

“张艺谋电影”对文学资源的创意性运用

蔡贻象

摘 要：张艺谋与文学的关系，除了原创剧本的文学性追求外，主要体现为批评家们高度重视的文学改编。张艺谋通过文学改编的种种非常规手段，下意识地文字作品看成文化创意资源，超出了几乎所有的同时代电影导演，形成了自己独特的文学改编和运用的实践体系，达到了“抓魂改编为现代视觉化呈现服务”、“语境改编成为电影产业的逻辑起点”和“时尚改编适应现代审美心态和品味”的改编目的，从而获得了文学资源创意性开掘与运用的极大成功。

关键词：张艺谋电影；文学资源；文化创意

作者简介：蔡贻象，男，教授。（温州大学 人文学院，浙江 温州，325000）

中图分类号：J904 **文献标识码：**A **文章编号：**1008-6552 (2017) 01-0108-07

“张艺谋电影”是个厚重的存在。从广义看，不仅指张艺谋导演的作品，也包括了张艺谋参与摄影、主演的电影，甚至由电影延伸的山水实景印象系列、文体晚会、广告、宣传片以及京剧、歌剧导演作品等。这些作品在宏观上构成了以电影为核心的张艺谋总体艺术创作，体现了张艺谋的美学追求、艺术技巧和人生哲学。张艺谋与文学的关系，除了原创剧本的文学性追求外，主要体现为批评家们高度重视的文学改编。截止到目前，“张艺谋电影”的文学改编占其创作的比重很大，19部故事片中有13部为改编作品，高达70%。^①如果再加上实景印象系列等其他借助文学资源改编的演艺作品、根据无版权保护的《雷雨》结构改拍的《满城尽带黄金甲》、改编自科恩兄弟电影《血迷宫》的《三枪拍案惊奇》等，就更加丰富了。

“张艺谋电影”的文学改编，不仅是完成电影的剧本创作，也是高度关注作为电影文化产业内容生产的文化资源运用，这在宏观上与电影成为文化产业的理论历程是一脉相承的。孙绍谊认为，上世纪90年代电影研究的“产业转向”是“时代的膨胀激情”的表现，与电影的历史研究和宏大理论在21世纪之交受到质疑有关。^[1]这种研究认为电影生产中的文化创意是将文化生态和文化经济联系起来，使精神有产业性的增值，通过独特性来提升电影的高附加值，也就是叶朗先生所谓的“大审美经济时代的存在”^[2]。

我们过去较多地是运用文化批判和文本分析的手段批评“张艺谋电影”，如今在新的文化产业语境中，应该更着重于从传媒经济的思路肯定其中国电影产业先驱者的评判价值。张艺谋通过文学改编的种种非常规手段，下意识地文字作品看成文化创意资源，超出了几乎所有的同时代电影导演，形成了自己独特的文学改编和文学运用的实践体系，达到了“抓魂改编为现代视觉化呈现服务”、“语境改

基金项目：本文系国家社科基金艺术学项目“张艺谋电影批评史研究”（13BC029）的研究成果。

① 1987年《红高粱》改编自莫言的《红高粱家族》系列小说；1990年的《菊豆》改编自刘恒的小说《伏羲伏羲》；1991年的《大红灯笼高高挂》改编自苏童的小说《妻妾成群》；1992年的《秋菊打官司》改编自陈源斌小说《万家诉讼》；1994年的《活着》改编自余华的同名小说《活着》；1995年的《摇啊摇，摇到外婆桥》改编自李晓小说《帮规》和《上海往事》；1997年的《有话好好说》改编自述平小说《晚报新闻》；1998年的《一个都不能少》改编自施祥生小说《天上有个太阳》；1999年的《我的父亲母亲》改编自鲍十的小说《纪念》；2000年的《幸福时光》改编自莫言小说《师傅越来越幽默》；2010年的《山楂树之恋》改编自艾米的网络同名小说；2011年的《金陵十三钗》改编自严歌苓的同名小说《金陵十三钗》；2014年的《归来》改编自严歌苓的小说《陆犯焉识》。

编成为电影产业的逻辑起点”和“时尚改编适应现代审美心态和品味”的改编目的，确立了导演的强者和主体地位，从而获得了文学资源开掘与运用的极大成功，完成了作为文化产业的电影等相关影像艺术的崭新创造，成就了“张艺谋电影”品牌。

一、抓魂改编为现代视觉化呈现服务

一般而言，文学的电影改编研究，一直是张艺谋文本批评研究中的重点。20多年来，有关“张艺谋电影”的文学改编研究，几近极致。观点主要有两类：一是赞美性的。把“张艺谋电影”的电影改编看作是当代中国电影文学改编的成功典范，是现代创造性改编思想的完美体现。成熟的电影文学改编理论认为，改编可以分为忠实、自由和媒介等派别，具体看有翻译式改编、框架式改编和自由式改编等等。这类观点认为张艺谋是“自由式改编中的创造性改编，具体看就是不愿意受原著限制，为我所用和放手创新”^[3]，是高级别的二度创造，类似中国文论的神似理论，达到巴赞所谓“既尊重原著，又不断创新，达到一种奇妙的忠实”的境界。

早在1995年，电影批评家陈墨就认为，“优秀的小说作品是张艺谋的拐杖。张艺谋是站在一大群当代优秀作家的肩膀上，才达到如此的高度，获得如此的成功”，“其对改编异常重视：体现自己的慧眼（魔眼）……运用他的魔法，变出细节等电影的视觉语言体系，最后将小说文学变成魔杖”，“职业编剧很尴尬，其作品太干净了，导演的创造余地少了，张艺谋选择了小说提供的故事性，还有独特的改编方式：在别人讨论忠实原著的细枝末节时讲再创造，大刀阔斧删改，甚至是彻底改装”。陈墨还详细地研究了改编个案，指出了张艺谋对文学的态度：“《妻妾成群》最打动他的是‘旧瓶装新酒’，即年轻人写历史故事的不同……写人与人之间与生俱来的那种敌意、仇视，那种有意无意地自相损害和相互摧残”；“临时选择了《万家诉讼》，是题材新颖，简单又意味深长……是当代农村生活的生活流，语言口语化”；“选择小说《活着》的原因是：震撼人心的东西多，幽默达观，可读性强，神秘性故事……用复杂的形式来表达某种简单的意念”；是“女性的观点和神化”导致张艺谋在系列小说《红高粱家族》的改编中，从男性转向女性；改编《伏羲伏羲》，对比于男人的精神猥琐和心理压抑，就要突出菊豆的坚韧，明显以女人为核心，强调现代乡村女性乌托邦；关于《活着》，“写出了中国人身上那种默默承受的韧性和顽强求生存的精神，是人类共同的品质”；关于小说《帮规》，可以看出一点人性的东西，“有意削弱原小说中黑帮斗法的部分，有意让故事离斗法远一点，模糊一点，重点放在写女人和孩子这两个边缘性的人物”^[4]。

二是批判性的。替小说家、剧作家叫屈，认为张艺谋在文学改编中颠覆了导演与作家或编剧的良好关系，是牺牲文学的利益成就自己的“吸血鬼式”做法，在道德上是有瑕疵的。这类观点认为，其后期主动远离文学，失去了文学滋养之后，沦为“赚钱机器”，把艺术和商业割裂了，连故事都不会讲了，就是报应。^[5]比如张明编的《与张艺谋对话》就记载了一个极端的例子：在90年代的前期，张艺谋分头请苏童、格非、赵玫、北村、须兰等实力派作家，为他创作小说《武则天》，三个月，稿酬3万，刺激他们参加打擂台，该片虽未拍成，但动作很大，甚至于很多作家还因为才华不足得不到被榨的机会在家懊恼呢。作家刘恒也说：榨我油最狠的是艺谋。^[6]陈墨也说过，“让6位作家同题写武则天，则是再创造的顶峰。把文学资源化到极致，已不是改编的问题了，是好莱坞式的方法了。我们发现：张艺谋要的不是剧本，而是小说及其故事的表达方式”，完全置作家于不顾。^{[4](190)}

以上两种关于“张艺谋电影”文学改编的批评研究，前者是艺术技巧、艺术形式的改编批评，批评的目标是一种艺术如何成功地转换为另一种艺术，以及在转换过程中呈现出的诸多艺术技巧；后者则是一种社会学角度的批评，从文学和导演的关系上，研讨两种艺术互相融合的可能以及艺术人格问题，甚至是综合艺术的道德修养问题。

事实上,如果从创意资源的角度看,“张艺谋电影”文学改编中诸多技巧的高超运用,以及极端的手段,直接对应的就是电影本体要求下的现代视觉化需求,促使文学作品为适应电影要求,拓展或缩减原著,摈弃其完整性。极端的做法还有近似性的借壳改编,即仅提取一个意念,借别人的酒浇自己的块垒,甚至改编后的作品变成了完全不同的另外的作品。记者李尔藏《直面张艺谋》中采访张艺谋,问道:导演在改编文学作品时应该抓住其中的什么东西?张的回答是:抓住作品中的魂。意思就是改编的对象蕴含了丰富的符合艺术表现规律的信息,但一定要在改编中体现为可以视觉化的“强调和放大”,这被批评者总结为张艺谋一种独特的和成功的改编之道——“抓魂改编法”,以达到银幕形象塑造上的“极致”。他自己就认为之所以《红高粱》《秋菊打官司》和《大红灯笼高高挂》等影片的文学改编是成功的,其原因就在于“灵魂”抓得对。“具体看,就是抓出小说的魂”,抓出小说的基调和精神。比如小说《红高粱家族》系列的“魂”是狂野的生命力和爱情传奇以及豪放舒展的活法。电影《菊豆》的原著之魂就是奇特的情节,是偷窥、偷情和乱伦。《大红灯笼高高挂》的原著之魂是人物关系和性格,是大红灯笼阴影下的同命不相怜。小说《万家诉讼》之魂则是秋菊的性格、主题韵味和求生存精神。在这样的“抓魂”基础上,改编后的作品才能追求“艺术的极致化”和“强化美学的差异性”与“造型的极致”,包括了染布、大屋、红灯笼、红辣椒、胡杨林、箭阵、大殿等视觉冲击的极致,也包括了风格的极致(有缺陷的独特性、极致的悲剧、简单的清纯含蓄)、性格的极致(女性性格悲剧)、拍摄手法的极致(大比重的纪实手段)、制作水准的极致(极大场面、逼真道具、最昂贵的器材)、剧本质量的极致(极端数量的反复修改)、演员选用的极致(最大代价的选角)、电影化身体的极致(展现演员身体的生命力和激情)。^[7]

“电影造型极致特点”不是空洞的张艺谋的创造,而是从文学开始的创意资源的启发和获得。早在电影《红高粱》之后,就有“可能是最早指出张艺谋电影造型极致特点的”的著名女导演张暖忻的“总结”:“影片义无反顾地直奔电影造型力度的终极点,用光、色、动势、声画的交叠……达到了与原小说异曲同工的境地”。^{[3](61)}确实,在电影《红高粱》中,导演删除了原小说中我爷爷当土匪、我奶奶私通的情节,将重心转移到有表现性和造型性、有张扬人性、生命力的方面,让巩俐的表演造型得到充分保障,就是视觉化创意的重要表现。同样的,改编《妻妾成群》时,将造型和意念推到极致,加入一系列如灯笼、京剧脸谱等新元素,创造了大红灯笼的电影视觉氛围。

典型的还有鲍十小说《纪念》,从抓魂的角度看,其“魂”就是父亲母亲作为平常人的朴素、简单、纯洁和真诚。从文学性资源的角度看,主要在于散文诗式的情感表达。在改编时,很多人觉得需要加强它的戏剧性,但张艺谋则认为需要“尊重自己情感冲动的那一刹那”,即最初感动他的东西。很多年来迫于商业的压力,中国电影之前没有尝试这种诗化的表达,现在需要在《我的父亲母亲》中体现这种韵味,一种“情景交融、诗画交融”绵绵不绝的感觉。所以,改编后的电影在叠化的韵味上非常渲染气氛,删繁就简,达到一种很好的视觉化意境,同时,也能追求到“以小见大”这种中国传统美学的东西,“把章子怡的动作归纳为三个字:等,找,追,表现对感情的痴迷,是最成功的地方”。^{[7](211-247)}

二、语境改编成为电影产业的逻辑起点

有研究者在2011年就深刻地意识到,“张艺谋电影”的文学电影改编是一个与时代背景和文化生态密切相关的“语境改编”。傅明根论述了中国第五代电影人偏好并非常成功地改编了当代小说,整体上“是80年代中国政治、经济和文化的话语的表述”的需要,是社会语境、文学语境和电影语境合力导致的改编繁荣。社会语境里的国际环境、国内形势、政治语境和经济语境形成的创作心态,影响了这个群体的改编方式,“一部改编影片的诞生实际上是文学文本、改编创作者和时代三股力量合力的结

果”，“电影是再现社会进程的变化和反复指引这种变化的一种手段”。作为第五代导演的代表人物，张艺谋对接“社会语境”的愿望非常旺盛。在上世纪的90年代，以电影《红高粱》为代表的民俗模式系列改编，成为其国外获奖的重要原因，之后还持续地表现在90年的《菊豆》、91年的《大红灯笼高高挂》、92年的《秋菊打官司》和93年的《活着》之中，创造性地选择民俗意象表现为银幕视觉的奇观化，将电影转换成民俗人类学的研究对象了，产生了张艺谋式的“民俗电影”。^[8]

直到2014年，当严歌苓的小说《陆犯焉识》被改编成电影《归来》时，批评研究者关心和运用的也是上述的张艺谋“语境改编”策略。《归来》公映后，各路媒体夸张地报道说，电影将原著小说砍掉了十分之九，时间从68年缩减到5年，男女主人公动人心魄的情感故事竟然演绎成了一段崭新的黄昏恋，波澜壮阔的历史长河被披上了淡化政治的个人赎罪色彩。按照之前对文学改编的习惯性批评思路，这样的改编，可以预料会有两个方面的映后评论。一是大幅度的缩减导致剧本在故事情节层面的硬伤，高潮场景成为大牌演员舞台性的飙戏展现；二是导演选择了情节剧，有煽情性地再创造，有悖于文艺片的期待、导致了故事背后的历史情怀流失遗憾等等。但事实上，关于《归来》的文学改编批评，也出现了很清醒的“语境改编”方面的宽容和理解。2014年5月，电影评论家陈墨、李迅和张卫在中国电影研究中心有一场三人对话谈。张卫认为，“电影离开了原作者的旨意，在当前GDP和票房娱乐至上的语境下，选择小说里的纯爱这一段落，以彰显当代年轻人的无爱，本来是有价值的时代性选择”。陈墨则感动，感动于归来的过程，而不是归来的结果，希望观众要理解这部电影的真正意义，“要结合现实的社会文化情境，电影是在努力表现历史痴呆症，电影强化失忆中的内疚，情感的坑挖得深，把冯婉瑜生命里的奇耻大辱表现得很好。”我们知道陈墨过去一直是很严厉批评张艺谋的影评家，现在面对年轻电影观众被爆米花电影宠坏了的现状时，却能非常宽容地理解张艺谋，他说过去自己是“原著党”，“抱着小说原著对电影横挑鼻子竖挑眼”地批评张艺谋的改编，“这对电影不公平”。^[9]在笔者看来，陈墨的宽容说明张艺谋的改编在策略上还是比较成功的，是属于注重文化生态类的“语境改编”。杨伟认为，《归来》隐藏了政治倾向、淡化了个人与时代的关系、简化了人物构成、弱化了文化反思，是政治表达和个人情感以及市场因素综合妥协的结果，体现了专注言情剧式的文化心理，满足了时代观众对温情的需求。^[10]陶东风就更直接地使用“语境”来理解《归来》的文学改编了。他指出，“必须在我们的时代语境中理解这部电影”。这“语境”具体就是文革题材的命运，“《霸王别姬》《活着》《蓝风筝》等代表上世纪“文革”题材作品最高水平（包括思想和艺术）的电影，虽然在国际电影节的舞台上风光一时，但在国内却一直处于被遮蔽的状态。这之后的近30年，此类题材电影数量稀少且命运多舛。”所以说，“此次张艺谋导演《归来》，策略是套用标准的“文革”历史模板（虚化的背景，几个孤零零的符号），几乎不带历史脚注地讲述一出家庭情节剧。”具体到电影文本，就不是直接表现，是针对“后文革时代”的次生灾害，“描述更深沉漫长的痛苦，角度选取令人叫绝，显示了张艺谋对尺度拿捏的精准”，“张艺谋把只有两个主人公（陆焉识、冯婉瑜）、一个次要人物（丹丹）的情感戏，在一个几乎封闭的空间（冯婉瑜家，外加少数几个外景）通过极度简单的情节演绎得这般感人，实属不易”，“电影对于小说情节、人物和主题所做的纯化处理的核心，是尽最大可能淡化其时代背景和政治主题，把一个具体社会历史语境中发生的社会历史悲剧，改写为一首抽象纯粹的爱情颂歌。”^[11]

“语境改编”的实质是从文化生态角度看待电影的文学改编，而文化创意产业的需求则是文化生态在产业方面的拓展。从文化创意产业的角度看电影的文学改编，“张艺谋电影”的“语境改编”可以理解成更广泛意义的电影对文学资源的创意运用。“张艺谋电影”的文学改编原则就是用大众所喜闻乐见的通俗方式，很感性地讲述着大众自己的故事，早就隐含了产业意识。比如上述民俗电影的创造和精心选择民俗意象，就是“为了对应世界的需要，走向世界，选择最容易为电影媒体喜爱的本土通俗易懂的大众化样式”。在这样的改编思路下，我们就看到了“既熟悉又陌生的民俗景观营造”，看到了高

梁地里的野合，这是对莫言小说最忠实的视觉化再现方式，真正表现了爱的欢乐和神圣；看到了染坊里的偷情，将原刘恒《伏羲伏羲》小说情节发生的野地，移植到封闭的染坊，突出了压抑性，也为了和染坊里的视觉因素红布——性的遮羞布和象征物联系起来；宅院里的红灯笼在原著《妻妾成群》中更多地是四姨太隐蔽的性心理描写，改编后的电影则将其作为寿庆的道具，转换为更为电影化的、视觉化的隐喻——红灯笼这一与性有密切关联的核心意象，被借用的第一主角，才成为女性的命运载体。^{[8](115)}

按照柴莹在《文化视域中的“张艺谋”》中的理解，“张艺谋就是一个开放的生产者文本”，作为电影品牌的“张艺谋”是在文化消费中出现的，是费克斯称之的“生产者文本”：“既不断地破坏人们对电影艺术已有的那种传统观念，又不由自主地被主流意识所规训所吸引，成为代言人；既有读者文本的通俗，又有作者文本的开放；向一切固有的陈规提出挑战，同时又不落俗套地追求一切来自官方的名望和市场的商业利益”^[12]。以这种理解看待“张艺谋电影”，就会发现，文学首先不是其表现的主要对象，而只是资源手段。这在张艺谋总导演的《印象·刘三姐》中体现得很充分。作为山水旅游演艺项目的《印象·刘三姐》，在张艺谋的策划中是如何使用壮族刘三姐的民间文学传说（故事）的呢？绝对不是简单强调文学性的老套路。刘三姐故事更主要的是以“传统文化资源、社会认同心理资源和旅游文化资源”的面目联合呈现的。刘三姐聪明、美丽、善良、勤劳、勇敢，用山歌歌颂爱情、生活和自然，讽刺剥削者，有正义感，受人爱戴，受到恶势力的压迫，不得不远走他乡，但仍被追杀，故事采用了浪漫主义的手法回避矛盾，在她纵身跳水时，被两条鲤鱼驮往天宫，成为仙女，成为广西人的女神，成为“三月三”歌圩节的来源。“刘三姐”传说的本质是文化资源型的，是1961年电影《刘三姐》在影像影响上的素材积累，与桂林的美丽山水、扮演的美丽演员和动听民间歌曲融合成一代又一代的游客梦想，成为文化品牌资源。正因为“张艺谋的加盟，使文学故事成功转型为文化产业品牌，成就了‘山水实景演出’的全新概念，成就了从20万创业资金到10亿品牌价值的资本运营神话”^[13]。

三、时尚改编适应现代审美心态和品味

纵观“张艺谋电影”的文学改编（资源运用）的历史，程惠哲的“电影对小说的超越”的三个阶段和三种类型的批评思路有一定的代表性。程惠哲的核心观点是侧重了“张艺谋电影”的主导性价值，“张艺谋电影”文学改编是在文化资源被充分运用的前提下的改编，正如学者王一川写的“序”《神气与落寞之间》：“从学理上深入分析这种导演驾驭作家或役使作家进行创作的新景观”，“通过考察张艺谋影片与小说的关系及其演变，探讨张艺谋电影赖以成功的独特艺术策略和艺术特征，并由此就当代电影与文学之间的新型关系提出自己的观察”，这种导演主导型的“新型关系”是逐步形成的。

第一是“倚重依赖文学”阶段，以艺术片《红高粱》《菊豆》等为代表，“内容方面均在小说范围内，形式方面电影语言受莫言、刘恒、苏童小说语言影响，出现强烈的具有造型性、视觉冲击力的电影语言”；第二是“役使规制文学”阶段，以《秋菊打官司》《活着》等为代表，“对电影的艺术特性有了自觉的追求，以电影的艺术特性来要求、役使小说，使小说为电影服务”，“改变了对文学的仰视和感激，以电影的眼光、需要，挑剔和要求文学”；第三是“既离弃又回馈”阶段，既为了商业电影规律，主动放弃原创文学，在类型古装大片《英雄》、《十面埋伏》等影片中，直接做原创电影，又以典型的时尚创意方式，催生出“电影小说”，不再借助文学成长，而是挤压出电影的文学成分，返回文学市场，以电影与文学合作共赢的方式，实现后电影的产业化运作，2007年前推出了8部电影小说。^{[3](97)}

我们发现，在第二和第三阶段，正是“张艺谋电影”运用文学资源达到了非常顺畅的时期，改编的基本动力和选择标准都围绕着视觉呈现、商业效果和审美时尚。尤其是在“视觉呈现、商业效果”前提下的“审美时尚”，“时尚性”成为张艺谋的重要选择，不再强调艺术技巧的合理和文化思考的深

入，而是不顾一切地追求所谓的现代审美心态和品味，追求法国学者奥利维耶·阿苏利的认同的资本和审美结合中的“针对审美消费的生产，是中庸品味的衡量”^[14]。比如小说《天上有个太阳》本来是歌颂民办教师无私奉献精神的，改编成电影《一个不能少》后却变成了富于情节张力的为钱找学生的奇葩情节；小说《师傅越来越幽默》重在写59岁的老工人下岗后的艰辛与痛苦及努力自救的故事，改编成电影《幸福时光》时却刻意回避了下岗情节，变成关注盲女和结婚救人的时尚喜剧。时尚性在“依商造影”的冲动中，也导致大片《英雄》只剩下了“武功神技、奇人异事和东方景观”以及“走《英雄》旅游路线”的后电影效益，留下了令人恐惧的缺乏人文关怀的后遗症，中国电影的庸俗化达到了令国内知识精英无法容忍的境地。

但最典型的时尚改编应该是2010年之后。吴晓东等北京大学师生在课堂讨论时认为，张艺谋看中“在美国的海外汉语写作”和“在网上走红”的艾米的作品拍摄《山楂树之恋》，是富于意味的。他看中的核心就是“史上最干净的爱情”在消费主义时代和全球化语境中的卖点。在从小说到电影的改编过程中，张艺谋将原小说的多角竞争的爱情改为单一的两人世界的纯爱，最大程度地削减淡化了情欲相关的情节，女主角静秋的称号“三里湾”的女性身体变成林黛玉式的女人体，旺盛的女性生命力转换为娇怯怯的时刻需要保护的女孩表情，原因就在于21世纪的当代电影中的“无欲爱情”才是最时尚和最先锋的，观众需要这样的形象：作为爱情启蒙者、中国情圣的老三在道德上是完美的（虽然其角色本身是空白、华丽和虚幻的），作为“处女神话”的静秋只能是“永恒的欲望客体”，结果应该“让消费主义和纯情主义相拥而泣”，在残酷绝美的直露不含蓄的纯爱故事中，让“静秋成了静秋自己的悼念者”，体现后现代语境中的“幻觉的真理”。这种为当代审美时尚而改编的策略，集中体现了“文化消费逻辑的强大吞噬性”，既消费了爱情，又消费了文革，也带来了票房和产业效果，引发了庞大的系列影视剧制作和电影旅游热，有人甚至建议把拍摄地县名改为山楂县，也迎合了“喜欢简单得没有道理和极端到幼稚故事”的观众。^[15]

侯克明说，电影《金陵十三钗》的“最大的改变是放弃了严歌苓对女性主义叙事的追求，置换成张艺谋式的民族主义与世俗英雄主义。从当下中国社会文化接受的角度上说，这种改变和放弃是必然的，也是追求大片市场效果所必需的；小说的女性主义叙事难于获得众多的观众追捧，而英雄主义与民族主义则更容易引起共鸣，是这个电影故事与社会主流价值之间的最大公约数”^[16]。但这样的价值观的通俗化处理，是需要时尚支撑的。原作者和第二编剧严歌苓面对“被改编”很是幽默地说：“几次和导演讨论，明白了他想派我什么用场。我是个女编剧，女原著者，我的用场是给电影来点儿女人香。两稿下来，是不是女人香我搞不清，但电影的性别应该稍微明了一些：烫了头发，蹬上了高跟鞋”^[17]。实际上，电影《金陵十三钗》不仅仅是“女人香”的时尚趣味的“惊艳式”增加，还凭空增加了好莱坞式的入殓师约翰与玉墨的浪漫爱情桥段，请来了第83届奥斯卡最佳男配角奖得主克里斯蒂安·贝尔来扮演约翰这个角色，为了适应贝尔的不会中文，同时显示所谓的“国际范”，让陈乔治与那些女学生，全都陪着他讲英语，让玉墨用一口流利的英语矫情地和约翰直接交流调情，突出了青楼女子的“女儿香”和所谓的女性身体的性感意象，尤其在激情戏和女性风姿才艺的情色元素展现中，改拍得风情万种，而又使人惆怅。

在对张艺谋的最新电影《归来》的批评中，也有人清晰又赞同地感悟到，张艺谋为了现代审美心态需求，对原著《陆犯焉识》的改编，强调了“唯美型的视觉冲击”。比如人物关系中的女儿的改编，原著中陆焉识有三个孩子，大女儿丹琼读书远嫁比利时，大儿子丹烨在上海的大学平庸地过日子，三女儿丹珏是生物学学者，是对父亲最亲的，1937年生，陆被抓时19岁，陆1976年特赦时，近40岁，1979年陆回上海时，已是42岁了，“曾经那种素净的雅致和美丽不见了……脸仰得过于痛快、嘴张得过于奔放，你会看见整齐的牙齿内侧都是暗色的，被烟熏暗了”，当年她告父亲密的真实原因是受父亲

牵连,多次相亲被拒绝,40多了还单身。在张艺谋看来,这样的人物形象是无法展现给当代追求视觉快感的观众的。电影《归来》将三个孩子合为单一线索的一个女儿丹丹,1954年生,1979年陆回来时才25岁,是豆蔻年华的芭蕾舞演员兼纺织女工。年纪和爱好要成为未来银幕的重要时尚视觉展现桥段,是电影的“画面美感追求”的银幕亮点,所以电影非常重要的背景视觉就是丹丹的芭蕾舞表演。在上半场的28分钟内,共出现芭蕾舞表演三次,一次1分钟,一次30秒,一次1分48秒,比重很高,下半场80分钟太灰暗沉重了,需要亮色,电影安排在丹丹家里、父母亲面前,出现一次1分钟16秒的舞蹈,“丹丹跳舞与影片主要情节的联系是,父亲的逃脱影响了她演吴清华,为了心爱的角色,她告了密,这直接导致父亲的被抓和母亲的受伤”^[18]。

总之,从传媒经济看“张艺谋电影”及文学改编,我们会获得一个崭新的角度和更加宽容的视野,会在文化资源的再运用中深入把控电影导演的艺术贡献和产业贡献的平衡表现,这对当前的IP影视改编和电影产业化的大趋势,也是一个电影史和电影批评史的典型案例,具备参考和借鉴意义。

参考文献:

- [1] 孙绍谊. 电影产业研究:理论与方法[J]. 文艺研究, 2013(9): 91-99.
- [2] 叶朗. 美学原理[M]. 北京: 北京大学出版社, 2009: 315-317.
- [3] 程惠哲. 电影对小说的超越——张艺谋影片研究[M]. 北京: 中国电影出版社, 2010: 143-145.
- [4] 陈墨. 张艺谋电影论[M]. 北京: 中国电影出版社, 1995: 30-190.
- [5] 张冰. “后张艺谋时代”的电影与文学改编[J]. 保定学报, 2010(7).
- [6] 张明. 与张艺谋对话[M]. 北京: 中国电影出版社, 2003: 155.
- [7] 李尔葳. 直面张艺谋[M]. 北京: 经济日报出版社, 2002: 291.
- [8] 傅明根. 从文学到电影——第五代电影改编研究[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2011: 23-44.
- [9] 陈墨, 李迅, 张卫. 《归来》三人谈[J]. 当代电影, 2014(7): 44-52.
- [10] 杨祎. 论电影“归来”的改编策略[J]. 商洛学报, 2014(10).
- [11] 陶东风. 被抽空了社会历史内涵的爱情绝唱——也谈电影《归来》对《陆犯焉识》的改编[J]. 当代文坛, 2014(5).
- [12] 柴莹. 文化视域中的“张艺谋”[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2011: 232.
- [13] 陈星, 范静. 山歌唱出十个亿——印象·刘三姐幕后的故事[M]. 北京: 西苑出版社, 2011.
- [14] [法] 奥利维耶·阿苏利. 审美资本主义[M]. 上海: 华东师范大学出版社, 2013: 95.
- [15] 吴晓东等. 从小说到电影——《山楂树之恋》讨论[J]. 文艺争鸣·艺术, 2011(1).
- [16] 侯克明. 女性主义背景的英雄主义叙事——《金陵十三钗》从小说到电影的文本转移[J]. 当代电影, 2012(1).
- [17] 《金陵十三钗》剧组. 金陵十三钗——我们一路走过[M]. 北京: 北京联合出版公司, 2011.
- [18] 赵炎秋. 《归来》与《陆犯焉识》叙事比较: 艺术视野下的文字与图像关系研究之二[J]. 中国文化研究, 2014(秋之卷): 74.

[责任编辑: 詹小路]