

出生于俄罗斯的美国著名文学家、小说《洛丽塔》(Lolita)的作者弗拉基米尔·纳博科夫(Vladimir Vladimirovich Nabokov)认为:“对于一个天才的作家来说,所谓的真实生活是不存在的:他必须创造一个真实以及它的必然后果。”正因为如此,“没有一件艺术品不是独创一个新天地。”对于一部艺术作品而言,“我们要把它当作一件同我们所了解的世界没有任何明显联系的崭新的东西来对待。”也正是基于这样一种观点,纳博科夫坚持认为,一个伟大的作家至少需要具备三种要素,“我们可以从三个方面来看待一个作家:他是讲故事的人、教育家和魔法师。一个大作家集三者于一身,但魔法师是其中最重要的因素,他之所以成为大作家,得力于此。”显然,对于纳博科夫而言,“魔法师”这一命名及其意义的内涵所指,所代表的是一种非凡的艺术创造性。并且,更为重要的是,这种非凡的艺术创造性并不是对现实的“逼真”模仿,现实只是“一些杂乱无章的东西”。而作为“魔法师”的作家或



者编剧,实际上所要创造的是一个“奇妙的天地”。正是在这样一个“奇妙的天地”之中,人们基于现实与文化经验中的存在与虚无、真实与荒诞间的边界,被这些“魔法师”们借助于一种“合乎情理”的艺术想象,予以有力地穿刺。于是,那些隐匿在理性、秩序的边缘,与混沌、荒芜交织在一起的人性弱点及其欲望诉求,无以遮蔽地浮出水面,露出了其本来面目。而现实中的荒诞,与

“魔法师”的世界及其深层期待

■孙承健

荒诞中所呈现出的真实,互为交错,从而使这个“奇妙的天地”,更值得反思与回味。

纳博科夫所言,虽然是针对文学,但在根本上也同样适用于电影。并且,“魔法师”这一命名,实际上更适用于电影编剧。

或许有人认为,这种具有神话般魔法美丽的艺术创造性,并不完全适用于现实主义的表达需求,叙事作品要反映现实和表达现实,必然要遵循一种现实主义的创作思想与表达范式,这样一种观念认知,显然是对现实主义的一种狭义而刻板的理解所导致。在很大程度上,现实主义实际上可被视为一种创作方法,一种蕴含着“真实性”的观念和态度。但真实性并不等同于对现实与客观存在的简单复制与描摹,也并不排斥艺术创造性,相反地,基于事物本质及其真实性的追求,恰恰需要这种非凡的艺术创造性。

事实上,创作者并不需要被各种主义的观念所禁锢。许多时候,针对一部优秀的电影作品,人们甚至无法给予某种“主义”的明确界定。任何主义,或者主什么义,都有其自身的局限性,在艺术的真实性面前并不具有绝对的价值和意义,创作者无需将自己的创作实践,生搬硬套至哪种主义的范式之中。南斯拉夫著名导演埃米尔·库斯图里卡(Emir Kusturica)曾经执导过一部影片,中文片名为《生命是个奇迹》(Life is a Miracle)。这部充斥着浪漫、夸张、荒诞、幽默、甚至是类似“漫画式”叙事风格的影片,显然无法简单地明确归类为哪种主义的作品。但创作者超凡的艺术想象力和创造性,以及对战争、人性与情感的极具现实观照的反思,足以使观众产生强烈的认同,从而使作品本身呈现出极具真实性的内在张力。

然而,如果仅仅认识到这样一个层次,或者

说是一个故事的层次,实际上在思维与认知的观念层面,依然是囿于一种普通批评者的视点。影片之所以具有某种魔法魅力,更重要的还在于,创作者有效地创造了一个纳博科夫意义上的“奇妙的天地”。并且,这个“奇妙的天地”不仅仅是观众可见的,那种物理空间层次上的构成关系,诸如创作者将这一故事设置在波斯尼亚山区铁路线旁的小镇,一个原本如“桃花源”般,充满着祥和、浪漫、欢乐的地方等等。实际上,这个“奇妙的天地”还同时包含着围绕这个故事为中心,向外拓展、辐射与延伸想象的一个更大的空间场域,这个场域即是一个文本的“世界”。就如同黑夜里在一片空旷的草原上,有一盏明亮的灯,创作者所要讲述的是有关这个灯的故事,而灯光所辐射的则是一个更大的场域。并且,这一场域的存在,某种意义上,为故事的发生、发展提供了一种“合乎情理”的逻辑前提。因此,虽然这个世界的边界是模糊的、不确定的,但在观众的内心之中,这个世界却是存在的。这个世界与现实世界之间,既具有某种不可分割的内在联系,同时,又具有相对的独立性。也即是说,这个世界有其自身的运作逻辑与秩序规则。正因为如此,从创作实践的角度而言,虽然创作者仅仅只是要讲述一个精彩的故事,但是在根本上,“魔法师”实际上所要创造的是一个世界,一个有别于现实世界的世界。在这个世界之中,故事是不可替代的、具有统摄力量的主体。

实际上,就宏观的叙事策略而言,大多好莱坞电影都会着力打造一个既区别于现实世界,又能够自成体系的特殊世界,或者说是一种异域世界。诸如西部的荒蛮世界、城市的地下世界,以及异时空的僵尸世界、魔法世界,甚至是科幻的未来世界、外空世界等等。在这些“魔法师”所创造的世界

之中,孕育和生产了众多精彩的故事,诸如《大地惊雷》《木乃伊》《盗梦空间》《哈利·波特》《阿凡达》《银河护卫队》等等,都可以说是这些异域世界的产物。事实上,几乎每一部影片,都可谓是“自成体系”的不同于现实世界的特殊世界,而“体系”所指的恰恰是一种有别于现实世界的,属于虚构与异域世界的一整套秩序规则。这种秩序规则也在根本上构成了整体叙事的逻辑起点。并且,秩序规则得以有效建构的基础,是基于创作者、电影文本与观众之间所形成的某种约定性。这种约定性的产生,自然与文化无意识层面,不同的文化传统与文化范式所型构起的整体人文观念密切相关。人既是文化的创造者,同时也被文化所创造。正如中国传统的武侠电影、玄幻类电影等所具有的江湖世界、鬼妖世界一样,异域世界中的秩序规则所折射出的,实际上是文化中的人的某种精神指向。

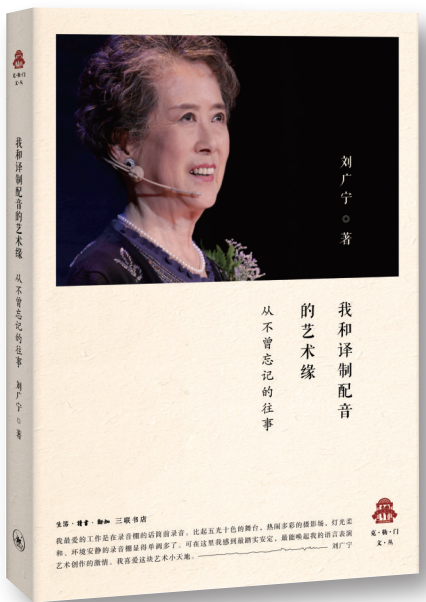
然而,与好莱坞电影相比,当下中国电影的整体叙事策略,似乎缺少这样一种特殊世界,或者说是异域世界的创造意识。这样一种现象的形成,当然有其历史和现实的多重因素。这一现象也导致在创作表达层面,当下中国电影只是不断地复制和挖掘传统文化中异世界的文化元素与精神意象,而缺乏新的创造性。这其中所涉及的一个有关认识论层面的重要问题,即是创作者对于异世界的认知和理解。并不是建立在构建一个有别于现实世界的秩序规则层面,而是在消费娱乐层面,将异世界的各种视觉元素,作为一种文本消费的符号,不断地复制并予以娱乐化的消费。其中所缺失的,正是针对虚构与异域世界的秩序规则的创造性,而这恰恰是涉及一个叙事文本内在精神指向最核心的问题。

(《魔法师的世界:电影叙事的观念与表达》,孙承健著,中国电影出版社2017年12月出版)

■故事里的人

配好音不是件容易的事

■刘广宁



如蜻蜓点水,轻轻点过,不要过分渲染,才能恰如其分地掌握露露莎傲慢而不过分、任性而不讨厌的分寸。再者,后来在爱情矛盾中露露莎不沉浸于痛苦中,勇于自拔,决定高高兴兴地成全姐姐的那几场戏中,她的语言也不露出过分的伤感,只在个别地方稍露一点,即行控制。我认为,这样,露露莎这个人物声音形象的再现,才是比较完美的。

就是同一国家、年龄相同的角色,如日本影片《生死恋》中的夏子,《吟公主》中的吟,《白衣少女》中的亚沙子,虽然都是日本少女,但由于原片赋予的性格色彩,以及影片的时代背景、内容和表演风格的不同而各不相同。因此,在配音时就必须抓住这些不同的特点。

夏子和吟公主同样对爱情热烈追求,但表达方式不同,语言习惯和语调运用也不一样。

夏子是个受过高等教育的现代女性,大家闺秀,她对爱情的追求炽热而固执,感情外露。处理这个角色的声音要尽量娇柔、开朗,音色可运用得甜润、飘逸一些,故意走高调门,也就是用自己声音中较高的部分,点送要清晰而轻柔。当夏子意识到大宫是因为爱自己而要求外出工作,以此作为逃避时,她紧紧追问大宫:“就是说你很喜欢我,所以才逃避我,是吗?”我把“逃避”两字稍用些颤音,又把“是吗”两字的尾音轻轻向上挑一下,以表现她被终于来到的幸福扣动着心弦,又似乎一下子不敢相信的惊喜心情。

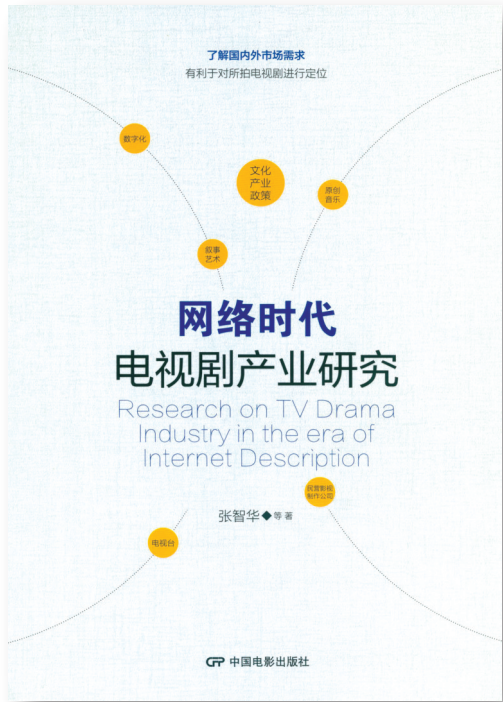
吟公主则不同,她也是受过教育的大家闺秀,但她是数百年前的人物,性格外柔内刚,一举手一投足都有着时代特征。语言的外在起伏不大,人物外貌娴静而持重。对爱情的追求是内心炽热但不过分外露,感情表达内在而严谨,声音处理要用走低调的路子。一开始,吟和高山石近分别五年重逢,对坐小酌,吟说:“家父早已把我许配给石近大人您了,我……怎么能再嫁给别人呢?”吟说这番话时,不像夏子以热烈的目光直射对方,而是半低着头,羞涩地微笑着,仪态大方而又故意半真半假,似是不经意地说出来的。念词上我是从稳重含蓄的调子出发,节奏也相应地慢而柔。

而《白衣少女》中的亚沙子又和以上两个角色不同。她和峰雄相爱后,两人的感情充满着童心未泯的浓重的孩子气。亚沙子常用充满稚气的目光看人,她的语言表达不像夏子那样缠绵悱恻,也不像吟那样沉稳内在,她的念词应是干脆直率,尾音扎实,不用虚音,甚至有时还有点男孩子似的愣劲儿,声音就要力求以朴实、本色为基础的柔和,切忌故意故作、修饰。

配音演员要做好自己的工作,除了要向原片直接索取,善于寻找塑造声音形象的直接依据外,还有一个必须做到的重要方面,就是注意平时的艺术积累,这也是一种不可缺少的重要索取。

由于我们配音译制的影片来自世界各国,接触的角色也是属于各个国家各种类型的人物,要深入理解这形形色色人物的感情,就需要从博览各种文艺书籍、资料来充实自己,化为自己的艺术库存。

(《我和译制配音的艺术缘:从不会忘记的往事》,刘广宁著,生活·读书·新知三联书店2017年1月出版)



随着国内省级卫视的自制剧大潮涌动,自制剧营销也随之成为各大电视台的新课题,电视剧不仅要拍好,更重要的是如何将其成功地推广给广大观众,在自制剧营销这条道路上,以湖南卫视为代表的几家省级卫视走上了一条整合营销的新路子,自制剧的火热制作和播映则显示了这种营销传播策略所带来的显著效果。然而,对于自制剧的营销,在我国毕竟是一个新领域,如何在广告商、观众、电视台三方之间找到一个合适的利益的均衡点,是一个需要不断探索和尝试的过程,在这个不断走向完善的过程中暴露出一些问题也成为一种必然。

作品原创性差,整体质量偏低。剧本在整个电视剧制播链条中占有极其重要的位置,被称为“一剧之本”,剧本质量的好坏直接决定了未来电视剧质量的高低,因此理应得到重视。我国优势电视剧资源稀缺的根本原因就在于优质剧本的匮乏。当前国内剧本的来源主要有三个方面:一是根据制片机构独立策划的选题进行创作;二是改编以往的畅销小说、文学名著、漫画等;三是直接购买现成的剧本。目前各大省级卫视的自制剧目大多选择了翻拍,原因主要有:选择的翻拍作品往往已经具有一定影响,不用费力宣传就能得到观众的关注,如江苏卫视对“海岩三部曲”的翻拍,湖南卫视的《一起来看流星雨》等,目前国内原创剧本质量参差不齐,也没有类似美国编剧协会的组织保障,选择翻拍,通常是制作方规避投资风险之举,以免高额投资打了水漂。目前,我国几大制作电视剧的省级卫视都是依据港台地区或者国外的原版剧目以及小说漫画等进行翻拍。《加油!优雅!》《爱上女主播》《网球王子》等许多自制剧都改编自墨西哥、韩国、日本的电视剧及动画。

衍生产品开发力度有待加强。自制剧整合营销强调对电视剧产业链的纵向打通,实现从制作、发行到营销的有序统一的协调合作。长期以来,我国电视剧的经营模式都较为单一,而这个“一”指的就是广告,除此以外,电视剧制作方开发下游衍生产品和衍生行业的意识极为淡薄。而相比之下,韩国电视剧多年来备受我国各层次、各年龄段观众喜爱的原因,除了剧中浪漫唯美的爱情以及贴近现实的故事情节,更重要的是韩剧擅长将剧中表现出来的文化气息如空气般渗透到人们的饮食、服饰等各个方面,受到观众热烈追捧的同时,得到了高额间接利润。尽管近几年自制剧在发展过程中拓展了营销渠道,除广告营销外,也开发电视剧相关网络游戏、玩具等,例如湖南卫视的《丑女无敌》热播后,制作并出售丑女玩偶,安徽卫视的《幸福一定强》受到追捧,有关幕后花絮的书籍也随之出版并有不错的销量,但与韩国电视剧成熟的整合营销方式相比,我们的自制剧衍生产品开发还有很大的提升空间。注重持续激发电视剧的有效需求,在电视剧取得不错收视后,立即对下游产业链进行整合开发,可采用网络视频点播、剧中音乐光碟或CD制作

省级卫视自制剧存在的问题及思考

■张智华

发售、书籍、电影或话剧改编等多种方法和手段,进一步开发相关衍生产品,延长自制剧产业链。

植入式广告铺天盖地。在中国,电视剧作为广告的重要载体之一,每年可为电视台带来不少于70%的收益。基于此,影视作品中植入软性广告早有先例,而在电视剧中植入广告与其他媒介相比,优势则较为明显:第一,电视剧拥有的受众数量最为庞大。第二,植入式广告的传播效果更为显著。在传统广告播放方式下,电视观众可以轻而易举地通过切换频道来拒绝广告。而电视剧中的植入式广告则较为隐秘,可以在观众毫无防备的情况下进入观众视野。第三,植入式广告往往还与电视剧明星联系在一起,名人效应使植入品牌易于得到受众认同。基于以上几点,电视剧的植入式广告具有传统广告无法企及的传播效果。植入式营销具有主动、深入、灵活和渗透性强的特征,可快速提升品牌价值和品牌知名度。植入式广告的最高境界是“随风潜入夜,润物细无声”,实现广告与剧情的无缝链接,以信息渗透的方式在潜移默化之中影响消费者消费心理。

自制剧作为我国电视剧制播模式的一种新探索,在版权保护、节省成本、品牌构建等诸多方面有其天然优势,然而,正如“人无完人”,自制剧作为一种新事物,同样存在很多问题,比如自制剧有其自主的播出频道作为平台保证,可以有效规避其他电视剧目的平台争夺,在整个制作播出的过程中省略了优胜劣汰的程序,这是自制剧的莫大优势,但从另一方面看,播出平台的提前预设却弱化了制作者的危机意识,很有可能带来电视剧质量的降低;此外,自制剧对我国电视剧制作模式的改革,尤其是制播分离改革也带来了困惑。众所周知,我国电视剧事业发之初,电视剧目都是由电视台自制自播或者电视台之间交换播出,20世纪90年代末以后,为提高电视剧质量和效益,国家开始提出制播分离改革,经过十几年的发展,取得了很好的效果。自制剧的出现,从某种程度上说是对制播合一模式的一种反拨,但又有所创新,它更强调制播双方的合作,是一种制播携手的电视剧制作新模式。因此,各大卫视在自制剧的具体制作营销过程中总会碰到这样那样的困惑,只有清醒认识自制剧本身依然存在的问题,揭露电视台自制剧制播过程中的弊端,并提出有效的改进方法和策略,才能使自制剧的优势得到更大程度的彰显,才能使其真正成为我国电视剧发展的新思路,而不仅仅是昙花一现。

提升自制剧的艺术品位,实现艺术与商业的共赢。当今社会,电视作为大众文化的重要载体,承担着重要的文化使命,而电视剧作为电视内容的最大来源,势必要担负起自己的责任。然而,在商品化大潮的冲击下,电视剧目不断走向娱乐化和消遣化,电视剧作为一门艺术的文化使命就显得更为重要,电视剧的品质也成为衡量一个国家电视文化水准的重要标准。自制剧这一称谓仅是从制播模式上对电视剧的一个划分,自制剧首先是电视剧,所以保持和提高自制剧的艺术性也是提高我国电视艺术品位的内在要求。尤其是面对当前自制剧出现的艺术质量参差不齐、商业气息过于浓厚、制作水准不高等问题,更应将提高艺术性和制作水平等作为发展自制剧的一项大工程。

首先应积极鼓励原创作品,突破翻拍瓶颈,寻找真正的好故事;其次应提高演员选拔标准,选择符合剧情以及人物形象需要的实力派演员;再次,组建专业的创作团队,提高自制剧制作水准;最后,在艺术和商业之间,应将电视剧的文化性、审美性、艺术性放在第一位,在保持电视剧应有品质的前提下,寻求与商业的最佳契合点。否则,自制剧的发展将无法满足观众日益提高的审美需求,新鲜感过后,必将被观众抛弃。

总体来说,在电视剧市场竞争几近白热化的背景下产生的自制剧,为电视台的品牌化发展找到了一种新途径。整合营销传播这种品牌营销战略的功用也在自制剧的火热播出和制作中得到了体现,同时为自制剧的进一步发展奠定了基础。随着自制剧在电视剧市场中价值的不断显现,不仅越来越多的电视台会加入自制剧制作大军中,以视频网站为代表的新媒体也将依据自身特色在内容自制方面进行新的探索和实践,不断将自制剧推向有序、高效和可持续发展之路。

(摘自《网络时代电视剧产业研究》,张智华著,中国电影出版社2017年6月出版)

