

DIAN YING HUA DE XIANG XIANG
● ZUO JIA HE DIAN YING

● [美] 爱德华·茂莱 著

电影化的想象

——作家和电影

● 中国电影出版社

DIANYINGHUADE XIANGXIANG
●ZUOJIAHE DIANYING



——作家和电影

电影化的想象

——作家和电影

陈思和著

〔美〕爱德华·茂莱 著

邵牧君 译

电 影 化 的 想 象 ——作 家 和 电 影

中 国 电 影 出 版 社

1989 北 京

THE CINEMATIC IMAGINATION

Writers and the Motion Pictures

by Edward Murray

Frederick Ungar Publishing Co.

New York, 1972

内 容 说 明

自电影问世以来，艺术家们无不为此魔幻般的艺术形式所引诱。在许多剧作和小说中，作家们追求电影化的效果；同时，将文学作品改编成电影已是作家、电影编导、乃至观众的共同愿望。然而什么样的作品才能改编成功？什么样的改编方式才算是忠实于原著的精神呢？

本书列举大量英美现代著名作家的作品，分析了戏剧与电影、小说与电影在创作与改编过程中的相互关系及成功和失败的原因，以此阐释了画面艺术同语言艺术的种种区别。对文学创作和改编电影方面的理论研究及艺术实践有重要的参考价值。

责任编辑：陈宜年

封面设计：孙 飞

电影化的想象——作家和电影

中国 电 影 出 版 社 出 版 发 行

(北京北三环东路22号)

宏伟胶印厂印刷 新华书店经销

开本：850 × 1168毫米 1/32 印张：9.75 插页：2

字数：220000 印数：1000

1989年7月第1版北京第1次印刷

书号：8061·3578 ISBN / 7-106-00088-4/J·0061

定价：3.35元

你们将会看到，这个带摇把的嗒嗒响的小玩艺儿将给我们的生活——作家的生活——带来一场革命。这是对旧的文艺方法的一次直接攻击。我们将不得不去适应这影影绰绰的幕布和冰冷的机器。将需要一种新的写作方式。我已想到这一点，我能感到将要来临的是什么。但我是很喜欢它的。场景的迅速变换、情绪和经验的交融——这要比我们已习惯的那种沉重、拖沓的作品好得多。它更贴近生活。在生活里，变化和转折也是在我们眼前瞬息即逝，内心情感犹如一场飓风。电影识破了运动的奥秘。那是它的伟大之处。

——列夫·托尔斯泰

目 录

导论：戏剧作家、小说家和电影	(1)
----------------------	-------

上卷：戏剧作家和电影	(7)
------------------	-------

小引：肖伯纳和路易奇·皮蓝德娄	(8)
-----------------------	-------

第一章 舞台和银幕——若干根本差别	(9)
-------------------------	-------

第二章 尤金·奥尼尔、表现主义和电影	(16)
--------------------------	--------

第三章 混合手段——从贝托尔特·布莱希特到机 遇剧	(36)
------------------------------------	--------

第四章 田纳西·威廉斯——“赛璐珞胸罩”之后	(48)
------------------------------	--------

小引：盖特路德·斯坦因	(70)
-------------------	--------

第五章 阿瑟·米勒——《推销员之死》、《不合时宜 的人》和《堕落之后》	(71)
--	--------

第六章 荒诞剧和电影——尤金·尤内斯库和塞缪 尔·贝克特	(88)
---------------------------------------	--------

第七章 电影化戏剧批判和当前的倾向	(103)
-------------------------	---------

下卷：小说家和电影	(111)
-----------------	---------

小引：托马斯·曼和弗朗茨·卡夫卡	(112)
------------------------	---------

第八章 小说和电影——若干根本差别	(113)
-------------------------	---------

第九章	西奥图·德莱塞在“骗人国”	(120)
第十章	意识流小说与电影:I、詹姆斯·乔伊斯	(129)
第十一章	意识流小说与电影:II、维吉尼亚·吴尔芙	(147)
第十二章	意识流小说与电影:III、威廉·福克纳	(159)
第十三章	约翰·多斯·帕索斯和摄影机眼睛——《曼 哈顿中转站》和《美国》	(175)
第十四章	司各特·菲茨杰拉德、好莱坞和《最后的 一个巨头》	(186)
第十五章	纳撒尼尔·韦斯特——蝗虫国里的图象眼	(215)
小引:	托马斯·沃尔夫和罗伯特·潘·沃伦	(226)
第十六章	欧内斯特·海明威——小说中的电影化结构 和改编问题	(227)
第十七章	格雷厄姆·格林和银幕	(253)
第十八章	约翰·斯坦贝克、视点和电影	(270)
小引:	让-保罗·萨特和亨利·密勒	(289)
第十九章	阿伦·罗勃—格里叶、新小说和新电影	(290)
第二十章	电影化小说批判和当前的倾向	(302)

导 论：

戏剧作家、小说家和电影

I

1896年4月的一个晚上，当时美国戏剧界最重要的演出人之一，查尔斯·弗洛曼目睹了爱迪生的维太放映机为一批百老汇话剧观众放映影片的实况。事后弗洛曼发表意见说：“布景完蛋了。画出来的一动不动的树木、高达数尺就停在那里的浪涛，我们在舞台上以假充真的一切布景都将完蛋。如今艺术能使我们相信我们看到的是真实的活生生的自然，舞台上的死东西必须让位。”^①戏剧界的许多人士则认为，必须通过戏剧所特有的条件同这一新发明的、似乎能表现比舞台更“真实”的世界的电影来进行竞争。他们争辩说，唯有设法给观众提供和电影同等令人满意的视觉享受，戏剧才能适应这个机器时代。

值得注意的是，图象式的舞台现实主义在19世纪即已有了长足的发展，这为观众作好了迎接电影到来的准备。如尼古拉斯·瓦尔达克所指出的，渐隐渐显、化出化入、追逐场面、平行剪辑、加

^① 转引自劳埃德·莫里斯：《不久以前》（纽约，1949），第21页。

强爱情场面气氛的音乐以及其他同电影有关的技巧，首先是以粗略的形式出现在舞台上的。瓦尔达克认为，电影的出现是为了适应现代人对更充分的视觉现实主义的强烈要求。^①无论瓦尔达克对19世纪戏剧的发展倾向作出了什么解释，有一点始终是确切不移的：电影不仅在戏剧领域内，而且还在我们整个崇尚科技的社会里引起了一场革命。阿诺德·豪塞在《艺术社会史》中把第一次世界大战结束后的年代称之为“电影时代”，那是毫不足怪的。确实，电影如今已如此流行，即便在似乎威胁到电影的生存的电视上也占据了黄金时间。

那么，戏剧作家受到了电影的影响是值得大惊小怪的吗？

可是戏剧评论界一般都对电影给予戏剧的影响感到悲哀，因为他们认为这种影响是完全有害的。同样地，电影评论界也认为电影由于模仿和改编舞台剧而歪曲了它的独特的本性。但是，评论界的意见又有谁听呢？今天的舞台剧一般都象是专为摄影机而创作和演出的。乔治·梅里爱在《灰姑娘》（1900）、《小红帽》（1901）和《月球旅行记》（1902）等影片里开创的剧场性传统则至今绵延不绝。20年代当有声片尚未问世时，戏剧作家大举入侵好莱坞，使舞台和银幕联结得更加紧密。在整个30、40、50甚至60年代，尽管出现过各种关于“新戏剧”和“新电影”的已成滥调的议论，舞台和银幕继续保持着它们在艺术和经济上的亲密联盟。

电影对戏剧的影响确属一无是处可言吗？象托尔斯泰这样一位大人物就显然不仅看到了电影本身的可能性，而且也肯定了它对戏剧创作的影响。这位俄罗斯文豪有一次坦然承认：

当我写《活尸》时，我又扯头发，又咬指头，因为我写不出

^① 参见《从舞台到银幕：从加立克到格里菲斯的戏剧方法》（剑桥，1949）。

足够的场景，足够的画面，因为我不能迅速地从一件事件过渡到另一个事件。该死的舞台象副笼头，扼住了戏剧作家的喉咙；我不得不按照舞台的容积和要求来剪裁生活和作品的幅度。我想起有人告诉过我，有个聪明人设计了一个旋转舞台，可以在上面预先布置好若干个场景，我高兴得象个孩子似的，便在剧本里写了10个场景。即使如此，我还是担心这个戏会被否决……但是那些影片！它们太了不起了！的溜溜！一场戏就上来啦！的溜溜！又换了另一场！①

由于我认为电影对舞台的影响是一个比通常所承认的复杂得多的问题，我希望在本书的上卷里考察一下若干有代表性的戏剧作家从电影那里借用的东西。我将主要谈4个大问题：在什么条件下，电影化的想象在戏剧里所起的作用才是合理的和卓有成效的？在什么情况下，电影的影响会损害对生活经验的所谓戏剧化表现？把一出应用了电影技巧的舞台剧改编成影片，通常会得到什么结果？最后，这样的影片是否一般会在艺术上多少优于根据一出非电影化的舞台剧改编的影片？

II

本书的下卷也将提出一些类似的问题。从历史上看，瓦尔达克在19世纪的戏剧中看到的电影化的想象，也可以在小说的发展史上看到。格里菲斯曾宣称他从狄更斯那里学到了交叉剪接技巧；爱森斯坦在《狄更斯、格里菲斯和今天的电影》一文中也争辩说，维多利亚时代的小说家的作品中含有特写、蒙太奇和镜头构图

① 转引自杰·莱达：《电影：俄国和苏联电影史》（纽约，1960），第410页。

的对等物。福楼拜、哈代和康拉德的小说也可以说是部分地预示了“电影的文法”。当然，随着电影在 20 世纪成了最流行的艺术，在 19 世纪的许多小说里即已十分明显的偏重视觉效果的倾向，在当代小说里猛然增长了。蒙太奇、平行剪辑、快速剪接、快速场景变化、声音过渡、特写、化、叠印——这一切都开始被小说家在纸面上进行模仿。文学评论家和他们在戏剧界的同行们一样，多年来一直为电影对小说的这种影响感到悲哀。

早在 1915 年时，教育家们已开始把电影视为对文学的一个严重威胁。他们率先提出一个以两种手段各自的相对优势和劣势为基础的论点，这一论点在后来的年代里被一再引用。例如阿尔弗莱德·M·希区柯克（不是著名电影导演希区柯克）在《影戏和文学的关系》一文中忧心忡忡地告诉他的英国教师同事们说，电影在这里站稳脚跟了。但是，尽管它很吸引人，希区柯克认为它并不足以真正同小说一争高低。象霍桑这样的作家善于对人物和思想作出深刻的分析，而电影导演则仅限于侍弄平面的画面而已。然而，希区柯克补充说，学生们（我们文学界未来的霍桑们可能就出在他们中间呢）每星期大约要看 3 次电影，而每个新班级的朗读成绩都要比上一班级差。这位郁郁不乐的教育家的结论是：

要充实头脑，有比在眼前闪过一大堆五花八门、鸡零狗碎的信息好得多的办法。凡是只顾把头脑塞得满满的文娱或教学方式都是危险的。影戏——她是谁，这个新世纪的穿了两重杂色衣衫的风笛手，这个烂喉咙的歌手，这个，这个——啊，让查尔斯·兰姆再生来告诉你吧！我甚至觉得我听见他从他的坟墓里大声叫道，“管他娘，让她见鬼去吧！”^①

① 引见《英格兰学报》（1915 年 5 月），第 292—298 页。

然而，并非所有的文人——当然不包括在 1915 年和学生门一起每周看 3 次或 3 次以上影戏的青年文人——都主张让电影“见鬼去”的。在詹姆斯·乔伊斯的指引下，一代新成长起来的小说作家很快就试图去找出霍桑的艺术在多大程度上能够既吸收进电影的技巧而又不牺牲它自己的独特力量。1922 年而后的小说史，即《尤里西斯》问世后的小说史，在很大程度上是电影化的想象在小说家头脑里发展的历史，是小说家常常怀着既恨又爱的心情努力掌握 20 世纪的“最生动的艺术”的历史。

上卷：戏剧作家和电影

小 引

电影是拍摄下来的戏剧；它是舞台文艺的延伸，不过去掉了某些限制。

——肖伯纳

电影是画面的语言，而画面是不说话的。

——路易奇·皮蓝德娄

第一章 舞台和银幕——若

干根本差别

电影和戏剧有若干共同点：两者都能讲述一个故事；都使用演员和话语；都处理扰人的感情和伦理问题；都需要形式或结构。但在概括这些共同点的同时，这两种手段的明显差别也灼然可见，例如舞台上搬演故事的方式和银幕上映演剧情的方式便全然不同。不认识舞台和银幕之间的异同，会导致理论上和创作上的混乱。

在舞台上，一个“场面”可以有两种定义：一是指地点或时间不变的分布；二是指一幕中登场演员人数不变的更小片断，所以舞台上人物组合一变（也就是每当有人上场或下场时），一个新场面便开始。一出舞台剧的基本结构单元是后一意义上的场面。

戏剧通常靠一条缓慢然而稳定地上升的紧张线来维持；布景数量上的限制和时间上的压缩使注意点更趋集中。这种结构的最极端形式被称作聚焦式或封闭式戏剧，它同最电影化的影片故事相去最远。具体的例子是索福克勒斯的《奥狄浦斯王》、拉辛的《菲德拉》和易卜生的《群鬼》。即便在诸如莎士比亚的《安东尼和克利奥佩特拉》这样的全景式或开放式戏剧里，尽管形式松散、场面很多（包括上述两种意义上的场面），并且也比聚焦式或封闭式戏剧

更近似电影，其整体结构仍和一部影片有显著差别。不论戏剧作家是按聚焦式戏剧还是全景式戏剧的传统写戏，戏的进展几乎总是靠着一系列戏剧性对抗来导向危机、高潮和结局。

电影则不然。电影的基本单元不是场面，而是镜头。影片的节奏变化极大——既有谢尔盖·爱森斯坦和阿伦·雷乃的快速切割，也有卡尔·德莱叶、让·雷诺阿和米开朗基罗·安东尼奥尼的长镜头；不过今天的一般的镜头在银幕上的停留时间约为10或12秒。既然电影导演能从一系列不同的角度来表现他的对象，既然他能轻而易举地把焦点从一条动作线移向另一条，他如果舍弃不用这类手段，未免太愚蠢了。一个优秀的电影剧本不同于一出舞台剧之处，在于它总是“少靠直指鸽的，多靠紧扣主题”（约翰·霍华德·劳逊语^①）来求得统一。因此，电影的结构较之一般的戏剧的那种更风格化、程式化的形式，似乎更接近于日常生活经验。除了如《日瓦戈医生》和《战争与和平》之类根据史诗式小说改编的影片的罕见例子，影片象生活一样，不会为了幕间休息而把剧情停顿下来的。

和戏剧作家不同，电影艺术家能完全控制空间和时间；这就是说，舞台剧是在真实的时空中展开的，而影片则推出一个新的时空，相距3000里的两个地点，拍摄时间相隔6个月，经过剪辑，可以在银幕上显得象是眼前的单一完整的现实。时空连续是舞台剧的特征；时空不连续是影片的特征。这两种形式由于各自的物质特性而产生的这一根本差别，而舞台剧在结构上所能容许的变动量又比小说为小，所以把舞台剧改编成影片困难是很大的。

这里还有一个视点问题。在希腊和伊丽莎白时代的戏剧里，尽管事件大多是以一种客观的方式来搬演的，剧作者仍能通过合

^① 引见《电影的创作过程》（纽约，1964），第324页。