



北京电影学院
电影艺术理论研究丛书



张东钢 著

电影剧作的 行动统一论



中国电影出版社

电影剧作本体的内在机制及其运行

电影剧作的
行动统一论

张东钢
著

CP

二零零八·北京
中国电影出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

电影剧作的行动统一论/张东钢著. —北京: 中国电影出版社, 2008. 5

(电影艺术理论研究丛书)

ISBN 978 - 7 - 106 - 02924 - 1

I. 电… II. 张… III. 电影理论 IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 050447 号

电影剧作的行动统一论

张东钢 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话: 64299917 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部)

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2008 年 6 月第 1 版 2008 年 6 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/850 × 1168 毫米 1/32

印张/8.875 插页/2 字数/220 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 02924 - 1/J · 1040

定 价 23.00 元

序 言

电影原本不是天生的艺术品,正如文字或者音响原本不是天生的小说、音乐。

电影是科技文明发展、进步的产物。一百余年以前,法国巴黎的两个同胞兄弟发明电影的时候,他们无疑受了照相术以及其他科技文明手段的荫蔽;今天,数字技术和信息传播渠道日新月异,电影在视听层面仿佛获得了助推器。电视、多媒体、互联网数字化传输、家庭影院……众多的、花样不断翻新的电影视听形态正愈来愈迅捷地充斥于社会和个人家庭生活的每一个角落……

电影已经不完全是百多年前卢米埃尔兄弟发明的那个“电影”了。电影也同样已经不是我们既往在影院里所看到的常规故事片了。电影的内涵在日益扩大,电影的形态不断变化、层出不穷。社会要求电影与之同步,和时代一起发展,这是不以某个人、某些利益集团的主观意志为转移的。如果总是抱着老的电影观念、固守对电影的看法和做法,势必削足适履、刻舟求剑。

然而,毕竟不能、也不应该让电影跟在其他、一般意义上的传播媒介后面得过且过、终成狗尾续貂之态——不应该让电影与生俱来的视听形态和视听规律仅仅淹没在现代数字影像传播的功能化使用过程当中。

那电影怎么办?真的,科技文明的脚步越迅疾,读图时代生活的加速度越高,要求回答这个问题的紧迫性反而越强烈!

从没有像现在这样,我们更迫切地需要重新探索这样的问题并获得认识论和方法论意义并重的答案:电影是什么?若果电影

作为艺术,其内在的基本机制、表现形态和一般规律又是什么?会不会随着新的形势有所改变?……电影视听发展历史以及现今电影形态的泛化和电影基础功能的广泛流徙——都证明,以往的有关电影本质的论述,已经不能满足人类生活对电影的需求和对视听形态的进一步的探索——恰恰是在本质意义上,电影对物质现实的复原、对客观视听物的长时间静态注视的功能,已经波及到社会生活的方方面面,反而已经越来越显露出使电影有可能完全消失在其他传播媒介领域里的危险!

换言之,甚至是,电影正在以“另外的方式退出”以往的只在艺术生活的范畴里逡巡的窠臼,进入到更为广阔的社会生活中,“消失”自身的相对独立性。

当前电影的媒介特征、档案和文献功能如日中天,电影的艺术性、艺术品格却在降低!诚然,电影不会再回到原始的杂耍状态。即便是在目前,电影就已经开始摆脱以往的印在胶片上、放映在特制的“大白布”上的一整套的拍摄、洗印、放映的旧有的工业化模式。电影的技术的改变正迅猛地改变和丰富着电影文化的内涵与外延——毕竟电影视听和电影思维已经大大地现代化了!但是,娱乐性、流通体制要求、社会的新闻诉求……这些阶段化的事物形态正惊人地瓜分着原本不能做方向性动摇的电影形态——人类通过百多年来的不懈努力、好不容易才达到的电影艺术形态。电影正在、或者已经部分地成为一种世俗生活手段,而越来越不首先作为一种幻化人类情感和情感认知的艺术体裁!随之,电影的精神力量和文化品格亦正在流失!

有必要重新梳理电影的艺术性特征,有必要把电影从世俗生活的沉湎中拯救出来——电影明明是人类生活中重要的美学事物和情感体验机制之一,却越来越丧失其首先作为艺术形态的

内在的合理性——这不仅有悖于人类艺术精神,更割裂科学与艺术的内在联系。电影作为艺术,正在退出我们的生活;而电影作为视听媒介,却充斥于我们的生活,甚嚣尘上。这样的景况的后果是(起码目前是这样的),电影反而正远离人的精神世界,令我们熟视无睹。媒介局限于使用,艺术新生于创造。要想重显电影的光辉,就势必要彰显电影的艺术品格。

无论过去、现在,乃至未来,电影的艺术品性都要大于、也必然大于电影的媒介属性。否则,电影只有走向末路,失却与文学、诗歌、音乐、绘画、舞蹈、建筑、戏剧等——这些古老、顽强、始终确定的艺术门类等驾齐驱的地位!

本书的缘起,就在这里。彰显电影作为一种艺术门类的固有品格,寻求电影作为艺术体裁,其内在的创作机制和幻化艺术情感的独有形态。但是这个题很大,并且我也不想仅仅在认识论层面来把握它;而是想联系到具体的电影创作,在方法论层面也找到可以对应的突破口,使著作能够涵盖认识论和方法论双重意义上的电影艺术学探索。这样一来,寻找的切入点,就必须能够同时满足美学观念和创作实践两方面的思考和需求,能够搭建一座从电影本体创作思考通向电影艺术学殿堂的桥梁。为此,我思考了很长时间。

实践出真知。电影原本就是一个从具体的人、物象的视听形态走进艺术领域的行动过程——行动变化赋予电影以艺术的灵魂。找到行动,就找到了电影与其他艺术体裁、电影与艺术品之间的联系。电影自身就是一个创造性的行动过程,同时它所表现的也是一个创造性的行动过程,一个反映人的思想和行为都必然要发生变化的过程。这个过程放在视听形象再创造的角度上来认识,当然也就是一个电影剧作思维及其视听体现的过程。从这

个意义上也可以说,电影的艺术创造过程,就是一个电影剧作思维从构思到实现的过程,一个融组织、提炼、整合和再体现于一体的有机过程——如果仅仅是一个记录过程(电视新闻、信息数字传播、网络传输等等概莫如是),那就不存在艺术美学层面的电影了,也就不存在所谓电影剧作思维了。

循着这个脉络,本书围绕着电影艺术学的本质探研这个目标,将目光锁定在电影剧作的整合机制上,试图探索出电影独立于其他艺术门类、更超越一般电影视听形态的——电影艺术层面上的艺术本体规律。

暂时撇开纪实形态不谈,电影如果要进入艺术品层面,那么电影中的一切元素,不论是视觉方面的还是听觉方面的——造型和叙事两个领域里的元素——都必须首先成为电影剧作元素,才可以谈到电影剧作对于它们的整合,才可以谈到虚构和视听再体现。我们所生活的时代,纪实性和对电影视听的纪实性要求都过于强大了,强大到使人误以为这就是电影的艺术性之所在。岂不知,电影的艺术性还远远没有开始奏效……原因是什么?原因是电影剧作的虚构和再体现——特别是符合电影本体规律的对视听行动的虚构和再体现的意识仍然淡薄着——我以为。

实际情况远比我们所关注的还要复杂得多。一方面,电影“无处不在”;另一方面,电影作为一个艺术门类的合理性再次受到质疑——艺术性差,幻化情感的力量比较弱。找寻创作方面的原因,电影的这种幻化情感的力量比较弱的具体导源又不是单一的:要么把电影仍然看做是一种骨子里的文学叙事形态,要么把电影看做是一种纯粹的视觉造型形态,要么仍然把电影处理成为既往的商业类型故事形态、用所谓的视觉奇观来填充固有的“套路”……凡此种种,不但降低了电影的艺术品格,而且还加剧了电

影作为本来独立的视听艺术形态,却正迅速丧失其艺术本体特征的险境。寻找电影艺术本体、回归电影创作本体,并在此基础上全面提升电影的艺术品格,在当代,就显得尤为迫切——这既是电影的苦苦诉求,也是能够幻化无穷的人类情感力量的银幕视听影像生活的真正走向。从这里讲,本书是创作论,也是本体论。当然,更是在电影艺术学范畴之内的认识论。换言之,我试图以电影剧作论的角度,来反映电影艺术学的总体机制和走向,以电影剧作思维、剧作人物行动对时间和空间元素的整合、导演创作视听总谱、视听剧作总谱的语言学意味——象征和含蓄意指——借助这样的一个有内在联系的从思维到具体视听体现的转化过程,来探讨电影作为艺术的本质,反映在创作层面的相对稳定的机制和一般规律。

因此,本书当然不是一般的剧作法的研习和复述,而是在重新探讨电影本质、梳理电影本体机制的基础之上,探讨电影剧作思维的决定性作用和电影剧作形态的基本构成机制,以及在顺应电影本体规律的前提下,电影剧作行动所包含的时间性创作因素和空间性创作因素——它们各自的被处理、再造的基本原则,及其所蕴涵的创作者自身的美学倾向性。本书首先论及的,恰恰不是电影剧作是什么、其本质又是什么;而是着重于把电影放置于艺术范畴加以重新梳理,论及电影作为艺术的本质是人类行动——惟此才能够幻化情感,从这点出发,深入论及电影不是简单的时空艺术,而是通过人物(作者)行动来对时间艺术元素和空间艺术元素实施整合、而后形成的一种“非综合”的艺术体裁。其根本特征在于视听动作的体系化——即通过视听行动幻化人类情感,从而进入艺术层面,赋有美学精神意味。电影剧作过程,本质意义上就是组织、提炼、结构及再体现体系化的视听动作的过

程。一切的电影工作者正是在本体意义上,与电影剧作者殊途同归。“摄影机—自来水笔”之说,其实应该把它发展开来,指的是用“摄影机—自来水笔”结构视听行动的过程,写“戏”的过程,以电影视听形象对人类生活进行本质性再体现的过程。

电影影像复写特征,终究不能取代形象动作的典型性和虚构意味——纪实和传播功能终究不能、也不会取代电影中的现实主义,不能、也不会取代电影的艺术性和电影的美学实质。时代文明的进步,电影的发展历史,都证明了这一点。电影从纪实出发,最终要进入的终归还是情感层面、美学层面、精神层面——诚然,电影在这些层面与人类情感的撞击,仍然将会表现为具体的影像纪实形态——不过,这个“纪实”恰恰是剧作式的,是由电影剧作思维来统领的。电影作为艺术,其侧重点仍然、也将永远在于虚构。所谓“虚构”,我以为是一种集中地、典型化地再体现的艺术形象创造过程。从这里也有理由说,时至今日,虽陷囹圄,电影仍然在本质上还是现实主义的!

电影不是功能性的附庸。电影就是电影,电影是艺术的载体。或者说,电影本身就是艺术的发生之地——这无疑也体现出无数的电影艺术工作者同电影的纯粹功能化倾向作坚决的、旷日持久的斗争的实质。从这个角度,不妨说电影的发展也正反映着时代娱乐生活与时代精神之间的既冲突又融合的互动式的发展变化过程。这一过程将一直持续下去,伴随电影到永远。

但是,电影也恰恰会在客观呈现的角度上体现出意识形态的倾向性和功能性特征——不过这仍然不能、也不应该凌驾于电影本体艺术特征之上。只有在艺术哲学层面,电影才是终极性的——电影剧作行动体系的建构从始至终都体现着如此的艺术哲学层面的终极性。或者说,电影是关乎动作及动作的象征的一

门艺术,它的独立性在于此,它摆脱种种羁绊回归电影本体的路径也在于此。电影通过动作及动作的象征阐发自身,而动作及动作的象征意味又紧紧依赖电影的视听再现型特征完成其自我实现。

恰恰是在精神层面,电影不会衰落,也从未有过衰落!回望电影史,往往正是在那些电影的技术性强大到几乎淹没电影艺术本体性的时期,电影出现过所谓的“衰落”,但是其间,也正是人们苦苦追寻电影本体、回归电影艺术性领域的时期!在当代,受到技术主义的强有力的冲击,电影艺术本体性再次受到质疑——本书力图重新树立电影在精神层面的主导性——即在包括电影文化、电影的流通放映、电影商业以及电影社会学和心理学批评等所有分支领域在内的大的电影学范畴当中,电影艺术学仍然占据主导地位;电影剧作思维和基础的电影剧作形态仍然决定着一切电影分支学科的源出……

正是在上述意义层面,剧作行动(人物动作体系,或者经由作者风格化处理的剧作行动)的建构,它的基础的合理性及可持续性——对于一切电影的创作、理论及社会学问题研究来说,就显得攸关重要。这种重要性主要表现在:①电影主要区别于一般新闻影像和视听媒介之处,即在于电影是“编”出来的,这个“编”在操作层面表现为视听拍摄、制作,但是这个过程却充溢剧作思维所导引的通过人物动作体系来整合视听元素的电影剧作形态;②剧作形态体现着电影在根本角度上的存在的意义,这种诗性的抒发,也是电影艺术超越和驾御电影技术功能的唯一理由;③电影史,本质地讲即是剧作行动的建构史、发展史和衍化史——实事求是地讲,电影史主要是由一个又一个的虚构的文本搭建起来的,艺术虚构和艺术情感幻化始终是电影发展、前进的核心主题。

电影剧作,既是电影的先行者,又是贯穿电影整体文化的决

8 | 电影剧作的行动统一论

定性成分。本书还力图表明,电影剧作远非固有的、一般意义上的“编故事”就能完全概括其全部内涵。电影剧作涉及剧作思维及剧作形态等多方面构成。剧作思维不仅是一般意义上的艺术形象思维,还更是形象的视听动作思维——集中的、凝练的、再体现式的视听动作思维;剧作形态也不仅仅表现为作家写作的电影剧本,而是更多元化地表现为电影中的多种造型手段及其使用功能。这些剧作形态既有自身的视觉造型特征,同时,又因为电影的缘故,而天然地具有虚构的本能和剧作典型化的力量!电影是“拍”出来的,电影又需要“写”出来——或者说,“拍”和“写”对电影来说都不是最重要的,最重要的莫过于视听行动的体现过程本身能否最终实现“拍”和“写”的融合。以此也可以说,电影剧作的成功,已经在电影之外。

然而一切,又可以、又必然要回复到电影本身。

是为序言。

作者

2007 年 11 月

目 录

导 言 / 1

第一章 / 电影剧作的基本出发点——人物行动 / 21

1. 寻找符合电影基本属性的、时空融合的唯一途径 / 25
2. 剧作思维酝酿的人物行动体系的落实形态——电影剧本 / 31
3. 性格动作和规定情境 / 39
4. 人物行动的线索 / 47
5. 行动的处理（传统写实事件等；商业化类型电影；现代多元化风格） / 55

第二章 / 电影剧作的时间 / 66

1. 何以构成电影剧作时间 / 72
2. 电影剧作时间的一般形态 / 84
3. 电影剧作时间的动作本质及空间倾向 / 94

第三章 / 电影剧作的空间 / 104

1. 空间中的电影（时间文本）和电影中的“空间”（剧情空间——具象规定情境） / 110
2. 电影剧作空间的基本表现形态 / 121
3. 电影剧作空间的深度：动作隐喻和物象的符号意味（空间象征） / 137

2 | 电影剧作的行动统一论

第四章 / 电影剧作的时空 / 142

1. 电影作为动作叙事艺术 / 148
2. 电影剧作的时空延展：动作叙事的动力 / 160
3. 电影剧作动作叙事的一般形态 / 179

第五章 / 电影剧作的风格化处理 / 188

1. 电影剧作风格化处理的基本走向 / 198
2. 顺时（顺序）性动作叙事和共时性动作叙事 / 209
3. 逆时性动作叙事——瞬间或者凝固 / 222

第六章 / 电影剧作语言学两种

——封闭的作者和开放的作者 / 225

1. 电影剧作的功能、结构及其语言学本质 / 231
2. 封闭的作者——人物性格冲突的动作化语言系统 / 244
3. 开放的作者——电影剧作作为审美言语系统 / 252

尾 白 / 行动着的电影剧作 / 258

跋 / 269

导 言

在谈论电影问题之前,我们得——请允许我先谈谈与之有关
的艺术问题。从科技进步的产物到电影艺术的相对成熟,电影和
艺术之间无疑有一个互动融合的过程。这才形成今天已渐趋明
确的电影艺术整体项——时至今日,电影仍然不见得就是艺术本
身,但是“艺术”却已无可争辩地在电影中占据了主导地位。

在人类漫长的历史生活中,“艺术”这一事物诞生、蔓延由来
已久。关于“艺术”这一事物的概念界定,历来众说纷纭。由此引
发的努力探询和怀疑质证的、两方面的相互矛盾又相互妥协的工
作、冲突一直没有停歇,始终是人类历史进程的一个突出部
分——或者说,关于“艺术”的探询和质疑,一定程度上代表
着人类生命本体发展最明确、斗争最复杂的生命本质。仔细想起
来,复杂的原因可以概括地表现为两个方面:一是关于艺术本体
概念的界定,必然指涉到艺术的本质;二是关于艺术的发展概括,
又必然牵涉到艺术的表现形态。

事先申明,我无意在这里证明有关艺术的标准内涵,也无意
给出一个终极的所谓艺术的定义。本来就属于没有明确标准
的事物范畴——可以用数理科学的标准来界定,这是一切艺术创造
和艺术创造者们在今天数字化生存时代所面临的共同困惑,滑稽
而又无奈。不过,从某种意义上讲,艺术又是相当明确的,“增之
一分则肥,减之一分则瘦”——从艺术的具体表现形态作用于人
的感官、思想体系而言,艺术又相当“标准”,来不得半点含糊或者
暧昧;“凭着感觉走”,无论对艺术创造者或是艺术欣赏者而言,均

是相当危险的。

并且,从任何事物所应当也必然、必须具备的本质特征的意义讲,“艺术”的本质特征经过长期的人类生活、人类与自然界以及人类社会内部斗争发展的历史过程——人们对艺术的本质特征的认识已经趋向共识:那就是,艺术既是情感性的,又是形象性的;既是虚构的,又是纪实的;既是关乎人的心理动作的,又是关乎人的心理动作的外部呈现的——以此来讲,艺术的本质特征,在所有已知的发生艺术生命现象的人类艺术样式中,均具有上述共同性。如文学、音乐、绘画、建筑(雕塑)、舞蹈、戏剧,还有电影。

但是我们又必得承认,上述七类事物体系,作为人类生活迄今为止表现最为鲜明、彼此之间又有着相对最难逾越界限的艺术形式,它们都从不同的侧面体现着艺术的本质、内涵,以及历来令人类的精神生活震荡不止从而也构成人类精神生活核心的那些特征——但是,它们却都不能被确定为是“艺术”本身:即,艺术不断幻化、体现、延展于这些具体的艺术形式的变幻、表现之中,但是这些形式本身却并不能够构成艺术的全部。甚至于,这些形式作为元素,也可以或者就是经常地出现于人类生活的另一些情景或者事物中。我们经常说的“江山如画”、日常人们经历的某某事件“富于戏剧性”等等,就是具体的艺术形式作为人类生活元素泛化作用的结果。

同样地,电影作为一种艺术形式,作为构成事物的元素,它也可以、并且正在大面积地进入艺术之外的一些重要的人类生活领域,比如政治、经济、数字网络技术、社会意识形态(新闻)等——但是一旦进入艺术创作与体现的领域,情况就完全不同了。我们认为,电影进入艺术领域,就必须、也必然要首先遵从艺术的基本

特征,体现艺术的基本范式,其次才能谈到电影的本体特征。当然,一旦电影艺术成为人类生活的必然,其电影性又势必成为电影艺术的本质特征之一了。但是很遗憾,时至今日,在电影艺术越来越成为人类生活的必然的今天,有关电影性的界定,却依然众说纷纭,莫衷一是。

本书也并非专论电影艺术的电影性内涵——本书所要论及的电影剧作话题,它与电影进入艺术创作与体现领域之后——同其他艺术形式所同样地体现出的那些最为基本的特征之间的关系,以及这些基本特征以何为中心、电影化地进入电影剧作家的视野——这些才无疑构成了本书话题的起点和最原始的依据。

是的,毫无疑问,电影作为同其他任何一种比电影历史都要悠久得多的艺术形式——所共同拥有的,无疑也必然、必须是艺术这一事物的基本特征,必须也必然地具备情感性和形象性的特征,必须也必然地具备纪实与虚构的统一化特征,必须也必然地具备对人的内部心理特征的把握同外部行为动作的体现——这样的双重功效的统一特征。只不过因为艺术这一事物,其本质特征与不同的艺术形式的关系、特征体现的机制等等都非常具体,区别很大,因此不同艺术形式又往往给人们带来很鲜明的不同的印象——也往往容易使人们注意把握和提炼各种艺术形式之间存在的相同特征,即艺术的本质特征。电影具备艺术的基本特征,还在于电影本身的材质特点使艺术的基本特征在电影的延展过程里更能被鲜明地凸现出来。

难道事实不是这样么?我们说表现一事物的最为关键的部分无疑是凸现这一事物区别于他事物的固有特征。在这个意义上,我们说形式依然是手段。诚然形式是表现事物固有特征的强有力的手段。在漫长的人类生活中,艺术这一事物是从摹仿他项

事物的活动开始的。但是这一直使人困惑,因为在人类生活中,甚至波及宇宙,艺术可以摹仿的事物实在是太多太多了。大到自然界的山川万物,小到细微处的蛛丝马迹,甚至抽象到人的意识层面的意识流活动——并且时至今日,随着科技文明的水平加速度提高,艺术摹仿的手段也飞速扩充——但是艺术摹仿的原始本质,即艺术来源于现实生活的原始本质却始终没有改变过。人们在思考,究竟是什么原因使得艺术来源于生活或者说艺术对包括人在内的万事万物的摹仿过程——这样的艺术原始本质亘古不变呢?

古希腊的亚里斯多德在他的《诗学》里对诗的创作内涵有一个界定,指出“诗是对一个完整行动的摹仿”。晚近的哲学大家海德格尔又在他的《艺术的起源》里明确主张“诗是一切艺术的最高形态”。我呢,把这两个人的这两句话搁到一起,不是强调诗的概括性和抽象性就代表了艺术的本质,而是想追问:在上述两位先哲将艺术这一事物的原始本质(出发点)和终极进行了终极描述的同时,在起点和终极之间,又是什么,构成了艺术这一事物的基本表现形态——或者说一切艺术形式在其具体的、符合其自身本体形式特征的前提下所延展渗透出艺术的共有本质特征(艺术性)的过程中,其基本依据、源泉是什么呢?

自然万物?每种艺术形式本身的固有媒材?人类自身的心理感应?都是,又都不是。因为艺术这一古老的事物的实践告诉我们,单靠媒材,或者单靠所谓“心理”,艺术都难以为继。

是行动,或者说,是人与周围世界的社会化行动的互动过程。不仅以行动开始,也将以行动终极——换句话说,包括人在内、以人为核心的行动过程,贯穿艺术这一事物的创造和发展过程。即,艺术的本质特征是行动,艺术事物的延展所依靠的核心及所