

# 从小说到剧集：《边水往事》的改编得失

吕鹏

刚刚收官就被7.5万人打出8.3分，《边水往事》呈黑马之姿搅动了今夏略显平淡的国剧市场。

剧集讲述专科毕业的沈星赴虚构的勃磨联邦小磨弄，投奔在那里做工程的舅舅，舅舅却因为讨要工程款而被扣押在武装封锁冲突区。为给工人结算工资和找寻舅舅，沈星阴差阳错介入到三边坡的势力斗争之中，成为当地做边水生意的猎狗麾下的一员，从而开启了冒险而又刺激的异域江湖生活。

该剧改编自“天才捕手计划”同名的连载故事，原著作者沈星以自己在缅甸亲身经历为蓝本，完成了这部回忆录式的小说。导演老算曾参与执导网剧《开端》，他同时也和崔小雪共同担任了编剧，监制则是擅长拍摄小人物现实主义犯罪题材的曹保平。

由小说到电视剧，影视改编对原作进行了极大拓展，影视语言的运用和表达颇值得肯定；与此同时，在改编呈现过程中亦有值得商榷与完善之处。

## 改编之得： 真实、开拓与细节

《边水往事》改编的第一个值得称道之处是其人称或叙事视角的变化。

小说以沈星为第一视角，展开对其在异域一年边水生活的回忆。回忆以其接触的不同的人物的传记形式而呈现，并在对人物的叙述过程中提供了许多关于当地大环境与背景琐碎的细节。因为记忆是不可靠、不完整的，也过于私人化和情感化，电视剧的呈现只能借其形而无法如小说般现其质，于是编剧将第一人称的传记体式的自传回忆，改编为年代剧式的第三人称的勃磨故事集锦。在小说中一一出场的人物的故事，变为以利益为表征的桩桩事件，围绕着三边坡所交织的利益纠葛而展开，由此串联起不断出场的人物。

这是影视化改编的高明之处，否则电视剧《边水往事》只能拍成集与集之间瓜葛度不高的系列剧而非连续剧了。

叙事视角或人称的改变，也为故事的纵深发展和对当地社会的深度介入提供了可能性。

原作以“我”为视角，所能表现的故事只能是“我”经历参与或“我”了解知晓

《边水往事》呈“黑马”之姿搅动了今夏略显平淡的国剧市场。  
图为剧照



的故事。而以第三人称进行叙事，则跳出“我”的经验范畴。虽然主人公沈星的故事依然是主线，但理论上所有人物的经历和经验及其所勾连的势力与或黑或白的行业，都可以以更富信息量的视听语言进行表现，这大大拓展了电视剧的表现范畴。

改编的第二个值得肯定之处是电视剧对于原作中国家的架空处理，这种架空之于此类犯罪冒险题材电视剧而言，更添了真实感。

如果说小说的真实感来自于作者述说亲身经历的加持，那么电视剧的真实感则来自于我们承认自己视野的局限与经验的有限——也就是说，无论我们视野多么开阔经历多么丰富，可以感知到的世界都不过这个世界极其微小的一部分，这就为各种新闻媒介乃至影视等文艺作品提供了存在的意义。

电视剧《边水往事》的真实感是基于这一大多数人无法踏足和经历的世界中

的残酷、血腥、丛林法则等来实现的。电视剧虚构了勃族和磨族联合而成的勃磨这一联邦，来代替原作中的缅甸，从而可以在基于混乱的现实之上放开手脚进行创作。于是众多灰色和黑色产业轮番登场，诸多细节可以铺陈展开，最大化地呈现和满足观众对于异域江湖和血腥世界真实的想象。当然这种真实是建基于具体故事、演员表演、人性表达和环境塑造等的电视剧呈现，但若没有架空的这一设定，这种创作肯定是会缩手缩脚并有限制的。

另外，电视剧对于很多细节的细究也是其亮点之处。小说中的故事起于2009年，终于2010年。电视剧除了非智能手机的使用能感受到一点时代感之外，余处皆不会让人有回到过去之感，但还是巧妙地交代了这一年代。电视剧开始就以沈星之口说出了自己马上满22岁，而之后特写的护照显示沈星生于1987年，于是2009年就这样被隐晦地呈现出来。实际上，之于架空的《边水往

事》而言，时间地点其实都不太重要，但电视剧改编上对于原作的尊重以及改编上的视听语言表达，却也显示了其用心。另外，为了贴合扮演沈星的郭麒麟的个人特色，将原作中沈星星的出生地浙江小镇改为电视剧中的天津，也算是一种自圆其说的操作吧。

## 改编之失： 人设、转变与反思

虽说《边水往事》是今年国剧市场中一匹黑马，表现抢眼，但从改编及创作的角度而言，也并非没有值得商榷之处。

原作中的“我”在三边坡主要从事的是边水工作，而在电视剧中，边水只是沈星找到舅舅之前的工作。所谓边水，其实就是给山里的毒贩运送生活物资，又分为接水和走山两个环节：把货物往仓库里运是接水，之后再东西运到毒贩

那里就是走山。借助边水，可以全景式展现三边坡乃至勃磨这一异域世界中各方势力既极度无序、同时又在无序中有序运作的状态，其中包含了大量受众可能耳闻但不曾亲见的细节，让人在感受刺激和震撼的同时，体验到新奇和真实。

正如前文所说，从小说到电视剧，故事的叙事视角发生了转变，将原作中只是背景或者别人的故事，拓展成与主人公沈星相关的经历。这样做的好处是扩展了剧集的故事容量，但也造成了两个方面的问题：一是剧集以第11集沈星找到舅舅但因护照出了问题无法回国而选择留下为分界线，11集之前主要叙述了沈星跑边水，而11集之后则参与到猜权赌场等其他事务中，不再跑边水。这就使得剧名与剧情之间有名实不符的嫌疑。因为如果边水作为往事是沈星的，那么沈星不能涵盖剧集后期的内容；如果边水作为往事是勃磨的，则不能涵盖剧中其他违法犯罪活动。而电视剧后半段的几个故

事几乎以原作为蓝本，似又回到原作的叙事视角，凸显了编剧在创作上相较于前半部想象力的匮乏。电视剧的结尾以画外音回归沈星的第一人称叙事，视角由游离成做实，很是画蛇添足。

电视剧相较于原作更大的问题可能是沈星的人物设定。饰演沈星的郭麒麟在表演上过于松弛和本色，相较于其他演员演技的精湛、贴切与可信而言，显得过于生涩。但将问题都归结为郭麒麟的表演，似乎也有失公允。原作中的“我”早早步入社会，有着底层的狡黠世俗，但同时存在着纠结、善良和敬畏，而电视剧中的沈星则是讲义气、智勇双全、油滑而总是游刃有余的。这种人物设定不但使11集前后沈星的转变看起来不是很可信，同时也为其在勃磨的冒险之旅平添了太多的主角光环和戏剧性，比如可以成功从矿山中运出鸽血红，可以幸运地捡到獭，可以一次次地逃过追杀，乃至一上手就老道地经营赌场。电视剧在16集后又着力呈现其要脱离猜权，将11集时主动选择留下说成是自己的“天真”。选择逃离在原作中是因为“我看到猜权虐杀其手下而自危，电视剧中牵强的由头则是因为猜权参与了贩毒，虽大义凛然却缺乏剧情的合理性和说服力。这把原作中有些反英雄的小人物叙事中的荒凉与抗争，置换成在黑帮中成长又不具说服力的反黑帮的个人英雄史，立意的反思和批判性刻意又苍白，反落了下乘。

事实上，叙事不是为了让我们记住故事或者某个细节，而是要引发观众对故事或细节内蕴的反思与批判。这种反思与批判，能够在短视频盛行的加速而倦怠的社会中还能保有一些精神上的体悟，从而构成我们精神世界的源泉和养分。这个世界自然不是桃花源式的，“痛苦是无穷的，它具有种种形式”。观看远方的“他者之痛”，正如蔻利奇的研究，是为了转化为我们自己的社会团结。从这个角度而言，我们观看勃磨这个非正常社会的边缘人群充满猎奇、血腥、兽性和苦难的故事，是为了在反思和批判的基础上，加深我们对于当下平和而又安全的生活的爱。电视剧的改编在这一点上，尤其是最后五集略显仓促的收尾，既缺乏原作的合理性及情感上的唏嘘，也显然在这一目的的达成上留有遗憾。

（作者为上海社科院新闻所研究员，影视文化与视听传播研究中心主任）

# 《姥姥的外孙》：电影终究应该是一门爱的艺术

高凯

在当前大环境下，电影行业正面临新的机遇与挑战。如何利用新技术为电影创作注入活力成为重要议题，也标志着电影行业发展的新方向。另外，受短视频审美影响，某些电影创作过度追求短时间内的吸引力，试图通过短暂而频繁的感官刺激来吸引观众，导致近年电影创作呈现出追求复杂化或“直给”的两种趋势。

在此背景下，正在上映的泰国电影《姥姥的外孙》如一股清泉，将观众注意力重新拉回到电影本身的魅力之上。电影以无业青年阿安与身患绝症的姥姥之间的深情故事为主线，细腻描绘了两人情感的演变。阿安原为继承遗产搬进姥姥家，但被姥姥坚韧的生活态度和深沉的慈爱所打动，隔阂逐渐消融。亲情在日常点滴中积累，阿安心态由功利转为真心陪伴，渴望共度姥姥余生，分享生活喜怒哀乐。

值得注意的是，电影内部构建了多重观看关系，正是这一系列复杂而细腻的多重观看网络，促使人物之间逐步建立共情与理解。电影让人的性格、情感和情绪变得可见，尤其在演员身上得以体现。最为典型的是通过特写镜头，演员的表演被放大，每一个微妙表情和眼神变化都能被观众捕捉，这构成演员吸引力的重要部分。演员的表演不仅提供视觉享受，更与观众建立起情感和心理层面的特殊联系。特写镜头在该电影的观看过程中可谓发挥最大作用，成为观众深入探索人物内心世界的重要手段。

电影高频出现阿安的面部特写镜头，当其面部前置时，镜头紧贴捕捉他与姥姥交流时的每一个微妙表情，细微的肌肉颤动和眼神变化直接反映出他的情感与内心活动。而当他的脸被后置，则转为旁观者，当镜头再次聚焦于他的脸，则突出展现他在姥姥与他人对话后的反思和感悟。这些特写镜头不仅捕捉了阿安的面部表情，更深入揭示了他内心的微妙动态，经由特写放大的恰恰



正在上映的泰国电影《姥姥的外孙》剧照

通常是日常生活中难以察觉的，从而引领观众进入角色的精神或心灵领域。

最终，在电影结尾阿安为姥姥做棺引路的场景中，其面部特写被再次前置，情感彻底释放，喊出姥姥是他心里的第一名，将情感的质变展现得淋漓尽致，且变化过程自然合情。特写镜头的巧妙运用，触动观众视觉，深入心灵，揭示了角色的内心世界与隐秘情感，使阿安角色更加饱满，故事情感层次丰富，让观众与角色产生共鸣，体验到内心微妙变化。这正是电影的艺术魅力所在，

也是其成功的关键。

电影在结构构思与细节处理上可谓匠心独运、层层剥笋、环环相扣、细致入微。

开篇即展现一家人上坟的场景，姥姥表示希望去世后能买一块价值100万的漂亮墓地，这一愿望连同她的房产就成为贯穿电影的重要叙事和情感线索。阿安及其两个舅舅起初都希望获得姥姥的房产，这也是阿安选择照顾姥姥的初衷。然而，当姥姥发现阿安最初照顾她的动机是为了继承房子时，她并未直接挑明，而是第二天带着阿安到她哥哥家索要100万买墓地。或许此行并非真的为了墓地，而是希望拿到这笔钱为小儿子还债，从而保全房产留给阿安。姥姥去世后，阿安才得知姥姥为他存下了100万，这时他也想起了小时候说过要为姥姥买新房子。最终，阿安取出所有存款，为姥姥买了一块漂亮的大墓地。或许祖孙俩都未曾意识到，其实对方早已在彼此心中排在第一。

关于墓地，起初观众可能认为姥姥系利己，但后来发现她实则希望子孙后代能享受富贵，同时也希望子女能被夸赞孝顺。如果说心，那也只因地觉得如果墓地更漂亮一些，子孙后代来看望的可能性会更大，这依旧源于她对子孙的深深牵挂。

电影通过描绘家庭成员间的动态关系，展现了亚洲家庭的复杂性。

姥姥的两个儿子，一个负责累累，另一个冷酷贪婪。阿安母亲如姥姥自己一般，代表被边缘化的女儿，其生活经历映照出亚洲传统家庭中女性角色的命运：默默奉献却常被忽视，总被置于其他男性成员之后。台词“儿子继承遗产，女儿继承痛苦”透露出无奈和辛酸。姥姥在生命尽头做出与父母相似的选择，让不少女性观众深感心酸和痛楚。正如某豆瓣网友所言，“作为女性的观感其实不太轻松，女儿明明是最真心、付出最多的，但是最后却什么也没

有”，女性在家庭中的牺牲以及无奈依旧在代际间重演。

尽管如此，我认为姥姥最后的遗产决定并非完全基于重男轻女的观念而对小儿子有所偏袒，也并非因为谁照顾得好就偏向谁。她看到了女儿的辛苦付出与无私奉献（相信她也从女儿身上看到了自己的影子），也在心里早就把阿安排在第一名，但做选择时，因小儿子需靠还债而不得不“权衡”。因此，姥姥的遗嘱也许不是“偏向”，而是在极力“调和”与“抚平”。

此外，《姥姥的外孙》将青年就业、遗产继承、家庭结构、养老等具有广泛普遍性和现实紧迫性的社会议题融入叙事，展现了其在探讨当代社会问题方面的深度和广度。

在视觉艺术层面，《姥姥的外孙》采用简约而温情的风格，镜头精准捕捉城市旧街巷的生活场景，传递出浓厚的生活气息与鲜明的地域特色。叙事上，电影含蓄克制，避免戏剧化煽情，却以真挚情感深深触动观众，引发深层次情感共鸣。观众易沉浸于故事，仿佛置身角色之中，感受其生活。

尤其对文化亲缘性极高的中国观众而言，观看《姥姥的外孙》无异于观看“自我的家庭”以及“家庭中的自我”，而它也不仅是一部“亚洲家庭图鉴”，更触及全球普通人共同面临的问题——脆弱与死亡。姥姥深夜哭泣呼喊爸爸妈妈、爷爷奶奶的场景，让观众反思自身，意识到年迈的亲人也曾是孩子，而临近死亡的经历也是所有人终将面临的命运。这种叙述是真实的，情感也是真实的，足以取信观众，使电影更具普遍性，且有望获得更多全球观众的认同。

今年暑期档电影市场氛围稍显萧条，其关键问题并非如某些评论所言是类型或流量的失效，实则在于创作质量良莠不齐。在此背景下，泰国电影《姥姥的外孙》的引进为国产电影创作带来

启示：首先，从情感表达方面而言，真挚的情感系电影触动观众、引发深思的灵魂所在。无论电影的类型与风格如何变幻，真实细腻的情感描绘始终是电影的基石，亦是电影与观众之间的重要纽带，能让观众在观影过程中找到情感的共鸣并得以释放。其次，在创作技巧上，应摒弃过度依赖表面情感煽动或苦难展现的叙事套路，像“强行吃苦”“强行煽情”之类的做法不可取，而要转而注重故事本身的深度以及情感的真挚表达。同时，避免“故弄玄虚”“无病呻吟”，防止电影因刻意复杂的处理而使观众感到困惑。电影应当注重演员的表演、艺术结构的构思以及思想内涵的探索，通过这些元素的有机融合，提升电影的层次与深度。最后，从观众体验的角度来看，电影如同一面特殊的镜子，观众在其中不但能够看见他者，也能临镜自照，进而引发对自身经历、情感和欲望的反思。创作者应明确电影不仅仅是一种娱乐形式，更应将电影视为一种促进观众心灵成长与自我认知深化的重要媒介。

1911年，意大利诗人乔托·卡努杜以一篇《第七艺术宣言》，郑重地将电影推上艺术的神圣殿堂，并预见其无限的潜力。他深情宣称，电影系心灵之镜，能映照灵魂深处。此般宣告，无疑是电影作为一门艺术最浪漫、最梦幻的起点。历经百年变迁，无论何时我们探讨“电影是什么”，其核心定义理应始终如一。而在这其中，最核心、最动人的元素，毫无疑问就是——爱。相信《姥姥的外孙》的影响力必会溢出银幕，缓缓流入每一位观众的心田，触及他们情感的最深处。而这部电影的另一重意义，还在于它提醒我们，电影终究还应该是一门爱的艺术！

（作者为上海外国语大学广播电视系主任、复旦大学与山东省广播电视台联合培养博士后）