

第一章

电影编剧创作

电影剧作的意义

电影的剧作基础

剧作、表演、视听语言是电影学院导演系的三门基础课。学生入学后第一、第二学年基本上学的是这三门课程。我上学时在学导演的五年时间里，剧作课就学了两年。当老师后也教过本科班的剧作课。从导演的角度，我认为剧作是影片的根本，是基础。我个人比较重视剧作，也比较喜欢剧作。苏联著名导演杜甫仁科反复讲过一个观点：作家与编剧的职业创作需要高智商的人，因为从创作上讲，作家从生活中去观察、寻找、发现素材 然后经过艺术加工 产生出新的人物 新的故事情节 新的思想。它是无中生有的创造。因此好的编剧是一流的高智商的艺术家。而导演则是把别人的文字转化为电影的形式，这一专业并不一定要求很高的智商，“中等智商的人经过一定的专门训练就可以胜任导演工作”。他的话给我的印象很深。确实从艺术创作的角度讲，要求编剧有很高的素质。当然导演中也不乏高智商的艺术家 特别是作家导演 如黑泽明、费里尼、伯格曼等。他们的作品是他们对生活的发现。

但是大部分导演不是自己写剧本，而是把文学的形式转化为电影形式。如谢晋导演，他的作品也很成功，之所以成功，原因之一是小说提供的剧作基础很好。《高山下的花环》中李存葆

通过梁三喜的账单这一细节，描写了农村的贫困与军人的崇高。这一细节不是一般人都能在生活中发现的。

因此无论从作品的创作难度，还是艺术与思想内涵的比重上讲，都应该肯定剧作的重要性。作为导演一定要认识这一点，一定要重视剧作，尊重剧作，善于使用剧作，否则很难拍好电影。

“文革”后十多年来，中国电影理论很重要的突破是对电影本体的重新发现、认识和研究。80年代在电影语言的探索及电影本体的意识和电影语言的运用上很有光彩。但是这种光彩一定程度上掩盖了电影剧作方面的不足。到了今天，第五代代表人物如陈凯歌、张艺谋、田壮壮等都意识到必须重视剧作，重视人物，重视主题，重视剧作的各种基本元素。

如何选择剧本

导演并不一定要自己去从生活中发现什么独特的东西，但是选什么样的小说、如何与剧作者合作参与改编剧本，却反映了导演的剧作能力和剧作鉴赏力。所以导演必须学剧作，懂得剧作手段的各个方面。这样才能准确选择剧本，并与剧作者合作把作品搞好。这一点我在这些年的导演生涯中体会很深。我拍的戏不多，三年一部，不少都得了奖，质量比较稳定。很多人问原因，我认为有两点很重要，第一是要对剧作基础有一定的鉴赏能力；第二是电影剧作的知识和鉴赏能力要强。导演能否选到并加工修改好剧本，为未来电影创作提供好的基础，是一部影片成功与否的首要前提。

谈到当前的创作问题，我认为有些片子太差。最近看了所谓第六代的片子，大都表现的是城市青年的生活，在电影技法上有些新意。总的来讲，这些影片一个突出的问题是剧作差：人物不清晰，情节不流畅，特别是看不到今天这一代青年对生活的体

会，不知道要对生活说什么，没有自己的见解。严肃的艺术家永远生活真诚，通过作品有个性地表达对社会的观点，对人生的观点，对文化的观点。这也就是常说的有个明确的主题思想。我认为成熟的艺术家必须上两个大学，一个是真正的大学，学习电影知识、技巧、手法，第二个是生活的大学。要懂得人生，懂得社会，有真知灼见。第五代导演中凡是成材的几个尖子都在入学前“文革”十年中有了较为丰富的生活的经历。

面对当前的电影现状，提出研究电影剧作与电影剧作教学问题很重要，也很及时。不仅第六代导演，第五代导演在剧作上也存在问题。忽略剧作使有些影片非常可惜，如果加强剧作，可以拍得更完美。如何平的《炮打双灯》花了六七百万的制作费，应该说制作得非常漂亮。但是剧本实在比较差。我和何平曾交谈过，也始终没听懂这部根据冯骥才小说改编的电影究竟要表现什么。放映过程中观众几次误以为故事完了，可是影片并没有结束。这就是剧作的叙事结构有问题，矛盾冲突处理不恰当，以致影片并没有终场而观众却以为故事的矛盾已经解决了。

一部影片花了那么多的钱，拍摄过程中各部门为了一个不成熟的剧本而付出那么多的劳动，艺术上有损失，经济上也难以收回成本，让人觉得可惜。这样的例子不止一部。

1979年第四代导演刚起步时拍出了《苦恼人的笑》、《樱》等影片，后来在一次创作会议上，老导演张骏祥专门作了个报告，提出要重视电影的文学价值。他讲的实际就是剧作。文学价值包括三部分：人物塑造，情节结构，主题提炼。这正是常规剧作的主要内容。当时我们不以为然，认为老一代人就是保守，只讲一些老掉牙的问题，对新一代在电影语言上的创新看不见……现在十几年过去了，我自己也重新说起了这个话题——电影的文学价值。这说明传统的剧作根基永远是电影艺术的根本。不错，艺术在不同的时代应有不同的风格，产生新的浪潮、

新的革新。但是剧作作为一剧之本，其中对人生的描述、主题的开掘等，是永远不能丢掉的。这件事说明人只有经历了一些事情以后，对事物的认识才比较全面。

我本人创作中的教训和体会

我本人拍过七部电影，回想起来，我对电影本体的认识是和时代及其审美潮流的变化密切相关的。电影《火娃》、《向导》是我刚从影时的作品，拍摄于“四人帮”刚刚倒台之后，很明显，两部影片留有那个时代的痕迹：是按阶级斗争的观念编出来的。

《火娃》写苗族小孩抓土匪，《向导》讲的是维吾尔老乡反抗沙俄侵略者的故事，都没有生活体验。由于编剧违背了艺术规律，因此没有审美价值，只是学习了导演的工艺流程。

《我们的田野》是我独立导演的第一部影片，是从生活中来的。原作剧本描写知识青年在北大荒七年的生活，我自己也去过农村四年。影片反映了我们这一代人青春及学识的被耽误，我们的理想及其幻灭，表达了我们自身的一段人生体会，因此影片有生活内容。可以说，剧作从生活中来是根本的出路。认真分析起来，这部影片在剧作上还是存在着一些问题，比如人物不够丰满，五个青年的性格大都是单面的，并且都没有得到充分发展，因此影片没有达到更高的水平。

以后的《湘女萧萧》好一点，因为原作的基础好。这个小故事非常独特，有深刻的意义，张弦的剧本情节、结构单纯而合理，很像夏衍的剧本，在技巧、人物刻画、场景上都非常清楚、恰当。难得碰到这么好的剧本，导演用不着更多修改，这样就能用更多的时间来考虑未来电影的形式、手段等问题。

《本命年》和《香魂女》也是由小说改编的。原作提供了较好的刻画人物的基础，人物丰富、复杂，性格多层面。

我着手拍《黑骏马》时，小说的基础很好，但是文学性太强，要找到电影的剧作结构不是一件简单的事情。我一直与张承志讨论剧本，修改剧本。又三次去内蒙、外蒙熟悉生活，发现视觉的东西并不断地修改剧本。我认为剧本阶段安排的时间长一些，对未来影片有百益而无一害。

从我个人的创作经历来说，我越来越认识到剧作的重要性。只有剧本搞好了，影片拍摄时各部门的创造才有依托，你才能在色彩、构图、镜头组接、机器运镜、场面调度等各个方面出光彩。反过来说，如果失去了剧作这一根本依托，即使你在这些方面创造出某些光彩，也不过是无根的浮萍，让人感到白辛苦一场。

导演的剧作修养与剧作教学方法

导演系的剧作课开了很多年，前几年进行了几次研究和规范，教剧作课的老师把自己多年的教学经验列出大纲拿出来供大家讨论，在总结几十年教学经验的基础上，最后整理出一份吸取各家所长的教学大纲。

现在导演系剧作课分三阶段进行，我们把它称为剧作 A、B、C，每阶段一学期。第一学期是剧作 A 阶段，着重剧作的基本元素训练，总共包括六个元素，即：人物肖像、事件、冲突与动作、细节、环境、语言对白。我们通过范例让学生了解影片中这些元素是如何存在的。上学期我教剧作 A，六个元素用了十八周时间，平均三周一个元素和综合练习。我认为剧作专业与导演专业一样，它是操作专业，不是理论专业，不能干讲。要让学生动手写，只要写作就会有收获。我要求学生写几百字或上千字以内的小剧作练习。比如二百字写一个人物肖像，通过服装、面目的描述写出人物性格、年龄、职业特征……每个作业之后有讲评课，指出优点和缺点，这样反复做二三次之后，学生基本上就掌

握了，我特别强调剧作人物是从生活中来的，因此在讲人物肖像时，我让学生到生活中去观察人物，然后根据所观察的加以描写。

在讲授事件这一元素时，我让学生从报纸上每人找条新闻，通过想象把这条新闻扩展为事件，成为一个有名有姓有原因的小故事，根据生活中的真事经过调查后进行艺术加工也可以。这样做的目的是培养学生热爱生活的情感和善于观察生活的能力。创作的源泉在生活中，人物与事件到处存在，艺术家、编剧就该善于从生活中感触并发现东西。

教学中我比较注重经典影片的读解。比如讲人物肖像元素时我让学生看《罗马 11 时》的电影录像和剧本，以及谢晋写的看该片的笔记。《罗马 11 时》是人物群像。十几个姑娘人各有貌，性格各异。谢晋的笔记总结分析了这部影片如何通过外貌、服装、道具、细节等因素刻画出人物及其关系。通过观摩、阅读和讲解，学生理解、掌握了刻画一个人物时所应注意的基本东西。在讲其它元素时也是这样，大量观摩经典影片，了解在这些影片中这些元素是如何构成、如何起作用的。

第二学期 B 阶段讲剧作技巧。在第一学期基础上教学生三个主要技巧：人物塑造，情节结构，主题提炼。人物塑造方面，讲解如何通过各种手法塑造人物形象。讲情节结构时，让学生了解不同类型的情节结构 传统戏剧性剧作如《魂断蓝桥》、《天云山传奇》等是如何建置情节结构的；写实性作品如《黄土地》，表现主义作品如《去年在马里昂巴德》，又是如何建置情节结构的……讲主题提炼时，主要让学生理解如何通过人物形象与情节来开掘主题。这三个主要的剧作手段与技巧，每个都包含着丰富的内容。除了解之外，我还是强调动手写作，让学生写一场戏，一个人物自传，直至写一个短篇剧本。

第三学期 C 阶段的课程是剧本创作。学完元素、技巧之

后，在老师的指导下，集体讨论写一个完整的剧本，走一遍剧本创作的过程。我们分几个步骤进行：1. 素材的收集与提炼。选材与构想是剧本创作的第一步。这个步骤的目的是引导学生从生活中、从报纸上、从小说中去搜集素材，然后经过筛选、加工，提炼出构想。2. 剧作构思。根据搜集到的素材写出几百字的构思。3. 剧本大纲。我要求学生不要急于写剧本，而是先写出一个清晰、简练的剧本大纲，再写出分场大纲，最后写作文学剧本。由故事梗概、构思、剧本大纲到完成文学剧本这几个步骤是剧本文学创作的必要过程。在西方尤其是好莱坞，都非常强调这个过程。往往是在这个过程中集思广益，不断推敲。在那里剧本最终是一个集体创作，有一个很长的过程，而不是个人的文学创作。因此导演应该尽早介入这几个步骤。通过对这些过程的了解实践，让学生认识到这几个步骤的重要性与必要性。

这个教学大纲由浅入深，由局部到整体，方法比较全面科学。如果认真按上述三阶段去训练，反复让学生动手写作，同时把经典作品读透，这样学生是能够较好地掌握剧作的。

我观察过“文革”后导演系培养的这几个班的学生，由于教学秩序不稳定，教员换得较频繁，很多班没有完整地上完这三个阶段的课程。学生没有经过很扎实的训练，没有动手去写或写得不多，因而出现了前面说的第六代导演的作品的弱点。我曾对他们说，你们胆子也够大的，所有的电影作品都是自己写剧本。第五代都是改编自小说，起码有立得住的人物、思想和故事。第六代是闭门自编，还自认为好得不得了。这比较可悲，他们自己较少判断力。他们上学时动得早，拿摄像机的机会较多，拍摄的量大，因此镜头感越来越强，这是长处。但是很明显剧作方面的缺陷较大。

总结这些经验教训，我认为导演系的剧作课必须完整地训练下去，要坚持一年半或者更长的时间不断地学习训练，使学生

较扎实地掌握剧作要领。总之，要有足够的时间来保证，要讲做结合，以避免学生毕业后眼高手低。

此外我的另一点体会是，教学内容不可偏废。应该让学生全面了解传统和创新。创新固然重要，而传统却往往是创新的基础。其实电影和电视的市场很大，主流是通俗的东西。学生毕业后面对的是一个巨大的通俗作品市场，不管他们愿意不愿意，他们从事的将更多的是通俗作品的创作。因此，全面了解传统和创新，特别是把传统方法吃透，对于实际的操作来说，就变得很重要。我们现在比较缺少高档次的商业片导演，这就需要我们更多地加强未来导演的基本功培养和训练，加强传统方法的研究和掌握。

选择剧本的标准

对剧本的选择反映了导演的鉴赏力与审美观点。这些年我拍了些艺术片（与商业片相对而言）。艺术片的情节与人物要有独特的发现，要避免一般化或陈旧的东西。导演选择剧本时首先要看故事如何，是否一般化？是真实还是虚假？比如黄建新的《五魁》虽然是贾平凹小说改编的，但故事中有抢新娘、有少奶奶偷情，这些与《红高粱》、《菊豆》等太相像了。按理说不应该选。拍出来也觉得故事雷同，很陈旧。再比如《青春祭》，它是根据小说《有一个美丽的地方》改编的。这个作品给我印象非常深的是作家有一个独特的发现：傣族姑娘不喜欢插队女知青是因为她穿的旧军装太难看了。傣族姑娘认为走在一起丢脸。插队女知青意识到了这点，知道自己以旧军装为美其实是把不美当美，而傣族姑娘则把真正漂亮的衣服当作美。这个细节很独特，是作家在生活中有经历、有体会才找到的。改编后这个细节还是很重要。我认为好的细节和情节本身就流露思想，它从细节、

情节中自然而然地流露，不是人为地加进去的。穿旧军装还是穿俸家的筒裙，这虽然是平常小事，但经过艺术家的提炼，又独特又有深度。这就是作家的慧眼。

导演要善于辨别剧本的情节、人物是否立得住，是否有光彩。这是选择剧本首先应注意的。我之所以决定拍《香魂女》是因为小说提供的人物形象比较丰满、复杂，有挖掘、刻画、表演的余地。我觉得剧本中的人物很重要。第五代导演常常不看重人物，如《大红灯笼高高挂》中人物较轻，《霸王别姬》中的人物没有得到充分的开掘。《活着》这个影片虽然很好看，但是它的中、后部情节与人物性格脱节了，成了情节剧。故事的发展大都是外在的偶然因素造成的，跟男主角的性格毫无关系。情节应是人物性格的历史，只有成为性格的历史，人物才可能展开，才可能深刻。如果情节是外来的偶然因素，就是情节剧了。像《渴望》就是情节剧。情节剧有其自身的规律，艺术片也有其自身的规律。

另一个重要的问题是开掘主题。通过情节与人物触及到的东西是否有深度，这也是作品优劣的标准之一。艺术片不能停留在非常表面的东西上，要有深度。

总体上看，对一个剧本来说，在情节结构、人物塑造、主题开掘这三方面中，前面两条是最关键的。这两方面是基础，只有在这个基础上，主题的开掘才有可能。如果故事本身的情节是虚假的，所提供的人物不丰满，改编时就比较费力。另一方面，选择剧本要根据你拍什么类型的影片而定。按照不同类型特有的规律进行加工改编。如果想搞一个比较成熟的艺术作品，导演一定得花较长时间下大功夫。千万不要随便抓到剧本仓促拍片，这样肯定不会有好的作品出现（即使是娱乐片，剧作上下的功夫不够，影片也不会太好）。艺术片不大可能像娱乐片那样敢于投资，请许多编剧改编剧本，吸取各种人的长处，最终可使影

片又卖钱又叫好。艺术片更具有个人风格与深度，必须得下长久的功夫。斯皮尔伯格的《辛德勒名单》从看到小说到拍成电影前后花了十年功夫。黑泽明拍《德尔苏乌扎拉》等了二三十年，当然除了准备剧作之外，这当中还有一个原因是要等苏联允许他去拍摄。这都是比较极端的例子。我的意思是，你想出精品，就必须真正下大功夫。现在很少有导演对自己所要拍摄的作品长期下功夫琢磨。在剧作方面除了给的稿酬较低外，给的时间也太短。舍不得在剧作上花钱。而明智的做法是，应该舍得在剧作上投资，哪怕几易其稿，几易其人。这一点其实对娱乐片尤其如此。好莱坞制片人一定要把剧作搞到一定的高质量才敢投资。尤其是大制作，二三千万美元的投资，收不回来制片人是不敢投的。所以他们要花很多钱把剧本搞得特别像样。将来我们的娱乐片也要走向大制作，不在剧本上下功夫，想把大制作搞上去很难。总之，无论商业片还是艺术片，导演都应该在剧本上花长时间、大价钱去准备。

最后要说的是，导演要和剧作家、文学家交朋友，多交一些稳定的、志同道合的剧作者。有眼光的导演应该善于团结作家，善于和作者合作，使剧作家不断提供更多更好的剧本。

（ 谢 飞 ）

谈凌子风新时期的电影改编

纵观凌子风导演一生的电影创作可以说有两个创作高涨时期，一个在“十七年”，一个在“新时期”。“十七年”主要调动了他革命战争生活的体验；“新时期”打开了他“老北京”记忆的宝库。法国一位权威电影评论家写文章说凌子风是“奴隶导演”，“政权的宣传工具”^①。2000年在法国我见到了他，问起他为什么这样写，他承认自己只看过凌子风导演“十七年”的《中华女儿》和《红旗谱》两部影片。这正应了一句老话：没有调查就没有发言权。我国第三代电影导演创作的辉煌时期大多在20世纪五六十年代，而凌子风是极少数例外之一。他的艺术生命力极强，不仅在“十七年”有不凡的业绩，而且在“新时期”取得了更加辉煌的成就。改革开放以来的新时期，为凌子风导演提供了前所未有的创作氛围，释放了他丰厚的创作潜能，新时期以来他的系列电影作品，更强烈地闪射出他个性的光芒，无论思想内涵还是艺术构思都表现得更加成熟、完整。本文重点研究凌子风导演新时期以来的电影改编。

诚然，凌子风导演在“文革”前的“十七年”就已涉足电影改编（如《红旗谱》）并已取得了成功，但从他一生的电影创作来看，编导《红旗谱》可视为一次成功的尝试，经过了这次成功的实践，凌子风导演坚信改编文学名著，更适于自己，更能扬长避短。他说：“中国导演很多，我给自己选了一条路，改编文学作品。说老实话，比年轻人拍来要容易些。”^②实践证明，他的确在这条

路上取得了辉煌的成就。

说到电影改编，与所有的创作一样，无一定法，不同的电影编导对改编的态度也各不相同。有人在“忠实于原作”的幌子下对原作顶礼膜拜，亦步亦趋；有人只把原著当作素材，以我为主，随我发挥。从观众的角度看，有的喜欢“原汁原味”，有的喜欢“新汁新味”。凌子风导演新时期可以说是在电影改编领域，挥洒自如，纵横驰骋，游刃有余，风流占尽，随心所欲地进行了多方面的探索和尝试。

“原著 + 我”

凌子风导演对于电影改编有自己的原则，他有一句著名的话：“改编就是原著+我，别人怎么着跟我无关。”我们在采访他时，问他：“您曾经说过改编就是‘原著+我’，该如何理解这句话？是‘我来体现原作’，还是‘通过原本来体现我’？您认为您的改编基本上是忠实于原作的吗？”他的回答是：“‘原著+我’是说两方面的意思都包含。我要忠实于原作，但是原作的精神是要通过我个人的理解和风格来体现的。说我完全不忠实原作我不承认，我想我基本上是忠实原作的。但是我觉得不仅要忠实于原作，也要忠实于我自己。有时候创作中就有一种欲望想这么拍，不想那么拍。比如说虎妞，我就想这么拍她，结果戏就多了，和原作也不太一样。但是这样处理观众似乎也还是喜欢的。”凌子风导演的影片《骆驼祥子》和《春桃》正是“原著+我”改编原则形象的体现。

通过影片《骆驼祥子》我们可以看到，凌子风导演不是怀着崇敬的心情仰视大作家老舍，然后亦步亦趋跟着老脚印向前走。他是既借鉴原著，吸取原著中适用的部分，同时，又忠实于自己的意愿，大胆地改写原著。老舍的《骆驼祥子》写的是北平社会

最底层的一个洋车夫的悲惨遭遇。老舍先生不但写出了祥子买车的奋斗史，而且写出了祥子的心灵史。“祥子的悲剧是双重的，第一重悲剧是外在的，即在与贫穷作战中，他败得相当惨，而第二重悲剧则是内在的，即与自己灵魂深处逐渐滋生蔓延的卑微丑陋品质作战，他败得更惨。第一重悲剧，只是叫他那个人奋斗、劳动致富的梦想化作了泡影，第二重悲剧，则直叫他的人性瓦解殆尽。”^③老舍先生说：“我所要观察的不仅是车夫的一点点的浮现在衣冠上的、表现在言语与姿态上的那些小事情了，而是要由车夫的内心状态观察到地狱究竟是什么样子。”^④也就是胡絮青所说：“旧社会把人变成鬼。”

电影《骆驼祥子》比之小说，主要变化有两点。首先，祥子的主角地位被“祥子一虎妞”所代替。老舍的原小说是以祥子为主角，他在《我怎样写骆驼祥子》这篇文章中说：“我的眼一时一刻也不离开祥子的刻画，大量运用的是心理描写的手法，编导在改编中，没能找到恰当的电影语言来表达。相反原小说中，虎妞的动作性很强，再加上编、导、演、摄等主创人员都对挖掘虎妞的戏更感兴趣，发挥得淋漓尽致，因此影片中祥子的主角地位，就被‘祥子一虎妞’所代替。有人甚至认为，片名应该叫《虎妞传》。小说用了很大的篇幅表现祥子和车的关系，详尽地写了祥子一生为买到自己的车，三起三落的悲剧遭遇。而影片着重表现的是祥子和虎妞的关系，表现了‘虎妞式的爱情’，具体地说就是：虎妞怎样看中祥子、诱骗祥子、讹诈祥子、父女闹寿棚、指挥祥子拜天地、小两口儿逛庙会，直到虎妞难产而死。在影片中，虎妞的形象已发生很大的变化。原小说中，虎妞既老又丑，她不仅外表丑，内心也不善。她的老、丑、凶以及她‘像个大黑塔’似的外形，使她成了一个比男人更男人的女人，因此，有钱人不娶她，穷人也不敢娶她，使她三十七八岁还是个老姑娘。然而腐朽的社会环境也教会她怎样去征服一个男人，把他变成任她蹂躏

的奴隶。小说中，虎妞对祥子的控制，给他带来的精神上的奴役，是旧社会从经济到精神吞噬劳动者的黑暗势力的一个组成部分。然而，影片中的虎妞，变化很大。改编者侧重挖掘了她“性格美”的一面，从外形到内心都减弱了她“丑”的分量。她能勇敢地反抗父亲对自己婚姻的干涉，坚决嫁给祥子，对祥子百般恩爱，真诚体贴，搬进大杂院后，她几乎成了劳动者中的一员。因为虎妞不那么老，不那么丑，内心又很善良，祥子和虎妞的婚姻，就不再是不公正的社会吞噬劳动人民灵魂与肉体的一个组成部分，而是可以接受的了。这样就大大冲淡了祥子的悲剧命运。

其次，改编删去了祥子堕落的结尾。凌子风导演说：“不忍心让人们在银幕上看到祥子颓然堕落。”“小说中很大的部分写了祥子的堕落，我不忍心这样拍，拍他这个堕落的部分我感情上过不去。我以为目前这个结尾——在城门洞里让祥子这样孤独颓然就已经够了。”^⑤老舍的原著是首尾呼应的：一位健壮的、朴实的、善良的祥子，被社会逼成了一个“堕落的、自私的、不幸的、社会病胎里的产儿，个人主义的末路鬼！”这才使我们观察到“地狱究竟是什么样子”。由于凌导的温情，删去了祥子的堕落，同样削弱了祥子命运的悲剧力量，削弱了老舍原著思想艺术成就的独特性和深刻性。

为什么会有这样的变化？在解放前的旧社会，老舍生长在贫穷的家庭，熟知下层百姓的艰苦生活，他想通过祥子的命运让人们诅咒万恶的旧社会，他的用意是非常鲜明的。而凌子风导演在 20 世纪 80 年代初对原著的改编，却选择了另外的角度。凌导从虎妞身上发现了“独特”感觉“有意思”，“有挖头”，他通过“虎妞式的爱情”深入挖掘了虎妞式的人性。虎妞的性格及其情感表达方式。显然，凌子风导演对提示人性和人对性欲追求的表现更感兴趣。他与原作者老舍的出发点、着眼点、兴趣点都不

尽相同。

另外，凌子风导演认为，银幕形象不能太丑，否则将脱离观众的欣赏习惯，这是他的审美观，也是他没有把虎妞搞得那么丑，不正面表现祥子堕落的原因之一。依凌导的个性，他的艺术趣味以及他出于对未来影片视听效果的考虑，把重点放在虎妞身上，不去表现祥子的堕落，是完全合乎他自己的逻辑的。影片可以理解为是编导凌子风心目中的骆驼祥子，它既来自老舍的同名小说，又是电影编导的再创作。凡是不像原著的地方，都是由“我”凌子风决定的。我们可以从他的身上找到根源。作为观众，可以喜欢，可以不喜欢；可以指出原著的深刻与改编之不足，也可以欣赏改编的创造性。但不可否认的事实是：原著是原著，电影是电影。经过再创作后的影片《骆驼祥子》早已深深地打上了凌氏的烙印，影片也已达到了相当的高度。对于凌子风导演的这种改编原则和具体做法，应该是无可指责的，因为任何改编都是一种再创作，这种再创作离不开主体的创作个性、生活积累、审美趣味、艺术修养、艺术品格。也许在将来的某一天，中国影坛上会出现另一位导演，会拍摄出一部他心目中的《骆驼祥子》来，也许立意角度表现的手法都不尽相同，而同样具有动人的艺术魅力。

作为本片的编导，凌子风在导演方面的成就更为突出。影片营造出了旧中国 20 年代的时代氛围，展现了旧中国老北平的生活图景。影片从大处到小处，处处追求真实感，追求老舍作品的京腔京味。凌导之所以能做到这样，除了他本人和老舍一样是土生土长的“老北京”、“满族”^⑥，非常熟悉《骆驼祥子》中的生活外，在影片开拍之前，他又带领摄制组的主创人员去采访老洋车夫，和解放前的老妓女们座谈。对小说中描写到的红白喜事、祝寿民俗民风的大小细节，专门请了风俗专家来把关。《骆驼祥子》摄制组花了 16 万元（当时是不小的一笔数目）第一次在北