

“抒情”的变奏：论 20 世纪 50 年代 沈从文两部小说的电影改编

苏 涛

摘 要 20 世纪 50 年代，香港地区的电影工作者根据沈从文的小说《边城》《贵生》拍摄了影片《翠翠》《金凤》。改编者一方面继承原著特色，在银幕上营造“乡野中国”的理想社会图景，另一方面又对原著的主题、风格及思想内涵做出大幅改写。在沈从文小说跨地域传播的过程中，改编者将湘西置换为中国北方，投射出“南下影人”复杂的家国想象。为适应从小说到影片的跨媒介转换，改编者采用情节剧的手法，强化戏剧冲突和道德对立，使影片进一步偏离了原著的风格。对沈从文两部小说的改编，体现了文化冷战中商业、政治与文化的复杂关联，亦体现了中国现代文学对 20 世纪中期香港文化的重要影响。

关键词 沈从文 香港电影 文化冷战 电影改编

作者苏涛，中国人民大学文学院副教授（北京 100872）。

中图分类号 I206

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2026)03-0185-9

1987 年，旅美华人作家李黎登门拜访被中国文学界重新“发现”的沈从文，宾主曾提及沈从文作品的电影改编情况。彼时，据沈从文名作《边城》《萧萧》改编的影片《边城》（1984，凌子风导演）、《湘女萧萧》（1986，谢飞导演）均已上映，并且引起不少讨论。^① 不过，当李黎问及另一部根据沈从文小说改编的影片《金凤》（1956，严俊导演）时，沈从文表示对此毫不知情。尽管如此，当听到李黎哼唱起该片的插曲时，耄耋之年的作家“笑得像孩子”^②。

在这个令人唏嘘的场景背后，隐藏着一个值得关注的文学史/电影史问题，亦即沈从文小说的跨地域接受与跨媒介改编。自 20 世纪 80 年代起，中国大陆对沈从文的研究渐次展开，关于其作品的主题、风格、技巧、文化意蕴等方面的讨论日渐丰富，至今不衰。^③ 其中，作为沈从文作品接受史的一部分，沈从文小说的电影改编也被纳入学术视野。然而，截至目前，学术界对沈从文作品电影改编的论述，多集中于《边城》《湘女萧萧》。需要指出的是，这两部影片并非沈从文小说电影改编的起点——早在 20 世纪 50 年代，香港地区的电影工作者已率先将沈从文的两部作品搬上银幕，即根据《边城》改编的《翠翠》

① 对影片《边城》及其改编情况的讨论，参见陈荒煤：《〈边城〉改编漫谈》，《电影创作》1983 年第 8 期；阿过：《没有改编的改编——评影片〈边城〉》，《当代电影》1984 年第 3 期等。对《湘女萧萧》的讨论，参见仲呈祥、饶曙光：《从文化反思中观照人心——〈湘女萧萧〉印象记》，《当代电影》1986 年第 6 期；谢飞、乌兰：《〈湘女萧萧〉创作随想》，《电影新作》1986 年第 6 期；何志云：《人性：一种拓展与限制——评影片〈湘女萧萧〉》，《电影艺术》1986 年第 12 期等。

② 李黎：《半生书缘——寻访世纪文学心灵》，北京：生活·读书·新知三联书店，2019 年，第 75 页。

③ 近年来沈从文研究的新成果，参见周刚、陈思和、张新颖主编：《全球视野下的沈从文》，上海：上海交通大学出版社，2017 年；王德威：《诗史时代的抒情声音：二十世纪中期的中国知识分子与艺术家》，北京：生活·读书·新知三联书店，2019 年等。

(1954, 严俊导演), 以及改编自短篇小说《贵生》的《金凤》。遗憾的是, 长期以来, 限于学科壁垒、问题意识及研究条件等因素, 关于 20 世纪 50 年代沈从文两部小说的电影改编, 始终未能充分展开, 甚至出现诸多基本史实的讹误。由此造成的缺失, 几乎成为沈从文作品研究的盲点之一。

在笔者看来, 《翠翠》《金凤》不仅是沈从文小说影像化的肇始, 而且关联着中国现代文学作品的跨地域传播, 透视出文化冷战背景下香港影人复杂、暧昧的家国想象, 并在无意中参与了 20 世纪中期香港电影的工业转型与意识形态对抗, 值得认真检视。本文尝试补齐沈从文作品接受史中缺失的关键一环, 采用跨地域、跨媒介的思路, 将香港影人对沈从文小说的改编置于文化冷战的背景下加以考察, 通过对小说和影片的文本细读和比较研究, 着重讨论跨地域传播与跨媒介改编过程如何改写了源文本的主题、风格及思想内涵, 并在此基础上重估中国大陆文化/文学传统之于香港电影的意义, 以及文化冷战对 20 世纪中期以来的中国电影史的深刻影响。

一、文化冷战中的沈从文小说电影改编

1953 年 7 月 8 日, 由永华影业公司 (以下简称“永华”) 制作的《翠翠》在港上映。在此之前, 该片已在香港国语片的主要市场——中国台湾先行上映, 并引起强烈反响。据报道, 该片在“台北五家院线连映二十天, 虽在飓风雨袭击下, 上座始终不衰”, 被誉为“足与任何西片媲美的代表作”^①。值得一提的是, 该片的成功, 让初登银幕的林黛^②一跃成为香港影坛最受瞩目的新星, 她“以都市小姐装扮乡村姑娘, 没有噱头, 没有肉感, 没有奇装异服与豪华场面的烘托, 像这样的剧本对一个新人来说, 真是一种不平凡的考验”^③。不过, 沈从文本人对片中翠翠的形象并不满意: “尽管女主角是当时第一等名角, 处理方法不对头, 所以由我从照片看来, 只觉得十分好笑。从扮相看, 年大了些。”^④不妨说, 沈从文的这番表述, 显示了内地文坛与香港电影界的隔膜。事实上, 在 20 世纪 50 年代香港高度商业化的制片环境中, 选择一名接受过表演训练, 且有一定社会关注度的新星担纲主演, 远比选择一名与角色年纪相仿的非职业演员更加稳妥, 也更利于影片的营销。

继《翠翠》在港台地区获得一定市场反响之后, “永华”以原班人马拍摄了《金凤》, 该片于 1954 年年中开拍, 耗资三十余万港币。为了更好地呈现田园牧歌般的中国形象, “永华”首次尝试使用宽银幕制式, 并且引进美国西电公司 (Western Electric) 的先进录音设备。^⑤《金凤》于 1956 年 3 月 29 日在港上映, 该片“不只在香港打破了当年卖座纪录, 而且成为了当年 (1956) 星马 (即今新加坡、马来西亚等地——引者)、台湾、菲律宾、曼谷、越南、印尼等地全年卖座冠军片”^⑥。由此可知, 两部改编自沈从文小说的影片, 确乎在港台地区及东南亚各地产生了一定影响。不过, 这两部影片非但没有让影片的出品方“永华”摆脱困境, 反而在文化冷战的漩涡中越陷越深。

“永华”的创立可追溯至 1947 年。二战结束后不久, 香港以其相对良好的社会秩序、“自由港”的便利, 以及稳定的汇率等因素, 吸引了上海电影资本、人才和技术的大规模南迁。“永华”的主要投资人李祖永是出身宁波的资本家, 与国民党上层关系密切, 通过经营房地产、金融等行业积累了巨额资本, 有意

① 《林黛终如愿〈翠翠〉周末映》, 香港《华侨日报》1953 年 7 月 9 日。

② 原名程月如的林黛于 20 世纪 50 年代初加入左派的长城电影制片有限公司, 一度是这家公司重点栽培的新人, 但由于家庭出身的影响 (其父系桂系军阀李宗仁的幕僚程思远), 一直无法得到主演影片的机会, 一度有“画报明星”“不拍戏明星”之谓。在经历一番波折后, 林黛与长城电影制片有限公司解约, 加入“永华”, 并凭借《翠翠》崭露头角。关于林黛从影前后的经历, 参见林黛:《开始我的艺术生命》, 见《〈翠翠〉特刊》, 香港: 世界出版社, 1952 年; 以及沈鉴治:《旧影话》, 《理想年代——长城、凤凰的日子》[香港影人口述历史丛书 (2)], 香港: 香港电影资料馆, 2001 年, 第 257—258 页。

③ 伊人:《可喜的〈翠翠〉》, 香港《工商晚报》1953 年 7 月 14 日。

④ 沈从文:《复龙海清》(1980 年 8 月 8 日), 《沈从文全集》第 26 卷, 太原: 北岳文艺出版社, 2009 年, 第 136 页。沈从文的话暗示了他可能没有完整观看过影片《翠翠》, 而仅是凭演员的造型照做出上述判断的。另外, 《翠翠》拍摄时, 林黛只是首登银幕的新人, 至于成为“第一等名角”, 则是 20 世纪 50 年代末之后的事。

⑤ 林文:《永华首部阔银幕影片——〈金凤〉》, 《金凤》(中南电影小说丛刊第六十一种), 新加坡: 中南影业公司, 1955 年。

⑥ 《〈金凤〉重新推出》, 香港《华侨日报》1964 年 8 月 10 日。

在战后赴港投资电影业。“永华”的另一名创办人张善琨，则是长期浸淫于电影界的制片人，其建立的新华影业公司曾在“孤岛”上海的电影界扮演了举足轻重的角色。战后，张善琨因其在上海沦陷期间的电影活动遭到“附逆”指责，难以在上海立足，意欲在香港重建其未竟的电影事业。^①在某种意义上说，“永华”的成立，堪称 20 世纪 40 年代中后期中国电影史上的划时代事件。巨额资本的投入、人才济济的创作团队和先进的技术设备，让“永华”成为 20 世纪中期中国影坛的佼佼者。

创立之初，“永华”奉行的制片路线是以巨额资金拍摄史诗性巨片，多从中国悠久辉煌的历史文化中取材，充分利用明星的票房号召力，并展开全方位的营销。凭借前两部影片《国魂》（1948，卜万苍导演）、《清宫秘史》（1948，朱石麟导演）造成的轰动效应，“永华”迅速在香港影坛崛起。但是，1952 年前后，中国大陆逐步加强对香港影片进口的管控，令“永华”丧失了最主要的市场；兼之内部人事纠纷及粗放的经营模式，“永华”不得不对制片策略做出调整：不再拍摄高额成本的古装片，代之以中等成本的软性娱乐片，例如爱情片、文艺片、歌唱片等通俗类型，力图挽回颓势。^②此外，在张善琨及一批资深影人出走后，李祖永提拔了一批年轻影人，如严俊、李翰祥、林黛等。《翠翠》及其姊妹篇《金凤》便是在此背景下问世的。

在 20 世纪 40 年代末的革故鼎新之际，沈从文遭到郭沫若等左翼知识分子的激烈批判^③，身不由己地卷入中国文坛的意识形态论辩之中。1949 年之后，沈从文经历了一连串打击，已基本停止了文学创作。^④耐人寻味的是，在文化冷战的大幕渐次拉开之际，沈从文的作品却得到香港影人的青睐。这其中或许有政治方面的考量；但更重要的是，沈从文作品鲜明的乡土气息和抒情风格，恰好契合了由“南下影人”主导的香港国语制片界对故土的印象。《翠翠》的剧本最初由易文（即杨彦岐）据《边城》编写而成，后经李翰祥重新改写，并交由严俊执导。影片筹备达三月之久，力图以清新质朴的风格和爱情悲剧的叙事招徕观众。正如一则报道所称，《翠翠》以其对中国农业社会中淳朴民风的表现，在批判性的社会写实片和渲染胡闹、卖弄噱头的娱乐片之外，开辟了香港电影的“新路”^⑤。《翠翠》的东方情调和民族风格，甚至引起了好莱坞制片家的注意，一度有意将其运至美国发行。^⑥

尽管《翠翠》《金凤》引发了一定关注，但“永华”的经营状况却每况愈下，先有 1954 年片库失火，造成巨大经济损失；后有永华片厂地皮租约到期，被港英当局强制收回；而“永华”拖欠的巨额债务亦无力偿还。简言之，时至 1955 年，昔日的影界巨头已经千疮百孔，难以自救，不得不求诸外力并实行改组。^⑦不妨说，两部改编自沈从文小说的影片，是“永华”后期的代表作，体现了这家公司在变动不居的环境中对制片策略的调整：从商业的角度说，选取那些观众耳熟能详的文学名著，以娱乐化为宗旨，通过通俗化的改编赢得海外华人市场；从文化的角度说，虽不再执迷于历史、国族等宏大叙事，但仍以中国文化认同为导向，通过在银幕上呈现一个理想化、浪漫化的前现代中国（或可称之为“乡野中国”），淡化现实性的社会因素，展现一个尚未遭到资本主义物质文明和精神文明侵袭的中国，强调民风的淳朴、善良，以及人与人之间的融洽、和谐，并以通俗剧（melodrama）^⑧的手法表现爱情悲/喜剧，以此唤起离散海外的观众的家国之思。对内外交困的“永华”而言，在无力斥巨资拍摄古装片的情况下，选择乡土题材无疑是一条切实可行的路径。在这个意义上说，“永华”利用海外华人的思乡之情“兜售乡愁”的策略，

① 关于 20 世纪 40 年代中后期香港国语片界的基本情况，以及“永华”成立的背景等，参见傅葆石：《双城故事——中国早期电影的文化政治》，刘辉译，北京：北京大学出版社，2008 年，第 225—239 页。

②⑦ 苏涛：《激变中的重组与转型——从永华影业公司的兴衰看 20 世纪中期香港电影工业》，《北京电影学院学报》2021 年第 11 期。

③ 郭沫若：《斥反动文艺》，荃麟、乃超等著：《文艺的新方向》（大众文艺丛刊第一辑），香港：生活书店，1948 年。

④ 张新颖：《沈从文的后半生：1948—1988》（增订版），上海：上海三联书店，2018 年。

⑤ 伊人：《可喜的〈翠翠〉》，香港《工商晚报》1953 年 7 月 14 日。

⑥ 《永华公司文艺影片〈翠翠〉即将出国公映》，香港《华侨日报》1953 年 1 月 10 日。

⑧ 关于情节剧的起源、特点及其对西方文学史的影响，参见 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, and the Mode of Excess (with a new preface)*, New Heaven and London: Yale University Press, 1995。

与 20 世纪 60 年代邵氏兄弟（香港）有限公司塑造的“文化中国”并无二致。^①

不过，从民国时代的湘西到处于英国殖民统治下的冷战香港，从精妙的文字意象到直观的活动影像，在跨地域传播及跨媒介改编的过程中，经过一系列改写、“误读”和再创作，这两部影片只保留了原著的基本人物关系和叙事框架，不仅湘西消失不见，就连沈从文标志性的抒情风格也遭到扭曲。其中，如何令人信服地再现原著的空间和地理环境，亦即如何在香港拍摄湘西，首先成为改编者面临的棘手问题。

二、从湘西到“中国”

沈从文笔下的湘西，堪称中国现代文学史上最负盛名的文学地标之一。它不仅是沈从文大部分作品的背景，更是作家倾注情感建构的精神故乡。这片尚未遭到现代化进程全面渗透的土地，保留了古朴、粗犷的民风，也承载着历史巨轮碾轧的创痛。简言之，沈从文的湘西，已远远超出了单一的地理范畴，而如汪曾祺所说，湘西“不只是一个地理概念”，它同时是“一个时间概念，文化概念”^②。因此，如何在银幕上再现沈从文笔下丰饶而迷人的湘西，便成为改编者面临的一项极富挑战性的工作。

吊诡的是，虽然《翠翠》《金凤》的改编者意图再现原著的乡土风格，但承载沈从文乡土风格的湘西却消失不见，取而代之的则是中国北方。由于制作成本所限，《边城》中的诸多重要细节均在银幕上付诸阙如。为了节约成本，创作者并未实景搭建《边城》中标志性的建筑——白塔（仅以模型在片首一掠而过）；渡船的方式也由小说中的“攀缘缆索”、牵船过岸，改为船夫摇橹渡水；就连原著中翠翠身边的黄狗也一并取消。^③ 另一个更为现实的因素是，香港地域狭小，地理环境单一，难以找到与《边城》中碧溪岨相近的自然景观。经过数次踏勘，创作者选中了长洲的香港仔等地，并花费两月之久拍摄外景。^④ 尽管摄制组沐风沥雨、备尝艰辛，但坦率地说，香港离岛的近海景观与湘西相去甚远。较之《边城》《湘女萧萧》对湘西自然风物逼真、诗意的呈现，20 世纪 50 年代香港制作的两部影片在对原著自然环境的再现上，确乎略逊一筹。正如创作者所言：“为了地理环境的限制，我不得不把这地方（即湘西——引者）扩展为‘中国’的，一切风俗习惯也普及为‘中国人’的，而不是中国的湘西人。”^⑤ 为弥补外景的局限，《翠翠》创作团队耗时月余，在永华片厂搭建了民国时期小城街道的内景，“置身其间有如回到中国内地”，“像故乡般亲切”^⑥。

从湘西到“中国”，借由空间的置换，创作者抹去了原著鲜明的地方特色，取而代之的则是一个具有普遍性的前现代中国。对地方和环境的表现，往往联系着某种社会心理和文化记忆。按照文化地理学的观点，地方与环境是情感事件的载体，或曰一种符号，而人对某个地方的依恋是一种持久和难以表达的情感，“因为那个地方是他的家园和记忆存储之地”^⑦。《翠翠》《金凤》中的空间错置，乍看起来是制作者迫于制作条件而做出的妥协，但也在无意间流露出“南下影人”强烈的“离散情结”（diasporic complex）。湘西是沈从文念兹在兹的精神家园，但对严俊、李翰祥等辈“南下影人”而言，这不过是一个与他们的生命经验、文化记忆无关的所在。准确地说，《翠翠》《金凤》中呈现的“中国”，其实是中国北方。^⑧ 这既与创作者的成长经历相关，又联系着彼时香港独特的政治—文化语境。一个值得注意的现象是，在彼时的

① 傅葆石：《香港国语电影的黄金时代：“电懋”“邵氏”与冷战》，王羽译，《当代电影》2019 年第 7 期。

② 汪曾祺：《又读〈边城〉》，季红真主编：《汪曾祺全集》第 10 卷，北京：人民文学出版社，2019 年，第 227 页。

③ 李翰祥：《三十年细说从头》（上），北京：北京联合出版公司，2017 年，第 237—239 页。

④ 《备尝艰辛的外景队》，见《〈翠翠〉特刊》。

⑤ 严俊：《导演杂写》，见《〈翠翠〉特刊》。事实上，这篇署名严俊的文章，系由该片编剧兼助理导演李翰祥代笔，李翰祥：《三十年细说从头》（上），第 235—237 页。

⑥ 《翠翠》，新加坡东方戏院银幔编辑部编印：《东方银幔》1953 年第 1 期。

⑦ 段义孚：《恋地情结》，志丞、刘苏译，北京：商务印书馆，2018 年，第 136 页。

⑧ 在这两部影片中，主要演员均使用北方特色鲜明的口语对白。此外，为与中国北方的文化习俗相匹配，创作者对原著中主要人物的名字做了细微调整，例如《边城》中的“顺顺”“大老”“二老”在影片中分别改为“长顺”“老大”“老二”，而《贵生》的男主人公在《金凤》中则改为“二牛子”。下文不再另注。

国语片创作者（及国语片观众）看来，似乎只有中国北方才是“中国”的具象化显现。在《花街》（1950，岳枫导演）、《金莲花》（1957，岳枫导演）等片中，“南下影人”通过调用中国北方的曲艺、民俗等手段，对已然逝去的社会氛围和文化传统表达了无限感怀和眷恋。

即便丧失了原作鲜明的地方特色，但《翠翠》《金凤》还是以其对普遍化的“乡野中国”的塑造，迎合了海外华人观众对故土的思念。这两部影片继承原著的特色，营造了一派宁静、和谐的田园景象。例如，《金凤》片首，在画外的啾啾鸟鸣声中，镜头从河畔摇至枝头，旋即切至池塘边凫水的鸭子；一条乡间小径上，牧童牵牛缓缓走来，悠扬的笛声不绝于耳。在营造“乡野中国”的过程中，音乐起到了至关重要的作用。富有民族特色的配乐，确乎为《翠翠》《金凤》增色不少。正如作曲家叶纯之所说，《翠翠》朴实的民间风格，要求作曲家“不准玩弄花腔，不许炫耀技术”^①，并以中国音乐独特的民族形式服务于影片的整体风格。此外，依当时商业片的惯例，这两部影片均加入多支插曲（由歌手幕后代唱）作为营销手段，《翠翠》“内有纯粹东方韵味之民歌七支”^②，而《金凤》亦插入六支“轻快，清新，充满民谣风味”^③的歌曲。随着影片的卖座，片中那些朗朗上口的民间小调也大受欢迎，于是便有了本文开头李黎向沈从文唱起《金凤》插曲的那一幕。

与空间错置相对应，在塑造人物的过程中，改编者更倾向于传达普遍意义上的中国人的情感和美德（淳朴、善良、隐忍、自我牺牲），例如老船夫和翠翠安之若素地守着一渡船，长顺一家则被表现为父慈子孝、兄友弟恭。改编者承袭原著的精神，借由描绘人物之间相亲相爱、和谐共处，抽空了社会历史因素，在银幕上呈现了一幅去阶级化的理想社会图景。正如一则报道所说，《翠翠》最大的特色，就在于全剧“自始至终没有出现一个坏人，都是善良安分，保持着古中国雍容揖让的遗风”^④。这一去阶级化的策略，恰好与二十多年后沈从文对《边城》电影改编的构想不谋而合：“一加上原书并没有的什么‘阶级矛盾’和‘斗争’，肯定是不会得到成功的。”^⑤从这个角度说，沈从文小说的跨地域传播，以及文化冷战的氛围，无意间促成了这两部改编影片与原著在思想观念上的“耦合”^⑥。

毋庸讳言，对阶级议题的表现，既是创作者思想观念的投射，又密切联系着特定时代的政治—文化语境。20世纪50年代中期，在失去中国大陆市场后，为争取中国台湾市场，“永华”出品影片的政治倾向日趋保守。^⑦在此背景下，以《翠翠》《金凤》为代表的香港国语片，一方面以乌托邦式的传统中国图景抚慰海外华人观众对故乡的怀恋，另一方面又采用去阶级化的策略以抗衡左派影人的社会写实观念，以便获取票房收益。这其中既有商业方面的考量，又夹杂着微妙的意识形态对抗，而那个取代了湘西的“乡野中国”则扮演了二者的中介。这套冷战政治的影像修辞学，或许是置身香港电影界之外的沈从文所不能领会的。要解释这一现象，有必要在厘清20世纪50年代香港国语片政经脉络的基础上，深入挖掘内嵌于文化冷战的改编的“动力学”。

三、从抒情诗到情节剧

空间的错置，先在地决定了《翠翠》《金凤》成为与原著差异极大的另一重文本；与此同时，从小说

① 叶纯之：《〈翠翠〉的音乐》，见《〈翠翠〉特刊》。

② 《永华公司文艺影片〈翠翠〉即将出国公映》，香港《华侨日报》1953年1月10日。

③ 社凌：《〈翠翠〉姊妹作〈金凤〉评介》，《金凤》（中南电影小说丛刊第六十一种）。

④ 《翠翠》，新加坡东方戏院银幔编辑部编印：《东方银幔》1953年第1期。

⑤ 沈从文：《致徐盈》（1981年10月），《沈从文全集》第26卷，第288页。沈从文的这一观点得到了当时批评界的认同，进而影响了影片《边城》的创作，参见陈荒煤：《〈边城〉改编漫谈》，《电影创作》1983年第8期。

⑥ 在研究者看来，在去阶级化的问题上，20世纪80年代中国大陆制作的《边城》《湘女萧萧》等均与原著存在较大差异。究其原因，当时“电影体制里阶级斗争的话语太牢固了，已经进入了人的潜意识”，这些“根深蒂固的因素”推动改编影片向“冲突，斗争，悲剧性”的方向发展，并因此偏离了原著的精神，黄子平：《沈从文小说的视觉转换——2018年5月10日在华东师范大学思勉人文高等研究院的演讲》，《现代中文学刊》2018年第5期。

⑦ 罗卡：《传统阴影下的左右分家——对“永华”、“亚洲”的一些观察及其他》，《香港电影的中国脉络》，香港：香港市政局，1990年。

到电影的媒介形式变化又带来一系列问题，它要求改编者充分发挥电影媒介的潜质，对原著中充满想象力的意象和人物情绪的微妙变化做出视觉化的呈现。简言之，沈从文小说改编的另一大难题，便是如何运用以写实为导向的电影媒介，再现原著字里行间“抽象的抒情”^①。遗憾的是，在商业化的制片方针驱使下，《翠翠》《金凤》均采用以叙事为中心的策略，试图从原著松散的情节中提炼、制造戏剧冲突，要么突出人物与命运的抗争，要么强化人物间的道德对立，并以情节剧式的悲剧/大团结作结，以致背离了原著的特色。

小说《边城》兼具诗歌和散文文化的特征，不但情节简单，而且缺乏强烈的戏剧冲突，大量看似与主题无关的“闲笔”难以纳入以叙事为导向的影片结构。为了塑造人物性格、突出核心情节，严俊、李翰祥等改编者一方面舍弃了沈从文对湘西风土人情巨细靡遗的描写，另一方面又对时间进行压缩，并对原著松散的情节进行拼贴、重组。

不同于《边城》部分采用的倒叙手法^②，《翠翠》从某年端午节前夕顺叙讲起，将叙事时间由原著的三年多，压缩为半年（从端午、中秋到当年冬天）。为了尽早进入叙事情境，改编者对与主要人物相关的情节进行调整，使之更加密集、紧凑。影片开场不久，改编者便迫不及待地安排翠翠和老大（即天保，鲍方饰）首次碰面。在小说中，翠翠与天保的首次见面是“上年一个端午”^③，且是虚写，而影片则改为实写：改编者“张冠李戴”地将小说中发生在“卖皮纸的过渡人”身上的事^④安排在老大身上，让老大结识翠翠，并对她暗生情愫。次日，翠翠随祖父（严俊饰）进城看划龙舟，由此邂逅老二（即傩送，亦由严俊饰演）。由此开始，翠翠与两名男性之间的情感纠葛交替发展，主导了影片的叙事。这一高度戏剧化的手法凸显了情节剧中常见的三角恋情节，虽未违背原著的叙事框架和人物关系，却让影片与小说虽然“貌似”，实则“神离”。

刻意制造的戏剧冲突和爱情悲剧的导向，更令《翠翠》与原著渐行渐远。聊举一例，在小说中，天保不善唱歌，在追求翠翠的竞争处于劣势，因而负气驾船离开茶峒。为了增强戏剧性，改编者增加了一场戏，即老大为了成全弟弟和翠翠的爱情，主动向父亲要求下川东经商，而这原本是长顺（王元龙饰）指派给次子的任务。于是，一方出于手足之情而做出让步和自我牺牲，令兄弟俩原本微妙的竞争关系彻底失衡。正如饰演天保的演员鲍方所说，他认同角色身上“善良，悲剧式的自我牺牲的品格”，亦即“背负着失恋的痛苦，竟在代替弟弟远行经商的路途中覆舟身亡”^⑤。小说中老船夫得知天保之死，亦是侧写，通过杨马兵之口转述，而影片则安排了一个相当煽情的场面：不明就里的老船夫登门询问长顺对翠翠和老二亲事的意见，情绪近乎失控；当听到天保之死的消息后，演员夸张的表演和跌宕的情绪，进一步推动高潮时刻的到来。影片结尾处，改编者调用各种电影化的技巧，意图塑造爱情悲剧的氛围：听到老二出走的消息，一身缟素的翠翠奋不顾身地奔向渡口，镜头在翠翠奔跑的身影、扬帆远去的商船、汹涌的波涛之间不断切换，最终定格于翠翠孑然一身伫立岸边的身影。对比原著结尾那句余味悠长的“这个人也许永远不回来了，也许明天回来”^⑥，这个煽情甚至不无耸动的结尾，令原著含蓄、隽永、丰沛的情感意蕴丧失殆尽。类似的手法也被运用在《金凤》的改编上，编导不仅增加了新的人物以制造原著所没有的三角恋，而且虚构了诸多细节，以强化峰回路转的情节剧氛围。这固然有利于制造情感张力和戏剧冲突，但也改变了原著的人物性格和情感走向，并且阻断了观众的想象空间，岂非与原著南辕北辙！

较之可见的人物形象和矛盾冲突，《边城》对人物心理感受和情绪变化的精妙刻画，则更加难以用电影语言处理。虽然有研究者指出，沈从文的作品具有高度视觉化的特征^⑦，但以文字为载体的抽象意象，

① 关于沈从文对这一问题的阐释，参见沈从文：《抽象的抒情》，《沈从文全集》第16卷，第527—537页。

② 小说从第四节开始，由翠翠听到鼓声，将叙事引向两年前的端午，参见沈从文：《边城》，《沈从文全集》第8卷，第76页。

③④⑥ 沈从文：《边城》，《沈从文全集》第8卷，第83、85—86、152页。

⑤ 鲍方：《从“老大”谈起》，见《〈翠翠〉特刊》。

⑦ 黄子平：《沈从文小说的视觉转换——2018年5月10日在华东师范大学思勉人文高等研究院的演讲》，《现代中文学刊》2018年第5期。

未必能在写实性的镜头中得到准确再现。用沈从文本人的话说,《边城》中那些不受拘束、飘忽不定的意象,是女主角“半现实半空想的印象式重现”^①,一旦以写实的方式照搬,极有可能弄巧成拙。原著对翠翠在梦中听到傩送唱歌的描写,将文字的魅力发挥到了极致:“翠翠不能忘记祖父所说的事情,梦中灵魂为一种美妙歌声浮起来了,上了白塔,下了菜园,到了船上,又复飞窜过对山悬崖半腰——去作什么呢?摘虎耳草!”^②而在影片中,改编者舍弃了电影媒介不受时空限制的优势,反而以写实性的“月下对唱”表现这一场面:男女主人公互诉衷肠,表明心志。改编者还画蛇添足地加入了老船夫、杨马兵(刘恩甲饰)和老大的视点镜头,无异于将男女主人公之间原本潜隐的恋情昭告观众。于是,女主角在“半成熟的心境情绪中,对当前和未来的憧憬”^③,演化成了情节剧中常见的才子佳人私订终身的滥套。

《边城》中的对话具有简洁、含蓄的特色,特别是在关于翠翠终身大事的对话中,老船夫的话往往点到为止,耐人寻味。反观影片,为了推进叙事、强化戏剧冲突,改编者加入了很多原著所没有的对话。这些通俗直白、索然无味的对话,固然可归咎于通俗化的改编策略,但也显示了改编者对沈从文作品粗浅而表面化的理解。或许是由于对影片《翠翠》感到失望,沈从文对其作品的电影改编愈加谨慎,以至于反复提醒影片的改编者,要读懂他的作品,而“万万不宜不加咀嚼即放手作去”^④。

情节剧的特色在《金凤》中得到了更加鲜明的体现。如果说《翠翠》在人物关系和叙事框架上尚属忠实于原著的话,那么《金凤》对《贵生》的改编则更加大胆,乃至激进。为强化冲突,影片不仅增加了新的人物关系,而且扭转了人物的命运和故事的结局。这一系列颠覆性的改写,为影片打上了鲜明的情节剧烙印。造成《金凤》与原著巨大差异的部分原因在于,《贵生》相对短小的篇幅,作者惜字如金的极简笔法,以及开放式的结局,都给改编者的再创作留下更多空间(抑或陷阱)。

不同于《边城》散淡的文笔和抒情化的格调,《贵生》有更强的写实性,小说以简洁、冷峻的笔触,勾勒出发生在湘西农村的一场悲剧。按沈从文的设想,《贵生》如改编成影片,“应注意一切照现实手法去表示”^⑤。受原著风格的影响,《金凤》对社会现实的表现更加具体而真实。有论者在对两片进行比较后指出,如果说《翠翠》犹如“一首哀怨凄婉的抒情长诗”,那么《金凤》则“更有真实的感人的力量”^⑥。该片大致复制了《贵生》的人物关系,以二牛子(严俊饰)和金凤(林黛饰)的爱情作为主线;同时,为弥补原著相对单薄的情节,改编者增加了一条辅线,即二牛子和寡妇小玉(张翠英饰)之间的感情纠葛。于是,二牛子对昔日恋人小玉的同情和怜悯,以及金凤对二牛子的因爱生妒,构成一个灼人的三角关系。

在以恋爱为中心的情节剧中,女性角色往往占据重要位置。《金凤》与原著的一个显著差异,就在于突出女主角在情感争夺和叙事中的核心地位。改编者通过对两名女性角色不同命运的表现,刻意强化了人物之间的道德对立。小玉是情节剧中常见的悲苦女性:在父权制的压迫下苦苦挣扎,最终难逃毁灭的宿命。片中一个至关重要的情节,是小玉遭到七爷(王元龙饰)强暴,编导运用高度电影化的方式呈现了这悲惨的一幕:夜幕中,镜头右摇,推成窗棂的近景,一名女子的身影在惊恐中向后倾倒;镜头随即切至村子里办“阴寿”的场景,一个女性造型的纸扎向后倾倒,落入火堆。借由一个相同的动作,编导将两个本不相关的场景连缀在一起,启发观众的联想:小玉如同那具脆弱的纸扎,注定难逃厄运。不同于小玉对压迫的逆来顺受,金凤生性干练泼辣、沉着冷静,敢于掌握自己的命运。事实上,原著对金凤少有正面描写,仅通过只言片语间接交代她的性格。在影片中,面对九爷(贺宾饰)的逼婚,金凤毫不畏惧,她掌握了七爷强暴小玉的证据——一枚遗落的鼻烟壶,从而迫使反派做出让步。简言之,金凤身上既有善良、富有同情心的一面,又有独立果敢、勇于反抗的一面,而非原著中任由他人摆布命运的柔弱少女。对女主角

①③ 沈从文:《复徐盈》(1980年9月),《沈从文全集》第26卷,第149页。

② 沈从文:《边城》,《沈从文全集》第8卷,第122页。

④⑤ 沈从文:《复谢方一》(1982年2月16日),《沈从文全集》第26卷,第368页。

⑥ 社凌:《〈翠翠〉姊妹作〈金凤〉评介》,《金凤》(中南电影小说丛刊第六十一种)。

性格的改写，凸显了时代性因素的影响：传统的悲苦女性已经无法满足观众对现代社会的想象；唯有兼有传统女性和现代女性的双重特质，方符合“冷战现代性”对作为（准）现代主体的女性形象的塑造。^①

《金凤》对原著改编中最富争议的地方，当数对结局的处理。《贵生》在结尾处暗示，主人公纵火烧毁了杂货铺和自己的房子，至于他本人究竟是一同葬身火海还是出走，则未加言明。^② 影片删去了这个耐人寻味的开放性结尾，代之以一个明确的大团圆结局：为虎作伥的潘四喜坠崖殒命，二牛子与金凤的生活重回正轨，有望终成眷属。影片对原著结局的颠覆性改写，一方面是改编者为适应媒介形式的变化而做出的调整，另一方面又密切联系着冷战香港的政治—文化语境，亦即电影应该如何反映现实，特别是如何处理阶级等政治议题。

沈从文曾在自传中表示，“我看一切，却并不把那个社会价值搀加进去，估定我的爱憎”^③。不妨说，《贵生》正是这一观念的写照。虽然小说间接表现了主人公遭受压迫的现实，但并未对主人公的行动做出价值判断，这一度引来左翼知识分子的激烈批判。^④ 在文化冷战的背景下，改编者对阶级等敏感议题处理得小心翼翼，不仅删掉了主人公纵火烧房的复仇行为，而且淡化阶级之间的矛盾，仅以道德对立来解释复杂的社会冲突。于是我们看到，蒙昧的小生产者二牛子面对压迫，始终未曾做出实质性的反抗；而金凤的抗争与其说是出于阶级意识的觉醒，毋宁说是出于朴素的道德良知。换言之，改编者对社会问题的反映，仅限于道德批判（七爷、九爷、潘四喜等辈的淫欲、贪婪和卑劣），而无意上升到社会制度的层面。保守的政治倾向，正凸显了 20 世纪 50 年代香港右派影人与左派影人在思想观念上的分野。简言之，文化冷战的氛围，让改编者一方面继承《贵生》去阶级化的特点，另一方面又在道德冲突上大做文章，以迎合观众的欣赏趣味。讽刺的是，当时媒体的报道大都将《金凤》的主旨总结为“揭露迷信的愚昧”^⑤，而《翠翠》的主题也被解释为批判“买卖婚姻的不合理”^⑥。借用乔治·布鲁斯东的观点，在《翠翠》《金凤》的案例中，原著小说仅被当成一堆素材，改编者的着眼点只是人物和情节。^⑦ 至于沈从文标志性的抒情风格，对“有情的历史”^⑧ 的反思，以及透过作品建构“优美，健康，自然，而又不悖乎人性的人生形式”^⑨ 的意图，几乎全都被叙事、人物和冲突所淹没。

跨媒介改编及跨地域传播的双重制约，让《翠翠》《金凤》偏离了原著的风格、主题和思想内涵。安德烈·巴赞在论及文学作品的影片改编时说：“作品的文学性愈重要和愈有决定意义，在改编时，原有的平衡便被破坏得愈多，也就愈需要创造天才，以便按照新的平衡重新结构作品。”^⑩ 沈从文小说强烈的文学性，决定了改编者必须打破作品的原有结构，并以电影化的方式进行重构。遗憾的是，严俊、李翰祥等改编者在打破沈从文小说原有结构的同时，未能建立起与原著的抒情格调相匹配的影像叙事结构，以致难逃情节剧的窠臼。

除了跨媒介改编带来的一系列挑战之外，从内地到香港的跨地域传播，特别是香港商业性的制片环

① 关于“冷战现代性”的性别塑造，参见 Stacilee Ford, “‘Reel Sisters’ and Other Diplomacy: Cathay Studios and Cold War Cultural Production,” in *Hong Kong in the Cold War*, Priscilla Roberts and John M. Carroll (eds.), Hong Kong: Hong Kong University Press, 2016.

② 沈从文：《贵生》，《沈从文全集》第 8 卷，第 387 页。

③ 沈从文：《沈从文自传》，《沈从文全集》第 13 卷，第 323 页。

④ 有论者指出，沈从文“漠视现实”，他按照自己的臆想塑造人物，以至于贵生“宁肯放火烧自己的屋子，也不愿动他的仇人——五爷的一根草，他是多么忠厚，多么乖呵！”批评家还将作家对现实的反映上升到“艺术家的良心”的高度，并暗指沈从文是“挂着艺术招牌的骗子”，凡容：《沈从文的〈贵生〉》，上海《中流》第 2 卷第 7 期。

⑤ 心萍：《〈翠翠〉〈红娃〉的姊妹作〈金凤〉在永华开拍》，香港《工商晚报》1954 年 8 月 20 日。

⑥ 《翠翠》，新加坡东方戏院银幔编辑部编印：《东方银幔》1953 年第 1 期。

⑦ 乔治·布鲁斯东：《从小说到电影》，高骏千译，北京：中国电影出版社，1981 年，第 67—68 页。

⑧ 沈从文：《致张兆和、沈龙朱、沈虎雏》（约 1952 年 1 月 25 日），《沈从文全集》第 19 卷，第 318 页。

⑨ 沈从文：《习作选集代序》，《沈从文全集》第 9 卷，第 5 页。

⑩ 安德烈·巴赞：《非纯电影辩——为改编辩护》，安德烈·巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译，南京：江苏教育出版社，2005 年，第 95 页。

境、文化冷战中的意识形态角力，亦塑造了这两部影片与原著迥异的面貌。正如爱德华·萨义德所指出的那样，观念或理论向新环境的旅行并非畅行无阻，它涉及不同于源点的表征和体制化过程，而这就复杂化了对于理论和观念的移植、传递、流通和交流所做的任何解释。^①

尽管受到制作条件、市场环境等诸多因素的限制，《翠翠》《金凤》的改编存在不少缺憾，但这两部影片毕竟首开沈从文小说电影化之先河，以大众化的传播媒介和通俗化的改编策略扩大了沈从文作品在海外的影响，在中国现代文学经典的电影改编方面做出不少有益的尝试；改编者以鲜明的中国文化认同塑造“乡野中国”，并借由沈从文的小说参与香港电影界的商业竞争和意识形态对抗，既体现了中国现代文学/文化传统对香港的深刻影响，又为 20 世纪 50 年代香港电影在冷战背景下的艰苦转型做了一个生动注脚。

（责任编辑：张曦）

The Variations of Lyricism: On Cinematic Adaptations of Shen Congwen's Works in the 1950s

SU Tao

Abstract: In the 1950s, filmmakers in Hong Kong made two films, *Cui Cui* and *Golden Phoenix*, based on Shen Congwen's two stories *Border Town* and *Guisheng*. On the one hand, the adapters inherited the characteristics of the original works, constructing an ideal social view of "rural China" on the screen, on the other hand, both films rewrote the motif, style, as well as the ideological connotation of Shen Congwen's works. During the cross-regional dissemination, the adapters replaced Western Hunan as Northern China, showing the cultural complex of the immigrant filmmakers in Hong Kong. In order to fit the cross-media transition from literature to film, the adapters used the melodrama way to strengthen dramatic conflict and moral clash, thus making the adaptations deviate from the style of the original works furtherly. The adaptations of Shen Congwen's works reflected the multiple and complex reference of commerce, politics and culture during the cultural Cold War, and showed the strong influence of modern Chinese literature on Hong Kong culture and cinema in the mid-20th century.

Key words: Shen Congwen, Hong Kong cinema, the cultural Cold War, cinematic adaptation

^① 爱德华·萨义德：《世界·文本·批评家》，李自修译，北京：生活·读书·新知三联书店，2009年，第400页。