

于 敏 著

人 对 树

中 国 电 影 出 版 社

005

99

树 人

内 容 说 明

作者依据实践论的观点，探讨文艺反映生活的规律性问题，并从两方面阐述塑造人物的基本功，一是从生活中了解人、熟悉人，二是用艺术的方法表现人；同时说明两个方面互有联系，互相渗透，而又以文学和电影之关系的分析贯串全文。作者有社会实践、创作实践和教学经验。文章有感而发，观点鲜明，实例丰富，文笔生动，自成风格，对专业和业余电影文学作者有学习、参考价值。

树 人

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3⁵/₈ 插页:2字数:75,000

1982年1月第1版北京第1次印刷 印数:1—5,400册

统一书号:8061·1725

定价:0.63元
0.49

一 题 解

我去敲一位好友的门。等了一会，开门的是她的女儿。她穿的是紧身胸衣和短裤。在室内的地上，有一个水湿的大圆圈。“你在擦洗？”“不，”她说，“我在练功。”啊！我惊奇得好久说不出话来。正是秋凉季节。弄得满地汗如水泼，她化了怎样艰苦的劳动！若不是亲眼见了，我很难想像，一个少女在舞台上翩翩起舞，她那轻盈的倩影里包含着千百次汗流如洗的苦功。在文艺创作上，对于舞蹈家、声乐家、器乐家、画家、雕塑家，苦练基本功而且坚持一辈子，是不言而喻的常规。当然，不同的艺术门类要求不同的基本功，不是都要大汗淋漓，但是持之以恒的苦练则是一样的。唯独文学创作这一门，很少听人议论基本功。原因是什么，我说不出。

读小说，看戏，看电影，大概都有这样的经验：有的作品看一遍会留下磨灭不掉的印象。有的，像《红楼梦》，会百读不厌，其中许多情节都是熟悉的了，却还喜欢一遍遍翻阅。非凡的魅力是哪里来的？有的作品却是看过就淡忘了。也还有这样的东西，它的唯一作用是使你厌烦，使你不能终卷或终场。这种现象倒也不是为怪。每一时代的文艺作品以万千计，经过时间的淘洗，留下来的只是少数。文艺和别的行业相比，的确

有它的独特性。一个巧匠，就说象牙雕刻吧，能把一个一个象牙球雕得同样的玲珑剔透。随着技艺的上进，他会匠心独运，造出更加完美惊人的成品。说到文艺创作，谁能保证每篇作品都达到同样的水平，或者一篇好似一篇呢？天才如李白，他最好的诗篇在全集中也不过十之二三。黑格尔说：“天才尽管在青年时代就已露头角，例如歌德和席勒就是如此，但是只有到了中年和老年，才能达到艺术作品的真正的成熟。”（《美学》350页）歌德后期的《浮士德》，其博大精深自然远胜于《少年维特之烦恼》。纵观文艺史，这样的例子可以举出成千上百。不过例外也还是不少的。处女作就是杰作，后来再也不能超过自己的作家也还是大有人在。据我看，《羊脂球》是莫泊桑最早也是最好的短篇。他后来的佳作虽多，可是没有超过这一篇的。鲁迅初登文坛，就给了我们不朽的阿Q，后来的作品却不能达到同样的典型高度。影坛上也能举出类似的例子。普多夫金是有创作有理论的。初期的《母亲》名满天下，数十年过去，他拍的《收获》却没有取得多大声誉。这些现象都是有原因可寻的，不过这不是本文的范围。那么讲了岂不是废话？也不。

一位好友对我说：“你这人选错了职业，何必！这多年不见你有出色的作品。”我始则默然，继而苦笑。一代从战争岁月过来的人有得天独厚的地方。一切为了革命战争，没有战争的胜利就没有一切。在革命战争的大学校里接受训练，是后来者难于得到的福份。可惜这一代人同时也是先天不足和后天失调的。他们的文化和科学知识少得多么可怜！全国解放以后，这一代人多少得到补习的机会，可也只是在知识的海洋里吸了几勺水。文艺创作要求于作家的才艺和知识是多方面的。你看曹雪芹，举凡经史子集、诗词曲赋、琴棋书画、建筑、园艺、医

术、工艺、烹调、女红、服饰，无不精通，还会酿酒和调弄胭脂。更重要的，他对于同时代人是多么熟悉，他的社会生活知识是多么丰富。所有这一切都由他站在时代顶峰的思想所统御。《红楼梦》之成为划时代的伟大里程碑，可见绝不是偶然的。至于我，面对当今四海沸腾，千姿万态的生活，脑子里的天地可是很小的。人，男女老幼、妍媸腴瘠，当然能分清。至于千差万别的性格，头脑的反映却不是个个清晰的。我双眼照见的是“人的一般”多于“人的特殊”，说明白些，是多多少少抽象化了的人，而不是活灵活现的具体的人。本来嘛，一般寓于特殊，没有特殊，就没有一般。古代哲人有关于“白马非马”的论争。世上只有白马黑马黄马灰马公马母马，却没有非白非黄非灰非黑非公非母的马。没有这个一般的马，却又难于把马和狼虫虎豹牛羊猪狗区别开。哲学家用这个一般的马去思维，足够了。文艺家却不行，他除了知道一般的马，更重要的是熟知具体的马。凤姐过生日那天，贾母嘲笑“千部一腔，千人一面”的作品。能把千面抽象成一面，这倒也是一大本领咧。文艺家不排斥抽象化，重要的却是具体化的本领。文艺的概括是对具体事物的升华，而不是抽象化。我的朋友判定我选错了职业，就是有见于我没有写出活泼生动的性格，更不要说典型。可是我也并不气馁。革命队伍有武军文军之分。文军也如武军，其中有将军，也有士兵。当不成将军，当个兵总可以吧。当兵就得磨练枪法，提高命中率。这是天职。

常常接到青年的来信和来稿。大致有两种情况。一种，恕我直说，是语不达意，却硬要写作品。“我是一个四面环山的电影爱好者。”这句话有主语，有谓语，文法上说得过去，可是意思不通。这里决无嘲笑的意思，因为“读书无用论”祸害

了我们十年之久。我劝这些青年不要急于写作品，先练练语言的基本功再说。“文学的第一要素是语言”，高尔基这话是不错的，因为语言是作家手里唯一的工具。另一种情况是语言大体通顺，但是内容空泛。有种种情形，总的说来是对于所写的人和事不甚了了。鲁迅说：“多看看，不要看到一点就写。”这是一句简单的话，却包含着真理。我们的伟大国家的确是钟灵毓秀之地，每隔几年都有一批文学新人站到前列。不能低估业余创作的力量。就三十年来的电影看，其中不少好作品出自业余作者之手。也正因为是大国，人多手多，各制片厂每年收到大量的电影剧本，粗计约有两万份。我国人口占世界的首位，电影剧本的产量大概也占首位。两万剧本化费的心血难于用数字计算，可惜其中经过扶持可以“成活”的不超过千分之一。

多年来，我接触业余作者的机会是较多的。常常为他们鼓气。创作要有勇气和韧性，不要怕失败。失败十次，还敢不敢来第十一次；失败百次，还敢不敢来第一百零一次？敢不敢？这是勇士和孬种的界限。现在看来，鼓气之外，也得洒一点冷水。鼓气使人振奋，冷水使人清醒，两者都是有益的。别急于求成，最好先练练基本功。学习语言，这是一个方面。多读些中外古今的作品，同时涉猎一些文艺史和文艺理论，这是又一方面。作品有成败之分，有高低之分。要想有成，有较高的成，关键在于了解人和熟悉人。不熟，不懂，英雄就无用武之地。要熟，要懂，就得下苦功夫。这事不是干一阵子，而是干一辈子。如果不是在文学的大鼎里染一下指头，不是玩票，而是志在成为一个命中率较高的文艺兵，就得下这个决心。文艺家对于名和利，都不必贪得，更不要无厌，唯独对于生活这本大书要贪读不厌。

这篇拙文是为电影文学爱好者写的。愚者千虑，或有一得。我自信这一得之见不是泛空冥想，却是有感而发。如上所述，既然写好人物是作品成败高低的关键，我就拿这一点作为议论的中心，所以题曰《树人》。

二 道不同不相为谋

“道不同不相为谋”，这是孔老二的話。这话直到今天还有效。大而至于世界观、艺术观，小而至于一花一木一饮一啜的爱好，我不能强加于你，你也不能强加于我。我的思想和爱好会改变，你也是一样，都决定于时间、地点、条件的变化。陕北民歌起初我不爱听。那么一声高八度，一声低八度，觉得十分刺耳。1943年秧歌运动之后，不但爱听了，而且觉得是最动听的曲调。四十年过去，现在听起来倍觉亲切，因为和那时代最美好的感情、最美好的同志关系、最艰苦却又最愉快的种种记忆联系在一起。你不能责备我这一评价的主观成份。我主观爱好的变化是由许多客观条件所促成。你也许爱听陕北民歌。如果没有我的经历，你的爱好不会像我一样深切。我也不能因此而责备你。文艺欣赏是这样，文艺创作也有相近的道理。

“曾经沧海难为水，除却巫山不是云”，这句话常见于旧小说，颇合乎经验的规律。我小时候看见最巍峨、最华丽的是洋教堂的钟楼。三十年走了许多大城市，再回故乡，看那钟楼却像积木堆叠的玩意儿。“文人相轻，自古而然”，我想一是因为所见甚小，识杯水而不识沧海，二是因为头脑僵硬，不懂事物的盈虚消长。谁相信辩证法，谁自然会鄙薄这种态度。十多年来，我们的思想感情被禁锢得发僵了。现在有了生机。我

们比以往更需要看看沧海之水，巫山之云，看看泰山和大江，而不是自家门前的土丘和水塘。以己之长，轻人之短，是有害的；取人之长，补己之短，是有益的。讲百花齐放，放的就不只是兰、桂、菊、荷，也有饽饽丁和罌粟花；讲百家争鸣，鸣的就不只是云雀、黄鹂、百灵、画眉，也有乌鸦和猫头鹰。

以上所说，有如旧艺人卖解之前，先要打场子，无非是自占地步。现在言归正传。我讲“树人”，有三个前提，而这正是道不同不相为谋的地方。

第一，承认电影文学是独立的文学样式，承认它和别的文学样式有亲缘关系，就是说，不是互相隔绝，互相排斥，而是互有影响，互为补益。

第二，电影文学创作以人物为中心。世上的人千差万别，塑造人物的方法和技巧也千差万别，其间有规律可寻，而绝无法式或规程可立。

第三，承认艺术是生活的反映。不是消极的、直观的反映，而是积极的，经过头脑折射的反映。作者与生活的关系是入乎其内，出乎其外。有向生活的深入，才有艺术的高出。愈想高出，愈要深入。瞬息变化的生活海洋决定艺术创造的广阔天地。反映我们时代的革命性变化，这是革命现实主义的基本点。有人说，光讲反映论不够，还要强调文艺家的主观作用。我要问：如果离开马列主义的世界观和思想方法，是哪一家的反映论？头脑不通过实践去深刻地认识客观，创造活动怎样发挥主观能动性？文艺家不可能不在作品中表现自己，或者明显，或者含蓄，或者隐晦地透露其是非爱憎，不可能不通过其态度和音调对人物下判断，不可能不把自己的个性带入作品，因而形成某种风格。不过我还要问：一、种种主观的因素是先

验的么？二、这些主观因素的源泉在哪里？难道不是来自文艺家的社会实践？三、这些主观因素可以离开客观标准而独立自足么？“哲学家们只是用不同的方式解释世界，而问题在于改变世界。”革命的文艺家不也正是用文艺的方法来实行这一条么？按照当前电影的状况，必须强调创作者在深入客观实际中磨炼自己的主观，否则这主观只会是墙上芦苇或山间竹笋。以上三项，你如果不以为然，可以大笔一挥，抹掉下面所讲的一切。

去年春间，在成都碰见一位作者。他说：“现在的电影剧本太不注重文学性了，你不好写篇文章讲讲。”我苦笑一声，把话岔开了。我为什么苦笑？年来有种种鸣声传入耳内。有的说：“我拿到剧本，就是抽你几根筋。”连皮、肉、骨都不要了，还讲什么文学性。有的说：“电影是导演的艺术，应当由作者按照导演的意图编写剧本。”连作者都成了导演的附庸，还讲什么电影文学的独立样式。

感谢这些鸣声，使我转念一想。想的结果，不但没有动摇，反而加强了我原有的观点。恕我自登广告，1962年有拙文《本末》。电影文学与其他文学样式的关系，电影文学与电影的关系，文章作了粗浅的探讨。已经讲过的话这里不重复了。电影创作者自然会想到影，就是说，用电影思维把握人物和有关的种种，同时又会想到文，就是说，用文字表达他想好的一切。同时二字很重要。在电影文学的创作过程中，影和文的形象思维同时进行，不是想好了影再用文来翻译。但是书面的影与银幕的影不同。书面的影，不管写得多么像电影，总是诉之想像，而银幕的影则诉之感官。我最怕看文学名著改编成的电影。人物一固定化为银幕形象，我想像的美妙就被破坏了。用语言塑造的《安娜》只是一个，是不可更改的一个。这个安娜

出现在我想像的天地，异常清晰可又缥缈不定。她出现在一万个头脑里，就会有一万个互有差别的安娜。既然电影的具体化“剥夺”了我们的想像自由（这只是相对地说，因为任何一门艺术各有不同的手段，用以激发人们的想像，联想，思考），我们有理由要求最认真地，而不是任意地对待人物和事物。

各种文学样式都有其发展变化，电影文学也是一样。现在流行全国的短篇小说、长篇小说、话剧剧本等文学样式，“五四”以前是没有的。（与我国传统的短篇、长篇、剧作的继承关系这里不论。）电影文学作为一种独立样式，则是本世纪三十年代前后的事。电影，文雅的说法是综合艺术，说得粗俗些就是杂种。它不是一家的后代，而是几家的后代。这正是它的长处。它刚一出生的时候，不过是一种捕捉动态的玩意。它往文艺的殿堂里挤，带着最大众化商品的印记挤进来了。制片商要用它赚钱，艺术家要用它说话，说有趣的、有意思的、有社会影响的话。说话不用论文的样式，不用散文的样式，不用诗的样式，却用了有人物活动，有情节展开的讲故事的样式。为什么单单用这一样式？这与面向大众，掏他们的腰包有关。他一开始就不是小沙龙里的文艺，而是社会大沙龙的文艺，也就是市场上的文艺。这也正是它的长处。凡是长处，总与短处相联系。艺术品和商品的矛盾在它身上表现得最突出。用电影讲话的艺术家不能不认真考虑观众的口味。人类在童年时期就有了故事，没有文字，只用口传，为了便于记忆，多半押韵，可以朗朗成诵。代代相传，听故事成了普遍的爱好。大众化的电影采用大众爱好的样式，是很自然的。直到今天，我们还叫它故事影片，用以和新闻片、科教片等相区别。

最初的电影文学有一个很不雅听的名字：脚本，是给影片

拍摄者垫脚用的。人无脚不立，倒也很光荣。那不过是故事梗概或幕表一类的东西，用完就扔开，叫脚本也不辱没它。没有人拿脚本去刊印，印了也不会有人看。它太不足以当文学之名了。不过你也不要小看这脚本。许多震动一时、电影史上留芳的影片就是用这“脚”立起来的。三十年代前后，有声电影代替了默片，电影文学也以较完善的面目跻身文学之林，印成本本，大模大样立在书架上，与别的文学作品相并肩。从电影发展史看，文学渗入综合艺术，是好事，不是坏事。中外的优秀影片，就多数讲，是拿好的电影文学作基础的。当然，也有好剧本拍坏了的，也有不太好的被导演加工好了的，种种不一，没有必要详加述说。

有一点使我大惑不解。没有人争论是否要话剧剧本。一提莎士比亚、莫里哀、易卜生等剧作家，人们忍不住要三鞠躬。斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、莱因哈特、布莱希特，这些戏剧导演创立各自的理论体系，各成一家，并非由于推开剧作家，自己写剧本。对于小说的样式，也不曾听说有多少争论。单拿古今中外的长篇看，只有“长”是共同点，此外差别就多了。试把曹雪芹、吴敬梓、菲尔丁、巴尔扎克、雨果、托尔斯泰等人的长篇比较一下，他们塑造人物、结构故事，运用语言的方法和手法各有独创。从来没有主张废除话剧剧本，也没有舞台导演要求作者按他的意图写剧本。没有人指责曹雪芹、巴尔扎克、托尔斯泰是那样写各自的作品，而不是别样的写法。唯独关于电影文学样式的争议特多。主张它向戏剧靠的、向小说靠的、向散文靠的，向诗靠的，都有。既然是一个杂种，又何必一定要它到哪一门去归宗？不过众说纷纭，未必是坏事。可以由创作实践来检验，也可以由广大观众来评判。据我

看，爱向哪靠就向哪靠，都是创作者的自由。只要是群众大沙龙的电影，不是艺术家小沙龙的电影就好。（你一定要搞小沙龙电影，也是你的自由。）我不愿陷于浪费的论争，只想求同存异。这同，是大同。纵观数十年的影片，横观当今各国的影片，大同之点在于其中有人，而人的活动、人和人的纠葛构成情节，即性格的历史，通称为故事。

且慢，难道文艺作品一定要写人物？

是啊，不一定。韩干画马，赵佶画鸟，老莲画山，板桥画竹，白石画虾。《望岳》咏泰山，《下江陵》吟三峡。《钴姆潭》只写得石径和小泉，《褒禅山》发一通议论。历史之长，世界之大，从其中挑出几个例子，来证明任何主张的合理性，都是办得到的。而且，与其写一些伸胳膊挺肚子的英雄背着手哼呀哈呀的书记，以及当今大为流行的扭扭捏捏的美人儿，倒的确不如不写人物，省得人看了作呕。

如果承认历史的发展，承认实践的成果，承认文艺的社会效果，想来有两点是大多数人会同意的。一、写人物，由浅到深，由粗到细，由简单到复杂，由此积累丰富的经验，是创作实践的发展，是前进，不是倒退。从成百上千的例子中只举三个就够了。请回想从元稹的《莺莺传》，到赵令畤的《崔莺莺商调蝶恋花》，到董解元的《弦索西厢》，到王实甫的《西厢记》。请回想从《大宋宣和遗事》到《水浒传》中的英雄好汉。再请回想从马尔洛的《浮士德博士》到歌德的《浮士德》。二、每一时代的文艺成就，从主要方面讲，是以所创造的人物和典型为标志的。他们身上体现了时代的精神，凝聚了创作者的是非、爱憎和理想，也为艺术美树立光辉的模范。这典型可以是特异的人物，如阿Q；可以具有普遍性，如阿Q；其创

造可以由个别人物所引发，如阿Q；也可以是创作者概括而成，如阿Q。

英国人以莎士比亚自豪，因为他创造了哈姆莱特、夏洛克、罗密欧和朱丽叶。法国人以莫里哀自豪，因为他创造了达尔杜夫和阿巴贡。俄国人以托尔斯泰自豪，因为他创造了安娜、玛丝罗娃和娜塔莎。我们以曹雪芹自豪，因为他创造了林黛玉、贾宝玉、王熙凤和晴雯。这些人物超越时代，超越国界，栩栩如生地站在我们面前，各自带着时代的、民族的、阶级的、个性的鲜明印记。

这些人物从哪里来？从作者的头脑中来。那么作者的头脑怎样孕育、怎样产生了他们？文艺理论家和文艺史家，研究了作品之后，按照不同的表现，冠以种种名称：古典主义、浪漫主义、现实主义等等。二十世纪之前，除了少数文艺家标榜这主义、那主义之外，多数人做梦也不曾想到这些费解的-isms。我们的祖先更是不懂这些，因为主义的花色品种来自西洋。近二、三年来，关于文艺的种种主义，种种流派，议论渐渐多起来。这也是好事。种种样样摆在面前，才好比较，才能鉴别，分清真伪、优劣、高低。

评论种种主义，不是本文的范围。既然是讲创作，又难于完全避开。我也只想求同存异。从文艺创作的根本规律看，中心之点在于是否承认反映论。是口头上承认，还是行动上承认？如果口头上和行动上都承认，可能在以下几点上求得一致。

一、文艺描写的对象，即客体，是独立于我的意识之外的，是不以我的主观意志为转移的。

二、我能感觉和认识这客体，这是实践的过程，不是冥想

的过程。这实践是社会实践，是生活实践。我的想像、夸张，我对客体的加工、改造、变形，使之适应创造的目的，赋以艺术形象的形式，是以这实践为前提。我的生活实践愈丰富、愈深入，我的创作天地就愈广阔，我就愈加自由，愈不受局限。

三、我的实践（社会实践和创作实践）是有思想指引的。我的思想中有许多前人的经验和理论，这些都必须经过我的实践才成为我自己的思想，才能对我起指引作用。

四、这实践即认识的过程包括无尽的生动细节，它们有现象和本质之分，有偶然和必然之分，对于我可都是重要的。我的积累愈丰富，我想象和概括的能动性就愈大。否则性格化和典型化就是空谈。

以上所述，就是我讲“树人”的前提。文艺创作是极复杂的心理过程，有些特异现象难于拿常规来衡量。见多识广，学富五车，未必与创作的高妙成正比。新题材、新风格、新流派、新人物、新典型，往往出自文艺新兵而不是老将之手。但是我讲的是基础，是常格。要起高楼，不能不打牢固的基础。沙上的楼阁炫耀于一时，却像海市蜃楼，顷刻化为乌有。

《沧浪诗话》里说：“行有未至，可加功力；路头一差，愈鹜愈远。”所以又说：“入门须正，立志须高。”严羽说的正门和我说的正门，当然不是一回事。我能不能摸到正门呢？且来试试看。

三 与人规矩不能使人巧

你知道轮扁的故事么？

一个做车轮的工匠姓扁，所以叫轮扁。他在齐王的堂下凿

车轮，看见齐王在堂上看书，问道：“大王，敢问你看的是啥？”

“是圣人的书。”

“圣人还活着么？”

“早死了。”

“啊，原来你看的是古人的糟粕。”

齐王火了。“我这儿看书，你敢乱发议论。讲出道理你就活，讲不出就死。”

看来齐王颇有民主作风，肯给人申辩权，不是一怒就杀人。

轮扁说：“拿我凿车轮来打比方吧，斲轮，慢了就不牢固，快了又斲不进去，必得不慢不快，干的得手，心里相应，其中有口不能言的妙处。这妙处我没法用言语传给儿子，所以活到七十还得自己动手。既然妙处没法言传，可见你看的是糟粕。”

从这个故事引出一句老话：“大匠与人规矩不能使人巧。”规是画圆的工具，矩是画方的工具。意思是说，使用规矩的方法是能教人的，却没法使人变成巧手。巧，这神奇的东西寓于规矩的使用中，要有不断的实践，才能领悟，才能掌握。这道理大致是不错的。说大致，是因为巧的形成是一长的过程，有低巧，中巧，高巧之分。低巧，即基础的东西，是能讲清楚的，往深处、高处讲就难了。前人的诗话中说：诗法“之不可为无者，初学者能言之；不可为有者，作者之匠心变化，不可言也。”

你走遍全国，也不会找到大观园那样的园林。稻香村，蘅芜院，已经够奇特了。还圈进一个栊翠庵，更是不可思议。但是统观大观园的描写，可以悟出几点规律性的道理。一、大观园来自生活的真，又不拘泥生活的真。曹雪芹凭经验和想像，集中了南北园林的特点，又使之合理化。只有胶柱鼓瑟的人才

说“即余之随园也”，才会在北京城里找遗址，寻水脉，才说枕翠庵中之梅不该长成树。二、作者苦心孤诣，想出这么个园子，为众多人物，上自皇妃、达官、命妇、小姐、公子，下至管家、侍儿、仆妇，设置了最适宜的环境，不只自然环境和生活环境，也是凝缩了的社会环境。三、园子建成时的描写有层次，有隐显，有简繁，有讽谕，而最重要的是通过人物的观照。这是活法，不是死法。（参阅《大观园试才题对额》一回。）性格渗入环境，性格化了的环境转而映照性格，强化性格。以上所说，证明诗法之不可为无。但是曹雪芹究竟怎样想的，他为什么选择这个而舍弃那个，他想像中的亭台楼榭、树木花卉是怎样完成的，他怎样找到了人物和环境互为作用的方法，不但我们，便是作者自己也难于一一讲清楚。这就是诗法之不可为有。

文贵独创。如法炮制，便是下品。“昔人已乘黄鹤去，此地空余黄鹤楼”，这诗独出心裁，很好。“凤凰台上凤凰游，凤去台空江自流”，迹近摹仿，还过得去。如果我说：“佳人已随白云去，空留才子思悠悠”，这就成了嚼蜡。所以“法有死法，有活法”，“死法之立，总缘识量狭小”。想来谁都不愿做个识量狭小的人。

前不久接到一青年的来信，他问：在八十年代的今天，电影剧作和四、五十年代相比，有什么大的突破和新的特色，具体表现在哪些方面？我的回答是：规律常存而技法可变，也必然会变。当然，创作规律不是已经探讨完了。随着创作实践的发展，对于规律性的理论探讨也会前进。生活无止境，创作无止境，对它的认识也无无止境。文艺与科技不同。新式喷气飞机优于老式的螺旋推进机。都德有一篇《磨房老人》，写一个勤