

论电影导演

尤特凱維奇等著

中国电影出版社

論 电 影 导 演

〔苏联〕С·尤特凱維奇等著

史 敏 徒 譯

中 国 电 影 出 版 社

1958·北 京

論 电 影 导 演
〔苏联〕C·尤特凱維奇等著
史 敏 徒 譯

★
中国电影出版社出版

（北京西單會館寺12号）

北京市書刊出版業營業許可証出字第069号

北京外文印刷厂印刷 新华書店发行

★
开本 787×1092 公厘 $\frac{1}{32}$ · 印張 5 $\frac{1}{4}$ · 字數 152,000

1968年12月第1版

1968年12月北京第1次印刷

印數 1—3,000 册 定价：0.45 元

統一書号：8001·612

内 容 說 明

这是一本論电影导演业务的論文集。書中收集了苏联著名电影导演尤特凱維奇、格拉西莫夫、齐阿烏列里、罗沙里等的論文五篇，有的文章是对初学者講課的筆記，有的文章則是作者对自己的导演創作經驗和苏联电影导演工作的理論总结，其中涉及导演与剧作的关系，导演对演員的处理、影片的造型和蒙太奇处理、导演剧本的編写以及其他有关导演业务的許多重要問題。各篇文章的共同精神，都不仅止于闡述导演业务的技巧方面，而主要在于說明导演如何通过自己的业务技巧，以电影文学剧本为基础，和全体創作人員一起，来保证影片的高度思想艺术水平。

目 次

論電影導演	C · 尤特凱維奇(1)
論電影導演的業務	C · 格拉西莫夫(42)
論影片的造形形式	M · 齊阿烏列里(76)
論電影蒙太奇	C · 尤特凱維奇(109)
論導演劇本	Г · 羅沙里(136)

論電影導演

C·尤特凱維奇

亲爱的朋友們，你們就要从研究院^①里毕业了。你們已积累了許多理論知識，然而當你們接觸到实际的攝制工作时，这些知識是远远不够的。你們如果是些真正的艺术家，你們将直接在电影制片厂里随着攝制影片的次數不断地成长和熟練起来。

真挚而誠实地用你們的全力去工作吧！不要因為你們初期所遭到的失敗而失去信心，也不要被初期的成績冲昏頭腦。

數年前在列寧格勒，我們這批自以為大概已成為“德高望重”的青年電影導演們，熱烈而激動地討論過：是什麼原因引起蘇聯電影事業中特殊的“靜脈堵塞”，為什麼新的青年藝術家成長和被提拔得那麼慢。我們找到了其中的一個原因，就是電影學校對年青一代的教育有毛病。

當我們開始從事電影工作的时候，這門藝術對我們說來不是一種“零星的活計”，我們是帶著在別種藝術中積累下來的豐富的知識進入電影界的。

到後來，一度占著統治地位的、與鄰接的一切藝術斷絕聯系的“純電影”的有害理論出現了。結果，這種理論使許多人去追求無原則的匠藝手法。按我們的理解，藝術乃是一支龐大的巨流，我們懷著青年人那種熱烈愛好藝術的心情，在這支巨流中養成了我們的藝術趣味。

有時我們因年青而誤入歧途，常常“過火”，在我們藝術觀點中曾經有許多極端的看法。然而我們有一種寶貴的品質，這種品質我認為是藝術家完全必需的，這就是對創作的熱愛。

我們的確真正地熱愛過或痛恨過藝術中風格方面的這種或那種的傾

① 這裡的研究院即指國立電影大學導演藝術研究院。本文系作者在該院講課時的演講稿。——譯者

向。我們不是漠不关心地观察，我們曾为自己所喜爱的艺术趣味而斗争，首先是致力于在自己的艺术创作史中成为有原则性的，坚决保卫艺术原则的人。

有些导演把漠不关心的现象视作当然，他们对匠艺手法习以为常，因而造成轻率而无原则地今天吸引和利用一批人、明天又吸引和利用另一批人的现象，不珍惜创作友谊，不去为巩固和尔共同工作、共同成长的那些人所组成的团体而进行斗争。我认为这是最可耻的现象，我绝对不能容忍这种现象。

最使你们害怕的应该是漠不关心的态度、无原则性和事务主义，要学会不使自己成为所有创作过程的中心。不要以为，你们的职务是决定电影的成功唯一职务。

注意一下“导演的电影”时期的一切错误，其中主要的错误就是过高地估计导演的作用。你们应该懂得，如果你在摄制影片的整个创作过程中找到自己适当的地位，如果你们首先学会真正地喜爱和尊重电影制作的基础——剧作，这对你们的荣誉是毫无损害的。

不要过高地估计电影的技术问题。电影的技术过程固然应该知道，而且要好好地知道，然而仅仅有了它是不能解决问题的，它不可能把你们培养成一个真正的艺术家。

有时候，你们学习一些个别的技术过程，但我认为这并不等于在培养你们成为艺术家。因为在现阶段，技术问题已经不是中心问题。善于妥善地剪辑和妥善地拍摄已经成为起码的条件了。

对一个青年艺术家所提出的要求应该还要高得多：要求他有原则性、热情、真挚、遵守艺术的“信条”，要求他具有用全部毅力和热情去为之奋斗的伟大的艺术纲领。你们这里所研究过的技术过程中，里面一些“细小”的东西就学得不够，譬如，如何直接而灵活地处理演员。可是，要知道这却是导演技巧中主要的一环。

你们必须为苏联电影艺术的伟大前途而斗争。为了参加这个斗争，必须坚决、始终不渝地保卫你们所要选择的那些艺术原则。

我们来谈谈一些争论的问题。在这些问题中，创作问题和生产问题永远在电影中紧密地纠缠在一起，因为它们在电影艺术中是不能分割的。

第一个問題：在电影的发展前途中风格方面的总的傾向。

在庆祝苏联电影事业十五週年的时候，一批列宁格勒的导演在創作會議上提出了一些原則性的方針，尽管这些方針的提出者在艺术趣味和本人的氣質上有所不同，但这些方針却有着許多共同的地方。

这些創作方針的共同性不是偶然产生的，然而它的产生也不是預先規定出来的。我們常常在創作上发生爭論，这就是我們的力量所在。列宁格勒电影制片厂数年来已养成了一种为艺术家所必需的优良傳統：對我們中間每个人的作品互相提出尖銳和誠懇的意見。这种傳統不是容易养成的。在爭論中，不可避免地会出现各种艺术趣味不同的评价。因而也就不可避免地要付出一些破坏私人关系的“杂費”等等。然而正是它們，正是这些爭論，却替我們带来了很大的好处。

那时，我們在創作討論中，大家从各种不同的立場，根据各种不同的原因，提出激动我們每一个人的主要問題。我們曾反对在电影中运用抽象的、所謂“理性电影”①的各种因素，反对导演以个人为中心的虛无主义。

我們曾反对运用被人理解錯誤的“詩意”中的各种因素，反对象征式的表現和虛偽的“雄偉气魄”，而为創造完整的、人的形象和性格而斗争，为在电影中創造现实主义的、散文的形象这一創作思想的建立而

① “理性电影”（Интеллектуальный кинематограф）是爱森斯坦提出来的。他認為既然通过蒙太奇的对比可以产生联想和隱喻，这种可能性就应该在电影中充分利用。結果他要求的不是通过画面上不同的形象，使观众情緒获得不同的反应，而是追求这些不同的形象通过观众的思維（理智）过程，得出这些不同形象的統一的本質。爱森斯坦举出他所导演的默片《十月》中科尔尼洛夫叛乱时攻打彼得格勒的一場戏为例：科尔尼洛夫宣布“为了上帝和拯救祖国”的口号，这时銀幕上出现了由耶穌的十字架一直到爱司基摩人的佛象的一系列形象，認為观众通过这一系列形象就能在理智上产生出所謂“为了上帝”完全是荒謬、騙人的东西。“理性电影”的論調是由忽視画面内容而重視蒙太奇手法的見解中引申出来的，結果势必使电影变成抽象的、不是从情緒上去直接感染观众的艺术作品。

斗争。

把电影分为“诗的”电影和“散文的”电影，这是一种姑且的假設。我們之所以这样区分，只是为了采用这样的術語来強調我們創作上的分歧。

我再重复一遍，我們把“詩的电影”仅仅当作一个假定的術語，因为几乎我們全体都非常珍視詩，对它发生很大的兴趣，我們的一切作品也都深深地受到它的影响。但是我們認為，这样的“詩的电影”，是把詩的涵义仅仅局限在非常狭小而專門的范围之内，这样的电影也恰巧反映了所謂“理性电影”的黄金时代风行一时的一些理論。

我們認為“詩的电影”首先是一种反现实主义的电影，它是以導演的凭空臆想和把个别的镜头象一个韻脚、一段詩那样尽量加以雕琢、突出，来代替以形象和人物性格为主的剧作的。我們之所以反对“詩的形象”，因为这种形象事实上仅仅是一种抽象的、象征式的表現。我們也竭力反对过这样一些導演：他們創造出一些故作动人的“雄偉的人象”和静止的、仅有外形特征的“紀念碑式的人象”，来代替通过表演手段所体现出来的人物形象，我們認為这些“雄偉的人象”和“紀念象”是不能感动广大的观众的。

我們摒弃了虛偽的“詩意”和故意玩弄的手段，主張采用廣泛的“散文”的語言，号召向散文大師学习，向托尔斯泰、契訶夫、巴尔扎克和司湯达学习。

我們把演員提到首要的地位，認為他才是电影作品中的主要人物。

我們根据列宁格勒电影制片厂的工作經驗所預見的发展方向，终于在后来証實了。优秀的影片正是根据这个原則制成的。

虽然我是把“散文”电影理解为现实主义地概括情节的一种电影，它通过人物性格来展开事件，又通过事件来形成人物的性格；当然这并不是說我降低了文学和詩对導演的創作过程所发生的影响这一意义。

相反地，我認為導演和詩接触得愈多，愈深刻，他的作品也变得愈有內容，愈能动人。你們不要怕那些在街上閒逛時嘴里念叨着詩的怪人，这些“怪人”是真正爱好詩，对詩发生兴趣的。

在我們的創作风格形成的年代中，詩是我們意識中不可分割的一部分。

馬雅可夫斯基是我們忠實的伙伴，我們非常喜愛他的詩，在我們初期的創作練習中就經常朗誦過他的詩，在每一次創作中都受到它的鼓舞。

這樣深刻隱秘的影響，譬如說，象馬雅可夫斯基的詩對愛森斯坦拍攝《戰艦波將金》時整個形象思維所起的影響，不用說是有成果的。這種影響同肤淺地理解和虛偽地反映出來的庸俗的“詩意”是毫無共同之处的。

真正的詩意是絕對不會和真正地現實主義地展開人物形象相對立的。

文學之滲入電影和滲入其他一切鄰接的藝術部門，要比利用原始的文學的比擬、假借和模仿，深刻得多，也複雜得多。對詩和音樂的真正愛好，也永遠可以從影片有節奏的蒙太奇結構中表現出來。

在導演對一部影片的形象的誕生過程中，不論是音樂、詩、戲劇、繪畫（我以後要專門談到它）都有着巨大的、決定性的意義。

你們在實際工作中必然要接觸到的第二個問題是：正確地規定作為導演的你們在影片攝制的整個過程中的地位。

這裡，我必須預先警告你們，不要犯所謂“導演的電影”初期的那些錯誤。

這種電影的導演實質上是使哥登·克雷的“統一意志的戲劇”這種陳旧的戲劇理論復活，他企圖以自己一個人來代替這種藝術中的一切最重要的組成部分，甚至包括劇作在內。

但要知道，劇作乃是導演在創作上的真正忠實的朋友；沒有劇作，就不可能有廣大的基礎來攝制大量的好影片。

導演決不應該插手到他的工作範圍以外的部門中去。如果是那樣，一定會使他和藝術遭到很大的損失。譬如說，一個音樂指揮真正能夠很好地、有創造性地把優美的總譜演奏出來，這難道是降低了他的職業的身價嗎？做一個平常的音樂家——中等音樂作品的作者，還不如做一個優秀的音樂指揮。

當然，一個人既是導演又是劇作者，是可能的，但這是一種例外。值得注意的是，在這種情況之下，一種因素必然會統治另一種因素，一種因素的成长必然會損及另一種因素。

我們知道有些艺术家，他們是一些很优秀的导演，但当他們竭力在剧作方面追求荣誉的时候，每次都遭到了失败。当普多夫金过高地估計了蒙太奇的意义，用蒙太奇剧作①代替了剧作者的真正創作思想，亦即做了“情緒的”剧本②的俘虏时，他的名字便一度在苏联电影界里消失了。

选择这一个或那一个电影剧本的权利应该是創作的一个因素，它和导演业务是不可分的。不具备写作才能的导演，应当在这样的范围内去發揮他的作用，即成为所选择的剧本的剧作思想之敏感而关心的創作实现者和体现者。但是，只有当他觉得他所导演的剧本已經不是属于别人的时候；或者更进一步，当剧作家的創作意图刚刚产生，他就参加作者的創作过程；在这种情况下，他才能成为創作实现者和体现者。

导演应该为自己寻找剧作家，和他共同工作，这是为了“推动”剧作家的創作幻想，而不是为自己編写剧本——这就是在剧本創作过程中导演应该起的作用，它同样是符合每一个真正剧作家的願望的。

当《海鸥》在亚历山大剧院演出失败之后，契诃夫决定不再写作剧本了。但是，莫斯科艺术剧院却很成功地演出了这个剧本，正是这次成功

① 蒙太奇剧作 (Монтажная драматургия): 苏联电影默片时期，因电影还没有掌握最能表达人的思想的手段——語言，所以一些“革新”的电影工作者特別强调电影中的动作性，而且認為要充分表达出导演的意图，只有借助于蒙太奇，由此产生一种論調：电影剧本仅有一个故事梗概和作者的定义性的主题思想就够了，这种思想的具体的体现在于导演对蒙太奇的运用。这种以蒙太奇的运用来代替剧作应起的作用，謂之蒙太奇剧作。——譯者

② 情緒剧本 (Эмоциональный сценарий): 这种理論是在苏联电影默片时期剧作家拉热謝夫斯基提出来的。这种电影剧本沒有一定的形式，仅仅是用宜宣式的描写来说明剧中人物和事件。剧本的作者認為只要用作品中抽象的思想去感染导演，导演就一定会找出用来表現这种思想的必要的电影形式。实际上，这是“导演的电影”、“理性电影”、“蒙太奇是电影的基础”等等論調在当时电影剧作中的一种反映，結果，电影艺术不是建筑在文字剧本的基础上，而是建筑在依靠抽象的情緒和蒙太奇的手法这个基础上。——譯者

的演出推动了契訶夫为莫斯科艺术剧院写出以后的所有剧本。于是剧院和剧作家真正地在创作上会面了。但这种和剧院会面仅仅是和某一个完整的艺术机构的会面，而不是和个别导演的会面。

現在我們就談到第三个問題，这个問題你們应当很好地加以考慮。这个問題是：当你們走上工作崗位，即參加你們將在那里逐漸成長、如果沒有它們就不可能获得进一步发展的集体时，你們会接触到一些什么样的人 and 什么样的东西呢？

人們通常說，这个集体是电影制片厂。这不完全正确，因为現在一个电影制片厂里往往有着对創作的看法完全不同的艺术家。不能把电影制片厂和剧院相提并論。如果把电影制片厂与剧院相比拟，那末它象是一个完整的戏剧托辣斯。

因为每个演出組加上自己的演員，在規模上其实就是一个和剧院的机构几乎相等的艺术机构。而在大电影制片厂中，这样的演出組往往不下十五到二十个。

曾經有一个时期，在生产上采取了这样的方針：根据技术过程的各种特性，把創作业务划分成許多部門和类别。一切工作人員也按照不同的技术部門和类别，加以区别或分类。于是，一些曾經合作得很好的創作集体被打散了。

这是企图把美国的一套生产組織机构不經批判就原封不动地搬过来的想法。美国生产組織机构为了老板的利益，造成創作不由專人負責的現象，以便用掠夺的資本主义方式来使用每一个工作人員。

为了搞好生产，把业务划分成許多部門是絕對必要的，但这不是指电影制片厂的創作干部，而是指技术干部而言。对創作干部說来，恰好相反，要全面地支持那些按照創作的特征而結合成的創作集体，这些集体永远是戏剧和电影的主要基础。

一个艺术机构不是依靠行政命令就可以产生出来的，人們在这种机构中不仅仅是“服务”。作为生产单位的电影制片厂可以帮助組織这样的集体，但是这些集体的产生和成长是应当和技术的生产过程分开的。

當我們分析了我們在电影工作中的初期成就的原因之后，可以清晰地看到，如果我們大家不是开始时就和自己的紧密团結的創作集体在一起工作，我們的初期作品未必能获得那样的成就。

如果一个艺术家后来脱离了这种集体，讓它瓦解，那么这个艺术家在創作上的成长也就停止了。甚至爱森斯坦在初期也結成著名的“五人組”，其中有亚力山大洛夫、史特拉烏赫、基賽、列甫辛、邁莫罗夫。列宁格勒电影制片厂之所以比別的厂来得强，正是因为它有着一些这样的集体：柯靜采夫和特拉烏別尔格领导的奇异演員养成所^①派，艾尔姆列尔领导的創作集体，我的工作室，扎尔赫依和赫依贊茨的青年組等。

大家以为，我們之所以存在着許多缺点，原因在于电影制片厂的技术設備不够好。这也是不对的。也有由草棚成长为好的剧院的。甚至可以說，根据經驗，如果一个事业从要求外表华丽方面着手，是不会获得什么真正的成就的。不可能在建成一个有二千五百座位的华丽剧院时，就說一个剧院已經建成了。富有生命力的創作精神不是这样产生的。

电影的情形也是一样。

如果說，在生产方面技术是非常重要的，那末在創作問題上它仅仅是处于从屬的地位。所以电影学校具有很大的意义，在学校里就應該奠定在創作合作上的組織基础。

你們走出这个学校不应当是单独的个体，应当是創作組的組織者和領導者。这些組可以早在学校里大家在一起工作的时候，就圍繞着你們形成起来。

由此产生了和你們的命运有着密切联系的第四个問題，就是演員的問題。

在工作崗位上，决定你們命运的，不仅仅是你們能否和你們在学校中就能与他們合作的那些摄影师和美工师團結起来，協同地在一起工

① 奇异演員养成所 (ФЭКС): 1922年成立于列宁格勒，由柯靜采夫和特拉烏別尔格主持。苏联一些有名演員如庫茲明娜就是这个养成所出身的，名导演格拉西莫夫早期的演員活动也是在这个养成所的影响之下进行的 (1926年扮演影片《外套》中的官員，1927年扮演影片《大事业同贊》中的福特克斯)。由于該养成所偏重于探求演員的外部技术，認為奇异的演技是表演艺术的新創造，終于走上形式主义的道路。——譯者

作，影片的成就还将决定于是否善于和演員一起工作，要看你們所接近的表演艺术家——你們的創作意图的首先而主要的体现者，是否圍繞着你們。

“导演的电影”的理論在这个問題上遭到了彻底的失敗。这种理論輕視演員，用“类型”代替演員。它阻碍了在电影制片厂周圍建立起一批固定的演員干部。

所有大的戏剧机构都是由戏剧学校成长起来的。莫斯科艺术剧院也是以下面两个組織为基础而发展起来的：一个是蘇米罗維奇—丹欽柯所領導的音乐学校，另外一个是由斯坦尼斯拉夫斯基把多年来团結在自己周圍的戏剧爱好者組織起来的团体。

还有一个值得注意的地方，戏剧导演本人也都是演員学校出身，这已被認為从来是培养各国戏剧导演的一个必要的条件。只有导演亲自体验过演員的表演，彻底理解演員創作的一切規律之后，才能去处理演員。这并不是說，导演本人必須是一个好演員，因为演員和导演的創作是各有其不同的特点的。

据我看来，真正的导演艺术并不在于臆想出各种演出效果，而在于善于和演員一起工作。

最困难的是在这里，就在我們現在坐着的沒有布景和其他效果的屋子里演出。

真正的导演就在这里可以檢驗出来，看他是否善于处理具体的活人，是否善于运用演員的表演能力来創造形象。

但演員不仅是你們的朋友和助手。他和你們一样，也能刺激創作的发展。

依靠活的人的形象和性格来体现出自己作品的剧作家，必然会受到这个或那个天才演員的个性特征的鼓舞。

无论是莎士比亚、莫里哀或契訶夫都曾經为一定的剧团写作剧本，而且他們写的时候，总是考虑到这个或那个演員的个性。一个好的艺术作品就是这种演員、剧作家和导演的个性在創作上的結合。

你們在学校里工作的时候，一开始就應該和演員在一起，共同成长。你們应该在从事共同的习作和实验工作时，就吸收青年电影剧作来参加，使得你們离开研究院的时候不至于成为单独的个体。

特別要預防創作機能的迅速枯竭。學校不僅要教你們技術方面的技能，而且要訓練作為藝術家的你們應該使行為的各種准则正確地配合起來。這種正確的配合可以使創作機能不至於迅速枯竭。

藝術家把自己“投入”自己的作品中。這在某種程度上是一個消耗創作機能的過程。因此，就應當有不斷充實內心修養的過程。藝術家的機體中應當正常地保有一種特殊的營養料（請注意一下體育方面的例子。優秀的紀錄是訓練很久才得到的。但重要的不是創造一次紀錄……而要不斷地成長與完善，應當不脫離一定的規範，要始終保持正確的訓練“方式”）。

不應該縮短自己的創作生命。我們常常看到，導演把自己完全“投入”初期的作品中後，不善於替自己積蓄新的力量，創作機能很快就趨於枯竭，這樣就毀壞了自己。

在文學界中也可以找到一些例子。有些作家的悲哀在於他們只是唯一的第一部作品的作者。他們接着把這部書編成舞台劇本、電影劇本、舞劇劇本，然而他們卻沒有力量再寫第二部作品。但是，正是在第一部書以後才能確定藝術家的真正價值。有人說得好，每一個人只要經過一段時期的生活，都能夠寫一部書。每個正常的“活”人都能積累起寫一部作品的思想、印象和感情。而開始掌握技巧舞正是在這部處女作之後。

導演的情形也是一樣。不能把自己的藝術生命僅僅局限在一部影片裡面。

必須學會在攝製影片之間充實自己的藝術生命。

必須更加貪婪地、好奇地（象普希金對這個字眼所解釋的）來對待廣闊偉大的生活和現實，必須不斷地從現實中汲取自己的創作材料。

遺憾的是，電影界和電影學校對這方面教得不多。甚至可以說恰巧相反，電影工作者被教育得閉關自守，用虛無主義的態度對待其他藝術部門。結果，把電影藝術弄得毫無生氣。

那種認為藝術家的意識具有局限性的別列維爾杰夫^①理論是大錯特錯和有害的。但是，毋庸置疑，真正的藝術家卻是這樣的一種人，我們能在他的一切創作中找到他的創作的中心主題。

具有這種廣義的主題，具有藝術家所特有的那種堅持性和特殊的

“狂热”，这就是真正天才的标志。

艺术家有了自己创作的中心主题，这也就决定着他对剧本的选择和以后所有的摄制计划。

一般都有这样的想法，认为导演的工作是从接受电影剧本后才开始的。

这是非常错误的看法。

只有当你自己认为必须摄制的时候，只有当你有“什么要说”的时候，只有当你感到迫切地需要在影片中有所表示的时候，你才可以接受这个摄制任务。

摄制计划应该早在你企图在纸上写出工作剧本，即分镜头剧本之前，就产生出来。导演的分镜头剧本应该是创作过程的结果。

导演的意图是否正确，应该通过导演与未来影片的剧作家首次会面时所产生的创作上的感觉来检验。

这个过程在不同的艺术家身上，可能在方式上有所不同。但重要的是，要在影片摄制之前能够更清晰而全面地“看到”影片的全部或各个部分。

这并不是说，对影片的处理应该一次就予以决定。可能，这个处理是在思考事物的过程中才决定的。但如果在艺术家的内心这个处理还没有成熟，如果他对这个处理还不是十分明确的时候，决不可以着手下一步的工作。

正是由于艺术家在内心对事物的意图还没有孕育成熟，还没有十分明确地看到和听到这个意图，因而才摄制出主题模糊的、无原则的、折衷主义的、而且制片成本很高的影片来。

在摄制之前“看到”事物，这并不是说把将要拍摄的镜头在纸上描绘出来。处理个别的画面构图问题，这已经是工作的第二个步骤。

我说的是对整部影片的形象或个别的、最有意义的画面的形象的处理。

① 以别列维杰尔杰夫为首的文学理论派别，1928—1929年以后被清算。其主要错误是以孟什维主义代替马克思主义的世界观，以公式主义代替辩证法，以机械原则代替唯物论。——译者

許多導演希望對影片的处理会在拍摄的时候“自己”到来。这种希望是空想。当然，也可以把成功寄托在偶然性上，可以随便摆弄摄影机的把手，随便讓演員演一演，随便剪辑一下；然而，这样的做法，你們永远也不会获得真正的艺术作品。

整个演出的形象之誕生——这是导演工作的基础，摄制計劃就是从这里开始的。

我之所以用“看到”这个字眼，是因为感染观众的造型因素无疑地在电影中占着主要的地位，但我認為，在現在有声电影的时代，对它作过高的估計是不應該的。

在“导演的电影”这一理論占领导地位的年代里，对一个場面或整个影片的形象之处理主要着重在画面和造型方面，于是在处理上就造成很大的錯誤。

对形象着重于画面和造型方面的处理是一种静止的处理，这种处理多半是注意构图的因素，因而一定要把形象分成“小块”。每一个导演都必须坚决摆脱这种看法。

导演在开始工作时，重要的不是看到这些小块，而是要看到整个影片的形象。

把思維切成“小块”，这已經不是技术上的問題。它也不是单纯地由于电影具有的蒙太奇特性面造成的。依照普宁的中肯的說法，这正是“意識的不協調”，是“左”傾的艺术家所特有的。这是企图用分析的公式去弥补不善于鮮明而真正形象地表現和再現现实的小資產階級意識所具有的局限性和“不協調”。这就是作为立体主义、未来主义、表現主义以及其他“主义”的基础的那种“不協調的意識”。后来它又把理性电影作为自己的最后的靠山。

大部分“首批应召”的导演是由繪画界进入电影界，这不是偶然的。我們看到当时的电影工作者把影片处理成一系列精致的构图，而且这些构图多半是将现实“变形了的”，即有意无意地歪曲了现实的构图。这种电影的可能性当时深深地吸引了我們。

在初期的創作中，繪画对我有过很大的帮助，即使現在，它对我仍有帮助。但是，当它成为处理形象的唯一的媒介，成为唯一的刺激物的时候，它就开始妨碍我了。