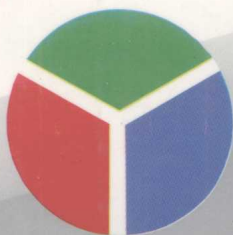


BAF TEXTBOOK SERIES
WANG LU
ZHONGGUO DE DIANYING GAIBIAN



北京电影学院教材

中国的电影改编

汪流 著

中国广播电视出版社

中国的电影改编

汪 流 著

中国广播电视出版社

(京)新登字 097 号

图书在版编目(CIP)数据

中国的电影改编/汪流著. —北京:中国广播电视出版社,1995.7

ISBN 7-5043-2783-2

I. 中… II. 汪… III. 电影-改编-电影理论-中国-研究 IV. J904

中国版本图书馆 CIP 数据核字(95)第 13904 号

中国广播电视出版社出版

(北京复外真武庙二条 9 号 邮政编码 100866)

铁十六局印刷厂印刷

全国各地新华书店经销

*

850×1168 毫米 32 开 5.75 印张 150(千)字

1995 年 8 月第 1 版 1995 年 8 月第 1 次印刷

印数:1~4000 册 定价:8.00 元

前 言

我在这本书里讨论的仅仅是中国电影的改编，因此，被剖析的也仅仅是中国改编电影的例子。当然，在谈到电影改编理论时，难免会引用或涉及一些西方的观点，但最终也还是为了说明中国电影改编的观念。

有一句话已经在书里说过，现在我觉得还有必要在“序”里突出强调一下。那就是，我在举实例时分成两类，一类是有争议的改编作品，如《祝福》和《骆驼祥子》；一类是无争议的改编作品，如《城南旧事》和《哦，香雪》。需要说明的是：有争议并非等于说艺术质量就不高，或不成功；无争议也并非等于说艺术质量就高，就非常成功。特别是由于我自己参加了《哦，香雪》的改编，是要避嫌疑的。举例只是为了便于研讨问题和说明问题，并不涉及对影片的评价。我之所以要以《哦，香雪》为例，也无非是因为了解这部影片的改编情况，可以讲述得透彻些。

我们知道，电影改编是指把小说、散文或戏剧拿来改成电影作品。故而，要研究改编的得失，就得下一番死功夫，硬是要把原作去和影片做比较。在这一点上，可能和研究别的课题的情况有些不同。因此，为了便于读者做比较，我把涉及到的几个短篇小说，《祝福》、《哦，香雪》和《伤逝》附录在书后，并在小说上做了分析性的批注，仅供读者参考。至于在书里举到的那些篇幅较长的小说，如《骆驼祥子》、《城南旧事》，限于本书的篇幅，只能请读者自己去找来与影片做比较了。

此外，为了方便读者自学和进行思考，我在每章之后增添了思考题，开列了参考阅读书目，并在附录二给出了思考题答案。

汪流

1993年4月

目 录

第一章	改编是电影的重要创作源泉之一	(1)
第二章	文字形象能否转化为银幕形象?	(6)
第三章	电影和文学是两种不同的艺术形式	(11)
第四章	电影改编的几种方式	(21)
第五章	中国的电影改编方式	(24)
第六章	忠实于原著精神基础上的创造	(27)
第七章	忠实于原著的改编作品中有争议的和 无争议的几个具体例证	(39)
第一节	有争议的	(39)
第二节	无争议的	(64)
第八章	主张要忠实于原著文字语言的改编 作品实例——影片《伤逝》	(89)
第九章	关于将话剧改编成电影	(95)
第十章	电影改编理论需要突破	(99)
第十一章	电影改编者必须具备的几个条件	(104)
附录一		(109)
	祝 福	(109)
	哦, 香雪	(129)
	伤 逝	(141)
附录二	思考题及答案	(163)

第一章

改编是电影的重要创作源泉之一

关于改编是电影创作的重要来源这个问题，我们可以从中外电影发展的历史中，求证到以下三种情况：一是电影改编的历史长；二是改编影片的数量多；三是改编影片的质量高。

首先，让我们来看看电影改编的历史。电影从其摆脱“活动照相”那个阶段起，即当电影也学会了要向观众去叙述一个故事那时候开始，电影便向戏剧或小说借取原料，电影改编也就随之出现了。以我国的电影历史为例，1913年中国拍摄出第一部短故事片《难夫难妻》之后的第二年，即1914年，电影导演张石川便将当时演出数月，颇受观众欢迎的连台文明戏《黑籍冤魂》搬上了银幕。这是一部暴露鸦片毒害中国老百姓的影片，主题极富积极意义。它被拍摄成四本，相当于舞台上的四幕，和舞台剧完全相仿。它成为我国电影史上的第一部改编影片。自此之后，相继又出现了一批改编影片，如《空谷兰》、《玉梨魂》等，它们都是先有鸳鸯蝴蝶派的文学作品，然后改成文明戏，再从文明戏改编成电影。

西方的第一部改编影片，出现于1902年，这就是法国的梅里爱根据儒勒·凡尔勒和H·G·威尔斯的同名小说《月球旅行记》改编的。在改编时，梅里爱在原小说的基础上，加进了一段动人的幻想：一群天文学家坐进一个大炮弹，被发射到月球上去旅行，欣赏美丽的星座，经历了一些危险后重返地球。而这些内容在拍摄前，都已由梅里爱在改编时设计好了。

从以上的叙述中，我们可以归纳出以下两点：

一、如果说，电影至今已有 98 年的历史，那么，在西方，电影改编的历史已有 91 年了，而在中国，也已有 79 年的历史了。它比电影的历史短不了多少，足见电影改编历史之长；

二、为什么无论是西方还是中国，电影在诞生后不久，就想到了要去改编戏剧或小说了呢？我想在这里引用法国著名电影史学家萨杜尔的话来解释，他说：

“当电影描写心理，复杂的情节或一些来自历史和戏剧中的题材时，它还不知道怎样叙述故事。”

他又说：

“为了把那些比光顾市集木棚的观众更有钱的人吸引到电影里来，电影就必须在戏剧和文学方面寻找高尚的题材。”（《世界电影史》73 页）

足见，无论是西方还是中国，改编的起因都是为了：一、赚钱；二、为了赚钱，必须从戏剧或小说中借取讲故事的方法和故事的题材。

接着，让我们再来看看改编影片的数量和质量。据资料统计，在世界影片的年产量中，改编影片约占 40% 左右。我国近年来根据文学作品改编成的影片也在日益增多，大体占全年故事片生产的 30% 左右。应当说，这是一个相当可观的数字，足可说明改编影片数量之多，它是电影创作的重要来源之一了。

改编的影片不仅数量大，而且还不乏质量高的影片。改编影片经常独占鳌头，获得影坛上的最高荣誉。我们只要查一查历届奥斯卡，以及戛纳、威尼斯、西柏林等国际电影节的获奖影片，便可以列出一张长长的名单来证明，其中有许多都是改编影片。我国的改编影片情况也是如此，在历届获“金鸡奖”最佳故事片奖的影片中，竟大部分是改编影片：

1981 年 第一届“金鸡奖”最佳故事片奖：《天云山传奇》，根据鲁彦周同名小说改编。

1982年 第二届“金鸡奖”最佳编剧奖：《被爱情遗忘的角落》，根据张弦同名小说改编。

1983年 第三届“金鸡奖”最佳故事片奖：《人到中年》，根据谌容同名小说改编；《骆驼祥子》，根据老舍同名小说改编。

（1984年 第四届“金鸡奖”最佳故事片奖：《乡音》，由王一民编剧，不是改编作品。）

1985年 第五届“金鸡奖”最佳故事片奖：《红衣少女》，根据铁凝的小说《没有纽扣的红衬衫》改编。

1986年 第六届“金鸡奖”最佳故事片奖：《野山》，根据贾平凹的小说《鸡窝洼的人家》改编。

1987年 第七届“金鸡奖”最佳故事片奖：《芙蓉镇》，根据古华的同名小说改编。

1988年 第八届“金鸡奖”最佳故事片奖：《老井》，根据郑义的同名小说改编。

（1989年 第九届 空缺。1990年第十届、1991年第十一届、1992年第十二届最佳故事片奖为《开国大典》、《焦裕禄》、和《大决战》，均不是改编作品。）

总起来说，从1981年起的12届“金鸡奖”的评选中，除1984年的第四届，和最近3届的最佳故事片奖或最佳编剧奖不是改编作品外，其余各届的均属改编作品。这张名单可以有力地说明，改编影片在中国电影生产中占有极其重要的位置，特别是，它在一定程度上保证了中国电影的质量。

毋庸讳言，这一状况同时也说明了中国电影编剧的素质亟待提高。我们的一些电影编剧家还拿不出漂亮的电影剧本来，还必须依赖小说家或戏剧家来讲故事。萨杜尔先生回溯电影历史时说，电影“还不知道怎样叙述故事”，这是出于一种无奈，因为那时电影刚诞生不久；时至90多年后的今天，如果电影编剧家自己还讲不好故事，仍“必须在戏剧和文学方面寻找高尚的题材”，这不能不说是一种悲哀。

其次，还需要说明一点，我们并不想从以上获奖名单中得出这样的结论：凡是获奖的改编影片，都属改编方面的佳作。换句话说，原作好，不等于改编得也好，它之所以获奖是有多方面原因的。比如，是由于原作中的艺术形象早已深入人心（如《骆驼祥子》），因而容易获得观众的赏识；又如除原作早已深入人心外，又因演员的出色表演创造了一个迷人的银幕人物而获奖的（如影片《人到中年》中的陆文婷）……总之，获奖的原因较复杂，尚需仔细研究。难怪无论中外评奖，都要专设一个“改编奖”，以示区别。

然而，如果我们认真地去分析一下，也不难发现，有些改编影片的获奖原因就在于改编得好。这些影片不仅出色地运用了电影手段，在银幕上传神地传达出原作的风貌，甚至还超过了原作。以致使广大观众，甚至是原作者本人，都不得不承认这是一部电影改编的佳作。在这方面，根据台湾小说家林海音的小说改编而成的同名影片《城南旧事》可以说是一个范例。林海音的儿子夏祖焯在来大陆访问时，曾对影片《城南旧事》的导演吴贻弓说过以下这番话：“片子有些悲的气氛，但英子从头到尾没有掉一滴眼泪，这是成功之处。我妈妈要到一部电影录像，一遍又一遍地看。她很喜欢这部电影，认为电影比小说更好，又获得了第二届马尼拉国际电影节最佳故事片金鹰奖。妈妈说要特别感谢吴导演。”（1984年10月8日《中国新闻》）

我们所以要不厌其烦地从中国影片改编的历史，以及改编影片的数量和质量等方面来进行论证，无非是想说明电影改编在电影创作实践中的重要意义，即：一、它已成为中国电影艺术的重要创作源泉之一；二、它已创造出不少同原作一样辉煌，甚至超出原作的电影艺术杰作。

正是基于上述的观点，我以为必须重视对“电影改编”这门学问的探讨，应当把它视为电影美学中的一个重要课题认真地去探讨它的规律。

思考题

为什么说改编是电影创作的重要来源之一？

第二章

文字形象能否转化为银幕形象？

首先要解释一下，为什么在谈论电影改编问题时会提出“文字形象能否转化为银幕形象”这样一个问题来呢？这是因为，在当今的世界影坛上，确实存在着这样一种流派和这样一种观点：他们只把专为电影编写的剧本拍成影片，而从不改编文学作品。这就是50年代末出现在法国的一个电影导演集团，因成员都住在巴黎赛纳河的左岸而得名的“左岸派”。其实，在这个流派里还包括着一些法国新小说派的著名电影编剧，如影片《广岛之恋》的编剧玛格丽特·杜拉和影片《去年在马里昂巴德》的编剧阿仑·罗布-格里叶。阿仑·罗布-格里叶曾于1984年6月应中国电影家协会和中国世界电影学会的邀请来我国访问。他在访问期间，向中国同行做了一个题为《我的电影观念和我的创作》的报告（报告整理稿已发表在1984年第6期《世界电影》上）。在这个报告里，他就具体地谈到了电影改编的观点。他说：“经验证明，当人们把一部伟大的小说搬上银幕时，这部伟大的小说将遭到完全的破坏，一般来说，改编出来的影片总是荒唐可笑的。”他的理由是，“文学——这是词汇和句子，电影——这是影象和声音。文字描述和影象是不相同的。文学的描述是逐渐推进的，而画面是总体性的，它不可能再现文字的运动。”接着，他反问道：“一个画面怎样能忠实于一段文字呢？”

罗布-格里叶的话涉及到了改编理论中的一个重要问题，即文字形象能否转化成为银幕形象。其实，这个问题在现代西方某些

导演中，已不仅成为反对电影改编的看法，而且也影响到了对于整个电影剧作的否定。如瑞典的伯格曼，意大利的安东尼奥尼都认为，出现在电影艺术家头脑里的是非语言的影片思想，这种思想“是和色彩、构图以及情绪联系在一起”的，而不是和语言联系在一起的。所以他们认为，写电影剧本很“困难”，主张废除电影剧本，主张直接用摄影机去制作影片。可见，他们所反对的不仅是电影改编，而且是电影创作。

在我国内，虽还没有直接提出反对电影改编或废除电影剧本的主张，但因受西方影响，某些持“影象美学”观点的同志，在他们所写的某些理论文章中，对文字能否表达银幕形象持不同程度的怀疑，也还是有的。

正是由于在当前电影创作实践与电影理论研讨中已经出现了这一问题，故而似有必要把“文字形象能否转化为银幕形象”的问题先做一番讨论，否则，还能谈什么电影改编问题呢？现在就让我们探讨一下罗布-格里叶提出的改编中的一个重要美学课题：文字形象能否转化为银幕形象吧！

无可否认，文学和电影是两门不同的艺术，它们在形象、思维和手段等方面都存在着质的不同。因此，在电影改编这门学问中，就有许多重要的课题需要我们去研究和解决。以下各章基本上谈的就是在艺术质的不同情况下进行改编时需要注意的诸种问题。但我们也必须看到，这只是存在于这两种艺术之间的一个方面，即相异的方面，除此之外，还有相同的一面，即在文艺的某些基本特征、基本规律、美学特征和表现手段上，电影和文学之间还存在着一些相同和可以相通的方面，这就是它们能够互相转化的基础。

首先，无论是电影还是文学，它们都是生活的反映。虽然文学用文字，电影用画面去反映生活，它们运用的具体手段不同，但它们反映生活的方式却又相同，都是通过具体的形象反映生活。俄国著名文艺评论家别林斯基把形象称之为“图画”，这意味着，即

使文学是用文字构成形象，不具备形象的直观性，但它完全能够通过改编者的想象，在人的内心视象中构成一幅幅生动的画面，使他有可能去进行改编。何况，形象的构成主要是依靠描写社会中的人及其生活，即通过对人，以及人与人之间关系的描写，表现出错综复杂的社会关系。在这一点上，电影和文学又是相同的。这些相同之处就成为它们之间能够相通和转化的重要基础。总之，虽然电影属于直观的形象，文学属于非直观的形象，但由于它们在艺术的基本特征和规律上相同，它们之间也就存在着相通的可能性。我们认为，不能相通的是另外一种反映生活的方式，即以概念、逻辑思维去反映生活的方式。抽象的概念难以构成形象，它和电影不具备互相转化的可能。如果有人打算把一篇社会科学论文改编成电影，那倒确实会如罗布-格里叶所说的，显得十分“荒唐可笑”了。

其次，电影是一门综合艺术，这也是使电影改编成为可能的另一个原因。电影除综合了美术、音乐、摄影等许多艺术成分外，还汲取了戏剧和文学的艺术特长。如电影艺术在其发展的初期，曾经和戏剧有过密切的联系，它从戏剧那里借用了通过矛盾冲突来展开情节和塑造人物的表现形式；以后，它又从小说那里汲取了状物和抒情、外部动作和内心刻画、时空转换等多种塑造人物形象的手段。这说明，电影之所以能够借用、吸取戏剧和文学之长，是由于在它们之间除了有相互排斥（相克，不能转换）的一面外，还具有可以取长补短（相生，能够转换）的另一面。而这“相生”的一面，又是建立在它们都属于叙事艺术这一基础之上的。因此，尽管电影在成为一门综合艺术之后，它既不是戏剧的分支，也不是文学的从属，它们各自按照自己的艺术规律去刻画人物、叙述故事和揭示主题。然而，我们仍然可以从这些各自独立的艺术中发现它们之间具有许多相同的美学规律，甚至有些表现手法也是相似的。例如，在人物塑造方面，电影和有些小说相似，它们都要通过人物的语言和动作去刻画人物性格；在情节的表现形式

方面，电影有的以“激变”形式出现，颇似传统的以冲突为基础的戏剧式情节，也有的以“渐变”形式出现，颇似以长于表现人物心理细微变化的小说式情节；在场面和段落的安排方面，电影和小说又都具有蒙太奇的特点；在情景交融方面，由于有些小说中的景物描写极具画面感，因而也能起到电影中以景写情的相似效果。总之，叙事艺术中种种相同的美学特点及表现手段，无疑又为电影改编增添了一个可以转化的因素。

随着电影艺术自身的发展和电影艺术手段的不断丰富，这种转化的可能也在不断增长。如在电影样式上，它已不只有适应于改编戏剧的戏剧式结构，而且也有适应于改编小说的小说式结构；它不仅能够生动地表现人物的外部动作，而且能够像意识流小说那样深入、细微地去表现人物的内心世界，形成心理电影或意识流电影的结构样式。这就使得电影在改编各种不同形式的文学作品时，酷似原作形式风貌的可能性越来越大。

文字形象所以能够转化为银幕形象的第三个依据是，电影和文学都具有时间艺术的美学特征，而在罗布-格里叶的改编观点里，恰恰忽略了这一十分重要的事实。

罗布-格里叶说：“文学的描述是逐渐推进的，而画面……不可能再现文字的运动。”这句话从表面上看，似乎一点都没有错。因为文学中的文字描写确实是逐渐推进的，因此它构成了小说在延续的时间中运动，使小说成为一种时间艺术；而画面只展现空间，如巴拉兹所说，“画面是没有时间性的”，因此它是一种空间艺术。但罗布-格里叶错就错在把电影说成是画面，而且说成是“一个画面”。电影当然不是“一个画面”（如果真是一个画面，那就不是电影而是绘画了），它拥有一系列的画面，而且正是通过这一系列画面的运动，形成了在连续时间中运动的银幕形象，这就是时间艺术。美国电影理论家布鲁斯东指出：“电影处在不断的运动中，使它有可能摹仿时间的流动。”罗布-格里叶说：“一个画面怎么能忠实于一段文字呢？”我们说，一个画面确实无法表达用文字表现

出来的时间流程，难于忠实于一段文字；然而，电影用连续的画面，依靠镜头的积累，却又完全可以用来表达文字所表现的时间感，“摹仿时间的流动”。我们必须明确，电影中的单个画面是被组织缀在连续时间的链锁之中，因此电影既是空间艺术，也是时间艺术。不过，文学是用文字描写时间，电影是用画面运动去表现时间。电影的运动性决定了电影的时间性。正因为电影也可以在流动的时间中去展现生活的流程和表现人物性格的发展，因此，它获得了“再现文字运动”的可能。总之，由于电影和小说都具有时间艺术塑造形象的连续方式，这就为电影改编小说奠定了又一个基础。

综上所述，我们从三个方面：电影和文学都通过具体形象反映生活，电影是一门综合艺术，电影和文学同属时间艺术，证明了两者存在着相似和相近的方面，这些就是文学形象能够转化为银幕形象的依据。

思考题

1. 为什么在谈电影改编问题之前，会提出“文字形象能否转化为银幕形象”这个问题？
2. 你认为文字形象能否转化为银幕形象，为什么？

本章参考阅读书目

阿伦·罗布-格里叶：《我的电影观念和我的创作》，见《世界电影》1984年第6期。

第三章

电影和文学是两种不同的艺术形式

在上一章中，我们阐述了电影和文学有着某些共同的艺术规律，然而这决不是两者的全部，否则它们也就不成其为两种独立的艺术了。在这两种艺术之间，也还存在着一些无法相互替代、相互适应的情况。因此，我们既要看到它们之间有着共同的艺术规律，找到转化和改编的可能，又要看到它们代表着两种不同的艺术，各有自己的特性，各有自己的表现手段，这就告诉我们，改编不应是照搬，改编需要艺术的再创造。

存在于电影和文学之间不相适应的情况有哪些呢？

一、电影用镜头构成银幕形象，文学用语言构成文字形象。

我们在上一节中说到，电影和文学具有共同的艺术规律，都是以形象反映生活，然而它在构成形象的思维形式和表现手段上又各不相同。电影用镜头画面构成银幕形象，文学用语言构成文字形象。因此，虽然构成的都是艺术形象，然而无论在作家思维和读者（观众）的感受上都不相同。

先说作家思维。小说家在构思时，可以不必从开始到结束始终在头脑中出现塑造的形象，他可以做概括性的叙述，也可以发表议论。比如在小说《人到中年》里，有这样一段文字叙述：“医院和别的单位不同，一级一级，等级森严。这倒也没有什么明文规定，然而，低年大夫要服从高年大夫；住院医要听主治医生的；

教授、副教授的意见则是不容辩驳的，如此等等。这个还算不上高年大夫的陆文婷竟然能对主治医师的诊断提出不同看法，不能不引起孙逸民格外的重视。”作家在写这段文字的时候，运用的不是形象思维，而是抽象思维。因为，在这种时候作家并没有在塑造形象，而是以对人和事做一种抽象的介绍，在表示自己的观点。电影编剧则不然，他必须在整个创作过程中从头至尾地运用形象思维，而且是造型的形象思维，就如普多夫金所说的那样：“小说家用文字描写来表述他的作品的基点，戏剧家所用的则是一些尚未加工的对话，而电影编剧在进行这一工作时，则要运用造型（能从外形来表现的）形象思维。”（《论电影的编剧导演和演员》第22页）因此，电影编剧习惯于在写作时，将自己所想到的任何东西，都像未来表现在银幕上那样，让视觉性的画面出现在自己的脑海里，以防止不具备造型形象的文字进入自己的电影剧本中去。

从观众的感受来说。首先，由于电影以镜头画面表现生活，文学以文字语言表现生活，读者（观众）在脑海中构成形象的过程就不可能一样。例如林海音在小说《城南旧事》中描写秀贞家墙上的那张年画：“那画的是一个白胖大娃娃，没有穿衣服，手里捧着大元宝，骑在一条大大的红鱼上……”读者要获得这个形象需要花一定的时间。他随着阅读每一个字，脑海中先出现局部的形象：胖娃娃——手捧大元宝——骑在红鱼上，在读完整段文字之后，才能获得年画的整体形象。观众看电影则可以同时看到胖娃娃、大元宝和红鱼的全部细节，一眼就能获得年画的全貌。这说明，读者接受文学形象，要靠语言文字的时间积累；而观众接受银幕形象，靠的是视觉画面的空间表现。其次，文学中的文字所构成的语言形象，并不直接构成生活形象，它只是以形象性的语言做桥梁，然后才在读者的脑海里出现一幅幅生活图画。可见，文学形象的形成，最后还要靠读者自己去完成。这是一种间接的、二度体验的艺术。正因为如此，所以，由于读者个人经历、审美趣味的种种不同，虽然他们读的是同一篇小说，然而在他们的脑海