

钟惦棐

起搏书

中国电影出版社

起搏书

钟惦棐 著

中国电影出版社

1986 北京

内 容 说 明

本书收入著名电影评论家钟惦棐同志写于1978年至1982年间的文章六十余篇，除电影评论、专论外，还有剧评、文学评论、杂谈随笔、书信、散文等，其中绝大部分在报刊上公开发表过。文章篇目按文体编排，同时也参照写作、发表的时间顺序。

这本文集贯串着一个基本精神，即对艺术现实主义的深入思索和探求。评论家积极呼吁找回失去的艺术规律，并高度重视电影美学的研究；结合实践中的各种问题，提出精辟的见解，做出独到的阐述，能给人以启示和教益。

责任编辑：王家龙

封面设计：钟阿城

起 搏 书

中 国 电 影 出 版 社 出 版

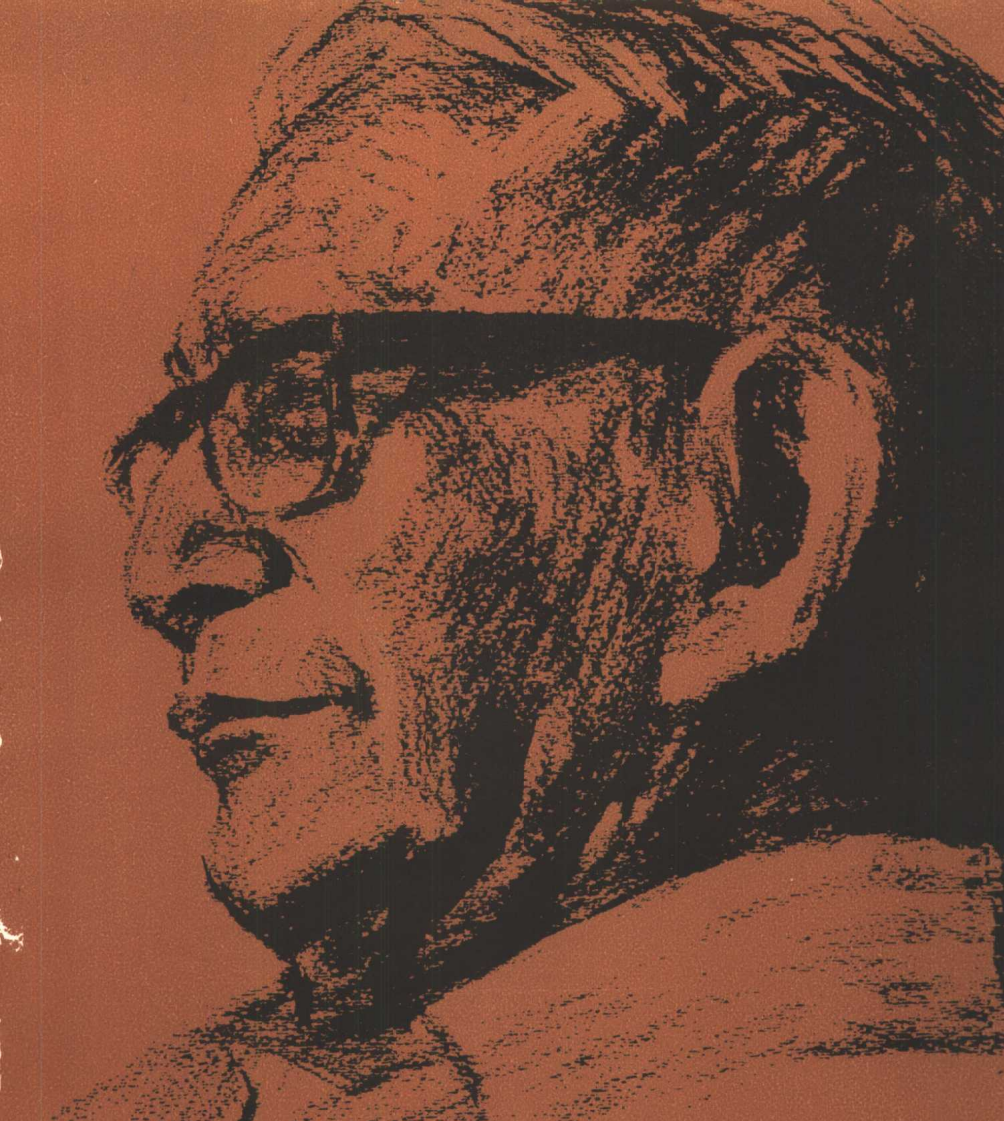
人民文学印刷厂印刷 新华书店发行


开本：850×1168毫米1/32 印张：14 $\frac{1}{4}$ 插页：6 数字：265,000

1986年4月第1版北京第1次印刷 印数：1—6,500册

(内有平装本5,000册)

统一书号：8061·2425 定价：(平) 2.45元



鍾愷
印象
一九八五年元月
東少
病后作


卷首献词

一个木匠造了桌子，
他有什么权利把它砸烂？
一个瓦工盖了房子，
他有什么权利把它点燃？
园丁没有权利毁掉花木，
厨师也没有权利把填鸭烤成木炭。

谁都不免会有过失，
为什么要用更大的过失维护尊严？
理屈而词不穷，
造成了岂止一代人的祸患！
如今只好接通起搏器的电源，
愿声声爆竹，佑我平安。

1985年2月19日
农历甲子年除夕
于中日友好医院

序

我把一九五七年前写的东西，一塌刮子集在一起，叫做《陆沉集》，在八三年出版了。

这回又把一九七五年至八二年写的东西集在一起，开始想叫《电影文学断想》，并写了序言，发排了。但在看校样时觉出这名字不妥——把一本杂乱的文集叫做《电影文学断想》，读者很容易认为这本书里的文章，都是有关“电影文学”的“断想”，结果“断想”的只是其中的一篇，迹近巧立名目，骗人钱财，如今正在健全法制，读者要告将下来，我咋办？！为了不致落到这一步，于是另拟书名。但我又住在医院里，这种地方，所见所闻，除了病，就是药。有时被护士同志领着去做各种检查，于是而知有抢救病人用的“起搏器”。据说把这玩艺儿用在已经停止呼吸的人身上，往往能收起死回生的功效。于是想这本书里的文章如果不是作者本人经过一次起搏抢救，如今还是两眼无光地直挺挺躺在床上，只差送进“太平间”了，哪里还能写什么文章，出什么文集？不仅如此，经过十年骚乱，中国亦是元气大丧，如果没有一次拨乱反正的起搏抢救，即便对江青等辈厉行釜镬之诛，中国也还会“照既定方针办”！而“既定方针”是什么？人们是不难从过去三十年领略出个大概来的。

这样，《起搏书》这书名便算定了。

现在把原来写的序言放在书后，不很象“跋”，但连人妖皆可颠倒，“序”“跋”为什么就不能颠倒！！

医院不是写作的地方，何况有些事情在“跋”里已经提过了。这里想提一提的，倒是《对当前电影工作的十项建议》这篇文章。其时我还在“起搏”之中，忽然被邀参加一次电影座谈会——也就是本书《赵丹绝笔》一文中提到的那次会，大家讲了许多，而我二十二年只有待罪，不能图功，自然说不出什么。会后，《文艺研究》索稿，便写了这个《建议》。我深知当时在电影方面的主持人仍然恨得我牙根儿疼，总以为《电影的锣鼓》是针对他的。因此我的无论什么建议，都肯定是白搭。但我仍然尽心地写了它，以为天下事并不都是以主事者的好恶为转移的。其后写的多少有关全局性的文章，也大都持此态度，并更坚信靠权者的脸色来决定自己的思路，这是中国在一个长时期中把事情办糟的重要原因之一。作为个人，其中自有甜头和苦头，但作为一桩人民的事业，我是但见苦头，不见甜头，或者说但见其害，不见其利的。

在这个意义上，倒是可以说世界是由傻子们创造的。

一九八五年二月八日

于中日友好医院一二二一病室

目 次

序	(1)
门外影谈	(1)
电影文学断想	(11)
论电影文学的语言、构成和毡靴	(46)
对当前电影工作的十项建议	(59)
电影进入八十年代	(65)
论如何实际对待现实主义的偏颇与不足	(73)
现实主义幽情	(80)
现实主义要深化	(89)
电影形式和电影民族形式	(94)
中国电影的现实主义与庸人习气	(108)
中国电影艺术必须解决的一个新课题：电影美学	(113)
电影评论有愧于电影创作	(123)
电影美学的追求	(142)
略论闪光	(154)
影奖随笔	(163)
预示着矫健发展的明天	(167)

孔妮娜和她的外套	(174)
《花枝俏》随想	(177)
读新片《伤逝》和《药》并泛论电影	(183)
谈情说爱	(200)
《拼搏》的拼搏	(203)
《牧马人》笔记	(206)
电影：一九八二残篇	(215)
《包公误》失得	(220)
论舞台的真实和银幕的真实	(222)
纪录影片的美学基础小议	(230)
一张病假条儿	(232)
“离婚”一案	(236)
为电影事业作出新贡献	(238)
初论张瑜	(243)
在上海会见张瑜	(250)
关于表演艺术的通信	(257)
附：张瑜来信	(262)
话说电影观众学	(264)
《父亲》与电影	(269)
传播精神文明者必须具有高度精神文明	(274)
谈影评写作	(277)
影评写作	(281)
影评三要	(285)
《外国电影故事》(第一辑)小引	(288)
《电影美学问题》序	(291)

寻声记	(294)
启事：我有失之，未敢忘之	(302)
赵丹绝笔	(305)
银幕之春信息论	(307)
《残雪》小引	(315)
布莱希特《伽俐略传》随想	(322)
从一个建议看柳青之为作家	(325)
文学的执拗	(329)
裘沙和他的《阿Q 正传二百图》	(334)
《何迟相声集》序	(338)
不平静的文学	(342)
舞蹈的第一要素是美	(348)
看胡芝风演《李慧娘》	(350)
致胡芝风	(353)
附：胡芝风来信	(359)
悼金山并追念孙维世	(360)
作家的时代激情及其表达形式	(366)
遥远的吉乃尔湖	(371)
无与伦比：《扒马褂》	(378)
杭州·《戏文》·王昆	(382)
被“革”掉了的“文化”	(387)
王贵科出殡	(390)
冉冉“青年文明岗”	(392)
人的价值	(394)

故乡的清明节	(404)
从天心函到延安	(409)
白云下面是故乡	(416)
回延安唱歌	(422)
歌词情	(427)
跋	(440)

门 外 影 谈

电影局的同志给了我学习的机会，还为我的学习交了学费。我学得不好，十二部新片只看了六部，这点就不算及格。因此也没想到发言。对电影，我原本就懂得少，二十多年不学，硬是“乃不知有汉，无论魏晋”！连《青春之歌》我也比日本人晚看十多年。那天听丁峤同志宣布讨论题目，我倒想以一个普通观众的心情，在这里凑凑热闹。电影导演根据电影文学剧本所提供的艺术内容，领导摄制组全体人员创造出真实可信的银幕形象，作为创作方法，当然离不开现实主义这个大前提。但现实的内容，在银幕上不一定真实；反过来说，在银幕上真实的东西，内容也不一定现实。昨天梁信同志提到大仲马，我以为这正好说明我们现在所要讨论的问题。大仲马不是个现实主义者，但作为艺术描写，你简直很难挑剔他。《未来世界》在内容上纯属虚构，但它在电影手段上务求真实，仍旧可以把你引入迷宫！《日本的沉没》也是如此。因此，电影文学的现实主义，为银幕的真实创造条件，却不能保证银幕上的真实。因此，对于电影导演根据电影文学剧本所进行的再创造，必须给予充分的估计。这也就不是什么导演把剧本“电影化”的问题。“化”是迟早都“化”的。“化”得很逼真，是那么回事；“化”得是电影，不是别的，这就是电影导演的职

责所在。

在一个长时期中，观众普遍反映我们电影不真实。这不真实，无非是两个方面的：一是剧本，二是拍摄。比如《创业》中的冯超，为了说明犯路线错误的人不是叛徒，就是特务，最后一定要他去搞破坏。把一个好端端的剧本，硬给抹了一道黑！不真实。但我们今天是谈导演。

不真实问题，在导演这个环节上，主要表现在几个方面：

一个是对话。对话本是电影剧本的事情，导演是根据剧本的规定行事的。但我觉得导演有责任把一把关。理由也有：剧作家往往由于面对稿子，容易从叙述的角度，从语法上着眼。而导演所面对的人物是在行动中，行动不需要叙述。“迈步来到大门外”，便是戏曲，我以为也是不值得提倡的，何况给人物以广阔活动空间的电影！因此导演很容易看出剧本的漏洞。有个朋友写了个剧本，写一个科学家从外国动身回来之前，国民党的大使馆对他威胁利诱。为了避免国民党的追踪，他先期走了，和爱人约定在另一个国家的港口见面。头一天见面了，第二天上船，在甲板上散步时，妻子对丈夫说：你走了以后，国民党派了人来，送了多少钱。我觉得这不真实。这么重要的情况，是不会等到第二天在甲板上说的。是作者为了交代剧情，强迫人物在说她此时此地所不可能说的话；其次，在生活中和人交谈，有很多话是不完整的。这是因为我们不是在抽象地生活，而是在具体地生活。因此，往往只消说一两个字，对方就会明白。我看的那个剧本，主人公在病房问他那个常来的秘书：我要你给我拿来的那个中华人民共和国什么什么图，拿来了没有？我觉得这也不真实。既然是发问者叫她拿来的，是什么图，彼此都明白，还用得着全称么？如果说：“地

图拿来了？”或“图呢？”我看就行了。既叫对话，当然是人物与人物间作为思想感情交流的工具而存在，而且是作为动作的补充而存在。常说的“谈情说爱”，其实爱情的“神韵”处，每不在“谈”。电影《白毛女》中大春和喜儿的“定情”戏，既不是拥抱，也不是接吻，而是大春拿来个桃树枝，枝上是两个并蒂的鲜桃，把它扔给喜儿，喜儿接过来深情地看了看大春，当时蔡若虹同志就向我着实地夸了导演这一“神来之笔”！这样的巧思，省去了多少“甜哥哥，蜜姐姐”的对话！？爱情如此，友情呢？一些原来是在老解放区土生土长的战友，多年不见，乍一相遇，总是互相先捶一遍，然后再说别的，可谓“先兵而后礼”！最近我写了一篇文章，提到一九五一年中央军委召开的那个电影座谈会。这次会我去得早，就亲见我们的空军司令和炮兵司令滚打在一张沙发上，几次滚的掉下来，又重新扑上去滚打在一起！说这是生活，这就是生活；说这是艺术，这就是比“互致寒暄”更浓郁百十倍的同志加战友的艺术。“天何言哉！四时行焉，百物生焉。”人何言哉！相爱相亲至于如此。能够表达思想情绪的方式是很多的，要发掘。因此我认为应该在充分领会剧作意图之下，赋予导演以权力，即凡是能够以动作和表情便足以表达的，对话便可以删去。如果演员提出来，说这些话是多余的，或者说念起来很别扭，就可以删，可以改。因为有的对话，完全属于演员的潜台词，原本不必说的。这样作有很大的好处，就是使演员真正依靠表演去传达角色的思想感情。有声电影发明后，遭受过一阵抵抗。现在看来，这种抵抗不是没有道理的。尤其是我们的电影，“说思想”很普遍。《我们是八路军》这部片子我很喜欢，但它的后半部就有关说思想的毛病，思想工作做起来没完没

了。最近看《从前西部的故事》，我特别注意那个女主角后来给新来的铁路工人送水、倒水的场面。这是她性格的完成，因为她丈夫是希望给这个地方带来文明的。当她怀念她丈夫的时候，曾从柜橱里翻出过他为这个荒原设计的车站、邮局的模型。而这一天终于实现了。他来到车站，但她一句话也没有。有的只是她急切地挤进人群，热情地斟水……这部电影有许多戏是用演员的眼睛解决的。看过之后，令人觉得的确是在看电影。《小花》中的小花和她哥哥闹别扭那一场戏，她收拾包袱，哥哥拨门进来，两人“打”了一架，没说几句话，主要通过镜头的组接，很有看头。

是否说话多就不好，也不一定。《猜一猜谁来参加晚餐》说话就很多。末了，由史本塞·屈雷赛扮演的父亲如果不说话，戏就完不了。因此连角色带观众，都全神贯注地等待他说话。结果他竟然发表了一通演说！这事对我的确有点震动，因为我们常用演说结束一部影片（近来比较好了），人家也演说，可用在要害处。他说的也不是通常的政治术语，而是饶有风趣。因此说与不说，要看必要性、思想性、艺术性（性格化的语言）。艺术上要规定个不可逾越的鸿沟，常常是很难的。你说不能用，但有人偏偏用得很好。还是从内容出发，从人物性格以及全片的艺术构思出发，只有“唯陈言之务去”这一条，在艺术上恐怕是个普遍的要求。

加强真实性的第二个问题是背景问题。西影的《碧海红波》，内容不够真实，但在背景处理上却很下了一番功夫，虽然看过两年了，印象还是很深。有些片子就是空街空巷，看起来很不真实。这里说的真实，是电影的真实，而不是话剧，更不是戏曲的真实。话剧舞台不能出现与剧情无关的人物；出现

了，观众反而会感到奇怪。电影以空间的无限性和时间的有限性为其特征，街就是街，巷就是巷。而角色是在这样真实的环境中行动的。因此电影的后景问题，是形成一些场景真实或逼真的重要手段。摄影场地当然也可以说是“特定环境”，尤其是外景场地，观者如堵，不“特定”，就拍不了戏。但这个“特定”是符合生活真实的特定，而不是空街空巷。空街空巷（我是在广义上使用这个词的，不完全指街和巷）是不符合生活的真实的。看一些国外的影片，其中给我印象最深的，要算苏联影片《伟大的转折》。司令官穆拉维约夫视察前线的途中，乘着他的军车在公路上奔驰，而各种火器作为后景林立在公路一旁。为此用的胶片恐在十米以上！为此动用的人力十分可观！为了什么？就是用后景来烘托一场大战即将开始的气氛。这里指的道具或自然景物一类。至于以人物作后景的，如《金光大道》几个开大会的场景，群众都是手足无措，目光呆滞地站在那里，宛如泥塑木雕，令人看了很难受。有同志提到《林家铺子》后面表现群众向林老板索债的场面很真实，很生动。《傲蕾·一兰》表现沙皇军队洗劫村寨，群众与之搏斗也拍得很好。但这是群众场面，不是后景。二者是有区别的。群众场面是整个影片的构成部分，怎么费力气也得拍好。后景有时与剧情有关，有时与剧情无关或关系不大，有时甚至是为了丰富整个画面，使之更完满，更逼真，更充满生活气息而设的。如我前面谈到《从前西部的故事》那一组镜头，透过车站向远处望去，便还有一个枪手骑在马上，驮着另一个枪手的尸体横穿过画面，显示不文明的西部作为一个时代，已经结束。作为它要表达的思想，导演这样处理，寓有深意；作为画面构图，也更丰满。如今导演面临着很多扯不清的事，把精力集中

在“戏”上，对背景容易忽略，这是很可理解的。因此我认为在导演的意图下副导演或导演助理要主动把这个责任承担起来。北影过去把新街口一带的群众组织起来，他们对上镜头有些经验，不那么僵。（陈怀皴同志插话：现在也不行了。）这就值得动动脑子。反正这个问题必须解决，否则对影片的真实感影响很大。

第三个问题是导演如何以流程的观点理解生活，把握生活。银幕上的人物和事件，无一例外的都处在生活的流程之中。镜头只是切取了它的一个片断。此头即彼尾，此尾即彼头。分切的只是技术，艺术是不能分切的。“胸有成竹”，指其总体；“胸无成竹”，指不以总体而忽略某些即兴式的闪光。作为流程看，动要动得够，静要静的足，正是我们在导演艺术上值得向《从前西部的故事》借鉴之处。以局部言，王莘同志导演的《我们是八路军》，处理那个新来的烧炭队长一边烧开水、编筐，一边了解了各人的情况，解决问题，看起来就很流畅。于兰同志导演的《萨里玛珂》，处理那个回乡女知识青年与支部书记谈话时，两人也是一面抹墙，一面对话。大凡这种着眼于生活的流程，置人物于动态而非静态的戏，都予人以真实感。因为生活本身是这样的。开会自然也是行动，而且是我们生活中常有的。但在我们的电影中，开得好的会真不多。《创业》中要周挺杉检查的那个会开得好，是剧本写得好；《保密局的枪声》中国国民党布置撤退的会也开得好，主要是导演特别是摄影师善于运用镜头。因此越是常见的东西，越要经过艺术处理。在艺术上，重要和不重要，往往不是按照它在现实生活中的价值来决定的。《从奴隶到将军》中罗霄的那个火镰，我看就比一次反围剿的战役行动还重要。因为它刻画了两个重要