

卓越无疆

上海戏剧学院 卓越讲堂演讲录

厉震林 宋媛媛 主编
上海戏剧学院教务处 编

导 言

上海戏剧学院七十多年的办学历程,从最初传统的表演、导演、戏文、舞美四个专业,逐步发展形成目前的戏剧、戏曲、影视、舞蹈、音乐、美术、设计、管理、文化创意等演艺类综合专业群体系,内容几乎覆盖了艺术教育的整体链条,学校专业交叉与专业融合的特征显著。面对信息瞬息万变、新文化层出不穷以及艺术更新转型日益加速的时局,学校倡导“人格化”“平台化”的“文化多元”教育主题,打破围墙,开门办学。2006年以降,学校在双周开展全校性质的讲座,名曰“卓越讲堂”,广邀社会名流、精英学者来校讲座,其量已经不菲,前已出版的《文化与剧场的多元拓展》讲座专辑是对2006年至2009年间精彩讲座的汇编,本书《卓越无疆》则是2010年至2014年的讲座专辑。

“各美其美,美人之美,美美与共,天下大同”,费孝通先生的16字箴言,道尽民族与文化之间的和谐共生。虽然“文化多元”与“多元文化”分属文化与政治领域的表达内容,但是,“多元”一词已被各界广泛接受,在不同语境下“多元”已成为“天人合一”“和而不同”“中正仁和”等的代名词。《卓越无疆》也是上承文化多元的追求,呼应“英才卓越”的卓越教育要求,以师之博闻强识、从容指顾间,得书中未有之文,超然书本之外的治学之精髓。我们现将讲座整理出文字,供未能亲临现场的读者浏览,以飨同好。本专辑共收集精彩讲座29篇,按照时间顺序编撰。其中知名演员王洛勇、徐峥以校友的身份回校,与同学现场交流,分享人生经历。他们以亲身经历让学生懂得“学校给予学生的是什么,在职业生涯上与人打交道的能力是什么”。讲座内容似人生灯塔,为学生照亮前进的方向。

例如上海话剧艺术中心副总经理喻荣军的《表演艺术的全球视野和上海实践》,使同学们领略英国、德国、法国、爱尔兰、西班牙、意大利、希腊、埃及、丹麦、美国、加拿大的剧院、剧场和世界著名的艺术节不同的侧重点和功能,甚至其运作的机制,“如何看戏,看上去很简单,但是你把它摸透了,里面有好多东西可以说”。戏剧学院的同学大学四年要在众多的戏剧信息中找到要看的戏,并且看懂戏剧是戏剧学习的重要过程。

又如南京大学吕效平教授在《夏洛克的痛苦和福斯塔夫的快乐——对喜剧性的再思考》讲座中,通过带领学生分析《第十二夜》中的马伏里奥、《威尼斯商人》里的夏洛克以及《悭吝人》里的阿尔贡、《亨利四世》里的福斯塔夫,提出他印象最深的两个喜剧理论:一个是亚里士多德讲的喜剧是我们由于看到道德上、智慧上低于我们的人,我们为我们的智慧而快乐,我们为我们的道德而快乐;另外一个喜剧就是幸福的心情永远不被破坏,永远不被任何灾难,永远不被任何生活当中的挫折所破坏,简单而言,永远快乐就是喜剧。福斯塔夫这个人物将上面两个喜剧理论贯穿了,“只有福斯塔夫才真的不怕死,只有福斯塔夫才敢于调侃死神,他不是金钱的奴隶,不是女色的奴隶,不是爱情的奴隶,不是虚荣的奴隶,甚至也不是对于死亡的恐惧的奴隶。所以他永远是快乐的,他的精神是极度自由的”,西方评论说他像一个箭垛一样,他的身上射满了人世间痛苦之箭,他仍然是快乐的。这样的人物为什么能够达到快乐的状态呢?黑格尔有一个非常好的解释,“我们要把可笑性和喜剧性区分开来”。按照黑格尔的观点,夏洛克不是喜剧的,马伏里奥不是喜剧的,因为他说可笑性指的是现象与本质的差异、手段和目的的差异,当这种差异在瞬间被揭露出来,我们就哄堂大笑。

怎么样能做到永远快乐呢?因为我们看穿了,事实上对于我们本来的价值来说,不会有任何东西伤害到我们,我们的人生本来就是价值有限的,这样我们就保持着一种快乐的心情。哈姆雷特愁眉苦脸思考的问题正是福斯塔夫嬉皮笑脸看透的问题,它是一枚硬币的正面和反面,而这枚硬币正是莎士比亚本人。

或如《移民社会与上海文化》,熊月之教授在上海建城460年、开埠170年之际,回溯上海的历史,研讨移民社会与上海文化。他从近代上海是典型移民社会、近代上海移民社会特点、近代上海城市地位、移民社会与文化创新、移民动力分析、移民传统的中断与恢复等几个方面,回顾了上海移民社会与文化的形成,并总结上海移民社会与其他城市移民社会的六大不同,凸显上海“海纳百川”的城市魅力。

本书收录讲座中的主讲人,既有多所高校的知名学者,如王晓玉、吕效平、黄白、何占豪、卓伯棠等教授,也有活跃在社会文化艺术领域的前沿大家,如王丽萍、龚和德、喻荣军、韩立勋、王纯杰、俞亮鑫、徐峥等,也有知名外国学者,如研究皮娜·鲍什舞蹈的萨宾娜·荷曼,还有熊月之、孙逊、阮仪三教授作为上海市炎黄文化研究会“海派文化系列”来校演讲,从上海的历史文化到上海的城市建筑,使同学们对我们生活的这座城市从文化底蕴上愈加了然。

讲座涉及内容广泛,有戏剧、影视、舞蹈、音乐等,充分印证了上海戏剧学院开放化的办学思路和“大戏剧观”的教育思路。不以围墙为傲,卓越多元为真。这些讲座是智慧火花在大学的激情碰撞,时而有逻辑严谨的学术氛围,时而

又感性四溢或者亲切活泼。由于是根据录音整理,每一位在现场的主讲人都希望能够给同学们带来更多的收获,因此,讲述的内容上会倾向于口语化的交流。我们在口语与书面之间尽量兼顾,还原作者主旨,以期带给读者原汁原味的享受。

目 录

| | | |
|------------------------------|-----------|-----|
| 游走在文学与影视之间····· | 王晓玉 | 1 |
| 卓越,从点滴做起····· | 王洛勇 | 14 |
| 跨领域时尚创意····· | 杨青青 | 31 |
| 皮娜·鲍什的舞蹈剧场····· | 萨米娜·海曼 | 57 |
| 电视和我们的生活····· | 王丽萍 | 65 |
| 只要上路,就能与美邂逅····· | 易水 | 83 |
| 表演艺术的全球视野和上海实践····· | 喻荣军 | 92 |
| 戏曲舞台艺术的历史积累与现代探索····· | 龚和德 | 108 |
| 生存戏剧与理想戏剧漫谈····· | 姚金成 | 116 |
| 作为视觉经验的中国古典舞审美特性····· | 徐 颀 | 138 |
| 传统节日功能的现代转换····· | 黄意明 | 150 |
| 我的制片生涯····· | 严隽人 | 165 |
| 现代社会与交往····· | 王鸿生 | 177 |
| 夏洛克痛苦和福斯塔夫的快乐——对喜剧性的再思考····· | 吕效平 | 190 |
| 设计为何——从原研哉中国展说起····· | 王纯杰 戴承良 | 205 |
| 香港台湾电影的现状与未来····· | 卓伯棠 | 218 |
| 艺术创作与公共领域····· | 王纯杰 | 226 |
| 城市空间与海派文学····· | 杨 扬 | 231 |
| 高清时代纪录片何为?····· | 李 涛 | 246 |
| 神秘的拍摄现场····· | 梁 山 | 267 |
| 艺术虚构与文化纪实的关系····· | 俞亮鑫 | 277 |
| 梦想照进现实····· | 李 勇 | 290 |
| 《梁祝》的创作背景与乐品赏析····· | 何占豪 | 300 |
| 认识西班牙女性剧作家····· | 阿里汉德罗·加西亚 | 308 |
| 谈中国民间音乐····· | 黄 白 | 313 |

| | | |
|---------------------------|-----|-----|
| 上海文化的前世今生····· | 孙 逊 | 319 |
| 移民社会与上海文化····· | 熊月之 | 341 |
| 上海的城市特色与保护····· | 阮仪三 | 353 |
| 让梦想照进现实——从演员到导演的心路历程····· | 徐 峥 | 367 |

游走在文学与影视之间

◎ 王晓玉

王晓玉：1944年生，祖籍山东。华东师范大学传播学院教授、博士生导师、终身教授。曾任《传播学研究·集刊》主编，上海电视台《经典重访》栏目主持人。其著述有《阿花》《紫藤花园》《台港文学概述》《儿童文学通论》《晓玉随笔》《人生百事》等多种。其文学作品《紫藤花园》《上海女性》《99玫瑰》等大多被改编成影视剧并获国家级奖项。因创作业绩而获全国首届女性文学奖（1998年）。

大家下午好。在主持人对我的介绍中，有一点很清楚，王晓玉其实是个三脚猫。所谓三脚猫，就是什么都参与一下，什么都不精通。这就比较好理解，为什么我能够游走在这么多的领域了。刚刚我们系主任说我同时还是个编剧，其实我这个编剧做得很差。曾经我把自己的小说《上海女性》改编成了一部24集的电视剧，由北京中北公司的尤小刚拍摄完成。我曾经有一部长篇小说叫《99玫瑰》。后来有家上海影视公司找到我说，能否由我自己把它改编成电视剧剧本。我马上就答应了，我说行啊。写完之后，自己觉得很满意，丰富了很多内容，然后就送出去拍了。结果很糟糕，都没有再播出第二遍，好的电视剧都是一遍又一遍重播的。尽管如此，我知道影视公司还是赚了钱的。不过，他们赚钱跟我没有关系，我赚钱跟这个电视剧的好坏也没有关系。我也赚了钱，但是这个电视剧是不成功的。因此，我总结下来之后发现，我不是个写电视剧的料。

我自己认为我既不是一个编剧的料，也不是个主持人的料，我写小说还可以。我的小说《紫藤花园》被上海一家影视公司改编了一半，改到解放部分以后就不给改了。很多人都来找我买版权，然后也写出了剧本，最后走麦城，都没成功。关于原因，我一会儿再讲。虽然这部作品只改编了半本，但是我知道它在十年前的影响非常大。十多年前，《紫藤花园》的收视率相当于上海另一位作家叶辛的《孽债》。我看座同学的面孔都那么年轻，不知道十多年前你们在哪里，在高中、小学，说不定是在幼儿园。对于你们来说好像很遥远，回去之后问一下你们的爹妈，尤其是你们的母亲。那个时候，你们的母亲会如痴如醉地看《紫藤花园》，在上海收视率仅次于《孽债》，很多人翘首以盼等着看下面的故事，但是没

了。没了怎么办？我说你们看我的小说啊。这部电视剧不是我改的，但是这个电视剧改得很好。不仅这个编剧很好，而且拍得也不错，所以影响相当大，我的小说也由此推向全国。原来的小说40万字只拿到了8000元的稿费，由于电视剧改编了我的前半本小说，所以我后面的小说在不断地印刷，最后拿到了8万多元的稿费。这就像那个《孽债》，当初拿到上海的出版社都不要，后来是拿到江苏文艺出版社出的，出完以后也没影响。3年以后，叶辛亲自将这部小说改编成了电视剧，并成功地拍出来了。拍完以后，这部小说由出版社重印，印了30多万册，而且签了版税，他一下就拿了30多万元稿费。一会儿我们还会谈到小说和影视之间到底是怎样的一种关系，以及为什么有那么多人喜欢游走在这两种样式之间。

系主任刚刚说我是个教师，告诉大家，我是个很好的教师，我当了44年的教师。我是1961年进入华东师大的，17岁就进入了大学，现在我是华东师大的终身教授。

刚刚有跟老师提到你们的于东田老师，我就顺便哀悼一下她。她是我的好朋友，我们是山东老乡，也都在作家协会里。她是个新锐作家，也是个非常可爱的女孩子，她坠楼去世，我是非常心痛的。作家里头常常会发生这种事情，弗洛伊德说，作家脑子都有点毛病。说到我自己，有时候也会有点不正常。但我同时又是个教师，教师这个职业是非常怪的。这是一个戴着面具的职业，一站上讲台，它就把我社会化、格式化了。从1961年进入华东师大开始接受华东师大的师范教育，一直到现在，四五十年教师做下来，像我这样的职业就决定了我必须理智地对待一切，所以你不大听到教师跳楼自杀的事情，除非是“文革”。“文革”期间，比如我今天还在这里好好地做讲座，明天就有可能被剃成阴阳头拎到这个讲台上站着接受批斗。那么，说不定我晚上也会跳下来，因为向来士可杀不可辱。我念书念到1966年的时候正好摊上了“文革”，我就看到好多老师自杀了。但是通常在现在比较平和的情况下，我们当教师的能够自我调节、自我结束，或者说自我伪装，用这样的方法使自己本性里面的某些东西迷失掉或消减掉，或者说把它压抑掉。有时候我们讲很多从事文学创作的人都这样，比如说一个非常有名的诗人叫海子，他最后就卧轨自杀了。

今天这个讲座我会很随意，尽管我很认真地做了备课，而且我还专门为了今天这个讲座做了一个大纲。我都是根据不同院校的特点来做一个比较有针对性的大纲的，比如我今天是到戏剧学院来，我做的就是这个讲座，如果我到华东师范大学去，那就会是另外一个讲座。尽管有大纲，但是我想跟大家讲得稍微随意一些。我被称为作家、剧作家、小说家、教师而且是终身教授，而且因为能说会道有时候还在电视上露露面，此外我还是主持，也会常常被邀请做嘉宾去谈一些法

律问题。比如上海的《法律聚焦》这个节目,除了选取现实生活中的案件外,也会拿影视剧中的案件来进行聚焦,比如谈日本的电影《草帽歌》,还有热播的电视剧如《手机》《老牛家的战争》等。

今天我们解构一下,看一看在文学与影视、甚至是写作与表演之间,严肃的教授甚至是行政官员这么一个身份,是怎么糅合在我这样一个女性身上的?其实蛮有趣的,这就是我这个题目的要点。其实,在文学和影视甚至文艺的各个方面,有一个共通的通道。这有点像我们小时候玩的迷宫,走不通就会走到死角去,走通了就找到一个出口去了。你可以在这个屋子里走一圈再回过来,再到那个屋子里走一圈又回过来,然后再到最后一个圈子里走一圈就找到通道出去了,出去了也就翘辫子了。我现在已经接近出口了,但的确还游走在迷宫里面,怎么会游走?刚刚我们老师还介绍说我是博导,博导的方向就是文艺学。文艺学的范围很广,它有好多好多的教师,我是其中的一个。我不是研究文艺理论的,也不是研究民俗学的,更不是像你们的校长那样研究人类表演学,我研究的是影视文学理论。然后在影视文学理论里面,我又是比较侧重中国电影史论的研究。如果你要问我,相关专业有什么专著。我编了一本《中国电影史纲》,是上海古籍出版社出的,凡是考我们传播学院的同学都必读的一本书。这样我一面是在做自我介绍,一面就把今天的讲座拉开了。我讲的可能比较散,包括立论立在某一点上,但是我相信可以开启你的心智。你可以对你感兴趣的东西深入地思考下去,我等一下会留一刻钟的时间和大家进行交流,你可以提问题。我经常到高校去讲座,我觉得我们不同学校的同学们提的问题是非常有趣的。有一年到政法学院去,有同学举手问问题,其中有一个问题是:“我是家庭婚姻专业的法政系学生,请问你离婚过没有?”我说:“你为什么要问这个问题?”他说“你们作家常常离婚”。我跟她讲“一直到今天为止,我还没离婚”。这个问题我愿意回答。到财经大学,他们学生提的问题是什么呢?他们在一张纸条上写道:请问你每个月收入多少(有无灰色收入)?这些问题大家都可以提问。

我想先说一下,我今天谈的这个文学是个狭义的文学。其实文学包括很多,诗歌、散文、古典文学、报告文学、网络文学等等,我今天主要是谈小说这一块。因为跟影视有关的比较多的是小说,其实现在也有一些跟诗歌相关的诗电影,但我主要谈的还是小说。关于影视,我主要谈剧本创作,不谈表演,也不谈导演,当然更不谈舞美和新媒体。比如说网络创作,我们现在还有网络电影、手机电影,这些我都把它撇开,这样我们就能够集中谈我比较能够谈的问题了。

中国文学最早是诗歌,小说这个样式实际上只是几百年里面的事。我进大学的时候,我的老师叫程俊英。这个老师是1900年出生的,跟冰心同岁。我是1961年进的大学,也就是说我进大学的时候,她已经61岁了。她是研究《诗经》

的专家，她教我古代文学。第一堂课的时候，她说：“同学们你们知道吗，中国文学的第一首诗是个女子写的，这是一首爱情诗，是匿名写作的。”这位老先生用读古诗的方法给我们念了这首诗。念古诗是有种特殊的念法的，我没把这一套学会，好在她只念了3个字，因为这首诗只有3个字，叫“候人兮”。这老太太蛮有意思的，“五四”时期她还不到20岁，演那个《孔雀东南飞》里面的刘兰芝，演的是一个受气的小媳妇。但是直到60多岁，她的声音听起来都非常鲜嫩。因为岁数大了，即使是再嫩的声音也会有点发抖，所以她念到“候人兮”后面的时候完全是抖的。说实在的，对于十七八岁的我来讲，当时我没太理解为什么这首诗只有一句话。后来我就慢慢地理解了，我相信现在大家包括所有的当代青年都能理解了，北岛有一首诗就只有一个字——“网”，他的标题却有两个字——“生活”。我们没人否定这首诗是诗，谁敢说它不是诗？生活，然后就一个字“网”，诗的意境、诗的韵味、诗的深刻性、诗的抒情意味都在里面了。这样看来，“候人兮”这样的话也能算首诗了，而且是一首爱情诗。像这样的诗，大都不会是男人写的吧？表达的更像是女子的情怀。这位老先生在她90多岁高龄的时候，居然发表了她的处女作《女生·妇人》这部50万字的长篇小说。现在《女生·妇人》这本书外面是可以买得到的，这是她和蒋丽萍合作完成的。蒋丽萍是上海的著名女作家之一，前不久刚刚去世，大概一个多月前去世的，才50多岁，十分可惜。程俊英后来是学者，主要研究《诗经》。一个人心里怀有一定的文学梦想，到了90岁还会去弄长篇小说，这就是毅力，而且还是处女作。

中国最早的文学样式是诗，小说是什么时候才有的呢？这大家都比较清楚，唐宋时期有传奇故事，明清时期小说才刚刚开始登上了大雅之堂。但是相比诗和散文，还是比较早一些的。因为当初它是俗文学，不属于高雅文学。不过，到了现在有谁会说不小说不是高雅文学呢？当然，小说里面可以有一些是通俗小说，但是小说这个样式已经为大家所承认了。那么影视文学呢？从诞生到现在，它的历史更加短暂。电影至今也刚100年出头，电视还要更晚一点，那么是什么时候开始有剧本的呢？电影诞生了二三十年以后，才开始有剧本的，当时有些电影理论家提出了“电影中心主义”。最早拍电影是不需要剧本的，就是几个编导在一起商量确定之后就进行拍摄。比如说郑正秋、张石川甚至包括第二代的一些导演，他们都用不着写什么剧本。说来也很有趣，中国的电影最早是纨绔子弟玩的东西。因为拍电影要有钱，没有经济基础是不行的，而这些纨绔子弟家里有钱。可怜我们中国第六代导演到处借钱拍电影，贾樟柯是借了朋友的钱才凑起来拍电影的。到二三十年代，我们才刚刚开始有剧本。但苏联和日本这两个国家是非常注重写剧本的，他们写出来的剧本也是可读的。我们说文学和小说的样式与影视最大的区别在哪里，就是它们最终呈现的样式不一样，一个是语言文字，

一个是视听作品。小说你可以读,但是更多的人不会去读小说。为什么上海人民广播电台播小说这个栏目会经常处于困境中,就是因为现在广播电台播小说实际上只有两种人在听,一种是出租车司机,另一种是晚上睡不着觉的人。小说是用来看的,但是电影电视是一个视听作品,这是最大的差别。

正因为这两个的不同,所以影视文学作品就是短命的作品。有很长一段时间,我们跑到书城去可以看到一大堆影视作品,比如说李少红的《橘子红了》。她的电视剧拍出来之后打响了,它的文学剧本就出版了,后来又出了一个电视小说本。我也特别关注这样的一个阶段,我想这是不是说我们的影视文学本与小说文本联姻成功,使我们的影视文学也获得了这样一个流传的机会呢?实际上不是的,现在已经不大有了。还有一个阶段是把电视文学的脚本转化成文学本或电视小说,就是等于说我们到饭店有一鸭三吃。这种阶段有各种各样的情况。比如说,山西一个作家叫张平,他写了个小说叫《抉择》。上海地方把它改成了一个叫《生死抉择》的电影,你们应当有记忆的。那时候党建工作反腐倡廉,所有的党员干部都带上自己的妻子一起去看这个电影。后来就印了很多的小说本,现在有很多还都在仓库里堆着呢。

倒过来做的情况也有。比如说作家陆天明,他儿子叫陆川。这个陆天明是中央电视台的专职编剧。这个专职编剧是什么概念呢,就是说他在中央电视台是拿工资的,但是他一年必须交30集的电视剧本出来。剧本拍不拍跟他没关系,但他必须交30集的电视剧本,否则就是没有完成工作量。这就像我们当教师的,每周都要有一定的工作量。有一年,那个时候还没大力宣传反腐倡廉,他就已经感觉到腐败问题的严重了,于是写了一部电视剧《苍天在上》。这个剧本写完以后,送到了中央电视台。中央电视台的领导同志看完以后说:“不行,这个不能拍!居然写到什么市委书记、省委书记的问题,这不可以的!”然后就给压下来了。那么作家是这样的,自己好不容易写出来一部作品,他是不舍得把它放在抽屉里面的。虽然工作任务完成了,工作量完成了,30集的剧本已经交给领导了,领导也不会说今年我没完成任务,但是好不容易写出来的剧本居然被冷冻、被封存,他就不乐意。然后他就把这个剧本送到了中北公司,就是我刚才跟大家讲的那个尤小刚所在的公司。应当说尤小刚还是有一定的魄力的,他一看说:“这剧本好,我要了。我拍了!”作家当然很开心,他基本上“一鸭”已经“二吃了”,鸭皮吃了,鸭肉也吃了。“鸭皮”是什么呢?“鸭皮”就是送给领导了;“鸭肉”么,就是真正的好吃的。可能你们觉得鸭皮好吃,是吧?这个鸭肉就送到尤小刚那里了。正在这个时候,大家知道王宝森自杀了。他就是北京市委的一位领导,因为贪污受到审查自杀了。接下来很快,陈希同被揪出来了。中央领导提倡要搞反腐倡廉,中央电视台的领导脑袋一拍说:“对呀,我们有过一个剧本就是反腐倡

廉的。”然后就把陆天明叫来说：“陆天明，你那个本子呢？”陆天明说：“不行啊，这个本子我已经卖给尤小刚了，尤小刚他们准备拍。”领导当然不乐意了，就说：“你这什么意思啊！你是我们的人，你居然把你写出来的本子给别人拍！”他大概已经忘掉了，本子起先已经被封存了。那么陆天明没办法，再去跟尤小刚说，这个退还喽，我在中央电视台吃饭的，朋友总得帮帮忙，哥们儿退还给我得了。退还，马上就拍！陆天明当初写的《苍天在上》就是电视文学剧本。那边正在拍，这里上海文艺出版社风闻陆天明有关反腐倡廉的剧本正在拍电视剧，而且是中央电视台拍的，马上就把陆天明找出来。陆天明是上海人，是从上海这个地方出去的。陆天明家里有两个作家，一个陆天明，还有一个叫陆星儿，是个女作家。陆星儿前几年去世的，也是病逝的。那么陆天明被上海文艺出版社叫来了，说：“你这个剧本能不能马上把它改写成小说？我们给你出版。”幸运的陆天明，他的鸭子的骨头也终于可以熬汤了，变成了一鸭三吃。是不是这样？他马上把剧本改成了小说，改完以后，上海文艺出版社迅速把它给印出来，并很快推向了市场。如果你那个阶段关注的话，肯定会发现，它是小说在前，电视剧在后。电视剧的制作是有时间的，一天拍两集都已经差不多要把演员拍死掉了，是吧？这个小说一下子就在前面了，那就是我们上海文艺出版社很大的一个功劳。

同学们大致已经可以知道在文学创作、小说创作与电视剧创作之间的文本的转换是何其容易。是不是这么个事情呢？但是我敢这么说，若真是好的小说，没有一本是可以从电视文本转换过来的。会写作的同学都知道写小说和写电视文学的剧本完全是两码事情。我写剧本很简单：“王晓玉，从华山路校门走入。”一个句号，换一行，继续写“抬头看见红楼，进入”，一个句号。接下来如果要稍稍补充一下，“时值，时间正好是2010年夏末秋初”，句号。为什么必须要有这句话？首先是2010年，这就是告诉导演这个场景的时代背景，这样就限定了大家不会是红卫兵，也不能都穿军装了，对吧！然后是夏末秋初，给导演这个时间就是说我们现在这个场景这个季节，不能穿棉袄。然后接下来是“王晓玉走上讲台，看着集聚一堂的学生，心想没有备好课，心中充满了恐慌”。导演看过这样的话，就知道了先是全景，然后可以推中景、近景、特写，两个眼睛，充满恐慌的眼睛。这就是剧本，如果是写小说，各位能这样写吗？小说会先把这个夏末秋初，这个秋老虎肆虐地描写一番：“王晓玉走着走着，汗流浹背。”可以这样写吧，“华山路这条路多么高雅”，对吧？树荫、法国梧桐也可以描写一番，对吧？王晓玉进来上戏这个最大的教室时候的服装以及她的心理活动，也可以写吧？小说还可以特别写到刚才在门口的这一批学生，如果小说要发展下去，就可以写外面的同学要冲进里面来，这些走道全部都被坐满了。小说可以这样一直描写下去。那么，剧本要不要写这些呢？统统不要！导演如果看到了你这个小说，他就难受死

了。看到“2010年”“上海”“夏末秋初”这些关键词之后，他心中基本就清楚了，就有了一个把握了，对吧？他就知道这个场景是怎样的一个场景，是否需要摇杆、摇臂，是否需要把人吊起来。所以剧本跟小说是不一样的，至少到目前为止，我没有看到一本成功转为小说的剧本文本。

剧本是好的，但剧本好不等于最后的作品好，因为剧本最终还是要以视听作品来示人啊！我可以跟大家讲那么一个小插曲。我不知道在座的有没有导演系的同学，我教你们一个小招，你拿到剧本后，面对剧作家第一句话就说：“哎呀，这个剧本就像一泡屎一样。”换作比较高雅一点的就说：“唉，这剧本太糟糕了。”为什么导演要这么说？拍好了，是他的功劳；拍差了，就是剧本的问题。明白吧，前可进，后可退，所以这就是导演。说实在的，我们写剧本的人要去面对导演，我们早就已经当好盾牌了。他跑过去第一句：“唉，这个剧本……”看到你，“王教授。”然后客气地说，“问题很大啊……”在背后，如果是跟其他制片人、出钱方，他就会说很难听的，说剧本就是一堆屎啊。就是这样的话。所以实际上，在我们这个地方，剧本写到什么地步，最后能不能拍成，它有多种因素存在。

我们今天只是谈剧本，不过话又说回来，既然影视艺术是以最后的视听作品来显示它的成果的，那么可以说剧本在整个影视作品当中所起的作用，就有可能引起多种不同意见来进行PK。一直到现在，我们理论界一直在争论究竟剧本应当是中心，还是非中心？实际上，我们话可以说得稍许圆通一点，好的剧本给拍一部好的影视作品奠定了基础。这句话大家都得承认。但是一部影视作品到底成功还是不成功，并不完全取决于剧本。我觉得你们应当把我这句话记下来。我的主要的观点就是，好的剧本为形成一部好的影视作品奠定了基础，无论是哪一种观点，它都承认这一点。那么这个剧本是从哪里来的呢？有很多成功的影视剧是从文学文本当中改编过来的，但是好的影视作品的成功与否，并不完全取决于剧本。什么原因呢？我个人认为，主要的原因是影视作品是综合艺术，它涉及的方方面面太多了。它有声，有像，有美术，有高科技，有剧本，有表演，有导演的再创作……这所有的一切，综合形成了最后的影视文学作品。

我可以拿我刚才跟大家提到的我的那个“田教授系列三部作品”来跟大家讲一些情况。第一部作品是由一个私人公司来投资的——《田教授家的二十八个保姆》。这个老板是干什么的呢？他从外地复员以后，来到上海电影制片厂做灯光，多年接触下来以后，对电影艺术有所了解，然后他就脱离体系，自己开了个影视公司。这家公司叫“×氏影视公司”，老板人很能干，特别有种拼命的精神。下海要淘第一桶金不容易，他前面做了两个，但是险些要把本儿给赔光了。后来抓了两个好本子、好题材之后就翻本了，一个是《田教授家的二十八个保姆》，还有一个是《婆婆·媳妇·小姑》。但是有时候私人公司的规矩上会有点儿问题，比

如说《婆婆·媳妇·小姑》，他先找了张三，写完以后再找李四，然后再找王五麻子，先后找了三个人，最后王五麻子的定稿了，没想到他觉得李四更应当巴结，所以在剧本署名的时候，就署了李四的名字，把最后王五麻子的名字给删掉了。虽然稿费是分到了，但是没有名字，所以王五麻子就要告他。没办法，老板就在《新民晚报》上登了一小块的致歉，特意向王五麻子表示道歉，然后再补给王五麻子一些稿费。这就是私人公司操作上不规范，而且现在这个事情一直留下了隐患。张三、李四、王五麻子都在上海工作，李四到哪儿都说《婆婆·媳妇·小姑》是他的剧本，由此就是欺世盗名。实际上，他那个本子到最后已经被改得面目全非。王五麻子逢人便说“×××不是东西，居然把我名字抹掉了”。虽然致歉了，但是他变成《离骚》里面所说的“众不可户说兮”，得一个一个地去说。

我这个《田教授家的二十八个保姆》也有遗留问题，那是好多年前的事情了。我要到美国去，机票是明天的，结果那位老板今天跑到我家来说：“我要买你这个本子。我拍了两个本子都赔本了，你来不及写，也没空写，我不让你写。但是，由年轻人写，年轻人没你王晓玉这么有名气，所以王老师你一定要帮助一下后生。如果署名说“根据王晓玉小说改编”，那你的锋芒就盖过了那个孩子，你能不能放弃这句话？我多给你五千块钱。”当时就是这个样子，那我怎么说，我做了一辈子的教师，现在不是说钱不钱的问题，而是说有那么一个小年轻仰慕你王晓玉，你王晓玉名声要盖过她，能不能让一把？于是我说：“行，让吧。明天我就要到美国去了，签了吧。”所以最后《田教授家的二十八个保姆》上没有写上“根据王晓玉的小说改编”这句话。等到拍完以后，我一看，那根本就不是一个年轻人，而是一位跟我差不多年纪的老先生，而且他在本市的编剧界是相当有影响的，或者说在编剧界，他的名声要比我大得多。如果你们在座的年轻人发生这种问题，我绝对让。这位老板为了去讨好这位老编剧，跟他讲：“你给我写，我给你高稿酬，而且把王晓玉的名字抹掉，就你一个人的。”事情就是这样的，那么好在什么呢？那个小说是这样的，譬如说我有小说集，名字就叫《田教授家的二十八个保姆》，所以大家一看书就知道是王晓玉写的了。也等于说，你真的想把人家抹掉也抹不掉。我知道这个编剧是这里戏剧学院毕业的，他是搞戏剧的。你们注意到没有，我本来写的田教授是中文系的教授，他给我改成了一个戏剧学院的教授，他的学生都是搞表演的，他自己也是搞表演的。但是经他这么一改，整个电视剧就生动很多。他改成了戏剧学院，这个画面感就来了，对不对？戏剧学院如果是搞表演的，那么他所有的动作都会具有戏剧性，在这个电视剧里面就生动得多了。如果你弄一个中文系的教授，死了吧唧的，在那老夫子、老呆子的样子，这是不好看的。所以说他改对了，而且他知道怎么样安排戏剧冲突，怎样运用一些夸张的手法，怎么样避免我小说当中的平铺直叙，他改得相当好。

此外，这位老板还花大价钱请了台湾著名的舞台剧演员李立群。电视剧很奇怪的，它跟电影不太一样，电视剧用舞台剧的那些演员往往会很成功。所以后来李立群出演以后，这个电视剧一下子就走红了，卖了好几十个台。电视剧有几种操作方法，第一种操作方法就是卖到中央台，中央台给你保本。比如，你投资下去三百万，他买下你的之后就会把你投资的那三百万给你。然后第一轮，你不能卖给其他任何台，只能让中央电视台来卖。第一轮卖掉以后，剩下的时间，如果说有台要，那就是第二轮了，收入不会很多，但是还可以给你保本。很多不太自信的电视剧商，他就用这样的方法。第二种操作的方法就是卖台。譬如说我这个《紫藤花园》，后来卖了五十二个台。我记得大概拍了十六集，如果一集卖那么三五万，五十二个台的收入是多少呢？一个很简单的乘法，你把3万乘以16再乘以52，就是他的收入。还有第三种操作方法，比如带广告。广告时段是我的，这个剧本就送给你。比如上海台，你给我10分钟的广告，这10分钟的广告可以拍好多东西的，一般不会给10分钟，就是给你5分钟也都可以拍好多东西。好多电视电影跟制的广告也就30秒长，10秒、5秒的都有，一闪而过的也有。他就从广告商那里拿钱来补贴那个拍电视剧的投资。另外还有一些运作的方法，这里顺便说一下。

其实我们专门有一个影视剧的运营操作，我刚才在门口看你们那个课程表，好像你们已经开始开这一类的课程了。你如果将来要做制片人，这就是一个非常深的学问，有本事的人就是财主，没本事的人就破产。现在有一句话已经改过来了，说：“要让你上天堂，劝你到纽约去；要让你下地狱，劝你到纽约去。”现在说：“要让你发财，劝你做影视剧；要让你破产，劝你做影视剧。”我那个《紫藤花园》是卖台。第一次成功了，拍得也好。第二次，那个老板把我的小说文学本改成电视剧了，本来他想拍我的《田教授家的二十八个房客》，结果，有家想要买这个的人散布了一些话，而且让某些人施加了影响，就说：“王晓玉的《田教授家的二十八个房客》特难拍，很难拍了，要想超过‘保姆’是很难的。”然后，这个老板就不干了。

后来，上海另外有一家影视公司找到我签了约。这个经理来找我谈，价钱出得比前一家高，虽然高得不多，但从我们的角度来讲，谁出价高就卖给谁了。所以我们很快就签约了，我将改编权卖给他了，然后找了四位著名作家，四位作家一两个星期很快就搞定了，作家写四五集拿到一万多块钱也很高兴啊。所有的剧本梗概拿到手以后，他接下来就找了一个像你们一样的年轻人来做写手。你们就是这些影视公司瞄准的目标，对你们来讲也是一次练习的机会，对他们来说你们则是廉价劳动力。前不久，我有个博士生被一家影视公司叫去当写手。可怜啊，他写一集只有2500元。我说你怎么这么便宜就卖了，他说：“王老师我不

怕,就当练习了,号称版面两万字,实际上一万两千字就够了,我一天可以写一集。”年轻,电脑输入又快,2500元一集不是很好嘛。这个《田教授家的二十八个房客》就落到了一个枪手手中,做枪手不但是钱少而且是被剥夺了署名权的,我觉得这是最恶劣的。说实在的,钱少点倒也罢了,但我的作品你不让我署名,说得难听点,就等于强奸了我。那个孩子也是一集3000元,20集6万。他操作也方便,这里已经有了著名作家写的这个故事梗概了,这就好像一个骨头架子端起来了,只要往里面填肉就可以了,这只是个砌墙的过程。等到整个剧拍出来以后,最后的署名只有一个编剧,要多难看就有多难看,我都没有看完。

若是从艺术的角度来看,我们说的不只是那些基础理论,你们老师在课堂上也都会说这些理论。今天我所说的这些内容,你们老师未必说。这是第二步的出笼过程。第三步,前一个公司发现他上当了,就来买我的《田教授家的二十八个亲戚》。在这里,我非常难为情地告诉大家,我的每篇小说都是中篇小说,都只有2万多字,3万字不到一点点。而且在我所发表的所有的小说当中,这三部曲是我所写的最差的小说,我其他任何一部小说都比它们好,但是这三部小说最大范围地为人所知。这就是说文学借助影视深而广的强大的传播能力而获得了更多更广泛的更多类型的接受群体。所以现在有些人想否定影视艺术是否定不了的,现在几乎所有写小说的人,只要有影视的人去找他说要把他的小说改编成影视剧,没有拒绝合作的。曾经有一段时间,有些人表示自己很清高,表示自己在象牙塔中,自己不涉及电影电视,现在全投降了。现在没有作家拒绝影视和自己合作的,电影拒绝不了,电视剧更拒绝不了。为什么?因为他看重的就是那个接受群体。这就是我一开始所说的,我的《紫藤花园》发表的时候是全精装只印了5000本,因为编剧和出版社看好我这篇小说,但是40万字的小说只给了我8000块钱的稿费,也就是说开给我的稿费是每千字28元。当时按照国家的规定,每千字稿费是30元封顶,我又不是作家协会主席,他不会给我30元。有同学会说28乘以4以后不是超过一万块钱了么?同学们,当时800元以下是免税,但800元以上还要收取20%的税。但是由于影视艺术传播力的强大,我这个小说改成电视剧以后,就使我这个写小说的作者获得了更多更广泛的更多类型的接受群体。所以很多人都跑去买小说,于是这本书就再版,这时候我还可以有资格跟出版商谈价格。我不同意再按照字数来算稿费了,我说必须给我版税。什么叫版税呢?比如说如果是8%的版税,那么每卖掉一本十块钱的书我就有8毛钱。如果说是像铁凝、王安忆这样的作家,她们要求的版税就高了,刘晓庆就拿到了12%。更著名的作家以及顶级作家,他的价码是不一样的。我现在拿的版税是9%,这样你就知道我是个三脚猫了,对不对?我不算是顶级作家,如果是顶级作家就不止拿9%了。到这本书再版的时候,我就说我希望能够拿版税,

而不是拿字数稿费了。要求出这本书的出版社也同意了,因为他知道这本书有相当广的接受群体。

我们刚刚说了一个理论问题,举了这么一个例子。我们现在再回过来讲这位老板,他要求收购《田教授家的二十八个亲戚》。这时候他也已经做了几个片子了,自信心也提高了,要了这个本子以后他不再花钱雇别人写剧本了,而是让他老婆写剧本。他是个家族企业,他的老婆在里面做副经理,他的弟弟在里面做编剧,他的弟媳妇在里面做财务。生意场上有句话叫“肥水不流外人田”,他本来想让她老婆写,没想到他老婆生病了,然后就让他弟弟来写。经过大约两年的操作,终于把剧本推出而且拍摄成功,把这么一个小小的两万多字的小说改编成了一部30集的电视剧。等一会儿同学们走出会场回到自己家把电脑打开点击百度或Google,然后搜索《田教授家的二十八个亲戚》,你就可以看到这里面是有点影响的,这部片子的宣传很大。但是我看了集之后,就知道除了题目之外,这个电视剧和我的小说没有一点关系。所有的内容都和我无关,你爱它也罢,你讨厌它也罢,都跟我无关。它成功不是我的功劳,它失败也不是我的罪过,我只提供了一个题目,就是《田教授家的二十八个亲戚》。他已经变成了家族产业、家族运作,所有的东西都是他们自己的,这个时候文本的转换已经毫无关系。

接下来我就再讲一个理论问题。在从小说改编成电视剧的时候,它有多种通道,有的是完全照搬。今年电视台要我去做一个嘉宾谈一部电视剧,从原作改编成电视剧就发生了相当大的变化。大家都知道如果我在电视上去谈,不要以为这就完全是我的观点,有时候是角色定位。譬如说下回谈《手机》,要我谈中年男女的婚外恋,电视台要我扮演的角色就是要对婚外恋男女表示同情,如果说你下回看电视台,说怎么王老师觉得这个中年男女可以有婚外恋,这个王老师大概自己也有婚外恋,这就麻烦了。为什么呢?法学专家不可以,但我不是个法学专家,我是个作家。作家经常写婚外恋的,从托尔斯泰写《安娜·卡列尼娜》一直到雨果所写到的《巴黎圣母院》这样的爱情三角恋,他是角色定位。所以我跟我搭档的那个嘉宾在谈到文学改编成电视剧的时候,我当时是非常宽松的心态。这次他们很尊重我,你不要因为他完全改掉你,要知道我们中国人非常反对颠覆。

在座的同学,特别研究生应当知道国外有这么个词翻译成中文叫“互文性”,这个艺术样式的转换有时候就是符合“互文性”的。我举个例子,譬如说澳大利亚有个作家叫劳森。你去看2块钱的澳元,它的头像就是劳森。澳大利亚还有个著名作家叫怀特,他是个同性恋,拿到过诺贝尔文学奖。最早的拓荒时期,劳森是个现实主义作家,他在澳大利亚的地位有点像中国的鲁迅,代表作是《赶牲畜人的妻子》。赶牲畜人是什么呢?澳大利亚地大物博,畜牧业非常发达,但是它的雨水相当少。那么,比如说这个农场主有1000头羊、500头牛、20匹马,有