

关于电影的 特殊表现手段

张骏祥



关于电影的特殊表现手段

张 骏 祥

人 民 文 学 出 版 社

一九七九年·北京

封面设计：鹿耀世

关于电影的特殊表现手段

人民文学出版社出版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

六〇三厂印刷

字数96,000 开本850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ 印张4 $\frac{1}{2}$

1979年1月北京第1版 1979年1月湖北第1次印刷

书号10019·2700

定价0.36元

1-3456789
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
1

目 录

关于电影的特殊表现手段	1
电影剧本为什么会太长	40
关于展开戏剧冲突的一些问题	60
谈悬念	74
电影的对话	88
谈电影剧本创作中的三个问题	114
后 记	136

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剧作的号召，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，感觉到不能象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，拍摄出来在银幕上放映时却并不是那么回事，因此对电影这一艺术形式的特性，产生了钻研的愿望，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手段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、演员和电影场上各部门艺术工作者的创造，并且要通过摄影机、录音机的摄录，最后还要在银幕上放映出来，才能与欣赏者见面，因此要求也许比较更严格一些。但是没有任何理由，把它

夸大成为好象只有少数有特殊禀赋的人才能掌握的形式。当然，创造性地运用电影手段，独到地发挥电影语言的功能，来塑造典型，反映生活，起到深刻的感染与教育的作用，这是需要刻苦的钻研的。应该承认：能达到这种水平的电影艺术家，我们今天还很不多。也应该承认：要达到这一步，还是非从一些电影艺术表现形式的基本规律入手不可。这些基本特性和规律，我看，并没有什么神秘奥妙之处，也不是什么无法解释清楚的东西。在这里我想试图根据个人的认识和理解，简单地谈一些关于电影在表现方法上的特性的问题。希望能供初学电影编剧的同志们参考。

有人说，电影创作者要善于运用蒙太奇思维。假如说这话的意思，并不是什么故弄玄虚，企图把电影创作看成与一般文艺创作的思维方法迥然不同；假如这么说，只是为的说明电影作家在一开始选择自己的材料，组织自己的材料的时候，就不得不考虑到表现这些材料的手段，为的说明电影作家在构思如何突出自己的主题思想、如何刻画人物性格的时候，就不得不受电影表现特殊形式的限制，同时又发挥这一形式的独特的长处的话，我想这样说是完全可以的。那么，电影作家在选择材料，组织材料的时候，在表达主题、表现人物性格的手段上，究竟有些什么限制与便利呢？

电影是通过具体的形象，特别是人物形象，直接诉诸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绘的小说等文艺作品。可是这些人物，又不真正现身于观众之前，观众所见到的只是事先拍摄在胶片上的形象，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，

许多镜头又可以接起来，连续地在观众眼前放映。于是就象看一叠画片一样，我们已经习惯于连续地看在不同地点不同时间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：电影在时间空间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，因而有极广阔的天地，如：千军万马的战场，深不可测的海底，五一节天安门前人的浪潮，直到极其细微的事物，如一朵花，一对愤怒的眼睛，一个指纹，乃至显微镜下细菌的活动，都可以列入表现的范围。一方面，电影可以最广阔的规模表现生活，另一方面，又能把观众的注意力集中在人物行为、言语和感受的极其细微的变化上。甚至一些人们幻想中才能实现的东西，也能通过电影特技运用，在银幕上表现出来。而这一切又可以从小不同的距离、不同的角度来观察、来表现，因而一个看电影的人的视线就远比坐在剧场里的观众要自由得多，活跃得多。当然，这种时、空间的自由，也适用于声音的运用方面。从炮火的轰鸣到低声絮语到蟋蟀的鸣叫，电影录音机都可以忠实地记录下来。这些应该说都是电影这一形式的独特的优点。

但是，作为一种艺术表现形式，电影也不是没有它的短处的。单单强调长处是不全面的。表现手段的特殊性也不只产生于形式的优点。谈到缺点或限制，也还不能如一般电影理论中只提到电影必须在一小时四五十分钟内放映完毕，因此电影编剧必须把自己所要表现的东西纳入大约两千七百——两千九百米的胶片长度之内，并且一部影片必须一次顺序放完，不可能中途停下来细细咀嚼玩味或者倒转来重看一段再去看下去，虽然这是个很重要的限制，在很大程度上决定了电影表现方法上

的高度集中与概括的必要性，也提出了在结构上的简捷鲜明的要求。但是电影在表现能力上，究竟还有着这样一些限制：

首先，电影的所谓画面是一个范围在有明确的边缘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，电影画面中所见到的生活形象为银幕上下左右的四条硬边把它从这边缘以外的事物切削开来，这就是说，摄影机镜头的功能究竟不同于我们的眼睛的功能，因为眼睛望见的事物，在边界上是逐渐淡出的，并没有这样一个框子。同时，人的视线的角度范围几乎可以达到一百八十度；从左到右，从上到下，我们面前半个圆圈内的事情都反映在眼球的网膜上。可是任何一个摄影师都可以告诉你，目前一般使用的镜头角度不超出五十度的范围。这个视野的局限性的问题，我想，就是宽银幕也只能相对地而不是绝对地解决。正是这个局限性在很大程度上决定了电影必须依赖连续的不同的画面来表现事物，我们只能通过画框仿佛是一幅一幅地来理解生活。当然，电影里也有所谓摇镜头，可以不切断地挨次地看到事物，可是即使摇镜头也摆不掉那个画框，而且应用也有限度。因为镜头移动的速度是不能过快的，否则就要使观众头晕眼花。我们绝不能按照我们转头的速度来移转我们的摄影机。缓慢的摇镜头速度就不能永远满足我们希望了解事物的速度要求。所以还得用“切入”“切出”的画面更换。

其次，就是在这个框子之内，可见事物的范围也还是有限度的。因为摄影机镜头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镜头焦点范围之内，拍在胶片上的影像就是模糊不清的。有人说演员在镜头前的表演区是有限制的，就是这个意思。即使最聪明的导演，也不可

能完全依赖场面调度，轮次地把演员陆续调到镜头焦点之内，而不违背角色内在的要求，不产生矫揉造作的走马灯似的感觉。于是，我们还是得依靠镜头的分切跳跃，来轮换表现我们必须要看见的一切。当然，电影里也有所谓推镜头、拉镜头可以使人物不移动地位，运用摄影机的推动把人物纳入镜头焦点上来，但同样地也由于速度的局限性不是永远适用的。

此外，摄影镜头还有个毛病，可以叫做透视上的歪曲，就是不同远近的事物，拍摄在胶片上之后，其大小比例的差别要比肉眼望出去的差别夸张得多。所以，在日常生活中，我们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；可是在银幕上，同一个镜头里，那十六尺之外的人，由于过分地缩小了尺寸，我们就不能看得十分清楚。这时候，我们就自然地产生把镜头跳到他面前去的愿望。

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现手段。一方面享有时间空间的跳跃自由，观众可以通过连续放映的不同角度、不同距离，甚至在不同时间、不同地点拍下的画面，来理解作者所表现的生活内容。另一方面，镜头功能的限制也迫使我们非一个画面一个画面地表现不可。优点缺点相反相成，互相制约，构成艺术形式的特性。

但是这样理解还有些片面；我们还应该看到，表现方法上的一切限制，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，就可以使我们能够避免和剔除一些不需要表现的芜杂的甚或次要的东西，就可以使我们能够突出表现那些主要的应该强调的东西。

西。例如利用透视的夸张，我们可以获得特殊的强调手段，可以拍一个火车头对着观众驶来，骤然塞满画框，产生特有的声势。在早期苏联影片《圣彼得堡的末日》里有这样一个镜头：在近景中是沙皇的铜像，占了大半个画面，而远景中两个饥饿的农民就显得非常之小。这样就突出地表现了沙皇的横暴和农民的悲惨的境遇。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创造和风格。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，有效地表达生活内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现形式，也决定了这种形式的特殊的对生活作集中与概括地表现的原则。它要求鲜明的动作性，它要求比较简捷的粗线条的结构，它要求主要依赖视觉形象，它要求依赖造型表现力，最后，它要求在生活逻辑之外对蒙太奇逻辑的遵循。因为在一个镜头之内，在内容的发展上，我们也许遵照的只是生活的逻辑，但是在镜头与镜头之间，一场戏与一场戏之间，除了生活逻辑之外，就还有一个特殊的逻辑要遵循。这个逻辑我们可以叫作蒙太奇逻辑。

缺乏动作，过多的对话和口头的描绘，繁复的结构，头绪的芜杂，不利用造型的表现能力，不遵守蒙太奇逻辑，就不能发挥电影的高度集中与概括的作用。

文学艺术创作的特征是形象思维。电影创作也不能例外。从概念出发的创作方法和缺乏生动形象的作品，根本也谈不上什么电影特殊表现手段。对于图解式的理性电影，蒙太奇只能起一个狭义的也就是剪辑的作用。这在下文谈到蒙太奇的各方

面的时候就更容易体会。

但是电影的形象思维究竟比一般的形象思维还有些不同的要求。艺术通过典型形象作用于读者和观众的情感，并通过这些情感影响读者和观众的思想意识，电影艺术通过什么感官作用于观众的情感呢？是直接地通过视觉和听觉，并且更侧重于前者。观众的其他的感活动也只能是由直接的视觉和听觉的活动而联系刺激起的。这就决定了电影艺术所应用的形象必须更为鲜明、具体，首先就必须是明确存在的视觉形象——这个形象不仅不是抽象的概念，而且绝不是朦胧的，可意会而不可言传的东西。“在我们的每一步脚印上，请你看社会主义的诞生”——这也是形象的语言，但是只能在诗里这样写。到了电影上这就无法表现。要造成这样一个感觉或印象，得另用许多具体的看得见的形象才行。所以，电影能够引起观众很复杂、细微、难以言传的情绪，但是却必须通过具体的实在的视觉、听觉形象来引起。而且必须从开头到结尾一直如此。这样，就不能不要求电影剧作家首先在自己的头脑中，有这连续的形象在活跃。这就是为什么爱森斯坦说电影艺术运用“独特的形象思维方法”的缘故。

在电影里，与在小说里不同，作者也不该挺身而出，对人物的思想情感加以描绘，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。象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视”，“他是一个从小被母亲的溺爱所宠坏的怯懦的人”。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擂，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军团的袭击，正在溃逃，夏伯阳坐着架了机枪的三套马车跑来，三言两语问明情况，一挥手说：“咱们走！”就冲上去了。游击队员们认出了马车，喊着“夏伯阳来了！”就纷纷跑回去，于是三套马车和簇拥着的游击队员们象风卷残云似地席卷了捷克的步哨，冲进了庄子……。

影片《董存瑞》的作者们要表现这个年青人的倔强的性格，并不只是靠连长通讯员口头说董存瑞是“刺儿头”一句评语。他们写了董存瑞请求参军得不到批准，发了脾气叫伙伴郅振标不要再“求爷爷告奶奶”；写了他不屈气，和比他身体强壮得多的战士摔跤，连败两次不肯下阵；写他误会了连上少发他和郅振标子弹不顾行军行列要去找连长论理……。

这样的表现方法，在银幕上所得的效果远非文字叙述和描绘所能得到，这是无庸争辩的事。这个道理谁也明白，但是到了创作实践中，习惯性地依赖文字描述的情况却仍然存在。在今天的电影剧本里，象这样一类的写法还并不是罕见的事：

“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，他们都在到处叫喊。但他们很失望，除了工人们热爱椰子之外，没有得到任何反应。”

“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。”

观众怎么能够从银幕上看出“他本来会游水”呢？“到处叫喊”究竟怎么出现在银幕上呢？怎样知道“他们很失望”，怎样表现工人们“热爱”椰子，“没有得到的反应”又怎样表现呢？至于后一例子，除了旁白解说外，更是无法交代清楚的。这些漏洞的造成，我想都是由于作者在下笔之前，并没有能够自己看到听到自己所写的图景和人物，而这正是电影创作必须严格遵守的法则。编剧不得不依赖文字来写剧本。但是不能忘记，文字首先是为在导演、演员以及摄影场各部门创作人员心目中唤起与自己看到听到的同样的形象的一种手段。绝对不能错把手段当作目的，满足于文字的交代。写得好的电影剧本也可以成为好的文学读物，但是，如果一个剧本不能有效地搬上银幕，它仍旧算不得电影。

电影编剧必须善于运用形象的语言，并且，应该加上一句，主要地运用视觉形象。人物思想感情的活动，性格的发展与矛盾冲突，与其通过台词对话来诉说，远不及通过可见的形体动作来表现更为生动有力。早就有这么一句古话：“百闻不如一见”。典型环境中的典型人物的表现，对于电影来说，就意味着在具体的场景里，通过人物的行动，来使观众理解人物的内心世界、精神面貌；而不是用滔滔不绝的冗长的对话，好象每个角色都是自我宣传狂似地，把自己的思想、感情、经历、愿望都挂在嘴巴上，逢人便说。

在影片《乡村女教师》里，瓦尔瓦拉准备和马尔蒂诺夫结婚，正在试戴结婚的头纱，马尔蒂诺夫的妹妹跑进门来，说出马尔蒂诺夫被捕的消息。影片的编导在这里没有叫瓦尔瓦拉说

任何话，他们只用了一个默默地取下了头纱的动作。但是有什么言语能比这个动作更有力，能同时表达瓦尔瓦拉的悲痛、失望，也同时表达了她的决心呢？

在同一个影片里，瓦尔瓦拉送学生普罗夫去考中学校，普罗夫应答口试非常之好，但是导演在这里拍了一个镜头：校长先生在记分本上画了一张普罗夫的讽刺像。不仅是普罗夫的命运不待考完观众已经明了，而且有什么办法能比这更有力地揭发这个校长先生的卑劣的灵魂呢？可以说他替普罗夫画讽刺画，导演就用他这一动作替校长先生自己画了一幅讽刺画。

夏伯阳和富尔曼诺夫为了考兽医的问题争吵起来，他抓起凳子高高地举过头顶，富尔曼诺夫目不转睛地看着他，于是夏伯阳把怒气发泄在凳子上似的，恶狠狠地把凳子摔在地上，摔成碎片，然后拖过第二张凳子，精疲力尽地坐了下去。有什么对话能这样经济而且有力地说出自尊心受了伤害的夏伯阳的暴怒，富尔曼诺夫对这是自己能否使夏伯阳明确他和政委的关系的关键的认识，以及夏伯阳终于承认政委所代表的是什么力量，并且承认了——尽管是不服输地——自己得退让呢？

谁能忘记得了丹娘袒胸赤足，但是挺着胸膛在风雪中走着，而那个着了厚厚的军呢大衣的押解她的德国兵士，却冻得弯腰打躬畏缩着跟在后面的形象呢？有什么语言能给观众一个哪怕是近似的印象呢？

这样的例子在优秀的影片中是可以举出无数个来的。对这些表现方法揣摩学习，对于我们是必要的，因为它可以教会我们怎样丢掉今天在我们的剧本中泛滥着的过多的对话。有声电影把对话加入了我们的表现手段，但却没有任何理由把电影退回到舞台形式去。梁山伯送祝英台回家，在路上英台为了暗示

她是个女孩子，唱了一段又一段，用牛用鹅来比喻，这是舞台歌剧的表现方法。在电影里，观众既可以看见牛看见鹅，尤其是有各式各样手段可以运用，作者就必定另有通过形象动作的方法来写这段戏。何况，严格说来，舞台的表现也还是要依赖形体动作，演员的艺术绝不等于朗诵的艺术。在任何时候演员欢迎的是既富于形体动作又充满了内在的精神活动的场面，而不是内容空虚的滔滔不绝的台词。只有富于动作性的场面中，演员的才能才可得到发挥。

我们谈到舞台动作，是指形体动作与心理动作而言。心理动作之中又包括表情动作与语言动作。但这里必须明确一个问题，就是并非任何语言都是有动作性的。“说主题”，“谈感情”，是不含有任何动作性的。只有当对话泄露了人物的内心活动，表达了人物的愿望与目的，因而对别人起了刺激影响的作用，从而推动了剧情发展的，才是有动作性的对话，才能称作心理动作。所谓潜台词，也就和语言所包含的内在动作分不开。因为台词常常并不和说话人的真正的内心要求完全相符，有时甚或可以相反。由于对这人物性格的认识，观众却可以从台词中听出话后面的真正意向，也就是其动作性。所以，即使在舞台上，主要的表现手段也是动作，而不是没有动作性的台词。

至于在电影中，对台词的使用就更必须精炼、节约。我们今天也许已经不能说一部影片应该不听对话也可以完全领会，但也没有任何理由把电影变成话剧纪录片，甚或变成闭上眼睛也可以听懂的广播剧。对话，只有当它能补充了形体动作，使观众在从视觉形象上得到的之外更从听觉得到深一层的体会，起了画龙点睛的作用的时候，才能证明它的存在的价值。

夏伯阳正在看着游击队员们在河里捞摸自己的枪支，政委

富尔曼诺夫来到这个部队。夏伯阳对政委的接待很冷淡，他好象看不出这个平凡的人有什么道理要来做他夏伯阳的政委。交谈两句之后，政委无话可说，看看河里捞枪的战士，忍不住问他们在干什么？夏伯阳斜眼瞅了富尔曼诺夫一眼说：

“洗澡哪……天热！”

这句话是画龙点睛的，它总结了夏伯阳对政委到来的不起劲，等于很客气地告诉了政委：“这是我的战士们的事情，你少管吧。”因此这句对话是有绝对的存在价值的。

但是，不能忘记，这里的效果并不是单独由这一句话获得的，而无宁说是主要的由于表现了夏伯阳的态度的全部形体动作，这句话只不过是替这态度作了一个总结而已。

只有通过动作的运用，电影编剧才能达到表现的最大经济性。电影的高度集中与概括的要求，不是只通过语言的运用所能满足的。前面所引的《夏伯阳》、《乡村女教师》等影片中许多例子，都已经说明这一点。观众从那些动作中所得到的感受，就是花上千言万语也未必能得到。为了更有力地说明这个道理，我想再举两个例子：

在《海军上将乌沙阔夫》里有这样一段戏：乌沙阔夫建立了舰队，立了功勋，却被免了职。当他憋了一肚皮不快，转身走出海军大臣的办公室的时候，值勤的老海军士兵满眶眼泪地止住了他。乌沙阔夫紧紧地拥抱了这个士兵，和他亲吻。这点戏在银幕上不过十米左右，但是却说明了许许多多的东西。它表现了水兵对海军上将的爱戴，对免职一事的不同意，对被免职的乌沙阔夫的同情，再就是乌沙阔夫心中的愤懑，不愿也舍不得离开舰队的情感，以及对这个士兵的心情的完全了解和感谢……不能设想该用什么样的对话，该用多长的辞句才能完满恰

当地表达这一切。

再举《马克辛青年时代》里的，在工人抬了轧死的伙伴游行之前的一段戏为例。马克辛埋葬了自己的挚友安得烈，走向工厂的车间：

一个异乎寻常的局面迫使他抬起头来，他发现工人们默默地 在车间中央站成一个大圈。

隔壁车间里机器隆隆地转动着，金属物互相碰击发出轧轧的 响声。

阳光透过屋顶上的许多小窟窿投射到黑黝黝的车间里来；在这道微光下，车间当中的地板上躺着一个被机器轧死的工人。

一群没戴帽子，低着头的工人站在死者的周围。一个年老的工人向马克辛转过身来，眼睛里充满了悲哀和愤怒的泪水。他以暗哑的声音说道：“也是个青年……和安得烈一样。……”

车间里响起了杂沓的脚步声。车间主任、监工和几个事务员推开工人走了过来，在离尸体不远的地方站下了。车间主任紧蹙着眉头，望了望尸体，然后抬头看看默默地站着的工人们，好象认为仪式已经完结了，说道：

“都回去干活去！”

一架起重机发着铿锵声在背后掠过。一个工人从人群里走出来，忿怒而威严地瞪着这些厂方管事人，放开嗓门怒喝道：

“脱帽！”

工厂的报警汽笛尖厉地悲鸣起来。想要大发脾气的车间主任紧皱起眉头，打量着工人们。而工人们也同样以愤恨和恫吓的眼光瞪着他；他们的眼睛炯炯有神，被汗水和污垢涂黑了的面孔在晦暗的车间里闪出微光。马克辛沉重地呼吸着，看着。两个工人不慌不忙地走到前面来，站在第一排的人们身旁。

车间主任忍住一肚子气，畏缩地脱下了帽子，监工、事务员们也连忙跟着把帽子摘了下来。