

· 专题研究 ·

大光明电影院与近代上海社会文化^{*①}

姚 霏 苏智良 卢荣艳

摘 要：创建于 1928 年的上海大光明电影院，以好莱坞电影和西方现代主义的建筑装饰，迎合并引领上海民众推崇西方娱乐方式和文化，带动电影院成为近代上海摩登生活的文化地标。以大光明为代表的电影院，并非仅仅彰显娱乐功能。事实上，近代电影院显示出超越电影放映场所的多元功能。作为“影片—影院—社会”这一信息传播链的中间环节，大光明电影院通过对好莱坞文化的传播刺激着上海社会对好莱坞元素的消费和再生产；同时，近代上海社会的民族主义、族群意识甚至政治风云也影响人们对电影的评价和对影院空间的态度。

关键词：大光明电影院 社会生活史 近代上海 好莱坞文化

在近代中国，看电影不仅是一种新的休闲娱乐方式，也代表了对新的文化类型和新的生活方式的追求与认同。20 世纪 30 年代出版的《上海门径》中写道：

电影本是外国的一种玩艺。自从流入中国以后，因电影非但是娱乐品，并且具有艺术上的真义，辅助社会教育的利器，所以智识阶级中人首先欢迎。时至今日，电影在国内的势力日渐膨胀，现在一般仕女，对于电影都有相当认识了，所以“看电影”算是一句摩登的口号。学校中的青年男女固如此，便是老年翁姑也都光顾电影院。所以近年来国产电影业未见勃兴，但电影院合着大众的需要，先后成立的不下二十余所，其势蒸蒸，大有傲视舞台，打倒游艺场的气概。^①

集娱乐、文化、社会教育特征于一身的电影院，日益成为超越电影放映场所的多元空间，在近代中国都市生活中扮演着重要角色。然而，作为“影片—影院—社会”这一信息传播链的中间环节，观影空间的特质往往被对影片本身的关注所遮蔽。^② 本文以近代著名电影院——上海大光

① * 本文为教育部基地重点项目（10JJDZONGHE003）中期成果。匿名外审专家提出中肯修改意见，谨致谢忱。

① 王定九：《上海门径》，上海：中央书店，1935 年，第 14 页。

② 早在 2003 年，汪朝光就对电影史研究的未来走向进行了展望。在他看来，电影史“仍将研究视野主要局限在影片本体的历史或美学分析之中。而电影本身是非常社会化的产业，其影响也遍及社会各个方面，相关研究领域……都可以进入电影史研究的范围。如电影技术学中的声音与色彩运用及其影响问题，电影经济学中的投入产出问题，电影社会学中的受众问题，甚至电影中的时装与时尚、电影院与建筑史，均可成为研究对象”。（汪朝光：《光影中的沉思——关于民国时期电影史研究的回顾与前瞻》，

明电影院为中心,^①在器物研究、制度研究之外加入文化维度,通过企业内部档案、各类报刊、海报宣传册、口述访谈等史料,从社会文化史的角度探究影院这一特殊公共空间的生成发展及其与近代都市生活、文化变迁、社会生态之间的互动。^②

一、大光明与近代上海娱乐生活的摩登化

据现有资料记载,中国第一次电影放映是在1896年上海徐园“又一村”。^③1908年,西班牙人雷玛斯在上海虹口建成第一家电影专门放映场所——虹口活动影戏园。^④1934年的一项统计显示,世界上影院最多的城市中,美国占据5个,分别为纽约400家、洛杉矶125家、底特律75家、芝加哥75家、旧金山50家;英国伦敦275家;法国巴黎40家;上海的影院数量超过旧金山和巴黎,达到53家。^⑤近代上海在国际电影市场上占有重要席位。

20世纪20年代末至30年代初,随着好莱坞影片席卷全球,上海掀起一轮影院建设的高潮。1928年至1932年的五年内,上海开设了28家电影院。日后著名的光陆、大光明、南京、新光、兰心、国泰等都开设于这一时期。^⑥1928年,潮州商人高永清(又名高勇醒)耗资20万元在静安寺路(今南京西路)4亩多土地上兴建影院,并以Grand Theatre之名在美国特拉华州注册。时任戏院广告部主任的《申报》副刊主编周瘦鹃以“大光明”名之,时称“大光明影戏院”。后

① 《历史研究》2003年第1期)在最新著作中,张英进将1950年代以来的中国电影史写作,按方法论和关注主题的不同,分为电影政治史、电影艺术史和电影文化史三个阶段(详见张英进主编:《民国时期的上海电影与城市文化》,苏涛译,北京:北京大学出版社,2011年)。显然,文化史成为中国电影史研究的新方向。其中,作为“文化载体之载体”的影片放映场所——影院的历史研究,尤其需要引起重视。

① 大光明电影院,1928年12月落成于静安寺路、派克路西(今为南京西路216号),初名大光明影戏院。1931年9月辍业。之后广东人卢根取得地产租借权,与美商合资,于1933年6月建成空前豪华电影院,更名为大光明大戏院。后因债台高筑,抵押于浙江实业银行,转由国光电影公司经营。1942年被日军管制。抗战胜利后,恢复放映电影。1954年5月17日被上海市文化局接管,改名为“大光明电影院”,并沿用至今。本文主要讨论大光明影戏院和大光明大戏院时期的电影院,但为了简便,特以历时最长的“大光明电影院”名称指代。(参见周逸童、曹永福编:《大光明电影院史略》,大光明电影院所藏档案资料,1989年2月末刊稿,第1—6页;《上海电影志》编纂委员会编:《上海电影志》,上海:上海社会科学院出版社,1999年,第620页)

② 对上海、成都、北京等地影院的研究,可参见李微《近代上海电影院与城市公共空间(1908—1937)》(《档案与史学》2004年第3期)和《娱乐场所与市民生活——以近代北京电影院为主要考察对象》(《北京社会科学》2005年第4期),以及冯传珍《20世纪30—40年代成都电影院研究》(硕士学位论文,四川大学历史系,2007年)等。这些成果尽管跳出电影史偏重影片研究的窠臼,却仍框定在建筑史或器物史的范式内。个别成果虽已注意到影院与政府、社会团体、观众、其他影院之间的互动关系,但只是将影院作为一般公共娱乐空间,采用“公共领域”理论加以分析。这类研究成果可参见张一玮:《电影院与中国现代城市文化:一个文化研究的论题》(《理论界》2010年第8期)。

③ 参见方明光:《上海滩来了“洋影戏”》,《海上旧梦影》,上海:上海人民出版社,2003年,第3—4页。也有学者认为,徐园放映的仍然是连动的幻灯,而中国电影的第一次放映是在1897年5月间的上海礼查饭店,不久又在张氏味莼园的安垲第大洋房放映。参见丁亚平:《影像时代——中国电影简史》,北京:中国广播电视出版社,2008年,第9页。

④ 参见《上海的第一家影戏院:加伦白克,介绍电影到上海的第一人》,《电声》1938年第8期。

⑤ 参见《全世界影院最多的城市》,《电声》1934年第19期。

⑥ 参见《上海电影志》编纂委员会编:《上海电影志》,第614页。

因“不怕死”事件影响，于1931年9月宣告停业。^①大光明影戏院歇业后，有“华南影戏大王”之称的美籍华人卢根^②与美资联合收购大光明产业，并邀请沪上知名的匈牙利籍建筑师邬达克（Ladislau E. Hudec）^③重建大光明。新大光明外观为横竖线交叉构图形式，乳黄色墙面。最引人注目的是高达16米的方形玻璃灯塔，装有3座500瓦发射灯，彻夜通明。六重双扇大门竖立在影院入口，12片鲜少在建筑上使用的琥珀色透明玻璃镶嵌在铬制窗框中，十分美观。进入大堂后，首先映入眼帘的是两侧宽25米镶嵌了黑色大理石的扶梯和由绿色砖石、黑色大理石贴面而成的墙壁；沿石阶而上，五根黑色大理石圆柱矗立大厅，鹅黄色的天花板上镶嵌着淡金色的精灰。^④诚如卢根之子卢志强回忆，新大光明给人的第一印象是“富丽堂皇”。^⑤和这一时期上海其他知名影院常以古典建筑风格示人不同，新大光明是邬达克向现代派建筑风格转变的第一部作品，在造型、立面以及内部功能处理上，一反复古样式的繁琐，表现出装饰艺术与现代主义的特征。^⑥

新大光明建成后，卢根耗资25万银元引进美国制造的最新实音式有声电影放映机，“发音纯粹，绝无杂声”。^⑦墙面上还配有进口吸音板，场内上下地坪有木屑可吸音，为观众营造了一个安静舒适的观影空间。同时，新大光明还对光线作了科学处理。观众踏进影院后，建筑外部黄色的玻璃灯箱有过滤光线的作用，再踏进黑暗的放映场，就不会有不适感。^⑧场内的电灯都隐蔽在转角处，除太平门上的灯光为直射之外，其他光线不会阻碍观众的视线。新大光明有1961个座位，居上海影院之首。这些座位“柔软舒适，排列审慎，视线集中，声浪普及”，^⑨设计得非常合理。为使观众在酷暑时节有舒适愉快的观影体验，新大光明更花费30万银元从美国购买了离心式冷气机，保证影院内空气冷暖适宜、干湿均匀，这在绝大部分电影院还采用电风扇降温的年代，堪称沪上第一流。

无论是“影戏院时期”还是“大戏院时期”，大光明以其开业较早、位置优越、设备领先等因素，带领沪上影院业开启了一段繁荣时期。^⑩另一方面，诚如李欧梵所说，装饰艺术和摩天大

① 参见周逸童、曹永福编：《大光明电影院史略》，第1页。

② 卢根（1888—1968），广东中山人，在香港长大和接受教育，毕业于英文书院。1919年与犹太人合资在香港开设新比照影院，随后开办明达股份公司，取得美国各大影片公司电影放映代理权。20年代后期移师上海，与人合资成立联合电影公司并出任董事长，旗下一度拥有大光明、国泰、光陆、卡尔登、巴黎等大戏院，被称为“中国电影大王”。1935年，在扩充大光明影院计划时因资金周转不灵，宣布破产。1938年广州沦陷后移居上海，直至去世。（参见周逸童、曹永福编：《大光明电影院史略》，第5页）

③ 邬达克（1893—1958），匈牙利人，出生于斯洛伐克，毕业于布达佩斯皇家学院建筑系，1916年当选匈牙利皇家建筑师学会会员。1918年到上海，从1918年到1947年，邬达克在上海的设计作品多达65个。沪上不少著名建筑，如国际饭店、百乐门舞厅、沐恩堂等皆是邬达克手笔。（参见周逸童、曹永福编：《大光明电影院史略》，第6页）

④ 参见《远东唯一大建筑大光明影戏院》，《申报》1933年6月13日，本埠增刊第9版。

⑤ 2008年12月19日卢荣艳采访卢志强（81岁）记录。

⑥ 参见周逸童、曹永福编：《大光明电影院史略》，第6页。

⑦ 《上海电影院的发展》，上海通社主编：《旧上海史料汇编》下，北京：北京图书馆出版社，1998年，第556页。

⑧ 2008年5月22日卢荣艳采访焦念鹏（81岁）记录。

⑨ 《远东唯一大建筑大光明影戏院》，《申报》1933年6月13日，本埠增刊第9版。

⑩ 从区位来看，大光明位于公共租界核心区域；从开业时间来看，南京、新光、兰心、国泰都晚于大光明；从放映设备来看，大光明率先在中国播放有声电影。改建之后的大光明，拥有美国八大制片公司影片专营权，在上海西片首轮影院中拥有最多座位，改建后的建筑风格也代表了1930年代后上海娱乐

楼的结合所形成的城市建筑审美,与城市的现代性相关,以“享受生活”为特色,表现在“色彩、高度、装饰或三者合一上”。这种建筑风格意味着财富和奢华,更重要的是传播了一种向西方现代文明看齐的新生活方式。^①1933年6月14日,被媒体誉为可以与“欧洲美洲各国第一等的戏院,互相伯仲,无分轩轻”的大光明大戏院建成开业,宣告上海娱乐新时代的到来。^②

近代上海娱乐方式的变迁与上海城市的发展密不可分。开埠以前,沪上城乡居民与中国其他地方的居民一样,热衷于逛庙会、听说书、泡茶馆等传统娱乐活动。租界开辟后,外侨将西式的娱乐空间和娱乐方式植入上海。1933年1月的一份统计报告显示,上海的娱乐场所共计207处,其中跳舞场39处、电影院37处、书场22处、弹子房14处、地方戏院20处、京戏院3处、票房29处、公园6处、运动场8处、高尔夫球场7处、游戏场5处、话剧场2处、其他占15处。^③跳舞场、电影院等西式娱乐空间已经超越传统戏院和书场,成为影响都市生活、传播西方文化的重要载体。

民国时期,上海是好莱坞电影在华的主要市场。从1920年代起,好莱坞八大制片公司^④均在上海设立分支机构,几乎垄断了上海的西片首轮影院。^⑤叶宇研究《申报》的电影广告,对1930年代的上海电影院作过统计。据他的研究,1930年代的上海,放映好莱坞影片的影院明显多于放映中国影片的影院,且这些影院的地理位置更优越、设施更先进、对都市生活和城市文化的影响更大。^⑥老大光明建立之初,便拥有米高梅影片在上海的首映权;重建后的大光明又与好莱坞八大公司签订承租合同。^⑦根据“大光明电影院内部档案”《大光明电影院史略》和《申报》刊登的大光明电影广告可知,自新大光明1933年开业至日本1943年禁止好莱坞影片在华播映,大光明放映的主要为好莱坞影片,在西片首轮影院中独占鳌头,并且在档期上与好莱坞几乎同步,满足了观众先睹为快的急切心情。诸如《一夜风流》、《翡翠谷》、《左拉传》、《大饭店》、《歌舞大王齐格菲》等奥斯卡最佳影片,根据世界名著改编的《基督山伯爵》、《双城记》、《钟楼怪人》、《仲夏夜之梦》、《王子与乞丐》等都曾在光明的银屏上大放光彩。除此之外,秀

① 建筑的发展趋向。(参见《上海电影志》编纂委员会编:《上海电影志》,第614—620页)

② 李欧梵:《上海摩登——一种新都市文化在中国(1930—1945)》,毛尖译,北京:北京大学出版社,2001年,第14页。

③ 《远东唯一大建筑大光明影戏院》,《申报》1933年6月13日,本埠增刊第9版。

④ 参见《全市娱乐场所统计(二十二年一月)》,《大上海教育》1933年第1卷第2期。

⑤ 八家公司分别是:派拉蒙影业公司(Paramount)、20世纪福克斯电影公司(20th Century-Fox)、米高梅公司(Metro-Goldwyn-Mayer)、华纳兄弟影业公司(Warner Bros.)、雷电华电影公司(Radio-Keith-Orpheum)、环球影片公司(Universal)、哥伦比亚影片公司(Columbia)、联美影片公司(United Artists)。(参见饶曙光:《中国电影市场发展史》,北京:中国电影出版社,2009年,第129页)

⑥ 近代上海电影院根据放映影片的轮次和影院的豪华程度、票价等分为首轮、二轮、三轮。首轮影院中,放映外片的有大光明、南京、国泰、大上海;放映国片的有金城、新光、沪光(沪光曾映苏联片及二轮美片);二轮影院中,放映外片的有金门、丽都、巴黎、光陆、平安;放映国片的有中央、恩派亚(恩派亚兼映三轮外片);三轮影院(大多中外片兼映)中,专映电影的有西海、山西、光华、浙江、明星、九星、辣斐、杜美、荣金、亚蒙;兼演平剧者有共舞台、卡尔登、黄金等。(参见《影迷们渴欲知道的上海影戏院内幕种种》,《电影》1939年第44期)也有人将散落在各个游乐场的电影院称为四轮影院,如先施乐园、永安公司楼上的电影放映场所。

⑦ 参见叶宇:《1930年代好莱坞对中国电影的影响》,博士学位论文,北京大学艺术学系,2008年,第65—67页。

⑧ 参见《上海市社会局关于大光明大戏院设立登记事文件》,1933年6月,档案号Q6—13—114,上海市档案馆藏。

兰·邓波儿(Shirley Temple)的歌舞片、卓别林(Charles Chaplin)的喜剧片、《佐罗》系列电影等都是大光明票房的保证。^① 国产片只有以插映方式播放的《红羊豪侠传》^② 和《天伦》、^③《密电码》、《貂蝉》。优质的片源,豪华的影院,奠定大光明在上海电影界的重要地位。

除展映电影外,大光明成为西方文化艺术登陆中国的新地标。1931年10月1日,上海公共租界工部局与大光明大戏院达成协议,新大光明大戏院建成后,作为工部局交响乐队的演出场所,为期5年,每星期日晚上举行演奏会。^④ 1936年1月9日,上海工部局乐队和上海雅乐社在大光明大戏院演出海顿清唱剧《创世纪》。^⑤ 3月初,被誉为“世界歌王”的歌唱家夏理亚宾(Fyodor Ivanovich Chaliapin)在大光明登台演唱。大光明不登广告,票价贵至6元,但消息一传出,座席即被预订一空,每晚的票房收入达到9000元。^⑥ 4月14日,工部局交响乐队联合上海雅乐社在大光明演奏贝多芬第九交响曲,这是“贝九”在中国的首次演出。1938年9月25日,美国海军军乐队与上海联合口琴队在大光明合作演出。1942年2月17日,致力于将中国民族民间音乐和西方歌剧相融合的犹太音乐家阿甫夏洛穆夫(Aaron Avshalomov)的“中国歌剧”《古刹惊梦》在大光明上演。4月,上海俄侨歌舞团的芭蕾舞剧《倾国倾城》在大光明演出。^⑦ 1945年6月23日至25日,日籍歌唱家李香兰独唱音乐会在大光明连演三天。演出由上海交响乐团伴奏,陈歌辛、服部良一指挥。音乐会分为东西歌曲集、中国歌曲集等几部分,高潮是歌曲《夜来香》。李香兰演唱的《夜来香》在当时引起了极大的轰动。^⑧

在西方文化的影响下,追求摩登成为20世纪20—40年代上海民众普遍的社会心态和行为准则。喜欢新事物、唯恐落于人后的集体心理,又驱使着上海民众“去最新的影院,看最新的电影”,以此证明自己的摩登与先进。1933年重新开业的大光明自诩“建筑现代化、装饰艺术化、设备贵族化、管理科学化、选片严格化、座价平民化”的“远东电影院之权威”,^⑨ 吸引着大量推崇西方娱乐方式和生活方式的人们趋之若鹜。

① 参见上海大光明电影院有限公司编:《大光明·光影八十年》,上海:同济大学出版社,2009年,第52—64页。

② 根据资料,大光明上映的国产片中,《红羊豪侠传》是最早的一部,于1935年2月3日放映。《红羊豪侠传》由张善琨创办的新华影业公司出品。张善琨利用大光明在除夕夜放映两场电影贺岁、将收入作为员工福利的机会,获得一次半夜场的放映机会。2月3日,新华公司在《申报》头版刊登整版《红羊豪侠传》首映广告,特别指明在大光明放映。凭借大光明的号召力,这部并无大导演、大明星参与的影片取得不俗的票房。(参见上海大光明电影院有限公司编:《大光明·光影八十年》,第65页)

③ 《天伦》由联华影业公司出品,导演费穆,主演尚冠武、林楚楚、陈燕燕、张翼、黎莉莉、郑君里,主题歌《天伦曲》由黄自作曲、郎毓秀演唱。《天伦》成为第一部正式在大光明排片表中出现的国产影片。《天伦》在大光明放映后,被美国派拉蒙影片公司看中,由该公司代理《天伦》在美国发行放映版权,剪辑后的影片被冠名 Song of China, 1926年11月9日在纽约上映。献映前一天,《纽约时报》特邀林语堂撰文《中国与电影事业》作为宣传。其后,《天伦》又陆续在欧洲一些国家放映。而作为首映地的大光明影院,也向派拉蒙公司引进了“美国版《天伦》”,于1937年5月5日破例重映。(参见上海大光明电影院有限公司编:《大光明·光影八十年》,第66页)

④ 参见上海市档案馆编:《工部局董事会会议录(1931—1932)》第25册,上海:上海古籍出版社,2001年,第447页。

⑤ 参见周逸童、曹永福编:《大光明电影院史略》,第17页。

⑥ 参见《俄皇室歌者,夏理亚宾轰动上海城》,《电声》1936年第9期。

⑦ 参见周逸童、曹永福编:《大光明电影院史略》,第17页。

⑧ 参见山口淑子等:《李香兰——我的前半生:假冒中国人的自白》,巩长金等译,北京:解放军出版社,1989年,第227—229页。

⑨ 《远东唯一富丽伟大的电影之宫》,《申报》1933年6月13日,本埠增刊第5版。

大光明重建后,规定票价:白天正厅六角,楼厅一元,包厢一元五角;晚上正厅前排六角,后排一元,楼厅一元五角,包厢二元。^①从票价来看,所谓“平民化”的座价实非下层民众可以承受。^②通过走访口述对象,笔者进一步证实大光明的观影群体多是当时所谓“高等华人”,如拥有雄厚财力的资本家及其家属。沈寂(1923年出生)的父亲是当年沪上著名的“棉花大王”。小时候父亲经常带他去大光明看电影。据他回忆,当年有钱的资本家和商人经常来大光明看电影。^③张琴(1918年出生)是浦东商人张上珍的侄女,日军进攻上海时,她和家人逃难到法租界霞飞路亲戚家。对于有钱人家的小姐而言,大光明是她们消遣时光的好去处。据她介绍,当年去大光明都是“工资蛮大”的“有铜钿人”,“里面的人都比较上等”,因为大光明的票价“蛮大”的。^④大光明也是社会名流、政府官员、洋行职员等拥有较高收入或崇尚西式生活者的娱乐场所。尤国钧(1928年出生)的父亲是当年上海滩的名医,尤国钧小时候经常和姑妈一起到大光明看电影。^⑤陈德英(1936年出生)的父亲陈福生是英国天祥煤炭公司的买办,她也时常跟随哥哥去大光明。她提到,那时去大光明“女同志要穿旗袍裙子,就像外国人听歌剧一样”。^⑥

大光明是一处独特的社交场所,去大光明看电影成为上海中产以上群体的一种社交方式和文化身份认同。朱廷嘉(1927年生)是标准的上海“老克勒”,^⑦其父从事印刷业获利后投资电影业,拥有亚洲影院公司旗下好几家影院的股份。他从小就有机会出入大光明,据他描述:“最开始由佣人带着去,我都穿着小西装,打上小领结。门前有头戴红帽、穿红衣的拉门小郎替客人拉门,进门有存衣服务……入场时有白俄女郎领座,开场之前和休息时间有服务员胸前挂着长方形藤盘叫卖爆米花和巧克力。”“去大光明的人有不少社会名流和外国人,衣冠不整的人不许入内。男士着西装,女士穿着开衩很高、很单薄的旗袍,外披厚厚的大衣,汽车接送。最好的时间是礼拜六夜里九点一刻那场,往往有几百辆汽车停在附近几条马路。”^⑧沈寂也记得儿时去大光明看电影的场景:去大光明看电影是上海人既体面又时尚的娱乐方式,是一件很隆重并值得炫耀的事情。从穿戴打扮到出行,都非常考究,通常都是要穿戴整齐:西装、领带、皮鞋,然后由佣人开车带自己去大光明看电影。大光明门口停着各种汽车,里面走出穿戴时髦的女人和西装革履的男士;进门处有身材矮小的“拉门小郎”为观众拉开大门,然后由身穿靓丽制服、身上飘着香水味的女领票员领到戏场里;大光明还专门聘请漂亮的白俄女郎在二层花楼领票。那时的大光明从门口一直到放映厅,铺着进口的羊毛地毯,档次非常高。^⑨可见,大光明不仅迎合观影者对西方娱乐方式和西方文化的推崇,更通过“仪式化”的服务带给观影者非同一般的满足感,从而转化为对摩登身份的认同。诚如当时一位大光明的影迷所回忆:“入门那种深阔堂

① 《远东唯一富丽伟大的电影之宫》,《申报》1933年6月13日,本埠增刊第5版。

② 另据13岁起就在大光明大戏院当“BOY”(即拉门小郎)的顾先生回忆,当初大光明的票价一般在6角—2元5角之间,而那时一般百姓每月的生活费不到8元。(《上海老电影怀旧之旅》(上),上海档案馆网, http://www.archives.sh.cn:8888/web/platformData/infoplat/pub/sdajtyw_24/docs/200804/d_185331.html, 2011年12月6日)

③ 2008年3月6日卢荣艳采访沈寂(85岁)记录。

④ 2007年10月21日卢荣艳采访张琴(90岁)记录。

⑤ 2007年11月30日卢荣艳采访尤国钧(80岁)记录。

⑥ 2007年10月21日卢荣艳采访陈德英(78岁)记录。

⑦ 克勒,又作“克拉”,上海俗语,是英文class的音译,指上流社会人物或精通上流生活的人。参见《上海掌故辞典》,上海:上海辞书出版社,1999年,第636页。

⑧ 戴靖婷:《百年影院大光明》,《今日中国》(中文版)2006年第3期。

⑨ 2008年3月6日卢荣艳采访沈寂(85岁)记录。

皇的走廊，可以将你的脚步带住，作为绅士化的步伐，接着才觉自己的身架便高起来，至少你是比着他们的 Boy 高多了！”^①

而对于上海的年轻男女而言，去大光明电影院更成为一种新的社交方式。伴随电影院男女同座禁令的解除，除了上流阶层，“大光明是白领比较多，还有学生、大学生”。^② 1936 年，杂志《红绿》上有一幅表现上海都市男女娱乐方式的漫画。画面中，两个青年男女对话道：

小王：我们俩大光明看过戏之后再到大沪跳舞去好不好？

密司张：好……不过……明天的考试您得替我想想法子才好。^③

1937 年的《中国学生》杂志上，许超然描绘学生考试作弊的漫画也以《“帮帮忙！明天‘大光明’、‘沙利文’我请客”》为题。^④ 当时的中产阶级学生群体中流行“欲占人间风气先，起居服御用心研。矜奇立异标新式，不是摩登不少年”的说法，^⑤ 看电影、跳舞、喝咖啡等西式社交活动是他们日常生活的必修课，而大光明成为他们心目中超越观影场所的一个摩登符号。

大光明自诞生之日起，便在建筑、设备、管理、选片等多个方面着力打造“远东第一”的摩登形象。自 1935—1949 年，大光明的年平均观众人次为 118 万，平均上座率维持在 52.47%。^⑥ 大光明看电影，国际饭店吃西餐，百乐门跳舞，成为 20 世纪三四十年代上海风靡一时、人人向往的摩登生活。有人曾不无讽刺地指出：“的确，大光明之类，一年不知要进帐多少冤枉票款，并不过甚其词。上海人心中都有一个见解，就是不踏进大光明，算不得白相过上海。究竟踏进了怎样呢？问的回答，除了赞好之外，倒底说不出所以然的。”^⑦ 可也正是这种说不清、道不明的推崇，证实了大光明作为近代上海摩登生活空间的象征意味。更重要的是，追赶摩登的上海人通过大光明这个媒介，接触到西方经典的文学作品、时尚的大众文化和高雅的文艺活动，无形之中加深了西方文化的辐射力，培养起上海人西方化、摩登化的审美情趣。

二、大光明与近代上海好莱坞文化的消费和生产

著名电影史研究者张英进曾表示，上海文化史的重要因素，即好莱坞在中国电影市场上的优势地位尚未得到充分研究。^⑧ 事实上，关于好莱坞元素如何通过电影影响上海文化这一问题，同样缺乏具体而细致的梳理和分析。电影文化是近代都市文化的重要组成部分，同时也是都市文化的重要载体。据不完全统计，1896—1924 年间，中国电影市场上的美国影片占到外国影片的近五成。^⑨ 20 世纪二三十年代的上海，“好莱坞”更是美国电影无往不利的代名词。但在中国内地，好莱坞电影的境遇并不理想。在太原，“因为这里听不懂对白的原因，所以外片开映，也就是琳丁丁的兽片，或者卓别林的滑稽片比较欢迎些，其他外片，简直叫不起座来”。^⑩ 苏州有

① 《影院素描：淡写大光明》，《皇后》1934 年第 10 期。

② 2007 年 10 月 21 日卢荣艳采访陈德英（78 岁）记录。

③ 陈青如：《无题》，《红绿》1936 年第 2 卷第 1 期。

④ 参见《“帮帮忙！明天‘大光明’、‘沙利文’我请客”》，《中国学生》1937 年第 3 卷第 25 期。

⑤ 顾炳权编：《上海洋场竹枝词》，上海：上海书店出版社，1996 年，第 288 页。

⑥ 参见周逸童、曹永福编：《大光明电影院史略》，第 86—87 页。

⑦ 《酸辣汤：随笔杂写集》，《影与戏》第 8 期，1937 年 1 月 28 日，第 1 版。

⑧ 参见张英进主编：《民国时期的上海电影与城市文化》，第 21 页。

⑨ 参见王永芳、姜洪涛：《在华发行外国影片目录（1896—1924）》，《中国电影研究》1983 年第 12 期。

⑩ 南京电声周刊社编：《影戏年鉴》，上海：上海元下公司，1936 年，第 207 页。

四五家影戏院，“只有一家映外片，其余都是一些神怪武侠片”。^①“外国片在成都，那更晦气，片价已经比国片廉，观众还不愿意看”。^②都市文化与电影院之间存在相互生产的关系，近代上海的西化为好莱坞电影的风靡奠定了基础，近代上海的电影院同样刺激了上海人对好莱坞文化的消费和生产。就大光明电影院而言，它对近代上海好莱坞文化的消费和生产的影响，主要表现在如下几个方面。

第一，利用平面媒体传播好莱坞符号

除放映好莱坞影片之外，大光明内外的电影海报和电影说明书一同参与到“好莱坞风情”的营造中。海报作为一种视觉媒介，刺激着观众对影片的直观认知和好感。大光明充分利用正门上方的大块玻璃墙面、影院外墙、休息厅陈设，甚至大厅吊顶、银幕幕布等进行各种形式的海报张贴。南京路上的永安公司是上海乃至中国最先利用沿街橱窗进行商品展示的商家。在永安公司的十个大橱窗中，有一个橱窗常年陈列电影海报、宣传画和广告模型，大光明上映的好莱坞影片是这里的“常客”。^③大光明通过户外灯箱海报、橱窗海报以及明星照片海报等多种途径，以金发碧眼、穿着时尚的俊男靓女形象和醒目的英文字母使观众犹如置身异域。大光明还在售票处放置电影说明书，观众在买票时可免费领取一份。电影说明书不仅帮助观众了解影片，还成为好莱坞迷们珍爱的收藏品。^④

大光明充分利用主流媒体的传播优势对影片进行广告宣传。1928年至1937年间，大光明几乎每日在《申报》上刊登广告，篇幅占据整个版面的八分之一至四分之一，甚至出现了整版宣传的情况。除《申报》外，大光明还在《新闻报》、《电声》等报刊杂志上刊登影片广告。抗战爆发后，上海进入“孤岛”时期。租界的“偏安一隅”和由于人口涌入而带动起的娱乐业畸形繁荣，同样刺激着好莱坞文化的传播。1937年10月起，大光明所在的国光公司适时发行院刊《国光影讯》；1938年7月亚洲影院公司成立后，^⑤为扩大宣传，将《国光影讯》与《南海银星》合并组成《亚洲影讯》，宣传好莱坞电影和影星是其一大特色。^⑥

好莱坞影片得以在上海社会流行，必然要借助翻译的力量。查阅近代上海的报刊杂志，外国片的放映广告上，最为醒目的便是中文译名。大光明遵循译名与内容相符、避免直译、雅俗共赏等原则，将直白的英文片名译成具有中国文化内涵、符合中国人审美习惯的中文名称，如 *Millions in the Air* 译为《仙乐情歌》；*Little America* 译为《南极历险记》；*The Story of Louis Pasteur* 译为《万古流芳》；*Captain Blood* 译为《铁血将军》；*One Night of Love* 译为《一夜风流》等。^⑦影片译名不仅拉近了好莱坞影片与中国观众的距离，更起到“化平淡为神奇”的效应，

① 中国电影研究社编：《影戏生活》1931年第1卷第33期。

② 南京电声周刊社编：《影戏年鉴》，第215页。

③ 参见上海大光明电影院有限公司编：《大光明·光影八十年》，第37页。

④ 参见《岗位：说明书》，《电影新闻》1941年第66期。

⑤ 1938年7月，国光公司与联怡公司合并为亚洲影院公司，大光明归亚洲影院公司所有。

⑥ 《亚洲影讯》从1938年8月创刊至1942年4月第5卷第15期，共出版204期。该刊为上海亚洲影院公司宣传刊物，主要介绍南京大戏院、大上海大戏院、国泰大戏院、大光明大戏院、美琪大戏院几家西片首轮影院的上档新片。除积极宣传好莱坞影片和影人，该刊对亚洲影院公司辖下影院上映的国产大片也予以关注，并关注在美国的华裔影星。（参见中国现代电影期刊全目志，http://memoire.digilib.sh.cn/SHNH/book/book__introduction.jsp?bookId=05676&type=1，上海图书馆网站数据库，2011年12月3日）

⑦ 根据《申报》1928年至1949年刊登的大光明大戏院的电影广告。另外在对沈寂的采访中，沈寂也提供了相同材料。

迎合了影迷对好莱坞文化的美妙想象。

这种“化平淡为神奇”的效应在广告语上表现得更加淋漓尽致。1929年3月1日,大光明上映第一届奥斯卡金像奖最佳影片《翼》。这部影片取材于一战期间著名的“拉菲特”航空队的事迹。大光明在宣传中除提出欧战背景之外,“巴黎的春色”、“华灯影里”,“色的热情”、“酒的刺戟(激)”、“肉的火”、“粉的香”,^①这些撩人的话语成为主要的宣传语汇,将战争与爱情融为一体,诱发了观众对好莱坞经典的英雄美女浪漫爱情模式的期待。另一方面,近代上海与纽约等西方大都市日益相似,不仅有摩天大楼、银行大班,还有霓虹闪烁的舞厅、俱乐部、肉感香艳的舞女以及生活在城市最底层的下流社会。1930年10月19日大光明上映《百老汇之魔王》,其广告称:“是纽约大亨的写真,是纽约舞女的写真,是纽约夜俱乐部的写真,是纽约下流社会的写真。紧张!兴奋!刺激!使人内心感动于不自觉!”^②在广告语中强调纽约城市中的黑社会、舞女、俱乐部、下流社会,引导观影者将身处的这座城市与西方大都会相关联,满足他们对西方文明和摩登生活的想象。总之,配合着好莱坞明星充满魅惑的容貌和姿态,刺激煽情的广告语对好莱坞文化作了最直接明确的注释。

第二,引领日常生活中好莱坞元素的消费

电影是一种“拟态环境”(pseudo environment)的艺术。^③通过构建一种有别于个体经验,甚至超越现实经验的环境,让受众不断了解和更新流行的信息,不断发现与重建内在的自我。20世纪三四十年代的上海,人们把电影中看到的西方世界作为一个衡量标准,当影片中某个细节触动了观众的神经或引发了他们的联想,人们会在走出影院、回到现实生活中时,对电影中“拟态环境”作出反应。伴随好莱坞电影的影响,近代上海人的日常生活中越来越多地糅合进西方的文化元素。

上海观众对好莱坞电影的热衷,很大程度上源于对好莱坞影星的迷恋。上海《大陆报》曾在1939年采访当时上海首轮影院的经理们,了解影迷对影星的态度。据调查,最受欢迎的好莱坞男影星是埃洛尔·弗林(Errol Flynn)。他主演的《罗宾汉》和《铁血将军》(1936年2月映于大光明)都是非常卖座的影片;其次克拉克·盖博(Clark Gable)、泰隆·鲍华(Tyrone Power)和威廉·鲍惠尔(William Powell)等也很受欢迎。^④同年,一位上海影迷曾发起“罗勃·泰勒(Robert Taylor)和泰隆·鲍华谁最帅”的评选,规定参加者仅限女性。结果收到来信46854封,其中崇拜罗勃·泰勒和泰隆·鲍华的各占47%,其余6%为中立派。有趣的是,在双方的信中,还含有对两人妻子(同为好莱坞影星)的攻击言论。发起者将影迷们的来信编印成册发售,竟赚了9000多元。^⑤1939年,由著名好莱坞影星瑙玛·希拉(Norma Shearer)和泰隆·鲍华主演的《绝代艳后》在大光明上映,十分叫座。米高梅驻沪办事处代表谈到中国观众之所以趋之若鹜,原因之一是观众非常崇拜瑙玛·希拉。^⑥女影星中最受欢迎的是狄安娜·赛

① 《翼》,《申报》1929年3月3日,本埠增刊第3版。

② 《百老汇之魔王》,《申报》1930年10月19日,本埠增刊第6版。

③ 1922年,美国著名传播学者李普曼(Walter Lippmann)在《舆论学》一书中提出“两个环境”理论,即现实环境和拟态环境。李普曼受到柏拉图洞穴理论启发,从生物学中借用“拟态环境”这一概念运用到传播学中。拟态环境,就是信息环境,它不是现实环境的“镜子”式的再现,而是传播媒介通过对象征性事件或信息进行选择和加工、重新加以结构化以后向人们提示的环境。(参见郭赫男主编:《传播视野中的“拟态环境”研究》,成都:四川大学出版社,2008年,第13—17页)

④ 参见《各大影院经理的谈话 上海电影观众的一般态度》,《电影》1939年第27期。

⑤ 参见《女影迷曾吃安娜蓓拉醋》,《电影新闻》1939年第18期。

⑥ 参见《米高梅驻沪代表谈上海电影观众的倾向》,《申报》1939年3月30日,第15版。

萍 (Deanna Durbin)。亚洲影院公司曾印狄安娜·窦萍的照片一万张,三天之内便被索完。^①1940年,由狄安娜·窦萍主演的影片《花月佳期》在大光明上映,《亚洲影讯》上刊登的宣传语也暗示了影迷们对她的喜爱:

好久没有看见的脸庞,好久没有听闻的娇声。现在又在《花月佳期》(It's a Date)专给我们相见与听闻了!她像我们久别重逢的旧友。不,她是我们理想中的情人……她就是妙龄歌后狄安娜窦萍小姐!^②

伴随对好莱坞明星的追捧,好莱坞式的“时髦”也在上海社会流行开来。早在20世纪20年代初期,好莱坞女星宝莲(Pearl White)的装束成为中国女子追摹的目标。女影星殷明珠,除了善于跳舞、游泳、唱歌、骑马以外,还很羡慕好莱坞的影星生活,时常摹仿“宝莲装束”。为此,人们称她为F. F. (Foreign Fashion)。她主演的电影《海誓》公映后,观众慕F. F.之名前往电影院,票房竟超过一般外国影片。^③当年电影明星胡蝶等人的戏装和衣服,几乎都由上海著名女士洋装店鸿翔服装店的老师傅度身定制。鸿翔的服装设计师为了能够捕捉最新的流行样式,常常到大光明去观察电影明星和时髦女郎的穿戴。^④1938年,碧克劳馥(Joan Crawford)在影片《碧玉春梦》中饰演一位迷恋春梦、想当模特儿的小家碧玉,她在该片中换了38套各具风韵的时装,全部由美国著名时装设计师设计,据称将成为1939年美国最流行的服装。1938年的《亚洲影讯》以此为噱头对影片进行宣传,赢得了上海影迷的热情追捧。^⑤

男装风尚也深受好莱坞电影的影响。1941年毕业于上海交通大学的杨臣勋回忆:

高中生和大学生最喜欢看电影,看电影么,对电影明星崇拜得不得了,男的要看上去英俊,《乱世佳人》里的克拉克·盖博、《魂断蓝桥》里的罗伯特·泰勒,还有《碧血黄沙》中的泰伦·鲍尔。他们穿的衣服我们都喜欢看。有时候看看电影里,他们怎么都穿条子的西服……我们也学他们的样子去做,去做了以后,裁缝店里的人就晓得了。我们说要做衣服,料子让我们挑一下。他们一匹一匹扔出来,扔给我们看。我们说你们怎么知道我们要条子的,他们说,啊呀,已经有好几个已经过来了。^⑥

大光明的院刊也有意无意地传递着好莱坞的时尚信息。1937年10月22日第一期的《国光影讯》中《标准美人的条件》一文写道:“你愿意成功[为]一位标准美人吗?这是很容易的。今日在大光明开映的《美术家与模特儿》,片内美女管弦队及模特儿表演等幕所有主角,全由标准美人担任。”而这些标准美人的“标准”是踝围八寸四分之一至八寸半,小腿围十三寸至十三寸半,膝围十五寸至十五寸半,腰围二十五寸至二十五寸半、胸围三十三寸至三十三寸半,身长五尺六寸半。^⑦1937年12月3日《女明星美容术》中详细描述了蓓蒂·黛维丝和琳达·潘莱是如何考究地画眉;葛罗丽·迪克尔是如何保养双手,甚至如何用“皮肤油”洗手的;凯弗兰·茜丝是如何解决夏天妆容易化的问题;莱娜·脱纳如何用“香水浴油”沐浴。^⑧

① 参见《各大影院经理的谈话 上海电影观众的一般态度》,《电影》1939年第27期。

② 《影迷理想情人》,《亚洲影讯》1940年第3卷第24期。

③ 参见李道新:《中国的好莱坞梦想——中国早期电影接受史里的好莱坞》,《上海大学学报》2006年第5期。

④ 2008年3月6日卢荣艳采访沈寂(85岁)记录。

⑤ 参见《时装模特儿》,《亚洲影讯》1938年第5卷第1期。

⑥ 蒋为民主编:《时髦外婆:追寻老上海的时尚生活》,上海:上海三联书店,2003年,第17—18页。

⑦ 《标准美人的条件》,《国光影讯》第1号,1937年10月22日,第3版。

⑧ 《女明星美容术》,《国光影讯》第7号,1937年12月3日,第3版。

值得一提的是，好莱坞影片所体现的西方价值观和行为方式一定程度上影响了中国观众对异性的评判标准。女明星黎灼灼是位好莱坞影迷，她竟以男朋友张翼没有西方人那样浪漫为由提出分手。^①而一位自称“十足的好莱坞影迷”的女观众更是沉迷于美国式的生活中，服装、家具、室内装潢等都模仿西式，更用银幕上男影星的标准要求自己的丈夫。她的丈夫由于不能忍受她的挑剔和唠叨，最终与她分道扬镳。^②

第三，激发文化制造中好莱坞元素的再生产

从20世纪20年代至40年代，对好莱坞的好奇和欣赏催生了一批以介绍好莱坞影片和明星逸事为内容的中国影迷杂志。这些杂志中，直接以“好莱坞”命名的有四种，都在上海出版发行。^③杂志除介绍好莱坞影片和明星的动态，电影小说和电影歌曲也是其中的重要内容。

以电影小说的方式配合影片宣传，是包括大光明在内的亚洲影院公司的宣传特色之一。以《亚洲影讯》为例。《亚洲影讯》除介绍好莱坞影讯之外，还开辟“电影小说”专栏，以小说方式介绍所放映和即将放映的好莱坞电影。^④小说是中国观众相对熟悉的文艺形式，以文字方式对好莱坞电影的宏大叙事、精美结构和故事情节进行再生产，不仅符合中国人的阅读习惯，也满足了不能进入影院观看电影人们的“求知欲”。

除文字之外，音符成为好莱坞文化无形的传播载体。好莱坞影迷尤国钧，晚年仍津津乐道在大光明观看好莱坞电影的经历：

我小的时候经常到大光明看电影……我最喜欢看好莱坞影片，像《白雪公主》、《罗宾汉》、《卡萨布兰卡》等；尤其是《卡萨布兰卡》，这部影片我最喜欢，故事非常经典、感人，主演是好莱坞著名影星汉弗莱·博加特和英格丽·褒曼，他们是好莱坞最受欢迎的明星，那首经典名曲 *As Time Goes By*，我现在还记得：You must remember this. A kiss is just a kiss. A sign is just a sign. The fundamental things apply. As time goes by^⑤

当时上海出现了专门印售好莱坞影片歌谱的机构。1938年2月2日，《国光影讯》中一则关于电

① 参见《黎灼灼对张翼不满》，《影舞新闻》1935年第1卷第2期。

② 参见《美帝电影，我和我的丈夫》，《大公报》1950年11月18日，第5版。

③ 1938年11月，《好莱坞》（周刊）创刊于上海，由上海电影周刊社编辑、友利公司出版部出版发行的影迷杂志，以介绍好莱坞影人影片为主，设有好莱坞消息、特写、新片介绍、电影小说、电影歌曲、电影人物等栏目，到1941年6月停刊，一共出版130期，是其中历时最长、影响最大的一本。1940年6月15日，由吴承达主编、上海影记书报社出版的《好莱坞影讯》（周刊），该刊设有电影信息、演员介绍、电影小说等栏目，主要介绍好莱坞影人及影片，到1940年10月停刊，一共出版12期。就在《好莱坞影讯》（周刊）创刊不到一个月的1940年7月9日，上海今文编译社编译、文友出版社出版的《好莱坞特讯》（半月刊）面世，该刊设有好莱坞明星画像专栏，曾发表《银都春秋》、《三十年来的美国电影》等文章，多着眼于好莱坞明星的私生活，出版第7期后停刊。1945年12月25日，上海戴云龙创办《好莱坞电影画报》（半月刊），设有新闻快报、新片介绍、好莱坞消息、新星介绍等栏目，每期附赠好莱坞影星照片一张。（参见中国现代电影期刊全目书志，http://memoire.digilib.sh.cn/SHNH/book/book_index.jsp，上海图书馆网站数据库，2011年12月3日）

④ 如1938年第1卷第5、6期的《亚洲影讯》刊登翁深所撰写的《小村姑》的电影小说，分“上”、“下”两篇。又如1938年第1卷第17、18期的《亚洲影讯》刊登了《绝代艳后》的电影小说，以气势宏大的法国大革命为背景，讲述路易十六王后玛丽安托尼和爱克赛尔伯爵的爱情故事，故事离奇曲折，语言生动感人，深为读者所动容。小说最后，编者阿那写道：“这故事太动人了，写到这里，我竟写不下去。又因为篇幅有限只得提早结束，希望读这篇小说的人，再去看一下电影。”（参见阿那：《绝代艳后》（下），《亚洲影讯》1938年第1卷第18期）

⑤ 2007年11月30日卢荣艳采访尤国钧（80岁）记录。

影歌谱的广告提到,前一年由秀兰·邓波儿主演的《小红娘》和另一影片《游龙戏凤》在大光明上映后,歌曲 *Good Night, My Love* 和 *For You* 在舞厅和收音机中极为流行。银色社出版了两首歌曲的歌谱,由于供不应求,已经印刷至第四版。^①

如果说上述类型好莱坞元素的生产,依托于好莱坞影片的上映。那么作为影迷的中国作家的文学创作,真正实践了好莱坞元素的再生产。“看电影的习惯对新文学的很多作家,尤其是上海作家来说,都是重要消遣。”^②从施蛰存、刘呐鸥、穆时英、叶灵凤等新感觉派作家到以鲁迅为首的左翼作家,都有去影院看电影的经历。其中,电影对新感觉派作家更有非比寻常的意义。穆时英就曾描述过自己“公式化了的大学生的生活”：“星期六便到上海来看朋友,那是男朋友,看了男朋友,便去找女朋友偷偷地去看电影,吃饭,茶舞。”^③施蛰存与刘呐鸥、戴望舒每天晚饭后就“到北四川路一带看电影,或跳舞。一般总是先看七点钟一场的电影,看过电影,再进舞场,玩到半夜才回家”。^④他们还经常光顾大光明、大上海、国泰、美琪等豪华戏院。刘呐鸥“平常看电影的时候,每一个影片他必须看两次,第一次是注意着全片的故事及演员的表情,第二次却注意于每一个镜头的摄影艺术,这时候他是完全不留心银幕上故事的进行的”。^⑤刘呐鸥笔下的摩登女郎形象,最主要的灵感便是西方电影,尤其是美国好莱坞的女明星。在刘呐鸥看来,她们是现代都市摩登女郎的典型代表。他在一篇文章中写道:“这个新型可以拿电影明星嘉宝、克劳馥或谈瑛做代表。她们的行动及感情的内动方式是大胆、直接、无羁束,但是在未发的当儿却自动地把它抑制着。克劳馥的张大眼睛、紧闭着嘴唇,向男子凝视的一个表情型恰好是说明这般心理。内心是热情在奔流着,然而这奔流却找不着出路,被绞杀而停滞于眼睛和嘴唇间……于是女子在男子的心目中便现出是最美、最摩登。”^⑥这些好莱坞影星的容貌和神态在刘呐鸥创造的摩登女郎身上得以充分展现,成为他塑造摩登女郎的源泉。有论者因此指出,“电影对中国新感觉派的影响,不仅仅限于个别的手段和技巧,而且涉及到题材内容以及现代小说的整体范式带有根本性变化的某些方面,显示了二十世纪现代小说艺术试验和发展的一种趋向,它不仅是这一流派最具先锋性的一个重要现象,甚至是在现代小说发展中带有标识性的一个重要文体现象”。^⑦

1949年前的上海一度呈现出都市与电影相互促进的特殊景观。^⑧上海城市的西化为西片首轮影院的繁荣奠定了基础,以大光明为首的西片影院传播着好莱坞文化、引导着观众对好莱坞元素的消费和再生产,而这些被消费和再生产的好莱坞元素也进一步强化了近代上海城市的西化特质。即使经历了日伪当局禁映好莱坞影片、好莱坞文化式微的1943—1945年,上海人对好莱坞文化的热情仍在延续。从1945年8月抗战胜利到1949年5月上海解放这不足4年的时间里,单从上海进口的美国八大公司和英国鹰狮公司的影片就达1774部之多。从大光明的排片表中也能发现,1946年后,大光明放映的仍旧以好莱坞影片为主,且相比国产片有着更好的上座

① 参见《电影歌谱备索》,《国光影讯》第15号,1938年2月2日,第3版。

② 李欧梵:《上海摩登——一种新都市文化在中国(1930—1945)》,第107页。

③ 《我的生活》,《现代出版界》第9期,1933年2月1日。

④ 施蛰存:《我们经营过三个书店》,《沙上的足迹》,沈阳:辽宁教育出版社,1995年,第12页。

⑤ 《编辑室偶记》,《文艺风景》第1卷第1期,1934年6月1日。

⑥ 李欧梵:《上海摩登——一种新都市文化在中国(1930—1945)》,第209页。

⑦ 李今:《新感觉派和二三十年代好莱坞电影》,《中国现代文学研究丛刊》1997年第3期。

⑧ 参见李道新:《都市功能的转换与电影生态的变迁——以北京影业为中心的历史、文化研究》,《文艺研究》2008年第3期。

率。^① 近代上海人对好莱坞影片的情结，直到抗美援朝运动后才告终结。^②

三、大光明与社会生态和影院空间的互动

早在 1920 年代，当时的报刊杂志就积极鼓励社会各界，包括工人看电影，认为电影“能够陶冶性情，又能养成世界的目光”，有些影戏前的名人演讲能使大众“长进普通的学识，和革除旧社会的恶习惯，大家走到光明正大的一条路上去，是一件很能促进文化的事情”。^③ 可见，作为 20 世纪初出现的全新空间，电影院在娱乐功能之外，还被赋予了社会教育的功能。正是对社会教育功能的寄望，使得各类政治势力热衷于利用电影媒介和影院空间进行具有意识形态色彩的民众教化；正是对社会教育的放大，使得各类社会团体容易将电影内容中呈现的政治社会现象与电影外的现实生活相关联而借“影”发挥。近代中国，部分政治宣传、社会风潮通过小小的影院空间得以传播和呈现，影院空间充当了社会生态的晴雨表。即使在大光明这个日常生活的摩登空间里，社会生态和影院空间的互动亦不可避免。

（一）“不怕死”事件触动民族主义情绪的爆发

20 世纪上半叶，好莱坞影片对华人总体形象的塑造较负面。^④ 民国成立后，中国民族主义思潮更加高涨，国人对辱华事件非常敏感，并由言论发展到行动。^⑤ 影片《不怕死》所引发的大规模抗议风潮，就是特殊历史条件下“高度敏感的民族精神”的集中表现。

1930 年 2 月 21 日，大光明放映由美国派拉蒙影片公司摄制、著名男影星罗克主演的有声影片《不怕死》。故事讲述罗克饰演的植物学家受聘到旧金山唐人街稽查贩毒团伙。影片情节本身很简单，但场景铺陈的过程中出现不少辱华的信息，如从事贩卖鸦片、偷窃、绑票的都是华人，且行为野蛮，贪生怕死。次日，复旦大学教授洪深至大光明观看此片。据他叙述，当放映到罗克向华人买花，将钱投掷地上，华人争相抢钱一幕时，放映厅内的洋人们轰然大笑。洪深愤然离去，但片中侮辱华人的情节却挥之不去。他随即回到大光明，发现门口聚集了许多人，表示要写信给报馆以劝告国人勿看此片，其中一人还拿出《民国日报》“觉悟”副刊上刊登的 35 人反对放映影片《不怕死》的署名信。洪深随即冲进戏院，登台痛斥影片，数百观众表示支持，并一同要求退票。此时大光明经理将洪深拖入经理室并报警，后巡捕将洪深带至爱文义路（今北京西路）的新闻捕房。洪深据理力争，约 3 个小时后才被释放。这就是轰动一时的“不怕死”事件。^⑥

“不怕死”事件引起社会各界的强烈反应。2 月 26 日，南国社、复旦剧社等联合发表《上海戏剧团体反对罗克〈不怕死〉影片事件宣言》，声称帝国主义不仅在经济上对华侵略，更通过电影侮辱华人；而中国政府，对于此类问题未曾注意和限制，导致此种怪剧发生；捕房更从中肆

① 参见周逸童、曹永福编：《大光明电影院史略》，第 83 页。

② 参见《上海电影志》编纂委员会编：《上海电影志》，第 596—598 页。

③ 李次山：《上海劳动状况》，《新青年》第 7 卷第 6 号，1920 年 5 月 1 日，第 15 页。

④ 如美国多家电影公司拍摄的《邪路》（1920）、《吴先生》（1920）、《逍遥法外》（1921）和《影子》（1922）等电影，往往利用伦敦的东部贫民窟和美国大城市的唐人街作为背景，编制出一些欺诈、神秘和惊险的故事。唐人街被塑造成一个密谋的世界，各种犯罪，如贩毒、赌博和帮会活动充斥其间。（参见陶乐赛·琼斯：《美国银幕上的中国和中国人（1896—1955 年）》，邢祖文等译，北京：中国电影出版社，1963 年，第 24—25、41 页）

⑤ 1926 年上映的《月宫宝盒》曾引发“辱华”风波。参见张潜鸥：《观〈月宫宝盒〉后之意见》，《申报》1926 年 12 月 7 日，第 16 版。

⑥ 参见《大光明戏院唤西捕拘我入捕房之经过》，《民国日报》（上海）1930 年 2 月 24 日，第 2 张第 4 版。

虐,任意逮捕迫害洪深。宣言提出,剧界同人将声援洪深,对无理之大光明戏院、蛮横之捕房作抗争,务使此片销毁。^①宣言激起民众,尤其是进步知识分子的民族主义情感,纷纷表示对洪深的支持和抵制《不怕死》影片的态度,对部分上海人“谄媚攀附外国人”的心理倾向提出批评,^②甚至提出发动“收回租界运动”以从根本上解决辱华事件的发生等政治性要求。^③同时,洪深以“公然侮辱”罪将大光明影戏院告上法庭。1930年3月13日,该案在上海临时法院第七法庭开审。^④

社会进步团体、进步知识分子在报刊杂志上形成强大的社会舆论,促使政府介入“不怕死”事件。事件发生当日,上海市电影检查委员会立刻对大光明、光陆大戏院发出停映训令并禁止《申报》、《新闻报》等刊登该片广告。3月18日,政府制定《电影检查委员会定期检查特别区电影片》,规定以后所有租界内影院所放映影片,均须经过电影检查委员会的许可。^⑤政府禁令得到国内一些城市,如汉口、青岛、天津、苏州等地的响应。^⑥4月,外交部向美国政府提出抗议。经过一波三折的交涉,8月罗克致函中国驻旧金山领事馆,向中国观众正式道歉。^⑦10月15日,大光明影戏院向市党部表示歉意,愿意接受罚款,今后在影片开映前自动呈请电影检查委员会检查。^⑧10月19日,各报恢复大光明影戏院的广告,洪深亦于10月间向法院撤销对大光明影戏院的诉讼。不过,“不怕死”事件导致老大光明营业持续低迷,于1931年9月30日停业。

带有辱华色彩的电影挑动了知识分子的神经,经由知识分子的鼓动,民众的民族主义情绪迅速爆发。影院空间的冲突实践不仅折射出近代中国民族主义情绪的高昂,也促使政府正视了爱国民众的政治诉求。这一事件还有另一重重大意义,那便是令政府成功获得了审查外国影片的权力,并堂而皇之地开始对电影这一特殊传播媒介进行监管。

(二) 党派、国家意识形态渗透摩登空间

民国时期的中国,民间社会组织和公共空间获得拓展的同时,政治对公共生活的渗透性也在扩大。政治意识不仅通过影片审查机制间接地渗入观影空间,大光明较高的知名度、优越的地理位置和宽敞的内部空间,先后成为国民党、日本侵略当局和伪政府进行意识形态宣传与控制的重要场所。

国民党非常重视在影院里放映各种新闻影片来强化意识形态。其中,塑造孙中山和蒋介石的领袖权威形象,成为巩固其政权合法化的手段。新大陆影片公司和百合影片公司曾合作摄制

① 任伟在《娱乐、商业与民族主义——以1930年“辱华”电影〈不怕死〉引起的纷争为中心》(《学术月刊》2011年第2期)中提到,据田汉回忆,洪深大闹大光明影院是“早有预谋”,考虑到各种风险和不可测,并作了应对的措施。

① 参见广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组、中国电影艺术研究中心编:《中国左翼电影运动》,北京:中国电影出版社,1993年,第19页。

② 《关于罗克“不怕死”影片事 青年学生的教训》,《民国日报》(上海)1930年3月4日,第3张第4版。

③ 《关于不怕死辱国事 内地的关心者来函》,《民国日报》(上海)1930年3月3日,第3张第2版。

④ 参见《万目睽睽之大光明被控案》,《申报》1930年3月14日,第15版。

⑤ 参见《电影检查委员会定期检查特别区电影片》,《申报》1930年3月29日,第15版。

⑥ 台档1432.13/6220.01—01,转引自汪朝光:《“不怕死”事件经纬及其意义》,李长莉、左玉河:《近代中国的城市与乡村》,北京:社会科学文献出版社,2006年,第252页。

⑦ 参见《“不怕死”案罗克正式道歉》,《申报》1930年8月15日,第15版。

⑧ 参见《大光明案结束》,《申报》1930年10月16日,第15版。

重大纪念片《孙中山（生前与死后）》，影片长达七本。^① 国民政府还明文规定，各游艺场及电影院等必须在影片开映前放映总理遗像。据老上海观众的回忆，大光明影院也曾在影片开映之前放映孙中山的遗像及各类新闻宣传片。^② 1929年9月1日，大光明放映第一部有声片《荡妇愚夫》，特在影片放映前加映20世纪福克斯公司慕维通有声新闻片，内容之一便是蒋介石的三民主义演讲，由外长王正廷译为英语，还有宋美龄的妇女责任演讲。《申报》广告称：“蒋介石主席与其夫人宋美龄女士同时现身片中演说，如闻其声，如见其人”，“为有声影片中破天荒之盛举”。^③为此，蒋介石和宋美龄特于9月5日11时半，与财政部长宋子文等到大光明参观，结果“蒋主席夫妇甚为满意”。^④ 这在当时引起舆论的轰动。1936年，为庆祝蒋介石50大寿，中央摄影场将蒋介石的各种活动摄制成新闻片，命令大光明及南京大戏院自10月31日起连续三天在影片前放映，同时要求在正片前加映蒋介石肖像，观众必须起立致敬。由于新闻片质量差，放映时画面模糊、效果不佳，大光明经理还被市长吴铁城传讯批评。^⑤

除此之外，国民党党政机关也借助大光明召开各种纪念会议，如双十节、国父诞辰日、妇女节、新生活运动等。1946年10月10日，上海市各界在大光明举行国庆仪式。大会由市长吴国桢主持，演讲孙中山学说成为重要内容。孔祥熙在致词中借“大光明”表达了对中国美好未来的期许：

今天在大光明纪念，中国将来一定有大光明，诸位在这里的人也大光明，出去之后，光明得 radiant（意为绚丽），光线散发出去，上海大光明，再射到全国，中国就成为大光明的国家。我们都成为大光明的公民，实现世界大同的理想，作四强的领袖。^⑥

太平洋战争爆发后，日军占领上海租界，把英美等国在租界内的电影院和电影公司一律作为“敌产”接管，又拉拢12家中国影片公司于1942年成立“中华联合影片股份有限公司”（简称“中联”）。1943年5月，汪伪政府颁布“电影事业统筹办法”以“实施三位一体之电影国策”，将中华联合影片股份有限公司、中华电影股份有限公司和上海影院公司合并，成立中华电影联合股份有限公司（简称“华影”），并规定：无论华商、外商影院，一律纳入“华影”管理范围，统抓了影片的摄制、发行、放映大权。^⑦ 1943年1月起，日伪当局宣布，停止放映英美影片。大光明不得不上映中联出品的《红楼梦》、《秋海棠》、《两代女性》、《万世流芳》，还有满映摄制的《血溅芙蓉》以及日本东宝电影制片厂摄制的《南征北战》等影片。大光明延续了十余年的放映好莱坞电影的传统被迫中断。^⑧

为宣传“日本大东亚战争”、“中日亲善”以及汪伪政府动态，日伪当局在影片放映前安排各类宣讲活动，如1942年8月27日下午，日本中山久四郎在大光明大戏院宣讲《日本之道与孔子之教》，会后并放映“大东亚战争”影片。^⑨ 有时也在影片放映期间插映新闻影片。沈寂就曾在在大光明观影看新闻影片，银幕上忽然出现孙中山像，观众十分兴奋，一时情不自禁，掌声雷

① 参见郦苏元、胡菊彬：《中国无声电影史》，北京：中国电影出版社，1996年，第112页。

② 2008年3月6日卢荣艳采访沈寂（85岁）记录。

③ 《荡妇愚夫》，《申报》1929年9月3日，本埠增刊第4版；《荡妇愚夫》，《申报》1929年9月4日，本埠增刊第4版。

④ 《蒋主席夫妇参观大光明有声影片》，《申报》1929年9月6日，第16版。

⑤ 参见周逸童、曹永福编：《大光明电影院史略》，第12—13页。

⑥ 《大光明之会 吴市长孔祥熙等致词》，《文汇报》1946年10月11日，第3版。

⑦ 参见《上海电影志》编纂委员会编：《上海电影志》，第619页。

⑧ 参见周逸童、曹永福编：《大光明电影院史略》，第17页。

⑨ 参见溪南：《大光明电影院中听讲孔子之教》，《申报》1942年8月28日，第2张第5版。

动。接着出现了汪精卫，场内顿时一片沉寂。突然，一个日本人爬上台去，责问观众见了“领袖”汪主席为什么不拍手，必须当场说出理由，否则就让荷枪实弹的日本兵把守各个出口，不许散场。^① 沈寂的亲身经历，不仅证实了汪精卫的不得民心，也将日伪当局借助电影院实施文化控制和测验民心的企图揭露无疑。

（三）“假凤虚凰”事件暴露族群歧视的存在

除民族情绪和国家意识，这一时期中国社会的其他社会生态也借由影片上映得以管窥。由于地域接近的原因，近代上海移民中，苏北人占据很大一部分。这些苏北移民大都由于战乱、自然灾害等原因背井离乡，在上海从事人力车夫、垃圾工、清洁工等社会底层工作，尤以从事“三把刀”（切菜刀、理发刀、修脚刀）职业者为多数。生活在社会底层，加上文化习俗上的差异，常使苏北人遭到上海民众和其他地区移民的歧视。“假凤虚凰”事件使得族群歧视的问题浮上台面。

电影《假凤虚凰》讲述了时代理发馆的三号理发匠（石挥饰）受老主顾大丰公司张经理（严惠饰）怂恿，假扮其去应征从美国回来某小姐的征婚。而登报征婚的某小姐（李丽华饰）实际上是个年轻的寡妇，育有一子，为生活所迫，便想出征婚之策。她被三号的外表所迷惑，一心以为他真是一个公司的大经理，两人装腔作势，闹出许多笑话。当骗局被揭穿时，两人羞愧交加、以诚相待，而怂恿三号前去应征的张经理却竹篮打水一场空。剧情中，由石挥主演的理发师，前去应征时用苏北口音连呼“乖乖”，在求婚时还准备用剃刀自杀等镜头，被在沪苏北同乡同业团体认为是对苏北人和理发师的侮辱。上海理发业公会曾向市社会局提出制止该片上演，未获准允。1947年7月11日10时，《假凤虚凰》在大光明大戏院举行试映。来自理发业职工工会及同业公会的800余人将大光明包围，并阻止观众入场。一部分情绪激昂的理发师还与入场观众扭打，造成数人受伤。后在警察局劝告下，制片方文华公司宣布暂停试映，才平息了理发业众人的怒火。^②

在“假凤虚凰”事件的处理过程中，同业公会、同乡会、新闻媒体、地方闻人发挥了重要作用。理发业同业公会和文华影片公司均以召开记者招待会的形式，阐明立场，呼吁社会舆论关注。7月19日下午，理发业同业公会、职工公会假大光明旁金门饭店九楼招待各报记者，报告纠纷经过并要求对影片进行修改或删除。^③ 文华影片公司也于23日下午4时招待新闻记者，并于5时假光华大戏院放映《假凤虚凰》影片，再度遭到理发业职工代表阻止。后经记者公会及理发业同业公会双方派人处理，影片方得以准时上映。^④ 招待会后，罗学谦、曹禺、欧阳予倩等人发表了看法，认为理发业公会夸张和歪曲了影片的意思。文华公司为避免长期纠缠，想诉诸法庭，以求根本解决。最后，还是由“江北大亨”顾竹轩出面斡旋，文华公司剪掉三个镜头了事。^⑤

《假凤虚凰》影片所引发的社会风波，客观上促进了上海各界对苏北人受歧视问题的认识，

① 参见杨嘉祐：《大光明：远东第一影院》，《上海滩》2007年第1期。另据2008年3月6日卢荣艳采访沈寂（85岁）记录。

② 参见《假凤虚凰试映风波 理发师封锁大光明 李丽华石挥扮鬼脸》，《申报》1947年7月12日，第4版。

③ 参见《理发师为后代生存计 对影片侮辱誓欲力争》，《申报》1947年7月20日，第4版。

④ 参见《假凤虚凰试映 招待新闻界参观 理发业请制止未果 戏院门前一度紧张》，《申报》1947年7月23日，第4版。

⑤ 参见《“假凤虚凰”纠纷可告解决》，《中外影讯》1947年第1期。

成为透视近代上海族群歧视的代表案例。而在“假凤虚凰”事件的处理过程中，可以看出近代同乡同业组织在发起或平息群体性社会事件时扮演的重要角色。作为风波的副产品，社会舆论使观众对《假凤虚凰》影片兴趣大增。在向来鲜少放映国产片的大光明，《假凤虚凰》卖座之盛，酷暑不减。^①“这名字如今已经是家喻户晓，成为一部非看一个究竟的影片了。”^②

在近代中国，看电影不仅是一种新的休闲娱乐方式，也代表了对新的文化类型和新的生活方式的追求和认同。创建于1928年的上海大光明电影院，以西式建筑、现代装饰、好莱坞电影等元素，迎合并引领了民众对西方娱乐方式和西方文化的推崇，成为近代上海摩登生活的空间符号。同时，大光明通过对好莱坞文化的传播，带动起上海社会对好莱坞元素的消费和再生产，从而为近代上海增加了“好莱坞”这一文化维度。大光明在娱乐文化功能之外，同样被寄予“辅助社会教育”的期待，意识形态不可避免地渗透进日常生活的摩登空间里，表现出政治意识、社会观念和影院空间互动的特质。总之，近代中国的电影院成为超越电影放映场所的多元空间。它是崇尚摩登生活方式者的汇集地，是好莱坞文化传播、消费和再生产的源头，也是社会生态和日常生活相互作用、相互呈现的舞台。一部大光明影院史，对探究影院空间与近代社会生活的互动，解读近代都市生活、文化变迁、社会生态具有重要价值。

〔作者姚霏，上海师范大学人文与传播学院副教授；苏智良，上海师范大学都市文化研究中心教授；卢荣艳，上海滩杂志记者、编辑。上海 200234〕

（责任编辑：雷家琼 责任编辑：李红岩）

① 参见《假凤虚凰以后文华将摄颠鸾倒凤》，《春海》1947年第17期。

② 《假凤虚凰卖弄噱头》，《春海》1947年第21期。

again used an astronomical phenomenon, the appearance of a comet in the *zi wei yuan* to encourage their followers. This led to a misunderstanding on the part of some scholars, who took the astrological interpretation that the comet's appearance was an ill omen for the Qing dynasty as being the reason for the removal of the intercalary month. In fact, the true reason behind its removal that year was that an intercalary eighth month would not only have made the winter solstice fall on the 30th of the tenth month, thus preventing the customary eleventh month performance of the solemn *jiaosi* (suburban sacrifice) ceremony, but would also have made the *zhongqi* (each month's mid-month solar term) fall out of sequence with the months. In the turbulent days of the late Qing, especially during the Boxer rebellion, the belief that the intercalary eighth month was unlucky was sensationally exaggerated, making it the most widely circulated augury in this period.

The Dilemma of the Opium Prohibition during the Period between the Two Opium Wars: A Study Centering on "Severe Punishment of Smokers" Wang Hongbin (100)

In the period between the two Opium Wars, the Qing government's prohibition of opium met with both internal and external resistance. On the one hand, the British government vigorously protected opium smuggling in China's coastal areas and attempted to induce Chinese officials to recognize the legitimacy of the opium trade. On the other, stakeholders in the opium trade, corrupt officials, opium addicts, and all levels of administrative and judicial officials constituted four internal obstacles to prohibition. In this context, the provision in "Regulations on the Prohibition of Opium," according to which opium addicts would be sentenced to death, was hard to enforce. The movement for opium prohibition was thus relaxed in practice despite its outward severity. Given the actual effects of its implementation, the claim by advocates of the death penalty for opium users that "In executing the order for the prohibition of opium, the first priority must be severe penalties for users of opium" was ill-advised, whereas their opponents' recommendation that punishment should be cautious and in accordance with existing practice had a degree of reasonableness.

The Grand Theatre and the Social Culture of Shanghai in the Republican Era

Yao Fei, Su Zhiliang and Lu Rongyan (115)

Founded in 1928, Shanghai's Grand Theatre catered for and guided popular taste for Western entertainment and culture through its Hollywood movies and modernist Western design, making the cinema a cultural marker of fashionable modern life in Shanghai. Cinemas, as represented by the Grand Theatre, did not function only as entertainment; in fact, they had multiple functions beyond the showing of films. As the intermediate link in the information dissemination chain of "movies - cinemas - society", the Grand Theatre's spreading of Hollywood culture stimulated the consumption and reproduction of Hollywood elements in Shanghai society; at the same time, nationalism, group consciousness and even the political situation in Shanghai in the Republican era also affected people's evaluation of the movies and their attitudes towards theatre space.

"A Contest That Could Be Seen as A Form of Friendship": from the Debate between Chen Yuan and Hu Shi to Modern Research Paradigms for the Early History of Chinese Buddhism

Ge Zhaoguang (132)

In 1933, a debate occurred between Hu Shi and Chen Yuan about the date of the translation of the *Sutra in Forty-two Sections* (四十二章经, *shìshíèr zhāng jīng*) and the *Treatise on the Removal of Doubts* (理惑论, *Lihuolun*). Although it ended without reaching a conclusion, the debate raised important issues of research methodology. By tracing the academic history of the debate and Chinese and foreign research on these texts, we can tell the story of how the problem