

编辑说明

在中国现当代文学史上,曾有一批名重一时而又富于社会责任感的著名作家,以普及文学常识为己任,写作面向大众读者的文学小手册。他们以最生动的语言,最通俗易懂的形式,向广大文学爱好者介绍文学的方方面面——如何欣赏作品,如何写作,如何提高文学素养……作家们写作的文学启蒙读物,凭藉其自身丰富的创作经验、深厚的文学理论修养,外加生花妙笔,自然好看耐读又实用,是广大读者学习文学的最佳入门导师。它们曾经广为流传,成为无数文学爱好者的启蒙经典,影响了一代人的心灵世界。

俞平伯的《红楼梦研究》,朱自清的《经典常谈》,老舍的《出口成章》,夏衍的《写电影剧本的几个问题》,何其芳的《诗歌欣赏》,秦牧的《语林采英》等,就是这样一些通俗的文学普及著作。岁月流逝,经典的魅力永存。我们披沙拣金,精心筛选这些

多年来畅销不衰 ,一直为读者所深深喜爱的名著呈献给大家 ,希望营造一所“文学的课堂” ,使读者在聆听大师的谆谆教诲之余 ,更深切地感受到文学的启迪与魅力。

本丛书在编辑体例上以“尊重历史原貌”为原则 ,对个别留有时代印痕的文章 ,一概存其原始风貌 ,不予改动 ,使读者了解特定历史环境留给文学的不平常烙印。为便于读者阅读 ,每本书均配有插图 ,以体现“经典新读”之新意。

本丛书第一辑共收入六部作品 ,此后还将有其他优秀作品陆续推出。

编 者
2004 年 7 月

目 录

序	欧阳予倩 1
前言	5
电影的“第一本”	21
政治气氛和时代脉搏	37
人物出场	50
结构	66
脉络和“针线”	90
蒙太奇	96
对话	109
艺术性 ,技巧	130
重要的问题在于学习	138

琐谈改编	144
后记	187

序

欧阳予倩

有些写得不得法的话剧和电影 ,看上去别别扭扭 ,有的甚至于不容易看懂。这可能由于剧作者思路不清 ,也可能忽略了编剧必须注意的规律。我曾经想过 :是否应当写一点编剧入门一类的东西 ? 朋友们有的认为用不着 ,理由是 :内容决定形式 ,恐怕搞了些条文反而会使创作受到限制 ;有的认为作为创作经验谈一谈很有必要 ,但恐怕会被看作单纯技术观点。有位同志说 :写编剧的常识也要有马列主义 ,所以不主张随便写。但是我仍认为只要写得好 ,对初学者会有很大帮助。写剧本也和其他科学一样并不神秘 ,但有行家领着跨过一条门槛 ,就可免得在摸索中走许多弯路。夏衍同志的《写电影剧本的几个问题》一书 ,我读了非常高兴。这是理论 ,但这是从实践中提炼出来的。这是常识 ,但他把有关编剧的一些道理阐明得非常透彻而扼要。他用鲜明生动的文字真正做到了深入浅出 ,说明问题。尤其可贵

序

的是所举的许多例子都具体而十分恰切,使人易于理解。

作者一开始就谈到创作的目的性:为什么写电影剧本?为谁写电影剧本?总的说就是要以电影艺术为人民服务。可是每一部片子或者每一个戏都有它的创作目的。没有目的影片或戏是不成立的。目的性含糊,就不是一部好片子。我们的艺术要为无产阶级政治服务,要以社会主义、共产主义思想教育人民,所以写剧本必须政治挂帅。夏衍同志接着就说:“政治挂了帅,业务就得跟上去。”业务如果不跟上,拿什么为政治服务?所以说:“政治与业务,思想性与艺术性应该统一的。”这一点非常重要。如何把政治与业务、思想与艺术统一起来,使我们又红又专,正是我们奋斗的目标。其次,他着重谈了写剧本的群众观点。他主张首先必须要群众看得懂,再就要让群众高兴看。看不懂固然不行,看得懂而群众不喜闻不乐见,那也就无从起教育作用,收宣传效果。为着更好地把作品普及到群众中去,剧作者必须从自我欣赏的小圈子里解放出来,深入群众,千方百计为群众写出思想性和艺术性高度结合的剧本。要求思想性高,表达得又好,那就必然要有高度的艺术修养来为主题服务。

电影是最复杂的艺术,包括的东西很多。夏衍同志这本书提纲挈领谈了几个最重要的问题,每谈一个问题都包含着丰富的创作经验,提出了电影艺术简明的文法和最恰切的例证,这符合于当前迫切的需要。不久以前,我看过一个戏,是写工厂的。我看完了第一幕,还不知道那是个什么工厂,许多人在台上争论得很激烈,也不知道究竟是为了什么;到第二幕又好像转到了另

外一个问题 ,热烈紧张 ,但不知所云。如果能够学习一下夏衍同志这本书里的怎样写电影的第一本 ,就不会搞得那么乱了。

这本书关于政治气氛和时代脉搏 ,关于人物出场以及布景服装音响效果如何为性格服务 ,关于结构和脉络针线、蒙太奇等 ,都联系着剧本的主题思想而有条不紊地谈得非常透彻 ,也很具体。文章里没有艰涩的语句 ,没有费解的名词 ,没有枝蔓的论述 ,平易朴实 ,简练而精辟 ,可以说是言简而意赅、语近而旨远 ,对于学习编电影剧本和话剧剧本的人都是很好的路标。

这本书 ,是一篇完整的论述 ,谈的是一套完整的方法 ,也就是作者从事电影二十多年的心得。最初 ,夏衍同志学习电影也和其他几位同志一样 ,是为着党的革命事业 ,对敌斗争 ,但是要同反动派争取文艺领导权 ,就必须熟悉和掌握这个武器。他经过不断的看电影作笔记 ,分析电影剧本 ,研究摄制技术等一系列的刻苦钻研 ,和长年累月的写作锻炼。他的经验和学识是从战斗中来的 ,是有深厚的积累的。这本书是写剧本的一把钥匙 ,有了这把钥匙就更会觉得电影艺术没有什么神秘。今天我们的学习条件比过去不知道优越多少倍 ,学会一样本事不会像前人要花那么长的时间。但是如果不肯下功夫 ,只想听一两次报告 ,读一两本小书就什么都会了 ,那也是不行的。电影是门科学 ,是综合性的艺术 ,有它的特点和规律 :“ 有文学、戏剧、音乐、美术、舞蹈、建筑的因素 ,它和科学技术也紧紧地结合在一起。” 如果不下决心学习 ,不去勤修苦练 ,电影艺术还会是一个神秘的堡垒。电影是个能力很大的武器 ,要能掌握它 ,可以发挥很大的教育作

用,不然也能发生危险。夏衍同志说:“电影的特点一是群众性,一是综合性,所以它和其他艺术的确也还有点不同;武器越尖锐,用起来就越要当心。”所以他要求从事电影艺术的人(特别是导演、编剧)永远不要忘记电影的群众性,和电影对群众所起的思想与感情上的影响。其次,就是除要有正确的世界观之外,还要有对文学、戏剧、音乐、美术、科学等广阔丰富的知识。我想每一个编剧和导演以至演员,都应该这样要求自己。对我们所使用的武器由懂得它的性能到精通它的用法,要做到得心应手,那就必须下千锤百炼的功夫。譬如游泳必须经常下水,下棋也要经常对垒。熟,然后才能生巧。文法不过那么几条,实际运用起来就千变万化。毛主席告诉我们:在战略上要藐视困难,在战术上要重视困难。夏衍同志在《写电影剧本的几个问题》中,很好地运用了这个原则,我感觉得十分意味深长。我们只要有革命的热情和科学的分析,任何困难也难不倒我们,写剧本也要兼备这两者。当这本书即将付印的时候,略抒所见,以当序言。

一九五九年

前言*

写电影剧本是一门学问 ,要系统地讲 ,我没有资格 ,我在这里只能讲些偶谈、杂感和一些我自己从摸索中得来的经验。这些 ,也是没有系统的。想到什么就讲什么 ,我的这些经验也是一个“外行人”的经验 ,我只是从一个电影爱好者、业余的电影剧本写作者的角度 ,来谈谈这一个问题。

到这里来讲课的动机有二 ,其一是电影学院师资不足 ,学生很有意见 ,教员、院长也有意见 ,“大字报”已经贴出了不少。文化部动员了好几位有经验的编剧、导演来教课 ,但是都有困难。当然这里面也有一些思想问题 ,例如 :“拍出来的片子是我的 ,教出来的学生是人家的 ”等等。在一次文化部的会议上我说 :

* 本书是作者 1958 年上半年在北京电影学院讲课时的讲稿 ,此后出版 ,作者作了一些润色和补充。

“我去试试。”这就逼上了梁山。第二个动机是“看片有感”，常有感触，看到一些题材很好而写得拍得不太好的片子，更是所感甚深。有些导演是有经验的，但片子的质量很不稳定，一部很好，下一部又差了，这一场戏好，下一场戏又坏了。甚至有些拍过好几部片子的导演和编剧，他们的片子也会产生一些电影文法上的错误，最常见的是运用技巧没有目的性。我后来想了一想，这也难怪，我们的电影工作者很少是学院培养出来的“三考出身”，他们缺乏一套系统的理论知识，连我国的有成就、有经验的导演，也不是科班出身，而是摄影棚大学毕业的，这也是中国电影发展史上一个不可避免的过程，他们是在实践和斗争中成长起来的。但是年轻的导演，电影学院毕业的，虽然只是进修班，那就不该这样了。前不久我看了一部本院毕业同学所导演的片子，很有感触，因为这部片子的文学剧本并不坏，而拍出来的片子不仅风格不高，而且技巧上有不少缺点。

我对电影是外行，只因当时为了革命，为了搞左翼文化运动，为了要让一些新文艺工作者打进电影界去，运用电影来为斗争服务，才逼着我们去学习一些业务，去摸索和探求。我们不是“为电影而电影”，我们搞电影有一个鲜明的目的性。但是，政治与业务、思想与技术，应该是统一的。专而不红是迷失了方向的专家，红而不专是空头政治家。政治挂了帅，业务就得跟上去。

在三十年前，为了要在电影界站住脚，情势逼得我们也要学一点业务，但那时没有什么书可以看，又没有内行人可以商量，报纸杂志也很少谈到这门学问，就我自己来说，主要是通过看电

影来学习的。看电影可以有几种目的,为了消遣,为了受教育,为了业务学习等等,但为了业务学习,就要费功夫,不是无目的、无准备地看片子了。我就是先从影片学,后来又向导演学的。我们开始进电影界的时候,拍电影一般地说还是没有完整的剧本的,一场戏是两个字:“相见”、“离别”,也就是所谓的“幕表”,当然当时还在“默片”即无声片时期,也没有写好的对话。要开拍了,导演把演员找来,讲一讲这场戏的情节,提出一些要求,如要悲伤、要欢喜等等,然后就是演员的即兴创作了。那时的演员也是真有本事,当时就能按导演的指示来表演,这样就开拍了。当时电影方面的书籍很少,我不懂俄文,看的一点书,也是从日文、英文翻译过来的,因此,看影片就是我学习业务的最主要方法。



电影的诞生:卢米埃尔兄弟1897年在巴黎建成世界首家固定影院

这里,我有一个经验,这个经验对我说来很有用。我首先把

影片的说明书拿来(那时的说明书是用文言文写的),我先看故事,然后设想,这个故事假如叫我来编戏,我怎样着手?怎样介绍人物,介绍时代背景,怎样展开情节?对人物性格,用什么形象和语言来刻画,对时间地点,用什么方法来表现。我就先设想出一些方案,在心里打了一个底稿,然后再去看电影。这样做对我很有好处,有些导演的处理,比我设想的要好得多,我没有想到的,他都表现出来了。一部好影片,我总要反复研究好几次,这部片子是怎样表现这个时代的背景的(比如十八世纪的英国、法国,民国初年的上海等等),对于影片里所表现的地方色彩、风土人情,以及社会风气等等,都分门别类地来研究,分门别类地来作笔记。在人物性格描写、气氛、哪个地方摆伏笔等等,也专题来研究。要是学会了一点东西,就觉得很高兴。比如有一次我拿到说明书,上面头一句是“春天,下午。”就是春天下午这四个字,别的什么也没有。我想春天应该怎样表现?下午又如何表现?看了影片以后,使我很高兴。开始时,画面是明媚的阳光照在一树繁花上,镜头推进,一座房子,一个人推门出来,打了一个呵欠。人出来打呵欠,就把春日下午情景、气氛很好地表达出来了。这样很简单的一组镜头,导演就把作者的意图形象而恰当地表达出来了。

除了看电影之外,我还做了两件事:一是和有经验的编剧、导演交朋友,虚心地向他们请教;二是到摄影场看拍戏,就是当一个“场记”的角色,因为许多事不在现场观察,是很难理解的。在初步懂得了一些基本知识之后,我还借了一个秒表,带着小手

电 ,在电影场里记录了一些我认为重要的场景中的一个镜头的长度。因为要恰如其分地不多也不少地表现一件事、表现一个表情的镜头的长度 ,不仅对导演而且对编剧也是很重要的。说实话 ,在大约两年的时期内 ,对我自己来说 ,下了一点苦功 ,才初步掌握了编写电影剧本的基本规律。

为了学习 ,我曾写了一些作为一个自学者的笔记 ,但这些笔记都在抗战中遗失了 ,但在这几年中我所学到的东西 ,不仅对写电影剧本 ,就是写话剧时也有好处 ,对于描写人物形象 ,刻画人物性格都有很多好处。我没有进过艺术院校 ,这方面的知识就是这样零零碎碎地学来的。

从资本主义国家的电影学技术 ,不可避免地也会走一些弯路 ,这儿也还是一个政治挂帅的问题 ,譬如故事展开的速度和节奏问题 ,大家都知道 ,外国电影的速度可比中国快得多。我当初写剧本 ,先写无声片 ,后来写有声片 ,由于外国电影的 Tempo(速度)很快……一句话交代过去 ,下一个场面就出来了。我们当时写剧本 ,有很多洋教条 ,自己以为简练 ,结果是群众看不懂。看不懂 ,还有什么效果呢 ?还能达到什么目的呢 ?电影界的老前辈郑正秋先生 ,不同意我们的这种新文艺工作者的技巧 ,他说 :“ 伊拉(他们)看不懂呀。”这说明他比我有更多的群众观点 ,这句话对我的启发很大 ,到现在我还把这句话记在心头。的确 ,有些东西中国的观众是不大看得懂的 ,拍片子给中国观众看 ,一定要按中国人的习惯 ,把情节交代清楚。你们今后应该时常想到 ,怎样才能使观众看得懂 ,怎样才能使观众容易看得懂。

前不久我在《中国电影》上写的一篇文章中讲过,一部著名的小说,可以印几十万乃至几百万本,在今天来说,读者对象大部分也还是知识分子,而电影呢?可以有几百万、几千万乃至上亿的观众,对象是广大的劳动群众。因此,编写电影剧本一定要处处想到观众,一定要做到大众化。看文学作品时能理解的东西,在电影上就不一定能被观众所理解。电影的特点是大众化。一个电影编剧必须要有群众观点,时时刻刻都要记住群众。有些主观主义者认为自己懂就行了,不管别人,不管观众,这是十足的主观主义,我们拍出来的片子要中国人看得懂,劳动人民看得懂。

拿起笔来写剧本,第一件事就要记住:我的对象是千千万万劳动人民。影片拍了出来之后,成功或者失败也要经过群众的鉴定和批准,所以为了要了解一下群众的反映,我曾经混在观众里面了解观众意见,这也很有好处,特别是坐在小孩和老太太后面,听听他们的谈话,很有好处。如果银幕上某某人突然不见了,他们就要问到哪儿去了;这个人又出现了,他们就要问这人从哪儿来的。剧情很悲的时候,往往全场叹息,并有唏嘘之声,这就收到了效果,证明效果很好;相反,在某些地方观众不安静,情绪不集中,就证明了这场戏的处理有问题。混在观众里,可以知道哪些地方观众感动,哪些地方观众不懂,哪些地方他们紧张,这是有好处的。电影好坏主要看群众的考验和评价。

这门课程规定我讲的是编电影剧本的技巧,所以可能多讲一些技巧上的问题,但是,在这之前必须讲清楚,技术是为主题服务的,为作者要表述的思想服务的。离开了主题耍技巧,这是

本末倒置 ,片面强调技术 ,甚至为技术而技术 ,这就会陷入资产阶级形式主义的泥沼 ,而实际上 ,政治和艺术分不开 ,主题思想和运用的技术也是紧紧地联系在一起的。

我今后向大家讲的 ,是一些点点滴滴的经验 ,而不是有系统的理论。特别是所谓斯坦尼斯拉夫斯基体系 ,我没有认真研究过 ,因此 ,比如潜台词、最高任务之类 ,我可能讲得很少 ,如果我讲的不对 ,和你们从教员和专家那里学到的有出入 ,请你们提出意见 ,我力求做到从实际出发 ,力求切合中国的实际。



斯坦尼斯拉夫斯基

以上是“开场白”的第一段 ,其次 ,想谈一谈电影艺术的特点。

关于电影艺术的特点 ,在你们的课程里已经讲过了 ,我只根

据自己的不成熟的一点经验,从编剧的角度来讲一讲这个问题。

电影是最富于群众性的、最有力的宣传武器。为什么一而再、再而三地讲群众性呢?因为这和写电影剧本的写法有关。电影和诗歌、小说不同,一首诗歌和一本小说很少可能有几百万、几千万个读者;一个话剧在剧院演一年,也不过几十万观众,但一部影片印几十个拷贝,一轮演下来观众的人数就是一个很大的数字;同时电影下乡上山都方便,不受地区远近和剧场设备的限制。

电影是综合性的艺术,它有文学、戏剧、音乐、美术、舞蹈、建筑的因素,它又和科学技术紧紧地结合在一起。

电影的特点一是群众性,一是综合性,所以它和其他艺术不同,武器越锐利,使用起来就越要当心,它可以打击敌人,也可以伤害自己,这就要求从事电影艺术工作的人要有正确的世界观,要有对人民群众的强烈的责任感。每一个从事电影艺术工作的人,都要把群众性牢牢地记住,永远不要忘记电影的群众性,以及电影对群众所起的思想上、感情上的影响。

因为电影是强有力的宣传工具,电影又是复杂的综合性的艺术,所以从事电影艺术的人(特别是导演、编剧)除要有正确的世界观之外,还要有广博的知识,对文学、戏剧、音乐、美术、科学等都要有丰富的知识,小说里有些小小的不真实的地方也许还不易感到,但在电影中稍微有点不真实,就容易看出来的。

电影和戏剧有许多共同的地方,我们现有的许多电影导演

是从话剧方面来的,不少演员也是“两栖”的。电影和戏剧一样需要戏剧性和人物性格的鲜明性,头绪也不能太繁琐。但是从电影编剧来说,与其说电影和戏剧相近,不如说是和小说相近,从编剧角度来说,电影编剧和舞台编剧所可以用的手法就不尽相同(我们现在讲的话剧,是指从易卜生以后成长起来的现代剧)。我认为艺术形式里面,限制最多的是话剧,舞台是三道墙,舞台条件和时间的限制都很严格;最困难的是话剧的开幕。在中国的戏曲里,开幕之后由人物到台口念四句定场诗,然后坐下来,“自报家门”,这样,对这个人的姓名、籍贯、职业等等,观众很快就明白了。但在电影、话剧里,一开始观众不知道这是怎么回事儿;话剧更受限制,人物一出门,就到幕后去了,他出去以后发生了什么事情,只能靠以后的对话来交代了。电影编剧的方法和舞台剧不同,演员的表演也不同,舞台上为了照顾最后一排观众也能看得清、听得清,因此话剧的表演和说白都得有一定程度的夸张——从导演的场面处理到演员的表演都有一定的夸张。因为舞台剧的观众不能动,坐在后面的观众和舞台距离很远。电影就不同了,电影有远景、中景、特写,从远到近,观众无论从哪个角度都看得清楚。不仅能看到人物的正面,而且可以让他们看到人物的背面。我问过很多演员,他们说电影上的表演要自然一些,不能太夸张,如果照话剧的表演分寸来拍特写,那就很夸张了。有些写过电影剧本的人,就不想写舞台剧本了,因为舞台剧受限制太多,假如一个剧本里表现第二幕和第三幕是相隔一年,那第三幕就必须从新开始,从对话中交代出这段

时间里发生过什么事情 ;又如两个人说我们到房间里去谈谈 ,观众就无法听见他们谈些什么了。电影和科学技术结合在一起 ,所以它有很丰富的表现手段 ,如一个人从山脚跑到山顶上 ,话剧就无法表现 ,只能由演员说“我刚才爬山 ,爬得好累呀 !”但电影就可以表现 ,电影可以用摇镜头、跟镜头、特写镜头等等手法。陈荒煤同志曾讲过 ,影片《安娜·卡列尼娜》里安娜的眉毛一动 ,就能表现出她的内心活动 ,那么 ,如果在舞台上眉毛一动 ,最多也只有前几排的观众能看见 ,最后一排就可能看不见了。

电影在细节描写上非常方便 ,因此 ,电影和小说很相近。但



电影《安娜·卡列尼娜》海报

电影和小说也有所不同,电影和舞台剧是“一气呵成”的艺术,话剧最多是三个或四个小时就演完,电影一般是两个小时以内演完。人们看小说,如果对某些描写不想看,可以翻过去;要是看累了,也可以合起来明天再看;小说里如果有哪句话没有看清楚,也可以翻回来再看一次。但电影就不行,如果前面没有看清楚,你不可能再看到了,除非你再去第二遍,电影是“一次过”的。还有,小说是个别看的(集体看小说是很少的),电影是集体看的。我为什么要讲这个特点呢?这和编剧、导演很有关系。由于这个特点,所以电影中的对话、人物、事件就要介绍或表达得特别清楚,因为观众不可能要求再放一遍,也很少第二天再买票去看的。我对有些片子的导演很有意见,常常把很重要的、关键性的一句话,演员背着观众,含含糊糊地讲过去了。如果在电影中说“我到电影学院去上课”这几个字,那一定要把“电影学院”这几个字讲清楚,如果这几个字讲不清楚,只听见去上课这几个字,那观众就不知道你到哪里去了。又如男女主角约好明天几点钟在什么地方见面,这“什么地方”一定要交代清楚,这也是群众观点。有时候导演、演员以为这样讲已经很清楚了,当然,他自己是很清楚的,搞了那么久,剧本都可以背下来了,但观众却是第一次看到,就不一定能听得清楚,自己清楚了以为观众也一定清楚了,这是编剧、导演的主观主义。在影片里凡是关键性的情节、语言、性格上的反映等等,一定要交代清楚,这可以用特写来突出表现。在中国的戏曲里常常反复地重复主要的东西,这很好,这适合于“一次过”的艺术,小说里不需要太多的

重复,但戏曲里却很多,这样可以使情节交代得更清楚些。电影里有时也有重复,例如表现一个人乱丢烟头,以致引起大火,那一定要有伏线,导演早就要下功夫,前面的镜头就要交代他怎么放烟头,下面引起失火,观众就容易理解了。电影的表现方法不能主观主义,这一点我也颇有感触,常常觉得有关关键性的事情轻轻地就带过去了,而不重要的事情总是拖拖沓沓。电影的编剧方法既不同于话剧和小说,那它就应该有自己独特的地方,但是一定要注意到我们最大量的观众是中国农民,太“洋派”的手法,中国人是不大容易理解的。对我们的影片,不少农民观众有意见,因为有些影片节奏太快,介绍得不够清楚,所以他们看不懂。当然,速度快慢问题是相对的,我也决不主张速度太慢、太拖拉,要精练的地方还是要精练,要快的地方还是要快,而且,当中国逐步工业化,观众理解水平逐步提高之后,我们电影速度的快慢,也必然要改变的。

当然电影是最精练的艺术,因为精练,所以更要交代清楚。我在这重复地说,电影的目的性要明确,为什么拍电影,为什么人拍电影,拍这部电影为了什么目的,都必须弄清楚。其次,电影中每一个镜头、一件道具、一句对话、一堂布景也要有明确的目的性。我曾建议电影局以后要加重制片主任的责任,他要负责审查分镜头剧本里的每一个镜头的目的性,没有目的性的东西就可以完全不要,这样也还可以提高质量、降低成本。现在的影片里面许多东西都没有目的性。一句话、一堂布景不仅要有一个目的性,还应该有两个、三个目的性。一句话不仅可以交

代情节 ,还应该表现出人物的性格。现在我们的影片的成本太高了 ,我们拍一部影片的成本 ,比香港拍一部影片的成本贵四倍到十倍。我曾在《人民日报》写过一篇文章 ,提到《女篮五号》里林洁家里那堂布景太漂亮 ,这堂布景的目的性不明确 ,甚至这堂布景把这部片子的主角伤害了。这部影片里的这一段戏的规定情节是抗战结束之后 ,林洁和丈夫、父亲都闹翻了 ,她回到苏州原籍之后是自食其力的 ,那么她怎么能够住那么漂亮的房子呢 ? 这种房子只有地主、资本家、官僚才能住得起。因此 ,由于这堂布景的目的性不明 ,就引起了观众怀疑主人公是否自食其力 ,怀疑她的历史。本来 ,观众可以不追问她这些年怎么过的 ,但由于这堂布景 ,观众就要“ 审查” 她的历史了。从这点来看 ,这堂布景 ,不仅浪费了钱 ,而且损害了主人公的形象 ,如果林洁住的是



电影《女篮五号》剧照

亭子间 ,她的案上是一叠小学生的课卷 ,或者一些手工制品 ,那么观众就能因为看到她艰苦地把女儿带大 ,也就会对她产生更大的同情了。由此看来 ,一句话、一堂布景要有明确的目的性是多么重要。



电影《女篮五号》剧照

这种与主题思想无关的 ,毫无目的性的 ,完全不必要的场、景、对话、道具 ,在我们的影片中例子很多。正本清源 ,首先要求编剧写的时候留心 ,可要可不要者一律不要 ;其次 ,要求导演分镜头的时候留心 ,尽管是一件小道具 ,先要研究一下 ,这东西和主题思想、人物性格、故事发展有没有关系。

目的性 ,我要再说一遍 ,用在影片里的任何一个情节、一个动作、一句对话、一堂布景、一件道具都要有明确的目的性。其次 ,镜头一推一拉、一个特写更要有明确的目的性。毫无目的地推镜头、摇镜头 ,毫无理由地换场景、换衣服 ,都是“无的放矢” ,



电影《女篮五号》剧照



电影《女篮五号》海报

都是浪费人民的财产 ,都是浪费工作人员的精力。

还有一个问题 ,就是写电影剧本的人除了对电影特殊的规律、它的特性要有足够的认识之外 ,我还恳切地希望初学写作的人 ,一定要在语文方面下功夫。我收到不少业余电影爱好者寄给我的剧本 ,有不少思想、题材都比较好的 ,但说一句也许很扫兴的话 ,就是语文水平实在很差 ,最低要求 ,文字一定要通顺、达意 ,语文上不过关 ,有好的愿望 ,好的题材 ,也不能写出好剧本来的。这一点 ,除了多多读 ,多练习 ,下决心攻克语文关之外 ,是别无他法的。

凡事开头最难 ,所以我要先谈一谈影片的开端。

中国有句话叫“万事开头难” ,一个文艺作品的开头也是很难 ,小说也好 ,戏剧、电影也好 ,开头好坏 ,对作品整个结构的影响很大。特别是戏剧和电影的开头难 ,小说还好 ,它可以回头看 ,但戏剧和电影不能回头看 ,它是一气呵成的。舞台上的戏剧和银幕上的电影对观众来说 ,剧中的人物、故事事先是不了解的 ,是一张白纸 ,所以电影的第一本顶重要。在第一本里 ,有很多东西都要从头告诉观众 ,假如开演了十分钟 ,头绪还搞不清楚 ,那以后就很难搞清楚了。一部影片的第一本的好坏 ,关系很大 ,它能影响整个影片的质量 ,并给观众以第一个印象 ,这个印象也是很重要的。

一部影片的开端 ,首先要接触到民族形式的问题。电影是外来的 ,五十年前中国还没有电影 ,因此编剧与导演在影片的处

理上,在叙事方法上就特别要注意到民族形式和中国人民对艺术的欣赏习惯。中国的诗歌、小说、戏剧都有一个共同的特点,就是有头有尾,叙述清楚,层次分明。这是中国文学艺术的优良传统之一。京剧、昆曲、地方戏曲,都有这个特点。中国的戏曲有头有尾这一点,我觉得是很好的。戏曲一开始,决不会开在枝节问题上,总是从主要人物、主要情节着手的。中国的旧小说,开头是四句概括主题思想的诗,以后是“话说宋朝什么年间,山东什么府什么村,有位名叫什么的等等。”或者明朝什么年间,有一个员外,叫什么名字,过去如何,现在如何,他的家庭怎样,有几个儿女等等。叙事的方法是有头有尾的,一开头,观众的头脑里就有有条不紊,清楚明白。京剧的形式主要是接受了元曲、传奇的传统。这种开场的办法,过去有的叫“开场”,有的叫“传概”,这就是先向观众传达一下故事的梗概。有时也叫一个“副末”登场唱一段。这不仅把故事交代清楚,也把主题思想交代清楚了。他们实际上是代表作者在讲话,这样观众一下就了解到今天唱的戏大体是什么了。

近来西方有些话剧的演出也采取了类似的手法,有时人物内心思想活动不好表现时,也用了这个办法。中国很早就有了这个传统,而有些人硬说这种方法是落后,看来,假如这种方法在外国流行起来,那么也许这些人就会认为先进了吧。戏剧与小说不同,它不能往回翻,一定先要交代清楚,使观众看得明白,不引起误会,不造成混乱。当然,现在的话剧决不会自己通名道姓了,但是这种精神实质——清楚明白,是我们必须领会

的。第一幕要多花些力量,以后的故事情节就好展开了。易卜生以后的话剧是采取横断面的表现方法,我所说的话剧是指欧洲资本主义发展以后的话剧,莎士比亚有些戏还是从头说起的。易卜生以后的话剧,一开幕故事就已经发生,情节已经在进行了。这样中国观众就往往不能了解。一开幕,有时两个人坐在那里争论,观众就要问:“这两人是朋友?兄弟?还是仇人呢?”不明白他们的关系。这要等很久,通过他们两人的对话,观众才明白这是怎么回事。特别是中国的现状,开幕时总是乱哄哄的,迟到、聊天等现象很普遍,因此有些戏要到了第二幕才能看懂,不懂的时候还得翻说明书。中国戏曲有“定场诗”,可能就是在这个作用,定定场子,让观众安静下来。抗战时期我们有些演出,怕观众看不懂,开幕前也作过说明。总之,一个戏的开头一定要交代清楚,第一幕写得好坏,是一个关键性的问题。

电影的开头也一定要交代得清清楚楚。交代些什么呢?可以举出四点:

(1)时间。(2)地点。(3)社会背景。(4)人物和他们之间的关系。

这四点在第一本时必须讲清楚,使观众了然于胸,这就特别需要花力气。话剧可以在剧本或者说明书上写出“一九四〇年,抗日战争时期”或是“解放战争时期,地点:北京”,或“中国北方的一个城市。”电影就不行,用字幕是比较旧的方法了,不用字幕就必须用形象化的东西把以上四点介绍出来,这就难了。比如时间,你要说明是古代,还是现代,是昨天或是今天,还是

将来,是早是晚,是抗日战争中,还是土改以后,这些不讲清楚,就要影响对整个戏的了解。

我可以举《凤凰之歌》为例,《凤凰之歌》在叙述方法上的缺点是在于一开始就没有着重交代时间。像是没有经过土改,因为地主富农的气焰还很嚣张,但后来又搞合作化了,既然土改过了,为什么又有个指导员?有指导员像是土改初期,如果是土改初期,怎么有合作社和集体兴修水利呢?这就与后面的主要情节不对头,以致影响了观众对整个戏的理解。

地点:这个戏是在中国还是外国(这当然是比较容易看得出来的),是在中国的北方还是南方,是大城市还是小乡镇,这如果不交代,地方色彩就搞不清楚了。中国的影片在这方面常常很混乱。时地两者,当然也联系到细节、道具、服装、人物的语言等等,这些都可以影响影片的真实性的。

社会背景:这个戏是表现“上流社会”的,还是表现被剥削阶级的,主角是工人还是资本家;当然,政治气氛也要介绍清楚;这个社会是在和平建设时期,那就要把当时的时代气氛表现出来。

人物:这个人是姓王、姓李,年龄职业,一开始就要交代清楚。话剧之难也就在此,由于它是欧洲形式,不自报家门,观众不知道他是姓王还是姓李,有时就只好用对话说明,比如说“老王,你来干吗?”或是“杨科长,你今天身体怎么样?”这些话有时其实是废话,实际生活中,两个熟人讲话,不一定提名道姓的。又如戏一开始,一个母亲和一个小孩在屋里,妈妈向孩子说:“你不要吵了,快到门口去看看,你爸爸快回来了吧。”其目

的是向观众交代孩子的爸爸在外面工作,时间已经不早了。更重要的是人物关系。几个人坐在那里,观众不知道他们之间的关系。例如我们这一群人坐在这里,当作一场戏的话,写剧本的人当然知道这位是院长、这位是教员、其余是学生,但是一个陌生人一进来,他怎么会知道呢?这就需要作者把人物关系介绍清楚。交代人与人之间的关系,还要把人物性格初步地交代出来;这个人在等待、焦急、悲伤或无聊,这些心理状况,在一开幕时也要用最经济最精练的方法交代出来。

在话剧里,外国把这种交代叫作“幕前说明”(Explanation)。幕前说明在这个事情发生之前,曾经有过些什么事情。比如一开幕的时间是一月二十三日,那就要把二十三日以前发生的事很自然地、毫不勉强地用对话介绍出来。这也叫回溯。电影也是一样。

怎样把时间、地点、社会环境交代清楚呢?除了角色的对话台词之外,话剧大概是用五种手段来说明:

一、布景:通过布景可以介绍出时代、社会、人物地位、季节。

二、服装:上场人物穿什么衣服,就表现了什么时代。穿古典服装当然是古代,穿袍子马褂当然不是今天,穿干部服、梳两条小辫子当然是解放后了。

三、道具(包括大小道具):反映着人物的职业,也反映着地方色彩。工程师就有丁字规、计算尺;美术家就有画架;在《十五贯》里,一开始为了表现屠户,所以就有屠刀、案板。

四、音响效果:如雷声、雨声、大炮声、叫卖声等。打雷、下雨,

就知道不是冬天 ;卖萝卜赛梨是北方 ;叫卖云吞面就是广东。

五、灯光 :可以反映早上、黎明、黄昏或者晚上。

(这之外 ,当然还可以用字幕和旁白。)

这五种手段一定要和主题思想结合起来 ,和人物性格结合起来。如果表现一个工人阶级的家庭 ,却用了一堂资产阶级家庭的布景 ,就不对了 ,就不符合主题了 ,就伤害人物性格了。电影不受舞台条件的限制 ,可以自由一些 ,但基本上还是用这五种手段。用这一切的手段把戏的气氛、人物特点、时代特点表现出来。主要的在于人物 ,这一切都是为了衬托出主要人物 ;如果离开人物 ,那就是分散主义 ,各搞一套了。无论布景师、摄影师 ,都要为更好地表达主题思想而工作 ,也就是说 ,一切为主题思想服务 ,要为着一个目的而工作 ,都得分工协作 ,恰当地结合起来 ,来衬托戏的主要人物 ,不然 ,各搞一套就破坏了情节和人物性格。为什么要这样说呢 ?这实际上是典型环境中的典型性格的问题。什么叫典型环境呢 ?典型环境就是特定的时代、地点、社会背景的综合。时代 ,这个戏发生在十八世纪还是二十世纪 ,是五十年代或是三十年代。地点是在广东还是上海 ,在城市还是农村。社会环境 ,是工人群众还是“上层社会” ,是在国民党的党部里还是地下党的机关里。例如说 ,“一九二七年七月底 ,在南昌的一个党的机关里” ,这就是一个规定了的典型环境。典型环境在有些书里也叫情节的背景。由时代气氛、地方色彩、社会环境构成情节的背景。一个斗争故事和一个恋爱故事的情节背景是不同的。但什么时代就产生什么样的斗争形式和恋爱

形式，《梁山伯与祝英台》、《白蛇传》的恋爱就和今天的不同。



电影《梁山伯与祝英台》剧照



电影《梁山伯与祝英台》剧照

形式不同，细节表现也不同，《梁祝》是古代的上层社会的，《拾



电影《梁山伯与祝英台》海报

玉镯》就是古代的中下层社会的了。剧本一开始必须首先交代时代背景,如果不交代就像一幅图上只画了一个人,没有画背景一样了。

典型性格和典型环境分不开。一九二七年以后几年,革命的年轻人上街去贴标语、喊口号,反动派就天天抓人,这是这个时期的特点。在一个时期很典型的语言、动作、服装等等,等到时间一变,这种东西就变成不典型了。时代、地点、社会反映到

人的心理中去 ,就产生动作。在那个环境里人物性格是典型的 ,到了今天就不典型 ;在那个环境里这种事情是可信的 ,但换了一个环境做这种事情就不真实。中国的戏曲有很多事情看起来很真实 ,一点都不奇怪 ,但今天如果照那样做 ,那就不真实了。例如《孟姜女》,写一个书生逃难 ,躲在一个花园里 ,这时有一位小姐在花园里扑蝴蝶 ,不小心把扇子掉到水里去了 ,小姐拉起袖子来捞扇子 ,回头一看 ,后面有一个男子 ,因为她的肉体被异性看到了 ,不能再嫁别人了 ,她就和他定了亲。今天就不可能有这种事了 ,那时候这样写可以 ,今天就不行。又如《琵琶记》写赵五娘丈夫出去没有消息 ,她还替丈夫养活公婆 ,公公死了她卖了头发来安葬 ,后来还追到开封去找他。这个戏很有名 ,观众看了也



电影《白蛇传》剧照



建国前的电影《白蛇传》海报

没有感到不合理,也很感动。但在今天就不大可能有这种事情了。如果一个丈夫出外工作,十年二十年不来信,妻子就可以依法提出离婚了。凡此一切都说明人物性格,都和时代、社会有不可分的关系。



《琵琶记》插图

在古装戏里,如果对话里有人说“我反对”,或者“你的思想有问题”,观众就觉得不顺耳,觉得这不是当时环境里所习用的语言。

最近在一篇译文上看到有人批评《乡村医生》,说它没有反映出地方色彩和时代背景,人物是孤立的,时代背景、时代气氛没有很好地、具体地反映到人物的行为、动作里去。

通过人物性格反映出当时的时代背景,主要是靠人物的行为与动作、细节、对话。导演、编剧一开始就要设法把这些东西

反映出来。如果一出戏一开幕时不能把时间、地点、气氛反映出来,就不是成功之作。

电影里要表现时代背景、地方色彩、政治气氛这些东西,到底是从哪方面着手呢?这没有一定的规格,主要是根据实际情况来决定。有时可以先介绍地方风光,有时也可以表现时代气氛,有时也可以先单刀直入地介绍主题思想。美国有一部写第一次世界大战后一个家庭悲剧的影片,镜头一开始,一个一条腿的伤兵拄了一根拐棍,这个人占了画面的四分之三,前面是街道,房子都打烂了,路上有复员的士兵经过。通过这一个镜头,就介绍了这是战后的情景。表现主题思想或时代背景,也可以先由主人公出来,通过主人公的对话、行为表现出来。

介绍典型环境要用很精练的手法,如果不能用很精练的手法,在电影中也可以用画外音或字幕,因为电影要通俗化。《祝福》开始,祥林嫂远远地走来,有个画外音:“对今天的青年人来说,这已经是很早很早以前的事了……”加上祥林嫂穿的清末的衣服,江南的风景,对于未看过原著的观众来说,也就可以明白这个故事是发生在从前,地点是在江南。

当然,我们也可以一开始就用画外音或字幕把主题思想介绍出来。用字幕或者画外音来表现主题思想、时代、场所是可以的,但主要还是通过人物和形象来表现。你们看过许多影片和剧本,可以通过这条线索温故而知新,再看一遍这很有好处。回想一下那些大师们所拍摄的影片,常常一个镜头包括了许多东西,一个镜头就把时间、地点、故事都包括了;常常是几个镜头



电影《祝福》剧照

就把这些东西介绍得清清楚楚。随便举个例子,《巴甫洛夫》这部影片,开头开得很好,使我印象很深。一开始画面淡入,就是列宁格勒的涅夫斯基大街,这条街好像上海的南京路,对列宁格勒这个城市来说,是有典型意义的。在下雪,街上没有行人,远远地有一辆扫雪车在扫雪。再一个镜头是一张《真理报》的报头特写,上面写着一九三六年。然后“化入”到《真理报》的编辑部,一个人在接电话,他说:“是的,是的,我正在拼第二版,正等巴甫洛夫的诊断公报。”镜头接过来是巴甫洛夫的家里,墙上挂着巴甫洛夫的照片,一个中年妇女愁容满面,靠着窗子站着。镜头转过来,巴甫洛夫躺在床上,床前有医生和几个学生围着他;

他说：“我的讲演是后天吧？”学生点头；他又说：“我看要改期了。”

大家可以分析一下这几个镜头。涅夫斯基大街就像天安门一样，一看见天安门，大家就知道这是北京，涅夫斯基大街一出现，就知道这是列宁格勒；第二，街上有雪，这是冬天，街上没有行人，这不是白天也不是晚上，而是将要黎明，因为扫雪车通常是在天亮之前扫雪的。第二个镜头，《真理报》上写了一九三六年二月，这把时间介绍得更清楚了，下面编辑部那个人打电话很重要，报纸要拼版了，但还在等公报，这说明全列宁格勒的人都在关心着巴甫洛夫的病况。这一句话很重要，里面有无数的潜台词。这个人在人民群众中的地位，与人民的关系，都介绍出来了。第三个镜头，巴甫洛夫家里，转过来是夫人的愁容，再转过来，床上的巴甫洛夫和他的学生，巴甫洛夫问：“我的讲演是后天吧？”学生点头，他接着说：“我看要改期了。”这句话也很好。巴甫洛夫病得那么重，但他并没有想到自己会死，还惦记着报告的日期，说可能要改期，这句话表现出这个伟大的科学家关心的只是工作，表现出了这个伟大的科学家的性格。这个开头非常清楚，非常简练，不像我们有些影片开映十分钟了，第一本演完了，第二本开始了，观众还不清楚事情发生在什么地方、什么时代，这就失败了。影片《巴甫洛夫》开头是倒叙，但是非常清楚，情节的背景和人物紧紧地结合在一起。全国人民都在关心这个科学家，甚至《真理报》也可能会迟一点出版，而他病得那么重还想到工作。可见这是一个了不起的人物。

电影是形象化的艺术,不能光说理,所以编、导都必须不断地经常关心社会上的事情,平常注意积累这些东西:例如风物、建筑、名胜特征、人与物的形象,对话、小动作,包括室内陈设和道具,如果平常注意,一到创作的时候就可以用上了。我刚才讲的那几个镜头,就很有效地“诉之于观众的直觉和联想”。联想要用得简单而明确,要不断地在日常生活中积累这种财富,要抓住那些在典型环境下一下子就能产生的联想。我们经常在影片中用冰雪来表现冬天,但是冰化了,流动了,这就表现了早春。春花怒放,观众就联想到春天;红十字一出现,观众就会联想到医院。每一个典型环境、典型时代都有典型情景,你要抓住它;生活里很多这样的东西,但也要注意不要用别人已经用滥了的。有句话说:“第一个用花比拟美人的人是天才,第二个是庸才,第三个是蠢才。”照抄是不好的。电影是表现各种各样的人,不能说我只表现工厂,不表现学校,只表现青年人,不表现老年人。要发现前人所没有发现过的东西,这就是创造。要写出“人人心中所有,人人笔下所无”的东西。你写出来的东西人人都讲对,是这么回事,这就是创造;如果你写出来的东西是人人心中所无的,那观众一看就会说:“哪里会有这种事呀”,或者产生不出你所冀求的联想,那就糟了。相反,联想是可以产生的,但是这已经是陈腔熟调,是人人笔下所有的东西,那也就兴味毫无了。同样一个规律要用各种方式来表现。卓别林的片子开头也很好,是喜剧性的夸张手法;刘别谦的影片开头也很好,单刀直入,一下子就把观众抓住了。这样的例子很多。我还举一部

片子来谈谈。一部美国片子《告密者》(那是一部进步片),它是描写爱尔兰的革命(这部影片我看了二十多年了,有些地方已经记忆得不清楚了)。这个开头很好,画面一开始,淡入。伦敦的街道,远远的有房子的轮廓,但很不清楚;因为伦敦的雾很大,这远远的房子像水墨画,画面的一边是古老伦敦的煤气灯,画面的下面是街路;地上铺着古老的砖石,砖上发潮,灯光照在地上有点发亮;忽然一阵脚步声,一个人穿着雨衣跑过来,镜头跟着他进了地下道;这个人靠墙站住,回头一看,没有人,然后掏出一支香烟,擦火柴,借着火光照出这个人的脸;还在他背后墙上看到一条标语,写着“要为爱尔兰人的独立而奋斗”。这个镜头不过二三十呎长,但把要表现的东西都表现出来了。第一,古老的灯,伦敦的陋巷,都很典型。有灯,雾很大,说明了这是晚上;一个人慌忙地跑来,靠着墙,回过头来一看,表现他是被追逐的人;借着火柴的微光照出了这个人的脸,也就是把这个人物介绍给观众。第二,背后的标语就是介绍出时代背景,表示爱尔兰独立运动闹得很厉害。二三十呎就把时间、地点、人物都介绍出来了,这个开端真是可谓高手。那些花了很多工夫,婆婆妈妈的说不清楚的,那就是低手。当然,人人都是从低手来的,但如果处处用心,在生活中积累这些东西,也可以达到高手。上面我讲过,第一,电影是给很多人看的,有人理解力高,有人理解力差些,而电影是“一次过”的,我们应当尽最大的努力,使所有的观众都能一目了然,就必须在影片开头的时候就把最主要的东西对观众介绍得清清楚楚。其次,也就记住,这尽管很重要,

但总不过是“幕前说明”，目的是向观众交代，还没有进入本文，所以也不能花一千呎的长度来专作介绍。因此开头一定要简练，也就是说必须准确、鲜明而又生动。如果我们能注意这方面，就不至于一本片子看完了，观众还不知道这个故事发生在什么地方什么时代和有些什么人物了。

政治 时代 气氛 和 脉搏

以上着重地讲了影片的第一本——开端，编写电影最难的就是这个开端。因为影片开始的时候，故事的一切，对观众说来还是一张白纸，不管人物、时间、地点，在观众心目中都很陌生，所以，我们一定要在第一本中把人物、时间、地点等等，很简练地向观众交代清楚。不管剧作家、导演，在这一个开端的时候，都要好好下些功夫。

毛主席说：写文章要有三个性——准确性、鲜明性、生动性。电影更要力求达到这三个性，特别重要的在第一本。

什么叫准确性，就是说出和道破事物的最本质的东西、最确切的情况。也就是不含糊、不笼统、不模棱两可。例如有人问你中国人口有多少？你说有六亿多，这就不够准确；如果你说：一九五七年有六亿五千万，这就比较准确了。不仅对数量要准确，质量和形象也要准确。黑就是黑，白就是白，绸就是绸，布就是

布,笼统地说“料子”,就不够准确。我们常常说大概多少,可能多少,这是不科学的。

鲜明的反面是晦暗、模糊、印象不清楚。人讲话一定要口齿清楚,态度爽朗。目前一些影片里,有些东西即使准确,但也不够鲜明,一定要观众想半天,才能搞清楚。电影要求形象鲜明,“一望而知”,不是拐弯抹角地想一想才明白。中国现在的服装不好分别,人物上台,讲了半天才知道这是干部,那是教员,因此就只能在语言上特别用功夫了。季节也是一样,应该做到秋天就是秋天,冬天就是冬天。

生动就是活泼动人,不抽象,不概念化。比如毛主席去年讲过一句话,说目前国际形势的特点是:东风压倒西风。这句话既准确,又生动,又鲜明。如果用“逻辑的语言”来表达,就不像这句话那样的鲜明而生动了。一九四六年毛主席在延安对美国新闻记者说:“一切反动派都是纸老虎。”这句话也是既准确又生动。如果我们说反动派表面看起来很凶,但实际上是不行的。



毛泽东及其手迹

这么说就不及纸老虎那么鲜明而生动了。最近毛主席又讲过“九个指头和一个指头的问题”。右派讲我们把国家搞坏了,什么都不行,毛主席用这句话来形容,意思是我们的缺点,只是十个指头中间的一个。这句话比我们过去常常讲的“我们的成绩是主要的,缺点是次要的”等等,要准确、鲜明、生动得多了。

影片的第一本不允许你分段来介绍人物、时间和地点。重要的是要把人物、时间、地点这三者融合在一起,有机地结合,而很自然地向观众交代。除非万不得已之外,不要为介绍而介绍、为说明而说明。

影片的开端,介绍时间、地点都比较容易。但要把当时的时代气氛、地方色彩,反映到人物性格中去,就得费点气力了。人物要通过语言、行动、时代气氛、地方色彩来介绍。编剧写文学剧本时假如疏忽了这一点,那么导演在分镜头时就应该补救,但如果导演再疏忽了,那就无法补救了。也有相反的情况,文学剧本本来写得很充分,但是导演体会不到,把这些十分重要的东西省略了,其结果,影片一开头就模糊不清了。

为什么我特别想讲时间呢?因为最近我看了新片展览周而颇有所感。我觉得有许多影片的时间都交代得不清楚,事情发生在哪一年,看完了影片还是不清楚。其实,如果实在有困难,想不出办法,那为什么不观众着想,加上“一九五八年北京”这个字幕呢?但这个字幕要告诉观众的意思,只要作者肯花一点脑筋,也完全可以用形象来代替的。

时间,有大时间、小时间。俗套一点的手法,早上有鸟叫,中

午太阳当空,晚上点灯;冬天戴皮帽子,夏天穿件夏威夷衬衫,拿把扇子,观众就理会了。但如果想搞点新鲜的东西出来,那就要经常观察生活,不然,永远是老一套,观众就厌烦了。

我们的新闻纪录片这几年很有进步,但是现在也老用日出、日落来表示朝朝暮暮。《桂林山水》是这样,《黄山》、《珠穆朗玛峰》也是这样,这就太俗套了。一个文艺创作者,平时一定要随时观察生活,观察人,听别人说话,抓特点,尽可能地有新的创造。如果出个题目,“北京的早春”、“北京早春的下午”、“上海冬天的早晨”,你怎样表现?对于同一的季节,各种人的反映也是不相同的。这就是《水浒传》里“智取生辰纲”中所描写的,同样是对夏天的太阳,公子王孙和农民就有不同的反映。因此,即使介绍时间,也要结合人物和通过人物来表现。

我以为最难表现的是“时代脉搏”。在影片一开始就在人物身上反映出时代脉搏,这很重要。因为人在社会里不可能离开政治,当时的政治气候不可能不反映在人物的身上,如果影片忽略了这一点,就会不真实,不典型。假如电影文学剧本写的是“一九五八年三月”的事情,那么不管在中国的什么地方,假如你写的背景是机关,那么如果作为背景的墙上没有大字报,就会显得不真实。满墙都是大字报,人人都谈大字报,这种情况不是一九五七年的事,更不是一九五六年的事。表现一九五八年三月,如果不表现这些东西,就会不真实。因为这是生活中的政治脉搏。影片里如果不需要这些对话,当然可以不写,但是布景的背景中一定要显出这种景象,才能表现出当时的时代气氛。如

果故事写的是土地改革、“三反五反”，而编导不努力去表现当时的政治空气，那么人物就生活在真空中了。因为一个巨大的政治事件，不可能不反映在人们的生活中、语言中、行动中。在影片中不把时代气氛和政治气候写出来，人物就脱离实际、脱离政治了。

一个艺术家，重要的是观察和分析。分析你所看到的一切现象，它是否是典型的、本质的东西；这件事是局部的呢，还是普遍性的？一个从事编导工作的人，观察、分析、做笔记，这是一种积累。观察重要，分析更重要。事物都有普遍规律和特殊规律，观察时既要抓住普遍规律，也要抓特殊规律。毛主席写过一篇文章——《中国革命战争的战略问题》。这篇文章开头用辩证的方法讲战争的规律，他说：“大家明白，不论做什么事，不懂得那件事的情形，它的性质，它和它以外的事情的关联，就不知道那件事的规律，就不知道如何去做，就不能做好那件事。”^①写作也是这样，不了解情况，就不可能写出好的作品。不了解性质不行，不了解关联也不行。毛主席这篇文章，先讲“战争”，后讲“革命战争”，再讲“中国的革命战争”；他用唯物辩证法一层一层地把事物的性质分析清楚，使大家既了解到战争一般的规律，又了解到革命战争和中国革命战争的特殊规律。在我们日常生活中，也是既有普遍规律，又有特殊规律。白天亮、晚上

^① 见《中国革命战争的战略问题》，《毛泽东选集》第一卷，第二版，第163—164页。

黑,这是一般规律,但是在靠近北极地方的芬兰、挪威,七八月间的夜里就像白天一样,有太阳,这就是特殊的规律。因为那些地方一到夏季就是“白夜”。

话讲远了,还是回到影片的政治气氛和时代脉搏。影片一开始一定要向观众清楚地介绍出这个故事的时代脉搏、政治气氛。有人问,写历史题材怎么办呢?我们对过去的事可没有办法去体验、观察啊。对此,我想我们也还得借助于第二手材料。从生活中积累是重要的,但是也不应该不重视第二手材料。就是,我们可以从文献和资料中去找。现在有些剧本很少注意研究这个问题。我最近看了一个剧本,它写一九五三年东北的工业建设,但作者也没有很好地介绍当时的时代气氛。其实“一九五三年的东北”应该是着重把它的时代气氛和政治脉搏表现出来的。东北是中国的重工业基地,又值第一个五年计划开始的第一年,加上这地方又是“抗美援朝”的后方,不把这种时代气氛表现出来,故事和人物实际上就脱离了实际生活。去年“北影”要我改编《林家铺子》。应该说,一九三一年的江南,我不是没有感性知识的,但是,过了二三十年,印象也就不鲜明了,特别是“细节”,已经不完全能记起了。对此,我只能求助于当时的报纸杂志。一九三一年就是“九一八”那一年,一九三二年是淞沪战争,如果对那时巨大的政治事件不掌握,时代气氛、人物语言就会抽象和空虚。报纸杂志上的这些东西,影片里不一定用得上,但编剧和导演却不能不看,因为这些对于当时的气氛与细节都是很有用的。一个季节有一个季节的鸟,一个时代有一个时代的言语。那时蒋介石发动内



电影《林家铺子》剧照



电影《林家铺子》剧照

战,当时有些标语叫“废止内战”,而不叫“停止内战”,连这一个字对我也是很有用的。



电影《林家铺子》剧照

讲得太抽象了 ,举个例吧。我现在谈谈《马克辛的青年时代》这个剧本的开端。这个剧本的时代气氛介绍得很好。它写的是一九一〇年 ,第一次世界大战爆发的前四年 ,你们查查苏共党史看看 ,就是一九〇五年“血的星期日”后的五年。俄国工人阶级在社会民主工党和列宁领导下进行革命 ,地下火正在燃烧。当时的社会 ,也正如鲁迅所说 :一方面是严肃的工作 ,一方面是荒淫无耻。作者一开端虽则只用了轻轻几笔 ,但是作者是一定研究过大量的资料的。序幕一开始 ,是一九〇九年十二月三十一日晚上 ,作者是这样写的 :

钟打过了十二点 ,疾风夹着雪片 ,把一个喝得醉醺醺的
行路人刮得摇摇晃晃的。他紧抓住街灯灯柱 ,大声喊着 :

“诸位先生,诸位女士,请允许我向你们祝贺一九一〇年的新年的来临!”

这很明确,这是一九〇九年的除夕晚上。下一个镜头:

透过大风雪,从远处隐约地传来了断断续续的祝酒声、“乌拉”声、笑声、玻璃杯的响声和钟声。一辆辆讲究的马车迎头急驰而过;披着网子的马匹嘶叫着,踢起一团团的雪雾。乘客们喊着:

“恭贺新年!……恭贺新禧!”^①

这一个镜头把过年的景象都表现出来了。下面一个镜头是一排房子,一个身着肥大皮袄的看门人,眼镜架在鼻梁上,念着《彼得堡新闻》。报上是当地著名人士的“新年祝愿”。这个人念着:

“歌剧女明星卡维斯基的希望是什么?她希望以更优美的舞蹈代替丑陋的‘奥伊拉’舞。神怪小说作者克雷扎诺夫斯卡娅-罗斯特尔预言些什么?她预言这一年山羊星座当令,预兆天下太平,和尘世圆寂……”^②

^① 见《苏联电影剧本选集》第一卷,中国电影出版社1959年版,第127页。

^② 同上。

再下一个镜头是主人公出现。看门人问：“先生！要到哪一间住宅？”那个人说：“十五号。”看门人又说：“请允许我麻烦您，报纸上登着法国人似乎要跟德国人打仗，当真吗？”那个人说：“我对政治一点也不了解，请你原谅。”下一个镜头：那个人进了八号，而不是十五号。

这个开端写得很好，把当时的风俗习惯、人民心理、政治气氛都表现出来了。时间是一九一〇年的新年，这一点很明确。下面利用报纸和报上的所谓“新年祝愿”来交代了地点和社会情景。看来不重要的所谓“著名”人士的“新年祝愿”，其实很重要，因为它很自然地、毫不做作地反映了当时的时代气氛。这就是一方面是严肃的工作，一方面是荒淫无耻，一方面是战争和革命将要来临，而歌剧明星却在梦想以更“优美的舞蹈”来代替“奥伊拉”舞。这说明当时上层社会是看不起民间舞蹈的（我们解放初期，也有人看不起秧歌）。神怪小说家说这一年是山羊辰值年，它会给世界带来秩序和安宁。因为在当时俄国上层社会正像以前的国民党官僚一样，大家都相信算命和扶乩。《苦难的历程》、《革命的前奏》里，都有这些东西出现，这反映了上层社会的人迷信，也反映了他们的风俗习惯。下面接下来，看门人问：“先生！要到哪一间住宅？”这是重要的伏笔。他又说：“报纸上登着法国人似乎要跟德国人打仗，当真吗？”这一句也很好。它表现了上层社会的人关心歌舞，下层社会的人却关心政治，这是一个对比。进来的人说要找“十五号”，但他却进了“八号”，这一点就使观众觉得这个人不寻常，他一定是秘密工

作者。他说：“我对政治一点也不了解”，分明是为了迷惑看门的人。这个人身上并没有挂牌子，但是通过这两个镜头，观众立刻就清楚地了解这是一个不平常的人。这几个镜头把当时的政治气氛抓住了。这几个镜头扣得很紧，一张报纸，介绍出这是彼得堡，看门人一边看报，有人来，他问来人找几号，这很合乎情理，利用当时报纸，利用看门人看报，把时代气氛、政治脉搏、人物性格、情节都表现出来了。年三十夜里，一个地下工作者进来，观众一下子就很紧张。他进来后，下面还有暗语：“你们这儿卖旧沙发？……”半夜三更，哪有卖旧沙发的呢？观众一听，心里就知道这里有问题。编剧布置了一个看门人很巧妙。按说，没有这个看门人也可以，没有人看门，地下工作者直接进八号去也行。但有了这个看门人，把群众关心战争的时代气氛、政治空气都表现出来了，而且把故事的线索也带进去了。这可以叫一箭双雕，或者三雕。一个镜头达到三个目的：时间、地点、革命前夜的情景。什么革命呢？是俄国的无产阶级革命，这是很明白、很清楚的。

我再举个例子：《诗人莱尼斯》也是个好剧本，序幕写得很好。描写第二次世界大战结束前，苏军解放了拉脱维亚首都里加。开始，影片上出现苏军在前进，还有隆隆的炮声。下面是莱尼斯的雕像，一排苏军站在莱尼斯的像前致敬、献花圈，花圈上写着：“献给莱尼斯——为了庆祝里加城的解放。”苏军举枪，镜头拉回诗人的像，这是序幕。加了这个序幕，就把主人公和他的故乡介绍出来了。苏军在诗人像前献花，这点本来和主题没多

大关系,但也有两个用处,其一是加强了观众对诗人的尊敬,其次是表现了红军与法西斯军队的不同。

莱尼斯本来叫普列克桑,是个知识分子,出身是大地主、贵族,他接受了进步思想,对沙皇统治不满,为维护民族独立而斗争。影片开始是一八九四年,普列克桑这时已接受了进步的民主思想。第一个镜头表现普列克桑到农民群众中去,他背着帆布背包沿着乡道走,登上小丘——欣赏着周围的田野。他听见有喊声,急忙地下来,看见一个农民弯着腰,拉着一辆装载石头的马车。普列克桑过去说:“辛苦啦。”女人畏怯地看了他一眼,说:“您好。”男的看了他一眼就走开了。普列克桑说:“你们的马在哪儿呢?”女的说:“——给男爵老爷干活累死了!”路旁有个牌子写着“莱尼斯”,就是这个农民的名字,意思是说这段路摊派给这个农民修的,普列克桑很同情这个农民,就掏出一点钱给他。但是这个农民不要他的钱,说:“我不能拿你的钱……难道是我一个人这样吗?……你不能给大家都买马。”这一段写得很出色,时代气氛出来了。普列克桑背了个小背包访问农村,从服装等等都可以看出是一个知识分子。农民讲的这些话,如果懂得当时俄国情况的人就会了解,当时十九世纪有种“忏悔贵族”的知识分子,他们从人道主义思想和资产阶级民主思想出发,同情农民,他们想帮助农民,想“到民间去”做启蒙运动。他们接受的是民主主义思想,还不懂得无产阶级革命。普列克桑大概就是这种托尔斯泰型的知识分子。但是,农民对这种人是存有戒心的。这短短的一场戏,表现了拉脱维亚农民的生活

情况,农民在贵族压迫下的痛苦,也表现了当时的政治脉搏和表现了城市知识分子与农民之间的关系。

普列克桑为什么后来改名为莱尼斯了呢?就是因为这个名叫莱尼斯的农民给了他很大的教训。他知道了给一点钱不能解决农民问题。农民走了以后,普列克桑沉默了很久,他是个新闻记者,他观察了许多地方以后,回去写了一篇慷慨激昂的攻击当时统治制度的文章。但是他妹妹反对发表这篇文章,说如果登了这篇文章,报纸就会被封闭。后来还是他妹妹的丈夫出了个主意,说如果要发表就起个笔名。普列克桑一想,就想到了莱尼斯,他就用“莱尼斯”作为笔名,后来,他就成了著名的爱国诗人莱尼斯。这段戏很准确地介绍出当时的政治气氛,时代脉搏,也写出了当时的典型环境。把这些东西交代清楚,后面的故事发展就顺畅了,观众就不会误会了。莱尼斯是哪儿人?是苏联人还是别国的人?时代是十九世纪末还是二十世纪初?这里都鲜明而生动地刻画出来了。如果在前面五六百呎里搞清楚了这些东西,那么后面出来的人物就有了根据、有了基础,也就是作者和观众之间有了默契。相反,假如片子开头的时候不用“形象的语言”向观众把这些事情介绍清楚,那么影片里的人物就像离开了水的鱼,离开了土壤的花,不论你怎样用力去描写,都不可能写出有生命、有血有肉的性格的。

上面讲的时代气氛、地方色彩 ,主要是为影片里的人物性格、形象和思想服务的 ,而剧本的主题思想 ,却主要是通过人物体现出来。话剧的布景、灯光、服装这一切 ,也是为人物服务的 ,电影里刻画时代气氛、地方色彩 ,都是为了烘托人物。如果离开人物 ,这一切就都没有意义了。我们必须把人物写好、演好 ,因为观众最关心的还是人物。当然 ,这并不是为描写人物而描写人物。写人物 ,主要是为了要通过人物 ,把剧本的主题思想表达出来。

上面着重地讲了政治脉搏、时代气氛、地方色彩 ,因为人物生活在这个环境里面。如果人物离开这些东西 ,就是抽象的人物。写政治脉搏、时代气氛都是为了烘托人物 ,使人物具体、真实而可信。

影片一开始 ,人物出现得好或者坏 ,有很大的关系。为什么

讲电影的第一本特别重要呢？因为我们对任何事物都有第一印象，第一次留下的印象总是比较深刻。所以人物一出场，也必须做到“准确、鲜明、生动”。中国古典戏剧里有一个术语叫做“出角色”。前面我讲过中国古典戏曲里有自报家门、副末登场。其目的，就是为了使观众对戏里的主要人物，先有一个认识和较深刻的印象。

人物出场一般有两种方法，一种是先主后宾，一种是先宾后主。先主后宾就是主人公先出场，先宾后主就是配角先出场，两种方法都有好处，都可以用。中国的戏曲大多数是主角先登场，但是也有先宾后主的写法。《三国演义》的《三顾茅庐》，花了很大力气才让诸葛亮出场，显得特别精彩。这种方法主要是为了



《三国演义》插图“三顾茅庐”

要使诸葛亮这个人物鲜明、突出,造成观众急于要看看这个主角的期望。但无论如何,在电影里,主角一定要在第一本里出场,出得太迟就不好。当然,《三顾茅庐》里的刘备、张飞都不是一般的配角,这些人物都有很重的戏。

清初的剧作家和戏剧理论家李渔(笠翁)写了一本理论书,叫《李笠翁一家言》,讲到人物登场有一段话讲得很好,他说:“本传中有名角色,不宜出之太迟。如生为一家,旦为一家,生之父母随生而出,旦之父母随旦而出,以其为一部之主,余皆客也。虽不定在一出二出,然不得出在四五出之后。太迟则先有他角色上场,观者反认为主,及其后来之人,势必反认为客矣。即净、丑角色之关乎全部者,亦不宜出之太迟。善观场者,止于前数出所见,记其人之姓名。十出以后,皆是枝外生枝,节中长节,如遇行路之人,非止不问姓字,并形体面目,皆可不必认矣。”^①这一段话,我觉得对话剧、电影都可以适用。人物谁先出场与后出场的问题与剧本结构有关,但是必须在一定时间之内,使有名有姓的人物登场完毕。比较重要的人物,在戏一半以前也一定要出场,明代传奇常常长至二三十折或三十折以上,所以他所说的“四五折”约等于全剧的五分之一或六分之一的地位,“十折以后”那就在全剧的三分之一以后。对一部电影来说,如果一部影片是七本,那么三本以后才出场的人物,观众就不会太

^① 见李渔:《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》第七卷,中国戏剧出版社1959年版,第68页。

注意了。

人物出场,实出虚出都可以,但无论如何都要使人物鲜明而突出。实出,就是人物真正的登场,有行动,有任务,但是他的登场也必须是自然而有机,编导应给人物安排上场的场面。虚出,就是人物未登场以前,先由别人提到他的名字,谈到他的经历、特点,也就是用伏笔来交代一下。

所谓虚出的人物,就是由已经登场的人物在他登场之前提到这个人的姓名、性格特点和主要经历,或者加以刻画。如第一本里讲到过张三,但是他不在场,第二本又提到他,他也还没有出来,到第三本他才出来。虚出人物,要估计到他一定要在故事发展到一定阶段他才能出场,而他在戏里却占着相当重要的地位,那么可以在前面由别人提到他,先在观众心里留下印象。如在第一幕提到有个儿子在外面读书,暑假要回来,在第二幕儿子出来就自然了;又例如母亲在布置房间的时候说,留个地方,儿子暑假要回来;或者母亲买了糖果回来,她说留一点,等女儿回来吃。这句话是轻描淡写的,很自然地讲出来的,但导演、演员一定要抓住,在这种地方,一定要拍近景而且咬字清楚,如果这种有意设伏笔的地方不突出,或者演员没有演好,轻轻放过了,那么后面这个人出来,观众就不明白、不太注意了。我看中国影片时,常常有这种感觉,忽然出来一个人,我就不知道是怎么回事。

一部戏里面有多少主要人物、次要人物,哪几个人登场几次,对于这些人物的主次关系的分量,先要预先设计得适当。如《三顾茅庐》,诸葛亮是主角,刘备和张飞是主要配角或第一、二配角,

其他的人就是配角。主次都应有适当的分量,配角的戏不该多过主角。配角讲得或表演得太多,就是“夺主”的“喧宾”。

一部戏里哪几个是主角,一般很容易看得出,如《琵琶记》的主角是赵五娘,蔡伯喈、张太公是主要配角(这是按戏剧的本身而言的,在旧的京剧中却往往是因为演员的名望而变的,如旦角的名望不如老生,那么常常会张太公变了主角,赵五娘屈居配角);《夏伯阳》里的夏伯阳就是主角,富尔曼诺夫是仅次于夏伯阳的主角,是烘托夏伯阳的人物。《三顾茅庐》的主角是诸葛亮,虽然他很晚才登场,但是他“虚出”已久,因此更显得突出。我讲的分量是指有关戏的主题的分量,不是指出场的次数。出场多,不一定是主角,如京戏里的龙套、宫女出场最多,但是他们不是主角。主角是指最能传达主题思想的人物。分量也是指反映主题思想的情节和行动。最重要的一条,是一定要把主角写得鲜明突出。很多电影常常是主次不分,有些片子里甚至看了很久,连主要人物和次要人物也还分不清楚。

一部戏里写十个主要人物,而要把这十个人物的性格都刻画得鲜明也许是困难的,特别是对初写剧本的人。《水浒传》写了一百零八个人物,这么多人的性格都写得很鲜明,而又有主次之分(当然也有一些人物性格是重复的)。但《水浒传》、《红楼梦》都是小说,小说不受篇幅限制,电影就没有这么方便。一部影片里,能把几个最主要的人物性格写得鲜明突出就很好了。加上现代剧不是京戏,例如《群英会》,剧中人的性格在广大人民群众中早已熟悉,观众对鲁肃、诸葛亮、周瑜都很熟悉,鲁肃



诸葛亮像

一出场,观众就知道他性格忠厚,处事谨慎;诸葛亮拿着鹅毛扇一出场,观众就知道他能言善辩而又聪明果断。周瑜、黄盖、曹操也都是如此,因为千百年来,这几个人物已经深入人心了。但是,现在写一个工人、农民,观众怎么知道他的性格呢?即使写一个著名的劳动模范,如郝建秀,大家只知道有那么个人,但她的性格如何就不知道了;又如王崇伦是急性子呢?还是慢性子呢?观众也不知道。所以你得花很多功夫去刻画。如果对主要

人物性格的描写花的力气不够,不清楚,那么尽管人物出场得早,观众还是对他不会完全了解,更不能对他的人品留下什么深刻的印象。



《红楼梦》中的宝玉及黛玉形象

介绍人物登场的时候,千万不要犯主观主义的毛病,一定先要为观众着想。主观主义的根源是脱离群众,不为群众着想。一个剧作家、导演必须要为群众着想,不要以为你自己知道了的观众也都知道。这点你们想想就明白了。导演拿到文学剧本之后看了无数遍,又分了镜头,对每个人物的性格形象以及人与人之间的关系,当然很清楚了,但是观众对于这些人物还是很陌生的,所以你必须设想观众对这个人物一无所知。我写了一篇谈改编电影剧本的文章,文章里谈到即使是从名著改编的电影,也先要设想观众根本没有看过原作。也许你会说,鲁迅的《祝福》谁不知道?《祥林嫂》也演过无数次的了,谁还不知道。作为一个

电影剧本作者 ,我劝你不要这样想。电影有上千万观众 ,其中有许多人可能就根本不知道《祝福》这篇小说。而且电影是“一次过”的 ,它不像小说可以翻回头再看一遍。所以你必须设想观众没有看过这篇小说 ,没有看过这个戏。所以 ,我讲改编名著也必须作一番大众化的工作。



电影《祝福》剧照

看电影主要是靠视觉 ,然后才是听觉 ,所以人物的姓名、职业、性格特点、习惯动作、与别人的关系等等 ,都应该通过形象和动作向观众交代清楚。不然 ,如果演员的口齿不清楚 ,录音不清楚 ,观众对人物之间的关系 ,故事的发展都搞不清楚了。我看中国影片 ,有时看了一两本 ,还不知道人物之间的关系。而好的影片 ,观众听不懂话也能看得懂 ,不好的影片 ,听懂了话也还是

看不懂。

戏剧、电影里要把人物姓名介绍清楚。但是在现实生活里，两个人见了面不一定叫名字。比如我来了，看见钟院长就不会叫“钟敬之同志”，握握手就行了。但在戏里就得向观众交代对方的姓名，张三或李四。介绍人物的姓名、职业等等，中国的京戏和话剧就不同。人物不能老说我叫张三。研究人物怎样上场，怎样简要地交代清楚，我建议你们多看一些好的独幕剧。因为多幕剧有较多的篇幅来介绍人物，而独幕剧就不能。外国的独幕剧介绍人物的方法一般是比较经济的。我建议你们看看爱尔兰作家约翰·沁孤、奥凯西^①等人的独幕剧，这对于怎样简洁而清楚地向观众介绍人物，会得到很多的启发的。

人物登场之后，要注意三件事情：一、交代；二、性格；三、入戏。交代要自然、清楚。自然的反面是做作，我们一定要力求避免做作。清楚就是不含糊，工人的确像工人，知识分子的确像知识分子，不要既像这个又像那个（当然，也要千方百计地设法避免俗套，即千篇一律，例如地主一定穿袍子，知识分子一定戴眼镜等等）。交代包括人物的名字、年龄、职业，当时的环境，以至

^① 约翰·沁孤系20世纪初期爱尔兰的著名剧作家，他生于1871年死于1909年，他是爱尔兰文艺复兴运动的领袖人物。他的著作在我国出版的有郭鼎堂同志翻译的《约翰·沁孤戏曲集》（商务印书馆发行，解放后没有再版），其中包括《悲哀的戴黛儿》、《西城的健儿》、《补锅匠的婚礼》、《圣泉》、《骑马下海的人》、《谷中暗影》等剧本。这些剧目在欧洲很有名声，当初在爱尔兰及美国上演时就引起了强烈的反应。有人称他为莎士比亚之后的天才者。

奥凯西系爱尔兰的著名剧作家，他的剧作在我国目前尚无翻译本。

当时的心理状态。

人物的性格(主要是主角)一上场一定要鲜明,又能引起观众的兴趣。性格不鲜明,不像好人也不像坏人,那就不清楚了(当然,在惊险片、侦察片中,常常有故布疑阵的做法,但人物性格还是要鲜明的)。我的意思并不是主张人物面谱化。只有性格鲜明,才能引起观众的注意。性格鲜明的人物上场,立刻就可以把观众带到故事中去。小孩子看戏总要问:“是好人还是坏人”。这其实就是要求性格鲜明。好人、坏人包括许多性格,其中有坚强的、怯弱的,有老练的、莽撞的等等。写性格还要注意人物当时心情。《白毛女》里的杨白劳出场,由于他已经在外边躲了几天债,又担忧、又害怕、又疲劳,这就是他当时的心理状态。



电影《白毛女》剧照

入戏,就是很快地、及早地向观众提出问题。一面介绍人物性格,一面展开剧情,在观众心里提出问号,使观众立刻感到这



电影《白毛女》剧照



电影《白毛女》剧照



电影《白毛女》剧照

里有问题 ,怎样才能解决?如果一个人物一出场 ,又喝茶又抽烟 ,搞了半天还没有发生什么事情 ,这就会不吸引人。因为这是观众在日常生活中常见的事情 ,谁也不觉得新鲜。影片里人物出现后过了一二百呎胶片还不入戏 ,观众就厌烦了。我们的许多剧本对这一点注意得不够。这是作者没有下功夫的缘故。上次我说《马克辛的青年时代》一开幕一个人进来 ,房间的号数不对 ,观众就知道有问题了 ,一下子就抓住了观众。一定要很快地把问题提出来 ,一直抓到底 ,不然的话 ,观众就会兴趣索然了。

交代、提出问题 ,主要是根据剧本内容的不同 ,有各种不同的表现方法。如《夏伯阳》一开头一辆马车冲向镜头 ,许多人在喊“夏伯阳” ,“夏伯阳” ;夏伯阳下来 ,走到桥上看战士从河底下捞枪。这时富尔曼诺夫出现了 ,他说 :“我是富尔曼诺夫 ,派

到你们师里来做政治委员的。”夏伯阳上下打量了一番这个陌生人。——这样 ,两个主要人物上场碰面 ,就入戏了。

举苏联片《政府委员》为例 ,开头 ,黄昏 ,一个民警捕了一个女人上场 ,他怕她逃走 ,催着这个女的往前走。但她不肯走 ,很倔强 ,搞得民警没办法。到了区上 ,区的指导员说这个女人怎么不好 ,替富农讲话等等。这个女的一句话也不讲。后来区委书记讲了几句公道话 ,她就滔滔不绝地讲开了。一个民警抓了一个女人 ,女人不服从 ,观众就知道这里有问题。区指导员讲那么多话是为了介绍这个女人。观众听了这些话 ,但不知道他讲的对不对 ,于是很自然地在观众心里发生了疑问 ,这个女人是好人呢 ,还是坏人 ?在日常生活里 ,我们谁都不大会原原本本地讲自己的历史的。但区委书记一问 ,一下就转过来了 ,她讲自己过去怎么样 ,嫁了什么人等等 ,观众就知道她的历史了。这很自然 ,也很清楚 ,性格也很鲜明 ,一下就把这个主人公毫不勉强地介绍出来了 ,而且入了戏了。当她讲了那些话后 ,区委书记就拿出一张报纸来 ,说 :“你刚才说的那些话 ,斯大林同志今天在《真理报》上都写出来了。看 ,今天一九三〇年三月二日的一篇文章 :《胜利冲昏头脑》。”这一下就把当时的时代背景介绍出来了。

我上一次讲的《马克辛的青年时代》,开端是引子。引子完了正戏开场写得很好。马克辛的两个朋友——焦马、安得烈 ,一早起来去叫马克辛 ,一叫马克辛 ,就把观众引到主要人物身上了。马克辛一出来就唱一支歌(后来这支歌还出现了几次) ,接着是一个工头追一个女工(女工是做地下工作的) ,姑娘说 :“帮

帮忙 ,追来了。”马克辛作了一下鬼脸 ,推了推安得烈 ,安得烈挽着这个女工的手走了。等到工头走近 ,问 :“ 一个姑娘没有从这里跑过吗 ?”马克辛指指相反的方向说 :“往那边去了。”这个镜头很好。一叫马克辛 ,观众知道这个青年叫马克辛 ,唱歌和他的诙谐动作 ,表现他很乐观、生活趣味多 ,样子很滑稽。但他的手碰碰安得烈 ,安得烈就把女的带走 ,这说明他们之间关系很密切 ,是知心朋友 ,是无话不谈的好朋友 ,马克辛随便做一个表情 ,安得烈就知道他的意思。这也就反映出 ,这三个人里面马克辛是主要角色。后面马克辛和焦马又大声地喊 :“ 抓住她 ” ,“ 抓住她 ”。这分明是故弄玄虚 ,表现了马克辛的机智 ;同时也表现出这种事在当时是常见的 ,因此也反映了当时的时代气氛。后来他们跑到废铁堆里 ,女工一站起来 ,身上的传单掉了下来 ,有人念 :“ 俄罗斯社会民主工党..... ”安得烈说不懂。这说明了这个女人是有组织的工人 ,而这三个工人都是自发的、而不是自觉的、有组织的工人。女的说 :“ 我们可以开个会吗 ?我可以解释给你们听。”马克辛说 :“ 最好晚上在马戏园里。”这一下子就带进戏里去了 ,三个朋友的关系如何 ,女的在做什么工作 ,这三个朋友都是聪明善良、但在政治上却很糊涂。这一切 ,都在一场戏里交代清楚了。这场戏完成了上面所说的三个任务。

人物出场出得好与坏 ,要看剧作者和导演的功夫如何。电影的开头 ,方法是多样的 ,有先主后宾 ,也有先宾后主 ,当然也可以还有其他的方法。例如倒叙 ,一个老人回到自己家里 ,翻开一本照片本子 ,嘴里念念有词 ,就开始倒叙他从前如何如何 ,这

时也可以用旁白。电影可不可以用倒叙的方法,也有一些争论,有人说这是外国的方法,不是中国的民族形式。的确,倒叙有时也会使人感到混乱,我也不大赞成多用倒叙。但我也不赞成说倒叙完全是外国的形式。白居易的《琵琶行》不完全是倒叙吗?可见中国从唐朝就有倒叙法了。我觉得一般人比较不容易接受的,倒是影片中间插进去的“回叙”。这种方法假如用得恰当,的确会引起混乱的(问题在于方法和“回叙”的片段的长短)。



白居易像

对于一部戏的开幕和电影的开头,情节交代的好坏,人物出场的好坏,我认为是决定一部戏或电影好坏的一个关键,如果开头交代的不清楚,观众就不了解,后面就得想许多办法来补救了。

白居易《琵琶行》诗意图

结 构

一切文学作品都有一定的结构。这是一个在开始写电影剧本之前就必须考虑到的问题。

结构 ,就像建筑学上的设计蓝图。从事建筑的人没有设计图就不能造房子 ,同样 ,写剧本的人不预先设想好剧本的结构 ,也是很难动笔的。不论是写小说、戏剧或者电影文学剧本 ,如果心中无数 ,没有一个底子 ,边写边改 ,显然是劳而无功的。创作一部作品 ,作者心中应该先有一个布局 ,即怎样开端 ,怎样展开 ,主要内容放在什么部位 ,以至怎样结束等等。假如事先没有布局 ,边想边写 ,或者先写细节 ,那么这就等于基本建设事先没有蓝图、没有设计图样 ,而先考虑房间的内部陈设、布置和装饰。

用造房子来比喻 ,那么首先要明确这座房子的目的性。就是这座房子盖了作什么用 ? 是花园洋房 ,是宿舍 ,是工厂 ,是大礼堂 ,这是首先要搞明白的。目的性就决定了体裁、结构 ,也就

决定了风格。电影剧本的结构,也要先从目的性来设计和考虑。为什么目的,写什么主题,用什么题材,采用什么风格,这都是和剧本的结构密切相关的问题。我一再讲过,写电影剧本一定要有一个明确的目的性,这个目的性也就规定了和这个目的相关的一系列问题。为了这个目的,最好是通过什么样的故事题材,写哪些人物,选择哪些场景,采用什么样的风格。我们认为内容是决定形式,而不是形式决定内容。电影剧本的内容也就是目的性,所以也可以说是不同的目的性决定了不同的结构、不同的形式。

因为剧本的结构是由剧本的主题和题材所规定的,所以考虑一个剧本的结构,先要仔细地研究一下这个剧本的主题思想、人物、事件等等,然后才能根据“看菜吃饭,量体裁衣”的原则来作整个剧本的布局与设计。一个电影剧本究竟需要多少登场人物,按照剧本规定的情景,剧中人要经历多长的岁月,要涉及多少地区,这都是决定结构的先决条件。仍旧用建筑来比喻,要造一所一家五六口人的住宅,和造一所要容纳几百人的校舍,显然要有不同的设计和结构,这是因为使用的目的性不同和要求不同的缘故。再譬如要造一所国家规模的博物馆,或者要造一所实用为主的群众艺术馆,同样也因为目的性不同,就应该用不同的材料、不同的结构、不同的风格。建筑师造屋,先要问明房子的用处、建筑面积多少、使用面积多少、坐落在什么地方,然后他才能考虑整个建筑的结构,这道理是完全一样的。上次提到过的清人李笠翁,在谈到戏曲结构的时候也曾拿造房子来作为

比喻。他曾经在“结构第一”中说过：“……工师之建宅亦然，基址初平，间架未立，先筹何处建厅，何方开户，栋需何木，梁用何材，必俟成局了然，始可挥斤运斧。倘造成一架，而后再筹一架，则便于前者不便于后，势必改而就之，未成先毁，犹之筑舍道旁，兼数宅之匠、资，不足供一厅一堂之用矣，故作传奇者，不必卒急拈毫。袖手于前，始能疾书于后。有奇事，方有奇文。未有命题不佳，而能出其锦心，扬为绣口者也。尝读时髦所撰，惜其惨淡经营，用心良苦，而不是被管弦、副优孟者，非审音协律之难，而结构全部规模之未善也。”^①

我觉得这些话很有意思。“袖手于前，始能疾书于后”，意思就是说，动笔之前，先要十分仔细、十分用心地把结构搞好。建筑师在动工之前，不仅要规定“四至”，画好立面，而且要画好平面，立面只能给你以一个表面的印象，而平面则就得仔细地设计“何处建厅，何方开户”等等问题了。写剧本也是一样，动笔之前，先要大致想定整个结构。写话剧，先要想定大致是几幕几场。写电影剧本，也是要想定是几章几节。幕和章，是大段落，大段落决定了，然后才能考虑整个故事情节如何在这些段落里妥善地安排。幕和场决定了，章和节决定了，才能考虑到材料和细节的问题，正像建筑房子的时候，一定要等“何处建厅，何方开户”决定了，才能考虑用什么材料，怎样装饰和布置。归纳起

^① 见李渔：《闲情偶寄》，《中国古典戏曲论著集成》第七卷，中国戏剧出版社1959年版，第10页。

来说 ,建筑师接到任务、剧作家开始构思的时候 ,先要弄清楚这一工程、这一作品的目的 ,然后仔细地打好一张图样。打图样 ,也一定要目的明确 ,图样核定了之后 ,然后去选择材料 ,和考虑到如何才能使造起来的房子更舒适、更美观的问题。这样做 ,看起来很麻烦 ,但是有一好处 ,就是这样做就可以保证决不会把住宅造成马厩 ,也不会在落成典礼的时候发生栋折梁摧的危险。

写话剧的第一幕 ,写电影剧本的第一本 ,主要是要先给观众以一个明确的概括性的印象 ,这有点像建筑设计图中的立面。第一印象要预示这个剧本的性格 ,这和主题思想有不可分的关系。有的一开始就要给人以庄严、凝重的印象 ,有的一开始要给人以轻快、平易的印象 ,这就是一所建筑的“门面”。这个决定了之后 ,然后观众才进入内部 ,于是 ,建筑师和剧作家就要考虑主体在哪里 ,主要的戏在在哪里的问题了。

谈结构 ,大致要包括好几方面的问题。现在先讲分段分场和节奏。因为段落和节奏之间互为因果 ,互相影响 ,两者有不可分的关系。一部长篇小说 ,一部电影不能没有分段。在整出戏的结构中 ,分段是件大事 ,也就是所谓骨架 ,正像设计图一样 ,有几间房子 ,哪里是客厅、卧室 ,这间房子能容多少人等等。

独幕剧虽则不分幕 ,但其中也有段落和起伏。正如一个房间里也常常用屏风来隔开一下一样。文学的各种样式中都有章节 ,而对分章分节的叫法又各有不同。如小说——《红楼梦》、《水浒传》 ,是所谓章回体 ,章回实际上就是分段。什么叫“章” ?按语意 ,乐竟为一章 ,就是乐曲告一段落谓之一章。什

么叫“回”？按语意，回者次也，一次叫做一回。同时，回字又有“转”的意思，回也可以解释为“转折”。普通小说就用一章或者一回来分段的。小说分章回，始于唐代，足见这已经是很古老的方法了。在戏曲方面，元曲叫做“折”，“折”也是段落和转折的意思。十三世纪的元曲，规定得很严格。一本戏分四折，四折也就是四幕。但是它不像现代剧一样的有所谓三一律，一折不限于一个地点，一个时间，也就是在一折之中可以有許多小段。元曲前面的楔子，则相当于现在的所谓“序幕”。到明清杂剧，一般叫做“出”（齣），其实也就是章、段、或者幕。明清杂剧有二十出到三十多出，分的多，分的细，比如《十五贯传奇》是二十八出，就是二十八场。但是假如我们仔细研究一下，虽是二十八出，实际上只是七幕，即七个大段。所谓现代剧，应该说是由易卜生时代开始的，现代剧的初期也是规定得很严格，三幕到五幕。舞台上闭一次幕，用幕隔断一下，来表示这之间是一个段落。

以上讲的章回、折、出、幕，实际上是一回事，把整个戏全部情节隔断一下，表示在这里有一个段落。文学作品中的段，相当于建筑结构中的“进”，一进、二进、三进，即前厅、正厅、后院等等。

电影看起来没有幕，但也不能没有段落。一部电影七八本或者八九本，总要分几个大段。中国还没有恰当的译名，英文叫 Sequence，这个字的意思是“连续事项”、“顺序”等等，用在电影上，不知是否可以解释为“连接着的段落”。

电影用什么方法来分段呢？我个人的体会是“淡出”，相当于“幕下”，“淡入”相当于“幕启”。“淡出”、“淡入”之间，银幕是空的，没有任何形象，这就等于“舞台空虚”。电影里情节发展到了一个段落的时候，就得用淡出表示分段。看来这已经成了电影剧本写作上的文法。情节暂告一段落的时候用“化入”（Dissolve）或者“切入”（Cut-in），我个人认为是不很恰当的。应该分段的时候，就得用“淡出”，不该分段的时候就不应滥用“淡出”。既然“淡出”表示情节的段落，那么很明白，滥用“淡出”、“淡入”，就会形成整出戏的结构的琐碎松散，也就等于舞台剧中的“过场戏”过多，造成零乱松散之感。在舞台剧里，决不会甲和乙讲几句话，闭幕，再来一个甲和丙讲几句话，再闭幕的。一幕戏中，一定要有“戏”，有内容，有目的，也一定要有起伏，有节奏。把这种有内容、有节奏的一个个的段落很好地组织起来，连续下去，才能形成一个剧本、一部电影。为了容易了解，不妨举戏曲来做例子。《庆顶珠》是“本戏”，本戏由若干个“折子戏”组成，其中的一折“打渔杀家”，就是自成格局的一个段落。《西厢记》是“本戏”，“传柬”、“拷红”等都是自成格局的“折子戏”。所谓“自成格局”就是即使在这段落中，这一片段中，也是有情节、有人物、有冲突和斗争的。把这种结结实实的片段组织起来，成为整本戏，那么这个整本戏必然地也就结实了。相反，假如分幕过多，“淡出”、“淡入”过多，每一段落中间既无人物，又无冲突，只不过是交代和过场，那么，把这些过场戏凑合起来，又怎么能组成一出引人入胜的戏呢？我的印象中，我国电

影的结构中似乎有一种“淡出”、“淡入”过多的通病。明明情节还在发展,并没有告一段落,而编剧或者导演却把它用“淡出”来割断了。这是一种常犯的毛病,很值得警惕。



崔莺莺(《西厢记》插图)

一个电影剧本可以分多少段落(Sequence)?这当然要“量体裁衣”,根据不同的情况而定,但是,根据我个人的想法,你假如拍八千呎胶片的一部影片,那么无论如何,不能多于十段,即用十次“淡出”、“淡入”。一般说来,有这么六七个也就行了,我以为这样比较紧凑,比较结实,多了就分散了。

用我改编《祝福》的设计作为例吧,《祝福》的原作计分五章,按说,用五次“淡出”、“淡入”就可以了,在改编中,我实际上用了八次(这里有一个地方发表的时候印错了,即在第二节第三节之间,阿根告诉祥林嫂,他妈妈要卖她的时候,这里有一个时间过程,须用“溶入”,剧本上却印了“淡出”——《祝福》电影文学剧本,载《中国电影》一九五六年第一期)。为什么多用了一些?这是因为《祝福》的故事发展的时间较长,包括了好多



电影《祝福》剧照

年,从她自婆家出走,到鲁家,被抢,再回鲁家,到变成乞丐,在这样一段时间里,小说可以分为五章,在我改编时的想法,格局仍为五章,但要用八次“淡出”、“淡入”来分开,就像五大间加上几个套房,共为八间一样。这样,基本上看来不太分散,每段戏也都还有一定的内容。如果分得再多一些,恐怕就要松散而不紧凑了。

根据什么来分段呢？我以为有三点可以注意：

一、最主要的是故事的段落，故事发展到一定的地方告一段落，就要分段，这是最基本的；

二、在某些必要的表现“时间过程”的地方，如两年以后，八个月以后等等，那段故事没有完，正在发展，但是时间有了变化；

三、既不是故事告一段落，又不是时间有了经过，但是为了节奏上的需要，需要停顿一下，让观众松一口气，或者有必要让它顿宕一下。

为什么要分段呢？问这个问题是不合逻辑的。任何事都有头有尾，有快有慢，写文章要是没有段落、没有标点，就不可想象了。一个故事需要停顿一下的地方就应该停顿，需要另起一行的地方就需要另起一行，故事不可能一口气讲下去，写文章不可能一直写下去。呼与吸，起与伏，断与续，紧张与松弛，连续和顿宕，这都是一件事的对立而又统一的两面，人不能只吸不呼，事不能永远紧张而不松弛，天下也无永远不散的筵席，久卧者思起，久起者思卧，也就是这个道理。

依旧用《祝福》来作为例子。第一段，是祥林死了以后，她婆婆要卖掉她，小叔告诉了她，她决定出走。这地方要停一下。此处假如不“淡出”，一直接下去，这就会使情节“眉目不清”。我觉得眉目不清这句话很好，如果眉目不清，眉与目之间没有间隔，没有一定的距离，那不是很奇怪了么？第二段是祥林嫂在河边洗脸，遇见熟人，看她很可怜，介绍她到鲁家，鲁四太太决定

留用她 ,这里故事又有一段落 ,下面就要写祥林嫂在鲁家做工的情况了。这里用“淡出”隔一下 ,有两个意义 :一是故事告一段落 ,二是时间的经过。祥林嫂出走时是秋天 ,我用摘乌桕来表示的 ,而现在在鲁家已经工作一个时期 ,应该是冬天了。文学剧本的第三章是写祥林嫂在鲁家作了一个时期 ,东家喜欢她勤快 ,不讲话 ,不计较 ,比较安定下来。可是这时又发生了一件事 ,卫老二打听到了她的下落 ,用船把她抢走了。这里故事又告一个小段落 ,所以得用“淡出”来分开。以上都是一章一个“淡出” ,一章分一段。第四章比较复杂 ,中间有一个小段 ,我在考虑了之后还是重加了一个“淡出”。第四章开始是娶亲 ,祥林嫂抗拒 ,贺老六在稻草堆里睡了一夜 ,第二天清早 ,祥林嫂看见贺老六为人忠厚、诚恳 ,就伸手去接了他送来的一碗水。从整个戏来讲 ,还不是一个段落(到阿毛被狼吃了 ,老六死了 ,祥林嫂无家可归才是一个大段)。为什么有必要来一个“淡出”呢?因为这儿是转折点 ,前面结婚的一场很紧张 ,祥林嫂不答应、抗拒、撞桌子角 ,观众也很紧张 ,为祥林嫂担心 ,对祥林嫂是否肯改变主意 ,发生疑问。现在祥林嫂接过水来 ,妥协了 ,暗示可以和他同居了。这里就需要有顿逗 ,让观众也松一口气。当然这里也还有时间过程。下面接着是祥林嫂的婚后生活 ,并且生了一个小孩 ,所以这里加一个“淡出” ,正像在房子里隔个屏风一样 ,隔而不断。接下去是夫妻合作得很好 ,但在有一年的秋天 ,贺老六病倒了 ,冬去春来 ,病一直未好 ,结婚时欠下来的债没有还 ,债主来讨钱 ,这就是文学剧本第二十五、第二十六两节之间用的一个“淡出”。



电影《祝福》海报

这里用“淡出”，只是为了表明时间经过，冬去春来，贺老六还没有工作。也许这里也可以不用“淡出”。过去讲过，表示“时间经过”可以有很多方法，比如，把镜头摇到窗口，外面下雪，“溶入”，叶子长出来了等等，如果要表示短一点的时间经过，先拍一支蜡烛，摇到一个人在工作，再摇回来，蜡烛短了等等。在这里，这些办法都可以用，但是这样一来反而会显得繁琐。所以我还是直截了当地用“淡出”来隔断了。以后第四章、第五章之间的“淡出”，是因为贺老六死了，房子没收了，祥林嫂再嫁婚后的一段生活是告了一个段落。再下面祥林嫂第二次到鲁家后，从不吉利、捐门槛到最后的死，这一大段的情节可以一直写下去了，但是在四四、四五节之间还是加了个“淡出”，这就是捐门

槛返回来,柳嫂告诉她,她现在好了,不要紧了。这里可以使人喘一口气,节奏上也需要停顿一下,这个顿歇并为以后更大的悲剧作了准备。这是《祝福》的设计,十本片子,用了八个“淡出”,这就是分了八场,平均起来大约是一千多呎一大段。

我个人想法,以为不应该用“淡出”的地方,还是不用为好,就像舞台上的演出,可以不闭幕,还是不闭幕的好。

“淡出”、“淡入”既然相当于“幕下”和“幕启”,那么根据情节发展和节奏,“淡出”也有快慢之分。舞台上有的场合需要“幕徐徐下”,有的时候需要“幕急下”,所以同是“淡出”、“淡入”,尺寸上也有长短的差分。剧情上需要有较长的顿宕,就可以慢慢“淡出”,然后再慢慢“淡入”,甚至中间还可以加上几格黑片。相反,剧情上需要较快地衔接的时候,“淡出”、“淡入”的长度(也就是时间)就可以短些。“淡出”、“淡入”是用来分隔大段落的,所以在一个大段落中,分隔小段落的时候,就可以不用“淡出”、“淡入”,而用“溶入”的办法了。因为按性质来看,说穿了,“溶入”就是“淡出”与“淡入”的叠印,也就是尺寸(时间)较短的间隔。近年来,西方国家的影片有多用“切入”,不用“溶”、“淡”的方法,他们主要的目的,似乎还是一个速度问题,而在中国,这种方法似乎还值得研究。

上面说过,分场分段和全剧的节奏感息息相关。剧作家当然应该考虑到剧本结构上的松紧,但是主要掌握节奏感的还是导演。其中还联系到演员的动作、镜头的长短。电影的一个“淡出”、“淡入”,相当于乐曲中的第一乐章、第二乐章。一部

影片的眉目要清楚,要使观众看起来很舒畅,对导演来说掌握节奏感就是一个很重要的问题。我想,这问题主要是先从影片的情节想一想,哪些地方需要分段,同时还要替观众想一想,什么地方应让他们喘一口气。至于什么地方要停一下,应该停得长一点,还是短一点,这要看影片的故事情节,根据具体情况来分析了。

故事的情节安排定了,分段分场定了,这就等于盖房子已经画好了平面图。画好之后,你就得站远一点来端详一下,这个布局是否妥当,房子的入口、前厅、正厅、后轩、后院之间——也就是剧本的第一、第二、第三……大段的相互之间是否匀称,是否调和,是否合拍。譬如说,整座建筑物的纵深是一百米,分三进,那么平均每进纵深总得安排在三十米左右。当然,这是一个基数,根据建筑物的使用需要(目的性),设计的人完全可以在一定的程度之内相互调剂,但无论如何,你总不能把第一进——大门入口到正厅的地位占到一半或者一半以上吧。一个剧本假如分为五幕,那么你得考虑一下,每幕大致可以占到多少篇幅,然后再按情节布局的需要,作适当的安排。任何文艺作品——特别是电影剧本都要求“引人入胜”,就是一开头便把观众吸引住,然后愈往后看,愈有兴趣。所以每一段落的篇幅和节奏都要妥善安排,这一段太长,那一段太短,这一段一直很快,那一段一直很慢,都是不妥善的设计。段与段中间,以及一段之内的结构,也要仔细研究,开门见山,一览无余,当然不好,第一段和第二段一模一样,没有变化,没有起伏,观众也就会感到索然乏

味。设计定了之后,作者最好是闭上眼睛,设想自己眼前有一幅幻觉的银幕,让自己设计的结构和人物在幻觉的银幕上“彩排”一次。在这种情况下,剧作家既是作者,又是观众,既可以从观众的立场来判断这种设想是否妥善,又可以作为编剧或者导演,逐段逐段地来整理和修改。

好的整本戏,其中的每一折都是可以单独演出的折子戏。同样,好的电影,每一个大段落也应该是各有特点,各有起伏,各有引人入胜之处。这正像一座大建筑物不仅要整体好,而且要每一间、一室各有它的作用,各有它的特点,各有值得细看之处。因此,一个剧本的总的结构,分段分场定局了之后,还得进一步对每一段落中的情节、人物等等,作出适当的安排。

为什么要反反复复地讲这个问题?因为电影导演和话剧导演不同,话剧的剧作家写一个剧本,场景是分好了的,也就是分幕分场的工作,剧作家已经替你做了。人物上场、下场,也替你规定好了。但是现在我们所能看到的电影文学剧本,一般都还没认真地替导演做好分场的工作。有些电影剧作家最多是写了第一章、第二章等等,这不过是小说中的分章,而不是电影所需要的分段。因此一个电影导演拿到剧本以后,头一件事就是用红笔分段,就是先考虑要分为几个 Sequence。这是第一步工作,不分段,就好像造房子不考虑何处建厅,何方开户。导演拿到剧本,读了几遍以后,首先是根据故事情节,大体先分成几个大段,比如六个大段,或者七个大段等等。分了以后,再反复研究一下,这一段故事是否有在此停顿一下、告一段落的必要,是否

分的太多了、太细了,是否可以合并几段。大段落确定了以后,第二步,根据时间、人物、地点,不妨用中国旧戏“幕表”的办法,画一张表,把每一段的内容(情节)各用一张纸写下来,如第一段是“相遇”,第二段是“定情”,第三段是“暂别”等等。

根据你画的表,故事发展的进度,人物上场、下场,大体上是清楚了。这样就可以设计每一大段,以至每一小段内部的细节。如先不分段,先不划出一个框框,你就无法运用材料。这样排定了以后,导演心中就有数了,什么地方有戏,什么地方是过场,主角出场次数有多少,哪一场最重要,哪一场可有可无,根据这些,再把情节的纠葛、高潮等等进一步地、较细致地作出安排,这样影片的结构就初步完成了。就等于房子的土建完成了之后,就可以安排门开何处和如何装饰等问题了。

把整个故事分章分段,这可以叫做布局,也可以叫做“章法”。我们常常说,这个人办事有“章法”,那个人办事一点“章法”也没有等等,所谓“有章法”,意思就是说,这个人处理事情的时候,能够“按照预先设想好了的程序一段一段地做下去”之谓也。办任何一件事,假如事前心中无数,没有一个谱,也就是没有“预先设想好了的程序”,那么这个人办事就必然会临时对付,处处被动,落得个杂乱无“章”。结构者,章法也,章法者,分章之法也。

讲到章法结构,我想起了《红楼梦》第四十二回薛宝钗讲的一段话,她和惜春谈到大观园图的章法:

“这园子却是像画儿一般,山石树木,楼阁房屋,远近疏密,也不多,也不少,恰恰的是这样。你若照样儿往纸上一画,是必不能讨好的。这要看纸的地步远近,该多该少,分主分宾,该添的要添,该藏该减的要藏要减,该露的要露。这一起了稿子,再端详斟酌,方成一幅图样。第二件:这些楼台房舍,是必要界划的。一点儿不留神,栏杆也歪了,柱子也塌了,门窗也倒竖过来,阶砌也离了缝,甚至桌子挤到墙里头去,花盆放在帘子上来,岂不倒成了一张笑话儿了?第三:要安插人物,也要有疏密,有高低。衣褶裙带,指手足步,最是要紧,一笔不细,不是肿了手,就是瘸了脚(重点号是引者加的)……”^①

这里讲的是绘画的章法,绘画的结构,而其实,这个道理对于电影和话剧剧本的写作也是完全可以适用的。细细地揣摩一下这段话的意思,对我们是有很多益处的。

我上面讲过一部影片的“淡出”、“淡入”不宜太多,太多了戏就会松散,结构就会不够严谨,现在还要补充说一下,在一个段落之间,即一次“淡入”、“淡出”中间,场次也不宜过多。可以以不换场的尽可能不换场,可以不换景的尽可能不换景。毫无疑问,电影和话剧不同,在场景变换这个问题上,电影有更大更多的自由,可以不受舞台布景的限制,但是,初写剧本的人必须

^① 见曹雪芹:《红楼梦》,作家出版社1955年版,第454页。



《红楼梦》怡红院写意图

严格注意 ,千万不要滥用这种自由 ,无目的变换场景。你有自由换景 ,但是你千万不要随意换景。你有自由可以把人物的活动分散在不同的场景中 ,但是你一定要小心翼翼 ,像写话剧剧本一样地 ,尽可能把人物活动压缩到一定的、完全必要的场景之内。为什么要这样?从积极意义上说 ,是为了剧本的结构结实、严谨、场场有戏 ;从消极的意义上说 ,第一是为了防止无的放矢地滥用布景 ,造成摄制上的困难 ;其次是为了精简节约 ,防止不必要的人力、物力的浪费。张骏祥同志在《电影剧本为什么会太长》这篇文章中 ,举中国的和苏联的几个电影剧本作为例子 ,来说明我们的电影剧本作家“海阔天空”、漫无边际地信笔而书 ,从而大事铺张 ,造成场景浩繁的现象。这里可以引用他的一张对照表 :

(片名)	(场景数)	(布景数)	(布景平均使用率)
《渡江侦察记》	202	106	1.9(次)
《哈森与加米拉》	128	62	2
《淮上人家》	113	65	1.8
《宋景诗》	107	89	1.2
《伟大的起点》	77	25	3
《一场风波》	66	25	2.7
《山间铃响马帮来》	65	45	1.4
《三年》	64	35	1.8
《列宁在十月》	59	35	1.7
《伟大的转折》	53	17	3.1
《伟大的公民》(上集)	51	23	2.2
《伟大的公民》(下集)	46	21	2.2
《乡村女教师》	46	23	2
《马克辛的青年时代》	38	29	1.3

一望而知 ,我们的电影剧本的场次 ,要比苏联的多一倍以至三倍 ,《渡江侦察记》和《马克辛的青年时代》相较竟是五与一之比。场景多是不是表示质量好呢?不一定 ,也许是恰恰相反。场景多了 ,戏就“散”了 ,这是很容易了解的 ,另一方面 ,景多了 ,成本贵了 ,摄制时间长了 ,这也是很容易看得到的。在上列表格中“布景平均使用率”一栏 ,是我计算了一下之后加上去的 ,从这可以看出我们的布景不仅过多 ,而且使用率也是很低的。《伟大的起点》使用率最高 ,也不过平均一堂布景拍了三场戏 ,《宋景诗》差不多每搭一堂布景 ,实际上只用一次。苏联片看起来布景平均使用率也不太高。但是首先要看到 ,它的布景数只及我们的二分之一到五分之一。

我有一个很固执的意见 ,就是反对场次过多。不论从艺术上(即戏的结构上)说 ,或者从影片的成本上说 ,我一直坚信我的意见是符合“多快好省”的原则的。布景当然有大小之分 ,但

结

构



电影《渡江侦察记》剧照

是,设想一下,假如你搭的是一堂大布景,例如皇宫、大舞厅之类,搭好了之后,只拍一场戏,你不觉得太浪费吗?我在每次写电影剧本的时候,总预先排好一个布景表,放在桌子上,写完一场,在那场布景下面做个记号,我总希望每一堂主要布景下面的记号,能够凑成一个“正”字——就是能够拍五场戏,能够用它五次。过场戏,当然不可避免,但是,既是“过场”,总不必搭大布景吧,而有些同志,也竟然有为了一两句话的一场过场戏,而搭了一堂大布景的。

省钱省人力,当然要紧,但更值得注意的是从艺术角度来说,场次多了非不会在艺术上得到好处,反而会得到害处。《马克辛的青年时代》这样一部好片子也只用了三十八次场景,



电影《渡江侦察记》剧照

这是值得我们好好学习的。

我还要引用张骏祥同志的几句话：

当然 ,我们不能机械地决定一部戏该有多少场次或必须限于若干背景处所 ,这还要看剧本的内容、样式而定。但是上面所举几部优秀苏联影片 ,也包括了几种不同的内容和样式 ,而且都是有了成功的定评的作品。因此 ,我们至少

结

构



电影《渡江侦察记》剧照

可以毫不迟疑地下这样的结论：影片的成功不决定于场次的繁多。

但问题不止于此。相反的，场次繁多还必然地要影响影片的艺术质量。因为场景一多，如影片长度不变，那么每场势必很短促，不可能畅所欲言。我们的影片中，很少有结实实的酣畅淋漓的场面，与这不无关系。^①

建筑一座房子，平面图忌杂乱无章，布置一个房间，也切不可无目的地乱摆家具。目的性，首先要注意，没有目的性的一切——即与主题思想毫无好处的东西，必须坚决割弃。

^① 见张骏祥：《关于电影的特殊表现手段》，中国电影出版社1963年版，第46—47页。

段落分好了,结构定局了之后,还要把情节结构联系在一起,根据主题思想和全剧节奏的需要,作出进一步的安排,这也是“全面施工”之前必须经过的一道工序。

中国人写文章讲究起、承、转、合,写电影剧本也要注意这个问题。起——就是故事的起点、开始;承——就是承接上面的开端而予以发展;转——就是峰回路转的转,转折、转化,也就是矛盾、冲突、斗争等等;合——就是结尾,也就是中国戏里的所谓“团圆”。假使一出戏四幕,冲突与斗争也许占两幕,也许占三幕,这都要看具体情况而定。在第一段的“起”,主要是交代时代、地点、政治情况、社会情况,初步地介绍人物及其性格。因此在“承”的部分,人物一出来就带来了矛盾和冲突,要暗示矛盾的所在。不预示矛盾、介绍形成矛盾的原因,单单为介绍人物而介绍人物,这就使人物和主题思想及主要情节脱节,那就是为人物而介绍人物了。《祝福》里祥林嫂婆婆一上来就想卖祥林嫂,观众就知道有矛盾了,要斗争了。第二段是矛盾的积累,矛盾的对立面激化,对立面形成了,矛盾尖锐化了,故事发展了,矛盾往往不止一个,也可能是好几个结合在一起的。看到乌云满天、刮风,人们知道要下雨了,乌云满天、刮风,这是暴风雨到来之前的预感,这也就是矛盾的积累。这里不能太简单,不能一笔带过,要有戏。第三段“转”是转化,经过斗争,达到高潮,然后转化。正反面的斗争,可以一下子就展开到正面冲突,也可以经过几次酝酿,悬念,可以有正面斗争,也可以先有一些小斗争,小高潮,问题没有得到解决,然后再来一个正面的、面对面

的大斗争。要注意的是在转化之前一定要很好地造成一种形势,使人感到这个矛盾非爆发不可,这样,一方面抓住了观众,一方面又使后面的冲突,合乎事物发展规律,合乎生活的逻辑。“合”、结束、或者叫作团圆,也一定要在前面的“承”和“转”的过程中安下伏笔,预先准备好可以“转”、可以解决矛盾的因素。我觉得这个“转”字,很好。为什么会有斗争?因为有矛盾,而按照唯物辩证法,矛盾着的双方,依据一定的条件,总是要向着其相反的方面转化的。战争要转化到和平,和平会转化到战争,团结要转化到斗争,斗争要转化到团结,正要转到反,反要转到正,也就是说,战争中包含着和平的因素,和平中包含着战争的因素,劳动过程中在逐渐地形成需要休息的因素,休息之后又逐渐地在形成要劳动的因素。事物总是要走向它的反面的,而走向它的反面,又是逐渐形成的,所以任何事物之可以发生变化,一场斗争之可以得到解决,一定是内部早已经存在着可以变化、可以解决的因素。因此,话回到本题,作品的“合”、结束或者团圆的因素,一定要在“起”、“承”、“转”的部分中写得充分而合理。

从上面看来,第一部分是开端,从人物、性格、事件中预示着可能发生的矛盾;第二部分是积累、发展矛盾;第三部分是斗争,斗争的转化;第四部分是结尾,矛盾得到解决。总的是起承转合,但在具体问题上,发展可以有几个段落,斗争也可以有几个段落,多一点,少一点,并没有限制。但是编导一定要注意的是:“起”与“合”不宜太长,如果一部影片共拍七本,“起”只能

是一本左右，“合”最多只能一本或者更少一些，中间五六本，是精华所在，也就是广东人所说的“戏肉”。无论如何，“起”要起得经济、精练，不能冗长拖沓，拖沓冗长就是人物不入戏，矛盾不发展；结尾更是如此，一定要收得有力，留有余味。高潮过去了，问题解决了，就应该收，不宜再拖。我们拍的许多影片，总是爱在早该结束的地方大做文章，不是一长篇演讲，就是一连串集锦式的画面，或者还要高歌一曲。我以为这种不能割爱，也是一种主观主义。矛盾解决了，事情结束了，观众已经站起来了，你再大讲特讲，有谁能安静地听下去、看下去呢？

元人乔梦符（吉）讲过：“作乐府亦有法，曰：凤头、猪肚、豹尾六字是也。”我觉得这个六字诀，也可以适用于话剧、电影。凤头，就是说戏的开头（起）要像凤头一样的漂亮、俊秀；猪肚，就是说戏的中段（承、转）要像猪肚一样的饱满、浩荡；豹尾，就是说戏的结尾（合）要像豹尾一般的有力、响亮。这是我国古代艺术家从艺术实践中得来的经验，到今天，对我们还是有益处的。

脉络和「针线」

谈到电影剧本的结构,必然要联系到另一个问题,这就是贯穿着整个故事和人物性格的线索与脉络。就是说,有了章法、布局,还需要把人物情节的线索处理得清楚顺畅,也就是按照事物发展的规律,按照生活的逻辑,把情节和人物性格的发展安排得有层次、有起伏、脉络分明,而又引人入胜。

做一件衣服不仅要剪裁好,而且要针线好,写剧本也是一样。一大堆生活素材等于成衣师手中的衣料,他必须先把它剪开,然后再用针线缝合起来。将材料按照不同的要求(目的性)而进行分析、决定取舍,这是剪裁。裁剪了之后,还要将材料连接起来,凑合起来,这就是“针线”。脉络要清楚、通畅,针线要细密。针线不密,就会发生破绽。

脉络,也就是中国医书里所说的“经络”。经是路线的意思,络是纵横连接的网。中医讲究“经络”,他们认为人体所有

的内脏、肢体、五官、筋骨、皮肉、毛发 ,都是由无数经络联系着的 ,触动一个地方 ,其他部分都要发生影响 ,也就是所谓牵一发而及全身的意思 ,我看 ,这很合乎唯物辩证法的。人身是有机体 ,一件文艺作品也应该是有机体 ,既然是有机体 ,各个部分之间就不可能没有互相影响、互为呼应、有反应、有反射的“有机联系”。情节如此 ,人物性格也是如此。情节有发展 ,人物性格也有发展 ,发展者 ,起变化也 ,为什么会起变化 ? 一定有使它非起变化不可的因素 ,这个因素就是矛盾和冲突。人的思想发生了矛盾 ,人和环境发生了矛盾 ,例如旧思想和新思想发生了矛盾 ,个人和集体发生了矛盾等等 ,有了矛盾 ,矛盾积累起来 ,就要发生冲突和斗争 ,经过斗争 ,在一定条件下 ,对立的双方就会向着它相反的方面转化 ,这就是变化。这就是发展。因和果 ,前因和后果 ,有着必然的辩证的联系 ,无因的果 ,是突然 ,是架空 ,是不可信 ;无果的因 ,是多余 ,是浪费 ,是无的放矢。前面有了因 ,后面就必须有果 ,后面有了果 ,前面就非有因不可 ,这是常识 ,但这也是初学写作的人常常会疏忽的问题。

话剧的幕与幕之间 ,电影的 Sequence 与 Sequence 之间 ,都存在着一个脉络与针线的问题。为了容易理解 ,我借用“瞻前顾后”这句话来说明。瞻前 ,就是当你写第二幕的时候 ,你一定要想到第一幕有无这件事发展的因素 ,没有因素就会使人感到突然 ,假如前面已经有了伏笔 ,那么情节就能接得上了。顾后 ,就是写第一幕时 ,一定要为以后的发展作好打算 ,如果这件事与以后的情节无关 ,那么这一笔就没有写上之必要了。

情节如此,人物性格也是如此。戏里的一个人物的性格如何发展,在开始写第一幕的时候,就要作好全盘的考虑,埋伏下使他可以发展和必然要发展的因素。例如你写一个知识分子改造,假如在最后一幕里他成了又红又专的工人阶级知识分子,那么在第一幕中,他出场的时候,就要把这人可以改造的因素写进去。如果不写这一点,或者写得不清楚、不充分,那么到最后一幕,他的成长转变就没有说服力,也就不可信了。又比如你写一个人开始很胆小,后来变成很勇敢,这变化从何而来呢?戏剧里面有所谓“心机一转”,来一个突变,当然,突变是可能的,但是突变也要有可以突变和非突变不可的因素,也就是说,这里有一个从量变到质变的过程。不逐步地、合情合理地写下这个可变的因素,那么对于他的突变观众是不会相信的。前面写了因素,观众心理上有了准备,那就顺理成章,合理而又可信了。相反,假如前面写了因素,而后面既无发展,又无交代,这就是无的放矢,浪费笔墨。因此,瞻前顾后,一场戏与一场戏的衔接,一个事件与一个事件的关系是很重要的。中国有句古话叫“一脉相承”,相承必须有脉,此脉万不可断。人的脉一断就死亡,戏的脉一断也就没有生命了。

近来看到某些剧本,觉得有一种不好的倾向,就是为情节而情节,为性格而性格,为了使这人突出,写了很多行为和细节来表现他,而这些行为和细节却与整个戏没有关系的;也另外还有一种倾向,就是为了要写一个正面人物,便把他一出场就写成“天生的”英雄,这都是不从唯物辩证法、不从真实的生活逻辑



电影《护士日记》海报

来处理人物性格的缘故。前几天看了《护士日记》,这部片子不算坏,但是看了之后有一位同志向我提了一个问题,就是简素华这个人物不论从哪方面看,都像是一个小资产阶级出身的年轻知识分子,那么,为什么她能那样坚持真理,和不合理的事作斗争呢?影片里对这个问题没有任何说明。我不是说小资产阶级出身的知识分子不能成为英雄人物,我只是说,作者(包括导演)用力地写了“果”,而没有同样用力地写它的“因”。按作剧

术来说,就是“幕前说明”不足。按我们的实际生活,同一个学校出来的学生,有的怕吃苦,有的不怕吃苦,有的怕困难,有的不怕困难,这应该都有他们不同的原因。这个人进步,不怕吃苦,或者是因为穷,或者是有一个好老师,或者是受到过什么启示或刺激。《护士日记》里对这个人物没有“事先”写透这些因素,前面少了一笔,没有把简素华这些好的品质产生的因素写出来,因此就给了观众以突然的、不自然之感,人们不懂,为什么同是小资产阶级知识分子,她却能在困难面前不低头呢?有“去脉”而无“来龙”,这就是观众发生疑问的原因。其实,我们的电影剧本中有这种缺点的还是不少的。

除了脉络之外,还有一个“针线”问题。针线者,把故事情节和人物性格前后贯穿起来之意也。

当然,重要的问题还是目的性。写任何人物都要有它一定的目的,都要起一定的作用。我们拿到剧本之后,都应该先列一个人物表,然后仔细研究一下每个人物。为什么要有此人?他在戏里起什么作用?主要人物当然要写到底,次要人物就应仔细加以研究,什么地方要,什么地方不要。

来龙去脉是否清楚,针线是否紧密,这是写剧本的人随时都要注意的事情。整个故事有它的脉络,一个人物有他的脉络,人与事之间,人与人之间,事与事之间,都有它的脉络,不管用人身上的脉络来比喻也好,用衣服上的针线来比喻也好,总的要求,是要互相贯穿,互起影响,互为作用。不注意这一点,或者疏忽了这一点,人身上的脉络一断,断了的那一部分的器官就和

整体不联系了,就麻痹了,就死亡了;衣服上的针线也是一样,一个地方脱了线,出了破绽,那么这种衣服的材料尽管好,也就会影响到整件衣服,而终至于“破绽百出”。因此,写电影剧本的时候,写一大段,一方面必须照顾到前面的几大段,另一方面又必须照顾到后面的几大段。“瞻前”是为了要使它有照应,“顾后”是为了要使它有伏线。这里所说的“照应”和“埋伏”,决不止于照应到一个人,埋伏于一件事,凡是整部戏所涉的人、事,前面和后面所讲的话,所做的事,都一一想到,“宁使想到而不用”,“勿使有用而忽之”。这两句话很重要,许多影片观众看了觉得太突然、不合理,就是疏忽了这一点的缘故。

蒙太奇

中国人写戏曲、传奇很讲究“脉络”和“针线”，外国人写电影剧本则很重视“蒙太奇”（montage），这两者很有关系，因此顺便讲一讲蒙太奇。

蒙太奇，是一个很奇怪的名词，很难翻译，有些人故意把它说得很神秘，所以有一些开始从事电影工作的人就被它唬住了。其实，要掌握蒙太奇技术的，首先是电影导演，电影剧本作者，懂得它的性质当然好，不懂也没有什么太大的关系。有不少初学写电影剧本的人写信给我，问蒙太奇是怎么回事，我就劝他们说，理解和懂得如何运用蒙太奇，主要是写“分镜头剧本”的导演的事，写“文学剧本”的人，大可不必先去研究这个问题。

首先我们要打破对这个名词的神秘观点。说起来，蒙太奇一点也不神秘，这只不过是将会一个个用摄影机纪录下来的镜头妥善地连接起来的方法而已。

上面一章和下面一章连接起来 ,上一个镜头和下一个镜头、上一场戏和下一场戏连接起来 ,这在电影里都是很重要的。英文里面将分镜头剧本叫做 Continuity。这个字是从 Continue 这个动词转化过来的 ,而 Continue 的意思 ,是“连续”、“连结”、“连贯”、“继续下去” ,这只因为一部电影是一个镜头一个镜头地连接起来的缘故。蒙太奇 ,实际上就等于文章中的句法和章法。前面讲过电影剧本的段落 ,和每一个大段落里的小段落 ,以及每一大段、每一小段要如何连接起来才合乎生活逻辑和美学原则 ,这实际上讲的就是蒙太奇的问题。写章回小说叫一回 ,新小说叫一章 ,电影里叫一个大段落。小说的一章之中有几个大段 ,一大段里还有若干小段 ,每一小段又都是一句一句组成的 ,句又是由词组织起来的 ;同样 ,电影里的所谓蒙太奇 ,就是用镜头组成章节 ,将一段一段连接起来的意思。总的来讲 ,蒙太奇就是将摄影机摄录下来的一个个的镜头 ,按照生活逻辑和美学原则 ,把它们连接起来 ,继续下去的意思。

一大段一大段的连接普通用“淡出” ,这等于戏剧的分幕和小说的分章。但是 ,戏剧中的一场 ,小说里的一节 ,写在文字上 ,普通是用“另起一行” ,即分行来表示的。在这些场、节里面 ,有成段的对话 ,也是用分行来表示的。在这些场、节里面 ,有成段的对话和描写 ,这些 ,我们在文字上是用标点来表示的。电影里面虽则没有分行分节 ,也没有标点符号 ,但是作为一种文学作品 ,就不可能没有类似分行分节、标点符号同样的感觉。几个镜头连接在一起 ,等于文章里的一句话 ,或者几句话 ,这一个

由几个镜头连接起来的片断和那一个片断连接起来,这就等于文章里的一段话或者一小节了。在此,哪几个字或者词儿在前,哪几个字或者词儿在后,哪一句话在前,哪一句话在后,这种安排就相当于电影的蒙太奇技术。表示一大段用“淡出”,表示一小段用“划过”,或者用“化”,表示一句用“切入”或者“摇”、“推”,这是一般惯用的电影文法,把这种片断一个个地连接起来,这就是蒙太奇。说得简单一点,蒙太奇就是影片的连接法,整部片子有结构,每一章、每一大段、每一小段也要有结构,在电影上,把这种连接的方法叫做蒙太奇。实际上,也就是将一个个的镜头组成一小段,再把一个个的小段组成一大段,再把一个个的大段组织成为一部电影,这中间并没有什么神秘,也没有什么诀窍,合乎理性和感性的逻辑,合乎生活和视觉的逻辑,看上去“顺当”、“合理”,有节奏感、舒服,这就是高明的蒙太奇,反之,就是不高明的蒙太奇了。

我翻了一下书,书上对蒙太奇也没有一个大家公认的定义。普多夫金有普多夫金的说法,爱森斯坦有爱森斯坦的说法,法国的雷纳·克来尔又有他的说法。我看,说得平凡一些,是不是可以说:所谓“蒙太奇,就是依照着情节的发展和观众注意力和关心的程序,把一个个镜头合乎逻辑地、有节奏地连接起来,使观众得到一个明确、生动的印象或感觉,从而使他们正确地了解一件事情的发展”的一种技巧。假如也可以这样说,那么蒙太奇也就没有什么可神秘的了。这就像写文章那样,文章的好坏,是要看它是否准确、鲜明和生动,看完之后,能否使人了解文章所

讲的那件事情的实质 ,组成一部或者一段电影的蒙太奇 ,其要求也是一样。

能不能达到上述目的 ,主要要看你所处理的蒙太奇合不合乎逻辑性。什么叫合乎逻辑呢 ?合乎逻辑就是每个镜头的连接紧紧地跟随着观众的注意力 ,而且使观众觉得这样发展合乎情理 ,看下去又很顺畅。例如 :镜头前面是一所房子 ,一个人开门出来 ,出来以后 ,观众就看见这个人了 ,这个人站在门口抬起头来远望 ,下一个镜头就是天上的乌云 ,第三个镜头这个人急忙回到屋里去。这时 ,观众关心他回去做什么事情 ,也大体上知道他回去做什么事了 ,他可能是去拿伞 ,也可能是去关窗户 ?接着 ,再拍一个镜头 ,房内窗帘被风吹动 ,这人赶快关上窗户 ,再拿上伞 ,出门去。这是一个极平凡的例子 ,几个镜头这样连接着 ,影片的画面和观众关心的程序是合致的 ,有了默契的 ,他抬头看天 ,观众就关心天上有什么 ,因此 ,镜头接着就必须描写天。

有人说过 :“ 镜头就代表着观众的眼睛 ” ,这句话不一定很完备。镜头代表着眼睛 ,但它代表着两种眼睛 ,一种是观众的眼睛 ,一种是剧中人的眼睛。眼睛是感官 ,它从外界接受到感应 ,反映到人的脑子里去 ,于是人的头脑里就发出了相应的反应 ,因此 ,观众的眼睛 ,也可以说就是观众的注意力 ,进一步说 ,也就代表着观众的思想感情。眼睛、心和思想感情是不可分的 ,例如 ,我们要描写这样一场戏 ,一个工厂里工人和技术人员发生了争论 ,其中一人处于被批评的地位 ,那天晚上 ,这个被人批评的人到工厂里去了 ,他的妻子很不放心 ,直到深夜 ,她丈夫还没有

回来,她很担心,就跑到厂里去了解情况。姑且假定最后那一个场面的情节吧,第一个镜头,是工厂办公室外面,妻子跑进来,进入镜头,用全景拍;第二个镜头是中景,妻子从窗口往里望;第三个镜头拍妻子的特写,表现她很紧张、很忧虑地在看;第四个镜头是妻子的背影,透过玻璃窗看到丈夫在里面和别人争论;第五个镜头是个中景,丈夫和别的工人在争论;第六个镜头双方争论到几乎拍桌子,吵起来了。现在请大家分析一下,这中间一、二、三、四个镜头是代表观众的眼睛,是给观众看的,这几个镜头妻子在场,观众也看见了。第五、第六个镜头就代表妻子的眼睛了,而不单纯是代表观众的眼睛了。下面一个镜头,即第七个镜头是妻子看见情况不行了,要吵起来了,她想是进去呢还是找领导?这个镜头又是代表观众的眼睛。当然,广义地讲,所有的镜头都是代表观众的眼睛,也就是代表观众的思维和感觉,所以必须关心观众的注意力和注意力的程序,合乎这种注意力的程序,就是合乎逻辑。

前面举的那个例子,一个人跑出屋子来又跑回去,假如下一个镜头接着是天下雨,那还可以,相反,假如一个人跑出来又跑回去,接在下面的一个镜头既不是外面下雨,又不是室内窗帘飘动,而是别的东西,——在感觉上和刮风下雨没有任何关联的东西,甚至只不过是刮风下雨的后果,例如:他看到屋里满地都是纸片等等,那么观众比较的不容易了解了。因为这个镜头和前面的镜头——刮风下雨没有联系,就不合乎观众注意力的程序了。假如有一个镜头表现窗帘在飘动,表示有风,那么下面接着

桌子上的文件纸张被吹到地上,观众就觉得顺当而合理了。又如上面讲的妻子跑到工厂门口,如果没有前面的那几个镜头,一开始就是丈夫拍桌子吵架,观众就不了解怎么回事儿了,这两个人物的关系群众也不了解。电影一定要分层次,一步一步地介绍清楚。例如妻子急急忙忙地跑进来,到达观众所关心、所要知道的地方,接着是妻子的焦急的表情,那么那下面的情景——她丈夫在和别人吵架才能前后贯穿,才合乎思维的逻辑。假如不是这样地把镜头连接起来,观众就不了解事情发展的过程,也就得不到明确、生动的感觉。再例如前面所说的刮风下雨的例子,这个人进去关窗,看见满地被风吹散的纸,他去捡纸,发现一封信或者一份电报,上面说××人什么时候到,他看看表,时间到了,就赶快冒着雨跑出去接他。这样,层次清楚,观众一看就明白了。假如不是这样连接,这个人一跑进来就去拾地上的纸,看了一下就出去,下面就是火车站接人的场面,这样就乱了,观众就看不懂了。所谓程序,就是生活的逻辑,而生活的逻辑,就是合乎一般生活规律的,合乎情理的,不合一般生活规律,不合情理,观众就不懂。合乎情理,就是观众心理上有准备的、凭直觉或者推理都可以懂的事情。掌握住这一条,考虑到观众在想什么,在期待什么,你就得跟住这条“思路”用典型的形象、材料来引住观众的注意力,把它引到你所要使他们了解的地方去。例如:一个人进屋子来,窗帘被风吹得乱舞,这形象很明确,一望而知外面有风,这就是风的形象了。

以上是说每一个镜头的连接都要把事情交代清楚,但是仅

仅把事情交代清楚,还只是蒙太奇的应注意的要点之一,其次,更重要的还有一个节奏的问题。事情交代清楚是必要的,但交代事情也不能老是平铺直叙。蒙太奇节奏,是根据故事的情节和观众的情绪、注意力来决定的,有的应该快,有的应该慢,有的该长,有的该短,有的需要用“切入”,有的需要用“溶入”或者推、摇、特写等等。一般地来讲,凡是抒情的场面,节奏比较慢些,镜头比较长些,例如描写自然风光,如路边的树,田里的麦子,远处的山等等,但这也只合适于故事情节需要有抒情情绪的时候,假如故事情节很紧张,那么即使是这些山水树木也不能缓缓描写了。假如故事是叙事,或者惊险场面,那么镜头就应该快些、短些。镜头的长、短、快、慢,是电影艺术家操纵或者说控制观众情绪起伏的手段,因此一部影片,怎样处理它的蒙太奇,还是要根据剧本的主题思想、情节,以及影片的风格而定。

我有一个偏见,以为我们中国电影的蒙太奇宁可平易一点,更多一点群众观点为好。应该以大多数人能完全看得懂、看得顺为原则。我很不喜欢太花哨的蒙太奇。平易,就是朴质、老实的意思。我们常常听到观众意见——特别是农民观众的意见,说电影难懂,正看对头,看到有味道的时候,忽然“跳过去”了。请你们千万别笑农民不懂艺术。“跳来”、“跳去”,使人觉得意外,不懂,这就是蒙太奇有毛病,就是你的处理手法,不合一般观众的生活逻辑、欣赏习惯。我总以为,电影艺术家在没有充分掌握技巧以前,手法总还是老实朴实一点的好,凡是带关键性的地方,和下面的戏有紧密联系的地方,就必须使观众看清楚,否

则 ,就会造成误会。宁可拍得大一点、长一点 ,必要的时候还可以重复一次。如伏笔、暗示、重要的话、关键性的事情或细节 ,就一定要搞清楚 ,拍的时候、剪接的时候都要特别注意 ,一忽略 ,观众就不懂了。电影上常有这种情况 :比如一个订婚戒指 ,或一个文件 ,或者一个小动作 ,凡是和下面的戏有重要的关系 ,就一定要着重交代清楚。比如描写这样一件事 :厂长下班的时候 ,秘书交给他一个文件 ,厂长把文件往皮包里一塞 ,假如这一动作和后面的“ 失密 ”有关 ,那么这一个动作就得着重描写了。不着重描写这一动作 ,在编接的时候也不突出 ,如让这一个动作只在一场全景里面带过 ,那么观众是不会注意这件事的。所以这里应该加特写 ,甚至还可以重复两三次 ,例如厂长回家后把皮包随便一丢 ,家里的孩子去玩他的皮包 ,一碰锁就开了 ,妻子把锁扣上 ,但是没有锁。有了这样几个镜头 ,那么假如后面文件被偷走 ,观众就明白是因为皮包没有锁了。上面几个镜头表面上好像不是有意使观众知道 ,但实际上却是强制地让观众注意。普多夫金说过 ,电影导演常常是要强制观众 ,使他们知道某些事情的。一次不知道 ,第二次再来 ,到你清楚地感觉到为止 ,这就是强制。我常和话剧演员们讲 :“ 重要的话 ,一定不能轻描淡写地随便地就带过去 ,必须站到台前重要的地位上 ,清楚而又自然地讲出来。”电影更是如此。

为什么说蒙太奇实际上是强制地引导观众的注意力和联想的方法呢 ? 普多夫金有一段话讲得很好 ,他说 :

一般地说,电影的一个基本要求,就是引导观众有顺序地分别注意发展中的剧情的各个方面。这是电影的基本手法^①。

他举了这样一个例子来说明问题:

两个奸细偷偷地向火药库爬过去,想把它炸毁;其中一个人在路上把一封写有密令的信遗失了。第三个人拾到了这封信,便去报告警卫,警卫及时赶到,把两个奸细逮捕起来,保全了火药库。在这里,编剧必须处理几个在不同地点同时发生的动作。两个奸细偷偷地爬向火药库;同时第三个人拾到了那封信,赶紧去叫警卫。两个奸细快要达到目的地了;同时警卫也接到了警报,立即赶往火药库。两个奸细已经作好炸毁准备;但警卫也及时赶到了。如果像前面那样,把摄影机比作观察者,那么在这里就不仅要把摄影机在一个地方转来转去,而且要把它从一个地方搬到另一个地方。观察者(摄影机)一会儿在路上紧跟着两个奸细,一会儿在警卫室里面拍摄警卫人员接到警报时的紧张气氛,一会儿又转到火药库拍摄两个奸细正在准备爆炸等等。但是,在各个场面的连接过程(即蒙太奇过程)中,上面所说的有顺序地层层衔接的规律仍然有效。只有把观众的注意

^① 见《普多夫金论文选集》,中国电影出版社1962年版,第122页。

力从一个场面正确地引导到另一个场面,才能在银幕上构成一个连贯的段落。要正确地转移观众的注意力,就必须按照下面的顺序:观众首先看到正在爬着的两个奸细,然后是信件掉失,最后是拾到那封信的人。他拿着信赶紧跑去报警。这时候,观众必然会焦急起来:拾到信的人来得及阻止这个祸事吗?编剧立刻作了回答:表现出两个奸细已迫近火药库。他的回答仿佛是个警报:“时间紧迫了。”观众继续怀着焦急的心情:他们能及时赶到吗?接着编剧表现警卫队正在出动。时间十分紧迫——表现出两个奸细已经开始准备爆炸。就这样,编剧使观众的注意力时而转向警卫队,时而转向两个奸细,从而适应观众注意力的自然变化,正确地构成(剪辑成)一个段落^①。

这种方法可以叫做引导或者诱导,也可以叫做强制。如何才能胜利地、成功地引导下去呢?重要的是一环扣紧一环,不松弛,不断线,而每一个片断,每一个环节,又必须符合观众的理性和感性的逻辑。

电影的条件比话剧好,它不仅可以重复,而且可以特写,特写就等于文章里的旁点或者加重点,或者夹用黑体字,表示带关键性的意思,使观众留心看,使观众能够明确地感觉到,从而理解一件事情的发展过程。

^① 见《普多夫金论文选集》,中国电影出版社1962年版,第123—124页。

把一小段戏连接起来,三十呎、五十呎,连接得好,合乎逻辑,明快而又生动,是否就算完成了任务呢?没有。这只能算完成了这一小段的任务。你打算把这一段摆在什么地方?前面接什么,后面接什么,这也属于蒙太奇的范围。两个片段的接合部,是很重要的。段与段之间如此,章与章之间、本与本之间也是如此。

上面讲到过观众的注意力和欣赏习惯,从欣赏习惯,就不能不提请大家注意,蒙太奇也应该注意到中国的民族特点。中国的文艺作品,不论是小说或者戏曲,都有脉络分明、交代清楚、有头有尾、有条不紊的特点。不仅章与章、回与回之间,有“欲知后事如何,且听下回分解”来交代,即使在一大段叙述中,碰到情节复杂的地方,也一定有“话分两头,且说……”、“这是后话,此处按下不表”,或者“光阴荏苒,不觉又是秋尽冬来……”等等来交代明白。就是说,在故事的接榫和分叉的地方,总是交代得很清楚的。

故事的“接合部”要注意,场面与场面之间的“接合部”也要注意。顺便举个例子,如甲乙两人第一个镜头在工厂办公室里讲话,第二个镜头到车间去,如果拍了办公室就拍车间,观众就看不懂,因为刚才还在办公室,怎么一下子就到了车间了呢?想使观众了解并不难,你只要注意前一个镜头最后一个动作或者最后一句话就行了。例如其中一人说,好吧,我们到车间去看看,下面一个镜头两个人到了车间,观众就清楚了。如果导演常关心观众,那观众一定看得懂。前面所讲的用“到车间去看看

吧”这句话来连接,这种办法是最原始的,其他当然还有许多办法,可以用语言,也可以用动作,也可以用暗示。例如两个朋友在文化宫门口分手,说:“好吧,也许要几年之后再见面了。”一别隔了十年,两个人再见面,人的外表已经变了。他们见面时第一句话就是:“回想我们十年前在北京文化宫分手的时候……”这样也就交代得很清楚了。

前一段戏和后一段戏的相互关系是相辅相承的。一方面要合乎规律,一方面要相辅相承,观众才能得到深刻的印象。要把观众的注意力、情绪发展的程序掌握住,才能很好地把观众带到戏的世界里。可以说,电影导演是故事情景的导游者。他一定要全神贯注,仔细地、用最生动的形象和言语,把观众带进戏去,他要对观众采取严肃负责的态度,该看的一定要指给观众看,观众不容易了解的一定要负责讲清楚,导游者对于游览区,无疑地已经很熟悉了,但是他必须从观众的立场出发,而不能凭自己的主观主义。导游者对游览者负有引导的责任,所以必须严肃负责,全神贯注,而决不能恍恍惚惚,或者带错路,或者忽略了必须让观众了解的事情。电影里是不是有带错路的事呢?有。是不是有忽略必须让观众知道的事呢?也有。带错路,就是“乱”,忽略了必须让观众知道的事,就是“跳”。乱,就是头绪不清楚,脉络不分明,才指东,又指西,这件事未讲完,又讲另一件事,把观众弄得如坠五里雾中,不明白这是怎么回事;跳,就是蒙太奇缺乏连贯性,一件本来应该连成一气的事,中间忽然断了,或者插进了一些与此无关的东西,这也就是在观众的

“思路”上,留下了陷坑,或者放下了障碍。思路不清楚,注意力不连贯,不集中,那么毫无疑问,观众就不会对故事的发展感到兴趣,受到感动了。

看了中国电影里的蒙太奇,应该说,“乱”和“跳”的毛病还是屡见不鲜的。乱有几种:一种是叙事乱,情节乱,东讲一句,西讲一句,上下不连贯,不接气,前一个镜头在北京,下一个镜头在上海,上一个镜头是夏天,下一个镜头是冬天,而这中间缺乏必要的说明和介绍;另一种是画面乱,方向乱,上一个镜头是包括一群人的远景,下一个镜头是其中一个人的特写,上一个镜头是甲向左面走下场,下一个镜头是甲从右面走上场,上一个镜头是乙睡在床上,下一个镜头是乙已经站着讲话了。情节不连贯,动作不连贯,画面不连贯,既会造成乱的感觉,又会造成跳的感觉。我前面讲过,电影分镜头剧本英文叫作 Continuity,原义是从“连续”、“连贯”而来,而电影的蒙太奇,主要的目的是要镜头片断连接起来,在观众的心里造成一个有连贯性的、合乎生活和思维逻辑的印象,因此,每个段落、片断连接起来所具有的连贯性,是电影编导必须首先注意的事情。

对 话

假如有人问,中国电影最显著的弱点是什么?我想很率直的回答,是对话。我们银幕上的人物讲话讲得太多、太啰唆、太呆板、太爱讲大道理,——更重要的是我们的电影剧本作者写对话的时候太不考虑到人物的性格,太不考虑到特定人物的特定情境。看起来,对话的冗长和一般化,几乎已经成了我们电影剧本的宿疾,要提高电影剧本的质量,这是一个急需下决心消灭的“白点”。

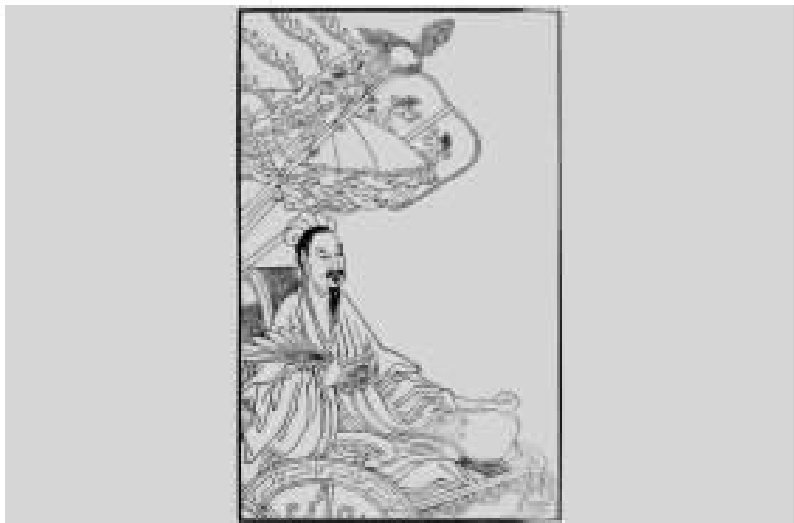
在电影剧本的对话中,有许许多多常见的缺点,不妨随便举几条来看看:第一是不真实,第二是不简练,第三是不考虑人物的性格特征,第四是剧中人讲话不择场所、不看对象,第五是写对话既不替演员着想,更不替观众着想……假如非要加一些的话,那么,也还有第六:滥用广大观众听不懂的地方话,杜撰半文不白的形容词等等。在这五六条中,第三、第四两条,也可以包括在第一条“不真实”里面,这是创作思想、创作方法上的问

题,第二、第五、第六,一般说来,都是艺术、技术上的问题。

有许多电影剧本里的对话看下去和听起来都觉得不真实,不是那么一回事。原因在哪里?我认为主要原因是在于剧中人讲的这些话,按之常理,按之常情,实际生活中都不是这样讲,也不会这样讲的缘故。毫无疑问,舞台上、银幕上的生活决不是日常生活的翻版,艺术的真实不等于实际生活中的真实,但是,即使是加工提炼过了的银幕上的对话,也必须要给观众以一种可信的真实之感。没有这种“真实感”,那么不论你文字写得如何美妙,都会显得虚假,没有生命,不能使人“信以为真”。

我们银幕上的对话的不真实表现在哪些地方?首先是我们银幕上的人物都好像是不择场所、不看对象地爱发议论,爱讲道理。人,在日常生活中确实是要发议论和讲道理的,但是,他们决不会不择场所,不看对象。有一次我陪一位外宾看中国电影,后来这位外宾对我说,过去他有一个印象,总觉得中国人最好客,最有礼貌,讲话很含蓄,可是看了这部电影,倒觉得中国人是很爱发议论了。我觉得,他的这句话倒是一种很“含蓄”的批评。在我们日常生活中,除了做大报告、开辩论会,我觉得我们是很少发表长篇言论的,在我们日常生活中,除去法庭上的陈诉、诉苦会上的诉苦,或者对少先队员讲故事,我觉得我们也很少有系统的叙述过去的历史或者自己的身世的,可是在我们的电影剧本中,这种每段长达数百字的议论和叙述,还是屡见不鲜的。我不是说电影剧本不能有议论和叙述,问题是在于必须在有必要和可能发议论、讲历史的情景。在这一点上,电影和戏

曲(歌剧)是不同的。《空城计》里诸葛亮来一段“我本是,卧龙岗,散淡的人……”观众一点也不觉得奇怪,可是,假如把这段情节用电影来表现,诸葛亮对着司马懿自述身世,低回咏叹一番,那么观众就立刻会觉得不真实了。在前面讲到“人物出场”的时候,我曾经举过《政府委员》这部影片里的一段描写来作为例子,来说明过这个问题。《政府委员》的女主角索阔洛娃的确有过几段很长的对话,其中一段叙述身世的话写下来差不多有四百多个字,但是,剧作家布置好让她讲这段话,安排好让她可以讲这段话的情景,是花了很大的功夫的,开头是这个女人什么话也不肯讲,打她骂她也像是个哑巴,到了区委会,尽管指导员讲了她许多坏话,她还是“一言不发”,一直到区委书记制止了这个指导员的咆哮,讲出了老百姓的知心话,使她“确信在这里什么事情都会弄清楚”之后,她才滔滔不绝地把蕴积在心的话讲出来。同样是一段很长的话,同样是叙述自己的身世,为什么在这里觉得很真实、很可信、而又很有力呢?理由就在于只有“在这个情景”中,她讲这段话才算“得其时”、“得其所”。必须知道,任何一个人,藏在内心的话,即使在最亲近的人面前,也不会轻易透露的。你听过你爱人给你讲过你们恋爱之前的他(她)和别人的恋爱故事吗?你听过你的长辈给你讲过他青年时代犯过的错误吗?我想,除了特定的情景之外,一般是不会自发地讲出来的。小说里常常说,“三杯酒下肚,醉后出真言”,醉后,这就是一个特定的情景。不醉而絮絮叨叨地把心里的话讲出来,那么这个人不是“十三点”,就是神经不正常了。



诸葛亮像

使人感到不真实的对话,也有的出现在另一种情况下,这就是我们电影剧本中的对话常常是显得“太有准备”。甲和乙谈话,甲偶然问起一个问题,乙就有条不紊地回答他一大篇,话没有错,这些话也没有离开故事所需要的环节,问题只在使人觉得他“太有准备”。太有准备,必然的就会显得不自然,不生动。这我可以打一个比方。开会的时候听人发言或者做报告,就有两种情况:一种是“即席发言”,另一种是准备好了讲话稿“照本宣科”。前一种可能有点乱,可能有疏漏,不完善,但是听起来很自然;后一种因为有了准备,考虑得周到,有条理,有分寸,甚至文字很优美,可是听念演讲稿总觉得不及听即席发言那样自然,那样亲切。我举这个例子并没有反对“念演讲稿”的意思,事实上,我自己也在常常“照本宣科”。不过问题在于电影要反

映生活的真实 ,要表达普通的人在普通场合的思想、感情和语言 ,而在一般场合讲话 ,我们却并不是准备好了稿子照念的。不信 ,请看下面这一段对话 ,这是前面讲到过的《政府委员》中的索阔洛娃的叙述性的对话 :

我是本地人。从五岁起就给人家看孩子。我伺候过多少人啦 ! 衣服穿得比谁都坏 ,吃苦 ,受罪……整天喊着叫着的 ,照看着主人家的孩子们。什么政权哪——我全都不知道 ,我根本也不想知道……我跟妈妈说 :给我做条裙子吧 ,我已经是个大姑娘啦……妈妈说 :萨娘啊 ,得先修修火炉子 ,人都要冻坏啦……那好吧 ,再过一年吧。我又跟妈妈说 :给我买双皮鞋吧 ,男朋友在街上等我哪……妈妈说 :萨娘啊 ,咱们得买只羊……那好吧 ,再过一年吧。晚上出去玩玩 ,把人累得要死 ,脚上穿着双破鞋 ,大家都在那儿跳“黄雀舞” ,可我这个姑娘 ,就在一边睡大觉。你知道吗 ,慢慢地我就成了一个信上帝的人啦。不论是什么天气 ,我总是做晚祷 ,有时候 ,在夜里 ,不知道怎么回事 ,我也常常爬起来做祷告啦……^①

观众急于想知道她被捕的原因 ,急于想知道她的政治态度 ,可是她讲的却是做裙子、买皮鞋、做祷告之类 ,话讲得很乱 ,前

^① 见《苏联电影剧本选集》第二卷 ,中国电影出版社 1959 年版 ,第 475 页。

句不接后句,条理很少,她这样讲,显然是“毫无准备”的,可是我们听起来怎样呢?我们感到的是真实、生动、而又亲切,觉得她的话是可信的。反过来,假如她不这样讲,让她念一段准备好了的对旧社会的控诉书,讲一篇大道理,那么,也许我们得到的印象就完全不一样了。

上面这一段话讲得断断续续,有许多“……”,也有许多“潜台词”,演员拿到这样的剧本,就有功夫可以下,就有戏可以做,而我们的某些电影剧本,却常常把应该是“潜台词”的话,也毫无保留地通过剧中人的嘴巴讲出来了。

再说一遍,我并不绝对化的反对剧中人讲故事、说感想、发议论,甚至必要时讲一段“独白”。因为在我们日常生活中,的确也会有“说思想”、“道感情”的时候。问题:第一是要看这些话讲得是否“得时”,是否“得所”;第二是要看剧中人用生动鲜明的、有生活气息的话来讲呢,还是用干燥无味的、概念化的话来讲?这涉及到作家的思维方法的问题,也涉及到作家对人物和生活的熟悉和理解的问题。

有些对话特别使我们觉得不真实,主要是因为剧作家笔下的对话不能恰如其分地、典型地表达出特定人物的身份与性格。对这个问题,我以为我们的年轻作家除了深入生活,从群众的实际生活中学习人民的语言之外,认真地阅读和研究一下中国和外国古典著作是必要的。

必须看到,在我们的电影剧本中,既不考虑剧中人的性格、身份,又不考虑剧中人讲话的情景、对象,而信笔写下来的对话

是很多的。让古人讲今人的话,让孩子讲大人的话,让工人农民讲知识分子的话,这样的例子是不少的。这实在也就是社会主义现实主义的创作方法中所要求的“描写的真实性和历史的具体性”的问题。从人物的身份和性格来说,任何一个人,由于阶级、职业、性格、年龄之不同,他们的语言是并不一样的。古人说“文如其人”,我看也可以说“话如其人”吧。在我们古典文学中,以《红楼梦》为例,这么多的女性,她们每个人的话都是各有特征的。黛玉与宝钗的话不同,贾母的话与王熙凤的不同,史湘云的话又与探春的不同,即使同是丫头,袭人的话也和晴雯的不同,而她们之所以不同,假如你仔细分析一下,这种不同也正是很好地反映了这些人的不同的出身、年龄、处境、性格与教养。王熙凤的话,只有出自王熙凤之口,才觉得适合。事实上,她没有出场之前,只要一听到她的话,读者也早就了解讲这句话的是什么人



宝钗扑蝶



王熙凤



林黛玉

了。《红楼梦》如此,《水浒传》也是如此,同是净扮的角色,鲁智深的话和李逵的话不同;同是军师,吴用的话和公孙胜的不同。设想一下,假如让林黛玉讲薛宝钗的话,让王熙凤讲妙玉的话,让宋江讲李逵的话,那么这两部著作也就不能像现在一样的为人们所爱读了。

对话既不应该违背角色的性格,又不应该违背剧本所规定的特定的情景和特定的人物与人物之间的关系。因为在我们的现实生活中,即使是同一个人,在不同的情景之下,对关系不同的对象,他讲的话也是并不相同的。一个戴红领巾的孩子,在学校里和老师讲的话,和在家里对父母讲的话,应该是有所不同吧;一个机关干部,在办公室对同事讲的话,和在家里对爱人讲



贾 母

的话,该有所不同吧;同是这一个人,和初见的陌生人讲的话,和对知心朋友讲的话,该有所不同吧;同是这一个人,心情舒畅愉快时候讲的话,和兴奋紧张时候讲的话,该有所不同吧;同是一个人,在成千上万的群众前面讲的话,和三五知己品茗闲谈时候讲的话,该有所不同吧。对话的大忌是一般化。一般化的意思,就是写对话的时候仅仅考虑到达意,而一点也不考虑到特定人物的性格和这个人物讲话时候的情景与对象。从更深地了解人物性格,更典型地反映和表现人物性格这个角度来要求,要每一句对话都做到既不违背特定的人物性格,又不违反特定情节的情景和人与人之间的关系。这的确是一件需要有极大的努力和长期的创作实践才能逐步做到的事情,但是,卑之无甚高论,

我认为即使是初学写作的人 ,在下笔写对话的时候 ,不要信笔直书 ,而首先为剧中人物“设身处地”地想一想 ,总还是可以做到和应该做到的。

什么叫为剧中人物“设身处地”地想一想？这就是要求剧作者把自己化身为身临其境的剧中人 ,代剧中人仔细地琢磨一下 :在这种场合 ,对这个对手这句话应该怎样讲。前面讲到“结构”的时候 ,我曾建议过 :“设计定了之后 ,作者最好是闭上眼睛 ,设想自己眼前有一幅幻觉的银幕 ,让自己设计的结构和人物在幻觉的银幕上‘彩排’一次。”在这样的“彩排”中 ,作者一个人要担任所有剧中人的角色。梅表姐讲话的时候 ,你就是梅表姐 ,你得替她设身处地想一想 ;觉慧讲话的时候 ,你就是觉慧 ,



电影《家》剧照



电影《家》海报

你得替他设身处地想一想。想什么？想一下这个人在这时候这样讲话，是否符合她和他的身份，是否符合她和他的性格，是否符合这个特定环境的情景与相互关系。我想，作者下笔写对话的时候，假如能够这样细心地设想一下，琢磨一下，那么“什么样的人，在什么样的情况下，应该和只能讲什么样的话”的基本道理，就可以明白了。

认真地阅读和研究好剧本，对初学者有很大的好处，试举几



电影《家》剧照



电影《家》剧照

段对话作为例子,这是从《马克辛三部曲》之一的《维堡区的故事》中摘录出来的。第一段,苏维埃政府初成立,斯维尔德洛夫

出乎意外地任命马克辛为国家银行全权代表的时候：

“这儿很好！”斯维尔德洛夫说。“又有风又有歌声！他们唱得很好。可惜歌子太旧啦。喂，马克辛，我们来编个新歌吧。我们坐下来就编！编好了我们俩就唱：我唱低音，你唱高音。”

“我不会编歌子。”马克辛叹口气说。

“你不会？”斯维尔德洛夫眯缝着眼睛，凝视着他说：“马克辛，那么你会什么呢？”

“占领皇宫我倒是马马虎虎学会了。”马克辛微笑着说。

“皇宫——这算什么！我记得，你在索尔摩沃管理过伤病互助会的出纳账吧！”

“管理过，”马克辛诧异地凝视着斯维尔德洛夫，肯定地回答。

“据说在流放的时候，”斯维尔德洛夫继续说，“你是劳动组合里的一个出色的司库员。”

“我倒也做过司库员，”马克辛感叹地说。

“我们还找个什么呢？”斯维尔德洛夫拍着手说，“在我们前面的，可以说，正是一个理财能手。可我们却在寻找，还发愁找不到呢。这么说，我们的决定是正确的。有工作给你啦！”

“哦？”马克辛疑惑地注视着他。

“关于国家银行的事，听说过吗？”

对

话

“听说过的。”

“那好啦，”斯维尔德洛夫肯定地说，“你就把那个银行全部接过来吧。委任你到国家银行当全权代表，不过按照我们的称呼，叫做人民委员。”

“你有点精神不正常吧，雅各夫·米海伊洛维奇！”他把声音提高了些说。

“我想我没有。怎么，很像吗？”斯维尔德洛夫担心地问。

“喂，我哪点像一个银行家呀？”

“喂，马克辛！马克辛！”斯维尔德洛夫颇有感触地说。“我们没有在专门学校里培养部长，但是，才干不是生来就有的。你就到这个资本堡垒里去吧！我们知道，你会遇到困难。你必须用革命方式去努力突破这一难关。你不得不抑制住愤怒，倾听别人的意见，实事求是地学习。不要紧，你能胜任的。因为你是马克辛！”他拍拍马克辛的肩头，从窗台上跳下，“再见，全权代表！”

他说着就走开了。过了一会，马克辛才好像清醒了过来，他焦急地喊道：

“雅各夫·米海伊洛维奇，请你等一等……”

而斯维尔德洛夫已经消失在人群中了^①。

^① 见《苏联电影剧本选集》第一卷，中国电影出版社1959年版，第278—280页。

第二段 ,马克辛到了任 ,不久 ,就和沙皇留下来的旧人员展开了斗争。

经理室。马克辛坐在桌子边 ,他的对面是前任的经理 ,身上还穿着皮大衣 ,戴着皮帽。

“ 您离开银行的时候 ,”马克辛简括地说 :“ 有些东西忘记移交了。”

前任经理惊讶地瞧着他。

“ 瞧 ,”马克辛看着清单说。“ 总库房的钥匙。机密保管库的钥匙。档案处的钥匙。机要文书室的钥匙。总共是三十六把钥匙。假使您不是搜集钥匙的人 ,那么就请您都还回来吧。”

客人脸上的困惑表情马上消失了 ,他变得很镇定。

“ 我手里什么钥匙也没有了 ,”他冷冷地说。

“ 您说没有 ? ”马克辛说 :“ 那好吧 ,请您写一张条子给家里 ,免得他们担心吧 !”

“ 你要逮捕我吗 ?”客人的面色变得苍白了。

“ 不 ,”马克辛站起来 ,果断地说。“ 请您给我个面子吧 ,您今晚和明天就留在这儿。工厂代表、工人、士兵、士兵的妻子、教员和伤病军人要到这里来取钱。您可别见怪 ,我可要叫他们来找您。说实话 ,我并不是妒忌您 ,国家银行的

前任经理先生！”^①

第三段 ,接管国立银行的工作完成之后 ,斯大林又任命他去当保卫彼得格勒的司令员 ,这时候他去和娜塔莎告别。

马克辛脸上挂着一丝微笑 ,忧郁而洋溢着爱情地低声说 :

“我和你告别了一次又一次。可是有一件最重要的事我还没有告诉你。……有什么可讲的呢！……你自己知道。……”

娜塔莎默默地看着他 ,用微笑掩饰着离别情绪。马克辛拉着她的手说 :

“再见！……很快就可以相见 ,我的朋友娜塔莎！”

“再见 ,马克辛！”

紧紧的拥抱^②。

同是一个马克辛 ,在以上三段对话中 ,他的性格 ,他的口吻 ,是贯穿一致的 ,他乐观、诙谐、而又机警 ,可是 ,这三段话有三个不同的情景 ,三个不同的对象。第一段的情景是苏维埃政府才

① 见《苏联电影剧本选集》第一卷 ,中国电影出版社 1959 年版 ,第 319—320 页。

② 见《苏联电影剧本选集》第一卷 ,中国电影出版社 1959 年版 ,第 357—358 页。

建立,他做梦也想不到要去当部长,斯维尔德洛夫的决定对他是一种完全出乎意外的事件,一下子被搞愣住了,而和他讲话的对手,是他的领导人和老战友。第二段的情景是对敌斗争的场面,他接管了银行,他发觉了旧人员的捣蛋,他有广大的人民给他撑腰,所以他的气势是很壮的。但是,他沉住了气,很清楚,假如事先没有斯维尔德洛夫的关照和预先提醒,按照他的性格是要爆炸的。他的对手是狡狴而沉着的敌人,他尖锐,但是冷静。第三段,情景完全不同,对象也完全不同。他接受了新任务,去当司令员,对他来说,这个差使要比当部长和经理痛快得多,可是,他要和娜塔莎告别了,他有话要说,但是说不出口,所以,在这个场合,雄辩的、爱讲俏皮话的人变成很木讷了。——这是随便举的一个例子。我想,把这一类优秀剧本仔仔细细地研究一下,对初学者是有很大的益处的。

多少年来,我们的作家们都在讲现实主义,都在学习社会主义现实主义的创作方法,我们也正在讨论革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的创作实践,可是,我们也应该清醒地看到,在我们的作品中,还非常缺乏严格的、谨严的现实主义的创作态度和方法。我总觉得,我们的年轻作家,对于社会主义现实主义所要求的“描写的真实性”和“历史的具体性”,都还是注意得不够,要求得不严格的。我再一次建议,多读一些中外古典名著,多读一些茅盾、巴金、沙汀、曹禺等人的作品,是完全必要的。



茅 盾

除了以上所说的创作思想和创作方法上的问题之外,写对话也还有艺术、技术上的问题,其中最突出的,是一个写对话的时候既不替演员着想又不替观众着想的问题。

对话,一方面要通过演员的嘴巴来讲,一方面要通过观众的耳朵来听。所以作家下笔写对话的时候,必须以负责的态度,先替演员想一想,这句话他们能不能“上口”,然后——也是更重要的要替成千上万的观众想一想,这句话他们能不能“入耳”。演员不能“上口”,就是讲起来不顺。假如讲起来别扭,就妨碍他们演技的贯穿动作、思想感情,而观众不能“入耳”,就是观众听不清楚,那么,写这些

对话的目的性和效果就不能达到了。对于这个问题,李笠翁有一段话讲得很好:

传奇中宾白之繁,实自予始,海内知我者与罪我者半。知我者曰:“从来宾白,作说话观,随口出之即是;笠翁宾白,当文章作,字字俱费推敲。从来宾白只要纸上分明,不顾口中顺逆。常有观刻本极其透彻,奏之场上,便觉糊涂者,岂一人之耳目有聪明聋聩之分乎?因作者只顾挥毫,并未设身处地。既以口代优人,复以耳当听者,心口相违,询其好说不好说,中听不中听,此其所以判然之故也。笠翁手则握管,口却登场。先以身代梨园,复以神魂四绕,考其关目,试其声音,好则直书,否则搁笔,此其所以观听咸宜也。”^①

他所说的“只要纸上分明,不顾口中顺逆”,这是我们电影剧本对话的通病(其实,话剧,乃至时人编写和整理的戏曲也是如此),为什么会有这种毛病?因为作者“只顾挥毫,并未设身处地”,也就是说,剧作家凭自己的主观来写,凭自己的方便来写,只顾挥毫,写下就算,一点也不替演员和观众着想。结果呢,印在书本子上可以看得懂,在银幕上就会使观众觉得糊涂难

^① 见李渔:《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》第七卷,中国戏剧出版社1959年版,第54页。



曹 禺

懂。在前面,我曾一再讲过,电影、戏剧与小说不同,小说一次看不懂,不清楚,可以再看一遍,揣摩一番,而看电影则是“一气呵成”的,一个镜头、一个场景映过的时候听不清楚,就没有办法可以“再听一遍”了。因此,电影剧本作者一定要养成一种写对话的时候“既以口代优人,复以耳当听者”的习惯。作者既是演员,又是观众。作为演员,先要研究一下这句话“好说不好说”,就是:是否“上口”;作为观众,则要鉴定一下这句话“中听不中听”,就是:是否入耳。这种要求,看起来似乎只是一个技巧问题,而其实,我认为这也是剧作家的一个对艺术、对观众是否严肃负责的思想问题、态度问题。大笔一挥,只要达意就好,痛快是痛快,方便是方便,可是替演员和观众想一想,那么这种写作态度就是很不负责的态度了。

我国的古典文艺,都有一个优良的传统,这就是字字推敲,

句句斟酌——也就是对写作、对读者采取了严肃负责的态度。清人徐渭(文长)讲到高则诚写《琵琶记》的时候说:“相传则诚坐卧一小楼,三年而后成,其足按拍处,板皆为穿。”这也许有一点夸张,但是高则诚写作态度的认真严肃,那是一看剧本就会感觉到的。

电影是最富于群众性的艺术,电影文学的语言是直接向亿万人民群众宣传教育的工具,因此,我还想趁此机会,提出一个“正确地使用祖国的语言”和“为语言的纯洁和健康而斗争”的问题。我们深切地感觉到在我们电影剧本的对话和说明词中,不合语法,不合逻辑,滥用地方语、略语和生造除自己以外谁也不懂的形容词,乃至文字不通的例子也还是很不少的,电影里的对话和说明词,是凭耳朵听,而不是凭眼睛看的,对此,老舍先生说得好:“耳朵不像眼睛那么有耐性,听到一个不受听的字,一句不易懂的话,马上就不耐烦。”这一点,也是很值得我们警惕。

对话是电影剧本的一个极其重要的组成部分,对话写得好或不好,会直接影响到影片的艺术质量和效果,勿以小技而忽之,这是我的希望,也是千万观众的要求。

自古以来，“文与道”的关系一直是一个争鸣的焦点。有人片面地重文轻道，用现代语言来说就是为艺术第一或者艺术至上；有人片面地重道轻文，认为文是雕虫小技，重了文就会“工文则害道”。此外也还有第三种或者第四种说法，就是一种人认为艺术就是政治，另一种人却认为政治就是艺术。第一种人，片面重文，文压倒一切，就是艺术至上主义；第二种人，片面重道，以为有了道，文的工拙可以不问，这就是标语口号式的倾向；第三、第四种，实际上是第一、二种的变体，因为“艺术即政治”的实质，是否定文艺的思想性，这种人强调剧作自由，甚至认为强调思想性、政治性会束缚作家的手脚。而第四种人“政治即艺术”，把一切问题都归纳成为政治问题、世界观问题，认为剧本写得不好，戏演得不好，也都是世界观问题、政治问题，那就很有一点教条主义、绝对主义的味道了。在这个问题上，我

认为“文以载道”的说法,还是比较妥当的。这里说明了两个问题:一,政治和艺术这两者之间不能划等号,而是两者必须结合,有道而没有文,道就不能行,有文而没有道,文就变成没有目的性,也就是否定了文艺为什么人服务的问题。二,是说明了两者之间的位置的摆法,这就是道是主体,文是手段,文的作用在于“载”道。按照我们现在的语言来说,道,就是思想性、政治性,是主体,是灵魂;文,就是艺术性、形象性,这是工具,是肉体。有灵魂无肉体,是空的,有肉体无灵魂,最多也只能是木偶美人而已。事实上,任何一个时代,任何一个阶级的作家、艺术家,在他们创作出来的文艺作品里,不管他自觉不自觉,都是有思想性、倾向性的。

我说这是一个古来就已经存在的问题,因为这个问题争论了千百年。同时我又说这是我们在理论上早已有了结论的问题,因为对这个问题,毛主席在延安文艺座谈会上已经作了科学的总结。毛主席说:“我们的要求则是政治和艺术的统一,内容和形式的统一,革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。缺乏艺术性的艺术品,无论政治上怎样进步,也是没有力量的。因此,我们既反对政治观点错误的艺术品,也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓‘标语口号式’的倾向。我们应该进行文艺问题上的两条战线斗争。”^①毛主席针对当时的

^① 见《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》第三卷,第二版,第871页。

情况又说：“这两种倾向，在我们的许多同志的思想中是存在着的。许多同志有忽视艺术的倾向，因此应该注意艺术的提高。但是现在更成为问题的，我以为还是在政治方面。有些同志缺乏基本的政治常识，所以发生了各种糊涂观念。”^①在当时，重点是在政治方面，这完全是必要的，但是即使在当时，毛主席也明确地提出了反对“忽视艺术的倾向”。文艺座谈会以来的二十年，是翻天覆地的二十年，是中国知识分子在革命斗争中脱胎换骨的二十年。现在当然还不能说，文艺工作者已经完全解决了政治方向的问题，但是也应该看到，大多数文艺工作者的精神面貌、思想感情，已经起了很大的变化。看出这一点和承认这一点，对于鼓舞我们的改造和前进是必要的。因此，我们在坚持为工农兵服务的文艺方向、继续加强思想改造的同时，继续反对忽视艺术的倾向，力求艺术质量的提高，就已经成为摆在我们面前的一项重要任务了。

解放以来，我们已经产生了不少优秀的、为人民群众所喜爱的影片。但是，在整个影片生产中，优秀影片还是少数，中等的影片还占着多数。这许多中等的影片，主要问题在于艺术质量不高，即使有了正确的、健康的思想内容，但由于缺乏“尽可能完美的艺术形式”，所以它们就不能很好地把这种正确的思想达到教育人民，团结人民，打击敌人，消灭敌人的目的。

^① 见《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第三卷，第二版，第871页。

影片的艺术性不强、艺术质量不高,也有两种情况:其一是作者的“忽视艺术的倾向”,就是以道代文,认为艺术性关系不大,这是认识问题;其二是还没有掌握业务、技巧的能力,这是水平问题。前一个问题大家讨论得很热烈,在思想上都有了更进一步的明确的认识,而后一个问题,就要求所有的电影工作者尽最大的努力,加强学习,刻苦锻炼,才能逐步地掌握技巧,精通业务,把我们的电影质量提高到一个更新的水平。

在讲到我们影片的艺术质量的时候,我想引几句宋代文艺评论家严羽在《沧浪诗话》中讲过的话,他说:“语忌直,意忌浅,脉忌露,味忌短,音韵忌散缓,亦忌迫切”。这几句话讲得很概括,也很中肯。他指的是诗,但是我看,对其他艺术也可以适用。直毛病,在我们电影中相当普遍,例如故事的情节直、结构直、人物的性格发展直等等。没有波澜,没有曲折,没有起伏,正像一座房屋、一个园林,一进门就可以一览无余,不能引人入胜。影片一开头就是门户洞开,一览无余,这是文学结构上的大忌。什么叫“引人入胜”?“山穷水尽疑无路,柳暗花明又一村”就是这种情景。陶渊明的《桃花源记》短短数百字,却真有曲径通幽之妙。“初极狭,才通人,复行数十步,豁然开朗……”看来,只知有直而不知有曲的人,是决不能写出这种好文章的。

露和浅的毛病,在我们电影中似乎也不少,露就是不含蓄,浅就是不深刻。我们影片中的露和浅,最多的表现在“点题”这个问题上。作家似乎惟恐观众不懂,惟恐观众想不到,所以常常



陶渊明像

迫不及待地自己站出来讲话 ,我的主题是这个 ,我要叫你接受的思想是这个之类。露 ,太着题 ,这也是作文之大忌。陶明濬《诗说杂记》中说 :“三百篇之诗何尝有题 ,汉魏之诗亦然 ,要有以感人之性 ,移人之情而已。未尝高悬一题以为标准 ,而矜矜刻画之也。”他认为矜矜刻题的风气 ,来于试帖 ,也就是来于八股。对于这类毛病 ,恩格斯在给敏娜·考茨基的信中讲得很好 ,他说 ,作家都是有倾向的 ,“但是我认为倾向应当是不要特别地说出 ,而要让它自己从场面和情节中流露出来 ,同时作家不必把他所

描写的社会冲突的将来历史上的解决硬塞给读者”^①。(重点是作者加的)不特别讲出而让它自然流露,这就是含蓄。含蓄,比特别讲出更能“感人之性,移人之情”,恩格斯还说过:“作者的见解愈隐蔽,对艺术作品来说,就愈好。”对于这个诀窍,我们过去似乎体会得太不足了。



陶渊明《归去来兮辞》诗意图

露和浅的毛病,也表现在我们电影剧本的人物刻画和言语(台词)上。许多剧本中的人物,不论在造型、服饰、举动、语言上,是正派、是反派、是动摇分子,一出场不用开口就可以一望而知。一句话,就是把观众估计得太低,认为他们自己不会想,惟恐他们不懂而已。

不久之前有一位话剧演员向我抱怨,说现在的一些剧本里,人物没有“潜台词”,应该是留给演员发挥演技的潜台词,统统

^① 见《马克思恩格斯论艺术》第一卷,人民文学出版社1960年版,第6页。

给作家写完了,应该是“意会”的,统统“言传”了,应该是让观众自己想一想才感到有意思的,统统给你点穿了。把内心世界的东西完全暴露在形态上、言语中,还有什么含蓄,还有什么深度?这是很值得我们深思的事情。

除了以上几点之外,我们的剧本中似乎也还有多和粗的毛病。多就是不精练,粗就是不细致。我们的剧本里人物多、场景多、对话多、镜头多,结果是用的胶片多,花的人力物力多。精练是一切文学艺术的共同要求,电影有长度的限制,精练更有必要。我国文学艺术,从来就有力求精练的传统,唐代大史学家刘知几在他的《史通》里特别推重“尚简”,他主张文章要做到“胼胝尽去而尘垢都捐,华逝而实存,滓去而瀋在”,这样才能“使夫读者望表而知里,扪毛而辨骨,睹一事于句中,反三隅于字外”。一篇作品中只有去掉胼胝,去了尘垢,使中心突出,这样才能达到“以一当百”的作用。近年以来,我国的戏剧、戏曲、电影的“剧中人物”,有“编制日益扩大”的倾向,戏曲里原来是四个龙套的,现在都成了八个,配角多,没有戏的“主角”也不少。我十分诚恳地希望我们的电影剧本中也来一次“精简编制”的运动,要以一当百,不要以百当一。

多和粗,似乎颇有连带关系,一个作家的精力有限,人多了,事多了,就很难对每一个人、每一件事都描写得细致。这一点,在电影剧本更为重要。当然,粗的毛病,在情节结构中,在细节描写中,也表现得相当显著,有一些剧本在结构上“针线不密”,缺乏贯穿线索,至于细节描写中的粗枝大叶,缺乏严谨的现实主

义态度 ,那就更普遍了。

当然 ,这之外还有一个文风问题 ,这个问题毛主席在《反对党八股》中猛烈批评过的“空话连篇 ,言之无物 ;装腔作势 ,借以吓人……”等等歪风 ,在我们电影剧本里也还是屡见不鲜的。我看过不少青年人写的电影剧本 ,甚至还有词不达意 ,连语文这一关也还没有过的情况 ,这一切 ,都是提高电影艺术水平的障碍。我认为多读一些中外名著 ,勤修苦练是十分必要的。

以上讲的都是些老生常谈 ,所指的这些缺点也应该说是年轻的中国电影事业在迅速发展中很难避免的现象 ,我可能有些地方讲得过火 ,但是我认为我们必须清醒地看到这些缺点 ,有则改之 ,无则加勉 ,认真地、逐步地加以克服。我们一方面不要自卑 ,另一方面也千万不要自满 ,这样 ,才有利于改进工作。

重要的问题 在于学习

一九五九年十一月,在庆祝国庆十周年新片展览月的招待会上,周恩来总理讲话时教导我们:“尽管我们电影工作方面有了不少的成就,我们总还要看看是否还有缺点。我想不管哪个方面,故事片也好,纪录片也好,新闻片也好,科教片也好,美术片也好,一定还可以找出许多缺点来。我们应当听取文艺界的、电影界的、观众们的批评,兄弟国家对我们的批评,把他们许多好的意见接受过来,使我们的电影工作更好地前进。”这是党和群众对我们提出的要求,这也是我们无可旁贷的责任。如何才能提高我们的电影艺术的水平?我认为重要的问题在于学习。

要克服缺点,提高我国电影艺术的质量,最根本的办法是我们全体电影艺术、技术工作者要下决心发愤图强、加强学习。学习马克思列宁主义,学习毛主席著作,学习一切社会知识,同时又要提高艺术修养,钻研电影业务,熟悉电影艺术的基本规律,



周恩来总理

使自己成为本行业务的专家。学习的范围是广泛的，正如毛主席在延安文艺座谈会所说：“文艺工作者应该学习文艺创作，这是对的，但是马克思列宁主义是一切革命者都应该学习的科学，文艺工作者不能是例外。文艺工作者要学习社会，这就是说，要研究社会上的各个阶级，研究他们的相互关系和各自状况，研究他们的面貌和他们的心理。只有把这些弄清楚了，我们的文艺才能有丰富的内容和正确的方向。”（重点是作者加的）要学习的东西浩如烟海，而我们的时间却是有限度的。因此，我们必须急起直追，分秒必争，挤出时间来刻苦学习。

第一，要承认自己学习得不够，承认自己底子很差，必须加强学习。因此，首先要

放下什么家什么家的架子,千万不要满足现状,一定要以“知之
为知之,不知为不知”的态度,实事求是,认真学习。我们已有的
真正的知识还是不多的。从宇宙一直到社会上的各个阶级,
各种人、事、物,真是复杂得很。强不知以为知,是做学问的大
敌,内行是不能冒充的,充内行,在真内行看来是浅薄。把不懂
的装作懂,就等于堵塞了进步的道路。“学问”这两个字的意思
是学同时又要问。凡是不懂的都要问,而且要“不耻下问”。
假如认为自己已经满足了,得过且过,不去问,那就永远不会懂
了。应该把不懂的一定搞懂,问到底,查到底,一次问清楚了,
以后又忘,就再问。问谁呢?问人民群众,问我们的老师、朋
友、专家,还可以问问工具书。做学问,工具书非有不可。要养
成向人请教的习惯,也要养成向工具书请教的习惯。我想,我们
每天看报、看杂志、听报告、读小说,乃至听人讲话,一定有许多
不懂的东西,这些天天可以遇到的不懂的事,就一定要顺手抓
住,查问清楚,而不要轻易放过。人们常常刻意去追求冷僻的东
西,却反而把天天可以碰到的、必须懂得的学问随便放过,这是
舍近求远,得不偿失的做法。从前有一位诗人有一句偈语式的
警句,说“离山十里,柴在家里,离山一里,柴在山里”,我看这倒
是经验之谈。天天可以遇到的东西,随时可以查问清楚的事,以
为不要紧,反正随时可问,而结果,却是一辈子也没有弄清楚,
这样的事,在我们生活中是常有的。做学问切忌主观主义,千万
不要不求甚解地凭印象去解释。任何一件有疑问的事,不查不
问,就很主观地做结论是十分危险的。

不自满,不要太相信自己,这就是谦。谦虚一点,才能很好地倾听各方面的意见,来不断地充实、丰富自己。

第二,在学习过程中,对自己不要原谅,不要宽容,对自己总是严格一点好。不要用“工作太忙”、“幼年失学”、“这些事跟我的专业关系不大”等等,来原谅自己。为了提高水平,还是不要原谅自己为好。对自己的要求一定要严格。做学问不能抄近路,不要图方便,我以为出一些难题给自己做,大有好处。现在不是很多人说我们影片中的人物有公式化的毛病吗?公式化实际上是一种偷懒的做法。这个人物我心里没有,而又不肯下功夫去观察体验,于是最偷懒的办法就是搞个公式化的描写来对付。如果要求自己严格一点,把这个问题搞清楚,不走近路,那么公式化、概念化就会少了。我们的影片常常有老一套的毛病,所谓落套,或者俗套,那么,是否我们也可以给自己出个难题:别人做过的我不做呢?比如现在写一个或演一个党委书记,我们一定要力求塑造出一个别人没有写过、演过的形象;这个戏里有个反派,我就要处理成一个别人没有处理过的反派形象。创作一定要有新意,要有新的东西。不抄袭、不模仿,才能不落套。作家写的时候,导演导的时候,演员演的时候,应该给自己出些难题目,不要放松自己,这才有新的东西出来,我们的艺术才有新的形象。托尔斯泰说过,“作品一定要有新意”,新意就是别人不曾写过的东西,新的主题、新的性格、新的结构、新的造型,乃至新的意境等等。艺术作品叫做创作,创,就是创造、创新的意思。“拾人牙慧”,走别人走过的老路,讲别人讲过多

少遍的陈言,是不能称为创作的(开始写作的人,模仿也很难免,但是这种模仿的东西充其量也只能称为“习作”而已)。创作,使作品有新意,就是要求“入人意中”,而又“出人头地”(陶明濬语),也就是要写出“人人心中所有”,而又“人人笔下所无”的东西。这是艺术家应有的雄心壮志。宋代大诗人姜白石所说的:“人所易言,我寡言之,人所难言,我易言之”,也就是这个意思。这个标准也许提得高了,但是“取法乎上”,总比菲薄自己要好一些。



齐白石

对自己要严格,决心学习就得给自己穿紧鞋子,贪图舒服而穿着拖鞋走路,干劲是鼓不起来的。

第三,谦和严之外,勤和恒也很重要。许多老艺人七八十岁了,还是每天清早练功、吊嗓,有许多有名的画家,“成名成家”了,还是孜孜兀兀地拿着木炭在画素描,古话说:“业精于勤”,

不勤修苦练是绝对不能精的,任何一个大艺术家都得经过这个刻苦锻炼阶段,而且一辈子如此,到死方休。齐白石可算是多产的画家了,一辈子画了几万件,但他打的稿子,就何止几十万件?真正要成为一个好的编剧,好的导演,好的表演艺术家,以至好的制片人,好的美工师……都要下这样的决心。其次,学习一定要有恒心,否则今天下决心,搞得个废寝忘餐,可是三天以后就忘记了,这是不行的。读书也好,练艺也好,没有恒心,不能坚持,是不会有结果的。读书,宁可每天少读一些,但必须养成每天读书的习惯,这样,才能积土为山,积水为渊,逐步地积累起为人、治学和习艺所必需的各方面的知识,才能逐步地由不懂到懂,由懂到会,由会到通,熟能成巧,达到得心应手的境地。

解放以来,我国电影事业有了空前的发展,电影艺术有了显著的提高,我们的创作队伍从几十个人扩大到成千上万,我们有了很好的工作和学习的条件,可是发展快了,任务重了,加上经验不足,工作中发生这样那样的困难和缺点是难免的。我们是革命的乐观主义者,我们相信,在党的领导下,在为工农兵服务方向下的“百花齐放,百家争鸣”的方针指导下,只要我们能够善于总结经验,善于学习,发扬成绩,克服缺点,那么,我国电影艺术的进步和繁荣,是指日可待的。

—

建国以来,电影事业有了很大的发展,接着,就发生了所谓“剧本荒”的问题,在每年召开的制片厂厂长会议上,厂长们都提出了“给我们编剧”的要求,事实上经常有因为剧本不足而“停工待料”的情况。剧本是电影生产的原料,没有剧本,或者剧本不足,制片厂就会“窝工”,许多导演、演员等就会无事可做,枉度青春。而现在,我们还不可能给制片厂以足够的、有一定水平的专业电影编剧,于是,改编问题越来越显得重要了。

所谓改编,就是把小说、话剧、歌剧、报告文学等文艺作品,改写成电影文学剧本的意思。也就是把别种文艺形式改编成电影艺术的形式,我们常常从报章杂志上,或者从其他文艺作品中看到有很好的可以拍电影的题材,但是就因为我们还缺乏懂得电影艺术的规律,懂得电影摄制实际的改编力量,而不能拍成电

影。我们的电影事业正在迅速发展,今后每年要拍上百部影片,单靠少数专业编剧,已经是很不够了。我们的故事影片,要尽可能地反映当前的实际,表现新人新事,要反映工、农、兵、学、商、科学、文教、卫生、体育以及兄弟民族等等各方面的题材,那么我想除了依靠群众,走群众路线,发动大量的业余创作之外,还应该多从其他文学样式中选取题材,有计划地做改编工作。这一点,据我所知,外国的情况也是这样。我曾经问过许多友好国家的电影厂的领导人,他们电影剧本的来源大致有三:一是专业编剧的创作;二是特邀专业作家编写;三是从著名的小说、特写、戏剧改编,而其中,改编的又占相当大的比重。这就说明,假如我们有一批有一定思想水平、政治热情,有一定社会知识,而又较熟悉电影业务的作家,能够来参加改编工作,那么我们电影剧本的来源就比较宽了。报刊上每天都出现新人新事,英雄人物,全国有几十种文艺刊物,一年出版几十部长篇小说,成千上万的短篇小说,完全有可能从这大量的作品中,找到适合于改编电影的题材。这,也就是两条脚走路的问题。一方面要培养一批专业的电影剧作家;一方面的确要花一些力气,培养一些能够改编的作家。随便举一个例子,一九五九年国庆献礼的故事片中,假如没有《青春之歌》、《风暴》,不就会显得逊色了吗?在这方面,我们过去有成功的经验,也有失败的经验,所以讲一讲这个问题也似乎还有必要。



电影《青春之歌》剧照



电影《青春之歌》剧照

改编很重要,但是也有些人不大愿意做这一工作。理由,据说是改编很困难。这个困难,可能有几种想法:一种,的确是感到很难,不知怎样改编才好;另一种是认为改编要受原著的拘束,也还可能和原作者发生争论。但是,我想这些问题并不是不可以解决的。因为我们大家有个共同的目的:摄制电影是为了通过这一最大众化的艺术形式来教育人民群众,同时也为了丰富广大人民群众的文化生活。有了这个共同的思想基础,再加上大家都力求虚心地研究探讨,那么,只要有一定的政治思想水平,能掌握电影艺术的一定的特点,困难是可以解决的。

改编不是创作,但改编也得付出创造性的劳动。有人把改编看得很容易,认为原作已经有了很好的主题,很好的情节、性格和结构,所以改编只不过用电影的手法把它改写一遍而已;但也有人把改编看得很困难,特别是改编在文艺上已有定评的“名著”,认为是一件“吃力不讨好”的工作。几天之前,有一位



电影《青春之歌》剧照



电影《青春之歌》海报

朋友颇有感慨地和我说：“我从来没有看过一部从名著改编的电影而能够得到阅读原作那样的享受和感动。”的确，这是一个很复杂的问题。我想，这除不同的艺术样式必然的会有不同的表现方法之外，主要的还存在着一个改编者对原著的看法（包括世界观和创作方法）和改编者的工力的问题。托尔斯泰自己没有改编过《安娜·卡列尼娜》，鲁迅先生自己没有改编过《阿Q正传》，那么我想，要求看到改编后的戏剧或电影而依然能够得到阅读原著当时那样的享受和感动，本来就是一件很难能的

事情了。

回想起来 ,除了《祝福》之外 ,我还做过两次改编的工作。那是一九三三年把茅盾先生的短篇小说《春蚕》改编为电影剧本 ,和一九四三年把托尔斯泰的《复活》改编为话剧。这三次改编 ,应该说都是失败之作。

去年 ,意大利制片人狄罗兰斯得到三位有名的编剧家 (Mario Comerini ,Emio De Concini ,Evo Perilli)的合作 ,改编了托尔斯泰的《战争与和平》 ,尽管拍成之后的这部影片的长度达一万八千七百呎 ,放映时间达三小时二十八分 ,看起来这三位编剧家也还是大刀阔斧地删节了托尔斯泰原著中许多重要的描写和场景的。举例来说 ,原作主要人物二十三人 ,电影中只剩了十七人 ,原著中描写战争的场面有十次 ,在电影中也只剩了三次 ,再例如原著中的娜泰莎与波尔会晤的场面 ,托尔斯泰写了二百五十多页 ,而在电影中却只用一个镜头轻轻地带过去了。



列夫·托尔斯泰

从《战争与和平》的改编使我联想到《红楼梦》和《水浒传》。对于这两部书,我想,要把这样浩瀚的篇幅和这样错综复杂的情节包括到一个节目中去,客观上似乎是不可能的。对此,我们的前辈已经摸索到了一个可行的方案,这就是以人物或者情节为中心,化整为零,改编为可以独立、而又是互相联系贯串的“本戏”,或者自成段落电影。如京剧中的《武十回》、《宋十回》以及《逼上梁山》、《红楼二尤》等等。至于《儒林外史》和《聊斋志异》,那么原作本身就是自成段落的故事和小品的综合,改编这两部名著,就属于从短篇改编的范畴了。要把六十五万言的《战争与和平》缩编为三小时半的电影固然困难,反过来说,要把万把字甚至几千字的短篇小说改编为戏剧、电影也很不容易。前者是满桌珍馐,任你选用,后者则是要你从拔萃、提炼和结晶了的、为数不多的精华中间,去体会作品的精神实质,同时还因为要把它从一种艺术样式改写成为另一种艺术样式,所以就必须要在不伤害原作的主题思想和原有风格的原则之下,通过更多的动作,形象——有时还不得不加以扩大、稀释和填补,来使它成为主要通过形象和诉诸视觉、听觉的形式。割爱固然“吃力不讨好”,要在大师名匠们的原作之外再增添一点东西,就更难免有“狗尾续貂”和“佛头著粪”的危险了。

有的同志问,是不是小说、戏曲都有可能改编为电影,或者问得更具体些,说哪一种作品比较的适宜于改编?我想,一般说来,不论是小说、戏剧、传记文学、叙事诗歌,凡是故事性(或者说戏剧性)较强,人物性格比较鲜明,头绪不太繁复的,就比较



莎士比亚像

容易改编。反之,困难就比较多些。《天方夜谭》的故事,莎士比亚的剧本,莫泊桑的短篇小说,都是改编得很频繁的;契诃夫的小说、戏剧,有的容易改编,有的就比较困难。至于我们中国的古典作品,除小说外,如《长恨歌》、《孔雀东南飞》、《琵琶行》等等,都是比较适合于改编的。是不是也有一些原作完全不可能改编?这就很难说。据我看,像《约翰·克里斯朵夫》那样的小说,要用戏剧或者电影的形式来表现,几乎是不可能的。此外也还有一个例子,譬如歌德的名著《少年维特之烦恼》,除了“从这部小说得到启示”而完全改作之外,要照原作改编,我看肯定的是不可能的。

从改编不可避免地要有所增删,很自然地就会联想到增删的程度、范围——也就是改编本与原作的距离的问题。对此,我以为应该按原作的性质而有所不同。假如要改编的原著是经典著作,如托尔斯泰、高尔基、鲁迅这些巨匠大师们的著作,那么我想,改编者无论如何总得力求忠实于原著,即使是细节的增



契诃夫像



莫泊桑像

删、改作,也不该越出以至损伤原作的主题思想和他们的独特风格。假如要改编的原作是神话、民间传说和所谓“稗官野史”,那么我想,改编者在这方面就可以有更大的增删和改作的自由。譬如王魁负桂英的故事,起源于宋人夏噩和元人柳贯的《王魁传》,他们都把王魁写作负心人的典型,可是最近我们在北京看了川剧《焚香记》,却以团圆作结,把悲剧改成了喜剧,不仅人物性格,连主要的故事情节也修改了,这一方面当然反映了《焚香记》作者王玉峰的立场和思想,我个人就不赞成这种翻案文章,但是单从改编这个问题来看,对神话、传说的改编,改编者可以有较大的自由,

却是大家公认的事了。这一类例子是很多的,试看从唐人李朝威的《柳毅传》,经过元人尚仲贤的杂剧《洞庭湖柳毅传书》,一直到最近经常上演的京剧、评剧,这中间的改动,不都是很大吗?

以上是关于改编的一些偶感,以下我想回到本题,谈谈关于改编的几个问题。但是,为了给大家在接触改编的一些问题时有一个从原作到改编的初步的具体的印象,并作为探讨的依据,我想首先谈我改编《祝福》的一些粗浅体会。当然,限于我自己



歌德像

的水平,这个剧本改编得不够理想,因此,只能供大家作参考。

二

《祝福》是鲁迅先生的著作,已经是举世皆知的名著,这部影片要在纪念鲁迅先生逝世二十周年的日子上映,所以我接受这一改编工作就把它看作是一件严肃的政治任务。在改编工作

中我力求做到的是：(一)力求忠实于原著的主题思想；(二)力求保存原作的谨严、朴质、外冷峻而内炽热的风格；(三)由于原作小说发表于一九二四年，在当时，读者主要是有一定文化水平的知识分子，而今天的电影观众却是更广泛的劳动群众，因此，除严格遵守上述原则之外，为了使没有读过原作以及对鲁迅先生的作品及作品中所写的时代背景、地理环境、人情风俗等等缺乏理解的观众易于接受，还得做一些形象的、通俗化的工作。这对我来说无疑的是一件近乎冒险的力不胜任的工作。

这是一件很艰巨的工作，但是另一方面，对我来说也还有一些有利的条件，其一是我是浙江人，绍兴的情况比较熟悉，一闭上眼就可以想起小说中所描写的风光人物；其二是我童年亲身经历过辛亥革命前后的那个动荡的时代，对时代气氛不太生疏；其三是《祝福》曾经几次改编为戏曲电影，其中成功的和失败的地方，都可以供我参考。这样，我就大胆地把这任务接过来了。

改编工作一开始，首先碰到的一个难题是鲁迅先生是否要在影片中出现？经过反复考虑，觉得鲁迅先生用“我……回到我的故乡鲁镇”这种第一人称的叙述法开始，是适合于小说之开展的一种方法，而小说中所写的也并不是百分之百的真人真事，因此，鲁迅先生在影片里出场，反而会在真人真事与文艺作品的虚构之间造成混乱，所以就大胆地把这种叙述方法改过来了。可是这样一来，又遇到另一个问题，这就是原著中祥林嫂冲着鲁迅先生问“一个人死了之后究竟有没有灵魂”的这一个惊心动魄的场面，也不能不割爱了。经过权衡之后，我保留了祥林

嫂的这个疑问或者希望 ,而把它改为绝望中的自问式的独白。

除此之外 ,改编时变动得较大 ,也就引起了一些不同意见的 ,计有三处。这就是 :

第一 ,祥林嫂捐了门槛之后依旧受到鲁家的歧视 ,再度被打发出来 ,在这之后改编本加了一场戏 ,就是祥林嫂疯狂似地奔到土地庙去砍掉了用她血汗钱捐献了的门槛 ;第二 ,祥林嫂被“抢亲”之后 ,从反抗到和贺老六和解的那一场描写 ,原作是在祥林嫂和柳妈的谈话中带到的 ,理由是“你不知道他力气多么大” ,我把它改写为由于祥林嫂从笨拙而善良的贺老六对她的态度中 ,感到了同是被压迫、被作践者之间的同情 ;第三个问题较小 ,就是原作从贺老六之死到阿毛的被狼衔走 ,中间还有一段时间 ,在改编本中 ,我把这两件事紧紧地写在一起了。

对于第一个问题 ,我得说明一点 ,这一细节的增加并非是出于我的创意。早在解放前摄制的、由袁雪芬同志主演的《祥林嫂》电影中 ,已经有了这—个场面 ,后来经常在舞台上演出的越剧、评剧 ,也都把这个场面保留了下来。对我自己来说 ,每次看到这—个场面的时候 ,都只是感到激动 ,而并没有觉得突兀或者背离了祥林嫂的性格。越剧影片《祥林嫂》在改编中有许多不妥当的地方 ,但是对这一场戏我却本“择其善者而从之”之旨 ,舍不得割弃。反对这一细节描写者的论点 ,主要是说这样一来会“违背人物性格的发展规律” ,所以他们的结论是 :这样做是“为了加强政治因素(?) ,却倒反而减少了现实主义因素” 。我不能同意这种意见。我不仅不同意所谓“政治因素”和“现实主

义因素”相对立的说法,而且认为祥林嫂砍掉门槛并没有“违背人物性格的发展规律”。表面上看,祥林嫂是安分的、懦弱的、相信神鬼的,但决不能因为有这种情况而就断定一个懦怯的灵魂就永远不会发生反抗的意念和行动。事实上,我倒认为鲁迅先生笔下的祥林嫂是一个反抗性颇为鲜明的人物。卫老婆子要出卖她,她用逃走来反抗;用“抢亲”的办法来强制她,她顽强的抗拒使一般人都觉得“异乎寻常”和“出格”。出格到什么程度,原作有一段精彩的描写:

“太太,我们见得多了:回头人出嫁,哭喊的也有,说要寻死觅活的也有,抬到男家闹得拜不成天地的也有,连花烛都砸了的也有。祥林嫂可是异乎寻常,他们说她一路只是嚎,骂,抬到贺家坳,喉咙已经全哑了。拉出轿来,两个男人和她的小叔子使劲的擒住她也还拜不成天地。他们一不小心,一松手,阿呀,阿弥陀佛,她就一头撞在香案角上……直到七手八脚的将她和男人反关在新房里,还是骂,啊呀呀,这真是……”^①(重点是引者加的。)

这绝不是故作,这绝不是为了对付“人言”的“表演”,这反抗是有决心的,这是决绝的、拼死的行动,这也就是深深地埋藏在“弱者”灵魂深处的反抗的性格。祥林嫂有决心用死来反抗

^① 见《祝福》,《鲁迅全集》第二卷,人民文学出版社1956年版,第14页。

现实的吃人社会的迫害 ,就是这个祥林嫂 ,难道永远会是神权下面的不抵抗的奴隶吗 ?

反对这一场戏的另一个理由 ,说祥林嫂既然砍了门槛 ,既然对封建统治的无限权威——神 ,表示了决裂 ,那么为什么在故事结尾的时候还会怀疑到究竟有没有灵魂。这种说法 ,我认为也不免把人的思想感情的变化起伏看得太简单了。要和千百年来因袭决裂 ,要和世代相传、深入人心的观念决裂 ,绝不是一次反抗或者一个回合的决斗就可以彻底解决的问题。特别是砍门槛这一举动 ,按情理也只能是祥林嫂处身在失望、苦痛之极而爆发出来的一种感情上的激动 ,而感性的突发行动并不等于理性上的彻底认识 ,这种情况在我们日常生活中常常会碰到 ,这道理也应该是不难理解的。我特别注意到鲁迅先生原作中的一段话 :

但在此刻 ,怎样回答她好呢 ?我在极短期的踌躇中 ,想 ,这里的人照例相信鬼 ,然而她 ,却疑惑了 ,——或者不如说希望 :希望其有 ,又希望其无……^①(重点是引者加的。)

这是一个人在现实社会失掉了一切希望之后的、对于不可知的未来的一点点希望。而我想 ,这里的疑惑和希望 ,都不是消极的 ,而相反的是积极的 ,绝不是屈服的 ,而相反的是反抗的 ,

^① 见《祝福》,《鲁迅全集》第二卷,人民文学出版社1956年版,第7页。

这种心理 ,看过戏曲《情探》中的“阳告”、“阴告”和“宋十回”中的“活捉”的人 ,都可以理解的。

第二个问题 ,我作了一些改作的理由很简单 ,就是让祥林嫂一生中 also 经历和体会到一点点穷人之间的同情与理解 ,并在这之后的一段短短的时间内真有一点“交了好运”的感觉 ,借此来反衬出紧接在后面的突如其来的悲剧。当然 ,这之外我也还有另一个想法 ,就是我认为用“力气大”来解决问题不仅银幕上不好表现 ,同时也可能会伤害到贺老六这个朴质而又善良的猎户的性格。这是我个人的主观想法 ,这样处理是否妥当 ,这之外还有什么更恰当的方法 ,我很希望听到朋友们的意见。

第三个问题 ,我写的初稿是按照原作的程序 ,贺老六之死和阿毛的被狼衔去之间还有一段时间 ,可是 ,当初稿写完之后 ,替导演着想 ,我觉得这一个“时间过程”比较的难于处理。当然 ,单从技术上看 ,处理这个时间过程有各种办法 ,一般来说用几个短短的镜头来表示就可以了 ,可是 ,在两个悲剧高潮的顶点中间不论加什么情景 ,在这个具体情节中 ,我总觉得会使节奏松弛 ,而削弱应有的悲剧效果的。

最后 ,还有一个所谓电影剧本写作的文学性的问题 ,对此 ,我完全同意有些同志的意见 ,作为“供阅读的电影文学剧本”的创作 ,剧本的文学描写的确是“过分简单”了。但是在此我也得说明 ,我历来所写的所谓电影剧本 ,都只是供导演写分镜头台本时“使用”的提纲和概略 ,而并没有把它看作可供读者“阅读”的“文学剧本”。应该承认 ,我做这份工作最关心的只是如何使它

成为电影剧本的“实际效果”，而很少考虑到作为电影文学剧本的艺术加工。这个本子是利用业余时间短期内“赶”出来的，加上，原著的艺术性很强，所以我更不考虑到细节的文学描写了。由于此，我没有拒绝《中国电影》编辑部的要求，终于把这样一个“供导演用”的本子作为“电影文学剧本”而在杂志上发表，我还是太轻率了。

此外，还有一点说明。我在改编中用“画外音”的方法，加了两段“旁白”，就是开端，加上了“这是很久很久以前的事了，大概在辛亥革命前后……”，结尾加上了：“……值得庆幸的是，这样的时代已经一去不复返了。”这样做的用意有二，其一是从前面说过的通俗化的意图出发，使未曾读过原作的观众容易理解，其二是为了使生活在今天这样一个幸福时代的观众不要因为看了这部影片而感到过分的沉重，就是说，不必为古人流泪。对于后一点，直到今天，我还没有改变原来的想法。我总觉得今天的青年人应该了解过去的那个悲痛的时代，但只应该为了这个时代的一去不复返而感到庆幸，而不必再为这些过去了的人物的遭际而感到沉重和悲哀。

三

我在八一电影制片厂和“影协”举办的改编训练班讲了一些有关改编的意见之后，不少人提出了一些更具体的问题。以下，根据这些提问，谈谈我个人的经验，也许有的用得着，有的不对头，可以讨论、批评。

第一个问题 :怎样选取改编题材? 一个文学作品需要具备哪些基本条件可以改编电影? 有人说 ,题材选对了 ,便成功了百分之六十 ,是不是这样?

文学作品 ,有的适宜于改编 ,有的就不适宜 ;有的改编比较容易 ,有的则比较困难。根据我个人的想法 ,把一个文学作品 (小说、叙事诗、报告文学等等) 改编为电影剧本 ,需要三方面的条件 :首先 ,要有好的思想内容 ,作品对广大观众有教育意义 ,这是先决条件。其次 ,电影不同于小说、诗歌、散文 ,要有比较完整紧凑的情节 ,要有一个比较完整的故事 ,即有矛盾、有斗争、有结局。如果作品缺乏这个条件 ,改编起来就很花力气 ,如游记、散文之类 ,也许可以改编为纪录片 ,但要改为故事片就比较困难。第三 ,要有几个 (至少一个) 性格鲜明、有个性特征的人物。我认为这三个条件是缺一不可的。好的内容是灵魂 ,是改编的主要目的 ,这当然最重要。其次 ,是人物性格。如果只有情节而无人物 ,那么片子拍出来 ,充其量也只能成为一部所谓“情节戏” ,不仅容易概念化 ,而且不能感动人。

有许多世界名著也不一定能改编为电影。例如前面说的五四时代风行一时的歌德的《少年维特之烦恼》。之所以说很难改编 ,除出它的内容对今天的观众没有什么教育意义之外 ,故事情节也太简单 :男女主角谈恋爱 ,维特每天来找夏绿蒂坐着、谈着 ,今天去了 ,明天又来。作为小说可以 ,要改编电影就很难了。

前些时候 ,我去上海 ,在要求“上影”厂多拍一些现代题材的农村片时 ,也强调了一下改编问题 ,曾请上海电影局推荐了些

可以改编的作品。我看一些他们推荐的短篇小说,但是,有的小说人物较生动,也写了不少新时代的典型人物,可惜故事情节太简单了,往往故事刚展开,人物性格刚向前发展,小说便结束了。当然也有另一种情况,即有的作品故事情节动人,但人物性格不很鲜明,改编者就得付出创造性的劳动,去创造人物。作为电影,主要是要真正写出几个有典型性格的、真实可信的人物来,至少,也得有一个塑造得很成功。像《战火中的青春》和《红色娘子军》,这两部影片之所以动人,还不是因为高山和琼花这两个人物抓住了观众?我们有些影片的毛病,常常是有故事无人物,或者有故事而人物性格不鲜明。这就不能使人看了之后,念念不忘。



电影《红色娘子军》剧照

有人说题材选对了 ,改编就成功了百分之六十。这话很难说。有经验的人 ,题材抓对了 ,也可能成功了百分之六十 ;没有经验的 ,即使抓对了 ,也有可能出废品。



电影《红色娘子军》剧照

第二个问题 :改编古典作品或五四名著 ,可否用现代人的观点去加强和提高作品的思想性 ,加强其现实意义 ,使之对今天的观众有教育意义 ?

每一个改编者必然有他自己的世界观。这种世界观不管有意或无意 ,它总是要反映到改编的作品中去的。为社会主义服务的电影 ,当然要有先进的世界观。我们的世界观和前人的世



电影《红色娘子军》剧照



电影《红色娘子军》剧照

界观是有距离的。今天我们有明确的阶级立场和阶级分析方法,能够用历史唯物主义的观点来解释社会现象。从前的作者没有看出的问题,我们可以看出来。所以,改编前人的作品,肯定应该力图通过阶级分析、用历史唯物论的方法,使改编后的影片思想性能够有所提高。如果改编元曲、明清小说,仍然按前人

的世界观去改 ,那就没有改编之必要了。

改编过去作品要用今天的世界观去分析 ,给历史人物以应有的、正确的评价 ,或者把被歪曲了的人物形象纠正过来 ,并不是说把历史上人物“现代化” ,赋予今天的思想感情。要是这样 ,那就是反历史主义了。历史剧中的人物的思想感情、行动、语言不能“现代化” ,人物不能离开他的典型环境 ,如元朝人 ,还是应该做元人能做的事、能说的话 ,当然可以稍稍发展一点 ,不是原封不动。但不能勉强古人有今人的思想 ,做今人才能做到的事情 ,勉强了就不真实 ,违背了典型环境中的典型性格。在每一个人物身上 ,不可避免地有他自己的时代和阶级的烙印。假如让明代的人说辛亥革命时代的话 ,那么一看就显得不真实了。哪个时代的人 ,只能作哪个时代的事 ,说哪一时代的话。违反这些 ,就不是提高 ,而是反历史。我们所说的应该有所提高 ,指的是用我们的立场观点去分析事物 ,让观众知道哪些人可以同情 ,哪些人应该批判 ,什么是对 ,什么是不对 ,什么是历史条件限制 ,在什么条件下他们才能突破限制 ,把时代推向前进。

《西厢记》有几种结尾 :一种是张生走了 ;一种是老夫人许婚 ,张生考中了状元回来 ;一种是以“草桥惊梦”结束 ;另一种是莺莺和红娘双双出走。对后一种结局有人认为不可能 ,但我认为这也很难说。在唐代 ,封建道德还不太严格 ,最少要比宋儒以后的封建制度要宽得多 ,因此 ,莺莺出走也不是没有可能。本来《西厢记》中莺莺和张生都是性格矛盾的人物 ,而红娘则是一个敢作敢为的人物 ,莺莺前面有矛盾 ,后面是否可能发展为出走

呢？改编者可以从塑造人物性格和结构故事中去加强她们出走的可能性，当然，评论界也可以各抒所见，争鸣和辩论。至于舞台效果怎样，可能各人的看法不一。有人觉得“惊梦”有余味，有人认为出走才过瘾。但是不管怎样，对莺莺、张生、红娘，都要作科学的、合乎历史真实的阶级分析。



《西厢记》插图

在上海看了叶元同志的《革命军中马前卒》的初稿，觉得写得不错，但也有把当时人民群众的觉悟提得太高的地方。那是五十多年前的事情，辛亥革命之前。我们不该在文学作品中把革命写得太容易。假若当时的人民都同情革命，懂得革命的意义和必要了，那么，不必再经过几十年的流血斗争，革命早就成功了。

改编古今名作时，如果原作者没有从阶级立场出发来分析



《西厢记》插图

当时的社会现象,或者从他们自己的阶段立场来分析、解释,那么改编者就得用自己的观点加以补充和提高;如果原作者没有能够发现,或在当时环境下不能表达的问题,那么你可以发展一下,用历史唯物主义观点,阶级分析方法,解释得更清楚,使观众更容易接受,使今天的观众能更正确的看到事物的本质,使改编后的作品更富有教育意义。但是人物故事却决不可超越历史阶段和历史范畴,否则就违反历史真实。许多历史悲剧,就是由于典型环境与典型性格发生矛盾所产生的。离开了典型环境,就没有特定的历史人物了。

我改《林家铺子》时,曾力求忠实原著,但对林老板这个人物也有点小改动。茅盾同志写这个作品是一九三〇年——一九三二年,当时正是“九一八”

以后,日货倾销,民生凋敝,农村破产,群众要求抗日。作为小商业资本家的林老板,在当时也是受统治阶级欺压的,他头上还有大商号和钱庄,而且公安局长还想占有他的女儿。在当时作为一个团结抗日的阶层而给以适当的同情是可以的。但改编时,正当一九五八年,社会主义三大改造已经完成。如果照样拍,在今天条件下,还让观众同情资本家,那就成问题了。为了解决这个问题,我在电影文学剧本中加了一些戏,即林老板出于自己唯利是图的阶级本质,便不顾别人死活,把转给小商小贩的脸盆都抢回去了,表现林老板这个人物对上怕,对下欺的本质,以抵消观众对他的同情。这部作品的原作者和作品都是进步的,但在今天,需要作一定的补充,但也不能因此就把林老板写成很革命和有反帝的要求的人。典型性格不能变,更不能用反历史主义的办法来“拔高”。

第三个问题:对“忠实于原著”这句话怎样理解?有的改编与原著相差甚远,如《塔曼果》已改变了原作主题和人物的精神面貌,这还算不算改编?“忠于原著”是否要有一定的幅度?

忠于原著的幅度问题,我看首先要看打算改编的原著是什么样的作品,由什么人来改编。是元曲?是明清小说?还是五四以来的作品?原著的作家是进步的还是中间的?(当然我们是不会去改编反动作家的作品的)这要看作品而定。今天的改编者当然要有进步的世界观,能够掌握阶级分析方法,以社会主义精神教育人民,因此,如果原著者是进步的革命家,你就应该多尊重他;如果是中间的,你可以在发挥他原意的基础上发展



电影《林家铺子》海报

一些 ;如果是原作既有精华又有糟粕 ,那就有一个去芜存菁的问题。像古代名著之类 ,就应发挥其进步因素 ,改掉它落后的东西 ;如果原作者的世界观是反动的 ,那么就根本不去改编它。许多旧时代的戏曲歪曲历史 ,把农民革命领袖(如李自成、洪秀全等)说成是流寇、土匪 ,这就需要给他们翻案 ,也就是把被颠倒了的历史颠倒过来的问题了。

梅里美是十九世纪初期的作家 ,写了《嘉尔曼》 ,有点反抗精神。但他决不能写出今天的电影《塔曼果》。因当时资本主

义还在上升期,列宁还没有写出《帝国主义是资本主义的最高阶段》,作家不可能看清殖民主义者对被奴役国家掠夺和种族歧视的关系。他可能有民主思想,可能有正义感,但他可能做的只不过是反宗教,反保守,反对对被奴役的黑人进行残酷的剥削和虐杀而已。梅里美的《嘉尔曼》是有反抗性的,但改编者用了原著的人物和环境等,以今人的观点把作品的反抗性一面发展、突出了。我看这是可以的,电影的改编者比梅里美进步。至于电影《塔曼果》是否能叫改编,我没有仔细研究过。外国对改编有几种说法:有的是根据某某作品改编;有的是“取材于某某作品”;有的是“从某某作品中得到启示”。《塔曼果》这样的改编作品,似乎属于后一种。我们今后也可以这样做。

忠于原著的幅度要因人而异。真正好的经典著作,应尽量忠于原著。我改编《祝福》时,稍加一点也是战战兢兢的。要保持原著的主题思想、人物、语言和富有地方色彩的环境描写。

从小说改编为电影,对话要特别下功夫。小说看不懂还可以再看一遍,电影是“一次过”的,观众听不懂就既不能达意,又不能感人了。再者,语言不好,演员念词儿也有困难。搞创作的同志也要替演员着想。所以,让演员容易“上口”,使观众易于“入耳”,这是写对话最基本的两条。话剧如此,电影更是如此。

至于是否要增添一些或减去一些,这要看原著的情况而定。有的是必须增加的,有的可以不增加。我认为改编时,重要的是必须按电影的要求,把原作重新结构一下,电影化一下。改编是再创造的工作。但如果原著已很完整,也符合电影的要求,就不



梅里美像

要太强调再创造。但是,如果原著有缺点,或者有不够形象化的地方,那就得考虑加一点了。

第四个问题:改编短篇、长篇、话剧应当注意些什么?

有人说,短篇比长篇容易改。一般说来,是这样。长篇人物多、线索多,是费力些。改编长篇小说《红岩》的话剧本有四十多个,我只看过两三个,但据说还没有一个大家一致认为满意的,这就说明改编长篇小说确实困难要多一些。如果有八千至一万字的短篇,而人物性格突出、情节紧凑生动,改电影剧本就比较容易了。

因此,我也认为问题多的恐怕还是长篇小说的改编。原作者对自己的作品总是非常珍惜的,由于改编者和作者的角度和爱好不同,取舍之间常会出现分歧。但电影的长度适合于八至

九本,因此,在取舍之间,特别是要“大加删节”的时候,矛盾常常是很尖锐的。

在改编长篇方面,中国有个很好的传统,如《红楼梦》、《三国演义》、《水浒》等古典小说,没有整个改编成一部戏的。总是以一个人物为中心,采取其中较完整的一段而自成格局的。如“武十回”、“红楼二尤”等等。《野猪林》就是以林冲为中心写的。《红岩》可以江姐夫妇为中心,以江姐为主人公,一条线,把最精彩的部分写上去,别的无关的人物可以删去一些。当然,也可以许云峰为中心,或者以“双枪老太婆”为中心,全部人物、所有事件全部搬上银幕,那就只能拍上下两集了。



电影《野猪林》海报

目前,各国改编托尔斯泰的《战争与和平》还没有看到过十分成功的例子。意大利和法国合拍的二十本,看过的人觉得疲乏不堪。近年来苏联也出了一些长片,如《静静的顿河》、《被开

垦的处女地》都是三集,《复活》也改为上、下两集。其实《复活》人物不多,拍一集是完全可以的。改编长篇小说,线索要比较清楚,太复杂的不好改。有人要我改《小城春秋》,我看了小说后不敢动,因为时代背景拉得太长,人物太多,当地当时的情况我也不了解。当然也不是完全不可以改,就是要花比较多的时间。《青春之歌》线索清楚,比较好改。依我看还可以短些。不知是不是可以说,一部改编的影片长达十四五本,乃至上、中、下三集,这是改编者艺术上不成熟的表现。

改编长篇小说要删头绪、立主脑,抓住主线,删去枝蔓。不立主脑,就没有贯串线,不易集中;舍不得删除枝蔓,就造成头绪乱而拖沓。改编者必须要考虑到电影是一次过的以视觉形象为主的艺术。它与小说的欣赏习惯不同。《约翰·克利斯朵夫》,我看就不好改,如果取其中一段情节改,也许还可以,当然,



高尔基



托尔斯泰

谁也不会去做这种傻事的。像屠格涅夫的《前夜》,高尔基的《母亲》,则适合改电影,因人物性格突出,故事头绪清楚。

有人说,话剧改电影比小说改电影更困难。我不大同意这种说法。话剧与电影有共同之处,譬如要有鲜明的人物性格,经得起观众考验的对话,紧凑的情节等等。有了这些基本条件,改编电影就比较容易。有人问话剧中整场戏是否要切碎?当然要切碎。不切碎,那就是舞台纪录片而不是电影了。

在各种文艺形式中,除诗歌外,散文、小说、报告文学、政论、话剧、电影,各种艺术形式我都试过。我觉得话剧是各种艺术形式中自由最少、束缚最多的一种艺术。电影可以有十几场,乃至几十场,而话剧只能几幕几场。困难还在于三面墙、三一律。许多事件和人物都要集中到有限的场景和规定时间之内,并且要编排得合乎情理,这是不容易的。我写话剧剧本时,尽量给自己“穿紧鞋”,规定自己写四幕,不贪便宜,写五幕十八场之类,这样做,为了练笔,练构思,练结构。我以为写电影剧本,也要给自己出难题做,而不要图方便,困难是可以经过努力而克服的,和困难作斗争,就是锻炼自己。写作品不要宽容自己,不要拣容易的路子走。

戏曲比话剧自由多了,《空城计》,诸葛亮下令三探,一上一,再报再探,观众不会从时间概念上来挑剔;演员在台上走个场子唱上一段,观众也不追究走了多少路。电影也比话剧束缚少。它场景可以多些,不管时间、空间的限制,为表现两年以后,一个淡入、淡出,再在对话中交代一下就可以了;电影的“叙

述法”(Narration)接近于小说,许多发生在舞台背后的事情就可以明写,还可以通过形象来表现环境气氛,而舞台上就没有这个方便;电影还可以删去舞台上为了交代时间和人物关系的某些不必要的对话。所以,也许可以说,话剧改电影,要比小说改电影容易些。

第五个问题:有人问:在改编《祝福》和《林家铺子》的过程中,有哪些经验?

答曰:没有什么值得介绍的经验,而且也已在别的文章中讲过了。勉强加几句,我觉得改编中最重要的一条是改编者的生活问题。易和难都表现在此,生活是无法勉强的。如果原著好,你又有一定的生活基础,改编起来就容易,甚至可以丰富一些。我挑选《祝福》和《林家铺子》改编,就是因为原作者反映的生活和我的比较接近。所以小说中的风土人情、生活习惯等,我都比较熟悉。《祝福》中写的事,比我熟悉的年代早一点,但像鲁四老爷和祥林嫂这类人,小时候我都见过。《林家铺子》中的人物和事件我都比较熟悉,也就是便于形象思维,一闭上眼就会想到作者所要求的场景。随便举个例子:《祝福》开头描写的是秋冬之交,我就知道江浙农家做些什么农活。我加了祥林母亲摘乌桕的动作,因为魏老二来做媒时,祥林母亲在家不能没有事做,小说中可以不写,而电影上却不能不用形象来补充。小说中只要有对话就行了,而电影随时要表现生活场景和人物动作。再如描写《林家铺子》中过旧历新年时,我想到了家乡过年家家供水仙花,还裹上一个红纸圈圈,小茶碟中总摆着橘子等等。所

以,挑选改编的题材最好是自己熟悉的。完全不熟悉要改编,困难就多些。不熟悉的原著不是完全不能改编,也可以留给导演去丰富,但也要设法直接或间接地多看看。《革命军中马前卒》中的语言有点现代化,我建议作者多读点晚清小说,可能会对写当时的语言有帮助。

这里我谈了生活的重要意义,但对改编者来说,根本问题还是世界观问题。没有正确的世界观,就不能正确地理解生活。这点在过去都说得很多了。

其次,改编者还要大体上熟悉电影的摄制过程。我认为,改编也好,创作电影剧本也好,最好能跟一两部戏,从头到尾当“场记”。了解电影生产过程的艰苦,懂得镜头怎样换,怎样接等等,这大有好处。知道可有可无的人多一个,可有可无的布景多一场,会给摄制工作带来多少麻烦和浪费。现在有些编剧往往不大考虑场景问题、特技问题,乃至长度问题等等,剧本写得太长,这也许是由于编剧不太了解电影摄制过程的缘故。

第六个问题:改编者与原作者关系怎样解决。

原作者已不在人世的,也许有人以为不会有矛盾了,但是原著的读者还是会有意见的;作者还在世的,可能问题要多一些。但是,改编者应该尽可能地尊重原作者,多听听原作者的意见,即使是小改动,征求一下作者的意见也是有好处的。原作者也要尽可能了解改编者的困难。这样互相尊重、互相体谅,才能合作得愉快,才能搞好关系。

原作中时代气氛的描写,读者也许要求不一定很严格,但电

影是形象的艺术,对时代特征、风土习俗、生活场景等要有所描写,而不能完全不管。写《革命家庭》时,我对上海地下斗争的种种情况,比较熟悉,但对长沙的情况就生疏,不得不作一般化的处理了,如写到地下工作者送烧饼给小孩子的一场戏时,由于不了解当时当地的特产是什么,只好用烧饼,因为烧饼是一年四季都可以有的,不会用错。如果是江南,就可以用菱角,使它更富有地方色彩。苏杭一带过年过节的风俗人情,我比较熟悉。如江浙一带冬天家中插什么花(水仙、腊梅、天竹子),广东过年插什么花(吊钟)。假如写成北方过年也插吊钟,就很滑稽了。改编者如果对原作中的时代、风俗、生活细节等等不太熟悉,我认为必须虚心向原著者讨教。至于主题思想、人物性格,乃至故事情节等等,假如改编者要作较大的改动,那么就需要和原著者商量,以便取得一致的意见。

第七个问题:如何既使作品电影化、通俗易懂,又保持原著的风格?

电影是一次过的以视觉形象为主的艺术,应该比小说通俗易懂些,同样一句话,文学语言,可以哲理一点,电影就要考虑能够为观众直接接受。

每一个改编者可以有自己的风格,但要力求尊重原作者的风格。鲁迅的风格是谨严、冷隽;老舍比较幽默。改编鲁迅的作品要尊重原作者的朴质的特点。《祝福》的气氛是相当沉重的,我曾考虑:解放后的观众看这个戏,是否会心情太沉痛了?究竟需要不需要?后来想,毕竟这是过去的事了,让今天的观众知道

一些过去时代中国妇女的命运——在封建社会里,她们是怎样走过来的,有好处。但也不需要使观众感到太压抑,乃至太感伤。因此,我加了祥林嫂砍门槛的细节,表现人物在半疯狂状态下的反抗。这一改动,有人认为改得好,说明被压迫者到了山穷水尽之时,反抗的火花是会迸发出来的。另一种意见认为:鲁迅原著的格调是沉痛的,这样一改,沉重感被削弱了,反映旧社会对妇女的压迫不及原著深。我不一定同意后一种意见。我想在不违反鲁迅的谨严风格的前提下,在细节上作些改动,还是可以的。又如改编老舍的作品,没一点幽默感是不行的,但在细节上作一些加工,是完全可以的。

第八个问题:改编的重要性。

一部小说看的人最多不过几百万,一出舞台剧演一年也不过几十万观众,一部电影首轮上映,就可以有上千万观众,改编好一部作品,让一部名作普及化,让更多的人接受爱国主义、社会主义教育,这是十分光荣的任务。改编的工作,是一项很重要的、艰巨的创造性劳动。有的同志不愿从事改编工作,认为改编不如创作,“低人一等”;认为这是吃力不讨好的工作(这个思想问题,现在可能好得多了),这种想法是不对的。为社会主义服务,只有服务得好与不好之分,没有什么低一等、高一等之别。我改编了几个作品,只觉得改编得不如理想,没有觉得低人一等。至于想讨好不吃力,我想不仅天下没有这种事,这样想也是不对的。改编也是一项艰巨的劳动,肯定是要吃力的。假如改编得不好,那么,对自己来说,积累一点经验也是好的。现在编

剧队伍人数不够多,要求反映的题材、品种很多,如果培养一支掌握改编技术的队伍,每个制片厂在选题方面就可以扩大了。故事片厂管剧本的厂长要很好重视这个工作。《夺印》就是根据一篇特写改编的。如果各厂都拥有一支有经验的、工作效率高的改编队伍,可改编的作品应该说是很多的,这样,制片厂的日子就好过了。希望大家在日常工作中,挤出时间多读点书,多看片子,讨论一些问题,提高业务水平。

反对现代修正主义的斗争,我们不仅要在政治上、思想上打胜仗,而且也要在文艺战线上打胜仗,这就要求我们必须写出思想上是马列主义的,艺术上是一等的剧本来。我们要加倍的努力,更好地利用电影这个武器,向帝国主义、反动派和现代修正主义作针锋相对的斗争。

第九个问题:从文学作品改编为电影,首先应考虑些什么问题?应从哪些主要方面进行构思?从何处着手?

在构思前,首先要考虑以下四点:

一、从小说改编为电影,当然会扩大这部小说影响。那么当你改编这一作品时,首先应考虑到:改编这一作品的目的是什么?有何意义?对观众起什么影响作用?这是常识性的问题。如果作品改编了,不能起积极作用,对团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人不起任何积极作用,或者反而起消极作用,那就当然不必改了。这就是说,首先要选择好作品,选择对人民、对社会主义教育有好作用的作品。

二、接着要考虑的是怎样改的问题。电影是最大众化的艺

术 ,怎样改才能群众化 ,使观众更好地理解主题思想 ,从中受到教育 ;怎样改才能比原作更感染人 ,使观众感到兴趣。这就是如何理解原著主题思想 ,如何才能使主题突出的问题。

三、然后 ,要考虑改编从何入手 ,从什么地方开始的问题。短篇往往是从事件的中间写起的 ,长篇又通常是人物众多 ,头绪纷繁 ,电影究竟从什么地方开头 ,从哪里落墨 ,才能使头绪清楚 ,易为观众接受。

四、在今天电影制作条件下 ,怎样才能拍得最好 ? 如用多少场次、布景 ,多少主要演员 ,几处外景 ,有否季节性限制 这一切都得考虑。当然 ,银幕上的形象问题也要考虑。

中国古典名著《红楼梦》的作者曹雪芹 ,就注意到了“ 从何说起 ”的问题。他在《红楼梦》的第六回中写道 :“ 荣府中合算起来 ,从上到下 ,就有三百余人 ,一天也有一二十件事。竟如乱麻一般 ,没个头绪可作纲领。正思从哪一个人写起方妙 ? 却好忽从千里之外 ,芥豆之微 ,小小一个人家 ,因与荣府略有瓜葛 ,这



刘老老醉卧怡红院

日正往荣府中来 ,因此便就这一家说起 ,倒还是个头绪。”曹雪芹不从贾政说起 ,也不从贾母说起 ,却想到了荣国府的一家远亲刘老老。从这位并不住在荣府中的刘老老写起 ,却抓到了“头绪”。《红楼梦》是从第六回“刘老老一进荣国府”进入故事的 ,前面几回可以算是“帽子”。以后抓住刘老老 ,描写了整个大观园。抓头绪 ,也就是写提纲 ,凡事都要有个纲 ,有了纲 ,才能带动全局 ,才会不乱。



曹雪芹像

现在流行的《红楼梦》版本 ,据说前八十回是曹雪芹作 ,后四十回是高鹗补作 ,高的才华不错 ,但世界观与曹很不相同。因此 ,如果把《红楼梦》改编为电影 ,又将怎样改呢 ? 是依照曹雪芹的观点 ,还是依照高鹗的观点 ? 《红楼梦》中好几百个人物 ,几乎个个都有自己的性格色彩 ,改编从何入手 ? 写什么 ? 不写什么 ? 要什

么人物？不要什么人物？这就提出了一系列的问题。

改编长篇小说，一般说，可以有以下三种方案：

一、抓主线，舍其余。

像电影《红楼梦》，就是抓住宝玉、黛玉这两个人物，以他们为中心，把其余的舍弃一些。《红岩》的人物不如《红楼梦》多，也可以用此方法。像武汉上海的《红岩》，就是抓住江姐这条线索，以江姐为中心，突出和江姐最密切相关的人物，割弃了其余的线索。改编其他名著也可以考虑这个办法。



宝 玉



黛玉葬花

二、分段写。

这种方法就像中国小说所谓“按下某某不表，且说某某……”例如：“宋十回”、“武十回”，就只写与宋江或武松有关的一段；再如《智取生辰纲》，就只写生辰纲的一段。

三、以个别人物为中心来写。



梅兰芳剧照

整部《红楼梦》没有人能啃得动,但以个别人物为中心写成戏的倒不少。梅兰芳的《黛玉葬花》,就是以个别人物为中心来写的。此外还有《红楼二尤》。上海演出的《尤三姐》把尤二姐也只列为对比、陪衬的人物,集中写尤三姐。我看,晴雯、尤三姐及探春等,都可以写成折子戏或电影。

要把一部长篇巨著改编成一部影片,我还是说:一定要大胆地删,也可以把某些重要人物变成配角。

对改编的作品全面布局之前,一定要首先着手理头绪,所谓“千头万绪,不知从何说起”,这个“说起”两字非常重要。从哪
里“说起”,直接影响整个布局 and 结构。

第十个问题:有不少小说是以“第一人称”出现的,改编时
对这个第一人称的人物该怎样处理?

既然承认电影与小说是两种不同的艺术形式,就需要以不
同的方法来表现。第一人称问题在电影中是个难题,但也决不
是没有办法解决的。

以第一人称来写的小说,也有几种情况。一种是:“我”是
作为事件的观察者,通过“我”对整个故事起到贯串作用,作者
本人并没有参加到矛盾斗争中去。如小说《祝福》是以“我”开
始的,但故事是作者见到祥林嫂后所引起的回忆,鲁迅这位作者
本人并没有参加到整个故事中间去,他主要是观察者、叙述者的
身份。另一种情况,像鲁迅的另一篇小说《在酒楼上》,“我”
(作者本人)是故事中的一个角色,这就参加进去了,在这种情
况下,改编起来就比较困难,究竟把“我”写不写进去?我想大
家所提出的,大概是指后者。

解决的办法看来只有两条:(一)把“我”作为剧中人写进
去;(二)改编者代替“我”,不让“我”出场,或者把“我”的行
为、动作、语言安排到别的人物身上去。

例如巴金的小说《憩园》,作者以第一人称出现的,很多事件,
是通过一个早熟的孩子告诉作者而叙述出来的,故事里的某些重
要环节作者都在场,而且参与了斗争,因此很多情节是通过作者

的行动来构成的。对这一类型的作品,我看也不外乎两种办法。或者是使作家“我”成为剧中人(当然不必用原作者名字);或者就删去这个“我”,就故事中所写的“我”的行为、动作等等,安排在别的人物身上,这当然要安排得恰当。《憩园》中女主角写得很可爱,但动作不多,第一人称的“我”则是个善良、同情心很强的人,“我”的某些行动似乎可以让那位女主角去担负。



巴 金

第十一个问题:改编五四以来的作品与改编古典作品是否有所不同?

总的来看,两者没有什么原则性的不同。改编者都要用历史唯物主义观点来分析、研究作品,考查历史人物在当时典型环境中到底能做些什么。根据阶级分析,让今天的观众知道什么

样的人该表扬 ,什么样的人该批判 ,这样 ,才能更好地教育今天的人民 ,这就是“古为今用”。

对于古人 ,要一分为二 ,肯定他进步的一面 ,批判他落后、反动的一面。曹操是个很有抱负、很有作为的政治家 ,他在汉末时



曹操像

代起了推动历史进步的作用 ,但他也有缺点 ,如镇压过农民起义军 ,以至奸诈残虐的一面。对任何一个历史人物 ,我们要防止绝对化——要就全面否定 ,要就全盘肯定 ,更不应简单化 ,要以历史唯物主义的观点来恢复历史的本来面貌 ,要知道 ,历史上的帝王将相 ,究竟是统治者、剥削者 ,我们决不能将他们“改编”成是无产阶级的英雄人物。绝对化和简单化 ,都是唯心主义、形而上学 ,这一点 ,在改编古代文学作品时特别要注意。

改编古代作品如此 ,改编五四时期的以及现代人写的历史题材作品也是如此。一言以蔽之 ,就是改编者要有一点历史唯物主义 ,要有一点一分为二的思想方法 ,特别重要的是要学一点马列主义经典作家有关历史唯物主义的著作。有些人为了所谓



马克思



恩格斯



列宁

“拔高”，硬让五四时期的人讲解放以后的人的语言，硬让解放以前的人物干“雷锋式”的英雄事迹，甚至有人把这种做法说成是“革命的浪漫主义”，说穿了，这是一种用浪漫主义的外衣来装饰的唯心主义！

最后，我推荐初学写电影剧本、学改编的青年朋友读一读以下几篇文章，这对我们有很大的好处：

马克思：《致斐·拉萨尔》的两封信；

恩格斯：《致敏·考茨基》和《致玛·哈克纳斯》的信；

列宁：《列甫·托尔斯泰是俄国革命的镜子》。

后 记

这本小册子 ,是一九五八年我在北京电影学院讲课时的记录稿 ,稍加整理 ,曾在《电影艺术》杂志连载 ,电影出版社又出了单行本。后因事务纷繁 ,没有讲完 ,杂志上的连载也中断了。

当时艺术院校的课本 ,大部分是苏联教材的翻版 ,学员对电影艺术的理解和文化水平 ,也很参差不齐 ,所以学校负责人要我讲得通俗一点 ,为此 ,我尽可能少讲抽象的理论 ,着重结合当时电影创作的实际 ,只讲了一些我自己从一个对电影艺术的完全外行人开始学习写电影剧本时的一些粗浅的经验。书中引用的一些例子 ,主要是当时上映过的苏联影片和已翻译出版的电影剧本。现在 ,初学写电影剧本的人 ,已经很难看到这些影片和剧本了。十多年来我和电影界隔绝 ,没有看过一部影片 ,而书中所举的那些剧本 ,从思想和技巧上看 ,也还是比较优秀的 ,所以对这些举例 ,不打算改写了。只是由于全文没有写完 ,原来的讲稿

提纲也散失了,所以重印时我把一九六一年写的另一篇文章(《把我国电影艺术提高到一个新的水平》)中最后两节略加修润,作为补充。全文除作了一些文字上的润色之外,没有多的修改。这本小册子,不是供专业人员用的教材,而只是电影爱好者和初学写作者参考的常识,由于出版社的同志认为目前还有一点用处,我就同意了这本“老生常谈”式的小册子的重版。

一九七八年春·作者