

電影藝術譯叢

第 3 輯



電影藝術譯叢

電影藝術譯叢編輯部編

中國電影出版社

第三卷

一九六二年

北京

江苏工业学院图书馆
藏书章

電影藝術譯叢

第 3 輯 (1962 年 9 月出版)

編輯者：電影藝術譯叢編輯部

北京西單舍飯寺 12 號

電話：66 · 4445

出版發行者：中國電影出版社

北京西單舍飯寺 12 號

電話：66 · 5209

印刷者：中國財政出版社印刷廠

統一書號：8061 · 1034

定價：1.30 元



目次

文学作品的改編.....	[苏联]波高热娃 (1)
小說的界限和电影的界限.....	[美国]布鲁斯东 (23)
电影和小說.....	[德国]克拉考尔 (47)
我所看到的《奥瑟罗》.....	[苏联]尤特凱維奇 (64)
从《偉大的期望》到《孤星血泪》.....	[美国]富尔頓 (123)
陀思妥耶夫斯基的《白夜》和培利耶夫的 《白夜》.....	[苏联]史克洛夫斯基 (144)
关于《理查三世》的电影改編 既有所长,亦有所短.....	[美国]菲力浦斯 (155)
值得贊許的失敗?.....	[瑞典]向恩 (162)
布景在影片中的意义.....	[民主德国]赫尔維克 (170)
小說——改編——造型处理.....	[苏联]沃尔柯夫 (179)
演員的选择.....	[苏联]萊茲曼 (188)
儿童演員的选择.....	[匈牙利]拉諾第 (205)



古巴新电影的现实与前景.....	[古巴]格瓦拉 (212)
处在死胡同里的西班牙电影.....	[西班牙]德·拉沙 (229)
今日好莱坞.....	[美国]劳逊 (244)
——論美国电影的主要傾向	

• 书评 •

两个爱因汉姆.....	[苏联]科兹洛夫 (258)
——評《电影作为艺术》	
与旧我辯論.....	[英国]曼威尔 (266)
——評《电影随想录》	

• 学术动态 •

苏联《电影艺术》杂志著文批判西方影评界中的 客观主义傾向.....	(277)
英国《画面与音响》杂志选出 10 部世界最佳影片	(281)
好莱坞电影記者古德曼著书揭示好莱坞危机.....	(284)
編后記.....	(287)



文学作品的改编

〔苏联〕Л·波高热娃

只要回顾一下苏联和整个世界的电影艺术的过去和现在，便很容易看出，电影艺术在其所有的发展阶段中，都是与古典和现代散文，与戏剧密切合作并相互影响的。

象《母亲》、《夏伯阳》、《大雷雨》、《彼得大帝》、《静静的顿河》、《一个人的遭遇》等这样一些得到全世界承认的杰出电影作品，都有着同样杰出的文学作品作为自己的基础。

还在革命以前，电影就已极其广泛地利用了文学作品。仅在电影诞生以来的第一个十年里，就改编了许多文学作品：托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、屠格涅夫的长篇小说，普希金、莱蒙托夫的中篇小说和诗歌，契诃夫的短篇小说等等。当然，由于当时电影艺术还没有获得充分的发展，这些最初根据文学原著拍摄的影片不免失之简单、粗糙，而且在大多数情况下，都是很少符合文学作品的思想内容的。然而，即使在我们今天，在过了许多年以后，我们也仍然有权利说，在早期的无声电影中，某些最早的小说和戏剧的电影图解，在当时所摄制的所有影片中，恐怕还是最有趣的哩。

1917年以后，改编的影片在电影上映节目中，仍旧占着重要的位置。苏联艺术家们力求一年比一年更有计划地来利用文学作品，选择那些最适于革命的时代、具有进步民主理想的作品来进行改编。

时代和艺术家对过去的艺术从来都不是漠不关心的。改编对象的选择本身往往就已经包含着明确的倾向了。例如，积极揭露一切

谎言的倾向、毫不妥协地再现生活中的一切矛盾、肯定生活、热爱生活等等，对于革命的时代、对于二十世纪的进步潮流来说，都是具有表征意义的。

马克思列宁主义哲学是我们时代的人所特有的乐观主义世界观的基础。当然，苏联艺术家在从过去遗产中选择文学和戏剧作品来进行改编的时候，首先总是选取那些以最深刻的现实主义和崇高的人道主义为特征并表现了对生活的热爱与对人的信念的作品。颓废、悲观、绝望、对生活的恐惧（例如在列昂尼德·安德烈耶夫这样一位作家的作品中就充满了这些东西），以及许多象征派和颓废派作家创作中的那种病态、玄秘的东西，使他们的作品成为苏联银幕和正在建设新生活的千百万人的艺术所不需要的。

改编对象的选择以及接着而来的处理工作，永远都受着历史和社会条件的限制。它们决定于时代本身的要求和特征，决定于艺术家个性的特点、他的世界观、他的才能的特点、他的创作癖好和他在艺术上的爱憎。主观因素在创作过程中是非常重要的，它有时能造成这样的结果：同一部文学作品，在技术日趋完善的条件下较晚作出的电影改编方案，也完全有可能比在电影文化还未达到高度水平以前所作出的方案显得苍白无力。

导演IO·热里雅布日斯基根据B·屠尔金的电影剧本拍摄的影片《十四品官》（由伊万·莫斯克文担任主角），有权被看作是二十年代的优秀改编作品之一。苏联艺术家的这部早期的作品，在我们今天仍然具有重大的意义，这是创造性地改编普希金的中篇《驿站长》的一个出色的例子。为了在银幕上体现文学形象，影片的作者们找到了令人信服的、对当时说来具有革新意义的、纯电影的形式，这种形式使影片成为这门新型艺术的独立的作品，而不是小说的大纲。

影片的作者们正确地抓住了文学原著的基本思想，紧紧追随着普希金，表现了一个小人物的真正的伟大、他的善良、自尊心以及他在残酷的社会的不平等条件下卑微的地位。影片制作者们利用无

声电影的独特诗学，竭尽全力可能来最充分地、富于艺术说服力地揭示小说的主要思想和它的中心形象，并使每一情境和每个场面都包含着深刻的潜台词。

把这部早期的俄国影片与后来根据同一小说《驿站长》拍摄的法国影片比较一下，是很有趣的。从这里可以一目了然地看出两种截然不同的对待文学作品的态度。

1937年，导演B·托尔扬斯基在法国的比兰库尔电影制片厂拍摄了影片《悲哀》。改变普希金小说的名称，这已经不是偶然的了。影片没有表现人的尊严受到屈辱的小人物备受折磨的主题。与伊凡·莫斯克文不同，在法国影片中扮演维林一角的演员加里·保尔塑造了一个安分守己的、善于操持家务的甚至是富裕独立的驿站主管人的形象。他所以痛苦（更确切地说，他所以悲哀）并不是因为他在富人和当权者面前深深感到无能为力，而是因为他为走上歧途的女儿的命运担忧。

编剧和导演几乎完全是以道德的角度来处理作品的戏剧冲突的。他们而且还认为可以断然改变普希金小说的结尾。在法国改编的影片中，维林老头并没有死，最后女儿和她的丈夫——骠骑兵明斯基一块儿回到家里，父亲终于和女儿快乐地团聚了。剧情被搬到十九世纪七十年代，尽管导演显然竭力想保持所谓“俄罗斯情调”，但是影片的整体造型结构都背离了普希金简洁精练、纯净质朴的作品的实质与风格。小说的法国改编者们不惜用大量的篇幅，以被理解得极其肤浅的陀思妥耶夫斯基的作品的精神，来表现骁勇善战的骠骑兵们的宴游、彼得堡的娱乐场所和疯狂的夜宴。这种对普希金小说的别有用心的（更确切地说，商业性的）处理与原著的哲学和艺术内容相去有多么远，那就不用说了。

在苏联电影艺术史上，也有不少改编失败的例子。这些失败原因各有不同，下面还要谈到。但是任何一个苏联艺术家从来都不认为自己有权利根本改变他所改编的作品的情节、剧情发生的时间和人物的性格，因为每一个艺术家都清楚地理解人们命运的历史规

律、形象的社会和心理局限，并对古典作家的作品怀着深深的敬意。

有一个必不可少的条件，缺了它就无法进行改编。这就是：要善于正确地理解，善于通过内心视觉看到，善于创造性地、大胆地、新颖地用电影艺术手段表达原著的哲理和主题内容，它的内在的总的思想，以及在艺术家进行创作时就萦绕着他的整个作品的诗意的形象。实际上，正是由于这一形象，才得以写出这一部或那一部作品来的。因此，要按照各自不同的方式清晰地看到整个作品的这种独特的、艺术的形象，理解它的意义和性质，爱上它并找到新的手段——即用另一种艺术手段把它再现在银幕上的方法；在这样做的时候，首先要把这个文学形象拉回到产生它的生活环境中去，然后，再重新为电影艺术复活这一形象。改编便是从这一创造性的行动开始的。

正象原作者一样，从事改编的剧作家也要仔细地研究已有的文学作品中的主人公所处的那个时代的生活。而且这种研究还不能仅仅根据作品本身来进行。剧作家还必须很好地、细致地了解长篇或短篇小说的剧情得以展开的那个环境，必须通过细节、服装、周围情境和主人公的行为，探索时代的标志，从而揭示时代的性格。

一丝不差地照搬文学作品的外部情节，或者更确切地说，照搬它的故事，还不足以保证改编的成功，这一点是都知道的。改编，这必须是一种创作的过程，它所要求的并不仅仅是简单地照搬原著的情节，而是要从艺术上来解释原著，展示它的形象。

谈到这里，我们想起了陀思妥耶夫斯基在回答一位请求改编他的小说的剧作家（奥鲍连斯基）的信中所发表的一段明智的意见。他说：“有这样一种艺术秘密，由于它，史诗的形式任何时候都不会在剧作的形式中找到相应的体现。我甚至相信，对于各种不同的艺术形式来说，都存在有与它们相适应的富有诗意的思想的因素，所以，一种思想任何时候都不可能在别一种与它不相适应的形式中

表现出来。当然，如果您能把小说改写或再创作作为戏剧作品，仅只保留它的某一段插曲，或仅只采用原著的思想，却全然变更它的情节，那就是另一回事了。”^①

陀思妥耶夫斯基关于必须保持作品的原来的思想和改编者在以新形式表现这一思想时保有完全的自由见解，是很重要的。这里面便包含着把一种艺术形式的作品改编为另一种艺术形式的作品有关问题的实质。这种改编正是从理解和领悟原著的形象的、艺术的思想开始的。

无论处理任何一部文学或戏剧作品，永远都应当深入到每一部作品所特有的不可重复的、不同寻常的诗意的世界中去，深入到整个作品的艺术形象中去。不可能只利用情节，就象И·恰尔迪宁根据小说《白痴》改编的那部老片子或者法国导演朗班和扮演主角的錢拉·菲利浦根据同一部小说改编的作品那样。朗班在改编陀思妥耶夫斯基的小说《赌徒》时也遭到了失败，在这里，由于随意地改变情节，删削掉小说中许多极其重要的线索和形象，不正确地解释中心形象，因而便全然歪曲了作品的涵义。

在苏联，象《挂在脖子上的安娜》、《梅利公主》、《墨西哥人》等改编的影片，也只对古典作品的哲理、形象的思想做了粗浅的了解，结果，这些影片就曲解了原著的精神实质，虽然影片的 authors 竭力保持了原著的“字义”，竭力准确地保存了情节的进程和对话的词句。

在银幕上，《梅利公主》变成了发生在高加索温泉上的一段庸俗的故事。导演И·安宁斯基未能理解莱蒙托夫作品的诗意的内涵。毕乔林的无尽的忧愁、主人公对自己的软弱无力的尖刻嘲讽、他对周围世界的庸俗行为的蔑视、他的思想的崇高，这一切在影片中都没有得到表现。相反地，它倒表现了极度骄横和毫无气度的毕乔林同渺小的龙骑兵军官的冲突，而不是同尼古拉俄罗斯的冲突。

① Ф·陀思妥耶夫斯基的《书信集》，第3卷，編輯者А·多里宁，科学院出版社1934年，第20頁。——原注

银幕上的《梅利公主》，从情节的表面轻轻滑过，只不过是“温泉上的故事”所做的富丽的图解而已，但并不是当代英雄的悲剧。

解说员朗读着莱蒙托夫的美妙词句，这时，仿佛是与它们相对照似的，在银幕上出现了搔首弄姿的毕乔林和忸怩作态的梅利的画面。外部的情节，而且仅只是情节，迅速地扩展开来。莱蒙托夫的思想，以及莱蒙托夫的风格、景色、形象，全部被改变到无法辨认的程度。而这一切都完完全全是在逐字逐句照搬莱蒙托夫的原文的情况下产生的。

我们还可以举出不少例子，说明由于不了解或故意歪曲文学作品，从而导致了银幕上的可悲结果。不论对原著加以现代化，也不论对它加以偶然的改动，或是竭力象奴才似的照搬文学作品的故事，都不能够在银幕上揭示出艺术的形象。用这种方法摄制的电影作品必将是寿命短暂而丢脸的，而它们在观众的心灵中所能留下的也只能是痛苦的失望的感情。

哲学处理的问题，形象视象的问题和用新的手段来体现小说的中心文学艺术形象的问题，永远都是改编工作中的主要的、基本的问题。

导演B·彼得罗夫根据A·奥斯特罗夫斯基的舞台剧《大雷雨》拍摄的同名影片，同一位导演根据A·托尔斯泰的小说拍摄的影片《彼得大帝》，M·顿斯阔依摄制的《高尔基的童年》，都是改编史上的一些重大的、具有原则意义的胜利。

现在我们来谈一谈最后一部作品，研究一下它所以能获得确是很巨大的成功的主要原因。

导演顿斯阔依对于可以说是构成高尔基三部曲的灵魂的主要东西，了解得极其透辟，对那两种表现得尖锐、鲜明而富有戏剧性的感情——激烈的憎恨和伟大的爱，更正确地说是为了爱而产生的恨——的特殊结合，也把握得极其恰切。导演和编剧正确地了解了高尔基作品中的这一主要特性，从而也就出色地抓住了他的风格的

特点，在他的风格中，最严峻、最冷静的现实主义，是同最热情、最富于理想的浪漫主义结合在一起的。

高尔基在三部曲中描述的阿列克塞·彼什柯夫的传记，作家是把它作为许多人当中的一个人的传记来处理的。它概括了人民自身的成长过程。而这一点则是整个三部曲的突出的特征之一。

在导演顿斯阔依的影片《高尔基的童年》中，也保持了作品的中心形象和主人公的命运的这种既是局部又是概括的性质。这部影片的电影剧本是导演同作家兼文艺学家И·格鲁兹杰夫合写的。

《高尔基的童年》是改编的最有意义的经验之一。在这里，我们没有发现单刀直入地照搬文学作品的故事和情节。与此同时，电影剧本中也并没有破坏剧情发展的逻辑。电影剧本中放弃了小说的许多次要的线索和场面，然而与此同时，有的方面却又加强和补充了一些直接从高尔基的三部曲中选取来的，或者从与三部曲有关的短篇小说中选取来的事实材料。

可见，这部电影剧本已经不单单是根据中篇小说改编的作品了，而是一次真正富有创造性的再创作，在这里，作者们所力求达到的，与其说是作品的“字义”，还不如说是它的精神。

在电影剧本中，也象在文学原著中一样，异常真实而毫不夸张地、富有剧作根据而不是图解式地表现了一个人的成长过程。

在电影剧本中，以及后来在影片中，我们随时都可以感觉到作者——高尔基的存在，我们能理解他对所发生的一切事情的态度，并不倦地赞美他的伟大的乐观精神，他在艰辛的童年时代寄予人们的爱。在我们的面前还出现了透过小孩的眼睛所看到的世界，他还是第一次接触到残酷而可怕的生活的一些黑暗的方面，接触到它的“铅样沉重的丑事”，但是他并没有在这种生活中毁灭，却去寻找和发现好的人，阅读好的书，并且还以赤子之心天真无邪地幻想着改造生活。

电影剧本和影片《高尔基的童年》的作者们成功地体现出了高尔基作品中的最突出的特点——即冷静的、严峻的、甚至是残酷

的，与热情的、理想的、崇高的这两种因素的结合。电影艺术的大师们深深地理解了高尔基关于艺术中首先需要真实的论断，这种真实高于怜悯，这种真实不会贬低人，而是教育人，这种真实不会残忍地打击人的心灵，而是告诉人们应该怎样生活，这并不是那种单单如实地记录和摄取生活的邪恶的愚蠢的“真实”，而是表现了与这种邪恶进行斗争的可能性的真实。

演员的表演是影片《高尔基的童年》的一个强有力的方面。B·玛萨丽金诺娃扮演的外祖母阿库琳娜·伊凡诺夫娜，M·特罗扬诺夫斯基扮演的外祖父卡什林，П·萨加尔扮演的小伙子茨冈，都是真正强有力的、高尔基笔下的性格。

导演和演员们紧紧追随着高尔基对《童年》中的人物所做的广阔的和多方面的刻划，把影片中的每一个形象都作为复杂的、矛盾的、多面的形象加以处理。表现短篇小说《犷犷的情欲》中的小男孩连卡的那一场戏，在影片中也穿插得生动而有血肉。

从事改编的剧作家的第一项任务并不在于探索文学所带有的电影特点（虽然也要考虑到它们），而在于能够重新理解艺术形象，并通过新的、视觉的、具体的形式把它再现出来。剧作家并不是创作全新的，而只是对银幕来说才是新的作品，他既要保持原著的涵义、形象、灵魂，又不能破坏他所改编的原作主人公所处的那一历史的、具体的环境，那种社会的和心理的制约条件。应当象一个真正的作者那样自由地、充满灵感地进行创作。与此同时，在写作电影剧本，进而在指导演员，在选择影片的内景和外景的总的诗意的处理，在利用音乐等方面，总之，在创造影片的整个过程中，都不能放弃、不能随意地歪曲文学原著的思想内容、它的历史的具体性和内在的艺术形象，不能改变它的风格和特点。一部长篇小说在银幕上就不能变成一部中篇小说、一出戏剧，它必须是一部电影长篇小说，而一部中篇小说，就应当成为一部电影中篇小说，一出戏剧应当成为一出电影剧。

通过不合理的删削和翻译，把史诗式的叙述变为戏剧的形式，这种改编方法是有害的，同样，也不能把精练的短篇小说（例如契诃夫的作品）人为地拉长为大型影片。

现在我们再来看一看另外一个改编的典范，这一次在处理上与我们前面谈到的几个范例都完全不同。这就是导演 C·格拉西莫夫根据 M·肖洛霍夫的小说《静静的顿河》拍摄的影片。

我们不假思索地就可以说出，格拉西莫夫是一位具有特殊气质的导演，是散文电影的坚定的拥护者。

对导演格拉西莫夫说来，艺术的真正使命首先在于揭示生活的过程，而不是记录结果。正是这一点才能够说明他为什么会倾心于象法捷耶夫的《青年近卫军》和肖洛霍夫的《静静的顿河》这样一些巨大的史诗式的作品并把它们拍成影片。在拍摄这些作品时所遇到的困难，是巨大的。要知道，当作者在处理象《静静的顿河》这样规模浩大的作品时，并不是很轻易就能找到在银幕上体现它的正确原则的。以什么作为基础，以什么作为情节的核心，又怎样来确定作品的最高任务呢？

从前，在三十年代初期，导演 A·伊凡诺夫斯基改编了 M·萨尔蒂科夫—谢德林的小说《戈罗维略夫先生们》，拍摄成影片《犹独式加·戈罗维略夫》。他一下子就确定了自己的意图和组织材料的原则，这一点从片名本身就可以看出来。实际上，小说变成了一部舞台剧，并且是十足传统的、甚至平凡的舞台剧。在这里，主人公并不是在发展中、在形成中揭示出来的，而是从他一出现的时候起，就被作为一个十分完整的性格，而后来也只是通过各种不同的表现和情况揭示出来的。自然，在这种情况下，谢德林的小说的复杂性，为谢德林的小说所固有的丰富多彩，也就随之而消失了，因之作品也被大大削弱了。这种改编原则是不可能成为后来仿效的榜样的。

C·格拉西莫夫在改编长篇小说《静静的顿河》的时候，力求保持肖洛霍夫所特有的风格、他的现实主义的特点、小说的丰富多

彩、对世界与对人的观察的广阔与细腻。

格拉西莫夫并没有迴避也没有冲淡小说的戏剧性情节，与此同时，影片又不是小说的复制品，不是小说的插图（如果把第二集中的某些不成功的场面除外的话），而是一部在质的方面全新的作品，与小说相比，在这里我们常常遇到对各场戏的不同的组接，对某些形象的不同的安排。格拉西莫夫在自己的作品中竭力探索和揭示每一个个别场面的戏剧性，同时保持了完整的史诗的结构。

我们知道，任何改编都要从阐释作品的主要思想开始；它写的是什麼，為什麼写，它保卫的是什麼，谴责的又是什么？这就是艺术家首先考虑的问题。于是，他的想法立即就在一定形象的艺术形式中诞生了。

《静静的顿河》的基本思想，已包括在取自哥萨克古歌的卷首诗中。“静静的顿河”上的生活，被表现得既是美好的，又是痛苦的，“静静的顿河”上的人们，则是美丽的和丑陋的，深刻的和浅薄的，诚恳的和残忍的。在每一个人——小说主人公的身上，都有着一个极其复杂而矛盾的思想与感情的世界，在每一个人身上都体现着过去的遗产和今天震动世界的那一切、正处于运动中并趋向于未来的那一切、拉人倒退到过去的那一切。在历史上形成的哥萨克人的命运、他们的生活的特殊的性质和随之而来的参加革命的复杂道路——这一切构成了小说的实质。这部小说的中心是葛利高里·麦列霍夫的命运——他对所发生的事件的那种悲剧性的不理解，他身上的那种同落后的观点与信念、同对婀克西妮亚的无尽的爱相共存的个人的勇敢、正直与大无畏。

格拉西莫夫力求完整地保持原著的人民性。影片《静静的顿河》的深刻的人民性，是早就由电影剧本，而后来又由导演的处理和演员的表演所确定了的。结果，我们便把静静的顿河的宏伟的形象，作为诗意地揭示人的命运和人民的命运的形象来加以接受。葛利高里的不幸的生活，在影片中也象在小说中一样，是表现得英勇而严峻的，其程度足以说明一个人为选择生活的道路在人民面前所

负的责任。

格拉西莫夫要想保存文学原著的一切特点的意願，是和他始終不渝地、坚决地相信叙事的因素在电影艺术中占主导地位这一点联系着的。格拉西莫夫在自己的创作中，永远依靠散文，特别是能够充满感情地、细腻而广阔地表现生活过程的长篇小说的形式所提供出来的那种心理分析的力量。

格拉西莫夫成功地深入到小说的内容中去，洞察了每一个主人公的心理，他并不是把作品的故事结构搬上银幕，而是展示作品的深刻的情节，揭示主人公们独特而复杂的性格。

我们再来分析小说和影片中的一场戏。这就是在向日葵花丛中，葛利高里对婀克西妮亚说他们应当分手了，应当“了结这段事了”的一场。在小说中，这场戏占三页篇幅，并且是发生在给娜塔莉亚说媒一场戏和在阿司塔霍夫家的一场戏之前。

决裂的一场在电影剧本中是和作品的原文完全符合的。它叙述得比小说里稍短一些，但是在这里所留下的，却正是那些话，正是那个形象、那种情绪，这就给观众造成这样一种印象和感觉：主人公在分别以后所犯下的错误是可怕的，不可弥补的。

整个这一场戏在影片中只占79米。它是以普通镜头和特写镜头表现出来的。这样也合乎规律，因为这场戏带有深刻的心理描写的性质，其中主要的就是演员的面部，演员的眼睛，演员的手。诚然，我们感到惋惜的是，摄影师在这一场戏里没有拍下那“一道尘埃飞扬的阳光，斜斜照进向日葵丛，把透明的泪珠照得闪闪发光，晒干了留在她皮肤上的泪痕”。我们惋惜的是，没有表现出被雾霭遮盖着的太阳，穿过树叶的簌簌作响的风，落在牵牛花玫瑰色花萼上的阴影，遮蔽着太阳的一团团云彩。大自然在这一场戏里，本应该更充分地传达出所发生的事情的悲剧性，揭示出忧虑的情绪、未来的巨大的不幸的阴影。没有这些，这一场戏就显得有些单调乏味了。

我们来看看这一场戏的开端在小说里和在电影剧本里是怎样描写的吧。

在小說里

“你的脸蛋子上弄的是什
么？”

婀克西妮亚用袖子擦了擦
黄色的香噴噴的花粉

“大概是向日葵弄的。”

“这儿还有呢，眼睛边
上。”

她擦干净了。两人的眼光
交叉在一起了。后来她为了回
答葛利希加没有說出来的問
題，就哭起来了。

“没有劲啦……我完啦，
葛利沙。”

在电影剧本里

“你的脸蛋子上弄的是什
么？”

婀克西妮亚用袖子擦了擦
黄色的花粉……

“大概是向日葵弄的。”

“这儿还有呢，眼睛边
上。”

葛利高里用他的粗糙的、
指甲长得很长的手指摸了一下
她的細膩的、苍白的脸儿。替
她擦去了花粉。两人的眼光交
叉在一起了。

“没有劲啦，我完啦，葛
利沙……”

这两段的区别初看起来并不显著。但实际上这种区别却是重大的。不是婀克西妮亚自己，而是葛利高里擦去了婀克西妮亚的細膩的脸蛋上的向日葵花粉。不过如此而已。但这却使我们有可能在一个短短的镜头里把很多事情加以对比，同时运用这种对比说明很多事情：葛利高里的粗糙的劳动的双手，在他的感情的暗暗提醒下不自觉地表现出来溫柔的手势；他的无比粗暴的话语。动作和话语，内心和外表的对照，会帮助我们猜到这场戏的总的意图，并通过这场戏，象透过一滴水一样，看到主人公的未来的痛苦的命运。这里并没有对肖洛霍夫的歪曲之处，即使关于葛利高里的双手，也在小说的不同地方谈得很多了。然而，在影片里，他的双手应该一次就表现出来，仿佛是一下子把以前所描写过的都集中了起来，而且是最好不过地通过明显的对比表现了出来：粗糙的双手和溫柔的手势。