

# 《写电影剧本的几个问题》

· 夏 衍 ·

# 写电影剧本的几个问题

夏 衍

中国电影出版社

1959·北京

## 内 容 說 明

“写电影剧本的几个問題”，是夏衍同志根据他在北京电影学院授課的講稿重新整理补充而成的論文，这本书深入浅出地說明了在写作电影剧本时一些具体的重要的問題，其中包括：电影的“第一本”、政治气氛和时代脉搏、人物出場、結構、脉絡和針錢、蒙太奇、對話等几个专题的分析和研究。同时，还附录了有关名著改編問題的专論“杂談改編”，着重說明了如何进行对小說和舞台劇的改編問題。另一篇附录“与电影技术人员談天”，扼要地分析了艺术、技术人员的紅专問題，并涉及到創作中一些重要的問題。这本书对文艺創作工作者，特别是一般电影剧本作者有着很大的指导意义，同时也能帮助电影观众提高电影艺术欣賞水平。

### 写电影剧本的几个問題

夏 衍

\*

中国电影出版社出版

(北京西便門大街12号)

北京市書刊出版業營業許可証出字第089号

北京外文印刷厂印刷 新华書店发行

\*

开本850×1168公厘  $\frac{1}{32}$ ·印張3·插頁2·字數79,000

1959年4月第1版

1959年4月北京第1次印刷

印數1—32,500册 定价：0.35元

統一書号：8081·396

## 目 次

序 .....	欧阳予倩(1)
写电影剧本的几个问题 .....	(4)
前言 .....	(4)
一、电影的“第一本” .....	(12)
二、政治气氛和时代脉搏 .....	(21)
三、人物出场 .....	(28)
四、结构 .....	(36)
五、脉络和针线 .....	(50)
六、蒙太奇 .....	(54)
七、对话 .....	(63)
杂谈改编 .....	(75)
与电影技术人员谈天 .....	(84)
后记 .....	(94)

## 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，也可能由于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，对初学者会有很大的帮助。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的非常透彻而扼要。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是统一的”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

須要群众看得懂，再就要讓群众高兴看。看不懂固然不行，看得懂而群众不喜聞不乐見，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，剧作者必須从自我欣賞的小圈子里解放出来，深入群众，千方百計为群众写出思想性和艺术性高度結合的剧本。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領談了几个最重要的問題，每談一个問題都包含着丰富的創作經驗，提出了电影艺术簡明的文法和最恰切的例証，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，許多人在台上爭論得很激烈，也不知道究竟是为了什么；到第二幕又好象轉到了另外一个問題，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，关于人物出場以及布景服装音响效果如何为人物性格服务，关于结构和脉絡針綫、蒙太奇等，都联系着剧本的主题思想而有条不紊地談得非常透彻，也很具体。文章里没有艰涩的語句，沒有費解的名詞，沒有支蔓的論述，平易朴实，簡練而精闢，可以說是言簡而意賅、語近而旨远，对于学习編电影剧本和話剧剧本的人都是很好的路标。

这本书是一篇完整的論述，談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还有其他几位同志一样，是为着党的革命事业，对敌斗争，但是要同反动派爭取文艺领导权，就必须熟悉和掌握这个武器。他經過不断的看电影作筆記，分析电影剧本，研究摄制技术等一系列的刻苦鑽研，和长年累月的写作鍛炼。他的經驗和学識是从战斗中来的，是有深厚的积累的。这本书是写剧本的一把鑰匙，有了这把鑰匙就更会觉得电影艺术没有什么神秘。今天我們的学习条件比过去不知道优越多少倍，学会一样本事不会象前人要花那么长的時間。但是如果不肯下功夫，只想听一两次报告，讀一两本小書就什么

都会了，那也是不行的。电影是門科学，是綜合性的艺术，有它的特点和規律；“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結合在一起。”如果不下决心学习，不去勤修苦練，电影艺术还会是一个神秘的堡壘。电影是个能力很大的武器，要能掌握它，可以發揮很大的教育作用，不然也能发生危險。夏衍同志說：“电影的特点一是群众性，一是綜合性，所以它和其他艺术的确也还有点不同；武器越尖銳，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、編剧）永远不要忘記电影的群众性，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觀之外，还要有对文学、戏剧、音乐、美术、科学等广闊丰富的知識。我想每一个編剧和导演以至演員，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，那就必須下千錘百煉的功夫。譬如游泳必須經常下水，下棋也要經常对壘。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。毛主席告訴我們：在战略上要藐視困难，在战术上要正視困难。夏衍同志在“写电影剧本的几个問題”中，很好地运用了这个原則，我感觉得十分意味深长。我們只要有革命的热情和科学的分析，任何困难也难不倒我們，写剧本也要兼备这两者。当这本书即将付印的时候，略抒所見，以当序言。

# 写电影剧本的几个問題

## 前 言

写电影剧本是一門学問，要系統地講，我沒有資格，我在这里只能講些偶談、杂感和一些我自己从摸索中得来的經驗。这些，也是沒有系統的。想到什么就講什么，我的这些經驗也是一个“外行人”的經驗，我只是从一个电影爱好者、业余的电影剧本写作者的角度，来談談这一个問題。

到这里来講課的动机有二，其一是电影学院师资不足，学生很有意見，教員、院长也有意見，大字报已經貼出了不少。文化部動員了好几位有經驗的導演来教課，但是都有困难。当然这里面也有一些思想問題，例如：“拍出来的片子是我的，教出来的学生是人家的”等等。在一次文化部的会上我說：“我去試試”。这就逼上了梁山。第二个动机是“看片有感”，常有感触，看到一些題材很好而写得导得不好的片子，更是所感甚深。有些導演是有經驗的，但影片的质量很不稳定，一部很好，下一部又差了，这一場戏好，下一場戏又坏了。甚至有些拍过好几部片子的導演和編劇，他們的片子也会产生一些电影文法上的錯誤，最常見的是运用技巧沒有目的性。我后来想了一想，这也难怪，我們的电影工作者很少是学院培养出来的“三考出身”，他們缺乏一套系統的理論知識，連我国的有成就、有經驗的導演，也不是科班出身，而是“摄影棚大学”毕业的，这也是中国电影的一个传统，他們是在实践和斗争中成长起来的。但是年青的導演，电影学院毕业的，虽然只是进修班，那就不該这样了，前不久我看了一部本院毕业同学所導演的片子，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，而且技巧上有錯誤。



我对电影是外行，只因当时为了政治斗争，为了搞左翼文化运动，为了要打进电影界去，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，报刊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。看电影可以有两种目的，一是为了消遣，一是为了业务学习。作为业务学习，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“幕表”，当然也没有写好的对话。要开拍了，就把演员找来，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天才，当时就能编出对话来，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。

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，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，在心里打了一个草稿，然后再去看影片。这样做对我很有好处，有些导演的处理，比我设想的要好的多，我没有想到的，他都表现出来了。一部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、

以及气氛等等，都分門別类地来研究，分門別类地来作筆記。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。比如有一次我拿到說明書，上面头一句是“春天，下午。”就是春天下午这四个字，别的什么也沒有。我想春天应该怎样表现？下午又如何表现？我設想了好多規定情景。看了影片以后，使我很高兴，开始时是明媚的阳光照在一树盛开的花上，镜头推进，一座房子，一个人推門出来，打了一个呵欠，人打了呵欠以后，紧接着躺在台阶上的狗也打了一个呵欠。人出来打呵欠，就把春日下午情景、气氛很好地表达出来了。春天下午，人总是懒洋洋的，而狗也打一个呵欠，就有点幽默性質（阳光、花表示春天，就不要去說它了）。这样很简单的一句话，导演就把作者的意图用形象恰当地表达出来了。

为了掌握一点編写电影的基本技巧，我有計劃地看了許多电影，也作了不少筆記，可惜这些筆記在抗战中都遺失了。但在这几年中我所学到的东西，不但对写电影剧本，就是写舞台剧时也有好处，对于描写人物形象，刻划人物性格都有很多好处。我没有进过艺术院校，这方面的知識就是这样学来的。

从資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問題，譬如故事展开的速度和节奏問題，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，下一个場面就出来了。我們当时写剧本，有很多洋教条，自己以为簡練，结果是观众看不懂。看不懂，还有什么效果呢？还能达到什么目的呢？电影界的老前輩郑正秋先生，不同意我們的这种新文艺工作者的技巧，他說：“伊拉（他們）看不懂呀。”这說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記在心头。的确，有些东西中国的观众是不大看得懂的，拍片子給中国观众看，一定要按中国人的习惯，把情节交代清楚。你們以后应该时常想到，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“杂谈改编”中讲过，鲁迅先生的小说，也只印了几十万本，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、几千万的观众，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，一定要作到大众化。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，特别是坐在小孩子和老太太后面，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术上的问题，但是，在这之前必须讲清楚，技术是为主题服务的，为电影的思想服务的。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着的。

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。特别是斯氏体系，比如潜台词、最高任务，我可能讲的很少，如果我讲的不对，和你们从教员和专家那里学到的有出入，请你们提出批评，我力求做到从实际出发，力求切合中国的

实际。

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。为什么一再而三地要讲群众性呢？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，但一部影片印二十个拷贝，一轮演下来观众的数字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，武器越尖锐，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，和电影对群众所起的思想感情上的影响。

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）除出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，许多电影导演是从舞台来的，有的演员也是两栖的。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，限制最多的是話劇，舞台是三道牆，舞台條件和時間的限制都很嚴格；最困難的是話劇的開幕。在中國的戲曲里，開幕之後由人物到台口念四句定場詩，然後坐下來，“自報家門”，這樣，對這個人的姓名、籍貫、職業等等，觀眾很快就明白了。但在電影、話劇，一開始觀眾不知道這是怎麼回事兒；話劇更受限制，人物一出門，就到幕後去了，他出去以後發生了什麼事情，只能靠以後的對話來交代了。電影編劇的方法和舞台劇不同，演員的表演也不同，舞台上為了照顧最後一排觀眾也能看得清楚，因此話劇是有一定的誇張——從劇作到演員的表演都有些誇張。因為舞台劇的觀眾不能動，坐在後面的觀眾和舞台距離很遠。電影就不同了，電影有遠景、中景、特寫，從遠到近，觀眾無論從哪個角度都看得清楚。我問過很多演員，他們說電影上的表演要自然一些，不能太誇張，如果照話劇的表演分寸來拍特寫，那就很誇張了。有些寫過電影劇本的人，就不想寫舞台劇本了，因為舞台劇受限制太多，假如一個劇本里表現第二幕和第三幕是相隔一年，那第三幕就必須從新開始，從對話中交代出這段時間內發生過什麼事情；又如兩個人說我們到房間里去談談，觀眾就無法聽見他們談些什麼了。電影和科學結合在一起，所以它有很豐富的表現手段，如一個人從山腳跑到山頂上，話劇就無法表現，只能由演員說“我剛才爬山，爬得好累呀！”但電影就可以表現，電影可以用搖鏡頭、跟鏡頭、特寫鏡頭等等手法。陳荒煤同志曾講過，影片“安娜·卡列尼娜”里安娜的眉毛一動，就能表現出她的內心活動，那麼，如果在舞台上眉毛一動，最多也只有前排的觀眾能看見，最後一排就不可能看見了。

電影在細節描寫上非常方便，因此，電影和小說很相近。但電影和小說也有所不同，電影和舞台劇是“一氣呵成”的藝術，話劇最多是三個或四個小時就演完，電影是兩小時以內演完。人們看小說，如果對某些描寫不想看，可以翻過去；要是看累了，也可以合起來明天再看；小說里如果有哪句話沒有看清楚，也可以翻回來再看一次。但電影就不行，如果前面沒有看清楚，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，也不会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、有关键性的一句话，演员背着观众，含含糊糊地讲过去了。如果在电影中讲“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。在影片里凡是有关键性的事情，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，小说里没有重复，但戏曲中就很多，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，以至引起失火，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，那它就应有自己独特的方法，但是一定要注意到我们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，农民很有意见，因为有些影片节奏太快，介绍得不清楚，所以他们看不懂。

当然电影是最精练的艺术，因为精练，所以更要交代清楚。我在这里重复地说，电影的目性要明确，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。<sup>9</sup>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性格，如果林洁住的是亭子间，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。

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“划过”、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”，都是浪费人民的财产，都是浪费工作人员的精力。

## 一、电影的“第一本”

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“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，小说可以回头看，但戏剧和电影不能回头看，它是一气呵成的。电影和戏剧的观众开头都是一张白纸，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。”或者是明朝什么年间，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“传槩”，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。

现在欧洲有些话剧的演出也采取了这样的形式，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，假如今后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”，可能就是这个作用，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。

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。话剧可以写出“1940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