

王 迪 著

电影剧作探索

中国电影出版社

电影剧作探索

王迪 著

中国电影出版社

1987 北京

内 容 说 明

这本书是作者近几年来发表的文章汇集，也是他在电影剧作教学和创作中经验的结晶。在这些文章中，探索了实践当中提出的各种问题，诸如电影观念的演变、戏剧电影、非情节化和纪实电影等等。此外，还探索了电影剧作的诸种元素，提出了人物“是电影剧作的主体”的正确主张。在这个前提下，研究了剧作中人物性格的特征，性格的丰富性与复杂性，人物的心理描写等等。

著名电影剧作家林杉同志写的序言中，向读者热情地推荐了这本书。

责任编辑：王中成

封面设计：何 茜

电影剧作探索

中 国 电 影 出 版 社 出 版

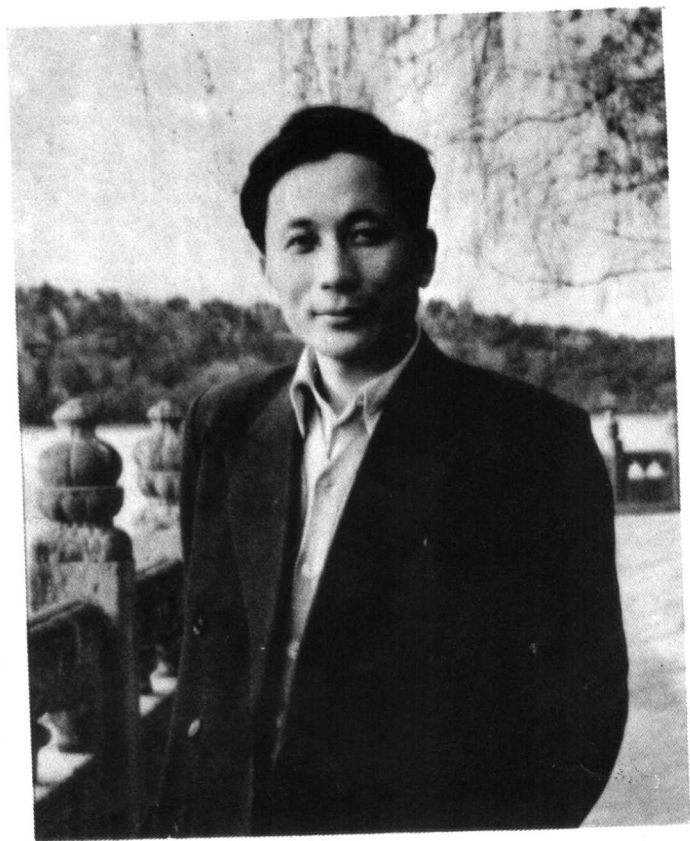
宏伟胶印厂印刷 新华书店发行

开本：850×1168毫米 1/32 印张：4.125 插页：8 字数：97,000

1987年4月第1版北京第1次印刷 印数：1—5,000册

统一书号：8061·3139

定价：（平） 1.20 元



作者像

SAN 31/0

序

林 杉

早在五十年代，王迪同志在国外攻读电影编剧专业，回国后，长期执教于电影学院並从事电影剧本创作。近几年来，王迪同志结合自己的教学和创作经验，撰写了不少有关电影剧作的文章披露在各种刊物上。现在，电影出版社把它们结集成书，即将与读者见面。对此，我感到很高兴。这是因为，在我国，有关电影剧作的理论著作，几乎屈指可数，实在太少了。

我怀着欣喜的心情读完这本书，感到它有以下几个特点：

一、作者接触了当前我国电影剧作在理论研究和创作实践中出现的、尚在展开讨论的一些重大问题。例如如何理解“电影观念”问题便是其中的一个。应该说，我国电影理论界对于几十年来世界电影观念的演变及其各阶段演变的主要标志，並未取得一致的认识。我们如何看待三、四十年代的所谓“戏剧电影”？如何看待第二次世界大战后世界上某些电影流派所倡导的“非情节化”、“纪实电影”等等的艺术主张？这些问题确实直接或间接地在影响着我国当前的电影创作而不允许我们对此采取漠视的态度。本书作者並未回避这些问题，而是明确地提出了自己的看法，无疑有助于讨论的进一步深入。

二、作者对于电影剧作的诸种元素——如何“提炼主题思想”、“塑造人物”以及如何处理“故事与情节”、“细节”等等，作了比较细致而具体的分析与阐述，由此提供给初学写电影剧本的同志以电影剧作的基础知识。其中，以较多的篇幅

着重探讨了人物塑造问题。作者认为：人物，是电影剧本的主体。我认为这个观点完全正确。在这个前提下，作者对于作品中人物的个性特征、人物性格的丰富性与复杂性以及人物的心理描写等等，从多方面作了论述。尤其值得一提的是，在塑造人物问题上，作者大胆接触了长期以来纠缠不清但又必须解决的“人性”与“人道主义”问题，并且提出了自己的看法，这应该说是难能可贵的，尽管这些问题在创作实践中并非轻而易举地能获得正确解决。

三、本书的大部分文章，显然是为初学写电影剧本的同志写的，因而行文朴素生动，通俗易懂。我喜欢象《电影剧作谈话录》这样的文字，以对话形式，谈论了有关电影剧作的各个方面。其中特别提到作为一个电影剧作者的自身修养和生活积累问题，的确值得我们重视。我愿意将这本书推荐给读者。

1986年1月16日

目 次

序.....	林 杉 (1)
关于电影观念的探索.....	(1)
电影剧作及其观念的变化.....	(8)
电影剧作中首要的	
——谈谈“主题思想”	(22)
思想与形象的银幕思考.....	(27)
人物在电影中的地位.....	(35)
人物的剧作处理.....	(38)
故事·情节·其它.....	(44)
电影剧本的情节构思.....	(53)
电影——细节的艺术.....	(62)
电影剧作中的整体美.....	(70)
电影剧作与观众.....	(83)
电影剧作谈话录	
——一个业余电影剧作者的手记.....	(91)
后记.....	(125)

关于电影观念的探索

今天的电影艺术,表现手段越来越丰富。某些陈旧的电影观念正被抛弃,新的电影观念逐渐在形成。什么“封闭式电影”、“开放式电影”、“板块式结构”、“流动线式结构”、“主题的多义”、“单镜头多信息”、“色彩的主观性”等等,颇有点令人眼花缭乱,应接不暇。尽管人们对电影的新观念的看法不同,还不能给它以确切的解释,可是我国中、青年电影导演顽强的探索精神,却是应该称赞的。电影界这“一派生机”可来之不易啊!

近几年,我们的银幕确实出现了艺术完整如《天云山传奇》,思想深刻如《被爱情遗忘的角落》这样的优秀影片,但这是屈指可数的几部呀!大量影片是不能令人满意的。从中央到地方的报刊上,批评国产片“平庸”、“虚假”、“胡编乱造”、“趣味低级”的大小文章比比皆是。这一切不能不使正直的、有良心的电影剧作家和电影艺术家感到内疚……

令人难堪的日子,到了一九八二年冬天,终于慢慢过去了。《茶馆》、《骆驼祥子》是老导演、老艺术家的力作;《城南旧事》、《都市里的村庄》、《逆光》则是崛起的中、青年导演的佳作。《城南旧事》就象淡淡地散发着清香的小兰花,给电影园地增添了异彩。

这是探索的结晶!正是中、青年导演的探索精神,给我国电影带来了活力,揭开了我国电影史上新的一页。一批五、六

十年代在电影学院学习过的中、青年导演，在粉碎“四人帮”后，象一颗颗埋在地下的种子，破土而出，在短短几年里就成长为影坛上的不可忽视的一支生力军。他们从不同的角度探索和追求，他们追求的共同目标是什么呢？我认为，就是如何发挥电影自身的特长，更真实地反映生活，从而促进社会向前发展。换句话说，就是按照美的法则，表现活生生的、有血有肉的人。这样一来，某些僵化了的表演手段，如长期影响我国影片的舞台戏剧创作原则，就必定要被冲破，一些陈旧的电影观念也自然要被淘汰，这是符合事物发展规律的。例如按照传统观念，电影剧本的故事性一定要强（“故事好”曾是我们五十年代优秀电影剧本的重要标志）。可是《城南旧事》剧本恰恰没什么故事性，甚至没有贯穿全剧的统一的情节——照传统观念看，这种“两半截子”戏无论如何是不成的，作者必须把它“拧”到一起，还得“拧紧”。此外，影片是通过小女孩英子的眼睛（也可以说是通过她那纯洁、美好的心灵）来观察、思考周围的一切人和事的。用传统眼光看，这简直不可思议，他们会说：这是文学，不是电影。可以想象，拍过《巴山夜雨》的导演吴贻弓，敢于接受这样一个剧本该需要多大的勇气啊！

吴贻弓是突破了很多传统的电影观念，才使影片《城南旧事》取得成功，那末，滕文骥在《都市里的村庄》里，丁荫楠在《逆光》中，则大量运用了新的电影表现手段。滕文骥对该片的结构、色彩的处理、广角镜头的运用、宽银幕特点的发挥，以及如何使单镜头具有多信息等等都作了认真的探索。丁荫楠在充分利用造型手段显示三个时空的不同特色，在使整部影片具有诗意美和哲理美方面也下了很大的力气。他们的探索所取得的成就，赢得了人们广泛的赞誉。正是在这种情况下，出现了“电影是导演的艺术”的观点。

众所周知，任何一种理论或观点，不管它们是否正确，一般说来，并非个人心血来潮的产物。因此似乎对这个问题有加

以探讨的必要。

二

一部影片首先反映的是作家对生活的认识和态度。导演、演员、摄影师等艺术家们通过各自的专业特长来补充、丰富、体现、创造性地完成电影剧本中所塑造的人物，所反映的生活。弗莱德·齐纳曼说：“作家在影片开始时就做出了最大的贡献——我的作用只是把作者笔下的东西翻译成视觉形象。我是和作者密切合作的。”他的话并非完全出自谦虚。比如影片《茶馆》、《骆驼祥子》首先反映的是作家老舍对生活的观察、解释和评价。对此谁都不会否认。但这并不意味着导演、演员、摄影师等在影片中的作用比剧作家小，更不影响广大观众对导演等艺术家们的尊敬和爱戴。就导演和作家的关系来说，没有导演，作家的电影剧本只能作为文学作品存在，不会体现在银幕上。反之，导演的才华也是由于将作家的作品搬上银幕而得到了展示。电影导演和作家的关系如此密切，可谓水乳交融，怎么能抛开作家，说“电影是导演的艺术”呢？那么能否因此就说“电影是剧作家的艺术”呢？假如可以，那末依此类推：在《逆光》、《飞来的仙鹤》两部影片中，大大显露了摄影师的才能和作用，是否能说“电影是摄影师的艺术”呢？潘虹在《人到中年》影片里成功地扮演了陆文婷，斯琴高娃在《骆驼祥子》里把虎妞演得活灵活现，史楚金在《列宁在十月》和《列宁在一九一八》影片里极为出色地塑造了列宁的形象（没有史楚金，也许这两部影片不会获得巨大成功），是否就可以宣布说：“电影是演员的艺术”呢？显然不能。因为上述各种片面的观点，都可能破坏作为综合艺术的电影的整体性。

有人说，某些影片的确表现出导演的个性和气质，加上导演在影片摄制过程中的重要地位，为什么不能说“电影是导演的艺术”呢？譬如《城南旧事》、《都市里的村庄》就有吴贻

弓和滕文骥的不同个性和气质。是的，但不要忘记，除了匠人，影片总要表现出作家、艺术家的个性的。根据影片中反映的导演的个性、气质来断定“电影是导演的艺术”的论点，早在六十年代初，一些西方电影评论家就提出过了，只是他们将这种电影称为“作家电影”。他们说的作家就是导演。他们说“作家电影”而不说“导演电影”（“电影是导演的艺术”的同义语）还是明智的。因为人们都晓得，导演艺术是再创作的艺术。作家，只有作家有资格说某小说、某剧本是他的思想、个性、气质、风格的体现。西方影评家非常清楚，将剧作家抛开，说电影是“导演的电影”于情于理都不通，所以只有让导演取代作家的地位。美国著名影评家吉第恩·巴赫曼在举了几部影片和这些影片的导演的名字之后说：“所有这些影片都是作家的电影，正如一首诗或一部小说是单独一个作家的作品一样，这也正如一首交响乐不管在演奏时可能有多少变化，但它始终是作曲家的作品一样。”这是由于“他的个性和气质第一次成了他所导演的影片的一部分。”原来如此！在巴赫曼看来，只要“影片的一部分”有了导演的“个性与气质”，这部片子就是“作家电影”了。这种说法恐怕太牵强附会啦！比如《天云山传奇》、《从奴隶到将军》、《巴山夜雨》三部电影确实具有谢晋、王炎、吴贻弓等三位导演的不同个性与气质。照巴赫曼的逻辑，这三部影片就是这三位导演的“作家电影”了，而真正的剧作家鲁彦周、梁信、叶楠，对不起，只有靠边站了。这岂不有点荒唐！

巴赫曼的“作家电影”的观点，只有在影片的导演同时又是该片真正的剧作家时，才是合理的。例如苏联著名电影大师杜甫仁科导演的《土地》、《肖尔斯》、《海之歌》、《烽火年代的故事》等一系列影片的电影剧本，都是他自己创作的（他称这些剧本为“戏剧式的电影长诗”）。如果说这些表现了杜甫仁科“个性与气质”的影片是“作家电影”，他是当之

无愧的。因为他首先是一位诗人、作家。他导演的影片真正反映了作家杜甫仁科对生活的理解和态度。可惜这样的大师，世界上是不多的。关于电影导演和剧作家的关系，著名电影剧作家E·格布里洛维奇曾经中肯地说过：“我已经表示过不止一次的看法：只有伟大的电影剧作，才是真正显示电影导演的无尽可能性的道路，离开作家的剧作，即使在导演具有无限权威的情况下（这种现象在西方已经看得很明显），也只能导致电影导演艺术的退化和流于唯美主义的琐屑表现。”（《电影艺术译丛》1963年第四辑第37页）他在六十年代讲的这番话，现在还有价值吗？符合我国电影的创作实际吗？这要用事实来回答。1982年我们生产了一百一十多部故事片，受到普遍好评的影片中大部分是从小说或戏剧改编的，如《茶馆》、《骆驼祥子》、《牧马人》、《人到中年》、《赤橙黄绿青蓝紫》、《如意》、《内当家》等等。获马尼拉国际电影节大奖的《城南旧事》的原作也是小说。这决不是偶然的巧合。它有力地说明文学在电影中的重要地位。如今，电影导演比以往任何时候都更清醒地意识到只有“伟大的电影剧作，才是真正显示电影导演的无尽可能性的道路”；意识到，即使导演是个天才，也无法根据平庸的电影剧本拍出成功的影片。写到这里，我不得想起前几年流行过的“议论”：说什么“故事片根本不需要文学剧本”，什么“应该把编剧和导演颠倒过来”（指电影编剧只能按导演的意图写剧本）等等。谢天谢地，还没有发展到约翰·布尔曼的“高度”——这位导演说：“我只想使用作者，榨取作者，利用作者，偷窃他们的思想，然后就一脚把他们踢开……”（《电影导演工作》第295页）于是在这种令作者感到压抑的气氛下，一些写过电影剧本的小说作家远离了电影文学——他们怎会甘愿充当导演意图的记录员哪！一些专业电影编剧也纷纷从事小说、散文创作去了。其结果，大家都看到了：银幕上令观众沮丧、失望的影片一部接着一部……真是沉痛的教训

啊！值得欣慰的是，曾经主张不要文学剧本的导演，从自己的实践和挫折中也懂得了，只有在优秀电影剧本的基础上才能展开凌云的翅膀。所以，现在几乎没有一个导演提出“电影是导演的艺术”，相反，他们很重视同剧作家的合作，强烈地希望搞到好的电影文学剧本。

三

中、青年导演一面有成效地探索电影的新观念、新的表现手段，一面渴求真正优秀的电影文学剧本，这种情景给我们以什么启示呢？毋庸讳言，在相当长的时间里，一部分同志认为故事片质量提不高，甚至出现“脏、乱、差”的影片，关键是电影编剧、导演、演员的功底薄，文学素养不足，如果说电影需要“综合治理”，首先要治这个“本”。他们的认识是有道理的，但是他们对电影自身的研究没有给以充分的注意。另一些同志，主要是中青年电影导演，他们更多的是重视对电影本体的研究。在他们看来，不摆脱传统的电影观念和表现手段的束缚，就无法改变中国电影落后状况。他们的看法当然对，但是他们有些忽略对艺术的共同规律的掌握，因而走起路来容易东倒西歪，跌跌撞撞。其实，研究电影本体和掌握艺术的普遍规律不是互相排斥，而是相辅相成的。我们不能离开艺术的根本规律，孤立地研究电影本体，同样也不能只强调艺术的共性而不花大力气研究电影自身。我感到两部分同志从两个不同的点出发，通过创作实践，通过讨论，乃至通过痛苦的探索，现在似乎开始走到一起来了。从此我们的电影剧作家、艺术家和理论家们将更紧密地携起手共同进行探索，这样，队伍会日益壮大，道路也将越走越宽。虽然我们无法确切知道电影的未来是什么样，也许它像美国电影导演科波拉所设想的利用“控制系统来构思”，拍成“电子全息图像”！那时，电影也可能真的成了“导演的艺术”？！但是我认为在可预见的将来，电

影艺术不会远离文学，我们也一定可以创造出无愧于我们伟大民族的优秀电影来。

原载《银幕剧作》1983年第3期

电影剧作及其观念的变化

我们在创作和理论研究中，经常遇到电影剧作和电影剧作观念方面的一些问题。比如什么是电影剧作？为什么戏剧式的剧作观念在电影创作中长期占有重要位置？散文化电影剧作观念的特点？有无诗电影？诗是否只是电影剧作中的一种“成份”？关于“作家电影”的争论，以及“思想电影”和“非理性电影”等等。探讨这些问题，对教学、对创作和理论研究都将是有益的。

通常我们说，电影文学剧本是影片思想和艺术的基础。依我看，作为影片思想艺术基础的不是电影文学剧本，而是电影剧作——在当代电影中，自然首先是体现在电影文学剧本中的电影剧作。这个认识符合客观实际吗？我想是符合的。这可以从下述事实中得到说明：一是早期电影（指它开始成为一种艺术的时候）并没有电影文学剧本。众所周知，欧洲某些导演曾把剧情写到衬衫的硬袖口上，我国的导演则把它写成幕表。

“电影本事”之类的东西，是事后根据拍出的影片整理出来的。例如卓别林的许多默片剧本就是事后根据影片整理的。那时候没有电影文学剧本，但已经有了电影剧作——尽管大半是由导演进行这项工作。其次，今天的电影导演拿到电影文学剧本，他的首要任务还是体现在电影剧作上。苏联电影导演罗姆在给苏联电影学院导演系学生讲课时，就开宗明义地说过：

“剧作决定影片。……对一个好的导演来说，导演业务的一个首要方面，就是要在文学剧本的基础上探索主题，修饰剧本，

与作者一起处理台词，根据剧本寻求自己的电影风格。”^①就是说，应当如何充分利用电影的各种表现手段，将文学剧本的思想内容体现在未来的银幕上。上述事实告诉我们，一部影片的剧作，主要是由两个人（或两部分人）来完成，即电影剧作家和导演，因此他们也是作为综合艺术的电影的总体构思者。这样说，丝毫不意味着演员、摄影、美术、音乐、录音等方面专家的工作不重要。

我们称电影文学剧本为电影文学，这也说明电影文学剧本不等于电影剧作，换句话说，电影文学仅指电影文学剧本，电影剧作则指从剧本到影片的全部创作。电影文学剧本是由电影编剧完成的，如果导演写电影文学剧本或与电影编剧合作写剧本，他也是作为编剧而不是作为导演进行这项工作的。电影剧作则不同，它是由电影编剧和导演共同完成的。电影与电影文学剧本的产生和发展过程，颇近似戏剧与戏剧剧本的产生和发展过程。巴拉兹曾指出：“在这方面电影又完全重复了戏剧的发展过程。早在舞台剧本开始写下来并传抄、印刷以供人阅读之前几世纪，就已经有了很完善，拥有很多观众的剧场，出现过若干伟大的剧作家。”^②我们指出这点，不是说电影文学剧本不重要，而恰恰说明电影文学剧本在整个影片创作过程中，如同戏剧剧本在舞台剧创作中那样，日益重要起来。当然，电影的历史毕竟太短了，从1895年法国卢米埃尔制造出“活动电影机”算起，到今年才90年。电影作为一门独立的艺术则是后来的事，电影文学剧本的出现就更晚了。这些，电影史学家、电影理论家都一再讲过，不必重复。我想强调的是，电影和在它问世前的各门艺术（戏剧、音乐、诗歌、美术、小说等等）之间的亲密关系。就是说在许多艺术已有几百、几千年历史的背景下诞生的电影，要想成为和其它艺术不发生关系的所谓独立的艺术

① 罗姆《电影剧作讲话》，中国电影出版社1962年版第1页。

② 巴拉兹《电影美学》，中国电影出版社1982年版第231页。

是完全不可能的。就以最能反映出电影特点的摄影为例，在它之前也有了照相艺术。应当说，电影是在各种艺术的滋养中成长起来的，或者说电影是吸收了各门艺术之所长，丰富了自己而成为一门独立的艺术。自然，作为独立的艺术，电影还必须有自己的为别的艺术所不具备的手段，即通常说的电影语言。即便如此，我们仍然不能不承认，电影剧作的观念、原则、方法至今还是受其它艺术，尤其是受戏剧与文学的观念、原则和方法的影响，如前边提到的戏剧式的电影剧作观念、散文文化的电影剧作观念、诗的电影剧作观念等等。这不是电影的“光荣”但也不是电影的“耻辱”，这是电影诞生的历史状况决定它具有这种得天独厚的条件。从前，不少电影艺术家都试图使电影摆脱其它艺术的影响，为“纯电影”奋斗过，可是先后都失败了。可以说，经过多少次探索、实践、反复，最终还是证明：电影艺术的发展离不开其它艺术的发展和成就。罗姆就不止一次说过“文学是电影之母”。尤其与电影最接近的戏剧、散文、诗的观念和原则是更直接、更强有力地影响着电影剧作。近年来交响乐的观念和原则也进入电影剧作中来了。日本电影导演黑泽明就说过：“写剧本可以参考交响乐的构成及其发展的方法，如第一乐章、第二乐章、第三乐章、第四乐章等等。用能乐来说的话，就是要有序、破、急三个阶段，但是，今天最容易被人们理解和最有参考价值的还是交响乐的构成方法。”^①其实，电影在它的童年时期，就将各种艺术形式都拿来试验过：戏剧的、诗的、散文的、“纯电影”的等等，并且卓有成效。格里菲斯的《党同伐异》，爱森斯坦的《战舰波将金号》到今天仍能给我们许多有益的启示。“很多导演、摄影师由于看了杜甫仁科的《土地》而进入电影界”（罗姆语），直到现在，某些最新的电影技巧仍能从《公民凯恩》中找到源头。但是在各种电影观念中，对电影影响最大的是戏剧的剧作观念，国内

^① 黑泽明《电影杂谈》，见《电影艺术译丛》1981年第1期第8页。