

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

摘 要：中国电影近三十年的发展历程证明，戏剧和电影之间既不是“拐杖”关系，也不是“离婚”关系，而是“互动”关系。建国以来戏剧和电影的互动，主要表现在两个方面：一是相互之间题材的借鉴和改编，二是创作手法和技巧的相互渗透学习。当下，随着数码技术的出现，影视跟戏剧真的可以“结婚”了。这意味着，它们将产生出一种新的艺术形态。电影越是大制作，越是运用高科技，它就越依赖一个精彩的戏剧故事，哪怕是陈旧的故事。而戏剧越想赢得观众，除了故事好看，更要借助电影与投影的视听魅力。这就是电影和戏剧难解难分的情缘。

关键词：戏剧与电影的关系；戏剧性；拐杖；离婚；互动

作者简介：张仲年，男，教授，博士生导师。（上海戏剧学院 导演系，上海，300040）

孟岩，女，博士生。（上海戏剧学院 导演系，上海，300040）

中图分类号：J90

文献标识码：A

文章编号：1008-6552（2012）04-0083-08

一

电影和戏剧两者是什么关系？在电影发展的一百多年中，曾被反复的讨论过。意大利卡努杜斩钉截铁地宣称：“电影不是戏剧。”他认为，电影跟戏剧“没有任何本质上的相同点；在电影的固定的非现实和舞台剧的变化的现实之间，不论在精神上、形式上、启示方式上和表演手段上都没有共同点。”^[1]按照李恒基的解释，卡努杜是反对“当时在欧洲流行的两种电影观点：复制现实和戏剧搬演。”^[2]

其实，复制现实跟戏剧搬演，在电影制作中，并不是同时产生的。“电影问世初期并非注定以叙事为主要形态。”电影在成为艺术之前，主要以复制现实为主要形态。“卢米埃尔曾经宣称，电影是‘没有前途的发明’，最初它是低下卑微的演出和集市上的玩耍，其存在的合理性主要在于它是技术的新玩意”。^[3]

电影注定要与叙事相逢。与电影相比，19世纪和20世纪之交，讲故事能力最强的，一是戏剧——从古希腊诞生以来，已积累了将近两千年的经验；另一个是晚于戏剧发展起来的小说。熟悉文艺发展历史的人都知道，小说也从戏剧中汲取过必要的营养。因此，电影要“作为一门艺术得到承认”，必须致力于发展自己的叙事能力，必须向戏剧和小说学习。

电影在学习戏剧之初，舞台腔严重。之后不断地消除戏剧的痕迹。美国著名理论家劳逊就曾指出：“戏剧依赖台词，这可以说是舞台不同于电影的最基本因素之一。近三十年来（指20世纪30年代以来）电影过于依靠对话，因而模糊了电影和戏剧之间的界限。”^[4]

不过，就像大自然中一样，人食用了蔬菜，人并没有因此而变成了蔬菜，人还是人。电影吸取戏剧、小说的叙事经验，并没有因此成为戏剧或小说，电影依然是电影。电影在认识并发挥自己影像艺术的本质优势方面取得了巨大成功，故事片赢得亿万观众青睐，票房的天文数字让电影工业成为某些国家的经济支柱。毋庸置疑，叙事电影（故事片）借助高科技（如数码特技、3D等）的支撑，达到前

所未有的艺术效果，在全球各国的消费市场上始终占据着主导地位。人们发现，戏剧元素更好地融化在影像之中，不但没有消除，反而被极度的加强和渲染。

在西方，电影反戏剧的过程是很自然发生的，并没有引起理论界的巨大反响。电影人目睹戏剧本身也在“内讧”闹“革命”。先锋戏剧人高举反戏剧的大旗，跟电影60年代的反戏剧探索同步达到高峰，甚至走得更远。格洛托夫斯基的“近似戏剧”，去除戏剧的叙事性，把戏剧回归到一种“活动”：或是游戏，或是仪式。连语言也被驱逐，只剩下“行为”——如登山、守夜等。

恰如法国电影理论家们所说，“一部电影为了成为完全非叙事性的，就必须是非再现性的，即在影像中识别不出任何内容，也无法感知镜头和元素之间的时间、接续与因果关系。”显然，这就毫无审美价值可言，更谈不上商业价值。近日《环球时报》上刊登记者林琳的文章《纪录片遭遇“中国式困局”》，两条突出的副标题是“观赏性不强国内不叫座故事讲不好国外不买账”。该文引用一名外国片商对中国纪录片的点评时说：“虽然在拍摄的角度、人物感情和细节表达上有独到之处，但往往思想性强、故事性弱、节奏缓慢、观赏性比较差，很难迅速吸引观众”。纪录片导演李卓玉也承认，“我们剪出来的成片外国人往往并不认可，但在我们舍弃的素材中，外国人却能重新剪辑出一个具有冲击力的作品，这就是我们讲故事的差距。”那么，即使是纪录片也要讲究“故事性”，它体现在哪些方面？制作人韩蕾说：“比如节奏快、画面质量高、讲究悬念、曲折、开头和结尾的独特设计”。^[5]因而，即使是精心创作的非叙事电影，“实际上仍然采用一个传统叙事原则：让观众感知到一个必然走向结局、走向解决的符合逻辑的流程。”^{[3](73)}先锋戏剧同样如此。两者的命运几乎毫无二致。否则，无论是先锋电影还是“近似戏剧”最终都变成了某种难以让普通观众接受的实验。

二

跟西方不同的是，中国电影一开步就跟戏剧结缘。第一部电影拍的是京剧《定军山》。而后，又把文明戏搬上银幕。这说明当时的中国电影人，还不具备电影创作的能力。同时，电影的技术与设备，也达不到故事片创作的需要。可以想象，当年的中国电影人在进行电影制作时，其心惶惶之重。欧阳予倩就曾说过，电影本来大家不当它是艺术，经过几十年，好容易“才筑上了一些艺术品的基础”，“是不是我们就可以就这个基础上筑起艺术的宫殿”？欧阳予倩强调说：“我们的基础，是筑在沙上……”！^[6]

也许当时的电影制作者，把电影当成“活动照相”是最佳方案。就像现今的电视录像一样，把戏曲或文明戏照录，搬上银幕借以广为传播。如有的论者指出电影的好处之一就是，一个艺术家如梅兰芳，只能在一处地方一个舞台演一出戏。票价让普通观众望而却步。拍成电影就彻底改变。同样的演出，各地同时上演。票价只有几角小洋。

究竟如何给这个技术新玩意定名，当年的理论家们却也曾煞费苦心。周剑云等在《影戏概论》中就生动描绘了这个选择过程。当时，京津一带叫“电影”。江浙一带称“影戏”，广东则直译“活动影画”。周剑云认为，“活动影画”“既长而又失却重要的命意”，有生吞活剥之嫌。但因此定名“电影”，又把“戏 Dramal 之重要使命”，“弃置不顾”。所以，“为统一名称，顾名思义起见，不如径名‘影戏’。”他觉得，这样叫，“简洁了当”。

采用“影戏”为名，是中国文化直接使然。中国宋代文献中就已出现“影戏”的名称。^[7]而且有“灯影戏”和“皮影戏”等不同类别。1897年8月5号上海出版的《游戏报》第74号上刊登一篇题为《观美国影戏记》，其中就写到：“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”。这位作者随手写出的名称承接了“灯影戏”“皮影戏”的传统，很准确称之为——“电光影戏”。^{[7](8)}偏偏碰上中国人不喜欢人名物名超过三个字，超过了念起来不爽，嫌长。最好是两个字。比如“高速铁路”

就简称为“高铁”。“电光影戏”也被简称为“影戏”。从名称中也可看出中西思维方式的不同，中国“皮影戏”在法国演出，被称为“中国影灯”（ombres chinoises）。就像西方的“motion picture”，中国不愿直译为“活动影画”而称之为“电光影戏”。

无论是“灯影戏”“皮影戏”还是“电光影戏”，落点都是“戏”。在中国，“戏”这个字的含义相当多，有关艺术的主要有两种：一是指“戏剧”，即西方的“drama”。而另一种是指“歌舞杂技表演”，就像汉代的“百戏”。在西方则是“play”，当代也称“performance”。“影戏”应当包含了“戏剧”以及非戏剧的“表演”众多形式。它的关键在于是否出现“扮演”——由演员装扮剧本中的角色。没有“扮演”的，就是纪录片、风光片等影片。

中国电影人中有的把电影当成戏剧的一类，如侯曜。^①而徐葆炎十分明确地认为：电影不是戏剧。^{[7](72)}中国最早的话剧人欧阳予倩同样认为电影跟戏剧都是“独立的艺术”。“电影是人之精力、机械力，和自然界之万象融合而成的一种综合艺术。并且是近代的、科学的、艺术动作的、流动的艺术。概括说，就是光和影的艺术。”^{[7](99)}中国电影人在对电影本性的探索 and 实现上，早已卓有建树。

十年动乱中，所有的电影全部停止生产，只有8部样板戏的拍摄成为电影制片厂至高无上的“光荣任务”。因此，历史仿佛又回到了《定军山》年代。舞台剧又一次成为电影的全部表现对象。除了京剧，话剧如《战船台》《春苗》《枫树湾》等等也成为改编对象。当时，政治屏蔽了电影的本性，电影创作受到人为的严重阻碍。

上世纪70年代末、80年代初，是“拨乱反正”的岁月。一批思想比较开放的中国电影学者在学习了西方的电影理论之后，对中国电影和戏剧的关系重新进行反思。北京电影学院的白景晟在内部刊物《电影艺术参考资料》第一期上发表了一篇名为《丢掉戏剧的拐杖》的文章。白景晟把戏剧说成是电影的“拐杖”，主要的理由是“长期以来，人们总是习惯于从戏剧角度、沿用戏剧的概念，来谈论电影；电影剧作家也常常是运用戏剧构思来编写电影剧本。”论文从“戏剧冲突”、“时间、空间形式”和“对话与声画结合的蒙太奇”三个方面论述了电影跟戏剧的不同。尽管作者声明只是自己“一些不成熟的初步思考”，但在中国引发了一场电影本性的大讨论。《中国电影理论文选》的主编罗艺军认为它“标志着新时期电影意识最初的觉醒”。不可否认，该文在那个特定时期起到了重要作用。

白景晟使用“拐杖”来做形象的比喻。现在看来，这个比喻不太能成立。作者当年还未从传播学的角度去认识这个问题。“拐杖”的本义是：一种辅助行走的简单器械。而按照现代传播学的说法，电影作为用影像记录物质现实的媒体，它不是把其他艺术当“拐杖”，而是发挥它复制性强于戏剧等文艺形式的优势，把它们吞食、消化，变成完全不再是原样的东西。复制性越强的媒体，观众进入的门槛越低，传播的范围就越大，传播的速度就越快。这方面，戏剧无法跟电影抗衡。而在电影诞生半个世纪以后，出现了比电影复制能力更强大的电视和网络，它们吞食着电影和其他一切艺术，一度造成巨大冲击，使中国电影和戏剧跌入低谷将近二十年！

紧跟着“丢掉戏剧拐杖”，钟惦斐提出了电影跟戏剧“离婚”。这也不能说是一个严谨的理论命题。结婚和离婚，男女双方都是实在的独立个体。电影实行“拿来主义”，吞食戏剧，这不是“结婚”行为，而是自然的进化。吃进去了，能不能消化，能不能化作自己的机体，是电影自己的本事。说是要坚决肃清电影中的戏剧性因素，如前所说，无论什么时候都是“痴人说梦”。说是要使中国电影从戏剧权威性的主导中摆脱出来，突出电影独有的艺术手段和魅力，在江青从历史舞台上消失以后也并非难事。三十年来的事实已经证明，对电影威胁最大的不是戏剧，而是电视和新媒体。三十年中，戏剧反抗电影的吞食，发展自己的特长，创造新的演出。电影反抗电视的吞食，创造出大片、环形电影等等

① 在西方，直至20世纪60年代还有大理论家把电影归入戏剧，并称这是“大戏剧观念”。见《荒诞派戏剧》

新的电影形式。中国电影在百般艰辛之后,终于开创出新生面。

在《阿凡达》《盗梦空间》《变形金刚3》等3D影片放映之后,我们清楚地看到,好莱坞的叙事,太电影了,但又把戏剧元素发挥到淋漓尽致。两者难解难分浑然一体。除此之外,最使人惊讶的,不仅是电影技术的高超,而是影片的非凡想象力。中美电影的差别,就在民族想象力上。三十年来我们过于强调电影的“纪实性”“逼真性”“贴近现实生活”,早些年还对好莱坞嗤之以鼻,独尊欧洲艺术电影,于是带来了中国电影主创的想象力弱、叙事力差,常常连故事都讲不完整。张艺谋的《山楂树之恋》、陈凯歌的《赵氏孤儿》就是如此。相比之下,出身戏剧的姜文却胜出一筹。《让子弹飞》的喜剧叙事让人拍案叫绝。姜文的想象力也发挥的出人意料。谁都知道,中国戏剧,尤其是中国戏曲,是充满艺术想象力的。中国的小说如《封神榜》《西游记》等等同样表现出中华民族想象力之强盛。可是,中国电影却没有发展这种想象力。

三

综上所述,戏剧和电影之间既不是“拐杖”关系,也不是“离婚”关系,而是“互动”关系。建国以来戏剧和电影的互动,主要表现在两个方面:一是相互之间题材的借鉴和改编,二是创作手法和技巧的相互渗透学习。

(一) 题材改编

改编自戏剧作品的中国电影,数量实在是屈指可数。2005年,经国家广播电影电视总局电影局批准,由中国电影评论学会、中国台港电影研究会联合主办,北京华昆龙声文化传媒有限公司承办的百年百部优秀中国电影评选活动,历时11个月,聘请了100位国内具有一定权威性和代表性的电影艺术家、评论家担任评委,最终入选的影片中,有两部戏曲片《梁山伯与祝英台》和《天仙配》,而改编自话剧的,只有《清宫秘史》《甲午风云》和《西安事变》三部,这五部电影仅占5%!其他的优秀电影一部分改编自小说等文学作品,而绝大部分影片是电影原创。

这次评选,一是权威的。权威性首先来自评委的权威性,100名评委中不但有一批德高望重、对中国电影做出重大贡献的老一辈电影艺术家,而且几乎囊括了国内最著名的电影评论家、电影史学家,同时还有许多是大专院校著名的电影学教授、学者、博士生导师;二是全面的。不仅“中国电影百年各个时期的代表作品都有所兼顾,尤其是几次“高潮”期的作品体现比较充分,1949年祖国大陆解放前后入选影片的比例是24%:76%,比较符合历史实际”。而且第一次把“中国大陆电影同香港电影、澳门电影、台湾电影作为比较完整的整体来一起评选,”评选结果中,港台电影共有20部,占到20%。三是准确的。评选根据“思想性与艺术性的统一”、“在电影史上有一定地位”、“在社会生活和人民群众中有较大影响”这三条标准来综合衡量、分析比较,获选影片一般都是一定历史时期电影创作的代表作品,比较令人信服。如果个别看每一部入选影片,可以说每一部都当之无愧;如果综合看100部当选名片,可以说比较完整体现了中国电影100年的光辉历史和优秀传统。^①

这可以证明,中国电影自1905年诞生以来,经历了从无声到有声、从黑白到彩色、从模拟到数字、从传统到现代的漫长发展过程,主体完全是电影的,而非戏剧式的。

建国以来,改编自话剧的电影,如《雷雨》、《家》、《日出》、《原野》、《茶馆》、《血总是热的》、《霓虹灯下的哨兵》、《夜宴》、《满城尽带黄金甲》等,数量不多,而且艺术价值低于原作。在新中国电影史中,话剧改编电影达到《哈姆雷特》、《为戴茜小姐开车》、《狗镇》等影片水平的成功范例是罕见的。

① 赵海霞:《“中国电影百年百部名片”评选结果今日揭晓》。http://yule.sohu.com/20051227/n227700982.shtml 详见附录

从电影改编为戏剧的，数量也很少。在近些年，上海话剧团体有把外国电影改编为话剧的，如《偷心》《十二人》等等。也有改编电视剧的，如《蜗居》。改编中国电影的几乎没有。

（二）创作手法与技巧的相互吸收

电影从把戏剧生硬搬上银幕的初级阶段发展到现在，已经把戏剧最精华的部分融入骨髓。那就是戏剧性的运用和发展。

以往理论探讨和争论的焦点大多集中于电影究竟应不应该利用戏剧性来结构一个故事。这就涉及到这样的问题：什么是戏剧性？戏剧中的戏剧性和电影中的戏剧性有何异同？

“戏剧性”来源于戏剧舞台。德国浪漫主义理论家奥·威·史雷格尔认为，戏剧的有趣之处在于，在戏里可以看到人们在朋友或敌人的往来中互相比量，人们以各自的见解和主张互相影响，决定他们之间的相互关系。他认为戏剧的魅力来源于行动，也就是戏剧动作决定一出戏的可看性。我国的戏剧理论家谭霈生对“戏剧性”的理解是：如何理解、掌握和运用“舞台动作”（戏剧动作）的问题。^[8]他为“戏剧性”下了这样的定义：在假定性的情境中展开直观的动作，而这样的情境又能产生悬念、导致矛盾以至于冲突；悬念吸引、诱导着观众，使他们通过因果相承的动作洞察到人物性格和人物关系的本质。^{[8](315)}谭霈生把戏剧性分为戏剧动作、戏剧冲突、戏剧情境、戏剧悬念和戏剧场面几个方面。由这些因素综合起来，我们可以这样概括：戏剧性要素包括两方面，一是规定情境的尖锐化，二是人物关系的复杂化。戏剧依赖戏剧冲突推动和发展故事，不可缺少的是合乎情理的不可逆转的突变，由突变引起观众更大的兴趣。

戏剧性并不是一种结构故事的方式，而是表现人的生存状态的本质。电影人反对戏剧是因为戏剧的夸张、虚假、做作，但这只是戏剧的表象。戏剧性本身并不反对虚假，只要它体现的生活内涵和人生本质是真实的。比如电影《2012》，影片中发生的一切是想象的，也就是虚假的。但它却引起了观众强烈的心理反响。这部影片上映以来，只要地球上发生一次灾难，在过去并不会觉得如何，在今天就会引起人们不断议论：世界末日是否真的要来临了！大家开玩笑说，反正我们也拿不出25万美金买那张船票，生死由命吧。传统的戏剧是通过戏剧矛盾和冲突揭示一个故事的内在含义，现代戏剧是通过一个故事展现人们的精神状态和生存状态。如挪威电影《狗镇》。该片以其强烈的舞台形式感被全世界众多影迷所津津乐道。为了尽量放弃电影的外部表现形式，在摄影棚搭建了一个类似舞台的表演区域。用白线划出狗镇中街道和每栋房子的轮廓，甚至树木和狗也是用单词写在地板上代替。这些抛弃电影的现实主义特征，将话剧舞台假定性充分融入电影的做法，让观众很容易误认为该片也是一部记录舞台剧的电影。我们暂且不说导演冯·特里尔到底是想借鉴象征主义戏剧还是钟情于布莱希特式的间离效果，可以肯定的是，他这些做法的目的是为了把观众的注意力都吸引到狗镇上居民的生活状态本身。该片的视点电影的，是镜头的，而不是舞台的、剧场的。通过微微摇晃的肩扛镜头，带领观众看到小镇的全景、人物的中景、表现情绪变化的特写。演员的表演真实细腻，没有怕观众看不清楚而有意为之的舞台上的夸张做作。

法国新浪潮电影之父安德烈·巴赞50年代末就在其《戏剧与电影》的文章中，讨论了许多戏剧和电影相辅相成的关系。他说，美国喜剧片的拍摄方法就来自于戏剧演出。并且常常是一出舞台喜剧在百老汇卖座之后被改编成电影。戏剧成为电影重要的剧本来源。大多数的法国和美国喜剧演员也来自于杂耍歌舞场和通俗喜剧，包括卓别林也是从杂耍歌舞剧中借鉴表演方式。“戏剧不能没有人演，然而，不用演员也可以造成电影的戏剧性。猛烈的敲门声、随风飘舞的落叶、轻拂海滩的浪花都可以产生强烈的戏剧性效果。一些电影杰作把人物当陪衬，或作为配角，或与大自然相对照，而大自然才是真正的中心。…在影片中，戏剧性因素的支撑点不是人，而是事物。我记得让-保罗·萨特说过，戏剧的戏剧性从演员中来，电影的戏剧性是从景物推及到人。”^[9]

电影是把虚幻的东西看成真实,戏剧是把真实的东西看成幻觉。电影是映在胶片上的化学物质,通过人的视觉暂留现象所产生。银幕上创造出来的现实中不存在的时间和空间,也被虚构成真实,并且观众心甘情愿地接受它为真实。戏剧是真实的人在舞台上与观众交流。电影和戏剧是两个有交集又不相重合的圆。不能仅仅看到两个圆相交的部分,也不能仅仅看到不相交的部分。电影是靠视听语言结构而成的一种叙事体系。“戏剧性和电影艺术本性并不是对立的。在《城南旧事》这部很好地发挥了电影艺术性能的,人们称之为散文式的影片中,就其中各个片段说,也不是没有戏剧性的。”^[10]所以说,戏剧性是电影的一个重要部分,有时它被认为是电影的支柱,有时它却被隐藏或淡化。戏剧性是电影的魂,表现手段(叙述方式)是电影的肉,二者缺一不可。

相比之下,三十年来,电影(包括电视)对戏剧的影响非常明显。首先是多场景戏剧的盛行。不再拘泥于三幕四幕、开幕闭幕换场。而是时空自由转换。布景越发写意,灯光越发凸显。舞台上的景别变化,场面衔接,多时空的呈现,都让灯光大有用武之地。投影技术的引入和迅猛发展,更使舞台上出现了新的视觉形象。

有位理论家在谈到视像艺术发展的时候,提出这样的观点:艺术中的视像真实具有五个层次:写真、演真、传真、仿真、创真。

戏剧属于“演真”,虽然有真人真物,但环境的真实是幻觉的。电影电视进入了“传真”,能够“原原本本地再现客观世界的表象”。但是,它借助技术摄取的是“现实的视影”。只能是高度逼真。^[11]在5个层次中影视处在发展的中间环节。随着数码技术的出现,影视跟戏剧真的可以“结婚”了。这意味着,它们将产生出一种新的艺术形态。

在上海舞台上,十年动乱以后,最早使用影像的是黄佐临先生。1983年,佐临导演了《生命·爱情·自由》。该剧以现代诗人殷夫的革命人生为表现内容。是一部史诗剧。佐临在戏的进行中插入了电影镜头。佐临说:“为了加强当时的社会背景,能使观众听到大进军的号声和鏖战的鼓声,听见狂奔的人群的厮杀,直接感觉到被压迫人民斗争决心,无产阶级团结起来与统治阶级进行的殊死斗争,我们在有限的舞台上,试着运用可能的手段乃至在场与场之间采用资料电影镜头去衔接。”

这种大笔勾勒式的描写与舞台上细腻的刻画又形成了虚与实的对比和联系。如第6场是写“五卅”纪念日的群众斗争,当殷夫翻身爬上货箱顶,从口袋里拿出一叠传单向天空撒去,猛然间,在画着外滩高楼林立的天幕上映出南京路游行示威的群众在撒传单,彩纸纷飞,几路队伍会合等电影镜头,这样就把殷夫的斗争与群众运动的场景结合交融起来,……

之后,天幕上又出现了国民党军警弹压群众抓人乃至现场枪毙人的镜头。

电影镜头与舞台上的戏,融于一炉,浑成一体。^[12]

年已78高龄的佐临导演竟然有这样创新的艺术构思,让人钦佩。笔者当年观赏以后,永不能忘怀。当然,由于当时的技术条件差,问题也同样明显。主要是放映电影是通过电影院的放映机,光从舞台前方放射过来,这就使演员的位置很难处理。同时,必须把舞台上的灯光压得很暗才能显示电影的效果。于是,演员就成为剪影。这就使得真人与影像基本上成了两张皮。观众能理解和想象导演的意图,但事实上达不到感性的强烈效果,艺术震撼力并不强烈。但,这是一次“结婚”的成功尝试。到了技术能解决难以融合问题的时候,这种样态就越来越具有艺术魅力。

2007年,上海戏剧学院制作了一部多媒体话剧《喜马拉雅王子》,把话剧、电影和数码影像巧妙地结合在一起,呈现出全新的舞台视听形象。电影《喜马拉雅王子》是根据莎士比亚著名悲剧《哈姆雷特》改编的。演员全部是西藏话剧团的艺术家。主演是初登银幕的。起初,只是考虑把电影素材用在多媒体投影上。可是,导演胡雪桦却大大向前跨了一步,把银幕故事跟舞台故事紧密糅合在一起。同

时，又加入了数码技术，制作了舞台布景的运动镜像。由于舞台的主要演员几乎就是电影的主要演员，所以舞台表演与银幕表演能够天衣无缝地融合在一起，真正成为了“电影话剧”。据说好莱坞的环球影城中就有这样的娱乐演出，其艺术效果使观众拍案叫绝。真人和影像的互动，舞台布景和影响的互动，构成了崭新的艺术形态。当然，它的前提是很严格的——舞台出演的演员必须就是出演电影的演员。在稍后演出的音乐剧《生命的瞬间》中，导演还制作了同一个演员事先拍摄剪辑好的影像与演员真人当众表演的对话和动作配合，达到了相当精彩的艺术效果。这似乎像是“结婚”的样子了。

在许多旅游景点的娱乐项目中，总有歌舞表演，现在这种表演已经是声光电色无所不用其极。如杭州宋城的歌舞演出，舞蹈、杂技、演唱是主体，但辅之以投影和激光表演。其视听冲击力和观赏性可说达到极致。

看来，电影越是大制作，越是运用高科技，它就越依赖一个精彩的戏剧故事，哪怕是陈旧的故事。而戏剧越想赢得观众，除了故事好看，更要借助电影与投影的视听魅力。这就是电影和戏剧难解难分的情缘。

参考文献：

[1] [意] 卡努杜. 电影不是戏剧 [A]. 施金译. 外国电影理论文选 [C]. 上海：上海文艺出版社，1995：43.

[2] 李恒基，杨远婴主编. 外国电影理论文选 [M]. 上海：上海文艺出版社，1995：41.

[3] [法] 雅克奥蒙等. 现代电影美学 [M]. 北京：中国电影出版社，2010：72.

[4] [美] 约翰·霍华德·劳逊. 电影的创作过程 [M]. 北京：中国电影出版社，1982：217.

[5] 林琳. 纪录片遭遇“中国式困局” [N]. 环球时报，2011-8-12. (13).

[6] 欧阳予倩. 导演法/罗艺军. 中国电影理论文选上册 [M]. 北京：文化艺术出版社，1992：98.

[7] 程季华. 中国电影发展史（第一卷）[M]. 北京：中国电影出版社，1989：4.

[8] 谭霈生. 论戏剧性 [M]. 北京：北京大学出版社，2009：6.

[9] 安德烈·巴赞. 电影是什么 [M]. 南京：江苏教育出版社，2005：158.

[10] 余倩. 用电影思维发现生活 [M]. 北京：中国电影出版社，1984：72.

[11] 谷时宇. 信息社会中的多媒体艺术 [A]. 黄式宪. 电影电视走向 21 世纪 [C]. 北京：中国电影出版社，1997：173.

[12] 大春，苏星. 黄佐临在 <生命·爱情·自由> 中的探索 [A]. 佐临研究 [C]. 北京：中国戏剧出版社，1990：248-249.

附录：

中国电影百年百部名片^①

■故事片（含戏曲片）100 部：

- | | |
|---------------|------------------|
| 1 《劳工之爱情》1922 | 10 《马路天使》1937 |
| 2 《孤儿救祖记》1923 | 11 《十字街头》1937 |
| 3 《姊妹花》1933 | 12 《夜半歌声》1937 |
| 4 《春蚕》1933 | 13 《八千里路云和月》1947 |
| 5 《渔光曲》1934 | 14 《一江春水向东流》1947 |
| 6 《神女》1934 | 15 《小城之春》1948 |
| 7 《大路》1934 | 16 《万家灯火》1948 |
| 8 《桃李劫》1934 | 17 《清宫秘史》1948 |
| 9 《风云儿女》1935 | 18 《乌鸦与麻雀》1949 |
| | 19 《三毛流浪记》1949 |
| | 20 《我这一辈子》1950 |

^① <http://www.esgweb.net/Article/Class138/Class185/Class187/200608/3976.htm>

21 《白毛女》1950
 22 《南征北战》1952
 23 《梁山伯与祝英台》(越剧)1954
 24 《平原游击队》1955
 25 《董存瑞》1955?
 26 《天仙配》(黄梅戏)1955
 27 《祝福》1956
 28 《上甘岭》1956
 29 《柳堡的故事》1957
 30 《林家铺子》1959
 31 《林则徐》1959
 32 《青春之歌》1959
 33 《五朵金花》1959
 34 《战火中的青春》1959
 35 《革命家庭》1960
 36 《红色娘子军》1961
 37 《李双双》1962
 38 《甲午风云》1962 话剧改编
 39 《早春二月》1963
 40 《小兵张嘎》1963
 41 《野火春风斗古城》1963
 42 《冰山上的来客》1963
 43 《农奴》1963
 44 《英雄儿女》1964
 45 《养鸭人家》1964
 46 《家在台北》1969
 47 《侠女》1972
 48 《精武门》1972
 49 《创业》1974
 50 《醉拳》1978
 51 《小花》1979
 52 《蝶变》1979
 53 《天云山传奇》1980
 54 《邻居》1981
 55 《西安事变》1981 话剧改编
 56 《沙鸥》1981
 57 《城南旧事》1982
 58 《人到中年》1982
 59 《骆驼祥子》1982
 60 《少林寺》1982
 61 《黄土地》1984
 62 《一个和八个》1984

63 《似水流年》1984
 64 《玉卿嫂》1984
 65 《黑炮事件》1985
 66 《野山》1985
 67 《警察故事》1985
 68 《芙蓉镇》1986
 69 《孙中山》1986
 70 《血战台儿庄》1986
 71 《英雄本色》1986?
 72 《红高粱》1987
 73 《人·鬼·情》1987
 74 《老井》1987
 75 《稻草人》1987
 76 《胭脂扣》1988
 77 《开国大典》1989
 78 《本命年》1989?
 79 《悲情城市》1989
 80 《双旗镇刀客》1990
 81 《焦裕禄》1990?
 82 《周恩来》1991?
 83 《大决战》系列片1990-1998
 84 《牯岭街少年杀人事件》1991
 85 《秋菊打官司》1992?
 86 《重庆森林》1994?
 87 《饮食男女》1994?
 88 《女人四十》1995?
 89 《离开雷锋的日子》1996
 90 《那山,那人,那狗》1998
 91 《横空出世》1999
 92 《卧虎藏龙》2000
 93 《英雄》2002
 94 《无间道》2002
 95 《惊涛骇浪》2002
 96 《天下无贼》2004
 97 《张思德》2004
 98 《可可西里》2004
 99 《太行山上》2005
 100 《无极》2005

■美术片3部:

《小蝌蚪找妈妈》(1960)
 《大闹天宫》(1961)
 《三个和尚》(1980)