

兼桃文学和电影两房的宁馨儿

——论电影文学的本性及其它

曹 永 慈

由电影的文学性和文学价值的讨论而涉及到电影文学问题的论争,已历时多年,尚存在诸多认识的混乱和意见的分歧。为讨探电影文学的基本规律,以促进电影文学创作的健康发展和电影文学理论的自身建设,本文拟从本体研究的角度,对论争中有关电影文学理论的若干根本问题,阐述一点浅见。

电影文学问题论争中的分歧

历时多年的电影文学问题论争,提出了如下若干根本性的命题:什么是电影文学?是否存在电影文学?电影文学在电影艺术创作中的地位 and 作用究竟如何?电影文学的本性是什么?电影文学的形象特征和形式特征如何?等等。正是在这些有关电影文学本体性的理论问题上,我国电影理论界众说纷纭,莫衷一是。

综观论争中的各家之言,对电影文学问题的看法,大致可分为三派:

一是否定派。它否认电影文学的存在及其存在的必要,对倡导电影文学创作与理论研究,对电影学院设电影文学系、电影制片厂设文学部和普通高校开电影文学课颇有微词。其理由和根据是:电影是时空艺术,电影文学是退回到文学的线性思维;电影是导演的艺术,西方导演拍片根本不要什么电影文学剧本。持这种看法的以周传基为代表。^①

二是肯定派。它肯定电影文学创作和理论研究的重要性和必要性,确认电影文学剧本是影片思想艺术的基础,是提高电影艺术创作质量的重要保证,是自30年代以来就已形成的我国电影艺术创作的好传统。持这种看法的以陈荒煤、张骏祥为代表。^②

三是折衷派。它基本肯定电影文学的存在及其存在意义,但强调必须有严格的范畴限定,从而对倡导繁荣电影文学创作和理论研究,持节制、审慎和保守的态度。其原因是,西方国家虽有电影文学存在(包括创作与出版)的事实,但据说至今尚无电影文学这一概念。持这种看法的以邵牧君为代表。^③

对电影文学问题不仅存在上述各派观点的根本对立,而且即便是对电影文学持肯定和基本肯定的论者中,意见也有分歧,甚至有认识的混乱。据有的论者归纳,大致有以下六种意见:

- 一、基础说:确认电影文学是电影艺术的基础。
- 二、分支说:电影文学是文学大家族里与其它各种文学样式并列的一个分支。
- 三、依附说:电影文学不能离开电影艺术而独立存在。
- 四、等同说:电影艺术就是电影文学。

五、区分说：在电影剧作中（各种剧作形式），只有电影文学剧本才是具有独立文学意义的电影文学形式。

六、本性说：电影文学是兼有文学性和电影性的一种文学样式。^④

上述六种意见，就其内涵和性质看，其实可概括为三种类型：

一、等同说是一种类型，认为“电影就是文学——用电影表现手段完成的文学”，“真正的电影文学的完成形式是最后在银幕上放映出来的影片”^⑤。此说否定了电影文学和电影艺术的区别，也否定了文学和电影的区别。

二、依附说是一种类型，认为“尚未在银幕上得到体现的剧本并不是一个本身完善的作品，只有在银幕上得到兑现，由完成影片来证实了它的电影性之后，它才能插足电影文学之林。”“电影文学是已经存在的影片的全部思想和艺术内容的文字纪录作品，一部电影文学作品不能脱离作为它的视听对等物的那部影片而独立存在。”^⑥此说只承认已拍成影片的剧作为电影文学，否则，概不予认可。这未免过于绝对，因为好的剧本由于种种原因未能摄制的事例并非罕见。

三、其余各说，同属一种类型，均可纳入基础说之列，因为这些意见，只是表述的角度和层面的不同。它们之间，并无实质性的矛盾和抵牾。

电影文学问题论争中的对立、分歧和混乱，说明我国对电影文学理论的研究，缺乏应有的重视。特别是对基础理论的研究，更是一个薄弱的环节。为此，应当从本体研究出发，把探讨电影文学的美学原则和基本规律摆在理论研究的中心位置，以推动电影文学创作和电影文学理论自身建设的进一步发展。

电影文学的概念和范畴

什么是电影文学？电影文学的概念和范畴应如何界定？

理论研究固然不唯定义和概念出发，但从电影文学问题论争的实际看，这是个必须首先解决的课题。因为对特定研究对象的定义和概念的界定存在歧义乃至混乱，则犹如聋子对话和瞎子摸象，必然影响理论研究和争鸣的深化以及理论自身存在的精确性和科学性。电影文学问题所以存在观点的对立和意见的分歧，其中一个重要原因是对电影文学这一概念的界定和运用较为混乱。等同说即是一例。此说把电影定义为文学，又把文学定义为电影，在循环论证中兜圈子，不仅未能对电影文学作出科学的界定，而且从根本上否定了电影和文学的本质区别，导致理论上的混乱和知识性的失误。

按约定俗成的习惯称谓，电影文学指的就是电影文学剧本。由此，也有人把电影文学称作电影剧本或电影剧作，电影文学剧本就是电影剧本或电影剧作的全称。

严格说来，这种说法不科学、不精确。电影文学既不等于电影文学剧本，也不等于电影剧本或电影剧作。同时，电影文学剧本和电影剧本或电影剧作之间也有原则区别，不能划等号。

从电影创作实际情况看，我们通常接触到的见诸文字形式的电影剧本，至少有以下几种形式：

电影文学剧本；分镜头剧本（摄制台本）；镜头纪录本（完成台本）。

三者皆属电影剧本的范畴，无疑均可笼统称之为电影剧本，但三者的性质完全不同。电影文学剧本是作家或电影编剧的作品，是以文学手段表述以电影思维对生活进行审美观照的

电影剧作形态，它既是未来影片的思想艺术基础，又是一种可供案头阅读欣赏的新的文学样式。分镜头剧本是电影导演的作品，是电影导演对未来影片的总体构思、艺术处理的文字体现和工作依据，它是影片的附属品，是研究影片和导演艺术的重要资料，一般无文学欣赏价值。镜头纪录本既非文学创作，又非艺术创作，它是对完成影片如实的文字描述和记录，是影片的复制品（文字的）。可见，把电影文学剧本等同于电影剧本，或者以电影剧本的概念取代电影文学剧本的概念加以运用，都是不恰当的。

其次，电影文学和电影文学剧本也不应混为一谈，电影文学的概念大于电影文学剧本的概念。通常我们所说的文学，其范畴实际包含着三个方面：文学作品（小说、诗歌、散文、戏剧文学剧本……）；文学史论（文学史和文学理论）；文学批评。同样，电影文学的范畴也应包括三个方面：电影文学作品（主要是电影文学剧本，此外还有电影小说、电影故事……）；电影文学史论（电影文学史和电影文学理论）；电影文学批评。因此，电影文学这一概念有狭义和广义之分。狭义的电影文学是指电影文学剧本，即以文学手段表述以电影思维对生活进行审美观照的电影剧作形态。广义的电影文学，其范畴应包括电影文学作品（主要是电影文学剧本）、电影文学史论和电影文学批评这三个方面。

对电影文学的概念、范畴作如是观，科学地把握其内涵实质，不仅对理论研究和创作实践是必要的，而且有助于从总体上对电影文学加以宏观调节。因为只有电影文学创作、电影文学史论研究和电影文学批评三者相互影响、协同发展，造成良性循环，才能为社会提供量多质优的电影文学作品和据以制作的影片以及理论批评自身的建树。

事实正是这样。长期以来，由于我们对电影文学的概念、范畴缺乏科学的理性认识，尽管电影文学作为一种新的独立的文学形态及其在电影艺术中的基础地位在建国以后业经确立，但电影文学史论的研究，特别是基础和本体的研究，则远远落后于电影文学作品创作的实践，以致在论争中还需重提“什么是电影文学”的话题，出现概念及其运用的混乱和把文学与电影、电影文学与电影艺术混为一谈的偏颇。电影文学批评的发展状况，也不尽如人意。它实际上是沿袭一般的文学批评或电影艺术批评的模式，而非真正的按电影文学自身的艺术规律和美学原则进行的电影文学批评。这样，尽管电影文学剧本的创作数量极其可观，每年数以千万计的作品投向各制片厂和刊物，但成活率成功率甚低。其中即便有个别作品侥幸被遴选摄制，但其思想艺术质量往往难以满足观众日益提高的审美需求。

电 影 文 学 的 本 性

电影文学的本性问题，即电影文学剧本的最本质的属性问题，这是电影文学基础理论中的一个核心命题，也是国内外电影理论界一个有争议的命题。

电影文学的本性是什么？一般认为，电影文学是“第四种文学”，作为“第四种文学”的电影文学，有别于传统的叙事文学、抒情文学和戏剧文学；电影文学剧本是一种特殊的文学样式。此说当然可以成立。问题是：它“别”在哪里？其“特殊”何在？电影文学问题论争中所以产生种种分歧，其另一个重要原因，就在于对电影文学本性的理解，存在这样或那样的片面性。

电影文学剧本其所以特殊，其所以有别于传统的诸种文学样式，就在于它具有两重性。而且，它的两重性体现在诸多方面，至少有以下几个层面：

1. 从作为特殊的艺术形态看，电影文学剧本既是文学作品，又是电影作品，这是它的两

重性的一个方面。

把电影文学剧本列入文学作品之中,把它看作是一种文学作品,当然是毫无疑义的。因为电影文学剧本是以语言文字为物质媒介和艺术信息的载体,借助语言文字来塑造形象的。它通过语言叙述故事、塑造人物、描述动作和环境、安排情节和结构。总之,电影文学剧本唯一的物质手段是语言,离开语言,就无以传递艺术信息,当然也就根本不存在什么电影文学剧本了。语言是文学的物质媒介,文学是语言的艺术。既然电影文学剧本是以语言为媒介,借助语言塑造艺术形象,那它当然就是一种文学作品,是文学大家族里的一个成员,由此也不难看出语言在电影文学剧本中所处的地位和作用。

但是,50年代末挑起一场关于电影剧本本性大论战的苏联电影理论家瓦尔德诺夫说:“对于电影剧本所特有的形象来说,重要的不是语言本身,而是语言所标记的东西,即语言所代表的那种实际存在的事物或现象。……在电影剧本中,语言不起文学中那种纯属艺术的作用。”^⑦这显然是一种否定电影文学剧本,否定它是文学作品的观点,其立论基础,就是否定语言在电影剧本中的艺术作用,因为它有悖于事实,所以是片面的。

电影文学剧本又是电影作品(四川峨嵋电影制片厂主办的主要刊登电影文学剧本的刊物就定名为《电影作品》)。有人不用电影文学剧本这个概念,而把它叫做“银幕剧作”、“电影剧作”,为的就是借此强调它是电影作品(问题是“银幕剧作”或“电影剧作”的概念难以体现其自身固有的文学的属性)。因为一部名副其实的电影文学剧本,归根到底,是为电影而存在,为拍摄影片而创作,否则,又何需电影文学的存在呢?因此,尽管电影文学剧本是以语言作为艺术形象的载体,但是,它用语言塑造的形象,是可以转换、体现为银幕形象而有别于一般的文学形象的艺术形象,这就使其具有电影作品的属性而成为电影作品。

所以,电影文学剧本,是电影的文学(不是一般的、传统的文学),是文学的电影(不是银幕上的、以物理性的物质媒介直接诉诸视听的电影)。它用电影的方式思维,用文学的手段表达思维的结果,是用语言体现作为综合艺术的电影的艺术形象总体的一种特殊的文学样式,具有既是文学作品又是电影作品的两重性。

2. 从电影制作的阶段性和全过程看,电影文学剧本既是完成品,又是半成品,这是电影文学剧本的两重性的又一个方面。

作为文学作品,一部名副其实的成功的电影文学剧本,它一旦定稿被制片厂的文学部通过列入摄制计划,或被刊物采用公开发表,它就是最后的完成品。因为此时和此后,作为文学作品,它别无其它艺术任务尚待继续完成,同一般的传统的文学作品一样,从内容到形式,它是有机完整的独立的具有文学价值的作品。

但是,作为电影作品,对未来的影片来说,电影文学剧本只是半成品。在电影创作全过程中,它是从生活到银幕的一个中间环节,剧本的创作意图,有待于银幕上最后体现。这个中间环节的形成,并非主观的和人为的,而是顺应电影艺术的发展规律和客观要求的必然产物。这个中间环节之所以必要,是为作为综合性艺术的电影在整个创作过程中的复杂性和创作方式的群体性所决定。它要求对未来影片的各个要素进行预先的周密的组织,否则,则难免造成艺术手段的混乱,艺术形式的不协调和思想内容的不集中。电影创作、生产过程的复杂性和创作方式的群体性使电影编剧与电影导演有必要进行分工、划分阶段,以确保创作意图的实现和未来影片的质量。一般来说,电影编剧是从文学剧本的角度直接处理生活素材并拟定未来电影作品的构思,导演的任务则是使这一构思体现于影片之中的银幕创造。

有人看不起电影文学,认为它只是半成品,第二流文学,不可与伟大作家及其作品同日

而语，西方一些作家不愿献身于此道，或偶尔为之借以谋利，其源盖出于对它的既是完成品又是半成品的两重性认识不足。电影文学至今未见震撼世界的伟大作品，这是事实。但是，这并不意味着它注定不可能成为第一流文学和出现伟大作品，恰恰相反，根据电影文学剧本的审美特性，这种拥有丰富表现手段的新的文学样式，倒是为产生伟大作品提供了极大的可能性。

3. 从在电影创作中所起作用 and 所处地位看，电影文学剧本既是影片的思想艺术基础，但又受电影艺术规律的制约，这是它的两重性的又一个方面。

关于电影文学剧本是影片的思想艺术基础，一些世界著名的电影艺术家从各自的艺术实践中获得一致的看法：成功的剧本，可以拍出好影片。当然，由于种种原因，也有可能并非绝对如此。但是，失败的剧本，则肯定不会拍出好影片。我国电影艺术家普遍认为：剧本是一剧之本，电影要上去，剧本是关键。苏联电影理论家科兹洛夫在《论电影剧本的电影本性》一文中指出：“电影剧本是电影艺术的思想艺术基础，电影剧本的创作是文学创作的一种独特的样式——远在30年代中期之前所得出的这一结论，是电影理论的重大成就，并具有毋庸置疑的进步意义。”他还说，“为高度的电影剧本形式和反对它的赝造品——‘技术’剧本和‘情绪’剧本的斗争，是为电影艺术作品达到思想上与艺术上的完美而进行的斗争。忽视电影剧本是实现电影艺术与现实生活之间的联系的最重要环节，就必然会导致创作的失败。由此便产生了基本的、被载入了百科全书的结论：电影剧本是电影作品的思想艺术基础。”^⑧另一位苏联电影理论家弗雷里赫也说过：“电影艺术的思想与艺术水平始终是决定于电影剧作所达到的水平的。剧作家在观察生活时的深度，眼光的敏锐程度，他在安排情节时电影特性的体会深度，正是这些决定着以后导演所要走的道路，决定着导演运用他所掌握的电影表现手段的限度。”^⑨在60届奥斯卡颁奖仪式上，美国著名影星奥黛丽·赫本给《末代皇帝》编剧发奖时致词说：“没有作家，就没有文学，没有文学就没有电影，没有电影，就没有奥斯卡60年的光荣。”

上述各种论断，无不强调电影文学剧本的基础作用。但是，这并不意味着电影要屈就文学，由文学来主宰电影，更不意味着电影就是文学。电影不当靠文学吃饭，电影必须靠电影艺术自身的规律吃饭。既然电影文学剧本是为电影而存在，为摄制影片而创作，所以，在看到电影文学剧本是影片的思想艺术基础、剧本的质量决定了影片的质量这一重要属性的同时，还必须看到它的另一个方面——从某种意义上可说是更为重要更为本质的方面，即：电影文学剧本受电影艺术的规律制约，因此它必须遵循电影的规律办事。关于这一点，科兹洛夫有过明确的阐述，他说：“与此同时，也产生了对这一原理（笔者按：即指电影文学剧本是电影思想艺术的基础）作出片面解释的危险。这个原理指出了电影剧本在具体的创作过程与生产过程中的作用。但是，它也能成为认定电影剧本具有绝对的优先地位和把影片仅仅理解为简单消极地去体现电影剧本的根据。换言之，要正确断定电影剧本作为基础的作用，就不仅应当看到电影艺术作品是由电影剧本所产生，而且也应当看到这种从属关系的另一个方面：电影剧本作为生产的与创作的范畴又是由电影艺术所产生的，而它存在的意义就在于为电影艺术服务。电影剧本的本质就是电影的本质。电影剧本是基础，然而这个基础是根据特定的艺术——电影艺术的规律建立的。因此，如果它不完全从属于这些规律，那它就是不完善的艺术基础，因之也就是不完善的思想基础。”^⑩科兹洛夫认为电影文学剧本的本质就是电影的本质，似乎过于绝对化，但他在总体上对电影文学剧本与电影艺术这两者的关系的论述，是辩证的、正确的。

所以，电影文学剧本作为影片的思想艺术基础，它是一种独立的文学样式，但它是必须

遵循电影艺术的规律、受后者制约的一种特殊的文学样式。它虽独立，但不自由。失去电影艺术规律的约束，也就失去了电影文学及其存在的意义。可以断言，越是受电影艺术规律约束的电影文学，就越是好的电影文学。否则，就会导致一种纯“案头剧本”。

4. 从本体性看，电影文学剧本既有文学性，又有电影性。这是电影文学剧本两重性的核心层面，它的其余几个方面的两重性，都是由此决定而派生的。比如电影文学剧本既是文学作品又是电影作品的两重性，就是由于它有文学性，又有电影性的两重性所决定的。因为它有文学性，所以它是文学作品；因为它有电影性，所以它又是电影作品。

电影文学剧本的文学性的主要实质和体现，就在于它以语言为物质媒介和采用文学的手段，借助于并发挥着作为语言艺术的文学的叙事、描写、抒情功能。电影文学剧本用语言刻画人物、叙述事件和描绘动作；用语言介绍环境、渲染气氛和传递信息。总之它是用语言塑造艺术形象，而不是用电影的手段——物理性视听媒介：画面、音响和色采——塑造形象。因此语言的艺术功能对电影文学剧本来说是至关重要的一个方面。同时，由于电影文学剧本在提炼矛盾冲突、安排情节结构、塑造人物形象等方面借助于戏剧，在自由转换时空和视点方面借助于小说，在运用类比、隐喻、象征方面借助于诗歌，所以，电影文学剧本兼有叙事文学、抒情文学和戏剧文学的因素而具有文学性。

但是，电影文学剧本又具有电影性。因为电影文学剧本是用电影的方法来思维的，它遵循电影的综合性、逼真性、运动性以及蒙太奇特殊表现手段等艺术本性对生活进行审美观照，体现了时空结合、视听结合和动静结合等思维意识。它只是借助文学的方式（主要是文学语言）来表达这种电影思维的结果，并非用一般的文学方式思维。正因为如此，它富有电影性而有别于一般的文学作品。所以，世界著名的苏联电影艺术家理论家普多夫金强调，电影编剧必须尽力用鲜明生动的视觉形象来体现自己的思想，必须掌握电影特有的形象思维，以蒙太奇的基本原则构思剧本，善于把脑海里涌现的每个思想，想象为一系列银幕形象。而科兹洛夫所以强调“电影剧本的本质就是电影的本质”，其本意也正在于此。由此不难看出，纯粹文学思维或文学词藻堆砌无助于电影文学剧本的文学性，电影技巧术语的一味搬用也无助于它的电影性。运用符合电影文学剧本特殊要求的文学语言塑造符合电影艺术规律的艺术形象，这就是电影文学剧本既有文学性又有电影性的两重性的实质所在，也是电影文学剧本创作获得成功的关键所在。

5. 从艺术效益看，电影文学剧本既有可读性，又有可拍性，这是它的两重性的又一重要方面。

电影文学剧本的可读性，来源于它的文学性，其可拍性，来源于它的电影性，这是不言而喻、毋庸置疑的。值得一提的是，电影文学剧本作为案头读物，由于它的电影性，自然还可以使读者获得在一般文学作品中不可能有的“电影感”的审美愉悦和多样的审美需求；而作为未来影片的基础，由于它的文学性，自然又比技术剧本更能激发电影主创人员在创作过程中的艺术想象和灵感。由此也不难理解电影文学的价值所在及其在当今世界存在着发展着的内在机制。一部名副其实的成功的电影文学剧本，由于它是文学性和电影性的有机完美结合，刊物编辑必然乐于抢先发表，电影导演必然乐于争先摄制。因此，电影编剧应牢固把握其两重性品格，以“双向服务”为己任，创作名副其实的既有可读性又有可拍性的电影文学剧本。那种可读性强可拍性差或可读性差可拍性强的剧本，自然都不可能被视为真正的理想的电影文学。

总之，上述各个层面的两重性，是电影文学自身互相影响、互相制约、既对立又统一的

本质属性。必须把握其各个层面的整合，以避免对电影文学本性认识的片面和偏颇，因为电影文学是一个兼祧文学和电影两房的宁馨儿！

电影文学的形象特征

通过塑造具体、鲜明、生动的艺术形象对生活进行审美观照，这是一切艺术（包括作为艺术的文学）的共同规律。但是，由于用以塑造艺术形象的物质媒介和思维方式各不相同，不同门类艺术的形象具有各自的特征，把握不同艺术的特殊规律，关键在于把握该门类艺术形象的特征。因此，在剖析电影文学各个层面的两重性本性的基础上，还应当进一步探讨电影文学的形象特征问题，这对创作实践和理论研究都是十分重要的。

在创作实践上，长期以来，我们在探讨电影文学剧本的创作问题时，往往只强调要塑造鲜明生动的人物的典型形象，要揭示深刻的主题思想，要有跌宕起伏、曲折有致的故事情节，要有性格化的语言，等等。以为只要做到这几条，一个好剧本就算问世了。其实，这些都是叙事艺术的共性，适用于一切叙事艺术的一般规律，仅仅据此还不可能成为一部好的电影文学剧本。我们必须研究，电影文学的形象与一般文学形象究竟有何不同？在理论研究上，前述电影文学问题论争中的种种对立和分歧，归根到底，正是由于对电影文学的形象特征的认识存在这样或那样的偏颇而产生。以周传基为代表的否定派之所以要否定电影文学的存在和存在的必要，就是因为他看来，文学是时间艺术，电影是时空艺术，电影的独特之处在于它的四度空间的四维的思维方式，电影文学是退回到文学的线性思维。

电影文学是退回到文学的线性思维的论断之所以偏颇，就在于它否定了电影文学的形象与一般文学形象的区别，否定了两者的形象特征具有各自不同的美学原则，把作为新的独立的特殊的文学样式的电影文学和一般的传统的文学混为了一谈。据说当年苏联电影界有一位领导，决定把一部小说搬上银幕并作批示：“交屠尔金，火速分镜头！”此后被传为笑柄。因为这寥寥数字的批示，充分说明此人完全是个外行，根本不懂一般文学、电影文学和电影艺术之间的区别。

本文剖析电影文学的本性时指出：电影文学是有别于一般的传统文学的一种新的文学样式，它的特殊之处在于它的诸多层面的两重性，尤其是其中的既有文学性又有电影性的两重性，是它的最核心最本质的属性。而电影文学既有文学性又有电影性的两重性本性，则正是由电影文学独具美学品格的形象特征所决定的。

电影文学的形象特征最突出的表现是极富直观性，较少想象性。换言之，电影文学形象具有一种鲜明的“电影感”，它以语言为载体直接诉诸读者的视听，而不同于一般文学的形象诉诸读者的想象，产生间接的艺术效果。阅读一部成功的电影文学剧本，宛如在脑屏上“过电影”，人物、事件、环境、音响，历历在目，犹言在耳，因而它是不难转换为声画结合的银幕形象的。例如小说《李双双小传》的开头，读者对主人公李双双与丈夫喜旺的关系及其在家庭、社会上的地位的认知，是通过第三人称对其各种称呼的叙述和介绍，凭借想象而获得的，既未见其人，又未闻其声，艺术效果完全是间接的。但在电影文学剧本《李双双》的开头，编剧通过喜旺在放工回家的路上把脏衣服扔给正在河边洗衣的李双双这个可见的细节以及他向社员夸口自己从来不穿旧鞋的几句说笑，把原作的基本内涵，直接诉诸读者的视听。

电影文学的形象特征的另一突出表现是极富动作性，较少思辨性。换言之，电影文学的形象是以人和物自身的连续运动传递艺术信息，思想内涵寓于人和物自身的连续运动之中，

具有动态感。仍以小说《李双双小传》和电影文学剧本《李双双》的开头为例,显而易见,前者的特点是静态的思辩性,后者的特点是动态的动作性。象小说《奥勃洛莫夫》开头那样不惜篇幅,以静态的思辩性方式刻划作为“多余人”的主人公性格的做法,与电影文学形象特征独具的美学品格完全是风马牛不相及的。象小说《复活》开头“幸福的家庭都是一样的,不幸的家庭各有各的不幸”如此精彩的思辩性哲理性的语言,在电影文学剧本中却是“英雄无用武之地”的。

电影文学的形象特征还突出表现在它的注重展示性,较少叙述性。换言之,它是展示动作,而不是叙述动作,因而它是具象的而不是抽象的。正如巴拉兹在《电影美学》中指出:“电影是一种有声的演出,是活动的画面,也即是一种当场出现在我们眼前的动作。这一点同时也决定了电影剧本的规律。”因此,他认为电影编剧“不能在作品中以自己的身份讲话。编剧不能说‘光阴似箭,不觉……’,不能说‘……多年以后……’,也不能说‘……此后……’”,“电影剧本只能表现那些能够展开在我们眼前,在空间和时间方面能直接作用于我们的感官的事件”^⑩。巴拉兹的论述,深刻揭示了电影文学形象是展示而非叙述的特点。

电影文学形象特征的直观性、动作性和展示性,不仅使其形象构成具有了造型性、绘画性和音乐性等因素,而且也决定了其形象是永恒的现在时态。正因为如此,电影文学又有接近于戏剧而远离了文学的一面,成为了文学的电影。

总之,电影文学形象与一般传统文学的形象的本质区别,是不应忽视更不容否认的客观存在。其所以有区别,就是因为:尽管两者都以语言为媒介,但两者通过塑造形象观照、重构生活的思维方式则是根本不同的。一般来说,传统的文学是时间成线空间成点的线性思维,是时间艺术。电影文学由于受制于电影艺术的规律,并且是为影片的制作而创作。因此,它自始至终以电影的蒙太奇基本原则和声画结合、视听结合、时空结合以及动静结合的电影思维方式(亦即四度空间的四维的思维方式)塑造形象,观照重构生活,以语言媒介和文学手段表述其电影思维的结果,并非“退回到文学的线性思维”。在遵循电影艺术规律和电影文学形象特征所具有的直观性、动作性和展示性要求的前提下,语言媒介的艺术功能在电影文学中占有重要地位,因而电影文学形象也富有文学性,并且决定了电影文学剧本有别于技术剧本,“不再是一个技术性的附属品,象是屋子建好后就要拆卸的脚手架那样”(巴拉兹语),以其自身固有的文学性而具有独立存在的阅读欣赏价值,成为了文学的电影。由此可见,以为以语言为手段的电影文学是退回到文学的线性思维的论断是形而上学的。

注释:

① 参见周传基《“大学电影”的基本观点》(《当代电影》86年3期)、《印象与随想——欧美电影教育见闻》(《电影艺术》85年7期)、郑雪来《电影美学问题》(文化艺术出版社1983年6月第一版)。

② 参见张骏祥《用电影表现手段完成的文学——在一次导演总结会议上的发言》(《电影文化》80年2辑)、荒煤《更上一层楼,基础要雄厚》(《电影艺术》84年10期)。

③ 邵牧君:《电影·文学和电影文学》(《文学评论》84年1期)。

④ 翁陆瑞:《电影文学界说的争议》(《作品与争鸣》85年8期)。

⑤ 张骏祥:《用电影表现手段完成的文学——在一次导演总结会议上的发言》(《电影文化》80年2辑)。

⑥ 邵牧君:《电影·文学和电影文学》(《文学评论》84年1期)。

⑦⑧⑨⑩ 参见《电影剧本本性问题讨论集》(中国电影出版1961年7月第一版)。

⑪ 贝拉·巴拉兹:《电影美学》(中国电影出版社1979年2月第一版)。