

## 裹着糖衣的苦药

### ——论 1981 年《阿 Q 正传》影视化改编

胡雪慧

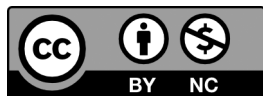
**摘要** | 1981 年《阿 Q 正传》电影的成功，是现代文学名著影视化改编的典型。探赜其深层根源，电影的再创作理念与半世纪前鲁迅的创作理念相契合是影视化改编的命脉。《阿 Q 正传》电影通过悲喜剧实现忠实原著与影视化创新的平衡，利用视觉化手段延续“精神胜利法”，增添漫画感与人情味以引导观众进行严肃的反省，最大程度靠近了鲁迅的创作初衷，展现了新时期初期解读鲁迅文本的思想转变，为小说的影视化改编提供示范性解读路径。

**关键词** | 《阿 Q 正传》；影视化改编；鲁迅；陈白尘

Copyright © 2024 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



1922年2月12日，《阿Q正传》在北京《晨报副刊》连载完成。次月，周作人写了一篇同名评论文章，高度评价《阿Q正传》“对于中国社会也不失为一服苦药”<sup>[1]</sup>。1981年鲁迅诞辰百年，上海电影制片厂推出由陈白尘编剧、岑范导演的同名电影，在国内外引起巨大轰动，并获得葡萄牙菲格拉棕福兹国际电影节评委奖（1983年），主演严顺开在第二届国际喜剧电影节上获

最佳男演员奖等多种奖项。

《阿Q正传》电影改编的成功之处，在于能够让观众将这“一服苦药”在笑声中吃下，既能够溶解小说中的苦涩以提升可看度，又不降低医治中国社会与人的“药性”，这也是剧作家与导演意图达到的改编效果。剧作家怎样平衡“忠实原著”与艺术再创造的关系？对于小说探究的“精神胜利法”，电影将如何展开形象化的表达？

[1] 仲密：《阿Q正传》，《晨报副刊》1922年3月19日。

“含泪的笑”蕴藏着怎样的艺术张力？回答这些问题，是理解1981年《阿Q正传》电影影视化改编成功的关键。

## 一、“谑而不虐”：“忠实原著”的再创作尺度

1930年，王乔南想将《阿Q正传》改编成电影剧本，写信征求鲁迅意见，鲁迅回复：“我的意见，以为《阿Q正传》，实无改编剧本及电影的要素，因为一上演台，将只剩了滑稽，而我之作此篇，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，此时编制剧本，须偏重女脚，我的作品，也不足以值这些观众之一顾，还是让它‘死去’罢。”<sup>[1]</sup>

鲁迅并不是简单地否定，而是表达了诸多顾虑。首先，是剧本创作的大环境。彼时中国电影的商业化浪潮和市民阶层的庸俗化欣赏趣味，确实不适合处理严肃沉重的人物与题材。其次，是小说本身改编难度大。绝对中心人物阿Q具有相对完整的故事性，但其思想性以杂感式议论的形式蕴藏于小说的文字解剖中，或冷峻无情，或机智幽默，这是难以影视化的部分，如若剧本关注人物形象与动作，而不能有效挖掘并转换小说的思想性，那就一定会落于浅薄浮泛。再次，剧作家达到“不以滑稽或哀怜为目的”难度大、要求高。“滑稽”即利用人物言语、动作、事态的夸张荒唐达到“为笑笑而笑笑”<sup>[2]</sup>的喜剧效果，“哀怜”即极力展示人物不幸以激发观众同情的悲剧效果，鲁迅这句话既是对剧本提出的要求，

也是对剧作家的提示：原著内部确有喜剧与悲剧的因素，剧作家要从悲剧与喜剧中寻找一个最佳平衡点，才能不流于滑稽、不沉入哀怜。最后，文艺界对《阿Q正传》理解产生变异与隔膜。鲁迅说“还是让它‘死去’罢”，显然是气话和反话。“死去”是在回应1928年钱杏邨在《死去了的阿Q时代》中对自己的攻击，鲁迅深知“阿Q的形骸与精神一同埋葬”<sup>[3]</sup>是激情的幻想。从“九一八”事变到鲁迅逝世前，战时语境更加催生了阿Q精神的多重阐释，使之逐渐从文学语言变成革命语言、政治语言。虽然他一直有顾虑，但还是对改编《阿Q正传》保持宽容与关注。直至临去世三个月，鲁迅还在给沈西苓的信中说，“《阿Q正传》的本意，我留心几种评论，觉得能了解者不多，搬上银幕以后，大约也未免隔膜，供人以笑，颇亦无聊，不如不作也。”<sup>[4]</sup>看着阿Q不断“遭殃”，鲁迅的无奈与酸楚可以想见，他大概也在期待一部符合自己要求的影片出世，但他清楚地知道还不是时候。

鲁迅不知道，那位45年后为阿Q“解绑”的剧作家就是曾为他守灵三天的青年。<sup>[5]</sup>彼时正值陈白尘戏剧创作的黄金时代，他以讽刺喜剧蜚声剧坛，如《魔窟》《乱世男女》《升官图》等，以生动辛辣、讽刺滑稽、漫画夸张的手法针砭时弊、暴露官场、批判人情。除了讽刺喜剧，还有一批不太引人注目的幽默喜剧，如《未婚夫妻》《结婚进行曲》，聚焦于乱世中普通青年男女的尴尬境遇，写得温婉多情、含蓄蕴藉、酸楚感人。陈白尘擅长在复杂矛盾的现实生活中提炼

[1] 鲁迅：《致王乔南》，载《鲁迅全集（第12卷）》，人民文学出版社，2005，第245页。

[2] 王得后：《这个阿Q的银幕形象——看上影拍摄的〈阿Q正传〉》，《电影艺术》1982年第12期。

[3] 钱杏邨：《死去了的阿Q时代》，《太阳月刊》1928年第3期。

[4] 鲁迅：《致沈西苓信》，载《鲁迅全集（第14卷）》，人民文学出版社，2005，第119页。

[5] 陈白尘：《〈阿Q正传〉改编者的自白》，载董健编《陈白尘论剧》，中国戏剧出版社，1987，第306页。

喜剧性，又善于在同情小人物命运时理性透析社会根源，已经具备将鲁迅“鞭挞”与“同情”两种对立情感有机统一起来的创作基础。

这是陈白尘创作生涯的第三时期（1937—1948）<sup>[1]</sup>，也是剧作家最辉煌的阶段，他不仅创作了最杰出的喜剧作品，还连续创作3部电影剧本——《幸福狂想曲》（1947年）、《天官赐福》（1947年）、《乌鸦与麻雀》（1948年）。这三部喜剧电影综合发展了舞台喜剧的特点，将讽刺喜剧与幽默喜剧融为一体，讽刺、幽默各占一半，“幽默喜剧一般偏重于文明批评，突出对具体的‘人’的匡正；讽刺喜剧则锋芒毕露地进行社会评判，突出对‘社会弊端’的否定”<sup>[2]</sup>。这与20世纪80年代初“个人叙事”的创作潮流和伤痕、批判、反思的社会主潮形成遥远的回响。用陈白尘自己的话说：“积累了几十年的经验和教训，才明白完全按照鲁迅本来的文本编剧，不加进任何逗人发笑的滑稽、噱头，才是最好最正确的编法。”<sup>[3]</sup>1981年《阿Q正传》电影的成功，很大程度上是因为剧作家回归到了鲁迅文本。

跨越半个世纪，剧本创作大环境发生几次翻天覆地的变化，剧作家的创作态度逐渐与小说家遇合。晚年陈白尘仍看重“讽刺喜剧”的“疗效”，但更多了些温情悲悯，这与晚年鲁迅创作《故事新编》的“油滑”态度近似。晚年鲁迅发

现“油滑”能够“成为处理自身思想矛盾和写作矛盾的绝佳方式，正如其字面意思一样，成为曾经困扰鲁迅的诸多矛盾和对立项之间的‘润滑剂’”<sup>[4]</sup>。同样，晚年陈白尘坚持“讽刺”是处理人民内部矛盾的权宜之计，也是大病初愈的国家能够接受的苦口良药。1980年，陈白尘谈及剧本《假如我是真的》：“对人民内部的讽刺做到‘谑而不虐’，其疗效也许更高点”“我们的国家遭受林彪、‘四人帮’的十年浩劫，机体大受损伤，三年多来在调理之中，已见成效了。但大病初愈，还用不得泻药，更经不住虎狼之药啊！”“一个作家在人民利益面前，不能闭上眼睛，对社会弊病不能‘讳疾忌医’。而他又应该讲究‘疗效’，有时还不得不‘投鼠忌器’。这是我们社会主义国家的作家们的职责”<sup>[5]</sup>。这也可以理解，相比于第三阶段挖掘现实社会悲剧性中的喜剧性，陈白尘在第五阶段是调和“阿Q精神”喜剧性中的悲剧性。这种“悲喜剧”中，剧作家不再是阿Q与未庄的旁观者，而能将阿Q精神与个体生命体验进行大融合。陈白尘回忆，面对十年浩劫中给自己定罪，他自嘲道：“我是有着阿Q精神胜利法的人，在心里颇感快慰地想过：‘等历史判断吧！’于是我就心安理得得照样吃饭，照样睡觉，大有‘众醉独醒’之概，而是颇感快慰和乐趣了。”<sup>[6]</sup>纵向来看《阿Q正传》的改编，王乔南发现了“滑

[1] 董健将陈白尘创作历程大致划分为五个阶段：第一阶段1925—1932年，第二阶段1933—1937年，第三阶段1937—1948年，第四阶段1949—1976年，第五阶段1977年之后。参见董健：《陈白尘创作历程论》，中国戏剧出版社，1985，第1—8页。

[2] 李贤年：《陈白尘喜剧电影文学创作风格探源》，《戏剧》2014年第5期。

[3] 转引自张梦阳：《驱散迷雾，理解本意——写在〈阿Q正传〉发表100周年之际》，《山东师范大学学报（社会科学版）》2021年第3期。

[4] 汪卫东：《“虚妄”“油滑”与晚年情怀：〈故事新编〉新解》，《中国现代文学研究丛刊》2018年第1期。

[5] 陈白尘：《“讳疾忌医”与讲究“疗效”》，《文艺研究》1980年第2期。

[6] 陈白尘：《有所为有所不为——〈带血的谷子〉小序》，《人民戏剧》1981年第5期。

稽”与商业性，袁牧之融入《呐喊》中其他人物与情节，许幸之充实了小说暗处的情节……无论是滑向庸俗、采取绍兴话，还是加入私情秘事，都是增强阿Q的戏剧性并将其引向大众化、世俗化的方向，离题越来越远。1981年版电影《阿Q正传》将阿Q从商业性、政治性、革命性、阶级性中解放出来，借助20世纪80年代“个体叙事”“启蒙叙事”的主流重新回到国民性的严肃讨论。

电影还运用明线“缝合”散落的暗线情节，完整了小说的戏剧性。就故事轮廓而言，陈白尘认为《阿Q正传》“本身就存在着一切戏剧电影的要素，根本不需要改编！所以从故事发展编排来说，按照原著稍加剪裁就行了”<sup>[1]</sup>。并且，小说本身就充斥着阿Q的国骂声、赵太爷对阿Q的训斥声、酒客的笑闹声等粗俗滑稽的日常语言，还掺杂了被打、打架、骂架、求婚、革命、杀头等一系列能够充分展现动作张力的连续情节。但是，学者龙永干认为《阿Q正传》作为报刊连载小说受到断续性创作、周期性刊载的影响，产生了整部作品骨架失衡、叙述肌理不甚绵密、作品结构前“断面”后“线性”等问题。尤其是涉及“精神胜利法”的第二章、第三章“叙述过于直白浅露”，作者强化与凸显“精神胜利法”的处理略显生硬，就好像作者发现“精神胜利法”后有着一种无法抑制的言说兴奋，叙述节奏显得仓促与迟滞，人物的精神性格塑造缺乏耐性与从容。<sup>[2]</sup>如何解决小说创作的这些问题，保证叙事流畅性和结构平衡度，就是剧作家必须

触及的难题。“序”中唯一一处情节，阿Q在赵太爷“你怎么会姓赵！——你那里配姓赵！”<sup>[3]</sup>的呵斥与掌责中失去了姓氏，后续行文中并未再次提及阿Q“要姓赵”的目的。但是，电影设计了几处情节巧妙补充了小说后半部分的略述：梦境中，阿Q第一要务就是确认“本家”事宜，赵太爷的谄媚讨好、赵秀才一声声的“太公”极大满足了这一现实欲望；剃了光头的县太爷升堂审问，开口问的就是姓甚名谁；押解阿Q到古轩亭口枪毙时，绑在阿Q身后的亡命牌分明写着“赵阿桂”三个大字，并画上了朱红圆圈，这里导演迂回呼应了小说“序”中未竟的片段，给了临死前阿Q“大团圆”，也给了整个故事“大团圆”。

此外，电影穿插了大量画外音补充人物行动的心理依据。画外音节选自小说的作者插话，这样就能够从主体内部探寻精神胜利法的成因，尽量贴近小说的深度与逻辑。否则，观众的情感会被阿Q“罪有应得”“死有余辜”所占据，理解、共情、悲悯就会大大减弱。司马长风认为“可以完全取消”<sup>[4]</sup>的“序”，陈白尘却从中发现解码小说与电影的关键：“《阿Q正传》不同于鲁迅其它小说之处，在于它从《序》起全篇贯串着作者对阿Q亦即对‘一个现代的我们国人的灵魂’的充满悲愤而幽默的插话，这种插话是阿Q的灵魂，也是这篇小说的灵魂，更是这篇作品独特风格所在。”<sup>[5]</sup>这些插话，剧作家部分地转换成了电影旁白。电影如何将抽象、模糊、弹性的文字转码成直接、具体、凝定的视听

[1] 陈白尘：《〈阿Q正传〉改编者的自白》，载董健编《陈白尘论剧》，中国戏剧出版社，1987，第304页。

[2] 龙永干：《报刊约稿、题旨取向与〈阿Q正传〉的叙事骨架及肌理》，《中国现代文学研究丛刊》2019年第4期。

[3] 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集（第1卷）》，人民文学出版社，2005，第513页。

[4] 司马长风：《〈阿Q正传〉的再评价》，载《中国新文学史（上卷）》，昭明出版社，1978，第110页。

[5] 陈白尘：《〈阿Q正传〉改编者的自白》，载董健编《陈白尘论剧》，中国戏剧出版社，1987，第304页。

手段，颇为考验剧作家与导演的手腕。小说第四章“恋爱的悲剧”中阿Q耽于“女人”的幻想中时，小说插入四段杂感论证“女人是害人的东西”，中国男人的圣贤前途都被女人毁了。鲁迅插入对历史胜利者的调侃，严肃神圣的中国精神文明在哄笑中倒塌。阿Q所谓“女人是害人的东西”、女人“全都要装‘假正经’”的论点就在滑稽的逻辑中不攻自破了。在电影中，这一如柳叶刀般剖解人性的情节变成了一幕温情喜剧，一阵猫叫春的声音中，阿Q瞥见土谷祠供奉的土地公与土地婆，更加坚信自己“得有个女人”。接着，插入鲁迅旁白：“夫‘不孝有三无后为大’。阿Q要有个女人的思想，其实是合乎圣经贤传的。”电影大大削弱了小说家柳叶刀的锐利，对阿Q性需求心理的描摹颇有同情之意，不忍心用“中国男人的丑陋虚伪”来大加挞伐，而将叙述集中在“恋爱”萌发、表白遭拒、悲剧收场这条线索上。于是，整部电影形成了对“精神胜利法”温婉多于讽刺、悲悯多于愤懑的讽刺尺度，这也是批评家不满该电影改编的主要原因。

1934年，鲁迅在《答〈戏〉周刊编者信》中谈及自己期待的编剧效果：“我的方法是在使读者摸不着在写自己以外的谁，一下子就推诿掉，变成旁观者，而疑心到像是写自己，又像是写一切人，由此开出反省的道路。但我看历来的批评家，是有一个注意到这一点的。”<sup>[1]</sup>陈白尘打磨的电影与话剧剧本，大概能够触及鲁迅这一创作心理。电影剧本中的“讲述人”即鲁迅旁白能承担这一责任。与《阿Q正传》话剧舞台的解说人一样，电影中的鲁迅旁白“使阿Q的人生在舞台上形成一种‘讨论场’，作为一种方法论指导每一个人进行历史性的批判和自我性的反思”<sup>[2]</sup>。原本观众在旁观阿Q的故事，看热闹似的加入未庄人的阵营“赏鉴”阿Q，但是，《龙虎斗》打打闹闹过后的冷清寥落与自尊自大之人的孤独凄

凉形成强烈对比，渐渐会让观众为阿Q抱不平，逐渐以阿Q个人为视点开始审视未庄人群体。阿Q“中兴”荣归之后，视角重心更是放在了未庄人对阿Q态度的前后不一。同时，解说人有时进入纯粹主观视角，承担描述阿Q心理活动的作用，观众能进入到阿Q的内心世界，眼看他自尊自大背后愚昧无知、自欺欺人的事实困境，这应该无限贴近了鲁迅的创作期待。

## 二、唱戏、醉酒、梦境：“精神胜利法”的变形与延续

精神胜利法是一种遭受打击又无力改变现状，只能依靠自尊自大、自轻自贱、自欺欺人而苟活的弱者生存策略，这一不能、不愿、不敢直面真实的扭曲心理是失败者的自我保护机制。小说共九章，只有第二章“优胜记略”与第三章“续优胜记略”集中展示了阿Q的“精神胜利法”，与读者能够反复咀嚼的文字不同，电影作为视觉艺术，必须瞬时抓住观众眼球与心理来传达影片主旨。对于剧作家与导演来说，如何持续显示“精神胜利法”是持续推动阿Q命运的力量？如何将“油滑”笔述融入电影叙事？如何真正进入阿Q国民劣根性的内在世界？唱戏、醉酒、梦境是影片达到这些意图的三大要素。

唱戏、醉酒、梦境正是电影剧本对“精神胜利法”的变形与延续，是“喜剧性的悲剧”的艺术化表达，是推动故事高潮迭起并调动观众兴趣的关键。这三大要素都是剧作家深挖原著文本细节而重组加工而成的。鲁迅向来惜字如金、绝无

[1] 鲁迅：《答〈戏〉周刊编者信》，载《鲁迅全集（第6卷）》，人民文学出版社，2005，第150页。

[2] 汤晶：《论陈白尘话剧〈阿Q正传〉的“可改”与“不可改”》，《中国现代文学研究丛刊》2023年第9期。

废言，杨义评价鲁迅小说“所提供的生活细节是经过高度的挑选和洗练的，笔墨凝练，暗示性很强”<sup>[1]</sup>。陈白尘反复声明，短短二十来天改编的《阿Q正传》电影本，不能算作“改编”，只是加工的誊写而已。<sup>[2]</sup>这只是剧作家的自谦，电影剧本绝非“誊写式改编”那么简单，剧作家功力就在于发现鲁迅小说中的生活细节，并能映现其暗示性。

“绍兴大班”，又称“绍兴乱弹”，于1950年改称“绍剧”。因其发源于秦腔，绍剧并非苏州评弹式的吴侬软语，而是一种有着激越高亢的唱腔、粗犷朴实的音乐、文武兼备的表演的独特地方剧种。鲁迅在原文中对绍剧着墨不多，第二章“优胜记略”最后，阿Q在未庄赛神戏台边的赌摊上“押牌宝”，赢了钱却被抢钱并拳打脚踢。小说并未着重刻画赛神戏台，只是交代赌钱的背景，“这是未庄赛神的晚上。这晚上照例有一台戏，戏台左近，也照例有许多的赌摊”<sup>[3]</sup>。但是，小说中的许多细节显示戏台对阿Q潜移默化的影响：第三章“续优胜记略”开头，只提到一句阿Q唱着《小孤孀上坟》到酒店去；第五章“生计问题”阿Q认为未庄无人叫他做短工是因为小D谋了他的饭碗，便气愤地唱道：“我手执钢鞭将你打！……”，并在二人对打后总结一句“这一场‘龙虎斗’似乎并无胜败”；<sup>[4]</sup>第七章“革命”，阿Q喝完酒后飘飘然起来，大嚷“造反”后引起未庄人的惊惧，这时阿Q口中第一次出现绍剧《龙虎斗》的大段唱词，“得得，锵锵！悔不该，酒醉错斩了郑贤

弟，悔不该，呀呀呀……得得，锵锵，得，锵令锵！我手执钢鞭将你打……”甚至连赵太爷怯怯的逢迎也没有中断唱词；<sup>[5]</sup>第九章“大团圆”阿Q被押送去法场游街示众，还因为“竟没有唱几句戏”而羞愧自己没志气，杀头之际他没有回想自己一生，脑海中仅有的还是唱戏，“他的思想仿佛旋风似的在脑里一回旋：《小孤孀上坟》欠堂皇，《龙虎斗》里的‘悔不该……’也太乏，还是‘手指钢鞭将你打’罢。他同时想将手一扬，才记得这两手原来都捆着，于是‘手执钢鞭’也不唱了”<sup>[6]</sup>。就全文来看，小说对唱戏、戏台的描写极少，尤其是前半部分。但是，剧作家却抓住了一句“做戏的锣鼓，在阿Q耳朵里仿佛在十里之外；他只听得桩家的歌唱了”在电影中敷衍开来。电影中在“押牌宝”情节就热烈引出了绍剧经典表演《龙虎斗》，当赌摊上一窝蜂拳打脚踢赢钱的阿Q时，戏台上为父报仇的呼延赞也在与赵匡胤“龙虎”打斗，大唱“手执钢鞭将你打”，好不热闹！绍剧表演推动了电影来到第一个小高潮。曲终人散，地上鼻青脸肿的阿Q终于醒来，远处的戏台只剩一个人在打扫，好不寥落！前后剧烈反差，这比小说中被打后立即“如有所失地走进土谷祠，定一定神，知道他的一对洋钱不见了”<sup>[3]</sup>更能让观众感同身受阿Q第一次“失败的苦痛”。

《小孤孀上坟》讲的是小寡妇在丈夫坟前哭诉守寡后的思念、痛苦和生活的艰难，唱腔凄婉哀伤。本来令人潸然泪下的故事，经过阿Q愉快地哼唱就变成了轻佻游戏。酒店闲人看到正在买

[1] 杨义：《鲁迅小说会心录》，光明日报出版社，1985，第6页。

[2] 陈白尘：《〈阿Q正传〉改编者的自白》，载董健编《陈白尘论剧》，中国戏剧出版社，1987，第304页。

[3] 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集（第1卷）》，人民文学出版社，2005，第518页。

[4] 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集（第1卷）》，人民文学出版社，2005，第530页。

[5] 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集（第1卷）》，人民文学出版社，2005，第539页。

[6] 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集（第1卷）》，人民文学出版社，2005，第551页。

白纱线的小尼姑，蓝皮阿五立马调笑地唱道：

“小尼姑下得山来，山前山后，山左山右，桃红柳绿，柳绿桃红……”<sup>[1]</sup>，然后起哄阿Q上手欺负小尼姑。蓝皮阿五与红鼻子老拱是陈白尘从《明天》中请来的人物，他们几乎夜夜在咸亨酒店喝酒唱曲，骚扰孤苦守寡的单四嫂子。这与电影一样，阿Q与闲人们信口拈来的戏词反映了社会最底层无业游民变态的性心理，背后折射的是底层人物物质与精神的匮乏。唱戏不仅能丰富人物形象底色，还是中和悲剧与喜剧的编剧手段。孙郁在《鲁迅戏剧观念的几个问题》中评价小说故事穿插戏剧，“从仿照里增加喜剧的效果，故事里的人很是严肃，而看的人则觉得滑稽。鲁迅以戏仿的方式，将本来程序化的戏剧格式，变得无序化，且充满了撕裂感”<sup>[2]</sup>。小说中涉及的两出戏也在电影变形的梦境得到了印证，鲁迅化用的戏剧元素成为剧作家绘成喜剧的颜料，用动作、唱白、语调中表现人物性格、思想、情感，也是影视化改编需要借鉴戏剧的表现手段。浙东水乡的乌篷船、河埠边的戏台、蜿蜒狭长的青石板路，长辫子、盘辫子、剪辫子、光头的人一个个粉墨登场，为银幕前的观众上演一出人间悲喜剧。

闲人聚散的“酒店”是最重要的事件发生场所，但小说几乎没有任何描写。电影中借来了《孔乙己》的“咸亨酒店”，还挂上了“太白遗风”的招牌。1934年，鲁迅评价袁牧之话剧本《阿Q正传》的这一细节，“我们绍兴乡下根本就没有那么大的酒店。招牌上也不写‘太白遗风’那样文雅的句子，顶多是‘不二

价’。”<sup>[3]</sup>不过，小说原文中引用了许多拗口的文言，诸如“虫豸”“若敖之鬼馁而”“祓除缢鬼”“咸与维新”，本就与“妈妈的”“癞皮狗”“哭丧棒”“忘八蛋”“鸟男女”“柿油党”等俗语土话构成反差。因而，陈白尘与岑范并未听从鲁迅意见删去“太白遗风”，反而让咸亨酒店的人事与“太白遗风”的潇洒文雅构成巨大的反讽。阿Q每次醉酒后的“飘飘然”“似乎要飞去了”颇似李太白“斗酒诗百篇”的样子。阿Q一生的“行状”基本上是醉酒后“即兴创作”的，然而他只能给未庄引发骚乱或轰动，让自己一步步走向“大团圆”：“序”中敢和赵太爷攀本家就是喝了两碗黄酒手舞足蹈之际；第二章自夸是天下“第一个能够自轻自贱的人”后，“阿Q以如是等等妙法克服怨敌之后，便愉快地跑到酒店里喝几碗酒，又和别人调笑一通，口角一通，又得了胜，愉快地回到土谷祠，放倒头睡着了”<sup>[4]</sup>，醉酒充当了精神胜利法奏效后继续麻醉自己的催化剂；第三章“续优胜记略”更是以醉酒串联起一天的“行状”，醉醺醺地碰到王胡与之比赛捉虱子，失败后“无所适从的站着”，又正好遇见“假洋鬼子”，骂他之后被打，又遇到小尼姑，调戏成功后“飘飘然的似乎要飞去了”，他那“十分得意的笑”中能有三分酒意；第七章“革命”，阿Q没落之后用度窘，心中不平“午间喝了两碗空肚酒，愈加醉得快，一面想一面走，便又飘飘然起来”<sup>[5]</sup>，然后开始“造反了！造反了！”<sup>[6]</sup>

如果阿Q的精神世界通过“唱戏”“醉酒”

[1] 陈白尘：《阿Q正传（电影文学剧本）》，中国电影出版社，1981，第24页。

[2] 孙郁：《鲁迅戏剧观念的几个问题》，《湖北大学学报（社会科学版）》2021年第5期。

[3] 沈宁：《阿Q的作者鲁迅先生谈阿Q》，《〈中华日报〉副刊》1934年第11期。

[4] 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集（第1卷）》，人民文学出版社，2005，第517页。

[5] 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集（第1卷）》，人民文学出版社，2005，第538页。

[6] 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集（第1卷）》，人民文学出版社，2005，第539页。

得以部分外化,那么“梦境”就打破了精神胜利与现实失败的边界,能够透视阿Q全部的内在世界。电影将小说中的200多字睡前臆想巧妙地改编成长达8分钟的梦境,最大限度地呈现阿Q全部的精神胜利图景。陈白尘在《〈阿Q正传〉改编杂记》中说这场戏是在原著基础上有意加重渲染的,“我让他在梦中,不仅精神上取得胜利,而且在实质上获得了全部的胜利,其实是精神胜利法的变形,是他在现实中永远不能实现的,所以这是喜剧性的悲剧。而在戏剧结构上说,把这场戏搞得热闹些,也可以让青年观众对《阿Q正传》加强点兴趣的”<sup>[1]</sup>。这场“梦境”重头戏将“唱戏”“醉酒”完美融合在一起,将整部影片推向高潮。“梦境”一开场,就是一场“大戏”开演,醉酒后疯言狂语一一实现。梦境中的咸亨酒店和赵家都变成梦幻的蓝色,格外凸显“太白遗风”的酒旗与“和平绵祖德,忠厚振家风”的门联。阿Q与闲人变身手执钢鞭身着白甲的造反派,电影告诉观众:在阿Q心里一直期盼的革命军的“白盔白甲”,不过是绍剧舞台上的戏服而已,他将“造反”与“革命”混为一谈,“革命”就是一场反客为主的盛大演出。大门拉开,赵家人跪成一排,依次向阿Q谢罪。首先是赵太爷,讨好道“我姓赵,你也姓赵,我们是本家啊!”阿Q大骂“你配姓赵?你敢姓赵!”反手打了耳光,报了夺姓之仇;接着是曾骂过自己“忘八蛋”的赵秀才,阿Q让他在梦中谄媚地连叫“太公,太公,我的好太公”,三声“太公”演员演出了三层意味,试探确认——沉浸其中——彻底迷醉,报了大竹杠之仇;连“假洋鬼子”也匍匐在自己脚下,主动扯下自己辫子,献上手杖请阿Q打头,报了“哭丧棒”之仇;甚至举人老爷都连夜坐船来到未庄,自扇两个耳光,奉上鼻烟壶和五十两银子。电影对梦境的处理,不仅完整呼应了前部情节,还升华了“精神胜利

法”的内涵。“精神胜利法”能奏效,并不能用麻木愚昧概而论之,阿Q在梦境中能够针对性地复仇,说明他潜意识知道未庄人对自己的伤害与欺侮。但是,在现实生活中,他只能用“忘却”“醉醺醺”来麻醉自己求得虚幻的解脱。

按照观众惯性思维,“得胜”后重新分配资源,不可避免要有打砸抢烧、流血牺牲,但是电影打破观众一般思路。梦中的阿Q不忍杀头就命人“打他们的屁股”,一声“来呀,拉下去!每人重打四十大板!”分明就是戏剧唱白,紧接着还回头补充一句“慢着,脱了裤子打”,滑稽至极;阿Q没有直接占赵家为王,而是命人把东西搬到土谷祠去;阿Q与众闲人“造反”成功之后,身上的白盔白甲又变身为地主长袍马褂,此处蒙太奇向观众拆穿阿Q式“寇盗式的革命”的滑稽可笑。梦的最后,一个个女人对阿Q投怀送抱都遭到嫌弃,被欺负最狠的小尼姑竟然是梦中阿Q最想得到的女人。剧作家在此回应了小说第四章“恋爱的悲剧”中对中国男人的揶揄,对阿Q恪守“男女之大防”的讥讽、对阿Q禁不住小尼姑蛊惑的嘲损。梦境中赤裸裸的欲望暴露,让观众明白,真正装“假正经”的不只有未庄的女人,而是阿Q式的男人。正当阿Q拉着小尼姑进屋时,一阵静修庵的狗咬,打碎了阿Q的黄粱美梦。梦幻明亮的赵家厅堂不见了,身边依然是破烂狭窄的草席破窗。

许钦文称《阿Q正传》的讽刺笔调“通俗化的程度可以说是很高的”“适合了一般读者的脾胃”,并指出其目的是“要在迎合读者的心理中,改进读者的心理”<sup>[2]</sup>。电影这一艺术形式将《阿Q正传》的通俗化推向极致,能重新召唤

[1] 陈白尘:《〈阿Q正传〉改编杂记》,载董健编《陈白尘论剧》,中国戏剧出版社,第311页。

[2] 许钦文:《抗战文学与〈阿Q正传〉》,《战时中学生》1940年第8期。

出鲁迅作品的启蒙意义，让观众直面以“精神胜利法”为代表的国民劣根性的内在世界，这在新时期最初几年具有特殊意义。剧作家与导演抓住阿Q这些生命节点细描，显示“精神胜利法”始终是持续推动阿Q命运的力量。电影构筑一场酒中戏、戏中梦，锣鼓喧天的激情、不省人事的痴迷与光怪陆离的欲望交织在一起。唱戏、醉酒、梦境都是通过间离现实进入虚构空间，充满反抗与战斗绍剧唱词、醉酒后暴露的造反欲望、实现人生全部胜利的大梦一场，是“精神胜利法”在阿Q内在世界的变形与延续。

### 三、在漫画感与人情味中“开出反省的道路”

小说关注的是旧社会造成的畸形个人，电影侧重探源小人物形成的时代与环境。电影着重还原阿Q生活的“小社会”与“大环境”，自然而然会让观众将视野重心放在“精神胜利法”生成的源头，这也实现了鲁迅塑造阿Q这一形象的创作意图。相比于小说，电影充实了次要人物，注重在阿Q形象本身“留白”，通过更完整的全知视角，使得观众对于阿Q身上的国民劣根性拥有更客观全面的思考。这样以来，观众会觉察到阿Q自始至终变化并不大，他不会给自己戴上面具，更反衬出未庄人的假面。这样创作中心的转移与兼顾，加重了阿Q个人的玩偶感和漫画感，获得了悲剧与喜剧的平衡。

孙郁分析鲁迅的“暗功夫”对《故事新编》的影响，认为作者“对老子、庄子、孔子，都作为玩偶一样放在当下生活里面来描摹，表现了一种很高的智慧。小说一改早期小说沉郁、悲楚的

韵律，以漫画和杂文笔法入文，看似写古人的旧事，其实有今人的寄托在，将文人、政客的面孔一一还原出来”<sup>[1]</sup>。这种“智慧”，早在《阿Q正传》就显露无遗了。阿Q同样像玩偶一样在未庄活着，没有姓名、没有行状、没有思考，被人像提线木偶一样支使、碰头、赏玩，只有“精神胜利法”这一单线条思维。小说一改惯有的深重悲楚之味，以戏仿、调侃、笑谈入文，看似揭露阿Q的国民劣根性，实则有探讨劣根性由来的意图，滑稽讽刺之间将权贵、“革命家”、闲人的面孔一一还原出来。

电影通过插入善良小人物和浙东水乡风光，这些温暖色调调和了小说的冷峻压抑。关于土谷祠老头，小说只提到“恋爱”失败后“管土谷祠的老头子说些废话，似乎叫他走”<sup>[2]</sup>，“造反”后“这晚上，管祠的老头子也意外的和气，请他喝茶”<sup>[3]</sup>，可见土谷祠老头平常对阿Q并不客气，即未庄没有一个人关心阿Q。然而，电影让这个角色释放了最多的善意，尤其最后一幕，土谷祠老头虽一语不发，却置于画面中心，电影为观众留下了一条“人性的尾巴”——当闲人遗憾阿Q没有唱一句戏文、“枪毙到底没有杀头好看”时，只有土谷祠老头背对众人喝完酒，轻叹着气默默走开。阿Q三十年的生命大概只有土谷祠老头真正关心自己，只有朝夕相处的他知道阿Q本性非恶。同样地，监狱里长工悲伤无奈地看向“回家”的阿Q，吴妈愧疚焦急地看向示众的阿Q，都是电影为小说增添的温暖亮色。

除了善良的小人物，穿插的水乡风景也能为电影增添一抹暖色。“恋爱的悲剧”后无人雇做短工，小说出现了罕见的抒情性风景描写，“有

[1] 孙郁：《鲁迅的暗功夫》，《文艺争鸣》2015年第5期。

[2] 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集（第1卷）》，人民文学出版社，2005，第529页。

[3] 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集（第1卷）》，人民文学出版社，2005，第540页。

[4] 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集（第1卷）》，人民文学出版社，2005，第531页。

一日很温和，微风拂拂的颇有些夏意了，……村外多是水田，满眼是新秧的嫩绿，夹着几个圆形的活动的黑点，便是耕田的农夫”<sup>[4]</sup>。此处抒情性风景描写，电影用几处转场长镜头均衡分散到阿Q生命的各个阶段。开场，引领观众跟随阿Q走到咸亨酒店，展示未庄“小桥流水人家”的浙东水乡风光，酒店闲人撺掇阿Q去赵家道喜并哈哈大笑，一场戏交代了阿Q的生存处境——表面能平静祥和地在村庄与众人调笑、口角，实则不过是众人解闷逗乐的玩偶。阿Q躺在土谷祠想了一夜的女人，烟雾缭绕的早晨，水上乌篷船来往穿梭，远处传来悠长的号子声，“女人”吴妈真的来了，引来了阿Q自作甜蜜的“恋爱”。静修庵偷萝卜后，阿Q如丧家之犬走在石桥上，音乐忽然由沉重哀伤转为悠扬欢快，一只乌篷船穿过长长石桥、水畔红枫、金黄稻田，来到戏台边上的河埠头，阿Q从乌篷船探出头，天高云淡、粉墙黛瓦、孩童嬉闹，正符主人公“中兴”的心境。暗夜，整个未庄笼罩一层阴翳，稻田收割殆尽，远处醉酒的阿Q沿着河边小路一步三晃，哼唱着“小孤孀”，仿佛随时会跌入水里，这一场景暗合阿Q即将再次陷入灰暗的人生境遇。如汪晖所言，“阿Q是一个在‘精神胜利法’和生存本能双重支配下生存的人，风景与抒情一向与他无关。”<sup>[1]</sup>阿Q封闭的内部世界开始渗入外部风景，这是“精神胜利法”失效之后，被孤立的阿Q失去了编造幻想故事的欲望、失去对酒店和馒头的兴趣才会产生的短暂的“辽远的直觉”<sup>[2]</sup>。中兴失败再次破产，被判“小偷”的阿Q再次被彻底孤立，这一“辽远的直觉”才把

他引向“革命”，仅因“革命”或“造反”最能直接满足他的“精神胜利法”和生存本能。

如果说，加入善良小人物与浙东水乡风景是电影从外围缓解小说悲剧感的再创造，那么刻画次要人物就是电影从社会内部剖析小说的悲剧感。剧作家抓住次要人物的细枝末节，构筑阿Q未知的世界，观众从全知视角看这只替罪羊走向死亡，愤懑、唏嘘、怜悯的复杂观感一齐涌来更能催生思考与反省。对于赵太爷、假洋鬼子、白举人、地保、邹七嫂等次要人物，小说只是作为背景介绍而一笔带过。不过，言简意赅的文字已经释放不小的解读空间。例如，“地保”这一人物原本出场极少，“序”中赵太爷不许阿Q姓赵的情节，全程是地保在侧，最后“外面又被地保训斥了一番，谢了地保二百文酒钱”<sup>[3]</sup>；“恋爱的悲剧”中赵秀才打骂之后，“忘却”这一宝贝已经在精神上发生效力，但最后地保的敲诈搜刮就在现实中让阿Q彻底破产而不得不面临“生计问题”。有学者洞察到“胥吏之害”促成了“精神胜利法”，“地保的恶劣行径只是‘胥吏害民’的小小缩影……他们无所不用其极地压榨普通百姓，将阿Q狭小的生存空间掐灭”<sup>[4]</sup>。阿Q“中兴”后，小说里只写了地保寻上门议定每月的孝敬钱，电影中则是地保趁阿Q醉酒抢走了所有大洋，更加直观地展示这一形象对阿Q最后的压榨剥削。通过这一形象，观众清楚地保这个小人物才是直接导致阿Q破产与末路的罪魁祸首。讽刺的是，梦境复仇时，地保仍试图抢钱并成功脱身。邹七嫂的形象更是少之又少，并且鲁迅未置臧否，但邹七嫂在小说中的能量

[1] 汪晖：《阿Q生命中的六个瞬间——纪念作为开端的辛亥革命》，《现代中文学刊》2011年第3期。

[2] 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集（第1卷）》，人民文学出版社，2005，第531页。

[3] 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集（第1卷）》，人民文学出版社，2005，第513页。

[4] 孙伟、任旖然：《地保：“胥吏之害”与阿Q精神胜利法的生成》，《中国现代文学论丛》2023年第4期。

不容小觑。如果说，地保是赵太爷的决策执行代理人，那么邹七嫂就是赵太爷的信息情报人员。事实上，赵太爷、白举人之徒并不会接触阿Q这类底层流民。邹七嫂充当了沟通桥梁，她时刻留心邻居赵家的事，把赵家闺中秘闻向外传播，还关注未庄的一举一动，并主动汇报给赵家，从而抬高自己在未庄的地位。电影剧本补充了这一过场人物，她能深入闺中劝慰“绝食”两天的赵太太，冷眼旁观着赵家的鸡飞狗跳。小说原本是赵太爷警惕阿Q“实在有些古怪，我们门窗应该小心些”<sup>[1]</sup>，但是电影里改编成了邹七嫂顺口一句“他那些东西便宜是便宜，可就是来路有些不正啊”<sup>[2]</sup>才引起赵太爷的警醒，才有了地保的盘问抢钱。可以说，“恋爱的悲剧”后阿Q引起未庄妇女恐慌而不得不去城里解决“生计问题”，以及阿Q命运“中兴到末路”的急转直下而最终冤死，是邹七嫂在飞短流长中将匕首捅向阿Q的心脏。可悲的是，拨弄是非的邹七嫂在梦中复仇时竟能完美隐身，不过观众却能看得分明。

小说中赵太爷、白举人、把总大人在“革命”中弄权的情节也只寥寥数笔，电影则特别向观众展现讽刺而滑稽的“狗咬狗”情节：赵太爷盼着革命军惩治白举人以占有五只皮箱、白举人却在革命军进城捐献一大笔军饷、把总要挟赵太爷出二十吊赏格才肯捉拿阿Q顶罪、县太爷想帮白举人追回五只箱子而不肯杀阿Q了事、把总为了维持城里安保必须杀阿Q结案，白举人大骂把总收了赵家钱而徇私枉法。电影还通过阿Q的旱烟枪、赵太爷的水烟壶、白举人和把总大人的鼻

烟壶这三个意象，立体清晰地展示整部小说人物的阶级格局。一场革命，上层权贵的面具在利益纠葛与彼此揭发中被一一撕下。赵太爷听到“假洋鬼子”说白举人竟然给革命军捐献军饷的事，他掩饰自己的震惊并叹服“高明！高明！这可算是‘毁家纾难’啦！”但是在自家人面前，他又暴跳如雷“我怎么知道他杀了革命党的人，也会当上革命党！”革命的乱象与走势连市侩精明的赵太爷都无法捉摸，此刻，被未庄人奉若神明的赵太爷比小丑还要可笑。电影不仅有外部势力的较量，还顺手点破革命军内部问题。土谷祠外，一大伙革命军架起长枪短炮预备阿Q冲出来抵抗，然而阿Q不过在酣睡罢了，把总奉行“重赏之下，必有勇夫”，谨慎又不情愿地拉高悬赏，一吊钱、三吊钱、五吊钱。一个团丁小声嘀咕“哼，真黑心，赵家可是出了20吊”，一句话带出了革命军内部乱象，剧作家并不停留，颇有鲁迅小说“四两拨千斤”之力。

电影不仅丰富了次要人物来解释阿Q悲剧命运的原因，而且放大主角阿Q的麻木愚昧，让他稀里糊涂地走向死亡，形成明显的“留白”效果，使得观众看到每一幕杀人不见血的“吃人”相，能听得到阿Q每一次说不出的“救命”声。《阿Q正传》中的标点艺术值得玩味，人物对话与心理活动出现大量“……”“——”，可以看出阿Q是一个词汇匮乏、期期艾艾、言不达意的语言能力障碍者。阿Q与闲人、小尼姑等人对话时，感叹号居多，自欺欺人、下流轻佻之态呼之欲出，然而在赵太爷、地保、赵秀才面前多是“不开口”“没有抗辩”<sup>[3]</sup>“自然没有话”<sup>[4]</sup>

[1] 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集（第1卷）》，人民文学出版社，2005，第535页。

[2] 此处为电影台词的再改编，原电影剧本为：邹七嫂没有完成任务，很不过意，便说：“算了吧，偷来的东西！”参见陈白尘：《阿Q正传（电影文学剧本）》，中国电影出版社，1981，第55页。

[3] 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集（第1卷）》，人民文学出版社，2005，第513页。

[4] 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集（第1卷）》，人民文学出版社，2005，第528页。

的卑微怯懦之态。阿Q唯一一次主动找“假洋鬼子”是要投革命，根本没有说“革命”出口，“假洋鬼子”的态度就断了他的念想。电影巧用“谐音”与误会使这一意味深长的情节显得滑稽可笑，阿Q支支吾吾地说“我要投……”赵太爷听到后震怒“你还想偷！”“假洋鬼子”听到后“我的头怎么了？这是革命！”对话中的“留白”与时时进跳的思想精神形成巨大反差，这也是精神胜利法常常失效的主观原因之一。不过，电影并没有完全让阿Q沉默不语，当地保说：“赵太太要上吊，吴妈也要上吊，这是有吊死鬼来找替身，得请道士捉鬼。钱由你出。”阿Q脱口说，“太太要上吊，是老爷要买小老婆”“吴妈要上吊……她不会上吊，她假正经”。阿Q的“真”反而点破赵太太与吴妈这类女性的“假”。不过，“假正经”“革命党是该杀，可白举人也不是个东西”等清醒之语显然是无意识的表达，只是底层弱者受欺侮剥削后朴素的直觉感受。然而，陈白尘同年话剧剧本有一处就忽视了对阿Q精神的留白，阿Q在静修庵墙外扔萝卜并大骂：“妈妈的，小尼姑！……惹祸根苗就是你！……不是你，我会找吴妈？……不找吴妈，我会有今天？……”并且自言自语地认命自己就“不该有女人”<sup>[1]</sup>。此处舞台表演是在刻意向观众总结进城谋生前的情节，但却脱离了阿Q本身“善于忘却”的特点。他刚被大竹杠打都能忘记并看戏“哼，有趣，这孤孀不知道闹着什么玩意儿了？”<sup>[2]</sup>他不可能有能力理性分析自己穷途末路的原因。

阿Q仿佛借助酒精和戏词才能补白真实的“造反”欲，支支吾吾的反而变成了赵太爷之徒。小说只说“赵太爷父子回家，晚上商量到点灯”<sup>[3]</sup>，这对于“定例不准掌灯，一吃完便睡觉”<sup>[4]</sup>的赵家非同小可。电影补充了小说对赵太爷的“留白”，命令赵秀才主动找钱大少爷投革命，蓄谋嫁祸阿Q摆脱“监守自盗”的嫌疑。当阿Q沉浸在复仇美梦时，殊不知自己头上已经织开一张巨大的网；当被“不准革命”而要告发“假洋鬼子”满门抄斩时，阿Q不知道自己才是即将收网的那条鱼。把总大人、举人老爷、县太爷在反复权衡个人私利，把总的喷嚏比白举人敞亮，阿Q的命运在二人鼻烟壶的较量中走向绝路，这是电影依据仅一百余字的原著进行的想象扩展，留白了阿Q的主观视角。小说用三处“人生天地之间，大约本来有时要抓紧抓出的”“人生天地间，大约本来有时也未免要杀头的”“人生天地间，大约本来有时也未免要游街示众罢了”<sup>[5]</sup>表现阿Q在最绝望时精神胜利法依然在发挥效力。直至被两手反缚前押送游街，一头雾水的阿Q都不知道自己正在面临死亡；直至全身迸散，他都不知道幕后黑手。阿Q主观视角的留白，让幕前观众将视觉重点并不停留在阿Q之死，而是更倾向于思考阿Q之死因。

杨剑龙评价丰子恺《漫画〈阿Q正传〉》有三大特点：以简笔写意绘出阿Q悲哀的人生、以均衡构图呈现乡土社会的世象、以细节点缀表现出浙东民俗风情。<sup>[6]</sup>电影中诠释的阿Q与未庄，与丰子恺如出一辙，表面安静祥和的水乡

[1] 鲁迅原著，陈白尘编剧：《阿Q正传（七幕话剧）》，中国戏剧出版社，1981，第34-35页。

[2] 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集（第1卷）》，人民文学出版社，2005，第527页。

[3] 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集（第1卷）》，人民文学出版社，2005，第540页。

[4] 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集（第1卷）》，人民文学出版社，2005，第525页。

[5] 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集（第1卷）》，人民文学出版社，2005，第550-551页。

[6] 杨剑龙：《论丰子恺的漫画〈阿Q正传〉》，《江汉论坛》2021年第6期。

小镇实则人心浮动、世态炎凉。朱光潜评论丰子恺的漫画说：“他的画里有诗意，有谐趣，有悲天悯人的意味；它有时使你悠然物外，有时候使你置身市尘，也有时使你啼笑皆非，肃然起敬。”<sup>[1]</sup>这与陈白尘版本电影改编思路与效果呈现是一致的。电影着力挖掘阿Q人性底色的善良唤起观众的怜悯与同情，塑造次要人物向观众回答“精神胜利法”生成的合理性，运用阿Q的真实与懵懂刺激观众的悲哀与沉思。电影还原了小说“油滑”的讽刺笔调让作品没有流于“滑稽”与“哀怜”，让观众从作壁上观到设身处地，从嘲弄取笑到唏嘘不已。小说结尾举人老爷与赵府的“号咷”，电影没有让观众获得“报仇雪恨”“大快人心”的观影快感，而是回到咸亨酒店，酒店老板擦去水牌上阿Q的名字，也擦去了阿Q最后的生命痕迹，但是这一形象却能长久回荡在观众心中。

#### 四、小结

李何林观看《阿Q正传》电影后评价“悲剧中有喜剧，喜剧中有悲剧。笑中有泪，泪中含笑。但未给人以‘滑稽’之感”，但不足之处是对精神胜利法的表现和批判还不够充分。<sup>[2]</sup>这

一不足的产生，是因为岑范导演并不是按照传统的“哀其不幸，怒其不争”来理解阿Q，而是更关心的是前四个字。<sup>[3]</sup>《故事新编》中，创作主体借“油滑”获得了一定程度的“笑”和“轻松”。但在这其间，何尝不是创作主体情感隐遁“间离”的“无可奈何和苦涩怆然”<sup>[4]</sup>1981年，经历过岁月沧桑，时年73岁的陈白尘、55岁的岑范相较于青年时期，大概更能够理解鲁迅在“笑”背后融杂的“苦”与“泪”。电影用“谑而不虐”的宽和态度替代“哀其不幸，怒其不争”的时代愤恨，将“精神胜利法”的悲剧性隐藏在唱戏、醉酒、梦境的热闹喧哗之后，增添主角漫画感与故事人情味来吸引观众进入电影叙述，这是跨越半个世纪给予鲁迅的另一个时代的回答。勘破精神上的自尊自大原来是生命的麻木无知，看透自欺欺人背后是时代与环境的沦落，不甘于沉默无声，又不愿意咀嚼酸楚，无法轻松幽默，又无法严肃悲壮，或许只有“含泪的笑”才能平衡电影艺术的多维表达，才能让观众获得暂时的轻松与解脱，才能服下这粒裹着糖衣的苦药。

[胡雪慧 武汉市第二中学]

[1] 朱光潜：《丰子恺先生的人品与画品》，载丰华瞻、殷琦编《丰子恺研究资料》，宁夏人民出版社，1988，第124页。

[2] 李何林：《〈阿Q正传〉观后》，《大众电影》1982年第4期。

[3] 岑范：《我识阿Q——兼作〈阿Q正传〉导演阐述》，载上海市文学艺术界联合会、上海电影家协会编《银色印记：上海影人创作文选》，复旦大学出版社，2005，第150页。

[4] 龙永干：《现代伪士的示众与主体间离的怆然——也论〈起死〉》，《鲁迅研究月刊》2020年第7期。