

银幕的剧作

弗雷里赫 著

富 澜 译

中国电影出版社



2 039 7519 0

银幕的剧作

弗雷里赫 著
富 澜 译



中国电影出版社

1979 北京

С. ФРЕЙЛИХ
ДРАМАТУРГИЯ ЭКРАНА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИСКУССТВО
МОСКВА • 1961

内 容 说 明

本书作者根据电影的美学特点和电影剧本的文学性与电影性的相互关系，对影片的成功与失败作了一定的探讨，并论述了情节、戏剧冲突和语言等在创造银幕形象上的作用。可供电影工作者及业余电影爱好者参考。

银 幕 的 剧 作

中 国 电 影 出 版 社 出 版
北 京 新 华 印 刷 厂 印 刷 新 华 书 店 发 行

开本：850×1168毫米 1/32 印张：6 插页：2 字数：127,000

1963年10月第1版 1979年6月第2版北京第1次印刷

印数：1 - 23,500册

统一书号：8061 • 1096 定价：0.76元

目 次

谈谈目前阻碍着电影剧作研究的一些

偏见 (绪论) (1)

第一章 论电影的美学特点

电影与其他艺术 (11)

论银幕的真实性 (19)

电影蒙太奇 (26)

银幕上的戏剧动作 (35)

第二章 情节

情节与现实 (44)

故事与情节 (62)

一部改编影片失败的原因 (66)

文学隐喻的造型体现 (67)

把故事变为情节 (74)

为偶然的故事找到根据 (78)

情节与结构 (81)

第三章 剧作冲突

冲突的内容 (92)

戏剧形式 (100)

什么是影片的剧作? (106)

动作的纠葛 (109)

“转折和认识” (114)

结局 (129)

第四章 语言和画面

电影从何处来?	(138)
对话的艺术	(144)
潜台词	(162)
语言和蒙太奇	(167)
对话外的语言	(173)
电影向何处去?	(186)

谈谈目前阻碍着电影剧作

研究的一些偏见

(绪论)

电影剧作在目前还没有成为一种认真研究的学科，譬如像舞台剧作那样。

这一点很容易看出，只要随便翻阅十来篇影片评论文章就够了：在这些文章中，我们照例总找不到对剧作原则的分析，可是我们知道，正是这些原则决定着—部影片的导演原则以及所有其他构成部分。

理论界对这一问题也是同样冷淡的。除了B·屠尔金的《电影剧作》一书以外，在我们的电影理论研究中就再也没有—部系统地阐述电影剧作理论的著作^①。所以，尽管B·屠尔金的这部著作写成于三十年代初期，因而自然主要是以无声电影的经验为依据的，但是直至今日却仍然是研究电影剧作理论唯一的参考书籍。电影艺术发展到今天的水平，已经要求理论工作者从社会主义现实主义的角—度来对它所走

^① 不久以前编在“青年电影工作者文库”中出版的B·尤纳科夫斯基的《电影编剧技巧》和H·克留契奇尼柯夫的《影片的结构》等书，并没有给自己提出这样的任务，这些书的主旨只在于探讨电影剧作技巧的某些实际问题。此外还必须提到的就是H·扎尔赫依的未完成的著作《电影剧作》，这本书是以研究无声电影的经验为内容的。——原注

过的道路进行概括，这条道路是在有声电影时期才确立起来的。B·屠尔金在去世以前的几年曾经准备写作一本新的书，但是，令人遗憾的是，他未能来得及实现这个任务，而把它留给了他的学生。

历史家们也不去研究剧作，他们只是在分析电影发展的总的过程时顺便提到剧作问题。在历史的研究方面，舞台剧作却是极受重视的。譬如，只要比较一下我们的经典性的三卷本《苏维埃俄罗斯戏剧史纲》和《苏联电影史纲》，就可以看出这一点。戏剧史每一章开头的一节都是叙述该时期的剧作的。在这里，剧作的原则是被当作一个发展阶段的前提、内容和基础来加以考察的。

在电影史纲里，却根本没有从这种意义上来叙述剧作问题，它没有被我们当作一个研究的课题，我们只是顺带地提到它而已。

但是难道在电影剧作中没有像舞台剧作方面那样形成自己的过程吗？这样的过程是需要历史地加以总结的。这样做之所以尤其必要，因为正是电影剧作始终决定着电影艺术的水平、它的成就和弱点、它的典型面貌。

这一点从苏联电影的第一阶段就可以看得出来。苏联电影诞生于国内战争年代。当时的新的艺术电影主要是鼓动片。这些影片的产生过程不是自发的。拍摄鼓动片的电影剧本主要是通过特别征文而来的。当时出现了新的革命的电影剧作的萌芽，在这里，有对现实的新的评价，提出了新的冲突，试图按新的方式来处理情节。当然，这些鼓动片本身的艺术水平是不高的。一方面，这里存在着新的生活素材和旧的体现方法之间的矛盾（素材被强行纳入陈腐的情节）；另

方面，存在着剧本和导演之间的矛盾：革命前的旧派导演们往往只是给那些花花公子穿上一身革命者的服装而已。或许，从鼓动片中可以特别明显地看出电影剧作水平对电影艺术的决定性：在这一时期，新的电影艺术还没有形成自己的风格，它在思想上成熟的过程还处在最初开始的阶段。

作为一种文学形式的电影剧作，实际上是在二十年代才开始形成的，但这一点并非时时为理论界和批评界所认识到。甚且，在这一时期，电影是在否定电影剧本的旗号下发展的。

这特别清楚地表现在当时的纪录电影，首先是Д·维尔托夫及他的学派的创作中。维尔托夫根本反对情节性，反对艺术电影的“组织性”。照他看来，一提到情节，势必就联系到旧的资产阶级的电影。产生这种错误见解的原因是可以理解的：我们可以回想一下，在当时曾出现了多少影片，其中把新的生活素材只是套进美国式的千篇一律的情节。这样的情节的确妨碍艺术家接近生活，使他的意图丧失力量，使他不能“出其不意地抓取生活”。

新的艺术电影也是在反对电影剧本的旗号下诞生的。

在这方面，无产阶级文化派也发生过一定的影响，他们主张一部影片不要主角，也不要情节。

我们可以从爱森斯坦的《罢工》里看出无产阶级文化派的理论的影响。但是，在《罢工》里，特别是后来在《战舰波将金号》里，爱森斯坦并不是一般地抛弃了情节，而是抛弃了那种旧式的情节，不是一般地抛弃了主人公，而是抛弃了那种脱离主导社会力量的旧式的主人公；爱森斯坦在这里是把人民群众当作主人公来表现的，他揭示了人民群众的心

理活动，从而使他们成为影片的生动人物。

《战舰波将金号》是十分不合于旧式艺术的常规的，以致在最初被许多人当作一部纯粹按新闻片原则构成的作品。甚至出现了这样的神话，说《战舰波将金号》是在剪辑台上诞生的。这种意见许多年来一直占着上风，使得人们不能清楚地看到《战舰波将金号》在苏联电影剧作发展上所起的作用。^①

这部影片的导演剧本的出版说明^②，如今更加有力地证实了对这部影片的剧作性质的正确推论。导演剧本和后期对影片所作的镜头纪录本，是极为吻合一致的。

对于当时的许多影片，如果不按照那些无缘无故加给它们的评论，也不按照它们的作者当时所提出的说法，而是按照实质来加以判断，那么我们必然会得出结论：不管是Д·维尔托夫（在纪录电影方面），或是爱森斯坦（在艺术电影方面），都毫无疑问地促进了新的电影剧作的发展，因为他们把导演艺术提高到了新的水平，而这导演艺术是完全以深刻的生活知识、明确的思想、完美的结构——亦即以剧作原则为基础的。显然，这两位大师的影片的剧作原则，还大大有待于我们去探讨。

同一时期的另一部杰出作品的剧作原则，得到人们的理解要早得多，这就是影片《母亲》。看来这是因为这部影片

① 关于这点详见本书作者的论文《现实主义艺术的伟大作品》（《电影艺术》杂志1955年第12期，第45—53页）和《电影研究中的历史主义和党性原则》（《电影艺术问题论文集》，莫斯科1957年版，第31—50页）。

——原注

② 见ГР·查赫里扬写的出版说明，《电影艺术问题论文集》，莫斯科，1956。

——原注

是根据一部著名小说改编成的：在这里剧本写作的阶段较为显而易见。但是尽管如此，我们仍然很少了解在这里付出了怎样巨大的劳动，进行了怎样复杂的探索。这种探索同样地既吸引着B·普多夫金，也吸引着H·扎尔赫依，普多夫金正是在那时写成了他的著作《电影剧本》，而扎尔赫依则发表了他的论文《电影剧本的剧作原则》。扎尔赫依—普多夫金的影片《母亲》，不仅在电影导演艺术史上，而且在电影剧作发展史上，都是重要的一章。但是在目前，我们对这部影片的剧作却还只是在分析影片摄制工作本身时附带提到一下而已。

如果我们注意到，Л·库里肖夫对于剧作方面的任务常常是试图用纯属导演方面的手法，用蒙太奇手法来处理的，那么我们就可以更清楚地了解这位天才艺术家的创作方法上的矛盾。在这里值得回忆一下，不久以前在电影之家举行的一次讨论会上，M·阿列伊尼柯夫在谈到电影导演与电影剧作家的相互关系问题时曾经说过，他十分懊悔当年（在他担任国际工人救济委员会影片公司制片领导人期间）没有让导演库里肖夫跟剧作家扎尔赫依合作。的确，这里面是有着值得深思的东西的，因为不应当忘记，在一部影片的制作者们中间，剧作家正是头一个接触生活素材的人。正是剧作家，早在影片创作的文学写作阶段，就要对素材做出最先的电影式的处理。剧作家在观察生活时的思考深度、眼光的敏锐程度，他在安排情节时对电影特性的体会深度，正是这些决定着以后导演所要走的道路，决定着导演运用他所掌握的电影表现手段的限度。

二十年代产生了一整批杰出的专业电影剧作家：H·扎

尔赫依、B·屠尔金、K·维诺格拉德斯卡娅、B·列昂尼多夫、П·布里亚新、Г·格列布涅尔、B·史克洛夫斯基、Ю·狄尼雅诺夫、A·杜甫仁科。研究电影剧作发展的这一时期，将是一部重大的艺术学论著的极有趣的课题。

然而，电影剧作作为一种文学形式，是直到三十年代才最终形成的。

两方面的情况帮助电影剧本奠定了自己的地位并充分显示了自己的力量，这就是对有声电影的美学的深刻掌握和对生活的深刻掌握。可以列举一下那一时期的电影剧本的杰出例子：Л·阿伦什坦、Д·德艾里、Ф·艾尔姆列尔、С·尤特凯维奇合作的《迎展计划》；瓦西里耶夫兄弟的《夏伯阳》；A·卡普勒关于列宁的两部曲；Bc·维什涅夫斯基的《我们来自喀琅施塔得》；K·维诺格拉德斯卡娅的《政府委员》；Г·柯静采夫和Л·塔拉乌别尔格的马克辛三部曲；A·杜甫仁科的《肖尔斯》；С·格拉西莫夫的《教师》；Д·德艾里、A·扎尔赫依、Л·拉赫曼诺夫、И·赫依费茨合作的《波罗的海代表》；M·布列曼、M·波尔申佐夫、Ф·艾尔姆列尔合作的《伟大的公民》。

这些电影剧本同时也是出色的文学作品，这决不是偶然的。正是在这一时期，“正统的文学”承认了电影剧本这一体裁。三十年代中期，出版了电影史上（无论在国外或在苏联的电影史上）第一部电影剧本选集^①。选集的扉页上印着这样的题词：“献给第一届全苏作家代表大会”。与此同时，电影剧本也开始在一些文学杂志，如《文学现代人》、

^① 《电影剧作集》，莫斯科，中央戏剧出版社，1934。——原注

《红色处女地》、《旗帜》等等上面发表。

这时正是社会主义现实主义方法逐渐确立的时期。离开这些过程也就不能多少深刻地理解电影剧作——不仅是三十年代的，而且还有整个前一阶段的电影剧作的发展：我们在二十年代的电影艺术中所看到的那种探索，都是对后来被表述为社会主义现实主义的那一创作方法的探求过程。

此后电影剧作的进一步发展的道路，则是最终确立这一方法的斗争过程，是一方面反对对这一方法进行修正，另一方面反对对这一方法进行教条主义的解释从而在实际削弱它的力量的斗争过程。

由此可见，电影艺术的思想与艺术水平始终是决定于电影剧作所达到的水平的。电影剧作所经历过的发展道路，应该从历史的、理论的、批判的观点加以研究，而后我们才能从编写大纲式的电影史进而编纂出有权威的电影史著作。

但是存在着一些原因，阻碍人们对待电影剧本如像对待戏剧剧本那样，把它看成真正的文学作品和演出的基础。

第一，应该看到，就在不久以前，电影剧本还是以一种不完整的形式而存在的。电影艺术发展初期所使用的“电影脚本”这一术语就正是因此而产生的，在那时，拍摄影片用的剧本都是按照大纲式脚本的形式来编写，就像即兴戏剧和哑剧脚本那样。我们亲身经历了从最初的大纲式脚本演变为具有独立艺术价值的作品的这一过程，这个过程一方面是同文学和剧作艺术的发展，另一方面是同银幕艺术（电影摄制艺术）的发展处于有机的相互作用之中的。

第二个原因在于，一部电影剧本只拍摄一次。在戏剧方面，富尔曼诺夫的《夏伯阳》曾有许多不同的演出，一部剧

本有许多不同的导演来导演，一个人物有许多不同的演员来扮演。不同的处理强调出文学基础的独立性。但在银幕上，除却瓦西里耶夫兄弟导演的那部影片中由巴保其金扮演的夏伯阳而外，便很难设想再有另外一个夏伯阳。演出的一次性使得电影剧本失去了独立存在的意义：影片一经拍成，电影剧本便仿佛是“死去”了。

第三个情况。影片剧作的形成是一个复杂的过程：它开始于文学剧本的写作而结束于剪辑台上。当然，相似的现象我们在戏剧方面也可以看到，关于这种情况，奥斯特罗夫斯基就曾指出过：“一部戏剧作品只有在舞台上才获得其最终的形式。”^①在同样意义上说来，也可以断言，我们只有从银幕上才能读到一部电影剧本的定稿。但是在这里，这“最终的形式”是通过像拍摄演员表演和把许多镜头组接成一部影片等这样一些具有原则意义的工作而获致的。它的原作以其唯一的“最终的形式”同千百万观众见面。电影导演比戏剧导演在更大的程度上是剧作家的合作者。在研究作家与电影导演的相互关系时必须注意到这一点。但也不能不注意到，由于演出的一次性，我们便不复注意剧作家的独立工作，在我们的审美感受中，往往不去注意剧作家的劳动，而更多地看到影片拍摄者的劳动。^②

在剧作家和导演是同一个人的情况下，我们也常常忽视剧作方面的劳动。

①，A·H·奥斯特罗夫斯基：《“皇家剧院管理处戏剧作品奖金颁发章程”草案》，全集第12卷，国立文学出版社，莫斯科，1949—1953，第197页。
——原注

② 可以指出，正因为如此，所以在电影中造成一种幻觉，仿佛每一个导演都可以是一位作者。——原注

譬如，全世界都早已公认亚历山大·彼得罗维奇·杜甫仁科是一位杰出的电影导演，但是只在极少数的电影工作者中间，他才被当作一位作家。自然，任何一部（即便是最详尽的）苏联文学概论都没有提到杜甫仁科。

然而现在出版了一本书^①，其中第一次把他的电影剧本收集在一起，于是我们看到这是一位具有极高成就的作家。可以毫不夸张地说，即使不算他拍摄的那些影片，单凭这一本书，杜甫仁科就完全可以进入苏联文化史册。

但是在目前，无论文学史家或艺术史家，都还没有在自己的论著中谈到优秀的电影剧本。人们甚至认为提出这样的要求是违反自然的，是忽视了电影剧本的特性，因而有碍于对这种特性的认识。

这种对待电影剧本的态度，我们不应当使之“合法化”，而只能看作是暂时的现象，并且用如下情况去加以解释，那就是：电影剧本在目前毕竟还只是存在于影片的“内部”。我们知道，在某个时候，舞台剧本（在各种文学形式中间，它的独立意义现在已没有任何人去怀疑了）也只是存在于演出的“内部”，它并不是一下子就同舞台演出分离开来，并不是一开始就显示出自己的特性并独立地进入文学领域的。在电影方面，这个过程还只是刚刚开始。对于电影剧本的错误看法只会阻碍这一过程。理论工作者的光荣任务便是加速这一过程，确定这一过程的正确方向。我们正是应该阐明电影剧本的诗学，揭示出它的“文学的”特性和“电影的”特性的相互联系。

^① 《杜甫仁科选集》，莫斯科，1958。——原注

一部电影剧本，如果没有预计到银幕的特性，那它也就不可能是一部完美的文学作品；而如果它在文学方面是完善的，那它也就必定能表现出银幕的特性。这就是电影剧本的文学性与电影性的相互关系的辩证法。在论述情节、戏剧冲突和语言在创造银幕形象上的作用的各章里，我们将试图说明，电影剧本的电影特性和它在文学上的完美性不仅不是相对立的，而且恰恰相反，是紧密相联的，并且只有把它们结合在一起，电影剧作家才能做到深刻地表现现实。为此我们需要首先谈谈银幕的特性，因为正是它们决定着电影文学剧本的诗学。

第一章 论电影的美学特点

电影与其他艺术

写作得富有技巧的电影文学剧本，能够像一部电影作品那样给我们以美的享受，因为它是按照银幕的美学法则创作成的。

同样，我们不仅在舞台演出中，而且在舞台剧本中，都能感受到舞台感，如果这剧本是有舞台感的话。莎士比亚、奥斯特罗夫斯基、契诃夫的剧本，正是以这种舞台感而使们们倾倒，它使我们享受到从散文或诗歌中都享受不到的东西。

画家懂得绘画艺术的奥秘，这奥秘并不是某种神秘的力量，而是同这门艺术的具体特性相联系的。天才画家之所以有力，永远是因为他能深刻理解这种特性，善于把握这种特性并运用它来再现现实。

舞台性、音乐性、绘画性、电影性——这些名词中的每一个，都代表着一种艺术所固有的、能够为我们感受到的具体特性。

下面，将要谈到的电影性具有种种不同的表现，然而所有这些表现都导源于电影的一个最基本的特性——电影是活

动的和有声的画面的艺术。

当我们阅读小说，看到在时间上展开的动作时，我们不能同样精确地在空间中把这动作设想出来，因为不管描写得多么精确，每一个读者都将按自己的方式补充设想那些景物、人物的外貌等等。在欣赏绘画作品时，在空间中展开的动作对所有的观众说来都是同样具体的，但关于这动作在所描绘的那一瞬间以前和以后在时间上的发展，我们每一个人都将按自己的方式去加以补充想像。

绘画和诗（这里是从广义上泛指所有的语言艺术）的这种区别在很大程度上决定了它们的美学特性。例如莱辛曾把维其尔^①对拉奥孔之死的描写跟阿格山大、波立多尔和阿菲诺多尔的雕像《拉奥孔》作了对比，也曾经把荷马关于神话故事的描写跟古代艺术家的雕刻和绘画作了比较，结果表明同样的故事在诗和绘画中是以不同手法表现出来的。在诗里面，事件被反映为在时间上不断变化的动作，所以诗便要从事件中找出某一些色调，使我们加以注意；造型艺术则不能表现动作在时间上的发展，它必得描绘其中的某一瞬间，然而它却能以具体可感的形式，在空间中以完整的线条把它表现出来。

电影打破了文学与造型艺术的界限。银幕同时掌握了时间和空间。用西班牙艺术理论家维里叶加斯·洛别斯的话来说，“电影是采取空间形式的时间艺术。”^②

但是一种艺术在其表现手段上并不是不受任何限制的。

① 古罗马诗人（纪元前70—19年）。

② M·维里叶加斯·洛别斯的《电影——新艺术的理论和美学》（马德里，1954年），第24页。——原注