

电影电视文学创作

林涵表 著

文化艺术出版社

电影电视文学创作

林涵表 著

•

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

北京顺义冠中印刷厂印刷

•

开本 787×1092 毫米 1/32 印张 4.5 字数 92,000

1990年3月北京第1版 1990年3月北京第1次印刷

印数 0,001—2,500 册

ISBN 7-5039-0608-1/J·195

定价: 2.10 元

目 录

前言

第一章 故事和形象…………… (1)

第一节 通过形象的活动讲故事…………… (1)

第二节 编好故事…………… (6)

第三节 先有形象还是先有故事…………… (11)

第四节 贯串动作…………… (16)

第二章 改编与创造…………… (20)

第一节 忠实于原著和独具慧眼…………… (20)

第二节 误入歧途…………… (25)

第三节 艺术气氛…………… (29)

第四节 为什么称改编为再创造…………… (34)

第三章 “主义”之于影视文学…………… (41)

第一节 现实主义和浪漫主义还是要讲…………… (41)

第二节 请影视作家选择运用…………… (47)

第四章 正确表现民族关系…………… (56)

第一节 正确理解我国历史上民族和国家的概念…………… (56)

第二节 正确表现我国民族之间“和亲”历史故事…………… (60)

第三节 正确描写民族英雄与爱国主义…………… (63)

第四节 实事求是地表现历史上的民族英雄…………… (66)

第五章 悬念的学问…………… (74)

第一节 悬念大师之手死死抓住观众…………… (74)

第二节 缓解与悬念的突进…………… (79)

第三节	引入迷宫	(84)
第四节	永留悬念	(87)
第六章	悲剧种种	(93)
第一节	作为戏剧的悲剧结构	(93)
第二节	传统悲剧举例	(100)
第三节	艺术视角之选择和悲剧之深刻性 ..	(105)
第四节	悲剧的力量	(109)
第七章	严肃片、娱乐片和喜剧	(111)
第一节	“严肃”和“娱乐”的标尺放在哪 里?	(111)
第二节	娱乐片的“花花点子”	(115)
第三节	喜剧冲突就有娱乐	(119)
第四节	喜剧手法	(124)

第一章 故事和形象

第一节 通过形象的活动讲故事

影视作品的基础是文学脚本。没有一个好的文学脚本，想拍出一部杰出的影视作品，将是十分困难的。然而，我们目前对影视文学创作的重视却是远远不够的。对基础的不重视经常造成拍摄过程中的反复，导演和演员常常边拍边“补漏洞”，甚至整段戏重来，或者在拍出来的毛片中发现许多“先天不足”，灵感式的片段缀在一起显得章法紊乱，缺乏文学性，结构不合理，形象不统一，故事不完整，等等。急于求成，不重视影视作品之前期文学创作工作，想到便动手去拍，成品将会粗糙不堪，甚至闹笑话。这在近年来电视剧的拍摄中几乎成为通病。

不是随随便便就可写出一部优秀的、有水平的影视文学脚本的。这当然不是吓唬初学写作者。我们也不应因为这件事的难度较大而望之却步。成功的例子，如两部《末代皇帝》，即外国艺术家拍出的电影《末代皇帝》和中国剧作家创作的电视连续剧《末代皇帝》，在文学脚本上都花费了巨大心血。如果不是有了好的本子，它们的成果决不会那么大。电视连续剧《红楼梦》之较为成功，文学本写得好，占很大的功劳。对比而言，《水浒》电视连续剧则因为文学本写得差，尽管武功卓越，有些集子也较出色，但整体看来，它是令人失望的，它不能再现原著百分之几十的文学特色。香港的不少电视连续剧集或武功片，文学本写得也很差，专靠某些情节或武功

补救。例如前些年我在香港看到的电视连续剧《楚河汉界》，它写刘邦和项羽之争霸，就写得很糟糕，刘邦被写成一个市井丑俗无赖，刘邦、项羽和虞姬的三角恋爱离奇不堪，写吕后也明显有影射味道。战争如儿戏，乱七八糟的地方不少。对比起来，台湾拍的一些影片如《家在台北》、《绿色的山庄》等，文学本却写得很好、很见功力。我看过一部台湾拍的电影《缘份》，情节很简单，是写一个出租汽车司机帮助一名被骗怀孕的少女寻找情夫的，在寻找过程中他们相爱，结合在一起。就那么一点简单情节，却拍得很感人。香港的电视连续剧《警花出更》也写得较好；但《陈真》就较差，功夫好看，文学性却不敢恭维，包括《马永贞》，也是如此，其中漏洞极多，写得粗糙。当然，在那个社会，商业性影视片竞争激烈，也不可能精雕细琢，为了赚钱，老板甚至不要完整的文学本，甚至只靠一个提纲，便叫导演临时说戏上镜。据说《卡卡》的女演员拍戏前连台词都不知道，她常依靠微型听筒提示（装在耳内），即兴表演和唸台词。没有文学本子，或把文学脚本写得很差，也能拍戏，也能赚钱。这是不负责任的，我们不能干这种对艺术不负责任的事。

我们提倡，要真正深入了解你所写的生活和人物，要加强文学素养，写好影视文学脚本。

美国杰出的电影理论家约翰·霍德华·劳逊说：“电影剧本的创作过程是一个很长的文学活动过程。”（见《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，第450页）这是讲得很深刻的。文学性是影视作品的灵魂。当然，这里不是说要把影视作品搞成纯文学作品，只求可读，不能上镜；影视有其特性，它与文学的表现手段又是不一样的，它不是小说，不是诗、也不是散文。我想，这些区别在其它教材中（例如《影视艺术基础知识》等等）会有专论，在此不宜重复，我讲的主要是对影视

作品应有的文学性的要求。首先，影视作品的形象，应是文学形象——是以影视特殊艺术手段表现出来的具有文学价值的画面形象。

影视作品要叙述故事，哪怕是简单的故事。它是主要通过形象的活动来讲述故事的。它不是草草地交代故事，而是要讲得有文学性，要感动人，要有点文学的修养。美国影片《魂断蓝桥》，几十年来历演不衰，其故事是简单的，但极感人，它讲故事具有浓厚的文学性，它表现形象的活动显示出浓厚的文学色彩。关于影视作品的文学性，下面将另谈。我想讲的是劳逊在他的论著中反复提到的电影界不重视电影文学的不好倾向，结合我们的现状，强调一下，以求引起注意；我同时也要提示不要发生另外一种倾向，即不重视影视作品艺术表现的特殊手法，导致写出来的作品很难拍摄。这两方面，都重视起来，结合起来就好了。

影视作品通过形象的活动来讲述故事，而不是依靠一般的描写去讲述故事。假若你在文学脚本中用主观语言描写了半天，写外景，写内景，写环境的布置，写人物的服饰打扮，写一个人的出场费了几千字的描述，这当然也有用处，但这在影视作品中多半是一种提示，拍入镜头恐怕只是那么几个镜头，形成不了银幕荧屏所需要的形象。没有动作的形象，在影视屏幕上活不起来的。没有形象的活动，是讲不好电影的故事或电视的故事的。光靠画外音的讲解描述，继以某些画面的衔接，纪录片可以，新闻剪辑可以，然而故事片要这么搞，那是“拉洋片”，观众是不答应的。请记住要通过形象的活动来讲你的故事。电影《末代皇帝》在这个方面有极高技巧，故事讲得也很有文学性。它主要是通过溥仪对历史追忆的倒叙，通过溥仪的活动，来讲述这个从皇帝到公民的

奇特的生平故事的。其中有些形象的活动是精心选置安排的，使人久久不能忘怀，例如溥仪爬在皇宫的琉璃瓦屋顶上几乎摔下去，他的洋师傅与太监们排在房顶搭手去拉他。例如一群仪仗跟着小皇帝屁股后头跑步转圈圈。例如婉容在大婚之夜，“啃”了皇上满脸的大红唇印，和婉容在溥仪当上了伪满洲国皇帝庆典中，独自发泄心里的苦闷，躲在一个角落吃花。例如溥仪被特赦后在红卫兵面前替战犯管理所所长说情，被红卫兵推倒在地。没有这些形象活动，这个故事就不可能讲得如此出色，如此动人。这些活动，是影视作品讲故事的重要语言。要善于使用这种语言。

我国著名的电影艺术家张骏祥在《关于电影的特殊表现手段》这篇论文中讲过：“电影是通过具体的人物形象，直接诉诸观众的视觉和听觉的（更主要是前者）艺术。这使它区别于通过文字描绘的小说或其他文艺作品。”他引用世界电影艺术大师爱森斯坦所说的电影艺术是运用“独特的形象思维”的论述，指出“电影能够引起观众很复杂、细微、难以言传的情绪，但是却必须通过具体的实在的视觉听觉形象来引起。而且必须从开头到结尾一直如此。”这就是电影和电视剧要通过形象的活动向观众讲述故事的意思。他是一位富有实践经验的电影艺术家，他举例指出，下列的电影剧本写法，拍摄起来，形象是会落空的，甚至是“违法”的：

“不平凡的道路上走着一个不平凡的人”。

“他到处都遭遇到冷淡和歧视”。

“他是一个从小被母亲的溺爱所宠坏的怯懦的人。”

——以上这些语句是无法翻译成银幕的形象的。

“他本来会游水。”

“从早晨到下午，他们都在到处叫喊。但他们很失望，

除了工人们热爱椰子之外，没有得到任何反应。”

“她想丢下老婆子走……但又想丢下她一个，她就活不成。”

——观众在银幕上无论如何是看不出“本来”、“到处叫喊”、“热爱椰子”、“想……又想”等等的，除了用旁白解说，用画外音，这些都显示不出形象。

以上举例，是不会写影视形象（也是不会讲影视故事）的毛病，堪称病例。因此，张骏祥指出：“不依赖文字描绘，依赖形体动作——这就把电影和一般文学作品区别开来。但是还不能把它和舞台剧区别开，因为舞台剧也同样地要依赖形体动作，也同样通过视觉、听觉来感染观众。使电影的表现手段完全不同于舞台表现手段的是镜头动作”。他讲的是蒙太奇，分镜头的动作。上面所讲的形象的活动，就是指形象的形体动作，形象的蒙太奇表现。电影和电视在基本写作原理上，这个方面是共通的。

你在构思影视文学脚本的时候，是不是更多想到形象的形体动作？是不是更多想到形象的分镜头动作？你平日观察生活进行创作准备的时候，是否多想想掌握你要写的形象，在形体动作方面有什么不足？你可能已经熟识了一个形象，但你未必能闭着眼睛，通过在脑子里“过电影”的思维，“过”出他（她）的一系列的形体动作，并以此为主线构筑成一个故事。假若你不信，请你自己给自己定出一个形象作为题目，试试看。例如，你可以定出下列形象——《末代皇帝》里出现过的溥杰，或张勋，或一名太监，你专门要为他们独立编一个电影故事或电视剧故事，你将会讲出多少形象的形体动作来呢？你会碰到什么困难呢？

不妨一试。这也许是我给你们出的第一道练习题。

第二节 编好故事

谈形象和故事，不可能用一张嘴同时去谈。话分两头，先谈故事，再说形象。有志于写影视者，热衷于编故事。

编电影或电视故事，难得编好。有人说不需要有完整的故事，电影照样拍，电视照样摄。我不敢说这是正确的。有时，为编好一个故事，不少名家也茶饭不思，闷闷不语。目前不会编故事的电视剧本真是不少。恕我无礼，随便举几个例子。这倒不是为了贬低举例的作品，而是为了探讨，千万不要见怪。我举的例子之一是日本电视连续剧、山口百惠主演的《红的冲击》。它的人物关系搞得十分复杂，诸如主人公大山豪介，他的女儿友子本非他的骨肉，然而他的未来女婿秀夫却又偏偏是他的非婚生子，友子和秀夫既是兄妹又是恋人，波折横生，可谓情节离奇。本应能吸引人。但它却比《血疑》相差很远，太奇了，人物之间许多难以谅解的纠葛，它偏偏安排和解。太奇则失真，失真则令人生厌，观众觉得作者是在愚弄他们，不真实，太儿嬉。作者明明是没戏编戏。不真实，拖了二十几集，越看越烦，越烦越是不得不看看它怎样结局的，连孩子也发笑。这是由于不真实，所以说作者不会编故事。起码，故事要真实。例子之二是我们自己国家拍出的一部电视剧叫《凶手，来自清河》。这是意图宣传环保工作的题材，写清河村因污染，变得很穷，一个青年农民叫河生的，得了肝病，不得不出外“淘金”。自省长起各级领导都重视了环保工作，正在治理污染，实行救济。本来我们期望它会写河生与救济的关系，顺此发展故事。但是，剧本却写了河生被一个乞丐团伙拉拢，以行乞发财，不

但诈骗，而且为了偷窃汽油，竟酿成油库大爆炸，河生及他的同伙都炸死了。这就突然转向了社会诈骗团伙，作者还以同情的笔法去写这个团伙的“经理”、“采购员”、“小杂种”等。零乱不堪，更不知剧本到底要写什么。故事起码是编得不好，手法也很拙劣。连作者的意图都搞不清，故事自然便不知所云，缺乏思想了。没有主题，缺少生活，随意乱编，这是不好的。看到这样的节目，心里不免很懊恼。

我们的戏剧讲究“立主脑”，我也想电影电视剧作要提倡一下“立主脑”。这不是陈旧的讲法。

想出一个好故事，有些影视作品便可能被拍摄成为名著。象日本影片《砂器》和合拍影片《人证》，都是精心结构的。请以《砂器》为例，学习其一些有益的创作经验吧！

日本著名电影作家山田洋次与另一位作家桥本忍，受日本野村芳太郎导演之委托，决定将日本作家松本清张的小说《砂器》搬上银幕，写成电影文学本子。在读小说时，山田洋次承认并未引起“想拍”的冲动，因为他还找不出变成电影故事的桥梁，还未产生电影的思维。桥本忍是电影创作结构方面的“鬼才”，他却一下子抓到了小说结尾前三分之一的地方，指出：“山田君，这部电影就在这里。”电影作家抓到的是什么宝贝呢？原来是：乞丐父子在福井县的一个偏僻村庄里患了不治之症（大概是麻疯病），不能再在那里住下去了，遂于昭和某年某月某日离村他去，流浪于社会。至于他们什么时候和怎样到了岛根县的龟嵩，那就谁也不清楚了。但是，岛根县龟嵩派出所的一名警察在他的某年某月某日日记中却记有下列一句话：“这父子俩离开福井县的乡村以后怎样来到岛根县，这只有他们二人自己知道。”著名的电影艺术家在这段话划上了红线，认为这部电影的戏就在这里，

找到了他们的电影思维“想拍”的契机！

据山田洋次自述，这一来，在他脑海中浮现了电影的“分镜头”思维，形成了画面形象：“在旅途跋涉中，有酷暑炎夏，也有寒风刺骨的严冬，可以想象到，沿途乞讨的父子二人，衣服褴褛，拖着沉重的步伐（结合后来电影完成本我们可以看到，还有因为这二人中的父亲，不治之症已上脸，其状甚为恐怖，引起路过之处的群众驱逐和殴打，造成了儿子心灵中强烈的愤懑与仇恨，隐伏了他日后得意成名之时阴暗的变态的性格，导致杀人，以企图永远掩盖其可悲的身世历史等）。他们在从福井县到岛根县的道路上蹒跚地走着。……”山田洋次说，他便是“从这点出发”，进入了“想拍”的冲动，参加写成剧本的。

《砂器》也可以说是一个杀人命案的侦破故事，但它远远超出侦破片的模式，它以巧妙的电影思维，运用了高超的电影分镜头艺术手法来讲述故事，写了日本的社会，写了那个凶手儿子的扭曲的心灵及惨酷的一生。写得深刻而又新颖。它完全是电影的画面形象，已不是小说的形象，不是舞台形象了。结合对该影片的印象之回忆，我们不妨引用一段作者山田洋次的创作经验之谈，借此参考学习其电影结构的优秀经验：

“戏的组成可以分为两大部分。便衣警察各处奔走调查杀人案件，但毫无结果，这是前段部分；一年以后，执拗地要把这个无头案件追个水落石出的一名便衣警察，终于发现了真犯人，于是，召开搜查会议，从这里开始进入第二部分。我们研究了如何一方面描写搜查会议，一方面重现搜查情况的问题，并商讨要把会议的日期安排在作曲家（原乞丐儿子）发表新作品的同一天。也就是说，搜查会议的那天晚

上开始举行新曲发表演奏会。就在作曲家刚一挥动指挥棒，我们从原作中抓到的主题——乞丐父子的流浪就开始了，等到音乐一停，影片也就宣告结束（乞丐儿子凶手在演奏结束时被逮捕归案）。至今我还清楚地记得，当作出这项决定时，桥本和我都感到无比兴奋。只要这个关键性的问题得到解决，下面就好办了。所以用不到一个月的时间，剧本就写出来了。”（见《世界电影》1982年第2期载《电影的创作》一书部分的译文，着重点乃本书作者所加）

作曲家就是凶手。他的指挥棒刚挥动，庄严的新曲演奏会鸦雀无声，他沉浸在毕生以求的飞黄腾达的满足之中，同时伴随乐章蹦出了他阴暗的闪回系列忆思。画面形象的穿插或叠印。搜查会议开始及搜查人员的出动，搜查人员进音乐会场甚而就在边幕静候作曲家落网。这一系列画面形象的构成，胜似千言万语的叙述，电影分镜头的剪接把观众引入了整个事件的过程之中，引入作曲家的内心世界之中。这一切的描写，才是能“拍”出来的电影文学本的独特描写。我们写电影剧本，也包括写电视剧本，需要有这种独特的艺术思维，需要有这种对形象的动作的构想，需要掌握这种讲故事的语言。同是一个故事，你可以讲得很平淡，也可以讲得惊险万分，故弄玄虚，但也完全可以讲得很深刻，很有寓意，透视人生某些世态和社会心理。讲故事是需要电影和电视剧作者拿出水平来的。

再引述一个大家熟悉的电影例子《人证》。它与《砂器》有某些方面类似。但决非重复。

《人证》的上座率是很高的，它也是一个用推理片的手法表现对一个杀人命案的侦破故事，主角不是男的而是个女的，是一个知名的服装设计师八杉恭子。她杀了她自己的孩

子——一个在战时与美国黑人士兵生的私生子。也是为了保住她在新环境中取得的地位和荣誉，她企图把旧日的不光彩的经历加以掩盖，导致杀人。构成这个故事也是采用了几次回忆的穿插，把悬念揭开。故事讲得很曲折很精彩，而不是平铺直叙，《草帽歌》的配合也极其巧妙，是对事件的暗示，暗示给观众明白凶手是谁，同时也是悲怆的抒情。因此，流行一时。故事是穿插了三次回忆，挑开黑人孩子被谁杀掉和如何杀掉的内幕的。这种回忆、倒叙穿插的故事表述法，现在很为流行，比直叙法，也各有优点。美国影片《魂断蓝桥》也是从结局讲起，中间是大段的回忆倒叙。合拍影片《末代皇帝》也是多次的倒叙回忆。采用意识流的手法，打乱时空顺序，以人物的回忆倒叙穿插构成故事，在现代派电影颇流行，与传统的起、承、转、合方法完全不一样。这样，形式比较新颖活跃，不但吸引观众“欲穷千里目”的兴趣，也产生了启发观众进行思辨的效果；同时，对写人物的心理层次，心理内涵的东西，也大有好处。

你作为初学编写影视作品的人，想编好故事，是否愿意作点这样看来似乎是“徒劳无功”的练习——把《砂器》或《人证》，改成直叙法，以相比倒叙回忆与直叙的不同效果？但愿这种明知是不会成功的练习，能给你启发，使你懂得选择一种好的编故事的办法。如果你能超过《人证》，那当然很好；不过，肯定你要在情节上出新的点子。

写戏的人就得折磨自己，多作各种构思的练习，使自己脑瓜子灵活起来，多产生一点形象的形体动作的幻觉，然后择优，组合。这也是一种“优选法”。

第三节 先有形象还是先有故事？

在影视作品文学创作中，有一个问题：是先有形象还是先有故事？许多作者曾热心地追问过这个问题。包括写舞台剧的作者，多少年来，总爱对我提出这个问题。我想我的解答是很可能被认为“圆滑”的，我总是这样回答：依我的经验，包括对舞台剧本写作的经验和教学研究的心得积累，也包括我对电影和电视剧的粗浅的习作的经验，可能先有形象后有故事，也可能先有故事后有形象。大家会说：“你这不是等于没说！”别忙！事情确是这样的！问题在于在构思过程中，如果你先有形象，后有故事，你得不断补足你的故事；如果你先有故事，后有形象，你得不断补足你的形象。但还有一种情况，如果在两种情况下后者始终没能补足，我劝你放弃这个题材。因为这就表明，你的构想已失败，不能圆满地讲好故事。如果出现这种欠缺，我就会放弃，毫不犹豫。

先说说我的几个经验教训。我没有什么成功的影视创作经验。这一点交交底好。我有过较长期的戏剧写作的经验，我写过大约二十部戏剧作品，大多数已获上演。早在五十年代末期，我主持中国戏曲学院戏曲文学系的工作中，便教过不少有志于剧作的研究生或进修生的创作课，也辅导过一些确实好的本子，积累了一些剧作教程的教学经验。但我在影视文学写作方面却无什么成功经验可言，只不过常常帮忙朋友出点子，顶多是个好参谋。朋友拍片拍成了，我不敢说我有功劳，但却有“苦劳”。为什么我自己是一个影视的不成功创作者呢？因为我不是电影导演或电视剧导演，我往往由于自己工作岗位所决定，在影视圈只不过是“票友”，坚持不到最后，

便放弃了，我把我的作品最后改变成戏曲或话剧了。我不希望大家都学我这样。我希望大家兼影视编剧及导演于一身，要干到底，干出名堂来。这不算是题外话。搞影视要有很大精力投入实践，投入制作，而我却十分遗憾没时间投入。

我的第一个经验教训，是十年前写过部影片，华侨题材的《悲喜泪》。我向导演（都是好朋友）讲了我在生活中体验和体会到的一些形象。这就是先有形象。我讲的主要是一位基层女邮递员（后来定名爱花），她是南方侨乡的模范邮递员，她替许多华侨找到在国内失散多年的亲属，是很出名的；而她本人，却又有一段奇特的经历，她在替一位海外华侨寻找一位失散女儿时，历经周折，找到最后，原来失散女儿竟是本人自己。但她的养母是一位十分善良的烈属（她的养父在解放海南支援前线斗争中连人带船都没有回来，壮烈牺牲了），老太太怕女儿沾上了当时“海外关系”的可怕“成份”，不作证实。经过许多曲折，爱花才认父团圆了。一些形象栩栩如生地萦绕在我脑际，不只爱花，还有某省体委的击剑运动员，还有几名海外老华侨，还有爱花生父从国外带回祖国的异母妹妹，一位年轻活泼的小提琴家莉莉，可热闹了！导演听毕我的人物，马上约稿。可是真的约了稿，我就感到麻烦了，故事不完整。要找一个完整的有吸引力的故事把“寻女”的事件讲圆满了，可不是易事！加上导演有他的奇特要求，他们想借这些传奇性人物和事件，把影片拍成一部“旅游娱乐片”要求有祖国各地旅游点的风光，包括爱花年幼时同她的异父异母妹妹在南海采珍珠场时的海底摄影。我怎么样编这个故事才能把故事讲好呢？我始终补足了故事。光有人物形象和一个事件（“寻女”），是远远不够的，弄不好会搞成庸俗的喜剧片，沿用一些落套的误会法。

初稿写出，什么样的场景都有，从老渔翁夫妇在捕鱼时捞到一只装着小婴孩的木桶，捡到爱花，及收养了一个在战乱中被丢弃的女婴，即爱花之妹妹（另一个孤女）写起，直到她们进采珠场，象一双漂亮的“美人鱼”，芙蓉出水，身怀绝技；一直写到爱花转业当了侨联的干部，带着她还未相认的生父、海外归侨到采珠场参观，又通过替生父“寻女”，周游全国……。这下子可坏了！我自己就不肯把本子寄出去。导演急了，坐飞机来索稿，看稿后也双眉紧皱，说拍不了，整个故事不成。好在是好朋友，我表示没法改成象样的影片了，拉倒了吧！但我确不甘心，于是找了个戏曲的团体合作，很快地编成了戏曲。这一来，不但发表了本子，而且在省里的评奖中获得了一等剧本奖。有什么经验教训呢？也不能怨电影导演给我规定必须搞成“旅游娱乐片”，使我“充分利用时空非常自由”的电影手法，净搞花梢，信口开河地瞎编故事，把人物形象给淹没了。对影视作品的未能成功之最重要教训在于：你想出的花里花梢的故事，与人物形象脱节，妨碍了对形象应有的合理的内心描写，妨碍了表达深刻的思想，搞形式主义加误会巧合法，于是以不得要领告终。而这一切，经过调整，在戏曲的本子里完全改变了。写人物，讲这个悲欢离合故事，写得深刻，“海底摄影”等没有了，人物伸开了腰，立住了脚，所以成功了。我体会形象与故事，好有一比，可比作“鱼”和“水”。有“鱼”无合适的“水”，“鱼”是会乾涸死的。有“水”而净是几条不象样的“鱼”，这些“水”也不好看。这个比喻不知有没有点道理。不成功的一部影片《悲喜泪》，我是搞歪了，是把“鱼”放在一锅浓浓的大米粥里，把“鱼”淹死了！有了形象和事件，不一定会写成一部好片子。