

電影資料
理論編

(三)

所
動

中央電影局
藝術處資料
理 論 (41)

未經同意・請勿轉載

1951.3.6京—1850

爭取蘇聯電影劇作的高度思想性

謝爾賓那

(1)

在千百萬人民的共產主義教育事業中，蘇聯電影據有重要的地位。斯大林同志曾指出：『掌握在蘇維埃政權手裡的電影，正呈現出巨大的、無法估價的力量。』

電影具備着在精神上影響群眾的特殊可能性，它幫助工人階級及其政黨用社會主義精神去教育勞動者，去組織群眾為社會主義而鬥爭，去提高他們的文化和政治戰鬥力。』

每部優秀的影片，立刻就會有千百萬人來觀賞；這一事實就已經顯示出電影（作為群眾宣傳的最偉大的工具）的力量了。電影是有力的精神武器，因為它帶給我們以社會主義文化；因為它造出高尚的藝術珍品，這種藝術珍品，不僅為各大城市居民所樂於接受，即最遼遠的邊陲與村落的居民也樂於接受；因為它深入於我們遼闊祖國的一切角落。所以電影工作者是非常光榮而重要的。這裡所謂電影工作者自然也包括編劇家，蓋目前不會有人懷疑：劇本是創製影片中的『基礎的基礎』，不會有人懷疑：電影劇本在影片中所據有的光榮地位，並不亞於舞台劇本在戲劇中所據有的光榮地位。電影劇本不僅印成單行本，而且它業已開始在厚厚的雜誌裡，和散文、詩歌、戲曲等同時刊登了。

但是，承認電影劇本為獨立의思想和藝術樣式，這一承認的過程中是發生過若干困難的。劇本雖在理論上被認為是電影藝術

的『基礎』，可是，實際上在若干場合，它依舊被認為是『半製成品』，認為它只有被體現於影片之後，才取得美學的價值。

蘇聯電影史證明了這種觀點是有害的：它將會貶低電影在思想上在生活上的影響力。因為，本來祇有當電影劇作可以列入偉大文學以內的時候，整個的電影才成為完全的藝術。

蘇聯電影劇作是蘇聯文學中一個不可分離的、最年輕的部門。我們的電影最初只是反映新聞性的實在事物，因此，可以說：我們的電影劇作較電影本身年紀還輕。蘇聯電影劇作是在長期的鬥爭中才出現的。而在這一新的文學形式發展過程中起着重要作用的，是黨和人民在蘇聯電影工作者面前所提出的各種偉大的思想和藝術任務。

還是在一九二四年第十三次黨代表大會上，斯大林同志關於電影情況，曾經說過：『電影情況不佳。電影是群眾宣傳的偉大工具。我們的任務是把這一事業掌握在自己的手裡！』這之後，在一九二五——二六年份中，便出現了第一批偉大的作品：『戰艦波將金號』和『母親』等片，它們便是黨的影響的結果，它們為蘇聯電影藝術帶來了世界的好評與榮譽。

高爾基賦予影片『母親』以創作的靈感；而在『戰艦波將金號』裡，愛森斯坦是由蘇聯革命的政論出發，由馬雅闊夫斯基熱烈的語言出發來創製的。

電影走上社會主義現實主義道路，這並不是它運用各種新的蒙太奇方法的結果，而是由於它受到蘇聯生活中新鮮事物的影響，由於它邁進俄羅斯現實主義藝術、文學、戲劇、一部份繪畫的傳統之中，邁上這些文藝的高度水平。

電影藝術不僅是『體現的藝術』，有如現在若干電影理論家所設想的那樣。實際上，電影存在之初，即與文學中富麗的生活內容相聯系的。蘇聯電影史中一個新的決定性的階段是與富爾曼諾夫的那本『夏伯陽』有關，這決非偶然。在三十年代，由於有

聲電影的出現，曾經創作了下列有意義影片的劇本，諸如：『相逢』、『波羅的海代表』、『邊疆』、『馬克西姆三部曲』、『偉大的公民』、『政府委員』、『最後化裝舞會』、『恐怖的伊凡』、『蕭爾斯』、『列寧在十月』、『列寧在一九一八年』、『我們來自克隆斯塔特』、『黨證』、『彼得大帝』、『波格丹·赫米爾尼茨基』、『蘇沃洛夫』、『托拉機手』等等。它們在電影劇作『列入偉大文學中』起過很大的作用。而我們也有充分理由，說這些作品的各種形象也影響了散文和舞台劇作。這些電影劇本便是有思想、有目的方向、有黨派性的文學作品，是有全國意義、包羅廣汎的文學作品：這種作品把我們新生活的重要問題公諸國人，並在獨創性的、撩撥情緒的、樣式繁多的創作形式中，解決了這些問題。

蘇聯電影的整個歷史明顯地證明了：只有創作真正高度藝術的和在思想上有目的方向的電影劇本，電影才能成為偉大的藝術教育力量。由於這種劇本的出現，於是蘇維埃劇作（作為具有偉大社會意義、美學意義的現象，作為無法估價的共產主義教育手段）才會經誕生。

蘇聯電影劇作，反映並負荷着新的、蘇維埃社會的思想。由於這種劇作的發展，於是使得我們的電影藝術，在向資產階級思想和藝術所進行的鬥爭中，成為強大的武器了。而反動的形式主義在電影方面的影響，首先就表現在它否認劇本的作用上，這是可想而知的。輕視劇本也可以在下列理論中看到——這便是『純粹紀錄主義』或認為蒙太奇是電影藝術中『基礎的基礎』等理論。

認為電影僅僅是『體現的藝術』——這種惡劣觀點的理論基礎便是一種形式主義觀點，即認為電影是內在發展的形式（意蓋指：電影是不受劇本內容影響的一種形式，它能够獨自發展——譯者）。實際上呢，在電影裡到處可以看到：內容比形式佔有更

優越的地位。因為本來是這樣麼：正是新的內容迫使導演尋求新的形式、新的手法。

電影劇作站穩腳步，鞏固了之後，它就成為它的老姊妹——散文、詩歌、舞台劇作——的學生了。而它本身也由此得到機會去影響它的姊妹們。我們的電影藝術不僅僅把優秀的文學作品搬上銀幕，而且優秀電影劇本改編為舞台劇本的事情也在日益增加。近來，如『勝利者』（齊爾斯科夫）、『南方交叉站』（柏文且夫）、『偉大的時光』（魏爾塔）、『榮譽法律』（斯泰因）等等舞台劇本，便是由電影劇本改編的。

編寫電影劇本的，除了電影編劇專家之外，還有蘇聯大散文家、舞台劇作家。應該特別提到的是巴甫連科的工作：他曾經創作了如：『亞力山大·涅夫斯基』、『宣誓』、『攻克柏林』等作品，目前他正在寫作『格林卡』（Глинка）電影劇本。餘如：魏爾塔、柏文且夫、波果金、郭爾巴托夫（Б. горбатов）、西蒙諾夫、屠爾（Тур）弟兄、格爾曼（Ю. герман）、卡塔耶夫（В. катаев）等人的工作，也都是頗著成效的。

蘇聯電影劇作儘管還是年輕，可是經過了三十年的歷史，它已經建立了自己的傳統，顯示了自己的身手。根據這些劇作所攝製蘇聯的優秀影片，業已成為進步的社會主義文化中不可或分的一部份，並一向對於人民、特別是青年一代意識的形成，付予有力的影響。

為了提高電影劇本寫作，就必須特別仔細研究優秀的電影藝術作品的經驗。當然，目前最重要的並不是重複這一經驗，而是發展和豐富蘇聯電影劇作的優良傳統，以便適應生活的新要求。祇有在各種文學形式底密切的相互關係上、相互作用上、相互影響上，才能順利發展這些文學形式。電影劇作是最年輕的文學形式，它正處在建立和形成的過程中。電影劇作和散文、詩歌的相互關係問題正顯示出如何巨大的實際的意義。

有些落後的導演，他們輕蔑劇本，他們砍伐那支撐他們的枝條；假如從心理學上可以理解這些落後的導演，那麼，在這一問題上，特定的文學家們的地位，就完全不能理解了。這種導演認為電影劇本是僅僅與電影事業的辦公廳有關的（意蓋指：與臨場拍攝無關——譯者）。這種看法只能解釋做：他們落後於現實的生活要求。

對電影劇作家的寫作，缺乏廣泛的尖銳的批評。缺乏真正的創作環境，這就引起許多文學家對電影劇本寫作具有不正當的態度，把電影劇本寫作看成遠離於偉大藝術任務的『季節性的工作』（Отхожий Промысел）（蓋係指：暫時的、非經常的工作——譯者）。因此，有好多劇本，沒有事前悉心研究素材，就已經寫作起來，語言拖泥帶水，不注意電影藝術的特點。還往往有這樣的作家：他決不把不完善的小說、詩歌交付出版所或雜誌去發表，可是他却毫不客氣地把粗製濫造的文學半製品交付製片廠。

我們怎樣要求大型文學作品（長篇、中篇小說、長詩、舞台劇本），便也應該怎樣要求電影文學劇本。有人認為電影劇作是『第二等的』文學，我們必需極堅決地和這種有害的，落後的觀點宣戰。

（2）

聯共（布）中央委員會在文藝問題上所通過的歷史性的決議，給予電影藝術以戰鬥的創作綱領，並為電影藝術的未來發展畫出一幅鮮明的遠景。關於影片『燦爛生活』的決定，曾指出我們電影劇作的根本缺點——電影劇作家對生活、對蘇聯人民高尚的精神品質理解得不正確，以及電影劇作家不善於把它們如實地反映於藝術作品中。影片『燦爛生活』（第二部）、『恐怖的伊凡』（第二部）、『普通的人們』（Простые люди）、以後還有『海軍上將納希莫夫』、『米丘林』兩片最初攝製情況，均會

受到批評。在這些批評文字裡，深刻地揭示出電影導演和電影劇作家重要的工作缺點。

黨號召文藝工作者：全面而深刻地研究現實，真實地描寫生活，並指導電影使之走上高度思想性和藝術熟練性的道路。

電影劇作對於人民和黨所提出的要求，業已履行到甚麼樣的程度呢？電影劇作現在的情況和未來的趨勢如何呢？

自從對影片『燦爛生活』決議以來，這幾年裡面充滿了緊張的創作工作。蘇聯電影達到了盡人皆知的成功。黨的指示決定了蘇聯電影劇作使之面向政治生活的基本現象、基本問題；這些指示已經成為蘇聯電影藝術新的提高底源泉了。正是由於這樣，所以才產生了許多在創作上出名的電影作品：其中有『鄉村女教師』、『第三次打擊』、『西伯利亞交響樂』、『俄羅斯問題』、『海軍上將納希莫夫』、『巡洋艦瓦良格號』、『青年近衛軍』、『鋼鐵意志』、『皮羅果夫』、『米丘林』、『榮譽法庭』、『巴甫洛夫』等。

自從聯共中央對影片『燦爛生活』決議以來，這幾年便是民族電影進一步成長和發展的年份。在拉脫維亞、愛沙尼亞、立陶宛三個年青的蘇維埃共和國裡，業已奠定了發展電影藝術的基礎。大家都知道：在資產階級政府統治之下，這些共和國沒有自己的電影藝術，祇有在蘇維埃政權之下，才根據這些共和國的民族生活，創製了許多藝術片和紀錄片。拉脫維亞的電影業曾創製了影片『兒子們』（Сыновья）和『勝利歸來』（Возвращение С Победой），以後是『萊尼斯』；愛沙尼亞創製了『衛城記』（Жизнь в Цитадели）（根據阿·雅闊布遜的舞台劇本）；立陶宛創製了『瑪麗特傳』。

曾經創製動人影片『到民間去』的烏茲別克電影事業，予人以良好印象。一九四八年，土克門放映了愉快的、樂觀的影片『遠方未婚妻』（Далекая невеста）於是也表現了它的電影藝

術的純熟性。而烏克蘭電影界也創製了影片『第三次打擊』。

這些影片雖主題不同、樣式各異，然而全都贏得了人民的稱許，而且全都幫助了社會主義文化的提高。

我們的影片在法國、意大利、捷克等國際電影展覽會中得到了值得誇耀的勝利，並博得全世界各族人民的注意和熱愛，這無疑地證明了蘇聯電影藝術的成就。

莫洛托夫同志指出近年來蘇聯藝術成就時，曾說道：『用藝術形象，揭示蘇維埃時代各事件中和人民工作中的思想意義——這種作品，在我們的文學、電影和其他形式的藝術中，是愈來愈多了。』（一九四八，十一，七，『真理報』）

在蘇聯電影這種巨大成就之中，無疑地，我們電影劇作家的作品曾經起了不小的作用。

自從聯共（布）中央委員會決議之後，各優秀影片的創作經驗毫無疑問地證明了：如果沒有電影劇作在思想上、藝術上的提高，那麼，電影藝術的勝利進展便是不可思議的。因為照例是這樣：影片的價值是決定於劇本的價值的。

有的時候，導演損害了優秀的劇本。也有時，導演創造地提高了平凡的劇本。但是，未來影片的品質，大都由劇本的情況就可以看得出來的。衆口稱揚的影片，大都是按照優秀的文學劇本而上演的：這種文學劇本把生活真實性、布爾什維克黨性，同劇作的技巧，結合在一起了。

我們的電影劇作曾經創作了關於偉大衛國戰爭、斯大林戰略、蘇聯人民的英勇氣概、高尚的道德和愛國主義等作品。這種電影劇作，我們可以毫不誇張地指出：它們是有着很大的功績的。這裡所說的劇作便是『第三次打擊』（柏文且夫）、『斯大林格勒戰役』（魏爾塔）、『攻克柏林』（巴甫連科、齊阿烏列里）等等。

我們的文學批評犯了一個嚴重的錯誤，它低估了電影劇作家

們所完成的上述重要的事業。目前，我們可以確切地肯定：他們的作品不但影響了電影事業，而且也影響了整個的文學事業。顯然，祇有在將來，散文才能產生這種作品：它們如此徹底而全面地、以史詩的宏偉氣魄，描寫偉大衛國戰爭中各主要階段，描寫斯大林軍事戰略學說的強大的、戰無不勝的作用。

美國電影對於這種大規模的作品，甚至連想都不敢想。在第二次世界大戰裡曾參加了千百萬的人民，這一大戰中各偉大的事件，祇有通過現實主義的真實性和前進思想，才能予以深刻地揭示。可是，現實主義的真實性和前進思想，這在外國的資產階級的藝術裡是看不到的。說實在的，深刻、真實、完整地用藝術再現偉大事件，這只有讓蘇聯電影劇作，居於首位。

蘇聯的這種作品底特色——便是在這作品裡結合着藝術和歷史。這種把新聞、史實，同藝術表現（即表現人民之子、人民之女的概括的形象）的結合，賦予作品以無限的詩意和認識作用。

必須注意：藝術紀錄片是不容許『標準化』的。影片『第三次打擊』曾經引起人們擔心：由於戰爭場面的類似，是否會使以後各劇本彼此過份的雷同。但劇作家們，當他們研究事件的時候，就發現了新的描寫方法。在以後的各種作品裡，譬如在『攻克柏林』裡，對歷史主題，有着新的藝術的處理法，即：精細地揭示了主角們的命運，通過這一命運，我們便可以看到人民的命運，人類的命運。

這些劇本底特殊意義就在於：在這些劇本裡異常完整地表現了黨的領袖、偉大統帥、斯大林同志的形象，表現那領導我國走向勝利的斯大林天才的戰略思想。

這樣說來，電影劇作正在產生着、鞏固着新的藝術紀錄的樣式，這種樣式將無疑地為文學也開闢了新的前途。

許多傳記樣式的作品也應該登記到我們電影劇作資產表裡。我們不能低估這種作品的思想教育意義和認識意義。我們作家們

曾經用這種樣式爲電影寫過如下出名的作品，如：『皮羅果夫』（猶·格爾曼）、『巴甫洛夫』（穆·巴巴瓦）、『米丘林』（阿·杜甫仁科）、『茹科夫斯基』（阿·格蘭堡）等。

現在我們沒有可能把上述每部劇本的優缺點加以分析。因爲它們在藝術性質上是極不相同的。現在最重要的是研究上述影片中最優秀影片的思想創作特點，這些特點可以畫出我們傳記劇本的面貌。必須指出：作家並非一下子就會理解這種樣式整個的深奧處。『米丘林』劇本和影片的第一次處理法（Первый вариант）曾經受到黨的批評，當時這種批評給予該劇本和影片以決定性的、指導性的影響。

黨的批評鮮明地確定了發展蘇聯傳記片的總路綫，確定了這種影片的特色，它的優良特徵：即把蘇聯傳記片同外國資產階級傳記片區別開的特徵。外國電影的特色是：努力描寫大人物的私生活，敘述各式各樣的趣聞逸事，污蔑和歪曲歷史上活動家的面貌，有時簡直捏造他活動的意義。蘇聯傳記片劇本的目的，首先便是描寫極重要事業（是這種事業在人類面前付予主角以榮譽的）的歷史真實性。

列夫·托爾斯泰曾經夢想過：文學不但要創造出性格的典型，而且也要創造出智慧的典型。蘇聯傳記片便是在努力再現活動家的性格和智慧。因此，劇作的『衝突』才具有一種新的性質。在這種『衝突』裡面，不但表現了小我的熱情與本質，而且首先表現了主角活動底創造的熱情、創造的本質。聯共（布）中央委員會，當它批評『海軍上將納希莫夫』最初的劇本和影片的時候，曾經指責出：該片、該劇本把納希莫夫描寫成一面常常跳舞、一面又從事海軍事業的人了。在『米丘林』劇本第一次處理時，杜甫仁科所犯的重要的和決定性的錯誤便是：他沒有澈底認識天才的自然改造家米丘林活動的深湛涵意。黨批評『米丘林』，這對於蘇聯電影劇作來說，便是一種指導性的批評，因爲這一批評

直接地說明了：在該作品中，應當把科學研究、研究的結論、結果，表現得凸出；不應當把它們推入背景，變成傳記中次要的細節。

日丹諾夫同志在他給社會主義現實主義所下的定義裡，曾經指出：真實的描寫現實，應當理解為描寫現實中最本質的現象；而且這種描寫必須和人民政治教育的各項任務聯繫起來。起初，杜甫仁科迴避這些要求。他並沒有在自己的主題裡找出重點：即用正確處理『創作目的』的地方。米丘林最重要最偉大之處便是他的科學工作，這一點被放到背景裡了，而表現得也沒有力量。生活情況、家庭關係卻擺在首要地位了。杜甫仁科企圖在劇本裡放進好多各樣的情節線索，但是他却没有主要的方向，因此劇本主要線索（即描寫米丘林創造性的活動）未能打開自己的道路，而消融在影片其他線索之中了。在影片裡，表現米丘林個人悲劇，竟多於他的科學活動；而且把米丘林（當他對待周圍人物時）表現得過份地好爭吵、易怒、乾燥無味、冷酷無情了。雖然『花國生涯』（ЖИЗНЬ В ЦВЕТУ）（『米丘林』影片最初命名）這種題目沒有任何理由演悲劇，可是，由於作者不正確的偏狹觀點，於是就把米丘林整個的描述搞成勞瘁不堪的悲劇的情調了。在該片最初的文句裡，我們看不到對生活的頌揚。

這種錯誤的片面觀點，從哪兒產生的呢？顯然，這是由於：認為可以不通過這位主角的主要創造活動，祇通過別的、細微的屬性，來揭示他的性格。當然啦，主角的特質越完全、屬性越多，也就越好。但是，把生活中一切特徵等量齊觀，那是不行的；而社會主義現實主義是要把重要的特徵分別出來的。

當杜甫仁科討論傳記問題的時候，他特別敏感地了解到：他最初所創造的米丘林形象與米丘林本人已相去遠甚。他以真正藝術家的英勇精神承認了自己的錯誤。後來他終於創造了完全新的米丘林形象，創造了新的、忠實於歷史的情景。

黨的批評也指出了各歷史傳記劇本中經常遇到的消極（否定）傾向，指出了過多的娛樂性的地方，這種地方之所以產生是因為不善於動人地揭示主角的性格、主角活動的內容和意義。關於『輕』、『重』的問題，『主』、『從』的問題，在歷史傳記片中具有極重要的意義。

顯然，按照若干作家的原意，是想用『刺激物』、用外國的點綴物來使劇本的效果尖銳化，使觀眾受到異常的刺激。實際土呢，適得其反。人們馬上就會發現這種舶來的細節乃是『異類』，它未能使感覺尖銳化起來，却使感覺喪失，使作品中所出現的東西減弱，並且暴露了作家對動人的生活真實性（這是作品裡必不可缺的東西）缺乏信心。要記住：一大堆離開主題的、非典型的細節，有如『燦爛生活』裡面骯髒的生活，『海軍上將納希莫夫』裡面芭蕾舞和舞蹈等等祇是走向反現實主義的道路而已。

格爾曼（Ю.Герман）的電影劇本『皮羅果夫』也有着過多不需要的娛樂性的地方。該劇本中，譬如在皮羅果夫所到過的酒店裡吉普賽人的跳舞，曼特（Мандт）的神秘的火把，市集的景象，帶着小猴的奏手風琴者……等等外國式的風格化的劇本材料和逗人開心的地方，是和該劇本的現實主義原則常相抵觸的。

『茹科夫斯基』電影劇本作者，在最初寫作的時候，沒有道理地誇張了主角下列的特徵：意志薄弱、對專斷的老母伏首貼耳，個人私生活的無心處理和雜亂無章。該劇本在最初寫作的時候，不正常的生活面佔有過多的地盤。可是同時，茹科夫斯基創造活動底本質却沒有予以揭示。所以瑣碎小事常常要排斥那主要的東西。

在若干歷史傳記劇本中，除了濫用畫蛇添足的細節之外，偉大人物和人民的關係也沒有得到充份形象的和有說服力的表現。在這種劇本裡仍舊表達了陳舊的貴族小說，貴族戲劇底傳統——

貴族居上，人民居下。

黨對於『米丘林』劇本初次寫法的批評，也幫助了其他劇作家，使之正確地編著自己的作品，使之鮮明地揭示出各主角生活與活動底熱情和實質。同時，還要警告創作傳記片的作者們：必須尋求各種新的藝術方法，因為我們已經看到有重複同樣劇情、同樣設計的事情在發生了。真正藝術底精神是不容刻板化的。

近來，在整個電影劇本裡面，根據著名的舞台劇本和小說改編的，為數頗多。其中有：『青年近衛軍』、『鋼鐵意志』、『爲了海上人員』（За Тех, Кто В Море）『湯姆遜先生逃入美國』（根據謝姆斯金的小說『阿里且特上山記』改編的）等。從這些作品名稱上就顯然可以看出：電影是以優秀的蘇聯文學作品爲攝製目標的。

令人惋惜的是，關於戰後情形的電影劇本，暫時還是很少。其中，以其思想與藝術的重要性而著稱的便是斯米爾諾瓦（М. Смирнова）的『鄉村女教師』。導演董斯考依根據這個劇本創造了真正人民的、出色的影片，這部影片乃是蘇聯電影藝術底偉大成就。還應該提出劇作『西伯利亞交響樂』（波梅斯契科夫、羅日科夫），『榮譽法庭』（斯泰因），它們是應予好評的。

電影劇作在這方面的情況，極顯明地證明着：儘管電影劇作有許多顯著的成功，可是它遠不能滿足聯共（布）中央在關於影片『燦爛生活』的決議裡所提出的高度要求。

由於缺乏可以稱之爲偉大藝術作品的電影劇本，而使製片廠若干優秀的導演、人數衆多的攝製組以及優良的電影器材設備停工——這件事情，只有讓我們電影劇作家們心自問了！

（3）

我們好多電影劇作家仍舊缺乏生活經驗，仍舊不善於藝術地記載正走向共產主義的我國現實中每日所產生的新特徵。電影劇作家們往往想找尋比較『穩當的』、『確定的』素材，或者想從

散文裡剽竊別人的構思和形象，然後用之於電影。這種情況之所以發生，是由於許多電影劇作家作了事件的尾巴，還未趕上事件或超出事件之前。

巴比塞曾經熱烈的宣揚蘇聯電影藝術底世界性的革新意義，他明敏地說明了蘇聯電影藝術的主要特徵：『蘇聯影片具有根本無法估價的，爲其他國家影片所缺乏的——對生活的貢獻』。這種『對生活的貢獻』需要不斷地發展和改善。

不僅僅按照今天的情形來表現我們的人民，還要透視我國以及人民底明天景象——這便是作家、特別是電影劇作家創作活動底崇高目標。

按照優秀的散文作品和戲劇文學作品來創造電影劇本，這是完全有道理而且是有成效的。但是不要忘記：只有創作新穎的電影作品，才能使具有充分價值的電影劇作成長壯大。關於這一點，蘇聯電影劇作是沿着與美國不同的道路來發展的。美國電影劇作百分之九十是利用現成的戲劇作品、文學作品來編著的。這是由於資產階級的美國精神文化之貧乏所致，殆無疑問。我們呢，却在爲日益豐盛的精神文化而鬥爭。把我們的電影劇作當作新的、重要的文學部門予以發展，這種發展之所以能實現，是由於黨和蘇聯國家在電影劇作之前提出了特殊的、崇高的思想和創作的任務。

必須回想一下：蘇聯電影藝術，當它建基在新穎地、獨創性地處理現代基本主題的劇本上，它便躋於思想和美學的高峰了。『相逢』、『馬克西姆三部曲』、『偉大的公民』、『我們來自克隆斯塔特』、『波羅的海代表』、『教師』、『政府委員』、『托拉機手』、『宣誓』等劇本便是屬於上述劇本之列的。這些劇本和影片，或在初期幾度斯大林五年計劃時期，在動員人民精神力量以從事社會主義建設上，起了很大的作用，或者在偉大衛國戰爭時期，在動員人民精神力量以便與德國法西斯侵略者鬥

爭上，起了很大的作用。

優秀的蘇聯電影劇本是以思想意圖底鮮明性，以表現底可信性而著稱的。前面已經提過的斯米爾諾瓦電影劇本『鄉村女教師』便可以作為廣受稱揚的電影藝術作品之範例。在這部作品裡，正確而鮮明地描寫了我們偉大國家許多極重要的歷史事件，並與普通蘇聯人的命運密切聯系起來。『榮譽法庭』電影劇本也以尖銳的政治方向性而著稱。作者斯泰因寫了這部作品是反對在資產階級文化之前奴顏婢膝的態度。劇本的思想具有說服力地體現在各種生活事件和教學事件之中了。前進的蘇聯學者們（他們的特點，在院士維列斯基的形象上，極完全地體現出來了）和在西方資產階級文化之前奴顏婢膝的人們：這兩種人物底衝突，揭示出『科學無關政治』這一虛偽的理論是如何的卑劣。羅謝夫教授忘記了蘇聯人的美德，並且把祖國科學發現的優先權出賣給美國買賣人：於是羅謝夫遭到前進學者們全體擯棄、大張撻伐。該劇本作者不但善於寫出有趣的生活情節，而且也完成了意義重大的政治和道德的概括。

反之、大多數失敗的劇本，其特點便是思想概念底不明確。在這種情形下，即使嚴格符合外在的真實性，以及主題與構思的外在的政治現實性，都無能無力。大多數劇本所以失敗的原因是它不善於找出典型的生活衝突。阿格蘭諾維奇（Л. АгРанови ч）的劇本『北緯六十八度』（68—я параллель），就說明了這種情況。作者雖在北方，長期研究了材料，可是，他的寫作手法不過是外在的手法，這也便是虛偽的現實主義。他不善於揭示出蘇聯北極探險家最本質、最典型的東西。有如許多其他作者一樣，阿格蘭諾維奇因為醉心於舊式的老套的『衝突』，於是他便離開了正路。而在運用到我們的現實上來的時候，這種舊式的衝突就顯得虛妄，並為劇本造成了錯誤的思想。普通的人們——工程師、工人——僅僅描寫成唯唯諾諾毫無頭腦的執行者，負責建

築者底形象高出於這些普通人們之上，好像是某種特殊的、出類拔萃的英雄形象。『英雄與庶人』——這乃是美國人民黨的（該黨於一八九二年成立——譯者）看法，與我們是不相容的。假如作者繼續這樣貧乏地、不正確地、幼稚地表現蘇聯的『老百姓』——那麼，該作者就將發生美國人民黨的看法。我們都記得：波梅斯契科夫和考爾什，沙布林的『新屋』也曾被觀眾所攆斥，就因為在這部作品裡把集體農莊莊員們描寫成灰色的、落後的對事毫不關心的人了。作者把不可能的、牽強附會的衝突作為劇本的基礎，並把主角們放到無法置信的劇情裡了。有兩個集體農莊因為『地段』問題互相胡鬧的爭執起來——這便是該劇本情節底基礎。毫不足怪，在那業已發生的、生活中早已顯示出的衝突之前，這些主角在精神上顯得如何卑微！

總之，該片作者們的藝術眼光並非朝前，而是朝後看。如果不理解：『現在』不僅具有過去的殘餘而且也有未來的端倪，那麼，現實主義是難以設想的了。藝術家必須鮮明地表現過去殘餘與未來端倪的相互關係，表現新事物底無堅不摧的力量，必須戰鬥地來衛護這一新事物。本來，一切社會主義現實主義優秀作品所以具有很大的影響力，恰恰是因為它們從現在表現出未來的誕生！

如果電影劇作家和導演不能百分之百地實踐人們對偉大藝術所提出的重要要求——即：比一般人能更深刻更廣泛地了解生活，善於用藝術形象真實而鮮明地描寫蘇聯人民底各種偉大事業以及他們的思想特質，如不能實踐這些要求，則我們的電影事業就不能徹底完成自己的思想與政治的、文化與美學的使命。

不善於發現真實的生活衝突，將會使劇本在劇作方法上，變為不成形的東西。聯共（布）中央關於影片『燦爛生活』的決議裡，曾經指出深思熟慮過的情節在電影中的重要意義。該決議指出『燦爛生活』中各個鏡頭是分散的，電影的情節是不聯貫的，是沒有被一個觀念所統一起來的。

蘇聯電影劇本的特點是：在時間上、空間上，『活動底寬闊性』，這是由於想要在與國家歷史的密切聯系中，來描寫主角的歷史所致。優秀的電影劇本，如『鄉村女教師』，其特色便是它把這種史詩式的寬闊性與鮮明的劇本情節結合在一起。可是，由於企圖具有寬闊的史詩性，於是常常發生劇作家對情節輕視的情形。結果使我們看到有好些無生氣的、缺乏劇作緊張性的、枯燥的電影劇本。好多作品的作者由於他們運用陳腐、業經用過的情節處理法，於是便也陷入上述情況之中。艾爾利赫的劇本『巴蕾舞女』（Солстка балета），就說明了這一情況。

尖銳的、緊張的情節不僅使劇本的事件有趣。問題要深刻得多：沒趣的、草率的情節就不可能表現我們對生活的態度，不可能表現「新」「舊」的鬥爭，不可能闡明作品的思想。

這種有趣的影片如『遠方未婚妻』，它的來歷是很有意思的。該片以及劇本在最初創作的時候，看來完全難於接受。祇有當劇本經過長期修改之後，才產生了一部好影片。而在這裡起非常重要作用的，恰恰是劇本作法的修改，情節的無懈可擊。

雖然電影按其性質說是「動」的，它不受修辭上『靜止』所限，可是，浮淺地處理重要主題以及衝突底貧乏，將會弄得囉囉嗦嗦，廢話一堆。許多電影劇本裡，常常充滿了晦澀的老套的話語。正是由於這樣，現在才又引起了關於『語言』與『動作』相互關係的理論爭執；才產生了『現代電影濫用語言，以及現代電影缺乏「偉大獸片」底「動」的成就』等指責。

千百萬人和電影藝術相接觸。我們不僅在思想上、政治上教育他們，而且必須在美學上教育他們。電影必須幫助觀眾正確地發言，正確地簡潔陳述自己的思想。人民群眾必須通過電影，有如通過其他形式的藝術（文學與戲劇），感到祖國語言之一切魅力或優美之所在。

令人惋惜的是：甚至我們的功勛文學作家——散文與詩歌的