

华夏著

形象化的能手

——谈连环画家贺友直的成就





形象化的能手

——谈连环画家贺友直的成就

华夏著

上海人民美術出版社

前 言

去年，我在阅读了连环画家贺友直同志各个时期的代表作之后，又对他及熟知他的同志进行了访问，在他们的帮助下，我对贺友直的艺术实践，有了更多的了解。

贺友直同志是浙江镇海人，现年五十八岁，自学出身。他在解放以来三十年的漫长岁月中，一直坚持连环画的创作，先后画了《坚持到明天》、《火车上的战斗》、《六千里寻母》、《卓娅和舒拉》、《连升三级》、《孙中山伦敦蒙难》、《杨根思》、《送传单》、《山沟里的女秀才》、《新结识的伙伴》、《山乡巨变》、《李双双》、《华佗》、《十五贯》和《朝阳沟》等三十多套连环画，大多是以歌颂人民群众为内容的作品。他从六十年代初，别出蹊径地画了《山乡巨变》连环画的那时起，艺术面貌为之一新。他对连环画创作上的许多问题，有着独到的体会、看法和主张，称得起是有优异成就与贡献的连环画家。但是他为人谦虚，从不以画家自居。更为难得的是他三十年如一日，专心致力于连环画事业的精神，至今不懈。访问中，他多次深有所感地表示了对连环画事业的热爱。他说：“画连环画决不是技术性不强、艺术性不高的事情。连环画的画幅虽小，但天地很大，要下功夫研究的，无论技术性或规律性的学问，多得很。”

熟悉他的同志们都说：“老贺三十年来一心一意画连环画，从来没有别的打算。”现在，他虽已年近花甲，但他仍然一如既往，戴着老花眼镜，兢兢业业，孜孜不倦地画他那小小一幅的连环画。

我为贺友直同志优异的艺术成就和对连环画事业的献身精神，深有所感。

我深深感到，从连环画的角度看，贺友直是连环画创作的能手，他的经验，值得连环画家们借鉴；但从整个绘画领域看，他的成就已超出了连环画的范围，可称之为视觉形象化的能手。他的经验，值得各种绘画的画家参考。正是为了要向连环画家和各种绘画的画家们来作介绍，因此，如下的评介文章，不是单从连环画，而是既从连环画，又从其他绘画的角度来着眼；也是既向连环画家，又向其他的画家们来求教。

A stylized, cursive handwritten signature in black ink, consisting of two main characters that appear to be '贺' (He) and '友' (You), followed by a smaller character '直' (Zhi).

一九八〇年十月于北京

“移植”是再创作

连环画是故事画。由于故事脚本大多从文学、戏剧作品改编而来^①，因此很自然地使人会有这样的错觉：好象连环画很容易，只要会画小人，照着现成的文字底稿（包括原作及脚本）用图画作“翻译”就是了，用不着动太大的脑筋。也许，这样的作品是存在的，但肯定不是上乘之作。上乘之作，谈何容易！要想知道这种作品的不易，就看看贺友直是怎样画的吧！看看他怎样对待从文学作品改编为连环画的“移植”；看看他怎样把对文学原作的理解，能动地化为可视的艺术形象；看看他如何具有形象化的一整套功夫。

先让我们看贺友直的连环画《李双双》里的一幅画（165图）：

李双双小两口闹别扭之后要和好，双双对喜旺说了这么一句话：“家，不会开除你！”这在故事发展中是一个转折点，应当画。问题是，“不会开除”的意思太抽象，要把这种看不见、摸不着的东西形象地画出来，怎么办？贺友直用了一个拐弯儿的办法，间接地画了出来：双双深情地抱起了孩子，让孩子把开门的钥匙递给喜旺，喜旺见了钥匙，高兴得不好意思起来。“不会开除”虽无形象可画，但两口子要和好的情意，通过这么一画，也就跃然纸上了。

再看他的连环画《十五贯》里的一幅（17图）：

这是娄阿鼠最初出场的一个画面。舞台上是通过唱词与表演，以两个细节（在赌场输得身无分文和打呵欠犯烟瘾），来向观众预示娄阿鼠将要偷东西；可是，

① 脚本，有专为连环画而创作（或绘画者自编）和由文学、戏剧等作品改编的两种，后者居多。

这在力求不依赖文字作说明的连环画上，该怎么画？输得身无分文固然画不出来，就是画出了打呵欠，也不一定能说明是犯烟瘾。因此，为了求得这一难题的解决，又是拐个弯儿画了出来：赌场门外卖夜宵，师傅把馄饨煮好了，小徒弟捧着正要往门里端，恰好娄阿鼠从赌场走出来，一眼就盯住馄饨不放，馄饨的香味从鼻底迎来，但是娄阿鼠身无分文吃不上。这时，他那垂涎欲滴、非吃不可的样子，不也使人预感到有可能要偷么？

再看贺友直的新作《朝阳沟》中的一组画（81—91图）：

银环回家时的一段唱词是：“……强回头再看看拴保门口，忘不了您一家把我挽留。你的娘为留我把心操够，好心的老支书为我担忧，小妹妹为留我跑前跑后，拴保你为留我，又批评又鼓励严格要求……。走一步退两步不如不走。千层山遮不住我满面羞……我口问心，心问口，满眼的好庄稼我难舍难丢。”这一段唱词，抒发了对拴保全家及全村群众依依难舍的情意。象这么长一段全是表述内心活动的唱词，要用具体的形象画出来是更加困难的。而贺友直也是在善于动脑筋的情况下，终于找到了用电影摇镜头的手法，把银环出走时对每个有关人物的反应贯穿起来，形象地衬托出银环当时复杂的心理矛盾，达到了表达唱词内容的效果。

这些例子说明，照着现成的文字底稿作画，并不是人们想象的那么容易；要想真正把原作里的内容画得好，又是多么的不简单！在一本连环画里，象这样难画的地方是不少的。这里不过举几个有代表性的例子，用以说明画连环画并非“用不着动太大脑筋”的事而已。不过，通过这些例子，倒是可以引起我们来思考这样一个问题：就是从小说、戏剧移植为连环画，到底是照着原作用图画作“翻译”，还是在原作的基础上进行再创作？

据知，在连环画创作中，常有这样的情况：脚本上写了的就画，没写的就不画；怎么写就怎么画，画不出来就不画；反正一切以脚本为准，不敢或根本就不想越雷池一步。这是把小说移植为连环画，误解为用图画给文字作注解的“翻译法”。这种画法不改变，要提高创作质量是不可能的。

小说、戏剧和绘画，都属文艺的范畴，有共同的艺术规律。但由于表现手段及种种条件的不同，它们又都有各自的特殊的艺术规律。就是这个特殊规律好得很。由于它们的存在，各种文艺才具有各不相同，不可以互相代替的特点；也只有通过这种各有特点的形式，反映无比丰富多采的生活，才能满足人们对艺术的多种多样的需要。如若不然，彼此都可以互相代替的话，那么，各种不同的艺术形式，又何来独立存在的价值？这说明特点的不可互相代替，是非常重要的。而“翻译法”的不妥，就在于无视这些特点的不可互相代替。似乎以为可以象不同语言、文字的翻译那样，不同特点的艺术形式也可以“翻译”。殊不知不同语言、文字的翻译，仅仅是语言、文字的变更，不需要连同作品的艺术形式也加以变动。所以，文学上的翻译虽然也要考虑所译作品的艺术特点问题，但并不变动作品原有的艺术形式。可是移植却不同，移植的本意就是要变更作品的艺术形式。而艺术形式的变更，必然要涉及形式的特点，如若置之不顾，就势必要犯违反艺术规律的错误，达不到移植的目的。比如，以文学为表现手段的小说，长于事件过程和内心活动的叙述，短于瞬间的可视形象的直接再现；而以可视形象为表现手段的绘画，却短于事件过程与内心活动的叙述，长于瞬间可视形象的直接再现。它们的特点是这样的相反而不可以替代。试想，如把长于叙述的小说所表现的成果，硬要以短于叙述的绘画的表现来代替，岂不是存心要给绘画为难？

很简单的一句话“不会开除你”，虽无可视形象的直接描绘，但通过“开除”这一语词的比喻和前文的过程叙述，就能生动地表达小两口言归于好的情意，这是小说的所长。但要想用绘画来代替，直接把它“翻译”出来，那简直无从下手，因为这恰恰是绘画之所短。如要强行代替，就必定两败俱伤：原作的面貌既无法保持，绘画的特点也将遭到破坏。

避免两败俱伤的唯一办法，就是按艺术规律办事，象贺友直那样，直接照画不行，就“拐个弯儿”地画出来。所谓“拐个弯儿”，就是充分利用与发挥绘画之所长，把文学所表现的内容，用绘画的形式来表现。贺友直就是肯于和善于在这方

面动脑筋，所以他能从“可视”着眼，并善于寻找、识别和发现恰当的可视语言，把非可视的内容画出来。“不会开除”、“身无分文”和离别时的内心活动等无法直接照画的非可视的概念，就是在抓住了它们的内容实质和寻找到恰当的可视语言以后，在适应绘画艺术的特点的情况下画出来的。这就说明，紧紧抓住绘画的“可视”特点，才是解决问题的关键。只有这样，才可以既表现原作的精神，又适应绘画的特点，而收两全其美之效。因此，把小说移植为连环画，不能简单机械地用图画作文字的“翻译”，而要创造性地掌握和运用绘画艺术的规律，使小说的内容和精神得到充分的表现，同时又具有为小说所不能代替的独立的艺术价值。这就叫做在原作的基础上进行再创作。

移植应理解为再创作可能没有异议，问题是移植之后是否会“走样”。这里的关键在于对“走样”的理解。完全背离原作内容和精神的“走样”是应该反对的，但如为了充分表现原作内容和精神，适应绘画艺术的特点，不得不作某些必要的不损害原作的改变，创造性地表现原作内容和精神，产生出具有独立艺术价值的连环画，象这样的“走样”，就是合理的，允许的。移植既是艺术形式的改变，它所产生出来的作品，就不可能和原作完全相同。不但艺术形式改变了，而且由于形式的改变，内容也随着在一定程度上有所改变。这种为了适应艺术特点与规律的必要的“走样”，不仅不可以避免，而且应当允许和鼓励；重要的是万变不离其宗，以更好地表现原作的内容和精神为目的。事实上，只有简单机械的“翻译”，才不能充分传达，甚至会模糊和歪曲原作的内容和精神，这恰好是真正的走样或大走样。而真正可以保持原作的内容和精神（如须对原作进行修改或改编的，又当别论），实质上不走样，或走样不至于太大的，就是适应绘画艺术的特点来进行创作。

贺友直的高明，就在于他较早地把画连环画作为再创作来对待。他在进行这种再创作上所下的功夫，不单表现在上述对具体情节的描绘上，还表现在对整本连环画创作的构思上。

他从接受任务之日起，在研究原作、脚本的同时，就进行再创作的构思。这

种构思同一般艺术创作的构思既有基本的相同之处，又有它不同的特点。因为它是以原作为基础而进行，既要考虑如何表现原作的内容和精神，又要考虑怎样适应和发挥绘画艺术的特点。贺友直认为，在进行这种构思的时候，首先应对整个连环画故事的表现有一个总的思考，这叫整体构思；在画的过程当中，为了防止零敲碎打，画一幅想一幅的弊病，主张以段落为单位地来进行思考，这叫段落构思。这两种构思的目的都在于探求如何以绘画艺术的形式充分地 and 深刻地表现原作的内容和精神。很明显，这种作法的本身，就是从再创作的要求产生的。

所谓整体构思，用他的另一说法来解释，就是对某一作品在绘画上进行艺术处理的“基调”的设想，包括整个作品的艺术表现手法及形式风格等方面问题的思考。换句话说，就是根据不同的作品，采取不同的画法。他对《朝阳沟》的整体构思是这样介绍的：他说，原作真实地反映了现实生活，和带有喜剧的色彩，因此画起来应采取写实而略带夸张的手法才好。为了适应表现农村题材的需要，艺术语言要求质朴无华，构图以稳定、和谐为宜。又由于原作是抒情风格，主角是女青年，画面以干净秀丽为好，所以采用了柔和轻快的单线白描，以与描绘《十五贯》旧社会压榨下的“邋遢相”相区别……关于表现形式的整体构思，贺友直在最近两套短连环画里又作了新的尝试，很有风趣。一套叫《天门阵》（见《连环画报》1979年第5期），表现一个一心为公的能干妇女，如何破了生产队老保管所摆的“天门阵”。老保管为“创造”条件陪客捞白吃，给这位做饭的妇女摆下了一个又一个“天门阵”，结果全被聪明能干坚持原则的这位妇女所破。作者为借景寓意，在每幅画上都画上一个窗口（因不同地方和取景角度而有各不相同的设计与描绘），以与老保管层出不穷但又节节溃败的“天门阵”，作隐喻性的配合。另一套叫《曹冲称象》，为了借象的表情来丰富画面形象的表现力，作者在每一幅画上都画上那只随着故事情节的发展而作不同表情的大象。这样处理的结果，不但增强了作品内容的表现力，还使画面的形式更加多彩而有趣。这种画法的采用，就是非作整体的构思不可的。

从贺友直对待连环画创作的各个环节上看，他是真正把连环画创作，当作再创作来对待。作为连环画家来说，这是一个非常可贵的特点，也是他能在创作上取得成就的重要原因。他的全部努力与创造性的发挥，都集中在再创作上面。

连环画描绘的中心是人，下面我们从贺友直如何描绘连环画作品中的人物形象，来说明他是怎样进行再创作的。

画故事发展中“活的人”

为了画好连环画里的人，贺友直常以“要画活的人，不画解剖图式的人”这句画坛名言^②自勉。实际上，他所塑造的人物形象，相当出色地达到了这个要求。他笔下的人物形象，可以说就是在故事发展中活生生地活着的。

好比演戏，在未演出之前，要物色外貌、体形和气质都合适的演员，要按剧中人的要求来化妆，要进行排练并使之进入角色，然后才上台表演。画连环画的类似之处，就是在未正式画故事内容之前，要为画中人设计外形（造像）。贺友直为画中人物设计外形的方法、步骤虽有所不同，但必须进行设计这一点是相同的。据贺友直说，他是在有了腹稿之后，一上来就画故事，是让人物边“演戏”，边捉摸，逐渐形成。“刚画的时候常常很模糊，往往要在画到二十多幅时，人物的外形究竟是什么样的问题，才逐渐明确起来，于是又回过头去把前面画的修改好”。

贺友直在画连环画的每个步骤当中，都力求使人物形象能达到既形神兼备，而又有前后相承的一贯性。也就是在形体和性格的发展上，既统一又有变化，使人物能在故事发展中活起来。如果说，单幅画只须对一个人物塑造一个侧面的形象，那么连环画就得塑造同一人物在不同情境下的“多侧面”的形象，要使“多侧面”的人物形象活起来。所谓神，包括性格、神情、气质等内在精神，而主要的是性格。贺友直的传神，也主要是善于用各种办法来突出人物的性格。他不仅通过人物的

② 著名画家王式廓等都说过这样的话。

外形、神情动态和活动情节各环节来表现人物的性格，而且使衬景道具的描绘，也尽可能有助于人物性格的表现。

（一）通过外形特征表现性格

《山乡巨变》里的亭面糊，是贺友直笔下最出色的人物之一。这形象，有少数几幅差一点，绝大多数是形神兼备、前后一贯的。

尽管同名小说原著里的亭面糊，写得多么成功，但是，小说是小说的写法，要把小说里所写的变成为绘画，又是另一套功夫。

亭面糊“脸很瘦，额头上和眼角上尽是大皱纹，身材矮小，背有点驼，年纪五十开外”。这是小说有关亭面糊外形描写的全部。其实，这里只写了年龄、身材、体形和脸形的大致模样，都不是决定人物肖像的关键，关键是反映内在性格的外形特征，而这在小说里并没有详细写。那么，贺友直所画的那样有血有肉有个性的亭面糊的肖像，又是怎么来的呢？贺友直在信上告诉我：“我去湖南益阳体验生活，看过周立波同志作为生活依据的那位老贫农，……不过，现实中的亭面糊比较矮小、干瘦、不声不响，给我的印象不象作品中所写的是那么风趣、诙谐、糊涂而略带狡黠。到生活中去，要找到同原著所描写的一模一样的模特儿是不可能的。”这都说明，贺友直所塑造的亭面糊的形象，既不是单以小说写的外形为依据，也不是原著模特儿的翻版；而是把小说，特别是把他对人物内在性格的理解，和他在长期的生活实践中对类似性格的许多人物的理解，加以融合、概括、提炼而重新创造出来的。也可以说，是“以形写神”，根据他的全部生活经验，从外形与社会的、阶级的、心理的因素的联系，来理解和塑造亭面糊的形象的。他在信上说：亭面糊“在旧社会受尽压迫剥削，从小到大，承担繁重的劳动，背微微的驼了，他有付善良而诙谐的面孔，脸相略圆……眼带笑而有时显得笨拙的狡黠……，动作有点迟钝，体形夸张而带幽默……我认为，构成形象的每一个局部都必须明确和准确地说明描绘的人物性格、阶级属性和社会地位等特征”。连环画里的亭面

糊所以使人一看即知是小说里所写的那个样子,而且是亭面糊多侧面形象的塑造,就由于作者是通过各种状态下的外形描绘,来显示亭面糊内在性格的缘故。你看那微驼的后背,稍弯的两腿,缓慢而笨拙的动作,走起路来一歪一歪的神气,不就是一辈子艰苦劳动,“衣无领,裤无裆,三餐光只喝米汤”的生活重担所压成的畸形吗?那宽阔而松弛的眉宇,呆滞乏力但常露笑意的眼神,以及举止动态上的迟疑与腴腆,这与他那心地善良、单纯,但反映迟钝,以及“从来没有伸过眉”所形成的懦弱和畏缩等的性格特征,是很相吻合的。这说明,通过亭面糊外形的描绘,在一定程度上,显示了他内在性格的特征(对于陈先晋、谢庆元、华佗、尤葫芦、拴保妈等形象的塑造,也是这样)。亭面糊的善良,能见诸颜面的,主要就是眉宇、眼神及嘴部表情之间的,那么一些与善良的性格相近或相通的,和蔼、温顺或憨厚之类的感觉。除此之外,要想表现更多的东西,怕是很难,甚至是不可能的。更多、更深刻的性格描绘,就得靠下面要谈的,人物在故事发展中的活动来表达。

既然外形所能表现内心的可能性是那么有限;而外形,从头部看,就是耳、目、口、鼻等那么几样东西。那么,为什么这几样东西的变化,就可以使人的外观会有千变万化的不同?原因就在这几样东西本身的形状、位置和相互关系的变化极其复杂微妙,只要某一因素稍有不同,整个长相就会发生差之毫厘、失以千里的显著差别。这就是顾恺之所谓“有一毫小失,则神气与之俱变矣”的道理。再加上不同的内在性格和精神的影响,差别就更加明显。

当然,尽管“面善心恶”或“心善面恶”“貌同心异”^③的情况也是有的,但毕竟是少数。在一般情况下,还是心面一致,内外相近的居多。因为社会、阶级的影响,直接、间接、或多或少要在外貌上留痕迹;内心的善恶喜怒,也必然会有外在的流露。以可视形象为表现手段的绘画,更不能在“可视”上搞自然主义,重

③ 宋陈郁《藏一话腴论写心》。

要的一条，就是要善于发现、理解、捕捉和描绘那种直接、间接、或隐或现、曲折地显示内在性格与精神的种种的外在的特征。贺友直画外形特征的经验，就在于此。

（二）通过动作、情节表现性格

在连环画的创作过程中，初学者的困难，往往是人物活不起来。不是神情动态画不准，就是“多侧面”的外貌画不象，以致人物的性格体现不出来。

从贺友直的作品上看，整个人物描绘的生动性的程度，显然在一般水平以上，且常有精彩独到之处。同时，更引人注目的，是他能在人物神情动态的描绘之间，生动地把个性特征显示出来。从他画人的经验看，不只是注意某一侧面的肖似。而是能抓住各种状态下，各个侧面体现性格的特征。譬如画头像，几乎能在转一个圈的情况下都画得较象和个性鲜明。亭面糊从出场与邓秀梅聊天，到笑迎邓秀梅进他家住，到催儿子收拾房间，到与邓秀梅在路上谈话。这之间，亭面糊的出现共七次，每次的动态神情不同，但却始终如一人。李月辉远远地走来，只那么简单几笔的一个外轮廓，也使人感到他性格的纯朴与敦厚。报名入社的锣鼓声中，大摇大摆走在前头的那个高个子，笔墨不多，也使人一望就知是计较名位、性格傲慢的谢庆元。象这样的例子还可以举很多，都说明贺友直从神情动态上显示人物性格的能力不一般。

但是，更不一般的是他善于通过情节的描绘来显示人物性格的创造上。

贺友直多次直率地这样说过：“我的路子是画情节，‘做戏’；要我从生活中发掘主题画单幅画，我无能为力；但以小说改编的脚本为依据，我有丰富情节的能力。”又说：“如把连环画分为两种，一种是长于人物造型的（指有素描底子，人物形象画得好的）；另一种是长于虚构情节的，那么，我熟悉的是第二种，我的单独人像不如人。”所谓“单独人像”不如人的说法，实际上是说他具有的是一个连环画家的才能，而不是一个肖像画家的才能。在以“单独人像”概括地反映社会生活，即制作肖像画上，他可能不太习惯也不太擅长，但在刻划处于某一具体情节中的

人物的个性特点、心理状态上，应承认他是出色的，一般人是赶不上他的。当然，更加出色的还是“做戏”。这又更为清楚地显示了他作为一个连环画家的特殊才能。因为善于处理和表现具有连续性、戏剧性的情节，对于一个连环画家来说是非常重要的。所谓“做戏”，就是根据生活的真实，故事和人物性格发展的逻辑，创造性地构思(包含虚构)和描绘人物的活动情节，通过情节表现人物的思想、个性。这也就是要善于找到有吸引人的艺术力量的情节，而不要平板无味地纪录生活，交代过程的意思。

通过情节(包括在生活基础上虚构的情节)来表现人物性格，是表现人物最重要的环节。因为情节是性格的历史^④，只有把显示人物性格的情节描绘出来，才能使人物性格的表现更为充分而鲜明。这对于连环画来说，是至关重要的。

在贺友直的连环画上，除了前面提到过的，那些来自小说原著，无法直接照画，须要从新表现的那种情节而外，还有这样两种情节：

一种是来自原著，可以直接照画的；还有一种是原著里并没有写，须要绘画者增加的。

象亭面糊开会睡大觉，被群众喊醒的情节，就是来自小说而可以直接照画的。不过，从绘画上讲，也并无现成的东西可以照搬，还是要再创作。因为原著里“面糊吃一惊，坐了起来，一边揉眼睛，一边问道：‘天亮了啵？’”这样的动作神情，究竟是什么样子，并未说明，而要全靠作画的人来创造；难得的是贺友直会“做戏”，准确生动地，富有个性地创作了出来。

至于原著里没有，须要增加的情节，这就完全要靠绘画作者来创造。这种情况，大量存在。这就更象舞台上的表演，“演员不仅应当能够演出脚本所表现的角色的生活段片，还应当能够演出他在一切状态下的形象。这个段片虽只是一部

④ 高尔基在《和青年作家谈话》中曾说，情节是“人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系——某种性格、典型的成长和构成的历史”。此外，习惯上也把局部、简单的情节性活动称为情节，本文所用“情节”一词大多属这一种。

分，但演的却不应当是一部分而应当是全体”。^⑤连环画脚本(或原著)所表现的“生活段片”也是这样，写的是一句话，一个动作，画的不应当仅仅是孤立的一句话，一个动作，而应当是情节的“全体”的一个有机的组成部分(能丰富加深观者对人物的“全体”的了解和认识)。为了达到这个目的，贺友直说：“除了文学提到的情节外，还有大量的需要用画来补充、丰富和加以具体化。”贺友直在进行这种补充、丰富和加以具体化的时候，就不只是会“做戏”的演员，而是集导演、演员、化妆和布景于一身的总设计师了。

《山乡巨变》小说只写了亭面糊“在清早的风里听到……宣传队号召申请”入社这么一句话，至于亭面糊是在什么情况下听的，听的时候他在干什么，全没有写。象这种情况，往往容易画成亭面糊静止、孤立地呆着听，这就成了脱离亭面糊这个人物的性格的“全体”的一个没有什么意义的“生活段片”。而贺友直却不是这样，他画的是这一个瞬间，同时又是和亭面糊的性格的“全体”有机联系的一个瞬间，丰富和加深了我们对亭面糊的性格的认识，使我们从瞬间看到了“全体”。他画亭面糊一早就浇完了菜(第一册92图)，是在挑着尿桶回家的路上，听到了喇叭声，笑咪咪的且听且走。这里不只画了亭面糊对待入社的态度，同时很自然地还表现了他的勤劳性格与习惯。姑娘们起得够早的了，而亭面糊起得还要早，喇叭响时，他已把菜浇完。“戏”就做在这个“浇完”二字上；是浇完了菜回来，不是刚刚才去。

贺友直修改《朝阳沟》草稿74图时，觉得所画拴保妈给银环送护肩，画在路上走，也是只画了一个瞬间，但这一瞬间对表现拴保妈和银环的革命情谊以及她们各自的性格思想这一“全体”来说，却显得不够有力。于是重新画了这样的场面：深夜，在炕上，拴保妈在灯下聚精会神地正给银环赶制护肩，拴保爹虽已躺下，但却睁大着眼睛，睡不着，只拴保妹一个人在睡。本来不过是平平淡淡的送护肩，不能说明更多的内容。改画之后，通过深夜赶做护肩的紧张情节；通过拴保妈老

⑤ 30年代苏联导演瓦甫坦可夫日记中的一段话，见张庚《戏剧概论》19页。

眼昏花，戴着眼镜，针针线线密密缝的神情，既表现了她对银环的疼爱心情和勤劳憨厚而耐心的性格与精神，而且还在拴保爹的转辗不眠和小妹睡得很香的描绘上，也不无不同性格和心情的流露。这一场“戏”的增加，把表现拴保全家对银环关心、爱护的分量加重，这对促使银环的转变，和加深主题思想的表达，都是有利的。

在昆曲《十五贯》剧本里，所写开肉铺的尤葫芦“嗜酒贪杯”，不过是在人物介绍里的一句话，要把这句话画出来，又有怎样从“部分”来表现“全体”的问题。就是说，每画一个“部分”都要与整体联系起来，不能孤零丁地只画尤葫芦喝酒，而应画出与他喝酒联系着的更多的内容。善于“做戏”的贺友直就是这样画：尤葫芦的爱女苏戍娟从旁正要把酒送上，却占画面的地位不多，而占主要地位的是肉案：案上空空如也，只挂着一个卖不出去的臭猪头。尤葫芦面带愁容，心烦意乱，从他的右手看，象是要随手清理肉案，忽又打起苍蝇来。门前还睡着一条瘦骨嶙峋的小狗。面对着这情景，不免使人有这样的联想：看光景肉铺已很难维持，可是尤葫芦的酒还是照喝不误，与其说是嗜酒成性，不如说是性情的执拗与糊涂；温驯而能干的苏戍娟，在如此穷困的境地，也能为老爹爹弄上小鱼来喝酒，难怪尤葫芦要爱如掌上珠，谁不觉得他有福？可是最会捞吃食的狗也饿得不成样子，足见市面萧条到了何等程度。连同那闪闪发光，后来终于要了尤葫芦性命的大板斧……，如此种种，都与后面故事的发展，紧紧相扣。在表现父女二人性格的同时，又画了这么多耐人寻思的细节，这就是做“戏”做得高明和善于从“部分”表现“全体”的地方。

这些事实说明，“做戏”做得如何，即情节的处理描绘是否有高度的艺术性，这对连环画来说是一个一刻也不能忽视的重要问题。在上述两幅画里，显然，贺友直的“做戏”，比之《山乡巨变》，前进了一步。但是，如从最近贺友直“做戏”的手法来看，又有了新的发展。以前所做的“戏”，如上所述，有其不可否认的成就。而从使情节具有鲜明的对比，强烈的冲突，与意外的巧合的戏剧性情节来说，他的新作《朝阳沟》又有所提高。

《朝阳沟》草稿75图，拴保妈要把护肩送给银环，正好两人在路上相遇，这时