

苏联电影史中几个有待争论的问题

尤特凱維奇等著

中國電影出版社

PDG

編者說明

編在这个小冊子里的三篇論文——尤特凱維奇的《苏联电影史中几个有待爭論的問題》、弗雷里赫的《电影学中的历史主义和党性原則》和馬契列特的《思想性和艺术性——論电影艺术中图解性的历史根源》，都是联系《苏联电影史綱》第一卷的出版而撰写的。《苏联电影史綱》是苏联科学院艺术史研究所电影史組集体編写的一部学术著作，共分三卷，第一卷于1956年出版，我国已有中譯本。三篇論文中所提出和論证的問題，对于我們研究这部学术著作以及了解近年苏联电影史和电影理論研究工作中的若干問題，都将有很大的助益。

1961年5月

目 次

編者說明

苏联电影史中几个有待爭論的問題……C·尤特凱維奇 (1)

电影学中的历史主义和党性原則……C·弗雷里赫 (29)

思想性和艺术性——論电影艺术中图解性的历史根源

..... A·馬契列特 (53)

苏联电影史中 几个有待爭論的問題

C·尤特凱維奇

大家可以設想一下，当一位旅行家打开路线图，从里面却找不到为达到旅行目的所必須经过的那一些城市、河流或山脉的方位，他将会怎样惊奇。

我們电影史的讀者就遇到了这种情况。使我們惊异的是，在电影史中竟找不到許多影片与大师的名字，看不到电影艺术中的某些現象，而这一切本来是可以使我們更准确、更完整地来分析我們祖国电影事业的有时是困难而又曲折的历史发展道路的。

任何一个研究者，如果他能填充空白点，能为地图发现某一尙未被发现的島屿、河流或高地，那么他便应当把这看成是自己的功績。但是为什么在艺术学研究領域中，我們并不鼓励这种发现呢？在我們的艺术学中，更多地是“省略修辞格”占优势，因之在我們的历史路线图中，便有許許多多毫无理由的空白点。

任何一門科学，都首先要求精心地搜集事实，直到最細小

的事实。因为这些事实，是为了进行巨大的概括所必不可少的。例如，大家都知道，在水文学中必须有步骤地从各个不同的深度来测量河流。只有在估计到所有的因素时，才能详尽地研究大自然现象的进化过程。地下河流的改变，是肉眼所看不见的，但它也会影响到总的气候条件的改变。

在我们艺术学研究所作的一些尝试，为什么常常是从最表面的东西入手呢！不去研究深刻的发展过程，结果，我们便无法解释现象的原因或规律性。

我不敢说我能填充电影艺术史地图中的空白点，或深刻地分析一些重要的现象的原因和后果，这首先因为我是事件的直接参加者，所以我的见解也总是主观的；其次因为这样的工作要求由集体的力量来完成，要求对我们艺术发展的各个不同阶段作出不同的处理。但是，我觉得我也没有权利对解决这些极重大的问题袖手旁观，因为我们的电影艺术史并不仅仅具有纯理论的意义。

正确地理解在不久以前的过去所发生的事情，会有助于正确地概括现在所发生的一切，会有助于规划未来的道路。

如果在当时，批评家、理论家和史学家能够更仔细地研究我们艺术家所走过的道路和他们所创作的影片，如果能够不是通过社论来宣布，而是通过对艺术作品的生动内容的具体分析来阐释社会主义现实主义方法的优越性的话，那么现在，我们就可以确实地说，这一切是多么便利了艺术家的探索，使他们避免了多少错误。

在这里，我应当作重要的声明。提出问题和批评的意见，不仅不会贬低专门搞电影史的史学家们的工作的作用，相反地，这些问题和意见与苏联电影艺术不同形成阶段的参加者和目击

者的同类其他意見汇同起来，也許会帮助編写出一部較为完整的、充滿大胆的假設和新的事实的苏联电影史。

不必諱言，在一定的阶段里，我們批評界更多地是在鼓励一种对任何理論的或历史的概括的尝试，都“大罵一通”的作法。一两部新的著作出現以后，紧跟着就会有数十篇批評文章，以至“学位論文”，但它們并没有提出任何新东西，而只是專門找錯和挑剔作者的疏忽。只要提一下H·列別捷夫的《苏联电影史概論》一书的出現就够了，批評家們对这本书沒有說过一句好話，他們責怪作者这儿不对，那儿不对，結果使得他不独不能继续写出該书的第二卷，并且还不得不把自己全部時間都用来否定自己的作品。

我們可以反对H·列別捷夫提出的关于“传统派和革新派”这一初步的假設，但是要想证明这一假設的沒有根据，就必须提出另一个更准确、更灵活的假設与它相对照。然而，批評家們却抓住了史学家概念中的这一也許是真正的弱点，全盘抹杀他整个的著作，而在这本著作中是有着許多宝貴的概括和观察的。

現在也是这样。苏联科学院艺术史研究所集体写作的《苏联电影史綱》第一卷的出版，无疑会使得批評界发表大量的正确的批評性意見。然而，我們却应当把这卷书的出版这一事实，当作能够促进电影科学发展的現象来加以评价。

我的任务并不是評論这部著作。但我觉得它的个别成就，特别是缺点，是很典型的，它們概括了近十年来我們在电影領域内进行科学和理論探索所遵循的那一方向。因此本文所提出的爭論問題，与其說是针对《苏联电影史綱》的各別作者的，还不如說是针对大多数的文章与著作，以及我們各专科学校中

苏联电影史教学方法所持的那种普遍倾向。仅仅是为了要弄清电影史工作者所面临的任務，我才想同这种倾向进行論爭，并提出一系列必須得到回答的問題。

为什么許許多多人的名字，許多影片和事实都从研究的題目中消失不見了呢？是根据哪一条原則把他們从苏联电影史中排除出去的呢？

人們会对我說，因为这些事实无关重要。我完全不能同意这种意見。

首先，历史要求我們慎重地对待事实，因为在編写我們的电影艺术史时，我們尚处于必須搜集事实的第一阶段。其次，如果事实尚未搜集完備，尚未加以充分的分析，那么判断这些事实究竟何等重要，是不是为时过早呢？

我現在举几个具体例子，并通过它們來說明，某些“空白点”的存在是否合理？为什么像Е·契尔維亞科夫、И·塔拉烏別爾格、Н·奧赫洛普科夫、А·伊万諾夫、А·扎尔赫依和И·赫依費茨、А·梅德維德金、П·彼得罗夫—貝托夫这样一些导演的創作，竟被我們默片时期的史学家和研究家們完全忽略了昵？

有人會反駁我說，他們只从这些艺术家的創作中挑选了最重要的作品，即决定了这些艺术家在苏联电影发展中的地位，并最充分地展露了他們的天才的那些作品。这些反駁是没有根据的，因为在史綱的分析当中，对某些艺术家和他們的作品根本就没有提到。至于其他的一些艺术家，尽管也草草地提到了他們的名字和有重点地选择了几部影片，但这并不能使我們看出艺术家們的創作发展过程、他們的世界观和风格的形成，以及在他們的作品內部所表現出来的各种不同傾向的斗争，也就

是說，并不能使我們看出最重要的东西——这些艺术家們是如何掌握社会主义现实主义方法的。

如果我們只分析有限的几位导演和那些被公认为可以編入某种“文选”的影片，那么，国立电影大学的一位青年学生在課堂上向我提出的問題，也就是理所当然的了。他說：

“請您解釋一下，在我們的电影史教程里說，柯靜采夫和塔拉烏別尔格是受到了形式主义杆菌的感染的导演，可是这两个人怎么会摄制出像馬克辛三部曲这样的影片呢？怎么会来得这么突然，难道是受了魔杖的指使？

“有人教导我說，Д·維尔托夫是一些有害而錯誤的理論的主张者，但当我看他的影片，特别是像《前进吧！苏維埃》、《在世界六分之一的土地上》、《关于列宁的三支歌曲》时，我怎么那样激动呢？再說为什么外国的电影史学家說，Д·維尔托夫和他的理論对整个西方的进步电影艺术有极其巨大的影响呢？为什么他們說，他的名字可以列入苏联‘四位伟大的’的大师的行列呢？为什么他們說，他的影片直到現在仍然引起热烈的爭論，并有人写专题学术論文来研究这些影片呢？为什么他們說，他的影片是值得苏联电影引为驕傲的財富呢？

“为什么像И·塔拉烏別尔格的《天蓝色的特別快車》和В·列高申的《雾海孤帆》这样一些在世界电影史中占据很重要地位的影片，我竟全然不知道呢？

“导演扎尔赫依和赫依費茨在摄制《波罗的海代表》以前，都作了些什么？

“难道苏联电影喜剧，只是从亚力山大洛夫和培利耶夫的影片开始的嗎？我仿佛模模糊糊地听說，巴尔涅特和梅德維德金曾搞过电影喜剧……

“E·契尔維亞科夫究竟是怎样一位导演，他都摄制过哪一些影片？

“最后，为什么我总是看到，对爱森斯坦、普多夫金和杜甫仁科的创作，主要都是从它们的錯誤方面加以闡述，可是直到今天为止，每当我看他們的影片时，我都会感到无比激动，并且据我所知，他們的多數影片也都列入了世界优秀的古典影片之列，这究竟是怎么回事呢？”①

我怎样才能明白地回答我的学生——未来的导演所提出的这些困惑莫解的問題呢？

我认为，只有在下面的情况下我們才能回答这些提得很合理的問題，那就是說，对苏联电影各个发展阶段的研究，应当不仅仅限于分析各別影片的主题范围，而要細膩而深入地探討苏联电影发展的过程本身（这一过程是与我国的社会政治生活，与在其他艺术领域中发生的各种各样的現象紧密地联系着的），不仅仅深入地探討导演技巧的发展过程，而且也要探討剧作家、理論家和批評家的创作和研究的发展过程。

最后一点尤其重要，因为在默片时期，一方面，曾合理地有分別地否定了許多从革命前的电影继承下来的技巧与经验，另一方面，也作了从理論上来理解电影艺术表現手法的最初的

① 应当公正指出，恰恰是在《苏联电影史綱》第一卷中，分析这些导演的创作特色的那些篇章的作者（P·尤列涅夫、C·金茲堡），曾为这些导演作出了許多正确而詳尽的評定。但是，尽管在实际上他們是正确的，然而他們却提出了那么多“附带条件”，以致这些杰出的艺术家的基本的、主要的特色，有时竟在这些附带条件之下消失不見了。大概，这与其說是作者們的“过錯”，还不如說是由于在评价苏联艺术現象中的那种过分“謹小慎微”的傾向所造成的普遍的不幸，依我看来，这种作法就常常貶低了个别艺术家和我們整个文化的成就。

嘗試，這中間，輿論和雜誌上的爭論起了很大作用，有時甚至直接影響到藝術家的實踐。

如果從歷史的研究中排除這一因素，不去分析哪一些論點是進步的，哪一些論點卻阻撓了掌握社會主義現實主義方法的道路，那麼這一時期蘇聯電影發展的整個圖景，看起來就會像是某種“田園詩”，而這是決不符合於歷史的真實的。至少從今天的角度來給“優異者”授獎，給“犯錯誤者”在記過簿上劃上圈圈，指出他的“不良行為”——用這樣的辦法來代替批評性的分析，這也是不合理的。

例如，像《迎展計劃》這樣一些影片的出現，現在看起來就頗為“田園詩”式的，但我們哪怕大略地研究一下這個時期的材料，就可以看出當時的批評界和絕大多數電影導演都會對這部影片抱有極端否定的態度，而影片的作者們也因此而一度失去信心，有一個時期，他們也認為自己的作品是完全失敗的，甚至準備永遠離開電影界。

難道對我們整個電影藝術具有重大的，我甚至要稱之為具有轉折意義的第一次全蘇電影工作者創作會議上的激烈熱情的爭論，是在“田園詩”似的意見一致的情況下展開的嗎？

難道批評界對B·普多夫金的影片《成吉思汗的後代》的估計不足，沒有影響到這位大師轉到“情緒電影劇本”理論那方面去嗎？

難道在A·羅奧姆的創作生活中，從他卓越的影片《一去不復返的幽靈》跳到完全不同的《氣壓計》後來又跳到《嚴峻的青年》，能使人想起“田園詩”嗎？

為什麼Ф·艾爾姆列爾在他的影片《帝國的廢墟》取得了不容懷疑的成就以後，偏偏突然對自己的創作力量失去了信心，

离开了电影界，丢下了尚未完成的电影剧本《歌曲》，只是在始終不渝地相信他的天才的巨大力量的朋友們（其中包括Л·阿倫什坦和本文作者）的頑强要求下，他才回到了电影界？

柯靜采夫和塔拉烏別尔格在根据H·包哥廷的电影剧本拍摄那部一直没有完成的影片《在苏联旅行》所遭到的“失敗”，是不是反而产生了好的結果？

难道对爱森斯坦來說，不能亲自完成关于墨西哥的影片不是悲剧？甚至经过別人的手剪辑的这部影片的片断，都已藏入了古典电影作品的宝庫，成为发展墨西哥民族电影的动力。

难道我有重点地举出的这些事实，都不值得引起历史学家們的注意？难道研究这些事实，不会有助于更全面、更正确地闡示使我們深为激动的所有那一切为社会主义现实主义的方法而斗争的問題？我們必須始終不渝地捍卫这一方法；因为这一方法是我們经历过千辛万苦才得到的，因为这一方法可以使我們創作出我們有权为之驕傲的作品。

曾为年青一代苏联电影工作者作过那么許多工作的維克多·史克洛夫斯基（同时他也常常同青年一代的电影工作者們一起犯过錯誤），在他过去写的一篇反对《迎展計劃》的文章里，使得“上映节目”这个術語流行开来。他使这个術語具有了咒罵的意义，他是用这个術語来形容在他看来注定要短命的那些影片的。

現在已經摆得清清楚楚：史克洛夫斯基錯了。但这完全不是因为他以否定态度对待了許多影片，其中也包括《迎展計劃》（这是他作为一个批評家的权利），而是因为他不正确地把影片分成为“上映节目的”和某种另外的、显然是真正永恒的艺术作品。

首先，時間修正了这种理論。許多在当时认为是“上映节目”，很快就会过时，对电影艺术的命运不会有任何影响的作品，竟巩固地走进了电影史，相反地，某些在当时被认为是极其重大的现象，到后来却发现是有助于电影的发展的。

其次，这种理論之所以危险，因为它很可能在别人的推論里（而这决不是史克洛夫斯基的过错），引出所謂“杰作片”的理論，那就是說，号召降低影片产量，和由于摄制影片的数量减少，于是要求凡是所出品的影片都是杰作。

这个“理論”給苏联电影艺术带来了巨大的損害。

现在已经很清楚了，杰作是不能用人工的、温室的办法培植出来的，影片的质量問題是同影片的数量不可分割地联系着的，也許，最重要的任务之一，便是增加所謂的中等影片，也就是被称为“上映节目”的影片的数量水平，正是这些影片构成了整个电影生产的基础。

大概不会有人反对这个意見，例如，美国的电影工作者有时也制作了很有意义的影片，然而正是好萊塢一年一年大量出品的影片的反动傾向和低劣质量，才很公正地使得好萊塢得到了反动的、反艺术的拙劣作品制造者的名声，現在，連最忠实于这些作品的观众，也都开始起来反对它們的强霸势力了。

最后，我們应当怎样来理解所謂“上映节目”这个詞呢？

在我們的实践中，是否可以，是否应当把仿佛一开始就是为了“营业性的”成功和照顾广大观众的朴素的鉴赏力而拍摄的影片，同为了“特等”观众而拍摄的影片对立起来呢？

在資本主义电影生产的条件下，把这两种影片对立起来，还是可以理解的，在那里，“上映节目”之流的影片，的确几乎是用传送帶式的方法制作出来的，而且这些影片所要解决的任

务也只有一个，这就是用拒絕解决任何創作任务为代价，来撈取利潤。在这样的条件下，个别的大师能够例外地作到不顾营业性的要求，或者某些电影艺术的热心者能用很有限的資金拍摄所謂实验性影片，以及独立制片人能在极稀有的情况下摄制进步的影片，那当然是一种好現象。

然而，在我們的条件下，从我們的苏維埃影片生产的社会主义实质中，并不会产生这种对立的情况，在这里，每一部影片都必须为极其广大的观众所接受和了解，都不能对庸俗的趣味作任何让步或有所纵容，而艺术家在每一部影片里都有責任，而且也有可能来表現自己的創作个性，提高自己的技巧，不倦地进行新的探索。

默片时代年青一代的苏联电影工作者的道路，也是这样的。为了正确地理解苏联电影艺术有权为之驕傲的那一些杰作的产生经过，那么，在研究它們的时候，就决不能割裂开电影事业的总的蒸蒸日上的发展进程，不能割裂开大有效益的相互关系和相互影响，而有时也决不能割裂开尖銳的冲突和有关一些主要的、原則性的理論問題的爭論。

在否认“杰作”与“上映节目”的提法的同时，也必须承认在默片时代确实存在过两种互相对立着的傾向。

俄罗斯国际工人救济委员会影片公司出品的相当大量的影片，以及西北区照像电影公司、全乌克兰照像电影管理局和其他制片厂出品的某一部分影片，无疑地都带有这样一种迹象，如果說不上是事先抱定了“营利主义”的話，至少它們对待思想艺术质量問題的态度都是十分整率的，它們利用了革命前电影的刻板公式，并带有模仿美国和西欧出品的痕迹。

造成这种情况的原因很多，但其中最主要的原因，是在革

命前的条件下培养起来的老一代的电影工作者还不善于（在极少的情況下是不願意）創造性地当之无愧地掌握新世界的題材，不善于頑強地為這一題材探索新的電影表現形式。也許，這並不是他們的過失，不幸的是，對待影片創作的輕率的匠藝的態度，在資本主義的現實中深深地扎下了根，並且是革命前俄國電影的特有物，所以要克服它並不是那麼輕而易舉的。

當然，決不能懷疑，許多老一代的大師們也誠心誠意地想要改變自己的工作。有時這些想法也收到了卓越的成果。И·比列斯基阿尼和Я·普洛塔占諾夫的某些杰出的影片，便是證明。

然而，由於對這一代的導演的作品沒有作出足夠詳盡的分析，結果，對某些導演的作用的闡明便不夠客觀。

很難同意《蘇聯電影史綱》第一卷的作者們敘述像В·維斯科夫斯基這樣一些導演的地方，說這些導演們的影片，儘管描寫的都是“迫切”的題材，但是卻沒有任何藝術價值。我們在研究導演А·依萬諾夫斯基、В·加爾金、Г·薩賓斯基、М·維爾涅爾、А·依萬諾夫—加依、П·恰爾迪寧、К·艾格爾特、Ю·熱里亞布日斯基，也就是說過去曾經起過決定性作用的龐大的老的大師的隊伍的許多作品時，必須抱着極其謹慎的、客觀的態度，從而使我們既不絲毫貶低他們的作用，同時也不致把他們大家籠而統之地都算作先驅者或社會主義現實主義的開路先鋒，而與此同時，在他們作品中，也要指出新的年青一代的電影工作者有權與之進行鬥爭和論爭的那些傾向。

把蘇聯電影的歷史發展過程描繪成和平“共處”，是不對的；如果這樣作的話，就會歪曲事件的真實情況。今天我們之所以不得不提到這一點，是因為如果忽略了在默片時期的蘇聯電

影中曾怎样紧紧地保持着老的、陈旧的概念，那便很难理解青年电影工作者的观点带来了些什么新的、革命的东西。

今天，当我们批评“电影眼睛派”的宣言和实践、爱森斯坦的“杂耍蒙太奇”理论、奇异演员养成所的错误、奥赫洛普柯夫的实验的时候，决不应忘记这一切都是在怎样的情况下产生的，它们是反对谁的，尖锐的争论是由何而起的，是不是理当给它们定下滔天的罪名，而今天我们的某些批评家和电影史学家却是非常喜欢给它们定下这样的罪名的。

今天，在所有那些论调中找出真正薄弱的论点，从而认为它们完全错误，并宣布整个默片时期的苏联电影全部值得怀疑，全都感染了形式主义的杆菌——这当然是最安全不过的事。

如果否认在年青的苏联电影艺术理论和实践中有着资产阶级的影响，那是幼稚的，然而除此之外，也必须首先指出苏联电影工作者给世界电影艺术理论和实践带来的新的、独创的东西，以及他们为克服错误倾向，为建立社会主义现实主义的理论与实践而进行的斗争。

在庫里肖夫、維爾托夫、愛森斯坦、普多夫金的著作中，除了值得爭論的地方和個別的錯誤之外，也有正確的、有趣的、無疑是先進的革新的原理，這些原理對蘇聯電影的實踐起過良好的作用，對全世界的電影藝術也產生過深遠的影響。如果不是受到了這些理論的直接或間接的影響，便不會出現像意大利新現實主義，像英國紀錄電影學派，像墨西哥民族電影的發展這樣一些進步現象。現在已經很清楚，近幾年來在我們國外產生的一切新的東西，不管其性質和程度如何，都是以蘇聯電影藝術創始者的經驗為依據的。

在B·巴拉茲、B·史柯洛夫斯基、B·艾享鮑姆的理論

著作中，有时是维护了不正确的观点，但里面也有许多正确的观察，这些观察对于为确立电影语言的特殊手段而进行的斗争，也都有所贡献（例如，B·艾享鲍姆的文章中和论文集《电影的诗意》中对蒙太奇句子结构的分析）。

应当善于把健康的种子同毒草区分开来，同时也应当说明，由于把这些观点和观察当中的许多东西奉为教条，因而在苏联电影艺术后来的发展和形成的过程中，它们是怎样地妨碍了它的生长和成熟的自然进程，而又怎样在实践中得到了纠正。

也不必害怕承认，在一定的阶段里，另一个派别的作家——如A·阿菲诺盖诺夫、Ю·里别进斯基、B·基尔申^①等人的观点，也还是有許多有益而宝贵的见解的。这些见解无疑都有助于苏联电影工作者为确立电影中的社会主义现实主义而进行的斗争。

遗憾的是，这个一般说来标志着苏联艺术力量的发展和积聚的理论观点与概念的斗争，竟被我们的电影史学家忽视了，然而不揭示这一斗争，我再重说一遍，是不可能理解所有那一切多样而复杂的历史现象的。

又产生了一个问题：为什么要把拍摄过史克洛夫斯基所谓的“上映节目”片的一批导演，都抛到研究范围以外呢？他们中间的许许多多人都曾在苏联电影的整个形成过程中起过良好的作用。

像导演B·卡西扬诺夫的《莱昂·库丘利叶》（根据拉甫

① 作者认为，上面举出的这些作家虽然都是俄罗斯无产阶级作家协会——即“拉普”派的成员，而拉普派二十年代末和三十年代初在我国的文学发展中起了不良的作用，并公正地被宣布解散，但这绝不意味着我们因此便无须乎承担起分析他们当中的每一个个人的创作实践和理论观点的责任。

列尼約夫的作品《普通事件》(攝制)和《第七個旅伴》(根據拉甫列尼約夫的短篇小說攝制)、導演П·沈菲爾的《風》(也是根據拉甫列尼約夫的短篇小說攝制的)、導演А·拉朱姆內依的《艱苦的年代》、導演Е·依萬諾夫—巴爾科夫的《毒藥》(根據А·В·盧那察爾斯基的舞台劇攝制)和反宗教的影片《猶大》、導演П·彼得羅夫—貝托夫根據高爾基的原作攝制的傑出改編作品《該隱和阿尔杰姆》和描寫農村的影片《漩渦》、А·依萬諾夫的影片《軍火運輸》、Ю·塔利奇的影片《森林的故事》和《奴隸的自由》——所有這樣一些影片，都應當得到充分的分析，儘管這些作品沒有受到所謂的左的批評家和理論家的任何注意。

然而，正是在這些作品里可以清楚地觀察到，在探索新東西的同時，怎樣對老一代電影工作者身上所保持的健康的現實主義傾向進行了選擇，匠藝的技巧是怎樣束縛了這些藝術家們的工作，而同時他們又是怎樣克服這種束縛的。

把這些影片同例如Ч·薩賓斯基、М·維爾涅夫、В·維斯科夫斯基或В·斯威多札洛夫的匠藝式的影片混為一談，是完全不正確的和違反歷史真實的。В·斯威多札洛夫的影片《女店主塔尼卡》，在當時曾出人意料地成了一次激烈的爭論的原由，關於這一點，也很值得提一提。

電影史學家Н·列別捷夫輕率地避開了這樣一些有意義的現象，如畫成音響的發明家肖爾坡和李姆斯基—科爾薩柯夫三十年代末在列寧格勒電影制片廠所進行的那些實驗，然而這些實驗後來卻在加拿大人馬克·拉連的實驗中得到了廣泛的應用，并震動了全世界（當然，根本沒有提到它們的真正創始人）。