

論電影藝術的特性

吉 甘 等 著

中國電影出版社

論電影藝術的特性

(苏联) E. 吉甘等著

念繁等譯

中國電影出版社

1959·北京

論電影藝術的特性

(苏联) E·吉甘等著

念繁等譯

中国电影出版社出版

(北京西单舍饭寺12号)

北京市书刊出版业营业许可证出字第089号

北京财政印刷厂印刷 新华书店发行

开本350×1168公厘 1/32 印张31·字数107,000

1958年3月第1版

1959年7月北京第2次印刷

印数1,801—9,200册 定价: 0.36元

统一书号: 8061·233

内 容 說 明

这个文集选輯了苏联电影界关于电影艺术特性問題的一些討論文章。論文的作者們力图以馬克思列宁主义的美学观点来研究电影艺术的特性問題，他們研究了一般艺术和电影艺术的目的和任务，論述了各种艺术和电影艺术的对象、形式和内容的相互关系等問題；对于电影艺术的特点、电影艺术的材料和特殊表現手段这些問題，也都进行了探討。这次討論对于电影艺术理論的进一步发展和提高，对于电影美学的建立，都具有極为重要的意义。

目 次

必須研究电影艺术的特性·····	M·巴斯金 (1)
論电影特性問題·····	A·瓦尔坦诺夫 (15)
論电影艺术的規律与手段·····	K·涅米施 (33)
論电影的对象特性·····	K·彼奥特罗夫斯基 (45)
論电影艺术的綜合性·····	Л·柯茲洛夫 (65)
論艺术的特性問題·····	Л·堪德拉基 (78)
电影艺术的特点·····	E·吉甘 (83)

必須研究電影藝術的特性

M·巴斯卡

在美学研究工作中，我們往往走着錯誤的、阻力最小的道路。每當談到各种不同的藝術時，我們所注意的，主要是對於藝術創作的任何表現形式都顯然是共同的东西，而對於每一種藝術的特性，即每一種藝術的質的規定性，却忽視了。因而造成了抽象地、簡單化地、有時簡直是庸俗地對待藝術的態度，像這樣的難以容忍的粗暴態度是根本違反馬克思列寧主義美學的。

不去理解各種藝術的特性，甚至某一種藝術的各種樣式上的特點，這顯然就違反了馬克思主義辯證法的基本要求之一——從質的規定性來研究現象。把各種藝術的質的特性取消，也就意味着把一切都混雜在一起，使我們無法對各種藝術現象進行具體的科學分析。

在我們蘇聯人所寫的書籍里，舉出了不少令人信服的論據來揭露現代資產階級美學的主觀主義的論斷。然而，在這方面最不幸的要算是電影藝術了。在研究美學的一般著作中從來沒有提到過電影藝術的特性。除了電影工作者自己以外，不論是我們大學里美學課程的講師，或是各科學研究機構的教研室和研究部，照例都是不去研究電影藝術的理論問題的。

我們認為，這一方面說明了我們對電影藝術的巨大作用估計不足，另一方面也暴露了我們對待理論問題的那種僅僅滿足於援引一些經典著作的、教條主義的工作態度。我們有些美學家或藝術學家，他們已經習慣於僅僅引用一些經典著作，而現在既然在馬克思或恩格斯的著作中都找不到有關電影的字句，於是就得出這樣的結論：電影是不必當作藝術中的一個種類來談論的。

按照我們某些藝術學家的意見，那就不必去談電影的特性，而相反地，最好去談電影與一切其他藝術的共同點。這種觀點，在把電影與整個藝術相對立的形而上學的理論非常盛行的時候，是有它一定根據的。

所以，C·格拉西莫夫在他的“論電影導演的業務”（“蘇聯電影藝術的技巧問題”，國立電影出版社，莫斯科，1952年）這篇文章里所寫的是正確的：“在無聲電影時期，有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性的顯著傾向。由於力圖肯定電影是一種獨立藝術而產生

的这种傾向，使許多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的這一角度，而沒有從電影能夠深刻而真實地反映現實的這另一角度，看到電影的力量和意義。……不論這些電影藝術特性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。”^①

那時候，為反對過度熱中於電影“特性”的傾向而進行鬥爭，的確是更為重要的。但是往往發生這樣的情況，當我們和一種錯誤傾向進行鬥爭的時候，卻忘記了還必須跟另一種錯誤傾向進行鬥爭。我們忘記了：不弄清楚電影的質的特性，就不會了解電影工作者在理論和實踐方面所肩負的任務，就不可能真正地，也就是說，就不可能從馬克思主義的立場來打擊哪怕是形式主義的觀點。

非常明顯，在現階段，當蘇聯的美學思想上升到新的、更高的階段時，當對蘇聯藝術的豐富的實踐經驗較前有了更深入的理解時，對電影藝術特性的問題估計不足就變得極其有害和不可容忍了。

蘇聯電影工作者，和蘇聯文學工作者一樣，是人類靈魂的工程師。他們按照客觀的藝術規律進行創作，歌頌現實中美好的東西，並與不良的社會影響，與旧的、腐朽的社會關係的可惡遺毒展開無情的鬥爭。

關於藝術是一種社會意識形態，關於以內容為主的形式與內容的統一，關於典型是党性表現的基本範圍等等馬克思列寧主義美學的一切基本原則，都完全適用於電影藝術。電影藝術以及一切其他藝術，都是以列寧的綱領性的原理為依據的。列寧指示我們：藝術是屬於人民的，它的最深遠的根源應該是廣大的勞動人民群眾，它應該為群眾所理解和熱愛，它應該把群眾的情感、思想和意志統一起來，並加以提高。

高爾基在分析一般電影藝術的質的特性方面，特別是蘇聯電影藝術的質的特性方面，有着莫大的功績。早在1915年，他就預見到電影藝術在擺脫了資本主義壓迫的社會里所將占有的“特殊地位”。И·瓦依斯菲爾德在他的“高爾基與電影劇作家的創作”（載“論電影劇作問題”）這篇文章里，系統地研究了高爾基從1896年參觀尼日尼·諾夫戈羅德展覽會後所寫的通訊報道開始即積極參與電影生活的整個歷史，同時，瓦依斯菲爾德在文章中还敘述了偉大作家關於電影藝術特性的一般美學思想。這篇文章說明，對高爾基說來，蘇聯電影首先就是對人民群眾進行共產主義教育的有力武器。高爾基

① 見“蘇聯電影藝術的技巧問題”中譯本，藝術出版社1955年版，第5—6頁。——譯者

認為，電影藝術首先應該表現社會主義時代的正面人物，應該是人學，而且它在藝術性和表現力方面決不遜於文學。文章里引用了高爾基的講話，說明電影中最主要的是——人。“要知道，在你們的電影里，無論是人和生活都不可能躲到腳燈後面去，也不會跑到側幕後面去，所以你們對人、對生活所擔負的責任；譬如說，比之戲劇工作者就來得更大，——這是很顯明的。特別是對我們的人和我們的生活所擔負的責任。”①

當瓦依斯菲爾德把高爾基作為電影劇作家來談的時候，他指出，高爾基寫作電影劇本時，不僅在劇本里描繪出典型的人物性格，而且通過動作揭示出人物性格的形成和發展的過程。

可是，瓦依斯菲爾德在文章里並沒有說明，正是高爾基深刻而具體地闡明了電影藝術的某些特性。

高爾基不贊成法國電影工作者的建議，把“在底層”搬上銀幕，他說：“實際上在這出戲里什麼也沒有發生，它不過是描寫了一群人而已。電影在這裡沒有用武之地”②。在援引這個例子的時候，瓦依斯菲爾德寫道：“我不準備在這裡說為什麼使高爾基表示‘在底層’里似乎‘什麼也沒有發生’的原因”。③

但是我們卻認為，這一點正應該很詳細地談一談，因為在高爾基的這兩句話里，實際上不僅提出了電影不同於戲劇這一問題，而且还指出了解決這個問題的辦法。他要求，由於電影藝術具有許多獨特的可能性，它應該盡量表現人物性格在時間上的發展。他認為電影能夠連續不斷地敘述自己主人公的一生，但劇作家在戲劇里卻往往不得不把主人公局限在一生的一個或幾個階段上，好像要由戲劇觀眾自己來補充主人公的生平。而電影，卻能夠直接地，從各个方面把主人公的生平介紹給觀眾。在“走向底層”這一電影劇本里，高爾基並非無意地把魯卡、沙金、男爵和“在底層”中的其他人物的生活經歷作為劇本的內容，但在舞台劇本里，關於男爵和魯卡如何“落到底層”這一點，他却讓觀眾自己去猜想。

高爾基是以自己天才的藝術敏感來理解電影藝術的質的特点的。

但是，究竟什麼是電影所獨有的特性呢？

*

*

*

對任何現象都必須歷史地，從它的發展過程來理解。藝術的歷史就非常令人信服地說明了電影藝術的特性。繪畫、建築、音樂、舞蹈，都是在古老的

① 譯文見“論電影劇作問題”，中國電影出版社1957年版，第250頁。——譯者

②、③同上，第255頁。——譯者

原始制度时期就已经产生了的；电影艺术却是最年青的艺术，它是在十九世紀末，其实認真地說，是在二十世紀初才出現的艺术。它脫離不了現代的机器装备，同样地，摄影机也正是由于科学技术的成就才产生出来的。不能想像，我們現代的电影事业能够脫離与它相适应的技术基础，脫離高度发达的工业。因此，其他一切艺术都可以不必直接以技术发展的某种水平为根据而发展起来，甚至达到極完善的程度，而电影艺术却必須直接依靠一定的、高度发展的技术基础。这使我們想起了馬克思的經典原理：“关于艺术，誰都知道，它的某些繁荣时代并不是与社会的一般发展相适应的，因而也不是与那構成社会組織骨干的社会物質基础相适应的。例如，希腊人与現代人之比較，或者是莎士比亞与現代人之比較。”①

电影艺术不同于其他艺术，它是与社会物質基础的发展完全相适应的。

但是，馬克思关于資本主义生产方法与艺术相对立的理論，却完全适合于电影艺术。

虽然电影艺术是在資本主义巨型工业的基础上产生的，而且在这方面應該“归功”于資本主义，但是資本主义生产关系，人剝削人的关系，無疑地却給电影艺术以致命的打击。

影片生产成了資本主义工业的一个部門。帝国主义时代的資本家追逐最大限度的利潤这一基本規律，在电影工业中得到了显著的反映。壟断資本把影片变成了帝国主义的宣傳工具。它取消了电影称为艺术的权利，因为無耻露骨的色情主义和战争狂的破坏行为，与艺术本身就是絕對对立的。馬克思关于資本主义制度和艺术的真正繁荣相敌对的思想，闡明了这个最年青的艺术为什么在資本主义陣营的国家里注定了立刻衰老的原因。

我們还应该注意一个情况。电影艺术产生在帝国主义前夕和帝国主义时代，也就是在資產階級已成为反动的、寄生的階級，而資本主义本身則已經腐朽和瀕于死亡的那个时代，因而它必然就帶有反动的特征。資產階級电影艺术至多也只能摄制出一些伤感的、小市民情感的，或是伪人道主义的，实际上都是贊揚資產階級生活方式的“走紅一时的影片”。資產階級电影艺术从最初开始的时候，就已經具有形式脫離內容的特征。在資本主义国家里，只有当艺术家坦率而誠实地向观众揭露資產階級世界的各种令人憤慨的矛盾时，才能产生优秀的现实主义的電影艺术作品。

社会主义时代为整个艺术——其中也包括电影艺术——的前所未有的繁

① 馬克思：“政治經濟学批判”，國立政治書籍出版局，1949年，第224頁。
（“馬克思恩格斯列寧斯大林論文艺”，人民文学出版社1953年版，第63頁。——譯者）

榮，創造了一切客觀的先決條件。在社會主義制度下，電影藝術的繁榮得到了列寧的科學的論證，他特別強調電影的大眾化及其真正的人民性。1919年8月27日，俄羅斯蘇維埃聯邦社會主義共和國人民委員會頒布的由列寧所簽署的“關於照像、電影的商業與工業移交教育人民委員會管理”的法令，是具有世界意義的組織措施，它表明共產黨和蘇聯政府把電影藝術當作掌握在建設社會主義社會的群眾手中強有力的武器。

電影和其他藝術一樣，是反映現實的特殊方法。電影藝術的對象和其他藝術一樣，是具有各種形式和現象的生活。誰都知道，馬克思列寧主義的經典著作對於藝術的認識作用賦予了多么重要的意義。馬克思所以特別珍視巴爾扎克，正是因為他能夠比所有的資產階級經濟學家合在一起，還更好地揭露了法國資本主義關係的發展的各個本質方面。馬克思之所以認為莎士比亞優於席勒，其中也由於作為天才的現實主義者的莎士比亞，比之席勒更善於通過生活的各種形式和現象去理解生活。列寧把托爾斯泰稱為“俄國革命的鏡子”，他就是这样來說明托爾斯泰所具有的洞察俄國現實最深處的非凡能力。

蘇聯共產黨在決定蘇聯文學和藝術的發展道路時，經常在自己的各項決議中指出：蘇聯藝術家應該深刻地了解我們人民的生活，了解人民為共產主義勝利所進行的鬥爭，了解人民美妙的情感和偉大的思想。

優秀的蘇聯電影活動家的特徵就是：力求通過蘇聯現實的各種現象來認識蘇聯現實，認識社會主義的生產關係，並依據這些認識來描寫蘇聯人民及其優美的特色。

“論電影劇作問題”一書載有B·C·維什涅夫斯基關於他怎樣創作“我們來自喀琅施塔得”這部影片的回憶錄。作家是從收集文字材料來開始這部影片的創作工作的。但其中主要的，還是維什涅夫斯基和他的同事能夠積極地深入生活、研究生活、並把個人的以及這一事件的許多同時代人的親身經歷加以系統化。維什涅夫斯基需要創造一個把自己一生獻給十月社會主義革命事業的拉脫維亞步兵戰士的形象。他說：“我觀察拉脫維亞人有好幾年，看見過他們如何作戰。”^①正是由於這多年的觀察，才那麼容易、自然而有機地塑造出了拉脫維亞革命者的形象，熱情的蘇聯愛國者的形象。維什涅夫斯基仔細研究了列寧格勒的中央海軍博物館的陳列品，並向導演E·吉甘介紹了喀琅施塔得和波羅的海艦隊的情形。

“我們花了許多時間，詳細地參觀了這個城市，”他寫道。“我向吉甘

① 譯文見“論電影劇作問題”第79頁。——譯者

介绍了一些有历史意义的地方——雅科尔那亚广场、海軍軍營、步兵軍營；叙述了旧时喀琅施塔得的水兵和步兵的相互关系。我們游遍了街头和公园，于是导演在这里看见了紅色艦队日常生活的新方式：現時的那种游玩和說笑方式以及与姑娘相会等等。”^①

作者对生活、生活实践以及自己主人公的大小事情的深刻理解，保证了这部苏联优秀影片“我們来自喀琅施塔得”的卓越成就。

在上述論文集，也发表了П·巴甫連柯的一篇文章，它的标题就叫做“生活是作家的学校”。这篇論文正确地闡述了艺术家創作的成功秘訣：“完全不是由于什么特殊的天才，……而是因为，每在任何一个成功的后面都积累着十五年到二十年的生活，都有着丰富的生活經驗……”^②

巴甫連柯講，他怎样一再地几乎走遍了全苏联，研究人和他們的命运，不是一次，而是前后多次地重游了同一个地方。“同一个地方，要是能够先后去好几次該是多么有益啊！”^③他激动地說。

怎样写，用什么体裁写，写什么？按照巴甫連柯的正确意見，对这些問題的答案是“这只有从深刻全面地認識不断发展的现实，它的先进的現象及其先进的思想中，才能获得答案。”^④

格拉西莫夫在前面我們所引的“論电影导演的业务”一文里，从正确的美学观点出发，成功地闡明了对于电影剧作家、导演和演員都是同等重要的共同任务：“更充分而深入地在作品中表現现实的各種現象，更鮮明而易于了解地表达这些現象的意义”^⑤。他举出一个有趣的例子来証明，甚至所謂“跑龙套的”也必須对影片中所描繪的现实有深刻、实在的認識。格拉西莫夫說：“在拍摄影片‘青年近卫軍’中‘轟炸渡口’这一場面时，我曾經亲自观察过群众場面参加者的这类积极的創造。拍摄工作是在頓巴斯，即在事件真正发生过的地方进行的。参加拍摄的人，经历过法西斯匪徒对和平居民的野蛮轟炸。于是，当拍摄开始的时候，这一場面的参加者竟如此深刻地体会到面前的任务，竟如此深刻地‘进入形象之中’，以致需要花很大的力气，才能使他們当中的一些人恢复对现实的感觉。

“需要再現的事件对群众場面的参加者愈亲切，愈明了，那他們就会愈充分而真实地完成自己的任务，他們就会愈深刻地进入这些事件的参加者的

① 譯文見《論电影剧作問題》第79—80頁。——譯者

②、③ 同上，第270頁。——譯者

④ 同上，第274頁。——譯者

⑤ “苏联电影艺术的技巧問題”中譯本，艺术出版社1955年版，第42頁。
——譯者

形象之中，他們就愈容易在自己身上引起導演所需要的那種思想感情。”^①

蘇聯電影藝術以及全部蘇聯藝術都是根據社會主義現實主義的創作原則，力求深入地認識生活。

然而，當這個原理應用在電影藝術問題上的時候，還需要作特殊的分析。

每種藝術都有它自己認識現實的特殊方法和手段。繪畫對生活的反映，就不同於文學或音樂。列賓和托爾斯泰所描寫的人，往往出身於同一階級，在社會里起着同樣的作用，也就是說，列賓和托爾斯泰所描寫的是同樣的人，但他們所採用的却是自己專有的、特殊的手法，甚至所再現的也是同一現象的不同方面。譬如說，要求柴可夫斯基的“叶甫蓋尼·奧涅金”和普希金的“叶甫蓋尼·奧涅金”同樣地再現某一人物性格，那簡直是件荒唐的事情。甚至最卓越的、最現實主義的舞劇，在對社會關係的反映上，也不可能與長篇或中篇小說相同。

我們同意我們的批評界對影片“掛在脖子上的安娜”的批評，說它缺乏真正的契訶夫風格。但我們同時也應該估計到，用電影手段來解釋天才的俄羅斯作家契訶夫的世界感，即使這種解釋最接近於作家，也會和原著的風格有質的不同。同樣地，托爾斯泰的“安娜·卡列尼娜”和莫斯科藝術劇院舞台上的“安娜·卡列尼娜”之間儘管多么相近，但并不相同，因為劇作有它自己的規律，和文學敘述的規律是不同的。

因此，就產生這樣一種情況：任何一種藝術不能夠同樣成功地去反映生活的一切方面。

所以我們不能不同意B·萬斯洛夫舉出的非常恰當的例子，認為繪畫，特別是詩，在反映現實的一定方面較之音樂就具有某些“優越性”。“繪畫能夠直接再現現實的可見的各个方面，並通過這種再現揭示出現實的實質，表達出情感和思想。詩則能詳盡細致地描繪出所發生的整個事件的一切情景，而音樂却不能直接描繪周圍亂草蓬生的破帽盔、萎黃的枯骨、和插在土里的長矛上纏繞着的衰弱的常春藤等等。音樂也不可能詳細地、綜合地描繪出正在展開的事件的一切情景。”^②

當然我們也可以理解到，音樂藝術的認識作用，決不會由於音樂反映現實的某些“局限性”而發生動搖。不論各種藝術彼此之間有多大的區別，它們都是通過形象來再現生活的。

① “蘇聯電影藝術的技巧問題”中譯本，藝術出版社1955年版，第42頁。
——譯者

② B·萬斯洛夫：“論現實在音樂中的反映”，國立音樂出版社，1953年，第38頁。

但是，如果說每種藝術在一定程度上都受着自己特性的限制，那電影藝術在這方面就具有特殊的意義，因為電影藝術是綜合的藝術。詩、繪畫和音樂在電影藝術里有機地（決不是機械地）結合為一個整體，所以也就決定了它具有極其多面地認識生活的特殊可能性。

確定電影藝術和戲劇藝術的根本區別是極其困難的，因為後者在某種程度上也帶有綜合的性質。但是，如果經過仔細的分析，還是可以非常顯著地看到電影的質的特性。

亞里斯多德就曾正確地指出，戲劇演出是由兩個基本因素，即言語和動作所組成的。僅能在舞台上說話的演員，還沒有實現戲劇的主要職能——通過人物的動作來揭示形象（我們認為，到蘇聯來作巡迴演出的法國喜劇的主要缺點就在於它的演員說話多，而動作少）。同時，如果戲劇取消了說話和聲音，也就不可能創造出真正的形象。甚至舞劇，也是要通過演員的動作和音樂來表現形象的。在電影里，雖然說話有巨大的作用，但是演技，演員塑造藝術形象的才能，畢竟首先是通過動作，而且也是通過那種具有特殊的視覺表現力的動作表現出來的。

因此，我們不能同意登載於“蘇聯大百科全書”第二版里的、有趣的、而且一般說是正確的文章“電影藝術”的說法：“在蘇聯電影藝術中，語言成了表達作品主題思想和刻劃人物性格的主要手段。”①

不論語言多么重要，電影藝術的主要手段仍然是演員的動作，而且它與戲劇演員的動作有着質的不同，因為電影在技術上的可能性是幾乎不受限制的。只要把舞台上的戰鬥場面和影片中的戰鬥場面比較一下，就足以說明這個問題。如果在舞台上出現夏伯陽，那這個夏伯陽就不同於同名影片中的夏伯陽。在影片里，我們可以看見戰鬥中和休息中的夏伯陽，也可以看見騎在馬上和泗水過河的夏伯陽。但在戲劇里，夏伯陽的動作就被局限在舞台上，好像要由觀眾自己去補充敬愛的主人公未能在演出中直接表現出來的那些動作。演員在舞台上的動作比較“單調”，有着某種程度的“局限性”和“不連貫性”。而電影演員的動作却是多樣的，同時，也是連貫的、不受限制的。

冗長的對話和獨白，在電影里會令人生厭。但在舞台劇中，它們卻經常能使演出更為完美。

我們認為，A·杜甫仁科在“藝術片電影劇本中的語言”（載“論電影

① “蘇聯大百科全書”第21卷，第22頁。（譯文參見“電影藝術譯叢”1955年第4期，第78頁。——譯者）

劇作問題”）這篇文章里，對語言在電影中的作用的看法是正確的。他指出從默片到有聲片這一轉變是一種飛躍，但同時他又強調，在電影藝術里，無論如何也不可以使演員陷於朗誦者的地位。

杜甫仁科正確地寫道：“有些影片是過於文學化了。電影劇作家和影片導演仿佛忘記了電影的極豐富的表現手段，完全聽從語言的支配，隨著語言的波浪浮游起來，認為就應當要這樣，說是我們用不着害怕語言，因為我們是有東西可以向人類去述說的。最後這一點當然是無可懷疑的，事實上，我們的蘇聯文學與藝術向人類述說着最主要的東西，在人類面前展示出走向幸福的路。但由此決不能得出結論，說是電影就應當忽視其自己的、只為它所特有的那些表現手段。假如電影只是像印刷一樣的一種方法或手段，去用作為膠片紀錄舞台劇，那麼是可以有意識地放棄它的許多種可能性的，但是當它作為像散文或詩一樣的獨立藝術出現在銀幕上時，它就必須任何時候都努力設法運用它所特有的、引人入勝的、豐富的特性。”①

杜甫仁科認為：在我們這裡，解說詞幾乎完全被逐出藝術片之外，正如它的親姊妹——字幕——一樣，只有在特殊情況下才能遇見；而且解說詞和字幕被分配了這樣一種不光彩的角色，就是說，只有在影片作者的特殊表現手段已經不夠用的地方，才去充當一下補釘。他認為這是一個缺點。

為了更鮮明地突出與語言問題有關的電影藝術的特性，杜甫仁科舉出影片“墨西哥女郎”中女主人公的行為這個例子。她默默地涉過寬闊而急湍的溪流，走到不幸的朋友面前，默無一語地拿起他的內衣，又默默地走開。正是這種沉默，深深地感動了觀眾。

“我們時常忘記了影片中所需要的靜默，”杜甫仁科繼續寫道。“由於我們對電影劇本中的語言琢磨得不够充分，由於我們不善於簡潔地表達，結果便使導演受到了很大的損失。而與導演一起，我們電影劇作家也不知不覺地受到很大損失。由於文學的習慣，我們忘記了，如果影片在需要的地方沒有足夠程度的靜默，如果影片沒有事物的語言、隱喻、比擬，及其他總是能在觀眾中引起滿足、引起感謝對他的智慧的信任的心情的非語言的表現手段，那麼我們的對話在這樣的影片中會失去多么豐富的色彩啊。”②

偏同時我們也認為，杜甫仁科在自己的文章里，對電影藝術和文學的相互關係上並不總是堅持着正確的观点的。他那關於“大家知道，藝術電影是

① 譯文參見“論電影劇作問題”中譯本，中國電影出版社1957年版第12—13頁。——譯者。

② 譯文參見“論電影劇作問題”中譯本，中國電影出版社1957年版第19頁。——譯者。

以文学为基础”的絕對的說法，显然是与作者本人所說的一切自相矛盾的。艺术电影决不应该是仅仅以文学为基础的。

杜甫仁科本人在电影导演和电影剧作方面所获得的創作成就，首先正在于他能够在實踐中从电影艺术的特性出发，并且能和文学家合作，而决不是一个戏剧的抄襲者或編纂者。

我們还应该指出电影不同于戏剧艺术的另一个基本特征。

無論是在舞台上或是在电影里，演員总是在一定的环境中活动的。但是在舞台上，这个环境通常为非常“簡陋”的布景所限制。而在电影里，环境却起着远为重大的作用。影片“西伯利亞史詩”或“庫班哥薩克”的成就，在很大程度上就是由于表現了美妙的自然景色。

可以毫不夸大地說，自然景色在电影艺术中是以积极的登場人物的姿态出現的。但是，有时候这也会造成相反的效果。例如影片“大森林中的事件”的自然景色，就掩蓋了，甚至可以說代替了演員，因此大大地降低了影片本身主要方面的价值。

还应当考虑到一个我們看来是非常重要的情况。舞台上的演員，可以和观众建立直接的內在联系。而电影演員在影片拍摄过程中，只能假設有观众，想像有观众，認為有观众。因此舞台演員和电影演員的动作，有着根本的區別。

电影在技术上所具有的丰富的可能性，大大地扩展了电影艺术的認識力量。电影从繪画那里繼承了具体性、鮮明性以及彩色絢爛的处理方法，并通过技术使这种具体性和鮮明性达到最充分的境界。

但是，在电影的这种巨大認識能力中，同时也隱藏着無論对理論或实践來說都不能輕視的一种危險性。电影既然能够反映现实的这么許多方面和特征，这种能力就可能把现实的反映弄得十分瑣碎，陷入“日常瑣事”，更确切些說是陷入自然主义，从而使艺术形象变为“艺术照像”。当然，有可能誤入自然主义，决不是說这一可能性就要成为现实；这里只是提到自然主义在电影艺术中的危害性。从事电影工作的真正艺术家，也像其他各种艺术的真正艺术家一样，是会避免这种危害性的。

既然电影艺术是真正綜合性的艺术，那它就应该詩、繪画、音乐以及其他各种艺术的现实主义成就的綜合。苏联电影艺术是在遵循社会主义现实主义的偉大原則这一基础上发展起来的。它是社会主义社会上层建筑的組成部分，即反映在苏联获得胜利的社会主义社会制度，并积极帮助这个制度的进一步巩固和发展。

电影艺术的技术特点和綜合的性質，賦予它甚至最杰出的繪画作品也不

可能具有的特殊优越性。这里所指的就是無限的空間可能性。任何景色，哪怕出之于最杰出的艺术家的手笔，也不可避免地只能包括自然界的相当小的一部分。例如，列維坦^①在他的任何作品中，只能描繪出雄偉的俄罗斯河的一部分，即使是最具有表征意义的一部分。而电影艺术，却能用大量的画面和巨大的規模来表現伏尔加河的风景。在岡察洛夫斯基^②画布上的丁香花，从空間角度看來，是不能和那可以表現無窮無尽的丁香花花园的电影相竞争的。

莎士比亚在描写英国历史，特别是描写英法战争的历史剧里，曾經在“技术”上遇到了重重的困难；他大声疾呼地說：怎样把情节从英国搬到法国，然后再和主人公們一起回到英倫三島呢？

电影艺术就不会遭到类似的困难。它能够毫無阻碍地把事件搬到世界的任何一个角落；同时又保持艺术再現现实所必不可少的完整性。

电影艺术更有从時間順序的过程来反映现实的巨大可能性。

天才的列賓^③能够富有动作地表現斯达索夫^④，把他表現为一个杰出的人：具有敏銳的眼光，蓬勃的热情，高超的智慧和明确的目标，是一个頑强、坚决、意志集中、閱历丰富，并具有不可抑制的創作热情的人。

但是，正像任何画像所具有的特点那样，列賓毕竟只能描繪出斯达索夫生活中的一定瞬間，观众观看这幅画像时，好像要由自己从時間順序上再来对这幅画像加以补充。

而电影，却可以描繪斯达索夫一生的各个阶段。它可以从童年起表現一个人，有时甚至从出生一直到臨終来表現一个人。例如，我們几乎看到了影片“乡村女教师”的女主人公的整整一生。

由于电影艺术在表現空間和時間上的威力，而使电影几乎成为最富于动作的艺术。

运动和发展，这是自然界、社会和思維的一般法則。正如科学所証明的，一切靜止仅帶有相对的性質。艺术永远是反映运动的。如果没有做到这一点，它就没有履行自己在認識作用上的职能，就没有反映现实。但是，如果说繪画是通过靜止的图画来反映运动的話，那电影艺术則是直接地表現运

① 列維坦 (1861—1900)：偉大的俄罗斯风景画家。——譯者

② 岡察洛夫斯基：苏联画家，俄罗斯苏維埃联邦社会主义共和国人民美术家，是肖像、风景、靜物的名画家。——譯者

③ 列賓 (1844—1930)：杰出的俄罗斯画家，流动画展派的代表人物。——譯者

④ 斯达索夫 (1824—1906)：俄国著名音乐与美术批評家。——譯者

勁的。電影的巨大的優越性也就在這裡。電影的動作性大大超過了戲劇的動作性。

可是同時，這裡面也隱藏着一定程度的危險性：使人走上絕對的相對主義的道路。而成為絕對的相對主義者，這就意味着否定客觀真理，否定各個現象之間的質的差別，使客觀現實從屬於主觀。藝術中的相對主義就是：不善于抓住主要的、有決定意義的東西，不善于區別本質的和非本質的因素。相對主義者頂多只能抓住許多事實，而且迅速地从一件事跳到另一件事，卻沒有能力把這些事實加以綜合。在列寧的著作中，曾給予各式各樣的相對主義以致命的打擊。列寧在“唯物論與經驗批判論”中證明，現象的經常變化並不意味着仿佛世界上的一切都是有條件的、暫時的、相對的。“馬克思和恩格斯的唯物主義辯證法無疑地包含着相對主義。可是它並不歸結為相對主義。”①

電影藝術在表現任何現象的可變性和暫時性的時候，決不應該採用主觀主義和相對主義的態度去表現現象，去浮光掠影地表現現象，變藝術片為光怪陸離的事件的萬花筒。我們可以這麼說，電影藝術不應該濫用自己的技術可能性。

我們認為，甚至我們某些優秀的歷史藝術片也有着這樣一種相對主義的表現。雖然它們有許多肯定的成就，但其中有些影片的缺點，正在於帶有某種程度的萬花筒的現象。觀眾像歌德筆下的浮士德那樣，真希望停止這種“瞬間即逝”……

我們認為，有些人把電影加以“戲劇化”的傾向，顯然是破壞了電影藝術的特性。攝製成影片的各种戲劇演出，與其說是藝術片，不如說是紀錄片。把一些杰出的劇院，如莫斯科藝術劇院或小劇院的優秀演出永遠保留下來，把它們的演員的卓越演技留傳給後代，的確也是一項重大而崇高的任務。不過，它和發展具有不同於戲劇的各种可能性的電影藝術這一任務，又有什麼關係呢？電影藝術的綜合性及其對複雜的電影技術的依賴性，產生了不同於其他一切藝術的、僅為電影藝術所獨有的特殊創作手法。

誰都知道，任何藝術創作，歸根到底，都具有社會的性質。藝術家可以單獨從事創作，但他總不能脫離社會，而是在一定的社會條件和社會利益的影響下進行着創作，並且反映着某種社會的傾向。

所以把藝術當作一種社會意識形態，並不是沒有理由的。沒有，也不會有魯濱遜式的藝術家。畫家可以單獨調配色彩；可以不理睬自己朋友的建議，

① “列寧全集”中譯本，第14卷，人民出版社1957年版，第186頁。——譯者