

第三届全国文艺评论骨干专题研讨班论文集

中國傳統藝術境界與現代性呈現



中国文艺评论家协会
中国文联文艺评论中心 编



中国文联出版社

第三届全国文艺评论骨干专题研讨班论文集

中國傳統藝術境界與現代性呈現

中国文艺评论家协会
中国文联文艺评论中心 编



中国文联出版社
<http://www.clph.org.cn>

图书在版编目(CIP)数据

中国传统艺术境界与现代性呈现 : 第三届全国文艺
评论骨干专题研讨班论文集 / 中国文艺评论家协会, 中
国文联文艺评论中心编. — 北京 : 中国文联出版社,
2018.6

ISBN 978-7-5190-3771-0

I. ①中… II. ①中… ②中… III. ①文艺评论—中
国—当代—文集 IV. ①I206.7-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第150334号

中国传统艺术境界与现代性呈现——第三届全国文艺评论骨干专题研讨班论文集

(ZHONGGUO CHUANTONG YISHU JINGJIE YU XIANDAIXING CHENGXIAN——DI-SAN JIE QUANGUO WENYI PINGLUN GUGAN ZHUANTI YANTAOBAN
LUNWENJI)

编 者：中国文艺评论家协会 中国文联文艺评论中心

出版人：朱庆

终审人：奚耀华

复审人：周小丽

责任编辑：王柏松

责任校对：潘传兵

封面设计：王筱淇

责任印制：陈晨

出版发行：中国文联出版社

地 址：北京市朝阳区农展馆南里10号，100125

电 话：010-85923035（咨询）85923000（编务）85923020（邮购）

传 真：010-85923000（总编室），010-85923020（发行部）

网 址：<http://www.clapnet.cn> <http://www.claplus.cn>

E-mail：clap@clapnet.cn wangbs@clapnet.cn

印 刷：北京新华印刷有限公司

装 订：北京新华印刷有限公司

法律顾问：北京市德鸿律师事务所王振勇律师

本书如有破损、缺页、装订错误，请与本社联系调换

开 本：710×1000 1/16

字 数：391千字 印 张：28.5

版 次：2018年6月第1版 印 次：2018年6月第1次印刷

书 号：ISBN 978-7-5190-3771-0

定 价：68.00元

版权所有 翻印必究

目 录

中国戏剧电影传统与电影戏剧性的当代呈现·····	曹峻冰 001
新媒介生活与中国传统艺术的当代呈现·····	陈 海 023
新时代文人画艺术内涵初探·····	陈裕亮 034
现代性语境中的“乡村”影像·····	丁莉丽 044
传统文艺经典的美学品格与当代文艺责任担当·····	高 方 055
“三径就荒 松菊犹存”·····	衡正安 070
——简论中国传统艺术精神与现代性呈现	
“口传心授”与相声的当代传承 ·····	蒋慧明 085
——以一代相声名师王长友的教学实践为例	
传统文化标示在鲁剧里的现代化呈现·····	李九红 100
当代戏曲的现代性追求·····	李 伟 116
“志怪”传统与中国当代的网络小说 ·····	刘 畅 128
对京剧传统美学精神与现代呈现的思考·····	刘 佳 141
知人论世的存活与挑战·····	刘勇刚 152
民族神话、传说意象与中国新诗艺术的本土着色·····	刘长华 169
乡土情怀——泛漓江流域艺术创作群落研究·····	陆丽娟 199
究天人之技，通中国杂技古今之变·····	骆 天 212
“宫斗”题材电视剧的叙事研究与文化阐释 ·····	孟 梅 225
传统艺术境界与全球公共美学·····	牛鸿英 238

——新技术条件下传统美学的现代性突围

从他者眼光自我阐释到文化隐喻..... 汤海涛 250

——谈地缘文化板块中美术展览的价值取向

贵州岜沙苗人传统生命教育理念的现代意义..... 韦文华 263

汤显祖“临川四梦”的当代戏剧呈现与传播..... 温朝霞 276

儒家思想体系中的“制器尚象”及其艺术造型观念..... 文 韬 292

民国时期“美术摄影”的传统艺术境界与现代性呈现..... 徐希景 318

中国传统音乐精神在当代音乐创作中的体现..... 轩小杨 355

跨界：一种戏曲创作的现象与可能..... 颜全毅 369

中国传统书画艺术境界的现代价值..... 杨开飞 381

中国韵味 现代声音 于 洋 389

——析叶小纲交响乐《喜马拉雅之光》

从“新写实主义”到“超现实主义”..... 曾一果 398

——论范小青的小说

网文的传统空间、叙事位置及其表征..... 张春梅 413

文化自信中的“陶艺评论”..... 张甘霖 426

——中国传统陶瓷艺术境界与现代性呈现

论新时代背景下新诗与优秀传统文化的传承..... 周 航 439

中国戏剧电影传统与电影戏剧性的当代呈现

曹峻冰 四川大学文学与新闻学院影视艺术系教授

习近平同志《在文艺工作座谈会上的讲话》(2014年10月15日)中指出:“传承中华文化,绝不是简单复古,也不是盲目排外,而是古为今用、洋为中用,辩证取舍、推陈出新,摒弃消极因素,继承积极思想,‘以古人之规矩,开自己之生面’,实现中华文化的创造性转化和创新性发展。”^①诚如是,因社会的飞速发展、改革开放的不断深入及西方文化艺术的大量传入,中国大陆不少优良的艺术传统和美学精神被忙碌的大众不应遗忘地遗忘了;于当下为实现中华民族伟大复兴的“中国梦”所促动的文艺大发展时期,它们亟须救赎、继承并进行现代性的当代呈现。毋庸置疑,戏剧电影与电影戏剧性的传统,是可以也需要进行“创造性转化和创新性发展”的。在某种意义上,2010年上海戏剧学院举办“中国戏剧与中国电影互动发展”研讨会,则可视为此一命题的有力注脚,也足以说明其有进一步探讨的必要。

1. 戏剧电影的语义类型

毋庸讳言,尽管“戏剧电影”一词在学界广为使用,但众说纷纭之下其含义又显得颇为混乱,时有互相叠加或互相排斥甚或既叠加又排斥

^① 习近平:《在文艺工作座谈会上的讲话》,《人民日报》2014年10月15日。

之现象，尤其是“戏剧电影”与“戏曲片”之间。实际上，要界定“戏剧电影”，必须先厘清“戏剧”之概念。《现代汉语词典》（第6版）将“戏剧”解释为：“通过演员表演故事来反映社会生活中的各种冲突的艺术。是以表演艺术为中心的文学、音乐、舞蹈等艺术的综合。分为话剧、戏曲、歌剧、舞剧等，按作品类型又可以分为悲剧、喜剧、正剧等”^①。

同时，《现代汉语词典》将戏曲、话剧等词汇作了如下解释：戏曲——“我国传统的戏剧形式，包括昆曲、京剧和各种地方戏，以歌唱、舞蹈为主要表演手段”^②；话剧——“用对话和动作来表演的戏剧”^③；歌剧——“综合诗歌、音乐、舞蹈等艺术而以歌唱为主的戏剧”^④；舞剧——“主要用舞蹈来表现内容和情节的戏剧”^⑤；哑剧——“不用对话或歌唱而只用动作和表情来表达剧情的戏剧”^⑥。概言之，戏剧作为以表演艺术为中心的综合艺术，不仅从风格、类型上可以区分为西学传统但中西意味相通的悲剧、喜剧、正剧或现代剧、历史剧等，从剧种、体裁上则可分为中学概念的戏曲和西学概念的话剧、歌剧、舞剧、哑剧等两类。

鉴此，广义的“戏剧电影”应包括如下三个方面：

一是戏曲舞台纪录片，即“戏曲片”，“用电影手法拍摄的戏曲演出

① 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》（第6版），商务印书馆，2012年，第1398页。

② 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》（第6版），商务印书馆，2012年，第1399页。

③ 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》（第6版），商务印书馆，2012年，第562页。

④ 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》（第6版），商务印书馆，2012年，第438页。

⑤ 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》（第6版），商务印书馆，2012年，第1383页。

⑥ 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》（第6版），商务印书馆，2012年，第1491页。

的影片”^①。作为一种只是将电影元素引入，仍把戏曲作为艺术再创作对象的中国独有的影片样式，在本质层面上，其仍然是戏曲，或者说是戏曲化的。其源远流长，佳作迭出，如拍摄京剧演出的《定军山》（谭鑫培主演，任景丰导演，1905）、《生死恨》（梅兰芳主演，费穆导演，1948，第一部彩色戏曲片）、《杨门女将》（杨秋玲、王晶华主演，崔嵬、陈怀皑导演，1960）、《野猪林》（李少春、袁世海主演，崔嵬、陈怀皑导演，1962）、《白蛇传》（李炳淑主演，傅超武导演，1980）、《徐九经升官记》（朱世慧主演，余笑予导演，1984）、《江姐》（张火丁主演，张元导演，2002）；拍摄越剧演出的《梁山伯与祝英台》（袁雪芬、范瑞娟主演，桑弧、黄沙导演，1953）、《红楼梦》（徐玉兰、王文娟主演，岑范导演，1962）；拍摄黄梅戏演出的《天仙配》（严凤英、王少舫主演，石挥导演，1955）、《牛郎织女》（严凤英、黄宗毅主演，岑范导演，1963）、《女驸马》（严凤英、田玉莲主演，刘琼导演，1959）、《生死擂》（韩再芬、黄新德主演，王好为、李晨声导演，2001）；拍摄粤剧演出的《搜书院》（马师曾、红线女主演，徐韬导演，1956）、《关汉卿》（马师曾、红线女主演，徐韬导演，1960）；拍摄评剧演出的《刘巧儿》（新凤霞主演，伊琳导演，1956）、《花为媒》（新凤霞、李忆兰主演，方荧导演，1990）；拍摄豫剧演出的《七品芝麻官》（牛得草主演，谢添导演，1979）；拍摄昆曲演出的《十五贯》（周传英、朱国梁主演，陶金导演，1958）；拍摄晋剧演出的《打金枝》（牛桂英、郭凤英主演，刘国权导演，1955）等。

二是直接改编自戏剧（包括话剧、歌剧、舞剧及戏曲等）的电影。虽片中多用戏剧动作元素和语言程式，但这些只是材料、方式，本质上仍是戏剧元素被引入电影。归根结底，它们是电影化的，即带有显明的戏剧化风格的电影。较知名的有国外的改编自莎士比亚戏剧的《仲夏夜之梦》（威廉·迪亚特尔，1935）、《哈姆雷特》（劳伦斯·奥利弗，

^① 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》（第6版），商务印书馆，2012年，第1399页。

1948)、《生存还是毁灭》(欧纳斯特·刘别谦,1948)、《奥菲利娅》(克劳德·夏布洛尔,1962)、《奥赛罗》(劳伦斯·奥利弗,1965)、《驯悍记》(弗朗哥·泽菲雷里,1967)、《李尔王》(柯静采夫,1970)等,国产的改编自同名戏曲的《唐伯虎点秋香》(李力持,1993),改编自戏曲《白蛇传》及民间演绎传说的《青蛇》(徐克,1993),改编自传统戏曲及演绎传说的《花木兰》(马楚成,2009),改编自同名话剧的《夏洛特烦恼》(闫非、彭大魔,2015)、《驴得水》(周申、刘露,2016)及改编自国产话剧《十二个人》(由西德尼·鲁迈特1957年执导的美国电影《十二怒汉》改编而来)的《十二公民》(徐昂,2016)等。

三是在剧情或结构中大量融入戏剧性元素的戏剧化的电影情节剧。较有影响的如国外的《我是一个越狱犯》(茂文·勒鲁瓦,1932)、《一夜风流》(弗兰克·卡普拉,1934)、《魂断蓝桥》(茂文·勒鲁瓦,1940)、《雾都孤儿》(大卫·里恩,1948)、《音乐之声》(罗伯·特怀斯,1965)、《恋爱中的莎士比亚》(约翰·麦登,1998)、《音乐之城》(达米恩·查泽雷,2016),国产的《桃李劫》(应云卫,1934)、《马路天使》(袁牧之,1937)、《一江春水向东流》(蔡楚生、郑君里,1947)、《乌鸦与麻雀》(郑君里,1949)、《林家铺子》(水华,1959)、《林则徐》(岑范、郑君里,1959)、《早春二月》(谢铁骊,1963)、《霸王别姬》(陈凯歌,1992)、《疯狂的石头》(宁浩,2006)、《唐山大地震》(冯小刚,2010)、《北京遇上西雅图》(薛晓路,2013)、《煎饼侠》(董成鹏,2015)、《湄公河行动》(林超贤,2016)、《战狼2》(吴京,2017)等。戏剧化的电影情节剧是在可信的合乎情理的时空中演绎的;它们在一定程度上充分借鉴了戏剧的叙事手法和情节铺陈技巧,有时甚至是直接的戏剧程式(如《唐伯虎点秋香》中的戏剧化念白、甩发,《霸王别姬》中“我本是女娇娥,又不是男儿郎”的《思凡》之唱腔及戏剧化脸谱等),但实质上戏剧性元素已被完全融入电影,变成充分电影化了的,成为电影叙事艺术的有机组成部分了。

因“戏曲”的中国独有性,为与世界接轨和交流,故在狭义上,“戏

剧电影”仅指改编自戏剧的电影和戏剧化的电影情节剧。在这一意义上，它肇始于20世纪三四十年代，并迅速成为世界不少国家电影的主导类型。它导源于对电影戏剧本性和戏剧美学的理解与认知；在方法论上，以戏剧的“三一律”和冲突律为基础，采用传统戏剧性结构模式，围绕戏剧冲突组织、安排情节，注重人物性格的典型性或类型化塑造，情节发展线性叙事且因果明晰，遵循开端、发展、高潮和结尾的推进格局，言语和动作多集中于一个基本的有戏剧性情境的中心事件，由一个统一的思想所统摄的剧情事件平行或交替演进。较为经典的有美国的改编自莎士比亚戏剧的《驯悍记》（山姆·泰勒，1929）、《罗密欧与朱丽叶》（乔治·库克，1936）、《麦克佩斯》（奥逊·威尔斯，1948）及电影情节剧《关山飞渡》（约翰·福特，1939）、《卡萨布拉卡》（迈克尔·寇蒂斯，1942）、《蝴蝶梦》（阿尔弗莱德·希区柯克，1940）、《鸳梦重温》（茂文·勒鲁瓦，1942）等，英国的改编自莎士比亚戏剧的《皆大欢喜》（保罗·辛那，1936）、《亨利五世》（劳伦斯·奥利弗，1944）、《理查三世》（劳伦斯·奥利弗，1955）及电影情节剧《十九级台阶》（阿尔弗莱德·希区柯克，1935）、《天伦之乐》（大卫·里恩，1944）、《相见恨晚》（大卫·里恩，1946）等；苏联的改编自莎士比亚戏剧的《奥瑟罗》（谢尔盖·尤特凯维奇，1955）、《哈姆雷特》（柯静采夫，1964）及电影情节剧《我们来自喀琅施塔得》（叶·吉甘，1936）、《女狙击手》（格里高利·丘赫莱依，1956）等。

2. 中国戏剧电影的历史演进

之于中国，电影是舶来品。一般认为，1896年8月11日位于上海徐园公园的“又一村”茶楼进行了首次电影的放映——当然放的是外国电影，被称之为西洋“影戏”，或被戏称为“装在铁盒子里的戏剧”。1897年9月5日上海刊印的《游戏报》（第74号）便刊发了可谓电影观后感的《观美国影戏记》，感叹有“……近有美国电光影戏，制同影灯而奇妙幻化皆出人意料之外者……”等文字^①。而直至1905年，位于北

^① 程季华：《中国电影发展史》（第一卷），中国电影出版社，1963年，第8页。

京琉璃厂的丰泰照相馆的摄影师任景丰才拍摄了由著名戏曲演员谭鑫培表演的京剧片段《定军山》，迈出中国电影制片业的第一步。“这部短片是我国最早的一部戏曲片，也是中国人自己摄制的第一部影片。我国第一次尝试摄制电影，便与传统的民族戏剧形式结合起来，这是很有意义的。”^①1905年下半年，任景丰及其助手又拍摄了谭鑫培主演的另一出京剧老生戏《长坂坡》片段，之后又接连拍摄了俞菊笙主演的《艳阳楼》（1906）、《青石山》（1906），许德义主演的《收关胜》（1907），俞振庭主演的《金钱豹》（1907）等京剧片段。这些戏曲片在北京大观楼影戏园和吉祥戏院放映时，“有万人空巷来观之势”^②。任景丰之后，戏曲片的拍摄得以继续。1920年，“商务”影戏部拍摄了两部由梅兰芳主演的戏曲片《春香闹学》（昆曲）和《天女散花》（京剧）。

显然，中国早期电影并非如法国卢米埃尔兄弟的纪实短片那样是对物质现实的简单摹写，也非如法国电影先锋派那样进行纯形式的探索，而是有着中国传统戏曲风格的舞台纪录片。这种体现出时人深隐的戏剧观念和戏曲主观认同趋向直接导致了“影戏”观的形成，即电影就是用光影展现的戏剧。后也有人指出这是“人们总是习惯于从戏剧角度、沿用戏剧的概念，来谈论电影”^③的结果。1921年，中国电影开始转向长故事片的拍摄，此时的关注点也从拍摄戏曲转向拍摄具有话剧性质的文明戏。其实，1916年拍摄的电影《黑籍冤魂》（张石川、管海峰）就是由同名小说（彭养鸥著）改为文明戏再拍摄而成的，且也由文明戏演员出演。与之相仿，1924年由同名小说（徐枕亚著）改为文明戏再拍摄成电影的《玉梨魂》（张石川、徐琥）上映。实际上，今日能看到的最早的国产电影《劳工之爱情》（1922），不管是以滑稽打闹为主的内容，还是演员表演、场面调度等，都明显地流露出文明戏的影响。辛亥革命以后，文明戏走向衰落，不少剧作家、演职员（多为鸳鸯蝴蝶派文人）转向舞

① 程季华：《中国电影发展史》（第一卷），中国电影出版社，1963年，第14页。

② 程季华：《中国电影发展史》（第一卷），中国电影出版社，1963年，第15页。

③ 白景晟：《丢掉戏剧的拐杖》，《电影艺术参考资料》1979年第1期。

台剧的银幕转化工作，一些戏曲、文明戏等相继被改编为戏剧电影。可见，从演职人员到影片题材，中国早期电影都离不开戏剧（尤其是戏曲、文明戏）的扶持，也少不了对戏剧有益创作经验的借鉴。因此，费穆曾很痛心地下过这样的结论：“这与其说是中国电影中了文明戏的毒，无宁说是受了文明戏的培植”^①。

毋庸讳言，传统中国电影正是在戏剧的扶助下羽翼渐丰的。其间培养了诸如郑正秋、张石川、费穆、郑君里等优秀的电影导演或称影戏导演，也潜移默化地培育了熟识戏剧电影模式的中国观众。执导过戏剧化的电影情节剧《姊妹花》（1934）的郑正秋曾感叹道：“先决问题还在有没有好情节，要是想得出好情节，不论什么顾虑都是忧人虑天。要是想不出好情节，那就什么都是镜花水月。”^② 然就在中国电影“第一代”“第二代”导演积极进行作为电影情节剧的影戏创制之时，因左翼电影工作者的强力推动，蒙太奇观念于20世纪二三十年代之交传入中国并引入电影。这促动了中国早期电影学界的“软硬电影之争”。发表过《影片艺术论》（《电影周报》1932年7月1日—10月8日，第2、3、6、7、8、9、10、15期连载）专文并首次提出理论层面的“影戏的”（Cinegraphique）与“照相的”（Photographique）这组概念的刘呐鸥，受苏联蒙太奇学派和法国印象派—先锋派电影理论的影响，遂将电影的本质笼统概述为“非文学的，非演剧的，非绘画的”^③，“怎么样地描写着”的问题要比“描写着什么”的问题更为重要^④，而此前他甚至认为“影戏的历史可以说是脱离演剧的 efforts 的历史”^⑤。但影戏理论家及剧作家黄嘉谟（曾在1936—1939年间编写过《化身姑娘》《喜临门》《海天情侣》《满园春色》等影戏剧本），虽也肯定蒙太奇之作用，但其1933年发表的《硬性影片与软

① 费穆：《杂写》，《联华画报》1935年第6期。

② 郑正秋：《“姊妹花”外“姐妹花”》，《明星月刊》第2卷第4期。

③ 刘呐鸥：《Ecranistique》，《现代电影》1933年第1卷第2期。

④ 刘呐鸥：《中国电影描写的深度问题》，《现代电影》1933年第1卷第3期。

⑤ 刘呐鸥（署笔名：葛莫美）：《影戏漫想》，《无轨列车》1928年第5期。

性影片》一文则明示：“电影是软片，为其干燥而生硬的说教使得观众进电影院的兴趣大减”；“电影是戏剧，是现代新兴的戏剧……它的表现法虽然是异于各种旧的方式，但是它的原质应该还是永远保存着，那便是戏剧对人生原有的趣味性的吸引力。”^①这次论争无疑使作为“软性影片”的戏剧电影（尤其是戏剧化的电影情节剧）更深入人心，之后广为受众欢迎的《桃李劫》《马路天使》《一江春水向东流》《乌鸦与麻雀》等片即为明证。它们所促成的对生动好看的故事的期待、对戏剧冲突和人物命运的迷恋及对影像现实教化意义追问的大众审美心理，直接影响了“十七年电影”，《林家铺子》《林则徐》《早春二月》等一批优秀的戏剧化的电影情节剧的涌现——尽管其中也点缀了一些可谓诗化电影的风情画面。

实事求是地说，“文革”十年对文艺的摧残几乎使正常的电影创作处于停顿境地，一息尚存的电影样板戏尽管在形式上略有创新之处外，其对强烈负载政治意识形态的所谓“三突出”的强调，则不仅破坏了戏剧电影的创作语式和审美范式，而且使极易染指但本应避免的“舞台化”问题尤显突出——因果固置的线性叙事框架、主观激化的矛盾冲突、扁平二元化的人物性格、言语动作和形体动作的程式夸张、多靠语言的可以预见的简单化情节推演、道德伦理思想生硬而直接的诉求等，都使自身在“文革”后“睁眼看世界”的创作语境中置于苍白、俗套、落后的尴尬境地。无疑，革弊与救赎在所难免。1979年，白景晟率先发难，重磅抛出《丢掉戏剧的拐杖》一文（载《电影艺术参考资料》1979年第1期）：“人们常说电影是综合性的艺术，然而却又总是忘记了综合性所包含的丰富内容，忘记综合性并不是以戏剧为基础的综合，当然也不是各种艺术的机械的混合，电影在综合了各种艺术之后（包括戏剧、文学、绘画、音乐、照相等），已经成为一种不同于任何艺术的新艺术了。电影艺术的特点远远地超出了戏剧的范围，也超出了任何其他艺术的范围。”^②

① 黄嘉谟：《硬性影片与软性影片》，《现代电影》1933年第1卷第6期。

② 白景晟：《丢掉戏剧的拐杖》，《电影艺术参考资料》1979年第1期。

而张暖忻、李陀那篇影响较大的论文《谈电影语言的现代化》（载《电影艺术》1979年第3期）的发表，实际上将白景晟所提出的电影“非戏剧化”问题落实到方法论的层面——前提自然是不言而喻的。至于钟惦棐在1980年的一次电影导演会议上高调提出“戏剧与电影离婚”的观点（后也见于其在1980年第10期《电影通讯》上所发表的《一张病假条》的文章中），则是对电影“非戏剧化”或者说电影与戏剧分家理论的形象化落锤定音。尽管此前邵牧君在《电影艺术》1979年第5期上发表《现代化与现代派》，此后谭霈生在《电影艺术》1983年第7期上发表《舞台化与戏剧性——探讨电影与戏剧的同异性》，都提出与电影“非戏剧化”相左的观点或者在精细比较分析中否定了电影的舞台化而肯定了电影的戏剧性，但随着以安德烈·巴赞、齐格弗里德·克拉考尔等为代表的西方纪实主义电影理论的引入，意大利新现实主义电影、日本“新现实主义”电影、“印度新电影”、欧洲现代主义电影的传入，以及与此密切相关的斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、梅兰芳三种戏剧表演体系的首创并置及戏曲、话剧的民族性、现代性、现代主义的变革性讨论的深入，尤其是中国电影“第四代”绵里藏针式的“大时代的小故事”的柔性反思和诗意呈现，“第五代”不无现代主义色彩的先锋电影创作对“第四代”的彻底颠覆，标志中国电影走向世界的由“第四代”“第五代”所赢取的多项重要国际大奖的耀眼光辉，这些支持戏剧电影、电影戏剧性的声音也渐被艺术批判与革新之声湮没了。

客观来说，电影非戏剧化及电影语言现代化的理论观点直接影响并促动了改革开放以来的中国电影创作，深受其影响的“第五代”“新生代”（多指早期）导演也确实取得了令国人骄傲、让世界瞩目的重要成就，甚至，这也自然成了自20世纪70年代末至90年代中叶近二十年中国电影研究的理论基础和主体性方向。然而，不可能不关乎“故事/世界（语境、泛本文）”的电影无疑是“叙事艺术”——“这既导源于由人物动作及环境构成的具象性运动画面对叙事的便易，观众也乐于欣赏由人物动作加环境氛围所构成的故事——通过对严密的叙事链条的把握而

把握主旨内涵，从而实现电影的欣赏，更契合观众的正向审美进程”^①；被由可谓“戏剧无意识”所熏染的大众广泛认同的电影形态（往往有着立体丰满的类型化人物、适合到位的规定情境、悬念与情理互融的演进结构、张弛有致的叙事节奏、趣味横生的情节铺陈等）是符合由媒介（运动画面）特性所规约的电影的本质规律的。其实，20世纪90年代初“第五代”从对造型表意的迷恋而向叙事本体的回归，90年代末“新生代”对主流叙事的归趋，显然都说明了这一点。但21世纪以来，特别是近几年，肇始于20世纪90年代上半叶的国产电影的类型化、产业化进程中，升级换代了的戏剧电影、电影的戏剧性及情节剧模式又焕发出新的艺术魅力，给人以强烈新颖的观影感受。改编自戏曲、话剧等的电影《花木兰》、《分手大师》（邓超、俞白眉，2014）、《夏洛特烦恼》、《十二公民》、《驴得水》等及富有强烈戏剧性特点的电影情节剧《唐山大地震》、《北京遇上西雅图》、《火锅英雄》（杨庆，2016）、《战狼》（吴京，2015）、《湄公河行动》、《战狼2》等，都叫好叫座，取得了思想性、艺术性与观赏性的有机统一。梅雨在1991年第3期的《艺术百家》上发表的《戏剧化，中国电影的历史选择》一文中，曾立足当时刚起步的电影娱乐化潮流提出过较有见地的看法：“当代中国电影，从反戏剧化、反舞台化开始，到今天重新又选择了娱乐片作为创作主潮，这是戏剧主义电影美学终究又一次占了上风。但在当代优秀的戏剧电影中，戏剧美是整体电影美感的一部分，而不再是全部。这是中国电影走向世界的成功所在。”^②虽然我们并不完全赞同其看法，但结合今天的创作语境——中国大陆电影市场已以四百多亿人民币的总量（2015年、2016年）遽升为仅次于美国国内电影市场的全球第二大电影市场；《战狼2》以单片超过56亿的票房成为有史以来最卖座的国产电影，我们不能不说，戏剧电影传统与电影戏剧性的当代呈现问题，仍值得研究者进一步认真思考并加以理论

① 峻冰：《电影导演创作与文化思辨》，中国电影出版社，2012年，第33—34页。

② 梅雨：《戏剧化，中国电影的历史选择》，《艺术百家》1991年第3期。

总结。无疑，这既是中国电影历史的“偶然”，也是戏剧电影、电影戏剧性及电影媒介规定性的“必然”。

二

1. 电影戏剧性的重构

审慎分析 20 世纪 70 年代与 80 年代之交中国电影、戏剧学术界展开的电影“戏剧化”（含“舞台化”“剧场性”“戏剧性”等要素）与“非戏剧化”（含“非情节化”“非性格化”“非典型化”“非意识形态化”等要素）的论争，或者说《丢掉戏剧的拐杖》《谈电影语言的现代化》等论文及“戏剧与电影离婚”的观点，所一致否定的实是当时电影越来越突出的舞台化倾向——由于机械蹈袭戏剧的“三一律”和冲突律，语言雕塑、动作程式、表情夸张、性格扁平、结构固化、冲突集中、场景单一、时空简单、情境直白、调度刻板等有悖电影艺术性建构的诸多弊病普遍存在且愈演愈烈，大大影响了国产电影的历史进步。学界和业界的有些人在本质上并不否定电影合情合理的戏剧性。只是人们所诟病的“舞台化”与有些人并不否定的“戏剧性”同源（戏剧），加之不少人对“舞台化”“舞台性”（theatricality）与“戏剧化”“戏剧性”（dramatism）的认识和区辨并不那么清晰，故在批评电影舞台化的初衷尚未得以明示之时，便简单化地批评起戏剧化、戏剧性来，最后干脆一股脑地把与电影密切相关、一路扶持电影的戏剧及与电影情节铺叙、人物性格刻画、行为动机揭示等密切相关的戏剧性全盘否定了。这一点，谭霈生在《舞台化与戏剧性——探讨电影与戏剧的同异性》一文中有所涉及：“我的看法是，所谓‘非情节化’的主张，并非只是在否定‘舞台化’，而是连对情节的戏剧性的要求，也一起否定了。”^①显然，这种因没认真区分“戏剧化”所杂有的“舞台化”和“戏剧性”成分而致的简单粗暴的批评实是一种需要纠正的误解——与“非戏剧化”即“电影化”所对立的应

^① 谭霈生：《舞台化与戏剧性——探讨电影与戏剧的同异性》，《电影艺术》1983 年第 7 期。

是“舞台化”，导源于“戏剧”又超越于“戏剧”的“戏剧性”很可能有“电影化”所要吸纳的要素，尤其是对深受戏剧影响的戏剧电影而言。

所谓“戏剧性”，黑格尔较早地提及：“真正的戏剧性在于由剧中人物自己说出在各种旨趣的斗争以及人物性格和情欲的分裂之中的心事话。正是在这种话中抒情诗和史诗的两种不同的因素可以渗透到戏剧里面而达到真正的和解。”^①明显，黑格尔说得较为宽泛。而乔治·贝克就具体得多：“通过想象人物的表演，能由其所表现的各种感情，使聚集在剧场里的一般观众发生兴趣的东西，就是戏剧性。”^②当然，有似于此，威廉·阿契尔的论述具有决断性：“关于戏剧性的唯一真正确切的定义是：任何能够使聚集在剧场中的普通观众感到兴趣的虚构人物的表演。”^③比较看来，较全面、具体的论述应属古斯塔夫·弗莱塔克，他说：“所谓‘戏剧性’，就是那些强烈的、凝结成意志和行动的内心活动；也就是一个人从萌生一种感觉到发生激烈的欲望和行动所经历的内心过程，以及由于自己或别人的行动在心灵中所引起的影响；也就是说，意志力从心灵深处向外涌出和决定性影响从外界向心灵内部涌入；也就是一个行动的形成及其对心灵的后果。”^④谭霈生也曾侧重情节叙事角度解释过“戏剧性”：“在假定性情境中去展开直观的动作，在动作的因果发展中维持和解开悬念。”^⑤鉴此，源于戏剧的“戏剧性”概念较为复杂，所涉较广且细。将其引入电影，被“电影化”或曰融进“电影性”之后，自然亦

①〔德〕黑格尔著，朱光潜译：《美学》第三卷（下），商务印书馆，1981年，第257页。

②〔美〕乔治·贝克著，余上沅译：《戏剧技巧》，中国戏剧出版社，1985年，第46页。

③〔英〕威廉·阿契尔著，吴钧燮、聂文杞译：《剧作法》，中国戏剧出版社，2004年，第44页。

④〔德〕古斯塔夫·弗莱塔克著，张玉书译：《论戏剧情节》，上海译文出版社，1981年，第10页。

⑤曹峻冰：《基于媒介本性的原则悖反——从小说到电影的改编新论》，《剧影月报》1995年第1期。