

论电影的编剧 导演和演员

〔苏联〕B·普多夫金 著

袁牧之 何力 译

中国电影出版社

论电影的编剧、导演和演员

〔苏联〕B·普多夫金著

何 力 译

中 国 电 影 出 版 社

1980·北京

论电影的编剧、导演和演员

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：8 字数：178,000

1957年1月第1版 1980年2月第2版北京第1次印刷 印数15,000册

统一书号：8061·1391

定价：0.93元

目 次

英文版序 (美国) L. 约可布斯	1
德文版自序	9

论电影的编剧与导演

一 电影剧本及其理论	13
绪言	13
第一章 电影剧本	15
一 什么是“镜头剧本”	15
二 电影剧本的构成	16
三 主题	17
四 剧情——对于主题的处理	21
五 结论	29
第二章 造型的素材	32
一 最简单的特殊摄影手法	38
二 处理素材的方法——蒙太奇结构	40
三 场面的蒙太奇结构	41
四 段落的蒙太奇结构	44
五 电影剧本的蒙太奇结构	46
六 蒙太奇作为一种造成印象的手段——表示关系的 蒙太奇结构	47

二 电影导演与电影素材	50
第一章 电影素材的特质	50
一 电影与戏剧	50
二 电影的手法	52
三 电影与真实	53
四 电影空间与时间	56
五 电影的素材	57
六 分析	60
七 蒙太奇（电影分析的逻辑）	63
八 干预活动的必要性	66
九 组织要拍摄的素材	68
一〇 安排拍摄方位	70
一一 组织偶然的材料	72
一二 电影形式	75
一三 导演工作的技巧	78
第二章 导演与剧本	82
一 导演与编剧	82
二 电影的环境	84
三 环境中的人物	87
四 确定影片的节奏	89
第三章 导演与演员	91
一 两种作品	91
二 职业电影演员与非职业演员	92
三 计划非职业演员的表演	93
四 “整体”	96
五 富有表现力的动作	97
六 富有表现力的物体	98
七 作为“整体”创造者的导演	99

第四章 画格中的演员·····	101
一 演员与电影形象·····	101
二 演员与光线·····	102
第五章 导演与摄影师·····	103
一 摄影师与摄影机·····	103
二 摄影机与它的视点·····	104
三 拍摄运动·····	106
四 摄影机迫使观众去看导演要他看的东西·····	107
五 构图的形成·····	109
六 洗印厂·····	113
七 集体主义——电影工作的基础·····	114
三 用非职业演员来代替职业演员·····	116
四 时间的特写·····	122
五 有声电影的一个原则——音画分立·····	128
六 我的第一部有声片中的节奏问题·····	136

论电影演员

第一章 戏剧和电影·····	143
第二章 演员工作的基本矛盾·····	151
第三章 电影演员工作的非连续性·····	158
第四章 非连续性的理论根据·····	165
第五章 排演工作·····	174
第六章 蒙太奇形象·····	182
第七章 对白·····	192
第八章 声音与形象的双重节奏·····	200

第九章	音调变化、化妆、手势·····	206
第一〇章	演员所创造的形象的真实性·····	213
第十一章	处理非职业演员·····	220
第十二章	分配角色·····	227
第十三章	创作组·····	232
第十四章	我个人的经验·····	240
第十五章	结论·····	245

英文版序

(美国) L·约可布斯

普多夫金的《电影编导论》与《电影演员论》是教育新参加电影工作的人的重要著作。这位著名的苏联电影导演所写的这两本书，是电影制作的理论与实践方面最有价值的教科书。由于观点与立论的正确、分析问题的精辟，所以即在距初次出版已有二十年的今天，这两本书仍然是电影理论方面的第一流的著作。

《电影编导论》与《电影演员论》在国外分别于一九二九年和一九三三年初次出版。它们使电影制作艺术具备了一套经典性的原则和理论；这些原则和理论标志了电影艺术的理论分析已臻成熟。在这两本书出版以前，电影制作者只有依靠自己的摸索来增加一点电影艺术方面的知识。当时还没有电影工作者可以有信心地遵循的一套明确的原则。电影技巧有点儿像是碰运气，它处于一种东拼西凑的状态中，而且主要地指靠搬用戏剧方法。

这两本电影理论方面的开路著作一经出现，电影制作就有了自己的方法或规范。它们阐明了电影艺术的基本原理，并且把这种独特的、使电影艺术有别于其他艺术的表现方法明确起来。现在，无论对于电影理论或实践，就可以更有保证地、更有效地来从事研究了。现在，电影制作者就掌握了巩固而具体的知识与经验的泉源，从而缩短了他们在创作方面的成长过程。无怪乎这两本书很快就成为电影艺术家的经典读物了。

《电影编导论》尤其发生了非常深刻而又直接的影响。它的出版正在电影史上的一个高潮时期：正当美国电影界首先对德国片、继之对法国片、最后对苏联片所显示出的惊人革新以及新的成就敬佩不已的时候。这些外国影片的新颖风格引起了许多很有价值而且很热烈的争论与评论，但是从这些争论与评论中却没有得出一个大家一致公认的看法。这说明了我们在电影制作、电影批评以及对影片的评价等方面，是如何迫切地需要一个准绳。“电影编导论”正好满足了这个要求，因此它博得了人们衷心的称赞。于是电影的理论与制作摆脱了“众说纷纭”与“各持己见”的情况，而提高为一种更有独立性、更为明确的艺术形式了。这本薄薄的小册子中所包含的概念，不能不促使人们注意并深切地认识到什么是电影艺术本身所特有的和基本的东西。这本书出版以后，所有关于电影的理论和实践，无论对于本书所提供的一些意见是否都抱同一看法，却都不得不注意这本书的原理和贡献。直到现在，电影制作者们和电影批评家们仍然不断地从本书里面极其丰富的意见、见解和结论中，得到借鉴。

在有声电影出现不久之后出版的《电影演员论》，却并未发生如此巨大的影响，或引起这样大的轰动，这也许是因为电影表演问题根本和电影编导问题不同：前者是由一般的表演问题扩展而来的。关于一般表演艺术的传统和理论分析的著作，出版的已经不少了。电影技巧虽然也利用了许多其他历史较久的艺术的技巧，但它毕竟是一种崭新的、独特的艺术；人们对于这种艺术表现的形式还知道得很少，就是已经知道的一点东西也只不过是一种艺术传统的开端而已。

普多夫金是国际上公认的最伟大的导演之一，除了他以外，再也找不出更有权威、知识更为丰富的人来写这样的两本书了。

普多夫金早期的作品——《母亲》、《圣彼得堡的末日》、《成吉思汗的后代》——以及苏联其他电影导演的作品，在一九二七年至一九三〇年间突然涌现于美国银幕，引起了极大的激动和争论，受到了极大的赞赏。美国的知识分子、艺术家和电影制作者都热烈地讨论了他们不得不承认艺术的这些影片的优点究竟是什么。但是在对这些影片的巨大的力量、丰富的想像力、高度的电影技巧的赞美声中，也夹杂有“这是一种宣传”的叫嚣。当所有这些激动平息以后，大家终于不能不一致认为普多夫金及其他苏联电影导演的作品已经在电影艺术史上开辟了一个新的纪元。

《圣彼得堡的末日》（一九二七年）和《成吉思汗的后代》（一九二八年）这两部影片使普多夫金在美国获得了很高的声望。《母亲》是在好几年之后才在美国上映的，当时只是极有限的观众看到了这部影片。《圣彼得堡的末日》因为极受观众的欢迎，所以它成为在百老汇最大的“若克赛”电影院上映的第一部苏联片。它在汉摩斯登的正规剧院初次上映（一天放映两场）以后，在“若克赛”电影院一连放映了好几个星期，在当时，这是件很少见的的事情。

《圣彼得堡的末日》是通过一个农民的眼睛，富有戏剧性地描写了圣彼得堡社会变革的情形，它所描写的细节的丰富与广泛可以和格利菲斯和爱森斯坦最优秀的作品相媲美。影片里面对人物亲切的人情味的处理、俄国农村的气氛、极多的讽刺性的刻划，以及一个原先思想混乱、后来觉悟了而认识到祖国的变动的农民形象等，都是用快而短促的镜头表现出来的，这种风格强调出那个时期的紧张情形，并且使观众完全被影片结构的强有力的和生动活泼的特点所吸引。

这部影片里面有几个段落因为特别富于电影特性，所以在电

影史上是很著名的。例如在描写证券交易所的那一个段落里，普多夫金用最近的近景来描写那些在沙皇战争中投机牟利者的疯狂情形，然后利用交替割脱^①来表现出另一种疯狂情形：战场上士兵们在炮弹的爆炸下成批地倒下去，他们冻僵在掩蔽壕里，杀死别人和被别人杀死。从画面的交替割脱中，他使得观众不能不得出他们自己的结论。这样的蒙太奇手法是整部影片的特色。我们可以从他的《电影编导论》中找到这种手法的理论根据。

《成吉思汗的后代》和《圣彼得堡的末日》有许多相同的地方。《成吉思汗的后代》的主角和《圣彼得堡的末日》的主角一样，起初也是一个思想混乱的农民，后来在社会变革中觉醒了并且起来领导他的同胞们反对他们的压迫者。这部影片在结构上较《圣彼得堡的末日》简单，但也显示了一种巧妙的和独创的电影风格。它处处都显示出导演同样地极其重视形象的准确、节奏的适当和深刻的心理描写，同时也显示出他对于蒙太奇的同样巧妙的运用。

影片结尾的那个段落极有力地说明了普多夫金所说的话，即通过电影的象征手法“把抽象的概念灌注到观众的意识里去”。那个被误认为成吉思汗的后代的蒙古英雄，勇猛地从敌人的司令部中冲杀出去，当他骑马逃过沙漠的时候，敌人在他背后追赶着。一阵暴风开始刮起来了。那个蒙古英雄举起他的古剑大喊一声：“同胞们！”突然间，就像是响应他的号召似的，沙漠里出现了成千上万骑着马的蒙古人。他又喊道：“把你们往日的力量都拿出来战斗吧！”于是银幕上充满了几万个愤怒地驰骋着的蒙古人，他们好像是跟随着他们的领袖奔赴战场。那个蒙古英雄又一次大喊道：“为解放你们自己而斗争吧！”于是那些骑着马的战士们在狂怒的风暴

① 交替割脱 (cross cut) 系一个场面出现之后，突然转换另一个场面，然后又突然重现第一个场面。——译者

中，在象征了他们团结的力量和亚洲将要爆发革命的一阵狂暴的旋风中，愤怒地扫荡了他们面前的一切——他们的敌人、敌人的市场、树木等等。

这两部重要而优秀的影片是普多夫金在三十多岁的时候摄制的。普多夫金一直到二十七岁的时候才想到要把摄制电影作为他的终生事业。在那时以前，他最感到兴趣的职业是化学方面的工作。第一次世界大战爆发的时候，他在莫斯科大学刚要毕业并将获得物理与化学学士学位。当时他应征入伍，当了一名炮兵，后来因为受伤而被敌人俘虏。一九一五年至一九一八年这几年他是在波米拉尼亚的俘虏营中度过的。一九一九年他回到了莫斯科，又从事化学实验工作。

但在战后，他像很多人一样，再也不能安静下去了。他现在对于戏剧感到极大的兴趣，因此便决心放弃原来的职业。他考上莫斯科的一个戏剧研究所，就在那里工作。这时他看到了格利菲斯导演的影片《党同伐异》。这部影片给了他很深刻的印象，使他终于决定了自己所应走的道路。他说：“看了这部影片之后，我确信电影真是一种艺术，而且是一种具有巨大的潜在力的艺术。它深深地吸引住我，我热切地希望投身到这个新的艺术领域中去。”

他随即进了国立电影学校。在以后的两年中，他在这里熟悉了表演、布景设计和导演的艺术，并且学习了关于电影摄制的种种业务。然后，他又参加了库里肖夫的电影工作室。库里肖夫是一位最擅于启发和诱导的教师，在苏联享有极大的声誉，就像在哈佛大学创办有名的实验剧团的贝克教授在美国所享有的声望一样。在库里肖夫的教导下，普多夫金发现了电影的真正特性以及电影的创作方法。普多夫金认识到每一种艺术都有它一定的素材和它自己所特有的组织这些素材的方法。从实验与实践他发

现了梅里爱、鲍特和格利菲斯等在多年前就曾发现的原理：电影所独具的基本表现方法就是把一段段的胶片，即所谓镜头组织起来，这些镜头本身便包含了更大的形式——场面和段落——的构成要素，而且这些互相关联的镜头对于影片结构上的统一性和紧凑性是起着积极的作用的。

一九二五年末，他导演了他的第一部大型科学片《脑的机能》。在该片拍摄工作暂停期间，他与 N·谢普科甫斯基合作，联合导演了影片《棋迷》——这是根据当时正在莫斯科举行的国际象棋比赛而编写的一个喜剧片。《棋迷》引起了批评家们对他的注意和其他电影制作者们对他的钦佩。这部影片还使他获得了机会来大胆地担任《母亲》（根据高尔基的同名小说改编）的导演工作。《母亲》这部影片后来使他获得了国际上的赞誉，并使他居于有才能的电影导演们的前列。这部影片被誉为一部电影杰作，被列为电影史上最优秀的作品之一。许多人认为这是普多夫金最好的一部影片。

普多夫金在摄制影片《母亲》的期间写成了《电影编导论》，充作国立电影大学关于电影制作方面的教科书之一。普多夫金的第一本书原来的名字是《论电影剧本》，共六十四页；第二本书原来的名字是《电影导演与电影素材》，共九十二页。因为它们在苏联流传非常之广，所以国外便把它们翻译出来，并且用《电影编导论》作为书名，以单行本出版。

普多夫金后来在电影大学的演讲中曾把《电影编导论》里的许多观点加以发挥。在国立艺术研究院的建议下，他把演讲稿加以扩充，编成第三本书，即《电影演员论》。《电影编导论》与《电影演员论》几乎立刻就成为国际上电影方面的标准读物，它们所受到的欢迎以及被采用的广泛都远远超出原作者的意料之外。

普多夫金在从事电影工作的早期就已经发现，人的眼睛不是机械地观察某一对象的。那就是说，除了极偶然的情形以外，人的眼睛很少在对象的前面死死地盯住。相反，眼睛总是很自然地从这个角度来观察某一对象的——从上面、从下面或者从旁边。同时，眼睛也并不是长时间毫不转动地看着某个对象的，而是经常地上下左右转动，以便获得一连串的瞬间印象。由于脑的帮助，这些印象立刻就变为对象的结构、明暗、大小和重量等，而被记录下来。

这种认识对于普多夫金的电影理论的形成，是有帮助的。他的著作中包含了他对于人的眼睛和脑的活动所作的正确的观察。他指出电影技巧的原理同眼睛和脑的原理有许多共同的地方。眼睛并不只是像一个机械的纪录器那样动作着，它是一个器官（很像摄影机镜头上的透镜），它所获得的印象是要与大脑联系并受大脑约制的。凡是眼睛所看到的東西，都得由大脑加以鉴定、核算并整理成为一个有组织的总的印象或概念。为了造成一种想法、一种情绪或者一种概念而作的这种选择和重新组织的工作，就是电影结构的秘诀。普多夫金自己的以及别人的影片中有许多生动的例子，都足以说明他的方法和原理在实际应用时是有成效的、有启发性的，并且令人激动的。

无论甚么时候，说话最有力量的总是实际工作者，而不是批评家或理论家。普多夫金努力解决每个电影制作者所遇到的电影技巧方面最细微的问题，他从许多研究工作以及在洗印厂和摄影场的经验中归纳出他的理论原则。初看起来，也许有些人会觉得普多夫金的理论是枯燥无味的，纯理论的，甚而是机械的。但是，他的影片证明：如果导演能通过电影的表现方法的特点来理解电影的结构与动作，他就可以尽可能地把影片摄制得合乎人情和充

满感情。

绝不能把《电影编导论》和《电影演员论》当作是简单地用十二课书来教授如何摄制电影的那类教科书。它们也不是为业余的电影爱好者而写的书，虽然业余的电影爱好者理解了普多夫金的著作的内容以后，是能够大大地改进他的工作的。这两本书能使那些业余的电影爱好者深入地了解他们所从未梦想到的电影表现方法，这样就把他们从涉猎者提高为有创造性的艺术家，从而使他们享有更大的乐趣。

这两本书里面所涉及的许多论点都非常重要，值得我们反复阅读和研究。其他的关于电影艺术的著作，在谈论这些问题时，可能更详尽些，更全面些，也可能包括最近所发生的技巧问题的更为广泛的讨论，但是没有一本书能比普多夫金的这两本书更有权威，更简明扼要地论述到电影艺术的基本问题。不过正由于这两本书把问题谈得简明扼要，以致有时把一些重要的细节都忽略了，或者是谈得过于简单。例如，普多夫金说：电影艺术的基础是蒙太奇。但他的本意决不是像后来他的许多读者所说的那样：电影艺术就是蒙太奇。《电影编导论》和《电影演员论》对于电影艺术都作了理论的分析工作。这两本书已经绝版多年了，现在又在美国再版，可以预想到它们的再版必将大受欢迎。

德文版自序

电影艺术的基础是蒙太奇。年轻的苏联电影就是在这个口号的武装之下开始向前迈进的，直到今天，这一句座右铭丝毫没有失去它的意义和力量。

必须注意：人们往往不是从蒙太奇的本质来全面地解释或理解它的涵义的。有些人天真地认为，蒙太奇的意义只是单纯地把影片的片断按适当的时间的顺序连接起来。另外的一些人则又仅仅知道有两种蒙太奇节奏：一种快的，一种慢的。但是他们忘记了，或者他们根本不懂得，节奏（即交错地剪接较长的或较短的镜头所造成的效果）绝对不等于蒙太奇的全部性能。

为了要对读者说明我的观点，并使他们深刻地和正确地认识蒙太奇的意义及其全部性能起见，我将用另一种艺术形式——文学——作为比喻，来加以说明。那些分散的单字对于诗人或者作家说来，就像是一些原料。它们具有最广泛的和最为变化不定的意义，只有把它们放在一个句子里面的一定位置上，它们的意义才开始确定起来。单字的作用、效果与意义，总是以它在已经安排好的艺术形式——句子——中所占的一定地位，而有所不同。

影片里面的每一个镜头，对于电影导演来说，其作用也正和诗句中的单字对于诗人一样。电影导演面对着各个镜头反复地思考，决定取舍，把不用的又捡起来重新考虑。导演只有通过这一段有意识的艺术组织工作，才能逐渐地把“蒙太奇句子”、事件和

段落连接起来，从而逐步地形成一部完成的创作——影片。

“拍摄电影”这种说法是完全不正确的，应该把这种说法从电影术语中取消。电影不是拍摄成的，而是剪辑成的，是由它的素材即一段一段的胶片剪辑成的。当作家要用一个字的时候——例如桤树的“桤”字——他对这个字的意义仅仅有一种概念式的理解，那就是说，这个字只是一种空洞、模糊的概念。只有当这个单字被放进形式复杂的结构当中，和其他的字发生了联系之后，它才成为了艺术，才被赋予了生命与真实性。我随手翻开摆在我面前的一本书，看到了这样的短语：“一棵嫩绿的小桤树”——自然，这并不是什么很漂亮的文章，但这个例子已经能够十分清楚地说明单字和由单字所构成的短语之间的区别。在这个短语里面，“桤”字不再仅是一种概念，而已经成为一个确定的文学结构的一部分了。一个死的字通过了艺术的处理就变成有生命的了。

我认为从某一个拍摄点拍摄下来的、然后放映在银幕上给观众看的每一个物象，即使它在摄影机前面曾经是活动的，但它仍然只是一个死的对象。被拍摄的物象在摄影机前面的活动并不等于要在银幕上表现的活动，它只不过是将来通过蒙太奇而构成的、由各种片断集合起来所表现的活动的素材而已。只有把这个物象和其他许多各别的物象放在一起的时候，只有当它作为各个不同的视觉形象的组合的一部分而被表现出来的时候，这个物象才被赋予了电影的生命。正像我们刚才举的“桤”字的意义的变化那样，一个物象在剪辑过程中才从照相的空洞的自然复制品变成了电影形式的一部分。

必须通过蒙太奇使每一种映现在银幕上的物象都具有电影的而非照相的性质。

因此人们可以理解，蒙太奇的意义和导演在蒙太奇上面所遇