

24
电影艺术

译丛

6

1980

**W
O
R
L
D

C
I
N
E
M
A**

电影艺术译丛

一九八〇年第六期 目 录

电影语言四讲 (四)	[美国]约·劳逊作	齐 宙译	3
文字语言的电影表现			
.....	[苏联]姆·扎克作	碧 器译	19
电影肖像	[苏联]格·查希里扬作	俞 虹译	36
精疲力尽 (电影剧本)	[法国]戈达尔作	崔君衍译	49
“戈达尔艺术”的美学革命			
.....	[法国]埃内贝勒作	徐 昭译	119

• 关于外国演剧理论 •

斯坦尼斯拉夫斯基还活着 (对话录)...	郑雪来译	134
----------------------	------	-----

• 创作经验谈 •

学习电影的途径

.....	[美国]乔治·西顿作	王鼎华译	彬 华校	149
身兼二任更好	[美国]比利·怀尔德作	黎 力译		153

• 电影人物 •

进退在好莱坞的种族界线上

.....[美国]西·波蒂埃作 陈 梅译 158

• 各国电影概况 •

七十年代的西班牙电影

.....[西班牙] 安东尼奥·加西亚·拉约作 郑黎明译 171

• 名片介绍 •

苏联影片《亚历山大·涅夫斯基》、美国影片《呼啸山庄》..... 178

• 外国电影书评 •

波达姆金的电影著作

.....[美国]杜德勒·安德鲁作 一 匡译 183

外国电影动态

威尼斯国际电影节闭幕(187) 朝鲜新片《亲人的血》(187) 英格玛·伯格曼重返舞台(188)
苏联上映反华影片《落海的人们》(188) 洛迦诺国际电影节(188) 英格丽·褒曼自传出版(189) 第六届亚非拉电影节在苏举行(189)

电影语言四讲(四)

[美国] 约·劳逊

齐 宙译

电影与小说

许多出色的电影创作人员都承认小说对自己有帮助，特别是从十九世纪的小说大师得到教益。格里菲斯从狄更斯学到了很多重要的东西，爱森斯坦发现狄更斯的叙述技巧体现了蒙太奇的原则。冯·斯特劳亨摄制《贪婪》的时候曾经说过，他要用狄更斯、莫泊桑、左拉和弗兰克·诺里斯^①的方式反映生活。在他们之后，维斯康蒂承认维尔加对他的工作有很大的影响。近年来，小说对现代电影的影响和过去有所不同。基多·阿里斯泰戈曾经谈到安东尼奥尼同过去和当代的小说家的关系。他写道：“对于安东尼奥尼来说，十九世纪小说的顶峰无疑是福楼拜，而不是巴尔扎克、斯汤达或托尔斯泰。他所偏爱的当代先锋派文学作家，也毫无疑问是纪德、普鲁斯特、乔依斯，而不是托马斯·曼。”^②

法国小说家的一个新的派别摒弃情节结构而重视情绪和感官印象，这个派别同电影中的类似倾向有着密切的联系。小说作家和电影创作者进行过卓有成效的合作，阿仑·雷乃同玛格丽特·

① 弗兰克·诺里斯 (1870—1907)：美国作家，影片《贪婪》原著《麦克梯格》的作者。——译者

② 1962年春季号《电影文化》(纽约)。——原注

杜拉和阿伦·罗勃一格里叶合作的产品就是出色的例证。

今天小说和电影的关系大概比以往任何时期都更重要。这两种艺术之间历来存在错综复杂而又部分交错的联系。尽管戏剧对墨守成规的电影产品有着更明显的影响，但是，以往最珍贵的影片没有一部是从舞台剧改编的。从小说改编的影片却包括普多夫金的《母亲》以及三部出色的美国产品：《贪婪》、《告密者》和《怒火之花》。但是，人们立刻会想到专门为银幕创作的作品可以列出一张更动人的单子：《党同伐异》、《北方的纳努克》、卓别林的全部作品、《战舰波将金号》、《圣彼得堡的末日》、《十月》、《兵工厂》、《土地》、《马克辛的青年时代》。

从这样的单子不能得出任何肯定的结论。尽管有些影片是从小说改编的，我们却不能因而就断定小说对这些影片起支配作用，也不能假定专为银幕创作的作品就不受舞台或小说的影响。但是苏联早期的许多杰出影片是从小说改编的，而不是来自其他艺术形式——对于这个事实，我们还应适当加以重视。我们将会看到，从小说改编的一些最优秀的影片同原著有着明显的差别。

这种差别来源于这两种艺术之间存在不能互相适应的地方。如果一成不变地把一部小说改编为电影，那就不可避免地成为名副其实的乏味散文：有散文的特征，但是没有散文的魅力。好莱坞常常从根本上歪曲一部小说的原文，把原作改得面目全非而只留下书名——有时甚至连书名也改了，例如影片《漫长的炎夏》就恣意滥用福克纳的《小村庄》中的某些部分。但是，自觉地努力改编小说的电影创作者却很有可能走上另一个极端。他们可能紧跟小说的文字，而丢掉原作的精神。仅仅重复小说中的“戏剧性”场面和略去其中的散文段落，是不能把小说改编成电影的。

把狄更斯的《锦绣前程》开始的场面同大卫·李恩根据本书改

编的电影剧本加以对比，就能说明这种情况。小说开始时描绘了小男孩匹普所看到的家乡景色：

我们家乡是沼泽地，附近有一条河，顺河蜿蜒而下，到海不过二十英里。我第一次认清这四周的景物，在脑海里留下无比鲜明的印象，记得好象是在一个难忘的阴冷黄昏。从那时起，我才弄明白那片长满荨麻的荒地是教堂的墓地；这个教区已故的教民菲力普·匹雷普以及他的妻子乔琪安娜已经死去和埋葬；他们的婴儿亚历山大、巴塞罗缪、亚伯拉罕、托比亚斯和罗吉也已死去和埋葬；墓地那边的阴暗荒原就是沼泽，那里有纵横交错的河堤，还有小丘和栅门，还有疏疏落落的黄牛在吃草；再过去那低处的铅灰色线条就是河；远处，那阵阵紧吹的急风有个老窝，就是大海；那个对这一切都感到害怕、正在索索发抖和开始哭泣的小家伙，就是匹普。

“不许作声！”一个可怕的声音喊道，一个男人随着声音从教堂门廊旁边的坟堆中跳了出来。“不许动，小鬼，要不我砍了你的脑袋！”

这是个可怕的人，浑身上下都穿着灰色的粗布衣裤，脚上带着粗大的铁镣。他没有戴帽子，鞋子是破的，头上包一块破布。他全身湿透，满是泥污，脚被石头磕破；皮肉被尖石刮破，被荨麻刺伤，被石南根割破；他一跛一拐，身上发抖，眼睛发直，他低声咆哮，抓住我的下巴，而他自己的牙齿却在嘴巴里上下磕碰，哒哒发响。

电影文学剧本把这一段改编如下：

1. 外景。泰晤士河口。日落。风在尖声呼啸，宛如鬼嚎。
远景。小男孩匹普沿着河口岸边跑来。他沿着弯曲的小道跑

向摄影机，摄影机用跟、摇镜头拍摄。小道旁边竖着一个把犯人尸体示众的绞架，匹普经过绞架时抬头看了一眼。化入

2. 外景。教堂墓地。匹普的中景。他拿着一束冬青枝。他越过倒塌的石墙，摄影机用摇镜头拍摄他走过墓碑和老坟堆。摄影机继续用摇镜头拍摄。他走到一块墓碑前跪下。

3. 匹普的中景。他跪在坟前。风还在刮。匹普拔掉一株枯干的蔷薇，扔到一边，把地面拍平，再把他的那束冬青枝放在坟前。

4. 中近景。匹普跪在靠近墓碑的地方。风声更大了。匹普脸朝镜头，紧张地东张西望。

5. 远景。从匹普视线摄下叶子已经掉光的树枝，在匹普看来这些树枝就象是一些瘦骨嶙峋的手想要抓他。

6. 中近景。匹普象镜头4中一样东张西望。

7. 中景。从匹普视线拍摄的古树的树干。……在匹普看来这颗树一副凶相，就象是畸形的人体。

8. 匹普的中景。他从坟旁跳起来，跑向石墙。摄影机用摇镜头跟着拍摄，然后突然停住：匹普这时被一个肮脏、粗鲁、样子可怕的大汉抓住了。从大汉的衣服和脚镣可以明显地看出他是一个逃犯。匹普大声呼叫。

9. 近景。皮普张开嘴大叫，但是一只肮脏的大手捂住了他的嘴，使他无法出声。

10. 逃犯的近景。他的脸是脏的，绷得很紧，头发剪得很短。他凶恶地朝下看着匹普。

逃犯：“不许动，小鬼，要不我砍了你脑袋。”^①

① 我省去剧本中的几句话。我感谢富尔顿对狄更斯的小说和电影剧本所作的研究，本书所作的分析有几处得益于他。（见富尔顿《电影》第233—248页）——原注

小说开始的几段话使读者有身临其境的强烈感觉。描写的篇幅不长；但是表达了一个人回顾多年前往事的感觉。狄更斯对书中描写的地方，亦即他在那里生活过的东肯特郡的库林沼泽，有很深的感情。这部影片是在库林沼泽实地拍摄的，英国皇家海军提供了一艘坦克登陆艇帮助拍摄工作。语言不可能象影片这样充分地表现那个地方的实际情况。

但是狄更斯所强调的是小男孩匹普感情上的反应，他在那个“难忘的阴冷黄昏”发现新事物的感受。电影剧本或影片本身都没有用可见的东西来表现匹普当时“认清四周的景物”。小说告诉我们，匹普“才弄明白”那个阴森森的地方是墓地，而他的亲人就埋在这里。

影片略去了主观的感受。孩子跑得很快，拿着一束冬青枝，这表明他清楚地知道自己在干什么。冬青枝把感情庸俗化了，而商业性电影常常使用这种庸俗的做法。一副凶相的古树也是常用的象征。小说提到墓碑下埋着的亲人以后，接着更详细地描绘“墓地那边的阴暗荒原”，孩子越来越意识到荒原的存在，因而“害怕极了，开始哭泣”。

孩子对影片中那棵树的反应却完全不同。这种反应使得他显得更加幼稚，而这就没有抓住小说的中心意思：这个孩子对荒凉冷漠的广阔世界有了一种新的、比较成熟的感受。在电影中，孩子被这棵树吓得跳起来就跑，突然被逃犯抓住。这部影片的总剪辑师哈利斯说：“摄影上最难解决的问题就是逃犯的突然出现。最后取得这个效果的办法是用摇镜头拍摄孩子，直到他冲进站着不动的逃犯怀里。”①

① 见前引富尔顿著作第 242 页。——原注

在小说中，小孩突然听到逃犯的声音，就象是在答复他的啜泣；我们先听到声音，然后才看到逃犯在坟堆中出现。在电影中，我们在小孩还没有来得及作出任何反应之前就看到了逃犯。而小孩作出的反应是尖声叫喊，表现出歇斯底里的恐惧。哈利斯写道：

“剪辑的困难在于具体决定在哪一个画格上停止影片的摇镜头，切入小孩尖声叫喊的镜头。

从逃犯的出现到匹普的特写有十四个画格。匹普的尖叫从切入之前的第四个画格开始，恰好是在逃犯的身影从观众眼前消失的时候。”^①

哈利斯的这段话表明，影片对戏剧性动作计划得如何周密，而对于小说的心理价值却又是怎样完全加以漠视。小说强有力地描写逃犯外表的那一段话，反映了逃犯使小孩受到的强烈刺激，而影片中却完全没有表现这种刺激。

改编者更多地是受戏剧的影响，而不是受小说的影响。他们以为影片的动作来自情节。他们采用了冬青枝、奇形怪状的树、在恐怖中奔跑、尖声叫喊等效果，这有助于使这个事件戏剧化。这是影片常用的做法。这十个镜头说明，从小说改编的电影背离原作的创作精神方面能达到什么程度。这十个镜头还表明，要在银幕上恰到好处地表现小说的精神是极为困难的。

影片《锦绣前程》在开始时也可以较长时间去拍墓碑，拍出孩子对每座坟墓的反应；也有可能找到某些听觉—视觉形象，使之适应小说中的某些词句，例如“远处，那阵阵紧吹的急风有个老窝，就是大海”。这会使有关的镜头变得象探讨问题的文献片，

① 见前引富尔顿著作第242页。——原注

而动作的迟缓会使孩子的经历失去新鲜感和强烈性。

狄更斯原作第一段之所以取得效果，主要是因为用了回忆的写法。它按照一个人在心里回顾往事时的次序和安排，集中扼要地叙述了一段经历，因此读者主要是想到而不是看到往日那个时刻的意义（坟墓以及河流和大海的意义）。开头的这一段是整个小说结构的缩影。小说是用第一人称写的。改编的电影用了朗诵人：可以听到约翰·密尔斯朗诵小说的某些章节。但是这种朗诵只有表面价值；而小说的基础却是回忆的过程，是重新经历和理解往事的过程。

小说的固有形式就是讲故事，介绍已经发生而又互相关联的事情。文字是表现思想的：在小说中，个人的历史以及人群或国家的历史的各个方面，都是从叙述者的观点出发加以组织的，叙述者对事件的看法决定叙述本身的形式、意义和现实性。

远古时代，人们集合在行吟诗人周围，听他歌唱真实的或幻想的功勋、英雄的事迹以及形成社会传统和习惯的伟大事件。当人们环绕着叙述者跳舞或唱歌的时候，带有戏剧味道的祭仪就开始出现了。等到再增加正式的合唱队时，这种祭仪就更加接近戏剧：合唱队分成两组，交流思想和观点。初期的希腊悲剧就开始用戏剧形式来表演原来用语言叙述的情节。在流传下来的埃斯库罗斯最早的剧本《乞援人》中，动作以五十名妇女的合唱队为中心。但是在几年以后的《被缚的普罗米修斯》中，主角就走上了前台，成为动作的中心。这个剧本的第一部分仍然受叙述形式的限制：普罗米修斯讲他送天火到人间和他受到的处罚。然而他是用铁链捆在岩石上出现在观众面前的。他同俄刻阿诺斯争论，高声宣告他决不向众神之王宙斯屈服。

表演一个情节并不一定就比叙述事件更紧张动人。荷马作品

的生动逼真，并不亚于埃斯库罗斯或欧里庇得斯的戏剧；他对人物和个人意志之间的冲突的注意，也不次于他们。但是荷马的史诗从范围、情调、详细的描写和对历史局势的分析来看，都是完全不同的。

现代的小说是反映资本主义社会发展过程的一种独特的艺术形式；小说近两百年来的演变史，就是批判地反映资产阶级道德、习惯、感情和财产关系的历史。但是讲故事的过程仍然保留从原始时代继承下来的特点。过去是诗人唱着歌，打动听众的集体想象力；而现在却代之以一本书，由或多或少采取超脱态度的读者悠闲地加以阅读。读者很少可能一次把书读完；感情上的接触不是连续的，而且可能断断续续地持续好多星期或好几个月。这种情况会逐步培植起一种特殊的亲密感和强烈的感染力，而不需要有活的人物在场。这是一个使用脑力的过程。

读者可能并不意识到叙述者的存在；但是通过印刷品进行交流的一个必要条件，也是读者打开书时接受的一个条件，就是存在一个对书中故事有强烈感情因而不得不把自己的感受讲出来的人。读者并不知道作者的声调，也看不见作者面部表情的变化。作者并没有巍然出现在读者面前，也不象在部落火堆边歌唱的古代诗人那样充满信心地对读者讲话。但是，印出来的文字仍然代表了一个人物，他给书页带来了生命。剧场和影院的观众意识到自己是在看某个人创作和指导的演出，但他们看到和听到的东西所引起的感情效果会淹没这种意识。一本书的作者更直接地对读者说话，因而双方建立了感情上的联系。但是，作者能够把责任转给一个替身：他可以让书中人物之一或某个旁观者用第一人称来讲故事，而读者也会接受这种虚构的概念，把作者想象出来的人物当成叙述事件的人。

当代的英国小说起源于十八世纪的作品；而把书看成作者和读者之间的对话这种概念，又决定了十八世纪作品的形式。笛福把莫尔·弗兰德斯的故事讲得象是详尽如实地报道一个女人的生活。里查逊用日记的形式使他的女主人翁的痛苦显得十分逼真。斯特恩把《感情的旅程》写得象是复述自己的经历。菲尔丁常常中断叙述，改用第一人称对读者讲话，从哲理上对发生的事情加以评论。十九和二十世纪的小说出现了更复杂的结构：从不同的角度描绘故事情节，可以通过书中不同人物的眼睛来看，也可以通过各种假想的叙述者来讲。

所有这些不同的形式都服从一个简单的根本原则，这就是必须有一个人在讲故事，而且他的叙述方式必然是回忆。许多神话故事一开始就用这么一句话把读者带回到过去：“从前的某个时候……”俄文中也有类似的说法：“过去有过……”电影却不以回忆或沉思为对象。电影不用一个叙述者把往事和现在正在讲往事这两者连结起来。电影能按照任何时间次序安排事件，但它强调的是这些事件产生的直接影响。它把过去以至未来都当成象现在一样来处理。

普多夫金的影片《母亲》保留了高尔基原作的许多精神和活力。他取得这个效果的办法，是创造了一个根本不同于原作结构的电影形式。普多夫金和扎尔赫伊略去了原作对母子之间相互逐渐了解所作的分析和详细描写。高尔基作为讲故事的人，怀着爱和理解研究了这个有着多方面内容的发展过程，逐渐引导到母亲对示威队伍的那段动人的讲演：“你们都是亲人，你们都是好人，打开你们的心吧。……”普多夫金不能利用声音。即使他能利用声音，在影片中插上一段讲演也未见得适合听觉—视觉的模式。讲演的实质内容在电影进入高潮时通过画面表现出来了；小说用

语言预示未来；影片却用母亲手持红旗站在示威群众尸体中间的画面使未来在银幕上闪现。

冯·斯特劳亨在摄制《贪婪》时，试图紧跟弗兰克·诺里斯的小说《麦克梯格》的情节和许多细节。但是作为一位电影创作者，他所使用的艺术技巧却迫使他离开原著。他引了诺里斯的话作为片头的字幕：

“我从来不搞交易。我从来不向时髦的东西脱帽致敬和手掌朝上乞求施舍。天哪，我把真相告诉他们。他们喜欢也好，不喜欢也好。这同我有什么关系？我那时就知道真相是怎样的，我现在也知道真相是怎样的。”

这段话在两个方面是有意思的：首先，它表面上是声明讲故事人的态度，而实际上却否认有任何观点，从而确立了电影形式的基础。其次，它表现了那时和现在之间的虚构的区别。然而影片却不能利用这种区别，因为电影中没有什么东西相当于小说中的过去时态。

虽然诺里斯自称他决心不加修饰地说出真相，但他实际上却常常中断叙述，进行评论和作心理学的解释。在我们看到的影片简本中，这些评论和解释是用笨拙的字幕来表现的。但是冯·斯特劳亨不能靠字幕来解释麦克梯格的性格和背景。影片比小说更多地表现了麦克梯格早年的工人生活。诺里斯的故事开始时，麦克梯格已经成为牙科医生，后来又只用了不到一页的篇幅来描写他对十年前当金矿工人的回忆。书中只用了两句话来交待他怎样成为牙科医生。

“两三年以后，一个跑江湖的牙科医生来到矿上，在工棚旁边架起了帐篷。他或多或少是个冒牌货，但是他引动了

麦克梯格太太的野心，年轻的麦克梯格就跟着这个牙科医生去学本领了。”

影片却用“加利福尼亚州，普拉色，1908年，大迪帕金矿”的字样作为开始，用了十分钟左右的一段介绍麦克梯格年轻时当矿工的經歷。影片中对金矿情况的描绘象纪录片一样准确。麦克梯格下决心当牙科医生的一段长达二十八个镜头，几乎用了四分钟。这段材料是电影结构的基础。它阐明了主角的背景和性格，代替了小说中不断出现的解释性评论。

小说中对结婚的描写是内省式的，使人感到厌倦和忧伤。这段描写提到了参加婚礼的客人的声音、手风琴的声音、牧师的低声和街上的噪音（在场的人听到的是低沉、单调的声音）。电影创作者让一支送葬的队伍经过窗前，从而增加了新的意义。这种使人震惊的对比造成了一种紧迫感，这同小说作者漫无边际的介绍恰好相反。

《告密者》的改编涉及一个不同的问题。奥弗莱哈蒂的原著是一本平庸的小说，用肤浅的嘲讽态度描写爱尔兰人争取自由的斗争。导演约翰·福特和编剧达德利·尼科尔斯只使用了奥弗莱哈蒂原作中的革命背景和基本情节，改变了原作的主题和人物的动机。小说把革命的领导人丹恩·加拉罕描写成残酷无情的虐待狂。他说：“我根本不相信任何东西。我也不怜悯人。”影片却把他描绘为一个献身事业的诚实人。吉波的女朋友恺娣是妓女，小说把她骂成一个“吸毒成瘾、不干不净、不负责任的东西”。在影片中，她仍然是妓女，但却是心地善良和真心热爱吉波的。影片对原作的所有人物都作了类似的修改。

社会观点的转变是通过电影形象而实现的，这些形象异常成

功地描绘了人物的动机和他们受到的压力。尼科尔斯说，他“探索并找到一系列的形象，使告密者内心的悲剧成为能够看得见的东西”。^①把影片的画面同小说中完全不同的语言加以对比，是能启发人的。小说把吉波心里第一次出现出卖自己的朋友麦克菲利普的想法，写成一个“极为可怕的念头……就象一头粗鲁的野兽从旷野里闯进了只有儿童在场的文明地方”。然后，这个念头再次出现，“他脑袋里有两个事实。第一个事实是他和麦克菲利普的会见。第二个事实是他没有钱过夜。”

在影片中，诱使吉波向警察密告麦克菲利浦的诱饵，是一张悬赏的告示。吉波把告示从墙上扯下来。风卷着这张纸，跟在沿街往前走的吉波身后，贴到了他的腿上。然后，当吉波同加拉罕谈话的时候，炉子里烧着另一份相同的告示，火焰慢慢吞掉了麦克菲利浦的形象。小说中并没有出现这样的告示，也没有出现陈设在旅行社橱窗中的一艘横渡大洋的邮船模型，还附有一幅广告：“十镑到美国；请进来打听”。吉波和恺娣一起看着这个邮船模型，她说，“只要有二十镑，世界就属于我们了”。然后吉波回到橱窗前。从玻璃中的映象，我们看见他在凝视邮船模型，再叠印上他的梦境：恺娣穿着新娘的长袍，和他一起在邮船的甲板上。

《告密者》的音响和对话不如画面那样有想象力。但其中有时也创造性地使用了音响，例如吉波为了逃避良心责备而喝醉酒以后，一个瞎子的拐杖轻叩在地上的“笃笃”声紧追着他。后来，吉波被这个瞎子闹得心神不宁，就给了瞎子一大笔钱。在法庭审讯时，这个有象征意义的人物再一次出现。

影片中的比喻创造了一种逼真的环境，创造了社会力量和各

^① 约翰·加斯纳和达德利·尼科尔斯合编《二十部最佳电影剧本集》（1943年组约版）前言第36页。——原注

种机会的相互作用，超越了小说所描绘的那个粗野暴力的狭小世界。布鲁斯东指出，“奥弗莱哈蒂非常依赖内心独白、比喻，特别是反复出现的动物比喻”。例如，不戴帽子的吉波看起来就象是“剪光了毛的绵羊”；再如，吉波“象某种原始的怪物”；再如，他在妓院对一个女人发火的时候，“就象一头即将扑向仇敌的公羊”。布鲁斯东最后说：“由于奥弗莱哈蒂一直使用野兽的形象，我们对吉波最后的堕落只是感到可怕，而很少其他感觉，在影片中，深度和高度都刻画得更清楚，对照也更明显。”^①

福特和尼科尔斯用电影语言重新对故事进行了思考，从而把劣质的原料变成了艺术品。几年以后福特又把一部近代小说巨著《怒火之花》拍成电影。爱德蒙·威尔逊断言，“《怒火之花》轻而易举地上了银幕，就象原作是专门为制片厂写的那样。有史以来大概只有这个严肃的故事拍成电影和写成小说都显得同样动人。”^②

威尔逊是一位很少注意电影的文艺评论家，这可能是他没有看出影片《怒火之花》在以下两个重要方面不同于原作的原因：影片中没有什么东西相当于原作中那些沉思的、诗意的插曲，而这些插曲却是斯坦倍克创作方法的必要组成部分；影片颠倒了小说结尾部分的那些事件的时间次序，从而改变了整个结构。

斯坦倍克书中的插曲表明，他对于小说中提出的各种大问题是认识的，也表明他对于最后怎样解决这些问题并没有把握。这些段落有时是神秘的，但它们表明作者的认识在随着故事的开展而提高，使作者认识提高的过程同故事情节相适应。福特和编剧伦纳利·约翰逊对这种内心的运动置之不顾，而把叙述加以简化，从而有可能使影片产生更直接的感情力量；但他们丢掉了斯

① 见布鲁斯东《从小说到电影》第80、88页。——原注

② 同上第147页。——原注

坦倍克原作中更微妙的感情，丢掉了原作中探索和质问的内容。

斯坦倍克的观点在小说高潮阶段成为动作的一个组成部分，而影片恰巧在这一点上完全脱离原作。影片和小说对约德一家人走向加利福尼亚的长途跋涉作了大体相似但决非完全相同的描绘。在原作第二十二章至第二十四章的中间，这家人进了政府救济营，生活暂时有了保障。他们找到了一个安全岛，移民工人在这里组织起来合作自助。约德一家人离开救济营之后，遇到了一系列的不幸：他们在牧场找到了职业，但是接着却发现牧场原来的工人正在罢工；汤姆碰到了他的朋友凯西，而凯西是这次罢工的积极分子；凯西在同警察冲突时牺牲了，而汤姆打死了一名警察。汤姆同母亲告别和逃亡的场面之后，接着是摘棉花工人的棚车被洪水淹了，罗丝·沙隆分娩了一个死胎；最后是在被遗弃的农场上的悲惨结局：婴儿的尸体顺水往下漂，而罗丝·沙隆自愿用她的奶汁去救活一个快要饿死的男人。

影片删掉了小说的结尾部分，并颠倒了临结束前的那些事件的次序。影片把罢工和汤姆打死警察放在前面，从而使救济营中那种有希望的气氛能够冲淡汤姆面临的危险。影片的结尾是一家人坐着旧车离开政府救济营。这时太阳出来了，画面使人感到希望，甚至几乎感到欢欣鼓舞。

许多批评家认为小说的最后一部分不理想，是自相矛盾并使人不安的。这些指责有些道理。斯坦倍克在讲故事和把自己摆进故事的时候，努力掌握这个故事的含义。他对阶级斗争进行苦思，对移民工人的悲惨境遇和受到的压迫如同亲身感受；因此他痛苦地认识到必须对社会秩序进行改革。他不能完全接受这种改革作为解决办法，但是他太诚实了，他投入这个故事的感情又太深，因而不能拒绝这种解决办法。书中的最后一部分表明他和他书中