

论电影招贴画家的创作



论电影招贴画家的创作

M · 約菲 著

孫 建 平 譯

上海人民美術出版社

1958

出版說明

这本小冊子論述了电影招貼画創作方法的一般原則，供电影招貼画家参考。

文中所談到的招貼画，因原稿較难获得，除部分照原图制版插入文中外，書后附图大部分选自新影片的招貼。

本書譯自苏联原文

“О ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ КИНОПЛАКАТА”

原 著 者

М. ИОФФЕ

原 出 版 者

“ИСКУССТВО”, N.5

1953 年

我国出版的宣傳新影片或苏联工业品的招貼画，数量一年比一年增多了；許許多多的美术家都参加了創作这些招貼画的工作(其他形式的美术广告更不用說了)。由于我們广告作品出版的数字巨大，其中每一种都是，或者無論如何应当是美术作品，这便不能不对它的艺术制作质量提出高度的要求；因为它具有群众性，对广大人民阶层的趣味的形成与发展，有着极其重要的影响。

更不能不考虑的是：广告作品的艺术水平在許多方面都决定着它的效果与說服力，而广告的实际效果在我們苏联則有着极大的社会意义。事实上，如果說在資本主义国家里各式各样的广告的唯一目的，是为了增加工商业家的利潤，那末，在我們国家里广告則是为了影片、图书、商品等的宣傳，因为大量发行和推銷图书商品，就可以有助于滿足人民日益增長的物质文化要求。

因此，关心苏联广告的艺术质量，同时也就是关心它能

負担起自己的使命，更好地完成它在国民經济和文化教育方面的重要作用。

本文只打算研究苏联美术广告的一种样式——宣傳影片的招貼画。近几年来，美术家在这方面創作了不少有名的作品。优秀的电影招貼画有权利在全苏美术展覽会上展出，并且和政治宣傳画陈列在一起。但同时在这些出版的招貼画中，也仍有不少軟弱和缺乏表現力的，不能很好地完成自己使命的东西，其中有許多作品的艺术制作质量，还远远落后于苏联造型艺术的一般水平。

党中央非常重视招貼艺术，它曾不止一次地指出过政治招貼画在制作方面的缺点，并給指出了糾正这些缺点的办法。这其中有許多缺点也是广告招貼画上所常有的。党的指示帮助了招貼艺术諸样式的美术工作者克服落后現象和消灭錯誤，帮助他們达到这样的程度：使其所繪制出来的作品，不管是在內容方面，艺术表現力方面，抑或是在效果方面，都能完全适应人民不断增长的生活需要以及思想上和审美上的要求。

苏联电影招貼画的发展史，与我們祖国电影事业的发展史是密切联系着的。在廿世紀20年代，那时候苏联出产的影片还不多，国内銀幕上經常放映一些外国的消遣片子，当时有許多美术家，其中也有些无疑是很有天才的大师如斯丹貝尔格兄弟、И·普魯沙闊夫、早死的А·納烏莫夫，由于被形式主义的不良影响所俘，把自己的全部創作精力和独特精

神都花在創作着重表面效果的招貼画上去了，尽一切可能来玩弄标新立异的花样与噱头，所指望的只是为了吸引观众的注意力。这些招貼画的作者沒有把真实地、现实主义地描繪影片的基本内容特点作为自己的任务。

后来，我国进步的电影导演制成的第一批苏联优秀的影片問世后，一些用现实主义电影艺术的鮮明形象来体现深刻的主题思想的影片（如 C·爱森施坦导演的“战艦波將金号”和“十月”，B·普多夫金导演的“母亲”等）問世后，美术家才必須替这些电影招貼画探索出一种符合其内容与艺术形式的造型語言。

在成功地解决了这项任务的招貼艺术作品中，应当特別指出1926——1927年間所发行的給人留下了强烈印象的“战艦波將金号”（A·拉維斯基作）和“十月”（Я·魯克列夫斯基作）的招貼画。这些招貼画对苏联电影广告的发展起了异常重要的作用。这是个极有說服力的例子，它說明了苏联优秀的电影招貼画——有内容、有感情的现实主义的广告画，是能够而且应当达到怎样的程度。这些优秀的招貼画确定了电影招貼画家創作活动所应遵循的基本方向。

不管是在电影上还是在造型艺术上的这些现实主义方向的成就，都是在和形式主义的斗争中获得的，它自然也就反映在电影招貼画家的創作上。对影片内容給以明确概念的而且繪制得很好的招貼画，其数量正在不断地增加。但是我們电影招貼画家对现实主义方法的掌握却是緩慢而困难。形式

主义的傾向在这里停留得很長久。毫無疑問，这也說明了电影招貼画跟美术广告的其他样式一样，是处于美术批評的注意和关怀之外，美术批評所研究的只是繪画、雕刻和架上版画。艺术学家一般很少研究招貼艺术的創作問題，而广告招貼画他們則認為根本就不值得理睬。

所有这些，便造成了許多电影招貼画家的作品，至今还没有杜絕严重荒謬見解，仍存在有与社会主义现实主义艺术背道而馳的有害影响的痕迹。

苏联电影广告画的任务与資产階級电影广告画的任务是根本不同的。資产階級的电影所抱的目的，是要解除人民群眾的思想武裝，尽力不讓劳动人民去正确理解社会生活的各种現象，使他們脫离政治斗争。它教人去輕視人的人格，激发与燃燒人类最低下的本能，宣傳战争；它对一切进步的和先进的事物拚命歪曲和誹謗。外国先进的电影大师所攝制的个别进步影片，能在資本主义国家的銀幕上演出的极为罕見，而且也异常困难。

資产階級宣傳的真正目的是借助电影来为壟断資本家的利益服务，自然要千方百計地进行偽裝。資本主义国家所出产的絕大多数影片，都是利用惊險和色情情节的表面吸引力，以及廉价的噱头来散布有毒的腐朽意識的。很明显，发行电影招貼画的企业家們在画类似的商品广告时，最不乐于讓观众明白銀幕上向他們显示的反动实质和仇視人类的思想傾向。資产階級的电影广告不得不对观众进行欺騙；为了吸

引观众的注意力，不惜搜尽天下之奇情怪案来惊吓、引誘和迷惑观众；采用各种手段去激发观众对所宣傳的影片产生兴趣，以便把观众吸引到电影院来。沒有比这类广告再叫人厌恶的了，用各种惨禍、兇杀、灾难或油头粉面的女人头（不用它的广告极少）的画面，来激发不健康的好奇心理。形式主义的伎俩在这里跟粗野的自然主义相結合了。甜蜜蜜的諂媚跟令人煩躁的刺眼的色彩对比結合起来了。资产阶级的电影广告跟资产阶级的电影本身一样，是卖淫式的，彻头彻尾的撒謊和反艺术的。

苏联的电影艺术是用共产主义的精神对人民群众进行思想教育的有力工具。苏联的电影艺术不仅真实地显示了我們的業績和成就，我們的困难和克服它的办法；描述了我們过去的光荣历史和社会主义祖国的美丽和富饒；表现了苏联人民的生活与劳动；而且还培养着苏联的爱国主义和对党矢忠的感情，动員劳动人民去完成共产主义建設的新主题。宣傳苏联的电影也就是为了这个崇高的目的服务。

我們的电影广告在执行自己使命的时候，所用的方法是讓观众对影片的内容、情节、思想和中心形象发生兴趣，其所以能使观众发生兴趣，是因为所有这些都符合于苏联人的深厚的、根本的生活趣味和同情心理。因此当观众在电影招貼画上看到了合乎他内心愿望的东西时，于是便产生了看影片的慾望。

这对宣傳外国的进步影片，特别是宣傳人民民主国家的

优秀影片的招贴画，也是一样的正确适用。

如果象上面所说的那样，我们的电影招贴画在内容方面应当满足苏联人民的思想要求；那么，在艺术形式方面它就应当适合他们的审美要求，也就是符合于现实主义艺术的要求。因而，电影招贴画的艺术特点不仅容许，而且甚至常常要求这样的表现手法以及独特的构图与设色，即使它能够成为一幅实际有效的，也就是醒目、引人注目并具有号召力的广告。

电影招贴画家跟政治宣传画家所不同的地方，是不必创作新的艺术形象来体现自己的构思，只是处理影片的作者已创造出来的形象。这在某种程度上使他与书籍插图画家相接近，因为插图画家体现在自己插图中的形象也是作家创造出来的。但是，插图画家是以文学形象为基础来塑造视觉形象的，其创作的想象力有着较为广阔的余地，电影招贴画家则必须重现影片原有的视觉形象。

但绝不能因此就说电影招贴画家的工作仅限于把影片的某些镜头随便地再画一遍。他的创作任务首先就是从影片里为招贴画挑选出一些情景和形象来，这些情景与形象可以最鲜明、最正确地和最有说服力地表现出该片主要和最本质的东西。招贴画上仿佛集中了整部片子的内容，表现了它的主要思想；电影招贴画必须对影片的内容提供出鲜明的概念来。

从这点来看（如果注意一下我们电影招贴画家近年来的

作品),例如H·赫莫夫为影片“乡村医生”画的招贴画处理得很成功。上面表现了影片的一个中心思想——两代苏维埃的进步知识分子的真挚无私的友谊。白髮蒼蒼的老医生在迎接他的助手——新来医院的年轻女医生。这场友谊会见的愉快气氛得到了很好的表现,中景上的人物在主题上和构图上都能跟中心人物密切联系起来,而不象在许多电影招贴画上所常见的那样是机械地拼凑上去的。这两位主角相互迎上前去的身姿,在淡色的背景上轮廓显得分外分明;因此老远地就很清楚地看到招贴画上最主要的东西,观众立即便领会了所画的意境。这幅画在色彩方面也很成功:淡褐色的调子与



乡 村 医 生

作背景用的雪白的冬景相結合，給画面增添了一种愉快活潑的情調。

假如把M·哈查諾夫斯基，Л·拉波波尔得和M·赫費茨合作的同一影片的招貼画拿来与这幅比一比，那是非常有意思的，前一幅可說是不正确地处理画面的一例。这三位画家把老医生的形象作了招貼画的中心形象，却把他画成一个忧郁不堪的沮丧人物。不錯，在影片的許多镜头里，也有根据故事的进程拍的主角之一的阿尔先耶夫医生难过的镜头。但是，这三位画家偏要把这个镜头选用到招貼画上去，因而犯了极大的錯誤。要知道老医生是位非常积极的人，充滿着肯定生活的乐观主义精神和創造热情，这是他的动人的形象中主要的东西，也是影片所介紹的，可是招貼画家笔下的形象却給人一种簡直是反感的印象，因而对影片提供了一种不正确的概念。

在影片“秘密使节”的招貼画上，也是这几位作者，却成功地完成了自己的任务。画面的总的色調——飽滿的深色調，鮮明刺眼的色彩对比——很符合于緊張的气氛，影片的情节就是在这种气氛中展开的；作为情节基础的戏剧性的冲突的实质，也表現得很正确：代表反动势力的人物与苏联女偵察英雄的形象成对比。这三位画家为影片“烏克蘭詩人舍甫琴柯”所画的招貼画，構思也很成功。革命詩人精力充沛的坚定形象在这里有机地跟画面左方的农民起义者联系起来。但是右边画的车尔尼雪夫斯基和杜勃洛留波夫等人物形象，

好象是在灰色的云雾里，在艺术上没有和中心形象联系起来，有故意拼凑之感。

画家在看过电影片子之后，动手为它打广告招贴画稿的时候，常常摆出好些影片上各种镜头的照片——人物的肖像和某些极生动的场面。这些照片确也是绘制招贴画的主要素材。可是也常有这种情形：这张或那张有效果的场景或鲜明的形象，看起来都值得入画，可是事实上它怎么也不能说明这部影片的特征。也许它们在情节的发展上，在故事的进程中，以及在别的镜头中，是需要的，而且是合乎情理的，可是等把它们单独提出来并复制在招贴画上，它们一具备了独立的意义，就已经开始起一种似乎典型的，能概括影片内容各个瞬间的作用了，这就可能与影片里真正主要的、肯定的东西相矛盾，而这样一来，观众便要弄得糊塗起来。遗憾的是，类似这种无批判地运用偶然性的，表面吸引人但却不足表现出该片特征的镜头的例子，仍然可以在某些画家的实际创作中看到。

例如，在颇有才能的青年画家C·达茨凯维奇为匈牙利影片“牧鹅少年马季”所画的情调活泼，用色优美，画工精巧的招贴画上，影片的主题实质上并未得到解决。招贴画上画着影片的主角，农民少年马季很愉快地同他的女朋友一道赶集去卖鹅。这个瞬间能作影片的特征吗？不错，它是个喜剧，而且很有风趣，但并不是抒情诗般的喜剧，然而看到这幅招贴画，又怎能想到它是个情节建立在两种不可协调的社

会力量尖銳冲突上的諷刺喜剧呢？达茨凱維奇为招貼画选用的幽靜場面，本身确实很誘人，但对該影片來說則不是典型的。观众在招貼画上看到的，并不是他在銀幕上所实际看到的东西。如果招貼画的作者对影片的情节描述得正确，那是会使观众更感兴趣的，因而也就会使这幅招貼画更有效果。

从这一意义上說，C·达茨凱維奇为捷克影片“綁架”所画的另一幅招貼画就显得成功多了。画面上画了强有力的爭夺場面：美国宪兵要用暴力帶走被他們拘捕的人，同时同志們也正在努力挽救被捕者，把他从警宪的魔掌中夺回来。这在影片里本是个极簡短的插曲，但这位美术家却用它作了招貼画的材料，这样做得很对。它不但在外观上富有效果，实质上也是影片情节的集中表現。这里表现了被美国特务綁架的忠誠爱国志士的精神力量，以及他百折不回的毅力和不屈不撓的精神，使那些綁架者的挑衅阴谋难以实现。别看招貼画沒能提供出对影片內容的詳尽概念来，但却正确地反映了影片情节的主要綫索。

各种电影招貼画的作者所常犯的錯誤是，总爱把男女主角画在構图中心，好象他們的私人关系是影片中最主要的东西似的，实际上影片的主题要广闊、深刻得多。更不要說各种电影招貼画由此一来而造成的相互雷同的情况了，这样表面化的处理招貼画，彻底削弱了影片的思想，因为把不是本质的东西当作主要的东西加以突出了。如赫莫夫画的“金星英雄”就犯了这个毛病。



金星英雄

金星英雄

下面。这使招贴画受到损害，因为给它加进了一种不协调的甜蜜伤感的情调。

与任何戏剧作品一样，构成每一部影片基础的是生活的冲突，人的性格的冲突以及社会力量的冲突；是新旧事物的斗争，先进与落后现象的斗争。美术家在画招贴画的时候，总想通过对形象的处理来反映出影片的戏剧冲突，这是很自然的事情。有时候美术家很成功地选用了这样的镜头与情节：假如把它画到招贴画上去，能足以令人信服地说明影片冲突的本质。这可以举上面已研究过的招贴画“绑架”（达茨凯维奇作）作为例子。可是也常有这种情形：画一个场面不

П·巴什克维奇为“明天处处欢乐歌舞”画的招贴画也可作为这种例子来说明。根据巴什克维奇的其他作品看来，他是既有技巧，又有良好的趣味，并且对电影招贴画家所负的职责也理解得很正确。但不知为什么他要在构图上画了个情人幽会的侧影，把他们安放在以玫瑰色彩云为背景的大树

能获得这种效果，于是美术家就不得不在招贴画上来用选自各种镜头里的两个以上的画面来对照。招贴画家的技巧就在于保证要做到：一方面不因此而损伤招贴画的内在统一性与艺术的完整性，另一方面也不要变成了机械地拼凑各个互不相关的镜头和本身缺少有机联系的画面。但最常见的是几幅画结合在一幅招贴画上，不仅从艺术观点上讲是毫无道理，而且一般说来也是毫无目的的。

例如匈牙利影片“奇婚记”的招贴画的作者，美术家赫莫夫就有过一种十分合乎情理的愿望，想把影片男女主角的正面形象与反动的法庭对照起来，因为它的判决关系着相互热爱着的人儿的命运。可是结果怎样呢，不论是在意图上还是在构图上，画家都未能使招贴画的各部分联系起来。法官们在开会，而一位微笑的年轻姑娘在卖弄风情地瞅着男主角；在这个比例与色彩各不相关的画面之间，缺少任何联系，它们是机械地拼凑在一张纸上的，每一幅都可以独立存在。它们是随便从各个镜头上抄录下来的，而且这些镜头的选择也很不妙：对于画家处理招贴画的意图说来，姑娘的微笑在心理上是沒有根据的。

想尽可能在一幅招贴画上更多地表现影片的各种人物和插曲，这是画家中最为流行的一种荒谬想法，它使许多招贴画的质量降低了。但过错倒不只在画家一方，也在电影机关的工作人员方面，他们对画家提出了类似的要求并且批准招贴画付印。往往一幅好的招贴画，中心形象的选择和处理都

很成功，由于为各种意义不見得重要的、很少有表現力的小画所“充实”，結果损伤了画面的整体性和鮮明性：观众的注意力分散了，招貼画的效果也減低了。

当然，在原則上不能反对在招貼画的構图上組合几幅不同的画面。即使在政治招貼画上，主题也不能总用表現一个瞬間的方法体现出来。招貼艺术的特点本身是容許在一張紙上表現几个時間和地点各不相同的事件的。如果这是由于形象地揭示該主题的邏輯所要求，如果这能够做到很巧妙而且遵守了艺术程序的某些固定的要求的話，那么，这种“多瞬間”的处理招貼画，一点也不和现实主义招貼艺术的原則相矛盾。但是所不幸的是在于許多招貼画上，这个或那个画面的出現毫无必要，也不合乎內在的邏輯性，是随便地、消极地罗列了所宣傳的影片上的各个瞬間。

最糟的是，画家想用公开剪自影片各种鏡頭的小画，在招貼画上構成某种場面，来造成一种統一的现实形象的印象。这是一种不協調的反艺术手法，与形式主义的照片剪輯法相同。政治宣傳画上用了它，会被公正地斥責为是違背现实主义艺术的有害之物。当时“真理报”編輯部在“提高政治宣傳画的质量”^①一文中写道：“剪輯照片的招貼画家們在剪輯人物的时候，进行了粗暴的歪曲。这些人物多是从各种不同的距离，用各种不同的角度拍攝下来的，光綫来自各

① 見1952年4月25日“真理报”。

处，眼睛望着各方。照片剪辑家们破坏了透视与构图的法則，把这些完全不同的毫无创造性的照片硬贴在一起，逼着他們有来往。”这种指责对那些想用剪辑和修飾各种照片上人物的方法，来造成类似效果的招贴画家们說来，也是十分中肯和公平的。在有些电影招贴画上不就可以看見，例如由硬凑在一起的人物所組成的群象，这些人物不都是光线来自各处，眼睛望着各方嗎？

要想在一幅招贴画上把几幅一般說来是有区别的画加以对比，如果这是由于作者的构思所决定的，而且在人物的大小、繪制特点以及色彩处理等方面也都很合适的話；那么就应当做到不要使联結各个画面的实际空間，产生一种統一的錯覺。除此而外，还应当讓观众了解画家之所以把各个画面加以对照，不单纯是因为某种原因要把它們摆在一幅招贴画上，而是有着为观众所理解的一定目的的。画家必須注意的是，不要弄得观众怎样看都成怎么想都行；不要有一点东西能使观众弄糊塗。

画家 E·波茲德涅夫虽說对技巧的掌握还嫌不够，但近年来却有了不少的显著的成就。他在匈牙利喜剧片“百貨商店”的招贴画上，整幅画面是用特写镜头和耐人寻味的生动色彩画的一个笑哈哈的售貨員达尼爱尔，扛着一堆五光十色象金字塔似的布疋；招贴画下角仅用两种顏色画了几个不大的漫画式的投机商人的嘴臉，这样一来观众便馬上懂得了画的意思。但是甚至于象 B·瑞林斯基这样天才的招贴画家，