

外国电影研究资料丛书

陈犀禾 选编

# 电影改编理论问题

中国电影出版社

外国电影研究资料丛书

中国艺术研究院外国文艺研究所 编  
外国电影研究资料丛书编辑委员会

陈犀禾 选编

# 电影改编理论问题

---

中国电影出版社

1 9 8 8 北京

## 电影改编理论问题

---

中国 电 影 出 版 社 出 版

宏 伟 胶 印 厂 印 刷 新 华 书 店 发 行

开 本：850×1168毫 米 1/32 印 张：20本 插 页：2 字 数：400000

1988年8月第1版北京第1次印刷 印 数：1—2,000册

---

统 一 书 号：8061·3124

定 价：5.00元

## 编辑委员会

主编：郑雪来      邵牧君      富 澜

编委：（按姓氏笔划为序，有\*者为常务编委）：

乐 刻	叶宏材	邢祖文	* 伍茵卿
沈 善	* 邵牧君	何振淦	陈笃忱
* 李小蒸	李正伦	* 李邦媛	李溪桥
* 郑雪来	周传基	罗晓风	罗慧生
俞 虹	<u>徐 昭</u>	徐谷明	* 崔君衍
* 富 澜	戴光晰		

本辑责任编辑：梁兆才

封面设计：乃 萱

## 出版说明

为了借鉴外国电影艺术的经验，以促进我国电影创作和理论研究工作的发展，本丛书将有系统地编译世界各国电影创作和理论研究的重要资料，选材力求有代表性、有较高学术价值和有较大参考借鉴价值，兼收正、反面材料。丛书内容包括六个方面：

- (一) 外国电影美学、电影理论研究资料；
- (二) 外国电影的重要思潮、流派研究资料；
- (三) 当代外国电影重要倾向研究资料；
- (四) 外国电影艺术技巧研究资料；
- (五) 外国重要电影艺术家、理论家研究资料；
- (六) 其他。

## 编 选 说 明

收入本书的有关外国电影改编理论的文章，一部分选自历年国内所译介的有关材料，一部分是专门补译的新材料。在编选过程中，我们尽量注意了材料的广泛性，观点的代表性，以及改编理论动态的最新发展，同时照顾到国别、地域、时代和有代表性的理论家，以使读者在纵、横两个坐标系上都能获得一个清晰的轮廓。

我们把所选文章分成三大类。第一类是电影和戏剧、文学的关系。这些文章虽然不一定直接探讨改编原理，然而却涉及到改编的一些实质性问题，如媒介的差异及转换规律等，是进一步探讨改编原理的理论前提。当然，对于较为一般地论述电影和戏剧、文学关系的文章，着重于揭示电影的一般本性而和改编直接关系不大的文章，本书则不收入。

第二类文章是直接探讨改编理论和原则的文章。这是本书的核心，有关文章尽数收入，补译的文章也较多，例如莫·贝加的《论改编》，克莱·派克的《电影和文学》，巴赞的《非纯电影辩》，安德鲁的《改编》等文章，其中安德鲁的文章是从他1984年的最新著作《电影理论中的概念》中选译出来的。

第三类文章是讨论具体改编作品的文章。由于本书的编选重点是放在对基本规律的把握上，研究改编实例是为了把握基本规律，所以选文标准不完全是侧重文章所论作品的艺术成就，而主要是侧重文章本身的理论价值；不是侧重从一般影评和介绍角度

谈影片，而是取其对改编的基本规律有无揭示。这样，我们就放过了一些重要作品，而涉及了一些并不太成功的作品，例如分析《推销员之死》和《老人与海》改编得失的文章。

根据以上分类，我们把全书分成上、中、下三大篇。当然，由于这些问题本身环环相扣、互相联系，所以这种分类只是相对的。在每一篇文章前，我们都写了一个简短的提要，介绍文章的主要内容和观点，大致是比较客观的。在每一组文章之前，我们写了一个简短的序言，把这组文章内的各种观点串起来看，进行一些比较分析。在这里，编者的目的与其说是对所选文章进行批注，不如说是提供一个整体的视点，以使人们对这一领域的问题有一个立体的概念。

最后，收入编选者本人对改编问题的研究专论一篇，提出了自己对改编中一些基本问题的看法，其中也涉及了本书所收入的国外各种观点，但侧重点是使这些理论能和中国的实践结合起来，谈自己的看法。希望能对读者有所帮助。

本书由于受到编选者见闻和水平的局限，可能会有种种偏颇和遗漏，我们恳切希望得到专家和广大读者的指正。

一九八五年六月

# 目 录

论改编(代序) .....	陈犀禾 (1)
<b>电影·文学·戏剧</b> .....	(23)
论电影美学的特性 .....	[苏联] C·弗雷里赫 (25)
从电影技巧到小说技巧 .....	[美国] 凯思·柯恩 (57)
小说和电影 .....	[美国] D·G·温斯顿 (79)
电影、文学、戏剧 .....	[日本] 岩崎 昶 (104)
电影、戏剧、文学 .....	[美国] 爱·茂莱 (118)
电影、戏剧、文学 .....	[法国] 克·麦茨 (132)
<b>改编原理</b> .....	(144)
艺术形式和素材 .....	[匈牙利] 贝拉·巴拉兹 (146)
电影和文学 .....	[英国] 克莱·派克 (155)
小说的界限和电影的界限 .....	[美国] 乔治·布鲁斯东 (168)
改编的三种方式 .....	[美国] 杰·瓦格纳 (214)
电影与小说 .....	[美国] 约翰·劳逊 (228)
非纯电影辨——为改编辩护 .....	[法国] 安德烈·巴赞 (244)
电影和小说 .....	[德国] 齐·克拉考尔 (268)
文学作品的改编 .....	[苏联] П·波高热娃 (284)
作家和电影 .....	[苏联] Б·瓦西里耶夫 (304)
论改编 .....	[美国] 莫·贝加 (316)



·改编·····	〔美国〕杜德莱·安德鲁	(332)
文学和电影的改编·····	〔法国〕艾·菲兹利埃	(346)
小说不是电影·····	〔美国〕理·布鲁克斯	(352)
改编·····	〔美国〕萨伊德·菲尔德	(358)
长篇小说与电影剧本·····	〔苏联〕E·格布里罗维奇	(371)
文学与电影的关系·····	〔苏联〕H·列别杰夫	(386)

**改编实例····· (395)**

《乡村牧师日记》与罗贝尔·布莱松的风格化

·····〔法国〕安德烈·巴赞 (397)

呼啸山庄·····〔美国〕乔治·布鲁斯东 (418)

论改编的艺术——陀思妥耶夫斯基小说的改编

·····〔苏联〕JI·波高热娃 (445)

从《伟大的期望》到《孤星血泪》

·····〔美国〕A·R·富尔顿 (470)

黑泽明的《麦克佩斯》——《蛛网宫堡》

·····〔英国〕罗·曼威尔 (491)

契诃夫与电影——关于契诃夫作品的电影改编问题

·····〔苏联〕蒂·莎赫-阿兹卓娃 (504)

故事和论述——评《丧失了名誉的卡塔琳娜·勃鲁姆》

的电影改编

·····〔美国〕威·马格莱塔 (523)

琼·马格莱塔

导演的学校·····〔苏联〕莫·什维泽尔 (540)

阿瑟·密勒和电影(外一篇)·····〔美国〕爱·茂莱 (556)

《带叭儿狗的女人》导演笔记

·····〔苏联〕И·赫依费茨 (576)

# 论 改 编

(代序)

陈犀禾

关于改编影片和原著的关系以及怎样理解“忠于原著”的问题，是电影改编理论中的一个核心问题。在这个问题上，各种电影改编理论作出了不同的回答。本文亦试图结合我国的某些改编实践和国外的某些改编理论，探讨一下这个问题。

## 1. 文字、故事、意念

在这个问题上常见的有三种态度。最通常的是把原著的故事情节加以改编。以《城南旧事》为例：原小说的故事情节分五段写五个人。改编后的影片，删去了“兰姨娘”的全部和“驴打滚儿”的后半部。“惠安馆传奇”保持基本完整成为影片的上篇；而“我们看海去”和“驴打滚儿”前半部及“爸爸的花儿落了”揉在一起，成为一个仍有两段感的下篇。

但也有人主张要忠实于原著文字语言的。以法国著名导演布莱松改编的《乡村牧师的日记》为例。布莱松开始接受这个拍摄任务时，就告诉人们说，他准备要搞一部逐字逐句地完全忠实于贝尔纳小说的改编作品。布莱松认为：一部真正伟大的小说的实

质是不能够从体现它的文字中抽取出来的，忠于原著就应该忠于它的文字。他把画外音作为讲述故事的主要手段，让牧师在写日记的时候把内容读（画外音）给我们听。巴赞对于布莱松的这一改编是十分赞赏的。<sup>①</sup> 我国影片《伤逝》和美国影片《老人与海》<sup>②</sup> 可以看作是和这一类风格相近的改编。在这些影片中，改编者为了尽可能保持原著中的语言精华，所以把大段原著文字搬进了画外音。

另外还有一种改编可以以法国导演戈达尔拍摄的《名字：卡门》为代表。他把梅里美的小说搬到了现代巴黎，影片中的故事和人物身份都作了更动，几乎很难找到原小说的影子，被称为“最不忠实于原著”的改编。他从原小说中所提取的只是一个“意念”。这一类改编在西方是比较盛行的。

当然，以上每一种态度都有其美学上的根据。从结构的观点看，我们可以把“原著”（即原小说）理解为一个多层次的复杂系统：我们在读小说时，首先接触到的是由文字语言所构成的本文系统；通过文字语言，我们才了解到作者所描绘的故事和人物；最后获得小说的内在涵义。这样，我们可以把小说理解为由文字、故事、涵义三层次构成的复合体。各种不同的改编方式，体现了对不同层次的侧重。

那么，这三种方式中那一种最合理呢？就一般意义而言，当然是第二种。因为我们不可能在一部伟大的文学作品中，把作家所描写的内容同他所用的文字割裂开来，只有通过文字语言，我们才能了解到故事和涵义。然而我们在实践中却发现这种改编几乎是不可能的。本书中许多文章都分析了文字符号和电影符号在结构上的差异，这种结构上的差异及其所导致的语义上的差异，使得小说语言很难象翻译成另外一种文字那样一一转换成电影语

① 参见《电影是什么？》英文版第125页。

② 参见《世界电影》1984年第2期第52—54页。

言。所以要忠实于原著的文字语言，那除了拍一部由字幕构成的电影（象肖伯纳最早所建议的）或充满画外音的电影（象布莱松所做的），几乎毫无他法，但观众不是上电影院来看或听一部小说的，从实践效果看，这种改编在大部分情况下往往被批评为“过于文学化”，而没有受到广泛的欢迎。

至于戈达尔改编的《名字：卡门》，我认为不能算作一种严格意义上的改编，因为它已离开了原著的形象体系——这是原著作为一件艺术作品的基础之所在。

所以，以电影的方式改编原著，《城南旧事》的改编实践是比较可行的。著名电影理论家贝拉·巴拉兹说：

事实上确有可能把一部小说的题材、故事和情节改编成一部完美的舞台剧本或电影剧本。<sup>①</sup>

苏联的电影改编理论家波高热娃说：

影片，这首先是情节的视觉再现。<sup>②</sup>

美国的电影改编理论家布鲁斯东说：

当一个电影艺术家着手改编一部小说时，虽然变动是不可避免的，但实际的情况却是他根本不是在将那本小说进行改编。他所改编的只是小说的一个故事梗概——小说只是被看作一堆素材。他并不把小说看成是一个其中语言与主题不能分割的有机体；他所着眼的只是人物和情节，而这些东西

① 《电影美学》，中国电影出版社1979年版，第277页。着重号为引者所加。

② 《从书到影片》，中国电影出版社1962年版，第9页。

却仿佛能脱离语言而存在。<sup>①</sup>

我国的电影前辈夏衍同志也主张从原作的故事和人物中寻找改编的基础。<sup>②</sup> 这种观点和方式已为当今大多数改编实践所采取。

## 2. 故事的“外形”和“核心”

以原著故事为基础的改编又可以区分为“移植式”、“注释式”、“近似式”三种类型。<sup>③</sup> 由于两种手段的差异，在电影中照搬小说的故事常常是不可取的、甚至是不可能的。杰·瓦格纳认为“移植式”是最不能令人满意的方法，它往往把小说简化成连环画册；<sup>④</sup> 波高热娃也认为“一丝不差地照搬文学作品的外部情节，或者更确切地说，照搬它的故事，并不足以保证改编的成功”；<sup>⑤</sup> 国内也有人撰文认为这种“描红式”的改编在实践中是不理想的；<sup>⑥</sup> 巴拉兹则干脆要求“把原著仅仅当成是未经加工的素材。”<sup>⑦</sup> 如果不去死抠个别字眼的话，巴拉兹的话大致是可取的。在绝大多数情况下，小说改编成电影，其故事外部结构都要按照电影的要求加以调整、用电影的方式加以“重写”，重写的关键是应把握住故事结构的核心。

所谓故事结构的“核心”是相对于故事结构的“外形”而言的。故事体现为一定的结构，结构是故事的存在方式。结构包括两个方面：一个是故事所赖以表现出来的外观，这是结构的“外形”；另一个是故事所赖以结构的内在依据，这是结构的“核心”。

---

① 《从小说到电影》，中国电影出版社1981年版，第67—68页。

② 《写电影剧本的几个问题》，中国电影出版社1978年版，第103页。

③④ 这里采用杰·瓦格纳的分类方法：“移植式”，即直接在银幕上再现一部小说，其中极少明显的改动；“注释式”，对原著有一定改动；“近似式”，和原著距离较远。参见《世界电影》1981年第1期第31页。

⑤ 《从书到影片》，中国电影出版社1962年版，第2页。

⑥ 参见《电影文学》1983年第12期。

⑦ 《电影美学》中国电影出版社1979年版，第280页。

以《城南旧事》为例，它的外形是呈线性排列的、五个自成段落的故事，而它的核心是渗透于故事中的那种“离别”之情。作者在代序里写道：“读者有没有注意每一段故事的结尾，里面的主角都是离我而去的，一直到最后一篇‘爸爸的花儿落了’，亲爱的爸爸也去了，我的童年结束了。……”作者这里要强调“结尾……主角都是离我而去”，因此，她在构思全篇时并不是同时（平行地）写五个人，而是特意将五个人一个一个分别呈现给读者的。事实上，小说的重点并不在于这些人和事的本身，而在于写通过这些人和事折射出来的作者的情感。通过渗透于故事中的那种“离别”的情绪，贯穿和连结了五个表面上没有直接联系的故事和人物，传达了作者对生活的思考和感受。改编者充分注意到了原作者的这一意图，所以改动之中牢牢把握了原作结构的核·心。吴贻弓说：

小说是分五段写的，改编时不少人提出按小说原结构是不成其结构的，太散了。我怀疑如果用传统手段打散小说，重新按时间顺序组织有头有尾的、有起承转合的、有连续性的故事，就不是这个《城南旧事》了。于是我说服了摄制组的同志。我感到原著中通篇灌注了两个字：别离。童年、亲人、故土都是离它而去的。虽然它们在外部结构上没有承连关系，但在内部核心上，在情绪上是完全统一的。<sup>①</sup>

这样，电影虽对原小说结构进行了较大幅度的删改，但仍保持了原作分段叙述的特点。而不象一般常规结构那样，为求全剧的平衡，把各段打散重新编排。苏联导演莫·什维泽尔在改编《复活》时说：

① 见《要相信银幕形象本身的感染力》，载《电影文化》1983年第3期第5页。

导演在把一部经典作品搬上银幕时，必须善于看懂和理解作品的主题思想是怎样通过作品的艺术结构表现出来的。<sup>①</sup>

这种“表现作品主题思想”的“艺术结构”正是故事结构的实质和核心。把一部文学作品改编成电影，它的结构外形可能会千变万化，但它的结构核心则应该和原作保持相对的一致。<sup>②</sup>《城南旧事》它虽然对原著外形进行了较大幅度的删改（五个故事砍成了三个半），但它把握住了原著结构的核心，这样它和原著的形象（主要是一种情绪形象）和内涵（作者对生活的思考和体验）就有了一种确定的联系，传达了原著的精华和实质。

一般来说，每一部作品的结构都是独特的、不可重复的。如何理解并把握这种结构便见出每一个改编者的功力来了。如果我们试图在其中寻找一些基本规律的话，那么这种规律也只能作为理解和处理一部具体作品结构的最粗略的线索。这样，我们可以把小说的结构类型大致分成三类：<sup>①</sup>以写事为主的故事小说，<sup>②</sup>以写人为主的性格小说，<sup>③</sup>以写情写理为主的心理、情绪小说。

故事小说以事件为中心来表现主题；事件发生发展的时间顺序即故事线，作为作品的结构线；纵剖面的写法成为最普遍的结构叙述方式。故事小说的结构特征，决定了作家在结构技巧上必然侧重于故事情节的完整性、生动性和趣味性的表现上。作家既要用细针密线穿缀情节，使读者获得清晰的时间感和空间感，又要注意将必然性放在偶然性中显示，使读者入乎情理之中、出乎意料之外，产生引人入胜的魅力。故事首尾衔接照应，情节节奏与密度的控制，矛盾冲突过程中悬念的设置、巧合的运用等，都是故事小说结构技巧最突出的方面。大部分惊险小说和战斗小说

<sup>①</sup> 引自《导演的学校》，载《世界电影》1982年第3期第9页。

<sup>②</sup> 除非立意要对原作的主题和形象进行较大的改造，那也可以改变原著结构的核心，（但这也要求首先应看懂原著的结构），这种情况我们后面还会谈到。

都属于这一类型。

故事小说比较容易改编成电影，因为电影也天然地要求动作和情节；在节奏上故事小说也比较符合电影的要求，大部分描写都可化为可见的动作，心理和抒情描写较少；只是长篇作品在容量上要进行一些调整，但只要抓住基本的情节线即可。例如《基度山恩仇记》的改编，抓住了主人公复仇这条主要线索，对枝蔓情节进行了大胆的删削、归并。这一类小说的改编原则是保持主要故事情节的完整性、统一性。由于这一类小说的形象和意义比较外在，所以，改编中比较容易把握住其结构核心和重点。

性格小说以塑造人物形象、表现人物丰富鲜明的个性作为作品结构的中心，情节与环境完全服从人物性格塑造的需要，情节是人物性格的历史，环境是人物性格表现的舞台；纵剖面的写法不再是作品结构的主要表述方式，横断面写法受到作家特别重视与强调，即使用纵剖面写法，也与传统的故事小说不同，在情节的纵向进展中，横向的扩张面显著加大了；作家不仅写人物做什么，还用充裕的笔墨写人物怎么做，人物、情节和环境的具体描写更加细腻入微，对人物内心现实的揭示更加充分。

性格小说改编成电影，在外部情节上的更动一般来说比故事小说大，因为其情节的运动感、叙事的节奏、描写的可见性往往不尽符合电影的要求，它所应遵循的基本原则是保持人物性格发展逻辑的完整性。影片《青春之歌》是通过林道静这样一个知识分子的特殊经历和成长道路来贯穿全书和传达主题的。电影在把握人物性格逻辑线的基础上，对小说的某些章节（例如开头五章，中间的第十六到二十章等）和人物（罗大方、徐辉、林道风等）进行了较大的删削；对小说的某些情节又加以重新组织和处理，例如林道静与卢嘉川第一次会面时东北军撤退队伍的官兵在小学校里的纠纷，林道静从北戴河回到北平时正好碰上学生南下示威团的卧轨斗争，林道静在定县参加农民麦收斗争等，分阶段、有



层次地揭示了人物性格发展的脉络。与此同时，改编者又注意把笔触伸向社会的纵深，这不仅有助于展示时代和环境的特征，而且也有助于主人公性格的塑造。使得影片在其主题内涵的深度和广度上都不逊于小说。《李双双》从小说到电影，则改变了人物的身份（从炊事员变成了记工员）和一些基本的事件，但由于冲突的实质没有变，所以使得人物泼辣、直爽、无私的性格特征没有受到损伤。性格小说改编成电影，特别要注意写事和写人的关系，要以人带事。

心理、情绪小说是小说结构发展的一种新形式，从故事小说—性格小说—心理、情绪小说，实际上是从对人物外部动作的表现逐步走向内心世界。心理、情绪小说的结构的主要目的，是使读者对作品情绪获得最直接、最强烈的印象，它的特点是：心理、情绪成为结构的中心，人物与事件（情节）退居从属地位，作品的主题内涵表达任务主要不是依靠人物性格塑造和完整生动的故事情节叙述来完成，而主要是借助情绪的展示来实现的；情绪展示的程序是作品的结构线索，它与人物的活动、事件的展开相契印；情绪部分地取代了情节的职能，成为事件与事件衔接的纽带。

心理、情绪小说作为一种新的风格虽然还在成长中，也没有故事小说、性格小说那么大的影响，但其美学特征却是不容忽视的，因为它的形象似乎无影无形、不好把握，在改编上是一种更为细致的工作，稍稍处理不当，就容易走“神”。心理、情绪小说的改编应注意其情绪逻辑的完整和统一，《城南旧事》的改编就是一例。

一般来说，短篇小说和中篇小说的结构比较单纯，这种分类大致能够提供一个把握它们结构的初步线索。当然，每一类型下面的每一部具体作品，其结构又是独特而变化无穷的。所以要真正把握住一部作品的结构，还要做许多具体的工作。另外，也有一些小说的结构不是这种分类所能概括的，尤其是长篇小说，可以有多种结构因素的综合，很难区分那一种结构因素占主导地位，