

doi:10.3969/j.issn.1674-117X.2019.06.014

从诗化小说到诗电影 ——论电影《边城》之改编

李美容

(湖南工业大学 文学与新闻传播学院, 湖南 株洲 412007)

摘要: 将沈从文小说《边城》改编成电影时, 凌子风导演原本构想是将其拍成一部具有原著小说风格的诗电影。从诗电影角度对改编影片《边城》进行深入考察, 不难发现, 因导演在改编中过于注重叙事的连贯流畅, 追求整体风格的真实自然, 电影最终呈现的风格带有传统好莱坞特征, 纪实倾向突出, 缺少原著小说的梦幻、诗性气质。其去诗性求真实的改编手法导致的突破与局限, 也反映出侧重叙事的传统电影语言无法驾驭诗电影的问题。

关键词: 《边城》; 诗化小说; 诗电影; 好莱坞叙事模式; 诗性气质

中图分类号: J905

文献标志码: A

文章编号: 1674-117X(2019)06-0095-08

引用格式: 李美容. 从诗化小说到诗电影: 论电影《边城》之改编[J]. 湖南工业大学学报(社会科学版), 2019, 24(6): 95-102.

From Poetic Novels to Poetic Films: On the Adaptation of the Film *Border Town*

LI Meirong

(College of Literature and Journalism, Hunan University of Technology, Zhuzhou Hunan 412007, China)

Abstract: When Shen Congwen's novel *Border Town* was adapted into a movie, the original idea of director Ling Zifeng was to make it into a poetic movie with the style of the original novel. An in-depth study of the adaptation of *Border Town* from the perspective of poetic film shows that the director pays too much attention to the continuity and fluency of narration and pursues the real and natural overall style in the adaptation. The film finally presents a style with traditional Hollywood characteristics, a prominent documentary tendency and a lack of fantasy and poetic temperament of the original novel. The breakthrough and limitation caused by his poetic and realistic adaptation also reflects the problem that the traditional narrative film language cannot control poetic films.

Keywords: *Border Town*; poetic novels; poetic films; Hollywood narrative mode; poetic temperament

沈从文是中国现代文学史上创作风格非常独特的一位作家, 其小说将叙事、写景、抒情融为

一炉, 形成一幅幅牧歌画卷、一首首乡土歌谣, 呈现鲜明的诗化、散文化特征。其小说题材的独特、

收稿日期: 2019-06-11

基金项目: 湖南省社科规划办基地项目“以湖南广电为依托的马栏山文化创意产业集聚区构建研究”(17JD26)

作者简介: 李美容(1975—), 女, 湖南桃江人, 湖南工业大学副教授, 博士, 研究方向为电影史与中国现当代文学。

风格的别致,吸引了一代代读者,同时也引起电影艺术家改编的兴趣。至今,沈从文小说已被改编了5次,分别拍成了电影《翠翠》(1953年,严俊导演)、《金凤》(1966年,严俊、李瀚祥导演)、《边城》(1984年,凌子风导演)、《村妓》(1986年,黄蜀芹导演)、《湘女萧萧》(1988年,谢飞导演)。在这5部电影中,只有凌子风导演的《边城》严格忠实原著,并且还吸纳了沈从文的改编意见,是最接近原著风格的一部电影。但深入考察凌子风导演的《边城》可以发现,影片在忠实接近原著同时,其风格与原著小说的诗化风格还存在一定距离。缘于此,本文拟从诗电影的角度对凌子风导演改编《边城》进行一些分析。

一 改编意图:诗电影与诗化小说的携手与契合

凌子风导演是我国第三代导演的代表,与成荫、崔嵬、水华导演一起并称为北京电影制片厂的“四大帅”,他在拍《边城》前,就已经拍出了声名卓著的《红旗谱》(1960年)、《骆驼祥子》(1982年)等影片。

之所以拍《边城》,是因为凌子风有意要进行一次艺术的自我突破。“《边城》问世前,凌子风的作品,大多都是以题材重大,表现手段粗犷、浑厚,在创作风格上以狂放恣肆,气韵深厚见长……而在创作方法上,则始终采取革命的现实主义的方法,以经过提炼和戏剧化的生活形态为特征。”^{[1]76} 他的代表作《红旗谱》,改编自梁斌的同名小说,运用革命现实主义创作方法,将故事主线集中在贫农朱老忠与地主冯兰池的阶级矛盾上,展开激烈的戏剧化冲突,塑造了性格鲜明的农民英雄形象,并以朱老忠的成长斗争经历回答了中国历史走向何处去的重大政治问题,是“十七年”中国戏剧式电影的杰出代表作。进入新时期,凌子风导演宝刀不老,将多部文学名著改编成了电影,表现出强大的艺术创造力。他以“原著+我”的精神,将自己丰厚的人生阅历与艺术修养倾注到改编的影片中去,于1982年将老舍的《骆驼祥子》搬上了银幕。影片具有浓郁的地方色彩与浓厚的生活气息,塑造了一个不同于小说原著人物的银幕形象虎妞,引起强烈反响。不过,影片依然以线性的戏剧化冲突为叙事方式,

注重塑造典型环境中的典型形象,其风格基本上还是传统革命现实主义的风格。20世纪80年代初是国内电影语言革新时期,凌子风导演虽已年逾六旬,却不满足于已取得的成就,锐意变革,要在1982年导演的《骆驼祥子》基础上寻找更大的突破。这种突破,主要是创作方法的根本变革。这时,在题材内容上以普通人的生活方式为表现对象,注重风俗、环境描写,情节散漫,戏剧冲突淡化的《边城》,引起了凌子风的注意。因此,凌子风选择改编《边城》,是在题材与表现内容上,有意要突破以往革命现实主义创作方法,探索电影如何从戏剧化转向本体化。

小说《边城》的风格打动了凌子风。沈从文作品的恬淡、空灵,反映的朴素民风,以及散文诗一般的样式,深受长于美术、具有浓厚艺术修养的凌子风喜爱。沈从文虽是小说家,但在美术上有很高的感悟力,他的文字,描写自然山水,宛如一幅幅水墨画;刻画人物,着墨不多,随意点染,就能给人留下鲜明印象。他的小说,不同于传统现实主义小说,融合了纪事、幻想元素,具有超越现实的梦幻气质。其诗化、散文化创造手法,使其小说风格别具特色。凌子风导演的电影创作一贯注重画面的构图、造型,讲究作品的神韵,比如反映波澜壮阔的农民革命的史诗作品《红旗谱》,就有不少闲笔描绘农村的风光习俗、农民的日常耕种生活,这使得影片在表现革命主题时具有更丰富的内涵。现在,小说《边城》不仅符合凌子风的题材变革需求,也符合他的风格创新追求。因此,看过小说《边城》,并从湘西采风回来后,凌子风导演就说要拍一部诗电影,要拍出小说《边城》的那种味道^{[1]77}。

同样,面对别人要改编《边城》,沈从文自己的意见是,《边城》只适合做抒情诗处理。他说:

“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。”^{[2]3} 他反感为了商业目的,把《边城》拍成一个两兄弟同时爱上一个穷姑娘的好莱坞式情节剧,也反对从政治目的出发,添加原书没有的阶级矛盾和斗争情节,认为如果这样,还不如不拍。他希望《边城》改编成电影时能忠实原著诗化风格,“或许应照伊文思拍《雨》的手法,镜头必须采

用一种新格调，不必侧重在故事的现实性。应分当作抒情诗的安排，把一条沅水几十个大大小小的码头的情景作背景，在不同气候下热闹和寂寞交替加以反映。”^{[2][49]}在凌子风改编《边城》前，沈从文拒绝了另一个导演要在拍《边城》时加进阶级斗争的改编要求。当凌子风导演将姚云、李隽培写作的改编剧本交给沈从文审阅时，沈从文在坚持忠实原著的原则下，对电影剧本做了详细改评。之后，凌子风自己根据小说原著，结合沈从文对剧本的修改意见，写出了分镜头剧本，力求尽量与原著风格一致。

因此，无论是从小说原著的独特风格、凌子风导演的创作构想，还是沈从文先生的改编意见，《边城》都具备了拍成一部诗电影的有利条件。但是，从原著小说与改编电影的对比，以及从诗电影的角度来看，电影《边城》还是诗味不够。电影虽用如诗如画般的画面，讲述了一个令人忧伤的故事，风格自然、朴素、和谐，意境恬淡、忧伤，但是我们只能说《边城》是一部具有诗情画意的电影，但还不能说这是一部典型的诗电影。

所谓诗电影，是指借鉴了诗的体裁特征与表现手法而具有诗性风格的电影。有学者认为诗电影是“导源于对电影的抒情诗本性的理解而出现的电影形态”^[3]。也有学者认为“诗电影是指有别于戏剧电影复杂的戏剧矛盾冲突，淡化情节，在银幕上运用诗的语言、结构、节奏所进行的诗画意境的探索，以表达创作者的思想和情感的影片”^[4]。意大利著名导演帕索里尼1965年在《诗的电影》中提出，“诗电影排斥传统叙事模式，追求梦幻的、暧昧的、神秘的、非理性境界。”^[5]诗电影最早出现在20世纪20年代，针对好莱坞采取隐藏摄影机的手法，热衷讲述一个有头有尾的戏剧化故事的叙事方式，被誉为“银幕上的诗人”的法国先锋派电影艺术家把电影看作表现主观幻觉的手段，将超现实的幻梦境界作为电影的最高追求，主张幻想的绝对自由，热衷于探索电影的隐喻、象征功能，反对电影的情节化、戏剧性。如著名的达达主义电影雷内·克莱尔的《幕间休息》、超现实主义电影路易斯·布努埃尔的《一条安达鲁狗》等，都是这种类型的影片。稍后，苏联蒙太奇学派爱森斯坦、普多夫金、杜甫仁科等大师在《战舰波将金号》《母亲》《土地》等影

片中进一步发展了诗电影的隐喻、象征、抒情等手法。20世纪50年代后出现的卡拉托佐夫、塔尔科夫斯基、帕拉杰诺夫等著名的诗电影导演，他们在叙事上进行创新的同时，用移动摄影、长焦镜头、闪回闪前、意识流等技巧以及用非常规的光影设计、构图置景等，表现情感情绪甚至哲理，发展了诗电影的语言，贡献了《雁南飞》《镜子》《被遗忘的祖先的影子》等诗电影杰作。

可见，诗电影是一种完全不同于传统好莱坞的电影创作方法与风格。早在20世纪初电影诞生不久，格里菲斯就探索出了一套连贯流畅的电影叙事语言，20世纪二三十年代好莱坞把这套叙事手法进一步发展完善，使其成为好莱坞的经典叙事模式。在这种模式里，影片往往按照因果关系讲述一个线性发展的、有头有尾的故事，情节设置上充满戏剧化冲突，人物、环境、场面调度、画面、剪辑等等都为故事服务。这种传统好莱坞电影重在提供银幕幻觉，让观众沉浸在故事中而得到娱乐。从法国先锋派开始的诗电影，其创作方法就有意背离好莱坞的叙事传统，更重自我表达，强调创作者的主观意图与情感，甚至表达隐秘的内心世界和非理性的生存体验，并形成了自己的一套表现方法与镜头语言，呈现出鲜明的实验性、创新性与现代性特征。

可以说诗电影是反叛传统好莱坞叙事模式而出现的一种电影形态。诗化小说的出现，同样也是对传统现实主义小说创作原则的反叛。传统现实主义小说侧重叙事，在情节发展中刻画人物性格、塑造典型人物形象，以纪实的手法反映现实。而诗化小说则借鉴诗歌、散文的文体特征，将故事情节放在次要地位，注重自我情感情绪的抒发，形成一种不同于传统现实主义小说的意境与格调。诗电影与诗化小说，虽然表现手段、运用的媒介不一样，但总的来说，因为都借鉴了诗歌这一文学体裁而具有一些共同的特征：内容上不刻意讲述故事，不注重人物塑造，多以情绪抒发、情感表现为线索与主要表现内容，主题开放，含混多义；叙事上淡化情节，结构松散，多以片段式、场景连缀式，或者意识流等手法作为结构手段，时空转换自由灵活；一般采用隐喻、象征、意象、梦幻等超现实的表现手法，具有浓厚的抒情色彩。因此，诗化小说改编成诗电影因为两者的近缘关

系,比较容易取得成功,如《早春二月》《城南旧事》等,就是诗化小说改编成诗电影的典型之作。

二 改编过程:诗性要素的忽略与删减

沈从文的小说《边城》具有鲜明的诗化风格,改编成诗电影具有先天的有利条件,但改编成同名电影后,其整体风格更倾向于传统好莱坞风格,只是淡化了故事的戏剧冲突性,使情节发展更自然随意,增加了一些不具备叙事功能但具有抒情功能的空镜头,以及强调环境的真实、表演的自然等现实性因素。显然,这是一部以传统手法为主,但缺乏鲜明诗化风格的电影。那么电影的改编对原著哪些方面做了修改,较之诗化风格明显的小说,哪些诗性要素被电影忽略和删减了呢?

(一)主题内涵被简化,缺少诗化小说、诗电影该有的主题暧昧性、丰富性与哲理性

其一是电影简化了小说中散文化、诗化的人情风俗描绘,而侧重于故事的讲述。沈从文的小说一个显著特征就是在故事叙述中,有大段的地方志式的描写,这些描写或写地理环境,或写风俗习惯,或写历史掌故。他用娓娓道来的抒情笔调,构筑一曲曲环境优美、风俗淳朴、重义轻利的田园牧歌。然后在这种牧歌环境下,用突转结构,写一个个令人猝不及防的意外故事。这种小说,用牧歌把人带到理想化的环境里,然后又用悲剧故事将人摇醒,以此表达作者对人性、对社会、对命运的思索。

在《边城》中,就有大量与故事无关的环境、风俗的散文化描写。小说开头以两章的篇幅,用全景式笔法,描写了小城的地理位置、自然环境、风俗习惯,将人带到一个牧歌世界里。茶峒这个小山城里,离城一里路远近,翠竹林中,小溪边上,白塔下边,住着一户单独的人家,过着简单平静的日子。而茶峒城里,一切光景也是静寂的,男子在自己屋门前锯木,劈好的柴堆得如一座座宝塔;中年女子,穿了浆洗得极硬的蓝布衣裳,在日光下做着事。人和环境是那么契合妥帖:“近水人家多在桃李花里,春天时只需注意,凡有桃花处必有人家,凡有人家处必可沽酒。夏天则晾晒在日光下耀目的紫花布衣裤,可以作为人家所在的旗帜。秋冬来时,人家房屋在悬崖上的,滨水的,无不朗然入目。黄泥的墙,乌黑的瓦,位

置却永远那么妥帖,且与四周环境极其调合。”^{[6]114}

此外,小说游离故事,花费大量的笔墨,对小城的端午划龙舟、春节耍狮子舞龙灯、月夜男女整夜唱歌等风俗,以及老船夫的忠于职守、翠翠如山头黄麝一般的自然乖巧、船总顺顺的慷慨好义等等进行了描写。甚至说,即使吊脚楼的娼妓,也能守信自约,比城市中人还可信任。沈从文用游离故事的诗化散文化手法,描写了一个人性、人情、风俗、环境美好的边城世界。小城本身成了小说中的一个重要角色,以此表现一种优美、健康、自然,不悖乎人性的生活方式,其与都市畸形扭曲的生活方式相对照,表达出沈从文对现代文明的批判与思考。

电影《边城》中,我们依然可以见到忠实原著对小城的风光、风俗的描绘,这使得电影带有浓厚的地域色彩与诗情画意。如影片开头模拟小说全知叙事手法,由一组俯拍大全景镜头交代边城的地理环境、自然风光;然后将镜头推进,介绍老船夫一家。在影片中间,也会不时插入竹林、河街、雨打芭蕉等空镜头,以及河街的老妇人送老船夫粽子、屠夫卖肉不要老船夫钱等人情风俗的描写,形成具有地方特色的地理空间。最后影片又以一组全景俯拍空镜头结束,形成首尾呼应的结构,意境空灵幽远。这些描写地理环境、人情风俗的镜头,使影片增加了抒情气息与诗意氛围。可是与小说原著相比,这些游离故事的闲笔还是太少了。在电影中,没有有意把小城本身作为一个重要角色来描绘,很多表现环境的镜头都成了定位镜头,担当了叙事功能,而不是表意抒情功能。而在诗电影代表作《乡音》《城南旧事》《黄土地》等影片中,我们可以看到大量独立于叙事的一些环境描写镜头,如《乡音》中的那个四面环山的山村全景镜头,《城南旧事》里井窝子、西厢房的特写镜头,《黄土地》中黄土高原的大远景镜头,都一再在影片中得到表现,成了影片的一个重要意象,使影片具有超出故事内容的象征含义。

实际上,在《边城》改编时,沈从文提出,不要局限于故事的现实性,要做抒情诗安排。抒情诗特征的形成,应该就像原著小说一样,增加一些闲笔、散笔,增加环境背景的描写,这样不仅使影片叙事更舒缓、情节更淡化、节奏感更强,

而且会使小城本身得到充分描绘，具有自己的特性与象征性，从而塑造出一种不同于现代都市文明的生存空间，表现出一种独特的生活方式。遗憾的是，沈从文的这些设想并未在影片中得到充分的实现。

其二是电影简化了小说故事叙述的层次性，而侧重于表现故事中具有矛盾冲突的部分。

小说《边城》作为诗化小说虽然情节淡化、故事性不强，但是叙事缜密，情节安排得非常有层次。小说以翠翠爱情悲剧为框架，主线索是老船夫为翠翠婚事操心，受尽误解与委屈；复线或者说隐线是翠翠三次端午节爱情心理的发展变化。两条线索相交织，在淳朴的民情风俗、古朴自然的生存环境中，呈现出亲情美、爱情美、人性美的浪漫化色彩，构筑了一个精致的供奉人性的“小庙”。不仅如此，在老船夫这一线索里，还始终萦绕着他的女儿因爱不成而自尽的悲剧，使老船夫为翠翠婚事操心的同时，一直担着翠翠会走上她母亲同样悲剧道路的隐忧，老船夫总想着要安排得对一点合理一点，避免翠翠重蹈女儿的覆辙。

在小说中，女儿的死一直是老船夫的隐痛。文中老船夫有四次由翠翠想到女儿的死。第一次是因为翠翠的长成，有了女孩子的心事，老船夫记起了女儿死去的旧事，使他意识到自己对于翠翠所负的责任，觉得自己应该把她交给一个人，他的事才算完结。第二次是媒人上门提亲，老船夫看到翠翠害羞的样子，却“在空雾中望见了十六年前翠翠的母亲”，“想起那个可怜的母亲过去的事情，心中有了一点隐痛”^{[6]111}。他要确保翠翠将来幸福，让翠翠像一只船一样有个码头，像一只雀儿一样有个窝。第三次是爷爷体会到翠翠爱二老而不爱大老，“他忽然觉得翠翠一切全像那个母亲，而且隐隐约约便感觉到这母女二人共同的命运”^{[6]114}。在这个时候，力图要避免翠翠重复女儿悲剧道路的老船夫，隐约感到命运对他的捉弄，但他并不打算因此向命运妥协。第四次是爱情已经深植心底的翠翠，心中感到莫名凄凉、悲伤，哭了好久，老船夫告诉翠翠，“做一个大人，不管有什么事都不许哭。要硬扎一点，结实一点，方配活到这块土地上”^{[6]120}，因此他提到翠翠的母亲，暗示翠翠要性格刚强、坚持自己的选择。可是，这个要与命运抗争的老人，越是为翠翠忧虑操心，

越是事与愿违。由于天保意外落水身亡，加之备受顺顺父子的误解，老人最后在雷雨之夜死去。

以翠翠母亲的悲剧命运作为老船夫的心理基础，小说笼罩着浓厚的宿命色彩，似乎预示着无论人怎样尽力，翠翠的爱情都将不可避免地走向如同母亲般的悲剧结局。但面对命定的悲剧，老船夫仍一再抗争，为翠翠婚事奔走不已，显然，老船夫这个微不足道的小人物在沈从文笔下是一个反抗命运的悲剧英雄。其如同加缪笔下的西西弗斯，一次次将巨石推向山顶，永生都必须重复这件毫无意义的事情，承担自己荒诞的悲剧命运。某种意义上讲，老船夫的悲剧其实也是人类的悲剧。小说通过这个人物揭示了人类的一种永恒悲剧处境，似乎冥冥之中有一只看不见的大手在拨弄着芸芸众生，人无论怎样挣扎努力都是徒劳，其如古希腊悲剧所呈现的“人越挣扎越陷入命运的罗网”，也如萨特所说的“人是无用的激情”。小说在主题上超出了人性赞歌的浪漫主义层次，而指向人永恒的悲剧性存在处境，具有存在主义内涵。而老船夫就是沈从文，翠翠就是沈从文珍爱的湘西。老船夫要为翠翠筹划一个美好的将来，要让人世更好一点合理一点，就是沈从文要为湘西的明天寻找一个出路，为现代人的存在寻找理想的人生形式。老船夫的焦虑与失败，也反映了沈从文对民族未来的忧虑与担心。

电影改编时，都会对故事内容有所选择，一般择取的“都是最典型、最激烈的冲突，能让故事顺着一条线展示在观众眼前，又不显得枯燥乏味”^[7]。《边城》改编时，也落入了这种好莱坞式故事改编模式。其叙事上一是大大缩减了隐线翠翠的爱情心理变化内容，同时在讲述老船夫这条故事主线时，略去了翠翠母亲的悲剧故事，“以表现三次端午节老船工操心孙女婚事的心路历程为线索，将翠翠与大老和二老接触等琐屑小事如散漫的诗句一样串了起来。”^{[1]78}在影片中，除了开头交代老船夫的女儿已死外，在叙事过程中再没有提到女儿去世这件事，以及此事给老船夫带来的心理影响。影片集中叙述在大老看上翠翠后，老船夫先提出要大老走水路，后又要大老走马路，中间还张冠李戴，把夜晚唱歌的当成大老。在大老落水而亡后，老船夫又明显地对顺顺父子过于关注与热心，反而引起顺顺父子的反感。最后，

在生病的情况下,他坚持去城里顺顺家探问父子两人的口气,受到冷落后含着忧虑去世。因此,影片中的老船夫就是一个“老而好事,弯弯曲曲”的人,影片将故事的矛盾冲突集中在了老船夫身上,而忽略了老船夫之所以对翠翠婚事患得患失、热心过头的心理原因,使人物失去了小说中与宿命抗争的悲剧色彩。电影在送审时,陈荒煤看了样片后就指出,应该把提到老船夫女儿死去的那些镜头接进去,否则老船夫的性格不易被人理解。但由于拷贝已出,影片最终还是留下了遗憾。^{[1]81}叙事上的简化显然使电影的叙事节奏更流畅紧凑,但也明显地使主题内涵单薄了。影片因为减少了翠翠爱情心理的描绘,也少了那份纯粹、羞涩爱情的诗意美、人性美;因为略去了老船夫心里女儿死去的隐痛,也使电影主题缺少了人的在世本身就是悲剧性的存在主义式内涵。这样,电影的叙事删减使得其主题与情绪的诗性大大减弱,影片近乎就是讲述了一个两兄弟同时爱上了一个姑娘的情节剧。

(二)情节结构上,只提取了小说的故事框架,翠翠的心理没有得到充分呈现

《边城》是诗化小说中的经典,小说的主要特点不是讲故事,其通过营造气氛、刻画心理,使作品具有抒情诗般的格调与情趣。小说对老船夫那种失去女儿的隐痛、为翠翠将来怀着隐忧的心理描写,读来令人动容。而最具诗情的部分就是其对翠翠从13岁到15岁,从情窦初开、恍惚朦胧,再到无端忧伤、惶恐不安,最后坚持自己的感情选择,独自留在渡船边承担自己那份命运的心理历程的呈现。

沈从文在描写翠翠心理时,大量运用梦境、幻想、潜意识、环境描写等手法来加以表现,营造出超现实的色彩与情景交融的意境。比如傩送在对溪唱歌的夜晚,翠翠做了一个灵魂乘着歌声漂浮采了一大把虎耳草的梦。又如在知道托媒人上门提亲的是天保而不是傩送后,为了表现翠翠那份朦胧的期待落空心理,小说写道:“空气中有泥土气味,有草木气味,且有甲虫气味。翠翠看着天上的红云,听着渡口飘乡生意人的杂乱声音,心中有些薄薄的凄凉。黄昏照样的温柔,美丽和平静。”^{[6]118}另外,在老船夫去世前的黄昏,小说描写翠翠惶恐不安的心理时,通过溪面各处飞

着红蜻蜓、热风把两山竹篴吹得声音很大等自然环境的描写加以烘托。因此,小说的诗意更多来自于人物的心理、情绪,而不是故事本身,正是这种诗意的描写使得读者沉醉在一个情窦初开的少女的情感世界里,流连忘返。翠翠爱情悲剧故事只是小说的外壳,其着重表现的是情绪、情感与梦幻;小说不是写实的,而是写意的。所以,沈从文在提出改编意见时,认为应该“一切作为女主角半现实半空想的印象式的重现,因为本人年龄是在半成熟的心绪情绪中,对当前和未来的憧憬中进展的”^{[2]150}。他还提出拍摄时不要拘泥于现实主义手法,而应该有一种新格调,这样才能与小说如梦如幻的风格相符合。

但电影改编时,过于偏重小说的故事情节叙述,不仅简化了老船夫的心理层次,更大大删减了翠翠的心理表现,只有少数几处镜头忠于原著,对翠翠的心理做了刻画。如翠翠第一次见到傩送后,当天夜里在床上辗转反侧沉默了一个晚上;第二个端午节与爷爷回来路上,举着火把乱走,突然问爷爷船是不是上了青浪滩,流露了想念在青浪滩过节的傩送那种无意识心理;还有见到傩送时,翠翠表现出如同一只小兽物见到猎人般逃走的神气。这些心理刻画都非常动人,但是,小说中原有的更多的心理、情绪描写,被影片忽略了。小说轻故事情节,重主观、重情绪、重印象的诗化风格,被电影转换成了重起承转合、重故事流畅的传统好莱坞风格。小说中翠翠那个超现实的美丽的梦,本来完全可用超现实的镜头表现,电影只是平实地用祖孙两人的对话来表现。整部影片的基调以真实、自然、平淡为特色,少了小说那种空灵、飘逸、梦幻般的诗性气质。

(三)表现手法上以写实为主,缺少诗电影的表现手段

诗化小说和诗电影往往给人含蓄、隽永、意蕴悠长的审美感受,这与之采取的表现手法也有关系,这类小说与电影均会借鉴诗这一体裁的表现手法,如隐喻、象征、意象等,取得诗化效果。在小说《边城》中,作者主要采取象征与意象手法。首先,边城本身就是一个整体象征意象,其他比较明显的象征意象有白塔、渡船、碾坊、虎耳草等。如小说中白塔的倒塌与重建,寄予了沈从文对原始美好的生活方式将受现代文明冲击的忧虑,

以及试图用爱与美的宗教重建民族品德、重造国家的理想。

电影改编时，涉及到的白塔、渡船、碾坊，都只是作为普通的道具或是布景，而没有刻意强化形成象征意象。影片中，白塔多次出现，许多情况下，都被置于画面的后景位置，只相当于一个具有地方特色的布景而已；更没有像小说一样，写到雷雨之夜，随老船夫死去的还有白塔的倒塌。小说结尾，大家捐钱重修了白塔。至于小说中另外一个重要意象，寄托翠翠美好爱情的虎耳草，根本就没有在影片中出现。

著名诗电影导演吴贻弓认为：“风格的追求，应当主要体现在电影语言的表达上，体现在结构的安排，画面的气氛，角色的创造以及声、光、色等各种元素的运用上。”^[8] 电影《边城》的风格追求最终不是诗性，而是真实；因此，导演不仅舍弃了诗电影通常采用的象征、隐喻手法，而且在电影整体处理上力图真实。从外景地选择、场面调度，到演员的挑选与表演，以及局部细节的处理都尽可能地符合现实。如《边城》副导演徐晓星在《凌子风拍〈边城〉》一文中写道：“以往他拍戏很讲究构图。”在拍《边城》时，他却追求原生态的东西，对摄影师说画面“空就空点”。“对光的要求也是黑就黑点儿，自然就好。”对《边城》演员表演的要求，“他的一个总的提法就是天然去雕饰”。^[179] 为了与山城本身素朴的静相符合，影片的摄影机也以固定机位居多，缺少运动性。影片蒙太奇剪辑较少，尽量保持了时空的真实自然。影片在追求真实的原则下，电影语言基本限于以隐藏摄影机的传统方式，流畅自然地讲述一个故事，而不是表达主观情绪与体验，形成诗性风格。

三 改编手法：去诗性求真实的突破与局限

回到《边城》拍摄的时代语境，以原著诗化小说与诗电影的尺度评价电影《边城》的改编，会有苛责之嫌。事实上，荷兰著名导演伊文思在看了电影《边城》后，称赞“《边城》是一部有国际水平的，真正的电影。”^[9] 影片也荣获了1985年金鸡奖最佳导演奖、加拿大蒙特利尔电影节评委会荣誉奖，其在20世纪80年代初中国电影观

念与电影语言变革期还是具有一定的历史地位的。

20世纪80年代初，中国电影界在批判长期片面强调为政治服务的文艺理念同时，也开始质疑电影与戏剧的关系，探索电影的本体问题和电影语言现代化问题，提出了反工具论与反戏剧性等理论主张。在“电影是什么”的本体论追问下，“1980年代初弥漫于整个电影界的本体诉求，最终落在了巴赞的纪实说和克拉考尔的照像论。只要谈及电影现代观念，就必称物质现实的复原，但凡言及电影语言，就必说纪实。”^[10]

凌子风导演拍《边城》时，有意识地改变了以往自己所熟悉的革命现实主义创作方法，忠实于小说原著，没有设置阶级斗争情节，反映所谓的阶级矛盾，刻意追求影片的社会意义；也没有塑造典型形象与典型性格，而是平平实实地讲述了普通人的悲剧故事。这使得影片与意识形态拉开了距离，是新时期电影界反工具论的电影理念的成功实践。同时，凌子风在回到古典好莱坞传统，流畅自然地讲述故事时，也深受当时追求纪实的电影本体论影响。他淡化故事情节，尽量减少戏剧化冲突，在场面调度上注重真实，摄影机以长镜头、固定镜头为主，这些叙述手法与表现技巧，使得电影《边城》不同于传统好莱坞远离现实的银幕梦幻，呈现出很强的现实主义精神。

凌子风导演的《边城》与其他几部改编自沈从文作品的电影相比，其最接近原著风格；同是改编，凌子风导演显示了更深厚的美学涵养。香港导演严俊的电影《翠翠》，也是改编自小说《边城》，但其完全不具备原著的神韵，影片只抽取了原著的故事，把小说拍成了一个商业性的音乐片，以至于沈从文看了电影后，说人物、环境全安排错了。黄蜀芹导演的《村妓》在改编时变动很大，加入了女性主义倾向同时，也改变了原作的风格，强化了色情性商业性元素。谢飞导演的《湘女萧萧》落入了沈从文曾力图避免的启蒙模式，把电影拍成了一部反封建反传统的启蒙影片。作为小说大家，沈从文具有独特的风格，要将他的作品改编成同样成功的电影，并非易事；要忠实原著拍出原著的神韵，更是一道难题。在名著改编上，凌子风导演的电影《边城》具有很多借鉴意义。它不仅体现了凌子风导演在改编时，将文字转换为影像所具备的出色的场面调度、画面构图、色彩

音响等深厚的导演功底,也体现了凌子风导演坚守了沈从文所信仰的艺术独立性立场,对电影的政治化、功利化有所拒绝。但不可否认,在20世纪80年代初期,较之凌子风所在的第三代导演阵营,更年轻的第四代、第五代导演更加具有创新精神,在电影观念与电影语言的现代性上更具突破性。陈凯歌的《黄土地》、胡炳榴的《乡音》、吴贻弓的《巴山夜雨》《城南旧事》等,都产生在80年代初期。这些新锐导演的电影创作有意识地悖逆了革命现实主义的创作原则,也回避了传统好莱坞的创作模式,其主题内涵呈现丰富性与多义性,不仅打破了艺术为政治服务的工具论思维,而且对时代问题、对个人命运做出了独特思考,以此传达创作者的个性化生存体验。在叙事结构上,这些影片完全淡化了戏剧化矛盾冲突,舍弃了线性发展的故事情节,以片段式与场景连缀式结构全片,把重点由讲故事转向写环境、写心理、写情绪,由表现外部世界转向表现心理世界,以体现创作者独特的主观情绪感受。另外在电影语言上,其吸取了法国新浪潮以及苏联诗电影的技巧,采取象征意象、非常规构图、移动长镜头、闪回叠化、声画蒙太奇等等手法,电影语言令人耳目一新。这批电影的出现也成了中国电影语言现代化的标志。可见,诗电影从法国先锋派那里开始就具有探索性与实验性,导演需要运用诗化电影语言才能形成影片的诗性风格。

凌子风的《边城》之所以在努力忠实诗化小说

原著的情况下,仍缺乏诗电影的风格化特征,最主要的原因,是其电影叙事模式与电影镜头语言基本上还是囿于传统,没有利用现代性电影语言来表达情绪与主观体验,从而使其影片归根究底还只是一部具有一些诗情画意的传统现实主义影片,而不是一部严格意义上的诗电影。

参考文献:

- [1] 徐晓星,霍庄.凌子风拍《边城》[J].电影艺术,2004(1).
- [2] 沈从文.沈从文全集:第26卷[M].太原:北岳文艺出版社,2002.
- [3] 许南明,富澜,崔君衍.电影艺术词典[M].北京:中国电影出版社,2005:60.
- [4] 官林.中国电影美术史[M].济南:山东美术出版,2007:42.
- [5] 李恒基,杨远婴.外国电影论文选[M].上海:上海文艺出版,1995:408.
- [6] 沈从文.沈从文全集:第8卷[M].太原:北岳文艺出版社,2002.
- [7] 罗新河,唐小叶.有声有色的陈家大院:论《大红灯笼高高挂》对《妻妾成群》的影视改编[J].湖南工业大学学报(社会科学版),2017,22(5):69.
- [8] 王国平.论诗电影[J].当代电影,1985(12):44.
- [9] 延礼.伊文思夫妇看《边城》[J].电影评介,1985(10):5.
- [10] 杨远婴,王小鲁.犹未不惑:纪念中国电影四十年[N].经济观察报,2018-11-19(3).

责任编辑:黄声波