

中西情节剧电影艺术比较研究

何春耕 著



湖南大学出版社
图书出版基金资助项目

湖南大学出版社

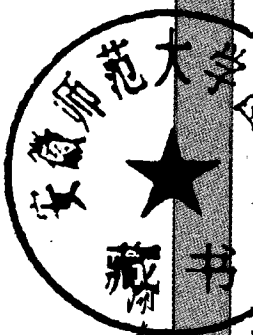


湖南大学出版社
图书出版基金资助项目

国家社会科学基金艺术学规划研究项目(05B0024)

中西情节剧电影艺术比较研究

何春耕 著



安徽师范大学出版社

内 容 简 介

通过对中西情节剧电影的历史发展、文化意义、创作观念、叙事传统、审美表现等方面的比较,描述中西情节剧电影创作的演变轨迹,分析中西情节剧电影各自的艺术特色,探讨中西情节剧电影艺术发展的基本规律。

图书在版编目 (CIP) 数据

中西情节剧电影艺术比较研究/何春耕著.

—长沙:湖南大学出版社,2008.6

ISBN 978-7-81113-365-3

I. 中... II. 何... III. 情节片—对比研究—中国、西方国家
IV. J975.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 079270 号

中西情节剧电影艺术比较研究

Zhongxi Qingjieju Dianying Yishu Bijiao Yanjiu

作 者:何春耕 著

责任编辑:肖立生

特约编辑:张海英

封面设计:吴颖辉

出版发行:湖南大学出版社

社 址:湖南·长沙·岳麓山

邮 编:410082

电 话:0731-8821691 (发行部), 8821594 (编辑室), 8821006 (出版部)

传 真:0731-8649312 (发行部), 8822264 (总编室)

电子邮箱:xls666@163.com

网 址: <http://press.hnu.cn>

印 装:长沙湖大印务有限公司

开本:880×1230 32开

印张:7

字数:200千

版次:2008年8月第1版

印次:2008年8月第1次印刷

书号:ISBN 978-7-81113-365-3/J·109

定价:20.00元

版权所有,盗版必究

湖南大学版图书凡有印装差错,请与发行部联系

序

湖南大学知名影视学者何春耕先生的《中西情节剧电影艺术比较研究》，是一本颇具开创意义的著作。我把它视为电影学研究领域一本难得的比较艺术研究专著。“比较艺术”作为一种研究的视野与方法，尽管在我国电影界已经越来越引起重视，但这类系统性的研究专著仍付阙如。因此，这本书的出版无疑是一件令人欣喜的事。

罗艺军先生在其主编的《20世纪中国电影理论文选》序言中曾不无兴致地谈到，古老的艺术是多源头的，它出生在人类文明发生的世界各个不同角落，作为审美的精神现象，它带着各民族的心灵发展轨迹与印记走向世界。而电影则只有一个源头，它是西方文化的产物，它一出生就从西方旅行世界各地，在不同的民族土壤中扎根之后，由于不同的土质与气候，呈现为风貌迥异的形态，带上后天的民族标志。这就是说，电影的发生与发展与其他艺术相比是双轨逆向的。因而对电影进行比较研究虽然在大的方面与其他艺术的研究并无二致，但差别之处也是明显的。也就是说，电影艺术的比较研究应有其自己的手段与方法。

我们以往对电影的比较研究大致有两种基本方法。一种可谓之“影响研究”。即研究电影这一外来艺术传入中国后如何在中国扎根，研究西方的电影实践与电影创作理论如何影响中国电影的发展进程。这种研究在立场上偏重于以西方电影为支点来观照中国电影。比如，研究30年代苏联的蒙太奇电影学派与40年代美国的好莱坞电影美学对中国早期电影的重大影响，研究50年代有着浓重意识形态的苏联革命电影对新中国电影的榜样作用。20世纪80年代的改革开放初期，中国电影在遭受禁锢后，开始睁大眼睛看世界。大量的西方电影的上映与西方现代电影理论的引进，使中国电影人无比振奋。《小

花》、《苦恼人的笑》、《黄土地》、《城南旧事》、《沙鸥》、《黑炮事件》、《红高粱》等创新型影片的诞生的确受益于此。后来发表的邵牧君先生的《中国电影创新之路》与郑洞天先生的《仅仅七年》^{〔1〕}等论文正是研究那个时期西方电影对中国电影“影响”的代表性论文。另一种研究方法是“平行研究”。即对西方电影与中国电影直接进行比较研究。如对20世纪30年代、40年代的中国电影与40年代、50年代意大利新现实主义电影的比较研究，对苏联军事题材影片与中国军事题材影片的比较研究。这种研究往往更多地着力于各民族自身的艺术传统与历史、社会、文化氛围，努力地去挖掘这种传统与氛围对本民族电影的影响与制约。陈犀禾先生的《中国电影美学的再认识》与钟大丰先生的《“影戏”理论历史溯源》^{〔2〕}是80年代出现的从华夏民族的大大的文化背景中考察中国电影，并与西方电影的美学形态作比较后写出的影响广泛的论文。到20世纪90年代中期及21世纪以后，运用跨文化的综合研究方法，对中外影片进行比较研究已经成为中国电影研究拓宽思路的有力武器。何春耕先生的《中西情节剧电影艺术比较研究》在同类研究作品中脱颖而出，不只是因为它对中西情节剧电影进行比较研究的集中性、系统性、完整性，更是因为它在研究方法上的不拘一格。它既是“平行式”的研究，又结合了“影响研究”。尤其值得肯定的是作者将这种研究放在一个更广泛、更久远的历史背景和文化背景中进行，就中西情节剧电影的历史发展、文化意义、创作观念、叙事传统、审美表现作全方位的比较，这就使得其研究更具学术性，更有说服力，显示出高等院校影视研究的学院风格。

读《中西情节剧电影艺术比较研究》另一个值得重视的是创作者的文化立场。应该指出的是，中西电影的比较研究在相当长的一段时间里，与其他艺术门类的研究一样，处在一个不平衡的话语权力争夺的背景之中。由于西方欧美与东方大陆在经济实力与工业文明上存在的明显差异，在东西方的艺术理论对话和东西方艺术现象交流中，西

〔1〕 参见罗艺军主编：《20世纪中国电影理论文选》，中国电影出版社2003年1月版，第386页、448页。

〔2〕 参见罗艺军主编：《20世纪中国电影理论文选》，中国电影出版社2003年1月版，第272页、291页。

方艺术处在世界文化的中心，而东方艺术则处于世界文化的边缘。也就是说，近代以来，对世界艺术的评判交流的话语权始终为西方所掌控。这对电影艺术来说，尤甚。于是，在以往的对中西电影艺术进行比较研究的论文中，我们会不断地发现研究者文化立场的偏颇。这不只是指某些西方电影学者居高临下的研究姿态以及投向东方文化那种猎奇眼光与后殖民者的心理，也包括某些中国学者面对西方电影的一以贯之的“虔诚而谦恭”的模样，这种模样往往会自觉不自觉地偏移了自己应该坚持的文化立场。可喜的是，本书的作者在评述东西方电影中，始终保持了一个学者的严肃与尊严，我们在字里行间看到了，他面对东西方文化、东西方电影的那种始终如一的学者心态。寻根式的探寻，解剖式的分析，思辨式的对比，显示出忠于历史，只认文化的学者风范。电影的比较研究与其他艺术的比较研究一样，除了为大家提供一种跨文化的读解艺术文本的手段与方法，更重要的是为一个民族、一个国家在世界民族艺术之林中寻找自己安身立命之地。每一个民族，每一个国家的艺术都有他者不可替代的长处以及不可摧残的生命力，同时也会有自身的某些弱点。我们比较的目的，并不是为了简单地说明“你有的，我也有”，更非证明“你好，我比你更好”，而是去寻找东西方艺术，包括电影发展中的共同的规律，总结艺术现象与艺术思潮的来龙去脉，挖掘各自的长处，在融会东西方文化的创造性的同时，培育出艺术在新的时代所能燃烧的新的激情，焕发其新的生命力。这应该是每一个民族艺术家和艺术研究工作者不可推卸的责任。

作为国家级课题，何春耕先生这一著作的根本意义正在于此。关于本书的具体论点，包括其学术深度、创新之点，也包括论述中可能存在的偏颇与不足，我在这里不作裁判员式的具体评判。对于如我这样一位对中西情节剧电影尚来不及作出深刻思考和深入研究的人，要对一位具有中西文化学术背景的教授系统研究这一问题的专著作出全面评价是困难的，也是不切实际的。仁者见仁，智者见智。相信读者阅读后，会有自己的体会、收获与见地。而我更看重的是溶铸在这本著作中的作者的学术态度、学术热情、学术眼光、文化立场、研究视野、研究手段与研究方法。中国电影与中国电影研究要在全球化的经济与文化背景中获得更快速的发展，这些根本性的东西是不可或缺

的。我以为，这就是《中西情节剧电影艺术比较研究》的最重要的价值所在，也是它给予我们的学术启示。

章柏青

2007年12月8日于北京

目 次

第一章 绪 论

第一节 关于中西情节剧电影概念·····	1
一、中西情节剧电影概念·····	1
二、中西情节剧电影特性·····	5
三、中西情节剧电影现象·····	9
第二节 中西情节剧电影的地位与影响·····	12
一、在中西电影发展历史上占有主导地位·····	12
二、在美学形态上形成了主流的电影样式·····	14
三、在电影研究中建构了重要的理论体系·····	16
第三节 中西情节剧电影艺术研究的价值·····	22
一、在理论研究上具有借鉴意义·····	22
二、在电影创作上提供有益经验·····	24

第二章 形态史/社会史： 中西情节剧电影历史发展比较

第一节 中西情节剧电影产生的历史与文化语境·····	26
一、西方情节剧电影兴起的文化/艺术渊源·····	26
二、中国情节剧电影对中外文化/艺术的借鉴·····	32
第二节 中西情节剧电影历史发展的四个阶段·····	36
一、20世纪10~20年代：萌芽与成型·····	37
二、20世纪30~40年代：成熟与繁荣·····	45
三、20世纪50~80年代：变化与发展·····	49
四、20世纪90年代以来：转型与融合·····	51

第三节 中西情节剧电影历史演变特点的异同	58
一、类型形态：与叙事艺术样式具有密切关系	58
二、文化功能：商业性/娱乐性和社会性/大众性	61
三、审美表现：二元对立的道德化/符号化	62

第三章 传统性/现代性： 中西情节剧电影文化意义比较

第一节 伦理情感倾向具有的文化功能的差别	64
一、中国传统儒家文化的影响与时代精神的反映	65
二、西方资产阶级家庭伦理道德的强调与表述	69
第二节 大众审美意识表现的文化内涵的变化	75
一、西方情节剧电影现代审美意识的丰富性	76
二、中国伦理情节剧电影审美意识的融合性	79
第三节 家庭伦理价值体现的不同文化特征	87
一、审美视角：以家庭矛盾反映社会现实问题	88
二、价值取向：整体性/个体性的伦理道德观	92

第四章 重审美/重教化： 中西情节剧电影创作观念比较

第一节 中西情节剧电影创作的功能观念	95
一、情感宣泄：西方情节剧电影的情感功能特征	95
二、寓教于乐：中国伦理情节剧电影的社会功能特征	100
第二节 中西情节剧电影创作的审美观念	103
一、戏剧性效果：西方情节剧电影的审美标准	103
二、“影戏”美学：中国伦理情节剧电影的审美表征	106
第三节 中西情节剧电影创作的接受观念	110
一、审美愉悦：西方情节剧电影对观众情趣的重视	110
二、雅俗共赏：中国伦理情节剧电影的审美接受目的	113

第五章 逻辑性/真实性： 中西情节剧电影叙事传统比较

第一节 中西情节剧电影叙事传统的形成与发展·····	119
一、从传统走向现代：中西情节剧电影叙事传统的 历史进程·····	119
二、叙事艺术的融合：中国伦理情节剧电影与 中西文化影响·····	125
第二节 中西情节剧电影叙事特征比较·····	126
一、梦幻性/娱乐化：西方情节剧电影叙事的逻辑性·····	126
二、写实性/通俗化：中国伦理情节剧电影叙事的真实性·····	132
第三节 中西情节剧电影叙事艺术的价值·····	143
一、西方情节剧电影叙事风格的多重启示·····	143
二、推动中国情节剧电影叙事方式的创新·····	145

第六章 大众化/类型化： 中西情节剧电影艺术审美表现比较

第一节 家庭真情与社会激情的伦理化审美情感·····	148
一、西方情节剧电影中的家庭真情与时代精神·····	149
二、中国伦理情节剧电影中的传统伦理与社会激情·····	153
第二节 外在结构与心理冲突的戏剧化叙事方式·····	155
一、外在结构与心理冲突并重的叙事策略·····	155
二、从重情节结构到重心理揭示的叙事转型·····	156
第三节 道德喻示与复杂人性的类型化人物形象·····	161
一、突出复杂人性的多重人物性格·····	161
二、塑造道德化的类型人物形象·····	164
第四节 现实认同与梦幻强化的蒙太奇视听手段·····	171
一、制造梦幻想象与简练而明快的视听风格·····	171
二、体现现实认同与完整而透明的视听效果·····	176

第七章 多样化/个性化： 中西情节剧电影优秀影片艺术特征比较

第一节 中西史诗情节剧电影形态的艺术典范	
——《乱世佳人》与《一江春水向东流》比较·····	179
一、“历史故事”与“现实故事”的不同叙述视角·····	179
二、西方英雄传奇与东方家国故事的中西文化表征·····	183
三、中西传统情节剧电影形态民族化的艺术典范·····	185
第二节 中西社会情节剧电影内涵的审美表现	
——《天云山传奇》与《玛丽娅·布劳恩的婚姻》比较·····	187
一、人物命运与历史悲剧的结合·····	188
二、独特时代女性形象的塑造·····	191
三、传统与现代叙述手法的交融·····	192
第三节 中西家庭情节剧伦理镜像的艺术转换与整合	
——《美国丽人》与《过年回家》比较·····	193
一、家庭图景：平民化/生活化的人生写照·····	193
二、生命喻像：被悬置/被遮蔽的灵魂期盼·····	196
三、审美境界：戏剧性/纪实性的艺术整合·····	198
第四节 后现代情节剧电影折射的文化神话与美学追求	
——《喜宴》与《远离天堂》比较·····	200
一、《喜宴》：中西伦理文化的交融与变奏·····	200
二、《远离天堂》：西方后现代文化精神的多重折射·····	206
参考文献·····	211
后 记·····	213

第一章 绪 论

在长达百余年的中西电影艺术发展历史过程中，电影类型多种多样，其中情节剧电影样式不仅成为以美国好莱坞为代表的西方电影最为突出的创作现象，而且，也一直是中国电影历史发展中最具有影响的电影类型之一。^{〔1〕}

第一节 关于中西情节剧电影概念

一、中西情节剧电影概念

情节剧概念来源于西方的 Melodrama 一词，是 18 世纪末 19 世纪初在欧洲流传的一种有音乐和歌曲助兴的浪漫而感伤的戏剧样式。^{〔2〕} 英国的情节剧研究者詹姆斯·L. 史密斯认为：最早的情节剧，伴有音乐与歌唱，它的原意本是“乐剧”之意，而意大利文的 Melodrama 这个词，则至今仍是歌剧之义。随着音乐成分的增强与突出，最初的“乐剧”便终于发展成了歌剧。^{〔3〕} 并且还认为，“情节

〔1〕 关于情节剧与情节剧电影的论述可以参见〔美〕史蒂文·N. 里普金著，纪伟国译：《情节剧》，《当代电影》1991年第5期；许世玮：《论情节剧电影》，载《电影艺术》1984年第12期；〔美〕威迈勒·迪桑那亚克主编：《情节剧与亚洲电影·导言》，剑桥大学出版社1993年出版，第1页；〔美〕迈·沃克尔：《情节剧与美国电影》，《世界电影》1985年第2期，以及相关论文和著作。

〔2〕 参见许世玮：《论情节剧电影》，载《电影艺术》1984年第12期。

〔3〕 参见〔英〕詹姆斯·L. 史密斯著，武文译：《情节剧》，中国戏剧出版社，1992年5月，第3页。

剧兴起于18世纪，其时适逢西方‘产业革命’时期，大批农村劳动力流入城市。这些人文化水平低下，没有什么阅读能力，其时电影尚未发明，因此上剧院看戏便成了这些人的主要娱乐之一。情节剧所写赏善惩恶的故事，与当时人们那善恶有报的传统思想意识和欣赏水平（观看情节）是一致的，因而便受到这些人的欢迎，情节剧也因而兴盛起来。最早的一出情节剧，据认为是法国人雅克让·卢梭的《匹克梅梁》（1775）。〔1〕特别是“在我们的日常生活中，我们所见到的大多数严肃的冲突与危机，多属情节剧式的而非悲剧性的。悲剧中那种不完美性所带来的毁灭性痛苦并不是每天都会出现；而情节剧所表现的完美性给人所带来的诱人的愉快却到处可见”。〔2〕

从电影创作者来看，早期的电影编导们一般都采用了情节剧的创作模式。正如詹姆斯·L. 史密斯所说的：“电影的发明使情节剧有了大显身手的机会。可以说，绝大部分的电影，都是‘情节剧’。由于电影的背景可以是真实而美丽迷人或壮观雄奇的真景，人物表演更富有生活化和表现范围广阔，场面可大可小，比起戏剧表演的夸张、布景的人工痕迹和场面的窄小来，电影更有吸引力和更有活力。”〔3〕

情节剧电影概念的形成与电影类型，特别是与美国电影类型的发展密切相关。从历史的角度来看，20世纪初叶的美国，正值发展经济的要求与维护文明秩序的要求发生冲突的时期，家庭成了逃避社会变革的避难所和旧的价值观念的保护伞，同时也成了善与恶的道德观念发生冲突的中心地带，因此拍摄关于家庭，尤其是中产阶级家庭问题的电影，也就成为美国电影努力改变自己早期不登艺术大雅之堂的卑下地位，而使其成为一门中产阶级艺术的重要途径。另一方面，从艺术的角度来看，以家庭这样一个充满个人生活和感情因素的情境来

〔1〕〔英〕詹姆斯·L. 史密斯著，武文译：《情节剧》，中国戏剧出版社，1992年5月，第1~2页。

〔2〕〔英〕詹姆斯·L. 史密斯著，武文译：《情节剧》，中国戏剧出版社，1992年5月，第15页。

〔3〕〔英〕詹姆斯·L. 史密斯著，武文译：《情节剧》，中国戏剧出版社，1992年5月，第4页。

反映意识形态的变迁,更符合大众审美心态的指向,观众更愿意通过个人生活的经验来理解社会的变革。于是,以爱情、婚姻、家庭生活为核心的情节剧逐渐占据了情节电影的核心地位〔1〕。

20世纪早期,好莱坞情节剧电影随着其他电影作品进入中国电影市场,可以说,在20世纪20年代的初期,中国故事片基本上是按照好莱坞情节剧电影的模式拍摄的〔2〕,绝大多数影片具有突出爱情、冒险和犯罪等事件的传奇性特征。20世纪20年代中期,中国电影导演注重本土化的创作追求,创作了大量关注家庭/社会的情节剧影片。20世纪20年代中期以后,中国情节剧电影经历了由侧重商业娱乐到侧重社会写实的转型,逐步走向成熟,在三四十年代发展成为中国电影的主流样式。〔3〕

此外,当中国的电影导演在20世纪初期开始拍摄影片的时候,先于其发展的情节剧是文明戏(从字面看是文明化的、教化的戏剧),这种文明戏类型在上海流行,当时也采用了来自日本的新剧(shimpa)的一些艺术手法。文明戏是具有情节剧内容,突出爱情、冒险和犯罪等事件的传奇性戏剧。这种形式允许有即兴发挥的余地,与歌剧和话剧相反,它不是像传统的戏剧一样按照一种写好的文本进行表演,尽管文明戏后来由于受许多传统的因素的影响而逐渐变形。〔4〕

20年代的上海电影工业与文明戏联合,利用文明戏的许多戏剧,

〔1〕 参见〔美〕Robert Lang. *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*. Princeton: Princeton University Press. 1989. p. 5~7.

〔2〕 参见王瑞:《美国早期电影对中国早期电影的影响——中美电影比较初探》,《当代电影》2001年第6期。

〔3〕 参见〔美〕E. 安娜·卡普兰:《情节剧、主观性和意识形态:西方情节剧主题和它们对近期中国电影适应》,见〔美〕威迈勒·迪桑亚那克主编:《情节剧与亚洲电影》,剑桥和纽约:剑桥大学出版社,1993年出版;〔美〕尼克·布朗、保罗·G. 彼克威兹、维维安·索比切克和艾斯泽·亚吾编著:《新中国电影:形式、特性与政治学》,纽约:剑桥大学出版社,1996年出版,等有关文章和著作。

〔4〕 参见〔美〕Stephen Teo. *Chinese Melodrama*. 参见 *Traditions in World Cinema*, edited by Linda Badley, R. Barton Parmer and Steven Jay Schneider. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd. 2006. p. 204.

并且共同选择的许多演员分别出现在银幕上。中国电影导演也创造了文明戏之外的各种不同的情节剧影片，像郑正秋 1923 年编导的《孤儿救祖记》，开创了所谓家庭/伦理情节剧（又称“社会片”）的一种类型，这种类型强调当代的社会主题，而不是古装剧的历史/神话主题。这种“家庭/伦理情节剧”是 30 年代“进步情节剧”，和一些涉及贫穷和社会剥削，以及试图审视其社会根源的影片的先行者。像吴永刚的杰作《神女》，展示了上海一名妓女抚养她的孩子的过程，而沈西苓的《十字街头》则真实地反映了失业青年人的生活状况。^{〔1〕}

1937 年抗战爆发后，日本占领了上海，上海的公共租界和法租界沦为“孤岛”，在这一时期，情节剧电影观念主要涉及对中国和外国小说的改编，后来这一观念变得流行。例如，亚历山大·托马斯的《茶花女》(Camille)，以最打动人的情节剧种类的气氛，成为当时情节剧电影的意义表征。^{〔2〕}

在战后的 40 年代，社会情节剧的概念被用于称呼由文华影片公司出品的影片，后来的几年内，社会情节剧这一概念有时被用来称为进步电影，而在整个当代电影的其他时期是与历史内容的影片不同的类型，如解放后谢晋的影片与时代政治风云的变化相应和，是一种典型的政治情节剧类型。^{〔3〕}如果把情节剧电影用来称区别于战争题材类型的影片，成为战争的影片类型的相对的指称，那么，到目前为止，情节剧影片被用来表示中国电影的主要类型，它不仅与具有广泛性和抽象性的英语词语自身的意思相称，而且与中国古代的文学和戏

〔1〕 参见〔美〕Stephen Teo. *Chinese Melodrama*. 参见 *Traditions in World Cinema*, edited by Linda Badley, R. Barton Parmer and Steven Jay Schneider. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd. 2006. p. 204.

〔2〕 参见〔美〕Stephen Teo. *Chinese Melodrama*. 参见 *Traditions in World Cinema*, edited by Linda Badley, R. Barton Parmer and Steven Jay Schneider. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd. 2006. p. 205.

〔3〕 参见〔美〕尼克·布朗：《社会与主体性：关于中国情节剧的政治经济学》，吴晓黎译，《世界电影》1998年第4期；尹鸿：《论谢晋和他的“政治伦理/情节剧”模式——兼及谢晋90年代的电影创作》，《电影艺术》1999年第1期。

剧有密切的关系。〔1〕

二、中西情节剧电影特性

关于情节剧电影样式特性的认识，中西方的研究者有共识的一面，也有不相同的一面。西方电影理论家主要结合了戏剧情节剧的特点来把握，侧重于样式的形式特征分析，而中国学者则注重从历史、社会文化的综合角度来理解，侧重于样式的内容特征探讨。

英国戏剧理论家詹姆斯·L. 史密斯认为：“从特色上说，情节剧把其身的极端的矛盾冲突强行推向极端的结局。因而它只能有两种可能的结局，因为一个完美的主人公反抗敌对的世界时——无论是在现实生活中还是在舞台上——其结果一定是一步死棋，不是胜利就是失败。”〔2〕迪桑那亚克把情节剧的特点简要概括为：“对感人效果的追求，突出情绪的强度、夸张的表述、强烈的行动、暴力、过度修辞、道德上的二极化和善恶有报。”〔3〕

西方学者还注意从悲剧与情节剧的比较角度来研究情节剧的特定内涵。例如，罗伯特·贝克托尔德·海尔曼就对悲剧和情节剧的人物特征进行了比较，他指出，“悲剧人物本质上是‘分裂的’；而情节剧人物本质上则是‘完整的’”〔4〕。英国的詹姆斯·L. 史密斯则从冲突性质与结局等方面进行了比较分析：“情节剧所引起人们的基本情感是胜利、绝望和抗议，而使每种情感达到其最高潮的艺术会造成使其形式‘净化’。……在情节剧里，我们不是胜利就是失败；在悲剧里，

〔1〕 参见〔美〕Stephen Teo. *Chinese Melodrama*. 见 *Traditions in World Cinema*, edited by Linda Badley, R. Barton Parmer and Steven Jay Schneider. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd. 2006. p. 204.

〔2〕 〔英〕詹姆斯·L. 史密斯著，武文译：《情节剧》，中国戏剧出版社，1992年5月，第12页。

〔3〕 〔美〕威迈勒·迪桑那亚克主编：《情节剧与亚洲电影·导言》，剑桥大学出版社，1993年，第1页。

〔4〕 〔美〕罗伯特·贝克托尔德·海尔曼：《悲剧与情节剧》，西雅图，1968年。转引自〔英〕詹姆斯·L. 史密斯著，武文译：《情节剧》，中国戏剧出版社，1992年5月，第11页。

我们却像俄狄浦斯王或麦克白那样虽胜犹败，或像哈姆莱特或安东尼和克莉奥佩特拉那样虽败犹胜。”〔1〕

此外，从悲剧与情节剧的审美作用来比较，詹姆斯·L. 史密斯认为：“悲剧照亮了经验的种种矛盾；而描写恶胜善败的情节剧则比较单纯，也更能直接地受人欢迎。由于完全是不应有的不幸场面，我们的眼泪便会夺眶而出，而我们的赞赏则没有限度，因为这样的感情终究不会使我们付出代价，此外还证实了我们灵魂的道德美和情感的真挚。只有屈指可数的最伟大的情节剧才会使我们短暂地突然哭起来，以此来冲淡那压倒性的悲怆或英雄性的情调。从情感和道德上来说，我们是舒适而又一毫不损的。……悲剧和情节剧描写的是不同的主人公，不同的矛盾冲突，具有不同的结构并产生不同的情感作用。”〔2〕

一般来说，用来称作传统的情节剧电影，从类型意义上讲，并没有一种能够显示其性质的主要构成成分，只是作为一种结构特征贯穿在各种类型的影片中。人们很难给“情节剧”下个准确的定义，只能说一切具有情节剧性的影片，包括西部片、歌舞片、强盗片、喜剧片等都可以称为情节片。但是在情节剧电影自身的发展过程中，“情节剧”这个词的含义却被逐渐定型在那一类按照强烈的感情和夸张的故事，“着重描写家事或者以女性为主的家庭生活”〔3〕以及有关爱情故事和集中表现女性主人公的长期经受多重磨难的“女性电影”〔4〕。

20世纪30年代以后，情节剧电影主要在美国获得了很大发展，

〔1〕〔英〕詹姆斯·L. 史密斯著，武文译：《情节剧》，中国戏剧出版社，1992年5月，第14页。

〔2〕〔英〕詹姆斯·L. 史密斯著，武文译：《情节剧》，中国戏剧出版社，1992年5月，第97页。

〔3〕〔美〕史蒂文·N. 里普金：《情节剧》，纪国伟译，《当代电影》1991年第5期，第46页。

〔4〕参见〔美〕迈·沃克尔：《情节剧与美国电影》，《世界电影》1985年第2期。
〔美〕史蒂文·N. 里普金：《情节剧》，纪国伟译，《当代电影》1991年第5期，第46页。