

April 2023

## German Films in Early Chinese Cinematic Concepts

Wenqian Hu

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>

### Recommended Citation

Hu, Wenqian. 2023. "German Films in Early Chinese Cinematic Concepts." *Theoretical Studies in Literature and Art* 43, (2): pp.129-139. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol43/iss2/13>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

---

## German Films in Early Chinese Cinematic Concepts

# 中国早期电影观念中的德国电影

胡文谦

---

**摘要:**中国早期电影观念与德国电影的关系,没有得到学术界的充分重视和研究。在中国早期电影发展最重要的 20 世纪 20 年代中后期,尽管美国电影几乎垄断中国影坛,但德国电影仍然以其深刻的思想艺术让国人心生向往。德国电影的写实主义、表现主义审美样式,对于社会人生和人的内心情感的真实描写,强烈的民族性和人类性内涵,深刻的文学性和新颖精湛的电影性等,国人在观赏中所接受的德国电影这些特质的影响,对这一时期“中国现代民族电影”观念的建构是大有裨益的。

**关键词:**中国早期电影观念; 德国电影; 中国现代民族电影

**作者简介:**胡文谦,文学博士,南京师范大学文学院副教授,主要从事电影史与理论研究。通讯地址:江苏省南京市鼓楼区宁海路 122 号南京师范大学文学院,210097。电子邮箱:13655193773@163.com。本文为教育部人文社会科学研究青年基金项目“中国早期电影与外来影响”[项目编号:16YJC760017]的阶段性成果。

---

**Title:** German Films in Early Chinese Cinematic Concepts

**Abstract:** The relationship between early Chinese cinematic concepts and German films is under-researched. During the middle and late 1920s, an important period in the early development history of Chinese film, American films almost monopolized Chinese film industry, however, German films still made its way into Chinese minds with their profound intellectuality and artistry. Chinese audience perceived the realistic and expressionist aesthetic styles, the true description of social life and people's inner feelings, the strong national character and humanistic connotations, and the profound literariness and the novel and exquisite cinematography of German films, and imbibed them into the construction of a modern Chinese national cinema.

**Keywords:** early Chinese cinematic concepts; German films; modern Chinese national cinema

**Author:** Hu Wenqian, Ph. D., is an associate professor at the College of Liberal Arts, Nanjing Normal University. His research interests include film history and theory. Address: College of Liberal Arts, Nanjing Normal University, 122 Ninghai Road, Gulou District, Nanjing 210097, Jiangsu, China. Email: 13655193773@163.com. This article is supported by the Youth Project of Humanity and Social Sciences Foundation of Ministry of Education (16YJC760017).

---

中国早期电影观念建构与欧洲电影的关系,比较明显和突出的,是 20 世纪 20 年代中后期受到德国电影的深刻影响。

德国电影是在第一次世界大战之后逐渐发展起来的,早先流行的,主要是偏重情爱、色情的言情片,以及追求视觉奇观、华丽场景的历史片等商业电影。然而,“从 1925 年到 1929 年之间,在德意志电影界出现了一个黄金时代。在这时期之

内,德意志连续地产生了许多世界电影史上永不磨灭的巨人,制作了很多到现在还是强烈地遗留在人们记忆里面的作品[……]不仅在制作技术上获得了绝大的成功,在世界市场上也压倒了电影王国的美利坚的作品”。夏衍将这一时期的德国称为“欧洲的电影的首都”(夏衍 70)。

这一时期德国摄制的影片,如弗莱德立希·威尔海姆·茂瑙(Friedrich Wilhelm Murnau)导演

的《最后之笑》(The Last Laugh, 1926年)、《浮士德》(Faust, 1926年)、《日出》(Sunrise, 1927年)<sup>①</sup>、弗里茨·朗格(Fritz Lang)导演的《斩龙遇仙记》(Die Nibelungen, 1924年)、《大都会》(Metropolis, 1929年)、埃瓦尔·杜邦(Ewald Dupont)导演的《风流女伶》(Vaudeville, 1925年)、罗伯特·维内(Robert Wiene)导演的《卡里加里博士》(The Cabinet of Dr. Caligari, 1920年)、乔治·威廉·帕布斯特(Georg Wilhelm Pabst)导演的《灵魂的秘密》(Secrets of a Soul, 1926年)、洛塔尔·曼迪斯(Lothar Mendes)导演的《真假荡妇》(Love is Blind, 1926年),以及厄斯特·刘别谦(Ernst Lubitsch)离开德国去美国之前导演的《皇后末路》(Madame DuBarry, 1923年)、《一念之错》(Anna Boleyn, 1923年)等在中国都有译介放映,并且获得中国电影家、影评人、观众的好评。

而实际上,20世纪20年代中后期,也是中国早期影坛趋向欧洲电影,尤其是趋向德国电影学习的一个重要时期。那是因为虽然当时中国电影业蓬勃兴盛,但是影片摄制不尽如人意,而在世界电影的比较中,国人的评价也逐渐从美国电影转向欧洲电影:“美国的影片,以活泼豪华胜,娱乐的分子较多。法国的影片,以背景擅长,富于美术的趣味[……]德国的影片,大都庄严而深刻。”(陈醉云 2)这其中,特别是德国电影艺术之优秀令国人惊叹:“德国电影真长进啊!他们能够认识成功的立场是在艺术,所以专向艺术上痛下功夫,连续不断的创出新奇艺术品[……]到处开映,无不赞赏。”(积臣,《金钱世界的电影》34)此外,国人还看到“自德国和发出品‘风流女伶’Variety公映于世界各地,电影观众之眼光顿为一变。美国各影片公司争相延聘德国导演及男女演员。摄制德国化影片。以满足现代观众之新眼光”(《谈艺术电影的摄法而及“妖光侠影”》17)。世界电影发展的这个新趋势,也促使部分中国电影家转向德国电影借鉴。

相比于美国电影,国人从德国电影那里获得了新的感受。有电影家说:“我很感激它们,使我对影剧方面得了不少新的东西。它们使我觉得影剧艺术的区域,好似满藏宝物的矿山,任凭你的力量去开掘,随在都可有宝物发现。并不是故步自封地守着已经发现了的旧东西,因袭着几个陈

腐的方法,就可以为止境的。”(陈趾青 36)中国早期电影观念建构,同样从德国电影这座“满藏宝物的矿山”获得了“不少新的东西”,国人因而对于电影样式、电影现代性、电影民族性、电影审美特性等有了新的认知。

然而学术界长期以来对此基本上没有研究。本文即在广泛搜集史料文献的基础上,透过建构“中国现代民族电影”的比较视角,去论述中国早期电影观念与德国电影之间的关系。

## 一、电影的写实主义和表现主义

关于电影样式,好莱坞电影在中国早期影坛的传播,让国人知道了诸多类型片,如滑稽片、侦探片、言情片、伦理片、社会片、历史片、战争片等。中国早期影坛转向德国电影借鉴,则接受了写实片、表现主义电影等新的概念和观念。

中国电影界比较早地使用“写实片”概念,是茂瑙导演的《最后之笑》1926年在中国放映之后。评论者认为此类影片“在影界开一新纪元”,指出:“写实片一,此类片和旧日的冒险片子适相反。所讲的都是最平常的事情。虽然没有危险片子的惊心动魄。但使人看了能生出无限的感想。能留存脑海中较久些。[……]如‘最后之笑’所写的都是我们耳闻目见的事。写一个酒店老侍役的身世,寻常得很,但感动力却大。我胆敢说十数年后写实片必占影界中重要的地位。”(少儒 39)中国电影家、影评人和观众看到这是世界电影发展的新趋势,也是“中国电影界未开辟的园地”(中国电影资料馆 1017),呼吁电影家努力去开辟、去建设。

可以说,国人最初是从德国电影的观赏中去认识电影写实主义的。

首先,写实片大都是透过普通人的日常生活,去呈现社会人生的真实情形。如同《最后之笑》,茂瑙的《日出》也是一个极平凡的人生记录,却真实表现了“时苦时甘,时忧时喜,时悲时欢”的“人生的历程”(若谷 6),同样让国人感到心灵的震撼。评论家据此批评美国电影“只知迎合社会心理,用类乎滑稽的表现,引人们当场的捧腹与开怀,或者用一种轻佻而不郑重的态度,指摘现社会底罪恶,因而无形地引诱人们到不正当的路上走”,期望中国电影家借鉴德国电影,“努力将人

底生活切实表现出来,给人们欣赏”,如此才能“真实地图画人生”(王世颖 17)。汪煦昌等留欧归国学生组建神州影片公司,其作品如《不堪回首》讲述朱光文贪恋荣华而抛弃贫家女何素芸,最终导致两人或抑郁病亡,或不堪回首的情感变故,如《难为了妹妹》表现大虎、爱莲兄妹在不公平社会中遭受摧残、无家可归的心酸遭遇,时评“观其影之表现于银幕,无异见社会人生之片段,极自然之能”(谷剑尘 17),不难察见德国写实片的影响。

其次,与美国电影叙事注重冲突激烈、情节离奇、悬念紧张不同,写实片注重挖掘平常却富有意义的生活细节去揭示人们的真实人生和内心情感。1927 年幻琳论刘别谦影片“轻描淡写,不着痕迹”(幻琳 14),情节简单却有味,1928 年竹本论茂瑙影片“事实的伸叙极其自然,内心的描写尤极透彻与深刻”(竹本 28),都揭示出德国写实片独特的人生内涵。受其影响,神州公司摄制《不堪回首》《难为了妹妹》等片,从取材、置景到表演都抛开当时国产电影的曲折情节、热闹场景和搞笑举止等套路,努力摄制“素描”似的“冷静的影片”,追求“以极静的动作。表演剧中人的心思。而使观众受深刻之感觉”(洪深,《不堪回首》广告 20),给中国影坛带来新的特色。

再次,德国写实片“每一本影剧的结束,亦不似美国影剧那样,专门套用大团圆 HAPPY ENDING 的老熟套”(陈趾青 37),给国人留下深刻印象。中国电影家借鉴之,一方面意识到“牵强之大团圆”是对现实的不忠诚,创作者不能“但求一时之快意,善人必给以上赏,恶人必处以重罚”(洪深,《影片之道德问题》2);另一方面,也认识到“影戏之暗示力量,于剧本之结局相关至大。凡结局愈悲惨而丑恶者,则其授人印象亦愈深[……]忧愁可使人深思,愤怒可使人兴起”,如此描写,“使人看了能生出无限的感想,能留存脑海中较久些”(斐如 29)。神州公司首部影片《不堪回首》以悲剧结尾,一改此前中国电影的“大团圆”模式,“不独为中国影片界开一新局面。尤令观者有缠思不绝之感”而受到好评(《不堪回首》广告 17)。它在中国早期影坛引起一种趋势:“现在大团圆结局式的影片,已经逐渐减少了。”(晨光 8)

德国表现主义电影当年在中国也颇有影响。

1924 年,朗格导演的《斩龙遇仙记》在中国放映,被誉为“世界第一神怪影片”。尤其是维内导演的表现主义电影代表作《卡里加里博士》,国人认为此乃“纯艺术的影片,描写一个疯狂者底昏乱心理,所表演的故事是一个狂而古怪的故事,发生事实的环境又是一种空虚幻想的环境。这部影片所取的题材非常奇特,但它底艺术却极伟大”(倜然 21)。田汉说:“这本在德国制作的表演派的影戏,全然确立我对于该派的信仰。我自从亲近艺术以来,何曾接触过这种尖锐而怪幻的美;何曾成过这种心灵的激动与颤栗啊!”(田汉 52)认为表现主义电影“实在能予艺术上以崭新的样式”(51)。

对于表现主义电影独特的艺术观念,国人印象深刻的主要有三点。

一是影片的取材、环境设置和人物造型都颇为奇特。如《卡里加里博士》,片中“那梦游病者蓬乱的头发,狂乱的眼睛,狰恶的口,以及死神的黑爪似的四肢[……]可以联相到人生与运命的战斗”(田汉 56);“演员的化装[……]他们的脸都经过周到的研究。毫无俗气且各有独特的美[……]表现派的手法,务使剧中人物的形体几何化”(55)。国人由此懂得,表现主义电影是透过奇异的题材、造型和环境去揭示人的心理和精神状态,所以,其场景画面故意弄得夸张变形。影片摄制也有模仿,最典型的如侯曜导演的《海角诗人》,时评“此片装饰之煞费研究[……]剧中人之装饰,如诗人孟一萍之道服散发跣足,头际悬一串骷髅(?),其装饰已超乎寻常,观者无不称奇”(转陶,《“海角诗人”评》17)。其夸张变形的化妆、服饰和姿势动作“超乎寻常”,以其“形体几何化”和化妆、服饰的“尖锐而怪幻的美”,表现了落魄诗人的性格孤僻、狂躁不羁和幻想焦虑。

二是电影透过梦境、幻景等潜意识描写来揭示人物内心情感的独特创造。论者以帕布斯特的《灵魂的秘密》为例,指出:该片“自首至尾的幕景。都是剧中主人翁梦幻的现象。[……]先把梦的现象很灵巧的摄出了。然后把梦里每种现象的所指。一件一件的解释出来。所讲的是极有兴趣的”(张伟焘 43—44)。论者把表现主义电影如此艺术表现视为“科学手段”,而把美国电影着重讲述故事看作“盖图章”,进而称赞表现主义电影的“科学色彩”：“倘使没有他们的科学手段。

他们的艺术思想。虽然充实。然而不免走美国‘盖图章’般的影片之辙咧。”(张伟焘 42)田汉、卜万苍的《湖边春梦》中有大量关于孙辟疆梦境的描写,如通过黎绮波鞭打孙辟疆并在鞭打后吻其身上血痕的梦境,来刻画孙辟疆的心理状态,并映射出孙辟疆与黎绮波之间的情感状态,即是表现主义电影的借鉴。时评“斯片情节诡奇,表演真挚,外景亦多晓画意,与其他迎合流俗之影片,迥然不同。[……]宛然德意志人之作风也”(鹄 16)。

三是奇特摄影、灯光配置和场景设计能够渲染恐怖、惊悚等氛围。《浮士德》令国人印象深刻,在这部以夸饰的灯光和布景搬演德国古老传说的影片中,导演茂瑙以光影延展空间和渲染“鬼神之形可怖”(《电影里的浮士德》16),片中魔鬼“呼风唤雨,御风缩地”(汪倜然,《浮士德小史》53),影像画面令人惊恐。国人因而懂得,“神怪魔鬼的化妆。与摄影有极重大的关系。[……]所以摄影方面应当设法避去这个困难的一点。避法是极普通的。只要摄得黑暗一些。又模糊一些。最好有黑的背影”(胡忠彪 82)。如此摄影能够产生奇特、古怪、恐惧等效果。电影家在实践中也有借鉴,如《真假孙行者》(李泽源导演)的地狱场景,时评“因配光之特别,故益形恐怖,使人提心吊胆”(《长城新片“真假孙行者”摄影及配光之一斑》24),其布景“简直有近代立体派美术的意味,如尖刀山枉死城阎王殿等幕,都以特别的角度,使四周产生恐怖的气象”,认为“帕来的地狱斗鬼记和诗人游地狱等片,描写地狱亦不过如此而已”。<sup>②</sup>(罗曼 26)

毋庸讳言,表现主义电影与当时中国普通观众的观赏情趣比较“隔”。所以总体而言,中国电影后来的发展确实是“写实片必占影界中重要的地位”(少儒 39),透过普通人的日常生活去真实地表现社会现实和人的生存处境与内心情感,深刻揭示社会人生的悲剧意蕴以引发思考,中国电影的现实主义,正是从这里起步而逐渐发展的。但是,表现主义电影的审美创造,对于中国电影在心理描写、影像构图、氛围营造等方面的艺术探索,又是极为有益的。

## 二、真实描写社会人生和内心情感

无论是写实主义还是表现主义,德国电影给

予国人的深刻印象,首先是其饱含真实性、思想性、人文性的现代意识,强调电影要真实地描写社会人生和人的内心情感。

德国电影与社会人生密切相关。那么电影应该如何,才能深刻地反映社会人生呢?以德国为代表的欧洲电影强调真实:“现在的时代,是科学化的时代,是艺术化的时代。科学的本性是求‘真’,艺术则是求情感的‘真’的表现。科学与艺术,是相互的,也可以称为一体。因为一方面是求‘真’,一方面是求‘真’的情感的表现。”(卢梦殊 143)德国电影对于真实的强调与追求,和中国早期电影在这方面的不尽如人意形成对比,国人强烈呼吁中国电影的真实表现:“必须真实地图画人生,而谋所以促进人生达到高尚意识之域。”(王世颖 17)

在真实地描写社会人生方面,德国电影有三点深得国人赞赏:一是日常生活的切实描写。如茂瑙的《最后之笑》,如论者所言,描写一个宾馆侍者的卑微人生,那是普通人的日常生活,“片子的成功,固在乎演员能刻画入微,一大半也由于这些片子内包含着人人经历过,人人苦思不解的人生问题”。正因为平常和普通,所以才能够“哪一个看了不令人感泣、哪一个看了不令人深镂脑海”。(中国电影资料馆 1016)二是努力揭示生活本身的真相而让观众自己去思考。以《日出》为例,“‘日出’的情节颇为简单,没有什么非常的变化,正像是字幕上所谓‘随时随地皆可发生的事实’。但因此我们才看出它的好处[……]它的剧旨,是教训人间的为夫者以正道,不要误入异端,但这教训是暗示的,并没像中国影片喷沫四溅地大讲道理”(冷皮 10)。把事实描述出来,不作道德的训诫,让人们在观赏之后去联想和思考,这是德国写实片触动中国电影家、影评人和观众的最突出的特点。三是非写实的表现主义电影同样强调真实。例如《浮士德》,国人看到它“呼风唤雨,御风缩地,应有尽有”,但同时,仍然体现出“德国片子的充实,有力,逼真”(《电影里的浮士德》16)。这里的真实不是外在的写实,而是表现社会人生的内在真实。

德国电影真实描写社会人生,其题材主要有两类:一类着重发掘人生意味(如《最后之笑》《日出》《风流女伶》等),一类着重揭示社会问题(如《皇后末路》《真假荡妇》《大都会》等)。而那些

优秀作品,对于这两方面都有比较深刻的表现。以《大都会》为例,在20世纪20年代末内忧外患的社会语境下,此片在中国放映,既有评论者指出“该片描模一未来之大都市,其时代为一不可思议的无灵魂之机械与效率时代”(白华 9),也有评论者注重其社会问题揭示,认为影片表现“在现代社会当中是有这样的一道深不可越的鸿沟,把人类截成两个世界;一面是淫糜的享乐,另一面是悲惨的劳苦”(韵 13)。还有评论者在看到“它替劳动者呐喊,它告给人们,应同情于被压迫的劳动者,它告给人们,应捐弃了骄奢淫逸的富人生活”的同时,也看到“它可以使人们对于人生问题的深渊,陡起没顶探求的志愿,它可以使人们对于不可解的宇宙之谜,也想觅得那启闭之秘钥”,因而称赞“它是电影界的新的趋向之代表,它可以说是电影界的革命运动之先驱”(友愚 13)。这些德国影片让国人懂得,电影表现社会人生,必须“包含着现实的社会问题和哲学的人生之意味深永”(13)。

德国电影的思想性和真实性,主要是透过人物的生活现状、人生命运,尤其是心灵情感表现出来的。无论是偏重社会写实的室内剧电影,还是偏重主观感受的表现主义电影,德国电影都非常注重对于人物的个性、情感,尤其是心理的真实描写。

不同于好莱坞电影注重讲述故事,国人深切感受到德国电影注重个性描写。《最后之笑》被国人视为“描写个性的杰作”,并从中看到世界“电影的新趋势”——“现在编剧家也渐渐知到注重个性的描写了”(少儒 39)。20世纪20年代世界影坛最能代表这个电影新趋势的,就是德国电影。人们因此常常把美国电影与德国电影进行比较和褒贬。比如《最后之笑》,影片“状一被社会讥讽、蔑视之贱役,极毕肖深刻”(《记“最后之笑”》26),评论者十分赞赏其形象塑造,并反问道:“这种深刻的描写、我们在美国片中曾找到吗?”(青民 20)

然而相比于美国电影,德国电影在形象塑造方面给予国人印象更深刻的,还是它对于内在心理情感的深入挖掘。评论者特地将德国电影和美国电影进行比较,指出:“根本上美国影剧偏重于一剧的情节(PLOT)方面。心理的描写在美国影剧中的地位已被情节(PLOT)占去了。所以美国影剧大半都重在写事实[……]看了德国影剧,就

感觉到影剧中,有一件重要的东西,这件东西就是心理的描写。它可以说是全剧中活动的重心。”(陈趾青 37)所以,“有许多地方在美国影剧中可以省去的,在德国影剧中却写之又写,不厌烦数,而看的人感觉得格外浓厚”(37)。深入挖掘和呈现人的内心世界,是表现主义发源地的德国给予人类文学艺术的突出贡献,也是当时国人观看德国电影的强烈感受。《斩龙遇仙记》《浮士德》等表现主义电影中自然充满这种心理描写,即便是写实电影如《最后之笑》,片中“老人酒醉后的妄想和醉眼中的景物、这种描写比起文学怕还要高出一等”(青民 20)。《日出》中农夫听那城里女人讲述城市享乐,便有很多城市里的幻象出现在他们眼前身后的“化摄”等亦是如此。并且国人懂得,这是德国电影写实主义与表现主义相互渗透而呈现的审美独创,是写实的深化,所谓“变幻的里面而不脱写实之辙”:“超出了表面的描写,攒入在他的灵魂之内了。”(冷皮 10)

中国早期电影更多的是模仿美国好莱坞,“多事实之铺叙、而少描写[……]多繁华打扑之故事、而少入情入理之材料、多猛击观众之头脑、而少弹动观众心弦之情感”(君豪 18)。受到德国电影的影响,中国电影观念和影片摄制也逐渐从注重讲述故事转而注重刻画人物。如神州公司首部作品《不堪回首》,时评该片“以内心之情感。描摹剧中人之个性身价。方能称得灵魂上的艺术”(松庐 22);侯曜编导《西厢记》,追求“全部影片的精彩,要描写出剧中人的个性和环境”(晨光 8)。更有评论家指出,要“尽量地利用影戏的形式所许的一切的特色与长处,从心理的描写更踏前一步,做到诗的影戏,把全画面化成一个生命的世界”(蔚南 23)。这些,都使中国电影逐渐摆脱故事情节重心的束缚,而认识到情节是人物性格的发展史,努力透过人物个性,尤其是内心情感的描写去真实地表现社会人生。

### 三、影片摄制的民族性和人类性

德国电影强烈的“民族性”,同样让中国早期电影家、影评人和观众感受深刻,从而也开始关注中国本土民族电影的发展。

固然,每个国家的电影都不同程度地具有民族特性,表现民族性格特征,反映到影片摄制中也

呈现出独特的艺术创造。但是人们又普遍认为,在世界影坛,德国电影的民族特性是特别浓厚深沉的。中国早期电影界经常将德国电影与美国电影进行比较:“丰丽、华伟、这或许是我们看了美国影片后所常有的感觉、但你倘是换了个胃口而去看一看日耳曼的、我知你的感觉一定不复是丰丽华伟、而是强毅沉勇的一种了。”(青民 20)

中国电影家、影评人和观众从德国电影中感受到了民族性,从题材内容来说,是因为这些影片或是反映德国当代社会人生(如《最后之笑》《风流女伶》等),或是搬演德国的历史及传说(如《斩龙遇仙记》《浮士德》等);其实印象更为深刻的,还是德国电影内在于这些题材内容而显现的某种精神性的东西。主要有三点。其一,德国电影“通统能够显出他们的强崛不屈的民族精神”(积臣,《金钱世界的电影》34)。德国电影所描写的都是平凡而严肃的人生,所体现的都是执着于现实的奋斗精神。这是德国电影的民族性给予人们最强烈的印象,也是刚毅、尚武的日耳曼民族特性在银幕上最鲜明的呈现。与此相联系的是,其二,德国电影“都有一种特殊的感人的、命人不忘的形物、竭力的借它来表现伟大隐潜的力量”(焘 24)。论者举例,像《斩龙遇仙记》中英雄雪格弗勒特的两臂和两肩之坚实,《最后之笑》中老侍者的沉毅的脸庞和灰白的鬓角,等等,都表现出他们对于生活的严肃、真诚、执着。这是德国民族特性在片中人物身上的具体体现。其三,德国电影“深刻而有哲理气”(卢梦殊 24)。这是植根于深厚的哲学、文学传统的德国电影所形成的审美气质和品格。如《真假荡妇》揭示“世间的爱情都是盲目的”,《浮士德》对于人、人生和人性的思索,等等,即如那部描绘未来世界的《大都会》,“它可以给人们以一种感动,它可以给人们以一种深思;它可以使人们对于人生问题的深渊,陡起没顶探求的志愿,它可以使人们对于不可解的宇宙之谜,也想觅得那启闭之秘钥”(友愚 13),让国人感受到德国电影的深刻性。

中国观众爱看富有民族性的德国电影,舆论界认为,这是“民众精神渐有恢复兴奋之望[……]将来于民族前途实大有裨益也”(敬 22)。一方面,人们看到现代中国社会和中国人特别需要那些蕴含民族性、能够给予人们精神和思想

的电影。评论者指出,我们观赏《最后之笑》《大都会》等作品,这些“外国影片无论好坏,固然多少可以给我们一点认识;但是那有中国影片来得切合实用,容易潜移默化,使我们感觉有味使我们知所戒惧呢”。所以中国电影摄制应该着重以下内容描写:“‘我们要恢复固有的本性!’‘我们要发挥爱群爱国的心!’‘我们要振作精神!’‘我们要造成不可侮的民气!’”(止一 13)另一方面则是中国早期电影的民族性比较薄弱。1925年前后,国产影片“出品很多[……]但是能完全代表中国民众的习惯性,和中国的风俗,是可以说未曾有过,多少要掺入许多欧化”(新民 25)。所以,人们呼吁国产影片要借鉴德国电影以彰扬中国的民族性,所谓“自摄中国影片,自然该把本国固有的文明,尽量的采入”(周剑云 陈醉云 汪煦昌 30),所谓“如欲经营影戏事业,应负这个责任,先把我民性的特点编成剧本,制成画片”(中国电影资料馆编 437)。

而同时,中国电影家、影评人和观众又从德国电影中认识到,电影的民族性必须具有人类普遍价值。有论者比较德国电影和美国电影,指出:“德国电影、类多注重理想、于未来之物质文明,追求尤甚、不若美国电影之专以爱情为号召、至毫无慰藉、而蓄意攻讦异国之弱点者、德国电影又未之见也、如欧战中德国电影界作品、绝无政治臭味、所作多探神话及艺术上之精华、故各国有识之士、亦盛称德国电影界能以艺术改善人类之功课。”(《中央将映著名德国电影》23)

德国电影的人类性内涵有三点让国人印象深刻。一是影片描写某个普通人的生活,却要努力表现人类的某些共同命运。此即《最后之笑》《风流女伶》《浮士德》等影片主演占宁斯所言:“我表演的,或者我愿意表演的是人类中之一人,不是什么‘定型’,一个人类的人绝不是国界所能分隔的。我们同类对同类大约总有多少同情的。”(勃灵 29)国人也看到,《最后之笑》展现一个普通老者的人生,却能够“把一大部分的社会的情景活现出来[……]现代劳工阶级的可怜和人类同情心之缺乏、已深深打动了若干万看过此片的观众的心”(青民 20)。二是影片透过某个民族的生活去表现人类的共同遭遇,着重描写“人类的天性”。受德国电影的影响,国人也赞同“人类的天性是银幕艺术的主旨”的说法,认为“剧情总要简单和普遍,要无论那一处的人都看得明白”,认识



到茂瑙的《日出》等片能够被各国观众欣赏,就是“因为这种剧情是从人类的天性取材的,所以这片子才显出真实来”(赵琦 1)。三是影片描写“人类同情心”和“人类的天性”,重在真实。正是《最后之笑》《风流女伶》《浮士德》等德国电影,让国人懂得:“真实的艺术断不限于局部的。是感应整个宇宙的。虽然各个的观众各有不同的观感,但受真艺术的刺激是一样的。”(勃灵 29)真实地描写社会人生,真实地描写人的个性和内心情感,这样的影片既是民族的,也是人类的。

因此,当年评论者就强调中国电影的民族性理解也不能狭隘:“经营影戏的人们,应具世界眼光,以改造世界促进和平为己任,不可囿于一国一民族的私见,须把自己的民族性根优点表演出来,制成影片,俾别的民族可以了解,不致发生隔膜的弊病。”(中国电影资料馆 438)中国早期电影家是在对德国电影的借鉴中,去探索中国电影的民族性和人类性表达的。现实题材影片如欧阳予倩的《天涯歌女》,写歌女凌霄在社会重重压迫之下沦落天涯的遭遇,一方面,希望观众从中看到“中国人奴性太深”而将“奴性渐除”(予倩,《我编天涯歌女的感想》2),另一方面,是颂扬凌霄对于人的生命价值、生活意义的执着追求。即便是更多民族性的古装片如《西厢记》,侯曜从“活泼的,反抗的,人性的真情”(侯曜 50)出发进行编导,其“宗旨系以打倒旧礼教为骨干,能迎合近代潮流”(《中央開映“西廂記”之盛況》21),体现了普遍的人性人情,所以当年在法国、英国、瑞士放映能够得到异域观众的情感共鸣。

#### 四、电影审美的文学性与电影性

德国电影给予中国早期电影家、影评人和观众深刻印象的,还有它精湛的艺术审美和别致的影像画面。比如茂瑙的《最后之笑》,“他不独清清楚楚的把德国的国民性介绍给我们、倘我们是稍有点艺术眼光的、还可在他片中发现以前一总美国影片所无的艺术上的特点”(青民 20)。故中国早期影坛趋向德国电影借鉴,对电影艺术本体亦有新的认知。

主要聚焦两点:电影与文学的关系、电影的本体特性。

“影戏与文学,有密切之关系,人人所知,但

国制影片,无人注意[……]故仅能合配下级游民之胃口,不能与欧美影片,争一日之短长也。”(因 21)德国电影的译介放映使国人懂得了电影文学的重要性。如《最后之笑》,其情节设置和性格塑造等“描写之深刻”,使人们在“看了这片之后、觉得影戏的表现力、完全同文学一样、凡是文学所能婉曲描摹出来的情景、影戏亦无不能的”(青民 20)。同样地,《斩龙遇仙记》《风流女伶》《浮士德》等影片“完全同文学一样”的艺术创造,使国人认识到电影摄制必须“文艺化”,呼吁中国也要摄制“文艺影片”:“真正成功的影片,不是滑稽大明星的影片,捉鬼胡闹,也不是机关布景的侦探影片,电气杀人,更不是单单逞凶斗狠的打架剧,击剑挥拳,却是摄制有名的巨大的文艺影片。”(卢梦殊 5)

要制作中国早期影坛从德国电影中所认识的“文艺影片”,首先,是要创作文艺的电影剧本。因为“剧本可以说是银艺的种子[……]断然没有把一个坏的剧本表演到成功的”。所以,鉴于中国早期影坛极少有新文艺家参与影片摄制,电影剧本大多粗制滥造甚至没有剧本,人们呼吁“银艺界与文艺界密切的联合起来[……]用全力从事于剧本的创作征求选择”(小工 15)。其次,由于电影是依凭演员的表情动作来传达思想情感的,而“‘表情’必须剧中有情可表,而这可表的情却是由剧中的情节生出来的”,故德国电影又让国人认识到具有丰富内涵的情节对于影片摄制的重要性:“须使影片戏剧化,使它有戏剧的兴味,使它要像戏剧一般的,演看‘人间悲欢离合事’。”(汪倜然,《去年在上海映过的欧洲文学影片》15)再次,很多德国电影改编自优秀的文学作品,如《斩龙遇仙记》改编自德国民间史诗《尼伯龙根之歌》,《最后之笑》改编自果戈理小说《外套》等,其深刻描写非寻常影片可比。它让国人懂得:“情节既合乎事理,人生又表现得十分真切,有首有尾,布局自然,变化曲折,各尽其妙,一旦摄成影片,极力体贴作品中的情意,当然也是入情入理,动人万分了。”(卢梦殊 6)人们批评中国电影情节粗陋,需要学习德国电影:“要造成好的影片,除非借助好的文学作品。”(汪倜然,《去年在上海映过的欧洲文学影片》15)

20 世纪 20 年代中后期,洪深、欧阳予倩、田汉、侯曜、汪煦昌、史东山等新文艺家参与电影创

作,首先在电影剧本方面大大改进,使得国产“文艺影片”的摄制成为可能。当然,电影作为一门独立艺术又有其本体特性。这其中让中国早期电影家、影评人和观众感受最深的,还是德国电影新颖精湛的影像创造。国人认为,德国电影之所以受到赞赏并促使世界电影艺术发生变革,除了剧本情节的深刻感和演员表演的生动优美外,最突出的,就是“眩奇动目变化无穷之摄法”,认为此种摄法“为德片之特长,亦为现代爱好艺术电影者所同声赞美”(《谈艺术电影的摄法而及“妖光侠影”》17)。国人也正是从如此摄影所体现的影像创造中感受到了德国电影的“电影性”。

德国电影的“电影性”,表现在它极少有字幕,擅长透过演员细腻的表情动作将人物性格和遭遇映演出来而让观众去观赏和思考,这个世界“电影的新趋势”对中国影坛产生了强烈冲击。故“德国影片像‘风流女伶’‘最后之笑’等。字幕极希。剧中的奥妙。都用各种科学的思想。及演员的表情中演出来”(吴玉瑛 33),受到人们的高度赞誉。更令国人赞叹的,是德国电影画面构图的新颖精湛。例如茂瑙的《日出》,论者谓此片为“纯艺术化的影戏”,尤其称赞其“镜头角度安置的新奇”与“化摄的神妙”,以及“剧中人内心的描写,及剧中人的诉说,全用技巧来表现”(竹本 27—28)。故有评论指出:德国电影“有许多新奇的摄法,不要说正在娘怀里吃奶的中国影剧望尘莫及,就是影剧先进的美国亦不能与比”(陈趾青 37)。

国人对此印象最深的有三点。一是“德国影片多拍极大的景物,比较美国最近的近摄,还要厉害”(焘 24)。它类似但又不是那种放大人或物某个局部以造成强烈艺术效果的“特写镜头”(即“近摄”),而是或像《风流女伶》,这样表现波司潜入情敌亚铁奈立的住室等候他回来与他决斗:“亚铁奈立室,则见深帽阔肩者,兀立而守矣。夫以一背立之影,而占片数十尺。”(马二先生 1)或像《真假荡妇》,“电影里催眠荡妇的一节,只摄医生的面部一半,行施催眠时的面部变化,涨突的筋脉,一根一根都摄得清楚至极”(焘 24)。人们感受到这些影像构图强烈的视觉冲击力,及其所体现的情绪的感染力。二是大量运用“化摄”手法,影片情节简单自然,内心描写透彻深刻。如《最后之笑》中“老人酒醉后的妄想和醉眼中的景物”及“老人愁眼中的幸灾乐祸者的面

孔”等,国人懂得,“利用影机把剧中人心灵上的思潮和心理很明晰地细微地表现出来。这种高超卓绝的艺术,正是德国导演家之所长”(积臣,《最富艺术性的“日出”》1)。三是发明升降机、吊臂、摇臂、旋转台等新技艺,其摄影机能够灵便地移动“跟拍”,能够“奇观化”地拍摄等,这些为德国电影赢得世界性声誉的摄影机运动方式,同样让国人大开眼界。如《风流女伶》中“波司在剧场中目光四烛,摄影机镜头随之上下左右,活动自如”(心冷 8)等场景,令国人为之赞叹。凤昔醉的《变幻无穷之摄影法》和沈小瑟的《电影幻摄法》《再论电影幻摄法》等文章,对德国电影新颖奇特的摄影法都有译介。

正是在这里,中国早期电影家、影评人和观众认识到,德国电影所探索的“这种从演剧脱离走向电影本真的运动[……]是电影界新的趋向之代表,是电影界革命运动之先驱”(友愚 13)。受其影响,国人对于电影艺术本体也有了新的认知。如田汉主张:“影戏是以摄影机来描写,影戏作家除文学外,必须富于绘画及摄影上的知识,才能运用工具,抒写出来。”(李涛 23)欧阳予倩认为:“摄影是影片唯一的生命。部位、光线、距离种种,运用得好,自然显出一种情调:不仅是应有的拍出来,就算完事,而且能就固有的布景增加一种生动的色彩,能帮助演员发现其内部精神。”(予倩,《导演漫谈》36)在创作实践中,如《不堪回首》画面“极清丽优雅之致”,片中园林、菜田、晨曦、垂钓等场景皆“饱含美术风味”(悦庐 8);如《天涯歌女》中“歌女凌霄睹颈链幻想忽变铁索,金镯忽变手铐,描摹虚荣作祟,可谓不留余地”(转陶,《天涯歌女小评》17);如《可怜天下父母心》开场的跟拍,“摄影者踞一汽车上,一一摄入,车则向西开行,随行随摄”(秋柳 3),将上海南京路的夜景写实地呈现出来等,注重摄影、光线、构图,注重影像画面的艺术表现力,都强调电影作为独立艺术其镜头语言创造的重要性。

综上所述,运用写实主义、表现主义电影样式,注重电影文学的深刻性和镜头影像、画面构图的独特创造,来表达电影家对于社会人生的真实感受、对于民族特性和人类精神的真诚思考,德国电影这些特质的接受和影响,对于“中国现代民族电影”观念的建构是大有裨益的。当然,这其中既有 20 世纪 20 年代中后期德国电影代表着世界电

影的艺术成就和发展趋势的真实情形,也有当时中国电影界欲挣脱美国好莱坞影响而“别求新声”的现代性想象。任何文化交流都包含着不同程度的“误读”,其深层蕴含着丰富、复杂、深刻的社会历史文化内涵。这是继续 20 世纪 20 年代中德电影比较研究需要认真思考的一个重要问题。

#### 注释[Notes]

- ①《日出》虽然是茂瑙 1926 年去好莱坞摄制的,但是,由于影片保留了浓厚的德国电影特点,而被电影史家称为“是一部在美国拍制的德国影片”(汤普森 波德维尔 131)。当时中国影评人同样指出茂瑙是“完全将《日出》德国化”(竹本 27)。
- ②《地狱斗鬼记》为德国导演吉多·布里格农(Guido Brignone)摄制的表现主义电影。

#### 引用作品[Works Cited]

- 《长城新片“真假孙行者”摄影及配光之一斑》,《剧场消息》,《申报》1928 年 4 月 1 日第 24 版。
- [“A Glimpse of the Shooting and Lighting of the Great Wall’s New Release True or False Monkey King.” *Shun Pao* 1 Apr. 1928.]
- 《记“最后之笑”》,《申报》1926 年 7 月 25 日第 26 版。
- [“A Record of *The Last Laugh*.” *Shun Pao* 25 July 1926.]
- 《不堪回首》广告,《申报》1925 年 3 月 10 日第 17 版。
- [“Advertisement of *Unbearable Memories*.” *Shun Pao* 10 Mar. 1925.]
- 白华:《短兵相接之欧美电影事业》,《大公报(天津)》1928 年 8 月 21 日第 9 版。
- [Bai Hua. “European and American Films Meet in a Close Combat.” *Ta Kung Pao* 21 Aug. 1928.]
- 勃灵:《占宁斯的生平》,《中国电影杂志》6(1927):28—29。
- [Bo Ling. “The Life of Jennings.” *China Film Magazine* 6 (1927): 28—29.]
- 晨光:《摄制西厢记的管见》,《中国电影杂志》6(1927):8—9。
- [Chen Guang. “My Opinion on Producing *Romance of the Western Chamber*.” *China Film Magazine* 6 (1927): 8—9.]
- 陈趾青:《看了几本德国影剧》,《银星》4(1926):36—38。
- [Chen, Zhiqing. “Several German Films Recently Watched.” *Silver Star* 4(1926): 36—38.]
- 陈醉云:《影戏演员的修养》,《明星特刊》17(1926):1—5。
- [Chen, Zuiyun. “The Cultivation of a Film Actor.” *Special Issue of Stars* 17(1926): 1—5.]
- 中国电影资料馆编:《中国无声电影》。北京:中国电影出版社,1996 年。
- [China Film Archive. *Chinese Silent Films*. Beijing: China Film Press, 1996.]
- 《电影里的浮士德》,《长虹周刊》4(1928):15—16。
- [“Faust in Films.” *Changhong Weekly* 4(1928): 15—16.]
- 斐如:《电影一得》,《申报》1926 年 1 月 1 日第 29 版。
- [Fei Ru. “Insights into Film.” *Shun Pao* 1 Jan. 1926.]
- 谷剑尘:《神州“不堪回首”之批评》,《新闻报》1925 年 3 月 8 日第 17 版。
- [Gu, Jianchen. “A Criticism of Shenzhou’s *Unbearable Memories*.” *Newspaper* 8 Mar. 1925.]
- 洪深:《影片之道德问题》,《紫罗兰》12(1926):1—2。
- [Hong, Shen. “Moral Issues of Films.” *Violet* 12(1926): 1—2.]
- 《不堪回首》广告,《申报》1925 年 3 月 1 日第 20 版。
- [——. “Advertisement of *Unbearable Memories*.” *Shun Pao* 1 Mar. 1925.]
- 侯曜:《眼底的西厢》,《民新特刊》7(1927):48—50。
- [Hou, Yao. “*Romance of the Western Chamber* in My Eyes.” *Special Issue of Minxin* 7(1927): 48—50.]
- 胡忠彪:《神怪魔鬼化装之研究》,《电影月报》7(1928):78—82。
- [Hu, Zhongbiao. “A Study of the Make-up of Gods and Demons.” *Monthly Film Report* 7(1928): 78—82.]
- 幻琳:《刘别谦的导演》,《中国电影杂志》4(1927):14。
- [Huan Lin. “The Direction of Ernst Lubitsch.” *China Film Magazine* 4(1927): 14.]
- 积臣:《金钱世界的电影》,《中国电影杂志》9(1927):32—37。
- [Ji Chen. “Films in the World of Money.” *China Film Magazine* 9(1927): 32—37.]
- :《最富艺术性的“日出”》,《华北画报副刊》1928 年 10 月 28 日第 18 期第 1 版。
- [——. “The Most Artistic *Sunrise*.” *Supplement to North China Pictorial* 28 Oct. 1928.]
- 敬:《艺术之生命》,《申报》1925 年 9 月 24 日第 21—22 版。
- [Jing. “The Life of Art.” *Shun Pao* 24 Sept. 1925.]
- 鹃:《银幕双妙》,《申报》1927 年 10 月 13 日第 16 版。
- [Juan. “Two Wonders on the Screen.” *Shun Pao* 13 Oct. 1927.]
- 君豪:《谈顾肯夫之作风》,《剧场消息》,《申报》1926 年 10 月 19 日第 18 版。
- [Jun Hao. “On Gu Kenfu’s Style.” *Shun Pao* 19 Oct. 1926.]
- 冷皮:《“日出”及其技巧》,《大公报(天津)》1928 年 11 月

- 27日第10版。
- [Leng Pi. "Sunrise and Its Skills." *Ta Kung Pao* 27 Nov. 1928.]
- 李涛:《听田汉君演讲后》,《申报》1926年8月8日第23版。
- [Li, Tao. "After Listening to Mr. Tian Han's Lecture." *Shun Pao* 8 Aug. 1926.]
- 卢梦殊:《电影与文艺》。上海:良友图书公司,1928年。
- [Lu, Mengshu. *Film, Art and Literature*. Shanghai: The Young Companion Books, 1928.]
- 马二先生:《风流女伶之佳点》,《新闻报本埠副刊》1926年7月13日第1版。
- [Ma'rxiansheng. "Advantages of Vaudeville." *Local Supplement to Newspaper* 13 July 1926.]
- 曼罗:《长城新片真假孙行者之布景与摄影》,《剧场消息二》,《申报》1928年4月21日第25—26版。
- [Man Luo. "The Setting and Shooting of the Great Wall's New Release True and False Monkey King." *Shun Pao* 21 Apr. 1928.]
- 予倩:《我编天涯歌女的感想》,《民新特刊》5(1927):1—2。
- [Ouyang, Yuqian (Yuqian). "My Thoughts on Editing *The Wandering Songstress*." *Special Issue of Minxin* 5 (1927): 1—2.]
- :《导演漫谈》,《民新特刊》3(1926):35—37。
- [——. "A Casual Talk by the Director." *Special Issue of Minxin* 3(1926): 35—37.]
- 青民:《观“最后之笑”后》,《申报》1926年7月27日第20版。
- [Qing Min. "After Watching *The Last Laugh*." *Shun Pao* 27 July 1926.]
- 秋柳:《评“可怜天下父母心”》,《国闻周报》43(1926):1—3。
- [Qiu Liu. "Comment on *The Great Devotion*." *National News Weekly* 43(1926): 1—3.]
- 若谷:《日出之印像》,《上海漫画》24(1928):6。
- [Ruo Gu. "Impressions on *Sunrise*." *Shanghai Comics* 24 (1928): 6.]
- 少儒:《电影的新趋势》,《中国电影杂志》5(1927):38—39。
- [Shao Ru. "A New Trend in Cinema." *China Film Magazine* 5(1927): 38—39.]
- 松庐:《评新片“不堪回首”》,《关于“不堪回首”之评论》,《神州特刊》3(1926):21—25。
- [Song Lu. "Comment on the New Film *Unbearable Memories*." *Special Issue of Shenzhou* 3(1926): 21—25.]
- 《谈艺术电影的摄法而及“妖光侠影”》,《申报》1928年9月24日第17版。
- [“Talking about the Shooting Technique of Art Films and *Evil's Shadow*.” *Shun Pao* 24 Sept. 1928.]
- 煮:《纪德国影片“真假荡妇”》,《申报》1926年8月22日第24版。
- [Tao. "On the German Film *Love Is Blind*." *Shun Pao* 22 Aug. 1926.]
- 《中央将映著名德国电影》,《剧场消息》,《申报》1930年2月27日第23版。
- [“The Central Cinema Will Show Famous German Films.” *Shun Pao* 27 Feb. 1930.]
- 《中央开映“西厢记”之盛况》,《剧场消息二》,《申报》1927年9月22日第21版。
- [“The Grand Opening of *Romance of the Western Chamber* at the Central Theatre.” *Shen Bao* 22 Sept. 1926.]
- 克莉丝汀·汤普森 大卫·波德维尔:《世界电影史》,陈旭光、何一薇译。北京:北京大学出版社,2004年。
- [Thompson, Christine, and David Bordwell. *Film History: An Introduction*. Trans. Chen Xuguang and He Yiwei. Beijing: Peking University Press, 2004.]
- 田汉:《银色的梦》。上海:良友图书公司,1928年。
- [Tian, Han. *Silver Dream*. Shanghai: The Young Companion Books, 1928.]
- 王世颖:《艺术与电影》,《神州特刊》3(1926):16—18。
- [Wang, Shiyang. "Art and Film." *Special Issue of Shenzhou* 3 (1926): 16—18.]
- 汪倜然:《浮士德小史》,《第八艺术》1(1929):53,57。
- [Wang, Tiran. "A Brief History of *Faust*." *The Eighth Art* 1 (1929): 53, 57.]
- :《去年在上海映过的欧洲文学影片》,《申报》1927年1月1日第15版。
- [——. "European Literary Films Shown in Shanghai Last Year." *Shun Pao* 1 Jan. 1927: 15.]
- 倜然:《美国底“小影戏运动”》,《申报》1927年3月20日第21版。
- [—— (Tiran). "The 'Little Motion Picture Movement' in the United States." *Shun Pao* 20 Mar. 1927.]
- 蔚南:《影戏的特长》,《银星》15(1927):20—23。
- [Wei Nan. "The Specialty of Motion Pictures." *Silver Star* 15 (1927): 20—23.]
- 吴玉瑛:《写在“字幕之我见”后》,《银星》3(1926):33—34。
- [Wu, Yuying. "Writing after *My View of Subtitles*." *Silver Star* 3(1926): 33—34.]
- 夏衍:《伏虎美人及其他》,《夏衍全集:电影评论(上)》。浙江:浙江文艺出版社,2005年。70—74。
- [Xia, Yan. "The Beauty Who Can Tame Tigers and Others."]

- The Complete Works of Xia Yan: Film Review*. Vol. 1. Zhejiang: Zhejiang Literature and Art Publishing House, 2005. 70 - 74. ]
- 小工:《国产银艺界睁开眼来!》,《大公报(天津)》1929年1月15日第15版。
- [ Xiao Gong. "Domestic Film Industry, Open Your Eyes!" *Ta Kung Pao* 15 Jan. 1929. ]
- 心冷:《介绍德国名影片“Vaudeville”》,《大公报(天津)》1926年9月1日第8版。
- [ Xin Leng. "An Introduction to the Famous German Film Vaudeville." *Ta Kung Pao* 1 Sept. 1926. ]
- 新民:《中国习惯性的电影》,《银星》4(1926):25。
- [ Xin Min. "Film of Chinese Habits." *Silver Star* 4 (1926): 25. ]
- 因:《影戏与文学》,《申报》1925年9月13日第21版。
- [ Yin. "Film and Literature." *Shun Pao* 13 Sept. 1925. ]
- 友愚:《评未来之世界》,《大公报(天津)》1929年7月16日第13版。
- [ You Yu. "On Metropolis." *Ta Kung Pao* 16 July 1929. ]
- 悦庐:《花好月圆之批评》,《大公报(天津)》1926年10月27日第8版。
- [ Yue Lu. "A Critique of *The Night with the Full Moon*." *Ta Kung Pao* 27 Oct. 1926. ]
- 韵:《“市都”里面的说教》,《大公报(天津)》1929年7月30日第13版。
- [ Yun. "Preaching in *Metropolis*." *Ta Kung Pao* 30 July 1929. ]
- 张伟焘:《介绍一张德国的幻梦影片》,《银星》2(1926):42—44。
- [ Zhang, Weitao. "Introducing a German Fantasy Film." *Silver Star* 2(1926): 42 - 44. ]
- 赵琦:《电影艺术的代表作品》,《华北画报副刊》1928年12月2日第23期第1版。
- [ Zhao, Qi. "Representative Works of Film Art." *Supplement to North China Pictorial* 2 Dec. 1928. ]
- 止一:《我们的影片呢?》,《大公报(天津)》1929年8月13日第13版。
- [ Zhi Yi. "Where Is Our Film?" *Ta Kung Pao* 13 Aug. 1929. ]
- 周剑云 陈醉云 汪煦昌:《电影讲义》。上海:昌明电影函授学校,1925年。
- [ Zhou, Jianyun, Chen Zuiyun, and Wang Xuchang. *Lectures on Films*. Shanghai: Changming Film Correspondence School, 1925. ]
- 竹本:《日出“Sunrise”》,《申报》1928年8月18日第27—28版。
- [ Zhu Ben. "Sunrise." *Shun Pao* 18 Aug. 1928. ]
- 转陶:《“海角诗人”评》,《申报》1927年2月10日第17版。
- [ Zhuan Tao. "On A Poet from the Sea." *Shun Pao* 10 Feb. 1927. ]
- :《天涯歌女小评》,《申报》1927年3月19日第17版。
- [ ---. "On *The Wandering Songstress*." *Shun Pao* 19 Mar. 1927. ]

(责任编辑:王嘉军)

(上接第128页)

- :《何为“不可靠叙述”?》,《外国文学评论》4(2006):133—143。
- [ ---. "What is 'Unreliable Narration'?" *Foreign Literature Review* 4(2006): 133 - 143. ]
- 四通:《功能固本培元的郑正秋的字幕》,《电声日报》,1932年5月11日。
- [ Si Tong. "Consolidating Basis and Cultivate Spirit: The Function of Zheng Zhengqiu's Subtitles." *Electroacoustic Daily* 11 May 1932. ]
- 苏珊·桑塔格:《关于他人的痛苦》,黄灿然译。上海:上海译文出版社,2006年。
- [ Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. Trans. Huang Canran. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2006. ]
- 兹维坦·托多罗夫:《叙事作为话语》,朱毅译,《叙述学研究》,张寅德编选。北京:中国社会科学出版社,1989年。
- [ Todorov, Tzvetan. "Narration en tant que Discours." Trans. Zhu Yi. *Study of Narratology*. Ed. Zhang Yinde. Beijing: China Social Sciences Press, 1989. ]
- 弗朗索瓦·瓦努瓦:《书面叙事·电影叙事》,王文融译。北京:北京大学出版社,2012年。
- [ Vanoye, Francie. *Récit Écrit, Récit Filmique*. Trans. Wang Wenrong. Beijing: Peking University Press, 2012. ]
- 王鸿生:《何谓叙事伦理批评?》,《文艺理论研究》6(2015):14—21。
- [ Wang, Hongsheng. "What Is Narrative Ethic Criticism?" *Theoretical Studies in Literature and Art* 6 (2015): 14 - 21. ]
- 肖瑛:《“反身性”研究的若干问题辨析》,《国外社会科学》2(2005):10—17。
- [ Xiao, Ying. "An Analysis of Some Problems in the Study of Reflexivity." *Social Sciences Abroad* 2(2005): 10 - 17. ]

(责任编辑:王嘉军)