

论文学与电影

罗 姆 等 著



中国 电 影 出 版 社

論 文 学 与 电 影

〔苏联〕M·罗姆等著

何 力 译

中 国 电 影 出 版 社

1958·北京

内 容 說 明

本書選輯了苏联著名电影工作者罗姆、罗沙里等根据他們多年的工作經驗所写的有关文学与电影的文章五篇：《文学与电影》、《偉大的文学遗产与电影》、《創造性地改編文学作品》、《长篇小说与电影剧本》、《論古典戏剧的改編》，文中論述了电影剧作的特性，电影剧本与文学作品的关系，并举出若干受过檢驗的改編例証，說明了改編文学作品的原則、不同手法和应加以注意之处。这对于电影剧作的爱好者以及学习改編文学作品的讀者，都是一本值得借鑑的書。

論 文 学 与 电 影

[苏] M·罗 姆 等 著

何 力 譯

*

中国电影出版社出版

(北京西便門外大街12号)

北京市書刊出版業營業許可証出字第 089 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 2 $\frac{3}{4}$ · 字數 81,000

1958年12月第1版

1958年12月北京第1次印刷

印數 1—5,200册 定价：0.26元

統一書号：8081·021

統一書号: 8061·621

定 价: 0.26 元

目 次

文学与电影.....	M·罗姆(1)
偉大的文学遗产与电影	Г·罗沙里(28)
創造性地改編文学作品.....	B·史克洛夫斯基(41)
长篇小说与电影剧本.....	E·格布里罗維奇(53)
論古典戏剧的改編	B·彼得罗夫(65)

文学与电影

M·罗姆

电影是一种很年青的艺术，在它出现以来的短短数十年間，它不断地承受着相近的各种艺术的强烈影响。象戏剧和小说一样，电影也是反映生活的，而在反映生活的同时，电影也逐渐积累起自己的艺术手法，创造出自己特殊的语言，这种语言在我们今天已臻于高度完善的境地。

每一个从事电影剧本创作的作家，都必须理解和熟悉电影语言的特点，都必须完全地掌握这种语言，而这，实在说来，在一个具有文学才能并真正愿意从事电影工作的人，是完全可以做到的。

后一个条件——真正愿意从事电影工作，我认为具有特殊的意义。人们非常倾心于电影，但是这种倾心更多地是由于看到电影的广泛性，而不是出自真正对它的热爱。我就知道有这样的情况，就是一些可敬的作家跑来参加电影工作，却不仅并不喜爱它，甚至也不尊重它；他们参加这种工作，仅仅由于他们觉得在这个领域里也来试一试自己的才能是很有趣的事，因为影片将广泛放映这一点很吸引他们。而在内心深处，他们一面写着电影剧本，一面却把自己这种文学劳动看作一种打零工，所以三下两下就写出一个电影剧本来。

抱着这种态度，要想理解电影艺术的特点，写出真正优秀的电影文学作品来，是不可能的。为了从事戏剧工作，需要热爱戏剧；为了做一个小说家，必须特别尊重小说；而为了从事电影工作，也必须高度地热爱电影艺术。

在一个制片厂的剧本处，我看到过一个刚从苏联国立电影大学毕业的青年编剧所提出的这样的书面要求：“请分派一位同志和我合作，以便确定情节和完成对话，但在影片的字幕上却不能列出他的名字。”也是在这里，有一位著名的作家写了一个剧本，导演对剧本提出了一些意见，譬如他认为剧本太长，而这位作家在答复导演的意见时说：“请随

你的意思刪減它，完成它好了。這已經是你的事情了。我的工作已經完了。”這兩個例子表現了同一種傾向，就是把電影劇本看作原料，看作未經鞣制的皮子。這種對待自己的勞動、對待自己的藝術的態度，就意味着電影劇作家的毀滅。

細心地注意電影，希望理解電影，注意電影的獨特的語言，認真負責地對待劇本的寫作工作，對待劇本的一切細微地方——從情節的安排以至每一個句子的仔細推敲，熱愛自己的創作，渴望推進和改善電影藝術，尋求新的表現形式：以上這一切便是電影劇作家的必備條件，沒有這些條件，就不可能掌握電影劇作這一門職業。

我想特別強調指出電影劇本寫作的幾個重要特性，特別着重說明這些特性的必要性。當然，在一篇文章里不可能把這個問題談完，不可能全面地分析電影劇作理論，所以我只把我們這門藝術中在我看來對於實際業務工作特別重要的那些特征提出來談一談。還有一點要注意，就是當我譬如談到電影的大眾性、明顯性等等時，我決不是要否定文學的大眾性或繪畫的明顯性。我只是要強調出電影劇作家必須特別敏銳感覺到的、對它們估計不足便常常會引起劇本創作失敗的那些東西。

電影的第一個與主要的特点，是它的大眾性。關於這一點，人們常常談到，然而儘管如此，我還是不能不首先提到它。電影藝術的人民性給它的一切方面都打上了烙印。在一選擇主題時就已經需要估計到電影的大眾性。

在蘇聯文化部的一次會議上曾舉出一部最受歡迎的影片，它在一年之內有觀眾四千四百萬人次。同時也舉出了一部沒有獲得成功、沒有達到預期的目的的影片，這部影片“只”得到了一千三百萬觀眾。對於一部小說，對於一篇長詩說來——更不用說戲劇，這樣的歡迎已經是很夠了。但對於電影說來，這卻是一個失敗。

一部影片要在極短的時間里讓千百萬人來看，這也就是說，它首先應當是所有的人都能理解的。這就是電影寫作的第一個特点：它的通俗性。

其次，一部影片既然應當是所有的人都能理解的，這就是說，它應當是單純的。這就是電影寫作的第二個特点：單純、明了。

一部影片是供千百萬觀眾欣賞的，因而，它的構思和處理應當是規

模宏大的。我所說的規模是特殊意義上的規模，這決不等於群眾場面的多少或布景的大小；我所說的是作者思維的規模。即使是在表現一對最普通的男女的愛情時，也應當使這一個個別的情況最大限度地反映出現實生活中我們觀眾所關心的問題的那種深度；使這一個個別的情況成為重要的情況，把它寫成一個重大的現象。

一部影片應當通达每個人的心靈，因此，它必須表現那種使每個人感到親切的，為每個人所迫切關懷的事件。

我們的電影事業有時很不重視這些規律，結果觀眾就去看那種淺薄的，但卻單純而容易理解的影片了。

電影藝術所以具有異常的大眾性，還因為它能夠通過鮮明而生動的形象對生活現象進行概括和典型化。

觀眾不僅把影片上所表現的東西看作是生活的反映，而且有時把它直接同生活本身聯繫起來；觀眾不僅相信銀幕上所發生的事件（如果表現得令人信服的話），而且常常把影片上所表現的東西看作是真的現實。這種對銀幕的真實性的信任是與電影藝術的特性、與它的異常的紀實性有着深刻聯繫的。電影的巨大鼓動作用就是由此而來的。電影演員、尤其是扮演正面角色的演員的巨大名聲也是由此而來的：觀眾把這些演員看作今日現實中的英雄人物，因而對他們懷着極度的愛慕。

我們必須加深自己對於我們這一藝術的大眾性、人民性的理解。在創作電影劇本時，必須不斷地——每時每刻地提醒自己去注意電影的這一特點，隨時隨地想着這一特點，並從這個角度來檢查自己。我以為，下面我將要說到的所有其餘特性，都是與電影藝術的這一個特性，——在我個人看來是主要的、決定性的特性——電影藝術的大眾性，直接聯繫着的。

電影藝術極重要的特點之一在於它是具體的與粗綫條的。我很樂意用一個什麼另外的、比較溫和的字眼來代替“粗綫條”這個字眼，但是，憑良心說，我卻不能夠這樣。

我所說的粗綫條，指的是構思的簡潔、情節發展的明晰緊湊、基本思想的敘述的清楚明確以及這一基本思想在人物動作中的表現的鮮明突出。電影在修飾個別插曲、刻劃個別片斷、表現某些微妙情感方面可以做到異常的微妙精細，然而影片的基本發展卻必須勾劃得明確而且（我

再重复說)是粗綫条的。

可以从另一艺术領域——**雕塑**——中来举个例子。这个例子我觉得特別明显、也許是因为我在过去曾經搞过雕塑。雕塑家在創作一个塑象时，首先要做好鉄的骨架。以后好几普特重、甚至好几十普特重的黏土就要附着在这骨架上。雕塑家用粗鉄条弯成未来作品的骨架，在这骨架上縛上鉄絲和許多小鉄棍等等。然后就在这个架子上敷上黏土。如果在作为构思的粗略模式的骨架上有即使是不大的錯誤或不稳固的地方，那么后来在塑象的耳朵、脖頸、腹部或手臂上就一定会有鉄尖露出。不管雕塑家在修整和修飾自己的作品时想要做到多么精細，但在做骨架时却必須做得坚实、牢固而又极其确切。

在电影中也是这样：骨架越是坚实，那么你就可以精細而自由地修飾每一段插曲。观众是看不見骨架的，他覺得这自由而富有灵感地塑造出来的形象是从雕塑家手下自然而然地形成的。实际上在艺术家的富有灵感的創作之前却有过一段錘工和鉗工的粗重工作。

为了充分說明我的意思，在这里再补充一点。就是說，我当然并不是把电影剧本看作是未来影片的“骨架”。如果这样看，那就給那种專門制濫造的人大开方便之門了，这种人正是常常拿起一些“骨架”、一些虚假的公式，而不是艺术上完整的文学作品的。我所說的“骨架”，首先是指作品的剧作結構而言。自然，作者應該把自己的工作进行到底，應該修飾好自己的塑象的每一个細节，要修飾得非常精細，就象作者所要求于未来影片的那样。

在談到影片的基础的“粗綫条”时，必須同时提到它的細节是需要异常精細的。电影可以逼近一个人，詳加觀察，可以用特写鏡頭表現人的脸、手和各种东西，因此它比任何其他艺术都更加是善于运用富有表現力的細节的艺术，这种細节有时比千百句話还能說明更多的东西。巧妙地运用細节，是电影写作的基本原理之一。

上面我提到电影的表現是具体而明显的。我們知道，电影剧本是一种对未来影片的描述。善于在自己的視象中清晰地看見和听見将来要在銀幕上表現出来的一切，真正是一切，善于这样明显地把这一切記述下来，使得在銀幕上体现时不致发生任何誤解，这是对电影剧作家的技巧的基本要求。只有做到这点，剧本的作者才能真正成为影片的作者。

从这种观点来看，电影剧本的頁数的多少是完全无关重要的。我們常常說，电影剧本的正常的篇幅是60——70頁稿紙。但是，可以在70頁稿紙上写滿對話，而对战斗場面的描写便照我們这里有时有人采用的办法来处理：“这里将有一个战斗場面”——这样的电影剧本無論多长的尺数也会容納不下的。反过来说，一部不长的影片也可以用150頁的篇幅来詳細地描写。

小說家的艺术在很大程度上依靠着含蓄。小說家从人物的對話中只选择出几句最必需的話——其余的一切讓你自己去体会。而这往往比詳尽的對話更为有力。为了刻画环境，小說家有时只采取某一个形象化的說明——其余的一切讓讀者自己去体会。而这往往比詳細地描写风景更为有力。在談到一大群人的行动时，小說家有时只用几句话描写一下某一个最有趣的人物或是只选择某一个最有趣的动作。而这也往往比詳細地描写大群人的行动更为有力。

可惜的是，这种艺术手法几乎在一切場合都是不适合于电影剧本的。我想某些小說家正是因为这样才把电影剧本写作看作是次等的工作而对之潦草从事。然而实际上，我們正应从这种明白、具体、詳尽、完整的电影剧本写作中获得創作的喜悅的。

写得好的电影剧本能够給人以美的享受，它能使你仿佛看到影片在你面前放映，使你看得非常詳細、非常具体。我們應該学会具体而明晰的描写的高度技巧。

自然，不应当过于粗淺地去理解这种說法。并不是所有的細節，也并不是所有的行动都是具有同等意义的。詳尽的描写能否达到美、形象性和鮮明性，取决于它能否突出主要的东西。这是任何艺术的一般規律，它对于电影剧作也是适合的。

作为电影的基础并与它的大众性紧密联系着的一个很重要的特点，在于它是富于場面的。我敢說，在某种程度上电影可以称为粗俗的艺术，——順便說明，我在这个字眼里看不出任何屈辱的意思。無論如何，电影首先是一种讓人看的玩艺儿。

可惜，我們的电影剧作家却常常忘掉电影的这一个有力的武器。結果电影剧本就往往形成供片中人物去說的一連串的對話，而說这些話的人物所处的环境則是貧乏的、無所謂地选定的。这样的影片，没有什么

东西可看，却可以闔起眼睛来听。現時我們正經歷着一个电影“戏剧化”的时期，一个迷恋于对话、迷恋于舞台式地处理动作的时期。这种现象是暂时的。人民一再提醒我們，他們喜爱电影的場面，人民是坚决拥护富于場面的影片的。

我們的现实給电影剧作家提供了展开电影的場面的异常多样而鮮明的材料——这一切可能性应当充分地加以运用。

电影比任何其他艺术都更加是富于动作的、劇情緊湊的艺术。对于舞台剧本來說，各种意志的斗争和冲突是安排情节时必须遵循的法則，而在电影剧本中，这种斗争就必须表现得特別有力、特別具体、特別明显，必須通过一系列鮮明的动作表现出来。电影是不能容許有毫无动作的地方的。

这一点之所以尤其重要，是因为电影場面的映現是不間断的。在戏剧中有幕間休息；此外，在长段的对话中还包含有潛在的劇情发展的頓歇。在小說里作者可以隨意作任何插叙。在电影中則是一小时半不間断地进展的劇情，它必須从第一分鐘起直到銀幕上映出“完”字时止，始終把观众紧紧抓住。而为了抓住观众，影片的劇情就必须不間断地、一貫而且急速地向前发展。

正因为这样，所以我主张电影剧本要有严格的邏輯性。每一情况、每一行动都必须由劇情发展的邏輯来准备成熟，都应当是整个劇情发展和各种性格表現的自然而然的結果。一切产生得不合邏輯的、沒有为以前的东西所准备成熟的东西，都将使观众看上几秒鐘也不能理解。而我們这門艺术却連几秒鐘可以容你思索的余裕時間也不留的。沒有理解的东西也就等于沒有看見、沒有听見，而影片却是急速地向前发展，因而在观众的感受中就造成一个缺口。如果在影片发展的鏈条上发生了好几个这样的缺口，那么，影片就会变得枯燥乏味，对它的兴趣就会中断，而重新集中观众的注意已是不可能的了。影片的内容越充滿情緒，那么剧本的邏輯方面也就应当越严格。

影片尺数有限，劇情又必須急速向前发展，这就决定了电影的另一特点——它的簡洁性。这一点是大家都知道的，然而甚至极有經驗的电影剧作家却还是常常忘記这点。我們知道，即使是在一部大的“充滿对话的”影片里，可能說出的話也要比中等的舞台剧少二分之一到三分之二

二。同时，影片所提供的場面，应当比戏剧寬广、多样和丰富得多，而對話就是在完全“充滿對話的”影片中也不能是接連不断的。

在这里，电影的特殊性能就来帮助我們了，但在我們写作电影剧本时，并不是任何时候都估計到电影的这一性能的。問題是这样，从銀幕上发出的話語，比写在紙上或在舞台上說出的話語都更有分量得多。电影具有强有力的表現手段可以輔助話語，使它变得特別有分量。如果把最好的影片中一些最好的場面的對話記錄下来，对于一个沒有看过这些影片，因而不能根据記錄来联想起那些熟悉的場面的人来说，这些對話便会显得是写得不够完善的：里面似乎有些什么东西沒有說清楚，沒有說充分。

由于对电影中的話語的分量估計得不正确，对它象对戏剧或小說中的話語一样地来衡量，电影剧本就常常犯着严重的話語过多的毛病。如果导演不能在处理演員的工作中便把多余的那些东西去掉，那么到以后就会不得不求助于剪刀，結果便破坏了原来的构思，破坏了影片的发展，破坏了节奏。已經完成的影片在剪辑时照例还要把拍好的材料剪掉三分之一，只有这样，影片才能符合正常的尺数。可見，缺乏对尺数的精确的感觉，忽視电影的簡洁性，不仅是电影剧作家，而且也是我們導演們的通病。結論是：既不願意动剪刀，那么就請你在紙上删除和縮減吧。

在写作电影剧本时，必須严格地检查對話，刪掉每一个多余的句子，然后仔細检查每一个句子，无情地刪掉所有多余的字眼。要記住，一部影片的內容并不是一篇短篇小說，而是相当于很大的中篇小說，但一部影片的长度，却只是一个半小时。

电影有一个可以說最强有力的特性，我們还没有很好运用，这就是它的造型表現力。哑剧是构成电影的淵源的因素之一，它深藏在今天的對話形式之下而繼續起着作用；它造成观众欣賞影片的基础，增大話語的力量，还会把在电影剧本中极不明显的一些場面突出出来。

哑剧（包括群众場面的哑剧在內，在群众場面中最純粹地保存了无声电影的特性）加上用特写鏡頭表現出来的面部的表情活动，这就是我們的艺术中构成电影表現力的基础的那些东西。

本文的任务不容許我們去分析电影中哑剧的全部多种多样的形式，我只举一个說明特写鏡頭的作用的例子。

电影剧本《海軍上将烏沙科夫》中写了一个极不重要的角色：水兵赫弗林。烏沙科夫来到海軍部时，赫弗林向他敬礼問候，然后默默地听着烏沙科夫与莫尔托夫柴夫的談話；烏沙科夫吻赫弗林，赫弗林用忧郁的眼光目送烏沙科夫离去。这就是这个角色所有的戏：显然，这是一个輔助性的角色，只是通过烏沙科夫与他的相互关系，表现出烏沙科夫的民主风度；剧本对演員沒有任何規定——沒有台詞，沒有动作。而且在整个这场戏里，赫弗林一直是以“立正”姿势站立着的。然而在銀幕上看起来，面部的表現力是如此强烈，水兵眼中涌出的泪是如此真实，竟使得几乎所有的評論，在贊揚主要角色的同时，都贊揚了扮演赫弗林的演員H·赫良希柯夫，認為他創造了影片中最优秀的形象之一。

如果在舞台剧中，为了达到这样的效果，便需要專門为赫弗林写一场戏；即使在长篇或中篇小說里，也不能只提一提在赫弗林眼里涌出泪水就算完了。

电影中面部表情的强大表現力在这一段小小的插曲里表现得特別明显；观众在一瞬間产生出許多联想，想到赫弗林的經歷，想到叶卡杰琳娜女皇时代水兵的困苦境况，想到水兵对烏沙科夫的爱戴以及烏沙科夫以什么取得了这种爱戴。所有这一切都是观众在討論这部影片时談到的。

电影还有一个特性，是我們不应当忘記的，这就是它的蒙太奇的必要性。电影艺术作品按其本身性質是由一系列彼此剪接起来的镜头組成的。在写作电影剧本时可能忘記这一情况，而結果，蒙太奇就变成可恼的不可避免的过程。可是相反，也可以在开始构思时就利用蒙太奇来加强表現力，来丰富内容涵义，那么，影片为蒙太奇結構就成为有机的了。

有声电影中蒙太奇的一个重要方面是各段戏之間的連接。由一段戏到另一段戏的轉換常常並沒有特別的意图，然而这种轉換实际上永远都需要經過深思熟慮。学会很好地連接各段戏的艺术，也就是說，熟悉蒙太奇的某些規律，对于电影剧作家說来是必需的。

如果两段戏偶然地連接起来，那么它們之間就不存在任何东西，而且，它們就不能相并存在。如果两段戏合乎規律地連接起来，則它們之間往往就产生出一种深刻的含意，即使这意思并未用言語表現出来；而

且，它們还能够彼此相輔、彼此支持。为了处理好两段戏的连接，使它突出、确切、在意思上正确并能向前推进剧情的发展，就决不要吝惜时间和尺数。为此有时需要增加或改变相互连接的两段戏的結尾和开头部分的某些东西。

电影剧作家应当經常記着的另一种蒙太奇，是群众場面以至一切以画面而不是以对话占首位的場面中的蒙太奇。在这种場面中，蒙太奇有时在内容含义上和情緒上都起决定性的作用。然而，对影片的“无声”与“音乐”部分（即动作只有音乐和音响伴随着的部分）的处理，照例是現今电影剧本写作中最差的一面。这一部分的处理完完全全地交给了导演。这样一来，我們的电影剧作家便失去了一种最有力的电影艺术的武器。

至于演員表演的場面里面的蒙太奇，通常都認為，它在有声电影中已經失去了过去的那种原則性的意义。我是不能同意这种看法的。当然，現今的蒙太奇变得柔和些，两个镜头连接时不是那么强烈地形成对比，镜头也都变得长些，搖镜头越来越多了，——尽管如此，电影的蒙太奇性質就在演員表演的場面里也还依然保存着。电影剧作家应当能够在自己視象中看見和規定一切，因此他也必須在剧本中預先确定每一場戏的蒙太奇結構的基本的、原則性的特征，这时当然也要估計到电影中場面調度的特点。

在这里，我对于电影剧本写作特性的概述就进入結尾部分。問題是这样的，电影中的場面調度是非常独特的，而人們对于它的理解却十分模糊，以致在写作电影剧本时往往根本不去考虑它。結果，一些看起来极簡單的場面，在拍摄时却常常“安排不好”，“弄不对头”。

大家都知道，电影可以表現一切，它的可能性是无限的。然而这只对了一半。任何时候都应当記住，电影摄影机的镜头是有些瞎的，它所能看見的东西比能够自动調整焦点的人眼要少得多。电影摄影机所能看到的空間，仿佛是一个向远处无尽地伸展出去的金字塔。离摄影机很远的金字塔深处，可以納入非常寬闊的天地，但其中的細節却是看不見的。动作越是移近摄影机，就越变得清晰可辨，然而这时表演活动的空間也就急速縮小了。

演員面部表情的可見的极限应当說是这样的镜头：直立的人恰好占

滿画格的整个高度。如果把人物拍摄得比这种镜头再小一点，那么就只有手势可以或多或少地看得清。要看清楚面部表现的一切细微地方，镜头还要更大，即应不小于及膝的半身。但是在拍这样大的镜头时，演员的表演区已经是很小了；电影演员为使观众清楚地看得见自己，他必须在至多只有一公尺半到两公尺这样宽的范围内表演。这比最小的俱乐部舞台都小得多。因此镜头大小的变换，也就是说，与场面调度密切联系着的蒙太奇，对于描写环境和对于观察人物，就具有巨大的意义。

所以，当写到一个譬如说在很大的房子里或很多的人中间进行的场面时，应当注意到，必须把戏中对话最富表现力和最重要的那些部分尽可能集中到最小的范围中来，使对手尽可能离近一些。如果不然，摄影机在拍摄镜头时就要来回乱转，从一面急速扭向另一面，或者是只好把一场戏分成许多极短的镜头。但是无论哪一种结果都是不好的。

乍一看来，这种说法十分令人诧异。本来嘛，电影是各种演出艺术中空间最广阔的艺术，但突然发现在这里演员的表演区却是非常之小的。每一导演在自己的生活中，在拍摄第一部影片时都会体验到这种奇怪的失望感觉。如果剧作家们在剧本中也能考虑到电影的这个难办的特性那就好了，因为如果能巧妙地估计到这个特性，它就会变成有力的优点。细致地观察人物是电影最有力的方面之一，但是假如电影剧作家不善于利用电影视觉的特点，那么，有时由于作者所不理解的原因，一些写得最好的场面却怎么也拍不成功：最富有表现力的台词不知为什么却被演员背对着摄影机念出来，或者是在画面外念出来，或者是整场戏变得不必要地支离破碎。

我列举了电影的某些特点，这些特点我认为参加电影工作的文学家们首先必须估计到的。我再重复一遍，这并未概括尽电影艺术的一切方面；我只是想要强调指出作家在他的剧本进行实际摄制时所要遇到的某些重要的要求。

有些人常常用标明淡入、淡出、叠化之类的手法来代替对生活的真正电影式的视觉；其实，电影剧作家几乎是没有必要去考虑这些方面的电影剧本“特点”的。而熟悉电影的語言，善于按照电影的方式看见和听见，按照电影的方式思考，这才是电影剧作家必须达到的要求。

我所叙述的这些电影的特点也是崇高的文学作品所具有的。所以，

电影剧作家的技巧不仅依据于电影的特殊要求，而且也是依据于文学的傳統的。

我可以举出一些从来没有看见过电影的作家的电影式的视觉和写法的例子。现在我举出第一个我认为很能令人信服的例子，普希金的“电影式的”视觉的例子。我说的是《黑桃皇后》中葛尔曼到伯爵夫人家中去的那一段插曲。现在我们根据我在上面说过的电影剧本所应符合的那些要求——在自己视觉中精确看见和听到的能力、丰富的场面、造型表现力、每一具体时刻中可见事物的大小的正确估计（请设想一下，这也就是蒙太奇）、无声的场面调度的处理、哑剧艺术——来分析一下这段插曲。

我们暂且设想普希金写成的是一个电影文学剧本，而我现在作为导演来对它进行分析。请看普希金是怎么写的：

“晚上10点钟，他（指葛尔曼。——罗姆）已经站在伯爵夫人的房子前面了。天气非常坏：刮着狂风，湿淋淋的雪大片大片地落着；街灯闪着朦胧的光；街道十分空寂。”①

这就是我们在电影中所说的“全景”。普希金这时在自己面前看见整个街道——细节现在还没有。在一般地描写周围情景的全景之后，普希金便进而逐渐把镜头扩大：

“不时有马车夫驾着瘦马迟缓地驶过，探寻着有没有晚归的乘客。”

这是中景，紧接着镜头更进一步扩大了：

“葛尔曼只穿了一件礼服，却不理会寒冷的风和雪。”

普希金在我们前面分析的这几句话里逐渐把你的注意力集中到葛尔曼身上。直到最后，即第三个镜头中，当我们完全走近葛尔曼时，我们才能仔细看清他（“……只穿了一件礼服，却不理会寒冷的风和雪”）。

① “普希金全集”十卷集，第6卷，苏联科学院出版社1950年版，第336—339页。

換句話說，在每一具體時刻中，普希金都很精確地掌握了可見事物的範圍。這是電影寫作的極重要的因素之一。

完全走近葛爾曼之後，普希金便彷彿轉過鏡頭，而從葛爾曼的角度來看伯爵夫人的房子（這是我們常常使用的很好的電影手法）：

“終於伯爵夫人的馬車准备好了。葛爾曼看見仆人們攙出一位裹在貂皮大衣裏面的駝背老太太，在她後面，跟着她的養女，穿着一件薄薄的斗篷，頭上飾着鮮花。”（從葛爾曼的角度看見的全景。）

“車門關上了，”普希金繼續寫道，彷彿逐漸接近了房屋門前。“馬車沉重地在松軟的雪上滾動起來。守門人掩上了大門。”（中景。）

“窗戶黑了。葛爾曼開始在寂靜下來的房屋旁邊徘徊着。”（又是從最初的角度上看去的全景。葛爾曼又被放入景物之中，因此，自然接着又是第二次用逐漸擴大的鏡頭去表現葛爾曼，但這次却已是在新的場面調度位置上：在街燈下。）

“他走到街燈底下，看了看表，——11點20分。他停在街燈下，兩眼凝視着表上的指針，等待剩下的幾分鐘過去。”

這樣，整個開頭的場面一共用了七個鏡頭：街道的全景、街道的中景、葛爾曼的特寫、從葛爾曼的角度上看見的伯爵夫人房子的全景、從這一角度上看見的門口的中景、又是街道的全景、最後是葛爾曼在街燈下的特寫。這一精緻的蒙太奇句子包括了一切必要的東西，而沒有任何多餘的東西：我們在兩個角度上看見了房子和街道，在兩個特寫鏡頭中清楚地看到了葛爾曼的精神狀態，在一個獨特的蒙太奇副句中看見了伯爵夫人出門的情景，總之我們完全被引入故事的情境之中。這一場面的造型表現力正是由於在視象中確切地看見了各個鏡頭，并把大小不同的鏡頭富於對比地連接起來而產生的。

這一開頭的場面中的所有鏡頭都是從靜止的角度上攝取的，但是在下一個場面中，即當表針剛一指著11點半時，普希金便進而開始使用充滿運動的場面調度了，——開始出現一系列長的推搖鏡頭：

“正11點半，葛爾曼登上了伯爵夫人家的台階，走進燈火通明的過道。”（只用一個句子，便從街道移到室內，同時光綫環境也發生急劇的改變。這是個推搖鏡頭。）“守門人沒有在，”普希金隨着葛爾曼向前走着繼續描寫道。“葛爾曼順樓梯跑了上去，推開前室的門，看見一個