

影视的传播与文学的接受

简 敏

[摘要] 20世纪90年代,在电子媒介扩张和纸质媒介相对萎缩的大背景下,电影、电视与文学之间的权力关系发生了根本变化。电影、电视不仅成为占主导地位的传播媒介,而且开始将其媒介产品和表达方式输出到文学领域。不论是从影视剧本到小说的写作流程、从影像叙事到文学写作的趋同,还是从影视产业链衍生出影视同期书来看,影视在这些传播活动中都是信息发布者,占有主导地位,而文学则因成为信息接受者而具有了次生性。这改变了以往从文学到影视的单向传播模式。这种角色和地位的转换是在影视与文学之间媒介关系发生根本变化的大背景下展开的,并加快了这一媒介权力重构的进程。

[关键词] 影视;文学;权力重构;影视同期书

[中图分类号] J902 [文献标识码] A [文章编号] 1671-881X(2009)02-0202-05

一切艺术和传播媒介的发展都离不开技术的支持,文学的繁荣、纸媒传播的兴盛离不开造纸术和印刷术的发明,而电子技术的发展、成熟又催生了后起之秀——电影和电视。相对而言,电影、电视的技术优势是显而易见的:信息传播的速度更加快捷;信息传播的符码更加直观;信息接受者范围更加广泛,对观看者的受教育水平没有特别限制。但是,媒介技术的优势并不必然意味着媒介地位的强势。

长期以来,面对电影、电视的技术优势和由此带来的超过文学的更加普及的大众化效应,文学的优越感并没有丝毫动摇。这种自信来自于文学在千百年发展中积累起的话语资源,来自于文学在内容表达上的优势。从小说到电影、从小说到电视,这都是我们耳熟能详的命题,这些标明了信息流向的命题,折射出的正是历代文学家傲视电影、电视的艺术自信心和自豪感。

到了20世纪90年代,随着电视普及率不断提高,随着新的观影模式诞生,并不断普及,电影、电视与文学之间的权力关系发生了根本性的变化:影视已经成为人们获取信息和享受娱乐的最重要方式,文学的优越性,文学在社会公共文化空间中的中心地位逐渐失落。电影、电视的技术优势正在或者说已经转化成了传播的强势。电影、电视的发展、壮大使它们迫切希望改变自己在时间积累上的先天不足,迫切希望扭转在媒介内容表达丰富性和深刻性上的劣势,迫切希望将文学与影视之间的关系从早期的单向传播发展为二者间更加自由、平等的双向传播,这就需要将电影、电视的产品再加工、输出到文学领域,需要将电影、电视的媒介表达方式渗透到文学写作中。这突出表现在从影视剧本到小说的写作流程、从影像叙事到文学写作的趋同以及从影视产业链衍生出影视同期书三个方面^①。

一、从影视剧本到小说的写作流程

长期以来,文学与影视的信息传播过程都是将文学作品改编成电影、电视剧,是从文学到影视的单向传播。20世纪90年代以后,电影、电视不再只是被动等待、完全依赖文学所提供的素材,而开始根据拍摄需要、市场需求有意识影响,或者说引导当代文学的创作,很多作家为了谋求一个文学作品影视包装的外

壳,也积极迎合了这种非自然状态下的写作方式。这样,就诞生了一大批由剧本改编而成的小说。

讨论这种从影视剧到小说的写作模式,就不能不谈到90年代中国文坛的风云人物——王朔。

1988年,王朔四部小说被改编为电影,这一年被称为“王朔电影年”。一时之间,王朔的风头无人能及。进入90年代,王朔稿约不断,作品更是喷涌而出。仅1991年,他就发表了《我是你爸爸》、《动物凶猛》等4部小说。1992年,旺盛的创作精力依然不减,发表了《无人喝彩》、《你不是一个俗人》、《许爷》、《过把瘾就死》等6部小说。除了《我是你爸爸》一部长篇之外,其他作品都是中篇小说。如此大的篇幅、如此多的作品,在如此短的时间间隔内相继问世,这对于作家来说,是非常超负荷的高强度运转,王朔这些小说是怎么写出来的呢?

《我是你爸爸》是冯小刚最初的一个电视剧设想,整个故事脉络都是冯氏想好的,后来冯氏因故不拍了,被王朔拿去写了小说。在这件事上,王朔做得很鸡贼,一听就知道是好故事,遂起了霸占之心,利用冯氏对他的信任,胡说一气,做了一些工作,让冯小刚放弃了这个想法。

《你不是一个俗人》中的很多情节是李晓明平日常常和郑小龙开玩笑时绘影绘形描述的,如其中的重要情节梦想是当巴顿将军,在北京郊区检阅一次杂牌军。而李小明本人时常叨唠的小梦想就是当一个会弹巴赫的穿黑皮大衣的盖世太保,在夜里彬彬有礼地去拜访无辜市民。

《许爷》是姜文的一部电影构思,在想象中说日本话,激动起来高唱爱国歌曲,唱了半天才反应过来唱的是西哈努克亲王写的《亲爱的中国》,这些情节都是姜文为自己设计的表演高潮。

《无人喝彩》应该说是王朔和李少红、英达共同创作的,那是一次有关电影剧本的合作,后来李少红觉得不理想,放弃了,王朔就觑着脸把这剧连辍成小说,用自己的名字发表了,转手又卖给夏刚一道。

《千万别把我当人》同样是一次集体创作,参加者有张艺谋、杨凤良、谢园、顾长卫大家谈了一个星期,把每一场的内容甚至人物的调度都谈到了,后来大家觉得不理想,放弃了,王朔觑着脸把剧本的场号改为小说的章节拿去发表了,这就是为什么这本小说全是对话而无叙事段落的缘故。我记得王朔还在那里谈到这本小说的创作风格,说他有意大量使用对话,直到给自己写恶心了。我知道他这不是不要脸,而是真忘了,有的人就是可以做到这一点,能十分真诚地忘掉别人起过的作用,然后当自己是天才。

《永失我爱》同样是一个从剧本到小说的创作过程,被王朔隐去的合作者这一次是叶大鹰。

——王朔《我看王朔》(《北京青年报》,2001-01-11)

这些小说从前期准备、故事构思到人物关系、创作风格基本上都是从电影、电视剧的剧本创作中衍生出来的,王朔参与了剧本的创作过程,后来又把这些因种种原因流产的拍摄计划落实在文字上,这就诞生了王朔成批量生产出来的小说。在这里,电影、电视成为信息的发布者,而文学则成为信息的接受者。从文学到影视的单向传播被打破,文学与影视之间呈现出双向的信息交流。

在这种双向的媒介交往中,虽然从文学到影视的传播方式依然存在,但更引人注目的却是从影视到文学新的传播方式,是电影、电视在信息发布和产品输出上的强势地位,上述王朔先有剧本后有小说的写作模式,以及继王朔之后大批作家所从事的类似的写作方式都充分说明了这一点。而将这种从影视剧到文学的写作模式推向极端,将电影、电视的媒介权力和支配地位发挥到极致的就是为影视剧量身定做的“命题式写作”。这个最有名的例子就是1995年当时中国最有号召力、并自称是被中国文学“驮”出国门的大导演张艺谋向苏童、北村、格非、赵玫等六位作家“订购”以武则天为题材的长篇小说的大事件了。

从剧本到小说的写作流程完全颠覆了传统的文学创作规律,在这种写作模式下,文学写作行为的发生不再是自发的冲动,而成了被动的写作机器,作品的思想内容和结构布局都完全受制于电影、电视。

二、从影像叙事到文学写作的趋同

20世纪90年代以后,随着电影、电视与文学之间权力关系的变化,影视开始将自己的审美趣味、叙

事手法向文学写作渗透。这样,不仅是蒙太奇等影视表现手段渗透到文学写作中,而且文学写作越来越倾向于影视剧的叙事套路,如何讲一个曲折离奇的“好看”的故事代替了作家们对语言的雕琢,如何增强小说的动作性代替了作家对人物心灵和性格的探索,这样,就出现了文学写作与影像叙事的趋同。

文学是时间的艺术,“每一个诗人都是把自己的时代带入过去,从某种意义上说,也就是把他自己带入过去。我觉得下面的话说明了诗与时间的真正恰当的关系。诗的本分是再现永恒的东西,亦即在所有时间和所有地方都有意味和美感的东西”^[1](第16页)。而影视则是空间的艺术,空间是电影、电视艺术最基本的结构原则,“空间上的解放,是电影最突出的成就。此外,电影还能通过剪辑、将镜头本身的完整性和整段戏的视觉节奏结合起来,这就给了导演表现自己的特色的机会”^[2](第25-26页)。90年代以后,作家们不仅提高了用文字表述空间的能力,而且开始用空间的转换推动情节发展,这正是影视剧剧本写作最基本的特点。

刘震云小说《手机》的章节设置基本上是以场景的转换为划分依据,例如,第2章3、4、5、6节,故事场景依次从严守一家里转移到他上班的电视台、参加业务培训的教室和五环路旁的树丛,将严守一和他妻子、沈雪、伍月之间的关系逐一交代出来,场景的转化带动了人物关系变化和矛盾发展,总之,故事情节的发展和小说结构的布局完全是以空间的转换来切分的。

“节奏”一词源于古希腊的“pntmoc”,本义是表示程度、程序和匀称流动的意思,英语中的“rhythm”则有节奏和韵律的双重含义。相对而言,文学作品因为要细腻描绘故事发生的情境,挖掘人物内心世界的变化和情绪转换,所以对于叙事节奏没有特别的要求。而电影、电视如果动作性不强,情节发展缓慢,就会被批评为情节拖沓、冗长。所以,一般而言,电影、电视的叙事节奏比文学快。

当影视艺术这种强调动作性的特点渗透到文学写作中,我们看到,越来越多的作家开始以行动代替人物,以激烈的动作掩盖人物性格的平面化。如果我们将刘恒小说《贫嘴张大民的幸福生活》与他早期的《伏羲伏羲》加以比较,就会发现多次担任影视剧编剧、导演工作的刘恒已经自觉不自觉地将其影视艺术的动作性带到了小说写作中,小说叙事节奏明显加快。由于太多动作和情节的填充,使得人物内心世界的丰富性和复杂性根本无从展现,削弱了作品思想上和艺术上可能达到的深度和高度,这必然带来语言审美功能的退化和叙事节奏的加快。

除了小说形式空间化和文学语言动作性的加强,叙事节奏加快,好莱坞工业化的配方式生产也渗透到文学写作中。

海岩的小说几乎每部都被改编成电影、电视剧,从《便衣警察》、《一场风花雪月的事》、《永不瞑目》、《你的生命如此多情》到《玉观音》、《拿什么拯救你,我的爱人》几乎都是采用了最能吸引观众眼球的要素——刑侦+情感组合而成。这些作品中最受观众欢迎,同时也是将海岩的创作风格发挥最淋漓尽致的作品就是《玉观音》。《玉观音》的成功在于作者将最具市场效应,最能吊足观众胃口的几大因素叠加在一起,“西部+情感+缉毒”的“配方”顺应了观众市场所需求的娱乐消遣、新鲜刺激。实践证明,海岩的这些配方虽然看起来有些匪夷所思、曲折离奇,但在商业运作上却是绝对有效的。

需要补充说明的是,我并不是反对不同媒介间的相互融合、相互学习,电影、电视可以从文学中学习叙事技巧,文学当然也可以,而且应该向电影、电视学习新的表达方式。例如:蒙太奇的剪辑手法,跳跃的叙事视角等,就可以被运用到文学写作当中,这是一种借鉴和学习,为文学突破传统提供了可能。但是,当电影、电视剧制作的叙事模式、审美趣味等带有普遍性的特征成为文学写作的唯一模式,或者成为众多作家争相效仿的时尚潮流时,这种不正常的写作行为就值得我们警惕了。

三、从影视产业链衍生出的影视同期书

影视向文学信息输出的第三种形式就是将影视产品输出到纸媒文学的影视同期书。

人们俗称的“影视同期书”可分为三类:一类是直接将影视剧剧本以文字形式表现出来的纸媒读物,又称“电视文学”、“电影文学”或“剧本小说”。这类作品基本等同于影视剧剧本。例如:2005年,58集

电视剧《汉武大帝》收视率持续走高,中央编译出版社出版了其同名电视剧文学剧本。第二类是电影、电视节目的相关产品,如写真集、导演创作谈、演员传记和感想等。例如:2006年,《茉莉花开》的导演侯咏编著《茉莉花开时》,书中详细介绍了电影从选择小说、剧本修改、敲定演员到导演构思、拍摄过程、后期宣传发行等全方位的制作过程。这类作品文字上很一般,主要是为了满足普通观众对于电影、电视梦幻工业的好奇心。第三类是在影视剧宣传、放映的同时,将文学原作推向市场。例如:2004年,与冯小刚电影《天下无贼》上映几乎同步,赵本夫的同名小说集被多家出版社推向市场。这类作品基本上保持了文学的原貌,至多是在图书封面、封底等位置夹杂一些电影、电视剧的海报、剧照之类。

影视同期书是电影、电视实现跨媒介传播的一种产品形式。它具有以下特点:首先,从书的内容和结构安排来看,电影、电视剧的海报、演员剧照是必不可少的内容,有时还随书赠送光盘,以满足影视爱好者多层次的需求。例如:现代出版社推出的《大腕》和《绝对情感》,就随书赠送含有拍摄花絮和明星介绍的光盘。在李冯的小说《英雄》(中国戏剧出版社2002年版)中有50多幅彩色电影剧照,随书还赠送6张电影书签。

其次,图书上市的时间一般都与电影、电视剧放映的时间同步。现代出版社曾连续推出《庭院里的女人》、《刮痧》、《大腕》、《贻笑大方》、《绝对情感》等作品,只要电影、电视剧一经上映或播出,他们就立即推出相应的同名图书,并且在书的封面上明确打出“影视同期书”的招牌。

总的来说,影视同期书最根本的特点在于它是为电影、电视服务的,是影视产业链上的一个环节。影视同期书从策划、编写到出版、宣传、销售都必须与电影、电视剧的整体制作、营销企划保持高度一致。

身处于今天这样一个媒介形式日益多样化、信息爆炸的年代里,任何媒介都不可能真正做到自成一统。每一部新发行的电影、电视剧或文学书籍,如果想大获成功,就必须在一系列由多种信息源构成的复杂网络中运作,就必须综合利用广播电台、报纸、移动通讯、电视促销广告、影视剧预告片、广告牌以及日益成长的Internet等各类媒介形式,选择最新、最有效的市场营销手段。从这个意义上说,影视同期书是电影、电视和文学为了共同的市场诉求而捆绑在一起,推出的一种新的产品形态。虽然从表面看来,一些作家和他们的作品因为影视同期书获得了成功,作家的名气和作品的销量都“火”了,但是,从长远来看,影视同期书实际上加重了文学对电影、电视的依赖程度,使文学写作和评价标准的独立性在影视媒介的霸权下更加岌岌可危。

首先,影视同期书的封面和内部编排都无一例外贯彻“影视优先”的原则,影视剧海报和明星效应旨在将文学潜在的读者转换为影视剧潜在的观众,旨在向他们提供有关影视剧的信息,像传统的影视剧广告一样诱惑他们去看这部电影或电视剧,而且,这样的编排结构还能有效引导观众或读者的“倾向性解读”,将文学作品应有的多义性发散思维引导到影视剧制作和发行者希望观众读解的立场和观看期待。

其次,从影视同期书实际的销量和传播效果来看,影视同期书的销售成绩与影视剧的质量成正比。虽然影视剧的火暴并不必然带来影视同期书销售的佳绩,但是一部反应平平的影视剧,其影视同期书绝不可能成为家喻户晓的畅销书。这样,影视同期书的评价标准并非取决于文学写作的高低,而直接取决于影视剧的质量和营销水平。

虽然早期的一些著名电影也会将影片的剧本、剧照、导演创作思路等观众无法直接从银幕上获取的信息以文字的形式出版,但这些书不是为了提高电影的票房或者其他商业利益,而是在影片已经获得大众认可、已经得到评论界关注的前提下,作为优秀电影的创作经验而得以保存,供研究者和后来的电影制作者学习,这些书强调的是参考价值。但影视同期书却完全是为提高电影、电视剧眼前的商业利益服务的,是将电影、电视的宣传广告以另外一种更隐蔽的形式渗透到大众生活中,它们强调的是市场价值。把这些吊足了观众胃口、带有一定“揭秘”色彩的内容公之于众,从而吸引观众对影视剧的好奇心,吸引他们的注意力集中到某部影视剧上,并最终将这种好感度和关注度落在影片票房上,落在电影的商业利润上,这就是影视同期书最大的作用,这就是影视将其媒介产品向纸媒文学输出最大的商业动机。

总之,不论是从影视剧本到小说的写作流程,从影像叙事到文学写作的趋同,还是从影视产业链衍

生出的影视同期书, 影视在这些传播活动中都是信息发布者, 占有主导地位, 而文学则因成为信息接受者而具有了次生性。影视和文学在信息传播活动中角色和地位的变化指向的核心命题就是电影、电视与文学媒介权力关系的重构。离开这一点, 上述所有活动都不可能发生。比起电影、电视的热闹喧嚣、纸媒文学(尤其纯文学)的冷清惨淡等外在可见的现象, 上述从影视到文学的传播活动才更深刻见证并加快了这一媒介权力关系重构的进程。

注 释:

- ① 20 世纪 90 年代以前, 文学在与影视的关系中都占据支配地位。首先, 文学一直是影视改编最重要的信息来源, 文学思潮的发展基本上决定了影视创作的潮流和走向, 所以“从小说到电影”、“从文学到影视剧”是大家耳熟能详的命题。其次, 评价一部根据文学原著改编的影视剧最重要的标准在于作品是否忠实于原著, 所以导演总体上遵循“忠实于原著”的改编方针。然而 90 年代以后, 文学在市场化 and 电子媒介扩张的双重挤压下, 影响力和话语权不断被削弱, 导演、制片人可以随意删改原作剧情。影视在这一新的媒介格局下, 已经毋庸置疑占据了核心支配地位, 而文学则处于弱势边缘地位。本文的讨论和分析就是在这样的背景下展开的。

[参 考 文 献]

- [1] [德] 施莱格尔:《古今文学史演讲集》, 载[英] 拉曼·塞勒登:《文学批评理论——从柏拉图到现在》, 刘象愚、陈永国等译, 北京: 北京大学出版社 2003 年版。
- [2] [美] 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 年版。
- [3] 刘江华:《影视热播图书热卖 影视同期书蛋糕有多大》, 载《北京青年报》2002 年 1 月 21 日。

(责任编辑 何坤翁)

Film & TV's Spread and Literature's Reception

Jian Min

(Department of Arts, Wuhan University, Wuhan 430072, Hubei, China)

Abstract: In 1990s, on the background of the electronic media's expansion and the paper media's relative atrophy, the intermediary authority order between Film, TV and Literature has totally changed. Film and TV not only become the dominant media, but also export their products and express way to literature, which is shown the content output from film and TV's script, language, products to literature. On such spread activities, film and TV are the information publishers, while literature is the secondary information receiver. On one hand, such spread activities from Film, TV to literature as above is happened under the background of the changing intermediary power order, on the other hand, it also accelerates the media authority restructure course.

Key words: film & TV; literature; intermediary authority order; same term book of film & TV