

8

影片到冬絕

波高热娃著

伍菡卿 俞虹譯

从 書 到 影 片

[苏联] 波 高 热 桂 著

伍 芳 卿 俞 虹 译

江苏工业学院图书馆
藏书章

中国 电 影 出 版 社

一九六二·北京

Л. ПОГОЖЕВА
ИЗ КНИГИ В ФИЛЬМ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
• ИСКУССТВО •
МОСКВА 1961

从書到影片

〔苏联〕波高热娃著

伍茵卿 俞虹译

中国电影出版社出版发行

（北京西单舍饭寺12号）

北京市书刊出版业营业许可证出字第089号

中国财政经济出版社印刷厂印刷

开本850×1168 $\frac{1}{32}$ • 印张2 $\frac{1}{2}$ • 插页8 • 字数：57,000

1962年11月第1版

1962年11月北京第1次印刷

统一书号：8061·1035 印数：1—1,500册

定价：0.62元

根据文学作品改编的影片一向都是最引人注意的。而那些根据脍炙人口、众所喜爱的文学和戏剧作品摄制的影片则更其如此。

导演Г·罗沙里拍摄的《苦难的历程》三部曲，上映才几天，观众就达几万人之多。每一个读过А·托尔斯泰的小说的人都在脑海里留下了对达莎、卡嘉、杰连金和罗申等形象的亲切的回忆，每一个人也都希望看到他们在银幕上“活起来”。因此人们对影片怀着巨大的兴趣。

《静静的顿河》获得了更大的成就。这部长篇巨著曾被两次搬上银幕（第一次是在1931年，由О·普列奥布拉任斯卡娅和И·普拉沃夫导演）。然而，从那时到现在，已经过去了几十个年头，与小说的最初的改编者们的尚欠完善的工作相比，我们在许多方面都有了惊人的进展，而出自天才大师——导演С·格拉西莫夫的老练而稳健的手笔的新片，则完全合乎观众的心意，它的一切细节和主要情节几乎都与大多数人对小说的意义的理解、对它的一系列形象和风格的概念互相吻合。

但是，对于那些歪曲了文学作品、由于某种原因而未能

表达出它们的内容和诗学、未能揭示出它们的形象的铜楣的。电影工作者，人们则表现了多么公正的愤怒。在电影史上，这种例子是屡见不鲜的，特别是当伟大作品的宝贵篇章被拙劣地、轻率地和粗暴地搬上银幕的时候。

责任感——这便是我在谈到改编的原则、分析根据文学原著拍摄的影片时，想要强调的东西。

想把那些众所周知、家喻户晓和人人喜爱的作品体现为银幕形象的艺术家的责任是非常重大的。必须这样来体现：不仅不损害人民热爱和尊敬这些作品的崇高感情，同时还要帮助每一个观众像从头开始一样来理解某一部文学作品的哲学，感受它的形式，领会它的形象结构，和体会它的诗学的妙处与特点。

同时，一个真正的艺术家甚至在改编久远的历史时代的作品时，也必须根据自己的理解，使它成为迫切的、为我们时代的人们所需要的、独立的电影艺术作品，而不是原著的苍白无力的摹本。

2

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。像《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。在所有的时代，处理伟大的文学和戏剧作品，对于电影剧作

家、电影导演和演员说来，都是学习技巧的严肃的学校。

电影艺术这个艺术家庭中最幼小的孩子的发展经常受到他的长兄和长姊——戏剧和文学的巨大的和进步的影响。反过来，在我们时代的文学和戏剧方面所特有的探索与革新之中，也很容易发现电影艺术的影响以及力图利用电影的强大的非常富于表现力的艺术手段的现象。

在《戏剧与电影的剧作理论与技巧》一书中，美国剧作家约翰·霍华德·劳逊公正地指出：“无论小说对电影有什么贡献，它无疑地也从电影中学到了很多东西。许多现代小说都使用了‘摄影机的眼睛’的技巧，并模仿银幕上接连出现形象的方法来描述动作。”^①

在现代戏剧中也有类似的典型例子，有些戏剧作品在表现事件时，总是力求做到“逼真”、纪实、多层次和富于动作，力求使观众积极参与舞台上人物的生活。甚至像演员的“内心的”声音这样一种用来表达人物的没有大声说出来的思想过程的“电影手法”，也都在莫斯科艺术剧院演出的《路上的战斗》中、在瓦赫坦戈夫剧院演出的《伊尔库次克的故事》中和其他一系列演出中，得到了普遍成功的运用。

我们可以大胆地说，在现代舞台艺术的发展中，克服剧场假定性的某些陈腐形式的倾向，力求尽可能扩大艺术表现手段的尝试，几乎永远是与研究电影艺术的经验分不开的。因此，凡是想要在各种艺术之间划出一道不可逾越的鸿沟的人，尤其是在我们今天想使某一种艺术占据统治地位的人，每一次都遭到了事实的反驳。

^① 引見約翰·霍華德·勞遜：《戲劇與電影的劇作理論與技巧》——原注（中譯本，中國電影出版社1961年版，第458頁）。

已经在自己的道路上获得不小成就的改编文学作品的历史，虽然仅只是各种艺术真正互相接近的个别例子之一，但正是这一历史同时证明了：文学、戏剧和电影是不同的艺术，它们都有各自的隐秘的和显明的特点，各自的影响人的思想与情感的方法，它们都拥有不同的体现艺术形象的方法和自己的特殊的语言。

“电影完全不像戏剧；相反，它很像小说，不过不是一部讲给人听，而是演给人看的小说……”劳逊在自己的书中这样写道，但接着他又补充说：“然而，不应当忘记，在演的过程和讲的过程之间却有着巨大的区别。”①

而这种区别的实质并不在于个别艺术手法——例如蒙太奇、特写镜头和电影艺术所特有的各种分镜头，而在于形象思维的不同，在于艺术的诗学本身。

还在革命以前，电影就已极其广泛地利用了文学作品。众所周知，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，在当时电影艺术所摄制的所有影片中，恐怕还是最有趣的哩。

① 引见约翰·霍华德·劳逊：《戏剧与电影剧作的理论与技巧》——原注（中译本，中国电影出版社1961年版，第459页）。

编 编 编 电影 片 节中

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，完全有可能反比在电影文化没有达到高度水平前所作出的方案显得苍白无力。

我们不妨举出一个例子。高尔基的中篇小说《母亲》中的伯拉盖耶·尼洛夫娜、伯惠尔、那霍德卡、雷宾的形象，对于任何新一代的读者来说，都是那么栩栩如生，跃然纸上。当然，对于这些形象，每一代人都有自己的看法，并通过对作品的思想内容的处理表现出自己对这部不朽作品的哲学的理解。

电影艺术曾三次处理了高尔基的中篇小说中的形象。第一次改编《母亲》是在1919年，导演是A·拉祖姆内依。这是对高尔基的作品的个别篇页所进行的简单的电影图解。在那些年代，电影在剧作方面既没有什么传统，又没有我们今天所拥有的那些强大的造型手段。影片的导演既没有必需的鲜明的形象思维，也没有给自己提出任何复杂的创作的（尤其是革新的）任务，而仅限于忠实原著和图解原则。

后来，在1926年，导演Bc·普多夫金根据经验丰富的电影剧作家H·扎尔赫依的电影剧本摄制成了《母亲》一片。这是年轻的苏联电影艺术的卓越成就。我们有权利把《母亲》一片称作电影经典作品。这部改编作品的特点首先在于对中篇小说作了富于创造性的大胆的通盘处理，在于事件的非凡的戏剧性，在于有意识地加强了按照对比选择出来的色彩。无声电影不可能表达出某些场面的整个深度和意义，例如法庭一场就不可能把伯惠尔的那些激动人心的言词再现出来。因此，就需要一个不同于小说的结尾，它不仅应当是母亲的，同时也应当是伯惠尔的命运的悲剧性收场。影片里还增加了一些与小说无关的严肃的插笔。这些插笔在某种程度上都决定于当时具有代表性的对高尔基的这部作品的全面理解和处理，它们说明了当时的电影文化水平，以及电

影编剧和影片导演的才能的特点，说明了他们想要保留的不是外部情节，而是高尔基作品的精神和诗学，而这对他们说来却是具有表征意义的。

在那“伟大的无声”时代，当电影还没有摆脱图解性的镜头、幼稚的造型象征、冗长的细节和纯外部的剧情发展的时候，普多夫金在这部作品中却已开始去表现人物的内心活动，揭示文学作品“潜台词”，再现内部的运动，描写人物内心的矛盾并用电影手段来体现戏剧性冲突，这是非凡的进步，是真正的革新。

高尔基笔下的形象的高度真实，要求导演把注意力主要集中在人物的形象、他们的性格和内心活动上。莫斯科艺术剧院演员们的协作和对于现实主义演员创作传统的利用——所有这一切都有助于影片的成功。影片获得了胜利。你忘记了影片对原小说所作的那些删节和改动，你相信出现在你面前的是尼洛夫娜和伯惠尔，是俄罗斯无产阶级伟大革命斗争的场面，是真正的高尔基。

三十多年过去了，苏联银幕上重新出现了高尔基的这部作品。这部新的彩色片是基辅杜甫仁科制片厂出品，是导演M·顿斯阔依根据他和剧作家H·科瓦尔斯基一起写成的电影剧本拍摄而成的。

这部影片获得了个别的成就。然而，许多地方却只作了纯外部的处理，影片缺乏普多夫金导演的《母亲》中所具有的那种心理的深度和内部的纯电影的戏剧性。在影片中，那种与高尔基的风格不相符合的稍嫌冷淡的政论性与绘画式的虚假、豪华的布景处理结合在一起。导演M·顿斯阔依没有表现出高尔基的小说的特点，而是根据自己的愿望来概括和

诗化母亲的形象，把它作为某种象征来表现的，因此，影片一开始，他就沉缅在外部效果、象征性风景和悦耳的音乐声中了。这部新的作品缺乏普多夫金作品中那种重大的革新。M·顿斯阔依的这部在技术上更完善而在剧作上却更贫弱的影片，对于自己的时代来说，在许多方面都显得不合时宜，若干艺术地揭示小说实质的手法也是过了时的。例如，在普多夫金的影片中，处理得十分洗练的、象征工人群众觉醒的春天流冰的黑白画面，给人的印象就非常深刻并且激动人心，因为这些象征性的风景对于二十年代的电影语言来说是具有代表性的。而在新影片里，许多鲜艳夺目、彩色斑斓的象征性风景却给人以陈旧过时、矫揉造作的印象。

写得松散而乏味的电影剧本、七零八落的蒙太奇节奏、悲壮的音乐、演员紧张的面部表情——M·顿斯阔依的影片中的所有这些东西，对于新时代的电影语言来说都是陈旧过时的，它们有碍于像五十年代所应有的那样来揭示高尔基作品的哲学与诗学。影片缺乏分寸感、准确的鉴赏力和现时代的风格。因此，在五十年代的电影艺术与二十年代的电影艺术的较量中，二十年代和导演Bc·普多夫金成了胜利者。

这是一段插叙——关于三次改编高尔基的小说的叙述，我们需要这段插叙来证明一个思想：改编的艺术，像其他任何艺术一样，是不断向前发展的，受历史条件限制的。这段插叙证明，把文学作品移植到电影中来的工作是非常复杂的。它最后还证明，在改编时主观因素是很重要的，艺术家对于时代、对于艺术中所发生的那些过程不可能没有敏锐的感觉。

就以托尔斯泰的长篇巨著《战争与和平》来说，它的千

千万万个读者实际上就仿佛是它的导演。在每一个人心目中、在他的内心视觉里，娜塔莎、彼埃尔、安德烈等形象都是以截然不同的面貌出现的，而且在人的生活的各个不同时期，这些形象都随着发生不同的变化。读者的创作幻想是无穷无尽的。因此，小说的每一次银幕体现的方案，^(M)仅只是某一个人或某些人在一定的生活时期阅读小说的形象的结果，它只有在才华出众和富于巨大情绪感染力的条件下，才能从千百万人那里获得令人信服的、无可争辩的和持久的胜利。在世界电影艺术史上，这样的胜利是屡见不鲜的。在那里，在那些优秀的改编的影片里，时代、生活都好像是复苏了一般，文学形象第二次获得了生命。而且，奇怪的是，影片对文学原著所作的某些往往是决定性的改变，几乎都没有被观众觉察出来，因为它们被当作理所当然的事情，当作新艺术的特征。

影片，这首先是情节的视觉的再现。与小说的冲突相比，影片中的冲突无论在时间和空间上，其容积都要大得多。它应当比文学作品中的冲突更尖锐，因为这里人们的注意不是集中在整个剧情上，而是集中在剧情的个别瞬间之上。

当读者——他所阅读的小说的“导演”——变成观众的时候，他只能把自己所“想像”的形象与电影编剧、导演、演员和摄影师所提供的那些物质的形象融合为一，他只能从电影摄影师给他选择的角度来看书中的主人公。

正如我已经指出的，在优秀的影片中，不会出现任何对读者——观众的强制。银幕形象（例如Б·巴保其金的夏伯阳）已经深深地留在人们的意识中，并成为文学形象在艺术

中的唯一可能的体现。

导演Ю·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，而不是小说的提纲。

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，竭尽一切可能来最充分地、和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从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却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刻的敬意。

3

电影艺术所走过的道路雄辩地证明，电影与文学之间的联系是经常不断的和亲密无间的，改编是电影史的一个不可分割的部分，被搬上银幕的散文和戏剧作品在世界电影的上映节目中占着很大的比重。

但是，可不可以断言，普遍的改编实践已经产生了严整和明确的理论呢？可不可以说，改编的创作原则已经得到了详尽的分析，文学与电影的联系和区别问题，把文学形象搬到另一种艺术中去的方法和手段问题，都已经得到必要的明确了呢？不，像这样全面阐述改编的历史与理论的著作还没有写出来。然而，这显然是最近的将来的工作，因为在我们今天，在许多国家中，科学的批评思想所关心的正是研究普遍的改编实践，探讨文学、戏剧和电影的艺术手段的共性与区别。

探讨改编的规律和准则，大多是直接从分析当前的实践开始的。例如有一期法国杂志刊登了这样一篇文章，其中谈到某些改编者近年来颇热中于把文学作品现代化。他们随心所欲地把原著的事件从一个时代挪到另一个时代，同时断然改变文学作品的人物形象处理、风格和性格。这种倾向引起了一部分法国知识分子的不安，他们愤怒地抗议这种对古典作品的过于自由的处理。

一家法国报纸发表的另一篇文章则认为，把古典小说《危险的关系》和《茶花女》现代化简直就是一种“褻瀆行为”，文章写道：“1959型的茶花女！这将又是一种对文学的褻瀆行为，它使所有爱慕害癆病的玛格丽特·戈基埃的人都不寒而栗！”

著名导演阿培尔·甘斯曾撰文反对这种利用文学名著进行投机的做法。他写道，电影在这方面已经恶名昭彰了，如果它仍要继续败坏自己的名誉；那么要为其辩护便愈来愈困难了。

导演雷纳·克莱尔也撰文反对改编时的投机倾向和把情

节“现代化”的作法。他认为，在改编现成的作品时，第一个基本原则是保持原作的精神。同时，电影可以不严格遵守文学作品的形式。雷纳·克莱尔说，新形式之所以需要，是因为在改编的时候发生了艺术表现手段的更替。

在改编问题上，法国电影工作者还持有另一种观点。例如，把长篇小说《危险的关系》现代化的影片作者——作家罗吉·瓦扬认为，把小说的情节搬到现时代中来是正确的并且是合情合理的。他认为，从现代的观点来表现事件和人的相互关系，将使这些事件和关系更易于为今天的观众所理解。罗吉·瓦扬说，我们准备通过今天的“吓人的孩子们”的形象，来表现十八世纪的变乱、风尚、恶习和没有节操的人们的淫乱。如果我们获得了成功，那么我们将比穿着十八世纪的服装、戴着假发拍摄的影片更接近于拉克洛的精神和他的作品的真实，今天，可能除了某些历史哲学家以外，谁也不理解这些服装和假发的意义。

法国电影的代表人物对改编问题的一些看法大致如此。其他一些国家的报刊也以很多的篇幅来探讨这个问题。例如，近年来在波兰就出现了一些研究文学、戏剧与电影关系的文章。论文集子则有《中篇小说与影片》、《长篇小说与影片》。这些集子的作者们主要是根据波兰电影工作者们的实践来作结论的，波兰电影工作者对待改编问题较之法国电影工作者要历史主义得多。

近年来，在英美也出现了一系列探讨改编问题的著作。例如，乔治·布鲁斯东的《从小说到电影》（1957）、莱斯特·阿斯汉姆的《从书到影片》（1949）、格莱汉姆·格林的《电影中的作家》（1958）以及其他等等。

约翰·霍华德·劳逊在我前面所引用的《戏剧与电影的剧作理论与技巧》一书中就以很长一章的篇幅来比较分析影片、小说和舞台剧，并研究电影的情节与冲突的特性。

情况往往是这样的，当各国的理论家们正在争论，应当怎样把文学形象搬上银幕以及各种艺术间是否存在精确界限等问题时，在实践中随心所欲、任意处置的作风却非常盛行。把古典文学作品现代化在许多国家中几乎已经成了一种必须奉行的原则，这就导致了滥用世界文学名著的极端恶劣的、纯商业性的实践。

著名英国作家格莱汉姆·格林忧虑地写道，“当你把你的作品卖给好莱坞的时候，你就失去了作者的一切权利。电影制片人可以为所欲为，任意删改。如果他愿意，他可以把你描写欧洲贫民生活的悲剧变成发生在纽约豪华的矿泉疗养地的音乐喜剧。制片人甚至连你的作品的名称也可以不予保留，虽然他通常只愿意保留作品的名称。在我的作品中，被篡改得最厉害的要算是《沉静的美国人》了。影片仿佛是为了歪曲作者想要在自己作品中表现的一切东西才故意摄制出来似的。”^①这就是现代最著名的英国作家之一对资产阶级电影在改编文学作品时所常常采用的那些与创作毫无共同之点的原则的控诉。

约翰·霍华德·劳逊在他所写的《好莱坞在改变方向》^②一文中，公正地表示了自己的愤慨，他写道，在好莱坞甚至连陀思妥耶夫斯基也被降低到极其低下的水平。《卡拉玛佐夫兄弟》被改编成了平凡庸俗、歇斯底里的闹剧……

① 引见苏联《电影艺术》，1959年，第5期。——原注

② 引见苏联《外国文学》，1959年，第11期。——原注