



เรียนรู้เพื่อรับใช้สังคม

วิเคราะห์ปรากฏการณ์ของผลงานคลาสสิกวรรณกรรมประวัติศาสตร์
สมัยใหม่ในภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ปัจจุบัน
THE MANIFESTATION OF CHINESE MODERN LITERARY HISTORY'S
CLASSIC WORKS IN THE CONTEMPORARY ERA'S FILMS AND TV
SERIES

论中国现代文学经典名作的当代影视呈现

YANG BO

(杨搏)

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (วรรณคดีจีนสมัยใหม่และร่วมสมัย)
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ
พ.ศ. 2558

ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ

วิเคราะห์ปรากฏการณ์ของผลงานคลาสสิกวรรณกรรมประวัติศาสตร์สมัยใหม่

ในภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ปัจจุบัน

THE MANIFESTATION OF CHINESE MODERN LITERARY HISTORY'S CLASSIC WORKS
IN THE CONTEMPORARY ERA'S FILMS AND TV SERIES

论中国现代文学经典名作的当代影视呈现

YANG BO (杨搏)

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ ตรวจสอบและอนุมัติให้

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (วรรณคดีจีนสมัยใหม่และร่วมสมัย)

เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน พ.ศ. 2558

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิไล ลิ้มถาวรนนต์
ประธานกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ

Assoc. Prof. Dr. Wang Guiting
อาจารย์ที่ปรึกษา

Signature of Prof. Sun Rujian

Prof. Sun Rujian

กรรมการ

Dr. Zhao Ping

กรรมการ

อาจารย์ ดร.นริศ วศินานนท์

ประธานหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

(วรรณคดีจีนสมัยใหม่และร่วมสมัย)

รองศาสตราจารย์อิสยา จันทร์วิทยานุกิต

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

รองศาสตราจารย์ ดร.พรพรรณ จันทร์โรนานนท์

คณบดีคณะภาษาและวัฒนธรรมจีน

วิเคราะห์ปรากฏการณ์ของผลงานคลาสสิกวรรณกรรมประวัติศาสตร์สมัยใหม่

ในภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ปัจจุบัน

THE MANIFESTATION OF CHINESE MODERN LITERARY HISTORY'S CLASSIC WORKS
IN THE CONTEMPORARY ERA'S FILMS AND TV SERIES

论中国现代文学经典名作的当代影视呈现

YANG BO (杨搏)

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ ตรวจสอบและอนุมัติให้

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (วรรณคดีจีนสมัยใหม่และร่วมสมัย)

เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน พ.ศ. 2558

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิไล ลิ้มถาวรานันต์
ประธานกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ

Assoc. Prof. Dr. Wang Guiting
อาจารย์ที่ปรึกษา

Prof. Sun Rujian
กรรมการ

Dr. Zhao Ping
กรรมการ

อาจารย์ ดร.นริศ วตินานนท์
ประธานหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
(วรรณคดีจีนสมัยใหม่และร่วมสมัย)

รองศาสตราจารย์อ็อกซา จันทน์วิธานุชิต
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

รองศาสตราจารย์ ดร.พรพรรณ จันทโรนานนท์
คณบดีคณะภาษาและวัฒนธรรมจีน

**วิเคราะห์ปรากฏการณ์ของผลงานคลาสสิกวรรณกรรมประวัติศาสตร์สมัยใหม่
ในภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ปัจจุบัน**

YANG BO 566051

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (วรรณคดีจีนสมัยใหม่และร่วมสมัย)

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์: WANG GUITING, Ph.D.

บทคัดย่อ

วรรณกรรมสมัยใหม่ของจีนประสบความสำเร็จอย่างล้นหลามปรากฏนักเขียนชื่อดังและงานเขียนที่มีชื่อเสียงมากมาย งานวรรณกรรมหลายเรื่องได้รับการขนานนามให้เป็นวรรณกรรมชิ้นเอกในวงการวรรณกรรมจีน หลังจากยุคก่อตั้งสาธารณรัฐประชาชนจีน มีงานวรรณกรรมชิ้นเอกหลายเรื่องได้ดัดแปลงเป็นบทละครหรือบทภาพยนตร์ และปรากฏสู่สาธารณชนอีกครั้งโดยใช้ศิลปะหรือกลวิธีในการเล่าเรื่อง อีกรูปแบบหนึ่ง แต่การดัดแปลงให้เป็นบทละครหรือบทโทรทัศน์นั้นมีลักษณะสลับซับซ้อน ด้วยเหตุที่ว่าวิถีในการเล่าเรื่องทางวรรณศิลป์และทางศิลปะภาพยนตร์หรือการละครนั้นแตกต่างกันมาก นอกจากคุณค่าทางวรรณกรรมแล้ว วรรณกรรมสมัยใหม่ที่ได้รับการยกย่องให้เป็นวรรณกรรมชิ้นเอกยังได้รับอิทธิพลจากการแทรกแซงทางการเมือง การปลุกฝังค่านิยมจากชนชั้นนำ และการยอมรับของผู้คนในสังคมอีกด้วย และด้วยยุคสมัยที่ต่างกัน อิทธิพลเหล่านี้จึงได้รับการเสริมสร้างหรือการบั่นทอนเช่นกัน และ ส่งผลกับการดัดแปลงจากวรรณกรรมมาเป็นบทภาพยนตร์และบทละครโทรทัศน์ด้วยเช่นกัน จากการเคารพวรรณกรรมต้นฉบับเป็นหลัก มาเป็นการดัดแปลงโดยแตกต่างจากวรรณกรรมต้นฉบับ จนมาถึงการดัดแปลงเนื้อหาโดยไม่สนใจวรรณกรรมต้นฉบับ ด้วยการทำงานภาพยนตร์หรืองานละคร เป็นงานที่รวบรวมศิลปะหลายแขนง และเป็นงานที่มีอิทธิพลมาก การดัดแปลงงานวรรณกรรมให้เป็น บทละครหรือบทภาพยนตร์นั้นย่อมมีอิทธิพลต่อสังคมเป็นวงกว้างเช่นกัน กระทั่งก่อให้เกิด การวิพากษ์วิจารณ์หรือการโต้เถียงกันในสังคม จากประวัติศาสตร์การดัดแปลงงานวรรณกรรมต้นฉบับของวงการภาพยนตร์หรือวงการโทรทัศน์ การดัดแปลงจากงานวรรณกรรมต้นฉบับมาเป็นบทภาพยนตร์หรือบทละครนั้น ไม่สามารถพิสูจน์ได้ว่า ภาพยนตร์หรือละครโทรทัศน์นั้นจะได้รับการยกย่องว่าเป็น งานชิ้นเอก นอกจากนี้การดัดแปลงงานวรรณกรรมมาเป็นบทภาพยนตร์หรือบทละครโทรทัศน์เริ่ม ออกห่าง กระทั่งหลีกเลี่ยงจากงานวรรณกรรมต้นฉบับ ปรากฏการณ์นี้ก่อให้เกิดความคิดต่าง หรือการตีแผ่เบื้องหลังของความขัดแย้งที่สลับซับซ้อนที่ยังคงดำรงอยู่ระหว่างปัจเจกบุคคลกับสาธารณชน ชนชั้นนำกับประชาชนส่วนใหญ่ ปฏิบัติการรับรู้กับแวดวงธุรกิจ โดยสรุปได้ว่ามีเพียงการรักษาความพอดีหรือ การรักษาความสมดุลในการดัดแปลงจากงานวรรณกรรมต้นฉบับเป็นบทภาพยนตร์หรือบทละคร ตามที่ได้กล่าวมาข้างต้นเท่านั้น ที่สามารถทำให้งานวรรณกรรมจีนสมัยใหม่ขึ้นเยี่ยมกลับมามีคุณค่าและโดดเด่น มีชีวิตอีกครั้งผ่านศิลปะภาพยนตร์หรือละครโทรทัศน์

คำสำคัญ: วรรณกรรมสมัยใหม่ ผลงานชิ้นเอก ปรากฏการณ์ภาพยนตร์โทรทัศน์ การดัดแปลง

THE MANIFESTATION OF CHINESE MODERN LITERARY HISTORY'S CLASSIC WORKS IN THE CONTEMPORARY ERA'S FILMS AND TV SERIES

YANG BO 566051

MASTER OF ARTS (MODERN AND CONTEMPORARY CHINESE LITERATURE)

THESIS ADVISORY COMMITTEE: WANG GUITING, Ph.D.

ABSTRACT

In the history of Chinese modern literature there are many masters and extraordinary works. Some of the works have become classics. After the founding of new China, a lot of these classics were adapted for screen. But the situation and process of these adaptations were very complicated. Be-cause literature and visual art are two different forms of art, and under the influence of different eras' aesthetic taste、 the politic winds、 culture、 mass culture and so on, these movies and TV dramas which were adapted from Chinese modern literature classics, have presented so many difference when compare with these classics, not only the figures and characterization but also narrative plot and environment, these differences caused widespread and long term controversy. Beside literary and artistic value, modern works were made classics by political intervention, elitist and public acceptance. The adaption of these classics also shows the conflicts of these three powers in different times, from selective royalty to the origins to deviate from the origins, and at last deconstruct the origins. As a comprehensive and influential art, films and TV dramas that adapted from classics can even guide social thought and public opinions. In China's modern adaptation history, adapt a classic work of literature won't guarantee the movie or TV drama become a classic too, and right now the modern literary classics were alienated . By reflect these adaptations, show us that there are three kind of entanglement: privatization and publicity; the elite culture and mass culture; ideology and commercialization. We should advocate a balance between these three groups of entanglement based on an artistic standard, thus make the adaption more reasonable and valuable.

Keywords: Chinese modern literature, Classic works, Film and TV series, Adaption

论中国现代文学经典名作的当代影视呈现

杨搏 566051

文学硕士学位（中国现当代文学）

指导教师：王桂亭 副教授

摘要

中国现代文学成就非凡，大师涌现，名作纷呈。这一时期许多作品成为中国文学史上的经典名作。而这些经典名作有很多被影视改编，特别是在新中国成立后的当代时期，现代文学名作通过影视这种艺术方式重新呈现在大众面前。然而他们被影视改编的情况是复杂的，不仅因为文学和影视两种艺术形式之间有差异，而且还受到时代、政治、商业、文化等因素影响，影视呈现与文学母本之间存在着人物形象、叙事情节、环境解读等方面的巨大差异，在社会各界不断地引起广泛而且持久的争议。除了文学艺术价值外，现代文学作品被塑造成经典有政治干预、精英启蒙和大众接受等因素，不同时期这些因素之间力量的此消彼长影响着影视对现代文学经典的呈现，从有选择的忠实到艺术化的游离，再到商业化的解构。作为一种综合性的，影响力巨大的艺术形式，影视对文学经典的改编会产生强烈社会效应，甚至引导社会思想和舆论。在中国当代影视改编史上，影视改编现代经典名著，并不能保证影视也成为经典，且影视开始疏远、逃避现代文学名作。对这一现象进行反思，揭示这背后存在的个人与公共、精英与大众、意识形态与商业之间的复杂纠葛，阐述只有在保证艺术水准的前提下达成一种力量平衡，才能使现代文学经典名作的不朽价值以影视艺术的形式重新焕发生机。

关键词：现代文学 经典名作 影视呈现 改编

目 录

บทคัดย่อภาษาไทย	I
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	II
摘 要	III
目 录	IV
引 言	1
第一章 现代文学经典名作当代影视呈现的情态	3
第一节 当现代文学经典名作遭遇影视改编	3
第二节 当代影视改编现代文学经典名作概况	13
第三节 当代影视呈现的总体倾向	20
第二章 现代文学经典名作当代影视“异态”呈现	22
第一节 人物形象的当代化	22
第二节 叙事情节的通俗紧凑化	26
第三节 环境的影视解读	38
第三章 现代文学经典名作当代影视呈现的反思	47
第一节 私人化与公共化的纠葛	47
第二节 精英化和大众化的冲突	50
第三节 意识形态化和商业化的博弈	55
结 语	60
参考文献	61
致 谢	67
ประวัติผู้เขียน	68

引言

中国现代文学在中国文学史上具有重要的地位，涌现了众多具有思想深度的作家，也创作了种类繁多的文学作品。这一时期的文学创作，大多有宏大、高尚的主题，例如启蒙、救亡、复古、言情等等，也有对人生、人性的思考。而在现代文学的发展中，由于中国社会的复杂性，文学也经历了几个重要时期，一般文学史都将其分为三个十年，每个时期都有不同的主题和内涵。而到一九四九年新中国建立为止，现代文学作品在数量和质量上已经蔚为壮观，在反映社会的广度和思想的深度上也有高屋建瓴之势。

而作为大众艺术的影视剧，从现代文学作品这一巨大、丰富的母本中汲取了无数营养，特别是建国后的当代时期，众多现代文学作品被改编成影视剧，依托比文字更为直观的视觉形象，再现了文学作品中的主旨、故事、人物、环境等。然而，这种呈现是有选择性的，首先，影视对现代文学上的作品改编比较集中在现代文学经典名作上。现代文学名作具有深刻的主题思想和丰富的精神内涵，出于意识形态的宣传教化目的非常适合改编为大众影视；此外，现代文学名作中已经塑造了成熟的人物形象，以及完整的吸引人的故事情节等，为影视改编在艺术上的成功创造了一个很高的起点。再有由于现代文学名作的社会影响力大，读者广泛，所以改编成的影视剧格外受关注，从社会关注度方面考虑，这也是为何影视重视选择现代文学名作改编的原因之一。其次，影视的呈现并不是从文学母本中直接翻版，直接再现文学所要表达的现代时期的内容，而是受到当代政治风向、意识形态、改编者主观、商业娱乐等因素的影响。于是影视剧所呈现出来的文学母本就打上了当代的烙印。这里的“当代”的概念，我们将其分为三个时间段，第一段为一九四九到一九六六的十七年间；第二段为一九八零年改革开放到一九九二年邓小平南巡讲话；第三个时间段是一九九二到如今。

改编自现代文学经典名作，并不能保证影视也成为经典。艺术与艺术之间有着巨大的形式的差别，而复杂的外在因素之间的张力更拉大了两种艺术之间鸿沟。半个多世纪的现代文学经典名著改编史，争议不断，精彩纷呈，改编的遗憾和成就共存。我们有必要对这一历程进行反思，分析各种利益的纠葛，总结改编的成就，在他们之间找到一种平衡，让影视这种所谓“遗憾的艺术”不再遗憾地与经典越行越远。

文学作品的影视改编在国内外有不同的发展阶段和潮流，对这个领域的争论和研究也是学界的一个热点，但是专门分析讨论中国现代文学经典名作在新中国建立后至今这一时期内被影视改编的情形还少有人涉及。现代文学经典名

作曾经是影视界的宠儿，但是现在却被影视界逐渐疏远，这其中包含着复杂的内外因素的纠结与角力。之前拍摄的影视改编作品多数没有成为无可争议的经典，或被官方认可不被精英认可，或被精英认可不被大众认可，但无论如何，我们无法否定中国现代文学经典名作对中国社会的巨大意义，这些作品的精神内涵是近代中国人对精神、文化的一次次反思、探索、碰撞和升华。中国当代文学史经典名作有理由被制作成有艺术质量的影视作品，而不是一直作为宣传或者牟利的工具。研究和分析这一行为现象，梳理其纷杂的关系脉络，阐释其表象下的深层内涵，表达对现代文学经典名作的影视改编的建议性观点，说明现代文学经典名作不应该在当下影视界被埋没被忽视，是这篇文章的现实意义所在。

论文进行了一系列调查，归纳总结有哪些名作被改编成影视剧。此外，整理学术界对现代文学名作以及对改编影视剧的研究和评论。国内外相关研究一是多注重作家个人作品被影视化的情况分析，例如对张爱玲、老舍作品影视化的研究等。其次是有学者从文学作品改编史的角度，描述了从现代到当代所有时期文学作品的改编情况，例如浙江师范大学叶志良教授的《当代中国电影改编的文化阐释》等等。再有就是对名著改编的研究，例如秦俊香的《从改编的四要素看文学名著影视改编的当代性》、周星的《对影视创作中名作改编问题的思考》，这些研究多从改编目的、途径、技巧等方面，探讨古今中外名著的改编。最后是影视界对电影与文学关系的研究。例如张俊祥等影视界前辈在八十年代对电影的文学性大大讨论再有就是曾大量改编文学作品的导演例如张艺谋、陈凯歌、李安等的观点。

在结构上，首先提出问题，展示影视改编现代文学名著的情况和态势。其次通过具体分析人物形象、叙事结构、环境解读等细枝末节上的差异，提出现代文学名作的改编存在的问题。最后对现代文学经典名作的影视改编进行反思，阐述自己对这一艺术现象的观点。

第一章 现代文学经典名作当代影视呈现的情态

第一节 当现代文学经典名作遭遇影视改编

一、何为现代文学经典名作

现代汉语词典对“名著”、“名作”的定义为“有价值的出名著作”、“有名的作品”。然而这样定义过于模糊，不同时代、不同民族和持有不同艺术观点的人都会有不同的定义。例如赵凤翔、房丽在其著作《名著的影视改编》第一章中认为名著应具有以下五种特点即：1. 思想深刻；2. 艺术水准完美；3. 具有独特的艺术个性；4. 反映时代特征；5. 表达人类共有的情感，经得起时间和空间的考验。而另一位学者张宗伟在《中外文学名著的影视改编》中认为名著应该是：1. 具有时代性；2. 具有民族性；3. 具有个性特征。由此可见对名著、名作的定义见仁见智，而对“名著”与“经典”的区分也是众说纷纭。有学者认为“经典比一般名著更精彩，对人类思想有更重要的贡献^[1]”，也有的认为“经典的定义比名著严格的多，而名著的外延要宽广的多，名著不一定能被奉为经典，只有那些一流的名著才能够跻身经典之列^[2]”。我们不必执着于对他们的定义或区分，因为在历史发展过程中，对名著和经典的态度是在不断改变的，相比《红楼梦》、《三国演义》等这些根植于民心的文学经典，中国现代文学作品在历史不同时期的命运就显得相当曲折多变。从五四新文化运动到现如今，现代文学经典作品在其经典化的过程充满了变数，有些作家作品例如鲁迅、老舍等已经成为毫无疑问的经典，而有的作家作品如矛盾、穆旦等，他们的地位定位到如今仍旧有争议。

艾布拉姆斯在《镜与灯》中认为每一件艺术品总要涉及四个要点，即作品、艺术家、世界、欣赏者。我们可以把前三者看做一个整体，而欣赏者“即听众、观众、读者，作品为他们而写，或至少会引起他们的关注^[3]”。作家创作了文学作品，只有经过读者的检验才能够确定是否具有成为名著或者经典的资格。读者群体是非常复杂的，但是“谁掌握了话语权，谁就成了经典的塑造者^[3]。”现代文学作品被经典化的方式有三种：一是政治加冕；二是被写进文学史；三是世俗大众化。但在这三种方式的背后，是话语权在三类读者：正统知识分子、精英知识分子和普通读者（或者称大众）之间转换轮替的过程。

（一）政治加冕

^[1] 赵凤翔、房丽：名著的影视改编，北京广播学院出版社，1999:5

^[2] 张宗伟：中外文学名著的影视改编，中国广播电视出版社，2002:78

^[3] 艾布拉姆斯：镜与灯，北京大学出版社，2004:5

^[1] 王桂亭.经典的建构与泛化，文艺评论，2013年01期

为了配合统治阶级的意识形态，文学在很长时间内都是进行政治宣传的工具，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后，现代文学的工具性更是达到了顶峰。新中国建立后，对鲁迅的“文学家、思想家、革命家”的评价以及文学界对郭沫若、茅盾、巴金、老舍、曹禺等作家的排名和文化旗帜树立等也是打上了深刻的意识形态烙印。此外，还通过将符合意识形态宣传的作家作品选入大中小学课本，通过国民教育来解读和灌输。我们可以认为这些行为是“正统知识分子”确立经典的方式，因为“正统知识分子是霸权主义意识形态的拥有者和倡导者，这种意识形态证明某个阶层特权、集权主义等是合理的。正统知识分子利用所掌握的文化机构，规范艺术行为，指导艺术活动，通过左右艺术机制，制定文化政策，建构符合主流意识形态的艺术经典。文化史上，很多经典就是意识形态话语霸权的产物^[1]”

而对于不符合其意识形态的作家作品，正统知识分子就会对其进行打压。如在文化大革命时期，众多建国后被“册封”的经典、名作都被打成了“毒草”，作家们也受到极端的批判，只留下一些人物脸谱化、情节模式化的戏剧或者“红色经典”被称为“鲜花”。

（二）被写进文学史

与其说被正统知识分子称为“鲜花”的经典没有经得起时间的考验，不如说其没有经过更注重作品的艺术性而非作品的思想性的“精英知识分子”的考验。精英知识分子“对确定的权威、传统和价值观总是抱有敌意，他们看法具有反抗性^[2]。”而编撰文学史是精英知识分子权威性的重要体现。建国后王瑶等学者编著的各类文学史大同小异，更多的是在政治压力下对中国完整的现代文学的大幅删减，保留符合主流意识形态的，删去违背统治需要的。而海外及港澳学者夏志清、李欧梵等对文学史的解读颠覆了国内学者对之前现代文学史的看法。特别是夏志清的《中国现代小说史》，在承认鲁迅、茅盾等人的文学成就的同时又将其拉下被国人崇拜的神坛，而对建国后被文学界长期无视或冷落的张爱玲、沈从文、张天翼、钱钟书等作家作品给予很高的地位，视他们为中国现代文学的最高峰：“比文学革命时代那一批作家要成熟的多，足以代表新一代^[3]”，再如书中赞美张爱玲的《金锁记》，称其为中国“最伟大的中篇小说”等。而更具有说服力的就是由陈思和等学者发起的“重写文学史”事件，“对原先被民粹主义和政治实用主义思潮奉为经典的文学艺术——从解放前的革命文学、左翼文学，到解放后的红色经典、样板戏——进行重新评价，或彻底否定或大大降低其在文学史上的经典地位；与此同时把原先被民粹主义、政治实用主义排除或者贬低的作家作品如张爱玲、沈从文、钱钟书等，纳入经典作

^[2] 王桂亭. 经典的建构与泛化, 文艺评论, 2013年01期

^[3] 同上

^[1] 夏志清: 中国现代小说史, 刘绍明等译, 香港友联出版社, 1985年276页

家与作品的行列。”“重写文学史体现的就是这种文学——文化权利关系的变化^[1]。”当话语权回到精英知识分子手中时，颠覆已以往的认知已经是一种常态。

除了重写正规的文学史，在“非正规的文学史”方面也充满颠覆和批判，例如学者们对现代作家从新的角度定位或者排位。在思想解放不久的八十年代中期，王富仁对鲁迅的重新定位，把意识形态烙印明显的“革命家”的鲁迅重新还原到“启蒙思想家”的地位。再如王一川在九十年代初期给二十世纪小说大师重新排位，在他所列举的十位大师中，排除了茅盾，武侠小说作家金庸高居第四，一时引起热烈争论。

(三) 世俗大众化

以上两点不禁使我们疑惑，为什么像《红楼梦》、《三国演义》这样的古典文学会根植于人心，成为不可否定的经典，而现代文学作品却不断地在打破与重建中轮回？通过对比我们会发现在正统知识分子和精英知识分子之外的另一个读者群，那就是普通的读者，或者说是大众。四大名著等古典作品大都经历了在民间孕育或者长期传播的过程，不管是说书艺人的演绎也好，或者京剧、越剧等戏剧的表演编排也好，这些都使得这些文学作品深入各类读者之心，特别是占据大多数的世俗大众，这就是一个长期的世俗化大众化的过程。而现代文学作品则针对的是各类知识分子，其经典化的过程也是正统知识分子和精英知识分子之间话语权争夺并对其定位。例如对曾经长期被忽略而在八十年代被重新定位为“中国最伟大诗人之一”的穆旦文学地位的争论，有学者认为：“众所周知，文学史上真正经典性作家，能为大多数读书人所接受，而穆旦实际上只是在极少数知识分子中受推崇，尚不能称为经典诗人。文学经典并非少数专家所能决定，它的尺度掌握在多数读者手中^[2]。”再如张天翼，夏志清在其著作中极力褒奖其作品水准，但张天翼并没有像张爱玲、沈从文那样被重新定位，这并不表示张天翼的作品艺术价值不高，而是夏志清的个人观点并没有引起国内知识分子或者大众的共鸣。

现代社会，说书行业消亡、京剧等传统戏剧成为一种代表古典艺术精华的国粹，并不适合展示现代文学作品。中国现代文学初期，受到西方文学的影响，诸如易卜生的《玩偶之家》等西方文学经典都是被改成话剧的形式呈现给中国的大众。中国也出现了《雷雨》、《日出》等成就非凡的话剧，建国后话剧创作仍具有生命力，例如老舍的《茶馆》等，同时也改编经典的文学作品，例如鲁迅的《祝福》、《阿Q正传》等就多次被改编为话剧。可以说，话剧改编在中国现代文学作品经典化过程中是重要的一个阶段。但是话剧也有不少短板，例如小剧场演出方式，不仅观众少而且基本面对精英群体，影响范围有限；也必须保持演员团体的完整，一场一场由演

^[2]陶东风：去精英化与文学经典建构机制的转换，文艺研究，2007年12期

^[1]方长安：穆旦被经典化的话语历程，南开学报，2007年第3期

员亲自出演，无法保存等。随着影视技术的发展，影视展现出巨大的生命力和艺术优势。拍摄完成后易保存，可拷贝，大范围放映，其影响面是其他艺术形式无法比拟的。将现代文学经典名作改编为影视作品成为将其经典化的重要手段。而不论是正统知识分子出于政治意识形态宣传也好，例如“十七年电影”对鲁迅的《祝福》、柔石《早春》、茅盾《林家铺子》等的影视改编；或精英知识分子对艺术的拨乱反正、对民众的启蒙也好，例如“新时期”对老舍的《骆驼祥子》、沈从文《边城》等的影视改编，大众都是拉拢和争取的对象，可以说这都是一种有意识的塑造经典过程。

而到了市场经济确立，大众文化崛起，精英知识分子的话语权被打破，这一次大众掌握了一定的话语权，“大众文化抬高了受着地位，受众不必遵循精英知识分子的评判标准，完全可以按照自己的方式解读作品。每个受众心目中都可能有自己认为的经典，经典被泛化了，多元化了，在一定程度上，也就没有了经典^[1]”。通过影视作品，将被政治册封或者写进文学史的作品改编、解构、夸张、戏说等变成取悦大众的工具从而获得商业经济目的，现代文学经典名作，又一次成为任人打扮的玩偶，每一次改编影视上映后，都会引起批判或者欢迎，但影视作品的缺陷并没有影响原著，例如虽然大众文化的娱乐性和庸俗性使得情色、暴力等夸张的情节受到欢迎，以及文学作品深刻的思想被肤浅化等，但是民众在一次次批判影视改编的过程中对原著加深了认识，提高了审美水平，可以说这是无意识地巩固了文学原著的经典地位。

以上三种方式所认可的现代文学作品都可以说是经典名作，由政治加冕的现代文学经典名作不见得都是毫无艺术价值的宣传品，即便是文学价值不高的“红色经典”我们仍旧称其为“经典”；被写进文学史的现代文学经典作品过于学术也不可能是所有人的经典，被世俗大众认可的现代文学经典作品由于过于泛化也会有局限性。现代文学作品的经典化还在进行中，作品的思想、艺术水准、个性、民族性特征等都要经过时间的考验，文学史在未来也会被一次次重新改写。而将现代文学作品进行影视改编，既是知识分子对其思想艺术的致敬，又是检验其艺术魅力是否具有经典性的有效方式之一。

二、 影视改编为何选择现代文学经典名作

中国电影不过百余年历史，电视更是近几十年普及。但中国电影与现代文学作品的渊源可以追溯到二十世纪二十年代。当时电影公司纷纷成立，比较著名的例如明星影片公司、天一影片公司等。为了追求电影的商业价值，电影公司积极和当时

^[1]王桂亭. 经典的建构与泛化, 文艺评论, 2013年01期

颇受欢迎的鸳鸯蝴蝶派作家合作，改编了众多鸳鸯蝴蝶派文学作品，例如《玉梨魂》、《啼笑因缘》、《空谷兰》等，收到了良好的商业效益，并产生了巨大的社会影响。自此，改编中国现代文学作品成为影视创作的一种具体可行的方式，文学与影视的合作一直持续到如今，纵观影视改编中国现代文学作品的历史，我们可以总结出产生这种现象的三种原因。

(一)宣传和教化目的。

这又可以分为两种情况，一种是无意识的，一种是有意识的。早期电影草创阶段，除了和外国电影抢夺市场，追求商业价值外，还融入了传统的人文关怀。著名导演郑正秋曾说：“我们揭开窗子说亮话，我们也是将本求利，我们不要说为国家为社会等等的好听话，但是我们认为在互利当中，可以凭着良心上的主张，加一改良社会，提高社会道德的力量在影片里，岂不更好？”^[1]而在《明星电影股份有限公司组织缘起》中也申明：电影与国民道德实业发展有莫大关系，可以补家庭教育及学校教育之不及。早期电影人这种观点可以说是和中国悠久的文学传统的影响分不开的。诗言志，文以载道是深入中国知识分子骨髓的优良文化传统，这使他们在创作剧本或者改编文学作品时，自觉地担负起社会责任感和历史使命感。例如有学者评论郑正秋“任导演十年来始终是写实主义的，所编剧本寓教育于娱乐之中，力求浅显，感动力量极大”^[2]。早期电影人在创作中注入的忧患和思考，可以说是一种文以载道的集体无意识表现，而这种集体无意识一直贯穿了整个中国电影历史。

而从二十世纪三十年代开始，共产党开始领导中国进步电影文化运动，众多左翼作家进入影界，他们的思维是文学性的，同时明确地将反对帝国主义侵略和封建势力压迫作为电影创作的主要任务。从此，电影创作和改编从集体无意识变为集体有意识的宣传与教化。

1933年夏衍改编自茅盾同名小说的电影《春蚕》可以说是连接这两者的纽带。小说《春蚕》“不但是茅盾的代表作，同时也是无产阶级小说中出类拔萃的一本代表作”^[3]而电影《春蚕》“第一次将五四之后的新文学作品搬上银幕，把中国电影和新文学运动结合起来。”^[4]电影《春蚕》完全忠实原著，意在关注大都市之外的乡村中国，揭露帝国主义的侵略以及旧社会剥削下农村经济崩溃的面貌，宣扬共产主义和团结抗日。电影当时上映后也引起了一场巨大的“软硬”争论。批评者如刘呐鸥等认为电影完全是生硬的，工具性的，“缺乏电影的感觉”。“软性电影”批评者更注重的是电影的娱乐功能和审美价值，指责电影缺乏趣味和美点，甚至吹毛求

[1] 郑正秋：请为影戏留余地，《明星特刊》第一期 1925年6月

[2] 陆弘石等：中国电影史，文化艺术出版社 1998年 第20页

[3] 夏志清：中国现代小说史，复旦大学出版社 2005年版 114页

[4] 陈步高：影坛旧忆，封敏主编《中国电影艺术史纲》南开大学出版社 1992年

疵到批评乡村男女的服饰“实在欠洁净而又破旧”。然而在当时日本侵略中国民族危亡的情况下，“软性电影”提倡者依旧沉迷在鸳鸯蝴蝶的迷梦中，根本无法体会到《春蚕》带来的社会批判价值和纪实美学价值，也无法认识到《春蚕》“以银幕的方式再现了中国 30 年代经济萧条下江南蚕民们的苦难生活，并由此折射出一种时代氛围，具有一种高文化内涵。”^[1]自电影《春蚕》开始，具有强烈宣传与教化功能的电影开始成为中国电影的主旋律。在 1948 年，中共中央中宣部就宣传下达了《关于电影工作的指示》，明确指出“阶级社会中的电影宣传，是一种阶级斗争工具，而不是别的什么东西。”而到了 1949 年 8 月，中宣部又发布了《关于加强电影事业的决定》，强调指出“电影艺术具有最广大的群众性与最普遍的宣传效果，必须加强这一事业，以利于在全国范围内，及在国际上更有力地进行我党及新民主主义革命和建设事业的宣传工作”^[2]。建国后到文革前的十七年间，改编自现代文学作品的电影如《我这一辈子》、《祝福》、《林家铺子》等不仅是《春蚕》精神的深刻和延续，更是我党电影政策下的产物，都起到了有意识的政治宣传和教化的工具作用。而文革之后，中国电影进入到“新时期”，之前作为“老师”的工农兵阶层和被批斗的知识分子身份对调，大众又一次站到了“被启蒙”的位置，大量文学作品被改编成影视剧，《包氏父子》、《阿 Q 正传》、《药》、《四世同堂》、《骆驼祥子》等等，这一时期成为精英知识分子继承五四传统、重新对民众启蒙教化的狂欢。

(二)提高艺术水准。

世界电影史学家乔治萨杜尔说：“一种艺术决不能在未开垦的处女地上产生出来而突如其来地在我们眼前出现，他必须吸取人类知识中的各种养料，并且很快地就把他们消化，电影的伟大就在于他是很多艺术的综合。”^[3]而中国电影的发展先天不足，从传统戏剧中借鉴的内容和经验并不适合电影的形式，而且一直都缺乏独立的原创人才队伍，“剧本荒”直到现在仍旧困扰着影视界，这就影响了影视艺术水准的提高，而影视改编经典名著，可以说是“站在巨人的肩膀上。”因为“在电影诞生之前的年代，恰恰是文学成为主导艺术形态，只有文学能够反映异常复杂的生活矛盾，满足更加广泛、更多层次、“多声部”地把握现实的迫切需要。”^[4]虽然中国电影和中国现代文学几乎同时发生，但是中国现代文学作品可以说发轫时就比较成熟，作为新文学奠基人的鲁迅的作品被认为“一出现就是一个高峰”，而著名德国汉学家顾颉刚也曾发表过“中国当代文学都是垃圾”这样极端的言论来表达对

^[1] 李小白：《影史榷略——电影历史及理论续集》，文化艺术出版社 2003 年版，407 页

^[2] 关于加强电影事业的决定，转引自陈荒煤主编，《当代中国电影》，北京，中国社会科学出版社，1989 年，31 页

^[3] 乔治·杜萨尔：《世界电影史》，中国电影出版社，1982 年版，165 页

^[4] B·日丹：《影片的美学》，中国电影出版社，1992 年版，63 页

中国现代文学作品的肯定。

从五四时期到新中国建立，这期间，鲁迅、郁达夫、张爱玲、沈从文、老舍等一大批大师级的作家，创作了包罗万象的各类极具思想、艺术、文化价值的文学作品。这些作品主题鲜明，思想深刻，人物形象丰富多样、叙事情节吸引人，具有成熟的艺术积淀。这就为影视提供了不仅丰富而且优质的剧本资源，也极大地提高了影视剧的艺术水准。

而到了文革后的“新时期”面对影视界注重技术的创新和炫技，以及出现“丢掉戏剧的拐杖”、“电影和戏剧离婚”等观点时，著名导演张俊祥提出了电影“必须首先是文学”和“用电影表现手段完成的文学”的观点，并引发了影视界关于电影是否具有文学性、文学价值的大争论。虽然“文学价值”指的是“作品的思想内容、典型形象塑造、文学表现手段和节奏、气氛、风格、样式等^[1]”但我们不能只从体裁、内容等意义上来认知，文学性、文学价值，更包含着艺术水准的内涵，张俊祥认为“现在有一种想法，好像影片艺术质量高低就看表现手法，甚至认为只要把外国电影里的七十年代技巧运用上，电影就上去了。我们绝不反对学习七十年代的技巧，但是针对某些片面强调形式的偏向，我们要大声疾呼：不要忽视了电影的文学价值。我认为，许多电影艺术水平不高，根本问题还不在于表现手法陈旧，而在于作品的文学价值就不高。^[2]”此外，王愿坚也发表了类似的观点：“重视电影的文学性，在作品中充分体现电影的文学价值，这对于繁荣电影创作，提高电影的艺术质量是大有好处的。^[3]”从改编自现当代文学经典名著的电影是中国电影大奖金鸡奖和百花奖的获奖常客就可以看出，文学作品对于影视艺术水准的提高具有极大的影响。特别是在目前中国影视界，当画面华丽绚烂但内容单一、叙事拙劣、典型形象缺失的国产大片横行，粗糙的“艺术电影”在导演个人风格 and 市场需求之间徘徊时，改编文学经典作品，提高影视的文学性，又一次成为影视要面对的选择。

(三) 获得商业利益。

电影是一门艺术，但电影从一开始就具有更重要的商品属性。贝拉·巴拉兹指出：“影片是一个规模宏大的企业的产品，他的昂贵的成本和极端复杂的集体创作的过程，使任何一个有天才的人都不可能脱离了时代的趣味或偏见去创造杰作。^[1]”而在“时代的趣味和偏见”背后，隐藏着“成本、利益、票房”等商品属性，而不仅仅是政治的或者艺术的。

改编中国现代文学作品一直和商业有着千丝万缕的关联，即使中国电影从一开

[1] 张俊祥：用电影表现手段完成的文学——在一次导演总结会议上的发言

[2] 张俊祥：用电影表现手段完成的文学——在一次导演总结会议上的发言

[3] 王愿坚：电影，看得见的文学——学习笔记之二

[1] 《电影美学》，中国电影出版社 1986 年，第 5 页

始就具有宣传和教化的目的，但他始终没有脱离“时代的趣味和偏见”。最开始二十世纪二十年代和鸳鸯蝴蝶派作家联手创作商业电影，就是为了和好莱坞电影抢夺票房收益。而到了三、四十年代，“9·18 事变，民族意识觉醒，人们已不满足观看商业电影，电影公司为了迎合民众的口味，扭转经济困境，开始寻求与左翼文艺工作者联合，投入到严肃电影的制作中来^[2]。”而现代文学著作的内容丰富，不论是反封建还是反帝国主义，不管是描写城市还是乡村，都非常贴近当时的现实生活，电影成为现实生活的艺术反映，当然受到群众的欢迎，也获得了巨大的票房收益。而建国后一直到计划经济结束的很长一段时期，虽然票房并不是各大国产电影厂所追求的主要目的，但电影的创作更难道不是为了迎合“国家机器”这个更大的买单者的“时代趣味和偏见”吗？即便是一揽子全包的“国家机器”有时为了照顾经济也会放低政治标准。1949 年上海市召开座谈会商议成立公私合营电影公司，夏衍在会上说：“美国电影之有害，大家都知道。但是目前如一下子不让英美片放映，还不能供应市场需要。”所以，当私营昆仑影业公司的《武训传》在 1951 年上映并被严加批判时，影视界才变得战战兢兢，政治放到了第一位，市场才被迫成为其次。

而到了大众文化崛起的当代，影视剧成为大众文化的主流，市场效益也成为决定成败的关键。现代文学上的经典名作不仅本身数量多、质量高，而且读者人数众多，也深入读者内心，改编经典名作具有强大的票房号召力，降低了投资人的投资风险，提高了预期商业收益期望。于是改编现代文学名作又一次迎合了“时代的趣味和偏见”。

三、电影改编的历史语境问题

现代文学经典名作被改编者数量众多，但不同历史时期，影视改编有着不同关注的对象。这不禁使我们疑问：为何在建国初期没有改编张爱玲的《色戒》、沈从文的《边城》，而只能是鲁迅的《祝福》、老舍的《我这一辈子》？被改编的现代文学作品是如何找到其出现的历史时期的？

“影像并不简单地出现，而是给人以被选中的印象。^[1]”中国现代文学经典名作在形势、内容、主题、思想上等是复杂多样的，但他们中的某一类总会被“选中”，被改编为影视剧后出现在一个合适的历史时期。

（一）在建国后到文革的十七年间，国家初建，举国都处于对历史的反思和对社会主义充满信心状态。例如电影《祝福》的一开头就用大字幕展示了一段鲁迅充满人道主义思想、揭露封建文化对人性迫害的名言：“……要除去虚伪的脸谱，要除去世上害人害己的昏迷和强暴……要除去人生毫无意义的苦痛，要除去制造并尝

^[2] 冯果：《当代中国电影的艺术困境——对电影与文学关系的一个考察》，上海文化出版社，2007 年，185 页

^[1] 《电影世界》1987 年第 5 期

玩苦痛的昏迷和强暴……要人类都受正当的幸福”，然后以画外音的方式说：“对今天的青年人来说，这已经是很早很早以前的事了……”。再例如《林家铺子》开头画外音：“这个故事发生在1931年，离开现在，已经是将近三十年前的事了。这是中国人民苦难最深重的时代，帝国主义、封建势力、买办资产阶级这三座大山重压在中国人民头上，劳动人民处身在水深火热之中，作为剥削阶级的工商业者，也不能掌握自己的命运，这是一个人吃人的社会。”类似的开头在很多影片中都有体现。同时，以革命战争、革命历史以及农村题材为核心的文学创作成为这一时期的主流，文学活动开始繁荣。各类理论探讨也很活跃，“革命现实主义”、“社会主义时代的现实主义”、“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”等，而到了1953年9月的全国第二次文代会上，中国政府文艺部门正式把“社会主义现实主义”作为新中国文艺创作和批评的最高标准。周扬也在《第一届电影艺术工作会议上的总结报告》中指出电影“必须按照社会主义现实主义的要求，宣传社会主义思想。”作为重要宣传工具之一的电影紧跟这一风潮，改编了众多文学作品。但主要有两种类型，一个是反应革命历史题材的如《红日》、《红岩》、《红旗谱》、《青春之歌》等，也有反映农村现实题材的如《三里湾》、《李双双小传》、《龙须沟》等等。现代文学经典作品中反映的社会环境是观众非常熟悉的，人民大众刚从那一时代过来，具有身临其境的体会。虽然改编现代文学经典名作数量并不多，如《我这一辈子》、《祝福》、《林家铺子》、《早春二月》等，但都汇入了以上两种类型，着力表现农民的悲惨命运、革命的艰辛曲折和描绘新社会的光明幸福。

（二）而在经历了文革的高压后，在八十年代影视的“新时期”，浓烈的政治意识形态淡化，思想开始解放，文艺创作又出现了一个新的高峰：“伤痕”“反思”“寻根”“新写实”“先锋”等文学思潮此起彼伏。这一时期，“反思和启蒙”成为文艺主流，电影亦是紧跟文学思潮，改编了众多作品，例如表现反思的《芙蓉镇》、寻根的《棋王》、新写实的《大红灯笼高高挂》等。在这一语境下，对现代文学经典名著的改编大爆发并呈现出多样性：思考国民劣根性的《药》；探讨知识分子问题的《伤逝》；表现妇女解放和抉择的《春桃》、《狂》（改编自李劫人小说《死水微澜》）；反映个体劳动者结局的《骆驼祥子》；表现资民族资产阶级命运的《子夜》；揭露封建主义罪恶的《雷雨》；探讨人性精神的《原野》、《南行记》；反映民族文化存亡的《四世同堂》等，甚至曾经被打成“大毒草”的沈从文的《边城》、《萧萧》等都被改编成电影。“总体上，对‘出路’的关注和探索成为之一阶段改编片的主要内容；而反思性，包括对民族性、人性和传统文化的反思则是这一阶段改编片在审美追求上的典型特征^[1]”

[1] 彭海军：历史的积淀与时代超越——中国现代文学名著影视改编透视，北京电影学院报2002年1月

（三）而到了九十年代，市场经济主体地位确立，大众文化来袭。人民在远离了吃不饱穿不暖的时代，“向钱看”成为人们的追求，在“一部分人先富起来”后，精神娱乐已经成为首要，社会文化需求已经转向。此时的社会状态和张爱玲小说所反应的资本主义上海以及对金钱关系中人性的思考所契合，这一时期香港出品了大量改编自张爱玲小说的电影，如《倾城之恋》等，大陆则是拍了《半生缘》、《金锁记》等电视剧，受到大陆以及港澳台观众非常热烈的追捧。此外，中国现代文学经典名作所反映的苦难时代和社会、启蒙救亡的思想和价值观等，已经不在是文化主流，在娱乐至上、利益至上的语境下，对现代文学经典名作的改编不仅充满了某一角度的无限放大，例如《色戒》中对性爱镜头的夸张表现；也有的充满了解构和戏谑，例如《满城尽带黄金甲》对《雷雨》的变换时空重写。而更重要的是，电影高投入低产出的效率，远远不能满足大众文化时代对影视数量和质量的要求，于是电视剧改编已经超越了电影，集中了这一时期改编现代文学经典名作的绝大部分。相比这一时期改编电影既不叫好又不叫座的情况，改编自现代经典名作的电视剧《围城》、《雷雨》、《死水微澜》、《京华烟云》等，不仅数量巨大，而且具有较高艺术水准美国学者尼克·布朗在《电影与社会：分析的形式与形式的分析》中指出：“仅仅把影片理解为传播意识形态的主要手段是不够的，我们还可以称影片为‘社会文本’。换句话说，电影不仅仅是娱乐，也并非与社会进程无关，它正是再现社会进程的变化和反复指引这种变化的一种手段。”^[1]通过以上中国社会不同历史阶段选择改编不同中国现代文学经典名作的情况来看，被改编的文学母本如何出现在合适的历史阶段，不仅是强权的意识形态作用，更是一种与社会经济发展、文化思潮等进程的契合。导演个人艺术倾向的力量在此时是微弱的，可以说，是社会的动向选择了被改编的文学母本。

^[1] 夏衍：夏衍电影文集，第一卷第460页。

第二节 当代影视改编现代文学经典名作概况

自 1933 年，改编自茅盾同名小说的电影《春蚕》上映以来，在除文革时期外，都有一定数量改编自现代文学经典名作的影视剧。根据目前掌握的资料统计，统计改编自现代文学经典名作的影视剧如下表所示：

表 1.1: 改编自现代文学经典名作的电影统计表

时期 作家	解放前 1933— 1949	十七年间 (1949— 1966)	新时期 (1978— 1991)	市场经济确立 后 (1992—今)
柔石		◇早春二月 (1963,《二 月》)		
鲁迅		◇祝福 (1956)	◇药(1981) ◇阿Q正传 (1981) ◇伤逝 (1981)	◇铸剑 (1994)
郁达夫				◇金秋桂花迟 (1995,《春风 沉醉的晚上》、 《迟桂花》)
茅盾	◇春蚕 (1933)	◇腐(1950) ◇林家铺 (1959)	◇子夜 (1982)	
老舍	◇离婚 (1928)	◇我这一辈子 (1950)	◇骆驼祥 (1982) ◇月牙儿	◇离婚 (1992)

			(1985)	
巴金	◇家 (1941)	◇春 (1953) ◇秋 (1954) ◇家 (1956) ◇故园春梦 (1964, 《憩园》)	◇寒夜 (1984)	
沈从文			◇边城 (1984) ◇湘女潇潇 (1986, 《萧萧》)	◆村妓 (1993, 《丈夫》)
曹禺			◇雷雨 (1984) ◇日出 (1985) ◆原野 (1988) ◇北京人 (1998)	◇满城尽带黄金甲 (2006, 《雷雨》)
艾芜			◇漂泊奇遇 (1983, 《南行记》)	
许地山			◇春桃 (1988)	
张天翼			◇包氏父 (1983)	
李劫人				◆狂 (2004,

				《死水微澜》)
张爱玲				◆色戒 (2007)

表 1.2: 改编自现代文学经典名作的电视剧统计表

时期 作家	解放前 1933- 1949	十七年 间 (1949 — 1966)	新时期 (1978—1991)	市场经济确立后 (1992—今)
鲁迅				◇阿 Q 的故事 (2000, 鲁迅多部作 品糅合)
郁达夫				◇春风沉醉的晚上 (1996)
茅盾			◇春蚕秋收残冬 (1987) ◇虹 (1991)	◇霜叶红似二月花 (1995) ◇子夜 (1996、 2007)
老舍			◇四世同堂 (1985)	◇骆驼祥子 (1997) ◇离婚 (1998) ◇二马 (1999) ◇我这一辈子 (2001) ◇月芽儿与阳光 (2006)

				◇四世同堂（2007）
巴金			◇家春秋（1986）	◇家（2007） ◇寒夜（2009）
曹禺				◇雷雨（1996） ◇原野（1997） ◇日出（2001）
艾芜			◇南行记（1991）	
钱钟书			◇围城（1990）	
张恨水			◇秋潮（1992，《现代青年》）	◇金粉世家（2003） ◇啼笑因缘（2004） ◇红粉世家（2004，《满江红》） ◇夜深沉（2006） ◇纸醉金迷（2008） ◇梦幻天堂（2008，《现代青年》）
林语堂				◇风声鹤唳（2002） ◇京华烟云（2005）
李劫人			◇死水微澜（1987）	◇死水微澜（2008）
张爱玲				◇半生缘（2002） ◇金锁记（2002） ◇倾城之恋（2009）

【注】:

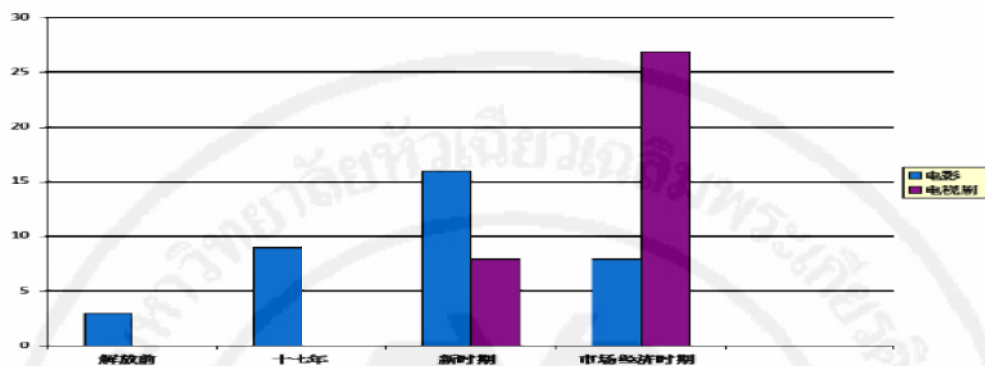
1. 为方便查看，影视剧名称不加书名号，影视剧名与文学母本名不一致则在括号

内注明，所有年代为影视剧上映年代。

2. 曾被禁映或者大量删节的影视剧前用◆标注。

根据上表，我们也可以制作一个“影视改编现代文学经典名著数据趋向表”，从而发现改编的趋势。

表 1.3: 影视改编现代文学经典名著趋向表



根据以上两份数据表，以及掌握的其他数据资料，我们可以看出几个特点：

(一) 从解放前到“十七年”再到“新时期”的三个阶段里，影视改编现代文学经典名作都呈上升趋势，“新时期”既是改编高峰也是分水岭。

(二) 新时期后，电影改编数量大幅下降，电视剧改编数量遥遥领先。“1980年代中后期是转折时期。以《电影新作》杂志为例，可见此期改编趋势：1979—1985年间该刊共登载各类剧本126部，其中由文学作品改编而来的有33部，占26.2%；1986—1989年间该刊刊登剧本54部，属于改编作品的有10部，占18.7%；1990—1995年间发表剧本74部，而改编之作有7部，只占9.5%。^[1]”当然，这些改编之作中大部分还是当代文学作品，现代文学经典名作更加屈指可数，这就反映了电影改编热度的降温。而随着电子技术的进步，电视机、录像机、影碟机等在中国广泛使用，电视剧的优势显现，从1985年电视剧《四世同堂》拉开改编序幕，众多现代文学经典名作被改编为电视剧。

改编现代文学作品的电视剧数量超过电影并不是一个纯粹的现象，而是有着多方面的因素。首先从文学作品内容来看，一部文学作品特别是长篇小说在长度和反映历史、社会的广度，以及人物心理活动、行为动作等细节上来看，其信息量是非常巨大的，这才能让读者用想象在头脑中构建文学世界，而电影的时长一般也就90分钟左右，不管是多么丰富的生活场景，还是感人至深的悲欢离合时间内

^[1]金宏宇，原小平：影视与文学名著的日渐疏离，武汉大学学报，2009年3月，第62卷，第2期

完成，这就大大地限制了改编，而电视剧可长可短，可以详尽地表现文学作品的种种细节，几乎不会受文学作品长度和内容宽度的限制。即使电影可以用长达6、7个小时的长度来反映一部文学名著，但是相信不会有哪位观众会连续这么长时间坐在电影院里。

其次，除了容量大以外，电视剧的兴起也契合了中国大众社会的兴起。随着九十年代市场经济的确立，大众文化成形，人们对文化娱乐的要求更高，拥挤的电影院已经不再是唯一的选择，人们在结束了一天繁忙的工作后，回到各自的家里，可以打开电视，任意选择自己喜欢的电视节目，而反映人情、是非、善恶的长篇电视剧最受欢迎。相比去电影院看电影这种具有集体仪式性的活动，在家里自由自在的看电视剧更符合大众的心理。

再次，从影视改编的文学作品的题材上来看，电视剧多选择故事性、戏剧性比较强的文学作品，于是乎张爱玲、张恨水的作品几乎霸占了电视剧的改编，并产生了巨大的社会反响。而电影除了追求商业利润外，也承担着一种艺术功能，特别是新时期后，中国电影一直在从形式到内容上不断突破艺术规范，每一代导演都在突破前一代导演的风格、内容、技巧等，电影也成为艺术家表达个人艺术感受的一种方式。而那些在内容上多描写内心感觉、意识流动的小说或者在表达形式上不同于传统文学的小说更受欢迎，因此这一阶段的电影很少改编现代文学作品，而像具有后现代魔幻现实主义的《红高粱》、新感觉派的《孩子王》、新写实派的《妻妾成群》（改编电影后名《大红灯笼高高挂》）才是电影改编追逐的目标，并在国际上获奖，这是对艺术的肯定，而现代文学名著并不符合新时代电影导演们的艺术改编诉求，不再关注现代文学作品并不仅是改编引起的争议的后期风险问题，更多的是艺术风向的转变。

（三）虽然改编现代文学经典作品的电视剧数量巨大，但是由于中国电视剧事业发展迅猛，电视剧总量基数很大，作为电视剧的一个种类，改编剧在总量中所占比率并不高。资料显示，1986年，全国一年间生产电视剧1510集，到1996年，一年生产电视剧约达9000集。“自2000年突破10000集开始，平均每年以近千集的速度持续增长，2012年更是创下历史新高，达到17000集，使我国成为世界电视剧产量的‘第一大国’^[1]。”在这样庞大的基数下，由现代文学经典作品改编的电视剧就显得十分渺小。

从分析我们可以看出，影视改编在回避现代文学经典作品。从建国后的十七年时期一直到今天，几乎每一阶段，影视改编更重视当代文学史作品而非现代文学经典名作。

^[1] 2013 电视剧产量首回落 总局鼓励一剧一星，新浪娱乐新闻，<http://ent.sina.com.cn/v/m/2014-02-18/22174098772.shtml>

十七年时期，影视改编更多的是像《红旗谱》、《青春之歌》、《铁道游击队》、《野火春风斗古城》、《林海雪原》、《英雄儿女》等革命题材小说，以及像《李双双》、《三里湾》、《龙须沟》、《我们村的年轻人》等现实主义题材的电影。陈思和在其所著的《中国当代文学史教程》中甚至专门列出一章讨论《李双双》及其改编电影的重要内涵，更能管窥当代文学作品在当时影响之大。

而到了新时期，文学思潮此起彼伏，电影改编更多的关注“伤痕”、“改革”、“反思”、“寻根”、“先锋”等类型的作品，例如《芙蓉镇》、《陈奂生上城》、《棋王》、《一个和八个》等等，而八一与北影两家电影厂同时改编和上映《许茂和他的女儿们》更是在这一时期将当代文学作品影视改编推向了高潮，一些年轻作家作品更是大当其道，例如王朔和刘恒，由于改编自他们作品的影视剧数量多、影响大，甚至出现了“王朔年”、“刘恒年”的说法。相比之下，虽然这一时期对现代文学名著的改编数量也炙手可热，改编作品如《骆驼祥子》等也获得了一些大奖，但并没有成为当时影视改编主流，也不和当时文学思潮合拍，更多的是一些纪念性质的，向文学偶像致敬的倾向。例如当时改编大量鲁迅的作品，《药》、《伤逝》、《阿Q正传》都是为了纪念鲁迅诞辰100周年，即便是1956年拍摄的《祝福》也是为了纪念鲁迅逝世20周年。老舍、巴金的情况也同样如此。于是乎，夹在当代文学作品改编浪潮中的现代文学经典名作改编，更像是一种对当年因政治原因不能拍摄的发泄，抑或一种自言自语，显得极其另类。

而当新时期的热度退去后，从九十年代开始，影视改编与现代文学名著的日渐疏离更加明显。而成熟于新时期的著名导演们，例如张艺谋、陈凯歌、田壮壮等在改编文学作品时，也是采取了回避现代文学经典。张艺谋是中国影视界成就最高的导演，他的作品绝大部分都是改编当代文学作品的方式，他在谈及改编当代作家苏童小说《妻妾成群》时，明确反映了影视改编对现代文学经典作品的回避态度：“《妻妾成群》最能打动我的是……年轻人写历史故事的不同……多少年来，中国表现封建大家族的的作品很多……但苏童却在这一古老的题材中用一个新的视点来看待这个故事，他没有像通常的五四文学作品那样去写一个善良的人如何变得堕落，一个混沌的灵魂如何获得觉醒（五四文学对大家族和旧社会生活的描述已形成一种模式）……从他的作品中，你看到的是巴金的《家春秋》那样的生活氛围，但苏童作品中更有价值的是写出了人与人之间与生俱来的那种敌意、仇视，那种有意无意的自相损害、相互摧残……他不是《家春秋》，也不是《林家铺子》，它不像老作家们从严格的现实主义角度去架构的故事，而是从年轻人的视角展现了很多新的东西^[1]”。导演的回避也暗示了观众及市场票房的回避，影视改编更加偏爱能反应“当下”社会的当代

^[1]李尔葳：张艺谋说，沈阳：春风文艺出版社，1998年，23页。

文学作品，对现代文学经典的关注越来越少。

第三节 当代影视改编现代文学经典名作的总体倾向

上文各类数据表明，影视剧创作已经渐渐疏离了现代文学经典名作改编这种方式，改编理念也从忠实原著到偏离原著再到颠覆原著。

一、忠实原著

从1933年《春蚕》开始，“忠实于原著”就是影视改编公认的准则。不仅做到忠实文学母本故事内容，而且忠实于艺术表达。例如《春蚕》导演程步高回忆：

“特从苏州请来了专家三位，专司养蚕之责……为《春蚕》特把小棚让出来专供养蚕之用。^[1]”到了十七年时期，这种忠实得到很好地延续，即使做了一些改动，例如《祝福》中加入祥林嫂和贺老六婚后生活场面，《林家铺子》里特写林老板爱国反日货的女儿林明秀等，但并没有改变原著的故事脉络和精神所指，而是根据影视艺术的特点合理地展开文学母本中缩略的情节，或者根据当时的历史事实稍微合理的修饰。这时期，曾经改编过《春蚕》、《祝福》、《林家铺子》、《憩园》等的著名编剧夏衍，诠释了“忠实原著”定义：“假如要改变的原著是经典著作，例如托尔斯泰、高尔基、鲁迅这些巨匠大师们的著作，那么我想，改编者无论如何总得力求忠实于原著，即使是细节的增删、该作，也不该越出以至损伤原作的主题思想和做他们的独特风格。但，假如要改编的原作是神话、民间传说和所谓的‘稗官野史’，那么我想，改编者在这方面就可以有更大的增删和该作的自由。^[2]”

二、偏离原著

夏衍的改编观点被影视界奉为圭臬，是十七年时期最具权威的改编理论，即使到了思想解放的新时期，也仍旧主导着影视改编理念。最典型的就是1981年电影《子夜》。编导桑弧在1979年到1981年的改编构思期间“花了四个月时间查阅了有关资料，翻遍了1930年上海所有的报纸。”并且强调：“今天把这部名著搬上银幕，不但要保持原作这一鲜明的特点，而且还要通过具体生动的、视而可见的艺术形象告诉观众：资本主义的道路在半封建、半殖民地的旧中国是走不通的，就中国非要变革不可。^[3]”我们由此可看出，电影《子夜》完全是对文字的《子夜》、“主题先行”的《子夜》的能活动的画面翻版，可谓“忠实原著”的典范。但事与愿违

^[2] 陈步高：影坛旧忆，转引自封敏主编：《中国电影艺术史纲》，南开大学出版社，1992年。

^[1] 夏衍：杂谈改编，《中国电影理论文选》，文化艺术出版社，1992年，上册498页

^[2] 丽人：桑弧谈《子夜》，电影新作1982年第一期

的是，电影并没有收到良好的反响，而是大量的批评。即使到了1990年代末期，仍被评为“名著改编十大败笔之首”^[1]。相对于《子夜》的失败，这一时期众多“偏离”原著的改编，例如《骆驼祥子》却取得了成功，忠实于原著的改编理念已经开始被打破了，并爆发了如何进行名著改编的观点论战，这其中最著名的就是凌子风的“原著加我”的观点。凌子风在解释这一观点时说：“‘原著+我’……我要忠实于原作，但是原作的精神是要通过我个人的理解和风格来体现的……我想我基本上是忠实原作的，但是我觉得不仅要忠实原作，也要忠实于我自己。”^[2]除了《骆驼祥子》外，《春桃》、《边城》、《湘女萧萧》等一批电影，都体现了这种改编观点，并在上映后引起观众的强烈反响，更多地是强调影视改编各种偏离原著的表现。总之，完全忠实于原著的观念已经被打破，但这就像被打开的“潘多拉盒子”一样，“偏离原作”随着时间发酵成“颠覆原著”。

三、颠覆原著

在八十年代中后期，随着国家对影视剧娱乐性的解禁和支持，商业电影如雨后春笋般出现，而改编严肃的现代文学经典名作也出现了这种娱乐苗头，例如1985年上映的电视剧《四世同堂》，在拍摄时曾经出现过这样的情况：“于是，准备增拍的床上镜头自动撤了下来，添加的古怪镜头自动否定了……歪的斜的镜头一个也不要，绝不随波逐流，降低格调，盲目的追求奇特的节奏。”^[3]虽然这种“追求奇特节奏”的改编被否定了，但我们也可以从中看出，改编严肃的现代文学经典名作已经不在是“偏离”那么简单，而到了市场经济确立后，这种“偏离”已经成为“颠覆”。例如2000年的《阿Q的故事》，将鲁迅多部短篇融合在一起：阿Q有了妻子秀儿，孔乙己是阿Q的岳父，秀儿爱上了革命者夏瑜，豆腐西施是阿Q的嫂子等等，复杂而关系网再加上三角恋爱的剧情，完全颠覆了鲁迅作品严肃的思想性，使观众无法认同。而2006年张艺谋的《满城尽带黄金甲》更是把《雷雨》时空转换描述，变成了古代宫廷戏，原著所要表达的精神实质已经被一场宫廷不伦之恋的噱头以及色彩绚丽的画面取代。可以说，现如今解构原著、颠覆原著，已然是改编理念的主流。而这更让我们体会到，影视与现代文学经典名作的疏离，已经不只是数量质量、故事内容的疏离，而是对经典名作严肃态度、人文精神的疏离。

^[3] 张宗伟：《中外文学名著的影视改编》，北京，中国广播电视出版社，2002年

^[4] 舒晓鸣：《谈凌子风新时期的电影改编》，北京电影学院报，2002年1期

^[1] 中国电影艺术家协会北京分会：《四世同堂电视剧讨论会文集》，北京，中国文联出版公司，1986年

第二章 现代文学经典名作当代影视“异态”呈现

第一节 人物形象的当代化

“一切历史都是当代史^[1]”，著名史学家克罗齐的这句名言提醒我们，所有对历史的认识和评述都是在用当代的眼光，当代的思想，都是为当代服务的。对现代名著的影视改编也不例外。现代文学名著可以说是文学样式的历史文本，他们都反映了那个特殊历史时期的社会风貌、文化思想等。而在新中国建立后，意识形态、社会制度等都有了极大的改变，而且在从建国后到目前这半个多世纪里，中国社会经历几次大的震荡和变革，影视艺术也总是站在新的历史角度来改编现代文学名著，从而使得文学作品中的本来具有现代时期特征的人物形象具有了当代的特点。

一、宣传与教化语境中的人物阶级性

纵观“十七年”时期，在“文艺为政治服务”、“政治标准第一，艺术标准第二”是当时文艺界主流思想。著名编剧夏衍也在其著作中说：“为工农兵服务，为无产阶级的政治——革命和建设服务，必须从属于政治，必须紧密地配合人民群众的革命斗争，必须用尽可能完美的艺术形式，以社会主义、共产主义精神教育人民，鼓舞人民群众的革命精神和斗争意志，去实现高尚、美好的无产阶级理想^[2]。”在这类阶级观念的指挥下，于是乎，影视剧中人物阶级性的突出成为这一时期主要特征，现代文学名著影视改编，也不能例外。

例如茅盾发表于1932年的《林家铺子》，对林老板这个小资产阶级是饱含同情的。因为在当时历史时期，建立抗日民族统一战线是重要的政治目标，团结民族资产阶级也成为重要手段，作为左翼重要作家的茅盾也适时地创作了这部小说。但到了1958年夏衍改编的时期，历史条件、社会状况等都发生了改编，夏衍强调：“今天，压在我们头上的三座大山已经推翻了，资产阶级已经接受了改造，对他们同情，那就更会起反效果了。^[3]”于是他另外设计增添了一场戏：林老板不顾一个更小的商人的死活，无视他声泪俱下的祈求，逼迫着抢回了本来已经发给他的货物，突出了林老板作为剥削阶级唯利是图的一面。

而再例如在夏衍改编的电影《祝福》中，也是添加了祥林嫂在得知用血汗钱捐出的门槛并不能救赎她后，去疯狂砍门槛的镜头，突出劳动人民的反抗意识。但鲁迅小说中的祥林嫂，深受封建思想、封建制度、封建迷信的影响，按照她的性格逻

[1] 克罗齐：历史学的理论和实际，第2页，商务印书馆1982年版

[2] 夏衍：夏衍电影文集，第一卷第683页

[3] 夏衍：夏衍创作论，上海文艺出版社1982年版，第390页

辑，是不太会发生这种反抗的，而鲁迅也正是想通过祥林嫂至死都不改的麻木和愚昧来警醒国人。但电影的修改完全失去了鲁迅对封建问题的批判，转而成为突出民众觉醒和阶级斗争。

其他如《早春二月》也将柔石《二月》中那个大革命失败后颓唐、消沉的青年萧涧秋，改造成投身革命道路的探索者，意在证明小资产阶级知识青年的革命改造。而在电影《我这一辈子》中，从国统区来的导演石挥，亲自上阵，生动演绎老巡警悲惨的一生，把原文中福海悲惨的累死改为加入了共产党军队，并高举着“八一”军旗打了回来。作为从国统区来的导演，石挥对电影的发挥创造似乎也在表明自己接受了改造，也更加表明当时文艺为无产阶级政治服务思想的影响之深。

影视界之所以会如此注重表现阶级斗争，和1951年开展的声势浩大的《武训传》批判也有重要关系。尽管《武训传》并非改编自文学作品，但对它的批判产生的影响却席卷了整个影视界。1951年5月20日人民日报头版发表了毛泽东亲自修改的社论《应当重视电影〈武训传〉的讨论》。从对武训本人批判、对电影《武训传》批判、对文化界批判、对共产党员批判这4个方面，展开了思想教育，强调了阶级意识的重要，并组成由江青等人领导的“武训历史调查团”，把武训定性为“大流氓、大债主、大地主”^[1]1951年6月，在审阅杨耳的文章《评武训和关于武训的宣传》时，毛泽东曾经批注：“武训自己怎么想是一件事，武训的后人替他宣传又是一件事。武训自己一个人想的不对，是极小的事，没有什么影响。后人替他宣传就不同了，这是借武训来宣传自己的主张，而且要拍成电影，写成著作或论文，向中国人民大肆宣传，这就引起了根本问题了。”^[2]毛泽东所说的“根本问题”当然是阶级问题，于是在这样的政治引导下，“武训的后人们”就不断篡改原有的历史面貌，在几乎所有的表现建国前的甚至古代的影视组品中，或多或少地增加了有关阶级意识、阶级斗争的这些当代政治的内容。这在“十七年”时期，成为文艺界最泛滥的潮流。

二、启蒙与反思语境中的人物多样性

文革结束后，中国社会进入了“新时期”，尽管还存在着高度计划经济，体制下的影视作品还有教育色彩，但是宣传与教化的思想意识已经弱化，人们开始反思历史，反思造成这种动乱的原因，反思如何真正消化五四新文化运动的精神，于是曾经被打倒的，曾经被迫接受农民改造的知识分子们又一次站在了崇高的启蒙者的位置。一时间，各类曾经被打成“毒草”的文学作品被纷纷改编，饱受压抑的精英

^[1] 武训历史调查团，武训历史调查记，《人民日报》1951年7月23—28日

^[2] 毛泽东，在审阅杨耳《评武训和关于武训的宣传》稿时加写的几段文字，《建国以来毛泽东文稿》第二册，北京：中央文献出版社，1988年，第375页

知识分子们发泄着对高压政治的不满，但更多的是理性地反击，通过影视改编来表达对民众思想的重新启蒙，并对历史做重新的阐释。如果说《日出》、《子夜》、《骆驼祥子》还带有继续表现旧社会生活，批判旧社会的丑恶的话，那么《雷雨》、《原野》、《伤逝》、《药》、《阿Q正传》、《四世同堂》、《家春秋》则表现了对历史、民族、传统文化甚至对人性深处的反思。如此众多的社会层面，众多的人物形象，不仅是艺术的繁荣，更代表着一种思想的解放，而这在之前是绝对不被允许的，是“资产阶级毒草”是“虚伪的人道主义”是要遭到批判的。

在八十年代，随着思想解放运动的全面发展，一系列文学思潮应运而生，“反思文学”、“伤痕文学”、“寻根文学”、“改革文学”、“先锋文学”、“新写实文学”等等，文坛思潮的此起彼伏，极大繁荣，为当时百废待兴的影视界提供了极其丰富的素材。影视焦点也由之前的清一色英雄人物转到了对社会大众、对人性深度，对文化内涵的发掘上，除了大量改编当代文学思潮作品外，现代文学作品中一些独特的，另类的作品也受到了关注，如沈从文的《边城》、《萧萧》、艾芜的《南行记》，他们都是避开了重大的时代热潮，而是描写了一些处在边缘状态的人生和社会，在这类作品中，我们看不到鲜明的对社会黑暗的暴露，也看不到阶级之间的冲突，对传统文化、对人性的思考才是这类小说的中心。《边城》里面的翠翠和船工、《湘女潇潇》中的萧萧和二狗、《漂泊奇遇》中的野猫子、夜白飞等人物的出现，更加丰富了八十年代银幕人物形象，使得这种多样性更加丰富多彩。

八十年代末期，大众文化开始出现、形成，电视剧在这一时期崛起，从《渴望》开始，反映市民生活、男女情爱、人际关系、家庭婚姻等剧作大量上映，还出现了一些军旅、警匪、公安、涉案类型的剧作。多样化的人物形象充满了银幕。现代文学作品《围城》、《南行记》、《家春秋》、《秋潮》、《死水微澜》等也被改编为电视剧，汇入到这一多样化的洪流中。美国社会学家戴安娜·克兰(Diana Crane)曾经分析说：“在很大程度上，大众受众作为电视节目制作人和销售者脑子中的一种构建而存在。为了创造出一种新的大众受众，同时必须使用多元的形象来满足观众异质性需求……^[1]”大众的构成并不是单一的，审美情趣和兴奋点也是不一而同的，因此在改编现代文学作品时，这些思想性、艺术性、审美上存在巨大区别作品都受到了改编者的青睐，这正是因为不同种类的受众在欣赏习惯和审美需求上的差异，导致了这种多元化的改编倾向。而不再是“三红一创、青山保林^[2]”式的单“红”色调。

三、通俗与娱乐语境中的人物可塑性

进入二十世纪九十年代，特别是一九九二年市场经济确立后，随着中国市场经济

[1] [美] 戴安娜·克兰：文化生产：媒体与都市艺术，艺林出版社，2001年，第102页

[2] 《红日》、《红岩》、《红旗谱》、《创业史》、《青春之歌》、《山乡巨变》、《保卫延安》、《林海雪原》

济的发展，经济效益成为人们日常生活的主导，而不再是意识形态；经过新时期以来思想解放、全民反思的洗礼，人们的思想水平提高，对文化、历史也有了相对自由独立的认知。此外，大众媒体的兴起，更加速了处于启蒙者位置的精英知识分子地位的没落，大众被抬高，大众文化汹涌而来。影视作品除了具有思想性外，还必须具有亲和力，满足大众娱乐的需求，充满主流宣传语调的影视作品是没有市场的，影视剧娱乐的功能又得到了恢复。

在这一时期改编的现代文学名著中，有一些还是比较认真严肃地从艺术角度出发，再现文学名著的历史感的同时也沟通了现实，把文学名著的“雅”和大众文化的“俗”良好地结合。例如孙雄飞和黄蜀芹改编自钱钟书同名著作的《围城》就是这样一部电视剧。然而，更多的改编则是大胆突破了原著人物的形象，从人物语言表达、服装样式、动作行为等方面都有较大出入，对他们进行解构和重新塑造，使得他们具有了烙印鲜明的当代性，从而取悦大众，获取客观收视率和经济效益。例如1996年拍摄的电视剧《雷雨》就把一个严肃的人性故事改编为娱乐性极强的商业剧作。在这部电视剧中，人物形象的可塑性表现在，人物性格都和原著差异极大，甚至脱离了逻辑，拼接和强塑痕迹明显。例如，在电视剧中，繁漪一开始被塑造成一位行动自由，精神饱满，具有果敢心细等特征的资产阶级新型女性，咖啡馆、舞会、宾馆，哪里都可以去，甚至自己说自己当过自由撰稿人，如果繁漪真的是这样的人，为什么还要强迫自己躲在家里偷偷爱上一个乳臭未干的少爷，而受到乱伦的耻辱呢？而随着剧情发展，她莫名其妙地就突然成为一个有时清醒，有时发疯，精神无比苦闷，被幽禁在家的封建旧式女性。周萍也由一个柔弱无力，没有主见，遇事慌张的少爷变成了极具理性，同情工人的，充满思想的在法庭上和父亲抗辩的企业家。虚伪、专横、残暴的周朴园也被塑造成了极具人情味儿，不顾自己的身份和脸面，跑到鲁贵家里和曾经被自己糟蹋过得侍萍重叙旧情。众多类似的剧情改编，把严格遵守三一律、内涵严肃的文学作品《雷雨》制作成剧情一波三折，庸俗不堪的现代化“肥皂剧”。

再比如沈从文的短篇小说《丈夫》，被黄蜀芹改编为电影《村妓》。两个艺术作品相隔了约半个世纪，也有了“代沟”，一个二十世纪三十四年代湘西故事，具有了鲜明的当代性。首先从两者的名字来看，电影的名字《村妓》就比小说名字《丈夫》有吸引力多了，竭力取悦大众。其次，电影中丈夫的形象和小说中完全不同，沈从文笔下的丈夫心理活动复杂，性格沉默、懦弱，感受到因为生活贫贱带来的屈辱，最后觉醒，默默地把妻子带回了乡下。小说里的丈夫一直是老实的、沉默的、无奈的。而电影中的丈夫则是充满反抗精神的，多次用激烈的行动来维护自己的自尊，原文中丈夫对士兵们的恐惧在电影里变成了手握大刀对士兵恐吓，还想把船推

翻报复霸占妻子的探长等等。原文中的妻子，只是由一个乡下妇女染上了一些城里人的习性而已，而电影中的妻子，却被塑造成了类似《沙家浜》中的阿庆嫂的样子，聪明、机警，左右逢源，能圆滑地应对赌徒，帮丈夫解围，也可以在丈夫被抓后机智地营救。这样的性格重塑，打破了沉闷的人物形象，增添了冲突，使得电影更有看点，更加吸引观众。但也消解了原文严肃的思想性，把一个具有现实主义精神，寄予着对社会、民族思考内涵的作品，改编成当代的取悦大众的商业娱乐品。

第二节 叙事情节的通俗紧凑化

文学作品是语言艺术，是抽象的。文字作为一套完整的抽象的语言符号，是沟通读者和文学内容的中介。无论是场景、环境、外貌、心理等，都必须通过文字来描绘出来，作者也可以根据自己或者作品的需要“上九天揽月，下五洋捉鳖”。而读者在接受过程中，只能通过语言文字，结合自己的想象力和生活经验，在自己的头脑中抽象地“意会”出文学形象和情节，而且这种间接、抽象的会意结果也是多义的，正所谓一千人心中有一千个哈姆雷特。但是如果读者不掌握这套文字符号，或者理解水平不高，那么无论多么精彩的文学描写和叙述，多么栩栩如生的形象，只会是一堆印刷符号，不会有一丝一毫感染力。因此对文学作品的欣赏，读着必须具有较高的文学修养和一定的艺术想象力。这就决定了文学作品的接受对象是社会地位、知识水平，文化素养较高的人。而在过去广大的处于社会下层的劳动大众是较少接受教育的，他们对文学名著的接受和理解也十分有限。即使是在今天，大众的文化素养、知识水平有了普遍提高，对名著的认知、理解能力也在提高，但由于历史间隔、艺术思想的深奥及思维方式、表达方式上的差距，普通大众对名著的接受和理解程度仍然不够理想。

而影视和文学作品正好相反，它诞生之初，接受者便是处于社会中下层的劳动大众。当其最终发展成为一种艺术之后，利用高效的传播方式，开始为社会各个阶层的人所接受，但仍以大众为主体，满足大众的精神需求。它不需要任何中介，不需要过多利用抽象思维，是直接的、单一的、具体的。把最直观的人物形象、故事情节摆在观众眼前，不需要多高的文化修养和想象力就可以感受影视所带来的视觉、听觉体验。

所以，名著改编成为影视剧的时候，把抽象的文字改为直观的画面，把高雅的修辞改为显见的形象，把深刻的寓意改为简明的道理，这一切都是文学名著通俗化的过程。最简单的例子莫过于，建国初期，全国文盲半文盲数量巨大，而脸谱化的电影电视作品，正好符合政治宣传的需要。让文化水平不高的普通大众在银幕上看

到杨子荣、江姐、阿庆嫂、南霸天、周扒皮等，远比给每人发一本《林海雪原》、《红岩》、《鲁迅小说选》来得直接和高效。

此外，电影是非常擅长叙事的，能把情节宏大广阔的小说中最吸引人的情节剥离出来，也能把情节简短单一的短篇作品通过细节的增加修饰塑造得面目一新。电影在对文学作品情节的改编上，除了通俗化外还具有将叙事紧凑化的特点，具体体现在以下五种形式。

一、影视无法表达的文字领域——删减和浓缩

一个是电影本身长度的问题，不可能在2个小时左右的时间内装下一部内容巨大的小说，正如电影理论家乔治·布鲁斯东说的：“小说允许冗长，电影必须简练”。^[1]所以要节选文学作品的主线，突出主要事件和主要人物，或者对作品进行浓缩，把次要人物次要事件通过旁白或者他人之口表达出来。著名编剧夏衍也曾建议改编长篇小说“要删头绪、立主脑，抓住主线，删去枝蔓”，提出了“抓主线，舍其余”、“分段写”和“以个别人物为中心来写”三种改编方案，鼓励改编者“一定要大胆地删，也可以把某些重要人物变成配角^[2]”。其次，文学和影视毕竟是两种不同的艺术形式，在互相转换的时候，会采用不同的艺术方法，而文学中诸如心理描写、幻觉等虽然可以用蒙太奇等影视手段，但仍会显得相对直观浅薄。再有就是出于一定功利目的的删节，比如意识形态的需要或者商业娱乐的目的。

例如茅盾的长篇小说《子夜》，以民族资本家吴荪甫为主角，讲述了他雄心壮志创办民族工业，却最终破产的悲剧，同时描写了大小企业家、买办、投机分子、土豪、工人、共产党、帝国主义、军阀混战等。原著以五条线索展开，还包括茅盾先生所说的纷杂的“小结构”，类似蛛网式的密集结构组成了非常复杂的情节。要把这样一部宏篇巨著改编成一部电影实属不易，所以就要进行适当的删减和浓缩。电影《子夜》就以“吴赵斗法”为主线，以劳资纠纷和吴家内部纠纷为副线，也保留了冯云卿之死、周仲伟买办化等几个小故事。使次要人物的故事都紧紧地围绕着主线。这样电影《子夜》情节紧凑，还是比较完整地再现了小说宏大的结构，并鲜明地突出了主题。虽然文艺界对这部电影过于拘谨的改编以及对茅盾“主题先行”进行批判，并认为这部电影出现在改革开放、国家鼓励创业致富的年代有点格格不入等，但就影视改编小说时的情节选择取舍角度来开，电影对小说的节选和浓缩是合适的，恰当的，在不改变故事主线的基础下，删除一些冗长的情节使得电影结构更加轻快，同时凸现了主题。

文学作品中的心理描写和比喻等修辞是较难转化为影视画面的。例如小说《骆

^[1]乔治·布鲁斯东：从小说到电影，中国电影出版社1981年，第54页

^[2]夏衍：对改编问题答客问。电影创作，1963，(6)。

驼祥子》纠葛。老舍在《我这一辈子》中，描写了一个手艺好、人长得帅、又有心眼的人，他勤奋地工作，苦心经营未来。可是这样精明的人一再受到挫折，始终徘徊在苦难的边缘，甚至要饿死，那就不是他个人的问题了，一定是社会出了问题。老舍通过这样一个人物来对社会进行批判。但是电视剧对小说情节的增添，把故事引向了一个儿女情长，家长里短的大众故事，这就削弱了作品的批判性，加强了戏剧冲突，渲染了通俗性。

著名编剧夏衍的改编理论曾经是中国影视改编的向导，他曾说，“假如要改编的原著是经典著作，例如托尔斯泰、高尔基、鲁迅这些巨匠大师们的著作，那么我想，改编者无论如何总得力求忠实于原著，即使是细节的增删、改作，也不该越出以至损伤原作的主题思想和做他们的独特风格。”然而，即使是现代文学大师鲁迅的经典著作，也同样被扩展和添加的情节变换了味道。小说《祝福》中祥林嫂和贺老六的婚后生活一笔带过，重点突出祥林嫂被封建文化思想迫害的悲惨，而电影《祝福》中则将其扩展出来，并把贺老六的死归于地主的逼债，而且儿子阿毛也死于同一天，这样不仅加强了戏剧冲突，而且转变了主题，把祥林嫂的不幸的根源转到了阶级斗争。而最后增加的祥林嫂愤怒砍门槛的情节，使原文中祥林嫂在封建文化思想迫害下的麻木状态不见了，削弱了原文的沉痛感，转而成为一种斗争的、反抗的热情的爆发，减弱了原著的悲剧意味。

而到了新时期，对鲁迅著作的改编仍然是充满演义和杜撰，添加的情节更多，更具戏剧性。例如电影《伤逝》中增加了“洋狗、大帅与国人”一场戏，涓生为生活所迫，要去抛弃子君的小狗阿随，回来的时候在大街上碰到了警察在驱赶路人，让他们给一对带狗散步的洋人让路，而洋狗挡住了吴大帅的车队也安然无恙，这种国人害怕军阀、军阀害怕洋人的情形，意在表示帝国主义及其走狗统治中国，广大人民则生活在压迫之中。于是涓生回去后奋笔疾书，写到：“中国人生在从来没有取得做人权利的中国！”鲁迅先生对涓生这种追求资产阶级个性解放、追求个人奋斗道路的小资产阶级知识分子是批判的、同情的，而电影拔高了涓生的形象，这和鲁迅小说的立意就有了一定的距离。而改编自鲁迅另一部小说的电影《药》，在情节的扩展添加问题上更是引起了广泛的争论。小说《药》的风格是冷峻的隐晦的，“分明留着安特莱夫式的阴冷^[1]”具有明暗两条线索，华家在明，夏家在暗，两条线索不停穿梭，忽明忽暗，若隐若现，令读者回味无穷。众多学者如李玉铭、韩志君、吴世昌等都批评电影改编所扩展添加的情节有悖于原著精神，例如，原书中间接描写的夏瑜由革命者变成了刺客，从小说的“暗处”走到了电影的“明处”，而鲁迅先生曾经撰文反对刺客刺杀行为；夏瑜在监狱里坚贞不屈，大义凛然，并在刑场上写下了“驱除鞑虏，光复中华”几个大字。华大妈给小栓除了人血馒头后梦见

^[1] 鲁迅：且介亭杂文集·《中国新文学大系》小说二集序

小栓病好了，能干活了，还结婚娶了老婆，生了一个大胖儿子，亲戚们都来上门道贺。还有一个胖小子吹肥皂泡的欢快有趣场景。但是电影《药》的编剧肖尹宪则针对以上批评逐条反驳，并进一步解释说：“如果我们的‘通俗化’改编使得广大观众和读者接受和理解了鲁迅这篇作品，这是我感到光荣的……鲁迅的作品并非属于古典，然而不能不承认今天的人们与他所处的时代是有距离的，他所描写的东西、所表达的思想毕竟是今人所不熟悉甚至所不理解的。作为电影这样一种雅俗共赏的大众化艺术形式，应该在首先使人看懂的基础上做一些民族文化遗产普及工作^[1]”。由此可见剧情的扩展和增添是出于一种通俗化的目的而出现的。

不论是小说还是影视，爱情是永远不会过时的内容，是大众最喜闻乐见的内 容。而影视在改编现代文学名著时对爱情细节的表现和扩展也呈现出一个由忽视到重视、由艺术化到直白化、由委婉到热烈、由情色到色情 的变化过程。

五四新文学中，郁达夫、丁玲都是以“私小说”闻名，主人公都是沉湎于色欲、感官享受的男女青年。另外张资平专门写“肉欲”类小说，新感觉派作品也是充满感官色欲。就连老舍，也曾经因为《骆驼祥子》中的性爱描写过于露骨而受到批判，作品一再修改才准许出版。更不用提“写实大师”沈从文众多宣扬性自由的作品，甚至在《三个男人和一个女人》中还有性变态恋尸情节。在“十七年”期间，爱情是被批判为小资产阶级情调的，影视中所表达的爱情也是模糊的。1956年的电影《家》、《祝福》和1963年的电影《早春二月》是当时改编自现代文学名著电影中仅有的三部有爱情情节的电影。但是电影《家》中从头至尾都只有压迫下的男女痛苦挣扎，没有正面的爱情表达；《早春二月》中萧涧秋和陶岚的爱情也以一种模糊的作为“人生理想、人道主义”的配角方式出现的；《祝福》中祥林嫂和贺老六直接是封建逼婚。所以十七年期间的影视改编首先选择的文学母本就是不以爱情为主要内容的作品，郁达夫、丁玲、沈从文一并被抛弃，而且所选作品中仅有的爱情片段又被主观或者客观因素忽略。而到了新时期，影视改编已经不避讳爱情情节，而且多采用一些艺术化的手法委婉地把爱情和性爱呈现出来。在1981年的电影《伤逝》中，涓生和子君的爱情就通过添加很多艺术化的细节来表现，比如涓生向子君求爱的时候，就用两只微微发抖的手缠着毛线在颤动，表示他们内心的爱情的波澜；而当他们两人的感情产生裂痕的时候，子君用力抽扯毛线，涓生却停止了防线，结果毛线绷断了，用这样的情节表示他们爱情的变化。1982年的电影《骆驼祥子》里，虎妞勾引祥子，在床上紧紧抱住祥子后，也只是熄灭了油灯，通过黑幕暗示观众而已。老舍小说《月牙儿》中并没有出现具体的嫖客的行为，而1985年电影《月牙儿》中，不仅出现了具体的嫖客嫖娼镜头，还用面部特写表现韩月容第

^[1] 肖尹宪：从《药》谈起——与李玉铭、韩志君、吴世昌同志商榷，选自《再创作——电影改编问题讨论集》，中国电影出版社，1992

一次当妓女时的情形。沈从文的小说《萧萧》中只是用一句“终于有一天，萧萧就这样给花狗把心窍子唱开了，变成个妇人”来说明花狗和萧萧发生了关系，而1986年的电影《湘女萧萧》中，出现了花狗和萧萧在水磨坊赤身相对的具体画面，但马上又把镜头转到插在水磨石孔中带动水磨不停旋转的木杵上，象征意味浓厚，后面更是增加了两个人在甘蔗地里野合的场面，但也马上把镜头摇到在风中摇摆的甘蔗叶子上。由此可见新时期的影视改编首先开始大量选取具有爱情情节的文学母本，其次对爱情和性爱的表现逐渐放下心理包袱，但仍追求一种艺术化的方式来委婉表达。而到了1992年，根据李劫人小说《死水微澜》改编的电影《狂》中就出现了热烈的吻戏和香艳的床戏，也许这也就是这部电影被禁映直到2004年才允许公映的原因。1993年根据沈从文小说《丈夫》改编的电影《村妓》上映的时候，吻戏和床戏细节镜头都极大地升级。2006年根据曹禺的《雷雨》改编的电影《满城尽带黄金甲》中更是从头至尾特写宫女们胸部。2007年大陆和国外合作的拍摄改编自张爱玲小说《色戒》的同名电影，更是大胆直接，突破了以往影视爱情呈现的极限。原著中张爱玲只写了一句“每次和老易在一起，就像洗了一个热水澡”来表现王佳芝和易先生的性爱，但电影中却好几次特写了二人直接的热烈的性爱场面。电影在美国被定位NC-17，也就是17岁以下禁止观看，国内版也不得不删减、修改其中的性爱镜头才允许公映，可见其露骨程度。以上不同阶段影视改编现代文学名著对其中情爱细节的扩展和增添，让我们明显地感受到一种从无到有、从艺术地呈现到现实地呈现，进而越来越通俗化趋势。

三、《雷雨》过后，残菊《满城》——取意和变通

影视改编的“取意”意思是指从某一部作品（剧本、小说、影视等）中得到启示，重新构思，但仍然保留原著中的人物和情节。例如王家卫根据金庸小说《射雕英雄传》改编的电影《东邪西毒》等。而“变通取意”一般是指选取国外作品，根据其情节、人物等内容，重新统筹，使得故事以本国为背景，做本土化改编。而把发生在现代的故事改编为古代情节，也应该属于这类“取意变通”的方式。最著名的例子莫过于日本大导演黑泽明曾经把莎士比亚的《麦克白》和《李尔王》改编成具有日本历史文化气息的电影《蜘蛛巢城》和《乱》。这种改编方式在世界上比较少见，但在21世纪初期的中国，一下子出现好几部这一类的电影。首先是2005年徐静蕾导演根据茨威格小说《一个陌生女人的来信》改编的同名电影，2006年又出现了冯小刚导演根据《哈姆雷特》改编的电影《夜宴》，以及张艺谋导演根据曹禺经典话剧《雷雨》改编的电影《满城尽带黄金甲》。

曹禺的话剧《雷雨》是中国现代文学上一部具有深刻思想内涵的著作。首先

具有现实批判意义。就像曹禺所言：“我在发泄着被压抑的愤懑，毁谤着中国的家庭和社会^[1]”。作品中展现了多层面的复杂的矛盾纠葛，“有下层妇女（侍萍）被抛弃的悲剧、上层妇女（繁漪）被压抑的悲剧、青年男女（周萍、四凤）得不到正常爱情的悲剧、青春幻梦（周冲）破灭的悲剧、以及劳动者（鲁大海）反抗失败的悲剧，血缘关系与阶级矛盾相互纠缠，所有的悲剧都最后归结于‘罪恶的渊藪’——作为具有浓厚封建色彩的资产阶级家庭的家长的象征周朴园^[2]”。但在这层表面的背后，更深层次的是作品“既是关注现实的，同时又超越现实，追索着隐藏于现实背后深处的人生、人性、人的生命存在的奥秘^[3]”曹禺在谈起这部话剧时也曾说：“我不能断定《雷雨》的推动是由于神鬼，起于命运或源于哪种明显的力量^[4]”。以及“对宇宙间许多神秘的事物一种不可言喻的憧憬^[5]”。曹禺的《雷雨》，无论是表层的社会现实批判还是更深层的对人生、人性或者说人类命运的思考，都使得这部话剧具有多种解读方式，具有动人心魄的文学魅力。

而张艺谋导演通过取义变通的方式，将一个发生在二十世纪三十年代的家庭故事，改造成一个发生在战乱频繁的五代十国时期皇宫里的故事。电影《满城尽带黄金甲》的情节和人物都基本和《雷雨》相对应。例如周朴园——大王、繁漪——王后、鲁贵——蒋太医、侍萍——蒋太医夫人、四凤——蒋太医女儿、三个王子分别代表鲁大海、周萍、周冲。然而相比《雷雨》复杂的多层面的人物关系，《黄金甲》则简单的多，消减了阶级、人性冲突等现实悲剧以及对命运的思考，电影中人物情节完全是围绕着权利和性欲发展变化，演绎了一个通俗的宫廷权利斗争故事。

我认为《黄金甲》之所采用《雷雨》的戏剧内核，并不是为了宣传或者让人们再一次重视现代文学经典名著，而是有着许多利益纠葛。首先，《雷雨》本身是一部成功的经典话剧，剧情紧凑，波澜起伏，而且曾经多次被搬上银幕，不管在知识分子中还是普通大众中都具有较高知名度。采用《雷雨》戏剧内核但是变换演绎时空，这本身就是一个极大的吸引人的噱头。其次，自从九十年代末《还珠格格》等古装剧播出后，受到极大欢迎，古装剧非常受大众喜闻乐见，甚至到了十年后的今天，古装剧仍旧方兴未艾，占据着极大的市场空间。所以将《雷雨》古典化、古装化也是一种顺从市场规律的尝试。第三，自从1997年“贺岁片”成为一种重要的电影分类以来，贺岁电影所带来的巨大经济效益是所有影视公司争夺的目标，《黄金甲》也是作为2007年贺岁电影来抢占市场而作，而在新年前后人们想要看的无非是一些刺激的、好看的、喜剧的内容，如果真的是把《雷雨》这种家庭悲剧呈现

[1]曹禺，曹禺文集第一卷，北京，中国戏剧出版社，1988，第211页

[2]钱理群、温儒敏、吴福辉：中国现代文学三十年，1988，412—413页

[3]同上，415页

[4]田本相，胡叔和：曹禺研究资料（上），中国戏剧出版社，1991

[5]曹禺，曹禺文集第一卷，北京，中国戏剧出版社，1988，第211页

给新年时期的观众，肯定只赔不赚。但是《雷雨》却有着“母子乱伦”等具有挑战性的噱头，具有大众市场卖点。所以，把复杂的《雷雨》做通俗化改编，并且极具奇思妙想让它套上古装的外衣，再加上周润发、巩俐、刘烨、周杰伦等大牌明星阵容，还未上映已经赚足观众眼球和期待。最后，是张艺谋导演的“史诗大片”宣传。当时的中国影视界一直在争论为什么中国没有一部史诗级别的鸿篇巨制。之前众导演尝试拍摄的“大片”：《英雄》、《十面埋伏》、《无极》、《墨攻》等都被观众及影视界批判地体无完肤而宣告失败，而《黄金甲》4千5百万美元的投资，更是中国电影史上史无前例的，而且画面、音效等都采用了最先进的技术手段，所以让观众对这部“史诗大片”非常期待。

电影华丽的外表下是空洞简单的内涵，就像电影最后专门为了视觉效果而铺设的海洋般的金菊花，虽然一时引人注目，但最后还是变成一地残菊败叶。但是“张艺谋的人物是单维度的，戏剧性的，类型化的，维系主流价值观^[1]”。这部电影比《雷雨》里的人物和故事情节更加简单明了、通俗易懂，符合当代观众的欣赏需求，最后获得了良好的票房和许多电影大奖。

四、从艺术的复合走向戏谑的复合——不同作品的复合

将不同的文学作品复合也是一种常见的影视改编方式。现代文学作品通过这种方式被改编成影视作品的有1983年根据艾芜短篇小说集《南行记》改编的电影《漂泊奇遇》；1987年根据茅盾《春蚕》三部曲改编的电视剧《春蚕秋收残冬》；1986年根据巴金《激流三部曲》改编的电视剧《家春秋》；1995年根据郁达夫小说《春风沉醉的晚上》、《茑萝行》、《迟桂花》、《薄奠》改编的电影《金秋桂花迟》；2000年根据鲁迅《孔乙己》、《阿Q正传》等众多小说改编的电视剧《阿Q的故事》；2006年根据老舍小说《月牙儿》、《阳光》、《微神》改编的电视剧《月牙儿与阳光》。

通过复合的方式，将两个以上的文学作品重新安排架构，这样做，无疑能够增强戏剧性，加强戏剧冲突，进而使得影视作品更具有观赏性。然而通过分析，我们也可以发现，随着时代的改变，这种复合的方式也有所转向，从注重艺术效果转变为注重讨好大众和市场。

八十年代初期的《漂泊奇遇》，以《南行记》中的《山峡中》、《偷马贼》为主体，并复合其他几个短篇。《山峡中》描写了栖身破庙的一伙强盗：老头子、野猫子、夜白飞、小黑牛、鬼东哥等人物。电影把其他短篇的内容非别移植到这些人身上，揭示了他们成为一个团伙的原因。例如小黑牛，电影中把《偷马贼》中的“老三偷马”的故事移植到小黑牛身上，放在影片的开头，这样就自然地解释了小黑牛

^[1]王宜文，人性表现的三组平行交叉蒙太奇，中国图书评论，2006（9）

成为盗寇的原因。再如小说中的老头子在电影中改为叫舵把子，电影把小说《松岭上》那个“把老婆杀了，把老爷一家杀了”的人移植到他身上，解释了舵把子成为盗寇的原因。后来小黑牛在一次偷盗行为中被“二疯疯”抓获并打成重伤，而后被老头子等人丢入江中。电影并没有像小说那样结束，而是增加了一场激战，最后舵把子、夜白飞等都死去，夜猫子带着剩下的弟兄离去，漂泊者第二天醒来后再也找不到夜猫子等人，带着惆怅和遐思，又开始了流浪生涯。虽然电影消解了艾芜原著《南行记》中对“老头子杀小黑牛”、“老三偷马”等人的批判态度，使得电影就像名字所说的那样，成为一部“奇遇”，一个戏剧性极强的复仇故事。但从影视结构角度来看，电影还是非常艺术化地整合了《南行记》中的众多短小故事，“根据电影艺术自身的特点，仿佛把散落在地上的珍珠拾缀起来，经过艺术的加工和创造，编串成一个完整的、精美的晶体而闪发异彩……而且在加工和创造中，不乏有成功的得意之笔，某些场景的安排和人物处理，比之原著也确有可喜的扩充和发展^[1]。”在八十年代同样用复合手法改编的影视作品《春蚕秋收残冬》、《家春秋》等也受到了很好的反映，例如《春蚕秋收残冬》就获得了中国大陆国家级的唯一以观众投票为主评选产生的电视艺术大奖——金鹰奖。有评论说：“改编者在改编时把原著的主线和社会分析的艺术特征放在背景上并予以相应的淡化，而把原著中另一条不起眼的线索老通宝、多多头等农民的心态，和对这场灾难的不同反应置前，并着意对他们作现代意义上的文化、精神、意识诸方面的开掘，努力反映出中国旧式农民传统美德和愚昧落后于一体的特征^[2]。”由此可见，当时八十年代改编文学作品，除了把内容通俗化处理意外，还注重艺术效果和思想深度。

九十年代电影《金秋桂花迟》融合了郁达夫众多短篇，以《春风沉醉的晚上》和《迟桂花》作为电影故事主体，另外复合《茑萝行》和《薄奠》的内容。《茑萝行》中那个反抗封建包办婚姻而在欧洲留学（电影中改为留学日本）不回家的男子，回国后继续和家庭对抗，于是在贫民区租了小房子搞写作，于是《春风沉醉的晚上》的故事得以继续，他在租房的途中遇到了一位人力车夫，这样增添了《薄奠》中人力车夫故事。后来迷茫的男子遇到了老朋友并借去朋友家参加婚礼为借口又一次逃离自己的封建家庭，遇到朋友的妹妹翁莲，于是《迟桂花》的故事得以展开。电影中有很多细节描写，可以看到对这几个故事的融合，例如《春风沉醉的晚上》原文中烟厂女工陈二妹的桌子上是没有桂花的，电影中增加了几次她桌子上的桂花特写镜头，这样电影头尾显得贯通一气；《茑萝行》中提到男子那个包办结婚的妻子受到封建书籍《列女传》、《女四书》等书影响，而电影中，男子回家见妻子的时候，镜头有一个特写，这几本书就放在妻子床头的桌子上。整体上看来，《金秋桂花迟》

^[1] 黄侯兴、孙桂春：奇而失真——谈《漂泊奇遇》的改编，电影艺术，1984，第12期

^[2] 李光一，通俗化·当代性：文学作品改编的影视的艺术本体性，当代电视，1988，03.

把以上四个小说重新打散混合，改编到一种你中有我，我中有你的程度，非常自然顺畅，极具艺术特色。

到了 21 世纪，这种复合方式出现了极大的转变，2000 年的 10 集电视剧《阿 Q 的故事》，复合了《阿 Q 正传》、《孔乙己》、《故乡》、《药》等鲁迅中短篇小说，故事梗概是：清末时期，两名太监盗窃了宫中的宝物逃到绍兴未庄，为了摆脱追捕，捏造了一份清政府计划清除的革命党人名单，于是引发了县衙门、革命党、保守党等多方势力的殊死争斗。电视剧中，阿 Q 以打短工为生，并爱上了孔乙己的女儿秀儿，而秀儿不爱阿 Q 而是钟情于革命者夏瑜，与此同时，寡妇“豆腐西施”杨二嫂又在心里暗恋着阿 Q。后来阿 Q 为了“爱情”和“英雄”的名分代替夏瑜坐牢并丢了性命。剧中还有阿 Q 做人血馒头生意、县太爷卖日本“生发油”等戏说情节。尽管电视剧在片头打着“谨以此片献给伟大的思想家、文学家、中国现代文学主将鲁迅先生”的话语，但是仍然受到了广泛的批评并引发争论。有学者批评这种改编是误导观众，弱化了鲁迅作品的意义和价值，对于没有看过鲁迅小说的观众来说，可能导致不能正确了解鲁迅小说的原貌。但该剧的编剧卢新宇并不认同这种批评，他表示“现在还有多少人知道阿 Q，有多少学生爱读鲁迅的小说？所以改编的初衷就是普及、推广，让新时代的人重新认识鲁迅^[1]”。然而虽然“初衷”是好的，但是和之前对鲁迅作品的改编相比，例如五十年代的《祝福》，八十年代的《伤逝》、《药》、《阿 Q 正传》相比，这些作品是在一种严肃的忠实原著理念下的改编，追求思想性和艺术性的结合，而电视剧《阿 Q 的故事》很明显地是一种对鲁迅作品的解构和戏说，而且根据出品人范小天说，这个电视剧原来设计成一部 20 集的纯商业片，有追杀、有三角恋，后来经过专家批评改为 8 集，商业味抹淡，艺术性加强，后来拍了 10 集，但尽管如此，该剧商业化和讨好大众市场的做法仍然十分明显。从影视艺术角度来看的确具有把严肃的、深刻的鲁迅作品做通俗化、普及化的引导功效，无可厚非，但是另一方面，从文学艺术角度来看，这种戏说又把鲁迅拉下了神坛，让观众认为原来伟大作家鲁迅的作品都是“肥皂剧”，有一定误导作用。

此外，还有 2006 年的电视剧《月牙儿与阳光》，复合了老舍的《月牙儿》、《阳光》、《微神》三部作品，将两个女主人公，张小月和罗灿阳的成长经历为主线，展现和对比了一贫一富两个女性殊途同归的悲剧命运。改编既是“花开两朵，各表一枝”又做到“你中有我，我中有你”，戏剧冲突相比单独的故事《月牙儿》、《阳光》、《微神》更加起伏紧凑，是一部耐看、好看的电视剧。但是电视剧也同样是在把文学作品通俗化后失之肤浅，把老舍悲凉的、深思的基调淡化和消解，突出了不恰当的戏谑和牵强的搞笑。老舍作品中常见幽默的笔法，但这种幽默包含对弱者的同情

^[1] 刘江华，戏说文学？改编剧《阿 Q 的故事》惹争议，北京青年报，2002 年 7 月 5 日

和对社会不公的嘲讽，是“含泪的笑”，让人在笑中得到启示，具有独特的艺术感染力，而电视剧在改编时“利用戏剧的手段将这些幽默段落展现出来，全剧虽说的一个大悲剧，但有很多地方却会令人喷饭^[1]”。许多幽默搞笑情节的设置十分刻意和牵强，例如剧中设置了谭夫人小心眼爱吃醋，一吃醋就犯摇头打嗝的毛病，在一次宴会上，为了防止她吃醋，服务员都换成男的，但是突然出现了一个花枝招展、浓妆艳抹的“假女人”，而且和谭先生说话暧昧含糊，让谭夫人醋意大发，不停地摇着头打着嗝来盘问详情……这种幽默情节还有很多，虽然让观众忍俊不禁，但对作品主题内涵的提升并没有什么帮助，原本是可以揭露官场腐败、堕落的情节反而成为一场争风吃醋的闹剧，讨好了观众，放弃了思想深度。

五、对“出路”的思考——结局的修改

苏联学者霍洛道夫说：“戏剧的最后一幕仿佛含有作品的哲学真髓，剧作家的思想和立场正是在这里表现得最积极和肯定^[2]”。纵观几十年影视对现代文学著作改编情况发现，所有影视作品或多或少都对文学母本的结局有所修改，而且呈现出不同的思想倾向。

解放后的十七年时期，影视对文学母本结局的改编，透露着一种对国家或个人的“未来出路”的探讨，而且这种“未来出路”有的是明示有的是暗示，但都非常明确指向共产党领导的革命。例如小说《二月》中，男主角萧涧秋最后是落荒而逃，反映了大革命失败以后青年知识分子找不到出路的苦闷和彷徨。而在改编电影《早春二月》中，萧涧秋并不是逃走，而是找到了方向而离开，他在最后对爱人陶岚说“我们会有长长的未来”和“我将投身到时代的洪流中去。”电影中所说的“时代的洪流”是什么呢？在革命已经成功10多年的1963年，这部电影很明确地告诉我们，这当然是投身革命和接受共产党的领导。其他影视改编作品也有同样明确的结局指向，例如，老舍小说《我这一辈子》最后是老巡警儿子病死，为了养活一家子他继续辛苦地劳作，前途是迷茫的。而1950年的同名电影中，老巡警冻死街头，他的儿子参加了共产党领导的解放军，高举红旗解放了北京。1956年电影《祝福》虽然和鲁迅小说一样让祥林嫂被赶出家门变成乞丐，在冬天冻死街头，但祥林嫂死之前，坎了门槛，已经开始知道反抗，并不停地问“人死后到底有没有魂灵？”这个问题同样也让观众深思，然后电影最后的画外音说：“祥林嫂，这个辛勤善良的女人，经受了数不清的苦难和凌辱之后，倒下了，她死了，这是四十多年以前的事情，对，这是过去了的时代的事情，应该庆幸的是，这样的时代终于过去了，终于一去不复返了！”这段画外音，就是故事最终的结局，意在让观众思考，

^[1]京味儿《月牙儿与阳光》开播，儒生黄磊首次演反派，《北京娱乐信报》，2006年5月20日

^[2] [苏]霍洛道夫，戏剧结构，华东师范大学出版社，1981年7月第1版，143-144页。

“是谁终结了这样的吃人的时代？是谁消灭了这样泯灭人类灵魂的时代？”当然是共产党领导的革命斗争。此外，小说《林家铺子》最后是一个混乱的结局，警察驱散了要债的百姓，就此结束。而1959年的电影《林家铺子》最后的结局是，林老板坐着船，向远方飘去，前方的天空一片灰暗。这就引发观众的思考，林老板这样的民族资产阶级，他们要去哪里？他们的未来出路在什么地方？当然，坐在电影院里的享受者新中国安宁生活的观众当然会明白，他们的未来和出路要靠共产党的革命和社会主义制度。所以，纵观十七年时期的改编自现代文学名著的电影，他们的结局，不管是明示还是暗示，都具有非常明确的对“未来与出路”的指向性。

而在文革结束后的“新时期”，影视改编现代文学名著，对结局的修改又有了一些变化。十年的文革给人们带来无尽的迷茫，文革结束后，中国社会应该如何扫除积弊？改革开放将引导中国社会走向何方？中国人心态仍旧是迷茫的，处于尝试中的。很多改编自现代文学名著的电影都有对“出路”的思考，但这一时期电影故事的结局并不像十七年时期那样具有明确指向，而是不确定的，具有开放性的结局。我们以结局改动最大的三个电影：1982年的《骆驼祥子》、1986年的《湘女萧萧》和1988年的《春桃》作为例证。

小说《骆驼祥子》的结尾本来就是备受争议的，老舍多次修改这部小说的结尾，并在国内有“节录本”、“修订本”等多个版本，乃至围绕小说《骆驼祥子》的“结尾”形成了一系列学术界的争论。主要是关于小说结尾祥子“堕落”的争论，例如中国新文学史专家刘绶松就认为初版《骆驼祥子》的结尾是不真实的，不应该的，结局太阴暗、太低沉了。海外学者夏志清在评论小说结尾的时候说：“祥子这个人物固然是作者怜悯同情的主要对象，但到结尾时候硬被变成讽喻个人主义的形象，我们读到最后堕落的故事的时候，意识到作者插进了讽刺手法，这和小说主题的同情旨趣是不相符合的。”同时解释到：“老舍显然已经认定，在一个病态社会里，要改善无产阶级的处境就得要集体行动；如果这个阶级有人要用自己的力量来求发展，只徒然加速他自己的毁灭而已^[1]”。但无论如何，学术界仍旧认为这个结局是深刻的，并且随着社会的发展，小说《骆驼祥子》所蕴含的文化、精神和艺术内涵被不断发掘，例如有学者从“城市与人”的角度，认为老舍是“北京市民社会的表现者与批判者^[2]”。也有学者用精神分析学对《骆驼祥子》作“症候”分析，还有学者从城市、现代文明对人类英雄的毁灭等角度分析。

电影《骆驼祥子》也饱受争议，诸多批评认为电影突出了“虎妞”，淡化了祥子，改为《虎妞传》也不为过；把一部思想内涵深刻的故事改称一个普通车夫的情史等。但除了结尾，故事的整体梗概还是和小说一致的。电影结尾最后的镜头：衣

^[1] 夏志清：《中国现代小说史》，复旦大学出版社，2000年3月1版，130页

^[2] 赵圆：《老舍——北京市民社会的表现者与批判者》，《文学评论》，1982年第2期，26页

衫褴褛蓬头垢面的祥子，蹒跚地走在大街上，从阳光里走到城门楼的阴影里，然后站定了。众多评论批评电影这样结尾是对祥子做了一般化处理，把他无耻堕落的结局仅仅改为落魄潦倒，消解了原著的深刻性、批判性。这种见解虽然有自己的道理，但是如果考虑影视强大的公众影响力，在文革刚结束的敏感时期，如果把祥子的堕落，特别是把具有意识形态色彩的“阮明的故事”突出渲染得话，恐怕会引起更巨大的争议和思想混乱。而且，在1982年，文革结束，十一届三中全会开完，改革开放拉开序幕。这已经不是上文中夏志清所说的那个“病态的社会”，而是一个逐渐正常的社会，在一个逐渐打破公有制、集体制的时刻，在一个逐渐重视个人能力、个人积极性的时刻，无产阶级要想改变自己命运还需要集体行动吗？人要用自己的力量来求发展，会不会仍旧重蹈祥子的覆辙呢？我认为影片这样结尾完全是合情合理，符合影视艺术的特性，并且包含对社会“出路”思考的。电影这个结尾是开放性的，让观众思考祥子后面应该走向哪里，继续站在城楼的阴影里还是重新努力走到阳光里，同时也思考自己的未来和出路。

1986年的《湘女萧萧》和1988年的《春桃》的结尾也与上文所述异曲同工。例如沈从文的《萧萧》的结局是她和丈夫春信最终拜堂成亲，并生下了一个儿子，她的儿子也娶了一个童养媳，故事首尾呼应，又一个新的命运般的轮回就要开始。而电影中，则在最后突出了春信：离开湘西在外上学的春信成了一位有知识有文化的人，在回家途中因为自己有个童养媳受到几位女同学的奚落，本就心情低落的他站在家门前看到自己童年娶妻的场景的再现，默默地离开了或者说逃走了。沈从文对湘西是极大热爱的，尽管他也知道湘西早晚有一天也会蜕变，走向开明开化，但是他仍旧用宽容的笔触对一些封建的糟粕的东西柔软地表达，他想得到的是一种对家乡的热爱和怀念，更是一种对现代文明的缓冲。而当文革结束后，中国已经浪费了十年发展机遇，社会百废待兴，这个时候，仍有封建思想束缚着中国人的思想，束缚着中国人的手脚。电影《湘女萧萧》的结局是激进的，积极的，让观众思索，春信逃走后要去做什么，是走出湘西这个封闭的地方？还是再回来和年龄、思想差距巨大的童养媳萧萧过一辈子？所以，这也是一个开放性的结局，让观众联想到当下社会，联想到周遭及自身。许地山的短篇小说《春桃》，其结尾本来就出乎寻常：以自杀成全春桃和刘向高的李茂被春桃救下来，出走的刘向高又回到春桃身边，原本李茂和刘向高因为围绕“夫权”而产生的斗争、痛苦、挣扎都被春桃冷却了下来，她大胆地做出了让世人吃惊的选择，和两个“丈夫”同睡一个炕头，三个人平静地，相亲相爱地生活在一起。许地山这个短篇小说，无疑包含有对传统婚姻、传统夫权、人道主义、人性善恶等思考，这个另类的结尾更是寄托着许地山的人性关怀。而1988年电影《春桃》的结尾是：背着一个大筐，刚要出门去做取灯

换废纸工作的春桃，看到巷子的一头出现了残废了双腿的李茂，巷子另一头则是刘向高。这个结尾比较有象征性，一个是残废了双腿，思想有点守旧封建的原配丈夫，另一个是身材结实健康的有实无名的“新丈夫”。春桃面临着一个最终的选择，但是她谁也不能抛弃，就在门口痛哭流涕，电影就这样结束了。这更是一个开放性的结局，两个男人不仅代表了故事中的角色，更有新旧观念、传统与现代的象征，而观众就是千千万万个春桃，我们应该如何选择，只选择一个，抛弃一个？或者两个都不放弃？这样的结尾让人充满疑问和思考，让人不断回味。

第三节 环境的影视解读

18世纪法国启蒙思想家狄德罗曾说：“人物的性格要根据他们的处境来决定^[1]”。恩格斯更是强调现实主义是“真实地再现典型环境中的典型人物”。作为文学作品极其重要的一部分，环境对人物形象和故事情节有巨大的影响力，正如韦勒克所说：“背景又可以是庞大的决定力量，环境被视为某种物质的或社会的原因，个人对它是很少有控制力量的^[2]”。影视中同样如此，甚至影视中的环境效果呈现要比文学文学作品更加重要，因为它是直接的视觉艺术，通过观众眼睛直达心灵，不是像文学作品那样靠读者的想象力来构筑。我们通过分析改编自现代文学名著的影视作品，具体讨论其社会环境、自然环境和物质环境中所呈现的与文学母本相同相异的情况。

一、社会环境中的历史再现

(1) 何谓社会环境。社会环境指的是整个社会风貌，例如社会制度、风俗、情状等各个方面都可以包括在内。中国戏剧和电影的开拓者及奠基人洪深在其《小说中的人物描写》一文中，就强调社会环境对人的刺激以及人对社会环境的反映，并认为这种“刺激反映”深刻影响着人物性格，他说：“人是时代即社会环境的产物。他在这个社会里的一串生活经验，使得他获得了对周围事物见解，发达了处理事物的理智，常时地蕴蓄着某一类的情绪，做出了某一类的行为；久而久之，他的思想、信仰、情绪、举动等，组成了一个特型，他的某种遇到了某种刺激或处在某种环境里的反应，旁人不仅能够理解，而且可以差不多预先晓得，他便成了一个有特殊性格的人物了^[3]”。中国现代文学时期，是一个社会巨变时期，从封建到民主，从反帝到抗日，从民国到社会主义中国，无数次运动无数次思想颠覆。可以说现代文学

^[1] 伍蠡甫：西方文论选，上海译文出版社，1979年，363页

^[1] [美]雷·韦勒克、奥·沃伦：文学理论，三联书店，1984年249页

^[2] 洪深：小说中的人物描写，新中华，1935,3(7)

所反映的当时中国社会是复杂多变的，这是历史的复杂多变造成的。而现代文书史经典文学名作在改编为影视后，当代影视在反映文学母本中的社会历史时与文学母本有一定的差异性，有提升也有缺陷，更多的是站在当代视角来看现代时期的社会。

(2) 电影改编对社会环境的呈现。早在二十世纪三十年代初期，“第一次将五四之后的新文学作品搬上银幕，把中国电影和新文学运动结合起来^[3]”的改编自茅盾小说《春蚕》的同名电影，就是以一种纪实的方式，不仅追求观念上的现实主义，在艺术表达上也追求真实再现当时历史。根据导演回忆：“《春蚕》的主角是蚕，公司当局为了做好工作，特从苏州请了专家三位，专司养蚕之责^[2]”，影片的拍摄完全按照养蚕的程序，蚕长到什么程度就拍到什么程度，有意识地采取“纪录电影”的方式，甚至演员也同样做到本色化表演，例如扮演老通宝的萧英，为了表现守在蚕房的戏，也就真的三天三夜不睡……。所以，评论界认为《春蚕》不但“以银幕的方式再现了中国 30 年代经济萧条下江南蚕民们的苦难生活，并且由此折射出一种时代氛围，具有一种高文化内涵^[2]”。作为这部电影编剧的夏衍把这种具有纪实美学特点的改编也带到了解放后的电影改编，并产生深远的影响。

例如电影《林家铺子》的拍摄：为了达到“戏要细”的要求，导演水华在道具选择这样的细微末节上也一丝不苟，几乎近于苛刻。《林家铺子》制片主任史平回忆说在摄影棚外搭的一条街景，影像上达到乱真的程度。林源记橱柜中的百货，都是千方百计找来的实物，仅钮扣就收了几箩筐，雪花膏的瓶子里真正装满雪花膏，这些道具足可以开一家 30 年代的百货店……无怪乎茅盾看了样片后，赞赏地说：

“真像我的老家菱湖。”以此为基础，电影简洁地勾勒出了饱经帝国主义、封建主义、官僚资本主义压榨的中国社会的缩影——林家铺子的命运变化图。影片对原著作了改动，例如增加了林老板不顾更小的商人死活而夺回货物的镜头，突出了他贪婪凶狠的一面。英国作家、文艺理论家福斯特（E. M. Forster）在《小说面面观》中极力推崇“圆形人物”，刘再复在其《人物性格二重组论》中也同样阐述了小说人物复杂性的观点。据此我认为在电影所呈现的复杂历史环境下，人性的复杂面才能更好地体现出来，对林老板形象的改编，更加符合“圆形人物”的特点，提高了人物形象的可信度。

此外，十七年间的其他影视作品，也都比较真实地再现了历史情景，例如《祝福》展现了被封建思想笼罩的江南小镇，反映了辛亥革命以后中国社会矛盾；《早春二月》展现了大革命失败后知识分子的迷茫，特别是影片开头萧涧秋在船上的一段，看着被战争所拖累的穷苦的农民们坐船回家，他是同情的，但是他又有嫌弃农

^[3]程步高：影坛旧忆，转引自封敏主编：《中国电影艺术史纲》，南开大学出版社，1992 年

^[1]程步高：影坛旧忆，转引自封敏主编：《中国电影艺术史纲》，南开大学出版社，1992 年

^[2]李少白：影史权略——电影历史及理论续集，文化艺术出版社 2003 年，407 页

民的行为，把那一历史时期的知识分子矛盾的群像通过他展现出来。《我这一辈子》更是跨越了众多历史时期：辛亥革命、张勋复辟、五四运动、抗日战争和国共内战。通过平凡场景中的小镜头反映社会生活的大冲撞，把个人命运和民族历史相融合。

而到了文革后的新时期，这种严格纪实的呈现历史的情况有所松懈。例如1985年根据曹禺话剧《日出》改编的同名电影，就与原著所呈现的历史环境有较大出入。曹禺创作《雷雨》的时候还在上大学，而创作《日出》的时候已经对社会有了比较深刻的认识，他在《日出·跋》中说：“这些年在这光怪陆离的社会里游荡着，我看见多少梦魇一般的可怖的人事，这些印象我致死也不会忘却^[1]”。“《日出》希望献与观众的应是一个鲜血滴滴的印象，深刻在人心里也应为此‘损不足以奉有余’的社会形态^[2]”。《日出》描写了旧中国社会上层和下层的生活图景，以及其中人们的奋斗与挣扎，反映社会的深度和广度都超过了《雷雨》。然而电影《日出》却给人以完全不同的印象，电影对原作作了大幅度的调整、浓缩、延伸和发展，甚至在一定程度上可以把电影《日出》看做是和话剧《日出》完全不同的新创作。许多原作中没有的情节，例如：“陈白露在俱乐部义卖”、“陈白露和方达生在馄饨店里吃馄饨”、“陈白露与诗人分别”、“陈白露和方达生、小东西在法国公园”、“顾八奶奶为陈白露办寿宴”、“小东西死后，陈白露和翠喜相遇”、“金八为陈白露付帐单”等。看过后感觉恍若隔世，人物行为和对白，都有当下社会的影子，而不是话剧中那个社会混乱的十九世纪三十年代。如“陈白露在俱乐部义卖”那场戏，陈白露居然奇思妙想四处“卖吻”，这就显得十分庸俗虚假，不仅不符合陈白露这样高级的交际花身份，也不符合当时的社会历史现实，可以说是站在当代商业视角上，通过改造现代时期的社会历史情态，来满足大众的某些看点。

再如1991年（1992年被禁，2004年公映）改编自李颀人小说《死水微澜》的电影《狂》，虽然故事中人物命运与时代命运紧紧结合，但与文学母本的描写相比，历史环境的呈现就显得非常单薄乏力。李颀人这部长篇小说，通过这三位主角的私人纠葛，展现了从1894年中日甲午战争到1901年辛丑条约签订这一历史阶段四川的社会面貌：四川会党空前活跃、教民势力日渐猖獗、晚清政治腐败衰朽、官民夷之间矛盾重重的历史生活主导面，反映了北京义和团运动对四川的冲击。“展示了当时四川社会官绅粮户、商人市民、牧师教士、明妓暗娼等众多阶层的生活状态与精神面貌。此外，随着人物活动和情节的展开，那一时期四川地区的凤物民俗也得到了充分而细腻地描绘。作品就像一面映照“千奇百怪世相”的多棱镜，从中既能看到上层社会的历史动向和重大历史事件的侧影，也能看到中下层社会生活的状况

^[1]曹禺：《曹禺选集》人民文学出版社，2002年381页

^[2]同上，389页

和特定时代的世态人情。历史的宏大庄严与世情的丰富细腻紧密结合在一起，组成了四川庚子事变前后既停滞闭塞如一潭死水，又矛盾重重、危机四伏的中国市镇的生活画卷^[1]”。而电影拍出来后，饱受批评的就是历史背景与四川风物没有良好地得到呈现，甚至电影《狂》的副导演谷方德也说：“1991年版的电影《狂》中，一些反映四川民俗风情画卷的部分，被剪掉了。这是一个遗憾。而且《死水微澜》是一部具有四川民俗特色风情的经典文学作品，还有很多可以表现的空间^[2]”。

(3) 影视呈现的效果。从以上我们可以看出，建国前后电影，如《春蚕》和《林家铺子》、《祝福》等，对文学母本中的社会环境部分，不论是养蚕、道具这样的细节还是时代氛围的营造，都比较用心和到位，收到了良好的艺术效果。而“新时期”诸如《日出》等电影就出现一定的偏移，不太符合当时的社会环境，可以说是站在当代商业视角上，通过改造现代时期的社会历史情态，来满足大众的某些看点。而有的电影，如《狂》，虽然突出了文学母本精彩的故事情节，但忽视文学母本中对当时社会环境的用心营造，给电影造成了不可估量的损失，不仅是商业上并没有取得成功，而且艺术价值也饱受质疑和批判。

二、自然环境中的意境营造

(一) 何谓自然环境。自然环境指大自然中的一切，包括各类景物、天气等。郁达夫认为：“小说背景中间，最容易使得读者得到实在的感觉，又最容易使小说美化的，是自然风景和天候的描写。^[3]”相比文学作品需要让读者通过文字在脑中构建自然环境，影视就显得在这方面更有优势，可以直接对景物和天气进行生动详细的呈现。但是中国文学中通过环境描写营造出一种意境，却并不是电影的长处。

(二) 电影改编对意境的呈现。意境是中国古典文论独创的一个概念。“总的来说，它有两因素、一个空间，即情与景两大因素和审美想象空间”，“情景交融是意境创造的表现特征^[4]”。中国早期电影也非常注重意境的营造，例如费穆导演的，摄制于二十世纪四十年代的电影《小城之春》。这部电影被称为“诗化电影”，其重要原因就是电影充满回味无穷的意境。跟据编剧李天济所说，费穆是按苏东坡《蝶恋花·花褪残红青杏小》词意境和韵致构思全片视听形象的。苏词中写道，“花褪残红青杏小，子燕飞时，绿水人家绕。枝上柳绵吹又少，天涯何处无芳草。墙里秋千墙外道，墙外行人，墙里佳人笑。笑声不闻声渐消，多情却被无情恼。”这种哀怨感伤，黯淡怅惘感觉，成为《小城之春》的淡墨山水般的抒情基调。费穆说，

[1] 互动百科：《死水微澜》<http://www.baik.com/wiki/%E3%80%8A%E6%AD%BB%E6%B0%B4%E5%BE%AE%E6%BE%9C%E3%80%8B>

[2] 张杰：四川导演想重拍《死水微澜》，华西都市报，2013年3月2日

[3] 郁达夫：小说论，严家炎《二十世纪中国小说理论资料》第二卷，北京大学出版社，1997

[4] 童庆炳：文学理论教程，高等教育出版社，2005年版，224页。

“必须是使观众与剧中人的环境同化，如达到这种目的，我以为创造剧中的空气是必要的”。影片一开始，就用一组长镜头，将一个衰败的小城盎然的春意呈现出来，也反衬人物内心的落寞与孤寂。而戴家花园作为故事发生的主要地点也是一片战后的残垣断壁与春天蓬勃生机的交融，令人想起“国破山河在，城春草木深，感时花溅泪，恨别鸟惊心”所提供的沧桑之感。而且，电影并没有直接表现情人们相识相知的浪漫情节，而是用如今的经历来表现过往的情怀。通过环境的写意化处理与叙事的虚实相间，让观众体会到一种无穷的韵味。

新中国成立后的十七年间，改编自现代文学名作的影视也在营造意境方面做过努力。几乎每一部作品都有一些情景交融的镜头，但是唯有《早春二月》是一部整体上都呈现诗情画意的电影。这部电影并不是以故事情节取胜，而是细腻的抒情、无处不在的环境镜头。画面造型本来就是影视艺术的强项，《早春二月》就是充分利用了这种优势，这些写景的镜头把环境气氛、人物的心理、情感都有机结合在一起，收到很好的效果。例如，影片中，萧涧秋七次通过村口的石桥，每次都有不同的心境，每一次都有互为衬托的环境。如当萧涧秋第一次帮助和接济文嫂，从文嫂家出来时，他的心情是一种语言无法表述的喜悦，镜头就转向银妆素裹的雪野、温暖和煦的阳光、万里晴空，他高兴地轻轻跳跃，并且当他轻快地走到桥头的时候，举目环望四周，一种非常陶醉的感觉。人物情感和景物互相衬托，水乳交融。再如当采莲告诉萧涧秋别人骂他有个野爸爸，在他回去的路上，滚滚而来的乌云、吹乱头发的疾风、倾盆而下的骤雨表达出他内心无法发泄的愤怒，这种寓情于景的方式强化了影片的抒情效果，非常具有感染力。此外，萧涧秋与陶岚漫步在梅花盛开的梅林，萧涧秋出走时那光彩夺目的芳草地等，都给人极大的审美享受。然而可惜的是，《早春二月》很快被打成“大毒草”，被当作小资产阶级情调而饱受批判。从此一直到文革结束，大跃进以来中国电影“直露粗浅”的通病更是横行无阻，模式化、脸谱化的影视作品占领了全部市场。

文革后新时期，影视作品重新开始重视意境的营造，例如1981年改编自鲁迅的小说《伤逝》的同名电影，就有多处令人称道的情景交融的镜头，著名评论家李振潼说：“我不能忘记影片《伤逝》中那萧瑟秋风中的芦苇、老树枯藤中的昏鸦、以及繁茂的紫藤、茂密的桃林，他们传达了小说中的诗的意境^[1]”。再例如，本来就充满自然充满意境的沈从文、艾芜等人的作品受到影视改编的青睐，拍出了《边城》、《湘女萧萧》、《漂泊奇遇》等重环境、有氛围、有意境的作品。

（三）影视呈现的效果。虽然早期中国电影做出了有益的努力和尝试，也取得了一些意境的影视镜头表达成就，但总的来说，这些镜头都仍显得直白，好似一种

^[1]李振潼：论文学名著的电影改编，电影艺术，1983年第10期

景物的或者情景的堆砌，和文学母本的意境营造有较大差距。这也可以说是文字和图像的不同特点造成的，文字注重想象，是曲折的繁复的多彩的，而图像注重直接，是一目了然实事求是的。意境营造并没有在影视改编中达到可以和文学母本相媲美的效果，也逐渐被影视改编放弃，而这一时期影视作品的特点是更加突出意象符号的象征意义。

三、物质环境中的意象符号

(一)何谓物质环境。物质环境指的是各种具体的物体，以及街道、房间等。上文第一节曾提到《林家铺子》剧组在拍摄时，力求真实，各种道具（物质）的组合、街道的风貌堪称完美，但这种物质的呈现是为了再现历史，再现当时社会环境，并没有超出物质以外的含义。而随着西方电影理论的影响，中国影视开始注重意象符号在影视中的体现，物质已经不再单单是没有生命的东西，而是有了超出本身工具性以外的含义。

(二)电影改编对意象符号的呈现。意象符号是一种指代其他事物的标记。人类早在古代就开始利用符号来表达自己的诉求，例如《易经》中的“卦象”、甲骨文上的刻迹、埃及金字塔等。生活中常见的符号如：玫瑰代表爱情，红豆表示相思，十字架代表基督教等等。而对符号的研究也成为一门重要的学术，逻辑学和语言学是它发迹的源头，美国哲学家皮尔斯、瑞士语言学家索绪尔等大师都对其有精辟分析。前苏联文艺理论大师巴赫金在谈到符号的时候说：“一切意识形态的东西都有意义，它能代表、表现、替代它之外存在的某个东西，也就是说，它有了意义，就是符号^[1]”。符号学已经渗透到各个学科领域，在影视艺术中也有符号学。众多电影大师都对影视符号提出过深刻见解，例如大导演帕索里尼说：“电影导演没有词典，它只有无穷无尽的可能性。它不是从某个柜子里或者提包里取来它的形象符号，它要从浑浊世界中选取它的形象符号^[2]”。文革结束后的新时期，中国影视艺术大力吸取国外影视理论的营养，电影符号学在这一时期成为众多影视作品争相选用的表达方式。例如早在1979年根据小说《桐柏英雄》改编的电影《小花》中“影片在序幕中交代真假小花之由来并表现她们与父母骨肉分离时，穿插进了一组风雨中两只雏鸟在窝中拍翅挣扎，直至窝散鸟落的镜头，是一种典型的爱森斯坦式的隐喻蒙太奇^[3]”。再如1986年著名电影《芙蓉镇》里贯穿全剧的“石磨”：石磨不停转动，表示胡玉音的豆腐生意红火；而当文革开始后，遭受抄家、批判、丈夫自杀等重大变故后，石磨停止了转动而且满是灰尘；当女主角胡玉音和秦书田有了

[1] [俄]巴赫金, 文本问题, 《巴赫金全集第四卷》河北教育出版社, 1976年349页

[2] 帕索里尼, 诗的电影, 《外国电影里论文选》, 中国电影出版社, 1990年230页

[3] 范达明, 《小花》之新——关于影片的电影语言, 工人文化宫汇报 1980年1月31日(总13)第2版

感情的时候，石磨又重新转动。此外，《黄土地》、《大红灯笼高高挂》等著名电影都非常明显地用到了意象符号表达方式。在1989年学者姚晓濛曾经撰文提出，电影符号学：“本质是反动或者保守的，但是进入七十年代以后，电影符号学立即得到了修正^[4]”。虽然这是针对世界范围内的情况，可是即使中国经历了文革浩劫，也算符合这一潮流。我们以改变自中国现代文学名著的影视作品作为例证。

1956年电影《祝福》中祥林嫂手中从可以清洗到禁止触摸的祭器以及那条捐出去又被砍坏的门槛，都具有象征符号意义，代表封建思想对人的禁锢和迫害；1963年的电影《早春二月》中，一条石桥反复出现，而且每次都有不同的情况在桥上和桥边发生，这座桥象征着一一条纽带，一头是穷苦人的生活，一头是萧涧秋的迷茫和愤懑的生活，他们的生活在这座桥上产生交集。而且影片最后萧涧秋最后一次踏上石桥“融入时代的洪流”，这次石桥代表的是光明的未来，而且最后石桥边出现的一大束鲜花也有异曲同工之象征含义。但是这种表达方式终究被批判为“本质是反动或者保守的”。而到了文革后，这种表达方式重新燃起生命，一些电影的文学母本本来就有蕴意深刻的意象符号，例如《月牙儿》里面的月牙儿、《骆驼祥子》里面的“洋车”、《药》里面的“人血馒头”等等，除了这些以外，属于导演独创的如1981年电影《伤逝》中的“颤抖的毛线”代表涓生和子君爱情的开始，“崩断的毛线”暗示两人爱情的结束。1983年根据张天翼小说《包氏父子》改编的同名电影中多次出现的“石桥”，也有一种象征意义，一座桥连接了两个不同的社会：对儿子包国维来说，桥的一头是阴暗穷困的家，一头是他向往的上层社会。对父亲老包来说，一头是充满希望的未来的儿子，一头是蛮横又不争气的儿子。1984年电影《雷雨》一直饱受批评，认为电影过于终于原著而显得平庸。但其实电影也是有众多闪光点的，创造性地运用意象符号就是其中一个闪光点。在电影中，从序幕到结束，多次出现对佛像的特写，这是文学母本中所没有的。剧中鲁侍萍在知道事情真相时跪在佛像前，说：“天啊，所有的罪都是我一个人惹出来的，要罚就罚在我一个人身上吧！”镜头长久地停留在佛像上，而且还有四凤看到天上鬼脸形状的乌云发疯等，这些意象符号中都融入了宗教和命运思考，也就和曹禺所说的“我不能断定《雷雨》的推动是由于神鬼，起于命运或源于哪种明显的力量^[2]”相吻合。在1990年的电视剧《围城》中也有此类表现方式，钱钟书曾经用“婚姻就像一座围城，城外的人拼命想冲进来，城内的人拼命想冲出去”这样的比喻来作为蕴意符号，但是这是影视很难表达的，于是只能另选其他。电视剧采用了“破旧门框和祖传老钟”这两个意象符号，用小说《围城》全书最后一句话：“这个时间落伍的计时机无意中的人生包涵的讽刺和感伤，深于一切语言、一切啼笑。”来揭示

^[4] 姚晓濛, 电影符号学及其批评, 当代电影, 1989年06期

^[1] 田本相, 胡叔和《曹禺研究资料》(上), 中国戏剧出版社, 1991

小说深刻的题旨和艺术构思。最后如 1993 年的改编自沈从文小说《丈夫》的电影《村妓》也是非常精巧地运用了意象符号的象征意义。例如电影中多次对“刀”进行特写，根据佛洛伊德心理学，锋利、突出、狭长的物品象征着男性的生殖器，“而影片中在老七准备离开乡下到城里做“生意”的当晚，汉子无休止找刀的情节，正可以做这个理解：刀的丢失象征了丈夫对妻子独有的权利的失去，失去了男人之所以为男人的根本。所以当老七劝丈夫不要再找时，丈夫才大光其火；丈夫进城看老七，带的物品是：板栗、几条鱼和一把闪光的新刀（久别胜新婚，丈夫的欲望昭然若揭）。当老七遭到兵痞欺辱的时候，丈夫拿起了自己的刀，他要保护妻子和捍卫自己的尊严，可惜结果是遭到暴打和妻子更多的磨难。刀在电影中多次出现却无用武之地，正象征丈夫的欲望始终没有着落^[1]”。除此之外，还用“红腰带”这个原作中没有的物品来象征爱情：五婶珍藏着情人送的红腰带，张老板用红腰带向老七求爱，还有五多将来的红腰带等，用一条红腰带来串联三代妓女的情感故事。

（三）影视呈现的效果。除了以上案例外，还有 1986 年电影《湘女萧萧》中的石磨和木杵；1988 年电影《春桃》中反复出现的“还是他好”香烟广告等都是具有隐喻和暗示作用，意向符号的大量使用，成为这一时期影视呈现的重要方式。通过意象符号，影视不仅突破了以往只重视叙事的改编套路，也从各种细微处，给观众心灵上的震撼，同时也艺术化了影视的表达方式，提高了艺术价值，在国内外斩众多奖项就是最好的证明。

^[1]王爱文：沈从文的《丈夫》与黄蜀芹的《村妓》，电影文学，2012 年第 20 期



第三章 现代文学经典名作当代影视呈现的反思

从1949年至今，改编自现代文学名作的影视作品，几乎一上映就会产生各种争议，有褒扬但更多的是批评。十七年时期的作品虽被称赞为“忠实原著”但又被批评满是阶级斗争和意识形态化，从“鲜花”被打成“毒草”；新时期的作品被称赞为是精英分子对大众的启蒙，但很快被批评为精英知识分子的“自话自语”；市场经济时期得到较高收视率的同时又被批评庸俗地解构和戏谑原著。有的作品在“圈内”获得众多大奖好评，却在“圈外”被弃如敝履；有的作品红极一时，万人空巷，却在当今被人遗忘，踪影难寻。总之，对现代文学名作的影视改编似乎永远得不到一致认可。我们试着从以下三个方面的矛盾纠葛来分析现代文学经典名作被当代影视改编为何会有此类结局。

第一节 私人化与公共化的纠葛

文学作品的是作者的私人财产却是公开给所有读者的，影视制品是导演的个人艺术品却又是展示给所有观众的，对一部文学作品，作者有特定的人物，但是读者心中又各有各的“哈姆雷特”，对一部影视剧，编导有自己的艺术理念，但作者和观众们又分别有自己的态度，所以影视改编行为也体现着私人化与公共化的纠葛。

一、文学作品作者个性

任何一部文学作品都有其作者的深刻烙印，作者的性格、生活经历、观念态度等都通过作品展现出来，于是才有不同风格、内涵的文学作品。所以从这方面说，文学作品是具有强烈作者私人特征的东西。而把文学作品转化为具有公共性的大众艺术影视剧时，直接的视觉效果在很大程度上无法还原文学作品中复杂的心理、幻象、环境等要素，甚至会转变文学母本最核心的主旨内涵、精神感受等。所以这也是许多文学作品的作者对影视改编其作品表达怀疑和不满的地方。例如鲁迅先生，就曾一再指出其作品《阿Q正传》不适宜改编为电影，比如他说：

我的意见，认为《阿Q正传》，实无改编剧本及电影的要素，因为一上台，将只剩了滑稽，而我之做此篇，实不以滑稽或哀怜为目的，其中情景，恐中国此刻的“明星”是无法表现的。

况且诚如那位影剧导演者所言，此时编剧剧本，须偏重女角，我的作品，也不足以值这些观众之一顾，还是让它“死去罢”^[1]。

[1] 鲁迅1930年10月13日致玉乔南信。《鲁迅全集》第12卷第26页

鲁迅先生所说的确是影视改编的难题，像阿Q这样的以“精神胜利法”为灵魂的人物，虽然可以表现其可见的直观地形象，但是其内心生活，其思想渊源、行为动机等确实是影视图画难以表达的，于是在脱离了文字之后就只能“将只剩了滑稽”。

此外再如沈从文先生，其作品《边城》早在1953年，就由香港著名导演严俊和李翰祥改编成电影《翠翠》，但是沈从文对这部电影非常不满意，他说：“尽管女主角是当时第一名角，处理方法不对头，所以由我从照片来看，只觉得十分好笑。从扮相来看，年纪大了些。主要错误是看不懂作品，把人物景色全安排错了^[1]”。而文革结束后不久，上海电影制片厂导演徐昌霖抢先提出要改编《边城》，但是由于改编意见和沈从文不一致，导致沈从文无法认同改编剧本，于是这次改编就以失败告终。这就足以让我们看到作家对自己的“私人财产”在改为“公共财产”时的重视。但是这并不是吝啬，而是一种对如何达到良好“公共化”的严肃态度。就像沈从文其实还是非常想把《边城》改编为电影的，想让它成为良好的“公共财产”，他曾说：“我个人还认为这个小故事，若国内别的单位，能摆脱拍摄电影的常规格式和习惯束缚，又充满友好的合作感情，和我来商量，从‘实际出发’，用一个十分严肃认真的态度，作另一种‘尝试’，当然可望取得我的同意，并给予协作^[2]”。此后，到了1983年，北京电影制片厂的导演凌子风提出改编请求并强调尽可能终于原著后，才得到沈从文的支持，然而改编过程十分艰难，多次易稿，并且沈从文亲自审阅电影剧本，写了大量意见和建议^[3]。例如：

[与大自然的心搏息息相通，]翠翠一人孤独地坐在船头上，感受着不可言状的哀愁……

批注：这类现代文字务必避开不用，是学生所熟悉，乡下人不可用，原文（指小说——笔者）较朴素

月光淡淡地洒在[窈窕的]白塔上。[也照着巢内那一对互相暖着身体亲密的喜鹊。]

批注：小白塔不会窈窕的。后面不必要，因为喜鹊是绝不会在小白塔上砌巢的。

黄狗站起来，双爪搭到她肩上，安慰似的拿舌头去舔她的脸，翠翠将它推开去，通过泪眼看……

批注：中国狗不似洋狗，不至于舔主人脸上的程度，也很少用双脚搭上人肩上的情形和主人表示亲热，不用这种方式。

……等等。由此我们可以发现。作为作者“私人财产”的作品被改编为“公共

^[2] 沈从文：沈从文全集，第26卷，北岳文艺出版社，2002年版136页

^[3] 赵绍义：老干扶持新竹青——关于《边城》的改编及其他，电影创作，1983年第8期

^[4] 参见《沈从文全集》第八卷中沈从文对《边城》剧本的批注

财产”的影视剧时所经历的极大纠葛。

二、读者的阅读及观影冲突

当“读者”和“观众”两个身份重合在一个人身上时，必定会产生对文学作品和影视的对比。就像“一千个人心中有一千个哈姆雷特”所揭示的那样，文学作品可以被读者独立解读，个人理解，甚至误读。诺贝尔文学奖得主莫言也曾经说过：“文学的魅力，就在于它能被误读^[1]”，这就极大地肯定了读者对文学作品的私人解读的重要性。我们每个人读者都可以根据文学作品中的描述，结合自己头脑中的想象来构筑自己的不同于其他人的文学世界。而且文学性语言所营造的世界是复杂的、多样的；人物形象是朦胧的、可塑的；人物心理是细腻的、感同身受的，对故事情节看法也是多角度的等等，这些都会导致读者心中千人千面的阅读效果。而影视剧却只能把所有这些都打破，把多角度的故事塑造成单一角度的故事面向公众所有人的故事，把繁复多彩的世界固定成导演自己一个人的世界，把朦胧的可塑人物形象用一个个演员具体的相貌替代，把人物细腻的心理用外部表情或者景物、画外音来表现，这必定和许多读者心中的故事不符合，必定会出现批评和争论。

此外，读者一般都是先看了文学作品后再观赏电影，已经对文学故事和人物形象有了一定的认识和看法，这就会导致一个先入为主的效应。电影和文学是两种不同的艺术形式，不可能完全相同，无论电影多么向文学作品靠拢，都不能完全满足所有观众的认可，影评一边倒地批评声音远远超过赞扬的声音。而那些没有读过文学母本的观众（通常他们也是数量最多的观众）却并没有多少强烈的反应，影视优美的视觉冲击和强大的叙事效果能紧紧地抓住他们，在他们心中并不会一边观看一边对比，往往比较认可影视的呈现。

三、影视作品的编剧或者导演的个性

首先“编导”也是文学作品的读者，也有独立的见解，但是不同于其他读者的是，他们能将文学作品转化为影视作品，并在里面融入了众多从自己的观察视角对文学母本的解读，具有极大的私人性质。如果说十七年时期的电影改编还是在围绕政治宣传的话，那么从文革后的新时期开始，影视创作的自由度大大提高，西方影视理论被大量付诸实践，众多导演也开始注重作品的“艺术”含量而不是“政治”含量，通过个人化的解读来表达自己的艺术观点，塑造自己心中的艺术形象。这一时期最为显著的就是大导演凌子风的“原著+我”改编理论。他解释说：“我要忠实于原作，但是原作的精神是要通过我个人的理解和风格来体现的。说我完全不忠实

^[1] 莫言：捍卫长篇小说的尊严，《生死疲劳》序言，上海文艺出版社，2012年

于原著我不承认，我想我基本上是终于原作的。但是我觉得不仅要忠实原作，也要忠实于我自己。”并用电影《骆驼祥子》来举例说：“有时候创作中就有一种欲望，想这么拍，不想那么拍。比如说虎妞，我就想这么拍她，结果戏就多了，和原作也不太一样。但是这样处理观众似乎也还是喜欢的^[1]”。从凌子风导演的话里，我们能深刻感受到导演个人对原著的解读和喜好能深刻地影响影视的人物形象和故事情节等。而当这种影视作品面向公众的时候，就会面对观众认同问题，所以凌子风自己认为观众“似乎喜欢”的虎妞形象，却至今仍在争议不断，甚至深受批评。而在市场经济时期，文学原作更是被当作一种素材，以编导为主，可以任意发挥，随意解构，改编成一个和原著距离遥远的面目全非的新故事，于是，当公众心中的形象和故事被编导私人解读的影视作品破灭后，又一场口水仗在所难免。

同时电影既是表现编导艺术思想的成品，却又有巨大的公共性，它不像文学作品、绘画作品那样，艺术家在完成之后可以不作为商品而放在自己家里孤芳自赏。一部正常的电影涉及到投资方、众多演员、道具人员、化妆人员、市场宣传等，然后必须放在电影院中或者电视上等观众来集体观看，否则，影视就没有了存在的意义。然而编导个人的对现代文学经典作品的艺术观点在用影视表达时，并不一定符合所有观众的审美标准，所以才出现了一些现代文学作品反复被不同导演在不同时代改编。

第二节 精英化和大众化的冲突

一、何谓精英与大众及其关系

“精英文化是一种知识分子文化。关注社会理想，追求永恒价值，呼唤人文精神。主张反思和批判现实，能够形成不断超越自身的内在动力。因而，精英文化是一种自觉的文化，担负着为社会的大众营造精神家园的重任，是社会文化理想和人文精神的重要载体^[2]”。“精英文化的审美观念和原则包括人文关怀、价值呵护、意义追求、悲剧精神、生命本质、忧患意识，等等^[3]”。对于大众文化的定义学界有一定争议，一些学者比较认可“法兰克福学派”的观点，亦即“文化工业”理论，认为大众文化有四个特征“商品化、技术化、齐一化、强迫化”。也有学者认为法兰克福学派的理论并不适合用来认证中国社会的大众文化。除此以外，学者们还认为大众文化还具有享乐性、狂欢性、低俗性、消费性等等特征，一般认为两者是相

^[1]舒晓鸣：谈凌子风新时期的电影改编，北京电影学院报，2002.1

^[1]王洁：精英文化对于中国现代化转型期大众文化的意义，新闻界，2010年04期

^[2]祖朝志：对大众文化批判的批判，社会科学，1998年04期

对的，是矛盾的。在历史上，两者之间的力量出现过此消彼长的情况，在中国也不例外。

二、中国电影改编在精英和大众之间的艺术定位流变

精英文化与“五四”时期中国知识分子的精神相符合，面对积贫积弱、赔款各地、军阀割据的国家面貌，鲁迅、巴金、闻一多、郁达夫、老舍等具有忧患意识的知识分子，通过极具批判意识、内涵深刻的文学作品，对封建糟粕、反动高压、民族文化、心灵肉体等各个方面掀起了一场暴风骤雨般的社会革命，意在唤醒麻木的国民，重塑民族国家新貌。这时候，社会还不存在精英与大众的对立，只是一个启蒙与被启蒙的关系。但建国后，这些具有崇高理想、历史使命的被称为“现代文学经典”的作品，在改编成影视后又马上受到批判。最典型的就是改编自柔石小说

《二月》的电影《早春二月》。小说《二月》通篇都是一种消沉的，阴晦的感受，真实再现了大革命失败后知识分子的迷茫和消沉。但电影《早春二月》通过改编在思想性和艺术性上提升了小说的境界，例如把小说中萧涧秋简单感慨时光流逝的伤感歌曲《青春不再来》改为体现知识分子社会忧思情怀的《徘徊曲》，当然还有萧涧秋最后不是逃走而是“融入时代的洪流”等等。然而，对电影中表现的对“人道主义”的思考却成为批判的把柄。“人道主义”作为一种尊重人性、良知，维护人的尊严的精神，渗透在各个领域，广泛被世人所接受，直到现在，例如红十字会、世界卫生组织等都是人道主义机构，而且每年8月19日被联合国指定为“世界人道主义日”。这种具有崇高性、超现实性的理念，在当时的中国的确是精英知识分子关注的对象，而作为直接体现它的《早春二月》却被批判为“虚伪的人道主义”、“充满资产阶级艺术趣味和情调”、“不反映阶级斗争，而是宣传阶级调和”。著名编剧夏衍也因此丢掉了主观电影的文化部副部长职务。当崇高被贬为虚伪，当艺术被阶级化，无法“调和”的阶级不断“斗争”，知识分子精英都被划为“右派”、“反革命”等，被“人民”所不容，终于导致了新中国无数的浩劫。

如果说当时的中国并不具有真正的“大众文化”以及精英和大众的对立，所谓的大众也只是被思想教育、被精神灌输、被强权代表的“人民”的话，那么到了文革结束后，“70年代末到80年代中期，以港台流行歌曲、通俗小说和电视剧为先导的大众文化开始出现^[1]”。但是，当时的中国一片文化沙漠，社会百废待兴，多年的教条主义和个人崇拜封建专制思想仍束缚着人们的心灵，于是，“解放思想”成为当时社会主题。这时，曾经被批判，被束缚的知识分子们“以一种对纯粹的知识性和人文态度的追求，迅速形成极强的精英文化^[2]”。诸如伤痕、寻根、改革等

^[1] 陈刚：《大众文化与当代乌托邦》，作家出版社，1996年36页

^[2] 陈勇：《大众文化时代我国精英文化嬗变》，中国新闻观察中心，

文学思潮涌动，精英知识分子从“被改造”的位置又一次站在了“启蒙”大众的位置。而在影视界也出现了改编现代文学名作的高潮，一些之前不敢触碰的作品如《边城》、《围城》等也成了炙手可热的“抢手货”，并在各大评奖活动中获得众多奖项，这除了体现了精英知识分子对五四文学革命成果的认同外更是一种对自身价值的确认。但是我们又不得不面对其他事实，首先，虽然这些改编自现代文学名作的电影数量比十七年时期大大增多，也做一定通俗化处理，并融入了对当下社会的思考（第二章第二节中已表述），但在整个“新时期”，它们并不是影视改编的主流，而是作为改编自伤痕文学、改革文学、寻根文学等“当代文学”作品的影视作品的配角出现的，在思想大变革的洪流中，虽然独特，但是也很尴尬。其次，很多改编自现代文学名作的电影并不是一种大众需求，而是具有“纪念性”或者“发泄性”，例如在1981年，为了纪念鲁迅百年诞辰，一下子就改编上映了《药》、《伤逝》、《阿Q正传》三部电影（另：1956年改编的电影《祝福》也是纪念鲁迅逝世20周年）。老舍、巴金等文学大家也有类似的情况，例如在1999年，为了纪念老舍诞辰100周年，出现了改编老舍作品的热潮。而其他诸如对沈从文的《边城》、《萧萧》以及许地山《春桃》、钱钟书的《围城》、李颀人《死水微澜》的改编，则有一些对之前文化强权高压的发泄。在文革时期，这些作品一概被打成“毒草”，然而在精英知识分子的内心这些才是真正具有思想性、艺术性的文学作品，在走出文革束缚后，精英知识分子终于有了宣泄自己内心标榜、崇拜的机会，而借助于影视改编无疑是最有效的方式。

以上这些现象，导致对现代文学经典名著的改编呈现出一种精英知识分子孤芳自赏、自言自语的态势。此外诸如电视剧《围城》、《四世同堂》等精英知识分子所崇尚膜拜的作品改编，在圈内得到一致认同、褒奖的同时在民间并没有获得理想的反映。以小说《围城》为例，面对当时五四新文学时期胡适的《文学改良刍议》，陈独秀的《文学革命论》以及周作人“平民文学”中提出的诸如“不用典，不避俗字俗语”、“推翻雕琢阿谀的贵族文学，建设平易的抒情的国民文学；推翻迂腐的艰涩的山林文学，建设明了的通俗的社会文学”等“唯俗是举”的观点，钱钟书非常不赞同地批评：“夫文学固非尽为雅言，而俗语亦未必尽为文学。贤者好奇之过，往往搜旧日民间之俗语读物，不顾美丑，一切谓为文学，此则骨董先生之余习耳，非所望于谈艺之士！固也，嗜好不同，各如其面，然窃谓至精文艺，至高之美，不论文体之雅俗，非好学深思者，勿克心领神会，素人俗士，均不足与于此事，更何有于‘平民’？文学非政治选举，岂以感人之多寡为断，亦视能感之度，所感之人耳^[1]”。这深刻地表达了他的精英化审美观点，而他的小说《围城》也真是这样一

<http://www.1a3.cn/cnnews/dzcb/200910/10009.html>

[1] 钱钟书：钱钟书散文，第四九一页。浙江文艺出版社，1997年版

部文人小说、精英小说，不仅语言精雅，而且需要一定知识背景才好读懂。而电视剧作为大众文化的代表，却是一种以通俗见长的艺术，“欣赏电视剧，首要的目的不是寻求理性沉思、哲学思考或文化启蒙，而是旨在获得潜在欲望的替代性满足^[1]”。这两种一个代表精英文化一个代表大众文化的艺术方式，若想得到一种转化，就必须如乔治·布鲁斯东所说的：“最电影化的东西和最小说化的东西，除非各自遭到彻底的毁坏，是不可能彼此转换的^[2]”。于是，电视剧《围城》所呈现出来的，虽然和小说“神似”，但并不是“本质”，就好像照着鸡蛋画了一个椭圆一样，鸡蛋可以孵化小鸡，椭圆则不可以。即便是钱钟书自己，在谈到电视剧《围城》时也说：“媒介物就是内容，媒介物肯定作品。用电视、戏剧来广播，它的媒介物跟意义不同了，就不能把原来的内容要肯定^[3]”。

除了题材内容、鉴赏趣味的差异以外，时代变革所带来的文化转向也是重要的原因，因为从二十世纪八十年代中期，随着科学技术和大众传媒的发展，流行歌曲、通俗小说、卡拉OK、电视电影等多样性的文化轻松地传达给大众，大众文化已经开始成型。大众文化通常是以娱乐为目的的，而这与精英文化具有差异性，中国现代文学经典名作“按这种精英旨趣，中国现代文化启蒙和民族救亡任务异常地重要、艰巨和紧迫，从而一向富于特殊感染力的文化就必须无条件地承担起社会动员和文化批判的非常使命。于此同时，它的感性愉悦因素就必然地受到忽略、抑制或排斥；即便有所提倡，也主要是要它服务于上述社会动员和文化批判意旨^[4]”。在一个日新月异，以经济为目标，人们的精神活力重新苏醒的时代，还不停地通过如《子夜》、《雷雨》、《药》等影视展现二十世纪初期的社会的黑暗、民族的危亡等内容，就显得有些遥远和格格不入。毕竟大多数人关注的是现世的、当下的生活，“娱乐”逐渐成为精神生活的中心。作为大众娱乐的重要手段的影视剧，在这时候终于回归了原本的面目，中国政府电影部门在1989年的全国故事片创作会议上说：“加强各类片种的观赏性、娱乐性，为满足人民群众多样化的文化娱乐和审美需求，实现电影的多元化功能而努力”，“现在有必要特别强调注重影片的娱乐功能，以匡正以往的偏颇^[5]”。而现代文学经典名著多具有严肃性和思想性，而不具备这样的娱乐性，于是乎影视不再大量选取这些名著作为改编对象，即使选择也呈现一定的大众取向。例如像张恨水、张爱玲的三四十年的作品在新世纪被大量改编成电视剧，这是因为他们的作品本身就代表上海成熟的都市文明，和当下的大众趣味不谋而合，而且

^[2] 毛凌滢：从文字到影像：小说的电视剧改编研究，四川大学出版社，2009年180页

^[3] [美] 乔治·布鲁斯东：从小说到电影，中国电影出版社，1981年版第6页

^[1] 孙雄飞：钱钟书、杨绛谈《围城》的改编，见解玺璋编《围城内外——从小说到电视剧》，世界知识出版社，1991年第42页

^[2] 王一川：当代大众文化与中国大众文化学，《全球化与中国影视的命运》，北京广播学院出版，2002年

^[3] 见《当代电影》1989年第二期

像张爱玲本身就是电影剧作家，她的文学作品也深受电影影响，适合改编成影视剧。再有，例如李少红在 1996 年改编的《雷雨》，改编之前做了充分的市场调查，得出了：“电视剧拍摄较适合情感故事，而且与家庭、人的情感有直接关系，写人物命运的，情节相对集中，起伏较大的电视剧有较高的收视率^[1]”。这种根据大众品味来改编新代文学史名著的做法，逐渐消解了文学母本的严肃性，取而代之以娱乐性，所以电视剧《雷雨》被改编成了一部人物情感纠葛复杂、狗血的肥皂剧。而在这之后，对严肃的现代文学名著的解构、戏说日益流行，引发多次巨大争论，但精英文化逐渐走下神坛已成为不争的事实。

三、精英文化与大众文化的矛盾与融合

虽然具有“狂欢”性质的大众文化充满娱乐与自由，并且“以世俗化的形式启蒙着现代化和民主化的思想观念，解构了文化一体化的传统文化格局，从而进一步影响着社会的多元化和民主化趋势^[2]”。但它也是有弊端的，虽然精英文化已经无法站在高处以一种居高临下的姿态来俯瞰大众，但是“大众文化的过去和现在从来都被视为是‘带菌的文化’……在知识分子文化看来，这是一种‘低俗的文化’，是与学院文化和经典文化不能相提并论的垃圾文化^[3]”。这表现在，大众文化的“娱乐”逐渐沦为享乐和感官欲望的满足，而为了符合大众文化这一低俗化的趣味，改变自现代文学名作的影视也不再顾忌其严肃性和精神内涵，而是大力渲染色情、暴力等内容，刺激人的视听感官。于是我们看到了另一个时空中的《雷雨》即《满城尽带黄金甲》：不见悲剧精神，满是暴露肉体的宫女和兄妹乱伦的暧昧；也见识了现代视角下的上海滩《色戒》：不见人性思考，几乎就是性爱姿势的教学片；还目睹了关系复杂的《阿 Q 的故事》：不见国民精神批判，只是一场说不清道不明的多角恋爱。这样的影视改编，尽管其文学母本是“经典”，但它却无法复制“经典”，因为它谄媚于大众文化的弊端，是“人文精神的缺失，真理、理想、永恒价值等精英文化所维护和推崇的形而上学问题统统被消解，它所追逐的无非是现世的物质享乐^[4]”。此外，通过对比大众文化更加成熟的西方电影，我们也可以发现那些改编自西方经典名著的好莱坞大片，例如《飘》、《巴黎圣母院》等，他们的成功，和文学母本一并成为不朽的“经典”，并不是通过简单地迎合大众的低级趣味和感官享受，而是充满理性、价值、人性等深层的文化价值取向。这些电影体现的是一种精

^[1] 李少红：李少红谈《雷雨》，中国电影报，1997年4月17日

^[2] 王洁：精英文化对于中国现代化转型期大众文化的意义，《新闻界》2010年04期

^[3] 孔繁华：众神狂欢——世纪之交的中国文化现象，中央编辑出版社，2003年10月127页

^[4] 同上

英文化和大众电影的融合。当代中国社会，大众文化对精英文化造成了巨大冲击，这不可否认，大众文化和精英文化是有一定的对立性，但二者并不是不可调和的，可以说是大众文化为精英文化创造了一片“蓝海”，开拓了新的文化空间，大众与精英的互相渗透已经是毫无争议的事实，在西方社会这更加明显。而在中国当下电影改编中，精英文化从整体上看处于一种劣势，并没有起到积极的引导作用，而是屈从于大众文化中的娱乐、低俗等力量。精英文化的流失和大众文化弊端的放大，两者之间的巨大鸿沟和纠葛，导致了改编自现代文学名作的影视剧虽然具有了创造性和多样化的阐释性，但却缺少核心的艺术价值和文化价值，最终只落得被批判或者被遗忘的结局。所以，精英文化与大众文化之间鸿沟的弥合需要时间以及引导，而不是任由这种趋势发展直至泛滥。

第三节 意识形态化和商业化的博弈

改编自现代文学名著的影视剧在人物、情节、主题等方面常常呈现出与原著不同的价值取向，这已经是不争的事实，而意识形态和商业利益的纠葛也是其发生的重要因素。

一、意识形态宣传和商业化自发的结合

影视艺术在当代中国被深深地打上了政治烙印，或者说政治伤疤，在很长一段时期内都几乎脱离了商业性、艺术性这些根本的特质而成为意识形态宣传工具。但是在中国电影史上，曾经有一段时间，意识形态宣传和电影商业本质并不是矛盾的，而且有着自发的主动地结合。

电影自诞生起，就有商业化特性，在中国也不例外。中国二十世纪“三十年代之前的很长一段时期里，中国影坛曾经是武侠神怪当道；即便是所谓的‘新派’电影，也更多地从城市知识分子与资产阶级那里去获得创作灵感，表现他们个人的婚恋与内心的苦闷，总的来看有着相当强烈的商业气息^[1]”。而且所有的电影厂也都是私营企业，自负盈亏。但是九一八事变后，各种现实矛盾激化，电影观众也开始主动要求电影界制作反映抗日救国的电影。“在这种情况下，左联的成立，党的电影小组的成立，电影评论的开展一下子使电影界的政治气氛有了极大的加强^[2]”。一大批反映救国救亡的电影出现，其中五四新文学也给电影提供了丰富的故事素材，大陆和香港改编拍摄了《春蚕》、《家》等电影。但是，从电影公司的角度来看：“9·18事变，民族意识觉醒，人们已不满足观看商业电影，电影公司为了迎合民众

^[1] 颜纯钧：文化的交响：中国电影比较研究，中国电影出版社2000年，232页

^[2] 颜纯钧：文化的交响：中国电影比较研究，中国电影出版社2000年，232页

的口味，扭转经济困境，开始寻求与左翼文艺工作者联合，投入到严肃电影的制作中来^[1]”，扭亏为盈的商业目的非常明显。总之，这次影视界和观众以及“左联”的互动，是一次“市场需求”、“商业利益”以及“意识形态”的“三赢”局面。

二、意识形态化和商业化的此消彼长

恩格斯曾经说：“国家作为第一个支配人的意识形态力量出现在我们面前”，而且，“国家一旦成了对社会来说是独立的力量，马上就产生了另外的意识形态^[2]。”国家必须通过政治和法律形式的意识形态来支配和控制思想，对影视这种受众广泛的艺术形式的干预也就理所当然。

解放初期，新中国刚建立，政治对电影的创作是宽容的，国营和民营电影公司共存。并且民营电影公司根据新政权艺术规范，拍摄了《我这一辈子》、《腐蚀》等根据现代文学名著改编的电影，这些不同于文学母本的电影已经开始打上些许意识形态烙印。但是随着私营电影公司《武训传》的上映而引起的政治风波，“来自舆论界的批判和否定对民营电影的票房产生了致命的打击。苛刻的政治评价，再加上当时严峻的财经形势，使民营电影的生产经营、发行运作、物资供应等许多环节都不堪重负。据估计，解放后不到两年时间里，民营电影的亏损总额高达 200 亿元（旧币，约合 200 万新币），而同期国有银行对 8 家民营厂的放贷总额也不过只有 210 亿元。这一结果最终导致民营电影不得不在政治、经济、舆论的多重压力下选择了国有化道路^[3]”。“武训传风波”并不能归结为国家领袖一人的思想干预，而是体现了一个执政党在意识形态上的一种思想舆论引导。到 1953 年中国已经没有私营电影公司，至此，中国电影的商业化特性被消灭殆尽，取而代之的是意识形态的宣传，而被意识形态承认的“现代文学经典”被改编为电影，例如《祝福》、《林家铺子》、《早春二月》、《家》、《春》、《秋》等，其中具有强烈的意识形态宣传。而像沈从文、张爱玲、钱钟书等不被承认被批判的作家作品，则没有被选择改编。

电影审查制度是意识形态控制电影的最具体表现。由于电影的通俗性和直观感染力，使它比其他艺术更能引起深远、强烈的社会反应。许国国家都有一定的电影审查制度，以用来约束电影题材和内容，防止对社会、国家造成不良的影响。早在 1929 年，国民党南京政府就制定了《检察电影篇规则》并成立“电影检查委员会”。当然这也是为了控制共产党左翼的“意识形态”，宣传国民党的意识形态。而到了新中国成立前，1948 年 10 月 26 日中共宣传部就做出过针对电影剧本审查的规定：“在政治上只要是反帝、反封建、反官僚资本主义的，而不是反苏、反共、反人民

[2] 冯果：当代中国电影的艺术困境——对电影与文学关系的一个考察。上海文化出版社，2007，185 页

[3] 马克思恩格斯选集(第 4 卷)。北京：人民出版社，1995。

[4] 石川：因民营电影业消亡而丧失的可能，民营电影国有化改造宣告完成，新浪娱乐 <http://ent.sina.com.cn/2004-09-02/0920491632.html>

民主的就可以。还有一些对政治无关的影片，只要在宣传上无害处，有艺术价值，就可以^[1]”。解放后在1950年5月又成立了“影片审查委员会”。可以说，新中国的所有电影都是在审查机构的控制和监督下成型放映的，“党和政府的领导人历来对电影就表现出比之其他文艺形式更加高度的重视，有些影片的发行最终是由领导人来定夺的^[2]”。于是乎，几乎所有的电影都是千篇一律的意识形态产品。

而在改革开放后，经济建设成为中心，政治斗争退居其次。这个时期，中国经济逐渐变为“消费型经济，世俗性、消费性、享乐性、物质性、商业性成为文化发展的特点^[3]”。虽然电影的审查尺度比过去宽松了许多，但在重大题材和革命历史题材的创作上仍有巨大约束力。这一时期除了大众文化和精英文化外，意识形态也以“主流文化”的形式出现，并制作了许多“主旋律”影视作品，弘扬社会正气，讴歌无畏的革命精神等等，但是观众对此是比较冷淡的。商业电影的刺激、新奇则更能吸引大众的目光，“票房”和“收视率”成为一部影视剧成功与否的最高标准。“在民间社会，隐性价值观念的流行是难以改变的，它甚至根本无视主流话语的引导和精英阶层身怀忧虑的说教^[4]”，于是，意识形态倒在了“票房”、“收视率”的面前。现代文学经典名著也不例外，当它摆脱了意识形态的束缚后，却又掉进商业利益的陷阱。它的“经典”的名气和影响力成为被利用的工具，一件华丽的“皇帝的新衣”，不被解构，不被戏说，不被“创新”就失去了商业价值。最有力的例证就是改编沈从文小说《边城》所出现的周折。

文革后不久就有导演提出改编，并写好了剧本，但是沈从文看过后无法接受，他在1981年在写给徐盈的信中说：

“……若电影剧本必须加些原作根本没有的矛盾才能通过，我私意认为不如放弃好。因为《边城》在国内外得到认可，正是当成个抒情诗画卷般处理，改成电影，希望在国外有观众，能接受，也需要把这个作品所反映的种种去忠实处理，一加上原书没有的什么‘阶级矛盾’和‘斗争’，肯定是不大会得到成功的……^[5]”

沈从文无法接受其作品被意识形态的内容主导，但是更没想到是，即使加上了“阶级斗争”的电影剧本仍旧没有通过电影审查部门的允许。这就说明，在文革后的1981年，意识形态对影视的影响力和约束力还是巨大的。到了1983年，当凌子风答应以忠实原著的方式改编《边城》的时候，沈从文又开始担忧影视的“商业化”。沈从文对艺术的“商业化”的反感是有渊源的，早在1934年，他曾经发表《论“海派”》的文章，对一些上海作家作品的商业化提出批评，并引发了文学史

[1] 张建勇：当代中国电影纪事（选载），《当代电影》，1986年第2期121页

[2] 颜纯钧：文化的交响：中国电影比较研究，中国电影出版社2000年，244页

[3] 王艳：大众文化与精英文化的较量，牡丹江大学学报，2013年9月

[4] 孔繁华：众神狂欢——世纪之交的中国文化现象，中央编译出版社，2003年版34页

[5] 沈从文：沈从文全集，第二十六卷，北岳文艺出版社，2002年版，288页

上著名的“京派”与“海派”之争。而对《边城》的电影改编，他也是忧心忡忡：“电影和商品关系密切，必须考虑当时能否赚钱，所以不能不注意到目前观众的兴趣，甚至于以‘吸引观众’成为中心目标。内容安排，也不能不到这问题上发生麻烦^[1]”。他也坚决地表达了对商业化的反感和不满：

“我绝对不同意把我作品来当作上海流行什么补药一般商品处理，在剧本中鼓弄噱头逗笑，这样作为电影，若送到我家乡电影院放映，说不定当场就会为同乡青年起哄，把片子焚毁^[2]”。

沈从文的《边城》所经历的曲折改编经历，正是意识形态和商业利益的纠葛所致。虽然最后电影几乎没有什么意识形态内容，但由于没有一定的商业元素，再改革开放后日益繁华的中国社会，这部电影在电影界颇有名气但观众却反响平平。然而，和《边城》的平凡反响相比，更多的现代文学名著被改编成影视剧后不能“善终”，饱受批评，例如1996年的电视剧《雷雨》、2000年电视剧《阿Q的故事》等。

三、意识形态化与商业化之间的张力及化解

在新世纪，由现代文学名著改编的影视剧越来越少。现代文学名作虽然享誉国内外，但其严肃的内容和崇高的理想等内涵，使其并不具有太多娱乐价值，也就没有了商业价值。而且作品大都描写了中国特殊时期的社会、革命、政治等，比较敏感，如果进行商业化的改编，有要面临严格的电影审查，历史人物、事件等都要达到政治方向正确。随着大众文化的崛起以及大众审美水平的提高，宏大但虚夸的主旋律影视被漠视，或者说被市场抛弃。改编为商业片会面临审查风险和学术界责难，而改编为主旋律影视就没有观众。影视界对改编现代文学名作或疏远或小心翼翼。2010年后到现在还没有一部改编影视剧出现，只有纪念性质的现代作家传记剧作出现，例如2014年纪念萧红的电影《黄金时代》。

“1994年，国家文艺政策出现了新的概括：‘弘扬主旋律，提倡多样化’，试图通过扩大主旋律的内涵和外延，保持对主流文化的影响力，比如借鉴商业电影的一些元素，使主旋律电影更有观赏性，这种做法也的确取得了一定范围内的成功，比如冯小宁的“战争三部曲”，叫好又叫座，在宣扬主流意识形态的基础上，也取得了不错的票房^[3]。”这可以看做是主旋律电影的一种积极的尝试。此外，1999年曾经有一些年轻导演提出过“新主流电影”的理念，他们认为要“降低成本，采用独立制片人的方式，选择非边缘的故事，用异样的表述方式”，这一理念试图打破主旋律电影高成本投入、宏大叙事、国家制片人、典型事件等传统套路，但政治化和商业化之间的张力并不容易消解，想要回到20世纪30年代那种观众、政治、商

^[2] 同上，149页

^[3] 同上，457页

^[1] 暖自知：主流文化、精英文化与大众文化的博弈，豆瓣电影，<http://movie.douban.com/review/3259691/>

业“三赢”的局面,还需要做更多的探索尝试。主旋律要摆脱假大空的宣传和献媚,注重人性的发掘;而商业电影也要认识到,影视对社会风气、大众审美水平以及人文精神塑造有着潜移默化的影响,要认识到主旋律中的法律意识、国家责任、公共精神等思想具有社会意义,应该做适当的配合,而不是一味讨好大众,一味向钱看。



结语

美国电影理论家乔治布鲁斯东说：“电影从活动的照片发展为述说一个故事那天起，便是小说不可避免地变成原料或者故事部门大批制造出来的开始，从此小说就在剧本讨论会议上占据了一个显著地位置，这种情况至今未变^[1]”。文学经典更是影视改编的首选，有些经典文学作品被改编成了高质量的影视剧，同样成为了经典；但也有些被改编成了三流剧作，不被所有人认可；而也有些改编得到了观众或者评论界某一方的认可，并引起巨大争议。一部改变自文学经典的影视剧成功与否的原因是多方面的、复杂的，有导演、作家、编剧、演员等等个人原因，也有政治风向、社会发展、审美水平、民众心理等因素。中国现代文学经典名作在一个世纪的被改编历史中，充分展现了这些复杂的因素对改编所产生的影响。影视改编现代文学经典名作的黄金时代已经过去，影视对现代文学经典名作的关注度已经大大降低，但是影视改编文学作品的脚步并未停止，每年都有众多当代文学名作被改编成影视，例如2012年上映的改变自陈忠实同名小说的电影《白鹿原》、2011年上映的改变自严歌苓同名小说的电影《金陵十三钗》、2015年上映的改编自姜戎同名小说的电影《狼图腾》等等。而之前影视改编现代文学经典名作所遇到的种种问题，无论是优点或缺陷，都能够成为可以借鉴的案例。

作为一种艺术形式，影视有自己独特的内涵和表达方式，同时影视也有着长久的改编文学作品的历史。文学和影视是对立的两种艺术，同时又是可以互相影响和借鉴的有互文性的两种艺术。影视和文学又都是不断发展更新的两种艺术，影视改编文学作品“忠实原著”的阶段已经成为明日黄花（其实由于两者不同的艺术方式，从一开始所有的“忠实”都不是绝对的），文学作品母本已经成为影视改编的素材，可以根据需要进行删减、增添、不同角度或个人解读等，这都无可厚非。但是现实中很多影视改编却走向另一个极端，为了政治、商业、娱乐的目的而过分突出某些虚假、低俗、刺激感官的情节，或者完全偏离、消解文学母本的人文精神内涵，让影视改编成为政治的附庸、金钱的附庸，这是对文学和影视两种艺术的背叛，这对提高大众文艺欣赏水平有害无益。影视号称大众的艺术，大众并不意味着虚伪和低俗，提高影视改编的质量，注重人文精神的呈现，在主流意识、商业利润和艺术价值中找到一个平衡点，鱼与熊掌兼得，这并不矛盾。西方的众多改编自文学经典的影视剧已经做出了良好的示范，而且也可以从我国影视界对现代文学经典名作的改编中汲取经验，规避改编的缺陷，提高改编的艺术水准，让改编自文学母本的影视作品，能够更大程度地成为影视经典作品。

[1] [美]乔治布姆斯东：从小说到电影，高俊千译，北京：中国电影出版社1981年，2-3页

参考文献

一、著作：

1. 影视理论类：

- [1]. 陈波儿. 中国电影评论集[M]. 北京：中国电影出版社，1957
- [2]. 荒煤. 中国电影文学论文选[M]. 太原：北岳文艺出版社，1986
- [3]. 钟惦棐. 中国大众影评长编 [M]. 北京：中国电影评论学会，1986
- [4]. 黄健中等. 电影观念讨论文选[C]. 北京：中国电影出版社，1987
- [5]. 陆柱国等. 再创作——电影改编问题讨论集[C]. 北京：中国电影出版社，1992
- [6]. 陈晓云，陈育新. 作为文化的影像：中国当代电影文化阐释[M]. 北京：中国广播电视出版社，1999
- [7]. 赵凤翔、房丽 名著的影视改编 [M]. 北京：北京广播学院出版社，1999
- [8]. 张宗伟 中外文学名著的影视改编 [M]. 北京：中国广播电视出版社，2002
- [9]. 王海洲. 中国电影：观念与轨迹 [M]. 北京：中国电影出版社，2004
- [10]. 陈晓云. 中国当代电影[M]. 杭州：浙江大学出版社，2004
- [11]. 陈旭光. 当代中国影视文化研究 [M]. 北京：北京大学出版社，2004
- [12]. 顾峥，刘立滨. 新时期中国电影论[M]. 北京：中国电影出版社，2004
- [13]. 祁晓萍. 香花毒草：红色年代的电影命运 [M]. 北京：当代中国出版社，2006
- [14]. 张智华. 史可扬. 中国电影论辩[M]. 南昌：百花洲文艺出版社，2007
- [15]. 冯果. 当代中国电影的艺术困境——对电影与文学关系的一个考察 [M]. 上海：上海文化出版社. 2007
- [16]. 刘宇清. 中国电影的历史审思与当下观察 [M]. 北京：中国传媒大学出版社. 2008

2. 文学理论类：

- [1]. 福斯特. 小说面面观 [M]. 广州：花城出版社，1984
- [2]. 韦勒克，沃伦. 文学理论 [M]. 北京：三联书店，1984
- [3]. 李欧梵. 现代性的追求 [M]. 台北：麦田出版股份有限公司，1996
- [4]. 钱理群等. 中国现代文学三十年 [M]. 北京：北京大学出版社，1998
- [5]. 夏志清. 中国现代小说史 [M]. 香港：香港中文大学出版社，2001
- [6]. 许道明. 中国现代文学批评史新编 [M]. 上海：复旦大学出版社，2002
- [7]. 王德威. 现代中国小说十讲 [M]. 上海：复旦大学出版社，2003
- [8]. 沈阳师范大学现当代文学学科组. 中国现代文学论集 [M]. 北京：中国社会科学出版社，2003

学出版社, 2004

- [9]. 张永刚、董学文. 文学原理 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2004
- [10]. 童庆炳. 文学理论教程 [M]. 北京: 高等教育出版社, 2004
- [11]. 刘忠. 二十世纪中国文学主题研究 [M]. 北京: 社会科学文献出版社, 2006
- [12]. 朱寿桐. 文学与人生十五讲 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2006
- [13]. 温如敏, 赵祖谟. 中国现当代文学专题研究 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2007

二、论文:

1. 学术论文:

- [1]. 王桂亭. 经典的建构与泛化[J]文艺评论, 2013年01期
- [2]. 王桂亭. 艺术的阴谋——在精英和大众文化之间[J]阜阳师范学院学报, 2009年01期
- [3]. 王艳. 大众文化与精英文化的较量——读《大众文化与当代乌托邦》有感[J]牡丹江大学学报, 2013年09期
- [4]. 吴高泉. 中国大众文化的特征[J]石油大学学报, 2005年12月06期
- [5]. 黄汀洲, 刘涛. 解铃还须系铃人——大众文化中低俗文化乱象的成因与消解[J]今传媒, 2010年11期
- [6]. 王一川. 当代大众文化与中国大众文化学[J]艺术广角, 2001年02期
- [7]. 祖朝志. 对大众文化批判的批判[J]社会科学, 1998年04期
- [8]. 谭文鑫. 沈从文对《边城》改编的介入与不合作[J]文艺争鸣, 2013年08期
- [9]. 原小平. 改编对于现代文学作品经典化的意义[J]社会科学评论, 2009年03期
- [10]. 何希凡, 谭光辉. 电影对文学名著改编的困境与出路[J]四川师范学院学报, 2003年04期
- [11]. 李清. 新中国名著改编电影历史探索[J]福建论坛·人文社会科学版, 2006年03期
- [12]. 叶志良. 当代中国电影改编的文化阐释[J]当代电影, 2007年01期
- [13]. 钱天起. 有关人道主义的几个问题——在《早春二月》讨论中所想起的[J]开封师范学院学报, 1964年02期
- [14]. 王洁. 精英文化对于中国现代化转型期大众文化的意义——从大众媒介的视角出发[J]新闻界, 2010年04期
- [15]. 舒晓鸣. 谈凌子风新时期的电影改编[J]北京电影学院学报, 2002.1
- [16]. 郭慧明. 论电影《骆驼祥子》的改编[J]中国文学研究, 1991年01期

- [17]. 王云缦. 电影《骆驼祥子》改编得失谈[J]文学评论, 1983年01期
- [18]. 李希凡. 略论虎妞形象的再创造——《骆驼祥子》观后[J]电影艺术, 1983年01期
- [19]. 王行之. 与众不同——说说影片《骆驼祥子》的艺术得失[J]电影艺术, 1983年01期
- [20]. 刘一瑾. 电影《小城之春》的诗化风格探析[J]语文知识, 2009年04期
- [21]. 魏国楠. 《论中国现代抒情小说中的理想》[J]内蒙古大学学报, 1996年01期
- [22]. 田本相. 曹禺及其在世界上的地位和影响[J]广东艺术, 2000年03期
- [23]. 原小平. 曹禺话剧的影视改编[J]中国石油大学学报, 2009年03期
- [24]. 李光一. 通俗化·当代性——文学作品改编电视剧的艺术本体性[J]当代电视, 1988年03期
- [25]. 刘强. 张艺谋: 中国电影由精英文化向大众文化转换的代表[J]艺术广角, 1999年01期
- [26]. 王永志. 消费时代影视改编的困境[J]当代小说, 2009年06期
- [27]. 刘涛. 中国当代小说环境理论探析[J]周口师范学院学报, 2006年03期
- [28]. 马莉, 刘芳. 电影语言与文学语言的比较研究[J]电影文学, 2011年13期
- [29]. 于大鹏. 浅论名著的影视改编[J]科技信息, 2009年03期
- [30]. 陈晓云. 改编, 还是原创: 一种令人困惑的悖论——兼及对电影文学性命题的反思[J]当代电影, 2008年02期
- [31]. 王焱. 影视改编的重点与方法简论[J]文艺理论与批评, 2006年05期
- [32]. 秦俊香. 从改编的四要素看文学名著影视改编的当代性[J]北京电影学院报, 2003年06期
- [33]. 朱怡淼. 选择与接受: 关于文学与电影改编[J]艺术百家, 2012年05期
- [34]. 韩传喜. 文学性: 电影艺术的重要维度[J]长沙大学学报, 2005年06期
- [35]. 冯果. 第三代电影人的改编电影[J]当代电影, 2006年05期
- [36]. 李振潼. 论文学名著的电影改编[J]电影艺术, 1983年10期
- [37]. 明燕. 试论名著改编的尺度[J]社科纵横, 2006年04期
- [38]. 袁彦博. 浅谈文学名著影视改编的评价标准[J]文学艺术, 2012年10期
- [39]. 陈咏芹. 名著改编: 在历史语境与当代视界之间[J]中国电视, 2007年01期
- [40]. 彭海军. 历史积淀与时代超越——中国现代文学名著影视改编透视[J]北京电影学院学报, 2002年01期
- [41]. 康怡. 中国名著影视改编现象之批判[J]电影文学, 2007年17期

- [42]. 周星. 对影视创作中名作改编问题的思考[J]中州学刊, 2008年02期
- [43]. 金宏宇, 原小平. 影视与文学名著的日渐疏离[J]武汉大学学报, 2009年02期
- [44]. 杨菊. 重提电影文学性——兼论当代技术主义电影的审美价值误区[J]郑州轻工业学院学报, 2008年01期
- [45]. 李明, 金燕, 王芹. 触类为象, 合义为征: 也谈电影艺术的象征[J]阿坝师范高等专科学校学报[J]2010年01期
- [46]. 邵茹波. 《围城》电视剧与小说之比较[J]电影评介, 2008年13期
- [47]. 张吕. 被意识形态话语“改编”的鲁迅——追溯新中国鲁迅作品影视戏剧改编六十年[J]鲁迅研究月刊, 2010年11期
- [48]. 肖尹宪. 从《药》谈起——与李玉铭、韩志君、吴世昌同志商榷[J]. 电影艺术, 1982年12期
- [49]. 姚馨丙. 试论鲁迅小说的电影改编[J]南通师范学院学报, 2000年01期
- [50]. 傅燕南. 谈电影《伤逝》的结构[J]广西大学学报, 1982年01期
- [51]. 方苻霞. 《阿Q正传》改编门外谈[J]中国校外教育下旬刊, 2009年05期
- [52]. 李振潼. 学习与商榷——影片《伤逝》引起的思考[J]电影艺术, 1982年01期
- [53]. 桑逢康. 电影《伤逝》评析[J]电影艺术, 1981年09期
- [54]. 邹贤尧. 曹禺剧作的影响叙事——论《雷雨》《日出》《原野》等电影改编兼论经典的再生产[J]海南师范大学学报, 2009年01期
- [55]. 周芳芸. 《雷雨》: 改你没商量——试论电视剧《雷雨》的改编[J]当代文坛, 1997年05期
- [56]. 康洪兴. 是成功? 还是失败? ——评电视剧《雷雨》对话剧《雷雨》的改编[J]中国电视, 1997年07期
- [57]. 田本相等. 深重对待名著——电视连续剧《雷雨》座谈纪要[J]中国戏剧, 1997年07期
- [58]. 刘同般. 《原野》: 象征意象与创作理念[J]戏剧文学, 2006年07期
- [59]. 胡海, 杨青芝. 衰亡焦虑与挣扎——论《雷雨》和《满城尽带黄金甲》的一致内涵[J]电影评介, 2007年23期
- [60]. 孙留欣. 《色戒》小说与电影的差异性探析[J]电影评介, 2008年02期
- [61]. 王嘉良. 茅盾文本: 从小说到影视文学[J]浙江社会科学, 2002年02期
- [62]. 黄琼. 论《边城》影视改编中的变化[J]大众文艺, 2014年04期
- [63]. 黄康斌. 《丈夫》与《村妓》的审美差异[J]电影评介, 2009年22期

- [64]. [韩]高亚亨. 从《村妓》看沈从文小说的电影改编[J]中州学刊, 2008年03期
- [65]. 石永信. 寓情于景的空镜头——电影《漂泊奇遇》观后[J]电影新作, 1984年05期
- [66]. 黄侯兴, 孙桂春. 奇而失真——谈《漂泊奇遇》的改编[J]电影艺术, 1984年12期
- [67]. 熊作勤. 充满辛酸的人道主义归途——对许地山《春桃》再浅析[J]陕西青年职业学院学报, 2011你那01期
- [68]. 高思新, 朱杰. 传媒时代的经典——老舍作品的影视剧改编[J]探索与争鸣, 2005年10期
- [69]. 薛亚红. 从基本尊重原著到尊重原著的基本精神——谈老舍小说《月牙儿》的影视改编[J]探索与争鸣, 2009年02期
- [70]. 张新英. 悲与喜的基调冲突——评电视剧《月牙儿与阳光》改编的得与失[J]中国电视, 2006年09期
- [71]. 陆雅茹. 涟漪终将散去, 死水只能微澜——小议电影《狂》中女主人公的人物设定[J]电影评介, 2007年13期
- [72]. 张硕果. 建国初期中国大陆电影审查制度考略[J]新闻大学, 2011年02期
- [73]. 彭贝迪, 黄茵. 中国大陆电影审查制度反思[J]改革与开放, 2009年12期

2. 学位论文:

- [1]. 赵平. 论权势权威型读者对中国文学的影响[博士学位论文]上海: 复旦大学, 2007
- [2]. 邹悦. 文学与影视语言的差异与转化[硕士学位论文]武汉: 华中师范大学, 2003
- [3]. 郑凌伟. 文学改编与中国电影的发展[硕士学位论文]保定: 河北大学, 2008
- [4]. 宋立. 论张爱玲小说的电影改编[硕士学位论文]长沙: 湖南师范大学, 2009

三、网络及报刊资料:

- [1]. 暖自知. 主流文化、精英文化与大众文化的博弈[EB/OL],
<http://movie.douban.com/review/3259691/>
- [2]. 刘江华. 《阿Q的故事》引发争议[EB/OL]新华网,
http://big5.locpg.hk/gate/big5/big5.qstheory.cn/gate/big5/news.xinhuanet.com/ent/2002-07/04/content_468959.htm
- [3]. 周斌. 改编经典文艺作品应充分尊重原著[EB/OL],

<http://blog.sina.com.cn/zhoubinmovie>

[4]. 张丹旭. 浅析苏联现实主义对“十七年”电影的影响——以电影《林家铺子》为例[N]今传媒, 2012年04期



致谢

撰写硕士论文对我来说是人生中一次巨大挑战，在论文创作尾声，我要借此机会感谢我的导师王桂亭老师！从论文选材到开题，再到文稿的修改，王老师进行了非常耐心的指导。王老师认真细致的学术精神，给我留下深刻印象，也让我能够引以为榜样，耐心地阅读完了上百篇参考论文及一些相关书籍，才能完成论文。但我知道毕竟自己学术水平有限，论文还有许多缺陷，在此后的日子，我会静下心来学习，加强自己的学术能力。

非常感谢范军老师！感谢您把我的拙作推荐给泰华文坛，在泰国华文报纸上发表，这是我在读研期间除了论文以外最大的收获！

此外，感谢刘文辉老师，读过刘老师的著作后受益匪浅，也难忘在开题时刘老师豪气的学者风范。还要衷心感谢何福祥老师和赵平老师，何老师辛苦了，感谢您这两年对我们的关心和服务，赵老师把他的博士论文送给我，为我撰写硕士论文提供了重要的参考资料，感谢您！

最后向我的同学和朋友们：谭政荣、杨荃、陆伟、卓宝欣、吴明乾表示敬意。三人行必有我师，同窗两年，你们身上有很多闪光点，也让我感受到友情的可贵，能和你们做同学是我今生的荣幸。

杨搏

2015年4月

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ - สกุล Mr. YANG BO (杨搏)
วัน เดือน ปีเกิด 5 มกราคม 2526
ที่อยู่ปัจจุบัน 99 หมู่ 9 ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก 65000
ประวัติการศึกษา
พ.ศ. 2547--2551 คณะมนุษยศาสตร์ Yunnan University
ศิลปศาสตรบัณฑิต (การสอนภาษาจีนให้กับชาวต่างชาติ)
ประวัติการทำงาน
พ.ศ. 2551 – 2554 คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ อาจารย์สอนภาษาจีน
ตำแหน่งและสถานที่ทำงานปัจจุบัน
พ.ศ. 2554 - ปัจจุบัน คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร อาจารย์สอนภาษาจีน

