

电影剧作讲话

罗 姆 著

中国电影出版社



F

統一書號: 8061·431

定 价: 0.24 元

电 影 剧 作 講 話

(苏联) M. 罗姆 著

裴未如 张子勋 张躋处 譯

梅 文 校

中 国 电 影 出 版 社

1958•北京

电 影 剧 作 讲 话

(苏联) M·罗姆著

裴未如等译

*

中国电影出版社出版、发行

(北京西单舍饭寺12号)

北京市书刊出版业营业许可証出字第089号

财政出版社印刷厂印刷

*

开本 787 × 1092 公厘 $1/32$ • 印张 $2\frac{5}{8}$ • 字数 58,000

1958年11月第1版

1958年11月北京第1次印刷

印数 1—3,000册 定价: 0.24元

统一书号: 8061·437

М. И. РОММ

ДРАМАТУРГИЯ КИНО И ВОПРОСЫ
КОМПОЗИЦИИ СЦЕНАРИЯ И ФИЛЬМА

內 容 說 明

本書是苏联著名导演罗姆在苏联国立电影大学导演系一年級的講話。作者从导演角度論述了电影剧作的几个基本問題，共分四部分。第一部分闡明剧作是影片的基础，正确理解剧本主題思想的重要性。第二部分說明电影剧本这一文学样式的发展史和特点，着重分析視觉性和造型表現力。第三部分分析电影剧作結構的三大部分：开端、发展和結尾，并說明长篇小說式影片、中篇小說式影片和短篇小說式影片的結構特点。第四部分論述每場戏的結構，強調每場戏应有它自己的开端、发展和結尾，应解决局部性的冲突，人物关系应富于曲折变化。

作者強調电影工作者向优秀文学作品学习电影表現技巧的重要性，并从托尔斯泰、普希金和左拉的作品中，举了許多例子來說明电影剧作技巧。

作 者 的 話

這是我在導演系一年級所作的四次講話（不如說是談話）的速記。談話中有些部份是純屬實用性的，與創作室當時的實踐相關。這部分或者沒有速記下來，或者從速記中刪去了，加上又是四次目的不同的談話編在一起，因此在敘述上就不夠系統。不過這幾次講話的目的，並不在於有順序地、全面地闡述問題，而在於引導初學這門業務的學生從導演角度，來注意電影劇作的某些方面。這裡也估計到，學生同時還在聽導演系教學大綱中規定的電影劇作這一門系統全面的課程。

M·羅姆

劇作決定影片。

一切都很重要：演員的表演很重要，導演的獨創性、他的細致工夫、表現力、氣質以及處理鏡頭和群眾場面的才能很重要，蒙太奇很重要，造型處理很重要，構成電影場面的一切組成部分都很重要，然而影片的基础毕竟是劇本，它決定影片的成敗，決定影片的思想藝術效果。

你們現在所作的即興小品，也是以一個還未寫下來的文學構思為基礎的，如果願意的話，也可以用文字把它記錄下來。你們開始時作一些最簡單的表演動作，但隨著小品的發展，便形成一個小型劇作。其中凡是較生動有趣、衝突較尖銳、性格衝突寫得較明顯、小品的文學基礎和內容較深刻而確切的地方，也就是你們的表演較成功、導演較富於獨創性的地方。

對一個好的導演來說，導演業務的一個首要方面，就是要在文學劇本的基礎上探索主題，修飾劇本，與作者一起處理台詞，根據劇本尋求自己的電影風格。導演要是草率地處理劇本，低估或者沒有很好了解導演工作的這個方面，那就不能充分發揮自己的才能，不能在電影里獲致很多成就。即使能拍一兩部好片子，自己的創作個性也不能有機地發展，不能充分發揮。常常有这样的天才導演——他具有我們常說的那種導演天才，也就是說，他善於處理演員，具有生動具

体而丰富的想象力，善于利用细节和設計場面調度。总而言之，他可以說是“天生”的导演，可就是缺乏剧作的敏感，不能确切感觉到整部影片的发展，整部影片的貫串思想的发展——这样他就不能找到确切的素材，或者不能正确地发展剧作中所提供的东西，因而在工作中就不可避免地要遭受莫大的損失。

你們除了順便听我这个演講以外，同时还在听关于电影剧作的整套課程。我希望你們特別注意这門課程，因为任何一种質素都是可以培养出来的。随着你們求知欲的日益增长，特别是当我们結束了演講而进入座談阶段的时候，我們这門导演艺术課就将經常从各个方面回过头来，講述剧作問題。

当导演拿到一部文学作品的时候，他首先要正确地理解作品。不允許在集体創作中曲解作品。导演应当明确理解作品的思想主题，理解体现出思想主题的电影情节，以及帮助闡明情节的细节。因此首先要弄清楚我在作什么，为什么要这样作，然后是用什么方法来作，因为方法是取决于目的的。

如果导演沒有正确理解作为影片基础的文学作品的主导思想，那么体現在銀幕上的所有细节就都可能发生錯誤，影片的一切构成因素都可能选择不当，或理解和闡明得不确切。

通常每一部影片，每一場戏，每一句对白——其处理总是依据于对影片总的思想处理，依据于作者給自己規定的总任务的。必須透彻了解这一总任务，因为总任务决定着你所要采用的表現方法。

形式的鮮明确切，是崇高的艺术不可缺少的条件。但是任何作品的形式总是取决于它的思想。如果形式脫离了思想意图，那么不論你的願望怎样，也不会使作品显得鮮明有

力。

上一次我們談了《第六縱隊》這個劇作。這個作品的主題思想你們弄清楚了嗎？

回答：它的主題思想取決於它的結尾。

羅姆：不。這個作品的主題思想並不取決於它的結尾。它這樣那樣結尾都可以，這只是重點何在的問題，而主題思想則是滲透在作品的整個發展過程中的。結尾不可能截然改變這一作品的主題思想，儘管結尾的確應當從作者對作品的理解，從作者的世界觀中自然地產生出來。

你們可不可以把這個主題思想概括地說一下呢？

回答：政治鬥爭卷進了所有各個階層的人，使母親和兒子成了敵人。

羅姆：你是說，作品的主題思想是要表明政治鬥爭涉及社會的一切因素。大家是不是都同意這種說法，或者還有什麼不同的看法？

回答：照我看來，這個劇本的主題是關於法西斯主義的，是要表現法西斯份子的產生過程。

羅姆：前一種和後一種說法，都說出了這個作品的一部分思想意圖。說是法西斯份子的產生過程也對。要是理解得更廣泛一些呢？

回答：我認為可以這樣表述劇本的主題思想：一切優秀品質，即使隱而不顯，會把一個人引向我們的民主陣營，而一切惡劣品質卻會把人推向法西斯主義。

羅姆：說得很好！誰還有意見？

回答：我認為這一劇本說明戰爭並沒有結束，它還在暗中繼續着，和平的敵人採用了另一種形式，繼續與和平為敵。

羅姆：現在對劇本的主題思想有了四種說法，都多少有對的地方，有的看法幾乎完全正確，但是沒有一種說法能透

彻地闡明作品的主題思想。有誰能說得全面些呢？

回答：人們內心的良好品質終归要取得胜利，階級斗争只不过加速了这一过程。要嗎用伏契克的“人們，要警惕呀！”這句話也能加以說明。依我看来，这个剧本最主要的意思是：“只要全世界的人民把保卫和平的事业担当起来，和平就可以維護和巩固。”

罗姆：現在有六个人对这个明白易懂，着眼宣傳的現代剧本的主題思想，提出了自己的說法。但是看来这一主題思想并不是那么容易扼要地确定下来的。每人都有自己的說法。这是很自然的。因为每一部严肃的艺术作品的思想內容，是不可能用三言两語就完全說明白的。关于这个作品的主題思想，我想作如下的补充：善与恶的問題，善与恶之間的斗争，总是决定着艺术家的立場——这是数千年来艺术的永恒的唯一的主題。善与恶的概念在改变，但是，如果我們今天所理解的善与恶的斗争，好与坏的斗争（即倫理問題）不成为作品的中心，如果冲突不圍繞着这些問題展开，如果导演不理解也不提出这些問題，那么他就永远不会創作出真正的艺术作品来。（宣傳我們所認為的丑恶事物的例子，可以举出很多）。

对剧作的主題思想作不正确的理解，会給导演带来什么恶果呢？

导演安宁斯基曾將契訶夫的小說《脖子上的安娜》搬上銀幕。大家都看过这部片子，它受到观众的欢迎。不知道你們喜欢不喜欢这部片子？

回答：不喜欢。

罗姆：那就說說吧，为什么不喜欢呢？

回答：我觉得这部影片完全沒有契訶夫的东西。我觉得契訶夫是一个善于洞察人物內心世界、善于細膩而深刻地揭

示情感的作家。他笔下的人物完全不象銀幕上那样，安娜也不象那样。这些人物原来要复杂细腻得多。可是影片里却是极尽豪华富丽，叫我看了没有一点味道。

罗姆：从作品的主题思想来看，你认为安宁斯基和契诃夫的主题思想是怎么样的呢？他们是否一致？

回答：我认为不一致。看完影片回家，我曾把契诃夫的小说翻了一翻。影片里的安娜是那样轻浮，一味追求享乐；而契诃夫笔下……

罗姆：而在契诃夫笔下，这个人物较为深刻，是吗？

回答：当然。

罗姆：有谁不同意这个见解？

回答：我不同意。完全相反，安宁斯基是尽量想把安娜描写为高雅的女子，也就是把她描写成一个迷人的女人，一个上流社会的女人，懂得上流社会的一切人情世故。而在契诃夫的小说中，她却是一个很愚钝、平凡、粗俗的女人。

罗姆：总的说来，你们都有几分正确。一方面，安宁斯基没有表现出契诃夫的风格。你说这不是契诃夫的东西，那是对的。影片中多数人物都不象契诃夫所描写的那群人物。但是你说契诃夫笔下的安娜较为深刻，那就不对了：并不是安娜这个人物本身较为深刻，而是契诃夫较为深刻、较为尖锐地理解了这个女人。从善与恶的角度来看，契诃夫笔下的安娜代表着恶的一小部分——她象一块试金石，可以用来检验整个生活制度。演员处理不当，形象处理不当，环境不真实——这些都是由于安宁斯基不了解《脖子上的安娜》的最本质的东西。

要是我们简略说一说（原来契诃夫就写得很含蓄），那么契诃夫小说的主题思想就是：在专制的国家里，在奴隶和贵族的社会里，有着两种不同类型的人：一种是对一切都

惧怕的奴隶，一种是手执皮鞭的獄卒。安娜总是一个順从的奴隶：她怕神甫，怕中学校长，还怕丈夫。但是她一旦感觉到有人要听她的話，就立刻轉到她那简单脑筋所能理解的另一个极端的立場上。这个立場就是貴妇人的立場。原来是个女仆，現在一跃而为貴妇人，于是馬上向丈夫申斥道：“傻瓜，滾你的吧！”她不理亲人，正因为她成了貴妇人。这就是《脖子上的安娜》。这是一篇关于生活制度的小說。契訶夫在提到举行舞会的时候，有一句特別值得注意的話：过道中散发着煤气和大兵皮靴的味道。这就是舞会的全部描写。大兵皮靴发出的臭味，說明了契訶夫对这个土里土气的舞会的看法。

安宁斯基不了解原作的思想傾向，他将舞会升高了一級，竭力把舞会美化为誘人的“貴族”的大場面，同时把那种完全不属于安娜的内心抗議、对社会的抗議强加在她身上。她輾轉不安，忧心忡忡，象卡捷琳娜那样悲伤地带着头巾，痛苦地凝視着在輪子上打轉的小松鼠，总想离家远走，以此来博取純真的观众的同情。既然这样，那她为什么又跟商人一块滑雪，唾弃父亲和弟弟呢？这就叫人不解了。小說的主題思想既严肃又簡明，但却不为导演所理解。正是主題思想决定着改編的形式，决定着如何選擇演員和需要什么样的演員。如果照契訶夫那样去理解主題思想，則除了薩申·尼可爾斯基以外，其他的演員都不合适，其中也包括扮演安娜的演員。舞会不合适，布景不合适，維尔欽斯基和热洛夫不合适，最后，影片形式、音乐伴奏以及那些滑稽手法也都不合适，因为所有这些和作品的极其严酷的主題思想沒有任何关系。

我举这个例子，是要讓你們明白对作者意图的錯誤理解，会严重地逐漸影响到导演体现的一切因素。对作者意图

的正确理解，可以向导演提示出影片的形式和内容。如果尽搞一些动人的场面，象安宁斯基那样，那么，这些场面本身尽管很漂亮、动人，但在思想上都可能不对头，甚至有害。

问题已经不是安宁斯基对契诃夫的作品理解得还不够。不是的。问题是他曲解了这个作品，把契诃夫的主题思想理解反了，而影片中的场面则搞得很动人，这是因为安娜很漂亮，因为有些精彩表演，但是，如果分析一下影片的内容，就可以看出，这是一部小市民气的、渺小的作品，充满了庸俗的同情，拙劣的道德说教：什么可怜的爸爸罗，可怜的兄弟罗，可怜的安娜罗，可恶的富人罗。安宁斯基把主题思想处理得那么不对头，就连结论也体现得十分不明确。影片跟契诃夫的原作没有任何关系。

但是领会主题思想只是导演处理剧作材料的第一步。导演不仅应当善于从主题思想来分析剧本，而且应当善于从他要处理的实际内容，从艺术形式以及文学表现力，从电影的准确性、简洁性和精工细作的要求来分析剧本。

从《脖子上的安娜》这一例子，你们可以看出，对同一个作品可能有不同的看法，不管是指整体还是指局部细节。

电影剧本乍看起来似乎不会让导演作不同的解释——电影剧本是专为拍影片而写的，它给导演提供的又是经过选择和考虑的材料。但是即使在电影剧本中，也还是几乎每场戏都可能几十种解释，无论在表演、速度、节奏和场面调度方面，还是在内容和场面处理方面，都可能有许多不同的解释。

世界上没有也不可能有一种文学剧本能把什么都考虑周到，解释详尽，把什么都阐明、解释得十分清楚。唯一可能写得十分准确的是台词。但台词远不能概括整个剧情，何况对台词的理解、领会和阐述可能各有不同。至于造型方面，

在文学剧本中通常都写得非常簡略。

* * *

现代电影文学剧本的形式并不是一下子就形成的。

在默片时期，編剧只写明演員的动作，描写环境，景色和細節。他不写台詞，只是时而写些字幕。当时形成了一种独特的电影剧本形式，这种形式存在于三十年代以前。你們看一看无声电影剧本选集就可以了解这种形式。这个选集中的剧本已經不是最初的样子，而是很久以后改写的。这些剧本在剧本选出版时均由作者按照較現代的要求进行过編校和改写。凭这一点，就可以說明我們对电影剧本的概念已經发生了多大变化：无声电影时代的电影剧本，現在显然是不能拿来讀的。

在无声电影时代，电影剧本只是一系列标着号碼的短镜头，每一镜头只是十分枯燥乏味而且过分簡略地說明人物的外部动作。蒙太奇处理在剧本中就已經規定好了。

例如，如果有一个二十年代的剧作家写一場戏，描写一个犯罪的儿子回到家中以后，突然遇到自己的母亲，那么他大致会这样写：

- (1) 全景。街道。普拉斯柯菲娅走着。
- (2) 中景。屋子的大門。格里高利从大門走出。
- (3) 特写。普拉斯柯菲娅环顧四周。
- (4) 特写。格里高利黯然看着普拉斯柯菲娅。
- (5) 大特写。普拉斯柯菲娅的惊恐的双目。
- (6) 大特写。格里高利的双目。
- (7) 中景。格里高利慢慢地轉过身去。
- (8) 全景。格里高利走开了。
- (9) 特写。普拉斯柯菲娅的双目。

可以看出，在这里蒙太奇的思維决定着剧本的形式。

在這場戲中，唯一能表現戲劇性的，是特寫和大特寫——一雙眼睛。環境寫得很簡略，但對具體細節卻十分重視。

那時很多人認為，電影劇本彷彿是詳盡的舞台劇本說明——去掉舞台劇本中的對話，留下舞台說明：巴維爾走進來，坐下，看看媽媽，端起一杯茶來，喝茶，或者把茶杯打碎，用手捶桌子——要是去掉台詞，僅留下動作，一場戲就剩下這些，這便是當時人們所認為的電影劇本的原型。二十年代的所謂“專業性”電影劇本就是這樣寫法的，這種劇本就是對情節梗概的簡述。直到拍攝時，導演以自己的想象把劇本所提供的梗概加以充實和豐富，電影作品這才成為有血有肉的東西。

A·杜甫仁科在發表於論文集《電影劇作問題》中的一篇文章里，舉過一個有趣的例子，說明那時的電影腳本是怎樣的，以及導演是怎樣看電影腳本的。在這里他談到《土地》一片中瓦西里被害的那場富於戲劇性的戲，並憑記憶引用了這枯燥乏味的電影腳本中的這一段，而這場戲後來却是拍得極富於感染力的。

與這種枯燥的寫法相反，當時還提出了另一種寫法，就是指所謂“情緒”電影劇本。這種劇本的辯護人和唯一代表就是編劇拉熱謝夫斯基。雖然除了他誰也沒有寫過“情緒”電影劇本，並且他的劇本也只有兩三個拍了電影，但是拉熱謝夫斯基作為一個誤入歧途的典型例子，卻占有顯著地位。他在關於電影的文章和著作里，經常被提到並受到批判。我也不能不提到他。

在“專業性”電影劇本中，作者簡略敘述事件的外貌，只限於枯燥地速記劇情梗概，讓導演去補上有血有肉的人物形象和環境的細節，去加以豐富等等；可是拉熱謝夫斯基却

走了相反的道路，虽然實質上他也犯了与上述剧本类似的錯誤。情緒电影剧本的理論也依据于这样一种見解，就是認為影片只是在拍摄时才开始創作出来的。但拉热謝夫斯基認為，电影剧本不应記錄情节梗概，而要从情緒上感染导演，給导演提供材料，以激起灵感，使他进行独立創作。

这种剧本所提供的只是許多富于刺激性的文句，而不是蒙太奇处理。非常簡略的情节不包含具体形象，却只有由环境和剧情引起的充滿情緒激动的空喊。至于剧作結構，意志和性格的冲突，却非常軟弱无力，既不具体，也不細致。

普多夫金的《普通事件》一片，就是根据拉热謝夫斯基的“情緒”电影剧本拍摄的，这个剧本內容非常貧乏，但是用异常激动的言語写成的。

“专业性”电影剧本和“情緒”电影剧本的作者都認為，首要的不是剧本本身，而是剧本的体现。电影剧本只不过是导演据以进入主要創作过程的一个跳板，这个創作过程有人認為应当在拍摄时完成，有人則認為应在剪輯时完成。

二者都不对。当时就已經出現了一些象H·扎尔赫伊的《母亲》那样的电影剧本，既有內容，又深刻，剧作結構又紧凑。編剧O·列昂尼多夫，K·維諾格拉德斯卡娅，Г·格列布涅尔和H·扎尔赫伊，把“偉大的哑吧”的剧作技巧向前推进了。他們的电影剧本光輝地設計出了富有造型表現力的电影場面，其剧作結構是以有力的性格和尖銳的冲突为基础的。这些傳統正是无声电影剧作遺產中最可寶貴的东西。

后来电影里出現了音响，起初剧作家还不知道怎样处理音响，因此在1930—1931年（即有声电影初期）所写的第一批电影剧本中，音响（其中包括台詞）通常被列入一个特殊項目中。剧作家这样做，似乎是要強調出闖入剧本中的音响

的新穎而又格格不入的本性。当时剧本中的音响部分和造型部分是分开的。随着台詞和电影画面材料日益密切的結合，电影剧本的形式也就愈接近舞台剧本。但是直到現在，电影文学剧本的形式也还没有最后形成，它还在不断发展。

电影文学剧本有两种形式，各有优缺点。

一种認為台詞、昆白、对白是影片的基础，所以这种电影剧本写得很象舞台剧本，只是“舞台說明”較為詳細——舞台剧作家只写“下”这样一个字，而电影文学剧本却要詳細說明为何“下”；舞台剧作家在一幕之前只簡略地描繪房間的陈設，而电影文学剧本却要随着剧情的发展而逐步描写房內的一切細節。

电影文学剧本的另一种形式，就是中篇小說或短篇小說的形式，大半是用現在式写的。为什么要用現在式呢？

順便提一提，契訶夫就常常用現在式，現在式使作者不可能脫离画面和音响材料而过于冗长地描繪思想感情。如果完全用現在式写，例如，“巴維尔正走进来，巴維尔正在說話，巴維尔拿起……”，那么你就会感觉到直接在你眼前进行的动作，可以使你的視觉和听觉更为具体。可是，如果写成：“巴維尔曾經走进房間”等等，那么这里所說的却是已經完成了的事件，这样作者就有可能較自由地脫离具体事物。一个以現在式很好地写成的电影剧本，可以使你感觉到电影場面正在眼前进行。你們写小品时，不妨以現在式来写。这样你們就会接近电影文学剧本形式，而不致濫用插叙。

在审閱你們那些采訪性作业的时候，我特別注意你們是以电影手法来写的呢（即只写出完全看得見和听得見的东西），还是其中有許多不可能在銀幕上体现的东西。甚至在你們最好的作业里，也有許多片断不能搬上銀幕。电影要求劇