

## 第三章

# CHAPTER 3

## 是谁？为什么？（改编者）

剧作家喜欢认为他们是舞台上发生的所有事情的唯一作者。但是在这种情况下，我知道我将会与其他人共用驾驶室。与一场大型音乐剧的书籍作者，或者一部电影的编剧一样，我会经常提到设计师、动作总监、作曲家以及创作团队中的每一个其他成员。我会和制片人及导演一起工作，都团结在尼克·希特纳的形式下。我会和菲利普·普尔曼一起工作。

——剧作家尼古拉斯·赖特，关于舞台改编菲利普·普尔曼的《黑质三部曲》(*His Dark Material*)

当其他的编剧正在改编书籍时，有这样的感觉吗？我意识到需要导演、制片人和资助机构的同意，就像在获得剧本的生产“批准”，但这是一个实际的、策略上的需要，不是个人化的。存在这样的虚荣心——不仅在希望作品在原创性上有所表现，而且也渴望自己达到原创作者的地位。

——编剧诺埃尔·S. 贝克，关于电影改编马歇尔·特纳的《硬核标志》(*Hard Core Logo*)

## 谁是改编者？

这个问题的答案对诺埃尔·贝克来说非常简单。对像小仲马这样的作者把他自己的小说《茶花女》(*La dame aux camélias*, 1848)转换到舞台上(1852)也很简单。这里,作者和改编者是同一个人。当作者和改编者不同时,问题有时也能很轻松地回答,像海伦·埃德蒙森对乔治·艾略特的小说《弗洛斯河上的磨坊》(*The Mill on the Floss*, 1860)做的舞台改编那样。然而,就一部音乐剧或歌剧改编来说,事情变得更复杂了。小仲马的戏剧被转变成为歌剧《茶花女》(*La Traviata*, 1853),但是谁是改编者,是文学家弗朗西斯科·玛丽亚·皮亚韦?或者是作曲家朱塞佩·威尔第?或者必须二者都是?新媒介的复杂性也意味着改编是一个集体过程。

很显然,转移到表演模式或互动模式会牵涉一个从创作的单一模式到集体模式的改变。从一个到另一个的转变经常充满困难:比如亚瑟·米勒对伍斯特剧团的起诉,20世纪80年代早期,该剧团在他们的作品《L. S. D》中只改编了亚瑟·米勒的戏剧《激情年代》(*The Crucible*)的基础结构。考虑到这个剧团以其协作和即兴的作风和它对剧场作为个人财产的挑战而闻名,无论是讽刺还是作为写作实践的改编的问题在这场法律对决中都变得显而易见(见 Savran 1985)。

在互动数字装置和互联网连接的作品中,创作的集体模式更好地描述了通过在互动本身之前或者之间的各种参与不断地被重新布置的网络联结关系。这种流动的协作比起电影或视频这样的成品,更像一部正在进行的舞台戏剧的协作。现场舞台和广播剧、舞蹈、音乐剧、歌剧——所有的这些都是由一群人重复表演的形式,当这些形式是对之前作品的现场改编时,人们一直争论被卷入作品的许多艺术家中,到底谁应该被称为实际的改编者(们)。

从这个角度来看,电影和电视也许是所有媒介中最复杂的。主要改编者应该是经常被低估的“创作或(创造性地改编了)电影情节、人物、对话和主题”的编剧吗(Corliss 1974: 542)? 尽管这在某种意义上好像是最明显的答案——像诺埃尔·贝克将会认可的那样——但它不是人们将会提供的那个。原因之一是脚本的“著作权”可能的复杂性。在斯蒂芬·斯皮尔伯格1987年对J. G. 巴拉德的小说《太阳帝国》(*Empire of the Sun*)进行的电影改编中,汤姆·斯托帕德写了第一个拍摄脚本/改编本;后来门诺·梅斯修订了它,并且在剪辑室里再次修改(Reynolds 1993b: 7)。那么谁是改编者?

音乐导演/作曲家的名字通常不会作为主要改编者涌上脑海,尽管他或她创造了在观众中加强感情或激发反应的音乐,并且指导了我们对不同人物的理解——也许是表达甜蜜纯真的独奏小提琴,或者使我们被矛盾角色环绕的不舒服地咆哮的低音单簧管。但是尽管音乐对于改编的成功也有着明显的重要性,不过作曲家通常根据剧本创作,而不

是根据被改编文本，因为他们不得不专门写音乐来契合产品的行动、时间和预算。服装和布景设计师也可能扮演改编者角色，而且很多设计师承认，他们从被改编文本中寻找灵感，尤其当它是一部小说的时候；然而，他们感到首先要负责的是导演对电影脚本的解释（特别参见 Giddings, Selby & Wensley 1990: 110-128）。摄影师通常感到同样的责任感。

关于演员能否被认为是改编者的问题，情况也不简单。因为在舞台作品中，表演者是体现和赋予改编本以物质存在的人。尽管显然不得不服从剧本，一些演员还是承认他们从被改编文本中寻找背景和灵感，特别是如果他们将要扮演的角色是著名的文学角色时。但是这会让他们成为自觉的改编者吗？当然，在采访中，小说家们通常会谈到他们的惊讶，当演员——通过姿势、语气或者面部表情——以最初创造者从未设想的方式来解读人物时（参见 Cunningham 2003: 1）：演员能带来“他们个体的感觉和对角色的感觉，并且赋予它们那些来自他们自己想象的眼神和手势”（Ondaatje 1997: ix）。但是从字面上看，演员在这个意义上真正改编的是剧本（Stam 2005b: 22）。

还有一个很少考虑的改编者角色候选人：电影和电视剪辑，他们的技巧如迈克尔·翁达杰所强调的，是“基本上无法想象并且必定被忽视”的（Ondaatje 2002: xi）。如剪辑师瓦尔特·默奇所表达的，“如果成功的话，电影剪辑——也可以简单说成‘电影建构’——能够认识到并开发出声画素材表象之下的内在模式”（援引自 Ondaatje 2002: 10）。剪辑师以没有其他人用过的方式看到并创造了整体。然而，没有以下哪位艺术家——编剧、作曲家、设计师、电影摄影师、演员、剪辑师，这个名单还会继续——通常被认为是电影或电视产品的首要改编者：

任何一个去过电影片场的人都很难相信电影只是由一个人拍出来的。有时一个电影剧组就像一个蜂巢，或者路易十四时的法庭日常——每一类社会关系都在行动中体现，而且似乎每个行当都忙于工作。但是就公众而言，总是只有一个被笼统地认为承担故事、风格、设计、戏剧张力、品味甚至与作品相关的天气的责任的太阳王。当然，也离不开许多职能的艰苦工作。（Ondaatje 2002: xi）

这个太阳王，当然就是导演。彼得·伍伦已经论证过，导演作为电影导演从不只是另一个改编者：“导演不让自己从属于另一个作者；他的文本来源只是一个提供了催化剂的借口，然后用他自己的全神贯注来产生一个全新的作品”（Wollen 1969: 113）。彼得·格林纳韦 1991 年对莎士比亚的《暴风雨》（*The Tempest*）的改编本显然就是如此，他把它改名为《普罗斯佩罗的魔典》（*Prospero's Books*），一部明显地留下了自我指涉性和引用特征的后现代美学痕迹的作品。这个普罗斯佩罗所知道的一切，他已经从书里学到；因此，他创造的魔幻世界是非常书生气的——如画般的。像普罗斯佩罗一样，格林纳韦真的通过书创造自己的电影化的岛屿世界，其灵感来自阿塔纳斯·珂雪。这是一个观众首先口

头上听到,然后看到由人的手书写的“数字”观念的视觉双关,最后亲眼以数字增强的形式看到的世界。使用当时可用的“颜料盒”技术和日本高清录像技术,格林纳韦以电子手段操纵图像,赋予标题中的书以生命。但是无论导演是怎样的魔术师和控制者,他或她也是管理者和组织者,必须依赖生产这部新作品的其他艺术家。像电影这样的表演艺术,事实上绝对是协作的:就像在建造一座哥特式教堂一样,有多个制造者,因此可以说有多个改编者。

然而,这些各种各样的改编者,是站在不同的距离改编文本。扎迪·史密斯对她的小说《洁白的牙齿》(*White Teeth*)的电视版的反应赋予这个过程的复杂性一个很好的理解:“电视就是眼看着一个创意以极其痛苦的缓慢过程逐渐成形:从剧作家、制片人、演员,到第三助理导演和第二助理导演,再到导演本人,到摄像师,到那个惹人讨厌的哪儿有声就要举着一个毛茸茸的灰色大棒子凑过去的可怜家伙。电视是一个群体责任。”(Smith 2003: 1)从剧本写作到实际拍摄(当设计师、演员、电影摄影师和导演加入时),然后到剪辑,在这里声音与音乐加入进来,整个作品成形,小说文本与影片成品之间的距离日渐增加。剧本本身通常就在导演和演员互动中加以调整,更不用说剪辑。到最后,这部电影在焦点和重点上也许与剧本和改编文本相去甚远。威廉姆·高德曼认为一部完成的电影就是制片厂改编自剪辑师,剪辑师改编自导演,导演改编自演员,演员改编自编剧,编剧改编自小说,而小说本身可能也改编自叙事或类型传统(见 Landon 1991: 96)。

舞台表演的改编差不多能和这个过程一样复杂,但是没有电影剪辑的结构干预,是导演对整体的形式和影响更负责任。因为,在舞台作品和在电影中一样,导演独特的关注、品味和文体风格是突出可辨认的,也许所有的导演应该至少被认为是潜在的改编者。观众会逐渐了解到一部哈里·库普费尔制作的歌剧是一部自反式地把原作的潜在暴力和性张力置于最显著的位置的歌剧。对于电影来说当然也一样,一度雷德利·斯科特的改编集中于边缘化和弱势,而大卫·里恩对经典小说的改编,几乎任何一部都会强调浪漫压抑和性挫折的主题(Sinyard 1986: 124)。在这些情况下,导演们使改编成为他们自己的作品:按导演本人的话说,《爱情神话》(*Fellini Satyricon*, 1969)是80%的费里尼和20%的彼得罗纽斯(援引自 Dick 1981: 151)。

因此,被改编文本不是什么被复制的东西,而是被解释和再创造的东西——通常在一个新的媒介中。它是理论家可能称为一个包含操作指南、剧情、叙事和价值论的蓄水池的东西,改编者可以使用或者忽略(Gardies 1998: 68-71),因为改编者在成为创作者之前是一位阐释者。但是一部被改编作品的故事及其异类世界的创造性变换,不仅服从于体裁和媒介需求,如在第二章所探讨的,而且服从于改编者的气质与才华——以及他或她的个人互文性,以过滤被改编材料。法国作家米歇尔·维纳威把他自己的改编过程称为他对先前文本的意图的替代之一(Vinaver 1998: 84)。当电影导演贝纳尔多·贝托鲁奇和编剧吉尔伯特·阿代尔改编阿代尔的小说《圣洁的无辜者》(*The Holy Innocents*,

1988)为电影《戏梦巴黎》(*The Dreamers*, 2004)时,浪漫故事中的同性性爱让位于异性恋,就像贝托鲁奇的意图取代了阿代尔的一样。

由托马斯·曼的《魂断威尼斯》(*Der Tod in Venedig*)而来的电影和歌剧因为媒介和体裁惯例的原因而明显不同,但是它们还不同在,它们是由创作者通过我们所称的不同的个人艺术滤镜呈现出来的。维斯康蒂不仅致敬了古斯塔夫·马勒的音乐,而且致敬了莫奈、瓜尔迪和卡拉的绘画,还有他自己的电影《战国妖姬》(*Senso*) (参见 Carcand-Macaire & Clerc 1998: 160),因此创造了一个丰富的视听电影世界。比起歌剧对酒神的身体愉悦战胜日神式的心灵控制的更智识化和描述化的解释,电影造就了完全不同的影响。但是文学家米范威·派帕已经回到了曼的文本并且像他一样,被柏拉图和尼采所影响。除此之外,布里顿的现代化、受巴厘文化启发的音乐与晚期浪漫主义的马勒的第五交响乐的慢板乐章截然不同,后者在电影版中重复使用。

有很多参与到歌剧创作的复杂过程中的各种各样的艺术家,在这一点上电影与歌剧很相似。不过无论如何,电影制片厂新闻稿和批评的回应都是显而易见的:导演是最终为整个成品负责并因此为作为改编的改编负责。然而,通常是其他人写剧本开始这个过程;其他人首先阐释改编文本,并且在导演承担了赋予新文本生命的任务之前,就按一个新媒介来改述它。因此,就像在音乐剧中作曲家和作家同为作者一样(比如罗杰斯和哈默斯坦),在电影中,导演和编剧分担改编的首要任务。其他参与的艺术家的可能会受到被改编文本的启发,但是他们更多的是对剧本,以及作为一个自主的艺术作品的电影负责。

## 为何改编?

考虑到当今所有媒介中大量的改编,很多艺术家好像已经选择承担这个双重责任:改编另一部作品,并让它成为自主创作。吉亚卡摩·普契尼和他的剧本作者就是这样创作他们的歌剧的;马吕斯·佩蒂帕因为在他的芭蕾舞剧中如此做而被称赞。但尤其是,当电影制作人和他们的编剧改编文学作品时,我们看到了深刻的道德修辞通常会对他们的努力做出反应。用罗伯特·斯坦姆生动的术语来说:“不忠与维多利亚拘谨的弦外之音共鸣;背叛唤起道德的背信弃义;变形意味着审美的厌恶;侵犯唤起了性暴力;庸俗召唤阶级堕落;亵渎神圣暗示着一种对‘神圣字眼’的宗教亵渎”(Stam 2000: 54)。像斯坦姆和今天的许多其他人一样,我也感到抛开这种消极观点的时代已经来临。

然而,这些贬义词的使用给我带来另外一个甚至更重要的问题:为什么会有人宁愿被卷入这个道德争论而成为一位改编者?明知道他们的努力将会与人们脑海中想象的版本相比较并且不可避免地发现不足,是什么驱使着改编者?为什么他们愿意为金钱投机而冒险受谴责?比如,简·坎皮恩因为表面上放弃了她的独立的女性主义和艺术远

见,去对亨利·詹姆斯的《一位女士的画像》(*Portrait of a Lady*, 1881)做了传统遗产电影改编(1996)而受到抨击。像爵士乐的变化一样,改编本指向的是个人的创造性决策和行动,然而大部分的改编者几乎很少得到爵士即兴表演者所受到的尊重。一个未来的改编者在具备一切理想品质——谦逊、尊重、怜悯、智慧以及如剃刀般锋利——的同时,还需要成为一个受虐狂吗(像 J. A. Hall 1984: 1; Sheila Benson in Brady 1994: 2 所列举的)? 在为百老汇舞台改编歌剧《阿伊达》(*Aida*)中,艾尔顿·约翰的确承认“威尔第已经完成了它,现在我是在玩火……它勾引出我的受虐狂的感觉”(援引自 Witchell 2000: 7)。

20 多年前唐纳德·拉尔森提倡“建立在改编本的动机和技巧的准确历史的基础上的改编理论”(Larsson 1982: 69),但是好像很少有人分享了他的动机,除了那些唯利是图者和机会主义者。尽管金钱的吸引力不能被忽视,但也许还有一些其他的吸引力。

### 经济诱惑

尽管玩家们有一个不太道德但同样强烈的观点,认为一个杰出的电脑游戏不会来自改编,但电影的视频游戏改编仍然增长迅速,并且能在很多平台找到。很明显,在某个层面上,它们试图兑现某些电影的成功,反之亦然,就像《古墓丽影》(*Tomb Raiders*)游戏角色劳拉·克劳馥的电影(2001; 2003)的人气所显示的。然而,不是所有的游戏的电影改编本都有着巨大的商业或评论的成功,尽管同样的媒介集团(如索尼公司)控制着电影(索尼影业)和视频游戏(Play Station 公司)的生产商和经销商。我们应该提醒我们自己,游戏在商业开发中并不孤立:电影通常由获得普利策奖的书籍而来,比如艾丽斯·沃克 1982 年的《紫色》(*The Color Purple*, 1985)或者托妮·莫里森 1987 年的《真爱》(*Beloved*, 1998),部分因为,就像某本编剧指导手册所宣称的,“一部改编本是一部**原创剧本**,因此这就是编剧的唯一性”,因此是经济收益的来源(Brady 1994: xi; 黑体为原文所加)。

从另一个经济角度来看,昂贵的合作艺术形式,像歌剧、音乐剧和电影,会用现有的观众寻找安全的赌注——这通常意味着改编本。当然,他们也会寻找途径来为了他们的“特许经营权”扩展观众,尽管他们还没有形成在那种术语中思考的习惯。歌剧通常提前由歌剧公司委托制作,但是一部百老汇音乐剧不得不在商业市场中生存。制作人从外部投资者那里筹钱,举行阅读和研讨会,接着是外围的选拔,然后是面对付费观众前的预演(见 Lachiusa 2002: 15)。电影和电视剧同样预算有限:

当你正在写一部电视剧剧本,就像坐在一辆出租车里;计价器一直在运行,所有的一切必须要付费。你总是能看到价钱在变,无论你到哪里,或者还有表演和制作的困难;这就是为媒介写作的艺术。但是小说可以关掉计价器;你可以写你喜欢的东西,有布宜诺斯艾利斯,有月亮,有任何你想要的东西。这是小说的部分奇迹所在,是作为一位小说家的奇迹。(Bradbury 1994: 101)

伴随着电影改编本,电影制片厂体系意味着从一开始在投资银行和企业生产之间就一直有着密切的忠诚(Bluestone 1957/1971: 36):市场规律对投资者和观众都起作用。然而,明星制及所有随之而来的魅力也许不足够保证财政或者艺术的成功:比如盖·里奇 2002 年对丽娜·沃特穆勒的《浩劫妙冤家》(*Swept Away*, 1974)不成功的翻拍作为给他妻子麦当娜的宣传。电影世界这一特殊的经济结构——大价钱=大明星,以及大导演——的结果就是,编剧毫无疑问变成了一个“二把手”或“三把手”,但是被改编文本的那些不出名的作者也是这样。电影为小说付的费用很少,因为它们实际上只很少的一部分能被制作成电影。然而,著名的作家将会赚很多钱(通常是数百万),因为电影制片厂意识到单单是他们的名字就会卖掉这部电影(Y'Barbo 1998: 378)。相比之下,把电影编成小说的人被很多人认为是劣质的艺术家:改编和加工剧本不被看作等同于凭借个人的想象力创造和写故事。瓦尔特·本雅明关于翻译者的论断回应了关于改编者普遍持有的意见:“诗人的意图是自发的、首要的、形象的;翻译者的意图则是衍生的、终极的、概念的”(Benjamin 1992: 77)。

经济动机影响了改编过程的所有阶段,这并不奇怪。就像漫画家卡梅伦·斯图尔特已经指出的,“正在制作的许多漫画书是用来吸引好莱坞制片厂的——其写作与描绘的方式就像电影提案一样……他们在创作漫画书的时候,已经在期待能在电影预算中做些什么……结果你得到的超级英雄漫画已不再是超级英雄了”(Lackner 2004: R5)。娱乐业就是这样:它是一个产业。漫画书成为真人电影、电视动画片、视频游戏甚至动作玩具:“目的是当孩子穿上蝙蝠侠斗篷、吃着蝙蝠侠促销包装的快餐食品、玩着蝙蝠侠玩具的时候,让他注视着那个蝙蝠侠。目标就是真正涉及孩子的所有感官”(Bolter & Grusin 1999: 68)。这当然可以赋予我一直称为参与性的参与程度以新的意义。

### 法律约束

在考虑进行改编时,改编者可能会发现在某些情况下,财政吸引力会被对合法性的担忧抵消掉。如果改编者真的是“掠夺者”——“他们不复制,他们偷走他们想要的并且丢下剩下的”(Abbott 2002: 105)——改编可能有法律后果。F. W. 茂瑙对布拉姆·斯托克的《吸血鬼德库拉》(*Dracula*)小说的改编成为可能,就是金钱和法律结合的有趣结果。因为不想向英国支付版税,德国导演茂瑙就对小说情节做了变动,讲述了一个吸血鬼和米娜之间的爱情故事,删掉了范·海辛这个角色,改变了德库拉是怎样死亡的。然而,他在 1921—1922 年经济萧条的德国也在有限的条件下工作。斯托克的妻子仍然起诉他侵权,在英国的电影拷贝被勒令销毁。盗版还是传到了英国和美国,德国拷贝继续传播,但是因为这个原因,《诺斯费拉图》(*Nosferatu*)不存在“原版”或正版洗印的胶片(见 Hensley 2002; Roth 1979)。

改编不仅因资本主义对利益的欲望而大量生产;他们也由法律中同样的原因所控

制,因为它们对文化与知识产权的归属构成了威胁。这就是为什么尝试用合同解决出版者或电影制片厂关于改编本的任何法律后果。这个关于控制 and 自我保护的问题从那些有权力的人的角度来看是最重要的;而在另一端,几乎没有。正如编剧贝克所说:

合同让你知道你作为作家站在残忍直率的法律语言里。你能在任何时刻被解雇。你是无力的,大部分是匿名的,除非你碰巧去导演、制片并且/或者表演。你的署名可以被拿走。一旦你的作品被买走,它就像你所设计并出售的房子。新主人能够做任何他想做的事情,增加仿都铎王朝的启梁、迪斯尼乐园城堡的塔楼、塑料喷泉、粉红色的火烈鸟、花园侏儒,那些根本与你和你对材料的原创意图无关的满足欲望和突发奇想的东西。(Baker 1997: 15)

为什么一个改编本被法律上称为“衍生的”著作,很显然不止一个原因。

当谈到改编时,法律保护什么?在美国法律中,文学著作侵权标准只涵盖文学上的文字复制,如小说家们不成功的诉讼所证明的,他们的小说被改编成了电影《为戴茜小姐开车》(*Driving Miss Daisy*, 1989)和《土拨鼠日》(*Groundhog Day*, 1993)。一群舞者和武术家输掉了他们对游戏《格斗之王》(*Mortal Kombat*)和《格斗之王 II》(*Mortal Kombat II*)的诉讼,即使公司已经把他们的表演做成了录像带,然后把他们数字化为游戏的娱乐场和家庭视频版本。看来,在法庭上证明“本质的相似性”比人们想象的要难。就小说改编成电影来说,法庭研究了情节、语气、角色和角色发展、步调、背景以及事件序列,但是因为那么多内容不得不从小说中删掉,而且一个协作化生产的电影中会涉及那么多的改编,这种改编很少能达到足以起诉的程度(见 Y'Barbo 1998: 368-369)。然而,如果一位小说家能通过未经授权或无偿挪用来说诸经济损失,尚有些许希望。但是相反,通常电影版会促进小说的销售,如出版社所知。它们甚至把电影剧照放到封面上,发行新的版次。这种经济/法律的合谋在其他艺术形式中也存在。意大利团队 FCB 在 20 世纪 90 年代对卡尔·奥尔夫 1936 年《布兰诗歌》(*Carmina Burana*)中的合唱《哦,财富》(*O Fortuna*)的科技舞曲式改编名为“圣剑”大大提升了奥尔夫唱片的销售(见 Hutchings 1997: 391),没有采取任何法律行动。

恶搞有合法途径进行额外的争论:这种改编不能真正作为改编援引,而是属于批判性评论之前作品的权利。当因对玛格丽特·米切尔《飘》(*Gone with the Wind*, 1936)的著作权造成侵权而起诉时,这个权利被爱丽丝·兰达尔的《风已飘去》(*The Wind Done Gone*, 2000)的出版社所援引。出版商认为从混血奴隶的视角讲述白瑞德和斯嘉丽的故事构成了一个批判性的评论而不是非法复制。

从法律的观点来看,直截了当的改编更加接近汉斯·哈克和谢利·莱文这样的后现代挪用艺术家的作品,他们取来别人的作品,通过改变标题或者再概念化来“重建”。但是这真的与克劳德·莫奈、安迪·沃霍尔或者巴博罗·毕加索从其他艺术家那里挪用突



破有任何不同吗？今天的法律意味着也许确是这样。在一个有名的例子中，杰夫·昆斯的“小狗串”改编了一张黑白相间的被阿特·罗杰斯称作“小狗”的照片，他从一个暖心的卡片改编成一个类似的三维立体的木制画雕塑的形式，但是由于相当多的讽刺性，与罗杰斯的图像大相径庭。在改编过程中昆斯制造了这些变化：人们明显有一种很茫然的神情，头上戴着花儿，小狗也是蓝色的。当然，他在他的《平凡》(*Banalilty*)系列作品的语境中展示了这一段。昆斯没有取得改编许可，因此被起诉，并基于“合理使用”的概念，以“批判目的”的挪用作为抗辩依据，声称其作品是一种恶搞。法庭诉讼(见 Inde 1998)延续了艺术界与法律界多年的争论，因为结果先支持一边然后又支持另一边(见 *Rogers v. Koons*, 960 F. 2d 301, 307 [2d Cir. ], cert. denied, 506 U. S. 934, 121 L. Ed. 2d 278, 113 S. Ct. 365 [1992])。

当涉及主题公园或者甚至数字媒介时，法律在所有权上是永远警惕的：不要尝试不经允许从迪斯尼版权范围内改编任何东西。然而有一些公司允许玩家独立地扩展他们的视频游戏[第一个是 1993 年的《毁灭战士》(*Doom*)]，并且通过公共库与其他人分享他们的新的创造[比如《模拟人生》(*Sims*, 2001)]。如列弗·曼诺维克在“谁是作者？”中所表明的，开源模式允许软件代码的无限的修改，因为每个人都有权更改原版。这个模式也明确地提供了一个新的法律模式，就像“版权自由媒体”(copyleftmedia)和拉里·莱斯格的知识共享(Creative Commons)计划最近的发展所做的那样，在这个计划里，艺术家能够选择一个许可证，允许他们分享作品和允许其他人利用共同的艺术共同体或“公共地域”。

### 文化资本

然而，改编仍然有其他的动机。考虑到第一章探讨过的艺术的感知层级，获得名望或者提升文化资本的一个渠道是改编本的向上移动。电影史学家认为这个动机解释了很多但丁和莎士比亚作品的早期电影改编本。今天英国 18 世纪和 19 世纪小说的电视改编本也许也受益于被改编作品的文化烙印。类似地，在某种文化认可的反向形式中，经典音乐演奏者有时渴望成为流行艺人：约书亚·里夫金的《巴洛克披头士之书》(*Baroque Beatles Book*)将这个著名组合的歌曲重新编排成巴洛克管弦乐曲，包括“救命”(Help)的大合唱版(参见 Gendron 2002: 172-173)。与这种改变文化层级的愿望有关的是，很多改编为电影和电视的文学作品改编背后隐含着教化方面的冲动。这些作品的最大的市场之一包括文学学生和他们的老师们，急切地呼吁为他们所教之事赋予电影化的想象力。可以上网查查任何一部有着教育“主张”的电影甚至舞台改编：现在有一个次级教育产业致力于帮助学生和老师“最大限度地利用”改编本。

20 世纪 30~60 年代的《海斯法典》(Hollywood Production Code)的存在，提供了一个关于改编、文化资本和特定的大众观众接受的不同的观点。甚至像《安娜·卡列尼娜》

(*Anna Karenina*)这样经典的作品改编也因为它的性内容而在规则之下被怀疑：引诱、奢靡和非法的爱。“法典的基本前提是，好莱坞在制作艺术作品方面不拥有给予书籍作者和百老汇编剧的同一种自由。改革者担心【通过改编】放映遍及当代文学的‘现代主义’将会对常看电影的大众观众比它对‘读者’有更多腐蚀性”(Black 1994: 84)。尽管改编仍然普遍，但是改编作品的选择却更加有限。

### 个人和政治动机

很明显，改编者必须要有他们自己个人的原因来首先决定做一部改编本，然后选择被改编作品以及以什么媒介来改编。他们不仅阐释那部作品，而且在阐释时，他们也要选择立场。比如，戴维·埃德加 1980 年为皇家莎士比亚剧团舞台改编的查尔斯·狄更斯的《尼古拉斯·尼克贝》(*Nicholas Nickleby*, 1838—1839)已经被称作“一部关于批判狄更斯的社会道德形式的戏剧，而不是一个直接的小说戏剧化”(Innis 1993: 71)。有些批评家走得更远，坚持“真正的艺术”改编绝对必须“颠覆它的原作，进行一种双重和矛盾的工作：既伪饰又揭示它的来源”(Cohen 1977: 255)。相反，比如 Merchant/Ivory 对 E. M. 福斯特小说的电影改编的目的是获得几乎虔诚的处理。有时顺从与敬意是唯一的可能——或许可。2005 年，RTE、4 频道、带龙制作、爱尔兰电影委员会资助了 19 个塞缪尔·贝克特著作的短篇电影改编本，由或有经验、或受剧作家影响的导演们制作。但是在忠实的名义下，贝克特的著作权益将不允许更改任何文本。

一些歌曲翻唱是公开的致敬：霍利·科尔的《诱惑》(*Temptation*)是对汤姆·威兹的致敬。然而还有一些是为了批判：当一位像托莉·阿莫斯这样的女性歌手翻唱男性厌恶女性者的歌曲时，她以新的声乐角度颠覆了被改编作品中的男尊女卑的思想：《'97 邦妮与克莱德》是对艾米纳姆歌曲的翻唱，在这首歌里，一个男人唱给他的孩子说，他们两个（没有继父，没有兄弟）将要去海边，我们很快知道，在那里，他将要卸掉她被谋杀的妈妈尸体。由一个男性唱出来，并加入童稚的小女孩声音采样就足够令人毛骨悚然了，但是当同样的歌词由妈妈用婴儿的声音唱给女儿时，它们就成为对父亲的激烈谴责。在 Strangler 进一步改编的《奇怪的小女孩儿》中，经历这一恐怖的女儿作为年轻女人歌唱（参见 Amos & Powers 2005: 288）。

总之，想要改编，有各种理由。莎士比亚的改编本也许尤其被作为敬意或者作为取代文化权威的方式。就像马乔里·加尔伯所评论的，莎士比亚对很多改编者来说是“一个需要被推翻的纪念碑”(Garber 1987: 7)。作为证据，可以看一下导演弗兰克·泽菲雷利 1966 年的电影版本《驯悍记》(*The Taming of the Shrew*)的剧本署名：“保罗·德恩、苏索·切基·达米科和弗兰克·泽菲雷利，怀着对威廉·莎士比亚的感谢，没有他，他们将无以言说。”然而，在这里被讽刺地取代了的，不仅是游吟诗人，而且是玛丽·璧克馥和道格拉斯·费尔班克斯早期的电影剧本。因此，选角定为(当时)非常有销路的一对——