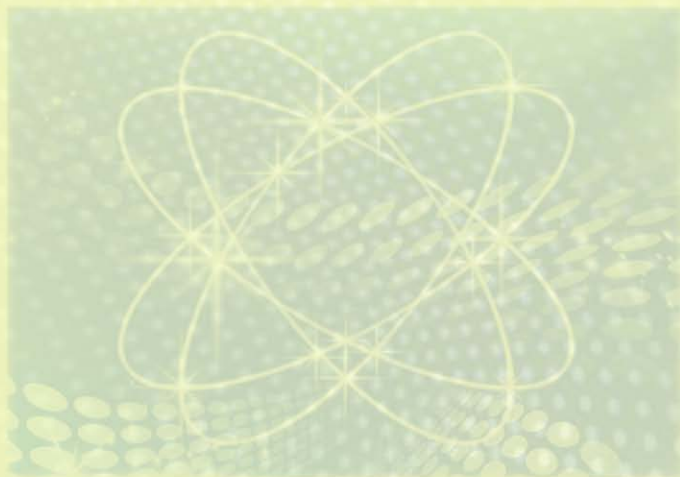


爱情与伦理向度下的家庭叙事  
中国电影家庭情节剧研究（1945-1949）



爱情与伦理向度下的家庭叙事  
中国电影家庭情节剧研究（1945-1949）





## 作者简介 · 谢波

2004年毕业于中国传媒大学，获广播电视新闻专业学士学位。2007年毕业于北京电影学院，获电影创作理论专业硕士学位，同年进入云南艺术学院工作。2012年毕业于北京电影学院，获电影历史与理论专业博士学位。现供职于云南艺术学院电影电视学院，担任“电影史论”“剧作”“电视节目策划”“毕业创作”等课程的教学工作；电影学专业建设负责人；职称讲师。曾在各类电影、文化期刊上发表文章16篇，其中核心期刊7篇；参与完成国家社会科学基金艺术学项目“家庭情节剧电影比较研究”；已完成学术书籍《牛津电影研究》近二十万字的翻译工作。2016年在研云南省教育厅课题“影像中的云南少数民族形象嬗变”，云南省社科课题“云南少数民族地区影视剧作教学研究”。创作微电影剧本《回归》《奇遇》等。

## 自序

回首当年，选择“家庭叙事”作为研究重点是一个必然选择：我是一个恋家的人；开题时尚有书写中国电影风格史的雄心，而中国电影 1945—1949 阶段无疑是风格最为多样的时期之一，但这一时期的电影几乎全是家庭情节剧；家庭与个人的命运随着社会激变而起伏动荡，喜怒哀乐、悲欢离合在银幕上闪烁——《哀乐中年》中倔强的父亲试图在退休之后找寻新的人生价值，《万家灯火》中的丈夫艰难地维系着整个大家庭的生计，《小城之春》中的妻子则在爱情与伦理之间无助地徘徊，情感的激荡穿越时空。

至今，我依然清晰记得杨远婴先生的训诫——以博论奠定学术地位。由此，我度过了三年的幽暗时光。全年无休，每日按照计划寻找、查阅史料，整理笔记，逐格拉片，与导师、同门、好友们反复讨论、修改论文。在星光、朝阳、茶水与屡次想砸烂的电脑陪伴下，阅读了五百万字的史料书籍，记录了近百万字的笔记，做了 30 余部重点影片的拉片整理、数据统计。代价正如先生所预言的“脱一层皮”。

转瞬，此论文完成已有 4 年，论文修改与出版成为我近年来的一块心病。不改心有不甘，改则可能需要大动干戈。繁忙的工作成为了我合适的借口，将修改和出版论文的事情一拖再拖。借云南艺术学院博士点建设提供的机遇，在普文芳、曾仕敏老师的帮助下，将此论文出版。尽管拙著尚有漏洞与缺陷有待完善，但都是汗水积累起来的果实，将其出版既可以抛砖引玉、集思广益，亦为对自己的激励与鞭策。

# 目 录

自 序 | 1

绪 论 | 1

第一节 研究动机 | 2

第二节 国内外研究状况：情节剧的概念与中国电影中的家庭情景剧 | 4

第三节 研究方法 | 22

第一章 家庭情节剧的历史嬗变 | 27

第一节 20世纪10—20年代：家庭叙事成为制片策略 | 28

一、中国电影初期的叙事 | 28

二、《难夫难妻》与家庭叙事的出现 | 29

三、家庭叙事的发展 | 31

第二节 20世纪20—30年代：家庭情节剧与现代都市文化 | 35

一、《玉梨魂》中的家庭叙事：从“革命+爱情”到“大团圆”的  
蜕变 | 35

二、“娜拉”的出走与回归 | 42

第三节 20世纪30—40年代：家庭情节剧与政治局势 | 50

一、左翼电影运动中的家庭情节剧 | 50

二、“国防电影”中的家庭情节剧 | 61

第二章 中国家庭情节剧中的叙事形态 | 71

第一节 苦难叙事：难以维系的家庭 | 74

- 一、回溯抗战 | 74
- 二、批判现实 | 80
- 三、苦难叙事的史诗：《一江春水向东流》 | 88
- 第二节 情感叙事：都市中的困惑 | 98
  - 一、都市女性的情感选择 | 98
  - 二、情感选择与都市认同 | 102
  - 三、情感选择与政治认同 | 106
- 第三节 空间叙事：都市空间与戏剧性冲突的建构 | 108
  - 一、新旧上海：石库门中的空间叙事 | 109
  - 二、喜剧形式的探索：《花外流莺》中的空间叙事 | 121
- 第三章 家庭情节剧中的人物形象 | 127
  - 第一节 父亲、母亲形象 | 128
    - 一、父亲形象：缺失的父亲与知识分子身份 | 129
    - 二、母亲形象：思想改造的对象 | 137
  - 第二节 丈夫、妻子形象 | 139
    - 一、丈夫形象：小资产阶级知识分子的坚持与转变 | 139
    - 二、妻子形象：“娜拉”的出路 | 141
  - 第三节 《小城之春》中的“第三者”：政治意义的载体 | 155
    - 一、费穆的政治立场与艺术追求 | 157
    - 二、“文华”的制片体系与《小城之春》的诞生 | 158
    - 三、《小城之春》诞生的政治语境 | 159
    - 四、《小城之春》的形式与风格 | 160
    - 五、双向认同：爱情与伦理之间的冲突与调和 | 189

结 语 | 193

参考文献 | 197

参考片目 | 206

附录 1 | 209

附录 2 | 211

后 记 | 213

# 绪 论





## 第一节 研究动机

在1949年以前，家庭情节剧是一个传统与现代文化的展台。“在父父子子、君君臣臣的历代传统中，中国的家庭凝聚着世俗、汇集着政治、构建着人际关系的大小脉络。一个家庭的悲欢离合往往折射着历史和当下、国家和个人以及生理意义的男人和女人。”而众多导演也十分擅长“在家庭框架中寻找故事，铺陈冲突，阐述伦理，教化观众”。以郑正秋为例，“他的每一部作品几乎都是围绕家庭展开的。其中始作俑的《难夫难妻》，集大成的《孤儿救祖记》，巅峰作的《姊妹花》把郑式家庭情节剧的内涵外延特征表现到了极致。郑正秋的以家庭整合社会矛盾的影片代表了二三十年代中国社会片类型的基本形态”<sup>①</sup>。

家庭情节剧也为观众提供了现代“都市”<sup>②</sup>生活的图景。“民国时期上海的电影院不仅是现代化的象征——新兴的中产阶级时尚的生活方式通过电影广为传播，并被影迷所效仿，也是中外影业公司为争夺市场而展开角逐的场所。”<sup>③</sup>明星的发型、服装，甚至化妆技巧，都为影迷们津津乐道。<sup>④</sup>不仅如此，影片中的场景也往往给观众提供了上层社会想象性的生活图景。<sup>⑤</sup>在《雪中孤雏》中，有钱人家可以看到“电视”（以圆镜做的二次曝光）；在《马路天使》中，摩天楼不仅有电梯，还有自助饮水机；在《渔光曲》中，钢琴成为了有钱人家的标志；而《假凤虚凰》

① 杨远婴. 郑正秋——社会伦理范式 [J]. 当代电影, 2004 (2): 27-28.

② 中国1949年之前的家庭情节剧中，都市大多指代上海；“都市”（metropolis）指国家、州或地区的大城市或首府，可以发展为“都市群”（megalopolis），这种“都市群”正威胁着城市（city）的观念本身。张英进. 中国现代文学与电影中的城市空间、时间与性别构形 [M]. 秦立彦，译. 南京：江苏人民出版社、凤凰出版传媒集团，2007：7.

③ 张英进. 民国时期的上海电影与城市文化 [G]. 苏涛，译. 北京：北京大学出版社，2011.

④ 评论者甚至指责女性观众“不独模仿片中人的打扮和动作，甚至要模仿她的心理行为”。洪燕斐. 电影论坛（香港），1948（2-1）。电影周报中也有专门文章介绍女人的打扮着装。朱雀. 我喜欢——女人怎样打扮 [N]. 电影周报，1946（7）.

⑤ 李欧梵. 上海摩登——一种新都市文化在中国1930—1945 [M]. 北京：北京大学出版社，2001：97-131.

中的理发师3号，则向往着“住别墅、坐汽车”的上层生活。早期电影中的场景设置甚至不乏夸张色彩。史东山回忆自己早期时的创作：“记得以前拍《银汉双星》，那时家庭布置得摩登，连美国，法国家庭都赶不上，只有画报上才能见到，可见唯美到什么程度。”<sup>①</sup>

家庭情节剧也是1949年以前最具政治影响力的电影类型。家庭情节剧以一种民族寓言的结构方式，在“家国同构”的宏大叙事前提下，深深契合并影响着民众现代观念的产生，从而实现创作者在想象性层面参与到政治中的意图。<sup>②</sup>20世纪上半期中国社会一直处于动荡不安之中，各种各样的社会、政治变动，如左翼文化运动、抗日战争、解放战争等，对中国电影的发展造成了重大影响。由于电影拥有巨大的意识形态影响力，各种政治力量都将其视为宣传工具，自20年代末开始就不断对其进行渗透、控制。政治意义往往被包藏在日常家庭生活的矛盾冲突之中。而家庭作为个体与社会、国家之间的纽带，便成为这些力量角逐的主战场。这一电影类型即是社会巨变、政治斗争及文化变迁的映照（尽管有时并不同步），甚至，一些影片成为这些变动的有机组成部分，如《一江春水向东流》《万家灯火》等“赤色电影”，“在政治宣传战和心理战上的破坏力，并不亚于十个坦克师<sup>③</sup>。”

在这四年中，上承抗战胜利，下接新中国成立。时间仅有短短四年，却以其历史演进令人眼花缭乱的速度，在空前的广度和深度上波及中国社会的每一个角落，影响到每一个国人的生活，从而在个体生活改变的同时，更在集体意义上改变了中国的走向，可谓20世纪上半叶中国历史演进的关键性年代。抗战胜利的喜悦激发了国人对新社会的憧憬，然而不期而至的国共内战，则使每个国人又一次在面对近代中国的特有命题——“中国向何处去”的追问时都不得不做出自己的抉择。这次抉择的结果，不仅决定了二十余年国共政争的大结局，也决定了这以后中国的历史命运以及延续至今的中国国家的基本格局，同时还决定了这一时期的电影生产的基调。

透过爱情与家庭伦理建构戏剧性冲突，甚至转换为政治选择的表达，成为这个

---

① 迎史东山 [N]. 文汇报 (香港), 1948-12-6. 需要指出的是, 史东山不仅强调电影的美, 也强调电影的教育意义. 王为一. 难忘的岁月——王为一自传 [M]. 北京: 中国电影出版社, 2006: 40.

② 汪方华. 中国伦理情节剧电影的现代性特征 [J]. 电影艺术, 2006 (6): 65.

③ 杜云之. 中国电影七十年 [M]. 台北: 电影图书馆出版部, 1986: 336.

时期所有影片的基本模式；绝大多数影片均属于家庭情节剧。一些重大的历史变迁和社会矛盾，不是以史诗样式，而往往是以家庭情节剧来表现。<sup>①</sup>在这个时期的影片中，除了家庭伦理之外，爱情也是多部影片所叙述的主题。爱情与家庭伦理一直作为“1945—1949”时期中国电影至关重要的主题，二者在不同影片中发挥着不同程度的结构性作用，或偏重一方，或互有交集。透过爱情与家庭伦理建构戏剧性冲突和奋起抗战的图景，批判社会现实或表达对都市生活的认同，甚至转换为政治选择的表达，成为这个时期大部分影片的基本模式。

制片体制及创作者不同的政治立场，加之风云变幻的政治局面，使这一时期的家庭情节剧也产生了丰富多彩的变化。左翼的昆仑影业公司坚持批判路线，众创作者为保护这一珍贵的“文化战线”，克服重重困难与阻碍，摄制出《八千里路云和月》《一江春水向东流》等进步影片。而国民党官营制片厂中电一厂，既拍摄出为国民党歌功颂德的《天字第一号》，也有左翼阵营影响下生产出的批判现实的力作《天堂春梦》。注重商业利益与艺术水准的文华影业公司，则既出品了维护、肯定法统的《艳阳天》，也有希望旧世界崩毁的《夜店》。就以女性/妻子题材而言，《各有千秋》中的妻子追求男女平等，而不公平的现实毁灭了这个梦想；《遥远的爱》中的妻子从一名低声下气的佣人到逐步觉醒，走出家庭，最终成为一名勇敢的革命战士；《关不住的春光》中的妻子在志同道合的亲友们的帮助下，勇敢地走出家庭（牢笼），奔向农场。同一题材的家庭情节剧体现出了对女性丰富多彩的社会角色的理解与认识。

## 第二节 国内外研究状况：情节剧的概念与中国电影中的家庭情节剧

要给情节剧（melodrama）下个清晰的定义是十分困难的。“情节剧涉及较为广

<sup>①</sup> 倪震. 道德伦理片和时代精神 [J]. 北京电影学院学报, 1996 (2): 4-26.

泛的电影种类和过度庞大的系统。”<sup>①</sup>“所有类型影片中，情节剧也许是最容易识别的，然而却是最难下定义的。情节剧包含的内容纷繁冗杂。情节剧没有显示其性质的主要正式构成成份。”<sup>②</sup>情节剧的本意是“音乐伴奏的戏剧”。情节剧可以追溯到1770—1780年法国宫廷的一种独有的戏剧形式。最早使用这一词语（melodrama）的是罗素（Jean - Jacques Rousseau）。1770年，他为自己创作的戏剧《皮格马利翁》（*Pygmalion*）使用了这一词语。该剧不断穿插着哑剧和音乐。到了19世纪，情节剧成为中产阶级喜好的一种形式，情节剧的流行以及其善于传达重要戏剧性信息的能力使其成为电影的一种理想方式。这种模式更关注于“创造一定的模式或者注重在观众中引起强烈的反响”，“作为一种与观众交流的方式，情节剧以情感的方式和观众对话，而不是逻辑的方式”<sup>③</sup>。情节剧具有“强烈的感染力、鲜明的道德对比”的特征，其发展历史来源于法国、英国和美国戏剧与文学。<sup>④</sup>在艾尔塞瑟（Elsaesser）看来，情节剧再现了欧洲中产阶级与没落的封建社会权威进行抗争时的主体性。彼得·布鲁克斯（Peter Brooks）与艾尔塞瑟的观点相反。彼得·布鲁克斯认为“情节剧”以迅速跻身主流叙事，其目的是企图在法国后革命时代，建立起一种新的道德秩序。情节剧是一种集中表现社会悲剧故事的戏剧类型，个人的德行在其中受到怀疑、遮蔽、误解与毁坏。情节剧试图限制与颠覆旧时代的种种陈规，进而确立资产阶级伦理诉求的中心地位。维列·塞佛（Wylie Sypher）认为情节剧是19世纪中产阶级美学思想的典型样式。<sup>⑤</sup>马萨·维西纳斯也认为，情节剧充当了弥补初期资本主义经济侵入家庭及工作而产生裂缝的工具。<sup>⑥</sup>布尔热也持同样的观点：“在情节剧中，命运不是形而上学的而是社会的和政治的。因此情节剧是资产

① “Melodrama, however, refers to a much broader category of films and a much larger system of excess.” Linda Williams. *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. Barry Keith Grant. *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003. 143.

② 史蒂文·N. 里普金. 情节剧 [J]. 纪伟国, 译. 当代电影, 1991 (5): 46.

③ 约翰·贝尔顿. 美国电影美国文化 [M]. 米静, 等, 译. 上海: 上海人民出版社, 2010: 135 - 140.

④ 史蒂文·N. 里普金. 情节剧 [J]. 纪伟国, 译. 当代电影, 1991 (5): 46 - 52.

⑤ 尼克·布朗. 社会与主体性: 关于中国情节剧 [J]. 吴晓黎, 译. 上海大学学报 (社会科学版), 2009 (3): 88 - 89.

⑥ 约翰·贝尔顿. 美国电影美国文化 [M]. 米静, 等, 译. 上海: 上海人民出版社, 2010: 46 - 47.

阶级的悲剧，描绘了一种社会存在的意识。”<sup>①</sup> 琳达·威廉斯则认为，情节剧有着更为民主的陪审团审判的成分，力求通过激情与动作的辩证关系，戏剧化地展示精神的与情感的真实，是一种独特的、大众化的、美国式的电影形式。<sup>②</sup> 甚至，女性主义者卡普兰从布鲁克斯的论证出发，认为妇女的情节剧明确表达了妇女无意识最深处的恐惧，以及在父权制社会中关于她们生活的伪幻想。<sup>③</sup> 可见，情节剧虽然拥有特定的结构、主题和角色类型，但是它已经跨越了类型的界限。<sup>④</sup>

电影情节剧是一种以情节剧（戏剧）方式呈现的具有传统角色类型和既定情节模式的类型。“当生活规范的急剧改变或艺术本身的创新要求稳定和秩序时，于是便产生了对情节剧的需要。”<sup>⑤</sup> 情节剧提供了一套模式“作为求得稳定的依托，作为善恶搏斗的一个令人慰安的格式”<sup>⑥</sup>。因此，情节剧往往将角色置于善恶、是非、对错、黑白、正邪、爱恨等矛盾中心，使之与道德伦理产生戏剧性的对立与冲突。换言之，情节剧将我们对世界的经验结构以一种道德和情感现象呈现，将个体内在的情感和矛盾冲突以戏剧化的方式呈现。其核心是一种和观众直接对话的“情感模式”<sup>⑦</sup>：

情节剧的观众处于类似普通法审判中的陪审团的地位。有罪或无罪决定于对事实真相的综合认定，而这种认定不可避免地与众——他们也就

① Jean - Loup Bourget. *Social Implications in the Hollywood Genres*. Barry Keith Grant. *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003. 55.

② 琳达·威廉斯. 改头换面的情节剧. 章杉, 译. 世界电影, 2008 (2): 4.

③ 布鲁克斯认为, 情节剧的模式通过家族的联系突出了社会秩序禁止和压打的功能. E. 安·卡普兰. 母亲行为、女权主义和再现——情节剧和妇女影片 (1910—1940) 中的母性 [J]. 姚晓濛, 译. 当代电影, 1988 (6): 7 - 25.

④ 约翰·贝尔顿. 美国电影美国文化 [M]. 米静, 等, 译. 上海: 上海人民出版社, 2010: 137.

⑤ 传统道德失去凝聚力时, 人们往往产生对新世界的焦虑, 产生对情节剧的需求, 而情节剧恰恰提供了困扰市民阶层的问题的答案. 另见毕克伟. “通俗剧”、五四传统与中国电影 [M]. 萧志伟, 译. 郑树森. 文化批评与华语电影. 台北: 麦田出版有限公司, 1995: 35 - 68.

⑥ 伊·什依洛娃. 论情节剧 [J]. 富澜, 译. 世界电影. 1981 (1): 79.

⑦ 史蒂文·N. 里普金. 情节剧. 当代电影 [M]. 纪伟国, 译. 1991 (5): 47.

是由地位同等的公民组成的陪审团——对被告的观感密切相关。<sup>①</sup>

情节剧的范畴，更倾向于关注私人的而不是公共领域的日常生活。“它更关心普通人，他们的行为影响了更小的社会团体的命运；它集中体现夫妻、家庭和他们目前所在团体的命运。”<sup>②</sup> 情节剧也是一种借以反映社会不公正现象的表达模式，一种连接公共空间与私人生活之间的纽带，同时这种表达模式也把性别差异作为标签，表述人们在独特的社会权力和历史环境压抑之下被激活的、生动的生命形态。<sup>③</sup> 因此，大部分的情节剧都是家庭情节剧。<sup>④</sup> 家庭情节剧是以家庭生活为叙事核心的情节剧。

在中国，学术界对 *melodrama* 的中文译法不一：一般将其译作通俗剧、伦理片、情节剧、传奇剧等。名之为通俗剧，是从观众对象的角度来界定的。称为情节剧是从故事结构来着眼的。传奇剧则偏指内容离奇。不同译法显示译者有不同侧重。<sup>⑤</sup> 传奇剧的译法存在有将情节或戏剧性冲突夸大的可能。伦理片则明显强调了影片中伦理的因素，不足以涵盖情节剧当中的爱情因素（详见下文）。通俗剧则带有贬义的色彩<sup>⑥</sup>，而中国电影中的情节剧，亦有着“进步电影”或现代性的色彩

① 琳达·威廉斯·改头换面的情节剧（下）[M]. 章杉，译. 世界电影，2008（3）：19.

② 约翰·贝尔顿·美国电影美国文化[M]. 米静，等，译. 上海：上海人民出版社，2010：139.

③ 尼克·布朗·社会与主体性：关于中国情节剧[J]. 吴晓黎，译. 上海大学学报（社会科学版），2009（3）：89.

④ 沙茨在谈论家庭情节剧时甚至认为：“从某种意义上讲，每一部好莱坞电影都可以被描述成‘情节剧的’电影。”沙茨（Schatz. T.）. 好莱坞类型电影[M]. 冯欣，译. 上海：上海人民出版社. 2009：228.

⑤ 郑树森·电影类型与类型电影[M]. 南京：江苏教育出版社，2006：96.

⑥ 情节剧在电影研究中“基本上是一个贬义的概念”。从20世纪初直至60年代，情节剧在评论领域一直是一个“负面价值，悲剧和现实主义才是‘高尚’文化价值的基石，对它们需要加以保护，防止受到大众化的‘情节剧’娱乐趣味的玷污”。通俗电影只有在人本主义现实主义的作品中摆脱其情节剧的渊源，才能具有真正的价值。琳达·威廉斯·改头换面的情节剧[J]. 章杉，译. 世界电影，2008（2）（3）：4-8；“当一个人已经对那可怕的、穷困到极点的、毫无出路的生活感到厌倦时，他希望看到在自己的生活中也有某种崇高的、有意义的、浪漫色彩的东西。于是他就从那些廉价的小说——流行的情节剧故事中挖掘着自己的理想。这故事是一看便知道的，是俗不可耐的，但是却是使人得到慰藉的希望和自我欺骗的基础。”伊·什依洛娃·论情节剧[J]. 富澜，译. 世界电影，1981（1）：79.

（详见下文第一章）。本书将统一使用“情节剧”这一译法。

尼克·布朗对于情节剧的转译作出了辨析：

将“情节剧”批评/美学从西方移植入当代中国的社会文化语境之中，难免会存在一些问题。中国电影的类型系统与西方的叙事体系是无法通约的。像“类型”这种重要的理论术语，并非简单地判明中西方两者在叙事符号外形上是否有相似性的问题，而是还要进一步区分彼此置身于文学以及文化语境中的相似性与差异性。事实上，在影响了20世纪初几十年之久的中国电影创作的那些流行文化和通俗娱乐中，中国话剧和鸳鸯蝴蝶派小说创作无疑受到了西方文化习俗的影响。家庭戏剧的故事结构呼吁一种与之相应的家庭伦理体系，反过来又服务于意识形态合法化的构想。而在我看来，这种对于家庭中特定矛盾的描写并没有像它在西方文化中所表现的那样，以一种足够清晰的方式来构成情节剧的问题与冲突。“他者”以巨大的自我牺牲为代价，终于降格到“同一者”的位置。也就是说，尽管目前西方情节剧中某些重要的叙事元素开始出现在中国的电影中，这并不代表中国电影就真的发生了与众不同的结构性变化，主要表现在以下方面：对于善良与罪恶的固定化图解，影片的情感色彩，其戏剧风格和奇观效果，将个体作为受害者加以描述的模式，以及将个体与社会命运合二为一并由此探讨正义问题的理解模式。上述几方面在中国电影中并没有发生质的变化，而“情节剧”这个术语充其量只能代表一种粗略的批评分类方法。那种被称为中国“家庭情节剧”的类型预设既非一种真正的类比，亦非一种专属的称谓，用以指称我们所说的具有“通俗感伤剧风格”的作品。<sup>①</sup>

沿着布朗的思路，毕克伟发现，中国现代电影具有情节剧再现的传统，其特点是“过度修饰、夸张的表现，以及对道德的强调”。它的目的“不是为了处理单调的日常生活；相反，它试图把一群不稳固的、麻烦的观众带入必不可少的善恶冲突中去，这种冲突就在日常生活的表象下上演着”。因此，“在混乱的民国初期，情节

<sup>①</sup> 尼克·布朗·社会与主体性：关于中国情节剧·吴晓黎，译·上海大学学报（社会科学版），2009（3）：89。

剧再现对都市文化中那些文化修养不高的非知识分子消费者颇具吸引力，这是因为它为难缠的问题提供了清晰的答案”<sup>①</sup>。

在20世纪三四十年代，随着政治势力向电影界渗透，家庭情节剧出现了变化。一方面，左翼阵营借助这一类型，对现代都市生活的质疑跃然而出，“表现社会不公的戏，其中个体的道德遭到挑战，被隐匿、被误认，或者被颠覆，这出戏的形式是在关于旧社会的狭隘但常具有反抗性的范围内变动，并以此来重建资本主义时代所需的伦理关系，并再次将其置于中心位置”。另一方面，如《国风》《天伦》这样的家庭情节剧成为一种“最复杂、最迷人的通俗形式，它体现了传统的道德体系与新的国家意识形态的协商，并整合了两者之间情感冲突的范围和力量”<sup>②</sup>。

需要注意的是，家庭情节剧不是一个固定不变的类型。家庭情节剧的形态在不同文化、不同时代均有不同。<sup>③</sup> 中国电影中的家庭情节剧是一个随中国社会、时代发展而不断变化的类型，也是植根于中国社会的文化产物。我们不妨追溯一下中国电影中的家庭情节剧及其生产语境。初期中国电影的生产状况决定了家庭情节剧的以下特征：

1949年以前，家庭情节剧是中国电影最重要的类型之一。这一电影类型的产量是最多的。即使是在古装片、武侠片泛滥的20年代后期，家庭情节剧仍然占据一定比例的产量。在1945—1949年中，除个别影片如《群魔》《瓮中捉鳖》《生死恨》等以外，大部分影片都属于家庭情节剧范畴，即使是古装片《钗头凤》（杨小仲导演，国泰影业公司1947年出品）、《浮生六记》（裴冲导演，上海实验电影工场1947年出品）、《清宫秘史》《莫负青春》，谍战片《天字第一号》（屠光启导演，中电三厂1946年出品）、《白山黑水血溅红》（刘国权导演，中电三厂1947年出品）等，也是在爱情、伦理向度下，以家庭叙事来建构戏剧性冲突，展开叙事的。

<sup>①</sup> 毕克伟；另见李欧梵. 20世纪三四十年代上海电影的都市氛围：电影观众、电影文化及叙事传统管见 [G] // 张英进. 民国时期的上海电影与城市文化. 苏涛，译. 北京：北京大学出版社，2011：94.

<sup>②</sup> 尼克·布朗. 社会与主体性：关于中国情节剧 [J]. 吴晓黎，译. 上海大学学报（社会科学版），2009（3）：89.

<sup>③</sup> E. Ann Kaplan. *Melodrama/subjectivity/ideology: Western melodrama theories and their relevance to resent Chinese cinema*. Wimal Dissanayake. *Melodrama and Asian Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 11.



家庭情节剧在1949年以前的中国电影史中占主导地位，除了政治原因，也是中国社会的经济、文化状况共同作用形成的结果。1949年以前，中国电影生产的经济基础薄弱，相对于需要投资较大、制作周期较长的战争片、武侠片、歌舞片，家庭情节剧无疑是生产和投资上最为简单易行的电影类型。大部分公司物质生产条件薄弱，在1949年之前，将电影作为一种商业投机行为的制片态度是中国电影生产的重要特征之一。<sup>①</sup> 各类电影企业因为经济、战乱、政治等原因，往往拍摄一两部影片即告停业，被称为“一片公司”，这类公司在整个中国电影生产中占据重要地位。这样的生产状况使得中国早期电影中的家庭情节剧无法形成如好莱坞西部片、歌舞片那样稳定的系统（从生产、消费到再生产），及建立在这种系统之上稳定的视觉符码、“公式”及“形式惯例”。中国早期电影中的家庭情节剧仅仅是“一个有特权的故事形式”；未能上升为“一个有意义、熟悉的可以被称之为类型的系统”<sup>②</sup>。

家庭情节剧的流行也源于中国传统家庭结构的变迁，由此产生的小市民观众群体及其心理期待。自太平天国运动以来，经济及社会的变化开始对传统的家庭制度产生冲击。鸦片战争之后，外国资本主义侵入中国，促进了中国资本主义经济的产生和发展，封建社会开始解体，单纯的封建社会逐渐转化为半封建社会。随着资本主义在中国的发展，工业化程度的提高，自给自足的自然经济日渐崩溃，固有的经济基础随之动摇。工业资本的发展，使近代都市兴起，农村疲敝。农民纷纷离开农村，到城市寻求生计。许多人去工厂做工，不再依赖原来的大家庭，通过经商、做工等途径获得的收入，不愿意再交给家长，而是用来置办自己小家庭的家业、家产，或者投资于经营、生产活动。大家庭逐渐涣散，分裂为几个小家庭，传统家庭作为生产、分配、交换、消费的基本单位的职能逐渐弱化。随着门户开放，来中国进行传教和贸易活动的教士、商人渐多，他们带来西方的风俗、习惯，随着这些西方的文化、社会思想、家庭观念逐渐传播，社会制度、家庭制度被广为介绍，促使人们对中国传统家庭模式的优劣进行反思，对传统家庭态度发生变化。太平天国运

<sup>①</sup> 金铁木. 文华影业公司：1946—1949 [G] // 陆弘石. 中国电影：描述与阐释. 北京：中国电影出版社，2002：227.

<sup>②</sup> 沙茨 (Thomas Schatz Z). 好莱坞类型电影 [M]. 冯欣，译. 上海：上海人民出版社，2009：8-42.