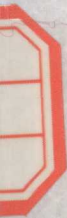


 上海戏剧学院 电影学丛书

想象与建构

——“现代性”视野下的
早期中国电影叙事结构研究

万传法 著


 中国电影出版社

想象与建构

万传法
著

——『现代性』视野下的
早期中国电影叙事结构研究

本书系上海市教育委员会重点科研创新项目成果（编号：11ZS154）
本书系上海市教育委员会“上海高校一流学科建设计划”项目资助

CFP 中国电影出版社

2015 · 北京

图书在版编目(CIP)数据

想象与建构：“现代性”视野下的早期中国电影叙事结构研究 / 万传法著. — 北京：中国电影出版社，
2015.9
ISBN 978-7-106-04168-7

I. ①想… II. ①万… III. ①电影—叙述—电影评论—中国—现代 IV. ①J905.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第109120号

责任编辑：杜若冰
封面设计：创意源文化艺术
版式设计：创意源文化艺术
责任校对：乾风
责任印刷：张玉民

想象与建构：“现代性”视野下的早期中国电影叙事结构研究
万传法 著

出版发行 中国电影出版社（北京北三环东路22号） 邮编：100029
电话：64296664（总编室） 64216278（发行部）
64296742（读者服务部） Email: cfpygb@126.com

经 销 新华书店
印 刷 北京京华虎彩印刷有限公司
版 次 2015年9月第1版 2015年9月北京第1次印刷
规 格 开本/710×1000毫米 1/16
印张/ 17.25 字数/ 250千字

书 号 ISBN 978-7-106-04168-7/J. 1684
定 价 45.00元

自序

跨年度写作此书意兴方酣时，正逢2015年春节，当春节联欢晚会上的节目进行到李宇春演唱《锦绣》时，舞台上的女模特和随后登台的李宇春，凭借高科技技术，不仅完成了变装、易装，还完成了分身、多重叠影及不断分合等诸般呈现，令人大感神奇。其实类似的节目在往年的春晚上也曾看到，在某种程度上，它连同魔术表演、杂技表演等，一同构成了春晚最为亮丽的一道风景线，它们不仅上演、制造着神奇、惊艳、震惊，还时常会引发热议，成为人们争相破解、争相探寻的谜题。

这种因“魔法”而引发的“魔法效应”以及由此所产生的强烈好奇，成为整个“春晚叙事”的一部分，或者说，是最为华彩的一部分。而我多年来一直思考的问题是，这些原本难登大雅之堂的魔术之类，为什么会登上春晚且愈来愈成为春晚的一个保留节目？魔术及其相关的节目在国外也

屡见不鲜，但却很少有国家将其放置于一个正统的国家舞台上并将其看作是整体“国家娱乐”中不可或缺的一部分。可为什么惟独中国是个例外？

我思考的结果是，这是中国人集体的一种潜意识心理诉求，它接通的是中国悠久的历史传统文化传统中的另一脉——一种不同于《诗经》、《老子》、《论语》等正统高雅文化的世俗文化，也就是我们通常所说的通俗文化。它发源于上古的神话，然后经由《山海经》、唐传奇等一路传递下来，并产生了诸如《封神演义》《西游记》《聊斋志异》等一大批影响广泛的重要话本、文本。这一脉的核心就是这个“魔法”。对于神通的想象以及对于分身的迷恋，一直缠绕着这一脉的文化创作以及叙事方式。而先前的汉武帝“招魂”以及后来照相术发明后国人热衷于拍摄“求己图”以及“二我图”的种种行为，亦提醒我们这一“魔法”在现实生活中的不断上演以及对于这一魔法及分身的持久痴恋。

而我之所以对此饶有兴致，乃是因为它同时也佐证了本书的观点，即本书认为，早期中国电影无疑也继承了这一脉文化传统，是一次“魔法”的艺术创作实践。不过，相较而言，本书更倾向于认为，早期中国电影的“魔法”实验，更是一种“现代性”的产物，或者说，是“现代性”对于潜藏在国人意识里面的“魔法”传统的成功“激活”。因此，它又是二者相互作用的结果。在20世纪前半叶，早期中国电影取代文学成为“魔法”的实验场并使之再度繁盛，一方面得益于“现代性”的进入，另一方面则得益于现代科技的保障。此外，电影作为一种通俗的大众媒介以及一门商业艺术，其偏好自然也离不开最能吸引人的“魔法”。因此，我将本书的核心“元叙事”定义为“魔戏”，它是“魔法、戏法”的简称，它深刻影响了早期中国电影的方方面面，特别是在叙事结构上。而就在我为写作此书而殚精竭虑时，从春晚上再次验证的这一结果，给了我很大的鼓舞以及继续写下去的精神动力。

此书的写作亦离不开诸位老师和朋友们的帮助，在此首先感谢我的好

朋友张冷以及加州大学圣克鲁兹分校的王亦蛮老师，正因了她们的帮助，我才得以来到风景如画的加州大学圣克鲁兹分校访学，充足的时间以及怡人安静的环境，为我的写作提供了保障；感谢孙绍谊老师，他不仅亲自开车将我从洛杉矶送来圣克鲁兹，还为我提供了大量的资料。他的书以及论文，对我帮助甚大；感谢李欧梵、史书美和张真老师，他们的书不仅为我提供了大量的理论及文献资料支持，也给我以很大的观点启发；感谢Lisa Rofel（罗丽莎）教授，她不仅是我的好朋友，还是好邻居，她对我无微不至的关怀和照顾，令我感动；感谢我的硕士导师钟大丰教授和我的博士生导师陈犀禾教授，他们的学说理论以及对我的培养，令我一生受益；感谢厉震林教授多年来一直对我的关心和支持，以及所给予我的亦师亦友般的温暖和感动；感谢我在美国的房东Linda Kimball以及她所提供的hot tub，每次写作劳累，躺在那里享受一番温泉式水疗按摩，都让我备感开心快乐！此外，我还要特别感谢我的家人，感谢我的妻子张红梅和我的儿子万政希，他们的陪伴，他们的爱，一直是我前进的动力，在此，我将这本书连同我的爱一同献给他们！

最后，感谢所有帮助过我的人们，虽不能在此一一提及，但我心里永远都有你们。

万传法

2015年春于圣克鲁兹

2009年，一次偶然的机会，我加入到东方电视台和上海视觉艺术学院的联合项目、专题片《电影中的上海》的拍摄制作当中。当时的背景是，自20世纪八九十年代以来在文学、电影等文化艺术领域所广泛兴起的“上海怀旧”热潮仍在持续发酵，且仍有不断向深处和广处延展的趋势。文学方面，由张爱玲的重被发掘所引发的“文学—上海—香港”等多边讨论及其相关研究，不仅热烈而持久，更因其不断向外渗透，而兼有了在某种意义上可称之为“原点”的功能性特征。可以说，这道穿过历史迷雾的“明月之光”，既照亮了文学，也照亮了一座城市——上海。或许是出于某种应和，也或许是一种潜在的召唤，内地的许多作家也纷纷加入到了讨论之中，在文化和学理层面，开始引发多种关注。它不仅直接催生了大量与此有关的学术著作及学术论文，更引得许多媒体也竞相参与，许多杂志、报纸在刊登大量相关文章的同时，还积极组织专家们就相关议题进行讨论；

而电视等视媒，更是发挥其视觉优势，开始制作大量与此相关的专题，许多旧影像、旧资料、旧音乐、旧人物、旧遗址等等，皆被不断挖掘出来，纷纷以怀旧的名义开始各种“亮相”与“表演”，竞领风骚，制造迷恋。或许，有人对此并不喜欢，甚至感到愤怒，但无法否认的一个事实是，在一个群体的共同努力下，伴随着立体式、交互式的宣传或合谋，一个“旧时的上海”被成功复活了。

但显然，这次“复活”或曰“复生”，是有其特殊目的的。正如有的学者指出，在此浪潮中，不同类型的年轻作家们都从前辈身上找到了某种认同，同时也获得了从事更加明确的跨国文化写作所需要的灵感。对于20世纪80年代的“文化热”思潮来说，这类文化写作显得十分重要，因为这股思潮的格言就是“走向世界”，这一新词在90年代被转变为“走向全球”。从历史角度看，这种怀旧绝不是一个偶然事件。^[1]而它的隐性目的在于，这些拥护者们将这一带有殖民意味的怀旧行为当作了一种反对性话语，进而利用这一话语隐晦地表达出了他们对政府的批评。不过，这一热潮很快便被一股试图恢复市场经济制度和民国生活方式的广泛热情所取代。进入90年代，民国日历、民国海报等大量民国遗物的出现标志着一股复古潮流的形成。在这股复古潮流中，对具有半殖民意味的文化产品的怀旧行为被商品化了。在这个意义上，我们看到了80年代的文化热在90年代之文化商品化浪潮中的延续。在经过一度压制之后，文化商品化潮流代替了具有高度严肃性的文化热。^[2]

李欧梵也认为，在20世纪90年代的中国文化市场上，怀旧是一种时髦，它试图通过回到过去，创造一种物质文化气氛，从而克服幻想和影

[1] 参见[美]史书美：《现代的诱惑：书写半殖民地中国现代主义（1917—1937）》，何恬译，凤凰出版集团江苏人民出版社2007年版，序言第2页。

[2] 参见[美]史书美：《现代的诱惑：书写半殖民地中国现代主义（1917—1937）》，何恬译，凤凰出版集团江苏人民出版社2007年版，序言第3页。

像的虚幻世界中的失落，追寻和重现上海曾有的崇高。然而，作为一种彻底的后现代和后革命现象，它对历史时代的经历和表现的意识形态与政治斗争漠视，被1992年之后中国自由主义知识分子的市场原教旨主义乌托邦所加强。^[1]不过，李欧梵注意到，在陈丹燕、孙树棻、程乃珊等人的心目中，“摩登上海”这一个30年代的都市文化遗产，非但极为珍贵，而且经过老一代上海人的个人回忆和这些作家的调查研究，这一个传统从未间断，当然更无虚幻或“误植”这回事，一切都是“原汁原味”，历经战乱、革命、新中国成立和“文革”，一直保存至今，甚至还孕育了一群喜欢这类旧事物的“老克腊”。在这些怀旧作家眼中，上海既不是典型的中国城市，也不是典型的法国、俄国或日本的都市，是一个独一无二的中国国际大都市。陈丹燕最近又说：“上海对世界主义，或者说普世文明，或者说全球化的渴望，是真正发自内心的。”这一种“奔向世界”的渴望，是任何力量都无法阻挡的。所以在多年封闭之后，“上海向世界飞奔而去，这就是为什么如今的上海会惊人发展的原因”^[2]。陈丹燕所代表的是一种持续不断的文化观，当然不相信“后现代”理论中“断割”或“错置”的说法，也不认为物质文明和消费文化有什么不好；上海文化之所以值得消费，正因为它是上海人自己制造出来的中西“混杂品”，虽然混杂，却是原味，因此“怀旧”也成了一种情操和品位，甚至是一种道德价值。^[3]

而在李欧梵看来，“怀旧”的例子，严格地说都是想象出来的，出发点都是现在，也和“现代性”有分不开的关系。波茵教授认为“怀旧”根本就是“现代性”的一面。^[4]“现代性”和“现代化”不同，后者是政府

[1] 参见张旭东：《批评的踪迹》，三联书店2003年版，第316页。

[2] 陈丹燕：《都市的渴望》，《上海新闻晨报》星期日特刊，2003年11月9日，第24页。

[3] 参见[美]李欧梵：《上海摩登：一种新都市文化在中国1930—1945》，毛尖译，上海三联出版社2008年版，第341—342页。

[4] Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2001, chap. 2.

的政策或社会实践，而前者则是“矛盾的、批判的、模棱两可的、反思的”，是对于“现代化”的多种反应和态度。“现代性”的矛盾恰在于它从“现时”这个基点上来考虑过去和将来。用本雅明的话说：“恰是现代可以唤起远古，每一个时代都梦想将来的另一个时代，而在梦想的同时也借此修正了过去的那一个时代。”^[1]换言之，过去是现代人的梦呓，正像将来一样，又或者可以说，过去和将来都可以“加印”在现在上面，像照片一样。这一种吊诡的时间观念，恰可用来解释怀旧。^[2]而怀旧的英文单词nostalgia，原是由两个拉丁词组成：nostos，回家，或引申来说是重建家园；algia，一种渴望。波茵对于nostalgia的现代定义是：“渴望回归一个早已不存在或从未存在过的家园。”^[3]为什么“家”不存在？因为在“现在”这个时间的坐标上，我们无由知道过去是什么，最多也只靠个人的回忆（那是靠不住的）或从史料中去找寻，所以“过去”也是从这些史料中重新组织“再创造”出来的。^[4]

由于“怀旧”被认为是“现代性”的一面并强烈指向“当下”，所以李欧梵指出，这股“怀旧热”的兴起，和上海人的自我身份认同及其追寻有关。也就是说，当上海人发现自己曾有的辉煌和龙头地位已全部丧失殆尽之后，他们亟需要借助“怀旧”这次“返回”以重新发现自我、重新确立自我、重新拯救自我。因此，这种怀旧情绪，绝对是属于上海人的。然而就因为如此，上海人的“集体回忆”才开始出现，怀旧的书记层出不穷，老上海的野史和其他文化资料，被收集和重印后再次问世，甚至连带香港人对于老上海的回忆和怀旧文物，也被拉了进来。这一股“怀旧

[1] Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2001, P27.

[2] 参见[美]李欧梵：《上海摩登：一种新都市文化在中国1930—1945》，毛尖译，上海三联出版社2008年版，第343页。

[3] Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2001.

[4] 参见[美]李欧梵：《上海摩登：一种新都市文化在中国1930—1945》，毛尖译，上海三联出版社2008年版，第343页。

热”，直到20世纪90年代末才被另一种“怀旧”的风气所取代。或者说，不全是“取代”（replace），而是“移置”（displace）。所以，在李欧梵看来，80年代末兴起的那股“集体回忆”式的怀旧潮，是一种严肃的、真情的反思，而90年代以后的“怀旧”则是一种“后现代”的戏耍和消费。两者现在已经混淆不清，而且有后者逐渐淹没前者的趋势，最重要的原因就是资本主义的消费文化中，“怀旧”早已成了一种时髦的商品。然而，正因为后者的“前身”有这么一段集体回忆，即使是很短暂的，它的意义也不应该和美国通俗文化中的“怀旧”相提并论。上海的“怀旧”毕竟有部分真情回忆的痕迹。^[1]

以上颇为相同的观点的引述，基本点明并佐证了这一思潮背后的叙事动机及其变化轨迹。尽管事实上它远非如此简单。譬如，在这个“僵尸还魂”的背后，如果仅仅是出于“走向世界”以及抗争的需要，那又如何解释政府和民间在“拥抱现代性”上的共同渴望与暧昧？作为曾经的“现代性”的代表，上海的“历史现代性”是在重塑“当下现代性”，还是在被“当下现代性”重新“反塑”？更何况，作为“世界的上海”，它很显然并不单纯属于某一方面、某一阶层或某一区域，而是一旦展开，便被赋予了世界性和集体性，其“共同的”性质，也就自然决定了其复杂性和多面性。因此，对于上海的理解与表述，也便是多维的，甚至是自相矛盾的。

但不管怎么说，由严肃性向商品性的转变，却是有目共睹的。上海在成功激活“怀旧—文化—商品”这股浪潮的潜在关联之后，随后又被置于或成功跻身于“城市文化热”、“创意产业热”等多种文化经济的研究热潮与多重关联之中，此时的上海，仿若是一个“千面人”，再次出没穿梭于各种不同的语意场内，串联起各种符码，不断制造符码并自动延伸出各

[1] 参见[美]李欧梵：《上海摩登：一种新都市文化在中国1930—1945》，毛尖译，上海三联出版社2008年版，第347页。

种符码。有意思的是，在多种语意场的相互碰撞甚至是相互对抗中，“上海”的形象非但没有被消解、被解构，反而是愈益丰盈起来。换句话说，多种阐释所产生的裂缝或裂隙，非但没有使上海产生“泰坦尼克效应”，反而因其诸多的阐释空间，而使“上海”再次成为一种奇特的建构，仿佛各种打扮、各种塑造、各种言说都是其自身的一部分，并在其历史与现实的交互变身、往来更替中，渐渐自变为一个漩涡，吸附着所有迷恋她、喜欢她、爱慕她、憎恨她、讨厌她、凝视着她的所有人。

正是在这个时候，我们开始了专题片制作，但首先遇到的问题是，在众多的阐释和言说面前，我们该以什么样的角度、态度和立场，对我们所生活的城市——上海——进行别样的诠释和理解？在经过认真思考之后，我们认为应该从抽象的文化学理的研究中跳脱出来。当然，这种跳脱并非是一种抛弃或远离，而是借助其中的一些视角或观点，努力去还原一个更为“生动的、当时的”上海，而还原的最佳途径，则莫过于从以前的电影影像中进行重新选取、重新组合和重新阐释。虽然六七十年以前的电影艺术家们，在摄取上海、描绘上海的时候，大多根据剧情或现实的需要，对其进行了一些夸张或特别处理，但相比较而言，在纪录影像严重缺乏的情况下，当时的那些影片，无疑成为了最为接近现实的载体。基于此种考虑，我们重点选取了“诱惑与想象”、“市井与现实”、“新世界与新女性”、“新作派与新男性”、“新爱情与新生活”、“新观察与新体验”、“新理想与新希望”七个主题，分别制作完成了《投奔上海》《市井》《新女性（上下）》《众里寻他》《欲爱之道》《一个春天的三个瞬间》《城市之光》八集专题片，并于2010年5月3日至12日在上海东方电视台艺术人文频道首播，由于制作精良，选题独特，播出后颇受好评。迄今为止，此专题片已在上海卫视、东方电视台以及其他电视频道重播过多次。

然而，无论对于我，还是我的合作团队来说，此次专题片的拍摄制

作，毕竟或仅仅只是一次尝试，虽然我们都尽力了，但留下的遗憾或问题却也不少。譬如，我们较多注重了时间观念上的“现代性”，但却相对忽略了对于“现代性空间”的深度探讨；我们较多关注了“现代性的进入”对于当时上海的冲击与变化，但却相对忽略了上海自身对于“现代性”的复杂心态与心态变化；我们虽然对“现代性”给予了充分强调，但却没能给予其更为全面而详细的分析，如此等等，不一而足。而这些问题在引发我思考的同时，也让我产生了强烈的解惑冲动，为此，我特意以“电影中的上海城市想象及现代性研究”为题，申报了上海市教委科研创新项目中的重要攻关课题，以期给自己一个压力，迫使自己多读书、多思考，如此，则既能给自己一个满意的答复，也能为上海城市的整体研究，贡献自己的一份力量。幸运的是，这一课题如我所愿地成功入选。

按我原初的打算，是在两三年的时间里完成课题，然而由于诸事缠身，始终未能如愿，但抛开这些，最主要的原因还是因为我对其中的一些问题一直未能思考清楚，譬如，“现代性”的问题。“现代性”对于理解早期的中国电影以及旧时的上海无疑是非常重要的，因为它不仅是一种态度、姿态，也不仅是一面镜子，更是一种认识世界、体察世界的方式。可以毫不夸张地说，对于旧上海的研究，想要绕开“现代性”的问题，几乎是不可想象的。然而，“现代性”又是一个迄今为止几无定论的命题，且在漫长的历史发展中，“现代性”本身也在发展，其纷繁复杂真非几句话所能概括，因此，在一个什么层面上、从哪几个方面来讨论旧上海的“现代性”，便变得非常重要。再譬如，从电影影像中展开对于一座城市的考察，又该如何做到既区别于城市研究、文化研究等等当下的显学，又能形成自己独特、鲜明的研究方法和研究区域呢？从文化、城市自身的研究角度来看，电影影像仅仅是其中的一部分，其他更多则被印刷文化、城市建筑、文学创作等等所占据，那么现在从电影影像的角度来看，又该不该包括上述的内容呢？如此等等，令人一时颇

为困惑。

除此之外，另一个让我困惑的问题是，在我原先的计划里，是要将“十七年”以及新时期之后至今的这段历史时期也一并包括在内的，因此，当时的企图是要将整个中国电影一百多年来对于上海的想象及塑造，进行一个全面的分析和梳理。然而，随着资料的搜集以及阅读量的增多，我愈来愈感到，若能将新中国成立前的这段历史给予充分展开分析，就已经是相当丰富多彩了，若按时将其顺利完成，已属不易。

其后，随着思考的日益深入，一个基本的思路开始渐渐形成，首要的一点，就是决定缩小范围，将目标区域锁定在新中国成立前的这段时期。之所以如此，一是如前所述，二是从20世纪20至40年代，其中的每一个十年，对于“现代性”的认识和理解，其实都不一样。对于上海这座城市的想象和认知，也不一样。再加上两次大的战争的发生，以及原先就已存在的多元格局，使得上海不仅具有“世界性”的性质，也具有一种“流动性”的性质，而与此同时，“殖民性”、“现代性”、“民族性”、“本土性”等等，也粘附在上海这座城市之上，令上海这座城市，远比人们所想象的更为扑朔迷离。因此，如何破解，或者说如何从这些属性中，重新建构上海，其实是一个很大的难题。为了能够做到精耕细作，而不是贪图求大，本书只好忍痛割爱，暂时搁置对于“十七年”以及新时期之后的这两段历史时期的研究。当然，如果前一个时期做好了，反过来再做后面的这两个时期，也就相对简单了。留一后续，或许并非是坏事。

其次，在思考的过程中，本书的结构也开始渐渐成型。不过，它已与以往的思考颇有不同，其中最大的改变在于，我的研究方向发生了某种程度的偏移。也就是说，我不再企图去研究电影中的上海及“现代性”，而是打算掉转过来，去分析研究“现代性”视野下的早期中国电影。之所以有如此大的调整，一是因为，尽管我选择了从电影影像这一角度来重新阐

释上海及现代性，但我却随即发现，我打算重点分析的一些内容，譬如早期中国电影中所呈现出来的爱情及婚姻方式等，却早已在毕克伟（Paul G. Pickowicz）的新书《银幕上的中国：一个探索的世纪——冲突与争议》（*China on Film: A Century of Exploration, Confrontation, and Controversy*）（Published by Rowman & Littlefield publishers, Inc. 2013）中被详细分析过了，并且是十分深入的。而有关新女性、新的生活方式等的研究，亦已被其他电影学者或文化学者所关注并给予了广泛研究。因此，若再纠缠于此，既无新意，也无突破的空间；二是因为，“现代性”对于人们的生活方式、婚恋方式等的改变给了我启发，既然“现代性”深刻影响到了当时中国的方方面面，那么它会不会也影响到早期中国电影的叙事结构呢？如果是，它是怎么影响的？又是在哪些方面影响的？如此等等，引发了我的兴趣。何况，对于早期中国电影的叙事研究，多是一些传统式研究，而鲜少将其放置于“现代性”的视野下来进行探讨。

基于以上简单而又基本的设想，我将本书分为如下三个部分：一是就“现代性”进行讨论。由于“现代性”是认识或理解“五四”以来的近代中国，特别是近代上海的一种最主要的观察方式和分析视角，那么，对于“现代性”的了解或探讨，就必须给予充分地展开。因此，一方面，本书将对“现代性”的概念、产生及流变进行一番梳理和概括，以求对于耳熟能详却又复杂多变的“现代性”有一个基本的理解；另一方面，由于“现代性”的存在几乎关联所有对于上海的印象与建构，所以，关于“现代性”的落地，也就是“现代性”在中国的接受过程，也将是本书讨论的一个重点。结合以上两方面论述，本书在第一部分最后探讨的问题是，“现代性”在中国被接受以后，它在哪些方面改变了中国的艺术实践，特别是电影创作？“现代性”有没有“沉淀”、“凝固”成一种“结构”？或者说，能不能用一种“结构”，即叙事功能性的表述，来代表或指称我们所谓的“现代性”？

本书的第二部分，将重点探讨“上海的城市想象及现代性建构”。由于“现代性”在某种程度上离不开对于“殖民性”的讨论，所以在这一部分当中，首先讨论了当时中国的“殖民性质”，就“半殖民”、“次殖民”以及与上海及“现代性”的关系进行了探讨。当时上海的殖民性质以及殖民格局，不仅为“现代性”的传播与发展提供了广阔的空间，也为上海及上海电影预设了一个基本的构架，这便是：杂交式多元。“现代性”继承了这一预设，并将之作用于上海的电影生产，从而形成了一种独特的想象与建构，而这种想象和建构，在早期中国电影的叙事当中，产生了重要影响。为了对“现代性”视野下早期中国电影的叙事结构有一个更为详细的分析，在此部分的最后一节，对目前较有影响的几种叙事研究，进行了一番梳理和总结。

本书的第三部分，也是本书的重中之重，主要是对“现代性”视野下早期中国电影的“元叙事”及“叙事结构”进行了重点研究。本书认为，“现代性”进入中国，对早期中国电影的最大贡献，在于它成功激活了一直潜藏于《封神演义》《西游记》这一脉通俗叙事传统中的“核心元”——“魔戏”。“魔戏”是“魔法、戏法”的简称，它并不像“影戏”一样是偏正词组，而是一个联合词组。这一被激活的“核心元”，在经过“现代性”的改造或曰重组后，便成为早期中国电影的“元叙事”，它在叙事结构上呈现出如下特征：叠影化的人物设置；对摆式的时空结构；“自由—亚冲突式”冲突模式及虚拟性大团圆结局等等，并最终形成了一种“沙漏—钟摆式”的叙事结构。此外，本书认为，“现代性”视野下早期中国电影的这种“元叙事”及“叙事结构”，实际上还遵循了一种类似于帕森斯所谓的“适应”、“目标获取”、“整合”及“模式维护”的运作机制。正是在这种机制的运作下，早期中国电影才得以保持一种鲜活和灵动，并在一种特色鲜明的基础上，始终散发出一种特有的“现代性之晕”。

本书的尾声就早期中国电影中的“魔法”与西方电影中的“魔法”，进行了一次简单的区分，并坚持认为，二者不仅在本质上存有不同，在使用方法上也大相径庭，这显示出早期中国电影在“元叙事”上的独特性。而反过来，它也清晰地勾勒出“现代性”在中国叙事上的一种“异域生成”。尽管它并不全面，也不彻底，但却无疑是一种“新的再造”。

但愿本书也是一个新的开始和新的再造。