



上海戏剧学院
SHANGHAI THEATRE ACADEMY

新影戏丛书

双轮美学

中国戏剧与中国电影
互动发展研究

倪震
厉震林 主编

CIP 中国电影出版社



上海戏剧学院
SHANGHAI THEATRE ACADEMY

新影戏丛书

双轮美学

中国戏剧与中国电影
互动发展研究

厉倪
震林
主编

CFP 中国电影出版社
二〇一一·北京

图书在版编目(CIP)数据

双轮美学: 中国戏剧与中国电影互动发展研究/倪震, 厉震林主编.
--北京: 中国电影出版社, 2011.11
ISBN 978-7-106-03387-3

I.①双… II.①倪… ②厉… III.①戏剧事业-中国-文集②电影事业-中国-文集 IV.①J892-53 ②J992-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第209856号

责任编辑: 杜若冰

封面设计: 北京创意源文化艺术有限公司

版式设计: 北京创意源文化艺术有限公司

责任校对: 杜悦

责任印制: 刘继海

双轮美学: 中国戏剧与中国电影互动发展研究

倪震 厉震林 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: 64296664(总编室) 65216278(发行部)

62496742(读者服务部) Email:cfpygb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2011年11月第1版 2011年11月北京第1次印刷

规 格 开本/787×1000毫米 1/16

印张/21.5 字数/355千字

书 号 ISBN 978-7-106-03387-3/J·1290

定 价 60.00元

《双轮美学：中国戏剧与中国电影互动发展研究》

编辑委员会

主任委员

孙惠柱 张建勇

副主任委员

倪 震 厉震林

委 员

（按姓氏笔划为序）

万传法、王 云、厉震林、吕晓明、汤逸佩
孙惠柱、陆 军、张文燕、张仲年、张建勇
荣广润、宫宝荣、饶曙光、徐 辉、倪 震

主 编

倪 震 厉震林

副主编

万传法 张文燕

序言

多元并进 互动发展

上海戏剧学院院长 韩 生

中国戏剧与中国电影互动发展大型学术研讨会取得了预期的成果。这里，首先需要感谢和祝贺中国电影艺术研究中心与上海戏剧学院的成功合作，也要感谢上海戏剧学院电影学学科以及戏剧文学系、《当代电影》杂志社、上海电影家协会、上海戏剧家协会等承办和协办机构的积极工作和支持，特别需要感谢四十多位来自全国各地和海外的电影、戏剧方面的专家学者所贡献的智慧和思想成果。

此次会议围绕电影与戏剧互动的主题，从电影与戏剧的互动关系宏观论、电影与戏剧的互动性历史实践、戏剧性电影个案分析以及关于戏曲电影的思考等视角展开。主题集中，多向展开，结合创作与实践，研讨激烈而深入，其所获得的理论成果对于戏剧与电影的艺术创作、学科建设和专业教学都具有启发和指导意义。戏剧与电影都是具有广阔学术外延的学科，电影与戏剧互动关系的研讨，是拓展和深化学科外延的一种开始。

事实上，作为艺术专业院校，从艺术创作及专业教学实践的角度，我们深切感受到正在面临着的对于艺术学科专业理论的饥渴。同样，作为艺术专业院校，在大量生产“著作”和“论文”的同时，我们也深切感受到对于艺术创作和专业教学实践有效接通的需要。同戏剧与电影艺术的关联互动和各自丰富多彩的实践相比，科学的整体性的理论研究体系建设亟待深入，特别是在艺术学

刚刚成为一个独立的学科门类的大背景下，其意义更加重要和深远。

“戏剧与影视”成为艺术学门类下的一级学科，有其内在规律层面的关联性，有其历史发展的积淀、前置及后置的衔接互动，有其丰富的创作实践成果支撑。艺术学成为独立的学科门类是对艺术规律本质的认识和回归，对艺术知识系统的科学整合。过去的单一学科的戏剧和电影学科专业建设，既有其历史经验的局限，也有计划经济背景的局限，主要强调艺术从业者的职业教育和技能教育，学理建设与教育存在着落差。如何认识戏剧和影视艺术的共同性和特殊性规律，如何在未来的艺术学科建设中构建功能配置合理得当的系统格局，如何推动戏剧和电影艺术的交融互动创新，成为我们面临的共同课题。戏剧和电影学科格局的重构，必将产生出艺术创新的更加宽广的可能性空间。

许多人误读了歌德在《浮士德》所说的话：一切理论是灰色的，唯生命之树常青。实际上，理论也是一种生命，特别是艺术理论更是与鲜活的创作和生命的体验密不可分。我们呼唤真正的艺术学术，真正的艺术学理论。一方面，如果我们把艺术理论与艺术创作实践分裂和对立起来，就等于脱离了艺术的生命；另一方面，不投入生命和体验，仅写写文章作为职务晋升的工具，终归不能逃脱自身意义灭失的悲剧。“理论更是对生命的思考和追问，而且是一种具有超越性的思考和追问。”

上海戏剧学院的电影和电视学科专业教育由来已久，从20世纪50年代就已经开始。此次研讨会也是一次反思和梳理，对于今后的戏剧与影视学科建设和学院办学格局都会产生深刻启示和影响。创作与教学实践从未中止，学理的思考跟进并且发挥引领作用已经成为迫切的需要。研讨会就是一次新的开始，新的出发。

最近，从国家领导人到学者都提出了文化自觉和文化自信的问题。对于艺术院校来说，这种自信是通过艺术教育实践来实现的，是建立在理论自觉的高度的艺术教育实践基础上的文化自信，包括对艺术学科规律的认识，对未来艺术发展趋势的预测及掌控。

多元并进、气象万千的戏剧与影视学科建设和艺术发展的景象是我们所追求的。

Contents 目 录



序 言 /1

1 “影戏”辨析 邴苏元 /1

2 从“戏剧”电影到景观电影
——电影叙事策略的位移与派生 饶曙光 陈清洋 /13

3 从舞台到银幕
——论新中国话剧的电影改编 周 斌 /27

4 氍毹影像：戏曲片论 蓝 凡 /41

5 同生与共舞
——论20世纪三四十年代中国电影与戏剧的互动关系 丁罗男 /82

6 从“丢掉拐杖”、“离婚”到“互动”
——电影和戏剧关系的再思考 张仲年 孟 岩 /97

7 再论“电影和戏剧离婚” 陈犀禾 齐 伟 /107

- 8 “辛亥”前后商业大众文化中的现代性呈现 钟大丰 /117
- 9 舞台剧电影：一种隐晦的时代症候
——曹禺经典剧电影化考察 周安华 /136
- 10 电影明星的话剧舞台秀及其表演文化分析 厉震林 /142
- 11 20世纪50年代戏曲片与古装戏
影像中突出“人民性”的美学意义 金丹元 /154
- 12 戏曲电影：一种独立的存在
——谈戏曲电影的文本兼容特性 崔明明 高小健 /163
- 13 两个玩笑，一地鸡毛
——20世纪80年代初期中国电影“非戏剧化”运动的回顾与思考 余 纪 /177
- 14 中国电影与戏剧互动的一次源考 包卫红 /181
- 15 “影戏”传统对“十七年”电影叙事的影响 陆绍阳 /202
- 16 花木兰，一个中国文化符号的演进与传播
——从木兰戏剧到木兰电影 吴保和 /214
- 17 改编，还是原创：一种令人困惑的悖谬
——兼及对电影“文学性”命题的反思 陈晓云 /228
- 18 从《唐山大地震》看中国戏剧性电影的继承和创新 倪 震 /236

- 19 论“中国式戏剧性表述”在中国大片中的缺失与错置**
——以《夜宴》和《满城尽带黄金甲》为例 万传法 /242
- 20 对早期戏剧电影的叙事分析** 冯 果 /252
- 21 当代中国电影实践中的间离效果** 沈 亮 /261
- 22 技术语境的更新与戏剧、电影的媒介对比** 徐 煜 徐 颖 /275
- 23 试论中国电影与戏曲的互文性**
——以《舞台姐妹》、《霸王别姬》、《游园惊梦》为例 郭晨子 /285
- 24 从舞台到银幕**
——20世纪五六十年代上海写实风格京剧艺术片的导演创作 韦 娟 /294
- 25 超越复仇**
——电影《原野》的一点启示 沙 扬 /307
- 26 跨界的创意实验**
——音乐剧《长河》的创演与思考 杨 佳 /315
- 27 中国戏剧与中国电影互动发展**
——大型国际学术研讨会综述 丁 璇 周爱军 /322
- 后 记 /333

“影戏”辨析

中国传媒大学 郦苏元

20世纪80年代，“影戏”作为一个史学概念或美学范畴，一时间成为中国电影美学和历史研究的热门话题。它努力探寻电影与戏剧携手或联姻的内在动因和历史渊源，探讨这种结合在中国电影早期本土化过程中所产生的影响和作用，阐释由此而形成的中国电影美学形态和艺术传统的独特内涵，开阔了中国电影史学的理论视野。多年来它一直影响着人们的研究思路，成为许多中国电影史著述的依据和参照，被反复言说和继续引申。有的研究者由于对历史不甚了解，又不愿深入研究，或人云亦云，或自说自话。有的夸大其词，说“影戏”是中国电影核心美学和创作主流，在世界上独树一帜；有的则全盘否定，说“影戏”使中国电影自幼拄上戏剧拐棍，造成发育不良。真是成也“影戏”败也“影戏”，众说纷纭莫衷一是。

究竟什么是“影戏”？应该怎样理解和评价它？早期电影与戏剧是一种什么样的关系？只有搞清楚这些问题，才能明白中国电影走过了一条什么样的成长道路。现将笔者过去在这方面的研究加以重新梳理和进一步阐释，供对此有兴趣的研究者参考批评。

电影传入中国后，名称竟多达二十余种，这在世界电影史上大概是独一无二的现象，反映了当时中国人对这一舶来品的陌生而又新奇的感受。“名称虽然不同，意义却大同小异，这样同一事物，而有各地不同的称呼，也不过习惯成自然，顺从各便罢了。”“直截了当，自以‘影戏’和‘电影’为是”。¹“电影”和“影戏”最为普遍，并彼此通用。被视为“影戏”理论经典著述的侯曜的《影戏剧本作法》中，就既曰“影戏”又叫“电影”，不分彼此。所谓“影戏”观念或理论，是由电影名称生发演绎出来的，但事实上名称不能说明实质问题，20世纪30年代“电影”取代“影戏”，难道电影观念因此发生根本地转变了吗？

“影戏”这一名称，是初期国人在自己的文化中给电影寻找对应物的结果。

“在中西截然不同的两种文明相互碰撞的时候，面对来自西方世界新事物、新知识的冲击，人们总是习惯性地要反身于历史传统去寻找理解和解释的资源。因为‘当自己的历史记忆发掘出了这些资源的时候，无论对不对得上榫，接不接得上头，那种新知识带来的文化震撼就会被抚平。’”²舶来品通过被重新命名而接上了中国血脉，顿时由陌生变得亲切起来，迅速为大众所接受和喜爱，融入他们的日常生活，成为现代都市中的时尚娱乐和文化消费品之一。

如同名称纷繁一样，电影观念也呈现出多元化格局，20世纪二三十年代中国电影理论探讨最为自由最为活跃，是真正可以称得上百花齐放百家争鸣的时期。电影引起了人们广泛的兴趣，也激发他们认真思索。电影是什么？不同人生态度，不同艺术理想，得出了不尽相同的结论。各种观念和理论，林林总总不一而足。概括起来，主要有以下几种：

一，为人生、为社会的“功能论”。郑正秋提倡“有主义”之影片，以改造人生，批评社会，启迪民众³。侯曜坚持“表现人生”、“批评人生”、“调和人生”、“美化人生”的艺术主张。二，以画面为语言的“本体论”。欧阳予倩强调电影是“光和影的艺术”，具有独特的表现形式和艺术手段，是“一种独立的艺术”⁴。三，戏为本、影为表的“影戏论”。顾肯夫最早提出这个观点，“既名影

1 周剑云、汪煦昌：《影戏概论》，上海昌明电影函授学校编印的《电影讲义》之一部分，1924—1925年。

2 范志忠、严勤：《西洋影戏的本土化改造》，中国论文下载中心。

3 郑正秋：《我所希望于观众者》，《明星特刊》1925年第3期（《上海一妇人》号），明星影片公司出版。

4 欧阳予倩：《导演法》，《电影月报》1928年第1—5期。

戏，自当以戏为主体。所谓影戏者，以影传戏也，戏为主而影为宾也。”⁵周剑云认为“影戏是不开口的戏，是有色无声的戏，是用摄影术照下来的戏”。⁶四，美是第一、以美为上的“形式论”。被视为“怪美”的但杜宇因画美女像闻名于世，其影片以美为特色，开新派电影风气之先。史东山强调电影要再现美创造美，“无论‘天然’的美，‘人造’的美，都能在银幕上有调有序地表现出来”。⁷五，制造梦幻和超现实的“造梦说”。郁达夫认为电影能够表达自幻意识，“美应当超现实”。⁸田汉说电影是“白昼的梦”，是“人类用机械造出来的梦”。⁹六，纯粹把电影当作商品和消遣品的“娱乐论”。“电影是给眼睛吃的冰激凌，是给心灵坐的沙发椅”¹⁰是其典型而极端的说法。

它们共同的特征是都比较重视电影的商品属性和商业价值，关注市场需求和观众反应，从而推动了电影商业化发展，形成第一次中国商业电影的创作高潮。

这些观点是中国电影理论的雏形，在内容论述上比较零碎、感性，缺乏系统性，有的混杂不清，甚至自我矛盾，但经过梳理和归纳，其基本理论形态还是清晰可见的。这是多么丰富的理论资源，多么宝贵的思想财富，我们没有必要也没有理由妄自菲薄！它们对当时以及后来中国电影的发展都起到过或多或少的影响和作用，比较而言，“功能论”和“本体论”可能更为重要，影响也更为深远。前者是由于有文以载道经世致用的文化传统的深厚基因，后者是因为中国电影从来没有停止过对艺术本性的探讨和研究。

二

按照江浙一带的方言习惯，“戏”并非仅指戏曲戏剧，也有游玩嬉戏的意思。最初人们称电影为“影戏”，是认为它和“把戏”（杂技）、“戏法”（魔术）、“马戏”（马术）一样，都是一种供许多人一起观看的演出，并非意味着一定将之规范为戏剧。早期电影大多是记录生活场景和动作片段的短片，缺少完整的人物故

5 顾肯夫：《描写论》，《银星》1926年第3期。

6 周剑云：《影戏杂志·序言》，1926年第1卷第2期。

7 史东山：《我们对于社会的两个希望》，《同居之爱》1926年4月特刊，大中华百合影片公司出版。

8 郁达夫：《电影与文艺》，《银星》1927年第12期。

9 田汉：《银色的梦》，《银星》1927年第5—13期。

10 黄嘉谟：《硬性影片与软性影片》，《现代电影》1933年第1卷第6期。

事，不具备戏剧的基本原质。如果说观念的话，透露出来的也更可能是一种杂耍观念，与早期西方电影观念并无多大差别。电影放映给观众提供了一种新的观看方式和欣赏趣味，“奇妙幻化”、“古今未有”、“乍隐乍显”、“目不暇给”¹¹，犹如身临其境，比戏剧演出更刺激更震撼。这种感受，正如卡努杜所说：“从电影最内在的本质，即作为演出这个本质去理解电影”¹²，是对电影本质的最初感受和直观认知。

演出需要借助表演，而表演正是连接电影与戏剧的纽带。在表演上，中国电影最初没有借鉴传统戏曲，而是照搬了文明戏的技巧和经验。在日本“新剧”影响下发展起来的文明戏，是话剧的雏形，其演技是中国现代表演艺术的滥觞。与程式化虚拟化的传统表演相比，它在形式和风格上更接近生活，比较写实自由，具有现代气息。如《中国现代戏剧史稿》所说：“从表演上看，‘甲寅中兴’之初，由于从‘言论派’的化妆演说转向描写情节、刻画人物，加上商业竞争的需要，刺激了一批演员钻研演技，熟悉各阶层市民生活的特点，因此，舞台上从老爷太太、书生才子、小姐丫鬟，到媒婆、妓女、流氓、小贩等三教九流的人物都颇为生动逼真。”¹³同时由于受到舞台条件和剧场环境限制，它也越来越变得夸张造作呆板僵化，很快就令人生厌而遭到批评。20世纪20年代中期由此引发一场讨论，焦点是舞台表演与银幕表演之异同。郑正秋指出舞台和银幕的空间和视点不同，表演上“影戏和新剧，是截然不同的”，“新剧家要做影戏，有万万不能不牺牲他原来的做作，来另换一种合宜于影戏动作的必要”。¹⁴照搬文明戏的表演与电影格格不入，电影表演必须符合电影特性，适应其独特的表现形式和艺术手段。萌芽期的中国电影以文明戏演员为表演主体，他们成功地刻画塑造出第一批银幕人物形象，推动中国电影表演的形成和发展。进入20世纪20年代，开始启用非文明戏演员，他们自然质朴的表演，透着一股清新的气息，给人以耳目一新的感觉。对此，郑君里后来评价说：“不管当时演技的水准怎么样的低落，电影演技的新的本质已经陆续地、一鳞半爪地从当时一些比较接近电影的独特的表现手法的出品中流露出来了。当时渐渐有一些不借助舞台经验而成功了的新的电影演员（如王汉伦女士等），而且，这

11 《观美国影戏记》，《游戏报》1897年9月5日。

12 [意]卡努杜：《电影不是戏剧》，选自李恒基、杨元婴主编：《外国电影论文选》，上海文艺出版社1995年版。

13 陈白尘、董健主编：《中国现代戏剧史稿》，中国戏剧出版社1989年版。

14 郑正秋：《新剧家不能演影戏吗》，《明星杂志》1925年第4期（《冯大少爷》号），明星影片公司出版。

种成功,在电影的技术观点看来,是跃出了文明戏演技的体系的一种新颖的,比较写实而自然的形式,达到了新剧家的表演习惯所及不到的限度。”¹⁵经过不断实践提高,他们成为中国电影表演的新生力量,并涌现出象阮玲玉、金焰、胡蝶等等众多堪称世界级的电影明星。

郑君里说:“从初期中国电影用文明戏演技作表演的主体,中间夹着电影演技自身的长成,以至于后来文明戏演技为电影的手法所渗透、变革,进而丰富其原有内容,这是中国电影演技的一条辩证法的发展的路。”¹⁶文明戏演技为电影表演奠定基础,电影表演对文明戏演技进行革新,在它们的共同努力下,中国电影表演艺术得到了合乎逻辑的健康发展。

如果说“戏”所表明的是中国电影最初通过借鉴文明戏的表演而获得外在的演出形式的话,那么随着电影自身进化与发展的需要,其最重要的深层内涵和实质乃在于叙事。顾肯夫说:“影戏之主体在戏,戏即描写也”,“描写剧中一人一事一物之个性”。¹⁷所谓描写者,乃叙事也。

“在电影机诞生的同时,就产生了将影片首先用于讲述故事的想法。”¹⁸不再满足于对一个个日常动作的简单复制,而选择一连串有目的动作的视觉叙述,电影需要合适的组织结构和表述方式。然而银幕和胶片没有能够提供现成的这一切,也不可能一夜之间把它们发明创造出来,借鉴甚至搬用早为人们熟知和喜爱的其他姊妹艺术的叙事经验,是电影成为视觉叙事艺术的必由之路。

电影首先从戏剧中找到灵感,戏剧为电影提供了叙事的结构形式和表现技巧。梅里爱把电影与戏剧结合,使电影接近了艺术。向戏剧借鉴叙事方法,是世界电影早期发展的整个走势,中国电影也不例外。郑正秋是位新剧家,掌握编剧诀窍,了解观众欣赏需求。他说:“最好取材要取得戏里面常常有风波,反反复复,高低起伏要来得多。”¹⁹“戏剧情节,不宜率直,求其曲折,必须多所映衬,旁敲侧击。尤当注重,烘云托月,分外动人,悲痛之至,定当有笑料以调和观众之情感,苦乐对照,愈见精彩,此穿插之所以重也。”²⁰追求戏剧的传奇性,情节曲折,有头有

15 郑君里:《再论演技》,《联华画报》1935年第5卷第9期—第6卷第5期。

16 郑君里:《再论演技》,《联华画报》1935年第5卷第9期—第6卷第5期。

17 顾肯夫:《描写论》,《银星》1926年第3期。

18 [加]安德烈·戈得罗、[法]弗朗索瓦·若斯特:《什么是电影叙事学》,刘云舟译,商务印书馆2005年版。

19 郑正秋:《中国影戏的取材问题》,《明星特刊》1925年第2期(《小朋友》号),明星影片公司出版。

20 郑正秋:《我之编剧经验谈》,《电影杂志》1925年第13期。

尾，起伏跌宕，大喜大悲，出人意料又情理之中。《难夫难妻》（1913年）以前一直被认为是从媒人撮合到洞房花烛一场包办婚姻种种旧俗陋习的记录而已，但据新发现的史料表明，这只是开头部分，后面还有大段的故事演绎：新郎婚后迷于赌博，输个精光，夫妻大打出手，争相摔砸器物，仆人驰报双方父母，两亲家一路上互相埋怨拉拉扯扯，及至赶到，干戈早已化为玉帛，小夫妻和好如初²¹。起承转合，脉络清楚，层次分明，有铺垫有高潮，矛盾解决，圆满结局。其后郑正秋运用多年积累的编制新剧的成功经验，创作了大量脍炙人口的影片，针砭时弊，惩恶扬善，开了社会伦理剧情片的先河。

侯曜信奉易卜生，主张为人生的艺术，他借用西方近代戏剧剧作理论和技法，强调“没有争点就没有戏剧”，提出“危机，冲突，障碍”构成戏剧矛盾三要素和“起头、最高点、结局”三段体结构形式，以激烈的冲突，曲折的情节，复杂多舛的人物命运来吸引观众感动人心²²。他编导的《弃妇》（1924年）和编剧的《一串珍珠》（1926年），以人物与命运的抗争推动情节的发展，揭示妇女地位的低下和当时社会道德的沦丧，“移风易俗，针砭社会”，体现了侯曜“问题剧”电影的艺术风格和创作特点。

然而电影与戏剧是不同的艺术，“戏剧是舞台艺术，是演员在舞台上演给人看的；电影是一张一张的照片连起来映在银幕上的。”²³电影突破舞台的限制，享有充分的时空自由。从叙事角度讲，电影是用现在时语言讲述已经发生过的事情，具有非现实性，与戏剧的三一律原则相悖，而与小说相近。所以除戏剧外，早期中国电影也从小说等文学作品中学习叙事方法和技巧，直接把传统故事流行小说搬上银幕。1926年8月晨光美术会举办文艺讲演会，田汉应邀在会上作了题为《影戏与文学》的讲演，他说：“近来影戏的大进步，就是格雷菲斯的发明，用文学的方法或手腕，来制电影。”²⁴还借用《红楼梦》中一边黛玉焚稿另一边宝玉成婚为例，来说明格雷菲斯“两面的描写”即平行蒙太奇技巧。他提出电影可以借鉴文学的叙事技法，避免戏剧的有头有尾、平铺直叙，通过暗示、省略和渲染，运用特写镜头、蒙太奇等电影手段，描写心理刻画性格。他的影片《三个摩登女性》（1933年），

21 王瘦月：《中国最新活动影戏段落史》，《新剧杂志》1914年第2期，见张伟：《前尘影事》，上海辞书出版社2004年版。

22 侯曜：《影戏剧本作法》，上海泰东书局1926年版。

23 欧阳予倩：《导演法》，《明星月报》1928年第1-5期。

24 李涛：《听田汉君演讲后》，《申报·本埠增刊·艺术界》1926年8月8日。

采取了与“一人一事”截然不同的叙述方法和故事结构。夏衍认为电影可以在“连续的空间”展开多个场景，突破时间限制表现不同事件。他说：“电影的故事叙述（story telling），也可以像小说一样的驱使那回想的方法，来进行时间的转换。”应改变“亘古以来被认为无可更改的那种以时间为函数（function）而发展故事的叙述法”，采取“进一步地和小说的叙述法接近的方法”²⁵。他对影片《城市之夜》赞赏有加，“全部电影中，没有波澜重叠的曲折，没有拍案惊奇的布局。在银幕上，我们只看见一些人生的片段用对比的方法很有力地表现出来。其中，人和人的纠葛也没有戏剧式的夸张”。导演把一个“非戏剧式的故事”，拍成具有“特别的力量”和“特别的味道”的影片²⁶。他创作的影片《狂流》（1932年）运用了白描手法，而根据小说改编的《春蚕》（1933年）则被认为是一部“剧的成分太少”的“纪录电影”²⁷。

讲故事的技巧和传统包括戏剧和文学，早期中国电影与文明戏、鸳鸯蝴蝶派等流行小说以及民间传说故事结合，既是进行题材的拓展，又是展开叙事的历练。中国人有着酷爱传奇的欣赏习惯和传统，电影作为新兴艺术，必须适应和满足这一观众需求。有了叙事，电影才能成熟起来，有了市场，电影才能生存下去。

麦茨曾经说过：“电影不是由于它是一种语言，才讲述了如此美妙的故事；而是由于它讲述了如此美妙的故事，才成了一种语言。”²⁸没有叙事，恐怕不会有真正意义上的电影。叙事促进了电影的进步，电影的表现潜能叙事过程被不断发掘，电影的艺术形式逐渐完善，使它最终摆脱单纯实录而成为一门现代艺术。一部电影艺术史，从叙事学角度来看，就是电影与叙事的结合从幼稚走向成熟、由单一趋于丰富的演进过程。不同艺术形式有不同的叙事模式，文学采用叙述，戏剧采用演示，而电影采用呈现。

综上所述，无论是表演还是叙事，电影从戏剧中都得到了宝贵的启发和滋养，若干年后费穆心有感触地说：“一种模仿，需要一些初步的技能。中国电影的最初形态，便承袭了文明新戏的‘艺术’而出现。这与其说是中国电影中了文明戏的毒，毋宁说受了文明戏的培植。”²⁹同时他又指出：“电影艺术也应该早些离开戏

25 沈宁：《〈权势与荣誉〉的叙述法及其他》，《晨报·每日电影》1934年1月21日。

26 黄子布、席耐芳等：《〈城市之夜〉评》，《晨报·每日电影》1933年3月9日。

27 《〈春蚕〉座谈会》，《晨报·每日电影》1933年10月8日。

28 [法]克里斯蒂安·麦茨：《电影语言：电影符号学导论》，刘森尧译，远流出版事业股份有限公司1996年版。

29 费穆：《杂写》，《联华画报》1935年第5卷第1期。

剧的形式，而自成一家数。”³⁰电影既要与戏剧结合，又要与它疏离。戏剧这根拐棍，早先帮助了中国电影跟跚学步，后来又成为阻碍它继续前进的绊脚石。麦茨说：“所有的初期影片和而后的许多影片实际上都受到过戏剧的影响，以至于逐渐摆脱这种影响的历史几乎就是早期电影的历史。”³¹中国电影同样走过这样一条道路，从一开始就充满着与戏剧结合而又脱离的辩证关系。

三

1994年笔者在《关于中国电影理论》一文中曾说过：“‘影戏’之谓者，实乃本意在‘影’，而不在‘戏’也。”又说：“‘影’者，‘影子’也，亦即‘活动影子’之谓也。”早期众多电影名称中大多离不开一个“影”字，有人直接提出“影”是“电影的根本”³²。“电影”很快取代“影戏”这一命名本身就是最好的说明。“戏”反映的是电影艺术发展一般规律，“影”体现的则是对电影本体的中国式认知。

在布鲁斯·F.卡温的著作中，我们找到了佐证。他说：“大部分国家是以‘运动’加上‘书写’，类似‘cinema’的意思来指称电影。然而，中国人却有个极有趣的名词‘dianying’，意思是‘电的影子’。这个词强调的不是影像的内容（不论它是动的还是静止的画面），也不是它的记录过程，而是观众在电影院所看到的東西：当电所产生的光被放映机的景框挡住并被过滤掉，影子便投在银幕上。它所指的，几乎和柏拉图《共和国》（The Republic）第七卷中所述一样。柏拉图将世界比喻为洞穴，观众在其中只能见到真实事物的影子。他认为，如果我们想发现最终的真实，必须完全离开洞穴。不论柏拉图对电影的诠释是否有用，dianying这个名词同样探触到影像的本质，以及它和现实的关系，也把自己落实在剧院经验中。”³³他的说法有一定道理，中国与西方不同，人们是从看电影中来感知电影的，“如海市蜃楼，与过影何以异？……何殊乎铸鼎之像，乍隐乍现，人生真梦幻泡影耳”³⁴，通过异乎寻常的观影体验，感悟、了解进而把握电影的本质，从而建构起中国电影观念或理论的独特思维和本土化表述。

30 费穆：《“倒叙法”与“悬想”作用》，《影迷周报》1934年第1卷第5期。

31 [法]克里斯蒂安·麦茨：《对待电影理论问题》，《世界电影》1983年第5期。

32 徐碧波：《摄影师》，《上海》1927年第4期（《盘丝洞》特刊），上海影戏公司出版。

33 布鲁斯·F.卡温：《解读电影》，李显立等译，广西师范大学出版社2003年版。

34 《观美国影戏记》，《游戏报》1897年9月5日。