



电影参考丛书《2》

苏联影片《恋人曲》

电影文学剧本与评论

(苏) E·格里高利耶夫

A·朱哈科夫—康查洛夫斯基等

北京电影学院

前 言

在七十年代苏联电影艺术创作中，《恋人曲》是一部占有一定地位的作品。它的作者：编剧E·格里高利耶夫（作品有《我们的家》、《切尔尼谢夫的三天》等）和导演A·米哈科夫—康查洛夫斯基都属于“第四代”苏联电影创作人员，他们都于六十年代在影坛崭露头角。尤其是导演·米哈科夫—康查洛夫斯基（莫斯科电影大学毕业生，著名导演罗姆的学生），自从1965年独立拍出了头一部影片《第一个教师》（根据苏联吉尔吉斯作家艾特玛托夫同名小说改编）以后，接连拍了《万尼亚舅舅》①（1970年）、《贵族之家》（1969年）等影片（都是根据苏联文学名著改编的），在苏联电影界奠定了一了定的地位。1974年他拍摄了《恋人曲》，使他名声大噪。由于这部影片在1974年捷克斯洛伐克的卡罗维伐利电影节上得到了大奖，更使他在国际影坛上得到一定的地位（他最新的作品《西伯利亚颂》在1979年法国戛纳电影节上获得了评委会特别奖）。今天，A·米哈科夫—康查洛夫斯基已经是苏联有代表性的电影导演之一。

《恋人曲》实际上讲的是一个三角恋爱故事。主人公谢尔盖参军后，在一次救援工作中负伤，由于和部队失去联络，误传牺牲，他的未婚妻再嫁他人。谢尔盖回家后痛不欲生，但时间医治了心灵的创伤。数年之后，谢尔盖又在另一个姑娘心中得到了爱情……。

这部影片在苏联公映之初，曾在观众中引起了激烈的争论。不少读者投函报刊，严厉批评影片过分渲染爱情至上，有的观众提出“这部影片会把青年人引到什么道路上去”的问题。但是苏联评论界则对影片持高度评价的态度，认为影片的主题是“祖国、义务、爱情在苏维埃人心目中的地位”；有的评论家更认为《恋人曲》是一部“爱国主义的作品”（指谢尔盖在部队中服役的表现）。至于导演本人，则承认他的作品主题是表现爱情的价值：“生活就是爱情”；“如果没有爱情，如果没有爱情的希望，那我们就死了。”

A·米哈科夫—康查洛夫斯基被西方评论界认为是苏联电影导演中的“革新派”。他是“诗的电影”②理论的提倡者之一。他认为，导演的任务是造成强烈的形象效果以突出作品的思想，为此在影片的场景的真实性方面不必过份的拘泥。这种主张在《恋人曲》中是加以贯彻实行的。影片不仅大量采用了诗的语言，而且运用了间离效果、比喻性场面、主观镜头等等。这些可说是这部影片的艺术特点。

这里发表的电影文学剧本译自苏联《电影艺术》杂志1974年9、10月号。拍成的影片和原剧本比较起来，已有了一些更动。不仅在情节上有所增删，而且主要的是，导演为了贯彻自己的艺术主张，对有的剧中人物作了新的处理。如喇叭手这个人物，在影片中是作为间离效果的手段而处理的，其地位就比文学剧本中重要多了。又如影片运用了主观镜头，彩色的变化成为主人公思想变化的反映。这一点，从电影剧本中是看不出来的。不过总的来说，作为影片的基础，这个电影剧本仍然表现了“诗的电影”的特色，是值得加以分析研究的。

《恋人曲》是苏联修正主义电影创作的一种表现，通过这部作品可以对当前苏联电影的状况有所了解。

-
- ①关于导演拍摄这部影片时所做的新的尝试请参阅电影学院编译的国外电影参考资料单行本第9号《银幕上的真实》。
 - ②关于“诗的电影”的讨论请参阅电影学院编译的国外电影参考资料单行本第24号《苏联电影报刊关于现代电影倾向及当代主人公形象创造的讨论》。

应当驶向未探索过的地方

(苏) 安德烈·米哈科夫

—康查洛夫斯基

我们常常自我欺骗，用幻想来安慰自己，说什么缺少表现现代生活的好影片，是因为缺少有趣的情节，我自己从前也费过不少功夫去找情节，但现在我越来越坚信，总的来说，作品是否深刻，并不是由情节来决定的。所有的情节都已经改头换面地表现过许多次了，即使还没有表现过的，从剩下的那些里，也不可能期待着会有什么发现。我是这样想的：今天，电影的发现应该在另一个领域里去寻找，那就是情感的强烈性，艺术家观点的新颖。影片越独特，个人的、与众不同的东西越多，而且可能是主观东西越多，影片就越会使观众感到兴趣，尽管影片的情节也许是最平庸的。

叶夫根尼·格里高利耶夫的电影剧本《恋人曲》就证明了这一点。当我第一次读剧本时，它真正地使我受到震动。可是，在情节方面是没有丝毫独特的东西的。它是完全陈旧的，而且我也不害怕说，它是平庸的。这类的爱情故事在银幕上已出现过许许多多。此外，格里高利耶夫所描写的这些事情早已成了老生常谈，使大家都感到厌烦，几乎没什么价值了。

电影剧本令人震惊的是另一点——处世态度。它是这样鲜明、有力、清晰，使你只能对作者的勇气和才能表示羡慕，

他能在最平常、最普通的事情中看出这么多新颖的东西。

电影剧本对爱情的描写充满了无比的纯洁和热情。爱情，这就是它的意义，它的生命力。没有爱情也就没有人，没有人身上的人性。如果我们不怀着爱情，或是爱情的希望，那我们就是行尸走肉——在精神上已经死了。

但是，爱情只是电影剧本的主题之一。电影剧本还谈到许多别的东西：美、祖国的伟大、义务、忠诚、兄弟情谊、母亲和母爱。在电影中，我们现在很少直接了当地谈到这些问题，因为害怕标语口号式的东西。而格里高利耶夫却有足够的才能和勇气，使这些字眼恢复了它们崇高的价值。

所有我以前的影片都受到某些电影的影响，比如，给《第一个教师》以影响的是黑泽明的影片。《恋人曲》是我第一部没受别人电影影响的影片，而是受到这样的电影剧本的影响，格里高利耶夫的影响，受到他的世界观的影响。他给了我一个世界，我在这个世界里找到了揭示自己的最大的可能性。对我来说，《恋人曲》是我所读过的电影剧本中最好的一个。而格里高利耶夫则是从事电影工作的最有吸引力的作家。我准备拍摄他写的任何一个剧本。

格里高利耶夫的电影剧本要求我们整个摄制组付出巨大紧张的劳动。还在艺委会里，大家就吃惊地摊开双手：怎么把它拍出来呀？可是，要知道，真正为电影而写的文学作品就应该是这个样子的。

应当承认，我们常常不是为影片写电影剧本，而是为编辑们写电影剧本，以便让他们根据文字描写事先就能看出影片将是什么样子。但是，这样做是欺人的。如果在电影剧本中一切都写得毫不留余地，那么，最有价值的东西，也就是

隐藏在文字后面的东西，也就不存在了。所以需要导演，就是为了要把这点在银幕上表现出来，用自己的观点去充实它。

如果所有写下来的东西都能拍下来，那么这样的散文就不是电影化的散文。随着电影的发展，这一点是越来越明显了。在改编普希金的散文方面，出现了多少失败的纪录啊，可是他的散文中一切都写得十分明白。相反，不只一次的情况是有的电影剧本，初眼看来，对电影工作者并不是怎样有吸引力的，但根据它却拍出了非常精彩的影片。

要把格里高利耶夫的电影剧本搬上银幕，必须非常忠实于他，一点都不歪曲，不能减低他的热情，不能减少他那种坦然表现自己的思想，光明正大地说出自己的想法的精神。这样的电影剧本，用别的态度来拍摄是不允许的。抱着别的态度会感到羞愧，而在这里，羞愧就是谎言。

很多东西要依赖于演员。表现爱情，这看起来很简单。但是你试一试，强使女演员说一句：“妈妈，我爱得多深哪！”什么效果也没有——虚假。演员害臊了，而一害臊，就无法表演。这样的话，只有心灵纯洁的人才能坦然说出来。我们很幸运，找到了像叶林娜·科列涅娃这样的女演员——她有才华，自由奔放，感情充沛。

扮演谢尔盖母亲的伊利莎白·米哈依洛夫娜·索洛多娃的角色最为复杂。她在影片中所说的都是些崇高的、冠冕堂皇的、“经典的”话。比如：“为祖国而死就是生”。大概，有些片断本来可以表现得更富于情感（这已经是我的责任了），不过，她的表演一点也不虚假：她把自己的角色演得很高尚、很正直。

这部影片的演员是不容易的：许多演员，如索洛多娃、

格利因科、兹布鲁耶夫、科金、格罗马斯基，都只有两三场戏，可就在这两三场戏中应当创造出形象，把人物性格揭示出来。在短短的银幕时间里排满了事件、人物、插曲，这是长篇小说的特点。总的来说，《恋人曲》是我的头一部电影长篇小说，问题不在于影片的长度，一共二小时另十分钟，问题在于事件的容量。主要的是，问题在于对待事件的特殊观点：长篇小说并不是万花筒，而是它有一定的观察角度。

我原来就知道，影片的节奏应当是快速的，活跃的，但结果节奏这样飞快，我原来根本没有设想过。我不得不使它成为这样，为的是看影片时要一口气看下去，一贯到底（自然，必要的间歇，剧作上需要的和情绪上需要的，都保留了下來）。如果我让影片哪怕再长十分钟（是曾经剪辑过这样一个拷贝的），那它看起来就会完全是另一个样子。这里需要的是骑兵冲锋式的节奏——急速的，狂流般的，然后渐渐慢下来、慢下来、慢下来。总的来说，这种章法是相当突然的。在一般的情况下，影片的节奏总是渐渐增强。可是，像这种不合乎规范的章法我以前已经尝试过。无论是在《万尼亚舅舅》中，还是在《贵族之家》中，我都使结尾逐渐慢下来，使情节松散下来。影片结束时留下许多省略号。我们希望大家进行思考……

对于导演来说，惰性是非常可怕的。有时，在获得成功以后，由于害怕下一次搞得比较差，结果这就成了一个障碍。很害怕，仿佛以前的考虑和现在想的不一样，在这种情况下，名望倒变成了保守。我谈这点是指影片的样式，我这样谈是因为，进入一个新的领域确实是可怕的。从一开始就很清楚，靠老一套的模式是不会成功的。我用这个词并没有

贬义。每一个人都有自己的思维方法，自己的风格。归根到底，模式也就是标记。根据标记就可以看出这是那个技师的产品。每一个人——无论是年轻的还是年高望重的艺术家——都有自己的模式。要摆脱它是最困难不过的事了。

在《恋人曲》之前我所拍的影片，基本上是非假定性的，合乎生活真实的，现实主义的（就这个词的一般意义来说）。所有的影片都符合观众所能理解的那些生活法则。我过去对假定性是忍受不了的。我过去很不喜欢布莱希特，我觉得，他太冷酷。但现在我理解，我不喜欢的不是布莱希特，而是他的作品在舞台上的演出形式（即使最成功的演出也在内）。

我认为，对艺术有一个主要的衡量标准：令人激动还是不令人激动。令人激动——那就是命中了。那就意味着，这是艺术。要知道，艺术永远是先作用于情感，作用于大脑皮层，然后才作用于意识。而布莱希特戏剧的演出形式首先是诉诸艺术，结果出现了特别的变化：内容受到排挤，被形式偷偷替换掉了。皮兰德娄的话剧也可以说是这样的情况。过去我感觉到，无论是布莱希特，还是皮兰德娄，他们在探索形式方面都太理性化了。现在我认为，我过去是错了。这两个艺术家有意识地走着最困难的道路，他们是真正的艺术家，不怕表现自己脆弱的一面。他们公开告诉观众，他看到的不是“实在情况”，而是特意为他讲述的一个故事。

我这样详尽地谈到这一点是因为，从影片拍摄一开始，我们就面对着一个“假定性”的问题。格里高利耶夫的电影形式就预先决定了这一点——它很独特，有特别强调出来的假定性的特点。只说出一点就够了：剧中主人公所说的都是诗

的语言，从日常生活的角度来看则太夸张，太过尚词藻。

现代电影经常表现明显的假定性。要举例子，只是黑泽明的《车轮之下》就行了。看来，导演想谈的东西，用另一种形式是无法表达的。还可以回忆一下不少音乐剧片，从它们的银幕上听到的不是散文的语言，而是歌唱。或是像《谢堡的伞》这样的影片，按题材来讲，它和我们的影片很接近，可是它的最终的任务则完全是另一种。在这部影片里，一切基本上都是唯美化了的。观众欣赏的应当是艺术，而不是对主人公表同情。

而我们希望的是，观众也同样了解，他看到的并不是现实生活一部分，而是专为他表演的“戏剧”，但同时又能对主人公表同情，为他们痛苦，为他们哭泣。

我们想使我们的“不真实”能令观众激动。

而为了要观众不忘记：他看到的是“戏”，我们就不时地让他回到现实世界来，我们就把“假定性”显露出来，在镜头里直接表现出拍摄电影的全部道具：照明器材、话筒、信号拍板，有一次甚至把整个摄制组都拍下来了，包括摄影师和摄影机在内。然后，经过这种提醒之后，我们又重新使观众浸沉在影片的假定性的世界之中。

为了达到这种从“真实”到“不真实”的转换，我们就需要一个穿插于两者之间的人物，导演和观众之间的媒介。他就是斯摩克图诺夫斯基扮演的人物——喇叭手。他的角色在影片中异常重要。他就仿佛是代表作者向观众说话：“现在我就要告诉你们，演员们正在扮演一个非常动人的故事。”

许多东西是在拍摄过程中才发现出来的。比如，在拍

摄工作一开始的时候，我根本没有想到，在影片的结尾我的主人公会唱起来。谢尔盖的归来，他与冰球队员发生冲突的那场戏，我们是把照明器材都一起拍进镜头里的。当然，我们是在冒险。如果这场戏不成功，整个影片的风格就垮了。但这场戏出来了。真实感退居后位，拍摄过程在观众面前完全展现出来，但同时剧情的情绪感染力不但没有消失，相反地，反而加强了。在这以后我们就更胆大了。我们就不怕插入一些和剧情没有什么直接联系的歌曲、乐曲、合唱、流行歌曲。

总之，这是真正的“驶向未探索过的地方”。

拍完影片后，我就听到有人指责说，影片是折衷主义的，风格不统一。而恰恰令我高兴的是，我终于从规规矩矩的格调中解脱了出来。我自然不反对分寸感，对于艺术家来说，这是不可少的。只不过，我们给自己划下的界线，常常实际上是错误的。倍格曼(1)有一次曾很正确地指出，艺术家最重要的职能之一，就是扩大自己的可能性。依我看，这说得太正确了。

当我刚研究剧本时，我就清楚，影片中应当有两个不同的世界（一个是影片的彩色部份——这是假定性的世界，另一个是影片的黑白部份——这是非假定性的世界），但是第一个世界需要这样多不同风格的表现手法，我却是完全没有想到的。

我认为，阻碍我们电影前进的就是逼真的要求。我们陷到这里面去了，曾经有个时期，达到逼真的效果是费了很大

(1) 著名瑞典导演——译注。

力气才挣得来的。当时它对电影是必不可少的，像《我住的房子》以及其它许多影片曾把“普通人”的悲欢离合带上了银幕，这些影片要求艺术家付出巨大的劳动，现在，逼真已成为匠艺的问题了。今天只有毫无才能的人或是不走运的人才不会把影片拍的“和生活完全一样”。你随便看看任何影片：演员的服装，化妆都很讲究，拍摄技巧也很细致，可是仍然不像生活。不像生活是因为，影片不令人激动。而生活是令我们激动的。只有银幕上的表现在我们心中引起了反响的时候，才可以说是生活进入了银幕。哪怕是抗议也好。当然，抗议的反响还不能保证艺术家的成功。色情也能引起抗议。我所说的抗议，是指着，比如说，观众不接受作者对自己主人公的残酷的处理，或是不同意他的别的什么。而这种不同意就意味着，作品和观众之间出现了相互影响——没有这种影响就没有艺术。在和观众、和读者发生接触之前，无论是影片，或是一本书本身都还不成为精神食粮。只有和观众产生了交流的时候，从这时起，它们才开始成为精神食粮。

总的来说，我认为，这方面的问题——和观众的相互关系——问题现在似乎是极为重要的问题了。可能，在《恋人曲》中，我甚至在这个方向上过了线，过分费心思了。我常常得回头看看：观众还跟在我后面吗？还是已经转了方向啦？

在对待《恋人曲》的态度中间，我迁到两种相反的意见。一种人是美的艺术的崇拜者，他们喜欢第一部份。他们说：“你怎么安上这么一个结尾？”另一种人是坚定的现实主义者。他们的意见正相反：“后来你的影片才是真实的，才有深度。这才是电影呢！可一开头呢？简直是胡闹——又是唱歌、又是跳舞，完全是矫揉造作，完全是受西方影响。”

而我有意先建立起一个固定的世界；以后再打碎它，以后再在它的废墟上建立起另一个世界，新的世界。在原则上，我希望观众产生一种怀念一个世界的感情。如果有这种怀念的感情，那他也就会反对他现时看到的東西。曾经出现过第一部分，诗意的部分，幻想、梦想，突然，这一切全都没有了——诗终结了。

而且还应当理解，哪一部分是梦，哪一部分是现实。这一点要由观众自己去决定。实际上，影片结尾的摇兰曲已唱出了这一点。对于有的人来说，这一部分是梦，对于另一个人来说，另一部分是梦。

我认为，不同的意见越多越好。影片有意做成一个多层且糕，这一点电影剧本就已预先决定了。有的观众喜欢情节，有的观众喜欢音乐，有的喜欢诗。一定也有人没有得到自己所期待的，他对影片感到厌烦，便扭头而去。

但我认为，影片使观众感兴趣的最主要之点是题材本身——爱情。这个题材的魔力是巨大的。表现爱情的影片已经不知有多少了。可是人们仍然一再到电影院去，观看表现同样内容的影片。为什么呢？可能是因为，表现爱情的影片有许多部，可是这些影片里的爱情却很少。真正打动人地把人们的相互关系揭示出来的影片是很少的。也还因为，所有的人对于爱情的渴望都是非常非常强烈的。

从意识形态的角度来说，可以大致地把所有的艺术家分成两类：破坏者和建设者。前者鼓吹悲观主义，对一切不信任，否定道德价值；后者肯定人和人性。

我也想用我的影片和那些预言人的末日的人进行争论。我明白，关于末日，可以有不同的谈法，可以绝望地大喊大

叫，也可以幸灾乐祸。但在任何情况下，破坏总比建设要容易。推翻一切怀疑态度，这当然是重要的，必须的。但一开始应当先建设那些有价值的东西，有可能受到怀疑的那些东西。

格里高利耶夫的电影剧本的优点还在于，其中没有有罪的人。依我看，这样来看待事物是更为重要的，因为，问题不在于个人的罪责上。运动在前进，途中就可能产生悲剧。而只要人活着这样的悲剧——尤其是爱情的悲剧，将永远会出现。在任何社会中都是如此，不管这个社会多么完善。

亨利—戴维·脱罗说的好：“船能不能到达港湾并不重要，重要的是，不要让它偏离航向。”

我常常想起他的这些话。

（英镇节译自苏联《电影艺术》杂志 1974年11月号）

恋人曲

E·格里高利耶夫

第一部 爱情

他梦见他的城市：他那宏伟的城市，他所生活的城市，莫斯科。

他梦见阿尔巴小巷的一片古老的房子的屋顶，在它们中间夹着新建大街上的一道道白墙。

他梦见广场，挤满了汽车，汽车真多啊。

他梦见步行的人，塞满了大街小巷。

他梦见自己还干老行当——开着无轨电车，往前，往后，往左，往右。周围都是汽车，汽车……

然后——就是她，他那心爱的姑娘。在一片屋顶和闪光的窗子上，在汽车的洪流中，在驶进混凝土月台近郊的电气列车上，在无轨电车的关闭的门上，在百货商店的五光十色的橱窗和交通信号灯上，在他身后那些等待上车的乘客中间——在所有这些画面上，都浮现着她的脸。她总和他在一起，他那心爱的姑娘！她的眼睛总是满含着柔情和期待。她总是朝他微笑着！

他还梦见，她从他身边跑开，在行人中间穿来穿去。她跑开了，又转过身来，朝他笑着。

而他就追她，追上了她，已经触到了她的手……

于是一切都凝结了，一切都浮动起来了，一切都晃动起来

了，世界变得缓慢，柔和和不寻常了。

而他又穿过广场，在一群惊慌失措的、不时钉住的汽车中间追上了她。

在楼梯上追上了她。

在旋转木马上追上了她。

在屋顶上跟随她飞奔着。

而每一次，每一次——一切都浮动，晃动了，于是世界就变得美好和无穷尽了。无穷尽的幸福！

于是他就握着心爱人的手，穿过自己的院子，在亲人、朋友和熟人的微笑中走过去。

他那最好的朋友，喇叭手，吹着小号，小型乐队给他伴奏着。

他的弟弟，他那两个忠实的、真正靠得住的弟弟，就把桌子摆在院子当中。

他的妈妈抖开一张雪白的桌布，铺到桌子上。

他心爱人的妈妈跳起午来，乐队奏的更起劲儿了。大家都在拍手，大家都在微笑着。

有个他不认识的人，大块头、胖胖的，很英俊、穿着海军水手衫，打开一瓶香槟酒，酒冒着泡沫欢快地流到院子的石头地上，这个人走到他面前，敞开双手，笑着喊到：“苦啊！……苦啊……”

又是微笑、鲜花，又是相爱，他们是幸福的。

妈妈穿过这些微笑走到他跟前，亲切地、连连地对他说：

“好儿子，该起了，天亮了。该起了，该起了……”

他醒过来了。

他从床上坐起来，眼睛还闭着，还在微笑着。窗外整个城市苏醒了。他睁开眼睛，走到窗前。

于是他立刻看到了它，自己的城市，养育他的城市，他所生活的城市，他在这里恋爱，在这里工作，他的亲人们都在这里生活、恋爱和工作。他不是隔着窗框，而是一展无遗地看到了它，这个清新的、刚刚苏醒过来的城市。他看到了它，发出更温柔的笑，他爱自己这座城市。

“早上好，”他听到妈妈的声音。

他转过身来。

“早上好，”他回答。又重复了一句：“早上好，妈妈！”

于是又听到：

“早上好，儿子！”

又好像听到了小号吹响了。

他们在吃早饭，妈妈和她的三个儿子，她的三个男孩子，一个挨着一个，都是那么结实、勤奋、勇敢。两个还在读高年级，大的已经到了参军的年令了。

屋里没有外人，就像许多家庭一样，在这儿也保留着对父亲和丈夫的回忆，墙上挂着他的肖象照。

墙上的挂钟敲响了。妈妈从桌边站了起来，早饭吃完了。她的孩子们跟着她倏地都站起来了。

“谢谢，妈妈。”

“谢谢，妈妈。”

“谢谢，妈妈。”