

【电影史】

卓别林与中国早期电影观念

胡文谦

【摘要】中国早期电影不仅在影片摄制上努力模仿和借鉴卓别林,在“观念”层面上同样受到卓别林的深刻影响。卓别林“电影将成为人类之写真”和电影“归根结底都不过是一种对人的认识”的观念,让中国电影家、影评人和观众认识到电影应该表现真实的社会人生,认识到电影应该关注和描写人,促使中国电影观念在“现代”层面上前进一大步;卓别林喜剧片注重“有艺术价值的滑稽”,又让中国电影家、影评人和观众懂得滑稽喜剧片的审美追求和价值。这些认识,对于中国早期影坛建构现代民族电影和电影观念具有重要意义。

【关键词】电影观念;卓别林;中国早期电影

【作者简介】胡文谦,文学博士,南京师范大学文学院副教授,研究方向:电影学(江苏 南京 210097)。

【原文出处】《西南民族大学学报》:人文社会科学版(成都),2019.8.178~183

【基金项目】教育部人文社会科学青年基金项目“中国早期电影与外来影响”(16YJC760017)阶段性成果。

卓别林是20世纪最重要的电影艺术家之一。法国电影史家萨杜尔指出:“在整个无声艺术时期,美国的喜剧学派一直是世界上独一无二的学派。卓别林的天才首先给这个学派创造了光辉的成绩”^[1](p.252)]。其喜剧电影在中国早期影坛同样获得巨大声誉,被公认为“以滑稽名者,首推卓别麟”^[2]。早期传入中国的卓别林影片,如《从军记》(*Shoulder Arms*, 1918)、《大闹怪剧场》(*Charlie at the Show*, 1918)、《百万金钱》(*Sunny Side*, 1920)、《发薪日》(*Pay Day*, 1921)、《寻子遇仙记》(*The Kid*, 1921)、《巴黎一妇人》(*A Woman of Paris*, 1923)、《逃犯》(*The Pilgrim*, 1923)、《淘金记》(*The Gold Rush*, 1926)、《马戏场》(*The Circus*, 1928)等,几乎每部都“连演数次,满载好评”,甚至“历二星期之久,观众踊跃如初,卖座至终不衰”^①,其号召力之大可见一斑。

当然,中国早期影坛对卓别林的认识有个过程。“闹剧时期”的卓别林影片,如《从军记》《大闹怪剧场》《百万金钱》《发薪日》等,被看作是滑稽而不是艺术,认为“他的滑稽表演,只靠着唇上的短须,手中的手杖,和脚上的破靴帮助罢了”,是“以扮鬼脸、装油腔为能事,终至毫无艺术的价值”而只能“供人消遣”^②。卓别林影片被接受并承认为艺术,是国人在看了他“艺术时期”的《寻子遇仙记》《巴黎一妇人》

《淘金记》《马戏场》等之后。认为“他的艺术,是真的艺术”,认为这些“有艺术价值的影片”包含着“浓厚的情感、热烈的思想”,“不但能使人一饱眼福,并且能使人的心灵得到一种快乐、安慰或戟刺”^③。且将其与国产片比较,认识到中国“电影艺术实在幼稚得很”^[3],认识到卓别林那些“有艺术价值的影片,是值得吾们永远挂齿的,永远萦绕在脑海中的,永远可赞美的、研究的啊!”^[4]这对中国电影人去学习借鉴,并以此建构中国电影和电影观念来说,都是非常重要的。

对于中国早期电影受到卓别林的影响,学术界关注较少,从电影观念方面的研究更是少见。本文着重从“电影观念”层面论述卓别林对中国早期电影的深刻影响。即如中国早期电影家着重是通过观摩外国影片去琢磨电影艺术和技术,中国早期电影在“观念”层面受到卓别林的影响也主要不是从观念到观念,更多的,电影家、影评人和观众是透过卓别林的影片,去认识电影与社会人生的关系,去认识“电影是什么”以及电影与其他艺术形式的关系,而形成关于电影的观念的。

一、“电影将成为人类之写真”

雅各布斯在《美国电影的兴起》一书中,认为“卓别林的重要不在于他对电影艺术方面,而在于他对人道的作用。如果把他当作一名电影工艺家来看

待,那是微不足道的,他没有给电影添加什么新的形式,但是他创作了许多重要的影片来充实社会”^{[5](p.239)}。确实,相较于艺术形式,卓别林摄制影片更注重内涵,尤其强调要真实地表现社会人生。他说:“艺术无论是让人愉快还是难过,都是支持他所认为的真理的”;“一件东西要足以成为艺术,得让人认为真诚才行”^{[6](p.51)}。电影如何才能体现“真理”和“真诚”呢?卓别林认为最重要的是真实。

卓别林的这种电影观念在中国早期影坛就有译介。1923年,《申报》发表译文《卓别麟对于电影之论调》就介绍了卓别林的这个观点:拍摄故事片应该像新闻片和 Education 片,“所摄入之凡事万物,或极平常,而皆为实事,毫无假借,不事虚构……乃真正日常生活中时有之境遇”^[7]。1925年,《民国日报》发表译文《卓别灵对电影之论调》,强调电影家必须“对于社会上有一种责任之负担”,电影摄制要“能得知社会之真实需要”^[8]。1927年,《中国电影杂志》译介卓别林的文章,强调“电影将成为人类之写真”^[9]。

透过卓别林的影片及文章,中国早期电影家、影评人和观众认识到,电影若具艺术价值,首先是要真实地反映社会人生。时评“他了解‘人生’的真义,所以他无处不以人生问题来作背景”^[10],故“他的艺术,是真的艺术”,他的影片是“作社会生活的写真”^[11],抓住的就是卓别林电影的这个特点。其次,是认识到卓别林摄制电影能够深刻地表现“人生的真意味”。所谓“贾氏的艺术是追求于真理之下的,他是不懈不怠地观照人生、体味人生,然后再由自己独创的方法表现出来,使人们实尝了人生的真意味,而又在欢笑的后面得着大的教训”^[12],就是看到卓别林影片在“作社会生活的写真”基础上,对于社会人生的深刻体验和发现。再次,人们还由此发现了卓别林在美国电影史乃至世界电影史上的独特意义和贡献:“在卓别灵未入电影界以前,电影内容颇多虚伪和不自然的做作”,是他努力摒弃这些,而“把日常生活中观察所得,应用之于趣剧的表演……再把它和社会生活中形形色色的趣味结合起来”,使得银幕表演“渐趋于唯实主义”,促使电影走向自然和真实^[13]。

那么电影如何才能真实地表现社会人生呢?透过卓别林的影片,中国早期电影家、影评人和观众认识到,电影应该真实地描写一般的社会和普通的人,尤其是要真实地描写社会底层的艰难人生,批判社

会中的丑恶,要为社会底层人们鸣不平。特吕弗在《巴赞论卓别林》“前言”中说:卓别林“生活在‘社会的底层’”,这对其电影创作深有影响,“我们应该在这种赤贫的状况中看到一种爆发的力量”^{[14](P.3)}。卓别林影片这种“爆发的力量”让中国人同样感受深刻,认识到此乃因“卓别麟的作品多数是从下等阶级生活描写的缘故”,认识到“他的影戏的特点就是能替一般贫民鸣不平。他的片子,几乎十个中有八个是写贫民生活的片段,所以他演的片子不单可笑,在笑声中实在还含着多少眼泪。”^④当年,国人就是从这里去认识和评价卓别林影片的。例如《巴黎一妇人》,人们看到此片“含有‘个人主义’的思想,他是就婚姻问题上,描写社会之不自然,使个性、人权横被阻遏,至于发生种种罪恶的结果,令人联想到易卜生的社会问题剧的意味”^[15]。《寻金记》和《马戏场》得到好评,也是因为影片“为民众创造些新的东西”,能够使观众得到“深刻的人生印象”^[16]。

电影要真实地表现社会人生,卓别林影片给予中国早期电影家、影评人和观众印象深刻的另一点,就是它打破了美国电影的“大团圆”结局,直面人生真相。此前的好莱坞电影总是大团圆结局,卓别林分析,这是因为“快乐结局之影片,似较为迎合彼等之心理”,因为“喜阅结束快乐的影片,可说是人类的天性”^⑤。而卓别林强调电影表现社会人生要自然、真实,所以他要打破“大团圆”。拍摄《巴黎一妇人》,他是有意追求一种“不快乐结束的影片”,其“内容与结束,与今日之电影,迥然而异”^[17]。《马戏场》同样如此:“差不多的滑稽影片,到末尾都是接吻结婚大团圆,此片却只剩一人,独坐旷野,一种荒凉景况,至今深印在脑子里,从有滑稽影片,未有此种印象”^[18]。中国早期电影家、影评人和观众认识到,一方面,这是因为卓别林“早年经历艰辛,饱经世故,对于人生,透彻异常,其思想见解,尽含哲理”;另一方面,也透露出卓别林摄制影片的现实指向:“欲唤起世界的同情,共谋改善之途”^⑥。如此,人们观赏卓别林影片,能够真切地感受到他善于“观察人生的真实的现象,用他的天才表现出来指导人们,讽刺人们,而使人们得到生活的指导和改良社会的艺术”^[19]。

雅各布斯认为,卓别林影片的重要性“在于他对人道的作用”,他充分而深刻地理解了现代社会的矛盾和问题,愿意“代表那些无权无势的人们,利用他

的艺术,说出了个人对各种各样压迫的反抗”。这种社会意识即在电影中表现社会矛盾与问题,“一直是他创作的灵感……使他的影片保持着现实感而又富有意义”^{[5](P.242)}。可见,卓别林摄制影片更注重“精神”。卓别林说:“余以前之理想,以为只须以结构取胜,其实大谬,此时始知精神之不可少”^[19]。此即雅各布斯所谓“使卓别林声誉鹊起的是他的社会观点”,以及“他别出心裁对社会问题的再体现”,这使其影片具有“感人的力量”^{[5](P.239)}。它也使中国早期电影家、影评人和观众“联想到易卜生的社会问题剧的意味”,懂得了电影摄制之根本:“有艺术的电影不但要有优良的技巧,还须有浓厚的情感、热烈的思想。技巧固是重要,但不过形表而已,所表现的情感与思想却是灵魂。艺术作品之含有情感及思想,正如人底有灵魂”^[20]。并且强调中国电影发展亦应如此——“精神则弥觉饱满,此亦影片最近之变迁,而制片之所应当效法者也。”^[21]

二、“归根结底都不过是一种对人的认识”

卓别林影片表现社会人生受到高度评价,雅各布斯说,还由于他“对人性的洞察力”,认为“卓别林从当一个打打逗逗的喜剧演员开始,至今已成为一个普通人的精神象征”^{[5](P.261)}。这准确抓住了卓别林电影形象的深刻内涵。

确实,卓别林摄制电影注重描写人和人性。他认为无论在银幕上表现喜剧还是悲剧,都是以人的感情做戏。电影要通过性格和情感来描写人,所以卓别林强调摄制电影必须了解人和人性。他说:“我为了电影而研究人类”^[22],认为其影片成功“归根结底都不过是一种对人的认识”^{[23](P.27)}。故卓别林拍摄影片不妨情节简单,但对人的描写却力求复杂深刻。“艺术时期”的卓别林影片受到世界各国观众的欣赏和赞誉,正是因为他他在影片中注重描写人,引起人们强烈的情感共鸣。中国早期电影家、影评人和观众也是通过卓别林的影片及文章,认识到电影艺术要表现人,要透过写人去表现电影家对于社会人生的体验和感悟。

中国早期电影家、影评人和观众接受卓别林的上述观念,主要是从以下四个层面:

其一,是卓别林电影写人注重“真实的生命的表现”。比如《巴黎一妇人》,讲述贫而多情之男子往往受人之污,富人子大都心存玩弄,性情薄弱之女子

往往爱慕虚荣而易其志的故事,在无声电影还很幼稚的时代,此片对人物性格和命运作了深刻分析,其“善描人情之细微”“极近人情”令人印象深刻。^⑦《淘金记》“描写贫人纯洁之爱情,与采矿者冒险猛进、百折不回之精神极佳”,被认为“的确把人底真性情写了一部分”,引人深思。^⑧《马戏场》搬演“一个要反抗环境而又没有相当力量的平凡人”的悲剧人生,“笑声之中无处不是泪痕”^[24],同样让人感慨。有评论者指出:正因为这些影片是“真实的生命的表现”,所以,虽然“其情节是寻常的情节,其背景是寻常演的背景,然而一经映演,剧中人物的喜怒哀乐便和看客的心情融合为一了。我看这影片的时候,只觉得这是真实的人生”。^⑨故《巴黎一妇人》“剧中情节似不过描写巴黎一妇人之片段生活,而实则不啻为天下妇人写照”^[25]。故卓别林影片中的人物可视为“普通人的精神象征”。

其二,是卓别林电影“写人类心理,鞭辟入里,针针见血”^⑩。电影写人还要深入人的内心情感。时评《巴黎一妇人》描写女主人公的内心世界,认为“夫人之心,虽在金迷纸醉之时,其唯一目的,为欲得以完美之家庭、丈夫之爱及儿女之爱,其放荡形骸,本非其愿,实有不得已之苦衷在焉”^[26],观众与片中人物有着强烈的情感共鸣。《马戏场》描写主人公得知其所爱慕的舞女与走绳者相恋时的复杂内心——“当他看见情敌在索上很危急的时候,他亦替他揪着一份心,且流露于形态;可是他的意志,仍然恨不得他立刻掉下来摔死”^[11],同样能够感受到影片刻画人类心理的真实深刻。确实如此,卓别林影片对于人物内心情感的描写,相比于技巧而言,更能体现作为艺术电影的灵魂。而电影对人物内心情感的描写和对人性的认识,能够让观众透过银幕看到自己“心中悲喜的回声”而获得感动,此即雅各布斯所谓使卓别林声誉鹊起的“对人性的洞察力”及其“感人的力量”。

其三,是卓别林电影同情“畸形社会中的弱者”,擅长表现其“精神的痛苦”^[27]。卓别林影片的主要人物大都是孤独的人,悲苦流离的人,他们的人生充满失望和悲哀。经典形象,就是一顶旧礼帽,一双八字脚笨拙皮鞋,一枝绅士的手杖,一副清淡的面孔,即便偶有笑容也是不自然的苦笑。“畸形社会中的弱者”其“精神的痛苦”令国人感同身受,更是称赞卓别林“他同情弱者,同情无产阶级的苦人们”^[12]。进一

步,国人还认识到卓别林的深刻,在于相比于“感觉已经被事实所麻醉了的一般人们,他却用艺术的手腕把一部分人生的悲剧表演出来,让人们从娱乐中得到一种感触”^[128],而体现出强烈的现实批判精神。

其四,是卓别林电影描写人、描写“人性的斗争”,都是为了“解放人性”。国人懂得,卓别林影片表现善与恶、真与伪等“人性的斗争”,其目的是要使世人“有所领悟与省悔”,从而得到“从恶向善、从伪入真的警觉的机会”。论者接着指出:“他的使命乃是想要解放人性”,他认为现实丑恶但人性是善的,电影就是要帮助人们“各自去找‘人’的自己”。其喜剧就是要用笑来“矫正人心”——“在狂笑中会找到笑者本身的兽性来,那笑也便会立刻变为刺向自己兽性的锋芒”^[12]。

因此,卓别林不仅将电影加以人性化,而且还在生动的剧情中注入了细腻的情感。1920年代的中国电影还处于“讲故事”的阶段,少有“人”的描写。而电影作为叙事艺术,能够真正写“人”是其走向成熟的重要标志。正是在这个意义上,有论者指出:“(卓别林说)‘我为了电影而研究人类’……这实在可做我们国产电影的肤浅人物的‘座右铭’”^[29]。

三、喜剧片:“有艺术价值的滑稽”

卓别林电影给予世人最深刻的印象是其喜剧艺术创造。中国早期电影家、影评人和观众在这一方面同样感受深刻,认识到卓别林“他给世人的礼物是‘笑’——有意味的笑,眼泪中的笑,安慰人生的笑。”^[30]

如上所述,“闹剧时期”的卓别林影片被国人认为少有艺术价值。这种看法在1920年以后,随着卓别林“艺术时期”影片的面世而改变。国人称赞卓别林是“喜剧圣手”,称赞其影片为“情理兼备、宜庄宜谐之滑稽新片”^[31]。此时,随着其喜剧电影艺术的走向成熟,卓别林的喜剧电影观念也趋向深刻,强调“滑稽喜剧可以是和希腊悲剧一样伟大的艺术作品”^[6](p.51)]。同样地,透过卓别林的滑稽喜剧片,中国早期电影家、影评人和观众,对于喜剧电影的艺术创造在观念上也有了比较深入的理解。

首先,卓别林使中国早期电影家、影评人和观众认识到,滑稽喜剧片同样必须真实地表现社会人生。真正的滑稽喜剧片,是电影家运用滑稽表演来表达自己对于社会人生的理解。国人看懂了“贾氏把社会生活的各样形式解剖了,分析了,夸张了,映

到我们眼里来,便是一出出的喜剧”^[1],看懂了“他的艺术的价值,并不是在他有滑稽表演的天才。他的艺术的特点,是他能解什么是‘人生’。他用人生问题来作他的背景,再用他的滑稽表演来作他发挥艺术的一种工具”^[10],因此在滑稽中流露出人生的真意义。这使国人认识到,滑稽喜剧片也是“有艺术的影片”,绝不是“能够引人发笑,便算尽了滑稽之能事,其实深动人心的滑稽,有艺术价值的滑稽,不能不于令人发笑之外,还须具有打进心窝的深处的力量”^[32]。所以,卓别林主张滑稽喜剧片要写平民生活,电影家要潜心研究社会人生,也让中国早期电影家、影评人和观众认识到,“喜剧里的写实人生的意味很是浓厚”,喜剧片要“含有滑稽的深意,有深刻的表示,有讽刺的本旨,这才可以算得是一部真正有价值的影片”^⑩。

其次,是卓别林“严肃的滑稽”“喜剧中的悲剧”等喜剧观念的启迪。卓别林认为“观众喜欢喜剧中的悲剧”,认为“幽默是从戏谑性的痛苦中产生的”,所以他强调“喜剧的基础是冲突和痛苦,因此它将痛苦转化为欢笑”^⑪。卓别林是要用滑稽喜剧去抗击生活中的苦难,他认为幽默是对人们的思想情感进行监护的温顺善良的保护人,它可以提高人们求生存的意识并使人们保持理智,从而不会被生活中的变故所压垮。所以,他“能够从喜剧的角度去观看别人觉得不寒而栗的东西”^[33](p.284)]。透过卓别林的影片,中国早期电影家、影评人和观众看到,其中“虽有种种可笑的举动,但这完全是人生的悲剧”,看到“他的笑全是不自然的,里面含有极深的悲哀”,所以他的影片是滑稽其表而沉痛其中,能够“引人在发笑之后,还有些说不出的滋味。结果不但不笑,反而要哭了”,其滑稽片“是人类的喜剧,同时,亦可称为人类的悲剧”^⑫。进而,人们透过卓别林貌似“小丑”的面相,看到了一位伟大的滑稽喜剧表演艺术家的真容;透过卓别林喜剧电影外表的滑稽逗趣,体味到其揭示人生怪相、生命悲哀、现实悲愤的深刻内涵——“许多令人可笑的滑稽剧情、滑稽动作,都从那不幸或是悲哀中出来的”,所以滑稽电影“要从不幸、悲哀的地方去着想滑稽的剧情”,要“用诙谐的态度,冷酷的手腕,表出人类一切的怪相,生命无涯的悲哀”^⑬。

再次,是滑稽喜剧片要注重喜剧形式和喜剧美

感。卓别林最好的滑稽喜剧片之所以经得起反复观赏,主要不是因为其新颖的滑稽噱头,而是其喜剧形式和喜剧美感。卓别林认为滑稽喜剧片“要以使人观之,发生美感,能令人百观不厌,是则影片中之上乘矣”^[19]。透过卓别林影片,中国早期电影家、影评人和观众认识到,其喜剧形式和喜剧美感主要有以下几点:第一,是笑料构思要新颖灵巧。因为滑稽喜剧片“是把生活习惯上的一种言语或动作,给换上一个非习惯的、出乎意料之外的结果”而构成笑的元素,这就要求笑料构思必须新颖灵巧,要有“心思灵巧、富于观察之人,出尔为此般大滑稽家构思笑料”^⑤。第二,是剧情结构要呈现喜剧美感。卓别林认为,滑稽喜剧片其结构美感来自“通过人物、出其不意和悬念等手段达到高潮”^[6](p.53)]。他知道观众看喜剧片爱看对比的戏和出乎意料的戏,所以他总是以新的方式来创造出人意料的戏,同时又用滑稽的意外事件来和他的庄严神气形成对比,如此循环往复推动剧情达到高潮。这使国人也认识到滑稽喜剧片其艺术美感必须源于“笑律”,即由剧情结构所产生的“惊奇、对比、均衡的骤失、重复等”喜剧效果^[13](p.91-94)]。第三,是喜剧片要滑稽而含有多量的幽默,俚俗而又耐人寻味。喜剧片需要滑稽然而不能为滑稽而滑稽地胡闹,美国早期“启斯东”那些充斥追逐掷物、无理取闹的滑稽影片,后来无影无踪,就是因为太胡闹。卓别林“艺术时期”的喜剧创造,则使国人懂得,喜剧片应该“滑稽而含有多量的幽默……(让观众)在脑子内打两个转弯才觉到它的意味”,应该“以俚俗而耐人寻味的最好”,如果能够“从冷隽的地方显出滑稽来”,那就更具“滑稽影片的真价值”^⑥。

中国早期电影家、影评人和观众正是通过卓别林,认识到滑稽喜剧片的重要性,认识到滑稽喜剧片有其独特的艺术价值,认识到摄制滑稽喜剧片同样需要高尚的思想和艺术的手腕。如论者所言:“我们日仆仆于烦恼场中,而欲得一物,把胸中的积闷洗濯一下,那么滑稽影片便是最适用的东西了。盖优美的滑稽片,饱含讽刺,耐人寻味,直接可使观众忘却日间作事的艰辛,心神因此一爽,间接用滑稽的手段,来感化愚顽,针砭恶俗”^[34]。由此,中国早期电影家、影评人和观众意识到,虽然当时国产电影也拍摄了一些滑稽片,可是大都近于胡闹因而失败。他们期望借鉴卓别林以创造真正的滑稽喜剧电影:“愿中

国电影界发愤的研究,能得到拍摄滑稽影片圆满的结果”^[35]。中国早期电影人也正是这样努力的。他们或是借鉴卓别林拍摄喜剧电影,例如沈浮,其《出路》等影片就是“仿卓别林的风格写的”,他说:“我喜欢卓别林的戏,看他的戏是笑中带着眼泪的”^[36](p.31)];或是在其他类型电影中借鉴卓别林的喜剧艺术,例如蔡楚生,他认为知识阶层、小市民和底层民众都爱看卓别林影片,是因为“他的作品的内容进步”和“间于浅显而深入的喜剧形式”,故“为着使我的作品容易和广大的群众接近,多少就采用他这间于浅显而深入的喜剧手法,甚至是很夸张的喜剧手法。”^[37]。

结语

“中国人爱看滑稽,所以好莱坞运来的滑稽影片得到中国一般观众的热烈欢迎,因之电影一天一天地民众化,而中国人也开拍起国产电影来。”^[38]可以说,是卓别林为代表的美国滑稽喜剧电影有力地推动着中国早期电影的发展,是卓别林杰出的滑稽喜剧电影创造给予中国早期电影家、影评人和观众以电影艺术的启蒙。

在中国电影艺术萌芽期,中国电影家、影评人与观众透过卓别林影片,在如饥似渴地欣赏和借鉴其杰出的电影艺术创造的同时,也在琢磨和领悟卓别林关于电影的思想观念。它使中国早期电影家、影评人和观众认识到,有价值的艺术电影必须真实地描写社会人生,尤其是描写社会底层人们的艰难生存,表现人生的真意味;认识到电影创造归根结底是表现对于人的认识,所以电影要研究人,描写人的情感与遭遇,注重真实生命的表现,描写人性的冲突和挣扎以解放人性;认识到有艺术价值的滑稽喜剧电影是与悲剧类同的严肃艺术,具有独特的审美价值。这些认识,对于中国早期影坛建构现代民族电影和电影观念具有重要意义。

注释:

① 闻铃《顾影闲谈》(《申报》1928年5月8日,第21版),周尚《谈〈淘金记〉》(《申报》1926年12月1日,第21版)。

② 周剑锋《看了〈马戏〉以后》(《中国电影杂志》1928年第1卷第12期,第30页),张凰《赏影余感》(《申报》1922年2月20日,第8版)。

③ 参见罗梦《从卓别林的〈马戏〉说起》(《民国日报》1928年12月9日,第17版),冷皮《〈马戏〉话》(《大公报》1928年4月

10日,第9版),偶然《看〈淘金记〉后》(《申报》1926年12月8日,第19版)。

④梦娜《国片复兴运动中的电影剧本选择问题》(《影戏杂志》1930年第1卷第8期,第28-29页),天鹅《五个滑稽家的观察》(《大公报》1926年12月3日,第8版)。

⑤伯编译《卓别麟之电影论文(二)》(《申报》1923年10月28日,第18版),佚名编译《卓别林之电影事业革命谈(二)》(《大公报》1925年5月31日,第6版)。

⑥佚名《卓别麟导演之悲剧》(《申报》1925年3月20日,第7版),雷孝实《对于〈巴黎一妇人〉的一点主观批评》(《大公报》1926年10月28日,第8版)。

⑦参见毅华《论卓氏导演之新片》,伯长《观〈巴黎一妇人〉后》,同载《申报》1925年3月28日,第7版。

⑧参见震遐《记〈淘金记〉》(《申报》1926年2月24日,第20版),偶然《看〈淘金记〉后》(《申报》1926年12月8日,第7版)。

⑨胡仲持《影戏与艺术》,《大中华百合公司特刊》1926年第11期《探亲家》特刊,第46-47页。

⑩剑云《评〈三个妇人〉》,《明星公司特刊》1925年7月第3期《上海一妇人》号,第1-4页。

⑪佚名《四十以后——礼赞贾波林氏的四十初度》(《大公报》1929年4月16日,第15版),罗树森《谈滑稽电影》(《明星特刊》1927年第25期,第1-3页)。

⑫转引自[美]康·布·栗山:《卓别林的不纯正的喜剧》,叶周译,《世界电影》1994年第1期,第43-67页。

⑬参见粼《看了〈马戏〉之后》(《大公报》1928年7月17日,第10版),云心《〈马戏〉的回味》(《大公报》1928年4月17日,第9版),冷皮《〈马戏〉话》(《大公报》1928年4月10日,第9版)。

⑭罗树森《谈滑稽电影》(《明星特刊》1927年第25期,第1-3页),获野《电影的民众化》(《影戏杂志》1929年第1卷第4期,第35-36)。

⑮参见冷皮《陆克、贾波林、〈无胆英雄〉及此》(《大公报》1928年6月5日,第10版),观灼《美国电影界中之笑料造意家》(《申报》1924年3月13日,第17版)。

⑯参见张亦庵《滑稽影片的幽默及字幕》(《申报》1926年8月28日,第22版),罗树森《谈滑稽电影》(《明星特刊》1927年第25期,第1-3页),心冷《如果贾波林当真来了》(《大公报》1927年5月15日,第8版)。

参考文献:

[1][法]乔治·萨杜尔.世界电影史[M].徐昭,胡承伟译.北京:中国电影出版社,1995.

[2]周瘦鹃.影戏话(四)[N].申报,1919-08-07.

[3]偶然.看《淘金记》后[N].申报,1926-12-08.

[4]罗梦.从卓别林的《马戏》说起[N].民国日报,1928-12-09.

[5][美]刘易斯·雅各布斯.美国电影的兴起[M].刘宗锃等

译.北京:中国电影出版社,1991.

[6][美]查尔斯·卓别林.艺术会普及吗?(1924)[A]/好莱坞大师谈艺录[M].郝一匡等译.北京:中国电影出版社,1998.

[7]伯长编译.卓别麟对于电影之论调[N].申报,1923-10-21.

[8]伟涛编译.卓别灵对电影之论调(续)[N].民国日报,1925-12-31.

[9][美]卓别林.电影之将来[J].佚名译.中国电影杂志,1927(1).

[10]东鲁.《马戏》的回味[N].大公报,1928-08-28.

[11]冷皮.《马戏》话[N].大公报,1928-04-10.

[12]佚名.四十以后——礼赞贾波林氏的四十初度[N].大公报,1929-04-16.

[13]W.T.卓别灵之艺术的成就[J].东方杂志,1927(15).

[14][法]特吕弗.前言[A]/巴赞论卓别林[M].吴惠仪译.上海:上海人民出版社,2008.

[15]雷孝实.对于《巴黎一妇人》的一点主观批评[N].大公报,1926-10-28.

[16]沈子宜.对于国产影片说几句逆耳的话[J].电影月报,1928(7).

[17]佚名编译.卓别林之电影事业革命谈(二)[N].大公报,1925-05-31.

[18]云心.《马戏》的回味[N].大公报,1928-04-17.

[19]伯编译.卓别麟之电影论文(三)[N].申报,1923-12-31.

[20]偶然.看《淘金记》后[N].申报,1926-12-08.

[21]王石农.《巴黎一妇人》之评述[N].申报,1925-03-24.

[22]友萍.谈卓别灵[J].现代文学,1930(1).

[23][美]卓别林.我的秘诀[A]/崇业译.现代艺术札记[M].北京:外国文学出版社,2001.

[24]陈大悲.可怜的贾波林(四、五)[N].京报,1930-04-18、25.

[25]佚名.卓别麟导演之悲剧[N].申报,1925-03-20.

[26]麒.新片《巴黎一妇人》述评[N].申报,1925-03-23.

[27]崇素.女难之人卓别麟(下)[N].申报,1926-11-22.

[28]陈卿.谈卓别麟[J].影戏生活,1931年第1卷第24期.

[29]友萍.谈卓别灵[J].现代文学,1930(1).

[30]柏晋.卓别麟的婚姻问题[N].申报,1927-03-20.

[31]月池.电影漫谈[N].申报,1924-07-16.

[32]粼.看了《马戏》之后[N].大公报,1928-07-17.

[33][苏]C.爱森斯坦.Charlie The Kid[A]/爱森斯坦论文集[M].北京:中国电影出版社,1985.

[34]易翰如.滑稽影片小谈[J].影戏春秋,1925(12).

[35]罗树森.谈滑稽电影[J].明星特刊,1927(25).

[36]沈浮.热衷电影艺术的开始[A]/沈德才,沈德利.萤火与炬火——沈浮传[M].北京:人民文学出版社,2005.

[37]蔡楚生.会客室中(续)[J].电影·戏剧,1936(3).

[38]金太璞.卓别麟过去现在将来[J].影戏生活,1931(47).