

# 影視文化

1

# 影 视 文 化

· 1 ·

1988年9月出版

---

编辑者 中国艺术研究院影视研究室  
《影 视 文 化》编辑部  
出版者 文化艺术出版社

印刷者 北京1201工厂  
发 行 者 新 华 书 店  
北京发行所

---

ISBN 7-5039-0258-2/J·64

定价：2.70元

# 影 视 文 化 · 1 ·

## THE FILM & TV CULTURE

---

### 专 论

- 评水华的创作曲线·····马德波 戴光晰 1  
论电影观众问题·····钱 竞 55

### 百家论坛

- 电影批评与深层文化心理·····李 陀 84  
生活·观众·影视·····达 兰 105  
符号的魔法·····陈 放 114  
重写《一个死者对生者的访问》·····姚晓澧 125

### 艺术技巧

- 剧作技巧十谈·····孔 良 149

### 影视聊斋

- 白话电视·····赵大年 163  
快乐的谋杀·····文方山人 168  
妄言或自语·····弘 石 171  
漫谈娱乐片·····贺 黎 175  
从“言必称·····”所想到的·····傅保中 178

### 今日电视

- 思考的轨迹·····孔 都 181  
从《环境艺术》谈起·····周传基 200  
《雪泥鸿爪》及其他·····李 清 209

## 国外影视

- 视觉快感和叙事性电影……………〔美〕劳拉·穆尔维  
周传基 译 224
- 电影中的女权主义：一种立场，一种方法……………李奕明 239

## 人 物

- 寻寻觅觅到中年——记黄健中……………沈及明 257
- 黄建新素描……………竹子 柴效铎 269

## 影视漫忆

- 两个影片公司的“流产”始末……………王素萍 282
- 我与周璇……………吕玉堃 290
- 中国电影的摇篮……………王 越 295

## 基础知识

- 中国的电影理论……………陈犀禾 钟大丰 302

## 资 料

- 中国电影史上的“第一”……………寇天芜 311

## 影 视 文 化

· 1 ·

1988年9月出版

编辑者 中国艺术研究院影视研究室  
《影视文化》编辑部

出版者 文化艺术出版社

印刷者 北京1201工厂

发 行 者 新华书店  
北京发行所

ISBN 7-5039-0258-2/J·64

定价：2.70元

# 评水华的创作曲线

## ——兼论艺术家创作个性和创作原则的统一与分离现象

马德波

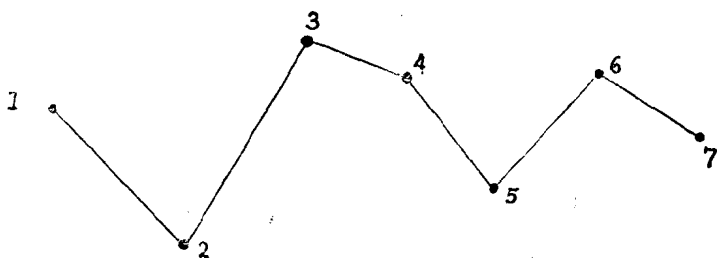
戴光晰

电影艺术家水华不是一位多产的导演，他从影三十七年只拍了七部影片（《白毛女》、《土地》、《林家铺子》、《革命家庭》、《在烈火中永生》、《伤逝》、《蓝色的花》），数量比他同代的许多导演都少，但他的作品却以内涵丰富、思想深刻、形象鲜明、意境隽永、手法细腻、风格质朴清雅而受到观众的喜爱和电影界同行的赞赏与敬重。

作为一位享有盛名的电影导演，人们钦佩他的许多美德：为人真诚，严于律己；创作态度严肃、勤奋，以鞠躬尽瘁、一丝不苟地精神力求每一部影片、每一个镜头中的表情、动作、细节的尽善尽美；他待人的平易、谦逊、与人为善和乐于助人等等。但最突出和最集中的有两点：一是佩服他“功力深厚”，二是赞叹他异乎寻常地精益求精的认真态度。水华在寻找一个题材，选择一个文学剧本，挑选一个演员，选取一个场景，一件服装，一个道具，甚至一只小猫（如《林家铺子》中林明秀那只小猫），一条小狗（如《伤逝》中的阿随）时，无不反复地百般比较，直至合乎理想

才肯罢休，他这份对于艺术质量的苛求精神令人叹为观止。

虽然这位导演在从事每一部影片的创作时都苛求到家、竭尽全力，但并不是每一部影片都取得成功，他有时创作出相当完美的电影艺术精品（如影片《林家铺子》），有时却是艺术的败笔（如影片《土地》）。值得注意的是，在水华为数不多的七部影片的创作过程中，按照同一规律出现过三次下降趋势，构成了“水华创作曲线”：



- 1.《白毛女》 2.《土地》 3.《林家铺子》  
4.《革命家庭》 5.《在烈火中永生》 6.《伤逝》  
7.《蓝色的花》

对水华导演的“创作曲线”应当如何理解？他在什么条件下获得最佳创作成果？在什么条件下，为什么失败？水华电影创作的得与失、经验与教训是什么？通过作尽可能具体的分析，我们或许可以从一位艺术家的创作实践中揭示、阐明或证实某些艺术规律或原则。

过去我们在评论一部影片的成功与否、一位作者的创作得失时，有一些“常规项目”：一、如果成功，就是“有生活”，不成功就必定是“缺乏生活”；二、是否认真学习有关的政策，指导思想是否正确？“是”就成功，“否”则失败；三、创作经验是否丰富；四、创作态度是否认真。在建国后三十年间，我们一直把有无“生

活”跟“是否吃透了政策精神”这两项视为具有“试金石”般威力的评判原则，并成了许多评论家的有力“武器”。理论的公式化、概念化的毛病比创作更为严重，经常把复杂、细致而生动的艺术创作现象和过程简化为呆板的固定框子。如今在评论水华的“创作曲线”时，会发现过去那些“常规项目”，根本不足以说明同一个电影导演在拍了一部优秀影片后下一部影片为什么水平下降了。如果试着拿这些“常规项目”去套水华的创作实际就会发现：一、水华某些影片的成功，固然可以说“有生活”，至少是有间接生活，而他不成成功的影片（如《土地》），并不比《白毛女》缺少“生活”，他还担任过土改工作团的团长，有直接生活经验，可见“有没有生活”，不足以解释为什么《土地》不如《白毛女》；二、以学习政策来说，水华拍摄《土地》时对政策方针、工作方法和经验的研究是最为重视的，这部影片可以说全面地、准确地再现了土改斗争的全过程。没有人批评过《土地》在立场和政策方面有任何失误。如果说水华创作《白毛女》时认真研究农村租佃关系和阶级斗争状况曾有助于创作的成功，但在创作《土地》时，这种研究更深入、更广泛，却没有产生同样的效果；三、从创作经验或导演的艺术功力来说，水华的规律是在拍一部优秀影片之后，紧接着又拍一部同一主题，同一题材范围的不成功的作品，很难说在拍摄前一部影片时比后来的经验更丰富；四、水华创作每一部影片都非常认真刻苦，每一部佳作都经历了艰苦的调查研究，但他不成成功的作品也都是极其认真刻苦的。以《革命家庭》与《烈火中永生》相比，后者比前者要艰苦得多，现存的“艺术档案”中，为创作《烈火》记下的“访问记录”，比《革命家庭》的同类资料多五倍以上。

上述四点，属于创作的必要条件，但还不是创作活动本身。要了解水华这位杰出的电影艺术家，他的作品以及“水华创作曲线”，必须从他的艺术观的形成和发展，创作方法，创作个性和艺术风格，他的艺术鉴赏趣味和独特的表现方式等方面作多角度多层次的观察，还要把他的创作活动放到特定的时代背景中，和

一定的社会思潮联系起来，观察他在某些思潮影响下的变化。

## 一、水华的艺术观的形成和发展

### (一) 长期积累、自然形成的创作个性

水华在跟电影学院教师舒晓明谈起他的创作经验和得失时说：“功夫在片外”，大有一言难尽之意。这也是实情。一位艺术家创作个性的形成、艺术观的建立、艺术素质的培养、艺术功力的研练，都非一日之功，而这些正是标志着艺术家的水平，从根本上决定他能够达到何种高度的内在因素。水华在创作中讲究“虚实结合”，善于运用“诗的概括”手法，追求影片和场景的“意境美”，这与他童年时代对中国古典诗词的爱好存在着必然的因果关系。

对创作个性和艺术观念发生影响的，首先是家庭环境、个人经历。水华生于一个衰落的封建家庭，父亲是个小官吏，家庭的封闭环境对水华的性格产生了深刻的影响。水华降生时，父亲已年逾五十，水华的同父异母兄长比他大三十岁。童年时代没有同龄伙伴，周围都是严肃的老人和成年人，致使他自幼养成“非礼勿视”、循规蹈矩的习惯；上小学时，为了便于照顾，跟着在女子师范读书的姐姐到“女子小学”就读，生活在一群小女孩中间。他性格内向，带有几分腼腆与“女子小学”的环境的影响可能有关。

《红楼梦》是水华阅读的第一部古典名著，这部作品对他的艺术气质的形成有深刻影响。水华早年(12岁)丧父，异父兄长当家，失去了保护人的水华感到家庭环境沉闷、压抑，有一种“寄人篱下”的悲戚感。在这种心境下阅读《红楼梦》，他这个未曾涉世的初中学生，对林黛玉“寄人篱下”的境遇、“孤灯冷雨”的凄苦心情以及黛玉“葬花词”中细腻而悲凉的“……他年葬依知是谁”的内心体验，都产生了深深的共鸣，由此而引起了对文艺的爱好和兴趣。

沉浸在苦闷感中的少年，听得文艺教员讲授李清照的词，如

“物是人非事事休”，“只恐双溪舴艋舟，载不动许多愁”，觉得美妙无比，字字扣动自己的心扉。这些作品吸引着水华靠近艺术世界，并且给他未来的创作个性，他的艺术风格和艺术情趣染上最初的“底色”，谱上了“基调”。可以说，水华的风格不属于“豪放”，“雄浑”型而近于沉郁、典雅、缜密、洗炼、含蓄型；他的作品具有“阴柔之美”，而不像崔嵬、成荫那样的“阳刚之美”。一个艺术家的创作个性、艺术风格的基因，在童年和少年时代就已经在耳濡目染中自然形成了。

这种长期积累、自然形成的性格特征，我们习惯地称之为素质或秉赋，也即是作为一个艺术家的创作个性的“本我”，它的影响是无形的，又是巨大的。它决定这位艺术家喜爱什么题材，适合什么创作方法，擅长什么表现方式。成荫喜爱战争题材或反映激烈政治斗争的“大题材”如《南征北战》、《万水千山》、《西安事变》等等，而水华从来不拍战争题材影片。这些选择基本上是由艺术家的秉赋决定的。

父亲之死是水华生活中第一次转折。他从小学到中学，从童年到少年，更重要的是他由此脱离了家庭的影响，接受社会的熏陶。水华感到父死之后的家庭没有温暖，没有欢乐，没有和谐，他自然而然地喜欢和一些有共同爱好的同学亲近，这是他踏上艺术道路的因缘或机遇。他在中学时结识了吕复、王逸、舒强、许之乔等，他们组成了文艺小团体“胎儿艺社”、《磨风艺社》，从事业余戏剧演出。在水华踏入社会时，正值我国民族危机日益深重的三十年代初，抗日救亡是当时社会思潮中最强烈、最具吸引力和号召力的倾向。水华这位满腔热血，满怀正义感的青年，自然地倾心于当时的“左翼”戏剧活动，迫切希望了解他们的抗日戏剧主张，渴望得到他们的指导并进而成为“左翼剧联”的一名成员。

时代浪潮冲刷掉了水华因父亲之死而产生的自伤自怜和凄切心情，代之以对国家命运、民族存亡的关怀和使命感。整个三十年代，水华基本上是从事抗日救国的戏剧活动，把自己置身于时

代的洪流中。

作为一个戏剧家，三十年代的十年间是他通过艺术实践和学习、掌握戏剧艺术技巧、专业理论并逐步形成艺术观的时期，从戏剧专业来说，是他的成长和成熟期。

水华虽然性格文静，但有强烈的求知欲望和在艺术事业上力求达到最高境界的奋斗精神。这十年间，他热心了解时代，了解社会和人生，领悟艺术的奥秘，确定自己的世界观和艺术观，丰富专业知识和磨炼艺术技巧，是积累经验，奠定基础的时期。

水华是一位勤于学习、勤于思考的艺术家，他一生都在不断地充实自己的学识，丰富自己的艺术素养，提高自己的境界。但他的学习，在到延安之前和延安以后有显著不同的特点：到延安之后，特别是“文艺座谈会”之后，他是有意识地接受某种艺术观，自觉地学习和采用某种创作方法；而在去延安之前的十年间，他的阅读、观摩并不是有明确的目的。那时的选择更多地带有个人志趣和爱好的色彩，带有较大的自发性。

作为一个追求光明、追求进步的青年，他爱读当时最杰出的作家鲁迅、郭沫若、茅盾、巴金和郁达夫的文学作品，这和那个时代的多数文学青年相同，这是一代青年的共性；而对外国文学和中国古典文学的爱好却表现了他个人的特点。外国文学作品中，他最喜欢和比较欣赏的有：托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》，歌德的《茵梦湖》、《少年维特的烦恼》、罗密的《冰鸟渔夫》；中国古典文学中，他最欣赏的，对他影响最深的是《红楼梦》和李清照的词。如果我们要在他所喜爱的中外名著中寻找共同的特点，那么不难发现：它们都以细腻地描写人物的情感为共同特征，主人公都有苦闷、烦恼、哀愁的色彩，都富于抒情、诗意和意境美。由此，我们可以看出，这些特点正是他童年、幼年和少年时代自然形成的创作个性和秉赋的继续、延伸或扩展。这使他原来那些素质更充实、也更稳固，并且形成了对他以后的创作看似无形、实则有力的影响。例如，我们从水华迄今的全部创作中不难发现，水华最擅长、

最喜欢的一种艺术形式是带有悲剧色彩的抒情正剧。从容地描写人物细微的情感、用准确的细节表现人物性格的成长和变化，注重抒情和诗意，平易而自然，这是水华的创作个性特点。相比之下，那种高亢、昂扬的格调，“怒发冲冠、壮怀激烈”浓烈的色彩与水华的创作个性相去甚远；“尖锐的揭露”、“辛辣的讽刺”，也不合于水华的风格。到延安经过“文艺整风”后，水华确实学了很多新东西，但他在童年、少年和青年时代在不知不觉中，潜移默化、自然形成的创作个性和艺术风格却保持着，并作为一种潜在的强大因素影响着他的创作。这是水华自己未必意识到，也是他无力加以改变的。这就叫“江山易改，秉性难移”！

自1930至1940的十年间，水华由一个青年业余文艺爱好者成为一名有经验、有丰富专业知识和掌握熟练艺术技巧的戏剧工作者。他当过演员、导演，对他以后的发展来说，更加有影响的是两次跟当时有很高声望的戏剧家章泯一起从事戏剧教学工作，他协助章泯向青年戏剧爱好者讲授表演和导演课。在此之前，水华并没有接受过系统的戏剧专业教育，实践得来的经验也未加整理，为了讲课，他精心研习当时所能得到的一切有关戏剧的著作，主要是一套《新演剧丛书》。这时他养成了使他终身受益的一种提高自己专业素养的工作方法和习惯——整理。认真地、反复不断地整理。水华读书跟他搞创作一样，特点是精、细。“精”是指他对所从事的工作和创作有一种全神贯注的态度，高度集中、认真；“细”是把他所学的东西细细咀嚼、仔细品味。这个“整理”的过程，是专业理论和他的实践经验化合的过程：他仔细品味书本中提出的某种见解、主张、规律或方法，用自己的艺术实践经验加以验证，使那些理论具体化并且具有自己感到亲切的活生生的内容。反过来说，经过一次又一次的“整理”，也把自己那些零星的、散置的、感性的实践经验加以条理化、系统化并上升为理性知识。

他在此时开始养成的“整理”的学习和钻研专业理论的方法，

后来成了他创作方式的重要部分，成为他的创作习惯和特征。跟水华合作过的副导演、演员常常说起：水华在今天拍戏时，脑子里总是在琢磨昨天拍的那场戏还有什么不对头的地方。认识他的人也不难发现，他甚至在二十年后拍戏时还时时想起二十年前某一个镜头拍得不尽理想，假如怎样拍会更好一些……。

“咀嚼”——亲身体验、细心品味，后来成为水华经常地、时时刻刻都在运用的一种创作方式，也成了习惯。他反复咀嚼每一场戏，每一个规定情境，乃至每一个细节，他咀嚼出某一种规定情境有不妥贴之处，必定加以改动。一个细节如果“嚼”不出味儿，就毫不犹豫地舍弃它。

“整理”和“咀嚼”，都是由水华独特的生活经验所形成的——他所喜爱的、擅长的、行之有效并成为自然而然地、不自觉地就会自动使用的习惯的创作方式，成为他创作个性的有机组成部分。作品的艺术风格是作家创作个性的体现，二者有因果关系。水华不断地“整理”，反复检验，使他的影片具有整体的完美性，结构严谨；反复“咀嚼”则使他的影片风格细腻而有韵味。

上述那番“整理”的功夫非常有益，但是由于那些理论著作本身尚缺乏系统性、科学性和深度，只能帮助水华把自己的经验作初步的归纳，还不足以引导他达到更高的境界。1939年，水华跟章泯在陶行知先生创办的“育才”学校任教时，章泯那时正在从英译本翻译著名戏剧家斯坦尼斯拉夫斯基的《论演员的自我修养》（第一部），他每译成一章就交给水华和他的同伴们先看。水华立即被斯氏著作所吸引，他兴趣盎然、全神贯注地阅读，并且把它们全部抄下来。以水华这样有一定实践经验又有一定专业理论基础\*的戏剧工作者来读这部著作，既会感到“豁然开朗”，又会感到涵义深奥，产生了细心领悟、深入探究的兴趣。

同一部学术著作对不同的读者所产生的影响并不相同，每个读者会有自己特别容易心领神会的、特别感到亲切而能够“深入人心”的部分。这些部分由于跟他的个性相契合，成为他创作潜能

的最活跃的部分，使他用之得心应手并常常乐于应用，久而久之，由习惯而成自然，这样，也就溶化成自己的观念和方法，成为自己创作个性的一部分。

水华无疑是全面地学习了斯氏表演理论的(他所能得到的)每一部分，这个学习和研究的过程比较长，在他以后的长期创作实践中使他具有自己独有的体会和心得，对他的创作个性的丰富和发展有重大影响。我们由水华作品的风格、水华的创作过程和水华独具特点的表现方法，溯本求源探求它们的形成经过，可以发现水华有一种独特的运思方式——具有水华独自特点的形象思维方式：从自我出发，从内心出发，“化身”为未来影片中的各种角色，凭借情绪记忆和调查、访问、阅读所得的有关环境、动作和细节的丰富知识，“神游”于作品的规定情境之中。他一遍又一遍地“神游”，直到所有的人物都在他脑海里活起来，能看到他们的形态，听得见他们的声音……。

水华去延安时已24岁，这24年间，家庭、学校、社会以及时代的社会思潮，日积月累地熔铸着、陶冶着水华的创作个性。水华同舒晓明谈话中说，1929——1930年，中国文坛有许多流派，各种文艺思潮都很活跃，他们当时“什么都接受”，但对这些戏剧青年最有吸引力的是田汉。他的“才子气”、“名士派”，以及他的作品，特别是话剧《南归》有一种超脱的、罗曼蒂克的味道，使水华和他的伙伴们心向往之。如果不是发生了“九·一八”和“一·二八”事变，按水华当时的气质和志趣，他和他的同伴们本来很希望走前期“南国社”的道路，“九·一八”和“一·二八”事变后，青年学生爱国主义热情高涨，他们自然而然地汇入抗日救亡的文艺阵营中去，接受“左翼”的影响，参加“左翼剧联”的活动，走上了现实主义道路。

三十年代的水华，虽然读过一些《大众哲学》一类的马克思主义的读物，他的世界观基本上属于进化论；政治倾向是反帝反封建的；从他对斯坦尼斯拉夫斯基体系的信服、认真钻研、身体力

行，可以肯定他是个现实主义者；他性格的内向性，情感细腻、对悲感忧伤的情感易于共鸣的禀赋；由他的心理气质决定的他的审美鉴赏趣味；他养成的个人喜爱的创作习惯和他独特的形象思维方式等等，说明他已经具有深厚的基础，或者说成为一名艺术大师的创作潜力。

这个基础，这些潜力十分可贵，因为它们是长期积累的、自然形成的，所以它常常可以在艺术家无意识中产生作用。水华十分强调“延安文艺座谈会”对他的巨大影响，这是有道理的，但否认延安之前的艺术经验的积累和创作素质的养成，那是不全面的。如果不充分认识水华在青少年时代由个人独特的生活经验所形成的创作个性，就很难理解他后来的创作为什么取得成功，或者为什么会失败。至于水华本人为什么会忽视去延安之前的那些基础和潜力，很可能由于他确实不曾意识到那些因素在他的创作中产生过什么重大影响或作用。这是可以理解的：因为那些我们称之为基础或潜力的东西，往往是不加思索地潜入他的创作过程中，并在不知不觉中产生影响。

## （二）艺术观的定向改造和创作个性的发展

水华到了延安，心情舒畅，为获得解放和自由而欣喜，同时又感到巨大的困惑与苦闷。他们从城市文化环境到农村文化环境，出现了与新环境不能适应、格格不入的现象。水华和来自大后方的整整一代艺术工作者都深切感受到一种“无用武之地”、又一时茫然无所适从的迷失感。他们喜爱的、熟悉的那些创作方法、表现手法好像一下子失了效力，他们的“拿手戏”（如《日出》、《雷雨》、《北京人》等）不再能获得过去可以预期的艺术效果。他们尝试着把十月革命后苏联的革命作品搬来，依然不能适应那些农民或穿上军装的农民的鉴赏趣味。对于他们的演出，人们或不感兴趣，

或表示强烈的反感，比较客气的观众也说：“这些戏也不错，可是为什么不表现咱们解放区的人物和生活呢？”

“延安文艺座谈会”给这一代艺术家提出了深入工农兵的生活、改造世界观的重大课题。对于毛泽东同志在文艺座谈会上的著名讲话中所提出的文艺为什么人、文艺与政治的关系、普及与提高等问题的论断，水华从他的切身体验出发，是由衷地信服、全面接受并身体力行的。

对于阶级立场、阶级感情的变化，水华以他素有的感情细腻的特点自觉地从新的经历中亲身体验。他常提到给他感触最深的一次阶级情感教育：一次发了大水，延河暴涨，两边河滩上的农作物全被淹没。水华和一批“鲁艺”的文艺青年在河中洗澡，他们在被淹没的瓜田中用脚触摸着，捞起一些半生不熟的瓜果，青年男女们互相投掷着大小瓜蛋子，嘻笑打闹得十分快活，谁也没有想到有什么不妥之处。当天晚上，指导员语重心长地批评他们说：“老乡们的庄稼被淹了，心里多难受，你们嘻嘻哈哈，老乡们一边流泪啊！”被批评者心服口服地接受指导员的批评教育。这个事件数十年后还清楚地铭记于心，说明他们许多人当时确实非常虔诚地接受世界观和思想情感的改造。

这一段从世界观到艺术观的改造，在水华的创作道路上是至关重要的。水华认为，他的创作道路从延安以后才开始，或者说这是一个重大的转折关头。

水华创作个性的形成和发展，以延安为界线分为两个阶段，到延安前的创作个性是慢慢积累、自然形成的，通常是在本人无意识地、不自觉中形成的；到延安后的特点是有意识地、朝着一定的方向和目标自觉地努力养成的。

首先是艺术观的改造，包括艺术与现实、与生活的关系；艺术与政治的关系，实际是艺术的功能观。当时所说的“脱胎换骨”的改造就是从“旧”的现实主义者改造为革命现实主义者。这两种艺术观都承认艺术源自现实生活，要求真实地反映客观现实，其

重大区别在于：本来的现实主义原则之一是“按生活本来的面貌反映生活”，革命的现实主义则有新的重要的限定：革命的文艺家要站在革命的立场、以革命的——无产阶级眼光看待现实。那便是不能照生活本来的样子加以再现，要用革命眼光区别哪些真实是可以反映的，哪些真实是应当弃而不取的；现实生活中哪些是应当强调的，哪些是必须加以忽略的。这是“革命的现实主义”对于“写什么”的原则性的限定。

“革命”二字对于“怎么写”也有原则的要求：两种现实主义都要求典型化，不同之处在于：历来的“现实主义”要求从个别表现一般，像高尔基曾说过的观察五十个小商人，集中他们的特点塑造一个小商人的典型。他既是“这一个”小商人，又体现出小商人们共有的特点。“革命现实主义”则强调在典型人物身上体现出作家的阶级立场，阶级爱憎。在表现一个应当爱的人物时，应当有意忽略他的缺点和弱点，把他的高尚之处表现得更鲜明、更强烈，使他更高、更美；在表现应当憎恶的人物时，则应集中他们的丑恶之处，塑造出更丑的反面典型。

文艺的功能观也经过彻底的改造。以前所理解的文艺功能不外乎认识作用、教育（陶冶、潜移默化）的作用和审美、娱悦作用；革命的文艺观是要求文艺从属于政治，服从政治，主要强调宣传和教育乃至组织群众的作用，有十分明确的革命功利目的。在延安的后来的实践中创作了《血泪仇》、《白毛女》等新歌剧，确实显示了文艺能配合政治、组织群众，甚至有“立竿见影”的功效。农民观看过这些作品，纷纷要求参军，这对动员土地改革、斗争地主的宣传教育和鼓动作用是很大的。

在抗日时代条件下，当时水华和他们一代文艺工作者大多数都诚心诚意地接受了这些新的观念，新的原则，并在长期实践中改造自己，把自己锻炼为革命现实主义者。

水华很虔诚地、自觉地接受上述文艺观的改造，他以最积极的态度参加第一批到生活中去创作革命文艺的先行者行列，由此

开始了水华创作经历的新起点。那一代青年文艺工作者当时有一种从头学起的劲头，他们兴致勃勃地学习群众方言、语汇、民歌、民间戏曲和舞蹈，由简到繁地开始了在新文艺观指导下的新创作。继王大化的广场演唱形式的《拥军花鼓》、《兄妹开荒》之后，水华也创作了《赵富贵自新》、《周子山》等新歌剧，受到群众欢迎，在延安和解放区文艺界有广泛的影响。

在这一阶段的创作实践中，水华有意识地探索一种新的创作方式。他所表现的人物和事件、环境是他不熟悉的，如创作《周子山》时，他们虽然搜集了这个出名土匪的平生经历，他的罪行和生活方式，但对人物的了解还是概念和抽象的。凭着他们已有的创作经验，编故事、定场次，使作品具有一个剧本的架构并不困难，但人物该说什么样的话，人物之间的交流方式和产生什么样的反应就全然不晓，人物活不起来，写不出戏，一个个人物都在走过场。困境逼他们寻找新办法，后来请到一个生活阅历丰富的保卫干部，把戏排给他看，他逐场逐段地指出这里应当有什么心理活动，那里应当有什么动作表情，某句台词应当怎么说……提出了许多具体的意见，水华和他的创作伙伴听了受益不浅，丰富了创作手法，使这个剧本创作得到了成功。

这个经验必定使水华得到启迪：创作者要表现多种多样的人物和各种生活领域，而个人的亲身经历和体验毕竟是有限的，即便自己“长期地”深入生活，总有广大的不熟悉的领域，因此，可行的办法是向熟悉这一部分生活的人请教，以弥补“生活之不足”。从此，他有意识地在每次创作时都尽可能多地访问与作品中人物有相同经历的人，详尽地询问他们在某种特定情势下应当怎么办，还刨根问底地让他们设想还有哪几种可能的反应方式，以便从各种可能的方式中挑选出一种最符合剧情发展需要的情节行为、语言、动作或细节。这样就使作品具有真实性，并且能写出“戏”来。

稍后，水华在创作多幕剧《粮食》时，陈赓将军也自告奋勇地