

电影文学丛谈

柯 灵 著

中 国 电 影 出 版 社



电影文学丛谈

柯 灵 著

中 国 电 影 出 版 社

1 9 7 9 北 京

内 容 说 明

本书是作者多年来从事电影文学创作和理论研究的经验总结。涉及的内容比较广泛，包括电影文学剧本的特征和基本知识、创作电影文学剧本的经验体会，以及作者对我国和苏联电影的一些艺术倾向所进行的专题研究和评论文章等。这些文章不仅对电影艺术的许多重要问题作了有益的探索，而且留下了电影事业发展演变的时代印迹。适于专业和业余电影剧作者、电影理论工作者学习和参考。

电 影 文 学 丛 谈

中 国 电 影 出 版 社 出 版

文物出版社印刷厂印刷 新华书店发行

开本：850×1168毫米1/32 印张：6 1/2 字数：145,000

1979年10月第1版北京第1次印刷 印数：1—40,800册

(内纸精本1,000册)

统一书号：8061·1300

定价：（平）0.77元

序

看完《电影文学丛谈》的清样，感到有点轻松，又有点沉重。轻松，因为我总算又做完了一件小事。沉重，因为这是我三十年来有关电影评论的唯一结集，论质论量，都显示出我的空疏与迟钝，作为对建国三十周年的献礼，未免太不相称。

“千里送鹅毛，礼轻情意重。”我只好借这两句俚语，聊以解嘲吧。

今年我国政治生活中的一件大事，是党中央对社会阶级状况和阶级斗争的分析：三十年间，我国的阶级状况已经起了根本变化，今后再也不需要也不应该进行急风暴雨式的阶级斗争。二十年剑拔弩张，民亦劳止，从此全国各族，各行各业，可以团结一致，为祖国现代化的锦绣前程，专心致志地干些工夫了。党中央的这个分析是不是合乎实际的？一般说来，数字是很科学的东西，我们可以用两个数字来衡量一下：中国共产党诞生于一九二一年，到一九四九年中华人民共和国成立，一共花了二十八年。建国至今，则已经三十年。如果说，在二十八年的时间里（其间经过艰苦残酷无与伦比的四次战争：三次国内革命战争，一次民族革命战争），一个无权无势，手无寸铁的小党、穷党、“匪”党可以推翻三座大山，取得胜利，那么久经考验的，牢牢地掌握了国家机器的这同一个中国共产党，经过土地改革，三大改造，在整整三十年里面，为什么还不能消灭处在被统治地位的封建地主阶级和资本家阶级？如果不是闭眼不看事实，那么就应该心悦诚服地承认，党中央的结

论，正是客观实际的正确反映，抓到了拨乱反正中最关键的一环。过去有一种理论说：社会主义社会始终存在着阶级、阶级矛盾和阶级斗争，共产党的哲学就是斗争哲学。七斗八斗，斗得人都成了乌眼鸡。资本主义工商业者刚刚敲锣打鼓地接受社会主义改造，喘息未定，我们就发动旨在击退“资产阶级猖狂进攻”的反右斗争。而城门失火，殃及池鱼，大量知识分子被打成“右派”不算，整个知识阶层平空升级，无形中一律戴上“资产阶级知识分子”的帽子，与资产阶级等量齐观。到了无产阶级文化大革命期间，还出了一个“党内资产阶级”。这就是说，在强大的无产阶级专政下，资产阶级的阵容反倒无限扩大了。这岂不是荒天下之大唐吗？而这种理论，不幸正是长期以来极左思潮的牵引力。现在应该到彻底澄清的时候了。

极左思潮对电影事业的冲击，正是从反右斗争开始的，到林彪、“四人帮”的时代，到了令人惊心怵目的地步，事实彰彰，有目共睹。电影工作者所受的苦难，大家记忆犹新，无待赘述。实践的检验擦亮了我们的眼睛，使我们变得懂事一些了。解放后的十七年，人民电影事业曾有长足的进步，是无可置疑的。广大的观众是最公正的评判员，每一个曾经沧海的电影工作者都是历史见证人。但是千真万确，我们走了许多不必要的弯路，不然，我们本来可以避免种种有形无形的严重破坏，取得更好的成绩。为了繁荣电影事业，适应历史新时期的需要，实事求是地总结经验教训，评骘得失，改弦易辙，无疑是必要的条件。理论的探索与建设，现在应当提到适当的重要地位。阶级状况的变化，不等于思想斗争的结束，矛盾是永远存在的。¹⁴百花必须齐放，百家可以争鸣。当前的事态表明：“四人帮”的流毒远未肃清，教条主义的幽灵还在游荡，唯心主义和形而上学还相当猖獗，正常的批评和争论是完全必要的。为了电影创作的迅速提高，还应该向世界影坛打开大门，结合我们的民族特点，切切实实地从事电影艺术基本理论的探讨。

这个集子里所收的文字，除了个别技术上的修剪，一律按照原样，不加更动，目的是为了存真。因为历史是客观存在，我无权、也无法加以修改。人不能遗世而独立，我的思想水平对某些不健康的社会思潮，自愧没有很好的免疫能力，在这些文字里，自然也会留下或深或浅的痕迹。我深信读者的鉴别力，会作出自己的判断。对我个人来说，重要的教训是应该善于思考，以辩证唯物论和历史唯物论为武器，清醒地分析问题，发现问题。盲目的政治热情，片面地、简单化地理解马克思主义和毛泽东思想，对己对人，对党的事业，都不会有真正的好处。我虽然已过古稀之年，还愿意不断地认真学习，向着这个目标努力。

我不是理论家，这些芜杂肤浅的文字也算不得什么理论。如果这本小书能在理论工作中起一点抛砖引玉的作用，不枉它在这纸张印刷极其紧张的情况下灾梨祸枣，我也就十分满足了。

柯 灵 1979.8.10.

目 次

序	(1)
关于电影剧本的创作问题	(1)
电影剧本的特性——电影文学三讲之一	(11)
电影艺术的特性	(12)
电影与小说	(15)
电影与戏剧	(34)
视觉形象的表现——电影文学三讲之二	(52)
视觉形象的特点是什么?	(52)
关于人物塑造	(57)
关于环境描写	(70)
题材、样式、人物描写	(85)
编剧导演之间	(89)
一个剧本的诞生——《为了和平》创作手记	(94)
谈《春满人间》的创作	(103)
看银幕上姹紫嫣红开遍 ——庆祝建国十周年新片展览月观感	(111)
试论农村片——兼谈电影的民族化、群众化	(120)
《雁南飞》给了我们什么?	(140)
苏联电影的蜕变	(155)
关于《秋瑾传》	(166)
从《秋瑾传》说到《赛金花》	(170)
在破立并举中大踏步前进	(176)
实践向我们提出了什么问题	(178)

关于电影剧本的创作问题

积极地组织文艺作家的力量，从事电影剧本的创作，扩大影片的题材范围，努力地增加影片的出品数量，并逐步地提高影片的思想、艺术水平。

——中华人民共和国发展国民经济的
第一个五年计划

谈到电影，我们不能不立刻想到横在面前的一个问题：历史已经迈进到崭新的阶段，瑰丽多彩的现实迫切要求反映，人民渴望看到更多、更好的影片；而事实却远远不能满足这种要求。

从更远的角度看，我们的电影生产水平，和我们已经拥有的国际地位来比，也是大大地不相称的。

当然应当看到，我们年轻的人民电影，正在生气蓬勃地前进着。五、六年来，已经制作了《白毛女》、《钢铁战士》、《翠岗红旗》、《渡江侦察记》等等的优秀作品，这正是人民电影成长的标志，并且显示了电影艺术家们卓越的才华和辉煌的未来。可是，显然谁都能够下结论：这是非常不够的。

要解决这个问题，关键在于争取电影剧本创作的繁荣。

我们专业的电影编剧数量还非常少，而广大作家的力量，还没有动员起来。——这个事实说明：一方面，电影剧本的组织工作上还有许多缺点；一方面，我们绝大多数作家对这个工作还缺乏足够的热情。有些作家以为，电影剧本的文学价值是不高的；更多的作家说：“我们对电影剧本的形式不熟悉。”

这无疑是电影工作上的一个重大障碍。因为不可能设想，没有广大作家的支援，能够使人民电影在数量上和质量上迅速增长、提高。

经验早已证明，电影剧本是最基本的和最重要的文学样式之一。事实上，电影剧本的写作，既离不开一切必需的文学技巧，而电影剧本的形式，也不是什么不可探测的深渊，只要理解电影的特性，就能够加以掌握的。轻视和畏惧同样是不正常的心理。

问题是在作家有没有决心把力量投入到这样一个美丽的、富有革新意义的重要事业上来。

要对电影艺术作精确的科学分析，是一种带有专门性质的复杂工作；可是概括地了解一下它的主要特点，却并不是一件困难的事情。

首先，电影艺术最基本的特点，是它无限广大的群众性。

电影的服务对象的广阔，是任何形式的文学艺术作品不能比拟的。一部影片的观众，估计总有几千万人。根据已经发表的统计，我们全国电影观众的数字，一九五二年是五亿六千多人次，一九五三年增加到近七亿，还不包括部队的观众在内。这是一个真正的浩瀚的海，它的影响遍及于城市、农村、铁路、矿山，乃至少数民族的边僻地区，有时还远达海外。

斯大林同志在对苏联电影十五周年的祝词中，说了一段为大家熟知的話：

电影在苏维埃政权手里，乃是巨大的，无法估价的力量。

电影具有在精神上影响观众的非凡能力，它帮助工人阶级及其政党用社会主义精神去教育劳动者，组织群众为社会主义而斗争，提高他们的文化和政治的战斗力。

（引自《党论电影》）

据我理解，这个经典性的指示，不仅确定了电影的党性原则，也规定了电影的表现形式必须是一种最明朗的、大众化的艺术。

一个电影剧本的作者，任何时候都不应忘记：你的创作事业所面对的是千千万万不同阶层、不同职业、不同水平的劳动人民。他们抱着调剂身心的目的跑进放映电影的场所，可是当他们坐在银幕底下的时候，时而欢笑，时而流泪，时而愤怒和激动，他们是用最严肃的心情来对待这经过艺术加工的生活现象的。你是组织者，你是鼓动者，同时你是他们的代言人！你必须熟知群众的思想感情，和群众共呼吸。你必须使你所描绘的生活图景，使每一个观众都感到亲切和关怀，并富有震撼心灵的力量。

其次是电影的强大的表现力。

如果要在电影和其它形式的艺术之间作出显明的区别，那么最大的一点，就在于电影是和科学相结合的，具有现代化技术装备的艺术。从默片到声片，从黑白片到彩色片，科学的进展赋予电影艺术以无限发展的可能，这种发展是日新月异的，没有止境的。

在所有的文学艺术形式中，小说在描写手腕上具有最大的自由，不同典型的人物面貌和内心世界、社会环境、自然风物，在小说家的笔底都可以历历如绘。但小说唯一的表现工具是文字，读者必须借助于想象，才能进入作者所描画的境界。我们毫不怀疑文字塑造形象，表现广阔的社会风貌和激发想象的能力，但从反映真实这一点来说，电影却更具有无比的精确性和敏锐性。它对观众直接诉之于视觉形象，使观众得到的是完全逼真的、“身历其境”的强烈感受。

电影艺术具有征服空间和时间的魔力，在银幕上，我们能看到壮丽的楼台城廓，高山大川，上穷碧落，下极海底的奇观。我们能看到同代人宏伟的生活景象，也能看见一切动人心

魄的历史的重演。电影的特殊手法，使我们能看到宇宙间的一切奥秘，从最壮阔的直到最细微的、肉眼所不能看见的部分。

电影剧本题材多样性和广泛的要求，不仅根据现实生活的丰富和观众基础的广泛，也是为电影艺术本身万能的表現手段所规定的。

电影剧本的题材可以表现革命战争，表现光荣和豪迈的劳动，也可以表现伦理、友谊和爱情。诗、小说、戏剧、舞蹈、音乐、绘画、雕塑，任何的文艺形式，对它们所表达的内容来说，都有相对的限制性，而电影却能胜任愉快地反映一切复杂的生活现象。电影艺术既具有概括和典型化的巨大能力，又善于巧妙地运用玲珑剔透的、诗意的细节。只是它不能容忍视野的窄小，意趣的陈腐和思想的贫乏。

在认识电影的表现力的同时，也应该理解一下电影的表现方式，和观众对电影的接受方式上的特点。

电影是综合艺术，银幕上充满着人间万籁和缤纷的色相。但如果說，舞台剧主要是语言的艺术，那么电影主要是视觉的艺术。它要求的是具体的形象，动作鲜明的场面。因此在电影剧本中，应该竭力避免笼统的叙述，冗长的对话和独白，抽象的心理描写。

和舞台剧一样，演员是电影最基本的表现材料。他们根据剧本的描述，把文字立体化，赋予生命，深刻而生动地表演出来。演员是直接面对观众的，而其他的创作人员：作为指挥员的导演，以及摄影师、美工师、作曲家、录音师等等，他们在统一的创作意图下进行工作，但都是幕后英雄。

舞台所描写的空间和时间有极大的局限性，而电影是有限制的。但在电影剧本的写作中，作者应该象写话剧一样，明确地写出来：是什么样的人物，在什么样的场合，在什么时间，做了些什么活动。读着剧本，就应该能够如亲其人，如见其境，如经其事，象放映电影一样。而主要的是人物。如果观

众看了某一部影片，其中的人物深深地感动了他们，使他们历久不忘，那就意味着，剧作家是在自己的笔底创造了有血有肉的人物，准确地刻划了人物的思想感情，写出了性格的成长。如果只是一些苍白的影子，一些活动着和说着话的傀儡，观众看过以后，根本不留一点印象，那么作家就应该警惕，因为他已经使演员作了一次无效的劳动。——包括导演和其他创作人员在内。

在观众的接受方式上，电影也和戏剧一样，是集体性的观赏，这和个别的文艺欣赏完全不同。我们看一张画，读一部小说，一首诗，可以反复吟味，在一个笔触或章句之间流连许久。看电影和戏剧却不是这样。特别是电影，映演的速度是非常迫切而没有间歇的，如果观众在某一个地方没有看懂，或者体会不够，他不可能要求停顿一下，甚至连思索一下的空隙都没有，他只能在感受上留下一个缺口；缺口一多，作品给他的印象就变得残破不全，也就很难使他集中精力来欣赏了。电影剧作家为了严肃对待自己的工作，在构思和执笔的时候，就应当预见到这种情况，并为克服这种困难而付出极大的劳力。

△ 电影还有一个很大的限制——容量的限制。一部影片放映的标准时间，大约是一个半小时，影片本身的长度是二千五百英尺。这对作家就不能不提出严格的限制。一个可供摄制的电影剧本，如果机械地用数字来计算，那就是：全剧字数，四万字左右；对话，四——五百条（字数是一万字左右）；场数，五——六十场。当然这是个约数。可是应当说明，容量的限制丝毫也不应该影响内容的深广和艺术的完整。全世界辉煌的名片都是有利的佐证。

看起来，这是近乎纯粹技术性的问题，但深刻地理解它们，对一个电影剧本的作者来说，在创作实践中却具有重大的意义。

现在我们可以来粗略地谈一谈，根据上述电影艺术的特性，在电影剧本写作技巧上所要求的是什么。

在谈这个问题以前，我觉得有必要说明几点：

第一、广大的群众性是电影艺术最重要、最基本的特点，这种特点必然要体现在艺术技巧的各方面。我在下面所谈的，主要是从这个认识出发。“电影艺术的人民性给它的一切方面都打上了烙印”，这个话应当给我们以极大的启发。

第二、我以为，电影剧本的写作技巧，和一般的文学技巧并无什么不同，不过要求更多一些，条件更严格一些。电影的强大的表现力，给作家以发挥艺术技巧的充分可能，但并不带来写作上的方便。电影剧本之所以被称为艰难的艺术工作，就因为它的技术要求较为复杂，因此弄清楚它的特殊规律，是一个必要条件。

第三、前面提到的一些电影的特性，都是互相关联而不是彼此孤立的；下面将要谈到的几个技巧问题，也不是各自孤立的概念。一件文艺作品的主题思想、人物形象、情节结构等等，是有机的统一体，很难机械地分开；但从技巧上看，却各有独立的意义，为了便于说明，分开来谈，也许是合适的。

此外，很显然，我不可能在这里系统地谈全部的技巧问题。我只能根据个人的认识，从目前迫切需要解决的主要问题，提出几点简单的要求。

第一个要求，我想依然引用斯大林同志的指示：艺术片的情节要有趣，演技要动人。

这里所说的艺术片，是“具有高度思想性的艺术片”。这就是说，高度的思想性是要通过有趣的情节、动人的演技来体现的，是互相依附，而不是互相排斥的。

遗憾的是，我们的电影工作者没有足够地注意这个指示。我们电影剧本中一个普遍的缺点，是情节平淡，一览无余，有些片子简直没有情节可言。关于这一点，我们早就该听一听观

众公平的抗议了。观众买了票，化费了宝贵的时间来看电影，他们完全有权要求一次艺术的陶醉，从而吸收其中深刻的思想内容，而拒绝接受枯燥无味的说教。

马克思主义美学肯定，艺术的生活内容的主导作用，是它的思想意义。这是不可动摇的原则。但作为电影剧本，还有一个基本的要求，是应该有生动的人物，完整的故事——也就是说，有情有节。斯大林把情节有趣和演技动人并列地提出来，是耐人寻味的。大家都知道，情节是人物性格的历史（高尔基语）。情节拙劣，一定导致主题模糊，人物面貌不清，演员当然也无所施其技。

解放以前，当电影事业还掌握在资产阶级手里的时候，制片人衡量影片票房价值的方法之一，是看普通妇女看了一部片子以后，是否能跟她的邻居或亲戚口述出那个故事来；如果是，那么这张片子的卖座就有把握。我以为这是一条很好的经验。就这一点说，资产阶级比我们懂得观众。我们反对媚悦观众，但必须同时反对“给观众的兴趣浇冷水的那种单调无味的政治态度。”

观众喜爱《白毛女》、《钢铁战士》不是偶然的。这类的例子，还可以远溯到很久以前，《狂流》、《姐妹花》、《渔光曲》……中国电影史上一些深受欢迎的片子，都可以说明这一点。

当然，这决不是要追求背弃生活的曲折离奇。恰恰相反，情节繁缛和不近人情，是最惹人厌的。我们主张的是现实主义与浪漫主义的有机结合。我们要求情节的鲜明性，其终极的目的，乃是寻求其政治意图的深邃和突出。

△ 和这个问题紧紧地联系着的，是结构问题。

我们不止一次地遇见过，有些剧本并不缺乏有趣的故事和情节，但表现出来的，依然是淡而无味的东西。

显著的毛病，是在于结构松散拖沓，平铺直叙，剧情进展

缓慢，没有起伏变化。

我们的实际生活是如火如荼的，报纸上经常有传奇式的记载；但是反映在电影上，却反而常常是一些无生气的素材的堆砌，这不仅是对电影艺术的嘲弄，并且是对生活的歪曲。

有人以为电影的形式更近于散文，这显然是不对的；正好相反，电影艺术通过镜头的剪辑和场次的安排，利用对比、并列等等的特殊手法，更宜于表现紧张复杂的斗争。电影是戏剧而不是散文。它要求于作者的是：不为纷披的生活现象所迷乱，而善于选择、提炼、剪裁，集中地表现冲突。

我们试想一想，苏联电影《乡村女教师》和《难忘的一九一九》是怎么结构的：前者剧情整整经历四十年，其中包括第一次世界大战、十月革命、卫国战争等巨大的历史事件，而作者是用何等经济的手法，去芜存菁，删繁就简，鲜明而突出地写出了女教师华尔华拉的一生。后者以极大的气魄描画了苏维埃人难忘的一九一九年，斯大林如何领导水兵和工人，在极端困难的条件下，粉碎白匪的叛乱和帝国主义的武装干涉。它的历史场景是异常广阔的，从巴黎、伦敦直写到彼得格勒、莫斯科、波罗的海和“红山”炮台，而作者是用何等的概括力，把复杂的斗争集中地表现了出来。

生活细节的描写是必须的，但它们只有和主线相结合的时候，才能产生效果。如果变成游离和孤立的存在，那么即使是最引人入胜的细节，也只会使剧情阻滞，而本身变成赘疣。

▷ 电影为了在放映时自始至终吸引观众，在剧本的结构上，特别需要明快和简洁，尤其是连贯——包括情节的连贯，思想的连贯，情绪的连贯，节奏的连贯。

结构服从于生活的必然的逻辑，服从于戏剧艺术的法则，同时服从于观众的感受。

下面我们来谈一谈对处理场面的要求。

电影是最富于场面的艺术，因为镜头是无所不包而又无微

不察的，它能表现一切动的和静的，情绪饱满和意境深远的种种场面。看过优秀的片子，总有许多激动心弦的场面长久地保留在我们的记忆里。这是诗、画、戏剧三者最美满的结合。

在早期的苏联电影里，这类的例子是 不胜枚举的。看了《列宁在一九一八年》，能够忘记列宁在迈克尔孙工厂演讲的场面吗？那群众的欢呼，那《国际歌》的雄壮的歌声；当列宁被刺以后，那斜阳影里，汹涌在镜头前面的愤怒的人潮；看了《难忘的一九一九》，也该忘不了彼得格勒的白夜那一场：浅紫色的暮霭笼罩在街头，工人的武装队伍沉默地开过，斯大林披着斗篷，宁静而庄重地漫步着。没有一句对话，可是我们通过这静穆的场面，能充分感受那伟大人物在战斗前面的必胜的决心。还有，《伟大的公民》里关于“冶金工作者”工厂举行大会那一场，当沙霍夫的母亲，那白发苍苍的老妈妈站在讲坛上说话的时候，谁能不为那情景深深激动呢！

一定的人物活动在一定的环境里面，但作者并不是毫无选择余地的。你可以任意决定人物活动的时间——清晨、白昼、黑夜、春天或冬天；他们活动的场合——室外、街头、野外、火车上或轮船上，目的是不但能够真实地、并且生动地表现出规定的情境，人物情绪的变化，并使之色彩强烈。而精确的选择，总是惨淡经营的结果。

有些作者不愿在这些工作上多花一点心血。人物在什么场合活动，在他们看起来是无所谓的。有两种最明显的倾向：一是套现成，说思想大概是在办公室，谈爱情就一定在公园里；一是照搬生活，不加思索，我们的片子里最多新闻纪录式的开会和扭秧歌场面，就是这种自然主义的、如实反映的结果。至于时间，作者是很少规定的，仿佛事情在什么时候发生都可以。

还有一种简单化的制造气氛的方法，是刮风和下雨。在一些描写农村生活的作品里，这种场面，不知道已经重复过多少次。

在这里应该提到另一个与此有关的问题，语言问题。

不善于处理场面，最大的原因，在于不依靠行动，而依靠对话。有些剧本里通常的方式，是让人物坐着说话，站着说话，走着说话，用语言代替行动，来交代许多事件和情节。这样自然也就用不着设计什么场面了。

电影艺术有自己所特有的表现手段，活动着的画面，正是最形象的语言。从一个表情细致的人物的近景，观众完全可以了解他(她)的内心独白；一个关键性的物件的特写，不着一字，可以表明很多的内涵。有声电影发明以后，电影的表现手段更丰富了，但无论如何，占主要地位的还是行动，而不是说话。

目前电影剧本中突出的问题之一，正是对话繁多，远远超过了表达内容、深化内容所需要的限度。这种语言的洪流，已经成为导演和演员的灾难。

当然，对话是重要的，必不可少的。我们的要求是精练、机智、性格化，富有动力和潜台词。这才是电影所需要的语言。

最后顺便说一点：抒情和健康的笑。

我们的民族是勇敢勤劳、坚韧不拔的民族，我们的人民也是善于抒情和笑的。只要看一看我们传统的戏剧，就可以明白这一点。可是在电影上，我们抒情的成份是太少了，特别是那种洋溢的幽默感。

向电影剧作家们及时提醒这一点，也许是有益的。

电影艺术是集体的艺术，但它的基础是剧本。提高影片的思想、艺术水平的关键，在于提高电影剧本的质量。电影剧本作者所负担的责任很重，但也很光荣。

为了无负于时代，无负于电影这一最有力的思想武器，一切成熟的和年轻的作家，都应当毫不迟疑地拿起笔来。

一九五五年九月二日