

【电影史】

鸳鸯蝴蝶派与早期中国电影的本土化接受

李 斌

【摘 要】鸳鸯蝴蝶派用小说化的艺术修辞手法书写电影人的寻常家事,通过制造心理共鸣和情感共振,为市民最终接受电影这一新的“媒介物种”铺平了道路。他们以电影人的悲欢离合为素材创作了不少小说,使公众熟悉了电影人物与各种电影空间,加深了观众和电影的情感联系。他们的电影评论从传统戏剧和文学艺术中吸取养分,是早期中国影戏理论的重要组成部分,既起到了启蒙教育观众的作用,也为中国电影本土化架构了理论基石。他们以报刊为载体,以评论、杂记为渠道,用合乎中国人审美心理的方式将电影引入人们熟悉的日常生活中,将电影这一冷冰冰的技术物件与公众可感知、可理解的身边事物、生活经历、社会交往融合起来,推动了早期中国电影的本土化。

【关键词】鸳鸯蝴蝶派;中国电影;本土化

【作者简介】李斌(1977-),男,博士,江西兴国人,苏州科技大学文学院副教授,主要从事影视艺术研究(江苏苏州 215009)。

【原文出处】《重庆邮电大学学报》:社会科学版,2020.4.124~129

【基金项目】国家社会科学基金后期资助项目:江苏艺术家与早期中国电影发展研究(14FYS003);江苏省教育厅人文社会科学规划项目:周瘦鹃生活审美艺术研究(2019SJA1252)。

鸳鸯蝴蝶派与中国电影本土化的关系是近年来早期中国电影史研究的重要议题。电影本土化是西方电影技艺融汇传统文化形式和民族精神的过程^[1],这种“融汇”既包括电影内部的叙事调整和市场适应^[2],又包括电影外部的观众认知与认同建构,也就是本土化接受的问题。学界重点关注了鸳鸯蝴蝶派小说的改编对电影的促进作用,如颜纯钧认为通俗小说在人物思想和情感的交流上所拥有的深广空间,在言语、动作和场景的细节设置上的极大优势,也使电影在抒发情感时更有望达到震慑观众的强度和力度^[3]。钟大丰认为20世纪20年代的中国电影在美学标准上最大的成果,就是对戏剧性叙事方式作为一种主流形态的确认^[4]。这些文章承认了鸳鸯蝴蝶派小说作为电影“剧本”的间接作用,但忽视了其

对早期中国电影观众认识、接纳电影的推动作用。

鸳鸯蝴蝶派以报刊为载体,以评论、杂记为渠道,用合乎中国人审美心理的方式将电影引入人们熟悉的日常生活中,用通俗语言阐释电影奥秘的做法,直接推动了早期中国电影的本土化。韩琛提到早期中国电影本土化的“无意识”的概念^[5],是与彼时的报刊环境有直接关系的。鸳鸯蝴蝶派在报刊中对电影的宣传、以电影为主题的创作、对中国电影的评论等“媒介话语”构成了对彼时公众“电影意识”的培养。公众的电影素养、电影共识与电影认同的产生,是中国电影“内部”的艺术与机制本土化的前提。

由于史料缺乏,早期中国电影观众难以被写进电影史^[5]。本文试图填补从观众视野对早期中国电

影进行研究的空白,从鸳鸯蝴蝶派培育早期观众的视角出发,重点关注鸳鸯蝴蝶派如何通过文本调度建立电影与观众内心的连接,并营造出合适的亲近感,将电影这一冷冰冰的技术物件与公众可感知、可理解的身边事物、生活经历和社会交往相融合,进而与他们的接受审美心理发生共鸣与共情化的反应,从而为审视早期中国电影的本土化发展情状提供重要的视窗。

一、后台隐私:公私互参与场境合并

约书亚·梅罗维茨(Joshua Meyrowitz)在《空间感的失落:电子媒介对社会行为的影响》一书中,提出了他对媒介、情境与行为的关系的看法。他认为“电子媒介倾向于消除现场与通过媒介的间接信息互动之间的差异。如今,人们无需亲临现场,就可以耳闻目睹他人的发言与容貌。电子媒介的广泛使用,开创了许多新的社会情境”^{[6]518}。虽然鸳鸯蝴蝶派赖以刊发电影评论的报刊与梅罗维茨所说的电子媒介是有差异的,但报刊在当时的确算得上是新媒介,因此它塑造了新的媒介环境,起到了梅罗维茨所说的融合和改变原有物质生活场所情境的作用。

20世纪初,上海这一城市打破了传统的居住结构、社会结构和认知世界的结构,进化为以媒介主要是以报刊为信息集散点的社会,因此新闻成为结构社会、凝聚社会和制造共识的渠道。据王云五《战时出版界的环境适应》一文所述,“平时我国出版业百分之八十六在上海”^[7],其中很大一部分出版物是由通俗小说作家来掌持,据统计,鸳鸯蝴蝶派编辑刊物仅上海一地就达340种,发达的报业为这种以新闻媒介为核心的社会结构提供了基础。鸳鸯蝴蝶派在自己主编的报刊上发表的关于电影的新闻成为街谈巷议的焦点,徐宝璜在《新闻学》中论及“新闻之精采”的标准时,称其须为多数阅者所注意,而方式之一就是“人们对于著名之人物,虽素未谋面,而其一言一

动,则多甚注意之”^[8]。电影以趣味隐私的小道消息的形式进入了市民的认知空间。

鸳鸯蝴蝶派擅长传播电影人的小道消息,这与其参与制作电影的圈内经历和熟悉电影圈的人脉资源有关。在包天笑的《钏影楼回忆录》中,他记载了与《空谷兰》剧组去杭州拍戏的事情:

“石川也来邀我同去,我也去了,同时演员、明星。一共恐有二十多人。他们先派人到杭州西湖去雇好一条船,那是一条大船,有舱有蓬的,比了苏州的那些画舫,还要大些。又在湖滨旅馆去定了好几个房间,演员中确有多人未曾到过杭州,便是杨耐梅、张织云也不曾作过湖上之游呀!所以这一回大家兴高采烈,经过三天两夜,外景拍成,回到上海。”^[9]

从中可见包天笑与剧组人员的亲密关系。周瘦鹃在《明星失明星》中说郑鹧鸪“为人甚干练,能尽瘁于公共事业,比投身影戏界,又能专心研究,崭露头角”^[10]。在《圆颅英雄与觉悟》中说凌怜影“曩以新剧悲旦鸣于时,恨海一剧,久饮香名,自去红氍毹,习陶朱术……比忽手创三星影片公司”^[11],也显现出周瘦鹃与电影人的深交。

若论熟悉电影圈内情的“局内人”,徐碧波更堪此号!他是熟知电影人内情的友联公司的具体经营者。徐碧波在《影事前尘录》一文中讲述了他所见、所经的有关电影人的故事。如影星林雪怀因欠债赌博欺骗徐碧波签字而骗取周世勋的钱财,从中可见林雪怀不但在与胡蝶的情感纠葛中扮演了负心汉角色,而且在人格上也是有缺陷的^[12]。而路明之名非陈铿然所取,乃路明自己取自“心地光明”之意^[13]。这些有关电影人的故事皆为一手见闻,读者十分感兴趣。徐碧波在《徐园星聚记》一文中则描述了电影公会在徐园召开成立大会的事情,提到了杨耐梅、韩云珍“娇憨”登台,云珍“穿着黑纱袍,戴着巨大的耳

环”^[14]。他另一篇《会场见闻》讲述了电影人在中央戏院公演时,影星宋痴萍与他握手寒暄,宋君“谈吐潇洒,精神奋发,出言都中肯要”,梁赛玲穿着红色的绸缎衣裳,和时报记者亲密交谈^[15]。这些描写如镜头般重现了明星云集的场面,一解时人好奇之心。汤哲声指出,鸳鸯蝴蝶派小说有新闻化的倾向^[16];反之,其新闻也有小说化的倾向。徐碧波谈及演员路明的成长经历时的一段笔法颇似小说:

“有个武进名士徐涵生,他写得一手好字,而且又是一个鉴别家,骨董书画,一经他的定评,那真伪是立判的。他和许世英先生很有渊源,曾经做过他的秘书,不幸去年夏季,患脑溢血而死了。他遗下两个女儿,长的便是琴芳,幼的却是路明了。”^[13]

这种生动的记述有别于一般记者捕风捉影的描写,而是事有实据。鸳鸯蝴蝶派亲身参与了电影制作、经营与放映工作,是电影人的“自己人”,所以他们描述的可信度很高,“尽有基于夙因,而参以新得,或抒己见,加以评鹭,或凭事实,明晰记载,无夸无讳,悉据真相焉”^[13]。正如约书亚·梅罗维茨(Joshua Meyrowitz)所言:“当人们每天在同样的物质场所活动时,一个对情境划分的新的、稳定的界线就会产生。”^[16]^[525] 电影人的寻常家事用小说化的艺术修辞手法写来,别具动人的叙事效果。人们开始像谈论自己家人、邻居一样讨论电影人的故事的时候,电影也随之深入人们的生活。经常接触这些电影人的消息所造成的心理共鸣和情感共振,为市民最终接受电影这一新的“媒介物种”铺平了道路。

二、文艺想象:情感沟通与心理共鸣

受众对电影的认知存在两个层次:认知与认同,通俗小说对电影观众的引导作用主要体现在这两个层次上。在认知层次上,通俗小说帮助公众了解电影里的角色安排、情节设计、叙事套路,消除观众对电影的陌生感。一开始人们虽然对电影比较陌生,

但对电影的原本——通俗小说却十分熟悉,以通俗小说所示的电影情节、人物、主旨为引导来欣赏和理解电影。在认同层次上,通俗小说将电影作为素材和背景融进小说,描写电影人的喜怒悲欢,使公众熟悉电影人物与各种电影空间,加深观众和电影的情感联系。

近代小说多依托杂志报刊而存在,民国初年的小说杂志中,由鸳鸯蝴蝶派掌握的占了很大一部分。据郑逸梅在《民国旧派文艺期刊丛话》中所列,当时这类刊物共有114种之多,它们标榜文学的娱乐性、趣味性、消遣性,题材上注重新闻性、秘闻性、传奇性。鸳鸯蝴蝶派通过这些小说描摹社会情状和刻画市民文化生态,吸引了众多读者,也成为电影被本土公众认知的桥梁。早期诸多观众之所以被吸引进电影院,不少人“盖小说既已寓目,即可以影片中所睹互相印证也”^[17]。彼时小说的女性读者很多,如小说《玉梨魂》通过《民权报》销售,闺阁女郎几乎人手一编。影星杨耐梅也喜欢阅读《玉梨魂》,“重阅《玉梨魂》小说者数遍,所有诗文,多能咏诵,对于剧情,遂易体会,能适合筠倩之身份”^[18]。电影院的女观众也逐渐增多,《空谷兰》至苏州放映时,“女子尤多于男子,衣香鬓影,略具卡尔登之雏形,有恐不得佳座,饭后已至者”^[19]。这与小说阅读的推动之功密不可分。通俗小说在彼时民众心中的地位是很高的,所以影片制作方常常会拿通俗小说家来作宣传,如根据包天笑小说《诱惑》改编的电影《可怜的闺女》在中央大戏院试片,“包天笑编剧”几个字就在《申报》广告中被醒目标出。

“小说界革命”后期,人们对小说的期待已经发生了“位移”,与自身生活密切相关的男女之间的悲欢离合作为“核心期待”重新回到了阅读兴趣的中心地带。鸳鸯蝴蝶派将电影作为素材和背景融进小说,丰富了小说的艺术表达境界,朱瘦菊的小说《此

中秘密》就把男女青年谈恋爱的影院作为故事发生地,小说写道:“三新想时候甚早……最好到虹口去看影戏,……而且自己略识几个洋文,若能将影戏情节讲给她听,她一定欢迎,于是更容易同她接近了。”^[20]在这些小说故事中,电影院不但作为背景而存在,且小说的主人公也往往设定为电影人的职业身份,即把电影人的爱情故事与人生际遇作为主要内容来讲述。在周瘦鹃主编的《紫罗兰》“电影号”中,小说《惊变》《秋波》《凤孤飞》都将电影人设为主角,向读者展现了电影人的情感生活,映射出当时电影人内心的挣扎、彷徨、迷惘与痛苦^[21]。

电影还与小说结合而成一种新的形态——影戏小说。1914年,周瘦鹃在《游戏杂志》上发表的《何等英雄》一文描述了同名影片“连演十数夜而观者无厌”的盛况,交代影片中的主要人物,并配有影片剧照,后来他常把看到的外国电影改编成小说,以应付出版之需^[22]。陆澹庵也将电影《毒手》《黑衣盗》等改编成侦探小说。包天笑也将电影改编成小说在报刊连载。在周瘦鹃的小说《对邻的小楼》中,男主人公可以偷窥到邻居一栋出租房子里的人的行动,一会儿是一对男女前来幽会,后来换成一对小夫妻,后来又有别的关系,完全不能确定,营造了类似希区柯克电影《后窗》的风格^[23]。《紫罗兰》“电影号”中周瘦鹃的《春宵曲》从隐身人物的视角大段描绘电影情节的写法也具有“蒙太奇”性质。由于当时有照相机,与俞天愤的侦探小说同时刊登在报刊上的还有根据小说情节摆拍的照片,这些照片与小说情节相映衬,令读者读来饶有兴味,它们显然适应了时人喜欢看电影的心理^[24]。电影为小说提供了可以引用的大量文化资源时,也在这种被引用的叙事中为公众熟悉。小说里的儿女情长、歌舞厅里的软玉温香、唱片机里的你依我依、银幕里的悲欢离合也真正融合起来,成为了一种新的都市文化样态。

三、艺术解谜:知识传输与理论指导

电影初入上海时,市面上没有相关的刊物和书籍,据程步高回忆:“公共租界的南北四川路上,有几家西文书店。外国电影理论学术书籍,尚未问世。美、英、法杂志月刊,只有三四种,内容粗浅,大部分为广告,余为宣传文字。电影文学,明星小史,新片剧照,影星艳影,毫无价值。”^[25]人们对电影还是一无所知,“民众对于艺术之观念不正确,故仍以娼优隶业并称,不知尊重戏剧家之身份,于是前程远大之影片事业,亦因国人之观念不正确,轻轻以游戏一语,降落其地位矣”^[26]。媒介知识是城市知识的重要部分,人们如果缺乏新的媒介知识,就难以真正融入城市的现代生活。范伯群认为鸳鸯蝴蝶派的作品告诉老百姓(尤其是外乡移民)在城市中的安身立命之道,是农本社会乡民转型为资本社会市民的形象化“启蒙教科书”^[27]。在电影知识的输入方面,鸳鸯蝴蝶派也发挥着“启蒙”之功。

20世纪20年代初,鸳鸯蝴蝶派参与创办、编辑了大量电影报刊,同时他们为自己办的刊物以及其他综合文化类报刊撰写影评,“几乎包揽了各电影杂志的批评文章”^[28]。这些文章承担了传达电影历史、制作、艺术等知识的作用,帮助人们了解电影知识,为“电影时代”的到来做准备。如果说鸳鸯蝴蝶派的通俗小说让人们懂得了“城市生活”,那么他们的电影评论则让人们了解了“城市生活”的重要组成部分“电影生活”,使得他们在“现实环境”和“媒介环境”中都成为合格的现代人。

鸳鸯蝴蝶派具有电影从业的经验,且因翻译、写作与办报工作之便,读到了一些国外的电影刊物,他们编采国外讯息、总结影人经验,结合自身体会帮助人们度过了最初的“电影知识真空期”,增进了大众对电影的理性认识。他们不但在电影方面的文化积累、眼界要高于一般人,而且文笔流畅、表达能力高

超,因此他们的电影评论的写法形象而生动,可读性较强。

在鸳鸯蝴蝶派的带领下,中国电影开始了大规模的知识启蒙。这些介绍电影知识的文字既有原创,也有译作,涉及剧本创作技巧,电影历史介绍,影片人物表演、服饰、背景之艺术分析,电影市场拓展等诸多内容。他们的电影批评客观上担负起传播电影知识的重任,提升了彼时公众的媒介素养。

一方面,鸳鸯蝴蝶派呼吁国产电影“振兴”与“自强”,鼓励人们建立对国产电影的“文化自信”;另一方面,鸳鸯蝴蝶派也指出,电影不能盲目迎合观众,而应注重合理引导。陈小蝶认为“影戏为通俗教育,尤不宜酿成靡靡之风”^[29]。张碧梧认为电影应当“促进教育,发扬文化,解决人生的苦闷,增重人生的真趣”^[30]。顾明道也认为电影应起到振奋民族精神、改造民族品性的作用,他认为神怪片“苟能取精用宏,去其浮痴而扼其窍要,则非特易使观者赏心悦目而间接则能鼓励人民冒险之精神”^[31],他积极主张观众要树立对国产电影正确的观影态度,这对国产电影的健康发展是大有裨益的。

鸳鸯蝴蝶派的有些评论具有一定的学术性,它们不像“观后感”这么简单,而是展现出对电影的一些理性认识。陈小蝶在《编剧余谈》中对影戏剧本的曲折性进行了强调与重视,在《影戏之国民性与音乐之感召力》中对银幕与音乐的“相依为命”的关系进行了阐发。程小青翻译西方资料而成《电影编剧谈》,介绍了西方电影如何将“高尚之理想”融入“娱乐的形式”。范烟桥在《历史影片之价值》中对当时流行的历史类题材影片提出“注意其民族兴亡之症结,为积极之兴奋”之号召。江红蕉在《我在电影界》中对电影和宣传的关系做了深刻分析。马二先生在《怎样方可以做成好影片》中,从剧本、分幕、表演、取

景、字幕五个方面勾画了一部好影片出台的路径,“务达美满而后止”,对电影剧作的态度尤为认真。程小青翻译费力泼氏(Henry A Philips)教授的文章《电影编剧谈》(*The Feature Photoplay*)并发表在《电影月报》上。徐卓呆博采外国资料写成《世界最大的影戏院》,既介绍了洛希克剧场的场馆设计、设备装置等“硬件”信息,也介绍了剧场的周售款项、票价等级等“软件”信息,大开国人眼界。徐卓呆还译著《影戏学》,陈山认为这本著作对电影理论中国化的尝试、默片艺术和技术的全面规范、电影理论语汇的创设都做了极其重要的开拓性贡献^[32]。

鸳鸯蝴蝶派的电影评论从传统戏剧、文学艺术中吸取养分,形成了早期中国影戏理论的组成部分,“新的理论话语与全球化的西方电影理论话语的融合才是中国电影生长壮大的根基”^[33],他们对早期中国电影的理性探讨,既起到了启蒙教育观众的作用,也为中国电影本土化架构了理论基石。

四、双重功能:文学启蒙与情境营造

早期中国电影不但是在叙事艺术、题材建设上对本土作品的吸收与资源优化、创新利用的过程,而且是观众对电影的熟悉和认同的心理接受过程。严格来说,观众对电影的认识和认同是贯穿于叙事、题材的本土化的全过程的,它们不是并列关系而是相融并行的关系。早期中国电影的本土化不只是电影内容的本土化,也是电影自身在观众心里的接受过程。本土化的主体推动者不只是电影人、电影公司,也包括媒体人、文化人、作家等。鸳鸯蝴蝶派不只是对电影叙事、题材起到了基础的改编作用,还通过现代媒体和合适的语言文本起到了引导观众、培育电影市场的作用。

笔者曾撰文指出,鸳鸯蝴蝶派对早期观众的“文学启蒙”建立了观众对电影的最初认识,这种做法是中国电影本土化的特色所在,亦是中国电影产业顺

利发展的重要动能^[34]。当然,笔者着重谈了“文学启蒙”的问题,也即鸳鸯蝴蝶派小说对他们走上电影之前的对于观众的熟悉作用,而本文向前多走了一步,认为他们的文学作品之外,还对知识输入以及媒介环境营造起到了作用。通过本文的分析,我们建立了对鸳鸯蝴蝶派对中国电影本土化作用的全面认识。他们不但对电影的叙事、艺术创新起到了作用,而且对电影的媒介环境的塑造和电影观众的营造起到了作用。其中,在观众的培育上,他们的作用也是双重的,在前电影的文学原本上对观众进行启蒙,并通过媒介平台营造了培育观众的氛围。我们不但不能低估鸳鸯蝴蝶派在早期中国电影中的地位,而且还要认识到他们的作用是多层面的,不止一个面向。

马二先生认为观众才是推动中国电影发展的动力,他指出:“夫观众之批评,不必全是也。其取舍,亦不必皆当也。要其趋而观之,则一也,是社会之对于国制影片,已明明有需要者矣,其誉之也,是表示其需要之切也。是故每一部影片之成,不论其成绩如何,而社会上之需要量,尚每苦不给,求过于供,实为中国影片事业发达之主因,吾故曰,中国影片之进步,实观众之力,以其需要故也。”^[35]可见,鸳鸯蝴蝶派通过改造早期中国电影观众而推动中国电影发展。他们用新闻、小说、评论等营造了“拷贝环境”,以“局内人”视角对后台隐私的揭露、情节动人的故事召唤和融艺术赏鉴、机理阐释于一炉的知识传输等,推动了中国电影的本土化接受过程,完成了电影这一新媒体的大众认知和认同工作,为电影高潮的到来准备了群众认知基础和知识储备,促进了以电影为中心新的都市文化生态的生成。陈林侠指出,中国电影与西方的“全球本土化”战略相反,在地/本土经验呈现出了弱化、空洞倾向^[36]。鸳鸯蝴蝶派为当下“正在路上”的电影本土化与全球化的互动提供

了历史参照,其取得的经验对中国电影本土化发展的“媒介情境”的营造有着借鉴意义。

参考文献:

- [1]韩琛.早期中国电影的本土化与类型化[J].滨州学院学报,2013(1):88-93.
- [2]陈梦熊.俗文学传统与早期中国电影本土化发展[J].新世纪剧坛,2016(2):47-50;饶曙光.中国电影本土化战略与全球化视野[J].电影艺术,2012(6):5-13.
- [3]颜纯钧.论文学对电影的影响[J].福建论坛(文史哲版),2000(5):5-16.
- [4]钟大丰.“影戏”理论历史溯源[J].当代电影,1986(3):75-77.
- [5]陈一愚.空白、身份与欲望:中国早期电影观众的多元建构[J].当代电影,2019(2):103-106.
- [6]张国良.20世纪传播学经典文本[M].上海:复旦大学出版社,2003.
- [7]王云五.旅渝心声[M].上海:商务印书馆,1946:249.
- [8]徐宝璜.新闻学[M].北京:中国传媒大学出版社,2018:14.
- [9]包天笑.钏影楼回忆录[M].北京:中国大百科全书出版社,2009:547-548.
- [10]鹃.明星失明星[N].申报,1925-04-17(4).
- [11]鹃.圆颅英雄与觉悟[N].申报,1925-04-12(5).
- [12]徐碧波.影事前尘录 雪魂谍影[J].乐观,1942(11):93-102.
- [13]徐碧波.影事前尘录 南天一羽(上)[J].乐观,1941(7):84-91.
- [14]徐碧波.徐园星聚记[N].申报,1927-09-16(4).
- [15]碧波.会场见闻[N].申报,1927-09-03(5).
- [16]汤哲声.大众传媒与中国现代通俗小说创作[J].西南师范大学学报(人文社会科学版),2004(5):165-169.
- [17]周瘦鹃.影戏话[N].申报,1919-06-20(6).
- [18]庐伯.耐梅女士[J].电影杂志,1924(1):45.
- [19]范烟桥.《空谷兰》之苏州观[J].紫罗兰“电影号”,1926(12):78.

- [20]范伯群.鸳鸯蝴蝶——《礼拜六》派作品选:下册[M].北京:人民文学出版社,1991:475.
- [21]李斌.早期电影时通俗文学的影响——以《紫罗兰电影号》小说为例[J].重庆邮电大学学报(社会科学版),2012(2):100-105.
- [22]郭建飞.周瘦鹃的“礼拜六”[D].沈阳:辽宁师范大学,2010:21.
- [23]李欧梵,罗岗.视觉文化·历史记忆·中国经验[J].天涯,2004(2):12-13.
- [24]汤哲声.比翼双飞:1921-1931年中国的通俗小说与商业电影[J].文艺研究,2012(3):81-88.
- [25]程步高.影坛忆旧[M].北京:中国电影出版社,1983:134.
- [26]周剑云.中国影片之前途[J].电影月报,1928(2):89.
- [27]范伯群.市民大众文学——“乡民市民化”形象启蒙教科[J].湖北大学学报(哲学社会科学版),2013(4):31-38.
- [28]范伯群.中国现代通俗文学史(插图本)[M].北京:北京

大学出版社,2007:579-580.

- [29]陈小蝶.银幕闲谈[J].明星特刊“盲孤女号”,1925(7):68.
- [30]张碧梧.提倡国产影片的第一要着[J].电影月报,1928(2):72.
- [31]顾明道.西游记摄制影片果有价值乎[J].上海影戏公司特刊“盘丝洞”号,1927(5):84.
- [32]陈山.默片时代中国电影理论的奠基[J].电影艺术,2008(2):102-109.
- [33]潘秀通,潘源.全球化与本土化——论中国电影理论话语的新世纪突围[J].北京电影学院学报,2004(1):24-25.
- [34]李斌.比较电影学视野下鸳鸯蝴蝶派文人的电影传播——以中国与日本电影比较为例[J].重庆邮电大学学报(社会科学版),2010(4):60-67.
- [35]马二先生.中国影片之需要量[J].明星特刊“未婚妻”号,1926(6):74.
- [36]陈林侠,周露霞.“全球本土化”与中国电影资本重组中的三种“跨地性”叙述[J].戏剧,2011(1):139-148.

Mandarin Duck and Butterfly School and the Localization

Acceptance of Early Chinese Films

Li Bin

Abstract: The mandarin duck butterfly school used fictional artistic rhetoric to write the ordinary family affairs of filmmakers. By creating psychological resonance and emotional resonance, it paved the way for the citizens to finally accept the film as a new "media species". They incorporated the film as the material and background into the novel, described the fictional story of the joy, anger and joys of the filmmaker, made the public familiar with the film characters and various film spaces, and deepened the emotional connection between the audience and the film. Their film reviews absorbed nutrients from traditional drama, literature and art, and formed an integral part of the early Chinese film theory. They not only played a role in enlightening the audience, but also built a theoretical foundation for the localization of Chinese films. They took newspapers and magazines as the carrier, comments and essays as the channel, and introduced films into people's familiar daily life in a way consistent with the aesthetic psychology of Chinese people. They integrated the cold technical object of films with the things around the public that can be perceived and understood, life experience and social interaction, and promoted the localization of early Chinese films.

Key words: mandarin duck butterfly school; Chinese film; localization