

doi:10.3969/j.issn.1674-117X.2024.02.014

电影编剧视域下《聊斋志异》叙事艺术考察

龚金平

(复旦大学 艺术教育中心, 上海 200433)

摘要: 从电影编剧角度看,《聊斋志异》大量运用插叙、补叙,容易削弱小说的悬念感和吸引力,而一个叙事文本中出现多条情节线索时,作者未必仔细考虑了这些线索之间的互文或者对话关系,这就导致其文本缺乏情节设置上的严谨性和主题表达上的力度;缺乏结构意识或者说对叙事节奏把握的不理想,导致《聊斋志异》的叙事要么铺垫阶段过长,要么人物在“对抗”阶段遇到的障碍没有强度和挑战性,其障碍的解决方式则过分依赖“神迹”。此外,《聊斋志异》的叙事重心在于“事”,尤其是关注“事”之“奇异”,而对人物刻画似乎并不在意,其人物刻画方式单一。《聊斋志异》的叙事手法在当时可能具有合理性甚至超前性,但在进行电影改编时,其需要进行创造性的转换之后,才能符合电影编剧的要求。

关键词: 《聊斋志异》; 电影改编; 电影编剧; 叙述方式; 结构方式; 人物刻画方式

中图分类号: I207.41

文献标志码: A

文章编号: 1674-117X(2024)02-0113-08

A Survey of the Narrative Art of *Strange Tales of a Lonely Studio* from the Perspective of Film Screenplay

GONG Jinping

(Art Education Center, Fudan University, Shanghai 200433, China)

Abstract: From the perspective of Film Screenplay, the extensive use of interludes and supplementary narrations in *Strange Tales of a Lonely Studio* may easily weaken the suspense and attraction of the novel. When multiple plot clues appear in a narrative text, the author may ignore the intertextuality or dialogue relationship among these clues, which leads to a lack of rigor in plot setting and strength in theme expression; Lack of structural awareness or unsatisfactory grasp of narrative rhythm leads to either a lengthy foreshadowing stage in the narrative of *Strange Tales of a Lonely Studio*, or the obstacles encountered by the characters in the “confrontation” stage are not strong and challenging, and the solution to the obstacles relies excessively on “miracles”. In addition, the narrative focus of *Strange Tales of a Lonely Studio* is on “plot”, especially the “strangeness” of “plot”, while it doesn’t seem to care about the characterization, and its characterization method is single. The narrative techniques of *Strange Tales of a Lonely Studio* seems reasonable and even advanced at that time, but when adapting films, creative transformations is needed to meet the requirements of film screenplay.

Keywords: *Strange Tales of a Lonely Studio*; film adaptation; film screenplay; narrative art; structural mode; characterization method

收稿日期: 2023-12-15

基金项目: 教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“中国古代文学作品的影视改编与传播研究”(15JJD750006)

作者简介: 龚金平, 男, 江西新余人, 复旦大学教授, 博士, 硕士生导师, 研究方向为类型电影、电影改编、影视教育。

《聊斋志异》作为中国古代文言小说的杰出代表,记录了当时的风俗、民情、政治生态、社会结构、伦理道德、传说、神话,其语言艺术呈现出简洁蕴藉、质朴典雅的特点,其叙事糅合史传文学、志怪小说、唐传奇、拟话本小说的叙事手法,是中国民族性叙事艺术的典范。

在300多年的流传中,《聊斋志异》的艺术魅力和其中的人物形象早已深入人心并产生了世界性的影响,而且,《聊斋志异》还通过其它艺术形式,如影视剧、地方戏曲、评书、连环画等不断被复现、改写,进而产生更为深远的传播效应。其中,据《聊斋志异》改编的电影数量众多,少数作品还成为年度的市场宠儿和观众关注的焦点。但是,当改编者注目于《聊斋志异》广泛的受众基础和良好的品牌效应,进而一次次地将其中的故事以电影等媒介进行影像再现时,可能未能深刻地意识到《聊斋志异》这部文言短篇小说集内在的叙事缺陷,更未能准确地把握小说与电影的本体性差异,从而导致《聊斋志异》在电影改编方面的成就并不突出,其中的艺术偏差与情节缺憾比比皆是。对此,我们固然可以通过具体的文本分析指出每一部影片的改编得失,但一些概括性、规律性的总结或许更具启示意义。更重要的是,如果我们从电影编剧的视角来重新审视《聊斋志异》的叙事艺术,将能以更加客观理性的立场分析《聊斋志异》在叙事艺术上的成就与短板,进而为电影改编者提供叙述学上的参考与指引,并对中国古代文学作品的电影改编提供高屋建瓴的理论启示和实践指导。

一、《聊斋志异》部分叙述方式与电影编剧要求格格不入

《聊斋志异》题材广泛,内容丰富,不仅成功地塑造了众多鲜明生动的人物形象,讲述了许多曲折离奇的故事,而且许多篇目结构布局严谨巧妙,文笔简练,构思奇妙,堪称中国文言短篇小说的巅峰之作。但是,我们也要清醒地意识到,《聊斋志异》的文学成就,主要体现在题材的奇幻和文字的典雅方面,但这两方面的成就并不足以保证其电影改编就一定成功。相反,《聊斋志异》拟话本小说的特点,使它的一些叙述方式与电影编剧的要求格格不入。

(一) 电影编剧追求叙述的自然流畅,会慎用插叙和补叙

《聊斋志异》的故事大多比较“奇异”,为了表现人物命运的“离奇”,在人物历经独特际遇,遇到陌生人物时,叙述者常常需要延宕情节的发展,补充新出现的人物的来历;在人物遭遇厄运或碰到奇迹之后,也往往补充相关缘由。由是,《聊斋志异》中就出现了大量插叙和补叙。

在一个正常的叙事文本中,插叙和补叙可能并不鲜见,它们是补充关键信息、增添叙事趣味,甚至推动情节发展、交代人物行为逻辑的基本手段,但是,在电影这类以影像呈现见长的艺术形式中,对于一些在主人公的命运中将产生重要影响的次要人物,创作者往往会在前期作铺垫性的交代。这样,观众就不会有人物突然出现的不适感,情节发展也更为自然。也就是说,对于一个正常的叙事流程来说,情节的起承转合是经过精心设置的,所有的转折都应该有前置性的“埋伏”或暗示,从而体现情节的悬念感和叙事的顺畅感。像《聊斋志异》这样大量借助插叙和补叙,对电影叙事来说并不是一种成熟的叙述方式。

如果说插叙的内容还是与主要情节相关的回忆或故事,有利于展开情节和刻画人物,补叙则是行文中用三两句话或一小段话对前边说的人或事作一些简单的补充交代。可见,补叙和插叙虽然都是对主要情节的补充和交代,但补叙大都无情节意义,前后不必有什么过渡的语言。《聊斋志异》真正令人突兀的是补叙太多,这就导致故事在顺叙时枝节横生。这说明小说作者缺乏叙事上的理论自觉,也缺乏更为整体宏观上的叙事设计,其大多数时候只满足于将一个“奇异”的故事讲清楚。假如这个故事存在诸多漏洞或者裂缝,他就用补叙进行修补。

小说《念秧》中的王生,在路上遇到一个自称姓许的骗子,叙述者在此加入一段补叙:“先是,临淄宰与王有旧,王曾入其幕,识其门客,果有许姓,遂不复疑。”^{[1]266}这段补叙直接关系到情节发展的合理性,是必不可少的,但如果在电影中,这段话却很难保证以自然的方式交代“前史”,用内心独白或者旁白方式呈现也显得生硬。因此,这种处理方式在小说中可能并不觉得别扭,但在电影中则要找到更合适的艺术手法才能让观众觉

得逻辑合理，不显得刻意而为。

小说《小谢》中，陶生将去参加科举考试，三郎未卜先知此行不吉，但陶生执意前往；随后，陶生果然入狱。为了说明事由，叙述者不得不加了一段补叙：“先是，生好以诗词讥切时事，获罪于邑贵介，日思中伤之，阴赂学使，诬以行简，淹禁狱中。”^{[1]360}这段补充的信息没有前期铺垫，对读者来说非常突然，叙述者随意操控叙事过程的痕迹过于明显，影响了叙述的可信度。

（二）电影编剧在处理多条情节线索或者叙述时空时，会精心考虑这些线索或时空之间的对话关系

《聊斋志异》文体上形肖史传文学，语言风格体现出文人的典雅精致，但其叙述人称的使用却接近宋代拟话本小说。叙述者常常有一个预设的听众，他像一位说书人一样对听众讲述一个离奇曲折、感人至深，或者发人深省的故事；叙述者在遇到“花开两朵，各表一枝”时可以非常自然地进行转换，在遇到一个突然出现的人物时也可以从容地将他的来历细细补充。如此，在一个叙事文本中出现了多个人物的命运或者说多条情节线索时，叙述者就可能只满足于将情节讲清楚，却未必仔细考虑了这些线索之间的互文或者对话关系。这种情形，就使得其叙事文本缺乏情节设置上的严谨性和主题表达上的力度。

小说《荷花三娘子》实际上由两个故事构成：宗湘若与狐女的恩怨；宗湘若与荷花三娘子的两情相悦。这两个故事在主题趣味上并不一致，前一个有报恩与反省的意味，后一个则完全是臆想的人生美好（无偿获得美人、财富和子嗣）。当然，荷花三娘子可算是狐女报恩的奖品，但小说完全将荷花三娘子物化之后，读者从宗湘若与荷花三娘子的故事中看不到该有的情感逻辑和人心互动，故事显得虚假而空洞。

小说《嫦娥》中，存在两条情节线索：宗子美与嫦娥的情份；宗子美与颠当的情份。这两条线索是同时进行的，宗子美要么同时拥有两人，要么同时失去两人。小说在宗子美与两位妻子的故事中，并没有体现主题建构上的精巧与互文式表达，而只是强调嫦娥的稳重之美、颠当的娇媚之美。在宗子美的齐人之福中，小说所感慨的不过是“室有仙人，幸能极我之乐，消我之灾，长我之生，而不我之死”^{[1]495}。

在部分作品中，《聊斋志异》为了强调其叙述的可靠性，还会设置一个超叙述层，以交代叙述内容的来源，如“我”在某某地方曾见，或者某人曾向“我”讲述某个故事。这种超叙述层的设置，从一个侧面证明，《聊斋志异》对故事的收集方式保留了一个比较清晰的叙述过程，进而使叙述更加逼真。

在电影编剧中，这种为了证明叙述内容有确凿传递途径的超叙述层设置并不多见，因为电影的故事在银幕上展开时天然有一种“拟真性”——通过摄像机的“客观”记录，包括演员不望向摄像机的表演方式，使得观众仿佛在演员毫不知觉的情况下“偷窥”他们的故事。对于电影创作者来说，一部影片能够引人入胜，一个基本前提就是，观众相信故事是真实的。这种真实常常通过观众与主人公的“认同”来完成，即观众将情感投射在人物身上，感同身受其处境，认可其选择，从而关心其命运以及动机的实现情况。当然，部分影片也会设置一个超叙述层，由叙事文本中的叙述者向他人讲述一段经历。这时，超叙述层就不仅具有一种装饰性意义，其还以某种方式奠定了主叙述层的情感基调（超叙述层的语调就是一种情感态度），并对主叙述层的内容进行评论、解释，以某种方式参与主题建构。

从作品的叙事看，《聊斋志异》中的超叙述层基本上没有主题建构上的野心，超叙述层也绝少对主叙述层的内容进行叙述干预。除了在一头一尾出现之外，超叙述层的叙述者在主叙述层中是隐身的，以保持一种客观冷静的叙述风格。如小说《偷桃》，其体例接近一篇散文，记叙“我”当年观看“演春”的场景，故事极尽奇幻。其文首曰：“童时赴郡试，值春节。”^{[1]16}这表明小说记载的是“我”还是童生时的见闻。文末又补充道：“以其术奇，故至今犹记之。后闻白莲教，能为此术，意此其苗裔耶？”^{[1]17}这一句的时态是“现在”，从而使小说在“现在”与“过去”之间建立了一个非常简单的叙述分层：超叙述层是“我”向预设的接受者讲述当年的见闻；主叙述层是当年的见闻。由于“我”在主叙述层是隐身的，这个叙述分层除了表明叙述的可靠性之外，对于主题表达或者丰富叙述空间几乎没有意义，纯粹是一种装饰性的存在。

(三) 电影编剧为了保持情节的悬念, 会慎用预叙

预叙是大多数叙事作品都比较忌讳的叙事手法, 尤其在一些推理或侦探电影中, 结局是一个故事最具吸引力的部分, 叙述者需要千方百计扣压信息, 甚至故意误导观众, 从而使结局呈现令人震惊的艺术效果。预叙与倒叙不一样, 倒叙让读者先看到“结局”, 然后自然产生一个疑惑: “为什么会走到这一步?” 预叙则是在正常的叙事流程中预先告诉读者结局, 这种方式容易破坏读者对于过程的好奇心, 使其滋生一种“天命难违”“身不由己”的宿命感和无力感。

小说《陈云栖》中, 真毓生在幼年时被算命的人断定: “后当娶女道士为妻。”^{[1]679} 对此, 真毓生的母亲不以为然, 但命运却和她开了一个玩笑, 真毓生后来真的娶了两位女道士为妻。于是, 真毓生母亲也不得不认可了“宿命”: “忽忆童时所卜, 始信定数不可逃也。”^{[1]683}

如果说《陈云栖》还因为情节中充满奇遇而使读者对真毓生如何完成卜算者的预言产生好奇心, 《聊斋志异》中其他一些作品的预叙就明显破坏了受众的兴致。其类似于“泄密”, 提前将答案告诉了受众, 而这势必影响作品的悬念感和感染力。小说《鲁公女》中, 张于旦想去参加科举考试, 女曰“君福薄, 徒劳驰驱”^{[1]139}, 张于旦“遂听其言而止”^{[1]139}。可是, 小说并未交代张于旦为何“福薄”, 这就破坏了正常的情节发展和人物刻画逻辑, 也影响了读者对于人物命运的关心与好奇。

“蒲松龄经常运用预叙, 将因果报应观念与对人物命运遭际的预告结合起来, 显示出命运、神奇力量对人的控制能力。”^{[2]16} 在《聊斋志异》的部分作品中, 叙述者不仅流露出这种命定般的无力感, 甚至劝诫人物和读者不要违背天意, 不要与“天命”作无谓的抗争。对于这种消极的人生观念, 今天的读者自然难以认同。

二、《聊斋志异》结构方式与电影编剧要求相冲突

《聊斋志异》的故事来源于民间的一些“奇闻怪谈”, 这使读者能够沉浸在情节的奇幻和诡谲中, 又能感动于人物的深情和执着, 并触动于故事所折射的人生哲思。只是, 我们将这些故事改编成

电影时, 需要从电影编剧的视角, 洞察原作在结构方式上的短板。

(一) 电影戏剧式结构视域下《聊斋志异》部分故事的叙事节奏问题

在电影编剧中, 戏剧式结构的故事有基本的范式, 通常采用“建置—对抗—结局”的三幕式结构。其中“建置”是铺垫阶段, 交代人物的信息和处境; 待“情节拐点”之后, 情节进入“对抗”阶段, 在这一阶段, 人物为了追求他的动机, 会遇到各种障碍, 情节冲突就来自于“动机”与“障碍”之间的此消彼长; 情节最后的走向就是“结局”。在这个结构中, 各个部分有约定俗成的篇幅比例, 一般是“建置”占20%的篇幅, “结局”占10%的篇幅; 中间的“对抗”是一个故事的主体部分, 也是一个故事的核心魅力所在, 因而需要占据最多的篇幅。而且, 在“对抗”部分, 还要分几个阶段, 或者说设置几个情节小高潮, 从而保证情节的精彩性和吸引力。在一些有关编剧的著作中, 戏剧式结构也被称为“经典设计”。“经典设计是指围绕一个主动主人公构建的故事, 主人公为了追求自己的欲望, 与主要来自外界的对抗力量进行抗争, 通过连续的时间、在一个连贯而具有因果关联的虚构现实里, 到达一个表现绝对、而变化不可逆转的闭合式结局。”^{[3]44}

在《聊斋志异》中, 戏剧式结构的篇目比较多。在这些篇目中, 人物要追求一个核心动机, 就会遇到各种困难与挑战, 这构成了故事的主体内容。在这些篇目中, 蒲松龄的结构意识或者说对叙事节奏的把握并不理想, 其情节设计要么铺垫阶段过长, 要么“对抗”阶段乏力且展开不够, 要么人物在“对抗”阶段遇到的障碍没有强度和压力, 或者障碍的解决方式过分依赖“神迹”。

小说《画皮》没有贯穿始终的戏剧冲突, 其故事可以分成三段情节: 王生遇到画妖时, 产生了道德与欲望的冲突; 得知画妖的真面目之后, 道士与画妖之间产生了正义与邪恶的交锋; 王生死后, 王生妻子为了挽救王生遇到自尊与羞辱的纠结。在这三段情节中, 王生见色起意, 冲突未能建立起来; 道士与画妖的斗法本来可以发展成一波三折的情节, 但道士完全占据上风, 未遇到旗鼓相当的抵抗; 至于王生妻子忍受乞人的杖击并吞食乞人的浓痰, 也并非震撼人心的场景。小说

卒章显志的是“天道好还”，即王生“爱人之色而渔之，妻亦将食人之唾而甘之矣”^{[1]60}，这导致道士与画妖的斗法在小说中显得多余，因为它并没有承担起相应的主题建构任务。更何况，王生遭此劫之后也没有任何忏悔之心。

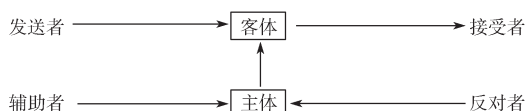
从篇幅比例来看，《聊斋志异》中许多小说缺乏详略得当的处理艺术，用电影编剧的术语来说就是“剧情节奏不合理”，容易导致小说的情绪力量苍白寡淡。

小说《连锁》全文不过 2400 余字，其情节段落大致可以分为分四段：杨于畏与连锁相识、相恋（约 800 字）；杨于畏的朋友粗鲁无礼，连锁更月不复至（约 500 字）；连锁遭到鬼隶逼婚，杨于畏与朋友大义相救（约 500 字）；连锁复活，与杨于畏成亲（约 600 字）。

《连锁》的结构是戏剧式结构，有一个贯穿始终的核心冲突，即杨于畏与连锁人鬼殊途，但又心心相印，两人最后终成眷属，但是，小说对于这个核心冲突的处理比较潦草，仅用 500 余字就交代了整个过程，其中有关“正邪对决”的描写只有百余字。这就类似于将一个故事最有张力的部分只用百余字交代完毕，其余内容全部成了核心情节的铺垫和后续，这在谋篇布局上显然是失当的。而且，杨于畏作为一名书生，却以武力与鬼隶正面相搏，这与其人物的身份设定相悖。小说应该突出杨于畏的智慧与勇气，才能让读者对人物产生认同感。另外，在杨于畏与鬼隶的较量中，只用一个回合就决出胜负，这种情节设计也实在有点敷衍。按照常理，作者应该设置出一波三折或者惊心动魄的连续性情节，让杨于畏在与鬼隶旗鼓相当的斗智斗勇中逐步走向最终胜利，读者才能真正被剧情所吸引。

（二）动素模型视域下的《聊斋志异》行动元设置上的观念局限

法国语义学家格雷马斯曾根据普罗普对俄国民间童话对“功能”的提炼与分类，以及苏里奥在《二十万个戏剧情节》中对戏剧剧情“功能”的分类，并参照自然语言的句法结构，归纳出行动元模型（动素模型）：



可见，“行动元模型是围绕着主体欲望的对象（客体）组织起来的，正如客体处在发送者和接受者的中间，主体的欲望则投射成辅助者和反对者”^[4]。格雷马斯的这个行动元模型用非常直观的方式呈现了戏剧式结构的情节框架：主人公在“辅助者”的帮助下，面对“反对者”的阻碍与挑战，追求一个特定的“客体”。而且，通过分析主人公这个“客体”的来源（发送者）和目标实现之后的受益者（接受者），我们还可以判定主人公的主动性和人格境界。

借用格雷马斯的行动元模型来分析的话，可以发现《聊斋志异》对于“反对者”这一功能类型的设定比较空洞牵强，其最出彩的反而是“辅助者”。此外，部分小说中人物的“客体”实在有些肤浅甚至低俗，无非是功名、爱妾、财富，很少有正义、尊严、自我实现等更具现代性的概念和目标。甚至，部分作品中人物的主动性也成问题，其往往要依靠“发送者”来施加一个“客体”。

小说《锦瑟》中，王生的妻子娇横霸道，王生不堪其辱，于是想获得新生。他的“辅助者”是仙姬锦瑟，这自然使得他后来在与妻子争斗时无往不利。当一个故事中“辅助者”法力无边，具有超能力，普通人就不需要进行多少奋斗或努力了。这必然会影响接受者对于人物命运的关切，从而影响情节和人物的情绪感染力。类似的例子在《聊斋志异》中很多。

小说《陈云栖》中，真毓生的“客体”是与陈云栖成亲，“反对者”是母亲，但“辅助者”是各种巧合。当人物目标的达成依赖于各种令人匪夷所思的巧合时，其不仅会影响故事的可信度，也会使人物无需作为，令接受者像在经历一次意淫与想象。真毓生与陈云栖的结合，更像是造化成全，而非来自于真毓生的努力。真毓生母亲回娘家奔丧时，巧遇一位族妹，而这位族妹碰巧收留了陈云栖。更巧的是，真毓生母亲与陈云栖虽曾见过一面，这次却没有认出她。真毓生母亲存了私心将陈云栖带回家时，真毓生与陈云栖才得以喜结良缘。这种巧合排斥了人物的努力空间，只能让人感慨“世事难料”或者“姻缘前定”，却无法让现代观众从中得到感悟或共鸣。

（三）电影小说式结构视域下《聊斋志异》部分故事的叙事逻辑问题

在电影编剧中，还有一种结构是小说式结构。

这种结构往往没有贯穿性的戏剧冲突,而是以人物塑造为目的,通过块状的结构,以几个事例来凸显人物的性格特点。对于这类结构,其编剧的难点在于事件的选择是否具有力度和典型性,因为只有通过典型的事件才能引导观众认识一个性格鲜明甚至具有立体感和复杂性的“圆型人物”。至于这些事件之间的逻辑关联,可以比较牵强,甚至没有关联,因为这些事件只是论证人物性格的论据而已。

小说《江城》中,叙述者没有向读者说明江城性格突变的原因,只是用“前世因果”来敷衍。书生高蕃初遇江城时,江城娇羞且“艳美绝俗”。高蕃父母初见江城时,“见女明眸秀齿,居然媚好,心大爱悦”^{[1]393},但是婚后的江城却“判若两人”——“而女善怒,反眼若不相识;词舌嘲啁,常聒于耳”^{[1]393}。后来,江城的性格发展到凶悍残暴的地步。对此,高蕃无计可施,观众也不明所以。后来,高蕃做了一个梦,“夜梦一叟告之曰:不须忧烦,此是前世因。江城原是静业和尚所养长生鼠,公子前生为士人,偶游其地误毙之。今作恶报,不可以人力回也。每早起,虔心诵观音咒一百遍,必当有效”^{[1]396}。《江城》这种刻画人物的方式完全脱离了现实情境,观众无法用现实逻辑来解释和追随情节,其人物和情节的魅力必然大打折扣。

随意设置人物性格或者随意处理人物性格的转变在电影编剧中是大忌,因为观众必须索得人物性格的依据,以及人物性格转变的合理性,才能对人物投入感情,并关注人物的命运与成败。以“前世因果”来解释人物性格的前后断裂,不符合现代观众的思维方式。

李渔曾指出:“后人作传奇,但知为一人而作,不知为一事而作。尽此一人所行之事,逐节铺陈,有如散金碎玉,以作零出则可,谓之全本,则为断线之珠、无梁之屋。”^[5]《聊斋志异》有许多类似人物“传记”或“传奇”的篇目,其多以人物名字命名,记载人物的奇特经历,篇幅短小。叙述人物经历时,其往往存在结构随意、矛盾冲突解决乏力、人物事件缺乏主次感等问题。

小说《青凤》的结构按理说属于小说式结构,其通过几个事件来刻画耿去病狂放不羁的性格:耿去病敢于独闯荒废的宅第,见到狐妖坦然求饮,见到青凤大胆示爱,甚至携家带口迁入荒宅居

住……后来,耿去病无意中救了受伤的小狐之后,青凤为了报恩,与耿去病同居。耿去病还不计前嫌,救了青凤的叔叔,从此与狐妖家族和谐共处。小说看起来自然流畅,但其实存在结构上的断裂。其前半部分意在刻画耿去病的性格,后半部分却是俗套的“报恩”情节。另外,小说对耿去病性格的刻画固然出彩,但剧情的对抗性和吸引力却显得孱弱。作为人类,耿去病在救援青凤及她的叔叔时并未付出多少努力,只是从一只猎狗的嘴下求出青凤,又从猎户手上讨得受伤的老狐。这种“举手之劳”消解了情节中理应存在的冲突性,也失去了深入刻画耿去病性格的机会。

《聊斋志异》有些篇目虽以人物名字命名,但其主要内容却不在于刻画人物形象,而是记载人物的一段经历和见闻,以致结构松散,情绪淡然。这些小说无论采用戏剧式结构或小说式结构,按照电影编剧的要求来看都存在结构上的短板,其叙事与电影叙事有许多难以通约及转化的部分。

三、《聊斋志异》人物刻画方式与电影编剧要求相矛盾

《史记》开创了中国史传文学的先河,它的一些叙事手法也为后世效仿,并逐渐巩固成一种体例范式。例如,以人物为主人公的叙事文本中,叙述者往往开宗明义地介绍人物的姓名、籍贯、身份,甚至人物的家世、性格、处境等信息,之后开始交代人物的事迹、遭遇,并在文末进行“总结陈辞”,以叙述者的口吻表达对人物的评价以及人物对于后人的启示。这种叙述方式,有利于读者全面了解人物的生平、事迹以及对人物的评价,甚至了解人物在当时的地位和影响,以及对于后世的借鉴意义。

《聊斋志异》效仿了《史记》的史传模式,在一些以人物名字命名的篇目中体现出一种为人物“立传”的架式,并在文末以“异史氏”的身份发表评论。因此,《聊斋志异》的部分作品体现了史官式叙述者的特点:“作者与叙述者相同一,因而对于所要叙述的人或事无所不知,无所不晓。”^[6]

在人物谱系上,《聊斋志异》具有鲜明的平民立场,“文人士子和女子两类人物角色共占功能性人物人数的59%,其他人物角色除了市民、农

民等所占比例较大达18%外，都在5%左右。官吏32人，仅占总人数的9%，考虑到《聊斋志异》495篇小说的容量，这个数字已经是微乎其微。可以看到，蒲松龄将塑造的人物的重心放在了文人士子和女子这两类人物角色上。”^{[2]61}从积极方面来说，这体现了蒲松龄对于普通人的尊重，以及他试图以“野史”丰富、补充“正史”的民间叙事野心。蒲松龄以“异史氏”身份为笔下人物书写传奇时，便于读者以一种全局的视野掌握人物的全部信息和情节的走向，但其中的弊端也是显而易见的。

（一）电影编剧视域下《聊斋志异》人物介绍的高度概括性问题

从电影编剧的角度来看，人物刻画需要通过语言、动作来完成，接受者需要通过人物的言行来判断人物的性格特点，逐步加深对人物性格的了解，但《聊斋志异》却常常在篇首就用概括性的语言指出人物的性格特征。这固然直截了当，但实际上也剥夺了读者以更加主动的方式去熟悉人物的权利。

《聊斋志异》在篇首对人物的一些介绍性口吻，类似于电影编剧中的“旁白”。在电影编剧中，以字幕或旁白的方式介绍人物的信息是极为偷懒甚至失败的一种编剧手段，因为，电影鼓励“呈现”，而非“概括”或者“告诉”。在一部影片中，编剧需要让人物甫一出场就做一点什么，这在电影编剧中有一个俚语叫“救猫咪”，意即哪怕让人物救一只猫咪，观众也可以由此知晓这个人的性格特点。换言之，编剧不能代替观众的主动性思考而以“先入为主”的方式为人物性格定性。

小说《娇娜》的开头是这样的：“孔生雪笠，圣裔也。为人蕴藉，工诗。”^{[1]29}这种“开门见山”的方式，努力让读者在最短的时间里获得孔生尽可能多的信息，如他的出身、性格、特长。小说《妖术》的开头：“于公者，少任侠，喜拳勇，力能持高壶，作旋风舞。”^{[1]34}类似这样的例子，在《聊斋志异》中几成惯例。

这种叙述方式固然简洁，甚至保留了宋代拟话本小说的特点，即叙述者有一个潜在的“听书人”，希望让听众以最快的速度了解小说的主人公；但是对于电影来说，编剧却希望在运动的状态中让人物凸显其性格特点，即编剧必须找到恰当的动

作、对白，在不动声色中让观众意识到孔生是一个“蕴藉（温厚含蓄）”的人。这是一个再创造的过程，甚至很难从原作中找到现成的资源。这也间接揭示了一些根据《聊斋志异》改编的电影失败的原因，即编剧对原作高度概括性的话语进行影像还原时，未能找到具有生活气息的场景和具有新意的动作。

（二）电影编剧视域下《聊斋志异》人物性格刻画的抽象性、被动性问题

在电影编剧学看来，一个人物的性格的形成并非没有缘由，编剧者必须从其生理维度、社会维度出发去“打造”出其特定的性格，但《聊斋志异》中的人物常常像是无根之木，虽有家世，但父母很少出场，家庭氛围和成长背景更是基本付之阙如。由于人物背景被架空，使得读者对人物性格的由来感到困惑。

小说《马介甫》中杨万石的妻子尹氏：“奇悍，少迁之，辄以鞭撻从事。”^{[1]337-338}小说用了大量篇幅讲述尹氏人神共愤的“彪悍残暴”行径，如虐待老人、毒打丈夫、逼死小叔子、致妾堕胎等，但读者从小说中却无从知晓她歹毒残忍至斯的成长背景，也不知她在“行凶”时的心理状态。尹氏类似一个“符号人物”，她在文本中担当的是“恶”的功能。这导致这个人物固然恶贯满盈，但很不真实，像是叙述者凭空虚构出来的。电影改编者在处理这些作品时，要打破这种“想当然”的刻画方式，从电影编剧要求出发，通过信息累积和分析，让观众意识到人物“必须”是这种性格。

《聊斋志异》的叙事重心在于“事”，尤其是“事”之“奇异”，因而其注重情节的曲折和奇特，而对于人物刻画并不在意，也缺少基本的艺术手段。在其故事的情节发展中，人物对于各种变故或艳遇基本上是被动接受、应付的，在历经各种遭逢之后，其内心嬗变或成长也极为有限。人物基本上成为定型化的符号，依照篇首叙述者设定的性格行事，读者很难看到人物内心的挣扎、犹豫或痛苦，只能在非常静态和表面的情节中追随人物命运的起伏。

《聊斋志异》将重心放在情节上的做法，很容易导致人物行为被动的毛病，即人物大多数时候不需要作出特别的努力，或者承受非凡的考验，就能获得某种成功；可以因为自己的柔弱和善良，

甚至没有任何原因就遭遇“喜从天降”。小说《孙生》中,孙生与妻子辛氏两相憎恶,关系无从调和,但通过一位尼姑的法术,两人变得如胶似漆。可见,人物不需要经过任何主观努力,凭借“法术”就可以达成心愿。在这类小说中,人物不仅是被动的,而且是被操纵和摆布的,故事中置于前景的是“法术”。这种处理方式在电影编剧学看来,缺乏艺术感染力,人物也因过于被动而失去了人格魅力。

(三)电影编剧视域下《聊斋志异》人物刻画的面性问题

在《聊斋志异》中,因为情节的铺演直接淹没了人物的心理和性格成长过程,读者无法在情节的洪流中感受到一个真实人物的内心波动和性格变化,因而往往只对情节留有印象,对人物则感觉漠然。本来,“对于《聊斋志异》这样的作品而言,研究人物角色的焦点放在人物内在精神特征上比放在人物对行动情节的作用上更有意义”^{[2]58},但《聊斋志异》从史官式的叙述视角,以无所不知的姿态介绍人物信息,使得人物在被动的状态中接受命运或他人的安排,这实际上就阻断了观众对于人物内在精神特征的深入理解。而且,《聊斋志异》中的男性主人公大都缺乏魅力,其面对美色没有自控力,面对苦难没有战斗力。更重要的是,叙述者未能为这些人物创造“两难情境”,这就使得其人物刻画只能停留于表面或者想当然的层面,读者无从深入了解人物性格,更不可能了解连人物自己都未曾意识到的性格另一面或者内心的潜意识。小说《娇娜》中,狐族将遭雷霆之劫,请孔生“以身赴难”。面对这种有死亡危险的请求,“生矢共生死,乃使仗剑于门”^{[1]32}。在电影编剧学看来,“人物真相只能通过两难选择来表达。这个人在压力之下如何选择行动,表明他到底是一个什么样的人——压力愈大,其选择愈能更加深刻而真实地揭示其性格真相”^{[3]437-438}。看起来,孔生也遇到了压力,但这个压力未能给孔生造成两难处境。他的选择看起来直截了当、毫不犹豫,使读者失去了真正认识他的机会。

《聊斋志异》在中国古代小说史上的地位,一方面来自于其高超的语言艺术,另一方面来自于

其难得的平民化立场,同时还来自于其神奇瑰丽的想象力。经过300多年的时间淘洗,我们既要肯定《聊斋志异》的文学地位和思想价值,但在进行影像转换时,又要清醒地意识到其思维方式、文学手段中所潜藏的改编风险。

自1922年中国人首次改编《聊斋志异》以来,其至今已有逾百年的电影改编历史,但其中的成功之作并不多见,产生世界性影响的作品更是寥如晨星。究其原因,一方面可能是改编者的艺术功力不够,另一方面也可能与改编者长期以来未能从电影编剧的视角来考察《聊斋志异》叙事艺术有关。《聊斋志异》的魅力有很大一部分来自于其高超的语言艺术和奇幻的想象力,以及其平民化和民主化的思想立场。就其叙事艺术而言,成就固然突出,但局限性亦不少。如果我们缺乏一种历史的眼光、发展的眼光,就不能清醒分析和准确评价《聊斋志异》的叙事艺术,并从电影编剧的视角审视这种叙事艺术与电影叙事存在的差异与鸿沟,从而成功地对其进行电影改编。反之,如果我们能根据电影编剧的要求对《聊斋志异》的故事进行创造性的改编,在改编中融入现代性的视野和观念,就有更大的把握将《聊斋志异》的艺术魅力通过银幕再次呈现出来。

参考文献:

- [1] 蒲松龄.聊斋志异[M].朱利国,点注.北京:华夏出版社,2017.
- [2] 尚继武.《聊斋志异》叙事研究[D].苏州:苏州大学,2006.
- [3] 麦基.故事:材质、结构、风格和银幕剧作的原理[M].周铁东,译.天津:天津人民出版社,2014.
- [4] 格雷马斯.结构语义学:方法研究[M].吴泓缈,译.北京:生活·读书·新知三联书店,1999:257.
- [5] 李渔.闲情偶寄[M].沈勇,译注.北京:中国社会科学出版社,2005:333.
- [6] 王平.中国古代小说叙事研究[M].石家庄:河北人民出版社,2001:11.

责任编辑:黄声波