

# “戏人”：大众文化语境中的身份认同

## ——20世纪20年代电影人的身份建构与文化认同

刘畅

### 提要

本文以上世纪20年代上海的大众文化语境为切入点,通过梳理“影戏”观的形成和电影人的戏剧经验来重新审视“戏人”的身份建构和文化认同,并从大众文化的视域考察这一身份呈现出的商业性、娱乐性、通俗性表征,由此剖析早期电影在戏剧观念尤其是文明戏影响下的文化特质,更为全面地认识电影生产的文化动机。

“戏人”之说始见于香港学者黄继持对早期中国电影的分类,他以电影人的文化渊源为依据,将受到文明戏与传统戏曲影响的第一代电影人如郑正秋、张石川等称为“戏人”,描述了20世纪20年代电影创作者的一种典型文化身份。此后,林年同、张成珊等学者围绕着“戏人电影”、“影人电影”、“文人电影”的界定分别从不同视角做出了独到的阐述,但就“戏人电影”的概念而言,他们的论述始终建立电影与戏剧的历史渊源上,强调的是戏剧美学在早期电影中的呈现。在此基础上,从文化研究的视角来看,“谁制作影片,为什么制作影片”<sup>①</sup>的社会文化学问题启发我们通过梳理“戏人”身份的文化表征来进一步认识早期电影生产的文化动机。霍尔和杜盖伊关于文化认同的阐述为此提供了理论依据,他们认为“正是由于认同是在话语中而非话语外形成的,所以,我们有必要把认同理解成这样一种被生产出来的东西,即它是通过特殊的阐发策略在特定话语形态和实践中的特定历史的与体制的场合中生产出来的东西”。<sup>②</sup>这也就是说,由此形成的文化身份凸显出特定文化形态对于社会群体及其观念的塑造,“戏人”的身份认同正是在现代上海的大众文化语境中建构起来的,并体现了电影生产的文化张力。

刘畅

1982年生,上海师范大学人文与传播学院08级博士研究生,研究方向为都市文化与都市文学、电影与文化研究。



上海在近代中国的历史进程中占据了举足轻重的地位,20世纪20~30年代的上海进入了城市发展的黄金阶段,随着工业化程度的提升和现代产业的兴起,它逐渐成为全国的经济中心,同时也是亚洲第一大都市和仅次于纽约、伦敦、巴黎、柏林的全球第五大都市。这一时期的上海已经形成了较为稳定的工业格局,30年代初的制造业资本总额达到1.39亿元,远远领先于天津、杭州等全国各大城市,<sup>③</sup>与之相应的是上海的进出口贸易和国内埠际贸易总值均在全国贸易总额中占有相当大的比重。现代商业、金融业的繁荣则成为都市化进程更为显著的现代性表征,以外滩和大马路(今南京东路)为中心的城市功能区域内汇集了怡和洋行、四大百货公司、渣打银行、汇丰银行、花旗银行等各类商业、金融机构,不仅带动了城市经济模式的现代化转型,而且将新的价值观念注入现代社会的日常生活中,使资本与消费构成了现代商业文化的两个基本维度,并且高度契合了重商崇利的上海文化传统,塑造出以商业化为主导的社会环境。在此基础上,上海的现代社会模式逐渐成型,在社会结构、生活方式和文化观念等方面均实现了从传统向现代的转变,在

很大程度上彰显出现代大众社会的文化形态和文化诉求。

考克尔在论述电影的大众文化性质时指出：“通俗文化(popular culture)要成为大众文化(mass culture), 首先必须具有批量存储和传播的途径。”<sup>④</sup>因此, 大众传媒的出现是大众文化语境形成的必要前提。随着西方文化的输入, 以报刊、电影、广播等形式为代表的大众传媒逐渐成为文化传播的主要载体, 由此导致的结果是文化生产和消费在一定意义上脱离了精英式的审美惯习和传播趋向, 大众化、通俗化的文化范式得以成为现代都市文化的主流形态, 并推动了现代文化产业的形成和发展。就现代出版业而言, 至 1933 年上海已有报纸 143 种, 杂志 258 种, 其中《申报》、《新闻报》、《时事新报》是当时中国发行量最大的日报,<sup>⑤</sup>尤其是《良友画报》、《礼拜六》等以娱乐性为旨归的通俗刊物大行其道, 呈现出文化、商业与娱乐的联动。广播业的情形也与之相类似, 1923 年美国新闻记者奥斯邦在上海开办了中国第一座无线广播电台, 嗣后上海的电台数量不断增长, 到 30 年代初已达到 54 家, 这些电台大多为民营商业电台, 播出的节目也以娱乐节目为主, “文娱节目占有全天播音时间的 85% 以上”。<sup>⑥</sup>

在文化产业勃兴的历史潮流下, 早期电影业也应运而生。自张石川、郑正秋等创办新民公司起, 中国电影就在大众文化的制导下走上了产业化经营的道路。据《中华影业年鉴》的记载, 1925 年前后, 中国共有 175 家电影公司, 而上海一地就有 141 家。<sup>⑦</sup>凤昔醉对这一现象评价道:“近几年来中国电影事业的发达, 真有当年交易所的盛况, 制片公司底招牌, 街边弄隅, 到处皆是, 想入电影界的群众, 更是眼红心热, 东奔西走, 都要趁此潮流捞一笔意外之财, 盲人瞎马, 尽在歧路上乱撞”。<sup>⑧</sup>这一事实表明电影产业的发生和发展实则源于大众文化的商业性本质, 因此在利润的驱动下, 文化与资本的结盟促使前者被物化为大众社会的消费品, “消费变成了快乐工业的意识形态”。<sup>⑨</sup>所以, 文化生产必然要走向市场以实现资本增值, 它的经济动机在文化形式的遮掩下若隐若现, 但商业性和消费性始终是其无法消除的内在质素, 从这一意义上说, 20 年代电影业的市场化机制正是在大众文化语境中被塑造出来。

正因为如此, “大众”的文化定位是梳理大众

文化语境的题中应有之义, 由现代市民阶层构成的“大众”群体是文化产品的接受者和消费者, 他们的文化取向和消费需求对于文化生产具有决定性的意义。20 世纪初上海市民的主要来源是移民, 1843 年开埠时的上海人口不过 50 万, 1930 年上海的城市人口总数则达到了 2944608 人。<sup>⑩</sup>一方面, 人口的迁徙带来了地域文化的移植和文化观念的整合, 文化传统的影响力和牵制力在多元思维的冲击和地域环境的变更下不断地被弱化, 异质文化的交往和对话潜移默化地造就了上海市民趋时鹜新的文化心态, 也影响了市民阶层对电影的接受程度, 所以有文章在论及国产电影的源流时就指出“潮流之下, 产此骄儿, 殆亦上海人好奇鹜新之习惯, 有以养成之欤”。<sup>⑪</sup>另一方面, 据《时时周报》的统计, 1930 年华界的上海籍居民仅占总人口的 26%, 江苏籍移民数量甚至远远超过了上海本地人口,<sup>⑫</sup>这说明移民是上海市民社会的主体, 而他们的审美趣味不可避免地制约着国产影片的题材和风格。移民潮的主体是文化程度不高的社会中下层劳动者, 如 1920 年一项关于纺织工人的调查就显示出农村移民在产业工人的人员构成中占有相当大的比重,<sup>⑬</sup>此类市民的欣赏能力使其更易于接受通俗化、本土化的文化形式。因此, 有学者指出:“由于早期西片没有经过翻译, 对于那些量大、面广, 文化程度低的中下层市民而言, 这种语言、文化和风俗方面的陌生与隔阂, 显然成为他们进行深入电影阅读所无法逾越的障碍, 这就为民族制片业在海外影片主导的市场上谋取了一块难得的生存空间”,<sup>⑭</sup>这一现象说明, 以移民主体的中下层市民是国产影片的主要受众, 他们的文化品位必然会对电影生产形成潜在的规约, 《孤儿救母记》的成功在很大程度上正是由于影片以传统的叙事模式彰显了市民阶层的伦理意识, 使其产生出强烈的文化认同和情感共鸣。

不仅如此, 现代消费观念和娱乐文化的结合也是构建大众文化语境的突出要素, 这表现为文化娱乐消费成为上海市民较为普遍的消费支出。上海市社会局曾对市民消费做出调查, 一般工人家庭包括卫生、交通、娱乐、社交等在内的开支占杂费支出的 30.1%, 而后者约占家庭总支出的 24.6%, 其中即使是年收入最低的家庭每年也有 0.63 元的文化娱乐开支, 这种消费比例已“较欧美日本诸国, 亦不多让”。<sup>⑮</sup>可见遑论贫富, 大众

文化消费已经成为上海市民阶层重要的消费需求。有人曾撰文分析上海的电影观众群体：“有一种人对于看电影不过是消遣他们的时光，……这种观众大半是闲散的人尤其是一般没有事的妇女们，为数可占上海电影观众的大一半”，而电影院则成为他们“解散人生的苦闷，增进人生的乐趣的场所”。<sup>⑨</sup>于是，消费、娱乐和电影之间产生出内在的张力，“看电影”成为市民阶层一项主要的消费选择，他们的观影心理直接影响了电影创作者的制片风格，使之在“为营业计”的现实考量下主动地适应观众追求感官享受和休闲消遣的心态，因而突出了电影作为一种大众文化产品的消费性和娱乐性。

## 二

20世纪20年代上海的大众文化语境极大地影响着早期电影的机制和风格，商业性、通俗性和娱乐性的诉求形成了对电影生产的化约，凸显出电影作为一种大众文化实践的特质。从这一意义上说，20年代电影和大众文化语境的联系在很大程度上表现为大众化的戏剧观念在电影制作中的呈现，由此形成的“戏人”身份是观照上述联系的重要维度。我们可以从两个层面梳理“戏人”身份的建构：其一，“影戏”观是20年代电影人的主流意识；其二，电影人的戏剧经验使其完成了从“新剧家”到“影戏家”的身份转变。

“影戏”观的形成有两个直接因素：第一，在电影传入中国的初始阶段，人们在很大程度上将其等同于传统的皮影戏和灯影戏，这一看法的依据是二者的放映手段有相似之处，所以1897年的《观美国影戏记》中把影戏称做“制同影灯而奇妙幻化皆出人意料之外者”，<sup>⑩</sup>1914年的《进步》杂志上也有人撰文考证影戏的源流，归之为中国灯影之滥觞，<sup>⑪</sup>“影戏”的得名正是源于这种认识。第二，在影戏的历史流变中，电影人对这一概念有了更为深入的见解，从而为“戏人”的身份定位提供了理论依据。《影戏概论》解释道：“影戏是由扮演的戏剧而摄成的影片，不是画成的影片（讽刺或滑稽活动画 Animated Cartoon 又另当别论），故活动影画（即 Motion Picture 之直译）既长而又失却重要的命意，似乎犯了生吞活剥的毛病；简洁了当，自以‘影戏’或‘电影’为是。但我们觉得扮演影戏之动作与表情，较舞台剧更为细腻而自然，则戏

Drama 之重要使命，岂可弃置不顾？为统一名称，顾名思义起见，不如径名‘影戏’”。<sup>⑫</sup>

这种阐释突出了“影戏”一词的两重内涵：一方面，他们认为影戏是“由扮演的戏剧而摄成的影片”，戏剧是影戏的蓝本；另一方面，“影戏”之称源于它所负有的“戏”的使命，即从功能论的角度来强调影戏的戏剧属性。他们的观点在很大程度上得到了电影界同人的呼应。早在1912年，《东方杂志》就发表了一篇题为《论影戏与文化之关系》的译文，对影戏与戏剧的关系略有涉及，提出影戏是一种代替了手工演剧的机械演剧。<sup>⑬</sup>顾肯夫也明确指出了影戏的戏剧本质，称之为“现代最进化的戏剧”。<sup>⑭</sup>孙师毅进一步廓清了电影和戏剧的关系，认为“电影术的出现，当然是一种 Scientific Invention，到了戏剧(Drama)和它结合，成功了电影剧，这才树立了它艺术的位置”，<sup>⑮</sup>从而在技术和艺术的不同层面上对影戏(影剧)概念做出了具体的界定。侯曜的《影戏剧本作法》一书更为系统地阐述了“影戏”理论，宣称“影戏是戏剧之一种，凡戏剧所有的价值他都具备，……而且比其他各种戏剧之影响，更来得大”。<sup>⑯</sup>基于此，有文章辨析了影戏和电影的词义，认为“影戏”是由“影”和“戏”两个概念组成的合成词，其中“‘影’属于工艺的，‘戏’属于戏剧的”，而“电影”一词仅强调了“影”的技术层面，未能尽括“影戏”的本质内涵。<sup>⑰</sup>由此可见，“影戏”观的实质是要凸显电影和戏剧的同质性，其立论基础在于肯定电影的本原是戏剧，“‘戏’是电影之本，而‘影’则只是完成‘戏’的表现手段而已”，<sup>⑱</sup>建筑在这一认识上的电影实践强调的是影片在题材、表现手法和社会功能等方面的“戏”性，戏剧化的表演模式与创作风格成为20年代电影的总体趋势。

就“影戏”观的渊源而言，文明戏的影响是显而易见的，费穆就曾指出：“中国电影的最初形态，便承袭了文明新戏的‘艺术’而出现”。<sup>⑲</sup>从这一角度来看，作为“影戏”思想资源的文明戏(新剧)无疑对于早期电影人的身份认同具有十分重要的作用。文明戏源于20世纪初启蒙和革命的现实需要，从诞生之初就被视为一种大众化的意识形态工具，“一般民众在这样的时代，环境之下，正是不知适从，需要智识阶级的指导的时候，社会教育自然是急切地需要的。因此，藉以为号召的文明戏迎合着潮流所趋，获得了它的生存权”。<sup>⑳</sup>然而在

辛亥革命之后，文明戏的价值取向发生了根本性的变化，市民阶层的娱乐心理和消费需求成为制约文明戏演出的首要因素，于是剧本“大都是取材于坊间流行的弹词唱本”，演员的表演也“因欲博得观众的掌声和笑声”，而“只是随意做着种种丑态”。<sup>⑧</sup>虽然其间出现了“甲寅中兴”的短暂复苏，但以郑正秋为代表的新剧家一方面标举着“社会教育”的旗号，另一方面又转变文明戏的题材和风格，编制出《恶家庭》等伦理剧以迎合市民的流行口味。文明戏的衍变实则体现出大众文化的消费性和娱乐性对文化生产的干预，郑正秋本人就曾感慨道：“问心虽不愿被一般社会心理来征服，但还是不免有顾到‘资本家血本’，不得不迁就的地方”，<sup>⑨</sup>由此造成的是新剧家的戏剧观念和实践在商业化的处境下不得不向现实屈服，并随着大批新剧家进入影坛而成为“戏人电影”的主流倾向。

张石川的夫人何秀君在回忆张石川的从影历程时就指出：“随着辛亥革命的失败，文明戏也走了下坡路，尽演描写家庭琐事的所谓伦理剧了。石川正好在这个时候拍电影。所以，他从活动一开始就和文明戏有不可分割的关系”。<sup>⑩</sup>周剑云对郑正秋的评价也凸显了文明戏与电影的联系，他认为郑正秋“不懂电影技术，有的只是人生的阅历，舞台经验”，<sup>⑪</sup>《劳工之爱情》、《孤儿救祖记》等片都体现出舞台经验之于郑氏电影的烙印——从幕表制的借鉴到戏化的情节模式和表演方式，“他的作品完全是凭着他戏剧的经验而获得情感上的成功”。<sup>⑫</sup>由此综观20世纪20年代初期活跃于影坛的第一代电影人，他们多有参与戏剧活动特别是文明戏演出的经历：张石川创办了民鸣社，白天拍电影，晚上登台表演新剧；郑正秋也在离开新民公司后组织新民社，并在新剧舞台上与民鸣社展开了激烈的市场竞争；邵醉翁则与张、郑二人一同创办笑舞台以演出文明戏；黎民伟也是戏剧改良运动中的健将，并曾在香港创设清平乐剧；洪深、周剑云、徐卓呆、欧阳予倩等更是文明戏鼎盛之时的主要参与者。正因为如此，他们的电影创作也在不同程度上带有文明戏的痕迹，所以有批评者提出“新剧化”是阻滞电影进步的重要因素，认为“吾国电影事业，初在萌芽，难得国人之信任，才难之感，在所难免，于是多以新剧人才承之，而影戏一物，几为新剧之变相。而此牢不可破之新剧化，就日现于自制影片中”。<sup>⑬</sup>姑且不论这一说法是否

合理，但它至少揭示出文明戏的表演实践在电影领域的延伸，从而显现了郑正秋、张石川等第一代电影人的戏剧背景及其对影片制作的制约。

由是观之，20年代电影创作者的“戏人”身份建立在“戏”、“影”合一的基础上，以“影戏”观为主体的戏剧观念宰制着人们对电影属性、功能的认识，从观念形态上确立了早期电影的戏剧传统，而创作者的戏剧经历更是作为这一身份的直接体现，昭示出电影与戏剧尤其是文明戏的血脉渊源。

### 三

在此基础上，我们应当认识到，电影制作者的文化实践发生于上世纪20年代由大众传媒、文化工业和娱乐消费方式构筑而成的大众文化语境中，如果由大众文化的视角对他们的文化身份加以考察，我们就会发现“戏人”的身份认同实则呈现出商业性、娱乐性、通俗性的文化表征，从而有助于把握这一时期电影生产的自我定位及其与社会文化的交互关系。

大众文化的基质是商业性，即文化以供大众消费的商品形式存在于文化市场中，因此商业性、消费性的价值取向必然成为文化生产的决定因素。鲁迅对海派文人做出了“‘海派’则是商的帮忙”<sup>⑭</sup>的评价，揭示出20年代上海文化的商业性实质。从这个角度来看，电影创作者的商业化倾向是“戏人”身份的突出表征。20世纪初的文明戏已经显露出较为强烈的商业意识，周剑云在回顾这段历史时就指出：“在纯粹商业化的情形之下，新剧只是一般观众兴味的尾巴，毫无目的地跟着戏院售票记录的升降表乱撞乱跑”，<sup>⑮</sup>所以观众的流行口味成为新剧家考虑的首要问题，他们在艺术与商业的交轨下做出了向市场屈服的选择。于是，作为新剧家和电影家的郑正秋们不得不妥协于利润的诱惑，在一定程度上形成了观众至上、市场至上的创作思路，他们宣称“编剧者往往因观众之倾向以变更其原有之主张焉”，“为营业计，又不能不迎合观众心理”。<sup>⑯</sup>管际安因而不无讽刺地指出：“吾国电影界亦未尝不以社会教育家自命，然而返观各影片公司作品，则以迎合观众心理为唯一方针”。<sup>⑰</sup>正是在这种态度下，作为“戏人”的电影创作者承接了文明戏乃至传统戏剧对于观众和票房的依赖心理，放大了电影的商品属性。由此导致的结果是：第一，以商业目的为基点进行的电影生

产不可避免地被纳入文化工业体系中,成为一种模式化、类型化的商品生产;第二,对商业文化的认同使得电影创作在市场观念的引导下趋向于服从小市民阶层的文化娱乐需求。

因此,周剑云在检讨国产电影的困境时提出,资本家不愿意投资电影的一个重要原因是他们将电影视为游戏事业。<sup>⑨</sup>事实上,将电影视为游戏事业的并不只是资本家,在戏剧观念的影响下,娱乐性同样是构成“戏人”身份的重要向度。一种具有普遍性的观点是,“中国人认影片乃综合的艺术,正当的娱乐,具有民众化与普遍性之无声戏剧”,<sup>⑩</sup>这种认识一方面来自西方电影观念的流布,如程小青所译的《电影编剧谈》中就对这一问题做出了阐述,宣称“任何理想都须凭着艺术的手段,炼成有娱乐性的”,“群众需要娱乐,我们只须记得这一句话,便可以把任何理想给他们了”;<sup>⑪</sup>另一方面则根源于对“戏”性的理解和把握。按照郑正秋的看法,“戏就是一种娱乐品”,它的功能是“使得观众精神为之愉快,起极深刻的感想”,<sup>⑫</sup>侯曜也有相似的见解,他认为影戏既是平民的娱乐品,也是社会教育的工具。<sup>⑬</sup>他们对影戏的阐释未能脱离社会教化的思想维度,其中隐含着传统戏曲观念的“载道”意识和晚清戏剧改良运动所奠定的启蒙基调,可就其实质而言,他们所要强调的仍然是电影的娱乐功能,主张以“寓教于乐”的方式来实现影片的社会价值。

事实上,尽管上世纪20年代的电影界对于电影的效用存在相互抵牾之处,如郑正秋的社会教育论与张石川的“处处惟兴趣是尚,以冀博人一粲”之说就有所冲突,但从整体上看,由戏剧舞台走向银幕的电影创作者大多呈现出相似的娱乐化思维——邵醉翁导演的《立地成佛》等片善以卖弄噱头来迎合观众的娱乐心理,徐卓呆、汪优游则以新剧经验来摄制“引人开心”的滑稽片。较为典型的是张石川和郑正秋主导下的“明星”电影,他们均在“戏人”的身份指向下对电影的娱乐性居之无疑,首次合作的《难夫难妻》即体现出大众化的娱乐取向,虽然该片有相对严肃的主题,但“说媒”和“厮仆胡闹”两场戏就用夸张、滑稽的表演来营造影片的娱乐效果。以此为开端,在组建明星公司后,他们奉行“惟在剧情入胜”<sup>⑭</sup>的制片策略,试图以“新奇的事实、曲折的情节、热闹的穿插、强烈的滑稽”<sup>⑮</sup>投观众之所好,他们与鸳鸯蝴蝶派的

结盟以及“火烧”风的蔓延无不在市场化的趋势下凸显出娱乐大众的文化动机。

由此审视20年代“戏人电影”的创作实践,通俗化策略是较为显著的文化表征。首先,通俗性的身份书写建立在认同受众群体的基础上。导演杨小仲就明确提出电影的受众是中下层市民,影片必须以观众的审美趣味为首要标准:“第一要明白我们的衣食父母是中下层社会的人,最要紧的是迎合他们的口味,情节一热闹,穿插要多,无理取闹、节外生枝都不妨。只要博得他们的欢心,使得他们高兴、笑、拍手,你就丰衣足食了。你如要顾到自己的名誉,用高尚的思想向艺术上做出欲博智识界的荣誉。除非你是个仙人,不吃烟火食。否则智识界给你的报酬,只能买些白水喝”。<sup>⑯</sup>于是,人们强调电影是一种大众化的艺术形式,影片的制作应以民众的接受程度为依据,即“影片的本质应该建设在民众艺术上,就是影片中所表现的艺术,十足的民众化的艺术。这里面所表演的一切,都和民众很接近,民众对它很能了解”。<sup>⑰</sup>

其次,通俗化诉求是在对民间文化的开拓和利用中实现的。从文明戏与影戏的渊源上考察早期电影的通俗化传统,二者在一定程度上具有承续性。第一,契合大众口味的题材被直接引入文明戏和影戏的创作。文明戏在其流变过程中由最初的政治剧逐渐发展出以《恶家庭》为代表的伦理剧、取材于古人笔记小说的笔记新剧、改编自《珍珠塔》等传统曲目的弹词新剧、源自近代通俗小说的小说新剧以及古装新剧,这些新的戏剧题材大多从民间戏曲和通俗文学中汲取素材,目的在于以此应对观众的欣赏经验。与之相比,早期电影在取材上延续了文明戏的通俗化路线,市民阶层喜闻乐见的新闻时事、市井文学、传统戏曲、滑稽喜剧和家庭伦理构成了20年代国产影片的主要创作资源,如天一公司在弹词、稗史、古典小说的基础上摄制出《珍珠塔》、《白蛇传》等一系列古装片,因其题材的民间性和传统性而受到观众的欢迎。其二,通俗化的叙事模式和价值观念在“戏人”的文化实践中得到体现。以《孤儿救祖记》为例,该片在主题上依循郑正秋的文明戏创作,通过复述家庭伦理故事映射出作者的教化意识。不仅如此,这部影片以争产—复仇—团圆的情节逻辑接续了古典小说和戏曲的叙事传统,<sup>⑱</sup>在思想内涵上也显露了“惩恶扬善”的传统道德尺度。

因此，研究者在分析郑氏电影的类型化时提出，他将通俗文化的题材、叙事运用于电影创作中，于是“观众并不需要形成一种新的阅读方式，而只需借助传统阅读经验就能完成对影片的释义”。<sup>⑨</sup>这正是《孤儿救祖记》得以成功的要诀之一，也同样可以用来阐释 20 年代电影创作者的通俗化传统及其实践意义。

电影和戏剧之间存在着难以割裂的血肉联系，“戏人”的身份表述正是对这一现象的概括。以 20 年代上海的大众文化语境为切入点，重新审视和梳理“戏人”的身份建构和文化认同有助于我们从社会文化史的视角剖析早期电影在戏剧观念尤其是文明戏影响下的文化特质，从而更为全面地认识中国电影的历史流脉。<sup>⑩</sup>

#### 注释：

- ①[美] 艾伦·戈梅里：《电影史：理论与实践》，李迅译，北京：世界图书出版公司北京公司，2009.180.
- ②周宪：《文化研究关键词》，北京：北京师范大学出版社，2007.246.
- ③⑤申报年鉴（民国二十三年），上海：申报年鉴社，1934.125，S23 — S27.
- ④[美] 罗伯特·考克尔：《电影的形式与文化》，郭青春译，北京：北京大学出版社，2004.78.
- ⑥陈伯海主编：《上海文化通史》，上海：上海文艺出版社，2001.645 — 646.
- ⑦程季华：《中国电影发展史（第一卷）》，北京：中国电影出版社，1963.54.
- ⑧凤昔醉：《影片审查问题》，明星特刊，1925，（1）.
- ⑨[德] 霍克海默，阿道尔诺：《启蒙辩证法》，渠敬东，曹卫东译，上海：上海人民出版社，2006.143.
- ⑩②陆生：《上海人口三百万》，时时周报，1930，（1）.
- ⑪西神：《上海之电影事业》，新上海，1925，（1）.
- ⑫[美] 卢汉超：《霓虹灯外：20 世纪日常生活中的上海》，段炼，吴敏，子羽译，上海：上海古籍出版社，2004.36.
- ⑬⑭石川：《作为早期大众文化产品的郑正秋电影》，当代电影，2004，（2）.
- ⑮忻平：《1930 年代上海工人生活水平与状况的调查及分析》，上海市档案馆编：《近代城市发展与社会转型》，上海：上海三联书店，2008.211 — 213.
- ⑯张韦焘：《上海之电影》，旅行杂志，1930，（1）.
- ⑰观美国影戏记：《游戏报》，1897，（74）.
- ⑱大可：《活动影戏滥觞中国与其发明之历史》，进步，1914，（5）.
- ⑲周剑云，汪煦昌：《影戏概论》，丁亚平主编：《百年中国电影理论文选（1897 — 2001）》，北京：文化艺术出版社，2003.22 — 23.
- ⑳TY 生译：《论影戏与文化之关系》，东方杂志，1912，（3）.
- ㉑顾肯夫：《发刊词》，电影杂志，1924，（1）.
- ㉒孙师毅：《影剧之艺术价值与社会价值》，国光，1926，（2）.
- ㉓⑲侯曜：《影戏剧本作法》，当代电影，1986，（1）.
- ㉔上海之影戏业：《社会月刊》，1930，（3）.
- ㉕钟大丰：《中国电影的历史及其根源（下）——再论“影戏”》，电影文学，2009，（15）.
- ㉖费穆：《杂写》，联华画报，1935，（1）.
- ㉗⑲马彦祥：《文明戏之史的研究》，矛盾月刊，1933，（5 — 6）.
- ㉘谭春发：《开一代先河——中国电影之父郑正秋》，北京：国际文化出版公司，1992.204.
- ㉙何秀君口述，肖凤记：《张石川和明星影片公司》，中国电影资料馆编：《中国无声电影》，北京：中国电影出版社，1996.1517.
- ㉚周剑云：《忆正秋兄》，明星，1936，（2）.
- ㉛亚夫：《姊妹花（评一）》，陈播主编：《三十年代中国电影评论文选》，北京：中国电影出版社，1993.35.
- ㉜庆光：《观〈不堪回首〉后》，电影杂志，1924，（11）.
- ㉝鲁迅：《“京派”与“海派”》，申报·自由谈，1934-2-3.
- ㉞周剑云：《剧坛怀旧录》，万象，1944，（3）.
- ㉟郑正秋：《我所希望于观众者》，明星，1925，（3）.
- ㊱管际安：《发刊辞》，电影月报，1928，（1）.
- ㊲⑲周剑云：《中国影片之前途（三）》，电影月报，1928，（4）.
- ㊳程小青：《电影编剧谈》，电影月报，1928，（1）.
- ㊴郑正秋：《明星影片公司发行月刊底必要》，影戏杂志，1922，（3）.
- ㊵心声：《张石川同时导演二大电影》，申报，1926-11-19.
- ㊶洪深：《我脱离电影界的原因》，李亦中主编：《银海拾贝》，北京：北京大学出版社，2005.15.
- ㊷小仲：《悲观》，银星，1926，（4）.
- ㊸佛声：《卖钱的影片》，中国电影资料馆编：《中国无声电影》，北京：中国电影出版社，1996.604.
- ㊹《初刻拍案惊奇》中的《占家财狠婿妒侄——廷亲脉孝女藏儿》一文即与《孤儿救祖记》有着相似的叙事结构，元杂剧中也有类似的剧目。