

电影艺术丛书

荒煤主编



中国电影文学论文选

上

北岳文艺出版社

中国电影文学论文选（上）

荒 煤 主 编

北岳文艺出版社出版（太原并州北路十一号）

山西省新华书店发行 大同日报印刷厂印刷

开本：850×1168 1/32 印张：10.53 字数：260千字

1986年5月第1版 1986年5月大同第1次印刷

印数：1—12,000册

书号：10397·52 定价：2.25元

电影艺术丛书 编委会

主 编 荒 煤

副 主 编 鲁 勒

编 委 (以姓氏笔划为序)

王白石 沈 豪 罗继长

荒 煤 奚姗姗 程景楷

鲁 勒

编 者 的 话

电影艺术丛书，是我院为学员编写的一套关于电影文学基础知识和基本理论的必修课教材，共计十八册。这套丛书既可以供高等院校和高等文科院校电影专业课使用，也可供有志于从事电影文学创作或评论的专业和业余作者自学、进修之用。对于一般的电影文学读者和电影爱好者来说，学一点有关电影文学的基本常识，也很有必要。这对阅读电影文学作品和欣赏电影艺术、提高电影文学素养、培养审美兴趣和分析影片的能力肯定也会有所裨益。

这套丛书包括四个部分，即：电影创作理论、电影文学史、电影文学基础理论和电影文学批评与欣赏。四个部分构成电影文学的理论体系。全部电影文学理论都以电影文学的创作实践为基础，反过来又指导电影文学的创作实践。电影文学理论所阐述的基本原理和基本规律，是从电影文学创作所提供的实践经验和电影文学史、电影文学的批评与欣赏所提供的研究成果上升为理论而形成的。因此，正确的电影文学理论不但对于电影文学创作实践具有指导作用，而且对于研究电影文学史和进行电影文学批评，以及对于电影文学作品的教学与欣赏，都具有十分重要的指导作用。

本套丛书系荒煤为主编、鲁勒为副主编组成的编委会主持编写，由程景楷负责编务工作。

高等教育出版社、北岳文艺出版社的同志，为本书的出版付出了辛勤的劳动，借此向他们表示衷心谢意！

由于我们水平和人力所限，书中缺点和错误在所难免。我们恳切地希望广大师生、读者 专家批评指正。

中国电影刊授学院

一九八五年一月

目 录

序	荒 煤 (1)
体验生活、思想改造和创作实践	茅 盾 (4)
电影剧本为什么会太长	张骏祥 (11)
电影剧本的创作问题	柯 灵 (30)
电影的特殊表现手段	张骏祥 (41)
生活、技巧、领导	
——关于艺术特征的问题	袁文殊 (76)
• 电影文学剧本创作的特征	荒 煤 (94)
• 写电影剧本的几个问题	夏 衍 (120)
• 电影剧本的特点	柯 灵 (196)
• 谈电影剧本创作中的三个问题	张骏祥 (221)
在银幕上歌颂共产主义新人	林 杉 (241)
本 末	
——文学创作的共同性和电影文学的特殊性	于 敏 (258)
关于创造人物的几个问题	
《在延安文艺座谈会上的讲话》学习笔记	荒 煤 (301)

序

荒 煤

建国以来，我在电影界总共工作了整整十五个年头，大部分的精力主要是抓电影艺术生产的原料问题，即电影文学的创作。

近几年来，在社会主义的新时期，电影艺术创作的繁荣和发展，无论是题材、风格、样式的多样化，主题开掘的深度，电影艺术表现手段的丰富、探索与创新，理论活跃，新人辈出的情况，应该承认都是历史上空前的。

然而，同时也应该承认，即使如此，由于种种原因，我们电影艺术还远远不能满足广大群众的需要。关键在于生产的数量，而在于质量。根据我的经验，和在工作中经常感受最深的，提高电影艺术的质量的关键，还是在于电影文学的质量。

历史的经验证明，电影剧本是基础，没有优秀的电影剧本不可能产生优秀的影片。当然，也有例外，由于导演或其他主要创作人员的才能所限，不能达到预期的效果。

历史的经验也证明，电影文学剧本也已经成为广大群众所欢迎的一种文学样式。我国大型的以及各省文学刊物都刊登电影文学剧本，还有好几种专门刊登电影剧本的杂志，每期销售数万册甚至一、二十万册，这是国际上罕见的现象。

因此，我这个即将从电影战线退役的老兵，不自量力，愿意

发挥点余热，在一些老电影编剧的倡议、鼓励与支持下，为了电影艺术整个事业的发展，为了提高电影创作的水平，为了发现和培养更多的电影编剧，为了吸引更多的青年作家和文学爱好者来创作电影文学剧本，创办了中国电影函授学院，并积极参加部分教材的编选工作。

我特别关心这部电影文学论文选。这部选集，将出三册，第一册是选自建国十七年来一些着重于谈电影文学特性有关问题的文章，第二册则着重于建国以来谈文学作品改编电影剧本有关的理论和经验的文章，第三册则将着重联系到近几年中探讨电影观念、本性而谈论新时期电影文学创作的一些文章。这样既可以使读者对建国以来电影文学所走过来的道路有一个比较全面的了解和认识，也可以了解到电影文学创作的提高、发展和繁荣，还需要随着时代的发展，对电影文学的理论与创作应该进行不断的新的探索，勇于创新，努力去反映伟大的四化建设和改革，创造各种典型人物，尤其是个性鲜明、真实可信、生动感人的社会主义新人的典型。

建国以来十七年中的文章，因为时过境迁，其中有某些个别论点难免有些缺点或不足，但基本观点还是正确的，可供参考和学习，除文字上稍加删节外，基本不加修改，甚至标题、注解都未统一，以保存历史的面貌。我认为，历史的道路总是曲折的，人们的认识和思想都是不断发展的。历史的经验应该加以总结的，不能正确地认识历史发展的过程和正确地总结历史的经验，也就不能正确地认清方向，吸取教训，大步前进。

所选的文章比较偏重于论述电影文学特征方面，也就是着重于强调按照电影的特性——一种综合艺术，特别是画面的运动，也即是人物的动作性来刻画人物的内心世界和性格等等的特征，正如我们许多作家共同的感受：电影剧本要更多地用“眼睛”去写作，就是这种比喻的意思。

我始终有一个直朴的可能是简单的观点：尽管对电影的观念、本性、电影文学、电影剧本是否要有文学价值等等理论进行各种议论和探讨都是有益的，但是，不能否认一个事实，电影艺术创作的开始、起步，思想的深度，艺术上的完整，终究是首先通过文学“写”出来的。

总之，电影艺术——故事片，成为真正的现代化的、最有群众性、最有艺术魅力的综合艺术，是从有了真正的电影文学、电影剧本才开始的。所以，可以说，电影艺术，归根到底，首先是“写”出来的。这是历史，也是事实。

要提高电影艺术的质量，繁荣电影艺术创作，就要发展、繁荣电影文学。

这一部电影论文选，以及还准备编选的中外编剧的创作经验谈，不仅是电影函授学院学生必读的教材，也希望成为一切爱好电影文学的读者很有兴趣、很有参考价值的文集。

所以，我愿意并高兴为这部论文选写一个序言。

1985年6月3日于南京

体验生活、思想改造和创作实践

——第一届电影剧本创作会议上发言摘要

茅 盾

在小组会上讨论过的中心问题之一，就是体验生活和思想改造的问题。现在大家都已明确指出，象过去那样拿到题目而后下工厂或农村，在那里生活两三个月回来就写作——这样的方法，是不对的。这是拿到了题目去找材料，而不是体验生活；这样写出来的作品就难免公式主义和概念化。当然也有例外。这就是长期在生活中受过革命锻炼，思想已经过改造的作家。这样的作家当他拿到一个题目的时候，他的丰富的斗争生活的经验就发生作用了，在他的思索中，那题目就不是完全抽象的东西了，因而他在以后的两三个月的下厂或下乡，就不是给题目找材料而是补充他的生活经验，或者也可以说是在旧有的基础上更加深入下去；其结果，他可以写出有血有肉的作品。（还要补充说明一句：这样的作家如果拿到一个对他完全生疏的题目，比方说，他的长期生活经验是在农村而现在拿到的题目却是工厂，那也会束手无策的。）但在没有斗争生活经验的作家，情形就不同了。在这样的作家，下厂下乡固然是为了体验生活，而尤其重要的，是在体验生活中获得思想改造。我们初到一个地方，无论是工厂或农村，刚一接触那新鲜的生活，大概一定会感到很兴奋，觉得开了眼界，觉得经验增多了，但如果仔细一按实，便知道这仅仅是印象而已，印象距离事物的本质还有相当长一段路。如果要看到那些是

最基本的主要的东西，要从中看出问题来，而且对于这些问题，自己还要有判断，还要判断得正确，那就不是容易能够办到的了。我们不要因为刚一下去有了那种“兴奋”而陷于自我陶醉，我们不要满足于印象。但也不要因为下去一、二月还未能“深入生活”而自馁、而急躁，要使自己能够看到事物的本质，能够发现问题，能够作比较正确的判断，都需要一个过程。特别需要主观的努力。如何作主观的努力呢？我以为首先是用心观察，分析周围的人们对于那些事物的反应，研究他们的相同的意见和不相同的意见；其次是用心领会当地的负责同志对于那些事物的判断、批评和结论。换言之，就是要参加在问题的提出和作总结的整个过程中，而不是仅仅以听到总结为满足。

这样的一次一次来锻炼自己，就会使得自己能从现象看到本质，能发现问题，能作判断，尤其重要的，是能够改造自己的小资产阶级的思想意识。这样方能做到：体验生活不仅仅要熟悉生活，而是在体验生活的过程中改造自己的思想。

有一些方法是值得参考的。这就是每日写笔记（日记也可以）。每日记下所接触的事物，周围的人们对于这些事物的意见，以及自己的看法。在生活中，对于形形色色的现象，自己既然感受了，总有一个看法，最初，这个自己的看法也许自以为是，也许还不大敢自信，但后来事情发展着，终于证实了自己的看法不对或完全不对，于是开始修正自己的看法；这种情况，如果用日记或笔记的方式记录下来，随时自己检查，最初也许觉得繁琐，但积久之后，这种日记或笔记便成为自己思想有没有进步的寒暑表。同时，又因为我们到底是作家，所以在生活，学习（上述的写日记，检验自己思想有没有进步等等，都可以用学习二字来概括）中间，既然对周围事物有了比较深刻的认识，就一定要在我们思想上发生酝酿作用，好象一个女人怀胎那样，孕育出来一些人物；而既然这些人物是这样从生活中孕育出来的，

特别重要的是这些人物是生活在斗争中的活人的概括，那就必然在孕育人物的同时就形成了主题思想。这时候，可以说，创作的条件是初步成熟了，这时候，就要通过创作来表现自己对生活的认识；作品写出后，又可以从作品中检查一下自己的思想。因为有许多问题，在想的时候会觉得头头是道，很清楚，黑白分明，但通过形象来表现的时候，往往自己又会发现还不是所想的那样，或者自己看不出，而由别人提出这中间还有毛病。因此，就一个作家来说，他的思想改造之如何，是不能用抽象地提问题的方式测验的，主要的方法是通过写作。生活、学习——写作——批评与自我批评——生活、学习——写作——批评与自我批评……这样三段式的周而复始的下功夫，这是我们必须坚持的提高思想水平与业务水平的方法。

总起来说，在体验生活时提高了对生活的认识，进行思想改造，同时孕育作品，然后写出作品，在作品中再考验和巩固思想改造的成就，然后再下去体验生活；如果这样周而复始，持之有恒，严肃认真刻苦地作下去，而仍然在思想上得不到改造、进步，在写作上不能提高，我以为是不可思议的！

从上述的问题联系到另一个问题，这就是系统地学习马列主义、毛泽东思想，在体验生活中如果仅仅获得感性知识，那只可以说是部分的成功；最最主要的，还在于能把这些感性知识提炼为理性知识。但是，我们也不可以忽略了系统地学习马列主义和毛泽东思想。在体验的同时，我们应当系统地学习马列主义的经典著作，学习文件、重要报告等等，这里要注重的是“有系统”三个字。文艺界中提出要学习马列主义、毛泽东思想，已经有一、二年之久了，但“有系统地”学习的人，还是不多，我自己就是其中之一，我们不是不常常手执一卷，而是学习的方法不够好，态度不够认真。东抓一把西抓一把，记得了许多原则，凭空想起来，好象头头是道，什么也还知道一点，但碰到具体问题，

就茫茫然了。这种对于马列主义、毛泽东思想的一知半解，具体地表现在观察不能深入，分析不能细致，看问题不能全面。没有深入观察，细致分析，全面看问题这些本领。虽然长年埋头于斗争生活中，恐怕也不能保证一定写得出好作品来。有人说，作家只学马列主义文艺理论，只在这方面作有系统的学习，行不行呢？我想这是不行的。因为作家的研究对象是生活，是人 和事物。而学习马列主义、毛泽东思想就是要武装我们的头脑，使我们能够在复杂而变化着的生活现象中看到本质的东西，使我们养成正确的判断力。这个道理，大家都明白，成问题的是如何坚持下去，使得学习成为经常性，并且有计划，有步骤，而不是东抓一把，西抓一把。

和体验生活有联系的，还有一个问题，这就是“博”和“专”的问题，“博”就是认识生活的广度，“专”就是认识生活的深度。这两者不是对立的，而是一体的两面。真能深入一角者，必然也了解全面；全面的了解，有助于一角的深入。社会中各方面的生活都有连带关系，一个社会生活的现象有其正面的，也有其反面的；我们的任务（因为我们是作家，我们的工作对象是生活以及生活中的具体的人和事物），是既要看清那些有连带关系的，即生活链上之各环，也要看清一环之正反两面。对于这句话，也许会发生两种不同的反应，一是觉得要求太高，以为我们仅仅是写文艺作品而已，又不是决策的高级政权工作者，不需要那样“全面”的了解；另一是觉得太难了，望而生畏，产生消极退却的思想。但是，这既非太高，也不太难。不太高的道理，只要记住我们的工作对象是生活，就可以明白；不太难的道理，在于我们并不是一定要亲身干遍三百六十行，然后对于生活的认识能达到应有的广度和深度。比方说，有一位作家把某一工业中的某一厂作为体验生活的对象，那末，在此一厂内，他是必须亲身在体验着的，而在此厂以外的此一工业部门的各方面，他就可

以从总结性的资料上去熟悉它们的主要面目，推而广之，在此一工业部门以外的其他工业部门的主要面目，他更不妨（但是，有其必要）从总结性的资料上去熟悉。为什么要熟悉那些不是自己写作对象的东西呢？因为这些东西是和写作对象有连带关系的，熟悉了它们，更能深入且彻底了解对象。再比方要写典型人物，过去我们用过一个方法，就是跑进工厂以后就去问领导同志，请他告诉我们该厂内有多少典型，于是我们就找到这几个典型拚命来钻，其他方面不闻不问；当然这样也可以有所收获，但是要在作品中保证这些是有血有肉的活人，那末，除掉这几个典型以外其他对于典型有连带关系的方面和事物，也需要观察和分析。如果只把别人告诉我们的，照像式的作为模特儿，结果，倘不是概念化公式化，便是他们的典型性还不够强烈。当然也不是说我们不要找领导同志先谈谈，完全靠自己去摸。我想也不是如此。当然也应该找领导同志去谈谈，先得个概念，但是不能专门依赖于这个方式。

“博”和“专”的辩证的关系，就是这样。我是深信“全面的了解，有助于一角的深入”这一原则的。在没有动笔写作时，你也许并不感觉到这个问题的重要性，往往是在写作的中途，才会发现。我自己有过这个经验。我从前生活在国民党统治区，体验生活的机会很少，所能体验到的范围也很仄，和今天的各位，真是不可同日而语。在这样情况下，当我想要动笔的时候，尽管掌握的材料相当多（此指直接题材），也有些感性知识，但对若干联系的部分，还是认识得不够，熟悉得不够，这在写作之前还没有深刻地感觉得，在写作过程中，这些问题就越来越尖锐地压迫着我，使我不得不搁笔，再设法熟悉这些联系的部分，以求对于描写对象能有更深的认识。

在写作实践上，大家讨论的中心问题是如何写人物，即如何创造典型，作品的中心环节是人物，这是不必再多解释的了，因

为有人这才有故事。现在要说的，是作家头脑中酝酿一篇作品的时候应该也是先有人物。但不可以把这句话理解为先有人物然后有故事。当人物在作家头脑中成熟的时候，不能是一个赤裸裸的光人，不能是一个抽象的人，而必然是在生活中活动着斗争着的人，因此，就必然联带着有故事。在作家构思过程中，常常发生人物尚未成熟的问题，而不应该发生故事尚未成熟的问题。不成熟的故事，即不能合情合理，牵强造作的故事之所以会产生，主要原因是人物没有成熟。人物在头脑中已否成熟如何验证呢？试设一例。比方说，我自以为头脑中有一个人物是共产党员或青年团员，他有多么高贵的品格，很值得作为榜样，但是，闭目冥想，却不能感到有这样的人物浮现出来，活生生的就同熟朋友似的浮现出来，这就是人物没有成熟。如果真正成熟的话，当然一想起时就在我们眼前浮现出这么一个人物，他碰到些什么事情，他如何应付，如何克服困难，对落后思想如何斗争，……总而言之，想到人物时，一定联系到许多事情，也联系到别的人物。谁要是觉得人物“成熟”而故事还没有成熟，那末，他首先应当做的，不是找人讲故事，而是到生活中再“找”人。有了人物，我们可以先写大纲（那时，故事只是附着于各个人物身上，而还没有穿插接笋，成为一个整体），我的习惯是先写人物大纲。这是一张人物表，是非常详细的人物表，例如某甲某乙某丙某丁，某个人物写上一大片，象一篇小传似的。人物大纲是边写边改的，改的不是抽象的东西（例如某甲性格如何之类），而是人物的具体的思想、情绪、言行。即是他想什么，批评什么，喜欢什么，讨厌什么，要求什么，等等。总之，这时所写的已经是十分形象化的了，这是很重要的一点，如果写不出形象化的，这人物大纲是无用的。这样时时修改补充，也许要几个月之久，直到这些人物在想象中成了活的真人，成了熟朋友似的，闭眼一想，就出现在面前，而且觉得不描写他们，就闷得难受。

这时候，然后把附着于各个人物身上的事情加以组织，写成故事的结构的大纲。这个大纲也不能一挥而就，往往要修改几次。待到最后，这个大纲宛然是一篇作品的节本。不过，在这时候，人物也许还没有命名，而只是以甲、乙、丙、丁来代替。

写人物大纲时，由于想象力的发挥，很好的形象化的东西会忽然跳出来，甚至连他们的对话也出来了，这些都可以记下来，记下来以后是否一定要照用这些对话呢？那是另一问题。构思的时候，有人叫吃饭，也不会听见，思想是集中到那样程度。有时，顺着那汹涌的“文思”，会一口气写下一大段，那简直不象大纲，而是作品中的一章。我记得苏联作家格拉特珂夫自述写《水门汀》的经验，说当他写作时，并没有照《水门汀》现在的章次顺序写下，而是章次在后者反而先写，因为当时内心要求是先写这些。这也给我们一个启发。说明作品在作家思想中成熟了的时候，就有这样的境界会发生，并非定要从头挨次写来，才觉得“如茧抽丝”。中国古话所谓“胸有成竹”，也是这个意思。

电影剧本创作会议各个小组会上对于创作思想和创作方法等，已有过而且还要继续热烈讨论。这些讨论是有益的、必要的；会议以后，重要的问题是写。学骑马的人，如果研究了骑术，而不跨上马背去是学不会骑马的，总得上马去跌两跤方能学会，而且怕摔跤也是学会骑马的障碍，我们要不怕摔跤，跌下马来再骑上去，这样就能锻炼成为好骑手。

1953年

电影剧本为什么会太长

张 骏 祥

近两年来，我们在电影剧本创作方面，有了一定的收获。我们不但在数量上扭转了过去那种荒歉的现象，在质量上也有着显著的进步。主题和题材已在逐渐多样化；电影编剧们为了创造中国工人阶级先进人物的形象，为了通过这个时代的英雄人物来揭示我们生活中的冲突与矛盾，尽了很大的努力，写出了一些值得我们感谢的、可喜的剧本——这些优秀的剧本，决定了摄制出来的影片的成功。

但是，也不必讳言，我们的电影还远不能满足广大观众的需要。我们很少生产能使观众津津乐道、街头巷尾互相走告的影片。这是所有电影工作者都有责任的，但首先也要剧作者负起责任。在我们的电影剧本创作中，存在着相当严重的公式化、概念化的缺点。很多的剧本甚至首先就不能鼓舞起导演、演员和其他艺术创作人员的创作热情——而这种热情，是艺术作品成功的必不可少的先决条件。

一个导演对剧本的要求，大体说来，并没有什么不同于观众对影片的要求。使导演感觉棘手的剧本的缺陷，主要的也就是剧本作为文艺创作的一些弱点——首先就是人物形象的不鲜明、不生动，缺乏典型意义。我们许多编剧还不善于通过展开人物性格的冲突来反映生活、反映现实。因此，导演和演员在创造人物形

象的工作中，经常感到剧本提供的基础过于薄弱，难以下手。其次是主题思想的不够突出，甚至不够明确。戏剧情节的进展既不以人物性格为根据，人物的内心活动得不到充分的多方面的表现，整个作品的思想内容当然就不可能很明确地、更不可能很有力地体现出来。甚至还有这样的情况：作者主观地，虽然是善意地，决定了自己的主题思想，但是所编排的戏剧情节、矛盾冲突，却是风马牛不相及的另外一套。我们只能从某个角色的对话里听到作者给自己规划的主题思想，从人物的作为、剧情的进展中，却只能若有若无地望到那么一点影子。因此导演和演员在给剧本规定最高任务、给角色规定贯串动作的时候，常常感觉是纸上谈兵，与角色在戏剧中的具体行动很少关联。这两个缺点和第三个缺点：结构不谨严，当然也是分不开的。既然戏剧情节的进展不以人物性格为依据，人物性格的描绘必然要通过另外一些枝节场面；既然主题思想不能从戏剧的主要矛盾的发展和解决体现出来，作者势必要乞灵于一些繁琐的对话或图解式的穿插来说明它。这自然就很难希望产生匀称紧凑、无懈可击的结构。这也就是为什么导演和演员在找寻角色的动作的逻辑线索的时候，常常为剧情发展的缺乏逻辑性所苦，为许多枝节矛盾的随起随解决所苦，为什么总觉得剧本象害了关节炎似的，到处都象有些累赘，到处却又都象缺乏着一点什么。

一个电影导演对剧本的不满，应该说主要也还是从这三方面来的。但是我在本文里想谈的却不是这三个问题。倒不是因为这些问题已经讨论得够了——相反地，这些问题今天显然地还研究得很不够。但是上面所说这三个缺点，也可以说是目前一般文艺创作上的，至少是文学创作上的共同缺点，基本上也还是由于作者的思想水平不高、生活体验不足和忽视文艺表现的 特征 而引起。我们在剧本里表现的，还不是我们从生活中所得的形象的感受——思想、人物、情节同时俱在的形象感受。我们不免仍是往