



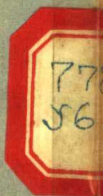
電影藝術叢書

銀幕上的人

尤特凱維奇著



藝術出版社



電影藝術叢書

電影藝術編譯社編

銀幕上的人

C·尤特凱維奇著

史敏徒譯

銀幕上的人

C·尤特凱維奇著
史敏徒譯
電影藝術編譯社編

*

藝術出版社出版

(北京市書刊出版業營業許可證出字第〇五八號)

北京東四頭條胡同四號

機械工業出版社印刷廠印刷

新華書店發行

*

書號：(58) 字數：119千

開本33.5"×46" 1/32 印張8 11/16 插頁3

一九五六年十二月北京第一版

一九五六年十二月北京第一次印刷

印數 2001—2800

定價(6) 0.68元

目次

作者的話	(一)
電影藝術四講	
第一講 論電影演員	(七)
第二講 論電影導演	(四七)
第三講 論電影蒙太奇	(101)
第四講 論電影中的美工師	(131)
尤特凱維奇創作年表	(155)

作者的話

一九一八年十月二十二日，我們傑出的導演瓦赫坦戈夫在自己的筆記裏寫着：「真是天知道，那些戲劇學校在做些什麼。它們的主要錯誤是：它們应当去培養，可是它們却去教。」

本書作者也確信藝術是不能去教的。但他同樣確信，要撫育和培養藝術家（首先是自己，然後才是周圍的人）這一任務雖然很困難，然而却是必需而又崇高的。

要完成這個任務，決不在於寫出幾本專門的「教科書」，而應該是對個人創作經驗進行理論上的概括以及對各個藝術大師的實踐加以理解。

因此，向讀者推薦這本書時無論如何也沒有權利說，書中所談到的想法是「完全正確的」，確定不移的。這本書首先是根據作者創作生活中的一些體會寫成的，而他的創作生活正如任何別的藝術家那樣，又是充滿着各種創作上的努力、矛盾和嗜好的緊張鬥爭的。

如果說作者能够在少數場合下提出一些教學上的建議，那也只是因為這些建議所牽涉到的大部分是技藝上的問題，不是藝術上的問題，而且這些問題又是經過作者二十五年來不斷的創作實踐所檢驗過的。

從這裏顯然可以得出這樣的結論，作者堅決反對採取任何教條主義的手法來探討活生生的、有

机的藝術作品。

但是，从這裏却決不能得出這樣的結論，作者在否定藝術方面的教條的同時，也否定了原則。恰恰相反，按照作者的意見，藝術家的原則性是使他的創作生活豐富多采和獲得成就必須具備的首要條件。

苏联電影工作者的原則性就是他最寶貴的权利。要知道，他最可貴的優先權，就是使自己成為人類最先進的思想的宣傳者。

偉大十月社會主義革命把藝術從金錢的勢力下解放出來，使電影從供人娛樂的雜耍變成了真正的藝術——具有崇高思想和偉大真實的、感人肺腑的藝術。苏联電影工作者並不是在「夢幻工廠」中工作的短工，也不是供羣衆取樂的丑角，而是世界上最自由的藝術家，他只對自己的人民和自己的良心負責。

但是，藝術家這種深刻的思想性和對人民的責任感，不僅不會使他忽略形式問題，相反地却實成他不倦地去探索表現自己的創作意圖的最完美而精確的形式。

作者以一個導演的身分，在無數多種多樣的樣式中，從革命歷史的史詩片和現代主題的戲劇，直到怪誕的政治諷刺片和音樂喜劇，都嘗試了自己的力量，他相信，導演意圖的最忠實和鮮明的傳達者，從前是、現在是、將來還是演員。

堅決地和無條件地承認在銀幕上高於一切的乃是首先以演員的表現手段來加以表現的人物形象。這就是作者在自己的創作實踐和教學實踐中始終為之進行鬥爭的藝術信條，而這種信條也就

是本書的基礎。

(不要忘記，作者的這些觀點形成的時候，還是構成主義者的雜誌題名「東西」，造型藝術否定任何表現，特別是對人的表現，在劇院裏「生物力学」) ●佔着統治地位，甚至音樂也被宣佈為「透明的音响的綜合」的時代。)

這種把「人物」與「東西」同等看待的理論曾長期盤踞在電影這門藝術中，所以直到現在，作者認為本書中的一些基本主張並不是老生常談的東西，因為在我們電影藝術的理論和日常實踐之間所存在的分歧還很大。

固然，「沒有實踐的話是空話」，然而正是這些原則幫助了作者，為觀眾和藝術去「發掘」新人——演員和導演。在作者導演的影片中，初上銀幕並且扮演主要角色的有B·波斯拉夫斯基、B·捷寧、M·別爾涅斯、C·費里波夫、C·卡尤闊夫；在作者的創作小組中，成長為導演的有現在是斯大林獎金獲得者的П·阿倫什坦和B·艾依司蒙特；還有作者應該向他們表示感謝的許多青年演員和導演，他們確信我們遵循的總的創作道路的確，而和作者一起工作着。

作者認為，要科學地來規定出作為真正綜合藝術的電影的形成過程和未來發展的道路，這只有

●資產階級的電影製片廠攝製的都是逃避現實、麻醉人們意識的影片，所以作者把這些電影製片廠譽為「夢幻工廠」。——譯者

●「生物力学」(Биомеханика)是研究動物和人的動作的一種科學，後來被形式主義者作為理論根據，形成表演藝術中的一個流派。——譯者

依靠被創造性的馬克思主義武裝起來的蘇聯電影學的工作者，才能完成這樣的任務。在這方面，作者只能提出在自己的創作過程中所產生的一些小小的猜測。

這不僅是因為我們電影導演這個困難的職業是一個包羅萬象的行業，而且還有一些更重要的原因，A·勃洛克●就說過下面一段很適合的話：

「俄羅斯雖然是年青的國家，但它的文化是綜合的文化。俄羅斯的藝術家不能也不需要成為『專家』。作家不应当忘記畫家、建築家和音樂家，散文作家和詩人就更應當彼此關心。我們這裏有着無數有利於文化發展的交流（不一定非親身彼此交流不可）的例子，其中最著名的是：普希金和格林卡，普希金和柴可夫斯基，萊蒙托夫和魯賓斯泰因●，果戈理和依凡諾夫●，托爾斯泰和費特●。

「在俄羅斯，就像繪畫、音樂、散文、詩歌彼此不可分割那樣，哲學、宗教、輿論、甚至政治也是彼此不可分割的，而且和上述藝術也是不可分割的。它們在一起形成一支統一而強大的洪流，給民族文化帶來極寶貴的財產。」

● A·勃洛克 (Александр Александрович Блок, 1880—1921)：蘇聯詩人。——譯者

● 俄國鋼琴家，作曲家（1829—1894）。——譯者

● 俄國著名的畫家（1806—1858）。——譯者

● 俄國詩人（1820—1892）。——譯者

電影藝術四講

這裏向讀者介紹的電影藝術四講基本上是我於一九三八年在蘇聯電影大學導演藝術研究院講課時的演講稿。

此外，利用我在國立藝術史研究所舉办的藝術知識講習班的電影組（一九二九—一九三二年在列寧格勒）、列寧格勒電影製片廠第一工作室（一九三五—一九三六年在列寧格勒）以及在蘇聯國立電影大學演員系（一九三九—一九四一年在莫斯科）講學時的演講速記稿，經我重新校閱後，爲四講作了補充。

第一講 論電影演員

我們在電影事業中雖然已經積累了豐富的經驗，但直到現在為止，我們還沒有為電影藝術的各個基本創作過程找到一個多少是研究得比較徹底的方法。

必須有這樣一個方法是很明顯的。大家都知道，在電影事業中，藝術和技術是不可分割地交織在一起的；由於在方法問題上不夠明確，勢必不僅在創作上犯錯誤，而且在財務和組織方面也要犯錯誤，並阻礙新的電影幹部的成長。

電影生產的特點就在於，劇作家、導演和演員的創作過程是互相緊密結合的。演員創作成長方面的一些問題，也是與電影藝術和電影生產的一切其他組成部分不可分割地牽連在一起的。可惜，人們很少研究這些問題。一些創作問題往往被強制地脫離了生產問題來研究，然而，恰好是這兩方面問題的正確的相互作用，才是電影藝術所以獲得成就、因而也就是電影藝術的成長的「秘訣」所在，同樣，這也是電影工業的成就和成長的「秘訣」所在。

如果仔細地分析一下俄國戲劇史，那就會使人相信斯坦尼斯拉夫斯基和聶米羅維奇—丹欽科當時所完成的變革的實質（莫斯科藝術劇院的組織），決不僅僅在於他們建立新劇院所依據的那些創作原則的革新意義，而且也在那些重大的組織措施。只有理解到這些組織措施是起了多麼巨大的

作用，怎樣擴大了戲劇創作在俄國成長的基礎，以及怎樣從本國現象很快轉成了國際現象之後，我們才能來評價這個變革的實質。

莫斯科藝術劇院的建立，是戲劇藝術史上具有世界意義的事件。西歐的劇院狀況與我們的劇院狀況之間的強烈對比，就是足以說明這一點的顯著例証。但是，只有在蘇維埃政權的條件下，只有在偉大十月社會主義革命之後，莫斯科藝術劇院才終於能夠實現它一向爲之鬥爭的那些組織原則。

可惜，莫斯科藝術劇院對電影的影響還很少有人研究。要知道，電影之所以在過去和現在都經常邀請那些按照莫斯科藝術劇院體系培養出來的戲劇演員來演戲，以及這個體系已成爲教育青年電影幹部的基礎，這決不是偶然的。如果僅僅從決定了斯坦尼斯拉夫斯基體系聲譽的那些創作方面的原因來解釋這些現象，是很難說得通的。

斯坦尼斯拉夫斯基體系之所以可貴，正因爲它是行動的指南，而不是公式的圖解。這個體系在研究創作過程時，首先是把體系本身當作一個創作過程。斯坦尼斯拉夫斯基學說真正的辯証的價值、力量 and 生命力也就在這裏。這當然決不是說它沒有方法。然而，這種方法的力量首先在於這是一個創造性的方法、藝術表現的方法，因而也是有它的過程、成長和變化的方法。這就是說，它是富有動作性的，也就是說，它顯然不應該理解爲在敘述一大堆死板的公式，而是應該理解爲永遠在活動的一個過程，在這裏面絲毫也沒有什麼奧妙和神秘的东西。這個體系也並不是一蹴而就的，而是經過數十年在生動具體的創作工作中逐漸形成的。

莫斯科藝術劇院的出現，立刻使人感覺到這是戲劇中的一次變革。

這個變革到底是怎麼一回事呢？為什麼它的首創者那麼堅決地主張新的組織原則呢？

依我看來，這個變革正表現出莫斯科藝術劇院的發起人和締造者懂得了一個很簡單的道理：劇院的中心問題是演員。

演員所創造的形象的形成，這首先是一個過程。

這個過程必須有組織地固定下來。

看起來這似乎很簡單，然而莫斯科藝術劇院所完成的那個變革的實質就在這裏。你們會問：這是什麼意思呢？難道在莫斯科藝術劇院建立之前，演員的藝術創作過程就不存在嗎？

是的，這個過程從前也是存在的，但是我所着重指出的那個過程是不存在的，也就是說未曾有組織地固定這個過程，沒有把這個過程提高到首位，沒有使這個過程成為舞台藝術成長的基礎。過去曾經有過，甚至在西歐直到現在還有某些個別的傑出演員。在不斷的演出中，有時也出現過一些個別成功的劇團，然而，像我們現在所理解的那種劇院是不存在的；作為一個具有社會政治意義的有機體的那種劇院是不存在的；作為一個學校、作為整個舞台藝術發展遠景的基礎的那種劇院是不存在的。全世界各劇院所嚮往的這種劇院只有在蘇維埃國家裏才存在，而且它的成就也決不僅僅表現在莫斯科藝術劇院的演出中。

就這樣，在莫斯科藝術劇院裏，演員的創作第一次被當作一個過程、一個辯証的現象而固定下來。形象的成長和成熟變成了劇院的基礎。一切都被動員來為這個過程服務。

在那些與莫斯科藝術劇院同時存在的舊劇院裏，這個過程是每個演員個人的事情，因而它的作

用沒有充分顯示出來。那些天才的戲劇大師在舞台上表演的僅僅是他的創作的結果。演員的創作過程並不是在劇院裏進行的，演員也不是這個過程的組織者。

通過演員的表現手段來創造形象的這個創作過程，在舞台藝術史上第一次變成了全體創作人員的創作方法。全體創作人員第一次有可能去影響這個過程，並在這個過程中成長起來，使自己的技巧更加完善。

以上這段長長的插叙對我們是必要的，它能夠使我們理解我們在電影中所遇到的一些現象的實質。在電影中，演員問題無疑是創作上的中心問題，而且正如我所說的，創作問題是與組織問題和技術問題更緊密地聯系在一起的。

當我們轉入電影創作過程的方法這一話題時，我們就可以看到這樣奇怪的事實：在這個方法中完全沒有注意演員的創作過程，也就是說，演員的創作過程僅僅存在於冠冕堂皇的言詞中。然而，問題決不在於以冠冕堂皇的言詞去承認這個衆所週知的真理，而在於作出有關組織方面的結論，在於真正的實踐。

要知道，現在電影在解決演員問題方面與舊的劇院或現代資產階級西歐的劇院相類似，在那裏，演員的創作還沒有當作整個創作過程的基礎，而演員也只是在表演他獨自進行的創作的結果。

不應該以懷疑論者的態度來對待我們電影演員的抱怨，他們抱怨在進行自己的藝術創作中感覺到非常不舒服，抱怨他們實際上是處在自己的藝術之外。這是一個殘酷和痛苦的事實，這許多抱怨雖然顯得有些輕率，但卻包含着深刻、正確的思想。

對於演員來說，他整個地生活在其中的那個有機體應該是他的家，而不是他的旅館。演員的生命力和演員創作的實質在於創作過程本身，而不僅僅在於演出或影片，在於長期地和不斷地形成和變化，而且這種形成和變化也決不是僅僅產生在舞台上，或是在演出、排演和拍攝的過程中。

反對莫斯科藝術劇院的人們曾經嘲笑過它，嘲笑它用幾個月的時間，有時甚至用幾年的時間來準備自己的演出。他們不理解莫斯科藝術劇院所準備的不是演出，而是藝術。

莫斯科藝術劇院所遵循的一些原則，如整體演出的原則、絕對不容許有客串性質的表演和角色分「大」「小」的原則，以及所謂「深入領會」劇作的原則，實質上就是莫斯科藝術劇院始終不斷地進行着的各種教育過程，也就是在演員技巧上、即表演藝術史上一些極其重要的原則性的標誌。

不管這是多麼荒唐無稽，但莫斯科藝術劇院的確曾經在數十年內被稱為導演專權的劇院，當時著名的批評家 Homo Novus ● (A·庫蓋里) 就認為它壓制演員的主動性而反對過它，然而，正是這個劇院却成了真正的演員的劇院。它培養了大量的戲劇大師，這個數字還沒有一個藝術團體達到過。當時批評界沒有正確地估計到斯坦尼斯拉夫斯基和聶米羅維奇—丹欽科所採取的這些措施的先進性，沒有看到這些措施的正確的遠景。

這種荒唐無稽的批評一直在反覆出現。可是，西歐資產階級的批評家在分析蘇聯影片時，不論在什麼樣的影片中，甚至在那些我們看來是最差的影片中，照例總是指出演員的整體演出是輝煌的

和真實的，每一個人物，甚至是最小的人物，都好像是由大演員創造出來的。這些國外的批評家給自己提出這樣一個主要的問題：蘇聯電影從哪裏得來這麼多的優秀演員？

我們知道，在完全依賴導演這一點上，再也沒有比初期的蘇聯電影表現得更爲突出的了。在初期的蘇聯電影中，那些竭力玩弄自己的表現手段並以此替代表演和替代一切演員的導演，常常利用他們所掌握的蒙太奇的巨大可能性，以及儘可能利用從生活裏汲取來的僅具表面特徵的各種動作，來造成整體演出的錯覺。

這種「導演的電影」在當時曾經是非常出色的，但是，在需要更進一步深入領會劇作時，當有聲電影出現時，它就驚惶失措，向後退却了，因爲這時候它成了無兵之將，再也沒有人願意跟在它的後面了。如果它不放棄自己的陣地，那它就要死亡，不然的話，它就只好作劇院的俘虜，這不僅僅是因爲它要向劇院借用演員，而且也因爲它放棄了自己的方法和並非不光榮的歷史。

然而，導演的電影留下了嚴重的後果。它是與我們的電影製片廠同時誕生的，而電影製片廠是按照它的原則建立起來的。因此就產生了這樣一個奇怪的現象：最主要的工作——演員創造形象——被摒棄於影片攝製過程之外。

現在我們來仔細觀察一下攝製影片的技術過程。

在這個過程中，一切工作都有它的地位：導演與作者研究電影文學劇本，導演寫作所謂工作劇本或分鏡頭劇本，一切助理人員、行政人員和雜務人員的工作也有所謂準備階段，最後則是拍攝和剪接。而演員只被允許參加其中的一個過程，那就是拍攝過程。一切工作都十分謹慎地來準備，並

且需要好幾個月來準備。只有演員可以在拍攝前半小時內到場，然後隨即進行拍攝。

在我們這裏，直到現在還有人對預先排演的任何嘗試都表示懷疑。這種排演實際上已被那些研究電影特點的「專家」所否定，如果攝製人員被允許去進行這種排演，那也只是爲了節省開支，也就是爲了縮短攝製過程。

在電影的各部门中都可以看到這種對待演員創作的態度，而且在對待那些似乎是細小的、但經常是具體生動的事實時表現得最爲明顯。

電影製片廠是有着大量各種不同的專門人才的一個龐大組織，但在這個團體中，究竟也還是要包括少數找不到自己的收容所、被稱爲電影演員的人們。但是，電影製片廠只有當它需要表明是「寬宏地」养活這些演員的時候，才想起了演員，因爲他們實在無事可做，只有在拍攝的日子才被認爲是他們的工作時間。

我大胆地肯定，蘇聯電影藝術將來的整個命運和真正偉大的遠景（我們必須永遠注意這個遠景，才能看到藝術的成長），正在於蘇聯電影演員在創作風格上的形成。

這就是說，必須首先努力把演員的創作過程當作一個基本的、主要的基礎，加到影片生產的整個工作中去。

只有這樣，演員創作的問題才能全面地展示在我們面前，要求我們作明確而充分的解決。有這樣一種意見，認爲電影比劇院之所以強而有力，就在於它能够容納極其多種多樣的演員，但這種意見只有作爲今天的方針來說才是正確的。我確信，當時這種意見只是作爲導演專權的藉口