



# 从小说到电影



[美] 乔治·布鲁斯东 著  
高骏千 译



# 从小说到电影

[美] 乔治·布鲁斯东 著

高骏千 译

中国电影出版社

1982 北京

Novels into Film  
by George Bluestone

The Johns Hopkins Press, 1957

内 容 说 明

本书是美国电影研究家乔治·布鲁斯东的一部探讨改编问题的著作。全书共分七章。第一章为全书的理论基础，它试图对小说和电影的相关的美学原则作一番相当广泛的考察，以便尽可能清楚地指出改编小说的影片制作者所面对的各种问题，第二章至第七章则具体地分析了《告密者》、《怒火之花》、《呼啸山庄》等六部根据小说改编的影片，并以这六部影片来佐证他的理论。本书可使我们对西方电影理论界在改编问题上某些较有代表性的观点，有一个粗略的认识。

从小说到电影

中 国 电 影 出 版 社 出 版

北 京 印 刷 一 厂 印 刷 新 华 书 店 发 行

开本：850×1168毫米1/32 印张：7 $\frac{8}{16}$  插页：6 字数：190,000

1981年8月第1版北京第1次印刷

1982年8月北京第2次印刷 印数：9,001—19,000册

统一书号：8061·1619

定价：1.00元

## 序 言

除电视以外，电影是各种艺术中最年轻的一种。在已趋成熟的艺术中，它更无疑是最年轻的。近年来，电影在终于发现了自己的经典作品、自己的历史传统、自己的中坚人物、乃至自己的相互对垒的批评学派以后，越来越固执地要求人们郑重地承认它的地位。电视的崛起，使电影突然显得成熟而老练，它期望人们的尊敬和重视，而且认为自己有资格对那个小弟弟的发迹侧目而视。但是，因为电影毕竟比较年轻，一般美学家不免还把它看成羽毛未丰的雏鸟，总是用传统的、历史较久的艺术中的标准来衡量它的能力。电影虽然再三要求人们承认它的独立性，却往往被当成是小孩子的无理取闹。更因为电影在表面上仿佛借用了其它艺术的方法，这就促使人们更加倾向于用过时的标准来评断它。由于电影和其它传统艺术，就像一些彼此相交的圆一样，在许多地方是重叠的，因此这种倾向乍一看来也是可以理解的。

像戏剧一样，电影是一种在观众面前演出的、诉诸视觉和听觉的、应用语言的艺术手段。像芭蕾舞一样，电影在很大程度上依靠动作和音乐。电影又像小说一样，通常总是表现一个故事，通过一连串的冲突来刻划出一些人物。电影又像绘画一样（除了立体电影），是两度空间的，由光和影——有时还有彩色——所构成。但是，最终决定某一事物的定义的，毕竟还是它本身的特性；一旦我们着手考察电影本身的特性，那些使

它有别于其它艺术手段的特征就自然而然显示出来了。

本书试图就电影与一种传统艺术的关系来考察一下它的某些特征；具体地说，就是通过细致地分析一种特定的类型——被改编为电影的小说，来进行这种考察。因为在这里，两种手段有着明显的重叠。我认定，并且试图证明，两种手段各自具有本质上不同的特征，应该说它们分属于不同的艺术门类。虽说在某一类小说和电影之间确实不乏相似之处——例如某些小说就很像是电影剧本，但它们之间的差别却更引人注目。更重要的是，我们可以发现，这种差别对于影片摄制者来说要更为复杂。这些相互区别的特征，主要基于下面这样一个事实，即：小说是一种语言的艺术，而电影基本上是一种视觉的艺术。（我认为，并且试图证明——音乐和对话，虽然起着加强画面形象的作用，但在影片的总的结构中实际上只是次要的方面。）除此而外，两种艺术的主要程式，更受着它们不同的起源、不同的观众（读者）、不同的生产方式以及检查机关对它们的不同要求等等的制约。一般说，一部有份量的小说总是拥有一批为数不多然而有文化的读者，总是由一位作者独立创作，而且比较地不受生硬的检查机关的干涉。电影却不是这样，它依靠人数众多的观众的支持，在工业化的条件下进行集体生产，而且受着一部强加的“海斯法典”的限制。这种情况只会加强而不会削弱两种艺术各自的独立性。

因此我们发现，在根据小说拍摄的影片中，许多“小说化”的元素不可避免地被抛弃了。这种抛弃的严重程度，使得新的作品在严格的意义上说，已经和原作很少相似之处。电影既然不再以语言为唯一的和基本的元素，它也就必然要抛弃掉那些只有语言才能描述的特殊的內容：借喻、梦境、回忆、概念性的意识等，而代之以电影所能提供的无穷尽的空间变化、具体现实的摄影形象以及蒙太奇和剪辑的原理。所有这些差别都是从小说是一种理念的、推理的形式，而电影是一种视象的、表

演性的形式,这一基本差异中派生出来的。在这一意义上,影片摄制者不过是将小说当作素材,最后创造出自己独特的结构。所以,对小说与电影进行比较性的研究,往往以寻求两者之间的相似点开始,却以公开宣告两者之间的差异而告终,道理也就在此。

第一章《小说的界限和电影的界限》试图对有关的美学原理作一番比较全面的概述,而着重于论述电影,因为对于小说早已有更内行的人进行过更深入的研究。虽然列举了许多例证,但阐述仍力求广泛,以便尽可能清楚地勾勒出改编小说的电影摄制者所面临的难题。理论分析方面,也许有些繁琐,这是因为美国的美学界对电影的研究十分贫乏。除了伐契尔·林赛、约翰·霍华德·劳逊和埃尔温·帕诺夫斯基等很少几个从旁的学科转到电影方面来的人之外(本书作者以迫切的心情等待着齐格弗里特·克拉考尔即将出版的一本电影美学著作),在电影评论家和电影史家中,还不曾有人尝试过对电影的美学原理进行探讨。就拿劳逊的著作来说,也还只是在修订一本关于戏剧创作的旧作时增加的附录。直到目前为止,美国作家中还没有人对我们这个影响最大的文化领域作过充分的理论分析;其结果是,在电影理论的经典著作——普多夫金、爱森斯坦、爱因汉姆、巴拉兹等人的著作——中,竟没有给美国电影以足够的注意,尽管美国电影在创作实践上曾向全世界提供了一些最惊人的范例。这是十分耐人寻味的。因此,在进行目前这样一种专门性的研究时,作者感到仿佛是走在树木参天的森林中,间或见到一线明丽的阳光。因此第一章中所提出的结论当然都带有探索和尝试的性质,既不详尽,也不是定论。

不过,这些结论确也提出了摆在着手改编小说的影片制作者面前的关键性问题。基于这个理由,我在探讨基本原则的时候,同时也要讨论到“海斯法典”。由于影片制作者必须满足形式方面和主题方面的要求,同时必须考虑到他的手段和费

众。因此，我也随时记住，电影既是一种艺术工具，又是一种社会工具。作者有意使本书既有理论的阐述，又力求广泛概括，因此，第一章的语气与以后具体分析作为例证的影片的各章，略有不同。

在例证影片的挑选上，一半是根据我自己的意图，一半也是决定于必要性。最初，我开列了一张单子，挑出了十来部影片，大致上包罗了各种可供探讨的问题。例如，有一部成功的影片是根据一本平庸的小说改编的；另外一部平庸的影片，所根据的小说却曾获得极高的评价；还有两部影片是根据同一本小说改编的。我想对各种不同类型的影片进行研究，它们所根据的小说，有的非常像电影剧本，有的却和电影剧本几乎毫无相似之点，简直使人怀疑它怎能进行改编。可是我很快就发现，如果要按照我的想法进行这种具体分析，我必须同时拥有一份电影剧本和一部影片拷贝。主要正是因为这些研究资料的难于获得，电影剧本的不易搜集和没有合适的机会观看旧影片，才使我不得不把原先挑中的影片减少到目前的六部。感谢电影档案馆、国会图书馆和有关的电影公司，使我能在最有利的条件下观看了挑中的这六部影片，从而才得以对它们进行详尽的分析。被选作例证的这几部影片虽然代表着从1935到1949这一段时期，但丝毫不意味这就是同时期内电影工业生产的一般水平。影片按年代顺序排列，也只是由于这样排列比较方便。

对这六部例证影片所作的研究，不是近来一般所说的“解说”。在谈到每一部影片时，我只试图评价其中最关键性的增添、删减和改动，集中分析由于改编者保留或改变小说某一部分而表现出来的深刻涵义。简单地说，是让影片引导我，而不是由我引导影片。因为承认每部影片本身的完整性，因此，小说与其说被视为一个规范，勿宁说不过是个出发点。对例证影片的研究，主要在于分析具体问题，而不是为了说明某一个论点。

《告密者》的例子，说明影片摄制者如何运用外部形象来表现内

心状态；《呼啸山庄》的例子，说明影片摄制者为了使一本十九世纪的英国小说能为二十世纪的美国观众所理解，必须作哪些改动；《傲慢与偏见》的例子，说明一部根据一本与电影剧本有某些相似之处的小说拍摄的影片，如何成功地发掘和利用这些相似之处，以及如何用舞会场面的空间节奏来表现戏剧性的关系；《怒火之花》的例子，说明影片仅仅调换了几段关键性情节的顺序，就使小说的结构变得适合于电影的流行的程式；《黄牛惨案》的例子，说明影片在结尾部分的改动怎样收到双重的效果，使小说的结构和含意都符合于电影的要求；《包法利夫人》的例子，说明影片由于未能抓住作者很明显地加以运用的空间因素，未能从造型形式的角度将小说重行构思，而显得含糊不清。在分析每部影片时，对于特殊的电影手法（如淡入、淡出、全景、特写之类），只有当它们有助于说明关键性的问题时，才加以讨论。

最后，关于方法说几句。为了把影片与它所根据的小说并列起来研究，我采取了莱斯特·阿斯海姆最初建议我采用的方法，但作了一些小的改动。扼要地说，这是一种将电影剧本和小说相对照的方法。我把影片中人物、情节、对话上的改动、删减和增添精确地记录下来，这样就可以将主观印象减到最低限度。使用这种方法，要求在观看影片时手头有一份电影剧本，一面看，一面在剧本上记下影片最后剪辑时所出现的一切改动，使剧本与最终完成的影片完全一致，然后再将剧本和小说相对照。把书中在影片里完全没有出现的段落划掉；把出现在影片中的那些叙述性场面加上括号；被收入影片的对话下边划线标明；增加的人物则注在书页边上；诸如此类。因此，在进行评断之前，每部影片与它所根据的小说究竟有多少差别，我手里已经有了一份精确而客观的记录。

正如在其它研究工作中一样，我在这里所做的研究，如果不是得到许多对于将电影作为一种艺术形式来探讨怀有极大热



情的学者和评论家的合作，是不可能完成的。当然，对于所有的断语和错误，应由我个人完全负责。

乔治·布鲁斯东

1956年11月于巴尔的摩

## 目 次

序 言 .....	(1)
第一章 小说的界限和电影的界限 .....	(1)
I 两种看见的方式 .....	(1)
II 关于电影和小说的源流 .....	(6)
III 两种手段的差别 .....	(15)
IV 两种观众和两种神话 .....	(33)
V 关于时间和空间 .....	(49)
VI 结语 .....	(67)
第二章 吉密者 .....	(70)
第三章 呼啸山庄 .....	(98)
第四章 傲慢与偏见 .....	(124)
第五章 怒火之花 .....	(159)
第六章 黄牛惨案 .....	(183)
第七章 包法利夫人 .....	213)
后 记 .....	(232)
剧 照	

# 第一章 小说的界限和 电影的界限

## I 两种看见的方式

据说，D. W. 格里菲斯在1913年总结自己的主要意图时，曾经说过：“我试图要达到的目的，首先是让你们看见。”<sup>①</sup>不知是偶然，还是有意，这句话和康拉德<sup>②</sup>在十六年前出版的《黑水手》的序言中所说的一句话，几乎完全一样：“我试图要达到的目的，是通过文字的力量，让你们听见，让你们感觉到，而首先，是让你们看见。”<sup>③</sup>除了语法结构上明显的相似外，这个巧合中最值得我们注意的，是其中所提出的一些问题，既是电影和小说的共同点，又是它们的分歧点。一方面，“让你们看见”，这句话意味着在进行创作的艺术家和作为接受者的观众（读者）之间，存在着一种感情上的联系。在这里，小说家和电影导演的意图是相同的。在另一方面，人们可以是通过肉眼的视觉来看，也可以是通过头脑的想象来看。而视觉形象所造成的视象与思想形象所造成的概念两者间的差异，就反映了小

① 刘易斯·约可布斯的《美国电影的兴起》（纽约，1939年）第119页。——原注

② 约瑟夫·康拉德（1857—1924年）：英国作家，原籍波兰，所著小说大都描写航海生活，著名的有《吉姆爷》、《黑水手》等。

③ 约瑟夫·康拉德的《康拉德文集》（纽约，1942年）第83页。——原注

说和电影这两种手段之间最根本的差异。

小说和电影两者都是有机的，这是说，美学的判断要以作品的整体效果做依据——其中既包括形式方面的也包括主题方面的各种程式，因此可以想见，形式上和主题上的差异，是跟两种手段之间的差异不可分离的。康拉德和格里菲斯所说的“看见”，是两种不同方式的“看见”。不仅如此，他们所说的“你们”，也是指不同的人们。可以想象，为康拉德的人数较少的中产阶级读者群所能理解的那些结构、象征、传说、隐义，在格里菲斯的人数多得多的观众看来，也许完全不能理解。反过来说，能够使格里菲斯的观众的后代伤心落泪的地方，在康拉德的“你们”的子孙看来，也许竟是荒谬可笑。康拉德和格里菲斯的这两句话表面上的一致，一经分析，就出现了裂痕，两种艺术转向相反的方向。表面上的一致性，而内里却是对立的，简单说来，这就是小说和电影之间变化无常的关系的全部历史。

从表面上看，两者从一开始就存在着一种密切的关系，不论从哪一点看，它们的互惠关系都是明确的：根据小说拍成的众多的影片；对文学的电影手段的探讨；改编影片对阅读小说的影响；由小说拍成影片带来的票房收入；好莱坞方面授与或由于好莱坞方面而获得的荣誉奖。

电影从活动的照片发展为述说一个故事的那一天起，便是小说不可避免地变成原料或由故事部门大批制造出来的开始。格里菲斯任导演不到一年，他就改编了包括杰克·伦敦《只是一块肉》（《为了黄金》）、托尔斯泰的《复活》、查尔斯·里德的《修道院与家庭》在内的许多小说。谢尔盖·爱森斯坦在《狄更斯、格里菲斯和今日电影》<sup>①</sup>一文中，阐述了格里菲斯怎样从狄更斯的作品中获得了关于他的几乎是每一项重大创新的启示。他引

---

<sup>①</sup> 谢尔盖·爱森斯坦的《电影形式》，杰·莱达译（纽约，1949年）第195页。——原注

用了若干片断来说明溶、叠印镜头、特写、全景，然后指出，格里菲斯在技巧上表现的魄力和他的道德观念，至少可以部分地溯源于他对文学形式的爱好和他思想中维多利亚时代理想主义的根子。<sup>1</sup>

这只是开始，从此小说就在剧本讨论会议上占据了一个显著的位置，这种情况至今未变。从来没有人作过精确可靠的统计。不同的估计数字认为要占全部电影产品的17%到50%。以雷电华、派拉蒙、环球三家公司1934—1935年度出品的影片为例，将近三分之一的长故事片是根据小说改编的（取材于短篇小说的还不在于内）。<sup>2</sup>莱斯特·阿斯海姆所做的范围更广的调查证明，在各大公司（1935—1945）十一年中出品的5,807部影片中，有976部，也就是17.2%是由小说改编成的。<sup>3</sup>霍顿斯·鲍德梅克在一篇文章中引用1947年6月4日《万象》杂志的调查材料说，在463部尚未发行或正在拍摄的电影中，由小说改编的约占40%弱。<sup>4</sup>不久前，托马斯·M·帕莱育在《纽约时报》上发表的一篇文章中写道，在好莱坞，电影剧本的数字达到了一个新的低潮，“在1955年海斯法典局审查的305部影片中，只有51.8%是根据电影剧本拍摄的。”对于这些统计数字，还应当作适当的修正，因为阿斯海姆和鲍德梅克都说过，在高成本的影片中，取材于小说的百分比，较之在低成本的影片中要大得多。<sup>5</sup>

电影业本身对自己工作的评价，也表现出对取材于小说的电影（这些影片常常是制作质量极高的）的偏好。举例来说，

---

1. 刘易斯·约可布斯《美国电影的兴起》第98页。——原注

2. 引自玛加丽特·G·奥特曼《小说与银幕》（波士顿，1935年）。——原注

3. 引自莱斯特·阿斯海姆《从书本到影片》（学位论文，芝加哥大学，1949年）。——原注

4. 引自霍顿斯·鲍德梅克《好莱坞：梦幻的工厂》（波士顿，1950年）第74页。——原注

5. 例如，阿斯海姆说，在1935—1945《电影日报年鉴》所举历年的十大名片中，由畅销小说改编的有52部，占47%。——原注

由小说改编成的电影，总是最有希望获得金像奖。1950年，《时代》周刊发表过《万象》杂志对二百名从事电影事业二十五年以上的男女进行民意测验的结果：《一个国家的诞生》被认为是最佳默片，《乱世佳人》被认为是最佳有声片和最佳“永不会过时的影片”。<sup>①</sup>这两部影片都取材于小说。《乱世佳人》的中选是一件既符合商业利益又符合艺术趣味的好事。因为在将近五年之后，《时代》周刊又报道了《万象》杂志所举出的好莱坞的“永不过时的赚钱影片”的名单。密契尔女士的这部影片居第一位，盈利达三亿三千五百万美元。更重要的是，在盈利最多的十部影片中，竟有五部是根据小说改编的。<sup>②</sup>我们只要回想一下，从《爱丽丝·亚当》到《皇上班底》，有多少得普立彻奖金的小说被改编成电影，就能更清楚地看出，在经济上艺术上同样成功的影片中，取材于小说的百分比有多么高。<sup>③</sup>

纽约的出版社对好莱坞摄影场的影响，这是一条线。同样的，还可以看到另一条方向相反的线。据玛加丽特·法伦德·索普说，《大卫·科帕菲尔》在克利夫兰的影院公映时，借阅小说的人数陡增，当地公共图书馆不得不添购了132册；《大地》的首映使小说销数突然提高到每周3,000册；《呼啸山庄》拍成电影后，小说销数超过了它出版以来92年内的销数。杰里·华德用更精确的数字证实了这种情况，他指出，《呼啸山庄》公映后，小说的普及本售出了70万册；各种版本的《傲

---

① 《时代》周刊55卷(1950年3月6日)第92页。从主题程式的观点来看，值得注意的是，这两部影片都涉及南北战争，而且都对南部的分离主义者表示同情。南方的失败在我们的民族良心上造成的负担有多大？——原注

② 《时代》周刊65卷(1955年1月)第74页，摘引《万象》杂志49周年专号发表的数字。五部根据小说改编的影片是：《乱世佳人》、《走向永生》、《太阳浴血记》、《长袍》、《你往何处去》。——原注

③ 这是被改编成电影的获普立彻奖金小说中的一部分：《大地》、《乱世佳人》、《波城世家》、《一岁的小鹿》、《怒火之花》、《亚丹诺之钟》、《安倍逊大族》、《真大》、《阿罗斯密司》、《圣路易·芮之桥》、《爱丽丝·亚当》。——原注

慢与偏见》达到33万余册；《桃源艳迹》售出了140万册。1956年，在映出《莫比·狄克》和《战争与和平》的同时配合出售原著，也是这种趋势的继续。

让-保罗·萨特说过，对于这一类读者中的一些人来说，小说不过是影片的“一篇大体上还算忠实的评注”。这句话指出了一种使人信服的典型的区别。对数量的分析本来就和质量的变化关系不大。这种分析丝毫不能告诉我们变化的过程，更不能指导我们如何去评判这种变化。这种分析只是指出事实上存在着的相互关系，却不能说明这种关系在美学上的意义。这种分析提供了统计学的——而不是批评的——资料。因此，根据这些材料并不能推论出变化的确实性质。

人们常常这样说：“影片很忠实于原著的精神”，“真想不到，他们把小说支解成这个样子”，“关键性的情节删掉了，可还是部好影片”，“谢天谢地，他们把结尾改了”，等等：诸如此类的话都是根据一定的前提得出的推论，而这些前提却使变动的过程显得模糊了。这类相当典型的感叹和评语，是根据下面一些（当然还有别的）前提得出来的：内容是一种单独存在的、可以分离出来的东西，并且可以加以重现，就像一张照片能重现一只小猫一样；小说中的人物情节和电影中的人物情节是可以互换的；小说是一个规格，电影对它有所脱离是自负其责的；由于一些含糊不清的理由——比如说，为了长度或视觉上的需要——这种脱离是被允许的，而脱离的幅度大小则直接决定于对原著“尊重”的程度；不管原著如何，任意加以改动并不一定会损伤影片的质量，但这种改动却不知为什么必须瞒过观众的耳目才行。

所有这些前提有一点是共同的：它们都没有理会到，当人们从一套多变的、然而在一定条件下是性质相同的程式过渡到另一套程式的那一分钟起，变动就开始了；从人们抛弃了语言手段而采用视觉手段的那一分钟起，变化就是不可避免的。最

后，人们还没有充分地认识到，小说的最终产品和电影的最终产品代表着两种不同的美学种类，就像芭蕾舞不能和建筑艺术相同一样。

一幅历史画和它所描绘的历史事件相比，是一件不同的东西，在同样的意义上，电影也是一件不同的东西。说某部影片比某本小说好或者坏，这就等于说瑞特的约翰生蜡厂大楼<sup>①</sup>比柴可夫斯基的《天鹅湖》好或者坏一样，都是毫无意义的。它们归根结底各自都是独立的，都有着各自的独特本性。

## II 关于电影和小说的源流

我们对这两种手段所下的定义，至少可以部分地从它们各自的源流上来理解。罗吉·曼威尔所列的书目表明<sup>②</sup>，美国作家对电影事业的历史与金融组织，似乎一向极感兴趣。这并非偶然。因为，美国电影正是由一种新奇玩意儿开始，最后演变为一宗亿万金元的企业的。从一开始，它的基本特点就是适合我们美国人对创新立异和富丽堂皇的双重喜好的。埃尔温·帕诺夫斯基在他那篇关于电影的精辟的论文中，很敏锐地指出了电影的源流在它的艺术上所遗留的痕迹<sup>③</sup>。按照帕诺夫斯基的意见，说到电影的源流，包含着两种基本的含义：第一种含义是：“对活动电影的欣赏，其最初的基础，并非是对某一特定事物的客观兴趣，而是会活动的东西这一事实所引起的单纯的喜悦，”至于这东西是什么，并不要紧。我不妨将帕诺夫斯基先生的这个论述引申成为：“而是会活动的形象这一事实所引起的

---

① 美国名建筑师弗兰克·L·瑞特（1869年—？）设计的一座著名建筑物，位在威斯康辛州拉辛城。

② 罗吉·曼威尔：《论电影》，修订版（伦敦，1950年）第251页。——原注

③ 埃尔温·帕诺夫斯基：《电影的风格与手段》，载《演变》第26期（1937年）第121页，同一篇文章经过修改又发表在《评论》第一卷（1947年1—2月号）。——原注



单纯的喜悦。”因为，把顾客最初吸引到走马盘、镍币影院和节日游艺会上来的，正是这种和现实相似的幻象所引起的喜悦。我们看见一家人吃饭，母亲给婴儿喂奶，这并不使我们特别感到兴趣，可是同是这些场面变作影像呈现在银幕上时，却成了轰动一时的事件。

帕诺夫斯基接下去说，我们应当理解的第二个事实是：

电影……最初原是一种纯粹民间艺术的产物。在最原始的影片中，我们看到的只是单纯的动作纪录：奔驰的马匹、火车、救火车、体育比赛、街景。这些影片起初是由一些并不认为自己是艺术家的人摄制，供一些并不认为自己是艺术家的人欣赏的；要是有人称他们为艺术爱好者，说不定反而会惹得他们不高兴。摄制这些影片的照相师，无论如何也不能说是“导演”，在这些影片中表演的人（当开始摄制有情节的影片时），无论如何也不能说是“演员”。<sup>①</sup>

仿佛是出于本能，最早的一批美国影片已经懂得利用电影所固有的特殊性能。还在1905年以前，“早期的影片就不再去模仿那具有一定数量的活动的戏剧表演，而是设法将动作加进静止的艺术之中去。这样，新发明的技术就奏出了一曲自己的凯歌。”<sup>②</sup>

这些早期的活动电影选择了三类最合乎当时广大观众口味的题材：（1）情节奇特的事件，尤其是十九世纪的通俗历史画、戏剧或流行的蜡像中常见的那种血淋淋的事件；（2）庸俗的滑稽事件——这是扔蛋糕程式的开端；（3）较含蓄的色情画片上的那种场面。事实上——帕诺夫斯基最后下结论说——合理的演变途径并不在于规避早期电影中的这些民间艺术特点，而只是将这些特点“在它内在的可能性的范围内”加以发扬起来。

① 同上书第121页。——原注

② 参见约可布斯的《美国电影的兴起》第3—77页。——原注