

北京电影学院剧作教材

电影剧作观念

刘一兵 主编

CIP 中国电影出版社

刘一兵 主编

电影剧作观念

图书在版编目(CIP)数据

电影剧作观念/刘一兵主编. —北京:中国电影出版社, 2006. 10

北京电影学院剧作教材

ISBN 7-106-02577-1

I. 电… II. 刘… III. 电影文学剧本—创作方法—高等学校—教材 IV. I053.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 090639 号

北京

北京电影学院剧作教材

电影剧作观念

刘一兵 主编

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)

E-mail: cfpw@edude.net

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2006 年 10 月第 1 版 2006 年 10 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787×1000 毫米 1/16

印张/31.25 插页/2 字数/544 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 7-106-02577-1/I·0606

定 价 66.00 元

CFP

北京电影学院剧作教材

本专著系北京市教育委员会人文社会科学研究计划面上项目(Social Science Research Common Program of Beijing Municipal Commission of Education)——《电影媒体的情感机制研究》课题组最终成果(项目编号:00SK08)

本专著系广电总局高等院校人文社科研究项目——《电影剧作理论名著研究》课题组最终成果之一。

CIP 中国电影出版社 2006·北京



责任编辑：秦 赞

装帧设计：赵子航

责任印制：刘继海

电影剧作理论研究的新尝试(代序)

长期以来,学术界似乎存在着一种误解:电影剧作理论即等于电影编剧理论。

毋庸置疑,电影剧作理论当然包括编剧理论。然而我们必须明白,电影剧作理论却又绝不仅仅是编剧理论。编剧理论是一种应用理论,它的直接目的便是指导他人如何创作剧本。在世界各国,尤其是在美国,你会发现很多类似于编剧指南一类的(如 *The Screenwriter's Bible: A Complete Guide to Writing, Formatting, and Selling Your Script*)的书。例如我们熟悉的悉德·菲尔德的《电影剧本写作基础》和麦基的《故事》便都属于这一类。人们管这类东西统称作“编剧手册式的书”。应该说,电影编剧理论只是电影剧作理论中的一部分。电影剧作理论不一定都具有编剧指南的意义,它更重要的意义是将电影剧作作为一种文化现象作美学、哲学、心理学、叙事学和社会学等等方面的研究。这就好比那些作“红学”研究的人并没有打算教人们写《红楼梦》一样。多年来,不少人将编剧理论与电影剧作理论混为一谈,认为电影剧作理论一定就是指导人们写作剧本的东西。这样的误解使很多人觉得电影剧作理论没什么可“玩儿”的。因为它既浅俗又陈旧。无非就是“主题要深刻”、“人物性格要鲜明”、“布局要合理”、“对话要有潜台词”……之类的老生常谈。也正是这样的偏见使得电影剧作理论研究在这些年几乎止步不前,远远跟不上电影的创作现实。从题材选择的观念到电影剧作情节的观念,从电影戏剧性的观念到电影人物的观念,都发生了深刻而明显的巨大变化。可是我们的剧作理论却依然停留在劳逊时代。这样的情况,不仅障碍着我们的创作,同样给教学带来麻烦。面对新的电影剧作规律和结构形式,我们往往削足适履地套用过去老一套剧作理论来解释。往往便会捉襟见肘,牵强附会。

文学系的硕士生设有两门专业课:一为《电影剧本写作》,一为《电影剧

作理论研究》。前者是一门实打实的写作指导课程。授课的方法是由老师布置每周的具体剧作构思或写作练习,由学生在课下完成,再由老师在课堂上就这些练习作具有针对性的讲评和指导。而后一门课则是由学生在授课教师的带领下通过对电影创作(尤其是剧本创作)的现象分析。总结出新的规律,并对这些规律进行哲学、美学、心理学、叙事学和社会学等诸多方面的分析和解释。首先,这些学生应该熟知已有的电影剧作理论并对各家之说有着自己的看法。在此基础上,他们要解构不同类型和创作观念的作品,努力发掘和总结出那些超越了传统剧作理论的新现象和新规律。一句话,他们将以电影创作的多姿多彩的现象为对象。把电影剧作理论向前推进,逐步建构起一套“电影剧作新论”来。

当然,完成这样的任务实在是很困难的。这是一个不小的工程。它考验人们的敬业精神、敏感性和创造性。到目前为止,文学系已经有三届硕士生参与了这样的努力。完成的论文也有数十万字。然而总的说来,选题依然狭窄,研究依然不够深入。尽管大家的水平不一,内容也没有统一的规划,但大家都有着一个相同的追求:研究电影剧本创作的新现象,总结电影剧作理论的新规律。相信这些努力仅仅是我们师生的起跑线。希望这些尝试会给大家一些新的启示,期待着大家给这些文章以批评和指点。

北京电影学院 博士生导师

刘一兵

2006年9月

目 录

电影剧作理论研究的新尝试(代序)	刘一兵	1
一 冲突律及其突破		
戏剧电影理论中的冲突	刘一兵	3
冲突一定是“历史”阶段的冲突	孟 中	12
中国电影在冲突律上的突破	黄 雯	33
二 叙事的观点与视点		
电影剧作主题	孟 中	47
电影视点的本性	黄 雯	67
三 对戏剧性的观念的再思考		
再论“戏剧性”观念	吴晏缇	137
亚里士多德与李渔	冀 安	150
四 电影剧作结构问题新探		
论电影剧作中的节奏	谢啸实	161
非整一情节结构的对话性	罗 岳	169
五 人物性格与情感关系		
人物性格与性格塑造	李嘉音	211
人情关系模式	韦 华	227

六 电影:情感传递的媒介

- 电影创作中的“潜意识” 孟 中 245
- 电影剧作中情感传递的误区 李嘉音 369

七 电影剧作情节的观念

- 情节的动力 段婷婷 387
- 电影叙事的内心化 林小萍 399

八 模式与突破

- 论 36 种剧情模式 陈 咏 415
- 好莱坞警匪片叙事模式的变异 吕少勇 426

九 改编问题的新思路

- 文学改编:一次特殊的电影心理活动 孟 中 471
- 小说与改编剧作比较
- 影片《时时刻刻》剧作分析 李嘉音 475
- 好莱坞影片的欧化倾向
- 《苹果酒屋的规则》评析 孟 中 487



冲突律及其突破

◎ 戏剧电影理论中的冲突

◎ 冲突一定是『历史』阶段的冲突

◎ 中国电影在冲突律上的突破

戏剧电影理论中的冲突

国产电影有一个显而易见的特点：人物总是喜欢吵架，而且吵得天翻地覆的。尤其是表现现代生活的影片，这样的场面更是比比皆是。观众对这种戏很厌恶，可是我们的电影创作者却依然故我地写那些吵架的戏。我问一个拿了这样剧本给我看的朋友，为什么这样处理剧情呢？他回答说：“没有冲突，哪来情节？”

确实，在戏剧界有一句尽人皆知的话：“没有冲突就没有戏剧。”这句话几乎成了戏剧创作的神圣“法律”，没有谁斗胆超越它。在戏剧舞台上上演的人生故事，通常都是命运跌宕，明争暗斗，剑拔弩张，你死我活的时刻。这已经是稍有戏剧常识的人不争的事实。事实上，人们通常也认为这样的“法律”适用于所有的故事电影。在电影剧作理论中，人们将冲突律作为剧作结构的原则和依据，几乎没有谁对戏剧冲突在电影剧本的情节和结构中的至高无上地位产生怀疑的。然而，如果我们今天要问：“在《黄土地》这样的影片中，是谁和谁在冲突？那么，在苏联影片《两个人的车站》、日本影片《谈谈情，跳跳舞》、美国影片《为戴丝小姐开车》、法国影片《花边女工》……等等世界各国为数众多的影片里，又是谁和谁在冲突呢？”抱定冲突论的人肯定是难以回答这个问题的。因为谁都无法将《黄土地》归结为八路军战士与那家农民的冲突。也许在《两个人的车站》的开端部分男女主人公发生了传统意义上的冲突，但接下来整个剧本的人物不是冲突律所规定的将这个冲突激化并推向高潮，而恰恰是相反——逐渐化解冲突，使男女主人公产生动人的爱情。

总之，电影创作的现实以大量成功的作品向我们表明，在电影创作中冲突绝不是唯一的选择，相反，电影可以不表现冲突或者不表现冲突的激化过程，而是表现它的化解。可是您发现了吗？剧作理论在这个问题上是大大滞后于创作实践的。人们至今还没有总结出“冲突律”以外的结构规律。是

什么原因使人们这样藐视现实而将戏剧冲突供奉为电影剧作之神的呢？是什么原因促使电影剧作冲破了“冲突律”？那些无冲突或淡化了冲突的电影剧作有哪些新的创作规律和特点？如果我们不对这些问题加以研究，便会直接影响今天的电影创作。

所谓“冲突律”，就是戏剧以冲突为核心的创作规律。在戏剧中的一切都归结为冲突：一个题材是否适合戏剧创作取决于该题材是否包括着冲突；一个戏剧情节是否具有戏剧性取决于冲突的强弱；戏剧动作只能是那些导致冲突的行为；而戏剧结构的“起、承、转、合”，指的便是冲突的不同阶段。

必须指出的是，戏剧艺术并非在诞生之初就依赖冲突的。在两千年前的亚里士多德《诗学》中尽管已经明确地将剧作结构分成“头、身、尾”这样三个组成部分，却没有像今天的剧作理论那样将这种三段式的划分原则归结为冲突。事实上在十八世纪中期之前的中外戏剧理论家，无论他们属于古典主义还是文艺复兴，都没有明确地论述过冲突在戏剧中的作用。把冲突作为创作原则加以理论化的第一人应该是启蒙戏剧家狄德罗，他主张“戏剧情境要强有力，要使情境和人物性格发生冲突，让人物的利益互相冲突。不要让任何人物企图达到他的意图而不与其他人物的意图发生冲突，让剧中所有的人物都同时关心一件事，但每个人各有他的利害打算。”而真正构筑了今天我们称之为“冲突律”的基础理论的人却是美学大师黑格尔，他将亚里士多德的戏剧结构三段论与辩证法相结合，揭示了戏剧结构布局的总规律：“戏剧动作在本质上须是引起冲突的（“引起冲突的”加了着重号），而真正的动作整一性只能以完整的运动过程为基础。”“合适的起点就应该在导致冲突的那一个（“一个”着重号）情境里，这个冲突尽管还没有爆发，但是在进一步发展中却必然要暴露出来。结尾则要等到冲突纠纷都已解决才能达到。落在头尾之间的中间的则是不同的目的和互相冲突的人物之间的斗争。”

我们可以断论，从黑格尔以后，无论戏剧还是电影，剧作理论中关于结构的原则就没有变过。冲突一直都是戏剧与电影剧本写作和教学的本质环节。例如，在劳逊的著作《戏剧与电影的编剧理论与技巧》中，无论论述戏剧的创作规律和电影的创作规律都一概沿用着黑格尔最初在他的《美学》里提出的冲突律原则。美国最最流行的“编剧手册”式的教材是悉德·菲尔德的《电影剧本写作基础》。在这本书中，主要讲述的便是如何运用冲突律来对一个故事进行布局。这种布局的原则我们可以用很少的几句话将它们概括下来：

1. 全剧必须围绕着一个贯穿冲突展开情节。

2. 结构分为“开端”、“中段”、“结尾”三段。“开端”用来建立冲突,即让冲突的双方第一次交火;“中段”用来展开冲突,让冲突的双方进行多个回合的较量,这些较量要一次比一次激烈,直到推向最后的高潮,在高潮部分展开全剧的最后一次决定鹿死谁手、谁胜谁负的总较量;“结尾”的段落用来向观众交待冲突的结局,即人物最终的命运是什么样的,他们是死了还是活了。

3. 基本要求是,冲突展开要早,开门见宝;冲突发展要绕,出人意料;冲突高潮要饱,扣人心弦;结束冲突要巧,别没完没了。

4. 冲突每一次较量就是一个情节段落(在电影剧本中就称作“一场戏”),而每一个段落的内部又有着各自的起、承、转、合。

您看,如上四条便是全部的“冲突律”式结构原则。可以说,而这些原则自黑格尔之后就没有什么本质上的变化,后来的戏剧理论家们所做的事情不过是将冲突论泛化、极端化或神化。

戏剧将“冲突律”看作是制胜的法宝,原因出于两点:其一、艺术原因;其二、社会原因。

我们知道,话剧舞台的时空具有着很大的表现局限。为了在戏剧舞台上再现人生,戏剧剧作家就必须将原本是发生在松散空间里的事物凝聚在可数的几个场景里,再以激变的方式来表现本来在生活中可能是漫长时间中完成的过程。所以,我们可以将戏剧的原则归纳作:凝聚事物的空间并将使事物产生时间上的激变。能符合这两项要求的事物显然只有冲突。正是出于这样的原因,黑格尔才在他的《美学》中说:“冲突的时刻特别适宜于用作剧艺的对象。”

当然,戏剧重冲突的最重要的原因还是社会学意义上的。最早提出冲突理论的狄德罗正好生活在法国大革命前夜,那是一个阶级对立即将发生最终的血腥较量的年代。特定的社会环境和他内心深处难以抑制的革命激情决定了他的戏剧观。就像余秋雨在他的《戏剧理论史稿》中介绍的那样,“他提倡壮大、蛮强、粗犷的风格。他认为,一个民族愈是文明,愈是彬彬有礼,他们的风格就愈少诗意,‘一切在温和化的过程中失掉了力量’。在他看来与其写宁静的白昼,不如写电闪雷鸣的黑夜;与其写波平如镜,不如写怒涛汹涌;与其写殿舍巡礼,不如写废墟徘徊;与其写人工植物园,不如写深密的森林;与其写现代新楼,不如写野岩洞穴;与其写清泉小池,不如写骇人的飞瀑。把这种美学追求搬移到社会之上,他认为在经历了大灾难和大忧患以后,当贫困的人民开始喘息的时候,最容易产生真正的艺术家。这些艺术家的想象力被伤心惨目的景象所击中,会很自然地描绘出那些后世未曾亲

身经历的人所不认识的事物。”而提出冲突律的黑格尔的人生正好经历了1789年的法国大革命。当时,年轻的黑格尔充满了革命的激情,不仅接受了革命的口号,而且积极参加庆祝活动并参加集会发表慷慨激昂的演说。在那个时代,社会冲突决定着人们生死存亡的命运,戏剧当然便会把它看作关注的焦点。可以说,戏剧冲突是社会冲突的舞台再现,随着社会冲突的加剧和其后东西方冷战的加剧,戏剧冲突便也在剧作理论中被推上了神坛。

众所周知,在东西方冷战最激烈的那段时期,苏联曾经将阶级斗争扩大化到人民内部,整个社会意识形态都将阶级斗争看作是无处不在、无孔不入的东西。阶级斗争成为人们生活的核心内容和社会进步的保证,而对待阶级斗争的态度便成为革命与反革命的分界线。在这种时代的背景下,阶级斗争被神话和泛化了。“冲突”,这原来是戏剧术语的东西现在却变成了艺术家政治立场的体现。比如,爱森斯坦就是个“冲突”的崇拜者,他用冲突解释他所发现的一切艺术规律。我们知道,人类具有联想的能力。当你将两个不同的事物排列在一起并暗示它们存在意义上的联系时,人的联想力便会找出联系二者间的意义。例如,如果将一个女孩子用的纱巾系在一根垒球棒上,人们就会说这象征着男孩和女孩之间的爱情或女孩对男孩的崇拜等等。在纱巾和垒球棒之间根本就不存在着任何意义上的冲突,可爱森斯坦却用冲突来解释他的蒙太奇,说什么第三含义产生的原因全是两个毫不相干的镜头互相冲突的结果。在苏联文化史上曾经出现过反“无冲突论”的运动。1952年《真理报》发表专论《克服戏剧剧作中的落后现象》,把戏剧贫乏的主要原因归结为不把生活的冲突当作自己作品的基础,而是回避了冲突。提出“剧作必须表现生活冲突。否则便无所谓剧作”。文章将写不写冲突提升到了作家立场的高度:“一个真正了解生活、深入观察周围一切事物的艺术家,不能不看到,在共产主义建设者前进的道路上会遇到种种障碍和困难,会发生种种冲突和严重的生活矛盾,克服这些东西,需要进行巨大的努力并对自己爱国主义职责有高度的认识。新旧事物的斗争会引起各种各样的生活冲突,没有这些冲突就没有生活,因而也就没有艺术。”

“老大哥”这样的极左思潮在稍候不久的年代里传染了中国,1964年,我国全面展开了批判“无冲突论”的攻势。只因为周谷城先生说了点自己对文艺创作在方法上的看法,便被批判为主张“抹杀阶级和阶级斗争”、“主张阶级调和论”的“反动立场”,遭到残酷无情的打击。紧接着,中国进入了十年动乱。那是一个“与天斗其乐无穷,与地斗其乐无穷,与人斗其乐无穷”的年代。人们在亲人之间、朋友之间、同事之间、战友之间、干群之间、军民之间……一切可能的关系之间寻找着冲突、制造着冲突、激化着冲突。这时的

文艺创作更是充满了火药味,任何人情、人性都被斥为“资产阶级温情主义的迷魂药”。展示敌我冲突成了戏剧、文学和电影艺术唯一的内容,而百姓之间的情感和关系却不见了。“唯冲突论”并没有给文艺创作带来生机。

“没有冲突就没有生活,因而也就没有艺术。”是吗?

显然不是这样的。生活的内容是波澜壮阔的,冲突仅仅是生活的一部分。尤其在我们人与人的关系之间,并非都能归结为冲突。难道我们能设想,在任何两个人之间都是以冲突的方式来体现关系的吗?如果真这样,这个地球将是多么可怕呀!主张“唯冲突论”的人是这样论证自己的论点的:在生活中,人的性格有着各自的差异,这些差异就是冲突的基础。然而,在现实生活中,性格的差异并不总是引起冲突的,差异恰恰是生活中最自然的现象。在很多时候人们接受这些差异、容忍这些差异甚至求同存异。否则“一国两治”的思想是如何产生的呢?

至于“没有冲突就没有艺术”一说就更加荒唐了。艺术是个多么大的范围呀?你承认齐白石老人画的白菜是艺术吗?那你能告诉我画面上的白菜在和谁冲突?冲突仅仅是艺术题材和手段的一种特殊表现,不要说音乐、绘画、雕塑等等艺术中冲突并不是最重要的,即便就叙事艺术而言,冲突也并非唯一的选择。有人断言戏剧性就等于冲突,没有冲突就不会有戏剧性,这未免太极端了。所谓“戏剧性”,应该指艺术尤其是叙事艺术中能够激起观众情感反应的一切因素!冲突仅仅是激起观众情感反应的一种形态,但在很多时候观众为之动容的并非冲突,这一点在当代电影的成功作品中尤为明显。在这些电影中,性格的差异所带来的不是冲突,而是两个不同的性格结构之间的微妙抵触。例如:在日本影片《远山的呼唤》中,男女主人公之间的关系便不构成任何意义上的冲突。相反,整部影片所着力表现的是他们感情逐渐亲近的过程。影片中有一场戏,当民子从医院回来,她却惊讶地发现耕作不仅将她的农场料理的井井有条,而且与她的儿子结成了一种亲密如父子般的感情关系。孩子缠着耕作要学骑马,而耕作却推着小推车忙着干活,他很随意地在孩子的屁股上轻轻踢了一脚,那一脚恰到好处地折射出了两个人之间的亲昵的关系。为此,观众感动极了。难道这里有什么“冲突”在起着作用吗?当然没有。在另一场戏里,民子的心灵深处对耕作产生了爱意,那一天她大胆地对耕作表示:晚上就不用再睡到牛棚里了,睡到家里来吧,但耕作却出于难以启齿的原因而很客气地谢绝了。当耕作离去后,民子哭了。在这场戏中,我们无论如何也不能将两人的关系看作是“冲突”吧?而这种关系的形态恰恰就是我们所说的“抵触”。再看温德斯导演的影片《得克萨斯州的巴黎》中的高潮段落,特拉维斯来到了分别多年的妻子所

在的色情俱乐部,隔着单面玻璃通过电话同里边看不见自己的妻子对话。这时两人追求的显然不是冲突,而是沟通,是融合。我们一边听着特拉维斯对往事如诉如泣的回忆,一边看着玻璃里边他的妻子对外边那个看不见的来访者所吐露的心声的反应。那些反应是微妙的,一开始,她以为不过是以往每天都能见到的心里变态者,但后来她开始觉得有点不同往常,再后来她觉得这个人前些日子来过,终于她听出来了,这是自己分手多年的丈夫,他所讲的“故事”正是他们之间发生过的悲剧。于是,她哭了,喃喃地呼唤着丈夫的名字,将脸贴在单面玻璃上,试图看到特拉维斯……这是全剧最最激动人心的一场戏了。尽管整部影片没有表现一点点冲突,我们看见的只是特拉维斯如何在旷野里孤独地行走、他如何来到了弟弟家、如何与儿子勾通、如何领着孩子寻找自己的妻子……但我们还是被这场戏深深地打动了。特拉维斯与妻子之间形成的只是性格抵触,(也许故事的前史中间包含着一个激烈的冲突,但并没有正面表现出来。)与那些明火执仗、明目张胆的外部冲突相比,这样的抵触更具有“润物细无声”的内在魅力,更符合特定的情境下的人物关系。

在上个世纪最后的年代里,东西方的冷战格局发生了巨大的变化。面对人类生存日益恶化的环境,不同社会体制和形态下的人民都产生了对和平真诚的呼喊。民心期待着对话,无论你是属于什么宗教、种族、政党、年龄、性别、立场……都应该有耐心坐下来,寻求勾通的途径。就是在这样的大背景下,趋向和平的民心在电影银幕上追求着避免冲突和化解冲突的理想,因而也就形成了显而易见的以抵触为表现对象的大量作品。捷克影片《给我一个爸》(KOLIA)用整个篇幅写了一个拉大提琴的老先生与一个只会说俄语的小男孩之间动人的感情关系;苏联影片《两个人的车站》用细腻的笔触将一对在小火车站相遇的普通男女的感情升华作人间感人至深的乐章;日本影片《谈谈情,跳跳舞》则在一个小公务员和一个舞蹈教师之间发掘出情感真诚交流的动人诗篇……谁能用冲突理论来框定这些影片?

人与人之间绝非仅仅有冲突,而冲突也不是电影的唯一法宝。以“冲突律”来结构剧本的做法仅仅是传统戏剧式结构的规律,不再是今天一切电影都必须遵循的法则了。人们在电影创作中有了更加灵活和自由的天地。例如:美国影片《猎鹿人》的前二分之一情节是没有核心冲突的,作者用充满纪实味道的笔调写出了住在那个钢铁小镇上的俄罗斯裔的居民们的日常生活场景——他们在钢铁厂上班、洗澡、打猎、泡酒吧、举行婚礼……所用的一切就像是一幅风格浓郁的风俗画。接下来,情节骤然转到了越南战场。剧作用冲突律的方式展开了被俘虏的美国士兵利用轮盘赌的机会出逃的过程。