

## The Public Communication Space of “World of Tears” and Formation of the Sentimental Nationalist Narrative of Early Chinese Cinema

Zhang Cheng

**Abstract:** This paper researches the emotional framework of pathos in the public communication space during the emergence of early Chinese cinema in the 1920s to explore its influence on the start of Chinese cinema, and to discuss how pathos merged with nationalist narratives to form a sentimental nationalist film narrative style.

**Key words:** Public communication; “World of Tears”; Enlightenment; Sentimental nationalist style

## “泪世界”的公共传播空间 与中国早期电影感伤民族主义叙事

张成

**摘要:** 本文聚焦20世纪20年代中国早期电影兴起时，公共传播空间“悲情”的情感框架，并探讨这一情感对中国早期电影兴起的影响。悲情与民族主义叙事合流，形成了感伤民族主义的电影叙事样式。

**关键词:** 公共传播；“泪世界”；启蒙；感伤民族主义

Copyright © 2023 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



电影有其自身的媒介发展规律，同时，将电影置于中国早期公共领域的发展脉络中，能有效探讨中国早期电影话语与中国社会的互相建构，与其他公共领域话语的互动及其情感延续。

## 一、“泪世界”的公共空间与启蒙

在中国电影兴起前，小说作为公共领域的代表，起到了“新民”的作用。清末民初，梁启超倡导“小说界革命”，“故今日欲改良群治，必自小说界革命始；欲新民，必自新小说始”<sup>①</sup>，小说成为哈贝马斯所谓的“公共领域（Public Sphere）”<sup>②</sup>。欧洲文艺复兴以后，情感等非理性的因素在史学书写中逐渐被剔除。在新文化运动中，科学是两大主题之一，科学注重理性客观精神，鸳鸯蝴蝶派作品中“眼泪鼻涕”等非理性的情感因素不合进步潮流，却有较大市场。民初小说“言情之中，尤以哀情最受社会欢迎”<sup>③</sup>。张扬的情绪，尤其是“哭”频频出现于清末民初的小说中，民初言情小说，将哀情、惨情等小说发挥到极致，如“小痴”所说的“情潮”，“从前有人提倡文学，要有泪有血……凡涉及‘情’字影片，也当有血有泪”<sup>④</sup>。刘鹗在《老残游记》自序中大写特写“哭”，“吾人生今之时，有身世之感情，有家国之感情，有社会之感情，有种教之感情。其感情愈深者，其哭泣愈痛，此洪都百炼生所以有《老残游记》之作也”<sup>⑤</sup>。吴双热在《余之妻》序中言道：“如是于此知说部之感人最深，实足以启发固有之真性情者也。惟哀情之作慕多，苟得而尽读之者，不将走入泪世界耶。”<sup>⑥</sup>邱炜萋评价林纾翻译的《巴黎茶花女遗事》“好语穿珠，哀感顽艳”，“如饥得食，读之数反，泪莹然凝阑干。每于高楼独立，昂首四顾，觉情世界铸出情人，而天地无情，偏令好儿女以有情老，独令遗此情根，引起普天

① 饮冰. 论小说与群治之关系 [M] // 陈平原, 夏晓虹. 20世纪中国小说理论资料: 第1卷. 北京: 北京大学出版社, 1989: 37.

② [德] 哈贝马斯. 公共领域的结构转型 [M]. 曹卫东, 王晓珏, 刘北城, 等译. 上海: 学林出版社, 1999: 41.

③ 嬰红女史. 《鸳湖潮》评语 [M] // 陈平原. 20世纪中国小说史. 北京: 北京大学出版社, 1989: 263.

④ 小痴. 随感录 [M] // 民国时期电影杂志汇编: 第9册. 北京: 国家图书馆出版社, 2013: 320.

⑤ 刘鹗. 老残游记 [M] // 陈平原, 夏晓虹. 20世纪中国小说理论资料: 第1卷. 北京: 北京大学出版社, 1989: 222.

⑥ 吴双热. 余之妻·序 [M]. 香港: 香港南风出版社, 1916: 1.

下各种情种，不知情生文耶，文生情耶？”<sup>①</sup>

清末民初言情小说及《巴黎茶花女遗事》等外国小说引发的“泪世界”，与启蒙思想和人的觉醒密切相关。人的觉醒，首先是情感上的觉醒。众所周知，除了鲁迅先生对“麻木”国民性的批判，美国传教士明恩溥（Arthur Smith）认为中国人缺乏同情心，而怜悯（Pity）超越身世，是平等、人道主义的启蒙，日本人和辻哲郎强调日本人的“情绪活力与敏感性”<sup>②</sup>，并将情绪丰富与国民性联系起来。思想启蒙离不开情感启蒙，法国史学家威廉·雷迪以法国大革命时期，内政部长之妻罗兰夫人在国民公会为丈夫辩护时，在讲话中重点讲了一条流浪狗与丈夫的关系为例，罗兰夫人这些看似激动的情绪反而带有雄辩性质，她用动物的社会性来表示自然情感遭受现代文明破坏后的恢复。

“眼泪鼻涕”小说有情感启蒙的历史作用，观众具备了一定程度的情感觉醒。晚明以降，李贽的“童心说”、袁宏道的“性灵说”，至汤显祖的《牡丹亭》，与理学颉颃，推崇赤子之心、真情实感。新文化运动后，情感关联人性、自我解放和个性，情绪将人从传统的乡土宗族社会中解脱出来，逐渐生成新的现代社会秩序，在这一过程中，“情绪的公开展示已经成为美学敏感性和道德优越性的一个标志”<sup>③</sup>。感伤主义的情感往往代表着朴素、不矫饰的真实情感，与封建秩序的骄矜对立，于是感伤主义的情感容易形成公众认同的基础。这与法国大革命期间诚挚情感的展示颇为类似，在罗伯斯庇尔上台之前，诚挚情感与法国皇家情感政体、与克制情感表达的诸多规范形成冲突，于是，在法国大革命初期形成了一股强大的感伤主义情感潮流，人们愈热烈地表达自己的情感就越显得真诚，在某种程度上，越显示出革命的激进性，频繁过火的真诚表演导向了虚假可疑，这种“表演性”的真诚反作用于社会，将法国大革命导向了后来的恐怖统治，进而导致后来的拿破仑上台。法国大革命的感觉结构结出了戏剧“情节剧”果实，而中国早期电影也通过借鉴电影情节剧发展出自己的类型变体，如社会伦理片。

鸳鸯蝴蝶派作家对自身情伤的著述，因为其自传性色彩而自然真实，作品中的“哭”成为真实性的情感标识。哭意味着同情、真诚和道德。清末民初，文人、知识分子时常高蹈的“哭”与其个人境遇分不开，如林纾、周瘦鹃、鸳鸯蝴蝶派鼻祖徐枕亚等都将自己的情感创伤融入翻译或写作实践。1899年<sup>④</sup>，46岁的林纾同龄发妻刘琼姿去世，打断了林纾本欲翻译拿破仑传记的计划。林纾的好友王晓斋从法国回来，劝他翻译《巴黎茶花女遗事》以解丧偶牢愁。林纾与王晓斋在翻译的过程中，边译边嚎啕痛哭，最终林纾的郁结得以畅怀。严复曾作诗“可怜一卷《茶

① 阿英. 晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷[M]. 北京: 中华书局, 1960: 409.

② [美] 李海燕. 心灵革命[M]. 修佳明, 译. 北京: 北京大学出版社, 2018: 242.

③ [美] 李海燕. 心灵革命[M]. 修佳明, 译. 北京: 北京大学出版社, 2018: 65.

④ 郑逸梅在回忆中提到了1899年这一说法，又举证早在1898年林纾就开始翻译《巴黎茶花女遗事》，详见：郑逸梅. 林纾译《茶花女遗事》及其他[M]//郑逸梅选集：第1卷. 哈尔滨：黑龙江人民出版社，1991：779.

花女》，断尽支那荡子肠”<sup>①</sup>。“悲剧而纯悲剧者《茶花女》……最容易动人的就是‘情’之一字。”<sup>②</sup>林纾将自己郁结的情感，寄于《茶花女》的悲剧，并使之成为当时国人的情感纾解出口。徐枕亚的《玉梨魂》也翻版几十次，销数达十几万。《玉梨魂》源自徐枕亚的亲身经历，徐枕亚在无锡任小学教员时，与学生蔡鹏的寡母陈佩芬产生了爱情，最后二人并未走在一起，陈佩芬将自己的侄女介绍给徐枕亚。徐枕亚的妻子蔡蕊珠被小姑虐待而死，痛悼不已，徐枕亚别署“泣珠生”，清朝末代状元刘春霖的女儿刘沅颖待字闺中，读了《玉梨魂》后倾心不已，后来与徐枕亚结为连理。《玉梨魂》与《茶花女》属于王国维在《红楼梦评》里提到的第三种悲剧，即“由于剧中人物之位置及关系而不得不然者”<sup>③</sup>，这无疑契合了当时追求个性解放和恋爱、婚姻自由的青年人的情感，他们由于身份、阶级的差异而被封建家长拆散，或碍于礼教无法结合，林纾、徐枕亚的翻译与写作、周瘦鹃“爱的社群”<sup>④</sup>都诞生于个人的情感创伤，即情与礼、情与旧家庭的冲突。

20世纪初到北洋政府统治期间，政治动荡、国耻萦心、社会转型、新旧大交替，尽管与法国大革命时期的政治社会结构不尽相同，但落实到文艺作品中，感觉结构多有相似。英国维多利亚文学在中国传播，其感伤主义情感为中国读者所熟悉，而小说中的情节剧色彩，渲染善恶两极，来调用观众情感的手法，亦为人熟知。秦喜清考察了英国奇情小说（Sensation Novel）《里恩东镇》（*East Lynne*）在美国、日本、中国的流传、翻译、误读及电影改编后，说道：“就中国电影的萌芽而言，实际上还可以把这种‘情节剧色彩’的源头再向前追溯一步——即维多利亚时期的通俗文学，这一文学类型以相似的、平行的路径分别进入好莱坞电影和中国早期电影。”<sup>⑤</sup>情节剧（Melodrama）诞生于1800年左右，法国大革命期间，由行为和动作主导，具有必不可少的“与道德相紧密关联的感性”<sup>⑥</sup>。观众为弱、哑、盲、残、无自卫能力的角色流泪，由此生发同情心，当这些惹人同情的受害者发现自己身处险境时，更容易刺激观众的泪腺，观众的情感在情节剧惊心动魄的事件和悲剧性中得以操练。18世纪的感伤小说对个人情感和清教徒的道德伦理的重视，加持了情节剧。人物在行为和情感上走极端，小说常渲染人物遭受的外部束缚，如《克拉丽莎》和《新爱洛绮丝》。维多利亚文学在清末民初的流行，部分原因在于，

① 张治.《巴黎茶花女遗事》与民末清初的言情小说[J].上海文化,2012(5).

② 小痴.随感录[M]//民国时期电影杂志汇编:第9册.北京:国家图书馆出版社,2013:320.

③ 王国维.《红楼梦》评论[M]//阿英.晚清文学丛抄·小说戏曲研究卷.北京:中华书局,1960:114.

④ 周吟萍求学于民立(务本)女中时,与周瘦鹃日久生情,堕入爱河。周瘦鹃只是一介书生,并非巨富,周吟萍的父亲周采臣则非常势利,不顾女儿之所钟情,将她许配给一位纱厂小开。

⑤ 秦喜清.奇情小说、情节剧电影与折中的现代性——《空谷兰》的翻译与改编解析[M]//傅红星.中国早期电影研究(上).北京:中国广播电视出版社,2013:182.

⑥ Anne Vincent-Buffault. The History of Tears: Sensibility and Sentimentality in France [M]. Basingstoke: Palgrave Macmillan UK, 2019: 227.

小说中的情感叙事相当契合当时国人的感觉结构，欧洲感伤小说中的人物受到的外部束缚，与中国当时的旧秩序对个体的压抑相似。周策纵指出，1921年，在对631名大学生和高中生调查中，184名已婚学生中只有5人是自由恋爱，其余都是包办婚姻<sup>①</sup>。不幸福的家庭生活造成了青年知识分子的苦闷，因此，自杀这样的极端行为成为较突出的社会问题。此外，受新文化运动影响的青年知识群体背叛了旧家庭，在大都会遭遇了个人的困顿，瞿秋白称“小资产阶级流浪人的知识青年”为“薄海民”，他们是城市里的波西美亚，“高等游民，颓废的、脆弱的、浪漫的、甚至狂妄的人物”<sup>②</sup>，情感主体所面对的外部压力和内心情绪，容易在维多利亚时期的感伤文学中找到共鸣。“自我意识的觉醒对‘五四’文学所发生的影响，在情感特征上的又一表现是感伤性……尤其在中国，感伤性一直是文学的一大传统。但同时，感伤的情绪又是个性觉醒，尤其是把文学描写重点转向个人内部的标志……在中国，五四时期个性的觉醒也同样引起了感伤情绪的泛滥。”<sup>③</sup>

林纾等人翻译的维多利亚文学，尤其是狄更斯的小说为好莱坞电影《赖婚》的一炮而响作好了情感铺垫。1907年，商务印书馆出版了林纾和魏易合译的狄更斯长篇小说《滑稽外史》（《尼古拉斯·尼克尔贝》）、《孝女耐儿传》（《老古玩店》），1908年出版了《块肉余生述》（《大卫·科波菲尔》）、《贼史》（《雾都孤儿》）和《冰雪因缘》，1909年出版了《董贝父子》。林纾点评《董贝父子》说道：“谈诙间出，声泪俱下。言小人则曲尽其毒螫，叙孝女则揭其天性。至描写董贝之骄，层出不穷，恐吴道子之画地狱变相不复能过，且状人间闾茸谄佞者无遁情矣。”<sup>④</sup>狄更斯善于用情节剧来唤起读者对城市生活的惊诧感、极端情绪和震惊经验，“感伤小说是狄更斯发展起来的重要文体”<sup>⑤</sup>。狄更斯小说进入中国后，主要影响在文学领域，在美国则直接影响了好莱坞。使电影成为“环球语言”<sup>⑥</sup>的普及者格里菲斯深受维多利亚文化影响，他更像维多利亚文学的视觉转译者，格里菲斯在表现18世纪法国社会状况等方面向狄更斯借鉴良多，如格里菲斯的《乱世孤雏》对狄更斯《双城记》的模仿和化用，利用情节剧元素和历史细节来加强影片的时代感。情节剧之所以成为格里菲斯喜爱的类型，部分原因在于早期电影的篇幅短，影片必须迅速直接调动观众情感，影片中的伦理和道德立场必须清晰明确，而且情节剧与格里菲斯本人的“新教和晚期维多利亚时代的教养一致”，“公正或期盼公正与和平的心

① [美]周策纵. 五四运动：现代中国的思想革命 [M]. 周子平，等译. 南京：江苏人民出版社，1996：391.

② 瞿秋白. 多余的话 [M] // 瞿秋白文集：第7卷. 北京：人民出版社，1991：702.

③ 李今. 个人主义与五四新文学 [M]. 哈尔滨：北方文艺出版社，1992：63.

④ 转引自张和龙. 狄更斯研究在中国1904—2014 [J]. 上海大学学报（社会科学版），2015（3）.

⑤ 蔡熙. 经验、记忆与闲逛——本雅明眼中的狄更斯及其现代性诗学 [J]. 国外文学，2017（2）.

⑥ [美]米莲姆·布拉图·汉森. 大批量生产的感伤：作为白话现代主义的经典电影 [J]. 刘宇清，杨静琳，译. 电影艺术，2009（5）.

愿有时与悲哀的虔诚、浮夸的精神交织在一起”<sup>①</sup>。狄更斯认为“实际生活中，从摆满珍肴美馔的餐桌到临终时的临床，从吊孝的孝服到节日的盛装这种惊人的变化比情节剧毫不逊色”<sup>②</sup>，这一手法启发了格里菲斯，其剪辑观念来源于此。格里菲斯自陈：“我从狄更斯借用了‘切回’手法。小说家从不在一件事情的半中间离开一组人物去表现涉及另一批人物的较早发生的事件。我却用‘切回’手法精心设计出‘故事中故事’，以及所谓的平行动作。我发现电影可以容纳不仅是两条线索，甚至可以容纳三、四条同时发生的动作线索——而决不会使观众搞混了。”<sup>③</sup>

相较于电影语言更经典的《一个国家的诞生》和《党同伐异》在中国首轮放映中的反响平平，《赖婚》在中国的一炮而响，缘于其情感与当时中国社会感觉结构的契合。格里菲斯的《赖婚》在美国的口碑却褒贬不一，雅各布斯称之为“拍出来却是一部毫无意义、对过时的反叛年代社会问题做了夸大处理的产品”<sup>④</sup>。对于中国观众而言，《赖婚》让观众通过影像，体会了清末民初以来流传的维多利亚文学中的情感。

当维多利亚式的文学和影像汇流于中国时，知识分子周瘦鹃的观影方式比较典型，他尤其喜爱根据文学改编的电影——“最喜观此”，“盖小说既已寓目，即可以影片中所观互相印证也”，文字与影像参差互见，“笑风泪雨，起落于电光幕影中。而吾中心之喜怒哀乐，亦授之于影片中而不自觉”<sup>⑤</sup>。

格里菲斯的情节剧中以女性为情感的触媒，启发了中国电影人。格里菲斯的女主人公“反映了维多利亚时代后期戏剧中类似角色的引入”<sup>⑥</sup>。格里菲斯的女主人公进入了以前男性专属的工作空间，她们展示了自己的商业技能、工作才能，即使面对威胁和敌人入侵时也能应对，等待最后一刻的营救。其中的女性独立，与“五四”运动的进步思想是一致的，“五四”后，一批女电影演员通过演戏实现了经济独立，进而实现了人格独立。

这条“泪世界”的线索，从文学中延续到了电影，如1927年，孔雀东华戏院在《申报》上登载的《娇娘失身记》（*The Lady*）广告就是：“眼泪的结晶品”<sup>⑦</sup>。周瘦鹃自谓“生平爱读有眼泪之文章，爱作有眼泪之小说，爱观有眼泪之戏剧”，他对郑正秋导演的《小情人》，亦以“有眼泪之影戏也，予观之，予心酸，累不期而栖于睫，力抑之不可得，卒簌簌然下矣……”

① David Mayer, *Stagestruck Filmmaker D. W. Griffith and the American Theatre* [M]. Iowa city: University of Iowa Press, 2009: 3.

② [英]狄更斯. 雾都孤儿 [M]. 何文安, 译. 南京: 译林出版社, 1999: 99.

③ [美]格里菲斯. 格里菲斯谈电影 [J]. 周传基, 译. 电影文化, 1981 (2).

④ [美]刘易斯·雅各布斯. 美国电影的兴起 [M]. 刘宗锟, 译. 北京: 中国电影出版社, 2000: 418.

⑤ 瘦鹃. 影戏话 (一) [N]. 申报, 1919-06-12.

⑥ David Mayer, *Stagestruck Filmmaker D. W. Griffith and the American Theatre* [M]. Iowa city: University of Iowa Press, 2009: 15.

⑦ 广告 [N]. 申报 (本埠增刊), 1927-03-14.

撩人无穷之悲绪”<sup>①</sup>而评价之。在理解好莱坞影片时，周瘦鹃的理解观念较有代表性，一是落脚点为身世之感；二是以中国文学附会好莱坞影片；三是将其他世界文学名著也纳入自洽的感伤情绪中。如将《破碎之阳春玫瑰》（*A Broken Spring Rose*）与《牡丹亭》“如花美眷似水流年”之句对应，久久为之怆然，周瘦鹃“观赏之余，得数种感慨。一曰伤贫，二曰斥富，三曰胜会不常，四曰多情无益，五曰红颜命薄，六曰芳华易逝。此片闲闲着笔，能于浅淡中描写人生之苦痛，凡有身世之感者，观之必将雪涕”<sup>②</sup>。对于莫泊桑、斯特林堡的现实主义观照和神秘色彩，周瘦鹃都未做着墨，反而只取其情绪的一面，觉其凄婉几不自胜。周瘦鹃等鸳鸯蝴蝶派文人，将其文学观念平行移植到电影报刊空间，在电影公共空间，“血泪”成为先在的依傍观念，周瘦鹃在其主编的《紫罗兰·电影号》中，有一篇类似“杜鹃啼血”的补白小品，虚构了电影院的一段感伤情感，讲一女子看P公司哀情片《鹃声泪痕》，影戏本事让她想起了自己的“旧日恨事”，哭得马甲“泪痕纵横”，“还吐了几口鲜血”，“剧场花楼得（的）一角里那斑斑血痕却成为伊的永久纪念咧”<sup>③</sup>。

文学的情感话语被复制在电影公共话语，并在观念上指导着电影人对影片情感的分类。在20世纪20年代的《申报》等公共领域，“哀感顽艳”之类的语汇经常被用作电影的广告语。鸳鸯蝴蝶派刊物《礼拜六》的《出版赘言》胪列哀情、忤情、惨情、孽情、烈情、妒情、艳情、幻情、怨情、丑情、滑稽情，这些词汇原本广泛用于形容清末民初的小说，所谓“一篇在手，万虑都消”<sup>④</sup>，类似的情感语汇也出现在电影报刊中，在《中国电影杂志》“幻影录”<sup>⑤</sup>专栏附录的几张影院分发的说明书上，有哀情、苦情、艳情、忤情、冤情、奇情字样，由此可见，早期影院对观众的观赏，是因袭了文学的，以种种情感为预期，并细致划分的，充分引导观影前的心理。

## 二、民族主义叙事的感伤策略

清末民初以来的“感觉结构”是“世界万物皆可悲”<sup>⑥</sup>，“悲”的情感弥漫在公共领域。其主要体现为：身世之感、感怀国事和情感净化。除了前文所述个人的情感创伤，感伤主义成为感怀国事和自怜身世的中介，二者经由感伤主义联系起来，因此，从清末民初的文学作品及至20世纪20年代的中国电影，不少哀情作品的结局不再是殉情，而是直接结穴殉国，将个人

① 瘦鹃. 艺谈 [M] // 民国时期电影杂志汇编: 第9册. 北京: 国家图书馆出版社, 2013: 67.

② 瘦鹃. 影戏话(五) [N]. 申报, 1919-09-11.

③ 胡同光. 影场血痕 [M] // 民国时期电影杂志汇编: 第15册. 北京: 国家图书馆出版社, 2013: 106.

④ 钝根. 出版赘言 [J]. 礼拜六, 1914 (1).

⑤ 广告 [M] // 民国时期电影杂志汇编: 第25册. 北京: 国家图书馆出版社, 2013: 316.

⑥ 钝根. 出版赘言 [J]. 礼拜六, 1914 (39).

情感的意义上升为民族主义。在此类作品中，嗷嗷儿女之情，是磨砺英雄之具，写情成为民族主义叙事的情感通道，多情浪漫的“儿女英雄”成为现代政体中的情感主体。“义侠与艳情小说具灌输社会感情之速力”，人们对于英雄本色和儿女私情娓娓动听、句句留心，“感情之灌输使然也”<sup>①</sup>。

徐枕亚加入的南社组织，“既矢志革命，也艳情浪漫，尊崇个性与真情的表现”<sup>②</sup>。张光厚的《再与柳亚子书》中写道：“英雄快心，说剑花前，原不相碍。”<sup>③</sup>鸦片战争后，中国面临“五千年未有之大变局”，沦为半殖民地半封建社会，悲情弥漫在当时知识分子的文学创作和翻译实践中。“甲午战争”失败，《马关条约》签订以及“戊戌变法”的天折，让国人感受到情感上的压抑，“一部大赚眼泪的言情小说，可以暂时教大家忘却现实的严酷，沉浸在他人的悲痛之中（类似于伤痕小说在“文革”后所起到的慰藉作用）”<sup>④</sup>。将男女间的情感悲剧与民族自强的情绪结合起来的模式成为一种写作共识，“然苟如其情以善用之，虽家国之繁，民族之繁，无不可以情通达者，即无不可以情结合者。以今日小说界上大发光明，多有借男女之浓情，曲喻英雄之怀抱者，中国旧事，东、西洋译本，无以异也”<sup>⑤</sup>。

在这一情感叙事模式成型的过程中，开文言译文风气的林纾译作，徐枕亚的《玉梨魂》居功至伟。清末民初，大翻译家林纾有两次较有代表性的“大哭”，一次是哭清廷<sup>⑥</sup>，一次是丧妻痛哭。林纾为了纾解情绪而开始《巴黎茶花女遗事》的翻译，林纾通过哭将个体与国家的关系重塑为一种无须中介的关系，个体通过情感与民族国家结成一体，林纾表达丧妻之痛的痛苦、对清王朝覆灭的大哭，实际上是一种高蹈的姿态，他摆脱了个人与清王朝的中介，换成个人与国家间情感的直接关联，即我有资格为国家哭，在民族意识的启蒙中，情感起到了表演性的中介作用。林纾服膺梁启超在《新小说社征文启》中说的，“本社所最欲得者为写情小说，惟必须写儿女之情而寓爱国之意者，乃为有益时局”<sup>⑦</sup>。在翻译《不如归》的过程中，林纾对其进行了重要改写，使得清末流传“国耻痴情两凄绝，伤心怕读《不如归》”<sup>⑧</sup>，清末民初的中国读者对于徘徊痛苦的《不如归》心有戚戚焉。《不如归》是日本明治时期最畅销的通俗小说，林纾和魏易以盐谷荣的英译本为底本，于1908年翻译后首次引入中文世界。春柳社将其排为话

① 伯. 义侠小说与艳情小说具灌输社会感情之速力 [J]. 中外小说林, 1907 (7).

② 陈建华. 抒情传统与古今变——从冯梦龙“情教”到徐枕亚《玉梨魂》 [J]. 文艺争鸣, 2018 (10).

③ 陈建华. 民国初年新媒体与社会文化力量的崛起 [N]. 文汇报, 2017-02-24.

④ 张治. 《巴黎茶花女遗事》与清末清初的言情小说 [J]. 上海文化, 2012 (5).

⑤ [美] 李海燕. 心灵革命 [M]. 修佳明, 译. 北京: 北京大学出版社, 2018: 65.

⑥ 梁启超. 新小说社征文启 [N]. 新民丛报, 1902-10.

⑦ 邹振环. 影响中国近代社会的一百种译作 [M]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 1996: 227.



剧,《不如归》被誉为“春柳第一名作”<sup>①</sup>,是春柳社演出次数最多、最受欢迎的剧目<sup>②</sup>。小说以夫妻爱情与家国意识为两大主题,其夫妻爱情一脉类似《孔雀东南飞》。日本原著的心理描写受俄国作家列夫·托尔斯泰影响,林纾则将以儿女之情为主的原著,翻译成以国仇家恨为主导,儿女之情为辅的中文版。林译《不如归》的情感想象方式深刻影响了民初的言情、爱国小说。林纾的翻译强化处理了对“甲午海战”的描述。潘少瑜认为,主人公的情感、婚姻受破坏后,选择赴沙场的情节模式源自《安娜·卡列尼娜》,伏伦斯基在情人自尽后,奔赴塞维利亚战争以求一死来殉情。德富芦花崇拜列夫·托尔斯泰,翻译并赴俄国拜访托尔斯泰,这些证据都表明《不如归》的叙事模式受托尔斯泰影响<sup>③</sup>。

除了《不如归》,“中文世界最著名的情书”“近现代中国的革命正典”<sup>④</sup>——《与妻书》的作者林觉民亦深受托尔斯泰影响,“感伤”作为革命性的情感动员方式被有效地释放在公共领域。潘少瑜认为,《与妻书》的真情流露与通俗剧式的笔触具有强大的感伤力量,“带有浓厚的感伤幻想色彩”,其笔调逼肖林纾的翻译的《巴黎茶花女遗事》与《不如归》。《与妻书》将私生活领域的爱情与为国牺牲的革命之情结合起来,集合了林觉民对妻子的爱和对革命的热情。报刊中的耦合烈士和女性之间的轶事传闻的笔法将革命者塑造成“偶像团体”,英雄配美人,具有类似才子佳人的传奇效果。林觉民的《与妻书》“是转型时期颇为重要的‘情’论典范”,即“革命加恋爱”<sup>⑤</sup>。

对于中国受众来说,《玉梨魂》《巴黎茶花女遗事》等忏悔、牺牲和境遇上的悲剧还起到了情感净化的作用。“受主人公哀情之感染,等于是接受了一次情感上的洗礼,具有一定的精神净化效果。”<sup>⑥</sup>尤其是“无端”误会造成的死亡和悲情更是成为一时的流行叙事模式,阿尔芒对茶花女自我牺牲的无知和误会,是常被20世纪20年代中国电影借鉴的悲剧样式。

在对好莱坞的电影接受中,“爱情+战争”的影片,甚至略带与此有关联的影片,都被翻译为民族主义的儿女英雄式名字,如《儿女英雄》(*The Four Horsemen of the Apocalypse*)、《义勇儿女》(*Sparrow*)、《铁血鸳鸯》(*Hearts of the World*)、《为国牺牲》(*Scaramouche*)、《党人魂》(*The Volga Boatman*)等。现代民族是“同情式的社群”<sup>⑦</sup>,代替了乡土社会和宗族血缘情。在“辛亥革命”及后来的民族启蒙活动中,同情往往要以女性作为中介,以家庭和爱情为叙事模型,来打通民族身份、民族感觉和民族同情。

民族主义的感伤叙事在小说和公共报刊话语中形成后,自然而然被援用于电影。革命青年与

① 广告[N]. 申报, 1915-1-25.

② [日] 濑户宏. 《不如归》和《家庭恩怨记》比较[M]//中国话剧研究:第10辑. 北京:文化艺术出版社, 2004: 48.

③ 潘少瑜. 国耻痴情两凄绝: 林译小说《不如归》的国难论述与情感想象[J]. 编译论丛, 2012, 5(1).

④ 潘少瑜. 感伤的力量: 林觉民的《与妻诀别书》的正典化历程与社会文化意义[J]. 台大中文学报, 2014(6).

⑤ 张治. 《巴黎茶花女遗事》与民末清初的言情小说[J]. 上海文化, 2012(5).

⑥ [美] 李海燕. 心灵革命[M]. 修佳明, 译. 北京: 北京大学出版社, 2018: 7.

佳人合璧的“泪世界”，儿女英雄的观念、叙事模式频繁出现在电影中。田汉的南国社影片《到民间去》在杭州拍摄。田汉听说孤山有苏曼殊墓，四处打听却无人知晓，终于费尽气力寻得。田汉和男主角唐槐秋、唐琳、顾梦鹤、女主角吴嘉馨（又名：吴家瑾）、易素、唐友征，音乐家傅彦长、日本画家三岸好太郎等，剧组一行共约十五六人，住宿于西湖饭店。剧组在葛岭、孤山、白堤、刘庄一带拍了三天戏。在拍摄唐槐秋扮演的张秋白从千尺崖头坠下时，其爱人赶来。拍至情深处演员和导演都被感动哭了。吴嘉馨扮演的女画家黄婉如，哭其爱人，欲寻短见，被顾梦鹤扮演的青年画家所救，吴嘉馨独自在墓畔时泪如雨下，摄影机已经停止摄影，吴嘉馨仍哭泣不止。在随后的几天中，三岸好太郎打探出吴嘉馨的“红泪所溅者为革命诗人苏曼殊墓”。田汉说：“曼殊有知，当于地下谢我。”<sup>①</sup>“诗人身后，得美人红泪润其坟头宿草，亦天地间难得事也。”<sup>②</sup>女演员吴嘉馨与革命诗人苏曼殊，被田汉的《到民间去》剧组有意识地以才子佳人的组合并置于公共话语空间，而革命的民族主义话语，被吴嘉馨感伤的眼泪“装点”，蒙上一层浪漫色彩。

民族主义的感伤叙事即用浓墨书写儿女情绪，以家国情怀为影片结穴。国产影片《玉梨魂》《不如归》《战功》《战血情花》《清宫秘史》等都采用这一叙事模式。导演杨小仲为林译《不如归》“洒了不少同情之泪”，小说中的夫妇之爱、家庭专制、社会不良“很切合于秉承数千年旧礼教的中国”<sup>③</sup>。早期国产电影民族感伤叙事，常使用民族符号与感伤人物的叠印。《不如归》中少珊奔赴沙场，面部映一国旗<sup>④</sup>，《战血情花》中，王元龙饰演的主角饱受爱情伤，挚爱的女子等其从战场归来，已嫁其父成为乃母，王元龙再赴沙场，一抬头又望见国旗，这时父子之爱和爱国之情在脑中交战。《不如归》和《战血情花》等影片将国旗融入国族电影叙事，使表达个人悲伤情绪的面部特写与国旗叠印，这一逐渐通用的语法，将儿女之情与家国之情仪式化地融于一体。《不如归》中“惟剧中吸烟过多”<sup>⑤</sup>，这不难让人想起《玉梨魂》中，一直用“提倡国货”理念关联民族叙事的南洋兄弟香烟在影片中的广告植入，《不如归》或许仍旧使用了南洋兄弟香烟的植入，感伤话语在此与消费话语融汇为民族话语的复调。

在电影的发展过程中，郑正秋主张的母子之间的“上下之爱”逐渐有了新的变体，20世纪20年代中后期，国产电影逐渐注意并改正“欧化”的弊病，对“情”的表现逐渐地由无性之情、“情教”之情，向有具体的有性之情、爱国之情转变，这些具体的情感成为现代个体和社群概念的组成部分。与之对应，相对简单的电影叙事模式，如新青年追求自由恋爱与守礼教的旧家庭的冲突模式，在20世纪20年代的电影产生了新的变体，即在孝道与爱情的辩争中，增加了三角恋的情节，进一步演练情感主体。在国产电影《战血情花》中，父子共恋一女，王元龙饰演的儿子负有爱情、父子

① 记者. 南国社之西湖纪行消息 [N]. 申报 (本埠增刊), 1926-11-29.

② 杨小仲. 摄制《不如归》之经过 [M] // 民国时期电影杂志汇编: 第14册. 北京: 国家图书馆出版社, 2013: 306.

③ 观者. 再评国光公司之《不如归》 [N]. 新闻报 (本埠附刊), 1927-01-17.

④ 吉诚. 观《不如归》后 [N]. 新闻报 (本埠附刊), 1927-01-14.

情与爱国情三种感情，他从军回来后，发现恋人已经嫁给父亲，在尚不知情敌是谁时，去恋人的住宅寻找情敌，推开恋人门迎面墙上挂着自己父亲的照片，主人公陷入震惊、痛苦和愤怒之中，却在另一房间看到孙中山遗像，“乃顿忆革命尚未成功之遗像……意念亦为之一变，不欲以儿女之情，伤及英雄之气，遂振其勇气，再赴疆场，为国效力”<sup>①</sup>。父母与孩子之间、丈夫与妻子之间及华夏同胞之间的舐犊之爱、男女之爱和同胞之爱，在电影中打通壁垒，逐渐生成现代性的情感本体。

如前所述，启蒙时代的情绪、同情心被赋予了政治意义，与国民性、人性有着正相关的意义。好莱坞电影在华放映时，片中被点染了人格色彩的小动物激发了中国观众的同情心，并启发了中国电影常使用通人情的小动物。如埃里克·冯·斯特劳亨执导的《贪婪》中的小鸟意象，不仅引发了西方电影界的“小鸟”滥觞，亦散见于《不堪回首》《卖油郎独占花魁》等一众中国电影。这一意象打通了“怜惜—痛感—保护”<sup>②</sup>三者的联系，儒家所言“人皆有不忍之心”，吕坤维用其来阐述中国人的同情观，“小鸟跌落在她的脚下。黄宗英一看，小鸟的翅膀上有一片血迹，她心疼地把它捧回家”<sup>③</sup>。电影中的小动物被赋予了激发同情心的作用。有时，像《盘丝洞》这样的电影，对猫狗的使用与人物塑造并无直接关系，按照剧情逻辑来看，蜘蛛精本是反派人物，琵琶洞的小动物在剧情上对塑造蜘蛛精的角色作用不大，小动物和小道童的闲笔，主要作用还是作为情感的媒介，以其萌态可掬来调动观众的喜爱之情。这是琳达·威廉姆斯所说的“主流古典线性因果内部‘嬉戏’的‘情节剧’特征”<sup>④</sup>，是“一种对抗性逻辑的存在，一种次要声音的存在”<sup>④</sup>。张若孝点评《赖婚》时，特别提出了小动物的情感色彩，“不特人心之微，添毫于颊上，即犬马动物一一使之有情，就中有鸽子飞翔……此或缀玉轩中之半天娇韵耶”<sup>⑤</sup>。王汉伦演戏时，亦是以自己养的宠物猫来体会母亲的情感。情感视觉化，对于当时的观众和电影人来说都是个新鲜的课题，早期电影叙事中的枝蔓、闲笔并非都被规约在线性的叙事下，其不时出现的“吸引力”元素，时刻昭示了一条复线叙事的存在。

电影的感伤主义叙事与工业民族主义合流，在中国电影与好莱坞电影的竞争中，哀情片成为20世纪20年代初期对抗好莱坞电影的拳头产品，如《空谷兰》一片“几乎占国产影片产额三分之二”，在上海一埠，就收入两万多元，“就是拿一百万成本的欧美巨片来相比，也不见得逊色”<sup>⑥</sup>。中国电影兴起后，电影民族观念成为民族主义的重要组成部分。

① 中华. 《战血情花》之特色 [N]. 申报 (本埠增刊), 1928-09-11.

② [美] 吕坤维. 中国人的情感——文化心理学的阐释 [M]. 谢中焘, 译. 北京: 北京师范大学出版社, 2019: 136.

③ [美] 吕坤维. 中国人的情感——文化心理学的阐释 [M]. 谢中焘, 译. 北京: 北京师范大学出版社, 2019: 137.

④ [美] 琳达·威廉姆斯. 电影身体: 性别、类型与滥用 [M] // 范倍译, 杨远婴编. 电影理论读本. 北京: 北京联合出版公司, 2017: 337.

⑤ 珍重阁. 梅讯 (二) [N]. 申报, 1922-05-30.

⑥ 秋雪. 明星影片得观众信仰的原因 [N]. 申报, 1926-10-09.