

DIAN
YING
YI
SHU
YI
CONG

电 影

艺 术

译 丛

4

1979

电影艺术译丛

一九七九年第四期 目 录

关于历史片的几个问题

.....[苏联] 谢·爱森斯坦作 罗慧生译 3

普多夫金的影片《苏沃洛夫大元帅》

.....[苏联] C·弗雷里赫作 洛 霄译 20

从历史小说《彼得大帝》到同名影片

.....[苏联] C·弗雷里赫作 龚 逸译 32

论剪辑的艺术

.....[美国] 埃·谢尔曼作 宫竺峰译 管 鑫校 45

影片剪辑原则

.....[英国] 卡·雷兹编 方国伟译 黄天民校 60

评影片《驯火记》

.....[苏联] 德·奥尔洛夫作 田 里译 84

恋人曲 (电影文学剧本)

.....[苏联] 耶·格里果利耶夫作 冯由礼 胡 榕译 101

天堂可以等待 (电影剧本)

.....[美国] 沃·比蒂 伊·梅作 李正伦译 213

对纪录片的几点看法

.....[荷兰] 尤·伊文思作 沈 善译 261

马克思在今日意大利电影导演中的影响

.....[意大利] 朱·佩鲁齐作 平 宇译 277

没有出路

.....[英国] 罗·波菲利欧作 方 舟译 287

供小屏幕放映的影片

.....[英国] 约翰·罗素·泰勒作 盛葵阳译 305

谈谈日本的电影剧本创作李正伦 310

· 外国电影动态 ·

法国导演加尔内谈法国电影的今昔..... 318

关于历史片的几个问题

[苏联] 谢·爱森斯坦

罗慧生译

编者按：

在影片题材多样化方面，我们电影工作者已经有过不少议论。现代题材是我们电影创作的第一主题，但是毋庸置疑，历史题材也永远是电影创作的一个方面。如果能很好地用历史唯物主义观点来处理历史题材，我们就会出现大批丰富多彩的影片，人民的需要能得到更多的满足。为了借鉴，我们在这里介绍了一组苏联历史片创作经验的文章。

《关于历史片的几个问题》一文，根据苏联电影大学苏联电影史研究室收藏的报告记录译出，是苏联杰出电影导演和电影理论家爱森斯坦于1940年1月8日召开的苏联历史片创作会议上所做的主要报告。他根据苏联和西方摄制历史片的经验，并结合自己拍摄历史片的切身体会，阐述了摄制历史片的一系列理论和技巧问题。他着重指出，历史片不仅要以历史人物的崇高精神和光辉业绩去鼓舞和教育人民，而且“历史片正是对摄制现代题材影片具有重大作用”，特别是在帮助艺术家塑造出“经过高度历史概括的现代形象”方面。爱森斯坦的《亚历山大·涅夫斯基》（1938）是苏联历史片中经典性的作品。在本文中，作者以该片为例，总结了自己处理战争场面的经验。

《从历史小说〈彼得大帝〉到同名影片》及《普多夫金的影片〈苏沃洛夫大元帅〉》两文均根据《苏联电影史纲》第二卷（苏联艺术

出版社 1959 年版)译出。作者是 C·弗雷里赫。作者在前文中具体阐述了 A·托尔斯泰把自己的同名历史小说改编为影片时,针对电影特性和主题要求,如何对小说作了恰当的处理。作者认为《彼得大帝》一片,既表现出彼得这个人物的开明和雷厉风行的作风,他的历史功绩和宏伟气魄,同时也不掩盖彼得与人民之间的深刻矛盾,敢于表现反对彼得的农民起义。影片勾勒出彼得时代的广阔图景,具有独特的史诗风格。而作者认为,在《苏沃洛夫大元帅》中,普多夫金善于通过重大历史事件去细致刻画人物性格,把塑造苏沃洛夫形象作为中心任务,同时又能很好地处理历史人物与人民群众的关系,显示出俄罗斯士兵的勇敢机智和苏沃洛夫的民主作风。普多夫金还通过苏沃洛夫与沙皇保罗的两种军事思想斗争,展现苏沃洛夫的刚毅和雄才大略。两部影片都表现了当时著名的战役,因而也对处理战争场面提供了经验。

三篇译文均有删节。

同志们!今天让我第一个发言,而且作为主要报告人,我不知道这样做是否合适,因为我不准备隆重地发表重要议论,也不作广泛的总结,相反地,我只想随便谈谈。我想谈谈我们在摄制历史片时碰到的一些局部性问题。

关于历史片的问题,应当从三个角度去考察:从影片作者如何认识历史内容这方面去看;从近五年的历史片在发展我国电影事业方面所起的作用去看;而且要结合我们摄制历史电影作品过程中碰到的一些专业问题去看。

我们往往“笼统地”评价我们的电影作品,依我看,这样做会犯很大的错误。如果一部影片总的来说是好的,那就有一些人认为,影片中的一切构成因素也都是正确无误的,很好的。以为每个作品中内容与形式必然统一的这种看法,会把评论工作引入歧

途，妨碍它深入分析一系列创作问题。我们还有这样的情况：如果一部影片总的说来是好的，那么你再去评论这部影片中的某些还不够好的个别因素，就会受到指摘。

如果从上述三个角度之一去看一部影片，那有些人就会把这个角度看作是一个绝对的评价标准。在对影片《斯切潘·拉辛》的评论中，就有过这种情况。我们读过两篇评论，它们给予这部影片以不同的评价。其实十分明显，每一种评价都是基于对这部影片的不同方面的分析。

对于无疑是很优秀的影片《列宁在 1918 年》，有些同志就其中一些个别方面提出了批评性意见。他们认为，如果从革命历史内容方面这部影片是无可指摘的，那么在影片结构方面它却不无某些缺点。遗憾的是，这种意见没有被提出来讨论。

我参加过关于这部影片的讨论，并且维护了这部影片。在电影之家的论坛上，有些人非常尖锐地抨击过这部影片，而不考虑这部影片在认识革命历史方面达到很高的水平。

我认为，应当广泛地、多方面地进行评论性分析，因而在分析一部影片时，不怕正视这样一种情况：这部影片在认识历史内容方面总的来说是好的，甚至是无可指摘的，可是从解释历史背景的角度看来，它可能还有一些缺点。

这是我想做的第一个预先说明。

我认为，不必特别长久地论述研究历史对于现代人和建设未来的重要性问题，因为大家对这个问题都很明确。我们只要提到，在研究历史的工作方面，我们已有一些极其重要的、指导性的、党的文件。

在这些党的文件中指出，研究历史的最终目的，就是要求得对历史的马克思主义理解。文件中也指出了达到这个目的的途径。

径。正确地分析和总结历史事件，其必要条件是：历史材料要易懂、明确、具体。文件中强调指出，要按照编年史的连贯性，而且论述历史问题要生动引人。这些文件也指出以前犯过的一些错误，如对社会历史形成过程的论述流于公式化，抽象难懂等。

如果我们在创作艺术作品时，给自己提出教育观众的任务，那么这些文件所提出的那些原则对我们就有决定性意义。我们知道，艺术和历史科学都要完成共同的任务，然而艺术却以形象的方法去完成这些任务。

由此可见，这些指导性指示也适用于历史片。实际上，如果我们在摄制历史片方面获得了某些成果，那也正是在我们遵循了这些指示时获得的。

在这些党的文件中，一切都是重要的，直到其中关于编年史的看法。我们能牢记住个别的历史事实，可是编年史可以帮助我们进一步理解历史：编年史确定个别历史事实发生的期间，使我们了解与此同时发生的那一系列事件，帮助我们更全面地深入感受那个时代。

我们不妨提起：莎士比亚在米开朗基罗逝世那一年出生；伊凡雷帝死去时，莎士比亚才二十岁。布鲁诺被烧死在篝火中，是在《第十二夜》和《哈姆莱特》先后首演之间。在《李尔王》和《麦克佩斯》首演后一年，鲍利斯·戈东诺夫逝世。一系列现象的编年史对比，会使我们对历史时代的感受发生意料不到的变化。

历史教科书在论述了某个时代的历史材料之后，往往另写一段小结或总述作为结束。艺术片则不同于历史教科书，前者的总述性概括应当融化在演员充满热情的生动表演以及在观众面前展开的情节中。

拙劣的影片采取往日学究式的历史教科书的结构：这种影片

以说教的言词或外加的对话，来叙述作者对历史事件的总结。拙劣的影片尾随学究式的历史教科书；而生动引人的历史教科书却力图以形象化的形式，去体现他们所叙述的事件的实质。

历史片的基本的必要前提，是历史的真实，每个社会都重视对自己历史的解释。每个阶级也力图这样去解释自己的过去，以便证实它当前存在的合理性。

资产阶级力图证实自己的存在的合理性，可是他们无论如何也不能加以证实，只好伪造和歪曲过去历史。

影片《自由万岁》是资产阶级伪造历史的极其令人愤慨的例子之一。这部影片无论在剧作上还是在其他一些方面都安排得很好，但是它却以最后几场戏的内容，妄图证明一个资产阶级观点：人民不能管理国家。在影片中，两个真实的历史人物被凑合在维利亚这一形象中，其实这两个人物是彼此对立的。

在影片中出现了一个吸引人的人物维利亚，他为了实现一个代表墨西哥雇农利益而又不够明确的农业纲领而斗争。应当指出，真正的维利亚其实是一个冒险主义者和参加叛乱的将军。而维利亚在影片中为之斗争的那个农业纲领，其实是另一个墨西哥历史人物——农民领袖叶米梁·扎巴达的纲领。

把这两个历史人物硬凑成一个形象，这种做法不仅是伪造历史，而且是妄图歪曲扎巴达的农业纲领，这个纲领中的某些论点本来是真正进步的。

此外在影片中，马迪罗这个人物也被改动得面目全非；而真正的马迪罗其实是墨西哥历史中最令人厌恶的人物之一。

以这部影片为例，可以说明资产阶级不能不歪曲和篡改历史材料，以便为资产阶级的存在方式辩护。

所谓“历史是回溯到过去的政治”，是适用于资产阶级的口

号，有助于资产阶级去随意解释历史。

而我们对历史的阶级态度却要求体现出客观的真理和客观的真实，而且只能根据马克思主义的历史科学去加以体现。在客观的历史真实和我们对它的阶级理解之间，并无矛盾。

然而，不要把历史真实与历史自然主义混同起来。在某些情况中，简单的、自然主义的事实罗列，足以破坏对过去历史的现实主义解释。

在这里可以引用影片《战舰波将金号》为例。我们知道，“波将金号”战舰起义当时被镇压下去了。如果把这次起义看作孤立的一个事实，那么它就可能被解释为一次失败。我们却把起义表现为一次胜利，同时又不违背历史真实。我们所以这样做，正因为在我们看来，重要的是要体现出这个事件作为革命总进程中的一次重大胜利的经过概括的现实主义意义，而不是把它表现为单独一艘战舰的命运。实际上在起义后几个星期，这艘战舰又被沙皇政府收回。

我想接触的下一个问题，就是历史片在我们电影发展中所起的作用问题。

当我们对历史发生了浓厚的兴趣，当我们开始转向研究历史的时候，我们的电影事业就以拍摄历史片去满足这种要求。

然而问题还不仅在于电影有助于适应人们对历史的兴趣，问题还在于我们面临着一个主要任务，亦即要摄制反映现代的影片。摄制历史片的经验，恰恰对摄制现代题材影片起着巨大作用。这是因为在现代影片中我们想看到的，不是个别的现代生活插曲，不是个别的现代人物，我们要看到那些经过高度历史概括的现代人形象，要从我们现代生活的各个事实中探究出经过概括的历史意义。

我们在影片《伟大的公民》中，接近于满足这些要求。因此人物应当研究这部影片的经验，研究影片中如何概括各种事件和人物形象。

应当说，历史片正是对摄制现代题材影片具有重大作用。在总结历史片经验时，我们随时要注意到，我们可以从中为摄制现代题材影片吸取养料。

因此，很自然地我们要看看各个艺术大师是如何处理历史材料的。

如果我们考察一下资产阶级处理历史材料的传统，那就可以看到，这种传统一方面表现为他们硬把过去历史抬得非常高，加以理想化，另一方面则表现为尽力把过去历史贬得非常低。这种现象并非新发现的，马克思早在《路易·波拿巴的雾月十八日》一书中就已经指出这种现象。

无论是抬高过去还是贬低过去，同样是表明这样做的那个社会趋于衰落。

我们对历史事件和历史人物都采取另一种态度，因为我们对过去时代的人物可以平等相待。我们不必贬低过去的人物，也不需要踮起自己的脚跟与历史人物见高低。

我想，瓦西里耶夫兄弟的影片《夏伯阳》中的夏伯阳形象，就是一个能说明我们如何理解历史上英雄人物性格的好例子。没有抬高历史人物，是这部杰出影片的成就之一，也是它对我们电影的一个新贡献。

我们影片的基本任务，就是要在影片中把我们今天的主题提到历史概括的高度。现在我们只是接近于完成这个任务。我们应当指出，在许多情况下，我们还未能全面掌握这个任务。

我们要达到什么目的？普希金当年早就说明了这个目的。他

说：“什么在悲剧中发展着？悲剧的目的是什么？是个人的命运，人民的命运。”

这个定义直到今天仍然适用。

如果从这个观点去看看我们的影片，那就会发现，个人和人民的主题在我们的影片中往往是分裂开来的。

如果我们以影片《十月》和《列宁在十月》为例，那就会看出这个主题在两部影片中被割裂开来。在《十月》中体现了群众的因素，但这里没有塑造出历史人物和历史领袖的形象；而在《列宁在十月》中，恰恰缺少那些存在于《十月》中的因素。演员萨尔蒂科夫当时看过我们的影片《罢工》后，很精辟地说：“在这个背景前，希望有我出现。”

《罢工》和《十月》在某种程度上近乎“历史画卷”，其中缺少鲜明有力的历史人物形象。在影片《列宁在十月》中，却有鲜明的历史人物，而缺少广泛的“历史画卷”。关于国内战争的某些影片也有这种情况。我们塑造了夏伯阳和肖尔斯的杰出形象，可是我们的影片还没有体现出国内战争时代的宏伟风貌。甚至我们的优秀影片是否能使观众感受到事件的宏伟规模？这些影片出色地刻划了个别人物，可是在我们反映国内战争的影片中，还没有体现出事件的雄伟气氛。

如果我们把影片《彼得大帝》和《亚历山大·涅夫斯基》加以比较，那就会看出，在《彼得大帝》中明显地偏向于刻划彼得大帝形象，而在影片《亚历山大·涅夫斯基》中则偏向于刻划人民群众。这是由于两部影片所面临的任务有些不同。在第一部影片中，重要的是描绘彼得形象，而在第二部影片中重要的是让观众看到十八世纪的人民运动。两部影片导源于不同的艺术传统。《彼得大帝》导源于戏剧文学的传统，而《亚历山大·涅夫斯基》则继承电

影史诗的传统。《米宁与波扎尔斯基》一片，吸取了两部影片和两种传统的经验，本来要把这两种传统因素融成一体，可惜这种融合在影片中还不够充分。然而不管怎样，我们的历史片可以为我们解决基本任务——摄制现代题材影片，提供很丰富的经验。

这些就是我想接触到的基本问题。

我还想谈谈我们摄制历史片的一些专业问题。其中一个问题就是电影与文学的关系问题。有过一个时期，我们对于这种关系谈得很多，可是现在却谈得较少。其实我们应当非常重视这种关系，因为我们的电影可以明确地分为两种形式——电影剧和电影史诗。两种形式都与文学联系得极为紧密，不过联系的方式各有不同。电影史诗与文学的联系是深藏的，因此我们下很大功夫去探索隐喻以及一系列决定文学作品“内心生活”的艺术手法。电影剧与文学的联系却较为直接，在这里要指出，电影剧与文学形式很接近，而且富于情节性的电影剧如果不依据文学形式的经验，就很难得到发展。

倘若我们研究一下那些成功的影片，那就会看到，在多半成功影片中，人物形象往往有其文学原型。我们可以首先以影片《母亲》、《夏伯阳》和《彼得大帝》为例。甚至影片《亚历山大·涅夫斯基》中个别一些人物，由于有其文学原型，也显得较有血肉。在美国电影中也有这种情况。关于左拉的一部影片就是如此，这部影片早在三十年代就已开始构思。关于这部影片的情况我很了解，因为当年派拉蒙电影公司向我提出的第一个建议，就是请我拍一部关于左拉案件的影片。

文学和戏剧在塑造夏伯阳形象方面已取得的成果，成为塑造夏伯阳电影形象的重要支柱，使夏伯阳的电影形象胜于他的文学形象和舞台形象。

应当说，美国电影的一个长处，就是几乎每一种电影样式、几乎每一个典范的电影剧本，都有其相应的文学样式和一系列相应的文学作品。在这些作品中，作者对主题和情节发展已经作了十分详尽细致的处理。这些文学样式和文学原型并不适合于我们的艺术，但是我们应当重视自己的文学，它会给予我们帮助。

现在我想转到纯属专业的问题：应当怎样处理历史片的一些个别因素，亦即如何处理历史片的风景、人物、音乐和各种场面等。在这里有一个适用于所有这些因素的基本规律。因此我们可以从最简单而方便的例子——从历史风景谈起。

我谈谈自己对于历史风景的看法，并引用几个例子。

从影片《米宁与波扎尔斯基》中，米宁站在伏尔加河畔一场，以及罗曼骑马奔驰一场，深印在我的记忆里。从《亚历山大·涅夫斯基》中，冰上小船的镜头也深印在我的记忆里。为什么这些镜头如此刺眼而引人注目呢？正是因为这些镜头使人觉得不是历史的风景。我看着冰上小船和枞树的镜头，只觉得这是现在的枞树丛，或者把它看作现在的溜冰场，而没有感觉到这是历史的风景。

于是有人会问，这是怎么一回事？难道自然景镜头可能使人产生历史感也可能产生非历史感吗？

大家都听到过这样一个小故事。院士布隆曾经批评过年青列宾的一幅历史画说：“你这作品有很浓厚的风俗画色彩，这完全是现在的通常的灌木林。这不符合历史情况。在历史画中，风景应当是历史的。”

历史的风景究竟应当完成什么形象性的任务呢？我认为，历史的风景有一个显著的特点，就是要使人感觉到它远离我们现代。我想，要造成这种远离感，就必须在风景中只保留那些从远处可

以看到的景物，而去掉许多局部的细节。用我们的行话来说，在历史片中，风景主要应运用一些经过概括的或有概括性的特征来感染观众。

我们且以谢洛夫的画为例。谢洛夫在历史画中正是这样做的。可以回想一下，在他反映“史前时期的”历史画《欧洲的浩劫》中，远古的风景是以几条概括性的弧线勾勒出来的。这些弧线描绘出，在原始海洋中波浪起伏，一只古代公牛浮游其间。

倘若我们从这种“史前时期的”风景转到较近的历史画如《奥德赛与纳夫吉卡伊》，那就会从画中看到，地平线划得极低，大海，平直的海岸，岸边有两个人影。在这里艺术家仍然按照在历史风景中经过概括而造成远离感的规律。谢洛夫在描绘沙皇打猎的历史风景中也遵循这个规律，只是不那么显眼而已。我们通常的俄罗斯大自然，在这里只是用一些个别景物勾勒出来，成为一幅概括性的图景。

对全景要这样处理，对于近景的处理也要按照这个规律。也就是说，镜头里的空间不要挤满过多的细节，而只保留一些经过概括的因素。

在这里碰到一个很有意思的问题，即所谓历史片的风格化任务问题。风格化任务在于，周围的大自然要通过它同时代人的眼睛表现出来，亦即要象我们所反映的过去时代的人们那样去看自然景物。

当然，风格化也有它可以容许的极限。有一种很有害的现象：有些拙劣的艺术家进行风格化时，不是表现出自己对某个历史时代的自然景物的直接感受，不是表现出自己想象到的那个时代人们眼中的景物，而是抄袭别人对历史景物的解释。我们往往为此受到责备：人们会说，某人摹仿列里赫，某人摹仿苏里科夫……

在我们的一些影片中，有些景物是实地拍摄的，但却不能造成当地景物的真实形象。我可以举出两部反映远东的影片为例，这就是《沃洛查耶夫的日子》和《航空城》。在《航空城》中，倒是一些在克里米亚拍摄的镜头，最能使人觉得那是在远东拍的。可是在《沃洛查耶夫的日子》中，却经常使人觉得许多镜头是在帕尔戈洛沃^①拍的。当然，你会告诉我，树叶的形状和树木的大小都跟远东的一模一样，可是我就是感觉不到远东的形象。

从历史感的角度来看，在影片《米宁与波扎尔斯基》中，当人们逃出莫斯科时，几个雪橇奔驰而来的镜头拍得很精彩。为什么？就是因为这个镜头使人觉得其中景物经过概括而造成了远离感。

在影片《亚历山大·涅夫斯基》中，我们尽可能处处都力图经过概括而造成远离感，无论在城里街景还是别列雅斯拉夫里的自然景中都是如此。在拍摄楚德湖的镜头中，我们这种努力达到了顶点，我们在这里只看到广阔的冰面和灰色的天空。

如果谈到树叶和树干，那么在历史片中，经过概括的树干形状较有表现力；而在风俗画中，则树叶本身较有表现力。

倘若我们研究一下从风俗画要求来看很出色的影片《工程师科钦的错误》，那就会看出，其中把许多树叶拍得很精彩。然而，如果我们的历史片中充满了这种叶子，那就很刺眼。

下面我们着重分析历史片的战争场面。

我们从拍摄历史片中取得的最丰富的经验正是在处理战争场面方面。考虑到今后我们还要拍摄许多历史片和战争场面，我们现在要把这方面的经验加以总结。

① 这是列宁格勒附近的一个别墅区。——原注

在不同的历史时代，人们对战争的理解和作战方式各不相同。我谈到这一点，并不是因为影片要准确地再现出人们在特定时代如何打斗，而是因为从这一点可以极其准确地说明一些原则性论点。

最初，战争可以说是许多双人对打的总和。我在墨西哥看过一种表现战争的西班牙舞蹈。十二个人站成一排，另外十二人站在正对面，他们逐渐接近，每个人各与他的对手打斗起来，有的胜有的败。

后来，战争发展为双方都是有组织的群众对打。最后，战争进一步发展为各种各样武器的协同动作。

所以我们也有三种类型的战争场面结构。

第一种类型：把战争处理成为许多单人对打的蒙太奇。在这方面最能说明问题的，是《麦克佩斯》的最后一幕以及莎士比亚其他一些剧本的某些场面。我曾详细地摘录《麦克佩斯》第五幕，研究各组对打如何依次联接。

第二种类型：战争的历史画卷，许多群众参与战斗。在这种结构中运用一些很吸引人的手法，而普希金在《鲁斯兰与留德米拉》的战争场面中出色地运用过这些手法。

在《鲁斯兰与留德米拉》中，有些诗句为一次交战造成气氛，有些诗句则逐步描绘出这次交战的整个过程。

首先以一句诗确切地引入战斗：

双方遭遇——战斗开始了。

然后出现比喻性因素——战马的嘶鸣和击剑的声音：

战马奔腾，

剑击盔甲……

接着是向上的运动：

万箭向上齐发，嗖嗖作响……

然后是向下的运动：

鲜血遍野……

现在才出现骑兵：

骑兵纵马飞奔，

义勇队和骑兵相遇；

队伍摆开似厚墙，

相互砍杀起来。

步兵和骑兵：

一个步兵和一个骑兵对打……

这就为交战的可能结局埋下伏线。

那里一个俄罗斯人倒下，那里一个贝切涅戈族人^①……

然后转到全景：

那里一片厮杀声，那里有人逃跑；

一个人被圆锤击倒；

一个人被飞箭射中……

我强调这个全景的意义，因为我们往往忘记插入全景来联接战斗场面的各个部分，而热中于拍摄两人对打镜头。

最后的片刻——战斗的结尾。步兵死了。作者以强烈的笔触突出这一片刻：

另一个人给盾牌压倒，

被狂叫的战马践踏……

我们的历史片中的战斗场面，在某些情况下可以用这些因素构成。当我们要求战争描写力求明确的时候，就不能忘记这种处理。

^① 东南欧突厥语系的古代民族之一。