

中国当代 影视文学导论

(1949—2012)

梁振华

著



影视文学



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

中国当代 影视文学导论

(1949—2012)

梁振华

著



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国当代影视文学导论 / 梁振华著. —北京: 北京师范大学出版社, 2013.3

ISBN 978-7-303-15587-3

I. ①中… II. ①梁… III. ①中国文学—当代文学—电影文学—文学研究②中国文学—当代文学—电视文学—文学研究 IV. ①I207.35

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 255110 号

营销中心电话 010-58802181 58805532
北师大出版社高等教育分社网 <http://gaojiao.bnup.com.cn>
电子邮箱 beishida168@126.com

ZHONGGUO DANGDAI YINGSHI WENXUE DAOLUN

出版发行: 北京师范大学出版社 www.bnup.com.cn

北京新街口外大街 19 号

邮政编码: 100875

印刷: 北京京师印务有限公司

经销: 全国新华书店

开本: 184 mm × 250 mm

印张: 21.5

字数: 437 千字

版次: 2013 年 3 月第 1 版

印次: 2013 年 3 月第 1 次印刷

定价: 43.00 元

策划编辑: 赵月华

责任编辑: 贾 静

美术编辑: 赵 军

装帧设计: 毛 佳

责任校对: 李 茵

责任印制: 孙文凯

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话: 010-58800697

北京读者服务部电话: 010-58808104

外埠邮购电话: 010-58808083

本书如有印装质量问题, 请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话: 010-58800825

目 录

导 言/1

上 篇

第一章 革命战争的影像书写/11

第一节 革命颂歌与苦难追忆/11

第二节 《南征北战》：恢弘壮阔的史诗画卷/13

第三节 《林海雪原》：革命战争的传奇性表达/16

第四节 《烈火中永生》：政治诉求的影像样板/18

第二章 红色年代的成长叙事/21

第一节 意识形态规训下的成长主题/21

第二节 《董存瑞》：英雄形象的新开掘/23

第三节 《青春之歌》：知识分子成长道路的确认/25

第四节 《红色娘子军》：复仇主题与历史叙事的弥合/27

第三章 新生活的咏叹与思索/30

第一节 社会主义新时代的银幕回响/30

第二节 《李双双》：民间文化与喜剧精神的交汇/31

第三节 《新局长到来之前》：节制性的批判与道德惩戒/33

第四章 小说改编电影的探索与实践/36

第一节 夏衍的电影改编理论/36

第二节 《祝福》：忠实与创造之间/39

第三节 《早春二月》：革命与爱恋的诗意渲染/42

第五章 历史漩流中的困守/45

第一节 “样板戏”电影：极“左”文艺思潮的影像症候/45

第二节 《红灯记》：戏曲化的电影与观念化的美学/48

第三节 《闪闪的红星》：穿越逆境的励志传奇/51

第六章 经典传统的双向复归/53

第一节 诗化风格与入世精神/53

001

目
录

第二节 《城南旧事》：隐秘的追忆与心灵的慰藉/57

第三节 《芙蓉镇》：政治伦理化的时代镜像/60

第七章 启蒙语境下的先锋影像浪潮/63

第一节 影像本位观念的文学改编/63

第二节 《黄土地》：文化启蒙的先锋姿态/68

第三节 《红高粱》：感官狂欢与民族寓言/70

第八章 娱乐精神的银幕演绎/74

第一节 世俗化浪潮下中国娱乐片的复苏/74

第二节 《少林寺》：新旧武侠电影的分水岭/76

第三节 《顽主》：荒诞与彷徨/78

第九章 青春的感伤与焦虑/81

第一节 从边缘到底层：一种关于青春的现实/81

第二节 《北京杂种》：宣泄背后的认同危机/84

第三节 《长大成人》：一代人的怕和爱/86

第四节 《小武》：现实寓言与人类学的影像范本/89

第十章 历史的追忆与重塑/92

第一节 从文学到电影：叙事中的多元历史建构/92

第二节 《霸王别姬》：史、诗、思的融通/95

第三节 《活着》：直面宿命的悲悯/99

第四节 《阳光灿烂的日子》：个体化的历史追述/101

第十一章 世俗化时代喜剧电影的勃兴/105

第一节 电影娱乐功能的追认与开掘/105

第二节 《三毛从军记》：后现代主义的电影叙事表征/107

第三节 从《甲方乙方》到《非诚勿扰》：“冯氏喜剧”的类小品化模式/108

第四节 《疯狂的石头》：黑色幽默的现实映射/110

第十二章 影像中的主流意识形态叙事/113

第一节 “主旋律”影片的叙事规范与美学策略/113

第二节 《离开雷锋的日子》：道德守望与心灵救赎/117

第三节 《铁人》：一场跨时代的精神对话/119

第十三章 对凡俗人生的通俗化书写/123

第一节 电视剧的大众文化特征和世俗化倾向/123

第二节 《渴望》：家庭伦理剧的滥觞/125

- 第三节 《编辑部的故事》：语言的“乌托邦”/128
- 第四节 《贫嘴张大民的幸福生活》：平凡苦乐中的现实关怀/132
- 第十四章 文学经典的荧屏呈现/134
 - 第一节 名著改编：从小说到电视的媒介转换/134
 - 第二节 四大古典名著的荧屏重塑/137
 - 第三节 《围城》：影像叙事的哲理内涵/142
 - 第四节 《雷雨》：长篇电视剧时代的叛逆性改编/146
- 第十五章 世纪之交的历史叙事热潮/151
 - 第一节 “正说”与“戏说”：历史叙事策略的分化/151
 - 第二节 《雍正王朝》：现代观念下的荧幕断代史/154
 - 第三节 《宰相刘罗锅》：一则讽世的寓言/156
 - 第四节 《大明宫词》：先锋诗剧的文学化特质/159
- 第十六章 “中国式”大片的迷失与救赎/162
 - 第一节 华语电影的产业化转型与身份确认/162
 - 第二节 《十面埋伏》：消解历史之负的影像美学/165
 - 第三节 《墨攻》：民族历史文化的语境化书写/168
 - 第四节 《让子弹飞》：艺术个性与市场需求的博弈/170
 - 第五节 《一九四二》：对民族苦难的反刍与审视/173
- 第十七章 准个性化的银幕书写/177
 - 第一节 商业时代的艺术坚守与个性舒张/177
 - 第二节 《孔雀》与《立春》：幻妙的平民史诗/179
 - 第三节 《可可西里》：虚构与纪实/182
 - 第四节 《图雅的婚事》：复原对生存本质的感知/184
- 第十八章 主流价值观念的电视化表达/187
 - 第一节 “主旋律”电视剧作的生存形态与表现类型/187
 - 第二节 《激情燃烧的岁月》：革命激情的想象性怀旧/189
 - 第三节 《闯关东》：雄健的精神感召/191
 - 第四节 《人间正道是沧桑》：中国革命的影像史传/194
- 第十九章 新世纪电视剧的类型化趋向/196
 - 第一节 电视剧的叙事类型及其文化特征/196
 - 第二节 《士兵突击》：叩问心灵的军旅励志传奇/198
 - 第三节 《金婚》：家庭伦理剧的新范式/201
 - 第四节 《奋斗》：青春偶像剧的叙事机制与精神征候/203
 - 第五节 《潜伏》：谍战剧叙事空间的拓展/205

下 篇

第二十章 香港武侠功夫片的演进轨迹/211

第一节 剑影刀光中的侠义江湖/211

第二节 《独臂刀》：快意恩仇的阳刚气质/214

第三节 《猛龙过江》：功夫的叙事元素与表意功能/217

第四节 《新龙门客栈》：侠义情怀的现代阐释/219

第二十一章 香港电影的“新浪潮”/223

第一节 除旧布新的影像美学探索/223

第二节 《蝶变》：激越的形式探索与个性书写/225

第三节 《父子情》：平淡生活的朴实表达/227

第二十二章 香港喜剧片的多元样态/230

第一节 喜剧电影的香港本土特色/230

第二节 《醉拳》：功夫与喜剧的遇合/232

第三节 《铁板烧》：市井生活的喜剧表达/235

第四节 《大话西游》：“无厘头”的文化辨析/238

第二十三章 香港动作片的现代类型/242

第一节 现代动作片的类型复合与变异/242

第二节 《英雄本色》：民间侠义理想的想象性宣泄/244

第三节 《警察故事》：警匪片的谐趣风格/248

第四节 《古惑仔》：黑帮电影中的道德教化/251

第二十四章 港产电视剧叙事类型的成熟样态/254

第一节 香港电视剧作类型及其生产机制/254

第二节 《射雕英雄传》：金庸小说的改编风潮/257

第三节 《上海滩》：都会风云的历史缩影/260

第四节 《寻秦记》：拼盘文化的荧屏奇观/263

第二十五章 香港文艺片的个性化风格显现/266

第一节 香港文艺电影的作者风格与个性追求/266

第二节 《阿飞正传》：后现代风格的影像表征/268

第三节 《红玫瑰与白玫瑰》：张爱玲小说的经典转译/270

第四节 《岁月神偷》：时代与梦幻的唯美抒写/273

第二十六章 全球化语境下的香港电影新景观/275

第一节 香港电影工业的低迷及其复苏/275

第二节	《无间道》：商业类型片的美学追求与人文转向/277
第三节	《如果·爱》：叙事时空的复调景观/279
第四节	《十月围城》：显扬个体价值的革命叙事/281
第二十七章	写实主义与台湾精神的显现/284
第一节	乡土情结与乡土叙事/284
第二节	《养鸭人家》：写实主义的影像魅力/287
第三节	《童年往事》：个人追忆与时代命运的交响/290
第二十八章	台湾爱情文艺片的叙事征候/293
第一节	台湾爱情文艺片的琼瑶时代与后琼瑶时代/293
第二节	《我是一片云》：超现实的爱情幻梦/295
第三节	《少女小渔》：情爱叙事中的文化反思/298
第四节	《蓝色大门》：纯净的青春物语/301
第二十九章	台湾艺术电影的风格化呈现/304
第一节	台湾当代电影的先锋浪潮/304
第二节	《悲情城市》：追问历史与人性的隐痛/306
第三节	《喜宴》：东西文化的冲突与交融/309
第四节	《一一》：直面生存困境的寓言/312
第三十章	全球化与产业化语境下的台湾电影/316
第一节	台湾电影产业的衰落与艰难掘进/316
第二节	《卧虎藏龙》：中国传统文化的现代镜像/318
第三节	《海角七号》：商业美学与本土文化印记/321
附录	中国当代影视剧参考片目/324
	内地部分/324
	香港部分/330
	台湾部分/333
后 记	/335

导 言

一

影视文学,作为文学与影视之间的一种交叉艺术形态,其属性长期处于一种模糊的认知状态。一般意义上的“影视文学”,实际上就是影视文学剧本的简称,主要是指影视作品成型之前的文字形态。就历史情形而言,文学作为众多艺术样式的“母体”,为影视艺术的诞生和发展提供了重要的借鉴和丰富的滋养;而且,在当今的电子传媒时代,书面文学依然是影视艺术走向成熟与繁盛的强大后盾。因此,我们在瞩目于当下影视艺术景观的同时,自然离不开对影视文学(影视艺术的文学形态)发展状况的关注与探究。

作为文字文本的影视文学,是受“影视”这一艺术样式限定的、一种服务于银幕和荧屏的特殊文学形态。乔治·萨杜尔在《世界电影史》的绪论《电影史的资料、方法与问题》中曾说道:“要深入研究一部影片,一个重要资料是它的原创电影剧本。”但他同时也提请读者注意,“电影剧本都是拍摄前的工作计划,在拍摄或剪辑过程中都会做出重大的修改”,因此,“我们不能把一个电影剧本或一个分镜头剧本看作是‘一部纸上的影片’,而只能把它看作一部影片的拍摄计划、最初草图或草稿,影片本身才是主要的文献”^①。也就是说,影视文学的意义在于为影视艺术提供了“再创造”的基础,并不是要求导演对影视文学文本进行逐字逐句的“翻拍”。

在话语形态和表现方式等方面,影视与文学的差异是显而易见的,而影像文本的特殊规定性,也必然对影视艺术的“文学性”构成一定的制约。因此,不考虑影像表达需要的“纯粹”的“影视文学”,其独立存在的价值是有限的。如果对“影视文学”的理解仅仅局限于剧本的文字层面,则必然会导致对影视艺术本体特征的忽略。因此,我们要正确认知“影视文学”这一概念,既少不了对影视的文学属性的重视,也应当基于对影视艺术自身特性的充分认知与理解。

从历史发展的脉络来看,影视文学是以影视剧本的形式出现的。剧本形态的影视文学,也就是我们通常所指的为影视制作服务的“前电影”和“前电视”。影视剧本的文学价值,是影视作品艺术价值的重要来源和组成部分。它主要表现在思想内容、人物形象和表现手法等方面,其中核心是人物形象的塑造。人物形象是否具有新颖性、独特性,是否能包容深刻的思想内容与意蕴,是衡量影视剧本文学价值的主要

^① [法]乔治·萨杜尔:《世界电影史》,9~10页,北京,中国电影出版社,1995。

依据,也是成就影视作品艺术魅力的重要因素之一。

作为一个相对新兴的文学门类,影视文学主要从小说和话剧等体裁中汲取文学营养,但又有自己独特的体裁特征、技术规范、传播渠道和接受对象。一方面,影视剧本运用文字媒介来塑造人物形象和编织故事情节;另一方面,它又必须符合影视制作与传播的实际要求。出于影视艺术的声画表现功能,影视剧本通常能够体现鲜明的动作性和画面感,使读者在阅读过程中能“看见”或联想出一幅幅动态画面,能“听见”或感受到相应的声响。此外,影视剧本还渗透着鲜明的“蒙太奇”观念,画面的剪接组合成为影视文学创作的主导性思维模式。动作性、声画效应和“蒙太奇”结构,使影视文学区别于其他艺术表现形式,给予读者特殊的审美享受并成为银幕、荧屏形象的基础。

与其他文学体裁(如小说、诗歌、散文、戏剧等)相比,影视剧本大致具有下述特征:其一,在思维方面,影视剧本和其他文学体裁一样,都利用形象思维,都需要塑造形象、编织情节、营造意境。相比较而言,影视剧本似乎更加侧重于故事情节的设置和编造。其二,在语言方面,除了剧本中的台词(人物对白)以外,影视剧本语言的“能指”是声画造型,文字在其中更多的是发挥一种转换媒介的功能。影视剧本的文字表述服从于影视艺术的审美习惯,尤其注重直观形象感、视觉效果与简练性。其三,在结构方面,影视剧本和“蒙太奇”思维密不可分。作为影视艺术领域里的一个基础性理念,“蒙太奇”不仅仅指影视作品的独特剪辑组合,更意味着一种独特的思维方式。它要求创作者时刻从“声画本位”出发,善于从丰富的生活素材中发现和选择适合于影像表现的元素加以组合。苏联电影艺术大师普多夫金在其名著《论电影的编剧、导演和演员》中就曾这样告诫剧作者:“编剧必须经常记住这一事实,即他们所写的每一句话将来都要以某种视觉的、造型的形式出现在银幕上。”^①其四,在创作机制方面,影视剧本的创作服从于影视制作的需要。影视是典型的综合艺术。在现行的影视创作与生产机制下,剧本写作需要考虑其他环节的诸多要求,剧本作者的初衷往往在影视剧的具体摄制过程中被不同程度改写,其艺术个性也很难在完全意义上被保全。此外,就作品的接受层面而言,影视剧本固化为银幕影像后,留给观众的想象空间就要比文字媒介有限得多。一千个读者心里会有一千个林黛玉,但看过1987年问世的电视连续剧《红楼梦》之后,人们都只会将“林黛玉”这一“能指”具象化为陈晓旭所塑造的荧屏形象。在全球化的信息时代,影视剧本所依赖的播放媒介和传统纸质媒介之间的关系更为复杂,它们之间既有借鉴与共生,也进行着对受众和话语权的争夺,而这些问题单纯依靠研究影视文学剧本,显然难以获得明确的答案。

可以说,影视文学是构筑影视艺术大厦的基石,而影视艺术则构成了对影视文学的发展和超越。在某种意义上,停留在纯文字层面的影视文学文本是“残缺”的;

^① [苏]普多夫金:《论电影的编剧、导演和演员》,北京,中国电影出版社,1957。

影视文学只有在影视作品真正成型之后才具有自足的意义。如果脱离影像艺术表现规则,脱离影视艺术成品的参照,对影视文学剧本(“影像化的文学”)的探讨将不可避免流于盲目和片面。从另一个角度来说,对大部分读者而言,影视文学剧本是比较陌生甚至乏味的。以分镜头剧本与小说为例,毕竟,前者所能引起的阅读快感要远远逊色于小说语言所能带来的情感共鸣和心灵震撼。

在西方国家影视发展史上,影视剧本极少被视为可供直接欣赏的文学作品。况且,就当下的实际情形来看,普通读者直接阅读影视文学剧本的机会少之又少;即便是那些能通过文学刊物或互联网等媒介读到的剧本,与根据其拍摄的影视成品(如果付诸拍摄的话)之间,也往往存在着不小的差异。因此,对中国影视文学创作历程的追溯和梳理,就不应拘泥于单纯的影视剧本,而应当从对影视艺术成品的读解入手,再反观影视文学创作的优劣得失。唯其如此,才有可能更加契合影视艺术创作规律,从而对中国影视文学(作为影像艺术与文字艺术相结合的文学形态)的发展状态和艺术魅力进行更为深切的体察。

如果说,上述观点是基于“影像化的文学”这一视角,那么,“文学化的影像”则构成了我们解读“影视文学”的另一个重要维度。

影视艺术是年轻的,而文学则如同历史一般古老。影视艺术的历史,是从各种艺术门类中脱颖而出并逐步获得独立性的历史。正是在与文学、戏剧等其他艺术门类的交互影响和借鉴中,影视的独特语言系统和艺术感知方式不断走向成熟。自诞生之日起,影视就与文学缔结了亲缘关系——“一个电影导演是可以从崇高的文学典范中学到很多东西的”,“伟大的文学所积累的经验能够帮助我们电影工作者学会怎样去深刻地研究复杂多样的生活”^①。就历史发展情形而言,文学从内容到形式的所有艺术“库藏”几乎无一不被百年来迅速崛起的影视艺术所借鉴、试验、创新和扬弃。为此,苏联著名电影导演和电影理论家爱森斯坦做出了这样一个结论:“必须从‘间接的’祖宗,从具有数千年悠久传统的文学、戏剧和造型艺术那里找寻材料,来构成电影表现形式。”^②

20世纪中叶以来,事实上,影视与文学的关联比人们的想象远为丰富与深刻——二者优势互补、相互借鉴的现象,几乎存在于精神内涵的呼应、主题思想的共通、表现手法的互渗、价值倾向的趋同等艺术表现领域的一切方面。“文学化的影像”这一思考维度的提出,使人们从惯常的文学思维来解读影视作品成为可能;从这一维度出发,故事情节的编排、人物形象的塑造、氛围情境的营造、思想深度的开掘、表现形式的创新……这些文学作品的主要构成元素,同样能够成为我们考察影视艺术的视角。用这种方式来看待和解读影视作品,无疑有利于拓展影像艺术的思想深度和意义生成空间。读者和批评家,透过荧幕空间中的影像序列,关注其附着的鲜明文学属性,关注其中蕴涵的文学艺术的普遍特质——人的情感和命运、人在

① [苏]C. 格拉西莫夫:《电影导演的培养》,北京,中国电影出版社,1987。

② 《爱森斯坦论文学与电影》,载《电影艺术译丛》,1956(7)。

现实和历史中的位置、人性以及人的隐秘心灵世界、民族及其文化的现代化嬗变，等等。无法否认的是，今天的大多数观众和读者，的确是依据传统的文学标准来对影视作品进行赏析和评判的。

值得注意的是：对影视的“文学化”想象，是从文学的经典维度对影视作品进行更深层次的意义阐释，绝非将影视艺术文本与文学文本等同一体；它依然要遵循影视与文学二者的艺术边界，必须建立在尊重影像语言的本体性与特殊性的前提之上。如果我们将影像视为文字的“附庸”，那么，影视势必被误解为“形象的文字”，影像艺术丰富而独特的构造与内涵也将被悬置和曲解。当人们出于思维惯性试图将声光文本还原成文字文本，完全以“情节”取代“画面”来把握影视作品时，其实是将影视作品当作了想象中的文学替代品而已。如果我们始终执著于对影视作品进行静态的、形而上学式的“文学化”考察，那么，对影视作品的“观看”相较于对文学作品的“阅读”，其特殊性和独立性又在哪里呢？

二

无论是“影像化的文学”还是“文学化的影像”，两种视角都暗含着我们对“影视文学”这一概念的想象性预设：它是一元的、静止的、线性的。但事实并非如此。两种视角之间，存在着复杂的、热烈的互动与共生。文学之于影视艺术的深远影响，是不争之实；而影视艺术对于文学的反作用，也同样是大半个世纪以来令人瞩目的文化景观。

早在电影诞生之初，列夫·托尔斯泰就宣称道，“这个带摇把的嗒嗒响的小玩艺儿将给我们的生活——作家的生活——带来一场革命”，“我们将不得不去适应这影影绰绰的幕布和冰冷的机器。将需要一种新的写作形式”。^①一百年前，托尔斯泰就敏感地预料到了影像艺术将对传统文学带来的“革命性”冲击。尽管如此，面对影视艺术的迅猛发展势头，人们依然表现出了不同程度的惊诧与不适。就中国的当代语境而言，20世纪90年代以来，确凿的文化事实反复向我们表明：影视具有巨大的容量和艺术弹性，全方位契合现代社会的商业逻辑和消费主义趣味，能够在梦幻般的感官世界中迅捷地迎合大众的猎奇冲动、视觉欲望和审美快感……影视艺术这些几乎是与生俱来的形式特质，使文学逐渐失去了“轰动效应”，不得不面对日趋边缘化的命运。影视，俨然已经占据了当今时代的主流文化阵地；而与影视不同方式、不同程度的结缘，也成为中国文学拓展生存和传播空间的一种带有普遍性的文化选择。

当然，文学与影视的关系，远比我们的想象更为复杂和微妙。要对中国当代影视文学进行“史”的追溯，自然少不了对半个多世纪以来中国文学与电影、电视之间的关联进行概括性地梳理。

^① 参见[美]莫·贝哈：《电影与文学》，载《世界电影》1989(6)。

电影，早期在中国被人们称为“影戏”。“第一代”电影人如郑正秋、张石川、蔡楚生、田汉、孙瑜等，基本上是集文学家(戏剧家)与电影家的身份于一体。早期的中国电影，戏剧化倾向十分强烈。1905年诞生的中国第一部电影《定军山》，取自谭鑫培主演的同名京剧片段；第一部故事短片《难夫难妻》，演员也是当时的新剧名角；京剧大师梅兰芳也曾自导自演过《天女散花》《春香闹学》等影片。

1933年，夏衍根据茅盾同名小说改编的电影剧本《春蚕》的问世，标志着新文学在银幕上开辟了一个新的阵地。此后，小说开始逐渐取代戏剧成为影视剧的主要素材来源，这种情况在新中国成立之初达到了一个高峰。大批古典、现代和当代的小说被搬上银幕，电影分享着小说的传统“现实主义”精神与技法。由于技术水平的限制，尽管在导演、摄像、录音、剪辑等环节上做出了探索和努力，但当时的电影仍然无法摆脱“图解”文学作品的命运。在新中国成立初期的电影体制中，文学专业人员往往占据着重要的席位(如夏衍、袁牧之等)，“编而优则导”的情况在当时也颇为盛行。“文化大革命”时期，在“革命样板戏”运动中，戏剧重新占领了银幕，“现实主义”原则被戏剧化的“革命现实主义和革命浪漫主义的结合”所取代，戏剧化手段进一步被放大，如“两结合”“三突出”“多浪头”，等等。当时的电影，一度返回了实录生活即景的“原始状态”，沦为“样板戏”的记录仪。

滥觞于“文化大革命”的戏剧传统对于电影艺术的再度凌驾，一直持续到20世纪80年代初期。“第四代”导演在回归现实主义传统的旗帜下，开始探索影像语言的自身特点。与之相伴的，是小说与影视的再度结合，《芙蓉镇》《城南旧事》等一大批现当代小说被成功地搬上银幕。当时的许多电影作品，在情感基调和形式风格上开始流露出“诗意”的倾向。20世纪80年代末，横空出世的“第五代”导演群体又以激进的姿态挑战传统电影文学观念，用自我表现代替“再现”，通过对影视语言表意功能的率性张扬，以凸显影像艺术的本体魅力，并建立起影像语言的自足艺术体系。在20世纪80年代思想解放浪潮空前激荡的文化背景中，影像和文学的关系也发生着微妙而重要的变化。《一个和八个》《黄土地》等影片，彰显着影像对文学的强大驾驭能力。张艺谋、陈凯歌等导演从“影像本位”出发，身体力行地开始对文学原著进行大刀阔斧地改动、肢解和变异。我们在这里可以发现一个有意味的现象：“第五代”电影绝大多数都是由当代文学作品改编而来；然而，与前辈电影艺术家相比，“第五代”导演对文学原著的态度又呈现出空前叛逆的姿态。以张艺谋的《红高粱》《菊豆》《大红灯笼高高挂》等作品为例，“如果说忠实于经典作品的原著或原著精神是一种现实主义风格的表现，那么张艺谋作品代表的小说改编方式则是‘第五代’电影对于电影文学本体走向现代形式解构的一种杰出代言”^①。

世纪之交，电影与文学的关系愈加趋于多元。电影改编或取材于文学作品(尤其是中长篇小说)的现象经久而不衰，并且催生了《霸王别姬》《阳光灿烂的日子》《唐山

^① 黄会林、周星主编：《影视文学》，88页，北京，高等教育出版社，2002。

大地震》《让子弹飞》《金陵十三钗》等一系列改编电影杰作。可以说,这一时期中国电影的优秀之作大多依然得益于优秀文学作品的滋养。这是中国电影百年以降一脉相承的传统。与此同时,一批 20 世纪 90 年代开始从事电影创作的新锐导演群体,有意识地抛开了文学原著的“拐杖”进行自编自导。在充分运用电影视觉造型和“蒙太奇”叙事方式的基础上,这一批年轻的电影人摆脱了中国电影长期以来对文学经典的依赖,致力于对现代都市生活进行个体化、独特化的自我表达。这一现象,看似意味着电影与文学二者之间的“疏离”;然而,如果从另一个角度来看,原创性影视剧本的大量出现,恰恰预示着影视文学正迈向更趋独立和开阔的空间。

与电影艺术相比,电视艺术的情形更为驳杂。客观地说,“电视”的传播功能大于其艺术功能。“电视”这一概念本身,涵盖了驳杂的表现形态(包括电视剧、专题节目、新闻节目、综艺节目、纪录片等)。本书所涉及的“电视文学”,主要局限于电视剧艺术的范畴。

与欧美发达国家相比,中国电视起步较晚。1958 年 5 月 1 日,中国第一座电视台——北京电视台(中央电视台前身)开始试播节目。同年 6 月 15 日,北京电视台在演播室内直播了根据《新观察》杂志发表的同名小说改编而成的电视剧《一口菜饼子》。这部时长仅 20 分钟的“直播电视小戏”,拉开了中国电视剧的序幕。由于当时没有磁带录像设备,《一口菜饼子》采用的是黑白图像的直播方式,表演、摄像、录音、合成均在演播室内同时进行。依据现存的资料来看,《一口菜饼子》存在教化色彩过浓、艺术表现粗糙等问题,但在当时的具体环境下,它毕竟标志着一种以电子技术为基础,有别于舞台剧、广播剧和电影的新兴艺术形式走上了历史舞台。此后八年间,直播电视剧获得了长足的发展,涌现出《党救活了他》(1958 年,改编自报告文学)、《相亲记》(1963 年,改编自柯岩同名话剧)等一批富有时代特色的作品。受制于特殊的摄制方式,这一时期的电视剧作品舞台气息十分浓厚,很多电视剧作品还停留在对舞台剧直接搬演的层次。这一类型的电视剧,主要遵循文学(戏剧)创作模式,以经典戏剧美学为其理论支撑,强调“三一律”和舞台的假定性,电视的媒介特征还远未充分地挖掘。此外,肇始于这一时期的改编小说、戏剧等体裁文学作品的倾向,也成为了中国电视剧创作的一个重要传统。

1978 年 5 月 1 日,原北京电视台更名为中央电视台;此时,全国共有 29 个省、市、自治区成立了自己的电视台。此后数年间,大批古典名著、现当代文学作品(尤其是长篇小说)被搬上荧幕,电视新闻文学样式逐渐走向多元,文学性浓厚的电视纪录片风行一时……在中国电视走向复苏的同时,中国电视文学也呈现出前所未有的生机。

从 20 世纪 80 年代中期开始,随着中国家庭拥有电视机数量的急剧攀升,电视的影响力和辐射力日渐扩大,不断蚕食着原本属于书籍、报刊、电影、戏剧和其他文化消费模式的受众空间,从而成长为新兴的主导型媒介。尤其是进入 20 世纪 90 年代,电子媒介取代印刷传媒成为文学的主导型传播媒介,中国文学的传统意义格局面临着一次深刻的转型。作为一种企业化、集约化、资本化的文化符号,置身于

全球化、信息化浪潮中的电视媒介，显现出契合消费时代本质特征的强大感召力。在这场不可逆转的媒介转型历程中，文学与电视的互渗就不仅仅是电视艺术借鉴的需求，也是文学自身从纸质媒体向播放媒体寻求新的生存空间的“迁徙”。

以电视为标志的影像逻辑和文化资本凌驾于文学之上，这给文学创作的格局带来了意义深远的变迁。于是，我们看到：20世纪90年代至今，一方面，众多的小说家对“影像叙事”显现出不同程度的热情，纷纷以不同的方式向影视靠拢；他们晚近创作的一系列小说，常常渗透着某种“影视信息”，自觉或不自觉地尝试着与影视从内容到形式的“并轨”。另一方面，数量不菲的当代文学作品（尤其是长篇小说），频频被改编成长篇电视剧，为中国电视剧市场的勃兴注入着源源不竭的生机。回望近二十年来改编自同时代文学作品的电视剧，其中影响力较大的，有《北京人在纽约》《过把瘾》《来来往往》《贫嘴张大民的幸福生活》《激情燃烧的岁月》《青衣》《中国式离婚》《血色浪漫》《暗算》《蜗居》《潜伏》，等等。

上述现象，需从辩证的角度加以解读。如一些论者所言，基于世纪之交中国作家“触电”、文学与影视结缘的事实，影视与生俱来的商品化、大众化、平面化特质对文学的传统理想和观念体系造成了不同程度的“异化”。在影视的合围之下，文学的艺术本体价值正面临空前的解构危机。然而，我们也无须对这种现象持过于悲观的态度。与影视结缘，有利于文学乘时代潮流之势重现昔日辉煌。其一，影视的独特叙事理念，在一定意义上拓展了文学形式探索的视阈；其二，作家通过电子媒介进行言说，更容易达到向广泛大众传输文学理想的目的，从而促成传统意义上的文学写作与现代传媒的“联姻”。而从文字到影像的跨越，也委婉地折射出转型期中国文学不甘失语、拒绝“边缘”，借助现代传媒之力寻求身份认同的精神之旅。

上 篇