



何春耕 著



中国伦理
情节剧
电影传统

——从郑正秋、蔡楚生到谢晋



湖南大学出版社



中国伦理
情节剧电影传统

从郑正秋、蔡楚生到谢晋



何春耕 著

中国伦理
情节剧电影传统
——从郑正秋、蔡楚生到谢晋

湖南大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国伦理情节剧电影传统——从郑正秋、蔡楚生到
谢晋/何春耕著. —长沙:湖南大学出版社,2002

ISBN 7-81053-535-8

I. 中... II. 何... III. 伦理片—概况—中国

IV. J974.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 064544 号

中国伦理情节剧电影传统

——从郑正秋、蔡楚生到谢晋

Zhongguo Lunli Qingjieju Dianyin Chuantong

——Cong Zhengzhengqiu Caichusheng Dao Xiejin

何春耕 著

-
- 责任编辑 陈建平
 封面设计 张 毅
 出版发行 湖南大学出版社
社址 长沙市岳麓山 邮编 410082
电话 0731-8821691 0731-8821593
 经 销 湖南省新华书店
 印 装 长沙环境保护学校印刷厂

-
- 开本 880×1230 32 开 印张 7.5 字数 210 千
 版次 2002 年 10 月第 1 版 2002 年 10 月第 1 次印刷
 书号 ISBN 7-81053-535-8/J·23
 定价 18.00 元

(湖南大学版图书凡有印装差错, 请向承印厂调换)

序 言

何春耕博士的《论中国伦理情节剧电影传统——从郑正秋、蔡楚生到谢晋》的出版，应该是日渐冷落的中国电影史研究中一个难得的收获，而且这个收获的意义，不仅是历史的也是现实的，它对于正在低谷中艰难转型的中国电影如何充分调用民族文化资源，重新注入生机和活力，无疑有它重要的价值。

这本书的前身是何春耕的博士学位论文。当初，何春耕、孟宪丽曾经和我多次讨论他们的博士学位论文，在言谈中，逐渐达成了对于中国电影发展历史的共识。我们对两条中国电影的传统产生了强烈的兴趣，一条是从郑正秋、蔡楚生到谢晋所代表的所谓伦理情节剧的电影传统，一条是以孙瑜、吴永刚、费穆等为代表的文人电影传统。这两个传统，在中国电影历史上，绵延起伏、各呈面貌。一个以一种史传品格经世致用，一个继承一种诗骚气质体验人生；一个更加大众化、主流化，频频成为中国电影史上的轰动性作品，一个更加精英化、边缘化，时常成为中国电影的美学经典。但是，对于这两大传统，中国电影史的研究虽然时有涉及，但所论都不够开阔、不够系统、也不够深入。于是，两位青年人就鼓足勇气，一个以伦理情节剧传统为博士论文题目，另外一个则以文人电影传统作为自己的主题。经过二三年的辛苦工作，这两篇姊妹论文完成以后，在答辩时得到了以中国电影史研究的权威李少白先生为主席的答辩委员会的高度评价。在两位学生受到鼓舞的同时，我也倍感欣慰，因为我对中国电影史研究甚少，不可能给他们太具体的指导，倒是在多次阅读他们论文的过程中，学习和思考了许多陌生的问题。

中国电影的伦理情节剧传统将伦理喻示、家道主义、戏剧传奇混合在一起，从20年代郑正秋拍摄的“教化社会”的“家庭伦理片”《孤儿救母记》，到30年代蔡楚生的《渔光曲》、袁牧之的《马路天使》，再到40年代汤晓丹的《天堂春梦》、蔡楚生的《一江春水向东流》、沈浮的《万家灯火》，直到80年代谢晋的《芙蓉镇》等影片，它们一脉相承，将家与国交织在一起，将政治与伦理交织在一起，将社会批评与道德抚慰交织在一起，将现实与言情交织在一起，采用中国老百姓所“喜闻乐见”的传奇化的叙事方式，通过一个个个人和家庭悲欢离合的故事，一方面关注中国现实，另一方面提供某种精神抚慰，成为中国电影史上最具有社会影响的影片。应该说，这一电影传统与中国古典叙事传统有着内在的联系，例如，谢晋所采用的那个“落难公子获得绝代佳人的爱情”的故事原型，在中国古代诗词、戏曲、小说中，就一直是一个不断被重复的童话。而这些影片中那些“好人”蒙冤的故事也来自于从屈原到岳飞到林则徐的历史大叙事提供的“忠臣受难”的原型。而他影片中所谓的“家道主义”在中国也具有悠久的传统，“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺”一直是中国叙事作品尤其是戏剧、民间故事的一个久远的母题。正是从这个意义上说，在中国电影史上，我们可以看到一条郑正秋—蔡楚生—谢晋的发展线索：以家庭为核心场景的伦理情节片一直是中国最有社会影响的电影。

伦理情节剧电影与中国的文化传统、社会现实、大众心理、电影文化、艺术美学有着广泛而复杂的联系，加上半个多世纪的历史跨度，对于研究者来说，肯定是一个严峻的考验。但是，何春耕显然经受住了这种考验。

何春耕的勤奋，在我指导的十来个博士研究生中，是颇为显著的。他在工作多年以后从广西来到北京读博士，自己认为在知识结构和思维训练方面都有一些不足，所以，自觉地读书、自觉地写作、自觉地向所有相关的专家虚心求教。他的论文写作最早，给我看的次数最多，修改的次数当然也最多。在写作过程中，他将自己的主要观点陆续公开发表，征求各方意见。正是经过了这么认真的打磨，所以当

他的论文呈交给答辩和评审专家以后，自然得到了应有的学术评价。我想，这种春耕秋收的结果正是他所一直期待的。而且，我相信有了这一次的学术经验，何春耕的学者道路将会获得新的支撑。

当然，中国电影的伦理情节剧传统作为一个研究课题来说，源远流长、博大精深，其中包含了许多我们值得再三思考的文化创新的潜质，而如何发掘这些文化创新的潜质，在何春耕的著作中，可能还没有成熟的思考，他的一些论述可能也还缺乏一种高瞻远瞩的视野。但是，这些正是学术发展和何春耕自身发展的生长空间。在全球化的背景下，中国电影如何创造性地保持与自己的文化传统的联系，不仅仅是“保护”民族文化，更重要的是“发展”民族文化，从而为世界文化注入新的动力——这样的研究任务，对于我们大家来说，其实都是一个难题。

也许，当我们再研究中国电影走过的历史道路的时候，我们会意识到，何春耕这部著作很可能是一部不应忽视的文献。那么，这部著作的意义也就存在了。

尹鸿

2002年8月27日星期二

于北京清华大学

目 次

序 言

第一章 中国电影史上的伦理情节剧传统	1
第一节 “情节剧”·情节剧电影·“影戏”观念	1
第二节 中国伦理情节剧传统	6
第三节 伦理情节剧创作研究的现状和意义	20
第二章 中国伦理情节剧电影的发展轨迹	24
第一节 娱乐与载道的选择 ——郑正秋的家庭/伦理情节剧	25
第二节 社会批判与通俗故事的结合 ——蔡楚生的社会/伦理情节剧	43
第三节 政治反思与道德寓言的重置 ——谢晋的政治/伦理情节剧	56
第四节 主流意识与传统价值的互补 ——90年代“泛情化”主旋律情节剧	66
第三章 中国伦理情节剧电影的叙事传统	74
第一节 中国叙事传统的继承和发展	74
第二节 西方情节剧电影的叙事特征和影响	96

第三节	伦理情节剧的民族化和大众化叙事特征	113
第四章	中国伦理情节剧电影的文化意义	140
第一节	“民族寓言”	140
第二节	家国故事	144
第三节	女性角色	173
第五章	中国伦理情节剧电影的艺术特征	178
第一节	以情动人的风格	179
第二节	戏剧性结构	188
第三节	道德类型化人物形象	204
第四节	流畅与透明的视听修辞	210
结 语	中国伦理情节剧电影传统的反思	218
后 记	229

第一章 中国电影史上的伦理情节剧传统

如果要在近百年的中国电影发展史上找出位个最有代表性的电影艺术家，那么，即使压缩到最少的几个，也少不了这几位大师的名字：20~30年代的郑正秋、30~40年代的蔡楚生、50~80年代的谢晋。他们三位电影艺术家是在近一个世纪以来的中国银幕上，在各自不同的政治文化背景下应运而生的电影巨匠，其作品包含着中国人民经历过的不同时代变迁的“世纪沧桑”。中国伦理情节剧这一有意味的电影形式，在中西文化的交汇中，不仅形成了十分清晰的发展轨迹，而且在叙事传统、文化意义和美学特征等方面具有厚实的内涵，构成了一种一脉相承的、很有影响的文化现象。

第一节 “情节剧”·情节剧电影·“影戏”观念

情节剧概念导源于西方的 Melodrama 一词，是 18 世纪末与 19 世纪初在欧洲兴起并流传的一种有音乐和歌曲助兴的浪漫而感伤的戏剧样式。^① 在美学特征上，情节剧兼有悲剧和喜剧的艺术因素，但不是两者的机械凑合，而是一种具有鲜明特征的新剧种。如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，强调情绪的强度、表述的夸张，突出强烈的行动、暴力和过度修辞，以及道德上的二极化和善恶有报。^②

^① 参见许世玮：《论情节剧电影》，载《电影艺术》1984年第12期。

^② 参见 [美] 迪桑那亚克主编：《情节剧与亚洲电影》，剑桥大学出版社 1993 年版，第 1 页。

美国的史蒂文·N·里普金认为西方情节剧的美学含义在于：它是一种戏剧结构形式，具有悲剧、哑剧、舞台剧的特性，主要着眼于大众观众。起初情节剧只有场景和情节，采用大量的哑剧动作，或多或少地配以一定人物作为固定的补充成分，其中最重要的是历史磨难的男女主人公、作恶多端的反面角色和仁慈可爱的小丑。一般地说，在观点上它具有人性和道德，在情绪上充满了热情和乐观精神，最后美德得到报应，罪恶得到惩罚，以寓言式快乐的结局而结束。在特性上，典型地强调戏剧效果。^①

中国电影理论家邵牧君对情节剧采取了贬斥的态度，他认为情节剧“历来被视为剧种中的‘低级形式’，没有资格同悲剧、喜剧或正剧并起并坐的”^②。其主要原因是它既没有深刻的、耐人寻味的哲理内涵，只是做直率的善必胜恶的道德说教，又不塑造复杂深沉的人物形象，只满足于模式化的人物，以及在情节安排上为求最大限度地煽起观众的感情，不惜违背常理。

总之，西方情节剧是一种通俗的、流传广泛和易于接受的戏剧样式，讲究故事情节的曲折生动和人物形象的善恶分明，具有善恶有报的大团圆的结局等特点。随着电影这种大众文化载体的日益发展，情节剧与电影发生了重要的联系，它主要以一种受大众普遍接受的结构形式和叙事方式逐渐进入电影。由于电影是一项群众艺术，它通俗易懂、形象性强，比其他艺术更能产生直接的感染力；加之，电影的表现形式不受时间和空间的限制，现在、过去、未来，现实、幻想、回忆可以任意驰骋，思想、感情的激烈斗争也可以诉诸于银幕，这样使情节剧得到了更广阔、更自由发挥的天地。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。情节剧电影一开始就是向戏剧和小说吸取经验并获得发展的，戏剧和小说中富有情节剧性的叙事结构，在电影中借助蒙太奇手法得以更形象的展现：善恶分明的人物冲突，随着故事情节的戏剧性的发展，最后再形成高潮，走向

^① 参见 [美] 史蒂文·N·里普金：《情节剧》，纪伟国译，载《当代电影》1991年第5期。

^② 邵牧君：《新观念与情节剧》，载《八一电影》1986年第1期，第29页。

善必胜恶的结局。

情节剧电影在西方已有近百年的历史，早在1908年，法国的艺术影片公司就拍摄了世界电影史上第一部情节剧电影——《吉斯公爵的被刺》。^① 美国的好莱坞电影是情节剧影片最主要的类型，如美国电影之父格里菲斯的作品，就是与情节剧的特征相近的。^② 由于他的努力实践和探索，使情节剧电影这一新型样式逐渐成型。此后经过美国的一批情节剧导演对情节剧的内涵、形式与手法加以丰富和发展，使美国好莱坞情节剧电影在艺术特征上更加明显。美国好莱坞情节剧从20年代格里菲斯开始，此后经过西席·地密尔、亨利·金等一批情节剧导演创作的家庭情节剧电影，对情节剧的内涵、形式与手法加以丰富和发展，使它在30~40年代达到了鼎盛阶段。在经过50~60年代的调整和探索之后，好莱坞情节剧开始由传统转向现代。以1979年罗伯特·本顿的《克莱默夫妇》为首，一批反映家庭问题的新型情节剧涌上银幕，标志着现代情节剧的兴起。因此，80年代这类反映家庭问题的新型情节剧——“社会家庭伦理片”，与科幻电影并行为好莱坞主要类型之一。

直至90年代后，美国好莱坞现代情节剧又出现了新的转折点：

其一，用新包装来改造传统的旧模式；其二，以更为激进的美学观念向情节剧发起新的挑战。在多次文化浪潮的冲击下，好莱坞情节剧不断调整和改进，始终雄居世界影坛。

如果就西方“情节剧”这一样式内涵而言，那么，其二元的对立、表达的夸张及强烈的情绪和善恶有报的结局等因素，确实与中国传统电影叙述的故事性特征基本吻合。中国的“影戏”观念在一定程度上吸收并融合了情节剧的某些重要因素，而西方情节剧因素对中国“影戏”观念的变化也产生了影响。

电影传入中国，因为最初“既没有民族传统可以继承，又没有外来影响足资借鉴”，当时“完全处于赤贫状态”^③，而早期电影家大都

① 王群：《从传统走向现代的好莱坞情节剧》，载《当代电影》1994年第5期。

② 参见[美]迈·沃克尔：《情节剧与美国电影》，载《世界电影》1985年第2期。

③ 柯灵：《试为“五四”电影画一轮廓》，载《中国电影研究》，香港中国电影学会1984年版。

熟悉中国的传统戏剧，却缺乏必要的电影知识的准备，所以，他们往往把电影与中国戏剧联系起来，与民族戏曲和文明戏相扭结，形成了“影戏”观念。但是，20年代众多的影戏观念，其出发点重点在于“戏”，“戏”是电影之本，这是与西方情节剧电影强调戏剧性效果的叙事特征相通的方面。但是，“影戏”的“影”只是完成“戏”的表现手段，主要从电影与戏剧在审美的相同点上去理解电影，而不是从影像和镜头的组合与构成上把握电影，又与西方情节剧强调影像叙事的特征存在区别。

早期“影戏”所涉及的主要是“戏”的内容，很少注意“影”的构成，因此，这实际上是一种以剧作叙事为中心的电影本体论。在这一观念影响下，中国早期电影从内容到形式基本上是“戏剧化”的一套，早期电影艺术家强调电影与戏剧一样，在社会功能上，认为电影“具有表现，批评，调和，美化人生的四种功能”^①，在艺术形式的基本构成方面，认为电影情节结构应该包括“危机”、“冲突”、“障碍”，电影的叙事艺术“惟以剧情见胜”，等等。早期中国电影从剧作内容到情节结构，从社会功能到艺术价值，都具有浓厚的戏剧观念的色彩。

“影戏”观念产生的历史文化根源主要有两个方面：

第一，中国早期电影的特殊生存环境对电影艺术发展方向的决定性影响。

电影最初是作为一种娱乐性的文化商品被引进的，早期中国观众所见的外国影片，大都是一些内容无聊、纯粹娱乐的东西。电影在当时国人的眼中毫无地位可言，甚至连文明戏都不如。所以，早期的电影工作者为了提高电影的艺术地位以争取更多的观众，往往迁就传统艺术观念，把电影与中国戏曲和文明戏这些有着广泛社会影响的艺术形式结合起来，借鉴戏剧的叙事经验和手段来创作电影，从而使得中国电影逐步被国内观众所接受。

第二，“影戏”观念也是适应观众的欣赏需要和创作者艺术选择的结果。

^① 侯曜：《影戏剧本作法》，上海泰东书局1926年版。

长期以来，由于传统文化对观众的影响很深，我国的广大观众熟悉传统的戏曲和民间说唱艺术，形成了相对稳定的审美接受心理和审美接受方式，其特点在于感知的具体化、审美的情感化、理解的直接化。他们偏爱电影所述故事情节的曲折离奇，具有戏剧性和相对的完整性，渴求能通过感知具体的银幕形象来打动七情六欲，尽管他们不排斥理性思考，但更要求便捷易懂。

情节性在中国早期电影剧作美学中占有非常突出的地位，因此，对情节性的追求和由此而产生的剧作情节曲折多变的共同特征，是早期以郑正秋为代表的家庭伦理情节剧的主要风格，与西方情节剧强调故事情节的戏剧性有相通之处。在“影戏”指导下创作、摄制的影片，大都注重曲折变化的故事情节、尖锐激烈的矛盾冲突的描述，在影片结构、形象刻画和银幕表现、影像造型等方面，主要是借鉴戏剧的手法。这种通过情节、冲突、危机等戏剧因素把握世界、把握生活的具有情节剧特征的样式，是中国电影萌芽一直到 80 年代影响最大的电影观念。

中国其他的电影观念和理论的探讨，例如，无论是 20 年代不少电影家对电影的社会教育和商业利益、电影的对人生与艺术的思考，还是三四十年代张扬电影的反帝反封建的时代主题和民众化的艺术审美，五六十年代对电影和电影特性的讨论、对蒙太奇理论及技巧的探索，以及包括 80 年代对情节剧观念的探讨在内，等等，都未能给“影戏”观以根本的冲击和改变，却被“影戏”消化和吸收掉了。“影戏”的理论观念实际上基本代表了中国电影理论界在 80 年代之前对中国电影美学特征的主要认识观点，而其理论内核，如在强调情节的戏剧性、人物的善恶对立和结局的善恶有报等方面，也接近西方对情节剧电影艺术特点的认识。

确实，“影戏”观念不仅影响了早期中国电影创作的情节剧特征，而且影响了后来的电影创作倾向。尽管自 30 年代以后，逐渐以电影这一名称代替了“影戏”，中国电影观念有了较大发展，但是，只是逐渐摆脱了“影戏”的外部形式，而把其内在要素，即以叙事的戏剧性为电影基本特征的观念继承下来。

第二节 中国伦理情节剧传统

“影戏”理论既是中国早期电影观念和创作实践的阐释和总结，也是80年代之前对中国主流电影的主要创作特点的整体认识和理解。从郑正秋到蔡楚生再到谢晋，他们所构建的电影创作传统的主要特征，既与戏剧性叙事创作思维的规律紧密相关，也是传统“影戏”观念与西方情节剧电影因素不断融合的结果。但是，“影戏”的理论视野比较狭窄，其主要局限在于仅仅从中国传统戏剧观念的理论视角来认识中国电影的美学特征，显得比较肤浅和陈旧，既不能广泛而系统地把握受西方电影，尤其是好莱坞情节剧影响而形成的多层次的中国主流电影的美学特征，也难以以为当今的中国电影创作提供具有历史借鉴意义的研究成果。所以，本文借用西方“情节剧”的美学范畴，参照西方情节剧电影的创作特征，从中西交融的文化视野来观照中国电影史上独特而突出的伦理情节剧电影传统的产生和发展。

中国电影从1905年由丰泰照相馆摄制的戏曲片《定军山》至今，



《定军》(1905年)中国人拍摄的第一部电影，为戏剧纪录片。

在其近百年的沧桑历史中，出现过许许多多的艺术家。他们以出众的才华、丰富多样的电影形式，创造了灿烂辉煌的电影文化，形成了丰富多样的、为时代所接纳，并具有相当大的影响的创作传统。在中西文化交汇的背景下，从郑正秋、蔡楚生到谢晋的电影创作传统，主要以伦理道德为叙事内容，以戏剧性的伦理冲突建构故事情节，以善恶对立的类型化人物为道德化身，以家国的悲欢离合来寄寓民族命运的盛衰兴亡，体现了独具民族特色的伦理情节剧的传统特征。这一传统特征经过郑正秋、蔡楚生和谢晋电影实践中半个多世纪的不断探

索，伦理情节剧以它主题的严肃性与形式的通俗性，以及叙事方式的常规性等，成为中国电影的主流样式和传统电影文化历史发展的表征。中国伦理情节剧随着社会和时代的发展而不断调整和不断改进其具体形态，从而成为贯穿整个中国电影史的一条主线。

1913年，中国产生了第一部短故事片《难夫难妻》，由郑正秋编剧，郑正秋和张石川两位导演。差不多与此同时，由黎民伟在香港拍摄了故事短片《庄子试妻》。由此，中国电影艺术家就开始了伦理情节片的探索。从以上两部短故事片的叙事形态看，相对完整的情节和比较鲜明的人物，以及一定的戏剧性场景，体现了情节剧的某些因素。



郑正秋（1889～1975），中国电影的主要开拓者之一

20世纪20年代，中国国产商业片开始兴起，出现的主要类型依照题材来划分主要有“社会片”与“爱情片”两种，在当时众多电影公司创作的题材种类中，也几乎难以超出这两类^①，并且基本上都是按照情节剧样式来拍摄的。如明星公司的《空谷兰》，大中国公司的《人心》、天一公司的《忠孝节义》等，都是通过展示戏剧性事件的对立与冲突以及理想道德人物的不幸命运，以博得观众的同情。郑正秋自1922年复出影坛后，从1923年至1927年，连续创作了十几部影片，如《孤儿救祖记》、《苦儿弱女》、《玉梨魂》、《盲孤女》、《最后之良心》等。20年代后期涌现的大量所谓古装片、武侠片、神怪片、稗史片等，如《梁祝痛史》、《白蛇传》、《珍珠塔》、《孟姜女》、《美人计》等，都是一些大众熟悉的，情节曲折、富有传奇色彩的民间经典故事，其情节剧的外在特征更加明显，其表现形态也正较好地切合了中国传统文化中的情节剧原型因素。郑正秋于1928年编写的18集武侠系列片《火烧红莲寺》更是以离奇、怪诞的劇情

^① 参见郑君里：《现代中国电影史略》，载《中国无声电影》，中国电影出版社1996版，第1396页。



《孤儿救祖记》(1923年)中国第一部艺术上较为成熟和完整的故事电影,在电影史上具有划时代的意义。

吸引观众,当时颇为轰动,并以此为发端,使武侠神怪片在中国影坛红火了四年之久。

30年代由于一些左翼剧作家、导演创作的涌现,中国情节剧电影形态发生了骤变,即从原来较注重影片形式的把握和开拓转向其内涵的发掘与拓展,当时著名电影导演,如蔡楚生、孙瑜等都是继郑正秋之后的情节剧大师。他们顺应了观众对情节剧已有的审美经验和要求,并由此确立比较明确的创作方向,借助情节剧的通俗形式和核心要素,来承载和传播当时阶级和民族的主要文化精神,呈现出以社会