

DIAN  
YING  
YI  
SHU  
YI  
CONG

电 影

艺 术

译 丛

1

1979



日本影片《幸福的黄手帕》中的两个镜头



美国影片《关山飞渡》中的两个镜头



# 电影艺术译丛

一九七九年第一期

目 录

---

## 《傲慢与偏见》——从小说到电影

.....[美国]乔治·布鲁斯东作 高骏千译 4

## 从《锦绣前程》到《孤星血泪》

.....[美国]富尔顿作 沈 善译 28

## 契诃夫与电影

——关于契诃夫作品的电影改编问题

.....[苏联]蒂·莎赫—阿兹卓娃作 罗慧生译 51

## 彼得·布洛克的影片《李尔王》

.....[英国]罗吉·曼威尔作 伍茵卿译 71

---

---

• 关于斯坦尼斯拉夫斯基体系 •

斯坦尼斯拉夫斯基体系在日本

.....[日本]冈田嘉子作 孙德馨译 97

斯坦尼斯拉夫斯基体系在意大利

.....[意大利]沃·巴巴罗作 缪立隆译 104

斯坦尼斯拉夫斯基著作西方译本前言选

.....夏立民译 111

幸福的黄手帕(电影剧本)

.....[日本]山田洋次 朝间义隆作 陈笃忱译 122

关山飞渡(电影剧本)

.....[美国]达·尼科尔斯作 187  
林秀清译 陈叙一校

尤里斯·伊文思——中国特写

.....[美国]罗勃特·斯克拉作 陈梅译 278

---

---

---

罗西里尼论电影 .....胡承伟编译 291

古典音乐在电影中的运用  
.....[苏联]格·特罗伊茨卡娅作 张洪模译 303

电影音乐的实验 .....[日本]秋山邦晴作 张洪模译 313

日本影片《幸福的黄手帕》的剧照.....封二

美国影片《关山飞渡》的剧照.....封三

---

---

# 电影艺术译丛

一九七九年第一期

目 录

---

---

## 《傲慢与偏见》——从小说到电影

.....[美国]乔治·布鲁斯东作 高骏千译

## 从《锦绣前程》到《孤星血泪》

.....[美国]富尔顿作 沈 善译 28

## 契诃夫与电影

——关于契诃夫作品的电影改编问题

.....[苏联]蒂·莎赫—阿兹卓娃作 罗慧生译 51

## 彼得·布洛克的影片《李尔王》

.....[英国]罗吉·曼威尔作 伍茵卿译 71

---

---

---

---

• 关于斯坦尼斯拉夫斯基体系 •

斯坦尼斯拉夫斯基体系在日本

.....[日本]冈田嘉子作 孙德馨译 97

斯坦尼斯拉夫斯基体系在意大利

.....[意大利]沃·巴巴罗作 缪立隆译 104

斯坦尼斯拉夫斯基著作西方译本前言选

.....夏立民译 111

幸福的黄手帕(电影剧本)

.....[日本]山田洋次 朝间义隆作 陈笃忱译 122

关山飞渡(电影剧本)

.....[美国]达·尼科尔斯作 187  
林秀清译 陈叙一校

尤里斯·伊文思——中国特写

.....[美国]罗勃特·斯克拉作 陈梅译 278

---

---



---

---

罗西里尼论电影 .....胡承伟编译 291

古典音乐在电影中的运用  
.....[苏联]格·特罗伊茨卡娅作 张洪模译 303

电影音乐的实验 .....[日本]秋山邦晴作 张洪模译 313

日本影片《幸福的黄手帕》的剧照.....封二

美国影片《关山飞渡》的剧照.....封三

---

---

## 《傲慢与偏见》——从小说到电影

[美国] 乔治·布鲁斯东

高骏千译

这篇文章选译自美国电影研究家乔治·布鲁斯东的《从小说到电影》一书。该书出版于1957年，全书共分七章，本文为该书的第六章。其余各章为：《小说的界限和电影的界限》、《告密者》、《呼啸山庄》、《怒火之花》、《包法利夫人》、《黄牛惨案》。1962年我们曾在《电影艺术译丛》第三辑中选译过《小说的界限和电影的界限》一章部分内容。作者在改编问题上的基本观点可以归结为：小说的最终产品和电影的最终产品代表着两种不同的美学范畴，它们各自都有独特的本性。小说是以无空间存在的概念作用于意识，所以问题在于如何通过时间上的逐步前进以造成空间的幻觉；电影是以无时间界限的视象作用于意识，所以问题在于如何通过空间上的逐步前进以造成时间的幻觉。小说和电影的界限是不可逾越的，根据小说改编的影片只能把原作当作一堆素材，并且必然会“毁坏”原作。

作者认为《傲慢与偏见》一片的改编是成功的。其所以成功，在于影片摄制者对素材（即小说）进行了再思考，为小说所暗示的东西找到了对等的电影手法，表现了作者的意图的实质。认为影片把小说中发生在不同时候的事件搬到一处，统一在一个空间之中，影片对小说有增删改动，增加部分起着使分散的情节贯穿一气的作作用，并赋予它们以视觉与听觉的深度；删节部分使故事线索更紧凑，去掉一些次要人物及心理描写，改动部分则弥补了上

述二者不可避免地造成的脱节现象。认为《傲慢与偏见》的编剧和导演随意处置原著，想象出原作者所没有说过和描写得不具体但有暗示的东西，而设法表现了原作者的含义。“仿佛把小说破坏竟然就是使它忠实地复活的先决条件”，发挥了电影作者的主动性，以此佐证了自己的理论。

认为在把小说改编为影片时必然会“毁坏”原作的看法，只是西方各家说法之一，特介绍出来以供参考。

### 编者

研究吉英·奥斯丁的《傲慢与偏见》，这就是研究矛盾，研究两个相互冲突的要求怎样在一种巧妙的布局之下，通过一番道德教育的过程，最后彼此互相适应。吉英·奥斯丁的研究者们，虽然是缓慢地，然而却越来越明确地，从当初欣赏她的现实主义出发，终于认识到体现在她的讽喻中的道德力量的冲突。

不妨这样说，在近年来的评论著作中，对于吉英·奥斯丁的世界中的各种矛盾，表现了一种异乎寻常的理解；这种理解在早些年的评论中，只是偶然才见到。但另一方面，对于米高梅公司在1940年拍摄的影片《傲慢与偏见》（这部影片忠实地体现了吉英·奥斯丁最主要的讽刺辩证关系），却也表现出惊人的无知。因此，在这里我们预备研究一下，体现在吉英·奥斯丁的小说的结构和风格中的这些矛盾，是怎样被移植到根据小说所拍摄的影片中去的。

首先，《傲慢与偏见》这部小说尽管在风格上有它自己的特色，却有着一个电影剧本所必须具备的若干要素。而这个摄影台本所具有的特性，与构成吉英·奥斯丁的风格的那些成份——缺乏具体性、不使用借喻性语言、无所不知的视点、依靠对话显示性格、对明确性的苛求——有着惊人的相似之处。不少评论家指

出过，吉英·奥斯丁虽然绝对忠实于她的人物的心理色彩，却缺少相应的微妙具体的细节。诸如伊丽莎白的衣服是什么颜色这类具体细节，是有意识被省略了的。

在《傲慢与偏见》中，具体景物的描写都极为笼统，这用不着多加论证。对尼日斐花园、罗新斯、彭伯里等几处宅子的描写，从来没有用过画家那样精巧细致的笔触。我们第一眼看到罗新斯时，作者告诉我们说：“那是一幢漂亮的近代建筑，耸立在一片高地上。”①

同样明显的是，人物的外形描绘也一样缺乏色彩与质感。彬格莱“仪表堂堂，大有绅士风度，而且和颜悦色，没有拘泥做作的习气”。②达西第一次出场立刻引起了全场的注意，“因为他身材魁伟，眉清目秀，举止高雅……男宾们都称赞他的一表人材，女宾们都说他比彬格莱先生漂亮得多……”③。凯瑟琳·德·包尔夫人被描绘成：“是位高大的妇人，五官清楚，也许年轻时很好看”。④奇怪的是，细节尽管少，却一点不影响性格刻划的想象力，正如我们所看到的，这些人物的性格具有一种独特的深度，尽管不具有图画的性质，却给人很深的印象。通过一种纯粹的心理描绘，通过对“思想”色彩的极度忠实，吉英·奥斯丁的人物看起来是很丰富的。

不使用借喻性语言，这也是和缺乏具体性不无关联的。吉英·奥斯丁从来没有透露过她所以要采用这种手法的理由。看来她对于“流行一时的、为了博取无聊的噱头而故意随便用语不当

① 见王科一译《傲慢与偏见》（上海文艺联合出版社，1955）第186页。

② 见中译本第12页。

③ 见中译本第12页。

④ 见中译本第191页。

的现象”很为反感，就象“看见一件工具使用不当时一样。”<sup>①</sup>

一眼看来，具体细节的贫乏好象会给影片的制作带来困难，其实不然，相反却对影片制作者有利。首先，他不必由于难以把借喻性语言转变成电影手段，而担心在风格上有所损害。其次，既然影片制作者在原书中只能得到某些暗示，他就不得不自己想方设法去创造出各种细节。在吉英·奥斯丁的作品改编为电影的过程中，服装、发式，艺术设计部门，工作起来特别感到良心上没有负担。

我们以后会看到，影片《傲慢与偏见》成功地保持了吉英·奥斯丁对人性的审察力，但她的故事线索，却不时被一些实体的现实形象所补充，这些形象不能不是米高梅公司的设计人员自己设想出来的。他们不仅要从档案里发掘出当年的服装式样、建筑图式、日用器具、庭院布置及风习时尚，而且还得提供若干听觉上的细节。在小说中，我们完全不知道彭伯里的图书室中有哪些藏书，也不知道伊丽莎白在钢琴上弹的什么曲子，或者曼丽在尼日斐花园唱的什么歌。如果说在银幕上那些书还可以没有书名的话，音乐却不行。这里，考据部门显示了他们在追求历史准确性上的才能。多半是因为小说里提到彬格莱小姐唱了几首苏格兰歌，影片制作者由此得到启发，让曼丽唱了《美丽的奥夫顿河静静地流》。这首曲子的挑选真是杰作，既满足了所要求的感伤色彩，也符合历史可能性。歌曲的作者罗勃特·彭斯死于1796年，正是在这一年，吉英·奥斯丁开始写作《初次印象》——这便是后来的《傲慢与偏见》的初稿。类似的细节影片还有好几十个，都是影片制作者利用吉英·奥斯丁在空间描写上的不具体所给予的方便，

---

<sup>①</sup> 见曼丽·拉斯盖尔的《吉英·奥斯丁和她的艺术》（牛津，1939），第116页。  
——原注

无所羁绊地创造出来的。

吉英·奥斯丁的小说的另一个与摄影台本相似之处，是它的无所不知的视点。小说一开头，是班纳特夫妇那段有名的对话，透露出尼日斐花园来了新房客。在第一章里就被提到的伊丽莎白，直到第二章才正式出场。固然，从此以后，丽萃<sup>①</sup>成了最主要的感受者，但关于韦翰，达西、彬格莱，我们的了解要超出她所了解的范围。而在必要时，吉英·奥斯丁也不免要钻进另一个角色的思想中去；“达西又对她非常着迷，以前任何女人也不曾使他这样着迷过。他不由得一本正经地想道，要不是她的亲戚出身微贱，那我就难免危险了”。<sup>②</sup>吉英·奥斯丁虽然也象摄影机的视点一样，一般说来都通过伊丽莎白的眼睛观察事物，但她也往往透过其他人物的眼光来看伊丽莎白（如在上面所举例子中通过达西的眼光）。电影在摹拟这种手法时不会感到困难。

小说最后一点和电影剧本的相似之处，就是它几乎完全依靠对话来推动情节发展、显示人物性格。我们先读到班纳特先生和班纳特太太的对话，随后是伊丽莎白和父母的谈话，接着其余几个姐妹依次登场，说了一些看来无关紧要的话；然后是一段概括的叙述，交代班纳特先生拜访彬格莱和彬格莱先生回访；以后就是第一次舞会；舞会次日，卢卡斯一家人来聊天，把彬格莱跟达西两人的举止行为作了一番评论比较——等读到第六章时，我们才恍然醒悟到，有关尼日斐花园和朗博恩这些主要人物的情况，凡是需要知道的，我们在不知不觉中全都已经知道了，这里，对话自始至终起着推动情节发展、烘托人物性格、评论人物行动、

---

① 伊丽莎白的爱称。

② 见中译本第63页。

引出讽喻和逆转的作用。下面我们还要谈到，影片中的对话，除了少数几处例外，都是吉英·奥斯丁的原话。事实上正是由于电影剧本作者十分尊重原著，有一位影评者才赞扬这部影片有着“不少从未在录音带上听到过的、最富于文艺气息的对话”。<sup>①</sup>

吉英·奥斯丁很少给读者什么可以称之为“绘画式”的细节。但她的人物所给予人们的印象却是极为具体的。为什么这些人物会在人们心中留下如此不可磨灭的有血有肉的形象呢？她是怎样启发我们去补充那并不存在的东西的呢？

答案并不奥妙。只需要回顾一下前面谈到过的吉英·奥斯丁的讽喻手法。《傲慢与偏见》是费茨威廉·达西和伊丽莎白·班纳特两个人的故事，前者代表傲慢的性格，后者代表偏见，两种性格都给他们的体现者带来了在道德问题上变得盲目的弱点。这对情人经历了一系列的误会与省悟，而达到书中两个中心的高潮——以伊丽莎白拒绝达西的求婚为前一阶段（两人彼此相拒）的终点，又以伊丽莎白接受达西的求婚为后一阶段（两人互相接近）的终点，主要是伊丽莎白——达西也一样——通过一连串的意外发现而受到一场道德的教育，逐渐认清达西究竟是怎样一个人。韦翰的诳话、彬格莱离开尼日斐花园、到罗新斯去作客、达西的信、游览彭伯里、达西对丽迪雅私奔事件的处理——这一切让伊丽莎白看到了达西性格中被她误解了的许多方面。外表的帷幕一层又一层被揭开，使这对恋人彼此认识到对方的真实面目。误会变成了谅解。

对于这一过程，曾经有人从各种不同的角度进行过分析，作过各种不同的解释——冲突的双方被说成是：外观与实际；假意

---

<sup>①</sup> 见《时代》周刊第36卷（1940年7月29日），第45页。——原注

与真情；复杂与单纯；道德问题上的盲目与道德问题上的清醒；静与动；经济压力与自由择偶；人工、理智、克制与天性、感情、放任；是非感与想象力——总之，包罗了认识论、伦理学、美学的广阔领域。但是，在这些矛盾、对立、组合中，我们却能看到一种更一般、更有约束力的公式——这就是吉英·奥斯丁的讽喻的核心。

是否存在这样一种能具体体现吉英·奥斯丁思想的结构图式呢？拉斯盖尔女士认为是有的，她以独特的精确的语言写道：“这种图式是由一些向外分散与向内聚合的线，由两个人的运动所形成的。最初，他们被驱向相反的方向，而以彼此互相敌视达到高潮点；然后又急转直下，走向彼此谅解，言归于好。”<sup>①</sup>任何人如果从电影的角度来考虑这本小说，一定会马上被“运动”这个词吸引住。因为拉斯盖尔女士所说的那些向外分散与向内聚合的线，正好就象跳舞时的动作与节奏，而我以为，影片是抓住了这动作与节奏的。

大卫·达伊契认为《傲慢与偏见》中的跳舞动作是一种膜拜，一种为了规避吉英·奥斯丁的世界中那种经济上的不稳定感而从事的慎重其事的挣扎。他认为跳舞具有一种图式的意义，这看法却很有启发性。应该说，吉英·奥斯丁确实“揭示了社交行为的经济基础”；<sup>②</sup>也应该承认大卫·塞西尔爵士的这种说法颇有道理，他认为，吉英·奥斯丁的全部作品都包含着这样一个关于经济与道德问题的危言耸听的真理：“为金钱而结婚固然不对，没

---

<sup>①</sup> 见曼丽·拉斯盖尔的《吉英·奥斯丁和她的艺术》（牛津，1939），第160页。  
——原注

<sup>②</sup> 见大卫·达伊契的《吉英·奥斯丁、卡尔·马克思与贵族舞蹈》，载《美国学术界》第17卷（1948年，夏季号），第289页。——原注



有金钱的婚姻却是蠢事”。<sup>①</sup> 达伊契关于“跳舞动作”具有图式意义的分析，确实把那早已为许多读者所感觉到的吉英·奥斯丁的结构节奏具体化了。达伊契是这样说的：“这是草坪上一场优雅的跳舞，但四周围全是些黑黝黝的树木，暗影重重……使我们一刻也忘不了……这场跳舞是多么严肃的事，一步走差就可能终生抱恨。”<sup>②</sup>

在影片表现舞会的那一场戏中，全部的戏剧关系都是借助有关跳舞的关系来体现的。由于电影能比小说更有效地表现连续性的动作，因此在处理跳舞节奏时，摄影机享有更多的方便。芭蕾舞动作与莫札特的歌剧，本来都是既为视觉也为听觉而设计的。吉英·奥斯丁为了把两者在想象中联系起来，必须交替地使用对话与叙述性描写，而电影却有着“同时性”这一优点。既然影片作者必须为那些吉英·奥斯丁只能给予暗示的运动寻找——或者不如说制造——造型形象，既然他们必须设法使我们看到“那并不存在的东西”，那就让我们来仔细地考察一下舞会这一场戏吧。

这场戏开始是一个长镜头，麦里屯所有的时髦人物都聚集在舞会大厅里。达西和彬格莱尚未到来。班纳特太太已经抱着吉英能嫁给彬格莱的希望，这时（在有两个人的特写镜头中）把自己的心事告诉了费里浦斯太太。接着音乐响起，我们看见年轻的丽迪雅在和韦翰跳舞，丽迪雅眉飞色舞，手舞足蹈，简直有点儿轻狂。他们跳的是一种对称的四方舞，舞伴们一忽儿靠拢一忽儿分开，交换着对手。我们看见伊丽莎白跟韦翰跳到一块儿，两个人都心不

---

① 见大卫·塞西尔爵士的《吉英·奥斯丁》，莱斯里·斯蒂芬讲稿，1935（剑桥，1936）。——原注

② 见大卫·达伊契的《吉英·奥斯丁、卡尔·马克思与贵族舞蹈》，载《美国学术界》第17卷（1948年，夏季号），第291页。——原注