

doi:10.16018/j.cnki.cn32-1499/c.201802009

论香港邵氏电影对明清小说的情节改编

王 凡

(山东师范大学 文学院,山东 济南 250014)

摘要:作为香港电影的重要电影企业,邵氏兄弟(香港)有限公司投资拍摄了多部依据明清小说改编而成的电影作品,这些影片在对原著小说情节进行影像再现时,采取了“节选”“浓缩”“杂糅”等不同方式,这既是源于电影与文学在叙事篇幅方面的潜在冲突,也在一定程度上和原著小说某些情节、人物的特殊性存在必然的联系,更与影片导演的创作主体意识息息相关。邵氏明清小说题材电影对于原著情节的改编和呈现不仅投射出香港电影艺术家对于这些古典名著的独特理解与诠释,也为其后香港电影的此类艺术实践提供了可资借鉴的实践经验。

关键词:邵氏电影;明清小说;情节改编

中图分类号:I235 **文献标识码:**A **文章编号:**1008-5092(2018)02-0043-05

作为在 20 世纪 50 年代至 80 年代初的香港影坛占据统治性地位的电影公司,邵氏兄弟(香港)有限公司拍摄了众多票房鼎盛而又口碑甚佳的影片,其中也不乏取材于《水浒传》《西游记》《红楼梦》等中国明清小说的名著改编类电影,这些源于中国古代文学经典的电影作品不仅成为这些名著现代传播、呈现的重要环节,而且也在这一文学影像化的过程中,通过对原著小说的情节改编投射出丰富而又独特的文化意蕴。

一、原著情节改编的类型区辨

作为我国的文化艺术瑰宝,明清小说不仅是今人品读、探究的学术热点,而且一直以来更是现代电影艺术家进行重新演绎的重要对象,这类影片大多不仅在原著人物重塑、原著思想揭示等方面都做出了许多富于艺术探索精神的可贵尝试,还通过对原著情节的多样改编方式体现出今人对于古典名著的独特现代诠释,这在香港邵氏明清小说题材影片中体现得十分显著。

1. 节选式改编

这一改编方式是指“从一部作品中,选出相对完整的一段,予以改编”^{[1]270},20 世纪 50 年代至 80 年代的邵氏明清小说题材影片大都以此方

式来对原著情节加以展现。张彻导演的邵氏“水浒”系列电影在这方面就体现得极为典型:影片《水浒传》(1972)展现了原著小说中梁山众将“计赚卢俊义”“智取大名府”的情节;《快活林》(1972)主要截取了原著中武松“醉打蒋门神”至“血溅鸳鸯楼”的情节;《荡寇志》(1973)则再现了梁山水寨在接受招安后“征方腊”的原著情节。可以说,三部影片均是节选了小说《水浒传》中相对独立的情节段落来予以视听呈现的。而在何梦华导演的邵氏“西游记”系列电影中,影片《西游记》(1966)节选了原著小说中“计收猪八戒”至“四圣试禅心”的情节,《盘丝洞》(1967)展现了“误入盘丝洞”的情节,《女儿国》(1967)则是再现了唐僧师徒途径“女儿国”的奇趣经历。正如有评论指出的那样:“《西游记》搬上银幕,要全部在两小时之内演完,当然不可能,就是十部八部,也未必能将全部精彩的地方容纳进去,不过,《西游记》有一个特别的地方,就是分开一集一集,每一集都有独立性的故事,作为一部影片的主题,使观众看了不会感到在高潮的时候就剧终了,邵氏公司继《西游记》《铁扇公主》之后,再开拍了第三集《女儿国》,在剧情上一部比一部精彩,而且对原著的精神更彻底地发挥出来了”^{[2]240}。可以说,上

述评论一方面揭示了何梦华在拍摄邵氏“西游记”系列影片的过程中,面对有着一百回篇幅的《西游记》原著时,有意节选了其中的若干精彩情节来加以影像再现;另一方面,也从侧面反映了当时的邵氏古典名著改编类影片多采用节选改编的方式来重构原著情节、人物的创作理念,并由此凸显了在名著改编的创作实践中,情节节选式改编的普遍性运用及其特殊而重要的地位。

2. 浓缩式改编

这一改编方式是指“将头绪纷繁、篇幅浩大的作品加以浓缩的方式”^[3]。其时常被用于改编鸿篇巨著型的小说作品。在邵氏电影中,著名导演李翰祥所拍摄的古典名著改编类影片就多采取这一改编方式,其代表作《金玉良缘红楼梦》(1977)就是集中展现了小说《红楼梦》中的宝黛爱情悲剧,同时又将原著作品的其他支线情节适当省略。李翰祥的另一部力作《金瓶双艳》(1974)亦是如此,该片“取材于中国的古典文学名著《金瓶梅》,撷英采华,集中描写西门庆和潘金莲、李瓶儿,以及潘金莲的宠婢春梅之间的爱与欲种种错综复杂关系。”^{[2]258}而张彻导演的《冲霄楼》(1982)则是将清代侠义公案小说《三侠五义》以情节浓缩的方式搬上银幕。可以说,通过对《红楼梦》《金瓶梅》《三侠五义》等小说情节的浓缩化再现,上述影片能够较好地“抓住与主题有关的人物、事件,以主人公的思想情绪脉络为贯穿线,对原著删繁就简,去枝砍蔓,以适应电影结构简单、集中、简洁、明了等特点”^{[1]270}。

3. 杂糅式改编

这一改编方式是指将文学原著中本身互不相连的情节段落相互拼接、组合在一起,并通过影像叙事处理而使其在影片中成为相对完整的连续性情节。在邵氏“西游记”系列影片中,与《西游记》《女儿国》《盘丝洞》的节选式改编不同的是,影片《铁扇公主》(1966)采取了杂糅式的情节改编方式,该片不仅展现了孙悟空三借芭蕉扇的原著情节,亦将原著中的“三打白骨精”一节融入其间;而与何梦华将小说《西游记》的情节段落组接在一起不同的是,薛群导演的喜剧片《狐鬼嬉春》(1971)则是将《聊斋志异》中的《绿衣女》《胡四姐》《长亭》《荷花三娘子》等四篇作品的人物、情节加以萃取杂糅,并形成了书生高璟在和表兄符坤赴京赶考途中,与狐女胡艳相爱,并遇群鬼围攻,终因神仙相助而得以脱险的曲折故事。

美国电影学者约翰·M·德斯蒙德、彼得·霍克斯曾在其合著的《改编的艺术:从文学到电影》中将文学改编归结为“文学作品中大部分叙事元素被保留在电影中,很少的元素被舍弃,并且没有补充太多的元素”^{[4]59}的“紧密型电影改编”^{[4]59}，“文学作品中大部分的故事元素在电影中被舍弃,并且电影中大部分元素是被替换或补充的”^{[4]60}“松散型电影改编”^{[4]60},以及“故事中的一些元素被保留在电影中,另一些元素被舍弃,并且仍有更多的元素被补充进来”^{[4]60}的“居中型电影改编”^{[4]60}等三类。以此来审视邵氏电影对于明清小说的情节改编方式,无论是“节选”“浓缩”,还是“杂糅”都既不是几近照搬原著的“紧密型电影改编”,亦非基本脱离原著的“松散型电影改编”,而更多地体现出了介于上述两种原著重构方式之间的“居中型电影改编”的基本特征,“其实质是针对原著局部情节施以扩展、发散的改编思维”^[5]。可以说,这一改编理念既可相对忠实于原著本身的情节、人物,又可在一定限度内发挥导演等影片主创者的主体创作意识,从而较好地实现了尊重原著与改编创新的有机融合。

二、改编方式择取的内在因由

香港邵氏电影在将明清小说中的诸多经典作品搬上大银幕的过程中,运用了“节选”“浓缩”乃至“杂糅”等不同的情节改编方式,这些针对原著情节的多样处理方式看似仅为不同改编者对于原著故事情节的审美读解,然而实际上这在很大程度上也是文学、电影的外在形式特点、被改编情节的独特性乃至影像改编者的主体意识共同作用的一种艺术表述。

1. 电影与文学叙事篇幅的潜在冲突

电影改编的艺术实践从电影美学的角度来说,是由电影艺术本身的综合性与假定性这两大内在审美特征所决定的。电影艺术的综合性和假定性体现在多个方面,而二者与名著改编相联系的方面分别在于电影“综合了戏剧、文学、绘画、雕塑、建筑、音乐、舞蹈、摄影等各门艺术中的多种元素,并对其进行了具有质变意义的化合改造”^{[6]234}以及“在影片和电视剧中表现真人真事,虽然必须十分注意忠实于生活的原型,但为了要在有限的放映和播出时间内将其再现于银幕或荧屏,也仍然需要根据艺术逻辑对真人真事进行充实和加工。”^{[6]262}虽然在文学改编中,并非所有被

改编的文学作品都是直接记录真人实事,但改编者仍需在电影的叙事篇幅限定内对原著情节加以提炼和裁剪,因而,电影艺术的假定性特征也就反映了作为电影改编创作源头的小说作品与电影作品在叙事篇幅上的潜在冲突。文学作品尤其是小说常常可以以鸿篇巨著的形式来展示事件、塑造人物、呈现社会历史的发展进程,其篇幅最长可达上百万字,与之相比,电影的叙事篇幅则无疑是十分有限的,大多数影片播放时间为90分钟至120分钟之间,即使作为“巨片”、动辄200余分钟的史诗电影也无法完全容纳一部100余字的长篇小说,由此也凸显出电影与文学在叙事篇幅上的无形冲突。而作为古典小说名著的《水浒传》《三国演义》《西游记》《红楼梦》《金瓶梅》等作品其篇幅均在百余回,而邵氏电影中除李翰祥的个别时间较长作品外,其余大都是100分钟左右的电影作品,故而小说和电影所潜存的篇幅长度矛盾在邵氏古典名著改编类电影中被进一步放大,正因如此,邵氏公司旗下从事此类创作实践的导演们几乎无一例外地都以“节选”“浓缩”这类压缩、删略原著小说篇幅长度的改编方式来对明清小说加以影像艺术的再创作。

2. 原著小说某些情节的特殊性

邵氏电影导演在改编明清小说作品的过程中,虽然种类多样、风格各异,但其所表现的许多情节内容却有着特殊的艺术渊源,《水浒传》《三国演义》《西游记》《红楼梦》中的许多情节本身就是戏曲改编的重要对象,如“野猪林”“三英战吕布”“黛玉葬花”等都可谓是现代戏曲名段,而邵氏明清小说改编类影片在题材择取方面也呈现出艺术创作的继承性。譬如作为小说《水浒传》的重要艺术形象,武松所牵涉的情节内容被称为“武十回”,武松这一人物及其“景阳冈打虎”“斗杀西门庆”“醉打蒋门神”“血溅鸳鸯楼”等情节曾被戏曲艺术多次演绎,而武松这一形象及其相关情节也多次被展现于邵氏电影中。李翰祥导演的《武松》(1982)和张彻导演的《快活林》可以说是其中的代表作,两部影片虽是由不同的主创者于不同时期拍摄而成,但二者却一并构成了武松这一经典艺术形象的命运轨迹。而袁秋枫导演的影片《红楼梦》(1962)及李翰祥导演的影片《金玉良缘红楼梦》也都通过影像画面着重于原著小说中宝黛爱情悲剧的细腻描摹。可以说,对于武松情节、对于宝黛爱情的关注从侧面折射了若干传统

题材在邵氏电影创作中的艺术延续。更富意味的是,这种对于古来已有的特殊情节、人物的重视也在很大程度上决定了影片主创者在改编明清小说时所需采用的情节改编方式,例如由于影片《武松》和《快活林》都是聚焦于《水浒传》中的武松故事,因此,在展现富于人物列传色彩^[7]的《水浒传》之际,李翰祥与张彻就仅是节选了小说中涉及武松的相关情节,而未涉及鲁智深、林冲、宋江等其他主要人物。与之相映成趣的是,影片《红楼梦》与《金玉良缘红楼梦》着力于宝黛爱情悲剧的生动展现,因而就相对省略、淡化了《红楼梦》小说原著的其他旁支情节,集中情节篇幅来勾勒贾宝玉和林黛玉的爱情故事,这也就决定了两部影片必须选用“浓缩”的改编处理方式。由此可见,邵氏明清小说改编类影片对于某些传统情节、人物的艺术偏重对于情节改编方式的择取具有不可忽视的潜在作用。

3. 影片导演创作主体意识的潜在投射

总体上看,电影作品是制片人、导演、编剧、演员、摄影师、美工师等影片摄制组各方人员共同创作的艺术结晶,然而,随着二战之后法国新浪潮电影运动的兴起,主张导演即电影的“作者”、宣扬导演具有核心地位的电影“作者论”影响巨大,并被普遍接受。故而,“大多数研究导演的人认为,导演是电影的‘作者’。尽管文学作品的作家提供了脚本,但后期制作可以将其修改得面目全非。而且虽然制片人监控整个电影制作过程,但他很难在片场里时刻进行控制。只有导演,才能做出有关表演、分期、照明、构图、剪辑和声音的关键决定。总的来说,导演更多地掌控了电影的观影和视听效果。”^{[4][62]}美国电影学者肯·丹西格认为:“每位导演都具备鲜明的个性,使其作品有别于其他导演的作品。”^[8]法国电影理论家让·米特里直言:“在电影中,形式的风格取决于影像,影像则取决于导演。”^[9]美国著名电影学者路易斯·贾内梯的论析更为全面,他指出:

戏剧导演颇似剧作家与演出人员之间的中间人,这就是说导演要对剧本的全面解释负责,并且为演员、设计师和技术人员等其他诠释性艺术家规定范围,导演必须保证使全部演出要素协调并服从某种全面的解释。舞台导演的影响往往取决于排练中,在实际演出中,帷幕一旦在观众面前拉开,导演对随后所发生的一切就无能为力了。

但是电影导演却能更好地控制最后的产品。他们也控制拍摄前的各种活动,但不像戏剧导演,电影导演实际上也控制着成品的每一个方面。电影导演能够达到的精确程度在舞台上是不可能达到的,因为影片可以一再重拍,直到完全达到要求为止。电影主要通过活动的形象传达信息,而导演决定着大多数视觉要素:选择镜头、角度、灯光效果、滤光镜、视觉效果、画面、作曲、摄影机的镜头和移动等。服装、布景设计和拍摄地点的选择也都由导演决定^[10]。

可以说,贾内梯着重是以一种对比思维从电影导演与戏剧导演的区别来凸显导演在电影创作中的核心地位的。由上述诸多观点来看,导演尤其是杰出的导演是掌控电影创作走向的关键人物。

“改编是基于改编者对原小说文本理解的重写过程”。^[11]对于名著改编类影片而言,导演同样处于创作核心地位,正因如此,这类影片也投射出导演本人对于原著小说的独特理解,这在邵氏明清小说改编类电影中就体现得十分明晰。无论是李翰祥,还是张彻,亦或何梦华都可以说是邵氏电影导演的代表人物,他们影片中时常浮现的主题诉求以及独特的影像风格都无一例外地融入于其拍摄的明清小说改编类电影,而这无疑对此类影片的情节改编也具有一种潜在的影响。作为邵氏当年的头牌导演,李翰祥一直以来都十分关注女性命运及其情感世界,故而在对《红楼梦》进行改编时,他将主要的影像叙事篇幅集中于宝黛爱情这一原著的情节核心,由此也在一定程度上决定了《金玉良缘红楼梦》所必然采用的情节浓缩的改编方式;而对《水浒传》这样一部突出男性阳刚意识的小说作品,李翰祥就并未选择“大闹野猪林”“江州劫法场”“征方腊”等张扬梁山好汉深厚情谊或杀伐征战的内容,而是节选了“武十回”中武松景阳冈打虎至斗杀西门庆这一既展现了水浒英雄典型性格,又能凸显女性人物潘金莲的原著情节段落来加以改编,由此便产生了《武松》这部

揭露女性生存状态、剖析女性悲剧命运的邵氏“水浒”电影。与之形成鲜明比照的是,同样是对《水浒传》加以改编,作为一代武侠电影宗师的张彻就主要汲取了作品中诸多彰显梁山人物侠义特征的情节段落来进行改编,影片《快活林》《水浒传》《荡寇志》尽皆如此,这些影片都彰显了张彻所宣扬的男性之间惺惺相惜,甚至不惜以身殉义的“阳刚电影美学”^[12]。而同样是改编《三国演义》,李翰祥的《貂蝉》(1958)注重通过貂蝉的形象来展现其情感世界、凸显黄梅调的戏曲审美意韵;张彻的《神通术与霸王》(1983)在展现孙策怒斩于吉的原著情节之时,则突出了武侠场景和侠义精神。可以说,正是因为李翰祥与张彻这两位同时期的邵氏电影巨擘各自侧重的影片思想旨归和影像审美风格,才使得二人在面对《水浒传》《三国演义》这两部古典小说巨著之际,都不约而同地在作品中选择了他们自己所感兴趣的相关情节来加以改编,从而在客观上使得他们更多的是以“节选”或“浓缩”这类无法整体移植原著的情节改编方式来向观众呈现明清小说作品。由此可见,作为影片创作核心的导演,其自身的主体创作意识对包括邵氏明清小说题材影片在内的古典名著改编类电影则具有举足轻重的导向性作用。

三、结语

香港邵氏电影艺术家在对以明清小说为代表的中国古代文学经典加以影像呈现的过程中,采取了“节选”“浓缩”“杂糅”等不同情节改编方式,这既是文学叙事与影像叙事相互交融的外在表现形式与名著改编创作中情节重构方式的典型化体现,也是由艺术形式的内在差异性、表现题材的自在特殊性、作为改编者的导演其个性化的风格理念及其自身的创作主体意识所决定的。可以说,邵氏电影对于明清小说情节的影像改编不仅映射出当时的香港电影人对于这些古典文学名著的独特理解与诠释,也为其后香港电影的此类艺术实践提供了可资借鉴的实践与审美经验。

参考文献:

- [1] 汪流. 电影编剧学[M]. 北京:中国传媒大学出版社,2009.
- [2] 吴昊. 邵氏光影系列:古装·侠义·黄梅调[M]. 香港:三联书店(香港)有限公司,2004.
- [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,2005:104.

[4] [美]约翰·M·德斯蒙德,彼得·霍克斯. 改编的艺术:从文学到电影[M]. 李升升,译. 北京:世界图书出版公司, 2016.

[5] 王凡. 论香港邵氏电影《荡寇志》对《水浒传》的人物重塑[J]. 石家庄学院学报,2017(2):114-118.

[6] 彭吉象. 影视美学[M]. 北京:北京大学出版社,2002.

[7] 周振甫. 小说例话[M]. 南京:江苏教育出版社,2006:237.

[8] [美]肯·丹西格. 导演思维[M]. 吉晓倩,译. 北京:世界图书出版公司,2014:7.

[9] [法]让·米特里. 电影美学与心理学[M]. 崔君衍,译. 南京:江苏文艺出版社,2012:31.

[10] [美]路易斯·贾内梯. 认识电影[M]. 胡尧之,胡晓辉,等,译. 北京:中国电影出版社,1997:188-189.

[11] 庞红梅. 论文学与电影[M]. 北京:人民日报出版社,2016:59.

[12] 李道新. 中国电影文化史[M]. 北京:北京大学出版社,2005:341.

On Adaption of Plots of Movies Produced by “Shaw Brothers (Hong Kong) Limited” on Novels of Ming and Qing Dynasties

WANG Fan

(College of Literature, Shandong Normal University, Jinan Shandong 250014, China)

Abstract: As the important enterprise of Hong Kong films, “Shaw Brothers (Hong Kong) Limited” produced lots of movies adapted from novels of Ming and Qing dynasties. The movies adopted “excerpt”, “concentration” and “blends” to adapt plots of original works, which not only originated from potential conflict of length of literature and film, but also was closely related with specificity of some plots and image of character and the subject consciousness of directors of the movies. The movies produced by “Shaw Brothers (Hong Kong) Limited” on novels of Ming and Qing dynasties reflected the unique explanation on the original works from Hong Kong film artists and provided the referential experiences for adaptation on novels of Ming and Qing dynasties from Hong Kong films.

Keywords: movies produced by “Shaw Brothers (Hong Kong) Limited”; Novels of Ming and Qing Dynasties; adaptation on plot

(责任编辑:沈建新)