

# 作家·導演·出版： 多重主體“合謀”下的 九十年代中國電影小說<sup>\*</sup>

黃勇軍 柳 謙

## 提 要

發軔于二十世紀初葉的中國電影小說在 1940 年代中後期出現發展的第一次高潮,但在此後長達近半個世紀囿於多重因素發展相對緩慢。進入 1990 年代以來,在影像文本的電影和紙質文本的文學二者共同誘導與塑造下,電影投資方、製作方等製作主體,導演編劇、作家等創作主體以及圖書出版方等媒介主體這些與電影小說相關的各方對電影小說的本質屬性、生成機制、價值作用等有了充分而深入的認識,以“作家主動參與”、“導演自覺利用”、“出版爭相涉足”為三大表徵,電影小說的創作與行銷成為電影界、作家界、出版界等多方聯袂協作、互利共贏的一種“合謀”與“狂歡”,由此促使電影小說逐步勃興,並為在新世紀出現第二次發展高潮奠定了堅實基礎。

**關鍵詞：**中國電影小說 九十年代 作家 導演 出版社

---

\* 本文為國家社會科學基金西部項目“中國電影小說的史料搜集、整理與研究”階段性成果。項目編號：20XZW021；重慶市社會科學規劃博士項目“‘重寫電影史’視野下中國現代電影小說的史料鉤稽與價值研究”階段性成果。項目編號：BS2019091。

法國哲學家丹納認為“作品的產生取決於時代精神和周圍的風俗”，<sup>1</sup>也即藝術作品的創造從屬於時代精神與環境場域，在經過一系列經驗驗證和邏輯論證之後，他得出結論：“不管在複雜的還是簡單的情形下，總是環境，就是風俗習慣與時代精神，決定藝術品的種類；環境只接受同它一致的品種而淘汰其餘的品種；環境用重重障礙和不斷攻擊，阻止別的品種發展。”<sup>2</sup>也正如著名作家格非所言：“如果說十九世紀是小說的世紀（正如十八世紀是詩歌和戲劇的世紀一樣），那麼，到了二十世紀後半葉，它早已是電影和電視的天下。”<sup>3</sup>被電影電視所掌控的“天下”在不同的時代與社會環境中，也在各股力量的博弈與制約下呈現出各自不同的特點。二十世紀九十年代的電影相對於八十年代而言，其面臨的意識形態機制、社會文化環境風尚、行業管理體制機制、市場審美趣味訴求、創作主體生存狀態等都產生了重大轉換和位移，這也使得這一時期的電影的整體風貌、形態發展、價值追求等都迥異於八十年代的風格特徵：由高揚啟蒙意識、尊崇人的自由意志、強調電影的藝術性與藝術的非功利性轉而為高舉商業旗幟、尊崇市場經濟機制、強調電影的商品性與商品功能的價值實現；由創作主體站在啟蒙大眾、改造社會的精英立場以俯視和引領的視角反思歷史、批判現實、引領未來轉而為創作主體站在市場與觀眾的平民立場主動遵循意識形態規制、迎合大眾文化與消費文化“合謀”塑造的審美趣味和娛樂需要；由對人的終極關懷與對人生的本質追問的先鋒性、對精神家園的守望與對藝術本體的不斷追尋的探索性轉而為對主流意識形態的自覺歸順、對市場經濟把控下的經濟利益的無饜攫取以及對西方他者視閥下“東方奇觀”想象的主動順應與刻意迎合。總之，二十世紀九十年代的中國影壇“第一次成了縱橫交錯的權力目光的穿透物，成了多重中心、主流的指稱與命名對象，成了世界範圍之內的眾聲喧嘩之地。”<sup>4</sup>

1 丹納著，傅雷譯：《藝術哲學》（南京：江蘇文藝出版社，2012年），頁37。

2 同上注，頁45。

3 周怡，劉薇：《“影視小說”現象分析》，《當代文壇》，2004年第2期，頁44—46。

4 戴錦華：《梅雨時節——90年代中國電影筆記之三》，《當代電影》1994年第5期，頁12—19。

而二十世紀九十年代的文學也進入了深刻的變革時期，處於從 1980 年代的“精英的新時期文學”向二十一世紀初的“多元的新世紀文學”的承繼與演進的重要過渡階段。文學曾一度在社會機制架構中的重要地位、在意識形態領域的榮耀尊崇、在精神娛樂場域的不可替代等所擁有的權力中心、話語中心等諸多“虛擬神話”被 1990 年代以來以經濟建設為中心的“時代的經濟學”殘酷新現實所刺破。文學在痛苦幻滅中逐漸跌落神壇，在不斷遭受排擠拋離“去中心化”的過程中“被邊緣化”，最終在曾經虛幻的權力榮光裏退回到本應據守的常態，開始真正的自我反思，抖落曾經披著的、也曾產生過不可磨滅的重要功能與作用的“救亡圖存”、“階級鬥爭”、“啟蒙革新”等歷史厚重外衣，重新自我定位、輕裝上陣，開啟了順應市場經濟發展的新歷史潮流的市場化、商業化、去精英化的變革。以反思和變革為內核的文化啟蒙與理想主義遭到消解，以市場經濟為主要法則的實用主義、功利意識和消費娛樂風尚逐漸得以確立，“市場法則取代暈輪效應，商業利潤成為文學生產的源動力，開始取得支配和控制地位。”<sup>5</sup> 1990 年代的文學生產由此進入了全新的“試驗場”，以謀求利益最大化的市場準則和順應主體意識形態的生存邏輯主導著文學生產，以滿足社會多層次需要和應和新興的、多元的文學消費者趣味的創作目標顛覆了純文學與精英文學的創作取向。文學的管理體制、創作主體、生產方式、傳播機制、消費受眾、評價標準等都發生了根本性變化，形成了貌似“同構”但在本體上卻“異質”的對話與博弈關係。文學市場由賣方市場歷史性地轉變為買方市場，創作主體在市場經濟的滋養與補給下獲得了經濟地位的獨立與精神內核的自我覺醒，開始脫離“組織”的底佑與束縛，以“自由撰稿”為代表的個體化創作逐漸打破以“單位體制”為代表的組織化生產，形成了既符合主流意識形態和文學領導管理者期許下的“一主”文學樣式，又符合文學自在律動、市場外在馭動、創作主體內在衝動的“多元”文學樣態。由此，在影像文本的電影和紙質文本的文學二者雙向“合謀”的共同誘導和塑造下，二十世紀九十年代的電影小說相對於八十年代及其他時期，呈現出了全新的、別樣的風格與特色。

5 盧衍鵬：《文化語境的嬗變與生產主體的選擇——論 20 世紀 90 年代文學生產機制的建立》，《中南大學學報（社會科學版）》2012 年第 5 期，頁 51—55+87。

## 一、創作主體：作家主動參與

儘管在二十世紀初葉也即 1910 年代後半期，“鴛鴦蝴蝶派”代表作家之一、以寫作“哀情小說”著稱的周瘦鵑就將其所看過的歐美電影改寫成了“影戲小說”，計有《阿兄》(*Le Petit Chose*)、《何等英雄》(*How Heroes Are Made*)、《旁貝城之末日》(*The Last Days of Pompeii*)、《不閉之門》(*The Open Gate*)、《愛之奮鬥》(*The Woman Thou Gavest Me*)等 10 部，這些作品不僅成為目前可知的我國最早的電影小說，而且由此也開創了作家改編創作電影小說的先河。<sup>6</sup> 但從電影小說的早期形態電影本事、電影故事以及電影小說產生肇始，其改編創作者皆以導演、編劇、演員以及電影期刊雜誌編輯、新聞媒體記者、電影愛好者等為主，作家參與電影小說的改編創作並不多見。這一方面是緣於電影小說作為電影的衍生品之一，與電影創作相關者比局外的其他人員自然擁有將電影改編為小說的更多便利和更强的內在驅動力，但另一方面也是因為電影創作與小說創作作為兩種不同的藝術創作範疇存在天然的藝術形態差異以及所形成的行業差異，這種差異又由此而產生不可避免的隔膜與障礙，作為影像文本的電影藝術與作為紙質文本的小說藝術之間存在的鴻溝也阻礙了小說家的主動介入。直到二十世紀九十年代，隨著以市場經濟體系為核心的商業化、商品化要素強力在社會各個領域的侵入和滲透，“文化產品與普通商品一道捲入了供給、需求、資本積累、競爭及壟斷等市場原則”，<sup>7</sup> 消費文化、大眾文化、娛樂文化開始如潮湧動並迅速擴大和泛濫，作為現代工業文明的後起之秀同時也是商業文化時代“文化商品”之一的電影和電視迅速崛起並逐漸成為“大眾傳媒時代最廣泛、最强劲的主流藝術傳播形式”。<sup>8</sup> 影視文化藝術在對作家的生存狀態造成強烈的心理刺激和空間擠壓的同時，又以其廣泛的社

6 參黃勇軍，柳謙：《20 世紀 20 年代中國電影小說的濫觴與發展鉤沉》，《華僑大學學報（哲學社會科學版）》2018 年第 4 期，頁 141—152。

7 邁克·費瑟斯通著，劉精明譯：《消費文化與後現代主義》（南京：譯林出版社，2000 年），頁 31。

8 周根紅：《影像時代文學出版的影視策略》，《文藝評論》2009 年第 2 期，頁 42—45。

會影響力和豐厚的物質收益與回報對作家形成“致命的誘惑”，使得一部分作家開始主動介入影視的生產活動和創作流程中來。在介入的具體方式上，除通過為電影提供改編創作文本、參與電影劇本創作等常規性手段外，也開始遵循影視工業效益最大化之要求將影視劇本或影像文本改編為影視小說以擴大影視作品的影響，並藉此獲取更大更多的經濟效益與社會效益。由此湧現出了一系列創作水準較高、出版發行量較大、產生廣泛社會影響的優秀電影小說，如厲永斌根據同名電影改編（李歇浦導演，1991）的電影小說《開天闢地》（少年兒童出版社，1991）、李碧華根據其編劇《霸王別姬》（陳凱歌導演，1993）的電影劇本改編的同名電影小說《霸王別姬》（人民文學出版社，1993）、孫華根據余華長篇小說《活著》及同名電影（張藝謀導演，1994）改編的電影小說《活著》（臺北漢光文化事業股份有限公司，1994）、畢飛宇根據李曉短篇小說《門規》和由其擔任編劇的電影《搖啊搖，搖到外婆橋》（張藝謀導演，1995）改編的電影小說《上海往事》（今日中國出版社，1995）、述平根據其原著短篇小說《晚報新聞》和由其擔任編劇的電影《有話好好說》（張藝謀導演，1997）改編的電影小說《有話好好說》（中國電影出版社，1997）以及鮑十根據其原著中篇小說《紀念》和由其擔任編劇的電影《我的父親母親》（張藝謀導演，1999）改編的電影小說《我的父親母親》（中國文聯出版社，1999），等等。

這些原本在文學場域有所影響甚至默默無聞的作家因與電影機緣巧合、因緣際會的“結緣聯姻”後，無一例外地得以迅速爆紅甚至“一舉成名天下知”，獲得了經濟效益、社會影響、聲望名譽等多重豐厚的收益。電影產生的巨大效益使得許多作家如飲醇醪，不惜主動借機沾光“上位”。如作家述平在歷時一年半、十易其稿、被迫放棄自己“所有的寫作計劃”由“一個作家終於不幸地被折磨成了一個編劇”而完成張藝謀導演的《有話好好說》電影劇本後，張藝謀對其付出由衷地進行讚譽，稱“述平兄是我拍電影以來工作量最大、意志力最強、狀態最穩定的作家”。<sup>9</sup> 為使創作效益最大化，述平又根據《有話好好說》電影及劇本改編創作了同名電影小說，在出版同名小說集《有話好好說》時邀請電

9 述平：《有話好好說》（北京：中國電影出版社，1997年），頁2。

影導演張藝謀、主演李保田、姜文分別為其小說集美言，並作為重要推薦放在首頁。由此也可見作家與電影導演、主演之間微妙的關係：實際上作家需要借助電影導演、主演的名氣來“貼金”，提高自己的地位和作品的影響力，而且這不是個別現象，在眾多電影小說的出版過程中，幾乎都有過這樣的舉動。

最具代表性的當屬電影《一個都不能少》的編劇施祥生。施祥生原本是偏居新疆塔裏木的兵團黨校教師，是“一個不起眼”的“業餘”小說創作者，因其發表在《飛天》上的中篇小說《天上有個太陽》被張藝謀看中並改編為電影《一個都不能少》，施祥生借機將其改編為同名中篇電影小說。在出版小說集《一個都不能少》<sup>10</sup>時，施祥生恭請張藝謀寫一段對自己作品讚譽的話：“讀過施祥生老師的幾個小說，喜歡他小說裏的那種真情實感和特殊的韻味，那種對生活的真誠和熱望，那種平靜的敘述中湧動的激情。”<sup>11</sup>並特地將這段話印在該書唯一的彩色插頁上，可見其對張藝謀話語的“看重”與“隆重”。不僅如此，施祥生還特地撰寫近 40 000 字的長篇紀實散文《走近張藝謀》，講述與張藝謀的結識過程和將《天上有個太陽》小說改編成電影《一個都不能少》的創作過程，文中充溢著一個作家對導演的好奇、尊崇和景仰之情，並對社會各界對張藝謀的誤解進行批評和辯駁，對張的品行、才華、工作由衷地贊美之，如認為“質樸+真誠+善思+機敏+勤奮=張藝謀”、“我是一個普通人+電影+獎杯=張藝謀”這兩個公式加在一起“才是一個完整的張藝謀”。<sup>12</sup>儘管施祥生非常清楚，在小說集中加入一篇散文顯得“有點不倫不類”，但考慮到“那些文字記下了我跟張藝謀在一起拍攝電影《一個都不能少》的一段過程，它讓我常常想起那段時光”，<sup>13</sup>出於“記錄”的客觀需要和“紀念”的情感需要，在明顯有悖文體常理的情況下仍然不舍割愛而收錄於書中。同時，施祥生還根據其參與《一個都不能少》電影改

10 該書是施祥生的第一部作品集，包含中篇電影小說《一個都不能少》、長篇紀實散文《走近張藝謀》、中篇小說《一個導演、一個編劇和一個主角的故事》、《尋找徐老師》、《上海人》、《陷阱》、《上有老 下有小》、《黑窯》等共計 8 部作品。但卻沒有收錄電影《一個都不能少》據以改編的原創小說《天上有個太陽》。

11 參施祥生小說集《一個都不能少》（北京：中國電影出版社，1999 年）彩色插頁。

12 施祥生：《一個都不能少》（北京：中國電影出版社，1999 年），頁 2。

13 同上注，頁 347。

編、拍攝過程的經歷創作了中篇小說《一個導演、一個編劇和一個主角的故事》，一看便知是導演張藝謀、編劇施祥生、主演魏敏芝三者關係的映射，名為虛構小說，實為長篇紀實散文《走近張藝謀》的再次翻版和續寫。在小說中施祥生大力拓展了紀實作品所無法恣意表達的濃烈意緒，對虛擬的編劇章行與導演之間的情感進行濃墨重彩的描繪和抒寫，並對導演形象進行美化而近乎“肉麻”，恰如地位卑微的小女子對暗戀男神的傾慕和仰望。

不僅如此，施祥生干脆在小說集《有話好好說》的《後記》中直抒胸臆，直白表達對導演張藝謀以及所拍攝電影對自己命運改變的“感恩的心”和“喜歡之情”。儘管施祥生的《後記》只有短短的 500 余字，但卻不失為一篇揭示作家與導演關係的精妙與經典兼顧的“範文”，故而我們不妨在此揣摩把玩、細細品鑒個中“三昧”。其一，施祥生直言不諱地聲稱“因為那個《一個都不能少》的電影才有了這本《一個都不能少》的書”，誠然其所言非虛，沒有《一個都不能少》電影的上映就不可能有施祥生作為一個作家“第一本小說集”《一個都不能少》文集的出版，但事實上的邏輯應該是：先有了中篇小說《天上有個太陽》(A)才有了電影劇本《一個都不能少》(B)，有了電影劇本《一個都不能少》才有了電影《一個都不能少》(C)，有了電影《一個都不能少》才有了電影小說《一個都不能少》(D)以及因此而衍生的後續作品長篇紀實散文《走近張藝謀》(E)、中篇小說《一個導演、一個編劇和一個主角的故事》(F)，有了上述三部作品才最終有了小說集《一個都不能少》這部書(G)。也即  $A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D, E, F \rightarrow G$ ，此中最根本的邏輯要素是因為有了中篇小說《天上有個太陽》的發表這個“因”才會衍生出後來一系列的“果”，而施祥生卻無視客觀事實和內在邏輯將其簡略為  $C \rightarrow G$ ，也即因為有了電影所以才有小說出版，這一邏輯實際上是刻意突出電影的拍攝上映對其小說得以出版所發揮的關鍵性作用和產生的決定性影響。對於此中緣由，施祥生也毫不諱言地指稱：一是文學宏觀環境低迷，“現在讀小說的人越來越少了，讀我的小說的人不知道有多少？”；二是文學出版市場惡劣，“也有人提出給我出書，條件是自己掏錢”，而且“還要自己包銷”，而“我”既要教書，還要寫小說，“哪有推銷的精力和時間”；三是個人名望低微，對一些有錢有權有名的人來說，“出一本書以至出一套書，都是輕而易舉的”，可對我來說，就

“難於上青天”了,因為“我”不過是“一個不起眼的人”而已。<sup>14</sup> 由此可見,對於普通的文學創作者來說,自己苦心孤詣創作的作品的出版是何等艱難和不易。正是因為有了張藝謀導演《有話好好說》電影的拍攝和上映,才会有中國電影出版社“努力”、“想到了我這樣一個不起眼的人”,幫助這樣一個“有一股很‘業餘’的味道”的文學創作者借機出書,讓更多的人能夠看、願意看自己的作品,並在看了以後“有些想頭有些觸動”,“我就十分得意了”。<sup>15</sup> 懷著對電影及導演這樣近乎“卑微到塵埃裏”的心理不可避免地影響作家的獨立創作以及對藝術品質的堅守。事實也正是如此,施祥生在改編創作實踐中,儘管有一些“自認為很精彩的東西”,卻都“被他(指張藝謀)刪去了”,而施祥生即使有所不甘,但也“因此只能忍痛割愛”。<sup>16</sup> 由此也可見導演以及其所代表的電影出於自身價值的需要對作家創作意志的強勢碾壓,對作家創作自由的束縛拘禁,對作家創作靈感與才華的蹂躪與閹割。考察施祥生此後的創作情況,儘管其成名之後也不乏努力,創作了不少小說、劇本、散文等作品,但大多影響不大,“十分得意”的成名作、代表作也就是《一個都不能少》而已;讀者能夠記得施祥生的,也是緣於他和導演張藝謀的合作;如果沒有張藝謀對其小說的改編,施祥生將始終默默無聞、湮沒於眾多文學創作者中也未可知。而作家由此產生對導演的推崇、景仰甚至上升到“喜歡”,導致精神情感上的依附依賴和創作上的遵命盲從,導致作家獨立喪失、自我湮沒以及影視生產對文學生產的擠壓和收編等一系列問題與矛盾,也就不難理解了。

同時,作為視聽藝術的電影與作為文字藝術的文學畢竟屬於兩種完全不同的藝術形式,要想游刃有餘地在小說、劇本、電影、電影小說等之間“轉軌”、“融通”,克服那種“痛苦的穿越”,跨越不同藝術門類表現形式之間的“障礙”,<sup>17</sup> 實際上是非常艱難而充滿風險的,因為“熒幕很嚴酷,對作家來講充滿了挑戰……作家‘觸電’容易‘把手寫壞’!”<sup>18</sup> 正如作家出版社社長葛笑正所

14 施祥生:《一個都不能少》(北京:中國電影出版社,1999年),頁347—348。

15 同上注,頁348。

16 同上注,頁16。

17 張黎姣,王海鴿:《從離婚到戀愛“逆生長”》,《中國青年報》2013年1月8日,第10版。

18 王巖:《王海鴿:電視屏幕很嚴酷》,《北京青年報》2004年9月2日。

言,很多作家曾經下海“觸電”搞影視,回來之後在小說創作上就“被斃掉了”,因此導致“在中國文學界,既能寫出好小說,同時又能寫出好電視類作品,這樣的兩栖作家可以說寥寥無幾”。<sup>19</sup> 影視創作的藝術規律和小說創作的藝術規律在思維、技法、結構、語言、意蘊等方面的諸多差異使得影視和小說之間形成了強大的“阻梗”,一般“下海”後的作家很難像大馬哈魚一樣不遠萬里再跨越這些逆流回溯路上的“阻梗”回到曾經的創作“源頭”以進行創作生命的“重生”與“再迴圈”。這就使得衆多作家形成了兩個極端,要麼視影視劇創作為“異類”、“畏途”,不敢涉略而固守自己的一方小天地,以致逐漸在視覺時代中的滾滾影視文化大潮裏“乾涸”、“枯寂”,甚至萎頓而亡;要麼“觸電”下海之後文學原創力消耗殆盡卻又無法回到源頭“充電”、“重生”,不得不漸漸沉淪、淹溺於商業創作的“苦海”之中。

## 二、製作主體：導演自覺利用

審視電影的發生發展過程,我們可以發現,儘管電影與文學是兩套完全不同的語言符號系統的藝術,但不得不承認的是,電影從產生開始就幾乎是從文學的母體中脫胎而來,是吸收文學的養料而成長壯大的。在中國電影界與文學界甚至形成這樣的共識:“文學與電影有著不可分割的血緣關係,文學是電影的血液、營養,缺乏文學性的電影是沒有靈魂的。歷史上有價值的傳世之作都富有豐富的文學性。電影離不開文學。”<sup>20</sup>著名電影導演張藝謀也坦率地認為,文學對電影來說是一個“很關鍵的環節”,“中國的文學對我們(指電影導演)來說是一個母體”。<sup>21</sup> 他還特別強調:“我們研究中國當代電影,首先要研究中國當代文學。因為中國電影永遠沒離開文學這根拐杖。看中國電影繁榮與否,首先要看中國文學繁榮與否。中國有好電影,首先要感謝作家寫的好小說為電影提供了再創造的可能性,如果拿掉這些小說,中國電影的大部分作品

19 何瑞涓:《王海鴿:“觸電”之後,小說怎麼辦?》,《中國藝術報》2012年12月14日。

20 碧鷗:《電影改編學術討論會小記》,《電影藝術》1983年第8期,頁14—16+34。

21 郭景波:《張藝謀:創作與人生》,《電影藝術》1999年第3期,頁8—16。

都不會存在。”<sup>22</sup>誠如斯言,文學尤其是小說對中國電影的發展起到了不可或缺的重要作用。但進入二十世紀九十年代後,在以電影、電視、錄像、MV 等為代表的影像視聽媒介強力擴展壯大和以報刊、書籍等為代表的平面紙質媒介相對困頓萎縮的場域背景下,影視與文學二者之間的權力地位與互動關係開始發生微妙而重要的傾斜與變化。影視在與文學的激烈競爭中逐漸取得相對性優勢和主導性地位,並且在成為引領性大眾傳播媒介的同時開始將其價值功能、主體意識、表達方式等“反向”輸出到文學場域,影視與文學之間的媒介權力關係由此出現顛覆性翻轉與重構,同時這種重構進程由早期消極的、無意識的“自發”行為開始走向而今積極的、有意識的“自覺”階段。

以電影小說的改編與創作為例,電影出品方、投資者、導演、編劇等電影生成制作主體在 1990 年代以前特別是早期階段,並未從根本上認識和理解作為新興文體形態的電影小說的藝術屬性和內在規律,更未充分意識到作為電影衍生品之一的電影小說對電影的重要價值和宣傳帶動作用,因此導致對電影小說的授權、改編、創作、出版以及營銷等基本處於一種自發的、隨機的、被動的、粗放的甚至是缺位的狀態,這也是 1990 年代以前電影小說發展緩慢的根本性原因。但進入二十世紀九十年代以後,在激烈的市場競爭和商業化逐利大潮的誘發和裹挾下,電影投資方、制作者以及媒介載體的出版方開始認識到電影小說對電影的重要價值和作用。電影小說的出版不僅新增和拓展了電影的宣傳渠道,而且可以擴大電影的宣傳區域;不僅可以讓電影投資制作方獲得授權改編電影小說的額外收益,而且還可以通過電影小說的提前銷售擴大電影的影響形成預熱;不僅可以把大量廣泛的“觀眾變成讀者”,而且還可以把海量潛在的“讀者變成觀眾”。是以電影投資方、制作方、導演、編劇等逐漸真正認識並開始重視電影小說的地位與作用,並積極主動地與改編創作者、圖書出版方等開展電影小說的授權改編與合作。

在 1990 年代的中國電影界,對電影小說的價值與作用認識最充分、推動電影小說的改編與創作最積極、對電影小說的進步與發展貢獻最大者當屬張藝

---

22 李爾葳:《張藝謀說》(沈陽:春風文藝出版社,1998年),頁10。

謀。1994年初，由張藝謀導演的根據余華同名小說改編的電影《活著》在送審時被無情地“槍斃”後，張藝謀不得不曲綫救國另謀它路：通過授權臺灣作家孫華對電影進行改編，創作出同名電影小說《活著》，並由臺北漢光文化事業股份有限公司於1994年6月出版，使得電影正如劇中福貴一家遭遇多舛的劫難後以一種新的方式得以不屈不撓地、奇跡般地起死回生而再度“活著”。電影小說《活著》是“經過所有主創人員腦力意志反射的成果”，<sup>23</sup>在對電影主要故事情節進行描摹的同時，也增添了大量的時代背景敘述、人物心理活動分析等，尤其是對“活著”超越影像視聽藝術固有的局限而進行的意義與價值的深入拷問和深刻探討，使得小說顯示出獨到的品格與藝術特色。由此肇始，張藝謀開啟了對電影小說的高度重視和積極推動，在他此後所拍攝的十餘部電影中，絕大多數都被改編成了電影小說。主要有：《上海往事》（畢飛宇根據電影《搖啊搖，搖到外婆橋》改編，今日中國出版社1995年4月出版）、《有話好好說》（述平根據電影《有話好好說》改編，中國電影出版社1997年9月出版）、《一個都不能少》（施祥生根據電影《一個都不能少》改編，中國電影出版社1999年5月出版）、《我的父親母親》（鮑十根據電影《我的父親母親》改編，中國文聯出版社1999年10月出版）。進入新世紀後，張藝謀的幾部重要電影也都被改編成了電影小說，如《幸福時光》（鬼子根據電影《幸福時光》改編，漓江出版社2001年1月出版）、《英雄》（李馮根據電影《英雄》改編，中國戲劇出版社2002年11月出版）、《十面埋伏》（李馮根據電影《十面埋伏》改編，上海文藝出版社2004年8月出版）、《滿城盡帶黃金甲》（卞智洪根據電影《滿城盡帶黃金甲》改編，中國友誼出版公司2006年12月出版）、《金陵十三釵》（嚴歌苓根據電影《金陵十三釵》改編，江蘇文藝出版社2000年7月出版）<sup>24</sup>等多達10部。這些根據電影

23 孫華：《活著——電影小說》（臺北：漢光文化事業股份有限公司，1994年），頁2。

24 《金陵十三釵》原本是中篇小說，嚴歌苓在完成了電影《金陵十三釵》劇本的修改後，將其重新擴寫為全新的長篇小說。她特別說明她的新書和電影是完全獨立的，“我不能用電影裏的任何東西，電影裏所有的情節、對話、細節都屬於花錢的人，我的那一塊創作力是被雇的。而小說屬於我自己，是一個重新創作。”參張紅梅：《影視作品與同名圖書以往都是同步推出，如今——甩開影視，圖書先溜達出來搶風頭了》，《大河報》2011年5月20日，第A36版。

劇本或電影影像文本改編創作的電影小說，雖然構思創意、基本情節、主要人物等是基於電影的，但在電影基礎之上，又充分發揮小說藝術的優長，以更為圓熟的藝術手法補充增添大量的情節與細節，使得故事更為豐富完整，情節更為充沛曲折，人物塑造更為豐滿生動，性格發展更為細膩清楚，起承轉合更為自然有度，是對電影的進一步豐富和發展，這些電影小說不僅“為文學園地帶來了新成員”，還“帶來了新質、新內容”，因此是“電影對文學的有質有量的真正的反哺”。<sup>25</sup>

從本質上而言，電影小說是電影和小說兩種藝術形式相結合的產物，具有電影與文學的雙重屬性，似乎天然也就應該具有電影與文學的雙重優勢，獲得電影界和文學界雙重的“尊榮”與“恩寵”。但事實並非如此，由於電影小說從根本上來說乃是電影眾多的衍生品之一，加之其在發展過程中存在的諸多問題和不足，受到政治意識與商業機制等多重擠壓與桎梏，導致電影小說總是遊離於電影和小說之間，形成了既不受電影業界的高度重視和推崇，也沒有在文學界獲得應有的地位與認可的尷尬局面。但自從二十世紀九十年代以來，張藝謀以其對電影的巨大創造和貢獻，以其對文學的高度贊譽和充分利用，<sup>26</sup>並在利用吸收的基礎上又“反哺”回饋文學，借助電影小說這一作為影像視聽媒介的電影與作為平面紙質媒介的文學兩者跨界結合而孕育的“寧馨兒”的雙重優勢，既以成熟的電影商業操作模式充分利用電影小說的影響擴大電影的市場反響和商業收益，同時又反過來豐富和拓展文學場域的新質力量，使得電影小說在電影界和文學界都產生了廣泛而持久的影響。也正因為張藝謀的巨大影響和示範帶動效應，使得1990年代以後電影投資方、制作方、導演編劇、作家等創作主體以及圖書出版方等媒介主體這些與電影小說相關的各界攸關方對電影小說的本質屬性、生成機制、價值作用等有了充分而深入的認識，使得將電影改編創作為電影小說成為了電影界與出版界等多方聯袂互動、共同協作、

25 程惠哲：《電影對小說的跨越——張藝謀影片研究》（北京：中國電影出版社，2010年），頁112。

26 張藝謀曾多次一再強調“中國電影離不開中國文學”，“文學是電影的母體”，其在電影上取得的成績“首先離不開小說家創作的文學作品”，並自認為是“看小說最勤奮的一個，走到哪兒我都背一堆小說，得空就看”。張藝謀也被譽為“中國電影界看小說最多的人”。

互利共贏的一種“共謀”、“狂歡”式的操作套路與運作模式。從這一角度來說，張藝謀對我國電影小說的發展起到了重要的、不可替代的作用，為電影小說在1990年代的再度勃興和新世紀的進一步繁榮做出了重要貢獻。

### 三、媒介主體：出版爭相涉足

二十世紀九十年代以來，隨著社會主義市場經濟體制的逐步建立和進一步深入發展，作為“生產精神產品的思想文化部門”之一的出版社也經歷了一系列改革，逐漸成為適應市場經濟發展的具有以“四自”——“自主經營、自負盈虧、自我發展、自我約束”為本質特征的“法人主體”和充分參與市場博弈的“競爭主體”，對商業利潤的追求已成為關乎出版社在激烈而殘酷的市場競爭中能否生存的“最高追求”。與此相對應的是讀者的審美閱讀趣味也發生了重要變化。相對於1980年代經歷了長久“書荒”導致“閱讀飢渴”而形成主要以“求知/教育”為目的的閱讀訴求不同，1990年代的讀者以“消遣/娛樂”為主要目的的閱讀訴求逐漸成為主流，由此引發圖書出版機制的市場化、商業化轉型，而這種轉型又改變了出版社對文學類圖書的選題標準和價值判斷，那些具有廣泛受眾基礎、發行量巨大、碼洋高企、銷售速度快捷、經濟利潤豐厚等特性的圖書成為其孜孜以求苦苦追尋的理想目標，由此形成了具有通俗性、消費性、娛樂性等“暢銷基因”的文學作品的大量出版發行。同時，影視作為新型傳播媒介開始迅速崛起，並在整個文化傳播中取得主導性的話語權，這對相對弱勢的傳統出版媒介也形成了巨大的影響和挑戰，“影視媒體對日常生活的滲透，不僅改變著圖書出版的審美內涵，也導致了圖書出版的生態環境和文化範式的轉型”。<sup>27</sup> 與此同時，影視投資制作方也開始“發現”影視小說出版對影視劇的播映具有重要的宣傳帶動作用這一“重大秘密”。在影視小說發展的早期階段，特別是1980年代，影視投資制作方在對影視劇的宣傳營銷上只是注重電視臺、廣播、報紙、雜誌以及發布會等傳統的、常規的宣傳渠道和平臺，對作為影

<sup>27</sup> 周根紅：《文藝出版社轉型與中國當代文學生態》，《中國出版》2013年第1期，頁46—50。

視劇非常重要的衍生品之一的影視小說對影視劇的商業價值、宣傳帶動作作用卻“不能理解”，抑或“認識不夠”，甚至覺得“沒什麼意思”，也正如現代出版社副總編陳紅在出版“影視同期書”所曾經遭遇的一樣：“制片方、發行方、出版方三方合作，剛開始時並不是特別順利。制片方覺得不能理解，認為圖書沒什麼意思。我告訴他們，圖書可以發到全國各地每個角落，可以覆蓋影視所不能及的地區。”<sup>28</sup>但經過 1990 年代中後期影視小說的迅速發展之後，影視投資制作方開始逐漸真正認識並重視影視小說的作用和價值，主動與出版社開展影視小說改編出版的互動合作。一些出版社也積極主動與影視結盟，二者結盟創造的“耦合體”——紙質媒介與影視媒介相結合而形成的產物——“影視圖書”，讓出版社“抓住了一綫突破的希望”，逐漸成為眾多出版社“爭相涉足的領域”，影視圖書“驚人的銷售成績，足以令出版社興奮、充滿希望與信心”。<sup>29</sup>而作為“影視圖書”之一種的影視小說圖書自然也成為出版和影視“聯姻”重點打造的對象。

在 1990 年代電影小說的出版與運作方面，出版電影小說數量最多、影響最為廣泛、取得經濟效益與社會效益最為豐碩的當推中國電影出版社。一直以來，作為我國唯一一家權威的電影專業出版社的中國電影出版社推出了大量的電影理論、電影歷史、電影文學、電影技術等電影專業圖書，為我國電影事業的發展作出了重要貢獻。在電影故事、電影小說出版方面，中國電影出版社也不遑多讓，一直是出版的“重鎮”和“領軍者”。尤其是二十世紀九十年代以來，中國電影出版社出版的電影小說占到了這一時期電影小說總量的 70% 以上，處於絕對領先地位，產生的影響也較大。比如該社與張藝謀合作，連續出版了根據其導演的電影改編的兩部電影小說，即作家述平根據張藝謀電影《有話好好說》改編的同名電影小說《有話好好說》（1997）和施祥生根據張藝謀執導的電影《一個都不能少》改編的同名電影小說《一個都不能少》（1999），這兩部電影小說發行量數萬，受到讀者的熱烈歡迎，產生了廣泛反響。此外，在 1980 年

28 舒晉瑜，賀歲書：《出奇制勝靠品質》，《福州日報》2003 年 4 月 7 日。

29 參西南大學大學文學院周軍碩士論文《文化產業視野下的國內影視同期書》（2009 年 4 月），頁 11—12。

代連續出版多達 20 集近 300 部世界短篇電影小說之後，中國電影出版社在 1990 年代繼續延續了對世界電影小說的高度關注和大力引進。如 1997 年 9 月，中國電影出版社以“國際金獎電影小說”為主題出版了 8 部根據獲得國際各大電影獎項的世界知名電影改編的電影小說，主要有《一級恐懼》（方位津改編）、《情歸巴黎》（方位津、康曉娟改編）、《賭城風雲》（孟笑光改編）、《驚情四百年》（孟笑光、孟笑丹改編）、《叛逆性騷擾》（孫宏華改編）、《情證今生》（方位津、趙睿改編）、《七宗罪》（張挺改編）、《似是故人來》（方位津改編）等。在取得意想不到的市場火爆效應後，中國電影出版社又再接再厲幾乎以原改編創作團隊於 1998 年以“國際流行情愛電影小說”為名出版了 8 部根據獲得奧斯卡獎項等世界著名愛情電影改編的電影小說，計有《印度支那》（方位津、趙睿改編）、《致命的快感》（孫鐸改編）、《桃色機密》（孫宏華改編）、《曠世驚情》（方位津、趙睿改編）、《悲情桑姆斯》（方位津改編）、《第六感生死戀》（孫宏華改編）；1999 年又出版了《莎翁情史》（方位津改編）、《一樹梨花壓海棠》（孫宏華、張志紅改編）、《絕戀》（孫宏華改編）等根據國外電影改編的電影小說。這些電影小說正好迎合了 1990 年代讀者大眾化、娛樂化、通俗化的閱讀趣味和審美口味，因此都取得了較好的市場反響和銷售業績。總之，也正是因為有以中國電影出版社為代表的出版媒介的大力參與和推動，使得二十世紀九十年代的電影小說開始逐步勃興，並為新世紀的繁榮奠定了堅實基礎。<sup>30</sup>

## 四、結 語

綜觀 1990 年代以來的電影小說，就其創作文學環境與文學創造生產力而言，因以電影為代表的視聽媒介的強力擴展和碾壓，導致以文學為代表的紙質媒介的生存空間變得狹小和逼仄，文學的強勢地位也因受到電影的強力挑戰而逐漸動搖、瓦解。於是，電影的發展壯大使自身“迫切希望改變自己在時間積累上的先天不足，迫切希望扭轉在媒介內容表達豐富性和深刻性上的劣勢，

30 有關新世紀中國電影小說的探討，請參拙文《新世紀中國電影小說的創作與出版譚論》，《澳門理工學報（人文社會科學版）》2020 年第 1 期。

迫切希望將文學與影視之間的關係從早期的單向傳播發展為二者間更加自由、平等的雙向傳播”，<sup>31</sup>其突出表現就是無論是從電影劇本到電影小說的創作改編流程還是從影像敘事到文學寫作的趨同來看，電影開始將其媒介產品和表達方式“逆向”輸出到文學場域，並在信息與資源的輸出構建過程中逐漸實現了“貿易順差”，成為這些傳播活動中的“發布者”與“主導者”，而文學則因成為信息的“接受者”與“吸納者”而不得不生出“從屬性”與“次生性”，文學在整個社會公共文化空間裏的中心地位逐漸旁落，電影與文學之間的權力關係也由此出現了重要而深刻的變化，二者的權力結構產生了根本性的翻轉，由“文學馱著電影走”而逐漸重構為“電影牽著文學走”。

（作者：黃勇軍，重慶師範大學新聞與傳媒學院副研究員；  
柳 謙，西北師範大學傳媒學院碩士研究生）

---

31 簡敏：《影視的傳播與文學的接受》，《武漢大學學報（人文科學版）》2009年第2期，頁202—206。

## 引用書目

### 一、專書

- 王一川：《第二重文本：中國電影文化修辭論稿》。北京：北京大學出版社，2013年。
- 王秀濤：《中國當代文學生產與傳播制度研究》。北京：文化藝術出版社，2013年。
- 丹納著，傅雷譯：《藝術哲學》。南京：江蘇文藝出版社，2012年。
- 李爾葳：《張藝謀說》。遼寧：春風文藝出版社，1998年。
- 述平：《有話好好說》。北京：中國電影出版社，1997年。
- 周曉明：《中國現代電影文學史（上）》。北京：高等教育出版社，1985年。
- 周曉明：《中國現代電影文學史（下）》。北京：高等教育出版社，1987年。
- 施祥生：《一個都不能少》。北京：中國電影出版社，1999年。
- 孫華：《活著——電影小說》。臺北：漢光文化事業股份有限公司，1994年。
- 黃發有：《中國當代文學傳媒研究》。北京：人民文學出版社，2014年。
- 程惠哲：《電影對小說的跨越——張藝謀影片研究》。北京：中國電影出版社，2010年。
- 邁克·費瑟斯通著，劉精明譯：《消費文化與後現代主義》。南京：譯林出版社，2000年。

### 二、論文

- 王巖：《王海鴿：電視屏幕很嚴酷》，《北京青年報》2004年9月2日。
- 何瑞涓：《王海鴿：“觸電”之後，小說怎麼辦？》，《中國藝術報》2012年12月14日。
- 周怡，劉薇：《“影視小說”現象分析》，《當代文壇》2004年第2期，頁44—46。
- 周軍：《文化產業視野下的國內影視同期書》。西南大學大學文學院碩士論文，2009年4月。
- 周根紅：《影像時代文學出版的影視策略》，《文藝評論》2009年第2期，頁42—45。
- 周根紅：《文藝出版社轉型與中國當代文學生態》，《中國出版》2013年第1期，頁46—50。
- 郭景波：《張藝謀：創作與人生》，《電影藝術》1999年第3期，頁8—16。
- 張紅梅：《影視作品與同名圖書以往都是同步推出，如今——甩開影視，圖書先溜達出來搶風頭了》，《大河報》2011年5月20日，第A36版。
- 張黎姣，王海鴿：《從離婚到戀愛“逆生長”》，《中國青年報》2013年1月8日，第10版。

黃勇軍,柳謙:《20世紀20年代中國電影小說的濫觴與發展鉤沉》,《華僑大學學報(哲學社會科學版)》2018年第4期,頁141—152。

黃勇軍:《新世紀中國電影小說的創作與出版譚論》,《澳門理工學報(人文社會科學版)》2020年第1期,頁66—73。

舒晉瑜,賀歲書:《出奇制勝靠品質》,《福州日報》2003年4月7日。

碧鷗:《電影改編學術討論會小記》,《電影藝術》1983年第8期,頁14—16+34。

盧衍鵬:《文化語境的嬗變與生產主體的選擇——論20世紀90年代文學生產機制的建立》,《中南大學學報(社會科學版)》2012年第5期,頁51—55+87。

戴錦華:《梅雨時節——90年代中國電影筆記之三》,《當代電影》1994年第5期,頁12—19。

簡敏:《影視的傳播與文學的接受》,《武漢大學學報(人文科學版)》2009年第2期,頁202—206。

# **Writer, Director, Publisher : Chinese Film Novels of the 1990s under the “Conspiracy” of Multiple Subjects**

**Huang Yongjun**

(Associate Researcher, School of Journalism and Media, Chongqing Normal University)

**Liu Qian**

(Postgraduate Student, College of Communication, Northwest Normal University)

## **Abstract**

Chinese film novels debuted in the early twentieth century and saw their first climax in the mid-to late 1940s, but for various reasons had been relatively slow to develop for nearly half a century. Since the beginning of the 1990s, as the production of film and film texts underwent some reciprocal developments, there was much more interaction among film investors, producers, filmmakers, directors, screenwriters, writers, and other media subjects, such as book publishers. Stakeholders from all walks of life started to have a full and in-depth understanding of the essential attributes, generation mechanisms, and value of film novels. This new development is reflected in three major phenomena, namely, “writers’ active participation,” “directors’ conscious use of these novels,” and “publishers’ contests for publication.” Characteristically, the creation and marketing of film novels have become a kind of “collusion” and “carnival” of the reciprocally beneficial collaboration of the filmmaking industry, writers, and publishing circles, which have led to the gradual rise of film novels and laid a solid foundation for its second peak of development.

**Keywords:** Chinese film novels; the 1990s; writer; director; publisher