

夏 衍 著

# 写电影剧本的几个问题

中国电影出版社

---

# 写电影剧本的几个问题

夏 衍 著

中 国 电 影 出 版 社

1980 北京

---

## 内 容 说 明

这本书收入夏衍两篇文章。《写电影剧本的几个问题》是作者根据他在北京电影学院授课的讲稿重新整理补充而成的论文，它深入浅出地说明了在写作电影剧本时一些具体的重要的问题，其中包括：电影的“第一本”、政治气氛和时代脉搏、人物出场、结构、脉络和针线、蒙太奇、对话、艺术性、技巧和重要的问题在于学习等几个专题的分析和研究。有关文艺名著改编的专题《谈改编》，着重说明了如何进行对小说和舞台剧的改编问题。

本书初版于一九五九年，深受专业工作者和业余爱好者欢迎。“文化大革命”中，我社被迫解散，粉碎“四人帮”后，经作者修订，于一九七八年由人民文学出版社再版。现我社已恢复出版业务工作，鉴于广大读者的需要，仍由我社根据人民文学出版社的版本，再次印刷。

装帧设计：吴之勋

## 写电影剧本的几个问题

---

中 国 电 影 出 版 社 出 版

一二〇一工厂印刷 新华书店发行

开本：850×1168毫米<sup>1/32</sup> 印张：4 字数：87,000

1980年12月第1版北京第1次印刷 印数：1—14,000册

(内纸精本 1,600册)

---

统一书号：8061·1546

定价：(平) 0.49元

# 序

欧阳予倩

有些写得不得法的话剧和电影，看上去别别扭扭，有的甚至于不容易看懂。这可能由于剧作者思路不清，也可能忽略了编剧必须注意的规律。我曾经想过：是否应当写一点编剧入门一类的东西？朋友们有的认为用不着，理由是：内容决定形式，恐怕搞了些条文反而会使创作受到限制；有的认为作为创作经验谈一谈很有必要，但恐怕会被看作单纯技术观点。有位同志说：写编剧的常识也要有马列主义，所以不主张随便写。但是我仍认为只要写得好，对初学者会有很大帮助。写剧本也和其他科学一样并不神秘，但有行家领着跨过一条门槛，就可免得在摸索中走许多弯路。夏衍同志的《写电影剧本的几个问题》一书，我读了非常高兴。这是理论，但这是从实践中提炼出来的。这是常识，但他把有关编剧的一些道理阐明得非常透彻而扼要。他用鲜明生动的文字真正做到了深入浅出，说明问题。尤其可贵的是所举的许多例子都具体而十分恰切，使人易于理解。

作者一开始就谈到创作的目的性：为什么写电影剧本？为谁写电影剧本？总的说就是要以电影艺术为人民服务。可是每一部片子或者每一个戏都有它的创作目的。没有目的影片或

戏是不成立的。目的性含糊，就不是一部好片子。我们的艺术要为无产阶级政治服务，要以社会主义、共产主义思想教育人民，所以写剧本必须政治挂帅。夏衍同志接着就说：“政治挂了帅，业务就得跟上去。”业务如果不跟上，拿什么为政治服务？所以说：“政治与业务，思想性与艺术性应该统一的”这一点非常重要。如何把政治与业务、思想与艺术统一起来，使我们又红又专，正是我们奋斗的目标。其次，他着重谈了写剧本的群众观点。他主张首先必须要群众看得懂，再就要让群众高兴看。看不懂固然不行，看得懂而群众不喜闻不乐见，那也就无从起教育作用，收宣传效果。为着更好地把作品普及到群众中去，剧作者必须从自我欣赏的小圈子里解放出来，深入群众，千方百计为群众写出思想性和艺术性高度结合的剧本。要求思想性高，表达得又好，那就必然要有高度的艺术修养来为主题服务。

电影是最复杂的艺术，包括的东西很多。夏衍同志这本书提纲挈领谈了几个最重要的问题，每谈一个问题都包含着丰富的创作经验，提出了电影艺术简明的文法和最恰切的例证，这符合于当前迫切的需要。不久以前，我看过一个戏，是写工厂的。我看完了第一幕，还不知道那是个什么工厂，许多人在台上争论得很激烈，也不知道究竟是为了什么；到第二幕又好象转到了另外一个问题，热烈紧张，但不知所云。如果能够学习一下夏衍同志这本书里的怎样写电影的第一本，就不会搞得那么乱了。

这本书关于政治气氛和时代脉搏，关于人物出场以及布景服装音响效果如何为人物性格服务，关于结构和脉络针线、蒙太奇等，都联系着剧本的主题思想而有条不紊地谈得非常透

彻，也很具体。文章里没有艰涩的语句，没有费解的名词，没有支蔓的论述，平易朴实，简练而精辟，可以说是言简而意赅、语近而旨远，对于学习编电影剧本和话剧剧本的人都是很好的路标。

这本书，是一篇完整的论述，谈的是一套完整的方法，也就是作者从事电影二十多年的心得。最初，夏衍同志学习电影也和其他几位同志一样，是为着党的革命事业，对敌斗争，但是要同反动派争取文艺领导权，就必须熟悉和掌握这个武器。他经过不断的看电影作笔记，分析电影剧本，研究摄制技术等一系列的刻苦钻研，和长年累月的写作锻炼。他的经验和学识是从战斗中来的，是有深厚的积累的。这本书是写剧本的一把钥匙，有了这把钥匙就更会觉得电影艺术没有什么神秘。今天我们的学习条件比过去不知道优越多少倍，学会一样本事不会象前人要花那么长的时间。但是如果不肯下功夫，只想听一两次报告，读一两本小书就什么都会了，那也是不行的。电影是门科学，是综合性的艺术，有它的特点和规律：“有文学、戏剧、音乐、美术、舞蹈、建筑的因素，它和科学技术也紧紧地结合在一起。”如果不下决心学习，不去勤修苦练，电影艺术还会是一个神秘的堡垒。电影是个能力很大的武器，要能掌握它，可以发挥很大的教育作用，不然也能发生危险。夏衍同志说：“电影的特点一是群众性，一是综合性，所以它和其他艺术的确还有点不同；武器越尖锐，用起来就越要当心。”所以他要求从事电影艺术的人（特别是导演、编剧）永远不要忘记电影的群众性，和电影对群众所起的思想与感情上的影响。其次，就是除要有正确的世界观之外，还要有对文学、戏剧、音乐、美术、科学等广阔丰富的知识。我想每一个编剧和导演以至演

员，都应该这样要求自己。对我们所使用的武器由懂得它的性能到精通它的用法，要做到得心应手，那就必须下千锤百炼的功夫。譬如游泳必须经常下水，下棋也要经常对垒。熟，然后才能生巧。文法不过那么几条，实际运用起来就千变万化。毛主席告诉我们：在战略上要藐视困难，在战术上要正视困难。夏衍同志在《写电影剧本的几个问题》中，很好地运用了这个原则，我感觉得十分意味深长。我们只要有革命的热情和科学的分析，任何困难也难不倒我们，写剧本也要兼备这两者。当这本书即将付印的时候，略抒所见，以当序言。

一九五九年

# 目 录

序.....欧阳予倩 1

## 写电影剧本的几个问题

前言..... 1

电影的“第一本”.....11

政治气氛和时代脉搏.....21

人物出场.....31

结构.....40

脉络和“针线”.....57

蒙太奇.....61

对话.....71

艺术性，技巧.....83

重要的问题在于学习.....88

琐谈改编.....93

后记..... 120



# 写电影剧本的几个问题\*

## 前 言

写电影剧本是一门学问，要系统地讲，我没有资格，我在这里只能讲些偶谈、杂感和一些我自己从摸索中得来的经验。这些，也是没有系统的。想到什么就讲什么，我的这些经验也是一个“外行人”的经验，我只是从一个电影爱好者、业余的电影剧本写作者的角度，来谈谈这一个问题。

到这里来讲课的动机有二，其一是电影学院师资不足，学生很有意见，教员、院长也有意见，大字报已经贴出了不少。文化部动员了好几位有经验的编剧、导演来教课，但是都有困难。当然这里面也有一些思想问题，例如：“拍出来的片子是我的，教出来的学生是人家的”等等。在一次文化部的会议上我说：“我去试试。”这就逼上了梁山。第二个动机是“看片有感”，常有感触，看到一些题材很好而写得拍得不太好的片子，更是所感甚深。有些导演是有经验的，但片子的质量很不稳定，一部很好，下一部又差了，这一场戏好，下一场戏又坏了。甚至有些拍过好几部片子的导演和编剧，他们的片子也会产生一些电影文法上的错误，最常见的是运用技巧没有目的性。我后来想了一想，这也难怪，

---

\* 这是作者一九五八年上半年在北京电影学院讲课时的讲稿，此次出版，作者作了一些润色和补充。

我们的电影工作者很少是学院培养出来的“三考出身”，他们缺乏一套系统的理论知识，连我国的有成就、有经验的导演，也不是科班出身，而是摄影棚大学毕业的，这也是中国电影发展史上一个不可避免的过程，他们是在实践和斗争中成长起来的。但是年轻的导演，电影学院毕业的，虽然只是进修班，那就不该这样了。前不久我看了一部本院毕业同学所导演的片子，很有感触，因为这部片子的文学剧本并不坏，而拍出来的片子不仅风格不高，而且技巧上有不少缺点。

我对电影是外行，只因当时为了革命，为了搞左翼文化运动，为了要让一些新文艺工作者打进电影界去，运用电影来为斗争服务，才逼着我们去学习一些业务，去摸索和探求。我们不是“为电影而电影”，我们搞电影有一个鲜明的目的性。但是，政治与业务、思想与技术，应该是统一的。专而不红是迷失了方向的专家，红而不专是空头政治家。政治挂了帅，业务就得跟上去。

在三十年前，为了要在电影界站住脚，情势逼得我们也要学一点业务，但那时没有什么书可以看，又没有内行人可以商量，报刊杂志也很少谈到这门学问，就我自己来说，主要是通过看电影来学习的。看电影可以有几种目的，为了消遣，为了受教育，为了业务学习等等，但为了业务学习，就要费功夫，不是无目的、无准备地看片子了。我就是先从影片学，后来又向导演学的。我们开始进电影界的时候，拍电影一般地说还是没有完整的剧本的，一场戏是两个字：“相见”、“离别”，也就是所谓的“幕表”，当然当时还在“默片”即无声片时期，也没有写好的对话。要开拍了，导演把演员找来，讲一讲这场戏的情节，提出一些要求，如要悲伤、要欢喜等等，然后就是演员的即兴创作了。那时的演员也是真有本事，当时就能按导演的指示来表演，这样就开拍了。当

时电影方面的书籍很少，我不懂俄文，看的一点书，也是从日文、英文翻译过来的，因此，看影片就是我学习业务的最主要方法。

这里，我有一个经验，这个经验对我说来很有用。我首先把影片的说明书拿来（那时的说明书是用文言文写的），我先看故事，然后设想，这个故事假如叫我来编戏，我怎样着手？怎样介绍人物，介绍时代背景，怎样展开情节？对人物性格，用什么形象和语言来刻画，对时间地点，用什么方法来表现。我就先设想出一些方案，在心里打了一个底稿，然后再去看电影。这样做对我很有好处，有些导演的处理，比我设想的要好得多，我没有想到的，他都表现出来了。一部好影片，我总要反复研究好几次，这部片子是怎样表现这个时代的背景的（比如十八世纪的英国、法国，民国初年的上海等等），对于影片里所表现的地方色彩、风土人情，以及社会风气等等，都分门别类地来研究，分门别类地来作笔记。在人物性格描写、气氛、哪个地方摆伏笔等等，也专题来研究。要是学会了一点东西，就觉得很高兴。比如有一次我拿到说明书，上面头一句是“春天，下午。”就是春天下午这四个字，别的什么也没有。我想春天应该怎样表现？下午又如何表现？看了影片以后，使我很高兴。开始时，画面是明媚的阳光照在一树繁花上，镜头推近，一座房子，一个人推门出来，打了一个呵欠。人出来打呵欠，就把春日下午情景、气氛很好地表达出来了。这样很简单的一组镜头，导演就把作者的意图形象而恰当地表达出来了。

除了看电影之外，我还做了两件事：一是和有经验的编剧、导演交朋友，虚心地向他们请教；二是到摄影场看拍戏，就是当一个“场记”的角色，因为许多事不在现场观察，是很难理解的。在初步懂得了一些基本知识之后，我还借了一个秒表，带着小手

电，在电影场里记录了一些我认为重要的场景中的一个镜头的长度。因为要恰如其分地不多也不少地表现一件事、表现一个表情的镜头的长度，不仅对导演而且对编剧也是很重要的。说实话，在大约两年的时期内，对我自己来说，下了一点苦功，才初步掌握了编写电影剧本的基本规律。

为了学习，我曾写了一些作为一个自学者的笔记，但这些笔记都在抗战中遗失了。但在这几年中我所学到的东西，不仅对写电影剧本，就是写话剧时也有好处，对于描写人物形象，刻划人物性格都有很多好处。我没有进过艺术院校，这方面的知识就是这样零零碎碎地学来的。

从资本主义国家的电影学技术，不可避免地也会走一些弯路，这儿也还是一个政治挂帅的问题，譬如故事展开的速度和节奏问题，大家都知道，外国电影的速度可比中国快得多。我当初写剧本，先写无声片，后来写有声片，由于外国电影的Tempo（速度）很快……一句话交代过去，下一个场面就出来了。我们当时写剧本，有很多洋教条，自己以为简练，结果是群众看不懂。看不懂，还有什么效果呢？还能达到什么目的呢？电影界的老前辈郑正秋先生，不同意我们的这种新艺术工作者的技巧，他说：“伊拉（他们）看不懂呀。”这说明他比我有更多的群众观点，这句话对我的启发很大，到现在我还把这句话记在心头。的确，有些东西中国的观众是不大看得懂的，拍片子给中国观众看，一定要按中国人的习惯，把情节交代清楚。你们今后应该时常想到，怎样才能使观众看得懂，怎样才能使观众容易看得懂。前不久我在《中国电影》上写的一篇文章中讲过，一部著名的小说，可以印几十万乃至几百万本，在今天来说，读者对象大部分也还是知识分子，而电影呢？可以有几百、几千万乃至上亿的观众，对象是

广大的劳动群众。因此，编写电影剧本一定要处处想到观众，一定要作到大众化。看文学作品时能理解的东西，在电影上就不一定能被观众所理解。电影的特点是大众化。一个电影编剧必须要有群众观点，时时刻刻都要记住群众。有些主观主义者认为自己懂就行了，不管别人，不管观众，这是十足的主观主义，我们拍出来的片子要中国人看得懂，劳动人民看得懂。

拿起笔来写剧本，第一件事就要记住：我的对象是千千万万劳动人民。影片拍了出来之后，成功或者失败也要经过群众的鉴定和批准，所以为了要了解一下群众的反映，我曾经混在观众里面了解观众意见，这也很有好处，特别是坐在小孩和老太太后面，听听他们的谈话，很有好处。如果银幕上某某人突然不见了，他们就要问到哪儿去了；这个人又出现了，他们就要问这人从哪儿来的。剧情很悲的时候，往往全场叹息，并有唏嘘之声，这就收到了效果，证明效果很好，相反，在某些地方观众不安静，情绪不集中，就证明了这场戏的处理有问题。混在观众里，可以知道哪些地方观众感动，哪些地方观众不懂，哪些地方他们紧张，这是有好处的。电影好坏主要看群众的考验和评价。

这门课程规定我讲的是编电影剧本的技巧，所以可能多讲一些技巧上的问题，但是，在这之前必须讲清楚，技术是为主题服务的，为作者要表述的思想服务的。离开了主题要技巧，这是本末倒置，片面强调技术，甚至为技术而技术，这就会陷入资产阶级形式主义的泥沼，而实际上，政治和艺术分不开，主题思想和运用的技术也是紧紧地联系在一起的。

我今后向大家讲的，是一些点点滴滴的经验，而不是有系统的理论。特别是所谓斯坦尼斯拉夫斯基体系，我没有认真研究过，因此，比如潜台词、最高任务之类，我可能讲得很少，如果

我讲的不对，和你们从教员和专家那里学到的有出入，请你们提出意见，我力求做到从实际出发，力求切合中国的实际。

以上是“开场白”的第一段，其次，想谈一谈电影艺术的特点。

关于电影艺术的特点，在你们的课程里已经讲过了，我只根据自己的不成熟的一点经验，从编剧的角度来讲一讲这个问题。

电影是最富于群众性的、最有力的宣传武器。为什么一而再、再而三地讲群众性呢？因为这和写电影剧本的写法有关。电影和诗歌、小说不同，一首诗歌和一本小说很少可能有几百万、几千万个读者；一个话剧在剧院演一年，也不过几十万观众，但一部影片印几十个拷贝，一轮演下来观众的人数就是一个很大的数字；同时电影下乡上山都方便，不受地区远近和剧场设备的限制。

电影是综合性的艺术，它有文学、戏剧、音乐、美术、舞蹈、建筑的因素，它又和科学技术紧紧地结合在一起。

电影的特点一是群众性，一是综合性，所以它和其他艺术不同，武器越锐利，使用起来就越要当心，它可以打击敌人，也可以伤害自己，这就要求从事电影艺术工作的人要有正确的世界观，要有对人民群众的强烈的责任感。每一个从事电影艺术工作的人，都要把群众性牢牢地记住，永远不要忘记电影的群众性，以及电影对群众所起的思想上、感情上的影响。

因为电影是强有力的宣传工具，电影又是复杂的综合性的艺术，所以从事电影艺术的人（特别是导演、编剧）除出要有正确的世界观之外，还要有广博的知识，对文学、戏剧、音乐、美术、科学等都要有丰富的知识，小说里有些小小的不真实的地方也许

还不易感到，但在电影中稍微有点不真实，就容易看出来的。

电影和戏剧有许多共同的地方，我们现有的许多电影导演是从话剧方面来的，不少演员也是“两栖”的。电影和戏剧一样需要戏剧性和人物性格的鲜明性，头绪也不能太繁琐。但是从电影编剧来说，与其说电影和戏剧相近，不如说是和小说相近，从编剧角度来说，电影编剧和舞台编剧所可以用的手法就不尽相同（我们现在讲的话剧，是指从易卜生以后成长起来的现代剧）。我认为艺术形式里面，限制最多的是话剧，舞台是三道墙，舞台条件和时间的限制都很严格；最困难的是话剧的开幕。在中国的戏曲里，开幕之后由人物到台口念四句定场诗，然后坐下来，“自报家门”，这样，对这个人的姓名、籍贯、职业等等，观众很快就明白了。但在电影、话剧里，一开始观众不知道这是怎么回事儿；话剧更受限制，人物一出门，就到幕后去了，他出去以后发生了什么事情，只能靠以后的对话来交代了。电影编剧的方法和舞台剧不同，演员的表演也不同，舞台上为了照顾最后一排观众也能看得清、听得清，因此话剧的表演和说白都得有一定程度的夸张——从导演的场面处理到演员的表演都有一定的夸张。因为舞台剧的观众不能动，坐在后面的观众和舞台距离很远。电影就不同了，电影有远景、中景、特写，从远到近，观众无论从哪个角度都看得清楚。不仅能看到人物的正面，而且可以让他们看到人物的背面。我问过很多演员，他们说电影上的表演要自然一些，不能太夸张，如果照话剧的表演分寸来拍特写，那就很夸张了。有些写过电影剧本的人，就不想写舞台剧本了，因为舞台剧受限制太多，假如一个剧本里表现第二幕和第三幕是相隔一年，那第三幕就必须从新开始，从对话中交代出这段时间里发生过什么事情；又如两个人说我们到房间里去谈谈，观众

就无法听见他们谈些什么了。电影和科学技术结合在一起，所以它有很丰富的表现手段，如一个人从山脚跑到山顶上，话剧就无法表现，只能由演员说“我刚才爬山，爬得好累呀！”但电影就可以表现，电影可以用摇镜头、跟镜头、特写镜头等等手法。陈荒煤同志曾讲过，影片《安娜·卡列尼娜》里安娜的眉毛一动，就能表现出她的内心活动，那么，如果在舞台上眉毛一动，最多也只有前几排的观众能看见，最后一排就可能看不见了。

电影在细节描写上非常方便，因此，电影和小说很相近。但电影和小说也有所不同，电影和舞台剧是“一气呵成”的艺术，话剧最多是三个或四个小时就演完，电影一般是两个小时以内演完。人们看小说，如果对某些描写不想看，可以翻过去；要是看累了，也可以合起来明天再看；小说里如果有哪句话没有看清楚，也可以翻回来再看一次。但电影就不行，如果前面没有看清楚，你不可能再看到了，除非你再去第二遍，电影是“一次过”的。还有，小说是个别看的（集体看小说是很少的），电影是集体看的。我为什么要讲这个特点呢？这和编剧、导演很有关系。由于这个特点，所以电影中的对话、人物、事件就要介绍或表达得特别清楚，因为观众不可能要求再放一遍，也很少第二天再买票去看的。我对有些片子的导演很有意见，常常把很重要的、有关键性的一句话，演员背着观众，含含糊糊地讲过去了。如果在电影中说“我到电影学院去上课”这几个字，那一定要把“电影学院”这几个字讲清楚，如果这几个字讲不清楚，只听见去上课这几个字，那观众就不知道你到哪里去了。又如男女主角约好明天几点钟在什么地方见面，这“什么地方”一定要交代清楚，这也是群众观点。有时候导演、演员以为这样讲已经很清楚了，当然，他自己是很清楚的，搞了那么久，剧本都可以背下来了，但观



众却是第一次看到，就不一定能听得清楚，自己清楚了以为观众也一定清楚了，这是编剧、导演的主观主义。在影片里凡是有关键性的情节、语言、性格上的反映等等，一定要交代清楚，这可以用特写来突出表现。在中国的戏曲里常常反复地重复主要的东西，这很好，这适合于“一次过”的艺术，小说里不需要太多的重复，但戏曲里却很多，这样可以使情节交代得更清楚些。电影里有时也有重复，例如表现一个人乱丢烟头，以至引起大火，那一定要有伏线，导演早就要下功夫，前面的镜头就要交代他怎么放烟头，下面引起失火，观众就容易理解了。电影的表现方法不能主观主义，这一点我也颇有感触，常常觉得有关键性的事情轻轻地就带过去了，而不重要的事情总是拖拖沓沓。电影的编剧方法既不同于话剧和小说，那它就应该有自己独特的地方，但是一定要注意到我们最大量的观众是中国农民，太“洋派”的手法，中国人是不大容易理解的。对我们的影片，不少农民观众有意见，因为有些影片节奏太快，介绍得不够清楚，所以他们看不懂。当然，速度快慢问题是相对的，我也决不主张速度太慢、太拖拉，要精练的地方还是要精练，要快的地方还是要快，而且，当中国逐步工业化，观众理解水平逐步提高之后，我们电影速度的快慢，也必然要改变的。

当然电影是最精练的艺术，因为精练，所以更要交代清楚。我在这里重复地说，电影的目的性要明确，为什么拍电影，为什么人拍电影，拍这部电影为了什么目的，都必须弄清楚。其次，电影中每一个镜头、一件道具、一句对话、一堂布景也要有明确的目的性。我曾建议电影局以后要加重制片主任的责任，他要负责审查分镜头剧本里的每一个镜头的目的性，没有目的性的东西就可以完全不要，这样也还可以提高质量、降低成本。现在