

第二天陈府的人都知道陈佐千老爷娶了四太太颂莲。颂莲住在后花园的南厢房里，紧挨着三太太梅珊的住处。陈佐千把原先下房里的雁儿给四太太做了使唤丫环。

第二天雁儿去见颂莲的时候心里胆怯，低着头喊了声四太太，但颂莲已经忘了雁儿对她的冲撞，或者颂莲根本就没记住雁儿是谁。颂莲这天换了套粉绸旗袍，脚上吸双绣花拖鞋，她脸上的气色一夜间就恢复过来，看上去和气许多，她把雁儿拉到身边，端详一番，对旁边的陈佐千说，她长得还不算讨厌。然后她对雁儿说，你蹲下，我看看你的头发。雁儿蹲下来感觉到颂莲的手在挑她的头发，仔细地察看什

子吧，我最怕虱子。”雁儿咬住的刀锋切割她的头发，有一点疼痛，快拿块香皂洗头去。”雁儿陈佐千瞪了她一眼，“没听见四太太。”陈佐千拉高嗓门喊，“别废话！”雁儿端了一盆水在海棠树下洗头，那里。午后阳光照射着两棵海棠，洗得委屈，心里的气很像一块干树，一根晾衣绳拴在两根树上，雁儿朝四处环顾一圈，后花园的白衫上吐了一口唾沫，朝黑陈佐千带着颂莲去见毓如。毓如在佛堂五十岁时纳颂莲为妾，事情是在半一天，元配太太毓如还浑然不知。里捻着佛珠诵经。陈佐千说，这是的佛珠突然断了线，滚了一地，毓如有词，罪过，罪过。颂莲相帮去罪过，始终没抬眼看颂莲一眼。地板上捡佛珠捂着嘴无声地笑了吧，我们走了。颂莲跨出佛堂门一百岁了吧，这么老？”陈佐千在家里念经？”陈佐千说，“什

改编： 从文学到影像的 审美转换

刘明银 著

CIP 中国电影出版社



出一股什么草花的香气。颂莲站在窗前停留了一会儿，忽然忍不住心里偷窥的欲望，她屏住气轻轻掀开窗帘，这一掀差点把颂莲吓得灵魂出窍，窗帘后面的梅珊也在看她，目光相撞，只是刹那间的的事情，颂莲便仓惶地逃走了。

到了夜里，陈佐千来颂莲房里过夜。颂莲替他把衣服脱了，换上睡衣，陈佐千说，我不穿睡衣，我喜欢光着睡。颂莲就把目光掉开去，说，随便你，不过最好穿上睡衣，会着凉。陈佐千笑起来，你不是怕

改编：

从文学到影像的审美转换

刘明银 著

二〇〇八·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

改编：从文学到影像的审美转换/刘明银著. —北京：
中国电影出版社，2008. 10

ISBN 978 - 7 - 106 - 02986 - 9

I. 改… II. 刘… III. 电影改编—研究—中国 IV.
I207. 351

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 146550 号

改编：从文学到影像的审美转换

刘明银 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话：64299917 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部)

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2008 年 10 月第 1 版 2008 年 10 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16

印张/13 插页/2 字数/224 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 02986 - 9/I · 0675

定 价 34.00 元

目 录

序章 20 世纪中国,文学与电影的转换	1
第一节 从“影戏”到电影的多维文学之源(1905—1949)	1
第二节 文学的森林和电影的“黑屋子”(1950—1978)	5
第三节 仰望历史与植根当代(1979—1999)	9
第四节 文学性·电影性·戏剧性	16
第一章 重现经典——现代文学的电影转换	21
第一节 形象之重和银幕之轻	23
鲁迅,拒绝银幕?	23
“夜”中的茅盾和巴金	30
祥子与虎妞:谁是第一主角?	34
第二节 边缘叙事中的人情关怀	37
二度创造:凌子风的改编追求	37
《边城》:从“诗小说”到“诗电影”	39
第三节 话剧的浓缩与电影的开放	44
第二章 反思文学的电影同构与变异	51
第一节 权力赎救与民间话语——谢晋电影的历史审视	52
权力赎救	55
情感的归蔽	57
民间话语	60
第二节 伦理的哀歌——反思的伦理取向	63
族权部落的伦理叙事	63
伦理中的人与爱	68

第三节 遗落乡野的神话——知青小说的电影视角	70
青春安魂曲	70
如归的逍遥	73
第三章 旗语与诘难——银幕上的改革文学与问题小说	78
第一节 呼啸的旗语	78
仰角中的当代英雄	79
阵痛中裂变	82
第二节 现实的诘难	86
散乱的聚焦	86
《黑炮事件》:逝去的多米诺骨牌游戏	89
第四章 革命的诞生——探索电影的文学之源	93
第一节 邂逅:在文学和电影的期盼中	94
第二节 电影革命的本真意义	97
精神革命	97
电影语言革命	100
对革命的反思	103
第三节 《红高粱》:电影对文学的胜利	104
张艺谋和莫言:殊途并轨	104
“生命的快乐舞蹈”	108
狂野的仪式	111
第五章 分裂中闪耀:第五代电影的文学构成	116
第一节 张艺谋:在文学的帷幕下	117
伦理的幽灵	119
男权的灯笼	124
“新写实”的“说法”	128
死与生的“通俗剧”	132
娱乐主义	135
第二节 陈凯歌:从文学中回归叙事	137
以京戏的名义	138
病态人生	143
第三节 黄建新的都市情结	145

小市民闹剧·····	146
小官僚斗法·····	148
第四节 周晓文的小说历险·····	149
第六章 纷繁与惶惑 ·····	154
第一节 王朔小说的电影转换·····	155
顽主世家·····	156
历史的阳光·····	160
第二节 刘恒:在小说和电影之间 ·····	164
脆弱的善良·····	165
别一种幸福·····	167
第三节 冯骥才:电影的“误译” ·····	170
第四节 刘醒龙的“哑琴” ·····	174
尾章 改编——文学·电影·电视剧 ·····	178
第一节 电影与文学的内在关联与本质差异·····	178
第二节 改编方法与审美转换过程的实现·····	181
改编方法种种·····	181
审美的转换过程·····	184
第三节 电视剧:对文学的别一种改编 ·····	188
附:个案分析——《棋王》的两种改编之比较 ·····	191
文献索引 ·····	199

序 章

20 世纪中国,文学与电影的转换

电影的出现就像造纸术和印刷术的发明一样,给人类文化的传播带来了革命性的变化。造纸术和印刷术的意义在于人类的语言文字符号从沉重的竹简和昂贵的布帛批量转移到了光洁、轻巧而又廉价的纸张上,而电影则仿佛一束天外射来的神秘之光,照亮了长期以来在抽象的文字笼罩下的人类文化的茫茫夜空,电影的活动画面和声音以神秘之力传递和表达着人类的文化思想和审美情感。文学作为人类文化精华之一种,其存在方式一直是口头的或文字的,电影以全新的物质形态对文学进行了改造,把文学内在的审美因素转移到了银幕上。这是一次传播方式的革命,也是一次审美形态的革命。文字的单一形式被打破了,画面和声音给审美主体提供了新的阅读姿态。在这转换的过程中,文学作为母体,电影不断从中抽取肌髓滋补自己的体魄,在电影宽阔的银幕上随处可见文学的审美基因闪亮登场。从电影诞生的那一天起,文学就成为它最可靠的美学资源。世界电影如此,中国电影也不例外。本章以审美转换作为立论的基石,以历史沿革作为研究视域,旨在对中国电影和文学的渊源关系作一次世纪性的梳理与总结。

第一节 从“影戏”到电影的多维 文学之源(1905—1949)

电影在中国刚出现的时候有很多种叫法,其中“影戏”是通用的一种。“‘影戏’是30年代中期以前中国人对电影的通用名称,直到30年代左翼电影运动兴起之后才逐渐被‘电影’一词所取代。”^①这样的名称其实还有一个潜在的原因,就是中国民间的皮影戏一度被认为是电影的原初形态,皮影是借助光源和人物模型造影所形成的一种艺术形式。电影无非是把普通光源换成了电光,人物模型换成真人,其原理与皮影戏十分相似。就表演形

式而言,电影与中国的民间戏曲也很有相通之处。这种“国粹主义”心理也许不会得到广泛的认可,但它却表明了中国电影的一个重要资源:民间的戏剧传统。

1905年,北京丰泰照相馆拍摄了著名京剧老生谭鑫培的唱段《定军山》,从而不仅宣告中国电影的诞生,而且形成了一个中国戏剧电影的特色。从此中国民间流传的戏剧不断被拍成电影。《长坂坡》、《青石山》、《白水滩》、《纺棉花》、《金钱豹》、《艳阳楼》等著名唱段早在1910年以前都曾经被搬上银幕。稍晚一点,梅兰芳主唱的《春香闹学》和《天女散花》也被拍成电影。后来梅兰芳还主演了彩色戏剧片《生死恨》,这部电影的技术手段比前几部更成熟。这些影片只是把原来的戏剧原封不动地拍下来,还谈不上什么改编。1922年陈春生和任彭年根据旧剧《郑元和落难唱道情》改编的《莲花落》初步具备了现代电影的情节、人物等要素,可算得上是一部比较规范的戏剧电影。从20年代开始,民间的许多重要曲目都被拍成电影,有的直接拍成戏剧电影,有的是从戏剧改编而成电影故事。由于一些民间戏剧是与中国古典文学紧密相联的(比如《木兰从军》、《哪吒出世》、《黛玉葬花》、《葛嫩娘》、《杜十娘》、《梁山伯与祝英台》等等,以戏剧的方式广泛流传于民间,却有着天然的古典文学渊源),所以电影在中国一出现就被赋予了深厚的文学传统。

电影的戏剧传统不仅表现在对中国古代戏剧的借用,也表现在对现代戏剧的改编。现代戏剧在中国文学史上有多种名称,舞台剧、现代文明戏,后来又叫做话剧。中国最早的电影人大都是从戏剧起家的。郑正秋、欧阳予倩、洪深、田汉等人身上无不流淌着戏剧的血液。中国早期的电影也有相当一部分是由现代戏剧改编而来的。早在1916年,张石川就根据上海新舞台演出的舞台剧《黑籍冤魂》改编了同名电影。1927年,侯曜根据自己的舞台剧《复活的玫瑰》改编成同名电影,同年,郑正秋根据自己编写的舞台剧《马永贞》改编成同名电影,1933年他又根据自己的舞台剧《贵人与犯人》改编成电影《姊妹花》。后来,曹禺的三部话剧也被改编成电影。《雷雨》、《日出》使用了原名,《原野》则改编为《森林恩仇记》。田汉的《丽人行》、于伶的《女子公寓》、《花溅泪》也被改编成同名电影,《裙带风》和《群魔》则分别改编自洪漠和陈白尘的同名话剧。这些改编并不成熟,摆脱不了戏剧的特点,没有表现出电影的独立艺术品格。

电影在中国的迅速发展与西方一样在很大程度上是一种时尚和商业的需要,这就决定了早期中国电影的另一个资源取向——世情小说,其中最重要、最庞大的资源是鸳鸯蝴蝶派的小说。1924年,当时著名的电影人郑正

秋根据早期鸳鸯蝴蝶派文人徐枕亚的骈体文言小说《玉梨魂》改编了同名电影。几乎在同一时间,鸳鸯蝴蝶派的代表人物包天笑也受聘于明星影片公司,创作了《可怜的闺女》、《空谷幽兰》、《多情的女伶》等电影剧本,于是掀起一阵世情电影的热潮。郑正秋根据清末吴趼人的《恨海》改编了同名电影,李昌鉴根据刘云若的章回小说《红杏出墙记》改编成同名电影,顾明道把自己的章回小说《惜分飞》改编成同名电影,张坚、王乾白等人分别把张恨水的《落霞孤鹜》、《满江红》、《夜深沉》、《秦淮世家》等小说改编成电影。最著名当然要数严独鹤改编的张恨水的代表作之一、同时也是鸳鸯蝴蝶派的代表作之一的《啼笑因缘》。明星影片公司为了使《啼笑因缘》符合市民的欣赏趣味,把才子佳人戏做到了极致,而对小说中暴露军阀恶行的情节做了低调处理。这部电影在改编和技术制作上应该说达到了当时的最高水平,一度被认为是“东方戏剧‘文艺’的美丽的花朵”^②,而且就当时人们的审美口味而言也应该有一个好的市场。但遗憾的是电影刚刚制作完毕,全国掀起抗日的热潮,群情激奋的中国人对这种“相悦相恋,分拆不开,柳阴花下,像一对蝴蝶,一对鸳鸯一样”^③的电影不再喜欢,明星公司枉然投出巨资。但这并不能动摇《啼笑因缘》在中国电影改编史上的地位,至今看来,这部电影还是很有艺术价值的。

与世情电影同时成为一种风尚的还有武侠电影,大都是由传统的或时下的武侠小说改编而成的。《武松血溅鸳鸯楼》、《卖油郎独占花魁女》等改编自《水浒传》,多家公司改编过的多卷本的《火烧红莲寺》取材于向恺然的武侠小说《江湖奇侠传》。武侠电影一直十分繁荣,直到今天的金庸、古龙、梁羽生电影仍观者甚多,这说明电影的本性之一——娱乐性一直是人们追求的。

在中国电影早期的文学资源中,有一个非常独特的现象,许多外国小说和舞台剧成了中国电影改编的对象。仅对日本文学的改编就有数次:根据德富芦花的小说《不如归》改编成同名电影,《空谷兰》改编自黑岩泪香的小说《野之花》,《三姊妹》改编自菊池宽的小说《绿珠》;另外,《车中道》与《就是我》是根据林琴南和陈冷血的译本小说《焦头烂额》和《火里罪人》改编而成,《一剪梅》改编自莎士比亚的《维洛那二绅士》,《少奶奶的扇子》改编自王尔德的同名舞台剧,《一串珍珠》改编自莫泊桑的《项链》。甚至中国电影人还把托尔斯泰的《复活》改编成同名电影,把高尔基和奥斯特洛夫斯基的舞台剧《在底层》和《无罪的人》也分别改编成《夜店》和《母与子》。这些“改编”很难称得上严格意义上的改编,因为它们或是借用其中的某几节故事,或是把其中的故事放在中国的文化环境中,人物完全是中国化的,叫做

“取材”或“借用”比较合适。这与日本电影界的一种做法颇有相似之处。日本导演黑泽明曾用这种办法改编世界名著,莎士比亚的《麦克白斯》和《李尔王》曾经分别被日本导演改编成《蛛网宫堡》和《乱》。《乱》把《李尔王》的故事与日本的历史结合起来,把原剧中的三个女儿变成三个儿子,父亲则成为日本历史上的一个君王,情节大致沿用了原剧,电影取得了巨大成功,成为世界电影史上的一大奇迹。鲁迅却非常反对这种改编方法。1935年他就对斑台莱耶夫的著名儿童小说《表》的改编提出过反对意见:“《表》将改编为电影,曾在一种日报(忘其名)上见过,且云将其做得适合中国国情。倘取其情节,而改成中国事,则我想:糟不可言!我极愿意这不成为事实。”其实电影实践也不像鲁迅的话这样绝对,类似的改编中也不乏优秀的表演和生动的故事。产生这种现象的原因可能是多方面的。一是这些原著作品可能更具改编潜质,改编者想跨越国界进行试验;二是这些作品更容易引起观众的兴趣;三是这些作品比较能说明电影对文学的表现功能。现在这种电影改编方式在中国已经很少见了,偶尔在教学的话剧表演中还能见到。

在中国电影所有的文学资源中,最具改编意义的当然要数小说,包括现代小说和古典小说,而真正为现代电影改编做出示范意义的是现代小说。《春蚕》的改编不仅使中国现代文学与电影的联姻成为事实,而且也为中国电影的现代化奠定了牢固的基础。夏衍对《春蚕》的改编是在他加入并领导左联电影运动之后开始的。他具备优秀的戏剧和文学基础,对电影有着全新的理解和创造欲望,《春蚕》改编成功也就成为情理中的事情。《春蚕》本身是现代文学的代表性短篇小说之一,夏衍改编的时候基本保持了原作的情节,又把茅盾其他小说中的一些情节合理地添加进来,故事更丰富,情节更曲折,人物性格更突出。从30年代初一直到40年代末,现代小说的电影改编持续不断地进行着。巴金的《家》曾经先由曹禺改编成同名话剧,又改编成同名电影,鲁迅的《祝福》通过改编成越剧《祥林嫂》而被搬上银幕,黄谷柳的《虾球传》改编成影片《春风秋雨》,另外还有《结亲》则是由葛琴的同名小说改编。当然不能不承认,由于改编技巧的差异,也由于电影自身对文学表现功能的局限性,这些从小说改编过来的电影很难与当时的作者电影如《十字街头》、《马路天使》、《八千里路云和月》、《一江春水向东流》等相抗衡。

就改编而言,50年代以前的电影中还有一部很值得一提,那就是阳翰笙根据张乐平的连环漫画《三毛流浪记》改编的同名电影。这是一部儿童题材的电影。此前有三部重要的儿童电影:一部是郑正秋根据包天笑的

《苦儿流浪记》改编的《小朋友》,一部是蔡楚生编导的《迷途的羔羊》,再一部就是根据苏联作家斑台莱耶夫的《表》改编的同名电影,这三部电影虽然比较生动地表现了流浪儿的苦难,但没有塑造出成功的电影形象。《三毛流浪记》则在原来漫画的基础上进行了创造性的改编,赋予了三毛许多新的品格:苦难不失乐观,贫穷不失善良,受人欺压不失正义。这些新的品格使得三毛成为现代电影中不可多得的形象,赋予了原作新的价值。这样的改编在当时是难能可贵的,对以后的电影改编也产生了积极的影响。

第二节 文学的森林和电影的 “黑屋子”(1950—1978)

艺术活动的阶段性与社会政治发展史不一定同步,艺术史的划分应该按照自身的规律进行。然而这在中国是难以实行的。不仅艺术史不能,就连业已成篇的作品也会因为某个政治事件而产生变动。《三毛流浪记》在拍摄的最后阶段正赶上全国解放就加上了一个光明的尾巴,《乌鸦与麻雀》中的中学教员华洁之出狱后生硬地加上一节畅想未来的戏。毕竟 1949 年是一个划时代的年份,中国电影史的划分与其他艺术门类一样也由此断开,似乎尔后的电影创作也就一定会因此表现出别样的风貌来。艺术活动总会保持一定的连续性,长时间形成的传统不会在一个早晨和一个晚上消亡,更何况有些传统是无法弃掷的,是继续发展的宝贵财富。“关于中国电影的传统问题,至今有人表示怀疑,有人则十分肯定。此二者,我们以为是值得继续讨论的。但退一步说,中国电影便是没有传统,那么,中国的电影工作者,从‘明星’到‘联华’,到‘电通’,到‘昆仑’、‘长城’,是否也还有些比较好的经验呢?在制片,在组织创作,在编剧、导演、演员、摄影、发行等方面,是不是也还有许多值得学习的东西呢?我们的回答是肯定的。”^④诚然,到 1949 年中国电影已经有了近 50 年的发展,是可以谈自己的传统了。不止钟惦棐所列举的几家电影公司,单就左联而言,中国电影也是很有传统可以继承和发扬的。对中国现代文学的电影改编得以在 50 和 60 年代取得一定的成绩,便是这种传统的延续和再现。

历史推进到新中国,一些私营的电影公司并没有马上解散,部分电影人的艺术触觉还在不断地伸向过去,伸向现代文学领域。柯灵和佐临把茅盾 40 年代最成功的长篇小说《腐蚀》改编成电影,石挥则把老舍的中篇小说《我这一辈子》搬上银幕。虽然这两部电影并不十分成功,改编中存在很多问题,在当时和后来都没能引起反响,但在“歌颂工农兵,歌颂新生活”的一

元化格局中也算得上是可贵的“不和谐音符”。此后现代文学的电影改编一度停止,直到1956年“双百方针”发布,电影界出现多元创作局面,鲁迅、茅盾等现代文学大家的作品才重新与电影结缘。

一向敢于向名著挑战的夏衍把鲁迅最重要的短篇小说之一《祝福》和茅盾短篇代表作之一《林家铺子》分别改编成同名电影。前者由桑弧出任导演,白杨饰演祥林嫂,后者由水华出任导演,谢添饰演林老板。另外,巴金的《家》也再次被改编,柔石的短篇代表作之一《二月》被谢铁骊改编成电影《早春二月》。就改编而言,这几部电影成就不一。《家》虽然已经有过一次改编的教训,但换了一拨人马以后,仍未能表现出原作激情澎湃的精神,几个重要人物,像大哥觉新和三弟觉慧,也未能表现出原作鲜明的性格特征来,觉慧甚至落入“愤怒青年”的模式。《早春二月》比原作的内容丰富了许多,抒情性和情节性都增强了,人物的心理刻画也深入了,但原作中柔石特有的凄婉、悲凉的风格被消解了,代之以虚浮的高亢、激越,结尾肖涧秋的出走和陶岚的追逃也落入当时电影的套路。《林家铺子》对小说的改动很大,突出了林老板既受人欺压又欺压别人的两面性,强调了内心世界的复杂性,减少了人为的戏剧冲突,扩充并深化了社会背景,但其他次要人物未能摆脱脸谱化和概念化的痕迹,细节的处理也显得草率和匆疏。引起人们议论最多的是《祝福》,夏衍在《杂谈改编》中有过一段生动的表白:

改编工作一开始,首先碰到的一个难题是鲁迅先生是否要在影片中出现?经过反复考虑,觉得鲁迅先生用“我……回到我的故乡鲁镇”这种第一人称的叙述法开始,只不过是适合于小说之开展的一种方法,而小说中所写的也并不是百分之百的真人真事,因此,鲁迅先生在影片里出场,反而会在真人真事与文艺作品的虚构之间造成混乱,所以就大胆地把这种叙述方法改过来了。可是这样一来,又遇到另一个问题,这就是原著中祥林嫂冲着鲁迅先生问“一个人死了之后究竟有没有灵魂”这一个惊心动魄的场面,也不能不割爱了。经过权衡之后,我保留了祥林嫂的这个疑问或者希望,而把它改为绝望中的自问式的独白。

除此之外,改编时变动得较大、也引起了一些不同意见的,计有三处。这就是第一、祥林嫂捐了门槛之后依旧受到鲁家的歧视,再度被打发出来,在这之后改编本加了一场戏,就是祥林嫂疯狂似的奔到土地庙去砍掉了用她的血汗钱捐献了的门槛;第二、祥林嫂被“抢亲”之后,从反抗到和贺老六和解的那一场描写,原作是在祥林嫂和柳妈的谈话中带到的,理由是“你不知道他力气多么大”,我把它改写为由于祥林嫂

从笨拙而善良的贺老六对她的态度中,感到了人与人之间的同情;第三个问题较小,就是原作从贺老六之死到阿毛的被狼衔走,中间还有一段时间,在改编本中,我把这两件事紧接地写在一起了。^⑤

这段表白足可见出夏衍改编的苦心,正是这种苦心换来了改编的成功。至于人们争议最大的“砍门槛”一节,夏衍认为有符合祥林嫂反抗性格的依据,但如果放在当时的政治条件下去考查,则明显是一种政治上的拔高,既不符合原作中鲁迅的本意,又不可能是祥林嫂所能做出来的事情。该受责备的不是夏衍,而是一种意识形态,一种不自觉地渗透到电影艺术思维中的政治观念!

此后现代文学的电影改编中辍近二十年,直到 80 年代初才又重新开始。

当代文学的电影改编紧跟在文学活动后面就发生了。较早的是两部写普通人物的普通感情的作品《关连长》和《我们夫妇之间》。虽然这两部电影在改编和制作上称不上出色,但基本上形象地表现了原作的主题和人物,真实地反映了军队里基层干部的生活状况以及知识分子出身的丈夫和贫农出身的妻子之间的微妙情感。很快原作和改编电影都受到批判,前者被认为是“以庸俗的小资产阶级人道主义歪曲了我军的革命人道主义”^⑥,后者被定罪为“将知识分子与工农干部之间的两种思想的斗争庸俗化”,“歪曲了革命知识分子形象和丑化了工农干部形象”^⑦。它们直到新时期才得以恢复名誉。当代文学的电影改编在这样的气氛下开始,对文学作品的选择态度也就自然会与政治保持高度一致,大部分是“红色文学”,也就是被 90 年代的批评家称为“红色经典”的作品。从《新儿女英雄传》开始,可以列出一大串名字:《铁道游击队》、《上甘岭》、《青春之歌》、《红日》、《红旗谱》、《烈火中永生》(改编自《红岩》)、《暴风骤雨》、《林海雪原》、《野火春风斗古城》、《苦菜花》、《平原枪声》、《烈火金钢》、《小兵张嘎》、《李双双》(改编自《李双双小传》)等等。这些改编可能都有其特定的理由,并且也都在当时的历史条件下得到承认,但它们基本的定位大都是清一色的“工农兵电影”。“‘工农兵电影’,至今还是件‘事出有因,查无实据’的事情,而其含义又十分暧昧的。它可以解释做电影为工农兵服务,也可以解释做电影只能描写工农兵。但按其实践效果检验,它的教条主义和宗派主义的性质是明显的。”^⑧当然,工农兵电影也可能出现好的作品,关键是要看电影是否符合自身的艺术规律,是否表现出鲜明的艺术个性。可是一旦被先入为主地定位为要表现什么东西,要传达什么东西,要为什么样的观众群服务,艺术

个性随之就消亡了。文学如此，电影更是如此。上列作品中本该出现一些动人的艺术景观，张嘎的童趣，李双双的勇毅，《林海雪原》的传奇，《苦菜花》的苦难，等等，都是电影改编中非常珍贵的元素，可是这些本属于艺术层面的东西都被一种政治的外衣掩蔽了、化解了，因而作品的独立价值也就不存在了。这种观念化的“宗派主义”作风在文革中达到极致，以至于只有《金光大道》、《艳阳天》、《青松岭》、《海霞》（改编自黎汝清的《海岛女民兵》）、《闪闪的红星》、《欢腾的小凉河》这类的作品才能改编成电影，而其遗毒一直延续到70年代末。1978年，根据《桐柏英雄》改编的电影《小花》问世，中国电影对文学的取材尝试着从观念的误区挣扎出来，向艺术化的人情和人性等方面发展。这次尝试不仅对电影的观念的转变产生了巨大影响，而且对文学作品的电影改编也是一次大胆的突破。

《小花》有别于“工农兵电影”之处在于它舍弃了原著中对战争的平直叙述，而是取其传奇性的亲情故事，这样就避开了许多政治和文艺观念的无理要求，集中表现美好的人情。这也是《小花》在当年让人们感到那样的新鲜和惊异的最重要原因。但是现在回头来看，《小花》的不足已经十分明显。经过数十年的禁锢之后，导演似乎尚未找到一种电影的叙事方式，把一个本该悬念迭出，引人入胜、极类于墨西哥电影《叶塞尼亚》的优美故事做成了一个不伦不类的“革命亲情片”，动人的兄妹之情变得虚假，应该发生的朦胧爱情却被压制和扼杀。电影是遗憾的艺术，中国电影的遗憾更与意识形态观念有关，如果今天来拍《小花》，肯定会是另一种样子。

新中国成立后的歌舞剧和话剧同样给电影提供了珍贵的资源。电影《白毛女》、《红色娘子军》、《洪湖赤卫队》、《刘三姐》、《阿诗玛》、《霓虹灯下的哨兵》是这种资源的直接受益者。《白毛女》对歌剧大幅度增删，保留了逼债、抢亲等精彩段落，精减了抢奸等场面，突出了“旧社会让人变成鬼，新社会让鬼变成人”的主题。但其缺陷也是明显的，硬塞进一些关于革命、关于红军的理念之词，还增加了杨白劳挥扁担的情节，破坏了艺术的真实性和完整性。《红色娘子军》对两个关键性人物吴琼花的苦难、复仇和南霸天的凶狠、狡诈把握得十分到位，可是吴琼花与洪常青的关系却是概念化的，洪常青的形象是模式化的，是被固定了的“党代表”的形象。

艺术穿越时间的隧道以后才能被认定其价值，作为大众艺术的电影尤其如此。今天人们看1939年的美国电影《乱世佳人》以及1948年的英国电影《王子复仇记》仍被感动和震惊，是因为它们具备艺术的永恒魅力，可是今天回望1949年到1979年的中国文学和电影时，更多的是无奈和可笑，是不忍卒看的悲愤和失望。据说“文革”结束后著名电影评论家陈荒煤曾经

玩过一个游戏,邀请几个影评家打扑克,谁输了就罚他在一间“黑屋子”里看两个小时的国产片。这是一种多么无奈的反讽!1949年以后中国的文学作品不能算少,如同一片广袤无垠的森林,电影编剧和导演好比是森林里的伐木者,经过艰难跋涉,寻找到他们所需要的木材,锯下来做成各种各样的木器,拿到那间“黑屋子”里去鉴定,许许多多的产品被黑暗吞没了,只有少数的几件给那间“黑屋子”带来一点光亮。这是历史的悲哀,是中国电影的悲哀。好在伐木者还在伐,做成的木器不断地送往电影的“黑屋子”。在世纪末的近二十年里,这间“黑屋子”终于逐渐明亮起来。

第三节 仰望历史与植根当代(1979—1999)

告别历史愈久,对历史的景仰愈甚,文学尤其如此。时间含量的增加似乎给文学带来更多的审美内容,让后继者愈加高山仰止。进入80年代,人们对现代文学的认知态度要比五六十年代更崇敬了。历史的沉淀赋予许多现代文学作品以“经典”的意义,让有意接近它们的电影人要鼓起足够的勇气才敢正视,改编之难不言而喻。

鲁迅给中国新文学提供的财富已经让多种传播方式享用了,电影也一直在尝试着重新表现鲁迅作品,然而鲁迅的小说是现代文学史上最难用电影表达的内容之一,原因有三:第一,鲁迅的小说是高度浓缩的,主题、人物、情节少有长篇大论,最长的《阿Q正传》也不过是一个小中篇,而要想做成一部电影,仅有这些不够,需要扩充。扩充鲁迅,这是让许多改编者望而却步的事情;第二,鲁迅的小说中带有很强的思辨性和抒情性,《狂人日记》是一篇以思辨取胜的小说,《伤逝》则以浓郁的抒情见长,而思辨与抒情是电影的大敌;第三,鲁迅的小说高度依赖其语言,语言在思想与心理上的表现力永远让电影望尘莫及,语言形成的文学的封闭性永远让电影难堪,要想通过画面和声音来转译鲁迅的语言,难乎其难。然而电影人在努力着。1981年鲁迅诞辰100周年时,中国电影人调动了现代电影的所有的技能改编鲁迅作品,以此来纪念这位现代文学的奠基者。因《白毛女》而蜚声影坛的导演水华把《伤逝》率先搬上银幕,显示出艺术勇气和功力。电影基本上按照小说的结构推进情节,开头抒情主人公出场,也作为倒叙的由头来牵引故事,这是被当时的观众和影评家认可和接受的。电影比小说增加了许多情节,子君与涓生一同找房子、逛街、遭遇军队、埋葬小狗阿随等,这些都是有补于主题的。但也有破坏了原作蕴藉、含蓄之美的补充性情节,比如涓生从街上回到家奋笔写作小品文《洋狗、大帅和国人》一节,就是主观地把涓生

和鲁迅类比、贴近,而且有人为拔高涓生思想之嫌。小说有两个根本环节,一是涓生的自我剖析,二是子君结婚后的生活方式。后者电影表现得明确充分,前者则显得苍白无力。电影的叙事性比小说有所加强,抒情性表现出一部分,远未达到小说的震撼力。《药》是由当时名不见经传的肖尹宪和吕绍连改编并由吕绍连导演的。他们对仅五千余字的原作进行了大量增补,而且还借用了夏瑜原型秋瑾的一些故事。最重要的改编在于把小说中作为暗线处理的夏瑜推到前台,处理成明线,这样做的好处是故事比较明白晓畅,但也损伤了原作压抑、沉重的气氛,改编的结果是让观众大失所望。一度让夏衍感到敬畏而不敢下手的《阿 Q 正传》终由著名剧作家陈白尘改编并由岑范出任导演,使得中国现代文学史上最辉煌的小说人物之一阿 Q 走上银幕。香港长城电影公司曾在 1958 年的时候把《阿 Q 正传》搬上银幕,但并不成功。陈白尘与岑范的改编虽有前车之鉴,但最终要面对的仍是原作。电影没有在结构上作太大的调整,开篇还是让鲁迅先生出场突出介绍阿 Q 身世的暗淡。这在中外电影史上是不常见的做法,这里用了,虽然起到穿针引线的作用,但总给人一种隔膜之感。“鲁迅”阻隔了阿 Q。在阿 Q 复杂的性格构成中,“精神胜利法”无疑是最重要的。小说把“精神胜利法”表现得生动、准确、充分。电影基本上使用小说中的情节,但也大量借用画外音告诉观众什么叫“精神胜利法”,而不是让观众用自己的眼睛从画面上看到。这大概是画面与语言之间的天然鸿沟所致。电影的后半部分把小说中的一些细部的情节扩展开来,比前半部分更富有电影的创造性。比如阿 Q 对女人的欲望、对革命的幻想、狱中的遭遇、在“大团圆”面前的可悲与可怜等发展成大段的戏,可视性大为增强,既让观众感到鲁迅对阿 Q“哀其不幸,怒其不争”的态度,又能让观众感受到整个民族的悲哀。从整体上来说,阿 Q 的改编是成功的,要比《伤逝》、《药》甚至 1956 年的《祝福》更能见出原作的精神,也有所创造。

茅盾和巴金的作品也一向受到电影界的注意。《子夜》和《寒夜》先后被改编,但遗憾的是都不很成功。前者想要表现出 30 年代上海工商业的发展以及中国民族工业的艰难,但由于对主要人物吴荪甫的多面性格和当时的社会状况缺乏起码的表现,所以小说的宏大气魄和复杂的人物关系在电影中成为空白;后者完全湮没于原作的灰色生活格调,失去了对两个主要人物汪文宣和曾树生的性格把握,小说对社会和家庭的无聊状态的抒写也被大大地减弱了。

老舍的文学才能是多方面的,不论小说还是话剧都很得电影界的青睐。话剧《茶馆》在剧坛上的地位人所共知,可是要改编成电影却是一个十足的

难题。“一是剧中角色众多,而活动空间自始至终只有一堂景;二是全剧没有一个贯串的中心事件,而是由一个个人物带出几十个小故事连缀而成的社会生活风俗画;三是阵容强大的原《茶馆》剧组在二十多年的舞台实践中已经塑造出与剧作珠联璧合的艺术形象,通过剧场和电视转播已给广大观众留下深刻的印象。”^⑨为了弥补电影的不足,谢添还是想尽办法把《茶馆》挪移到银幕上。充分调度摄影机,全方位表现演员的表情,打破舞台中心制,让演员尽可能摆脱舞台的限制,既保留话剧的中心情节,又按照电影的规律加以增删。虽然这样,电影与观众见面时,仍给人“银幕上的话剧”的感觉,改编失利。老舍的小说也有多部被改编成电影,比较引人注目的有《骆驼祥子》、《月牙儿》、《鼓书艺人》等。小说《骆驼祥子》有多个版本,新中国成立后老舍自己曾修改过,但不是因为艺术的原因,而是迫于意识形态的压力。真正有价值的仍是1937年的“人间书屋”的原版本,1955年人民文学出版社印行的版本就是根据这一版。编剧兼导演凌子风在改编的过程中至少有两个版本可供选择,他选择了原版本,这是明智之举。电影是忠于小说的结构和情节的,成功地转换了原作的风貌。至于强化了虎妞和弱化了祥子,仍不失为一种带有创新意义的改编。

曹禺最重要的三部话剧再次被改编。《雷雨》没有走出话剧的模式,是失败之作;《日出》和《原野》,既实现了原作故事和人物的表达,又完成了电影性的创造,是从话剧到电影转换的成功实验。

沈从文的小说以抒情为主,并不是电影改编的好材料,但《萧萧》、《丈夫》和《边城》都被改编了。尤其《边城》,被香港和大陆先后几次改编,其中1984年凌子风改编并导演的版本是非常出色的一次。凌子风的《边城》一改过去把小说的主人公定位为翠翠的做法,而是回到小说本身,把主人公定位为爷爷,同时又把电影的基调确定为表现民俗风情。这样就准确地把握了原作的精神。凌子风还把翠翠和大老、二老的爱情纠葛诗化、虚化,就更增加了电影的朦胧之美。当然在细节的处理上,比如结尾,仍有可商榷之处。

无独有偶,同样是以抒情为主导风格的许地山也有一篇被凌子风改编的小说——《春桃》。原作在现代文学史上并没有受到人们的特别重视,凌子风慧眼独具发现了它,不惜工本让人们在银幕上看到一个30或40年代的畸情故事。凌子风不是为了猎奇,而是为了表现特定条件下人性的光辉。电影创造性地扩充了原作的情节,但与原作的主题、风格完全吻合,并拓展了原作的表现力,处处可见精巧之处。

现代文学离现实越来越远,它已经成为中国电影的一个牢固的资源宝