鲜明的情绪变化和剧情上的波澜起伏。这是我们重新结构这部影片的一个基本想法。全片共 12 处插入黑白片。这些黑白片不是为了单纯交代情节，不是为了耍弄技巧，而是内容提供了采取这种形式的可能性，是渲染人物情绪和深化主题的需要。这是形式对内容的反作用。我们在彩色和黑白的穿插上曾做过多种分析和试验，所有这些试验都遵循一个目的，使黑白片和彩色片的作用互相烘托、互相推动、互相丰富；也使彩色和黑白的对位、分立，各臻其妙，相得益彰。例如赵永生爹娘的死，在文学剧本里作了长段故事式的描述，如果照实拍摄下来，至少需要四五百英尺胶片的长度。影片中我们把它作为小花的梦，用 9 个简短的黑白片镜头插在 5 个彩色片镜头里。最长的镜头 6 英尺（4 秒），最短的只有半英尺（不到 0.4 秒），总长度 57 英尺，节奏以阶梯式急剧上升，尺数越来越短，影片呈闪烁般的穿插。请看下面这组镜头的联接。

①中景（黑白）永生娘惨叫着没入水中。2 英尺

②特写（彩色）小花睡梦中惊恐的脸。6 英尺