

江南的三种再现

——《春蚕》小说和电影的比较研究

赵建飞

摘要：通过对《春蚕》两个版本的改编电影的叙事空间的分析，以及与原著之间的比较，发现原著比较真实地表现了当时江南农村的生活及其困境，而 1933 年的《春蚕》在情节上十分忠实于原著，以及创作者对江南农村空间的诗意再现赋予了影片浪漫气质；2007 年的新版改编给原著注入了新观念，却无法忠实再现上世纪 30 年代的江南农村。

关键词：《春蚕》小说；《春蚕》电影；江南；叙事空间；叙事视角；诗意

作者简介：赵建飞，女，副教授，戏剧戏曲学博士。（浙江传媒学院 文学院，浙江 杭州，314500）

中图分类号：J904 **文献标志码：**A **文章编号：**1008-6552 (2015) 03-0077-08

1932 年春天，茅盾在报纸上看到一则消息：“浙东今年春蚕丰收，蚕农相继破产”。以此为灵感，他创作了一部将近 14000 字的短篇小说《春蚕》，并于 1932 年 11 月发表于《现代》杂志。1933 年，夏衍将其改编，程步高导演，当年夏天就由明星公司搬上银幕。这是作为中国新文艺作品搬上银幕的第一次尝试，引起当时文艺界和广大观众的普遍重视。影片从原型故事的发生，到小说创作，再到银幕再现，集中在短短的一年半时间内。彼时，观众对 1932 年的淞沪抗战还记忆犹新，影片又非常忠实地再现了江南农村的风貌和农民辛勤养蚕的全过程，所以影片带给观众强烈的现实感。2007 年，电影频道再次重拍经典（以下简称 07 版），在当下的语境中重新演绎浙东农村的这段生活，不过却没有获得观众的多少关注。

小说《春蚕》是茅盾的现实主义杰作之一，它细腻描摹了江南农村现实生活的同时，又折射出深远的社会问题。茅盾是社会剖析派作家，他的不少作品被认为是带有很强的概念性，但是《春蚕》和《林家铺子》中跌宕起伏的人物情感和生动鲜活的江南生活场景却历久弥新，被认为是现实主义文学的佳作。同时，1933 年版的影片《春蚕》也被看作是中国现实主义电影的早期经典，在中国电影史上具有重要的地位。

不过，1933 年版（以下简称 33 版）电影《春蚕》的经典之处是不是跟小说一样，在于它现实主义的社会批判功能？在 2007 年改编这部经典的时候遗失了什么？这都是未曾深究的问题。本文将通过 1933 年版电影《春蚕》与原著、两个电影版本《春蚕》的比较，来分析这部小说的两次影像改编的特点和意义。

一、33 版《春蚕》：偏离现实的诗意影像

小说《春蚕》生动塑造了多多头和老通宝这两个 20 世纪 30 年代农村典型的人物，但人物个性和关系前后并没有变化。总体而言人物关系并不复杂，人物之间的矛盾基本上是围绕着养蚕展开的观念

冲突,而非不可调和的阶级矛盾。所以原著并非是情节剧的套路,更像是一张农村经济解剖图。茅盾以春蚕的生长为线索,描绘了老通宝一家的养蚕活动以及经济困境,揭示了20世纪30年代初的中国农村普遍的破产。

1933年的电影虽十分忠于原著,人物关系和情节上并没有很多“添枝加叶”之处,然而仔细品味影像,它给观众留下的印象与小说本身还是具有一些不同的效果。电影呈现了江南春季秀美的景色和江南农村恬淡的生活场景,往往让我们感到偏离了原著凋敝的主题。这种偏离是二度创作时有意为之,还是无心之举呢?下面将通过几个方面的分析,探讨这种偏离是如何发生以及为何发生的。

(一) 诗情画意的江南春景

如今的观众观看《春蚕》,印象最深的当属影片展现了1930年代江南农村的秀美景观。《春蚕》故事发生在浙东的春天,导演程步高精心设计了镜头空间,使影片表现出了诗情画意的江南春景。

首先,影片以大量空镜头表现景物,增加了许多抒情色彩。如篇首一组镜头表现了满目随风摇荡的柳枝以及遍野盛开的油菜花,风吹麦浪,蝴蝶纷飞,嫩嫩的桑叶在阳光下闪着光泽。一切景语皆情语也,影片的满屏美景蕴含了对江南春景的赞赏。影片中间部分下雨的情节中,也有各种角度的空镜头来表现乡村雨景。此外,荷花月夜偷蚕宝宝的段落以后,影片以一个江南乡村早晨的空镜头来过渡到六宝散播小道消息的段落。这个空镜头长达30秒,表现了两只大白鹅在河中悠闲游弋。这些空镜头既赋予影片一种舒缓的节奏,也传达出对江南春天之美的咏叹。原著小说中通过老通宝视角展开的环境描写并无诗情画意可言,影片中摄影机无声地取代了老通宝的视角,再现江南乡村景色时流露出了浓浓诗意。

其次,影片建构了一个典型的江南自然空间。老通宝家是最重要的叙事空间,然而本片户外空间的表现更为出彩。开篇典当行的序幕结束以后,就是一个表现江南乡村美景的远景镜头。平原清朗开阔的天空点缀着一层薄云,地平线上是低矮的树丛,一条河流以及岸边的塘路从远处蜿蜒而来,中景处是河道交叉处的一座整饬的石桥,河上的两帆小船正在渐渐远去。路边是高耸茂密的大树,人们在塘路上来来往往,络绎不绝。除了老通宝打着补丁的一身衣着,我们从这个衔接场景中感受不到什么社会评论的含义。虽然有拉纤的人从桥上走过,但那只是江南生活和生产空间的点缀,同时也是为了唤起老通宝的燥热感,它并不代表某种阶级或社会关系。^①

影片最重要的一个室外空间是村里的小河,河上有一座木桥,人们在桥头上进进出出,在河两岸洗刷刷,小孩在桥头空地嬉戏。然而,这一优美的江南乡村景观却是在明星公司的空地上人工搭建的。影片的空间表现并没有严格地遵循写实的原则。从导演的回忆以及影片呈现的效果看,影片的原则是再现一个他心目中的江南春景。

“还有一个小桥流水乡村景,戏多,有日景,有夜景,有晴天,有下雨天,搭在公司里空地上。小桥两岸柳树成行,树身用枯树本身装置,再用真柳枝接上。拍时每晨从沪郊北新泾向农民买两大卡车带叶柳枝回来,由美工人员接上树头,再用救火龙头放水润湿,拍摄入镜头。时值盛夏,夏日炎炎,上午拍过,虽有水洒,已经枯萎,下午续拍,又从北新泾载回新鲜柳枝两大卡车。前后共计四十八卡车,这么一来,影片内确是柳树成行,柳枝飘荡,而北新泾的柳枝,大部分已经斩光了。

就是这个小桥流水乡村景,还有几场雨景,用救火的龙头,向天放水,水喷上再落下,完全像雨。龙头多,雨大;龙头少,雨小。可造倾盆大雨,亦可造春雨绵绵,宛然有清明时节雨纷纷的气氛。打上反光,雨的线条突出明显,再用大风扇从旁吹动,则雨的线条可斜。小桥上,乡人穿蓑衣而过;小

^① 拉纤在农业社会的江南是一种常见现象,它只有在特定的社会语境下被赋予阶级涵义,譬如桑弧在《祥林嫂》中对于拉纤的表现,明显表现出了一种阶级批判的姿态。

河内，雨点濛濛，小蛙跳动，鸭群振翼，嬉戏游过，诗意甚浓，一幅山水画也。在这样一个气氛浓厚的环境内，再进行剧中人的戏，就相得益彰了。”^[1]

从程步高描述的拍摄过程看，对于影片所要表现的空间，原本如何其实并不重要，重要的是影片的创作者如何在电影中展示他们对江南的认识和想象。这个小桥流水的乡村景就在老通宝家门口：四大嫂洗衣、老通宝回家、村里人洗刷匾、李根宝雨中回家、倒僵蚕的戏都发生在这个景中。显然这是影片中最重要空间之一。通过当年创作者搭景的过程，我们可以概括出江南春景包含的四种要素：河流、桥、柳树、雨。

首先当然是河。它是一条“穿村而过的小溪”（茅盾原著），不能是一条浩荡的江河，也不是浩渺的大湖，它应该是一条江南农村随处可见的小溪，水不深，但是清澈；水是流动的，但是并不湍急。它既是村里的水源，日常洗涮之所；更以河岸和木桥共同构筑成一个乡村的公共空间，它同时也是村里与外界沟通的渠道。

其次，要有一座桥。有水的地方必然有桥，桥是江南空间的重要构成要素。茅盾所写的只是一座“那横在溪面用四根木头并排做成的雏形的‘桥’”，但电影中再现的则是一座造型优美的木质拱桥，有桥栏，还有平整的桥面。它轻盈优雅地跨在小溪上，成为这个“小桥流水的乡村景”的重要主题。

然后就是两岸成行的柳树。柳树在这个空间中的重要性，在程步高的回忆中已经充分说明了。柳树姿态婆娑，适宜种植于水岸，在江南十分常见。因为枝条柔软，叶片细长，与江南园林的柔美十分相称，是春季的一胜景。创作者们花了这么大力气去搬运柳树，无非就是要努力再现一个诗情画意的江南景色。

最后就是雨了。“清明时节雨纷纷，路上行人欲断魂”的情形，正是江南春雨的氛围。江南春雨，以其温婉细腻缠绵之风，为历代文人墨客所称颂，于是也积淀为江南的文化符号之一。^①雨中江南的缠绵、湿润、秀美的感觉，是江南气质的灵魂所在，所以程步高花了许多的心思去再现大大小小的江南春雨，还精心打光，让观众透过银幕感同身受。

“在这样一个气氛浓厚的环境里”——程步高所谓“气氛浓厚”，是何种气氛呢？显然，正是浓浓的江南氛围，一种诗情画意的江南水乡空间。至于这样的一种氛围的塑造是否有悖于影片所要表现的凋敝主题，则不在考虑之中。创作者一心一意要再现的是他们心目中的江南乡村，是几百年来积淀在人们心目中的江南形象，一个审美的诗意的田园。

（二）人物活动融入诗意空间

除了营造一个江南味道的镜头空间，影片还尽量把人物的活动完全融入这个空间。我们可以看到，影片外景人物活动多用全景镜头，而且将大量的人物活动设置在自然空间中。

前文提到精心搭建的江南乡村景，程步高将大量的戏都安排在这一空间及周边。影片中进村的第一个场景就是此处。画面中间是一条小河，前景中河岸边一只山羊在使劲扯高处的树叶吃，对岸的石阶上，四嫂正在洗衣服。下一个镜头就是老通宝家的庭院里，阿四在整理团匾，四嫂进门晾晒衣服，而老通宝正在与小宝一起走过村口的木桥回家。一个从高处俯拍的摇镜头记录了老通宝回家的过程，同时也表现了老通宝家的周边环境：屋前一个庭院，院外是一条沿河的路，院门直接通向一座小桥，桥下是清澈的溪流。这一派优美闲逸的江南美景，使人感觉身临其境。

影片还有另外一些重要的戏也都安排在这一场景中，譬如荷花与六宝在河边对骂，荷花的丈夫在雨中倾倒病蚕，荷花月夜偷蚕等等。这些不同的场景充分利用了河流、桥梁形成的画面层次感和丰富多变的形式。除此以外，这里还是村里的公共空间，人们在此传递信息，交流八卦。可谓有晴有雨，

① 杜牧写的七绝《江南春》有写江南的雨：千里莺啼绿映红，水村山郭酒旗风。南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中。

有喜有怒，有静有动。这些场景大多为全景镜头，所以观众并不能看到原著中所说的“这些女人和孩子们都不是十分健康的脸色”。

影片其他的一些外景选择也非常用心。如老通宝亲家来访，两人在村头草亭下吸烟闲聊，身后就是水光点点的稻田。有些原著中表述非常简单的事件，在影片却成为非常出彩的段落。譬如老通宝抵押了15亩桑地换取最后30担桑叶的情形，原著中表述得很简单，影片却进行了大量渲染，形成影片的戏剧性高潮。蚕房里蚕宝宝昂着脑袋嗷嗷待哺、家里人心急如焚又困倦乏力的场景与老通宝快步担叶回家的交叉剪辑，形成一个合乎情理的“最后一分钟营救”，使得整个事件流动起来。正如电影上映之后的评价：“没有一个呆滞的镜头，没有一个草率的场面。”^[2]这个戏剧性高潮中，人物的动作也带动镜头展现了江南乡村的丰富景致。

《春蚕》中细腻、生动地展现了一幅江南农村的生活图景。虽然大量的生活、生产的细节和困顿的境况，给人们产生现实主义的感受，不过困顿中不乏情趣，痛苦中也有喜悦，更何况还有如此优美的镜头空间，这些都让故事矛盾没那么尖锐，影片依然还是传递出了生活的诗意。

除了影片营造的诗意叙事空间，影片还有一些重要段落对原著的意图进行了偷换，其效果严重偏离了原著的主题。荷花月夜偷蚕宝宝是养蚕过程中一个插曲，在原著中是完全以阿多的视角来叙述的。阿多一人在蚕房，喂了蚕以后有点犯困，似乎听到有动静，有人影闪出，便追出去看，发现是荷花。荷花告诉他偷了他家几个蚕宝宝，扔到溪里了。阿多自然生气地质问，荷花为自己辩解，说自己是受村里人歧视，才作出这种报复行为的。阿多放她走了，而且很快就忘了这事儿。第二天六宝向四嫂通报了这个事情，搞得老通宝家人都很紧张。在原著中，这一段落除了表现出荷花的褊狭愚昧、阿多的宽厚理性，并给养蚕过程增加一些曲折和悬念外，并没有更多的叙事作用。

在影片中这一段落被精心演绎、重点表现。这一段落从多多头在蚕房小睡开始，交代了蚕房环境和瞌睡的阿多以后，镜头切换到了荷花家里。影片严格讲是全知视角的，但这里从荷花角度切入，与原著单一的多多头的视角就有所不同。李根生在床上熟睡，坐在饭桌旁边的荷花思虑了一会儿，起身走向门口。月夜下葱茏的篱笆丛闪着幽光，荷花悄悄出门，又从门缝确认了一下没惊动根生，再走出自家院子，在路口左右张望了一下，沿篱笆偷偷走向老通宝家院子。荷花的这个行为，已经在前文演练了一遍，因此观众对她的路径会比较熟悉。老通宝家周围是齐人高的树篱，显然拍摄的时候进行了精心打光。荷花的行为有些小心，但并不显得鬼鬼祟祟。这一点无论在表演上还是在镜头表现上，都掌握得比较微妙。

接着，影片并没有把镜头切回到蚕房，而是引入了一个新的视角——六宝。六宝家里父亲正倚桌瞌睡，母亲躺在床上，六宝正蹲在地上喂桑叶。这一段落的三个视角都是从睡着的人开始，确实是静谧安详的午夜时分了，六宝蹲在地上喂完桑叶，觉得有些热，用围裙扇了几下风，起身看看父亲，走到窗边朝外看。透过方格的木头窗棂，我们看到外面月色如画，树影摇曳。六宝看到窗外的美景，十分欣悦。她转身出门，在门口站立了一下。茅草的屋檐，月光下摇曳的柳枝，六宝禁不住微笑着，画面十分美丽。原著中并没有交代六宝是如何会看见荷花与多多头的，影片对此作了合理的想象，并添加了许多浪漫的色彩：一个年轻美丽的姑娘深夜出门赏月去了。河面上微风吹过，银盆般的圆月和轻巧的柳枝倒映在水中，好似一幅画，然后一个漂亮女孩的身影渐渐入画，美人美景相得益彰。镜头上移，微笑的六宝正在拨弄着垂在胸前的发辫。这是影片中最美丽的画面之一，尽管略显做作。六宝这条偷蚕事件中潜藏的线索，在影片中用了大约一分半钟的时间来表现，可以看得出导演刻意的渲染。

此时，影片才切入正题。荷花轻手轻脚走进多多家蚕房，先观察了一下多多头是否熟睡，然后蹑手蹑脚向养蚕的架子走去，伸手抓了一把蚕宝宝走了。多多头此时还在酣睡，直到被荷花的关门声惊醒追了出去。荷花跑出老通宝家院子，多多头紧随其后追去。月亮将小河两岸照得透亮，河里依然倒映

着圆月。荷花急步跑到河边将蚕一把扔进小河，多多头追上一把将她拉倒在地。蚕宝宝正砸在月亮的倒影上，泛出圈圈涟漪。多多头质问荷花，两人有些拉扯动作，而六宝躲在对岸的柳树后面观望。

这个事情虽然是冲突性的，但河面映上的月光给两人的侧面勾勒出光晕，看起来并没有那么紧张。在原著中，荷花的形象是有些丑陋的，扁得作怪的脸儿，小眼睛，多多头抓住她的时候吓了一跳。但影片中并没有用特写来表现这一情形，多多头抓着荷花的衣襟质问，一直是双人中景的画面。荷花对阿多辩解，并握住了他的手腕。多多头被说动，决定放她一马，转身走了。

在多多头与荷花争执的场景中，镜头很平稳，光线也很唯美，而且一直是双人侧面对视的镜头，画面右上角还点缀着月色中摇曳的柳枝。对岸的六宝躲在摇曳的柳枝后面，脸色难看，身体僵直。镜头摇到水面，我们再次看到六宝与月亮和柳树的倒影，这次就没有了笑容。最后，荷花低首扶着柳枝片刻，起身出画。多多头则回到蚕房喂桑叶。

这一段落被创作者配以轻快的小夜曲，明月高悬，树影婆娑，画面充满诗情画意，这样的气氛与荷花的“阴谋行为”完全不相称。从影像上看来，荷花偷蚕被六宝误读成偷情事件是很合理的。将单一的多多头视角转换成三人视角，尤其是强化了六宝的线索和反应以后，故事中这一插曲的含义就发生了变化。原本是一出农村愚昧习俗的闹剧，却“不慎”演绎为暧昧的误会。

从整体来看，《春蚕》的风格确实是写实的。人物的服装符合时代和身份，表演特别自然真切，很多生活化的细节都令人动容，譬如影片好几次都表现了瞌睡的人擦口水。室内空间的再现也相当的细致，躺坐的物件都是典型江南农村的摆设。电影史对它纪实性作品的定位，以及当代电影研究者的论断都有非常充分的根据。^①

然而，从上文的分析我们看到，尽管故事情节的主体是老通宝一家艰难求生的悲剧，从画面上看却处处透露着田园诗的情趣。无论是对一只山羊啃吃树叶的注视，还是老通宝走过小桥的摇摄，抑或那些春风荡漾的空镜头，都无比曼妙。摄制者有意将人物置于如画的风景中，多用全景、中景，大量的长镜头，并且巨细靡遗地表现了农民养蚕的每一个步骤，使得人物和环境融为一体。程步高对影片场景设计的回忆，也足以证明他并没有遵循客观写实的现实主义原则。影片中再现的江南乡村，是创作人员内心的江南。在再现这一江南的时候，他们竭尽所能使其看起来具有江南的美。这种“潜意识”的要求，在一定程度上减弱了影片的纪实性。影片《春蚕》中自然流露的诗意，削弱了影片所蕴含的现实主义使命。而它之所以能成为经典，也离不开这种诗意和美感。如今的观众很难再为老通宝家的命运揪心，却依然会欣赏它所记录和呈现的1930年代的江南农村。

二、07版《春蚕》：无法重返的江南

1933年拍摄的《春蚕》表现了一个贫困却不乏诗意的江南农村，对于小说中以语言再现的贫困的江南，影像起了一定的补充和缓冲作用。2007年重拍的《春蚕》，对剧情和人物关系做了较大的改动，既没有将重点放在再现那个时代农村的经济困境，也没有去刻意再现那个空间，而是着重激化矛盾，使故事更戏剧化。

新版影片的主要人物矛盾集中在多多头与荷花的身上。多多头与荷花从小一起长大，而且显然是两心相许的。只是荷花的父亲反对这门亲事，将荷花送到上海去给一户大户人家做小妾冲喜。结果没两年男人死了，荷花也被扫地出门。回到村里嫁给了根生，结果没过半年根生下河捞鱼死了。荷花一人寡居，成了村里人眼中的白虎星。六宝是黄道士的女儿，已经和多多头定了亲。就等着今年的蚕花收成，送一份聘礼就过门了。只是多多头并不喜欢六宝，他依然钟情于荷花。影片还是以养蚕的过程

^① 焦雄屏认为《春蚕》是中国真正的现实主义之作，见《映像中国》。

为时间线索来展开故事，但是重点却是表现人物纠葛。

前后比较看，07版比33年版的更讲究人物关系的复杂和集中、戏剧冲突的激化。老通宝养蚕和多多头与荷花的纠葛两条线并行发展，从影片的场景比重来看，荷花的线索要重于养蚕。这种变化不仅表现在剧情上，也渗透在影片的方方面面。

（一）叙事空间

在前文对33版《春蚕》的分析中，我们总结出影片的创作者尽量将叙事过程设置在户外空间中，07年的版本要比前者多更多的室内戏。当然，这跟照明、摄影技术的发展有一定的关系，然而早期的伦理剧譬如郑正秋的《姐妹花》、吴永刚的《女神》等，也将重要的戏剧冲突都放置在室内空间。所以，技术并不是关键问题。将人物与江南景观融合，是当时创作者的潜意识需求。在那个年代，诗意的自然江南是人们对江南最根深蒂固的想象。而2007年的江南，它被人熟知的是“长三角”的经济概念。它的自然风光依然秀美，但在“江南”整体形象的比重中，已经落后于耀眼的财富。

07版《春蚕》将大量的人物行为都放置在室内空间中，显得非常逼仄和压抑。它想以此来表现农村贫困的精神和经济对人造成的双重压迫，老通宝、多多头、荷花，他们都是受害者。因此，影片运用了大量的俯拍镜头来强调挤压感。如老通宝带小宝进镇卖竹器在门口碰到多多头，将三人在门口交谈的镜头，是从屋顶俯拍的，人物被压缩在小小的天井里。类似的构图在后面反复出现，如老通宝在修蚕架，多多头进门，两人吵嘴。一分钟的镜头，用一个俯视固定机位完成。同样的场景在33版的《春蚕》中，是放在老通宝家院门口，以平视的全景镜头来呈现的。

除了俯拍，新版还大量使用大面积遮挡的构图（框中框），把人物活动挤压在极小的空间中。这种构图极为强调空间，只是它强调的是静态的画面构图和室内空间。如四大嫂安慰嫉妒的六宝，以及荷花送给小宝玫瑰花来祭拜蚕花娘娘这两个场景，人物都放在中景处，前景是室内空间和杂物。如果说荷花和小宝场景的这种构图，是为了突显他们身处的地方与想象中的大上海之间的反差，那么四嫂和六宝场景的这种构图就有点不明所以。

（二）俯与仰——人物表现

两个版本的《春蚕》在人物表现上差别很大，尤其是体现在摄影机的视角上。07版的春蚕大量采用了低角度仰拍来表现人物的活动，33版中更多的是平视与俯拍。

新版中对低角度仰拍的反复使用，一则是想利用室外光线的造型功能，二则压迫于头顶之上的屋檐、天花板，强化了前文所说的空间的压迫感。从视听语言的特性而言，仰拍使人显得高大，人物形象突出。所以最终效果是，看老版《春蚕》，我们能够感觉到一种浓浓的江南农村的生活气息，看新版却让观众陷于纠结的人物关系。

（三）荷花与六宝

在老版中，荷花是一个重要的配角，其分量最多与六宝等同。戏份肯定少于老通宝、四大娘、多多头，而且她形象也不是很美，五官长得平淡无奇，身材又非常瘦弱。六宝则是村里最美的姑娘，她有些泼辣和好嚼舌头，但并不影响她整体的美。荷花非但形象不好，名声也欠佳。她在镇上做过丫头，嫁到村里后，又爱跟男人们打情骂俏。

新版中的荷花是典型的红颜薄命型美女：貌美，心地也善良，为人正派却命运多舛。河边洗团匾的一场戏，情节进行了彻底的改换。她不是主动要求多多头帮忙拿团匾，而是因为团匾差点顺水飘走，多多头主动上去帮忙。整个场景中，荷花表现得温婉、节制、有礼。“荷花，叫他一声干儿子”，则是旁边的李家阿妈的说法，荷花显然很不高兴这样的调笑。泼水戏的发起者也成了多多头。而且荷花对六宝毫无芥蒂，充满善意。影片中荷花的大量戏份和一系列的近景、特写表明，荷花已经超越了四大嫂成为影片的主角。

六宝则成了一个略为负面的次要角色。她是一个方脸黑皮肤的姑娘，为坑害荷花而毒死了她的蚕。她个性很泼辣，黄道士想悔婚，她不肯，竟然在田野上就对着他老爸撒起了泼。

显然，一个美丽但性格并不完美的姑娘和一个长得有些怪异的风骚妇人，符合20世纪30年代的现实状况，当代的创作者认为一个美丽无瑕但红颜薄命的寡妇与长相平庸的农村姑娘的对照，更符合当代人们的戏剧化审美。

这种审美观的改变渗透在影片很多细节中，包括重点渲染了窝种的场景。温暖的灯光下，荷花缓缓地宽衣，只剩一件肚兜。阿多偷偷跑去开窗，正好窥见荷花将蚕种塞进肚兜。这种“香艳”的处理手法与旧版大相径庭。在33版里，养蚕需要怀有十分虔诚敬畏的心思。到窝种时节，全村都不怎么来往了，大家走路都脚步匆匆，生怕冲撞了人家，多多头在这个时候去找荷花有违常情。创作者显然是借用了通俗剧里的庸俗讨巧的套路。

（四）陈少爷——地主形象转变

老版中老通宝向陈少爷借钱的戏只有一场，而且陈少爷建议老通宝卖叶，并告诉他今年的蚕茧可能会很难卖，因为人造丝和日本蚕丝更便宜。陈少爷对老通宝善意提醒，老通宝却顽固守旧。影片中地主家的场景很日常化，并没有什么深宅大院。

新版中陈少爷的戏有3场。老通宝第一次向他借钱，他要了高利贷；第二次他蓄意图谋老通宝的地，还鼓励老通宝养蚕，说今年蚕花好；第三场，是到乡下搭台唱戏，还轻薄了荷花。陈少爷家的房子，比33版的显得更高大、奢华。

陈少爷的形象急转而下，大概是与解放后的主流叙事话语对地主的成见有关。解放后的电影中已经形成了地主、贫农二元对立的固定模式。以较为客观的视角看，当年地主与农民之间的关系，并不全是“黄世仁、杨白劳”那么极端。“中国农村的地主，不是他们形容的那个样子，像收租院的故事，不是真的，白毛女的故事，也不是真的。”^[3]新版《春蚕》的处理，未能突破这种成见，在2007年的这个时间点上，已经显得落伍了。

（五）上海——城市文化的介入

老版《春蚕》里，多多头只是不太认同他父亲的迷信，并认为无法通过养蚕改变命运。他是村里一个开朗有趣的年轻人，对农村的生活有着自己的见解，但对这困局也想不出什么出路。

新版《春蚕》一开始就引出了多多头想去“上海”的心思，而且在影片发展过程中进行了反复的强化。影片反复呈现了这个小村庄与上海之间千丝万缕的联系：荷花在上海做过小妾，村里的年轻人土根在上海打拼，多多头一心想像土根一样去上海发展，甚至编几只竹筐也要拿去上海卖，还想跟荷花一起私奔去上海，邻村有通往上海的火车轨道，小宝总是想着去看火车。多多头和老通宝总是在为想去上海的事情争吵，老通宝却总是说：“上海是你这种人去的吗？”“庄户人家应该本分，不要老是想去上海。”

即使在小宝眼里，上海也充满了诱惑：上海与荷花姑姑身上的香气有关，跟火车有关，跟万花筒和洋戏有关。在多多头心里，上海是一个充满机会的冒险乐园，留在村里是毫无前途的，只有去上海才有希望。

在1930年代的中国电影中，上海集中了都市所有的罪恶渊藪，是极为反面的形象。然而在2007年的改编中，上海代表着香气、洋戏、火车，以及更为富裕和丰富的生活。前后相差的84年，都市在中国人的现实和想象中的形象已经彻底不同，不可阻挡的城市化已经彻底打破了乡村的宁静和完整。

比较新、旧版本，我们不难发现新版的创作者对江南农村的生活并不熟悉，而且缺乏情感。新版剧情不忠实于原著是显而易见的，在细节方面也有存疑之处。多多头想编些竹器到上海卖，可是毛竹多是山乡的产物，影片在这里给水乡青年多多头设置的这门手艺其实并不恰当。多多头挑水帮荷花浇桑

地,也是不符合江南实际的做法。桑树耐旱不需要太多水,江南本来就多雨,四月更是雨纷纷的时节,除非大旱年月,浇桑地的情节是十分荒谬的。旧版的创作者都是江南人,他们在作品中蕴含的故乡之思,渗透在每一个画面、每一处细节中。对养蚕过程一丝不苟的细腻表现,体现着一种对农村劳动近乎膜拜的情结。

因此,在新、旧版本中,江南农村在创作者心目中的地位也是迥异的。尽管矛盾的叙事目的是表现农村经济的破产,旧版《春蚕》的影像却顽固地表现出乡村的诗意,而新版《春蚕》却意图表现乡村的封闭和压抑,上海成为文明和希望的象征。

新版的《春蚕》也通过一些优美的空镜头进行过渡,给影片带去舒缓的气质,如对村口小桥的表现,低角度逆光摄影,使得人物成为剪影,行进在天光水色间,画面非常优美。但是在整体上,它的风格是戏剧化的。农村的贫乏和压抑,以及农村青年对城市文明的向往,这是一个现代化进程中的主题,但是2007年的中国大多数地区,已经进入后工业时代,城市化的弊端和问题成为更为重要的议题。所以新版的《春蚕》既没能忠实呈现1930年代的江南农村,也没能引发当代观众的情感共鸣,就难免流于平庸了。

总之,小说的意义,在于以现实主义的态度呈现当时的江南农村生活及其困境。1933年的电影《春蚕》在情节上十分忠实于原著,并且创作者对江南农村空间的诗意想象和影像本身的优美、浪漫,一定程度上消解了原著的沉重和尖锐。影片成功再现了那个年代的江南农村生活空间,这才是它的经典价值。07版想给这个陈旧的故事注入新的观念,但是创作者所谓的新观念,其实也已经陈旧了。它对江南农村的再现只说明了一点:20世纪30年代的江南已无法重返。

参考文献:

- [1] 程步高. 影坛忆旧 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1983: 2-3.
- [2] 苏凤. 《春蚕》评 [A]. 二十世纪三十年代中国电影评论文选 [C]. 北京: 中国电影出版社, 1993: 259.
- [3] 许倬云. 许倬云谈话录 [M]. 南宁: 广西师范大学出版社, 2010: 38.