

献给电影100年(1895—1995)

电影学新论丛书

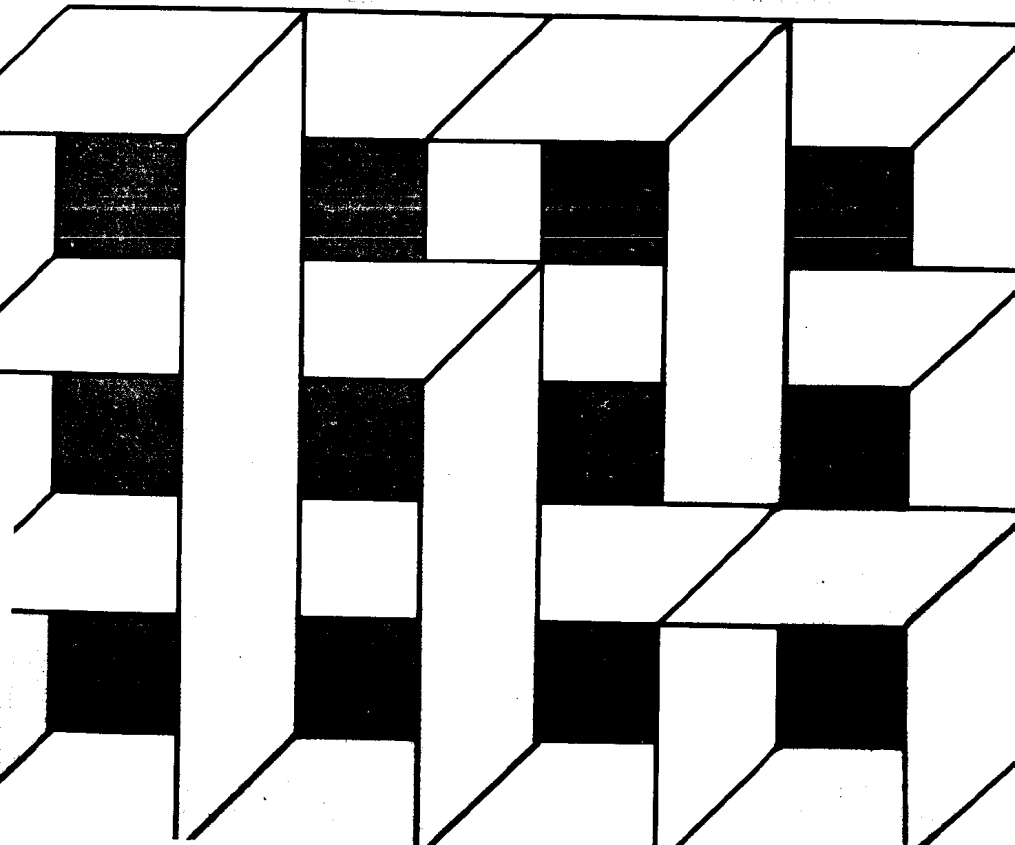
现代电影

剧作艺术论

□王迪 著



中国电影出版社 1995年11月第1版



内 容 说 明

本书为我们编辑的系列丛书《电影学新论》中的一部。

本书作者是北京电影学院文学系的教授,长期从事电影剧作的教学与研究,对电影剧作理论有很深的研究并有独到的见解。在本书中,作者分14章从不同角度分析探讨电影剧作的理论,并通过具体例子来加以论证,同时提出了电影剧作实践与理论中现存的问题。这些探讨、研究无疑将对推动电影剧作理论的发展起到积极有益的作用。

本书虽为理论著作,但叙述深入浅出,文字流畅,易读易懂。不仅对电影工作者,而且对电影爱好者进行电影剧作的创作和电影剧作理论的研究都会有一定的帮助。

现代电影剧作艺术论

中国电影出版社出版发行

(北京北三环东路22号)

北京丰华印刷厂印刷 新华书店经销

开本:850×1168毫米 1/32 印张:7.25 插页:平:2

字数:172000 印数:3501—6500册

1995年5月第1版 1998年6月北京第2次印刷

ISBN 7-106-01035-9/J·0498 定价:(平)11.60元

总论——对电影文学的再认识

古希腊大思想家、大哲学家、教书先生亚里斯多德的一部《诗学》，指导并影响西方戏剧 2000 多年，而且直到现在还影响着美国电影，成为美国好莱坞电影剧作的基本原则。

两年前，美国加州大学一位教电影剧作的先生应邀到中国来讲学。他告诉中国听众：亚里斯多德的《诗学》迄今仍是加州大学里指导电影剧本创作的最基本的教材。他眨了眨眼睛又笑着说：“最近还要出一本可以与亚里斯多德的《诗学》相媲美的电影剧作方面的书，你们猜一猜这是谁写的书？”大家一听就笑了，他自己也笑了，说：“那就是我写的书。”这自然是这位美国先生的幽默。不过也可以看出《诗学》在美国电影教学中的重要地位。

现在，世界上关于电影编剧理论与技巧方面的教科书，还没有一本举世公认的、可以与《诗学》并驾齐驱的。如果说有一本近似《诗学》的电影剧作方面的书，我认为当推苏联电影大师普多夫金于 30 年代写的《论电影的编剧导演和演员》。不过，尽管这部书中有许多精辟的论述和独到的见解以及实用价值；尽管为此书英文版作序的美国理论家 L·约可布斯称它为“电影理论方面的第一流的著作”，“它们使电影制作艺术具备了一套经典性的原则和理论……它们阐明了电影艺术的基本原理，并且把这种独特的、使电影艺术有别于其他艺术的表现方法明确起来。”它们“很快就成为电影艺术家的经典读物了”等等，但它也没有像《诗

学》那样取得持久的巨大的影响。因此，到现在为止，这方面的著作虽然不断出现，不过，大多是个人创作经验的结晶或研究成果。考虑到这种情况，我也就不揣冒昧，写下我多年从事电影剧本创作、教学、研究的一些体会与认识。但愿它能对从事电影剧本创作的朋友有一点帮助，或者引起同行们的争论与批评，因为在这个世界上没有一个人敢说他的电影编剧理论与技巧是唯一的最完备的。最好的办法就是大家一起来创造经验，共同提高。

—

从事电影剧本创作的朋友首先要树立一种观念，即艺术创作是一种生命现象，或者说艺术创作是生命，是生命的流动、生命的自白、生命的体现、生命的弘扬，或者说，电影剧作艺术如同导演艺术、摄影艺术、表演艺术一样，这些用生命创造出来的生命现象不可能直接接受纯理论的指导，相反，纯理论还可能扼杀创作的灵性，因此，关于艺术创作的理论只能是与创作紧密结合的理论。那么，这种理论与技巧是否就低于纯理论呢？我不这样认为。这种理论著作如亚里斯多德的《诗学》、李笠翁的《闲情偶寄》、普多夫金的《论电影的编剧导演和演员》都是伟大的经典性作品，它们影响了一代又一代的戏剧创作与电影创作。亚里斯多德是世界上公认的伟大人物之一，同样，普多夫金也被认为是“国际上公认的最伟大的导演之一”。我并不轻视纯理论，我只是想说，如果否定关于电影剧作的非纯理论，就是在否定作为生命现象的艺术创作，其结果是非常有害的。

其次，生命总是充满活力的，生命永远在运动着、发展着、变化着，这正是生命的特点。作为生命现象的艺术创作自然也是充满活力的，那么，关于电影艺术创作的理论也是充满活力的，也就是说不能把创作的理论“定于一”。事实上外界的新鲜经验不断补充到电影艺术创作中来，从默片到有声片到宽胶片电影，电影

我也不相信，电影永远走不出媚俗的沼泽地。即便如此，她也将投入地火，用地壳中的烈焰再造出一轮红日！

只要健康的学院派的现代电影还存在，而您又有志于这样的电影剧作，那么我用爱心写下的这本小书，就会是您忠实而可靠的朋友——至少我是奉上这样一份心愿。

作者

一九九四年岁末

目 录

自序

总 论——对电影文学的再认识·····	(1)
第一章 电影本性与特性辨析·····	(19)
第二章 电影故事梗概·····	(32)
第三章 人物心理与性格·····	(42)
第四章 主题和主题思想·····	(65)
第五章 开端与结尾的电影化·····	(74)
第六章 细节的小与大·····	(101)
第七章 对话与声音造型·····	(110)
第八章 幽默：不可作小道观·····	(135)
第九章 现代电影的非情节化·····	(147)
第十章 银幕的叙事·····	(159)
第十一章 样式：诗电影与散文电影·····	(174)
第十二章 银幕化与改编·····	(186)
第十三章 “气韵生动”与电影剧作·····	(197)
第十四章 电影剧作中庸辩证法·····	(210)
后记·····	(225)

自序

——学院派与现代电影

“学院派”在16世纪的欧洲一出现，就是一个贬义词。它代表纯理论、仿古、保守、程式化、脱离生活等等。

观念像空气一样，不受国界的限制，四处飘荡。到了50年代末和60年代最初两年，我国电影界的一些朋友，明里暗里也称北京电影学院的老师和学生是学院派，主要是说他们光会讲理论，不会实际操作。因此那时的毕业生在电影制片厂大多不受青睐。这不包括编剧专业的毕业生，因为那时学院还没设编剧系，还没有本科毕业生。既然电影编剧连学院派的“桂冠”也没戴上，就是说还要等而次之。当时，一些人认为学院是不能培养编剧的，甚至说编剧不是培养出来，而是在生活里自己成长起来的。但是他们并不反对有“高尔基文学院”、“鲁迅文学院”来培养文学家，这岂不矛盾？！持学院不能培养电影编剧人才这种观念，实际是否定电影剧作是一门专业，否定这门专业有它的法则和规律，否定电影编剧需要集中地进行专业基础训练。这种观念严重影响了我国电影编剧队伍的形成与发展。我国电影前辈早已有鉴于此，众所周知，1958年，夏衍同志就亲临北京电影学院，系统地讲授过电影编剧的理论与技巧，并且还在不同场合，从不同方面讲过电影剧作问题。可惜，夏公的苦心与表率并没有被人们完全理解，从

而将电影剧作放在发展电影事业的战略地位来加以重视。

到了70年代末80年代初，由于人们通常说的第四代和第五代电影导演脱颖而出，他们的影片引起国内外观众的瞩目，并为中国电影赢得了世界性的荣誉，从此，学院派不仅被广泛认同，而且成为一种美誉；北京电影学院也被一些人视为中国电影的“黄埔”或“皇家学院”。我国电影史上的这一重大变化，客观上，一方面来源于世界最新电影语言对中国电影语言的巨大影响，另一方面，来源于我国极为深厚的文学基础——几乎全部最优秀的影片的剧本，均改编自文学作品。

那时，要求学习电影编剧的呼声遍及全国，各种电影剧作进修班如雨后春笋……

喜乎？忧乎？

个中滋味，有谁知？

正是在这样历史背景下的1985年，北京电影学院开始面向全国招收电影剧作本科生，不久，又在本科生的基础上招收硕士研究生，从此便一届一届招下去。

收在本书中的一些章节，便是我在几年电影剧作教学的教材基础上，用心选择和整理的。

似乎每个人到这个世界上来，都有自己的使命和完成使命的难易路程。有人成就大事业，有人只能做些小事。有的人，无论做什么事都非常顺利，可说是无往而不胜；有的人不管做什么事都障碍重重，就像在地狱中穿行。我的大半生都证明我是后者——一个踩着荆棘，脚下流着血，做点小事的人。唯一聊可告慰自己的，就是我始终保持着对生我、养我、育我这片大地的一份真情。

我将这本小书送给热爱电影剧作的朋友，也是献上我的一份爱心。

我不相信，电影在迎接她一百岁诞辰之后，就敲响了末日钟声；

剧作理论不是在不断调整、变化，发展吗？！因此，无论是电影艺术创作或是关于创作的理论，特别要反对僵化。僵化就是生命枯竭的前奏，然后，那里的一切便会归于死寂。

生命之所以可爱可贵，皆因它充满了活力，所谓充满了活力，就是生命自始至终贯串着矛盾。人，真是个奇怪的造物！当生活中充满错综复杂的矛盾时，人往往追求一种宁静，因为他感到这个瞬息万变的现实生活太让人累了，或者说人在心理不平衡时追求一种心理的平衡，可是平衡的时间久了，宁静久了，人又会觉得乏味，于是又去主动追求或接受新的不平衡。也就是说，人的欲望永远不能完全满足，这也许就是生命的现象与法则。一个人如此，一个团体如此，一个民族如此，一门艺术创作也是如此。所以我们可以说，电影诞生的近 100 年，就是作为生命现象的电影艺术的急速运动、变化、发展的过程。

假如我们不把电影剧本创作这种生命现象看作仅仅是一种理论的抽象，一种束之高阁的“道理”，而是时刻感受到它的跃动，它的创造，它的变化与发展，那么，我们就不难发现电影剧本创作的一些规律和法则。这是因为任何生命的创造都不是无序的，而是有着自身的规律与法则。因此我们说，电影剧本创作同样有它的规律与法则。我们遵循这些规律与法则，就会创作出电影剧本，否则，我们可能创造出别的一种什么东西。当然，我说过我们不能把这些规律与法则当作一成不变的、僵化的东西，而是跳动着的生命，这也正是电影艺术及各种艺术创造的魅力所在。总之，电影剧本的作者首先要认识到并承认创作是一种生命现象，其次是掌握它已有的一些规律与法则，再其次，则是通过自己的创作实践发现新的规律与法则，从而丰富整个电影编剧理论与技巧，这自然也是丰富了电影艺术创作这一生命自身。这样，电影剧本创作就会始终浸在生命的律动之中，就不会墨守成规、导致僵化、归于死寂，或被生活与艺术所淘汰。我们时常发现有的老人对发展

着的现实有过多的苛责，老是觉得今不如昔，而愿意生活在对往日的回忆当中。其实，这多半就是生命临近终止的现象，作为艺术家万万不可如此。作家、艺术家必须与时代同呼吸，以保持艺术的青春。这主要不取决于作者的年龄，而取决于作者的精神状态，以及是否热爱生命和具有热爱生活的勇气，世界上许多 80 多岁的电影大师仍在创作，并且他们的作品依然能为青年人所接受与欢迎。就这个意义上说，这些老作家、老艺术家永远是年轻人。正由于他们的精神年青，所以他们的作品才能充满了生命力。

二

意大利电影先驱者卡努杜早在 1911 年就宣称电影是一种艺术。

在电影出现之前，有建筑、诗歌、音乐、绘画、雕塑、舞蹈等六种艺术，电影排在第七位，于是被称作“第七艺术”。不过，我个人觉得电影也是一种“无情的艺术”，充满竞争意识的艺术。试看，在不到 100 年的时间里，电影就把它以前的六种艺术之所长通通拿了过来，加以改造，据为己有。它简直像 20 世纪的一个暴发户。

电影作为叙事艺术，它把诗歌中塑造人物、描写场面、结构情节等方法拿了过来，造成许多诗电影，至今，诗电影仍是电影中一个重要样式。电影的画面更是借鉴了绘画与雕塑等造型艺术的经验。电影音乐虽然支解了乐曲的完整性，以便与其它电影元素相配合，但是音乐确实成为电影最不可缺少的内容，而且几乎每部影片里都不能缺少音乐的节奏和诗的韵律。总而言之，电影按照自己的需要，毫不客气地把在它之前的各种艺术加以支解，再巧妙地“拼凑”到电影身上，造成极富感染力的银幕艺术。它的无情还表现在，当电影一旦成为真正的艺术，它就千方百计征服全世界观众的心。

人类有史以来的各种艺术现象如诗歌、音乐、雕塑、绘画、戏剧、散文等等有着多种演变，比如古代戏剧与现代戏剧在各方面都有许多不同，但这些艺术从来没有消失过。电影的出现也不能使其它艺术或某种艺术消失，但是电影与其它艺术不同，它在相当大程度上从在它之前的艺术中争夺了大量的观赏者，因此，至今仍有一部分作家，艺术家拒绝承认电影是一种艺术，认为电影没有多少东西是属于电影自己的，除了摄影机、胶片等技术设备（这些也来自照相），在艺术上没有什么独特的无愧称之为艺术的东西。但是电影的发展，在吸收其它艺术的经验之后，却又不断创造出属于自己的东西、自己的规律与法则，比如蒙太奇的运用，情节的迅速展开，时间与空间的大幅度跳跃，特技摄影等等。这些又反过来促进其它艺术在表现手法上的一系列变化。它们的这种变化，从某种意义上讲，也是为了同电影争夺自己已经失去了的观众与读者。比如现代话剧舞台上就出现多场话剧，改变了过去三幕五场的格局。现在还流行小剧场演出的话剧。在小剧场里，演员可以非常近地与观众进行直接交流，这具有银幕特写镜头那样的冲击效果。又如受电影影响的小说，在剧情的进展上、节奏上都比较快等等。还有，尽管目前相当多的电影仍然依靠文学提供的剧作基础，但也出现了一些先有电影，再从电影改编成小说的现象。与此同时，我们还看到了，现在各种艺术之间在相互争夺、相互抵制、相互融合，这种现象本身也是生命的一种运动。

近几年，全世界电影观众的上座率在急剧下降，一个众所周知的原因，就是电视剧的大量发展，以及通过荧屏可以看到影片。于是我们看到了，电影正处于若干年前戏剧、小说等曾面临的局面，就是说电视在同电影争夺观众。当然，由于电视屏幕小，清晰度差，从整体讲，目前电视剧的艺术质量不如电影水平高，所以电视剧还不足以使电影处于极端困难的境地。但是电视剧对电影的威胁，迫使许多电影制片厂也在生产电视剧，电影编剧也在

写电视剧本，电影导演也在拍电视剧。这样一来，电视剧的一些创作技巧也在不同程度上影响电影文学剧本的创作。因此，电影的发展前景，不是电视吃掉电影，更不是电影吃掉电视，而很可能是影视合流，互取所长，平行发展。这样，在一个时期里会不会降低电影的艺术品格呢？我想，这主要决定于电影创作者自身的素质和水平了，或者说在相当程度上取决于文学基础——电影、电视剧文学剧本的质量。

三

电影文学剧本的出现比电影晚许多年，它从出现到现在仅有几十年历史，它是伴随有声电影的出现而出现的。无声片时期不需要电影文学剧本，因为那时对白还没有进入电影。如果说有对白，也仅仅是通过字幕出现在银幕上的极简单的话语，它的功能主要是连接剧情和起造型作用。从另一个角度看，电影文学剧本是伴随作家直接参加到电影编剧队伍中来之后出现的。这一点，在苏联尤为明显，比如 20 年代，著名作家屠尔金、维诺格拉茨卡娅、列奥尼多夫等等，后来都成为专业电影剧作家了。

现在已进入 20 世纪 90 年代，我们回头看电影艺术的发展进程时，是否可以得出这样的结论，正是在电影文学剧本成为影片思想、艺术的基础之后，从而使电影最终脱离了杂耍，使电影成为真正的艺术呢？我想是这样的。也可以说，电影之成为艺术是由于电影艺术之根牢牢扎在文学基础之上。有人可能会问，默片不是也出现一些伟大的电影艺术作品吗？是的，但是不能忘记像《战舰波将金号》也是有电影剧本的，只不过不是后来的电影文学剧本。何况，当时大多数优秀影片都是从小说、从戏剧等文学作品改编的。如苏联的默片《母亲》是剧作家扎尔赫依根据高尔基的同名小说改编的。还有根据普希金的小说改编的《上尉的女儿》、《驿站长》；根据莫泊桑小说改编的《羊脂球》等等。因此，

轻视电影文学和电影文学剧本是缺乏常识的，也是不明智的。

电影文学不仅在使电影成为艺术方面起到了巨大的作用，电影文学还创造了一系列电影的样式。

四

大家都知道，文学被划分为叙事文学、抒情文学、戏剧文学等三种体裁。1955年苏联电影理论家马契列特在他所著的《演员与电影剧作家》一书中，引用了别林斯基的话“这就是文学的全部体裁。体裁仅有三种”之后，着重指出电影文学是“第四种文学体裁”。这是一个大胆的有见地的认识。马契列特提出第四种文学体裁的论证是这样的，他说：“因为电影剧本和舞台剧本虽属于剧作这一概念，但它们都是反映现实的两种独立的文学体裁。”换句话说，他是将戏剧文学作为一种体裁而与电影文学进行类比得出的上述结论。在这一章的另一处他又说：“电影剧本的特点，正在于它是叙事作品和戏剧所独有的各种特点的独特结合，同时这种独特的结合也正是由于电影艺术本身的特性所决定的。这就使电影剧本成为一种独特的文学体裁，更正确地说，可以称为叙事的电影剧。”马契列特认为电影的叙事与戏剧性统一起来的结果就是一种文学体裁。他还给这种体裁起了个名字“叙事的电影剧”。当然，这样一个表面化的名字是不会被人们接受的。

我在前面说过，马契列特提出电影文学是“第四种文学体裁”是很有意义的、很有价值的，但看上去他好像是朦朦胧胧感觉到“第四种文学体裁”的存在，而不是反复认真研究的结果。正因为如此，他没有在“第四种文学体裁”上作更深入的探讨，这是很令人遗憾的。

坦诚地说，马契列特这本书，我在1962年就读过。可是“第四种文学体裁”这个命题却没有在我脑海里留下一丝印象。到了1987年，我在教学与科研中，忽然意识到电影文学乃是一种体裁，

而不是一种样式。于是我按照我的理解给学生讲了“第四种文学体裁”。事后很久，在一次偶然的情况下，我重新翻了一下马契列特的《演员与电影剧作家》，才发现这个命题早已被他提出来了。不过，读后我觉得马契列特虽然将这个命题提了出来，但论证很不充分，也没做深入的研究与阐述。

对于电影文学可以作为一种体裁，我是这样理解和认识的。首先不必将电影与戏剧进行类比，也不需要任何类比，何况这种类比也缺乏说服力。电影文学之所以能成为一种体裁，是因为电影文学自身的丰富性就足以说明它是第四种文学体裁。现在让我们具体分析一下：

首先，电影文学作为一种体裁，它下面有很多种样式，如喜剧电影、诗电影、悲剧电影、正剧电影、小说电影、散文电影、作家电影、思想电影、情节电影等等，犹如戏剧文学下面有悲剧、喜剧、正剧与歌剧、话剧等等样式一样。其次，电影文学的每一种样式下面又有各种不同的类型片，比如喜剧电影中有生活喜剧片、抒情喜剧片、悲喜剧片、音乐喜剧片等等。又比如情节电影，它下面有情节片、惊险片、恐怖片、侦破片、言情片、功夫片、灾难片、风光片等等。总之，各种各样的类型片，正是作为体裁的电影文学的强大基础，并构成电影文学的系统，所以，电影文学作为一种体裁，可以说是当之无愧的，而且显示出电影文学的真正面目、力量和作用。有人口出狂言，说什么拍电影根本不需要电影文学剧本。有人对编剧说，我把你的剧本支解了，当作我的创作素材用的。对于这种不知电影文学为何物的人，能说些什么呢？

当然也有一些有追求、有远见的年轻的电影工作者，他们经常把目光投向久负盛名的电影大师，他们想从大师的作品中获得教益，但是有人可能忽略了电影大师多半是电影剧作家兼导演，或兼理论家、批评家这一事实。比如苏联的对电影理论、尤其对蒙

太奇理论作出贡献，创造了世界名片《战舰波将金号》、《亚历山大·涅夫斯基》的爱森斯坦；被誉为“国际上公认的伟大导演之一”的，创造了影片《母亲》、《成吉思汗的后代》的普多夫金，自己写剧本、自己导演、将自己的剧本命名为“戏剧性电影长诗”，创造了《土地》、《海之歌》的杜甫仁科；以自己独特的思想、风格创造了《野草莓》、《第七封印》的瑞典电影大师伯格曼；电影剧作家兼导演、创造了《裸岛》、《鬼婆》等名片的日本电影大师新藤兼人；被誉为神童、怪才，创造了《玛丽亚·布劳恩的婚姻》、《水手奎来尔》的联邦德国电影大师法斯宾德——他从影13年拍了42部影片，其中有39部是他自己编剧或是剧作家之一；创造了《共产党员》、《奇怪的女人》、《列宁在巴黎》等优秀电影文学剧本，影响二战后整个苏联电影进程的电影剧作大师叶·格布里罗维奇。这样的大师的名字还可以列出很多。我想强调指出的，他们不仅是导演，他们中的很多人首先是电影剧作家。他们的影片都是以非常雄厚的电影文学剧本作基础的。这也从一个侧面说明电影文学的重要性。

我国虽然没有上述那样的电影大师，但是从我国近些年在国际上得奖的影片中也可以看出文学基础的重要性。例如《城南旧事》、《老井》、《红高粱》、《本命年》无一不是从文学作品改编的，换句话说，这些影片都是建筑在坚实的文学基础之上的。

有一个时期，有人把“导演中心”强调到过分的程度，这种消极影响迄今仍妨碍我国电影艺术的健康发展，影响人们对电影文学的重视。难道不该面对事实吗？上边举的若干例子不是充分证明了电影文学的重要了吗？当然，我丝毫不想贬低导演的作用，但是没有好的文学作基础，作为二度创作的电影导演再有才能也无法拍出思想与艺术质量都很高的影片来，这是众所周知的事实，只是有些人不承认罢了。真正的艺术永远是真诚的，艺术的真诚来源于艺术家的真诚，而真诚的艺术首先要敢于面对现实，那

些“玩”电影的人永远也成不了艺术家，他们顶多不过是个艺术匠，就因为他们缺少真诚。

电影文学如此重要，也就意味着做一名电影文学剧本作者的重要，就是说电影剧作者应当扎扎实实掌握电影剧作与电影艺术方面的基本理论与技巧，没有坚实的地基是盖不起坚固的楼房的，这个道理既古老又朴素，可惜经常被人们忘记。因之，我们应当从电影文学的最基本的概念和技巧开始踏上前进的道路。

五

要弄清什么是电影文学剧本，什么是电影剧作。这对于电影剧作者与导演了解自己的责任与使命，协调编剧与导演的合作关系，提高剧本与影片艺术质量具有重要意义。但是自从有电影文学剧本以来，人们对这个问题一直是有争议的，甚至有时唇枪舌剑，彼此争得面红耳赤。编剧指责导演拍出的影片没有忠实于他的剧本，有些重要情节丢了，改了，有的人物没有了，增添了不必要的场面等等，乃至不承认影片是根据他的剧本摄制的。导演也一肚子委屈，说编剧写的剧本根本就不电影化，像小说、像话剧，就不像电影；再说导演是一部影片的中心，有权做这样或那样的改动。有的人将这一观点推到极致，说编剧已经完成了任务，后边怎么改，那是导演的权利，不需要编剧干预和过问。编剧则说，没有我写的剧本，你能拍出影片吗？导演也振振有词说，我不把它搬上银幕，你的剧本不过是一堆文字而已。编剧说，以后永远不同你这种导演合作。导演说，谢天谢地，你想与我合作，我还不干呢！编剧与导演的创作合作本来是件很严肃的事情，可一带上肝火和情绪，立刻就变得如儿童吵架的样子。

除此之外，我们还看到另一种情形，即导演较早地进入编剧的创作过程，相互商量、探讨、切磋；编剧交出剧本后，往往又参加一段或全部摄制过程，重大的改动多半经过编剧之手。当然，

这里有个先决条件，即编剧与导演在创作、气质上的贴近。同时，编剧比较懂电影导演的业务，至少懂得电影的语言，而导演的文学、文化素养也较高，懂得剧作的基本理论与技巧。

上边说的两种情形，常常产生两种结果，前者争来争去，最后完成的影片多半支离破碎，没有统一的风格。后者，常常产生比较和谐，统一的艺术品。这两种状态与结果给我们以什么样的启示呢？那就是我们应当对电影文学剧本与电影剧作及其相互关系作理论上的探讨，从而得出比较符合实际的科学的结论。

事实是，在电影文学剧本出现之前，不仅有了电影，也有了电影剧作。如早期无声片《水浇园丁》，我们今天看它，那只不过是一个有趣的电影片断：一位年纪大的园丁用水龙头浇园子里的花草，跑来一个淘气孩子，他踩住胶皮管，水突然没有了，园丁追那孩子时，水又窜了出来，浇了园丁一身。在这个片断里已经有了人物和人物的心态，有了人物关系和简单的情节。那么这个片断中的人物与情节是什么呢？它就是电影剧作，也就是说这部片子是按照剧作的方法，运用剧作元素（人物、情节、细节等）安排起来的。那时还没有电影文学剧本，但已有了剧作。所以，我们说电影剧作早于电影文学剧本。在这一点上，电影与话剧的发展历程颇为接近。话剧在舞台上演了多年之后，才开始有剧本。同样，卓别林的影片拍完了，上映时也是没有电影文学剧本的。剧本是后来根据他的影片整理出来的。当时还没有作家参加电影的生产过程。那时的剧本通常只是一个故事梗概，如同话剧的幕表，或者仅有一个简单的构思，而人物的语言、动作、细节、情节等等都要靠导演和演员临场发挥。那时的导演并非是剧作家，只是情节的构思者。

电影剧作不仅早于电影文学剧本，而且电影剧作还贯穿一部影片的始终，即从剧本构思到影片最后完成都是电影剧作的过程。我们知道，导演在现场拍摄下来的不过是一条条胶片（它们也是