

# 戏剧影视艺术的本质特性

张之诚 赵雅娟

作者赐稿

-

## 内容提要：

戏剧影视艺术的本质特性，是它自身的内在特性，是对它自身存在的直接规定，是它区别于其它艺术的内在规定性。这个本质特性，就是戏剧影视的人物之间的具有同一性和斗争性的矛盾斗争。有了它，才有悬念、突转、发现、惊奇之类的戏剧性效应，才能产生具有娱乐欣赏价值的艺术魅力。戏剧影视艺术的具有同一性的矛盾斗争，是它描述个性、表达倾向、观点的艺术手段，通过同一性中的斗争性，才能描述特征鲜明的人物个性。通过这种斗争性，才能发挥它评价善恶正邪、优劣美丑的审美功能，才能产生使人喜怒哀乐、爱憎好恶敬鄙的娱乐欣赏效应，达到使人知善恶、明是非、识正邪优劣美丑的审美目的；在理性上获得是非善恶、优劣美丑分明的净化效果，情感上受到喜怒哀乐、爱憎好恶敬鄙的陶冶，最终发挥扬美善、抑恶丑，促进精神文明进步与推动和谐社会发展的社会效果。

关键词：本质特性 戏剧性 娱乐欣赏价值 审美价值 认识价值

## 〈一〉

戏剧影视艺术的本质特性，是戏剧影视艺术成为它自身的内在特性，这个特性是对戏剧影视艺术自身存在的直接规定，它和戏剧影视艺术的存在直接同一。就是说，有了它，才有这种艺术；没有它，就没有这种艺术。而且，这个本质特性，是戏剧影视艺术区别于其它艺术的内在规定性。也就是说，戏剧影视艺术的本质特性，是戏剧影视特有的、决定戏剧影视艺术的性质、存在、功能、

自身魅力和自身发展的根本属性。这个根本属性，就是戏剧影视的人物之间的具有同一性和斗争性的矛盾斗争。参与矛盾斗争的主体，是人物个性，参与矛盾斗争的直接要素，是具有定性和预期目的的自觉意图。这个自觉意图，是人物个性的主体性，它在综合作用中与多样性结合统一构成典型形象，它是塑造人物个性，体现矛盾斗争意义的一个基本构成因素。

这里说的矛盾斗争，是同一性中的斗争性。斗争性寓于同一性，二者是相互依存的统一体，具体表现为矛盾关系寓于人物关系，相互作用寓于相互关系，自觉意图和预期目的寓于计谋策略的表现形式。没有人物关系就没有矛盾关系，没有相互关系就没有相互作用，没有意图目的，就没有计谋策略的行为表现。

同一性中的矛盾斗争冲突，是戏剧影视艺术的基本特性，戏剧性就建立在这个基本特性的基础上，戏剧性的根源就在于这个矛盾斗争冲突的基本特性。有了它，才有悬念、突转、发现、惊奇之类的戏剧性效应；没有它，就属于散文式的叙述或散文式的动作展示，无论用动作还是语言，都是如此。没有它，戏剧性就无从谈起，这就是“无冲突论”失败的原因所在。

另一方面，有了矛盾斗争冲突，才能揭示人物个性的潜在特质。没有矛盾斗争冲突，人物个性的潜在特质就仍然固守在自身内无从发挥。而且，戏剧影视艺术的评价观点，是借助同一性中的斗争性表达的。因此，矛盾斗争是戏剧影视艺术描述个性、表达倾向观点的艺术手段；没有矛盾斗争冲突，就只能借助说教方式、或者展示组合动作来表达作家的评价观点和意念。特征鲜明的人物个性，是通过同一性中的斗争性描述出来的，没有斗争性，就没有个性鲜明的人物个性。因此可以说，没有同一性中的斗争性，没有矛盾斗争冲突，就没有戏剧影视的一切。没有矛盾斗争冲突，就没有戏剧影视艺术。

戏剧影视艺术的同一性和斗争性，是不可分离、密切相关的两大要素：同一性是基础要素，斗争性是调整要素，不仅亲情、爱情、友情具有同一性，是同一性的表现形式，而且矛盾斗争本身

虽然彼此相克，也仍是同一性的表现形式。无论是亲情、爱情、友情，还是各种矛盾斗争，它们都把相关各方紧密地联系在一起，只要相关各方的同一性和斗争性存在，这种相互联系就存在。因为，同一性使人物个性彼此相互联系，斗争性也使彼此相互联系，没有相克的关联就不存在矛盾斗争。直到矛盾解决，原有的相互关系的结构才发生质的变化。高潮就是最终解决矛盾的阶段，结局则是矛盾调整转化之后的结果。

## 〈二〉

通常都把戏剧、电影、电视作为不同种属的艺术表现形式分别论述，这里却把它们划归到一起。这是因为它们在本质特性上是相同的艺术。戏剧的基本规律，也是影视剧的基本规律，彼此相互适用；只是由于采用的技术条件不同，才作出已有的划分方式，或者说这种划分，仅仅是根据不同的外在条件才作出这种划分。

事实上，电影是搬上银幕的戏剧，电视是搬上荧屏的戏剧。舞台、银幕、荧屏都是戏剧人物活动的空间和场所；不同之处仅仅是，银幕、荧屏比起舞台的空间更宽阔，机动的余地更大，布景与活动场所可以不受狭窄舞台的限制，能够充分地利用真实的生活环境，它给人物提供的环境和背景，比起舞台布景的人工痕迹更少，银幕、荧屏表现的内容和矛盾斗争的活动场所，更具有真实生活的性质。但是，戏剧影视人物矛盾斗争的基本行为方式及其产生的戏剧性，并不因此改变，甚至由于获得比舞台更有利的施展余地而显得更优越。因此可以说，戏剧的本质特性并不因为活动空间转移到银幕或荧屏而改变，电影、电视并不因为离开舞台而失去戏剧的本质特性。因此，戏剧、电影、电视在本质上具有共同的基本特性。

但是，另一方面，戏剧艺术同戏剧表演艺术却有区别，影视艺术同影视表演艺术也有区别，必须分别看待。因为戏剧艺术、影视艺术同它们各自的表演艺术虽然同宗，却有内容与形式之别，有各自职能不同之分。戏剧影视是评价反映客观社会存在的艺术，它们

的职责和使命，是根据客观社会存在的善恶、正邪、优劣、美丑给予评价描述，创造剧本的观念形象；而表演艺术却不直接担负评价反映客观存在的职责，它们的任务，只限于将剧本的观念形象转化为舞台、银幕、荧屏的直观形象。因此，戏剧影视艺术和它们的表演艺术的任务是不相同的，不能相互取代，理论上不应将二者混搅在一起。尽管表演艺术的二度创作具有独立的创造性，但这种二度创作和表演艺术一样，它直接依据的仍然是剧本的观念形象，而不是客观社会的生活中的人物。在这个意义上说，戏剧影视艺术和它们各自的表演艺术所评价描述的客体和对象是不相同的。

### 〈三〉

学术理论大多开篇第一件事就是界定研究对象，给研究对象下定义。这样做的好处在于，使人知道要讨论的对象是什么，同时它也是一个约束，使论述遵循确定的目标，不致随意离题，造成漫无边际的印象。这里也遵循惯例。不过给戏剧影视下定义之前，先了解一下前人对戏剧的本质特性提出的见解是非常有益的。这样的见解很多，但是在戏剧理论史上，具有重要意义的只有两个。

一是两千多年前的亚里士多德，他给戏剧下了这样的定义：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿…摹仿的方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法”（《诗学》·《诗艺》第19页）。虽然这个定义所指的是悲剧，但喜剧、正剧也有这样的特点，喜剧并不轻佻，也具有严肃性。因此把这个定义看成是戏剧的定义。

二是一百多年前黑格尔在他的《美学》中界定的戏剧的基本特征：“史诗原则和抒情诗原则的统一”（《美学》三·下·第242页）。

他所说的史诗原则，是指人物之间的各种意图和目的相互作用形成的事件和过程。他说：

“凡是发生的事件一部分来自…人的外在伦理上的独立的力量（例如安蒂贡的兄妹情谊，克里安对国家安全的责任观念），一部分则来自外在阻力所引起的反响或反作用（例如安蒂贡与克里安彼此作为对方的抗体和阻力）；它的外在显现方式就是一件事迹（例如安蒂贡与克里安的对立斗争冲突形成的事迹）…史诗的任务就是把这种事迹叙述得完整…史诗就是按照本来的客观形状去描述客观事件”（《美学》三·下·第 99 页）。

他所说的抒情诗原则，是指抒情主体的内心世界、内心感受这些尚未转化为外在动作的心理活动内容；但是，抒情诗原则与史诗原则的统一，就使内心世界的心理活动付诸行动，转化为人物之间的相互作用。因此，抒情诗人和剧中人物不同之处是，抒情诗人只把自己的内心世界、内心感受之类的心理活动内容，即“对外在世界的观感、情绪、见解”（《美学》三·下·第 100 页）这类具有普遍性的意识、情感、观念表达为诗篇，而不必诉诸行动。黑格尔说：“把抒情作品中的观念和思想方式看作他（诗人）自己人格的体现，看作亲身的感受而表达出来”（《美学》三·第 100 页）。就是说，诗人仅仅是表达内心的感受、观念和情感，并不需要为此去行动；而剧中人物却不同，他不仅表达情感、观念，表达自觉意图和预期目的，还运用计谋策略付诸实施，参与矛盾斗争，由此转化为外在的史诗性的表述行动，用动作表达意图。黑格尔由此把史诗原则和抒情诗原则的统一，作为戏剧这种“新的整体”的原则，并对它的特性作了如下的阐述：

“把以上两种表现方式结合成为一个新的整体，在其中既看到一种客观的展现，也看到这种展现的根源在于个别人物的内心生活，所以客观的事件被表现为属于主体的，反过来说，主体的性格一方面在向客观表现转化，另一方面诗（即戏剧）的结局使人看到主体的遭遇是主体的行为所必然引起的后果”（《美学》三·下·第 100 页）。

两位大师抓住的戏剧特性，深浅层次不同。亚里士多德的观点虽嫌粗浅，但作为远古时代第一个把戏剧理论系统表述的开拓者

来说，他在戏剧理论史上的地位应受到尊重。戏剧理论的进一步深入发展，并不影响他的《诗学》的历史地位。但也不应固守他的已有的定义因循守旧、止步不前。根据戏剧影视事业的发展，戏剧影视理论也需顺应戏剧影视实践的需要，为它解疑释惑。黑格尔批判了“动作”说的摹仿理论的不足之处，创立了一套比较符合戏剧内在规律和原则的理论，在揭示戏剧规律的探索上显然深入了一步，说明戏剧情节，是行为主体的心理活动参与矛盾斗争形成的，它的确是一个完整的情节，但不仅仅是“一个严肃完整的有一定长度的行动的摹仿”。

不过黑格尔的戏剧理论，没有得到充分的理解和足够的重视，因此在戏剧实践方面，亚里士多德的“摹仿动作”说在实践上总是占据着重要的地位。当然，黑格尔的剧论还不够完善，单就他的“冲突”说来看，还不能充分概括戏剧的基本特性。因为“冲突”仅仅是矛盾斗争的激化阶段，而戏剧的情节过程，并不全是激化的冲突；相反，多半的情节只是同一性中的矛盾斗争，只有激化时才发生冲突。布伦退耳的“意志冲突说”与黑格尔的缺点相似，被阿契尔抓住辫子不放，借此否定“冲突说”。但是，阿契尔却始终没有摆脱矛盾斗争冲突的纠缠，他的“危机（crisis）说”或叫做“激变说”，都是矛盾斗争冲突的产物。这就是阿契尔的戏剧理论存在的自相矛盾之处：他反对的东西，正是他主张的东西。不过，无论是阿契尔主张的东西还是反对的东西，都夹杂了与戏剧性无关的偶然性东西，表明他对戏剧情节的构成因素和规律还缺乏确切的分辨能力。

尽管戏剧影视艺术的进一步发展，不同程度地受到“动作说”的束缚，仍然有相当多的戏剧影视作品，成功地按照戏剧的自身规律，评价、反映、描述客观存在，自觉地按照抒情诗原则与史诗原则统一的规律，取得了令人瞩目的成就。从这些优秀作品中可以找到戏剧影视艺术的基本特性表达的实质内容，那就是社会意识形态。就是说，戏剧影视艺术虽然是评价描述参与矛盾斗争的人物，但它实质上表达的是对客观现实存在的系统见解和观念。

不过由于这种艺术的表达方式的特殊性，它就和其它社会意识形态显得大有区别。这可以从三个层次来看：〈1〉戏剧影视艺术和政治、法律、道德一样，同属社会意识形态，这是它的普遍性；〈2〉戏剧影视艺术和绘画、雕刻一样，同属感性形式的社会意识形态，这是它的特殊性；〈3〉戏剧影视艺术以感性形象参与矛盾斗争的行为方式，评价描述善恶正邪、优劣美丑，对社会人物事件表达系统的见解和观念，这种特性的社会意识形态，是戏剧影视艺术独有的，这是它的个别性。当然，善恶正邪、优劣美丑，都是以是非作为判断根据的，没有是非，就无所谓善恶正邪、优劣美丑。

戏剧影视艺术虽然有这三个层次的分别，却仍是感性形象参与矛盾斗争的行为方式表现的社会意识形态；不过在它的个别性中包含着一般社会意识形态的普遍性，包含着感性意识形态的特殊性。它和任何个别性一样，包含着普遍和特殊，是“普遍—特殊—个别”的统一体。它和政治、法律、道德一样，都区别对待是非、善恶、正邪、优劣、美丑，但对待的方式却各不相同：政治用政策、方针、策略和行政措施调节各种社会资源抑恶扬善；法律用立法并依律执法抑恶扶善；道德用观念、习俗、舆论的力量，分别对待善恶美丑；戏剧影视则用感性形象的行为方式评价是非、善恶、正邪、优劣、美丑。由此各自发挥自身特性之所长。因此，戏剧影视不象政治法律那样直接作用于善恶正邪、优劣美丑，不象道德那样用伦理道德观念直接表达，也不象绘画雕刻，仅仅停留在感性形象上，把人物内在的精神、情感凝固在一个瞬间的体态和表情上。戏剧影视艺术的评价观点和普遍性意义的内容，是通过感性形象参与矛盾斗争的行为方式显现出来的，它评价矛盾斗争参与者的善恶正邪、优劣美丑，都是采用斗争参与者的自我行为和相互作用，自然地自我描绘、或相互评价、或以相关人物的他评，来塑造人物的品质品格和形象，也就是在相互作用和矛盾斗争中实现审美评价和揭示普遍性意义的，仅在必要时作一简短的特写。

戏剧由于自身种属的区别而有悲剧、喜剧、正剧之分，这不影响它们共同的基本特性，反倒说明，它们在共同的基本特性之上各有自身的特点。一般地说，悲剧评价善恶，兼评是非美丑；喜剧评价美丑，兼评是非善恶；正剧评价是非，兼评善恶美丑。从根本上说，它们的评价都离不开是非。对是非、善恶、正邪、优劣、美丑的评价描述，使戏剧影视艺术具备四种品质：认识价值、审美价值、娱乐欣赏价值、教育价值。

戏剧影视作品的品质，是作家综合素质的具体表现：作家的世界观是识别、理解、评价是非、善恶、正邪、优劣、美丑的工具，因此，它决定作品的认识价值；作家站在矛盾对立的哪一方所体现的倾向性，决定作品的审美价值；作家把握运用的组织结构技巧及其产生的戏剧性，决定作品的娱乐欣赏价值。作家认识理解客观存在的深刻程度，是世界观决定的。形而上学的世界观和辩证唯物主义的世界观，对客体认识、分辨、理解的深度不同，体现在作品认识价值的优劣上；作家的立场正确与否，决定作品的倾向，也决定作品的审美价值和对社会效用的利弊上；作家的艺术素养，决定他对作品布局结构的把握和对戏剧性技巧的把握运用，在娱乐欣赏价值上反映出来。立场观点方法三者的综合效应体现为作品的认识价值、审美价值、娱乐欣赏价值、教育价值。因此，作品最终的教育价值是靠艺术自身的规律和艺术功能实现的，不是靠说教。

戏剧影视艺术用感性形象参与矛盾斗争的方式，评价描述善恶正邪、优劣美丑，产生使人喜怒哀乐、爱憎好恶敬鄙的欣赏效应，以此达到使人知善恶，明是非，识正邪、优劣、美丑的审美目的：在理性上获得是非、善恶、正邪、优劣、美丑分明的净化效果，在情感上受到喜怒哀乐、爱憎好恶敬鄙的陶冶，甚至由于思想情感上受到崇高精神的鼓动激发，作出人生命运和人生道路的重大抉择。牛虻的革命精神和保尔·柯察金的崇高理想、革命人生观以及奋不顾身的实践行动，就起过这种作用，使不少青年满腔热血地投身革命。按照这样的理解，亚里士多德的艺术目的说“净化、陶冶”的含糊性，就有了明确的界定和对象，贺拉斯的“寓教于乐”



的内涵，就有了合理的根据；而不致于把戏剧影视当做用娱乐方式去说教的工具；也不致于把戏剧影视当做没有实质意义的、单纯无味的追逃打斗，或着意搞一些破坏性的惊险场面，以此提供娱乐消遣，谋求票房价值的商业行为。黑格尔讲到艺术的目的时批评“净化陶冶说”没有判断标准，非议“寓教于乐”易流于说教，而提出他的“超现实的纯艺术观”，并没有弥补前两种观点的不足，反把它们的优点抛弃了。

这样说明戏剧影视艺术的基本特性，就它本身来说，已经足够。但是这还只是就它的主要特性来说的。戏剧影视艺术还有一个对内容的组织结构的技巧，这使它和小说、史诗相区别。因为小说、史诗也是用感性形象评价、反映、描述社会人物之间的矛盾斗争，并揭示它的意义。小说、史诗也是和戏剧影视艺术同一种属的社会意识形态；但是，戏剧影视另有自己不同于小说、史诗的特点：

(1) 戏剧、电影、单本电视剧，通常只描述一个矛盾斗争过程；小说史诗却可以广泛得多，可以描述多个矛盾斗争过程。电视连续剧也可以如此，用若干个矛盾斗争过程解决一个总的矛盾。

(2) 戏剧影视剧虽然通常只解决一个矛盾事件，但它的矛盾斗争演变的每个阶段，却各具特色，而又都是彼此紧密关联的，都有矛盾斗争的内在联系；同时，只要发生矛盾斗争，总要伴生悬念，斗争结果未见分晓之前，悬念不会消除。而且在演变过程中，还因演变规律的必然性，夹杂情理之中意料之外的突转、发现、惊奇之类的戏剧性事变。小说史诗虽然也有这样的特性，但不强求这样的结构技巧和戏剧性效果。

(3) 戏剧影视剧的观念形象，直接可以通过表演艺术转化为直观形象。这是因为剧本的观念形象自身，是遵循了舞台、银幕、荧屏的艺术规范的要求；而小说史诗的情节布局，却不刻意遵循这些规范。因此，不直接适用于舞台、银幕、荧屏，必须经过改编，才能被表演艺术接受。这种制约性，是戏剧影视艺术自身规律决定的。这是因为戏剧影视比小说史诗对情节结构的组织布局更严

谨，情节更注重集中在矛盾斗争的演变环节上，同时也依据戏剧性的要求，使参与矛盾斗争的各方面人物，构成严密的有机关联，使戏剧影视剧的每个部分，都具有牵一发而动全身的机能。因此，习惯把这种艺术的矛盾斗争中的内在潜伏的隐患和引起悬念的机能，以及难以预测的突转、发现、惊奇之类的演变效应，叫做戏剧性。因为它们的演变虽在情理之中，却常常出人意料，虽在各自行动，却让人强烈期待变化和结果。

小说史诗没有这样严格的规范制约，因此它们的情节的布局结构自由得多，但也并非不加规范制约，只是规范的方法各有特色，规范的严谨程度各有不同，不能一律看待。因此有必要提一下阿契尔说的，“戏剧是激变的艺术，小说是渐变的艺术”（《剧作法》第33页）。这个说法虽然概括了小说的一般特征，但也应看到，小说并非全是渐变艺术，也有急遽发展的情节。例如：施耐庵的《水浒传》，罗贯中的《三国演义》，梅里美的《塔曼戈》、《马特奥·法尔哥尼》、《嘉尔曼》，都是结构布局严谨，情节曲折紧张的小说艺术作品，它们也可以称为激变艺术。但小说的这些特性，只被认定为具有戏剧性，而不称为小说性，因为这些特性是戏剧影视艺术的根本性质决定的，不是小说史诗的特性决定的。

#### 〈四〉

根据上述戏剧影视艺术的本质特性看来，要给戏剧影视艺术下定义，就发生了两方面的困难：如果只求戏剧影视艺术的内涵外延的确切简要，就很难包容它丰富的内容；如果不舍弃它的丰富内容，又很难做到简要。因此，不得已舍弃一些相关属性，仅仅根据它自身的根本特性，兼顾它在文学艺术史上对人类精神生活发挥的社会效用，给它下这样的定义：

（1）戏剧影视艺术，是用观念形象参与社会人物之间的相互作用和矛盾斗争，点评是非、善恶、正邪、优劣、美丑，揭示矛盾斗争的意义，借此抑恶扬善，促进和优化人类社会精神文明活动品质的感性意识形态。

(2) 戏剧影视表演，是将戏剧影视艺术评价定性了的观念形象，转化为舞台、银幕、荧屏的直观形象的艺术。

戏剧影视艺术和戏剧影视表演艺术，是彼此相互关联，又各有自身特性的两门艺术。它们各有自己专业的对象和规律，彼此不能相互取代，理论上不宜混杂在一起。因为前者把社会历史领域和社会生活领域中的客观人物形象转化为定性了的观念形象；后者把这种观念形象转化为舞台、银幕、荧屏的直观形象。彼此分工合作，用各自专有的艺术手段，共同评点人世间的是非、善恶、正邪、优劣、美丑。在意识形态领域，把抑制恶邪丑、弘扬善正美和创建人类精神文明的和谐社会，作为自身固有的职责和神圣使命。因此，在这方面作出卓越贡献的作家，被尊称为人类灵魂的工程师，在这方面建立功勋的艺术家，受到社会的尊敬和爱载。