

电影制作問題 论文集

1

中国电影出版社



电影剧作问题

论文集

(第一集)

〔苏联〕瓦依斯菲尔德 编



60106/18
中国电影出版社

1961·北京

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

Сборник статей

Выпуск I

《ИСКУССТВО》

МОСКВА 1954

电影剧作问题论文集
(第一集)

〔苏联〕瓦依斯菲尔德 编

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出字第089

财政经济出版社印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 全国新华书店经售

开本 850×1168 公厘 $\frac{1}{32}$ • 印张 $12\frac{7}{8}$ • 字数: 304,000

1957年12月第1版

1961年7月第2版

1961年7月北京第1次印刷

统一书号: 8081·153 印数: 4,401—7,900册

定价: 1.35元

目次

序言.....	(1)
艺术片电影剧本中的語言.....	杜甫仁科(4)
导演与編剧交換几点意見.....	格拉西莫夫(30)
文学与电影.....	罗姆(51)
時間的考驗.....	巴巴瓦(84)
影片《我們来自喀琅施塔得》是怎样摄制的	維什涅夫斯基(109)
摘自維什涅夫斯基致吉甘的信	維什涅夫斯基(123)
結構問題.....	爱森斯坦(155)
主题及其体现.....	斯米尔諾娃(186)
电影喜剧簡論.....	巴尔涅特(204)
論历史传记片的剧本.....	史坦因(233)
論历史片剧本中的人物性格.....	史克洛夫斯基(263)
論古典戏剧的改編.....	彼得罗夫(290)
纪录片的剧本.....	格黎郭里也夫(314)
高尔基与电影剧作家的創作.....	瓦依斯菲尔德(350)
我的編剧經驗.....	托尔斯泰(379)
生活是作家的学校.....	巴甫連科(393)
未經发表的材料.....	巴甫連科(401)
再版后記.....	(406)

序 言

苏联文化部和苏联作家协会于1952至1953年間，在莫斯科近郊波尔塞沃举办了数期电影剧作講習班。

参加这些講習班的有老一代的作家和年青的文学工作者，他們听了电影大师們有关电影剧作一些基本問題的講課，并和电影大师們进行了座談。国立艺术出版社和苏联作家协会电影剧作委员会决定根据这些講稿，出版一本論文集。講習班的大多数講課人，都利用自己的講課速記稿，按照《电影剧作問題》論文集的計劃写了文章。此外，还决定把能够說明M·高尔基、A·托尔斯泰、Bc·維什涅夫斯基、П·巴甫連科和C·爱森斯坦对电影剧作技巧各个不同問題的看法的一些材料收入論文集。

結果，就在讀者面前出現了这本书。

論文集各类文章的排次是：电影剧作一般的創作問題；文学、电影剧本、影片之間相互联系的特点；个别作品的分析（《夏伯阳》、《我們来自喀琅施塔得》、《乡村女教师》）；电影喜剧和历史题材影片中的形象塑造的特点；古典作品改編方面的一些問題；纪录电影的剧本；最后，附有几篇文章，为讀者提供了高尔基、A·托尔斯泰和巴甫連科对电影艺术許多問題的某些看法。

本論文集《电影剧作問題》決不應該当作一本教科書，或

当作电影剧作理論方面的完整的著作来看待。在任何艺术部門中，都存在着多种多样的創作上的探討，这对尚处于形成阶段的电影剧作來說則尤其必要，以便为作家的独创精神和最大限度表現創作个性开辟广闊的領域。这本論文集只是試圖總結一下电影剧作某些方面的創作經驗，并引起有关这方面的、对所占有的材料更有充分研究的其他書籍的出版。

本書的特点之一是書中提出的不仅有为生活所檢驗并在实践中已經証实的問題，而且也有一些需要在电影艺术新作品的創作过程中和創作討論中加以解决的技巧上的爭論問題。

例如，本論文集里的电影剧作家和导演都非常注意电影剧本的形式，但其中有些作者認為电影剧本應該是“散文的孩子”，而另一些作者則指出它更接近于舞台剧；此外，有一些作者認為对整个剧情必須作詳細的描写；而另一些作者則傾向于扼要、簡洁的敘述。

書中還有一系列另一性質的值得爭論的見解。譬如B·彼得罗夫肯定地認為他改編《欽差大臣》所依据的原則，是唯一正确的；A·托尔斯泰在《我的編剧經驗》中提出了另外一些見解，其中尤其是肯定从事电影剧本創作的作家不一定非熟悉电影創作的特點不可，認為影片摄制过程长达一年或两年，不可避免地会落后于生活等等。

在个别創作問題上发生分歧的意見以及書中存在尚待論爭的看法，反映出每个作家与导演創作个性的不同，反映出他們的經驗和艺术趣味的不同，其中A·托尔斯泰的文章的寫作年代距今已經近二十年了。

然而，本論文集中提出的一系列原則，其爭論之处主要是属于局部性的技巧問題。作者們对电影剧作的主要問題的看法方面，都站在一致的創作立場上。这就是为电影剧本創作实践中一些令人信服的范例所証实的思想的共同性，正是这种思

想共同性，使讀者能够对于影片的原始基础——电影剧本的意义，对于深入理解电影艺术的規律与特点的必要性，作出一系列明确的結論。我們認為这也就是本書的特色。

电影剧作技巧問題，对解决现实生活向苏联电影艺术提出的新任务有着非常重要的意义。

党提出的大力扩大艺术片产量和提高創作的思想艺术水平这一任务，为电影大师展示了新的远景，并要求他們以更加严格的态度对待电影剧本与影片的内容和形式。如果本論文集即使某种程度有助于作家与电影工作者改善自己的技巧，引起关心电影剧作問題的讀者的注意，我們認為本書也就完成了它应負的使命。

艺术片电影剧本中的語言

A·杜甫仁科

我在电影中从事导演和編剧工作，很少分出時間来研究我們电影艺术的理論問題。我在这方面的知識完全是从我还在无声电影时期就开始了的多年的实践中得来的。

語言在电影中的出現，是我們創作生活中的一个重大事件。实在說来，語言产生了一种新的电影，使电影几乎完全失去了它原来那种以面部表情、手势和各种物件来传达意思的幼稚的語言。

在这篇文章里，我想談談对于艺术片表現手段和其中的主要手段——語言的一些想法。为了說明我的某些論断和結論，我将从我自己的文学剧本中摘引一些片断作为例子，这决沒有輕視別的作家的电影剧本的意思，而只不过是了解释起来便当一些罢了。

*

*

*

大家知道，艺术电影是以文学，即电影剧作为基础的，因此，影片的高度質量首先要以具有創作上真正优秀的电影剧本为前提。

A·托尔斯泰、П·巴甫連科、H·包哥廷等这些充分估計了电影剧作的意义的作家們在电影剧作方面的工作，說明創

作电影剧本也和創作小說、詩歌和舞台剧本一样，要求有同样的灵感、劳动和技巧。

最低限度，写作一部好的电影剧本是和写作一部好的舞台剧本同样复杂的事情，对这一点在今天已經几乎誰也不再发生怀疑了。

不久以前，我因写作电影剧本的关系訪問了卡霍夫卡、查坡洛什和克里米亚，并走遍了南乌克兰的草原，我体验到許多复杂而激动的情感。那些辽阔无垠的乌克兰的原野是如此美丽，在那里进行的伟大事业是充滿着如此重大的意义，人們是如此美好、内心是如此丰富，以致使我觉得，在我周围好象摆着无数卷最有趣的書籍——尚未写出来的、正等着它們的作者去写的書籍。我一再地想到：我，一个电影剧作家，在这里应当怎样呢？我应当根据这个地点与动作的巨大統一，总共只写出一百頁打字紙。而且还必須做到，在这一百頁里不能有公式化的、标語口号式的、浮夸的东西。必須做到，使一切伟大的与主要的事物能通过严整的一系列的可見的人物性格与形象而生活和活动起来，要在一百頁內，就象在一百滴澄清的水珠中一样，反映出为伟大的共产党所喚醒的新的大的力量的巨流。由于感觉到事件的意义如此伟大、范围如此辽阔，而一百頁的篇幅看起来却如此微不足道，我有时觉得，我的脑子竟好象是在一百个大气压之下工作了。我心中不止一次地生出嫉妒那些写作中篇小說和厚厚的长篇小說的作家的心情。我想，他們在这方面是多么愉快，他們不用为題材的丰富而着急！长篇小說作家們既不受任何影片題材的限制，又不受作品一定长短的約束，在这里可以迈开大步前进，可以帶着他的主人公在任何一个地方停下来，可以用很多篇幅来刻划他們的思想或描写优美的风景。没有任何人和任何东西給他限定准确的頁数。他在叙述的形式和长短上是自由的。

我們电影剧作家是沒有这种自由的。我們受着我們艺术的特性的限制。我們必須考虑到准确限定的頁数。

而且，由于受未来影片尺数的限制，我們还必须估計到對話的一定数量。全部對話应当用大約八千个詞表达出来，大体相当于舞台剧本的通常對話长度的一半。因此，在电影剧本里也象在詩里一样，应当永远极其严格地要求自己的語言，而同时要很丰富、很巧妙地探索不用語言而其簡練和鮮明有时也不亚于語言的表现手段。

我們可以回想一下，以前，在默片时期，观众是怎样讀影片中的字幕的。电影剧作家和导演們通常总是在觉得視觉的表现手段都已用尽，而还未达到使观众明确感受的时候，才使用这种影片中的字幕的。这时要求用語言来表达。順便說一說，字幕很多，并不被認為是好影片的标志。观众通常是高声念出这些字幕来，有时是不知不觉地念出来。每个人都大声念着字幕，各自不同地念着，而在其中加上自己个人的語調。在电影院里充滿了一片极为复杂的激动的喧嚷声。

这是对影片的一种特殊的感受方式。观众各按自己的理解解释着无声电影当时所使用的那些特殊的符号，所以每个人都各以自己的思想和感情的活动为基础来感受影片，当导演和剧作家的表现手段不够用了，而在銀幕上出現了字幕的时候，观众的創作状态便表现得特別积极；每一个观众（我想是这样）都各按自己的方式讀着字幕，也就是說，仿佛各按自己的方式导演着这部影片。

我們也可以回想起，观众有时以多么热烈的鼓掌来欢迎那些处理成功的、鮮明而簡洁的无声的艺术表现手段及各种視觉形象的隱喻和比拟，亦即一切使观众能够积极地、創造性地感受影片的东西。观众好象是感謝电影剧作家与导演信賴他們有細致的感受能力，感謝导演在他們心中喚起了創造性的联想，

从而仿佛使他們处在即令不是合作者、最低限度也是他的艺术的細致的評价者的地位。

当影片早已不上演了的时候，观众还长久地时时回想起《战艦波将金号》中敖德薩的阶梯上的搖籃車、《母亲》中的流水、《土地》中的苹果等等。

在今天，无声电影已經成为我們的过去。我們早已离开它而远远地前进了，我們在新的表現手段——語言的基础上已創作出了許多新的更为有力、更为完美的作品。有声电影實質上說来已經是另外一种艺术了。我現在举出我自己的最后一部“无声的”电影剧本《土地》（1929年）中的一些片断，只是作为当时努力追求形象性的例子，同时也作为对于当时我們某些人曾經感覺到的在銀幕上出現活生生的人的語言的要求的回忆。

……在那些白色的小屋旁的长凳和木头上，到处坐着被神秘的月色照耀着的、迷惑地沉醉在战栗的夜的接触中的、彼此选中了的純洁的少女和少年，他們用温柔地颤抖着的手指撫着那神圣不可侵犯的胸脯，把一个面頰紧貼着另一个灼热的面頰，睜大了眼睛看着那閃爍着星光的天空的远方。

在谷仓里，門洞里，在馬車上，人們張着臂膀睡着。

几头牛臥在庭院中和牛栏里，昂起了头，那一劲不劲的牛角直支着弯弯的月亮。

老榆樹的高大树干上，有一个仙鶴的巢，在那里睡着一对仙鶴。

瓦西里和娜塔爾卡站在矮篱旁。他們迷惑地傾听着他們心中所发生的一切，心中燥热得气悶，默默地手拉着手，然后仿佛不解似地注視着周围不平凡的世界：苹果树、柳树、谷仓、篱柵上的土罐、老榆樹——一切都变得不能辨認了，它們都帶上了一种异样的、混沌的夜的表情，并开始过起自己特别的、秘密的生活。正象常用的、熟悉的字眼，一經按照詩人的意志联結成一行行非凡的句

子，有时就变成充滿新的、动人的涵义的詩歌。

然后，他們离开了……在告別时，瓦西里把娜塔爾卡的头樓在自己胸前，他的脸上露出一種非常严肃而深刻的神情。

他在被月色映照着的道路上走着。脚下飞起了微尘。青草上浮着露珠。黑糊糊的一群馬在吃着草。河岸上有馬群的足迹。馬背反射出亮光。突然在桥旁柳树后面的黑影中有一个什么东西閃了一下。不，并没有什么东西。周围很靜寂，又不靜寂。一切都充滿着几乎分辨不出的、特殊的、夜的声音。透过那銀色光輝照耀下的远处，微微地响着的姑娘的歌声，好象还可以听得見青草和黃瓜怎样生长，南瓜的长蔓怎样用須子攀住篱欄而在那温暖的、悶热的黑暗中神秘地移动，櫻桃怎样灌上紅浆，梨子怎样变成褐色。

大地发出夜間的花香气味，发出果子香味、綠叶的香味、向日葵的甜香、烟叶的甜香与荞麦的甜香。周围一切都发出芬芳的气息，甚至道路上的尘土，甚至露珠也发出芬芳。一切都在生长着，一切都在那給与生命的夜的藍色复盖下移动着，仿佛要在这一夜間，趁着一切都还在熟睡的时候赶快长大起来。

在繁星下，他独自在道路上走着。馬群在柳树丛后的牧場上发出一陣打响鼻的声音。他微笑了一下，閉上了眼睛，一边走着一边为自己所想到的东西而微笑着。馬群又发出一陣打响鼻的声音。

然而，为什么要这样长久地来描写他呢？就算是整个天空，連星星、連整个地球、連露珠都是属于他的話，为什么談他談得这样多呢？这是因为再过五分鐘他就要被人杀死，大家都将为他哭泣：这是因为，他現在是最后一次行走了。

不过我們先不要急于去展开这一段悲惨的故事。我們先仔細看一看他的面貌。他才不过十九岁。瓦西里在最近这一个夏季长大了多少啊！脖頸变得直挺而結实，弯曲的头发发出了亮光，坚挺的嘴唇充溢着健壯的力量，胡鬚也钻了出来。唱歌的声音开始变成了低音。有了一双健壯的臂膀，敏捷而有力的腿，他走路毫无声响，仿佛是足不踏地那样在道路上面，在青草上面走着……他的整个青春世界是这样喜爱活动，是这样和諧，使他有時觉得，他只要在需要的一刹那用手輕輕一劲——就可以象我們在奇怪的睡夢中高飞

那样，輕輕地飞翔起来。

这样的共青团員可以造就成多么好的人材！給他指出道路，教給他科学，教給他技术，那时随便派他到哪里去都可以：做工程师、做船长、做外交官、做艺术家。那时也可以派他翻山越海、越过北极去战斗。在人类活动中沒有瓦西里所不能胜任的事情，而且他会微笑着去担負起来。你們看。

“我跳跳舞不好嗎？”瓦西里想道。他感觉在自己身体里有一种异常的轻松与运动的快乐。“讓我稍稍跳跳，偷偷地学一下，就这样，这样，好不讓人看見……噤噤！我現在好像已經在跳舞了，就这样，就这样，这样，这样，这样，这样！……”

瓦西里自己並沒有发觉。跳舞揚起的灰尘在那街道兩側的籬笆之間，貫通整条街道成了一片金色的光輝。在人們睡夢的一片宁静中，他的低沉的足声与热情的低語在周围造成了这样一种靜寂，从地上到天空，一切都显示出这样一种和諧，就仿佛無論这世界存在了多久并将存在多久，这里任何时候都沒有发生过而且也不会发生任何一件惡行。

瓦西里跳舞已經跳过三条街了。應該認為，各种民間舞蹈就是这样产生的。它們那愉快的动作并不是在舞蹈学校里，也不是在嵌木地板上产生的，而是在热情的神秘的支配下，在心灵不是伴随提琴和喇叭，而是随着确定不移的生活規律要向上跃躍的时候，在欢乐的軀体随着內心的音乐，不顧万有引力的一切規律，因那被人民的不朽精神帶給每个人的美好思想的鼓舞而跳离地面的时候产生的。

瓦西里从来还没有这样狂喜而愉快地跳过舞。他将右手扶在后脑勺上，左手紧又住腰，他仿佛不是在跳劲——而是駕着被那有力的脚步打起来的金黃色的尘霧在村庄上空翱翔着，那滾滾的尘霧很久地在他身后靜靜的小巷里团团弥漫着。現在已經可以看得自己家的房子了……突然一声枪响！于是……瓦西里死了。他在跳舞的时候倒在路上了。

月光照耀下，一陣微尘在他的尸体上卷起。在远处柳树之間有一个什么东西跑过。馬群发出了一陣打响鼻的声音。

在电影里不能說話，这是多么可惜！我們是不会說話的，就象那些还不会說話的嬰孩一样。我們向四面伸出手，抓取那些需要的和不需要的东西，我們跌倒、哭泣、奔跑——多可怜的东西。但时候已經到临——有很多的話需要叙述出来！人民要求解答：是誰、为了什么杀死了共青团員瓦西里？

現在我們配上字幕来代替叫喊，讓人們念它吧。不过在字幕以前，我們先讓扮演父亲的演員来表演一回。讓他丟开一切日常瑣事，整夜地思索着，就仿佛他的亲生孩子遭到了死亡。讓他震惊地走到田野里，走上許多道路从那里延伸到世界的四方去的那个土崗。当沉浸在作为一个公民的深重悲痛中的演員的感情超越于自己的沉默而充分表达出来的时候，那时字幕就会比任何話語都更有力量地从他张开的口里用一切人都能明白的語言迸发出来：

“咳，伊凡，斯切潘，格里茨克！”

是你们把我的瓦西里杀死了？！”

沒有回答。只有电报綫在风中凄惨地呼号着，往辽闊的曠野上传播着悲哀。失去了儿子的父亲在田野里站了一会，虽然在周围既沒有深澗，也沒有高山，但是使人觉得，他的头好象是頂着天空，被风追逐着的沉重的烏云触动着他的心：儿子共青团員瓦西里的尸体停放在桌子上。

沒有回答。于是他向村子里走去，村里的街道，也如任何时候一样，很少有人行走。他碰見了霍馬的几个朋友，他默默地轉过头去。現在看見霍馬本人站在院子里。他最好是應該躲藏在房子里或谷仓里去。但是霍馬不去躲藏起来——他害怕墙壁会不会突然在他头上倒塌下来呢？他甚至在院子中間也微微弯着身体——天空中会不会落下石头来呢？在这里我們配上一个字幕：

“霍馬，是你？……”

霍馬默不作声，眼睛低垂着。于是巴納斯一直走到他的面前。

“我問你，瓦西里是你杀死的嗎？”

“不，不是我。”霍馬低声地說，脸色变得惨白，甚至灰色的眼睛也蒙上了一层渾浊的迷霧。

“不是你？”

“不是。”

电影剧本《土地》中的这一片断在最初的草稿里不是这样的。这一片断只是在我的意识中、在创作的视象中是这样的。这可以说是影片本身的文学等价物。在当时电影剧本的写作是非常简陋的。

我们可以看看上面所举出的瓦西里跳舞和被杀的这个场面在电影剧本《土地》中是怎样写着的。这是我不久前在一份偶然保存下来的、1929年的电影剧本草稿中找到的。

224. 干草垛。夜。一切都沉浸在酣睡中。

225. 房舍旁的草地上，一个个的草垛。马群在吃草。

226. 马群在吃草。

227. 庭院中卧着几头牛。

228. 房舍旁一段柳木上有一个少年和一个少女拥抱着坐在一起。

229. 庭院中的马车上睡着一个农民。

230. 这个农民的妻子带着两个小孩睡在茅舍里。

231. 又有一对年青人拥抱着坐在一起。男的把自己的手伸到姑娘胸前的衣襟里。

232. 马群在吃草。

233. 刈草的人们睡在草垛旁。

234. 瓦西里和娜塔尔卡拥抱着站在大门旁。

235. 池塘里有一条鱼在水中跃起。一个接一个的圆圈在水面上散开。

236. 瓦西里从娜塔尔卡身旁走开。

237. 他沿着街道走着。

238—243. 瓦西里沿着街道长时间地走着。

244. 他停了下来，接着……开始跳起舞来。

245—247. 他严肃地、认真地、用力地跳着。

248—249. 他在村子中一面跳着舞一面走着……走着……

250.他跳着跳着，突然……倒了下來。有什麼東西一閃而過。

251.寂靜。池塘沉睡着。天亮起來了。

252.茅舍里，在桌子上放着死了的瓦西里。他穿着盛裝，洗得干乾淨淨，面孔蒼白而美麗。父親和母親深深悲痛地站在那裡。

253.娜塔爾卡在門口出現。悲痛的神情。

254.母親在長凳上坐下來。她正懷着孕，她不能長久地站着。她甚至機械地把一塊面包皮舉到嘴邊。

255—265.（迭印）巴納斯在街上分別走到三個少年跟前，對每一個都問：

“是你把我的瓦西里殺死的嗎？”

“不，大叔，不是我。”

266—276.這時，他看見霍馬一個人站在院子裡，於是走到他面前。

“霍馬，是你把瓦西里殺死了？……”

……

“我問你，瓦西里是你殺死的？”

“不，不是我。”

因為優秀的作家不是立即就參加了電影工作，而電影劇本在長時期中主要是由那些對藝術的語言沒有特別愛好的電影劇作家來編寫的，於是仿佛是為了適應電影特性的簡潔，而形成了一種特殊的樣式。只就本文所談的問題來看，我想指出這種樣式的兩個特點：第一，它吓得許多作家都不敢從事電影劇本的創作；第二，由於它缺乏足夠數量的一般公認的文學特徵，而長久地根本不被承認是一種樣式。

隨著有聲電影時期的開始，對電影劇本形式的要求大大地改變了。對話在影片中占着統治的地位，而今天我們可以毫不夸大地肯定說，現代影片的質量是決定於它的文學劇本的質量的，尤其是決定於對話的表現力，即形象性、語匯的豐富、運用語言的高度藝術。

电影虽然也以剧作为基础，但它在改編舞台剧这一方面的成就恐怕是最小的了。戏剧是在带有假定性的（即令有时这种假定性也很能迷惑观众）、狭窄的方形的舞台框子里进行的。而作为綜合艺术作品的艺术片，在其本身性質中包含着舞台剧本、中篇小說和长篇小說，而同时又不同于舞台剧本和长篇小說，譬如电影有可能向观众充分表现出整个可見世界的极其多种多样的現象，可以表现自己的思考，或者表现那些在保卫祖国的斗争中壮烈牺牲的或是正在豪迈地操縱着吸土机并且已經搬移了千百万公方泥土的英雄儿女。

电影与现实有着最为密切的联系，这正是这种最大众化、最为人民所喜爱、一切艺术中最重要、艺术的威力的所在。把剧本份量加大，以至扩展到上下两集，这除极少的例外以外，多半是創作方法上的問題，而不是主题性質所决定的結果。一部优秀而簡短的短篇小說决不以主题的狭小为前提，而只是表达深刻思想的一种艺术形式，正如这种情形一样，电影剧本也是一种簡洁的、鮮明可見的艺术思維形式。

高尔基認為戏剧創作是一种最困难的文学样式。舞台剧作家必須具有特別丰富的創作想象、深刻的生活知識与丰富的語言，才能使得舞台上的演員有可能完全掌握观众的注意，才能使得观众完全被征服，才能使得舞台上过火的化装、由胶合板制成的用以作为布景的树木等等都不致在演出过程中引起观众对它們的怀疑。如果剧本是拙劣的，其中充满了干瘪的形象，虛假的情节，使用的是拙劣的語言，那么就是最有天才的演員在舞台上也会丧失生气，会同观众一起在那浆糊、顏料和僵死的胶合板制成的树木中間感到窒息。

在电影中情况則不同。

在銀幕上，沒有过火的化装，也沒有布景的那种假定性，摄影机纪录着实在的世界——土地、流水、天空，影片中有活