

## 黑暗中的声音：作为叙述者的电影解说员<sup>\*</sup>

刘 勇

**摘 要：**小说叙述者与电影叙述者都是作者创造出来的虚拟人格，但电影叙述者更为复杂。在默片时代，电影叙述者有可能会现身发声，以电影解说员的身份叙述故事。作为具体存在的叙述者，电影解说员拥有全知全能的叙述权力，甚至能干预电影画面的运作，他的存在使得放映现场成为充满即兴表演与情感反馈的场所。电影解说员通过他的声音与表演将默片与戏剧的密切关系进一步突显出来。通过对这一角色的重访与重估，我们可以更好地发掘电影的多元存在与丰富形态。

**关键词：**默片，声音，叙述者，电影解说员

## Voices in the Dark: The Film Lecturer as Narrator

Liu Yong

**Abstract:** Although fictional narrators and film narrators are both personae created by their authors, film narrators are more complicated. In the era of silent film, film narrators were often real people telling the story, that is, film lecturers. As presented narrators, film lecturers had the power to narrate the story of a film and even to intervene in its operation. Film lecturers were able to not only fill the projection space with improvised emotional reactions, but also make salient the affinity between silent film and drama through their voice and performance.

---

<sup>\*</sup> 本文为江西省博士后科研择优资助项目“小说叙述者与电影叙述者的比较研究”（2015KY30）成果。

Revisiting and re-evaluating film lecturers helps us to explore the diversity and richness of film.

**Keywords:** silent movie, voice, narrator, film lecturer

**DOI:** 10.13760/b.cnki.sam.201702017

众所周知,小说中的叙述者虽是作者创造出来的人物,但绝非作者,更多的是一个“纸上之人”。那么电影叙述者是否同样可以理解为一种胶片上的存在呢?必须承认,电影叙述者亦是电影创作者的人格投射,不过它远比小说叙述者复杂多样。在特定的历史时期,电影叙述者竟会现身发声,与现场观众亲密互动,激发起强烈的情感反应。这就是本文要论述的默片时代的电影解说员(the film lecturer)。

### 一、挑战与应对:电影解说员的勃兴

作为“第七艺术”,电影虽然资历最浅,但它却是技术驱动型特征最为明显的艺术门类。当年巴黎观众在观看《火车进站》时震惊得几欲夺路而逃早成影史轶事,最初的活动影像带给人的巨大视觉震撼已是不争之事实。此后不久电影由最初的一种机械装置逐步演变成一种叙事手段,这与乔治·梅里爱与埃德温·波特等先驱的努力密切相关。在他们之后,连续剪辑、特写镜头与平行蒙太奇手法逐渐出现,电影的叙事性随之大大增强,同时电影的时长也由数分钟逐步增加到一小时以上,这对观众的影像认知能力提出了极大的挑战。1908年美国的《电影世界》杂志曾经撰文,声称如果放映前或放映过程中没有解说员的讲解,当时放映的50部影片中只有一部影片能够被观众恰当地理解。(戈德罗,2010,p.186)这话或有夸大其词之嫌,但电影解说员的重要性却是不言自明。

电影解说员在欧美电影院里曾经颇为普遍,直到20世纪10年代末还依然存在。美国著名艺术史家欧文·潘诺夫斯基曾经描述过解说员的工作场景:他们会在放映时对观众这样解释道:“现在,你以为他的妻子死了,但其实她没有死”,甚至会对现场观众发问:“我并非有意冒犯在座的诸位太太,但我很怀疑你们之中有谁会为孩子做出这么多的牺牲。”(2012,p.55)试想若是现在有人在影院里对观众如此解说以至于“剧透”,定然会惹人生厌。但彼时的观众却不以为忤,反倒认为这是对他们观影的合理指导。正如美国电影学者汤姆·冈宁所说:“继承了集市叫卖者,特别是幻灯解说者的传统,电影院的讲解员在电影问世的第一个十年看来具有一种十分独特的重要性。它在影

片的放映过程中为观众提供口头的解说……对早期电影观众所获得的观影经验影响甚大。”（戈德罗，2010，p. 178）毫无疑问，作为“无声”电影的现场声音表现之一，解说员的叙述对于观众理解电影的叙事性发挥了至关重要的作用。

不过随着字幕技术的出现以及有声电影的横空出世，欧美影院里的电影解说员迅速退出历史舞台。相比之下，第三世界国家电影产业之中解说员的地位更为重要，存在的时间也更为长久。那么这一历史事实背后又蕴含着怎样的历史和文化信息呢？

电影诞生之初，卢米埃尔兄弟就开始向世界各地输出他们所拍摄的影片，所以许多国家最初的电影放映都是由他们所派遣的代表进行的。从某种意义上说，电影是西方文化殖民进程的重要表征之一。这些电影带给第三世界国家观众的震撼远比带给西方观众的强烈得多，当然也对他们的理解力提出了更大的挑战。例如某非洲的流动电影放映队在放映之前，都有解说员向观众讲话，“我知道大家认为这是魔术”，然后再详细解说镜头如何工作，电影胶片如何在放映机上转动，甚至电影影像是如何建立在视觉暂留的生理错觉之上的。（拉金，2014，p. 127）由此可见，对于第三世界的电影观众而言，不仅是技术，而且还有语言与文化，这些都给他们制造了巨大的认知鸿沟，而负责去填平这一鸿沟的就是电影解说员群体。

在整个第三世界当中，电影解说员存留时间最长且影响最大的当属东亚地区。仅中国地区对这一群体的指称就相当繁复，包括“活动说明书”“通译”“宣讲员”“解画员”。不过一般认为日本是东亚电影解说员传统的策源地。有中国学者指出电影解说员日本传播至中国的路径大致遵循先及台湾，再至广州、上海这样一个由南及北的规律。（张伟，严洁琼，p. 36）需要特别指出的是，中国台湾与韩国历史上曾经是日本的殖民地，对电影解说员的指称也承袭了日本的说法，即“辨士”（Benshi）。从这个意义上说，辨士传统的影响波及了整个东亚地区。这是无法回避的历史事实。

在日本电影史上，辨士是一个绕不过去的历史存在。黑泽明与小津安二郎是两位日本电影巨匠，他们都对辨士保留了深刻的记忆。黑泽明走上电影道路就受到了作为辨士的兄长丙午的影响。而小津安二郎早年就是一位狂热的外国片影迷，曾经向神户某知名辨士写了封表达仰慕的书信。在最为鼎盛的1927年，全日本共有6818名辨士，其中还包括180名女辨士。（安德森，2010，p. 68）由此可以窥见日本辨士的巨大影响力。

有学者曾经这样描述过辨士的工作场所：“常磐座低矮的舞台上方垂挂着

帷幕，帷幕后面就是银幕了。银幕的左边是解说员的站台，台子的后边有乐队和拟音员（用木拍子及大而薄的金属板之类来模仿枪声的人），看来场内为声情并茂的解说员留有足够的空间。另外，在剧场的后方的一层高台上设置着放映机和聚光灯，当解说员在影片开映前作开场白时，这些聚光灯就会打照在他身上，用以增添戏剧性效果。”（海，2012，p. 4）从这段描述我们可以得出这样的结论：在默片时代的日本电影院里，辨士是观众们的关注焦点，是他们眼里真正的明星。难怪有日本电影的研究者会得出这样的结论：“当时的观众实际上是在听辨士解说故事，而不是在看电影。”（安德森，里奇，2010，pp. 10-11）行文至此，有一系列至关重要的疑问需要回答，即电影解说员是如何在与电影画面的竞争中获得胜利的？他们对观众理解电影叙事究竟发挥何种作用？如何评价他们在电影史上的地位与价值？

## 二、声音与叙述：电影解说员的价值

电影解说员这一群体早已带着默片时代的标签沉入忘川，现在的观众想要重访他们似乎只能乘坐时光机了。不过我们还是能够借助某些电影场景去领略他们当年的风采。台湾著名电影人吴念真在1995年自编自导了一部电影《多桑》。片中有这么一段：多桑带着儿子文建去看电影，戏院里正放映日本电影《请问芳名》。这部电影讲述的是“二战”期间一对青年男女悲欢离合的爱情故事。简言之，这就是一部苦情戏。影院里的解说员不仅讲述剧情，而且不断切换男女主人公身份进行对话。他操着闽南语瓮声瓮气地再现恋人的对话，现场女性观众竟然被感动得流下热泪。更有趣的是，这位解说员还能随时从剧情里抽身而出，或推销冰棍，或播报寻人启事，或维持现场秩序。看完这一段，现在的观众大都会感到不可思议，甚至会忍俊不禁。虽然这只是电影片段，但的确真实地再现了当时电影解说员的工作场景。

那么什么样的人才能成为一名电影解说员？我们不妨参考1920年上海虹口地区的新爱伦影戏院所刊登的一则广告。其文如下：“今欲延请演讲员一位，专在台上演述剧情，须喉音宏亮，深谙英文，能操沪、粤语者为合格，请每晚八时半至本院接洽可也。”（张伟，严洁琼，2010，p. 36）从这则广告我们可以知晓，声音是对解说员的基本要求。首先是声音洪亮。当时的电影院可谓是众声喧哗，主要是观众发出的各种噪音，还有放映现场机器的杂音。如果解说员的声音不能压住影院里各种噪音的话，解说的工作就无从谈起。其次是掌握当地方言以讲述一个异域故事，这样的声音更具有亲和力，既易于让文化水平不高的观众接受剧情，又有利于解说者与观众之间的现场互动。

不过以上这两点只是最为基本的要求。如果想要更多地吸引观众，解说员声音本身的魅力是至关重要的。以韩国早期电影为例，被称为韩国“辨士始祖”的禹正植，他语调沉稳、语速缓慢，表演时像一位充满豪气的贵族。而团成社的首席辨士徐相昊，英语发音更准确，因此在解说《名金》和《复活》等片时更受欢迎。金永焕缓慢的语言节奏和北欧式的浑厚声音被评论为“能够渗透观众的心底”，令人印象深刻。（金钟元，郑重宪，2013，pp. 99-101）这些韩国辨士之所以声名远播，最重要的原因是声音本身的魅力及辨识度。

不过电影解说者的声音最终还是要为叙述故事服务的，这才是他们最基本的职能。当时解说员手上大都会有一份故事大纲，他们可以据此把剧情复述给观众。不过在大多数场合，解说者绝不会仅仅朗诵大纲上的内容。在影片对白部分他们会致力于电影人物的拟音，成为对白的表演者。最初的形式是一群人站在银幕旁朗诵人物的对白，有时候会由男女演说者分角色朗诵，后来就基本上是由一位解说者包办，很可能是为了节约成本，亦为省去磨合搭配的时间从而提高效率。这位解说者会用不同的腔调与音色来区分人物，尤其是男女主角。而在非对白部分，他们的工作往往是交代故事背景、衔接场景、渲染气氛以及强调某些细节，最重要的当然是帮助观众理解影片人物的动机与情感。正如加拿大电影学者戈德罗所言，这种现场表演的电影解说员才是真正的叙述者，“他用自己的言语叙述帮助观众对视觉演示的理解，使电影能够实现一些‘复杂而壮观的’叙事”（2010，p. 176）。

作为具体存在的叙述者，电影解说员展示了他全知全能的叙述权力。他既能非常灵活地在各种人物视角间任意切换，也能随时跳出故事世界评头论足。很多时候，解说员会不断地插话和跑题，目的往往激发观众产生共鸣。这种情况与中国传统白话小说有异曲同工之妙。传统白话小说的叙述者一直以“说书人”的身份发挥叙述功能。在文本中，他不断创建出一种“说书的”与“看官”的互动情境，不过这种情境却是虚拟的。然而在影院里，解说员与观众的互动不仅是真实的，而且是频繁的。《良友》画报编辑梁得所1927年曾撰文回忆道，广州的影院有电影解说员口才好，不但能把电影故事讲述清楚，还能穿插些有意思的笑话。有一次电影表现了一位横行乡里的土豪劣绅，解说员便说道：“官来了……官呀，不是人，不是人呀。”这个时候观众就会发出会心的笑声。（张伟，2010，p. 210）甚至在某种特殊情境之下，电影解说员与现场观众的互动会爆发出某种意想不到的政治动员力量。美国电影《宾虚》在韩国放映，当银幕上出现犹太人反抗罗马人统治一幕时，在场的辨士一时兴起，大声叫喊，现场观众的情绪完全被调动起来，显得异常兴

奋，致使连续几天的放映纷纷爆满，这引起了日本当局的恐慌。（韩国电影振兴委员会，2010，p. 68）

美国导演唐·利文斯顿对上述情形却颇有微词。他告诫电影解说员：“不应当与画面竞争，不应当分散观众对视觉形象的注意力，他的解说必须同观众所看到的完全协调一致。”（1983，p. 106）然而在默片放映现场，电影画面与解说员时刻进行着一场叙述的竞赛。解说员扮演的不仅是代言人，而且还是抢话人。在这场竞赛中双方实力并不平等，叙述的话语权往往还是要落到解说员的手里。观众在他强大的表演魅力下很容易受他引导（甚至是误导）。当年东京有位风流好色的辨士，居然能把某部单纯无邪的电影解说出情色意味，并且还很受观众的青睐。（安德森，2010，p. 66）这种情况虽然有点极端，但解说员在对影片意义的解读方面能够对观众施加很大的压力，这一点却是毋庸置疑的。

如此一来对于观众而言，影片往往就成了有待解说的半成品。解说员的综合素质与临场发挥成为理解电影的关键。在一些研究者看来，解说员使得观看电影变成了一种多媒体的体验方式。例如在大卫·波德维尔看来，当时的电影观众“寻求的是一种丰富的多媒体体验，这种体验混杂了叙述、扮演、情境的表达强化，以及一种声音和戏剧技能的夸张展示。”（2010，p. 388）约瑟夫·安德森也指出，这对于这些现场观众而言：“电影是开放性文本，且仅是那种复杂异质、多媒体交融的娱乐方式的一部分。”（2010，p. 66）那么如何理解这两位美国电影学者所谓的“多媒体”一词？我认为该词主要是指解说员的这种临场发挥使得电影放映成为一种极具视听效果的即兴演出。而电影解说绝不仅仅局限于讲述故事，还包括说唱、杂耍等形式。戈德罗的这句话说得再清楚不过：“这种早期‘电影’一部分属于戏剧的领域，至少属于‘舞台戏剧’的领域。”（2010，p. 216）从这个意义上说，电影解说员的存在使得默片的放映现场成为戏剧表演的舞台。

众所周知，中国电影有非常强大的“影戏”传统。纵观世界艺术史，没有任何一门艺术像戏剧一样与电影关系如此密切。曾几何时，电影与各种杂耍、滑稽表演以及戏剧演出等水乳交融。即使是后来进入专门的演出场所，电影与戏剧仍然是相安无事。在很长时间内，中国放映电影的场所往往被冠以“戏院”之名。以上海为例，1927年末有24家电影放映场所，主要称大戏院，也有叫影戏院的。截至1937年8月有34家场所在营业，基本上都叫大戏院。（黄德泉，2014，p. 2）在这些影戏院里，“戏”和“影”混合演出的情形非常普遍。这里的“戏”指的当然主要是京剧，也包括各种马戏与杂技

表演。

苏联著名导演普多夫金当年下过这样一个断语：“应当把电影作为戏剧发展中的一个阶段来看待。”（1984，p. 143）在他看来电影应该更多地向戏剧学习。而意大利诗人里乔托·卡努杜则斩钉截铁地反对这一观点：“不要在电影和戏剧之间寻找相同点。……没有任何本质上的相同点；在电影的固定的非现实和舞台剧的变化的现实之间，不论在精神上、形式上、启示方式上和表演手段上，都没有共同点。”（2012，p. 18）他其实是在传达电影作为一门独立艺术的强烈诉求，同时亦反向透露出这样的信息：电影受戏剧的影响实在是太过深远了，以至于现在必须将它们之间的关联彻底斩断。不过至少在默片时代，电影是根本无法摆脱戏剧的影响的。日本电影学者四方田犬彦指出：“辨士……给电影附加了‘外来的声音’，从而使得（日本）观众平静地接受了传统的大众戏剧与电影的接轨。”（2009，p. 51）他的这句话可谓是切中肯綮。电影解说员在电影放映现场的表演，犹如一次又一次的戏剧表演，既强调自我的即兴发挥与技巧展示，又注重观众的情感反馈与共鸣。高明的解说员即使是解说平淡无奇的电影剧情，也能让观众听/看来兴致盎然、如醉如痴。对此大卫·波德维尔深有体会：解说员“通过表演和解说，可以引导观众对影片的情感体验：在快节奏的部分急速地讲述，让突如其来的喊叫撕破寂静，或者用抒情式的演说舒缓感伤的场景”（2010，p. 388）。由是观之，解说员俨然一位出色的戏剧表演者。

从某种意义上说，电影解说员的存在使得默片与戏剧的边界变得模糊起来。借用赵毅衡的“伴随文本”概念也许能对电影解说员的文化意义进行饶有趣味的观照。赵毅衡曾经指出，任何符号表意文本必然携带各种伴随文本，反过来，每一个符号文本都靠一批伴随文本才成为文本：“伴随文本是符号表意过程的特殊的语境，是任何符号文本不可能摆脱的各种文化制约。伴随文本的主要功能，是把文本与广阔的文化背景联系起来。”（2012，pp. 152—154）我们不妨将电影解说员视为默片这一符号文本的伴随文本。电影解说员无法摆脱默片而独立存在，默片若无电影解说员的精彩表演会言不尽意，尤其是在东亚各国的文化语境当中。而在东亚的传统文化背景之下，戏剧是比电影强大得多的艺术类型和文化体系，不仅仅是由于戏剧诞生时间在前，更重要的是广大观众对电影这一新生事物的接受往往要假道于“戏”。职是之故，电影解说员的存在进一步凸显且放大了电影与戏剧的文化联系。以东亚各国为例，中国的早期电影与京剧的关系是不言而喻的，日本默片受到传统歌舞伎艺术的深刻影响，韩国的默片现场的辨士常常借用18世纪流传于民间

的“潘索里”(Pansori, 清唱)的演出形式,即由手持扇子的唱者随着鼓手的敲打节奏,用唱、说以及肢体语言来讲故事。(韩国电影振兴委员会, 2010, p. 68)总之对于观众来说,每一处默片放映现场都必将成为电影解说员某种“类戏剧”之表演的舞台,而且每一次成功的解说往往都会打上某种专属个人的烙印。

更有甚者,作为叙述与表演的主体,解说员常常会积极地介入叙事,甚至改变电影本身。彼时日本不少辨士讨厌过快地转换场景,因为这样非常不利于他们发挥说唱的才能。因此辨士们甚至会让电影放映速度降下来,好让他们能够痛快地说上一阵。例如1916年公映的美国动作片《黑箱》,辨士林天风嫌其画面变化过多过快,不便解说,于是影片在日本上映前只得重新剪辑一下,减少画面数。(山本喜久男, 1999, p. 76)在这种情况下,为了充分展示自己的表演特色,解说员不惜扭曲甚至牺牲影片本身的内涵,这样做应该是有违于职业伦理的。

那么应该如何评价电影解说员的历史价值?众所周知,电影作为一种现代商业实践,无论观影空间如何变化(集市、茶园、戏院或是电影院),它总是希望吸引尽可能多的观众参与其中。从这个意义上看,电影解说员的横空出世首先是为了满足商业的需要。他们的存在使得电影更快地被普罗大众接受,观众也经由他们的解说得以理解更为复杂的电影叙述。从这个意义上说,电影解说员普及、推广电影的功劳是不容抹杀的。

有一些电影学者反感当下电影的“好莱坞化”,他们逐渐将关注的目光转向早期电影,力图从中发现出某种异质性,其中最具代表性的是汤姆·甘宁,他提出了“吸引力电影”(the cinema of attractions)这一概念,以此发掘早期电影当中展示奇观、激发观众快感的特质。结合前文所说的“多媒体”体验,我们不妨认为,正是解说员积极参与到这种奇观展示的过程当中,从而凸显、放大了默片的“吸引力”。正如约瑟夫·安德森所说:“他们的存在否定了电影是种去人性、批量生产的物品的观点,而使每部电影成为一种独特的人性化体验。”(2010, p. 67)

与此同时我们也要看到电影解说员的消极影响。有时解说员的存在反而是观众理解电影的障碍。台湾作家周志文回忆20世纪50年代的影院里解说员胡乱讲解剧情的事:某人向老板投诉说某部电影看了两遍,剧情居然大不相同。(2009, p. 84)在这种情况下,解说员在对电影的意义控制方面已经失控了,有损于电影本身的意义传达。日本默片时代中,辨士成为最大的明星。他们的存在既推迟了有声电影在日本的发生与发展,也使得日本电影中复杂



技巧的发育相对滞后。(四方田犬彦, 2006, p. 51)

### 三、结论

有位法国学者曾经很俏皮地说过, 默片时代的电影不说话, 但会“唱歌”。(朗佐尼, 2011, p. 393) 必须指出他只说对了一半。默片现场常常会有音乐伴奏, 也会有电影解说, 因此默片既会“唱歌”也会“说话”, 它们都构成了观众独特的默片观影体验。

正如戈德罗所说:“(无声)影片的演出几乎总是某种视听的演出, 犹如戏剧的演出或马戏团的表演。……声音确实是‘无声’电影的一个基本成分, 必须关心它, 思考它, 才能全面地理解电影现象。”(2012, p. 179) 从这个意义上说, 要想理解默片, 就不能忽略电影解说员的存在, 而他们所发出的声音成为电影不可预测却又充满魅力的部分。张一玮就指出:“解说员充满‘创造性的背叛’的声音实践, 通常会造成电影影像和解说内容的不同步和不对应, 为观众对影片的感知、理解和接受预留了多种可能性。”(2010, p. 92) 这些可能性在有声电影出现之后就彻底消失了, 电影自身开始能够提供完整的演出, 观众在任何地方看到的影片内容都是相同的。换言之, 电影在放映时不再是有待解说的半成品, 而是精致圆熟的工业成品, 观众受到外来干预的可能性几乎降低为零了。

行文至此, 必须要回到本文标题中“黑暗中的声音”这一短语, 它来自波德维尔关于日本电影的一篇论文中的小标题。(2010, p. 387) 追忆过往, 那些银幕旁或坐或站的电影解说员原本应该是在黑暗中为电影“代言”的叙述者。机缘巧合之下他们在默片时代一跃而为大众眼中的耀眼明星, 而有声电影的到来使得他们在电影史上销声匿迹。如今重访且重估这些“黑暗中的声音”, 目的绝不仅仅是做一次早期电影的“知识考古”, 更重要的是从中发掘出电影的多元存在与丰富形态。

#### 引用文献:

- 安德森, 约瑟夫 (2010). 日本的有声默片: 活弁及其语境 (严静慈, 译). 艺术评论, 3.
- 安德森, 约瑟夫, 里奇, 唐纳德 (2010). 日本电影: 艺术与工业 (张江南, 王星, 译). 长春: 吉林出版集团有限责任公司.
- 波德维尔, 大卫 (2010). 电影诗学 (张锦, 译). 桂林: 广西师范大学出版社.
- 戈德罗 (2010). 从文学到影片——叙事体系 (刘云舟, 译). 北京: 商务印书馆.
- 海, 彼得 (2012). 帝国的银幕: 十五年战争与日本电影 (杨红云, 译). 北京: 中国电影出版社.

## □ 符号与传媒 (15)

- 韩国电影振兴委员会 (2010). 韩国电影史: 从开化期到开花期 (周健蔚, 徐鸢, 译). 上海: 上海译文出版社.
- 黄德泉 (2014). 民国上海影院概观. 北京: 中国电影出版社.
- 金钟元, 郑重宪 (2013). 韩国电影 100 年 (田英淑, 译). 北京: 中国电影出版社.
- 拉金, 布莱恩 (2014). 信号与噪音 (陈静静, 译). 北京: 商务印书馆.
- 利文斯顿, 唐 (1983). 电影和导演 (陈梅, 陈守枚, 译). 北京: 中国电影出版社.
- 卡努杜, 里乔托 (2012). 电影不是戏剧 (施金, 译). 载于杨远婴 (主编). 电影理论读本. 北京: 世界图书出版公司.
- 潘诺夫斯基, 欧文 (2012). 电影中的风格和媒介 (李恒基, 译). 载于杨远婴 (主编). 电影理论读本. 北京: 世界图书出版公司.
- 普多夫金 (1984). 论电影的编剧、导演和演员 (何力, 译). 北京: 中国电影出版社.
- 山本喜久男 (1999). 日美欧比较电影史 (郭二民, 等, 译). 北京: 中国电影出版社.
- 四方田彦彦 (2006). 日本电影 100 年 (王众一, 译). 北京: 生活·读书·新知三联书店.
- 朗佐尼, 雷米, 富尼耶 (2011). 法国电影——从诞生到现在 (王之光, 译). 北京: 商务印书馆.
- 赵毅衡 (2012). 符号学: 原理与推演. 南京: 南京大学出版社.
- 张伟 (2010). 都市·电影·传媒——民国电影笔记. 上海: 同济大学出版社.
- 张伟, 严洁琼 (2010). 默片时代的“配音”与“配乐”. 电影新作, 2.
- 张一玮 (2010). 声音与现代性: 默片至有声片过渡时期的中国影院声音史问题. 文艺研究, 5.
- 周志文 (2009). 同学少年. 济南: 山东画报出版社.

### 作者简介:

刘勇, 江西省哲学社会科学重点研究基地江西师范大学叙事学研究中心骨干成员, 江西师范大学文学院在站博士后, 江西师范大学音乐学院讲师, 研究方向为电影叙事学。

### Author:

Liu Yong, member of the Institution of Narratology Research of Jiangxi Normal University, postdoctoral fellow of the School of Literature, lecturer of The Conservatory of Music, Jiangxi Normal University, his research field is film narratology.

Email: liuyong406@126.com