



電影藝術叢書

蘇聯電影藝術的 技巧問題

格拉西莫夫等著



藝術出版社



蘇聯電影藝術的
技巧問題

蘇聯電影藝術的 技巧問題

蘇聯電影藝術的
技巧問題

蘇聯電影藝術的
技巧問題

電影藝術叢書

電影藝術編譯社編

蘇聯電影藝術的技巧問題

C·格拉西莫夫等著

史敏徒譯

藝術出版社

一九五五年·北京

蘇聯電影藝術的技巧問題

C·格拉西莫夫等著

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 順 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：(45) 字數：257千

開本 33.5''×46'' 1/32 印張 11 $\frac{1}{8}$ 插頁 2

一九五五年六月北京第一版

一九五五年六月北京第一次印刷

印數0001—3500

定價(6) 1.17 元

目次

序.....

(一)

論電影導演的業務.....

蘇聯人民藝術家 C·格拉西莫夫 (五)

論影片的造形式.....

蘇聯人民藝術家 M·齊阿烏列里 (五)

論電影演員的工作和斯坦尼斯拉夫斯基體系.....

蘇聯人民藝術家 B·普多夫金 (一〇三)

導演和演員.....

拉脫維亞蘇維埃社會主義共和國人民藝術家 IO·萊茲曼 (二七)

論傳記片的創作.....

功勳藝術家 Γ·羅沙里 (三六)

在舞台上和在銀幕上.....

蘇聯人民藝術家 A·鮑里索夫 (三三)

序

一九四六年九月四日，聯共（布）中央在其「關於影片『偉大的生活』（下集）的決議」中規劃了蘇聯電影藝術進一步發展的道路。蘇聯電影藝術，誠如斯大林同志在蘇聯電影十五週年紀念日祝賀蘇聯電影工作者時所指出的那樣，有使命去幫助工人階級和他的黨「以社會主義精神去教育勞動人民，組織羣衆爲社會主義而鬥爭，提高他們的文化和政治的戰鬥力」。

根據斯大林同志的令人鼓舞的指示中所規定的巨大而重要的任務，要求電影工作者不斷地和有系統地提高自己的思想理論水平和藝術修養，不倦地爲改進自己的技巧而鬥爭。

在聯共（布）中央「關於影片『偉大的生活』（下集）的決議」中，非常充分而清晰地闡釋了蘇聯電影大師們之所以犯了許多錯誤，其根源則在於，「……某些藝術工作者雖然生活在蘇維埃人之間，却看不出蘇維埃人崇高的思想品質和道德品質，不善於把這些品質反映在藝術作品中。」

黨的批評和聯共（布）中央在有關文學與藝術問題方面的決議中所作的指示，再一次向電影工作者提出他們面前最重要的任務，而對他們所犯的錯誤，則通過布爾什維克式的批評，幫助他們爲自己的實際活動做出了必要的結論，並進而幫助他們創造出許多卓越的電影藝術作品。

在一九五一年九月四日「真理報」刊載的題爲紀念「關於影片『偉大的生活』（下集）的決議」

公佈五週年和蘇聯電影工作者當前的任務這一社論中指出：「蘇聯電影工作者必需深刻地從革命的發展中研究生活，細緻地掌握客觀事物的知識，耐心地提高技巧，以便在自己的作品中歷史地真實地反映現實，表現蘇維埃人格中的最優秀的特徵。沒有正確探索到的細節，便不能刻劃出性格，沒有客觀事物的知識，便不能為提高技巧而鬥爭。」

這些重要而明確的指示，證明了黨、政府和斯大林同志本人不斷地關懷着蘇聯電影藝術的發展，號召電影大師進行頑強的忘我的勞動，促使他們走向新的創造性的勝利。

只有在作品的形式與內容達到完全有機的統一時，才能產生出完美的藝術作品。由此可見，我們是迫切需要不間斷地提高藝術技巧，因為只有藝術技巧才能夠保證正確地表現蘇聯影片的新的、深刻的思想內容。

蘇聯電影事業雖然已經獲得了重大的成就，但仍不能滿足人民的要求。我國人民正期待着描寫共產主義社會建設者的英勇勞動、豪邁與果敢的新作品，描寫我們祖國英勇的過去、現在乃至光輝燦爛的未來的新作品。觀衆期待着這些影片，期待着蘇聯電影大師們真正地參加創作工作，使那種能保證蘇聯人民勝利地進行共產主義建設的精神食糧日益豐富起來。

蘇聯電影藝術大師正在為實現黨的指示而鬥爭。他們在這一鬥爭中所積累的創作經驗，需要加以綜合和進行深入的研究，否則，就不能使蘇聯電影事業繼續得到順利的發展。

本論文集僅僅是一個初次的嘗試，企圖就藝術技巧方面的各種問題，來綜合幾位著名的蘇聯電影藝術大師的創作經驗。

論文的作者並沒有對有關他們工作中的問題加以詳盡地闡述與發揮，但是，他們却指出了爲掌握蘇聯電影藝術技巧而作進一步鬥爭時所必須遵循的道路。這就是：

作爲影片的思想與藝術基礎的電影劇本必須有深刻思想性和完美的藝術質量的問題。

影片在造型方面應具備高度的藝術技巧的問題。

演員應該做到富有靈感的和經過精心磨鍊的演員技巧；導演在處理演員時，應該善於誘導全體演員有機地結合成一個整體，在演出中大家一起來表現出作品的總的思想，以及在單獨處理每一個演員時，要善於誘導他在創作影片的各個階段中詳盡地體現出他所創造的形象的實質等等問題。

因而，在本論文集中除肯定了藝術大師們必需深刻地研究一切科學中的科學——馬克思、恩格斯、列寧、斯大林的學說之外，還着重地闡述了對過去的藝術遺產的掌握，以及電影藝術同現代蘇聯文學與藝術的有機聯系等問題。

本論文集的作者們還敘述了深刻研究俄國古典作品和現代蘇聯文學與藝術的優秀作品，對那些根據社會主義現實主義的創作方法去創造自己的作品的電影導演來說，在創作實踐中具有十分重要的意義；他們用一系列的例子形象地說明了，由於藝術家極其充分而深刻地理解了他所表現的事件的本質、理解了他所創造的形象的實質，才使得Д·托爾斯泰、М·高爾基、А·法捷耶夫及其他俄國的和蘇聯的文學大師們的作品，成爲可以在銀幕上體現的非常完美的材料。

大師們在有關繪畫、戲劇同電影的相互作用和有機聯系的問題上所發表的意見，也是饒有趣味的。

C·格拉西莫夫的「論電影導演的業務」、M·齊阿烏列里的「論影片的造型形式」、B·普多夫金的「論電影演員的工作和斯坦尼斯拉夫斯基體系」、Ю·萊茲曼的「導演和演員」等文章，都對他們所提的問題，作出了有意義的理論總結，並舉出了許多鮮明而印象深刻的例子。

Г·羅沙里和А·鮑里索夫的文章，在本論文集中佔着特殊的地位。這兩篇文章敘述了導演和演員在創作影片的具體條件下怎樣從事勞動和創作，彷彿爲本論文集的其他文章中一些理論問題做了形象的解說。

同時應提請讀者注意，本論文集是創作者們所寫的——它的價值也正在於此，但是也正因爲這樣，在本論文集裏有些地方就顯得有些熱中於論爭，並且有時還摻雜着一些判斷上的主觀性。

假如在本論文集發行後能引起蘇聯藝術大師們的廣泛反應，能隨之出現一些新的論文和書籍，那我們將認爲本書的出版已經起了一定的作用，因爲即將出現的論文和書籍，以及已擬定要出版的有關電影的理論與實踐的著作，將會更加充分地闡述本書中所涉及的一些問題，並將促進蘇聯電影藝術這一最重要、最大衆化的藝術進一步的改進與提高。

論電影導演的業務

蘇聯人民藝術家 C·格拉西莫夫

一

最近十年到十五年以來，有聲電影藝術得到了充分的發展，而現在已經到了必須總結積累下來的極豐富的經驗和分析擺在電影大師們面前的極其多樣的創作任務的時候了。可惜，無論電影批評家或者電影導演自己，幾乎都沒有從事這一工作。但這一工作是必要的。其所以必要，是因為從無聲電影藝術成長起來的有聲電影藝術根本不同於無聲電影藝術，也因為在無聲電影時期所產生的許多錯誤觀點迄今還在流行，阻礙着電影事業的發展。

電影，特別是有聲電影，這是一種與文學、戲劇、繪畫和音樂有着千絲萬縷的聯系，並吸取了它們的經驗的綜合藝術。

然而，在無聲電影時期存在過一種把電影與一切其他藝術對立起來而局限於探求所謂電影特點的顯著傾向。由於力圖肯定電影是一種獨立藝術而產生的這種傾向，使許多電影導演和電影批評家走向虛無主義的道路，否定了一切其他藝術的經驗。他們僅從電影不同於其他藝術和其他藝術不能做到或難於做到這一角度，而沒有從電影能够深刻而真實地反映現實這個角度，看到電影的力量和

意義。

電影是這樣一種藝術，它能够表達動作和活動。因此，有人肯定電影的特點是富有動作性，而外形動作是電影唯一的活動範圍，並且只能是這樣。

電影按其本質來說是一種大衆化的藝術，它必須面向廣大觀衆。由此曾得出一個非常反動的結論，說電影與所謂資產階級藝術的低級樣式相近，也就是與下等的偵探文學、爵士音樂，以及資產階級在帝國主義階段專門爲麻醉人民羣衆而製造出來的一切惡劣的偽藝術相近。

電影具有把各種內容不同的、在不同時間和不同地點所發生的事件加以剪輯，即加以對比的廣大可能性。於是根據電影的這一性能，產生了各種不同的蒙太奇理論，這些理論的涵義歸納起來，就是認爲重要的並不是畫面的內容，不是反映在銀幕上的現實生活，而是各種畫面的對比本身，彷彿從各個畫面的對比本身（不管這些畫面所反映的是什麼），就能產生一定的內容。

不論這些電影藝術特點的理論發明者意識到這點與否，其實他們都是站在形式主義的立場上的。他們沒有廣泛而全面地分析電影所具備的那些用來形象地體現現實的可能性，却片面地誇大這些可能性中的某一方面。用高爾基的話來說，他們用「小丘」上的視野^①來代替對待自己藝術的觀點。而奇怪的是，在力圖肯定電影這一藝術的獨立性及其獨創性時，他們在自己的理論見解方面只不過簡單地借用其他藝術中的一些形式主義的觀念來達到自己的目的。例如，對電影中演員表演的特點的看法，把電影演員當作「模特兒」的看法，就是從C·伏爾貢斯基公爵由西方帶到俄國來的、聞名於戲劇界中的「有表情的人」這一類廢理論中產生出來的^②。

想使電影與資產階級藝術的「低級樣式」——偵探小說和遊藝場節目——相接近的這種企圖，反映出戰後西方頹廢的藝術，首先是美國和英國的藝術對電影的直接影響。「雜要的蒙太奇」^②這一理論是與梅耶荷德試圖破壞戲劇的理論直接聯系着的。扼要地說，把電影與其他藝術對立起來的各種見解，都是建立在形式主義觀點之上的，而這些觀點又是從與電影對立的其他藝術中剽竊來的……

這一切錯誤理論或多或少地影響了許多大師在無聲電影時期的創作實踐。因此，無聲電影的理論遺產需要經過嚴格檢驗，那個時期所形成的對技巧問題的各種觀點，也同樣需要經過嚴格的檢驗。

① 請參閱一九五三年「人民文學」第五期刊載的高爾基「論短視和遠見」（直譯為「論小丘和觀點」）的譯文。該文用「小丘的視野」來比喻眼光狹小的見解，並指出它有別於觀點，觀點是由於觀察、比較和研究各種生活現象的結果而形成的，是一種深遠的見解。——譯者

② 伏爾貢斯基公爵（Кн. С. Г. Волконский, 1788—1865）是十二月黨人，「南社」的領導者之一，一八一五年，他曾遊歷西歐，到過巴黎和倫敦。十二月黨人暴動失敗後，他被判處死刑，後又改判有期徒刑二十年，流放於西伯利亞。至於本文中「有表情的人」這一理論（Теория "выразительного человека"），暫無從稽考。——譯者

③ 「雜要的蒙太奇」（Монтаж атракционов）暫無從考查。惟據譯者推測：初期電影曾被資產階級稱之謂「價廉物美的雜耍」，後來由於蒙太奇的發現，突破了戲劇的三一律，當時的電影「革新家」竭力在蒙太奇方面下功夫，盡量使影片中的地點、時間和動作變化多端，結果變成內容服從於表現形式，影片成為許多新奇插曲的拼湊，「雜要的蒙太奇」似與這種傾向有關。——譯者

此外，不論蘇聯無聲電影的創作成就怎樣重大，在我們蘇聯電影已經用語言和聲音武裝起來的年代裏，電影藝術在其發展道路上發生了根本的變化。這一變化的發生，是與我國生活中具有世界歷史意義的變化、與社會主義社會基礎的建立和我們人民的經濟與意識中的根本變化聯系着的。

電影大師們在決定獻身於社會主義建設事業以後，就得重新考慮許多問題。資產階級宗派主義者的藝術見解遭到了致命的打擊。黨和偉大的斯大林給蘇聯藝術提出了先進的創作方法——社會主義現實主義的創作方法，這種創作方法要求藝術家真實地、歷史具體地描寫革命發展中的現實。形式主義不能真實地把新的現實反映在藝術作品中，不能把新的人物反映在藝術中，也不能使影片變成千百萬觀眾的財富，甚至以前曾受形式主義觀點影響的許多藝術家們，也清楚地認識到這種形式主義的危害性。

蘇聯電影藝術工作者和其他藝術的大師們一樣，開始掌握先進的社會主義現實主義創作方法，因而使得蘇聯電影藝術創造出一系列優秀的影片，其中「夏伯陽」這部影片給電影藝術指出了在許多年間的創作發展道路。

於是電影導演和其他電影大師們就開始重新學習；他們懂得了有聲電影是一種綜合藝術，它不容許與其他藝術的經驗隔離開來。在無聲電影中，在某種程度上還可能主要地用造型的和蒙太奇的手段來解決自己的思想意圖方面的任務，在有聲電影中，首先就必須依靠演員來作為思想藝術意圖的主要表現者。

在有聲電影中，蒙太奇和畫面的造型結構這一作用已經不是主要的了。因此，導演的業務也就

有了根本的改變。

首先，電影劇本不同了，對電影劇本的要求也不同了。在無聲電影中，電影劇本在頗大程度上僅僅是未來影片的情節梗概與蒙太奇的簡要說明，其思想內容主要表現在字幕上。現代的電影劇本則不是情節梗概，而是具有充分價值和完整的藝術作品，它的思想意圖是通過作品中人物的性格表現出來的。這樣，電影劇作的作用就大大提高了。

可是，既然電影劇本的意圖是通過劇本中人物的性格表現出來的，那末，表現這些性格就成為攝製影片時的主要任務。因此，在有聲電影中，演員作為直接體現電影劇作家所構思的性的藝術家這一作用，也就大大提高了。

在社會主義現實主義的有聲電影藝術中，導演首先要通過演員的創造來體現電影劇本，從而表現出自己的攝製意圖。有聲電影藝術和戲劇一樣，用丹欽科的話來說，導演在其處理演員的工作中，必須「融化在演員身上」，而影片的造型結構和蒙太奇結構，在很大程度上都要服從演員所扮演的那一形象的表現。

當然不能從這裏得出結論，說導演在有聲電影中的作用小於在無聲電影中的作用，說導演的個性不能得到像在無聲電影中那樣充分和全面的表現。不，由於思想、藝術任務的複雜化，導演創作個性的意義和導演對觀眾所負的創作責任只有不斷增大。

電影導演的創作業務也無可比擬地複雜起來。現在，電影導演已經不是像在無聲電影時期那樣畫活動墨水畫的匠師，也不是一個在狹小的舞台上演出舞台劇的舞台導演。現代電影藝術的非常豐

富而獨特的可能性，規定了有聲電影導演的創作業務。雖然，電影以導演爲主這種理論早就被批判了，但我們仍認爲電影導演（連同電影文學劇本的作者在內）是他所攝製的影片的作者。電影導演的業務包括一切創作業務，是電影藝術中主導的業務，而電影藝術的一切特點都反映在多面而複雜的導演創作過程中。

談到電影導演的業務，就非牽涉到一切最重要的電影技巧問題不可。因此，我們在自己面前提出了電影導演的創作業務問題之後，就必須首先分析電影導演如何處理電影文學劇本，如何處理演員、攝影師和美工師的工作，就必須論述分鏡頭劇本——未來影片的底稿——的創作過程，以及影片的造型結構與蒙太奇結構的處理方法。一切其他參加攝製影片的工作人員的創作勞動能否具有充分價值，電影作品能否達到高度思想藝術質量，最後都取決於導演對一切創作任務和創作組織任務的正確處理。

二

車爾尼雪夫斯基在自己的著作「藝術與現實在美學上的關係」一書中寫道：「按其內容來說，詩大大地高於一切其他藝術，一切其他藝術所能告訴我們的，甚至不及詩所能告訴我們的百分之一。但是，當我們注意到詩和一切其他藝術所產生的主觀印象的力量和生動性時，這種關係就完全改變了。一切其他藝術，像活的現實一樣，直接作用於感覺，詩則作用於想像，某些人的想像可能比另一些人的想像要靈敏得多，活躍得多，但是一般地應該說，在健康的人身上，想像的形象和感覺的

印象比較起來，就顯得蒼白無力，因此必須說，按主觀印象的力量和明確性來說，詩不僅遠遜於現實，而且也遠遜於一切其他藝術」。

電影是詩，是文學，不過它具有如車爾尼雪夫斯基所說的由現實留下來的主觀印象的力量和明確性——這樣的說法，大概不致有錯。

作家在寫作一部文學作品時，用文字描寫的方法把他所研究過的現實反映在各種文學形象中。

在影片中，文學形象則變成極其具體而看得見的形象，它與真實的生活圖景、與體現它的活生生的人——演員及其生活的具體環境結合起來。電影藝術的極偉大的感染力量也就在這裏，這種力量使電影藝術成為一切藝術中最重要和最大眾化的藝術。

如果我們在自己面前提出一個任務，要給電影導演下一個最概括而簡要的定義，那我們就必須說，電影導演是這樣的一種藝術家，他能够極具體地表明文學作品中的形象的內容，並直接作用於觀眾的感覺，賦予這個形象的內容以主觀印象的力量和明確性。

這個最概括的電影導演的定義，使我們能够闡明導演對電影劇本的最基本的要求。

電影劇作家和導演的相互關係問題，導演對電影劇本的要求問題及電影劇本的創作工作的性質和容量問題，不僅是我們創作實踐中最複雜的問題，而且是最糾纏不清的問題。爲了弄清楚這些問題的對立意見之癥結所在，即電影劇本的意義、導演應向電影劇本提出的要求以及導演和電影劇作家的相互關係，我們不妨來談一談這些爭論的論題並分析這些爭論的原因。

電影在有聲時期所發生的根本變化，首先要求我們根本改變對電影劇本的態度。既然話語是表

現電影作品的思想意圖的主要手段，影片文學基礎的意義也就特別重大。有些電影導演未能理解這一點，他們迄今還繼續把電影劇本只看成是未來影片的草圖和骨架。另一些作家也未能理解這一點，他們認為，電影劇本仍然是一種低級的文學，是一種對一切描述不要求做到完善、精工細琢、詳盡和十分具體的低級文學，就像它在電影的幼年時期那樣。

僅僅記錄主要的情節發展和人物對白的電影劇本，把其中所反映的現實變成公式的電影劇本——是沒有充分價值的文學作品，甚至最有天才的導演也不能從這裏面得到關於那些使他激動的問題的答案。導演從這樣的電影劇本中得到的東西實在太少了；他不能通過劇本中公式化的形象去看出活生生的生活。如果他同意去拍攝這樣的電影劇本，那末，他就必然要把作者所沒有注意到的東西加以思考和補充，要擴大、精密確定、有時甚至要部分地改變作者的意圖，要探索所表現的人物行動的動機和生活基礎。電影劇本與舞台劇本不同，在電影劇本中所描寫的事件一定要在真實環境中展開，它不為地點、時間和動作的三一律所限制，而戲劇在某種程度上迄今還受着三一律的限制。如果一個作家在寫作電影劇本的時候，不照散文作家那樣去思考，而覺得自己是一個戲劇作家，不把生活的後景[●]和展開情節的環境描寫出來，或描寫得很不充分，那末，不管他願意不願意，他將不得不在影片中看到許多新的和意料不到的東西。

無聲影片的電影劇本還不是獨立的文學成品。就拿「電影劇本」這個術語的字義來源來說，已經可以說明這點，這個術語最初的含義是各個場面相互接替的次序。甚至到了無聲電影的繁榮時期，電影劇本在某種程度上仍然只是影片的草圖和初稿，人們並沒有要求它具有獨立的藝術意義。