



电影剧作家的技巧

DIAN YING JU ZUO

JIA DE JIQIAO

〔苏〕伊·瓦依斯菲尔德 著

中国电影出版社

电影剧作家的技巧

〔苏〕伊·瓦依斯菲尔德 著 伍菡卿 罗慧生 译

中国电影出版社

1990 北京

И. Вайсфельд
МАСТЕРСТВО КИНОДРАМАТУРГА
Москва, «Советский писатель», 1961.

内 容 说 明

本书放眼于电影文学的历史源流，从理论与实际的结合上，详尽论述了电影剧作家从事创作应当具备的各类专门知识和能力；对于电影剧作与电影文学剧本这两个既有联系又相区别的范畴所关涉的电影性与文学性等问题，亦作了大视角的系统观照与探微。同时，书中还广泛叙及苏俄文学乃至世界文学中的许多艺术家以及爱森斯坦、普多夫金、雷内·克莱尔、让·雷诺阿、卡尔内等人对于现代电影剧作的启示作用。

本书寓抽象于具体，寓严谨于生动，读来生涩不见，理趣丛生，不失为一本较好的理论读物。

责任编辑：曹新华

封面设计：孙 飞

电影剧作家的技巧

中国电影出版社出版发行

(北京北三环东路22号)

京辉印刷厂印刷 新华书店经销

开本：850×1168毫米 1/32 印张：8.375 插页：2

字数：220000 印数：2000册

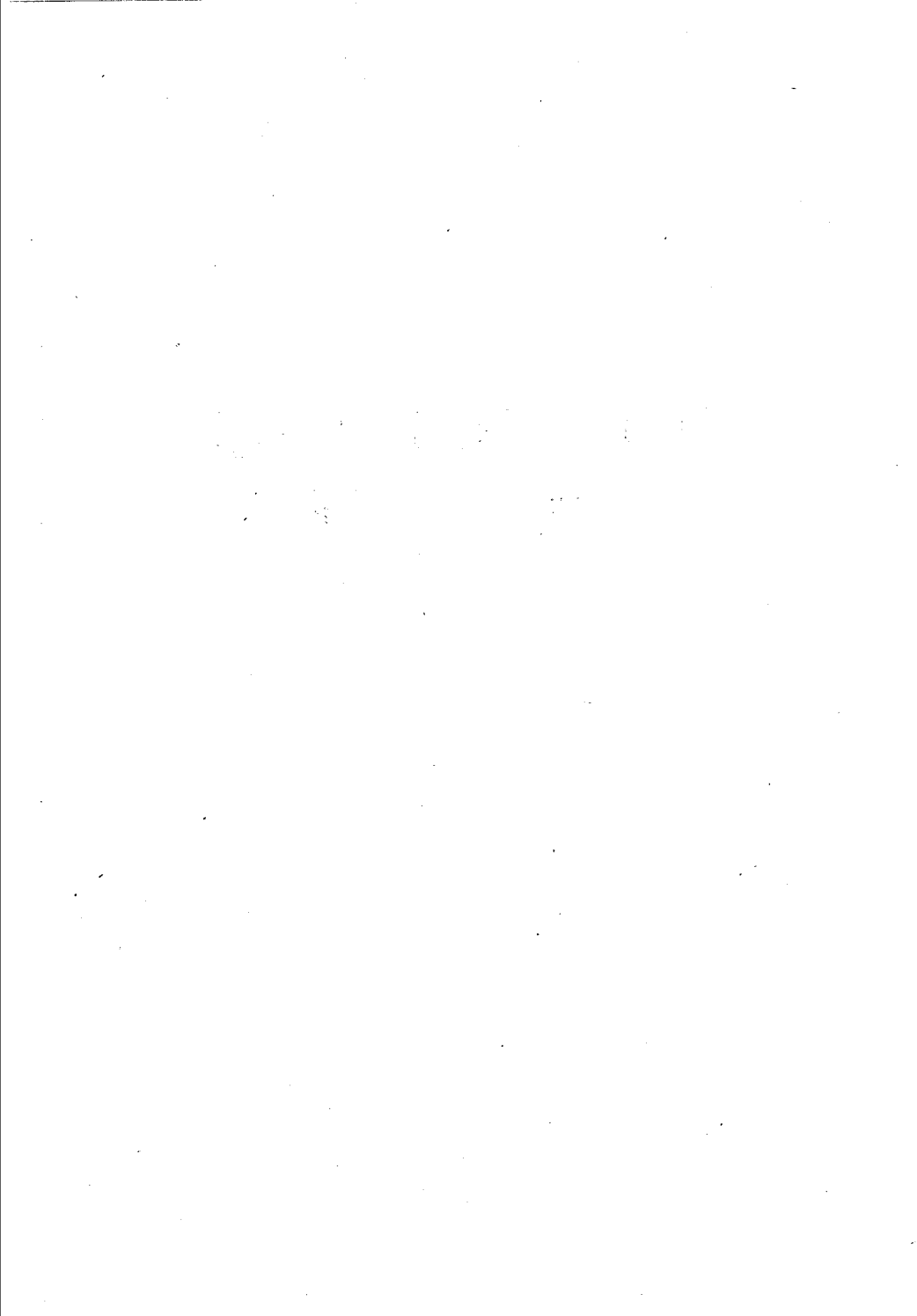
1990年7月第1版北京第1次印刷

ISBN 7-106-00197-X/J·0144 定价：3.10元

目 次

电影艺术的特性和电影剧作家的创作	(1)
1. 通向人民心灵的道路.....	(3)
2. 存在着特性吗?	(8)
3. 情境·环境.....	(13)
4. 生活面.....	(28)
5. 动作.....	(51)
6. 镜头的视点.....	(74)
7. 时间.....	(79)
8. 各种艺术的结合.....	(86)
9. 作家的语言.....	(102)
电影剧作——一个新的文学领域	(105)
1. 略谈过去.....	(107)
2. 论电影剧作的实质.....	(132)
3. 情景说明.....	(148)
4. 造型形象.....	(168)
5. 视觉性彩色的主题处理.....	(184)
6. 音响与音乐.....	(198)
7. 对话.....	(208)
8. 看不见的人.....	(228)
9. 性格的剧作.....	(241)
代后记	(264)

电影艺术的特性和电影 剧作家的创作



1. 通向人民心灵的道路

从前作家知道两条通向人民心灵的道路：书和戏剧。

我们的时代向他们指出了第三条道路：银幕。在此以前，“艺术文学”这一概念包括长篇小说、中篇小说、短篇小说、诗歌、舞台剧。现在，电影剧作成了它的族中的一员。掌握电影剧本的技巧与美学，正象当年掌握戏剧规律或小说体裁那样，都是文学所固有的能力。

正象中国人毕升在十一世纪发明的活字印刷术，或古登堡和费多洛夫发明的活动字母（现代书籍出版即由此发展而来）不是一下子就为人们所理解一样，电影的优越性也不是一下子就引起了人们的重视的。只有最有远见卓识的人才在看了最早的几场“影戏”之后，就感觉到文化史上发生了非常事件。人们后来才越来越明确地认识到，人类在其艺术发展中向前迈出了新的一步。

自最早的几部影片首映之日起，已过去了六十多年。电影迅速地成长起来，并得到了空前的普及。但即使是在今天，它也有着死心踏地的反对者，他们担心银幕会使人类所珍视的缪斯遭到毁灭，会以代用品、不完善的技术产品代替真正的艺术塞给观众。

电影发展的活生生的历程表明怀疑者们的忧虑是多余的。影片也与文学、戏剧、绘画大师们的优秀作品一起进入了艺术的宝库。爱森斯坦、普多夫金、杜甫仁科的名字与世界文化的杰出活动家们的名字并列在一起。关于查利·卓别林的论著与关于最有权威的、举世公认的艺术代表人物的论著具有同样的价值。法国以雷内·克莱尔、雷诺阿或卡尔内的影片而自豪。战后进步的意

大利电影的社会和美学价值、德·西卡和柴伐梯尼的创作是无可争辩的，费里尼的卓著声誉是毋庸置疑的。难道还需要更多例子吗？

电影形成人们的观点，培养人们的审美能力。它进入了地球上大多数居民的日常生活，既能为好奇地注视着生活的非常年轻的观众所理解，也能为生活阅历颇深的人们所理解。

质量低劣的影片能带来无可估量的害处，它能腐蚀人们的心灵，在整整一代人中灌输反常的观点和趣味；但是满怀激情的真正艺术作品却能培养出英雄。

理所当然的是，苏维埃政权为了全世界进步文化的利益，通过列宁之口宣告：

“电影对我们说来是一切艺术中最重要的艺术。”

电影艺术如果没有文学，没有电影剧作，它就会死亡。有声电影导演如果不懂剧作规律，感觉不到语言的力量，他注定要遭到失败。

然而，如果电影剧作不象戏剧剧作当年掌握舞台规律的“秘密”那样掌握电影的“秘密”，那么它也不能彻底完成自己的任务。

这些“秘密”是什么呢？

也许没有任何一种艺术象电影那样深受形形色色谙熟一切电影规律和章法的“先知者们”之害的了。

《怎样写电影剧本》、《怎样制作影片》、《怎样拍摄影片》——在资本主义国家这种教科书很是不少。这类出版物的作者不会为任何问题而感到不安，他们只知道答案，简单的和绝对的答案。

马雅可夫斯基为满足我国青年文学工作者们的要求，写了一篇有名的关于诗歌的文章，题为《怎样写诗？》。我们发现标题没有采用肯定的语气，而是加上一个问号。伟大的诗人在与人交谈自己的经验时，不禁沉思起来。对他说来，艺术不是手法的总

和，而是活生生的心灵，是艺术家、祖国的公民好学不倦的精神。他在教人的时候，自己也在学习。

斯坦尼斯拉夫斯基把他的《演员自我修养》一书加上了一个副标题《学生日记》。伟大导演的过分热情的追随者们把他的主张变成了僵死的教条，但是斯坦尼斯拉夫斯基本人却毕生都在探索新的东西。他在标题中就已强调指出，他的书不是匠艺的指南，而是关于艺术家的探索的故事。

人们正是这样来谈论有几千年历史的诗歌和戏剧的。

与形象地体现内容的基本手段早已形成系统的各种邻近艺术不同，电影始终仍然处在形成的阶段。人们一直在技巧和创作上寻求越来越新的银幕造型可能性和越来越新的电影演出形式。下面使用的某些术语可能与“纯”美学相去甚远，但是如果不住它们，就不可能正确评价电影剧作和它的理论在现代电影中的地位。

无声电影存在了不到三十年，声音就出现了——于是这门艺术的历史发生了转折。十年后，人们发明了彩色摄影方法。彩色电影画面的美学原则还没有掌握，观众就已经知道存在着宽银幕和立体声了。随着宽银幕的出现，全景电影也问世了，它需要用几个放映机把画面同时投射到连结在一起的几块银幕上。1958年观众第一次看见环形全景电影——环形银幕。在环形电影院中，观众坐在放映厅中间，而银幕则围在厅内四周。也是在1958年，我们成功地掌握了宽胶片技术(70毫米)。与复杂而昂贵的全景电影和环形电影之类的非常特殊的画面不同，宽胶片提供了把影片印成不同尺寸的画面可能性：可以印成通常的高宽比例画面，可以印成有更高的“天花板”的宽银幕画面，也可以印成供窄胶片放映机使用的16毫米画面，以及用三架放映机同时放映的星涅拉马式电影画面。可见，宽胶片又以一种画面的新标准、以立体声和画面的更大容量丰富了电影，而且由于光学印片方法的应用，使已经众所周知的宽银幕影片和全景影片有可能得到最广泛

的普及。初步的经验——IO·索伦采娃根据A·杜甫仁科的电影剧本《烽火年代的故事》拍摄的影片——已经证明这是一种有趣的新手法。

与宽胶片电影同时，捷克斯洛伐克艺术大师和发明家们展示了一种独出心裁的“魔灯”演出——把电影、戏剧和游艺节目结合在一起。由于运用了最巧妙的电影技术和舞台效果，“魔灯”的演员突然走下银幕，在舞台上继续表演。活生生的演员当着观众的面与他的银幕上的“孪生兄弟”进行对话。

象在电影史上不只一次发生的那样，银幕和舞台演出的这一新事物引起了观众和评论家们的热烈欢迎。智利诗人巴勃罗·聂鲁达把“魔灯”叫作“电影和戏剧革命的开端”。

“魔灯”的意义看来也许不如它刚问世时显得那样重要，然而，人们又发现了一种大有希望的把银幕与舞台结合在一起的可能性则是无疑的。

在宇宙航行和原子裂变的时代，电影领域也可以期待着新的改进和新的发现。甚至不排除在本书付印时出现电影画面的出人预料的处理方案……

可见在我们的时代存在着黑白画面和彩色画面，存在着普通胶片的影片和宽胶片影片，存在着固定的、经典的、“古老的”和暂时的、很快就会过时的电影形式。此外，电影与电视（电视片的剧作需要独立进行研究）紧密地结合在一起。

也许会产生这样的问题，为什么一部论述电影剧作、论述它的本性的著作要从介绍新的电影画面、新的电影技术开始呢？所有这些不是离开艺术创作、离开文学技巧太远了吗？立即抓住要害，谈谈电影剧本的特性、电影剧作的技巧不是更好吗？

然而，回顾一下电影发展过程中有关技术上和创作上的发现终究是很必要的。

电影技术与创作是密切相关的，每一个研究电影剧本的人都必须从比本书所能涉及的更广阔的范围内来了解它。拍摄方法的

改变对于电影剧本作者说来不是无关紧要的。电影剧作不断丰富着和改变着表现手段，同时也对电影技术提出了新任务。大家都知道，电影剧作存在着一般的规律，然而在“普通的”影片和宽胶片影片、黑白片和彩色片的电影剧本之间却存在着明显的区别。

而最重要的是，电影画面新品种的出现又一次具体地、“可见地”证实了，电影这门年轻的艺术正处在形成中的那一真理，尽管它取得了一切辉煌的成就，但是并没有结束。然而遗憾的是，有关电影剧作和影片的绝大多数文献都是这样来论述的，仿佛电影艺术的运动已经停止了，它的“规则”也一劳永逸地确定下来了。

电影的规律我们认识得还很不够，经验没有得到充分的概括，不是所有的表现手段都已经掌握和得到检验了，这门年轻的艺术正处在运动和成长之中，它是进行最复杂的意识形态阶级斗争的战略基地，而大多数有关电影剧本和影片的文献则都带有规范化的性质。

激情、对于未知的东西的大胆探索是先进的电影艺术创作实践的特征，而关于剧作家和导演的艺术的各种“指南”的特点则是惊人地无动于衷，并对各种规则和素材的剂量作了规定。

当然，在电影评论和理论方面也有“激动人心的”著作。我指的是苏联电影大师们的奠基性研究著作、意大利新现实主义者、先进的法国电影工作者们的文章和著作、英国电影理论家们的优秀著作，以及起而反对因循守旧和反动势力的好莱坞编剧和导演们的言论……所有这些是理论和批评应当继续走下去的那些道路上的路标。

与陈述古老规则的图书目录不同，真正的电影理论作品能发人深思，提出迫切的电影美学问题，并有助于判明文学在电影艺术中的作用。苏联电影工作者们的研究著作在电影理论中占有特殊的地位。这些容量不同、在主题的探讨上扎实程度不同的著作，构成了我们的财富，构成了有可能深入到电影剧本和影片结

构的“奥秘”中去的那一基础。

2. 存在着特性吗？

乍一看来，这样一个问题是不可能发生的。

然而，在一些文学和电影大师们中间，却普遍流传着许多关于电影本性的相互矛盾的观点。现在我们只举出其中的两种看法。一种看法否定存在着电影的独特性这个事实。另一种看法则不仅承认这些特性，而且还过分夸大它们的意义，把电影艺术与其他所有艺术对立起来。

在不同的社会条件下，在电影发展的不同阶段，电影理论和研究的内容自然也就不同，它们通常都对创作实践产生显著的影响。

20世纪初在俄国电影中占统治地位的是这样一种意见：电影是复制戏剧演出的手段，是能够把摄录在胶片上的材料一下子表现在许多银幕上的某种复制机器。与这样一种对待电影的观点完全相适应，银幕上充满了几十种和几百种戏剧、歌剧、轻松喜剧的不大高明的复制品，充满了形形色色的对歌曲的图解。其结果是降低了戏剧——戏剧在银幕上失去了自己的独特的色彩、表演的新鲜感、舞台假定性的魅力，同时也扼杀了电影，束缚了它形象地再现现实的可能性。

随着“伟大的哑巴”的发展，随着现实主义在苏联电影中的胜利，这种表明电影的落后状态的理论也逐渐销声匿迹了。还在革命前时期，在电影大师和观众中间，就出现了一些能深刻认识这门艺术的鉴赏家，他们迷上了电影给导演、演员、画家和作家的创作所带来的那些新的可能性。

有声语言在影片中的出现使人们对电影作为艺术的独立性重新产生了怀疑，尤其是第一批有声片的确很象戏剧和杂技表演的拙劣复制品。许多权威的大师断言，声音扼杀了电影的伟大的过

去和伟大的未来。

当向新的电影形式过渡时所产生的危机过去以后，人们才清楚地看到，头一批有声片的有害的剧场性乃是一种暂时现象，这不过是这门成长中的年轻的艺术在其新的历史阶段所得的一种小儿病而已。小儿病过去了，对银幕的命运种种担忧也随之释然。导演和剧作家开始探索统一的、音画结合的画面和能够表达现实的多种多样内容的蒙太奇。尽管他们有时候犯错误，但却继续不断地进行实验，终于在30年代获得了出色的成就。《生路》（1931）、《迎展计划》（1932），以及法国、美国、德国有声电影的成就表明，它仍旧象先前一样能够面向千百万人，它仍旧象先前一样以自己的各种未知的可能性吸引着艺术家们。

接着人们逐渐认识到，有声电影不可能也不应当抄袭戏剧，而且还要通过新的质保留着自己的独特性。

在40年代末50年代初，由于我们这里出现了一种新片种——舞台纪录片，电影存在着特性的问题又重新遭到了怀疑。

拍摄舞台艺术片是出于这样一种愿望：把杰出演员们的表演以电影文献的形式保存下来，使它成为我国一切最偏僻的角落里广大群众的财富，也为电视提供一系列记录优秀的舞台演出的珍贵节目。这对记录电影和科学普及电影说来是多么崇高的任务！

然而，在许多情况下，舞台纪录片变成了戏剧与电影的折衷的、机械的结合，既不写专门的电影剧本，也不作独立的导演处理，拍摄用的布景和服装也是原来演出时用的，几乎没有真正的外景，因而……也就没有真正的生活！

摄制拙劣的舞台纪录片这一有害实践的美学基础是这样一种论断：电影没有自己的特性，电影剧本是不必要的，可以根据著名作者的舞台剧本来进行拍摄；演出由剧院负责，电影导演不过是拍摄的组织者；演员在舞台上的表演和在摄影机镜头前的表演没有任何原则上的区别等等。这是试图对我们从痛苦中得来的、并在多年的斗争中为先进的电影艺术所证实了的那些观点立场发

动进攻。

接受这种理论纲领意味着取消作为艺术创作领域的电影。所幸的是，这种现象并不曾发生而且也不可能在我们这里发生。舞台纪录片生产过多，这是由一些暂时性的情况造成的，卫国战争刚一结束，艺术片制片厂面临着许多困难，电影生产亟待恢复，分散在前线和撤退到后方的创作和技术力量需要重新聚集起来。战后的困难刚一得到克服，广泛的艺术片生产一经展开，舞台纪录片的“问题”便不复存在了

然而，不应当认为，对电影的特性估计不足是昨天的现象。当我们在一部现代艺术片中看到某位著名戏剧演员的熟悉面孔，但他却由于轻视电影表现的特殊手段，而使自己的表演显得装腔作势的时候；当片头字幕中出现了某位著名作家的名字，但电影剧本却显得松散无力、对话连篇、矫揉造作的时候；当某位经验丰富的戏剧导演在电影中显得象个初学拍片的业余爱好者的时候——究其原因，则除了其他方面的关系外，那就是对作为艺术的电影缺乏足够的认识，有时则是对电影的语言不够尊重。

另一方面，过分夸大电影的特殊表现手段的作用，傲慢地对待文学和其他邻近艺术、对待过去的文化遗产，则给电影带来了严重的危害。表现人民群众运动、罢工、革命斗争被认为是不可能的，据说这是不合乎拍摄要求的材料，是“不上镜头的”。某些电影团体断言，电影语言是非常独特的，电影工作者从过去的艺术经验中学不到什么东西。戏剧与电影是对立的。电影艺术与文学也不同路。20年代，有一位电影活动家半开玩笑半认真地喊出了这样一个口号：“作家同志们，不要写电影剧本！”电影剧本仿佛是不需要的，它会自动在拍摄现场、在导演的剪辑台上诞生出来。

电影缺乏主要的东西——生活、人的性格、伟大思想的世界。它不再是大众化的——最大众化的艺术！它失去了与活生生的艺术传统的联系。银幕，这是通向世界的窗子。它关起来了。

电影特性的“否定者们”把这门艺术融化在戏剧之中，把它的的作用归结为图解戏剧演出或长篇小说。他们的对手则把语言和画面对立起来，傲慢地否定戏剧经验，否定电影剧作的独立性，把电影变成进行各种抽象实验的对象。另一些人则轻视电影艺术的形象化力量，尽管他们看法各有不同。

十分显然的是，电影特性问题与冷冰冰的经院哲学可以说是风马牛不相及的。但是人们却往往给“电影特性”一词冠上一个不大好听的形容词：“声名狼藉的”。“又是这些术语”——我们常常听到电影工作者和文学家们这样说。“为什么作家需要知道特性？这是制片厂工作人员的事情。”关于节奏、韵脚和诗的语言的其他特点的讨论从来都不会使作者有失体面，关于绘画或或版画中的光线、色彩、风格、构图等等的争论也从来都不会使画家们感到厌恶。大家都承认，艺术创作有其客观的规律，既有适用于一切艺术的一般规律，又有文学、戏剧、电影等等的特殊规律。

在论述电影艺术的书籍中，这一明显的真理往往遭到怀疑。这主要是因为，这门年轻的艺术还没有有足以对艺术实践、对电影的创作力量、对批评产生积极而经常的影响的严整理论。

任何一种艺术的特性——这首先是它的艺术表现可能性问题，是形象地反映真实的现实生活的手段问题。

画家、作家、音乐家掌握着一些什么样的手段呢？电影工作者拥有哪些能以艺术形式来表现生活本身的辩证关系和从情绪上感染观众的表现手段呢？在这些艺术手段中，哪些与其他艺术相近，哪些是电影所独有的呢？影片作者能够通过自己的作品来表现现实的哪些方面？

凡是试图了解某种艺术的本性和特性的研究者，都必须回答这样一系列问题。

要探讨电影语言的某些根本特点，必须首先记住，这是最大众化的人民的艺术。

但是，问题不仅在于观众的数量，而且还在于感受的性质。电影，这是一种集体感受的艺术。与电视（关于它的规律，这是一个重要而专门的题目）不同，影片是在象剧场一样或者比剧场大得多的大厅中放映的。被银幕上所表现的生活完全吸引住的观众始终都不会失去与整个观众厅的联系。当情感的“连锁反应”逐渐攫住了整个观众厅，迫使人们高兴或是哭泣，发笑或是愤怒，当几百颗心脏的跳动完全一致的时候，这该是多么美妙啊！而当观众对作者们的努力无动于衷，并与银幕失去“接触”……的时候，观众的判决又是多么可怕啊！同时，不应当忘记，一部影片在很短的时期之内就可以跑遍各个城市、各个国家和各个大陆的银幕。电影作品对广大群众的影响如果不是同时发生的，至少也是在很短一段时间内发生的。

这种大众化艺术中最大众化的艺术是由集体的努力创造出来的。无论是艺术家的创造构思、工程师的技术思想或是工人的劳动，都铭刻在影片中。

戏剧演出也是集体创造的。但是戏剧却不需要电影那样复杂的和多种多样的技术。摄影师和照明器材、光学仪器、摄影场、洗印厂、胶片工厂、放映设备等等——所有这些合在一起构成了强大的在国民经济中起着重要作用的电影工业部门。

多种多样的和极其精细的技术有机地结合在一起，从属于影片创造者的意志。摄制组集体应当充分了解技术、经济和它们与影片的创作过程的复杂的相互关系。

技术在影片创造中的作用无论多么重要，但决定作品的思想艺术价值的却不是技术。电影技术就好比统帅手中的武器。它服从于导演，为突出电影剧本中所包含的“战略意图”而服务。

只有当影片表现了人、表现了世界所关注的那些伟大思想时，影片的所有构成因素——语言、音乐、风景、造型细节、复杂的电影情节结构——才具有社会的和美学的意义。

3. 情境 · 环境

我们不妨回想一下电影剧本《我们来自喀琅施塔得》中的一场戏。

……在陡峭的悬崖上，水兵们中间站着阿尔青。

他的反绑着的手里握着一把芬兰小刀。

白匪军把被俘的水兵们统统抛入海中。

陡峭的悬崖。军官站在悬崖上向下张望。水面上泛着涟漪……三顶海军帽在浪花中飘浮。

军官走了。

寂静无声……水里钻出了阿尔青的头。他向上望望，又瞧瞧四周，然后朝海岸游了过去。

阿尔青爬上海岸，在一块石头上坐下。

苍白的、浑身湿透了的阿尔青坐在石头上，解下用芬兰小刀割断了的绳子。

他从石头上站起来，瞧一眼大海，又游回去找寻同志们。“永远也不能把自己人丢下！……”

阿尔青潜入水中，不见了。

他托着政委游出水面，慢慢地、无力地划着水。

他把政委的尸体拖到岸上。

波罗的海的浪涛冲击着海岸！

阿尔青埋葬了这位亲爱的老同志。把党证收起来——不能把它留给敌人。

阿尔青立正站着，对坟墓凝视了好半晌，随后独自往白军所在地走去。

海浪拥着三顶海军帽拍着岸边的圆石。……

政委的墓地。墓上放着海军帽。

阿尔青潜入彼得堡。现在他躲在战壕里。