



影视剧作教程

郝朴宁 主编

YINGSHI JUZUO JIAOCHENG

影 视 传 媒 书 系

全书通过对世界影视剧创作历史过程中形成的技巧、形式和类别等的归纳总结，深入浅出，全面阐释了影视编剧中关于创意、题材、主题、结构、剧情、语言等视听元素。



重庆大学出版社

<http://www.cqup.com.cn>

影视剧作教程

YINGSHI JUZUO JIAOCHENG

影 视 传 媒 书 系

郝朴宁 主编

郝朴宁 高力 代湘云 孙跃 编撰

重庆大学出版社

内 容 提 要

本教材针对影视专业学生和研究生学习需要编写。由于作者长期从事影视专业教学工作,同时以编剧的身份和媒体合作,使该教材既有学理性思考,又有实战经验,充分保证了理论与实践的有机结合,这也是这部教材最大的特点。该教材虽然是按照教材的体例编写,但在理论和实践上都有相当的深度,特别是一些作者担任主创的案例,对于学习者能够带去有益的体验。

图书在版编目(CIP)数据

影视剧作教程/郝朴宁主编. —重庆:重庆大学出版社,2012.4
(影视传媒书系)
ISBN 978-7-5624-6287-3

I. ①影… II. ①郝… III. ①电影文学剧本—创作方法—高等学校—教材 ②电视文学剧本—创作方法—高等学校—教材 IV. ①I053.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 150081 号

影视剧作教程

郝朴宁 主编

策划编辑:雷少波

责任编辑:李桂英 龙沂霖 莫春燕 版式设计:邱 慧
责任校对:谢 芳 责任印制:赵 晟

*

重庆大学出版社出版发行

出版人:邓晓益

社址:重庆市沙坪坝区大学城西路 21 号

邮编:400030

电话:(023) 65102378 65105781

传真:(023) 65103686 65105565

网址:<http://www.cqup.com.cn>

邮箱:fxk@cqup.com.cn(营销中心)

全国新华书店经销

重庆升光电力印务有限公司印刷

*

开本:787×1092 1/16 印张:21.5 字数:385千

2012年4月第1版 2012年4月第1次印刷

印数:1—3 000

ISBN 978-7-5624-6287-3 定价:43.00元

本书如有印刷、装订等质量问题,本社负责调换
版权所有,请勿擅自翻印和用本书
制作各类出版物及配套用书,违者必究

出版说明

Chuban shuoming

历时两载,经数十位专家同仁的携手努力,“影视传媒书系——电影艺术系列”即将陆续成书面世。

作为一个成学仅仅数十年的新兴学科,电影的学科历程和学科特征显然不同于那些年代久远、台基高大的传统学科。早在20世纪50年代,法国电影理论家安德烈·巴赞就曾对电影的发展感叹道:“电影毕竟是一门太年轻的艺术,它过于卷入自身的演变之中,以至于不能在任何一段时间里,在重复自身的过程中纵情享受,电影的五年就相当于文学上整整一代。”或许正是因为电影艺术和电影学科具有这样的“演进动力学特征”,才需要我们时时关注多变的电影现象,并针对学科知识体系与学科教育流程常加修缮,以期在新的学术成果、系统知识表述和专业教育理念与方式之间,实施更多有效的通联和翻新。

在很长一段时间里,电影的学科区位一直不甚清晰。直到此次国家学科目录的重新拟定,电影学科才成为艺术学门类中与戏剧学、电视学并列的一级学科(或称影视学)。学科区位的明确与升级,势必会赋予影视学科更广的视域和谋求学科进一步建构的决心。基于此,“影视传媒书系”特邀集四川大学、重庆大学、西南大学、西北大学、辽宁大学、郑州大学、上海大学、安徽大学、西南交通大学、福建师范大学、云南师范大学、浙江传媒学院、广西民族大学、贵州民族学院等高校多年从事影视学研究教学的中青年学人,侧重关注“电影本体”和“电影主要相关”两个向度,策划、撰编而成“电影艺术系列”,以期对影视学学科的建设 and 影视人才的教育培养添砖加瓦。

“影视传媒书系——电影艺术系列”编委会

2011.8.

前言

Qian yan

本书是一本为适应高等院校影视相关专业教学而编写的编剧理论教科书,也是一本向广大读者介绍写作影视剧本所需要掌握的基础知识的专业书籍,全书分层次地就编剧艺术的一些理论和实践问题展开论述。

影视剧作理论中,常常有人问“何为影视剧作”。准确地说,影视剧作是一种能力,即用影视艺术手法整体地表现故事、人物和思想的能力。

影视剧本作为一种特殊的文学载体,有着自身的属性,与其他文学类型有很大的差异。虽说目的都是叙事、抒情和表意,但写作思维和方法并不同于小说,与戏剧舞台剧本也大不相同。首先,影视剧本是画面和声音相结合的艺术蓝本,它用独特的视听语言讲故事,直接作用于观众的视觉与听觉,有着一套复杂的“编码”技术;其次,影视剧本是时间、空间相结合的再现,无论是叙事的手法,还是镜头的组合结构,都要应用特有的“蒙太奇”思维,创造出五花八门的风格样式;再次,影视剧本有很强的操作指导性,它除了提供阅读之外,最大的使命就是为影视剧拍摄提供可行性操作文本,对相关的造型、道具、表演、环境等要素必须给出明确要求和指示,为剧组的再创作提供依据;最后,影视剧本在不同的制作时期有不同的内容,大致分为文学剧本、分镜剧本和导演台本三大阶段,直到作品拷贝完成,剧本的最后一个阶段才算尘埃落定,也就是说,影视剧本本身也是一个不断发展的作品。

基于以上四个特点,要成为一名真正的编剧,就需要具备很强的专业素养,经历不断的实践磨炼,才谈得上为银幕而写作。

本书一共包含了九章内容,分别就主题和人物、情节和故事、结构、语言等编剧要素加以具体而全面的分析论述。每章所涉及的内容,都代表着剧本构成的一个部分,虽然看似各论其究,但每个要素之间都互相关联、互相牵制,只有将它们整合在一起,才能构成一个相对完整的体系,完成一个实实在在的剧本。除此之外,本书大量精彩的影视实例剖析及经典剧本片段选取,为阅读和学习本书增加了一定的易懂性和趣味性。

当然,影视理论和影视艺术本身都在不断地向前发展,不同需求的学习者在阅读和使用本书时,可以根据实际情况,结合影视剧的发展方向,加以选择和取舍,不必拘泥于现有的内容。



第一章 绪论 / 1

第一节 影视创作的生产流程与组织构建 / 2

- 一、影视作品诞生的主要环节 / 2
- 二、摄制组的构成 / 3

第二节 戏剧、文学与影视艺术关系辨析 / 5

- 一、“戏剧性”的内涵 / 6
- 二、“文学思维”与直观影像 / 8

第三节 影视创作观念的实践发展 / 12

- 一、中国新时期电影形态观念的转变 / 12
- 二、中国新时期电视剧的迅速崛起 / 16

第二章 主题和人物 / 22

第一节 影视剧作话语的多元嬗变 / 22

- 一、文化反思：影视艺术本体属性的回归 / 22
- 二、环境的双重压力与影视创作的双重批判 / 25
- 三、社会批判观念的文化渗透 / 32
- 四、历史文化观念的重树 / 38

第二节 主题 / 41

- 一、主题的产生 / 41
- 二、主题的表达 / 43
- 三、主题的矛盾体现 / 45
- 四、《红高粱》内涵分析 / 47
- 五、主题与话语 / 51
- 六、话语的文化对抗 / 53
- 七、民俗与民族文化 / 56

第三节 人物 / 59

- 一、人物——剧作的核心 / 59
- 二、性格是人物魅力之所在 / 62

三、如何塑造人物 / 68

四、人物的类型与设置语境 / 69

第四节 人·事·境 / 72

一、规定情境中的规定动作 / 72

二、“人”与“事”的关系 / 73

三、冲突激化性格 / 76

四、事件与情境的关系 / 78

五、情节推动人物性格的发展 / 82

第三章 情节和故事 / 88

第一节 影视作品的叙事系统 / 90

一、影视作品的影响元素 / 90

二、主流话语同个体话语的情节设置 / 93

第二节 影视叙事理论 / 94

一、故事的重新定义与表达 / 94

二、影视叙事理论的建立 / 99

第三节 “情节”与“故事”的关系 / 103

一、相互的依存性 / 111

二、相互的制约性 / 113

三、相互的补充性 / 113

第四章 影视剧情模式 / 117

第一节 电影剧作的传统模式 / 117

第二节 对36种剧情模式的遵循、演变、突破 / 119

第三节 影视剧作的新模式实例 / 124

第五章 剧作结构 / 127

第一节 叙事与结构 / 128

一、叙事结构的基本原理 / 128

二、多重空间的结构 / 131

三、影视剧作的基本结构 / 137

第二节 影视剧作的基本框架 / 181

一、影视艺术的时间意识 / 181

二、影视剧作的叙事角度 / 183

第三节 结构的基本要素 / 184

- 一、开端部分 / 186
- 二、发展部分 / 190
- 三、高潮部分 / 191
- 四、结尾部分 / 195

第六章 影视剧作语言 / 204**第一节 影视语言的综合性 / 204**

- 一、影视语言的综合性特质 / 204
- 二、影视语言要素分析 / 206
- 三、编剧的节奏设置 / 216

第二节 影像符号的意义构成 / 217

- 一、影像与符号 / 217
- 二、影像符号的内涵分析 / 219

第三节 叙述性语言 / 224**第四节 有声语言 / 229**

- 一、对白 / 229
- 二、旁白 / 234
- 三、独白 / 236

第五节 潜台词 / 241**第七章 剧作的一般技巧 / 245****第一节 悬念——德莫克利斯头上的剑！ / 245**

- 一、悬念是什么 / 245
- 二、怎样设置悬念 / 248
- 三、造成悬念的三种情况 / 249
- 四、加强悬念的技巧 / 251
- 五、悬念大师希区柯克 / 252

第二节 误会 / 255**第三节 巧合 / 258**

- 一、巧合的意蕴 / 259
- 二、电影中的巧合 / 260

第四节 突变与陡转 / 264**第五节 伏笔 / 266**

第八章 改编的艺术 / 271

第一节 文学作品改编为影视作品的可行性 / 271

- 一、理论上的可行性 / 272
- 二、实践上的可行性 / 273
- 三、《法国中尉的女人》的成功改编 / 276

第二节 完成从文字形象到银幕形象的转换 / 285

第三节 文学作品改编为电影的几种方式 / 289

- 一、移植 / 289
- 二、节选 / 290
- 三、浓缩 / 291
- 四、取意 / 291
- 五、戏说 / 293
- 六、其他 / 299

第四节 改编的一些基本原则 / 299

- 一、改编的选择与要求 / 299
- 二、影视作品改编的原则 / 301

第九章 影视剧作的区别 / 302

第一节 影视创作区别的概说 / 302

第二节 题材 / 307

第三节 叙事 / 310

- 一、叙事时间与容量 / 310
- 二、电视连续剧创作的本质特征 / 312
- 三、实现电视连续剧本本质特征的理想状态 / 315

第四节 对白 / 316

附录1 乔治·普罗蒂的“36种戏剧模式” / 320

附录2 美国影片《骗行天下》剧作结构分析 / 330

第一章 绪 论



一部影视剧的创作，无不是从剧作者编写剧本开始的。

剧本作为影视剧制作的基础，决定了它的主要功能是为影像工作者提供一个实际操作过程的蓝图，而不是提供一个可供阅读的文学作品。电影剧作家悉德·费尔德曾经强调过电影剧本的基本概念——“它既不是小说，也不是戏剧……而是由画面讲述出来的一个故事”。剧本的内容和形式有着区别于一般文学作品的独特属性，即它是运用画面与声音组合的思维逻辑来叙事和表意的。剧本在写作过程中，必须具有独立的视听思维，尤其是画面中人物、场景、灯光、色彩、道具、镜头技巧等构成因素，需要在编辑的脑海中将文字转换为画面落在纸上。

影视剧本存在多种名称和写作模式，如被称为“脚本”“对话剧本”“文学剧本”“分镜剧本”和“导演台本”，这些剧本模式代表了不同的写作方法，也代表了不同的剧本时期。在拍摄过程中，基于原始蓝本的构思，导演和演员会进行再创作，未来呈现的银幕形象和细枝末节在不断的磨炼中又会形成一个新的影像。比如剧作者最初提供的是文学剧本或分镜剧本，在拍摄完成之后，根据场记最后的拍摄和修改，会重新出现一个新的剧本模式即导演台本。不过，这种二度创作和递进编写并不会否定原剧本的价值，恰恰相反，它证明了剧本是影片创作的基石，剧本在某种程度上决定了影像的命运。

第一节 影视创作的生产流程与组织构建

一、影视作品诞生的主要环节

一部影视作品的诞生,是由编剧、导演、演员、摄影(像)、美工、录音、服装、化妆、道具和后期剪辑等集体创作而成的。其间,从最早的构思到最后的发行放映,包括以下几大环节:

(1) 策划。在文化工业的背景下,任何一部影视作品的产生,往往需要几千万元甚至上亿元的投入,投入的回收与赢利,是任何一部影视作品制作时必须考虑的基本前提。为此,影视作品制作的一项重要工作就是选题策划。即制片人(或制片人与编导)根据对社会和观众的需求(市场调查)共谋选题,评估投入和产出的效益。制片人的主要工作与财务和组织有关,负责资金筹集和作品完成后的发行与资金偿还。制片人根据策划方案说服发行商投资,同时也可以提出创意,为制作单位完成“包拍”计划。制片人是一部影视作品制作的实际组织者。

(2) 组织剧本创作。策划并确定了选题之后,交由生活基础扎实、艺术功底深厚的编剧进行创作(也可以购买成熟的剧本),或购买相中的小说后,聘请职业编剧改编剧本。这是实做与选题的对位,通过剧本创作产生制作蓝图,制片人据此确定能否达到选题策划的意图,并以剧本对播出单位进行调研,再次确认选题的社会效益与市场效益。这一阶段,编剧的地位十分重要。其主要任务就是准备剧本,包括完成故事大纲、大致交代主要情节、根据大纲完成剧本,以及根据制片人和导演的要求,完成最后的拍摄剧本。如果制片人 or 导演对编剧不满意,可另请编剧修改剧本,但要注意处理好编剧署名的问题。

(3) 报送选题。按照国家广播电影电视总局(以下简称国家广电总局)的要求,任何影视作品制作单位在实际投拍前,都必须严格履行选题申报程序,选题立项后,才能进行作品的制作。选题申报分重大题材和一般题材两种,重大题材由国家广电总局重大题材办公室专门组织专家进行评审,制作单位须提交完整的剧本,评审通过后才能制作。一般选题只需提交一个简单的剧情梗概,即可完成选题备案。

(4) 前期准备。包括安排预算,确定主创人员、监制人员,导演案头工作,制片主任编制预算,采景置景,挑选演员并试镜,完成摄制组的组建等。制片人和导演共同完成拍摄计划不仅关系到拍摄进度,也直接关系到作品制作的实际投入。制片人这时必须要做线上成本——版权与编剧、导演及主要演员的酬金;线下成本——其他工作人员、拍摄费用、剪接、宣传保险费用,两者的总合即为样本成本。

(5) 现场拍摄。根据预先制订的计划,按照拍摄周期和日程进入现场拍摄。

(6) 后期制作。对现场拍摄的素材进行剪辑加工;同时,对音乐、音响(需要后期录音的台词等)进行录音;胶片拍摄还需洗印。

(7)送审。完成片通过(或经过修改通过)取得发行放映许可证。

(8)宣传。制作预告片、安排新闻报道、散发剧照海报、发布媒体广告等。

(9)营销。采取一次卖断或分成方式将影片交发行商放映。授权制作、出售影碟、音碟、图书、画册等衍生物。

摄制组各部门的成员由制片主任和导演共同商定。制片主任主要考虑人员待遇,以便核算制片成本;导演主要考虑人员水平,以保证影片艺术质量。

二、摄制组的构成

(一)艺术部门

(1)导演组——导演、副导演、场记、对白员。导演的任务是协调好各部门,完成拍摄合成,把剧本变成影像。副导演的任务是与导演一起计划每天的拍摄进度,并按照导演的意图,为每一个镜头做拍摄前的准备工作。导演的重要工作之一是指导演员表演,包括讲解台词、动作表演、提醒演员在具体一场戏中的位置。副导演通常要负责与临时演员沟通,依照导演要求调度群众演员。场记负责镜头之间的连贯性和一致性,留意角色的外表、道具、动作、镜头位置和每一场戏的时间等细节。对白员的任务是为演员提词或为不在镜头内的角色配音,或与演员对话。一些战争题材的作品和动作片,还会有第二导演组,负责拍摄特技、打斗或远离主要拍摄现场的镜头。

(2)表演组——主角、配角、客串演员、群众演员、替身、特技演员。演员是影视剧制作的重要组成部分,主角作为片中的主人公,影片主要是围绕他(她)来展开的。同时,该角色始终处于矛盾冲突的主体地位,集中塑造角色形象与心理,体现影片的主题思想。配角在艺术表演中属于次要角色,配合主角完成影片的表演工作,但也是非常重要的人物,有很多台词。客串演员是指在影视剧中出现时间极短,台词最多不超过5句的演员。群众演员是指作为画面时空背景出现,没有标识性台词的演员。替身的作用是代替主角完成高难度动作或其他主角不愿意亲身完成的表演镜头。特技演员是指常在影视剧的动作戏中表演特别技能、体能或危险动作的人员。

(3)摄影组——摄影师、摄影助理、灯光师、剧务。摄影组以摄影师为主,摄影师必须是摄影、灯光及操作镜头的专家,负责与导演沟通每一场戏的灯光及拍法。摄影助理负责监督开机、换片、对焦、跟焦,并跟踪镜头与推轨。灯光师负责灯光的布置与装配。剧务(又称场务)负责搬运及放置设备、道具同灯光器材。

(4)录音组——录音师、麦克风操作员、声效控制员。录音师的主要任务是在拍摄时录下演员间的对话,器械包括:一架手提录音机、几组麦克风,以及一架可以调整混声的机器。在演员没有对话时,录音师通常会录下环境声,以便日后填补对话间的空白。麦克风操作员负责操作麦克风,以及把小型麦克风藏在演员身上。声效控制员负责安置其他的麦克风,控制现场环境声音。

(5)特技组——负责准备及执行模型拍摄、画面合成、电脑动画等特技镜头。

(6)美工组——美术师、美术助理,服装、道具助理,置景组长、置景员。

(7)化妆师——负责完成演员的人物造型。

(8)电气师——电气师专门负责构建场景及灯光设备的线路连接。

(9)剪辑师——样片剪辑师、音效剪辑师。影视作品制作的合成阶段通常称为后期制作,但并非拍摄完成后才开始。摄制组进入现场拍摄,后期工作人员往往已在幕后开始工作了。剪辑师负责分类整理及组合拍摄出来的各个镜头。镜头常常有好几个版本,而且拍戏时并非连续顺序拍摄,不少作品的合成时间远远高于拍摄时间。如今许多作品开始运用电子剪辑手段,即人们通常所说的“非线性编辑”,此种方法可以让剪辑师随意进入毛片的任何部分进行加工。剪辑师可以任意调出某个镜头,将其放置到其他镜头的前后,或修改或放弃,计算机系统还可以制作出特技和音乐效果。“非线性编辑”系统虽然加快了剪辑的速度,但剪辑师仍需要在工作样片上仔细鉴别关键场景,以核对色彩、细节和空间。样片剪辑师完成版本雏形后,音效剪辑师则开始负责将所有声音合成音带,导演、作曲、样片剪辑师以及声音剪辑师均须把粗剪的样片看一遍,以决定何处放音乐或放置特殊音效,这一过程称做定音。声音剪辑师的主要任务之一是在样片完成后监督对白的重新录制,即自动对白更换,以保证声带的“净化”。声音剪辑师也负责声音特效,从“声音资料库”中寻找能够运用的声音,或自行制作录制声音。现在声音剪辑师在很大程度上得依赖计算机技术进行剪辑,声音的质量可以通过数字化方式而得到保证,去掉高频或低频,改变音质音高、回响、平衡、速度等,所以,数字化剪辑是一种“声音的塑造”。^① 在寻找声音的“位置”时,作曲也开始工作,和声音剪辑师、导演确定音乐进入的位置,设计工作清单,说明音乐插入的位置、长度,然后开始作曲。

(二)制片部门

(1)制片人——又称制作人,通常有一个故事梗概之后,制片人便为影片进行多方筹资,他们本身也有可能是投资者或制片厂的总裁。

(2)制片主任——制片主任是摄制组的行政领导者和组织者,主要负责每天的日常生活与食宿管理。事实上,一个好的制片主任应该是一个出色的企业管理家,并且还是一个懂得艺术、熟悉各部门业务的内行。制片主任在一个摄制组内肩负着政治思想工作 and 组织生产领导的重任,而一部影片的周期长短和成本高低的调控上,制片主任起着主要作用。同时,制片主任对影片的艺术质量也负有一定责任。

(3)剧务——电视剧摄制过程中的日常事务负责人,其主要工作任务是在制片主任的直接领导下做好衣、食、住、行等方面的工作。

①外联剧务:主要负责联系拍摄场地、订购出行票务、租借服装道具等对外事务。

②现场剧务:主要负责通知现场拍摄时间、维持现场拍摄秩序、处理拍摄现场的突发事件。

③生活剧务:主要负责剧组吃、住、行的安排。

(4)其他:场工、厨师、医生、会计、出纳。

此外,作曲、演奏、演唱一般不列入摄制组编制;特殊片种需要的烟火、枪械,以及武打设计、舞蹈指导之类,也未列入常规摄制组编制。

^① 大卫·波德维尔,克莉丝汀·汤普森.电影艺术——形式与风格[M].北京:北京大学出版社,2003:296.

摄制组由导演和制片主任共同管理。导演是摄制组艺术创作的领导者和组织者；制片主任是摄制组事务性工作的管理者，并配合导演保证拍摄工作的有序进行。

第二节 戏剧、文学与影视艺术关系辨析

我们所说的“文学”即“影视文学”，也就是“影视剧作”。关于文学在影视创作中的地位和作用，即文学与影视的关系，历来存在争议，有的主张还相当对立。

第一种观点：作为20世纪电影大师之一的瑞典著名导演英格玛·伯格曼曾说：“电影与文学毫不相干。这两种艺术形式的特性和本体通常都是互相冲突的。”^①美国著名作家，普利策奖获得者诺曼·梅勒认为：“电影与文学相距甚远，比方说，就像窑洞绘画和一首歌。”郑雪莱先生也充分尊重电影的独立艺术性，并在其著作中指出：“电影就是电影，没有必要再提出电影的文学特性和文学价值。”^②这种观点无异于说影视仅仅是一种活动照相、图片和音乐（或影像和音响），若没有人物、故事、情节等，又何言故事片？

第二种观点：“没有必要把电影看做一种全新的艺术。就其虚构的形式而言，它有与小说相同的意图，就像小说与戏剧有相同的意图一样。”“让狄更斯以及上溯到古希腊与莎士比亚的所有先辈大师们再次提醒这些狂妄之徒。格里菲斯也好，我们的电影也好，其独特性都不是从自己身上凭空产生出来的，而是有着它过去深厚的文化渊源的。”^③张骏祥认为：“电影就是文学……电影文学的完成形式是最后在银幕上放映出来的影片。”^④这种观点无异于说，文学的表现形态除口头、书面外，又加了一种胶片的表现形态，而否定了电影作为一种既是综合的又是独立的艺术。难怪萧伯纳说：“如果银幕上从头至尾都是文学，那就是说，把文字搬到银幕上，在银幕上读书！”

然而，文学这门十分古老的艺术形式，是以语言文字为基础的，它运用语言文字从现实中提炼、创作出来表现情感和再现生活。电影不同于文学，就其表现形式而言，电影是从具象到抽象的过程，文学则是从抽象到具象的过程，在此过程中，它们通过不同的媒介和手段表现自我。二者具有各自独立的艺术形式，虽有共同点，但不可划等号。

我们认为，影视文学即影视剧作，它是在影视创作过程中，用文学手段（文字形式）为未来作品描绘的一个蓝图，是作品的思想艺术基础。这个蓝图或基础，与传统文学不同的是它写作的目的不是提供阅读，而是提供拍摄。

因此，“剧本，剧本，一剧之本”或“导演中心论”之争，是没有意义的。剧作，毕竟只是半成品；导演，却要以这个半成品作为拍摄的基础或蓝图。为了使我们对问题有一个清晰的认识，下面我们稍加辨析。

① 英格玛·伯格曼. 伯格曼论电影[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2006: 6.

② 郑雪莱. 电影美学问题[M]. 北京: 中国电影出版社, 1985: 27.

③ 谢尔盖·爱森斯坦. 蒙太奇论[M]. 北京: 中国电影出版社, 1980: 97.

④ 张骏祥. 关于电影的特殊表现手段[G]. 1956(S2).

一、“戏剧性”的内涵

“戏剧性”作为一个审美范畴的概念,首先必须界定出真正的戏剧性和虚假的戏剧性。有人认为只有那些表现激烈外部冲突、情节离奇曲折的作品,才是最富有戏剧性的。有人则认为那只是表面的戏剧性。如果说追求“戏剧性”会导致造作、虚假,那只能是因对“戏剧性”的误解所造成的,这类“戏剧性的赝品”,不仅影视艺术所不取,也是戏剧艺术所不容的。事实是,影视艺术不仅需要戏剧性,并且这种戏剧因素已经同影视语言的主要元素(音、画)融合在一起,成为了影视艺术的构成因素之一。

首先,“戏剧性”的基础是动作,这一特质是由演员的表演艺术决定的。作为综合艺术,戏剧的主要成分是演员的表演艺术,它是舞台形象塑造的直接完成者,而演员塑造舞台形象的基本手段是动作。古希腊戏剧发展过程中的一个重要步骤就是用动作逐步取代叙述。亚里士多德就曾明确指出:“悲剧是对于一桩严肃、完整、有相当广度的事件的事摹拟;它的媒介是语言……它的方式是用动作来表达,而不是用叙述。”^①

就影视艺术来说,画面作为语言构成的基本元素,其重要特质之一就是运动性。而画面的运动性则包括:画面内部的运动、摄影机的运动和变焦距镜头等。其中画面内部运动正涉及戏剧运动(外部形体运动、语言动作、静止运动等)的各种成分。

视觉动作,即能够直接看到的物体的运动,是构成影视艺术运动性特质的最基本因素。而影视艺术的主要表现对象是人,所谓视觉动作自然主要是指人物的动作——外部动作(形体动作)。

对话——语言动作。语言融入影视艺术,为真实地表现现实生活,特别是表现人物隐秘和复杂的内心活动提供了条件。在语言进入影视艺术的初期,戏剧的影响是非常明显和有益的。戏剧语言同一般文学语言的差异正是在于它的动作性。霍华德·劳逊认为:在戏剧中,“说话也是动作的一种形式,抽象的或谈谈一般感受或想法的对话是没有戏剧性的。话语描绘了或表现了动作,才有价值。由话语所表现的动作可能是回想的或潜在的——也可能动作伴随话语而来。但对所说的话的唯一考验是看它是否具体,有无实际的冲击力,能否使人紧张”。“一小段对话,一场或整个一出戏都牵涉到具有不具有动作性的问题。”^②这里对于戏剧语言动作性的论述是有见地的,但标准过于绝对。因为,对话的“冲击力”是在说话双方处于矛盾对立状态时产生的,当双方处于“非矛盾”的和谐状态时,就不会在话语中“冲击”对方,只是进行一种思想、愿望和情感的表达,这样的对话一旦产生影响力,也可以构成一种心理动作。影视艺术中的话语也应该具有这一特质,是动作的一种成分。有人认为,影视艺术中的话语如果太多,会冲击视觉形象,这种观点太片面。有动作的话语,使话语本身具有了戏剧性,反之话语多而缺乏动作性,这才是真正应该避免的。

静止动作,既是导演进行节奏处理的一种方式,也是揭示人物内心活动的一种手段。影视艺术在使用这一手段时,有其自身的优越性:第一,戏剧中的静止动作会由于

① 亚里士多德. 诗学[J]. 文艺理论译丛,1958(2).

② 霍华德·劳逊. 戏剧与电影的剧作与技巧[M]. 北京:中国电影出版社,1961:214,217.

舞台同观众的距离问题,而让观众难以精确地把握演员的表演。但影视艺术却可以通过特写镜头,将演员的表情精细入微地再现出来;第二,影视艺术在出现特写镜头时,还可以借助于音乐、音响、画外音等手段,将人物的心理活动内容揭示得更加明确,从而获得特有的感染力。

另外,音响也可以构成一种动作,如人物的心理情感和情绪通过自然音响加以外化。

关于“动作”,在理解时千万不能看成是纯外部的东西。从艺术创作的角度看,动作的内涵是作为艺术语言的表现手段而言的,已经不同于一般生活中的动作。在戏剧性中,任何一种动作都应该是人物内心世界活动的外现。语言动作是这样,静止动作是这样,外部动作也是如此。音响如果不同人物的内心活动联系起来,就不能成为人物内心活动的触发力和推动力,也就失去了动作的意义。相比之下,影视艺术更加重视“视觉动作”,这种动作必须是心理活动的外化,要能够通过动作去阅读人物的心理。所谓的戏剧性,正在于人物的“内心”矛盾冲突,只有当各种动作成分变成人物心理的外化时,才真正地获得了戏剧性。影视艺术在形象表现上,人物的心理一定要通过动作视觉化。

其次,“戏剧性”的中心是“戏剧情境”。“情境”不仅体现在具体的艺术创作之中,同时还有着极强的美学意味。普希金就说过这样一段话:“在假定情境中的热情的真实和情感的逼真——这便是我们的智慧所要求于剧作家的东西。”斯坦尼斯拉夫斯基又补充说:“我们的智慧所要求于戏剧演员的,也完完全全是这个东西,所不同的是,对剧作家算是假定的情境的,对于我们演员来说却已经是现成的——规定的情境了。”^①

所谓“情境”是指人物活动的具体环境,即面临的情况和关系。对于戏剧来说,情境是使人物产生特有动作以显示自己本来面目的“机缘”。戏剧艺术要在有限的时间和空间内,使各种人物迅速、充分地展示自己的性格,就必须为人物提供有力的“机缘”——情境。需要注意的是,这里所说的情境也必须是戏剧性的。那么,怎样的情境才算是具有戏剧性的呢?顾仲彝说:“戏剧性的戏剧情境必然使观众产生期待”。所谓“期待”,就是我们所说的“悬念”。戏剧需要情境,而情境是否具有戏剧性,需要的标准是看它能否产生悬念。当然,没有悬念的情境,自然是不会有戏剧性的。但是,并非任何悬念都具有真正的戏剧性。

影视作品同样需要戏剧性情境。影视艺术,特别是故事片或电视剧,需要情节具有真正的艺术吸引力,就必须包含戏剧性的情境。这样的情境,不仅能够产生出有力的悬念,而且有可能蕴含着戏剧性的情节,为性格的自我展现提供条件。弗雷里赫认为:“任何一部电影剧本和影片的情节都是以戏剧性情境(或情境的总合)的展开为基础的”,“艺术家的天才就在于能够识别包含戏剧与情节可能性的情境”^②。“情境”即使到了现代派影视艺术中,仍然是非常重要的。现代派电影的先驱让·爱浦斯坦认

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第2卷,第72页。

② 弗雷里赫. 银幕的剧作[M]. 北京:中国电影出版社,1979:92,110.

为：“电影中可以没有故事……只有一些情境，没头没尾；没有开始，没有中段，没有结束……人们可以从任何角度去观察这些情境。”^①

再次，“戏剧性”的一个重要问题是“戏剧冲突”。关于“冲突”在戏剧中的地位，一直是一个争论不休的问题。我国戏剧界一向是非常重视“冲突”的，几乎所有的教科书都在强调着“没有冲突就没有戏剧”。对于“冲突”也应该辩证地看待，任何问题一旦绝对化，也就狭隘化了。就艺术实践来看，不表现“人与人之间对立冲突”的戏，可能是很有戏剧性的；而一些冲突表现十分激烈的戏，也可能是缺乏戏剧性的。问题在于，所说的“冲突”是否具有戏剧性。要对这一问题有一个明确的认识，首先，必须搞清楚什么是“戏剧冲突”。这里所说的“冲突”包含了：人与人之间的冲突、人与自我的冲突和人与环境之间的冲突。真正的戏剧冲突应该是通过直观动作再现于观众面前的外在和内在在矛盾的发展过程。形成和展开戏剧冲突的方式是多种多样的，它同艺术家的表现风格密切相关。影视艺术同戏剧艺术从根本上来讲是两种不同的艺术，所以，只能融合，不能照搬。特别需要注意的是：不能以戏剧的方式在影视艺术中展开戏剧冲突。就其表现形式而言，必须对“冲突”进行统一性思考后，才能对戏剧冲突的影视化作出客观的评价。

二、“文学思维”与直观影像

关于影视艺术同文学的关系，首先必须承认一个事实，那就是随着影视艺术的发展，影视文学已经成为了一种专门的体裁。从发展的意义上看，影视文学是影视艺术自身发展的产物，自然会受到小说、戏剧文学的影响，但又必须影视化。在这一问题上，人们往往比较多地考虑了它们的共同点，其实，它们之间的差异性远远要多于共同点。

小说被称之为叙事体裁，因为它是通过“叙述”表现事件过程的。而戏剧作为“再现艺术”，则是通过直观的动作，将事件及其因果联系直接呈现在观众面前。小说用语言文字叙述事件，是叙述已经发生过的事情。戏剧通过直观动作再现事件，让事件在观众面前发生。小说作者只受思维逻辑的制约，其思维是不受时空限制的，语言作为思维的外化，自然能够打破时空的限制。戏剧则必须受到舞台时空的制约，舞台时空的逻辑限制着再现者的思维逻辑，必须把所要再现的事件“装”入规定的时空中，这就产生了舞台再现事件的时空制约性。此外，当戏剧艺术进行对于“往事”的回叙与交代时，也必须进行戏剧化的处理，即用动作去表现。在戏剧中，最忌让人物停下“动作”去回叙往事，这种“叙述”是没有戏剧性的。这就使戏剧和小说产生了最大的差异，即戏剧的本性甚至是排斥叙事的。

影视艺术由其自身的本性所决定，其画面的视觉逻辑又不同于舞台动作的逻辑。在影视作品的画面及其组合中，既包含了戏剧性的成分，又有叙事性的成分，是两者的融合体。影视艺术的“叙事性”是由摄影机的性能所决定的，摄影机的镜头如同一只会记忆的眼睛，将生活中发生的事情如实地纪录下来。语言对于人的思维具有忠实性

^① 转引自《电影艺术》1980年第11期，第58页。