

论

连

丛

环

LIAN HUAN

HUA LUN

CONG

10

画

连环画论丛（第十辑）

编辑者：《连环画论丛》编辑委员会 出版者：人民美术出版社
主 编：姜维朴 副主编：曹作锐 印刷者：顺义县燕华营印刷厂
编 委：王 里 王淑琴 白 宇 发行者：新华书店北京发行所
刘 千 吴伯瑜 徐 淦 书 号：8027·8949
黄若谷 定 价：0.42元

全国连环画美编、报刊工作座谈会



认真讨论



仔细观摩

(江苏美术出版社供稿)



7. “哈哈！”陈毅大笑着走进房间，向小妹说：“怎么，还生我的气吗？你们得好好谢我才是喽！”



9. 小妹十分生气，下狠心复习功课，才凭优异成绩考取了“文化补习班”，毕业后分配到这个城市。

《陈毅探妹》（两幅）沈汉武绘
（选自《连环画报》八四年第九期）

中国连环画研究会 会刊

连环画论丛

第十辑

5年6月

目 录

全国连环画美术编辑、报刊工作座谈会纪要·····	3
· 座谈会发言 ·	
题材内容·形式风格·····陈惠冠	8
抓好重点连环画的体会·····王丽艳	22
对编辑自身提高的认识和体会·····翁 志	29
只有熟悉作者，才能有效地组织作者·····胡博综	35
努力将画笔探触人物的心灵·····汪国新	37
——连环画《长江三部曲》创作杂想	
编辑和作者共同提高问题·····潘 真	46
· 作品评介 ·	
扣人心弦·····孙美兰	50
——谈连环画《月牙儿》	
连环画的“折子戏”·····范若由	57

——评吴其柔的八篇《红楼梦》连环画脚本

· 画外吟 ·

- 无锡会议有感……………钟 为 45
千红万紫织春光……………李 节 63

· 专论 ·

- 连环画对少年儿童的心理作用……………邵梦龙 65

文学脚本座谈会发言(续登)

- 文图结合简说……………白 宇 76

——连环画艺术规律的探索

- 文字虽少 开掘要深……………曹作锐 94
谈如何改编古代、外国题材……………张钟龄 105

· 史话 ·

- 我心中的花环……………吴 稚 111

——记几位新连环画事业的开拓者

- 我创作连环画的历史回顾(续)……………夏 凤 117
连环画《华佗王子》趣史……………王亦秋 125

· 小论坛 ·

- 日间画来夜间思……………王 金 127

· 小消息 ·

- 小人书在法国……………陈启泉 34

全国连环画美编、报刊工作座谈会(照片两幅)……(封二)

《陈毅探妹》连环画(两幅)……………(封三)

全国连环画美术编辑 报刊工作座谈会纪要

中国连环画研究会于1984年4月4日至10日在无锡召开了全国连环画美术编辑、报刊工作座谈会。出席会议的有来自全国（除台湾省）各省市自治区出版社的连环画美术编辑、连环画报刊编辑及绘画作者共78人。

在开幕式上，中国连环画研究会副会长居纪晋致开幕词，接着中共无锡市委宣传部副部长蒋履嵩、无锡画院院长吴荣康、江苏省出版总社副社长蒋迪安、江苏美术出版社总编辑索菲先后讲了话。中国连环画研究会会长姜维朴在会上传达了文化部出版局边春光局长最近对连环画工作的指示：选题要以现实题材为主；出书应以有益的为主，无害的书比重不宜过多，有害的书决不能出；要建立一支连环画编创工作者的队伍。在一天半的小组会上，各地同志分别介绍了情况，相互交流了经验，探讨了共同关心的问题，讨论十分热烈，发言踊跃，大家都感到时间不够。大会发言进行了两天，发言的有洪斯文（《周末》画报）、潘鸿海（富春江画报）、陈惠冠（连环画报）、汪国新（宜昌群艺馆）、戴敦邦（上海交通大学）、雷时圣（广西人民出版社）、胡博综（江苏美术出版社）、张咏（湖北人民出版社）、黄大华（上海人民美术出版社）、孙彬（四川人民出版

社)、潘真(河北美术出版社)、王丽铭(辽宁美术出版社)、钱逸敏(上海人民美术出版社)、王秉龙(中国戏剧出版社)、叶坚铭(天津人民美术出版社)、豁志(河南人民出版社)、王建国(新疆《阿凡提》画报)、高应新(西藏人民出版社)等,大家集中对下述几个问题,进行了认真地探讨,提出了许多有益的意见:

大家着重谈了如何加强现实题材创作的问题,及在坚持四项基本原则的前提下,贯彻二百方针问题。认为近几年现实题材的编创虽然有了改进,但还远远跟不上形势的需要,必须继续重视,要放在首要地位来对待。在强调现实题材的同时,又不可忽略题材的多样。要进一步发挥连环画在宣传共产主义思想和爱国主义教育中的作用,努力使连环画事业为建设社会主义精神文明服务。

为了不断提高作品的质量,必须抓好重点稿件。关于如何抓好重点稿件的问题,许多同志认为首先应该把好选题关,然后选择合适的作者,而且要协助作者克服各种困难,一抓到底,特别是协助作者解决深入生活的问题。

关于如何培养作者队伍和如何密切编辑和作者的关系问题,大家谈了许多成功的经验,湖北、辽宁、河北、江苏等地在培养发展本地区的作者方面已做出了显著成绩。同时,还有两位专门邀请来的作者戴敦邦、汪国新同志,以亲身体会,介绍了自己和编辑合作,共同搞好连环画的感受,对大家很有启示。

另外,大家还特别强调了编辑自身需要不断提高的重要性和迫切性。因为形势发展很快,只有不断努力加强马列主义学习,不断提高业务水平,才能愉快地胜任工作。在专心致

志从事编辑工作的前提下，适当进行一些创作实践，也有助于本身业务的提高，有利于同作者的联系。编辑工作者还应经常到现实生活中去，熟悉生活。

在会上，许多同志谈到当前连环画绘画水平有显著的提高，绘画形式也呈现了百花争艳的局面，非常可喜。但同时也有有的绘画作者脱离内容的需要，盲目追求形式的变化，使广大读者难于接受。这一点，编辑有责任加以正确地引导。

大家认为加强连环画理论研究，是发展连环画编辑出版工作的重要保证。编辑工作者应该紧密联系实际，加强理论研究，包括对作者、作品的研究和评论。对连环画艺术规律的探求，以及相互之间的经验交流。

报刊工作的座谈也很热烈，到会十一家连环画报刊的编辑工作者们，互相交流了各自的经验，同志们认为近几年来《连环画报》、《富春江画报》等画报在发现和培养作者队伍推动连环画创作方面，起了积极作用。特别是《周末》画报编辑部处处为人民着想，热心为人民服务以及他们那种勇于负责的精神，赢得广大读者的信赖，为与会者所热烈称道。新疆《阿凡提》画报（半月刊）编辑部只有两名工作人员，创办四年来，从开始的几千份发展到现在的六十多万份，是连环画界又一可喜现象。大家认为连环画报刊更应努力反映现实生活，更广泛地发现和培养新的作者。在坚持“二为”的前提下，贯彻“二百”方针，为繁荣连环画艺术作贡献。并且把刊物办出自己的特点和风格。

会议期间还举办了小型书展和部分原稿展览，供大家观摩。

会上同志们一致认为连环画编辑工作者对连环画事业一向

起着重大的作用，建议各有关部门进一步加强连环画编辑队伍的建设，关心他们的学习和提高。

会上同志们还对现在实行的稿酬办法提出了意见和建议，认为现行的稿酬级差太小，不利于鼓励创作上的提高，特别是不利于鼓励现实题材的编创。不少同志还提出要鼓励作者到现实生活中去，就要帮助作者解决一些实际困难，否则，是实现这一目的的。同志们还希望中国连环画研究会以后多开展一些学术讨论和经验交流活动，通过多种形式，加强连环画理论研究和观摩学习。

同志们还就当前连环画出版上存在的选题重复的现象，进行了讨论，认为过多的选题重复和争选题、争作者的现象，是不利于作者队伍的提高、影响连环画事业发展的一个突出的问题，编辑工作者应该根据本地区、本单位的特点，抓好重点选题和组稿工作，在提高质量上下功夫，并加强相互的协作。

会议于四月十日上午在江苏省连环画研究会副会长李毓琦、中国连环画研究会会长姜维朴大会发言后闭幕。姜维朴发言中回顾了建国三十五年来连环画工作的历程和经验，指出加强连环画编辑队伍是发展连环画事业的一个关键问题，凡是重视连环画编辑出版队伍建设的地区和单位，连环画工作就比较先进。连环画工作队伍中出现了一些热爱这项事业、长期为之献身的编辑工作者，希望更多的编辑工作者树立起长远的事业心和对亿万读者高度负责的责任心。连环画编辑要坚持和发扬连环画工作在长期革命斗争中形成的革命传统。连环画应把表现新时代的典型人物做为首要的任务，这是八十年代连环画创造新局面的重要标志之一，我们应从各个环节（包括编辑出版、创作、理论研究、评奖等）中加强这一工作。编辑队伍要

依靠和争取领导上的指导和帮助，同时要加强自身的学习和提高。历史的经验告诉我们，要学习和运用唯物辩证法，在防止精神污染的同时，又要积极开展编创工作，用更多更好的连环画作品为建设社会主义精神文明服务；在反对右的影响，坚持革命传统的同时，又要注意“左”的影响，防止不思进取、不求创新的保守僵化思想。他还介绍了中国连环画研究会成立以来，在湖北、辽宁、广东、江苏和上海等地的帮助下，举行了一些会议，开展了一些活动，希望今后得到各方面更多的支持和帮助，以进一步开展连环画的理论研究和经验交流活动。

中国连环画研究会

一九八四年四月十日

《美术辅导》即将创刊

《美术辅导》是专门为美术自学者和美术爱好者创办的具有鲜明刊授特点的刊物。该刊聘请我国著名的美术家、美术教育家刘海粟等为顾问。特邀中央美术学院、中央工艺美术学院和其它艺术团体造诣精深并富有教学经验的画家、雕塑家、工艺美术家、书法篆刻家撰稿执教。

基础课包括素描、色彩、解剖、透视和美学基础知识。在完成基础课的同时，自学者可选学油画、国画、版画、工艺美术或书法篆刻等任何一门专业课。

《美术辅导》由沈鹏任主编，刘玉山、吴葆伦任副主编，朝花美术出版社出版，由新华书店经售，全国发行。读者还可向北京五四大街百花美术商店办理预订。定价0.48元，创刊号将于今年八、九月份出版。

题材内容·形式风格

陈惠冠

一九七八年三中全会以后，中央拨乱反正，真正从实际上开始了全党工作着重点转移到社会主义建设的新时期。这个已经过去五年多的新时期，我们确实感到是从来没有的生动、新鲜、丰富、活跃。但是与此同时，我们也不难看到各种错误的思想倾向和思潮。比如：当检讨社会主义新制度在实践中的某些失误的时候，会出现对社会主义前途产生怀疑的思想倾向；当恢复“实践是检验真理的唯一标准”这个科学原则，冲破“两个凡是”禁区的时候，会出现把早已经过实践检验是正确的理论、原则也当作错误而加以否定的倾向；当实行对外开放，对外搞活经济这一完全正确和必要的政策的时候，在思想文化上也会出现对外无分析无批判地摹仿，对内同样无分析无批判地支持的倾向；当清算“四人帮”极左的文艺政策，主张丰富人民的精神文化生活的时候，会出现良莠不分，以至腐朽没落的思想文化沉渣泛起的现象。另一方面，当指出和批评这些右的错误倾向的时候，又会出现以极左去批右的情形。什么是“左”，什么是右，在这种情况下，往往一时分辨不清。我们的编辑工作就是在这样的环境下进行的。正确的好的东西一定会在文艺创作和

编辑工作中表现出来；错误的东西，也可能反映到文艺创作和编辑工作之中。对这种情况，我想只有用几句老话来解决：提高水平，加强分析，保持清醒。

下边，我想结合连环画编辑工作中的具体问题谈点个人看法。

一 题材内容

在这个问题上，主要是：怎样对待歌颂光明为主的作品，怎样看待揭露性的作品，怎样看待不同题材的相互关系等。

对歌颂光明为主的作品，我们党的文艺方针历来是作为重点而加以强调的。回忆解放初期，如同涤荡旧社会遗留的一切污垢一样，连环画阵地上也涤荡了反动的荒诞的低级的旧连环画的污垢。什么是涤荡这种污垢的主要武器呢？是大量的反映新人物新思想的现实题材连环画，如果没有这件主要武器，想要如此迅猛彻底地扫荡那么大量而普及的旧连环画是决不可能的。如果仅仅用新编的古代题材、外国题材连环画，就不可能获得那样的胜利成果。现实题材连环画正是在这种战斗中站住脚跟并发展壮大的。到了现在，在亿万读者的心目中，已经成为绝对不可缺少的主要题材了。正是现实题材，有可能产生最为广泛而深刻的影响。象《童工》、《鸡毛信》、《我要读书》、《铁道游击队》、《白毛女》、《白求恩在中国》、《朝阳沟》、《伤痕》、《枫》、《人到中年》等，在读者中引起那么热烈的反响，发生巨大的教育作用，这是任何其他题材的作品所不可代替的。如果从我们奋斗的最终目标看问题，那末把表现新人物新思想的现实题材做为重点，就更是无可争议的了，因为社会主义的时代精神，共产主义的思想，只能存在于现

代的先进人物身上，只能存在于今天的现实生活之中。

虽然我们主观上对现实题材连环画是努力的，但是从现状看，在对待这一类题材方面，仍然是有值得研究的问题。

我在连环画报工作，从自己经手的七八年到八三年六年中发表各类题材内容的稿件看，情况是：六年中共用长短不一、古今中外各类题材连环画 829 篇，其中现代题材 359 篇，约占 43%。在现代题材中，绝大部分是歌颂为主的作品，对于这一部分作品，一般是无异议的。一小部分是其他一类，如表现旧社会劳动人民悲惨命运的，这也没有异议。还有少量的作品，在读者和同行中就常常有不同意见，这里主要是揭露性的，揭示社会生活种种矛盾的作品。

这里，对那些歌颂光明为主、没有异议的作品，我觉得还是应当分析一下。从数量看，这类作品所占的比重已经是很大的了，但从质量看，却不能不说仍是比较薄弱的环节。这类题材作品中发生很大影响，具有强烈感染力的作品是不多的。目前连环画主要是根据文学作品编绘的。连环画这方面作品的薄弱，在一定程度上也反映了文学创作这方面的薄弱。这也是这几年的事实。其所以薄弱，有多方面原因。但我觉得作家们还不十分了解新时期是重要的原面。比如怎样写新时期的英雄人物，他们与过去时期的英雄有何共同之处和不同之处？这种问题，不深入生活，（这几年深入生活的空气是不够浓的）不经过一定时间生活的提示是不易看清的。现在文艺作品中写了一些新的英雄，但是还不多。比如乔厂长、梁三喜等。新的英雄人物都要面对十年动乱后的社会环境，面对留有十年动乱严重影响的思想问题、社会问题，这是与过去时期很不相同的新问题、新困难。他们要从各自不同的个性、地位和认识水平出发，

对这些新问题新困难给予回答，有所作为。他们的作为是各种各样的，但必须是有说服力的，任何简单的说教和行动，不可能影响作品中周围的人们，更不能影响作品之外的读者。无论是生活中的或作品中的英雄人物，往往遭到讥讽和嘲弄，这是使人痛苦的，但却是今天遇得到的事实。如果说崇拜英雄是五十年代六十年代人们的当然感情，那末无视英雄则是八十年代某些人的时髦心理。这使新的英雄人物更难站立起来，又是对新英雄人物的更高要求。因此，简单地追求这方面作品的数量是不够的，重要的是写出真实的、动人的，有说服力的英雄来。以这个要求来看我们刊物，差距还很大。所以，我觉得这个无争议的方面，倒是应该有所争议的好，需要研究其是否有实际的感染力，真正对读者群众发生很大的教育作用，而不能满足于数字的比例。

从我们以往的经验看，如果满足于数字比例，则往往会对一个不该发生争议的问题反而会发生争议。比如，对于题材，既要以现实题材为重点，又要题材多样化。按照党的文艺方针，这应当是无可争议的，但无论在实际工作上还是思想认识上却常常发生争议。现实题材既是重点，当然也要体现在一定的数量上，不讲一定的数量是不对的。但把注意力放在数量上，机械地对待，也是不行的。且不说只求数量会忽视质量，即使质量都是好的，你搞得题材很单一，也并不是全面体现党的文艺方针。重点和多样是正确方针的两个方面，重点是对多样而言，无多样也无所谓重点。在重点题材方面，是要研究如何搞好，使其真正成为客观影响中的重点。在多样化方面，是要解决好主流是健康的对人民是有益的多样化。而且这应当是长期稳定的方针，不应随着不同的气候和风向左右摇摆。但是由于受社会

思潮的影响和对中央精神理解的偏颇，这一点常常难以做到。比如在打倒“四人帮”，冲破文艺题材禁区的情况下，一度确实出现过忽视现实题材的情形。忽视现实题材是忽视重点，但也是忽视多样。因为现实题材原是一个很大的“样”。后来中宣部在岳阳开连环画工作会议，强调了抓现实题材的问题，情况有了改变。但是我们还也常听到这样的话：在以现实题材为重点的前提下，也“允许”题材多样化。为什么只是“允许”呢？应该说，在重点抓好现实题材的同时，也必须抓好题材多样化。多样化这件事不费力抓也是搞不好的。既然我们新时期文艺编辑工作的目标是建设高度的社会主义精神文明，培养具有崇高理想、丰富知识、高尚道德情操的新人，没有广泛题材内容的作品提供给读者是做不到的。列宁讲：“只有用人类创造的全部知识财富来丰富自己的头脑。才能成为共产主义者。”这是非常精辟的。我们应当在任何时候坚持文艺题材的多样性，而不是多样一阵，单调一阵。单调就是片面，中央决不要求我们片面，问题在于我们要防止片面地理解中央的精神。对现实题材，求数量并不难。“四人帮”时候，《连环画报》一年十二期，几乎全是现实题材（且不说那些现实题材政治和思想倾向有什么错误），也不难。现在没有那么多的现实题材，但感到比那时难多了。一批选题上来，研究来，研究去，淘汰好多，还不满意。因为现在想做得好些。想要思想意义好，生活基础好，艺术技巧好，还要适合作连环画。在大量的反映现实生活的作品中，有的主题好，但没有感人的形象；有的虽也努力写人物，但生活底子差，虚假做作；有的人物形象尚好，文学性强，但缺乏故事性（连环画是很需要故事性的）；有的故事有内容，但没有多少画面可画，也不理想。如《连环画报》八一年第一

期发表的《在末班车上》，表现周总理乘公共汽车，关心群众生活，内容很好，但全在拥挤的公共汽车上活动，画面缺乏变化。此选题先提上来，放弃了，后来又选上。现在看画面效果就是平板，不理想。今年一、二月号刊登的《人生》，有人物，有故事，生活基础好，较感人，画面也富有变化，读者反映很好，但作品主人公却不能算社会主义新人，似乎又有点遗憾。当然，作品能引人深思，给人启发，其教育作用是不能否认的。还有《黑骏马》，文学性很强，写得深沉，使人看到旧事物在消逝，新生活即使在最古老的土地上也正在生长，思想意义很好，但故事性不强。如此等等，种种情况是很多的。这些作品我们都选用了，也就是取其某些长处而已。所以，尽管文学作品很多，要选取理想的连环画题材并不容易，求质量比求数量难的多。

在现实题材方面，如何看待揭露性的题材是个非常敏感的问题。不断争论、“左右为难”。

拨乱反正的“乱”是什么？是“四人帮”，是极左思潮。在实事求是，解放思想，实践是检验真理的唯一标准这些正确原则指导之下，在党中央的领导下，出现了气势宏大的揭批“四人帮”，清扫极左思潮的洪流。而在文艺上，出现了为数不少的揭批“四人帮”极左路线的作品。这些属于揭露性的作品，我们今天仍然可以毫不犹豫地说：它们是以文艺的形式，为拨乱反正起到了巨大的推动作用。比如《人到中年》，它真实地，又是艺术地反映了知识分子的实际情况，为摘掉知识分子臭老九的帽子，落实党的三令五申的知识分子政策，无疑地起到了积极的配合作用。以陆文婷这个形象来讲，她那吃的是草，挤的是奶的精神，则更具有广泛而长远的教育作用。至于写到了她所处的困难的环境，那首先是“四人帮”的破坏造成的，当然也与我们党的失

误有关。但作品通过陆文婷感人的形象，说明的是我们党虽有过失，却仍有强大的凝聚力，而不是离心力。作品说明陆文婷这个典型，正是我们党长期培养教育的结果。人们读了这样的作品，最直接最真诚的感受，是怀念我们党的好传统。说在作品中因为写到了消极现象而会影响党的威信，损害党的形象，未免过于简单。作为共产党，只有掩盖过失和消极现象才会使自己的形象受到损害。以正确的立场和态度揭露消极现象，是在消极现象已经产生之后最正确的办法，也是克服消极现象所必要的手段。多少革命导师都是这样本质地看问题的。因此，在打倒“四人帮”以后的一定时期里，反映十年动乱中人们的命运，揭露极左思潮危害的作品比较集中，数量较多，实在是革命形势向前发展的表现。文艺归根结蒂是生活的反映，既然十年动乱给我们的国家、社会和人民的生活造成那样的后果，产生如此严重的影响，作为生活镜子的文艺，想要不反映不表现是不可能的。可以设想，打倒“四人帮”以后，如果我们的文艺不揭露曾经长期存在的种种错误现象，那我们党的文艺是脱离群众、还是做群众代言人呢？那只会是脱离群众，群众不会认为这是党的文艺工作的严肃性。胡耀邦同志在八〇年二月的剧本创作座谈会上的讲话中就说，专门暴露和专门歌颂的题材都可以写。问题是看怎么写，看具体作品到底怎么样。他对当时文艺创作的估价是这样的：“总的来说，三年来不论电影、戏剧、小说，都有一个很大的发展。有同志讲空前繁荣，我也同意这个看法。三年来的文艺，总的来说起了很好的作用，其中特别是写了大量揭露林彪‘四人帮’的东西，包括批判他们搞特权、搞冤、假、错案的作品。我觉得这些作品的绝大部分是挺好的，是文艺界对我国人民的贡献，起了推动历史前进的作用。”

这个时期写暴露林彪“四人帮”的东西多一点，反映了我们时代的特征。”这是对这些年出现的这一类作品一个很高的、实际的评价。

所以，我认为以揭露为主的，专门揭露的（包括揭露人民内部的矛盾）题材，不但过去，今后也仍然需要，生活要前进，就需要揭露，如同需要歌颂一样。而只要作者、编者的立场观点是正确的，揭露就不但不会伤害我们的事业，相反会促进我们事业的发展。

但是我们也确实不能不看到，在任何一股潮流之下，总是泥沙俱下，鱼龙混杂。在批“四人帮”极左的潮流下，政治上过了头的，右的作品也夹杂而出。如果因为现在中央强调了在防止精神污染中的政策界限，又反过来不承认确实出现过的有精神污染的作品，那也不是实事求是的态度。比如，有的作品似乎告诉人们，我们做过的事都错了，连抗日，打国民党都不值得肯定，这就走到了批极“左”的反面。有的作品，表现的是资产阶级陈腐观念，却以为是思想解放的新产品。比如近些年表现较多的，涉及社会伦理道德问题的一些作品。有的作品主人公要追求“真正的爱情”，而所谓“真正的爱情”就是朝秦暮楚，只求自己“解放”而不顾损害他人，还总是把这种“追求”描绘得“高雅圣洁”，把对方描绘得凡庸鄙俗。因此，对具体作品要作出正确的分析，不能光看题材而要看立场观点思想感情。有的作品，看起来它的题材与那些错误的作品相同，因而很容易遭到指责，而实际上它的思想倾向是正确的。我们发表过《爬满青藤的木屋》连环画，就有读者对女主人公脱离丈夫王木通的行动看成是不道德的行为。我们认为这个作品的思想意义正在于批判根深蒂固的封建思想，批判野蛮的夫权思想，也指向愚

珠、落后、保守的习惯和意识。这个作品的结局，虽然也是女主人公离弃了丈夫，似乎与某种错误作品一样，但她追求的不是虚无飘渺的“真正的爱情”，而是充实的生活。相反，如果她不摆脱王木通的枷锁，那倒是会坠于空虚。对于这种情况，采取认真的具体分析的态度很重要。一刀切是不行的。对改革经济管理上的各种生产责任制不能一刀切，而评论以反映社会生活，描写人们灵魂为己任的更加复杂的文艺作品，更不能一刀切。作为一个编辑，我以为对真正好的，又常常引起一些争论的作品，要善于分析研究，敢于区别。

在题材问题上，还有一类也是容易感到难办的，就是在古代题材中，表现开明的封建统治阶级的代表人物的作品。这类题材，这些年不象从前，采取避而远之的态度，而是有选择地做了一些，但是总还常听到一种意见，说你们把帝王将相说得比共产党还“共产党”。因此，在做这类题材的时候就容易怀着一种理亏气虚的心理。但是深入想想，这种心理是不必要的。既然新时期我们要使群众具有科学的头脑，当然也要使他们具有科学的历史知识，不能象“四人帮”时期那样，只知道形而上学的某种公式。历史上，封建阶级的代表人物，为了本阶级的利益，不乏开明的思想，这是历史事实。但是有的读者认为肯定他们开明的行为就是不表现其局限性，这里需要研究一下：如果要求在篇幅上一半对一半，肯定其正确，又表现他压迫人民，那是困难的，也是不必要的。如果说不这样就没有表现其局限性，那这说法很可能是不准确的。八三年第十期《连环画报》发表的《行宫箫声》，写的是唐太宗纳谏，改正自己的一个错误。唐太宗本已是佳丽充斥后宫，还要随意占有一个民女，这就是局限。他对魏征的进谏果纳还是不采纳，对一个民女是

占有还是放弃，完全决定于他一人，他的“纳谏”、“放弃”，实际上是一种恩赐，这又是封建帝王的局限。更不要说他是为李家天下，而不是为人民利益这个本质了，怎么能说他比共产党还“共产党”呢？胡耀邦同志在一次讲话中，提到了对中华民族历史发展作出杰出贡献的伟大人物，其中就有象康熙皇帝这样的封建帝王，这决不是说他没有历史的局限性，或者说可以与我们的革命领袖并列。所以，我们摘取封建阶级代表人物某些开明的表现加以介绍，供今人了解、借鉴，这不但不是掩盖其局限性，相反，恰恰是防止了对历史人物只作简单片面理解的那种局限性。当然，违背历史真实，人为地美化他们是要不得的，这也有个界限问题。

二 创新、传统：内容、形式。

这是个老话题，但今天也要把它放到“新时期”这个条件下去看，而且在几年的编辑工作中也感到有些新的情况和问题。

新时期既然向我们提出了建设社会主义精神文明的任务，那末就一定要包括提高广大群众的审美水平，扩大他们的艺术视野。连环画起不起这个作用？这个任务是不是让高一级的艺术品种去承担，连环画只要让人看懂故事就行了，谈美育作用是否好高骛远，不切实际？我以为连环画既然也是文艺的品种，它一定同时也承担着美育的任务。连环画几十年的发展早已证明，它在进行各种思想教育的同时，也一直进行着有效的美的教育。群众已经接受和欣赏着比过去多得多的连环画艺术形式，他们的审美要求提高了，艺术视野扩大了，连环画创作的艺术水平也提高了，这些事实本身证明连环画可以承担美育作用。我们当然要讲“喜闻乐见”，但正确意义的“喜闻乐见”中，

应当包涵“美”，“喜闻乐见”也是发展的。作为一个艺术品种，只让人看懂故事是不够的。好的连环画，除了生动的人物形象，还有各种优美的画面意境。象《山乡巨变》中富有田园诗般的湖南山乡景色；《纪念白求恩》中苍茫浓厚的华北的雄山大地；《我要读书》中东北大平原的萧疏苍凉，读了使人多少年留在脑中，受到陶冶感染，这靠的是艺术。如果没有艺术风格形式的发展，要讲连环画的历史是不可想象的。连环画进一步的繁荣，如不伴随艺术水平的提高以及艺术风格的丰富，也是不可想象的。从这意义讲，鼓励艺术风格的多样，鼓励创新，是我们这个艺术品种生存发展的重要条件。

多样、创新与继承传统，保持中国风格是什么关系？这个问题我想讲一点直感：我们的连环画曾去意大利展览，有五十多套作品，艺术形式多种多样，有各种彩色、各种黑白和各种线描的画法，也有学西洋画法的，绝大多数是近二、三年内的新作。同时还有三个国家（法、意、美）的连环画展一起展出。但我们的连环画个性极为鲜明，是中国风格，与他们的截然不同。我们也学西洋的画法，与他们一比，仍然是我们的。我们曾担心这几年创作上偏洋，但在那里几个展览一比，还是地道的中国味。这是什么原因？恐怕一下子说不清。但有一点我非常相信，就是一个民族的艺术，在他本民族的土壤上是根深蒂固的，是由该民族整个的文化意识及其特定的历史传统决定的，任何外来的东西，在被吸收了养分以后，终究变为自己的肌体。一个艺术家，一个艺术品种，因吸收外来艺术而发展了个人和本品种的艺术，这种例子举不胜举，可说是个规律；而学习外来艺术使自己完全外化（尤其是以一个艺术品种来讲）的例子并不多，更不能说是规律。多样化和创新，我想不会失掉

中国风格,相反,它们会丰富传统,发展中国风格。但毛主席所批评的,那种完全摹仿外国和古人的没出息的艺术家是有的,他的错处不在于学习外人和古人,而在于对外人和古人的盲目性:不在于创新,而恰恰在于不创新。

在我们连环画创作中,这几年在艺术形式问题上表现出盲目性的现象是有的。比如,形式与内容统一,这是应该坚持的。对于表现故事情节的连环画来讲,更要如此。但是有的作者,画的是七十年代八十年代的故事,却完全摹仿二十年代三十年代的“味道”,使作品从里到外没有一点现代感,编辑部只好退改甚至否定。你选择一种特定的形式,总是为了表达特定的内容,否则这种选择有什么意义?我这里特别指连环画创作。对于其它艺术品种能否一概而论,可以研究,听说有些抽象的雕塑和绘画,没有内容,只为了配合现代建筑,给人以现代感,似乎不存在内容与形式统一的问题,那么这“现代感”是否就是作者要把握的内容?他要通过一个具体的造型或画面,表现出“现代感”来。虽然这个“现代感”是笼统的,但必须是实在的,不是“古代感”。从这一点讲,他的形式与内容仍要统一。我们刊物上发表的《一个女人的刚毅》,青年画家魏小明采用了滞重、浑厚、粗犷的黑白画形式,在人物造型上加强了粗、厚、重的感觉,它有利于表现带有“野气”的印第安人的气质和渲染近乎原始状态的北极冰原风雪苍茫的气氛。如果拿这种形式来画贺友直的《山乡巨变》,大约是不行的。魏小明用与此差不多的形式,画的另一套未发表的现代题材作品,就不那么成功。

为变而变,忽视自己的长处,也是对多样化和创新的一种盲目性。我们不难遇到这样的情况:编辑在约绘时研究来研究去,

考虑哪个本子请哪位作者画，为的即是求其风格形式与题材内容的统一。但有时作品一画来，大出意料，形式变了。有时变得还可用，有时简直就不行了，只好退改。

在盲目求变的情况下，也出现了脱离群众的现象。说群众的欣赏习惯是可变的，进步的，这是对的。但群众也不是盲目跟你走的。绝非一切不成功的、走向斜路的、违背艺术规律的怪形式，群众都会承认和接受，一切冒出来的“风格”都是合理的。如果这样，那也根本不需要什么艺术探索了。我们确实不难遇到群众不能接受的作品，现在不能接受，恐怕将来也不能接受；群众不能接受，恐怕专家也不易接受。起码那些叫人看不清形象，看不懂表现什么东西，以及为怪而怪，不知其妙的形式属于此列。对这种情况、我们退改的否定的都有。在已发表的作品中，也不同程度地出现过。

由于感到存在以上种种问题，觉得作为编者很需要与一些作者探讨艺术风格形成变化的规律性问题。我曾经认为，每一作者艺术风格的形成，都是长期的生活积累和艺术实践的结果，既然它的形成不是一朝一夕的，那末它的改变也不是一朝一夕的。有的作者在探索过程中，会出现多种形式，但实际上，其中会有一种形式是其最成熟、最得心应手的，并在他尝试的其它形式里，有这主要形式的许多痕迹，想要完全脱开是不可能的。一个作者作品的面貌，想要从这一个变为那一个（应该是进入一个新境界的“那一个”），一般说来是一个长期的过程。新形式新风格的出现，似乎用得着两句俗话：瓜熟蒂落，水到渠成。它当然需要作者探索追求，但又是自然的。因此，一个作者艺术形式风格，在一个阶段相对不变是正常的现象，而只要他的形式风格的形成，来源于对生活物象的真切感受，就不

必因不变而心焦，更不必给以鄙视而急于求变。我想在连环画创作不断发展的情况下，这样的问题是值得探讨的。

上述艺术风格形式问题，在原则上大家可能是容易一致的，而在看待具体作品时，什么是恰当的，可允许的；什么是过了火的，或偏差的，不能接受的，可能尺度就不一样，这是正常的。通过实践、交流、总结，就会有更多的具体的共同语言。

艺术风格形式问题，我想总起来是这样几句话：

◇提倡多样化与创新；

◇在多样化与创新中发展中国风格；

◇坚持内容与形式的统一；

◇把艺术风格形式问题作为艺术科学来对待，既要大胆放手，又要认真研究，避免盲目性。

（本文是在无锡召开的全国连环画美术编辑、报刊编辑座谈会上的一个发言稿，曾在《美术》杂志经过删减发表。个别具体说法，与此稿亦互有差异，但基本意思是一致的。——作者）

抓好重点连环画的体会

王丽铭

我们辽宁美术出版社，一直将抓好连环画重点作品的质量，做为编辑的首要任务。经过努力，也编辑出版了一些好作品。今后，我们还要不断总结经验，做过细的编辑工作，争取培养更好的画家，出版更好的作品，以适应连环画事业的发展。

根据以往的经验，我们认为，创作高质量的连环画固然是画家们的劳动，他们对生活的理解；他们的思想和艺术修养是不能代替的，但在创作过程中，编辑应在哪些环节上做好工作，仍然值得重视和研究。

下面根据自己多年的编辑实践，就这个问题谈几点体会。

一、鼓励作者深入生活，坚持革命现实主义创作原则。

生活是创作的唯一源泉，这是毛主席在延安文艺座谈会讲话中深刻论证过的，也是我国文艺工作者一直遵循的，它的正确性也已经从理论到实践反复被人们所证实。但不同时期的社会思潮，对这一马列主义创作原则，依旧有这样或那样干扰。

我们在编辑连环画重点作品的工作中，始终不渝地鼓励作者坚持革命现实主义创作原则。在“四人帮”时期帮文艺提倡什么“三突出”“主题先行”，搞那种假、大、空，公式化、概念化的作品。创作这样的作品，当然无须深入生活，而当时我们组织的创作《白求恩在中国》的几位作者，在编辑室支持

下仍然坚持这条革命现实主义的道路上，他们承受种种压力，不远千里深入到太行山体验生活。

打倒“四人帮”之后，思想解放了，艺术上又出现了那种追求形式上的奇、怪、绝的现象。有少数人认为现实主义创作方法，太守旧；表现自我，搞那种空洞的抽象的东西才是最时髦的艺术。此时我们依然坚持了革命现实主义这条路子；艺术要反映时代精神，反映人民的生活与愿望。当时为了批判“四人帮”歌颂周总理的丰功伟绩，以教育我们的下一代，我们选编了《伟大的历程》这个题材。为了搞好这部表现无产阶级革命家的作品，在编辑室支持下，我陪同两位作者一起去长征路上体验生活，参观革命博物馆和革命旧址，采访老红军，研究历史文物和资料，经过两个半月的努力，我们加深了对原著的理解，收集了丰富的素材。在和作者共处的日子里，随时同作者研究关键情节的构思构图，多方面的交换了意见。这部作品之所以能将周总理形象塑造得真实可信，并能反映出一定时代气息和地方特色，与这次体验生活是分不开的。

我们在组织《嘎达梅林》连环画时，第一次草图被否定，也反映了编辑的指导思想对坚持现实主义创作路子是明确的。《嘎达梅林》这套画由许勇、顾莲塘、赵奇三位同志合作。最初由于许勇老师有课，顾莲塘老师又长于构图，因此构图任务就义不容辞地落在顾老师的肩上。开始由于顾老师缺乏草原生活基础，加之当时美术界创作思想也比较混乱，一些人受超现实主义影响，利用相机追求照片似的细致真实的效果。这些，使顾老师受到影响，他试图在这次创作中有所尝试，画人物和环境尽量做到有资料依据。作为绘画来讲，相机也不是不可用，但它应是记录生活的一种手段，不能作为创作的途径。经过二

十几天实践，顾老师画出了几十幅构图。但是，由于他不熟悉生活，又着眼于形式上的表现方法，加之他对照片资料那种冷静、平板、精确的追求，致使作品失去生命力，不仅把他平素那富于运动感的构图优点消失了，就连他平时对艺术的敏感和对创作的激情也看不到了。这次草图终因作品基调没表现出来，又缺乏内在的、充沛的情感而失败了。这件事使我想到了，即使一位成熟的画家，在受到某种思想束缚的时候也会丧失灵感而误入歧途。于是，我们鼓励作者重新深入生活，摆脱社会上艺术思潮的不良影响，到生活中去体验、观察、研究、发掘那些有时代特点和生活气息的素材。几位作者三下草原得到出版社领导的热情支持。经过这个反复，我在编辑重点作品实践中，深深体会到，生活是保证作品质量的基础。画家只有置身于故事的真实天地之中，才能更深入地理解和挖掘到原作的精神实质；他们按照原作的故事情节和人物的思想脉络，直接到生活中去捕捉体现原作精神的可视形象，才能使小说里的人物和环境在画家的头脑中有血有肉地活动起来，从而激发起画家强烈的创作激情。

《嘎达梅林》的作者们，在三下草原之后，生活果然给了他们丰厚的恩赐。在大草原上，他们亲身经受了那卷起漫天大雪的白毛风的洗礼；在那达慕大会上，他们从摔跤手那里感受到了草原英雄的雄伟气魄；在牧马人那里，他们找到了嘎达梅林的生活原型。作品中的男女老少，都在草原上找到了活生生的生活依据。更重要的是通过生活，他们对这部英雄传说，对这孕育英雄的土地和人民及它的历史都有了深入的理解和热爱，激发了他们真挚情感。艺术创作可以说，只有先进入某种感情的境界，才能进入艺术创作的境界。一切成功的艺术创作

经验都证明了一点：“能动人者，大抵情真。”真情则来源于生活的启迪。

二、注意画家气质、画风与脚本题材相适应。

每个文学家、艺术家都有自己的艺术气质和个性。因为每个人都有自己对生活的偏爱和理解，他们的思想境界和艺术修养也各不相同。有的画家画风粗犷雄浑，有的则典雅清新；有的喜欢描写那威武雄壮的史诗，有的愿意画那轻松愉快的喜剧。但艺术家的画风和他描写的题材最好是协调的，他所选取的造型手段也应与之相适应。

由于文学创作题材的多样性，决定了连环画文学脚本的丰富性。我们美术编辑在熟悉脚本之后，选择作者发绘之前，要尽量考虑到画家风格和脚本题材的协调。这就要求我们美术编辑既要深入了解作品的主题，又要对画家有较深入的理解。所谓理解，就是要通过他们所有的创作活动，了解他们所熟悉的题材范围和艺术特点，注意画家的创作倾向。

《嘎达梅林》的脚本，最初是发给丹东一位作者绘画的，后来，之所以通过我的工作，由丹东那位作者手中转移给许勇老师，是基于我对许勇老师的了解和熟悉。我们除了多年的师生关系外，他们创作《白求恩在中国》时，我是他们的责任编辑。我深知许勇老师在教学中最崇尚米开朗基罗作品那博大的气质，他自己在创作中也追求巨匠式的力度，喜欢悲剧色彩。这在他早期作品《郑成功》和《义和团》中都有所体现。尤其在《白求恩在中国》创作中更加反映出他们画风的质朴、深沉、雄浑、博大。我觉得他们的气质和画风，正符合于表现这部反映草原英雄的血与火斗争的具有强烈悲剧色彩的故事。而且，

《嘎达梅林》这部史诗，是顾老师久已喜欢的题材，文革前就曾搞过，但夭折了。他对草原生活有特殊的偏爱，那辽阔草原的壮美豪放的气概，蒙古民族那种质朴粗犷慷慨的个性，时刻激励着他。特别对那长鬃雄健、富有个性的蒙古马，更有抑制不住的表现热情。另外两位合作者，如顾莲塘老师那富于运动感的构图，很适于表现起义军勇士们疾驰的军旅生活和激烈的鏖战场面。赵奇同志是两位老师的学生，他有着敏锐的艺术灵感和实干精神，能准确的体现两位老师的意图，并赋予新意。正是他们画风的一致才组成了三位一体的创作集体，配合默契。

实践证明，由于他们艺术气质和文学脚本题材的协调，才充分表现了作品主题和英雄的个性，他们那质朴无华的写实手法，那黑白强烈的刚健线条，与草原上那犄角突出的彪形大汉是多么协调。很难设想一位典雅画家的工整线描，如何能表达出蒙古大草原的狂暴的风沙，和汹涌澎湃的西拉木伦河水？还有那气势磅礴飞腾的马群？

可以肯定，只有画家气质和文学脚本题材相适应，才能得心应手地表达出作品的神韵，才能充分发挥出画家的个性。

三、把握作品基调，突出艺术个性。

和其他艺术作品一样，连环画也需要有一个整体的基调，它象音乐中的主旋律一样，贯穿始终。它是反映作品一种总的情緒，是由作品主题思想，人物气质，环境气氛，风土人情，时代背景……诸因素决定的。如贺友直同志曾评论说，《白求恩在中国》的基调很突出，表现了抗日根据地艰苦生活中的乐观必胜情绪。又如李斌等几位青年画家绘制的文化大革命 的悲剧《枫》中，则表达了一种动荡不安的情緒。贺友直同志自己画

的《白光》，他为了表现封建科举制的残酷，从立意到构图、设色，都加强了悲凉的意境。所以，只有把握了作品的基调，作品艺术个性才能鲜明。

一般好的文学脚本本身，就提供了作品基调的倾向性。在抓《嘎达梅林》连环画时，我特别注意了这一问题，第一次草图被否定，理由就是作品基调没反映出来。因为对《嘎达梅林》的故事，我也比较熟悉，对这位草原英雄的传说我从小就有记忆，而且也会哼那首流传很广的歌，每当唱起“南方飞来的小鸿雁啊！”这首歌的时候，就有一种庄严的感觉。因而这次对脚本熟悉之后，对原作的基调就有了设想，由于草图和自己设想有较大的差距，就通过工作给否定了，后来作者们也肯定了我这种果断的决定，我想这是和我开始就对作品基调有了设想是分不开的。

四、善于集思广益，不断弃旧创新。

艺术劳动的特点一般是个体劳动，近几年我抓的几部重点稿子如《白求恩在中国》、《伟大的历程》、《周总理在梅园新村》、《嘎达梅林》、《革命先驱——夏明翰》等，却都是集体劳动的结晶。它们都是由画风相近，而又各具特色的画家组成的创作集体所完成。

集思广益，首先要求这个创作集体本身有高度的集体荣誉感和责任心。每人为了追求共同的艺术理想，充分调动自己的聪明才智，扬其所长。如在《白求恩在中国》的创作中，许荣初老师在塑造形象中，表现了他对白求恩大夫个性的深入研究和理解；许勇老师那中西贯通的表现手法，加之他对人物坚实的外部造型和内在气质相结合的塑造能力；顾莲塘老师和王玉

胜对构图规律的把握和意境的创造能力等等，都在作品中得到充分的发挥。这里有分工问题，但也体现了我们社会主义制度下文艺工作者的美好情操。他们为了将高质量的精神产品奉献给人民，决不计较个人劳动的多少。他们共同反复推敲，数易其稿，不断弃旧创新。

集思广益；还有另一方面的含义。一部优秀作品的产生，成功的因素是多方面的，决定的因素，当然是画家们的生活基础、思想境界、艺术技巧，以及他们的真诚合作。但来自社会各方面精神和物质的支援也是不可缺少的。编辑如能协助作者集思广益，创造条件听取各方面意见，集中群众的智慧也是十分必要的。“群众才是真正的英雄”，“旁观者清”，都有其哲理性。因为置身于艺术实践中的人，开始感受强烈，目光敏锐，往往经过一段之后，变得迟钝起来，尤其是自身的弱点更不易察觉。而旁观者往往保持清醒的头脑，和敏锐的目光，特别是内行领导、专家、同行编辑的意见不可忽视。

以上所谈四点粗浅的体会是自己实际工作的一点心得，既不深刻又很片面，也许还有观点上的错误，希多指正。

84年4月6日

对编辑自身提高的 认识和体会

翁志

近年来，连环画编辑队伍得到了很大的补充，增加了不少新人，这当然是很可喜的。但是现在的编辑和建国初期走上连环画编辑岗位的同志来源不同。那时的编辑大多数来自连环画作者，他们有连环画创作的丰富经验，热爱连环画事业，他们把调任连环画美术编辑看作是一种光荣晋升，有一股要把连环画事业搞上去的雄心。而现在的美编多数来自美术院校毕业生，他们学有自己的专长，有的同志对连环画创作缺乏经验，缺乏感情，甚至对编辑工作的重要性认识不足，加上社会上长期存在的轻视编辑工作的现象，使得有些人对调来担任编辑感到委屈，感到是大材小用，还有一种学非所用的可恼情绪。

有关编辑工作的重要性，已有了许多文章，都说明编辑工作不但重要而且光荣。作家蒋子龙说得好，他说：“作家是锤头，编辑是锤把儿，作家是水泥柱，编辑是钢筋。光使劲不露脸。”这话说出了编辑工作的重要性，同时也赞誉了编辑甘当无名英雄的品格。

现在，优秀的连环画水平已达到了相当的高度，就拿塑造人物来说，其形象、个性所达到的深度已可和电影比美。但是

有不少连环画中还存在着图解式、公式化的毛病，正面人物必然挺胸凸肚，都像杨子荣；反面人物一定长得獐头鼠目，酷似娄阿鼠。其中不合生活实际，穿错服装，用错道具，搞错年龄之类的差错那更多了。

连环画美术编辑，要把脚本变成连环画，就好比电影导演将剧本拍成电影一样，是要具有较高的政治水平，广博的知识和较高的专业水平和鉴赏能力。否则要把脚本变为可视的艺术形象是会遇上很多困难的。比如有一条文字脚本写的是：“汉高祖刘邦在室内阅读《兵法》”，作为文字，其中人物、地点以及他在做什么，都写得很具体了。但把这段文画成画，就要解决许多问题，诸如：刘邦该是什么形象，他应具有什么气质，该穿什么服装，住室的房屋形式和室内陈设该是什么样的，《兵法》这部书啥样子？等等，有一点搞不清楚，就可能闹笑话的。更何况连环画美编要面对古今中外，上至天文、下至地理，甚至还有幻想的未来世界等如此广阔的选题范围。作为编辑，书稿中出现的一切问题，都要负责把它们搞明确，有不懂之处，一定要查工具书查资料或向人请教，决不能因为不懂面不去管它。为了搞好连环画出版事业，推动连环画事业的发展，我们连环画美术编辑必须学习老编辑的献身精神，从政治、编务、专业三个方面不断提高自己。

一、提高政治水平是十分重要的。作为编辑，要制订选题；要团结作者，了解作者，做人的工作；要当好伯乐；要处理各类书稿……这一切都要求我们具有较高的马克思主义的理论水平和政策水平，以及好的道德品质。否则，没有正确的思想政治作指导，就会遇事没有主见，随风摇摆，目光短浅，自私狭窄，忌贤妒能，庸俗不堪。还可能把编辑岗位变成为自己谋私

利的场地，大搞不正之风，还说什么当伯乐，编好书呢？

再说编辑是杂家，要学习很多知识。但杂家是杂而有序的，没有政治这一条作统帅，就会杂乱无章，杂而有害，甚至忘记四项基本原则，忘记社会主义出版方针，忘记连环画对少年儿童肩负着进行政治教育、文化启蒙、普及科学、培养高尚情操的任务。

特别是目前国家实行“对外开放、对内搞活经济”的改革时期，没有无产阶级政治这一条作统帅，我们很可能向资本主义出版事业去学那些不该学的东西，把连环画出版水平拉回到皮包商时代去。

二，不断提高编辑业务水平。我们可以看到，有的连环画美术编辑，能把一个一般化的脚本搞成一本好书；能使水平一般的作者画出第一流的水平来；书中处处经得起推敲。可有的连环画美编，则会把很好的脚本搞成一本很糟糕的书，就是第一流的画家，在他手中也画不出第一流的水平来，甚至书中差错甚多，这就反映出编辑水平的高低了。

我们是连环画美术编辑，有自己工作的特性，但同样要有广博的知识面和较高的文字水平和专业水平。同样要熟悉读者的要求、书籍市场的情况和了解印刷工艺等。要提高编辑水平，可以阅读一些经验介绍，可以从编辑实践中学，这些方面也已有不少经验文章，大家可以阅读。我这里向大家介绍一种提高编辑水平的方法，就是从书稿中出现的差错中吸取教训。作为编辑，难免有出差错的经历，出了差错，甚至给国家造成重大损失，心里很难过。我们不是常常听到付学费之说吗？出了差错付了学费，把它作为教训记取，确实也是提高的一种方法。自己的差错、别人的差错，都可以作为教训记取的。记得七八年，领

导上要我改抓古装连环画，当时我对历史知识很无知，自己也从未画过古装，虽然也注意研究各种版本的古装连环画，但由于无知，竟分辨不出那些是正确可学的，结果出了不少差错。如唐朝官员穿了明代官服；唐太宗坐上了太师椅；古代祭死人用的器皿端上了宫廷宴会的桌上；古人写出了简化字等等，人们常说“艺高人胆大”，其实无知的人也是大胆的。连环画虽然是小人书，但一经出版就要面对广大读者，其中不乏各方面的专家，书中有错，自然要得到读者来信的批评。后来经人指点，读了不少史书，摘录了史书中有关舆服、礼仪方面的材料，又从文物杂志中临摹了不少历代服饰、器皿的图样，又由此及彼，了解了历代服饰、器皿的发展继承关系；同时也养成了一种习惯，看连环画、看电影、看电视，对那些觉得陌生的东西总爱做一些考证，总爱挑一些毛病，并及时做一些笔记。虽然越学越觉得自己的不足，还有很多问题需要学习研究，但几年时间，自己也感到编辑古装连环画的编务水平有了明显的提高，面对书稿已不像过去那样像个瞎子了。例如有一次一个作者在《曹冲称象》这则故事的画稿中，曹操头戴皇帝的冕冠，画面上还有文字注明“魏武帝”字样，我就建议作者把冕冠和“魏武帝”字样改掉，因为曹操生前从未称帝，“魏武帝”是他儿子当了皇帝以后谥封的，所以冕冠也不能戴。这样的问题在过去我肯定是发现不了的。回顾自己过去编的书，其中类似问题也不少，以后每发绘一个历史故事，我总要查一查历史人物的户口，给他们列一张登记表。我这样做也有同志提出异议，认为连环画主要是画故事，没有必要这样去考证，这样考证会考不胜考的。但我觉得这并非吹毛求疵之举，虽然有考不胜考的问题，但只要大家都这样做，总会有收益。对于提高编辑能力、提高书稿的

质量是有好处的。

三、对提高专业水平的一些想法。就我们连环画美术编辑的专业来说，应该包括鉴赏能力和创作能力两个方面，水平当然是越高越好。鉴赏能力通过编辑工作实践和学习优秀连环画的创作经验，加上自己的创作实践，提高较为容易。由于编辑要把主要精力放在编务上，不可能象专业作者那样全心去搞创作，所以编辑眼高手低的现象是普遍的，当然也有画出第一流水平的可能。编辑可以是眼高手低的，但不能完全脱离创作实践，弄到手不能提笔的程度是不可取的。编辑搞一些创作有利于促进编辑水平的提高；有利于加强和作者的联系；有利于动手改稿。据我所知，广大连环画美术编辑大多数都能利用业余时间和进修时间搞一些连环画创作，可是，由于创作态度和方法的不同，结果也就有不同，有的同志立足本职工作，编创关系处理得当，使编创互相促进，结果不但编出了好书，也画出了好书，得到了编创双丰收。有的则由于态度不端正，只求画得多，不惜粗制滥造，编创之间相互干扰，书倒出了不少，却养成了一种不负责任的创作态度和工作作风。不但专业水平不见提高，编辑中也错误百出，甚至为人的品格也越来越低下。真是得不偿失！因此编辑搞创作要注意以下几点：第一，要摆正编创关系，编创要紧紧密结合，我们的任务主要是做好编辑工作，业余搞一些创作也应该是这一个目的。分工抓什么，创作也要紧密联系，不要搞得面太宽。作为编辑本来画画的时间就少，什么都画，也不容易在创作上搞出成绩来。第二，创作要选好题材认真研究一些问题，要不断有所创新，有所突破。这里说的选择，不是利用职权抢好脚本，而是指有利于钻研连环画创作中普遍存在的问题来选择题材。如选择场景变化大的本子，来研究连环

画的连续性；选择场景变化小的，来研究人物塑造；自己不善画气氛，就选一些战争题材来锻炼；等等。第三，要有一个远大的目标，有计划地去努力实现它。拿破仑说过：“不想当元帅的士兵，不是一个好兵。”我们搞连环画创作而不想达到第一流水平，同样也不是一个好画家。我们已经摆正了编创关系，创作水平的提高又有利于编辑水平的提高，只要肯努力，完全有条件在创作上达到第一流水平，成为既是好编辑，又是好作者的。这方面我国的大文学家鲁迅和茅盾就是我们的榜样。我们大家都能这样去做的话，连环画的发展将会更快。

· 小消息 · 小人书在法国

陈启泉

按习惯，象《法国社会主义的历史》这本书，只能是文字读本。可是，不久前法国执政的社会党却把它编成一本连环画出版，法国现任总理还专门为该书写了前言。

在美国被看成下等艺术的连环画，在法国却是高尚的艺术。只要指出一点就够了，法国政府去年作出了决定：每年拨二百万美元用于资助连环画的出版。在广大的连环画读者群中，包括现任总统密特朗在内。

法国的连环画，题材丰富多采，上至天文地理，下至历史人物，甚至连文字性极强的工具书亦用连环画形式出版。巴黎出版商菲利普·奥佐，正在编辑的一套四十九卷的百科全书，就是连环画。这一创举得到政府的奖励。

连环画在法国的销售量，也达到惊人的程度。有一本描写两位法国人智斗罗马士兵的书，自一九五九年改编为连环画以后，至今已卖出一亿四千万册。一九八二年，全国售出的连环画共值六千万美元。去年，法国在昂古莱姆镇举行庆祝国际连环画节十周年的活动，参观者竟达十四万人。连环画的威力，由此略见一斑。

（转载自《参考消息》）

只有熟悉作者 才能有效地组织作者

胡博综

我们通过自己的工作深深感到，要当好一个连环画美术编辑，对作者队伍心中必须有一本帐，也就是说，对作者的创作特点，生活基础、绘画风格、创作条件等等要有一本帐。长期以来我们由于有这么一本帐，才能够做到与作者融洽合作，保证有一定数量或较高质量的稿件。

所谓一本帐，实际上也就是对作者每次画稿仔细分析研究形成的认识。绘画作者各有所长，正如一个表演艺术家各有自己的表演特长，形成了自己的表演风格一样。交给绘画作者的脚本对不对路子，是可以决定他的绘画技巧能不能发挥出来，也正如一个剧本选定演员准不准，是可以决定这个演员能不能发挥其表演技巧一样。所以我们在脚本定下来后，这个脚本适合给谁绘画，要先作分析研究，然后征求绘画作者意见。本子能激发绘画作者的创作激情，质量就可以得到保证，否则，作者勉强接受任务，越画越提不起劲头，只是应付出版，是不可能达到高水平的。如有两个外国题材的本子，一是反映苏联卫国战争的，一是反映美国种族歧视的。我们认定这样的本子适合一位水平较高、擅长黑白表现手法的作者去创作，就将本子寄给他看，他看后十分激动，立即表示丢下其他约稿，尽快完成这两本。两本任务他都接受下来了，而且完成得十分出色，并表示要我们继续为他选择类似题材的脚本。也有的作者，我们

把两、三个脚本寄给他，由他在其中选择最能激发他创作激情，情节最能感动他，其中人物在他心目中可以呼之欲出的本子，选定后列入我们的计划。这样做，也是可以得到好质量画稿的。

由于我们心中有本帐，对有些作者就不迁就，有的作者因为追求印数，不熟悉武打题材要画武打的，不会画外国题材的要画外国题材，有擅长画现实题材或农村题材的偏要画历史题材。当然，对于基础好的作者，我们是允许他做不同类型题材的尝试的，但对有些无法胜任的作者就说服帮助，不受作者个人要求支配。

还有一些作者在创作上不注意内容与形式的统一，不能避开自己的短处，发挥自己的长处，我们就注意做引导工作。如有的脚本是革命历史人物传记题材，作者为了追求形式上的变化，不考虑内容而用夸张手法，不适当的变形，以致影响严肃主题的正确反映与正反而人物形象的塑造。再如有的作者人物画得不大好，但很善于处理大场景，画而效果很好。为了怕花时间，往往却要来些大特写或画些半身的人，结果把自己的弱点都暴露了，质量也受到影响。出现这些情况，我们就引导作者从脚本内容出发，分析、理解脚本的主题思想，人物性格。分析研究脚本的过程，也是帮助作者提高思想和艺术修养的过程。我们提倡风格多样化，但更提倡作者扬长避短，提倡注重连环画艺术的特色及连环画读者的接受能力与欣赏水平。我们体会到，编辑既要熟悉作者，又要引导作者，才能有效地组织好作者的创作。我们感到，要做到这一点，作为一个美术编辑，不仅要对本作品的画面提出具体的修改意见，更重要的是要对每一位作者在一定时期内找出其创作上带有倾向性的问题，提出较为中肯的意见。

努力将画笔探触人物的心灵

——连环画《长江三部曲》创作杂想

汪国新

我从创作《七叶一枝花》以来，与连环画打了十年交道。先后尝试了二十余种形式，却一无特色。三中全会的春风给全国带来了生机勃勃的兴旺景象，创作和学术研究的气氛空前浓厚、活跃。我对自己的创作道路来了一番回顾。在深入剖析自己的同时，分析了优秀连环画如《山乡巨变》、《铁道游击队》等。这些出自不同作者之手的不同作品，都有着一个共同点，作品中塑造了生动、可信、活脱脱的人物形象；以浓厚的生活气息和时代气息再现了一个历史的横断面。我从而体会到要求得创作上的提高，单从形式上翻新是不够的。我痛苦的寻找着新的突破口。

长篇小说《长江三部曲》中引人入胜的故事情节和生动鲜明的人物形象深深吸引了我。三十年代壮阔的生活画卷，川东、川江各阶层形形色色的人物形象激起我强烈的创作欲望。值得幸庆的是在我绘画过程中，能直接得到出版社编辑同志和原作者鄢国培同志的指导和帮助，对我明确主题、分析人物起到了很大作用。

这套连环画共分十集。我在创作实践中试求每幅画要象“抓钉”一样，一头抓住原著，一头抓住生活。努力刻画人物的心灵。

（一） 抓住原著，向原著靠拢。

抓住原著，我以为就是抓住原著的主题和气质。小说《长江三部曲》描绘了抗战前夕民族资产阶级实业家朱佳富、高伦、陆祖福等人，在各派政治、经济势力相角逐的漩涡中，求生存、求发展的生动情景。同时歌颂了党的抗日民族统一战线发挥的历史作用。它雄辩地说明了在半封建半殖民地的旧中国，民族资产阶级要取得成功是不可能的，只有社会主义才能救中国的主题。能否抓住三部曲现实主义的特色，这是关系到能否准确地将小说中的文学形象转为视觉形象的关键。一旦从视觉上破坏了特定历史时期社会生活的真实性，便失去了原著的光泽。不同的作品气质，决定着不同的表现形式。在形式上也必须和原著风格统一。而在形式的选择时，又要考虑到自己的创作特点，扬长避短。我生长在川鄂咽喉之地，对川江沿岸的独特建筑和民情风俗尤为喜爱，小时候我随母亲到处卖报，陈年的痕迹还残留在我今天的记忆中。这些都是我进行创作的有利因素。在表现形式上，我借鉴了《清明上河图》写实带装饰的传统白描手法，采用平行透视，多层次构图以增强画面的纵深感；细编密织，以银灰色的调子组织成一幅幅的画面。

另外，我通过询问、联想、身临其境和阅读表现同时代的文学作品，用“倒生活”的方法去间接体验当年生活，使自己感情上与原著靠拢。

（二） 抓住生活，向生活靠拢。

我选定这部具有时代感和以写人物见长的作品为主攻目标，也是有意与自己过不去。我在以往的创作中，正反人物都

被赋予浓厚的块面色彩。人物的个性往往被熔化进抽象的共性中，我力求在这套画中有所突破。

①在作者心中，不应有正面和反面人物的形象分类，对他们的塑造，都要一视同仁，怎样塑造有肉有血有灵魂的人物呢？茅盾同志说：“典型的性格刻画，永远是创作的中心。”连环画中塑造人物的重要手段之一是寻找合乎性格特征的外部动作。为了使人物的外部动作不违背性格的逻辑，我对书中主要人物的生平、思想都建有一份档案存放在心里，设计动作时，注意人物的身份、举止的分寸和特殊性，力求作品中的人物成为艺术形象活在读著心里，而不是作为线条消逝在阅读后的记忆中。

作品中主角朱佳富是一个有能力有才华的极端利己主义的资产阶级代表人物，他留英回国后，装腔作势一副绅士派头。人物造型中朱佳富西装笔挺，说话时腰板僵直微向前倾，手指习惯于弯曲成扣门状，轻松地按在桌上。心中档案备有他曾因家业破产，沦落异乡的经历，便设计了他与人交谈时不爱望对方的习惯。沦落前是自卑，得志后是孤傲的不同心理状态。后来他长年混迹于官场商界，又渐渐淡忘了绅士派头而变得粗俗起来。随着他的地位和心理改变，我也从姿态上作了改变。

心中有了人物档案，作者随时想到的是在画人，而不是在画画，才能把握住人物动作的分寸感，将画笔探到人物的心灵深处。文字描写朱佳富上任前回乡一趟，我分析他此刻心理：九年前，被金四家搞得家破人亡，今朝荣任涪陵轮船公司总经理，真乃是衣锦还乡，正该在亲友面前吐一吐多年的晦气！画中，临行早晨，妻子宝瑜对镜梳理，朱仰头微笑着打领带。画完后，大体效果亦可，但觉得朱的表情不太准确，又不知如何修改。后来，我与改编者查阅朱的“档案”，弄清朱的一贯表现和为

人处世的哲学，他此时的潜台词应是：“我朱佳富又回来了！”或者是“我朱某也有今天！”但他毕竟鸿图未展，家仇未报，得意尚早。明确这些后，就发现症结所在——朱应是笑不露齿。我改为嘴角略为一挑，微露笑意，增强了画中人物的感情内涵。

杨宝瑜看信一幅，原画是他在校园从邮差中接信后便读，面露甜蜜的微笑，意在表现他接到久别恋人的信后急切和喜悦之情。改编者看后提出异议：一个初恋的少女，在大庭广众之下看男友来信会有不安全感，应是接信后，装着若无其事地放进口袋，及至室内再迅速拆看。信中内容是佳富衣食无着，求学无望，此时心情是忧，而不是喜。这是特定情况下的特定心理。我受到启发，改画杨进屋内坐床沿看信，坐桌边看信，均欠典型。此稿已通过编审后，我又去出版社索回，重画成她一进门就倚在门上拭泪看信，表现出迫不及待的心情和深深的爱怜。找准了特定性，画也就沉下去了，不然画面再好也是飘的。



插图一

(插图一)哥德说:“有想象力而没有判断力,是世界上最可怕的。”我常遇到此种情况,画了许多变体草图,仅从线条组织、比例关系难以判断画面效果的高低,最后决定取舍的依据是心理分析。有悖情理的画稿画得再精细也要推翻重来,第一集我几乎全部重画了。我抱定宁可辛苦一会子,不要后悔一辈子。我认为稿子被出版社通过,仍只是个基本标准;真正的标准,应是作者对自己的潜力充分挖掘之后所达到的水平。

②在过场戏中做文章。文学作品的过场戏,有时恰恰是连环画的重场戏,往往要重彩浓墨,着意渲染。是用来连接故事和表现地方特色,展示时代风貌的难得机会,不能轻易放过。

我借鉴《清明上河图》的手法展现川东乡场风情。为了反衬胡方的生意冷清,我将他安排在热闹的乡场一角。画面上,有风尘仆仆的马帮;有讨价还价的牛贩子;也有江湖艺人。(插图二)李明上船一节,镜头跟拍山城重庆沿江风光。在这

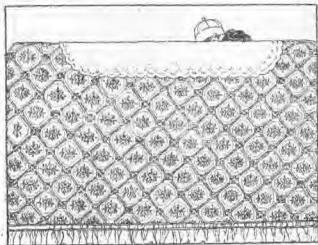


插图二

些场面中的群众角色，也要着力刻划他们的心理活动。码头闹事一场，枪棒对峙，一触即发。围观的旅客基于各人不同利益和角度，作出不同的动作反应。有的仗义相助，有的赶忙照顾老小，有见怪不怪感情麻木的旁观者，有的看戏不怕台高，也有太婆手捻佛珠，连叹“罪过，罪过”。我用群众的反映镜头来表现画外的紧张气氛，给读者留下充分的想象余地。

张阿德茶楼巧遇李老头父女只三个画面，又要有层次地进行刻划。李老头代表着一个阶层，所揭示的则是在特定时代下等船员的悲惨命运。不反映出时代背景，所画的人物就会脱离时代，脱离社会，作品也会因缺乏时代气息而失败。

在同一张画面中刻划好主角固然重要，对配角和跑龙套者亦万不可疏忽。精心刻划了的主角尽管协调在情节和环境之中，而那些随便安个鼻子眼睛的配角往往会格外刺眼的先跑到读者面前。这是因为不协调所致。主次人物在用笔上可有主从，但



插图三

均得用心。如果处理好了，不但使画面协调一致，亦可为作品增添立体感。

③不用净化的心理去净化时代。原著描写的是民族资产阶级的兴起到衰落的全过程。在它发展的兴旺时期，他们的某些代表人物又是精明强干的。我用历史唯物主义的观点去看待和表现他们。用现实主义方法去描绘这一特定历史过程，让读者在特定的历史环境中感受到人物脉搏的起伏和生活激流的行进。

小人书中如何揭示剥削阶级腐朽没落，内部相互倾轧尔虞我诈的丑恶言行？创作中我遵循的原则是面对实际，含蓄处理。如金四中中了朱佳富的美人计，与三姨太调情一幅，我取双人下半身，两双脚紧挨在一起，三姨太的手绢飘落在地。画面含蓄有了，却美感不足。又画十几张也不满意。最后选择大沙发背面角度，只见一顶瓜皮帽紧靠着几缕烫卷发。我对占画面五分之四的大沙发背面图案仔细描绘。在富有装饰美的图案那面，正进行着丑恶的勾当。用美来表现丑，形象地勾画出在华丽的外表下掩盖着的是丑恶的灵魂。（插图三）如果一味回避掩饰这些方面，所要反映的社会生活便成了干巴巴的政治说教。应该让读者感到，在情理上是真的，在灵魂上是丑的，在艺术上是美的。

连环画是美术与文学嫁接的艺术形式。只有文画合一才算完整。我赞成邵劲之老师的观点：“连环画光看文字脚本应是看不懂的。”在这套画中，我与原作者，改编者密切合作，对文修画，对画改文，逐步深入。

我是个未受过正规训练的只具有小学文化程度的艺术学徒，基本功很差，画不好速写。在体验生活中，主要注重于感受。

观察生活有心与无心其效果就大不一样。一次由汉返宜途中，船员餐厅正在播放中、美女排激战的电视，我准备去观看。一上楼梯口，一个激动人心的背影出现在眼前，餐厅外里三层外三层挤满了姿态各异的旅客，我绕到餐厅内向外看，情景更为精彩！一长排象取景框似的窗口，塞满了表情丰富的人物群像，生动极了。我把在这个场面的感受反用到《巧斗袍哥》一集，旅客怒观皮船长捣打张阿德的激情戏中。我觉得生活中人们的一切自然姿态都是为了使自己舒适，舒适就自然，就生动。如何在规定的情节中找到准确的动作呢？我体会到对人物的内心世界挖得越深，人物的外部动作反而越平常。生活中有些感情内涵，城府很深的人，几乎近似无表情无动作。我追求书中人物不在某一个画面给读者留下什么突出的印象，却把整个形象留在读者的记忆中。倘若读者在阅读过程中忘记了编者画者，心中只有书中的故事和人物，这将是我的最大快慰！这是我追求的目标，但远未达到。这套画在继续创作中，我将随时审视“抓钉”的两头，是否抓住了原著和生活，努力把画笔探到人物的心灵深处，为此我不敢有任何懈怠。

无锡会议有感

钟 为

柳青桃花红，
四月会无锡。
会罢惜别奔长安，独归去。
车窗闪过江南秀色，
掠眼皆生机。
车轮隆隆思潮滚滚哟！
征途还有多少新任务，
争朝夕。

事业共与谋，
同行战友心相系。
披风尘驰骋千里，
几日南北聚。
北京、岳阳、天津、襄樊、广州，
今又无锡。
集思广益，群策群力，
为连环画的事业啊，
奋进不息！

编辑和作者共同提高问题

潘 真

过去我们审稿多从技术上着眼提毛病。如头小、臂短、透视不准之类，作者按这些意见改稿子，多是被动的，是“你提我改”。审稿中我们又找到另一种方法，从生活的深度着眼，采用启发式提问和作者商讨，诸如时代特征，阶级烙印，地域特点，经济状况，人物性格和习惯动作等等。在画面上有无体现？作者会感到这些看似大而空的题目，一旦深入追索，可以用具体的细微的环境、道具、服饰、动作、表情等方式表达出来，而这种表达，给予画面的是神采，是生命，是质的极大提高，从而使作者感到思想上产生飞跃，进而看到自己考虑不周，认识浅浮。这时作者会更有信心地提出进行加工或重新改画，这时作者是主动的。审稿中这种从技术指导到艺术指导，从规定修改到互相研究，从画面的具体表现到创作构思的深入探讨，既是作者思想认识的极大提高，也是编辑审稿水平的一个升华。

在探索生活深度中使作者认识具有广泛知识的意义，在绘画作者中，不少人有不重视知识只重造型技术的现象，在从事连环画创作时就捉襟见肘。有的作者创作中回避困难，形成画面上的“三光改策”，无具体环境道具，无生活细节，无装束特点。一律标准式的坐卧站定的动势，照像布景似的房舍桌椅，毫无生活气息干巴巴地文字图解。审阅这类稿件，经常是编辑

提出意见后，作者临时出去补生活课，也有时作者垂头丧气归来，抱怨全城找不到一个教堂、一个旧式旅店、一个水烟袋或一个剃头担。我们围绕此类问题和作者研究，这类东西现地找不到，可以查资料、找参考，总还能解决；但值得深思的是为什么作者在创作过程中，根本上想不到这些东西？这里涉及到广泛的生活知识问题。以命题作画为特点的连环画，不可能不涉及到不同时代，不同地域。这种竖的和找的时空变化，都有别于我们面对的现实，反映在创作上是很复杂细微的，没有丰富的知识是不行的。就是现代题材尚有年代、地域、阶级、职业、秉性气质的种种不同，这些差异给人们以极其丰富的特有的外在表现和生活环境。一定的环境、道具、装束有的只是一定时代的历史现象，有的只是一定范围的地域现象，所以知识贫乏是谈不上深究生活的。这样和作者研究问题能有效的促使作者改变忽视广泛的文化知识的缺点，有助于在艺术思想上全面提高。

寓理于情，引导作者调动感情作画。人物干瘪、动作滞呆、画面组合无力，不少作者看到自己创作上的这些问题却解决不了，这是编辑经常碰上的又一个问题。这种画从技术看并无大病，结构还算准确，构图尚觉稳妥，就是觉得缺点什么，用编辑的口头禅来说就差那么一点点味儿。这点味就是感情。问题很玄虚，又很难说清楚，不得已我们迫使作者当演员，使其表演体会剧中人的特有的表情和动作。比方，表演两个孩子坐在一个课桌上因发生争论而要动手打架的瞬间，作者在表演中由于急促的站立而顶翻身后的凳子，推斜了面前的课桌；由于要对付对方而引起全身扭动；由于争论激烈而形成脸红脖子粗的表情，有了这些体验，再和画面两相对照，就给作者以启

发，认识到创作要动情。作者既要当导演，又要当演员，自己要进入角色，要调动感情绘画，不注意这一点，只是按文字说明，凭理性去创作，是不可能生动感人的。

探讨艺术处理，研究构图规律，在连环画创作中做到在大量的构图上不重复、不平板、安排合理而又层次分明，是很费工夫的。编辑审稿中大量的工作，就是从内容出发，和作者共同研究构图和表现方法。一般作品缺点的共性是：松散、板结、空洞，多是由于画面处理缺乏矛盾，形不成对比造成的。这里所说的矛盾和对比，既有内容表达上的问题，也有形式美的问题，一般说二者是统一的。举例说：反映革命者陷入敌手和敌人展开斗争的主题，在构图上就要考虑恶劣环境和崇高气质的对比。或以空间分割开扩其胸襟；或以明暗对比衬托其高大。所以，表现特定故事情节的感情气氛，都应从画面形式结构上考虑和这些感情气氛相适应的表现手法。我们和不少新作者接触中，发现所以产生上述缺点，他们除了对内容的理解不够深刻之外，都有一些共同的心理状态：如想表现得充分，画面物体罗列；想表现精致，画得面面俱到；想创作严肃认真，用笔过于拘束。对这三种弊病大致看来，一般规律是：主次安排不当，远近形体混淆，易于松散；形体结构平直，用线缺少变化，易于刻板；形体结构不具体，疏密搭配不妥贴，易于空洞。我们在帮助作者修改时，采用“减、移、加”三字法，即在原稿的基础上减体一些形体，使空间曲折透剔；移动一些形体，使部分形体重叠移位，形成跳跃的聚散组合；加强一些物体线，使形体相互衬托，造成疏密变化。这样在尊重原稿基础上，帮助作者通过小改小动，而出现较好的效果，既能增强作者信心，又易于提高作者的构思构图能力。

总之，在新老作者之中，表现在创作中的问题是很复杂的，怎样把问题提得准确，有的放矢的指导作者，是编辑水平的标志。我们提倡编辑要熟悉作者，一般说了解得越透，对他存在的问题看得越准。在和作者共同探讨中，有两点要十分注意：一是不要强加于人，允许争论辩解，即使两方没有争论，在作者拿不出新的办法之前，也不提倡盲目的去修改，那样做于事无补而且有害；二是允许不同风格手法的发挥，切忌强求一律，决不能以编辑个人的爱好限制作者，其作品只要一般群众能接受，应给予作者充分的创作自由。从以上情况可以看出我们培养作者队伍的工作，完全是在编辑业务进程中进行的，是和出版物质量的提高并行的。几年来，随着作者水平的提高，连环画有了一些发展变化，但还只是初步的，今后怎样前进，还有待我们继续探索。

上述体会和作法，只是我们一孔之见，缺点偏颇是难免的，我们恳切地欢迎同志们批评指正。

（上接56页）

愈发体会到这套连环画不是与小说无关的外在物，它饱和着小说的情感和血肉，带着从小说脱胎出来的模样和声音。它不同于呐喊的指控书，不同于悲壮的交响乐。它是来自一个人间地狱深层的声声叹息，如同寒月下二胡琴弦上震颤的、凄凉的奏鸣。它以审美的情感活动启发读者进一步认识已成过去的旧社会和那积郁在一个角落里的哀伤。它唤起人们正当、高尚的同情心。那逝去的岁月里的血泪是不能白流的。

· 作品评介 ·

扣 人 心 弦

——读连环画《月牙儿》

孙美兰

一个短小的连环画故事，却非常动人。它以扣人心弦的一系列画面、纯朴优美的形象，把我们带进已成过去的黑暗社会里，为一个在死亡线上挣扎的幼小心灵，一个被污辱、被损害的少女的命运而惋惜、悲痛、愤愤不平。

忠实于老舍先生中篇小说原著；真实地再现了半封建、半殖民地旧中国的历史氛围；揭示出两代妇女、一样悲惨的处境，是连环画《月牙儿》（载《连环画报》1983年第6期）成功的基础。改编的连环画，如何将文学描述转化为视觉形象；如何在故事连续性中刻划人物；如何发挥连环画的特点，浓缩文学作品的情感和生活内容并使画面视象和文字相得益彰。这一切，都要取决于连环画编绘者的创造性。这种在理解、体会原著基础上的“再创造”，赋予了连环画《月牙儿》以新的生命、新的魅力。

首先，从表达原著精神和浓烈的民族气质出发，李全武、徐勇民两位青年画家在连环画艺术上打破了常见的框式构图，

也没有采用浓重的光影处理画面。他们很大程度上吸收了中国画营养，将中国人物画传统美学观念、特定艺术语言、表现手法等等，注入连环画创作，力求融和得自然。全部画面、形象借助清晰的线描造型，略施淡彩，获得以少胜多的艺术效果。这是连环画《月牙儿》显著的艺术特色。

例如，爸爸的死，没有出现痛哭死者或一座新坟的场面，引人注目的是那追随着母亲的小小背影。她和妈妈一样，头上裹着丧孝布，更长、更长地拖在幼小身驱背后。这是具有民族风情味的视觉语言。加上飞动的纸钱，抛向坟地远方的、稚气的目光，集中呈现了孤儿寡母茫茫无所依归的人生路途。在这里，不受固定框式限制的构图，简练的笔墨，“空白”的有效利用和发挥，以虚代实，以无为有，种种意匠加工，以唤起读者丰富联想等等，都是中国传统绘画所讲求、所特有的美学品格。

首尾呼应，一气呵成，是连环画《月牙儿》的又一艺术特色。画家突破了整齐一律的框式构图，但并未因此忽略画面应有的连续性。精微的形象刻划，没有造成断缣珍珠之感。相反，顺乎故事发展逻辑的规律，有效地控制着情节主线和构图的结构形式，使某些重点画幅，既有一定独立自主的审美价值，又成为整个故事链条中的有力环节。这与画者同时是编者，力求吃透原著故事内容、进入了境界，从而贯通连环画全程有关吧。

所谓连环画的“连续性”，并不在于以连续不断的画面去“说明”、“图解”故事。也不在于以多少个依次重叠式的“呆片”去连接场景和动作。其要点在于故事情节开展中的层次结构，人物命运的起伏波澜，以及矛盾冲突、转折迭宕引起的悬念以促使主题步步深化，构成整体的一贯性。也应该包括艺术



第二图

形式、风格面貌的贯穿一致。从这一角度看，连环画《月牙儿》有着独到的艺术探求。

全套画共二十一幅。以第一人称“我”的遭遇展开人生历程：“悲苦童年”、“希望破灭”、“被迫出卖自己”。在层次分明的结构形式中把握人物命运，有起伏，有波澜，并通过人和环境的矛盾、人物之间的冲突构成生活巨大转折，唤起一个又一个悬念，直至尾

声达于高潮，从而完成批判性、揭露性的悲剧主题。

画家通过“爸爸的死”（第2幅）、“当铺”（第3幅）、“妈妈改嫁”（第5幅）——三个侧面，推动人物命运的第一个大波澜，并刻划了一个幼小女孩内心的酸苦和眼中闪现的一点希望。这开头部分就结构、波澜、矛盾、悬念来说，是特别成功的。第二波澜，通过“新爸出走”、“妈妈的变化”、“希望破灭”之后的孤独，揭示一个少女纯正、善良、丰富的内心世界和求生意念，深化“人”与“吃人社会”的矛盾，并为第三波澜——被迫走上“妈妈的路”，埋下隐线。全部连环画反复出现的只有两个人，但不嫌平板、单调，主要由于依据着结构层次，结合着人物不幸遭遇，在罪恶世界的背景上，多角度展示了主人公性格的发展，着力于内心活动的表达。而以含蓄的

笔墨暗示这罪恶世界的可憎。从正面激起读者对少女不幸命运的同情，对人间地狱的痛恨。如第八幅，长大成女学生的“我”，透过竹帘看到和观察妈妈、思忖妈妈的一幅，就人物势态，眼神和嘴角流露出的复杂、微妙的“内心独白”来说，是心理描写最成功的一幅，也是性格发展极有力的环节之一。这里应特别提到穿插于三六转折之间的几幅小画。有点



第三图



第五图

象戏曲场次之间的“小过门儿”，对接引波澜起伏，激起悬念，起着不可忽视的作用。文字和画面互相补充、相得益彰。如“妈整天地给人洗衣裳”（第4幅）不描绘正在洗，而抓住“她常楞着”的神态，去呼应下一幅，“为吃而奔走”（第13幅），不直接落墨于“抱着希望出去，带着尘土与眼泪回来”，而只出现人物下半身，挂在手中的空空口袋，奔波在

石板路上的双脚，几片风尘落叶。母女重见，紧紧偎依的特写(第16幅)，也催人泪下。形象、意境巧妙传达出原作特有的散文诗的味道，增强了贯穿全部作品的悲剧性和抒情性。

对特定情境的深刻体会；画面多种多样的变化与穿插，表明作者艺术视野比较宽广，既讲究写实，也讲究写意，既有生活片断场景，也出现某些象征性的意象。在中国传统绘画的基调上，



第十三图



第四图

广泛吸收借鉴摄影、电影等姐妹艺术的成果，融会中西，作了大胆尝试。赋予旧时生活题材以新的格调，新的审美意趣。只是后半部分结构稍嫌松懈，主人公神态有些雷同。个别画面失之琐碎，是不足之处。

最后，我想谈谈连环画《月牙儿》对环境描绘、形式美感探索方面的特色。环境、形式美是构成作品整体风貌的有机

组成部分,道具、景物、生活环境经过画家严肃选择和认真淘洗,显得十分精炼而具有较深的意蕴和丰富内含。它既是人物内心世界的有效补充,有助于时代背景的真实再现,又结构成具有强烈直观性的审美表达形式,耐人思索、品味。如上阔下窄、紧闭大门的“当”铺,对小女孩产生鬼门关式的重压感。



第十六图

又如剪贴着红色“喜”字的旧窗棂对母女心情作了别样的衬托。缘物寄情,意味深长。一面破碎的镜子,一朵枯萎的小花,一个



第八图

挂在椅背上的书包,一道隔着竹帘的门框(第8幅),都和人物命运紧密交织,或闪现希望的火花,或浸透辛酸的泪水……画面巧妙地结构着人、物、景三者关系,形成自然而自由的长方立式构图连续,给人以视觉美感的完整性和统一性。

题头画——也是全套连环画的第一幅,将最后一幅中出现的狱墙,截取为持花小姑娘的二号衬景,使故事首尾遥相

第一图



呼应，让“记忆的云”与“残酷的现实”；“月牙儿”和“狱墙”形成鲜明对比，具有深广的艺术概括性。——“是的，我又看见月牙儿了……它吹醒了我的记忆，象一阵晚风吹破了一朵欲睡的花”。



这是狱中一个少女的内心自白。题头画上那垒垒重石留下斑斑字迹，刻在石上、勾划在边角的“月牙儿”、“月牙儿”。似乎每一道刻痕都饱含着人世监狱的酸苦，到处笼罩着一钩月牙儿的寒气。（第1幅、第21幅）。

读了连环画《月牙儿》，再重读老舍先生的小说《月牙儿》，（下转49页）

第二十一图

连环画的“折子戏”

——评吴其柔的八篇《红楼梦》连环画脚本

范若由

近年来根据我国杰出的古典小说《红楼梦》编绘的连环画不下百来种，这许多连环画的文学脚本各有千秋。我这里想就吴其柔改编，刊登在《连环画报》的《王凤姐弄权铁槛寺》、《宝钗扑蝶》、《黛玉葬花》、《袭人受宠》、《鸳鸯抗婚》、《尤三姐殉情》、《晴雯蒙冤》、《宝玉出走》等八篇文学脚本，作一些分析，谈一点看法。

这八个脚本，写得短小精悍，缤纷纷呈，独具一格，使我想起了戏剧中的折子戏。

人们喜欢看折子戏，因为折子戏撷采了长剧中精彩部分，主题突出、人物鲜明，观众花很少时间，就可得到隽永的美的享受。而这红楼梦故事的八个脚本，使读者花上一、二十分钟时间，也能在艺术欣赏上得到很好的满足。

然而要把脍炙人口、长达百余万字的《红楼梦》改编成象折子戏似的片断文学脚本，自成一个整体，困难自是不少。因为《红楼梦》原著结构错综复杂，在同一章回里，往往有几个线索交织在一起，而每条线索又断断续续地经过多次触染，延续许多章回而成。人物众多，互为烘托；事件波叠，各有牵

制。搞得不好，就会出现割裂、呆滞、残缺或脱落的毛病。但是这红楼梦故事的八个片断，却能以极少的篇幅（有的仅28幅），描绘出有鲜明人物个性的形象和有完整、圆满的故事情节，使读者如历其境，如见其人，给读者以比较深刻的艺术享受。它们就象八出精炼而丰富的折子戏，开头赫然在目，结尾含蓄有力，在狭小的天地里，却给人以宽舒的感觉。改编者深思熟虑，苦心经营，把原著的深邃思想，分散在各章节里的传神字句，经过删采、串缀，表现得丝丝入扣，了无痕迹。

为了达到这样的艺术效果，改编者在这八个片断的开头和结尾，下了很大工夫，很值得一谈。试述如下：

《王凤姐弄权铁槛寺》取材于《红楼梦》第十三至十五回部分情节，但曹雪芹早在十三回前就逐步刻划出王熙凤的性格，到王熙凤出场前已在读者心目中呼之欲出。作者通过林黛玉的感受，把王熙凤举足轻重的地位和她机灵的为人写活了。原著写到林黛玉初到荣国府拜见了外祖母、舅母、表姐妹，正谈话间，“只听得后院有笑语声，说：‘我来迟了，没得迎接远客。’黛玉暗忖道：‘这些人个个皆敛声屏气如此，这来者是谁？’”未见其人，先闻其声，写得何等有声势！但是《王凤姐弄权铁槛寺》连环画脚本就不可能有这样广阔的天地可供驰骋，它既要从中删采细节，紧缩在很短的篇幅里，构成一个较完整的情节；又要在不同的场景里，迅速给人以鲜明的人物性格形象，这是件极不容易的事。请看它是如何开头的？

第一幅：

贾府宁国府的贾珍痛惜儿媳秦可卿的早丧，一心想把她的丧事办得体面些，偏偏夫人尤氏旧病复发，不能问事，贾珍怕治丧期间亏了礼数，让人笑话。整天拄着拐杖，唉声叹气。

在寥寥几行字里，交待了特定环境和人物，画出了贾珍庸朽无能的熊包相。这里没有“王熙凤”的名字，也没有“王熙凤”的声音，但借着贾珍的熊包相，却为王熙凤作了巧妙的铺垫。

同篇的第二幅：

宝玉知道后笑道：“这有何难，我荐一个人与你，保管妥当。”宝玉在贾珍耳边说了三个字。贾珍的满面愁云顿时散了，扶着宝玉即刻去请。

上一幅“唉声叹气”，下一幅“满面愁云顿时散了”，为什么唉声叹气？因无人问事。又为什么满面愁云顿时散了，只因为宝玉说了三个字。好就好在“王熙凤”这三个字仍没有写出来，这就为这特定人物的出场，造成先声夺人、不同凡响的气势。这个头开得好。

《鸳鸯抗婚》是人们熟悉的一个故事，但作为连环画“折子戏”，它的开头要交待诸人物关系就不是一件易事。请看它的第一幅：

那荣国府的贾赦，看上了贾母的贴身丫环鸳鸯，要夫人邢氏去向贾母开口。邢夫人向来奉承贾赦，虽感到有些为难，也只得满口答应。

不到六十个字就点明了贾赦、邢氏、鸳鸯、贾母之间的关系，条理分明，为全局作了布局。特别提及那邢夫人“虽感到有些为难，也只得满口答应”，这就为她以后一连串愚面诈的行为作伏笔。她为了讨好丈夫穿梭似地往来于贾母、凤姐、鸳鸯之间，最后讨了个没趣的狼狈下场。

我们还可举另外三篇第一幅的例子，来看改编者的匠心。

贾宝玉的姨姐妹薛宝钗，原是金陵人氏。只因当今皇上

崇尚诗礼，欲选世家女儿入宫伴读，她母亲薛姨妈便带了她和她兄弟一同来京，一来探亲，二来清理都中店务，三来候选。那薛宝钗因旅途受了风寒，到京后便病了。——《宝钗扑蝶》

林黛玉自母亲去世后，来京投亲，虽有外祖母贾母的万般的怜爱，表兄宝玉又和她言和意顺，但因外祖母家气派大，人多口杂，不免事事小心，处处在意，加上一向多病，遇事触景生情，无人时总要偷偷流泪。——《黛玉葬花》

袭人本名蕊珠，原是贾母买来的丫头。贾母因怕宝玉的丫头不中使，将蕊珠给了他。宝玉见蕊珠姓花，又见宋朝陆游有“花气袭人知昼暖”的诗句，就将蕊珠改名为袭人。袭人自跟了宝玉，服侍宝玉十分尽心。——《袭人受宠》

它们一开场就把主角的身世、身份以及与周围人的关系，结合场景，开展了有声有色的情节。再看《晴雯蒙冤》和《尤三姐殉情》（文字从略）。前者第一幅以傻大姐拾得绣荷包为引子，正面展开轩然大波。后者第一幅把贾珍与尤家姐妹的关系以及他肮脏的内心活动全盘托出。开门见山，一清二楚。

《宝玉出走》第一幅：

就在元春病重的前几天，宝玉因丢了“通灵宝玉”也病了。贾母当时忙着进宫探病，无暇顾及，直到元春死后办完丧事，才发现宝玉病得不轻。为便于照料，贾母命人将他搬到自己后房居住。

元春死，贾政失去了靠山，荣国府从此急剧没落。也只有元春的事，才能使贾母无暇顾及宝玉的病。改编者把这个重要背景，作为开场白，面又一笔带过，转入《宝玉出走》的情节，举重若轻，游刃有余。

这八篇的开场落笔各不相同，但无不简炼，明畅，既为全

篇作了布局，又迅速地把读者引入矛盾冲突的特定意境。

现在再谈它们的结尾，且看《王凤姐弄权铁槛寺》的最后三幅：

28幅：谁知爱势贪财的父亲，却养了个多情多义的女儿。那张金哥听说父亲退了她的前夫，又将她另许给李门，哭了半夜，竟用一条汗巾悄悄自尽了。

29幅：不想那守备之子也是个多情多义的人，一听金哥自尽，愤然投河而亡。可怜张李两家人财两空，只有凤姐干得了三千两银子。

30幅：过了几天，贾琏出门回来，凤姐只字不提银子事；谈起到宁府相帮一事，笑得咯咯的：“我是奉太太的命去的，到底叫我把那府闹了个人仰马翻。你明日见了珍大哥，替我说说，就说我年轻，没有见过世面，谁叫珍大哥错委了她哩！”

尤其这第30幅写得绘声绘影，改编者用极其轻松的笔调，对王熙凤作了极为深刻的揭露，表达了作者对王熙凤的极端憎恨。王熙凤要她的丈夫向珍大哥说说，就说她年轻，没见过世面，错委了她。只这么一句，就把王熙凤残忍的得意劲儿和娇媚的声气全写出来了。如果这个结尾不写，也不会影响故事的完整性，但作者却是写了。为什么？这只要与29幅：“可怜张李两家人财两空，只有凤姐干得了三千两银子。”与本幅：凤姐“笑得咯咯的”一对照，给人以何等的强烈影响！把“明是一把火，暗是一把刀”，吃人不吐骨的王熙凤，作了有力的解剖。这样，人们不仅看见王熙凤的心狠手辣，而且还领略了她的娇媚做作。王熙凤人物形象就完满地树立起来了。

《宝钗扑蝶》的最后两幅：

28幅：宝钗在亭内故意寻找一圈，走出亭子时，还笑着

对小红和坠儿说“要是林姑娘出来了，赶紧叫她到沁芳桥那边来，咱们都在那儿为花神饯行呢！”一面说一面心里好笑，这事总算遮盖过去。

20幅：宝钗走后，小红信以为真，拉住坠儿道：“了不得，林姑娘一定全听见了。要是宝姑娘听见还罢了，那林姑娘心又细，嘴又爱刻薄人，她听见了，倘走漏了，怎么样呢？”坠儿也半天作声不得。

这两幅文字没有对宝钗用一个贬词，但是却把宝钗随机应变，善于权术，害人脱身的卑鄙心理，刻划得入木三分。这里的结尾一幅原也可不写，宝钗的用意，已一目了然。但作者写了，目的是通过小红与坠儿的议论，使读者看出黛玉心细嘴尖和宝钗的伪善面目，早已深入众人之心。这里把两人一对比，大大加强印象。实为不可缺少的补笔。

《黛玉葬花》的最后一幅：

28幅：黛玉道：“是该教训。只是论理我不该说。——今儿得罪了我事小，倘若明儿什么宝姑娘来，贝姑娘来，也得罪了，事儿可就大了。”说着抿着嘴儿笑，宝玉听了，又是咬牙，又是笑。

黛玉说着刻薄的话儿正是表达她在释疑后的愉快心情。最后宝玉听了“又是咬牙，又是笑”，这七个字，就把宝玉在当时的又苦、又酸、又甜的内心传神出来。文字不多，却细致地描绘了两人受爱情波折的苦恼以及波折后的情趣。并且通过这一情趣，把两人的性格，他们的真挚爱情以及表达的方法都传神地描绘出来了。

《袭人受宠》的最后两幅：

32幅：宝玉又问袭人：“咱们私自说的玩话，太太怎的也知道了。又没外人走风，这可奇怪了！”袭人说：“你一时高

兴，就不管有人没人，我使过眼色，你还不觉。”

33幅，宝玉低头想了一会，又问“怎么别人的不是，太太都知道了，单挑不出你和秋纹、麝月的？”袭人听了心里一动，脸上一阵红，忙用话岔开去。

文字含而不露，尽管袭人狡猾善辩，但怎么“单挑不出你和秋纹、麝月的？”轻轻一点，把这个结帮拉派，害人利己“告密者”的丑恶嘴脸勾划出来了。这个结尾，借宝玉之口，撕破了袭人的伪善面具，完成了刻划这一人物的最后一笔，实有画龙点睛之妙。

《宝玉出走》的最后一幅：

宝玉仰面笑道：“走了！走了！不再胡闹了！我自己知道该走了！”众人见他晴天哈地，大有疯傻之状，以为他旧病又犯，却不知他心里很是清楚。他早已看破红尘，借此出家而去，不知所终。

这也是全稿的最后一幅，作者一连用了四个“了”字和惊叹号。它总结了宝玉在富贵温柔乡里悲惨抑郁的一生。如今宝玉终于大彻大悟，从封建的桎梏解脱出来，出家而去。这最后四个字：“不知所终”意味隽永，耐人寻味，它既说明了贾宝玉的下场，也让人想起，在中国封建社会里，具有民主主义思想的知识分子，必然的悲剧。我不能不击节赞叹，改编者的改编功力。

总起来说，连环画《折子戏》文学脚本的开头必须做到简炼、明确、含蓄，好象突然打开了花园的门，让人看到里面风景绚丽，必欲饱览全景不可。而结尾则须有力、隽永，把全篇人物形象和主题猛地突出起来，使人读后，就象从鸟语花香的园子出来，鼻间仿佛还闻到芬芳的花香，耳边还萦绕着婉转的

江南三月集群芳，
 画苑连环喜放香。
 莫谓小花难大雅，
 千红万紫织春光。

一九八四年四月
 全国连环画美编、
 报刊座谈会在
 无锡召开。代表们
 来自四面八方，欢
 聚一堂，交流经验，
 畅谈体会，互相学
 习，共同提高。盛
 况空前，喜成小
 诗，以示祝贺。诗
 曰：

甲子仲夏 李兆棠 书

江南三月集群芳，画苑连环喜放香，
 莫谓小花难大雅，千红万紫织春光。

江苏美术出版社

章 节

鸟语，令人留恋回味。

这样的开头和结尾，对“折子戏”连环画极为重要，对长篇连环画的改编，也有其借鉴作用。

连环画对少年儿童的 心理作用

邵梦龙

连环画在我国是一个很普及、很有影响的、广大人民群众特别是少年儿童喜闻乐见的一种画种。一九八一年全国除了教科书和年画以外，全国发行图书二十八亿册，其中连环画有七亿册，占四分之一。据日本东京出版研究会统计，一九七八年日本出售的连载连环画和连环画杂志达八亿二千七百万本，相当于该年书籍销售量的四分之一。与日本人口相比，这个数字还是比较可观的。并且最主要的顾客并非都是儿童，而是中学生和大学生，连早稻田大学也设有连环画书迷协会。

人民美术出版社副总编姜维朴同志说：“面对几亿小读者，时代给了我们义不容辞的责任，书虽小，却可以留在历史上，不仅影响下一代，而且要影响几代人。”因此，我们决不可低估连环画在帮助少年儿童养成勤奋学习，遵守纪律，文明礼貌，热爱劳动，关心集体，英勇对敌的革命风尚和良好习惯；逐步树立革命人生观，提高社会主义觉悟，热爱社会主义祖国，热爱中国共产党，诸方面所起的潜移默化作用。

一、连环画是少年儿童认识和观察大自然的窗口

大自然是养育我们的母亲，是人类智慧的源泉。她造就了

大批人才，她启迪了人的智慧，谁热爱她、谁观察她、谁去揭示她的奥秘，谁就可能成为知识的主人。观察大自然，揭示大自然，研究大自然，改造大自然，让大自然为人类服务，是人类的首要任务。

唐代著名诗人李白、白居易等，在青少年时期，都曾有过一段游历名山大川，观察大自然的生活经历。他们就是在置身于大自然的活动中，培养了自己的观察能力，然后经过其它各方面的努力，最终成为一代杰出的诗人的。古人所谓：“行万里路，破万卷书。”就是这个意思。这就告诉我们，要丰富少年儿童的知识领域，就要尽量让他们接触生活，观察大自然。

鲁迅先生回忆起小时候在百草园和三味书屋玩的时候，他是多么的心旷神怡啊！他写道：“……也不必说鸣蝉在树叶里长吟，肥胖的黄蜂伏在菜花上，轻捷的叫天子（云雀）忽然从草间直窜向云霄去了。单是周围的短短的泥墙根一带，就有无限趣味。油蛉在这里低唱，蟋蟀们在这里弹琴。翻开断砖来，有时会遇见蜈蚣；还有斑蝥，倘若用手指按住它的脊梁，便会拍的一声，从后窍喷出一阵烟雾。何首乌藤和木莲藤缠络着，木莲有莲房一般的果实，何首乌有臃肿的根。……”

日本著名的心理学家、教育家木村久一在《早期教育和天才》一书中说：“世界上再没有比大自然更好的教师了，她能教给你无穷尽的知识。可是非常遗憾，社会上的大多数孩子却不能接触她。”就目前而论，世居城市的少年儿童想回到大自然的怀抱，游历名山大川，吸吮大自然的乳汁，观察大自然的丰貌，揭示大自然的奥秘，实在是不容易。他们学习负担较重，到公园和郊外的机会也比较少。整日见的是高楼大厦，车水马龙，想看看蚂蚁打架，蜜蜂采蜜都很不易，更不要说轻

捷的叫天子，肥大的何首乌根了。

但是在千百万种连环画中，描绘大自然中的山、海、湖、河、树木、花、草、虫、鱼、飞禽、走兽、日月、星辰、雷电、风雨的却实在不少。少年儿童可根据自己的兴趣、爱好和特长，自由选择。它能加深学生课内所学的知识，扩大他们的文化科学知识的眼界，满足和发展他们在各种知识领域的兴趣，培养他们自学的能力与习惯。

连环画中有关大自然内容的介绍，基本上都是有一定科学根据和实在内容的。所以，少年儿童看连环画时，便大有身临其境之感，以至入了迷。他们可在连环画里遨游太空，周游世界，祖国的名山大川任凭他们驰骋；自然界里的万物奥秘，呈现在他们面前，使他们产生了无比的兴趣，而兴趣则是一切学问的基础。由此可见，连环画是少年儿童认识和观察世界的窗口。

二、连环画丰富的表象可增强少年儿童的记忆能力

心理学认为记忆是一种复杂的心理过程，它是我们过去的生活实践中，认识过的事物或做过的事情在我们头脑中遗留的印迹。

表象在记忆中占有很重要的地位。过去感知过的事物在回忆时，多数都可以表象的形式出现。表象是什么呢？表象就是我们在记忆中保持的客观事物的形象。客观事物都各有一定的形象。我们感知过客观事物之后，客观事物的形象就保持在我们脑中，以后当客观事物不在眼前时，这种形象又能在脑中回忆出来，这就是表象。有了表象人才能保持过去的反映，才能拿过去的事物和当前的事物作比较，进行思维，所以表象是由感

知到思维的必要的过渡环节。

利用表象提高学生的记忆力是我们常用的手段之一。在学前期教育时期，我们常用看图识字的方法来教儿童认字，当教他们认“狗”字时，你指着旁边画的狗，给他教这个样子的动物就是狗，他很容易把狗的形象记住，以后再见到“狗”字时，狗的形象便浮现在眼前。这种表象的记忆加深了对“狗”字的识记。如果单纯地去记字和词，他便很难记住。所以表象是以识记和保持为前提，而表象本身就是一种（对形象的）回忆。这种看图识记法，不但适应于儿童的看图识字，也广泛应用于人类社会其它科学方面。

我们教语文课时，如果学《第比利斯的地下印刷所》这一课，（全日制十年制学校初中语文课本第一册）仅通过语言去表现印刷所的内部结构与环境，要使学生们通过语言讯号经过大脑的思维去想象出一个完整的印刷所来并完全保持记忆，那是不容易的。教师通过语言传达给学生的形象，经过学生大脑的认识过程（包括感觉、知觉、注意、记忆、思维、想象），就不一定是老师所描述的那个对象了。更为重要的是，如果是五十个学生，那么，五十个学生头脑所理解的印刷所也都不尽相同，无法统一认识。如果把这个印刷所绘制成图，用形象去再现《第比利斯的地下印刷所》那将会统一了学生的认识，并能使这种认识较长期的贮存在头脑里。目前在语文教学中都普遍利用这种方法，来加强学生的记忆和理解。

日本能力开发研究所所长坂本保之介先生做了大量的研究工作，不仅在理论上做了一些探索，而且总结出一整套开发大脑功能，提高记忆力的有效方法，简称“形象控制法”。它使练习者经过一定阶段的练习，能有效的提高记忆力，从而大大

提高学习和工作效率。他说：“……与语言和文字相比，形象的情报数量要多得多，所以容易记忆。”日本创造工学研究所所长中山正和先生推测，“在我们的记忆当中，语言信息量与形象信息量的比例是1：1000。”研究英国文学的加拿大学者马库勒·汉曾经这样形容两种信息在量上的差别：“听收音机长大的六十岁老人等于看电视长大的六岁儿童。”意思是说，在收音机广泛普及的时代，主要靠耳朵获得信息长大的六十岁的老人，与在电视机全盛时代主要靠眼睛获得信息的六岁小孩大约持有同样的信息量。由此可见，形象信息的记忆比其它方式的记忆要好得多。

值得注意的是，《提高记忆力的奥秘》一书中指出：“人的刺激输出、表象输出和表象存储、字词存储，过了三十五岁就要渐渐衰退。但唯独表象控制系统仍不断地、缓慢的发展，直到人的生命结束。”这说明表象记忆有无比的优越性。人们到老年，也可以利用表象增强记忆。

连环画通过绘画（当然也包括精粹的文字）塑造的形象去感知孩子们的心扉，而这些塑造的形象就是在记忆中占有很重要的地位的表象。有些少年儿童注意力、观察力较差，看书囫圇吞枣。连环画看过以后，虽然并没有记住它的每一页内容，但是仍有不少典型事物被记住，并能回忆起来。这种记忆不象学校教学中是有计划、有目的的记某种知识，我们称它为无意识记。我们成年人的许多知识也大都是由无意识记积累起来的，并成为个人知识经验的组成部分。儿童出生后，在外界刺激不断影响下，分析器和皮质机能日益发展，就会逐渐由无意识记向有意识记过渡，学龄前的儿童是以无意识记为主的，进入小学后儿童识记的目的性加强了，才会逐渐由无意识记为主

过渡到有意识记为主。不过具体形象的无意记忆仍然占主要的地位，对具体、鲜明的事物，往往于无意间就牢固地记住了。这种记忆能力，远比成人强，所以人们称儿童时代为记忆的“黄金时代”。连环画的广博的知识、生动的表象供广大少年儿童吮吸，这种在孩童时期以表象记忆为主的潜力是不可低估的。

三、连环画能帮助少年儿童发展思维

思维是脑对客观事物间接的、概括的反映。是心理活动最复杂的形式，也是认识过程最高级阶段。

通过思维少年儿童可以认识那些没有直接作用于他们的事物，也可以预见事物的发展变化过程。这样少年儿童就掌握了直接感知领域以外的事物。思维的领域比感知的领域要广阔，它是少年儿童获得新知识进行创造性学习和发展智力的重要途径。例如：小学儿童看《西游记》连环画时，他们很想知道唐僧、孙悟空、猪八戒、沙和尚谁的本领大，他们想弄清楚这个问题，但又不能直接观察。可是他们根据间接的资料（图画、文字、故事情节）构成了他们对这四个角色的印象，得出关于这些现象的规律性结论，再把这四个角色加以比较，最后，他就可以提出一个假设，来解释谁的本领大。妖怪把唐僧抢去要吃他的肉，他束手无策。八戒、沙僧去救，又不是妖怪的对手。最后猴哥来到，金箍棒一阵狂舞，就把妖怪消灭了，唐僧也得救了。把多次看到的这些共同本质联系起来，也就得出了孙悟空本领最大的结论。从而完成了思维的各个过程（分析、综合、比较、抽象、概括）使少年儿童形成了各种概念。

德国教育学家和心理学家B·A·拉伊相信，人天生就具有整体感受一群物体的能力。连环画对培养和发展这种群体集

合感受能力有很大作用。例如，小学儿童在看连环画时，经过他们简单的分析、综合、比较、抽象、概括的思维过程，屏弃各种细节描述，首先得出哪些人是“好人”，哪些人是“坏人”的概念。他们把好人、坏人分成两大群体，归纳出矛盾的两个方面。小学低年级学生掌握的这些概念，大部分是具体的，可以直接感知的直观形象，随着年龄的增长，知识的深化，他们就会找出好人和坏人的本质是什么，从而进行更精细的划分，使他们对概念的认识外延逐渐缩小，内涵逐渐加深。

连环画中的故事情节、发展变化、起伏转折，强烈的刺激着少年儿童的心理活动。他们又总是爱把自己摆在“第一个发现者”的地位，因而他们要求迅速了解书中的内容是积极的。连环画虽然是以可视形象诉诸儿童的视觉，然而，画面是静止的，只能表现最典型的瞬间动作，不能象电影那样连续紧密。因而当少年儿童看连环画时，书中的情节、内容、画面就迫使他们必须通过思维过程分析、综合、比较、抽象和概括，然后形成各种概念。在阅读中如果有一幅或几幅忽略了或是没有看懂，或者是囫圇吞枣，不求甚解，连环画的连续性及逻辑性就会使他们看不懂，小学儿童幼稚好奇的心理势必回过来反复阅读。限于他们的水平，有的儿童也不一定理解，不管他理解全部或是理解一部分，从他们心理上的这个过程来看，就直接培养了他们养成思维的好习惯。

四、连环画可点燃少年儿童精神世界里的想象火花

日本的木村久一在《早期教育和天才》一书中说：“我们的幸福一半以上靠想象。不会想象的人是不懂得真正幸福的。”这种幸福在儿童和小学生的精神世界里尤其显得重要。在给少

年儿童看的连环画中，童话故事、神话传说，富有哲理的寓言及科学的幻想等占的比例很大，这对启发少年儿童的想象能力是有莫大帮助的。

心理学认为想象力离不开两个因素：一个是表象，表象是构成新形象的基本材料，想象就是运用旧有的表象进行加工改造，从而形成和创造新形象。因此，表象的大量储备是想象发展必不可少的条件。另一个因素是言语和文字，想象是借助言语、文字的调节或说明在脑中构成某种对象、过程或者复杂的图画形象。因此是和思维分不开的。由于有思维的参与，创造的新形象才合乎客观规律。高尔基曾经说：“想象在其本质上也是一种对世界的思维，但主要地是用形象来思维”。这是非常正确的。

小学儿童由于知识和生活经验的限制，表象的数量不丰富；又由于观察的次数少，不仔细，因而，他再造想象很难完全反映描述的情景。但是，随着年龄和知识的增长，儿童想象的基本发展趋向是向愈益正确的和完整的反映现实过渡，是从各种表象简单的、随童的联合过渡到合乎逻辑的和有根据的联合。如：三、四岁的儿童就会满足用一根竹杆往跨下骑着当马跑。那么到七、八岁时，他们就要求在外表上与马相似的东西了。到十一、十二岁时他们不但对外表要求更高了，而且希望有一匹会自己跑的马。为丰富小学儿童的表象，提高表象的质量，应该引导他们接触生活实际，扩大视野。让他们参加简短的戏剧表演、听故事、绘画、看适合小学儿童看的电影、电视、连环画等，都能使它们去想象他所直接感知的事物范围以外的东西，并刺激着想象的发展。

就目前来说，连环画在扩大小学儿童视野、丰富他们的精

神生活、提高表象质量方面，还是有一定优越性的。它不但用画面表象给小学儿童想象提供原材料，它还有画外词，语言进行调节，让思维参与。这样创造的新形象就能合乎客观规律。想象如果失去了字、词、语言和思维的调节控制，就会陷入异想天开、想入非非的境地。例如，赵金发改编，戴红倩、戴敦帮绘画的《野猪林》连环画的最后一页，空旷的画面上着笔不多，由下边框画了一排脚印逐渐向上边框推去，随着脚印的消失，出现了林冲远去的背影，其余是大片空白。如果只看画面，便很难理解其中的实在意义。如果再看看下边的文字，则有助于理解画面：“朔风仍在呼呼地吼，大地一片银装。林冲有家难奔，有国难投，幸好亲手杀了三个仇人，总算出了一口怨气。看茫茫四野，只得无目的的向南走去，竟不知哪里是他的安身之所。”这段文字和画面有机地结合在一起，配合得十分默契，红花绿叶，相辅相成，缺一不可。使头脑中想象油然而生，浮现出朔风凛凛，鹅毛大雪乱舞的茫茫四野，在那“朱门酒肉臭，路有冻死骨”的黑暗时代里，堂堂八十万禁军教头，顶天立地的英雄，豹子头——林冲，竟无一席安身之地。隐喻着封建社会疮痍遍体，危机四伏的腐朽本质。这种图文结合的形式使思维参与调节，加强了连环画对小学儿童的感知力，启发和丰富了他们的想象能力。

鲁迅先生曾经提出过，连环画“是要毫无观赏艺术训练的人，也看得懂，而且一目了然。”连环画的通俗易懂，短小精悍，形象鲜明，一目了然的特点，强烈的吸引住小读者的心，使他们爱看、多看，头脑中积累的表象多了，也就丰富了他们的想象能力。因此，在少年儿童时期多看一些适合他们看的连环画，对丰富他们的想象力，还是有一定帮助的。

五、连环画对少年儿童的情感、意志、道德有潜移默化的影响。

人与人之间在劳动、政治、文化和家庭生活中所产生的丰富的相互关系，使人们产生了大量的人所特有的情感。小学儿童在生活实践中也产生了许多情感，如同情、轻视、自豪、憎恨、勇敢、忧郁、尊敬、义务感等等。他们在认识事物的过程中，凡是能够满足所产生的需要的东西，或是能够促进需要得到满足的东西，就会产生愉快，满意等情绪。如果在认识事物过程中都是些不能满足需要的东西，就会产生厌恶、痛恨等消极情绪。

我们常常可以观察到小学儿童看连环画时，常迸发出情不自禁的激情。如：看童话连环画《机智的小兔》，当狮子要吃小兔的时候，他们便会攥起拳头，一方面替小兔担心，怕它被狮子吃掉，更多的则是产生了强烈的愤怒感，真想跳进画面，把狮子痛打一顿。当看到小兔运用智慧，欺骗了愚蠢的狮子，使这个庞然大物一头栽到井里淹死了，他们便会手舞足蹈狂呼叫起好来。看到狮子要吃小兔所产生的愤怒和狮子淹死后的狂欢都是积极的激情。心理学认为，愤怒所引起的人的生理变化，可以加强人的身体力量，以抵御敌人；胜利的狂呼，可以鼓舞人继续勇敢前进的愿望。

连环画的编绘者，在编绘连环画时，基本上都采取有益于少年儿童心理上的需要，激发他们积极的激情。如果小兔被狮子吃掉了，他们便产生了消极的情绪。他们会流下眼泪，难过得吃不下饭。这些消极情绪，会使他们的心理受到创伤，从而影响他们的积极情绪。

人们经常说，这个人的意志坚强，或者说，那个人的意志薄弱。意志是什么呢？意志就是自觉地克服困难来达到预定目的的心理过程。连环画以生动健康的情节，形象鲜明的绘画，引导少年儿童明确生活的目的，并根据现实规律确定行动方向。这样就坚定了他们的意志，增强了信心。例如：一个小学生平常学习目的不明确，在学习上意志不坚定。当他看到《陈景润》这本连环画时，陈景润为了给祖国争光，废寝忘食的学习场面使他耳濡目染，就会或多或少地影响着这个意志薄弱的学生，使他的意志逐渐坚强起来。

我们出版的连环画以大量题材宣扬了热爱中国共产党，热爱社会主义祖国，热爱领袖，热爱劳动，仇恨敌人以及承担某些社会义务的责任感，对班集体的集体荣誉感，对同学的友谊感等，这些都是根据社会道德行为准则的总和，来评价别人或自己的言行所产生的情感。连环画启发少年儿童认识和体会到：伟大祖国、英雄人物的可爱，革命先烈在革命中不朽的功绩；同时激发对反动派和阶级敌人的愤怒。教育他们从小养成讲文明礼貌为荣，不讲礼貌粗野为耻。这些都有着潜移默化的作用。少年儿童的不成熟、不定型，他们可塑性很大。在现实生活中，他们接触的社会生活现象多了，学到的知识丰富了，他们的独立性、自尊心，集体感、荣誉感、兴趣和求知欲等，也都有了一定的发展。我们如果能使少年儿童多看一些有益于他们身心的连环画或电影、电视、戏剧、舞蹈、诗歌以及听音乐、听故事等。都可丰富他们的情感，增强他们的意志，树立道德观念。反之，如果连环画的内容是荒诞的、枯燥的、低级的、呆板的和不健康的，那也会起到反作用的，这一点我们也是应该切切注意的。

由于水平不高，又是头一次在这方面探索，疏漏、错误之处，肯定不少，企待指正。

文 图 结 合 简 说

— 连环画艺术规律的探索

白 宇

每一门艺术都遵循艺术的一般规律，但又有各自的独特的规律。连环画艺术的独特的规律是什么呢？仿佛还没有一个明确的答案。我觉得要回答这个问题，只能从它的创作过程及内容和形式的结合当中去探索。从当前连环画的创作过程来说，首先要编一个文学脚本，然后根据脚本进行绘画，最后完成一套文图相结合的艺术作品——连环画。在这个文图结合的艺术作品里，脚本是绘画的内容基础；绘画是脚本内容的表现形式。但是，在连环画的创作当中，内容和形式不是绝然划分的，而是胶着一起的。因为在脚本里要求设计出画面来；画成之后，往往还须配以必要的说明文字；所以，它的创作过程，就是文图相结合的过程。文图结合不仅是它的外表形式，也是它内在联系的法则。法则即规律。我觉得这一文图相结合的艺术法则，就是它所具有的不同于其它艺术的独特规律。

这种看法对不对？有无道理？必须从连环画艺术的理论研究和创作实践两个方面，都得到充分的印证，才能作出结论。以下我想试着从文图结合的艺术法则在连环画理论研究中的体

现和在创作实践中的运用两个方面，来作一些探索，谈一些粗浅的看法。目的是为了抛砖引玉，展开讨论。

一 文图结合艺术法则在连环画理论研究中的体现

对于连环画的理论研究，可以从不同的角度来加以探讨。但是，我认为只有牢牢掌握文图结合的艺术法则，才是抓到了登堂入室的钥匙，才能揭示出它不同于其它艺术的本质特点。下面我想从连环画的诞生、发展历史及其社会作用等三个方面，来阐述一下文图结合艺术法则在连环画理论研究中的具体表现。

(1) 首先，从连环画的诞生谈起。我国连环画到底起源于何时呢？有人说孔夫子在世前就有了。众说纷纭，尚无定论，有待于专家去进一步考证。我这里只想来探索一下连环画是怎样诞生的这个理论问题。连环画是文图结合的产物，它的起源必在文学和绘画之后，似乎是可以肯定的。然则，文图为什么要结合起来产生连环画呢？不妨举例来加以说明。如敦煌石窟中的一些宗教故事连环画，也算是早期的初具规模的连环画了吧！它是怎样诞生的呢？当时为了进行宗教宣传，已有一些佛经故事，供人们宣讲；也有一些佛神造象（包括雕塑和绘画），供人们膜拜。但是，这两种方式，各有所长，也各有所短。造型艺术由于它表现出来的形象是静止的，是人物在特定空间一瞬间的活动，或是一件肖象造型，所以，它长于象形赋采，短于叙述故事。而那些带有文学色彩的宗教故事呢？它虽然长于叙述、抒情、议论和想象，但却不能呈现具体可视的图象，有点捉摸不着的感觉。我想当时一定有人发现了它们各自的优越性和局限性，就想把它们结合起来，取长补短，以发挥更大的

宣传作用。于是，这类连环画的雏形——宗教故事画就诞生了。根据唐代史书记载，当时依照佛经故事，加以夸大、演义、变化，作成绘画形状的叫作“变相”；利用口头演唱的叫作“变文”，在当时曾广为流行，大多数的庙堂，都经常有人唱讲“变文”；庙宇的巨壁上，也大多绘饰“地狱变相”等等壁画。（可参阅唐·张彦远《历代名画记》）据说，唐玄宗时吴道子于景公寺画地狱变相，京城有很多人去参观，都吓得不敢吃肉饮酒，市上肉店酒店没有生意可做，只好关门歇业。这幅地狱变相一定比佛经故事描写的地狱更加可怕，否则不会使人看了不敢吃肉饮酒。可见文图结合起来，便加强了感染力量，取得更高的艺术效果。由此，可以推想，其它类型连环画的诞生，也大致是这样的过程。因此，可以说连环画艺术的诞生，是顺应历史的要求，使文图艺术结合起来，以满足社会发展的需要。

这里应该进一步说明的是：文图结合产生连环画艺术，不仅是社会发展的必然，为了适应一定历史时期人们的愿望和要求；而且，也是艺术本身发展的必然，各个艺术品种本来就是、在彼此互相联结和互相影响中存在和发展的。各种艺术间的联结，在艺术诞生之初便已经有了，后来在艺术的发展过程中不断地加强起来。它们通过互相吸取、结合、配合、综合等种种方式，彼此互相影响，互相联结，使艺术的门类不断增多，艺术的内容更为丰富，艺术的表现手段更加有力，感染力也更强了。然而，不同的艺术品种互相联结又是有条件的，首先要有相通（同一）之处，这样，它们的联结才有可能；其次要有相异（矛盾）之处，这样，联结才有必要。连环画的文图结合艺术法则，正可以说明这个道理。文学和绘画相异而又相通。它们的相通，在于都要求塑造具体的形象和创造情景交融的意境；

它们的相异，在于文学是时间艺术，绘画是空间艺术，各占时空的优越性，又各有时空的局限性。一旦两者结合起来，取长补短，融为一体，便产生了这个崭新的艺术品种——连环画。

既然连环画艺术保留了文学和绘画的长处，又补足了两者的短处，那末它为什么不能代替一般的文学和绘画呢？这是因为文图融为一体，形成独立的连环画艺术之后，又产生了新的局限，又有许多不及一般文学和绘画的地方。例如，因受字数的限制，连环画文学就不可能像小说文学那样，尽情地发挥语言描绘的特点；又因篇幅较多，画幅较小，连环画的绘画也不能如单幅画那样，每幅画都花很多时间去精工细琢。所以，它无法代替一般的文学和绘画。当然，如前所述，它确也具有般文学和绘画所不及的地方。所以，它不仅能够独立存在，而且还具有很强的生命力，正在日益发展和兴盛。

(2) 下面我们再来谈谈连环画艺术的发展历史。当然，在这里无法全面地论述连环画的发展历史，只能简要地回顾一下重大的历史发展阶段，从中得到启示和教益。我觉得概括地说，我国连环画艺术的发展史有两个跃进的阶段：一次是解放前三、四十年代在旧中国；一次是在全国解放之后的新中国。这两次大发展的情况是很不同的，它们发展的时代背景、社会因素以及对社会的影响，都是相异的。但是，有一点，我认为是一样的，那就是文图结合的艺术法则在不同时代的大发展中都起了决定性的作用。

解放前三、四十年代，我国连环画艺术第一次大发展的大本营在上海。那时候上海的街头巷尾像步哨似地密布着无数的小书摊，出售各种名目繁多的“小人书”，或称作连环图画。这些小书摊无形中成为上海大众最受欢迎的活动图书馆。连环画

古已有之，为什么在那个时代会出现这种兴盛的局面呢？诚如前面所说，其时代背景和社会因素是多方面的，这里无意作全面的分析，仅想着重地谈谈文图结合的艺术法则在当中所起的带有关键性的作用。

不难看出，当时连环画数量的大发展，主要取决于内容的丰富多样。这些连环画的内容是很广泛的，有许多是根据旧小说如《三国演义》、《封神演义》、《水浒传》等改编的，还有一些是根据当时上演的一些戏曲和中外电影编绘的。总之，是由于绘画的形式和广泛的文学故事相结合，才促成这次连环画的大发展。这种文图广泛地结合，在历史上是空前的。在结合的过程中，创造和积累了一些有益的经验，并促使绘画的形式也得到提高和创新，这些都是值得称道的。但是，这时期的连环画，有许多是粗制滥造的所谓“跑马书”，内容是低劣的；还有许多是不健康的，胡编乱造，诲淫诲盗，因而是有毒的。因为当时经营的书商主要是为了赚钱，画者主要是为了糊口，所以，他们只能迎合小市民读者的低级趣味。因此，这一次大发展是半封建半殖民地社会孕育的一个畸形胎儿，在它发展之初就带来了行将夭折的厄运。

当时，鲁迅、茅盾等文艺先驱既看出了它无限的生命力，也指出它存在的弊病和弱点，因而提出如何加以利用和改造的问题。由于诸种客观条件的限制，连环画在当时却并未得到真正的改造和利用。真正改造和利用这一旧形式，那是在全国解放以后五十年代初期才完成的。

全国解放以后，连环画事业在党的关怀和领导之下，才出现了真正健康发展繁荣兴盛的新局面。当然，这次大发展的社会因素也是多方面的。但是，就连环画本身的情况而言，同样

也是由于文图结合的艺术法则在其中起了决定性的作用。

首先，它由旧连环画主要是画家带徒弟自编自绘的旧方式，发展成为文图作者分工合作的新方式；确定了连环画文学脚本是绘画的基础，从而保证了连环画的政治质量和艺术质量。为了推进连环画事业的不断发展，建立了一批日益壮大的专业编辑队伍和文画作者队伍。新连环画的内容，以革命文艺为主，同时也摘了不少有益无害的传统书目，使以改编为主的连环画选题大大开阔了视野，把古今中外的许多名著都移植过来，出现了文学名著大普及的新局面。由于内容的多样化，也促使了绘画形式风格的多样化，不仅使用传统的国画技法，也采用西洋画的多种技法，使连环画的表现形式，真正达到了百花齐放的境地。

后来，连环画艺术虽然也受到“左”的路线的干扰和摧残，但是，在党的三中全会以后，拨乱反正，又出现了新的发展高峰，不仅数量上达到1982年的八亿多册，而且在质量上也是被公认的近年来提高最快的一个画种。连环画近年来所以提高很快的原因，除了文图作者的共同努力以外，在选择题材上画家有了更大的“自主权”，有的自编自绘，有的自选题材，正在逐步改变过去那种“命题作画”的老办法，有“权”画自己很想画的题材，这也是保证质量的一个关键。对于画家这一要求和权利，我觉得应该受到尊重，因为这也是文图结合艺术法则所赋予作者的固有的权利。

(3) 下面再来谈谈连环画艺术的社会作用。大家都知道无论在国内或国外，当今的连环画读物拥有最广泛的读者，是任何别的出版物都无法比拟的。所以，很早以前，连环画就被茅盾同志称之为“最厉害最普遍的‘民众教育’的工具”。连环画艺

术为什么能具有如此广大的社会影响呢？理由可能是很多的。但是，我觉得从根本上说，奥秘就在于它所具有的文图结合的特点，或者说，这是文图结合艺术法则所产生的巨大作用。

作为文图结合的连环画艺术，我觉得要谈它的社会作用，首先要认识它所具有的下述三个主要特点：文图并茂，包罗万象，雅俗共赏。所谓连环画的文，不单是指配合图画の説明，主要是指构成连环画的故事。所以，无字的连环画，也可以说是文图并茂。由于文图结合起来，融为一体，文学的曲折情节使绘画具有很强的故事性，所表现的生活更为广阔，内容更加丰富多采，因而更加吸引读者。同时，绘画的造型艺术又使文学所描写的人物和故事，形象更为清晰、逼真。通过可视的直观描绘，更加通俗易懂，使读者有身临其境的感觉，看起来更觉生动有趣，常常爱不释手。至于连环画在内容和形式上的包罗万象、百花争艳，那更是其它艺术很难比拟的优点。本来语言艺术和造型艺术可以表现的社会生活，就是非常广阔的。晋朝大文豪陆机说过：“宣物莫大于言，存形莫善于画。”二者结合起来，所表现的内容和赋予的形式就更加广阔多样了。从连环画的内容来说，举凡古今中外可以入画的优秀的小说、历史故事、报告文学、戏剧、电影、叙事诗、寓言、神话、童话、民间故事、科幻故事等等各种体裁的作品，都可列入选题。从绘画形式来说，不论中国画或西洋画的多种表现手段，也都可以用来画连环画。于是，连环画就出现了真正百花齐放的繁荣景象。广大读者的爱好是多种多样的，读者面越广，越要求百花齐放。连环画艺术的文图并茂，包罗万象，正可以最大限度地来满足广大读者各色各样的要求，真正做到老少咸宜，雅俗共赏。于是，在我国出现了从小学生到大学教授，从战斗英雄到元帅将军；在外

国也出现了从一般市民到国家总统，都喜爱看连环画的情况，就是理所当然的事了。

从以上简要的论述中，可以看出文图结合的艺术法则，的确是连环画艺术的固有法则。它由连环画的诞生而诞生，并且随同连环画的发展而发展。它导使连环画在社会上拥有最广泛的读者，发挥着巨大的宣传教育作用。这一艺术法则，不仅在连环画的理论研究中得到体现，逐渐被人们认识和掌握；同时，在连环画的创作实践中，也得到大家的重视和运用，并作了许多有益的尝试和探索，成为我们不断努力提高连环画创作水平的一条根本途径。

二 文图结合艺术法则在连环画创作实践中的运用

在当前的连环画编创过程中，除了个别的作品是由画家自编自绘者以外，一般的情况下，文图结合是由脚本作者和绘画作者合作完成的。这当中编辑的作用也是不容忽视的，他们不仅是组织者，常常是一个重要的参与者，从确定选题到修改定稿，有时甚至要花出不少于作者的辛勤劳动。我作为一个连环画的文字编辑和脚本作者，在这里主要从文字工作的角度来谈几点意见，至于绘画方面的问题，那就要请美编和画家来谈了。下面，我准备从文图结合的关系、文图结合的过程、文图结合的形式等三个方面，来剖析一下文图结合艺术法则在连环画编绘实践中的运用问题。

(1) 首先，谈谈文图结合的关系。连环画是文图结合的艺术。因此，我们探讨连环画的创作，既要看到它的两个组成部分，又要看到它是文图结合的整体。分开来说，文学脚本和绘画是这个整体的两个组成部分。文学脚本的编创，属于文学的

创作范畴，它要求基本上符合一般文学的创作规律。连环图画
的创作，属于绘画的创作范畴，它要求基本上符合一般绘画的
创作规律。但是，连环画作为一个文图相结合的整体，它的两
个组成部分——文学和绘画，又不同于一般的文学和绘画，它
还有自己独特的艺术规律，这就是连环画文图结合的艺术法则。
文图结合的艺术法则，要求在连环画创作过程中，把文图融为
一体。为了达到这个目的，它要求脚本的任务，就是把故事图
画化；绘画的任务，就是把图画故事化。怎样才能做到故事图
画化、图画故事化呢？从脚本来说，主要有两点：一个是想出
叙述故事的连续画面；一个是写出配合画面的必要说明。从绘
画来说，主要也有两点：一个是塑造好贯穿故事的人物形象；
一个是描绘出每幅情节的具体场景。它们分别从各自的角度来
完成一个共同的使命，就是让文图结合起来，达到相辅相成、
相得益彰的境地，创造出的一套图文并茂的艺术作品——连环画。
所以，连环画可以称作文图相结合的艺术。有人称连环画为综
合艺术，似乎不太恰切，因为所谓综合是指多种艺术成分相结
合，如戏剧和电影都是综合艺术；而连环画只有文图两个组成
部分，还是称作“结合”比较好。

一般地说，有了好的选题，比较容易产生好的脚本；有了
好的脚本，比较容易产生好的绘画。但也并非全都如此。好选
题不一定编得好，好脚本不一定画得好；或是选题一般，编得
不错；脚本一般，画得很好。这除了说明文画作者的水平有差
异之外，还因为文画分工合作，并非出于一人之手，在文图结
合的关系上，很容易产生这种差距。我们的任务，就是要求在
文图结合的过程中，尽可能地消除这种差距。

在此，我觉得还应该特别强调一下，我们连环画工作者除

了要钻研和掌握文图结合的特殊规律以外，还应该努力学习和掌握文学和绘画的一般艺术规律。它比起前面说的特殊规律来，更加深广得多，因而更加难于认识和掌握。但却是我们必不可少的基本功。就当前大多数的脚本作者的情况来说，我觉得我们最缺乏的正是有关文学素养的基本东西，而文学素养的提高，却不是一朝一夕之功，必须多读书，勤实践，长期努力，才能奏效的。

(2) 下面我们来谈谈文图结合的过程。当前连环画以改编为主，它的编创过程，大致可分以下四个阶段：选题研究——编写脚本——绘画——文图对照加工整理，最后完成。文图结合的艺术法则，贯穿编创的全过程，不管在哪个阶段，都要着重考虑文图结合的问题。

首先，从研究选题谈起。选题是连环画的基础。一部连环画（这里主要指改编）思想性艺术性的高低和是否为读者所喜爱，往往取决于选题。我们在确定一个选题的时候，除了要考虑作品的主题思想有无教育意义，题材是否适合主要读者对象的需要之外，还要侧重考虑故事情节是否吸引人？是否适宜用连续的画面来表现？只有以上几个条件都具备的作品，才是好选题。如果只具备前面两个条件，不具备后面两个条件，就很难入选；即使勉强选来，也是费力不讨好，很难收到预期的效果。由此看来，在编创工作的第一步，我们就进入文图结合的过程了。

等到进入编写脚本的过程，由于编写脚本的目的是为了绘画，文图结合自然更成为它的中心课题。我们在构思脚本的时候，首先要考虑的就是文图结合的问题。当前，连环画脚本的通用编写格式是分段写的，每一段文字配合一幅画面；画面连

续起来，叙述一个完整的故事。在编写的过程中，一般地不是先写出文字再去考虑画面，而是先想出画面再去书写文字。这样才能避免脚本没有画面，或者画面重复；才能真正达到文图结合成为一体的境地。这就是编写连环画文学脚本，不同于其它文学样式的最本质的特点。

画家接受脚本以后，当然应该根据脚本描写的主要人物和故事情节，来进行绘画。在这点上，画家是受限制的，有些“命题作画”的意味。但是，脚本提供的人物活动及环境背景，常常是比较抽象的，可有多种具体表现的方式和方法。画家完全可以根据自己对生活的理解，作出自己认为最满意的设想和选择。在这一点上，画家又是自由的，他可以充分发挥自己的艺术想象力，绘出具有自己风格特色的作品来。

在当前连环画的文图结合过程中，连环画脚本大都是一次完成的，但却担负着双重任务：首先，在脚本完成发给画家之后，它为画家提供绘画的依据，是为画家服务的；其次，在画家完成画稿之后，它配合画面叙述故事，又是为读者服务的。由于一般脚本都不写绘图参考，完全由说明词来担负这种“一仆二主”的使命，便常常顾此失彼，很难使两个服务对象都满意。这几年，大家都比较注重绘画完成之后，文图对照整理加工的工作，这个矛盾基本上得到了解决，但也常常在某些书里看到这种不相适应的痕迹。另外，这几年在脚本编写的形式上又有不少新的探索，如纪元琪同志改编的脚本《激流余波》，（画册已由人民美术出版社于1981年出版，脚本曾在《连环画论丛》第二期发表。）它加强了绘图参考的设想，对于绘图参考和文字说明同样重视，并把它们明确分工：绘图参考是给画家看的；文字说明是配合画面给读者看的。这也是解决上述矛

盾的一个好办法。它不仅减轻了画好之后，文图对照整理加工的劳动量；有时甚至不需要这一过程，文图已经得到紧密结合了。关于形式的探索，下面再详加说明。

(3) 下面我们再来谈谈文图结合的形式问题。通过文字和图画作者共同的努力，最后完成的连环画，以文图相结合的形式呈现在读者面前。就其文图结合的紧密程度来看，当前连环画的文图结合形式，大致可分三大类型，为了说明方便，姑且称之为：通用式、《风暴》式和探索式。以下我想就它们各自的特点，作一些简要的说明和剖析。

所谓“通用式”，即现在绝大多数连环画所通用的文图结合的方式。这种形式的连环画说明文字基本上可以独立成章，虽然是分段写的，但段和段之间的文字连接很紧密，差不多是原作的一个分段本或缩写本。由于说明词比较完整的叙述了故事，所以很适合阅读，有人就叫它可读性脚本。这一结合形式，是在解放初期一些连环画工作者创造的，对于解放前旧连环画先画图后配文的很简陋的文图结合来说，无疑地是个飞跃的进步。它加强了连环画的思想性和艺术性，使连环画的内容更为丰富多采，使文图得到全新的结合。所以，它沿用了三十多年，直到今天仍是我们文图结合的通用形式。

但是，这种结合形式也有明显的缺点。除了我们在前面谈到过的由于文图作者分工，常常在结合关系上产生差距之外，还有一些别的缺点。譬如说，这种脚本一般是不写或很少写绘图参考的，因此，它的说明词的字数就比较多。有不少作者认为文字多些，更有利于加强连环画的文学性，从文学方面越能吸引读者，但因受版式地位的限制，总是不得满足。由于文字多，地位有限，说明词常常是排得密密麻麻的，连行距也挤没了。

说是可读性的脚本，但读起来实在大伤脑筋。由于文字具有可读性，读者对它的可读性就要求甚高，恰恰在这方面，因受字数的限制，常常不能满足读者的需要，总觉得描写太简略，看着不过瘾。其次，由于在编写脚本时较多地注意了文字的连贯性和可读性，就往往忽略了文图的紧密结合，常常是文意和图意相重复，或是图画成了说明词的插图，没有充分发挥连环画主要应以图画来表述故事的特点。不少读者看这样的连环画，主要是读说明词，读完说明词以后，对于画就一瞥而过，不怎么细看了。所有这些缺点，我觉得都是背离了文图结合的艺术法则而形成的。为了克服这些缺点，不少脚本作者早就注意到并提出了应该加强文图结合的问题。有的人并在文图结合的形式方面，作出新的探索。其中在六十年代初，有较大影响的一本书就是《风暴》（费声福、吴兆修改编，费声福绘。人民美术出版社1962年11月出版），它在文图结合的方式上有所创新，开拓了一条《风暴》式的文图结合的新道路。

下面我们来谈谈“《风暴》式”文图结合的特点。《风暴》连环画，前后写了两个脚本，第一个本子，仍是上面的“通用式”，待画完之后，两位作者在文图结合上作了很大的加工，几乎完全改写了原脚本的说明词，产生了第二个文图结合紧密的脚本（即说明词）。它的说明词，单独看来是不连贯的，叙述是不完整的，甚至是看不懂。但是，联系画面看说明，或是联系说明看画面，就觉得它是一个不可分的整体，充分发挥了文图相辅相成、相得益彰的特点。因此，这一形式的出现，立刻得到广大连环画工作者和读者的注意和赞赏。

《风暴》在这方面带了头，以后这种《风暴》式的文图结合形式的连环画就日渐多起来了，而且又有不断地尝试和探索。

举例来说，差不多在同一个时候，我曾为人民美术出版社在1963年1月出版的连环画《盖皇岛》一书重新配词，就是一种新的尝试。这本书原由金甫同志根据同名越剧改编，画成之后，我又对照画面重新配写说明词。它的说明词除了和《风暴》有许多相同点之外，还吸收我国旧连环画的传统特点，在每一段说明词上面冠以四个字的小标题，希望由此能起些点题和醒目的作用。后来，各出版社在连环画画完之后，大多要进行一次文图对照加工整理的程序，以加强文图结合的密切关系。因此，可以说《风暴》的结合形式，得到了广泛地推广和运用。

《风暴》式的结合方式，虽然有许多优点，但在结合程度上也还不算最紧密；特别是编两次脚本，也有些重复和浪费。因此，近年来又有不少同志在力求文图更紧密结合方面，作了新的探索和尝试。因为这种尝试有多种形式，也还没有很好地进行总结，姑且笼而统之地称为“探索式”吧！下面主要从我自己编创实践中接触到的几本书，来介绍一些情况，谈一点体会。

这几年，我在编创实践中比较注意在文图结合方面的探索和尝试，在这方面曾责编过三本书，改编过两本书和一些短篇。在责编的三本书中，有一本就是前面提到的《激流余波》，它基本上也属于《风暴》型，但又有新的发展，它不是先编一个“通用式”的脚本，待画完之后再重新配词，而是“毕其功于一役”，让说明词和绘图参考严格分工，各司其责，同样重视，因此只写一个脚本就行了。这样做的好处是很明显的，既可以简化文图结合的程序，又有利于加强文图结合的关系。因为画家不仅从绘图参考里得到依据，而且从紧密配合画面的说明词中得到启示，可以使文图结合达到更完善的地步。另外还有两本连环漫画，一

本叫《丰收之忧》（1980年人民美术出版社出版），一本叫《接官记》（1981年人民美术出版社出版）。这两本书都是老漫画家顾朴同志编绘的。我作为两书的责任编辑，在选题研究和文图结合的处理上，参加了一些意见。这两本书的特点，只有画面中简明的人物对话，或有一二句说明词，主要靠连续性强的画面来叙述故事。在责编这两本书的体会中，我觉得有两点值得一提：一个是连环漫画应该提倡。过去《王先生和小陈》（叶浅予编绘）、《三毛流浪记》（张乐平编绘）等连环漫画，脍炙人口，曾在群众中有广泛的影响。可惜近年来这种长篇的连环漫画不多见了，可是读者却是很欢迎这种连环漫画形式的。一个是自编自绘应该提倡。虽然，文画作者分工，对于连环画事业的发展起了积极推动的作用，但是，我觉得自编自绘的方式也应该大力提倡。前面提到的那两本有名的连环漫画，就是自编自绘的；而且，这种自编自绘的形式，在外国更为常见。我觉得自编自绘最大的好处，就是有利于文图结合，可以改变“命题作画”的被动局面，使画家更好地发挥自己创作的才能。

此外，这几年我自己根据外国短篇小说改编了两本书，一本叫《敦厚的诈骗犯》（1980年5月在《连环画报》发表，后于1981年人民美术出版社出版单行本），一本叫《最危险的猎物》（1983年人民美术出版社出版）。这两本书都是费声福同志绘的，因为我们俩人长期在一个单位工作，是连环画编文绘画的老搭档，又在文图结合的探索中有许多共同的观点，所以，就为这两本书在文图结合形式的探索，提供了便利的条件。这两本书的特点，主要是尽可能通过连续的画面来刻画人物，叙述故事。只用必不可少的、极简练的文字（常常是几个字，最多一、二十个字）作说明词，或配以必要的人物对话，力求文图结合，真

正融为一体。脚本也是一次完成，比较注重绘图参考的描写。而且，因为两人比较熟，他对画面的设计有的地方就改变了原来的设想，经过反复商量，大多取得了一致的意见。个别看法不一致的地方，我也尽量尊重老费的见解。最近我又看到岭南出版社出的两本书，也是这种形式，一本叫《魔鬼三角之谜》（白嘉芸改编，1981年出版），一本叫《龙女牧羊》（孙锦常改编，1983年出版）。这几年《连环画报》也曾发表过一些类似形式的长短篇连环画，如《死者不能控诉》（阿莲改编）等。其它出版社是否出过类似形式的连环画？或其它创新形式的连环画？我没有调查研究，不了解情况。但是，文图应该紧密结合，文图结合的形式应该多种多样，这是连环画工作者共同的想法，相信在地不断地实践探索中，一定会创出更多地新路子。

凡是进行某种尝试，总会遇到各种各样的质疑。我们对于文图结合新形式的探索，也有人提出各种各样的问题。这是很自然的事，同时也是好事，有助于我们在探索中作多方面的考虑。下面我想选择几个主要的问题，来和同志们一起研究讨论。

第一，有人提出来，这种形式也无啥稀奇，不过是模仿了旧连环画和外国连环画的表现形式而已。的确，在文图紧密结合、文字较简练、主要通过绘画来叙述故事，画面上保留人物对话等几个方面，它对于旧连环画的表现手法，有所继承；对于外国连环画的某些形式，也有所借鉴。当然，这种继承和借鉴，对于我们连环画事业的发展来说，都是必要的。但是，也要看到这种新尝试和旧连环画及外国连环画相比较，又有很大的不同，譬如，前面说过旧连环画的制作过程，大都是先绘画，后配简陋的说明，文字居于不重要的从属地位，而这种探索式的结合，却是先有脚本后绘画，脚本是绘画的基础，对内容有决定的作

用。说明词也不是可有可无的居于从属地位，虽然极简练，却有很高的要求。这点在下面还要谈到。总之，文和图是相辅相成，相得益彰的。所以，这种形式决不是后退到旧连环画的庸俗低级水平。至于外国连环画，我看的很少，知之不多。但是，据说外国连环画以画家自编自绘为主，因而以画为主。画家考虑故事的完整性，有时不足，常是想到哪里就画到哪里，有很大的随意性。当然，外国连环画也有严肃的画家和严肃的题材。但是，一般地说，对于配写文字，不甚讲究；主要是人物对话，较少采用叙述说明。而此，有时就交代不清楚，或者为了交代明白，不惜花费笔墨，延长篇幅。我们这种探索，虽然吸收了它们主要以图画叙述故事和文图紧密结合的某些手法，但是，从内容到形式，又有很大的不同，我们讲究图文并茂，要求内容与形式的统一，具有我们中国传统和民族特色。

第二，有人提出来：这种形式文字太简单，会不会让人看不懂了？会不会削弱作品的文学感染力等等，总之，担心作品的质量由此而降低了。这种担心不是没有道理的，我们必须注意防止和克服。连环画是通俗普及的读物。我们探索任何新形式的目的，只能是为了更好地通俗和普及。就改编来说，我们之所以把原作移植为连环画，目的就是为了让绘画叙述故事。在结合的过程中，原作的主要内容通过脚本这座桥梁过渡到图画之中了。那么，配合图画的说明文字，自然越简练越好。凡是在画面上表现了的东西，就不必在文字中再交代了；否则，在这个结合体中就显得重复和浪费。连环画脚本作者，应该惜字如金，只用必不可少的语言，来补充画面之不足和加强作品的艺术感染力。总之，作品是否具有较高的文学价值和较强的感染力，主要不在于文字多少，而在于如何运用语言艺术，完美地

达到文图结合的目的。我觉得一个高明的脚本作者，应是一个退居幕后的导演，或是一个运筹帷幄的军师，功夫应下在如何调动画家的手笔上，使他把作品的内容最充分最精采地表现出来。

第三，关于画面上出现口吐对白的问题，也有不同的看法。我是赞成口吐对白的，而且觉得颇有意思，因为人物有了对话，就仿佛具有生命力，真的活起来了；甚至因此还觉得画面上有了音响感。同时，一般连环画说明词里，常夹杂不少人物对话，如果把它们区分开来，将人物对话放在画面上，让人物口述，而只把叙述情节的文字放在画外说明词的位置上，这样配合默契，既显得整齐有序，又觉得生动活泼。所以，旧连环画和外国连环画都有人物对话，不是没有道理的。它不仅符合文图结合的艺术法则，而且，还是连环画不同于其它画种的一个特殊的形式。在解放初期出版的新连环画里，也还保留了一些人物对话，后来逐渐少用了。据说有的画家不愿意保留对话，是嫌它破坏画面的完整性。这种意见是有道理的。但是，如果我们把对白作为构图的一部分，在构思之初就考虑到了，不是也可以创造出和谐完整的构图来吗？口吐对白里然是广大读者喜闻乐见的一种形式，但是也不能滥用，字数太多，次数太多，都不好。那样就不仅破坏了画面的完整性，也妨碍了人物形象的刻画和场景的描绘，不利于故事的发展，这就根本违反了文图结合的艺术法则，读者自然不喜欢看了。

总之，我觉得连环画文图结合的形式，应该是多种多样的，不应该是千篇一律的。这是在百花齐放、推陈出新方针指引下，连环画艺术不断发展的必然结果。文图结合的艺术法则将为连环画艺术的发展，不断开辟广阔地新途径。因此，为了发展连环画事业，（下转104页）

文字虽少 开掘要深

曾作锐

(根据文学脚本座谈会上的发言整理)

如何锤炼脚本中每一幅文字的语言，与如何掌握连环画的特点，如何结构情节、刻画人物相比较，固属比较一般的问题。许多有经验的脚本作者早已熟练地掌握了它。然而，这是编写脚本基本功的一个方面，是绝对不能轻视的。语言运用的好或不好，对情节和人物的刻画起着直接的作用。在连环画脚本队伍日益壮大的今天，有些新作者或许对此注意不够，而过去的许多谈连环画脚本的文章又未专门谈这个问题，故不揣浅陋，从这方面谈一谈。

× × ×

× × ×

我年轻时，编写脚本是比较快的，尤其是改编，每天可得数十幅。在突击任务时，往往一昼夜可得百余幅，而且基本上达到出版的要求，自己翻看起来，似乎也做到认真负责。

现在却不同了。改编一个原作，有时每天只得三、五幅，最多也不过十来幅，往往还要推翻重写。这是为什么呢？

我不认为这是头脑老化的结果，而是通过几十年的经验，逐渐明白了脚本的写法，对于文字的要求，怎样叫好，怎样叫更好，怎样叫差了。在懂得了好和坏之后，责任心驱使着我，

不能不反复推敲，再不敢、也不愿像从前那样蛮写蛮干了。

去年，应编辑室之约，我改编了欧阳逸冰的三幕九场儿童剧《闪烁吧繁星》。这个剧本，在一九八二年全国儿童话剧观摩演出时荣获了优秀剧作奖；但用它来改编脚本，使之既保持原作精神面貌，又适合连环画的特点，却也颇不容易。这中间，牵涉到文艺创作和脚本编写的许多问题。经验和教训也都不少，这里限于篇幅，暂不细说。先把如何锤炼语言作个例子，说明在短短的文字中间，的确有着一层又一层的深度，必须持续努力不懈追求，才能写出好一些的本。

这个脚本最后定稿为一百五十八幅，都是经过反复修改的。但例子也不可能多举，只用这个脚本前边的第六——十一幅的六幅文字，来说明一些发现问题，解决问题的情况。并不是说这六幅文字写的怎么好，正相反，在遣词造句，状物赋形上，仍然不是令人十分满意的，只因为这六幅正是这个故事主要人物出场，主要矛盾萌生的开端，用它来说明问题，方便一些。

原作开头，写的是某小学开学的第一天，学生们在上学路上发生的事。第一个出场人物是苏莉莉，她是班上的好学生，又是中队长。她走到十字路口，碰见了已被学校庄老师开除的坏学生孟三。孟三用纸包了一块石头，叫苏莉莉带给庄老师，以发泄对庄老师的愤恨。苏莉莉不肯，孟三正举手要打苏莉莉，恰被另一个学生李大为瞧见，便赶来援助苏莉莉。这李大为因家境不好，所以功课很差，但他具有正义感、同情心、见义勇为。这一段，原剧本这样写道：

.....

孟三：（抓住苏莉莉的胳膊）我揍死你！

（李大为跑来）

李大为：住手，欺侮女生，没能耐！

孟三：（放开苏）好，有种，来，“练练！”

（二人准备，李大为放下书包）

苏莉莉：李大为，别跟他打……

李大为：走开，别管我！

（两人相打，苏莉莉慌作一团……孟三把李大为按倒在地，一拳一拳地打……）

孟三：你说，服不服？（见李不语，将一纸包着的馒头大小的东西塞进李大为的书包里）服不服，说！

李大为：不服！

孟三：肉烂嘴不烂，再给你几拳（打）！

苏莉莉：（喊）来人哪！小流氓打人啦！

根据这段情节，我加工改写了第6——11幅的脚本文字，如下：

6. 就在这时，一个男生从后边急奔过来，粗声粗气地喊道：“欺侮女生，没能耐，有拳头朝这儿打！”他一挺身，插到苏莉莉前边，护住了她。这男生叫李大为，是苏莉莉的同班同学。

（绘图参考）李大为生活较困难，衣着简陋，穿的是一条旁边开口的女裤子。

7. 孟三嘿嘿一笑，瞪着眼说：“好，有种！敢管闲事。来，咱俩‘练练’！”李大为毫不示弱，咣当一声扔下书包，公鸡似的和孟三对峙起来。

（绘图参考）孟三双手护胸，欲扑李。

8. 孟三终于扑过来了，两个人扭作一团。苏莉莉焦急地喊：“李大为，别跟他打！”李大为却说：“你别管，快走开。”

9. 两人越打越凶，孟三一扑，把李大为掀翻在地，骑在上一拳一拳地打着问：“你小子服不服？”李大为说：“不服！”

10. “好哇，肉烂嘴不烂！”孟三本来已经停住了的拳头又打起来。他一边打，一边用另一只手把一包东西塞进了李大为的书包。

（绘图参考）此幅着重画孟三塞一个纸包着的馒头大小的东西。

11. 苏莉莉无法拉开他们，急得大喊：“快来人啊，小流氓打人啦！”这时，旁边一道街门，呀地一声开了。

看了这六幅小例，可能会感到，它和原作差不多，只是信手抄来，就可以了。事实却不是这样，是经过反复推敲、加工修改，才成了这个样子的。下面，我分别谈一谈它的改动情况，以说明一些具体的问题。

一、通过第六幅说明的问题

通过第六幅文字的改写，说明了五个问题：补充刻画、注意音韵、力求准确、场面调度和融会文图。

这第六幅是故事中主要人物之一的李大为出场的重要场面，是在第五幅的铺垫之后出场的。第五幅中，“小流氓”孟三正举手要打中队长苏莉莉，在这紧要关头，李大为出场了。

这段文字的第一稿，我是这样写的：就在这时，一个男生急奔过来怒喝道：“欺侮女生，没有能耐，要打架咱俩来。”他说着，便插到二人中间。这个人叫李大为，是苏莉莉的同班同学。

写这一段文字，首先应考虑的是对原作的补充刻画问题。

补充刻画的方法，在改编小说重新结构情节时，是经常要使用的，而改编剧本则尤为重要。如原剧中的这个情节，叙述交待的动作只有括弧中五个字：“李大为跑来”，接着写李大为说：“住手，欺侮女生，没能耐！”也只有九个字。那么，李大为跑来，是站在什么地方？是用什么语气说话的？其动态、姿势如何？都需要我们来补充刻画。

我写的第一稿，已经解决了补充刻画的问题，如果不作严格要求，也就可以了。可是不然，仔细推敲，便发现在音韵上有些毛病。于是，又一个问题提出来了。

注意音韵，对于散文体的脚本，固然关系不大，但为了使读者上口，在可能的条件下，仍然是注意些更好。我在整理这幅文字时，忽然发现，有两个句尾上，重复用了“来”字，前面说“一个男生急奔过来”，后面又说：“要打架咱俩来。”这样，在音韵上，读起来顺着调调，是不好的。于是，把“咱俩来”改写成“咱俩比比”，这样写，固然解决了音韵上重复顺调问题，可是又发现了不足之处。那就是补充上去的有些描写，细想起来，还有不够准确的地方，这就提出了第三个问题，要力求准确。

力求准确，其实是文学描写的共同要求。在连环画文字上，同样重要。例如上述这幅文字对主人公李大为的刻画，不论是初稿写的“咱俩来”，或改稿上写的“咱俩比比”，都不能显示出李大为的行为是被迫的，是处于守势的。好象他和孟三打架，成了半斤八两。当然，从全文看，其倾向性是可以被读者领会的。但是，一个词句用得准确时，可以增强、丰富全文的立意，总比一般的、甚或与全文立意相背的描写要好一些。我在经过反复修改之后，写成：“欺侮女生，没能耐，有拳头

朝这儿打！”这样，就说明了矛盾是孟三挑起的，李大为见义勇为，保护弱小的行为是被动的、自卫的、正义的。所以，比前次的描写，就鲜明、准确多了。

这个问题解决之后，能不能要求自己，在有限的文字中，更多地表现一些应该表现的东西呢？我想是应该的，例如场面调度问题就是一个方面。而且事实上，这场面的调度，和人物动态、说话语气的描写，往往是分不开的。现在，把它列为第四个问题来谈一谈。

场而调度，在这一幅的初稿中，写李大为：“他说着，便插到二人中间。”后来改成：“他一挺身，插到苏莉莉前边，护住了她。”这么一改，字数增加不多，对于画面的调度，却有很大的区别。对于李大为这个行为的目的、指导思想、姿态，都更鲜明起来。而且，文字中有一句话说：“有拳头朝这儿打！”这个“这”字，只有和挺着身体护住苏莉莉的动势结合起来，才不致被人误解。

这样改写，对于画家考虑构图，也颇为有用。起码有些参考价值。而这一点，从来都是脚本作者不容推诿的责任。

脚本作者在考虑文字时，不仅要想到画面，还要十分注意运用文和画两方面的长处，使之搭配起来，以便达到文图交融的效果。这就是我要阐述的第五个问题，融会文图。

这段文字初稿写李大为急奔过来“怒喝道”，后来改写成“粗声粗气地喊道”，为什么这样改？因为“怒”是可以画出来的，而“粗声粗气”则必须靠文字来形容，用“怒”，必将与画而重复，是浪费；改了之后，便可以互为补充，相得益彰，创造了文图交融的条件。另外，说一个孩子“怒喝道”，也不是准确的形容词，而“粗声粗气地喊道”，则更适合李大为这

个野孩子的性格。

以上，是改编第六幅文字的前后修改过程。这些问题的发现，并无固定层次，只要心中有了高标准的要求，认真仔细揣摩，反复推敲自己写出的文字，便会逐步发现一些问题，从而解决一些问题，使之更上一层楼。

二、通过第七幅说明的问题

我们改编脚本，既要忠于原作，又不可拘泥于原作，一切都应以更好地表现主题，更好地刻画人物为准。不论任何作品，从全局考虑，或从连环画的特点考虑，只要发现有不妥的地方，就应改过来。在一些关键之处，哪怕是一词一字，只要不妥，也是改过来为好。

这第七幅，着重是写李大为的书包问题。这个书包，关系着：孟三为泄愤而给庄老师带石头的问题；关系着李大为因打架踩坏钢笔的问题；关系着苏莉莉为了感谢李大为，将自己钢笔放进书包偷偷送给李大为的问题；这书包还关系着后来李大为回到学校，抢书包要打另一个同学胡金花时，误伤了新班主任陶老师的问题。而李大为钢笔的一失一得，更关系着他被诬为小偷的问题……所以说，这个书包是十分重要的，而如何处理这个书包则牵连着整个故事的真实性、情节发展的逻辑性问题。

这一段，在原作中写的是李大为“放下书包”，我反复思索，最后把“放”字改成了“扔”字。这一字之差，不仅是两个截然不同的画面，而且对故事的前后发展，起着极大的关键作用。

假如按照原作的写法不改，写李大为打架之前，放下书包，这固然可以显示出他打架之前，从容不迫的气势，但这书包是

放在什么地方？若是放在脚下，不合情理；若放远了，孟三怎么能既骑在李大为身上，还用另一只手往书包里塞东西呢？而且，书包若是放在安全的远处，后来打架之后，李大为跑了，苏莉莉把一个好端端的书包拾起来，她有什么必要、什么理由打开看呢？不看，则不能引出赠笔的事，许多即将发展起来的矛盾，就不存在了。所以说，原作写放下书包，是失策的，舞台演出时，我想导演也会相机改动，我们写剧本，则不改不行。

我在改写时，起初，设想的是：李大为书包是背着，打架也不必放下。这样，孟三放石头就方便了。可是后来李大为走了，背着书包当然带走，便不能引出苏莉莉拾书包、赠笔的事。第二次改写时，写成二人扭打时，李大为的书包带子断了，书包和里边的东西都撒落地上。这样，上述矛盾固然可以全部解决，但是，对于一个正面人物李大为的描写，则似乎过于狼狈了，也感到不够理想。

如此改来改去，最后才改成现在这样，“李大为毫不示弱，哧咕一声扔下书包，公鸡似的和孟三对峙起来。”这哧咕一扔，则书包散乱，钢笔被踩坏，便都合情合理，从而引出苏莉莉赠笔的事，也就十分自然了；孟三往里放石头，也成为可能、可信的了。我认为，这一字之改，不仅比较理想的解决了上述问题，而且加强了李大为的性格。

这段文字的末尾，加了一句“公鸡似的和孟三对峙起来”的描写，也是多次修改之后才获得的。怎样形容李大为？原来写的是“虎视眈眈盯住了孟三”，觉得太文了；又改为“雄纠纠地……”也不像对小孩子的描写；又改成：“攥紧拳头怒视着孟三”，感到也不像对儿童的形容；最后，才想出了“公鸡似的”这个既简练又鲜明的形容词，比较满意的刻画出李大为

的儿童行为。

三、通过第八幅说明的问题

脚本第八幅中，末尾写：……苏莉莉焦急地喊：“李大为，别跟他打！”李大为却说：“你别管，快走开。”这一段文字的写法，看起来，很像是照抄原作的，然而，仔细对照，却是不然，这当中，有两个颠倒了的变化，改变了它原来的含义。

原作中苏莉莉说：“李大为，别跟他打！”是在打架之前，脚本呢，却将这句话放到了李大为和孟三扭作一团之后。说在前边，仿佛是苏莉莉这个中队长对李大为的命令；而李大为说：“走开，别管我。”又意味着对命令的反抗。基本相同的两句话，移到二人扭做一团之后，意义就大不相同了。苏莉莉看到李大为和孟三已经扭打，而且激烈起来，所以连忙拦阻；而李大为呢，也不是对苏莉莉的反抗，而是一种豪迈自信的语气。

这“走开，别管我”的一句话，后来定稿时，我又把它颠倒过来，改成：“别管我，快走开！”照原来的顺序写，的确如前所述，给人的感觉是李大为反驳苏莉莉，要她走开别管；改了之后，其含义则变成你别管我，我不怕他，我对付得了，我一人做事一人当；他要苏莉莉快走开，则包含着怕连累她、怕伤着她，流露着爱护的意思。

所以说，同样的文字，如果能用到点子上，便会产生不同的效果。这个问题，不仔细思考往往不会发现，编写脚本时，不应掉以轻心。

四、第九、十两幅说明的问题

这两幅内容的原文，是很短的。改编时，如果为了少占篇

幅，完全可以合成一幅，同样能说明李大为被打倒，孟三偷放石头的细节，但是，我考虑到这被打倒和放石头两个细节，所包含的内容，都是关键性的，有必要给读者加深印象。而且，这两幅画面，各有不同的侧重点，都有可画性，分两幅后，起到了层次分明的作用。

我们改编脚本，有时要大刀阔斧的删减，有时要细针密线的描绘，都要根据内容的需要而定。这两幅的写法，是细针密线的例子之一。

五、第十一编说明的问题

这幅文字，前边与原作差不多，后边加了一句“旁边一道街门，呀地一声开了”，这是原作没有的。这么一加，便将这个故事中另一个人物胡金花的出场，有机地连接起来。从而造成条件，可以把原作中发生在胡金花家里的情节的主要部分，移到街门外边，和前后的场景联系起来，增加了连续性。

改编脚本，在重新结构故事情节时，这种移花接木的方法是常用的。类似这样，改变或增加一两句描写，便能起到焊接作用，加强了连续性。

以上，就六幅文字的改写，记述了一些情况。意图是向年轻的编写脚本的作者介绍一些应当注意的问题，会不会有些同志认为这是钻牛角尖呢？我想是会有有的。然而，我看，这牛角尖是值得钻、是需要钻的。用向读者负责的尺度来衡量自己，我觉得这牛角尖还钻得很不够。所以我写的东西也并不好，语言的锤炼，应该说是无止境的，愿与有志者共勉之。

另外，会不会有些同志认为对编写脚本如此要求，脚本就可以独立成章了，这是否抛弃了文图紧密结合的特点呢？对此，

我有如下的看法：首先，我们必须明确，这第一次写成的脚本，尽管下了工夫，仍然只是为画家服务的。能调动起画家的创作激情，画出好的作品，它的任务就算圆满完成了。这时，就要下决心重新改写与图画紧密结合的文字说明。当我们面对一套好画时，它会引出你原来无法想到的契机和灵感，使你情不自禁地写出更好的与画面有机结合的文字来，其乐是无穷的。

（上接93页）

我们不仅要在理论上认真研究文图结合规律的特性，而且，还要在创作实践中更好地掌握和运用这个艺术法则，以期建立起比较完整和系统的连环画艺术理论，并创作出更多更好的作品来。

上面我们从连环画的理论研究和创作实践两个方面，对于连环画的艺术规律作了一些探索。可以很清楚地看出，文图结合的艺术法则，不仅是连环画艺术的外表形式，也是它内在联系的根本法则。它和连环画艺术同时产生，同步发展。我们如果能够认识它，并很好地掌握它，就能促进连环画艺术的发展；否则，如果忽略它，背离它，就会阻碍连环画艺术的发展。它贯穿在连环画理论研究和创作实践的各个方面。它是连环画艺术不同于其它艺术的独特的规律。

当然，连环画艺术特殊规律的探索，是一个连环画理论研究的核心问题。它包罗的内容是很多的，阐述明白也不很容易。我这里只是把问题提出来，简要地说一些不成熟的意见，希望大家批评指正，共同研究讨论。

（根据1983年10月在沈阳“连环画文学脚本
编创座谈会”上的发言整理）

谈如何改编古代、外国题材

张钟龄

近几年来，我们天津人民美术出版社在搞好现代题材连环画编绘出版的同时，我们也抓了一些古代题材和外国题材的选题。在古代题材方面，集中力量抓了一套《中国通史连环画》丛书，其中《宋史》、《元史》、《明史》已经发绘。

这些年，社会上流传着不少历史演义之类的连环画。这些画册演义大于史，往往模糊了青少年对真正史实的了解，以及对我国历史事件和历史人物的正确评价。我们这套书编辑的指导思想是从帮助青少年读者了解我国历史出发，从而对他们进行爱国主义教育。在这种思想指导下，就要求编写中一定要真实地再现历史。但是，连环画做为文学和绘画紧密结合的艺术形式，又必须要有故事性。因此，《通史连环画》图解历史不行，搞成演义也不行，必须要把历史的真实性和连环画所要求的故事性有机结合起来。

我们这套连环画参阅的书目有蔡东藩的历史演义，还有《九朝纪事本末》、正史的本、传等等。对蔡氏的演义，无论从观点上和事实上都进行了必要的推藏，所涉及到的主要人物、主要事件都一一查对，订正了其中的谬误和穿凿附会的地方，从而保证了史料真实性，体现出正确的唯物史观。如对

农民起义，蔡氏的演义和一些史书多称为造反、叛逆，诬之为贼。我们在编写时，则参阅《中国通史》、《中国史纲要》等书的观点，加以订正；对于明史中的刘六、刘七领导的河北农民大起义，则完全抛开了蔡书另起炉灶，从许多地方志等资料中选取素材编写而成。再如，对于《王安石变法》、《张居正改革》等册，我们更是对蔡书和一些旧史学的评价做了扬弃，使之从观点上合乎今天史学界对这些人物、事件的较为统一的评价。我们这样做，不仅保证了史料的真实和观点的公正，而且也体现出我们对青少年进行爱国主义传统教育的这个宗旨。

对于这类题材中所涉及的皇帝宫廷生活，我们一般地都删除了；若与主题密不可分，则也要用批判的手法来编写，不去加以渲染。也就是说要去其糟粕，取其精华。

为了便于读者阅读，我们对这套《中国通史连环画》，每册都加有较详细的内容提要，大事年表和历史地图，以增强本套连环画的知识性。

对于外国题材的选编，我们从三个方面入手，来体现编绘出版外国题材连环画的现实意义。

首先在题材的选择上，坚持从读者对象和社会效果出发。我社编绘出版外国题材连环画重点抓了《世界名著》和《世界名人传记》两套丛书。

世界名著成千上万，究竟哪些可以拿来改编成连环画册呢？我们的出发点是从读者对象来考虑的。连环画的读者对象，一般说来是文化修养尚不太高的青少年。他们多在学习时期，缺乏对事物的鉴别能力，但又有很强的摹仿能力。因此，内容上的健康有益是十分重要的。同时，我们不能不考虑到外国名著是写外国人的事情，外国的社会习俗、风土人情与我国

是有异别的，从社会效果考虑，不能不加选择地搬用。比如：《包法利夫人》是法国著名作家福楼拜的成名之作，在世界文学史上占有重要的地位，而且对后世作家产生过影响，小说中所描写的内容在当时的法国社会也是有深刻意义的。主人公包法利夫人也是一个典型人物。但从我们的读者对象出发和社会效果考虑，同我们社会主义中国的社会现实是格格不入的。从介绍世界名著的角度出发，这部书是可选的，但是从建设精神文明考虑，还是不选为宜。

但是，我们选用了契诃夫的短篇小说《跳来跳去的女人》。这部短篇小说从内容上看，与《包法利夫人》有相似之处，但作者所揭示的主题更深刻，触及的社会问题也具有现实意义。小说主人公奥尔迦·伊凡诺芙娜感情变化的过程，步入歧途后的悔悟，给人以启示。特别是奥尔迦·伊凡诺芙娜的丈夫，是一个致力于自己事业的医生，这个形象是感人的；而那个应该受到谴责的画家的卑鄙行为，仍然在现实社会的某个角落中发霉，毒害着一些人的灵魂。我们以为这部小说是一部形象生动的社会伦理教材，是有利于陶冶人们的心灵的。将这部小说改编成连环画，能使读者懂得：一个人要珍惜自己的生活，自重自爱，任何不切实际的空想，只能导致自己陷入泥潭，遗憾无穷。基于这样的出发点，我们还选用了巴尔扎克的《高老头》、《欧也妮·葛朗台》等，而没有选用《交际花盛衰记》、《贝姨》等；选用了司汤达的《伐妮娜·法尼尼》，而没有选用《红与黑》；为了揭露和鞭挞资本主义的金钱拜物教，我们克服困难改编了左拉的《金钱》、雨果的《海上劳工》等。

其次，我们在确定了选题后，强调要严肃地对待改编，取舍要得当。

外国名著虽然都出自大手笔，但是文学作品都是通过作家对社会的观察而创作出来的，必然要受作家世界观的影响。由于他们各自的社会地位不同、生活经历差异，所反映的生活也是多种多样的。比如，我们组织改编左拉的《金钱》时，要求改编者把着笔的重心放在揭露资本人格化的人物萨加尔嗜钱如命，贪婪而永不得到满足的变态心理上，写出资本主义社会中尔虞我诈的丑恶腐败的社会本质。《金钱》这部小说与左拉的其它著作一样，仍有自然主义（如描写生理的人和细节）的气味。因此，我们就要求改编者有意识地避开这些问题，使故事情节紧紧围绕着金融投机商们冒险交易、投机争夺的内容，把批判的矛头对准资本主义金钱至上的罪恶，使读者通过萨加尔这个人物的暴发和破产，看到资本主义社会腐朽没落，必然灭亡的趋势。我们在展现左拉这部原著风貌的同时，略去了一些过场戏和那些露骨的色情描写，这虽然对萨加尔这个形象有些影响，但就连环画这种艺术形式来说，是十分必要的。

从改编的艺术性上，我们坚持外国名著连环画要有外国文学的特点，文字既要含蓄，又要通俗，避免白开水似的乏味。实际上，任何一部连环画稿要编好都是不容易的，都需要经过编辑和改编者多次探讨，反复研究原著的思想内容、风格特点，考虑到读者对象、社会效果，才能编出好书来。

我们在组织外国名人传记这套稿中就是这样做的。传记体的文学作品不好写，一般难以写出矛盾、对立面，搞不好就成大事年表；因此，在确定所要编写的“名人”之后，就应该有一个主旨，即我们介绍这个名人，给读者什么有益的教育？这并不是要主题先行，而是帮助编写者在进行艺术构思时，即把所占有的大量资料，用一条主线贯穿起来。要写名人，主要是

写他们对社会、民族所做出的贡献，表现出他们坎坷的成功之路，使读者有所借鉴。如我们组织《童话之王》这个脚本时，作者查阅了大量安徒生的资料，下了一番工夫，编定了初稿。在初审时，我们感到只展现了安徒生的经历，过于广泛，缺乏侧重点。于是，编辑和作者多次研究。在审读意见中，编辑明确提出应该把安徒生对艺术不懈地追求和他走过的坎坷路程为重点，并对此稿涉及的事件、矛盾对立面以及安徒生一生中的爱情、友谊等方面的问题，都具体地谈了看法。编写者从这份长达五千余字的审读意见中受到了启发，重又翻阅了有关资料，梳理了有关内容，另起炉灶，编写了第二个脚本。但作者并不拘泥编辑的意见，提出不应该把安徒生的某一个经历都简单地处理为安徒生创作作品的背景，并就其中几个人物，如古林、梅斯林、“瑞典夜莺”等的评价提出商榷。总之，在编辑和作者的共同努力下，使编写这类名人传记连环画思想明确了，我们介绍名人的成功之路，要和今天我们社会所需要的精神密切相关，而不是油水两分。

再次，编绘出版外国题材连环画要注意对读者的引导。

青少年的欣赏水平是有局限的，外国名著的重要特点之一，则是作家往往把作品深邃的内涵，深藏在展现出人物形象性格的发展之中。这样，就使青少年读者不容易理解。今年以来，我们出版外国名著连环画时，挤出两页，附上一个有评介性的前言。前言多在千字左右，分两部分内容。前一部分介绍作家的简历、创作倾向，主要代表作品；后一部分则是对这部名著的评介。

如《复活》这部连环画的前言，在介绍了俄国杰出的批判现实主义作家列夫·托尔斯泰后，围绕着《复活》这部长篇巨

著的创作主旨进行了简要的评论，指出“复活”的含意，在于小说中的男主角。“贵族青年聂赫留朵夫在为玛丝洛娃案件的奔走中，看清了俄国上流社会的腐败黑暗，沙皇专制的丑恶暴行，遂与本阶级决裂，得到了人性的‘复活’。玛丝洛娃也由于在这次曲折离奇的经历中，受到精神感召，革除了过去生活的恶习，在精神上也得到了‘复活’。”在评介小说中两个主要典型人物后，“前言”指出：“作者通过对他们的思想、生活变化的描述，有力地揭露了沙皇俄国社会的黑暗，贵族阶级的虚伪丑恶嘴脸，具有认识阶级社会的深刻意义。列宁认为，《复活》是一部抗议当时俄国资本主义现实环境的‘最清醒的现实主义’巨著。”

我们组织这类短评性前言的工作还仅仅是开始，处于摸索阶段。但是我们力求使我社出版的外国题材连环画，能够为建设社会主义精神文明服务。

总之，古代题材、外国题材的连环画应该搞，而且也是可以搞好的。只要我们思想明确，坚决杜绝和防止精神污染，就一定能使我们的读者从这些题材的连环画中得到有益的教育。

我 心 中 的 花 环

——记几位新连环画事业的开拓者

吴 敏

近年来，我常爱回顾一些过去的事，记起一些过去的人。据说，一个人发生此种现象，往往与进入老境有关。理由是，廊前冬曝，树下迎凉，回忆往事只是为了排遣一己的寂寞而已。我之所以产生这种情况，说是进入老境，我自不能置一词，行年六十，这是没有办法的事；说是排遣寂寞，仔细想想，却实不相关，因我现在缺少也还无福消受此种闲情。我之所以回顾一些过去的事和过去的人，究其实际，往往是为眼前的一些事物所触发而不能自己。

经过了那个史无前例的十年，自三中全会以后，人和事，大都脱去了雾罩云封，大致显出了本来面目，人事扑面而来，一对照，一联想，引起的感情是多样而复杂的。有时这种感情是温馨的眷恋，有时却是悵情和悲伤。最近在《连环画论丛》（六辑）上读到一篇《由连环画〈蓝莲花〉发生的中比友谊》的文章，内容记叙比利时画家爱尔热和中国雕塑家张充仁之间长达半个世纪的友谊。当两人于一九八一年在布鲁塞尔重逢时，其情景之热烈，据比利时文化部长向中国使馆表示：“这是在访问前所未能预料到的。”一些事例生动感人，比如一位

比利时中年妇女致信七十二高龄的张充仁，“我五岁从《蓝莲花》上就认识你，他是一个好孩子，做好事，阻止坏事，我学习了你的品行，直到现在四十岁还是如此按照那样做人。”一九八一年江丰访问法国时得知此事，回国后向作者介绍，并嘱托作者写点东西。这种嘱托我认为有两层意思，一是事关中比友谊，意义重大；一是此事是由一本《蓝莲花》连环画引起的，说明连环画在社会上所起的作用。由此，使我想起解放初期与江丰接触的有关连环画工作中的一些旧事，也使我想起解放初期对连环画事业倾注无限心血的郑野夫、陈烟桥。

我认识江丰同志比较迟，是在一九五〇年。我是先认识郑野夫、陈烟桥同志，而后才和江丰同志有所接触的。

一九五〇年，我在湖南长沙主编一家报纸的副刊，当时，郑野夫主持上海大众美术出版社的编务，经常转寄一些短篇连环故事画稿充实副刊内容，有时也寄一些该社出版的连环画册给我。我小时生活在山陬小县，不象城市儿童很早就接触了连环画，郑野夫为我寄书寄稿，是我接触连环画的开始。由于这一层姻缘，后来我调到上海，直接参加了连环画的编辑工作。

我的第一部连环画文稿《赵百万》，是根据我在湖南的实际生活创作的，原是一部小说的素材，内容通过湖南新江修堤故事，反映解放前农民遭受地主阶级压榨、剥削的悲苦生活，和解放后翻身农民在人民政府的领导下，铲除封建根，修好新江堤防，积极生产，支援前线的愉快情景。当时，华东正酝酿土改，江丰、郑野夫鼓励敦促我赶写出《赵百万》文稿，并由他俩主持组织了杭州美术学院同学顾生岳、姜世棠、徐水祥绘制。这郑文稿的主角人物“赵百万”，最终是被镇压了的。在编绘完成后，有人曾对这一结局提出不同意见，江丰考虑到这

个恶霸盘剥讹诈，派捐派款，逼死人命，力主这样安排。《赵百万》出版后，由于内容具有积极意义，绘画严肃认真，在人物刻划和构图变化上，对当时连环画质量提高起了有益的作用。一九五二年，上海文化局举办连环画评奖，《赵百万》得了首奖。正式承认连环画有文学脚本，并与绘画一同获得政府颁发的奖状与奖金，这在连环画历史上是第一次。取得这点成绩，编绘者尽了一些力量，但主要应归功于这部连环画的组织者、培植者，没有江丰、郑野夫对具体工作的关心，是不会取得这些收获的。

记得大众美术出版社设有编辑委员会，每年均有一二次聚会。在我的印象中，江丰不是一个疾言厉色的人，他平易近人，和藹可亲。当时出版社在上海康平路一号，庭院里有一架极为茂盛的紫藤花，有一年开编委会，正是紫藤花怒放的时候，人们坐在紫藤花下，研究连环画工作，畅想连环画未来，那情景现在回想起来还牵动人无限思绪。江丰毕生致力于美术事业，他对连环画工作十分重视，无比关怀，不仅解放初，直到晚年也是如此。他在主持中央美术学院时设立了连环画系，就是一个突出的例证。

我与陈烟桥同志解放前曾通信，直到一九五〇年才在上海见面。他对人诚挚，吐字低沉，声音徐缓。给我印象最深的是，他极富同情心，着重友情。记得一九五一年，他有一位老朋友从广东寄来一部连环画文稿，他转给我审看。这部文稿是用粗糙的土纸缮写的，纸质极差，字迹潦草。故事的背景发生在农村，但故事未写完，寄来的只是一个开头的部份。文稿后面，作者附了四句诗：“属稿未成残躯在，死契活契凭君卖，贫病交迫无他求，稿费来得快又快。”我觉得这部文稿无法采用。他满脸焦急之色，睁着一双拖着鱼尾纹的善良的小眼睛望着我。

很久很久才说出：“怎么办呢？”以后许多年，只要遇到一些值得同情的事，而自己又无能为力的时候，我眼前就浮现出烟桥同志那双善良的小眼睛，内心引起深深的自责。

我与郑野夫同志通信，时间在一九四八年，那时我编辑一个半月刊《诗与木刻》，请他支持，他不仅寄来自己的木刻作品和木艺理论文章，并且通过他，可扬等同志也寄来了木刻作品和木艺理论文章。他还函约在日本的李平凡，写寄关于日本木刻运动的通讯，并寄来日本木刻家平塚运一、前川千帆等人的木刻。郑野夫早年在鲁迅倡导下，曾参加木刻讲习班，左翼美术家联盟等活动。这些活动，和连环画也息息相关。我们现在还可以从鲁迅日记中举出一些例证。如一九三四年一月十二日鲁迅日记：“得野夫信并木刻连续画《水灾》一本。”一九三五年十二月十四日鲁迅日记：“得野夫信并木刻《卖盐》一本。”木刻连环画没有坚强的毅力，刻苦的精神，是不可能完成的。从这些事例中，可以看出他青年时期用心之苦，用力之勤。解放初期，他对连环画同样倾注了热爱，一九五一年前后，他还用很多时间和精力，关心与连环画有密切关联的幻灯片的编绘工作。郑野夫热情如火，待人恳切，性格爽朗，极重友情。一九七三年，他去世之前不久，一位温州的小时候的同学因经济困难，托他出售家藏的《明万历版淳化阁字帖》，当时他已卧病床褥，不能行动，由夫人纪培陵跑琉璃厂接洽，旧书店只出价十几元。他找内行人估价，认为可卖一百元，为了为这位同学多挣得几十元售价，他托在上海朵云轩工作的余白墅帮助洽售，并抄了这位朋友的地址。于这一年的五月二十四日，七月一日，连发两信，希望在卖出之后，立刻将钱寄去应急。他对于朋友的困难，看得比自己还重，而在不久之后，他就离开了

人间。一九八二年二月，读到黄永玉发表在《文汇月刊》上的悼念郑野夫的文章《迟到的追念》，这是一篇洗尽浮泛词句的回忆文字，真情实感，流泄作者笔底，深埋作者心头。这种友情是完全可以理解的。在解放初那些年，郑野夫每每以一种赞赏和关切的词句谈到黄永玉；而黄永玉对郑野夫的感情也是极深厚的。一九五〇年春，黄永玉路过长沙，我提起郑野夫来信约我到上海去，黄永玉向我热情地称赞郑野夫是个重事业重友情的人。

鲁迅高瞻远瞩，在三十年代预见到连环画有其灿烂的未来，他留下的许多有关连环画的论文，成为推动连环画事业发展的动力。也许不是由于一种巧合，而是有其深刻的历史渊源，江丰、郑野夫、陈烟桥，都曾亲身聆听过鲁迅的教诲，他们都清醒地认识到连环画的作用，并自觉地去实践，去开拓的。上海曾是中国连环画的发祥地和出版中心，郑野夫和陈烟桥筹办大众美术出版社，是在上海解放前夕，等到解放大军进入上海，他们与江丰重逢，通过这家出版社，出版了许多受到广大读者欢迎和热爱的连环画。邵宇的《土地》，彦涵的《翻身前后》，蔡若虹的《苦从何来》，陈叔亮的《走向哪里》，吴耘的《不要杀他》，还有米谷的《小二黑结婚》，江有生的《秧歌大王李秀兰》，以及余白璠、徐甫堡的《白毛女》，这些注重思想内容、艺术质量的连环画，在读者群众中引起强烈反响。这些连环画所展示的深刻的新鲜的内容，它们所表现的娴熟的细腻的技巧，使那些熟识旧连环画的读者，简直耳目一新。这些连环画文学脚本有的用诗歌，有的用散文，有的唱词说白并用，它们对人物的刻划，环境的揣摩，许多方面均有待连环画工作者研究与探讨。我这里只是想以此来说明，今天，连环画园地

如此花团锦簇，馥郁芬芳，是与许多年来长期为连环画事业努力不懈的同志们分不开的，但是江丰、郑野夫、陈烟桥等同志，在当时的历史条件下，他们对人民，对社会，对连环画出版事业，可说作出了自己独特的贡献。陈烟桥死于动乱的一九七〇年；郑野夫抑鬱成疾，死于一九七三年。江丰有幸亲眼看到“四人帮”的覆灭，恨不天假以年，一九八一年辞世。在文艺之路上，他们是我的前辈；在私人感情上，郑野夫、陈烟桥和我的关系，介于师友之间。他们生前经历过坎坷和不幸，其中有的在辞世时，死得也极为寂寞，但是为祖国这片土地浇灌过心血的人；用一颗赤子之心，对自己所从事的事业寄予满腔热爱的人，他们是不会被人们遗忘的。即使是被一时的狂风急雨所淹没，一时的愁云惨雾所笼罩，但是或迟或早，终将被人们所记起，而获得人们的悼念和尊敬。江丰、郑野夫和陈烟桥，就是这样的人。

怀着缱绻之情，写下这篇短文，一则为连环画工作留下一点历史资料，同时作为心祭，向这些逝去的新连环画事业的开拓者，献上我心中的花环。



我创作连环画的历史回顾（续）

夏 风

十、创作《劳动英雄赵占奎》的经过

一九四四年，组织上派我和王式廓同志又到了赵占奎同志所在的农具工厂去深入生活。这是我第四次或第五次去农具厂了。厂里的工人们听说我们又来画赵占奎，都十分高兴，纷纷向我们提供素材。一般地说，绝大多数的农民都是几代居住在陕北土地上，活动范围不过是周围的一些村子。要画农民，经常得和他们商量很长时间后，他们才肯让画。要画女的就更困难了，即使是商量许久，常常还是画不成。而工人则大不一样，他们是来自全国各地的进步分子，来延安是革命的，因此非常欢迎画他们。有一个工人曾对我说，这里是他的第二故乡，很乐意让我们为他们作画。在工作场地，如果他们发现我们正在画他们的速写，他们便会慢慢的工作，有意识地给我们提供方便条件。而要是农民的话，当他发现你在画他，便会悄悄地离去。遇到年老的农民，还会招惹出些麻烦，他会说你把他的魂给画走了而非常生气。这是当年我们在陕北经常遇到的情况。

我们和赵占奎交谈，他不爱说话，对于他自己的事迹，他说那都是些平平常常的事，没什么可谈的。我们给他画像，他却坐在那里直打瞌睡；而当他工作起来，却精神抖擞，总也不

停地干。他深知前线需要武器，对于一块废铁、一块焦炭，都倍加爱惜。工厂就是他的家，他对于工厂，甚至比他的家还要爱护。对工人同志，象是对待兄弟，更是关怀备至。他不但有股子革命韧劲，而且富于创造精神。我和他接触越多，就越是敬佩他的为人。回到鲁艺后，我和王式廓同志研究了创作计划，明确了构思和主题，然后两人分工，王式廓同志刻了几幅，我刻了十几幅，合在一起共计二十幅，这样《劳动英雄赵占奎》这套连环木刻就创作出来了。

我们刻木刻用的是梨木板，木板刨平后还需用砂纸打磨使之更平。当时的困难环境有时没有砂纸，石头板却有的是。记得当时我们找了块很平的石板，洒上水后，再把木板放在上面磨来磨去，终于磨得很平了。我们常常搬个凳子当桌子，找块石头当凳子往窑洞门口一放，便刻起来了。晚上我们也常常开夜车，大家挤在一个小油灯下，有时没有了麻子油，就用羊油代替。没有灯芯，便从棉袄里扯块棉花，弄成灯捻，把一块块没炼过的羊油放在灯芯上点燃，昏黄的灯光在洞壁上抹上一层淡淡的光亮，就在这样微弱的灯光之下，我们手握刻刀，刻画英雄赵占奎的平凡而光辉的事迹和形象。灯芯上的羊油块经火一炼，流出油来，油燃尽了，却留下了块块焦黄的油渣。长夜的兴奋和辛苦，接踵而来的是饥肠辘辘。抬头一望那灯油小碗中的块块油渣，略放香味，实在诱人之甚，便拿起来解馋了。却不料这香喷的油渣吃了一点却引起了肠胃阵阵说不出的难受，吐又吐不出来，只得跑到窑洞外蹦跳一阵子，喝上几口凉水，冲刷溶解一下。

这套连环木刻创作出来后，很受各方面的重视。领导上让我们大量印制，并决定印制五百份。一听说要印五百份，这可

是件了不起的大工程。因为我们平常印制木刻都是手印的，把木板滚上油墨蒙上纸，再用一个光滑的东西在纸面上磨动，十来分钟才能印好一张很清晰的木刻作品。现在要印五百份，这可是第一回，得想想办法才成。这二十幅木刻是刻在二十块小木板上的，要把它印在一张大纸上，可不简单。而且每幅木刻还有说明文字，也不能每张每张地用手去写，那不够艺术，也很慢。于是我们就开动脑筋想办法，询问有经验的同志。《解放日报》的拼版方法可以参考。我们就决定去《解放日报》社借些铅字作文字说明。很快，便从《解放日报》社借来了铅字。可是借来的铅字，在路上被弄乱了。我和王式廓同志又把那些弄乱的字，一个字、一个字地按顺序排列起来。王式廓同志头疼，弄块湿毛巾勒着头，硬是把铅字顺序排列好了。我们用几块木板拼成了一块大木板，铁钉钉牢，找了些麻绳，再去街上买了些豆面，所用物资全备齐了。我们就把和好的豆面摊在那块大木板上，然后把木刻板一块一块地平放上去，高了的刨低，低点的再用木片垫得和铅字一样高低。每块木刻板，下边横排上说明的铅字，字里行间的缝上都填进豆面糊，周围再用绳子牢牢地捆上，使这些零碎的东西成为一个又牢固、又平稳的整体，等它干了后，就象是一块板的样子。版算是制好了，于是我们又开始了第二道工序：印刷。

第二道工序印刷，虽不象制版那么复杂，可是它一连重复五百次，也是十分累人的。把那弄牢固的木版，放在一张方桌上，一人拿起油墨棍子把油墨滚在版上，并且要滚得很均匀，然后一人拿起一张纸又平又准地正好蒙在木版上，然后两、三个人一齐动手，每人拿一块光滑的东西，在那白纸上磨擦。几分钟后，那白纸上慢慢显出木刻画面，因它是背面，并不很清

楚。有时候，某处不够了还要补上些油墨，再多磨擦几下。最后轻轻地把这张纸从版上拿起来，看到了正面很清晰的画面，这张木刻就算印成了。每印一张这样的木刻都需不少时间，而要印这五百张，则需要的时间就更长了，得好几天的工夫。滚油墨、蒙纸、磨擦，大家伙紧张、劳累地工作着，个个汗流浹背，晚上睡觉时胳膊都酸了。当时，每个同志都有种精神，有那么股子冲劲，很快便印好了这五百份木刻，交给了有关部门。经过连年战火，不知道哪位同志还保存着这套连环木刻？我自己是一份也没有了。在原来陕甘宁边区的那些县、区、乡、村，也许还能找到一份吧？当时搞工人运动的同志，还有保存的吗？

十一、紧密和革命斗争结合

延安的连环画，是群众性美术活动的有力组成部分。它取材于群众的斗争生活，展出于群众的活动场所，采取不同的方式传播。如彩色连环画可在展览会上陈列，石印连环画，木刻连环画可印制散发，报纸的版面在当时十分珍贵，也用原版印刷发表木刻连环画。这些连环画以不同的形式，通过各种渠道，输送到机关、学校、部队及边区的广大乡村。这些连环画真实感人，在形式上特别注意通俗性、注意符合广大群众的欣赏习惯；并且不拘泥于任何框框，在各方面都有新的创造，它有民族的特色，为广大群众所喜闻乐见。

《解放日报》是延安唯一的大型日报，每日出四版，发行于全边区，同时还输送到各抗日根据地，并有少量的报纸被送到当时的大后方。它每天除了刊登政论、新闻、消息之外，还刊登文艺作品、漫画、木刻等，也曾经发表过我创作的两套木刻连环画。《解放日报》发表的木刻都是用原木版印制，由于

当时物资缺乏，照相制版困难，所刊登的木刻作品，都是用原木板和铅字编排在一起，打纸模制版印刷。所以我们给报社作品要注意木板的厚薄必须和铅字的高低相同。

搞创作总是和现实紧密结合的。在桥儿沟那几年，鲁艺成立了一个“居民工作委员会”，我一直兼任“居民委员会”主任的工作，和周围的老乡联系较密切。军民如鱼和水，彼此友爱互助。开展卫生运动时，我们就去向老乡们宣传讲卫生的重要，帮助他们打扫卫生，鲁艺医务所的医生也常给老乡们看病。开展大生产运动时，我们便动员起来去帮老乡修理纺车、锄草、收割；还派人去帮他们办小学校，画黑板报，教群众识字。桥儿沟有个教堂，周围有些信教的群众，还有个修女，我们便配合边区政府，去作些统战宣传、宗教工作。每逢鲁艺要演出戏剧等节目，我就去请老乡们来看戏，看秧歌，并请他们坐在前边最好的那块地方，还抬些木头，一排排地放好作为临时的座位。每逢春节，我们还和老乡们共同组织秧歌队，去杨家岭、王家坪、新市场等地演出。当地老乡演唱的通俗调、小姑贤是很出色的，鲁艺在这方面也向他们学到了不少东西。每逢年节，鲁艺请他们来吃年夜饭，他们也请我们到他们家中吃年夜饭，他们总是拿出最好的东西，如油炸圈、豆面条、鸡肉粉丝，自制的白酒等。我们出版了木刻墙报后，常听他们的评论，由于我经常和他们接触，结识了许多老乡。一九六〇年初，有同志去桥儿沟，有个叫赵步喜的老乡还问到了我的情况。我对他们有些了解，他们的生活，是我创作木刻取之不尽的素材。当时我忙于一些工作，但也挤时间刻木刻，象桥儿沟宋家的故事，乡长的民主选举、生产、练武、学文化等都成为我创作的题材。在那几年，我曾在《解放日报》上发表过约三十幅木刻。其中

有两套是连环木刻，共十几幅。一套描写的是劳动英雄孙万福的事迹。孙万福革命觉悟高，他不但善于劳动夺得丰收，而且很热心公益事业。他出资办学校，民办公助，为革命培养人材；他出物资器材修桥修路等等。他还积极组织老乡们变工互助，推动生产大发展。在他的影响下，他所住的村子成为模范村。他下决心还要把整个乡推动成模范乡。他的事迹深深感动了我，便创作了这套木刻连环画。

延安连环画与当时的现实生活、群众运动结合得很密切。上而提到的一些作品都可以说明。又如在延安整风时，为了肃反，使来往于西安与延安的商人，不被敌人利用，不让敌人“突击”过去（即被强迫或利诱为敌人做事），刺探我方的情报，替国民党反动派散布谣言等。于是，在延安的商人中开展了一次学习运动。领导上又派我去参加了这次学习运动的工作。

延安是陕甘宁边区的中心，是政治、军事、文化、经济的中心，是北去三边、内蒙，东去绥德、米脂、榆林、黄河的要道，各类商店很多，相当繁华，商人大约有千人以上。一九三八年秋，日寇飞机轰炸了延安，之后又屡次进行轰炸，把城里的大礼堂、鼓楼都炸塌了、原来整齐的南北东西街道、都被炸得一塌糊涂，城内几乎找不到一间完整的房子，到处都是碎砖烂瓦，荒草胡棵。当然在这种情况下无法进行整修，由他炸去吧。因此在原来的城南边的一条山沟里，开辟了一处新市场，许多商店纷纷在此建立起来，书店、药店、布匹杂货、文具纸张店和饭馆等等，应有尽有，各类人物来往不绝，十分热闹。这里的货物除了边区的土产外，大多数都是从西安经商人贩运而来。使这些商人不被敌人顽固派所利用，还是相当重要的事。

这一天通知商人们到边区礼堂开动员大会，陕甘宁晋绥联防司令员贺龙同志亲临会场讲了话，交待了政策，并作了充分地动员，然后把这些商人编成学习组，开始学习，如有被敌人利用的可即坦白，从宽处理后，仍可继续经商。经过几天的学习、启发，商人的觉悟有所提高，有些被敌人利用的商人哭哭啼啼地交待了如何被诱迫，如何给敌人做了事。我就把这些材料整理出来，画成一套套的连环画，贴在新市场最热闹的地方。人们熙熙攘攘来来往往，围看的人很多。这在客观上造成一种声势，表扬立功赎罪的商人，敦促执迷不悟的人尽快觉醒。同时也教育了所有的商人、家属和学徒等等，收到了一定的效果。起初只我一人画，材料集了许多，我便回到鲁艺，把古元同志、焦心河同志动员起来一同画。满墙满墙的连环画贴了多处。

从以上记述可以看出，延安时期革命的连环画，具有自己非常独特的特色。它具有革命现实性，是来自现实生活，并且和现实生活紧密相结合的；它具有群众性，是从群众中来，又到群众中去的，和群众感情相通，骨肉相关。虽然中国早就有连环画或连环性的图画，但真正能够和现实结合起来，反映群众的生活，人民大众的命运，特别是他们如何以历史主人公的姿态，去创造历史、改变自己的历史地位，从而引起广大群众的关注，这是过去所没有的。它在群众大革命的时代诞生，反映了时代的变化；它在革命战争中成长，推动革命战争的进程；它面向群众，适合群众的需要，因而在几年间便迅速普及，茁壮成长起来。我懂得这种传统是很可贵的。今天的连环画已是飞速成长，艺术上的成熟、手法的多样，都是“今非昔比”。但在新的历史时期，连环画的革命传统还是应该继承和发扬的。

此文只是简述自己经历的几件事，别的同志的连环画、连环木刻创作没有涉及。因事已过去四十年左右，时间上、情节上难免有差错和遗漏，以后发现当更正。

在三十、四十年代我创作过几十套连环画，但在战争中我跟随革命队伍转战南北，这些画早已全部散失，手头没有保留一份。倘若哪位有心的同志，尚收藏有那时的连环画，得以重睹旧作，当是莫大的快事。

一九四五年我离开延安，辗转到了东北解放区，又创作了几套连环画，曾参加展览，也曾在《东北日报》、《大连日报》上发表过，以后当另文详述。

近年来连环画创作成绩突出，大批新的连环画作者登上画坛，才华横溢，使我极其高兴。我受编辑之嘱，写些往事的回忆，供同行了解当时的一些情况。我深信在连环画这块园地上，一定如鲁迅先生所说的，会产生伟大的画手，无愧于我们伟大的时代。连环画在社会主义革命和建设中，也将会作出突出的贡献。

（续完）

（上接 126 页）

这两篇连环画刊载时未标明作者姓名，亦未标明每幅的号码，加上未能见到该画刊的起讫和故事的全豹，所以保存至今展现在读者之前的画幅，是当时从该画刊中裁下的残简断篇，纸张已变黄发脆了。

看到蒋淑均的文章，使我对《华佗王子》的作者有了进一步的了解，并联想起当年的《滑稽》画刊。倘有人能介绍一下当年《滑稽》画刊的全豹，是颇有意义的。它或许也像《奥杰克连环画》周刊一样，是一个最早的连环画报本吧。

连环画《华伦王子》趣史

王亦秋

蒋淑均在《连环画论丛》第三辑中介绍了南斯拉夫《奥杰克连环画》周刊，该周刊专为介绍南斯拉夫以外的外国连环画，是一本连环画译本。文中特意介绍了美国著名长篇连环画《华伦王子》，并附《华伦王子》画面一页。在第六辑中又继续介绍了《华伦王子》作者哈罗德·福斯特及《华伦王子》的篇目，使我们对《华伦王子》连环画有进一步了解。这对开拓我国连环画作者视野来说是非常有益的，目前我国还未有如南斯拉夫《奥杰克连环画》那样一本翻译介绍国外连环画的期刊，来了解外国连环画同行的水平和发展的信息。

哈罗德·福斯特“编绘了一套终身长篇连环画”曾被改编拍摄成电影，还被外国翻译转载，可见《华伦王子》的传播是很有影响的。遗憾的是蒋文对《华伦王子》目前是否还在继续创作，发表？语焉不详，虽然如此，但仍引起笔者的极大兴趣。

有趣的是《华伦王子》这篇长篇连环画，早在一九三八年、三九年间曾被介绍来过中国，而且还被翻译为中文哩！

笔者在五十年代初从街头书摊获得上海滑稽周刊社出版《滑稽》画刊数册，哈罗德·福斯特所作的《华伦王子》就在其中。很可能这本《滑稽》画刊，还是我国翻译外国连环画的第一本期刊。十六开本，它每周出版一期，每期连同封面、封底共十二页。封面、封底图象相同，手工版彩色石印，内芯画

页用蓝色、黑色、咖啡色等单色间隔印刷。《华伦王子》每期两面，基本上每面四幅，由于每期刊登数幅，很吊读者胃口，读者很感兴趣，纷纷去信该刊询问。

该刊尚有其他长篇连环漫画，如《胖皇帝》、《摩登姑娘》、《顽童班》、《老博士》、《费伯伯》、《穷汉子》、《大力士桑逊》、《亨利》、《蛮荒艳迹》、《金发女郎》、《泰山》等作品，画刊每期刊载十一个左右题材，每个题材佔版面一面至一面半，每个题材刊载四至六幅，个别的还有八幅，题材量可以说是很丰满的，新的长篇发表前，经常刊有“请密切注意”的内容预告。除了《华伦王子》和另一长篇连环画《奇境历险记》之外，上列题材，都不甚佳。

笔者当时初遇《华伦王子》，感到此篇作品画得很有水平，

表达手法写实，形体正确，人物生动，黑白相间，画面组织得很美，真是爱不释手。《奇境历险记》在这本画刊中与《华伦王子》可以相互媲美和平分秋色，从目前来看也是相当不差的，作为创作上技法的借鉴也是有益的。

(下转 124 页)



这是故事中的第一幕，故事发生在古代，
以国王和王后为主角，故事发生在一个
遥远的国家。



这是故事中的第二幕，故事发生在古代，
以国王和王后为主角，故事发生在一个
遥远的国家。

日间画来夜间思

王 金

古今中外任何一个有成就的文学家、艺术家，都有自己独特的知识结构。连环画家也是如此。

我想以王弘力、贺友直这两位画家为例，探讨一下这个问题。

这两位画家的学历都不算太高，并且都没受过专门的美术训练。贺友直同志才只读小学，然而贺友直竟成了中央美术学院的连环画教授。王弘力成了著名的连环画家。这里边蕴含着他们长期对连环画事业所付出的艰苦努力呀！……

为创作《山乡巨变》这套连环画，贺友直同志两次到湖南益阳体验生活。他对自己的创作要求十分严格，仅《山乡巨变》的第一册，他就一连废掉了两稿，直到第三稿才算满意了。“不是一番寒彻骨，怎得梅花满园香”，如果贺友直同志不花费那样大的功夫，《山乡巨变》不可能取得那样好的艺术效果，当然也不可能荣获全国第一届连环画评奖一等奖。

也许我是偏爱连环画，总觉得当个连环画家不容易，因为连环画的题材是多方面的，情节内容也是丰富多彩的，连环画家必须熟悉多方面的社会生活，积累成千上万个人物形象，蒐集古今中外各类人物的生活环境、道具和服饰，工作量实在太大了。贺友直同志正是在各类题材的创作实践中，吸收了大量

修养，丰富了自己的创作经验，不断扩大了自己的知识领域，从而成为一名出色的连环画家。恰如他自己说的那样：“搞连环画，需要各方面的修养，比如文学、历史、美学、哲学、道德各方面的修养。”

对王弘力同志我比较熟悉，他的学识十分渊博，各方面的修养也是很深的。且不谈他对历史方面的深入研究，就是对文学、戏剧、外文等也都有浓厚的兴趣。他曾登台演过戏，写过剧本，并能精通古典文学，查阅外文资料。在“四人帮”横行时，他被赶到一个偏远山村插队，在劳动之余，还写了好几万字的《契丹语汇研究》，并得到有关专家的好评。王弘力同志非常重视积累资料，他的藏书是比较多的，他的洞察能力很强，记忆力也是惊人的。在观察生活，记录形象的时候，他的速写画得并不多，主要是靠记忆。把经过深刻理解以后的形象，保存在头脑中的“形象仓库”里。王弘力同志还主张“库存”要多些，而且要不断地“进货”，这样才能适应各类题材连环画的创作需要。

王弘力同志的学习和创作，都是很能吃苦的。我曾和他住过邻居，常见他每天夜里总是很晚很晚才睡。有些人往往只看到别人成名以后的荣誉，而看不到成名以前的艰苦，这是不应该的。

这两位有成就的连环画家，都有着刻苦钻研的共同特点，也都有着各自不同的成功之路。尽管他们已经五、六十岁了，仍然不愿意离开连环画的“跑道”，还想不断地努力探求，力争把自己的全部修养，都溶进晚年的作品中。由此，我联想到古代画家郑板桥的一首诗：“四十年来画竹枝，日间画来夜间思。冗繁削尽留青瘦，画到生时是熟时。”这首诗是郑板桥对自己创作甘苦的总结，也可作当代一切有识之士的激励。